گەلاوێژی نوێ

الملحق العربي 2-3

أدبية وثقافية يصدرها مركز گلاويژ الادبي والثقافي

لوحة الفنان ارسلان احمد

* فاضل العزاوي
في السليمانية
* شرفخان وكتابه
الخالد شرفنامه
* محيى الدين زنكنه
وسنوات الابداع
* نصوص
للطيف هلمت
احمد محمد اسماعيل
دلشاد عبدالله
عدنان الصائغ
محمد موكري
لطيف حامد
جليل زنكنه

گەلاوێژی نوێ

العدد (٢-٣) مارس ٢٠٠١

أدبية ثقافية يصدرها مركز گلاويژ الادبي والثقافي

الملحق العربي

رئيس التحرير

عبدالله طاهر البرزنجي

مدير التحرير

لطيف هلمت

هيئة التحرير

عطا قرداخي صلاح محمد

الاشراف الفني

بختيار سعيد

تخطيطات: دياري محمد

الكمبيوتر

سولماز ناسر جليل حسين

سعر النسخة (١٠) دنانير / خارج كردستان (٧) دولارات امريكية

كتبت بعض الاسماء بالأملاء المتبع في اللغة الكردية

المحتويات

حمة صالح كلالي قصة حياة شرفخان وكتابه الخالد شرفنامه	5
دلير ميرزا مم ترضع اللغة من الشعر ام ماذا؟	16
ابو تابان الكرد بعد الاسلام	24
د. كمال معروف كوران والاتجاه الانساني	32
حسين عبدالكريم مشاهير النساء الكورديات	35
صلاح مسلم محى الدين زنكنه سنوات الابداع	39
قصائد لطيف هلمت، دلشاد عبدالله، عدنان الصائغ، رؤوف عثمان، ازاد احمد، اديب نادر، راميار محمود، عيسا جيايي، عبدالمطلب عبدالله،	105-63
قصص محمد موكرى، لطيف حامد، احمد محمد اسماعيل، فاروق علي، عبدالله طاهر البرزنجي	139-106
فاضل العزاوي في السليمانية	140
دامون فريد زامدار يكتشف اسرار الكون بأبتسامة الطفل	150
جليل زنكنه حفل قداس لروح ماكبث	159
مه م برهان قانع ندوة حول الحركة الراهنة للمسرح في كوردستان	171

العنوان

كردستان (العراق) السليمانية – شارع سالم

مركز گەلاوێژ الادبي والثقافي

الهاتف: ٢٣٨٥٦

ملا بختيار
الادب السلطة الديمقراطية 183
د. نسرين فخري
المقاطع المزدوجة ومفهوم الكلمات 195
شاهو سعيد
الايقاع الشعري بين الحضور والغياب 207
محمد امين احمد
المدن الحديدية والصوفي الآثم 223
سالار شيخ على
باباطاهر الهمداني بين وحدة الوجود ووحدة الشهود 231
ابراهيم فتاح
عطور من زهور البيتوشي 243
اسماعيل باجلان
الديمقراطية بين الحداثة وما بعد الحداثة 262
ابراهيم باجلان
ايقاعات مدينة كردية 268
سامي شكر
الجوانب البلاغة عند النودهي 274
صباح ارام
ثلاث مقدمات حول قصص احمد محمد اسماعيل 278
ملا ابوبكر
في رواية طلسم كيف وصف ولتر سكوت المحارب الكوردي 282
كوران فتحي
عثمان ابوبكر دقنة الكردي 286
فؤاد طاهر صادق
التقويم الكردي والتقاويم الاخرى 289
اقواس 296
غفور صالح
الاخيرة وماقبل الاخيرة 300

گەلاوێژی نوێ على الانترنت

http://home.bip.net/hawre/

بأمكان الادباء المقيمين في الخارج الاتصال بنا على العنوان التالي:

مركز السليمانية للاتصالات

هاتف: 00 121 289 633 04

فاكس: 00 121 289 633 05

قطرات

قطرات

قطرات

قطرات

قطرات

قطرات

تاريخ الشعبين العربي و الكردي حافل بالعز و التآخي و الصداقة الحميمة و التقارب على جميع الصعد الثقافية و الدينية و اقتضت مصالحهما المتشابهة أن يبديا رؤى متشابهة بصدد الكثير من القضايا و الأمور. لقد ظهر و برز أكراد ذاع صيتهم في مجال اغناء الثقافة العربية، اللغة و الأدب و الدين و التاريخ و الجغرافيا قديماً و حديثاً، و تصدى أدباء و كتاب عرب لتسليط الضوء على الثقافة الكردية، و التاريخ الكردي و كتبوا كثيراً عن الأدب الكردي المعاصر و اللغة الكردية و الأمثلة كثيرة لسنا بحاجة الى ذكرها.

في القرن العشرين اكتسبت الصداقة العربية ـ الكردية طابعاً حديثاً رغم التعقيدات التي برزت أمام جوانب من هذه الصداقة، إلا ان المثقفين من الطرفين انبروا لتفاديها باخلاص وجد و نشاط مما أدت الهمة الى تطوير صداقة هذين الشعبين و تطعيمها بوعي و عقلانية كي لا تبقى في اطار العواطف فقط.

من حق المثقف ان يولي أكثر من غيره الاهتمام بتنظيم قنوات الصداقة العربية الكردية و يعمل لفتح آفاق أرحب أمامها و يطرح باسلوب عقلاني ما يضر تلك الصداقة و ما يمدها بمياه التواصل و التجدد. من هنا نقول: ان الفرصة مواتية لطرح فكرة تشكيل جمعية خاصة بالصداقة العربية ـ الكردية و بذل الجهد من أجل تثبيتها و ترسيخها على أرض الواقع. بلا شك ان التآخي بين العرب و الكرد موغل في شعاب التاريخ و صداقتهما عريقة جداً و هي أكبر من كل جمعية تحمل هذا الاسم و بالتالي لا يقلل أي تجمع أو اتحاد أو جمعية من قيمة الصداقة بل تكون وسيلة من الوسائل لخدمتها و تنظيمها و تزويدها بما هو جديد في مجالي العاطفة و العقل. ان جمعية كهذه ستشرع في حالة وجودها نوافذ أكثر و تفتح قنوات متنوعة لتنظيم الصداقة و العمل المستمر من أجل تقديم الخدمات الجليلة. على سبيل المثال تستطيع الجمعية ان تنظم المهرجانات و تعقد المؤتمرات و تنظم السفرات و الزيارات المتبادلة الدائمة. من جانب آخر تتمكن من تأسيس دور نشر خاصة بها لطبع كتب تنقل الثقافة العربية الى الكردية و الثقافة الكردية الى العربية بشكل متواصل و في سلسلة لكل مجال من المجالات الثقافية الحية.

المثقف الكردي يتوق للدنو من مثقفي العالم و خصوصاً من مثقفي الشعب العربي الذي تربطه بالكردي أواصر متينة.

و قد التقينا كتاباً و مثقفين جاؤوا من البلدان العربية وزاروا كردستان، التقيناهم هنا و كان الشوق يغمرهم لايجاد قنوات التقارب الاكثر و الدائم للاطلاع على الثقافة الكردية على نحو متواصل. و الشيء الهام هو كيف يتم تأسيس جمعية تزين الصداقة الكردية ـ العربية بنشاطاتها و فعالياتها المتنوعة. أجل نتيجة كل مسيرة تسجلها الخطوة الأولى و لكن بصدد تأسيس جمعية تخص صداقة متينة بين الكرد و العرب ثمة خطوات و خطوات سجلها مثقفو الكرد و العرب قبل عصور و ما على المثقفين إلا صهرها في بوتقة.

رئيس التحرير

د. جبار قادر
ترجمه: حمة صالح گلالی

قصة حياة شرفخان و كتابه الخالد شرفنامه

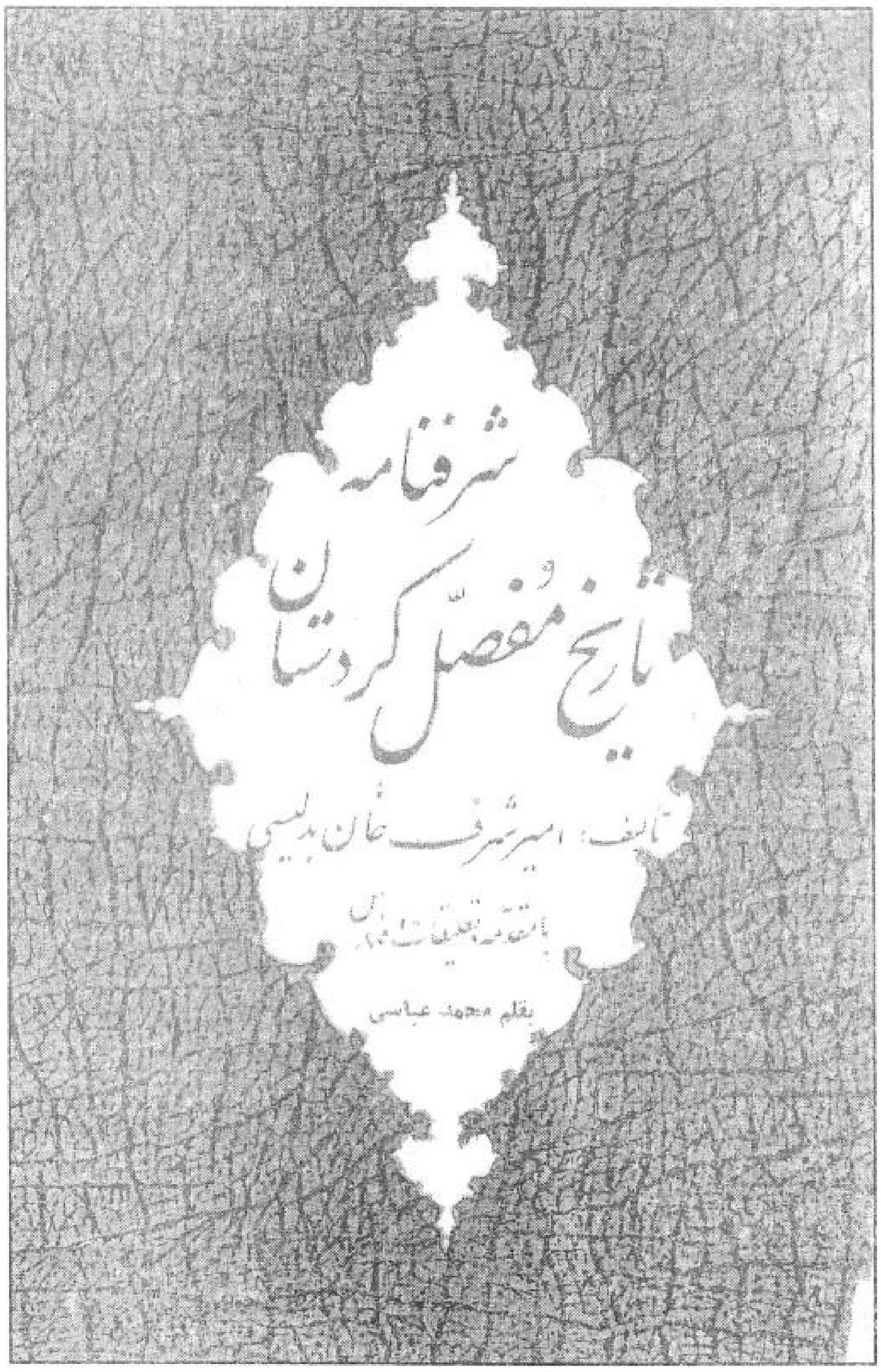
تكمن أهمية "شرفخانه" في أنه أول كتاب تأريخي شمل التأريخ الكردي برمّته و تضمّن تأريخ كافة مناطق كردستان و لكن المؤرخين الذين أتوامن بعد شرفخان و طوال ثلاثة قرون و الى عهد المؤرخ الكبير محمد امين زكى عام ١٩٣١[١] لم يؤلفوا كتابا تأريخيا شاملاً للكرد و كردستان.[٢]

سابقا و قبل ظهور (شرفنامه) وردت في المصادر اسماء عدة كتب في التأريخ الكردي و لكن و للأسف فان تلك الكتب، إما أنها فقدت و لم يصلنا سوى أسمائها مثل كتاب "انساب الكرد" لأبي حنيفة الدينوري الذي جرى بحثه في كتاب (الفهرست) لابن النديم[٣]، أوانها تضمنت تأريخ منطقة معيّنة من كردستان أو حياة قائد بعينه أواسرة كردية من الأسر الحاكمة:

و الذي لديه اطلاع كافٍ على تأريخ الكرد، يعرف أنه كيف جرى محو و نهب آثار و تراث هذه الأمة التي كانت بلادها مهد أقدم الحضارات البشرية. ليس من المستعبد أن تظهر في المستقبل معلومات جديدة تُلقي الضوء على عدد من المؤرخين الكرد و لكن ــ و الى ذلك الوقت و حسب اجماع المؤرخين الكرد و غيرهم ـ، فإن شرفنامه يبقى الكتاب التأريخي الوحيد الذي وصلنا و قد خصّص برمّته لتأريخ الكرد و كردستان.

يتألف كتناب شرفنامه من جز أين، يتحدث مؤلفه في الجزء الأول و الذي سمي بـ ـ شرفنامه ـ عن تأريخ الأسر الكردية المشهورة و الرؤساء و رؤساء القبائل و الامارات الكردية منذ بداية تأسيسها و حتى فراغ المؤلف من تأليف هذا الجزء أي في صيف عام/ ١٥٩٧م في اواسط آب من ذلك العام ثم بدأ بكتابة الجزء الثاني من كتابه تحت عنوان "الخاتمة" يتحدث فيه عن الدولتين العثمانية و الايرانية و منطقة الشرق الأدني و الحوادث التي وقعت آنذاك حيث اشتراك شرفخان بنفسه في بعض تلك الحوادث و خاصة التي وقعت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وقد فرغ من تأليف هذا الجزء ــ الخاتمة ــ في ايلول/ ١٥٩٨م.[٤] يبدو ان اهتمام المؤلف قد انصبّ على كتابة الجزء الأول من كتابه حيث خصّصه كله للكرد و كردستان اما اهتمامه بالجزء الثاني فقد كان أقلّ حيث لم يرد فيه ذكر الكرد كثيرا:

ورد اسم شرفخان في المصادر التأريخية بأشكال متعددة مثل: (ميرشرف، شرفخان، شرف الدين)



ذكره ـ مالكولم ـ بهذا الإسم الأخيراي شرف الدين و يسمّي كتابه شرفنامه بـ (تأريخ الأكراد) كذلك فعل "ريج" بعده حيث ذكراسمه و اسم كتابه بنفس الاسم ايضا. يقول فيليا ڤينوف ـ زيرنوف في مقدمة كتابه: لايمكن ان يقال بان إسم (شرف الدين) خطأ لأن شرفخان نفسه يذكر اسمه بـ (شرف) دوما و معلوم أن كل علَم مثل شرف تذكر معه كلمة ـ الدين ـ و لكن إسمه في معظم المصادر ورد بـ "شرفخان البدليسي" كما ان اسمه في أول طبعة لشرفنامه من قبل فيلياميتوف ـ زيرنوف عام ١٨٦٠م في سان پيترسبورگ، ورد هكذا ايضا اى شرفخان البدليسي.[٥] بغية التعرّف على السيرة الذاتية لشرفخان و نشاطه السياسي و العلمي، فإننا مدينون لشرفخان نفسه حيث اورد هو و في نهاية الجزء الثاني من كتابه، سيرته الذاتية مما سهّل الأمر على المؤرخين و كتاب سيرته.[٦]

ولد شرفخان البدليسي ـ وليس البتليسي حيث بنفسه كتبه هكذا اى بالدال و ليس بالتاء إلا ان الأتراك كثيرا ما يبدّلون حرف الدال تاء مثل محمود يبد لونه الى مهموت و مولود الى مفلوت و شمس الدين الى شمستين ـ ولد في العشرين من شهر شوال عام/ ٩٤٩ه.ق المصادف ٢٥/ شباط/ ١٥٤٣ في قصبة "گريهرود" من منطقة ـ قم ـ الايرانية في دار قاضي تلك المدينة، حيث ان والده الأمير "شمس الدين البدليسي" قد أرغم من قبل الباب العالي على مغادرة بدليس و ترك الإمارة و اللجوء الى الدولة الصفوية[٧] قبل ولادة شرفخان بسبع سنوات اى عام/ ١٥٣٥م و ذلك لأنه لم يقدّم المساعدة اللازمة للسلطان سليمان القانونى اثناء احتلال بغداد و انتقاماً منه وعندما شعر السلطان بقوة امير بدليس و عشيرته ـ روژكى ـ (التي كانت تتكون من مجموعة من القبائل يصل عدد ها في ذلك الوقت حوالى عشرين قبيلة و في مقارنة أخرى اجراها أوليا جلبى في النصف الثاني من القرن السابع عشر كانت تضمّ ٧٢ قبيلة) أراد ابعاده عن موطنه و مركزه الأصلي فأمر بتعيينه واليا على "ملاطيه" الا ان تقييم الأمير لهذا التعيين كان: ان السلطان يريد إقصاءه و القضاء على امارة بدليس و لقد كان تقيمه هذا في موضعه و لهذا اختار المغادرة و ألا لتجاء الى الدولة الصفوية واصبح من أعداء الدولة العثمانية و لقد ساعدته أسرة زوجته في موقعه الجديد حيث عُيّن حاكما على مدينة "گريهرود".

والد شرفخان هو الأمير شمس الدين ابن الأمير شرف من قبيلة روژكى أما أمه فهى بنت أمير بايندور الأميرخان موصلو و ان جدّ شرفخان من جهة أمه هو ابن گلابى بيگ ابن أمير بيگ توقات بايندور و الذي كان في عهد سلطة حسن بگ بايندور (الحسن الطويل و ورد اسمه في بعض المصادر بـ "ئوزون حسن") اميراً مهما من أمراء دولة الآق قونيلو و حسب قول شرفخان نفسه فان جده قد اشترك في حروب حسن الطويل ضد السلطان ابو سعيد ابنه و ضد السلطان العثماني السلطان محمد الثانى و في كلتا الحربين أظهر شجاعة فائقة فعين أميرا على "أرزنجان" و توجد لحد الآن آثار مهمة من أعماله مثل المساجد و المدارس في تلك المدينة.[٨]

قضى شرفخان معظم سنوات طفولته و شبابه مع ابناء الملك و الأمراء الايرانيين حيث انه و عند ما بلغ تسع سنوات من عمره، نقل الى البلاط الصفوى ليبدأ بالدراسة مع اولاد الأمراء و الذوات في القصر الملكي يقول شرفخان حول ذلك:

((كان المرحوم الشاه طهماسب قد اعتاد على نقل أولاد الأمراء و الشخصيات في بداية نشأتهم الى داخل البلاط الخاص فكانوا يربوّن مع ابنائه و ابناء العائلة المالكة و تحت رعايته الخاصة و تحت اشراف أساتذة مشهورين بالأخلاق الفاضلة و متمسكين بتعاليم الدين السمحة و مختصين في عدة مجالات علمية و مخلصين في اداء مهمتهم و كان هؤلاء الأولاد يمنعون من الاختلاط بالناس العاديين وذوى الأخلاق الفاسدة و عندما كانوا يكملون تعلّم القرآن الكريم و مبادئ الدين الحنيف و الخط و بعد وصولهم مرحلة النضوج يبدأ تدريبهم على الفروسيّة و الرماية و استعمال السيف و الأنظمة العسكرية و اسلوب القيادة و الألعاب الفنية و كان الشاه المرحوم يوصى بممارسة الرسم و كان يقول: ارسموا فان الرسم من الفنون المهمة و يعلمكم السليقة.

و حسب هذه العادة و عندما بلغت التاسعة من عمرى أى في عام/ ٩٥٨ه (١٥٥٢م) ارسلتُ الى داخل البلاط و أُعطيتُ مكانا خاصا بي و بقيت هناك و تحت رعاية ذلك الشاه الخلوق، مدة ثلاث سنوات))[٩]

لقد واجه شرفخان و بعد تخرّجه من تلك المدرسة الملكية مباشرة امورا و واجبات لم تكن تتلاءم مع عمره الفض هذا، ففى عام ٩٦١ه ((١٥٥٥))م استقال والده الأمير شمس الدين من وظيفته و اختار العزلة فطلب كبار رجال قبيلة روذكى من الشاه ان يعين شرفخان رئيسا لهم، قبل الشاه مطلبهم هذا و عين شرفخان اميرا على ((سليان و محمود آباد)) في منطقة شيروان من آزربايجان رغم ان عمر شرفخان آنذاك لم يكن يتجاوز الثانية عشرة.

ارسل الأمير شمس الدين معه أمير بلباس ليرافقه الى شيروان لمساعدته في ادارة أمور تلك المناطق و لكن و بعد ثلاث سنوات ١٥٥٨م توفي امير بلباس. شعر شرفخان انه لم تعد بمقدوره ادارة تلك المناطق لوحده و لهذا فقد طلب من الشاه ان يرسله الى خاله محمد بگ حيث كان الأخير حاكما في همدان. يبدو ان جميع المناصب و الرتب التي نالها شرفخان في الدولة الصفوية، كانت بمساندة من أسرة والدته. بقى في همدان لمدة ثلاث سنوات و كان يجرى تأمين مصاريفه هو و باقى افراد عشيرة روذكى من موارد همدان و تزوج شرفخان هناك بنت خاله المذكور أعلاه.[١٠]

كانت الدولتان العثمانية و الصفوية و في صراعاتهما و خلافاتهما، تحاولان جلب ودّ القبائل االكردية الى جانبهما حيث كانت اراضيها تقع بين الدولتين و تحاولان كذلك الاستفادة من تلك القبائل امصالحهما الخاصة و لهذا و عندما تتوتر العلاقات بينهما تبدآن بالتملّق لرؤساء القبائل الكردية. انّ أسرة شرفخان افضل نموذج في هذا المجال و لقد كتب شرفخان في هذا المجال مايلى: ((اثناء ما جرى للسلطان با يزيد العثماني و انتقاله الى حضن الشاه و اعتقاله هناك، و

كانت و فود تقوم بالجولات المكوكية من قبل الروم، أستدعي والدى و أُرسل الى قزوين بعد تطييب خاطره و أُعيد تعينه اميراً علي قبيلة روذكى و من ثم اعطوه منطقة چهرود التابعة إقم و أُرسِل الى هناك))[11]

ولكن و حسب رواية شرفخان نفسه: ((لم يكن والدي يريد امارة من هذاالقبيل ولهذا فقد استقال منها بعد عدة سنوات)).

أعيد تعيين شرفخان اميرا على قبيلة روذكى و جرى تأمين مصاريفه و رواتب رجال قبيلته من واردات أصفهان وبقى هو في قزوين بجانب الشاه .

يبدو ان والدشرفخان كان يأمل وباستمرار أن تعادالية وبمساعدة من الصفويين امارة بدليس ، في حين ان شرفخان وكان قد تربى في ايران والى ان تجاوز الثلاثين من عمره ، لم يكن في عجلة من أمره للعودة الى بدليس . ولقد سنحت فرصة ملائمة لشرفخان لكى يترقى في البلاط الصفوي ويصبح موضع تقدير الشاه وكانت هذه الفرصة إنتفاضة گيلان بقيادة أحمدخان ضد الشاه عام ١٥٦٨ م ، يتحدث شرفخان بنفسه عن اسلوب تعامله الطيب مع سكان تلك المنطقة وعن ظلم الرؤساء القزلبش تجاه الناس هنالك فيقول : ((لم يكن اسلوب تعامل الرؤساء القزلباش مع الناس مما يرضي الشاه حيث كانوا يمارسون أبشع انواع الاضطهاد ضدهم و لكننى كنت أحاول ان أرضي الله و الناس عنّي معاً)).

كان شرفخان يتعامل مع الناس الفقراء و البسطاء بكل عطف و ليونة في گيلان و بكل قسوة و شدة مع الرؤساء المنتفضين ويذيقهم اقسى انواع المعاملة يتحدث شرفخان عن ذلك بقوله:

((هؤلاء رجال من اعوان المتنفذين، الأصلح منهم هم اولئك الذين مثل غيم يُمطر مرتين. احياناً مثل الحجر الصلد يكسرون رؤوس الظالمين و احياناً هم مثل المرهم يُداوون جروح الذين جُرحَت قلوبهُم)).

كانت تصرفات شرفخان اثناء قمع انتفاضة گيلان موضع رضا الشاه كتب شرفخان يقول:

((كنت أرعى مخلصا البسطاء و الفقراء في تلك المنطقة و كنت أحاول جاهداً ان أجعل الشاه راضيا من تصرفاتى. و لقد تحقق ما كنت أبتغيه فلقد ارسل لي وكيل الشاه عدة أوامر كان يقول فيها: انت رجل عادل و تراعي ابناء الشعب و ظهرت للجميع شجاعتك و بسالتك فاصبحت فائزا في الدارين))[12].

يتحدث شرفخان بنفسه عن شجاعته و بطولاته و ممارسته القمع بمعاونة رجاله اثناء قمع تلك الانتفاضة فيقول:

((كان لديّ حوالى ٤٥ مسلحا من الفرسان و المشاة، هاجمني احد أبناء شاهات گيلان و معه ثمانية عشر الفا فصمدتُ بوجهه و استطعت الحاق الهزيمة به و قتلت من رجاله الفاو ثمانمائة صرعى في دمائهم و صنعتُ ثلاث منارات من جماجمهم))[13].

قضى شرفخان سبع سنوات في گيلان يقرل في هذا المجال:

((كان مناخ گيلان رديئا جدا و كانت الأمراض متفشية فيها قضى اكثر رجال قبيلة روذكى نحبهم هناك و لقد كرهت گيلان كثيرا فأبلغتُ الشاه تذمرّي هذا و اقترحتُ عليه نقلي من هناك و بعد ان بقيت هناك مدة سبع سنوات صدر الأمر بالإذن لخروجى منها و الذهاب الى قزوين و هناك قابلت الشاه فقال لى: منذ اليوم تبقى مرافقالي))[14].

بعد فترة قصيرة شعر شرفخان بوجود الصراعات بين رؤساء القزلباش و انهم بصدد حبك المؤامرات و حيث ان الشاه اصابه العجز اثر الشيخوخة فأنه لم يعد بامكانه عمل أى شئ لاعادة الأمور الى نصابها. و لنعد الى شرفخان ليتحدث لنا بنفسه عن تلك الظاهرة:

((بدا لي بوضوح، انه لاتمضى فترة طويلة، إلا و تبدأ الصراعات الفعلية فيما بينهم و تحدث اضطرابات هناك فلم أر أية مصلحة في البقاء هناك و لهذا طلبت من الشاه ان يأمر بنقلي الى جهة أخرى داخل الإمبراطورية فاستجاب الشاه لطلبى هذا و اعطانى عدة أماكن في ولاية شيروان و أمر بتأمين ذخائر قبيلة روذكى من

ضرائب المناطق التابعة لشيروان))[١٥] لاحظ شرفخان ـ الذي كان قد جرى ابعاده عن مناطق آبائه و اجداده و لايجد في ايران قوة يستطيع الاعتماد عليها ـ أنه من المصلحة ان يبتعد بنفسه عن تلك الصراعات التي بدأت بين الرؤساء القزلباش.

لم يبق شرفخان طويلا في منطقة شيروان حيث انه و بعد ثمانية أشهر من نقله الى هناك، توفي الشاه طهماسب و بدأت الاضطرابات في قزوين و قُتل السلطان حيدر مرزا و اصبح اسماعيل مرزا ((اسماعيل الثاني)) شاها للدولة الصفوية و طلب من شرفخان الذهاب الى قزوين و منحه رتبة أمير امراء الكرد و اصبح شرفخان من الرجال المقربين للشاه. يتحدث شرفخان عن منصبه الجديد فيقول: ((بناء على امره المقدس ذهبت الى قزوين و هناك تشرفت بمنصب أمير الأمراء الكرد و قرر الشاه أن أسعد دوما بمقابلته و صدر الأمر بأنّ على جميع الأمراء و الرؤساء في كردستان و لرستان و طوران و كافة الأكراد الآخرين ممن لهم مطلب لدى الشاه ان يراجعوني لا نجز لهم كافة اعمالهم و لقد كرّمني الشاه الى حد تجاوز كل الحدود))[١٦].

لقد منحه ذلك المنصب الجديد سلطة كبيرة و اصبح مسؤولاً عن كافة الأعمال و الأمور التي تتعلق بالكرد و كردستان مما أثر حفيظة القزلباش عليه و بدأوا بمحاولة القضاء عليه عن طريق تلفيق التهم له و اختلاق الأكاذيب ضده و ابلغوا الشاه: ان شرفخان و بمساعدة من الرؤساء القزلباش يريد الإطاحة بالشاه اسماعيل الثاني و احلال أخيه السلطان حسين محله شاها على الصفويين و حسب مقولة شرفخان فان الشاه كان رجلاً غير مستقر الرأي: ((لقد تعود الشاه تناول المخدرات و تغير مزاجه الشخصي فلم يعد بإمكانه التعايش مع أحد لمدة شهر و لهذا فقد استغل اقوال الملفقين ضدي فقام بمعاقبة عدد من رؤساء القزلباش و فصل عدداً آخر من منا صبهم و زجّهم في السجن و بحجة انه يعطيني منطقة ((نخچوان)) فقد ابعدني عن حاشيته))[١٧] رغم ان ابعاده و ارساله الى نخچوان قد افقده الكثير من مناصبه و السلطات التي كان يتمتع بها في السابق الا انه فرح بذلك الاجراء كثيرا لأنه اعتبره بداية طيبة لعودته الى أرض آبائه و اجداده ـ بدليس ـ.

بعد مرور سنة و أربعة اشهر على بقائه في نخچوان، اتصل به أمير أمراء "وان" خسرو باشا و زينل بگ الهكارى و حسن بگ المحمودى و طلبوا منه العودة الى بدليس و ابلغوه بان الباب العالي و السلطان مراد الثالث قد قرروا تعينه من جديد واليا على بدليس ((كل شيء يرجع الى أصله))، عاد شرفخان في بداية شهر كانون الأول عام ١٥٨٧م الى كردستان و معه أربعمأة شخص مأتان منهم كانوا من قبيلة روذكى، و استقبل بحفاوة بالغة من قبل الأمراء و الرؤساء الكرد و من قبل خسروباشا في ـ وان ـ و أُبلِغ الباب العالى بعودته فاصدر السلطان فرمانا بأن يكون شرفخان و من بعده احفاده أمراء على بدليس و أرسل اليه سيفا ذهبيا كهدية و كذلك ارسل اليه الهدايا و الرسائل الترحيبية الصدر الأعظم محمد باشا ((الوزير الأول أر رئيس وزراء الدولة العثمانية)) و مصطفى باشا رئيس اركان الجيش العثماني.[١٨]

يُظهِر هذا الاهتمام الكبير و الترحيب الحار به من قبل الباب العالي، مرتبة و شهرة شرفخان و أهمية مساندته للدولة العثمانية. كانت وراء شرفخان في مناطق قبيلة روذكى قوة كبيرة حسب قوله هو: فان الذي يريد ان تصبح بيده سلطة ما في كردستان عليه ان يسعى للحصول على مساندة قبيلة روذكى. لا يذكر لنا شرفخان اسباب قرار عودته و لايذكر لنا متى و كيف و لماذا قرر الانضمام مرة أخرى الى العثمانيين رغم انهم ـ العثمانيين ـ ارغموا والده على الاستقالة من امارة بدليس و الالتجاء الى الدولة الصفوية. اعتقد أنه و بعد ان تمكن شرفخان من الاطلاع الكافي على مايجرى داخل البلاط الصفوي و ظهر له جليا انه لا يمتلك قوة تسانده و لا يستطيع الصمود امام

المؤامرات و الدسائس التي يحيكها له الرؤساء القزلباش، بالاضافة الى هذا كله فان بقاء رجل سنّي مثل شرفخان في دولة شيعية المذهب ليس له مستقبل زاهر.. اعتقد ان هذه الأسباب مجتمعة و الصراعات و الخلافات الموجودة بين رؤساء القزلباش من جهة و تطور الدولة العثمانية من جهة اخرى و رغبته الشديدة للعودة الى الوطن موطن آبائه و اجداده ــ كل تلك الأسباب كانت وراء قرار شرفخان بالعودة الى بدليس.

و منذ ذلك الوقت و لمدة عشر سنوات، اشترك شرفخان في جميع الحروب التي شنها السلطان العثماني على بلاد القفقاز و انجز بشكل جيد جميع ما اوكل اليه من مهمات و كان عند رضا السلطان حيث سمّاه في رسائله اليه بـ ((الصديق الصدوق شرفخان)) و ابلغه بان اخلاصه و خدماته الجليلة للدولة العثمانية و الباب العالي ليست مما يُنسى و ان بإمكانه ان ينتظر دوما من السلطان الرعاية و المساندة.

عام ١٥٨٢ و عندما احتّل الجيش العثماني ـ أريڤان ــ، اوكلت اليه مهمة احصاء الثروة و الموارد المالية في تفليس و مكافأة له على خدماته اثناء الهجوم على القفقاز، فقد منحت له منطقة (موش) و ضُمت عدة قرى الى امارة بدليس و أضيف الفا (آقضة) الى راتبه ليصبح مجموع راتبه اربعمأة و عشرة آلاف آقضة.

يقول شرفخان: أنه و في عهد السلطان العثماني ((لم يتمتع اي أمير أو حاكم بما كنت اتمتع به من شرف و فضل من قبل السلطان)).

تخلى شرفخان عن ادارة امارة بدليس عام ١٠٠٥ه ١٥٩٧م لابنه البكر ((ابى المعالى شمس الدين)) في عهد السلطان محمد الثالث (١٥٩٥ــ ١٦٠٣) و قدم لابنه هذا نصائح و توجيهات تعتبر نموذجا في كيفية تفكير و مواقف شرفخان حول الحياة و العقيدة و السلطة و ادارة امور الامارة و الذين يمكن الاعتماد عليهم و كيف ان الأمير بحاجة دوما الى التعلّم و مراجعة الكتب التأريخية و الاطلاع على حوادث الأزمنة الغابرة.[٢٠]

بعد ان تخلى شرفخان عن الحكم فانه خصص جميع أوقاته لتأليف كتابه تأريخ الكرد. في هذا المجال فقد اصاب الدكتور كمال مظهر احمد كبد الحقيقة عندما قال: ((عند ما نتذكر انه و طوال المراحل التأريخية قلّما نجد احد الحكام يتنازل لأى سبب كان حتى بسبب صحته الشخصية عن جزء من سلطته ناهيك عنها كلها، تظهر لنا عظمة شرفخان البدليسى))[٢١] لا يُعرف لحد الآن: متى توفى شرفخان و لكن و حسب قول احد احفاد شرفخان باسم ضياء شرفخان ـ كان يعيش في بيروت في السبعينيات ــ في رسالة له الى نجم الدين عونى ((شقيق العالم الكردي و مترجم اللغات الشرقية في البلاط الملكى المصري و مترجم كتاب محمد امين زكى الى العربية)) جوابا على رسالة هزار موكريانى يسأل فيها عن سنة وفاة شرفخان يقول: ((توفي جدى عام ١٦٠٣ أو ١٦٠٤)) و يصّر على ان ذلك التأريخ صحيح لاشك فيه و لكنه لايستند الى اى مصدر استقى منه معلوماته و لايقدم لنا أي برهان تأريخي حول ذلك.[٢٢]

لايوافق الدكتور كمال مظهر وجهة النظر هذه و يقول: ((نؤكد ان وفاة شرفخان كانت بعد اكماله شرفنامه اى صيف عام ١٥٩٨ بفترة قصيرة)) ومما يؤسف له ان الدكتور كمال ايضا ليست لديه اية وثيقة تأريخية يستند اليها و ان تفسيره لتوجهه هذا هو: أنه ((من غير المعقول ان رجلاً مثل شرفخان الذي ترك منصبه من أجل العلم، يقوم بالقاء قلمه ايضا. اعتقد ان وجهة النظر هذه تفرض نفسها اكثر اذا علمنا انه لم يحتج الى اكثر من سنة وعدة أشهر لتأليف كتاب عميق مثل الجزء الثانى من شرفنامه و الذي كانت مخطوطته تتألف من ٣٠٨ صفحة من الحجم الكبير و هذا مما لا يُبقى مجالا للشك انه لو امهلته الحياة لكان قد نظم سمطا من اللآلئ ليقدمه الى الكرد و العلم. إذن يُفترض بان شرفخان قد ترك الحياة بعد الشهر التاسع من عام ١٥٩٨ بفترة قصيرة أو ان المرض أقعده تماما))[٢٣] على عكس ما افترضه الدكتور كمال، يبدو ان

شرفخان كان على قيد الحياة عام ١٥٩٩ و كان قادرا على القراءة و الكتابة اذان احدى المخطوطات التي استفادمنها ـ فيليا مينوف زيرنوف ـ كانت مخطوطة كتبت بعد تأليف الكتاب بعامين اى ١٥٩٩ و اطلّع عليها شرفخان نفسه و راجعها و اقرّها و وضع ختمه عليها.[٢٤]

يظهر ـــ والى ان تستجد معلومات أخرى حول الموضوع ـ ان وجهة نظر ضياء شرفخان هى التي علينا ان نصدقها و نعتبرها صحيحة في هذا المجال. يمكن ان لا يتصور البعض بسهولة بان تخلّي شرفخان عن دست الحكم كان من اجل التفرغ لتأليف كتاب في التأريخ حول الكرد و كردستان و لكننا و عندما نراجع بدقة اقوال شرفخان في وصف التأريخ و اهميته العلمية تتوضح لنا أهمية هذا العمل الجبار الذي قام به فالتأريخ عنده و كما هو كذلك عند كافة العلماء و المهتمين ((هو فوق كل الفنون)) ((وانه مليئ بالنصائح المفيدة و فيه الكثير من الارشادات النافعة)) و من اجل ابراز أهمية التأريخ كعلم فان شرفخان يعيد الى الأذهان ما ذكره مؤلف كتاب ((روضة الصفا)) وما سجله في مقدمة كتابه حول وصف التأريخ. فحسب رأى مؤلف هذا الكتاب ـ الأمير خواند ـــ فان دراسة التأريخ تعطى المرء عشر فوائد فهو: اى التأريخ يعطيه العلم و الانتباه ـ جليس يزيل الهموم، يقرّب البعيد و يزيل العقبات عن الطريق، يميّز بين الصدق و الكذب و بين الحق و الباطل، فيه الكثير من المقارنات و التقييم و البحوث و التجارب، باستطاعته ان يطفئ نار غضب المسؤولين الكبار اثناء الأزمات يزيد المرء ذكاء و دقة و ملاحظة، يوجّهه نحو المشورة و التفكير الصحيح، و المطلع على التأريخ هودوما صبور و هادئ، و ختاما فان المتنفذين و اصحاب السلطة يتعلمون منه، ان سلطتهم ليست ثابتة و دائمية و ان كلامن السّراء و الضراء لاتدومان الى الأبد و عليهم ان يتّعظوا من التأريخ فلا يمارسوا الظلم على أحد.[٢٥]

يوضّح شرفخان بنفسه ذلك عندما يتحدث عن تأليف شرفنامه فيقول: انه و منذ ان كان شابا قد جلب انتباهه ما جرى للذين مضوا و كان يقضي جل وقته بقراءة القصص و السير الذاتية للآخرين و كانت دراسة التأريخ بالنسبة اليه سببا لزوال الهموم و اليأس و كما يقول: ((كنت أقضى معظم أوقاتي بمراجعة ما جرى للأمراء و الرؤساء الذين عاشوا قبلي الى ان صرت بطلا في ذلك الميدان و تخصصت في هذا الموضوع المهم و انتقلت من راو لتلك الأحداث الى ان أحاول وضع لبنة أخرى في الجدار الذي بدأوا ببنائه))[٢٦] و لقد صدق في كلامه هذا حيث كانت الأرضية اللازمة و المواد الضرورية لكتابة التأريخ متوفرتين لديه بشكل جيد اذ انه قبل كل شيء كان قد درس في البلاط الصفوي مع أولاد الأشراف و درس بشكل جيد و تربى احسن تربية بمقاييس ذلك العهد و كانت تحت تصرفه مكتبة عامرة غنية مليئة بالمخطوطات و الكتب العلمية النادرة.

ان الأنباء التي رواها ((أوليا چلپى)) عندما كان حاضرا بنفسه لدى نهب الامارة البدليسية من قبل الجيش العثماني المدمّر عام١٦٧٦ و ما حدث لمكتبة الأمير البدليسي ((عقدال خان)) يبرز بوضوح صورة ما كانت تتمتع به الثقافة و العلم في عهد اولئك الأمراء. يقول أوليا ضلثى:

((كانت كتب مكتبة الأمير، حملَ سبعة جمال فيها حوالي أربعة آلاف مخطوطة نادرة و قيّمة و كانت مجلّدة بشكل جذاب و مزخرف و تضمنت مواضيع مهمة مثل: الديانة، التأريخ، اللغة، الحيوان، الأعشاب، الطب، أوزان الشعر و القافية و عدد كبير من دواوين الشعراء و الرسوم و الخرائط و الصور النادرة. و ان الأمير نفسه كان قد كتب (٦٧) كتابا و (١٠٥) رسائل باللفتين الفارسية و العربية)).[٢٧]

ليس هناك شك في ان "عفداك" كان رجلا مثقفا بكل معنى الكلمة و لكن الذي لاشك فيه انه و في عهد شرفخان ايضا كانت تلك المكتبة عامرة مليئة بالمخطوطات و الكتب و الرسائل النادرة و هو ايضا

مثل اي مثقف جيد، كان يقضي جل اوقاته داخل المكتبة منشغلا بقراءة قصص الرؤساء و الرجال المشهورين في التأريخ.

شرفخان و حسب قوله هو و منذ طفولته، كان يعيش بين العلماء و رجال البلاغة و الأدب و لم يفترق عنهم و طبيعي ان هذه المرافقة لهؤلاء قد وسّع من آفاق تفكيره و تعلّم منهم الكثير و انتفع بتجاربهم. و لقد حدد بنفسه مصادر شرفنامه بهذا الشكل: ((لقد ظهرت لديّ فكرة و هي ان أحاول جهد ما استطعت جمع أنباء و قصص الشخصيات و الرؤساء و المثقفين الكرد في كردستان و كذلك المعلومات التي اطلعت عليها في كتب تواريخ العجم أو التي سمعتها من الشيوخ المطلعين بصدق و بعيداً عن الكذب و التلفيق و اكتبها بصورة صحيحة))[٢٨].

لقد كان شرفخان بنفسه مشتركا في الكثير من الحوادث التي وقعت في النصف الثاني من القرن السادس عشر في كردستان و الشرق الأدنى و القفقاز و ان بحوثه حول تلك الحوادث تعتبر من المصادر الأصلية للباحثين عنها. و لقد شهد ذلك القرن كثيرا من الحوادث المصيرية و اذا بقينا في إطار الكرد و كردستان فقط، فاننا نرى أنه و في بداية ذلك القرن، جرى تقسيم كردستان بين الدولتين العثمانية و الايرانية و الذي بدأ اعتباراً من حرب چالديران/١٥١٤ و اصبحت بلاد الكرد ساحة الصراعات و المسابقات و الحروب بين هاتين القوتين المدمّرتين. و ان شعبنا الكردي و الى يومنا هذا يُعاني من الآثار السيئة لتلك الحالة و التي قويت جذورها في كردستان و من تلك الآثار: تخريب البنية الاقتصادية لكردستان و تقسيم كردستان سياسيا و احداث جبهتين متعارضتين في جهتي الحدود و تطور ظاهرة الكرد المرتزقة و بقاء الانسان الكردى بعيدا عن الحضارة و تشويه تراثه الثرّ و تمزيق المجتمع الكردي.

ان اختيار موضوع تأريخ الكرد و كردستان في نفسه ـ و حتى حسب المقاييس العلمية في العصر الحالي ـ شئ جديد غير مطروق كثيرا، فعندما يريد المرء ان يكتب موضوعا علميّا، فانه من الضروري ان يكون ذلك الموضوع جديدا غير مبحوث عنه أصلا اوانه جرى بحثها بشكل غير علمي و هذا ما جعل من شرفخان، أباً للتأريخ الكردي، و أعطى الخلود لكتابه شرفنامه. يقول شرفخان حول ذلك: ((عند ذاك قررت في نفسي ان اكتب في هذا العلم المهم و النافع، كتابا قيّما مستقلا بحيث لم تصل اليه يد احد من المؤرخين قبلي. و الذي أضعه أمام الأنظار لم يستطع احد فهمه مثلي.

في موضوع آخر يوضّح لنا بنفسه سبب اختياره لتأريخ الكرد وكردستان و يقول: لقد قررت تأليف كتاب شرفنامه لأن المؤرخين ﴿ و لحّد الآن لم يأتوا الى كردستان و لم يتحدثوا عن الشخصيات و الرؤساء الكرد و لم يقتربوا بأي حال من الأحوال من مذاق هذا التأريخ المليء بالمفاخر و ان مذاقه قد احرز قصب السبق من مذاق العسل و مَنّ السماء﴾[٢٩] لقد كان هدف شرفخان من تأليف كتابه شرفنامه هو: ((ان لا تنسى اسماء الأسر الكردية الكبيرة في كردستان و تبقى ذكراها الى الأبد)) و لكنه استطاع ان يحقق اهدافا اكبر من هذا بكثير. يقول المستشرق الروسى فيليا مينوف زيرنوف حول شرفنامه: ((ليست القيمة العلمية لهذا التأريخ موضع شك و جدال و مع هذا و رغم مرور ثلاثمأة سنة على تأليفه الا انه لم يستطع احد خلال هذه الفترة من انجاز عمل مثل شرفنامه يضاهيه في ثقله))[٣٠]

في مجال آخر يقول نفس المستشرق الروسى في وصف انتظام كتاب شرفنامه: ((و بعمله هذا فقد ملأ فراغا كبيرا في تأريخ الشعوب الآسيوية و لهذا فقد أتي بشيء كبير))[٣١]

يستطيع المرء و من خلال شرفنامه و الخاتمة ان يرى الموقع المهم و الخطير للشعب الكردي المنسى في مسيرة تأريخ الشرق الأدني فبالاضافة الى تأريخ القبائل و الامارات الكردية و الأسر المشهورة في

كردستان التي أرجَعَها كلها الى اصولها الحقيقية و بذلك ربط حلقات مهمة من تأريخ شعوب الشرق بعضها ببعض، فان شرفنامه مصدر مهم لتحليل تأريخ الشرقين الأدنى و الأوسط و خاصة في عهود هجوم التتار و التركمان و انتهاء الدولة العباسية و ظهور دول الآق قونيلو و قرةقونيلو و العثماني و الصفوي.. اه و لايوجد اى بحث علمي عميق حول الشرق يتحدث عن تلك العصور التأريخية في الماضي الا و التجأ الباحث الى شرفنامه و سيبقى الأمر كذلك في المستقبل ايضا. ان شعور و حدس الكردايه تىً و حب شرفخان لكردستان بادية تماماً في كتابه شرفنامه فمجرد التفكير في تأليف كتاب خاص بتأريخ الكرد و كردستان من قبل أمير مهم مثل شرفخان يعتبر في حدّ ذاته علامة بارزة على افتخار شرفخان بكرديته و كذلك فان محاولة شرفخان لتحديد حدود كردستان و التي حددها بأنها تبدأ من مضيق هرمز و تمتد الى ان تصل الى ملاطيه و موش دليل آخر على مدى حبه لكردستان و هذا ما جعله يُشارالية بأنه أبو التأريخ الكردي. و عندما يتحدث شرفخان عن علماء كردستان، فانه يتحدث عنهم بمحبة و افتخار كبيرين خاصة علماء بدليس. بالاضافة الى ما ذكرنا فاننا كثيراًما نراه يتحدث عن شجاعة و مروءة و سخاء الانسان الكردي و عادات و تقاليد الكرد الجميلة و انه يعتبر الكثير من أبطال التأريخ أكرادا ويشير بوضوح الى حقيقة ان كردستان لم ترضخ في يوم من الأيام للمحتلين الأجانب و ان الكرد و طوال التأريخ أرغموا اولئك المحتلين على ترك كردستان بعد تكبيدهم الخسائر الفادحة. و عند ما نرى شرفخان يوجه انتقاداته الى بعض العادات السيئة لدى الكرد و خاصة ما يسمى بداء الكرد ((الخلافات و الصراعات الداخلية)) بين الأكراد انفسهم، فانها جاءت من باب الحرص على الكرد من قلب مليء بالحب للكرد و كردستان وانها استنكار لهذه العادة السيئة المدمرة.[٣٢]

مع كافة الجوانب المشعّة لشرفنامه فان شرفخان و في بعض من الأحيان لم يصب الهدف بدقة و لكننا علينا ان نسجل ان شرفخان الّف كتابه هذا من وجهة نظره هو و وفق الأساليب و المقاييس العلمية السائدة آنذاك. يوجّه فيليا مينوف زيرنوف ــ و الذي طبع كتاب شرفنامه لأول مرة في ــ انتقادات الى شرفخان حول صياغة الكتاب و الأسس التي اعتمدها في تأليف كتابه و كذلك ينتقده على انه احيانا ولدى سرد بعض الحوادث فانه يقوم بخلط تلك الحوادث بعضها ببعض و كتب بعض الأسماء سهوا و لم يهتم كثيرا بما نقله عن المصادر الأخرى و انه نقل عنها حوادث بعيدة عن الصواب. و مثل أي اوروبي يعتقد هذا المستشرق الروسي بأن ايراد ذلك العدد الهائل من الأبيات في شرفنامه مع تلك الكلمات الصعبة شيء زائد عن الحاجة.[٣٣] و بإمكاننا ان نقول: بان ايراد تلك الأبيات الكثيرة و الكلمات الصعبة من قبل شرفخان و الذي أنتقد عليه ربما يعتبر لدى الكثيرين من القراء الكرد و سائر اهل الشرق سببا من اسباب ادخال البهجة الى قلوبهم.

اما النقد الأكثر أهمية و الذي يحق توجيهه اليه هو انه ــ شرفخان ــ نقل بعضا من وجهات النظر و الآراء الخاطئة للمؤرخين العرب و الترك و الفرس حول أصل الكرد و اخلاقهم و عاداتهم دون اى تمحيص أو تدقيق أو مناقشة أو حتى الرد عليها.[٣٤]

ان التأريخ بالنسبة لشرفخان كأمير كردي وعضو في اسرة حاكمة، تربّى مع أولاد الملوك و الرؤساء و الأمراء في قصر الشاه طهماسب الصفوي ثم كصديق و معتمد من قبل السلطان العثماني ــ يعتبر تأريخا للأمراء و الرؤساء و القادة المشهورين في كردستان و الأسرتين الصفوية و العثمانية و سائر المتنفذين في الشرق. و لهذا فاننا لا نرى في شرفنامه، بحثاً للحياة اليومية لسائر الناس البسطاء.

تحدث الكثير من الكتاب عن شرفنامه و استفادوا منه مثل: الحاج خليفة ((كاتب جلبي و أولياء

ضلبى.....)) و لقد ترجم شرفنامه الى اللغة التركية مرتين: الأولى عام /١٦٦٧ـ١٦٦٨ من قبل شخص باسم محمد بط بن احمد بط مرزا حيث ترجم ملخصامنه الى التركية و بعده بعشرين سنة قام شخص باسم "سامي" بترجمة الكتاب كله الى التركية من اجل امير كردى باسم "مصطفى" و لقد بقيت هاتان الترجمتان مخطوطتين و لم تطبعا.[٣٥]

ثم قام الملا محمود البايزيدى عام /١٨٥٨ـ١٨٥٩ و لأول مرة بترجمة شرفنامة الى اللغة الكردية بناء على طلب المستشرق الروسي: ((الكسندرذابا)) و قامت السيدة ز.موسائيليان بطبع الترجمة بالروسية.[٣٦]

و لقد جلب كتاب شرفنامه انتباه المستشرقين الغربيين ايضا فلقد عرّفه (هيربيلو) بالغرب عندما أورد أسمه في كتابه باللغة الفرنسية عام /١٧٧٦.[٣٧] يبدو ان الكاتب الانجليزي ((جون مالكولم)) كان اول غربي استطاع الحصول على نسخة مخطوطة من شرفنامه و استفاد منها.[٣٨]

و كذلك استفاد منه الكاتب الفرنسي ((كاترمير)) في تأليف كتابه ((تأريخ المغول في ايران)) و الذي نشر في باريس عام /١٨٣٦.[٣٩] و كما يقول فيليا مينوف ـ زيرنوف: ((لقد قدمت تلك الهدية القيمة الى العلم بفضل العلماء الروس)).

و كان (خ.فرين) اول روسي يكتب حول شرفنامه عام/١٨٢٦ و في نفس العام تحدث (فولكوفيش) حوله ايضا.

و لقد تحمّل المستشرق الروسي ((فيليا مينوف ـ زيرنوف)) نفقة و نشر و طبع الكتاب بالفارسية و كتب له مقدمة باللغة الفرنسية في مجلدين خلال أعوام ١٨٦٠ـ١٨٦٢ بمدينة (بيترپورگ) و وضعه تحت تصرف العلماء و المستشرقين.[٤٠]

ترجم (ه.بارب) شرفنامه الى اللغة الألمانية خلال الأعوام ١٨٥٣ـ١٨٥٩ و طبعه في فينا.[٤١]

كذلك قام (شارموا) بترجمته الى اللغة الفرنسية خلال أعوام ١٨٦٨ـ١٨٧٥ و نشره في أربع مجلدات.[٤٢]

و ترجم مرتين الى اللغة العربية: الأولى: من قبل الملاجميل روزبيانى عام ١٩٥٣ و طبعه في بغداد و كانت ترجمة تشمل الجزء الأول فقط.

الثانية: من قبل محمد على عونى ـ ترجم الجزأين ـ في القاهرة و نشر بعد و فاته خلال الأعوام ١٩٨٥ـ ١٩٦٢.[٤٣]

ترجمت المستشرقة الروسية ((ئى فاسيليافى)) الجزأين الى اللغة الروسية و طبعت الجزء الأول عام ١٩٦٣ و الجزء الثانى عام ١٩٧٦. أما آخر ترجمة للكتاب الى اللغة الكردية فقد كان على يد الشاعر (هذار موكريانى) عام/١٩٧٢ حيث قام بنشره المجمع الكردى في بغداد.

و منذ عدة سنوات يحاول الدكتور "مهرداد ايزدى" ترجمة شرفنامه الى اللغة الآنكليزيه نأمل له الموفقية في مهمته هذه.

تعتبر ترجمة شرفنامه الى كل تلك اللغات علامة بارزة على أهمية و خلود هذا الكتاب و سيبقى الكتاب و مؤلفه بالنسبة للكرد خالدين أبدالدهر.

الهوامش:

١- محمد امين زكى: خلاصة تأريخ الكرد و كردستان. بغداد/١٩٣٠.

٢- و كمثال: خسروبن محمد الأردلانى: تأريخ بنى أردلان بداية القرن التاسع عشر. عبدالرزاق بيط الدنبلى المتوفى عام ١٨٢٧ـ١٨٢٨ تأريخ الدنابلة. ماه شرفخان: عاشت بين ١٨٠٥ـ ١٨٤٧ تأريخ أردلآن لملا محمود البايزيدى. النصف الثاني من القرن التاسع عشر كتاب: التأريخ الجديد لكردستان. مرزا على اكبر. نهاية القرن التاسع عشر ـ الحديقة الناصرية.

٣- حول ابي حنيفة الدينورى انظر: الدكتور كمال مظهر/ التأريخ ملخص علم التأريخ و الكرد و التأريخ / بغداد/١٩٨٣ و كذلك انظر:The international journal of Kurdish studies Vol 10 nr 1&2 NY 1996

٤- شرفخان البدليسى. شرفنامه. ترجمته ئى فاسيليافا الى الروسية و كتبت له مقدمة وعدة هوامش الجزء الأول موسكو/١٩٦٧ الجزء الثاني موسكو/١٩٧٦.

٥- الجزء الأول من كتاب شرفنامه تأليف شرفخان بن شمس الدين البدليسي باهتمام فلاديمير و لياميتوف ـ زيرنوف طبع عام ١٨٦٠ بمدينة بطرسبورغ.

٦- انظر شرفنامه/ شرفخان البدليسى ترجمة هەژار موكريانى الى الكردية طبع من قبل المجمع العلمى الكردى ١٩٧٢ ص٧٧٦ـ٧٨٧.

٧- انظر الدكتور كمال مظهر احمد التأريخ ص١٠٥ و شرفنامه ص٧٧٦.

٨- شرفنامه ص٧٧٨ـ٧٧٩.

٩- نفس المصدر ص٧٧٨ـ٧٧٩.

١٠- نفس المصدر ص٧٧٩ـ٧٨٠.

١١- نفس المصدر ص٧٨٠.

١٢- نفس المصدر ص٧٨٠ـ٧٨١.

١٣- نفس المصدر ص٧٨١.

١٤- نفس المصدر ص٧٨١.

١٥- نفس المصدر ص٧٨١.

١٦- نفس المصدر ص٧٨١ـ٧٨٢.

١٧- نفس المصدر ص٧٨٢.

١٨- نفس المصدر ص٧٨٣.

١٩- نفس المصدر ص٧٨٣ـ٧٨٤.

٢٠- للاطلاع على البيت انظر نفس المصدر السابق ص٧٨٥ـ٧٨٧.

٢١- انظر الدكتور كمال مظهر احمد التأريخ ص١٠٦ـ١٠٧.

٢٢- للاطلاع على نص كتاب ضياء شرفخان الى هذار موكريانى انظر شرفنامه ص٧٩٠ـ٧٩١.

٢٣- الدكتور كمال مظهر احمد التأريخ ص١٠٧.

٢٤- انظر مقدمة فيلياميتوف ـ زيرنوف شرفنامه ص٨٢.

٢٥- شرفنامه ص٩ـ١٠.

٢٦- نفس المصدر ص١١.

٢٧- نفس المصدر ص٧٨٧ الهامش الأول.

٢٨- نفس المصدر ص١١.

٢٩- نفس المصدر ص١٣ـ١٤.

٣٠- انظر مقدمة فيلياميتوف شرفنامه ص٨٢.

٣١- نفس المصدر السابق.

٣٢- للاطلاع على هذا الموضوع بالتفصيل انظر شرفنامه ص٢٥ـ٣٩.

٣٣- انظر مقدمة فيلياميتوف شرفنامه ص٨٢.

٣٤- انظر هامش ٣٢.

٣٥- د. كمال مظهر نفس المصدر السابق ص١٢١.

٣٦- الملا محمود البايزيدى كتاب التأريخ الجديد لكردستان / ترجمة الكسندر ذابا الى الروسية و احتفظ به في ارشيف روسيا و في السنوات الأخيرة ترجمه موسوئيليا الى الروسية و لكننى لحد الآن لم استطع الحصول على الترجمة.

٣٧- Bibio teque Orientale, ou dictionnarie universel, contenant generealment tout cequi regarde la connoisannsannsace des publes de Loriental. Par monsieur Dherbelot, Maestricht, 1776 xxvi. 954.p

٣٨- J, malcol, The history of Persia from the most early period to the present time Vol 2 London 1815.

٣٩- Quatremer E, Raschid eldin, History des Mongols de la perse, Paris 1836, re- print Amesterdam 1968.

وكذلك انظر

Quatremer E. M Notice et extraits des manuscrits deal Biblioteque du roi et auters biblio theues. Paris 1838.

٤٠- انظر الهامش ـ ٥ ـ و كذلك الجزء الثاني من طبع بيترثورط باهتمام ويلياميتوف.

٤١- Barb H Uber die unterdem Namen Trich el Akrad beKannte Kurden- chronik von schref "sitzung dberichte der pgil-hist Cl der K.K akad der wiss zu Wien 1853 BdXH.

٤٢- Cheref Nameb ou fastes dla nation Kourde par cheref ddin prince de Bidlis. Dans Llialet arezrumme trad du Persian et commentes par FB Charmoy T 1-2 SP.T 1868-1875.

٤٣- انظر شرفنامه في تأريخ الدول و الامارات الكردية الفه باللغة الفارسية الأمير شرف خان البدليسى نقله الى العربية و علق عليه الملاجميل بندى روذبيانى. بغداد/١٩٥٣.

شرفنامه الفه بالفارسية شرفخان البدليسى ترجمه الى العربية محمد على عونى راجعه و قدم له يحيى الخشاب. الجزء الأول ١٩٥٨ الجزء الثانى/١٩٦٢.

دلير ميرزا

ممّ ترضع اللغة، من الشعر أم ماذا؟!

ان فناء أية لغة في العالم مليئ بالاعجاب كتكوينها الذي يحدث بشكل سريع و علني، بحيث يثير الدهشة و الاعجاب في نفوس الجميع. في غمضة طرفٍ نُفاجأ بظهور لغة جديدة لتحلّ محل لغة أخرى قديمة و هي في حالة احتضار. لاشك ان عملية الفناء للغات تحدث بشكل تدريجي و شبه سريّ و تستمر حتى بعد انقضاء فترة تكوين اللبنة الاولى للغة الجديدة، محاولة الادامة بحياتها، و لكن الناس لا يقفون على حقيقة هذا الفناء التدريجي، الاّ بعد مرور أعوام عليه، و بالتالي يُفاجؤون، حالهم حال أصحاب الكهف و لايفيقون من نومهم و فترة سباتهم الاّ بعد فوات الاوان. أين موقع اللغات اللاتينية و السانسكريتية و البهلوية و السلطية من اللغات الحيّة الآن؟ متى أمحت و أين دفنت؟!

مما لاشك فيه ان تحديد تأريخ فناء لغة ما ليس أمراً هيّنا و لكن تحديد الاسباب التي تكمن وراء ظهور أو فناء أية لغة في العالم؛ بشكل علمي و تأريخي، ليس أمراً محالاً. الشعراء هم سبب رئيسي في العمل على فناء لغتهم، أو في ديمومتها و نموها و تطورها خلال نتاجاتهم الشعرية و من خلال الجسر الذي يبنيه الشاعر للربط بين اللغة و الناس المعاصرين له. عندما يقطع الشعراء دابرهم بحياة معاصريهم الذين يشاركونهم في لغة واحدة و لايقاسمونهم ضرّاءهم و سرّاءهم، وعندما يلتهون و ينهمكون بامورٍ و مسائل تبعد عن مشاعر و أحاسيس و متطلبات الناس الروحية، عندها تشقّ اللغة طريقها نحو الفناء التدريجي.

حال ظهور لغة جديدة الى الوجود، نجدان أسرار مصيرها تحكّم من مواقعها في أحشاء الشعر و أقبية الدواوين الشعرية، و الشعراءهم أولى بتزريق البلاغة بعلومها و فروعها في جسم اللغة البكر. اذن، ام ولا ولن تخطو اللغة بخطوات نحو التكامل و الغنى الاّ بعد ميلاد أول شاعرلها، بعدها تساهم اللغة الجديدة بشعرها و شعراءها في مراسم تشييع جثمان اللغة التي سبقتها و التي تسبق فترة احتضارها مرحلة اكتمال لبنة اللغة و الشعر الجديدتين.

من خلال هذا البحث، أسعى لوضع النقاط على الاحرف مستنداً على حقائق تأريخية، حيث يصعب تجسيد مضمونه دون الاعتماد على مصير اللغات التي فارقتها الحياة على أمد الحضارات التي واكبت مسيرة الانسانية، و اركّز جلّ اهتمامي على الشعر دون التطرق الى النواحي الادبية الاخرى. لأن الشعر: أولاً، يتضمن كافة الافرازات و النتاجات الادبية التي تصاغ في

بحبوحة اللغة الواحدة، أعني كافة الفنون الادبية في الشعر و النثر و الدراما و القصة و القصص المسرحية... الخ. في الحقيقة أعني جانباً من بوطيقا أرسطو، أي كل ما يعبّر عن كنه الفن و ما يتجسّد في اللغة.

جاءت محاولتي هذه لعدم التعرض لمصطلح الادب كي لا أتشبّث بحشيش تفادياً من الغرق في محيط البلاغة (المعاني ـ البيان ـ البديع) و ان اكتفي بمصطلح الشعر، لأنه يستلهم مقوماته من منبع الفن اكثر من الفروع الادبية الاخرى، بالاضافة الى كون الشعر اطاراً فنياً للحوار منذ بدء الخليقة. ثانياً، من هذا المنطق على انه نتاج روحي و الهام لايمكن تجسيده للاخرين الاّ من خلال التصنيع اللفظي و خلق كلمات يمكن استيعابها من قبل الناس. و هذه فكرة لاتخلو سبيل الانسان المملوء بالأحاسيس و العواطف التي لاتتجسد الاّ من خلال إغناء اللغة بأزاهير الشعر المزركشة. فالشعر نتاج يُسجل في مرحلة عمر الشاعر و بلغة حيّة معاصرة تتقولب فيه أماني و تطلعات الناس بالاضافة الى كونه ملاذاً يلجأون اليه للابتعاد عن المأسي و الويلات، كي يستمتعوا في فراديسه براحة البال و لولبرهة قصيرة من الوقت و يجدوا فيه ما ينسّيهم آلامهم و جروحهم الاجتماعية و الاّ فان الشعر الرسمي و الذي يُلقى بطريقة سالفة لأوانه و بلغة لاتتأثر بها سوى الموتى دون الاحياء، فلن يكون الموت نتيجته المحتومة و حسب، بل سوف تؤدي باللغة الى الهاوية.

الشعر ان لم يُلقَ بهدف تجسيم معاناة الناس و تجسيد عواطفهم النبيلة، بل ألقي بهدف اظهار قدرة الشاعر و براعته و مهارته الادبية بين الشعراء للحصول على مكان يليق به من بين الشعراء و لكي يدوّن اسمه في قائمة اسماء الشعراء الذين سبقوه بازمان، فلا يعتبر شعراً القي لأناس معاصرين و أحياء، بل هو شعر نظّم أساساً للاموات؛ أو يكون شعراً يتلهّث انفاسه الأخيرة و على شفا حفرة من الفناء، ارتبط مصيره اصلاً بظهور شعر معاصر ملازم للغة حيّة منظورة. مثل هذه الطائفة من الشعر لاولن يستطيع المضي قدماً، و من المستحيل ان يقدر على إغناء اللغة و تطويرها.

دعماً لهذا الاستهلال المتواضع، أحاول ان أذكر أدلة تاريخية بصدد ظهور و فناء لغات على مرّ الاجيال، لكي نقف على حقيقة أمر هذا الرأي و لكي ندرك حقيقة أن عمر اية لغة كأس بيد شعرائها و لابد لها ان ترضع من الشعر الموجود داخل الكأس الذي يقدّمه فحول الشعراء!

في فترة من الزمان كانت اللغة اللاتينية لغة الغرب و امبراطورية الروم البيزنطينين و بعد تجزئة الامبراطورية الى قسمين، بقيت اللاتينية لغة رسمية و مشتركة للامبراطورية الرومانية الغربية. قبل بدء القرون المظلمة التي تبعتها القرون الوسطى، قضت هذه اللغة مراحلها الادبية الزاهية الثلاث: المرحلة الاولى، مرحلة بناء اللغة و الادب اللاتينيين و كان لوئي أندرونيكوس على رأس قائمة الشعراء، عاش في القرن الثالث قبل الميلاد و أسر في اسبارط. كان كلّ من اسكيبي بوس (١٨٥ـ١٢٩ ق.م) و كراتس؛ الذي عاش في القرن الثاني قبل الميلاد و الذي أقام فترة من الزمن في روما و كان مدرساً للغة و سفيراً لبلاده هناك، كانا شاعرين بارزين لهذه المرحلة. المرحلة الثانية أي المرحلة الذهبية و فيها بلغت اللغة و الادب اللاتينيتين أوجهما و ظهر فيها سيسرون (١٠٦ـ٤٣ ق.م) و فيرجيل (٧٠ـ٩ ق.م) و هوراس (٦٥ـ٨ ق.م) و اوبلر (٤٣ ق.م ـ ٧١م) و سنكا (٤ ق.م ـ ٦٥م) و كانوا من فحول الشعراء لهذه المرحلة و سجلّوا فيها اروع النتاجات الادبية. المرحلة الثالثة، أي المرحلة الفضية التي سبقت أفول نجم اللاتينية و كان تاسيتوس (٥٥ـ ١١٧م)، بوفنال (٦٠ـ ١٤٠م) من شعراء هذه المرحلة و قدّما نتاجات شعرية و ادبية لاتقل اهمية عمّا سبقهما فحول الشعراء للمرحلة السابقة.

بدأت قبائل الجرمن المتوحشة غاراتها على حدود امبراطورية روما المتاخمة، و قاموا باحتلال المناطق الغربية منها و بتنصيب البابا محل الامبراطور، و انهكموا بعدها في خدمة البابا وحاشيته، الى ان وصل بهم هذا التطرف في العبادة و التمسك بالمسائل الدينية الى اعتبار انفسهم الفئة الوحيدة المناصرة للبابا و لنهج المسيحية.

و اصبحت الكنيسة مصدر القرارات والارشادات السياسية و غير السياسية، الاّ ان الكنيسة استغلت هذه الفرصة لضرب النتاجات الادبية و الشعرية عرض الحائط و اصدرت أوامرها بتحريم كافة النتاجات الادبية و الفلسفية اليونانية و الرومانية و اعتبرها في عداد الكفر و الزندقة، حالها حال النتاجات الادبية و الثقافية الفارسية للعهد الساساني بعد مجيئ الاسلام، وقيام الجيوش الاسلامية بفتح بلاد الفرس في عهد عمر بن خطاب. لم تنج من غضب تلك القبائل الهمجية عدا البعض من نتاجات افلاطون التي روّجها أوغسطين، وكذلك بعض من كتابات ارسطو التي وضعت على الرفوف لحين عصر توماس أكيوناس الذي هيّأ لها الارضية لفرضها على الكنيسة، و لكنه رضخ في النهاية لضغوط الكنائسيين و لقرارات لجانها التفتيشية، وقام بتبرئة نفسه من التهم التي وجّهت اليه و ذلك بالتقليل من أهمية تلك النتاجات و آثارها السلبية على نفوس المسيحيين، و لم يجرؤ احد بعده من أن يطوي صفحات تلك النتاجات الادبية و الشعرية القيّمة، بعد ان أضطر توماس الى التراجع عن نواياه و تاب عن تلك التي أعتبرت جريمة شنعاء، و حتى من مطالعة أشعار سيسرون و تلك النخبة المعاصرة له من الشعراء، تحت ضغط الكنيسة للتفرّغ لخدمة الانجيل و لاسيما لكونه استاذاً للغة و الادب و استغلال علمه و ادبه لالخدمة اللغة اللاتينية، بل لحبسها داخل أروقة الكنائس و جدران المكاتيب الدينية و ابعادها عن عامة الناس. هذه تعتبر أمثلة صغيرة من حوادث و ظواهر أدّت الى أفول نجم الأدب اللاتيني، و بالتالي الى اضعاف اللغة و ان تخيّم الظلمات على سمائها، و تحولت الى لغة الكنائس و الفلسفة، و تم حجز اللغة اللاتينية و حتى الفلسفة و الكنيسة داخل جدران مكاتيبها التعليمية. و ما كانت تخرج من نطاق اللغة الرسمية و الادارية و لم تستفد منها عامة الناس و أصبحت تعّد أيامها الاخيرة و أمست لاتروي ظمأ الناس المعاصرين لكونها لاتعّبر عن أحاسيسهم و مشاعرهم و لاتتطرّق الى جزئيات حياتهم اليومية.

بادر الناس الى تصفية حساباتهم مع اللاتينية و تولّوا صوب اللغات و اللهجات المحلية، و علاوة على كونها تستمد أصالتها من اللاتينية الاّ انها كانت لغات الشوارع و الازقة و المحلات التجارية، لغات الناس الدارجة و المتداولة و كانت قلوبهم تنبض في ايقاع كلماتها و تعبّر عن مشاعرهم، و بدأت دمائهم التي كانت تجري في عروق اللغة اللاتينية تُغذّي خلايا البنية الجسمية للمصطلحات المحلية. لفظت اللاتينية انفاسها الاخيرة بشكل تدريجي، لأنها اصبحت لغة الكنيسة و الفلسفة، لالغة الناس و لم يأخذوها بالحسبان و كانوا ينتظرون عن كثب، مجيئ (دانته) لكي يعلن للملأ؛ بلغته الايطالية البكر، نبأ فوت اللغة اللاتينية. قام دانته و من والاه من الادباء و الشعراء بالقاء نتاجاتهم بلهجات محلية و بادروا الى تشييع جثمان اللغة اللاتينية في مثواه الاخير قرب أبراج الكنائس و احشاء الفلسفة، و على الرغم من نشر كتب قيمة باللغة اللاتينية في مجالات العلم و الفلسفة و الاخلاق و السياسة في تلك الحقبة من الزمن، الاّ ان قلبها أخفق عن النبض و كانت روحها اضعف من ان تمحي آثار الموت و الاحتضار على جبينها !

اللغة السانسكريتية هي الاخرى راحت ضحية ظروف مشابهة و استسلمت بشكل أسرع. رافقت السانسكريتية الآريين و واكبت هجرتهم الى الهند في النصف الاول من الألفية الثانية قبل الميلاد. كانت لغتهم الحيّة في مستهّل اقامتهم في الهند، و كانت تلد معهم من بطون امهاتهم و ترعرع معهم، و كانوا

يتحدثون بها في بيوتهم و يتعاملون بها و يُشيّعون بها في مقابرهم و قام الشعراء بالقاء أشعارهم بالسانسكريتية زهاء ألف عام. اشعار حيّة بلغة حيّة معاصرة لأناس معاصرين و كانت تشاركهم مسرّاتهم و مضرّاتهم و بقيت آثار أدبية من شعرٍ و أساطير و قصص عن تلك الفترة لحد الآن، منها ريك فودا، يا جورفودا، ساموفودا، اروفودا و البانيشادات و غيرها.

كانت رحى الزمن تدور و فجأة لاقى المثقفون بشكل خاص و الناس بشكل عام، تحولات طرأت على لغتهم، حيث وجدوا الناس لايستعملون لغة الفودا في محادثاتهم و مكالماتهم في البيوت الاسواق، مما أحدث هذا رعباً في قلوبهم و بدأوا بالتفكر لوضع حدٍ لهذه التحولات، لا لأجل مرة أعين الناس، بل حرصاً على الاحتفاظ بلغة الفودا و انقاذها من موتها الحتمي و بسبب حرصهم و تعلّقهم بهذه اللغة أرادوا تعطيل حركة عجلة التاريخ الى الامام و رجّحوا التحدث مع المقابرو موتاها على محاورة الاحياء و بدأوا يعاتبون الاحياء بسبب تغاضيهم المليئ باللامبالاة عن لغتهم الأم، دون التوجه لحقيقة ان كتبهم التي حاولوا الاحتفاظ بها كانت قد كتبت بأيدي أحياء الأزمنة الفائتة و ليس من قبل أمواتها !

بادر الحكماء و الحكام و على عجلة من أمرهم، لايجاد منفذ للافلات بلغتهم من الفناء، وقاموا بصياغة أسس النحولها ووضعوا الاسس لتأجيل ترويج اللهجات المحلية و عدم القاء الشعر بها و الاكتفاء باللغة التي اعتمدت سابقاً في كتابة الاسناد و التراث، و التقيّد بقواعد اللغة التي وضعها البانييون قبل اكثر من (٥٠٠) عام قبل الميلاد.

قام الهنود بتصفية حساباتهم مع السانسكريتية لانها كانت لغة الكتب و كبّلت داخل المكاتيب و ابعدت عن المسار تطورها التأريخي، لانها لم تكن لغة الهنود الحيّة و بدأت كل طائفة تروّج للهجتها. كان بوذا أولٍ من ادرك هذه الظاهرة بعبقريته الخرفاء و كان واقفاً على انتهاء عمر السانسكريتية كلغة حيّة دارجة وابلغ مؤيديه الاعتماد على اللهجة المحلية في كتاباتهم و وضع اللغة السانسكريتية جانباً، ولم يتنبأ اليها أحد خلال مدة الف عام، أي فترة ازدهار الادب الكلاسيكي للسانسكريتية، ماعدوا بوذا، وان الشعراء المؤيدين و المحبّين لقراءة الكتب القديمة تعلّموها في المكاتيب، و بدأت الاشعار و النتاجات الادبية تحتضر تزامنا مع احتضار اللاتينية.

لم تؤثر نتاجات الشعراء خلال تلك الفترة على أحاسيس و مشاعر معاصريهم من الهنود قيد أنملة، و ما كانوا يفهمون معانيها و ما كانت تواكب اذواقهم الادبية و الفنية. قامت كل فئة و طائفة بالاستفادة من لهجاتها المحلية منتظرة مصيرها إثر هبوب عاصفة الاحداث من قيام سلطة الغزنويين، و الريح العاتية من بلاد المغول الناطقين بالفارسية، ومن طغيان بركان طموح البريطانيين، وردود فعل اللهجات المحلية من الهندية و البنغالية و الآسامية و الكجرائية و التي كانوا ينطقون بها كلغات حيّة و دارجة، وقاموا بالتصدي لتلك الامواج التي حاصرتهم في فترات مختلفة من تأريخهم و استخدموا ببسالة الدرع الشعري.

لنتفقد معاً مقبرة اللغة السَلطية الايرلندية و نقرأ فاتحة على روحها و لنلق نظرة على حجارة ضريحها:

قبل ان يحتل البريطانيون ايرلندة، كان سكانها ينطقون بلغتهم الام و كانت السَلطية لغة شعرائها. استمرت فترة الاحتلال مدة ثمانية قرون، و تعرضت فيها اللغة السلطية لضغوط قاسية من قبل اللغة الانكليزية و كانت ايرلندة تخوض نضالاً مريراً بهدف اعادة استقلالها و حاربت الانكليز و لغتهم، و حمل (ييتس) الشاعر الايرلندي الكبير لواء التحدي لغوياً و ادبياً، و حاول عن طريق إحياء الاساطير و القصص و الفولكلور الشعبي و بلغه بليغة و ادبية شيّقة، فتح جبهة جديدة لمناوءة المحتلين و بادر بمشاركة متحمسين آخرين الى تأسيس فرقة (أبي) للمسرح الشعبي في مدينة دبلن، على أمل إحياء التراث و الأدب الايرلنديين بعد تحرير بلدهم من نير الاحتلال

البريطاني. تزامناً مع هذه النشاطات و الفعاليات، قامت الحكومة الايرلندية الفتية بالزام الناس بالتعليم الإجباري للغة السلطية في كافة مراحل التدريس، وقررت اعتبار درس اللغة و الادب السلطي مادة اساسية عند اجتياح اية مرحلة دراسية، وان لا يحق للطالب اجتياح مرحلة مالم ينجح فيها و لكن تلك المحاولات كلها كانت بلا جدوى و باءت جميعها بالفشل الذريع و كطلقات طائشة في الظلام! صحيح ان الايرلنديين استطاعوا من طرد المستعمرين الانكليز، بعد نضال مرير استمر ثمانية قرون من ديارهم، الاّ انهم عجزوا من اعادة الحياة الى لغتهم، و بدوري أعيد السبب في هذا الفشل الى المحاولات و المساعي العفوية الاعتباطية الارتجالية لبيتس و البيتسيين الذين تحوّلت مساعيهم الى هباء منثور كتلك بائعة اللبن! حيث جاءت محاولاتهم مقلوبة رأساً عقب، و ذلك بالاستفادة من اللغة الانكليزية بدلاً من السلطية في احياء الادب الايرلندي، بالتالي أقدموا على اغناء اللغة الانكليزية اكثر فأكثر على حساب الايرلندية، و ترويجها بسهولة بعد تطعيمها بأدبهم بعد ان حاربوها خلال فترة الاحتلال الطويلة، وها قام البيتسيون بفتح أبواب ادبهم الموصدة بوجهها بأيديهم، و اصبحت السلطية ضحية خطأ فادح أرتكبوه، و تعلق شغف الايرلنديين باللغة المحتلة، لانهم حوصروا بالانكليزية من كل حول و حوش و حتى عند مطالعتهم لتراثهم و أدبهم و حضارتهم، حيث ترجمت جميعاً الى اللغة الانكليزية. لو بادر بيتس الى إحياء التراث و الأدب بلغته الأم لما أصابتها تلك اللعنة التي لاتغتفرلها، و أحرزت النجاح في ديمومتها، مثلما بادر شعراء عهد يعقوب ليث الى احياء لغتهم في ايران بعد الاسلام.

العربية هي احدى اللغات الحيّة و الغنية في العالم، و استطاعت شقّ طريقها و اجتياح كلّ الصعوبات التي ضايقتها و بالاخص قبل ظهور الاسلام عندما كانت تتضايقها لغات المستعمرين لمنطقتي نجدو الحجاز من قبل كبرى الامبراطوريتين حينذاك، و اعيد الفضل في ذلك الى الأدب الجاهلي عامة و الشعر الجاهلي خاصة، و بعض اللغويين العرب يعيدون الفضل في هذا الى العلاقة الجدلية بين اللغة المشتركة و اللهجات المحلية المتشابكة و المتداخلة المتعددة. انهمك النحويون القدامى في بحوث انحصرت باللغة المشتركة و تغاضوا عن التطرق الى اللهجات المحلية، سوى اشارات عارضية و هامشية، وعليه ان ما قيل حول تلك اللهجات و نتاجاتها الادبية و الشعرية لايتعدى حدود الفرضيات، و قد يعود السبب الى اوجه التشابه بين تلك اللهجات كان (نولدكه) على اعتقاد تام بعدم وجود اختلافات كثيرة بين معظم اللهجات في شبه جزيرة العرب الحجاز و نجدو اللغة المشتركة هي القاسم المشترك لها. اما برو كلمان على اعتقاد بان اللغة المشتركة لم تكن يوماً ما لغة، يتداولها سكان الجزيرة، و لم تخرج عن نطاق النتاجات الادبية و الشعرية. و على العكس منه، يظن و لندبرك بان اللغة المشتركة كانت لغة التحدث في حقبة من الزمان و يعتبر قواعد اللغة العربية من صنع الشعراء العرب. لكن العرب أنفسهم على اعتقاد بان اللغة المشتركة هذه كانت في السابق لغة القبائل و البدو و التي يعتبرونها محكاً لتقييم اللغة المشتركة، و حتى في علم الصرف و العودة الى اصل الكلمات العربية.

ان الادب و الشعر الجاهليين لازما الفترة التي تدعى بانها فترة استخدمت فيها اللغة المشتركة، و لاتوجد أدلّة تثبت حقيقة هذه الادعاءات و كانت قبائل قريش و بنو التميم و قيس و الأسد و الهذيل تستخدم اللغة المشتركة البليغة للتعبير عن أحاسيسهم و مشاعرهم. اذن فالخصوصية الرئيسة للغة المشتركة هي أن تكون لغة وسطية تجمع بين كل اللهجات المتداولة و الرائجة بين العرب.

مما لايقبل الشك ان بناء اللبنة الاساسية لهذه اللغة المشتركة يعود الى عصر ما قبل الاسلام. يعتقد الدكتور أنيس بان اللهجات كانت غير منقطعة عن بعضها بالرغم من كثرتها و حافظت كل منها على

خصوصيتها و لكن بسبب بعض الشروط البيئية المحدودة في شبه الجزيرة العربية سارعت احداها الى التسلط و فرض سيادتها على الاخريات، أي ان تلك الشروط ساعدت على اقتراب و دنو هذه اللهجات بعضها عن الاخرى، و نتيجة الاندماج بينها ظهرت لغة مشتركة لتصبح وسيلة تفاهم بين العرب. كان للحالة الاقتصادية و السياسية و الدينية التي سايرت المنطقة قبل ظهور الاسلام التأثير الكبير لميلاد لغة مشتركة لأول مرة في مكة أم القرى، و الاستنباطية و الالتقاطية هما ميزتان لتنقيح هذه اللغة و اصبحت أبلغ من اللهجات المحلية و لغة للنتاجات الادبية التي ساعدت بدورها الى غناءها و إيصالها الى ما هي عليها الآن، باعتباره لغة فريدة من نوعها غنيً و جمالاً.

كلّ عربي لن يتعرض مطلقاً لأخطاء لغوية عندما يتحدث بلهجته المحلية، ولكن عند التحدث باللغة المشتركة ـ ماعدا المتخصصين و الملّمين بقواعد اللغة ـ يتعرض العربي قبل الأعجمي لاخطاء فادحة و حتى كبير فحول الشعر العربي النابغة الذبياني لم يبرأ نفسه من الاخطاء بقوله: كانت أشعاري مليئة بالاخطاء النحوية عندما كنت أقيم في مدينة يثرب و لكن بعدان هاجرتها أحسب نفسي من أحسن شعراء العرب.

ان الشكوك و الاوهام التي ألفقت بالشعر الجاهلي، يجب ان لا تشكل عندنا الاقتناع بان هذه الاشعار لايعود تاريخها الى ذلك العصر، و بالنظر لكون اكثريتها مصدراً لصياغة قواعد النحو العربي من قبل أمثال ابي الاسود الدؤلي و التي لعبت دوراً بارزاً في ابقاء اللغة العربية حيّة ناضرة. حتى القرآن الذي لعب هو الآخر دوراً أساسياً على سلامة اللغة العربية جاء بنفس اللغة المشتركة.

يروى بان ابن الازرق و نجدة ابن غويمر ذهبا الى ابن عباس مستفسرين عن بعض الكلمات الغريبة الواردة في القرآن و التي لم يستعلمها القريش في مكالماتهم اليومية:

+ ما معنى كلمة (الوسيلة) التي وردت في الآية (وابتغوا اليه الوسيلة)؟

ـ الوسيلة جاءت بمعنى الحاجة و الطلب.

+هل انها كلمة عربية؟

ـ نعم، ألم تسمعا هذا المقطع من قصيدة لعنترة العبسي:

إنّ الرجال لهم اليك وسيلة
ان يأخذوك تكحلي و تخضبي؟

+ ما معنى كلمة (عِزين) التي وردت في الآية (عن اليمين و عن الشمال عزين)؟

ـ العزين تعني حلقة الأحبة. ألم تسمعا هذا المقطع الشعري لعبيد بن الابرص:

فجاؤوا يهرعون اليه حتى
يكونوا حول منبره عزينا؟

و هكذا وجها اليه اكثر من (٢٥٠) سؤالاً بصدد الكلمات غير المألوفة لدى القريش و الواردة في القرآن، وردّ عليها مستنداً و مستشهداً بمقاطع من الشعر الجاهلي! و بعد الانتهاء من الردّ، قال لهما: الشعر ديوان العرب، عندما يستعصى عليكما معنى كلمة ما، عليكما التشبث بهذا الديوان أي الشعر. عندما تستعصى عليكما كلمة ما في القرآن، بدلاً من توجيه السؤال لي، من الافضل الاستنجاد بالاشعار القديمة لأن الشعر ديوان العرب.

كان للشعر الجاهلي الدور البارز في حماية اللغة العربية من التقهقر، على الرغم من كون ارض شبه الجزيرة العربية مسرحاً لهيمنة و نفوذ الامبراطوريتين الرومانية و الساسانية و لكن بسبب مبادرة الشعراء بكتابة اشعارهم باللغة الأم و بلغة الناس المعاصرين لهم، استطاعوا من الاحتفاظ بها و تطوير مقوماتها و اسسها.

اللغة الفارسية هي احدى اللغات الحية في العالم، نمت و تطورت في رحم الشعر الفارسي و لولاجهود الشعراء الفرس المضنية و الدؤوبة، لأمحيت آثارها قبل الف سنة كغيرها من اللغات الفانية

كالسانسكريتية و اللاتينية و السلطية و البهلوية. بعد مرور (٢٠٠) عام على سقوط الامبراطورية الساسانية، يسمع يعقوب ليث الصفار من يثنيه باللغة العربية، فيلتفت الى محمد وصيف و يقول معاتبا الثناء بلهجة محلية بسيطة: لماذا يقال الشيء الذي لا أقدر على فهمه؟ و مما يجدر الاشارة اليه ان اللغة العربية كانت قد انتشرت في أكناف ايران، و اللغة شبه البهلوية و شبه الفارسية هي اللغة الرسمية و تساير رسميتها اللغة العربية، أي ان ايران كانت تعاني من افتقارها الى لغة مشتركة، و اعتمدت كل منطقة على لهجتها المحلية و أصبحت اللغة العربية هي السائدة في الاماكن الرسمية و الخدمية و المكاتيب و كانت تحاول النفوذ الى الازقة و البيوت و تصل دون أي جهد جهيد الى صدور المصلّين و الصائمين عن طريق صلواتهم و ادعيتهم و أورادهم، لولاجهود المثقفين من أمثال يعقوب الذي لم يستجب للثناء الذي وجّه اليه باللغة العربية و ادلاءه بتلك العبارة البسيطة الشيّقة بلجهته الدرية، دون الاعتماد على اللغة العربية قائلاً: ((استناداً الى تاريخ سيستان، ان محمداً الوصيف هو اول شاعر ألقى شعره باللغة الفارسية و لم يسبقه أحد الى ذلك. و عندما كانت السلطة تدار من قبل البارسيين كانت الخسروانية هي الدارجة و لحين تثبيت سلطة العرب حيث بدأ الشعراء بالقاء اشعارهم و العلماء كتاباتهم باللغة العربية...)) و تعتبر هذه العبارات التي اطلقها يعقوب نقطة البداية لترويج هذه اللهجة و تمهيداً لتنصيبها لغة ايران الرسمية و منذ تلك البرهة بدأ الشعراء بالاعتماد عليها في القاء اشعارهم في اطراف و اكناف ايران و بها انقضت فترة افتقار ايران للغة المشتركة*.

قبل قيام يعقوب باحلال اللهجة الدرية كلغة رسمية لايران، و قل وضع مدالية الشعر البارسي على صدر هذه اللغة، كانت العربية تتشعب جذورها في عالم الشعر و الأدب، لان الايرانيين إنحرموا سنين عدة من نعمة اللغة الرسمية المشتركة الخاصة بهم و لم تكن اللهجات المحلية في حالة أحسن منها كي تصّد موجة الهجوم المؤاتية من شبة الجزيرة العربية. كانت اللغة الفارسية على الرغم من كونها لغة فتية و بسيطة، استطاعت الافلات بالايرانيين من لدغة اللغة العربية و استطاعت؛ في وضع يرثى له و بجسم ملطّخ بالدماء، من تحرير نفسها من قبضتها، و بدأت تنمو و تتطور ضاربة عرض الحائط رسمية اللغة العربية التي استغرقت زهاء الف عام، و احتفظت بنفسها على الرغم من قيام معظم الفلاسفة و رجال الدين و العلماء و الفلكيين بكتابة و نشر نتاجاتهم الفلسفية و العلمية باللغة العربية**، و شقّت طريقها لا بسبب قيام حفنة من العلماء بالتركيز على الفارسية في كتاباتهم الذين لم يتعد عددهم أصابع اليد، بل بسبب إلتزام الشعراء الايرانيين بلغتهم الأم في القاء اشعارهم منذ عهد يعقوب و لحد الآن و من أمثالهم: رودكي، عنصري، منوچهري، فردوسي، خيام، نظامي، حافظ، سعدي، عارف، فروغي، بهار و نيما . و لم يلق احد منهم اشعاره ــ الا القليل ــ باللغة العربية. لوقام محمد وصيف بدعوة يعقوب الى اللهجة الخسروانية القديمة لفترة الساسانيين، بدلاً من دعوته الى اللهجة الدرية أي الفارسية، فما تحققت معجزة يعقوب، و ما كانت باستطاعة اللغة الفارسية الوصول الى ما هي عليها الآن من ثراء.

من كان يدير رحى اللغة الكردية، عندما كان الاكراد يفتقرون الى لغة مشتركة تلم شمل القبائل الكردية الشتات؟ كيف بقيت اللغة الكردية عندما كانت كل لهجة تعاني ما تعانيه تحت وطأة اللغات الجارة المحتلة و كان مستوى الوعي و الحالة النفسية دون مستواها؟ لمن يعود الفضل في بقاء و ديمومة لغتنا؟ الفضل الكبير يعود لشعرائنا الاماجد العظام الذين حاربوا في كل الجبهات اللغوية حفاظاً على لساننا، و ما يثير العجب هو عدم امتلاك الاكراد و لحد الآن لغة مشتركة، لغة أدبية موحدة، و لاتزال تفتقر الى محاولات

جادّة لايجادها، فشعرائنا قاموا بالقاء الشعر بلهجاتهم الثلاث، اذكر من هؤلاء العظام: فقي تيران، ملا جزيري، احمد خاني، باباطاهر الهمداني، سيده هورامي، نالي، محوي، مولوي، الطالباني و البيساراني جنباً الى جنب مع الشعراء الشعبيين الذين انتقلت اشعارهم جيلاً بعد جبل يرددونها في احتفالاتهم و اهازيجهم الشعبية و في مجالسهم التأبينية التي واكبت حياة الكرد في الجبال و السهول؛ و لم يسمحوا مطلقاً بنفوذ اللغات العربية و الفارسية و التركية عن طريق أشعارهم على حساب اللغة الكردية. و لو أقدم شعرائنا على فعلة البيتسيين لأصابتنا نفس المصيبة التي حلّت بالايرلنديين و لغتهم السلطية. لنقف اجلالاً لمواقف شعرائنا النبيلة تجاه لغتنا التي اصبحت درعاً قوياً للوقوف بوجه حملات الابادة و اشكال الجينوسايد. صحيح ان هناك عوامل شتى حالت دون افتقادنا للهجاتنا، ولكن المهمة القومية التي حمل لوائها شعرائنا الاكارم هي العامل الاساس. و على الرغم من اتقان معظم شعرائنا الكبار للغات العربية و الفارسية و التركية، الاّ انهم واصلوا كفاحهم الادبي و كانت دواوينهم الشعرية المنهاج الداخلي لسياسة الايديولوجية اللغوية. اذن مادام الشعراء تتنفس دواوينهم باللغة الكردية، و مادامت الجماهير الكردية لا يشفي غليل عواطفها و احاسيسها الروحية غير الشعر الكردي، فان لغتنا؛ و رغم عدم وجود لغة مشتركة تربطنا بعضاً ببعض، تبقى ناضرة والى دواوين شعرائنا ناظرة!

المصادر العربية

١. اللغة لفندريس.

٢. مستقبل اللغة العربية المشتركة للدكتور ابراهيم أنيس.

٣. ايضاح الوقف و الابتداء لأبوبكر الانباري.

المصادر الفارسية

١. تاريخ ادبيات ايران/ د. ذبيح الله صفا.

٢. سبكهاى ادبى/ ملك الشعراء بهار.

٣. تاريخ تمدن/ ويل ديورانت.

* بعد اعتناق الفرس للاسلام و نفوذ اللغة العربية الى بلاد فارس، وردت كلمات لاتحصى الى اللغة الفارسية، و ان النحويين الفرس على اعتقاد بان تلك الكلمات اصبحت ضمن لغتهم و ذلك بعد مرور اكثر من الف عام على استعمالها و بتلفظ خاص بهم.

** سأل عربي البيروني في بغداد: لماذا لا تكتب نتاجاتك باللغة الفارسية بدلاً من اللغة العربية و انت أعجمي؟ ردّ عليه ابوريحان قائلاً: أرجح ان اتعرض للشتم بالعربية على أن أُمدح بالفارسية!

*** المدارس الادبية الايرانية هي: الخراسانية، العراقية، الهندية، مدرسة العودة و الحديثة. و استعمل الشعراء في جميع المدارس، اللغة الفارسية المشتركة مما شكّل حزاماً أمنياً أدبياً لهذه اللغة.

ترجمة: ابو تابان

الكرد بعد الإسلام

تأريخ الكرد في العصور الإسلامية

تأريخ الكرد بعد بدء حملة العرب على مماليك ايران اكثر وضوحا من ذي قبل حيث يظهر من روايات المؤرخين الاسلاميين بان الكرد ايضا قد أصابهم من البلايا و المصائب ما أصاب سائر الشعوب الأخرى في المنطقة وسعوا اكثر من غيرهم في مقاومة الهجوم و حفظ أمورهم و الحماية من السلطة الساسانية و بعد انقراض تلك الدولة كانوا ينتهزون الفرص لاعادة المياه الى مجاريها عن طريق اقامة الثورات و تفجير الانتفاضات.

سنتحدث في هذا الفصل و باختصار عن تلك الانتفاضات و الثورات التي قام بها الكرد ضد السلطة في هذه المنطقة.

رغم ان المؤرخين لم يتحدثوا بصراحة و لكن يظهر من القرائن ان السلطات في المدائن قد استنجدت بالكرد قبل المعركة و بعدها من أجل مقاومة المهاجمين حيث كانوا من اقرب الطوائف من العاصمة الساسانية.

و بعد فرار "يزدجرد" الثالث صوب كردستان {منطقة حلوان} استولى سعدبن وقاص على المدائن في السنة السادسة عشر للهجرة و ارسل قعقاع نحو جلولاء "قرب زرباد" حيث كان الجيش الايراني قد توقف فيها فاحتل هذا القائد العربي جلولاء و حلوان ثم توجه نحو أراضي الكرد و منذ ذلك الوقت بدأ تماس العرب بالكرد.

اما فاتح كردستان فقد كان قائدا آخر من العرب اسمه "عياض بن غنم" الذي شرع بفتح الجزيرة بعد أخذ الاجازة من عمربن الخطاب و بأمر من سعدبن وقاص استولى على مدن: الرها، نصيبين، ماردين، دياربكر و ارسل جيشا لاحتلال مدينة "ملاطيه". و بعد ان وصلت اجازة الخليفة الثانى الى جيش العرب توجهوا نحو خوزستان.

و بعد ثلاث سنوات هاجم الجيش بقيادة "عتبة بن فرقد السلمي" مناطق: شهرزور و سامغان و درازآباد و

حسب رواية "فتوح البلدان" : "فتحها و قاتل الأكـراد و قتل منـهم خلقـا كثـيرا" و يضيـف الى ذلـك: ((ولّـى عمربن الخطاب عتبة بن فرقـد السلمي علـى الموصـل سنة عشرين للهجرة فقاتله اهل نينوى فأخذ حصنها و هو الشرقي عنـوة و عـبر الدجلـة... ثـم فتـح المـرج و قراه و أرض بانو هذرى و باعذرى وحبتون و الحبان و داسين و جميع معاقل الأكراد"

العرب فى فارس و لرستان

عندمـا دخـل العـرب فـارس الـتي كـانت مـن مراكـز الكرد المهمة بـل مـهد تلـك الطائفـة مـن الكـرد قـاومت القبـائل الكرديـة في هـذه الايالـة مـع سـائر الايرانيـين مقاومة شديدة و قدموا قرابين كثيرة من اجـل الدفـاع عن "فسا" و "دارابطرد" و سائر المنـاطق الأخـرى و بعد ان انتصر الجيش فانـهم لم يبقـوا علـى أي شـيء للأكراد "حياتهم و اموالهم" وعاقبوهم شرّ عقاب. قائد آخـر مـن قـوّاد "عمـر" الذيـن أو كلـت اليـهم مهاجمـة الأكراد، هو "قيس بن سلمة الأشجعي" الذي توجـه نحـو منطقـة "لرسـتان" و هنـاك اصطـدم بـالأكراد الموجوديـن في "ماسبذان" و "صميره" و قتـل مـن الجانبين خلـق كثـير و رغـم ان العـرب قـد سـيطروا في الظاهر، و لكن الأكراد لم يستسلموا و في عام "٢٥هـ" قـاموا بـالثورة مـرة أخـرى في فـارس و خوزسـتان و حاولوا طرد الجيوش العربية من تلك المنطقة.

العرب فى ازربايجان

واجه و الي آزربايجان و الذي كان يسكن في أردبيل، حملة "حذيفة بن اليمان" و الـذي كـان قـد عـين مـن قبـل العـرب واليـا علـى هـذه الولايـة و حدثـت معركـة شديدة بينهما. و لقـد دفـع الـوالي مبلـغ ثمانمائـة الـف درهم شريطة أن لايقدم العرب علـى تخريـب المعـابد و قتل ونهب الأكراد. هؤلاء الأكراد حسب روايـة "فتـوح البلدان"، كانوا عبارة عن سكان: "بلاسجان، سـبلان، ساتروان".

الثورة فى فارس و خوزستان

في عهد خلافة "علي بن ابيطالب" اشترك الأكـراد و سـائر الطوائـف الأخـرى مـن المسـيحيين في ثـورة "الخريط" التي قامت في نواحي الأهواز و فارس حيـث كان الخريط قد امتنع عن رفع الخراج للخليفـة و اخـيرا انهزم الخريط حوالى "رامهرمز" و في عهد عبدالملك بـن مروان فقد أنيـط حكـم ارمنسـتان و آزربايجـان الى "مختار" فقام هذا الأخير بتنصيب و الٍ علـى حلـوان لقمع الأكراد "٦٦هـ" و لكـن مـوت مختـار حـال دون تنفيـذ هـذا الأمـر. في عـهد حجـاج بـن يوسـف عـام "٨٣هـ" قام اكراد "شاپور" و ـ الذين كانوا بأنتظار الفرصة السانحة لتفجير الثورة بغية الانتقام من الحكام الظالمين ـ، بمساعدة عبدالرحمن بن محمد الأشـعث و لقد استطاع عبدالرحمن هذا، من دحر قوات الحجـاج و بمساعدة الكرد و حاصروا مدينة الكوفة و قام الأكـراد بالاستيلاء على كافة أراضي فارس مما أرغـم الحجاج على ارسال "عمروبن هـانى العبسـى" علـى رأس قـوة من دمشق لمحاربتـهم يقـول البـلاذرى: "فـأوقع بـهم و قتل منـهم خلقـا". و في عـام ١٢٩هـ عـاود هـؤلاء مـى شابور فارس مع الخوارج محـاصرة المنطقـة و حدثـت معركه حامية.

الثورة فى عهد العباسيين

حسـب روايـة "إبـن خلكـان" كـان "ابومسـلم الخراسـانى" كرديـا و وفـق نفـس الروايـة فـان اكـبر انتفاضة تأريخية قد سجلت في ذلك العهد، قـامت علـى يد الكرد. ننقل أدناه مـا كتبـه ابـن خلكـان، و أبياتـا "لأبي دلامة"، خادم المنصور ثانى الخلفاء العباسين: ((وقد اختلف الناس في نسب ابى مسلم فقيـل انـه مـن العرب و قيل من العجم و قيل مـن الأكـراد و فيـه قـول ابي دلامة:

أبا مجرم ما غير الله نعمة
على عبده حتى يغيره العبد

أو في دولة المنصور حاولت غدرة
الا ان اهل الغدر آباؤك الكرد
أبا مجرم خوفتني الغدر فانتحى
عليك بما خوفتني الأسد الورد

وورد في تأريخ "سيستان" عنوان بهذا المضمون:

"جلوس ابي العباس السفّاح على كرسي الخلافة و تبعية ابى مسلم الكردي و جيشه له" من عداد الثورات التي قامت في عهد المنصور الخليفة العباسي، ثورة الموصل التي اندلعت في ١٤٨هـ و كان الأكراد من حماة هذه الثورة كما أن اتباع العلويين ايضا قاموا بثورة في همدان و لقد انتشرت هذه الثورة و شملت معظم مناطق ايران و وصلت حتى حدود السند مما أرغم الخليفة "المهدى" على تعيين ابنه "هرون الرشيد" حاكما على كردستان و آذربايجان و الأيالات الغربية، بغية الحيلولة عن طغيان الكرد. يتحدث "ابن الأثير" ضمن حوادث عام ٢٤٤هـ "عهد المعتصم العباسى" عن سيطرة احد الزعماء الكرد باسم "جعفربن فهرجس" على الموصل على رأس جيش قوي من الأكراد حيث أرسل المعتصم قائده "عبدالله بن السيد بن أنس الأزدى" لمقاتلته و جرت المعركة قرب "ما تعيس"، التجأ جعفر بجبال "داسن" و من هناك دحر قوات عبدالله و قتل منها خلقا كثيرا فاضطر المعتصم الى ارسال قائده الشهير "ايتاخ" التركى لمقاتلته و لقد هزم جعفر هذه المرة عام ٢٢٥ـ٢٢٦هـ فسمم نفسه كيلا يقع بيد الأعداء و بعد ذلك قام "ايتاخ" بالقتل و السلب و النهب بين الأكراد و قتل خلقا كثيرا منهم.

ثورة الأكراد و انتفاضة صاحب الزنج

عام ٢٣١هـ قام قائد آخر من قواد الخليفة باسم "وصيف" التركى بقمع ثورة الأكراد في منطقة اصفهان و جبال فارس. و في عام ٢٥٢هـ و عند ما قام "مساور" الخارجي بالتمرد على أوامر الخليفة انتهز اكراد الموصل الفرصة فتعاونوامعه و تمكن ذلك الخارجي من الإستيلاء على الموصل.

و عندما قام "صاحب الزنج" عام ٢٦٢هـ بالثورة ضد الخليفة فان الطوائف الكردية انضمت اليه بقيادة "علىبن محمد" من سكان "ورزنين" و قامت بأعمال بطولية و حسب قول المؤرخ "ابن أثير" و غيره فقد كان صاحب الزنج هذا من أصل إيراني.

وعندما قام "يعقوب بن ليث الصفارى" بثورة بهدف استعادة استقلال ايران، توجه على رأس جيش كبير نحو بغداد و لقد عاونته الطوائف الكردية بشكل مؤثر مما حمل يعقوب على نصب احد الزعماء الكرد باسم "محمدبن عبدالله بن هزارمرد" على رأس حكومة للأهواز و كان على اتصال بصاحب الزنج لتقديم العون له فقام محمد و مع قوة ارسلت اليه من صاحب الزنج بمهاجمة "شوش" الا أن أحد الأكراد من اعوان الخليفة باسم "احمد بن ليثويه" قاومه بشدة و لكن محمدا هذا و بمساعدة جيش صاحب الزنج و الذي كان معظم أفراده مع الأكراد ـ عاود الهجوم على "شوش" و استولى عليها و حسب معاهدة سابقة بينهما قد القيت خطبة الجمعة باسم صاحب الزنج بدل الخليفة.

الثورة في الموصل

قام اكراد الموصل عام ٢٨١هـ و بمعاونة من "حمدان بن حمدون" بثورة بهدف اقامة الدولة الحمدانية و قد سجلت ثورة أخرى للأكراد عام ٢٨٤هـ و كانت بقيادة "ابوليلى". و في عام ٢٩٣هـ صارت الموصل مركز ثورة اكراد "هذبانية" بزعامة "محمد بن بلال" و لقد نهب جميع اطراف نينوى فقاومها "عبدالله بن حمدان" الملقب بـ "أبوالهيجاء" ـ و الذي كان قد نال حكومة الموصل منذ فترة قصيرة ـ و لكنه اندحر أمام القوات الكردية في "معطوبه" و رجع يائسا الى الموصل ثم طلب العون من الخليفة العباسى "المكتفى بالله" و بعد عام وصل جيش بغداد فقام بمطاردة خمسة آلاف اسرة هذبانية. التجأ الأكراد الى آزربايجان. و في خلافة "المقتدر بالله" قام "عبدالله بن ابراهيم" و على رأس عشرة آلاف كردى بثورة في

اصفهان فقام اكراد الموصل بالثورة ايضا. قامت هذه الثورات الكردية بالضد من الخلافة العباسية و في بعض المواقع تمكنوا من تشكيل حكومة خاصة بهم.

ثورة "ديسيم" الكردي و غيره

"ديسم" كان كرديا و طيلة عدة سنوات كان في صراع دائم مع "مرزبان ديلمى" في آذربايجان و استطاع و بمساعدة ملك زيارى "وشمگير"، التغلّب عليه ثم اتفقا فيما بينهما. و بعد أن قام "ركن الدولة" بإجراء الاتصالات مع مرزبان و حيث ان ديسيم لم يكن بمقدوره مقاومتهما، التجأ الى "معزالدين الديلمى" في بغداد فرحب به كثيرا و يقال ان معزالدين كان يخاطبه بـ"أخى ابوسالم" و بغية الاستيلاء على آذربايجان طلب من "سيف الدولة الحمدانى" حاكم حلب ان يرسل معه جيشا و لكنه اندحر أمام قوات مرزبان و انسحب الى ارمنستان فاعتقل هناك و سلّم الى مرزبان فقام هذا الأخير بقلع عينيه و القاه في السجن فبقى هناك الى ان مات ٣٤٦هـ. و لقد سجلت في كتاب "تجارب الأمم" قصة "جعفربن شكوية" زعيم الأكراد الهذبانيين و الذي كان يسكن في سلماس "شابور" و قام بمساعدة حسين حمداني. و لقد جرى ثبت عدة ثورات و انتفاضات كردية خلال أعوام ٣٤٠هـ ضد الدولة العباسية منها: ظهور سلسلة الشداديين و التي أسست من قبل "محمدبن شداد بن قرطو" من قبيلة "روادى" الكردية و بعد مضي عدة قرون انشأوا سلسلة الايوبيين. كان الشداديون يسكنون في "أربيل" و "طنجة" و استمروا في الحكم الى عام ٥٩٥هـ. و بعد ظهور "اسحق بن عيسى" في آذربايجان و صراعه مع "جستان" بن "مسافرى" جزءا من هذه الانتفاضات حيث ان اسحق هذا كان معتمدا بشكل أساسى على الأكراد و كان جستان ايضا يتكئ على طائفة الهذبانيين.

اكراد برزيكانى

ثار اكراد "برزيكانى" حوالى عام ٣٤٨هـ بزعامة "حسنويه بن الحسين" في ((دينور، نهاوند، همذان)) و لقد ساعدهم الامراء البويهيون و خاصة ركن الدولة كثيرا الى ان تمكنوا من تمتين أركان دولتهم في عاصمتهم "سرماج" قرب "بيستون" و ان قصة هذا الأمير الكردى و اسرته ـ حسب رواية ابن الأثير ـ هى بالشكل الآتى: ((توفى هذا العام "٣٦٩هـ" الأمير الكردى: حسنوية بن الحسين البرزيكانى و قد كان اميرا على طائفة منهم باسم "برزينى" و كان اخواله "وندان" و "غانم" أولاد احمد زعماء على طائفة أخرى باسم "عيشانية" رويدا رويدا استولوا على مناطق: دينور، نهاوند، همدان، سامغان)) و امتدت سلطتهم حتى اطراف آذربايجان و شهرزور و حكموا خمسين عاما و كان تحت إمرة كل واحد منهم آلاف المحاربين. توفى غانم عام ٣٥٠هـ و خلّفه ابنه "ابوسالم ديسيم" في قلعة "قسنان" الى ان طرده منها "ابوالفتح بن العميد" و استولى على "قلعتى: قسنان و غانم". أما "وندان" فقد توفى عام ٣٤٩هـ و خلّف ابنه "ابوالغائم" الى ان جاء "شادنجان" و سلمه الى "حسنويه" مع جميع قلاعه و املاكه.

و لقد كان "حسنوية" رجلاً يحب عمل الخير و مدبرا خلوقا أوصى اعوانه بالابتعاد عن السرقة و قطع الطرق. بنى قلعته الشهيرة "سرماج" فوق جبل كما و بنى جامعا كبيرا في دينور و كان يرسل الهدايا الثمينة الى الحرمين الشريفين و عندما توفى عام (٣٦٩) تفرق اولاده فذهب قسم منهم الى "فخرالدين" و القسم الآخر الى "عضدالدولة" اما "بختيار" ابنه فقد سكن في قلعة "سرماج" و أخفى اموالاً كثيرة فيها و بعد أن شق عصا الطاعة لعضد الدولة، أرسل اليه جيشا كبيرا فاستولى على قلعته و تلاع اخوانه الآخرين و اختار منهم "بدرالدين بن حسنويه أبوالنجم" و قوّى مركزه و اوكل اليه الحفاظ على المنطقة و كان بدر هذا رجلاً عادلا يوزّع موارد المنطقة على الرعية سوية و حارب

اخوانه الذين التجأوا الى فخرالدولة فمنحه خليفة بغداد لقب: "ناصر الدين و الدولة". و بعد أن توفي بدر هذا خلفه ابنه "ظاهر" و بعد مرور عام على حكمه اندحر أمام "شمس الدولة الديلمي" فانقرضت هذه الأسرة و بدأ حكم طائفة أخرى من الأكراد و كان آخرهم "ديسم" الذي استولى الديلميون على قلاعه و استمرحكم هؤلاء الكرد حوالى (١٣٠) سنة.

الديلميون و الأكراد

عامل "عضدالدولة" ـ و خلافاً لما كان عليه عمه ركن الدين ـ الأكراد بقسوة و شدة و كان يريد قمعهم و استئصالهم من جذورهم و في هذا المجال أرسل اليهم و لعدة مرات جيوشه و في عام ٣٩٦هـ أرسل جيشا الى "شهرزور" ليفصل الأكراد عن العرب من "بنى هاشم" الذين كانوا يقيمون معهم علاقات وديّة و استولى على شهرزور و انهزم العرب من بنى شيبان بعد أن أسر منهم حوالي ثمانمائة من رجالهم و بعد عام أرسل عضد الدولة جيشا آخر لقمع اكراد "هكارى" فحاصر قلاعهم و انتظر الأكراد هطول الثلوج و لكن ذلك تأخر في تلك السنة مما أرغم الأكراد على الاستسلام و علّق أحد زعمائهم على المشنقة في أطراف احدى الطرق.

و في عام ٣٧٣هـ اشتهر واحد من الزعماء الكرد باسم "باز" و كان لقبه عبدالله حسين ابن "دوستك" من اكراد "الحميدية" و كان رجلاً ضخم الجثة قويا و عند ما حضر لدى عضدالدولة تعجب من ضخامته واخذه الخوف منه فأراد اعتقاله و لكن باز استطاع الافلات من يده و ذهب الى الموصل و هناك أخذ في تجميع القوات حوالى "ميافارقين" و "دياربكر" و بعد ان توفي عضدالدولة، أرسل "صمصام الدولة" قواته لمحاربته مرتين و لكن جيشه اندحر في المرتين معا و استطاع باز من الاستيلاء على الموصل. يقول ابن الأثير: ان المؤرخين ذكروا أنه لقّب بـ"ابوالشجاع" و كان بالإضافة الى شجاعته، رجلا سخياذاكرم و عندما كان راعيا كان يذبح خرافه للفقراء و المحتاجين و يطعمهم و لهذا السبب فقد اجتمع حوله ناس كثيرون و استولى على أرمنستان و دياربكر و عندما استطاع ابناء حمدان استعادة الموصل قام "باز" بجمع قواته عام ٣٧٩هـ و كان معظم أفراد جيشه من الأكراد "البشنويين" فاندلعت الحرب في اطراف الموصل و لكن بازاً و اثناء اشتداد المعارك و تبديل فرسه سقط على الارض و انكسرت عظام ظهره و توفى فأخذ الأعداء جثمانه الى الموصل و علّقو على باب المدينة و عندما سمع الناس ذلك قاموا بمنعهم عن ذلك و قالوا ان هذا الشخص كان من المسلمين المجاهدين و لايجوز التعامل بتلك الصورة مع جثمانه. يوجه الشاعر الكردي "حسين البشنوى" خطاباً لطائفة الأكراد المروانيين منه:

البشنوية أنصارٌ لدولتكم
و ليس في ذا خفاً في العجم و العرب
انصار باذ بارجيش و شيعته
بظاهر الموصل الحدباء في العطب
ببا جلايا جلونا عنه غمغمة
و نحن في الروع جلاّئون للكرب

و في عام ٣٨٠هـ قام "فولاد بن منذر" بثورة في شيراز بمساعدة عدد كبير من الفرسان الكرد فخاف صمصام الدولة منهم و التجأ الى "فخرالدولة".

الأكراد المروانيون

بعد ان قتل "باز" قام ابن أخته "على بن مروان" مع عدد من الأكراد بالتوجه نحو قلعة "كيفا" على شواطئ دجلة و كان حصنا منيعا جدا تعيش فيه زوجة باز التى كانت من الديلميين فاستدعته الى قلعتها وجعلت جميع قلاع باز تحت تصرفه و بعد أن اصطدم "علي" هذا مع الحمدانيين في معركتين و اخذ منهم عددا كبيرا من الأسرى تصالح معهم و عفاعنهم و بذلك استطاع استمالة قلوب الناس اليه و وطّد اركان حكومته في دياربكر.

بقي المروانيون في الحكم من عام ٣٨٠هـ لغاية ٤٩٨هـ و حكموا مناطق دياربكر، أرزان، ميافارقين، حصن كيفا، خلاط، ملازكرد، أرجيش و اطراف الشمال الشرقي من بحيرة "وان" توجه "أبو على حسن" نحو الشام و استطاع طرد القيصر الرومي "بازيل" منها عام/٣٨١هـ و لكنه قتل على أيدى اهالى دياربكر المنتفضين.

و بقي أخوه أبومنصور الملقب بـ "ممهد الدولة" و الذي كان يحكم "ميافارقين" في الحكم حتى عام ٤٠٢هـ ثم خلفه في الحكم اخوه "أبونصرالدين" و دام حكمه حتى عام ٤٥٣هـ عندما استولى "فخرالدين بن جهير" رئيس السلاجقة على مناطقهم و سلمها الى أتابك الموصل.

في عهد الخليفة "قادر" قام أحد الشجعان الكرد باسم "أحمد بن ضحاك" بمقاتلة الجيش الرومي و قتل "بازيل الثانى" قائد جيش القيصر و اشترك الأكراد في حروب آل بويه و آل زيار من أجل احتلال "گرگان" و ارسلهم "محمود الغزنوى" لمقاتلة ملوك "خانيه" وتدخلوا في خلافات أسرة آل بويه و قاوموا التركمان الذين قاموا بالثورة في همدان.

كانت هذه قصة الطوائف الكردية منذ بدء هجوم العرب و لحين وصول الأتراك السلجوقية الى الحكم. و ظهرت بشكل جلي مقاومة هؤلاء لهجوم القبائل العربية على ايران و كانوا يحاولون اخذ موضع لهم و يساندون كل الحركات و الثورات التى قامت بالضد من دولة بغداد. و عندما كان الايرانيون مسيطرين على الحكم في بغداد مثل عهد: البوبهيين و قبلهم في عهد ابى مسلم و البرامكة فانهم كانوا يبدون كافة اشكال التعاون معهم و ساعدوا "ركن الدولة" في هجومه على الخراسان يقال: انه و لدى شكوى الناس من اعتدا آت الفرسان الكرد لدى ركن الدولة أجابهم بقوله: ((أليس من حق الأكراد ايضا ان يتمتعوا ببعض الخيرات؟))

إستطاع "شمس الدولة" و بمساعدة الأكراد التغلب على الجيش التركي الجرار. و في عام ٤١٧هـ و عندما وقع نزاع بين "ابو الفوارس الديلمى" و ابن أخيه "ابوكاليجار" ـ آخر ملوك الديلم ـ في فارس، انهزم ابوالفوارس صوب "دارابگرد" فتعاون معه الف مقاتل من الأكراد و وقعت معركة بينهما بين: "البيضاء" و "اصطخر" و لكنه لم يتمكن من عمل أي شيء فانهزم نحو كرمان.

هجوم الغز

من جملة المصايب و المحن التي حلّت بإيران و أصاب الكرد جزء منها، تلك الحملة التي شنتها طوائف "الغز" الوحشية و لم تكن الهجمات و الغارات و التخريبات التي قامت بها هذه الطائفة بأقل مما قام بها سائر المهاجمين الآخرين و لكنه ـ وللأسف ـ فاننا لانملك معلومات منظمة و مفصلة حولها. في عام ٤١٧هـ توجه فوج من المهاجمين الغز من خراسان نحو "الرى" بقيادة زعمائهم: كوكتاش، بوقا، قزل يغمر، ناصغلى. و خربوا جميع البلدان الواقعة على طريقهم. تركوا: دامغان و سمنان و خوار و وصلوا الى "ري" فقابلهم "تاش فراش" حاجب السلطان "مسعود" الغزنوي الذي كان آنذاك حاكما على گرگان و طبرستان ايضا، قابلهم على جيش كبير قوامه ثلاثة آلاف رجل و عدة افيال حربية و وقعت معركة بينهم تمكن تاش فراش من الغلبة عليهم في البداية و لكنه و عندما أسر احد قادة الكرد و الذي كان يحارب بجانب تاش فراش انتصر الغزيون و مزقوا تاش فراش إربا إربا. هاجمت طائفة أخرى من الغز آذربايجان و لكن ملكها استطاع عن طريق ملاطفتهم ردهم عن المنطقة. و عندما هاجم عدد من قادتهم مدينة "مراغه" عام ٤٢٩هـ، حرقوا جامع المدينة و قتلوا عددا من سكانها العزل و كثيرا من الأكراد الهذبانيين. و لكن الطوائف الكردية و انتقاما لعملهم الوحشى هذا اتفقت فيما بينها و ترك اثنان من مشاهير الكرد باسم: "ابواهيجاء بن ربيب الدولة و حسودان" خضوماتهم جانبا و تعاونا معا فتبعهما اهل آذربايجان جميعا و هاجموا

"الغز" فاندحر الغز و فرّ "بوقا" نحو رفقائه في "ري" و توجه منصو و كوكتاش نحو همدان. هاجم قسم منهم أرمنستان و بعد أن نهبوها عادوا الى ارومية "رضائية" و حاربوا الأكراد الموجودين هناك و قتل الكثير من الجانبين.

عام "٤٣٢" قام "و هسودان بن مملان" عن طريق الخدعة بدعوة عدد من رؤساء الغز الى تبريز لإجراء المحادثات معهم و اثناء تناول الطعام قتل ثلاثة من كبار رؤسائهم و انهزم الآخرون من ارومية نحو "هكارى" و الموصل و قاموا بنهب القبائل الكردية هناك فرّ الأكراد نحو الجبال و هناك انتصروا على الغزيين و قتلوا ١٥٠٠ شخصا منهم و اسروا سبعة من رؤسائهم. و عندما دخل "ابراهيم نيال" احد أعوان السلطان "طغرل" مدينة الرى، ترك الغزيون تلك المدينة و انهزموا نحو دياربكر و الموصل.

السلجوقيون

انتهت الحوادث الجارية بين الأكراد و الغز، بعد ظهور السلجوقيين الذين ظهروا من ناحية خراسان ثم استطاعوا السيطرة على جميع الممالك و كان انه كلما تقدم "طغرل بيگ" نحو الغرب كان الغزيون يهربون أمامهم و يقومون بتخريب كافة المناطق التي مرّوا بها.

في هذه الأثناء ظهرت قبيلة أخرى مكان البرزيكانيين و هي قبيلة "بنوعناز" التي كانت من الأسر الكردية المعروفة و كانت تحت قيادة زعيمها "أبو الشوك" و كانت قدرة "ابو الشوك" بلغت حدا بحيث كان معزالدولة الديلمي عام ٣٤٠هـ يطلب العون منه. حكمت طائفة "بنوعناز" شهرزور، كرمانشاه، يلوار، مهامغان، دقوق، خفيتان.

استعمال كلمة كردستان لأول مرة

رغم أن عهد السلجوقيين قد جلب معه مصائب و ويلات على الكرد و لكنهم يتميزون باطلاق كلمة كردستان على المنطقة الكردية لأول مرة حيث سجل هذا الاسم في دواوينهم و حددوا حدودها الجغرافية.

أول مصدر تأريخى تحدث عن هذه الايالة و يحدد حدودها و توابعها، هو كتاب "نزهة القلوب" من تأليف "حمدالله المستوفى" عام هـ يقول المستوفي:

((ان ايالة كردستان عبارة عن تلك الولايات الست العشرة و ترتبط حدودها بولاية العراق العربى و خوزستان و عراق العجم و آذربايجان و دياربكر. و الولايات هي: آلانى، اليشتر، بهار، خفتيان، دربند تاج خاتون، دربند زنگى، دزبيل، دينور، سلطان ادچمچمال، شهرزور، كرمانشاه "قرمسين"، كرند و خوشان، كنگور "قصر الصوص"، ماهيدشت، هرسين، و سطام.))

و حول وجه تسمية شهرزور بهذا الاسم ذكر المستوفى مايلى:

((سميت المنطقة بهذا الاسم لأن حكامها و بصورة مستمرة كانوا من الأكراد و الذى يملك القوة اكثر من غيره يصبح حاكما)).

الأيوبيون

اشتهرت هذه الطائفة من الأكراد نظرا لمقاتلتهم المسيحيين و الدفاع عن العالم الاسلامى و يعتبر رئيسهم "صلاح الدين الأيوبى" من ابطال التأريخ كان جده الأعلى "شاذى بن مروان" من الروادين — عشيرة الهذبانى و موطنهم الأصلى كان ولاية "دوين" موطن الأكراد الشداديين استولى قسم منهم على ولاية "خلاط" في كردستان و دام حكمهم لحين ظهور المغول و عندما فرّ "جلال الدين خوارزمشاه" أمام المغول التجأ الى كردستان و نظرا لتعامله السيئ مع الناس فقد اثره هناك.

سيطرة المغول

أثناء سيطرة المغول على ايران، فإن الأكراد آثروا الانزواء في الجبال و عدم التدخل في الأمور السياسية حيث انه و بسبب عداواتهم مع الصليبيين و الروابط

المتينة بينهم و بين المغول لم يعتبروا انفسهم آمنين و لكن الولايات الكردية لم تبق آمنة فقد وقعت مدينة "بهار" التى كانت عاصمة كردستان بيد "ملك ابن تودان" والد الأمير "چوپان" و لدى توجه "هولاكو" نحو بغداد للاستيلاء عليها فانه اختار طريق كرمانشاه و لقد دمّر في طريقه جميع البلدان الواقعة أمامه. و قبل ان يتوجه الى بغداد عرّج على أربيل و استسلم حاكمها "تاج الدين صلابه" و لكن المحاربين الكرد رفضوا الاستسلام مما اضطر هولاكو للاستعانة بأتابك الموصل "بدر الدين لؤلؤ" فتم له احتلال القلعة ثم احتل بغداد. اختار اكراد شهرزور طريق الفرار أمام قوات هولاكو فذهب قسم منهم الى "مصر" و لجأت منهم قبيلتا "لاوين و بابين" الى الجزائر في شمالي افريقيا.

لقد كان فتح بغداد من قبل هولاكو، نذير شؤم للأكراد اكثر من غيرهم حيث فتح الطريق امام الجيش المغولي للمرور عبر أراضي كردستان للتوجه نحو الشام.

في عهد "الجايتو" أقيمت مدينة في چمچمال قرب جبل بيستون باسم "سلطان آباد" لتصبح عاصمة كردستان. بعد انقراض حكم المغول وقعت كردستان تحت حكم ملوك الطوائف.

هجوم تيمور گركان

نالت كردستان مثل باقى المناطق الأخرى مصائب كبيرة من حكم هذا الفاتح الغدّار و لقد ذكرت الصراعات الشديدة التى جرت بين الأمراء الكرد و تيموربيگ في كتاب "ظفرنامه" لشرف الدين على يزدى من تلك الصراعات ما جرى بين "عزالدين شير" حاكم هكارى و هذا القائد المغولى في قلعة "وان" و كانت هذه الحادثة قد وقعت عام ٧٨٩هـ.

الصفويون

كان لدى السلاطين الصفويين اهتمام خاص بمناطق كردستان حيث كانوا يعتبرونها ساحة الحرب الحقيقية لهم مع العثمانيين و قد بذلت السلطات العثمانية محاولات كبيرة لدق اسفين العداء بين الكرد و الصفويين و خاصة من ناحية المذهب حيث كانوا مختلفين في هذا الجانب. إتبع الشاه اسماعيل الصفوى نفس سياسة الأتراك الآق قوينلو في قمع الأكراد و تصفيتهم و كانت المنطقة تتمتع باستراتيجية مهمة بالنسبة إليه في صراعه المستمر مع العثمانيين الأتراك و عندما حضر عدد كبير من الزعماء الكرد في "خوى" لتقديم الطاعة له، قام باعتقال بعضهم ممن كان يشك في اخلاصهم و نصب حكاما من القزلباش لحكم كردستان و قد شملت منطقة نفوذ الشاه جميع المواقع الكائنة بين بغداد ومرعش. و لكن السياسة العثمانية كانت بالعكس تماما كانت تريد اقامة القلاقل في الحدود الايرانية و ان يحتفظ الأمراء الكرد باستقلالهم و ذلك من اجل بسط نفوذها على المنطقة. و لقد أناط بالحكيم إدريس مهمة تشجيع هؤلاء الأمراء على الاستقلال و عدم الطاعة للشاه الصفوي و عندما ضعفت سلطة الشاه نتيجة اندحارة في معركة چالديران، فقد تمكن الحكيم ادريس من اخضاع خمسة و عشرين اميرا كرديا لاطاعة السلطان. و لكن الأكراد لم يستفيدوا كثيرا من هذه السياسة حيث ما ان انتهت الصراعات بين الدولتين و وقعتا عدة معاهدات فيما بينهما الا و بدأ السلطان العثماني بتنظيم أمور الولايات الشرقية و بسط نفوذه عليها و التقليل من نفوذ الأمراء الكرد. و لقد تحدث شرفنامه، الذي الف في الألف الهجرى مفصلا عن الأوضاع، المضطربة في كردستان.

و رغم معاملة الشاه اسماعيل القاسية مع عدد من الأمراء الكرد الا انه كان يعامل بعضهم بلطف شديد فعند ما سمع حاجى رستم بيگ من أمراء "چمشگزك" حركة الشاه اسماعيل حضر اليه و اعرب عن مساندته له و سلّمه كافة القلاع التي كانت تحت سيطرته فابقاه الشاه على منطقته....

❖ هذا هو الفصل السابع من كتاب (الكرد و جذوره التأيخية) للعلامة و المؤرخ آية الله مردوخ المؤلف باللغة الفارسية.

دكتور كمال معروف

گۆران والاتجاه الانساني

ساهم گۆران بشكل كبير في انتشار و اتساع و استخدام مضامين شعرية جديدة، مثل الاتجاهات الانسانية و التقدمية و الاممية ضمن الشعر و الادب الكردي. اذ كان گۆران انساناً ذا قناعات راسخة و التزام قوي، اذ كان يؤمن ايمانا قويا بالوحدة و بالنضال المشترك الذي كانت الشعوب المضطهدة تخوضه انذاك.لذلك تغنى كثيرا بالاخوة العربية الكردية و النضال المشترك الذي يخوضه هذان الشعبان من اجل التحرير والانعتاق من الهيمنة الاستعمارية.

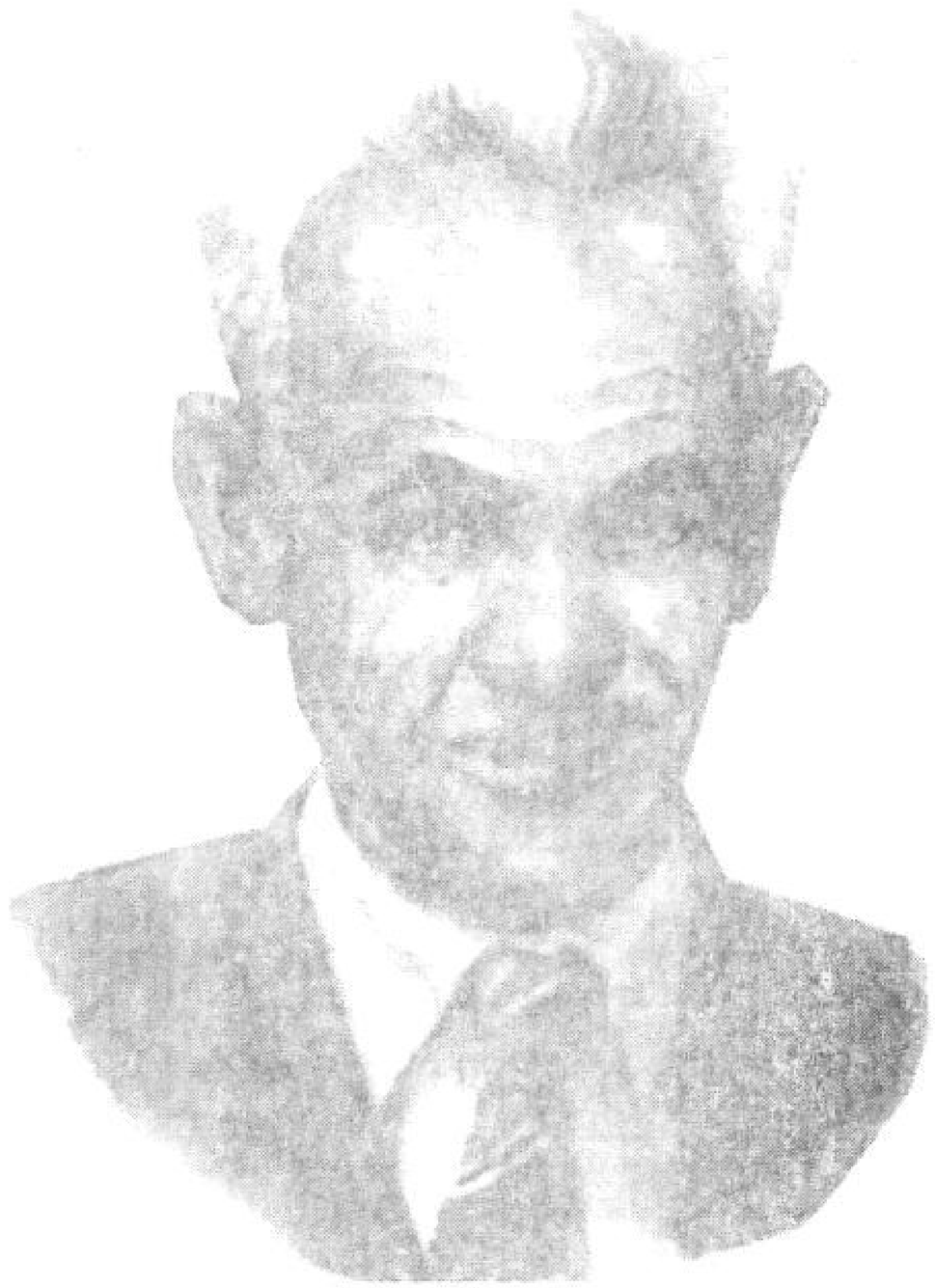
فالنضال المشترك الذي يخوضه هذان الشعبان و علاقات الصداقة و الاخاء التي تربطهما ببعض كانت دائما و لازالت تشكل حجر الزاوية في كفاح الشعب العراقي من اجل تحقيق اهدافه السامية فالادب الكردي في العراق يجسد بحق هذه الروح و يبدو ذلك في اشكال مختلفة متنوعة. و مقابل ذلك، تغنى الشعراء العرب في العراق بكل صدق و روعة بالصداقة و الاخوة العربية ـ الكردية [1].

كان گۆران بطبيعة الحال على رأس الشعراء الكرد الذين تغنوا بروابط الصداقة و الاخاء التي تجمع الشعبين العربي و الكردي في العراق و قد نظم شاعرنا بهذا الصدد احدى اروع روائع الشعر الكردي المعاصر، و نسمح لانفسنا هنا بذكر بعض الابيات منها:

قصة الاخوة"
اخي العربي/
سيف لمع
لكن لطخت
بريقه الدماء
تلك التي سالت من عنق والدي
ومن عنق والدك
علي ارض التاريخ [2]

يتسم گۆران في اشعاره الداعية للسلم و السلام باتخاذه موقف معاد للحروب العدوانية و الاحتلال و الاضطهاد فهو يدين بقوة الامبريالية و تجار السلاح و مضطهدي الشعوب المستضعفة، و يعبر عن امله في قيام عالم جديد لا حرب فيه و لا اسلحة كيمياوية او نووية و الدمار للجنس البشري. يعبر شاعرنا عن كل هذا في قصيدة من اروع قصائده التي الفها تحت عنوان:

مسيرة السلام
" نحن دعاة السلام
و الشعوب سندنا
و الحمامة البيضاء رايتنا
طريقنا، طريق الاخوة الانسانية
ونهاية الحروب و الصراعات هدفنا و غايتنا [3]



دفعت اشعار گۆران السلمية و دعوته الدائمة من اجل استتباب السلم و الامن و السلام في انحاء العالم و قيام روابط الاخوة و الصداقة بين كل شعوب الارض كل هذا دفع مجلس السلم العالمي ان يقبل گۆران في عضويته سنه ١٩٥٩ و يمنحه جائزة السلم العالمية تقديراً لجهوده من اجل استتباب السلام على وجه البسيطة. ظل گۆران وفيا لقناعاته و التزاماته السلمية فكتب قصيدة جميلة في هذا الموضوع بمناسبة حلول المهرجان الدولي الثامن للطلبة و الشباب بهلسنكي سنة ١٩٦٢، نورد منها الابيات الاتية:

يا شباب العالم و شباب هلسنكي!
حديقة الزمق الابيض
في حر الصيف الحار،
منعشة مثل فصل الربيع الباهي
و هي الان مكان مهرجانكم
و انتم مثل سعة و نور الفجر
رؤوسكم مليئة بالآفكار
و الطهارة و النيات الحسنة
طهارة في بياض اللبن
ايها الشباب، ذكوراً و اناثاً [٤]

اما قصيدة "صيحة الاكراد" فقد الفها گۆران سنة ١٩٥٤ بمناسبة مهرجان الشباب الدولي الذي انعقد في العاصمة الرومانية (بوخارست) تجسد هذه القصيدة بكل روعة الاحداث التي شهدتها هذه التظاهرة سواء من حيث العدد الكثير من الشباب الذي كان حاضرا هناك بغية تمثيل مختلف شعوب و امم هذا العالم او من حيث هذا العدد الذي تجمع هنا ليتغنى بكل صدق و كل قوة اناشيد السلام و الاخاء و المحبة بين شعوب الارض:

"ايتها الحمامة البيضاء في العشق العالمي
التمس الالهام من روح بيكاسو [٥]
اريدك ان تطيري
فابعثك في الحقيقة لا في الحلم
الى مدينة يقيم فيها الان
الالاف من شباب العالم
في مهرجان السلام [٦]

و ربما تعد قصيدته "طريق لينين" من اروع القصائد التي تكشف عن مدى صدق گۆران و مدى قوة قناعاته الفكرية و التقدمية، اذ تعد هذه القصيدة اروع نموذج عن كل ما قدمه گۆران في ميدان الشعر الغنائي. الف گۆران "طريق لينين" في باكو سنة ١٩٥٩ و ذلك تمجيدا لاذربيجان. فعبر من خلالها عن مشاعره الصادقة و احساساته و عواطفه الجياشة تجاه الانجازات العظيمة التي حققتها اذربيجان بعد تبني طريق لينين الاشتراكية. يشير الشاعر في هذه القصيدة كذلك للتطور و التقدم الذي شهدته باكو في مختلف الميادين الثقافية و السياسية و الاجتماعية و الاقتصادية و الحضرية:

"من الشعوب التي تبنت طريق المبادى المقدسة
و لم تسر على طريق الشعوب المتخلفة
الاذريون و الاذربايجانيون
جعلوا من طريق لينين
سبيلهم للتحرر و الانعتاق
فباكو ابنة شاطئ الجواهر

تمشط شعرها المذهب
و تغني انغاما عذبة
في عشق فضولي و مجنون [٧]
خصلة خصلة و بعواطف جياشة!
حتى يسجل فن الشرق الاسلامي
عهدا جديدا لنظامي [٨]"

اما قصيدتاه "موسكو الجميله" و "موسكو مـايو" اللتان خصصهما لوصف مدينة موسكو و ازدهارها و انماط و مستويات العيش فيها، حيث يعتبرها بمثابة مكة او منارة العالم في الحرية. گۆران يرى ان النجوم الحمراء تقتبس رونقها و بهاءها من نور الشمس (و الشمس هنا دلالة على فكر لينين الثاقب). اما الفجر الذي يشرف على لحن موسكو، فيرى من عند گۆران الى الحرية و الانعتاق و سعادة الانسانية جمعاء:

"يا موسكو الجميلة! يا فتاة اكتوبر الحلوة
ان النجوم السبعة التي تزين جبهتك
تلمع مشرقة في محيط
الضباب المذهب اللامع [٩]"

انطلاقا من قناعاته و التزاماته التقدمية الثورية الاممية، عبر گۆران عن شعوره و احساسه بالاحباط، و سخطه على الغزو و الاحتلال الذي تعرضت له كوريا من طرف الامريكان و عميلهم سينغ ما نري اذ ان ما حدث في كوريا يشبه لحد كبير ما حدث في كردستان، و لذلك اقام الشاعر علاقة و ثيقة بين نضال و معاناة الشعب الكردي و كفاح و مأساة الشعب الكردي فهو يرى ان كلا الشعبين يحاربان نفس العدو او عدواً مشتركا يتجسد في الامبريالية العالمية المسؤولة عن كل الويلات و المأسي التي يحياها هذان الشعبان و كل الشعوب المضطهدة.

و بالتالي فان مأساة كل شعب تعد مأساة جماعية بالنسبة لكل الشعوب الضعيفة، و كل انتصار يحرزه أي شعب في هذا الميدان يعد نصرا لكل الشعوب و يبشر بانتصاره القريب، و لذلك و حتى يتغني بالمأساة و النصر معا الف شاعرنا قصيدة بعنوان:

لمحن كوريا البطلة
انصار الحرية
سقطت الجن و الملائكة تحت قدمي
فكوريا الحرة كلها
وقعت من جديد بين يدي (سينغ مانري) [١٠]

يدعو گۆران بعد ذلك الشعوب المضطهدة مثل الشعوب العربية و الكردية و الهندية... الخ، يدعوها لاتخاذ الشعب الكوري مثالا و نموذجا يقتدي به في طريق النضال و الكفاح من اجل التحرر و الانعتاق و الاستقلال:

"ايها الشعب الكردي الجائع
ايها العرب، ايها الهنود ياكل العالم
ها هو الشعب الكوري
يلقن الدرس
لكل الشعوب المضطهدة"

المصادر و الهوامش

١. نذكر منهم الشاعر العراقي الشهير محمد مهدي الجواهري و قصيدته كردستان وطن الابطال و التي تبدأ هكذا (قلبي لكردستان اهدي و الفم و كذلك الشاعر العراقي بدر شاكر السياب و قصيدته يا شعب كاوه، و كذلك الشاعر كاظم السماوي و قصيدته كردستان و الشاعر سعدي يوسف و الشاعر عبدالوهاب البياتي و قصيدته الرثائية عن الشاعر گۆران و كذلك الشاعر السوداني جيلي عبدالرحمن و الشاعر حسب الشيخ جعفر اذ الفا قصائد عن الشاعر گۆران.

الهوامش:

١- محمد ملا كريم، اعمال الشاعر گۆران الكاملة، دار نشر كورى زانيارى عراق بغداد، ١٩٨٠، ص ٢٣٠.
٢. نفس المصدر، ص ٤١٥.
٣. نفس المصدر، ص ٣٣٠.
٤. رسام فرنسى شهير صاحب لوحة (حمام السلام) و عضو المجلس العالمي للسلام.
٥. محمد ملا كريم، نفس المصدر السابق، ص ٢٥١.
٦. مجنون هو اللقب الذي اعطي لقيس نظراً الهيامه و عشقه المفرط بليلي.
٧. محمد ملا كريم، نفس المصدر السابق، ص ٣٢٤.
٨. نفس المصدر، ص ٣٢٤.
٩. قائد سياسى و عسكرى في كوريا الجنوبية قبل التحالف و التعامل مع الغزاة و الامريكان.
١٠. ماك ارثور رئيس القيادة العامة للقوات الامريكية التي كانت ترابط بكوريا الجنوبية.
١١. محمد ملا كريم، نفس المصدر، ص ٢٤٧.

مشاهير النساء الكرديات..

ست الشام زمرد خاتون الايوبي

السيدة زمرد خاتون الملقبة بـ (عصمة الدولة) والتي اشتهرت فيما بعد بست الشام هي شقيقة كل من السلطان صلاح الدين الايوبي و توران شاه ابن ايوب والي اليمن و قرينة ناصرالدين شيركو صاحب حمص. ان زمرد خاتون كانت سيدة نساء عصرها، و كانت سيدة فاضلة و كريمة و محسنة، و تعتبر من فضليات و نابغات نساء ذلك العصر، كما كانت تتمتع بخصائص يندر وجودها لدى بقية النساء في التأريخ الاسلامي، و التأريخ عاجز عن ذكر مثيلات لها من حيث تحليها بالاخلاق الفاضلة و العالية، و في كل سنة كانت تحضر و تعد مختلف انواع الادوية و المحاليل الطبية و توزعها على المرضى و الضعفاء، بما يعادل آلاف الدنانير.

ان دار السيدة زمرد خاتون كانت ملجأ للفقراء و المنكوبين، و كانت ترعى هؤلاء كأم حنونة و عطوفة و تشاركهم همومهم و معاناتهم و تخفف من آلامهم، و تساعد المحتاجين بصدر رحب، و تساعد المعوزين و ترسل لهم المعونات اينما كانوا، و قد الهمها الله بان تكون نظرتها للحياة نظرة خيرو احسان، و كانت ترى بان أصحاب الثروات و ميسوري الحال يجب ان يصرفوا اموالهم فيما فيه مصلحة الناس جميعاً و يبذلوا جهودهم من اجل خدمة العلوم النافعة و المفيدة للمجتمع.

نعم، ان زمرد خاتون كانت امرأة من هذا النوع، و في حالة كهذه فان وجود امرأة مثلها يبعث الارتياح و الفرح و جديرة بالتفاخر، اذ انها و رغم كل ما كانت تتوفرلديها من الشهرة و المقدرة و الامكانيات المادية الكبيرة، صرفت النظر عن كل هذه و توجهت وجهة أخرى بعيدة عن التوجهات السياسية و الانحياز الى احدى الاطراف المتنازعة داخل اسرتها، و انعطفت نحو الوسائل الخيرية و التي فيها مصلحة الجميع، و اوصت ابناءها و بناتها و اتباعها بالعمل من اجل مصلحة المستضعفين و المساكين و المسلمين.

وقد دفعها حبها للعلم و طلابـه، ان تبـذل جهدها لتعليم ابنها حسام الدين عمر، اذ كـانت تعتقـد بانـه لا يوجد شيء يعادل العلم و التعلـم مـن حيـث الاهميـة و من حيث انه بمثابة عمل الخير الذي يدوم مدى الدهـر. وقد حصلت على مبتغاها كما كـانت تـأمل ذلـك، فقـد اصبح ابنها حسام الدين واحداً من العلماء المشـهورين الذين يشار اليهم بالبنان، وقد قال المؤرخ الفاضل ابن كثير بهذا الصدد ان حسام الدين عمر ابن لاضين مـن اكابر العلماء في بلاط خاله صلاح الدين الايوبي.

و من جملـة الاعمـال القيمـة الـتي قـامت بانجازهـا السيدة زمرد خاتون بنـاء مدرسـتين باسـم (مدرسـة البرانية) و الثانية باسم (مدرسة الجوانية). و قد توفت هذه السيدة الفاضلة في يوم الجمعة الصـادف لليـوم السادس عشر مـن شهر ذى القعدة سنة٦١٦هجرية و دفنت في أحدى غرف مدرسة البرانية و التي دفنت فيها كل من شقيقها توران شاه و زوجها اسدالدين ايضاً، و قد شيعت جنازتها جموع كثـيرة مـن النـاس، و دفنـوا امرأة كانت لديها الآلاف مـن الامـاني لكـى تتمكـن مـن محاربة الجهل و التغلب عليه، و لكى تثبت بـان الارادة الحديدية و الشهامة و النيـة الصادقـة اذا توفـرت لـدى أى شخص فانـها سـتوصله الى مـا يبتغيـه. و رغـم ان المصادر التأريخية لم تتطرق الى توجهـها السياسـي و نظرتها الى الاحداث و المنازعات الموجـودة آنـذاك بـين افراد الاسرة، الا أن المرأ يستطيع ان يجزم بانها كانت تسعى الى ان تكون واسطة خير و وفاق و تجمع الشمل و تصالح بين افراد عائلتها و اقربائها، كما كانت تدعو الناس الى طلب العلم و عمل الخير، و تشفع للمذنبين و تدعو الى العفوعنهم.

ـ المدرسة الشامية البرانيه ـ الحسامية

ان هـذه المدرسـة و التـى كـانت تطلـق عليـها (الحسامية) ايضـا، واقعـة في محلـة العقيبـة في عوينـة شرقي سوق (صاروجا) و غربي سوق (هال).

ان هذه المدرسة التي بنتها ست الشام كانت مـن كبريات مـدارس ذلـك العصـر، و كـان الكثـيرون مـن العلماء و الفقهاء منهمكين في الافتاء و التدريس فيـها، و كانت ست الشام قد خصصت موارد كثيرة لصرفـها علـى متطلبـات تلـك المدرسـة، واول عـالم اشـتغل بـالتدريس فيـها هـو القـاضى شـرف الديـن ابوطـالب عبدالله ابن زين القضاة عبدالرحمن القرشى الدمشـقي، و بعـده قـام بـالتدريس فيـها علمـاء آخـرون مثـل ابوالبركـات ابـن الحنبلـي شمـس الديـن القدسـى، زيـن الدين الفارقى، ابن الوكيل، زملكانى، كمال الديـن ابـن الشيرازى، تقى الدين السبكى، تاج الدين السبكي، ابن الشـهبة، ابـن الزهـاوي، شمـس الديـن البرمـاوى، ابـن القاضى عجـول، محـب الديـن الحمـوى، الشـيخ حسـن البوريني.

ان هذه المدرسة و المدارس الاخرى المشابهة مـن المـدارس الشـهيرة الـتي تتجـه انظـار العلمـاء و طـلاب العلوم نحوها، و نظراً لاهمية هـذه المدرسـة فقـد كـان العلماء يتنافسون فيما بينهم للفوز بمنصـب التدريس فيـها، و ان اكـثر العلمـاء البـارزين في ذلـك الزمـان قـد مارسوا التدريس فيها و في بعض الحالات كـان يتدخـل حاكم دمشق مضطراً في اختيار و تعيين المدرسين.

و رغـم ان الموضـوع يسـتحق اطالـة اكـثر، الا ان القارئ يستطيع من خلال التعرف على الاعداد الكثـيرة من العلماء الذين اكملوا الدراسة في المدرسة المذكـورة، التوصل الى اهمية هذه المدرسة و الاموال الوفيرة التي خصصتها ست الشام لها، رحمها الله ، و حول مصـير هـذه المدرسـة و مـا آلـت اليـه، يقـول ابـن بـدران، ان جدران المدرسة فقط بقيت مـن آثارهـا، و لكـن محمـد كردعلى يقـول، بـان مدرسـة للاطفـال بنيـت في محلـها تديرها مؤسسة خيرية.

المدرسة الجوانية

ان هذه المدرسة كانت محـل سـكنى سـت الشـام نفسها، و بعدهـا اصبحـت مدرسـة، و في الوقـت الحـالي يقـول ابـن بـدران مفتـى الحنابلـة بعـد مـا قـام بزيـارة لموقعها، ان الباقي من آثارهـا هـى فقـط ابوابـها، و في

القسم العلوى من باب المدرسة توجد صخرة كبيرة نقش عليها نص قرار زمرد خاتون بتخصيص الموارد من ريع املاكها للصرف على متطلبات المدرسة و نفقات المدرسين و طلاب العلوم، و الجدار الغربى من المدرسة و التي بنيت بالاحجار الكبيرة باق لحد الآن، و العلماء الذين قاموا بالتدريس فيها هم كل من ابن الصلاح الشهرزوري، شمس الدين المقدسي، ابن وكيل، جلال الدين القزويني شهاب الدين ابن الحاج شمس الدين البرماوي، و العلامة ابن القاضي الزيداني.

٣- شجرة الدّر أم خليل الايوبي.

قيل انها كانت قرينة الملك الصالح نجم الدين الايوبي، و هو الذي أطلق عليها لقب شجرة الدر و قيل ايضا بانها كانت من جملة السبايا، و بما انها كانت تتمتع بجمال الصورة و كمال الخلق فقد اعتقها و اختارها زوجة له. و وجه تسميتها بـ (ام خليل) انها قد انجبت ولداً سمّتها خليل و لكن المولود توفي و هو طفل بعد.

ان السيّدة شجرة الدر كانت أمرأة عالمة و فاضلة، ذكية و سياسية بارزة، و كان زوجها الملك الصالح يستشير ها فى القضايا التي تتعلق بادارة الدولة و الشؤون العسكرية، و عندما كان الملك الصالح يحكم بلاد الشام، كانت السيدة شجرة الدر مصاحبة له و في الكثير من الامور كانت تطلب منها ابداء رأيها حولها. و عندما كان زوجها منهمكاً في ميادين القتال و الجهاد و غائباً عن البلد كانت هي تدير امور البلد الداخلية.

دور شجرة الدر أثناء و بعد وفاة زوجها:

عندما ما توفى الملك الصالح عام ٦٣٧ من الهجرة، قامت السيدة شجرة الدر و قبل ان تعلن خبر وفاته، باستدعاء فخرالدين ابن الشيخ و محسن الطواشي و غيرهما من الامراء. و بعد حضور الجميع قالت لهم من وراء الحجاب: ان السلطان الملك الصالح يامركم باداء يمين الوفاء و الاخلاص لابنه (معظم) لانه أختاره كولي للعهد، و اختار ابنه الشيخ فخر الدين كبيراً للامناءِ و يامركم ايضاً باداء يمين الوفاء و الاخلاص له ايضا و بعد أجراء مراسيم اداء اليمين اعلنت وفاة الملك الصالح، ثم ارسلت رسولاً لاستدعاء العظم ابن الملك الصالح الذي كان يحكم قلعة (حصن كيفا) آنذاك و بعد انتشار خبر وفاة الملك الصالح اغتنم الصليبيون الفرصة واعدوا جيشاً جراراً للهجوم على مصر و الاستيلاء على اراضي المسلمين و نهب اموالهم و ممتلكاتهم، و حدثت معركة دامية بين المسلمين و الصليبيين و استشهد في المعركة الشيخ فخرالدين في غرة شهر رمضان ولكن المعركة انتهت بانتصار المسلمين على الصليبيين و طردهم و الحصول على غنائم كثيرة من ضمنها ثلاثون سفينة حربية. و في سنة ٦٣٧ جدد الناس البيعة للملك المعظم. و في سنة ٦٣٨ بدأ الملك المعظم باعداد جيش كبير و توجه لمحاربة الصليبيين و احتدم القتال بين الطرفين و انهزم الصليبيون و قتلت اعداد كثيرة منهم؛ و قد انتهج الملك المعظم خطة ابعاد الامراء السابقين و تقريب أمراء آخرين و احلالهم محلهم. و قد أثار نهجه هذا غضب هؤلاء الامراء و الولاة و تآمروا عليه و قتلوه، و بعد مقتل الملك المعظم توران شاه تسلمت السيدة شجرة الدر زمام الامور و اصبحت ملكة المسلمين، و يذكر اسمها في خطبة ايام الجمعة و ضربت النقود باسمها ايضا واشتهرت باسم ملكة مصر. و النقود التي تضرب في فتره حكمها كانت تكتب عليها، (الستعصمية و الصالحية ملكة المسلمين ام الملك المنصور ام خليل) و كانت توقع على الاوامر و المواثيق و الرسائل باسم ام خليل. و قامت الملكة شجرة الدر في عهدها بارسال الجيوش لمحاربة الصليبيين مرة او مرتين و كان النصر حليف جيشها في تلك المعارك.

ومن جملة الاعمال القيمة التي قامت بها الملكة شجرة الدر تخفيف الضرائب التي كانت تجبى من المصريين و كذلك فتح خط للنقل الدائم بين مصر و مكة. و لكن لم تدم لها الحالة كما كانت تريد، و انما لاقت مصيراً أسود و نهاية محزنة لسوء طالعها، اذ ان سكان الشام تمردوا عليها بذريعة ان المرأة لايحق لها

ان تتولى ادارة امور المسلمين، و لقطع دابر الفتنة تزوجت من احد مماليكها المسمى عزالدين ايبك و الذي كان قائداً لجيشها و حولت السلطة و ادارة امور الدولة اليه و أصبح عزالدين ايبك ملكاً للمسلمين و لقب بالملك المعز.

عند مجابهة الناس للاحداث في المنعطفات التأريخية ينقسمون الى قسمين، الاول يستندون في موقفهم من الحدث على المنطق و الاستدلال و استعمال ميزان العقل، و القسم الثاني يرون في اثارة الفوضى فرصة سانحة لتحقيق مآربهم و غاياتهم. ان العامة من السكان و الغوغائيين رفعوا شعار التمرد على السيدة شجرة الدر بذريعة ان المرأة في الاسلام لايجوز لها ان تتولى السلطة و ادارة امور المسلمين، و ادى تمردهم الى تنحية شجرة الدر عن السلطة و التي ادت الى الإنحطاط في مصر بصورة عامة.

و كما ذكرنا سابقاً فان البعض يصدرون احكاماً باسم الدين دون ان يتعمقوا في حقيقة الدين و فهم نظرته تجاه بعض القضايا، و بذلك يسببون حرمان المرأة من كثير من حقوقها في المجتمع و حتى داخل الاسرة و لايأخذون برأيها في المسائل العائلية و يعرقلون اكمالها لمراحل التعليم، و لكن اذا تعمقنا نحن في الدين الاسلامي نتعرف على نقاط و قضايا جديدة علينا و التي وردت في القرآن و الاحاديث النبوية مراراً. ففي القرآن الكريم وردت قصة ملكة سبأ و موقفها العقلاني ازاء النبي سليمان عندما تلقت رسالة منه فهذه الملكة قامت بجمع وجهاء و حكماء البلاد و استشارتهم و قالت لهم: ((يا ايها الملاء افتوني في امري ما كنت قاطعة امراً حتى تشهدون)) سورة النمل الآية ٣٢، و قد خولها وجهاء البلد لانجاز الموضوع و البت فيه بصورة حكيمة، و قالوا لها: ((نحن اولوا قوة و اولوا باس شديد و الامر اليك فانظري ماذا تأمرين)) سورة النمل الآية ٣٤، و قد عالجت هذه المرأة الفاضلة الموضوع بذكاء بالغ مع النبي سليمان و آمنت بالله و قالت: ((قال رب اني ظلمت نفسي و اسلمت مع سليمان لله رب العالمين)) سورة النمل الآية٤٤، ان ذكر هذه القصة و القصص الاخرى المشابهة لها في القران لم يأت عبثاً و دونما هدف معين، بل انه جاء لبيان ان هناك نسوة يتمتعن بالكفاءة و النباهة و الرأى الصائب بحيث يتفوقن على كثير من الرجال في هذا الميدان، فنساء النبي محمد و نظراً لتواجدهن الدائم في حضرة النبي جديرات بان يكنّ نماذج حسنة، و كمثال على ذلك فان ام المؤمنين عائشة كانت من المجتهدات و صاحبة الرأي في كثير من المسائل الفقهية، و كثيراً ما كانت تصحح الاخطاء الفقهية للعلماء من اصحاب الرسول (صلعم).

و كذلك كانت السيدة شجرة الدر في فترة حكمها و بكفاءتها المعهودة تمكنت من ان تجعل (ريد فرانس) مضطراً لتسليم مدينة دمياط الى المسلمين، و يقول ابن مطروح في هذا الصدد: عندما يأتي فرانس اليك ابلغه هذه الكلمات الصادقة التي تصدر من متكلم فصيح و قل له أتيت انت للاستيلاء على ملك مصر و تتصور ان هذه الجيوش هي طبول فارغة، لقد دفعت أتباعك و زملاءك بنفسك الى المقابر، ان جيشك البالغ عدد افراده ٥٠ الف جندي و الذين اتيت بهم معك لن يرجع منهم سوى القتلى و الجرحى، و قل لهم ايضاً اذا كان هدفهم من العودة هو الأنتقام أو اى هدف آخر فان دار ابن لقمان باقية وان السلاسل باقية فيها ايضاً كما في السابق)).

مرت سبع سنوات على تسلم عزالدين للسلطة و زواجه من شجرة الدر، غير عزالدين موقفه منها وعاملها معاملة سيئة و طلب يد ابنة بدرالدين لؤلؤ صاحب مرسل لتكون زوجته الثانية فاثار هذا غضب السيدة شجرة الدر و قررت الانتقام منه فامرت غلمانها بقتله عندما كان يستحم في الحمام، ثم طلبت من الامير عزالدين حاكم حلب ان يتسلم سلطة البلاد بدلاً عنه و لكن عزالدين رفض الطلب، فعينت ابن عزالدين ايبك في المنصب و اعطته لقب الملك المنصور، و قد قام الملك المنصور هذا بتدبير مؤامرة لقتلها فاخرجها من القصر الملكي و نقلها الى البرج الاحمر وقتلها هناك عام ٦٥٥ من الهجرة، و بقتلها اسدل الستار على حياة امرأة تربت في بلاط الايوبيين و انجزت بكفاءتها و مقدرتها اعمالا مهمة و فتحت صفحة جديدة لواحدة أخرى من بنات جنسها.

بقلم صلاح مسلم

محي الدين زنگنه

سنوات الابدع

١٩٤٠ ولد محي حميد زنگنه من اسرة كردية عريقة في محلة (شاطرلو بكركوك) والده حميد زنگنه رجل له من السطوة و النفوذعلى أفراد عائلته ما يجعله، متنفذاً في إدارتها، ميالاً، كأقرانه، الى توسيع دائرة نفوذه بالزواج و الانجاب فاقترن بثلاث نساء ثالثتهما كانت والدة لمحي الدين كان زنگنه الابن يرفض في داخله دكتاتورية الأب ويود من اعماقه لو يرفع سطوته الابوية من على كاهل الاسرة. يرفض شكل السلطة التي يمارسها الاب و استبداده و بدأت افكاره، منذ وقت مبكر، تتقاطع مع افكار الاب لكنه، و هو الأبن البار، لم يعلن عنها. كان يدخرها كما تدخر السماء البروق و اذ تبرق، في داخله، يحتبسها، يعتم عليها حتى يطفح به كيل معاناتها المريرة.

لقد كان وقع هذه المعاناة، على نفسه، شديدا و لكن ليس بأشد مما وقع عليها عشية اضراب "كاورباغي" عام ١٩٤٦. لقد حفرت كاورباغي في نفسه آثارا قاسية عميقة، كما اوضحت ذلك في (السهل و الجبل)[١] خضت دمه بطريقة لم يعد بمستطاعه، أبداً، محوها، من ذاكرته، و لا حتى تحييدها. كانت "كاورباغي" بضحاياها و جلاديها تمور في نفسه باحثة عن منفذ لتحرر نفسها من نفسه التي ضغطت فيها بقوة و قسوة و عنف دافعة اياه من حيث لا يدري، الى الاحتراق في اتون الكتابة.

١٩٦٨ كتب قصته البكر (الجراد)[٢] التي على الرغم من قسوة عالمها و مرارتها، لم تستطع احتواء صور الموت التي تناسلت، في ذهنه بلاتوقف، منذ "كاورباغي" لم تكن فكرة هذه القصة مذ راودت ذهنه، أول مرة، محض فكرة عابرة، و لاحدسا قدر لذهنيته الامساك به في لحظة من لحظات مطاردات تلك الذهنية لحدوسها الشاردة بل انها تولدت عبر رموز استكملت ارجحياتها، في القصة، ثم خضعت بمرور الايام لعمليات تحكم الوعي فيها بحركة قفز الكاتب

على الواقع، لتكوين صورة ذات دلالة واضحة و لكي لاتشكل القسوة، جراء القفز على الواقع، حلقة مفقودة في العملية الابداعية. لتحرير الرمز من الأطر التي تحتبسه و التي تحد من حركيته ضمن مساحة محددة زمانيا و مكانيا، بغية الوصول الى طريقة اكثر ملائمة مع فكرة الكاتب خصوصا و قد زادته الايام يقينية من ان عالم فكرته اوسع من ان يضغط في شكل أدبي يعتمد اول ما يعتمد، كأساس له، الاختزال و التركيز. و ان صراعها أحوج ما يكون الى الشكل الدرامي، لاتصافه بالعنف، منه الى الشكل القصصي الذي قيدها فيه.

و في العام نفسه (١٩٦٨) طبع اولى مسرحياته (السن)[٣] التي كتبها بعد نكسة الخامس من حزيران تلك النكسة التي هزت العالم العربي موخزة ضميره الجمعي.

لقد عرضت لنا هذه المسرحية، و على مدى ١٥٩ صفحة من القطع المتوسط، قوتين متناقضتين متناظرتين. احتلت الاولى، منهما، نصف المسرحية الاول (٧٠صفحة) بينما احتلت الاخرى ماتبقى من المسرحية حتى صفحتها الاخيرة. تميزت الاولى بتفوقها الكتلوي اذ ضمت كلاً من الضابط (ماييم) و الفراش (عجنون) و العريف و عددا من الجنود و المستر جيمس، و هو خبير منتدب من قبل المخابرات المركزية الامريكية لاغراض انتزاع الاعترافات من رجالات المقاومة. بينما اقتصرت الاخرى على شخصتين هما (محمود و مصطفى) و بقدر ما امتازت به القوة الاولى من غدر و ارهابية و قسر امتازت الاخرى بالاقدام و الصبر و الجلد و الايمان بالفكر و بالقضية.

و لقد استطاع زنگنه من خلال التوزيع الكتلوي للقوة الاولى و احتلالها مساحة اوسع من جغرافية المكان (الخشبة) ان يؤكد على ان القوة، اية قوة، لن تستطيع ان تطفئ وهج فكرة رائعة تجذرت في اعماق إنسان مهما تعددت اساليب تلك القوة و مهما ازدادت عنفا و ارهابا و شراسة.

١٩٧٠ نشر أضخم اعماله القصصية، انذاك، (الموت سداسياً)[٤] التي استطاع أن يسلط الاضواء فيها و يجر الانتباه و الانظار الى عملية تغريب الانسان داخل أرضه و وطنه و بين مواطنيه. كما استطاع، و عن طريق استخدام اسلوب المنتجة القصصي ان يستبطن دواخل و حالات هذا الانسان، و الكشف الدقيق لمجريات الواقع في ظل التآمر السافر و المدروس على ارضه و وطنه. و قد كفل له هذا الاسلوب توسيع عالم القصة و رقعتها و اشتمالها على مقاطع متعددة من دون ان تفقد القصة صفاتها القصصية كما حدث لقصص ظهرت في نفس العام الذي ظهرت فيه قصته هذه فاكتسبت تلك القصص بسبب منتجتها صفات ريبورتاجية لاتمت الى القصة الا بصلة واهية.

كما استطاع ان يقدم لنا معايشة داخلية لمأساة الفلسطيني و معاناته المستمرة بشكل اعتمد التزاوج بين الواقع و الفنتازيا لا لرغبة فنية تقنوية و لكن لكون ماحدث للفلسطيني و ارضه اقرب الى الفنتازيا منه الى الواقع مع انه واقع فعلا.

ان تلك العملية لم تحدث خارج و عي الكاتب ابداً لأننا نلمس هذا الوعي مبثوثا في كل مقطع من مقاطعها العشرين فاذا كان زنگنه قد نجح أيما نجاح في اعطائها شكلها المناسب فذلك لأنه ترك لموضوعتها و لاحداثها حرية الوصول الى ذلك الشكل. و لأنه، أساساً، لايؤمن بالقولبة الجاهزة و لا الشكلية الفارغة. فلكل قصة، عنده، شكلها و قواعدها و قوانينها التي تفرضها موضوعة تلك القصة و فعلها و حدثها الرئيس. و هذا يعني ان الشكل عنده انما يأخذ نفس الطابع الدينامي الذي يحكم فعل القصة و حركتها. انه يولد لديه مع المضمون حسب.

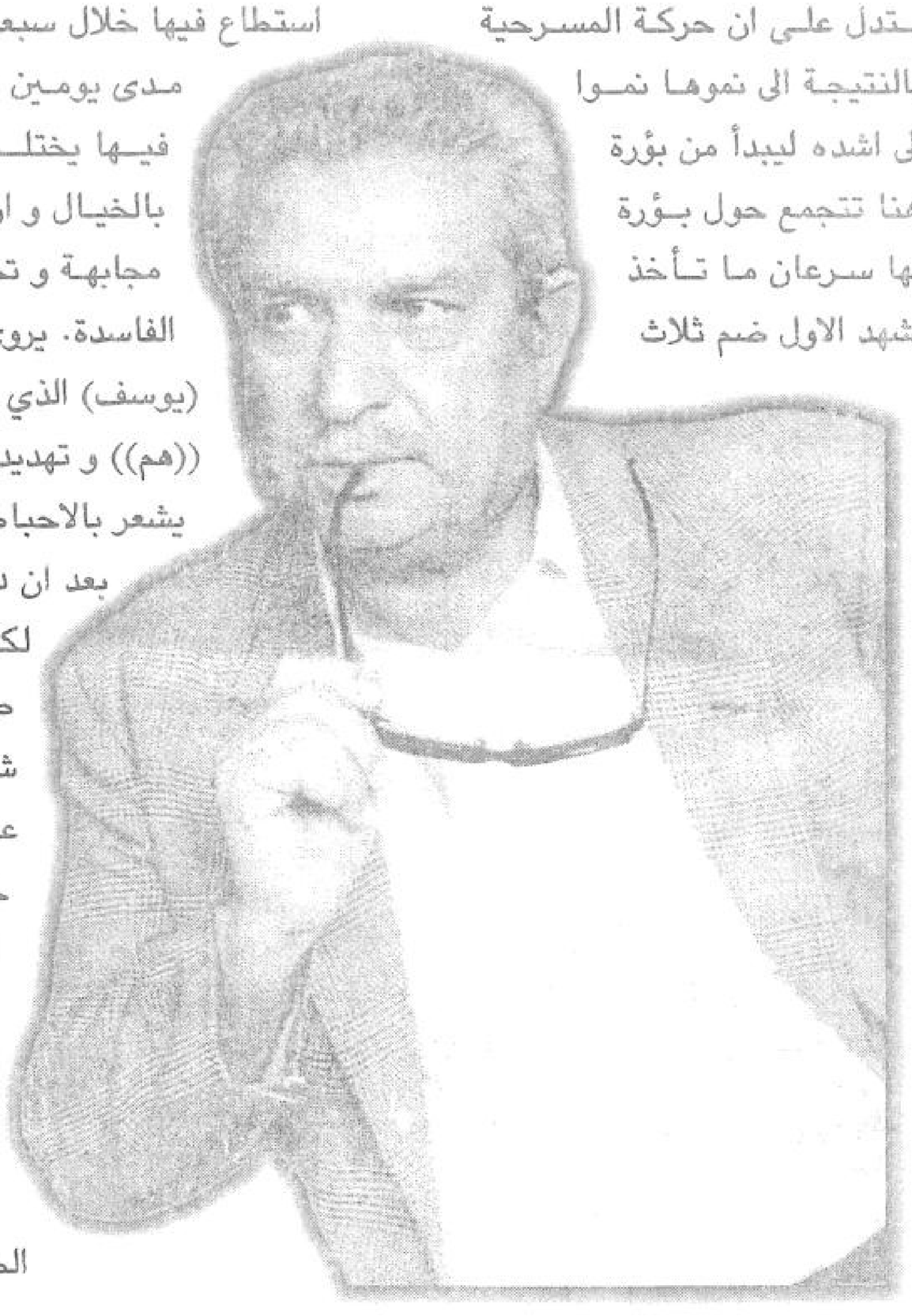
و في العام نفسه تحولت قصته البكر (الجراد) الى عمل درامي ضخم، اكثر استيعاباً و احتواء للصراعات الدامية و العنف و الدمار و القتل تحت العنوان نفسه (الجراد)[٥].

تقع احداث المسرحية في ستة مشاهد و بواقع فصلين لم يحددهما المؤلف الا اننا نستطيع الجزم واثقين ان المشاهد الثلاثة الاولى تشكل بمجموعها الفصل الأول. اما المشاهد الثلاثة الاخرى فتشكل بمجموعها الفصل الثاني.

بلغ عدد صفحات المشهد الاول من الفصل الأول ثلاث عشرة صفحة و بلغ عدد صفحات المشهد الثاني احدى عشرة صفحة بينما بلغ في المشهد الثالث ثلاثين صفحة أي ان مجموع الفصل كاملا اربع و خمسون صفحة.

اما المشهد الرابع فعدد صفحاته ستون و الخامس احدى عشرة و السادس ثلاث وسبعون أي ان مجموع صفحاته كاملة مائة و اربع و اربعون صفحة.

من هذه الارقام نستدل على ان حركة المسرحية الديناميكية قد أدت بالنتيجة الى نموها نموا بؤرياً ـ موجياً وصل الى اشده ليبدأ من بؤرة جديدة اخرى. الارقام هنا تتجمع حول بؤرة مشهدية واحدة و لكنها سرعان ما تأخذ بالزيادة المطردة. فالمشهد الاول ضم ثلاث عشره صفحة و الثالث ثلاثين و الرابع ستين و السادس ثلاثا و سبعين هذا فيما لو استثنينا المشاهد الاعتراضية كالمشهدين الثاني و الخامس اللذين ضم كل واحد منهما احدى عشرة صفحة. و لو اننا نظرنا الى المسألة نظرة اعم لوجدنا ان هناك فرقا موجيا كبيرا بين الفصل الاول اربع و خمسون و الفصل الثاني مائة و اربع و اربعون حيث يبلغ النمو الموجي اقصى اتساع له في نهاية المسرحية و هذا انما يدل على مهارة الكاتب و عبقريته في محاولة اعطائنا الصورة الحجمية للهجمة الجرادية و لكي لاينهي المسرحية حيث انتهت بل ليجعل فعلها مستمرا مادامت هناك شخصية ولدت في زمن المسرحية و ستحيا بعدها و ستكون بؤرة لنمو موجي هائل يحقق حلم الانسان الذي قاتل الجراد على مدى زمن المسرحية و ما بعدها.



١٩٧٥ صدرت عن منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق روايته الأولى (هم أو يبقى الحب علامة) التي استطاع فيها خلال سبعة عشر فصلا و على مدى يومين فقط ان يجعل الحلم فيها يختلط بالواقع و الحقيقة بالخيال و ان يجعل منها رواية مجابهة و تحد و اجتثاث للجذور الفاسدة. يروي الأحداث فيها بطلها (يوسف) الذي يعاني من مضايقات ((هم)) و تهديدات ((هم)) التي جعلته يشعر بالاحباط و الحصار و الضيق بعد ان داهمته كوابيس ((هم)) لكنه لم يستسلم رغم صخامة قوة ((هم)) و شراستها و لم يوقع على ما يريدون. و اذ خيروه بين الموت و التوقيع لم يختر الموت و لم يختر التوقيع بل قال بصوت رافض و عنيد ((لا)) فانفجر فمه بالدم جراء الضرب على مؤخرة

رأسه. و تعاون ثلاثة ((هم)) على حشره في صندوق قفلوه عليه و رموه في البحر و لكنه رغم كل حبه و رغبته و تشبثه بالحياة و محاصرته بالموت المحقق كان يردد، و الصندوق يتمايل به:

((حسبي أني لم اخسر نفسي.. لم اخسر نفسي))

و لعل أبرز حدث عام ١٩٧٥ هو اقدام المخرج العراقي الراحل الفنان جعفر علي على اخراج مسرحية زنكنه (حكاية الطبيب صفوان بن لبيب و ماجرى له من العجيب و الغريب، أو كما أطلق عليها اختصارا (مسرحية السؤال) التي حازت على جائزة افضل نص عراقي للموسم المسرحي١٩٧٥ـ١٩٧٦.

١٩٧٦ طبعت مسرحية (السؤال) فقذفت بمحي الدين زنكنه، مباشرة، من المسرح العراقي الى المسرح العربي فأخرجها في الكويت و تونس المنصف السويسي. و اخرجها في مصر ـ الزقازيق صلاح مرعي و في الاسكندرية محمد غنيم كما قدمت في الامارات العربية المتحدة و في الجزائر بقول الاستاذ الناقد ياسين النصير:

((تضيف مسرحية السؤال لمحي الدين زنكنه الى اسهامات المسرحيين العراقيين عادل كاظم و قاسم محمد للتراث تجربة جديدة لاتقف عند حدود المادة التراثية و قتامتها بل تحاول ان تجسد الموقف النقدي المعاصر فيها))[٦]

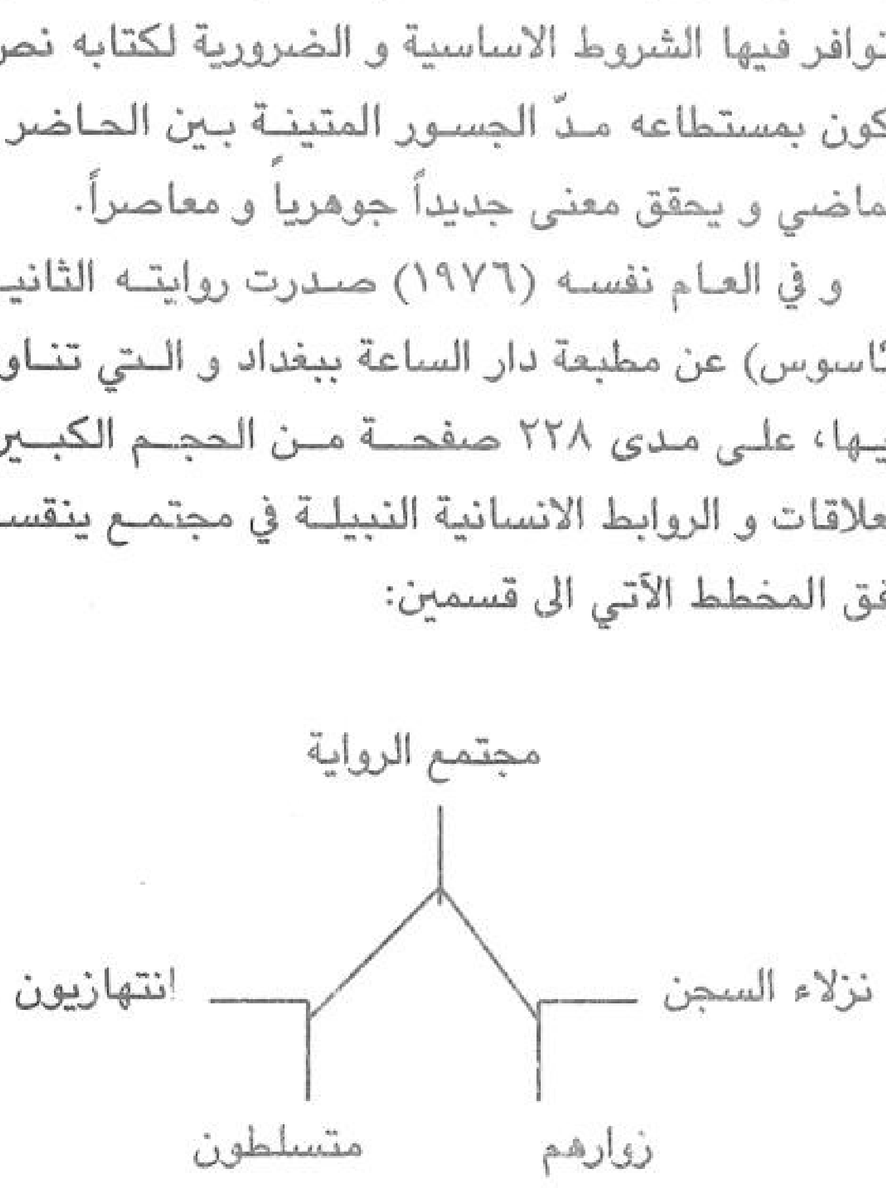
فهي اذن استلهام مشرق للتراث و تخط للتجارب التقليدية التي تناولت التراث باسلوب تغلب عليه المغالاة و الفخر و الاعتزاز بالماضي البعيد التليد لالشيء الا لكونه ماضياً لنا حسب. بقول الاستاذ ناجح المعموري:

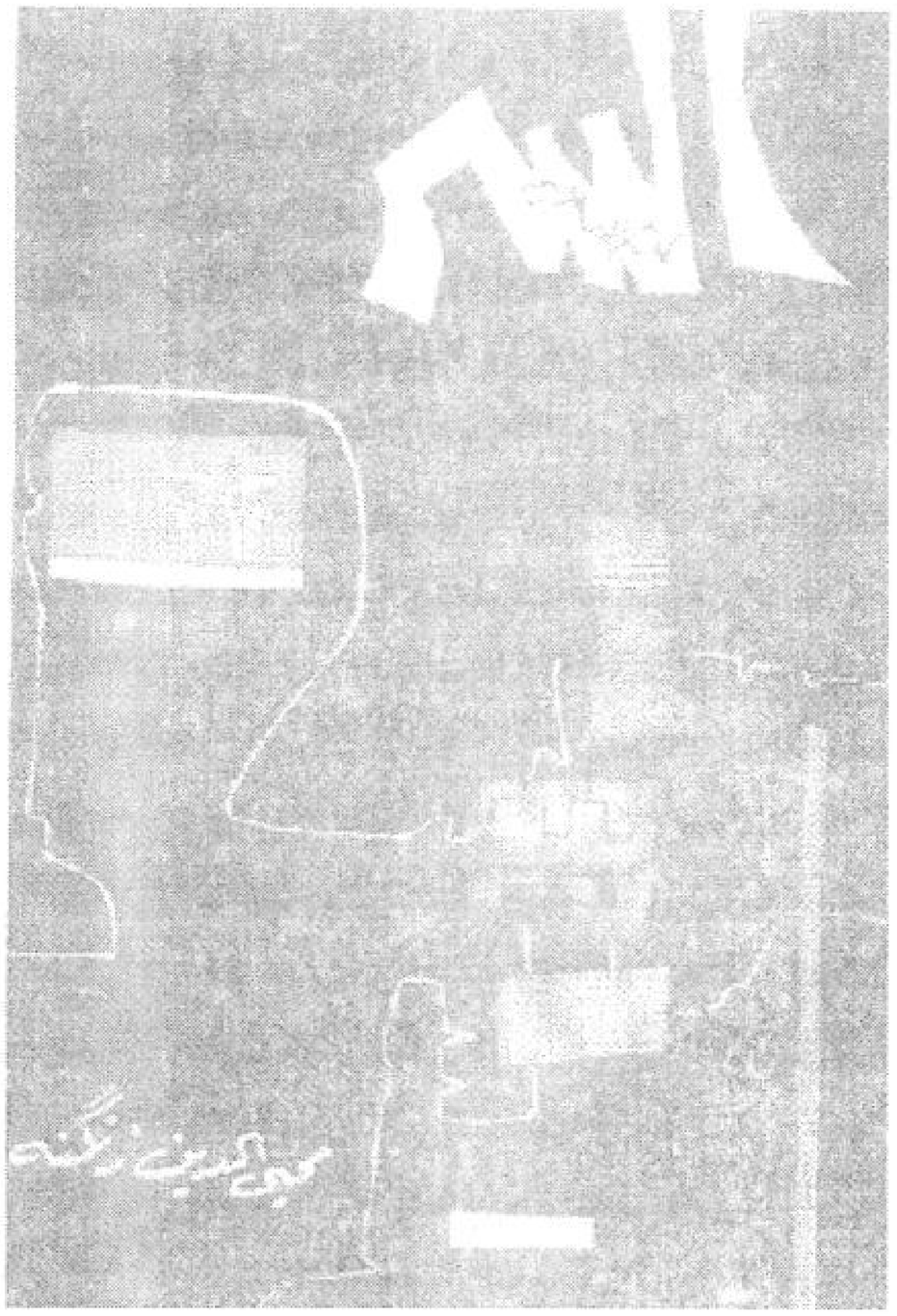
((تلتقي ـ السؤال ـ مع مسرحية بغداد الأزل ـ لقاسم محمد و تفترق معها فالعملان يلتقيان في استلهامها للتراث وفق منهج فكري و فني متقارب في بعض المواقف الا ان ـ السؤال ـ تميزت بتأكيدها طرف الصراع المتمثل بالطبقة الفقيرة))[٧]

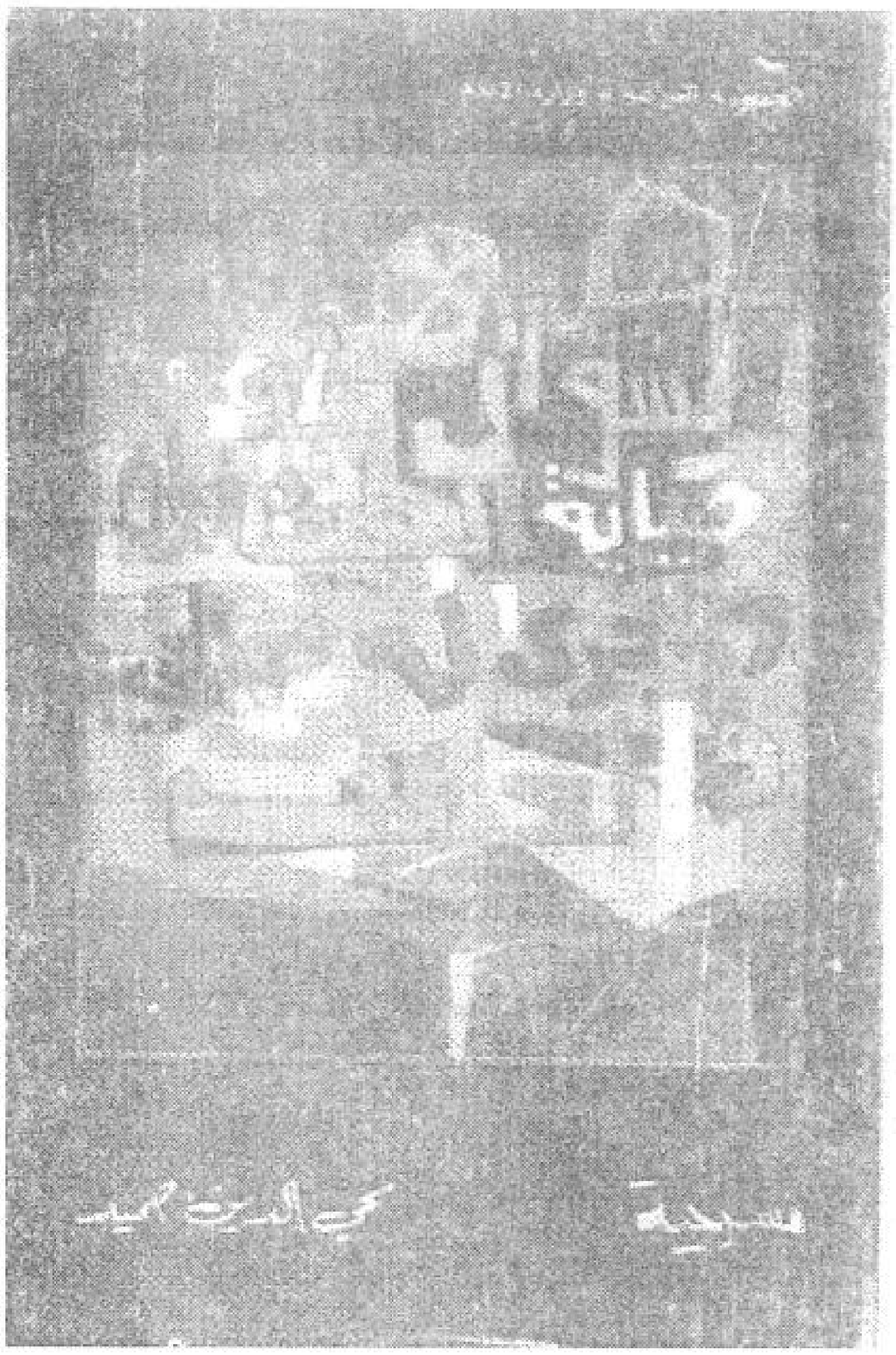
لقد كانت مسرحية السؤال بحق انتقاداً سليماً للمادة التراثية و تجربة حملت شرف الاضافة الى المسرح بشكل عام و مسرح الافكار بشكل خاص. و يكفيها انجازا و فخرا انها جعلت الحاضر و الماضي يتنفسان، بطريقة فنية معقدة، من رئة واحده حسب. لقد انطلقت (السؤال) بمفاهيمها و افكارها، ذات الاسقاطات المعاصرة، نحو الآفاق الانسانية الاشمل و الارحب.. انها تجربة ذات خصوصية واضحة لدى محي الدين زنكنه و لكنها ليست التجربة الوحيدة فقد سبقتها مسرحية (زلزله تسري في عروق الصحراء) الحائزة على الجائزة الثانية في مسابقة لجنة المسرح العراقي. وكلتا المسرحيتان اعتمدتا التراث العربي مادة أساسية.

و لحقتها مسرحية (كاوه دلدار) و مسرحية (رؤيا الملك) و كلتاهما اعتمدت التراث الكردي مادة اساسية لها. فان دلّ هذا على شيء فأنما يدل على اهتمام زنكنه بالتراثين العربي و الكردي على حدٍ سواء و انه يأخذ من التراثين، اخذاً انتقائياً سليماً، المادة التي تتوافر فيها الشروط الاساسية و الضرورية لكتابه نص يكون بمستطاعه مدّ الجسور المتينة بين الحاضر و الماضي و يحقق معنى جديداً جوهرياً و معاصراً.

و في العام نفسه (١٩٧٦) صدرت روايته الثانية (ئاسوس) عن مطبعة دار الساعة ببغداد و التي تناول فيها، على مدى ٢٢٨ صفحة من الحجم الكبير، العلاقات و الروابط الانسانية النبيلة في مجتمع ينقسم وفق المخطط الآتي الى قسمين:







فاذا استثنينافئة الانتهازيين و المتسلطين، و هم أقلية لكنها تمتلك المال و السلاح و القوة و الجبروت، فاننا نستنتج أن نصف المجتمع الأول على وجه التحديد قد زجّ في السجن و ان النصف الثاني يرتبط بذلك السجن، أيضاً، كزائر للنصف الأول.

هكذا يبدو السجن كبؤرة لألتقاء نصفي المجتمع أولاً.. و كشاهدٍ على الظلم و الجور و الاستبداد ثانياً.

في هذه الرواية تتجلى عراقية محي الدين زنگنه من خلال الروابط الحميمة بين العربي و الكردي بين المسلم و المسيحي بين الصغير و الكبير وفق تركيبة جديدة محكومة كلها بحب الوطن قبل أي اعتبار آخر. و لعل وقوع الأحداث بين أربيل (موطن الشخوص و مسقط رؤوسهم) و بين الحلة (محل سكناهم و اقامتهم). و وجود أبطال المسرحية الأربيليين في الحلة دليل على التمازج و التماسك و التعاضد و الأخوة و عمق الروابط الاجتماعية و الفكرية بين أفراد ذلك المجتمع جميعاً.

١٩٨٠ عن منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ايضاً، صدرت روايته الثالثة (بحثا عن مدينة اخرى). و هي رواية تقع في قسمين يسمى الاول منها (المدينة "١") و الثاني (المدينة "٢") و يشتمل كل قسم منهما على ستة اوراق لكل ورقة منها عنوانها الخاص. و من سياق العنوان الرئيس (بحثاً عن مدينة اخرى) نفهم ان بطلها ازاء مدينة كل ما فيها قذر و قمئ و لا يمكن للمرء فيها الا ان ينفر منها و يتقزز. و اذ يقرر البطل ذلك فانه يسعى للبحث عن مدينة بديلة تتضح ملامحها من خلال ما اتصفت به مدينته من قذارة و بؤس و انهيار و سقوط و بشاعة.

في مدخلها البسيط المختزل يخبرنا المؤلف ان بطله يعاني عزلة فرضتها، عليه، ظروف مدينته فتخلت عنه الزوجة و تخلى الاب و الاقارب و الاصدقاء حتى صار مثل شجرة جرداء لايتبقى؛ بعدها سوى ان تخبرنا الرواية عن الكيفية التي تم وفقها ذلك التخلي الذي وصل حد تخليه و تناقضه مع شخصيته الداخلية.

تلك الشخصية التي تأثرت بلظروف المحيط فتناقضت مع تطلعات نصفها الآخر. وهي لهذا و ذاك تتصرف بجنون و شذوذ. او هكذا يبدو و سلوكها للآخر. فالشخصية تحاور نفسها و تعكس من خلال حوارها الداخلي (المونولوج) عمق الصراع بينها و بين نفسها و هذا كله يذكرنا برواية (انا و هو) حيث البطل يحاور عضوا محدودا من اعضاء جسمه كما لو كان ذلك العضو شخصية مستقلة و كائناً حياً له انفعالاته و رغباته و افكاره و تطلعاته التي تتقاطع مع رغبات و افكار و تطلعات صاحبه.

لم تحظ هذه الرواية باهتمام النقاد، ربما لندرتها و عدم حصولهم عليها، كما حظت روايتاه السابقتان و لم يكتب عنها موضوع مستقل مع انها رواية تبعث على الدهشة و الغرابة و تجربة في الكتابة تغري بقراءتها و دراستها على حد سواء.

١٩٨٢ طبعت مسرحية (اليمامة)[٨] و هي دراما كبيرة استطاع من خلالها ان يجسد ضخامة المأساة التي يخلقها الاثرياء للفقراء و كيف يطال الظلم الشرفاء محولاً حيواتهم البسيطة المتواضعة الهانئة جحيماً مراً و ليلا طويلاً من العذابات و المعاناة الانسانية المريرة.

في هذه المسرحية، التي تتوقف احداثها على اعتاب عام ١٩٦٦، استخدم زنگنه مفردات الواقع المعاش كأساس لبنائها بعد ترميزها و جعلها على قدر كبير من قوة الايحاء و التأويل حد اختلاط الواقع بالرمز و اندماجها و احلال المفردة منهما محل الاخرى عبر سلسلة من الافعال و الاحداث التي يتضح من خلالها ان اليمامة (الطائر الوديع) و المرأة (نازك) مفردات اراد بهما الكاتب ان يحلهما في بعضهما ليصل بنا الى معنى جوهري و انساني هو انجاب الحياة الجديدة المرتقبة.

و ان الغراب (الطائر المشؤوم) و المالك الثري المتغطرس (اشرف مالك) هما مفردتان اراد الكاتب ان يحلهما في بعضهما، ايضاً، ليصل بنا الى معنى اساسي هو محاربة الحياة الجديدة و محاولة و أدها.

الغراب بمهاجمته اليمامة على الدوام، و محاولته الانقضاض على بيوضها. و اشرف مالك بهماجمته (شاهين) زوج نازك و من ثم الانقضاض عليها. و كعادة زنگنه في اعماله الاخرى يعري شخصياته داخل النص ليعرضها على حقيقتها بلا تدخل من قبله بل يترك ذلك لتفصح عنه السلوكيات سلبا و ايجابا. فاشرف مالك على سبيل المثال لا الحصر يقوم باقتلاع ما شتلته ايدي اليمامة (نازك) في الحديقة و هو نفسه الذي تسبب في عذاب (مروان) الذي كان يوما ما زميله في الدراسة و المدافع عنه ضد من يحاول إلحاق الاذى به. و هو نفسه الذي الحق بكل الطيبين و الشرفاء. فلا حدود لجشعه كثري و لظلمه كمتسلط و لرعونته و تهوره كمستبد مدعوم من قبل سلطة مأمور المركز الذي لايقل عنه وحشية و شراسة و كلبية في تعامله مع الابرياء.

ان مسرحية (اليمامة)، و الحق يقال، دعوة صريحة لمواجهة الظلم و العسف و الارهاب و الجشع و الابتزاز وحث على محاربة الاستسلام و القنوط و الخضوع لمنطق الاشرار وقوتهم. فاليمامة، على الرغم من نعومتها و رقتها تتحول، بعد الاعتداء عليها بطريقة وحشية، الى امرأة قوية مجابهة محاربة للغراب المشؤوم و لكل غربان العالم. و اذ يهجم عليها (اشرف مالك) محاولاً ايذاءها تهاجمه، مثل لبؤة، فيفر من امامها موليا الأدبار خائبا خائفا مطعونا. بينما تصمد هي في محلها يحدوها أمل كبير ان (شاهين) سوف يعود رغم اعتقاله.. لابد ان يعود.

١٩٨٥ طبع كتابه الموسوم (مساء السلامة ايها الزنوج البيض) وضم ثلاث مسرحيات: الأولى: (مساء السلامة ايها الزنوج البيض) و هي مونودراما من فصل واحد اتخذ زنگنه فيها من النشاز الفني الدال اساسا في عنونتها حيث زاوج حالتين مختلفتين لجنسين مختلفين مولد منهما معنى دلاليا جديداً معبراً عنه بصيغة رمزية تضمنتها عبارة (الزنوج البيض). و هي مزواجة لم تعن باللون العرقي و لكن بالحالة التي تشير

اليها. بمعنى انها تشير الى وضع لا انساني سائد يقوم على كاهل البيض كما لو كان قائما على السود. فالرأسمالية و هي تمضي في سبل تطورها لايقتصر استغلالها و استلابها على الاسود حسب و انما تتعداه الى الابيض فتبلغ به مبلغ الاسود. من هنا فان النشاز اللوني لم يكن في العنوان مقصودا لذاته بل للحالة التي تنم عنه و طبيعة تلك الحالة.

المسرحية عموما تعتمد على شخصية واحدة نتلمس بوادر ازمتها، منذ البداية، عندما تصرخ متألمة:

((آه.. ما اشد قسوة الاشياء حولي))

و هذه الازمة لم تأت دونما موقف دراماتيكي خطير يمهد لها عن طريق التصعيد المستمر لحدة التوتر بين البطل كقوة محورية في الصراع و بين الاشياء القاسية من حوله. فالملجأ الذي اختاره زنگنه ليكون مكانا لحدث المسرحية و مسكنا لبطلها (سوران) يقدم لنا صورة تلك القسوة مجسدة في كيانه المهمل الصغير الذي ينوء تحت ثقل العمارة الكابوسي. أي ان المكان هنا، و قد تقصده زنگنه، يخدم غرضا تغريبيا.

آه.. ما اشد قسوة الاشياء حولي

ان هذه الآهة المتفجرة عن مشاعر مقمعة، اساسها احساس الشخصية بالاغتراب، و الضيق و الاختناق تأخذ في المسرحية معنى دلاليا مهما لانها لم تكن عابرة و لامعبرة عن توجع بسيط بل هي صرخة من يحاول الوصول الى حلمه و لكنه يصطدم بجدار هائل من الاشياء القاسية و المحبطة. و مهمة زنگنه تحددت في الكشف عن تلك الاشياء و تعريتها ليصار الى خلق ظروف انسانية لاتغلق المنافذ امام انسانه و هو يمضي في تقدمه مندفعا برغبة حقيقية و اصرار للوصول الى المدينة التي صنعها من مادة حلمه و فرض على نفسه مهمة بنائها في واقعه الحياتي الملموس.

الثانية: (لمن الزهور) و هي مسرحية إختلف المناقشون اختلافات بينة في تحديد اطارها العام عندما نوقشت في الجلسة الرابعة لمهرجان بغداد. فمنهم من قال انها مسرحية ذات اطار رمزي. و منهم من قال انها صيغت في اطار فكري. و آخر نفسي اعتمد عقدة اوديب اساسا في بنائها. بينما نفى آخر كل هذه و اعتبرها مسرحية لاتتحدث الا عن علاقات اجتماعية اتخذت صيغة الرمز. ان هذه الاختلافات و اخرى غيرها، و هي في اغلبها منطلقة من نص المسرحية و مضمونها الفكري، تدلل، بما لايقبل الشك، على عمق الفكرة التي تناولها زنگنه و على غزارة النص و دلالته الرمزية و على ما فيه من تكثيف للمشاعر الانسانية، و هي في لحظة توهجها و اتقادها، يقربه من حالة القصيدة و يبعده عن المباشرة و السطحية و التقريرية بحدود تكفي لان تجعله ناجحا في اداء وظيفته الدرامية. و عبر هذا النجاح تتجلى عظمة و تطور العملية الابداعية لمحي الدين زنگنه و مكنته من خلق عالم المسرحية الفني المسكون بفكره و قيمه الانسانية العالية. لمن الزهور؟

ذلك هو السؤال الذي جعل منه زنگنه عنوانا لمسرحيته و فرض علينا من خلاله التوقف، قبل بدء الدخول الى عالم المسرحية، للتأمل في اجابة قد تكون مطابقة لاجابة النص. و قد تكون محض اختبار لقوانا الحدسية و العقلية في معرفه من ستؤول اليه الزهور، مع اننا نحتفظ بفكرة مبدئية عامة، بهذا الخصوص، مفادها ان الزهور، فقط، لمن يستحقها. العنوان اذن مبنى على اساسين.

اولهما يؤكد وجود زهور لانعرف لمن ستؤول آخر الأمر. و ثانيهما يؤكد وجود شخوص لانعرف ما اذا كانت الزهور ستؤول اليهم ام لا فهناك المرأة (الأم) و هناك ولدها و زوجها الذي رحل منذ وقت مبكر. و هناك بضعة اشخاص آخرين خارج مثلث الاسرة فمن من بينهم يستحقها اذن؟ هذا هو ما ينبغي الوصول اليه و من خلال نص المسرحية التي ابتدأها زنگنه بالزهور و هو يصف منظرها الطبيعي الجميل مشيرا الى الصباح الربيعي الندي الذي تنكسر اشعة الشمس على قطرات نداه اللماعة.

الثالثة: مسرحية ((العلبة الحجرية) و هي دراما من فصل واحد ايضاً حرص زنكنه على ان يبتعد فيها عن مكانياته السابقة كثيرا ليصل الى بقعة اخرى ذات صفات بيئوية لا تمت الى مكانياته تلك باية صلة أو صفة من تلك الصفات التي تتقاسها جغرافية اعماله الفنية. و هو خروج مكاني مدروس وفر له الارضية الملائمة لاظهار جوهر التناقض الأخلاقي في مجتمع تحكمه اخلاقية شاذة هي اخلاقية رأس المال.

ولو اننا تتبعنا مسرحيات زنكنه الاخرى لوجدناها لاتبتعد، في التحديدات المكانية، عن جغرافية الشرق و مساحاته باستثناء (اللعبة الحجرية) اذ خرج فيها الى بؤرة اخرى خارج بؤرته، و داخل علبة خانقة في قلب الخارطة الامريكية حيث هجرت هناك فتاة المسرحية و بطلتها، لابسبب حملها للاعراض و الامراض و لكن خوفا عليها من ان تصاب خارج تلك (العلبة) بتلك الاعراض و الامراض التي لامحال انها ستفجر في رأسها ينابيع الفكر و الوعي و معرفه حقيقتها المضيعة. و حقيقة ان اميركا ليست العالم و ان العالم ليس اميركا. و لكن لماذا الخروج الى اميركا بالذات؟ اعتقد ان ليس من الصعب على المتأمل في فكر زنكنه المادي معرفة ان اميركا هي المكان الذي ترعرعت فيه البرجوازية حتى بلغت اعلى مراحلها تطورا. و هذه المكانية الجديدة و فرت لزنكنه ارضاخصبة، و ان كانت خارج مكانياته المعروفة، للصراع الطبقي الذي جعل منه اساسا لمعظم مسرحياته و اعماله حيث يوجد التناقض فيها على اشده، و تبرز وحدة و صراع الاضداد من داخلها. و حيث ان موضوعاتها حبلى بالانفجارات و الطاقات التدميرية التي تعمل على تفتيتها من الداخل كما تحبل الرأسمالية بتناقضاتها الهائلة.

(العلبة الحجرية) مسرحية تتحدث عن وسائل ادامة الاستغلال و المحافظة عليه باعتباره اساس من اسس الرأسمالية و جزء من جوهرها الانساني. و لكي يكشف زنگنه عن ذلك الاساس و الجوهر بدقة و وضوح كبيرين فانه يقوم بعملية انفلات، مدروس، من مكانياته السابقة ليتوغل في قلب مكانبة جديدة حيث السيدة (روزستون) و هي امرأة عجوز في الثمانين تلقن (الفتاة) في العشرين معلومات كاذبة تزيف حقيقتها و حقيقة العالم من حولها و توهمها بمعلومات زائفة ان العالم هو امريكا و ان امريكا هي العالم.

١٩٨٦ بعد مرور عامين على تخرجه من جامعة بغداد/ قسم اللغة العربية عيّن مدرساً في قضاء (خانقين) و هناك أنجز العديد من قصصه القصيرة التي جمعها، مع ما كتبه في بعقوبة، لتكون مجموعته القصصية الاولى (كتابات تطمع ان تكون قصصا) و هي قصص تبدو عند قراءتها الاولى شفافة متواضعة تمنح نفسها، لقارئها، بيسر و سهولة و لكنها تظهر في القراءة المتعمقة المتأملة المتأنية مليئة بالشفرات و الرموز التي ما ان يضع مستلمها يده على مداخلها حتى يتوغل الى الاعماق التي اراد زنگنه لقصص مجموعته الغوص فيها. يقول الناقد حسب الله يحيى عن قصص المجموعة:

((ان محي يمتلك مشروعا لكل قصة، لكنه ينجزها على نحو نهائي، و على وجه من يرى ان أوان تناول الاحداث التي يقدمها قد صارت تقليدية الى حد كبير جدا لذلك قدمها كـ (كتابات) فيها شئ كبير من فن القصة و فيها أشياء نحسها و نتلمسها في صدق المعنى الذي يريد الكاتب توصيله الينا.. زنگنه يتعامل مع الواقع بخبرة و دراية.))[١٠]

و لعل احد اسباب تقديمه هذه المجموعة كـ (كتابات) هو تواضعه و نظرته الخاصة للقصة القصيرة. فهي عنده فن صعب. ففي مساحة ضيقة كمساحتها لاوجود لجملة و لا حتى لكلمة لاتؤدي غرضاما. و لعل أهم مايمتاز به فنه القصصي هو تأهيله البطولي لشخصياته الرئيسة. فهو لايعتمد ان يخلق لقصصه ابطالا بل يترك لقصصه حرية خلق ابطالها. فهي عنده ليست معرضا للبطولة قدر ما هي مختبرلها. و لاتقدم شخوصاً جاهزين للبطولة قدر ما تجهزهم لها. و ان كل ما يقوم به زنگنه هو انه يأخذ شخوصا عاديين من واقع الحياة ويزج بهم في واقع هذه القصص فيعتصرهم ذلك الواقع ويعمدهم بجديمه ثم لا ينى يدخل كل منهم مختبره حيث يواجه تجربة قصته بكل ما فيها من قسوة و عنف و نشوة حتى تسقط عن كل منهم رتابته و اعتياديته.

١٩٨٩ في هذا العام اضاف زنگنه الى رصيده، من الكتب المطبوعة، الدراما الملحمية الكبيرة (كاوه دلدار) و هي كما اوضح، على غلافها، ((صياغة مسرحية جديدة لاسطورة كردية قديمة)) تجمع بين (ضحاك) الشخصية الاسطورية الارهابية و الدموية التي تعتاش على مخاخ الآخرين و بين الشخصية الاكثر ملحمية في حياة الكرد (كاوه الحداد).

ابطال هذه الدراما شخوص معاصرون، الشباب منهم يعاقرون الخمرة و الكهول يتهالكون على جسد الراقصة البض و الآخرون يراهنون على رجلين يقتتلان في حلبة الملاكمة و وسط هذه الجلبة التي اعدها المخرج في النص يهبط من فضاء المسرح الكائن المسخ (ضحاك) ليثير دهشة و تقزز و خوف و رعب الجميع فيبدأ الحدث الاساس و الصراع الذي سيستمر حتى آخر المسرحية.

يقترب زنگنه، في هذه المسرحية، من طريقة (بيراندللو) (مسرح داخل مسرح) و من طريقة (بريخت) فيعرض لنا الاحداث عرضا ملحميا اخاذا قاطعاً الايهام بجمل تعيد المشاهد الى رشده و تذكره، بين فنية و اخرى، ان ما يحدث على الخشبة انما هو تمثيل و ليس حقيقة و ان هؤلاء يمثلون ادوار الشخصيات لا الشخصيات نفسها. و في هذه المسرحية، ايضاً استخدم زنگنه كل المساحات المتاحة في قاعة العرض فقد امتلأت جدران القاعة

بشتى الصور و الاعلانات و جلس الممثلون بين الجمهور و على خشبة المسرح. و استغلت الستائر بطريقة تضمن الانتقال من حدث الى آخر وكواجهة للاعلان عن الفصل او المشهد المسرحي بجمل مقتضبة دون الاشارة تحديدا ايهما الفصل الاول و ايهما الثاني.

١٩٩٤ عن دار الشؤون الثقافية صدر كتابه الموسوم (مسرحيات) و ضم ثلاث مسرحيات:

الأولى: مسرحية الاشواك.

في هذه المسرحية، كما في أي مسرحية جادة لاتوجد الاشياء خارج مبرراتها. و ما يوجد منها في النص، او على الخشبة، لايوجد الا بمبرر منطقي، و ان جملة هذه المبررات تمنح، بعد ان يخضعها المؤلف لمنطق الحياة التي يخلقها في النص، رغبات الشخوص و اهدافهم المطلوبة. فالمطر في ثيمة الافتتاح انما يعبر عن رغبة معقدة بما له من بعد دلالي و انعكاس مناقض لحالة الشخوص الداخلية وبقدرته على الغاء تلك الحالة لقد عمل محي الدين زنگنه على شحنه بالايحاءات اللازمة التي من شأنها ان تهيء القارئ و المشاهد على حدسواء، للدخول الى عالم مسرحيته تماما كما يفعل المؤلف الموسيقي في ملحنته. ان كل المؤشرات التي وضعها زنگنه في النص تشير الى انغلاق عالم المسرحية و شخوصها على ازمة لن تحل قبل هطول المطر. و من هنا فان النوافذ و الابواب المغلقة و السماء الملبدة بالغيوم كلها دلالات موحية بانغلاق عالم المسرحية على مكنونات مهمة لن تظهر الا بظهور المطر. تقول (سهام) متمنية في مطلع المسرحية: ((لو تمطر.. ربما انكسرت حدة البرد (تخطو نحو النافذة، تفتح الستارة) و لكن اين هو المطر، الغيوم الحالكة تخنق السماء منذ الأمس بلا اية فائدة (تغلق الستارة)) هنا تتوضح نوعية العلاقة التي تربط بين الداخل و الخارج كما تتوضح حالة تلك العلاقة. فالسماء التي لم تمطر بعد و هي ملبدة بالغيوم الثقيلة خارج المسرح تقابلها حملة من الافكار و الهموم المتراكمة التي لم تصرح بها الشخصيات بعد داخل المسرح. و من هنا يبدأ الصراع صراع الشخصيات مع نفسها لافراز همومها و ما يعتورها من مرارة و تضاد و صراعها مع بعضها لخلق المصادمة المطلوبة لحبكة المسرحية في نقطة عند مفترق الاتجاهات النفسية و الفكرية لكل شخصية من شخوصها. و اذ تمطر، خارج المسرح، تنظف الارض من ادرانها تماما كما بدأت المسرحية بتنظيف نفسها و تخليصها من التراكمات الثقلية التي خلفها الشرخ الواضح في حياتها الزوجية. و اذ يتوقف المطر و تشرق الشمس ناشرة نورها ودفئها تشرق الافكار الجديدة داخل عالم البطلة المظلم.

الثانية: مسرحية تكلم يا حجر

مسرحية مونودرامية قدمت في مهرجان بغداد للمسرح العربي عام ١٩٨٩ و اثارت اثر تقديمها معارك نقدية كبيرة و كثيرة ضجت بها أروقة المهرجان بطريقة لاسابقة لها من قبل. يقول الاستاذ سلام الخياط في مقالته الموسومة (في اروقة مهرجان السينما و المسرح):

((لم تتعرض مسرحية لهجوم شبه جماعي في تاريخ المسرح العراقي مثلما تعرضت له مسرحية (تكلم ياحجر) التي عرضت ضمن عروض مهرجان السينما و المسرح و لم يسلم من الهجوم القاسي بل و الشرس احيانا الا الممثل الكبير سامي عبدالمجيد الذي ادى الدور الرئيس في المسرحية.....))[١١]

و السؤال الذي يطرح نفسه هنا لماذا كل هذا الهجوم الشرس. ألآن المسرحية جعلت الجلاد الاسرائيلي ينهار امام صلادة الفلسطيني وصمته الذي يشبه الحجر في صمته و قوته و صلادته؟ ام لأن الفلسطيني فجر ثورته من الداخل من داخل روحه التواقة الى الانعتاق و التحرر و الخلاص من الظلم بواسطة صمته المحارب؟ لقد تكلم الحجر فعلا و لكن ((وفق ما يريده هو، لا وفق ما يراد منه)) و تكلم ((باللغة التي يريدها لا باللغة التي تفرض عليه)) فهل بعد هذا ما يوجب على النقاد و المناقشين شن هجومهم عليها. لقد اجابت

المسرحية بنفسها على كل تلك الاسئلة ثم حاولت، كما يقول زنگنه، ان تكون ((شيئا صغيرا يحاول ان يقتحم الواقع القاسي الذي ترسب و تكلس منذ اكثر من اربعين عاما و الذي اخذ يتملل و يتحرك و يتغير نحو الافضل بعفوية الفعل الانساني و براءاته و عفته ايضا)).

الثالثة: مسرحية العقاب

تدور هذه المسرحية حول تاجر استطاع بطرقه الملتوية و جشعه ابتلاع التجار الصغار من حوله لتحقيق المزيد من الارباح و المنافع. يداهمه الموت فيمضون به الى المقبرة لكن الارض ترفض جثمانه و تلقي به خارج القبر ليتحول الى هيئة جديدة ترى و تسمع و تشارك الآخرين انفعالاتهم لكنها لاتستطيع التقرب منهم او ملامتهم. ترغب بكل شئ و لاشيء يمكن ان يتحقق لها. حتى قطرة الماء لايمكن ايصالها الى فمه المتيبس. عندما يلفظه القبر الأول يحفرون له قبرا ثانيا و لكن الثاني يلفظه ايضا لأن الارض لاترغب في بقائه داخل احضانها حتى يسدد ما بزمته و عندما يزعم انه سدد ما بزمته و يعود اليها ثانية ترفضه ايضا ليستمر احساسه بوطئة العقاب الذي تفرضه عليه و يؤكده الكاتب في فصلي المسرحية. في الفصل الأول و في المشهد الاول تقام مراسيم دفن الشخصية الرئيسة متبوعة بسلسلة من الاحداث التي توجه الخط الدرامي باتجاه بلوغه الذروة ابتداء من انفجار القبر الأول فالقبر الثاني و خروج التاجر (حامد بهيئته الجديدة و انتهاءاً بخوف المقربين له و هروبهم منه. و في المشهد الثاني تسير الاحداث سيرا اعتياديا لينتهي المشهد بخروج والده لملاقاته في الطريق المؤدية الى المقبرة. في الفصل الثاني الذي جعله الكاتب في مشهدين ايضاً هناك ذروة اخرى يبلغها الشخوص حال ظهور (حامد) على مسرح الاحداث و هروب البعض منهم خوفا منه كعائد من الموت و اقتراب الآخر منه املا في الحصول على بركاته كواحد من اصحاب الكرامات و هروبه منهم جراء احساسه بالخيبة. لقد ولد الوضع الجديد لشخصية (حامد) عقدة اربكت الشخصيات الأخرى وشلت امكانياتها على الوصول الى حل سليم و منطقي. و فوتت عليها فرصت اتخاذ القرار فلم يعد الاب (شريف) على سبيل المثال، قادرا على ان يقرر ما اذا كان سيقيم مجلس الفاتحة على روح ابنه الميت و الحي في آن أم لا. في المشهد الثاني و الأخير من الفصل الثاني يعود (حامد) الى المقبرة بعد ان اهتدى الى الدائن و سدد له مابذمته من دينٍ و لكنه يواجه ذات المصير لان دين الارض ليس مالاً و لاذهباً حتى يسدده بهذه السهولة. و تستعصي عليه معرفة ماهية دينها فيأتيه الصوت واضحا ((ستبقى جسماً طافياً لا تؤويك الارض.. و لاتقبلك السماء.. حتى تعرفه و تفى به)). هنا تنتهي المسرحية و لكن عقاب (حامد) لم ينته بعد و سيستمر عالقا في ذهن القارئ و المشاهد على حد سواء.

١٩٩٩ عن دار الشؤون الثقافية، ايضا، صدرت مسرحيته (رؤيا الملك) و هي المطبوع الثاني عشر في سلسلة مطبوعاتها من القصص و الروايات و المسرحيات. و (رؤيا الملك)[١٢] عمل ملحمي استلهمت مادته بخبرة و دراية كبيرتين من حكاية وردت في ((ما كتبه هيرودوتس عن بروز و انهيار و الامبراطورية الميدية حوالي الالف الاول قبل الميلاد). المسرحية تنزمكن في ميديا و تنطلق منها مديات انسانية شاسعة. فهي تحفر داخل النفس البشرية و تنقب في خباياها مخترقة زمنها و مزيلة طبقات من التراكمات الغامضة الغائرة في عمق تاريخها لتربط ماضيها البائد بحاضرها القائم و تقرأ مجساتها انخذال المقبل ثم تعد، على الرغم من هذا و ذاك، بازمنة منتظرة. ان زنگنه في هذه المسرحية، كما في مسرحية (السؤال) و رواية (هم) لايكتفي بعنوان تعريفي واحد لها بل يتجاوز ذلك الى عنوانين مختلفين و متشابهين. لقد جعل عنوان هذه المسرحية من شطرين متوازيين يفسر ثانيهما اولهما و يتشكل الأول من مفردتين (رؤيا) و (الملك) و كلتاهما توحيان، بحدوث فعل مؤثر سلبا او ايجابا في

حياة الرائي. يعطف المؤلف على هذا العنوان عنوانا آخر هو (ماندانا و ستافروب) و هو مكون من مفردتين ايضا، تترادفان مع مفردتي العنوان السابق و تتساويان معهما.

المشهد الأول في هذه المسرحية، كما في مسرحيات زنگنه (السؤال ـ الجراد ـ كاوه دلدار) مشهد تمهيدي يقدم لنا الشخصيات المحورية كالملك ستافروب و الاميرة ماندانا و الشخصيات المؤثرة بيانيا في تصاعد الخط الدرامي اضافة للدلالات التي تبدو للوهلة الاولى غير ذات اهمية ولكنها في واقع الحال تعني الكثير من خلال ارتباطها باحداث المشاهد التالية.

فظهور الملك في مفتتح المسرحية (مثقلا بالطعام و الشراب و النعاس) هو الشفرة الاولى التي ارسلها زنگنه لتكشف امستلمها، فيما بعد، عن وجود علاقة مهمة بين التخمة و بين رؤيا الملك من جهة و بينها و بين المأدبة الرهيبة التي امر الملك، كبير طهاته، باعدادها لقائد جيوش ميديا (روستميرو) لتبلغ المسرحية اذ ذاك ذروتها في العنف و الذبح و التدمير من جهة اخرى.

لقد اعتمد زنگنه التناظر المشهدي بين فصلي مسرحتيه فجعل كلا الفصلين بستة مشاهد يتناظر الاول من الفصل الأول مع الاول من الفصل الثاني باعتبارهما عرضا لأزمة الملك المتفاقمة جراء الرؤيا المتكررة. فمن ماء يتدفق من غرفة ماندانا يجعل القصر غارقا طافيا على امواج عاتية مثل سفينة نوح الى طين لزج دبق يلتف حول قوائم كرسي العرش ثم ترتفع ليخنق الملك في الفصل الأول الى كرمة تكبر من الاسطبل (المكان الذي انجبت فيه ماندانا وليدها) محطمة الحيطان و الاسوار. متشعبة في فضاء القصر مضيقة الخناق على الملك في الفصل الثاني. و يتناظر المشهد السادس من الفصلين، ايضا، بانتهاء كل منهما بجريمة قتل.

اشارات و احالات:

١. راجع دراستنا (السهل و الجبل) المنشورة ضمن كتاب الاستاذ مؤيد عبدالقادر (هؤلاء في مرايا هؤلاء).

٢. قصة (الجراد) ـ صحيفة التآخي العراقية العدد ٣٤٢ لعام ١٩٦٨.

٣. مسرحية (السر) ـ مطبعة الغربي الحديثة في النجف عام ١٩٦٨.

٤. (الموت سداسيا) مجلة الاقلام العراقية العدد ١١ العام ١٩٧٠.

٥. مسرحية (الجراد) صدرت عن دار الساعة في بغداد ١٩٧٠.

٦. راجع المقال المنشور في صحيفة (طريق الشعب) الموسومة بـ (السؤال استلهام مشرق للتراث) ع ٥٧١ س٩٧٥.

٧. راجع مقال الاستاذ ناجح المعموري)السؤال وضيغة مزدوجة) ط ش ـ ع ١٠٤٦ س١٩٧٧.

٨. مسرحية اليمامة ـ صدرت عن منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ١٩٨٢.

٩. راجع مساء السلامة ايها الزنوج البيض.

١٠. راجع مقال الناقد حسب الله يحيى (محي الدين زنگنه و كتاباته القصصية) ـ كاروان ـ العدد ٢٥ لسنة ١٩٨٤.

١١. راجع مقال الاستاذ سلام الخياط (في اروقة مهرجان السينما و المسرح) صحيفة القادسية ٩٨٩/٣/١٤.

١٢. راجع مقالنا المنشور في صحيفة العراق في ٢٠٠٠/٧/١٩ و الموسوم (متغيرات معادلة الرؤيا في مسرحية (رؤيا الملك).

ببليوغرافيا محي الدين زنگنه

اعداد صلاح مسلم

كثيرون اولئك الذين لايعرفون زنگنه كما ينبغي ان يعرف مبدع مثله و من عرفه منهم ما يزال يجهل عنه الكثير. و لكي يتضح لمن لايعرف ان نصوصه استأثرت بأفضل مايمنحه العراق من الجوائز الفنية و الادبية لعدة مواسم فنية و ادبية ألفت كتابا مفصلا، عن أدبه، تحت عنوان (السهل و الجبل) من خمسائه صفحة و بواقع جزءين استغرق تأليف الأول منهما زهاء اكثر من اربع سنوات على أمل طبعه و لكن ظروف الطبع و تكاليفه الخرافية و استحالة الاقدام على الطبع، دون معونة جهة ثقافية ما، حالت دون نشره فبقي مخطوطا مركوناً في ادراج مكتبتي غير اني خلال تأليفي الكتاب وقعت على عدد كبير من مصادر دراسة زنگنه و من منشورات له في الصحف و المجلات فعملت على ارشفتها. لست زاعما بانه ارشيف كامل و لكنه اكمل صورة في المستطاع. ذلك لانه ثمة دراسات و كتابات عن زنگنه و ادبه باللغة الكردية، منشورة في الصحافة الكردية، و لجهلي بهذه اللغة لم استطع متابعتها. آمل ان يتم ما بدأت به احد مثقفينا الكرد ممن تتوفر لديه المصادر اتماما للفائدة. كما هناك العديد من رسائل الماجيستر التي تناولت المسرح العراقي تناولت مسرح زنگنه لم اشر اليها لانها غير مطبوعة يمكن مراجعتها في ارشيف دائرة السينما و المسرح و في مكتبة كلية الفنون الجميلة.

آمل ان يجد الباحث في ادب زنگنه في هذه الببليوغرافيا ما يسهل عليه مهمته. و اخيرا اشكر كل من ساهم بجد لترى هذه الببليوغرافيا النور. خدمة للباحثين و القراء، و اعتزازاً، بكاتب عراقي قضى جل عمره في خدمة الادب العراقي الحديث بشقيه العربي و الكردي.

قصصه القصيرة

أ. مجموعته القصصية "كتابات تطمع أن تكون قصصاً"

صدرت هذه المجموعة عن منشورات المؤسسة العربية للدراسات و النشر عام ـ ١٩٨٦

و تضمنت القصص الآتية:

١. السد يتحطم ثانية ـ ١٩٦٨
٢. حرمان ـ ١٩٦٨
٣. قصة تقليديه.. جداً ـ ١٩٦٨
٤. سبب للموت.. سبب للحياة ـ ١٩٦٩
٥. الرجل الذي امتهن دراسة الكائنات البشرية ـ ١٩٧٠
٦. حيث الناس يعيشون كالهواء ـ ١٩٧٠
٧. اضطراب في الوان النهار ـ ١٩٧١
٨. طفولة ملغاة ـ ١٩٧٤
٩. الضيوف ١٩٧٥

قصص لم تحوها المجموعة:

١٠. الجراد: التآخي ع ٣٤٢ ـ ١٩٦٨
١١. الموت كالآخرين: التآخي ـ ١٩٦٧/١٠/٣
١٢. الموت سداسيا: الاقلام ع ١١ ـ ١٩٧٠
١٣. الشمس.. الشمس: كل العرب ع ٢١٧ ـ ١٩٨٦
١٤. رماد فوق الجرح: الاقلام ع ٨ ـ ١٩٨٧
١٥. البيت: الاقلام ع ١١ـ١٢ ـ ١٩٨٨
١٦. القوقعة: الاديب الكردي ع ٣ـ١٩٨٩

١٧. نشارات حلم تبحث عن حالم: الاقلام ع ٩ـ١٠ ـ١٩٩٢

١٨. الكلب العجوز مغمض العينين: الاقلام ع ٥ـ٦ ـ١٩٩٣

ب. قصصه المترجمة الى اللغة الكردية

١. كتابات تطمع ان تكون قصصا ـ ترجمها غفور صالح تحت عنوان سبب للموت.. سبب للحياة.

٢. قصة الشمس الشمس ـ ترجمها محمد عبدالرحمن زنگنه ـ كاروان ع ١٢٥ ـ ١٩٨٨

ج. المقالات التي تناولت أعماله القصصية

١. حول الجراد ـ جاسم عاصي ـ التآخي ـ ١٩٦٨/٩/٢٧

٢. امسية لمحي الدين زنگنه ـ المحرر ـ الفكر الجديد ـ ع ٢٥ ـ ١٩٧٧

٣. محي الدين زنگنه ـ رحلة في عالمة الفني ـ جلال ورده ـ الثقافة ـ ع ٤ ـ ١٩٨١

٤.محي الدين زنگنه و كتاباته القصصية ـ حسب الله يحيى ـ كاروان ـ ع ٢٥ ـ ١٩٨٤

٥. كتابات تطمع ان تكون قصصا ـ نجاح هادي كبه ـ العراق ـ ١٩٨٤/٨/٢٢

٦. كتابات تطمع ان تكون قصصا ـ د. علي جواد الطاهر ـ الجمهورية ـ ١٩٥٨/٧/٢٧

٧. كتابات تطمع ان تكون قصصا ـ ياسين النصير ـ كاروان ع ٤٧ ـ ١٩٨٦

٨. مجموعة قصصية جديدة ـ عبدالمجيد لطفي ـ العراق ـ ١٩٨٦/٦/٢٣

٩. ملف القصة ـ ممتاز الحيدري ـ العراق ـ ١٩٨٧/٩/١٨

١٠. هدوء الشعر في قوقعة محي الدين زنگنه ـ محمد اسماعيل ـ العراق ـ ع ٤٩٥٣ ـ ١٩٩٢

١١. مع محي الدين زنگنه في القوقعة ـ صلاح الانباري ـ العراق ـ ع ٤٩٧٩ ـ ١٩٩٢

١٢. الادب التزاوجي.. في "طفولة ملغاة" انموذجاً ـ صباح الأنباري ـ العرب العالمية ـ ع ٥٧٠٣ ـ ١٩٩٩

رواياته

أ. رواياته المطبوعة وجهة الأصدار:

١. هم أو (يبقى الحب علامة) منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ ١٩٧٥

٣.ئاسوس مطبعة دار الساعة ـ بغداد ـ ١٩٧٦

٣. بحثا عن مدينة أخرى منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ ١٩٨٠

ب. المقالات التي تناولت أعماله الروائية

رواية عن الليل الانساني ـ فاضل العزاوي ـ طريق الشعب ـ ع ٨٨٩ ـ ١٩٧٦.

رأسان في ئاسوس ـ قاسم حمزة منير ياسين ـ طريق الشعب ـ ع ٩١٧ ـ ١٩٧٧

رواية ئاسوس ـ انور محمد طاهر ـ العراق ـ ١٩٧٧/١/٣١

ئاسوس.. حب للناس.. وخوف عليهم ـ ناجح المعموري ـ الفكر الجديد ـ ع ٢٢٨ ـ ١٩٧٧

مع رواية الكاتب العراقي و يبقى الحب علامة ـ قاسم محمد توفيق ـ الرأي الاردنية ـ ١٩٧٧/١/٤

ئاسوس ـ البشر و الاحداث الكبيرة في بعض ساعات ـ محمد حسين سلمان ـ العراق ـ ع ٤٢٣ ـ ١٩٧٧

الاستهلال الروائي ـ ياسين النصير ـ الاقلام ـ ع ١١ـ١٢ ـ ١٩٦٨

مقدمة لدراسة الرواية العراقية ـ نجم عبدالله كاظم ـ الاقلام ـ ع ١١ـ١٢ ـ ١٩٦٨

محي الدين زنگنه روائيا ـ ملاحظات أولى ـ باسم عبدالحميد حمودي ـ القادسية ـ ع ٤٢٠٤ ـ ١٩٩٣

١٠. لماذا يبقى الحب علامة ـ عبدالله ابراهيم الشيخ ـ الموقف الادبي ـ دمشق ـ ع ٣٠٨ ـ ١٩٩٦

مسرحياته

أ. مسرحياته المطبوعة وجهة الأصدار

١. مسرحية السر ــ مطبعة الغري... ــ النجف ــ ١٩٦٨

٢. مسرحية الجراد ــ مطبعة دار الساعة ــ بغداد ــ ١٩٧٠

٣. مسرحية السؤال ـ منشورات وزارة الثقافة ـ بغداد ـ ١٩٧٦

٤. مسرحية اليمامة ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ ١٩٨٢

٥. مسرحية مساء السلامة ـ الامانة العامة للثقافة و الشباب ـ كردستان ـ ١٩٨٥

٦. مسرحية كاوه دلدار ـ الامانة العامة للثقافة و الشباب ـ كردستان ـ ١٩٨٩

٧. مسرحيات ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ١٩٩٤

ب. مسرحية رؤيا الملك ــ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ١٩٩٩

ت. مسرحياته المنشورة في الصحف و المجلات

١. مسرحية الاشارة ـ التآخي ـ ١٩٦٨/٩/٢٧

٢. مسرحية في الخمس الخامس ــ الاقلام ــ ع ٦ ــ ١٩٧٩

٣. مسرحية مساء السلامة ــ الثقافة ع ١٠ـ ١١ــ ١٩٨١

٤. مسرحية لمن الزهور ـ كاروان ـ ع ٩ ـ ١٩٨٣

٥. مسرحية العلبة الحجرية ـ الاقلام ـ ع ٣ ـ ١٩٨٣

٦. مسرحية حكاية صديقين ـ الاقلام ـ ع ١ ـ ١٩٨٧

٧. مسرحية الحارس ـ العراق ـ ١٩٨٧/١١/١٩

٨. مسرحية هل تخضر الجذوع ـ العراق ـ ع ٣٩٣٠ ــ ١٩٨٨

٩. مسرحية الأشواك ـ الاقلام ـ ع ٢ ـ ١٩٨٨

١٠. مسرحية تكلم يا حجر ـ الاقلام ـ ع ٢ ـ ١٩٨٩

١١. مسرحية العقاب ـ الاقلام ع ٢ ـ ١٩٩٠

١٢. مسرحية القطط ــ الاديب المعاصر ع ٣،٤ ــ ١٩٩٢

١٣. مسرحية صراع الصمت الاخرس ـ الفنون الاردنية ع ١٢، ١١ ـ ١٩٩٢

١٤. مسرحية موت فنان ــ الاقلام ــ ع ٣، ٢، ١ ــ ١٩٩٤

١٥. مسرحية أردية الموت ـ عشتار الفلسطينية ٨ ــ شتاء ـ ربيع ١٩٩٦

١٦. مسرحية المائدة المستطيلة ــ الزمن ع ٤ ــ ٢٠٠٠/٤/٤

١٧. مسرحية سيأتي احدهم ــ مجلة الرواد ع ١ ــ ٢٠٠٠

١٨. مسرحية شعر بلون الفجر ـ مجلة الق ٢ ــ ربيع ٢٠٠٠

ث. مسرحياته المترجمة الى اللغة الكردية

١. مسرحية السر ـ ترجمة ـ نوزاد قادر

٢. مسرحية السؤال ـ ترجمة پەيمان بەگۆگ

٣. مسرحية لمن الزهور ـ ترجمة ـ خليل يابه

٤. مسرحية الحارس ـ ترجمة ـ اسماعيل انور

٥. مسرحية الاجازة ـ ترجمة ـ شيركو بي كەس

٦. مسرحية الاجازة ـ ترجمة ـ چتو حسن

٧. مسرحية صراخ الصمت الاخرس ـ ترجمة ــ كريم بياني

د. مسرحياته التي حازت على جوائز عراقية و اسم الجائزة

١. مسرحية الجراد ـ جائزة الكتاب العراقي في المربد ـ ١٩٧٠

٢. مسرحية السؤال ــ جائزة احسن نص عراقي للموسم ـ ١٩٧٥ـ ١٩٧٦

٣. مسرحية في الخمس الخامس ـ جائزة احسن نص عراقي للموسم ـ ١٩٧٩ ـ ١٩٨٠

٤. مسرحية العلبة الحجرية ـ جائزة احسن نص عراقي للموسم ـ ١٩٨٢ ـ ١٩٨٣

٥. مسرحية الاشواك ـ جائزة احسن نص عراقي للموسم ـ ١٩٨٨ ـ ١٩٨٩

٦. مسرحية تكلم يا حجر ـ جائزة المؤلف المتميز في التأليف ـ ١٩٨٨ ـ ١٩٨٩

٧. مسرحية حكاية صديقين ـ شهادة تقديرية من وزارة الثقافة و الاعلام ـ ١٩٨٨

٨. شهادة تقديرية من نقابة الفنانين تثمينا ـ لجهوده الابداعية في الحركة المسرحية ـ ١٩٧٨

٨. شهادة تقديرية من فرقة المسرح الشعبي لمساهماته ـ النبيلة في دعم المسيرة الفنية ـ ١٩٨٧

٩. كُرّم ، ضمن مهرجان منتدى المسرح ١٣ باعتباره ـ رائداً من رواد المسرح العراقي ـ ١٩٧٧

١٠. مسرحية زلزلة تسري في عروق الصحراء ـ جائزة لجنة المسرح الثانية ـ ١٩٩٩

هـ. الفرق التي عرضت مسرحياته و مخرج كل منها و مكان العرض

الفرق	المسرحيات	المخرجون	مكان العرض
١. فرقة مسرح اليوم	السؤال	جعفر علي	بغداد
٢. فرقة مسرح الطليعة	السؤال	المنصف السويسي	الكويت/ تونس
٣.فرقة الفنون الجميلة	السؤال	بي كود	اربيل
٤. فرقة المسرح الجامعى	السؤال	صلاح مرعي	الزقازيق/ مصر
٥. فرقة مسرح الاسكندرية	السؤال	محمد غنيم	الاسكندرية ـ مصر
٦. فرقة مسرح البحر	السؤال		الجزائر
٧. معهد الفنون الجميلة	السؤال	سمير ياسين الاسدي	بغداد
٨. فرقة نقابة المعلمين للتمثيل	السؤال	عبدالامير جابر	واسط
٩. فرقة نقابة الفنانين	الاجازة	سالم الزيدي	ديالى
١٠. فرقة المسرح الطليعى	الاجازة	احمد سالار	السليمانية
١١. فرقة أربيل	الاجازة	تحسين شعبان	السليمانية
١٢. فرقة مسرح اليوم	في الخمس الخامس	عادل كوركيس	بغداد
١٣. فرقة المسرح الجماهيرى	في الخمس الخامس	فؤاد جعفر	كربلاء ـ بابل
١٤. فرقة جميعية الفنون الجميلة	في الخمس الخامس	سعدون العبيدي	اربيل
١٥. فرقة مسرح ديالى	في الخمس الخامس	سالم الزيدي	بعقوبة ـ بغداد
١٦. فرقة نقابة عمال البناء	السر	جليل زنگنه	السليمانية
١٧. فرقة نقابة المعلمين	السر	على رفيق	المحمودية قاعة الخلد
١٨. قدمت مسرحية السر ايضا في كل من محافظة واسط و نينوى و التأميم وبابل			
١٩. فرقة مسرح اليوم	العلبة الحجرية	يوسف احمد رشيد	بغداد
٢٠. الفرقة القومية للتمثيل	العلبة الحجرية	فتحي زين العابدين	بغداد
٢١. معهد الفنون الجميلة	العلبة الحجرية	فتحي زين العابدين	السايمانية
٢٢. فرقة البعث المسرحى	العلبة الحجرية	عبدالحميد الركاگنه	المغرب

قدمتها هذه الفرقة تحت عنوان (الوزيعة)

٢٣. منتدى الادباء الشباب	لمن الزهور	عزيز خيون	بغداد
٢٤. معهد الفنون الجميلة	لمن الزهور	عزيز خيون	السليمانية
٢٥. فرقة دور الثقافة الجماهيرية	لمن الزهور	ارسلان درويش	السليمانية
٢٦. فرقة مسرح الصداقة	الحرباء	اديب القليچى	بغداد
٢٧. فرقة المسرح..... الحر	الحرباء	جبله عبدالحميد	ديالى

قدمتها هذه الفرقة تحت عنوان (مئه وجه)

٢٨. فرقة مسرح المجددين	الاشارة	سالم الزيدي	تلفزيون بغداد
٢٩. فرقة زامدار	الحارس	اسماعيل انور	اربيل
٣٠. فرقة ميسان	الحارس	مكي جواد	
٣١. فرقة المسرح الشعبي و فرقة مسرح اليوم	صراخ الصمت الاخرس	د. عوني كرومي	بغداد
٣٢. فرقة دربنديخان	صراخ الصمت الاخرس	دلشاد حسين	
٣٣. الفرقة القومية للتمثيل	الاشواك	منتهى محمد رحيم	بغداد
٣٤. الفرقة القومية للتمثيل	تكلم ياحجر	وجدي العاني	بغداد
٣٥. فرقة مسرح الفن الحديث	حكاية صديقين	سامي عبدالحميد	بغداد ـ الموصل
٣٦. معهد الفنون الجميلة	مساء السلامة	آزاد البرزنجي	السليمانية
٣٧. فرقة مسرح ديالى للتمثيل	سالم الزيدي		بغداد

و. المقالات التي تناولت اعماله المسرحية:

أولاً ـ مسرحية السر:

١. السر دعوة و نداء ـ صالح مهدي ـ النور ع ٣ ـ ١٩٦٨

٢. مسرحية السر و الصمود الفدائي ـ يحيى ادريس ـ الجمهورية ع ٣١١ ـ ١٩٦٨

٣. السر ـ جلال ورده ـ النور ع ٥٦ ـ ١٩٦٨

٤. السر و قضايا الانسان المعاصر ـ هادي الربيعي ـ الجيل الجديد ـ ١٩٦٨

٥. السر ـ آمال الزهاوي ـ ملحق الف باء ع ٢٤ ـ ١٩٦٨

٦. السر ـ عبدالسلام حلمي ـ التآخي ـ ١٩٦٨/١١/١١

٧. عنصر الزمن في مسرحية السر ـ احمد خالص الشعلان ـ الفنون المعاصرة ـ ١٩٦٨/١٢/٣١

٨. التجربة النضالية في السر ـ سليمان البكري ـ الف باء ع ٢٩ ـ ١٩٦٩

٩. مسرحيات القتال او الصراع على الارض ـ سامي خشبه ـ الآداب ع ٣ ـ ١٩٦٩

١٠. سر زنگنه ـ حسب الله يحيى ـ ملحق الجمهورية ع ٤٣٧ ـ ١٩٦٩

١١. مسرحية السر و البحث عن مسرح المقاومة ـ سامي خشبه ـ اخبار المعلمين ع ١٨ ـ ١٩٦٩

ثانياً ـ مسرحية الجراد

١. الجراد و الطاعون هل يلتقيان ـ حسين الجليلي ـ التآخي ـ ١٩٧١/٣/١

٢. ملاحظات حول مسرحية الجراد ـ ناجح المعموري ـ المسرح و السينما ع ٤ ـ ١٩٧١

٣. الرمز في مسرحية الجراد ـ هادي الربيعي ـ الثقافة ع ٢ ـ ١٩٧١

٤. ماذا في مسرحية الجراد ـ سليمان البكري ـ الثقافة ع ٢ ـ ١٩٧١

٥. الانسان و المسخ و الجراد ـ يوسف عبدالمسيح ثروت ـ الثقافة الجديدة ع ٢٣ ـ ١٩٧١

٦. الجراد اهي محاولة للخلاص ـ عبدالستار ناصر ـ الف باء ع ١٢٩ ـ ١٩٧١

ثالثاً ـ مسرحية السؤال

١. السؤال مسرح اليوم ـ المحرر ـ الهدف ع ٣٠١ ـ ١٩٧٥

٢. السؤال عرض مؤجل ـ المحرر ـ الهدف ع ٣١١ ـ ١٩٧٥

٣. عن السؤال ـ المحرر ـ الهدف ع ٣١٦ ـ ١٩٧٥

٤. مسرحية السؤال ـ قاسم حول ـ البلاغ ـ ١٩٧٥

٥. عن مسرحية السؤال ـ على مزاحم عباس ـ الاقلام ع ١٢ ـ ١٩٧٥

٦. اين السؤال ـ علي مزاحم عباس ـ الثورة ع ١٩٠٢ ـ ١٩٧٥

٧. السؤال في حكاية صفوان ـ جميل روفائيل ـ الثورة ع ٢٠٩١ ـ ١٩٧٥

٨. السؤال و الجواب المطلوب ـ حسن الكاشف ـ الثورة ع ٢٠٩٧ ـ ١٩٧٥

٩. السؤال و الاسئلة الاخرى ـ متفرج ـ المثقف الجديد ع ٤٢ ـ ١٩٧٥

١٠. عن السؤال ـ حسين محمد سعيد ـ البيان المغربية ـ ١٩٧٥

١١. فرقة مسرح اليوم ـ السؤال ـ خليل الاسدي ـ طريق الشعب ع ٥١٩ ـ ١٩٧٥

١٢. فنان شباب في مسرحية السؤال ـ المحرر ـ طريق الشعب ع ٥١٩ ـ ١٩٧٥

١٣. فرحة السؤال ـ د. علي جواد الطاهر ـ طريق الشعب ع ٥٧١ ـ ١٩٧٥

١٤. السؤال استلهام مشرق للتراث ـ ياسين النصير ـ طريق الشعب ع ٥٧١ ـ ١٩٧٥

١٥. السؤال بين الفصل الدرامي و الاداء اللفظي ـ ضياء خضير ـ الف باء ع ٣٥١ ـ ١٩٧٥

١٦. السؤال في حكاية الطبيب صفوان ـ المحرر ـ الجمهورية ع ٢٣٥١ ـ ١٩٧٥

١٧. السؤال عن الماضي و الحاضر ـ حسب الله يحيى ـ الجمهورية ع ٢٣٥٥ ـ ١٩٧٥

١٨. السؤال و مسرحية الافكار الناجحة ـ جهاد زاير ـ التآخي ع ١٩٣٠ ـ ١٩٧٥

١٩. السؤال .. صفوان يقتل نفسه ـ موفق الشديدي ـ الفكر الجديد ـ ١٩٧٥

٢٠. مسرحية السؤال ـ عبدالامير السماوي ـ المرفأ ع ٢٠ ـ ١٩٧٧

٢١. قراءة في مسرحية السؤال ـ عبدالله نيازي ـ الاقلام ع ٦ ـ ١٩٧٧

٢٢. السؤال وظيفة مزدوجة ـ ناجح المعموري ـ طريق الشعب ع ١٠٤٦ ـ ١٩٧٧

٢٣. السؤال ـ حسن عبدالهادي ـ عالم الفن الكويتية ع ٤٣٣ ـ ١٩٨٠

٢٤. مسرحية السؤال ـ حسن عبدالهادي ـ عالم الفن الكويتية ع ٤٣٦ ـ ١٩٨٠

٢٥. الطليعيون يقدمون عرضا جادافي السؤال ـ عالم الفن الكويتية ع ٤٣٦ ـ ١٩٨٠

٢٦. مسرحية السؤال البدايةو الامل ـ الانباء الكويتية ـ ١٩٨٠/٦/١

٢٧. السؤال اجابات واضحة و جريئة ـ فتحي البرقاوي ـ الانباء الكويتية ـ ١٩٨٠/٦/٨

٢٨. المسرح الطليعي و الأمل المنتظر ـ عبدالمحسن الشهري ـ الانباء الكويتية ع ١٦١٣ ـ ١٩٨٠

٢٩. السؤال و حكاية من الزمن القديم ـــ ناجي السنباطي ـ عالم الفن الكويتية ع ٧٣٧ ـ ١٩٨٠

٣٠. ماذا عن السؤال ـــ عبدالستار ناجي ـــ الرأي العام الكويتية ع ٢٩٥١ ـ ١٩٨٠

٣١. مسرحية السؤال و الدلالات المتناهية ـــ عبدالستار ناجي ـــ الرأي العام الكويتية ع ٢٩٦٥ ـ ١٩٨٠

٣٢. عن السؤال ـ عبدالستار ناجي ـــ الرأي العام الكويتية ع ٥٩٦٩ ـ ١٩٨٠

٣٣. مسرحية السؤال تحظى بالنجاح ـــ خاص من تونس ـ الرأي العام الكويتية ع ٦٠٠٠ ـ ١٩٨٠

٣٤. مسرحية السؤال توقظ حلم المسرح ـــ وليد ابوبكر ـ الوطن الكويتية ع ١١ يونيو ـ ١٩٨٠

٣٥. السؤال ـــ وليد ابوبكر ـــ الوطن الكويتية ع ٢٠٠٧ ـ ١٩٨٠

٣٦. فرقة المسرح الطليعي خير سفير في المهرجانات ـ شاكر الحاج مخلف ـــ الوطن الكويتية ع ٢٠١٦ ـــ ١٩٨٠

٣٧. مسرحية السؤال باكورة انتاج المسرح الطليعي ـ خاص من تونس ـ اليقظة الكويتية ع ٦٢٢ ـ ١٩٨٠

٣٨. مرحبا بميلاد فرقة المسرح الطليعي بالكويت ـ اليقظة الكويتية ع ٦٢٢ ـ ١٩٨٠

٣٩. السؤال عرض مسرحي ناجح للطليعيين ـــ صوت الخليج ع ٤٠٩ ـ ١٩٨٠

٤٠. اول عروض فرقة الطليعة ـ الانباء الكويتية ـــ ١٩٨٠/٦/١

٤١. السؤال بداية فرقة مسرحية قومية طليعية ـــ اسرتي الكويتية ع ١٩ ـ ١٩٨٠

٤٢. السؤال نص عميق لم ينصفه المخرج ـــ فكري سعيد ـ القبس الكويتية ع ٢٩٠٠ ـ ١٩٨٠

رابعاً ـ مسرحية الاجازة

١. مسرحية الاجازة ـ علي مزاحم عباس ـــ الاذاعة و التلفزيون ع ٢٢٠ ـ ١٩٧٧

٢. في الاجازة دلالات كثيرة ـــ علي مزاحم عباس ـــ الاقلام ع ١١ ـ ١٩٧٧

٣. الاجازة جهد مشترك في ظروف صعبه ـــ شاكر سلامه ـ طريق الشعب ع ١١٣٣ ـ ١٩٧٧

٤. الاجازة عمل مشترك ـ خليل المعاضيدي ـ طريق الشعب ع ١١٢١ ـ ١٩٧٧

٥. الاجازة خطوة نحو تطور المسرح الكردي ـــ احمد رجب ـ الفكر الجديد ع ٢٥٨ ـ ١٩٧٧

٦. الاجازة في ضوء بعض الملاحظات النقدية ـ حسن ـ الفكر الجديد ع ٢٥٩ ـ ١٩٧٧

٧. الاجازة الحضور الاكثر فعالية لنقابه الفنانين ـــ سلام مسافر ـ الجمهورية ع ٢٩٧٥ ـ ١٩٧٧

٨. الاجازة بين المعادلة الناقصة و الاخراج الصعب ـــ امين چياد ـ الجمهورية ع ١٩٩٢ ـ ١٩٧٧

٩. مسرحية جديدة انها مصافحة و ليست عدوا ـــ حسين الرفاعي ـ العراق ع ٣٨٩ ـ ١٩٧٧

١٠. ملاحظات في اسلوب مخرج كردي ـــ نياز ـــ طريق الشعب ع ١٤٠٠ ـ ١٩٧٨

١١. مسرح عمالي اصيل و معاصر ـ احمد رجب ـــ الفكر الجديد ـ ١٩٧٧

١٢. شانۆگەری (مۆڵەت) و مۆڵەتێکی.. بچوك ـــ زاهر ئەحمەد ـ هاوکاری ع ٣٨٣ ـ ١٩٧٧

خامساً ـ مسرحية في الخمس الخامس

١. في الربع الرابع من القرن العشرين يحدث هذا ـــ ع. ط ـ عالم الفن الكويتية ع ٤٩٩ ـ ١٩٨١

٢. مع مسرحية اكسير الحياة ـ كاظم ناصر السعدي ـ العدل النجفية ع ٣٨ ـ ١٩٧٩

٣. AL - YAWM TH EATR TROVPE Baghdad observer 1-5-1980-3722

٤. الخمس الخامس تدين الظواهر السلبية ـ حسب الله يحيى ـ الوان ع ١٦ ـ ١٩٩٨

٥. الخمس الخامس و الرمز الايجابي ـ عبدالاخوة مسلم ـ الوان ع ١٨ ـ ١٩٩٨

٦. قضية الشكل في الخمس الخامس ـ علي مزاحم عباس ـ الوان ع ٢٦ ـ ١٩٩٨

٧. في الخمس الخامس من القرن العشرين يحدث هذا ـ عباس لطيف ـ الثورة ع ٩٤٦٨ ـ ١٩٩٨

٨. قافلة الخمس الخامس ـ صباح الانباري ـ العراق ع ١٤١٨ ـ ١٩٩٨

سادساً ـ العلبة الحجرية

١. العلبة الحجرية هل هي مسرحية سياحية ـ حسب الله يحيى ـ فنون ع ٢٠٤ ـ ١٩٨٢

٢. العلبة الحجرية ـ محي الدين زنكنه ـ فنون ع ٢٠٩ ـ ١٩٨٣

٣. الفنان فتحي زين العابدين هل سيفجر العلبة الحجرية ـ حسين الحسيني ـ الثورة ـ ١٩٨٨/٢/١٤

٤. يعملون من اجل العلبة الحجرية ـ المحرر ـ العراق ع ٣ ـ ١٩٨٨

سابعاً ـ مسرحية لمن الزهور

١. حيدر (المجنون) لمن اعطى الزهور ـ فردوس العبادي ـ الجمهورية ع ٥٨٩٦ ـ ١٩٨٥

٢. لمن الزهور ـ صباح ناهي ـ الجمهورية ع ٥٨٣٨ ـ ١٩٨٥

٣. لمن يغدر عزيزخيون الزهور ـ قحطان جاسم جواد ـ العراق ع ٢٩٤٨ ـ ١٩٨٥

٤. عن الزهور ـ نعم الباز ـ العراق ع ٣٠٠٩ ـ ١٩٨٥

٥. لمن الزهور ـ جريدة مهرجان بغداد ـ المسرحي الرابع ع ٤ ـ ١٩٨٥

٦. لمن الزهور و التجربة الامتحان ـ جريدة مهرجان بغداد ـ المسرحي الرابع ع ٥ ـ ١٩٨٥

٧. لمن الزهور (ندوة عن المسرحية ساهم فيها عدد من الفنانين ـ القادسية ـ ١٩٨٥/١٠/١٦

٨. لمن الزهور... انا اعرف ـ حسب الله يحيى ـ الجمهورية ع ٥٩٧٨ ـ ١٩٨٦

٩. العرض المسرحي العراقي لمن الزهور ـ احمد الشهري ـ السياسة الكويتية ـ ١٩٨٥/١٠/٢٠

١٠. لمن الزهور في السليمانية ـ المحرر ـ العراق ـ ١٩٨٨/٩/٢٩

١١. لمن الزهور و بعض الملاحظات النقدية ـ كيفي رشيد ـ العراق ـ ١٩٨٨/٥/٢

١٢. لمن الزهور ـ حسين الحسيني ـ الثورة ـ ١٩٨٨/٢/٩

١٣. لمن الزهور ـ علي شلاه ـ القادسية ـ ١٩٨٨/٢/٩

١٤. لمن الزهور.. خصوصية المسرحية ـ خالد عبداللطيف ـ الجمهورية ع ٨٥٩٦ ـ ١٩٨٩

ثامناً ـ مسرحية صراخ الصمت الاخرس

١. جدران الستين كرسي تخنق صراخ الصمت الاخرس ـ فردوس العبادي ـ الجمهورية ع ٥٩٧٨ ـ ١٩٨٦

٢. صراخ الصمت الاخرس في الستين كرسي ـ فنون ع ٣٠٩ ـ ١٩٨٦

٣. صراخ الصمت الاخرس بين فن المسرح و غيابه ـ ياسين النصير ـ فنون ع ٣١٢ ـ ١٩٨٧

٤. اصوات عالية مكتومة ـ حسب الله يحيى ـ فنون ع ٣١٢ ـ ١٩٨٧

٥. امام الستار ضجيج... ضجيج ـ نازك الاعرجي ـ الجمهورية ـ ١٩٨٧/٤/٥

٦. صراخ الصمت الاخرس بين النص و العرض المسرحي ـ نازك الاعرجي ـ الجمهورية ع ٦٣٧٧ ـ ١٩٨٧

٦٠٧ دقيقة مع صراخ الصمت الاخرس ـ حسين رضا حسين ـ العراق ـ ١٩٨٧/٢/١٢

٨.الصرخة المبدعة في الصمت الاخرس ــ يوسف العاني ــ الجمهورية ع ٦٣٦٠ ــ ١٩٨٧

٩. 1987/5/21 The Baghdad observer Dr.Talib Rahman off beat play focuses on man is inner confict.

١٠. اربعة آراء في عرض مسرحي

استفاقة الصورة في صراخ الصمت الاخرس ــ كريم رشيد

صراخ الصمت الاخرس و اللعبة الاخراجية ــ عصام محمد القادسية ــ ١٩٨٧/٢/٢١

صراخ الحياة الصماء ــ سامي السراج

تساؤلات في صراخ الصمت الاخرس ــ سلام نوري

١١. صراخ الصمت الاخرس مقاربة دلالية للنص ــ عواد علي ــ الثورة ع ٦٤٥٤ ــ ١٩٨٨

١٢. صراخ الصمت الاخرس ــ المسرح الاردني ١ ــ ١٩٩٢

١٣. مسرح الـ ٦٠ كرسي في عمان (صراخ الصمت) ــ سيف الدين شريف الف باء ع ١٢٣٢ ــ ١٩٩٢

تاسعاً تكلم ياحجر

١. تكلم ياحجر ــ سعدون العبيدي ــ الاقلام ع ٧ ــ ١٩٨٩

٢. تكلم ياحجر ــ حسين الانصاري ــ الجمهورية ع ٧١٠٩ ــ ١٩٨٩

٣. تكلم ياحجر عفوية الفعل الانساني ــ وجدي العاني ــ الجمهورية ع ٧١١٨ ــ ١٩٨٩

٤. سكت الحجر و تكلم الآخرون ــ نازك الاعرجي ــ الجمهورية ع ٧١٢٠ ــ ١٩٨٩

٥. في مسرحية تكلم يا حجر.. الحجر عقل يفكر ــ عبدالعليم البناء ــ القادسية ــ ١٩٨٩/٣/١٤

٦. في اورقة مهرجان السينما و المسرح تكلم الحجر ــ سلام الخياط ــ القادسية ــ ١٩٨٩/٣/١٦

٧. الكاتب المسرحي زنگنه هل يستجيب له الحجر؟ ــ حسين الحسيني ــ الثورة ــ ١٩٨٩/٣/١٦

٨. تكلم ياحجر (مناقشة العرض المسرحي) ــ فاروق عبدالقادر ــ الثورة ــ ١٩٨٩/٣/١٨

عاشرا ــ مسرحية الأشواك

١. الاشواك ــ شكرية عزيز ــ العراق ع ٣٩٩٤ ــ ١٩٨٩

٢. الاشواك ــ تحقيق صفحي ــ العراق ــ ١٩٨٩/٨/٥

٣. اشواك في مهرجان السينما و المسرح ــ القادسية ــ ١٩٨٩/٢/١٨

٤. الاشواك و نجاح الديكور... ــ المنجي بن ابراهيم ــ القادسية ــ ١٩٨٩/٣/١٢

٥. الاشواك قراءة العرض من الداخل ــ د. صلاح القصب ــ القادسية ــ ١٩٨٩/٣/٢٥

٦. الاشواك و جمالية العرض و الاداء ــ ياسين النصير ــ القادسية ــ ١٩٨٩/٨/١٩

٧. الاشواك ــ سميره التميمي ــ الف باء ع ١٠٩٦ ــ ١٩٨٩

٨. الاشواك مسرحية محي الدين زنگنه ــ سعد فياض ــ الشرق الاوسط ع ٣٩٤٨ ــ ١٩٨٩

٩. الاشواك مدخل شائك الى عالم الكبار ــ كل العرب ع ٣٦١ ــ ١٩٨٩

١٠. الاشواك دعوة تستجيب للحياة ــ حسب الله يحيى ــ الاقلام ع ٥ ــ ١٩٨٩

١١. الاشواك مسرحية عراقية ناجحة في ذاتها ــ علي جواد الطاهر ــ الثورة ــ ١٩٨٩/٩/١٨

١٢. الاشواك ــ حسين الانصاري ــ الجمهورية ع ٧١٠٩ ــ ١٩٨٩

احدى عشر ــ مسرحية الحارس

١. مسرحية الحارس كسرت الركود المسرحي ــ مكي جواد ــ الف باء ع ١٠٩٨ ــ ١٩٨٩

اثنا عشر ـ مسرحية القطط

١. قطط تحاصرها التساؤلات ـــ عباس لطيف ـــ الثورة ع ٨٨٨٠ ـ ١٩٩٥

ثلاثة عشر ـ مسرحية رؤيا الملك

١. الرؤيا التي قوضت صرح ميديا ـ صباح الانباري ـ الجمهورية ع ١٠٠٧٠ ـ ١٩٩٩

٢. رماد الشكل في رؤيا الملك ـــ محمد ابوخضير ـــ الوان ـ ١٩٩٩/٨/٢٨

٣. رؤيا الملك الوحشية ـ علي مزاحم عباس ـــ افاق عربية ع ١٢٢١١ ـ ١٩٩٩

٤. مركزية الرؤيا في "رؤيا الملك" ـ سعد محمد رحيم ـ الثورة ـ ٢٠٠٠/٥/٢١

٥. شعرية الخطاب المسرحي ـــ د. فاضل عبود ـــ القادسية ـ ٢٠٠٠/٦/٢٦

٦. متغيرات معادلة الرؤيا في مسرحية رؤيا الملك ـــ صباح الانباري ـ العراق ـ ٢٠٠٠/٧/١٩

مقالاته :

١. عبدالمجيد لطفي ذلك الانسان ـ الفنون المعاصرة ع ٥ ـ ١٩٦٨

٢. نحو فكر جديد ـ الفنون المعاصرة ع ٥ ـ ١٩٦٨

٣. الادب الكردي وستار الصمت ـــ التآخي ـــ ١٩٦٨/٨/٦

٤. مسرحية مهشمة و ابطال عائمون في الهواء ـــ الف باء ع ٨٧ ـ ١٩٧٠

٥. تأملات في المسرح العراقي ـ المثقف الجديد ع ١ ـ ١٩٧١

٦. ماذا وراء التضليل الادبي ـــ الف باء ع ١٣١ ـــ ١٩٧٢

٧. تذكر قيصر و لاتنس المسرح في بعقوبه ـ الف باء ع ١٨٠ ـ ١٩٧٢

٨. أدبنا و آفاق التطور الجديد ـــ التآخي ع ١٠٩٥ ـــ ١٩٧٢

٩. أصوات جديدة في الشعر الكردي المعاصر ـ الثقافة الجديدة ع ٣٨ ـ ١٩٧٢

١٠. بحثا عن كوميديا عراقية ـ المسرح و السينما ع ٢ ـ ١٩٧٢

١١. العراب رواية مع المافيا لاضدها ـ الفكر الجديد ع ٤٧ ـ ١٩٧٣

١٢. هل توجد موسيقي كردية ـــ التآخي ع ١٤٣٧ ـــ ١٩٧٣

١٣. بلغاريا الاشتراكية و سرير بروكروستيس ـــ طريق الشعب ع ١١ ـ ١٩٧٣

١٤. حول الموسيقي الكردية ـــ التآخي ع ٧٣٤١ ـــ ١٩٧٣

١٥. ثلاث نقاط ضد النقد الادبي في العراق ـــ طريق الشعب ع ٥٥ ـ ١٩٧٤

١٦. المسرح الكردي من القومي نحو الأفق الانساني ـــ طريق الشعب ع ١٦٢ ـ ١٩٧٤

١٧. ثقافة كردية ..... لماذا ـ طريق الشعب ع ٣٣٤ ـ ١٩٧٤

١٨. الفعل ام الكلمة ـ المثقف الجديد ع ١٣ ـ ١٩٧٤

١٩. علامات في الواقع النقدي ـ المثقف الجديد ع ١٥ ـ ١٩٧٤

٢٠. علامات في الواقع النقدي ـ المثقف الجديد ع ١٦ ـ ١٩٧٤

٢١. نحو ارضية ماركسية للنقد ـــ الثقافة الجديده ع ٥٩ ـ ١٩٧٤

٢٢. الوجه و القناع ـ الثقافة الجديده ع ٥٨ ـ ١٩٧٤

٢٣. محمد خذ حقيبتك ـــ الثقافة الجديده ع ٦٢ ـــ ١٩٧٤

٢٤. انطباعات سريعة ـ طريق الشعب ع ٤٥ ـ ١٩٧٥

٢٥. انطباعات في المسرح البلغاري ـــ طريق الشعب ع ١٢٥ ـ ١٩٧٥

٢٦. الطليعة في مفتتح عام جديد ـ طريق الشعب ع ٤٠٩ ـ ١٩٧٥

٢٧. البيت الجديد بين الطموح.. و الواقع المتحقق ـ طريق الشعب ع ٦١٧ ـ ١٩٧٥

٢٨. ماركيوز او فلسفة الطريق المسدود ـ طريق الشعب ع ٦٤٩ ـ ١٩٧٥

٢٩. المفتاح في بعقوبة ـ المثقف الجديد ع ٤١ ـ ١٩٧٥

٣٠. حجر صغير.. في بركة كبيرة ـ المثقف الجديد ع ٤١ ـ ١٩٧٥

٣١. ملاحظات و انتقادات في واقع الحركة الكردية ـ الرائد ١٩٧٥/١١/٢٢

٣٢. ملاحظات و انتقادات في واقع الحركة الكردية ـ الرائد ـ ١٩٧٥/١١/٢٩

٣٣. الشيخ محمود الحفيد ـ الرائد ـ ١٩٧٥/١١/٢٩

٣٤. القصة المزدوجة للدكتور بالمي ـ طريق الشعب ع ٨٠٤ ـ ١٩٧٦

٣٥. الوريث ادانة الملكية المستغلة و قانون الوراثه ـ طريق الشعب ع ٨٢٥ ـ ١٩٧٦

٣٦. الالتصاف بالواقع عبر الانفصال عنه ـ طريق الشعب ع ٩٤٧ ـ ١٩٧٦

٣٧. حول ازمة الكتاب العراقي ـ طريق الشعب ع ٨٥٠ ـ ١٩٧٦

٣٨. معركة القديم و الحديث في الادب الكردي المعاصر ـ الرائد ـ ١٩٧٦/٣/٢

٣٩. اهرنبورغ و الابداع الروائي ـ الفكر الجديد ع ١٧٣ ـ ١٩٧٦

٤٠. قراءة نقدية ـ المثقف الجديد ع ٤٦ ـ ١٩٧٦

٤١. ملتقي القصة الأول و طموح القصاصين الاكراد ـ طريق الشعب ع ١٤٨١ ـ ١٩٧٨

٤٢. ملاحظات حول المنهج و ملاحظات أخرى ـ شمس كردستان ع ٥٢ ـ ١٩٧٨

٤٣. رأي حول ملتقي القصة الأول ـ الطليعة الادبية ع ١٠ ـ ١٩٧٨

٤٤. لاكتوبر ٦١ عاما ـ الفكر الجديد ع ٣١٥ ـ ١٩٧٨

٤٥. عن القصة الكردية ـ الإقلام ع ٢ ـ ١٩٧٨

٤٦. في كتاب واحد ـ الفكر الجديد ع ٣٣٨ ـ ١٩٧٩

٤٧. نحو تكامل فني في العرض المسرحي ... فنون ع ١٧٢ ـ ١٩٨٢

٤٨. عام على غياب كاتب ـ العراق ـ ١٩٨٤/٩/٢٢

٤٩. المحددات التخطيطية لابنية المسارح و تقديمها في العراق ـ الاقلام ع ٣ـ٤ ـ ١٩٧٨

٥٠. الرواية ـ الاقلام ـ ع ٥ـ٦ ـ ١٩٩٣

٥١. مسرحية فصيل على طريق الموت ـ الجمهورية ع ٨٦٧٨ ـ ١٩٩٤

٥٢. صرخات من "صراخ الصمت الاخرس" ـ الجمهورية ـ ١٩٩٥/٧/٢٢

٥٣. عن الماكير الفنان ياسين علوان ـ الجمهورية ع ٩٠١١ ـ ١٩٩٥/٨/١٢

٥٤. قسوة الكلب العجوز ـ الجمهورية ع ٩٢٦٣ ـ ١٩٩٦

٥٥. المسرح الاحتفالي و حدود الكائن و الممكن فيه ـ الجمهورية

مقالات تناولت في جزء منها بعضا من أعماله:

١. الثورة في المسرح العربي ـ فؤاد دوارة ـ الآداب ع ٥ ـ ١٩٧٠

٢. ملاحظات عن عطاء الستنيات الادبي ـ سليمان البكري ـ الجمهورية ع ٤٠٧ ـ ١٩٧٠

٣. ابعاد المأساة فوق خشبة المسرح ـ صبري حافظ ـ المسرح المصرية ع ٧٠٢٦٨ ـ ١٩٧٠

٤. بعض قضايا ادب المرحلة ـ عبدالمطلب صالح ـ طريق الشعب ع ٥٦١ ـ ١٩٧٥

٥. وجهة نظر حول حضور البطل ـ موفق الشديدي ـ طريق الشعب ع ٦٢٣ ـ ١٩٧٥

٦. المسرح العمالي عام ١٩٧٥ ـ المحرر ـ الف باء ع ٣٨٠ ـ ١٩٧٥

٧. المسرح العراقي في عام ـ ثقافة ـ الف باء ع ٣٨٠ ـ ١٩٧٥

٨. البطل الايجابي ـ جواد الاسدي ـ الثقافة الجديدة ع ٧٧ ـ ١٩٧٥
٩. الاتجاهات التكنيكية في المسرح العراقي ـ موفق الشديدي ـ الثقافة الجديدة ع ٨٩ ـ ١٩٧٧
١٠. نحو رؤيا علمية للتراث ـ حاتم الصكر ـ طريق الشعب ع ١٠٢٠ ـ ١٩٧٧
١١. المسرح العربي (عن مسرحية السؤال) ـ عبدالكريم رشيد ـ فنون الاردنية ع ١ ـ ١٩٧٨
١٢. القضايا الاجتماعية في المسرح العراقي ـ علي مزاحم عباس ـ الاقلام ع ٦ ـ ١٩٧٨
١٣. دراسة في الشخصية المسرحية الكردية ـ صباح هرمز ـ العراق ـ ١٩٧٩/١٠/٢٥
١٤. غياب النص المسرحي ـ علي جواد الطاهر ـ فنون ع ٦٠ ـ ١٩٧٩
١٥. عن البعد الفكري للمسرح العراقي ـ علي جواد الطاهر ـ الثورة ع ٢٠٩ ـ ١٩٨٠
١٦. الموقف البنيوي من الادب و النقد ـ حسين الجليلي ـ الثقافة ع ١٠-١١ ـ ١٩٨١
١٧. المسرح العراقي مواقف و عثرات ـ بديعه امين ـ آفاق عربية ع ٧ ـ ١٩٨٢
١٨. صور المرأة على خشبة مسرحها العربي ـ حسن عطيه ـ الفنون المصرية ع ١٩ ـ ١٩٨٥
١٩. اوراق مسرحية ـ ياسين النصير ـ الاديب المعاصر ع ٣٠ ـ ١٩٨٥
٢٠. نبحث عن خصوصية المسرحية العربية ـ نضال محمد علي ـ الجمهورية ـ ع ٥٨٩٦ ـ ١٩٨٥
٢١. الحصاد المسرحي لعام ١٩٧٨ ـ نازك الاعرجي ـ الجمهورية ع ٥٨٩٦ ـ ١٩٨٥
٢٢. استراتيجية التشخيص في النص المسرحي ـ عواد علي ـ الاقلام ع ٣ ـ ١٩٨٩
٢٣. جماليات الديكور المسرحي ـ ياسين النصير ـ الاقلام ع ٢ ـ ١٩٩٠
٢٤. النص العراقي و الاعمال الكاملة للمؤلف ـ نازك الاعرجي ـ الجمهورية ع ٨٤٧٩ ـ ١٩٩٣
٢٥. أثر الف ليله في الادب المسرحي العراقي ـ عبدالله كمال الدين ـ التراث الشعبي ع ١ ـ ١٩٨٩
٢٦. أثر الف ليله و ليلة في المسرح العراقي ـ د.فائق مصطفى ـ التراث الشعبي ع ١ ـ ١٩٨٩

كتب تناولت في بعض فصولها بعضا عن أعماله

١. ادب عربي معاصر ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ ١٩٧٩
٢. من حديث القصة و المسرح ـ د.علي جواد طاهر ـ الطبعة الاول ـ بغداد ـ ١٩٧٨
٣. الرواية و المكان ـ ياسين النصير ـ الموسوعه الصغيرة ـ بغداد ـ ١٩٨٨
٤. بقعة ضوء ـ بقعة ظل .. ـ ياسين النصير ـ دار الشؤون الثقافية ـ بغداد ـ ١٩٨٩
٥. في ذاكرة المسرح العراقي ـ د.فائق مصطفى ـ الطبعة الاولى ـ بغداد ـ ١٩٩٠

ماذا تقول طيور الفراغ

قالت: هذه المدينة
امرأة وحيدة
تسكن المرحاض...
كيف يمكن الصلاة بين اشباح الافكار؟
كان المسيح قانون الله
ان النجدة هي الكنيسة...
الكنيسة كانت دائما تضحك من المساواة...
بالغناء تهتز الاقفاص
يا الهي ماذا تقول طيور الفراغ؟

* * *

قالت: ان الموتى بالدقة ليس عندهم اصدقاء
انا سعيد ... الحرب بدأت
بوسعك ان تأتي معي
بعد ذلك افسر تعازيم البترول
و دكتاتورية المراوغة

* * *

حاصرتها فوق ضجة السرير زلازل المرايا
و حنان الاعصار
قالت: لقد قاومت الوردة و الاسطبل و المعبد

ما اعذب الاقامة على وهج الحقيقة العذراء...
ان جدي اتته إمرأة تداعب له مدارات السلام
كان جدي يحلم ان ارمي كل شيء
و قال لى: السفر حرب فى حكايات القارة المتوثبة
قال: هذه البلاد هي التى تبقى
عندما يظن المرأ فعلاً
لا يملك شيئاً اخر
فى غرفة انتظار ذراعيك...!
لاادري لماذا اشعر ان وراء جدار اللغة
زوايا حادة تشكل حركة عنيفة و شرسة
تشق الصخر فوق خط مستقيم...؟
و همس لنفسه: الغموض تيار كهربائي
فى مكان بعيد...
فجأة اقتربت بنات الشيطان
من عاصفة البوليس...
كان الغروب امرأة ترتشف غثيان الغرباء...
قالت: هل تريد ان تذكرني بحدائق النار
و الطنافس الاخلاقية
و لوحة صيد فى بحيرات العشق
فى شارع يضحك تحت شعار: بداية فوضى
الجسد...
ضد الريح...
(انا اعرف لماذا تشرثر الكؤوس بهذه الخسة)
اشاعوا ان امرأة ما
تهدم الصحارى الملغومة بجنين الهمسات...

- لا يوجد وقت للصرخة و حلب الشلالات المنعكسة
- الجنس وطنى

كانت تتحدث بلغة القهوة و الضفادع
قال: كيف ترين الاستعمار؟
قالت: وطنى رجل يريد تدمير الخرائط المقدسة
و يصلي فى مؤسسة الخطيئة...
(كان صباحاً شرساً فجأة اختفت الاعشاب

تحت شمس خرافية))

قالت: اصابع الغريب تنضح تفاهة بلغة محلية...

الصخور تعبر السماء مشتعلة

ذاكرة الشهر ناهضة كفقمة مولودة

في مطر الغابات

تتوق للاغتسال في مسجد الله او كنيسته...

{نحن الان آلهة هذه المفاجأة المتوحشة بعيداً عن

طائر يهيم وحيداً في اعماق القانون}

و استطردت: لايوجد نورس بلا ثقافة

ان دورة مياه الجامعات نعش مطعم بالانقلاب

و الدراجات و منع التجول..... و الهدوء الفضيح...

و الغرفة... حلم مليء بشظايا الرحلة

اصوات الهزيمة جواد ينجو بجلده من الطقوس

النساء فنادق للضوضاء

امام بوابة الانبياء...

اذهب ان رأسك مصاب بلوثة الحروب

و عصر الحيض و المناسبات...

الذين تحلم بهم نقلوا مشروع البيركامو

الى الغابة

ان الحلم - الموت... هو المسرح لكل

احداث العقل و الفطرة...

كانت تستمع لمالك حداد...:

لماذا مارست فرنسا التهريب

بين انياب الحضارة و الحرية...؟

قالت: ان الاسئلة

هي منفانا جميعاً...

اذن الوطن لقمة سائغة

بين احتفال الطفولة و الفتوحات المسدودة...

- ماذا ترسم...؟

قالت: احباط مفردات اللغة

و اشارات الدرس الخاص و العام...

اكانت الفتاة سمكة في الزمن العسكري

باغتتها المسافة و المفارقة)

قالت: السلطة انفلات من الانشقاق

للحفاظ على بذرة الهروب و الانخذال...

و زفير الاعصار الاول

- (العشيرة/ الحرب)
- (الحضارة/ الحرب)

اشعة الطفولة تنحسر فى كل بيت

البحر لا يعرف اتجاه الريح

البحر يشعر بالحاجة الى الحديث

اعتقد انه يسأل مدرس الحرب

عما يحدث عن الاستعمار الجنسي

و المناقشات القبائلية...

- قالت: بعفوية احب دهشة الماضي

و اخطاء الممرات السياسية

و الحرب فى زمن الحب

و تصمت بعد أن تتوهج غابات الاسئلة المكثفة

فى اذى الاستقلال

و تتمدد كبركان ابيض تحت سماء معقدة

خرجت من اللحظات الكهربائية

غاص جسدها... داخل مسألة انفجارات شخصية

كنا فى عمق النيازك

سقط الوحش

الاشعة تشير الى الاقبية على ضفاف

النضال السري

و الجملة مشبعة برائحة اشباح مستنقعات

القضية..

جسدها الدكتاتوري مسألة غير تافهة...

فهل باستطاعة الصمت تأسيس عالم جديد...

داخل الانسان

ضد عالم اللامنطق المحكوم بالنفي و الاجداد...؟

اكان وجهها يراهن على الانقلاب

و يستقبل موج الغبطة كحجر بارد...)

بعد صمت فوق حقل الجسد الممتد بحماقة
انتهى الدرس... و استطردت: السعادة
تتدفق بدهشة الاشتراكية...
و لغة التحول ترسم مسألة مستمرة
فى عمق قاموس الرمل... البهي...
السفر مع امرأة حكيمة
تشكل قمة المنفى و استراحة سلطة الغبطة
وحيداً فى هذه الحدائق العمياء تركت الفوضى
و شظايا الاسئلة... و العنف الجزائري
المطعم برائحة صيد الغزاة
لكُتاب الروايات الرديئة...
ان صفير القطارات لاشيء سوى اول مطر
فى فجر طفولى
تحت وحشية المرأة...
بايجاز واضح انسابت معارك المطاردة كالحليب
على بحر من حرير
اليس هذا ضوضاء فيزيائي
للدفاع عن اراضينا التى أفسدها الحلم
و جراثيم السياسة...
لابد ان نشن الضحك على المستقبل
فوق جسر الامطار القادمة...
قالت: المباغتة ضوء يشع عبر انهار الصدمة
علينا ان نقاتل فوق مسألة اليوتوبيا
كعاصفة من النمور حوصرت فى مهرجان التأريخ...
الى الجحيم... الى الجحيم... الى الجحيم
امبريالية الصمت...
البترول يجوب محيطات العالم
يحاضر عن القانون الايديولوجي
و سفلس التأميم... و التراجيديا فى
فضاء النهب...
قالت: لامانع لدي ان احمل افكاراً
تشرب الاجتماعات على لوحة التلفزيون...

الآن انتهى الجنون النحاسي
فى مسرحية موسكو
فهل ثمة صباح اخر...؟
لسبب ما... نحن لانريد ان نتعلم الاندماج
و الانبثاق
من مشروع الصحراء... و لغة السيجارة...
احساس الغموض يتواقت مع تجارب النساء
فى غرفة الطيور المتوهجة
- نحن جميعاً عدنا الى افريقيا الجسد
من اجل تأسيس اليوم الثامن فى اكاذيب امرأة
لا لتدريس القرآن...
سيملأ هذا البريق الوافد من شرفة الجسد
جدران الغابات المموجة بالاسرار
بدينامية الفجر...
قال: يهاجر الشتاء... يجمع انياب الشمس
فى حقائبه...
بعد ضهيرة ذاكرة الرغبة فاجأتك
مفاجأة مغطاة بالرمم...
خارج الصحراء... كانت زينتك
تحت قبضة الدمار
تقمص السطوة البلورية للروح
هذه مسألة وقتية فى المرحلة الجسدية
باتجاه الصعقة و فوضاها فى ذاكرة الفرائس...
(الفلسفة ماكياج السياسة)
{لا احد يدري من كتب تلك الحكمة على لوحة الفضاء}
كانت تضع رأسها فى حراب الرغبة
تتحدث للوحوش
تقول: أي ثوريين...؟
فراغ... فراغ... فراغ... فراغ...
تنورتها... تضحك...
تشعل الحرب و المشاكل السياسية
فى الجامعة... و فوق السرير

قال: هي بيتي... جسدها سكة قطار
و محطة المستقبل...
ساقاها المتوهجتان حجرة النار الشمسي..
تحولت مسألة الصراعات و الوطنية
الى مؤسسات للانقضاض على مواقع المسؤولية
ابتسمت كشجرة عارية
و قدمت مزيداً من الهزيمة وضوضاء الخراب
التي تقرص مؤخرات الفتيات المنهمكات
بغرف قواعد الهدوء...
الصرخة على تابوت السرير
غريبة و مسعورة...
و على وجهها... شفة: فوقها
غيوم الاستراحة و طيوف كرنفال السلطة...
بدت تحت تواتر الكلمات تراقب الجدار
و تتحدث عن الجيدو
و اصابعها تمسح بخار ذكرياتها من الثورات القادمة
تنتابها كآبة التواليت
انها تبول على عطر الخوف و تتقمص مساحيق الفرح
قالت: المطبخ الجنسي تحت سروالها
يقرأ خطفة... تجاعيد الاخيلة و الفضيحة...
ان انكساراتها البرجوازية القادمة
سحابة في ميناء الفراش
ملغومة بالفزع و الصدفة...
(المرأة مسألة تساوي رائحتها هذه البلاد)
و استطردت: الفراش نشوة ارنب
هرب نحو غرفة امها...
و قالت: انني نافذة الموت
تأتي هذه البراري الى غرفتي
من معبد الكابوس ورماد الروح
يبدو ان اشياءً طفلية عابقة بالاثارة
طارت من وحشية شفتيها...
ظلت تقول: انت مدعو من النافذة

الى مراسيم الخروج من الحقيبة المقدسة...
و فى لحظة شرودها... دندن العقل:
اطفأ حركة اللامحدود
ان الاشياء الدماغية مستترة فى التأريخ...
و مسحت الوهدة الخرقاء
ارتجاعات الجنون من الصور الصخرية...

- قال: هل يترنح الرصاص على ذؤابات الزمن الجامح
كرؤية غريبة فى قاعات الملوك
الحروب فسحة بين تراجيديا الوطن
و ديكورات المناسبات و امبراطورية العراء...
سيسقط الزمان من خلال فتوحات مهللة
على شكل مسرحي فى الشارع
شيء اخر يتردد فى الاجتماعات الاكروباتية
كلعنة مباركة... هي مؤامرات ملائكة:
(النفط/ و لحية هرتزل)
كان يصرخ... يصرخ... يصرخ: الحرب
فى مهدها المقدس
تفرغر على صوت الدماء
و الصراخات السريالية الموحلة...

- عظمة المسلسل الخيالى فى صياغة العشيرة
هدية مشروعة فى عيد الزمن المضيء
و حكاية شهرزادية ـ بوليسية
فى اللوغارتيم المتخيل
ربما تكتبها أجاثا كريستى فى الاسبوع
القادم... أو الاسبوع الماضي...
قالت: بعد ان فرغ من العابه الغالبة
سيختلى فى غرفة الشيخوخة
بعيداً عن التجلي الغوغائي
ليرسم كوابيسه المقدسة
فى فضاء المكيافلية الاشراقية
و يردد دوماً: الانفجارات/ الاساطير/
الطائفة/ الحزب/ الحكمة/ المملكة
الاستراتيجية/
بدأ من طوطم عصور الالهة

خريطة تهوى المقامرة على النساء
ورايات الفتح الهرمة...
(توقف القطار بين الحلم و اليقظة
صحا تحت هدير الضحكات و الانقلاب
المرأة! اجيال المنفى و المطر...
اشواق الجنس خطفت كل شيء:
الارواح الضوئية
والقلوب التى سقتها الماركسية بالفولاذ
وهذه المؤسسات داهمتها الرعب...
والازمنة الطائفية)
قالت: مؤخرتي جثة تكفهر من الضحك
ثمة لحظة دهشة بين الاخلاق و الزجاج...
سألها: اكيد انت متفائلة
فهل تعتقدين ان الشعب الذي خطف
ارتعاشات الرصاص
لن يدوم ايمانه بالرشاشات
و كريستال الوضوء...
قالت: اسأل بكارتي المحنطة...
قال فى نفسه: سوف تنتهي هذه
المسرحية ايضاً...
النشوة بغتة تهبط كطيور راغبة
فى الحرب
احتفظ بالشرود فى ظلال امرأة نحاسية
ذعرت خاصرتها تحت اشتباك حوافره
المغناطيسية...
هبط صوت الصخور من ثنايا نوافذ المدرسة
فى غمرة الضباب
لكن الغابة كانت مضاءة بالوحدة
و ثنائية الجسد العاري و موسيقى الغربة...
سينتهي روث نشوتها
كوميض الشتاء العاقر
و شجرة الوقت الصخري التى تروي لها
اساطير الزمن الفضائي و حكايات الجنس
و التصوف

في بلاد العرب
تأكلها رياح قادمة من شوارع عذراء
تتحول الى طائر غريب على عشب الحديقة...
يعلمنا حب السحب وسماوات الوطن الحاد...
و تفسير رائحة الوحشة...
و صيد النقابات وخفقة البحر...
سيقول احدهم: ان عصابة معبد باخوس
سرقوا الفرحة الفارغة...
بابل قطرة خمر في صمت الصراخات
و مومسات الغربة
عطشى لبلاد الطفولة العارية...
همس المشرد: رائحة المرأة فلسفتي
صرخ الجسد العاري: خذ حذرك
من الشاعر ـ المنفى ـ
ان شهوة سامة تتصاعد من قميص طفولته
المزدان بصورة جدانوف
في زمن مسيح يحاول استكشاف الصحراء...
كلمات الزمن تتموج في طقوسِ الدولة
في اوقات الكوابيس كانت دوما
تظهر الحرب و الموسيقى مبلولة تحت السرير
و مدرسة الدين تتساءل بدهشة: لماذا تبلل
الكآبة رايات المراهقة باشعة خاطفة...
لماذا اللغة تمتص ارتعاشات صناديق العقل
و لماذا الامتحانات تخطف وثبة البحر...
كان هو يرسم الرقص و الحلوى
و تنهض هي تطوق عنقه حتى الموت
ثم تنطلق نحو الفريسة و تغني:
في مهرجان الهراء نغتصب استراحة العواطف...
كانت عطشى تضغط جسدها
باعضاء نظريات الشرق
تحت براثن جسدٍ الغياب
كانت تتشهى رجلاً صحراء
جسدها يتمزق تحت قوس الشهوة
و اصابعها تضحك

قالت: هذا الجسد يشرب قسوة الامتلاك
و دنس الفؤوس الغاضبة
قهقهت سروالها لرغبة القداسة
كان جسدها يشتعل كحجر النبيذ
بين ساعدي لحظة انتظار و انتهاء المشهد
في البدآ... تتفصد النار بهدوء
من تحت فخذيها...
كان جسدها سماء من النوارس
و الجريمة
غزتها الارتكاسات و انياب السراب
و رماد العشب البدائي
تحدثت عن بلاهة اساتذة الجامعة
و السينما وعفة الشعراء و فسق المتصوفين
بدت الغرفة تدور بحركة مسرحية
و هذه المرأة شظايا من الطفولة على حديقة سفينة
في مجرى منفى اللغة...!
قال في شاطيء الغبطة الوحشية
نعثر احياناً على اشباحنا المحنطة
أو على أي شي لايعرف استسلاماً وادعاً
(بدى استرخاءها الصاخب رهيباً كحقل
من الالغام)
قالت: هذه المدينة
امرأة وحيدة افسدتها اقفاص الحلم
و جراثيم السياسة...
المطبخ الجنسي تحت سروالها
ملغوم بالحروب الاكروباتية و موسيقى الغربة
و المناسبات السوريالية المحنطة...

***

❖ مصادر القصيدة:

١. وليمة لاعشاب البحر / حيدر حيدر.
٢. بيت الارواح/ ازابيل الليندي.

شعر : دلشاد عبدالله

ترجمة: آوات حسن امين

من الشعر الكردي المعاصر

(الشطرنج)

لاتنخدع بالمربعات البيضاء تلك
لا احد يبقى فى الأبيض الى الأبد
و لا احد ينحسر الى الابد فى المربعات القطرانية.
الليل يمضي و النهار يأتي بعده
و كذلك الفصول.
احد يقفز داخل البقع البيضاء و السوداء.
على جثة العسكر و الوزير..
على مربعات ممتلئة و خالية.
شخص جسور يقفز
ذلك الشخص يأخذه الحصان الأسود
يأخذه الحصان الأبيض.

شخص اسطوري..

يلعب امام الجيش.

و الفيل من زاوية الى اخرى..

من الشرق الى الغرب

مثل الرياح يعدو مسرعاً.

فى الشطرنج وحده.. الفيل يمضي بالسرعة تلك

الشطرنج يشبه الكوميديا

يفوز الجندي

و الكش يكون من نصيب الملك

الجندي يؤكل..

و الفيل يؤكل..

و الحصان و الوزير،

الا الملك

حين يكشون عنه

يموت تلقائياً.

❖ دلشاد عبدالله صوت شعري برز فى الثمانيات، يعمل فى الصحافة.

نصوص مرة

باب

أراهم..
يدفعونني و يدخلون
يدفعونني و يخرجون
و أنا أصطفق بأضلاعي
وراءهم
لا أحد يلتفت لي
ليرى
كم هي موحشة و صفيقة مهنة الباب.

* * *

الإسكافي الكهل

جالسا
على الرصيف
أمام صندوقه الصغير

يرنو

لأيامه التى

ينتعلها الناس

* * *

لا

إلى القاص الشهيد حميد المختار

فمه الذي اعتاد ان يقول لا

مرغوه بالتراب

فنمت أشجار كثيرة على امتداد البلاد

يسمع السلطان حفيفها و هي تعبر نوافذ قصره

أجراسا من اللاءات

* * *

توق

سأخلع قميص أول سحابة

و ارتديها

لأطير إلى حقول بلادي

عاضا حبات مطري

و عصبي

و دموعي

خشية أن تتبدد

قبل أن أصل

* * *

نصوص الوحدة

وحدة

بين أصابعنا المتشابكة

على الطاولة

كثيرا ما ينسج العنكبوت

خيوط وحدتي

* * *

رسام

قبل أن يكمل رسم القفص

فر العصفور

من اللوحة

* * *

وصول

أجلس أمام النافذة

أخيط شارعا بشارع

و أقول متى أصلك

* * *

حياة

أعرف الحياة

من قفاها

لكثرة ما أدارت لى وجهها

قادة

ستعرفينهم من الأحذية التى تركوها

..قبل أن ينهزموا

ستعرفينهم بالتأكيد

هؤلاء الذين ملأوا منابر المدينة

بطبول بطولاتهم

ترى أين نجدهم الآن

لنعرف كيف سمعوا قبلنا بأول الطلقات

نحن الذين كنا مجرد آذان

* * *

بكائية لإمرىء القيس

بكى صاحبى

لما رأى الوطن ـ القلب تنهشه الطائرات

تنقر فى نبضه قطعا من ضلوع المنازل.. و الشهداء

فأدرك إنا انتهينا إلى حجر

سوف نحمله ـ فى المنافى ـ رصيفا لأزهارنا الذابلة

يضيق بين السطور و أحلامنا

و أن الندوب التى خلفتها الحروب على جلدنا

سوف تطمسها السافيات

صحت: يا صاحبى

فى الضياع الكبير

أعنى على غربتى

بين نفسي و بينى

بلادك ضيعتها..

و انتهيت..

و ها أنت مثلي

أضعت الدليل إلى باب روما

رأيت الجنود يسدون كل المسارب دون الحدود

فآخيت بين الرمال، و قلبي

و قلت:

هو الدرب أبعد مما نظن إلى قيصر

.....

سنضرب في التيه

ضرب القمار

فأما نرى البحر ـ يا صاحبي ـ

أو نموت معا، غربة..

في الرمال

* * *

نصوص الغياب

أشباح

دائما كنت اسمع أصواتهم الغريبة

و هي ترطن باسمي

ثم أقدامهم الحديدية و هي تصعد السلالم

ثم قبضاتهم على الباب

ثم فوهاتهم في صدغي

ثم جثتي و هي تتدحرج

خلف هدير محركات سياراتهم

ثم صخب المتحلقين حولي و هم يتساءلون:

من اين أتوا؟
لكنهم لم يأتوا
تركوا لى المشهد مفتوحا
على اتساع الطلقة القادمة

* * *

أحزاب

لافتات تتقدم
بغابة من الشعارات
اختلفوا
من يتقدم الأول
ثم تشابكوا بالأيدي
ثم بالهراوات
ثم..
سقطت اللافتات
لم نر نحن المحتشدين على جانبى الطريق
سوى غابة من البنادق
تتقدم مشتبكة
باتجاهنا...

* * *

عابر

لم يفتح نافذة فى بيت
أو يزرع وردا فى راحة ليت
أو يطربه ناي أو بيت

مر بهذه الدنيا حجرا
لا تعرفه حيا أو ميت

* * *

غياب

رسم بلادا
على شرشف الطاولة
و ملأها بالبيوت المضيئة و الجسور و الأشجار و القطط
قطع تذكرة
و سافر إليها
محملا بحقائبه و أطفاله
لكن رجال الكمارك
أوقفوه عند الحدود
فرأى نادل البار
يهزه بعنف:
إلى أين تهرب بأحلامك
و لم تدفع فاتورة الحساب

* * *

إلى شاعر برجوازي

أوصلتنى القصيدة للفقر
ـ هل أوصلتك القصيدة... للفقر؟
هل أسلمتك إلى حارس السجن أو للتشرد أو للجنون؟
كنا معا نستفز الأزقة
دشداشتين مشاكستين و قلبين دون حذاء

و حلما صغيرا بديوان حب، و كسرة بيت

فكيف افترقنا إذن. . في دروب القصيدة..؟

ها أنني.. بعد عشرين عاما من الشعر

لا املك الآن غير نظافة قلبي وجيبي، و حلمي القتيل

فكيف حصلت على شقة فارهة

و كرش ثقيل

* * *

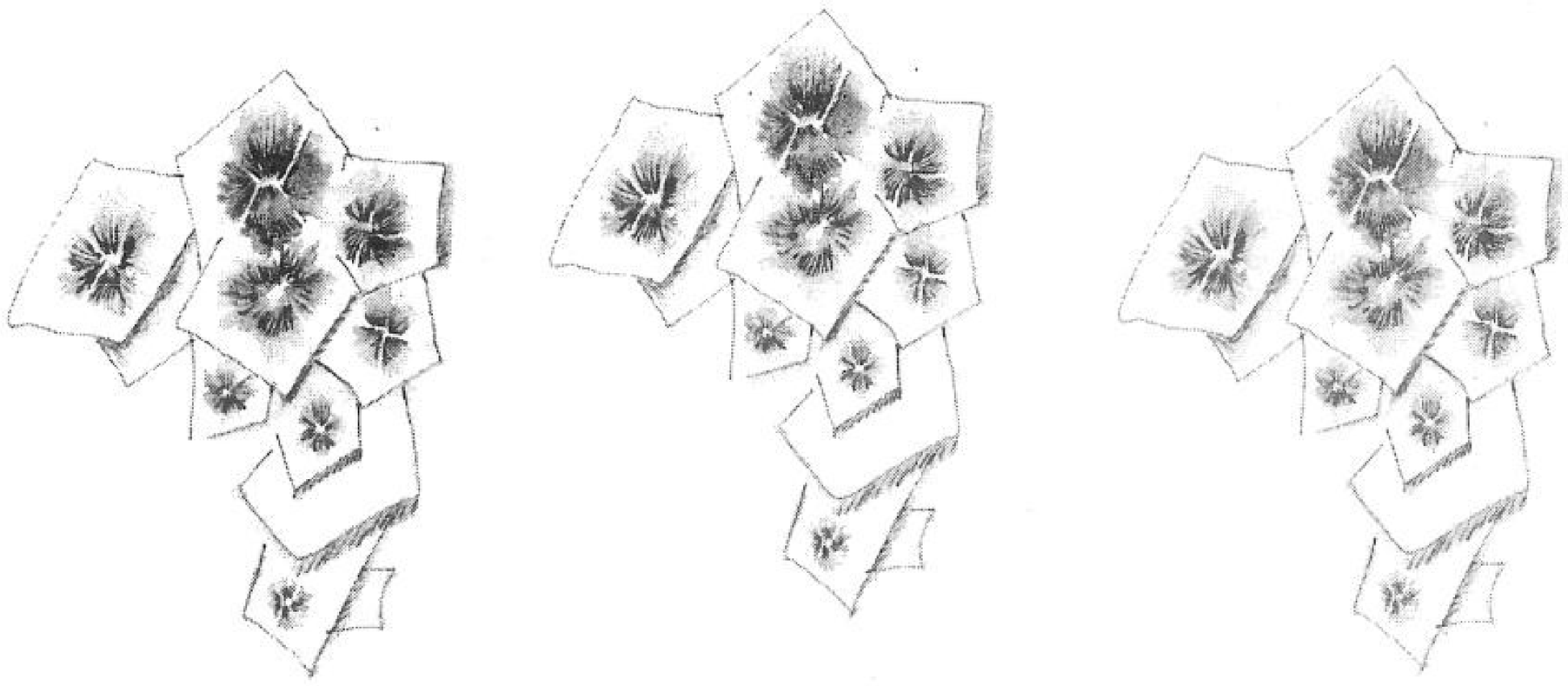
❖ الشاعر عدنان الصائغ ADNAN AL- SAYEGH.

❖ ولد في مدينة الكوفة في العراق عام ١٩٥٥. ترجمت بعض أشعاره إلى لغات عديدة.

❖ حصل على جائزة هيلمان هاميت العالمية HELLMAN HAMMETT للإبداع و حرية التعبير/ عام ١٩٩٦ في نيويورك./ و حصل على جائزة الشعر العالمية INTERNATIONAL AWARD POETRY / عام ١٩٩٧ في روتردام.

❖ يقيم حاليا في السويد و عنوانه:

Adnan Al-Sayegh / Ramel vag 109 / 213 69 Malmo-Sweden / Tel&Fax: 0046(40) 949089



رؤوف عثمان

خفقه روح

عيناك حمامتان (مهاباديتان)

تلتقطان حبات روحي

أو كأسا خمر

تطفئان ظمأ السنين...

في وهج لمحة

عيناك ما عيناك؟!

آخر محطة يأوي اليها

قلبي الوجل الحائر

كي يتدثر برمشة...

انت لحن سرمديّ

و وجيب قلبي أوتارُ

أني تسللت عتوَّ قلاعي

وزرعت نصال هوى

في وهدة رجائي؟

و جعلت نعش فؤادي

ممكلة تنضح

نبضاً و اعصارا

و لممت شلو عواطف

كانت رميماً.. هجيراً

واليوم تنثال لظى و نارا...

أنا ارض خريفية جرداء

و لمح حنانك

سحابة أمطار و أزهار...

انت مرافئ قدري

و سندباد روحي

تبصره الأعصار

فيض خاطري

طلٌ مهجور

و نجوى عينيك

شمسٌ و حب و أمطار

أتحسبين رذاذ الهوى

شفاء جراحات

ووقع خطى صبوات؟

أجل يا نورس شاطيء الروح

فجراح الحضارات

من (سومر) الى (روما)

حبٌ و لظاه

و نار وجد تتفتق فى قاعها

نارُ

أنا فى هواي طفلٌ

أفيض عمىً و سذاجة

أعدو و أعدو حافياً

وراء عتوّ الرياح

و أرسم فوق خدود الامواج

قُبَلَ صور و أمنيات

شلال ضفائرك مصيدة

تساقط فيها طائر روحي

اين النجاة؟

و حفيف صوتك الدافئ

ذاب فى أعماق روحي

إنى الخلاص؟

أتحسبيننى شوكة؟!

فأجمل الأزهار

تورق... تعبق فى ظلال الأشواك

أتدرين...؟

قوافل العمر تعدو صوب الرحيل

و شمس الهوى لظى فرص تومض

ثم تخبو كرماد السنين

و تظلين انت... كلمات

منسية ذاوية

ان لم يوقد حروفها الخرساء شاعرٌ

فى سور أحزانه الأبدية

أو يحفر فى ذاكرة السنين

ترانيم لحن الهبة

هلّمي يا عصفورة مرفىء الناعس

قبل أن تذبل أوراق عمرنا

إفتحي لى عناقيد الأذرعة

و آوينى..

فغداً نصحو على دمعة

فوق خدود المدينة

شعر و ترجمة: آزاد احمد ـ سويسرا

عَدَميتى

ألأنّي خُلقت من مسحوق عظام الآلهة
تدوسنى اعقابُ التاريخ، أظلاف البشر؟
نموت وسط هياكل عظيمة لمدن جاعت بها رياح قبل الميلاد..
ولجت كهف الشياطين..
تعثرت بجماجم زوابع الكترونية ذات رؤوس لاهوتية..
أوقدت الالوان بسموم الحكمة ليخرج من مسامات جلدي
السحرة و الافاعي..
و بعد أن لم أنبش قبور الغد
{الغد اللافظ خرافاته على صفاقة العالم}
أعرج على مدينة منفية:
سكانها بشر مزيّفون، يكشرون عن انيابهم جذلاً..
اشجارها مقلوبة تهرول ـ ببطء شديد ـ صوب القرون الوسطى،
نساؤها يملأن السلال حروباً خبيئة فى الازهار،
هواؤها يتضوع برائحة القبور..
فأنا منبثق من روائح موتانا المنبعثة من قوارير عقول

مليئة بنفايات العصور!

رأسي معدن فراغ نخاريبه آمتلأت بلآلىء القمامة..

صوتي معمدٌ بعنف تغريد ألانته رغوة شذى سامة..

عبثاً ابحث عن عقار لمنع تساقط أوراق الشجر..

عبثا أستظل بغيوم ميكانيكية تمطر فراشات فى الجحيم..

هكذا وجدتنى أشنة منقوعة بطعنات مزمنة

ما دمت منحدراً من سلالة المستنقعات

شاهراً عدميتى بوجه الاضواء الموحلة و مرقصي الافاعي..

لقد أفرطت فى الحياة، لأمت قليلاً

و لم أضمر لك أيها الحضيض، يا شبيهي،

غير الازدراء!

❖ آزاد أحمد شاعر كردي شاب يقيم فى سويسرا، كتب عدة مقالات نقدية، يترجم من اللغة التركية.

شعر : أديب نادر ـ لندن

عندما أصغيتُ لعويل المعادن

كيف اغفو هذه الليلة

و أنسى تلك القوافل و الطرقات

تلك التى اضرمتنى شموساً

ليلة هروبي

دموعي ليست مسداً

فكيف انسف تلك البوابة الحديدية

و الجدران لاتسع!!

* * *

هذه القطرة لاتشبه القطرات الاخرى

* * *

خلف البيوت الطينية

خلف سلة الجروح القنبية

خلف نشوء تخوم التشرد

كانت تجعل الابجدية مفتاحاً ليلكياً

كانت تفتش عن نفسها

كانت تلقي نفسها

خلف نيزك الحرب

و بتأمل مليء بالخبايا

كانت ترنو لبقايا آثار الانامل

بأنذهال تمتطي وصية الامواج الجامحة و تغتصبها

بأنبهار تبصر الاعشاب الناحلة

و يداهما غنج الحلم الاخضر

فى حضن الريح و القطرات الشفقية

* * *

القناديل كانت طريق آخر غير الاتقاد

على نافذة الليل

و الارض تهب لونها المسكوب للقلوب

الفسيحة

كان هذا زمناً موغلاً فى القدم

و كنت اهيل وحل ذكرياتي الراكدة

على احراش رمل الذاكرة

عوضاً عن اضلاعي

و كانت الحياة تغدو قضباناً محدبة ضبة

الكلمات تغدو المسافات

و تنتهي تلك الاواصر التى كان عاتقها

ينوء بحبل الديدان

القلب كان يتمرغ بذلك الانشطار

و النظرة تثقل بأحجية السراب

كنت ارى ذلك المفترق

و أروي دروبه

و الاخرى

مثل نسيج عنكبوت ثنايا السقوف

ما كان يبتره هبوب أي ريح

* * *

ما كنت طفلاً، عندما حاورت القمر الهائم

افتقدت تلك العنقاء التى خسفتها النار

ما كنت طفلاً عندما قلت له:

لاتحلق على مداخن المدينة المبتورة الخصر

التى تلفع نفسها بوجل مبهم فى أتون الحطام

تلك المدينة التى لاتجد النوارس

صورها فى مرايا مياهها

ما كنت طفلاً عندما قلت له:

لا تحوّم على تلك المدينة

كي لاترى جثث النساء الجاثمة

و بعد ان سكنت فى الديجور الابدي

احتضنت البقع النكروفيلية

ما كنت طفلاً

عندما اصغيت لعويل المعادن

لكن لماذا سألت:

أهذا حرش يحترق ام حرب مندلعة؟!

و لكن لماذا الاسئلة؟!

ما كنت اعرف بأن ذلك كان يوم ميلادي

ما كنت اعرف

عيني كانت تبصر ضياع الجنود المسرعين

خلف زجاج المقهى المزدحمة.

* * *

فى كتابة نفسي

اقطف عناقيد لحظاتي الدافقة

اقرأ اللحظات

تلك التى يحتاجها الرماد!

❖ أديب نادر شاعر كردي شاب مقيم فى لندن.

شعر: راميار محمود
ترجمه: كاوه حسن محمد

النعش

ها أنذا تعبت تبعت

و ليس بمقدوري أنا المنهوك، الهروب من هذا الوطن

رجل يقول:

عندما يكون الوطن شكله كشكل قبضة يد رجل

فمن المؤسف أن لاترحل من هذا الوطن هارباً..

كنت الوحيد العنيد أن ابقى داخل هذا الجحيم

ـــ عندما تهرب لا تنسى

أقفل باب غرفتك بهدوء

الإنسان من كثرة ما يحطم قلبه فى هذا الوطن

لايبقى منه شيء

ـــ كم أمسيت ضعيفا فبمجرد هبوب ريح

تنكسر..

يتراءى لنوا فذك

و كأنك متأكد من دخول الضوء لغرفتك

صنعت بابك الخارجي بنعومة و لطافة

فحينما تلمسه يد ما..،

تصحو عزلتك

ـــ و حول الذي قلته فى القرن الماضي

اكرره و اعيده مراتٍ عدة

ان الانسان خلق بشكل سيء

يوما بعد يوم تكتظ أرواحنا بالقلق و اليأس

يوما بعد يوم تمتليء عيوننا بالدموع

فى أمسيةٌ عندما هدئت رأسي نحو الأرض

تلهت أحدى يديّ فى جيبى

واليد الأخرى بسجارتي...

و قلت ان هذه اللعبة لاينتصر فيها أحد

و لا يخسر خاسرٌ فيها

ـــ آه.. كم أخاف من هذه العزلة

أنه فى عزلة لدرجة ليس هنالك من يكون شاهداً عليه

ـــ يا قلبى التعيس المحطم، ان حظي

قدضاع ما بين مجيء و رحيل الأيام المسرعة..،

يا وجهي الحزين، ان ضحكتى

قد تأخرت و تخلفت من استعجال القدر

و ان طفولتى قد اختنقت بين الضجيج و زحمة الكبار..،

الذي أتذكرة عند ولادتي...،

كان أبي يحلم بأن أكون كبيراً...

و معلمي أيضاً فى المدرسة الأبتدائية..،

كان يقول بأني سوف أكون ذاشأن عظيم...

و زقاقنا أيضاً

و حتى فى مدينتنا

و الحركة الثورية كانت تقول: بأن الأطفال ليس فى استطاعتهم فعل شيء

و الآن من قهري لا أحسب حتى للدولة حسابا

و جعلت منها بمثابة (الزقاق) ألعب فيها...

ـــ فى ليلة و بكل صمت، منهمك فى تهجئة العزلة

و افتح تلك الرسائل، التى وصلتنى فى شبابي المشتتة

آه.. جذر هذه التعاسة عميق،

حتى مع نفسك لاتستطيع الأنسجام...

لتلك الدروب تسلم الأطفال دون فوانيس

آه. كم عميق جذر هذا القلق

مرة تقول بأنك تتزوج و مره تقول بأنك ستسافر..

مرة تقول بأنك تجلس.. و مرة تقول بأنك سوف تطير...

أعرف اننى لو توقفت لحظة،

فإن القلق سيمزق قنى ارباً ارباً...

ـــ أتعرف إننى كرجل دائماً على سفر.

أحلق ذقنى عند الحلاقين و أمشط شعري

عندهم أيضاً...

و خلال بعض الأسابيع أستحم مرة خارج البيت..

و فى مكان ما أنسى حمالة* الملابس الوسخة

بسبب أرتباكي.

ـــ ليس مهماً أن أكتب الشعر أم لا

المهم هو أن أكتب فصول حياتها الحقيقية

و هذا هو الشيء الذي يفهمه الأطفال و لايفهمه العجائز

رجلٌ يقول:

سوف يرمي الأطفال فى أحد الأيام الأحجار و رائي
يرمونها على تلك الحدائق المزيفة التى تتشاعب.
ـــ يوماً تسأل، هل نسيت الحلم الذي أعطيته.
ليس عليه أي عنوان منقذ...
ارجو ان تجلس و تبدا بالصراخ
صدقنى نفد صبري بمقدوري الرجوع للذكريات
فى تلك الليالى كنا نذهب للحانة نشرب حتى الثمالة،
ـــ ارجو ان لاتنسى كلام ذلك الرجل ابداً
عندما كان يقول: بمرور الزمن سوف تطيع نفسك
ـــ ذات ليلة تذكرت بأن اقول لك
فى بعض الاحيان اننى مليء بالضحك و الحياة تخيفنى
هل تعرف ان تلك الاحلام الرومانسية
تموت و لا احد يبكي عليها
ـــ اصرخ فى أعماق روحك و قل:
هذا الصمت القاتل لمن يعود
و افرغ بكل قوة ابواب الله..،
و قل له بكل هدوء، اكان من الواجب ان تدعنا

٢٠٠٠/٩/١

عن مجلة (ئايندە ـ المستقبل)

العدد المزدوج ٨ـ٩ لسنة٢٠٠٠

كردستان / السليمانية

❖ راميار محمود: شاعر من جيل التسعينات له مجموعة شعرية مطبوعة حالياً يعمل في الصحافة.

شعر: عيسى چيايى

اقصى نهايات الاشياء

(١)

(... الزمن يمتد كالنيزك

.....

.....

و كأني ظل جبل بارد

عبرته قرية مهجورة،

اها.. برعم آخر

قد فتحت عيناه الوردية/ اللهيبية

و لسعتها

فراشة..)

... من كوة جرح خبز

أرنو الى خريف شعبى..

و من أبدية بعيدة

ولالى متسع

لاقول

شيئاً..)

اها.. و مرة أخرى

ـ بنات تراخيس ـ جئن

و أفترشن

فراشاتهن فى ـ دمدم ـ..)

أرنو الى نزيف شجرة الخريف

على صدى لآذان مئذنة صامتة

على كوفية ـ نالى ـ

و منفاه و خطواته المسرعة..

لهذا جسر عمري

ممدد

فليرتق عليه مساء

لاتموت فيه وردة)

كانت أعمارنا قرنفلا.. قرنفل

قذفنا فى فراغ.. فراغ

حتى نهايات الآشياء

عدنا نسأل:

من ثوران و تمرد أعماقنا

أين الآرض؟؟

و أين السماء؟؟

(١)

..عدنا..

كالبداية .. عدنا

عدنا.. كالبداية..

عدنا كقطعان غزال فى الليالى

صوب السواقي و آبار القرى..

عدنا...

كي نرى غربة ملامحنا الضبابية

فى مرايا بيوتنا..!

(تبا لتلكم الأحلام

البعيدة،

التى تودعنا

فى أنفاق العبث..)

(شكرا،
لكل فتاة
أهدتنى قبلة
أو
غمزت لى..)

(شكرا،
لكل لبنة
لم تتفتت
حتى
عدت)

(شكرا،
لكل طريق
لم يفقد
اثار
خطاي..)

(٢)

...أين هي الآرض..؟
و أين السماء..؟
أأبكي لوحشتى، لاأعلم..؟
أم لعيون وطنى..؟؟

- أي شئ مقدس أكثر من ذاتك تلك..؟
- أي شئ أكثر وحشة من جسدك الصغير؟

عبث، أن لا أتغطى بمظلة هذا المطر..
عبث، أن لا توقف هذا المساء،
كي لايرحل..!
ـ الليل هو الليل ـ
(الايكتفي الليل لوحده بالوحشة)
افى هذا الليل
أمد يدي الى أي شئ
لا أمسك سوى حفنة من ظلام
أمد يدي لخصرك،
قبل أن تضيع ذراعاي..
أين شفتاك..؟/ قبل أن تضيع شفتاي..
لاتصمتى..
ابكي قليلاً
اضحكي
قولى شيئاً.. قبل أن نضيع..!

(٣)

.....لكن أنت

(٤)

عارياً كنت فى مواجهة ـ الريح ـ

ـ رياح ـ الفقر

ـ رياح ـ الحب

ـ رياح ـ الكآبة

كنت فى مركز ـ الرياح ـ

حين كنت بلاداً للرفض

و مدينة من لعنة الضفاف و السواحل..

(٥)

... بصعوبة كنت أنحنى

كي أخرج من البوابة الصغيرة لهذا الزمن

كي أحصل

على قدر من

الريح

لآتنفس..

❖ مقيم خارج هذا الزمن، أنا

كي أتذكر المستقبل

❖ و حذر من تلك الفصول

التى يفقدني الضباب فيها، عينى

كان علي أن أشم جسدك

لآنصت لـ (أغنية) العمق

و أرتعاشة «الريح» و «المطر»..

«المطر»

(.. المطر

يقذف بنفسه

لاأعلم!

أم أنه

جمع من الفراشات

تطير..)

«أغنية»

ـ اغنية ـ

اسمع لحن جسدي

«أسمع لحن جسدي

أعنف من

يكسب فى أغنية..

أسمع لحن جسدك

أهدأ من ألم اللذة

يحتضن السكون

أسمع لحن جسدين قلقين

أعنف من

و أهدأ من ألم اللذة

يحتضنان السكون

و يسكبان فى أغنية..»

(٦)

ظل/ آيديولوجيا

البحر/ يمضي زاحفاً

الشارع/ فى انتظار فارس

.....

يتحرك الحجر

و ـ الرياح ـ كشعاع

تثقب سور الجراح..!

«..حين أظهر

فى تشابك ـ العقد ـ

«.. أخشى من هذا

الصمت

أراه

يظهر ظلي أطول مني كبداية
الا أنه لايحمل أو كنهاية بركان
متفجراً..))
..في نظري
يتقمص الكون
و ما يحتويه
يتحركون في دائرة صغيرة
الحدب، يهدم كل القصور
و يبني في ركامه كوخاً...!

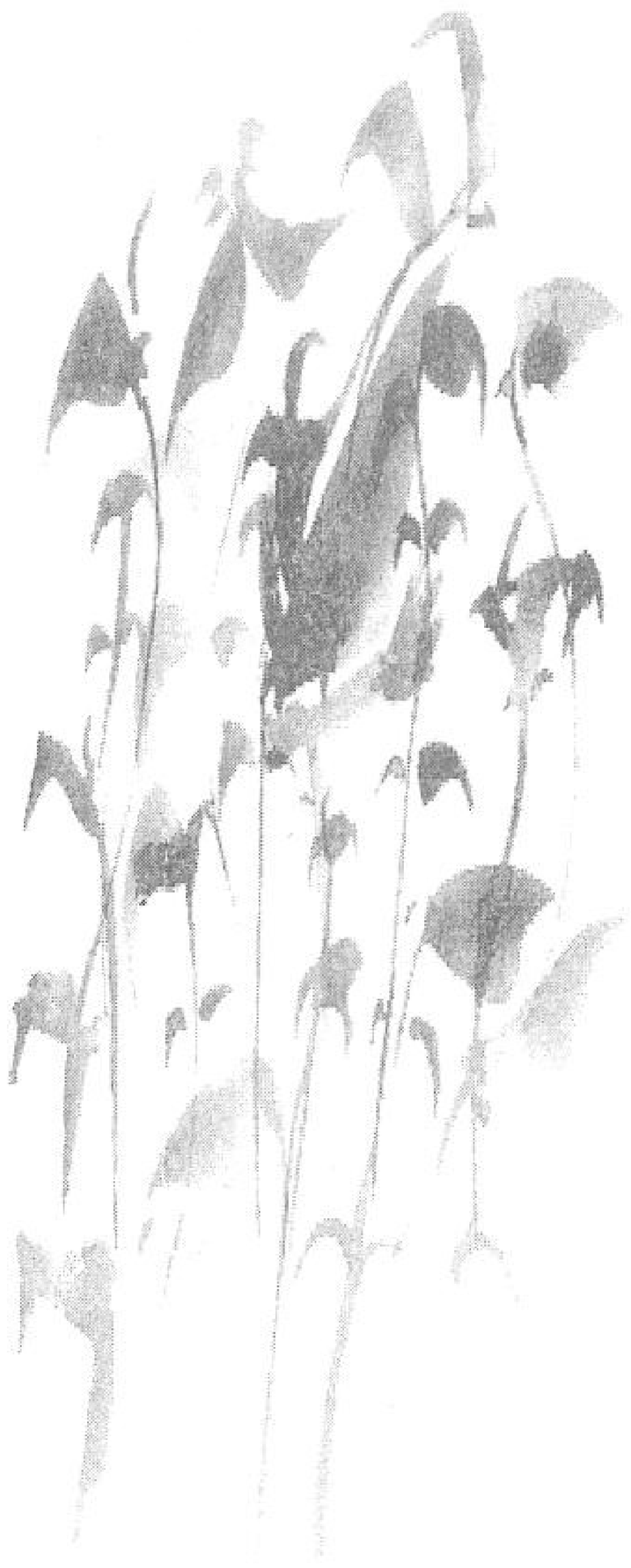
** ** **

- كتبت هذه القصيدة في اوقات متقطعة بين (حزيران ١٩٩٢ بغداد ـ حزيران ١٩٩٣ كرميان).
- بنات تراخيس ـ مأخوذة من مسرحية لـ ـ سوفوكليس ـ بنفس العنوان.
- البيتان، ((بلاد من الرفض)) و ((البحار تمضي زاحفا)) هي لادونيس.
- نشرت في مجلة ((گلاویژی نوێ)) العدد ((٩)) لسنة ١٩٩٨. ص (٦٣ـ٦٦).
- و ترجمت ثلاثة مقاطع منها من قبل الاستاذ ـ محمدامين احمد ـ في اسبوعية الاتحاد عدد

شعر: عبدالمطلب عبدالله

(١)

ظلال الماء



أه ايتها النهود القابعة

تحت عريش القبلات

اين هم، اين هم الوسام

حكت اجنحتى بأنامل المطر

انا اسير بوجه الشمس

اعود من بعد الثلج

مقبرة ذكرياتي موسيقى

اتركها بابتسامة اللون

فوق الماء و جليد لسان الشمس اذبل

و لكن لااحد قط يعزي ياقوت منيتى

ايا شيخوخة الصوت

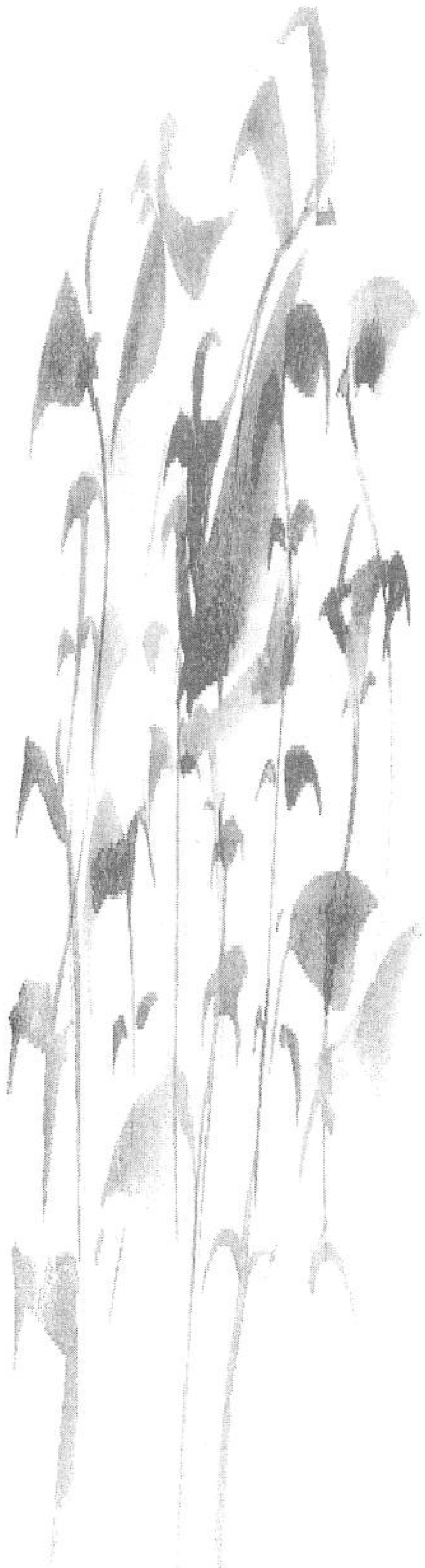
اسألى ظمأ الرمال

بماذا يبتلى؟!

جسدي دموع ظلال الفراغ

اتبعوا شفاه الماء

انها فى خليج اصابع الجبل/ حالوب



ان كان الحذاء الجديد صديداً

ليس ذلک الدرب الا سراباً

لا اقيم المواساة لقبل الشمس و اموات امسها

لاسيما لنملة

صفراء ـ حمراء ـ سوداء

اين هم، اين هم الوسام

يا بروق برنامج الموت الكامنة

لم نموت نحن و هم يبقون؟!

ظلال الماء/ فوطة الشمس/ زيتون الصخر

الشفاه المائية فى حصار الصحراء ـ طيور

الموت بجانب الليمون

و سائد الصوت سحب/ لاتمر ظلال بيارق الثورة

و السموم

انها أبخرة الظلام مع منجنيق المطر تهبط باكية

اني ازحف صاعدا صوب الماء

و من بعد الثلج ـ شجر

يا ((اربيل)) المنعمة بجلالة اللعنة

قمر قلبى فضاء ابيض

مرت بالامس عناقيد الثلج و عيون اللهب

لن يستغرب بعد موتي

يغنى فى المأتم كالريح

عبثاً تمضي الآم الجحيم و لاتمطر

انه مهموم بأسرار الماء و الفراغ و جثمان البكاء

قل لى:ظلال الجبل

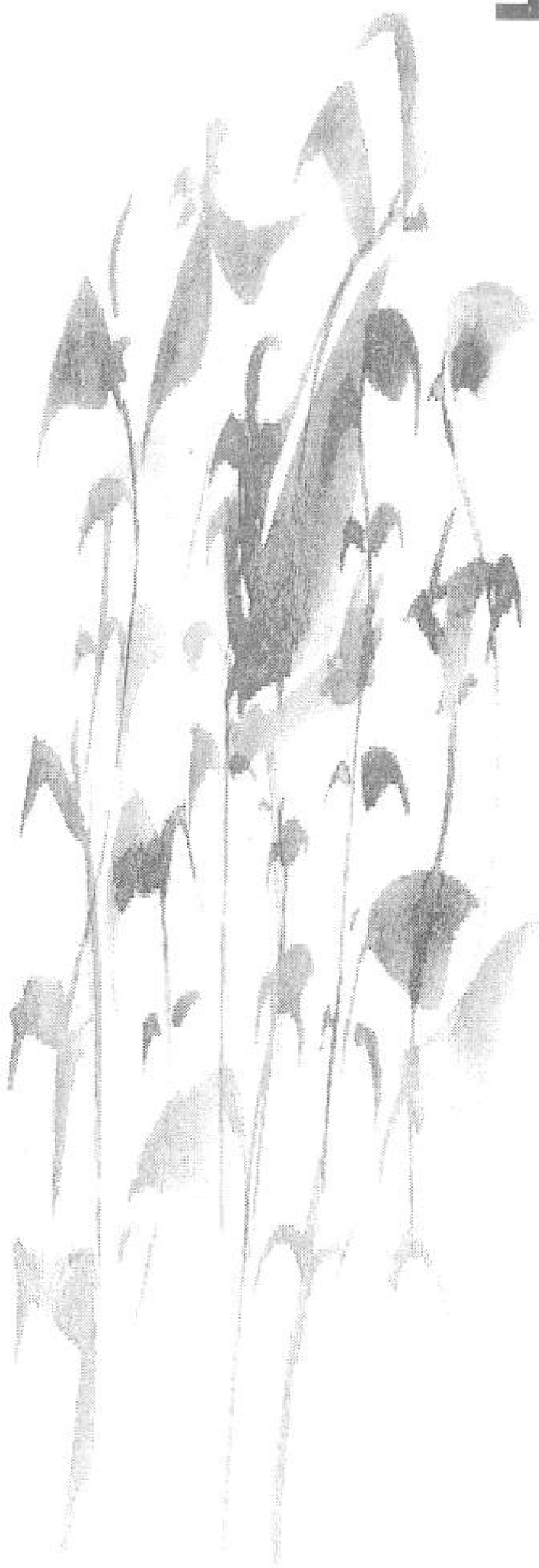
صفراء ـ حمراء ـ سوداء

انا القابع فى الثلج المنكوب فى (اربيل) الطاعون هذه

ان كنت قامة المطر او قميص التفاح.

(٢)

صحراء الجسد



هذه القطرة من الماء.. لا تخمد حرارة الجسد
تعود الى نفس لحظات الموت و الفراق
حتى لو اعملوا البصر اكثر فاكثر
لا يقدرون على البكاء
انظروا الى هذه الأعين الدامعة
بحار...بحار
بحار الآلآم
لا تبرد قلوبنا البسيطة.
على هذه الخطوات العريضة.. اهرب من فراغ الروح
لا اعود
هذه الوسادة الثقيلة
تمسك دمي
و تجمد لساني
اتقطر على هذه التوابيت
بقدر الاغصان الساقطة لوطن اللهيب هذا
اتمرغ كل يوم فى خريف جسدي
حينما رأي الجسد نفسه داحل الكبريت و الملح

دفع بالكدر نحو الجحيم

لا تدعوني على نفس العنوان السابق

امسحوني

جبيني المتعرق

منهوک فی اعادة باردة

و لايتحرک الموت امام الصحراء

تيبس..

يابس.

** **

نقلاً عن ظلال الماء ـ مجموعة للشاعر

عبدالمطلب عبدالله/ ١٩٩٥ اربيل

❖ عبدالمطلب عبدالله شاعر و ناقد كردي شاب.

قصة: محمد موكرى
ترجمة: احمد پيرمامى

الارجوحة

- نشرت هذه القصة بجزأيها في مجلة ((بيان)) العدد ٦١ أيلول ١٩٨٠.
- قريء الجزء الأول منها في مقر اتحاد الادباء الكرد في بغداد، وكان الدكتور عزالدين مصطفى رسول قد كتب بحثاً عن ذلك و القاه في أثناء ذلك.
- كان الجزء الاول قد نشر في مجلة ((الثقافة))، العدد ٤، ١٩٧٩ باللغة العربية قبل نشره بالكردية.
- ((إياك ان تنس ابداً بأن الذي وراءك ليس أنت)) من شعر: أنطونيو ما تشادو.

تعريف

١. **الاسم و العنوان و العائلة**؛ إن بطل هذه القصة اسمه ((رزگار))، عمره ١٦ سنة، وزنه ٦٣ كغم، طول قامته ١٨٤سم؛ لايملك هوية، فهو من أهالي احدى مدن هذه الارض. له شقيقان اسماهما ((سربست)) و ((دلير)).

سربست:

طاعن في السن، مع نشوء أول انسان فوق هذه الارض، فان النهارات تقمّط عمر سربست و تضفي عليه ألوانها، و الآن أيضاً غارق في أخدود حتى حنكه في رماد أحلامه يمتص الانتظار و مع كل تنهيدة يستحضر حزن و بؤس عاثري الحظوظ في هذه الدنيا.

سربست

يمتص الانتظار، و يسفح الانتظار أيضاً.

و يخلط مسفوحاته برماد أحلامه و يصنع منها طيناً مركزاً يكحل به أهدابه و عندما ينتابه الارق و تصير الاهداب المكحلة فارساً يمتطي صهوة تأملاته محلقاً في فضاء ذلك الأخدود الذي يبدو له بقدر حجم

الصاج؛ فان تلك الاهداب المكحلة بالطين يصبحن فرشاً يرسمن لوحات في السماء بعدد نجومها.

سربست و مسفوحاته و مكانه الضيق، سربست وقيح ذكرى و رماد احلامه أصبحوا ذكرى خطيرة لشقيقة ((رزگار)) ــ الذي كان يراهم اسماً إسماً في احلامه الملونة ـ و لذا يحمل ((رزگار)) شبح شقيقه ((سربست)) على ظهره ويدور به زقاقاً زقاقاً، شارعاً شارعاً، مدينة تلو مدينة جاعلاً إياه هوية مجهولة يهدي احرفها الى المشردين و الجياع في المحطات.

اختلط ظل ((سربست)) بظل ((رزگار)) و غالباً ما اختلطت عدة ظلال تحت اقدام ((رزگار)).

دلير: شقيق ((رزگار))، مفتول العضل، ضخم القامة، عريض المنكبين، بصدر فاره، قوي البنية، عيناه ضامرتان، إن لم يكن قريباً ليس بمقدوره التمييز بين صديقه و عدوه. كان قد أصيب منذ زمن بعيد، بداء عجيب، فغالباً ما كان ينتابه الخوف من لاشيء، يعتقد بانه محاصر و مهاجم عليه؛ فيستعد و غالباً ما تحاصره وجوه و اصوات اعدائه على الرغم من انه لا يراهم و لايحس براوئحهم او بوجودهم. دلير... يرى الواحد الفاً و يرى الالف لاشيء عندما يتملكه الغضب، تنقلب احاسيسه الرقيقة فيظن جسده و مشاعره و افكاره اعداء له فيعاديهم كلهم. و لكثرة ما اطفأ سكايره على ظاهر كفه اليسرى و لكثرة ما كان قد عض كفه اليمنى، فقد بانت عليهما الندب و كأنها مخلفات الجدري ((رزگار)).. بطل هذه القصة، غالباً ما كان يعتمد على شقيقه ((دلير)) و مع ذلك فانه كثيراً ما كان يغتاظ من سذاجاته و حماقاته و يحب فيه قلبه الرؤوم.

٢. زمان و مكان هذه القصة

أ. المكان:

انت.. انت.. أقصدك أنت.

إذا جئت من ايما طريق و شعرت بان اقدامك قد طبعت بصماتها و استطعت ان تبذر فيها بذور صمتك. و اذا أنتابك الاحساس بالوحدة و لم تهلع، و رحمت نفسك و لم تجهش بالبكاء. اذا استطعت ان تخطو نحو الشيخوخة و رائحة الموت و انسجمت مع لحظات الصمت الحميمة، و اذا شعرت بان الليل متأخر/ امتطيت صهوة الظلام/ ثبتت قدم الغضب في مقدم سرج الموت، و اطلقت عنان الجواد (الاسود)/ اذ عرفت لماذا خرج/ و الدروب الملتوية امامك هن دروب يطوقن نخوة الرجوله/.../.../.../.../.../.../!؟

اذا استطعت ان تستمطر أشعة الشمس الدموية على نفسك لتغسل بها آثامك و خطاياك الرمادية.. اذا تمكنت من ان تلتقط تلك الاشعة نصف الغاربة في بؤبؤ العين بنصها و لونها و رائحتها لتجعل من عينيك و كراً لها؛... اذا جئت بنفسك و استطعت ان تعد مرة اخرى بصمات اقدامك و تعزق البذور النابتة لصمتك فيها بينما يحصد منجل انتباهك سنابلها و تجعل قلبك بيدراً و همومك نسيماً تذر به ما تجنيه من دروبك...

إذن.. تكون قد وجدت المكان... ساحة هذه القصة.

ب. الزمان:

متى ما أنهيت قراءة هذه القصة، و كوكت ساعتك، و ربطت شريطي حذائيك ربطاً قوياً و بصقت بصقة مركزة في وجهك في المرآة و مسحتها بطرف كُمك، و مرة اخرى... او مرتين... او مرات أخرى جعلت بصقتك ميدالية حرب مهزومة و علقتها على صدر صورتك في المرآة، و مسحتها مرة اخرى بكفك، و متى ما تجرأت ايضاً و لم يعتريك الهلع؛ ان تقطع بسكين مثلمة او منشار عظام زندك او أضلاعك و تفصلها عن جسدك و تلعق جراحك في عمق عظامك و تجعل منها نايا.. و متى ما استطعت ان تلملم حسراتك الحارة المهدورة و تجعلها نفخة تنفثها في ناي عظمك لتعزف الحاناً تنطلق بلا حدود و ترفع صوتك بالغناء مثل ((داوود)) و تغني تعاستك و تعاسات الاخرين...

اذن.. حينئذ.. تكون وقعت في زمان هذه القصة.

٣. اجتمعت المواسم كلها في هذه القصة في لحظة واحدة و في يوم واحدٍ. و بضعة مواسم قديمة و مواسم قادمة ايضاً حشرت نفسها في غرفة رزگار.. الحر و البرد.. الريح و العاصفة العاتية.. الورد و الورقِ و الشوك.. اشياء ملأت غرفة ((رزگار)) وفقاً لقانون مفاجيء، راحت كلها تمور و تجول فيها.

٤. اشياء ((رزگار)) هذه.. رزگار بطل هذه القصة، يتعامل معها باحجامها و اشكالها الحقيقية، إلا انِ هذا القانون الطبيعي يضع تلك الاشياء أحياناً تحت سيطرته فتتخثر تلك الاشياءِ حتى تخرج عن حدود الحجم و الرائحة، لذا غالباً ما تستقر جبلاً في كف ((رزگار)) حتى لا تدع متسعاً فيما بين اصابعة ليلتقط سيكارة واحدة.

٥. أصبح الكسل و النشاط عضوين من الاعضاء و اتخذا موقعهما في جسد ((رزگار)) و يمكن تحديدهما فيه مثل العينين و الانف و الفم و الحاجبين و الاسنان و الاذنين.

عاد ((رزگار)) من المدرسة الى البيت قبل ان ينهي جميع دروسه، فقد كان في بداية درس الرسم قد طرده الاستاذ بصفعة فغادر المدرسة غاضباً و لكثرة ما وبخته أمه و عاتبته، جعلته يستذكر جميع احداث درس الرسم:

* * *

قال الاستاذ/ انهض رزگار/ نهضت/ تعال.../ ذهبت../ بيض هذه السبورة السوداء بهذا الطبشور الابيض../ فعلت../ ارسم شعاع الشمس/ فقلت: استاذ، كيف ارسم شعاعاً ابيض على سبورة بيضاء و بطبشور ابيض؟!/ اعطني طبشوراً اسود ليظهر الشعاع الابيض على السبورة البيضاء.. او فلأمسح السبورة حتى يظهر اللون الاسود الحقيقي لها.. حينئذ، ارسم لك شعاعاً ابيض.

التفت الاستاذ نحو التلاميذ و قال:

ـ من رأى شعاعاً أسود؟ و متى كان هناك شعاع اسود!؟

كان كل التلاميذ بلا صوت. وقلت:

ـ استاذ، أنا رأيته.

صمت الاستاذ، كررت القول، قال الاستاذ:

ـ متى؟ كيف؟!

فقلت:

ـ العام الماضي.. استاذ و قبله! و هذه السنة ايضاً، و البارحة و اليوم و الآن ايضاً.. ياه.. كم كان لونه قبيحاً!.. استاذ، أو تدري متى؟ عندما تلتف السحب السوداء حول بعضها و تدور في السماء امام الشمس فتحجبها.. أجل.. أجل.. حينئذ استاذ.. افتدري اية معركة تحتدم! أجل استاذ.. فهذه السماء الفارهة تستحيل الى ميدان حرب ضروس فالشمس باشعتها، و السحب السوداء بعتمتها، و بهذين السلاحين يبتدئ القتال، و يبهت اللون الاسود للسحب ايضاً.. استاذ، أفلا ترى السماء مغبرة؟ أفلا تسمع جلبة قتالهم؟ أفلا تسمع ذاك الانين و الرعد و البرق؟! استاذ: الامطار قتلى هذه الحرب و اني لأحصى في الامطار عدد قتلاهم.. استاذ، انني اعرف جرحاهم و اعلم أيهم للسحب و أيهم للاشعة، استاذ.. ألم تقل بنفسك (ان مطراً اسود أحتل شمال هذه الارض ذات سنة من السنوات) استاذ.. كانت تلك الامطار.. و استاذاه كانت كلها قتلى السحب السوداء، و مع ذلك لم تحرز الاشعة نصراً يا استاذ..

ولكن الاستاذ قاطعني بصفعة و طردني خارج الصف، ليته لم يعاجلني بذلك إذن.. لقلت له.. بل لبرهنت له: (ان عدد قتلى و جرحى الحرب لا يوضح نتيجتها) ليتني تمكنت ان اقول له:

ـــ لن ينال أي منها النصر

ليت الاستاذ سمع هذه الحقيقة من فمي.. حيث يختلط القتلى و الجرحى بالانهار و البحار و المحيطات ثم يبعثون احياءً مرة اخرى، و من ثم يحلقون في هذه السماء الواسعة للوصول الى ساحة المعركة ليسقطوا مرة اخرى جرحى او قتلى و ليبعثوا احياء مرة اخرى... و لكن الاستاذ استعجل فطردني بعد ان كان قد صفعني.. انني أسامحه و اغفر له ذاك (فلا الشعاع ابيض و لايظهر على السبورة البيضاء بلون ابيض) ليتني تمكنت من ان أقول لاستاذي؛ ان قوس قزح نوط مجدوفخار على صدور مقاتلي هذه الحرب الضروس و التي لن تنتهي ابداً ولاينجلي فيها منتصر عن مهزوم.

و لكثرة ما وبخت الأم ((رزگاراً)) و عاقبته، لم يعد بوسعه إلا ان يغضب و يصرخ قائلاً:

ـــ أماه.. انك تغضبيني للاشيء.. لقد اردت ان أبين لاستاذي بان السحب و الاشعة مثل العين و الرأس في الجسد، اردت ان اقول له بان الاشعة هي العين و ان السحب هي الراس، فالعين ترى و تلملم المرئيات، و نتيجة لاختلاط هذه المرئيات تتكور سحابة في سماء الرأس غير المرئية، و بتأثير مخاض ما تمطر هذه السحابة؛ تمطر كلمات.. و تلك الكلمات هن قتلى تلك الحرب المشتعلة اوارها بين العين و الرأس.. و لكن.. يا لتلك الكلمات القوية الجريئة اللاتي لن يقتلن؛ و يقمن في الرأس.. ويحاً لي اذا أصابوا تلك الكلمات ذات يوم، سيقوم طوفان عارم اذن.. و لسوف أتمنى امتلاك سفينة...

قالت ام رزگار غاضبة:

ـــ طالما الامر كذلك فلم لاتصمت؟!

ـــ إنني صامت، ولكنك لاتكفين عني.

غضب ((رزگار)) كثيراً و ذهب الى غرفته الخاصة، و احكم غلق الباب و ابتلع المفتاح؛ كان مضطرباً و على عجلة من أمره و كأنه تأخر عن تنفيذ أمرما. توجه نحو مكتبته؛ أخرج رسالة شقيقه ((سربست)) التي كان قد كتبها له آخر مرة قبل ان يفترقا للابد.. فما برح ((رزگار)) يتذكر تلك الليلة التي كتب فيها شقيقه ((سربست)) هذه الرسالة اذ كان جالساً قبالته؛ (خيراً فعل انه كتب.. ربما كنت حينها طفلاً و ربما لم يكن بوسعي فهمها لوكان قد قالها لي شفاهاً.. لقد فعل خيراً انه كتبها.. فلربما كنت قد نسيتها الآن). لقد اصبحت قراءة رسالة ((سربست)) لدى ((رزگار)) شغله اليومي الشاغل، حتى انه غالباً ما كان يجد نفسه مضطراً الى قراءتها.. فاعتاد ان يقرأها كل يوم.. و لكنه يفهمها كل يوم بشكل آخر، و كلما تراكمت تأويلاته لها استنتج تأويلاً آخر.. و ها هو اليوم يقرأها بصوت عالٍ كثيراً:

أخي رزگار

تجلس الآن أمامي، و احياناً، تنظر إلى بطرف عينك، ربما اعرف بماذا تفكر و ربما كنت على خطأ، و على اية حال، الآن:

من الساعة صفر.. تناولت قلمي على أمل أن انهي في الساعة ٢٤ و دقيقة واحدة الكثير من اشيائي الخاصة. درجة الحرارة الآن في محرار هذه الغرفة هي ٢٨ و لكنها بالنسبة لي ٢٨٠ درجة، و هذا الرقم نفسه سوف يصبح أقل من الصفر في لحظة اخرى. و لكن هذا.. للاسف، لايعني بدء فصل آخر، فالفصول سئمت تعاقبها؛ ينبغي ان يكون هناك، اما فصل واحد او عشرات الفصول غذاء لاولئك الناس (الذين حشروا انفسهم في اشيائنا الخاصة).

رزگار... ليلة البارحة، مثل الآن، كنت جالساً قبالتي، كنت تنظر إليّ. و فجأة.. اصبحت بخاراً و لم تعد موجوداً أمامي؛ بحثت عنك بلاهدى، غشيت عيناي و جلست مكاني يائساً؛ نظرت في مكانك؛ لم أغمض عيني لبرهة.. و فجأة تكثفت كتلة بخار أخضر

و تكورت فوق مكانك، و كبرت بحجمك و صارت انساناً، فركت عيني.. و لكن و كما رأيتك تصير بخاراً من قبل، رأيتك عدت الى حالتك الاولى فايقنت بان شخصاً ما قد نادى روحك لكي يستضيفها !

رزگار.. لقد كنت في حالة تصوفي منذ عدة ليال خلت.. كنت قد ناديت كل البؤساء و الحزانى و المضطهدين و دعوتهم الى غرفتي، فقد كان انينهم قد بات غذاء بين انياب مصاصي دماء البشر الذين كانوا يلوكون جراحاتهم لباناً.. كان اغلبهم ضيوفي.. انك تعلم ان غرفتنا هذه صغيرة.. مثل قلبي، و هذا الكون الفسيح على سعته، يستقر كله في مكان ضيق من قلبي. كان ضيوفي يرنون إلي صامتين عرفوا بانني معمر، و لأنني معمر؛ اتذكر أول يوم لظهور الانسان على هذه الارض.

رزگار.. جسمي سليم في المرآة، رأسي ما برح يعلوه، و لكن ضيوفي عرفوا بأن آثار السهام و السكاكين و السيوف و العيارات النارية على جسدي بقدر عدد الجياع في هذه الدنيا، و ان المقصلة سبق لها و ان فصلت رأسي آلاف المرات عن جسدي. كنت اعلم بان ضيوفي لا يعرفون في ذلك اليوم الذي فرض فيه أمر الحياة على الانسان، كم من القلاقل و الحروب و الجدالات قد وقعت ! ؟ و علمت انه ليس بمقدورهم احصاء اثار تلك الجراحات غير المرئية على جسدي الجراحات التي امتصت حقد الاسلحة) فلو كانوا قد علموا، لبصقوا اذن، دونما أي تردد، على تاريخ الانسانية.

رزگار.. من خلال نافذة غرفتي، كنت ارنو الى الخارج؛ كان الثلج ينهمر رويداً رويداً صامتاً مما جعل صمتي الذي كان يحتويني و ضيوفي اكثر صمتاً.. و يحك رزگار.. او تدري الآن عند اختلاط صمتين، أي صوتٍ مدو.. ابكم، يطغى علي؟! ياه.. رزگار.. أنا وحدي أعلم أي لحن كوني يتشكل في تينك اللحظات. كان ضيوفي على صمتهم حين تناولوا ألبومي و تصفحوه صفحة فصفحة، صورة فصورة؛ دهشوا.. صعقوا.. حدق احدهم في الاخر، جفت أفواههم.. عقدت ألسنتهم و لم ينبسوا ببنت شفة. كنا نتحدث بلغة الصمت فقط، كانوا كلهم قد فهموني فيما كانوا يحدقون في صوري.. تلك صور طفولتي و مراهقتي و حاضري يرسمن قدري بعد خمسين سنة.. كانت كلها تتراقص امام عيونهم، حيث اجتمعوا و تراصفوا.. فادركت انهم اتفقوا صامتين و اتخذوا قراراً بالعودة على عجل لكي يصلوا الى مواعيدهم مع حبيباتهم بسرعة (اغلبهم لم يتمكنوا من الحضور عندي)، لكي امنحهم عبق همومي. و لقد غادر كل منهم بعد ان كان قد استنشق سعة رئتيه هموم العمر، و لكني لست ادري يا رزگار لماذا.. أنت.. انت لم تفح منك أية رائحة؟ !.. أعلم بان روحك المعذبة كانت في ضيافة شخص مرعوب، معذب.. أجل.. أعلم، شخص ثمل سكير وحدته و احزانه؛ كانت تحاصره تجليات عبادة ذاته حتى نسي نفسه و ذوى.. كانت خلايا مخه قد صارت اجهزة لاسلكية تناديك بمورس خاص، و تنادي امثالك في (المعاناة.. أنا على يقين بانكم قد شاهدتم في غرفتي تلك الاشياء الخاصة.. لا.. لا.. اعرف.. لماذا لم تفح منك اية رائحة حين عدت.. لماذا؟ !

رزگار.. حينما غادر ضيوفي غرفتي، فان شعوراً بالوحدة انتابني و ازعجني كثيراً، فخرجت و انتصبت امام الايوان و بدوت كعمود مرسوم عليه وجه آدمي، تسمرت هناك مثل صنم، لم اكن اعلم أي جرح قديم تنكأ.. و تحت نور القمر النعسان، انحدرت من ذلك الجرح قطرة خمر و سقطت على قدمي...

رزگار.. في هذه الليلة و في هذا الايوان؛ لكثرة ما استنشقت نور القمر تمكنت من ان اصنع منه ناياً يئن بالحان حزينة لهمومي، اما القطرة التي كانت سقطت على قدمي، فقد كبرت حتى صارت بحجمي او اكبر من نور القمر، وراحت تكبر و تكبر و تعلو حتى باتت امام قدمي تلاً صغيراً.. صعدت فوقه؛ كبر اكثر حتى اصبحت جبلاً.. اكبر فاكبر.. و هكذا.. استمرت تكبر و تكبر فيما كنت احث خطوي لكي ابلغ قمته و لكن

دون جدوى.. ياه.. كم كنت على عجل! و لكن القطرة كانت اكثر عجالة مني في تضخمها، ويالها من ليلة طويلة! أي ظلام و ضباب حاصراني فيها! كم كنت احاول و استعجل، فان جبل الدم كان يعلو و يعلو اكثر فاكثر. لم يتحرك القمر من مكانه، و لكن السحب السوداء كانت قد حاصرته، و بصعوبة كبيرة، كان يسطع من بينها أحياناً.. فيما كانت الشمس نائمة.

رزگار.. كان عمري كله مجتمعاً بين تعبي في هذه الليلة الطويلة و قطرة الدم الجبلية تلك.. يا لها من ليلة ضبابية مرة! لقد شاهدت فيها اشباحاً عديدة، بقدر ما كنت أحاول استعجال الصعود، فان القطرة كانت تعلو اكثر. و الليلة كانت اكثر عجالة منا لكي تطيل عمرها. كان الليل يريد ان يصمد و ان يخلد فكان يستميت في اطالة عمره فيما كنت انا على عجل اكثر لكي ارتقي قمة الجبل، و لكن قطرة الدم تلك.. كانت تعلو تحت قدمي و كأنها لم تكن تريدني بلوغ قمتها، فكانت الاصوات الناشزة تنتاب مسامعي بالالاف المتباينة حتى هبت العاصفة و عجت الريح و حاصرتني دوامة غبار شاذة، فتغير لون القطرة الدموية.. لون الجبل.. حزنت و ارتعبت، يا لها من ليلة طويلة! مرعبة! لم تأت نهايتها و كان عمري و حجم ذلك الجبل من الدم و محاولاتي في ارتقاء قمته في سباق مرير.. كان سباقاً بين الليل و الزمن و سباقاً بين قطرة الدم و تضخمها.. و محاولاتي السيزيفية في ارتقاء القمة، فكان عرقي و تعبي و قوداً و جرحي و قتلي لتلك المسابقة المعركة.. و يا لها من معركة مرعبة! أصبحت قطرة دمي تلك ساحة حرب لتجربة احدث اسلحة القرن العشرين.

رزگار.. اصابت الحمى قدمي فجأة، انتابتني السخونة من تحتهما فيما كنت اتعجل و انضح عرقاً أصفر و اخضر، فكان جسدي كله يقطر تلك القطرات لكي تتدحرج امام قدمي فيشكلن سيلاً جارفاً ليتبخر و يتصاعد رأسي كتلاً من السحب بلا لون و لاحركة.. ياه.. كم كنت نعساناً!

امطرت السحابة غير الملونة مطراً أسود على رأسي، و كلما تساقطت قطرة مطر سوداء على جسدي، تشكلت بركة تحت قدمي سرعان ما تصبح تيزاباً حتى باتت قطرة الدم ـــ الجبل ـــ منخلاً تحت انهمار وابل التيزاب عليه.. ياه ما اسرع ما آل ذلك الجبل العظيم الى لاشيء البتة بسبب من ذلك المطر الاسود.. ما اسرع هزيمته امام التيزاب.. لم يتمكن من المقاومة و الصمود فانشق موطيء قدمي و انفتحت كوة بقدر مساحة الصباح و فغرت فاها لتبتلعني و تمتصني الى الاسفل، هبطت آلاف الامتار.. و الآن بمقدوري مشاهدة السماء بقدر الرغيف، و الآن امتص الانتظار داخل زنزانة دمي.

رزگار.. ربما تدهش اذ اقول لك بانني قد كتبت لك رسالتي في جوف تلك الزنزانة، و ربما تتذكر بانني كنت جالساً قبالتك و اكتب.. كلا.. كنت قد كتبتها فقط.. و كانت هناك هذه الفرصة كي اجيء فيها اليك بروح صوفية و اجلس قبالتك... و لربما تصادف جسدي في غرفتك بين حين و اخر يحاورك فترة من الزمن.. و لكن، ثق بانه الشبح ليس إلا...

سريست: ١/١/٠٠٠؟

بعد قراءة ((رزگار)) لهذه الرسالة، و على العكس من كل الايام السابقة لم يسأل نفسه أي شيء و لم يحاول باي شكل من الاشكال، ان يحلل أي سطر من سطورها، و كانه قد فهم تماماً كل سطورها تواً!؟

ازاح الرسالة جانباً و نهض واقفاً و لم يعرف كيف يزيح عن ناظريه شبح الصف و التلاميذ و الاستاذ..

الاستاذ../

يظن اشعة التنور هذه مجرد حرارة ساخنة تحمص ارغفة المعدمين في هذه الدنيا.. الا ينبغي ان ابرهن له فيما اذا في النص الاصلي وردت هكذا و فيما اذا كانت تهزم ام لا..) ليته لم يستعجل..لا..لا.. كان لابد ان اطرد من المدرسة هذا اليوم.. فلو لم يحدث في درس الرسم لكان حدث في درس الكيمياء.. و لربما عوقبت حينها و طردت في خضم هزء وتصفيق التلاميذ لو ان استاذ.. الكيمياء قد سمع لصعق و انا اقول له:

ـــ استاذ... اليوم صباحاً كان شقيقي ((دلير)) نائماً يشخر، و كان صكيك اسنانه و رغوة لعابه يثيران في اجسادنا القشعريرة.. فحزنت و نهضت من النوم، اذ فتح عينيه الضامرتين و نظر الي دونما ان ينهض واقفا.. ظل مضطجعاً و مد يده الى تحت و سادته و اخرج سكيناً كبيرة مثلمة. كان يحدق بنظرات بلهاء فيما كان يقلب السكين يمنة و يسرة، و بدأ يضحك، ثم اغمض عينيه مرة اخرى و استسلم للنوم، و من ثم بدأ الهذيان يحرك الصمت الذي كان يخيم علينا بدلاً من صكيك اسنانه و رغاء لعابه.. ازعجني ذلك، فاضطررت الى الجلوس قبالته، ارتفع هذيانه.. ارتبكت.. تزاحمت الاصوات في غرفتي.. عجباً.. يا لها من عجب!؟

فالكلمات التي كانت تقذف من فمه، لم تكن تلك الكلمات ذات الصوت فقط، و انما كانت كلها بحجوم و ألوان و روائح تجوب.. كان عجباً! فكل كلمة انطلقت من فمه الى الخارج كانت تلتصق بها رائحة و لون و تتخذ حجماً غير اعتيادي و كأنه فوهة رحم و كانت الاشياء التي يتحدث عنها تخرج بروحه و جسده فتعجبت و دهشت منه اذ كان يقول:

(أفعى رفيعة.. حمراء.. بذيل ابيض/ عقرب ازرق بذيل أخضر و شوكة حمراء/ تمارسان الحب في جوف قنينة نفط بلا لون/ و خفاش كبير، حليبي اللون جعل من جناحيه مظلة تغطي فوهة القنينة، و عنكبوت برتقالي كان يحيك شبكة سوداء فوق جناحي الخفاش، و ذبابة ذهبية براقة ذات ارجل فضية كانت تخرب تلك الشبكة/.../.../.../.../....

بعد ان اكمل ((دلير)) كلامه هذا، تسللت من فمه افعى رفيعة ذات ذيل ابيض و خرج العقرب الازرق.. و تجشأ.. و يا له من تجشؤ.. كم كان مدوياً! و من ثم خرجت قنينة النفط من فمه؛ فتسلقتها الافعى الحمراء حتى اندست فيها بصعوبة فيما كان العقرب الازرق يحاول عشرات المرات تسلق الزجاجة للالتحاق بالافعى حتى بلغ فوهتها.. و لكنه كان قد خلف ـــ في اثناء محاولاته تلك ـ ١٠ـ١٢ قطرة من سمه الاسود على سفوح الزجاجة و كانت تلك القطرات سرعان ما تتخثر و تلتصق بها.

كانت الافعى و العقرب قد التصقتا ببعضهما في قبلة محمومة في جوف الزجاجة.. تتغازلان و تمارسان الحب، فيما كان الخفاش قد انطلق و حط فوق فوهة الزجاجة فارداً جناحيه ليشكلا مظلة تظللهما. و من كل منخر من منخري ((دلير)) انطلق عنكبوت برتقالي و ذبابة ذهبية و اشتبكا في عراك فوق جناحي الخفاش..

يا لذاك القيء الذي كان ينبعث من شدقي الافعى و العقرب! كانت الزجاجة على وشك الامتلاء.. أي قيء كان!؟ و امتلأت الزجاجة، و طال القيء جناحي الخفاش فاحترقا في اطرافهما و سقط العنكبوت و الذبابة في جوف الزجاجة.. و يا للطنين الذي دوى عندما ذابا في ذلك القيء! و شيئاً فشيئاً.. بدأ جسم الخفاش بالهبوط في جوف الزجاجة ليذوب هو الاخر رويداً رويداً.

استيقظ ((دلير)) من نومه، ومد يده الى الزجاجة المليئة بالنفط و جرعها دفعة واحدة حتى الثمالة.. يا ويلتاه.. كيف كان يقضم الزجاجة! دهشت.. و لم أعد بعدئذ افهم الكلمات المبهمة و المتداخلة التي كان يهذي بها ((دلير))، فغادرت الغرفة على عجل و خرجت في هذا الصباح الباكر و توجهت الى المدرسة و تكورت لدى مدخلها؛ مصعوقاً، مبهوتاً.. و لكني دونت احداث ذلك الصباح في دفتر مذكراتي كيلا أنساها و لكي اقرأها لاستاذ الكيمياء.. و لكني طردت من الصف في بداية أول درس.

****

أخرج ((رزگار)) من بين دفاتره دفتر مذكراته، و قرأ مرة اخرى تلك الكتابة التي كان قد كتبها صباح ذلك اليوم. لم يكن يعلم ان من بين احداث هذا اليوم ـــ الملفوفة بالاف الانتظارات و الاسرار التي ضيعتها ـــ فلجأ مضطراً الى كرسييه و منضدته ليكتب شيئاً، و لكنه على الرغم من كثرة محاولاته، لم يتمكن من ان

يكتب شيئاً سوى قائمة بلا معنى من الترهات و التفاهات، فلم تتضمن سوى اعداد و اسماء اشيائه الخاصة الموجودة في تلك الغرفة الموصدة الباب:

٢٥٠ كتاب/٣٠٠ مجلة/٥٠٠ جريدة/٦٠٠ صفحة بيضاء/٧٠٠ صفحة مكتوبة/٨٠٠صفحة نصف مكتوبة/١٠٠٠ صفحة سطر واحد مكتوب في كل منها/١٠٦٠ صفحة بجملة واحدة/مراة/ ألبوم.../ كاميرا واحدة/١٥٠ فيلم غير مطبوع/ ناظور/ زمزية/ خف منسوج/ في الاصل وردت هكذا/ زوج نعال/ خنجر/ بيجامه/١٠ قنان فارغة/ قنينة مليئة/ ربع باقٍ من مشروب الليلة الماضية/ ٣ــ٤ سكاير/ بعض الاقراص و العقاقير/ كرسي/ منضدة/ كرة ارضية منضدية/ كتاب مكتوب بخط اليد (مخطوطة) لتاريخ العالم/ ساعة يدوية و اخرى جدارية/..../.../.... .

مزق ((رزگار)) هذه القائمة غاضباً اربا اربا. نهض بسرعة من مكانه و راح يقطع غرفته جيئة و رواحاً، و كلما أخطأ في عد خطواته؛ بدأ العد من جديد.. حتى أنهكه ذلك ففشيت الظلمة عينية. كانت قطرات العرق تخترق حاجبيه فتنسل الى عينيه لتغسلهما من قطرات الدمع غير المرئية. جثا على ركبتيه، استراح قليلاً. هدأ لهاثه و انزاحت الغشاوة من عينيه فنهض يئن قاصداً مخطوطته في تاريخ العالم.

(على الرغم من انه كان قد قرأ مئات المرات في مخطوطته هذه عن أصل و بدايات و نشوء و انتشار قومه، فانه عاد اليوم ليقرأ الصفحات المعنية بامعان، و كأنه اراد ان يميط اللثام و يبدد الشكوك التي كانت تلف عمره و تفكيره و سلوكه، فها هو يتصفح تلك الصفحات و يقرأها بصوت و اهن).

أصل و بداية النشوء:

(إن الارض بعد الليالي و النهارات الست المتعبة) كان الصمت و السكون وحدهما يلفانها فيما كانت الهالة تحتضن القمر، و بعدئذ بدأ آدم و حواء أو ابليس و ابناؤهم من بعدهم؛ بتعميرها فتواصلت حينئذ ملحمة الولادة و الموت، و بدأت الرغبة و الحب بتوليد الغضب الذي بدأ يولد الجريمة التي اصبحت الام الولود لافكار ملونة و مختلفة فبدأ التفكير في تشييد مصنع اسلحة، و بدأت هذه الاسلحة تجرب نفسها في ارواح اصحاب تلك الافكار؛ و لكن الارض استمرت في الاعمار حتى اصبح شبان تلك المدن المدمرة حجارة اسس لمدن اخرى. و غالباً ما كان اليوم الاخير لكل حرب، يوم استراحة و تفكير في التخطيط لحرب اخرى، فكان ان غضب الاله.. و غضب الشيطان ــ و كلاهما خالدان ــ فتقياً الاله غضبه على ((سيزيف)) و فرض عليه عقاباً ابدياً بان يتسلق و على ظهره صخرة كبيرة، من قاع جبل الى قمته، فتعاطف الشيطان مع ((سيزيف)) فنقل مقره الى تلك القمة. و لكي يراقب الاله سلوك الشيطان، أقام في سماء تلك القمة عرشه الالوهي.

و مع اول خطوة لـ ((سيزيف)) يتفصد جبينه قطرتي عرق ابيض، و كلما انهكته خطوة متعبه تفصد عرقه مطراً ينث فوق ذلك الدرب الذي كان عقابه الابدي. اتفق الاله و الشيطان اول مرة على نفخ الروح في تكلم القطرات من العرق فيجعلا نهن بشراً.. و هكذا.. بهذه البداية ظهرت تلك القومية و نشأت.. و منذ ذلك اليوم القديم.. كلما اختلط قطرات العرق بتراب ذاك الدرب، تجلى غضب الاله و رحمة الشيطان و حينما تنحدر الصخرة من القمة الى الاسفل، فانها تغدو حادلة تدوس تراب ذاك الدرب، و عندما يتسلق ((سيزيف)) بالصخرة من الاسفل نحو القمة مرة اخرى، يتفصد جسده قطرات عرق اخرى لتمطر على الدرب نفسه، لذا كان على القوم ان يولدوا و يداسوا عدة مرات في اليوم الواحد.. و لطالما بقي ((سيزيف)) و الشيطان و الاله سيبقى هؤلاء القوم و يتوالدون و بقدر ما يتساقط منهم؛ ينهض. الآن.. هذا الجبل شاهق، مسكون بماء كثير و ادغال و اعشاب كثيرة لأن قطرات العرق تختلط بأستمرار بترابه فالجبل انما ينال من الارض ضريبته فيمتص الكثير منها و بعدها تنال منها اشعة الشمس ضريبتها ايضاً، فتجعل منها

بخاراً يتكاثف سحاباً و بسبب من وفائه يساقط مطراً على الجبل عندئذ يتفصد ((سيزيف)) عرقاً فيضحك الأله و الشيطان ايضاً... فالارض و الاشعة تأخذان ضريبتهما باستمرار و تدوس الصخرة قطرات العرق باستمرار لكن تلكم القطرات يرفعن رؤوسهن باستمرار، و يتجمعن حتى يشكلن بركة.. بحيرة.. ثم بحراً و من ثم محيطاً.. حتى يصبحن اخيراً و كراً للاشعة .../.../.../.../.../.../.../ و هكذا... و هكذا... و هكذا أيضاً!)

أخرج ((رزگار)) صفحة بيضاء و الصقها بالصمغ على حافة اخر كلمة من هذه الصفحة و كتب عليها باستعجال:

(تدور الارض حول الشمس.. و الشمس حمامة داجنة، مهملة منذ زمن بعيد و لم تستطع العثور على ذلك المكان الذي امضت فيه طفولتها.. و لقد شاخت الآن و لاحول و لاقوة لها، فباتت عش نفسها و لكن الوحدة و الاهمال يحرقانها؛ و بهذا الاحتراق تتضاءل و تصغر. الشمس في بدايتها كانت البيضة الوحيدة لهذا الفلك الخفدع، و لم تعد الآن كما كانت دعموصة صغيرة فحسب، و انما كبرت و صارت ضفدعة و ترتدي رداء حمامة بجناحين الشمس ليست نوراً.. بل دمية يلهو بها الاطفال المفطومون.. انها ليست تنوراً.. لن تشوي خبز جائع).

رسم ((رزگار)) علامة ((×)) على هذه الكتابة و نهض و هو يصفر، و راح يقطع غرفته ذهاباً و إياباً فيما كان يردد بلحن خاص: (لا الشمس بيضاء و لا بطبشور...) كان ((رزگار)) يقطع غرفته على عجل، ومع كل خطوة كانت الغرفة تتسع و تكبر اكثر فاكثر.. حتى غدت اكبر و اوسع من تكلم المدينة التي كان قد فتح فيها عينيه على الدنيا.. و حدث ان سقطت الكرة الارضية المنضدية من على المنضدة الى الارض... و بدأت تكبر.. و تكبر حتى باتت جبلاً في غرفته، فيما كانت اشياء الغرفة كلها قد بقيت بحجمها الطبيعي باستثناء الغرفة و الكرة الارضية... لم يدهش حين توقفت كلتا الساعتين عن الحركة؛ تلك التي في معصمه و التي كانت معلقة على الجدار. فكان يتصرف و كأن شيئاً لم يطرأ على غرفته، حتى اتكأ الى اسفل الكرة الارضية.. ثم نهض فجأة و اخرج شفرة و راح يقطع اوردة و شرايين جسده بادئاً بالغلاظ منها أولاً في اليدين و الساقين ثم انتقل الى الصدر و الظهر و الفخذين و من ثم انتقل الى عروقه تحت الجلد.. حتى اخرج كل تلكم العروق و جمعها الى بعضها و كوّرها معقودة مثل كرة.

وقلع من اسفل حذائية مسمارين باسنانه، دق المسمار المسحوب من الحذاء الايسر في مكان ما على الكرة الارضية و شد اليه، ببضع عقد أحد طرفي تلكم الاوردة و الشرايين و بدأ بالدوران حولها؛ كان يكمل دورة واحدة كل اثنتي عشرة ((١٢)) ساعة، ثم يتوقف برهة لينال قسطاً من الراحة، و خلال هذه الاستراحة، كان يتذكر بصعوبة ما الذي فعله قبل ذلك، و كلما تذكر... نهض على عجل ودار حولها بحماسة اقوى.. حتى اكمل اثنتي عشرة دورة اذ كانت حزمة العروق و الشرايين قد التفت كلها حول الكرة. دهش كثيراً من ان رؤوسها لم تبلغ المسمار فتوقف حيث كان قد بقي متر واحد لبلوغه. ربط الطرف الثاني للعروق بمسمار الحذاء الايمن و انتصب واقفاً بينهما يتأملهما؛ ضحك كثيراً على ذلك الحزام الاحمر للكرة، فابتعد قليلاً ثم اقترب قليلاً فيما كان يواصل ضحكه.. حتى دوى صدى ضحكه بضع لحظات ورج اشياء غرفته الصغيرة المتناثرة. كان ((رزگار)) يرنو بامعان الى جميع خرائط البلدان المرسومة على وجه تلك الكرة و يتأملها؛ كانت اسماء المدن و العواصم و الجبال و الانهار و خطوط الحدود المتعرجة بين الدول قد اصبحت مقرفة له.. ود أن يحل تلكم العروق و يبسطها فوق تلكم الحدود المتعرجة الملتوية، و لكن الفكرة لم تعجبه و لم يؤمن بها فتخلى عنها مواصلاً قراءة الاسماء حتى أصيب بالغثيان و الدوار فانتابه شعور في ان يجد نفسه بمستوى قدرته على رفع تلك الكرة

بكلتايديه ورجها. فجأة.. توقف تفكيره على ان من الخير له ان يمعن النظر في اسماء المدن و الدول من الداخل، و كان واثقاً بان بمقدوره ان يفتح فجوة بقدر حجمه بلكمة من يده.. وقف بين كلا المسمارين.. و بهدوء و لطف.. بدأ يتحسس شيئاً فشيئاً باناملـه ما موجود على وجه الكرة لكي يميط اللثام عن اسماء المدن و البلدان العتيقة؛ لم يكن بوسعه ان يستكين.. فانهال على وجه الكرة بلكمة قوية فيما بين المسمارين، فاحدث فجوة بقدرِ حجمه، و دونما أي تردد؛ دلف الى جوف الكرة سالكاً الدرب...

(جميع موتى الارض بعثوا أحياء في جوف الكرة بقاماتهم و قيافاتهم و الوانهم.. كانوا قد أقاموا مدناً و بلداناً و حضارات اخرى و يتعاطون لغة واحدة.. كانوا كثراً و مزدحمين جداً بحيث كان الجوف على و شك الامتلاء، فيما كانوا يستقبلون في كل مكان ضيوفاً جدد ـ فكلما يموت احدهم على سطح الكرة لابد ان ينسل الى جوفها ـ)

دهش ((رزگار)) في جوف هذه الكرة الفسيح، و عنّ له بانه اذا لم تتوقف الحروب و التناسل؛ فلابد ان يمتليء جوفها و اعتقد انها مثل بيضة تحت دجاجة راقدة اكملت واحداً و عشرين يوماً و على وشك ان تفقس و تتصدع قشرتها عن كائنات كانت موجودة في جوف الكرة، و لسوف تصبح تلكم الكائنات خلايا كتاكيت سرعان ما تكبر و تكتسي بالريش.

ولو كان للكواكب الاخرى ما لهذه الارض من احياء تحارب و تتناسل و يندس موتاهم في جوفها؛ اذن لكانت قد فقست ذات يوم ـ مثل هذه الارض ـ و لا زدحمت الكائنات في جوفها و اصبحن خلايا كتاكيت تكبر و تكتسي بالريش، و لسوف تملأ تلكم الكائنات باجسادها الفراغ الموجود بين تلك الكواكب و الارض، و اذا ما اشتعلت الحروب فيما بين تلك الكائنات ثم تناسلت، لأصبح الكون اذن.. بلا فراغ.. على ان تلك الكائنات لاصبحت في النهاية خلايا جسم كبير لكائن واحد.. ربما يكون هو الكائن الأوحد.

كان ((رزگار)) مدهوشاً و فرحاً في الوقت نفسه، يدور بلاهدف.. لم يتعب و لم يشاهد المعركة و لم يشاهد الحلم و لا الاسلحة و لا الدماء، و ما سمع قط باسمه، و لم يشاهد قانوناً و لا لقباً.. فيما كانت كل الكائنات تتخم جوفها بالاشعة التي كانت مبذولة و مشاعة في كل مكان، و ظل ((رزگار)) يدور.. و يدور و يحس بالغربة.. لم يتحدث معه أحد. كانوا يحسبونه غريباً، فظن نفسه فيما بينهم سرطاناً خبيثاً يخشى منه الانتشار و اصابتهم بعدوى تلك الافة الخبيثة، فسارع الى التقاط طريق العودة.. و خرج.. و قلع المسمارين؛ أعاد مسمار الحذاء الايسر الى الايمن فيما اعاد مسمار الحذاء الايمن الى الايسر، و حدق في مراة غرفته، و بصق فيها عدة مرات، فاستقرت البصقات على وجهه فيها و مسحها بكُم قميصه، وشد رباطي حذائيه، و لملم عروقه المعقودة في حزمة شد أحد طرفيها الى أحد مساند سقف الغرفة و الطرف الثاني الى مسند خشبي آخر، و إذ بدأت الكرة الارضية تصغر في تينك اللحظة، اصبحت حزمة العروق المعلقة بالسقف ارجوحة امتطاها و بدأ يلامس طرف الكرة بأنف حذائه، فيما كان يدفع نفسه ليتأرجح.. على انه كلما كان يتأرجح، كان يركل الكرة بانف حذائه، فكانت ترتطم الكرة بالجدار المقابل فيعيدها اليه.. و هكذا.. حتى تحطمت؛ تناثرت.. قهقه ((رزگار))، خلع العروق المعلقة بمساند السقف الخشبية و اعادها كلها الى اماكنها. و بركلة حطم باب غرفته و خرج. رأى اشعة الشمس بالفٍ و الف لون في السماء التي كانت تمطر شعاعاً ملوناً ذا رائحة.

ألم أقل ان الاشعة ليست بيضاء؛ و بلون ابيض على سبورة بيضاء /.../.../.../.../.../.../.../.../.../.../....

2

ملاحظة: رزگار.. بطل هذه القصة، قد تعرفونه و قد لاتعرفونه، و انا مثلكم كذلك.. على انه يعرفني، و ينوي في هذا القسم من القصة ان يكون توأماً لنا

جميعاً بدون ان تكون له هوية او شاهد أو مضبطة مختار.

رزگار.. يبلغ بعد أيام، السابعة عشرة من عمره، و كما تعلمون، كان الى ما قبل سنة من الآن؛ تلميذاً مولعاً بدرسي الرسم و الكيمياء كثيراً، و الآن.. ايضاً مالم التقيه و أسأله نفسه لايمكنني معرفة عمله. و قبل يوم من الآن.. كنت افكر فيه؛ فاخترته لأجعله بطلاً لجزء آخر من هذه القصة التي كان هو نفسه بطلها قبل سنة من الآن تقريباً.. و تحقيقاً لهذا الهدف تعقبت ((رزگاراً)) و سألت عنه؛ كنت تائهاً و متعباً اذ أوصلت الليل بالنهار بحثاً عنه من أجل العثور عليه. في البدء.. كنت ابحث عنه في ازقة مدن الغربة فسألت كل غريب و متشرد و عليم و مختار و جوال و متسول و سائح و هارب.. سألتهم كلهم عن ((رزگار)) و لكن.. لم أجد أحداً يمنحني جواباً يشفي الغليل، فكلهم كانوا يقولون:

ـــ (لقد سبق و ان سمعنا بهذا الاسم، و لكننا لم نشاهده، ولانعلم أين هو، و إن كنا ملهوفين لرؤيته).

كانت اجاباتهم تنطلق بكلمات ظننتها تريد ان تتمرد و من ثم تنفجر.. كانت حروفها تتطلسم في المعاجم النائمة:

ـــ (نحن ايضاً لم نشاهده، و ملهوفون الى رزگار).

لم أحصل على شيء من تلك الاجابات، فلجأت الى تدريز كل الساحات و الجنائن و الخرائب و الاطلال و الملاهي و المسارح... و لم أظفر بشيء و غالباً ما كنت اسمع الاجابات نفسها، و لكني لم أيأس.. فلجأت الى ذهني:

تذكرت كل الدروب الملتوية فيه، تجولت في اليمين منها و اليسار و الوسط و بعض الطرقات المستقيمة منها حتى راحت انفاسي اللاهثة اللاهبة تبخر عرق تعبي لتجعل منه ضباباً كثيفاً مثقلاً يلف خطواتي لكي اترنح تارةً واتعثر اخرى، و على الرغم تشجيعي لنفسي؛ فان صدى كلمات ((رزگار)) كان يرج خلايا و عضلات مخي لتعزف سر العدم في مسامعي، و كان هذا اللحن اشبه بكلبة ولود تلد في فمي كلمات نغلات بحثاً عن كلب مسعور بالشهوة.. فلجأت مضطراً للبحث عن ((رزگار)) في خرائب و اطلال معابد قلبي حتى أقلقت جميع الدراويش و السدنة واللاجئين و المريدين و الزاهدين و النساك و المتصوفة و كانت اسئلتي:

ـــ (ألم تشاهدوه.. ألم تعرفوا أين هو؟ ماذا حل به؟ أين ذهب..؟) حتى امتزجت اسئلتي هذه بصلواتهم و اذكارهم، و لم أحصل على جواب. و أنا أيضاً مثلهم في حلقة مفرغة لدروشة خاصة بي، فبدلاً من الصلوات و الاذكار، كنت أردد اسئلتي إياها.. كنت ابحث في عالم قلبي عبثاً.. كنت ابحث عن افاقه، فمع كل خطوة كنت ابذر بذرة سؤال عاقر..بلا جواب!

لجأت الى الحلم.. الى تلك الابواب المطلسمة لقلاع حلمي الاسطوري.. الى أسطورة ذكرياتي الحلوة و المرة، تلكم الابواب المطلسمة التي كانت تنفتح بتلاوة عدة عبارات سرية، فكنت أتلو تلكم العبارات باحثاً، خاشعاً، مصلياً صلاة اللامبالاة وضياع الزمكان كالبخار كنت ابحث في تجاويف قلعة حلمي المطلسمة، كنت ابحث حتى في قلوب العفاريت و المردة حراس القلعة.. كنت ابحث عبثاً فيما بين فتات الرميم التي كان قد خلفها المردةُ.. فلربما كان ((رزگار)) فريستهم ذات يوم مضى، لربما كان ذاك الشهم الذي هاجم ذاك المارد الذي كان قد حبس الماء عن المدينة فشهر سيفه و اندفع صوبه ليعيد المياه المحبوسة الى المدينة الظامئة.. و لكنه لم يكن موجوداً فيما بين فتات الرميم تلك.. الربما ((رزگار)) كان قد عبر الى الضفة الاخرى من البحر حيث جنائن الملك ليقطف تلكم الزهرة الحمراء.. و لكن الحراس عاجلوه).. لم اظفر برزگاري.. فلجأت هذه المرة الى القناني الفارغة الملقاة خلف غرفة الفندق و امعنت النظر في واحدة تلو الاخرى و نهضت ايضاً بسرعة بحثاً عنه، و هرعت ابحث عنه فيما بين سيقان العوانس و البائرات الثملات.. فيما بين مغامراتهن الآثمة.. و فيما بين ندمهن الصامت و فيما بين احلامهن المعقدة و اشباح

همومهن.. فيما بين خجلهن و رغباتهن و قهقهاتهن الصفراء.. كنت ابحث عن ((رزگار)) في الارض و السماء شبراً شبراً.. في انتباهات اولاد البغايا ـــ الذين يفهمون و لايفهمون ـ ولكن...

بعدئذ.. بحثت عنه في كفوف المتسولين و المهربات، في خنادق المتاريس المهجورة في سوادي و قيئي و سكري و هذياني و شتائمي.. و لكنه، لم يكن موجوداً.

(رزگار.. أية مدينة خربة، أي وطن بلا خارطة و بلا علم، أي شاطيء نهرجاف، أي حافة بركان ثائر، أي شاطيء لبحر الدموع، اية قمة لجبل دم مصنن، اية صحراء قاحلة بلاماء، أي سهل سبخ.../.../.../...../.. أية غرفة كقاموس كلمات مكتوبة باسلاك شائكة المعتقلات، اية حجرة خاصة في مصحة، اية زاوية لقفص، أي كهف، أية عقدة حبل مشنقة أي حوض تبزاب؛ قد احتضنك يا رزگاری...؟!)

رزگار.. خلف أي مسجد محروق و في اية قرية صغيرة، في اية بقعة مسيجة انت معتقل، في أي نبع مطفأ دفنوك، في رماد اية شجرة جوز ورمان و عرموط احترقت بالديناميت، في فحم اية غابة بلوط و حبة خضراء و صنوبر محروقة تختبيء، في رميم أية مقبرة محروقة، في اية بلاد من بلدان العتمة، في أي تأمل.. في أي سؤال من اسئلة الاطفال المشردين العراة تحت الخيام؟؟؟؟... رزگار.. في أي.. ماذا.. أين؟؟؟ أنت بالانتظار و الانتظار يمتصك.. يرتشفك؟!؟!

****

بحثت عنه حتى تغلغل التعب في النخاع.. و لم أيأس.. بل ازددت اصراراً.. فلابد ان اعثر على ((رزگار)) فلذة كبدي. ذات منتصف ليلة رطبة، ساكنة، صامته، و في مفترق طرق، خلف محطة صامته، تحت اقدام مقبرة؛ كان ظلي يرقص تحت اشعة المصابيح الصفراء الخافتة لذاك المفترق.. كان ظلي يسبقني احيانا و يلاحقني احياناً اخرى.. كان يتطاول حتى اوقفني التعب، فيما اعلن هو عصيانه، رفض التوقف.. بدأ يمور تحت اقدامي و يصول و يجول ارتفاعاً و هبوطاً حتى اتخذ شكل و حجم الانسان، و انتصب امامي، تملكتني الدهشة.. صعقت.. فبادر بوضع يده فوق كتفي.. و بأية حال.. تمكنت من ان انطق فقلت:

ـــ رزگار؟!

ـــ نعم

لم اكن اعلم انه كان ((رزگار)) يتحدث على عجل.. بدا لي انه قد تغير كثيراً.. كان مهموماً غاضباً و ممتقعاً؛ طبعه الهاديء الساكن قد تغير كثيراً.. ففي العام الماضي، كان يتوارى بين حروف الكلمات المتمردة، كان قد جعل من اعماقه سجناً لتلكم الكلمات، و كان قد كرس نفسه حارساً عليها كيلا يتسللن من جوفه؛ كان صامتاً.. و الآن ينفث ذاك الصمت غضباً و تهديداً.. يتحدث بسرعة، تنهال الكلمات زخاتٍ زخات من شدقيه حتى انني لم اكن افقه أغلبها؛ فقاطعته بهدوء قائلا له:

ـــ رزگار.. انني أتعقبك تائهاً منذ زمن بعيد.. فهاك أمر لي لديك..

ظل صامتاً.. أمسك يدي بقوة و امتص الشارع نصف المعتم عدداً من خطواتي، فاحتواني الظلام و اسرار المقبرة.. و كان ((رزگار)) كدليل يجرجرني وراءه حتى بلغنا طرف قبر توقفنا عنده، و بهدوء.. ازاح غطاءه، هبط فيه، عاجلني باحراق العتمة بعود ثقاب.. هبطنامعاً عدة درجات حتى احتوتنا غرفة سفلية.

تأمل: في خضم امتزاج تعبي ودهشتي بدمي في تلك الليلة، رأيت ـ من خلال تلك الغشاوة على عيني ـ الغرفة بهذا الشكل:

غرفة مثلثة الاضلاع، و اطئة، جدرانها متخمة بالمسامير، و كانت تلكم المسامير مربوطة بشباك عنكبوتية ملونة، عجيبة، غريبة.. كان رماد السكايريكسو ارضيتها حتى بدت رمادية، كان فيها اربع صفائح قوائم سرير خشبي من شجر الجوز.. و

تحت السرير، كانت هناك كوة غير منتظمة الدائرة فاغرة، و قد علمت فيما بعد ان هذه الكوة بوابة نفق يؤدي الى سفح سلسلة جبلية و عرة.. كما رأيت اشياء اخرى في تلك الغرفة:

منضدة صغيرة عليها ساعة بلاعقارب، و لكن دقاتها كانت سريعة و متتابعة الى حد انها كانت تطغي على كل الاصوات في الغرفة، و على المنضدة نفسها، كانت هناك محبرة بلا لون و قلم مكسور السن تحت ركام رماد السكاير المحروقة. اردت ان اقول شيئاً.. أي شيء، ولكن ((رزگار)) قال:

ـ أقبل ان اكون بطلاً للجزء الثاني من قصتك، و لكن بشرط ان اتصرف و افكر كما اشاء أنا.. و هكذا.. عليك ان تسلمني لجام قلمك.

و دونما تردد و تفكير قلت:

ـ حسناً... اقبل.

ـ أفكنت على معرفة بي خلال هذه السنة؟

ـ لا... انما اعلم فقط انك حطمت الباب بدفعة واحدة و خرجت فشاهدت شعاعاً ملوناً و قلت: ((ألم أقل ان الشعاع ليس ابيض و لايمكن رسمه بطبشور ابيض على...))

ـ و بعدُ؟؟

ـ لست ادري.

ـ دعني احدثك اذن. فور ما حطمت الباب و خرجت، أحسست بان قوة كبيرة تدفعني الى أن اصبح حفار قبور.

((عجباً!. لقد كنت قد اخترت ((رزگاراً)) تلميذاً مثقفاً متعلماً، ناعم الانامل و كانها خلقت للامساك بالقلم فقط، و ليس المسحاة و المجرفة و ما اليهما.. هذا لايعني انه لم يكن بمقدوره ان يعمل؛ و عندما اضطر ال ان يرفض و يقول لا و طرد من المدرسة، فذلك ليس عيباً و لايمنعه من ان يحصل على لقمة عيشه من نبش الحجر باظافره.. و لكن.. ان يكون حفار قبور، فهذا ما لا استوعبه، و ليس بمقدوري ان افهم اية قوة دفعته الى امتهان هذا العمل!))

قال ((رزگار)) بعجالة: غاضباً ممتقع الوجه:

ـ كان هذا العمل محبباً الي.. لاتتعجب، حتى انني كنت كلما حفرت قبراً؛ أحسست بانني ادفن عالماً من الآلام و الاحلام، و كانت تلكم الالام تتجمع في هذا القبر الصامت أمامي، لست ادري لماذا كان الخوف يدفعني الى ان اتعجل في حفر القبر.. ربما لكيلا تتعفن جثث الالام و تنفجر مثل قنبلة مايكروبية و تتبعثر؟ غالبا ما كنت احفر القبور باظافري بدلاً من المجرفة، و كلما كنت احفر قبراً، كنت أجد بعض العظام و الجماجم و الاضلاع، فكنت اجمعها في كيس و احملها فوق ظهري.

كان ((رزگار)) يذرف كلامه متعجلاً حتى انني لم اكن افهم معاني اغلب كلماته فلم يكن يعني بضبط مخارجها، و لكنه استمر في الحديث فقال:

ـ عبر هذه الكوة تحت السرير، كنت اذهب الى غرفة اكبر قليلاً من هذه الغرفة و هناك كنت أفرز العظام و اصنفها حيث كانت لي عدة صناديق خشبية من شجر الجوز؛ و بعد الفرز، كنت اضع كل صنف منها في صندوق خاص، فالجماجم لوحدها و الاضلاع لوحدها و الاذرع و السيقان و الرميم الناعمة و هكذا.. كل شيء كان يمضي الى صندوقه الخاص؛ كان هذا هو عملي في النهار.. أما في اواخر الليالي فكنت انشغل بكتابة تاريخ نضال و آلام الشخص الذي كنت قد دفنت رميمه في ذلك اليوم. لم اكن ملزماً بان أظهر المدفون كما هو؛ كلا.. كنت أظهره نموذجاً و انتقي له كلمات مثل هذه الكلمات، و كأنه كان قد اراد ان يتذكر شيئاً قديماً و هو في تلك اللحظة. ثم احتوى ((رزگار)) رأسه بكلتايديه و قال ببطء شديد:

ـ كنت اكتب: ((هنيئاً لك موتك.. مع انك ولدت دونما مشورة أبيك، و تجرعت دماء طمث أمك لمدة تسعة اشهر و تسعة أيام و تسع ساعات في جوفها حتى اعتدت على امتصاص الدم قبل ان تفتح عينيك و تغادر عالم ذلك الجوف.. لا أعاتبك و لااشكو منك حتى و ان كنت قد تجرعت الدماء في الطفولة و المراهقة و الشيخوخة، فانني على يقين؛ حتى لو كنت

مصاص دماء فعلاً، بانك كنت قد مصصت دماء طاهرة لأناس ابرياء لا تشبة في لونها و لاطعمها و لارائحتها تلكم الدماء التي كنت قد اعتدت عليها، فهذان النوعان من الدم لايقارنان و لايتشابهان.. فدم الطمث، و دم... هنيئاً لك صوتك.. تاريخ يومك هذا.. موتك؛ يتسلل عبر ثقوب مسامير البساطيل و ثقوب الخوذ التي كانت الاطلاقات قد اخترقتها.. يتسلل مثل حيمن شبق حين ينسل الى سرير النعش.../ .../ .../ ... و لكنك التوأم المدسوس في جسد واحد، انت الواحد الاثنان.../ .../ .... انت واحد و اثنان في الوقت نفسه، فواحدك ولد مرة واحدة و يموت يومياً، يدفنه بسطال، و ثانيك يولد كل يوم و بضحك الشره تمص فوهة بندقية لتزدرد الاطلاقات.. و تموت مرة واحدة و لكن؛ انت الواحد و لست الاثنين.. هنيئاً لك موتك)).

ذرف ((رزگار)) اشياء اخرى كثيرة، و لكني كنت قد التقطت منه هذا القدر فقط، و بعدما انهى كلامه، بدا كأنه قد زرق بحقنة مخدرة في ذراعة، بدأ يهذي فلم افقه منه شيئاً، و استمر في هذيانه برهة، و لم اكن افكر في شيء.. أي شيء.. و لم اكن أحس باية عاطفة او رغبة سوى ارتباكي و اضطرابي.. و فجأة عاد ((رزگار)) الى حاله الطبيعي، و قال بوضوح:

ــ كنت كلما اكمل هذه الكتابة، أمزق صفحة من مخطوطة تاريخ العالم، و احرقها مع ما كتبت و اخلط رماد كليهما ببعضهما و احتفظ بهما في صندوق خاص.. لاتدهش.. لم يكن المكان بذي أهمية لدي، فلقد كنت أجول في كل بلدان العالم بلمح البصر لكي اعود في اواخر الليالي بالسرعة و الرشاقة نفسها الى هذه الغرفة و لكي أعاود تنفيذ برنامجي الليلي المعتاد بالطريقة نفسها. و تلكم القبور التي كنت احفرها خلال نهاراتي الطوال.. و كانت كلها قبوراً عتيقة ــ انما كنت أجمع فيها رميماً، لم أدع يوماً لم أجمع فيه رميماً حتى انني ايقنت تماماً باننا نمشي على الرميم دوماً و نعيش فيها دوماً.. و الحقيقة ان تلكم الرميم هي التي تصير نفطاً و ذهباً و يورانيوماً و... و الطبيعة إنما تتغذى و تتبرج و تتمكيج بموت الناس، رغبة فيها في ان تكون اكثر غنى و خصباً.. فتوسع ساحات الحروب و تشغل المصانع. أما أنا فلقد جمعت ثروة رميمية كبرى؛ ملأت صناديق الرميم و صناديق الرماد...

صمت ((رزگار)) و امتد صمته طويلاً.. و كان يرنو الى مكان خاص دون ان ترمش عينه.. و لقد كان صمته في تلك اللحظة من الثقل و الرهبة بحيث اردت ان أقول شيئاً.. أي شيء.. ينقذني منه، و لكنه قال:

ــ قررت البارحة ان احقق هدفي، و صبيحة اليوم، عندما استيقظت...

ــ فجأة اصابني الغثيان و اوشكت على التقيؤ، غشيت عيناي، و لم تعجبني كلماتي و اردت ان اغيرها باي حال من الاحوال.. و ددت ان اغير كلامه باي شكل كان لانصرف على عجل الى بحث موضوع كيف أجعله بطلاً للجزء الثاني من قصتي التي كان بطلها قبل سنة من الآن.. و لكنه افهمني بنظراته ألا اقاطعه واصغي اليه، على انني مع خوفي و دهشتي و غثياني كنت اصغي اليه بلامبالاة اذ كان يقول بعجالة:

ــ الست ترى هذه الكوة تحت السرير؟

ــ بلى.. أراها.

ــ هذا الصباح هبطت عبرها الى الاسفل.. و حسناً انك معي الآن لكي أريك ذلك المكان الذي نفذت فيه قراري...

و حالما وضعت يدي بيد ((رزگار)) تغيرت ملامحه في ناظري، فرايته بملامح ((ابراهيم)) فيما كنت اراني بملامح ((اسماعيل)) و كان الفرق بيننا فقط... هو؛ أنهما كانا الاب و الابن و عرجا الى الاعلى حيث العرش، فيما كنا أنا و ((رزگار)) نهبط الى الاسفل. و حالما اجتزنا تلك الكوة سلكنا دهليزاً اودى بنا الى قاعة فارهة.

ملاحظة: مرة اخرى، وفقاً لرؤيتي تلك الليلة، سوف اتحدث عن تلكم القاعة و انقل صورتها فوتوغرافياً:

قاعة فارهة مضيئة، بلا نوافذ، بلا مصابيح و شموع، لم اشاهد اية كوة فيها كمصدر للنور. كانت

جدرانها مزركشة بالاف الصور الملونة، اما سقفها فكان مرآة حمراء كبيرة تعكس ألوان كل الاشياء باللون الاحمر.. فيما كانت ارضية القاعة عبارة عن قطعة مرمر عريضة سوداء تحدق في تلك المرآة الكبيرة قبالتها فكانت بدورها.. شأنها شأن المرآة.. تعكس الوان كل الاشياء باللون الاكثر سواداً. كانت قطعة المرمر سوداء تتلون في المرآة باللون الاحمر.. و هكذا كانت المرآة الحمراء تتخذ اللون الاسود في وجه قطعة المرمر.. وانا.. ايضاً كلما نظرت الى الاعلى؛ رأيت كل الاشياء باللون الاحمر، و كلما اطرقت و نظرت الى الاسفل، رأيت الاشياء كلها سوداء، و مثل سحلية كان رأسي يعلو و يهبط كلما نظرت الى السقف او الارض. على ارضية القاعة، كان هناك باب ذهبي مقفل بقفل فضي.. لا استطيع التحدث عن دهشتي و استغرابي حينما كنت ارفع و اخفض رأسي داخل تلك القاعة.. كان شعور غريب، اغرب من ذلك المشهد، قد ابتلاني بغشاوة على عيني!.. دنا ((رزگار)) من ذلك الباب رويداً رويداً و فتحه؛ انبعث منه نور أسود مثل ثور هائج عندما يفتح له الباب؛ اندفع النور صوبنا حتى اضطرني الى ان اغمض عيني.. أخذ ((رزگار)) بيدي و جرجرني و اوقفني في وسط الغرفة، فدعكت عيني انزاحت الغشاوة عنهما شيئاً فشيئاً فانطلقت من شدقي صرخة استغاثة مدويه مثل عويل سيارة الاسعاف.. و رعباً مما كان امامي.. اردت ان اهرب متراجعاً.. و لكن ذلك الكائن المارد العملاق كان يعترضني.. عما اتحدث؟! عن ذلك المارد؟ و كيف اتحدث عنه؟ و على اية حال سأصفه كما رأيته تماماً:

كائن من العظام فقط، و ان كانت هناك على بعض أوصاله بقايا لحم و عروق ما تزال ظاهرة كما لو انها كانت قد تعرضت لعبث سكين مثلمة قديمة.. كان ذلك المارد العظمي يقطع الغرفة ذهاباً و ايابا بعجالة حين وضع ((رزگار)) يده فوق كتفي فجفلت و سألته بسرعة:

ــ ما هذا؟! من هو؟!

أجابني ((رزگار)) بكل هدوء:

ــ هذا.. أنا.

قلت له بكثير من الخوف و التلعثم:

ــ أ...أ...أ... نت .. من؟!

اجاب ((رزگار)) بالهدوء نفسه:

ــ أنا.. و لست أنا.. فانا قسم كامل لتاريخ الانسان و مثال لجميع مراحله

و بالاستغراب و التلعثم نفسيهما قلت له:

ــ لـ ..لـ.. لا... أفهم...

قال ((رزگار)) ببطء:

ــ أعلم ذلك.. أعلم انك لاتفهم.. لاتتعجل فلقد جئت بك الى هنا لكي أفهمك كيف نفذت مشروعي هذا اليوم.. أفلم اشترط عليك منذ البداية ان تسلمني لجام قلمك.. و من ثم اقبل ان اكون بطل الجزء الثاني لقصتك؟؟! اذا كنت معتاداً على صنع الابطال، فاصغ إلى اذ اقول لك مخلصاً؛ ينبغي ان يصنع البطل كاتب قصة أصيل، و ألا يخلد كاتب القصة بطله مثل صنم ليصبح شخصية و علماً في تأريخ الادب بعد ان يكون قد امتص حدثاً في عصر ما في المتحف الادبي ر لينساب الى عيون القراء.. كلا...

لم اكن اعرف أي خوف كان يمازج دهشتي حينما رأيت المارد العظمي في احدى زوايا الغرفة منتصبا ينتظر اشارة من ((رزگار)) اذ قال:

ــ هل ترى هذه الصناديق؟

نظرت بامعان الى اصبع ((رزگار)) التي كان يشير بها الى احدى زوايا الغرفة و قلت:

ــ أراها...

ــ كم عددها؟

و بدأت اعدها ثم قلت:

ــ ستة كبار و واحد صغير.

و دونما تساؤل او تردد اقتربت من تلكم الصناديق. ألوانها و الخطوط المنتظمة و الجميلة المرسومة عليها، أنستني اين كنت حينها، و شيئاً فشيئاً.. امعنت النظر فيها و بدأت اقرأ تلكم الخطوط الموجودة عليها.

ملاحظة:

كان الصندوق الاول اسود اللون و مكتوبة عليه بخط ابيض العبارة: ((العدد واحد= رماد الالام و الجراح + قسم من تاريخ احداث العالم)).

كان الصندوق الثاني بحجم متر مكعب واحد، و كان ابيض اللون و مكتوبة عليه بخط اسود العبارة: ((العدد اثنان، جماجم اولئك الابرياء القتلى الشجعان+ و عرفوا في عصرهم بانهم عديمو الفائدة و خائفون و خونة)).

كان الصندوق الثالث، احمر الاون، و مكتوبة عليه بخط أصفر العبارة: ((العدد ثلاثة، رميم اولئك الذين كان قد ضحكوا بوجه الاطلاقات و الرماح و السهام+ وظن الناس بانهم كانوا يبكون)).

كان الصندوق الرابع، اصفر اللون و مكتوبة عليه بخط احمر العبارة: ((العدد الرابع، الاعمدة العمود الفقرية لاولئك الذين لم يبيعوا انفسهم تحت طائلة آلام الفقر و القهر+ الذين لم يرث اطفالهم صفاتهم عنهم — بعض منهم أيام عمر القهر+ واحد من الف لنوع من الضحك الساخن الذي جعل من اشداقهم و كراً للضحك النابع من الاعتداد بالنفس)).

كان الصندوق الخامس، اخضر اللون مكتوبة عليه العبارة بلون ازرق: ((العدد5، عظام السواعد و الزنود و الاصابع لاولئك الذين كانوا مثل ((ديوژين ——)) اصدقاء للنبراس و مثل الكورد، كانوا يحبون الامن و اوفياء لبنادق الحق+ الاصابع مقلوعة الاظافر)).

كان الصندوق السادس، ازرق اللون مكتوبة عليه بلون اخضر: العبارة ((العدد عظام سيقان و ارجل اولئك الذين توجهوا نحو منصة المشانق دونما خوف)).

كان الصندوق السابع، عديم اللون و مكتوبة عليه بخط كبير ملون العبارة: ((العدد7، فتات الرميم الناعمة لاولئك الذين ظلوا على انسانيتهم حتى الموت)).

لم اكن أعلم أي سحر كان يحيط بالصناديق و الوانها و خطوطها؛ فقد كان ينبعث منها شعاع بالاف الالوان فينير قلبي و رؤاي، فاعترتني ابتسامة ملونه فيما توجهت الى ((رزگار)) و قلت له:

— حسناً.. لماذا لم تذهب لنجدة أخيك ((سربست))؟

— قبل ان اتحدث اليك عن ((سربست)) من الافضل ان تصغي الى و بعدئذ سوف نبحث كلاناعنه.

كنت على و شك ان اقول له؛ اخي... اني قاص و لاعلاقة لي بهذا الصراع و البحث.. و لكنني تذكرت على عجل كلاماً لـ((رزگار)) إذ كان قد قاله لي في وقت سابق: ((إن البطل يصنع القاص)).

على انني التزمت الصمت، ليس حباً و رغبة فيه، و لكن أملاً في ان يدلني الى الطريق الصحيح لكتابة القصة، لذا التزمت الصمت عندما تفوه ((رزگار)) بهذا الكلام.. بل و سررت به كثيراً..و من فوري تمكنت من حل عقدة فكري تلك و التي كانت تتملكني قبل العثور على ((رزگار)) في تينك الاوقات اللاتي كنت ابحث فيهن عنه لأجعله بطلاً للجزء الثاني من قصتي هذه. فكلما كان يفاجئني هذا السؤال الذي كنت اقول: ((— حسناً اني عثرت على ((رزگار)) و قبل ان يكون بطلاً للقسم الثاني لقصتي و لكن ما الذى عساي ان اسند اليه فيها)).

حسنا.. فانه هو الذى حل تلكم العقدة المستعصية، اذ قال سنبحث كلانا عن ((سربست)): و لكن من ادراه ان سربست قد مكث في زنزانة دمه في هذا الوادي العميق المعتم و لم يغادرها؟!

(و جبل الدم هذا.. في اى مكان هو؟) و فيما اذا غادر سربست فاي مكان قد احتواه؟)

عندما عبرت هذه الفكرة بمخيلتي، نسيت اين كنت، و أي عظام آدمية (يقال انها رزگار).. و أي انسان يكون هذا الذى أمامي.. فرزگار مثال لجميع الهتافات.. فاصبحنا كلنا اسراراً و اسرار النفق جعلتنا جزءاً صغيراً من أسراره التي ترتشف نفسها.

فانا سمعت باسم ((سربست)) مجرد سماع و لم أشاهده، و الغريب انني سمعت به من افواه اولئك الذين لم يشاهدوه ايضا.. و لذا.. فان كل منهم يصفه بشكل مختلف، فهناك من يصف طوله، قامته، عرض لحيته، و سعة عينيه و جناته الناصعة، و نورانيته المتجلية، و قسوته و مرونته، عصبيته و حلمه و كل

واحد منهم يضفي عليه شيئاً من الهيبة و القوة و النفوذ لهذه الصفات من لدنه.

و مع انني لم اشاهده، فانني صنعت في مخيلتي له نوعاً من الشكل و اللون و الرائحة و لدي تعارف حميم معه، و خاصة في تلك اللحظات التي ينتابني فيها الغضب و السكرو العربدة فتصبح صداقتي مع ((سريست)) في تلكم اللحظات كصداقة الوكر مع الشجرة فكلما عصفتني الرياح الساخنة لجأت الى ظلال تلك الشجرة لكي اجمع القش واضع و كراً عشا لي.. و لكن يا لها من مأساة!.. فان مصائد الصبية المزقين و بنادق الصيادين الشرهة.. علاوة على حقد الرياح الغاضبة غالبا ما تبعثر و كري ذاك. آه.. سريست.. أعلم بانك معمر و انك ولدت في رحم ليلة ظلماء جداً في ثنايا الحقد و الغضب و الانانية و الظلم...

و انني أعلم حين فتحت عينيك، كحلوها بالدم و قطعوا حبل سرتك بسكاكين اولئك الجياع الذين كانوا وحوشاً يريدون تطويع الطبيعة لهم.. و الآن ايضا السكاكين هي نفسها ويسمونها بسيف ((ديموكليس)) المربوط بشعرة رهيفة فوق عنقك.

سريست: على الرغم من ان كل العالم يعترف بوجودك و رسم لك هيئة خاصة و لونا و شكلا، فاني لست ادري لم تنتابني آلاف الشكوك في الوانك كلما اعتراني لون عبقك.. مما يدفعني الى الشك في وجودك... سريست.. كلما اعترتني الالام و المعاناة و الاحزان.. الجأ الى قراءة تلك الرسالة التي كنت قد ارسلتها الى شقيقك ((رزگار)).. ويصبح وجودك ضرورة مثل ضرورة حقنة تخدير لتخدير آلامي، فان مجرد التفكير في ضرورة وجودك يداوي جراحاتي القديمة و الحديثة آه.. سريست، كم كان وجودك ظلماً لي وعدمه اكثر ظلماً.. فاسمك وحده أصبح زئبقاً لايستقر في كف أي شخص، فمن آلام وجودك تفوح الرائحة نفسها التي هي من آلام عدم وجودك، فعدم وجودك هو براءة الرجولة و النضال و الحب، و عدم وجودك هو الشيء الوحيد الذي يدمغ هوية الاستشهاد المبارك.. سريست.. كم اتوق الى ايجادك و مشاهدتك حتى ولو لبرهة قصيرة!؟

وكأن، ((رزگار)) كان يعلم بما كان يدور في مخيلتي، وضع يده على كتفي وقال:

ــ لا تتعجل.. سوف يشرق النور بعد عدة ساعات اخرى، و لسوف نبحث عن سريست. و لكن الان اصغ و لا ترتبك و لا تخف.. تقدم.. و كن على حذر من تلكم السكاكين و المناشير الحادة جداً.. و تعال إجلس... لاتخف و لاتتعجل.. سوف تتوضح لك الاشياء كلها الآن... لاتخف و لاترتبك كان لكلام ((رزگار)) تأثير عجيب، فلم ادر لماذا اصبحت في تلك اللحظة آلة دونما روح.. صماء.. فقد كنت كل ما كان يأمرني به ((رزگار)) و حسب أوامره كنت اتحرك و افكر كانت موجات كلماته تقبل ازراري و عقاربي الآلية، فتعمل و اتحرك.../.../.../... تعال.. كنت اذهب.. اجلس، فاجلس.. قم، فاقوم انظر... و بعدئذ جلسنا قبالة الصناديق.. و قال ((رزگار)).

ــ حينما استيقظت صباح اليوم و لجأت الى هذه الغرفة.. اخرجت كل الجماجم... و فرزت واحدة منها و وضعتها جانباً.. و بعد ذلك فتحت صندوق الرماد و فرزت اناءً مليئاً منه، و جرحت اصبعي باسناني، و مزجت دم أصبعي بهذا الرماد في الاناء و صنعت منهما عجيناً و صمغا.. و قسمت تلك الجمجمة التي كنت قد فرزتها الى عدة اقسام بقلم اسود، و قلعت كل انسانها.. كما قلعت من الجماجم الاخرى سناً واحدة من كل جمجمة حتى اكملت 32 سناً و بدأت بهدوء و عناية ازرعها في الجمجمة الاثيرة بواسطة تلك العجينة التي صنعتها من رماد الوعاء و دم اصبعي حتى اكملت زرع اثنتين و ثلاثين سنا فيها.. و عندما احصيتها فانها كانت اثنتين و ثلاثين سناً متراصفة منضدة غير مسوسة في الفكين العلوي و السفلي و بقلم اسود قسمت الجمجمة الاثيرة الى 12 قسما و جئت باثنتي عشرة جمجمة اخرى و كلما فصلت جزءاً من تلك الاجزاء الاثنتي عشرة عن الجمجمة بالسكين و المنشار، كنت افصل قسماً آخر من المكان نفسه من جمجمة اخرى و بالحجم الاثيرة، فحصلت على جمجمة حديثة و رفعتها بكلتا يدي و وضعتها في مكان، و امعنت النظر فيها برهة و جئت بابرة و حفرت عليها

العبارة: ((اياك ان تنس فهذا لست انت.. ابحث عن نفسك.. فهذا لست انت مطلقاً.. فليس بمقدورك ان تكونه..)).

وبعد ذلك لجأت الى الصندوق الثالث و اخترت أفضل الاضلاع.. تلك الاضلاع لم تصب بالعطب و التلف، اخترت 24 ضلعاً و بالعجينة نفسها المصنوعة من آلام التاريخ و دمي، الصقت بعضها الى البعض الاخر و صنعت منها قفصاً صدرياً و حفرت بالابرة نفسها على تلك العظام عبارة ما

و كأن ((رزگار)) نسي او انه لم يتذكر العبارات بشكل جيد فقد وضع اصابعه بقوة على جبينه.. و كنت احب كثيراً ان يتحدث عن عبارة ما لذا سارعت بسؤالة:

ـ اخبرني بمعنى عبارة ما كيفما كانت...

و لكن بدون مبالاة،و كأنه لم يكن مهماً لديه بانني افهم جميع حيثياته قال:

ـ في فرصة اخرى لسوف اقرأ لك كل الجمل.. لن تستفيد منها اذا اخبرتك بها الآن..لأن المقص سوف يقصها و لن تصل الى أحد..

بعد حصولي على القفص الصدري لجأت الى الصندوق الرابع و اخرجت منه عظام الفقرات و الصقتها بالقفص و اخترت من الصندوق الخامس عظام السلاميات و السواعد و الصقتها ببعضها وضعت منها يدين منتظمتين و حفرت بالابرة نفسها على الساعد الأيسر جملة: ((انت بدون الايمن لست شيئاً.../ وجود الايمن يثبت حقيقة انك أيسر/ فيسارك يظهر في حقيقة وجود اليمين/ بدونك.. لايكون يميناً و لاتكون انت يساراً/ انت اليسار باسم الشهامة و الرجولة و الانسانية تفصلون العمامة لمن لا رأس له... و تجعلون من المسؤولين عبئاً على الرؤوس/ رأس التائه..

باختصار صنعت انساناً من العقام.. من تلك العقام بهندسه جيده و حينئذ و بهذه السكين، و بدأت اسلخ جسدى بم فصلت جميع الاورده و الشرايين و اللحوم من جسدى و الصقتها على تلكم العقام حتى اكملت ذلك العمل الشاق خلال لحقات و من بم.. وجعت جلدى فوقها..

أنا.. أنا.. ها انذا.. أنا هو.. فكان هذا الانسان العظمي قبالتك و هو أنا..

أخذ ((رزگار)) بيدي و خرجنا عبر الدرب نفسه ومن القبر نفسه فوجدنا المقبرة هادئة و حين بلغنا مفترق الطرق قال:

ـ سوف اذهب..

ـ الى اين؟

ـ الى سربست؟

ـ حسناً.. و لكننا اتفقنا ان نبحث عنه معاً؟

ـ هذا ليس بمقدورك. فهذا هو عملى..

ـ احب هذا النوع من البحث و العذاب.

ـ الرغبة شيء و الحقيقة شيء اخر..

ـ و العلاج؟

ـ ان ننفصل..

ـ .....

ـ لو كنت مخلصا فلسوف نلتقي.

ـ .....

دعني الملم طرق تشردي و اجعل منها شرايين وعضلات و ابسطهن على جسدي.. دعني اقتطف منهن ملقى حبي و اجعلهن معابد لاصنام حبي.. اجتث بصمات أقدامي لأجعل منها سبحة تصوف لعبادة ذاك (أيا أقدس من شهيد يصل اليك فمه أو لايصل).

ـ أتذهب؟!

ـ انشغل بكتابة قصتك.

ـ حسناً.. الى اللقاء.

١٩٧٩ـ١٩٨٠ بغداد

فصلٌ من ملحمة الشحاذ المجهول

قالوا: مدينتنا مرآة
قلت: كلٌ في صورة يرى فيها نفسه.
قالوا: خطوات الملك متزنة.
قلت: من الملحمة سمعت سيرته.
قالوا: بعيد النظر.
قلت: لايرى موطيء قدمه.
قالوا: محارب.
قلت: محارب مهزوم.
قالوا: سيهاجم هذه الغيمة.
قلت: سيتعرض لصواعقها.
قالوا: الربيع قريب.
قلت: بعيدٌ!

-١-

الملحمة التي غذت جدتي بها وعي قطفت كالقلق حزم الضوء من حسي. خيوط العناكب الشرسة التي في قدمي تنتفخ حتى تصير عقداً غليظة تلتف حول عنقي.

لاروي لكم الملحمة، لانكم ما زلتم حتى الآن تبحثون في ملوحة أحداثها عن صوركم و تهددون كأبطالها شعاع الشمس.

ملاحظة:

حين تفوهت بكلماتي هذه كان حراس القرية قد بدأوا للتوّ بشحذ مناجلهم بحجر المسّن... بعد هذا لا

أعرف إن كان هناك كلامٌ افضل من كلامي هذا لاقوله أم لا؟.

منذ أيامٍ و أنا اقطع الدروب بحثاً عن المسافر الذي يطعن بحربته صدور من يتراجعون في خطوهم. كان اطفال القرية التي على الطريق في ضوء قمر ليلة الصيف و بصوت واحد يصيحون: ((خنجر (أخي) ذو حدين)). أردت أن أضع على السنتهم كلمات أطيب من هذه و لكني قلت لايجوز استفزاز الدبابير منذ الآن، لاستطيع ان اردد من كل قلبي أغنية. أصوات هؤلاء أعذب من صوتي، إذا عدنا من المدينة ساستمع إليهم.

المسجد الكائن في أقصى القرية، فتح لنا أحضانه. لم أستطع التخلف عن الركب. لقد عادوا من الصيد. تمدد في عيونهم التعب. رأيت فيه صورهم. حيث كانوا كالجراد الضخم محطمي الاطراف راكعين و ماكانوا يأملون الوقوف ثانية خفت و اسرعت بالأنسحاب من صفوفهم.

ملاحظة:

في الملحمة يتوقف كل الابطال و في ظلال شجرة اخذتهم سنة من النوم الهانئ. و حين يفتحون العيون يجدون أنفسهم في فردوس جميل.

لم يكن هذا آخر المطاف بنا. ففي اليوم التالي إنتشرنا في المدينة. كان المسرح خاليا. حين رفعت الستارة أطلق الحضور عاصفة من التصفيق.

النوم تحت الصفصافة المنحنية ثلم يوماً من اعمارنا و بهذا فقد إنثلم يومان. من حسن الحظ أن بعضنا بكر في النهوض. جزا الله عنا (قيتر زرج) لأنه لم ينسنا.

ملاحظة:

(قيتر زرج) أو (قيصر زرج) إسم أحد الملاكين الذين على اكتافنا. و كل من يردد (يا قيتر زرج أيقظني باكراً) ثلاث مراتٍ، فانه سيوقظه في الوقت المحدد. و اعتقد أن البعض من ثقيلي النوم لم يعرفوا بهذا الى الآن، و سيستفيدون منذ الآن منه. منه منذ الآن. و اندفعت متقدماً.

حيثما نظرت رأيت لافتة كالحة تلوح بشتمي. شرطيٍ أحمق يصّر لي أسنانه،هناك من ينتعل حذاءاً عسكرياً يضحك علي، رائحة شواءٍ تذهلني، ما من أحدٍ يستطيع التفريق بين الزبائن و الباعة، و كل ما أعرفه هو أن النهر الكائن خلف المدينة يجف في الصيف. و يمتلئ بأوجار الذئاب و بنات آوى.

فقدتُ في الصخب الكثيف صوت اصحابي. تطاير الشررُ من عيوني. الذين يتجهون إلى يسيل اللعاب من أفواههم. عيونهم مشتعلة كالكوانين كانت جدتي تقولُ: حين قدم فرسان الشاه إلى كركوك كانت عيونهم طولية و الزبد يغطي أفواههم.

ملاحظة:

إحتل (نادرشاه) كركوك في حينه، و يحكون عنه أنه أقسم أن يضرب عنق كل من يمس مسبحته أو سيفه او الكرسي الذي يعتليه، أنه أعلن في اخريات حياته التوبة على يد الشيخ (اسماعيل الوليانى)

ملاحظة:

الاعتقاد السائد لدى البعض أن (فرسان مريوان الاثني عشر) كانوا كلهم أبناء الشيخ (اسماعيل) و انى أروي هذا الكلام كما سمعته، و ما تبقى فهو في ذمة المؤرخين.

دخلت الشارع الخلفي، الجميع يمشون إلى الوراء و حين يمرون بجانبي ينظرون الى الحمل الذي على ظهري، أنا في عقولهم و ادري بما يدور فيها. إنهم يريدون أن يسألوا: بكم؟ و لكنهم حين ينظرون في عيوني تبدولهم أشياء كثيرة و يدركهم الوقت فلايسمح لهم بالتوقف، فيمرون بسرعة و يتركوني.

وسط السوق أصغيت "بكم... بكم...بكم؟" الزبائن و الباعة يرددون: بكم؟ ألم أقل أن التفريق بينهما صعب؟

بمناسبة رأس السنة الجديدة. زينت المدينة، نشرت اللافتات لترفرف حولي. إمتص الظلام آثار أقدامهم. ادركهم. ألقيت الجوال على ظهري. و كما قال الرجل أخذت أجوب الشوارع. و بدأت الحذف و التغيير و بقدر ما إقتلعت زرعت، و القمر يجلي أطراف الفيوم و يرش الرذاذ في وجوه النجوم. و أنفاسي لاتختلف عن صوت انهمار البرد من حولي. في المنحدر وجدت نفسي "ما اسمك؟"

((عند الاحتضار قال أبي: جوامير. بني لاتتبع طريقي. الشجاع من يجد درباً جديداً لحياته و موته. ثم ذاب صوته اللين في تهدج البكاء)).

ملاحظة:

لكي يتضح كل شيء لديكم علىَّ أن أذكر أيضاً، أن أمي روت لي عدة مرات بأنها بعد مرور اليوم السابع على ولادتي أخذتني الى (الملاحمه أمين) فأذن في أذني و سماني (قتمير) باسم كلب (اصحاب الكهف) الذي ظل طوال نومهم الهانئ يحرسهم عند باب الكهف. بعد عدة سنينٍ و باكراه من أخي غيروا اسمي.

ملاحظة:

لم يبت في عددهم بصورة دقيقة الى الآن، حيث يقول البعض أنهم و الكلب بضمنهم كانوا ستة. و يقول آخرون أنهم كانوا سبعة، و الجدير بالذكر أن السلطان (القاضي الفاضل السجستاني) الذي كان عالماً شهيراً في زمانه و حفظ في صدره علوم الارض و السماء، قد أبدى في كتابه المعروف التردد في البت بهذا، و لكني مقتنعٌ بأن بحوث متخصصينا المتأخرة ستفصل في هذه الحقيقة و يهدأ بذلك بالنا.

ما اسمك؟

صرخوا فوق رأسي.

جوامير.

إسم أبيك؟

عرفت أبي بعد عدة سنين من موته. آنذاك كنت طفلاً و لم اكن اعرف ان كلمته الاخيرة كانت نصيحة تحتمل وجهين من التفسير و يمكن الافادة من أحدهما. من يومها و أنا أحلل بداية خطواتي و نهايتها.

إسم أبيك؟

((هؤلاء لن يتركوني و شأني بهذه السرعة. الافضل أن اعرفهم بنفسي بصورة كاملة)).

ناولتهم بطاقة.

((... في سنة...)) ولد في (٢١/٣/) و تعرض لرائحة المطاط المحترق، منذ ذلك الحين و هو يتعرض كل عامٍ للانبهار باللهب. أصيب والده في معركة (ئاوباريك). في أيام القحط دخل المدينة بجواز سفرٍ مزيف. يزعم أنّ له صوتاً جميلاً و لكن مامن أحدٍ الى اليوم قد سمعه يغني اغنية من اغانيه. أتهم ثانية بعلاقته....

ملاحظة"

ولكي لاتتهموني و تقولوا عني (يخفي عنا حقيقته). يجب أن اذكر أنني لم أرَ الرجل يرتكب جريمة و انني سمعت عن بعد فقط باسمه. يوم غادرت المسرح الفارغ أحسستُ بالغربة و الضياع. و اقبل من منتصف الشارع نحوي. لم يكن التعرف عليه صعباً. بدا لي شديد العجز و الاضطراب. مدد الرمح الذي كان بيده بجانبه و قال: (إمض في هذا الشارع و ستلحق بأصحابك). ما إن بدأت السير حتى أحاطوني. ووضعوا القيد في معصمي...

هذه هي كل الجرائم التي ارتكبناها أنا و ذلك الرجل و لكم ايضاً أن تقولوا شيئاً بصدد ذلك. ما إن تهامس ثلاثة منهم حتى علا الزبدُ شفاههم و طلى اللعاب اللزج افواههم. حين كانوا يقولون ((لايمكن شراؤه)) كنتُ في قلوبهم.

قالوا: مدينتنا بحرٌ

قلت: بحرٌ ظامئ

قالوا: إن الملك يرسم لها خارطة جديدة.

ملاحظة:

إرتفع صوت الاطفال في الخارج: يا اطفال الحارة يا رؤوس المغازل، هيا اخرجوا، لنعبث و نتشاجر في الحارة.

قلت: على شاكلة خارطة أبي.

قالوا: سنغير وجه تاريخنا.

قلت: التاريخ قبض ريحٍ.

قالوا: سيشعل النار في القش و الاعواد.

ملاحظة:

في هذه الاثناء كان البرق يضيء الغرفة بين حين و آخر

قلتُ: سأعرضه للانبهار بلهيب نيراني.

قالوا: الربيع قريبٌ.

ملاحظة:

تعالى هتافهم جميعاً و بصوت واحد:

بخنجرٍ

يا اطفال الحارة اخرجوا

قتل الملك

قلت: قريبٌ.

احمد محمد اسماعيل*

(ليل)

فتح النافذة، كان العراء ممتداً وراءها. رنا الى الافق هنيهة، ثم تسمّر و أصغى السمع. منذ تلك الليلة التي تناهت الى فيها أصوات غريبة، لم اعد اسيطر على نفسي. و عندما يحل المساء اجدني ذاهباً الى النافذة. ترى، هل أنا الوحيد الذي اسمع ذلك الصخب؟! فكلما وقفت هنا، سمعت البكاء و التهدجات و القهقهات و توسلات تفتت الصخر، و تنهيدات الخوف و التعب و الاسف و الحزن... فتختلط تلك الاصوات كلها و تطغى على سمعي حتى لكأني بها لصقي، و لقد كنت أحياناً التفت الى الوراء ظاناً انها تنبعث من غرفتي، و لست أبالغ إذا قلت انني كنت أميز احياناً وقع اقدام بعضهم، و لا افكر أن ذلك الصخب كان يرعبني الى الحد الذي كنت أحيانا اظنها من بنات افكاري و هواجسي.

انني و منذ ليال طوال اسمع مثل ذلك الصخب.. اليس كذلك؟! و ها أنذا مقبل على الاصغاء اليه مرة اخرى، فما الذي يعجلك؟ إن الصخب يخترقني حالما تشتد العتمة... و لسوف تشتد اكثر فاكثر... و لقد بدأ اللون الرمادي يطغي على الشفق و يأخذ بخناق المساء فأكتست السماء بالبنفسخ، و ربما بدأت الآفق تتعكر لحالها، و مرة اخرى يبدو أن الظلام قد هزم النور و بدأت العتمة تجتاح كل حدب و صوب مثل سائل لزج، دبق، و كأنها جيوشٍ غازية تحاصرني، و الحقيقة ان للظلام رهبة و خوفاً و صوتاً و لوناً و قسوة، و الاشياء التي غالباً ما تهرب من النور، تعود الى قوتها و حيويتها في الظلام.. فاي سر يكمن في الظلام؟! و لكن.. حسناً مالك انت و هذا الظلام؟، لماذا تتسمر هكذا الى النافذة كل مساء و تحدق في ذلك الظلام و تصغي الى صخبه؟ اذهب الى سريرك و استرح.. افلا تعلم ان للظلام سطوة و قسوة؟ عجيب!! إنك تدعو نفسك لمغادرتها، و لكني اجد نفسي لصقها.. ماذا دهاك؟ افتريد ان تتباهى بانك وحدك اكتشفت سراً غريباً، يالعنادي!... لا..لا.. إن ((الگەرميانيين)) كلهم هكذا، عندما يقولون شيئاً فلا يتراجعون عنه و بسبب من ذلك، غالباً ماعانوا الكثير

من الصعوبات.. حتى ان الكثيرين منهم قتلوا بسبب عنادهم هـ.... و لكن ما ذنبي أنا اذا كان للظلام صخبٌ يأسرني بلونه و ضجيجه، و أنا كلي ثقة بمسامعي و قواي العقلية، فمثلما اعرف يقينا انني ((احمد)) اعرف تماما انني اسمع ذلك الصخب! و لأكن صريحاً اكثر، فأعترف بان شيئاً كثيراً من ذلك الصخب مألوف لدي الى الحد الذي اذا ما ركزت فيه انتباهي فلابد ان أميز أصواتا معينه من ذلك الصخب... و هل يعقل ان أكون الوحيد الذي أسمع ذلك الصخب؟ على انني أوكد بان للظلام صوتا.. و أعود فاكرر ذلك و أصر عليه، بالاضافة الى ان له رهبة و سطوة و وجهاً ممتقعا قد تتسمر حالما تسقط في شراكه بحيث لاتستطيع ان تحرك ساكناً، و تستسلم له تماما، فحتى حركة شفاهك تتوقف لكي تضع يدك في يد الذكريات دونما ارادتك، في حين تستميت في الافلات من سطوته، و على الرغم من انك تحاول الاسترخاء، فانه يجرجرك عنوة الى تضاريس ذكرياتك بما فيها من دغل و احراش و مرتفعات و خنادق مليئة بالاشواك. فلأذهب معه الى حيث يشاء طالما يجرجرني انا ايضا.... ((فديتك ولدي.. هاقد حل الظلام، لاتتورط في التوغل في خوانقه فأنت لاتعلم ان ارواحا مثل الورود لم تذق طعم السعادة في حياتها و ماتت حسرة على رؤية النور و من اجله افتدت.. انها تنوح طوال الليل و وتتهدج بالبكاء فيما تحاور اجسادها، مثلما نتحاور نحن الآن، و على الرغم من انها مسالمة.. و لكن أخشى عليك من ألا تحتملها و الظلام يأوي الكثير من الهوام و الارواح الخبيثة و الحاقدة غالبا و تلجأ اليه و تتخذه ستاراً لافعالها اللئيمة..)). لقد كانت جدتك تحاورك هكذا لكي لاتغادر البيت اثناء الظلام. و لكني لم أكن أسمع كلام جدتي و غالباً ما كنت امرق منها الى القصب القائم فوق التل، و عندما كنت اسمع أصواتا غريبة و مجهولة كنت اسارع بالعودة مرعوباً.. و لكني الآن لست متسمراً هنا لكي تسحلني الذكريات... و مالي أنا و الماضي؟ فأية ذكرى لاتؤذي أرواحنا؟.. و ما شأننا في اللجوء الى المواضي في أوقات استرخائنا؟ انها ليست بملجأ للراحة، فاي ماضٍ من مواضينا اذا ما اتكأنا اليه يمنع سقوطنا. فأنا لا احتمل الدموع و الدماء و هاهي الاصوات المجهولة تجتاحني و كأن احدهم يناديني من بعيد و لا اكاد اميز نداءه و أسمع وقع حوافر فرس و أسمع خببها يدنو و يدنو، و هاهو فارس بلحية بيضاء يتسمر امام نافذتي و يشد لجام فرسه فيما يثور الغبار من تحت حوافرها، و هاهو يتسمر ايضاً، و ترفع الفرس صدرها و تقف فجأة على قائمتيها... يتلقفني الفارس و يضعني خلف ظهره، و ينطلق فجأة، مثلما تسمر فجأة، و كلما توغل بي اتضح الصخب اكثر.. و ها قد بدأت اسمع، و أميز ما أسمع، فبدأنا نتهادى على عشب ناعم أخضر... فتذكرت اننا لم نكن في موسم ربيع، و على الرغم من دبق الظلمة و شدة عتمتها، لم تتمكن من الغاء خضرة ذلك السهل:

ـ هل ترى هؤلاء المرتدين أثواباً بيضاء؟

ـ لماذا أراهم ساهمين هكذا رغم انهم في مكان يشبه الجنة، يسودهم الملل و السأم؟

ـ انهم ارواح اناس لم يذوقوا طعم السعادة و ضحوا بانفسهم من اجل النور.. تخلوا عن الحياة. و عندما يرون الظلام مابرح يسيطر على كل شيء فانهم يقلقون و يحزنون، و ما يزعجهم اكثر هو انهم منسيون، لا احد يتذكرهم، و التنهدات التي تسمعها في الظلام هي اصوات هذه الفراشات. و هي ليست تنهدات ندم، انها تنهدات احتجاج علينا، فهم يعلمون ان تضحياتهم ما تزال مجهولة.. افلا ترى كيف يقرفصون مهمومين يزمون شفاههم قدر ما يمتد بصرك؟..

ـ من أين؟ و لماذا؟

و بدأ وقع حوافر الفرس، و ادركت اننا غادرنا ذلك البساط من العشب الاخضر و اتجهنا الى اليسار، فرأينا اعداداً من النساء الحافيات و الممزقات اليافات و قد بسطن ايديهن للاستجداء، فأحسست بانني اذوب حياءً و خجلاً:

ـ هؤلاء النسوة ثكالى بفلذات أكبادهن و أقاربهن و لايعلمن حتى الآن لماذا فقدنهم...

ـ و من بامكانه أن يتحمل صخب حزنهن و صم آذانه.. انظر كم من الحقد و الحزن يتماوج في نظراتهن..

ـ و مع ذلك.. فلا احد يعبأ بهن...

اذن لقد كان ذلك الصخب الذي اسمعه لهؤلاء؟

ـ اجل .. و الآن اريك شيئاً غريباً، هذه الجماعة لاترى.. و انما تسمع صخبها فقط، فهي ارواح الناس الذين دفنوا احياءً.. و منذئذ يجتاحنا ذلك الصخب.. و يقال انه صخب ازلي.. طالما استمرت الحياة، فانك عندما كنت تصغي الى الظلام، الم تكن تسمع احدهم يتنهد باستمرار، و بعدئذ تختلط آلاف الاصوات في بعضها حتى تصير صخب عاصفة هوجاء..

ـ كثيراً جداً

ـ ذاك صخب هؤلاء.

ـ عد بي الى مكاني، فأنا لا اتحمل كل ذلك.

ـ و عندما نعود، سأريك شيئاً واحداً فقط

ـ لااحتمل.. عد بي...

فعقب عائداً الى الوراء و اثناء ما كانت الفرس تتهادى، أشار الى عدد من الاشخاص:

ـ و هؤلاء.. هل تراهم كيف إسودّ نصف وجوههم؟ انهم الشعراء الذين كانوا يمتدحون الحكام بغير حق، لكسب دنيوي.. انهم لايزالون في عالمكم و لكن هذه هي نسختهم الثانية.. انهم يعرفون ما آلوا اليه، عندما ينظرون بدقة الى أنفسهم يرون ذلك السواد في وجوههم واضحاً..

ـ حسناً .. و الذين سببوا كل تلك الأذى لمن رأيناهم؟

ـ عندما يزول الظلام.. سوف نسافر اليهم سويةً.

كان الوقت متأخراً بعد منتصف الليل، فأغلق النافذة بهدوء، و ذهب الى سريره.

قصة: "أحمد محمد إسماعيل"

ترجمة: "صباح آرام"

النظرات

الى صديقي: رؤوف بيگرد

لقد أفسد وقوف تلك السيارة الملعونة جلسته المسائية، منذ حوالي عشر سنوات تعَّود و بين أيام عدة أن يأتي الى هذا المقهى و يتأمل السوق و الطرقات و هو يرتشف الشاي.

بمواجهته تماماً وقفت سيارة في الشارع، حدق فيه أشخاص ثلاثة سويّة، ثم بدأوا يتهامسون! لم يتوقفوا كثيراً ربما دقيقة أو أقل ثم ذهبوا.. و ظل أحدهم يلتفت إليه بأستمرار حتى غابوا جميعاً عن نظره، هم ذهبوا و لكنه إفتقد الهدوء، و غدا فريسة للقلق، كانت النظرات سهاماً نارية كوت جسده، شعر بالنحول و خمول الجسد و قد جف حلقه، و كان قبلاً يرى الناس ودودين رؤوفاء لكنهم الآن بدوا بشكل آخر، ها هم الآن يحزرونه بنظراتهم، و يرنون إليه بأطراف العيون بخنق، إنكمش على مقعده و أحس إن بعضهم بدأ يكشر في وجهه! أسنانهم كأنياب الخنازير، لايتوقفون عند ذلك الحد بل ويعتدون عليه بالضرب! هؤلاء الذين يهاجمونه بيدهم، و الذين يمرون بالقرب منه غدوا عقارب و ثعابين صفراء، في هذه اللحظة مدّ إليه صبي المقهي يده بقدح من الماء، لكنه شعر و كأنه أحد الوحوش الذين بهاجمونه، تنفس! (ها.. ماذا بك كاكه صالح الهومر؟! لماذا إنتفضت هكذا؟

(خلتك خنزيراً)..

(ماذا..؟ ماذا قلت..؟ !)

(لاشيء.. لا أشرب)

(بدون زحمة)

إحتسى قدح الماء بصعوبه، و كانت رجفات متكرره تنتاب بدنه، ثم عاد الى البيت بجسمه المنهد التعب. لم يستطع أن يتعشى! محتجاً بالتعب و المرض تناول علبة السيكاير و القداحة و صعد الى السطح.. كان قبل الآن كلما صعد السطح إمتد و هو يتأمل السماء متخيلاً نفسه تحت سقف واسع و كبير و النجوم هي مصابيح و شموع أضيئت لأجله هو، هكذا كان يتصور نفسه في مسرات و مسامرات و عندما يغلبه النعاس كان يلهو مع النجوم، لكن هذه الليلة كان جسده مهدوداً من التعب ألقى بنفسه على الفراش و مد رجليه بهدوء كبير، وشبك يديه تحت رأسه..

لماذا جسدي خامل هكذا؟ و لم هذا القلق؟!

ياليتني علمت ماذا قالوا؟ عندما حدقوا في. ياترى لماذا كان أحدهم يرنو الى بأستمرار؟! لماذا أنت مرتبك هكذا يا صالح يا الهومر؟! أو لاينظر الناس الى بعضهم! و أنا ماذا أكون؟ موظف صغير محدود السلطة، عشرون عاماً و أنا في الدائرة لم أشاهد الطابق الثاني منها.. ! و قد إبتعدت عن المثيرين و المشبوهين، يا ترى لماذا، أنا المكسور الرقبة، لم آغادر مبكراً.. ! لوكان صبي المقهي قد جلب الشاي مبكراً نصف دقيقة.. فقط نصف دقيقة! يا ترى لماذا تحدقون من بعد؟! تعالوا.. نزلوا.. إنزلوا.. قولوا: أنت يا رجل.. لماذا تنظرون من هذا البعد.. تتهامسون.. و تحدقون في؟! تعالوا.. كمن لدغته الحية ليس له قرار.. و لم يكن ليهدأ له بال، كان يحاول نسيان هذا الأمر و لكن عبثاً.. كانت السيّارة و الأشخاص الثلاثة و نظراتهم تلك تتراءى له اكثر من ذي قبل..

أنا لم أكقر عندما فكرّت في إراحة قدمي اللتين تخدرتا بالركون الى المقهى القابع في الزقاق لأرتشف الشاي، لو لم تأت تلك العجوزة الشمطاء لزيارتنا، ما كان بودي الخروج من الدار أصلاً.. مكسورة الرقبة،

جاءت.. كالمرّات السابقة كان بودي أن أرتشف الشاي و أتأمل صفرة الغروب، لكني ماكدتُ أشرب الشاي حتى ظهر هؤلاء كنذير الشر و وقفوا في الجهة المقابلة.. كنت أرغب لونزلوا.. كنت قد دعوتهم، تفضلوا.. تفضلوا.. إشربوا الشاي.. هل من أمر أو خدمة، أنا ألمأمور صالح الهومر، عشرون عاماً و أنا موّظف، لمرتين كافأتني الدائرة، أخشى أن يكونوا قد وقعوا في السهو.. ! هؤلاء الحقراء.. من باب الدعابة.. ماذا أبغي أنا..؟ الشتيمة شيمة مرفوضة، لم ينزلوا.. حدقوا في ثلاثتهم.. لا أتصور إنني شاهدت أحدهم قبلاً.. ماذا يريدون؟ و الله لهم رهبة.. ! وقفة نصف الدقيقة تلك صارت عندي عاماً.. ! حالاً سرت رعشة باردة في أخمص قدمي حتى قمة رأسي، جفّ حلقي، لم استطع أن ابلع ريقي، حسناً فعل صبي المقهى حين قدّم لي قدح الماء، حقيقة إنتفضت، لماذا تخدر جسمي هكذا؟! عجزت عن الوقوف، لحظتها تمنيت الموت و أنا على الأريكة تلك لأخلص! أية حياة هذه؟!

غلبه الأسى لو كلمه أحدهم الآن لأنطلق باكياً في الحال.. إنتظر.. ياللمصيبة لأفكر قليلاً.. ربما دون علمي نطقت شيئاً.. صدقوا حين قالوا (لو لم تقطعه تسبب في قطع رأسك).. هل تصرفت هذه الأيام بشكل غير لائق؟! لا أتصور.. لاأتذكر شيئاً من هذا القبيل.. خاصة و الذين أجالسهم أنا لايتجاوزون أصابع اليد، معهم جميعا كنت مالكا زمام تفكيري.. لم أتحدث في غير الراتب و المعيشة و الغلاء الحالي، طيّب.. و ماذا أبغي أنا الغلاء.. لأتذكر قليلاً بالأمس.. و قبل الأمس.. و قيله أيضاً أنا لم أصادق غير (حمه السفيه)* و هو لايثرثر إلا في العرق و الاكاذيب و لاشيء آخر.. و قبله (قاله المحاسب)*، و في صباح ذلك اليوم إلتقيت (على گوريس) و يشهد الله إن الحديث لم يتجاوز الكلام في العلاوة و البيض.. لم أذكر أحداً.. أستطيع تذكر أحداث شهر قبل الآن.

إذن لماذا حدّقوا في يا ترى ماذا قالوا؟!

حاول جاهداً أن يرسم بسمة على شفتيه و كأن الأمر لايستوجب كل هذا القلق و لكن عبثاً..

ما كانت نظراتي عبثاً.. عسى أن تكون نتائجها خيراً.. ماذا كان قد قال..؟ و ماذا قال الآخرون.. تذكر كلّ ذلك.. لا تخدع نفسك.. إن الأمر ليس لعبة صبيان.. طيّب ماذا أفعل؟! ماذا في إمكاني..

و كيف أتحمل أنا هذا الأمر؟ تخيّل و هم يدوسون على خصيتك و بالكاد لامس خصيته، تخيل كيف يمكن تحمل ذلك؟! تدريجاً يضع ثقله.. آه..آه.. ربما خصي الرجل و حرم من رجولته.. أو كان الجو صقيعا حين يتجمد اللعاب المقذوف و أنت عار تماماً و قد أحاطوك بمبردة أو مبردتين.. ها..ها.. و الأعجب إن القسم بأغلظ الأيمان و تقبيل الأيادي لايجدي نفعاً.. و لكن لماذا أقسم؟! و أنا لم أفعل شيئاً و لم أقل شيئاً و لمن أقول هذا الكلام؟. طيّب يا ترى أنا المكسور الرقبة قعدت في ذلك المقهى.. طيب يا صالح أفندي و قد ذهبت الى المقهى و إرتشفت الشاي إذن قم و غادر إلى اطلالك أنت.. الى الجحيم.. تستحق كل ما يحل بك.. ألا ترد علي.. من ذا سيسعفك؟! من سيعيل كل هذه العائلة؟! هذا هو (السفيه حمه) يأتيني مرّات أعرف إنه بعد الآن بمجرد وصوله سألهي نفسي بشيء ولن أحدثه، و بعد الآن لن أذهب الى ذلك المقهى، شاي العصر.. في دارك.. مع امرأتك و أولادك يضاهي ألف مقهي.. آه.. لا أدري لماذا جسمي ناحل هكذا..؟! و كأن جسمي سحق في مدق، تأمل منذ العصر كنت قد نويت دعوة (گوله) الى هذه الليلة، لكن جزافاً.. يا ترى ما كانت هذه المصيبة؟! هذه النجوم تؤذي عيني لأغمض جفوني ربما نمت ارتخى و تدريجاً غلبه النعاس، شاهد نفسه في زقاق ضيق في الجانبين منافذ وكوى كبيرة و صغيرة لاتعد و خلف كل كوّة زوج من العيون، و الزقاق يبدو و كأنه لانهاية له، كلما

تقدم يضيق الزقاق اكثر و تزداد أعداد العيون، يجري أسرع و الزقاق لانهاية له، فجأة يتوقف، أمامه جدار، هذا الزقاق مسدود لا منفذ منه و يقول لنفسه مرة آخرى (مرة أخرى عليّ المرور أمام كل تلك العيون، يبدأ بالبكاء، يتوسل و لكن لايعلم ممّن! لم أكن نزقاً أبداً لذا لم أتمعن في ملامح أحد، إذن كيف أحاطتْ بي كل هذه العيون، لم ينه نشيجه بعد حتى طلعت له العيون من كل كوة و نافذة، أحاطت به تماماً حتى إنه لم يكن يشاهد غير العيون، إرتعد و كل ماقدر عليه هو أن يصرخ.. إنبلج النهار و السماء صافية في زرقة مائلة للبياض.. تأملها.. نزل.. لن أذهب الى الدائرة أيضاً، سأستقبل و لكن ماذا أفعل بهذه الأسرة الكبيرة؟! حتى إذا ذهبت لن أرفع رأسي في الطريق فقط أنظر أمامي، في الطريق شاهد الناس كالذين تراءوا له مساء، كل واحد منهم وحش، عندما وصل غرفته، لماذا هي فارغة هكذا؟! الوقت متأخر و لكن لا أحد هنا..! سمع صوت الخفير يقول: (صالح أفندي يبدو أن أعمال الدائرة تراكمت عليك لذا أتيت في هذه الجمعة)

إنتبه لنفسه.. وضع رأسه على مكتبه و بدأ ينتحب...

* (حمه) (قاله) تحوير في الدارج من اللغة الكردية (محمد) و (قادر)..

(قصتان قصيرتان)

كتابة و ترجمة: احمدمحمد اسماعيل

١. الضجّر

اعتراه ضجر قاتل، مقرفات هذه الدنيا اللعينة حوله كثيرة.. قال لنفسه: ((كي تبدد هذا السأم سافر الى مدينة اخرى.. و لو لليلة واحدة...)).

دخل احد الفنادق الرخيصة. سلّمه المشرف على الفندق مفتاح غرفة ذات سريرين، تمدد على احدهما.. لا يزال يحاصره الضيق و يشدد عليه الخناق.. سمع من يدق الباب، بدون ان يأذن له بالدخول، دخل الطارق و بيده حقيبة سفر صغيرة..

جلس القادم على السرير المقابل، بينهما طاولة صغيرة. أراد القادم الجديد أن يقول شيئاً ، و عندما لم يلق استجابة، تمدد هو ايضاً و بدأ بالتدخين..

((هذا الضجر اللعين متى يفك الخناق عني...؟))

و لكي يخفف عن نفسه بدأ بعّد الازهار البريّة المنقوشة على الحائط.. عشر.. عشرون.. ثلا.. تخلى عن العدّ جمع كل الازهار و وضعها فوق الطاولة الصغيرة.. تذكر المدن و القرى التي شاهدها، لم يستطيع المضي كثيراً لذلك جمع كل المدن و القرى و وضعها على الطاولة... تذكر حبيبته، سببّت له الذكريات اوجاعا مؤلمة.. طوى كل الذكريات ووجدلها مكاناً على الطاولة ايضاً.. تذكر الوطن و قرى منطقته.. آه.. اراد ان يجمع كل قرى منطقته.. في هذه الاثناء احسّ بدخان كثيفٍ، و عندما التفت راى القادم الممد على السرير نائماً و بقايا سيكارته قد احرقت جميع الاشياء الموجودة فوق الطاولة الصغيره...

٢- آثار

بعد ردح من الزمن.. لنقل بعد مائه سنة خبراء الآثار و المنقبون يكتشفون تحت الانقاض و اكوام من الحجارة و التراب، بقايا قرية قديمة آثاريو ذلك الزمن يكتبون نقاريرهم:

((في منطقة گەرميان عثرثا على آثار قرية، وجدنا بقايا مهد و في داخله عظام لطفل رضيع.. علماء الآثار لم يتوصلوا لحد الآن سبب دفن سكان تلك القرية اطفالهم مع مهودهم..!))

ـ ١٩٨٨ ـ

- قاص من مدينة كركوك.
- نشر المجموعات التاليه.

١. دارەكەی بەرمالّمان ـ شجرة امام بيتنا ١٩٦٩.

٢. دەستی ئۆخەی ـ يد التشفي ١٩٧٢.

٣. ئەسپ ـ الحصان ـ ١٩٧٧.

٤. الانتظار ١٩٨٢.

٥. حجر الصبر ١٩٨٩.

- تمرد النساء/ مسرحية لناظم حكمت.
- ـ و هاجرت الطيوراً ايضاً رواية ـ يشار كمال.

فاروق علي عمر

كي أتفادك

كانت هي قد فقدت صوتها منذ زمان بعيد أما هو فما زال يتذكر بألم، في كل صباح يفتح فيه عينيه، تلك الظهيرة التي فقد فيها صوته.. زمن بعيد، بالنسبة إليه كان قد مضى منذ أن رآها آخر مرة.. قالت له حينها: قد لا أستحق منك كل هذا الحب... لكن يجب ان تعذرني...

في عينيها كان ثمة حزن يلقي بظلاله على جلستهما... غار عميقا في الحزن و هو يرتشف من كوب الشاي ببطء قبل ان ينطق بأن لا شيء يهمه ما دامت هي تحبه.. كان ينظر للأمر كمعادلة حسابية متساوية: هي بإمكانها ان تمنحه الفرح و هو بإمكانه ان يهبها القوة... هكذا فكر منذ اليوم الذي عرف بأنها ترى فيه الحلم الذي كانت دوما تراه... لذا لم يكن غريبا ان يقول لها في كل مرة تفارقه بأن الشمس بالنسبة اليه تغرب حتى لو كان رحيلها في منتصف النهار.. مرة قالت له: أي مدينة تحب؟... هذه ام تلك جئت منها؟

حدق طويلا في ابتسامتها قبل ان يجيبها: المدينة التي تشرقين أنت فيها؟

بعد ثلاثة اشهر حين لمحها مصادفة تعبر الشارع مع أمها كانت تلك الفترات التي يجلسان أثناءها و يتحدثان قد صارت مجرد ذكرى تحبطه و تنخر في قلبه.. يومها تسمر في الشارع أمامها يحدق في شمسه التي أشرقت من دون ان تدري.. حين لمحته لاذت بجسد أمها تحاول حبس ضيائها.

في هذا الشارع الذي يتوسط المدينة يقع بيتها و دائرته.. او دائرتها و بيته.. لا اعرف، ربما يقع فيه بيتهما و دائرتهما و من يدري فقد لا يكون الشارع سوى معبر اليهما... يتوسط الشارع جسر، يرتفع عن الأرض، لقطار لم يعد يسير عليه و على جانبيه بيوت و محال و مكتبات و كلية و دار طباعة... و هناك مساكن لطالبات قادمات من مدن بعيدة، لكنه أبدا مهجور و هادئ و لايمر به سوى القليل من السيارات برغم انه يربط الكثير من المناطق.. حين يصدف ان تمر به فسيخامرك شعور واحد لاغير و هو أنه يفتح ذراعيه لعشاق لم يفكروا بعد، او لم يصلوا بعد، في الضياع في غابة جسد الآخر فأشجار المكان الكثيفة و الهدوء الحقيقي الذي يهطل في داخلك كما المطر تدفعك، كما دفعته هو في تلك الظهيرة الأليمة، لأن تحب كل شيء تلقاه و تدرك حقيقة ان الحياة يمكن ان تستغني عن أي شيء الا هذا الحب و الحميمية التي

نحسها تجاه الأشياء في لحظات و أمكنة معينة و ربما هو هذا الشيء الذي دفع به في تلك الظهيرة لان يحييها برغم كل ما سبق.

كانا يعملان في مكان واحد... و برغم انه صار يشك حتى في هذه المعلومة او الذكرى الا انه يعود فيصدقها.. أنا أستطيع ببديهية بسيطة ان أؤكدها له او لكم... فلو لم يكونا قد تعايشا مدة ما في مكان واحد لما كان قد داهمه الشعور بالألفة ظهيرة شاهدها في ذلك الشارع و ركض خلفها يلهث لتحيتها و لكان ينظر، من دون الاقتراب منها بحميمية، مثلما ينظر إلى أشياء الشارع الأخرى، و يحدق هادئا في جسدها الأنثوي المستقيم و صفحتي خديها المشرقين و الشعر المنسدل على الكتفين... مثل أية فتاة جميلة أخرى نفرح لمرآها ثم لاتلبث ان تغمرها مرائي فتيات أخريات.

مرة جاءت له بدفتر كتاباتها الشخصية... و قد يكون هذا الادعاء كذبة أخرى منه او منها و ربما و هما مني... لكنه يتذكر أنها طلبت منه ان يقرأها ثم يكتب لها شيئا... أي شيء عن أي شيء.. همس صديقه و هو يقلب اناقة الدفتر: هذه أحلى فتاة يمكن ان تقع عليها العين.. اذا كنت تحبها فهذه فرصتك.

لكنه، و لايدري لماذا، كتب عن الماضي... كتب انه لا يهمه الماضي أبدا ما لم يكن في هذا الماضي شيء يشبه الصاروخ الذي ينطلق في زمن مضى ليحطم أناسا في زمن يأتي.

حين مسكت بالدفتر تلهفت كثيرا على قراءة ما كتب و حين انتهت من قراءة نظريته عن الماضي و التي استغرقت صفحتين من اجمل دفتر لأجمل فتاة هزت كتفيها و قالت باسمة بدلال:

ـــ لم افهم شيئا..

سحب الدفتر من يدها بسرعة و كتب قائلا، بل قال كاتبا: انت تفهمين ما أريد قوله... لن أكرره لأنك تقرأينه على وجهي و لاأستطيع الصراخ به لان أناس و أشياء هذا المكان تجثم على حنجرتي.

بعد ثلاثة أشهر حين لمحها، بعد كسوف طال، تعبر الشارع مع أمها تذكّر عصر ذلك اليوم الذي صار بعيدا و تذكر انه وقتها لمح، حقيقة لا خيالا، عصافير تضرب بأجنحتها غبار المكان و زقزقتها تغطي على أصوات المكائن و طرقات أحذية الغادين و الرائحين... كانت شفتاها ترقصان و شعرها يتموج في بحر من الفرح يبدأ من عينيها و لاينتهي في أصابعه التي تعبث بالأوراق من غير وعي منه و من غير ان يحس بهذا الجسد الغض الصغير الذي يردد لاهثا ان فارسها قد وجدها لكن المسافات بينهما شاسعة و كل منهما ملقى على جانب من محيط...

هو ما زال يتذكر، من ذاكرة تخر منها الأشياء على الدوام، ان العصافير راحت تضرب بأجنحتها بقوة و راحت تصرخ كصقور هائجة حين قال: لاشيء يهم.. انا احبك و أنت تحبيني.. هذا يكفي لمجابهة أي عاصفة.

لكنها حركت رأسها طويلاً امتد لشهور قبل ان يسمع ضعفها يقول: و ما فائدة الحب اذا لم اكن لك؟

في إحدى الأمسيات، و كان الألم قد دب فجأة في فقرات ظهره و قصر خطواته، كان يمشي على مهل في الشارع و يداه في جيبي بنطاله، و رأسه نحو الأرض و

في محاولة أخيرة للتغلب على آلام ظهره شرع يستحضر في ذهنه أياما مرت عليها اشهر ثلاثة... سمع زقزقة العصافير ترفرف بأجنحة مبتلة تحت مطر يسقط عليهما و كل منهما يحدق في عيني الآخر و هما يضحكان... ضحك فجأة عندما تذكر تلك الجملة التي كان يستهل بها رسائله اليها.. كان البوح بالكلام صعبا او هكذا أوحت هي إليه ففكر في ان يستغل الأرق، الذي كان يلازمه، في مناجاتها برسائل يعطيها لها لتقرأها حين يجلسان إلى بعض حيث لايسمعه الاها... حين أراد أن يردد مع نفسه ـ هكذا عبثا او ضحكا على نفسه و ربما عليها ـ "أملي للابد" جملته الأثيرة في رسائله، رفع رأسه ليمتص مشهد الشارع كله فراها في الجانب الآخر من الشارع تتهيأ لعبوره مع امها.. في تلك اللحظة حين لمحته واقفا قبالتها ينظرها و يداه في جيبي بنطاله لاذت بجسد أمها و هما يعبران الشارع حتى صار خلفهما تماما... ظل طويلا يرقبها و يفكر في اشهر ثلاثة قضاها بالبكاء على فتاة لم تقل له حين رآها آخر مرة سوى ان في رأسها صراعا أتعبها و ان بها حاجة لبعض الراحة... فكر في تلك الليالي التي كان يهب فيها من فراشه ويندفع نحو الشارع يذرعه متخيلا أنها جالسة وراء نافذتها و أمامها رسائله ملقاة و في عينيها دموع ترنو من خلالها نحو السماء تارة و نحو الشارع تحتها تارة أخرى و هو في شوق لان تمطر السماء كي يتأكد أنها ستتخيله بلا ريب يمشي تحت المطر في الشارع قريبا منها و ربما يسحب خلفه خيطاً طويلاً من الدموع يتلألأ على الإسفلت الاسود المبتل... الآن حين اذكره بتلك الليالي يهز رأسه قليلا قبل ان يقول: كنت مجنونا... ثم و ما أدراك أنت فقد أكون قد اخترعت حكاية تلك الليالي ذلك اني كنت اردد دوما بان لابد للإنسان في حياته من قضية و ان حياته هذه لا معنى لها اذا ما افتقدت الجنس الآخر.

في تلك المرة حين تلاشت صورتها ـ و معها امها ـ من مشهد الشارع و اختفت خلف جدران لا يستطيع اختراقها و كان قد نسي تماما آلام ظهره، و ربما تكون هي الأخرى قد تلاشت، أدرك ان الصدأ قد زحف إلى عينيه، و ربما إلى اعمق منهما، لان هذه التي عبرت الشارع لائذة بجسد أمها لايمكن ان تكون هي... هذا الإحساس سيتأكد له بعد أسبوع من ذلك حين تهل تلك الظهيرة التي صارت خطا فاصلا بين مرحلة من حياته، و ربما من مماته، و بين مرحلة أخرى.

بعد اشهر ثلاثة و أسبوع واحد كان لايزال ينظر بمهابة إلى اشياء يعلم هو جيدا ان الناس ما عادوا ينظرون اليها الا باستخفاف لكنه كان ما يزال مستسلما لاعتقاده انه قبل اشهر ثلاثة و أسبوع واحد قد وجد فتاة يمكن ان تبتسم حين تقدم لها وردة أو تقول لها أنت أملي للابد... قد تصفونني بالقسوة و انا احكي عن أشياء ما عاد يفعلها و لكنه، في الحقيقة، لا انتم و لا أنا و لاحتى هي يمكن ان نحدس ما كان عليه خلال اشهر ثلاثة.. بل خلال أسبوع واحد يفصل لحظة رآها، او رأى واحدة أخرى تشبهها، تعبر الشارع مع أمها و لحظة رآها تمشي في الشارع نفسه في ظهيرة لم يخمن أبدا ما يمكن ان تخفي.. هل نلج الان تلك الظهيرة؟... لابد من إثارة حواسنا إلى آخر مدياتها و نحن نتابعه لحظة شاهدها تقطع الشارع بخطواتها القصيرة الصامتة... ركض خلفها لاهثا او هكذا شعر بنفسه و هو يلاحقها في شعور هو بالضد تماما من شعوره يوم قال لها قبل زمان بعيد، بعيد جدا ان أناس و أشياء ذلك المكان جاثمة على حنجرته لاتدعه ان يصرخ بما تقرأه على وجهه... هو ما زال يتذكر، و سيظل يتذكر على الرغم من ذاكرته المثقوبة، انه كان يشعر بنفسه، ساعة افترقا إلى لقاء عصر الغد، لايمشي على الأرض بل يطير محلقا أعلى من الآخرين... كل الآخرين.. كان ينظر إلى السماء و هو يلهج بالشكر على هبة التحليق.. على رغبة الصراخ في الشارع بأعلى صوت... في تلك الظهيرة لم يعد يتذكر من ذلك اليوم البعيد شيئا سوى كسراب بعيد او كحكاية صديق لم يعد يراه و لهذا فانه حتى لو ان

رغبة الصراخ قد استبدت به فلا يمكن ان يكون الصراخ الظهيري الا صورة معاكسة تماما لذلك الصراخ الأول في مرآة مشروخة و ربما ملطخة... و هو يلاحقها كانت أشياء الشارع كلها في مكانها، تراقب مرتادي الشارع كما هي عادتها، لكنه لم ير سواها، بتعبير أدق لم يكن ير سوى الصورة الخلفية لها و بالذات شعرها المنسدل على كتفيها و ظهرها... كان يركض لاهثا و قد نسي تماما ما كان قد فكر فيه مع نفسه ان يسمعها لو رآها و في الوقت نفسه نسي كل ما حصل في اشهر ثلاثة و أسبوع واحد لم يبح به لأحد و لم نستطع نحن ان نحدسه... حين وصل تماما إلى موازاة صورتها الجانبية التفت إليها، و قد بهرته للحظات إشراقة صفحة خدها الأيسر، و قال: كيف حالك؟.. كانت تمشي على مهل من دون ان تلتفت إليه يمشي لصقها او تفزع من ضجة قلبه... حين كرر التحية أدرك يقينا انه لم يقل: "كيف حالك؟" و إنما هو أراد ان يقوله.. صرخ، أو أراد ان يصرخ، بالتحية.. لكنه هو نفسه لم يسمع.. هو على استعداد لأن يعترف آلاف المرات انه حقيقة لم يسمع نفسه يصرخ... أنا أيضا يمكنني ان اشهد، من دون تردد، انه لم يتكلم في ظهيرة ذلك اليوم او يصرخ بل هو أراد ذلك.. اعلم ان الشهادة تتطلب برهانا و لذا فإني أقول بأنه من المحال ان لاتكون قد سمعته.. تخيلوا كلبا في شارع يقترب من فتاة و ينبح في وجهها، لا يمكن ان لا تبالي إلا إذا كانت هي القمر نفسه لكنه حتى الجنون لا يمكن ان يجعلنا نتخيل ان القمر يمكن ان يمشي في شارع... إذن هو أراد تحيتها لكنه فقد صوته و لكنه للان يفكر، و قد جعلني أنا الآخر في حيرة لا فكاك منها، كيف أنها لم تلتفت إليه؟... هو فقد صوته و قد سلمنا به فهل فقد، في تلك الظهيرة المظلمة، صورته أيضاً و إلا كيف يمكن ان تتابع طريقها، على مهل، من دون ان تلتفت لشاب جاءت له مرة بدفتر كتاباتها السرية!! و لكن الأمور لا يمكن ان تكون على هذا النحو... ان شخصا يفقد صورته لا يمكن ان يرى.. هو ما زال يرى صفحة خدها الأيسر مطبوعة امام عينيه.. نعم اذا ما كانت تجربة أوتاره الصوتية صعبة فإن تجربة صورته تنبع من وجود واحد من حواسه، في الأقل، و هي عيناه... إذن ما دام الأمر كذلك فقد تكون هي التي فقدت صورتها بعد ثلاثة اشهر و أسبوع من فقده لصوتها... إذن ما الذي دفعه، في تلك الظهيرة، لأن يركض لاهثا في الشارع حتى يفقد صوته؟!...

لم اعد أراه الآن أو اسمع به... فقط اعرف ما جرى له حين و اصل جريه اللاهث في الشارع تاركا إياها خلف ظهره، او هكذا اعتقد، شاعرا برغبة جارفة في البكاء... بكاء يغرق الشارع بما فيه.. لكنه لم يبك.. ليس لأنه خجل من ذرف الدموع بل لأنه نام.. نام نوما عميقا امتد إلى صبيحة اليوم التالي... حين استيقظ تذكر، و من ذاكرة طرية، بألم ظهيرة اليوم السابق لكنه قام مقاوما الألم و باحثا عن نفسه يلملمها و يمضي... لكنه لم يجدها و وجد بدلها فراغا... هو قبو اسود لا أعلم.. لكنه ما زال يسعى، من يومها، لملئه.

فتاة الباندا

قال العامل الواقف بجانب جهاز صنع البوضة:

ــ ماذا هناك؟: ــ هل أستطيع مساعدتك؟

تنبهت الفتاة و كأنها تذكرت انها قد دخلت المحل لشراء البوضة و ليس لمعاينة الدب الصغير الذي يحمل بسكويتا مخروطيا مملوءا بشهية بأنواع ملونة من البوضة.. كانت رؤية دب الباندا الصغير كل يوم و هي عائدة إلى البيت من عملها تشكل لديها لحظات مثيرة لم تكن تستطيع تخليص نفسها منها بل لعلها تجد في ابتسامته و نظرته الودودة من خلف زجاج المحل بعضا من السلوى و العزاء حتى انها رأته عدة

مرات في منامها و هو يغـادر مكانـه في واجهـة المحـل و يقف أمامها في وسط الرصيف يمد لها بقطعة البوضة.

مدت يدها للعامل تتسلم قطعة البوضة و هي تردد بثقة:

ـ لا.. لا شيء.. لكني احب الباندا كثيرا

ضحك العامل و هو يقول:

ـ انه في طريقه للانقراض و ربما لهذا السبب و ضعوا دميته هنا.

أرادت ان تقول لـه بـأن الأشـياء الـتي نحـاول التمسك بها و الابقاء على وجودها قربنا و أمام اعيننـا هـي وحدهـا الـتي تنقـرض لكنـها عرفـت بأنـها سـوف تتورط مع العامل في حديث غير مجد أشبه بالاعترافات الشخصية بينما هي لم تدخـل المحـل سـوى لان تـرى ابتسامة الباندا الصغير عن قرب.

في الليل حين يقطع الدب الصغير الطريـق عليـها في وسط الرصيف و يقـدم لهـا قطعـة البوضـة تكـون قـد مشت مسافة طويلة من الزحام البشري الذي تضيق به و هي تسمع اصواتـا متشـابكة تتبـين منـها في النهايـة صهيل احصنة غاضبة تندفع نحوها بطرقات حوافرهـا المتكررة فتركض نحو شوارع مـهجورة تطاردهـا فيـها كلاب مسـعورة شـاردة فتفقـد أثنـاء الجـري فـردة مـن حذائها و حين تشعر بالتعب و الإنهاك يقترب منها الدب و هو يبتسم و يمد لها بقطعة البوضة.

اقتربت الفتاة من الباندا المواجه للشارع و قالت:

ـ أنا احب الدمـى كثـيرا.. أنـا لا اشـعر بـها دمـى.. إنني اشعر بـها مـن دم و روح.. ليتـها كـانت تسـتطيع تنـاول البوضـة مثلـي.. يسـعدني جـدا لـو أمطـرت السماء، بدل الماء، البوضة!

ـ أخشى ان يكون عليك العمل في محل مثل محلنا.

كانت الفتاة قد أنـهت تنـاول قطعـة البوضـة بينمـا تتـأمل الدميـة الكبـيرة للـدب الصغـير و تدقـق في ابتسامته و اشـراقة عينيـه، و فكـرت انـه لـولا الحـرب التي أخذت والدها منذ سنوات صارت بعيدة لربما كان قد جاء لها الآن بباندا حقيقي فوالدها الذي كـان كلمـا أنهى إجازته الدورية ودعها ووالدتها بصمت ثم يمضي كأنما إلى نزهة قريبة، كان كثيرا ما يقول لها انـه حـين تتوقف الحرب و يعود سوف يأتي لها بـهدايا كثـيرة لا تخطر بها ببال، لكنها كانت تستيقظ كل ليلـة مفزوعـة تصـرخ مـن هدايـا والدهـا.. كـان يـأتي لهـا في حلمـها برؤوس مقطوعة لجنود العدو و بأسلحة تسهل القتـل و بـتراب احمـر مشـبع بـالدم و ملابس عسـكرية ملطخـة بالاوحال و الدماء و مقطوعة الاطراف او مليئة بفتحات الشـظايا.. و حـين توقفـت الحـرب لم يعـد والدهـا امـا هداياه فقد ظللت تصلها بين الوقت و الاخر حتى بـات النوم بالنسبة لها عملا متعبا.

قال العامل:

ـ هل تريدين قطعة أخرى؟!

أدركت الفتاة أخـيرا أنـها قـد أثـارت ريبـة العـامل فخرجت و قد تذكرت انها ما كان ينبغي لها ان تفضـح العلاقة السرية التي تربط بينها و بين الـدب... أعطـت ظهرها للدب المبتسم وراء زجاج واجهة محل البوضة و هـي تخطـط لأن تمتنـع في الغـد عـن دخـول المحـل و الاكتفاء بمقابلة الدب في وسط الرصيف.

حاوره: عبدالله طاهر البرزنجي

فاضل العزاوي في مدينة السليمانية

ما أريد الوصول إليه هو الذي يفرض عليّ الشكل الكتابي

في الفترة الأخيرة أقيم مهرجان خاص بمئوية الشاعر العراقي محمد مهدي الجواهري في كردستان حضره وفد ضم نخبة من مثقفي سوريا و لبنان و المغرب و سلطنة عمان و مصر. اغتنمنا هذه الفرصة و التقينا الشاعر العراقي فاضل العزاوي المقيم في المانيا.

فاضل العزاوي غني عن التعريف فهو إضافة إلى كونه شاعراً عربياً معروفاً عزيز في قلوب مثقفي الكرد، حيث ترجمت في فترات متقطعة نماذج من أشعاره الى اللغة الكردية. إنه غزير الانتاج في الشعر و الرواية و القصة و المقالات لكنه جدي في كل عمل أدبي يصدره، يحسب حساباً خاصاً و دقيقاً للمفردات و الجمل و الأمور الفنية. حين يذكر جيل الستينات في مناسبة ما يقفز الى الذهن رأساً إسم فاضل فله قصب السبق في تجارب أدبية طليعية و تجريبية. لايزال يحتفظ بحيوته الأدبية و الثقافية الوثابة. حريص على تقديم الجديد في مجال الرواية و الشعر و المقالة و القصة و الترجمة و له أكثر من ثلاثين كتاباً باللغة العربية و الانكليزية، كما ترجم العديد من قصائده الى لغات العالم. حصل ديوان له على جائزة ديوان الشعر العالمي عام ١٩٩٧. من أهم أعماله الشعرية و الروائية و القصصية باللغة العربية:

١.صاعداً حتى الينبوع، بيروت. ٢. الاسفار، بغداد، (١٩٧٦). ٣. رجل يرمي احجاراً في بئر، لندن، بيروت. ٤.الشجرة الشرقية. ٥.فراشة في طريقها الى النار. ٦. في نهاية كل الرحلات. ٧. سلاماً ايتها الموجة، سلاماً ايها البحر، بيروت. ٨. الديناصور الاخير، بيروت. ٩. القلعة الخامسة، دمشق. ١٠. مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة، بغداد. ١١. كوميديا الاشباح، كولونيا، بيروت. ١٢.آخر الملائكة، لندن، بيروت. ١٣. مدينة من رماد، دمشق. ١٤. الاسلاف، كولونيا، بيروت. ١٥. الهبوط الى الابدية بحبل، دمشق. ١٦. بعيداً داخل الغابة، البيان النقدي للحداثة العربية، دمشق. ١٧. الروح الحية، جيل الستينات في العراق، دمشق.

اضافة الى كتب ترجمها من الالمانية و الانكليزية.

عبدالله طاهر: ننطلق من حدود الرواد، هل يمكن اعتبار جهود بعض من سبق بدر شاكر السياب جذوراً للحداثة؟

فاضل العزاوي: في الحقيقة هناك خطأ في الثقافة العربية عندما يجري التأكيد على ان الحداثة الشعرية العربية بدأت مع نازك الملائكة و بدر شاكر السياب و عبدالوهاب البياتي وبلند الحيدري. ما فعله هؤلاء هو أنهم جاؤوا بقصيدة التفعيلة، أي أنهم كسروا اعداداً متفاوتة من التفعيلات في كل سطر شعري. الحداثة الحقيقية بدأت مع نهاية القرن التاسع عشر و بداية القرن العشرين كما دخل الى الادب العربي شكل جديد لم يكن معروفاً في الأدب العربي و هو القصيدة النثرية. و قد بدأت هذه المحاولة في المهجر و من افضل من قدم نماذج عنها هو الريحاني و لو أنها كانت نماذج ترتبط بروح العصر. لكنه اشار الى ان هذه القصائد النثرية مستوحاة من قصائد أوراق العشب لوالت و تمن و متأثرة بها. و فيما بعد، و في تلك الفترة نفسها كتب الزهاوي بعض القصائد النثرية و قال: الشعر في المستقبل سوف يكون هكذا. و قد استمرت هذه الحركة في الحقيقة فترة طويلة و نشرت نماذج كثيرة منها. و لكن يبدو ان قصيدة التفعيلة كانت ضرورة تاريخية لأن القصيدة النثرية التي بدأت في تلك المرحلة الاولى لم تجد لها قراءاً واسعين، و كما انها لم تحظ بالاعتراف بسبب ان الاذن العربية كانت معتادة طوال قرون على ايقاع القصيدة العمودية و لذلك فان قصيدة التفعيلة تشكل نوعاً من المساومة التاريخية لانها اقتبست التفعيلة من الشعر العمودي و لو انها غيرت في عدد التفعيلات مثلما استفادت من القصيدة المنثورة بطريقة كتابتها و شكلها. بالتأكيد ان الحداثة بدأت قبل بدر شاكر السياب و نازك الملائكة.

عبدالله طاهر البرزنجي: مع ظهور مجلة شعر اللبنانية قفز الشعر قفزات عديدة، ما مدى تأثر فاضل العزاوي بجهود شعراء مجلة شعر الحداثوية.

فاضل العزاوي: الحقيقة أنا قرأت مجلة شعر منذ البداية مثلما نشرت فيها منذ البداية. لا أستطيع أن أتحدث عن تأثير مباشر، ربما استفدت منها لكنني أمتلك نقدي الخاص لمشروع مجلة شعر، المشروع الحداثي الذي طرحته أنا مع زملاء آخرين يختلف تماماً عن مشروع مجلة ((شعر)). مجلة شعر أثرت بهذه الطريقة أو تلك أيضاً في بعض البلدان العربية

عبدالله طاهر و فاضل العزاوي

لكنها لم تكن برأي حركة و انما كانت مجموعة اصدقاء اتفقوا على اصدار مجلة: يوسف الخال، أنسي الحاج، شوقي أبي شقرا، أدونيس، انتهى المشروع أساساً بتوقف مجلة شعر. لقد كان مشروعاً امتلك الكثير من الأخطاء الفكرية لأن المشروع اعتبر ان الحداثة الأدبية ممكنة بدون ربطها بما هو شمولي.

عبدالله طاهر البرزنجي: الستينات مرحلة خصبة و مثمرة في الادب العربي و العراقي بشكل خاص. ما هي مميزات و خصوصيات الشعر الحديث في الستينات؟

فاضل العزاوي: في الحقيقة الشعراء و الكتاب العراقيون أفضل من مثلوا هذا الجيل ففي هذه الفترة توفرت أوضاع لم تتوفر في بلدان عربية اخرى. تحدثت عن هذا بالتفصيل في كتابي ((الروح الحية)) بدأت الستينات العراقية بعد انهيار انقلاب ١٩٦٣ الدموي و لذلك جرى اعتقال معظم الشعراء و الكتاب الذين بدأت منهم شرارة الحركة الستينية. السبب الأساسي هو أنهم عندما خرجوا في أواسط الستينات من المعتقلات و السجون كانوا يمتلكون الكثير من النقد للحركات السياسية و لاشكال القمع و الدولة، لذلك انطلقوا من منطلق آخر غير منطلق الرواد، بدأت عندهم الحداثة بـ: شمولية الدولة، الدعوة الى الحرية و التعددية اضافة الى نقدهم للايديولوجيات الجامدة التي كانت تضع كل شيء ضمن مقياس واحد و تحاول ان تفرضه على الجميع. بهذا المعنى كان الستينيون يعبرون عن مرحلة جديدة في الثقافة العراقية. الشيء الأساسي في هذه المرحلة هو ان الكاتب أصبح يعود الى نفسه كمرجعية و ليست الى مرجعيات خارجية أخرى.

كان الستينيون يعبرون عن مرحلة جديدة في الثقافة العراقية. الشيء الأساسي في هذه المرحلة هو ان الكاتب أصبح يعود الى نفسه كمرجعية و ليست الى مرجعيات خارجية أخرى

عبدالله طاهر البرزنجي: في سنوات الستينات اشتد النقاش في الغرب، في فرنسا مثلاً، حول البنيوية و النقد الاكاديمي و ما بعد الحداثة و نقد استجابة القارئ، يومها كنت شاعراً مغامراً و مجدداً، هل كنت مطلعاً على تلك التيارات و المناهج و؟

فاضل العزاوي: السبب الأساسي الذي ساعد على نشوء الحركة الستينية منذ البداية منذ أن كنا في كركوك و في المرحلة المتوسطة هو اننا كنا نتابع أحدث ما يجري في الأدب العالمي و كنا على اطلاع على التيارات الأساسية ليس في أواسط الستينات و انما قبل ذلك، و من أهم الحركات التي اثرت على نشوء الحركة الستينية هو ما يسمى بنشوء حركة الطلبة و الشباب التي تعاطفنا معها كثيراً و هذه الحركة كانت تضم كل الاتجاهات الجذرية داخل المجتمعات الاوربية لكن الحركة الأهم التي استفدنا منها شعرياً و تركت بعض التأثير علينا هي حركة البيكنيكس التي نشأت أساساً في الولايات المتحدة الامريكية و التي قدمت نماذج مختلفة من الكتابة و تعلمنا من روادها كيف تكون العلاقة بين الكاتب و المجتمع، بين الشاعر و الكتابة، بين الشاعر و الرؤيا. طبعاً كنا مطلعين على هذه الاتجاهات كلها.

عبدالله طاهر البرزنجي: كنت ماركسياً في وقته و اعلنت ثورة تجريبية هل كان ذلك وراء ميل فاضل العزاوي لاصدار بيان شعر ٦٩؟

فاضل العزاوي: لا اعتقد اني كنت شكلانياً.

عبدالله طاهر البرزنجي: أقصد كنت شكلانياً في بعض نماذجك الشعرية؟

فاضل العزاوي: كل ما في الأمر هو انك عندما تبدأ بشيء جديد يجب أن تلجأ الى التجريب، كانت هناك

تجريبية معينة في الكتابة و كانت ضرورية. في الحقيقة كل كتابة تبدأ بالتجريب لكنها يمكن ان تتكرر مع الزمن لان التجريب يعني انك تشق طريقاً جديدة عندما تسلك هذه الطريق تصبح سالكة، أما التجريبية أو الشكلانية كانت أيضاً متعمدة و قد تعمدت و في بعض القصائد أن أكسر الرؤيا الاحادية، التفكير الجامد، أما (القصيدة يجب أن تكتب بهذا الشكل لاغير) أنا قلت ان القصيدة يمكن أن تكتب بألف شكل، يمكن أن تكتب باللغة و بدون لغة. انا اعطي الشاعر الحرية ليمتلك العالم كله بالطريقة التي يريدها بشرط أن يتوصل الى نص متوهج و عظيم.

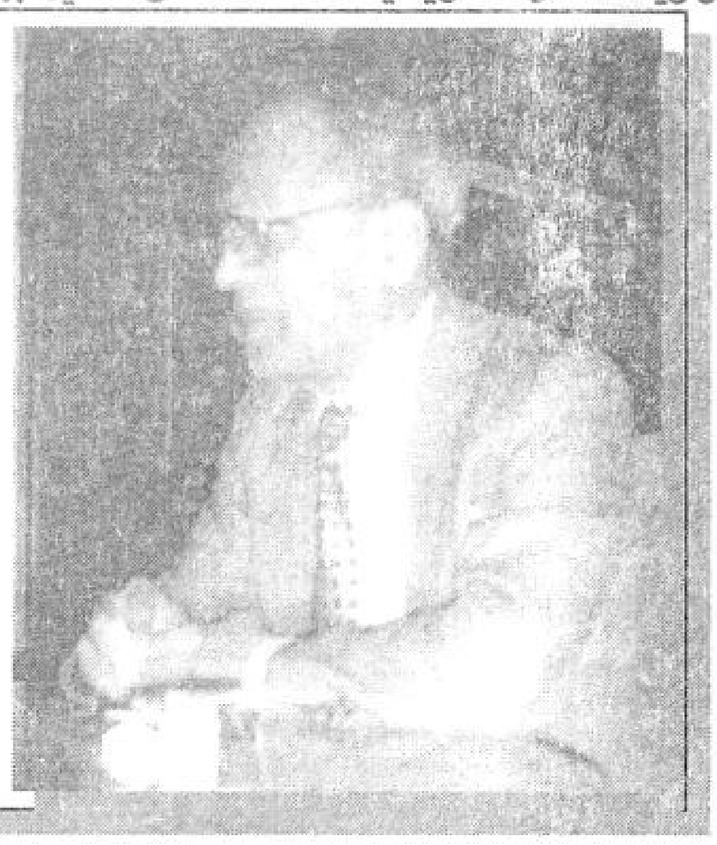
عبدالله طاهر البرزنجي: فاضل العزاوي من الشعراء العراقيين القلائل الذين افادوا من الفن التشكيلي، من توزيع السواء على الورقة، و من فن القص، ماذا عن النص المفتوح على كافة الأجناس الأدبية و الفنية؟

فاضل العزاوي: هذا ايضاً يقع ضمن المحاولات التجديدية الرائدة في الأدب العربي، اسمح لي ان أتكلم عن ذلك، النص المفتوح حتى في الغرب كمفهوم بدأ يطرح في الثمانينات. لكننا بوعينا و قراءتنا توصلنا الى مثل هذا النص المفتوح في مرحلة مبكرة جداً. اذا أخذت مثلاً ((مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة)) الآن يعتبر هذا النص نصاً كلاسيكيا بالنسبة للنص المفتوح. في نص ((آخر الملائكة)) هناك مزج بين الرواية و الشعر و المقالة و المسرحية و الموسيقى في طريقة الكتابة، هناك مزاوجة بين الكتابة الاوتوماتيكية التلقائية و بين الكتابة المنظمة المدروسة.

إنني استطيع ان أقول ان الأدب (تستطيع أن تحقق في ذلك) الأدب العربي لم يعرف مثل هذه المحاولة كما عرفناه نحن. النص المفتوح يرتبط برؤيتنا للحداثة. أنا لااعتبر أن الشعرية توجد في القصيدة وحدها و انما في كل الأشكال الاخرى. شخصياً أعتبر بعض الروايات مثل رواية يوليسس لجيمس جويس، اعتبر بعضها أو مقاطع منها قصيدة رائعة و عالية تمتلك شعرية كبيرة،

هذه الشعرية يمكن ايضاً أن تجدها أحياناً في اللوحة، أحياناً في الموسيقى، أحياناً في المعمار، أنا حاولت أن أركب القصيدة من الأجناس الأخرى و ربما نشر أفضل نموذج لي في فترة مبكرة استخدمت فيه القصيدة النثرية، قصيدة التفعيلة، اللافتة، الملصق، الصورة الفوتوغرافية، الصورة المرسومة، أحياناً نصوصاً أضعها بطريقة تفجر النص، و حتى أحياناً بلغة اخرى مثلاً باللغة الانكليزية في ((مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة)) كتبت بعض المقاطع باللغة الانكليزية. هذه المحاولة كانت في رأي ضرورية و أساسية جعلت من الشاعر العراقي أن يخرج من القالب، يمتلك حرية الرؤيا، حرية النظر و المحاولة و المغامرة. بالتأكيد خضنا صراعات شديدة لكن من زاوية النظر التاريخية استطعنا أن نسير بهذه المحاولة حتى الآن.

بالحزب الحاكم فضلاً عن ان ثقافتهم كانت محدودة و مغامرتهم ليست شاملة و كلية، الفارق إننا (أقصد الجيل الستيني) لم نكن متمردين في القصيدة فقط بل كنا متمردين في الحياة أيضاً، دخلنا الاحزاب السياسية دخلنا المعتقلات و السجون، اصطدمنا بالاحزاب، تناقشنا معها، هذا الشئ لم يحدث للجيل السبعيني، كثيرون منهم انتهوا الى أحضان السلطة وتواطئوا معها حتى نماذجهم الشعرية، في رأي لم أجد نماذج باهرة لانها تفتقد الى الروح تفتقد الى الرؤيا الكلية التي وجدها و امتلكها الجيل الستيني الذي كما قلت لايعتبر الحداثة ممكنة في الشعر فقط بل على الشاعر أن يكون متحرراً وحديثاً في كل شيء، في رؤيته، في حياته. نحن انطلاقاً من رؤيتنا تركنا أسرنا وعشنا وحدنا، اشتغلنا الى آخره، هذا لم يحدث لشعراء السبعينات.



أنا أعطي الشاعر الحرية ليمتلك العالم كله بالطريقة التي يريدها بشرط أن يتوصل الى نص متوهج وعظيم

عبدالله طاهر البرزنجي: هل استطاع شعراء السبعينات الخروج من الفضاء الستيني، ما مدى انعكاس خطوط بيانكم في الشعر السبعيني؟

فاضل العزاوي: بالتأكيد، لايكتب جميع شعراء السبعينات بنفس الطريقة، لكل منهم محاولته، لكنني اعتبر بشكل خاص ان ما حدث في السبعينات هو نوع من الارتداد على أفكار الجيل الستيني. الجيل السبعيني نشأ في ظل السلطة و الكثيرون منهم ارتبطوا

عبدالله طاهر: ما الذي جمع أو يجمع بين شعراء ستينات العراق و ستينات البلدان العربية؟ هل نوقشت الظاهرة الستينية في حينها أم تصاعد النقاش بعدها؟

فاضل العزاوي: كانت هناك محاولات أخرى لبعض أدباء الستينات لكنها كانت محدودة مثل محاولات غاليري ٦٨ كما كانت هناك محاولات محدودة جداً في سوريا و لبنان لكن ماحدث في الحركة الستينية العراقية مختلف تماماً، سيطرنا على الساحة الثقافية بكاملها بأفكارنا و حواراتنا و نقاشاتنا، خلقنا واقعاً

جديداً تماماً، هذا الشيء لم يتحقق في البلدان العربيـة. كتاباتنا أيضاً كـانت تصـل و مـن أهـم المجلات الـتي احتضنت ألأدب الستيني مجلة الكلمة مجلة شعر ٦٩ و بيانها لذلك أنا أميز دائماً و أوكد ان الحركـة السـتينية كانت في جوهرها و في عملها الأساس في العراق و ليست في البلدان العربية الاخرى.

عبدالله طاهر البرزنجي: كانت حداثة بدر هامـة في اطار الريـادة، هـل كان بـدر شـاكر السـياب في نظركم شاعراً حديثاً موشكاً على السقوط في أحضـان التقليـد يوم أصدرتم بيانكم (بيان شعر ٦٩)؟

فاضل العزاوي: في الحقيقة أنا كتبـت مقـالاً حـول بدر شاكر السياب في العام نفسـه أو قبلـه و عـن نـازك الملائكة و عبدالوهـاب البيـاتي في العـام ١٩٦٤ عندمـا كتبت في السجن أرسلتها على شكل رسـائل الى احـدى الجرائد فنشرتها و نشـأت الحركـة السـتينية علـى هـذا المفهوم. قلت ان بدر شاكر السياب كان شاعراً ممتـازا و جيداً لكنـه يميـل الى التقليـدي بلغتـه وصياغتـه و نبرته الغنائية العالية.. فضلاً عن ذلك كان جيل الرواد بشكل ما رومانسياً (وطروحاتهم) حتى عنـد بـدر نجد قضايا اجتماعية و قضايا سياسية حفار القبـور مثـلاً، أما عندنا فقد اتجهت القصيدة الى الحميمية الى الداخل الى الكتابة الشـخصية الـتي نجدهـا حيـة وقائمـة حتـى الآن. انتقلنا من مرحلـة بـدر الـتي نعتبرهـا ضروريـة و أفادتنا كثيراً غير اننا انتقلنا من القصيدة و من النص من حال الى حال.

عبدالله طاهر البرزنجي: في مقـال لـك تميـز داخـل الشعر العربي بين محاولات مختلفة من الشـعر الحديـث مثلاً، القصيـدة الغنائيـة البسـيطة، القصيـدة العنائيـة التهويميـة، القصيـدة الانطباعيـة الوصفيـة، القصيـدة الغنائية المرتكزة الى لغة موصلة، القصيدة الملموسـة، القصيـدة الملحميـة الـتي غالبـاً مـا تمتلـك غنائيتـها الخاصة بها، القصيدة المركبة الطليعية الـتي قـد تلجأ الى الوسـائل اللغويـة و البصريـة، كيـف يجـد فـاضل العزاوي نفسه بين هذه الألوان و الأنواع؟

فاضل العزاوي: تستطيع أن تقول انني مررت بـها (هنا توقف فـاضل قليـلاً وضحك ثـم قـال: لا، عفـواً) هناك بعض المحاولات الشعرية مثل القصيـدة الغنائيـة البسيطة التي أعتبر نفسي بعيـدا عنـها، أمـا القصيـدة التهويميـة فأنـا ضدهـا تمامـاً، القصيـدة الانطباعيـة الوصفية قد تنطبق على بعض الشعراء الآخرين أما أنا بشكل عام فأميل الى القصيدة المركبة و أهـم مـن كـل ذلك هي اللغة، انني أكتـب بلغـة ملموسـة كونكريتيـة و دقيقة بعكس الكثير من الشعراء الذين ربما ينتمون الى أجيـال مختلفـة يكتبـون بلغـة غـير كونكريتيـة لغـة تهويمية، حتى بالنسبة لبعـض الشـعراء الكبـار عندنـا يقعون في هذا المأزق. إنـني كتبـت القصيـدة الملحميـة مثلاً لو أخذت قصيدتي (الصحـراء) الـتي تتكـون مـن ٤٢ مقطعاً و هي ديـوان كـامل انـها بطريقـة كتابتـها و نبرتـها شـيء جديـد، ملحميـة بطريقـة معـاصرة، كمـا كتبت القصيدة المركبـة الطليعيـة مثـل تعـاليم فـاضل العزاوي الى العالم، و نزهـة المحـارب و قصـائد اخـرى. أمـا في المرحلـة الأخـيرة فبـدأت أميـل بشـكل عـام الى القصيـدة الكونكريتيـة الصغـيرة الدقيقـة و المدروسـة حيث كل شيء في مكانه. بشكل ما مررت ببعض هذه الأشكال و لاتزال هـذه الأشـكال الكتابيـة كلـها تكمـل شيئاً آخر عندي، أنا لا أحصر نفسي ضمن قالب معين و إنما أعتبر نفسي مفتوحاً على كل شيء يساعدني في كتابة القصيدة التي أريدها.

عبدالله طاهر البرزنجي: بعد مضي ٣٢ سنة علـى صدور بيان شعر ٦٩ ماذا يقول العـزاوي عـن خطوطـه في ذلك البيان؟

فاضل العزاوي: بشـكل عـام اعتـبر نفسـي وفيـاً للبيان و اعتبر الافكار التي طرحها افكـاراً متقدمـة مـن الناحية الفكرية أو السياسية أو الاجتماعية أو الشعرية أو الجمالية. إذا أردت إعادة كتـاب البيـان فقـد اجـري فيه بعض التغييرات و الاضافات أما الأفكار الأساسية فأنا أعتبرها صحيحة حتى الآن.

أنا لاأحصر نفسي ضمن قالب معين وإنما أعتبر نفسي مفتوحا على كل شيء يساعدني في كتابة القصيدة التي أريدها

عبدالله طاهر البرزنجي: في الأدب الكردي صدر بيان شعري تزامن مع بيانكم الشعري و بيان فارسي في تلك الفترة، هل إتصل بكم أدباء روانگه الكردي قبل اصدار بيانهم، في المناقشات النقدية الكردية هناك من يشير الى تأثر بيان روانگه بكم.

فاضل العزاوي: لم يتصلوا بنا بهدف الاستشارة لكن العديدين منهم كانوا أصدقاء لنا نلتقي و نتناقش و نجلس، هم كانوا يعرفوننا مثلما كنا نعرفهم. صدور بيان روانگه في وقت مقارب أو في وقت تالٍ (اعتقد سنة سبعين) يمثل جزءاً من الحركة الستينية العراقية بشطريها العربي و الكردي. هذا جميل لأن الأصدقاء الشعراء بادروا من جهتهم و انتبهوا الى أهمية أن تكون هناك حداثة أخرى في الشعر الكردي و قاموا بهذه المحاولة. إنني اعتبرهم جزءاً من هذه الحركة التجديدية العراقية.

عبدالله طاهر البرزنجي: من صفات قصيدة النثر هي أن تكون قصيرة ومكثفة. متابع قصائدك يحس بنفسك القصير هل حافظت على القصر ايماناً منك بهذا التعريف أم لاسباب اخرى؟

فاضل العزاوي: لي قصائد طويلة جداً، حتى في قصيدة النثر عندي قصائد طويلة، مثلاً إذا قرأت قصيدة ((كل صباح تنهض الحرب من نومها)). في الفترة الأخيرة بدأ عندي الميل نحو نوع من التركيز و ربما أعود الى الكتابة الطويلة. الآن عندي ديوان جديد آخر فيه قصائد طويلة جداً. الأمر يتعلق بالحرية التي أمنحها لنفسي هناك مواضيع أو كتابات لا استطيع أن أعبر عنها إلا بقصيدة مركزة و قصيرة جداً. هناك قصائد لا أستطيع أن أدخلها إلا بطريقة بانورامية. ما أريد الوصول إليه هو الذي يفرض علىَّ الشكل الكتابي

عبدالله طاهر البرزنجي: أكدتم في بيانكم و حتى قبل ذلك على الشكل المفتوح للقصيدة و تحريرها من القيود المفروضة عليها و كشف علاقاتها مع الفنون الأخرى، و الآن يردد بكثرة في النقد العربي النص (و النص الفتوح) هل تعتبر النص المفتوح بديلاً آخر لقصيدة النثر؟

فاضل العزاوي: هنا أيضاً الزاوية مختلفة. أنا لا أفرض أي قيد على الشاعر. من حق الشاعر أن يكتب قصيدته بأي طريقة يعتبرها صحيحة أو مناسبة له. لكن عليه أن يتحمل مسؤولية اختياره، يمكن أن يكتب قصيدة نثر و تكون قصيدة عظيمة و يمكن ان يكتب قصيدة تفعيلة و تكون جدية و قد تكون سيئة و هذا لاينطلق على الاشكال الأخرى كلها. أنا اطالب بالشعر من الشاعر لكن يجب على الشاعر ان يعرف حدود كل نمط من هذه الكتابات. فالقصيدة العمودية مثلاً تمتلك حدودها الخاصة مثلما تمتلك قصيدة التفعيلة. يستطيع الشاعر أن يحقق القصيدة التي يريدها بهذا الشكل أو ذاك و لكن من حق أي ناقد أن يحاسبه ان كانت قصيدته جيدة أم لا.

عبدالله طاهر البرزنجي: ما تعليق فاضل العزاوي على الغموض الطاغي على المشهد الشعري العام و لو ان فاضل العزاوي لم ينجر وراء ذلك رغم جهوده و تمسكه الواضح بالطليعية و التجريب.

فاضل العزاوي: في الحقيقة هناك نوعان من الغموض، نوع ينشأ من عدم سيطرة الشاعر على مادته و مفردته، ولغته، على الطريقة التي يقدم بها القصيدة، الشيء الاول ينحدر بالشعر و يقتله، أما الغموض الآخر، هناك غموض آخر و هو غموض الفكرة في نفسه، هذا تجده في الشعر العظيم غموض الحياة، غموض الروح غموض الجسد، الغموض المرتبط

بالفكرة نفسها و لكن صياغتها واضحة جداً تماماً بدون أي اشكالات وتهويمات لغوية أنا لا أبحث عن التهويم أكتب بلغة دقيقة بسيطة تكاد تشبه لغة العلم.

عبدالله طاهر البرزنجي: جائزة حصلت عليها وصدى أشعارك المترجمة الى اللغات الأجنبية؟

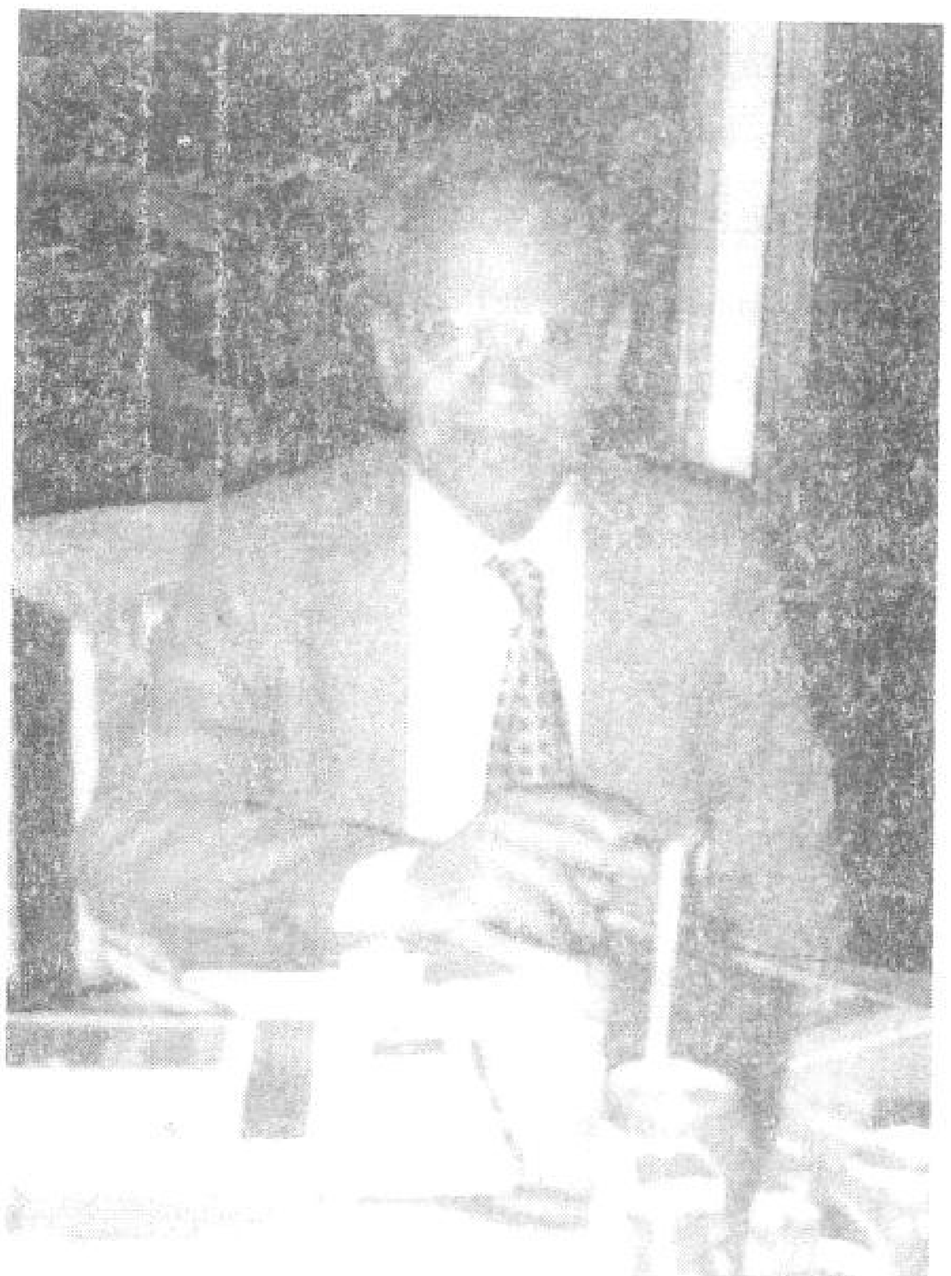
فاضل العزاوي: في العام ١٩٩٧ قامت احدى دور النشر التي تصدر عنها في نفس الوقت مجلة (Quarter of New Literature) التي تصدر في سان فرانسيسكو. قامت بترجمة مختارات من قصائدي اعتمدت في ذلك على ديوان (في نهاية كل الرحلات) و لكنها اختارت عدداً آخر من قصائد ديواني (فراشة في طريقها الى النار) و قصائد من ديواني (رجل يرمي أحجاراً في بئر) و صدر الديوان بعنوان (في كل بئر يوسف يبكي).

عبدالله طاهر البرزنجي: استاذ فاضل بهذه المناسبة أخبرك ان قصيدتك هذه (في كل بئر يوسف يبكي) ترجمت في التسعينات الى اللغة الكردية ترجمها الشاعر جمال غمبار.

فاضل العزاوي: شكراً له، الحقيقة العنوان الثاني (في نهاية كل الرحلات) تم اختياره بالاتفاق معي. يبدو ان الديوان أثار اهتمام و انتباه الغربيين الى الشعر العربي العراقي فمنح الديوان (جائزة ديوان الشعر العالمي الامريكية) التي تمنح لشعراء عالميين بارزين.

عبدالله طاهر البرزنجي: تقول في مقال ان أخطر ما يواجه الثقافة العربية اليوم هو ان يخفي الكاتب فهم دوره، و يقول علي حرب ان مهمة الكاتب ليست كمهمة رسول كيف توفق بين هذين التوجهين؟

فاضل العزاوي: يمكن أن يكون هناك أشخاص لهم آراء مختلفة أو قريبة مني، انه شيء طبيعي لكنني كشاعر وكاتب أعيش وسط النار لا يمكنني إلا ان أتخذ موقفاً. من يرمي بسفينته في البحر لايمكنه ان يقول انني أرفض التجديف. على الشاعر ان يمتلك مهمة المشاركة في بناء عصره. أما إذا كان هناك كتاب يريدون أن يكتبوا عن الزهور و الحجر فهذه مهمتهم و



ليست مهمتي. هناك جملة لاحد الكتاب الفرنسيين تقول: عندما ترمي حجراً في الشارع يجب أن تعرف أي رأس تصيب هذه الحجارة. كل كتابة هي بشكل ما مسؤولية، هي حجارة نرميها فيجب ان نعرف ان كانت تصيب هذه الرأس أم لا، نحن نتحمل المسؤولية. عندما تكتب شيئاً و تنشره تخرج من ذاتك الى الآخر تشكل علاقة معه بهذا المعنى فأنت تمتلك المسؤولية. أما فكرة الرسولية أنا لا اعتبر نفسي أغير العالم، كل ما هنالك أنا موجود هنا و اريد أن اكون، أن اشارك. أما الفكرة النبوية فهذه بعيدة عني، ربما أنا أقرب الى فكرة رامبو (فكرة الرائي) أنا أرى الأشياء و أقولها، أنا ككاتب من العراق ألا يجب علي أن أتخذ موقفاً من القمع. لا أقصد أن أكتب قصائد سياسية، أنا أرفض هذا، في موقفي الكامل اعبر عن أمل انساني. هذا هو المهم يجب على الشاعر ان يكون رائياً يرى الجميع، ينتهك كل ما موجود في العالم ليصل الى الجوهر.

عبدالله طاهر البرزنجي: ما مهمة المثقف العربي في عصر العولمة؟

فاضل العزاوي: أولاً العولمة هي عملية تاريخية. مثل كل حركة تاريخية تمتلك دواليبها التي تسحق، هناك من يتأذي لكن الشيء المهم في مواجهة العولمة هو أن نكافح بالتأكيد لما هو انساني في هذا التطور. طبعاً للعولمة ارتباطها بالرساميم و البنوك الى آخره، مرتبطة في نفس الوقت بالكفاح الشعبي الجاري في العالم الجاري داخل الثقافة. من هنا تكمن مهمة الشاعر أو الكاتب في اعادة الأمل الى الانسان و حتى يبحثون عما هو روحي في عصر بلاروح تحكمه الآلآت، فمن هنا اعادة الاعتبار الى ما هو انساني ضمن هذا التطور المدهش الذي يسحق و يدمر ..الخ. لكنها كحركة قائمة في الواقع موجودة. أنا شخصياً اعتبر ما بعد الحداثة هي أيضاً مكملة للحداثة. ما بعد الحداثة ضرورية و هامة جداً. فعلاً الآن اعتبر فكرة نقد الحداثة هامة جداً لكن هذا لايعني ان من ينقد الحداثة يعني يرفضها و يرضى بالعودة الى القرون الوسطى، هذا شيء خيالي لكن ان تنقد الحداثة من داخل الحداثة هذا ما أفعله أنا.

عندما تكتب شيئا وتنشره تخرج من ذاتك الى الاخر تشكل علاقة معه بهذا المعنى فأنت تمتلك المسؤولية

من الناحية السياسية هناك أيضاً صراع شديد للكفاح من أجل المنجزات الاجتماعية و الانسانية و السياسية و الحقوقية. طبعاً ضمن عملية العولمة قد لاتقبل الاحتكارات الكبرى بذلك لكن يجب علينا كثقافة أن نفرضها على الجميع. انها عملية تاريخية صراع تاريخي يجري، على الكاتب أن لايعدل نفسه عنها لان العملية القائمة لايمكن ايقافها.

عبدالله طاهر البرزنجي: ألا يمكن للانسان الشرقي (خاصة في البلدان الإسلامية) أن يلوذ بالفكر ما بعد الحداثي لئلا يمر بالمراحل التي مرت بها الحداثة الغربية؟ قصدي من السؤال هل يمكنه اختصار الطريق؟

فاضل العزاوي: هناك أيضاً فهم غير دقيق لـ (پوست موديرنيزم) ما بعد الحداثة أي ما بعد الحداثة هي جزء من الحداثة أو نقد لها. الفكرة الأساسية هي ان الحداثة حركة تغيير شاملة جاءت وحدثت بشكل خاص مع التطور المادي، ما بعد الحداثة تمتد الى نيتشه و الكتاب الآخرين الذين افتقدوا الروح و راحوا

عبدالله طاهر البرزنجي: رأيك بالقصائد المنثورة التي كتبها الماغوط و أنسي الحاج و شوقي أبي شقرا و سركون بولص...

فاضل العزاوي: انهم جميعاً لديهم تجاربهم، أحترمها. طبعاً محمد الماغوط و شوقي أبي شقرا و أنسي بدأوا في فترة ربما تستطيع أن تقول نشروا في الفترة الأولى لكن قصيدة النثر ظلت ضمن محاولتهم الخاصة. سركون بولص ينتمي الى الحركة الستينية أيضاً و له محاولات ممتازة في قصيدة النثر. لكن قصيدة النثر تطورت فيما بعد كثيراً. الآن هناك مئات الشعراء يكتبون قصيدة النثر لكن لكل هؤلاء مركزهم و دورهم في كتابة قصيدة النثر.

عبدالله طاهر: الحداثة الغربية نتاج الغرب هل يمكننا تجاوز الحداثة الغربية و التوجه نحو حداثات أخرى؟

فاضل العزاوي: في الحقيقة أنا أعتبر هذا ضمن مفهومي للحداثة. الحداثة هي حركة كونية لم تعد مقتصرة على الغرب، صحيح الحداثة بدأت في الغرب،

ليست الآن بل قبل خمسة قرون و قد شرحت ذلك. عندي ترتبط بالانتقال من تفكير القرون الوسطى الى القرون الحديثة مع اكتشاف أميركا و ثورة مارتن لوثر الدينية، الاصلاح الديني و فيما بعد الثورة الفرنسية، الثورة الصناعية و تطور الرأسمالية. هذه القضايا كلها ترتبط بالحداثة و لازلنا نعيش في مرحلة الحداثة و لكن الحداثة الآن ضمن التطور الذي بلغته البشرية اصبحت حركة كونية لذلك لايمكن فصل أي حداثة قومية عن الحداثة الكونية العالمية، بالتأكيد لكل حداثة قومية خصائصها الخاصة بها الى هذا الحد أو ذاك لكن عندها خطوطها المشتركة الكثيرة أيضاً مع حركة الحداثة العالمية. أنها تلتقي معها بالروح و تختلف عنها بالتفاصيل.

عبدالله طاهر البرزنجي: رأيك حول مشهد الشعر التسعيني في العراق أو في الوطن العربي بشكل عام؟

فاضل العزاوي: بشكل عام تحدثنا عن الجيل السبعيني لكن الجيل الثمانيني و التسعيني عادوا يستفيدون منا التقيت ببعض الشعراء ظهروا في التسعينات و الثمانينات قالوا: نحن نعتبر أنفسنا جزءاً كاملاً منكم، أما الجيل الحالي فهو جيل مشوه بالمناسبة أنا لا أعتبر الجيل الستيني أو الجيل مجرد تسمية و انما اعتبر ان هناك روحا حية قد تتعرض لفترات من القمع و الاضطهاد لكنها تشكل جوهر الأدب. لحسن الحظ إنني أجد الآن هذه الروح منتشرة بصورة واسعة بين شعراء العرب و حتى بين الشعراء الكرد.

عبدالله طاهر: في نهاية اللقاء أريد أن تقول شيئاً عن الشعر الكردي؟

فاضل العزاوي: لست مطلعاً تماماً على الشعر الكردي لكنني أعرف أشياء عنه من خلال التراجم و أصدقائي و علاقاتي الشخصية حتى إنني راجعت بعض الكتابات المنقولة الى العربية لغويا . اعتبر نفسي قريبا الى الشعر الكردي الذي أفهمه الى حدما سماعا. الشعر الكردي ليس غريبا لديَّ لكنني لا أستطيع أن أكون حكما لأن المشهد واسع جداً فيه أصوات و أسماء كثيرة.

نصان لفاضل العزاوي

في المعتقل

صرخات "مبهمة" تعبر من ثقب الباب. هناك ظلال "لجنودٍ ببنادق فوق جدار زيتوني. في منتصف الليل أتى الحارسُ، نادى بضعة أسماءٍ. كانوا يرتجفونَ من الخوف. و قال: ((تعالوا)). كان الشاب يفكر في أمه: ((أين حذائي؟)) قال الشرطي: ((بلا أحذية، أسرع)). و مضوا. خفتت أصواتُ الليل أخيراً. ثم سمعنا عشر رصاصاتٍ في الظلمة، اذ ذاك نهضتُ بصمتٍ ولبست حذاءه للذكرى.

أرميش المخالف

كان ثمة ماردٌ يدعى أرميشُ المخالف
يفعل كل ما تطلبه منه بالمعكوس.
فإذا قلت له: اصعد بي الى السماء
هبط بك الى الأرض
و إذا رجوته: لاتقتلني
جرد حسامه من غمده وقطع رأسك.

مسكينٌ أرميشُ المخالف
لقد اكتشف قبل الجميع
أن العالم يسير بالمقلوب.

فريد زامدار يكتشف أسرار الكون بابتسامة طفل

فريد زامدار من شعراء السبعينات لكنه استطاع أن يجدد في الثمانينات و التسعينات عوالمه الشعرية بالتوجه نحو اقتحام الخطوط و جدلية السواد و البياض و الفن البصري لاغناء أشعاره بها.

رجل هادئ و رزين مولع و شغوف بما يحثه على التأمل. عمل في الصحافة و الاعلام لكنه لم يستطع أن ينسى مناخ الشعر. له سبع مجاميع شعرية متباينة في الشكل و الاسلوب:

المجاميع الشعرية:

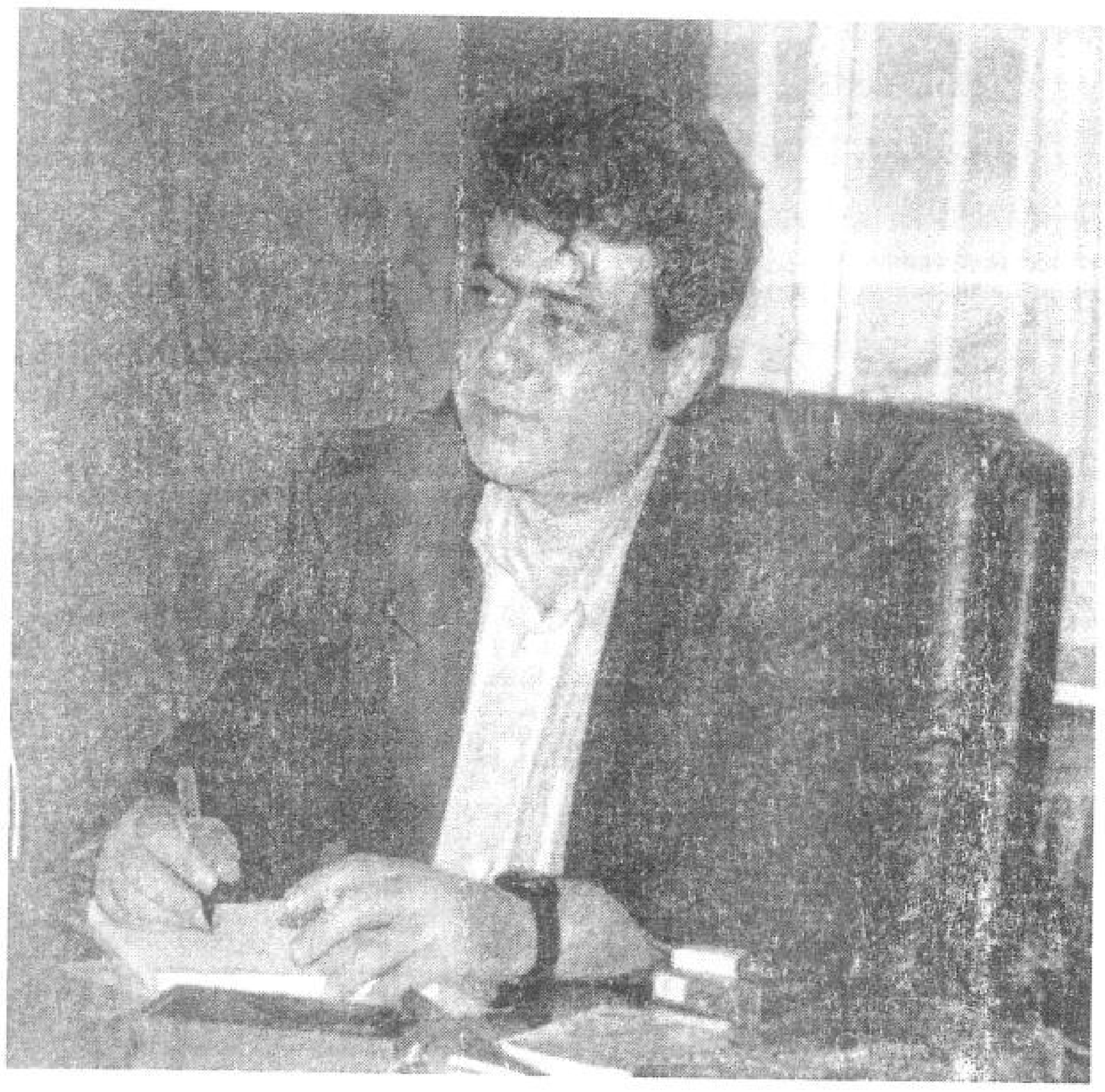
١. برق سحابة منشودة ـ ١٩٧٣.
٢. لقاء الظل ١٩٧٩.
٣. (.....) بلا عنوان ١٩٨٩ـ١٩٩٠.
٤. ماكروكوسم + ميكروكوسم مجموعتان شعريتان ـ قصائد تخطيطية و هندسية..
٥. ستيكس ـ ١٩٩٨.
٦. TOHO في ليلة الدقيقة الواحدة.
٧. فراغ في العقل الاملائي ـ مجموعة شعرية باللغة العربية.

❖ **للطفولة دور في تحريك المخيلة الشعرية ما مدى استفادة فريد زامدار الشعرية من عالم الطفولة؟**

ـ ما زلت طفلاً مشاكساً و اكتب بلغة طفولية مغايرة و ما أشبه الطفولة بالزهور البرية عندما تتفتح براعمها في الاخاديد و الشقوق الصخرية التي تحار في مغاليقها العقول.

ذهني و مخيلتي طليقان يجوبان مدن الخيال البعيدة و أصقاع الجن، متلازمان مع العوالم السحرية و الاساطير و عوالم الغيب.

كانت جدتي لأبي تروي لنا القصص و الحكايات في ليالي الشتاء و كنت عضواً بحلقة اخوتي و اخواتي بجلوسنا الدائري حول جدتنا (آمنة) و كانت تعرفنا بأيماءاتها و رواياتها بلغة بسيطة و سلسلة على



معجزات السحرة و أوطان الجن و مغامرات الابطال و الآلهات و العمالقة الاسطوريين و الحروب الخيالية و فروق الخير و الشر و جمال ابطال الخير وقبح ابطال الشر و تعميق الايمان بالله و كانت جل محاولاتها من أجل ترسيخ الدين الاسلامي في اذهاننا، و قد تعلمت الكثير منها و بالاخص الجوانب الاسطورية و الخيالية و السحرية، كنت احلم و اتخيل وارى اشياء جميلة كنت احياناً اجد نفسي فارساً مغواراً أو أحد ابطال تلك القصص الاسطورية و اتقمص شخصية البطل الاسطوري مدافعاً عن الخير و الجمال و الحق.

الطفولة عالم مملوء بالاسرار المكشوفة كما يقول (غوته الخالد) عن السر المكشوف (أعظم الاسرار) و القلة من الناس يستطيعون فك رموز تلك الاسرار، عالم الطفولة هو أفكار مقروءة بلا أقوال كثيراً ما تمر علي أوقات أجد نفسي متوغلاً في الكتابة ببراءة طفل مجنون، لأن أجواء الطفولة مليئة بالعجائب و الغرائب الجميلة، و الطفل ببراءته على اتصال دائم بعالم سحري لايعرفه الكبير. لي تواصلي الدائم مع عالم طفولتي، تعلمت التمرد على الحياة السائدة في سن السادسة من عمري و رفضت جمال الطبيعة بعد أن عشقتها في سن الثامنة من عمرى و واجهت قوة الشر في العاشرة من عمري... و لحد الآن انا الجزء الاوسع من عوالمه و افكاره و اسراره المكشوفة و خياله الواسع و الخيال كما يقول الشاعر الرسام (وليم بليك) (الخيال اعظم دقة من الطبيعة النباتية ـــ الخيال أو الادراك وسيلة لفهم الكون و الحياة الحاضرة و المقبلة و هي الحياة الحقيقية و الملذة الابدية، كما و ان الخيال هو العزيمة في حين ليس للعقل الحدود الفرعية أو المحيط الخارجي).

و انا أيضاً مازلت اعيش في عوالم تخيلات الطفولة و ادراكاتها الجميلة. ما زال يستهويني تغريد الطائر و ألمح تغير الأضواء و مخابئها و اكشف الظلال الخاطفة و أحس بحركات الرياح و اتابع نمو الزهور و النباتات و اراقب حركات السحب و اكتشف أسرار الكون بابتسامة طفل.

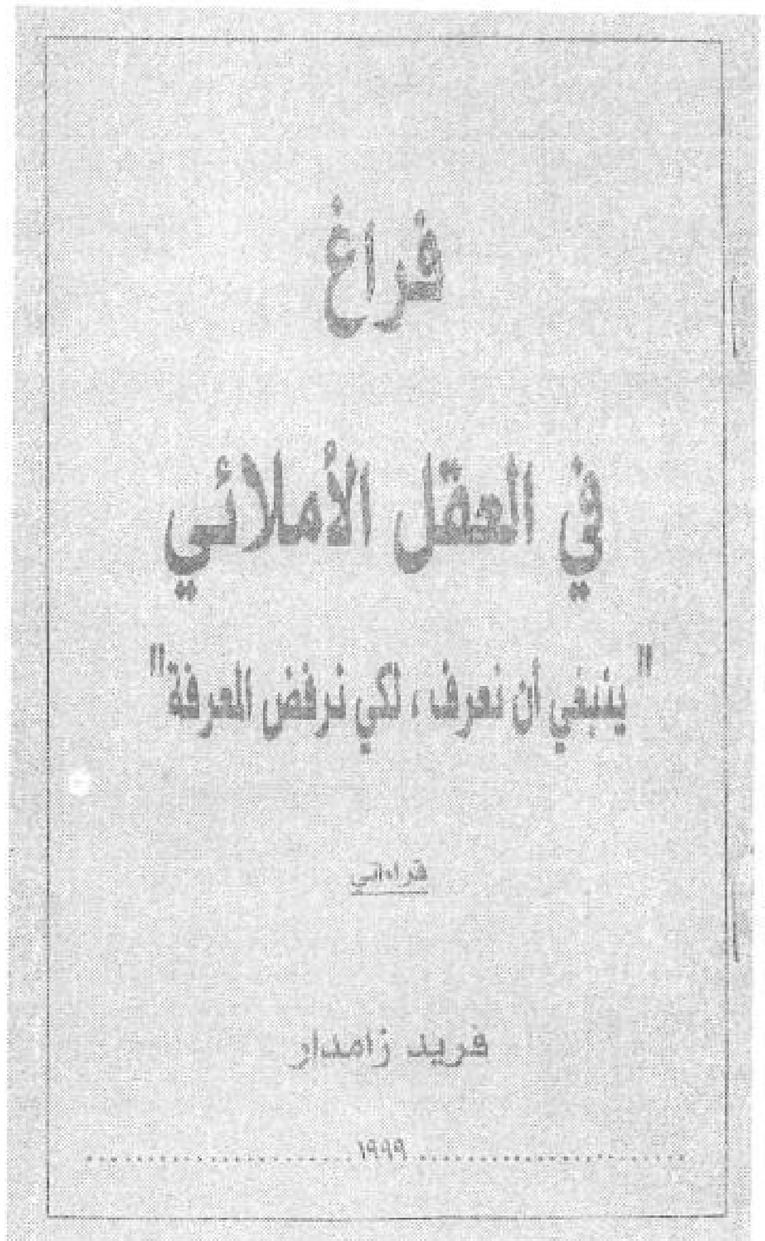
❖ **الرومانسية طاغية على فترات طويلة من الشعر الكردي بل شملت اشواط الحداثة الكردية أين طفت الرومانسية على شعر فريد و هل انفكت عنه؟**

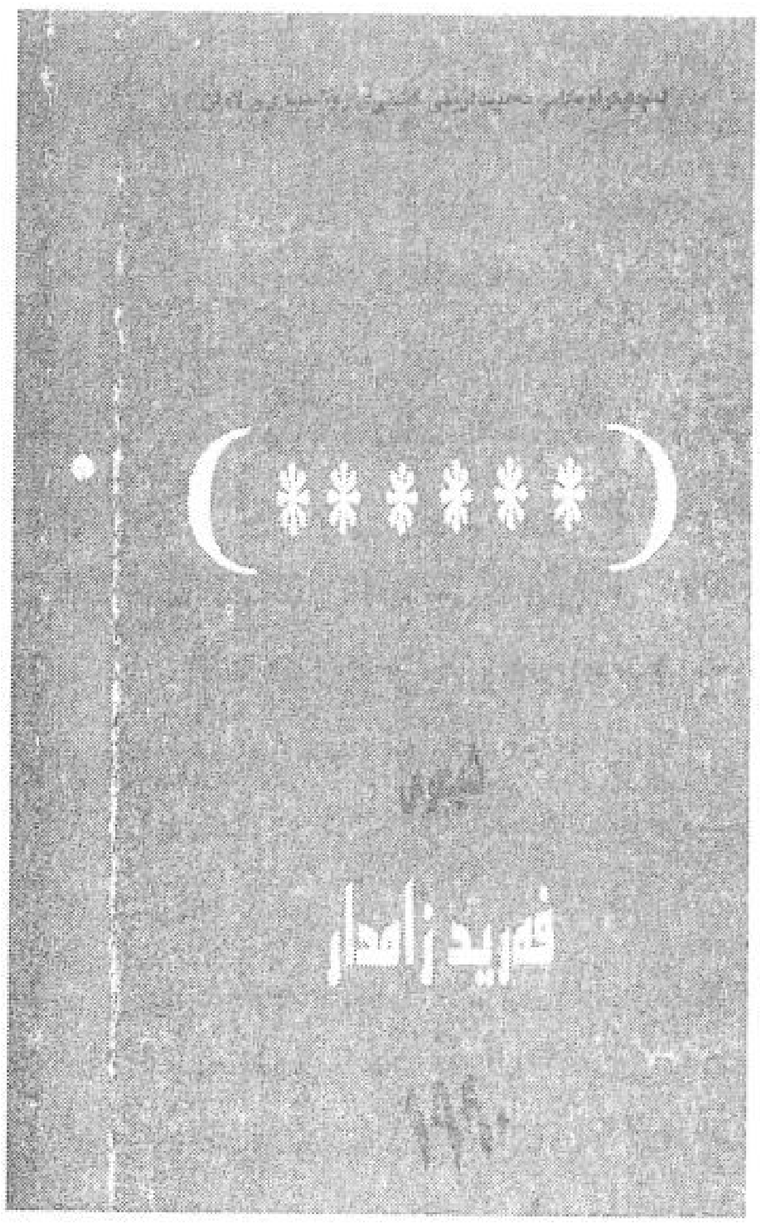
ـــ الرومانسية، نوع من السمو و الصعود الروحي الى أرقى مناطق الخيال، انها سحر تخيلي عميق يصل الى مجاهيل النشوة الكاملة و الحرمان الكامل معاً، متجاوزاً قوة الجمال الظاهر الى دهاليز الجمال الفكري الباطني، كما يقول جون كيتس (الجمال هو الحقيقة و الحقيقة هي الجمال) لا أريد أضافة شيء على مقولة كيتس

الجميلة هذه، ان كان جمالاً مذكراً أو مؤنثاً أو خارجهما في الزمان و المكان و الطبيعة الخيالية أو الواقعية الرمزية، و لنقل بأن أمنا الطبيعية لها تفكيرها و احاسيسها و مشاعرها الباطنية ايضاً. الرومانسية، عيون مملوءة بمواسم الاوراق الطائرة كأجسام غجرية عارية في غابات الصخور، قدمت نهدها لعمالقة الرياح الارضية.

نعم طغت الرومانسية على تجربتي الشعرية و لسنوات عديدة و لكنني حررت نفسي من قيود الكتابة المألوفة في الرومانسية منذ زمن بعيد و اطلقت سراح عقلي في سجون اصابعي الحرة، و يبدو لي اذا كان في قصر الفن عقول، فأنني أفضل الا اقتحمه و ابقى واقفا في الخارج أراقب العواصف الثلجية حتى تمزق جسدي و تدميه.

في مجموعتي الشعرية الاولى (برق سحابة منشودة) و القصائد المنشورة في المجلات و الجرائد في تلك المرحلة، يرى المتابع لتجربتي الاولى في الشعر قصائد رومانسية قصيرة حيث وصل مداها الاخير في مجموعتي الشعرية الثانية (لقاء الظل)١٩٧٩. استطيع القول بأن تلك المجموعة و قصائد اخرى منشورة في المجلات و الجرائد في اواسط السبعينات و نهاية السبعينات تثمل بقصائد ما بين الرومانسية و الرومانسية الثورية و بالاخص بعد مشاركتي في ثورة ايلول المسلحة/١٩٧٤ و بقائي كلاجيء في ايران و من ثم ايام نكسة الثورة و مرارتها كل هذا أثر علي تأثيره البالغ مما ادى الى تغيير مساري الشعري و دخولي تجربة شعرية جديدة و مختلفة حيث واصلت التغيير من تجربة الى تجربة جديدة آخرها تجربتي مع الرسم و التشكيل حيث أقمت معرضاً للشعر و التشكيل تحت عنوان (الموت الهندسي لاصابع الشيطان المجنونة) ضمن نشاطات مركز گلاويژ الثقافي و الادبي و هو الاول من نوعه في كردستان العراق حيث استقبل بحرارة من قبل الجمهور و الفنانين و الوسط الاعلامي الكردستاني، و اعتقد بأني قد ابتعدت من تجربتي مع





الشعر الرومانسي مع ذلك ما زالت تنعكس احياناً بعض من المقاطع الرومانسية في قصائدي الطويلة، و بحكم طبعي و روحي الرومانسية، أحب الرومانسية في جميع حالاتها حد الجنون.

❖ **اين يجد فريد زامدار نفسه في جغرافيا أدب السبعينات؟**

ـــ منذ البداية حاولت أن اكتب بنوع مغاير كي لاأجتر الآخرين.

رافق الادب الكردي منذ بداية السبعينات و الى أواخرها عدة هزات ادبية من ضمنها جماعة (روانگه) و بيانهم الادبي المعروف في الاوساط الثقافية الكردية، حاولت الابتعاد عن جماعة (روانگه) و لم اكتب بطريقتهم، كوني كنت في مبتدأ الطريق ورغم ارتباطي بصداقات معهم بالرغم من اختلاف العمر و التجربة، هم كانوا اكثر و اشمل و أكبر تجربة مني في السن و الكتابة، دخلت معترك العمل الادبي و الفني مبكراً، كانت بداياتي محاولات شعرية متواضعة ولكنها كانت صوتي الخاص.

و في اواسط السبعينات منحتني الحياة تجارب أخرى حيث استطعت ان أسس سقفاً ثقافياً جيداً لاغناء تجربتي الشعرية الجديدة من خلال قراءاتي المستمرة في مجال مباديء الفلسفة و الاقتصاد و السياسة و الادب كالروايات و الدراسات الفكرية و الادبية و الفنية. في هذه الفترة وجدت نفسي في جغرافية أدب السبعينات و كان لي حضوري خاصة بعد أن نشرت لي جريدة (هاوكارى و مجلة بيان) و جرائد و مجلات كردستانية اخرى قصائد تتسم بخاصية جديدة و ذلك في مشارف دخولي أوطان تجربتي الثانية في الشعر و الى نهاية السبعينات و بالاخص بعد صدور مجموعتي الشعرية الثانية (لقاء الظل) سنة ١٩٧٩. كما كان لأدباء اجماعة كفري الادبي و قعهم و حضورهم الايجابي في تلك الفترة.

❖ **للعنوان دور بارز في النص بل هو نواة النص تتشكل عناوين مجموعة من قصائد فريد زامدار من عدة نقاط. ما الدلالات الكامنة في ذلك؟**

ـــ ما الدلالات لا أعرف، أو صفها أنت ـ محاولة الخروج من المألوف أو أحببت أن أولد مع هذه المجموعة الشعرية (بلا عنوان أو اسم) كولادة طفل بلا اسم أو مجموعة شعرية كمجموعة اطفال يتامى بدون أب أو أم، أنا خالقهم فقط، ظلمتهم عندما جاءوا الى الحياة أخذت منهم الوالدين كي يتشردوا و يعيشوا مع أقدارهم. سماها البعض بـ (صفر ـــ صفر) و ذلك لاحتلال النقاط مكان العناوين من الغلاف الى الغلاف لاكثر من مائة قصيدة كما اعتقد.

مازلت طفلا مشاكسا واكتب بلغة طفولية مغايرة

أنا احاول دائماً الحصول على قدرة رؤية الاشياء كلها، إن كان لها عنوان أو كانت بدون عنوان، و فيما يتعلق بأن يكون العنوان نواة النص و أن يكون له دور بارز في النص، فأنا أرى القياس هو قياس الابداع في النص و ليس في العنوان و في الكثير من الاحيان، يكون للايقاع الروحي أو الموسيقى أو العناوين غير المألوفة تأثيرها الخاص على القارئ على أن يكون النص متكافئاً و متضامناً مع العنوان اللامألوف.

❖ **ما العلاقة بين الشعر و الفنون البصرية؟ هل تستطيع ان تذكر أسماء شعراء لهم محاولات**

في ابراز العلاقات المتشابكة بين الشعر و الفنون البصرية و الخطوط؟

ــ لا أعرف بالضبط ماذا تقصد بالفنون البصرية و ان كان قصدك الرسم و الفن التشكيلي، أقول أن الرسم هو الشعر بالخطوط و الألوان و كذلك الشعر هو الرسم بالكلمات، منذ الصغر خطف الرسم و الخط و الخطوط الايحائية نظري، عندما كنت انظر الى الاشياء و ما يحيط بي في بيتي عدا تخيلاتي و احلامي كانت الاشياء و الصور في رؤاي، أشكال هندسية و غير هندسية و تشكيلية، أجسام أرضية و اجسام سمائية، عفويتي السريعة لألتقاط الصور، منحتني موهبة المزج بين الكتابة و الرسم، أحياناً و عند كتابتي لطقوس قصيدة ما، تتراقص اللوحات التشكيلية في مخيلتي، تجبرني تلك المشاهدات التشكيلية على ترجمة تلك اللوحات الى مناخات شعرية، أو رسمها فعلاً بعد الانتهاء من القصيدة في اطار لوحة و تجسيدها في أجسامها المتشكلة في خيالي، عيني تحس بمباهج الاحساس المستمر بالشكل و اللون و ماشابه ذلك من الصفات المرئية، و لا ريب أن (النظر) كما يقول دافنشي (هو عزاء الجسد في سجنه الجسدي) و انه أهم الحواس لتيسير الاتصال بين الذهن و العالم الخارجي و الاحساس بالمباهج البصرية ايضاً و بفقدان الاحاسيس النظرية يفقد الانسان أجمل ما في الحقيقة الجمالية (فن الرسم و التشكيل).

و العلاقة بين الشعر و الرسم و الفنون

البصرية ليست علاقات متشابكة و انما متكاملة، أنا أراها متكاملة و ليست متشابكة كما تقول. و لا اعرف ذكر من لهم محاولات في هذا المجال، الكتاب الكرد أو غير الكرد، أذكر من الشعراء العالميين (وليم بليك) مزج الشعر و الرسم معاً و قد كان يحصل على لقمة عيشه من بيع لوحاته، و مایاکوفسکي و آخرين كما و نقش الشاعر (جون كيتس) على قبره في روما حسب وصيته، لوحة شعرية جميلة (هنا يرقد من كتب اسمه على صفحات الماء) حيث توفي و هو في ريعان الشباب لم يتجاوز الخامسة و العشرين من عمره.

و من العرب (الشاعر المبدع مظفر النواب) و هو فنان تشكيلي ايضاً. و من الشعراء الكرد ـ د. فرهاد بيربال له محاولات جادة في هذا المجال.

و للعلم أقول أن مجموعتي الشعريتين (ماكروكوسم و ميكروسم) تجمعان ما بين قصائد تشكيلية و تخطيطية و هندسية و غير هندسية، دخلتا ضمن دراسة تحليلية لباحث فارسي من ايران حول هذه التجربة في ادب الشعوب و قد احاطني علماً بذلك صديقي الشاعر الكردي الايراني (كامبيز كريمي) و طلب مني المجموعتين المذكورتين بناءً على طلب الباحث الايراني المذكور.

❖ **هل بوسعك أن تتصور كيف يتعامل المتلقي الكردي مع نصوص فريد زامدار؟**

ـــ للنصوص انواع، هناك نصوص اندهاشية و نصوص مستسلمة و نصوص مهاجمة و نصوص مفتوحة و مغلقة و نصوص سهلة و مباشرة و نصوص استفزازية و غامضة وَ وَ وَ وَ الخ كان تصوري دائماً أن نصوصي ليست من النصوص السهلة و المباشرة أو المستسلمة و بعبارة اخرى يتعامل المتلقي الكردي دائماً مع النصوص السهلة و الشفافة و في بعض الاحيان و المراحل الشعرية عامل المتلقي النَردي مع نصوصي تعاملاً جيداً و جوهرياً و في الكثير من الاحيان كان المتلقي الكردي في عراك دائم مع نصوصي، كوني اكتب بلغة طفولية فيها نوع من الجنون المتقن عند ممارستي لطقوس كتاباتي لأن التمرس بالكتابة يتساوى مع التمرس بالحياة و تتملكني الرغبة كثيراً عندما اكتب بأن ألعب مع أفكاري كما ألعب بكرة قدم، الحقيقة معنى نتصوره و لكننا لانعرفه، و حين التقي بالرياح العابرة، التقي باصابع تفكر و كالاغصان الحالمة تحب التغيير و كالطفل عندما يرى العالم في كل يوم جديد أشياءاً جديدة و اكتشافات جديدة و كأنه يرى العالم لأول مرة.

نعم طغت الرومانسية على تجربتي الشعرية ولسنوات عديدة ولكنني حررت نفسي من قيود الكتابة المألوفة في الرومانسية

❖ **فريد زامدار معروف بشكلانيته هل تنافت تلك الشكلانية مع الواقع الكردي تماماً؟**

ـــ نوعاً ما..

و هذا لايعني استسلامي للذوق العام.

❖ **يقال ان الشاعر شيء من العقل و الجنون ما تعليق زامدار على هذا القول؟**

ـــ لا للعقل المجرد بل للكثير من الادراك و الاحاسيس الرقيقة و الخلاقة و الكثير من الجنون الابداعي، العقل معرض دائماً للخطأ و لكن الاحاسيس و الادراك الابداعي لاتخطأ ابداً. حتى من الخطأ نفسه تنتج الحقائق و يمزقها و يبنيها بصورة أفضل و أجمل. لكل شاعر فنان تفكير جنوني و طفولي برئ و له سعة الرؤيا و الرؤى و الاحلام و العوالم الاسطورية و خياله الواسع يمكنه ان يرى خلف الجمال و القبح أشياء أخرى لكي يحول المأساة الانسانية الى جمال خلاق.

انه يتزوج الجنة و الجحيم و السماء و كل حي مقدس و لايخشى العثرات ما دام يسير فيها كما قال (كازانتزاكي) (ان أعظم انجازات الفكر و الفن قد تحققت خلال أزمنة صعود الانسان للخطر) ليس للنحلة وقت للحزن كما و ليس للشاعر الفنان زمن معين انه يعيش في كافة الازمنة الماضية و الحاضرة و الآتية يتلاشى فيها العقل و المنطق لكي يخلق الشاعر بتفكيره الجنوني و ادراكه السليم عوالمه الجميلة و اكتشافاته المستمرة في دهاليز الحياة و الوجود، الشاعر يرى الاشياء التي لايراها الاخرون.

عندما يدنو من الحزن يضحك و عندما يقترب من الفرح يبكي. و من الشعراء و الكتاب و الفنانين المبدعين الذين فكروا و كتبوا بجنون أمثال (ديستوفسكي و موباسان و جورج صاند وفان كوخ و جان جينه الذي كتب جميع قصصه و مسرحياته في سجون فرنسا و اوروبا و للحالة هذه امثلة كثيرة.

❖ **هل سلط النقد الكردي الضوء على شعر السبعينات؟**

ــ النقد الكردي لم تلد ولادة طبيعية و انما ولدت بعملية قيصرية، مرحلة الشعر الكلاسيكي لم تكن لها نقادها و كذلك مرحلة الرومانسية و الرومانسية الثورية و الواقعية و هكذا دو اليك في كافة المراحل الشعرية في الادب الكردي. مثلاً لو كان عندنا محللون كلاسيك و نقاد للشعر لكتبوا وصاغو القصائد الكلاسيكية و من ثم مرحلة الرومانسية أي لو كان لكل مرحلة رسالة نقدية و دراسات خاصة بالمرحلة الخاصة نفسها، لكانت الآن دراساتنا الادبية حول الشعر منكبة على الشعر الكردي الحديث دون الرجوع الى المراحل الماضية و لهذا السبب نرى الآن كتاباً معاصرين ينصرفون الى الكتابة عن الشعراء الكلاسيك في حين لنا العشرات من الشعراء الحداثويين على الساحة الادبية الكردية دون ان يلتفت النقاد اليهم إلا قليلاً.

لذا أقول في السبعينات ايضاً لم يسلط النقد الكردي الضوء المطلوب على شعر السبعينات و لحد الآن مع أسفي الشديد ليس لدينا و لحد الان نقاد باحثون ملمون بما يكتب من قصائد كردية ابداعية و لايستطيعون ابراز الابداع الكردي إلا القليل منهم. لي أمل بالجيل الجديد لأن يحمل الرسالة النقدية الجديدة.

❖ **ماذا تعني لك المدن التالية؟**

١. **دمشق**
٢. **سنندج**
٣. **اربيل**
٤. **قامشلي**
٥. **بغداد**

١- دمشق: مدينة جميلة، دخلت قصور ذاكرتي بجمالها و جمال أهلها الطيبين ـ دمشق وطن الجمال القاتل.

٢- سنندج: مدينة الحب و الجمال القاسي و الجمال الكردي الايراني الناضج.

٣- أربيل: ولادتي طفولتي، بيتي الاول ــ ولادة حبي الاول.

٤- قامشلي: مدينة الفقر و الحزن الجميل.

٥- بغداد: كنت أعشقها، و الآن اصبحت انساها بعد انقطاعي عنها منذ زمن بعيد وآمل ان أعشقها مرة اخرى.

❖ **حكمة آمنت بها و افرطت في التمسك بها؟**

ــ الحكمة عدا جوانبها الانسانية وايصالها الانسان الى الطريق القويم ــ تدخل ضمن مفاهيم الاحكام و المحاكم و انا اكره المحاكم، لأن عجلة العدالة تدور ببطء.

❖ **رأيك حول ثقافة التسعينات الشعرية؟**

ــ قبل عشرات السنين قال (مارك توين عن الشعب الامريكي ـ منح الله شعبنا ثلاث هبات لم يقدرها حق قدرها بعد و هي:

١ـ حرية الفكر ٢ـ حرية القول ٣ـ الادراك السليم الذي يجعلهم لايفكرون في استخدام الهبتين السابقتين)

ثقافة التسعينات الشعرية أو الثقافة الشعرية ما بعد الانتفاضة التأريخية لشعب كردستان.

مرت هذه الثقافة من خلال ما قاله مارك توين في مراحل ازدهار و تطور الشعب الامريكي من الحريات كالفكر و القول و الادراك السليم برأي ينطبق قوله على تجربة الشعب الكردي بعد حصوله على حريات الفكر و القول ايضاً. هو الادراك السليم الذي جعلنا لانفكر بالهبتين السابقتين رغم ذلك فأن ثقافة التسعينات الشعرية امتداد للثقافات الشعرية للمراحل السابقة بما في ذلك الثقافة الحداثوية، أرى الشعر الكردي التسعيني رغم الحصار الثقافي و الاقتصادي في حالة ثقافية اكثر تطوراً رغم ماعاناه و يعانيه الشاعر الفنان من المشاكل الاجتماعية و المعاشية و القومية كالهجرة المليونية للشعب الكردي و عدم استقرار الوضع السياسي و الاقتتال الداخلي وضعف القدرة المالية للمثقفين و الشعراء و الكتاب الكرد و نحن نعيش في عصر العولمة و لكن مع ذلك استطاعت الثقافة الشعرية الكردية في مرحلة التسعينات أن تتعامل مع ما طرح من مفاهيم عن العولمة أو المثاقفة أو الكونية بصورة جديدة و الطموحات الثقافية تتراكم أو على أقل تقدير أن الشعر الكردي محاط علماً بما يجري من غزو ثقافي و اقتصادي في العالم و هو لم يزل يفكر بوقار طفولي أو كما يحب الشاعر الطفل بوقار و هو لم يزل في نعاس طفولي.

❖ في أي فترة من الفترات لعب الحلم و اللاشعور دوراً بشكل اكثر في الحداثة الشعرية الكردية؟

ـ اللاوعي أو اللاشعور حقاً هو المشهد الآخر كما سماه (فرويد)؟

اعتقد ان بدايات الحداثة الشعرية الكردية المضيئة و المتطورة كانت في بداية الثمانينات في القرن الماضي وجاءت بتأثير من الادب العالمي و المحلي و التأثير حالة طبيعية في الادب الابداعي هناك آراء نقدية للشاعر الانكليزي (اليوت) يبرر بها كثرة اقتباساته من الشعراء الآخرين فهو يقول (ان الطريقة التي يقتبس بها الشاعر من أصلح المقاييس لاختبار مقدرته و مدى حساسيته فالشعراء غير الناضجون يحاكون و الشعراء الناضجون يسرقون و الشعراء السيؤون يشوهون ما يأخذونه أما الشعراء المجيدون فيصنعون به شيئاً أفضل أو شيئاً مختلفاً على أقل تقدير).

أرى ان مقولة (اليوت) هذه هي ادق تفسير و أفضل من كل ما فسر لحد الان عن التأثير و الاقتباس الادبي، كما و أجد في مساحة مقولة اليوت هذه أماكن واسعة للاقتباس و التأثير الحداثوي على الشعر

ليس للشاعر الفنان زمن معين انه يعيش في كافة الازمنة الماضية والحاضرة والاتية

الحداثوي الكردي.

احلام متشابهة أو توارد أفكار أو الالتقاء في مناطق اللاوعي و اللاشعور رغم اختلاف البيئة و لنا من الشعراء الكرد الحداثويين من يملكون خيالاً واسعاً و احلاماً عميقة و تعاملاً ابداعياً مع عوالم اللاشعور حيث يرون و يصورون العالم و الطبيعة و الكون و ما وراء النهايات و المرئيات بقوة خيالهم النافذ و قدرة وسعة رؤاهم عند دخولهم مناطق اللاشعور يحملون معهم احلاماً من الازاهير الاسطورية مكتشفين أسرار الروح البشرية و ما يعانيه الانسان الكردي و الانسان المعاصر و المتحضر.

الحلم و اللاشعور دائماً كان لهما حضورهما و دورهما في جميع المراحل الشعرية عند الشعراء الكرد، أما دورهما في الحداثة الشعرية الكردية، باعتقادي بدأ دورهما بشكل اكثر، كما قلت عند بروز و ازدهار الحداثة في بداية الثمانينات في القرن الماضي و لحد الان.

مقاطع من قصيدة السير في اعماق المطر

لفريد زامدار

(١) ان العالم
في تراب روحي
قبر صغير
ان رأسي هو بين انكسار الارض و الخيال
و قدمي حقيقة طفولية

(٢) انا صوت شارد
اترك نفسي داخل القناني المهشمة
المختلطة
انني افترق عن افتراقي
تحملني فوضى صور الشعر المعقدة
و تلاحقني المرايا العديمة الصور.

(٣) سويعات الطفولة تعود بلا تاريخ
لا اخشى عودة طفولتي
و لا انتهك تاملاتي مجاناً
اهشم منافذ البصر
تندلق منها الوان الكون غير المرئية
و يفنى السحر من دون احضان.

تولیف:جلیل زنگنه

حفل قداس لروح ماكبث

مقتبسة من عدة
نصوص وقصائد عالمية :
١.ماكبث شكسبير
٢. كاليكول لابركامو
٣. فاوست لفاليري
٤.قصائد طليعية فرنسية
٥. مقاطع من رواية الأخوة كارامازوف لديستويفسكي

الشخصيات
١.ماكبث
٢. ليدى ماكبث
٣. الراهب
٤.الأشباح السبعة
الحركة الاولى / قتل الذات
الحركة الثانية / حلم الشياطين
الحركة الثالثة / عودة الروح

الحركة الأولى ((قتل الذاتي))

مكان في الصحراء رعد وبرق في داخل حزمة ضوء ، تظهر أربعة أشباح ذات أجسام طويلة ، مكسوة بحشائش جافة ، تحيط بمكبث الذى لايظهر منذ البدء بل يسمع صوته. الاشباح ترتل شعائر غريبة كأنها تؤدي طقوساً غريبة .. مع ترتيل الأشعار تظهر رويداً رويداً رؤوسها واذا بالرؤوس جماجم ، ومع التراتيل والاصوات المبهمة تدور الجماجم على نفسها فقط :-

الشبح الأول : الشمس تدور وتدور على نفسها حتى شاخت وهرمت ؛؛..

أصوات (الكل): شاخت ..شاخت

الشبح الثانى : الزمن ساكن لا حراك فيه ؛؛..

الشبح الثالث : الأرض أصبحت كوة لا تحتمل ؛؛..

أصوات : دودة ..دودة ؛؛.

الشبح الرابع : القمر تعفن ..تعفن ؛؛..

أصوات : تعفن ..تعفن ؛؛

صوت ماكبث : كل شيء رهيب في قلب ألانسان ؛؛

الشبح الأول : يدور ويدور في الحلقة الواسعة ..

الشبح الأول : لا يستطيع الصقر أن يسمع صاحبه

الشبح الأول : الاشياء تنتظر ولا يمكن للمركز أن يستمر ؛؛..

الشبح الأول : الفوضى لوحدها تطلق على العالم..

الشبح الأول : الفوضى .. الفوضى.. الفوضى..

الشبح الأول : في داخل كل منا عالم مدفون وعلينا البوح به لأن الصوت آت لا محالة (طقس ..وتراتيل وهمهمة وأنين وآهات) (هنا تدخل ثلاثة أشباح أخرى تجرجر خلفها ليدى مكبث بحركات ورقصات على ايقاع طبول . وتقترب من الاشباح الأخرى لتشكل شتى التكوينات الغريبة)..

الشبح الأول : الموت قاس لا يرحم ؛؛..

الشبح الأول : هل بنينا بيتاً يدوم الى الأبد ؟؛

الشبح الأول : هل ختمنا عهداً يدوم الى الأبد ؟؛

الشبح الأول : والفراشة لا تكاد يخرج من شرنقتها وجه الشمس حتى يحين أجلها (الكل مع حركات ايقاعية سريعة يبتعدون عن مكبث ويشكلون تكوينات أخرى)

الشبح الأول : شنق ..

الشبح الثاني : جلد

الشبح الثالث : دم ..

الشبح الرابع : خطوط

الشبح الخامس : لحم منزوع

الشبح السادس : ثياب تتمزق

الشبح السابع : لعاب يندلق

الشبح الأول : أقدام تتدلى

الشبح الثاني : تصويب

الشبح الثالث : صراخ

الشبح الرابع : ضجيج

الشبح الخامس : تقلصات

الشبح السادس : وجه

الشبح السابع : سماء سوداء

الشبح الأول : قمر

الشبح الثاني : ليلة جليدية

الشبح الثالث : أحمر

الشبح الرابع : ينزف

الشبح الخامس : يقطر

الشبح السادس : مطحون

الشبح السابع : شنق: يرضع

الشبح الأول : بلل الحياة

الشبح الثاني : لزج

الشبح الثالث : طين

الرابع : ضحكات

الخامس : قمر مخنوق

السادس : أسنان مجنونة

السابع : شنق .. شنق ..شنق ؛؛

الكل : شنق .. شنق ..شنق ..لقد مزقوا رقبته ؛

شنق .. شنق ..شنق.. لقد مزقوا رقبته

ماكبث .. ماكبث .. ها انها ليدي ماكبث —

ليدى ماكبث .. ليدى ماكبث

ليدى ماكبث : (على شكل منلوج) وهذا الغراب الذى يَنعَبُ وينعقّ ايذانا

بموت دنكان ..هو أيضاْ مبحوح الصوت كذلك الملك .. إلى أبتها الأرواح التي توحي بنيات القتل

جرديني من انوثتي ، اقعميني جفوةْ وقسوةْ من رأسي الى قدمي ، أقفلي في ضميري كل منفذ تنفذ منه الشفقة ، لا تأذني للرحمة أن تُلطّف شدّتي، أو تكف يدي ، حولي في ثديي لبن المرضع الى سَم نقيع أسعديني يا جنيات الهلاك . وافدات من كل مكان تشهدن فيه بلاءْ وشرا . وأنت أيتها الليلة الليلاء ، أرخي على من سدّ ولك ، و أتزري بكشف من دخان السعير ؛ حتى لا يرى خنجري المسنون موقعه من الطعين ؛؛

(الأشباح مع ليدى ماكبث ترقص رقصة الموت وهي تلوح بالخنجر لمكبث)..

ماكبث : (على شكل منلوج) أهذا خنجر يلوح لي مُتجه المقبض نحو يدي . أنلني منك ما تنضم عليه الأنامل، تفر، لكنني ما أنفك أراك، الأيقع عليك اللمس كما يقع النظر، أم لست غير خنجر مخيل من وضع فكر ذاهل مخبل ؟؛ على أنني أجدك — و منالك من كفي منال هذا الخنجر الذي أجروه الآن من قرابه — تمشي أمامي لتهديني سبيلي وتتمثل بين يدي أشبه بالخنجر الذي كنت عازماْ على الطعن به .كعيني بانفرادهما خيرٌ من جميع حواس الآخر . أو شدما هما مخدوعتان ؛ انك لنُصبُ مقلتي لم تبرح ، وانما لأتبين منك على الشفرة والمقبض ، قطرات دم ، لم تكن عليهما منذ حين لا وجود لشئ من كل هذا ، ولكن نية القتل هي التي تغش نظري ، بآية من سرها ..دم ..دم ..دم ؛؛..

الأصوات : دم ..دم ..دم

الأول : شنق

الثاني :جلد

الثالث :دم ..دم ..دم ..

الأصوات :دم ..دم ..دم : صراخ ..قمر ..شمس..

ليدى ماكبث :لن ترى الشمس طلعة ذلك الغد ؛؛ (الأشباح مستمرة في أداء طقسها)

ماكبث : الشمس .. الغد .. في هذه الساعة تهدأ الطبيعة في شطر من هذه الكرة هدوء الموت .؛ وينخدع النيام بأحلام سيئة ، تخامرهم في مضاجعهم . في هذه الساعة تقدم الساحرات للهرة الصفراء الجنية هبات قربان الظلام .في هذه الساعة ينهض الاغتيال عاري الأشاجع ، ضامر التجاعيد ، سامعاْ غواء الذئب ، والذئب حارسه ، الذي يعين له بصوته الميقات ، ويعطيه الشّعار فيزحف مناسبا ، صامت الخطى ، زحف السلاب ، ويسطو بفريسته —أنت أيتها الأرض الصلبة الوطيدة ، لا تسمعي وقع أقدامي ، وأجهلي الطريق التي يسلكانها مخافة أن تدل أحجارك على المكان الذي أذهب اليه بقعقعة ينظر منها السكوت الرهيب ، الذي هو أصلح شيء لمثل هذه الساعة . الا أني أهدده ، . وانه لحمي لما يزل حياْ لاشيء يبرد حرارة الفعال ، كالأكثار من الأقوال ..(أجراس وأصوات) لنمض أيها الخنجر فيما نويناه . الجرس يدعوني .لاتسمعه يا دنكان ؛ انه لصوت المشيع الذي يصحبك اما الى النعيم ، واما الى الجحيم ؛؛...

(أصوات الاجراس ..تراتيل ..ظهور الأشباح وهي ترحل كأنما الى ما لا نهاية . وسط الضباب والتراتيل وهي في حالة طقسية غريبة . أما ماكبث فهو يظهر في وسطها وكأنه تحت تنويم مغناطيسي . وكأنما ينزل الى جوف الأرض ..أصوات البوم والغراب) :.

الأول : (صوت خافت جداً) الكلمات ظلال.

الثاني : والظلال تستحيل كلمات

الثالث : والكلمات ألاعيب

الرابع : وألألاعيب تغدو كلمات

الخامس : ظلال هي الكلمات

السادس : وتصير الكلمات ظلالاً

السابع : الالاعيب هي الكلمات

(تظهر ليدى ماكبث بحركات سحرية على ايقاع غريب وبصورة وحشية)

ليدى ماكبث : الذي اسكرهم شجعني ، والذي أقعدهم أنهضني ؛ أصغوا ، أصغوا ، هذا نعيب البوم ؛ هذا نعيق الساحر المشؤوم ؛؛ البومة هي التى نعبت ؛ قارعة الناقوس للمحكومين عليهم بالموت ، قارئة ارهبت السلام ..(تشيرالى ماكبث) هو الآن يعمل عمله .. أهو في عداد الأموات ..أم لا يزال حياً ؟؛...

ماكبث : (يجيبه بصوت مبحوح) هيا — من هنا ؟؛..

ليدى ماكبث : أنا يا قرة عيني ..أنا من ..

ماكبث : هو الآن ..في ..عداد ..الا ..الأموات ؛؛..

ليدى ماكبث : اذن أنا الملكة وأنت الملك (تسمع أصوات خافته من كل الأركان و الأرجاء)

أصوات : يا قاتل الرقاد ..لن تنام بعد الآن ؛؛.

(يتقدم ماكبث وهويرتجف) ز..و..جي ..ق..ض..الا..مر..أل..م..

تسمـ..عي..صو..تا ؟..

ليدى ماكبث : سمعت البوم والصُرصر ..

ماكبث : أل..م..تسمعـ..ى..صو..تا ؟؛

ليدى ماكبث : ما بك يا زوجي ؟؛

ماكبث :خيل ..الى ..ان .صارخا .كان .يصرخ .بى :لن .تذوق المنام ..اذا .ماكبث

قد ..قتل ..الرقاد .الرقاد ..البرىء ؛؛..

ليدى ماكبث : (متدهشة) ماكبث ؛ ما مرادك من هذا ؟؛..

(هنا تتجاوب الأشباح ..ولكن بصورة تراتيل و بحركات عنيفة)

الأول : بعد الآن لن تنام يا قاتل الرقاد ؛؛

الثاني : النوم الذي يرتق قماشة الهم الممزقة ..

الثالث : موت حياة كل يوم ، حمام الجهد الأليم ..

الرابع : باسم الأذهان في اذاها ، الطبق الثاني تقدمه الطبيعة العظمى..

الخامس : المغذي الأكبر في وليمة الحياة ..

ماكبث : من ؟؛

السادس : أنت ؛

ماكبث : متى ؟؛

السابع : بعد الآن ..

ماكبث : لست أنا .. ما أنا بالقاتل الحقيقي ؛؛ لست أنا ..لست أنا ؛؛ لا لا .

(في حركات جنونية وخوف وسط الأشباح وهي تؤدي طقوسها)

الأشباح : لن ترتاح بعد الآن .. يا قاتل النوم .. لن ترتاح لا لا لا ..

ليدى ماكبث : (تحاول انقاذه) ماكبث ؛؛ ماكبث ماذا دهاك ؟؛

ماكبث ينظر الى حواليه) ألم تسمعي ماذا يقولون لي ؟؛

ليدى ماكبث : من ..من تقصد يا ماكبث ؟؛

ماكبث : من أقصد ؟؛ هم ؛؛هم ؛؛

ليدى ماكبث : هم ؟؛من هم ؟؛ انني لا أرى أحداً هنا ؟؛

ماكبث : ماذا؟ هل أصبحت عينك مثل قلبك أعمى ؟؛

ليدى ماكبث : (تتوسل) يا أميري الحبيب ماذا دهاك في مثل هذا اليوم العزيز ؟؛

ماكبث : انهم ينعتونني بانني قاتل .قاتل ..أنا ..أنا لم أقتل أحداً .بل انني فقط فقط (يبكي) أريد القمر ..القمر ؛؛أه يا قرينتي الحبيبة ..(صمت ..تقترب ليدى منه ..بحنان)

ليدى ماكبث : أتبكي ؟؛

ماكبث : نعم يا حبيبتي ..

ليدى ماكبث : هل أنت نادم ؟؛

ماكبث : (ينظر إليها بقسوة) هل أبدو لك أنني نادم ؟؛

ليدى ماكبث : عفواً يا ..يا مليكي فقط ..فقط أردت أن أسأل ..

ماكبث : يبكي الناس لان الأمور ليست كما يجب أن تكون ..

ليدى ماكبث : ان الحياة ليست طيبة ولكن اذا كان الشر موجوداً على الأرض منذ الازل فلماذا لا نزيد شراً اذا كان ذلك لصالحنا حبيبي ..

ماكبث : (بصورة غريبة يتحول الى وحش ضار) انني أحس بأن كائنات مجهولة تتصاعد في داخل نفسي .. وما عساي أن أصنع لها ..أه يا عزيزتي كنت أعرف بأن الأنسان يمكن أن يكون يائسا ، ولكني كنت أجهل معنى هذه الكلمة ،كنت أعتقد ككل الناس أنه مرض يصيب النفس ، ولكن لا بل الجسد هو الذي يتألم . جلدي يؤلمني ، وكذلك صدري وأطرافي . رأسي خاو وقلبي ممتعض . وأفضع ما في الأمر هذا الطعم الذي أجده في فمي ، لا هو بالدم ولا هو بالموت ولا بالحمى ، ولكن كلها معاً . يكفي أن أحرك لساني لكي يصبح كل شيء أسود من جديد ، ولكي أعاف الكائنات .ما أقسى وما أمر أن يصبح الواحد انساناً ؛؛..

ليدي ماكبث : (في حنان) يلزمك أن تنام وأن تنام طويلاً وأن تسترخي ولا تفكر في شيء ، وسأرعى نومك . وعندما تستيقظ ستجد أن العالم قد أستعاد طعمه .أجل يا حبيبي ، غداً سوف تظفر بالقمر ، ستغدوا ملكاً وأنا الملكة ؛؛. غداً ستصبح سيد الكون يا صقري ..تعال لنخلد الى النوم لم يبق من الليل سوى سواده ..

ماكبث : الليل ؟؛ آه من الليل ..ففي الليل تظهر نفوسنا الحقيقة العارية ..النهار لهم ..والليل لي ..آه ليت هذا الجسد الملوث يذوب ، يموع وينحل الى قطرات من ندى ، يا ليت الأزلي لم يضع شريعته ضد قتل الذات ؛؛

ليدى ماكبث : (تأخذه بحنان) هيا يا صقري هيا يا من تغدو ملكاً ..هيا الى النوم هيا ..هيا

ماكبث : لا لا ..لا لن أذهب الى النوم (يقولها كالطفل)

ليدى ماكبث : لماذا يا ملكي ؟؛ هيا قل لماذا لا تذهب للنوم ؟؛

ماكبث : اذا نمت أخشى ؛؛ أن يسرقوا مني القمر ؛؛..

ليدى ماكبث : كلا يا صقري ؛ كلا لا تخش أحداً ..ليس بوسع أي كائن من كان أن يسرق القمر منا ..انه صار في قبضتنا ..وليس بوسع أي انسان أن يسرق قمر ماكبث .. انه صار ملكاً ..ملكاً يا مليكي؛؛

...ظلام ..

الحركة الثانية

((حلم الشياطين))

ماكبث وحده في الصحراء يحمل في يده شمعة ..واذا بأشباح تظهر فجأة من جميع الجهات وتقترب منه على شكل حركات وصرخات مفزعة مبهمة محاولة القضاء عليه ..الاشباح تقترب و تحاوره بكلمات مخيفة مزعجة :

الأول : و

الثاني : بو

الثالث : بلو

الرابع : بلو بلو

الخامس : بلو بلو بلو

السادس : بلو بلو

السابع : بلو

ثم تقترب بحركات بطيئة و على هيئات مخيفة جداً .مؤثرات موسيقية وأجراس كنائسية ..ماكبث يرتجف وينظر بفزع حواليه ..

الأول : بو

الثاني : و و

الثالث : سو جو

الرابع : شو جرو

الخامس : شو شو جرو جرو

السادس : شو شو شو جرو جرو جرو

السابع : شو شو جرو جرو

الكل : فو فو ..فلو .. فلو ..شو ..شو ..

الأشباح تحاصر ماكبث وتحاول خنقه الا انه يرسم اشارة الصليب بصمت ..سرعان ما تتراجع الأشباح الى الخلف وهي في حالة جمود تام كأنها تماثيل تنظر الى ماكبث دون حراك ..

ماكبث : من أنتم ؟؛

الأول : نحن دنكان ..

ماكبث : الملك دنكان ؟؛

الثاني : دنكان فقط ؛؛

ماكبث : (بتعجب) ماذا ؟؛ دنكان فقط ؟؛

الثالث : لقد أغتصبوا مني صفة الملك ؛؛

ماكبث : ماذا ؟ كيف ؟؛ هل .هل أنا في الحلم أم في اليقظة ؟؛

الرابع : لا يفرق ؛

ماكبث : لا يفرق ؟؛

الخامس : المهم أنت ترانا

ماكبث : أراكم ؟؛ أرى من ؟؛

السادس : دنكان ..

ماكبث : دنكان ..المخلوق الذي

السابع : الذي سيظل معك أبداً ..

ماكبث : سيظل معي ؟؛

الأول : يلاحقك أينما ذهبت ..

ماكبث : واذا من ؟؛

الثاني : الجسد يموت أما الروح فتبقى

ماكبث : (غاضبا) خسئتم ..انكم تكذبون علي .

اذا مت وأنا شهيد فلن تكون هناك روح ..بل هناك صمت ..صمت مطبق يا حثالة ..اذا كان الروح في أمان فكل شيء بصمت ... لماذا تنظرون الي هكذا أيتها الأرواح الشريرة، ما أنتم سوى قتلة جئتم لتعذبوا جسدي ..هيا أنني لن أخشاكم تعالوا أقتلوني لكي أرتاح .. أرتاح الى الأبد ..(الأشباح تسخر منه) لماذا هذا العذاب ؟ ماذا فعلت ما ذنبي؟؛

الثالث : ذنبك ؛ انك طوال حياتك كنت تفكر بوعي تام ..

ماكبث : لو كان الانسان شجرة بين الأشجار ، أو قطة بين الحيوانات ،أي لو لم يكن لديه هذا الوعي ، لصار جزءاً من العالم . ولان الآخرين أصبحوا بالنسبة لي جحيماً ..

الرابع : ولكن لا تستطيع أن تحيا بدونهم ..

ماكبث : آه لو أستطيع أن أحيا بدونهم ؛؛..

الخامس : تحيا بدونهم ؟ لماذا ؟

ماكبث : انني أفكر ..أفكر في تعاسة البشرية .... ولهذا لا أستطيع مواصلة الحياة لا أستطيع أن أواصل الحياة مع الآخرين ، لأن الحياة أصبحت كابوساً ، وأنها مؤلمة ولا تحتمل كحلم سيء ..الق نظرة حولك ؛ الحروب ؛ الكوارث .والأخطار ..الكراهيات والاضطهادات ..الموت ينتظرنا في كل ناحية . لقد خُلقنا لنكون خالدين ولكن مع هذا يترصدنا الموت ..نموت ..نموت .. الموت مرعب؛

السادس : لاجل هذا و ذلك قتلتني ؟؛

ماكبث : أجل ..أجل .أجل ..

السابع : الغاية تبرر الوسيلة ؛؛

ماكبث : الحياة هي وسيلة وليست غاية ..ليست هناك غاية ولا هدف نحن ولدنا قرب المقبرة ؛؛..

الأول : اذن أنت نادم ؟؛

ماكبث : لو خيروني لما ترددت لحظة في قتلك ثانية؛؛..

الثاني : لا يجب أن ندع الأشياء تسير هكذا يجب أيقافها ..يجب أيقافها ..أيقافها

الأشباح تحاول ثانية القضاء على ماكبث على أيقاع طبول وبصورة صامتة في هذه اللحظة تصرخ ليدى ماكبث وتظهر وهي

تحمل في يدها رأس دنكان وهي تقترب منها برقصة جنونية)

ليدى ماكبث : صمتاً.. صمتاً أيتها الأرواح .. اللعنة.. المرام هو القضاء على الشمس و النور:

هذا رأس الملك .. (تقذف للأشباح رأس دنكان . واذا بالأشباح تأخذ رأس دنكان في وسط طقس و تراتيل

وبحركات جنائزية غريبة ومن ثم تتوارى عن الأنظار)..

(ماكبث وليدى ماكبث يبدآن برقصة وحشية وهما يتحادثان)

ماكبث : قبل مجيئك كنت أشعر بالعزلة ..أتعرفها العزلة ؟؛ ولكن أية عزلة ؟؛ أنت لا تعرفين ..ان المرء لا يمكن أن يكون في عزلة أبداً وأننا أينما حللنا يلاحقنا ثقل المستقبل وثقل الماضي . والمخلوقات التي قتلناها تطل معنا . آه من الوحش ..من الوحش النتن القابع في داخلي انه .انه يتلذذ دائماً بدم جديد ..جديد . انه الآن يريد الأفلات مني كي يدمر كل شيء ..كل شيء يا حياتي حتى .. حتى أنت .

(ليدي ماكبث وهي تصرخ جاهدة الأفلات منه وهو يقترب منها وعيناه منفزعتان كأن الشر يتطاير منهما وهي ترتعش من الخوف)

ليدى ماكبث : كلا يا ماكبث ؛؛ كلا لا تقترب مني ؛؛ أنا زوجتك قرينتك ..شريكك .. يا حياتي شريكك

ماكبث : آه يا قرينتي الحبيبة حتى أنت تخافين مني ؟؛ حتى أنت فقدت الثقة بي ؟ لا بأس أنا نفسي فقدت الثقة بنفسي كل ما تبقى هو الشعور بعنف الحياة ..

ليدي ماكبث : (يائسة باكية) كلا يا ماكبث ..كلا دعني أعيش معك ..أنني أحبك ..أحبك ..

ماكبث : ما بيدي حيلة لقد أفعمتني وحشية فها انها تفلت مني لا أستطيع السيطرة عليها ؛؛

(ينقضُ عليها .. يضع يده على رقبتها ويخنقها .. صمت)

آه كل انسان ضائع بلا عودة داخل نفسه .. (ينظر اليها بشفقة وبنبرة حزينة تكاد تختلط بالبكاء) واحسرتاه ؛ لقد نامت .. ولف ..ولف ذا الوحي والنبوءات ، وخرس صوتها الهادر . أين البرق ، وأين العواصف التي تنقض من السماء لتملأ البشر بالهناء والسعادة؟ ايه ايها الأثير ؛ اذا صدى الزمان يردد من بعيد صوتك الحي القوي الذي يزلزل الأرضين ؛؛

((ظلام دامس))

الحركة الثالثة

عودة الروح

(ظلام دامس .. أصوات وصرخات الأشباح .. مؤثرات موسيقية صوت البوم والغراب والصراصر ..ثم صمت مطبق ..)

(حزمة ضوء الى عدة أجساد مصلوبة على الحيطان .. ماكبث يجلس القرفصاء تحت أرجلها .. أحد الأشباح يمر من أمامه وفي يده طبق حساء وفوقه رأس جمجمته تحيطها عدة شموع وهو يمر بصورة مخيفة من أمام ماكبث ينظر الى السماء دون أى كلام .. ثم يمر اثنان آخران بعكس أتجاه الأول وهما يحملان على طبقهما رؤوس قطط .. ثم ثلاثة آخرون وتتوسطهم ليدى ماكبث وهي تحمل رأس دنكان .. ويرددون أشعاراً غريبة .. ماكبث ينظر اليها مندهشاً وهو يحاول أن يستوقفها الا انه لا يستطيع ذلك . ويود أن يحادثها الا أنه عاجز عن الكلام .. ثم يتحدث ودون أن يخرج صوته ..

الأشباح / الأول : الشمس تدور وتدور على نفسها حتى شاخت وهرمت ..

الثاني : الزمن ساكن لا حراك فيه

الثالث : القمر تعفن

ليدي ماكبث : لا يستطيع الصقر أن يسمع صاحبه..

(ماكبث يحاول اللحاق بها الا انه لا يستطيع .. يريد التحدث اليهم الا انه عاجز عن ذلك)

الأول : شنق

الثاني : دم

الثالث : سيماء سوداء

ليدى ماكبث : قمر مخنوق

الأول : أسنان مجنونة

الثاني : لحم منزوع

الثالث : أقدام تتدلى

ليدى ماكبث : الفوضى لوحدها تطلق على العالم ؛.

(وهم يدورون من هنا وهناك على شكل طقس سحري غريب)

الأول : بو

الثاني : بلو

الثالث : بلو بلو

ليدى ماكبث : الأشياء تنظر ولا يمكن للمركز أن يستمر ؛؛

(هنا يُسمع صوت جهوري قوي ، يدوي كل أرجاء المنطقة وهو يلقي شعراً غريباً)

الصوت : رأيت ملوكاً شاحبين . رأيت أمراء أيضاً وفرساناً شاحبين . كان لهم شحوب الموت ؛ فصرخوا ،

(هنا يظهر صاحب الصوت واذا براهب شكله مخيف جداً شعر رأسه طويل وذو أسنان طويلة .. ووجه ملون كهنود حمر وفي يده فانوس وعندما يبدأ بالحديث الكل يتجمدون كأنهم استحالوا أصناماً)

الراهب : أنت يا من تموت ، أنت يا من تشتعل عفة ، أيها الليل الثلجي الأبيض ..يا ليل الجليد الموحش . وهذا الليل البارد الميت .(ماكبث يتحدث جانباً)

ماكبث : (على شكل منلوج) يا لك من شاعر .. فمك يسيل منه اللعاب .

الراهب : (الى الجموع) كل شيء حولي يعيش في هيام .. مرآة تعكس في هدوئها المنائم

ماكبث : (جانباً) ينام .. اية معجزة هي النوم ؟؛ ما هو ؟؛ لابد وأنه منة الهية .. النوم .. النوم .. أى حلم.

الراهب : لسنا سوى طراطير .. وأنت الماكر جداً ولك قوة سحق كل شيء ربما تعرف ما يدور هنا .

ماكبث : (جانبا) يدور هنا ما يدور .. كل واحد لعبة .أنا أقرض أنت تدنس ..هو أو هي تسفح .

نحن نوسوس .. أنتم تتسلطون .. مولد .. هم يبدأون بتأدية طقوسهم).

الراهب : ثم .. هنا .. يرى الواحد منا اناساً أحياء .. نتسلى .. هولاء الأحياء يملكون الحب ..حب ..

نـوم ..معجـزات ؛ لديـهم كـل شـــيء هـؤلاء الأحيـــاء الخنازير ؛؛..

ماكبث : "جانباْ" لديهم الموت أيضـاْ أيـها الأمـوات المتعفنون ؛؛

الراهب : الا أن هؤلاء الأحياء الأغبياء أيضاْ مـا أن يدب الوعي فيهم حتى يبـدأون بوضـع نهايـة لبعضـهم بعضاْ ؛؛

(هنا ماكبث يصرخ فيهم بقـوة الجميـع يلتفتـون الى ماكبث)

مـاكبث : خسـئت ايـها الداعـر الخسـيس ؛؛ انكـم لا تعرفون شيئاْ عنا ..وهذه الأكاذيب لـن تفيدكـم شـيئاْ ..(جميعهم يستمرون في تأدية طقوسهم ولا يولون أية أهميـة لماكبث) آه يـا وحـــوش جـهنم .. يـاملاعين الظلمات ..هل نسيتم أن لا مكان لكم على الأرض ؛؛ما أنتم سوى دودة عفنة تعيش تحت بطون الأرض ..

الراهب : (مستمراً دون أن يبالى بأقوال مـاكبث)ان هـؤلاء البشـر هـم الجحيـم لانفسـهم ؛؛انـهم لحمقـــاء لا يعرفون متعة الحياة فوق الأرض ..بـل هـم المدنسـون لانهم لايدركون معنى الحب الحقيقي ..لا يفهمون معنى شمسهم ..انني لاشفق عليهم ؛؛

ماكبث : وزنـت كـل شـيء ..وكـان الـوزن الأجمـالي لاشيء .. فعلت الخير وأقترفت الشر ؛ ولا أظنني شيئاْ آخر .. غير انني أتنفس ولا شيء أكثر مـن هـذا .. آه النـوم لـذه .. اليقظـة كـابوس ؛؛ (أصـوات الأشـــباح ترتفع رويداْ رويداْ وهـي تـؤدي طقوسـها وسـط شـعائر غريبة وحركات وحشية مرعبة ومفزعة ومـن ثـم تقـترب من ماكبث وتبدأ بتأدية رقصـات جنونيـة علـى أيقـاع طبول وتحيط بمـاكبث و تأخذنـه جيئـة وذهابـا كأنمـا تعبر بذلك عن تعذيب روحه . تظهر ليدى ماكبث وهـي ترقص رقصة وحشية قداساْ على روح ماكبث مع القاء شـعائر غريبـة وهـي تطيـل كلماتـها ونـبرات صوتـها مرتفعة):

ليدى ماكبث : مـاكبث .. مـاكبث ياقـاتل الرقـاد .. ماكبث

الأشـباح : مـاكبث ..مـاكبث الزمـن سـاكن لا حـراك فيه..

الراهب : وفي آخر المطاف لابد للاحيـاء مـن الرحيـل ليفسحوا المجال لنسلهم ؛؛

ليـدى مـاكبث : لقـد قدمـت لحمـي للغربـان ولكنـــها رفضته ؛. (فجأة تصرخ) لانجـرؤ علـى النطـق بكلمـة عن يأسنا من بعضنا البعـض ..اننـا حيوانـات بكمـاء ندع أنفسنا نتحطم .. (تتحدث كمـن في الحلـم تمامـاً) غابة . وحالماْ تراءت لها .أدركت انها كل ما قرأتـه أو أخبرته أو شعرته أو فكرته عن الغابات ..مكان سري للموت ..مكان يتلـوى شديد الحيـاة مكتـظ بالأفـاعي الرقطاء المتعـاقدة ، والطيـور الملونـة، كقـوس قـزح . العيـون الحـاقدة ، والفـهود بوجـوه حكيمـة كالبشـرة وأسود بكبد سخية ، وقردة طويلة الأذرع وتتهاوي بين أوراق لحميـة عريضـة تتوهـج بضـوء كـبريتي وتـنز بصديد الموت ، وجذوع متفسخة لاشجار مجهولة ملقاة في أسن زاحف . ودونمـا دهشـة . رأت نفسـها تركـض على هذه الخشـبة العارضـة . والهـواء يرتعـش بزعيـق ممزق وصراخ أبح لأصوات تصرخ كلها معاْ ..

الأشـباح : ليـدى مـاكبث لا تمـوت .. ولكنـها اذا أدركت معرفة الخير والشر .. و

الراهب : ماعادت تجد في الحياة حرباْ ، ولا وباءْ ، بل مجرد بيوت ستائرها مسدلة معامل وشوارع خاويـة .. الضوء البارد المميـت الـذي هـو ضـوء الغـد ..في هـذا العالم لا مكان أيضاْ لآدم الـذي سـيموت بعـد لحظـات ..هو الذي كان نقيا وأصبح الآن متعفناْ ..

ليـدي مـاكبث : (ترفـع يدهـا الى السـماء وبشـكل جنوني) لتتشح السماوات بالسواد ، وليخضـع النـهار لليـل ؛ يـا شـهباْ تجلـب اختـلاف الزمـان والأحـوال ، لوّحي بجدائلك البلورية في السماء وأجلدي بها النجـوم الجامحـة الخبيثـة الـتي وافقـت علـى مـوت مـاكبث ؛ ماكبث الملـك ، أشـهر مـن أن يعيـش طويـلاْ ؛لم يفقـد العالم ملكاً بمثل هذه الصورة الرهيبة ..

ماكبث : (يتقدم ببطء) أيتها الشمس أيتها الحياة .. هدئي من الغضب وواسي من يشعر بالحسرة الرأفة بالبشر الرأفة بالآلهة الآلهة التي ستموت لو ماتت البشرية .. حقاً انني أشعر بقدم موتى ..ولكن اني ارى المدينة البيضاء التي سترتفع هنا عاجلاً سأفجر الضوء سيلمع الجليد ..آه انه لجنون في قصور ستكون اقامتنا الدفء ستعطيه الأرض ومن الأعماق ستولد انها حياة سحرية .. ها انني ذاهب ..آه من العزلة آه من الذكريات القاسية .. أيها الليل الرائع حيث تزحف وحوش السماء الفوسفورية كموسيقى شعبية تحتضر في دائرة الفضاء الانهائية اني أستمتع بخلودي بخلودي ..

الشبح الأول : قد اصبح مجنوناً قبل موته ..

ماكبث : وكلنا مجانين .. لان الكون فيه مسحة من الجنون .. يجب في النهاية أن يموت كل شيء

الشبح الثاني : ماذا تقول أيها الجبان اني أحتقرك

الراهب : أليس الأنسان أينما كان على الدوام في خطر ان كان مجنوناً أم عاقلاً لم يكف عن الأمل وتحلم أنت بالموت مادمت عاقلاً .. ويجب أن تموت أنت عاقلاً .. الموت لماكبث الموت لماكبث

الكل : الموت لماكبث الموت لماكبث لقاتل الرقاد ..(ليدى ماكبث تتلو هذه الكلمات على شكل طقس غنائي)

ليدى ماكبث : هي الأرض الميتة ، أرض الصبار ، ها هنا الأوثان المتجرة تنصب ، وها هنا تستقبل الضراعة من يد انسان هالك تحت لألاء نجم يتلاشى . هي الحال على هذا النحو في مملكة الموت الأخرى نفيق وحدنا في ساعة نحن فيها نرتجف برقة بشفاه لو قبلت لرفعت الصلوات للحجر المكسور .. لا تجعلني أكثر اقتراباً من مملكة الموت الحلمية وكذلك أجعلني ألبس حجباً مقصودة كهذه فراء جرذ ، جلد غراب ، (الكل وهم يحملون الشموع يعيدون المقطع الأخير بشكل جنائزي)

الكل : أجعلني ألبس حجباً مقصودة كهذه فراء جرذ ، جلد غراب ..

الراهب : مت يا ماكبث من أجل الرقاد .. من أجل الرقاد ...

ماكبث : يا رعيتي .. هوذا.. أنتم .. أنا ماكبث مليككم أهذا يوم تتويجي أم يوم قداسة موتي ؟؛(صيحات من قبل الأشباح) أعرف ..أعرف .. ما تريدون مني .. في البدء كنت بريئاً نقياً طاهراً ولكنني لم أكن من طينكم أما بعد أن أصبحت قاتلاً ذراعاه حمراوان حتى المرفقين ، غارقتان بالدماء أصبحت من جنسكم وتطاردونني ليلاً ونهاراً .. وتطالبونني بالموت .. حسناً مادمتم تريدون فليكن فأنا أرحل ولكن ليكن في علمكم أنا أرحل وأنا سعيد ..سعيد وأنتم تخافون من هذا فقط .. كل ما هنا جديد ويجب أن يبدأ جديداً ..أيها الموت أيها الموت الموت الموت الرائع القاسي . دموعي وماء روحي تغمر الأرض التي بادلتني قبلتي السامية يا دموعي فلتنسابي من أجل المي الكبير والأرض كرباط زفاف يحيط الخطيب الوسيم انها خاتم زواجنا . أصوات الموتى والأحياء، انه غروب الحب ما أهمية البشر ما أهميتهم ؟ ما أهمية الزنابير في الخلية ؟ الى حياة ثانية ايها الجسد الى الحياة الجديدة ايها الروح .. غداً ، وغداً ، وغداً ، وكل غد يزحف بهذه الخطى الحقيرة يوما اثر يوم ، حتى المقطع الأخير من الزمن المكتوب ، وكل أماسينا قد أنارت للحمقى المساكين الطريق الى الموت والتراب . الا انطفىء ، ياشمعة وجيزة ؛ ما الحياة الا ظل يمشي . ممثل مسكين يتبختر وتستشيط ساعته على المسرح ، ثم لا يسمعه أحد ؛انها حكاية يحكيها معتوه ، ملؤها الصخب والعنف ، ولا تعني أي شيء .. سوى (بشكل هادىء آلي) كلمات ، كلمات ، كلمات ..الكلمات ظلال ..

الأول : والظلال تصير كلمات ..

الثاني : والكلمات ألاعيب ..

الثالث : والالاعيب تصير كلمات ..

الرابع : ظلال هي الكلمات ..

الخامس وتصير الكلمات ظلالاً ..

السادس : الالاعيب هي الكلمات ..

السابع : وتصير الكلمات الاعيب ..

الراهب :أمام عناد الموت الذي رفض التخلي عن فريسته أصبحت الكلمة فجأة ذابلة ذاوية لا معنى لها..

ترحل الأشباح رويداً رويداً كأنما تغيب داخل ضباب و ماكبث كأنما يدخل الى باطن الأرض .. في قداس رهيب)

ليدي ماكبث : وهكذا فان الطبيعة إذ تتحرك فيما يشبه الدائرة . يتم شكل الأبدية وعلى هذا النمو يسبغ الخلود على ابناء الفناء ...

ماكبث : (قبل أن يختفي في باطن الأرض تماماً وفي اللحظات الأخيرة) يا عين الطبيعة الجميلة ، انهضي ، انهضي ثانية ، واصبحي نهاراً أبدياً ، والا فلنكن هذه الساعة في عين الزمن .. يا للتعاسة انهم قد اوقفوا الزمن .. الزمن ساكن لا حراك فيه .. ولكن .. ولكن ماكبث سيبقى خالداً أبداً مادام هنا من يقومون بأحياء شخصيته على خشبة الحياة .. آه ان هذا العالم ملك لشيعة الحمير .. صمت .. ثم)

(تظهر ليدى ماكبث برقصة جنونية وبحركات وحشية .. تكرر المشهد الأول . ولكن ؛)

ليدى ماكبث : الذي أسكرهم شجعني ، والذي أفقدهم أنهضني ..

أصغوا ، أصغوا ،هذا نعيب البوم . هذا نعيق الساحر المشؤوم ، البومة هي التي نعبت . قارعة الناقوس للمحكومين بالموت ، قارعة أرهبت السلام (تشير الى الأشباح) هم الآن يعملون عملهم .. أهو في عداد الأموات أم لا يزال حياً ؟؛..

الراهب : (بسمة) من .. من تقصدين ؟؛

ليدى ماكبث : ماكبث .. ماكبث رب الشر على الأرضين ؛..

الراهب : انه في عداد الأموات

الكل : انه في عداد الأموات ..

ليدى ماكبث : اذن لندع قصة ماكبث الى الآتين من الأجيال القادمة ليمثلوها على خشبة المسرح .. ولكن روحه وليس جسده ..

انتهى الحلم .. هيا لنرحل نحن ..

انتهى دورنا ..

(بصورة غريبة تردد هذه الكلمات)

انها كانت حكاية .. حكاية

الكل : انها كانت حكاية .. حكاية مثلناها نحن كما أردناها .. كما أردناها ..

ليدى ماكبث : (حاملة شمعة وهي ترحل) كلمات .. كلمات ..

الراهب : يرحلون مع الأشباح وهم في صورة غريبة)

الكلمات ظلال

الأول : والظلال تصير كلمات ..

الثاني : والكلمات الأعيب ..

الثالث: والالاعيب تصير كلمات ..

الرابع : ظلال هي الكلمات ..

الخامس : وتصير الكلمات ظلالاً ..

السابع : الالاعيب هي الكلمات ..

السابع : وتصير الكلمات الاعيب ..

صوت ماكبث : (مدوياً) ان هذا الكون كما هو لا أستطيع أن أتحمله ، لذلك أحتاج الى القمر والسعادة أو الخلود .. أحتاج الى شيء لا يمت بصلة لهذا العالم .. شيء ربما كان هو الجنون نفسه ..لكنه جنون روحي .

ليدى ماكبث : اننا نحيا في نور على مشارف الظلام في الظلام ، وطبقات فوق بعضها البعض من الظلام ..

الراهب : الحياة هي أيضا يغلفها الظلام ، وربما كان هناك في الظلام من ينتظر ؛ من يدري ؟؛

الظلام : ظلام : ظلام .. ظلام ..

اختفاء تدريجي مع أصوات كورالية هاتفة

ظلام ..ظلام .. ظلام ..

ـ ظلام ـ

بطاقة الفنان جليل زنگنه

❖ ولد في مدينة كركوك عام ١٩٤٧ و بدأت علاقته بالمسرح عام ١٩٧٠.

❖ يخرج و يعد للمسرح و التلفزيون. له عدة أعمال أثنى عليها النقاد و الأدباء.

❖ أعد عدة أعمال مسرحية من روايات عالمية.

❖ من أهم أعماله: الذئاب، انشودة المطر، الصرخة المكبوتة، شيرين و فرهاد، أفول القمر، و في المجال السينمائي أخرج فيلم (خولەپيزه) نال استحسان الجمهور.

❖ قالوا عن أحد أعماله (انشودة الفرح):

❖ (انشودة الفرح) كانت موضع اعجاب و تقدير النقادو الفنانين من العرب و الأكراد، انها بحق مباركة.

ـ جريدة العراق ـ

❖ يبقى عرض (انشودة المطر) تجربة متميزة من عروض المسرح الكردي الشاب بما قدمه من أجواء صوفية مجسمة برحابة أجوائها الروحية، إنه قفزة نوعية تسجل لصالح المخرج (جليل زنگنه) اضافة الى كونه فرصة سانحة للتعريف بكفاءة الفنان الكردي (علي كريم) و قدراته الصوتية و الجسمانية المتميزة كممثل

ـ هادي المهدي ـ

❖ بدا لي عرض انشودة الفرح كقصيدة ميتافيزيقية تطرح عدة أسئلة حول الحياة و الموت.

ـ فاضل ثامر ـ

❖ ان النص مفتوح و قابل لقراءات متعددة لأنه لايفرض بنية فكرية معينة.

ـ د.عقيل مهدي ـ

❖ ان المسرحية كانت في غاية من الجمال. اننا أمام مخرج ذكي و هو اختطف من الشاعر (شيلر) ابياته.

ـ د. كمال عيد ـ

❖ كان عرض الفنان جليل زنگنه واحداً من العروض الجادة التي تميز به المهرجان الرابع.

ـ يوسف الحيدرى ـ

حول الحركة الراهنة للمسرح في كردستان

بهدف النقاش حول الوضع الحالي للحركة الفنية للمسرح في اقليم كردستان، و تشخيص عوامل شلّ حركة المسرح لتبليغ رسالته و تأثيراته على الجماهير، و كذلك العوامل التي أدّت الى الانصراف من المسرح و التوجه نحو الشاشة الكبيرة (السينما)، ومن اجل النقاش حول مردودات العروض التهريجية و الافلام الكردية التي تعرض على شاشات السينما و انعكاساتها على الحركة المسرحية و الذوق الرفيع للجماهير، قمنا باجراء هذا الحوار مع السادة المسرحيين: كاوه‌احمد ميرزا، جليل زنگنه و جهاد دلپاك، حيث يبلغ مجموع سنين خدماتهم للحركة الفنية للمسرح زهاء (٩٥) عاماً. من خلال الاسئلة التي تطرح في هذا الحوار، تلقون ردودهم بشأن واقع المسرح الكردي الراهن:

مهم برهان قانع: في بداية الحوار، اود ان اتوجه بسؤال للاستاذ كاوه. قبل ايام مضت قلت في ندوة المائدة المستديرة في قاعة مركز الشباب في السليمانية، بصدد الحركة الفنية للمسرح في كردستان باننا نفتقر الى المسرح و حركته. حبذالو اوضحتم العبارة اكثر...

كاوه‌احمد ميرزا: انا لم أقل بان الكرد يفتقرون الى المسرح و الحركة المسرحية منذ البدء و لحد الآن. و لكني اؤكد ثانية باننا اليوم في كردستان نفتقر الى المسرح و الحركة المسرحية، لان المؤسسات التي تختص بالشؤون المسرحية، اعني الفرق المسرحية، اغلقت ابوابها وهجر كوادرها طالبين اللجوء و لم يبق من بين الهيئة الادارية للفرق عدا عضو او عضوين و ابتعد الباقون، و لم يوضع برنامج عمل لموسم مسرحي. حيث لايقام عرض مسرحي خلال عام. انا لا اقصد العروض المسرحية التهريجية، لانني لن اعترف بكونها حركة مسرحية. لانها تشوه سمعة المسرح الكردي، هي اعمال تجارية بحتة. لذا و من منطلق

الحركة المسرحية الاصيلة، نحن نفتقر الى المسرح و الحركة المسرحية اليوم.

مهم برهان قانع: الاخ جليل و الاخ جهاد.. هل عندكما شيء تضيفانه؟

جليل زنگنه: بالطبع، اوضح الاخ كاوه رأيه و لم يصرّح بان الكرد افتقروا اصلاً الى المسرح و الحركة المسرحية، بل يقصد افتقارهم الحالي، في حين ان الاخ كاوه هو احد المؤسسين لأرشيف المسرح الكردي، عندما يتحدث عن الحركة المسرحية الكردية مستنداً الى الوثائق. اما بخصوص التحدث عن الوضع الراهن لمسرحنا، هناك عوامل عدة تجعل من مسرحنا الراهن مهزوزاً، منها هجرة الفنانين الى خارج البلاد، الحرب الداخلية، عدم تقديم الدعم للفنانين، توزيع الفنانين على الاحزاب و مكاتبها الاعلامية.. هذه العوامل جعلت الجانب المسرحي ضعيفاً، دعنا نبحث عن العلاج اللازم.

مهم برهان قانع: اذن انك لن تدافع عن الرأي القائل باننا نفتقر الى المسرح و الحركة المسرحية.

جليل زنگنه: كلا، كنا نمتلك المسرح و لازلنا، على سبيل المثال قبل المرحلة الراهنة قدمت عروض مسرحية و اتفق مع الاخ كاوه حول العروض التهريجية التي تقدم اليوم و انها لاتدخل ضمن اطار الحركة المسرحية و لكن نسبة الاستقبال لتلك العروض اكبر من قبل الجمهور. اعتقد ان المتفرج يبحث عن جو مليء بالفراغ و هؤلاء المتفرجون ليسوا جمهور المسرح الحقيقي. هذه ظاهرة عامة تجدها في انحاء العالم. ظهرت بوادر هذه الحالة في بغداد لاول مرة، أي ان الحصار الاقتصادي حثّ الفنانين للجوء الى العروض التهريجية و جعل المسرح مصدراً لتأمين رغد العيش و بالتالي جعل المسرح كبشاً للفداء والضحك هو الغاية و الوسيلة. معلوم ان الكوميديا هو الجناح الآخر للمسرح، يقابل جناح المسرح الجاد. و الكوميديا هو ذلك الجناح الذي يعمل على توعية المتفرج عن طريق اللقطات الكوميدية و النكت و التي تبعث على

ظهور الابتسامة على شفاههم و البهجة و السرور في قلوبهم.

مهم برهان قانع: دعونا من النقاش حول هذا الموضوع الآن.. هناك مسألة تستوجب المناقشة.. عندما نفتقر الى المسرح اليوم، اذن ماهي المهام الملقاة على عاتق المسرحيين في هذه المرحلة؟

جهاد دلپاك: نحن لايمكننا و بهذه السهولة ان نشطب على الحركة الكردية للمسرح. يعود مستهل الحركة المسرحية الى ظهور النشاط المسرحي في كردستان و الذي مرّ بعدة مراحل مختلفة، من انتعاش الى ركود وفقاً للظروف السياسية و الاجتماعية و الاقتصادية. بامكاننا القول بان الحركة المسرحية تمرّ الآن بأزمة و لايمكننا التغاضي عن المساعي الحثيثة التي تبذل بين الحين و الآخر، و عليه فان حركة المسرح اصيبت بالهزال و انكمش المسرح الجادّ. اسباب الازمة متعددة، سأعود اليها ان سنح لنا الوقت. اقول ان الاعمال التي تقدم تحت اسم المسرح الكوميدي، اعمال و عروض تهريجية، ليس الاّ. و انها عبء على الحركة المسرحية في كردستان شئنا ام أبينا، حيث أن عدم بذل المساعي للاعمال الجادّة افسح المجال لتلك العروض و التي تجذب الجماهير نحوها. و الحل الوحيد هو عرض المسرحيات الجادّة و الاّ فان الاوامر الادارية لن تجدي نفعاً في اذلال الطريق امام تسربها.

مهم برهان قانع: استاذ كاوه، لنعد الى بدايات العمل المسرحي في كردستان...

كاوه‌احمد ميرزا: تعود بدايات هذه الحركة الى ماضٍ بعيد و بالتحديد الى عام ١٩٣٥، عندما عرضت اول مسرحية بعنوان ((العلم و الجهل)) على مصطبة دار السيدة (بهية خان الشيخ محمود الحفيد) من قبل نخبة من طلبة مدينة السليمانية باشراف الاستاذ فؤاد رشيد بكر و تلتها عروض مسرحية اخرى. الاّ ان معظم تلك العروض كانت مدرسية. لذا استطيع تحديد بداية المسرح الكردي بمستهل عام ١٩٦٩، عندما أسست لاول مرة و بشكل رسمي فرقة التمثيل في السليمانية كفرقة مسرحية في كردستان و اعقبتها فرقة (پێشرەو) للمسرح الكردي و جمعية الفنون الجميلة و الفرقة التجريبية و فرقة سالار... الخ و قدمت خلال السنوات الماضية عروضاً ناجحة.

إننا لم نقدر على جعل المسرح قوتاً روحيا وعقلانيا للجمهور

جهاد دلپاك

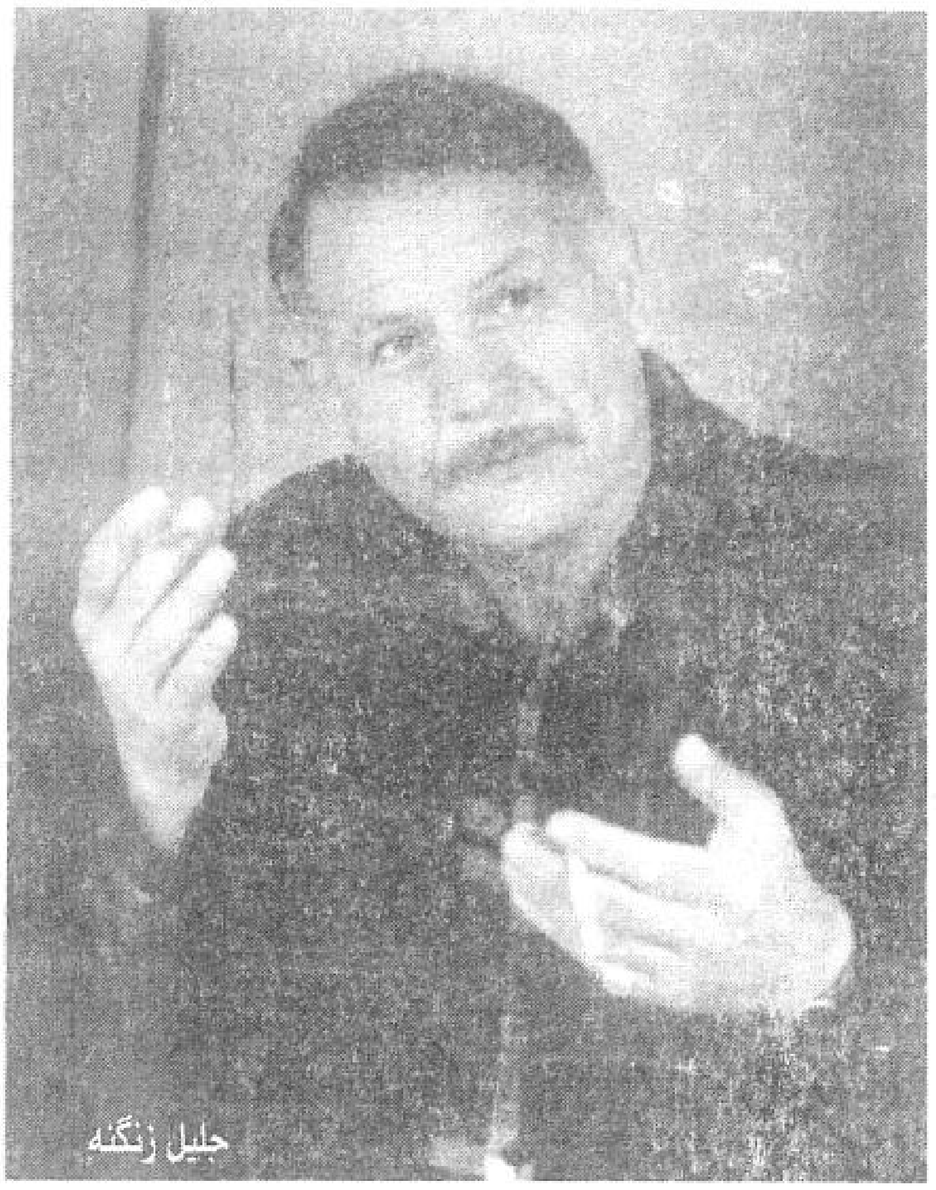
مهم برهان قانع: خلال عرضكم السريع لتأريخ المسرح، يمكن القول بان الشعب الكردي عرف المسرح منذ عام ١٩٣٥.

كاوه‌احمد ميرزا: أجل، وحسب معلوماتي عرف الكرد المسرح منذ ذلك الوقت، مع ان البعض يدعو بان عروضاً بدائية سبقت ذلك التاريخ من قبل الشرائح المختلفة في السفرات و الحفلات و انا اخالف الرأي حيث لايمكن اعتبار تلك النشاطات الملهية اعمالاً مسرحية و قد حملت في أحشائها بذوراً دراماتية، و لكن كعمل يعرض على خشبة المسرح و يشترك فيه ممثلون مسرحيون ووجود نصّ مسرحي، يعتبر ١٩٣٥ عام تأسيس المسرح الكردي.

مهم برهان قانع: اذن، أليس من الاجحاف القول بأننا نفتقر الى الحركة المسرحية؟

كاوه‌احمد ميرزا: اقول لم نكن نفتقر اليها و لكن الآن أقول أجل.

مهم برهان قانع: معلوم ان مهام و مسؤوليات المسرح تتعرض للتغيرات حالها حال الجوانب الاخرى للادب و الفن. حيث ان مهامه تختلف بعد الانتفاضة عما كانت عليه قبل الانتفاضة. كان المسرح جانباً من فن المقاومة و احياء الشعور القومي لدى الفرد الكردي


جليل زنگنه

قبل الانتفاضة. هل بامكان المسرح ان يخاطب بشكل مطلق المهام التي تمخضّت عن التحولات التي تلت الانتفاضة؟

كاوه احمد ميرزا: بديهي ان المسرح رسالة، و الفنان الكردي عمل في المسرح الكردي لتقديم رسالة و ان انبعاث الحركة المسرحية مرهون بالعرض المستمر وفق خطة مبرمجة و امتلاء صالات العرض بالمتفرجين، على ان تعرض ما (١٣) مسرحية خلال العام. حتى المهرجانات التي كانت تقام بدأت بالأفول. بغض النظر عن بعض العروض التي لايستقبلها سوى ٢٠ـ٣٠ متفرجاً و أكاد اشفق على هؤلاء الممثلين المقتدرين الذين يقدمون عروضاً جيدة و لكن يفتقرون الى متفرجين.

جليل زنگنه: انا اتفق مع الاخ كاوه في مسألة افتقارنا الى الحركة المسرحية اليوم. و يقع جانب من التقصير على عاتق المسرحيين انفسهم، حيث القيام باهمال المسرح الجادّ مما ادّى الى ضياع المتفرجين و ضياع انفسهم. لذا لابد من وضع النقاط على الاحرف كي تعاد الروح الى المسرح كما كان. بدوري اعتبر الثمانينات العصر الذهبي للحركة المسرحية الكردية و بعدها بدأت الحركة تتجه نحو الضعف .

جهاد دلپاك: بدأ المسرح الكردي و كما أشار اليه الاخ كاوه، بشكل مدرسي وموسمي، حيث تقديم عرض مسرحي او اكثر خلال عام واحد. أي ان بداية الحركة كانت بطيئة جداً، و لكن عند تأسيس الفرق المسرحية، ظهرت و تألقت فرق محترفة و هذه كانت دافعاً جيداً للمسرح، على الرغم من تغلب النص الادبي على العروض في السبعينات كتمثيل و اخراج و كان للكلمة دورها و تركز الاعتماد على النصوص المحلية. استطيع القول بانها كانت مجموعة قصصية فولكلورية تعرض بشكل درامي و يجب أن لاننسى ان النصوص التي قدّمها الاستاذ سلمان فائق في كركوك و الاستاذ صباح عبدالرحمن في اربيل...

مهم برهان قانع: اليوم، نجد المتفرجين يبتعدون عن الممثلين المتمكنين، كيف تفسر هذه الظاهرة؟

جهاد دلپاك: اعتقد ان الازمة اكبر مما نتصور، لان ذلك يشكل جانبا منها. كان الفنان الكردي يسأل نفسه قبل الانتفاضة: كيف ينظر الى كنه المسرح؟ و ما هي وظيفة المسرح؟ كانت وظيفة ثقافية و سياسية و اجتماعية و استطاع انتاج المسرح الذي يطالب به المتفرجون، و ان يجعل منه حافزاً لنشاطاته، تقول سوزان لانجر: ((الفن صورة رمزية، قابل للادراك الحسيّ، يعبّر عن الوجدان البشري)) هل يعبّر مسرحنا الآن عن هذه الرسالة؟! اعتقد انه مجرد شكلانية مغلقة، حتى من الناحية الستاتيكية لا يبلّغ رسالته، هذا بالاضافة الى رسالاته الفكرية..هل يقدر مسرحنا في هذه المرحله على اثارة التساؤلات الكبيرة للانسان؟! اقول اننا لم نقدر على جعل المسرح قوتاً روحياً و عقلانيا للجمهور، وفي الصيف ضيّعنا اللبن! وها نجد الجمهور يبتعد عنا.

مهم برهان قانع: حول مسألة ابتعاد الجمهور و انسحابه عن المسرح، اود ان اشير الى بعض المحاولات الجادة، منها محاولات برتولد بريخت ككاتب و مخرج و

بالتالي كمنظّر مسرحي، عندما عرض نتاجاته في المانيا لاول مرة و الذي أنشأ منهجاً جديداً في المجال المسرحي، كان عدد المتفرجين لايتعدى أصابع اليد. و لكن اليوم و كما اعلم ان قسماً من الفنانين من الدول الاوروبية و العربية و عندنا ينتهج نهج بريخت. لذا و على الرغم من ابتعاد الجمهور عن العروض المسرحية، بامكان الفنانين المسرحيين من خلال المساعي الحثيثة وتقييم و برمجة مساعيهم و ايجاد صيغة جديدة للعمل و التي نفتقر اليها، تغيير واقع الحال و القاء تأثير حي على المسيرة المسرحية عندنا. اقصد، ليس من المفروض ان تنحصر جهودنا كفنانين مسرحيين لجمهرة المسرح، بل نستطيع الاكتفاء بوجود خطاب للعمل و ايجاد جوّ جديد للعمل المسرحي.

كاوه‌احمد ميرزا: للفنان المسرحي الكردي خطابه الخاص و لكن لم تتح الفرص بعد كي يستقبل المسرحيّ الكردي العمل المسرحي.

مه‌م برهان قانع: هذه حالة، و لكن لو أمعنا النظر في آراء المسرحيين الكرد، وجدنا البعض منهم متفقين على افتقارنا لمسرح كردي، لان مسرحنا لايمتلك طابعاً خاصاً به. على سبيل المثال نذكر المسرح الاحتفالي الذي اوجد صيغة جديدة للعمل المسرحي لدى بعض المسرحيين العرب تحت تأثير منهج بريخت. و السؤال هو: لماذا لم يتمكن المسرحي الكردي الاستفادة من تلك المناهج الفنية العالمية كي ينشئ مسرحه الخاص ليحمل طابعاً خاصاً يميزه؟!

كاوه‌احمد ميرزا: سؤالك ذوشقين، و بدوري اجيب عليهما، الاول: فيما يخص المسرح الاحتفالي عند العرب، اشير الى رأي الدكتور فاضل الجاف حول لجوء المسرحيين العرب الى المسرح الاحتفالي بانه تهرّب من المسرح العالمي لاعطاء صبغة قومية لمسرحهم و لايمكن لاحد قطع دابر مسرحه عن المسرح الأوروبي، لان المسرح من اصل أوربي. في المسرح الاحتفالي نجد ان الممثل غائب و المؤلف هو المتكلم. و لم يتحول العمل المسرحي عندنا الى مهنة. الممثل الكردي ليس مهنياً، لم يكتسب الخبرة. ان وجود مسرح اصيل مرهون بوجود متخصصين نشطين محنكين و ممثلين مسرحيين ذوي خبرة. و الآن لو أراد فنان كردي ان يحترف و يتعمق في عمله سيموت جوعا! و هذا هو احد الاسباب.

جهاد دلپاك: اظن ان وضع المسرح داخل بوتقة التسميات العربية يعني إفناءه. العمل المسرحي نشاط انساني. اذن ان الواقع السياسي كثيراً ما يهيء الارضية لتلك الاوبئة لعدم وجود كيان كردي، العمل

المسرحي فن عالمي و ان التمثيل هو صلب المسرح، لايوجد مايسمى بالتمثيل الكردي و التمثيل العربي. من اين تأتي الخصوصية؟ من التمثيل أم من الاخراج؟

مهم برهان قانع: و لكن علينا ان لاننسى ان النص هو الارضية لانتاج العرض المسرحي. و هناك اختلاف بين التراث العربي و الكردي و بين التراث الفرنسي. قد يختلف نص انبعث من صميم التراث الكردي عن نص انتج من التراث العربي.

جهاد دلپاك: عليه اود القول بان التسمية اورثناها من اخواننا العرب سهواً. من المستحسن ان نقول الدراما الكردية و الدراما العربية انطلاقاً من ارتباطها بالادب. عندما نتحدث عن الدراما الفرنسية نتطرق الى الادب الذي كتب باللغة الفرنسية و كذلك الدراما الروسية أي الادب المكتوب باللغة الروسية، و الاّ لايوجد مسرح باسم المسرح الانكليزي، بل هناك مسرح يحمل طابعاً انكليزياً او روسيا او امريكياً.. يمكن عند ذكر الشخصيات و المواضيع في القضايا الادبية طرح الخصوصيات القومية، اما في المسرح فلا، لانه نشاط انساني.

كاوه‌احمد ميرزا: ما قاله الاخ جهاد هو عين الصواب. على سبيل المثال في انكلترا تعرض نتاجات شكسبير كونه من كبار كتّاب المسرح في بريطانيا، و لكن تعرض الى جانب تلك النتاجات نصوص بيكت و يونسكو المسرحية ايضاً.

مهم برهان قانع: فيما يخص شكسبير و بيكت، اعتقد ان النصوص المسرحية لهذين الكاتبين ـــ على سبيل المثال ـ هي نصوص انسانية تعبّر عن المعاناة الفردية، سواء كان هذا الفرد من انكلترا او من ايرلندة او من كردستان. لن تجد اختلافاً بين هؤلاء الافراد عندما يبلغون قمة اللامعقول، كما تلاحظ ذلك عن طريق ابطال النصوص و كتّاب القصص المسرحية اللامعقولة.

كاوه‌احمد ميرزا: هذا صحيح. انا اقول ان النص الجيد هو الذي يصنع المسرح الجيد و لابد من توفر نوع من الحرفية في كل النصوص التي يتم عرضها.

جليل زنگنه: انا واثق من أن هذه الآراء تنبعث من تنظيرات الثمانينات، أي اننا تعوّدنا على سماعها منذ الثمانينات. و لكن علينا ان نتساءل لماذا فقد المسرح الكردي اناقته السحرية السابقة؟ لماذا فقد جذابيته و مصداقيته؟ الفنانون ما كانوا يعيشون دون المسرح. و الآن نجد الفنانين متفرقين منقسمين، يقللون من احجامهم و بالتالي نجد مسرحاً ضعيفاً. اعتقد بأن الوقت قد حان لكي نقيّم مسرحنا، لا ان نبحث عن التنظيرات. كاد المسرح يفقد رسالته الانسانية و اصبح همه اكتساب المال فقط.

إن وجود مسرح اصيل مرهون بوجود متخصصين نشطين ممثلين ومثلين مسرحيين ذوي خبرة

(كاوه احمد ميرزا)

مهم برهان قانع: في الثمانينات كان المسرح يخاطب مشاعر الجماهير و كما اشرت سابقاً، كانت مسؤولية المسرح هي احياء الشعور القومي عند الفرد الكردي. أي ان الخطاب المسرحي في تلك الحقبة من الزمن لم يكن خطاباً عقلانياً كي يخاطب العقل كما يلاحظ ذلك في اعمال بريخت كمثال..

جليل زنگنه: لاننا كنا لانملك غير مصدر واحد ليجد فيه الجمهور نفسه.. القنوات التلفزيونية كانت كلها تحت سيطرة السلطة، و كذلك الصحف و ما كان بمقدور احد طرح مواده في تلك المنابر. المسرح كان المنفذ الوحيد، عندما كان المتفرجون يحضرون

لمشاهدة العروض المسرحية، كانوا على علم مسبق بالفرقة المقدمة و مضمون المسرحية و انعكاساتها.

مهم برهان قانع: هل تعني بان المسرح في الثمانينات تحوّل الى محطة تنفيس للجماهير؟

جليل زنگنه: أجل.. في لقاء له مع صحيفة (كوردستاني نوى)، قال الفنان فاضل القصاب ان المشاهدين انفعلوا بشكل مذهل عند عرض مسرحية (پالمى) في الثمانينات، كاد ان يتحول انفعالهم الى مظاهرة. لاحظ كيف كان تأثير المسرح آنذاك. على المسرح ان يغيّر من رؤية الناس، لان رسالته رسالة حضارية، هو فناء للذات في المجتمع و على المجتمع اتخاذ الموقف تجاهه، و لكن اليوم لانجد أثراً لتلك الحالات. لابد من اعادة قدسيته، ولا ينكر احد دور قنوات التلفزة و القنوات الفضائية و صالات السينما التي تقلل من دور المسرح للقيام بمهامه..

مهم برهان قانع: هل يمكنك تقديم مقترحات لاخراج المسرح من وضعه المتأزم هذا؟

جليل زنگنه: لنفرض ان هناك خمس فرق الان، يجب دعمها مادياً و الاخذ بيدها كي تعيد نشاطها. و لنفرض ان الجهة المموّلة هي وزارة الثقافة، بامكانها مطالبة الفرق المموّلة بتقديم ما لايقل عن عرضين مسرحيين خلال العام الواحد لكل فرقة.

مهم برهان قانع: اذن، انت على قناعة بان اقتراحك هذا، يخرج المسرح من ازمته الحالية؟

جليل زنگنه: انا اقول، لو قدمنا (١٠) عروض مسرحية جادّة، لتمكننا من اعادة ذوق و تلهف الجماهير للمسرح.و نقع في خطأ جسيم لو توهمنا و حسبنا مشاهدي العروض التهريجية جمهوراً مسرحيا، حيث لايتعدى عدد المتذوقين للمسرح الجادّ نسبة ٢٪ اما البقية الباقية يتوجهون الى صالات العرض لقضاء اوقات الفراغ و التسلية. عندما كان كروتوفسكي يقدم عرض مسرحية (البؤس) في بولونيا ما كان يسمح لاكثر من ١٥ـ٢٠ متفرجاً من الحضور مقتنعاً بان تذوق ذلك العدد المتواضع من المتفرجين يكفي.

كاوه احمد ميرزا

مهم برهان قانع: تفضلتم بانه بالامكان احياء العمل المسرحي من خلال تطبيق اقتراحك. هنا اوجه مقترحك كسؤال للاخ جهاد. بصفتك شغلت منصب المدير العام للثقافة و الفنون في وزارة الثقافة سابقاً، و كنت على اعتقاد بانه لايمكن اخراج المسرح الكردي من ازمته الحالية باصدار اوامر ادارية (ولهذا الاقتراح ايضاً) الاّ ببذل المساعي الحثيثة من قبل المسرحيين انفسهم. ارجو من الاخ جهاد ان يوضح ذلك اكثر.

جهاد دلپاك: لنعد قليلاً الى الماضي، فيما يتعلق بكثرة عدد مشاهدي المسرح في الثمانينات و جذابيته السحرية. علينا ان لانتخدع بوجود ذلك الجمهور الغفير في تلك المرحلة. صحيح ان المسرح في تلك الآونة كان رفيع المستوى من الناحية الفنية و لكن كان تحريضياً في المحتوى. و كان خالياً من القيم الفكرية و لكنه كان يحاكي مشاعر المشاهدين و كان المشاهد يجد نفسه و معاناته في الاعمال المسرحية، يجد فيها معاناة الانسان الكردي، لانها كانت تتطرق الى قضايا الحرية و المقاومة و قوة الارادة و...

في عام ١٩٨٦ في اول لقاء للمسرح الكردي قلت و انا مسؤول عمّا قلته لادري ان كان الكاسيت محتفظاً به في الارشيف ام لا: مسرحنا يتحدث مع مشاعر المشاهدين، اخشى من ان يجد المشاهد بديلاً لتلك المشاعر.. أي أننا لم نقدر ان نجعل من المشاهد من خلال مسرحنا، ان يُغني عنها كغذاء فكري. و اشعر بانه لم يتمكن من تحقيق ذلك لحد الآن. بديهي ان المشاهد قد يجد نفسه في العروض التهريجية ايضاً، عندما نتحدث عن القضايا الاجتماعية، لذا نجده مولعاً بها. اما بصدد الازمة و المقترح، اقول بامكان الاوامر الادارية تهيئة الارضية الملائمة لحلّها، و لكنها لاتستطيع حسمها. يجب ان ننظر الى الازمة نظرة ثنائية الجانب: الجانب الذاتي و الجانب الموضوعي. الذاتي يتعلق بالممثلين المسرحيين انفسهم، الجانب الموضوعي يتعلق بخارج الفنان. ذاتياً لانجد اللهفة السابقة لعمل الفنانين، عدم المتابعة، الانقطاع المستمر عن الجانب الثقافي، هجرة عدد كبير منهم الى خارج البلاد، انهماك الفنانين في كسب لقمة العيش، في حين ان أي عمل مسرحي يحتاج لعمل شاق ودؤوب يستغرق ٢ـ٣ اشهر. لذا اعتقد ان تأمين الجانب المادي و كما اشار اليه الاخ جليل غير كفيل بحل الازمة، على سبيل المثال، كنا في وزارة الثقافة خصصنا مبلغ (٧٠) الف دينار و طلبنا من الفنانين المسرحيين ان يقدموا اعمالهم المسرحية و لكنهم أبَوا و السؤال هو، هل ان الفنان متفرغ للعمل في المسرح؟ ألم يفقد تلهفه و شغفه المسرحي؟ اما الجانب الموضوعي هو: الواقع الاقتصادي، السياسي، الانقطاع و على الرغم من ذلك، يجب ان لا ييأس الفنان المسرحي الكردي و بعكسه ستستمر الازمة.

نعم اذا كان الفنان الذي يعمل ويؤمن بأن المسرح فن نخبوي، عليه أن يتوقع نخبة متواضعة لكن عندما تؤمن بأن المسرح فن جماهيري يجب أن لاتضع الجماهير جانبا

جهاد دلّپاك

جليل زنگنه: قلت ان تقدم وزارة الثقافة الدعم للفرق المسرحية كي تقدم كل فرقة مسرحيتين في العام الواحد على الاقل. او اقامة مهرجانين في العام للمسرح. مهرجان لفرق السليمانية و الآخر لعموم كردستان لكي يقدم اكبر و احسن مهرجان و كذلك اعادة عرض النتاجات المسرحية التي تعيش في مشاعر الناس التي عرضت في السبعينات و الثمانينات، كما هو الحال في العالم، لاني على ثقة تامة بان الجيل اللاحق لم يتمتع بها و لتلك النتاجات آثارها في مشاعر الجماهير. و عن طريقها يمكن اعطاء دفعة للحركة المسرحية لاعادة جاذبية المسرح السحرية السابقة.

مهم برهان قانع: اود ان اجلب انتباهكم الى العروض المسرحية التي تمدد فترة عرضها الى اربعة اشهر متتالية و يحضرها اكثر من (٤٠) ألف مشاهد، في حين ان بعض عروضنا المسرحية و التي تمتاز بالمقومات المسرحية و عولجت مفرداتها الفنية بحس فني رفيع، الاّ ان مشاهديها لايتعدون اصابع اليد. هذه ازدواجية في التعامل مع الحركة المسرحية، في حين ان المسرح كان منبراً لتنفيس الجماهير. و اليوم العروض التي لها جمهور يتعدى (٤٠) الف شخص اصبحت بشكل آخر منبراً لتنفيس الجماهير لكونها تتفاعل مع رغبتها و ميولها و متطلباتها.

جهاد دلپاك: لابد ان نسأل و ان نحدد الازمة، اذا كان الهدف من الازمة هو افتقاد المتفرج، انا لااعتبر تلك الظاهرة أزمة. أشرتَ الى الثمانينات و قلت ان الفنان المسرحي كانٍ يعمل و يدرس الحالة النفسية لمتفرجيه و كان واقفاً على ما يطالب به المتفرج و

على معاناتـــه وكـان يعلـم كيـف يحرّضـه و يثـير مشاعره .و لهذا كان المتفرج يحضر عروضه و الآن يحضر المتفرج العروض التهريجية لنفس الاسباب. بعضهم يتأثر بالهزل و الطرائف و النقد الاجتماعي و السياسي و... الخ. هناك جهود جدية للمسرح الجادّ، الاّ ان متفرجيه معدودون. نعم اذا كان الفنان الذي يعمل و يؤمن بان المسرح فن نخبوي، عليه ان يتوقع نخبة متواضعة. لكن عندما تؤمن بان المسرح فن جماهيري، يجب ان لاتضع الجماهير جانباً. انا على اعتقاد بان هناك الكثير من المواضيع القومية و الانسانية اذا ما تقرّب منها الفنان المسرحي الكردي و تعامل معها بشكل ستاتيكي، يمكنه من اعادة ذلك الجمهور المتأثر بالمسرح التهريجي الآن الى حالته الطبيعية أي التألق بالمسرح الجادّ.

كاوه احمد ميرزا: يمكن معالجة تلك المسائل. و لكن لماذا يعاني المسرح من تلك الازمة الخطيرة؟ اعتقد ان العوامل كثيرة و أشرتم اليها و لااريد تكرارها. اظن ان العامل الاساسي هو الاقتصاد. الآن نجد الى جانب العروض التهريجية عرض مجموعة من الافلام الكردية على شاشات السينما اسبوعياً و يتوجه الفنانون اليها. لماذا؟ لانها تؤمن لقمة عيشهم. كيف يستعد فنان مسرحي ان يتريث مدة (٦) أشهر يواصل البروفة كي ينتج عرضا مسرحياً جاداً؟ لذا اعتقد لوتم علاج الحالة الاقتصادية لتمكن من حلّ الازمة الراهنة التي تواجه المسرح.

مهم برهان قانع: استاذ كاوه، انك أثرت موضوعاً جوهريا.. انا قررت منذ البداية ان نتطرق اليه. اليوم نجد الكثير من الفنانين المسرحيين ينسحبون من خشبة المسرح متوجهين نحو الشاشة و قد تشملكم انتم عملية الانتقال هذا من خشبة المسرح الى الشاشة، دعنا نتحدث حول هذه الظاهرة.

جليل زنگنه: المسألة ليست مسألة انتقال، لان الفن هو الفن، ان كان الفنان رساماً او ممثلاً و ان كان الفن فن الموسيقى ام فن الغناء ام العمل السينمائي. سبب الانتقال يعود الى عدم الاعتناء بالفنانين و عدم تأمين لقمة العيش لهم، الفنان لايمكنه التريث مدة (٦) اشهر و ان يبقى في قاعة لاجراء البروفة من اجل انتاج مسرحية و ان يضحي بنفسه و بالمسرح و بالتالي لن يجد المتفرج و لن يدعم مادياً، فيضطر للبحث عن لقمة العيش فيلجأ الى عمل فني من نوعٍ آخر كي لايضيع فنه. في حين نجد الآن عروضا سينمائية لاتليق لكي يتفرج عليها أحد.

مهم برهان قانع: اود ان نتحدث عن هذه الحالة. ان انسحاب الفنانين المسرحيين من المسرح نحو السينما يعني انهم على اعتقاد بان الشاشة هي الانسب الآن للمخاطبة المطلقة.

جليل زنگنه: كانت تلك الحالة سبباً للتأثير الاعمق على الجماهير، و لكن و للاسف تحول المسرح و السينما الى عمل تجاري و هذه جريمة كبرى ترتكب بحق الجمهور وتشوّه الذوق الفني و يتعرض الفنانون لاضرار جسيمة.

جهاد دلپاك: اريد ان اقول بان على الاحزاب الكردستانية و حكومة اقليم كردستان ان تقدر الثقافة و المسرح، لانها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بحياة المجتمع. لذا فان جميع المثقفين ووزارة الثقافة و جميع المؤسسات الثقافية مسؤولة عن بذل المساعي الجديّة لانقاذ المسرح من الازمة التي يعاني منها الآن. من الأفضل اجراء لقاء بحضور المؤسسات الثقافية للفنانين المسرحيين لوضع و اعداد خطة عملية للعمل. اما بصدد توجه الفنانين نحو الشاشة فانه مسألة تتعلق بالوضع المادي، يعمل المسرحي مدة (٦) اشهر في انتاج عمل مسرحي دون ان يكسب من ورائه شيئاً أما العمل لمدة شهر في انتاج فيلم سينمائي فيكسب من خلاله ٢ـ٣ آلاف دينار.

مهم برهان قانع: هذا ما ينعكس سلباً على المسرح.

جهاد دلپاك: بلاشك..و لكن علينا ان نذكر الحقيقة و ان لاندافع عن المسرح دائماً. حيث ان بعض الجهود السينمائية، بداية للمضي قدماً نحو بناء السينما

الكردية. يجب ان نميّز بين عملين فنيين. هناك نتاجات تجارية يفكر المنتجون مسبقاً بعائداتها المادية، دون ان يلفت الجانب الفني لها اهتماماتهم. و لكن لو نظرنا الى التجارب العالمية، وجدنا بان شركات انتاج الاعمال السينمائية العالمية، تأخذ بنظر الاعتبار الجانب المادي ايضاً..

مهم برهان قانع: علينا ان لاننسى بان السينما فن و صناعة.

جهاد دلپاك: بلاشك، هي فن و صناعة، و لكن هناك افلام جماهيرية و اخرى تجارية. على سبيل المثال: الفيلم السينمائي (خوله پيزه) له جمهور كبير ولا نستطيع القول بانه فيلم تجاري، لانه كان عملاً فنياً و ليس من الانصاف مقايسته بالاعمال التجارية.

كاوه‌احمد ميرزا: انا لم انتقل من المسرح الى السينما.

مهم برهان قانع: اعني الانتقال الى الشاشة.

كاوه‌احمد ميرزا: أجل...أجل، انتقلنا الى الشاشة لان لها جمهورها، كما نحن الآن منهمكون في انتاج فيلم سوف يعرض على شاشة التلفزيون قريباً.

مهم برهان قانع: أجل، اعلم هذا، انا واحد من الممثلين العاملين فيه. سؤالي هو ان المسرحيين انتقلوا من المسرح الى الشاشة، أي السينما و التلفزيون.

كاوه‌احمد ميرزا: كما اشار اليه الاخ جهاد، ان العمل السينمائي عمل مشروع ايضاً و لكن بشرط ان يكون عملاً فنياً.

جليل زنگنه: ارجو المعذرة.. الاعمال الاولية ليلماز گوناي و التي تربو على (٦٠) عملاً سينمائيا، كلها اعمال تجارية. ماذا بشأنها؟

كاوه‌احمد ميرزا: الاعمال التجارية جيدة و لكن يجب ان تكون فنية. حسناً، اليست كل الافلام التي تنتجها الشركات العالمية اعمالاً تجارية، و لكن لها مستوياتها الفنية ايضاً.

جليل زنگنه: اجل يجب ان تكون فنية و ان لايكون هدفها اضحاك المتفرجين بل ان تكون كوميدية.

مهم برهان قانع: لماذا؟ الكوميديا فن رفيع، على سبيل المثال الكتابات المسرحية لـ (مولير) الكوميدية حيث تعكس الكثير من الجوانب الجوهرية للحياة و يعبّر مولير عن آرائه و ملاحظاته حول القضايا الاجتماعية و التي تسمى بالكوميديا السوداء.

جليل زنگنه: أجل.. أجل، مثل تشارلى تشابلن، اعماله خالدة و لكن الاعمال التي اشرت اليها هي اعمال تهريجية. لان الاعمال الكوميدية لتشارلى غيّرت العالم، و غيّرت الذوق الجماهيري و بعدها ظهرت بعض العروض الصامتة (المسرح الصامت) و لكن للاسف الشديد ان الاعمال التي تقدم اليوم ليست كوميدية بل انها مجرد تهريج.

مهم برهان قانع: هل انتم متفقون في الرأي القائل بان الانصراف من المسرح الى الشاشة هو من منطلق اعتقاد المسرحيين بانه من خلال الشاشة و منها السينما يمكنهم تحقيق احلامهم؟

جهاد دلپاك: لايمكن انكار ان للسينما قوة اكبر من المسرح.

جليل زنگنه: أجل. ان السينما هي اقوى سلاح في عالم اليوم.

كاوه‌احمد ميرزا: انا اقصد الشاشه الصغيره (التلفزيون) لا الشاشه الكبيره (السينما) لان مجال التلفزيون اوسع و العمل التلفزيونى يدخل كل بيت.

مهم برهان قانع: هنا انوي تطعيم النقاش باحد الآراء، يقول غابريل غارسيا ماركيز الكاتب القصصي العالمي الحائز على جائزة نوبل للآداب في لقاء صحفي له: ((لو خيّروني بين ادارة صحيفة و شركة لانتاج الافلام السينمائية لأخترت الصحافة)). من هذا المنطلق يعتقد ماركيز بان السينما عاجزة عن تحقيق الاماني ايضاً، و ان الصحافة تقدر على تحقيق الاماني و الاحلام.. ماذا تقول بشأن ذلك؟

جليل زنگنه: ان غـابريل غارسـيا مـاركيز كـان صحفياً قبـل ان يكـون كاتبـاً قصصيـاً.. انـها مسـألة عشق. انا استطيع ان احقق امنياتي و طموحـي خـلال العمل السينمائي و لولاه لما تمكنت السينما مـن غـزو العالم.

كاوه‌احمد ميرزا: انا اتصور ان هذا الرأي لاينسجم مع واقع مجتمعنا.. ماركيز حرّ في ان يكـون صحافيـا، لكن تفقد الأزقـة الشـعبية، لاتجد مـن يسـتطيع قـراءة سـطرين، اذن كيـف يكـون بامكـان الصحيفـة التأثـير عليـهم؟! فالشاشـة أنسـب و تدخـل الى كـل البيـوت مباشرة.

مهم برهان قانع: ولكـن علينـا ان لاننسـى بـان الصحيفـة جـزء مـن الاعـلام الـذي يشـمل الاذاعـة و التلفزيون و السينما ايضاً..

جليل زنگنه: ما اعظم التأثير الذي تركه استشـهاد محمد درّة! اعني لقطة مقتله..

مهم برهان قانع: و لكـن ألم ينقـل تلـك اللقطـة صحفي؟!

جليل زنگنه: كلاّ.. الصـورة هـي الـتي نقلتـها.. كذلك الهجـرة المليونيـة لنـا.. مأسـاة حلبجـة، لـولا الصورة، لما أثير الضمير الانساني.

جهاد دلپاك: مع احترامي لرأي ماركيز.. قد يكـون رأيه صائبا فيما يخصه. انا لاأنفى دور الاعلام، حيث له دوره و تأثيره. و لكن المجتمع هو الحاسم، مجتمـع أمي.. ما هو عدد الكتب التي تصدر عندنا و كـم عـدد القراء؟ الاّ ان العمل السينمائي يكون عنـد مرأى اكـبر عدد من الناس. كما قـال الاسـتاذ ابراهيـم احمـد عـام ١٩٩١ في جلسـة في شـقلاوه: ان نضالنـا السياسـي المديد لم يستطع التأثير على الشـارع الأوربـي بقدرمـا التقطته عيون الكاميرا عند الهجرة المليونيـة لشـعبنا. معلـوم ان السـينما تلعـب دوراً اعلاميـاً كبـيراً، كمـا تفضلتـم بـه نذكـر فيلـم الرسـالة لعمـر المختـار، لنـا معلومات عن المختار من خلال كتب التاريخ المدرسـية و لكن تلك المعلومات لم تؤثر علينا مثل ما أثر الفيلم.

لذا فـان للسـينما قـوة عظيمـة للتدليـل و التقريـر عـن شيء.

جليل زنگنه: عـالم السـينما هـو عـالم الابـداع و الخلـق، عـالم خـاص للتصنيـع و لكـن الصحافـة هـي الجرأة و قول الحق.

مهم برهان قانع: و لكن في نهاية المطاف، للصحافة و السينما مخاطبة مطلقة.

جليل زنگنه: و لكن عندما تخاطب السينما فتعطي عالماً آخر لمتلقيها، الاّ ان الصحافـة تعطيـه عالمـا واقعياً. عشرات القنوات الاعلامية تكتـب عـن فيلـم مـا ولكن لاتجد فيلماً يسبب التحدث عن صحيفـة مـا. اذن ان الصحفي هو الذي يتابع الفيلم.

كاوه‌احمد ميرزا: لـن يلغـى دور الصحافـة و لهـا تأثيراتـها و كمـا تعتـبر السـلطة الرابعـة، و لكـن في مجتمعنا الذي تسود فيه الامية فان للشاشة و الكاميرا الدور الاكبر.

مهم برهان قانع: و لكـن الكثـير مـن الشـركات العالمية للانتاج السينمائي يهمها انتاج الافلام المؤثـرة و ان تـأخذ بـالمتلقي بالاتجـاه الـذي يعنيـها و كمـا تطالبها سياسة عملها.و العمل بـهذا الاتجـاه و تأثـيره على المتلقي هو الهـدف النـهائي كـي تصبـح السـينما سلاحاً بيد الاعلام لمخاطبة المتلقي.

جهاد دلپاك: بالطبع.. و المثال علـى ذلك جيفـارا، فيلم جيفارا انتاج امريكي يسـتهدف تشـويه جيفـارا لا إمتداحـه. عـلاوة علـى ان لبعـض الشـركات الاجنبيـة هدف اختيار افلام للشرق التي تعتمد على الفردانيـة و ذلك للقضاء على روح العمل الجماعي في الشـرق، بـدءاً بافلام العصابات و انتهاءاً بافلام آرنولـد و غيرمـا مـن الافلام.

جليل زنگنه: لـو لم تكـن السـينما سـلاحاً قويـاً و مؤثراً لما انفق مبلغ (٢٠٠)الف دولار لانتاج فيلم واحـد كالتايتانيك و الذي جنى ارباحاً هائلة خـلال اسـبوعين مـن العـرض، امـا الصحافـة عـلاوة علـى عـدم جنيـها الارباح فانها لاتستطيع اختراق حدود العالم كالسينما.

مەم برهان قانع: ولكـن الاعـلام بشـكل عـام و الصحافة بشكل خاص تمثل دوراً مهماً في ايجاد الـرأي العام.

جليل زنگنه: ذاك شـيء آخـر، و لكننـا نقـول بـان السينما فن و صناعة و لكن الصحافة ليست فناً و لـن تمنحك الفن.

مەم برهان قانع: هذا الجانب يستوجب الكثـير مـن النقاش و انـا على اعتقـاد بـان الصحافـة عـلاوة علـى اعتبارها علماً في عالمنا المعاصر، تعتبر فنّا ايضا.

جهاد دلپاك: بديهي ان السـينما و الاعـلام شـيئان مختلفان؛ ولكنهما يتحدان في نقطة واحدة و هي البحث عن الحقيقة، الفنان يكشف الحقائق التي يجهلها الناس العـاديون امـا الصحفي الحقيقـي هـو ذلـك الشـخص الجريء الذي يكشف الحقائق و لهذا اعتبرت الصحافـة السلطة الرابعة و لايمكن الاستهانه باي منهما لان لكـل منهما خصوصيات.

مەم برهان قانع: حسنا، هناك مساع لخلق السينما الكردية و كما قلت سابقاً السينما فـن و صناعـة. لقـد وصلتنا كفن و لكن لم تصلنا كصناعة.

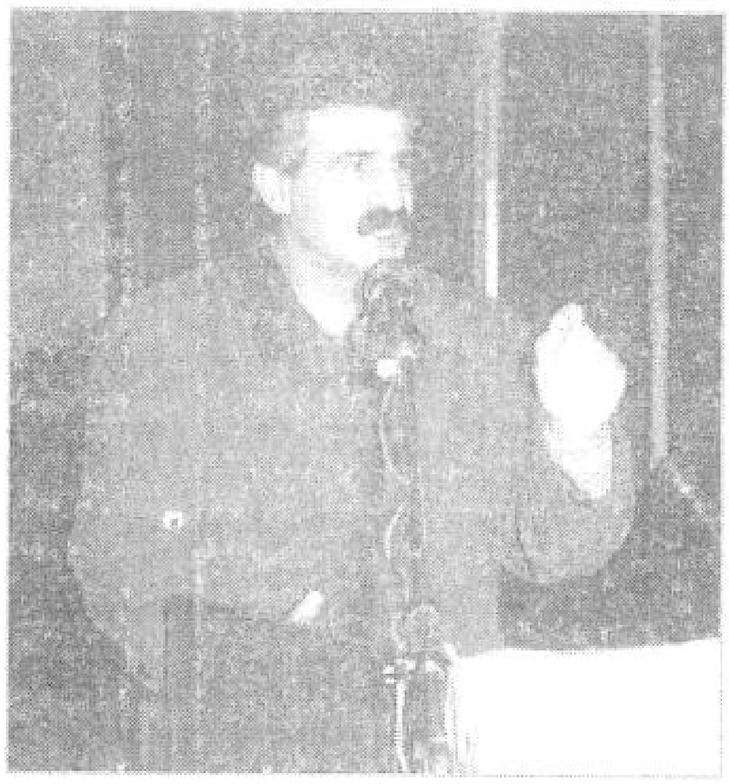
السؤال الاخير هـو: كيـف تجـدون اسـتهلال العمـل السينمائي عندنا؟ هل نجح في اصابة الهدف المرجو؟

كاوەاحمد ميرزا: اعتقد، ان ما نملكـه الآن لايمكـن تسميته بالسينما، لان النتاجات لاتملك القيمة الفنيـة، حيث الكاميرا المستخدمة في انتاج الافلام هي من نـوع (VHS) و هي كاميرا العائلة و لكن ماذا يعمل الفنان الكردي الذي لايجد غيرها في متنـاول اليـد و ان توفـير الاجـهزة الراقيـة ذات التقنيـة العاليـة يدخـل ضمـن صلاحيـة السـلطة و في حالـة توفيرهـا و جـذب المتخصصين و اقامة الدورات للفنانين يعتبر كلـها خطوات ايجابية.

جليل زنگنه: ان العمل علـى السـكرين جـهد يبـذل لخلق السينما الكردية، و تم استيراد اجـهزة سـكرين متطورة و ليست اقل دقة مما موجود في العـالم و تمـلأ شاشة السينما و لدينـا الكاميرات المتطورة و الـتي تساعد من الناحية التقنية. و اعتبر تلك الخطـوات المتخذة مشجعة للعمل السينمائي.

جهاد دلپاك: هذه الجهود يمكن وضعها في داخل اطارين اثنين، أحدهما يشمل العـروض المسـرحية التهريجية و الـتي تفتقـر الى الاسـس الفنيـة و هدفـها الوحيد هـو كسب المـال و الآخـر هـو بعض الجـهود المضنية التي تبذل و لكنها تعـاني مـن أزمـة الجمـهور قياساً ببعض الافلام الهزيلة من حيث الاخراج، التمثيل و التصويـر و غيرهـا، و لكـن اعتـبر تلـك الجـهود و المساعي التي تبذل بشكل عـام خطوة ايجابيـة لخلق السينما الكردية في المستقبل.

مەلا بەختیار



الادب والحرية... والسلطة

الادب.. الحرية.. السلطة.. ثلاثة مواضيع متباعدة بقدر ماهي متفاعلة.. خاصة الادب والحرية و حرية الادب، فانهما مفهومان متلازمان. ليس بأمكانهما ان يكونا ضد السلطة بصورة تامة و لا يستطيعان ان يكونا جزءاً من السلطة، فمنذ وجود الادب والحرية والسلطة، ولحد الآن، ثمة صراع حول الحرية و نوعية العلاقة مع السلطة و يبقى هذا الصراع في المستقبل ايضاً. في هذا المقال نقوم بمناقشة الموضوع والكتابة عنه من جديد.. لنستنتج من مجمل المواضيع التي تكتب و تطرح في هذا المجال رؤية موضوعية لهذه المرحلة.

(الادب والموهبة الادبية)

منذ وجود الادب.. ثمة حوار و مناقشة حول جوهر الادب والابداع الادبي والادب الابداعي.

في الادبيات القديمة لا يوجد فارق بين الادب والمجالات المعرفية الاخرى. فحتى الادب والدين كانا يقاسان بمقياس واحد، خاصة لدى الاغريق، الى ان جاء افلاطون فبين الفوارق والتناقضات بين الشعر والفلسفة. ورويداً رويداً مع تطور الزمن و تغيراته اثبتت مجالات المعرفة، كل على حدة، حدودها المعينة و كذلك استطاع علم الجمال تمييز الابداعات الفنية عن باقي المجالات، و تجسيد الاستاتيكا كعلم حقيقي.

اعتباراً من عصر النهضة، تبين بان الادب من الابداعات الخالدة للانسان.. و تبين بان الادب سبق العلم والمعرفة في ان يكون اطروحة ادبية لا (للماضي) فقط بل جسد و يجسد (الحاضر) المجهول والمستقبل المنظور في طيات وميض الشعور و برق اللاشعور.

ليس من السهل علينا اذا اردنا ان نتعمق في جوهر الادب و نجسد معنى (موضوعياً ـ ادبياً) بصورة عامة للادب. خاصة في هذا العصر الذي طبقت على الادب، واللغة الادبية، و علم اللغة والمدارس الادبية و مهمات الادب، انواع الدراسات الادبية السيكولوجية

والسوسيولوجية والفلسفية. التفسيرات القديمة حول (الابداع) و (والوحدة الموضوعية) و (الخلق) و (التأمل) هذه المصطلحات الادبية التي تجسد جانباً ادبياً و حالة ادبية، جسدت منذ زمن طويل حقيقة حول الادب و هي: ان الادب والفن الابداعي، ليسا بموضوع ساذج و عادي، وآلة بيد رب العمل و فكرة عابرة.. بل هما خلق فني رفيع يكشف اعماق اللاشعور واللامرئي و يبين لك الحقيقة المجهولة.

يحرك شعورك اللامتحرك.. يحول الخيال الى الواقع و يحول الواقع الى الخيال.. و داخل اطار عمل مبرمج، يجذبك الى داخل محتوى اسطوري. يحول وقائع الحياة السرية الى ملحمة و يحول الملحمة الخلاقة الى حياة.. و يطرح حالاتك النفسية و يضعها تحت نوع من التيار الادبي، بحيث يحول تلك الحالة النفسية لديك و لدى الاخرين الى بوتقة كبيرة يذوب فيها كل ما هو موجود و غير موجود.

تلك الحقائق يبدعها الادب و يجعل اللغة اداة ونغما لتزيين هذا الابداع. لغة الأدب في سلاستها و تشابكها، تفوق لغة كافة المجالات الاخرى حتى مجال (الفلسفة والمنطق). سلسلة الى درجة لا تدري الا في طيات الادب كيف تغلغلت فيها كلماتها، و كيف احترقت كل كلمة منها داخل آلام شعور و لاشعور الأنسان المجهولين. فالادب جر الى تأثيرات تغلغه الناعم، الفلسفة والدين ايضاً. بحيث تتذوق الفلسفة في الادب مع انها جافة.. و استطاع الادب ان يتخطى حدود الدين بصبر و اناة مع القدسية المحاطة به. عالم الادب المجهول والواضح هذا، والابداعات الادبية الخالدة والادب بجوهره واساليبه و صوره الخلاقة، هل هو نتاج و موهبة يستطيع يومياً كل شخص عاقل و صاحب شعورٍ حساس و قابلية املائية ان يقتحمه و ينظم نصاً ادبياً؟ لاشك بان الجواب هو كلا.. نعم كلا.

فالابداع الفني هو موهبة.. موهبة عميقة.. عميقة الى درجة لا يمكن تفسير عمقها و ادراك كنهها ادراكاً تستطيع عبر الدراسة الادبية ان تكشف مجمل المقاصد الادبية لابداع او لنتاج ادبي متميز، أو أي رمز في العالم الاسطوري السري، للكاتبٍ والكتابة. الآن الاسرار في الادب ينقص مذاقها أحياناً الى درجة اذا كشفت تلك الاسرار فقدت جوهرها و جمالها الاسطوري. في العلم والتعليم، و في الفلسفة والمنطق، و في الطبيعة والكون، و في المجتمع والتأريخ و الخ.. يغني اكتشاف الاسرار المعرفة في حين يكون بقاء الاسرار في الادب و ديمومتها والتفسيرات المختلفة حولها يفعم المعرفة من المعرفة الادبية افعاماً تاماً.

المذاهب الادبية

لقد مر الادب عبر التأريخ الادبي، بمراحل مختلفة، واتخذ اساليب متنوعة.. فمن الادب الكلاسيكي من المرحلة الحضرية في العهد العبودي، الى المرحلة الاقطاعية، الى المرحلة الكلاسيكية الجديدة قبل عصر النهضة و بعد ذلك مرحلة الرومانسية ثم الواقعية، والواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية.. ثم المدارس الادبية الجديدة، و قد وقع الادب في تلك المراحل و عبر تلك المدارس والأساليب تحت تأثير مختلف الفلسفات (المادية.. المثالية.. الميتافيزيقية.. الوجودية العبثية..) و جرب ايضاً مختلف المدارس الادبية و واجه الامبراطوريات والفلاسفة و اصحاب السلطات العليا، و عانى باشكال مختلفة من ضغوط الامبراطوريات المستبدة، و ضغوط الفلاسفة التي لا تقبل الجدل وارهاب السلطات و جوهرها.. و لكن الادب، استطاع بنماذجه الرفيعة و موقف الاديب المبدع تجاوز اعتى واشد العراقيل ليبلغ رسالته .

الزمن الحاضر زمن متقدم قلما يعمل بمؤثرات الماضي، فالسلطات انكمشت على نفسها و هي ليست بحاجة الى استبدادها القديم.. والفلاسفة الآن، لايوزعون الحكمة، ولا يصيغون القوالب. اذن، كيف ننظر الى الادب، اذا لم يكن للسلطة استبدادها القديم، والفلاسفة لا يجعلون الحكمة اطاراً عاماً للادب.. ترى هل ينادي الادب كالسابق من اجل الحرية؟ و هل بقيت

للادب قدسيته السابقة تجاه الابداع والتشجيع الادبي؟ والادب والسلطة.. هل الادب هو السلطة؟ أم معها؟ معها أم ليس معها؟ هل يعترف بالسلطة ولايهاب النقد؟

ام بالعكس، ان السلطة بحاجة الى الادب؟ ام هي عدوة الادب؟ ام تجعل الادب جزءً من معرفة السلطة؟ لكل هذه الاسئلة حضور و لها عوامل لاثارتها.

بعض تلك الاسئلة، أسئلة موضوعية لا تزال تنبض بالحياة، و بعضها اسئلة ذاتية و ذات محتوى نرجسي و لم تخمد بتفسيرات عميقة.. هذه الحقائق كانت ولا تزال موجودة في الادب الكردي و في آداب سائر الامم و لكن باختلاف تقدم تلك الامم و تطورها تختلف هذه الحقائق. و لكي ندخل الى عمق الحديث عن السلطة دون تعقيد سنجعل الادب والحرية.. و كذلك حرية الادب بوابة لمواجهة السلطة.

(الأدب والحرية والأدب الحر)

منذ الازمنة القديمة، منذ الزمن الذي اصبح فيه الانسان انساناً وبزغ وعيه، كان الانسان حراً و عاش بحرية. يعني ان الانسان والحرية كانا توأمين. نستطيع ان نقول ان الحرية لم تكن حقاً من الحقوق الممنوحة والمهداة، او المأخوذة، بل كانت الحرية عشقاً طبيعياً و متلازماً للأنسان.. و لكن رويداً رويداً بدأ العمل و تقسيم العمل بين صاحب العمل والفرد العاطل عن العمل، و كذلك الدين والمذاهب و تقاليد المجتمع المتخلفة، بوضع الحدود للحرية وتحويلها الى حق من الحقوق يمنح او يمنع وفق الربح والخسارة، الى اية درجة يمنح و الى اية درجة يمنع. لاريب ان تغيرات المراحل والمصالح والطبقات والانظمة، غيرت من درجة الحرية وإدارة الحرية ايضاً، و مع ذلك طوال التاريخ و مع التغيرات الطارئة على المراحل والانظمة.. سواء اقتنعت السلطة ام لا، كانت الحرية هي الفكرة التي لم تنفصل عن هموم الانسان المصيرية، كان التأريخ لا يستطيع الديمومة بدون الحرية، كانت الحرية و التاريخ تسيران ضمن قافلة واحدة، حيث اوصلتا القافلة الى مرساها الحاضر، بحيث لا يمكن الحديث عن الحرية معزولة عن النظام الديمقراطي.

فاذا كانت الحرية من الجذور و الاساس قد خلقت كقانون من قوانين الانسان الطبيعية، فأن أي تغيير طاريء على الحرية لم يكن تغييراً في جوهر فلسفة الحرية، بل كان تأطيراً للحرية من اجل التغيير والتغيرات.. كالتغيرات السياسية والاجتماعية والدينية والمذهبية والثقافية والخ..

- لقد سلبت المصالح الاقتصادية جزءً من الحرية.
- و منعت العلاقات الاجتماعية جزءً اخر من الحرية.
- و سحقت الاديان والمذاهب جزءً اخر منها
- و خنقت الموروث والتقاليد والتكوين السايكولوجي جانباً اخر من الحرية.
- والتهمت القوانين والدساتير والسلطات قسماً اخر من الحرية.

يعني كانت هناك هجمات مستمرة مختلفة و شاملة: اقتصادية و مذهبية و سياسية و قانونية و تقليدية و موروثية و ثقافية مختلفة على الحرية، تراجعت الحريه مقابل كل ذلك وانكمشت داخل ذاتها.. و لكن رغم تلك الهجمات الواسعة ظلت الحرية كجوهر، كعشق، محتفظة بقدسيتها و ازداد تأثيرها على الانسان. خاصة بعد عصر النهضة. حيث انتعشت الحرية كرغبة طبيعية مسلوبة، و عشق مسلوب من الانسان الى جانب تأجيج نيران الثورة الديمقراطية والعدالة الاجتماعية و حقوق الانسان.

اذا قمنا بتقييم الانسان كانسان و حرية و موهبة انسانية، و ابداع انساني من هذه المسيرة الطويلة للانسان و الحرية، نرى ان التغييرات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والقانونية، استطاعت النيل من جزء كبير من الحريات الانسانية. و لكن رغبة الانسان في اعماقه لم تتنازل عن الحرية في اعتى ايام السياسة والسلطان. سواء استطاع المبدع او لم يستطع التعبير عن موهبته بحرية. يعني ان قدرة

التعبير و عدم التعبير عن مواهب الانسان و قدراته و احلامه ليست بمقياس لتأشير علاقة موهبة الانسان و حريته. ان الحرية حق مطلق لا يتحمل أي نوع من الباطل، حتى وان لم يكن الانسان حراً الا في داخل ذاته.

و في هذه الظروف التي نتحدث فيها عن الحرية والادب و كذلك الادب الحر، لابد لنا ان نرجع الى أساس الحرية.. لا يمكن ان نتناسى ان الاديب حر.. و نحن على يقين بان ذلك الزمن الذي كان يقاس فيه الادب والموهبة بمنظار اسلوب واحد و فلسفة واحدة، قد ولى.

اذا كانت ثمة كلمة حق تقال عن الحرية وهي: كيف نخدم الحريات المسلوبة؟ كيف نسترد الحريات المسلوبة منذ الازمان السالفة؟ هل تسترد الحرية بسحق حرية الاشخاص الآخرين او الاطراف الاخرى.. او المعتقدات الاخرى؟ ام تنتعش بانبعاث جوهر الحرية والقيم الانسانية العالية و تقدم البشرية؟

لا ريب، ليس من السهل بعد تشويه الحرية عبر الآف السنين انبعاث الحرية من جديد، والاعتراف بوجود الحرية من قبل الفرد والعالم. هذه حقيقة، لان البشرية اصيبت بويلات من الصعب ان تقبل بانك تقوم بتقديم الخدمات اليها عبر الحرية: ولكن رسالة المثقفين والمبدعين الموهوبين، يجب ان تتجاوز ما اصابت البشرية.. و على اقل تقدير يجدر بالمثقفين و الادباء و الموهوبين والخ أن يتعاملوا عبر جوهر الحرية المقدس مع قدرات حريات ذواتهم والمحيطين بهم.

من الافضل ان نؤكد مرة أخرى، علاوة على العودة الى جوهر الحرية، لايمكن اهمال حقيقة واضحة و هي ان الحرية تشابكت مع الاحداث والظواهر والمتغيرات، و لا نستطيع التعامل مع الحرية منعزلة عن سائر وجوه الحياة، خاصة حياة المجتمع والسياسة و تهميشهما، باختصار لا يمكن ان نلج معبد (ميتافيزيقا) الحرية و ديناميكية الحياة دون مراعاة جوهر عضوية المجتمع، ندع التوضيح حول هذا الموضوع بصورة، اكثر لبحثنا حول السلطة.

السلطة بين ـ المنطق ـ والواقع ـ

لا اعتقد بان هناك من الناحة السايكولوجية، امة سلك أبناؤها طريق التمرد من الاعماق تجاه السلطة أكثر من الأمة الكردية. والسبب في ذلك واضح: فمنذ انهيار (امبراطورية المادا ٥٥٣ قبل الميلاد) حتى الآن لم يكسب الشعب الكردي من السلطة واصحاب السلطات سوى الاستبداد والجور والسلب والنهب والجرائم. رغم اختلاف تلك السلطات في القومية والدين والايديولوجيا. منذ فجر تأريخ السلطة لحد الان، كانت السلطات تمارس الاعمال البربرية تجاه الكرد وان آثار السلطة و اصحاب السلطات بادية للعين من كل جانب من جوانب حياة الكرد في كردستان. لذلك فان اعماق الكرد مفعمة بالحقد المحق تجاه السلطة.

و اذا كان غضب اعماق الكرد يبدو لدى كردي عادي بصورة بسيطة، فان آثاره لدى مثقف كردي تبدو بصورة واعية.. و قد امتد غليان هذا الغضب عبر الازمنة السحيقة و لم يخمد حتى الان. واكتسب لدى بعض المثقفين طابع التمرد المعرفي ولدى القليل منهم طابع الفوضى.

والسلطة هي حقيقة من حقائق الحياة برزت داخل العائلة والعشيرة، ثم داخل طبقة و نظام حكم، ثم تجسدت داخل الامبراطوريات و بعد ذلك داخل الانظمة المعاصرة ولا تزال المناقشة مستمرة حول هذا الموضوع، و اذا ما قمنا بتأطير المفاهيم ضمن النظريات نقول:

ان كافة السلطات في التاريخ.. السلطات التقليدية و السلطات الدينية.. السلطات الاسطورية.. السلطات القانونية الخ. ان اية سلطة من تلك السلطات، لم تستطع في التأريخ القديم و لا في التأريخ الحديث، ان تثبت وجودها دون معارضة و دون اختلاف الآراء و دون المؤيدين والاعداء المعارضين.

بخصوص ما يتعلق بالسلطة و مناؤها و نقيضها، ثمة طرق مختلفة و دساتير و قوانين و فلسفات و

اضداد مختلفة، و كذلك رغم انهيار و تغيير و تفكيك آلاف السلطات، بقيت و تبقى السلطة كحقيقة مصيرية (سياسية ـ قانونية) للمجتمع. كانت في التأريخ و لا تزال قوانين بربرية للسلطات.. و رغم الجور الكثير الذي عاناه الناس تحت ايدي هذه السلطات، عجزوا عن مواجهتها و ازالتها الى ان برزت الى الوجود العوامل الداخلية لانهيارها. وكذلك وجدت الفلسفة الشيوعية والاشتراكية والمساواة من اجل سلطة العمال والبروليتاريا في سائر العالم و تبشر رسالتها بانها تمنح المحبة الارضية للكادحين.. و لكن رغم ذلك يتحمل الكادحون العاملون بقوة عضلاتهم جشع و جور السلطات المستبدة و لا يقومون بحملة دراماتيكية على الطغاة لتثبيت السلطة التي يرغبون فيها.

اضافة الى تلك الحقائق ثمة ظواهر و نتائج عجيبة و غريبة في خارطة التغييرات السياسية للتاريخ.. و كمثال على ذلك: ان اكثرية الانظمة التي غيرت الانظمة الملكية بالثورات والانقلابات (الجمهورية ـــ الديمقراطية) و خاصة في البلدان الشرقية عجزت عن تكون افضل من الانظمة الملكية الباقية حتى اليوم. بل ان الجرائم والاستبداد زادت في الانظمة الجمهورية الشرقية. و كمثال نشير الى: العراق والاردن و الجزائر والمغرب واليمن وبلدان الخليج والخ.

قدمت الجزائر في ثورتها مليون شهيد من اجل الحرية والديمقراطية ولكنها تذبح الانسان ذبحاً بسبب الاختلاف في الاراء و بسبب الديمقراطية والعلمانية.. في حين ان بلداً مثل السويد الذي لم يقدم شهيداً واحداً من اجل النظام الديمقراطي، و من اجل الحرية ايضاً، لا ينزف فيه الدم من انف أي انسان.. هذا في وقت بقي الملك في السويد والدول الاسكندنافية حتى ولو كرمز.. علماً ان الحرية مطلقة في تلك البلدان للفرد والمجتمع.

قلما تجد حقيقة في التاريخ تباعد بين ـ المنطق ـ و ـ الواقع ـ بقدر السلطة. يقتضي (منطق) الحياة ان لا تدوم سلطة المستبد طويلاً.. و لكن ـ واقع ـ السلطة منذ و حتى الآن يثبت عكس ذلك.

ان بقاء و ديمومة السلطة.. سواء كانت تلك السلطة، سلطة دستورية شرعية، او سلطة غير شرعية متسلطة و سواء شئنا ام أبينا، اصبحت تلك السلطات امراً واقعياً عريقاً.. و منذ الازمنة القديمة لا (اليوطوبيا) استطاعت ان تنقذ البشرية ولا العودة الى الطبيعة التي نادى بها ـ روسو ـ جسدت العقد الاجتماعي الجديد، ولم تستطع الشيوعية التي اتى بها ماركس ان تخلق الجنة للمجتمع و الطبيعة البعيدة عن الاستبداد و التفاوت و الاستغلال، ولم يستطع سارتر ان يحول الوجود الى وجود حر مطلق، بل انه اثبت بالنقد اضطرار السلطة الى نقد الفكر الديالكتيكي. بعد كل تلك التغيرات والاخيلة والفلسفات.. يكشف البنيويون سلطة الطبقة والدولة لا بل يكشفون تغلغل السلطة في الفرد ايضاً و يتخذون تجاهها موقفاً (و من الناحية المعرفية لاتفتقر مقولاتهم الى الاسناد) و مقابل هذا الواقع أي مقابل السلطة.. سلطة الطبقة والدولة والامة والجماعة و حتى سلطة الادب و عقلية الابوة المتسلطة، ترى كيف نقوّم علاقة الادب والحرية والسلطة.

فهل صحيح ان تقول لان الاديب أديب، اذن فهو حر..! و اذا كان حراً يجب ان يرفض كل سلطة و يقف ضد كل سلطة. اذا ما فسرنا الادب والحرية و علاقتهما بالسلطة بتلك الطريقة الميكانيكية.. حينذاك لا يبقى لحرية الادب والحرية الدائرة ضد السلطة أي نوع من الهدوء والسلام.. و اذا ما ادرنا المسائل الى وجهها الآخر قد نجد ـ المنطق ـ في الواقع من جهة و لا نبعد ـ الواقع ـ من (المنطق) من جهة ثانية حينذاك نستطيع تثبيت الادب في جدوله. والحرية في خندقها، والسلطة في حدودها.

الحرية هي حق من حقوق كل فرد، فلا يجوز تجاوز حدود حرية أي شخص اخر، بشرط ان تكون الحرية و حرية الادب و حرية تنفيذ القوانين و تطبيق السلطة، في خدمة المدينة و تطور الحضارة و ضمان المساواة و حقوق الانسان والعدالة الاجتماعية في اطار الديمقراطية

التامة. و لكي نفسر تلك المفاهيم، تفسيراً معرفياً عضوياً، من الافضل ان نستنجد بالديمقراطية.

الديمقراطية: ظل (الفرد) و (الجماعة)

منذ عهد ماقبل الميلاد، حين تجسدت ديمقراطية بدائية في أثينا و لحد الان، ثمة مناقشات مختلفة حول الديمقراطية و علاقة الديمقراطيات والمجتمعات والحريات.. و قد جُربتْ انظمة ديمقراطية مختلفة في امريكا و اوروبا الغربية والشرقية في آسيا و امريكا اللاتينية، في افريقا و شبه القارة الهندية.

ان كافة الثورات والتجارب الثورية، التي استلمت زمام الحكم: من ثورة اكتوبر الى ثورة الصين و كوبا و ثورات اوروبا الشرقية و جنوب شرق آسيا، و شرق المتوسط في آسيا، اثبتت في مراحل النضال الثوري جدارتها في توحيد الصفوف والقيادة و تحمل المآسي فانتصرت و لكن معظمها اصيبت بالخيبة في بناء الصرح الديمقراطي، او لنقل ان النظام الديمقراطي الغربي هو الفائز لحد الان.

ان تلك التجارب و منذ ١٩١٧ لحد الان هي تجارب عظيمة في مختبر النضال الثوري اذا ما قام الثوار و المناضلون بعد نهاية الحرب الباردة بتقييم التجارب بدقة و إمعان، و تغيير الطرق المفعمة بالكبوات والانزلاقات في بناء النظام الديمقراطي.

و في هذه الظروف تقدمت الديمقراطية الى حد كبير و أغنى النظام الديمقراطي مفهومه الكلاسيكي الى حد كبير.. ان الديمقراطية الآن تجاوزت ان تكون (حكم الشعب) فالديمقراطية الآن الى جانب كونها حكما دستوريا يختاره الشعب، هي احترام للمعارضين والرضوخ لحكم الاقلية و حماية حقوق الانسان و ضمان الحرية للفرد والمجتمع و اعمار السوق الحرة و هي ايضاً تأكيد لمعاداة السلطة الخ.

علاوة على معظم تلك التعريفات للديمقراطية.. فالديمقراطية اليوم اصبحت شرطاً اساسياً لتثبيت المؤسسات التي تستطيع القوى المبدعة الممتازة، في المجالات الصناعية والاجتماعية والاقتصادية والعلمية والتعليمية المختلفة والمتناقضة.. ان تكون حوافز للعقل والعقلانية المتنوعة.

هذه القوى المبدعة المتناقضة، داخل مسيرة التقدم الحضاري، لا يمكن توحيدها بالقوة، و انه لخطأ كبير ان تدار بصورة مركزية.. بل من الافضل ان تكون حرة كقوى مبدعة و تمتزج بالمجتمع والمؤسسات بصورة حرة.. أي ان تكون تلك القوى افراداً أحراراً يرتبطون بالمجتمع عن طريق حرياتهم الخاصة.

لا يمكن ان نطمئن من الديمقراطية الا حين نرى الاكثرية المتنوعة للثقافات تمتزج باوسع العقول التي تدير الامور.. الثقافة بمفهومها العام، والعقل بجوهره العقلاني والعلماني.

وعلى هذا النحو، فالديمقراطية لا تضعف حين تضمن الحرية بل تتقدم و تثبت و تنتصر.. تتقدم كنظام سياسي ديمقراطي.. و تثبت كأساس اقتصادي و تكوين اجتماعي، و تنتصر كتجربة حضارية.

لا تستطيع اية طبقة او قوة في هذا العصر ان تزعم انها وحدها صاحبة الديمقراطية و تدعي بانها تبني قصر الديمقراطية، بدون منافس. لقد تخطت الديمقراطية ان تكون اسلوباً تنفرد به طبقة و هدفاً خاصاً لطبقة، فالديمقراطية هي اسلوب و هدف للجميع.

فكل الطبقات والجماعات والمؤسسات، و كل الاشخاص الذين توصلوا الى تمزيق الغشاء الرجعي من انفسهم، يستطيعون ان يكونوا ديمقراطيين و مناضلين من اجل الديمقراطية.. اذاً علينا ان نحلل الابداع و نقيمه وفق الاستفتاء الديمقراطي.

(المبدع: المنتج)

الابداع: له علاقة بذات الفرد، خاصة الابداعات الفنية، و اذا كان للابداع علاقة مع الذات، فلا تستطيع الذات ايصال ذلك الابداع الى الآخرين والمجتمع ان لم تكن حرة.

يعني: ان الفرد المبدع مرتبط بحرية الذات، ولا ريب ان الذات احياناً تشمل مجموع الجماعات والفئات والمنظمات المدنية والحضارية.

ان تأكيد قوة ـ الذات ـ هو تلك المحاولة التي تحول حياة ـ الذات ـ الى عمل حر.. و هذه الحرية ليست الآم اعماق الذات مع موهبة خاصة، بل هي محاولة لمواجهة فرض السلطة دون قيد او شرط على الذات و عالم الثقافة.. والثقافة بمعناها الشامل، والسلطة او لنقل تقاليد السلطة السياسية.. اذا تسنت لها ستحاول ان تنظم كل مجالات الحياة على نمط التنظيم الصناعي و العمال و تحول الصناعة الى دستور اقتصادي و تخضع العامل لبيع العمل. و اذا كان ثمة فارق بين مجال الصناعة والعمال والمجالات الاخرى، فهو فقط ان منابع اخضاع الاخرين من قبل السلطة على اساس الخضوع للامة او للوطن باسم المواطن المخلص في المجالات الحرة، يكون المواطن لولبها الفعال.

و مقابل هيمنة السلطة تخلق ـ الذات ـ من ـ اللاشعور ـ نحو ـ الشعور ـ مقاومة الى ان تحرك خصوصيات حرية ابداع ـ الذات ـ داخل الكل او ـ الفرد ـ داخل الجمع.. و تحول الذات الفعالة الى ذات نشيطة حرة حتى تستطيع ان تغير ما حولها.

ان الذوات الحرة لا تستطيع الخضوع لمجموعة من المترادفات الدستورية والقانونية، بل تكون فعالة وتشكل قوة ثقافية حرة ضد هيمنة السلطات.

لقد حدثت التطورات الكثيرة الحديثة في العصر الحديث حين خطى الانسان بعقله و جهده خطوة كبيرة لتفكيك كابوس بوتقة الانظمة. من هذه الصيغة، و داخل المجتمعات الميكانيزمية والعلاقات الموجهة، حدث انقلاب حر ضروري لضمان مجالات القدرة الابداعية المقيدة، او لتمهيد الارضية الجديدة للابداع.. كي يكون في الامكان بناء ذات تكون لها ارتباطات متفاعلة مع المجتمع و تكون ايضاً مشروعاً منعزلاً، أي مشروعاً منعزلاً كابداع ذاتي و تكون مرتبطة بالمجتمع في خدمة تقدم الديمقراطية و تطور الحضارة و نشوء وانتعاش المدنية.

و بهذه الطريقة تكون الديمقراطية بادرة ثقافة متنوعة، و مصدر لتعدد نتاجات ابداعية ثقافية مختلفة، بدل فرض توجيه ثقافي واحد و معرفة واحدة و هي معرفة السلطة.

ان الحداثة العصرية لا تقبل القوالب المعدة من قبل أي نظام، مهما كان متطوراً اذا كان مطلبه الاساسي فقط هو توحيد المجتمع على اساس القوانين والدساتير الجاهزة حتى من قبل افضل سلطة (جمهورية ـ ديمقراطية).

يجب ان يلقح ذلك النظام اجهزته بالطابع الحداثوي الديمقراطي لحماية و تطوير مختلف الابداعات والمواهب باستمرار. ان أشد التهديدات التي تهدد مصير الديمقراطية، هي نفي المقابل من منظور ايديولوجية العقل الفردي.. هذا في وقت لا يستطيع اكبر عقل (ايديولوجي ـ حزبي) في اقصى درجات نشاطه، داخل اقوى سلطة، ان يمثل قدرات المجتمع بشكل تام. ان اقوى قوة يسارية هي فقط ممثلة ذلك اليسار و حدوده التي يتجمعون فيها و حولها.

و اشد الاحزاب السلفية الاسلامية السياسية لا يمثل الا السلفيين الذين معها.

و كل نظام ليبرالي لا يمثل الا الذين يسيرون ورائه. و لا يمثل أي نظام قومي سوى القوميين المؤمنين به. و افضل الاحزاب العلمانية لا يمثل الا العلمانيين المؤمنين بالعلمانية و اهدافها.. و الخ.

اضافة الى هذه القوى و هذه الطرق و هذه الاحزاب، و هذه القوى الفلسفية والدينية والسياسية، توجد قوى و قدرات مبدعة اخرى تستطيع سواء على شكل فرد او بصورة جماعية ان تبرهن قدراتها بحرية و تستخدمها في بوتقة المجالات المختلفة.

و اذا ما استلمت تلك القوى والاحزاب، زمام الحكم، سواء على شكل فردي او بصورة جماعية، لا تستطيع نفي القوى المحكومة الاخرى و ليس في امكانها ربط

القوى الواقعة خارج سلطتها التي تتكون من قوى الذات بمقاليد السلطة.

ان ممثل أي شعب و امة، حتى لو استلم مقاليد الحكم عن طريق النضال الدموي التحرري، اذا ما تسولت له نفسه بسبب افتخاره بنضاله ان يحتكر السلطة لنفسه، و يفرض ايديولوجيته كمعرفة كلانية واحدة سيقود ذلك الشعب والامة الى الانهيار الداخلي. ان الامم الحية هي التي تطلق سراح الحيوية القومية.. فاية امة تقهر حيويتها القومية، و تخلق القائد السوبرماني المعبود، و تفرض حزباً بلا معارضة، سيكون الانزلاق الى الهاوية ضريبتها في التأريخ.

اذن القائد المعبود، والتفرد الحزبي، و حكم العائلة الواحدة، والسلطة الفردية، و معاداة الانشطة و تقديس المنهج الخ.. كل تلك الوسائل هي معاداة للديمقراطية والحرية والروح الحداثوية والثقافية المتنوعة.

ان تلك السلطات الى جانب تدميرها السوق الحرة، تشد الخناق على الافكار والآراء الحرة، و حين تنعدم حرية الادارة السياسية في ظل تلك السلطات، تنعدم حرية التعبير عن الابداع ايضاً.. من هنا لا تتطور الابداعات المتنوعة، و لاتقدر، و تكون توجيهات السلطة مقياساً لقياسها فقط.. كما ان عدم تقدير الابداعات الثقافية المتنوعة يقذف الاديب الحر الى هامش المعرفة او لنقل بشكل اخر:

ان السلطات المعادية للديمقراطية، مثلما تمدح في المجال الاقتصادي المعامل والمنتوجات التي تنقذ سلطتها من الازمات الاقتصادية.. لا تؤوي في المجال الثقافي و المعرفي سوى المواهب التي لا تخلق لها المشاكل السياسية.. او تضطر تحت ضغط الاحداث، ان توفر قدراً من الحرية بصورة لا تقلل من نفوذ سلطاتها.

في وقت يكون فيه للادب والفن والابداع حرية خاصة، انه لخطأ حضاري ضار ان يربط الابداع باسس الاقتصاد والبناء الفوقي للثقافة السلطوية. لقد تبين للنظام الديمقراطي بان وجود السوق الحرة للاقتصاد المتقدم المتطور، هو ضرورة مصيرية، و كذلك ان حرية الابداع للديمقراطية والمدنية والحضارة ضرورة مصيرية. و مثلما ينتج الاقتصاديون، ولا يستهلكون، هكذا ينتج الموهوبون، ولا يستهلكون، فهم ينتجون البضائع و هؤلاء ينتجون المواهب الرائعة.

باختصار يجب ان تتوضح لدينا حقيقة و هي ان الديمقراطية ابنية معرفية متعددة الجوانب، و متشابكة بصدق و مثلما لا تقبل قوانين الطبيعة عدم التوازن هكذا ان الاجراءات الديمقراطية لا تقبل عدم التوازن المعرفي والعقلاني.

(حفر ثقافي للمجتمع الكردي)

ان المجتمع الكردي، كمجتمع شرقي، وقع تحت تأثير محيطه و أثر عليه ايضا، و منذ القدم و ذلك بحكم طبيعته و مناخه. فاذا ما قمنا الآن بحفر النصوص الابداعية و الفلكلورية و قمنا بدراسة سوسيولوجية وانثروبولوجية عميقة لها، على ارضية زمنها.. وجدنا ان المذاهب والفلسفات والتقاليد والايديولوجيات التي فرضت على المجتمع الكردي في الماضي، نابعة من معرفة سلطة الامم المتسلطة الحاكمة، و مذاهبها و اديانها و ايديولوجياتها. حتى ان اكثر قادة الكرد وامراء الامارات الكردية، كانوا تحت تأثير تلك المعرفة.

ان سلاطين كردستان القدماء من (الفرس، العرب، الترك) حتى اذا وفروا المجال للتعدد المعرفي الاسلامي، و غيره من المعارف، في عواصمهم و محيطهم، الى حد ما، لانعاش تلك المعارف كانوا، وخوفا على مصالحهم قلما يدعون الناس الى المجال المعرفي، حتى بصورة شبه حرة داخل الامم الاخرى، و من ضمنها الامة الكردية. لقد فرضوا فقط معرفة سلطاتهم المركزية.. علاوة على توجيهاتهم السلطوية المركزية.

ان الادب الشفاهي، والادب الكردي المدون، لم ينل حتى الآن حقه من التحقيق والدراسات العلمية كما

يجب، والا فان الاشراقات الابداعية الحرة، و خاصة في الادب الفلكلوري كمقاومة التقاليد المفروضة من قبل السلطة الرسمية، بادية بصورة جلية. وهي تثبت بان الحرية هي جزء لا يتجزء من حياة الانسان، و سائر مستلزماته الاخرى، (ذات) منفردة من جمع رسمي، سواء كانت (دنيوية او دينية) هذه ـ الذات ـ الخاصة لا تلتقي مع ـ الجماعة ـ الا بشرط ضمان الحرية. الذات ـ الحرة تمارس حريتها المتفردة الخاصة بعيدة عن ـ الجماعة ـ و ليس من الصدفة ان يزخر الفلكلور الكردي بالملاحم البطولية لمواجهة السلطات الدينية.. و لم تأت الى الوجود كل تلك القصائد المفعمة بالحب والغزل والجنس، حسب رغبة عابرة، في اقصى العهود التي عظمت فيها التقاليد الدينية المغلفة بهالة قدسية. ان قسماً كبيراً من الملاحم الفلكلورية والقصائد والحكم و حتى حماية التقاليد والاعراف الخاصة، لقسم من المناطق الكردية في الحياة الاجتماعية والعلاقات بين الذكر و الأنثى، هي نوع من نضال الذات ـ للتعبير الحر ضد السلطات (المعادية للحرية).

في الحقيقة ان قسماً واضحاً من الفلكلور هو نص غير مكتوب للمبادرة، بمواجهة نص السلطة، سواء كانت تلك السلطة قانونية او اجتماعية أو ابوية. و اذا نظرنا الى الحرية من هذه الفجوة نستنتج: لو لم تتجسد حرية الابداع في الفلكلور للذوات المنعزلة عن التوجيهات المركزية للسلطات القمعية، و اذا كان الموروث الكردي عبارة عن آثار السلطات الاجنبية والداخلية المفروضة عليه، حين ذاك بلا ريب كان موروثنا ينتقل إلينا بشكل لا حياة فيه، و تأخرت الامة الكردية بشكل اكثر، و كان الوعي القومي ضحلاً و اكثر ارتباطاً بالامم الحاكمة، و حتى روح المقاومة كانت تبدو بشكل اضعف.. لذلك فالتعبير عن الادب الشفهي الحر، و كذلك محاولة خلق تراث حر، هو خدمة معرفية باهرة جداً للذوات الحرة، بعكس السلطات الرجعية.. رغم ما في هذه المعرفة الحرة من جوانب ايجابية و سلبية.

لننتقل من الفلكلور الى الادب المكتوب. لنتصفح الادب الكردي، من الانماط الكلاسيكية، الى الرومانسية، ثم الواقعية والادب الحر. و بصورة عامة كافة النصوص الادبية الكردية المكتوبة والتاريخية والصحفية للشعب الكردي، المجرد من الكيان والخاضع للاحتلال الذي لم تعترف بحقوقه و لغته رسمياً السلطات الاسلامية (الشيعية و السنية/ الصفوية والعثمانية) ان كافة المحاولات المذكورة في مجال اللغة الكردية، والوعي القومي المعارض للسلطات الاسلامية في كردستان، كانت نوعاً من المقاومة ضد الاستبداد في تلك العهود.. رغم ان الكثير من تلك النتاجات الادبية المكتوبة، لم يستطع القيام باجراء تغييرات تستحق الذكر في محتوى المسيرة الثقافية الكردية، و لكن مع ذلك، خدمت تلك المحاولات اللغة الكردية و أثارت وعيا قومياً كرديا. هذا رأي حول الادب الكلاسيكي والرومانسي بصورة عامة.. و لكن لا يمكن ان نتناسى أن البدايات التنويرية، في الادب الكردي في كردستان، ترجع الى ملحمة ـ مه‌م و زين ـ للشاعر احمد خاني و بعد ذلك و في المراحل التالية تبرز الجوانب التنويرية لدى الشاعر ـ حاجي قادر كويي ـ و غيرهم من الشعراء. و قد زرع الشعراء الذين جاء ذكرهم روح المقاومة في المجتمع الكردي عبر قصائدهم بصورة جلية.

ان الادب الصوفي في ادبنا الكردي يتضمن التفاتة دقيقة بشكل اكثر.. نرى في الشعر الصوفي الكردي انسجة فلسفية متينة و حبكة غنية و محتوى جاد و ـ ذات ـ صوفية متحررة. احد العوامل المؤثرة لتلك الحقائق المتعلقة بالادب الصوفي الكردي هو ان الفكر الصوفي في محتواه نوع من المعارضة ضد المعرفة

الاسلامية السلفية، من اجل ضمان حرية الذوات ضد السلطة الاتوقراطية السلفية في الحكم الاسلامي.

لان هذا الفكر عزل ـ الذات ـ من ـ السلطة الجماعية الشرعية الموجهة من قبل السلطة المركزية الاسلامية الى حدما، و وفر لها لذة و نشوة الحرية النفسية، لذلك حرك في تلك الارضية وذلك الزمن ـ الذوات ـ الخاصة في اعماق الموهوبين المسلمين ليسلكوا عبر الصوفية طريقاً للتعبير عن مناهضة حرة، و بذلك نستطيع ان نقول: بعد الادبيات الشفاهية التي اثارت ـ الذوات ـ الحرة في مجالات مناهضة كافة انواع السلطات.. ان الادب، خاصة الشعر الصوفي الكردي هو نموذج حي و منطلق ـ للذات ـ والادب الحر مقابل السلطة المعادية للحرية. خاصة السلطات اللاهوتية و السلفية الدينية.

بعد الادب الرومانسي، ولدت الواقعية والواقعية الانتقادية و (الواقعية الاشتراكية) ايضاً، و لان الأمة الكردية أمة واقعة تحت الاحتلال لذلك قاوم ادبه دوما الاستعمار.. ولكن هذا الادب المقاوم رغم ابدائه حرية الوعي القومي، واتخاذه الموقف التحرري.. حين نحفره حفراً معرفياً، نعثر على هفوات و لكن بصورة عامة هو ادب حر لادباء كرد تواقين للحرية و لم تكن تلك النصوص تحت تأثير الامم الحاكمة (الا نادراً)..

(السلطات و حرية الادب)

لان التجربة العملية للسلطة لم تبلغ آفاقها الطبيعية في حكومة الشيخ محمود، و جمهورية مهاباد، لذلك لم يكتب لسياساتهما المركزية الموجهة، شد الخناق على الحرية. و رغم وجود الهفوات والنواقص لا نستطيع ان نتهمها و نجعلهما نموذجين للسلطات المعادية للحرية.

لقد جرت عملية اغتيال في زمن الشيخ محمود، و في عهده ايضاً اعتقل الشاعر (احمد بگ) و الى جانب ذلك، اتيحت الفرصة للكتابة الحرة للشعر والنقد الحر، و الانتقاد الموجه ضد الحكومة في عهد حكومة الشيخ محمود. و هذا لا يعني ان نبرئ ذمة حكومة الشيخ محمود من جريمة اغتيال ـ جمال عرفان ـ و اعتقال الشاعر احمد بگ.

و لم يحدث في جمهورية مهاباد أي اغتيال او اعتقال سياسي او فكري او ادبي. و رغم الازمات العالمية والاقليمية والداخلية، لم يتكاسل أي شخص من القيام بخدمة جمهورية مهاباد، و لم يتخذ احد ضدها طريق الهجرة. بل على عكس ذلك، خدمها كافة المثقفين بلهفة واشتياق حتى انهيارها.

و بعد ان تركت القوى السياسية منذ الخمسينات، على الحركة الكردية تأثيرها السياسي، ازداد ذلك التاثير في ثورة ايلول، لان الحركة الكردية و ثورة ايلول كانتا تناضلان من اجل تحرير كردستان (رغم الاستراتيجية العقيمة للحكم الذاتي) لذلك لم يكن هناك تناقض جوهري بين الادب والحرية، او بين الثقافة والسلطة السياسية الكردية.. رغم ان الادباء الكرد، بحكم سيادة التراث الادبي كانوا في احيان كثيرة يعزلون حرية الموهبة من الحدود الموضوعية للحرية، و يضفون عليها لونا قاتماً (من التحزب و عبادة القائد) و لم يكن المفهوم (المعرفي ـ السياسي) لدور الادب في الثورة الديمقراطية يقاس بمقياس ضعف الديمقراطية لذات الثورة و ظروفها..

لقد اغلقت الطريق على علاقة الحرية و النضال القومي، داخل نضال شعبنا التحرري، و ذلك بدون ان تخلق حرية الموهبة، والموهبة الحرة حداثة تستطيع ان تستفيد من التجارب الجديدة الحرة، والحداثة الادبية السياسية الحرة وتوظفها.

و حين ابتلى المجتمع الكردي بالحروب الداخلية.. تعرضت حرية الموهبة الثقافية للضغط الثنائي الكردي، و تعرض اصحاب المواهب من اجل حرية مواهبهم لحملات الاعتقال والملاحقة.

و منذ بيان اذار / ١٩٧٠ اندمج الادب بالانتصار، والتحقت حرية الذات بحرية ـ ذات الجماعة ـ في الحزب المنتصر والقائد المعبود. أي: ان الدور الذي كان يجب أن تؤديه الذات الحرة، من اجل الموهبة الحرة، لصياغة جديدة لعلاقات (الادب والحرية) والمركز السياسي، اهمل تماما. و كان زمام الحرية بيد السلطة السياسية الكردية.

و في ذلك العهد، كان نداء (جماعة روانگه) نداءً تحررياً حداثوياً للموهبة، الى جانب كونه رسالة متينة لتغيير مفهوم نوعية الادب الحداثوي الكردي، و مع ذلك كان النداء مغامرة حداثوية حرة، و مفيدة استطاعت جماعة (روانگه) القيام بها بتلك الجرأة في تلك الظروف.. ولولاها لما كانت ثمة فرصة مؤاتية لمثل تلك المغامرة الحداثوية الكبيرة، الا بعد الانتفاضة. ولولاها ايضاً كان على الموهبة الكردية ان تسهر عشرين سنة كاملة اخرى. او يقوم هذا و ذاك ببعض المحاولات الفردية التجديدية، إن التغييرات الكبيرة لا تحدث الا عبر المحاولات الكبيرة.

قمنا بتلك الرحلة في اعماق الماضي بغية أن نقول:

الادب والحرية.. كلاهما والسلطة، لا يمكن تقويمها بعين الامس. لا الادب اليوم في مستوى الامس.. ولا الحرية اليوم تشبه حرية الماضي.. ولا السلطة الحالية تشبه السلطات الماضية.

لقد تقدم الادب تقدماً كبيراً، و تحرر الادب من قيود العبودية الماضية والمفهوم الحزبي الماضي و الدائرة الايديولوجية السابقة و حتى من المنظور الطبقي السالف.

الآن يدور الحديث بجد لا حول حرية الادب، فقط، بل حول حرية الانسان كفرد، داخل الجماعة. و تواجه السلطة ضغوطاً مختلفة و تنسحب الامبراطويات والتوتاليتاريات. في حدود قيمة الحرية يكون الاصرار على الحرية و على تثبيت الديمقراطية و محتواها تأكيداً على خدمة الثقافة التعددية. ان حرية النقد و حرية الكتابة و حرية الحداثة و كافة الحريات الابداعية واجب مصيري؟. ولكن بشرط ان لا تجري المحاولات تحت ستار الحرية لنفي السلطة في كردستان مهما كان نوعها.

فالكردي أمامه خياران: اما ان يقبل السلطة الاجنبية، و يرضخ لها قومياً، و اما ان يجرب سلطته لترسخ رويداً رويداً على اساس الديمقراطية.

و عملية تثبيت السلطة، على الاسس الديمقراطية، ليست بمهمة القوى السياسية و اصحاب النفوذ والمؤسسات فقط. بل هي مهمة تستطيع المراكز غير الرسمية ان تؤدي من اجلها دورها، و من المفروض ان يكون للذوات مجال تنمية حرية الموهبة الذاتية.. او اذا منعت الحرية منها ان تقوم بتأمين و ضمان الحرية لنفسها دون خوف او كلل.

الحرية لدى الشعوب الحرة، ذات الكيان، اذا كانت متوفرة، حتى وان كانت متطرفة نوعاً ما، ستكون هذه النوعية من الحرية للشعوب التي تملك تراثا زاخراً من تجارب الحكم والحكم المركزي والراي المتفتح، عاملاً لازدياد قوتها بشكل اكثر.. وليس عاملاً لضعفها. و لكننا نظراً لقصر عمر تجربتنا في السلطة، و عدم وجود دستور خاص بنا، وبسبب المؤامرات التي تحاك ضدنا، يجب علينا ان نعامل بوعي اعمق الحرية المواجهة لهذه السلطة.. لا ان ننفي السلطة.. فهذا العمل يزود طواحين المحتلين واعداء القانون و اعداء الاطمئنان و اعداء الديمقراطية الداخلية بالماء.. بل يجب توظيف حرية المواهب تلك، لتطبيق السلطة الديمقراطية والمدنية بشكل افضل. لا يمكن ان تكون تلك الحرية على حساب الحرية المصيرية لامتنا، في حين ان الكيان الكردي والسلطة الكردستانية، هما الحلم الاكبر لامتنا. و لا ريب ان مفهوم المصير القومي لدى مثقف معاصر، يختلف عن مفهوم الناس الآخرين

بصورة عامة. ان المثقف الموهوب يدرك انتصارات و ثورات وانتفاضات الشعوب بصورة دقيقة. فحين تصاب بعد مرحلة بناء السلطة الديمقراطية القوى السياسية والقيادية للشعوب بالنكسات (الحزبية ـــ الايديولوجية ـ عبادة القيادة) تعجز تلك السلطات عن ان تكون ديمقراطية، و تثبت قدرة معارضتها، و قوة الاقلية والابداعات المختلفة، و حقوق الانسان والحريات المدنية للذوات. لذلك اصبحت الخلفية السياسية النضالية للثوار سبباً لعجز المثقفين المبدعين الاحرار، لربط حرية موهبتهم و حرية ذاتهم بالسلطة الكردستانية قبل ان يُقيِّموا كل صغيرة و كبيرة و مايتعلق بكيفية تنفيذ المهمات الديمقراطية. و هذا حق ديمقراطي يجب ان لا يحكم عليه من فوق ابراج الحكم، بل يجب ان يضمن له الحد الادنى من الحرية من قبل القنوات السفلى للحرية، إن لبناء السلطة و كذلك مناهج الحرية في كردستان خصوصياتها، و لا يمكن ان نستنسخ التجارب الادبية و حرية السلطة من البلدان المتطورة جداً. و اذا ما كان الاستنساخ غامقاً او فاتحاً ترتفع اصابع الاتهام لعدم وجود الديمقراطية، و تحميل السلطة المسؤلية.

و في الختام.. تجاه (ذات) الانسان والحرية واحترام الدساتير السياسية و القانون نستشهد بمقولة الكاتب السوسيولوجي الفرنسي الكبير (آلان تورين) في اخر كتبه المطبوعة عام ١٩٩٥ حيث يقول:

[تتكون فكرة الذات من ثلاثة عناصر هامة يكمل بعضها البعض

الاول: مواجهة التسلط.

الثاني: حب الذات.. حيث يعبر الفرد عن حريته كشرط رئيسي لسعادته واهداف حياته الرئيسية.

الثالث: الاعتراف بذات الآخرين و كذلك مساندة الدساتير السياسية والقانونية التي توفر المجال لاكثرية الناس ليعيشوا كـ (ذوات)].

نحن الكرد لا نستطيع ان نكون اكثر تسامحاً في مجال الحرية والديمقراطية من فرنسا التي هي مهد الثورة والديمقراطية والمساواة و التآخي العالمي.. ذواتنا تحتاج لحد الان الى فهم دقيق للحرية و ربط الحرية بالمدنية و ربط العقلانية والحرية والسلطة..

و لكننا رغم السلطة الديمقراطية البدائية التي (لا تكون بلا مشاكل) و رغم الذوات التي لا تبالي بتطور و تقدم السلطة الديمقراطية بشكل افضل.. سنصل الى ذلك.

١) ما هي الديمقراطية؟ حكم الاكثرية أم ضمانات الاقلية: الان تورين: ترجمة حسن قبيسي / الطبعة الاولى ١٩٩٥ دار الساقي.

د. نسرين فخري

المقاطع المزدوجة و مفهوم الكلمات التي "تتكون من تكرار تلك المقاطع و علاقتها" بنشأة اللغة عند الطفل

دراسة مقارنة بين اللغتين العربية و الكردية

في هذا البحث نحاول إلقاء الضوء على الكلمات التي تتكوّن من تكرار نفس المقطع، و نوعيه المقاطع التي تتكرر. في تلك الكلمات، و كيفية تكرارها. في حينه و في سنوات (١٩٨٣ـ١٩٨٤) نشرنا سلسله من المقالات و الدراسآت تجاوزت (١٢) حلقة حول (الكلمات المزدوجة في اللغة الكردية) في جريدة العراق ـــ بغداد، [1].

و من اجل جلب نظر القراء و المختصين اطلقنا عليها إسم أو مصطلح (القاموس الشعبي) ، لأن هذه الكلمات استطاعت على طول تاريخ هذه اللغة و مراحل الحياة المختلفة ـ استطاعت أن تكوّن بنفسها و لنفسها مثل هذا القاموس الذي احتضن بدوره العشرات بل المئات من هذه الكلمات، و الحفاظ عليها من النسيان و الضياع، إلى جانب تذكر و توظيف و أحياء عشراتٍ و عشرات من الكلمات التي اتكأت و أنضمت إلى غيرها من الكلمات المستقلة و المتداولة لحماية نفسها و جلب الانتباه اليها و الى معانيها و مترادفاتها و اضدادها...

و بسبب سعة ساحة هذه (الكلمات المزدوجة) و حاجتها الى البحث و الدراسة بشكل اكثر، بدأت بملاحقتها و السعي و راءها، حتى وصلت إلى ظاهرة وجود لا فقط (الكلمات المزدوجة ـ التي هي نوع خاص من انواع الكلمات المركبّة) بل و وجود كلمات تتكوّن ـ أو متكونة ـ من مقطع متكرر ـ. أي تكرار نفس المقطع ـ أي تكوّن كلمات بسيطة خاصة على العكس من الكلمات المزدوجة، لكنها بالنتيجة تصب في بحر الكلمات المزدوجة و نفس القاموس الدلبيعي، الى جانب ذلك تنفرد بأهميتها و خصوصياتها التي تميزها عن الكلمات المزدوجة بوضوح لالبس فيه.

هذه ((المقاطع المزدوجة)) ــ بل الكلمات التي تتكون بموجبها كلها يجتمع تحت هذا العنوان أو التسمية أو هذا المصطلح إن صح التعبير، و في ذات الوقت و بسبب خصوصية كل مجموعة تصنف و توزع على مجاميع، كل صنف مرهون بصفات و خصوصيات شكلاً و مضموناً تؤهله لكي يحتل هذا الموقع الخاص و المتميز به و له.

فهنا نحاول تسليط الضوء قدر المستطاع على هذه الجوانب المذكورة اعلاه، في اللغة الكردية، و عليها في اللغة العربية مع بيان أوجه الشبه و الاختلاف فيما بينها ثم بين هاتين اللغتين كلغتين إنسانيتين، لكل واحدة سمتها الخاصة بها، بل سماتها الخاصة بها، الى جانب السمة الانسانية التي تجمع بينهما و بين غيرها من اللغات الإنسانية.

في البداية ركزنا على جمع و دراسة (الكلمات ذات المقاطع المزدوجة ـ و المتكوّنة بتكرار نفس المقطع في اللغة الكردية، و كما هي الحال مع الكلمات المزدوجة ـ بل مثل بداياتنا مع هذه الكلمات، ثم مع استمرارنا في البحث و عبر دراسة و تدريس علم اللغة و القواعد ولوجاً في ميدان كيفيه تكوّن الكلمات في اللغة الكردية و في العربية و نشأة اللغة الانسانية و مقارنتها بنشأة اللغة عند الطفل و أسماء أصوات الطبيعة، عقدت العزم على كتابة هذا البحث، بعد كتابة بحث مستقل عنها في اللغة الكردية، و بالعربية للغرض أو الهدف المذكور اعلاه.

إذن (الكلمات ذات المقطع المتكرر) أي التي تتكوّن و تكونت من نفس المقطع المتكرر ظاهرة لغوية واضحة بين هاتين اللغتين ـ و لكل ظاهرة أسبابها كما لغيرها، تتوضح تلك الاسباب قليلاً أو كثيراً مع ظاهرتها.

إذن هذه الكلمات هي غير الكلمات المزدوجة ــ دون تناسي وجه الشبه بينهما، و حتى مع وجود كلمات فيها المقطع الاول ـ كلمة مستقلة ــ كلمة ذات معنى مستقل و مقطع واحد، كما في الكلمات المزدوجة، و يتكرر المقطع ذاته لتكوّن كلمة اخرى تمت الى الاولى كما و تختلف عنها، و إلا لما كانت، اذن لهذا التكوين معانيه و دلالاته الخاصه فرضته الحاجة كلية بحكم الظروف و التطور التي تملي على الانسان البحث عن سبل ضمن النظام اللغوي ــ سبل أخرى تلبي المطالب و التعابير التي تنسجم و الحالة الفكرية و الاجتماعية للانسان و كيانه الاجتماعي.

و مثلما في هذه الكلمات ـ المقطع الواحد فيه ــ كلمة ذات مقطع ـ أي ذات معنى، هناك كلمات لامعنىً للمقطع الواحد فيها دون المقطع الثاني، هذا لايعني بالضرورة عدم وجود معنىً لهذا المقطع أصلاً، بل ربما بسبب قدم الكلمة، و تطوّر اللغة بتطور مفاهيم الحياة، دخلت خانة اللامعنى، أي الكلمات التي فقدت معانيها، أو دورها، فأعادت الى نفسها الحياة و الحيوية بتوظيف ذاتها في حلة جديدة تنسجم و حاجة الواقع اليها، فآختارت لنفسها تكرار ذاتها لسد ذلك الفراغ المطلوب، بدلا من أن تدخل (قاموس ــ أو ــ مقبرة الكلمات الميّتة) بآنتفاء الحاجة الى مدلولها، إذن لابد من التريث معها، قبل الحكم عليها.

امثال هذه الكلمات مثلما هي موجودة في اللغة الكردية بوضوح بين، كذلك توجد في العربيه بشكل ملفت للنظر و متداول بهذا الشكل أو بآخر، و بما انها و في اللغتين تدخل خانه واحدة، و لأهميتها و شيوعها و توافرها تستحق أن تجمع في معجم خاص[٢] بها مع دراستها و تصنيفها حفاظاً عليها من زحف الزمن عليها و تراجعها عن الاذهان و اللسان تحت حكم ظروف تتعين في حينها، و بما أن لكل لغة نظامها و قواعدها و أسسها هنا أو في مجال آخر إن ضاق البحث به، نبين وجه الشبه و وجه الاختلاف في جدول مصنف للغتين[٣]. لهذا فهنا و من أجل عدم الاطاله، نبدأ مباشرة بدرج النماذج و الامثلة و انواعها، إبتداءً باللغة الكردية، ثم بالعربية لأخذ فكرة عن كل واحدة على حدة، مما يسهل التوصل المبدئي الى أوجه الشبه و الاختلاف.

أولاً: المقاطع المزدوجة في اللغة الكردية:

أ-المقاطع المزدوجة (المركبة) التي المقطع الواحد فيها ذو معنى مستقل، أي هذا المقطع هو (مورفيم ـ كلمة ذات مقطع واحد).

هذا الصنف ايضاً بدوره ينقسم الى قسمين:

القسم الاول: الذي يتكون من تكرار الكلمة ذات المقطع الواحد كما هي دون زيادة أو نقصان، مثل (لاولاو) ـ (لبلاب)[٤]، اسم نباتٍ جميل و رقيق و هو من النباتات المتسلقة في المنطقة الكردية مع ألوان ورده الزاهية التي تحاكي لون الطبيعة الخلابة. (مقطع هذه الكلمة هو (لاو) معناها واضح ـ أي (الشاب ـــ في بداية شبابه. (لاولاو) مأخوذة من كلمة (لاو) للرقة و النضارة و كثرة غصونها الرقيقة و الدقيقة. (اذن رمز للكثرة و التكرار).

گرگر ـ گرگرِ هاتەوه سەرم ـــ يقابل: راح راح و رجع علي ـ، گرِ ـ گرِ خواردن ـ الدوران، أي الحركة الدائرية، فهو مصدر مركب واضح المعنى، (گرِ) في هذا المعنى، مقطع مستقل ـ لايستعمل لوحده؛ امّا (گرِ) بمعنى اللهب ـ گر گرتن ـ التهاب الشيء. للدلاله على تكرار الحركة، و الصلة واضحة بين النار الملتهبة، حيث اللهب يدور و يتكرر.

❖ (كوت كوت) ـ كوت كوت كردن ـــ مصدر مركب بمعنى تقطيع الشي الى عدة قطع، كتقطيع اللحم مثلاً، كوت كردن ـ لايأتي بنفس المعنى ـ أي لاتكرار فيه، و هنا كتابة (دەميم كوت كرد ـ لجمته ـــ أسكته، و (كوتان) بمعنى التلقيح ـــ مثلاً (ضد الجدري) و بمعنى الضرب أيضا، هنا ضمنا تكرار الضرب على الشي موجود، لذا ـ تكرر ـ جذر الفعل و المصدر ـ للغرض نفسه[٥].

❖ (ورد ورد) ورد ـــ بمعنى ـــ ناعم، دقيق ـــ (ورد ورده ـ پيازەكەم ورد كرد ثرمت البصل، لكن ـ ورد ورد كرد ـــ ثرمته ثرما ناعما. صغر الحجم و الكثرة، و تستعل كلمة (وردِ) ضمن الكلمات المزدوجةِ (وردوخاش) للزجاج مثلا عندما ينكسر.، أيضا (ورده)ـ للنقد الكبير عندما يصرف[٦].

❖ (لەت لەت) ـــ لەت ـــ قطعة من أي شي. قطعة قماش مثلاً، پارچەكەم لەت كرد ـــ قسمت القطعة الى قطعتين، لەت لەت كرد: الى قطع كثيره..، تستعمل ضمن الكلمات المزدوجة ايضاً (لەت و ثەت كرد) اكثر و انعم من (لەت لەت كردن)[٧].

❖ ـــ پشپش[٨]: إسمٌ لنداء القط (پشيله ـــ كتك)[٩]، اذن ـ اسم هذا الحيوان و الاسم المنادى به واحد، في النداء تكرار (پشپش)[١٠]، (پش پش).

القسم الثاني ـ من (أولا):

أ. أيضا هنا المقطع في الكلمة المتكونة من تكرار نفس المقطع ـ مورفيم ـــ أي كلمة ذات مقطع واحد، يختلف هذا القسم عن الاول في إلحاق لاحقه معيّنة بنهاية المقطع الثاني.

من الامثلة عن هذه المقاطع المزدوجة المركبة ذوات المعنى: منها ما تلحق بها

أ. اللاحقه (كه ـــ)كَ (sufixe) ـــ مثل (خولخولۆكه ـ خُلخُلوكَ) المصراع[١١]

❖ خول + خول+ و + كه = خولخولۆكة. أصل (خول ـ الدوران ـ خول خواردن ـ خولانەوه ـ بمعنى الدوران، و الدوران حول الشي و حول النفس، و دوران الرأس ـ الاصابه بالدوار.

❖ خالّكالۆكه ـــ خالّ + خالّ + ۆ + كه= خالّخالۆكه = الدعسوقة، اسم ذلك الكائن الحي الصغير باجنحته الحمر المنقطة بنقاط سود، كأنها شامات.

❖ فرفرۆكة= فرارة[١٤]، فرِ + فرِ + ۆ + كه = فرفرۆكه. لعبة معروفة و كانت شائعة، تصنع من الورق الملون اللماع بشكل جميل.

فرِ ـ جذر الفعل و المصدر (فرين) بمعنى الطيران.

❖ خشخشۆكه= خش (جذر الفعل و المصدر خشان) بمعنى (الزحف) اللازم، خشاندن: المتعدي السحب على الارض، أو الزحف على البطن ـ مع هذه الحركة يخرج صوت مأخوذ من الفعل أو بالعكس هو (خش، خشەخش)، اذن: خش + خش + ۆ (أداة ربط) + اللاحقة (كه). الى آخره..

٢-الكلمات المتكونة من تكرار نفس المقطع + اللاحقه (گه ـ گ).

❖ قورقوړاگه ـ (قُرقُراگ) = قورِ + قورِ + (ا) أداة الربط + اللاحقة (طة)، البلعوم قوورِة ـ اسم صوت يخرج من الفم عند شرب الماء أو أي سائل، و من اسم هذا الصوت تكوّنت هذه الكلمة و الاسم، كذلك (هەلّقوړاندن ـ شرب السائل بدفعات (بالعامية العربية شفط، اشفط)[١٥].

❖ بړبړاگه ـ (بربراگ) = برِ + برِ (ا) أداة الربط + اللاحقة (طة) = بړبراطة = العمود الفقري. الكلمة ماخوذة من (جذر الفعل و المصدر المتعدي ـ برِين ـــ بمعنى القطع أو القص)، و العمود الفقري هو سلسلة عظمية معروفة. الكلمة و الاسم و المعنى واضحة.

٣-الكلمات المتكونة بتكرار نفس المقطع + اللاحقه (ك).

❖ بزبـزۆك = بـز + بـز + (ۆ) أداة الربـط + اللاحقة (ك) = بزۆك ـ للطفل الحرك، بزبـزۆك ـ صفة للعين، في العربية (عينه تلزلز) العين التي لا تتوقف عن الحركة و النظر هنا و هناك، (بـزه، البسمة) ـــ و توصف بها العين ايضاً (بـزەی لێوی دێت، بـزەی چاوی دێت) لمعة أو بريق في العين الراغبة في شي.

❖ خشخشـۆك = خـش + خـش + ۆ + ك= خشخشۆك، انظر اعلاه (خشخشۆكة) مع اللاحقة (كة).

٤-تكرار المقطع+ اللاحقة $(a - e)$ مقابل الفتحة العربية، مثال:

برِبرة= برِبرِاطة = العمود الفقري ـ انظر اعلاه[١٦].

لاحظ تكون كلمات باكثر من شكل، لنفس الغرض و المعنى كمترادفات.

❖ بيلبيله ـــ (بؤبؤ العين) ـــ بيل + بيل + اللاحقة $(a - e)$ ، في الأصل (بين) + بين + اللاحقه $(a - e)$بينبينه (بين) جذر الفعل و المصدر (بينين) = الرؤية ـ النظر الى.تحول (ن) الى (ل) لقرب الصوتين،[١٧].

ثانياً: المقطع المتكرر الذي لامعنى له دون تكراره، هنا ايضاً الكلمات المتكونة من تكرار هذا النوع من المقاطع تنقسم الى قسمين:

القسم الأول: الكلمات التي تتكوّن من تكرار نفس المقطع دون زيادة أو نقصان، أي كما هو، خاشخاش= إسم نبتةٍ جميلة الشكل بورودها الحمر المتفتحة الكبيرة، في داخلها جذور سود بتحريكها يخرج منها صوت، فالاسم إذن مأخوذ من إسم صوته، و منها (خاشخاشه) لعبه يحركها الاطفال فيفرحون لصوتها، أو تحرك لإلهاء الطفل. مقلوبة في العربية (خاشخاشه ـ خشخاشه ـ شخشيخه) انظر أعلاه (خشخشوكه) و (خشخشوك) و المصدر (خشان ـ خشاندن).

وضعت هذه الكلمة في (خانة) الكلمات التي تتكون من مقطع لامعنى له بمفرده لأن خاش وحده من هذا النوع، و اذا أخذنا بنظر الاعتبار تغيّر شكله من (خش ـ جذر (خشان) يمكن درجه ضمن المجموعة الاولى، كما في (بيلبيله ـ بينبينه) و غيرها، و تدخل ضمن الكلمات المزدوجة أيضاً مثل (وردوخاش).

❖ تل تل. (تل + تل= تلتل) ـ تل: إسم لحجر كبير، لكن في تكرار هذا الاسم يتحول الى كناية، تطلق تهكماً على الشابة الخاملة البطيئة الحركة في المشي و العمل. يمكن درجها ايضاً ضمن المجموعة الاولى كآية كلمة اخرى يمكن التوصل الى معنى مقطعها، أو ايجاد العلاقة و لو مجازاً. هنا العلاقة: هذا النوع من الصخر لثقله عند دحرجته يتدحرج ببطء شديد. و من هنا (ايضاً أو بالعكس المصدر (تلان) أي (تل + علاقة المصدر (ان)، و هو مصدر مصاغ لايستعل في اللغة الكردية دون إلحاق اللاحقة (وه ـwe) به (تلانەوه)[١٨]، أو مع مصدر آخر مثل (تل + خواردن= تل خواردن، لكن يبقى الفرق في المفهوم و ان التقت في الأصل، تلانەوه= بمعنى التلّوي من الالم، أو الذي يتقلب على الارض هكذا، تل خواردن = التقلب تحت سيطرة الالم عليه.

القسم الثاني: تكرار نفس المقطع + اللاحقه (كه). قارن بين هذا النوع و النوع الثاني في المجموعة الاولى، هناك للمقطع معنى و هنا ودون معنى، كما يتبين لنا، لهذا ادرجناه هنا. مثال:

❖ جالّجالّوكه (جالجالوكَ)= جالأ + جالأ + أداة الربط (وَ) + اللاحقه (كه)= العنكبوت[١٩].

تجنباً للاطاله نكتفي بهذا القدر من الامثله الكردية، و الآن نبدأ بالكلمات العربية.

اللغة العربية: و الكلمات التي تتكون من تكرار نفس المقطع، أي الكلمات ذات المقطع المزدوج.

أولاً: الكلمات التي تتكوّن من تكرار نفس المقطع دون زيادة أو نقصان. قد يكون للمقطع المفرد معنى و قد لايكون كما في الامثله المدرجة أدناه و كما في اللغه الكردية.

❖ كلمة (هُدْ هُدْ): اسم ذلك الطائر الجميل الذي جاء ذكره في القرآن الكريم ((و تفقد الطير فقال مالي لا أرى الهدهد أم كان من الغائبين)) سورة النمل، الآية (٢٠).

❖ صرصر. ((فأرسلنا عليم ريحاً صرصراً في أيام نحسات لنذيقهم عذاب الخزي في الدنيا و لعذاب الآخرة أخزى و هم لايبصرون)) سورة السجدة / الآية (١٦).

صرصر ــ إسم صوت من اصوات الطبيعة كصوت الريح القوي المدوّي (صرير الباب) منه، و حشرة (الصرصر) ربما ايضاً اسمه مأخوذ من صوته. و تتكرر هذه الكلمة (الصفة) في اكثر من سورة ((إنا أرسلنا اليهم ريحاً صرصراً في يوم نحس مستمر)) سورة الفجر، الآية (١٩)، و ((و أما عادٌ فاهلكوا بريح صرصرٍ عاتية)) سورة الحاقة، الآية (٦).

❖ لؤلؤ (في الكردية: لولو)، ((و اذا رأيتهم حسبتهم لؤلؤاً منثورا)) سورة الدهر، الآية (١٩). ((...يحلون فيها من أساور من ذهب و لؤلؤاً و لباسهم من حرير)) سورة الحج، الآية (٢٣). و ((... كأمثال اللؤلؤ و المرجان)) سورة الرحمن، الآية (٢٢).

و الامثلة كثيرة و كثيرة مثل: (نمنم) في الكردية (زةنطييانة)، امّا (نم نم ــ نمةى باران) للمطر الخفيف ـ نم نم باران دةبارِيّت، و (شةونم ـ نمةى شةو= الندى)، كما (صرصر ـ سيسرك) للحشمة، و صرير ـ جيره ـ جيره جير) في الكردية، سمسم (النبتة المعروفة) (كونجى) في الكردية، و (افتح يا سمسم ـ هنا إسم متداول في الحكايات الشعبيه، (زمزم) بئر زمزم، في الكردية (زةمزةمة) زةمزةمةى بولبولى بةهارانى وردة بارانى ذيَر دةوارانى ـ (تغريد البلابل و زقزقة العصافير) و قمقم، عرعر، مشمش لقلق الى آخره.

ثانياً: المقاطع المزدوجة الماخوذة أصلاً من الفعل، و الفعل واضح و الصلة موجودة.

❖ صفصف (صف + صف) ((فيذدها قاعاً صفصفا)) سورة (طه)، الآية (١٠٦).

من (صفى ـ يصفي) إما تنظيف و تنقيح، أو إنهاء الشيء، محوه. لكن بالتدريج.

ثالثاً: في هذا النموذج المقطع المتكرر فعل، مسموع و متداول، أو قد تكونت مثل هذه الكلمات صدفةً، و يمكن القول نفسه في (هدهد، مشمش و غيرها ايضاً. على سبيل المثال لا الحصر (دمدم) ((فدمدم[٢٠] عليهم ربهم بذنبهم فسواها) دمدم من الغضب، يدمدم، سورة الشمس، الآية (١٤) عسعس (و الليل إذا عسعس و النهار إذا تنفس)) سورة التكوير، ألآية (١٧)، عسعس، "الحارس الليلي= پاسةوان ــ بالكردية: هنا (اسم) للفعل.

حصحص (حص + حص)، ((قالت إمرأة العزيز الآن حصحص الحق، أنا راوردته عن نفسه و أنه لمن الصادقين)) سورة يوسف، الآية (٥١). حص حص ــ ظهر بالتدريج.

❖ وسوس ((فوسوس لهما الشيطان ليبدى لهما ما وري من سؤاتهما...)) سورة الأعراف،

الآية (٢٠)، و ((فوسوس إليه الشيطان قال يا آدم هل أدلك على شجرة الخلد و ملك لايبلى)) سورة الأنبياء، الآية (١٠٢)، ((و لقد خلقنا الانسان و نعلم ما توسوس له نفسه و نحن أقرب اليه من حبل الوريد)) سورة (ق) الآية (١٦) و ((قل أعوذ برب الناس... من شر الوسواس)) سورة (الناس) الآية (٤)، تستعمل هذه الكلمة في الكردية كما في العربية (فلان وسواس ـ فلان وەسواسه) متردد، شكوك.

رابعاً: هناك كلمات من مقطع متكرر مأخوذ من فعل واضح، مثل: زحزح، من فعل أزاح ـ يزرع ـ ابعد ـ يبعد راساً، بينما في (زحزح) بالتدريج. و المصدر زحزحة. ((كل نفس ذائقة الموت و إنما توفون أجوركم يوم القيامة فمن زحزح عن النار و أدخل الجنة فقد فاز و ما الحياة الدنيا إلا متاع الغرور)) سورة آل عمران/ الآية ٨٥)، زحزحة ((و لتجدنهم أحرص الناس على حياة و من الذين أشركوا يود أحدهم لو يعمر الف سنة و ما هو بمزحزحهٍ من العذاب ان يعمر و الله بصير بما يعملون)) سورة البقرة، الآية (٩٦).

الأمثله كثيره لانستطيع حصرها هنا، فمنها (لم ـ لملم ـ لملوم، قص ـ قصقص ـ شم ـ شمشم، كف ـ كفكف، كل ـ كلكل (ضلضل الليل بالعاميه)، هل (هلهل)، عصى ـ عصعوص جر ـ جرجره إلى آخره.

خامساً: هنا على العكس من رقم (أربعة)، هنا الكلمات أفعال مأخوذة من الاسم، مثل: عش ـ بيت الطائر (هيلانه) بالكردية (عش العصفور)، عشعش ـ تغلغل في الشي و بقي فيه. تل ـ تلتل ـ يتلتل ـ متلتل (تكوم ـ تجمع) فوق بعضه، زلة[٢١] ـ زلزل ـ زلزال ـ يزلزل. هتد

سادساً: كلمات تتكون من مقطع متكرر مأخوذ من الصفه، مثل: رقيق ـ رقراق و منه الفعل (رق) لان، أو بالعكسٍ مأخوذان من الفعل.

سابعاً: هناك كلمات من المقاطع المتكررة، غير أن أصولها غير واضحة، مثل (صفصاف) هذه الشجرة الخضراء الجميلة ـ هل ترى من علاقة بين (اصطف ـ و مصفف) أي مرتب و بين اغصان هذه الشجرة و منظرها؟!.

ثامناً: هناك كلمات هي أفعال على العكس من (السابعة) و ليست بأسماء، أصولها غير واضحة ضمن المقطع المتكونة منه: (صوته يلعلع) باستمرار لاينقطع عن الكلام و الصوت العالي، ربما قلب الفعل علا ـ يعلو (عل ـ لع[٠])..ٍ وٍ هذه ظاهرة موجودة في اللغتين العربية و الكردية معاً.

القسم الثاني: و يشمل الكلمات التي تتكون من تكرار نفس المقطع، مع آختلاف في الشكل، أي زيادة صوت الى المقطع الثاني، أي الى اساس المقطع الثاني، بين صوتي ذلك المقطع، و هذا الصوت المزيد هو حركه (علة)، حيث المقطع الاول متكوّن من صوتين صحيحين ساكنين.

ا. صوت (أ ـ الف) أحد هذه الاصوات. مثل: صلصال ـ صل + ص + ا + ل= صل+ صال= صالصال، ((و لقد خلقنا الانسان من صلصال من حمأ مسنون)) سورة الحجر، الآية (٢٥)، ((و اذ قال ربك للملائكة إني خالق بشراً من صلصال منٍ حمأ مسنون)) سورة الحجر، الآية (٢٨)، أيضاً ((خلق الانسان من صلصال كالفخار)) سورة الرحمن، الآية (٢٤). هنا على وزن (فع فاع)، و يقال ((عظمي يصل من الألم)) نستطيع القول بتحول السكون الى (الالف) في المقطع الثاني.

❖ زلزال ـ في الكردية (بوومة لەرزة) من الفعل (زلزل)، و (زلزلة) لقب أيضاً، زل+ ز+ ا+ ل= زل+ زال، ((أمْ حسبتهم أنْ تدخلوا الجنة و لما يأتكم مثل الذين خلوا من قبلكم مستهم البأساء و الضراء و زلزلوا حتى يقول الرسول و الذين آمنوا معه متى نصرالله ألا إن نصرالله قريب (سورة البقرة، الآية (٢١٤)، ((يا ايها الناس إتقوا ربكم إن زلزلة الساعة شيء عظيم)) سورة الحج، الآية (١)، ((و هنالك إبتلى المؤمنون و زلزلوا

زلزالاً شديداً)) سورة الاحزاب، الآية (١١) زلزل زلزالاً ــ مفعول مطلق، ((و اذا زلزلت الارض زلزالها...)) سورة الزلزال، الآية (١).

وروار: (ور + و + ا+ ر)= ور+ وار) على وزن (فع فاع + فعفاع) إسم طائر صغير و جميل شجي الصوت.، و (رقراق) انظر اعلاه، نعناع (نەعنا) بالكرديه من الخضراوات الطيبه الطعم.

❖ قعقاع ـ اسم بطل و مجاهد مسلم.، (وروار) إسم شجرة، واقواق (جزيرة واقواق).

٢. صوت العلة (و): مثل: طرطور ـ طر+ ط+ و +ر= طرطور، لاحظ إبدال الفتحه بالواو، صفه تطلق على إنسان بسيط و جاهل، لايسمع كلامه، يقال (ليش آني طرطور).

(زمزم) ـ إسم طائر صغير. (الفتحه الى واو)، حتحوت= اسم أيضاً، كتكوت (جووجەلّه) الفرخه ـ الفراخ.، انظر أيضاً" عصعوص، ممصوص في كلها (الفتحه تتحول الى واو) و على وزن فع فوع= فعفوع.

٣. ينتهي المقطع الثاني في هذه الكلمات المذكورة أدناه بـ (التاء المربوطة)، مثل:

جمجمة= جم+ جمه، قهقهة (قاقا في الكردية) صوت الضحك العالي، بلبله (ئاژاوه)= الضجيج، قعقعة (قعقعة السيوف، اسم صوت، راجع قعقاع، و شوشة، سلسلة، جعجعة (الرحى)، همهمة، غرغرة (غەرغەرة في الكردية)، لبلبة (من اللب)، جرجرة ــ من الجر و هكذا (ولولة، هلهلة، ونونة، مرمرة، عتعتة، مثل (عەنعەنه، و تەنتەنه في الكردية)[٠]. و هكذا فالأمثله كثيره لم نجد ضرورة لاستعراضها بقدر ما هدفنا عرض الامثلة و النماذج المختلفة.

كما ذكرنا بعض النماذج دون شرحها لوضوحها، و تركنا البعض الآخر للنتيجة أو النتائج لتجنب الإطالة، هذا ما يتعلق بالمذكور أعلاه.

و الآن نأتي على بعض النماذج لجلب النظر إليها، حيث الكلمة تتكون ايضا من مقطعين، الصوت الثاني في المقطع الثاني الى صوت قريب آخر، مثل: طنطل ـ فعفع.

(ن) الى (ل).، شمشون ـ (م) الى (ن)، شنشل: (ن) الى (ل).

كما نجلب الانتباه الى بعض الشبه بين هاتين اللغتين المختلفتين:

١. هناك مجموعة من الكلمات التي تتكون من تكرار نفس المقطع، تستعمل في اللغتين معا، على سبيل المثال لا الحصر أيضاً (عرعر) إسم مكان معروف، و (عرعر ـ عەرعەر) لها معنى آخر مثل (بالاعەرعەرة) للفتاة ذات القوام الطويل المياس، هذه الصفة مأخوذة من اسم شجرة (عرعر) العالية الجميلة، (زمزم ـ البئر المعروف) ثم (زمزمة ــ الغناء و زمزمة العصافير)، رفرف، (رِفين) في الكردية مصدر بمعنى (الطيران ــ رِفين ــ فرِين)[٢٢]، پشپش (كردية) تستعمل انفس الغرض في العربية، لبلاب (مأخوذة من ـ لاولاو ــ الكردية بقلب (و) الى (ب)، (يگزگز) لمن يعضعض شفتيه، مأخوذة من (گەزين الكردية بمعنى العض).

و في النهاية نضع بعض الاسئلة أمام القارئ و المهتم و المختص، حيث بعضها بحق و حقيقه تبحث عن الجواب لقطع الشك باليقين، و بعضها لجلب النظر و لالتفاتة علميه دقيقة الى مثل هذه الكلمات، و نعني معها (الكلمات المزدوجة) و أصنافها، و تصنيفها شكلاً و مضموناً، و ان كان الشكل عموماً إنعكاساً للمضمون بشكل عام، و مرهوناً بالظروف الاجتماعية و بمدى المعرفة و الفهم و الحالة النفسية العامة أو الوقتية.

ثم وضع كل مجموعة في حقلها الخاص بها، إن كانت تنتهي الى الكلمات البسيطة، أو المصاغه أو المركبة؟ فهناك كلمات في اللغة الكردية بالذات

متشابهة في الشكل، لكن عبر الدراسة تنعكس الآية. حيث المرور مر الكرام عند كل مقطع في هذه الكلمات لايجوز، فهناك مقاطع تبدو و كأنها دون معنى، أو كأنها مقطع للكلمة، و منها ماعفى عليها الزمن و أصبحت بمرور الزمن مغلفة بالغموض، لذا فقبل التسرع و الحكم عليها، لابد من وقفة علمية معرفية دقيقة حيالها و بحث أدق في أصولها قدر المستطاع، و من هنا نقف من جديد عند التعريف للكلمة البسيطة و غير البسيطة، و من أجل توضيح هذه الأهداف، نسهل الدرب نحو النتائج المطمئنة عبر بعض الاسئلة المطروحة أدناه:

١. هل الكلمات المتكونة من تكرار نفس المقطع هي كلمات غير بسيطة؟

٢. هل جميع هذه الكلمات واحدة؟ أم بينها فروق؟ ماهي؟

٣. هل أسماء اصوات الطبيعة، و التي عبارة عن كلمات مزدوجة مركبة مع بعضها، على ماهي عليها ــ هي كلمات مركبة، مثل "گرمه‌گرم" صوت الرعد، أي قبل تحويلها الى مصادر طرمة طرم كردن؟

٤. هل الكلمات المتكونة من تكرار نفس المقطع ذي المعنى، تدخل ضمن الكلمات المركبة ام لا؟ لماذا؟ و كيف؟

٥. ثم هل الكلمات المتكونة من تكرار مقاطع لامعنى لها، أو هكذا تتراءى للعيان، كلمات مركبة؟ كيف؟ و بماذا تبرر جوابك؟

للإجابة على هذه الاسئلة ــ نعود و نقول ثانية ــ يجب التأكد من التعريف الدقيق للكلمة المركبة بأنواعها، للتأكد من أنها مركبه شكلاً؟ أم حسب المضمون نتخذ القرار؟ على أساس أن الشكل انعكاس طبيعي للمضامين.

للوصول إلى تحقيق الحقائق، يجب جمع و توحيد المقاطع ذوات المعاني، و من هنا نبدأ بالتعامل معها و دراستها، لكي نعلم:

أ: هل تستعمل هذه المقاطع بشكل مستقل عبر معانيها؟ كيف و ماذا تعني؟

ب: إذا كانت تستعمل بشكل منفرد، هل تعّبر و تعوض عن المقاطع المزدوجة أم بالعكس؟ آنذاك نتخذ القرارات بحقها.

٦. هل نحن واثقون من أن هذه الكلمات المتكونة من المقاطع المتكررة ــ المزدوجة، هي حقاً لامعاني لها؟ دون التسرع و التراجع، أي المعاني موجودة لكن يكتنفها الغموض، فتتراءى لنا و كأنها لامعنى لها، أو نتيجة لقدمها و تعرضها للتغير و النحت و بطلان استعمالها، تحت ضغط تطور اللغة و تقدم المجتمع أصبحت في هذا الموقع و الحال؟

هذا السؤال أيضا ليس جوابه سهلاً، بل البحث مع تنقيب تأريخي جيد هو الطريق الى الجواب الصحيح و الشافي، كل هذا و مازلنا في يومنا هذا نتعامل معها تعاملاً سطحياً و من خلال أشكالها و مظاهرها.

٧. هل المحاولة قدر المستطاع و بعون الملمين و المتخصصين و القواميس، من باب الضرورة للتوصل الى اصول بعض تلك المقاطع و معانيها، و عبر ما في ثنايا التراث و ما يدور على السن العامة معاً، و لربما هذه الالتفاتة الجادة و الجديدة تنقل بعضها من حقل الى حقل آخر، و دور هذا المشوار في توسيع و إغناء و إغتناء علمي للجانب الذي تنتمي اليه هذه الدراسة (الإيتيمولوجيا و الليكيكولوجيا)، و به تنفتح آفاق جديده لكيفية صياغتها و القياس عليها في تعابير اكثر فهما و اقوى سبكاً.

٨. هل التعامل معها حسب يومنا هذا، دون النظر الى أمسها و ماضيها من قبل علماء هذا الحقل، يخلو من الخلل و الخطاء و الضرر؟ ألا يسجل علينا كعلامة للتخلف في ميدان الدراسات اللغوية، و عن ركب السائرين بهدي نور العلم؟

٩. هل نستطيع بهذه الطريقة جمع و توحيد الكلمات المتكونة من المقاطع المزدوجة المتكررة، سواء أكانت واضحة المعاني، ام غامضة، مع الكلمات المزدوجة المركبة؟ ثم مع أسماء أصوات الطبيعة و اصوات الافعال؟ بشرط أن يكون ذلك الجمع و التوحيد ضمن تعريف دقيق، هادئ و علمي لاخروج عنه؟ و من هناك الى التقسيم و التصنيف قدر ما تتحمل من خلال خصائصها الواضحة التي تميز كل صنف عما عداه.

١٠. هل أسماء الالعاب الشعبية الكردية بشكل خاص، ثم العربية، و نعني بالذات الأسماء التي تتكون من تكرار ذات الكلمة و التي تدل في مضامينها على الإعادة و التكرار و الاستمرار، لها موقع ضمن هذه المقاطع و الكلمات المزدوجة؟[٢٣] نعم أم لا؟ و لماذا؟

١١. هل تناسي هذا العالم الوسيع لهذه الكلمات و المقاطع المزدوجة، وغلق باب النظر اليها و عليها، لم يترك أو لايترك شرخا كبيراً في لغتنا؟!

١٢. هذه الاسئلة التي طرحت اعلاه ليس بالضرورة أسئلة تتطلب الاجابة، أو طرحت بحثاً عن جواب، كما قلنا سابقاً، بقدر ماهي لجلب الانتباه و الاهتمام و جعلها وسيلة للتحرك و البحث إنتهاء بالاجوبة الكافية و الشافية من خلالها.

ـ النتيجة ـ

يحاول البحث إلقاء الضوء و تسليطه على جانب مهم من كلمات اللغة، و هي الكلمات التي تتكون من تكرار نفس (المقطع)، نقول المقطع، لأن هناك مقاطع ذات معنى مستقل، و البعض الآخر لامعنى له، لذا لايستعمل بشكل مستقل، و قد سمينا هذه المجاميع بـ (الكلمات التي تتكون من تكرار نفس المقطع)، لا بالكلمات المزدوجة، أو الكلمات التوأم، و لابالاتباع و المزاوجة، و ان كانت تنتمي اليها من جانب، و من جانب آخر تختلف عنها، و يمكن اعتبارها قسماً آخر منها، لأن (الكلمات المزدوجة) بمسمياتها المختلفة، بشكلٍ عام فيها للكلمة الاولى معنى مستقل، و للثانية أحياناً، لكنهما كلمتان تختلفان بشكل عام من حيث الشكل، أما في الكلمات ذات المقاطع المتكررة فالمقطع نفسه هو الذي يتكرر دائماً.

و هناك حسب ماتوصلنا اليه ـ كلمات تكرار المقطع فيها صدفة على الاكثر، أي عن طريق الصدفه تشابهت و تكررت الاصوات مثل: (مشمش، هدهد)[٢٥] على سبيل المثال، و الا ما الفرق بين قياس و وزن: (هدهد) و (عنصر)، و (صفصاف ـ سرحان) و (طرطور ـ شمشوم)و.. بينما في (لم ـ لولم ـ لملوم) واضح، كذلك في (قص ـ قصقص)، (أزاح ـ زحزح)، (عش ـ عشعش). الى هذه الكلمات من حيث الشكل هل تعتبر بسيطة، مشتقة، مصاغة، مركبة؟ ام ماذا؟ من خلال جذورها و آستقلاليتها؟ ثم لابد من وقفة عند مجموعتي (الكلمات المزدوجة) و هذه الكلمات التي تتكون من تكرار ذات المقطع في العربية كما في اللغه الكردية)[٢٤] لوجودها فيهما، و هذا التواجد ماجاء إعتباطاً، و في كل لغة، مع التداخل فيما بينها، ثم التشابه بين (نشأة اللغة الانسانية الاولى ـ أي نشأة الكلام، و بينها و بين نشأة اللغة عند الطفل في مرحلته الثالثة ـ مرحلة ما قبل الكلام، فآستخدم المقاطع القصيرة المتكرره مثل (بابا، ماما، ته ته ـ تَتَ، عوعو، الى آخره..، و تقليد أصوات الطبيعة، و أصوات الافعال من قبل الانسان البدائي تمهيداً للدخول في مرحلة الكلام، مثل (جعجعة ـ للرحى، طبطبة ـ تەپەتەپ، طقطقه ـ تەقتەق، الى غير ذلك. و كما نعلم ان احدى النظريات الخاصة بنشأة اللغة الانسانية (تقرر أن اللغه الإنسانية نشأت من تقليد الاصوات الطبيعيه، و الأصوات التي تحدثها الأفعال عند وقوعها، كصوت الضرب و القطع و الكسر و الطرق الى آخره، و سارت في سبيل الرقي شيئاً فشيئاً تبعاً لآرتقاء العقلية الانسانية، و تقدم الحضارة، و

إتساع نطاق الحياة الاجتماعية، و تعدد حاجات الانسان... فبحسب هذه النظرية يكون الانسان قد إفتتح هذه السبل بمحاكاة الأصوات الطبيعية، التي تعبر عن الانفعالات و محاكاة أصوات الحيوان و مظاهر الطبيعة و الأشياء، (قعقعه للسنان)، و آستخدامه في هذه المحاكاة ما زود به من قدرة على لفظ (اصوات مركبة ذات مقاطع) قريبة الشبة بالأصوات الطبيعية، قاصرة على الدلالة على المقصود، سد فراغاً في (اللغة الصوتية).

و ذهب كثير من العلماء، الى أن المراحل التي يجتازها الطفل في أي فرع من فروع حياته، تمثل المراحل التي اجتازها النوع الانساني في هذا الفرع، و يطلق على هذه النظرية (نظرية التلخيص) أو (نظريه هيكل ـ HAECKEL).. و اللغه الانسانية في المرحلة الثالثة (مرحلة المقاطع و فيها ظهرت الاصوات الساكنة، بعد مرحلتي (الصراخ، و المد)[٢٦].

و هناك أدلة و أمثله ليست بالقليلة لأنواع هذه الكلمات و صياغتها و خصائصها، و تباين أشكالها و دلالاتها، تجنباً للاطالة نتجنب إعادتها، للقارئ العودة الى متن البحث للتأكد من ذلك.

نقطة أخيرة ـ قد تكون طلباً ممن له علم و دراية بهذا البحث و مثيلاته، أو ما نسر عنه، تنويرنا، لأننا حسب علمنا و قدر سوآلنا و بحثنا، تبين ـ و الله أعلم ـ بأنه اول بحث يطرح في هذا الإطار، حيث سنطرح بحثا اوسع حول (الكلمات المزدوجة، و الكلمات ذات تكرار نفس المقطع مع مقارنة أدق بين اللغتين، لأن الذي لدينا و ما جمعناه ليس في مقدور هذا البحث احتواؤه، فهناك قاموس لكل منهما ـ و للغتين معاً.

الحواشي:

١. راجع جريدة العراق (١٩٨٣ـ١٩٨٤) الى سلسلة المقالات المنشورة حول الكلمات المزدوجة في اللغه الكردية ـ

٢. ليس لجلب النظر فقط، بل هي (قاموس شعبي)، لأنها جمعت نفسها بنفسها و وضعت كلماتها بشكل مزدوج بجميع أشكالها و أصنافها، مترادفة، متضادة، أو الواحدة هي نتيجه للثانية، من اجل حماية ذاتها من النسيان و من تراكمات الزمن عليها، باعادة النظر فيها و العودة اليها بدقة تؤكد هذه الحقيقة التي لاغبار عليها.

٣. هذا ما نؤكده و أكدناه في النتيجه ايضاً، راجع نهاية النتائج.

٤. الأدلة واضحة على كون الكلمة كردية، راجع المتن و الجزء الخاص بها و مثلها مثل (شەوبۆ ـ زهرة هذه النبتة تفوح رائحتها الزكيه ليلاً. فالاسم على المسمى، في العربيه اصبح (شبوى).

٥. بعض هذه الكلمات ذات المقاطع المتكررة، تتحول الى كلمات مزدوجة لغرض آخر مثل: (كوت كوت) الى (كت و مت) بمعنى (طبق الاصل، عبر البحث ذكرنا امثله اخرى ايضاً).

٦. في العربية العراقية العامية (يقال ـ خرده ـ أريد ـ خرده) أي دخيلة كغيرها من الكلمات و هي ظاهرة إنسانية (اخذ و عطاء، و تفاعل و تأثر و تأثير، فيما بينها.

٧. ايضا لاحظ ـ الكلمات ذات المقاطع المزدوجة المتكررة و الكلمات المزدوجة وجه الشبه و الاختلاف فيما بينهما.

٨. كلمة كردية اسم ينادى به على القط و منه اسمه (پشيله). أي دخلت الى العربية، و غيرها، و ليست وليدة الصدفة و العلاقة واضحة.

٩. كتك ـ أيضاً اسم للقطة، كما في العربيه (قطه ـ بزونه) و لاحظ (CAT) في الانكليزية، هذه الكلمة (هندو ـ أوربية) في الروسيه ايضاً (كؤشكة) بمعنى القطة.

١٠. پش پش ـ تكراره للنداء اكثر و اكثر، اما شكلاً و كتابة تكون بهذه الصورة، يعرف الطفل على هذا الحيوان و الذي يسمى (طواف المساكن، و وصى الرسول (ص) به (اكرموا طوّاف المساكن).

١١. المصراع ـ اسم لعبة كانت معروفه عند الصبيان و الشباب مصنوع من الخشب، مخروطي الشكل يتوسطه حديد كالمسمار يخترقه من الاعلى الى الاسفل حيث الرأس المدبب و عن طريق خيط ملفوف عليه يرمى أرضاً فيدور المصراع على هذا الرأس، تحول مصراع الى (مزراح) في الكردية.

١٢. خولانەوه ــ راجع كتاب (المصادر التي فقدت معانيها و طرق إستعمالها تاليف د.نسرين فخري مطبعة النجف الأشرف، ١٩٧٣، بمساعدة المجمع العلمي الكردي.

١٣. ادوات الربط أيا كانت فهي عبارة عن اصوات (علة)، تأتي حين التقاء كلمتين كما في الكلمات المزدوجة و أمثال هذه الكلمات ذات المقاطع المتكررة، حيث الجزء الاول ينتهي بصوت صحيح و الثاني يبدأ بصوت صحيح، فلا لقاء لصحيحين معاً و لايرتبطان إلا بصوت حركي (علة).

١٤. لاحظ ـ (فرفرۆكه) في الكردية و (فرارة)، فريَرة في العربيه، و (المصدر فرين ــ الطيران، و (فرّ)، و (رفين) و (رفرف).

١٥. قارن بين (شفط) لشرب السائل، و (شطف) عند غسل الملابس.

١٦. فوڕفوڕاگه = قرتقرتۆكه، بڕيڕه = بڕبڕاگه و غيرها...

١٧. في العربيه العامية بدلاً من فنجان يقال فنجان (ن) الى (ل)، و بدلاً من برتقال ــ برتقان، و بالعكس هنا (ل) الى (ن)، باميه ـ بانيه، (م) الى (ن)، زنبيل زمبيل، بالعكس (ن) الى (م) و هكذا.

١٨. أيضاً انظر الحاشيه رقم (١٢) و المصدر نفسه.

١٩. هذه الـ (كه) كلاحقة تدخل على الكلمات لصياغة كلمات جديدة، مثلاً (بن ــ ظرف= تحت بن + كه= بنكه = قاعدة، لوت = اسم= انف، لووت+ كه= لووتكه= القمة، قمة الجبل مثلاً، و (كه) تدخل في تصغير الاسماء و في أسماء الالعاب، كما هي ضمير وصل بمعنى مجموعة الذي كذلك يقابل أل (التعريف) في العربيه.

٢٠. (دمدم)[٢٣]، قارن بين (دردم ـ يدردم) في العامية، و بين (دمدم ـ يدمدم) من حيث المعنى.

٢١. قارن بين كلمة (زلة ـ زلزال، و (زلله) في الكرديه، و زلّ قدمه ـ تعثر).

٢٢. راجع الحاشيه رقم (١٤).

٢٣. انظر: نسرين فخري، الالعاب الشعبيه، بغداد، ١٩٩٢، الجزء الاول، طبع دار الثقافه و النشر الكرديه، وزارة الثقافة و الاعلام، و الجزء الثاني لنفس المصدر اعلاه، طبع عام (٢٠٠٠).

٢٤. في اللغه الكردية هذه الكلمات تتحول الى مصادر مركبة بإضافة مصدر مناسب اليها، مثل: لەت كردن، لەت لەت كردن، لەت و پەت كردن، تمزيق الشي إرباً ارباً، و الكلمات المزدوجة التي تدل مع أصوات الطبيعة تتحول الى افعال و مصادر لازمة، بمساعدة اللاحقة (آندن Andin) لووره، لووره لوور صوت عواء الذئب، لووراندن= المصدر اللازم، و الكلمات الاخرى التي هي ضمن مجموعة الكلمات المزدوجة و المتكونة من تكرار نفس المقطع حين تدخل ضمن الأفعال في صيغ اخرى، تتحول عن طريق إحدى علامات المصدر + أداة الربط (ه). + اللاحقه (وه)، مثل: تل تل + تل + ان= تلان+ ه+وه+ تلانەوه. خولخولۆكه، خول + آن + ه+ وه= خولانەوه، و بشكل عام علاقة المصدر (آن) اكثر شيوعاً من غيرها.

٢٥. استشهدنا في الامثلة العربية بالآيات الكريمة من القرآن الكريم لثبات أصالتها و قدمها، و شيوع بعضها في اللغة المكتوبة و المتداولة، بدرجات متفاوتة، و منها ماهي قليلة الإستعمال، مع عدم وجودها في اللغه المتداولة (كالصلصال) على سبيل المثال لا الحصر، كما أن هناك من هذه الكلمات ما تكرر نفسها بشكل ملحوظ في القرآن الكريم، نذكر أيضاً على سبيل المثال لا الحصر، كلمة (سلسلة ـ سلاسل)، فالى جانب الآيات المذكوره عنها في المتن، هناك آيات أخرى مثل ثم في سلسلة ذرعها سبعون ذراعاً، فآسلكوه))، سورة الحاقة، الآية (٣٢)، و "و انا اعتدنا للكافرين سلاسل و اغلالاً و سعيرا" سورة الدهر الآية (١٤)، و "اذ الأغلال في أعناقهم و السلاسل يسحبون" سورة المؤمن، الآية (٧١).

٢٦. الوافي ـ علي عبدالواحد، علم اللغه، القاهرة، السنه (١٩٧٢)، الطبعة السابعه، الصفحات (٨١ ــ ١١٩).

٢٧. علويه ـ نعيم (نعيم علوية)، بحوث لسانية، بيروت= لبنان، الطبعه الأولى، الصفحات ٥٨، ٥٩، ٦٠، يقول في (ثني المقطع إشارة الى الأصل المكرور، و يسميها بالجذور المؤلفة من مقطع ثنائي مضاعف.

المصادر باللغتين العربية و الكوردية:

أولاً بالعربية

١. القرآن الكريم.

٢. اللغوي الحلبي، أبو الطيب عبدالواحد بن علي، دمشق، ١٣٨٠هـ = ١٩٦١م.

٣. الوافي ـ علي عبدالواحد، علم اللغة، مصر ـ القاهره، ١٩٧٢، الطبعه الساعة.

٤. حسن ـ عباس، اللغة و النحو بين القديم و الحديث، القاهرة، ١٩٦٦، ص (٣٢، ٣٩، ٥٤)

٥. دى سوسور ـ فردينان .. علم اللغة العام، بغداد، ١٩٨٥، إصدار دار آفاق عربية، ترجمه يوئيل يوسف عزيز، انظر ص (١٩٢ـ١٩٥).

٦. علوية ـ نعيم، بحوث لسانية بين نحو اللسان و نحو الفكر، بيروت ـ لبنان، ١٩٨٤، الطبعه الأولى، انظر ص (٥٨، ٥٩، ٦٠).

ثانياً: الكتب بالكردية:

١. نەسرین فەخری، چاوکی بێ واتا لە زمانی کوردیدا، نەجەف، ١٩٧٣، بە یاریدەی کۆڕی زانیاریی.

٢. نەسرین فەخری، یاری لە کوردەواریدا و پێکهاتن لە رووی زمانەوە و کاری بۆ سەر کۆمەڵ، بەغدا، ١٩٩٢، بەرگی یەکەم، چاپی دەزگای ڕۆشنبیری و بڵاوکردنەوە.

٣. نەسرین فەخری، هەمان سەرچاوەی سەرەوە، بەغدا، ٢٠٠٠، بەرگی دووەم، چاپی دەزگای ڕۆشنبیری.

المجلات و الصحف بالكردية.

١. گۆڤاری کۆڕی زانیاریی کورد، پێشگرو پاشگری (فە ـ یان ـ وە)، نەسرین فەخری، ئەندامی یاریدەدەری کۆڕی زانیاریی کورد، بەغدا، ١٩٧٣، ژمارە (١)، بەرگی یەکەم.

٢. گۆڤاری کۆڕی زانیاریی کورد، پاشگری (اندن) لە زمانی کوردیدا، نەسرین فەخری، ئەندامی یاریدەدەری کۆڕ بەغدا، ١٩٧٥، بەرگ و بەش و جزمی یەکەم.

٣. گۆڤاری کۆلێجی ئاداب، دانیشگای بەغدا، فەرهەنگی ناوی دەنگ لە زمانی کوردیدا، بەغدا، ١٩٧٤، ژمارە (١٨).

٤. گۆڤاری ڕۆشنبیری، نەسرین فەخری، جووتە بڕگەو چمکی وشەی دروست بوو، لە دووبارە بوونەوەیان، بەغدا، ١٩٩٩، ژمارە (١٤٤).

٥. ڕۆژنامەی عێراق، نەسرین فەخری، جووتە وشە لە زمانی کوردیدا (فەرهەنگی میللی)، هەردوو ساڵانی ١٩٨٣، ١٩٨٤، زنجیرە وتارێکی دوازدە ئەڵقەیی، لە کتێبە دەست نووسەکەمانەوە.

٦. مجله الثقافة الجديدة، نسرين فەخرى، الكلمات المزدوجه فى اللغه الكرديه، بغداد، ١٩٧٣، العدد (٥٤ ـ ٥٥).

شاهـو سعيد
كلية العلوم الإنسانية ـ جامعة السليمانية

الإيقاع الشعري بين الحضور والغياب
مقاربه سيميائيه

لقد غدا واضحاً أن الإلتزام المفرط بالمعايير الشعرية يحد من جمالية النص الشعري واتساع رؤيا الشاعر وآفاقه الإبداعية، مثلما يحدّ التسيّب والتفريط بكل ماهو معياري من قيمة الشعر وبعده الجمالي. من هنا، فإنَّ التناسب الإيقاعي وباعتباره تجسيداً لحضور عنصر الإيقاع.. يزوّد المساحات الدلالية للنص الشعري بشحناته، مثلما يزوّد الإضطراب الإيقاعي و باعتباره دليلاً على غياب إيقاعي عارض تلك المساحات بشحناته الخاصة.

لايمكن تعريف الشعر بأنه مجرد شكل أو مجرد رؤيا.. بل هو توافق بين ما يبتغي الشاعر إراءته، وما يبتغيه شكل الشعر منه. أي ان عملية الخلق الشعري لاتكتمل إلاّ اذا توافر فيها عنصر التوافق المرتكز على المبدأين المذكورين. ويدخل التناسب الإيقاعي الذي يُهيّء المناخ الزمني والذهني المناسب لإنجاز عملية الخلق الشعري تجليّاً لما يستلزمه المبدأ الثاني.

في هذه المقاربة نحاول الوقوف عند مفهومي التناسب والأضطراب الأيقاعيين في الشعر، ونحاول استنطاق دلالاتهما بالإستناد الى نماذج شعرية عربية وفارسية وكردية.

التناسب.. وجدليته بين المستويات الإيقاعية

يقصد بالتناسب إتساق عناصر مختلفة إتساقاً موفقاً لينتهي الى أثر موحد[1] يستخدم في نقد الشعر مصطلح االتناسب أو التوافق، أما في الموسيقى فإنَّ المصطلح الشائع استعماله هو التناغم أو الانسجام Harmony.[2]

التناسب هو المبدأ الذي يؤديه الإيقاع من خلال العلاقة الجدلية بين مستوياته، وارتباطه بمدلولاته والآثار النفسية التي يتركها لدى المتلقي.

ويلتقي الإيقاع الشعري مع الإيقاع الموسيقي في مبدأ التناسب، من حيث هو مبدأ جوهري في كل أشكال

الفن وانواعـه، لكـن صـورة هـذا المبـدأ تختلـف قطعـاً باختلاف الأداة. وفيما يتعلق بالشعر فإن الأداة تتكوّن مـن كلمـات دالّـة تنطـوي علـى معـانٍ مباشـرة أو غـير مباشرة حسب نوع العلاقات الـتي تنتظـم فيـها[٣]، أي حسب السياق.

رغـم أن مصطلـح التناسـب قـد بـدأ الحديـث عنـه بمفهومه الحديث من خلال ما قدّمته المـدارس النقديـة الحديثة من نظريات بشأن مبدأ التوازي أو التشاكل في النـص الشـعري، فإنّنـا نجـد جـذوراً لـه في المـوروث النقـدي– البلاغـي تحـت عنـاوين وأبـواب مختلفـة.. كالمسـاواة والطبـاق و الموازنـة والتكـرار والمقابلـة والمشاكلة[٤].

ويركّز النقد الحديث على العلاقة الجدلية الـتي تقـوم بين ابنية النص الشعري ومكوّناتـه ومـا يـترتب عليـها من تشابك وتوصيل[٥]، ويؤكد على أنّ البناء الشـعري على مختلف مستوياته يستند الى مبدأ عام وهو مبـدأ التناسـب، الـذي يسـميه (جاكوبسـون) بـالتوازي[٦]، ويسميه (كريماس) بالتشاكل[٧].

يتكـوّن النـص الشـعري مـن أبنيـة متشـاكلة أو متناسبة، يمكن من خلال تفحّصها وتشريح مستوياتها المسموعة والذهنية.. تلمس مستويات البناء الإيقاعي، التي قد تتشـاكل فيمـا بينـها في علاقـة جدليـة، يمكـن رسم خارطتها العامة على هذا النحو:

أولاً/ التناسب بين بناءي الإيقاع المسموع:

يحتل الإيقاع المسموع ببناءيه (الخارجي والداخلي) مساحات خاصة ضمن الأبنية التي تتشاكل فيما بينها و تتـوازى لتمنـح النـص قيمـة شعرية. وقـد يمكننـا الوقـوف عنـد مبـدأ التناسـب بـين الوحـدات الإيقاعيـة لبنـاء الإيقـاع الخـارجي بشـكل منفصـل عـن علاقـة التناسـب بـين تلـك الوحـدات في بنـاء الإيقـاع الداخلـي لكننـا إذا تعمقنـا.. نجـد أنّ هنـاك علاقـة تناسـب قـد تكون غير منفصمة بين الوحدات الإيقاعية التي تُكوِّن بنـاءي الإيقـاع الخـارجي والداخلـي في العديـد مـن النصوص الشعرية. فنجد في النصوص الشعرية القديمة –مثلاً– علاقات التناسـب والتـوازي بـين أوزان الشـعر وبحـوره وقوافيـه وعـدد مقـاطع أبياتـه وطـول تلـك الأبيـات أو قصرهـا... مـن جهـة، وبـين الوحـدات الإيقاعيـة الـتي تشـكل بنـاء الإيقـاع الداخلـي كتوزيـع الحروف والأصوات والقوافي الداخلية وغيرهـا مـن جهـة أخـرى. وبكلمـة أخـرى أن كـلاً مـن بنـاءي الإيقـاع الخارجي و الداخلي يكمّلان البعض ويشاركان في عملية تناسبٍ وتوازٍ إيقاعية، وفي الشـعر الحديـث ذي البنـاء الحر نجد التناسب نفسـه، ولكـن بصـورة مختلفـة عـن التناسب الإيقـاعي في النصـوص الشـعرية القديمـة ذات البناء العمودي، وذلك لسببين رئيسيين:

١–تتميّز النصـوص الشـعرية القديمـة بهندسـية صارمة في توزيع الابيات والتفعيلات والمقاطع الصوتية والقوافي.

وهذه الهندسية لا تشارك الاّ نسبياً مع توزيع وحدات بناء الإيقاع الداخلي التي قلّما تتميّز بتوافق هندسـي، وتتصف احيانـاً بالزئبقيـة واللاثبـات[٨]. بينمـا لانجـد التبـاين بـهذا الشـكل بـين بنـاءي الإيقـاع الخـارجي والداخلـي في الشـعر الحـر، الـذي يرفـض في الأسـاس الرتابة والهندسية.

٢–يتمظهر الإيقاع الداخلي في الشعر الحديث اكثر من تمظـهره في الشـعر القديـم، ذلـك (أن الإيقـاع الداخلـي يـأتي غالبـاً تعويضـاً عـن الإيقـاع الخـارجي)[٩]، وعـن الرتابة التي تتصـف بـها النصـوص الشـعرية القديمـة. على هذا فإنّ التناسب بين مسـتويي الإيقـاع الخـارجي والداخلـي قـد يكـون اكـثر تجليـاً وتلامسـاً في الشـعر الحديـث منـه في الشـعر القديـم. إذ أن هنـاك تقاربـاً ملموسـاً بـين طبيعـة الإيقـاعين الخـارجي والداخلـي في القصيدة الحديثة.

يكـون التناسـب بـين الإيقـاعين الخـارجي والداخلـي متداخلاً –سواء كان النص الشعري قديماً أم حديثاً– بصـورة لايمكـن الفصـل بينـهما إلاّ مـن خـلال تشـريح مكوّنات الأبنيـة الإيقاعيـة. وهـذا الـترابط الوثيـق بـين الإيقـاعين الخـارجي والداخلـي يشـبه الى حـدٍ كبـير

(الترابط الجدلي بين عنصري الميلوديا والهارموني في الموسيقى)[١٠].

ثانياً/ التناسب بين تفريعات الإيقاع الذهني:

يتألف الإيقاع الذهني من علاقات الترابط الإيقاعي بين الصور الذهنية في النص الشعري. وأن تلك الصور التي تتشابك مع الأبنية الأخرى للنص الشعري ليست مجرد زخرف، بل هي جوهر اللغة الحدسية على حدّ تعبير (بيركسون)[١١]. ولابد من الإشارة الى ان هناك مستوى ذهنياً في الإيقاع يمكن تسميته بالإيقاع الذهني، ويمكن رصد مباديء التعاقب والتكرار والتضاد والانسجام بين مكوّناته، وإضافته الى المستويات الأخرى للبناء الإيقاعي في الشعر. غير أنَّ إيقاعية الصور الذهنية لاتتجلى ضمن تفريعات الإيقاع الذهني على مستويات منفصلة فحسب، بل أن تلك التفريعات تتشاكل ايضاً فيما بينها في علاقات تناسب جديدة يمكن تلمسها في العديد من الصور الشعرية[١٢]. ولا يقصد بهذا التناسب تطابق الصور الذهنية والتشابه الذهني بينها.. بل يقصد به تناغم الإنطباع من خلال شبكة الاتصال بين الصورة وما يهدف اليه الشاعر، وأن تناغم الانطباع في النص الشعري هو نتيجة التنسيق الموفق للتجربة التي يستقي النصُ منها، والتي تجسّدها تفريعات الإيقاع الذهني، يقول أ.أ. ريتشاردز بهذا الصدد: "إنّ القابلية المذهلة عند الشاعر لتنسيق الكلام ليست الاّ جزءاً من قابلية أكثر اذهالاً لتنسيق التجربة"[١٣].

ثالثاً: جدلية التناسب بين المستويات الإيقاعية:

يقال إن البناء الإيقاعي للنص الشعري هو الصورة الحسية له، حيث تتلاقى أنغام القصيدة، وتتنافر، وتُحدث الإيقاع الذي ينسق المشاعر والاحاسيس، ويعطيها إطاراً موسيقياً عاماً[١٤]. كما يكون للواقع النفسي إيقاعيته التي يُعبّر عنها بالأصوات والكلمات والصور، ويراعى في ذلك حالات التلاقي والافتراق بين الأبنية المكوِّنه للنص الشعري لتتولّد الصورة الإيقاعية الحيّة ولادة عضوية[١٥].

ملارميه

ويميل النقد الحديث الى اعتبار الصورة الشعرية تمثيلاً لجميع التجارب الحسية من صوتية وبصرية (ذهنية) تشمل الصوت واللون والشكل والذوق وغيرها من التجارب، التي قد نراها متجسّدةً في العديد من الابداعات التي تمتزج فيها الفنون المرئية بالفنون الصوتية، وخصوصاً في العرض السينمائي[١٦]. لذا لايمكن الحديث عن البعد الجمالي لأي ظاهرة إيقاعية، مسموعة كانت أم ذهنية، خارجية كانت أم داخلية.. إلاّ من خلال شبكة ارتباطها الوثيق وعلاقتها الجدلية بالمستويات الإيقاعية الأخرى. أذ يقول (عزرا پاوند) في تعريفه للصورة الشعرية: "إنّ التصوير عبارة عن الرابطة الفكرية، والعاطفية التي يتم إراءتها في زمن معيّن"[١٧]، أي أن الصورة الشعرية خاضعة هي الأخرى لعنصر الزمن الذي يحدّد طبيعة الصورة الشعرية من حيث الكثافة والطول، وهذا ما يثبت التناسب الجدلي بين عنصر الزمن الذي يدور في فضائه الإيقاع المسموع، وعنصر الصورة الشعرية التي تجسّد الإيقاع الذهني.

إنّ التناسب الجدلي بين العناصر المكوّنة للعمل الابداعي هو المبدأ العام الذي يرتكز عليه جميع الفنون، ففي الموسيقى –مثلاً– تلتقي عناصر الإيقاع والميلوديا و الهارموني والايحاءات والآثار النفسية في قطعة متناسقة، وكذلك في فنون المسرح والسينما وغيرها من الفنون والآداب، وأنّ حدوث أيّ خلل في عنصر معين من العناصر المكونة للعمل الإبداعي ينعكس على العناصر الأخرى، وهذا ما نشعر به – مثلاً– عندما لاتتناسب الموسيقى التصويرية مع مشاهد الفيلم السينمائي واحداثه المعروضة[١٨]،وبالتالي عندما لاينسجم الإيقاع الخارجي مع طبيعة الصور الذهنية في النص الشعري.

وقد وردت في النقد الحديث كلمة (الإضاءة الداخلية) للتعبير عن جدلية التناسب بين المستويات الإيقاعية للنص الشعري وأبنيته بشكل عام، وهناك كلمة رائعة نسبت الى الشاعر الفرنسي (مالارمي) حول الإضاءة المتبادلة بين ابنية النص الشعري: "تُضيء الكلمات بعضها بعضا عبر الإنعكاسات المتبادلة بينها، كما يحدث للأحجار الكريمة القريبة من النار، التي يُضيء بعضها بعضاً"[١٩].

دلالة التناسب الإيقاعي:

إذن، فإن العلاقة الجدلية بين المستويات الإيقاعية بمثابة المحرّك الاساسي الذي يمنح الإيقاع بعداً جمالياً، وأن وظيفة أي مستوى إيقاعي منوطة بوظائف المستويات الإيقاعية الأخرى.

ولا شك أن النقد الحديث الذي يستقي من علم الدلالة.. ينطلق من هذا المبدأ، ويرى أنّ السياق العام أو (نظام العلاقات) هو بمثابة الفضاء الذي تدور في فلكه كل العلامات، و (أن الكلمة هي جزء من حقل أعم وأفسح هو العلامة)[٢٠]، وأن النص الشعري يتشكّل من علامات صوتية –مرئية (ذهنية) ترتبط ببنية نصية هي نظام العلاقات[٢١]، ومن خلال رصد العلامة وموقعها في خارطة النص وعلاقتها بالعلامات الأخرى يمكننا استنطاق دلالاتها؛ أي كشف مدلولاتها.

من هنا فإنَّ العلاقات بين المستويات الإيقاعية لاتنفصل عن العلاقات الإيحائية والدلالية، ولغرض مزيد من التوضيح نورد نماذج شعرية قديمة وحديثة من الآداب العربية والفارسية والكردية؛ ونحاول من خلالها رصد العلاقة الجدلية بين مستوياتها الإيقاعية، وعلاقات تلك المستويات غير المنفصمة بدلالات النص عموماً:

١–نماذج من الشعر القديم:

*النموذج الأول (من الشعر العربي– إمرؤ القيس):

"ألا أيّها الليلُ الطويل الا انجلي
بصبح وما الإصباح منك بأمثلِ
فيالك من ليلٍ كأن نجومه
بكل مغار الفتلِ شُدّت بيذبُلِ"[٢٢][٢٣].

يتجلّى التناسب الإيقاعي في هذين البيتين في أروع صورة، حيث يشارك جميع المستويات الإيقاعية (الخارجية والداخلية والذهنية) في تجسيد المدلول الذي يتركه النص، من خلال علاقة ترابطية جدلية.. يمكن رصدها على هذا النحو:

الإيقاع الخارجي: ينتمي البيتان الى بحر الطويل، والطويل من البحور الطويلة في الشعر، ويبلغ عدد حروفه ثمانية وأربعين حرفاً. وفي أوائل أبياته تقع الأوتاد التي هي أطول من الأسباب[٢٤]، وبذلك تكون الفسحة الزمنية التي يستغرقها النطق بهذا البحر أطول مما يستغرقه النطق بمعظم البحور. ويتناسب هذا الطول الإيقاعي –الزمني مع وصف الليل الطويل، الذي تتموج ظلمته وتشتد دون انجلاء، وتظل نجومه في أماكنها وكأنّها نجوم النحس دون أن تزول، أو تغرب.

أما القافية الخارجية فتنتهي بياء الوصل (بأمثلي– بيذبلي)، أي أُشبعت كسرة لام الروي فنشأت عنها ياء المد، كما ينتهي آخر الصدريين (المصراعين الأولين)

بحرفي المد (انجلى) و (نجومهو– بعد اشباع ضمة الهاء) ليُضافا الى القافيتين.. وأنّ اجتماع حروف المد الأربعة هذه في أواخر الصدرين والعجزين يزيد من الطول الإيقاعي –الزمني، ويزود الإيقاع الخارجي بشحنة دلالية أخرى لتجسيم صورة الليل الطويل.

الإيقاع الداخلي: يلاحظ أن حروف المد تتوزّع على جميع الوحدات الإيقاعية في البيتين (ألا، ايها، الطويل، انجلي، الاصباح، امثلي، فيالك، نجومهو، بيذبلي).. ليُشيع جواً من التراخي والبطأ الإيقاعي المنسجم مع الدلالات التي ذكرناها. كما أنّ كلا البيتين يبدءان بالنداء (ألا ايها، فيالك) للتعبير عن اتساع الليل والظلمة.. خاصة وأن المنادى هو الفضاء اللامتناهي.

الإيقاع الذهني: ويرتكز على تجسيد ثنائية (الذات/ الكون) بكل تناقضاتها وتوازياتها التي تنعكس على تفريعات هذا الإيقاع، فيرتكز الإيقاع اللوني –مثلاً على اجتماع الأسود والأبيض (الليل/ النجوم) و (الليل/ الصبح)، ويستند الإيقاع الزماني الى ذات النقيضين (الليل والصبح).. كما يستند الإيقاع المكاني الى ثنائية السماء والأرض من خلال (النجوم/ يذبل)[٢٥]... ولاشك أنّ هذه الثنائيات تنعكس بصورة مباشرة على الإيقاع النفسي المجسّد لحالة القلق والإضطراب والأرق من خلال ثنائية (اليأس/ الانتظار).

*النموذج الثاني (من الشعر الفارسي–عطار):

"ازين كارى كه من دارم نه جان دارم نه تن دارم
چو من من نيستم آخر چرا گويم كه من دارم
همه عالم پرست أزمن ولى من در ميان تنها
مگر گنج همه عالم نهان باخويشتن دارم"[٢٦]

ترجمته:

(إن ما أعانيه سلبني الروح والجسد
وانني لست أنا، فكيف أقول: أنا موجود؟

العالم كله يطفح بيّ، لكنني وحيد بينهم
وكأنّ كنوز العالم كامنة فيّ بخفاء!)

تتشكال المستويات الإيقاعية في هذين البيتين على نحو متسق. فعلى صعيد (الإيقاع الخارجي) تتساوى مصاريع البيتين في تكرار منتظم لتفعلية (مفاعيلن) دون أن يعتريها الزحاف أو العلة، وبذلك ينتمي البيتان الى بحر (الهزج المثمّن السالم)، وقيل إن الهزج سمّي بذلك لطيبه، لأنّ الهزج ضرب من الأغاني، وفيه ترنّم[٢٧]..... وعند قراءة هذين البيتين يمكن الإحساس بهذه الخاصية الموسيقية التي تجذب المتلقي.. خاصة وأن البيتين يحفلان بإيقاع داخلي على مستوى التقفية الداخلية (من دارم–جان دارم– تن دارم.. تن– خيستن)، وتكرار كلمة (همه عالم)، وتكرار حروف الراء والكاف والگاف. وينعكس هذا التناسب الإيقاعي بين المستويين الخارجي والداخلي على المستوى الذهني المتجلي في الإيقاع النفسي من خلال ثنائية (الحضور/ الغياب)، حيث يؤكد البيتان على غياب الذات مقابل حضور المصائب.. وعزلة الذات مقابل حضور الآخرين. كما يتضمن العجزان من كلا البيتين تساؤلين عن عبث الحياة وجدوى الوجود.

*النموذج الثالث (من الشعر الكردي–نالي):

له م شه رحى ده ردى غوربه ته، له م سوّزى هيجره ته
دلّ ره نگه بىّ به ئاوو، به چاوا بكا عبوور!"[٢٨]

ترجمته:

(إنّ شرح ما أقاسيه من عذاب الغربة وألم الفراق
قد يحوّل قلبي الى ماء، ليمُرّ عبر العيون!)

يمكن رصد التناسب الإيقاعي في هذا البيت من خلال رصد الترابط الدلالي بين المستويات الإيقاعية، فعلى صعيد (الإيقاع الخارجي) نجد أن البيت من بحر المضارع المثمن الاخرب المكفوف المحذوف (مفعولُ/ فاعلاتُ/ مفاعيلُ/فاعلن)، ويرى العروضيون أنه بحر يميل الى الاسراع في توصيل الافكار[٢٩]، وهذه السمة الإيقاعية تتناسب مع التعبير عن حالة الفراق والحزن في أبيات متعاقبة تتضمنها قصيدة (نالي) بشكل عام، ويجسّدها هذا البيت في صورة ذهنية حيّة (... قد يحوّل قلبي الى ماء، ليمر عبر العيون).

أما حرف الروي في القافية (الراء) فهو صوت مكرّر (يُنطق بقرع اللسان قرعات مكرّرة)[٣٠]. وهذا التكرير لصوت الراء يأتي منسجماً مع تكرار الراء ضمن خارطة توزيع الحروف في البيت على مستوى الإيقاع الداخلي (شەرحی، دەردی، غوربەتە، هیجرەتە، رەنگە، عبوور)، ويلاحظ ورود القافيتين الداخليتين (غوربەتە، هیجرەتە) في المصراع الأول.. واللتان تتشابهان من حيث بناؤهما المصدري (الغربة–الهجرة) ومن حيث دلالتهما على الفراق والبعد.. وتقابلان الفعلين المضارعين الإلزاميين (ببێ، بكا) في المصراع الثاني. وهذا التماثل المتعاقب بين المصدرين والفعلين يمثل مظهراً إيقاعياً داخلياً، ويسميه (وولت وتمان) بالإيقاع النحوي[٣١].

ويشارك الإيقاع الذهني من خلال تفريعيه النفسي والزماني في تجسيد المدلول الذي يتركه البيت.. فزمن الحاضر هو زمن العذاب (.. ما أقاسيه)، والزمن الذي يليه هو زمن اشتداد العذاب (... قد يحوّل قلبي الى ماء)، ويعقبه زمن الموت (خروج القلب من الجسد عبر العيون). ويتشاكل الإيقاعان اللوني والمكاني في تجسيد (اللامكان/ اللالون) لتزويد البيت بشحناتٍ دلالية إضافية.

٢–نماذج من الشعر الحديث:

*النموذج الأول (من الشعر العربي– نازك الملائكة):

"زمانٌ شديدُ السواد، ولون النجومْ
يذكّرني بعيون الذئابْ
وضوءٌ صغيرٌ يلوح وراءَ الغيومْ
عرفت به في النهاية لون السراب
و وهم الحياه
فوا خيبتاه"[٣٢]

يرتكز هذا المقطع من حيث الإيقاع الخارجي على تكرار تفعيلة واحدة وهي (فعولن)، وبذلك ينتمي الى بحر (المتقارب)، الذي قيل إنه سُمّي بذلك لتقارب أجزائها وتماثلها وعدم الطول والبعد فيها[٣٣]. وهذه الخاصية تتناسب مع الصور السريعة التي يحفل بها المقطع... رغم دلالات تلك الصور الواضحة على حالة الحزن والقنوط، والتي غالبا مايجري التعبير عنها بالتفعيلاتْ والأشطر الطويلة. ويلاحظ انعكاس هذه السرعة الإيقاعية على تفريعات الإيقاع الذهني..فعلى صعيد الإيقاع اللوني يمكن رصد حركة سريعة من اللون الأسود (زمان شديد السواد..) الى اللون الأبيض (.. لون النجوم)، ومن الأبيض (وضوء صغير) الى اللا لون (.. لون السراب). وعلى صعيد الإيقاع المكاني يمكن رصد الحركة نفسها من السماء (.. لون النجوم) الى الأرض (..عيون الذئاب)، ومن السماء (..وراء الغيوم) الى اللامكان (.. السراب).

*النموذج الثاني (من الشعر الفارسي– فروغ فرخ زاد):

"درتمام طول تاریکی
سیرسیرك ها فریاد زدند:
ماه.. ای ماه بزرگ"[٣٤]

ترجمته:

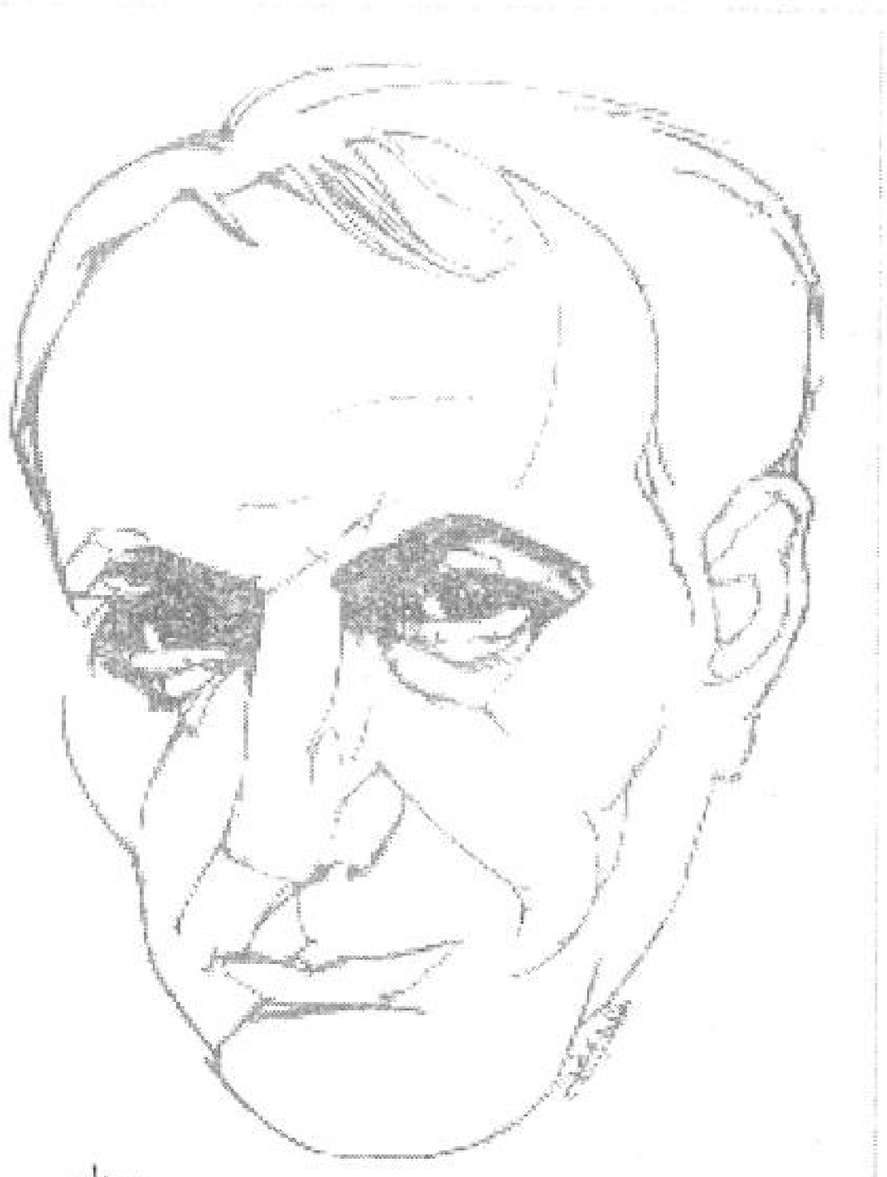
(في عمق الظلام الدامس
صرخت الصراصير:
أيها القمر.. أيها القمر العظيم)

في هذا المقطع يمكن تحسس علاقة ترابط وتناسب جدلية بين الإيقاعين الداخلي والذهني:

فعلى مستوى الإيقاع الداخلي.. يلاحظ تكرار فونيم /ت/ في الشطر الأول ثلاث مرات[٣٥]، وهو حرف اسناني لثوي يشاركه في المخرج حرف (الدال)[٣٦]. الوارد في الشطر نفسه، ويجود هذا التكرار لتأكيد حالة الوصف، والتشديد اللفظي على جميع كلمات الشطر الأول المبدوءة بالدال والتاء.. والمعبّرة عن ظلمة الليل وامتدادها المطبق.

وفي الشطر الثاني نجد ورود (السين) مرتين، و يشاركهما في المخرج حرف (الزاي) الوارد في الشطر ذاته. ويذكر أن السين والزاي يخرجان من بين اللثة واللسان ويحدثان صفيراً اثناء النطق بهما[٣٧]، وأن ورودهما مصاحبين لحروف المد في (سیرسیرك ها

فرياد زدند) ينسجم مع ايراد الصورة الذهنية لصراخ الصراصير التي تحدث صفيراً أثناء الليل. أما في الشطر الثاني فيلاحظ تكرار حرف المد في (ماه.. أى ماه..) المنتهي بحرف حلقي هوائي (الهاء)، ويشيع المدُّ جواً من التراخي الإيقاعي، خاصة واذا أعقبه حرف هوائي كالهاء..والذي يتناسب مع الصورة



بودلير

الذهنية للتأمل أمام القمر بكل بهائه وضيائه.

أما الإيقاع الذهني فيمكن تلمسه من خلال تفريعيه (اللوني والنفسي)، ويتجلى الإيقاع اللوني من خلال رصد حركة التعاقب من اللون الأسود الحالك (في عمق الظلام الدامس..)، الى الاسود الذي تتخلله عناصر التوجّه نحو الضياء (صرخت الصراصير..)، ومن ثم الى الأبيض المتلألأ الوضاء (ايها القمر.. ايها القمر العظيم). ونتلمس الحركة التعاقبية نفسها أثناء رصد الإيقاع النفسي، حيث يبدأ الشطر الأول بإشاعة جو من الرهبة والخوف (الظلام+ السكون)، ويخفف الشطر الثاني من وتيرة هذا الجو (الظلام+ الأصوات).. أما الشطر الثالث فيتوجّه بالباصرة الداخلية نحو جو مغاير تماماً (الضياء+ الأصوات).

*النموذج الثالث (من الشعر الكردي– رفيق صابر):

"كلوه بەفرەكان شەتەكانە دەبارێن.. بەسەر
درێژترین شەودا
بەسەر فرمێسکەکانی دایکمدا
بەسەر منداڵیمدا
بەسەر پرسیارە بێ وەڵامەکاندا دەبارێنو
دەبارێن" (٢٨)

ترجمته:

(تسقط ندف الثلج منهكةً.. على أطول ليل
على دموع أمي
على طفولتي
على أسئلةٍ ليس لها مجيب.. تسقط
وتسقط)

رغم التباين في الطول والقصر بين أشطر هذا المقطع، فإن الأشطر الأول والثاني والرابع ترتكز على تكرار تفعلية خماسية المقاطع (٢٠–١٠–١٥). وعلى مستوى الإيقاع الداخلي يلاحظ تعاقب التماثلات الصوتية (شەودا– دایکمدا– منداڵیمدا) والكلمات المتكررة (دەبارێن– دەبارێن– دەبارێن) ... (بەسەر–بەسەر–بەسەر). ومن حيث الإيقاع النحوي– الداخلي يحوي الشطر الأول فعل (تسقط) وينتهي المقطع بتكرار الفعل ذاته (تسقط.. تسقط). أي أن الإيقاعين الخارجي والداخلي يتمثلان في مظهر التكرار تجسيداً للصورة المكرّرة لـ (ندف الثلج) التي تسقط منهكة.. ولكن بغزارة ودون توقف.

وعلى مستوى الإيقاع الذهني يتمظهر التكرار في إيقاع الحدث الذي يرصد الصورة الذهنية لسقوط مستمر لفاعل الحدث (الثلج)، ويتمظهر في الإيقاع المكاني من خلال الحركة المكانية المتواصلة من السماء الى الأرض، وعلى صعيد الإيقاع الزماني يتمثل التكرار في حركة زمانية متواصلة من الحاضر (تسقط ندف الثلج..) الى الماضي (.. على دموع أمي).. في

اشارةٍ الى زمن الماضي، ومن ثم الى الماضي البعيد (.. على طفولتي)، ومن ثم الى عمق عالم الطفولة وتساؤلاته البريئة (على اسئلةٍ ليست لها أجوبة).. وينتهي المقطع بالفعل الدال على الحاضر (.. وتسقط) أي بتكرار الحركة الزمانية من الحاضر الى الماضي، ومن الماضي الى الحاضر، وهكذا.

الإضطراب الإيقاعي

مرّ بنا الحديث عن المباديء الأساسية التي يؤديها الإيقاع الشعري لخلق حالة من الانسجام و الوحدة العضوية بين المستويات الإيقاعية الخارجية والداخلية والذهنية، والتي سمّيناها بالتناسب الإيقاعي. غير أنّ تلك المستويات وكغيرها من المظاهر الشعرية تعتريها الحالات الشاذة التي تبدو وكأنّها خارجة عن السياق أو نظام العلاقات في النص.. لكنها تمثل في الحقيقة مظهراً آخر من المظاهر الشعرية، و وقف عندها النقد الأدبي قديماً وحديثاً تحت مسمّيات عدّة وضمن أبواب مختلفة.

لو راجعنا الموروث العروضي والبلاغي نجد مباحث خاصة بشأن الزحافات والعلل والتدوير وعيوب القوافي والتعقيد اللفظي وغيرها من القضايا التي عُدّت خروجا عن المعايير والأسس المتفقة بشأنها، وبالتالي صيغت الأسس الكفيلة بتلافيها، أو تحجيمها على الأقل. غير أن النقد الحديث أعاد النظر في هذه القضية معتبراً أن الإيقاع الشعري شأنه شأن الموسيقى والفنون الأخرى بشكل عام (لايولد بإرادة واعية، وانما ينبع من أعماق اللاشعور)[٣٩]، وأنَّ أيّ اضطراب يعتري إيقاعية العمل الابداعي لهو تجسيد لما يمليه اللاوعي، والذي يمكن استنطاق دلالته من خلال تحديد موقعه وعلاقته بالدوال الأخرى. من هنا فإنَّ الإضطراب الإيقاعي ورغم كونه خروجاً عارضاً عن الخط الإيقاعي للنص الشعري، الاّ أنّه لايمكن النظر اليه خارج سياق النص، بل يجب البحث عن العلائق التي تربطه بالمستويات الدلالية الأخرى... باعتباره مظهراً شعرياً جديراً بالرصد والتتبع.

طبيعة الإضطراب الإيقاعي

يعتري الإضطراب الإيقاعي مختلفَ التشكيلات الشعرية وعلى مختلف المستويات الإيقاعية (الخارجية، و الداخلية، والذهنية)، ولكن طبيعة ذلك الإضطراب تختلف من نص الى نص، ومن بناء إيقاعي الى بناءٍ آخر.

أولاً/ الإضطراب الإيقاعي المسموع:

١-على المستوى الخارجي: لاشك أن عملية تحديد الإضطراب الإيقاعي الذي يعتري البناء الخارجي للنصوص الشعرية تخضع لأسس معيارية في النصوص القديمة، ذلك أنَّ البناء الإيقاعي لتلك النصوص يتميّز بهندسية صارمة في توزيع الأبيات والقوافي وغيرها من الوحدات الإيقاعية التي سبق الحديث عنها، وأن حدوث أي اضطراب في أي من تلك الوحدات يمكن تشخيصها بوضوح من خلال معايير مسبقة. لكن الأمر يختلف بالنسبة للنصوص الحديثة التي ترفض في الأساس المعايير الإيقاعية الصارمة والمسبقة. لذا فإن حديثنا ينصب هنا على ماعدّه علم العروض والقوافي إضطراباً إيقاعياً، والذي قد نجد انعكاساً له في بعض التنظيرات الحديثة التي تدعو الى نوع من المعيارية في بناء الإيقاع الخارجي للشعر. ومن الإضطرابات التي تعتري المستوى الخارجي للإيقاع الشعري المسموع:

أ/ الزحافات والعلل: الزحاف عبارة عن تغيير يلحق التفاعيل التي تتكون منها البحور، وهذا التغيير يحدث في ثواني الأسباب، وقد يكون مفرداً أو مزدوجاً[٤٠]. تغييرات الزحاف المفرد ثمانية في الشعر العربي: (الإضمار) وهو تسكين الثاني المتحرك في متفاعلن فتصير مُتْفاعلن. (الخبن) هو حذف الثاني الساكن في مثل فاعلن فتصير فَعلن. (الوقص) حذف الثاني المتحرك في متفاعلن فتصير مفاعلن. (الطي) حذف الرابع الساكن في مستفعلن فتصير مستعلن. (العصب) تسكين الخامس المتحرك في مفاعلَتن فتصير مفاعلْتن.

(القبض) حذف الخامس الساكن في فعولن فتصير فعولُ. (العقل) حذف الخامس المتحرك في مفاعلتن فتصير مفاعلن. (الكف) حذف السابع الساكن في مفاعيلن فتصير مفاعيلُ[٤١].

وتغييرات الزحاف المزدوج اربعة: (الخبل) مركب من الخبن والطي. (الخزل) مركب من الإضمار والطي. (الشكل) مركب من الخبن والكف. (النقص) مركب من العصب والكف[٤٢]. ويدخل الزحاف الحشو والعروض والضرب، وهو تغيير غير لازم.. بحيث اذا دخل في بيت لايجب التزامه فيما يأتي من بعده من الأبيات[٤٣].

أما العلة فتختص الأعاريض والضروب دون الحشو من الأجراء، وهي تغيير لازم[٤٤].. بحيث انه اذا دخل في بيت يجب التزامه فيما يأتي بعده من الأبيات.

أما في الشعر الفارسي والشعر الكردي فان قواعد الزحافات والعلل تختلف عن قواعدها في الشعر العربي.. فالزحافات والعلل ملزمة فيهما وتجرى مجرى العلل، لذلك لم يولي العروضيون الفرس والكرد اهتماما يذكر بنقاط الاختلاف بين الزحاف والعلة، وعدّوا اغلب التفعيلات التي يطرأ عليها التغيير مزاحفة، مهما كانت طبيعة التغيير[٤٥]. وأضاف الشعراء الفرس زحافات وعللاً جديدة الى أنواع الزحافات والعلل الشائعة في الشعر العربي بالإستناد الى قواعد ومعايير خاصة بهم، أما التغييرات التي استخدمها الشعراء الكرد فهي تشبه تغييرات الإيقاع الخارجي للشعر الفارسي في بعض الأوجه، وزحافات الشعر العربي وعلله في أوجه أخرى[٤٦].

وتعتري الزحافات بشكل واسع النصوص الحديثة الذي يستند إيقاعها الخارجي على وحدة التفعيلة العروضية...وهذا مانجده في الشعر العربي الحديث[٤٧]، وكذلك في الشعر الفارسي الحديث[٤٨].

وفي الشعر الذي يستند الى الوزن المقطعي فإنَّ الاختلاف في عدد المقاطع بين مصراعي البيت الواحد، أو بين بيت وآخر يشكل اضطراباً إيقاعياً يمكن تشخيصه بوضوح في النصوص القديمة، أما في النصوص الشعرية الحرة المستندة الى هذا الوزن.. فإنَّ التباين في الطول والقصر بين الأشطر لايعد اضطراباً إيقاعياً شريطة ان يلتزم الشاعر تكرار تفعيلاتٍ متساوية المقاطع بين الأشطر المتباينة في الطول والقصر، وهذا ما نجده في اغلب النصوص الشعرية الكردية الحديثة[٤٩].

ب/التدوير: وهو البيت الذي اشترك شطراه في كلمة واحدة، بأن يكون بعضها في الشطر الأول وبعضها في الشطر الثاني، وهو تغيير يعتري –في الغالب– النصوص القديمة[٥٠]. أما في النصوص الحديثة ذات البناء الحر.. فهناك من يرى عدم جواز التدوير فيها، لأنّ الوحدة الإيقاعية هي الشطر ولذلك ينبغي أن يبدأ دائماً بكلمةٍ لا بنصف كلمة، ولأنّ شعر الشطر الواحد ينبغي أن ينتهي كل شطر فيه بقافية أو بفاصلة على الأقل للشعور بوجود القافية[٥١]. وهناك آخرون يرون جواز التدوير في الشعر الحر لأنّ المعاني تجري فيه جرياناً خلال السطور، ولايقف القارىء إلا عند نهاية الجملة التي قد تستغرق سطرين أو أكثر، حيث تتلاحق التفعيلات –دون عدد– في الجملة الواحدة بصلةٍ مترابطة دون نظر الى الحيز الذي تشغله[٥٢].

ج/عيوب القافية: عدّت الموازين القديمة عدة عيوب للقافية، منها: (الإيطاء) وهي أن تتكرّر قافية بيت في بيت آخر لفظاً ومعنى[٥٣]. (الإقواء) وهو اختلاف في حركة الروي[٥٤].(السناد) وهو عيب يتعلق بحروف وحركات تسبق الروي[٥٥]. وفي الشعر الفارسي القديم عُدّت ظاهرةٌ اخرى عيباً في القافية سمّيت شايگان (اللائق) وهو أن تختلف قافيتان في الروي وتتفقا في الوصل والخروج بالحاقهما علامة كعلامة الجمع في مثل (مردان، زنان)[٥٦]. وهي ظاهرة تعتري قوافي الشعر الكردي القديم أيضاً[٥٧].

٢– الإضطراب على المستوى الداخلي: يتحرك الشاعر لحظة الخلق الشعري بين قطبين،يتمثل أحدهما في التوتر الدائم الذي يُغني أبعاد تجربته الفكرية، والثاني يتمثل في محاولة تحقيق نسق إيقاعي عن طريق

استخدام الكلمات[٥٨]. ولاشك أنّ حالة التوتر هذه لاتنعكس على القوالب الخارجية للتشكيلات الإيقاعية فحسب، بل ينعكس أيضاً على الأصوات والحروف والإيقاعات الداخلية التي تناولها الموروث النقدي البلاغي باعتبارها مخلّة بفصاحة الشعر، كالتنافر بين الألفاظ و تنافر الحروف أي (أن يكون في الكلام ثقل على اللسان)[٥٩]. غير أن النقد الحديث تناول القضية من زاوية اخرى معتبراً أن التعقيد اللفظي والتعقيد المعنوي اللذين عُدّا من الأمور المخلّة بالشعر.. يمكن قراءتهما من منظور آخر، لأنهما من الأمور التي تتصل بنفسية الشاعر اكثر من اتصالها بقوانين اللغة[٦٠].

ثانياً: الإضطراب على مستوى الإيقاع الذهني:

ترتكز الاستعارة كعنصر اساسي لخلق الصورة الشعرية على مبدأ الجمع بين الصور المتضادة[٦١]. وينشأ الإيقاع الذهني، في الغالب، من خلال التعاقب بين الصور التي تحمل بين ثناياها أشياءً متضادّة. ولكننا نجد في بعض النصوص الشعرية إضطراباً يُخلّ بإيقاعية الجمع بين الصور المتضادة، فتنشأ الصورة المضطربة التي تبدو وكأنها خارجة عن السياق، لكنها تمثل في الحقيقة مظهراً شعرياً تستلزمه التجربة النفسية للشاعر أثناء عملية الخلق الشعري، ويقول الشاعر (ديلان توماس) بهذا الصدد: "الحياة في اية قصيدة من قصائدي لاتستطيع الحركة مركزياً حول صورة مركزية [...] بل أنّ الصورة تلد وتموت في الصورة الأخرى، واي ترابط في صوري يجب أن يكون ترابطاً في الخلق واعادة الخلق والتهديم والتناقض[٦٢]".

يمكن رصد الإضطراب الإيقاعي على المستوى الذهني من خلال تشخيص الصور الشعرية الخارجة عن النسق الذهني العام، والتي يسميها بعض النقاد بالصور المهشّمة[٦٣]. ونجد ميلاً الى استخدام هكذا انماط من الصور الشعرية في النصوص الحديثة اكثر من النصوص القديمة، وربما السبب في ذلك يعود الى ما أثارته المدارس الشعرية الحديثة من أن الصورة الشعرية لاتخضع أساساً الى تقليد أو معيار ثابت، وأن صور النص الشعري تتبدّل بسرعة مثل مرور الصور الذهنية ذاتها[٦٤]، وأن القصيدة تنمو طبيعياً من الصور، وتأخذ شكلها من هذه الصور.. بدلاً من أن تفرض هذه الصور في نمط يمليه الفكر أو التقليد[٦٥].

دلالة الإضطراب الإيقاعي:

تختلف رؤية النقد الحديث عن رؤية النقد القديم بشأن دلالة الإضطراب الإيقاعي. أذ صاغ النقد القديم معايير ثابتة بشأن محاسن الشعر ومساوئه، وما يدخل في خانة الشعر وما لايدخل في خانته. أما رؤية النقد الحديث فتنبع من منطلق أنّ شعرية النص لاتقاس بمعايير أو أسس ثابتة، لأن الشعر يولد اصلاً لخلق عالم جديد لايمكن حصر أدوات خلقه في أطار مسبق.

على هذا، فإنّ الإضطراب الإيقاعي ظاهرة من الظواهر الفنية، وعامل من عوامل التنويع في الشعر، وتطويع لإيقاعه كي يناسب المعنى الكامن في الكلمة[٦٦]. وأن التشديد في الضبط والتقنين لتلافي الإضطراب الإيقاعي يؤدي الى زيادة في الرتابة والجمود، لكن التلوين الإيقاعي هو جوهر مايؤديه الإيقاع[٦٧]. و انتبه (ڤاليري) الى هذه القضية عندما أشار الى أن الزحافات والعلل من جانب والاستعارات والمجاز والصور من جانبٍ آخر ليست مجرد تفصيلات ولا حلى تُزين الشعر حيناً، ويمكن الاستغناء عنها حيناً آخر، بل هي من خصائص الشعر الجوهرية[٦٨].

فالزحاف الذي عده علم العروض نقصاً أو عيباً في الشعر، لأنّه لايأتي على صورة النموذج[٦٩]... ترى فيه التنظيرات الحديثة للإيقاع الشعري (زيادة) لأنه استجابة للمحركات الفاعلة في الخلق الفني في أعماق الشاعر الفنان[٧٠]. وأن التحوّلات الإيقاعية قد تأتي تعبيراً عن حركة داخلية في التجربة الفنية ذاتها، وأن البحث يجب أن يركّز على تحليل العلاقة الحيوية بين تغيّر الوحدة الإيقاعية عن النموذج وبين البناء العام للنص الشعري[٧١].

أما التدوير الذي لايأتي هو الآخر على صورة النموذج، ويعتري النص حين يريد الشاعر (تضمين المعاني الكثيرة في الألفاظ القليلة)[٧٢]... له دلالته أيضاً ضمن رقعة دوال النص، (لأنّه يسبغ على البيت غنائية وليونة ويمدّه ويطيل من نغماته)[٧٣].

وكذلك ألأمر بالنسبة للإضطراب الناشيء عما يُسمّى بعيب القافية، لأن القافية في الاصل "ليست مجرد تشابه صوتي في النص الشعري" على رأي (جان كوهن)[٧٤]، بل هي عامل مستقل، وصورة تضاف الى غيرها من الصور، وأن وظيفتها لاتظهر إلا من خلال علاقتها بالمستويات الدلالية الأخرى[٧٥].

وعلى ضوء ماسبق يمكن اكتشاف جانب من دلالات الإضطراب الإيقاعي على المستوى الداخلي في النص الشعري كالتنافر بين الألفاظ والحروف، والذي يشبه الأنغام المقطوعة أو القاسية التي تحدث نشازاً في الموسيقى، ولكن يمكن توظيفها للتعبير عن حالات الإضطراب أو العنف أو الرعب[٧٦]... والتي لايمكن التعبير عنها بألحان عذبة. وقد رأى (غرامونت Grammont) أن جميع اصوات الكلام يمكن أن تأخذ قدراً من الطاقة التعبيرية[٧٧].

وعلى مستوى الإيقاع الذهني.. تزوّد الصورة الشعرية المغايرة للصور الأخرى، والتي تخلّ بإيقاعية الصور وتعاقبها المنتظم.. المساحات الدلالية للنص الشعري بشحنات خاصة، لأنَّ الاستمرارية في تعاقب الصور تؤدّي الى استمرارية الإنطباع. وأنّ مهمة الشاعر لاتنحصر فقط في خلق الترابطية الإيقاعية بين الصور، بل تتعدى ذلك نحو خلق صور غريبة لامألوفة.. ويدافع (فكتور شكلوفسكي) عن اللامألوفية في الشعر بقوله: "إن مهمة الشاعر هي خلق عالم جديد وإراءة أشياء غريبة"[٧٨]، مستدلّا بأن سكان السواحل لايسمعون هدير أمواج البحر، لأنّه يُسمع دائماً ودون انقطاع[٧٩].

وبغية إلقاء مزيد من الأضواء على مايحويه الإضطراب الإيقاعي من طاقات دلالية.. نختار نماذج شعرية قديمة محاولين رصد الإضطراب الإيقاعي المسموع فيها، واستنطاق دلالته. وبعدها نورد نماذج شعرية حديثة لرصد الإضطراب الإيقاعي على المستويات الذهنية، وارتباطه بالمحتوى الدلالي للنماذج المختارة:

١–نماذج من الشعر القديم:

*النموذج الأول (من الشعر العربي– المتنبي):

"ضاقَ ذرعاً بأنْ أضيق به ذر

– UU/– U – U/––U–

رعاً زماني واستكرمتني الكرام"[٨٠]

–– U–/– U––/–– U–

فاعلاتن مفاعلن فعلاتن

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

ينتمي هذا البيت كما يتبيّن من عجزه الى بحر الخفيف السالم. لكن مصراعه الأول اعتراه الخبن في موقعان، فصارت التفعيلة الثانية من حشوه (مفاعلن) كما صارت تفعيلة عروضه (فعلاتن). كذلك أصيب البيت بالتدوير، حيث اشترك الصدر والعجز في كلمة واحدة (ذرعا). وبذلك اعترى اضطراب واضح بناء الإيقاع الخارجي للبيت.

وعلى مستوى الإيقاع الداخلي يلاحظ توالي الضاد والذال، والقاف والعين مرّتين في (ضاق ذرعاً بأن أضيق به ذرعاً).. وهذا التوالي بين حروف متقاربة المخارج يشكّل ثقلاً على اللسان أثناء النطق بكلمات البيت مجتمعةً.

ويمكن اعتبار هذا الإضطراب الإيقاعي الذي اعترى معظم المساحات المسموعة في البيت تحولاتٍ إيقاعية أتى بها الشاعر تعبيراً عن حركة داخلية مضطربة نابعة عن حالته النفسية القلقة.. وحيث الصراع والانزعاج المتبادل بين الذات والدهر.

*النموذج الثاني (من الشعر الفارسي– سعدي الشيرازي):

"مردم از عمر میرود نفسي

چون نگه میکنم نماندبسی

أی که پنجاه رفت و در خوابی
مگراین پنج روزه دریابی" (٨١)

ترجمته:

(كلما تنقضي عن الحياة لحظة جديدة
أراها وشيكة على الانتهاء
يا من قضّيت خمسين عاماً نائماً
يبدو أنّك لاتسيقظ ألا في آخر أيامك)

ينتمي وزن البيتين كما يفصح عنه البيت الأول الى (الخفيف المحذوف المخبون):

-UU /-U-U /--U-
-UU/-U-U/--U-

فاعلاتن مفاعلن فعلن
فاعلاتن مفاعلن فعلن

إلاّ أن البيت الثاني اعتراه اضطراب إيقاعي، حيث أُسكن الحرف الثاني من عروضه فصارت (فعْ لن)، و تكرّرت التفعلية ذاتها في ضرب البيت، كما دخل الخبن التفعلية الأولى من العجز فصارت (فعلاتن).. على هذا النحو:

-U--/-U-U /--U-
--/-U-U/--UU

فاعلاتن مفاعلن فعْ لن فعلاتن مفاعلن فعْ لن

وبذلك يكون زمن النطق بالبيت الثاني أقصر نسبياً من زمن النطق بالبيت الأول، لأنّ تفعيلتي العروض والضرب في البيت الثاني خسرتا حركة الحرف الثاني من السبب الثقيل فصار سبباً خفيفاً، أي تحوّلنا من (فعلن -UU) الى (فع لن --).. كما فقدت التفعلية الأولى من عجزه حرفها الثاني الساكن، أي تحوّلت من (فاعلاتن- U--) الى (فعلاتن -UU--).

ويمكن عدُّ هذا الإضطراب الإيقاعي تعبيراً عن حالة الاحساس بانقضاء العمر.. والتساؤل عن جدوى التيقّظ المتأخر من نوم الغفلة. وبكلمةٍ اخرى أنّ الإضطراب الذي اعترى البيت الثاني وانتقص من زمن النطق به نابع من الحالة النفسية للشاعر الذي ينتقل الى موقع المتسائل المذعور أمام الحياة التي تنقضي بسرعة بصورة لايمكن اللحاق بها.

*النموذج الثالث (من الشعر الكردي- محوي):

*"ئەجەل دەورم دەدا: حازر بە، وادەی دەورو تەسلیمە
منی غەفڵەت زەدە هێشتا خەریکی مەسئەلەی دەورم
خەیاڵێ پوچی دنیا وا دەماغو دڵمی پێچاوە
قیامەتْ هەر مەگەر رۆژی قیامەت بێتەوە فکرم"* (٨٢)

ترجمته:

(يأتيني الأجل فيبلغني: تهيّأ لقد حان موعد المنيّة
لكنني مازلت في الغفلة ... منشغلاً بأمور الحياة الأولية
لقد اجتاحت مشاغل الدنيا التافهة قلبي وعقلي
بحيث لايخطر ببالي مجيء الساعة.. اللهم الا يوم الساعة)

اعترى الإضطراب الإيقاعي هذين البيتين المنتميين الى بحر الهزج، على مستوى البناء الخارجي (الوزن والقافية). ورغم أن تقطيع البيتين تقطيعاً عروضياً يبيّن أن الوزن سالم (مفاعيلن/ مفاعيلن/ مفاعيلن/ مفاعيلن)، غير أنّ الافراط في تطويع الألفاظ واشباع الحركات أخلّ بالسلامة الوزنية، والذي يمكن تلمسها في:

(روتە سلیمە U - - U ◄U---)، (زەدە هێشتا UU-- ◄U---)، (می پێچاوە U-- U◄U---)، (تەوە فکرم UU-- ◄U--).

واقتضت الضرورة العروضية تقديم كلمة (هەر) على الاداة الشرطية (مەگەر) في عجز البيت الثاني، في حين ان الاستخدام الشائع يقتضي العكس، بأن يقال (.. قیامەت مەگەر هەر رۆژی قیامەت بێتەوە فکرم).

أما من ناحية القافية فيلاحظ اختلاف في حركة الحرف الذي يسبق ماقبل الروي في كلا القافيتين.. أي حركتي الدال والفاء في (دەورم، فکرم)، فالأولى مفتوحة والثانية مكسورة، وهذا يعد عيباً حسب القوانين التقليدية للقافية(٨٣).

لكننا نعدّ هذا الإضطراب الذي اعترى الإيقاع الخارجي للبيتين تجسيداً واضحاً لحالة الإضطراب النفسي الذي اعترى الشاعر، وأنّ دلالته تدخل في علاقة جدلية مع المستويات الدلالية الأخرى.. إذ نرى حركتين معاكستين بين الذات والموت، الأولى حركة الذات نحو الحياة، والثانية حركة الموت نحو الذات.. وهذا الصراع بين حب الحياة وانتظار الموت يخلق جواً من القلق والاضطراب النفسي ينفذ كافة المساحات الذهنية في البيتين، ويشارك الإضطراب الإيقاعي هذه العملية لتجسيد المدلول الذي تفصح عنه دوال النص بشكل عام[٨٤].

٢–نماذج من الشعر الحديث:

*النموذج الأول (من الشعر العربي–نزار قباني):

"كلُ الأشياء بين يدينا..
هشّة ... وقابلة للكسر
كل أيام الأحد
تتشابه كمنشور سياسي"[٨٥]

لو بحثنا عن الإضطراب الإيقاعي على المستوى الذهني في هذا المقطع.. وجدنا أنّ عبارة (منشور سياسي) خارجة عن إيقاعية العبارات الأخرى الحافلة بحركية الصور المتعاقبة (الأشياء، بين يدينا، هشة، قابلة للكسر، ايام الأحد..)، وأن الدلالة الأولية التي تتبادر الى الذهن أثناء سماع (منشور سياسي) هي دلالة الجمود والرتابة.. المغايرة لحركية الصور الذهنية التي تسبق تلك العبارة. لكن الشاعر أتى بها كعنصر (المشبّه به) لتلك الصور، حيث شبّه الحركة الرتيبة للصور المتكرّرة برتابة صورة جامدة، وبذلك يكون (وجه الشبه) بين طرفي التشبيه (التكرار) من خلال تشبيه تكرار الحركة بتكرار السكون، ويعلن الشاعر في مقطع آخر من القصيدة ذاتها دعوته لكسر الرتابة والجمود:

"فلماذا.. لانخرج الى البحر؟
إن البحر لايكرّر نفسه
ولايعيد كتابة قصائده القديمة"[٨٦]

*النموذج الثاني (من الشعر الفارسي– شفيعي كدكني):

"پاییز محزونی که در خونی تومی خواند
گامی به‌تو نزدیك و گامی دور
آرام همراه تو می آید
روزی تمام باغ را تسخیر خواهد کرد"[٨٧]

ترجمته:

(حين يئن الخريف في عروقك حزيناً
ويأتي بصحبتك هادئاً
قريباً منك أحياناً.. وبعيداً في بعض الأحيان
سوف يجتاح في يوم ما الغابة كلها، ويهزمها)

يبدأ هذا المقطع في أشطره الثلاثة الأولى بحركة بطيئة لإيقاعية الصور الذهنية المتجلّية في إيقاع الحدث، إلاّ اننا نُفاجأ بحدوث اضطراب يخل باتساق هذه الإيقاعية، ويحوّل الحركة البطيئة لفاعل الحدث (الخريف) الى حركة عنيفة مدمِّرة، إذ يتراءى الخريف في الوهلة الأولى ككائن حزين يخجل من الظهور.. لكنه يتحيّن الفرصة ليتحوّل الى كائن مفترس. وبذلك لجأ الشاعر الى عنصر المفاجئة ليتوجّه بذهنية المتلقي من مشاهدة صور متشابهة متعاقبة الى صورة مغايرة.. ووراء هذه الصور يكمن حوار غريب بين المتكلم المخضوضر القلب والمخاطب الذي يجري الخريف في عروقه.

*النموذج الثالث (من الشعر الكردي– دلاوەر قرداخي):

"ساڵ بووە پێنج وەرز
بەهار، هاوین، پایز، هەڵەبجە، زستان
خۆر سەری ئاوابوونی لێ هاتەوە یەك
لەچاوترووکانێکا سەری وڵاتم سپی بوو!"[٨٨]

ترجمته:

(أصبحت فصول السنة خمسة:
الربيع، الصيف، الخريف، حلبجه، الشتاء
أُصيبت الشمس بالإرباك وضلّت اتجاه الغروب
فشاب رأس وطني في لمحة بصر!)

في هذا البيت يضطرب الإيقاعان الزماني والمكاني.. فيضطرب الدوران المتعاقب لفصول السنة، وتتخطى حلبجه كينونتها المادية –المكانية كمدينة.. وتأخذ بعداً زمنياً غريباً لتنفذ الزمن الواقعي، وتربك إيقاعيته المألوفة.

وعلى صعيد الإيقاع المكاني تتراءى الشمس مرتبكة فاقدة أي اتجاه يدليها نحو الغروب. وفي هذا المناخ الغريب الذي تضطرب فيه إيقاعية الزمان والمكان.. نرى اضطراباً يعتري إيقاعية الحدث وخصوصاً في الشطر الرابع، إذ يتراءى (الوطن) على هيئة رجل يشيب شعر رأسه في لمحة بصر. وبذلك يمكن القول: بأنَّ الإضطراب الزمكاني– ان جاز التعبير– لايشوّه مكان الحدث وزمانه فحسب، بل يشوّه بطله أيضاً.. الذي يتمظهر في هيئة رجل غريب ممسوخ اسمه (الوطن). ووراء هذا الإضطراب الإيقاعي الذي ينتقل عدواه الى معظم مساحات الإيقاع الذهني وتفريعاته.. يصوِّر الشاعر الإضطراب الرهيب الذي اعترى القيم الانسانية، وتخلخل نظام الطبيعة والكون، وشوّه إيقاعية حياة الإنسان على الأرض.. أي ذلك الإضطراب الذي أحدثته فاجعة حلبجه.

الهوامش:

(١) مجمع اللغة العربية، المعجم الفلسفي. (القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ١٩٧٩)، ص٢٥.

(٢)المصدر السابق، ص ٢٥.

(٣)د. جابر أحمد عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي. (بلا: المركز العربي للثقافة والعلوم، ١٩٨٢)، ص ٣٧٥.

(٤)فاضل ثامر، مدارات نقدية، اشكالية النقد والحداثة والابداع. (ط١؛ بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٧)، ص٢٢٩–٢٣٠.

(٥)د. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي. (ط٣؛ بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٧)، ص٣٨٢.

(٦)فاضل ثامر، المرجع السابق، ص٢٣٧.

(٧)المرجع نفسه، ص ٢٣٨.

(٨) يكون الإيقاع الداخلي وليد التجربة النفسية في الغالب، لذلك فإنه لايخضع لمعايير سابقة كما يخضع لها الإيقاع الخارجي.

(٩)حاتم الصكر، مالا تؤديه الصفة بحث في الإيقاع والإيقاع الداخلي. (بغداد: وزارة الثقافة والاعلام– من اصدارات مهرجان المربد الشعري العاشر، ١٩٨٩)، ص١٤.

(١٠) ينظر: ماقاله شوبنهور عن العلاقة الجدلية بين الميلوديا و الهارموني في الموسيقى. عن: فرج عبدالرزاق العنتري، هذه هي الموسيقى. (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٧)، ص٤٥.

(١١) عن: جاكوب كورك، اللغة في الأدب الحديث الحداثة والتجريب. ت: ليون يوسف وعزيز عما نوئيل. (بغداد: دار المأمون، ١٩٨٩)، ص٢٣٤.

(١٢) لمزيد من التوضيح يمكن رصد التناسب بين الإيقاعين النفسي والزماني في هذين البيتين لـ (إبن فارض):

روحي لك يا زائر الليل فدا
يا مؤنس وحشتي إذا الليل هدا
إن كان فراقنا مع الصبح بدا
لا اسقر بعد ذاك صبح ابدا

ديوان إبن فارض، بيروت : دار صادر، ١٩٦٥، ص ١٩٢.

(١٣) سي. دي لويس، الصورة الشعرية. ت: د. أحمد جنابي ومالك ميري وسلمان حسن ابراهيم. (بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢)، ص٨٤.

(١٤) ينظر: د. ساسين عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في ابداع أبي نواس. (ط١؛ بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٢)، ص١٩.

(١٥) المرجع نفسه، ص١٩.

(١٦) ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الادبي، ص٤٦٧.

(١٧)عن: رضا براهني، طلا درمس.. در شعر وشاعرى. (چـ ١؛ تهران: نۇيسنده، ١٣٧١)، جلد اول، ص١١٢.

(١٨) لتوضيح هذه النقطة: من الممكن جداً أن تؤدي المعزوفة الموسيقية المصاحبة للفيلم السينمائي الى حالة من التذوق التي تبعد المشاهدعن رؤيته للفيلم من خلال خلق حالة من الانسجام بينه وبين القطعة الموسيقية.. وقد يتشتت انتباه المشاهد احياناً عندما يرى صورة ذهنية غير معروضة امامه بسبب تأثير الموسيقى. ينظر: رعد عبدالجبار ثامر، "مفهوم الصوت في الفيلم الصامت". الثقافة مجلة الفكر العلمي التقدمي.

بغداد، العدد الثالث [السنة الخامسة عشر- آب ١٩٨٧]، ص٣٥.

(١٩)عن: مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن، الحداثة. (بغداد: دار المأمون، ١٩٨٧)، ص٢٢٩.

(٢٠)فريال جبوري، علم العلامات.. السيميوطيقا. ضمن كتاب مدخل الى السيميوطيقا. (ط٢؛ الدار البيضاء- القاهرة: دار الياس) اشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد. ج١، ص١٠.

(٢١)المرجع السابق، ص١٣.

(٢٢)إمرؤ القيس، معلقة، شرح المعلقات السبع، لابي عبدالله الحسين بن أحمد الزوزني. (بيروت: دار البيان)، ص٣٦.

(٢٣)وهناك رواية ثانية للبيت الثاني لكن الرواية التي أوردناها هي أعرف الروايتين واسيرهما. ينظر: المصدر السابق، الهامش، ص٣٧.

(٢٤)ينظر: هامش الدكتورة بهيجة الحسني لكتاب (القسطاس المستقيم في علم العروض) لمؤلفه جار الله الزمخشري. (بغداد: مكتبة الأندلس، ١٩٦٩)، ص٩٥.

(٢٥)يذبل: جبل بعينه. ينظر: شرح المعلقات السبع، ص ٣٧.

(٢٦)كارنامه ادبى ايران، (تهران: مطبوعات عطائى، ١٣٦٢)، ص٥٦.

(٢٧)ينظر: الدكتورة بهيجة الحسني، المصدر السابق، ص١٥٧.

(٢٨) نالى، تيپى رێ، ديوانى نالى مەلا خدرى ئەحمەدى شاوەيسى مكايەلّى. (بەغدا: كۆرِى زانيارى كورد، ١٩٧٦) لێكۆلّينەوەو لێكدانەوەى: مەلا عبدالكريمى مدرس وفاتح عبدالكريم. ل١٩٧.

(٢٩)عن: عبدالرضا علي، العروض والقافية. (الموصل: دار الكتب للطباعة والنشر، ١٩٨٩)، ص١٣٦.

(٣٠)د. عبده بدوي، دراسات تطبيقية في الشعر العربي. (الكويت: جامعة الكويت، ١٩٨٨)،ص١١٣.

(٣١)عن: فاضل ثامر، مدارات نقدية، ص٢٣٦.

(٣٢)نازك الملائكة، قصيدة جامعة الظلال، شظايا ورماد. (ط٢؛ بيروت: دار العودة، ١٩٨١)،ص١٠٠.

(٣٣)ينظر: الدكتورة بهيجة الحسني، المصدر السابق، ص٢٢٢.

(٣٤)فروغ فرخ زاد، تنهايى ماه، فروغ فرخ زاد گزيده شعرها. (چ١؛ اهواز: انتشارات بەنگاه، ١٣٧٥)، ص١٢٧.

(٣٥)رغم أن (الطاء) تكتب في اللغة الفارسية كما هي في العربية، غير انها ترقّق لفظاً وتنطق كحرف التاء.

(٣٦)ينظر: خليل ابراهيم العطية، في البحث الصوتي. (بغداد: دار الجاحظ للنشر، ١٩٨٣)، ص٢٠.

(٣٧)حروف الصغير (س؛ ز،ص). ينظر: حسن عميد، فرهنگ عميد. (چ١٠؛ تهران: مؤسسه انتشارات أمير كبير، ١٣٧٧)،ص٨٧٦.

(٣٨)رەفيق سابير، پرسيارە بێ وەلّامەكان، ژوانى يوناكى. (چ١؛ هەولێر: بلّاوكراوەكانى گولّان، ١٩٩٧)، ل١٠٠-١٠١.

(٣٩)ينظر: بروليه، جماليات الابداع الموسيقي، ترجمة: فؤاد كامل (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، بلا)، ص١٠.

(٤٠)د. صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية. (ط٤؛ بيروت: بلا،١٩٧٤)، ص٤١.

(٤١)أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب. (بغداد: مكتبة النقاء، ١٩٧٩)، ص١٠-١١.

(٤٢)ينظر: المصدر السابق، ص١٢.

(٤٣)المصدر نفسه، ص٩.

(٤٤)عبدالرضا علي، العروض والقافية، ص١٤.

(٤٥)ينظر: عەزيز گەردى، كێشى شيعرى كلاسيكى..، ل٣١٢.

(٤٦) ينظر بهذا الشأن: المرجع السابق، ص٣١٣-٣١٤.

(٤٧)نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر. (بغداد: دار النهضة، ١٩٦٥)، ص٨٨-٩٠.

(٤٨)ينظر: النموذج الشعري الذي أورده صدرالدين زمانيان في كتابه: بررسى أوزان شعر فارسى. (چ١؛ تهران: انتشارات فكروروز، ١٣٧٤)، ص١٤٧.

(٤٩)حول طبيعة الوزن المقطعي في الشعر الكردي الحديث، ينظر: د. دلّشاد عەلى، بنياتى هەلّبەست لە هۆنراوەى كورديدا. (سليمانى؛ چاپخانەى رەنج، ١٩٩٨)، ل١٥٦-١٦٠.

(٥٠)ينظر: طراد الكبيسي، الغابة والفصول. (بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٧٩)، ص٨١.

(٥١)نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص٩٦-٩٧.

(٥٢)طراد الكبيسي، المرجع السابق، ص٨٣.

(٥٣)صفاء خلوصي، مرجع سبق ذكره، ص ٢٧٨.

(٥٤)المرجع نفسه، ص٢٧٩.

(٥٥) المرجع نفسه، ص ٢٨٠.

(٥٦)صدرالدين زمانيان، بررسى اوزان شعر فارسى، ص١٦٩.

(٥٧)تعتري هذه الظاهرة قوافي الشعر الكردي، كما يتبيّن في هذين البيتين لـ (كوردى) اللذين تتضمنهما قصيدة واحدة:

"سابقەن پرسی کەدڵ ئەفسوردەو سەوداسەرم
یا لەسەر مایەی هەواو میهرو شۆڕی دڵبەران
من دڵم شێواوە یەکسەر دەفعی کاروباری خۆم
سا چلۆن پێم دەکرێ ئیتر حەللی عوقدەی سائیلان"

سەرچاوە: دیوانی کوردی، مستەفا بەگی ساحێب قران، (چ٣؛ هەولێر: چاپخانەی کوردستان، ١٩٧٣)، ل٤٦.

(٥٨)كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي. (ط٣؛ بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٧)، ص٣١٦.

(٥٩)ينظر: أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم. (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٩)، ج ١، ص٣٩٢.

(٦٠)ينظر: عبده بدوي، قضايا حول الشعر. (الكويت: جامعة الكويت، ١٩٨٦)، ج١، ص٢٠٢.

(٦١)حول وظيفة الاستعارة ينظر: د. صلاح فضل، نظرية البنائية، ص٣٥٢-٣٥٨.

(٦٢)عن: سي- دي لويس: الصورة الشعرية، ص١٤٢.

(٦٣)المصدر نفسه، ص١٢٩.

(٦٤)ينظر: ما قاله (ادموند ولسن) بهذا الشأن، المصدر السابق، ص١٤٠.

(٦٥)ادموند ولسن، عن: المصدر ذاته، ص١٤٠.

(٦٦)ينظر: محمد رضا مبارك، اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي. (ط١؛ بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٣)،ص١٨٠.

(٦٧)ينظر: المصدر السابق، ص١٨٠.

(٦٨)عن: د. صلاح فضل، نظرية البنائية، ص٣٥٦.

(٦٩)د. كمال ابو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص٩٠.

(٧٠)المرجع ذاته، ص٩١.

(٧١)ذاته، ص٩١.

(٧٢)تنطبق هذه الاشارة لـ (حازم القرطاجيني) على قضية التدوير. عن: د. جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، ص٣٧٩.

(٧٣)نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٩١.

(٧٤)عن: طراد الكبيسي "في الشعرية العربية، نقد الشعر لقدامة بن جعفر قراءة جديدة"، مجلة المورد، بغداد. العدد الثاني (المجلد التاسع ١٩٩٠)، ص٤٣.

(٧٥)ينظر: المرجع نفسه، ص٤٣.

(٧٦)ميكل دوفرين، "الشعري"، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، مركز الانماء القومي، العدد ١٠، (شباط١٩٨١)، ص٤٧.

(٧٧)عن: ميكل دوفرين، المرجع السابق، ص٤٧.

(٧٨)عن: بابك احمدي، ساختار وتأويل متن، ٢ ج. (چ٢؛ تهران: نشر مركز، ١٣٧٢)، ج ١، ص٤٨.

(٧٩)ينظر: ساختارو تاويل متن، ص٤٨.

(٨٠)المتنبي، ابو طيب المتنبي حياته وشعره. (بغداد: مكتبة النهضة، ١٩٨٣)، ص١٧٩.

(٨١)سعدی شیرازی، گلستان مع فرهنگ جلی قلم. (بلا: مطبع اسلامی سیم پریس لاهور، ١٩٢٦)، ص١١.

(٨٢)مەحوی، تیپی میم، دیوانی مەحوی،. (بەغدا: کۆڕی زانیاری کورد، ١٩٧٧)، لێکدانەوەی: مەلا عبدالکریمی مدرسو محمدی ملا کریم، ل٢٢٠-٢٢١.

(٨٣)يسمي صدر الدين زمانيان هذا النوع من عيوب القافية في الشعر الفارسي (الاقواء) وهو اختلاف في حركة حروف ماقبل الروي. أما في الشعر العربي فان هذا العيب اقرب الى (سناد الحذو). ينظر: صدرالدين زمانيان، بررسی أوزان...، ص١٦٧. وكذلك: صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، ص٢٨٢.

(٨٤)حول غياب اليقين عند محوي ودلالة الإضطراب الإيقاعي في هذا النص، ينظر: مەریوان وریا قانع، "ون بونی یەقین لەجیهان بینی تراژیدیانەی مەحویدا"، ئاسۆ، بەغدا، ژمارە ٤٢-٤٣ [١٢-١٩/٥/٩٠]، ل ٤ (ژ٤٢)، ل ٣ (ژ٤٣).

(٨٥)نزار قباني، قصيدة: هل تجيئين معي الى البحر، الأعمال الشعرية الكاملة، ٨ج (ط٦؛ بيروت: منشورات نزار قباني، ١٩٨٦)، ج٢،ص٨٦٧.

(٨٦)القصيدة ذاتها، المصدر السابق، ص٨٦٨.

(٨٧)شفیعی کدکنی، باغ میرا، صدای شعر امروز. (چ٢؛ تبریز: مؤسسه انتشارات تلاش، ١٣٦٨)، ص١٠٨.

(٨٨) دلاوەر قەرەداغی، شیعری لەچاوتروکانێکا سەری ولاتم سپی بوو، تەیرەکانی ئیسماعیل. (چ٢؛ سلێمانی: چاپەمەنی پوون، ١٩٩٧)، ل٣٦.

نقد و تحليل: محمد أمين أحمد

المدن الحديدية والصوفي الآثم،

للشاعر لطيف هه‌لمه‌ت

لا ادري. و لأول مرة، يهديني الشاعر كراسته الصغيرة الحاملة لهذا العنوان الغريب بعض الشيء.. وأردت ان أعد لهذه الكراسة الشعرية دراسة نقدية جادة، مع الموازنة بينها و بين قصائده الاخرى المدونة باللغة الأم، لأرى فيما اذا بلغ قمة الابداع والتطور الشعرى أم لا: و هل استطاع الشاعر ان يتغلب على صعوبات اللغة العربية عند كتابتها له اياها؟ و هل هذه الكراسة الشعرية كتبت باللغة الأم ثم ترجمت الى اللغة العربية؟ و لم يكتبها باللغة الكردية؟ أو انه اراد بذلك احداث ضجة او اثبات شاعرية؟

و لا ضير في ذلك فيما اذا كملت عدة الشاعر و قدر له ان يكتب باللغة العربية الفصيحة السليمة كشاعر متمرس فى الشعر الكردي و متضلع فيه، عسى ان يتحف متلقيه بمقطوعات شعرية أو بقصائد مبدعة ولو كان بلغة غير لغته، هذا ما فعله كثير من الشعراء الكرد الأفذاذ. انهم قد كتبوا باللغات الفارسية والتركية والعربية الى جانب دواوينهم المودعة لأجيال.

اذن يبدو لي انه محاولة من الشاعر ليكتب الشعر بلغة أخرى دون الاستعانة بأهل اللغة مجرباً قلمه في هذا الميدان، لذلك نجده أنه:

قد خرج من دائرة الذات ليغوص في أعماق الذوات الجماعية، و حاول الاندماج بها، فحالت بينه و بينهم أمواج متلاطمة وأسوار مصطنعة، و حواجز معتمة و مظلمة. و سياج من أنفاس الحساد المحرقة. فحاولوا صعقة برعم برئ كاد يتفتق!

فوقف له الدبور بلسعة سكرى، فاجتنى منه الشهد، فبقي هو بلا هوية، ليسبح في شطحات آثمة، داخل مدن حديدية!! و ابتهالات مبهمة نابعة عن أخطاء صوفي آثم: أخطاء لغوية و نحوية، و نفسية و روحية، ناجمة عن فايروسات سفلية، سفلسية، يتردد صداها داخل هذا العنوان:

(المدن الحديدة أو ابتهالات صوفي آثم أو شطحات آثم صوفي)..

ثلاثة عناوين. ثلاث قراءات، عنوانا لكراسة شعرية واحدة؟! هلا رأيتم لمولود جديد ثلاثة اسماء، بلا ألقاب ولاكنى؟ المدن الحديدية، شطحات اثمة. (ليست شطحات أثم لصوفي أثم، أو ابتهلات لصوفي اثم)؟!

فبعد الوقوف عند هذه العناوين الثلاثة، و بعد التصحيح اللغوي للشاعر، و لا يفلح الشاعر حيث أتى الا مَنْ قد آمن، جائز ان يكونا مصراعين لبوابة المدن الحديدية الهلمتية! انه وقف عند البوابة فلم يجد المنفذ فاصطدم بقبة المدينة الشعرية، لا بل بقبب المدن الحديدية، فشعر بدوار البحور الشعرية.

ان شئت فقل بدوار الاثم الشعرى الصادر عن آثام الشاعر الصوفى الآثم الذي تعصره الصرخة والأنة؛ يتردد صدى شطحاته في ابتهالات آثمة داخل المدن الحديدية! ترى أي نوع هذا الصوفي المعصرن؟ واي شطح هذا. يا ترى؟ و هل اراد الشاعر بذلك ان يتزامن مع الشعراء المتصوفة الكبار و يحاكيهم. معاذ الله ــ! ليس بمقدوره ان يبلغ عشر معشار هؤلاء الأفذاذ!

اذن اطلاق عناوين جزافا يزيد من اثم الصوفي الآثم و يزيد ضراماً فى ابتهالاته الاثمة لا يخفف عنه الوزر الشعري. فشتان بين شطحاته و شطحات الحلاج وابي يزيد البسطامي والسهروردى و محى‌الدين ابن العربى صاحب الفتوحات المكية، والشاعر الودود (مه‌وله‌وى) و (محوى) و (نالى)..

مهما كان الامر، فلسنا الان بصدد الموازنة أو المفاضلة أو المشاكسة أو المعاكسة بقدرما يفينا عنوان هذا الديوان الصغير (المدن الحديدية أو ابتهالات صوفى آثم او شطحات آثم)!!

اقلب الجملة ــ يا أخا المتلقي ــ اقلبها كيفما شئت، كتقليب قبة المدن الحديدية الهلمتيه رأسا على عقب، فتراها بعد ان كانت القبة محدبة فاصبحت مقعرة. فالانزلاق او التزلق على مثل تلك القبة قد يكون صعباً، حتى الانسان الفضائى، ناهيك عن الشاعر، فيهوي به الى الحضيض كما هبط الانسان الاول الى الارض الكابدة!

اما اذا قلب وجه القبة عالياً انكشفت فيها الكائنات وتعرضت لاشعة الشمس المحرقة، فحينئذ تعرف قيمة الاشعة الدافئة و عظمة الضياء و جمال النور الباهر و حركة العالم الاثيرى الحامل للارواح الطاهرة و دوران الأرض فى دائرة حلزونية، تتخبط فيها الدوائر النفسية والممنوعة والمحرمة و المتفجرة والمتولدة منها دوائر أخرى كاملة راضية مرضية مطمئنة و دوائر اخرى جديدة كالدوائر المائية المنداحة اثر فقاعات او اثر رمى الاحجار المسطحة العائمة على سطح المياه لصالح النظام العالمى الجديد المليء بالكوابيس والمتاهات والملأى بالأطياف والاشباح و عدم وضوح الرؤية الشعرية كما يقول (هه‌لمه‌ت).

(منذ خمسة عشر مليون سنة).. و ربما اكثر تنداح الدوائر و تتلاشى.. تتساقط العروش وتقام غيرها.. تهدم المدن وتبنى الاخرى. و تطفأ الاضواء و تظلم العتمة ردهات النفس البشرية.. ثم تشرق الشمس و يضيء الطبيعة القمر.. فلولا المكابدة (لقد خلقنا الانسان في كبد) لما ميزت النفس الامارة والنفس اللوامة والنفس المطمئنة ولا ميزت الشمس عن القمر ليلة المحاق: فلولا التضاد لضاقت بالأنفس الدوائر، كما ضاقت الدوائر الهلمتية في قصائد عارية لحسين مردان عفواً في (قصائد هاربة) لهلمت.. ممن؟! من (قواميس اللغة)، و في رحاب الارض الضائعة، و فسحة الفضاء الغاربة عن أعين التجار والسماسرة، و جراحات الأم المكلومة، والحقائب المملوءة المتناثرة و صكوكها القرآنية الغفرانية التى تشترى بها الحياة و تدفع بها الآهات والحسرات والمعاناة، والأنين المصحوب بزفرات الجياع، وتأوهات العرائس المقتولة بزناد المتخمين المترفين. والاطفال الحزينة المثبوثة كالدر على ارصفة الشوارع و دهاليز الازقة المغلقة: ينتظرون جرعات آثمة من الاثداء المجففة اليابسة فى صحراء قارة الاملاق! والتى تعرض بين حين واخر على شاشات التلفزة و ستلايتات و كومثيوترات النظام العالمى الجديد!! و فى وطن بلا خارطة، ترفرف على أنفاسها أجنحة

الموت والدمار، نتيجة العدم والاقتار والعقب الحديدية!
او المدن الحديدة، والتي ضمت بداخلها (عيون ناعسة) (شفاها حالمة) و (قبلا وردية) و (جدائل معطرة) و (أحلاماً رومانسية) و (صوراً عارية، خادعة و قطع لحمية متعفنة، لا يدخلها الا من يحمل معه بطاقة الدخول أو جواز العبور. ليرى هناك ولادة جديدة، ولادة شعر جديد في (الارحام السرية)؟!

مدهشة سوق النخاسة و.. والحب يتعب و ينام..) و ينوم مغناطيسياً: و لكن هل يستيقظ هذا الحب؟ فان استقيظ هل يتحول الى قنبلة كما يقول هلمت؟!

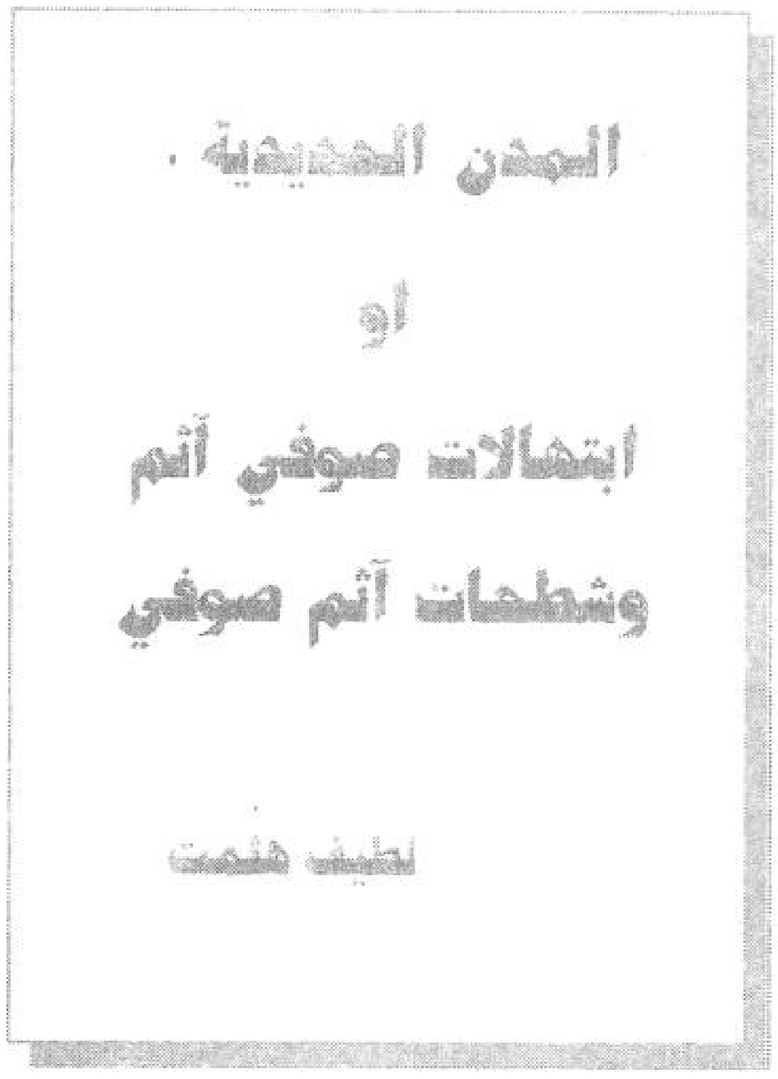
اذن نتائج المعادلات الشعرية و صورها: تنويم مغناطيسي و قبلة مغناطيسية.. مداعبة كهرومغناطيسية. ايلاج كهرمائية! كلام رومانسي من المنشطات، ممنوع دولياً و أقليمياً و محلياً الا كلاماً في صالح التنويم والتنجيم والبسك والسكوكينيزيا، و الانفجار الكوني لعقلية الابداع.. و عقم البحث عن الحب الذري: لان الحب ايضاً قد تحول الى حديد، فكل التمنيات البشرية في هذا العصر الشائك جائز الا أمنية تلميذة في مقطوعة الرسم (ص ٦-٩٩٦ المدن الحديدية). وهي بنت فراش المدرسة قد استحالت كل امنياتها الا أمنية واحدة باتت ترسم قرصاً من الخبز). فكان اولى بالشاعر ان يستخدم (الرغيف) بدلاً عن الخبز، وللخبز تبتهل؟!!

فلننبذ استحالة الحب الحديدي الى اسواق، ولنترك بنت الفراش لتبلع نتف الرغيف المرسوم على الورقة السمراء، لنلج (الشذى وسورة اللون وسورة الانفجار) ثلاث قصائد لسنة ١٩٨٩ المنشورة في المدن الحديدية..

بادئ ذي بدى، ان الشاعر لم يأت بجديد وان استخدم كلمة (سورة) عنوانا لتلك المقطوعات، لان تلك الاسماء والعناوين (سورة اللون، سورة الانفجار) و ماشابه ذلك قد استخدمها الشاعر عبدالمعطى حجازى والمنشورة في مجلة الافاق العربية؟! نترك هذا الجانب النقدى الى حين.. اما الذي يبدو واضحاً انه في المقطوعات الثلاثة: صور شعرية مبدوءة بـ(بعد) و (قبل) الظرفية الغير المقطوع عن الضافة. كأن الشاعر اراد ان يموه المتلقي أنه أتى بشيء جديد، باستخدامه البعدية والقبلية أو الرؤيا المستقبلية: (بعد ملايين السنين. اشم شذى لهيب جدائلك.. و كبريت جلدك المفعم بجرائم الآثام الطاهرة.. ص٨).

يا لها من رائحة نتنة! كيف سوغ الشاعر لنفسه ان يجمع بين الشذى و تضوع المسك من كبريت الجلد المفعم بجرائم الآثام الطاهرة؟!

انظر اخى المتلقي الى مدلولات: الكبريت. الجلد. المفعم. الجراثيم. الاثام الطاهرة. و الشذى الفواح من لهيب الجدائل؟



ارجو من الاخ الشاعر الا يتضجر او يعتبر المتلقي انسانا غبياً؟ وان جوزنا الامر وقلنا انه ربما اراد بذلك الترميز، اراد قبل كل شيء ان يجعل من تلك الكلمات مدلولات رمزية، ولكن التعبير أو التصوير الشعري لا يدل على ذلك ولا يرمزها.. لانه لا يصح الجمع بين الآثام والطهر أولا لان الجلد مفرد مذكر واذا كانت لفظة (الطاهرة) هى صفة للجلد فهذا ايضاً لا يجوز الجمع بين المفرد المذكر و صفة مفردة مؤنثة.. فاذا جعلنا لفظة (الطاهرة) صفة ايضاً لايجوز، لان الآثام ليست طاهرة مطلقاً. لان الاثم اثم لا طهر فيه ولو استخدم

الشاعر لفظة (الطاهر) بدلاً عن (الطاهرة) لجازلنا ان نأخذ الموضوع من باب التقديم والتأخير و نقول (جلدك المفعم الطاهر بجراثيم الاثام) رغم ركة العبارة و قبح التركيب لكان جائزاً لابلاغ المعنى الى قلب المتلقي؟!

لذا فلنكن منصفين، ان تلك الرموز رغم علاتها. ماهى الا رموز التصنع و ليست بشطحات بل انها رموز لا تخلو من هتر و هلوسة. أجل هذيان و هلوسة.. التلوث بالجراثيم لايكون تطهيرها الا بـ(ديتول) او قتلها بالديديتي هذيان و هلوسة، لغتان للحمى. شفرتان للتفوئيد.. رغم ان الشاعر لم يكن يائساً بل يملك طاقة لغوية هائلة وصور شعرية معبرة هادفة و باللغة الأم اللغة الكردية الجميلة، وان كان يائساً في التعبير الشعرى بلغة غير لغته..

مهما كان الامر فالشاعر يبدو أنه يؤمن بالدورات الزمانية والعودة الى الحياة ولو عن طريق التناسخ.. او يجد نفسه متحدا مع الذرات الكونية وفق الخيال الشعري! ليعود من بعد ملايين السنين ليشم لهيب الجدائل.. فى هذا القول اسراف و غلو و مبالغة خارجة عن حد المنطق السليم!! و صحيح ان اللهب فوحة، لا بل نفحة و هى الاصح: لغة.. و لكن هذه النفحة محرقة. تحرق القلوب الحديدية والجلود النحاسية، و تلفح الوجوه الكالحة، و تشوي الوجوه المقطبة..

و دفاعاً عن الشاعر نقول: انه استخدم اللهب للجدائل فقط كصورة شعرية مجازية. او استعارة بلاغية و لكنه استخدام بلا وعي. لان اللهب و النفحة خطران، وان كان ظاهر الأول ناراً مضيئة لكنها نافحة بدليل الاية الكريمة: (لئن مستهم نفحة من عذاب ربك ليقولن يا ويلنا انا كنا ظالمين)..

أنظر الملحظ البياني: (لئن مستهم نفحة..) يشعر المتلقى بشدة حرارتها. (وانطلقوا الى ظل ذي ثلاث شعب لا ظليل ولا يغني من اللهب) ما أشد ايلامها؟

واذا بالشاعر يصب على هذا الشذى الفواح كبريت الجلد المفعم بجراثيم الاثام الطاهرة!! جراثيم الذنوب والبقع السوداء الناجمة عن تكالب الميكروبات النفسية، والفايروسات الغرائيزية الشهوية، والطفيليات العقلية الانانية..

مهما يكن الامر فالشاعر اراد ان يستخدم رموز السينياء واالكيمياء والخيمياء عن طريق الطلسمات والكتب السحرية و تحضير الارواح المستقبلية (بعد.. ملايين السنين ص٨) و اراد هو أن يسمي تلك الرموز شطحات صوفية جديدة! كأن قيل: الكبريت الاحمر هو الصلوات الطاهرة الباعثة على غسل الذنوب، كفارة النفس والعقل والروح!

فالقصائد الواردة ــ او ان شئت فقل المقطوعات النثرية الشعرية الواردة فى هذه الكراسة لم تكن نابعة عن نفس متصوفة مشرأبة بالتصوف بمعناه الواسع و بمفهومه الروحى كما هو لدى اهل الصفة! و انما الشاعر قد طرح مقطوعات نثرية لا تخلو من الجمالية و ذات الفاظ راقصة مع اختزال الزمن فيها بطعوم، و نكهات مختلفة على مائدة هذه الكراسة الصغيرة (المدن الحديدية..) لو كانت تلك المقطوعات النثرية مكتوبة باللغة الكردية الشعرية الهلمتية، لكانت اكثر صدقا و تشويقاً لدى المتلقي، و اكثر بعداً من الاقتباس من القصائد العربية؟! و بمقدور اى ناقد، أن يلتمس هذا النوع من الاقتباس و توارد الخاطر لفظاً و معنى من التأثر ببعض من قصائد نزار القباني والبياتي والسياب و محمود درويش و سميح القاسم و حسين مردان، ان شئنا لأتينا بابيات شعرية لما ذهبنا اليه، و لكن اصابع متلهفة، مرتعدة و مغامرة، تحت الأسيرين[1]، فلنقل انه متأثر بهؤلاء الشعراء لذلك نجد عنده نشوة الى المنعبث من الجدائل الملتهبة التى تجرنا الى سورة اللون ترتشفها الشفتان المتعطشتان كالفراش الى الالوان الذاهية، الى ان تستقر على رمانتين اراد منهما اللون والقبلة، فاستحال الشاعر الى طفل ناغ لانه كلما كبر الانسان و خطا نحو العمر المديد عاد الى مرحلة الطفولة، هذا ما يؤكده علم النفس و ما تمناه الشاعر الصوفي الكبير (مه‌حوى)!

فكاد النهدان ينفجران في فمه المتعطش، ليرتعش هو مع سورة الانفجار! رفقاً بالقوارير: ايها الشاعر! انك قد دخلت الدوائر السحرية، و مارست الطقوسات الجنائزية، والمراسيم واستخدمت طاقاتك الباراسايكولوجية، و تحررت من الجاذبية و من الطبيعة القاحلة؛ حتى أدخلت صورك الشعرية في دوائر اخرى مغلقة و غير مغلقة.. ففي الدوائر المغلقة: يعرف المرء حدود خطاه أما في الدوائر غير المغلقة فهي المحاولة للانفلات من زمن الدائرة لا بل من أزمان الدوائر المتنوعة، حتى جعلت المتلقي يشعر بكومة ثلج أو ركامات ثلجية، و قلب ثلجي كرجل ثلجي، فيرتعش المتلقي بالصقيع و تصطك الأسنان مع شقشقة الارجل و ارتعاد المفاصل؟! ليلتئم مع الفراغ الممل، والحقيقة التي لا يمكن البوح بها. فالحق مر، قلما يصغى اليه الكارهون: لان الانسان مخلوق من عجل، والعجل لغة هو الطين، و من ضعف و من نسيان، و من جشع، و طمع و حب الذات، لذا فأنه من الصعب ان تمنح كل أنثى شعرة من جديلتها لينام عليها متحديا اكبر الجنرالات والملوك و العشاق سواء في التأريخ القديم أم في التاريخ الحديث: (اجمل وردة ص١٩٩٠) المدن الحديدية..

استخدم الشاعر في قصيدة (الجروح) اسلوب تجاهل العارف (في بغداد نهر اسمه دجلة.. يتراصف على ضفته العشاق والمتصوفون.. و في كردستان نهر اسمه تانجرو تسمو على ضفافه ملايين الورود المروية بدماء الشهداء..) ص ١١.

بات معروفاً ان دجلة والفرات رمز الخصب والنماء والعطاء ينبعان من عمق كردستان غير ان المتسولين والشحاذين متراصفون باطمار بالية واثواب رثة و وجوه كالحة و عيون جاحظة مع بطون خاوية.. فالانسان المتضور جوعاً هو هو اينما كان سواء في كردستان اوفي العراق أو في أفريقيا أو في الهند او في الافغان أو في كمبوديا أو في فيتنام او حتى في امريكا، فانه متى ما قطعت الاثداء فيبقى الوليد بلا حليب!! أما العشاق فيحملون قلوبهم على أكفهم، ينتظرون فجراً جديداً للحب و الحياة الصادقة فأمنية كل انسان كما عبر عنها الشاعر هي تحويل القنابل والرصاص و البارود الى اقلام و دفاتر و كتب و معامل و مصانع كردستانية! و ليت كل القصائد في جميع البلدان والاوطان المتخلفة عارية هاربة من قواميس اللغة: (اه.. يا وجه الارض البعيدة.. لتكن ساعدي المقطوعة جسراً سرياً بيننا).. هنا و في هذا الديوان الصغير الكراسة التي لا تتجاوز صفحاتها الثلاثين و بطبعة رديئة جائعة كجوع الشعراء والقاصين و كتاب الكرد المتواضعين المؤمنين.. ضمت هذه القصائد اللذيذة رغم بعض العلل؟! فتبدو فيها رؤى قديمة ممزوجة برؤى جديدة. فشعر الشاعر في هذا الديوان سار على نفس النمط السبعيني، غير ان الرؤيا الجديدة هي الرؤيا الجديدة، هي الرؤيا الصادقة أو المسمى في النقد توافر عنصر الصدق الفني:

– (للأطفال حزن لا لون له في معارض العالم..
يا وطني المنفي من خارطة الكون..

ايتها الكلمة المطرودة من قواميس لغات العالم.. ايها الرقم المشطوب من دفاتر العالم.. ايتها الارض المقطوعة من جسد الارض.. هل في استطاعة أحد ان يطردك من سجن قلبي!!) ص ١١ الكراسة

اسلوب تقريري شعائري.. لا بل شعاري خطابي.. نفس الاسلوب السبعيني.. يتراءى للمتلقي!! الا ان الشاعر يكره السيرك والاقنعة والرياضيات والكذب.. (الكذب/ المدن الحديدية ص ١٠ ١٩٩٣)..

اما القصائد الهاربة من قواميس اللغة فرغم العلل النحوية واللغوية، حلوة رائعة، عذبة حزينة، مؤلمة مغبطة، قصيدة درامية: (كل العالم مخافر نقاط سيطرة للتفتيش).. و ستصبح الكرة الارضية ملكاً للبشرية جمعاء وفق النظام العالمي الجديد رغم أنف الجياع والحفاة والعراة! مما اضطر الشاعر ان يركض في ساحات جراحاته العاشقة للثلج والنوافذ المفتوحة (لولا امواج شعرك لما كان ثمة نهر).. صورة شعرية لذيذة، والالذ من ذلك ان هذا الصوفي الآثم يجسد اثمه بأن يأخذ إزميله المدببة الحادة لينقش على ذلك الجسد البض الأملس المرمري: (خرائط حروب جنسية بلساني المفعم بالاميبا الاستعمارية.. ص١٦)..

صورة لذيذة، و لذيذة مفهومة، و خاصة ان المتلقي قد يعرف شيئاً ما عن كتاب الحروب العقلية الباراسايكولوجية.. أما خرائط الحروب الجنسية فهي جيموبولوتية؟! فبديعة هي! لأنها تضم بين دفتي تلك الخرائط: مسالك و شعاب و أخاديد و كهوف و وديان.. تبعث النشوة في الحلزنة الاميبية الاستعمارية!

هذا هو تصوير الشاعر للصوفي الحالم الآثم و شطحاته الآثمة بسكرة الخلوة تارة و بصحوة البقاء أخرى، حاملاً بين أصابعه رمانة مرة كادت تتفجر في فمه (كاد صنمان يصنعان المعجزات.. و من أبسط معجزاتهما انهما يجذبان يدي و شفتي من بعد الاف الأميال.. ص١٨)..

نفس متعطشة، و روح كبدة عاشقة، و صورة مشوهة جامدة و شاذة، أو كما يقول: (نهداك صنمان صنعهما الله من الحلوى).. صورة أخرى اكثر قتامة من الصور السابقة فلا حياة لنهد صنمي.. فالصنم جامد لا حياة فيه ولا روح.

اذن النهدان و ثنيان صنمان، أي ذوق في نهد صنمي؟ فالنهد الصنمي ممقوت. فالذوق السليم ينبو عنه اللهم ان كانت الصورة من باب تحديث احداث حداثة محدثة؟! لان الصورة الشعرية لا تحتاج هنا الى تبرير او اخضاعها لتصحح مسارها الشعرى الذواق: (نهداك صنمان، صنعهما الله من الحلوى. و انا شاعر طفل من بلد حرم من الحلوى.. فلا تعجب: ان التهمت أصابعي الجائعة نهداك قبل فمي.. ص٢٩)..

هذا الصوفى الاثم و شطحاته الاثمة، الصور مرتبكة. اللغة ركيكة. الفقرات غير مترابطة. الأخطاء النحوية متوفرة:

جاءت لفظة (نهداك) مرفوعة. فالصحيح انه وقع مفعولاً به فالمثنى المنصوب يكون بالياء، و تحذف النون عند الاضافة والصحيح (التهمت أصابعى الجائعة نهديك قبل فمي)..

فلنقف عند هذه الصورة الشعرية الشاذه والجامدة والتى لا روح فيها و لا حياة من الناحيتين الحسية والاخرى المعنوية.. و يبدو ولأول وهلة، بصر الذوق الشعري قد زاغ عنه، و لم يدرك النهد بانه سر من اسرار الحياة والديمومة، لانه بعد تحوله الى الثدى فانه يمد المولود الجديد بطاقة غذائية كاملة من جميع الوجوه العلمية والعملية والخلقية والنفسية والروحية والحياتية ككل.. كما أنه اجمل صورة لهالة قمرية كورها خالقها العظيم و فى وسطها حلمة وردية، تعطي المتلقي آثم كان ام غير آثم، قيمة جمالية، و ما تبعثه هذه القيمة الجمالية من لذة روحية و نفسية و قلبية بالاضافة الى نشوة ذوقية، يلتذ بها كل من الطفل عند اول رشفة و يتناغى معها و يرسل بسمات بريئة مع تلك الرشفات الحلوة والعاشق المحب المتمني. ما أصدق الشاعر نزار قباني حينما قال:

(فكي الاسيرين.. نهداك ما خلقا للثم الثوب.. لكن للفم)

فشتان بين الصورتين (نهداك ما خلقا) و (نهداك صنمان)! ناهيك عن تصوير الشعراء القدامى والمحدثين والمعاصرين الكرد و غيرهم فى هذا الباب!

فلنبدأ بتصحيح الصورة، و توقيت الذهن و الأخيلة، بل النفس والقلب معا. فالشاعر لم يهدف وراء ذلك الى صنم معبود وانما اراد ان يضفي صورة شعرية كردية ـ في ذهنية الشاعر ـ على هذا النهد المكور بدالة كردية حداثوية فلم يستوعبها بدلالة عربية، فوقع فى خطأ قلب الصورة الحلوة اللذيذة. النهد القمري المحاط بهالة بدلالة جمالية و حلمة وردية الى صنم جامد لا حياة فيه.. و من هنا يفرض هذا السوأل نفسه: لماذا حاول الشاعر ان يكتب قصائده هذه باللغة غير لغة الام؟! مع الاعتزاز باللغة العربية طبعاً؟ و لماذا لم يستعن بخبير لغوي قبل طبع هذا الديوان الكراسي؟ و هل هذه المقطوعات الشعرية كانت مدونة باللغة الكردية و ترجمها الشاعر الى اللغة العربية؟ أو انه حاول ترجمتها ذهنياً قبل صبها على صفحات الكراسة؟ فيبدو انه عملية مركبة و معقدة نوعاً ما.. فمهما كان الامر ماذا يضير لو استخدم الشاعر لفظة (تفاحتان) بدلا عن (صنمان) مثلاً؟ و لكان المعنى اكثر استقامة.. لان الذوق السليم يأخذ التفاحة، و اذا كان جائعاً ولابد ان يسيل لعابه لها ـــ باعتبارها من نعم الوجود ولذائذ

الحياة مما تسبب سيلان اللعاب (البافلوفي) والا كما قال الجواهري:

نامي جياع الشعب نامي
حرستك الهة الطعام
نامي على زبد الوعود
يداف فى عسل الكلام..

مهما كان فالشاعر استطاع ان يعبر عن مكبوتات الانسان الكردي الذي اجبر ان يعيش تحت وطئة القيود، و يحبس عنه النور، و يرمى فى دهاليز و سراديب موبوءة، و ترسبات مانعة لطعم الحلوى والفواكة الطيبة والمحروم عن نعيم الحياة رغم ان بلاده المعطاء تزخر بكل النعم..

و من هذه الصور الشعرية تبدو ان المدن الهلمتية، هى التي جعلت تلك الصور تترنح هاربة مولولة باحثة عن ملجأ و منجى و ملاذ و مأوى، لتختفى عن أعين العذال والرقباء والوشاة والسماسرة و بعيداً عن نقاط السيطرة او التفتيش (مقطوعة الرسم ص ٦) لذلك فان تلك الصور تتمنى النظام العالمى الجديد حتى للشعر ايضا.. لا مخفر ولا شرطي. لا جدار و لاحدود مصطنعة، ولا جواز سفر، غير أن تلك الامنيات تصاب بخيبة أمل، فالشاعر لم يجد للدخول فى النظام الجديد سوى عن طريق (قلب المرأة.. هو البلد الوحيد الذي أدخله دون أي جواز رسمي.. ص٢٨) أو تبقى اثار أنامله العطشى لرائحة الانثى على جدران كنيسة جسدك العذراء.. ص ٢٩). فكرة حلوة. لان الشاعر بدأ يتبع هواه و يستفهم: لماذا يغوى المرء؟ و لماذا تغويه الحسان؟ لا ندري ماذا يقصد الشاعر؟ هل يعتبر الحب ان كان طاهرا؟ أو هل بقي للحب أثر فى عصر الحضارة الصماء؟ كيف يكون هذا الحب فى عصر الاتصالات السريعة؟ و المعروف أن الحب فى عرف العشاق شيء مقدس ــ هل يبقى بعد هذا التطور السريع قداسة؟ و أما الاغواء فممقوت فى كلِ زمان و مكان، اللهم فيما اذا انقلبت القداسة مقتا و تحول المقت الى تقديس.. الحب كوني والاغراء شيطاني سلبي.. الحب طهر براءة وطفولة. الله عزوجل ودود وحبيب و محبوب و محبة كاملة (ان كنتم تحبون الله فاتبعونى يحببكم الله)..

ماذا يقول الشاعر المرحوم (هيمن)؟

دلّ بە گرەمەی تۆپی گەورەی دوژمنیش
ڕانەچڵەکێ
دادەخورپێ ئەم دڵە ئەمما بە خرمەی بازنە..

يقول عجبا لهذا القلب كيف انه لا يخفق ولا يرتعد لصوت مدفع الأعداء، و لكنه يخفق عند سماع هسهسة الاساور..

لقد اتخذ شاعرنا المبدع (هلمت) قلب المرأة طريقاً الى بحر الحب سَرَبا ثم استفهم.. و من حق الشاعر ان يستفهم شريطة التمييز بين الأغواء والافتتان.. فالاغواء هو الخداع والتضليل والتحايل واللهث وراء الحسّيات المحرمة.. أما الافتتان هو عصارة الحب والاتحاد مع المحبوب بعد الفتنة أي الاختبار. فلنعدْ قليلاً الى رحاب الملحظ البياني للمعمار القرآنى فى سورة يوسف بالذات كيف ان امرأة العزيز (وراودته التى هو فى بيتها عن نفسه) فانتشر الخبر.. و ماذا قالت نسوة فى المدينة؟ (وقال نسوة فى المدينة امراة العزيز تراود فتاها عن نفسه، قد شغفها حباً، انا لنراها فى ضلال مبين) الاية ٣٠.. والشغاف هو ذلك الغلاف الرقيق المحاط بالقلب، متى مابلغ الحب الى ذلك الموضع و نفد سهمه فيه، دخل المحب مرحلة الهيام والوله والجنون والعشق المتأجج!

اذن امرأة العزيز حاولت الافتتان والاغواء معاً؛ لكنه امتنع و اعتصم، فاعتبر ذلك خيانة (و انه لا يفلح الظالمون)..

أخى المتلقي.. الق السمع فهو شهيد. و اصغ لما يجرى داخل قصر عزيز الذي لا أحد فيه سواهما: امتحان روحى و قلبي و نفسي عسير و قاس جداً، قل من ينجو من ذلك البلاء الاختباري الا الإنسان المتسامى الغيور، شريطة أن تتجرد قليلا عن هواجسك و تطرد من ذهنك يا أخا المتلقي النظريات الجنسية.. و لأن الاغواء هو الاستغلال والمخادعة و ماينجم عنه الاغتصاب، و الاغتصاب حتى فى قوانين الغرب المتطورة كفر بالقيم و المثل وكفر بالحب الانساني. في حين انه فى الغرب يصلون و يبتهلون للحب ولا تعتصرهم الشكوك أو تساورهم الظنون

عندما يبتهلون الى الله، رغم أن الشك الفلسفي يولد اليقين الديكارتي. انظر كيف عالج الشاعر (هلمت) الموقف (و حين تغويني امرأة بسحر جمالها المثقل بثمار الفرح الممنوع، يهز روحي برق عظمة الله) المدن الحديدية..

هنا يشتري الشاعر نفسه و ينجو بقصيدته من يد الاغواء المنوط بالاثم واللذة المحرمة.. فشاعرنا واع ووعيه نابعٍ من ايمانه بحبه الانسان والانسانية، و هو يعلم مسبقا كما قال عيسى (ع) (من نظر الى امراة باشتهاء فقد زنى)..

اذن الاشتهاء المحرم والانفعالات الذهنية الجنسية المكبوتة و صرف الطاقات النفسية والابداعية و هلاك الخلايا المناعية السماء (الايدز) كل ذلك نتاج ثمار الفرح الممنوع.. فالقصيدة المتنبئة قد هزت روح الشاعر المتمثلة فى روح المتلقي الله و أصيب بانشطار ذهني برقي و ومضة دماغية يقينية، فجاء حبه للجمال حباً طبيعيا:

(ايتها الكائنة المقدسة.. سأسجد لجمالك كى لا أفقد ايماني بالله جل جلاله.. ص ٢٦).. فى حين يقول الشاعر المرحوم (هيمن):

به ريشى بۆزەوە سوجدەی دەبەم بۆ جەمالّی تۆ
ئەدی بۆچی دەیانگوت دار کە پیر بوو تازە دانایە؟!

بلحيتى البيچاو هژه، و بهژه الشيبه اركع لجمالك..

اژن كيف قالوا:

ان الشجر اذا شاخ و هرم فانه لا ينحني؟!

ثم بعد ذلك يعودٍ بنا الشاعر الى ايام الطفولة والشباب (كنت شاباً غريب الاطوار.. ص٢٧) و فى الصلاة التوبة والصراع النفسي مع اللذائذ الصامتة المنشورة عام (١٩٩٠) فهى قصيدة ألفاظها متماوجة، معانيها منداحة. فشاعرنا بعد شاب و ذو قلب طري، محب للجمال و محب للفقراء و فى (حالات غير خاضعة للتعريف) يبدأ كعادته بدق تلك الحالات، ببساطة و حيوية و عفوية مصوراً كل نبأة و صرخة، حيث يصف الجوع، مستخدماً في ذلك التصويرٍ والاستعارة المكنية، فيشخص الجوع و يجعله كائنا حياً ناطقاً يتحرك، يحضرني ما قاله الامام علي كرم الله وجهه (لو كان الفقر رجلاً لقتلته)، فيحاول الشاعر كسر ابواب الاغنياء الحديدية، فانه استعار اليد للجوع واعطاه مطرقة حديدية (فولج الى بيوت كل الفقراء.. و لكنه عجز عن كسر ابواب الاغنياء الحديدية ص ١٨).. كما انه يتناول فى (هدايا الزمن) و (الوطن) و غيرهما الصراع الطبقي. و بتولفة الأحداث و بلغة كردية شعرية ثرة و بايقاعات شذى فواحة عطرة و نقرات دفوف الدراويش المولوية و رقصاتهم الجذبوية باصطلاح اهل التصوف الجذبة لا الكذبة:

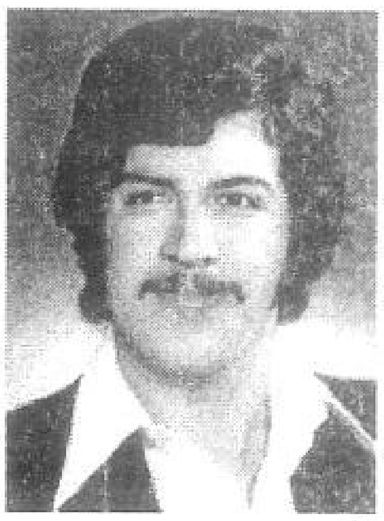
(انا شاعر جوال.. لا أملك وطناً معيناً على أية خارطة.. اينما أحبتني أنثى.. ملغومة بعبير التمرد.. اشم رائحة تراب وطني المجهول..ص ١٩)

و من قصيدة الوطن ينتقل بنا كالفراشة، و ينفلت كالسمكة، الى الأعماق و الى النوافذ التى لا تغيب عنها الشمس ص٢٠) و انه يرفض دائماً ان تكون مدينته جنازة بوذية تحترق (مدينتى ليست جنازة بوذية.. فلماذا يحرقونها كل صباح؟ ص٢٢).. و فى مقاطع أغنية جبلية عام ١٩٧٥ يرسم لنا صورة قاتمة، حيث الموت والاحزان والقنابل والطائرات والسجون والمعتقلات والمقابر الفردية والجماعية، فتضيع لغة الحب والحنان والورود والازهار:

(الا يمكن تحويل الحب الى لغة رسمية لشعوب العالم.. الا يمكن تحويل الحب الى أزهار ودية لأطفال العالم؟! ص٢٤)

أخيراً و ليس آخراً.. كاكه لطيف شاعر الثورة والرفض والتمرد. فهو غني عن التعريف ثورته متأججة لا تخبو. قصائده نارية تحرق النفوس الوثنية.. و عاطفته صادقة صدق المتعبين الكادحين المنسيين فى زوايا خرائط العالم و خريطة الوطن المبعثرة كردستان.. فهو يدعو مع دعاة الحب والعشق والخبز والحرية والسلام الى لغة الحوار و منح ذوي الاقلام الحرة حرية التعبير و يتركوا ان يكتبوا باسنانهم الموبوءة ببكتريا العطش كل القصائد الممنوعة حسب تعبير الشاعر فى المدن الحديدية و شطحات وابتهالات صوفى آثم) ص٢٧)..

محمد سالار شيخ علي



بابا طاهر الهمدانی بین وحدة الوجود و وحدة الشهود

كم من اراء علمية حصيفة جهضت في رحم التأريخ، و كم منها صلبت، و دفنت مع اصحابها، و كم منها بعثت و نشزت عظامها من جديد، و كسيت لحما اخر، كل ذلك فعله الانسان الكائن الوحيد الذي يصارع الحياة، و يثابر بغية انصياع ما في الوجود لارادته الجبارة. نعم ان الانسان هو الذي عمر هذا الكوكب، و انطلق نحو الفضاء، و بنى دولاً، و امبراطوريات و اخترع رموزاً و مفاهيم، و اشعل حروباً، و ثورات، و وطد السلام، و اشاع المحبة، و ابتكر القوانين و تمرد عليها. و هو الذي يدعو الى المساواة بين بني الانسان، و يسهر في سبيل الحرية، و يقدس ابطالها، و هو الذي يحكم على محبي الحرية و المساواة بالموت، و يشنق رواد الفكر و القديسين و يبارك للسفاحين و يصفق لهم. و التصوف من نزعات الانسان الروحية، و هو نزعة عالمية مشتركة بين بني الانسان بصرف النظر عن اقوامهم و اوطانهم و ازمانهم.

و (حياة التصوف لايعرفها الا من عاشها، و لايفهمها الا من مارسها، و اما الحقائق التي تدرك في هذه الحياة فيصعب وصفها حتى على رجالها، و لذلك نرى لاقطاب العارفين لغتهم الخاصة، و تعبيرات فنية رائعة اخترعوها للافصاح عن اسرارهم و احوالهم. لان التصوف كما قال العريان: ((يسع كل شيء و لايسعه شيء))، و الصوفية لايرون هذا العالم المحسوس الاكنافذة يتطلعون منها على العالم الأوسع، عالم يوائم ما في قلوبهم من الاشواق المتلفعة، و الاهداف السامية، لان هذا الواقع المحسوس لايشبع نزعاتهم الروحية العالية. قال ابو العلاعفيفي: ((الصوفية يحاولون ـــ على حدقول خصومهم ان ينكروا الوجود لكي يصلوا الى الوجود اى ينكروا الوجود الظاهر لكي يصلوا الى حقيقة الوجود)) و لذلك نرى هؤلاء القوم في العالم شرقاً و غرباً، قديماً و حديثاً، بقطع النظر عن اديانهم، كأنهم جميعاً صبوا من حيث روحانياتهم في قالب واحد، و استمدوا تلك الروحانيات من نبع واحد، بل كأن قبساً من نور غير نور هذا العالم يسري في كيانهم، و ان غايتهم العليا التي يخصصون لها حياتهم هي الوصول الى الحقيقة، و من اجل ذلك يضحون بكل مالديهم بما في ذلك ارواحهم المقدسة. اذن ما اعظم التصوف. و ما اوسع هذا العالم، و ما اقدس هذه النزعة الانسانية، ان كان في الدنيا قصيدة انسانية خالدة فهى قصيدة التصوف و هي وحدها الانشودة الباقية يوم تباد الاناشيد.

و من هذه النافذة نلقى الضوء على جانب اخر من رباعيات العريان، لنجد هل انعكست وحدة الوجود في رباعياته ام لا؟ و لكن من الاجدى قبل الخوض في هذا الموضوع، ان نوضح معنى وحدة الوجود، و المصطلحات الصوفية المتشابهة، كي نكون على علم بهذه المصطلحات.

في الحقيقة ان هذه المصطلحات لها معان كثيرة بالاخص وحدة الوجود، بحيث يختلف بعضها عن بعض، و قد يكون اختلافا جوهريا بين معتنقيها. ان وحدة الوجود تمتد جذورها الى زمن سحيق، و كان البراهمة في الهند أول من اعتنقوها لاعتقادهم ظهور الكون من اله البرهما لابطريق الخلق، و انما كظهور الشجرة من النواة، كما ان انعكاسات هذه النظرية ساطعة في الفلسفة اليونانية و بالذات الفلسفة الأيلية(١) منها و ان رائدها.. إكزنوفيس (سنة ٥٧٠ ق.م) اشار الى وحدة الوجود بصورة واضحة و ذلك لما هاجم اليونان في دينهم هجوماً عنيفاً زعزع عقائدهم، و زلزل الالهة التي اتخذها اليونانيون، و التي صوروها في الاساطير، و الاشعار القديمة في صورة البشر، و هو يسخر من معتنقى هذه العقائد في الالهة. و يقول اكزنوفنس: انما رب الكون اله واحد، لان الكمال لايتعدد و هو لايشبه البشر في الصورة او في نوع التفكير، لان التفكير يصدر منه كما يصدر الضوء عن الشمس دون كدّ او مشقة. و يقول اذا سألنا أنفسنا: كيف السبيل الى معرفة الحقيقة المطلقة مجردة عن فكر الانسان؟ يجيب قائلاً: ((لم تر الدنيا و لن ترى الى

الابد رجلاً يستطيع ان يعرف الاله معرفة صحيحة دقيقة و حتى لو شاءت المصادفة لانسان ان يقول في الله الحق كاملاً، فهو نفسه لن يعرف انه يقول الحق)) و مع ذلك ان اكزنوفيس لم يعتقد بان العالم شي و الله شئ اخر، يحكمه و هو منفصل عنه، بل الله و العالم حقيقة واحدة في نظره. (انظر كتاب قصة الفلسفة اليونانية الفصل الثالث ص٣٩ــ٤٠، للاستاذ احمد امين. و كذلك انعكست فكرة وحدة الوجود في فلسفة الرواقيين بصورة لاغبار عليها، و ان كانت هذه النظرات الفلسفية القديمة متشابهة، و مقتبسة بعضها من بعض الا ان الطابع المادى ظاهرٌ في هذه الفلسفة التي اسسها زينو الرواقي (٣٤٢ ق.م) ان الرواقيين يعتقدون بان العالم واحد بوحدة القوة الحالة فيه يحده فلك الثوابت، وزينة الكواكب و هي احياء عاقلة تدور بالارادة. و قد مزجوا رأيهم المادى بالحلول فقالوا ان الله هو النار الأولى، و نسبة الله الى العالم كنسبة روحنا الينا، و نفس الانسان نار كذلك، و جاءت من النار الالهية و انبثت في الجسم كله، و كذلك الله منبث في العالم كله لانه نفس العالم و العالم جسمه..

و افلوطين هو مؤسس مذهب الافلاطونية الحديثة و لدسنة ٢٠٥م في ليكو بوليس (اسيوط) و يقول افلوطين ان انشباق النفوس الجزئية عن نفس العالم هو كانبثاق الضوء من مركزه، و كلما بعد عن المركز ضعف حتى يصير ظلاماً، و هذا الظلام التام الذي انحسر عنه ضوء النفس هو المادة، فالمادة ضوء سلبي، اذن فالمادة هي منشأ الشرور جميعاً. و غاية الحياة التحرر من ربقة المادة. و اول خطوة لذلك التحرر من سلطة الجسم و الحواس. و الخطوة الثانية الفكر و التفلسف. و الخطوة الثالثة ان تسمو النفس فوق التفكير و تصل الى ((اللقانة)) او المعرفة او العلم اللدنى. و كل هذه الخطوات اعداد للدرجة الاخيرة ــ و هي ان يذوب في الله، و ذلك بالهيام و الذهول و الغيبوبة و الوجد ــ عند ذلك تتحد النفس بالله و لايقال في هذه الدرجة انه يفكر في الله و لاينظر الى الله لان كل هذه العبارات تدل على الانفصال او وجود شيئين، انما يتحد بالله و يكون هو و هو وحده.

و تصوف افلوطين يعتمد على قوه النفس ذاتها، و القول بامكان الوصول الى الله بقوتنا الذاتية، يلغي تلك المسافة اللامتناهية، التي تفصل بينه و بين النفس، فيجعل الواحد و معلوماته من جنس واحد في وحدة الوجود، و افلوطين يرفضها، و ان يكن مسوقا اليها من ناحية القول بان صدور المعلومات و هو صدور ضروري، فلا تكون الامن جنس المبدأ الصادرة عنه. (انظر تأريخ الفلسفة اليونانية/ يوسف كرم الطبعة الاولى ١٩٩٧ ص٢٩١. و قصة الفلسفة اليونانية احمد امين ص٣٣٨.

إذن وحدة الوجود لوثة عقلية اصيب بها كثير من الفلاسفة قديماً، و حديثاً، كما تأثر بها بعض فلاسفة الاسلام الذين جاءوا على اعقابهم و تأثروا بافكارهم، و اخر من وقع في دوامتها الفلاسفة الغربيون، الذين تخبطوا فيها، و اختلفوا في معناها منهم من يرى الله تعالى حل في الكون مثل (اسثينوزا) و منهم من يلغي وجود العالم لحساب الله كما هو الامر عند (ليبنتن) الفناء و هذا مصطلح اخر، و هو ثلاثة اقسام:

الفناء عن وجود السوى و هو مدحوض عقلياً و علمياً و هذا مذهب اهل وحدة الوجود الماديين، و الفناء عن عبادة السوى، و هو يغني بعبادة الله عن عبادة ماسواه، و بحبه عن حب ما سواه و بخشيته عن خشية ماسواه..

الفناء عن شهود السوى، و هو وحدة الشهود: هي حال او تجربة روحية يعانيها الصوفي، و ليست عقيدة او علماً او فلسفة يحاول الصوفي اثباتها بالبراهين و الحجج ثم يطالب الغير باعتناقها و تصديقها، و لذلك تختلف وحدة الشهود عن وحدة الوجود اختلافاً جوهرياً، لان وحدة الشهود نوع من الفناء ادراك ذوقي للامتناهي في حالة شعور عميق بوحدة شاملة تغيب فيها معالم فردية الصوفي و شخصيته و لايبقى ماثلاً امامه سوى الله لان الفناء الصوفي هو الحال التي

تتوارى فيها اثار الارادة، و الشخصية، و الشعور بالذات و كل ما سوى الحق فيصبح الصوفي و هو لايرى في الوجود غير الحق. و لايشعر بشيء في الوجود سوى الحق و فعله و ارادته و من استولى عليه سلطان الحقيقة حتى لم يشهد من الاغيار لاعيناً و لا اثراً و لا رسماً يقال: انه فنى عن الخلق و بقي بالحق و اذا قيل فنى عن نفسه و عن الخلق فنفسه موجودة و الخلق موجودون، و لكن غافل عن نفسه و عن الخلق اجمعين، فان للصوفي ان يشعر بما يشاء و ان يعبر عن شعوره كيفما يشاء، و لنا ان نصدق ما يقوله في وصف شعوره او لانصدق، و لكن ليس أن يبني على هذا الشعور نظرية ميتافيزقية في طبيعة الوجود.

الحلول مصطلح اخر من المصطلحات الصوفية التي ظهرت في القرن الثالث الهجري رغم معاداة العلماء حتى و بعض اقطاب الصوفية لها، و اول من صرح به هو الحلاج بأقواله الجريئة التي اتهم من اجلها بالزندقة و الهرطقة و القرمطة، و ها هو يقول؟

انت بين الشغاف و القلب تجري
مثل جري الدموع في الاجفان
و تحل الضمير جوف فؤادى
كحلول الارواح في الابدان
ليس من ساكن تحرك الا
انت حركته خفى المكان

و اخيراً لقى اشنع قتلة من اجل مذهبه الحلول دون التراجع عنه كما صرح بذلك في كتاب الطواسين:

و ان قتلت او صلبت او قطعت يداي و رجلاي ما رجعت عن دعواي. (الطواسين ص٤٩). اذن هناك فرق جوهري بين وحدة الشهود التي هي حال رجل سكر من حب الله فغفل عن نفسه و عن الخلق و وحدة الوجود التي هي نظرية فلسفية اعتنقها الفلاسفة و بعض الصوفية، لأن من الصوفية من يفهم من اقوالهم معنى وحدة الوجود، كالبسطامي و الحلاج و باباطاهر، ابن عربى، و ابن فارض و غيرهم، و لكن ابن عربى هو المتصوف الوحيد الذي لم يسبقه احد في اعتناق وحدة الوجود، في صياغتها الفلسفية، و التصريح بها بصورة لاموارية فيها و في الحقيقة ان وحدة الوجود عند ابن عربي يجب ان تفهم فهماً خاصاً يتباعد بها عن اى تصور مسبق لوحدة الوجود في الفلسفة الغربية الحديثة او المعاصرة او الوسيطة او القديمة او غيرها من الفلسفات و المذاهب الاخرى، و ان كان مذهب ابن عربى في وحدة الوجود فيه عناصر مستمدة من نظرية افلوطين في الواحد و الكثير، و نظرية الاشاعرة في الجوهر و الاعراض، و نظرية الحلاج في اللاهوت و الناسوت، و لكن مع ذلك ان مذهبه يختلف اختلافاً جوهرياً عن هذه النظريات. سنحاول توضيح هذا الامر اذا حالفنا التوفيق من الله تعالى. ان نظرية ابن عربى نظرية في التجليات الالهية: اى في الموجود الواحد المتجلى في الموجودات المتكثرة ـــ لا في الموجود الواحد الذي فاضت عنه عن طريق الوساطات الموجودات المتكثرة كما نجده في مذهب افلوطين ـــ نعم قد تفسر فكرته عن صدور الكثرة من الواحد بانها تفتح الصور الوجودية في النفس الرحمانية، او تطور داخلي في ذات الحق و نحو ذلك مما يشعر بقربه من فكرة افلوطين، و لكنه في الحقيقة اقرب الى هيجل منه الى افلوطين: لأن كلمات ((التفتح)) و ((التطور)) و ((التنزل)) و ماشاكلها كلمات لها دلالات منطقية لا واقعية: اى انها كلمات لها مغزاها في نظرية مثالية في طبيعة الوجود قائمة على الجدل المحض كما يقول هيجل و ليس في الوجود مجال لكثرة حقيقية و لاتعدد باى معنى لموجودات مستقلة بعضها عن الاخر او عن الكل. و ظهور الكثرة عن الواحد في نظرية ابن عربي حركة دائرية لا مستقيمة كحركة الصدورات الافلاطينية: فعند الاول يصدر عن الواحد كل شيء و يعود اليه كل شيء في حركة لانهاية لها، اما عند الثاني فلا تلحق حلقة من حلقات سلسلة الصدورات بحلقة اخرى و لاتعود الى الواحد. و كان ابن عربي يرد على افلوطين قائلاً: اذا بدأت وضع دائرة فانك عندما تبتدى بها لاتزال تديرها الى ان تنتهى الى اولها و

حينئذ تكون دائرة، و لكن اذا أخرجنا من عندها خطا مستقيماً لا نرجع اليه، و هذا مخالف لقوله تعالى: ((و اليه ترجعون)). النقطة التي اختلف فيها ابن عربي، و افلوطين هي: ان الاول يرى ان النفس الجزئية الانسانية التي تشاهد ((الواحد)) في ذاتها لم تكن في اية لحظة من اللحظات منفصلاً عنه، و اما الثاني يرى الفيض بعيد الصلة بالواحد، و لكنها تتصل به و تتحقق بوحدتها معه في حالة الوجد الصوفي. اذن اذا كانت نظرية الفيض او الصدور في مذهب افلوطين او في صياغتها الاسلامية تستهدف حل معضلة صدور الكثير عن الواحد، فانها تجعل العقل العاشر علة لكل مايحدث في العالم، كانها بذلك عزلت الواحد عن اى فعالية بعد اخر سلسلة الفيوضات و لكن ابن عربى يجعل الالوهة في حالة فعالية دائمة و تدخل مباشر في احوال العالم و ذلك عن طريق فكرة التجليات التي لاتنقطع، و هو ما يطلق عليه ابن عربى ((الخلق الجديد)) مستدلاً بقوله تعالى: ((بل هم في ليس من خلق جديد)) و التجلي له دورهام في نظريه ابن عربى لانه استطاع ان يحل به معضلة صدور الكثير عن الواحد دون وقوعه في التناقض كما وقع فيه غيره.

و من الجدير بالذكر ان الحسين بن منصور الحلاج الذي استشهد في اوائل القرن الرابع الهجري اول من تنبه الى المغزى الفلسفي الذي تضمنه الاثر المشهور القائل: بان الله تعالى خلق ادم على صورته بارجاع الضمير في الكلمة (صورته) الى الله تعالى اى على الصورة الالهية و بنى على هذا الاثر نظريته في الحلول مفرقاً بين ناحيتين مختلفتين في الطبيعة الانسانية هما اللاهوت و الناسوت و هما في نظره طبيعتان لاتتحدان ابداً و هكذا اعترف الحلاج لاول مرة في تأريخ الاسلام بتلك الفكرة التي احدثت فيما بعد انقلاباً بعيد المدى في فكرة تأليه الانسان و اعتباره نوعاً خاصاً من الخلق لايدانيه في لاهوتيته نوع اخر. و ابن عربى مع انه اخذ هذه الفكرة الحلاجية، و لكنه يختلف عن الحلاج من حيث انه اعتبر اللاهوت و الناسوت مجرد و جهين لاطبيعتين منفصلتين لحقيقة واحدة، و بالايجاز ان صفتي اللاهوت و الناسوت عند ابن عربي صفتان متحققتان لا في الانسان وحده، بل في كل موجود من الموجودات، و لكن هنا مع ذلك لم يكن مادياً في فكرته لانه لم يغفل جانب الالوهية او جانب الروحية في الوجود العام. بل على العكس غلب جانب الحق على جانب الخلق في الوحدة الوجودية حتى اصبح العالم مجرد ظل لاحقيقة له و لاوجود الا بمقدار ما يفيض على الظل صاحب الظل. (انظر فصوص الحكم للشيخ الاكبر محى الدين ابن عربى (المتوفي سنة ٦٣٨هـ) بقلم ابو العلا عفيفي.

اذن كما وضحنا من قبل هناك فرق جوهري بين وحدة الوجود التي تبناها الفلاسفة و بعض المتصوفة، و وحدة الشهود التي تختص بالصوفية و انعكست في اقوالهم و كلماتهم، و هي نزعة روحية عالمية جربها جهابزة التصوف بقطع النظر عن اوطانهم و ازمانهم و اديانهم و هي حال يسميها متصوف الاسلام بالفناء، و عين التوحيد و في هذه الحال يصبح العبد على حد قول الجنيد: كالشبح الملقى، يتصرف فيه الله تعالى كما يريد، و هو مستغرق في بحار التوحيد، فان عن نفسه، و عن الخلق، فيما يتعلق بأمور دنياهم و ذلك بسبب ما يشاهدونه من حقائق و وجود الله و وحدانيته في قربه الحقيقى منه. و عند ذلك يذهب حس العبد بنفسه و حركته لقيام الله بما يريده من الافعال. و يرجع اخر العبد الى اوله حيث كأن لاحركة و لاسكون. و هذا هو الفناء الصوفي الذي يسميه الصوفية بوحدة الشهود. انظر (التصوف الثورة الروحية في الاسلام/ الدكتور ابوالعلا عفيفي ص١٦٣) اذن بعد هذه التعريفات التي اوجزناها لبعض المصطلحات الصوفية نبدأ بعرض بعض رباعيات الهمداني و شرحها مقارناً بينها و بين احوال الصوفية خاصة الاحوال التي تدور حول الفناء و ما يتفرع منه من الحلول، و وحدة الشهود، و وحدة الوجود، و الشوق و الانس و غير ذلك كى نبين الاحوال و المقامات التي مربها الهمداني و

المراتب الروحية السامية التي نالها بعد انقطاعه التام عن الدنيا.

انا بحر في ظرف يرى
و نقطة أعطيت للحرف ثمناً
لكل الف سنة خصص شجرٌ
انا أصبحت لهذا الالف شجراً

هذه الرباعية تحتمل الكثير من المعاني و لذلك اختلف فيها الباحثون منهم من اعتبرها لغزاً من الغاز الصوفية، و منهم من استنبط منها اشارة لطيفة و مختصرة، و منهم من تخبط فيها، كما ان ميرزا مهدى خان فسرها حسب (الحساب الابجدي) بغية تحديد تأريخ ولادة الهمداني، و لكن صرحت دائرة المعارف الاسلامية بانه اخطأ في محاولته خطأ كبيراً، و كذلك اني كتبت عنها سطوراً متواضعة في بحثي المنشور (في جريده العراق) و لادا عى للتفصيل هنا الا اني اقتبس منها بعض الفقرات التي تفيدني في هذا البحث: ((بحر في ظرف)) هذه الكلمة الغامضة تعطي الكثير من المعاني بصرف النظر عن غموض اقوال الصوفية، لان الانسان من حيث القدرة و الابداع و التفكير اكبر شيء مما نراه في هذا الكون، و الانسان فقط هو الذي استطاع ان يتطور و يخطو هذه الخطوات الجبارة التي استطاع بها ان يحل بعض الغاز الوجود، و ان باقي الكائنات لم يحالفها التطور، بل تبقى كلها على ما كانت عليه منذ بدايتها فمثلا النحل كما هو معروف لدى الجميع انه مهندس حاذق في تصميم مشاريع حياته و انجاز اعماله بصورة ازهلت العلماء و الباحثين، و لكن هذه الامور المدهشة في النحل أو في بعض الحشرات الاخرى التي صارت موضوع اهتمام المتخصصين و اعجابهم كلها غرائز جبلية في هذه الحشرات و لم تتطور شيئا، اما الانسان الذي عاش في الكهوف عاريا فقد استطاع ان يتطور و يصارع الحياة و يبني صرح الحضارة بل استطاع ان يتحدى جاذبية الارض و ينطلق نحو الفضاء، كل هذا بسبب عقله الجبار الذي و هبه الله ليكون خليفته في الارض. فتبين لنا ان المقارنة بين حقيقة الانسان الذي اعظم من هذا الكون و بين مادته فهى بمثابه المقارنة بين كيس و بين ما فيه من قطع ذهبية اذا صح التعبير، و ان التأمل في جوهر الانسان يكفي ان يرينا حقيقة تعبير الهمداني و صدقه، و خاصة الانسان من طراز الهمداني او بتعبير آخر الانسان الكامل الذي تجوهر و تحرر من جاذبية مادته، و انطلق نحو عالم يتضاءل امامه الفضاء و ما فيه من المجرات و الشموس، اذن هذه الكلمة المختصرة تكفى وحدها لدراسة الهمداني و فهم فلسفته لان هذه الكلمات التى تتلاطم كالبحر لاتخرج الامن افواه اساطين التصوف الذين اجتازوا كل مراحل التصوف و وصلوا الى ذروته، و هناك استطاعوا ان ينظروا الى العوالم كلها و ما فيها من الموجودات مطلعين على حقائقها ((بحرفى ظرف)) كلمة عظيمة جداً لايسعها الا قلب العريان الذي اصبح مكاناً بعكس كل الاماكن الاخرى، لانه كلما ازداد فيه شيء يزداد توسعاً. ((بحرفى ظرف)) كلمة غامضة جداً و معقد تفسيرها اذا نظر اليها نظرة سطحية، و لكنها ليست مغلقة لمن كان مطلعاً على احوال الصوفية و متعمقاً في اقوالهم، و دارساً للغتهم الخاصة التي يستعملونها للافصاح عن اسرارهم و مواجيدهم. نعم ان هذه الدنيا المادية اذا قورنت مع عالم الهمداني ليست اكثر من ظرف ضيق او كيس صغير كما صورها العريان، و يقول، انا معطى الحروف شكلها و جمالها و يرام بالحروف الحياة و بالنقطة الروح التى هى جوهر الحياة. و يقول لولاي لم يكن لهذه الحياة معنى و هذا التعبير من رموز الصوفية لانه يقصد به انه هو الذي تعرف على بعض اسرار الوجود، نعم ان الحق معه و الواقع يثبت ذلك، لانه لو لم يكن بابا و امثاله من جهابذة التصوف، و عباقرة العلم و الفلسفة ورواد الفكر موجودين لم يكن للوجود معنى، و لا للحياة طعم و لذة، و ان لذة العشق الحقيقي لايعرفها الا من تذوقها فاذا ثمل العاشق بكأس الحب ينطق بالفاظ غريبة يقصدبها بيان ما إستشعره في مشاهداته و مكاشفاته،

فلذلك حين يشطح لايفهمه غيره و لكن المنكرين معذورون، لان حقيقة الوجود تتجلى على قدر الرجال كما يقول المتنبي:

على قدر اهل العزم تأتي العزائم
و تأتي على قدر الكرام المكارم
لكل الف سنه خصص شجر
انا اصبحت لهذا ألألف شجراً

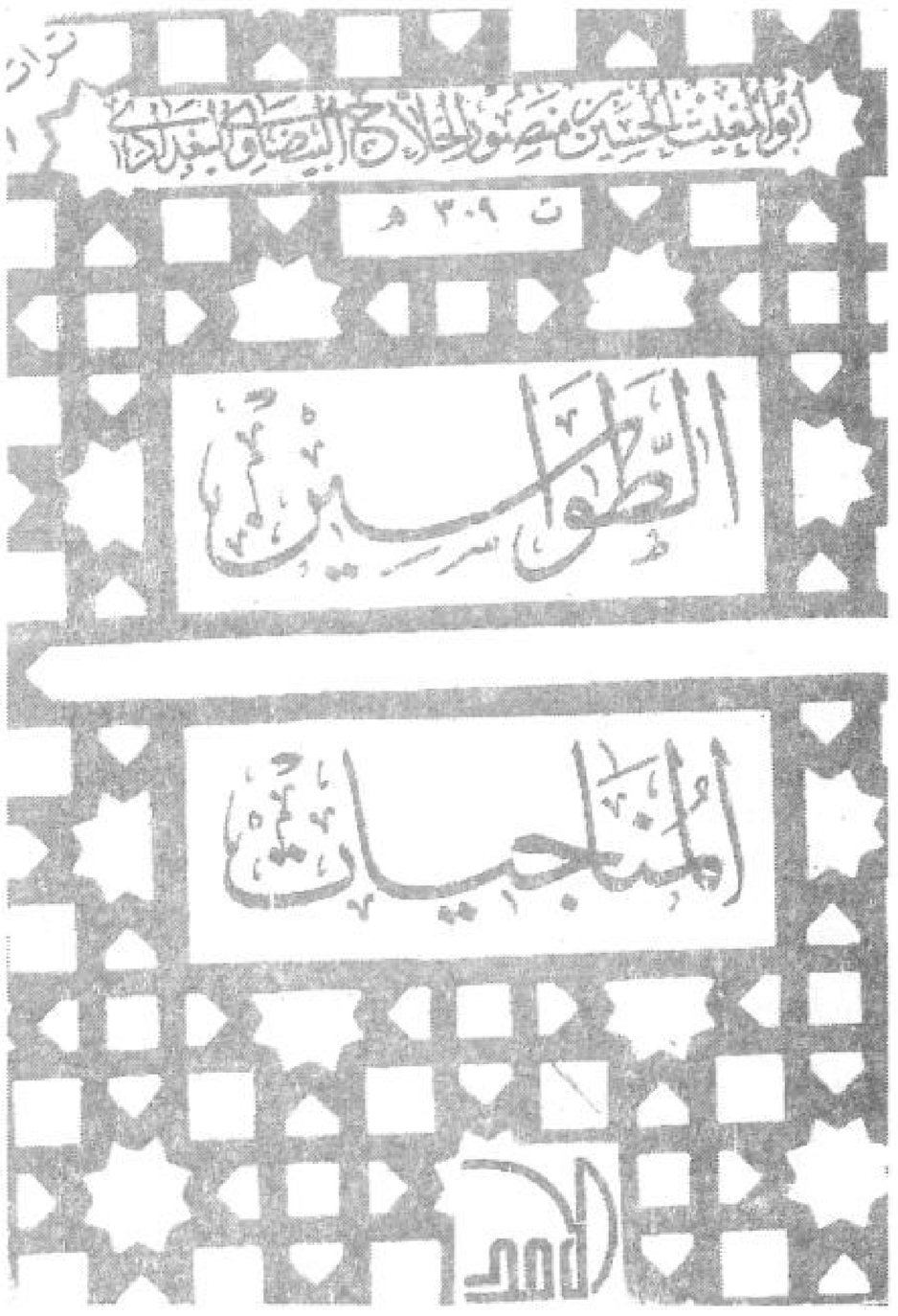
ان عشاق الحقيقه في نشوتهم الروحية يتحدثون عن اسرارهم و هذه من عاداتهم المعروفة، كما تحدث العريان في هذا البيت عن نفسه مبيناً مقامه في المعرفة حيث يقول انه اصبح وحيد دهره و قطب زمانه، و عند الصوفية لكل زمان قطب لعارفيه و هذه القطبية اعطيت لبابا و يقصد بالف سنة عصره الذي عاش فيه، و لايقصد الف سنة بالتحديد، و استعمال هذه الالفاظ في غير معناها الحقيقي سائد بين العامة و الخاصة، كما يحتمل ان يقصد به في كل الف سنة يظهر رجل من طراز الهمداني يعتبر اعجوبة عصره، و على هذا الوجه نلمس في هذا البيت تأثير الديانة الزردشتية التي تقول: في بداية كل الف سنة يأتي رجل من كبار رجالنا زائحاً الحجاب عن نفسه اذن نستطيع ان نقول: إن الهمداني استعار هذه النظرة الزرداشتية و عبربها عما في اعماقه من الحقائق و الاسرار.

هيا لنستمع الى انين قلب الهمداني المضطرم حيث يقول:

ابتليت بعشق حبيب
هجره بلاء و وصله بلاء
ما رأيت فيه سوى هدر دمي
صحراء تشبه كربلاء
.....
اظل باكياً ما دمت من العشاق
اخذت كأس الحب من حبيبي العاق
ارى البلبل معانق الوردة يئن
كيف لا أتوجع اذاقنى الدهر سم الفراق.

لى قلب يحترق من عشقك الأيهم
اقلب اجفاني دموعي ممزوجة بالدم
و ما قلب العاشق الامثل غضن نضر
يدمع من جانب و الاخر منه يضطرم
دونك الجنة جحيم و نار
خلت سجناً روضة الازهار
دونك دنياي عمري حياتي
اقضى كلها كحلم الاشرار

على ما يبدو من هذه الرباعيات و غيرها كان الهمداني من المتصوفة الذين غلبت عليهم احوال الجذب و الشوق و الانس، و اختطفوا من انفسهم بالكلية مثل البسطامي و الحلاج و ابن الفارض.. بحيث لو قارنا بين محتوى هذه الرباعيات و بعض اشعار الحلاج و مقولاته نجد بصورة واضحة ان الاحوال التي انعكست في رباعيات الهمداني هى نفس الاحوال التي مربها الصوفي العظيم الحسين بن منصور الحلاج. مثلاً القصة التي رواها ابن مردويه عن الحلاج توضح هذا الامر: عن ابن مرديه قال: رأيت الحلاج في سوق القطيعة ببغداد باكياً يصيح: ايها الناس أغيثوني عن الله ثلاث مرات فانه اختطفنى مني و ليس يردني علىّ، و لا اطيق مراعاة تلك الحضرة، و اخاف الهجران، فاكون غائباً محروماً. و الويل لمن يغيب بعد الحضور و يهجر بعد الوصول فبكى الناس لبكائه. (كتاب الطواسين للحلاج ص٨٤ـ٨٥ و هذا لايحتاج الى الشرح و التعليق لان الشخصيتين يعبران عما يعانيان من الاحوال الروحية المحرقة، كالوجد، و الشوق و الانس و هذه الاحوال السامية لاينالها الاّ اقطاب التصوف و قال ذو النون: الشوق اعلى المقالات و اعلى الدرجات فاذا بلغها الانسان استبطأ الموت شوقاً الى ربه و رجاءً للقائه و النظر اليه. و اما الأنس فقد سئل الجنيد عنه فقال: ارتفاع الحشمة مع وجود الهيبة. (انظر إحياء علوم الدين للامام الغزالي المجلد الخامس و كتاب عوارف المعارف للامام السهروردى ص٣٤٤ ـ٣٤٥.



حين نتأمل اقوال الحلاج، و الهمداني نرى بكل وضوح الاحشاء محترقة، و القلوب ملتهبة، بل نرى فيها ازدراء للدنيا و تمني الهجر منها للقاء الحبيب و يصف الهمداني نفسه في حال الشوق و الأنس قائلاً:

قلبي كئيب ليس لي في الدنيا قرار
من الحزن اتمنى الخروج من هذى الدار
احتجبت تهيباً منك و حياء
تائه كيف اعرض اليك حالي يابديع الانوار

و يقول الجلاج:

حويت بكلي كل كلك يا قدسي
تكاشفني حتى كأنك في نفسي
اقلب قلبي في سواك فلا ارى
سوى وحشتي منه و انت فيها انسي
فها انا حبس الحياة ممنع
عن الانس فاقبضني اليك من الحبس

إضافة الى ما في هذين النصين من حال الشوق، و الانس نرى فيهما انعكاساً شديداً نتيجة اضطرب نفسي و الهياج الذي يعانيه الصوفية بسبب المكاشفات و انقطاعها و غليان القلب عند معارضات ذكر المحبوب و غير ذلك من البسط و القبض، و على ما يبدو إن الهيبة و الانس الذين تحدثنا عنهما في النصين هما من هيبة الذات و انس الذات و يكونان في مقام البقاء بعد العبور على ممر الفناء الذي سماه (السهروردي) بمقام التلوين، و هما غير الأنس و الهيبة الذين يذهبان بوجود الفناء في مقام التمكين(٢) و الهمداني حذا حذو الحلاج في سيره نحو ذروة التصوف و في رياعياته التي عبربها عما في اعماقه من الحب الاهيم تجاوز بها مقام التلوين وصولاً الى مقام التمكين و هو الفناء الصوفي الاسمى اذا صح التعبير او كماعرفه السهروردي: ((المقصود بالتمكين ان ماكشف به لايتوارى عنه ابداً و لايتناقص بل يزيد)) عوارف المعارف للامام السهروردي ص٣٥٦ــ٣٥٧. و حينما نتجول في عالم الهمداني نراه في أحوال شتى: يبحث عن الحقيقة يجدها تارة و يخيب تارة اخرى، و قد نراه يعيش بين التفاؤل، و التشاؤم سائلاً عن الفروق الاجتماعية التي تسود بين بني الانسان، و احياناً نراه تتملكه حالاته بحيث يتضاءل امامه العالم باسره، و لذلك يشطح قاصداً ان يعرف حقيقته لمن لايفهمون منطقه، و ها هو يشطح قائلاً:

بزفرتي احرق الجبال و الصخور
بزفرتي اشعل الصحارى و البحور
أتلبي مطالبي كلها
ام اشعل ناراً لم ترها الدهور؟

***

انا الطير الناري مدهش أنا حقيقي
اجعل العالم رماداً ان ابسط اجنحتي
و ان صور النقاش تمثالي يوما
يحترق الكون من تأثير صورتي

اى حب هذا الذي الهب قلبه، و اى قلب هذا الذي اتسع لهذا الحب العارم؟ ان هذا الحب هو نفس الحب الذي الهب قلب البسطامي و إبن الفارض و الحلاج و غيرهم من متصوفة العالم قديماً و حديثاً، لان الصوفية لم تنشأ عن اصول تأريخية تستمد و حيها من الوسط الزماني و المكاني لتختلف باختلاف الجغرافية و التأريخ و انما تنشأ من وحى الذهن و الذوق و تستصفى من حوار العقل و المنطق، و تبعاً لذلك اصبحت استنتاجات الصوفية واحدة او متشابهة على مر العصور و خاصة عند عباقرة التصوف الذين وصلوا الى قمته بعد تجردهم من الأمور المادية. و مع ذلك نرى الهمداني متأثراً بالحلاج في هاتين الرباعيتين و غيرهما، لان الحلاج كذلك يقول: ((لو القى مما في قلبى ذرة على جبال الارض لذابت)) (انظر الطواسين ص٨٦.

ولكن نستطيع ان نقول ان الهمداني تجاوز الحلاج من حيث الاسلوب و وجه الخطاب و تأثر الهمداني بالحلاج امر طبيعي اولاً لان الحلاج كما قلنا من قبل هو صاحب الفكرة الحلاجية التي احدثت بعده انقلاباً بعيد المدى في الفلسفة الصوفية و ليس من المعقول أن يكون شخص مثل الهمدانى المطلع على كافة علوم عصره بعيداً عن عوالم الحلاج و لم يتأثر به اضافة الى ذلك ان الهمداني صرح باسم الحلاج في بعض رباعياته: كما نرى في هذه الرباعية:

من آن رندم كه طيرم از شهان باج
بشوشم جوشن و بر سر نهم تاج
فرو ناید سر مردان بنا مرد
اطر دارم كشندمانند حلاج

ان الهمداني في بعض رباعياته و خاصة في الرباعيتين اللتين ذكرناهما يتحدث عن قوته الروحية الخارقة التي استمدها من مبدع الوجود، و لذلك كما صرح بها انه يستطيع إن اشعل ناراً يحترق بها الكون و ما فيه. إن مضمون قول الهمداني يؤيد النظرية القائلة: بان الصوفية يصلون الى الاقرار بارادة الانسان و قدرته عن طريق الصفة الالهية للانسان التي تمنحها الارادة الفاعلة.

و احياناً نرى باباطاهر فانياً بمشهوده عن شهوده، و بموجوده عن وجوده و هذه الحال يسميها الصوفية: بالفناء عن شهوده، او وحدة الشهود كما قدمنا. و ها هو في هذا النص يصرح بذلك:

اذهب الى الصحارى اراك في الصحارى
اذهب نحو البحار اراك في البحار
انظر الى الدنيا و ما فيها كائن
اراك في كلها كالشمس في النهار

و ابن عربي يقول:

لقد صار قلبى قابلاً لكل صورة
فمراعي لغزلان و دير لرهبان
و بيت لأوثان و كعبة طائف
و الواح توراة و مصحف قرأن
أدين بدين الحب انى توجهت
ركائبه فالحب ديني و ايماني

من هذه الابيات يظهر ان الوجود عند ابن عربي مع كثرته الظاهرة يرتد الى مبدأ واحد هو الله تعالى الخير المطلق، و الكمال المطلق، و حاول بفكرته هذه ان يتجاوز إطار تناقضات الواقع و صراعاته، و كانت فلسفته محاولة لازالة كل هذه التناقضات، و حل كل هذه الصراعات على مستوى الفكر و العقيدة و انتهى الى اعتناق عقيدة الحب الشامل و الدين العالمي و من هذه النظرة الى الوجود يتسع قلب العارف عامة و ابن عربى خاصة ليسع الاديان كلها و يضمها الى دين واحد، و نجد انعكاس هذه الفكرة في فلسفة هيجل الذي يرى كل صور الاشكالات و مظاهر المتناقضات، و ما يبدو من سعى بعضها الى تحطيم بعض في طريق العنف و الآلام.

فاذا ما تمت العودة بها الى جذورها الاولى الى ساحة الوجود المطلق في الفكر ظهر عندئذ تألف ما كان مختلفاً و اتحاد ما كان متناقضاً، فزالت بذلك الانانيات و قضي على العنف. و دين الحب الذي اشتهر به ابن

عربي نراه بصورة واضحة في بعض رباعيات الهمداني منها:

قوله: طوبى للذين لايعرفون رؤوسهم من اقدامهم
و لا يميزون بين اليابس و الرطب وسط اللهيب
و لايرون الكعبة و الكنيسة و الدير
و المصنم داراً خالية من الحبيب

ان مقام الهمداني: و ما حوته اقواله بصورة عامة اقرب الى وحدة الشهود التى مربها بعض اقطاب التصوف قبل عصره و بعده و انعسكت في الفاظهم الشفافة: كالبسطامي (المتوفى ٢٦٠هـ) و الجنيد البغدادي (المتوفى ٢٩٨هـ)، و ذو النون المصري (المتوفى ٢٤٥هـ) و الحلاج (المتوفى ٣٠٩هـ)، و ابن الفارض (المتوفى ٦٣٢هـ) و غيرهم، و لذلك نرى ان لاتنسب وحدة الوجود الى باباطاهر في صياغتها الفلسفية التي يعد ابن عربي (المتوفي ٦٣٨هـ) أول من اعتنقها من بين المسلمين.

ان كان القلب هو حبيبي فاين الحبيب
و ان كان الحبيب هو القلب فما يدعى قلبى الكئيب
ان القلب و الحبيب قد امتزجا
و لم اعد اعرف الفرق بينهما إنه امر عجيب

من البيديهي ان ظاهر هذا النص يدل على ان باباطاهر كان يعتنق المذهب الحلولي الذي اشتهر به بعض الصوفية و على رأسهم الحلاج شهيد العشق الالهي الذى اضطربت فيه اراء الباحثين منهم من حسبه حلولياً، و منهم من نسب اليه الاتحاد، و منهم من يرى ان الحلاج كان موحداً و منزهاً لله تعالى و هذا الرأى على ما يبدو ارجح الاراء لان الحلاج في مجموعة اقواله لم يصرح بأكثر ماصرح به الشيخ البسطامى في قوله: سبحاني سبحاني، و ما في الجبة الا الله، و باباطاهر العريان في رباعيته هذه و ابن فارض في قوله:

فلم تهوني مالم تكن في فانياً
و لم تفن مالم تجتلي فيك صورتى
هو الحب ان لم تقض لم تقض مأرباً
من الحب فاختر ذاك اوخل خلتي

و لكن يد السياسة لعب دوراً كبيراً في استشهاد الحلاج كما اثبته بعض الباحثين.

و يقول الحلاج نفس المعنى الذي قاله الهمداني لاغير:

انا من اهوى، و من اهوى انا
نحن روحان حللنا بدنا
فاذا ابصرتني ابصرته
فاذا ابصرته ابصرتنا

اذن هذه الاقوال ليست الا تعبيراً عن معراجهم الروحي الذي انتهى فيه الصوفي الى مقام الفناء التام الذي هو الدرجة القصوى للفناء.

و في حال الصحو يقول الحلاج: ((من ظن ان الالهية تمتزج بالبشرية، و البشرية تمتزج بالالهية فقد كفر، فان الله تعالى تفرد بذاته و صفاته عن ذوات الخلق و صفاتهم..)) (انظر كتاب الطواسين للحلاج المناجيات ص٩٣).

و قد مثل الحلاج الوصول الى الحقيقة تمثيلاً جميلاً و فريداً و هنا ننقل منه بعض الفقرات: الفراش يطير حول المصباح الى المصباح، و يعود الى الاشكال، فيخبرهم عن الحال بألطف المقال، ثم يمرح بالدلال طمعاً في الوصول الى الكمال، صورة المصباح علم الحقيقة، و حرارته حقيقة الحقيقة، و الوصول اليه حق الحقيقة، فيلقى جملته فيه، و الاشكال ينتظرون قدومه، فيحذرهم عن النظر حين لم يرض بالخبر، فحينئذ يصير مثلا شيئاً متصاغراً متطائراً فيبقى بلا رسم و جسم و اسم و وسم..)) (انظر الحضارة الاسلامية في القرن الرابع الهجري تأليف الاستاذ ادم متز، نقله الى العربية محمد عبدالهادى ابوريد المجلد الثاني ص٦٣-٦٤.

و لابد ان نقول: ان الحقيقة تتجلى على قدر مقامات العارفين بحيث يمكن ان تظهر حقيقة واحدة لمجموعة من فطاحل المعرفة، و لكن يختلف تأثيرها حسب مستوى تطورهم في هذا الميدان و قوة استجاباتهم للتجليات، و تبعاً لذلك يعبر كل واحد منهم مما يشاهد

من مضات الحقيقه على قدر نضجه و استعداده الروحي و لذلك نرى اقوالهم متباينة و هذه الاقوال المتباينة انعكاسات نشاهد فيها احوالهم في حال نشوتهم الروحية كما قال الشيخ الجنيد البغدادي: ((لون الماء لون انائه)) حين نتمعن بدقة في رباعيات الهمداني او مقولاته السامية المسماة (الكلمات القصار) نحس باننا لسنا مع شخصية واحدة من شخصيات الصوفية، بل كأننا نعيش مع كوكبة من أبرز شخصياتهم، و لنوضح هذا الامر بمقولات الصوفية مستهلين بقول الهمداني:

((التقرب الى الله ببذل الدنيا فعل الصالحين، و ببذل النفس فعل المريدين (اى المشتاقين) و التقرب الى الله بالله فعل العارفين)) ما اشبه هذا القول بما قال بعض اقطاب العارفين منهم البسطامي الذي قال: ((خرجت من الحق الى الحق..)) او قوله: ((للخلق احوال و لاحال للعارف، لانه محيت رسومه وفنيت هويته بهوية غيره، و غيبت اثاره باثار غيره)) و قال ابوبكر الشبلي لرجل: ((اتدرى لم لايصح توحيدك؟)) فقال لا فقال: ((لانك تطلبه بك)): اى تطلب الله تعالى بنفسك. فالشبلي يطالب هذا الرجل برفع الاثنينية. و قد صرح الحلاج بهذا المعنى: بيني و بينك إني ـ فارفع بفضلك اني من البين و كذلك يقول الحلاج في (طاسين النفطة): ((رايت طيراً من طيور الصوفية عليه جناحان، و انكر شأني حين بقي على الطيران، فسألني عن الصفاء. فقلت له اقطع جناحك بمقراض الفناء و الا فلا تتبعني..)) (انظر كتاب الطواسين للحلاج ص٣٨) و يقول الهمداني: ((انتهاء العقل الحيرة، و انتهاء الحيرة الى السكر)) كما يقول: ((آخر المعرفة و كمالها التسليم لامر الله))

انا بحرفى ظرف يرى
و نقطة اعطيت للحرف ثمناً

هذا البيت من رباعية الهمداني التي تحدثنا عنها في اول هذا البحث نجد انعكاسه في اقول ابن العربي هذا: يا خالق الاشياء في نفسه
انت لما تخلقه جامع
تخلق ما لا ينتهى كنه
فيك فانت الضيق الواسع.

هنرى كوبان يرى ان كلاً منا يرى نفسه في ابن عربي، و ذلك لان ابن عربى تجليات مختلفة على قدر كل باحث. و كذلك نحن نجد مصداقية هذه النظرة في الهمداني. من هذه النماذج التي قدمناها في هذا البحث من رباعيات الهمداني، و كلماته القصار يظهر ان الهمداني قد وصل مكاناً مرموقاً في العرفانى الالهي، و كان من جهابذة عصره، و هذه حقيقه ترينا الاحوال المختلفة التي انعكست في رباعياته كالوجد و البسط و الحضور و غيرها من الاحوال السامية و ان كان هناك من يستنبط من اقوال الهمداني معنى الحلول، و الاتحاد، و وحدة الوجود، و لكن هذا نوع من التخبط لان على الباحث ان لايحمل الكلمات التي فاه بها الهمداني في شطحاته لما وصل الفناء التام، و جرب وحدة الشهود اكثر مما تحتمل عن طريق التأويل المتعسف، لان هذا التخبط بعيد عن روح الهمداني، بل هو التجاوز من الحد الذي وضعه الهمداني لنفسه فى حالة الصحو، باباطاهر مع تربعه على عرش الايمان، و سيطرته التامة على نفسه و مكانته المرموقة لم يكن ناسياً حقيقته كانسان معرض للخطأ و العصيان، و ها هو يصرح بذلك:

انا الانسان الذي اقترف الخطايا
بيدى قدح و باخرى كأس الحمايا
اذا لم تخطأ انت فكن ملكاً
انا من ادم و حواء ورثت الرزايا

و هذا التواضع من شيمة اكابر العارفين و كذلك قال البسطامى: ((مادام العبد يظن ان في الخلق من هوشرمنه فهو متكبر)) (انظر شطحات الصوفية/ الدكتور عبدالرحمن بدوى الطبعة الثانية ١٩٧٦.

في الحقيقة ان الامر الذي اتفق عليه اقطاب التصوف هو: ان الاقوال التي فاه بها العارفون و يفهم من ظاهرها معنى وحدة الوجود و الحلول.. ليست

الاشطحات تفيض في حالات فنائهم عن صفاتهم و بقائهم بصفات الحق، و لذلك نرى اكثرهم عند صحوهم يعودون الى الحق و الاعتدال. و هذا البسطامى الذي قال في شطحاته: ((سبحاني)) انه سئل فقيل: متى يصل العبد الى الله تعالى؟ فقال البسطامى: يا مسكين! و هل وصل اليه احد! لو بدا للخلق منه ذرة ما بقي الكون و لا ما هو فيه! (انظر شطحات الصوفية/ص١٠٨) اذن فالاجدى ان توصف اقوال الهمدانى في شطحاته، بأنها نفثات فاضت بالمحبة الالهية و استبدت بها وحدة الشهود و ليس هناك حلول و لاصيرورة و لا اتحاد، و وحدة الوجود.

و هكذا استطاع باباطاهر الهمدانى الكردي ان يبلغ ذروة التصوف بعد ان تحرر من اوهاق الجسد و قيود النواميس المادية، و امتطى صهوة جواده سباقاً كل اقرانه، و سما نحو عالم الخلود حراً، لان عند اهل الحقيقة: ((الحر من خرج عن الدنيا قبل ان يخرج منها)) و الهمدانى يشير الى هذه الحرية بقوله:

انا الدرويش الذى يدعى قلندر
بلا مأوى و لاجاه و لاحشم و مظهر
حين اصبح اطوف الكون وحدي
و في الليل مضجعي ارض و وسادتى حجر

المصادر:

١. إحياء علوم الدين ـــ الجزء الخامس. كتاب عوارف المعارف ـ الامام السهروردي.
٢. الحضارة الاسلامية في القرن الرابع الهجري. تأليف الاستاذ آدم متز ـ نقلة الى العربية محمد عبدالهادى ابوريده الجلد الثاني ـ الطبعة الرابعة.
٣. فصوص الحكم ـ للشيخ الأكبر محي الدين بن عربى بقلم ـ ابو العلا عفيفي ـ الطبعة الثانية.
٤. التصوف الاسلامي في الأدب و الأخلاق. الدكتور زكى مبارك ـ الجزء الأول و الثاني.
٥. اسطورة الحلاج ـ سامى خرطبيل الطبعة الأول.
٦. التصوف و الطريق اليه ـــ عبدالرزاق نوفل الطبعة الأول.
٧. قصة الفلسفة اليونانية ـ الأستاذ احمد أمين.
٨. نقص أوهام المادية الجدلية ـ الطبعة الثانية الدكتور محمد سعيد رمضان البوطي.
٩. فلسفة التأويل ـ د. نصر حامد ابوزيد الطبعة الأول.
١٠. الطواسين المناجيات ـ الحلاج.
١١. التصوف الثورة الروحية في الاسلام. الدكتور ابو العلا عفيفي.
١٢. حلية الأولياء ـ لأبي نعيم الأصفهانى الجلد العاشر.
١٣. حرية الفكر و ابطالها في التأريخ سلامة موسى.
١٤. دائرة المعارف الاسلامية ـ الجلد الثالث.
١٥. الرسالة القشيرية ـ سلام العالم ابي القاسم القشيرى.
١٦. اصول الفكر الماركسي ـــ تأليف أو غست كوردو ترجمة مجاهد عبدالمنعم مجاهد ـ الطبعة الأول.
١٧. المنجد في اللغة و الأعلام ـ الطبعة الثالثة و العشرون.
١٨. باباطاهر وحيد دستطردى.
١٩. باباتاهيرى هەمەدانى مەشهور بە عوريان.
٢٠. گەنجينە ـ دلزار.
٢١. دەقەكانى ئەدەبى كوردى ـ علادين سجادى.
٢٢. السلفية ـ الدكتور محمد سعيد رمضان البوطى.
٢٣. النزعات المادية في الفلسفة العربية و الاسلامية حسين مروه.
٢٤. ولاية الله ـ ابراهيم ابراهيم ملال ((تحقيق)) تأليف ـــ الامام شوكانى.
٢٥. نشأة الفلسفة الصوفية و تطورها الدكتور عرفان عبدالحميد فاتح.
٢٦. الشعر الصوفي ـ عدنان حسين العوادي.
٢٧. رباعيات باباطاهر و فلسفة التصوف. الحلقة الأولى و الثالثة ـ محمد سالار شيخ على.
٢٨. مێژووى ئەدەبى كوردى. عەلادين سجادى.
٢٩. تأريخ الفلسفة اليونانية/ الطبعة الاولى /١٩٧٧.

ابراهيم فتاح

عطورٌ من زهور البيتوشي

لقد كتب القدر على نابغة زمانه عبدالله بن الشيخ حمدالكردى الآلانى البيتوشى أن يهجر مسقط رأسه و موطن أجداده كوردستان الأبية لأى سببٍ كان من الأسباب التي نوقشت في مكانها، متوجها الى جنوب العراق، حيث الخليج و بلدة الاحساءً حتى يقضي فيها نفائس أعوام عمره في التدريس و الافتاء و تأليفات في غاية العلمية و الاتقان و الجمال، و كان بجانب ذلك شاعراً مجيداً، فأشعاره التي وصلتنا يمكن أن تعد أقوى برهان لا على كون البيتوشي محرزاً مكاناً عالياً بين الشعراء فحسب، و إنما على براعة الشاعر في أداء تلكم الأشعار، و على تمكنه من اللغة العربية و أساليبها، و دلالات ألفاظها على مدلولات تتوخى في أماكنها المناسبة، لاجرم أن الثروة اللغوية، و التمكن على استخدام المفردات في المواضيع التي تناسبها، من أهم الشروط التي يجب توفرها لإيصال الشاعر الى مرتبة المقتدرين، و عندما تقرأ أشعار البيتوشى تتيقن من تفوقه النادر الباهر في هذا المجال و كيف لا؟ و قد يروى أنه كان حافظاً لقاموس الفيروزآبادي بمجلداته الأربعة التي يصعب حفظ أربع صفحات منها على أغلب حذاق أيامنا.

و الشعر رغم كونه مادة ثمينة تعتصر من قلبِ الشاعر، و المخ الذي تجول فيه أخيلته و أفكاره الاّ أنك تجده محفوظاً في مشعر الشاعر كشئ سد وراءه باب يمنع الوصول إليه الاّ بمفتاح يفتحه، و لعل هذه هي التي أحوجت الشاعر إلى صخر أومية أو معتصم أو سيف دولة، حتى ينفجر المشعر و ينهمر ما في داخله.

و لعل حاكم الاحساء الشيخ أحمد بن عبدالله، كان ملهم البيتوشي في جلّ قصائده هو يمنح الدرر و المعانى، فينظمها البيتوشى في الالفاظ و المبانى.

و اذا كان الملهمون للشعراء متفاوتين فيما بينهم في الثقافة و الاقتدار و نوع العلاقة مع الشاعر، فلعل حاكم الاحساء يتصدر الملهمين نفعا و تعزيزاً، فهو بجانب صداقته الحميمة للشاعر، و علاقته الوطيدة، و إغداقه الهبات و الهدايا على الشاعر الى اقصى غايات المنح و العطاء كان عالماً مثقفاً، و شاعراً بارعاً، بل كان يرد على أشعار و قصائدٍ قالها فيه البيتوشى بما يماثله تعبيراً و تفكيراً، و وزناً و قافية، و ربما أتى في تلكم الردود و الإجابات على قصائد الشاعر باخيلة جميلة، و ألفاظ معبرة في تقدير الشاعر و تبجيله، ما تسبب في إثارة الشاعر و تفجير طاقاته الشعريه و

التعبيريه أكثر و أكثر، فيتسبب كل ذلك في زيادة الانتاج الشعرى لدى الشاعر و ترقيقه و تنميقه.

و في هذه الوريقات يسرنا أن ننشد قصيدة من هذه القصائد التي قالها البيتوشى في مدح حاكم الاحساء الشيخ أحمد، و نمر بأبياتها مر المتأملين أحياناً و العابرين أحياناً أخرى، مشيرين الى ما تمكن الاشارة إليه مما خطر بالبال، رغم سوء الأحوال.

و هذه القصيدة و إن كانت في مدح الحاكم المذكور، الاّ أنّ الشاعر بدأها بغناء حزين، شاكياً من جور الزمان، و أحكام الأيام على غرار ما نجده في مطالع المتنبى في كافورياته، ضارباً أمثلة مضحكة من اعمال الزمان، و توزيعاته على الخلائق. مع الفخر بنفسه و أهله و شعبه، و صانعاً فيها ألوانا من المحسنات البديعية كعادة الشعراء في تلكم الأيام، يقول فيها:

(١) {أما أتى للدهر أن يستكين
فتنجلي غمرة قلبى الحزين}

و يبدو أن الشاعر انتظر استكانة الدهر و خضوعه و إنقياده مدة لايستطيع أن ينتظر أكثر منها، فلذلك إستخدم (أما) المفيدة على الماضى معنى العتب دون العرض، و هذا العتب من الشاعر على عدم خضوع الأيام، و كفه عن إيذاء الأنام اشارة إلى أن الزمان فعل بهم الأفاعيل، و حملهم من مصائبه ما لاقبل لهم به.

و الشاعر عندما عاتب الدهر على عدم استكانته، لم يسكت عن بيان السبب الذي دفعه الى عتابه هذا، لذا أتى بالفاء السببية في بداية العجز للاشارة إلى انّ طلبه خضوع الدهر، و إنقياده انما هو لكى تنجلى الشدة التى غمرت قلبه الحزين.

ففاعل (أتى) هو المصدر المؤول (أن يستكين) في محل رفع، أما الفعل في الشطر الثاني فهو و ان كان منصوباً بأن المصدريه المقدرة، لكنه يقرأ ساكناً حفاظاً على الوزن. ثم أشار الى أفاعيل الدهر و غمرة قلبه فقال:

(٢) {لقد ألانت مزن أحداثه
صم الرواسى و أبى أن يلين}

و ما أكثر الجمال و أجمل المبالغة في هذا البيت إنه لعمري من روائع الشعر و بدائعه، أبدى فيه الشاعر مبالغتين جميلتين، ثم جعلهما تتصارعان، فكان كل واحد منهما يحاول الغلبة على الأخرى.

فهذه مزن حوادث الدهر، أى سحابها المملوء مصائب و كوارث ترمى وجه الأرض بأرزائها الفتاكه محطمة كل شيء، حتى ألانت شدتها الجبال الثوابت رغم شدة صلابتها و يبدو أنه لم يبق أمامها مايحطمها سوى قلب الشاعر الذي اصبح عاصيا لايلين من شدة صلابة الغمرة التى غمرته، فياله من قلب يكون أصلب من الجبال و صخورها!

و إن اعتبرت اللام في صدر البيت لام جواب قسم كما هو رأى الجمهور و البصريين او لام إبتداء كما يقول غيرهم، فهي مفيدة للتوكيد في الحالتين، و (المزن) هو السحاب المملوء مطراً و (الرواسي) هي الجبال الثوابت، و ما أجمل إسناد (أبى) الى ضمير القلب!، إذ هو يعطي القلب قدرة على الإرادة و الإختيار، حيث يأبي ما لايروق له، و لا يمكن إجباره على ما لايرضاه.

و من هنا يبدأ الشاعر بإيراد أمثلة عجيبة من أعمال الدهر مع فئات الناس و طبقاتهم، فلنسكت نحن، ولنستمع إلى الشاعر ليقول:

(٣) {كم من هجين دمث مبركاً
و حرة و جناء تشكو الوجين}

و التعبير بـ (كم) الخبرية لافادة التكثير و المبالغة في ما أصبح تمييزاً لها، فالهجين الذي يعني اللئيم و الحقير، كان من حق الزمن أن يهينه مهملاً بعيداً، الاّ انك تراه دمث المبرك، اى ليّن المقام، يتنعّم على السرر و الأرائك المنمنمة، و في مقابله ترى الحرائر الوجناء اللاتى تشبه خدودهن ورق الورد حمرة و زهواً، ترامن شاكيات (الوجين) أى الارض الصلبة التي إفترشنها، فهذه عادة الدهر و عدله!

و ربما أعجب الشاعر بالطباق الذي اصطنعه بين (هجين) و (حرة) من جهة و بين (دمث) و (الوجين) من

جهة أخرى، أما التمييز (مبركاً) المستخدم في الحقيقة للبعير فيصور (الهجين) تصويراً لاذعاً، فهو يريكه في صورة حيوان لايعقل، و مع ذلك رفعه الدهر، و لين منزله و سكناه.

كان ذلك مثالاً لغرائب فعلات الدهر، و انظر أيضاً الى آخر منها:

(٤) {و جاهلٍ في منصب شامخ
و عاقل في أسفل السافلين}

و السافلون هم الذين في الدون من الدرجة لضعف سبب لهم ذلك كشيخوخة او طفولة أو مرض أو صفة محتقرة. و هل هذه عدالة في المنح؟ الجهال في اعلى العالين، و العلماء في أسفل السافلين، فهذه طبيعة الدنيا و ديدنها، و الحق أنّ ذلك لم يأت إلاّمن خستها، فهي جيفة و طلابها كلاب، كما هي لاتعدل في ميزان الله تعالى جناح بعوضة، فليفز بمتاعها الغرور الجهلاء و ليؤجل نصيب العقلاء الى يوم يغنى فيه الفناء و يؤبد معه البقاء.

هذا و ما أجمل هذه المقابلة التي تلاحظها بين شطري البيت! و ربما ذكر هذا البيت بقول الشاعر:

(كم عالم عالم أعيت مذاهبه
و جاهل جاهل تلقاه مرزوقاً)

و يستمر الشاعر في ايراد الأمثله من أفاعيل الدهر العجيبة فيقول:

(٥) {و باتر أفنى شباه الصدى
في خلق رهن الزوايا رهين}

و ليس باتراً واحداً، بل كثير منه، لأن الواو اذا كانت عاطفة، فقد عطفته على (هجين) و اذا كانت بمعنى (رب) فهي أيضاً نظيرة (كم) في إفادة التكثير.

و الشاعر يمثل بهذا البيت لغدر آخر للدهر الذي لايعطي الحق لمن يستحقه، فكثير من البواتر اي السيوف القواطع، أكلت الصدأ ـ أى الحمرة المتكونة عليه نتيجة رطوبة الهواء ـ شباه وحدته و رونقه، و هي مغمدة في أغماد بالية، و مطروحة في الزوايا، محفوفة بالحشرات و الفئران، و قد ركز الشاعر على هذه الحالة للباتر، لأن من حقه ان تغمد في اغماد أنيقة مطرزة، و تستل عند الضرورة، و يدافع بها عن العرض و الحمى، و لهذا قال:

(٦) {و هو اذا ما عبست أوجه ال
أقران يوم الروع نعم القرين}

(ما) زائدة تفيد توكيداً، و (الاقران) الاكفاء في المنازلات، و عبوس وجههم، كناية عن شدة الشدائد في الوغى التي قد تؤدي الى التطام أمواج المنايا، لذا تتغير وجوه الأبطال، و تعبس متضجرة خائفة.

فالشاعر أتى بهذا البيت خبراً أو صفة أو حالاً من الباتر الذي لم يعرف الدهر قيمته و لم ينزله منزلته، مع أنه نعم القرين في مثل هذه الأيام العصيبه، لانه يدفع عنك أذى الأعداء، و يسبب لهم إفناءاً او يرغمهم على التقهقر فارين هاربين {شريطة ان يكون في كف فارس بطل}.

فالمخصوص بالمدح هو الضمير في الشطر الأول، و جواب الشرط محذوف لوجود الدليل عليه، و التقدير: (فهو نعم القرين) او (فنعم القرين هو) أي بحتميه الفاء في التقدير في المرتين، لوجود داعيها، و هو كون الجواب اسميه في الاولى، و ماضياً جامدا في الثانية

و هذا البيت يضاف الى أبيات كثيرة يمدح فيها أكابر الشعراء سيوفهم البتارة و يعدونها أصدق الأصدقاء، و الوسيلة الوحيدة للوصول الى المعالى و نيل الأمجاد، فلهذا لايستبعد من الشاعر أن يقول:

(٧) {و طالما كان مفدى من ال
أبطال بالآباء ثم البنين}

(ما) في البيت كافة، فسوغت دخول الفعل على الفعل، و البيت كله بيان آخرلاهمية الباتر، و حبّه الشديد لدى الأبطال المجاهدين، لأنهم يفدون السيوف بآبائهم ثم أولادهم، كأن يقولوا لها:

(فداك آباؤنا و أولادنا).

و في البيت مبالغة شديدة في حب هذه السيوف من قبل أصحابها، فهى أحب إليهم من آبائهم و أولادهم،

لأنها يذاد بها عمن هو أحب من الآباء و الأولاد ألا و هو العرض و الأرض، هذان العزيزان اللذان يهون في سبيل الذود عنهما كل ما يحلو و يغلو. و ربما كانت المبالغة في بيت البيتوشي أشد من قول أبى تمام في بائيته، مجسداً شدة حب عمورية في قلوب الروميين حيث يقول:

(أم لهم لو رجوا أن تفتدى، جعلوا
فداءها كل أم برة و أب)

فالبيتوشي يدعي أن الأبطال يفدون السيوف بآبائهم و أبنائهم، رغم كون السيوف و سيلة، أما الحبيب حبيب فادعى ذلك الإفتداء منهم في حق الوطن الذي هو غاية.

و من يدرى أن الشاعر لم يرد بتقديمه الآباء على الأبناء في التفدية المبالغه في ذلك؟ فهو (بمنزلة التضحية بالأنفس قبل) النفيس، فطبيعة المنازلات تقتضى أن تضحى بالصغار في سبيل إبقاء الكبار، او يقدم الشباب الأقوياء على الشيوخ الضعفاء، او يرسل الجندي الصغير قبل الضابط الكبير، فبناء على هذه القاعدة، و نظراً الى ما تفيده (ثم) من الترتيب و التراخى، كان المفروض أن يفدوا بالبنين ثم الآباء، و لكنهم لم يفعلوا لما ذكر.

هذا و ربما لم يقتنع القلب بأن يعلل التقديم و التأخير، بكون الشاعر مجبراً من الالتزام بالقافية، اذ لا يظن بمثله أن يكون عاجزاً عن الاتيان بما يرومه ألم يكن بإمكان الشاعر ان يقول مثلا:

(و طالما فدّاه الأبطال بال
أولاد منهم ثم بالوالدين)؟

بل ربما كان هذا القول أجمل مما قاله لجواز حمل الوالدين فيه على الأبطال أنفسهم أو على آبائهم، بخلاف ما فى تعبيره.

كانت هذه التى ذكرها الشاعر هي حالة السيف الباتر، و نصيبه الذي خصصه له الدهر فلنعرف حالة (السيف الفاتر) الذي لايقطع و لاينفع، لنر حصته و مكانته، فهى حتماً على خلاف مانتوقعه، و لنستمع الى هذه الأبيات الثلاثة التى تصور لنا حالته صورة داخل إطار من الهزل و التجاوز و الاعتداء على حد ما قال: [٨]

{و فاتر الحد يرى حمله
فخراً أثيلا عاتق الدارعين}

يا سبحان الله من دارعين كهولاء! إنهم لبسوا الدروع السابغات كى يواجهوا خصومهم في المواجهات التي قد تسلب منهم أرواحهم، فما عليهم سوى التسلح بأسلحة حامية لأنفسهم و مهلكة لاعدائهم، و هى المواضى من السيوف التي تقطع الأجسام على اشكالها تقطيعاً، فما شأنهم في حملهم فاتر الحد الذي اصبح كالعصا؟ بل لاحملهم له فقط، و انما فخرهم بحمله فخراً أثيلا و أصيلاً!!

فمفعولا الفعل القلبى (يرى) هما (حمل) و (فخرا) أما فاعله فهو (عاتق) المتأخر عن المفعولين.

ثم أشار الى مزيد من تنعم الفاتر و قال:

{مصقل في حلل و شيت [٩]
بعسجد محض ودر ثمين}

و هل يكون كالباتر مزنجراً، و مهملاً غمداً و موضعاً أقصى غاية الإهمال؟ كيف يمكن ذلك؟ فهو فاتر لانفع فيه، لذا يجب أن يعتنى به، و يصقل كالمرآة، و يغمد في غمد جديد بل يجب أن لايكتفى بكونه جديداً، بل لابد من تزيينه بغطاءٍ من الذهب الخالص، ثم تركيب مزينات أخرى على هذا الذهب، من الدرر الثمينة، و اليواقيت النيفسة.

هذا و قد ذكر الشاعر رأى الدارعين الذين حملوا هذا الفاتر مفتخرين به بعد أن بالغوا في الإهتمام به، و تغميسه في الذهب و اللآلي، الا أنه لا يؤيدهم في زعمهم بل له رأى يخالف رأيهم مخالفة شديدة، حيث قال:

{يشقى به الكاهل من غير جد [١٠]
وى، فهو كالاثم على الآثمين}

ويبدو أنه لم يقل الا الحقيقة، و لانظن أن في رأيه مبالغة او تجاوزاً، فالسيف الذي لايحقق الغاية المتوخاة من حمله، من الذب عن الحرمات، و الذود عن

الحمى، ليس الا عبئاً على الكاهل الذي حمله، فهو لايرهب العدى، و لايبعد عنك الردى، اذن ليس هو الا شبيهاً بذنب على عاتق من إرتكبه فكما أنه لايجنى من الذنوب غير الضرر و العقوبة الرادعة، كذلك هذا السيف لاينتج الا ضرراً، و هلاكاً لمن إنخدع بحمله.

و هذا التعبير الذي صاغه الشاعر يشبه حمل الفاتر على أعناق الدارعين بحمل الاثام على أكتاف الآثمين، و لا مانع من إعتبار الجار حشواً في البيت حتى يعتبر حمل الفاتر إثماً حقيقياً من الآثام، فهولاء الذين لبسوا الدروع و تسلحوا بما و جدوه من الاسلحة، إنما اوجبوا على أنفسهم أمراً له خطره، فهم أوهموا من حولهم من الشعب و العشيرة و الأقارب أنهم سيحمونهم من كل خطر يريد أن يحدق بهم، فهم لذلك يتكلون عليهم نائمين قرير العين مرتاح البال، الا أنه بعد المنازلة و المقابلة مع المعتدين تظهر نتيجه على عكس ما كانوا ينتظرونه، لأنهم لايتوقعون أن تكون الاسلحة التي بحوزة حماتهم سيوفاً كالسيوف الخشبية التي لاحول لها و لاطول، لذلك ينهارون أمام الأعداء، ضعفاء أذلاء.

هذا و لامانع أيضاً من أن يراد بالسيفين و ما جرى لهما من مواقف الناس تجاههما حقيقة سيفين حديديين عوملا هكذا معاملة، الا أن الذي يميل القلب إليه، و يوشك ان يذعن بأنه مراد الشاعر هو المعنى المجازى للسيفين، و ما أروع ان يكون هذان السيفان رمزين للصناديد و الرعاديد من الرجال! اذ ليس بإمكان المرء ان ينكر بأن الدهر في جميع أزمنته و أمكنته قد يترك أفاضل كثيرين من العلماء و الشجعان و أصحاب الكفاءات، جاعلين إياهم في زوايا النسيان من غير ما اعطائهم حقوقهم التي يستحقونها، أو إناطة أعمال شريفه إليهم لانهم اهل لها، بل هم أولى بحملها من غيرهم و في مقابل هؤلاء تجد أناساً من الجهال و الجبناء و الأنانيين، و قد إعتلوا مناصب ليسوا أهلاً لها، و أنيطت إليهم اعمال هم أجانب عنها، يطلب منهم أن يعطوا نفعاً لم يحسوه، أو يبدو علماً لم يعرفوه! و هم قبلوا ذلك لانهم لايستحون، فيستفيدون أمانيهم الدنيئه على حساب الأكفاء و الحق و الفضيلة، و لكنهم لايفيدون، و بهذا حملتهم أكتاف الدارعين من قادة البلاد، و أغمدوهم في دور ضخمة و أبنية فخمة، و طرزوهم بألوان من الهدايا و المراكب و المطاعم الشهية و الملابس النقية، و هذا هو عادة الدهر، و لا حول و لاقوة الا بالله.

و اذا كان الدهر مغرماً بإصدار أحكامه العوجاء على الأمور، و تعيين الأنصبة في التوزيع، فلاشك أن أمامك ألواناً من الأمثله التي تشمئز منها، و تعجب كثيراً الأذهان التي لم تخبر الدهر و عمائله، فانظر على سبيل المثال إلى:

(١١) {عيش خزامى الحزن مص الثرى
و مكرع الكراث ماء معين}

فهذا هو الخزامى هذا النبت الجميل الذي يزهر ألواناً من الزهور الجميلة، لذا كان من المفروض أن يكون في قاع مرتو ماءاً عذباً و لكنه حول الى (الحزن) اى الاماكن الخشنة اليابسة، و عندما تاق إلى الماء لم يجد بداً من مص الثرى و التراب الذي حوله حتى يمدّ بحياته هذه الحياة القريبة من المماة، و في مقابله تجد (الكراث) هذا البقل الذي تزعجك كراهة رائحته و مع ذلك يكرع و يمد عنقه لتناول ماء معين عذب صاف لم يصبه كدر و لاقذى، و أنظر أيضاً الى:

(١٢) {و ضيغم في الغاب يشكو الطوى
و للثعالى شهوة المشتهين}

فهل يعقل هذا؟ يشكو الأسد ــ رغم كونه ملك الغابات ـ طوىً و جوعاً، و لايجد مايسد به رمقه، و لكن الثعلب الهزيل الضعيف يملك كل ما يشتهيه المشتهون مما يتلذذ به المتلذذون؟!

و المقارنة في البيت جميلة جداً، و التعجب من حالتى الحيوانين وارد، و مع ذلك قد يعترض على البيت بأن وجاد هذا و فقاد ذاك انما هما من الجد و الكسل فكيف يشبع الأسد و هو في الغاب؟ فهل يعقل أن ينتظر الفريسة حتى تحضر أمامه، مقدمة إليه

نفسها كي يجعلها و جبة دسمة؟! ألم يقل الإمام الشافعي رحمه الله تعالى في القصيدة التي قالها في مدح السفر و الإغتراب:

{و الأسد لولافراق الغاب ما إفترست
و السهم لولافراق القوس لم يصب}

فلابد إذن من الدسيسة وراء الفريسة و الجد في المحاولات لاجل الحصول على الوجبات، فهذا هو الثعلب مترف متنعم لأنه حاول فتناول و جد فوجد. ثم يستمر الشاعر في إيراد مزيد من الامثله العجيبية من فعلات الدهر فيقول:

(١٣) {قد عُطلتْ شهادة الكف وال
خنصر في الحلى من المزدهين}

و يا سبحان الله! من يتعب و ينضح عرقاً؟ و من يتنعم و يشم عبقاً؟ أفلا تنظر الى أصابع الكف لترى خصيصة أصبع الشهادة التي تتحرك مشيرة إلى وحدانية الله تعالى، و معلنة كونه لاشريك له في ألوهيته؟ هذه الشهاده العظيمة التي لاشهادة تعلو عليها، فلو حسبت لهذه الخصلة العظيمة لهذه الأصبع، لرأيتها جديرة بكل تقدير و تكريم بين الأصابع كلها، كيف لا و هي أعلنت هذا الاعلان العظيم و غيرها سكتت متنائمة متغافلة؟ و مع ذلك بقيت هي مهملة عارية، في حين و شحت الخنصر التي كانت رغم صغرها من الساكتات عن الاعلان العظيم بحلى الخواتم فاصبحت تفتخر على صواحبها متكبرة بمالها من الزهو بحليها.

و يبدو أن الدهر لم يكتف بإصدار احكامه على الإنسان و الحيوان و الأسلحة و النباتات و إنما شملت كل موجود وصلت اليه يدا الدهر، ألا ترى كيف تسربت الى مفردات اللغة و شؤون النحو و الكتابة و هذا ما نراه في قوله:

(١٤) {يا لهف تبدو واو عمرو سدى
و همز باسم الله في المختفين}

(يا لهف) ترى ما الذي دفع البيتوشي الى استخدام هذا التعبير المفيد للتحسر، و المستعمل في إظهار الجزع و الأحزان ههنا خاصة؟ و هل كان هذا الظلم المذكور في هذا البيت أشد وجعاً على قلبه من الذي ذكره في سوابقه؟ حتى يتحسر و يتضجر؟ الله أعلم بالذي دفعه الى ذلك، و ربما كان السبب هو توجيه الجور إلى (إسم الله) أو غير ذلك من الأسباب؟

و هذا البيت مثال مضاف الى الامثله السابقه من جور الدهر، في مفاضلة مبنية لاعلى أساس من العدل و الحق، من كتابة و او (عمرو) و حذف الهمزة من (بسم الله)! و ربما لايكون حظ هذا البيت من الجمال و التقدير بمستوى الأبيات التي سبقته، فالاعتراض الوارد فيه منصب على كتابة الواو من (عمرو) و بلافائدة،و حذف الهمزة من (بسم الله) اى و مع فائدة، و إن لم يصرح الشاعر بذلك.

لاينكر اثبات الواو بعد (عمرو) و حذف الهمزة من (بسم الله)، و لكن لكل من الأمرين داعياً دعا إليه، فالواو بدت بعد (عمرو) تمييزاً لـ (عَمرو) بفتح العين من (عُمر) بضمها فلو لم تكتب بعد مفتوحة العين، لما عُرف أيهما هو؟ فلم يكن ظهور الواو اذن سدى، بل كانت له فائدة.

أما الهمزة في (بسم الله) فهى همزة وصل و صفة هذه الهمزة أنها تثبت في الابتداء و تسقط في الدرج، فيقال مثلاً (أدخل) بإثبات الهمزة و نطقها، الا أنها تزول نطقاً في الدرج كأن يقال مثلا: (وادخل) لأن هذه الهمزة توتى بها من أجل التلفظ بالساكن الذي بعدها و عندما يكون هناك درج لايبقى سبب لاثبات الهمزة فلهذا تسقط، لان الحركة التي وقعت قبل همزة الوصل أغنتنا عن إثباتها نطقاً.

و يبدو ان إعتراض الشاعر رحمه الله تعالى يتوجه الى حذفها في (بسم الله) كتابة أيضاً فهو يقول: تركتم كتابة الهمزة في (بسم الله) بعلة عدم نطقها، فلم لم تتركوا أيضاً إذن واو (عمرو) مع أنكم لاتظهرونها نطقاً.

و يمكن الجواب عن هذا الاعتراض بأنه ليس السبب في حذف هذا و إثبات ذاك هو النطق بها أو عدم

النطق، فنحن لانتلفظ بالحرفين كلتيهما، و لكننا أثبتنا واو (عمرو) لما ذكرناه، أما الحذف لهمزة (بسم الله) فعلله اللغويون بكثرة الاستعمال اى التسمية، و يؤيده انهم أثبتوا الهمزة في اللفظة عينها في قوله تعالى (اقرأ بإسم ربك) اذ لاكثرة في استعمال هذه.

و الى هنا ذكر الشاعر ما فعله الدهر بالناس و الأجناس كما أراده ان يفعله، و يريد الآن أن يسلط ضوءاً ضئيلاً على بعض ما أصابه هو أيضاً من الدهر و أيامه فقال:

(١٥) {عاداني الدهر فلي مضجع
أقض، و المشرب ماء وطين}

و لايدرى المرء ماذا يريد هو من الدهر، ألم يعرف ماذا فعل الدهر بالحرة و العاقل و الباتر و الخزامى و الضيغم و شهادة الكف و أمثال هؤلاء كثيرين؟! فهو إصطفى في صفوف هؤلاء، لذا لايكون نصيبه خيراً من نصيبهم فالمرء مع من أحب محشور. لذلك جعله الدهر في قائمة من عاداهم من الفضائل و الأفاضل، فمنحه مضجعاً خشناً و أطعمه طيناً و أشربه ماءاً.

فبناءاً على هذا التفسير يكون في التعبير حذف للمسند إليه، لدلالة القرينة على وجوده، أو ضيق المقام حيث يكون تقدير الجمله الأخيرة من هذا البيت (و المشرب و المأكل ماء وطين) أى بمرتب من اللف و النشر، و هنا يكون عتاب الشاعر من مأكله واضحاً لايحتاج إلى عناء في التعليل، أما مشربه فيحتاج الى لون من المقارنه مع مشارب الناس الذين يشربون ما يشتهى شربه كالحليب و نقيع الزبيب و فنون العصير من الفواكه اللذيذه التى لايتمكن من شربها إلاّ المتمكنون على المال من مرتاحى البال، أما الفاقد كالشاعر فعليه الإقتصار على الماء الفاتر.

ولك ألاّ تقدر في الكلام حذفاً، حتى يكون (ماءوطين) يخلطان خلطاً و يجعلان خبراً للمبتدأ (المشرب) و يكون المراد على هذا الاعتبار أن الشاعر لايجد ماءاً صافياً يشربه و انما يشرب (القذى) و الوحل الذي لايشربه إلاّ المجبرون على شربه. و من إختار الوجه الثاني فعليه أن يختار أيضاً أن الشاعر لايقصد بشربه الوحل إلاّ الاشارة إلى الشدائد التي تلاقيه من قبل الدهر و أعوانه، فيكون تعبيره تعبيراً بالكناية لابالصراحة، و يكون بعض مراده موجوداً في بعض قول بشار:

{اذا أنت لم تشرب مراراً على القذى
ظمئت، و أى الناس تصفو مشاربه}

و ما أفرح قلب المظلوم عندما يصدقه الناس، أو يشهدون على مظلوميته فهو في هذه الحالة يشعر بأن هناك قلوباً شاعرة بالحوادث، ساخطة على الكوارس راحمة بالمغدور المقهور، لذا يرتاح للظرف الذي يكون فيه سواء إنتظر عوناً لخلاصه ام لا، و لكن الشاعر حرم من هذا الرجاء أيضاً فهولاء جيرته يبدون شاكين في أن لديه هماً أو منكرين كما قال:

(١٦) {تقول: ماذا الهم لى جارتى
إني أراها في ضلال مبين}

فجارة الشاعر ما أدراها بحاله؟ فربما لاتصدق ان لدى الشاعر هماً، لذا عندما سمعت شكوىً من الشاعر من همومه إستفسرت عن نوع همه على طريقة الإستفهام الحقيقي، أو أنكرت وجودهم لديه على طريقة الاستفهام المجازى، و ربما فهم الشاعر من الإستفهام معناه الثاني لذا ردّ عليه هذا الرد العنيف المؤكد: (إنى أراها في ضلال مبين) و خطاء بعيد عن الصواب، و هذا توكيد شديد في وجود الهم عنده ووضوحه، حتى لايكون المستفهم عنه أو منكره إلاّ واقعاً في ضلال لاخفاء فيه.

فتكون (جارتى) فاعل تقول، و الجملة الاستفهامية مقول القول أما الشطر الثانى من البيت فقد إقتبسه الشاعر من قوله تعالى في سورة يوسف (إنا لنراها في ضلال مبين) ثم أشار الشاعر الى الهم الحقيقي لدى المهمومين قاطبة فقال:

(١٧) {لاهم الا هم ذى همه
عاليةٍ يبلى بخسفٍ مبين}

(لا) نافيه للجنس و (هم) اسمها مبنى على الفتح في محل نصب، و وصفت (همة) بنعتين مفردٍ و جملةٍ في الشطر الثاني تعليلاً للقصر الذي أتى به الشاعر في صدر البيت من تخصيص الهم بمثل هذا الانسان من ذوى الهمم.

فما أجمل توكيداً داخل إطارٍ من توكيد! أذ لا يخفى ما فى نفى الجنس و القصر من القوة لدى من يفهمهما، فهو نفى أن يكون هناك وجود للهموم سوى هموم ذوي الهمم و الطموحين في هذه الدنيا، ذلك أنهم ينظرون الى البعيد و الأبعد و لايرضون بالمقدور و يتبعون الدنيا راكضين و راءها من غير أن يعرفوا أنها ذات طبيعة تشبه طبيعة طفل أو فتاة حسناء مدللة، فهما يهربان عنك ما تبعتهما و ناديتهما، ويتبعانك بتلهف عندما تتراجع عنهما متباعداً.

فالسعيد في الدنيا هو الذي يرضى بما قدر له، و لايتحسر لما ليس عنده و ليطرح من قلبه كل حب للتعالى و التملك و الاستحواذ، و لله درّ المتنبي في دعائه على الدنيا المعذبة لذوي الهمم و إشتكائه منها على غرار شكوى البيتوشى فقال ابوطيب:

{لحا الله ذي الدنيا مناخاً لراكب
فكل بعيد الهم فيها معذب}

(لحا الله) أى قبح الله وجهها، فليست هي منزلاً جديراً بالنزول عنده، فهي تعذب كلّ من كان بعيد الهمة طالباً للأكثر، طموحاً الى المزيد.

فما أسعد رجلين في هذه الدنيا إذن! أحدهما هو الذي مرّ ذكره، من الراضي بالمقدور و المكتفي بالميسور. أما الآخر فأخو جهالة يملك لوناً من الغباوه و الحماقة ليس فقط أوقات التنعم و الأفراح، بل حتى أوقات الشقاوة و الأتراح، إذ ليس لديه عقل يفكر و لا ذهن يدبر، و لاتصور بما يؤول إليه الكائن من مصير مليئ بالأخطار و الإعسار، و من هنا يجد المرء الفلسفة في الكلام الذي حكاه لى صديق مرحوم من قول أستاذ كبير مرحوم من علماء السليمانية أنه قال: (لو كانت الحماقة تشترى بالنقود، لاشتريت ما يقابل خمسمائة دينار!) قال ذلك في يومٍ كان متر مربع من أراضى المدينة يباع بعشرين فلسا! !.

ثم يعود الشاعر مرة أخرى إلى الشكوى من الناس و قلوبهم المتحجرة و همتهم الميتة، حتى باتوا لايغيثون ملهوفاً، و لايعينون مكفوفاً، فاستغث إلى أن تصاب (بالبحة) و غلظ الصوت، و اصرخ بكل ما تقدر ان تصرخ فلا تجد مجيبا ينجد أو معينا يسعد كما قال:

(١٨) {بححت مما بحت لامسحد
يجيبنى كلاً، و لالي معين}

فهذا هو الشاعر عاداه الدهر و ظلمه، و لم يبق معه طاقة على الصبر لذا باح بما يتمناه و أظهره و أعاد البوح مراتٍ و مراتٍ حتى اصيب بالبحة وكاد أن ينقطع صوته، و مع ذلك كان الناس معه صماً و بكماً، حيث لم يجد سميعاً يجيبه، أو رفيعاً يثيبه، و يا ليت قلة المروءة، و فقدان الرحمة و تحجر الضمير إنحصرت في الناس الذين لايعرفهم الشاعر و هم أجانب عنه، و لكن الأسف كل الأسف ياتيك من أنها تسربت أيضاً إلى الذين كان يظنهم أخلاء صميمين فاعتمد عليهم منخدعاً كما قال:

(١٩) {أسلمني أصفى الأخلاء بى
ويح شمالٍ أسلمتها اليمين)

فقوله: (أسلمنى) اى تركنى، وخلّى بينى و بين من يريد النكاية بي، من؟ أصفى الأخلاء و أقربهم مودة و تعاطفاً، فالويل كل الويل للذين يعتمدون على أخلاء من دون هؤلاء من الصافين و الكدرين.

و ما أجمل هذا العجز بعد ذلك الصدر! فقد أراد الشاعر أن يشبه علاقته مع صديقه الذي أسلمه بعلاقة اليد اليمنى مع اليد اليسرى، و أقو بحاجه كل منهما الى الأخرى في أداء الواجبات و القيام بالمهمات! فما كان من أمر ذلك الصديق الا انه خانه يوم الشدة فلو كان خليلاً صادقاً لاستمر في عهده و وقف بجانبه و أخفاه من كل من يريد به شراً، و أعانه مؤمنا و في البيت إشارة الى الحديث الذي بين فيه الرسول صلى

الله عليه و سلم حق المسلم على أخيه المسلم، من أنه لايظلمه، و لايخذله و لايحقره و لايسلمه، فكأن الشاعر إعتبر عدم قيام خليله بإسلامه الى من ينوي به شراً حقاً من حقوقه التي يجب عليه أن يؤديها إليه، الاّ أنه خان الوفاء و أهدر الإخاء، و تصرف بخلاف ما كان يتوقع منه.

و يبدو أن الشاعر جرب الناس و مواقفهم، و إختبر أصفى الاخلاء و الاقارب و الأباعد ففير رأيه تجاههم، و أصبح لا ينتظر منهم الا شراً، بل إنه يحذر الاقارب حذراً أشد من الحذر من الأباعد لانه:

(٢٠) { و المرء قد يلقى من الأقربين
ما ليس يلقاه من الأبعدين}

(ما) موصولة في محل نصب مفعول (يلقى) و ما بعدها صلة لها. و المبالغة في البيت في التحذير من الناس بالغة الى الغاية، فإذا كان الانسان لاقياً من أقاربه إساءات لايلقاها من الاباعد و الاجانب فبمن يثق اذن! ؟ أليس الأولى به أن يهجر الناس قريبهم و بعيدهم، معروفهم و مجهولهم هجراً شاملا متكاملاً؟

و الذين إختبروا ظلم الأقارب و الأباعد و ذاقوا مرارة النوعين يشتكون مما ذاقوه من الأولين شكاية شديدة، بل ربما حسبوا وقع السيوف المهندة على لممهم و أعناقهم أخف وجعاً من وجع ما يلقاه الانسان من ظلم الأقربين وجورهم، و ما أحسن قول طرفه عندما قال في معلقته:

{و ظلم ذوى القربى أشد مضاضة
على المرء من وقع الحسام المهند}

فالذي تتوقعه أخف وقعاً من الذي تفاجأبه و لهذا قال الشاعر ما قال و قد صدق و أجاد و أفاد. أما الشيخ رضا الطالباني فقد حذر من الأقارب كالعقارب، وفرّ هارباً منهم هروبا لايهرب بمثله من العقارب، فربما يكتفى المرء بالابتعاد عن العقرب خطوة أو خطوتين و لكن الشيخ إبتعد عن الاقارب مدينة و مدينتين فهو قال ـ رحمه الله تعالى ـ مامعناه:

{ذاك اليوم الذي زعلت فيه و من كركوك هجرت
و كنت من الأقارب كالعقارب حذرت}

أما قوله:

(٢١) {رب طموح الطرف صب يرى
مما جنت يداه في الساهرين}

فلعله يعبر عن بيته المار (لاهم الاّهم الخ) فقد قرر الشاعر هناك بأن الهموم في هذه الحياة مقصورة على ذوي الهمم وذوي الكفاءات فطموح الطرف الذى تنظر عينه الى البعيد مريدة ان تتناوله مسيطرة عليه، لانه صبٌ يعشق المجد، يجب أن يحكم عليه من محكمة (الدهر) التي رفعت شعار العدل بخفض الفاضل و رفع السافل بعقوبة رادعة، تكدر عليه حياته، و تحرم عليه لذيذ الكرى فهو أجرم غاية الإجرام، ألم تطمح عيناه في نيل المعالى؟ فهما جنتا جناية لاتغتفر فلتعذبتا و تحرمتا غفواً و رقودا.

و لاشك أن الذي يحرم الراحة و النوم لانه ارتكب ذنباً يخل بترف الناس لاشرفهم يخفف من أساه مالوكان عنده حبيب يواسى آلامه، و يدارى أحلامه، و لكن الشاعر حرم من ذلك أيضاً كما قال:

(٢٢) {بقيت في بيتي كالعضب في
قرابه ليس له من خدين}

فهو في بيته بلا خدين و رفيق، مثله كمثل السيف في غمده، حيث ليس له صديق بل ليس عنده أثر من آثار الصديق كخبر مرسل أو صوت مسجل، كما تفيده (من) الزائدة للتوكيد على النكرة الواقعه اسماً لليس. و لا يخفى ما فى تشبيه الشاعر نفسه بالسيف، و تشبيه بيته بالقراب و الغمد من جمال و كمالٍ، الاّ أن هذا المعنى ورد لدى على بن الجهم بأجمل مما عندنا، فهو بعد أن تكدرت الأيام بينه و بين الحاكم، و أدخل السجن وحيداً طريداً قال قصيدة تعد من أروع ما قيل في الفخر و الاعتزاز بالنفس و وصف الحال و المعنويات و قال في أحد أبياتها:

(قالوا: حبست فقلت: ليس بضائرى
حبسى، وأى مهندٍ لايغمد)

فهو سيف لا كالسيف، و سجنه غمد لا كالغمد، فما أبلغ ادعاءه و أروعه ! و الذي يظن بهذا البيت والذي يقول الشاعر فيه:

(٢٣) {وبت من بين الملا ضائعاً
كشمعة أو قدتها للعمين}

هو أن الشاعر يبدي بهما أموراً عدة، منها الشخصية المتينة للشاعر، حيث لديه من الثقافة و العلم الجم ماجعله حاداً يقطع كل المسائل محلولة و لايذر. و منها ان الذين يحيطون بالشاعر لايعرفون مكانة الشاعر العلمية المعتليه، لذا أضاعوا على أنفسهم أمرين إثنين، أولهما أنهم لم يؤدوا ما يجب عليهم من حقوق الشاعر كعالم متنور، يستحق خدمة بلا منة. أما الأمر الثانى و لعله أهم من الأول و يبدو أنه هو مراد الشاعر أن هؤلاء لم يستفيدوا من منجم علم الشاعر، و ثقافته المعطاء، فكان الأولى لهم أن يحيطوا به، و يتحلقوا حوله مستنيرين بالنور الذي عنده من المعارف و مغترفين، فهو الآن يشبه شمعة توقدها لجماعة من العمين الذين لايرون نوراً، لذا تكون الشمعة مضاعة مخسورة بضياع نورها الذي ذهب سدى.

و ربما سمع سامع شاعرنا، و هو أنشد ما أنشد، شاكياً دهره و رفاقه و الناس أجمعين، فيتولد لديه شك في شخصيه الشاعر و يعتقد ان السبب في كل ما حصل له هو من عنده، فلعل لديه عيوباً شوهت سمعته و آثاماً جعلت الناس ينفرون منه، و ربما أحس الشاعر بذلك فقال موكداً مدح نفسه بما يشبه ذماً:

(٢٤) {لاذنب لى الاّ حجىً يرتضى
و لين أخلاقٍ و جأش متين}

تبحث عن ذنوبي، و تظنني ذا حوبات، نعم أصبحت حقاً، فلديّ ذنوب ربما هي سببت لى ما اعانيه من الوحدة و اليأس و الحرمان، فأنا صاحب (حجى) اى عقل و فطنة، و أنا صاحب أخلاق سمحةٍ كريمةٍ، كما أن لى (جأشاً) أى قلباً متيناً يملك نفسه عند الشدائد و يقاوم.

و البيت إشارة الى ألوان المتاعب التي تعترض الحذاق و ذوي الكفاءات و المروءات من قبل الحساد و الحاقدين، فقد يكرههم الأراذل لانهم أفاضل، و يبغضهم الرعاديد لانهم صناديد فهم مذنبون ذنوباً لاتغتفز، لِمَ ملكوا الذكاء و العلم، و الوفاء و الحلم؟ هذه الصفات و أمثالها مما لاترتضى أشكالها، فهى من الموبقات التي تهلك من يتصف بها و ما أروع قول أبى العلاء في المعنى نفسه:

{تعد ذنوبى عند قومٍ كثيرةً
و لا ذنب لى الا العلى و الفضائل}

الا أن الذي يعترض على أبى العلاء هو ما يوهمه تعبيره من أنه ربما اعتبر الاستثناء في بيته منقطعاً بإعتبار (العلى و الفضائل) من غير جنس (الذنب) أى يريد بقوله تأكيد المدح بما يشبه ذماً.

و لكن أحوال اصحاب العلى و الفضائل و المحاربة الشديدة التي يلاقونها من كثيرين في مجتمعهم ترجح لديك أن تعتبر الاستثناء متصلاً، بل لا تعتبر العلى و الفضائل من جنس الذنوب فقط و انما اعتبارهما من الذنوب الكبائر التي لايغفرها سوى الاعدام، كيف لا وهما تؤهلان من يتصف بهما للاعتلاء على المناصب، و هو بدوره يهدد مصالح من إستحوزوا مناصب ليسوا أهلاً لتناولها، و ألد أعداء هؤلاء بلاشك هم أصحاب الكفاءات.

و قد ذكر الشاعر في هذا البيت من ذنوبه ثلاثة، و لكنها ليست هذه كل ذنوبه، بل لديه كثير من أمثال ما ذكره، فهو أيضاً:

(٢٥) {سمح بذات اليد لكنه
بعرضه مهما ترمه ضنين}

و البيت هذا يفوح شذىً و جمالاً، و أول ما ينبه ذهن القارئ منه هو هذا الطباق المورود تعمداً بين (سمح) و (ضنين) فيدهش الذهن قبل أن ينتبه الى ما سمح به و بخل، متعجباً كيف يكون شخص واحد متصفاً بصفتين متناقضتين؟! الا أنه بعد ان فكر فيهما إرتاح ذهنه، لابل تحولت دهشته الى نشوة، لما بين الاتصاف بهما من فضل لمن إتصف.

ومن جمال البيت أيضاً هذا الاستدراك الذي أورده الشاعر لـ (لكن) فقد يظن ظان أن الشاعر لما كان سمحاً بذات اليد و ما لديه من المال، فقد إتخذ السماحة ديدناً في كل شيء، فلذلك إستدرك دافعاً هذا التوهم الخاطئ، و قال: لا، إنه ليس كذلك في الأشياء كلها، فلا يسمح بعرضه أبداً.

ومن جماله أيضاً هذه الجملة الإعتراضية في (مهما ترمه) فلها من القوة ما لايضاهى فقد يكون المرء بخيلاً بشيء عرضاً كان أم غيره لكنك تستطيع ان تحوله الى سمح به بإغرائه بمال أو منصب أو متاع أو غير ذلك، و ما أكثر الذين انزلقت قدماهم في هذه المزالق، فلذا أورد الشاعر هذه الجملة حتى يفهم أنه لامجال لإمكان جعله سمحاً بعرضه و إن حاولت إغراءه بملء الأرض ذهباً مثلا.

هذا و يعرب (ضنين) في نهاية البيت خبراً لـ (لكن) فيكون جواب الشرط محذوفاً بقرينة المتقدم، و يكون تقديره: (مهما ترمه فهو ضنين) و من ذنوب الشاعر أيضاً أنه:

(٢٦) {في نسبٍ كالذهب المنتقى
من كل قيل بالمعالى قمين}

و عندما يقرأ القارئ هذا البيت، و يتأمل في نسب الشاعر و النعتين اللذين ذكرهما له، يؤمن يقيناً بالقدرة الشعرية المتفوقة للشاعر، و فكره الصائب، فالذى يضر بالنسب و يحط من منزلته هو أنه قد يوجد فيه خسيس محتقر، فتتكدر السلسلة كلها فلهذا قال الشاعر: (كالذهب المنتقى) فليس فيه خليط من المعادن الدنيئة، أو يوجد فيه واحد لايكون خسيساً و لكنه يكون غير أهل للرياسه و الكياسة، فلذلك لو ترك الناس و شأنهم لما اختاروه لهم رئيسا و لا أرادوه عليهم كبيراً، فلذلك قال الشاعر (من كل قيل) اى رئيس (بالمعالى قمين) اى جدير فنسبه منحدر من أكابر واحداً بعد واحد كل واحد منهم إتصف بصفات جعلته أهلاً للترؤس على الناس و الاقتداء به.

و قد ذكر الشاعر في هذا البيت صفة للقيل و أراد أن يشير الى صفة أخرى لهم عندما قال:

(٢٧) {ياوى طريد الدهر منهم إلى
عز منيع و قرار مكين}

فما أعجب أمر هؤلاء! إنهم عظماء حقاً، فحالتهم لاتشبه حالة الناس، فالمعروف أن الانسان يعز سعيداً منيعاً ما بقي في داره و دياره، و بين ذويه و أنصاره، و عندما إغترب زالت هيبته، و غمرت شخصيته، فأصبح بلاعز و لاقرار، أما أجداد الشاعر الاكراد الماجدون، فيختلفون عن غيرهم، فليست عزتهم مقصورة على بقائهم في بلادهم، فهم أعزاء مناعون يستقرون في أماكن حصينة، سواءاً كانوا في بلدهم أم غير بلدهم.

و الذي يميل القلب إليه هو أن الشاعر يشير في الشطر الأول من هذا البيت إلى نفسه الذي طرده الدهر من موطنه كردستان الحبيبة الى هذه البقعة النائية في الخليج أما في الشطر الثانى فيشير الى المكانة السامية التي منحها إياه الحاكم الممدوح، فقد أسبغ على البيتوشى من النعم ما جعله متمتعا بعزة منيعة و بمستقر حصين، من مسكن لائق بمثله و حالة من العيش مرضية.

و ربما لم يفهم بعض السامعين هذا البيت، السبب الذي جعل أهل الشاعر أعزاء مناعين حتى في غيربلدهم، و لعل في ذلك إدعاءاً من الشاعر بأنهم ذوو صفات عظيمةٍ تعلي شأن المتصفين بها، و تجبر كل من حولهم على القيام بتبجيلهم و تفضيلهم، و من هذه الصفات العلم و الأدب و العقل و الحكمة و اللباقه و الحذاقه و الشجاعة، و غير ذلك من الصفات المحمودة العالية.

هذا و لقد صدق البيتوشى ـ رحمه الله تعالى ـ في هذا الادعاء، حيث لم يسمع ممن إغترب منهم من الأقدمين سوى الاخبار الحميدة، فهذا هو السلطان صلاح الدين الايوبى غادر كوردستان فاصبح أعظم قائد للمسلمين في زمانه، بل واحداً من قادة قلائل

تفتخر بهم الامة الاسلامية، و حقق لهم من المآثر و الأمجاد ما لو وزع على أمم الاسلام لأغناهم قاطبة، و هذا هو ابن الحاجب طرده الدهر فاصبح في مصر إماماً للعرب و العربية، و أشفى غليل أمم الاسلام بكافيته و شافيته كما إنتهى الى الذرى بإختصاره المنتهى، و هذا هو ابن خلكان لايطرد من كوردستان الا و يصبح قاضياً للقضاة في دمشق التي وصفها الواصفون بقلب العروبة، و هو الذي جعل أعيان الأمة مدينين له بوفياته. و هذا هو مولانا خالد إرتحل الى الشام فاصبح فيها قمراً منيراً، و تحلق حوله علماؤها ينهلون من علومه، و كان فقيه الحنفية الكبير (ابن العابدين) الذي تعتبر مؤلفاته مصادر فتوى الأحناف واحداً من تلاميذه، مفتخراً بذلك، و مؤلفاً في ترجمته (سل الحسام) ناصراً له، و هجرت أسرة (شوقي) أرض كوردستان فتوج إبنها في مصر أميرا لشعراء العرب أجمعين. و هذا هو مفتى الزهاوى البابانى يترك السليمانية فينال رآسة العلم في بغداد التي وصفت في بعض أيامها بعاصمة الدنيا فأصبح مفتيها و فخرالكرد و ملاذهم.

ولله درّ الشاعر العربى عندما قال في القصيدة التي يمدح فيها مولانا خالد:

أيا منزل الأكراد بوركت منزلاً
لنا فيه شموس المعارف تشرق
لنا فيك أعلام اذا ما ذكرتهم
فطرفي دفاق و قلبي يحرق
فيا لائمى دعنى و تمجيد سادةٍ
لفضلهم من مقول الدهر منطق

و القصيدة طويله و لكننا نعود الى السير مع أبيات قصيدة البيتوشى رحمه الله فقد وصل الى البيت الذي يبدأ فيه بطرق الغرض الأصلى من قصيدته و هو مدح حاكم الاحساء صديق الشاعر الحميم فقال:

(٢٨) {أم لست تدري أننى جارخي
ر الموقدي النيران للمعتشين}

و أروع بالصفة التي بدأ بها من صفات الممدوح! صفة الكرم و السخاء و فتح الباب أمام من يقبل و يدبر لإطعامه، فهذه صفة تتقدم الصفات اهمية و قوة لترقية المتصف بها الى نيل المعالى و كسب محبة الناس، و هنا رمز الشاعر الى كرم الممدوح بذكر عادةٍ من عادات العرب الكرماء، و هي أنهم كانوا يوقدون النار فوق مرتفع، ربوة أو غيرها حتى إذا مرّ المارونِ بالمنطقة رأوا النار من بعد فيعرفون أن عند النار ناساً فيتوجهون نحوهم كى يجدوا عندهم هدى و راحة و قرى، و هذا دأب كل من إتصف بالجود و إطعام الطعام الى الضيوف من الأنام.

و هنا إدعى الشاعر أن الممدوح أكرم الكرماء قاطبة، و خيرهم، و لم يصرح بعلة خيريته أألأنه أكثرِ بشاشة بوجه الضيوف؟ أم لأنه يقدم اليهم طعاماً أكثر أو أجود او أشهى أو غير ذلك. و لاشك أن في عدم إفصاحه بذكر العلة نكتة مطلوبة في مثل هذا المقام، حتى لاينحصر المدح على جهة دون أخرى بل يشمل كل ناحية يمكن أن يمدح بسببها، و لم يوقف الشاعر إظهار جود الممدوح على هذا البيت بل أعاده في شطر تاليه عندما قال:

(٢٩) {صلب قناة البأس للمعتدين
رخو و كاء الكيس للمجتدين}

فقوله (رخو) اى مفكوك، و (الوكاء) ما يربط به فم الكيس و القربة و نحوهما، فادعى الشاعر أنّ و كاء كيس الممدوح مفكوك و مفتوح للمجتدين الذين يريدون أن يجدوا عنده مالاً او طعاماً، و هذا كنايه عن سخائه.

أما قوله: (صلب القناة) فمثل عربى يضرب للدلالة على كون المقول فيه صلب القامة و متينها، و المعنى أنه شديد البأس تجاه المعتدين الذين يتجاوزون الحدود بإعتداء أو نحوه.

و بالاضافة الى الكناية فقد أراد الشاعر إيراد محسنات أخرى، و في مقدمتها هذا الطباق الجلي بين لفظتي (صلب) و (رخو) في صدري الشطرين بجانب (التشريع) أى بناء البيت على قافتيّن فلو نظرت الى

البيت على القراءة التي قرأتها لوجدته سليماً و جميلاً، و هنا يمكنك أن تحذف من كل شطر من الشطرين اللفظة الأخيرة، و حينئذ ستحصل على قافية أخرى و وزن آخر مقبول كأن تقول:

{صلب قناة الباس
رخو و كاء الكيس}

ولا يخفى أن مثل هذه الأمور صنعة من المحسنات بحث الشاعر عنها، و عمل لأجلها بكل جد و إرادة.

ثم أراد الشاعر أن يفصح عن علم الممدوح و الشخص الذي يريد مدحه، فذكره بأنواع العلم الثلاثة كنيته و إسمه و ألقاب نسبها إليه قائلا:

(٣٠) {ابو المعالي أحمد المرتجى الـ
حبر الهمام الهبرزى الرزين}

و قد يكون رفع (أبو) على اعتبار خبريته لضمير محذوف يعرب مبتدأ، و يكون احمد بدلاً او عطف بيان لابى المعالى كما قرر النحاة في مثيله في قول الشاعر:

(أقسم بالله أبو حفص عمر)

و رحم الله البيتوشي في صوغه هذا البيت فإذا كان بالامكان هضم الكنية و الاسم في صدر البيت، فإن الألقاب المسلسلة الضخمة لايسهل هضمها، بالاضافة الى أنه يرتجى في نيل الآمال هو (حبر) أيضاً اى عالم صالح، و هو ايضاً (همام) أى سيد شريف، كما هو (هبرزى) اى جميل و (رزين) اى وقور:

و قد يخطر بالبال: ترى ما السبب في أن (كثرة التكرار) او (تتابع الاضافات) يخل ببلاغة الكلام أو فصاحته، حيث حكم البلاغيون على مثل قول الشاعر:

{ و من جاهل بى و هو يجهل جهله
و يجهل علمى أنه بي جاهل}

أنه لاتوصف بالفصاحة لكثرة التكرار الذي أورده الشاعر. و على قول الشاعر:

{حمامة جرعى حومة الجندل إسجعى
فأنت بمرأى من سعاد و مسمع}

أنه غير فصيح لتتابع الاضافات الاربعة في صدر البيت فلماذا لايحكمون على مثل هذا البيت الذي معناً بشيء من العقوبة؟ فقد حمله الشاعر حملا ثقيلاً بإيراد الأوصاف المتعددة فيه، فهو عندما يساير أقرانه من أبيات القصيدة يوشك أن تنقطع أنفاسه.

و من غريب الأمر أنهم في بعض الفنون الأدبية رغم احتمال التوسع فيها إلى عشرات بل مآت من الأسطر كالمقالة مثلا، أوجبوا أن يكون موضوعها واحداً، فلم يسمحوا الكاتب أن يستطرد فيها، و لكنهم سمحوا للشاعر ان يشحن بيتاً و هو سطر واحد عدة أمور تختلف فيما بينها.

فإذا كان بإمكان الشاعر العمودي ألاّ يجعل قصيدته وحدة متكاملة فيما بينها حيث سمحوا له أن يصوغ كل بيت في قصيدته كأنه عالم مستقل بنفسه، فليتهم أجبروه ان يجعل كلّ بيت وحدةً قائمة بذاته، مركزاً فيه على إبراز معنى واحد و تصويره و تبريره.

و يبدو أن الممدوح حاز على كثير من صفات الكمال، و لذا يستمر الشاعر في الاشارة الى ما يستطيع الاشارة إليه فقال:

(٣١) {أصيد، إما جئته، تلقه
أزهر كالبدر أغر الجبين}

وياحبذا لو قال الشاعر بدل (إما جئته) (إن رأيته)، فهو يريد أن يشبه الممدوح بالبدر في الانارة و الاستدارة و الجمال، و لا أحد ينكر عليه ذلك، فقد يكون بالامكان مثل هذا التشبيه، الاّ أن البدر لاتكلف رؤيته مجئ الرائى إليه، بل بإمكان الرائى أن يراه – و لو في مكانه – ما لم يوجد حاجب يحجب رؤيته، و هنا يكون الإشتراط بجمله (رأيته) أشد إدعاءاً في بدرية الممدوح من إشتراط (جئته) على ما لايخفى.

و ما أجمل إيراد هذه الجملة الشرطية في صدر البيت بعد قوله: (أصيد) الذي يعني كون الممدوح عزيزاً و نادر الوجود، ثم بيَّن بالجملة الشرطية علة عزته، لانك لاتجد بين الناس من يشبه البدر على

الوجه الذي ذكره الشاعر. و من غريب صفات الممدوح أنه:

(٣٢) {يفوح من أعراقه المنتدى
ما الآس؟ ما النرجس؟ ما الياسمين؟}

و لعل هذه الصفة أعز و أندر مما مرّ في عجز البيت الذي سبقه، فربما يوجد من وجهه منير و مستدير، الا أننا لم نسمع بأن تؤدى الأعراق الى تعطير المجلس حتى تفوح منه رائحة طيبة. أما الاستفهامات التصورية الثلاثة المتتالية في العجز فإنما أوردها الشاعر لكي يؤكد ان رائحة أعراق الممدوح فاقت روائح هذه النباتات المشتهره بأنها نباتات عطرية يفوح منها شذىً و عبير، فكأنه قال: أين من رائحته رائحة الآس و النرجس و الياسمين؟ فإن روائح هذه النباتات تكون لاشئ عندما تقارن برائحة أعراقه.

ثم إستمر في بيان صفاته فقال:

(٣٣) {ذو مقولٍ كالصارم المنتضى
من جفنه، أبيض عرض و دين}

و رفع (ذو) كسوابقه على كونه خبراً لمحذوف و المقول اسم آلة للقول و هي اللسان و قوله: (كالصارم المنتضى) نعت للمقول في محل جر، و معناه: كالسيف المسلول و (من جفنه) حال من الصارم.

و لعل مرادهم بكون اللسان كالسيف المسلول هو بلاغة المتكلم و فصاحته و أن لسانه خال من كل عيب من عيوب النطق التي تخل بالتعبير و التصويت و النطق كما ينبغي، و المعنى أن لسانه حاد يقطع كل لفظة و جملة و مبحث بحيث لايعجز عن إبداء أى شئ يريده.

و ربما كان اللسان في التقطيع أقوى بكثير من السيوف و الخناجر عند بعض، و لعل من هؤلاء شاعرنا الكبير الشيخ رضا الطالباني عندما خاطب قائلا ما معناه:

(لك خنجر حديد ولى خنجر لسان
و الفرق بين هذين كما بين السماء و الأرض)

و من بديع الادعاءات المعللة بهذا الصدد قول الشاعر:

(جراحات السنان لها إلتيام
و لايلتام ما جرح اللسان)

فالجرح بسبب الأسنه و السيوف يلتئم بمرور الأيام،، و ربما تنظر إلى مكان الجرح و لاتعرفه، أما الجرح الذي يتركه اللسان في جسد أو روح أحد بكلام جارحٍ كسبٍ أو شتمٍ او تعريض بعرضٍ و شرف فلا يلتئم أبداً و كلما تذكره المرء، أحس في نفسه نفس الألم الذي وجده أول مرة و إن تقادمت الأعوام عليه.

و اذا كان البياض، اللون المفضل في أمور كثيرة فإنه يكون أفضل الألوان في العرض، و مع تأويل في الدين أيضاً، و هو كناية جميلة عن أنهما لم يدنسا بعيب يخل بالشرف و السمعة، أو ذنبٍ يوجب إسخاط الرب و علاطه. و قد بالغ الشاعر عندما وصف الدين بالبياض بأنه لم يصدر منه حتى الذنوب الصغائر ناهيك عن الكبائر، لان الذنب الصغير يسبب أيضاً تدنيس الدين، فلا يمكن وصفه بالبياض معه.

و من صفاته أيضاً:

(٣٤) {يغار للحق مطيعاً له
لذا تراه في إشتدادٍ و لين}

فغيرته للحق جميلة جداً، و لكن الأجمل منها هو اطاعة الحق و الانقياد له، فكثيراً ما يغار المرء للحق و يسنده، و يقف وراءه بشرط ألاّ يضر ذلك بمصلحته الشخصية، و يهدد نفعاً يعود إليه و الاّ لما آمن به و لاخضع له.

و إنما ذكر غيرته لأجل الحق لكي يعلل التقلباتٍ التي تطرأ على الممدوح من أنك تراه أحياناً هادئاً طيباً سمحاً و أحياناً أخرى شديداً غليظاً صلباً، فحالته الاولى هى حالته الطبيعية التي فطره الله تعالى عليها، فتكون عليها اذا كان الحق مصانا و العدل قائماً. أما الحالة الثانية فهي التي يرى فيها تهشيماً للحق و تجاوزاً عليه، فيشد لذلك كى يرد الحق الى

نصابه. ثم أشار الى الافكار السديدة التي يبديها في آرائه تجاه الأمور فقال:

(٣٥) {رقت حواشي برد أفكاره
كما بدأ الضحاح للناظرين}

و يريد بهذا البيت أن يبين أن أفكاره واضحة لاخفاء فيها. فالآراء التي يتخذها تجاه الأمور سديدة و واضحة كوضوح قعر الماء الذي يكون قريبا من سطحه صافياً.

(٣٦) {كأن أبكار معانيه في الْ
الفاظ حور في الموشاة عين}

فقوله: (أبكار معانيه) من إضافة الصفة الى الموصوف، و يعني به أن هذه المعاني جديدة لم يقربها أحد قبله.

و الشاعر عندما شبه الأبكار بالحور إنما أراد بذلك أن يشير الى جمال الألفاظ التي صيغت فيها هذه المعاني بسبب إشتمالها على المحسنات بأنواعها، و يفهم ذلك من النعتين اللذين أوردهما للحور فهي في الموشاة، أي الأثواب المنمنمه بالألوان، و هي (عين) اى نجلاء و واسعة العين. و ما أجمل قوله:

(٣٧) {دان له من كل فخر أبى
عن غيره ما لم تخله يدين}

فهو إذن رجل لا كالرجال، و بطل لا كالأبطال فكل صفة تفتخر بها من الصفات التي امتنعت عن غيره انقادت خاضعة له مع أن هذه المفاخر لم تكن فقط من النوع الذي لم يثبت لغيره، بل كانت بمنزلة أنك لاتتصور ثبوتها لأي أحد قط، و مع ذلك أرغم على الخضوع للممدوح لأنها لم تتمكن من مقاومة ما لديه من التكامل و التعامل و الأمجاد، و لاشك أنه إذا كان متصفاً بهذه الصفات الممتنعه عن غيره، فإتصافه بالصفات الثابته لهم مما حصل بطريق أولى.

و اذا كان (دان) فعلاً ماضياً، فإن فاعله هو الإسم الموصول في العجز، و تكون جمله (أبى عن غيره) في محل جر نعتاً للنكرة قبله، أما مفعولا (خال) فاحدهما الضمير المنصوب و الآخر الجملة الفعلية الأخيرة في محل نصب

و من جمال هذا البيت هذه المبالغه التي إدعاها الشاعر في حق ممدوحه، فقد جعله رجلاً لا ندله، حيث تخضع له جميع الصفات التي تمتنع عن غيره و تأبى و منها ايضاً هذا الطباق الذي إصطنعه الشاعر بين إثبات (دان) و نفى (يدين) و منها أيضا هذا المحسن الذي اصطنعه في رده عجز البيت على صدره، حيث ختم البيت بما أشتق من مادة ما بداية فقال في الأول (دان) و في الأخير (يدين) فهو كقول الشاعر:

{سريع الى ابن العم يلطم وجهه
و ليس الى داعي الندى بسريع}

و لما وصف الشاعر ممدوحه بتفرده بصفات إمتنعت عن غيره، كان من المتوقع أن يقول:

(٣٨) {سارت معاليه و أخلاقه
كالمثل السائر في العالمين}

فالذي يسير المثل بين الناس إغاهو اعجابهم بفحواه، أو حكمة يتضمنها أو نصيحة يراد إيصالها، لذا يتسرب من فم إلى غيره، حتى ينتشر إنتشاراً واسعاً. و ما أجمل إيراد الشاعر لشبه الجملة في عجز البيت، لأن من الأمثال ما ينحصر داخل شعب بعينه، أو بقعةٍ دون غيرها، و لهذا لايعرفه غيرهم من الشعوب و هناك أمثال يصل الإعجاب بها الى كماله، و يتضمن من الحكم البليغة الشاملة قدراً يأخذ بألباب البشرية قاطبة فتشتهر بين الناس أجمعين، و قد إدعى الشاعر أن الممدوح يشبه الطراز الثانى في الشهرة و ربما شعر الشاعر أن هناك حساداً يعرفون فضل الأفضال، ثم ينكرونه، و يحسون بمجد الماجدين ثم يغضون عيونهم كأنهم لم يعرفوا شيئاً، فلهذا قال الشاعر بكل تأدب

(٣٩) {و إن تجاهلت فأنصار دي
الله من آبائه الأكرمين}

و لا أقصد تأدبه مع آباء الممدوح و توصيفهم بأنهم ناصرو دين الله و حماته فقط، و إنما تأدبه قبل

ذلك مع من خاطبه بخطاب مليئى بالإحترام، حيث استخدم معه صيغة (تجاهلت) التي تفيد التكلف للجهل و التظاهر به. و هو ممن ليس بجاهل، اى يكون عالماً بالأمر و لكنه يظهر لهم عدم العلم. من غير استخدام صيغه أخرى من أمثال (جهلت) المفيدة كون المخاطب جاهلاً على الحقيقة. و لا يستبعد ان يكون الشاعر مريداً بتعبيره بصيغة التكلف بالإضافة الى ذلك أن يشير الى جانب آخر من فضائل الممدوح من أنه لايمكن ان يوجد انسان لايعرفه فالذي إدعى ذلك فهو متجاهل معرفته لا جاهل بها.

و ربما تمنى متأمل في هذا البيت. لو قال الشاعر: (فآباؤه الأكرمون من أنصار دين الله) اذ كيف يعقل أن يكون الأنصار ـ وهم من انساب مختلفة ـ من آبائه وهم سلالة واحدة؟!

و قد يكوم لهذا التمنى وجهة من الصحة لو كانت (من) الجارة مفيدة معنى التبعيض كما افتهمه ذلك المتمنى، و لكن الذي يتراءى من التعبير أنَّ الشاعر أراد بالجار معنى الجنس لاالتبعيض، مشيراً بذلك أنّ أنصار دين الله في كل مكان و زمان هم من جنس آباء الممدوح الأكرمين، و لايخفى ما في ذلك من المبالغة في التمديح، فهو بمنزلة تشبيه الأنصار قاطبة بهؤلاء الآباء في التجند لحمايه دين الله و الذود عنه.

ثم أراء ان يشير الى المواجهات التي واجه فيها الآباء الأكرمون اعداء الدين فقال:

(٤٠) {هم قوّموا الدين بصديق اللقا
بعد إعوجاج من يد الكافرين}

و لعلّه أراد باللقاء اللقاء في ساحات الحرب و ميادين الوغى، مشيراً الى قوله تعالى: (يا أيها الذين آمنوا إذا لقيتم فئة فاثبتوا) فصدق اللقاء لايتم الا بالحضور في ساحة الهيجا عازماً للمقاومة مهما إشتدت المنازلة و كلفت التضحيات بالثبات وسط المعامع دون خوف أو وجلٍ على حد ما أشار ابو تمام إلى ثبات "بطل" طائى بقوله:

فأثبت في مستنقع الموت رجله
و قال لها من تحت أخمصك الحشر

الله أكبر من هذا الإيمان بالمبدأ، و هذا الاصرار على التضحية، و هذا العزم الجازم على الإستشهاد، فقد قرر هذا البطل أن يكون محشره موضع وقوفه بوجه الاعداء، فهو ترك كل شئ وراؤه من الأهل و المال و الدنيا الحلوة الخضرة و لايريد أن يعود إليها أبداً أبداً. فهكذا يصدق اللقاء، و بهذا الإيمان و الاصرار يحمى الحمى، و يذاد عن الأماني و الأمان.

و في قوله: (هم قوموا) توكيد بقصر الفعل الواقع خبراً على المبتدأ، فالمبتدأ و ان كان مستحقا للتقديم، لكن تقديمه على الخبر الفعلى يفيد قصراً كما قرر ذلك في التلخيص و شروحه، فكانه أراد أن يقول: إن تقويم الدين مقصور على هؤلاء الآباء فلم يقم به أحد من غيرهم على ما هو المفاد من القصر الإضافى، كما صنع الشاعر طباقاً جميلاً بين (قوموا) و (إعوجاج). ثم قال رحمه الله تعالى:

(٤١) {كم مشهدٍ قرت به أعين الـ
أملاك فيهم جبرئيل الأمين}

و التعبير بكم الخبرية للاشارة الى المبالغة في كثرة المشاهد، أى المنازلات التي خاضها هؤلاء الآباء ضد أعداء الدين من الكافرين، كما وضح الشاعر بأنهم قد إنتصروا في تلكم المنازلات بنصر الدين و تلقين المعتدين فليست قرار عيون الملائكه في هذه المشاهد الاّ كناية عن هذا الانتصار كما كان حضورهم و بصحبة أمين الوحي كناية عن أن هذه المنازلات كانت في سبيل الله، و إعلاء رايته، و بسط شريعته. و في البيت إدعاء بأن هذه المشاهد كانت بمثابة بدر الكبرى في التجيل و التقديس، كيف لا؟ و قد نزلت الملائكه فيها كما نزلوا في بدر.

أما الصورة في قوله:

(٤٢) {يتلون بالبيض و سمر القنا
راية طه سيد المرسلين}

فرائعة جـداً، و يـا لجمـال الموكب عندمـا تمـر رايـة الرسول صلى الله عليـه وسـلم مرفرفـة و متلـوة بكمـاة مدججين بالسيوف و سمر الرمـاح، و كاسحين الأرض من كل شوك يريد عرقلة المسيرة.

و في البيت إشارة الى أن حماية الدين و صون رايـة الحق لايمكن الاّ بالقوة القـاهرة، و المؤمنـين الفدائيـين الذيـن يحملـون السـلاح علـى أكتافـهم، و الأرواح علـى أكفهم، و عازمين عزيمة لاتلين.

و لما كان ذكره صلـى الله عليـه وسلم بلاتصليـه غير لائق بالمؤمن، أتبع اسم الرسول و نعته بقوله:

(٤٣) {سحبُ صلاة وسلام على
روضة مثواه همت كل حين}

و هو إخبار يراد به الطلب، لانـه من الدعـاء الـذي يفـهم مـن سياق الكـلام. و لا بـأس بـالإبتداء بـالنكرة (سحب) لأنها تخصصت بالاضافة. و الخبر هو الجملـة الفعليه في قوله (همت كل حين) فيكون تقديم الجـار و المجرور (على روضة مثـواه) علـى الفعـل مفيـداً قصـر الفعـل عليـه، حتـى يكـون دعـاءاً بـأن تمطـر سـحائب الصلاة و السلام على روضة مثواه، دون مثوى غـيره، و فيه من تعظيمه صلى الله عليه و سلم ما لايخفى.

ثم إلتفت الى خطاب الممدوح قائلا:

(٤٤) {يا فارس الأقران و النظم و الـ
منثور بل يا كعبة المقتفين}

فهو قائد الأكفاء وفارسهم، و هـو رائـد الشـعراء و الناثرين و عالمهم بل إنه كعبة تقتفى من كـل حـدبٍ و صوب من القاصين و الدانين هذا وقد ملأ الشـاعر هـذا البيت من المدح إلى أن ضاق المسلك للأكثر فلا يخفـى على ناظره حمله الثقيل، فليست العبرة بقلة الالفـاظ و المباني بل بكثرة المدلول و المعاني، ففـارس الأقـران لاينحصر في الشجاعة، و قيادة الانتصارات في الجبهات، بل يشمل كل منقبه من شأنها التنافس فيها مـن قبـل المتنافسين، كالكرم و الصدق و العدل و الوفاء، و مـا الى ذلـك مـن صفـات الكمـال و النمـاء و مـا أجمـل توصيـف الممدوح بكونـه آخـذاً بزمـام النظـم و النـثر كليهما، هذه الصفة التي تستحق أن يفتخر بـها أكـثر من أية صفة، فالناس يعظمون حتـى مـن تكـون لديـه ثقافة بالشعر و النثر، فكيف بمن يكون رائداً فيهما.

و المرجح ههنا هو أن الشاعر أراد بـالنظم في بيتـه كل كلام ملتزم فيه الوزن و القافية سواء كان شعراً أن نظماً، و بالمنثور كل ما ليـس لـه وزن و قافيـة سـواء كـان مـن العلـوم أم غيرهـا. أمـا الفقـرة الأخـيرة مـن مدائحه فبالغة درجة عاليه جداً، و هل هناك درجة فوق درجة من يصبح مقصداً لكل النـاس يطوفـون بـه، و يستنيرون بنور علمه، و جميل خلقه؟

ويبدو أن الممدوح عود البيتوشى علـى مصاحبتـه و العيش معه، ثـم هجره لأى سـبب كـان، لـذا اصبـح حليف الأسى، و الشوق الشديد الى صديقه، فـإلى هـذا أشار الشاعر و قال:

(٤٥) {أهل أتاكم أنني لم أزل
مذ بنتم خلف الجوى و الحنين}

و قد يستغرب أحد دخـول حـرف الإسـتفهام علـى حرف الاستفهام في قوله (أهـل) و إسـتغرابه نـاتج مـن إعتبارنا (هل) حرف إسـتفهام كـالهمزة مفيـدة معناهـا التصديقى. و دفعاً لذلـك قـال سـيبويه في (الكتـاب) و تبعه الزمخشري في (الكشاف): إن (هـل) في الاسـتفهام يكون معناها معنى (قد)، فليس المفيد للاستفهام هـو (هل) نفسها، و إنما الذي أفاده هو همزة قبلها، سـواء كانت مذكورة كما في بيت البيتوشى، أم محذوفـة كمـا في قوله تعالى: (هل أتى على الانسان حينٌ من الدهر) و التقديـر: (أهـل أتـى الخ) و كـالبيت الـذي معنـا قـول الشاعر

سائل فوارس يربوعٍ بشدتنا
أهل رأونا بسفح القاع ذى الأكم؟

و أما قوله:

(٤٦) {ما ساغ لي بعدكم بارد
و لاتلذذت بأكل السمين}

فيحتمـل أمريـن إثنـين، الأول أن بعـد الممـدوح و تشـوق الشـاعر الشـديد الى لقـاه قضيـا علـى شـهيه

الشاعر الى الطعام و الشراب، كما هي العادة لدى العشاق و المحزونين الذين لايشتهون طعاماً و لا شراباً مهما حاولت معهم، فلم يبق الحزن مجالاً لأى شئ غيره. و أما الثانى فيحتمل ان يكون ذلك اشارة الى أن طعام الشاعر و شرابه انما مصدرهما من عند الممدوح فهو الذي بسط المائدة أمام الناس لإطعامهم الملذات من الأطعمة، فلما بعد عنهم، إنقطع الخير فاصبحوا بلاطعام و شراب.

ثم يأتي الشاعر بثلاثة أبيات في غاية الروعة و الجمال أحدهما قوله:

(٤٧) {لا وصفاء الود فيكم ووا
رى زند شوق في فؤادى كمين}

الله أكبر من هذه الرقه و تلك الأناقه في هذا القسم الذي أورده الشاعر! لا يقول الشاعر: إن لي صفاء الود فيكم، و في قلبي (وارى زند) اى إضرام نارمن شوقى إليكم، و إنما أقسم بصفاء الود و (وارى الزند) إشارة الى أنّ و جودهما أمر منتهٍ عنه و مسلّم به، و لاأحد يشك فيهما، فلذلك أقسم بهما، و يالهما من مقسم بهما!

أما (لا) في صدر البيت فزائدة للتوكيد، كشأنها قبل كل قسمٍ، فقوله تعالى (فلا و ربك) معناه: و ربك، و قوله: (لا أقسم) معناه: (أقسم). و السرّ في زيادتها قبل القسم هو إضافة توكيد الى التوكيد الذي أفاده القسم، بالاشاره الى جلاء القضية، فكأنّ الأمر واضح الى درجةٍ لايحتاج معها الى قسمٍ فلهذا يبرزها المتكلم في صورة نفى القسم.

و الذي في هذا البيت هو القسم وحده و أما جوابه فقوله:

(٤٨) {ما شام جفني لكم بارقاً
إلاّ و إنساني من المغرقين}

ويا لروعة (شام) و (بارقا) هنا! فبارقاً الذي يعرب مفعولاًبه او حالاً من الضمير المجرور قبله، كناية عن كون الممدوح ناصعاً شديد البياض و الرونق، فكأنه كالسيف في البريق و اللمعان، و هذا كنايه عن الشجاعة و الايمان. هذا بالنسبة الى الممدوح. أما المادح فإن جفنه (شام) اى تطلع نحو الممدوح ببصره منتظراً له. و هذا إشارة الى شدة التطلع لرؤيته، و الفوز بلقياه ثم أراد الشاعر ان يبين حالته عندما يتطلع الى رويةٍ ممدوحه فقال في العجز: (إلاّ و انسانى من المغرقين) فلهذا تكون (إلاّ) اداة قصر، كما هى القاعدة في كل إستثناء مفرغ، و الانسان هو سواد العين. و قوله (من المغرقين) كنايه عن الدموع الهاطلة من العينين حتى تغرقان فيها، كما قال البارودي واصفاً حالته المؤلمة يوم إبعاده من مصر الى منفاه في (سيلان) في عجز قوله:

{فكم مهجة من زفرة الوجد في لظىً
و كم مقلةٍ من غزرة الدمح في دجن}

اى في المطر الغزيز، و هو عين ما عناه البيتوشى من كون مقلته (من المغرقين) و لكنه بتعبير آخر. ثم أشار إلى هدوء الممدوح و ليونته و مرونته فقال:

(٤٩) {و لاتنسمت نسيم الصبا
إلاّ و من تذكاركم لى أنين}

و الاستثناء فيه مفرغ كالذي في سابقه، فالجملة بعد (إلاّ) حال من المتنسم، حيث لايتنسم إلاّ في حالةٍ يئن فيها، لتذكره الممدوح، الأمر الذي جدّد الجروح و أسال القروح.

و أما قوله:

(٥٠) {فدتك يا نفسي نفسى و من
أعزى إليهم من كرام الأبين}

فلا تعارض بين النفسين فيه، إذ ليس المراد بهما نفساً واحدةً، فالمراد بالنفس الاولى هو الممدوح، و بالثانية هى نفس الشاعر و روحه، فتكون الأولى مجازاً، و الثانية حقيقةً، فيمكن ان تفدى إحديهما بالأخرى. و قوله فدتك دعاء مفهوم من سياق الكلام. و المراد بقوله (مَن أعزى إليهم) هم آباء الشاعر و نسبه.

و هل أجاد الشاعر عندما جعل نفسه و آباءه فداءاً للمدوح؟ هو أراد ذلك، و لعله كان مقتنعاً به، و ماذا

علينا نحن؟ فالنفس هي نفسه، و الآباء آباؤه، و من حق أى أحدٍ أن يتصرف فيما يملكه.

ثم يظهر الشاعر توقانه الى رويته نزول الممدوح عندهم بغية انفراج الهم و الغم عنهم، فقال:

(٥١) {متى ترى أينقكم عندنا
يحط من أكوارها و الوضين}

وقد يرعم القارئ أول ما يقرأ ـ و رغم كون (ترى) مرفوعاً ـ أنّ (متى) شرطيه، و (يحط) جوابها، و ليس كذلك، بل هي إستفهاميه و جملة (يحط) حال من الأينق، فيكون المراد من الاستفهام إظهار التشوق إلى حصول ما أستفهم عنه، و من ثمّ:

(٥٢) {فيفرج الهم و ينفك عن
من بات في كن البلايا رهينٍ}

فالفاء سببية لافادة كون ما قبلها سبباً لحصول ما بعدها، فيكون حط الأينق من (أكوارها) أى رحلها و (وضينها) اى حزامها ـ و المراد النزول و الإقامة ـ سببا في إنفراج الهم و إنفكاكه ممن هو رهين في (كن البلايا) اى البيت الصغير لها. و البائت في (من بات) هو الشاعر نفسه، و ترك تنوين النصب على (رهين) الواقع خبراً لـ (بات) انما هو للضرورة الشعرية، و الحفاظ على الوزن و القافية معاً. و قوله:

(٥٣) {دُمت كما شئت عماد العلى
عن غير الدهر من الآمنين}

دعاء للمدوح كى يدوم كما يريده أساساً للمعالي و عماده بعيداً عن غير الدهر و لعّل المراد بها مصائبه التي يمتحن بها من يريد أنْ يبتليه، فيكون (مخلداً) في قوله:

(٥٤) {مخلّداً حبتك دنيا وعق
بى في الفراديس مع الخالدين}

حالاً آخر من فاعل (دمت) أو من مفعول (حبتك). و قوله: (حبتك دنيا) يحتمل أمرين: أقربهما: منحتك الدنيا اى ما تريده، و الآخر منعتك، اي مما تكرهه.

أما إعتبار (مخلّداً) مفعولاً ثانياً لحبتك متقدماً عليه، فإن اعتبرته اسم مفعول فليس بجميلٍ، لأن المراد هو ذات الممدوح و نفسه، و هو ممنوح (فيكون منحه ضربا من تحصيل الحاصل) و أما عند اعتباره مصدراً ميمياً فلا بأس به، فيكون المراد (تخليداً حبتك الدنيا) اى منحتك التخليد أى الخلود.

فيكون البيت دعاءاً من الشاعر لبقاء الممدوح في الدنيا ما دامت الدنيا، و إذا قامت القيامة فليبدأ بحياة جديدة هناك في صحبة الخالدين و أأراد الشاعر بقوله (مخلداً) ان يبقى الممدوح على قيد الحياة بلاموتٍ الى يوم النشور، أم أراد بقاء إسمه و ذكر محاسنه على ألسن الناس إلى يوم الميعاد؟ المراد الاول و إن كان وارداً على سبيل التمنى لكنه لايصل في الإستحسان من قبل القلوب إلى درجة المراد الثاني، فلعل الشاعر أراد أن يخلد في الدنيا إسم الشاعر و ذكراه و مناقبه على أفواه الناس على طولِ الأزمنه و بعد الأمكنة إذ ليس الخلود في الدنيا متوقفاً على إدامة الحياة فيها، فكثير من الأحياء يعتبرون في عداد الموتى، لأنهم بلا شأن و فضل و خدمة و أعمال صالحة، فأضاعوا انسانيتهم، و أهدروا طاقتهم المميزة الراشدة. و بجانبهم كثيرون من الأموات يعتبرون في عداد الأحياء، بل الأحياء الأماجد الأكارم الأعظم. ولله درّ القباني في قوله:

{يا رب حيٍ رخام القبر مسكنه
و ربّ ميتٍ على أقدامه إنتصبا}

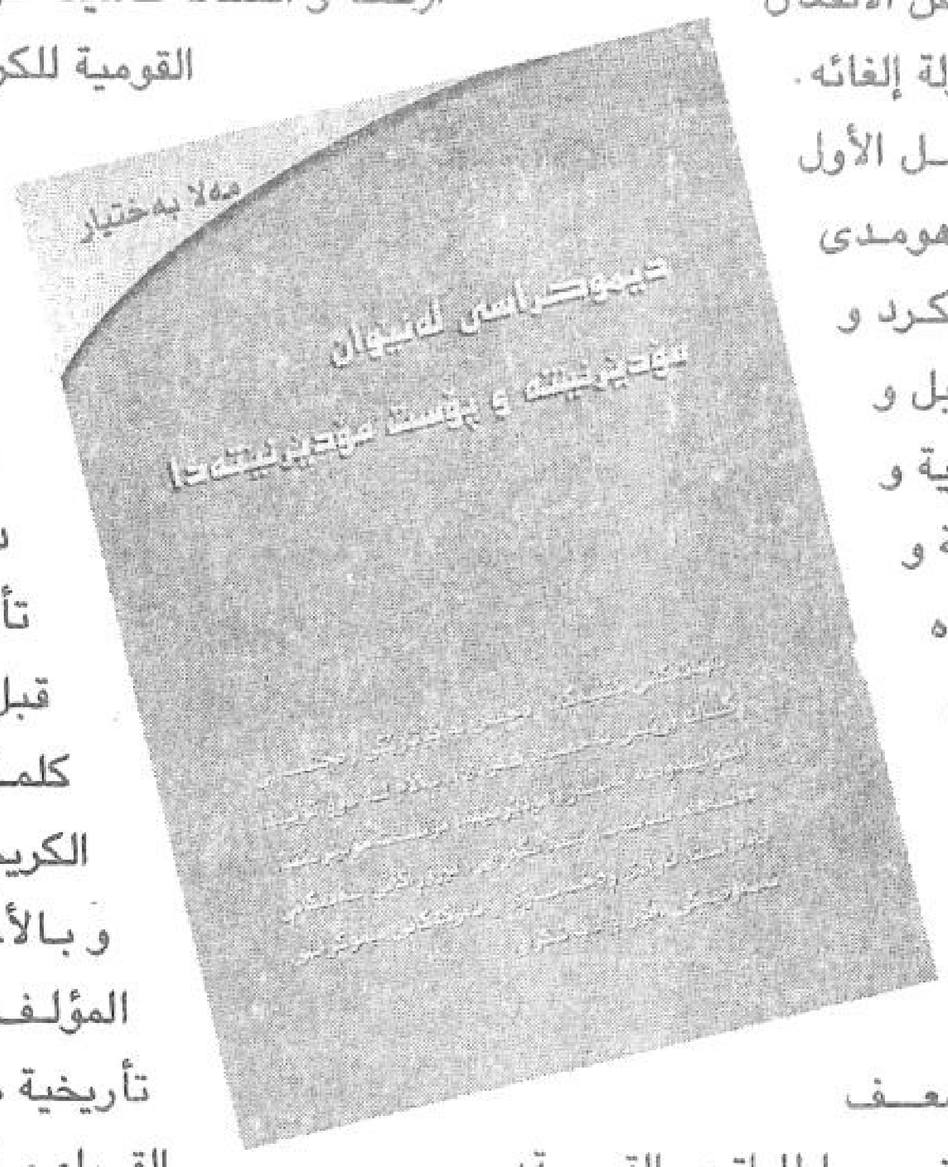
و إذا كان في البيت ردّ العجز على الصدر في قوله (مخلّداً) و (الخالدين) فلا يعقل أن يكون فيه ما يسمى عند البلاغيين (بالتوجيه) أى إيراد كلام يحتمل معنيين متضادين ليبلغ القائل مراده من غير أن يؤاخذ عليه، إذ يوجد في العقبى غير خالد، فالكل خالدون إما في النعيم و إما في الجحيم و لكن الذي توخاه الشاعر هو الخلود الأول حتماً، و القرينة على إرادة ذلك في الأبيات المتقدمة أكثر من أن تحصى و لعل من أقواها قوله (مخلّداً) إذ التخليد في الدنيا مقصور عرفاً على ذوى المروءات و الأمجاد الذين يخلدون فيما يتنعمون فيه، دون الاوغاد و أصحاب السيئات الذين يخلدون فيما لايحسدون عليه.

أسماعيل باجلان

نقاش هادئ في الديموقراطية و ما بعد الحداثة

أصدر مركز (گەلاویژ) الأدبي و الثقافي ضمن نشرياته كتاب (الديموقراطية بين الحداثة و ما بعد الحداثة) للأستاذ (ملابختيار) في (٤٣٠) صفحة باللغة الكردية، فالكتاب يتألف أصلاً من مقدمة و عشرة فصول و معتمد على ٦٦ مصدراً باللغات الكردية و العربية و الفارسية، و ان بعضا من هذه المصادر استفاد من لغات و مراجع أجنبية أخرى، ففي المقدمة يعرض الأخ (ملابختيار) منهجه في الكتاب و يجعل عملية النقد أداة فاعلة في التأثير على مجرى الفكر و الأبداع الكرديين، و ان النقد الكردي شرع يشق طريقه رويدا رويداً في أعقاب الحركة الكونية الأولى، ولم نجداً أثرا للفلسفة عند الكرد الاّ شذرات من الأفكار الفلسفية عند المتصوفة الكرد، في حين، ان العرب سبقونا بقرون و منذ عهد مأمون الذي استفاد العرب عن طريق الترجمة من الفلسفة اليونانية، حيث تنعكس تلك الأفكار عند الغزالي و الكندي و ابن رشد... أما الفصول العشرة فمتنوعة بحيث تغطي مساحة شاسعة من مجالات الفكر و الثقافة و الفلسفة و السياسة و تغني مديات الفكر و رؤى المتلقي، وانه يستخوذ على كم هائل من الأفكار و الخواطر التي تعني القارئ على اغناء تجربته القرائية و الأستيعابية، يؤكد المؤلف على انّ افكارا و تجارب ثقافية و فكرية و رؤى كثيرة نقلت الى اللغة الكردية في العقد الأخير من هذا القرن دون ان تخلق محاورات و مناظرات فكرية جدية في زمن تداعت فيه تجارب الكتلة الاشتراكية سياسة و اقتصاداً و فلسفة و ستراتيجا، أما العلة عندى فهي ان عملية النقل الحضاري و إستيعاب تقنياته الفكرية و الفلسفية ليست آلية ميكانيكية بالدرجة التي تنتج التوالي المتسارع، اذ هناك مساحة ليست بالضيقة بين التناول و الأقتناء من جهة و بين الهضم و التمثيل من جهة أخرى، حيث محاولة تقليص تلك المساحة إرادوياً تخلّ بميزان تلك المعادلة، بل و تحيد عن القوانين

الموضوعية و الداخلية للظواهر و المفـرزات الحضاريـة المتعددة، أمّا عناوين الفصول العشرة للكتـاب فتباعـاً هي: الفلسفة و مدى تأثير الفلسفة في كردستان، انفعال اقل و خطأ اكثر، شروط و فرص ما قبـل الانتفاضـة و مـا بعدهـا، التوتاليتاريـة في مرصـد الهيمنـة، الايمـان بالدمقراطية و انكار نتيجتها، الديمقراطية نتـاج الثـورة أم هجـوم عليـها؟ النظـام الديمقراطـي و الصـراع الأسلاموي، ما بعد الحداثـة و مـهام العصـر، توجهات عصرانيـة الايدولوجيـا، صـراع الآن و طمأنينـة المستقبل. ان كـل فصـل مـن هـذه الفصـول يتضمن مباحث و عناوين فرعية شـتى، و الكتـاب يفتـح ابـواب هذه المبـاحث و العنـاوين علـى مصاريعـها مـن خـلال مناقشة جادة و هادئة بعيداً عن الانفعال و التبرم ازاء المقابل أو محاولة إلغائه. يعـرض المؤلـف في الفصـل الأول موضوعا ذا أهميـة جـادة و هومـدى تأثير الدين الاسلامي على الكـرد و استفادة العرب من نصوصه بل و تسخيره لصالح مآربهم القومية و مصالحـهم الاقتصاديـة و السياسـية، و الحالـة هـذه تشـمل الأتـراك و الفـرس ايضـاً ! ان انضـواء الكـرد تحت راية الاسلام كرها أو اختيـاراً خـلال اكثر مـن عشـرة قـرون؛ لـن ينـال مـن شـعورهم القومـي أو يضعـف احساسهم بالدفاع عن مقوماتـهم و اطاراتـهم القوميـة؛ أنـا اعيـد هـذه الظـاهرة البيّنـة الى ممارسـة العـرب أو التوتاليتارية الأموية و الحكومات المتعاقبة بعدها حتى هـذه اللحظـة الأضطـهاد القومـي و فـرض الشـروط التعايشية المجحفة علـى الكـرد، ان هـذا الأضطـهاد المتعـدد الأطـراف و الميـادين ولـد تحفـزاً و شـعوراً بمخاطر الذوبان في البوتقة العربية و بأسم الدين، و مـا ثورة بابك الخرمي و تمردات اخرى في المنطقة الكردية الاّ تأكيد على ما ذهبنا اليه،[1] (ان نفي أبي ذرالغفاري بعد اجهاض روح الاسـلام الديمقراطيـة، و الثـورة علـى عثمان و مذابح الحجاج و الفتك بالمعتزلة و القرامطـة و الزنج و تصفية الخصـوم السياسـيين للدولـة المركزيـة المهيمنـة هـي الظـاهرات الملموسـة لهـذا الأسـتبداد المتـأصل و المتـوارث، و عندمـا سـيؤرخ للحقبـة المعاصرة من تأريخ العرب سيثبت المؤرخين ظـاهرات القمـع و القتـل و الأبـادة ضـد الأفـراد و الخصـوم المعارضين على نحو اكثر ضراوة من العصـور القديمـة رغم بربرية و همجية تلـك العصـور)، أمّـا العلـة الثانيـة فكمـا يؤكـد المؤلـف فـهي الأصالـة القوميـة تأريخـا و ارضـا و انسـانا نـاهيك عـن تكـامل شـروط الصـيرورة القومية للكرد خلال آلاف السنين، هـذه الملاحظة الذكية للمؤلف جديـرة بآنتبـاه القـارئ فقط، بل و ينبغي التعمق فيـه و اخضاعـه لدراسـات اكاديمية، فلا غرو ان للكـرد دولـة الميديـين الـتي يمتـد تأريخها الى اكثر من الفي سـنة قبل الميلاد، نـاهيك عـن وجـود كلمـات كرديـة حتـى في القـرآن الكريم و في معظـم الآداب الشـرقية و بـالأخص الفارسـية. لـقد طـرق المؤلـف في كتابـه أبـواب ثقافيـة و تأريخية مهمة و التي تحظـى بأهتمـام القـراء و المفكريـن، اذ يولّـد عندنـا مجموعة كثيرة من الأسئلة الملحة التي تخـص سـيرورة الوجود القومي للكرد، ايـن تأريخنـا المدوّن في اعمـاق العصـور الغـابرة؟ مـا مديـات تـأريخ الفكـر و الفلسـفة عندنا و في حدودها الموثقة بالمصـادر و المراجـع؟ مـا الموقف الفكري و الفلسفي للكرد في تلك العصور خلال التطـورات التأريخيـة و المعرفيـة الـتي مرّبـها الشـرق؟



يؤكد المؤلف على ان بقاء الكاكائيين و القلخانيين و اليزيديين مع احتفاظهم بعاداتهم و تقاليدهم المذهبية الخاصة لا يخلو من خصوصية دينية أو مذهبية عند الكرد قبل الاسلام، و كما يروي لنا ابن الأثير و الطبري و مصادر تأريخية اخرى ان هؤلاء دفعوا الجزية للحفاظ على تقاليدهم المذهبية اللا إسلامية، انّ بقاء هذه الأرومة المذهبية في كردستان ـ كما تصور ـ لايعني انّها اكثر اهمية و أصالة من الاسلام، لأن الباحث لايجد نصوصا راقية ذات رؤى عرفانية متوهجة تستجيب للواقع و تحولاته المسقبلية لهؤلاء، في حين يشاهد ذلك في شذرات من نصوص التوراة و الأنجيل و القرآن ـ إن يقارن بالأول ـ، علماً ان افكار و تقاليد هؤلاء بمثابة التمسك بنوع من الأفكار و المذاهب التي تعود الى بقايا المانوية و الزرادشتية التي لم تقو أمام نصوص القرآن! ناهيك عن غموض يلف حول المانوية و الزرادشتية كنصوص ثابتة قائمة في ذاتها و الخاضعة لعمليتي الجرح و التعديل من قبل البحاثة و مختصي الأديان و المذاهب المقارنة. لقد ردّ الاستاذ ملابختيار على الاخ ريبين هه‌ردي و حاول دحض افكاره و آرائه الخاصة بصدد البنيوية و الحداثة و ما بعد الحداثة معتمدا على نصوص و آراء المفكرين عبر جدلية نشر الفكر المقابل ثم مناقشته و اخضاعه لعملية النقد و التقويم و من ثم استخلاص النتائج، لم يكن تأثر الأخ ريبين بالبنيوية و ما بعد الحداثة انعكاساً للواقع السياسي و الأبستمولوجي أو الحضاري للمجتمع الكردي أو استجابة واعية لمتطلبات المرحلة، بقدر ما كان تقليداً موضوياً لاواعيا لشذرات هذه الأفكار الوافدة من الغرب التي ملّت منها حتى الشعوب الاوروبية التي بلغت مبلغا هائلا من التطور الحضاري و التكنولوجي، وحتى المثقفين العرب ضاقوا ذرعا بالمحاولات التجريبية الباهتة لكمال ابوديب و مالك المطلبي و جابر عصفور التي لم يكتب لها نجاح يذكر، فكيف بأنعكاس هذه الأفكار في المجتمع الكردي الضارب في التخلّف الحضاري؟! ![2] (ان فشل البنيوية الحقيقي و الذي تلتقي عنده الوان القصور المختلفة في التحليل البنيوي هو عجز المنهج عن تحقيق المعنى برغم ان محوري النقد الحداثي كله هما اللغة و المعنى. و اذا سلمنا بكفاءة المنهج البنيوي في تقديم تحليل منهجي علمي للغة فمن الصعب التسليم بكفاءته في تحليل النصوص الادبية و إنارتها و تحقيق المعنى)، و حتى ما بعد الحداثة التي يتبناها الاخ ريبين و صحبه ـ بعد ان تسد بوجوههم سبل البينوية ـ بمثابة ترف فكري تجريبي لم يكن بمقدوره ان يستجيب له التراث الشرقي عامة و الكردي خاصة لأنها افراز انتاج الحضارة الغربية بكل تجلياتها و تقدمها الحضاري المتمثل بالأنترنيت و الروبوت و العولمة، نقد تبرم كريستوفربتلر بالكتاب الذين يستجيبون لمتغيرات الواقع استجابة مشوّهة، قائلاً[3] (لاشك ان موقف هؤلاء الكتاب كان صدى لما طرأ على العالم من آهتزاز في القيم و شك في الحقائق، نتيجة لاختلاف نظام العالم و صراع المعتقدات، حتى اصبح ما هو و هم و ما هو حقيقة على قدم المساواة، و من هنا فقد هؤلاء الكتاب ثقتهم في كل نظام أو فلسفة أو مبدأ أخلاقي أو عقيدة دينية أو ما هو وجودي..)، ان الأخ ملابختيار لايطالب ريبين و زملاء (رهند) ان يسدوّا النوافذ و الأبواب أمام الأفكار الاوروبية الوافدة، بقدر ما يؤكد على دور الثقافة و الفكر في انضاج مفاصل الواقع الكردي المخلّف و الدفع به الى مديات التقدم بخطى حثيثه نحو آفاق مترامية الأطراف متسعة المساحات، لكن الالتزام الفج بالبنيوية و ما بعد الحداثة و كأنه دواء ناجح لأذابة ركامات الجهل و الفقر و المرض التي أناخت بكل ثقافتنا و تأريخنا هو الطامة الكبرى، ان التشبث بما بعد الحداثة لايجد صداه بين ظهراني المجتمع الكردي على الصعيدين الأدبي و الثقافي و التوعوي، في حين يظل تبنّي تلك الافرازات الفكرية للفلسفات التشاؤمية الرافضة كل التخوم و الأقانيم حجرة عثرة امام النقد الكردي و مدياته، ان المراهنة

على أفكار و فلسفات و قيم تغاير في جوهرها و تقنياتها النصوص الكردية و بقضّها و قضيضها بل و منافية لروحها يولد حالة التشظي، هذه الحالة من ما بعد الحداثية الأوروبية تحدث شرخا عميقا بين النقد و النص و الذي يؤدي في النهاية الى التقوقع على الذات و ابعاد النقد و الثقافة عن مهامهما الاجتماعية و السياسية، ولايمكن لها أن تجد علاقة ترابطية تنتج قيماً فكرية و تقاليد ثقافية تدفع عجلة حياة الكرد الأبداعية و الثقافية و الفكرية الى آفاق أوسع، ان بعضا من التجارب الكتابية المتكئة على ما بعد الحداثة للآخ ريبين و صحبه لم يجد صدى واسعاً أو مناخا ملائما أو ارضا خصبة حتى عند النخبة لأنه نحت من صخر و سباحة في الهواء، يشخص الناقد العربي منصور الحازمي إشكالية مصطلح ما بعد الحداثة عند مثقفي العرب التي ادت بهم الى مأزق لايحسد عليه، فالحالة هذه تتماثل مع ما نحن ـ مثقفي الكرد ـ نعانيه[٤] (ان المذاهب الادبية الكبرى ـ الكلاسيكية و الرومانسية و الواقعية ـ التي عرفتها الآداب الاوروبية في مدى ثلاثة قرون اجتازها الادب العربي الحديث في زمن يسير لايجاوز نصف قرن تقريباً، لقد كانت الآداب الاوروبية تتطور ببطء و تتجدد مجتمعاتها و أحوال عمرانها أما الادب العربي الحديث فقد كان و لايزال يجتاز المسافات قفزاً و يطوي الزمن طيا، فكانت النتيجة ان ضعفت الصلة بين دعوات التجديد في الأدب العربي الحديث و بين واقع المجتمعات العربية التي لاتستطيع ـ مع الاسف ـ ان تتطور فكريا بالسرعة التي تتطور بها نظريات الأدب المستوردة)، لقد استشهد الأخ ملابختيار بالنجربة السوفيتية التي قفزت فوق الواقع من مجتمع فلاحي الى الاشتراكية و الشيوعية! ! التي انهارت على اعقابها لأسباب كثيرة، لكن اهمها هو القفز فوق الواقع الموضوعي و انكار مدياته، هذه النزعة الأرادوية من قبل منظري و قادة التجربة آلت الى ما آلت اليه و هي اليوم في حالة يرثى لها ! في الفصل الخامس يناقش الاخ ملابختيار الديمقراطية و يؤكد على اهميتها و صيرورتها المتدرجة في المجتمع الكردي، فالديمقراطية الحقيقية عنده و في هذا الظرف التأريخي هي (ان تتمكن الأطراف المتنازعة و المتخالفة في الفكر التعايشي معاً، و أما في الأنتخابات فعلى السلطة ان تقبل بأكثرية الأصوات و تتسلم بها) حيث اجريت في ظل حكومة اقليم كردستان انتخابات البرلمان و المنظمات الديمقراطية العديدة و اتحادات الطلبة و مجالس البلديات بكل حرية دون تدخل أي كان و تقبلتها الأطراف المتنافسة بروحية و ثابة مسؤولة، لكن الآخ ريبين (يرى الديمقراطية في الكتابة الحرة و ابداء المثقفين آراءهم بصدد المواضيع المتباينة و ما عداها استهانة و ضحك على الذقون) علما ان ما ينادى به الاخ ريبين حلقة في سلسلة من الاجراءات الديمقراطية، يناقش الاخ ملابختيار في الفصول التي تلي هذا الفصل مواقف الاخ هەردى، و يحاول ربطها بالقيم الفكرية و الايدلوجية، في حين ان الاخ ريبين يرفض الايدلوجيا و تبعاتها، لأنه يميت روح الأبداع و التحرر من ربقة السلفية، اى ابعاد المثقف و الأبداع عن محطات الأفكار و حتى ظلالها،[٥] (ان سمة ديمقراطية الثقافة ليست نزوعا ذهنيا أو تجريدا فكريا أو طموحا نخبويا، اننا ندافع عن ديمقراطية الثقافة بسبب دور الديمقراطية في انجاز مهمات التحرر الوطني و الاجتماعي، فالديمقراطية ليست صفة خارجية أو قواما متعاليا به، انها جزء محايث لعملية التحرر و عنصر جوهري في هذه العملية، اذا كانت الديمقراطية هي حق الشعب في حرية القول و الحركة و الاختيار، فكيف نحرر الوطن و المجتمع اذا كان الشعب سجينا؟) ان الفكر لا يميت الابداع بالمرّة الاّ حينما تصبح دوغما و الجمود العقائدي، لكن التزام الأديب بالقيم الفكرية و النضالية لاتصبح حجرة عثرة أمام المثقف بقدر ما تحمله مسؤولية الدفاع عن الوطن و الأمة[٦] (ان الأساس السياسي لدولة الديمقراطية القومية هو كتلة كل القوى التقدمية الوطنية التي تناضل لكسب الاستقلال القومي الكامل و الديمقراطية

الواسعة، تنجز الثورة الديمقراطية المناهضة للاستعمار و المناهضة للأقطاع)، يلاحظ المواطن الكردي في هذه الايام بأن هناك تحركاً مريبا ضد حكومة اقليم كردستان حيث التحشد و اطلاق التهديدات من قبل النظام، يا ترى ماذا يكون موقف المثقف تجاه الحالة؟ هل يجوز ان يحدث فجوة أو حالة تعارض بين الدفاع عن الوطن و الديمقراطية من جهة و التمسك بالفكر القومي المتهم بالايدولوجيا من جهة أخرى؟ ما اهمية الديمقراطية المتمثلة في التعبير عمّا بعد الحداثة اذا كان كردستان بين فكي حوت؟[٧] (ان قدرة المثقف على تحمل السلبيات و الأخطاء و المنغصات هي أضعف بكثير من قدرة غيرهم مما يجعل الأزمة لديهم أضخم من واقعها الفعلي و يقود هذا بالتالي الى ان تأخذ الأزمة شكل نتائج خطيرة تصل إلى مستوى خروج المثقف من اطاره الثوري نفسه)، في حين يتفاعل المثقف الأصيل مع سيرورة التحرر و الديمقراطية للوطن حداً لايميز ما هو ذاتي و موضوعي، ان تشاؤم الأخ ريبين إزاء تجربة الأقليم و من خلال كتاباته يصل حداً لايطمئن على اى كان و بالتالي ينتزع فراش التأريخ من تحت اقدام هذه المرحلة المعقدة و الحساسة من واقع كردستان،[٨] (ان ما تستند عليه ما بعد الحداثة من انكار للتأريخ يرتبط بنوع من التشاؤم السياسي فلأن أصحابها يقولون بعدم وجود أنظمة و تأريخ قابل للتحليل السببي، فأننا لانستطيع الوصول الى جذر السلطات العديدة التي تضطهدنا)، ان جل ما يتكئ عليه (ما بعد الحداثيون) في الغرب عبارة عن استياءات فردية في قنوات و مفاصل الحياة، ان شريعة قوانين السوق و المديات التي تربط المنتج بالمستهلك معيار يعتمد عليه هؤلاء في مقاسات الحرية و الديمقراطية و الأستجابات الثقافية المضادة، ان ما بعد الحداثة سواء كان امتداداً للحداثة أو تحوّل نوعي تشظ عنه انعكاس لنتاج الغرب حيث (لاتعترف بوجود نقطة مركزية نابعة من الأساس الاقتصادي للمجتمع، انها سياسة عضوية بلانظرية شاملة عن الواقع و بلا معيار مسبق للحكم على الفعل الأجتماعي و بلا حامل تأريخي واضح المعالم و الأهداف و لاتقترح حلا جذريا للتناقضات الأجتماعية بل أشكالا من التغير الجزئي تتناسب مع اختلاف المطالب و تباين المصالح و آنعدام وجود خط فاصل بين ماهو رئيسي و ماهو ثانوي من قضايا) هناك بعض الأشراقات في ما بعد الحداثة على أصعدة العلوم النفسية و فن العمارة و الموسيقى و التصوير، كان الأجدر بالأخ ريبين هەردى الأهتمام بها و التركيز على مفاصلها، بغية تغليب تلك الأشراقات على الحالات السلبية الأخرى لما بعد الحداثة أو على الأقل لأعادة التوازن الى ذلك الأخلال المؤذي (فأذا كانت الحداثة تنتزع القيم الأنسانية و الماضي و الصبوات الفكرية و العاطفية في المجتمع، و تجعل من الأنسان آلة ميكانيكية مسطحة تتلقى محيطات الغرب الحضارية من موقف إستهلاكي متفرّج و البعيد عن صنع التأريخ و الأحداث، فأن ما بعد الحداثة و في بعض اشراقاتها تحاول ان تضعف اهمية المركز في الحضارة العالمية أى أوروبا و أمريكا و تلقي الأهتمام بالأطراف، أي حضارات الشرقين، الأدنى و الأقصى و بالأخص الجنس الأصفر و حتى امريكا الجنوبية لأيجاد حالة متوازنة لها ايقاعها المنطقي، و الأشعادة من التراث الفني و التأريخي و الحضاري لهذه الأطراف. ان محاوله نفخ الروح لفن عمارات الشرق و موسيقا و شذرات من فلسفته و الأفادة منها في إبتناء أو تلقيح الحضارة الغربية بها، لا تعتبر خطوات ارتدادية بقدر ماتؤكد على مشاعية التجارب البشرية للأمتياح و الأغتراف، لأن اهمال المحلية و التراث في كل شيء و الأعتماد على الوافد الغربي في مجمل قنوات الحياة يجرّد الفرد من نوازع تأريخية و محلية و يجعله مبتور الجذور و الذي يؤدي في النهاية الى اغتراب تأريخي و قومي و أنساني، و يصبح مشدوها بلا إرادة و مشدوداً بكل ما هو تكنولوجي آلي، و لا يمكنه الحراك الاّ ضمن اطارات رأسمالية الألفية الثالثة التي يدشنها نظام

العولمة الجديدة، ان اضافة لمحات من هندسة المعابد البوذية و القصور المجلّلة باللهجات السحرية لأمبراطوريات الصين و اليابان تشاهد في تصاميم عمارات ايطاليا الجديدة، و المستوحاة من أفكار ما بعد الحداثة، و حتى على صعيد علم النفس نشاهد مفاصل من الفكر الما بعد الحداثوي الذي يؤكد على تناغم ايقاعات الذات مع الموضوع و الأبتعاد عن الأفكار الحداثوية المؤكدة على الأغراق في الذاتية و ابعاد النفس الأنسانية عن تأثير الواقع الموضوعي و العلاقات و الأجتماعية)[١٠] (ان علم نفس ما بعد الحداثة يشغل نفسه بدرجة رئيسية بما هو محلي و نوعي... فهو يأخذ بعين الأعتبار كون المعرفة ذات طابع تأريخي و جغرافي محدد، ان هدف علم ما بعد الحداثويين حمل علماء النفس على المشاركة الفعالة في حيثيات الحياة اليومية لمجمعاتهم، أي ان المعرفة التي يكتسبونها هي ذات طابع زمني و مكاني محدّد، و ليست معرفة نفتقر الى البعد التأريخي و الجغرافي)، ان المثقف الكردي و في هذه المرحلة الحساسة، عليه ان يتحرك ضمن الواقع التأريخي القومي بأتجاه التغيير و التحديث و محاولة ازالة ركامات تخلفنا التأريخي الذي لعب محتلو كردستان في تكريسه بشتى السبل، ان الأخلال بهذه المعادلة و محاولة اقحام افكار و ثقافات لاتمت بصلة الى الواقع، يضيعنا في متاهات لايحمد عقباها، بل و تعرقل مسيرة أمتنا البطيئة.

و أخيراً ان كتاب الديمقراطية بين الحداثة و ما بعد الحداثة جدير، بأن يُناقش بجدية من قبل المثقفين لخلق حوار و تبادل وجهات نظر في الآراء و المتعقدات المتبانية، بغية اثراء و تنشيط الحركة النقدية الكردية و توسيع رؤاها و آفاقها، لأن الاختلاف في ابراز وجهات النظر و الشجاعة في ابداء الرأي المخالف و الوقوف بوجه التيار التقليدي الجاثم على الصدور رهين، بتدشين و توطيد تقاليد ثقافة ديمقراطية ما أحوج الكرد إليها ! فأذا كان الزميل ريبين هەردى لايتورع في ابداء الرأي المخالف، فلأنّ اجواء الديمقراطية المتمثلة في حرية الرأي متوفرة و متاحة و لارقيب على الفكر المخالف، وما ندوات الأخ ريبين و مقالاته التي تنقد التجربة الحالية حدّ التجريح و التشهير الاّ دليل دامغ على منتهى الديمقراطية التي تصل احيانا حدّ ليبرالية تضرّ بعض مفاصل حياتنا ـ كما اتصور ـ ان هذه الحالة تدلّ على ترسيخ أسس الديمقراطية في تجربتنا و في كل مفاصل دور الثقافة و الأعلام و كل المؤسسات الأخرى و حريّ بنا الحفاظ عليها و حمايتها من كل مكروه.

المصادر:

١. الثقافة و الديمقراطية ـ الطبعة الاولى ١٩٨١، د.فيصل دراج ـ حيدر حيدر الياس خوري ـ نزيه ابونضال.

٢. المرايا المحدبة من البينوية الى التفكيك ـ تأليف د. عبدالعزيز حمودة ـ نيسان ١٩٨٨ص٢٨١.

٣. المرايا المحدبةص٣٠.

٤. المرايا المحدبةص٤٠.

٥. الثقافة و الديمقراطيةص٥١.

٦. الموسوعة الفلسفية ـ ص٢١٢ ترجمة سمير كرم، دارا طليعة ـ بيروت الطبعة الثالثة ١٩٨١.

٧. الثقافة و الديمقراطية ٦٢.

٨. الثقافة الجديدة ـ ٢٨٣ـ تموز ـ آب ١٩٨٨ ص٢٨.

٩. الثقافة الجديدة ـ ٢٨٣ـ ص٢١.

١٠. الثقافة الجديدة ـ ٢٨٣ـ ص٣٨.

ايقاعات مدينة كردية

خانقين.. أرض الأحلام والأمان

(ايها الصديق أتسمح للغربان تطير طيرانها الاسود فوق سهولنا، ايها الصديق اتسمع هذه الصيحة المكظومة التي يرفعها الوطن وهو يسلك في الاغلال). (نشيد المقاومة الفرنسية).

رسالة شعرية موشاة بالعواطف الصادقة تلقيتها من صديق مرحل و مبعد عن خانقين، ذكرتني بانشودة المقاومة الفرنسية يقول فيها:

بعد السلام والتحايا والأشواق، استمعت مؤخراً و عبر الأثير الى مقالتك المنشورة في صحيفة (الاتحاد) عن غوطه گرميان، و زهرة كوردستان (خانقين) الحبيبة، التي يحاول الطفاة منعنا حتى من رؤيتها. ابارك فيك هذا الاخلاص لمرابع الصبا والوفاء للبقاع التي ترعرعنا فيها. و فقك الله وامد في عمرك لتزين جيد الحبيبة (خانقين) كلمات التي تذكرني بوفاء و حب الأديب الراحل الاستاذ عبدالمجيد لطفي لهذه المدينة. و اكتفي بهذا القدر من المقدمة،

أرتيميتا ملتقى الأجناس والأفكار

خانقين هذه الارض الكردستانية الغافية على ضفاف (الوند) في أحضان البساتين الخضراء، و غابات السهول الفيحاء، ما أجملها مدينة الاحلام والانسام العليلة التي تتنسم من ثنايا الأشجار والمياه، و بمباركة من (دالهو)التي تغازل هذه البقاع منذ ألازل والى الابد..

كيف تنساها و أنت مازلت تتذكر اليوم الأول الذي دخلتها صغيراً قبل حوالي نصف قرن من الان، وصلتها صغيراً لم تجاوز الخامسة من العمر قادماً من قريتك الكائنة في سهل (بن كوره). أواخر صيف ١٩٥١ أو أوائل خريف ذلك العام، بواسطة سيارة (لوري)، تحمل أكياس الحبوب من القرية. دخلتها لأول مرة و هي (المدينة) الحلم والأمل. بالنسبة لك اذن هذه هي المدينة التي طالما تباهيت أمام اقرانك القرويين الصغار، بأنك ستذهب اليها و تدخل مدارسها، و منهم من كانوا يرددون بوجهك.. وا أبتاه من هذه الكذبة الكبيرة!. و كانوا محقين في عدم تصديقهم لهذا الادعاء، فيومها كان مجرد الذهاب الى المدينة حلماً، بالنسبة لابناء الفلاحين، فكيف الحال بالدراسة والاقامة فيها، و حتى بالنسبة لابناء الأغوات الصغار، و رغم ان والدك كان من ملاكي الأرض، و لكن بعد

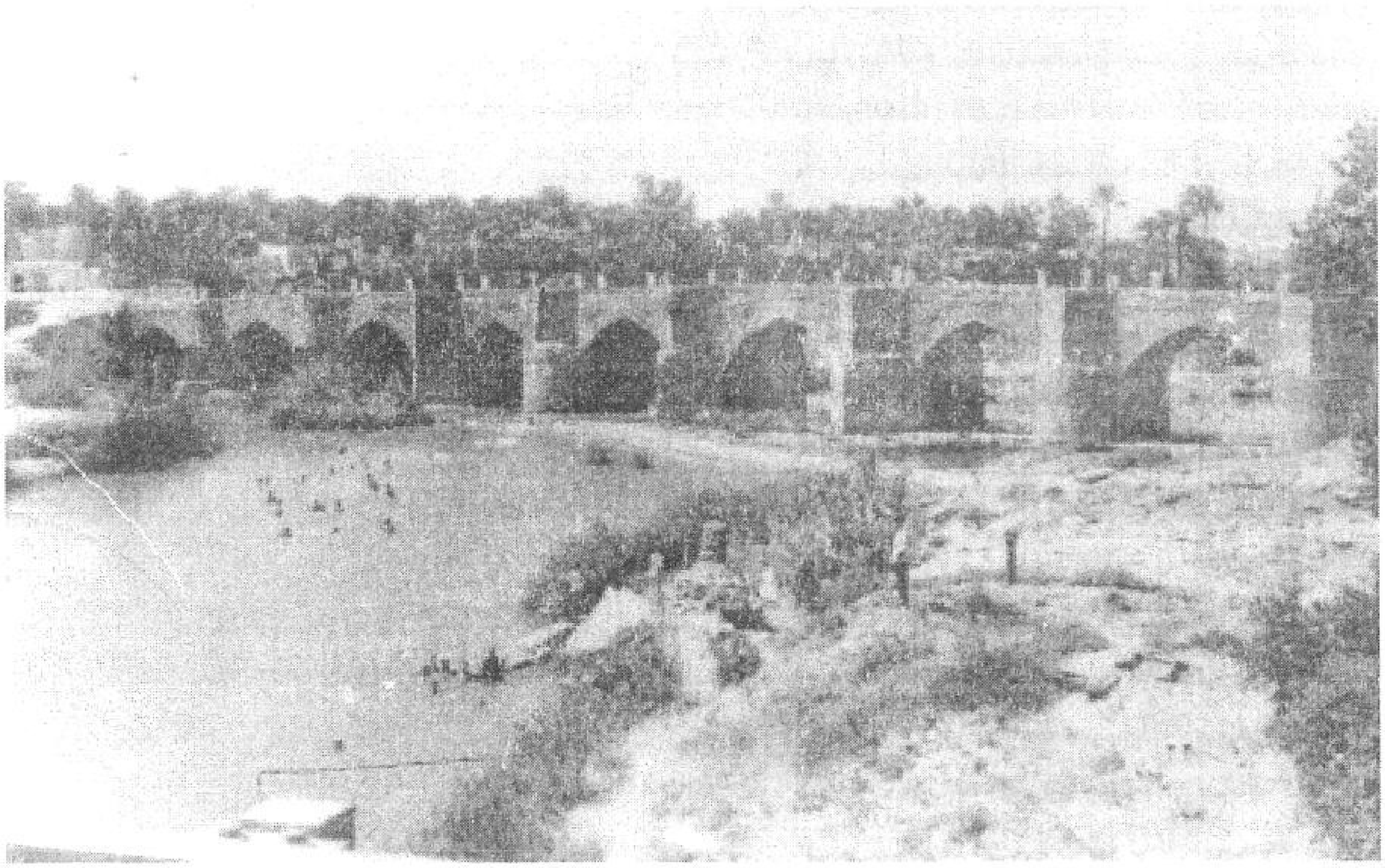
وفاته ـــ أصبحتم تتلقون أقل من نصف حصتكم الحقيقية من حصة الملاكية، حتى وصل الأمر بحرمانكم حتى ثورة الرابع عشر من تموز. ولعل هذا الحيف الذي وقع على اسرتكم جعلك تكره النظام الاقطاعي قبل ان تعرف الف باء السياسة، ولكن رغم كل شيء و بفضل وجود بيت عمتك في المدينة، تحقق حلمك، و هي التي اصطحبتك معها واوصلتك الى (خانقين) بناء على وصية والدك الذي توفي في ريعان شبابه.

روائح المدينة و شذاها!

لقد دخلتها في ذلك الخريف و مشيت في اسواقها في طريقك الى بيت عمتك، كنت تسير مشدوها بما ترى و تشاهد، كل شيء هنا مختلف عن قريتك، الناس، الازياء واللهجات، والزحام الذي كان يبدو لعينيك على اشده و خصوصاً بالنسبة لطفل قروي ساذج مثلك. في اللحظات الاولى لوصولك أنتابتك مشاعر متباينة مزيجة من القلق والخوف والرجاء والترقب والى الآن مازلت تتذكر الروائح النفاذة لسلال الفواكه في سوق البقالين، اذ كانت حاسة الشم عندك قوية، لانك كنت طفلا قرويا لم يسبق له أن مر بين اكوام الفواكه و بهذه الكميات الكبيرة، اصابتك روائح الفواكة بالغثيان، كنت مصاباً بالدوار لانك ركبت السيارة لأول مرة في حياتك.

زقاق جرموندى.. كوردەرە..

بعد اجتياز السوق وصلت الى (الميدان) بداية محلة عبدالله بگ وهي من اقدم محلات خانقين، و سميت باسم أحد ابناء پاشوات (زەهاو) الباشويه الكردية التي حكمت هذه الانحاء لاكثر من أربعة قرون، حتى



طريقك الى بيت عمتك، كنت تسير مشدوها بما ترى و تشاهد، كل شيء هنا مختلف عن قريتك، الناس، الازياء واللهجات، والزحام الذي كان يبدو لعينيك على اشده و خصوصاً بالنسبة لطفل قروي ساذج مثلك. في اللحظات الاولى لوصولك أنتابتك مشاعر متباينة مزيجة من القلق والخوف والرجاء والترقب والى الآن مازلت

وصلتم الى زقاق (چرموندى) من ازقة عبدالله بگ الكائنة أمام محلة (كوردەرە) الكائنة على ضفاف نهر (الوند) تقابلها محلة (جەلەوە) في الصوب الأخر من النهر، و ما أن بلغت ذلك الزقاق حتى دخلت مع عمتك الدار الكبيرة، ثم علمت انها تسمى دار (حكيم افندي) اذ كانت دارا واسعة تتكون من ثلاثة اقسام، الرواق او

المدخل، و كان قد أزيل بعد وفاة صاحب الدار، و كانوا يقولون ان الرواق كان على شكل طاق يدخل منه الزوار الى داخل الدار وفوق الرواق او الطاق ـ كوشكار او غرفة علوية ذات شناشيل ـ يطل على نهر او وادي كورده‌وه ـ كان يجلس فيها الافندي و كان المدخل أيام عزه الذي كان يضم ثلاث غرف على الارض و غرفه علوية كان الافندى يستقبل فيها ضيوفه و غرفة يستعمل كاصطبل لخيله و والردهة الوسطى ثم الحريم لقد استقبلتك النسوة الجيران، بعواطف حارة و بحنان الامومة لدرجة ضبطت نفسك بصعوبة كبيرة و منعت نفسك من البكاء، لانهن كن يقبلنك و يتأسفن على رحيل والدك الشاب، مع الدعاء لك بالعمر الطويل و حكيم افندي المذكور صاحب الدار كان من موظفي الدولة العثمانية. ثم توجهت الى ركن شرقي من الدار الكبيرة، و كان جناحا يتكون من سرداب و غرفة علوية (كوشك) و طارمةامامية تؤدي الى الكوشك او الغرفة العلوية، و لانك لم تتعود السكن مع الجيران شعرت بشيء من الراحة لان مسكن بيت عمتك شبه منعزل عن الغرف الاخرى.

و بعد ايام طلبوا منك ان تنزع طاقية رأسك ـ الكلاو ـ المزين بأزاهير حريرية ملونة. و شعرت بالخجل في البداية، ثم استسلمت للامر الواقع و قبل ذلك نزعوا عنك ملابسك الريفية ـــ كه‌واو سه‌لته ـــ الزبون والصباية) والبسوك دشداشة من الحرير المقلم. كنت تستجيب الى طلبات بيت عمتك، لانك كنت تراها من ضرورات الانتقال الى حياة المدينة.. و كنت تتكيف بصعوبة مع وضعك الجديد، و فترات الانتقال من الفترات الصعبة في حياة الافراد والشعوب. و مع ذلك كنت لا تزال في اعماقك ذلك الطفل القروي الخجول، و شيئاً فشيئاً تكيفت مع بيئتك الجديدة، و كنت تقارن بين قريتك السهلية التي لم يكن فيها غير بستان واحد.

اما هنا فعشرات البساتين تحيط بموطنك الجديد، حتى أحببت هذه الانحاء حباً لن تنساه مادمت حياً واجواء هذه المدينة استطاعت ان توقعك في حبائل حب فاتنة ازلية (خانقين) عجزت معها كل الحسناوات ان يحتلن مكانتها في قلبك. فهذه المنازل محاطة بالبساتين من كل حدب و صوب بل المدينة نفسها تنام في احضان عشرات البساتين الوارفة الظلال، والتي تعقبها أو تتداخل بينها الادغال والأجمة والاحراج الكثيفة.. و نادرا ما كنت تشاهد هنا عواصف ترابية او حرارة تلفح الوجوه، فالبيوت والمنازل متلاصقة و الداربين والازقة الضيقة لا تسمح بنفاذ حرارة الشمس في الصيف، او الرياح الباردة في الشتاء، في الصيف كنتم تنامون في السرداب والذي كان يدخل اليه الهواء العليل من فتحتي البادگيرين الموجودين فيه، و في الشتاء كنتم تنامون في الغرفة العلوية. المدينة باكملها تتمتع بجو لطيف و طلق لا نظير له في گرميان.

صباحات المدينة

و حتى لو نسيت تفاصيل اشياء كثيرة من ايام طفولتك، فلن يكون بامكانك نسيان صباحات المدينة ولاسيما المحلة التي سكنتها وصور الاموات التي لازالت تنبعث حية في ذاكرتك كلما سمعت لحنا جميلا او معزوفة موسيقية راقية. فأصوات تفاريد البلابل و شدو الطيور القادمة من البساتين القريبة من محلتك ـــ التي يقع فيها منزل عمتك ولا يفصله عن محلة (كورده‌ره) الا جسر من الصفائح لعبور المشاة، كورده‌ره و ما أدراك ما كورده‌ره ـــ محلة الكسبة والفقراء و صيادي الاسماك والباعة المتجولين والمتسولين. و رغم ان الاطفال يحبون نومة الفجر والصباحات، لكنك تشكل استثناءاً عن القاعدة، عندما كنت تستيقظ على أصوات الجيران الذين كانوا ينادون بعضهم احياناً بصوت مرتفع كنت تحاول جاهدا ان لا تنام لتستمع الى تغاريد البلابل والطيور و زقزقة العصافير و هديل الفواخت القادمة من البساتين القريبة والتي كانت بمثابة سمفونية لا أحلى ولا أروع منها شيء في الوجود، والآن و بعد أن أتسعت المدينة أدركت بان اليونانيين كانوا محقين، عندما اطلقوا على

(خانقين) اسم (أرتيمتا) أي الموقع ذو الهواء الطلـق و المبهج). لا لست مغالياً في حبك لهذه البقـاع الجميلـة التي يزيد (الوند) الذي يجري من الجنوب نحو الشـمال كقلوب ابناء المدينـة، عنـد دخـول المدينـة ثـم يجـري غرباً، حتى يعانق (سيروان) في سهل (قوله). هذا النهر الذي كان مشهوراً باسماكه الملونة. الحمراء والسـوداء والصفراء والوان تتوسط هذه ألألون، و كل شيء هنا يدفع و يحمل الانسان الى التعلق بهذه البقاع ولـو كـان زائراً.

مدينة مفرحة

في نفس السنة التي دخلت فيها الى خانقين ـ دخلـها زائـر أجنـبي واقصـد الكـاتب الصحفـي الهولنـدي (ماليپـارو) الـذي دون مشـاهداته وانطباعاتـه عـن خـانقين، في كتابـه (نواعـير الفـرات أو بـين العـرب والاكراد).كتب الصحفي الزائر في ص ٩٧) من كتابه:

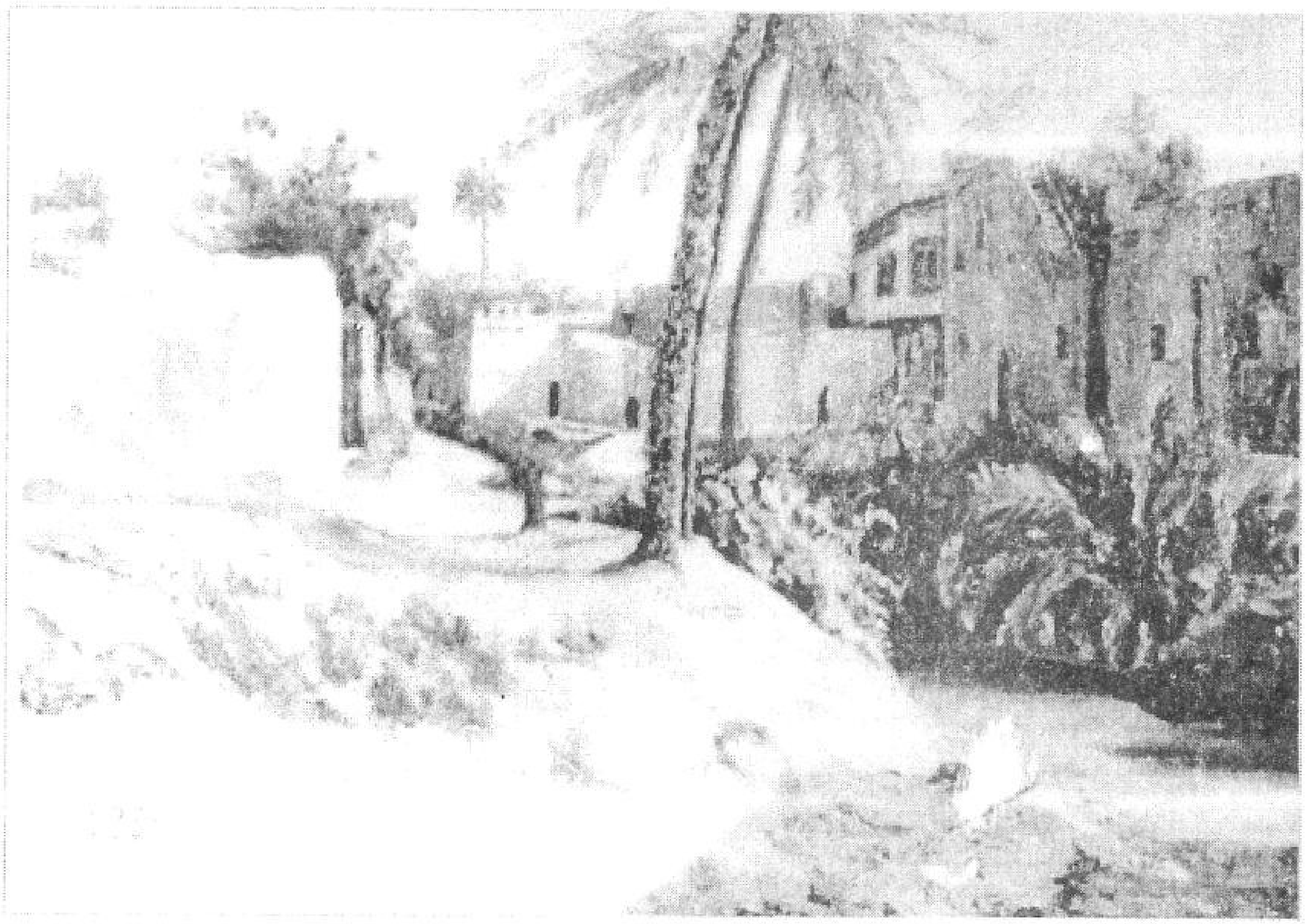
و كانت خانقين قد تركت في نفسي ذكريـات طيبـة لا يمحى اثرها فهي مدينة مفرحة تزينها خضرة النخيل في كـل حـدب و صـوب و خـانقين تدعـو الزائـر للراحـة والاستجمام.

اذ تبدو هادئة وقت المساء متحررة من كل ضوضاء و من الجوامع تنبعث أصوات المؤذنين يدعـون النـاس للصلاة ولكن دون استعمال مكبرات الصوت.

اصوات لا تنسى

و اصوات اخرى كانت تتميز بها مدينة احلامك الـتي صـرت مـن سـكانها الدائمـين، صـوت صفـارة العمـل الطويلة العالية والذي كان يرتفع من مصفى (الونـد) في الجنوب الشرقي مـن المدينـة، و كـان الاهـالي يسـمونه (شوته) يرتفع ثلاث مـرات بـين كـل صـافرة و اخـرى حوالي خمـس دقـائق و كـان موعـده ثابتـاً لا يتغـير في الساعة السابعة مـن كـل صبـاح. و مـع صـوت صـافرة المصفى كانت العوائل تحث ابنائها للاستعداد للذهـاب الى المـدارس، و صـوت صـافرة (القطـار) الذاهـب الى بغداد في منتصف كل ليلة. حيـث كـان القطـار يتحـرك نحـو جلـولاء و مـن هنـاك يلتحـق بالقطـار القـادم مـن كركوك.

و اصوات الاغاني التي كانت ترتفع من ضفاف الوند



في ليالي الصيف والخريف، اصوات المطربين الشباب الذين كانوا يكرعون كؤوس الشراب على ضفاف (الوند) الذي تحيط بضفتيه البساتين العامرة بمختلف انواع الثمار والفواكه و من الضفاف الخضراء كانت أصوات المقامات الكردية والتركمانية والعربية تتعالى والناس يستمعون اليها، و هم على سطوح منازلهم، و في ليالي الجمع ترتفع اصوات التمجيد والذكر من مآذن المساجد، أو اصوات التواشيح والذكر من التكايا.. و مأ اروعها ليالي السطوح التي حرمت منها الاجيال اللاحقة، بوصول المبردات و تغيير الاحوال، مسكينة هي الاجيال (التي لم تعد تشاهد النجوم المتلالئة التي كنا نتأملها، و نسوة الحي يحكين اسطورة (مجنون ليلى). العاشقان العذريان اللذان قضيا نحبهما من شدة الهيام والغرام، و تمنيا ان يتحولا الى نجمتين في السماء فاستجاب الله دعائهما.. و في خريف كل عام يلتقيان مرة، و من يشاهد لحظة اللقاء و يتمنى اية أمنيه، فانها تتحقق، و تستجاب. كان الناس يتسامرون، والصغار اما يستمعون، او في الازقة يلعبون حيث يخرج أحدهم و ينادي بصوت مرتفع:

ترازى هەرازى مەزارى
هەركى رەفيقمه با باتەوازى
ان كنت ترضى و بالرضا فانا راض
ومن كان صديقي ليستعد للعب

سماء المدينة

اما الشباب فكانوا يطيرون الطيارات الورقية التي يصنعونها من الاوراق الملونة الخفيفة الشفافة، و منهم من كانوا يتفننون في صنع طائرات ورقية باشكال هندسية مختلفة اسطوانية يصنعون هيكلها من عيدان رفيعة من سعف النخيل، من السعفات الطرية، و يضعون فيها شموعاً صغيرة يوقدونها و يطلقون لغات الخيوط المربوطة بها لتنطلق في اجواء المدينة، و لتكون هي الاخرى نجوماً مشعة أخرى في سماء المدينة، و كنت تقضي معظم وقتك في (الكوشك) عندما تعود من دكان (ملا مجيد) زوج عمتك حيث تناوله الادوات وهو يقوم بتصليح اطار السيارات والجوب، و يضع معظم الصمغ و ادوات ترقيع الاطارات بنفسه، و قد سبق له أن تعلم هذه المهنة في شركة النفط قبل أن يفصل من عمله. و كان عند العمل يغني باللغات الكردية والفارسية والتركية.

و حين ينهض فجر كل يوم يقرا سورة ــ يس) و سورة (الفجر) بصوت جميل عذب. و كنت تستغل نوافذ شناشيل الكوشك لتصطاد الحمام البري الذي يحط عليه، حيث تسير حافياً و تمسك بذيله او رجليه. عمتك تعتبر صيد مثل هذه الحمامات حراما لانها تعتقد انهن حوريات طائرة. والنخلة الباسقة الوحيدة التي تحمل رطباً كانت لكل الجيران تتقاسمونها بالتساوي، و كم أكلتِ من تمور مختلفة فيما بعد، فلم تجد تمراً أطيب مذاقاً من تمر نخلة دار (حكيم أفندي). لقد كان التضامن والتكامل والتعاون الاجتماعي سيماء مدينتك و خصوصاً الحي الشعبي الذي كنت تقطنه.

و دارة (حيكم افندي) كانت تضم اسراً وعوائل عديدة منها الفقراء والطبقة الوسطى لكنهم الى الفقر أقرب، لان الكسبة تمر عليهم مواسم كساد العمل و مواسم الجفاف في القرى كانت تؤثر على المدينة و كسبتها والأسر المتجاورة كانت تعيش في اخوة ووئام. الجار يرسل لجاره حصة من الطعام الذي تطبخه العائلة لافرادها، و يبعث الجار الذي يتلقى هدية الجار بدورهم ماطبخوه، و تسمى هذه العملية ب(كاسةى هاوسا ــ ماعون الجار). و جاركم (خالو مجي) الذي كان يعمل في الكمرك، كان يجلب عند عودته البندق والفستق واللوز والحب والكشمش الذي كان يجمعه من الاكياس المثقوبة أو يمنح التجار حصة للعاملين في الكمرك، فكان بدوره يوزعها على الجيران، وأمك عندما تبعث بقدور (اللبن) والزبد والبيض والرزوا الدوينة، كانت عمتك توزعها بدورها على الجيران، هكذا كان الناس لا يفكرون بأنفسهم فقط أو بأسرهم

وحدها، و لا يبات الجار شبعانا و جاره جائع حتى لوكان يملك رغيفاً واحدا. و تمضي الاعوام و تكبر المدينة، و تقسم الدار الكبيرة الى اربعة دور، تسكن كل دار منها أسرة واحدة أو اسرتان، و تنتقلون الى دار اخرى في نفس الحي، ثم تبنون داركم في حي جديد، و تموت عمتك و زوجها ويموت اكثر الجيران.

هادم الذات ومفرق الجماعات

عندها تفهم لماذا الجماعات تقول كتب التراث حتى جاءهم هادم الذات و مفرق الجماعات.. و عندما تغادر الحي القديم يظل القلب هناك و تعتاد فراقهم و فراق الصبية والصبيان الذين كنت تلعب مهم. و يتفرقون بدورهم في المدينة و خارجها و ترغمك الايام على النسيان والتسليم لحكم القضاء الا من ذكريات طيبة محضورة في أخاديد القلب.

المنعطف الكبير

و عجلة الزمان تدور و تدور و تتبدل الاوضاع و ينهض الناس ذات صباح ليجدوا الحكام غير من كانوا، ويعلن الحكم الجمهوري وتكبر احلامكم ويجرفك تيار السياسة الى حيث تجد نفسك في حومة النضال و تلتقي مع بعض ابناء الجيران بالامس في خط واحد، و يختار بعضهم طريقاً اخراً مختلفاً عن الطريق الذي أخترت و رغم ذلك ولأنهم ابناء خانقين و اهلها، فانكم عندما تلتقون تتعانقون و تصافحون، لانكم كلكم تناضلون من اجل ابناء الوطن الجديد كل بطريقته الخاصة، و من يشرب ماء الوند لا يعرف التعب وخانقين التي علمتها الايام و موقعها ان تكون نوافذها مفتوحة، لكل الافكار والآراء والمذاهب. مثلما طرقها مفتوحة امام تجار الشعوب والامم المختلفة، و مثلما كانت التكية الحسينية في بيت (قاسم غربيلجي) تجاور التكية الرفاعية التي كان يشرف علها السيد اسماعيل الذي كان يسكن دار (حاتم) و بالمقابل فيها (التكية القادرية) في دار (دانى) في محلة (كوردةرة) حيث تقام حلقات الذكر القادرية في ليالي الجمع.

و في ليالي محرم و عاشوراء تسير مع رفاقك من الصبيان في محلة جرموندي و كلهم من الشيعة، تذهبون الى الحسينية الكبيرة لتستمعوا الى مأساة (الحسين) و أنصاره و اهل بيته، و عندما ينتهي شهر محرم تنتظر بلهفة قدوم محرم آخر لتذهب الى الحسينية حاملاً فوانيس محرم التي كنتم تصنعونها من العلب الفارغة و تضعون فيها الشموع الموقدة و تضعون في اعلاها حلقة من سلك او سلسلة صغيرة لتنير لكم الطرق المظلمة عند عودتكم ليلاً. و حتى عندما ابعدوك الى (كربلاء) عام ١٩٧٦ و سكنت فندق جارك العباس و استمعت الى الردات والنوحات الحسينية و رغم مهارة قراء كربلاء كان قراء النوحات الحسينية الكرد عندك هم الأفضل لانك تعودت على طريقتهم واسلوبهم الكردي الخاص. و هكذا بدأ الحكام الجدد يطردونكم من ارض الآباء والاجداد (و عند زيارة ضريح الحسين والعباس كنت تدعو بصدى و ايمان و تتوسل أن يشفعو لكم عند الله بان تعودوا الى ارض الآباء والاجداد و تبكى بدموع ساخنة لغربتهم و غربتك حتى يزول ما تعلق بالقلب من اصداء الزمن و تعود من زيارتك خفيف الجسم مثقلاً بالامل والايمان. و عند زيارتك ضريح الشيخ الگيلانى في بغداد كنت تدعو و تتوسل لنفس الغاية، و ان ينصر الثوار الكرد و كل الثائرين من اجل الحق والحرية و خلاص المظلومين..

و بانتفاضة شعبك تحقق جزء من أمنيتك بل ، حتى مدينتك الحبيبة موطن الكرد والگوران وبوابة زاگروس. ملتقى الافكار والحضارات تمردت ولو لساعات، و غادرها المستوطنون الدخلاء هاربين منها، لأنهم كانوا يدركون أنهم دخلاء عليها، غرباء عنها، و لكن ظروفا ليس هنا المجال لذكرها حالت دون استمرار فرصة أهلها. و عادت حليمة الى عادتها القديمة ليطردوا حتى الذين سمحوا لهم بالعودة اليها في الثمانينات عادوا ليطردوهم وليطردوا من لا يرضى ان يرتدي جلدا غير جلده.. رغم ان المثل الكردي يقول: ان الثعلب المرتد عن جحره يصاب بالجرب.و رغم كل شيء فان خانقين ـ الكردية الموقع والتأريخ والناس ستعود لأهلها مثلما عادت اراضي بنكلوره و سفوح بمو. و قورةتو، و هورين شيخان.

سامي شكر علي

الجوانب البلاغية عند النودهي في رسالة ماجستير

جرت مناقشة رسالة، الباحث الأستاذ الفاضل ـ رؤوف عثمان ـ التي تقدم بها إلى كلية اللغات بجامعة السليمانية لنيل شهادة الماجستيرعن (الجوانب البلاغية عند الشيخ ـ معروف النودهي) و جرت المناقشة يوم ٤/١١/٢٠٠٠ و تألفت لجنة المناقشة من الأساتذة الأفاضل: الدكتور ظاهر لطيف رئيساً و الدكتور حامد الراوي و الدكتور محمد خالد أعضاء و أشرف على الرسالة البروفيسور عزالدين مصطفى رسول و قد أقرت اللجنة بقبول الرسالة دون تغيير و منح صاحبها شهادة الماجستير في البلاغة العربية.

عرف الباحث الأستاذ ـ رؤوف عثمان ـ ناقداً و أديباً بارعاً و باحثاً أكاديمياً يعتمد في كتاباته و بحوثه على أمهات الكتب و المصادر التاريخية الموثوقة فهو يبحث و يتحرى و يستقصي في مختلف المكتبات لتكون كتاباته و بحوثه علمية دقيقة و ذات فائدة للدراسين و القراء على السواء.

و عرفته أيضاً قارئاً نهماً و مواظباً على التواصل في الدراسات و البحوث و الانكباب على القراءة المستمرة مؤمنا بمقولة الأمام علي (كرم الله وجهه): (ما زال المرء عالماً ما طلب العلم فاءن ظنَّ أنه قد علم فقد جهل). و له باع طويل في الأدب المقارن و لاسيما بين الأدباء العرب و الأكراد و من جيل واحد و اتجاه أدبي مطابق في الأغراض و الأهداف.

و أنه غزير الثقافة و ذو خلفية تاريخية في الأدب و التراث الكردي و العربي و رغم ذلك فانه انسان متواضع ذو أدب جم حين تجلس إليه ساعات طوال لايسري إلى نفسك الملل و لا السأم و تمر الساعات و كأنها دقائق معدودات... !.

كتب عن الشاعر الفيلسوف مولوي دراسات و بحوثاً أغنت المكتبة الكردية و كما كتب عن شعراء و أدباء آخرين و سبر أغوار ذواتهم و أدبهم و شعرهم سبر الباحث الدقيق و المتمكن من أدواته الفنية و الأدبية.

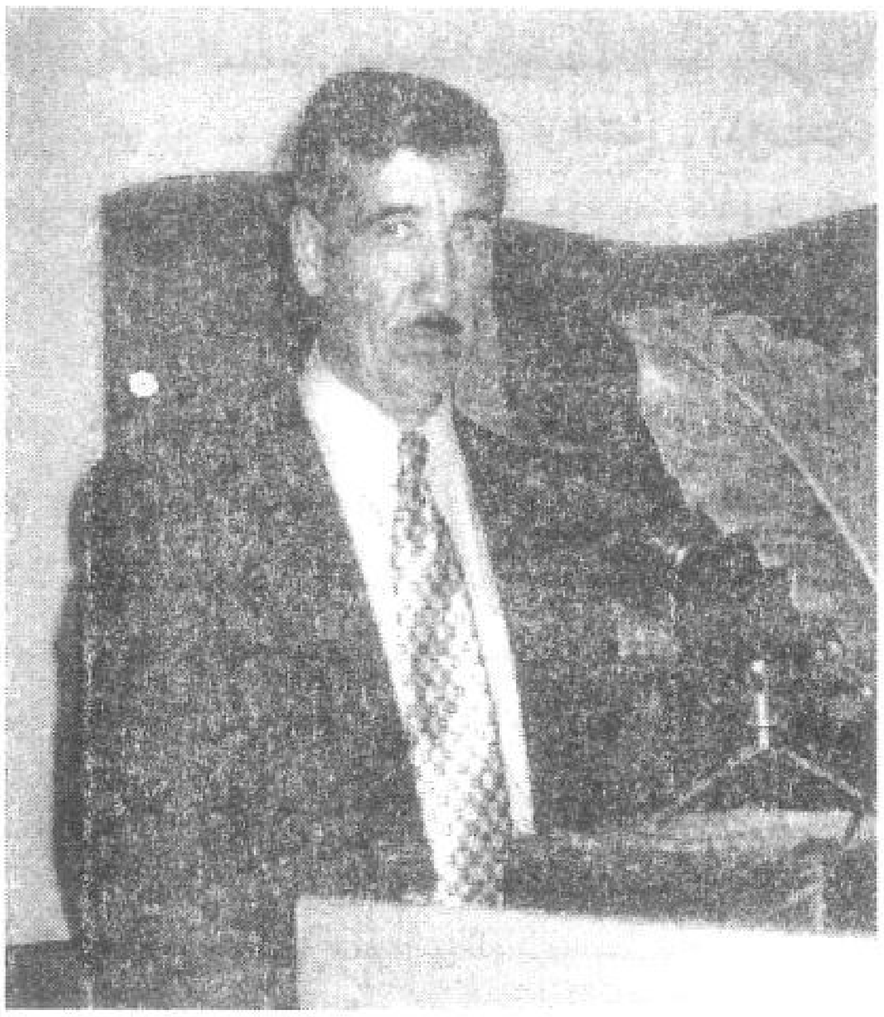
نشر الكثير من المقالات ألأدبية و الدراسات النقدية في الصحف و المجلات العراقية باللغتين الكردية و العربية.

يتخذ النقد الأدبي البنـاء الهـادف وسـيلة مثلـى للوصول إلى حقيقة العمل الأدبي و ماهيته عـبر دراسـة عميقـة مركـزة. و تتسـم أعمالـه النقديـة بالنزاهـة و الصـدق و الاجـادة و التحليـل العلمـي الدقيـق و الموضوعيـة بعيداً عـن المؤثـرات النفسـية و الأهـواء الذاتية و الأعتبارات الأخرى. مستنداً في تقييمه للعمـل الأدبي على أسس و نظريات علمية حديثة.

يقول الباحث الأستاذ ــ رؤوف ــ في رسالته عـن معروف النودهي هو: (الشيخ محمد بن السيد مصطفى بن السيد أحمد بن السيد محمد الشهير بكبريت الأحمر و ينتمي الى السيد عيسى الذي جـاء مـع أخيـه الأمـير موسى إلى منطقة شـهرزور فعمـرا قريـة برزنجـة و بنيـا مسجدها و البرزنجي نسبة إلى برزنجة و هي الآن مركـز ناحية سروچك التابع لقضاء شهربازار).

ولـد النودهـي سـنة (١١٦٦هـ ــ ١٧٥٢م) في قريـة نودىّ الواقعة شرقي مدينة السليمانية على مبعدة ستة كيلومـترات و نسـب إليـها. لقـد تعلـم النودهـي قـراءة القـرآن و الكتابـة بالعربيـة و الفارسـية و شـذرات مـن النحو و الصرف و الفقه و الأدب علـى يـد والـده الـذي كـان عالمـاً في (نـودى) ثـم حملـه والـده إلى العاصمـة البابانية (قلعـة چـولان) و أدخلـه في المدرسـة الغزائيـة حيث تلقى العلوم العربية عند الملامحمد الغزائي الـذي كان مدرساً آنذاك.

لقد بدت عليه في تلك الفترة أمارات الجـد و الذكـاء و السـعي الـدؤوب و بعـد مقتـل سـليمان باشـا قصـد النودهـي قريـة (هـهزار ميرد) الواقعـة غربـي مدينـة السليمانية و تلقى تحصيله العلمي في النحو و المنطـق و العقائد من العلامة ملامحمد المعـروف بـأبن الحـاج و التقى عند إبن الحاج بالعلامة عبدالله البيتوشي و قرأله رسائله الأدبية و قصائده فأسـتفاد مـن علمـه الجـم و ذكائه المتوقد ثم عـاد النودهـي إلى المدرسـة الغزائيـة بقلعـة چـوالان و مكـث فيـها إلى أن نـال منـه الأجـازة العلمية و بعد سنة (١١٨٥هـ ـ ١٧٧١م) رجع النودهي إلى قرية (هزارميرد) و التقى مـرة أخـرى بالبيتوشـي و عبّ من علمه الغزير حتى أخـذ منـه الأجـازة في بعـض العلوم بعد حصوله على إجـازات علميـة عـاد إلى قريـة



(نودى) وشرع يدّرس طلاب العلـم الملتفـين حولـه مـن كل الانحاء حيـث يستنسـخون رسـائله و منظومـاتـه و يحفظونها عن ظهر قلب فتنشـر في أرجـاء كردسـتان و يذاع صيته. توفي النودهي سنة (١٢٥٤هـ ــ ١٨٣٨م) عن عمر مديد يبلغ ٨٦ عاماً.

إن البـاحث الأسـتاذ رؤوف يقـول: إنـني أردت عنـد دراستي للنودهي أن نربـط الأسـباب بالنتـائج و نعلـل طبيعة و أفكار و آراء النودهي و نقارن بين منظومته و منظومة إبن جابر الأندلسي وبديعيات أخرى و قصرت بحثي هـذا علـى الجوانـب البلاغيـة و يتضمـن أسـلوب تناولي شذرات من الحداثة و مـا ينسـجم مـع الدراسـات المعاصرة في الـدرس البلاغـي ومـا حثـني علـى تنـاول الجوانب البلاغية للنودهي كونه شبه مفمور في المكتبة العربية و الاسلامية و ان الـدرس البلاغـي عنـده جديـر بالاهتمام الجاد و يلفت البحاثة و الدارسين.

من خلال دراسـة المنظومـة حـاول البـاحث منـاقشـة بعض المضطلحات البلاغية و اشكالياتها المتباينة من منظور تاريخي و فني و موقف البلاغيين قدامى كـانوا أو محدثين إزاءها. و الرسالة تتألف من مقدمة و ثلاثـة فصول.

و هذا التقسيم تتبع خطـى منظومـة النودهـي حيـث قسم كسابقيه العلوم البلاغية الى ثلاثة أقسام، المعاني

و البيان و البديع و حاول أن يسلط الضوء على تاريخ كل علم من هذه العلوم الثلاثة و التطور الذي لحق بها من حيث الكم و النوع و ابراز موقف البلاغيين قدامى كانوا أو محدثين من هذه العلوم. ان الباحث الأستاذ رؤوف طرق باباً لم يطرقه باحث حداثوي في هذا الموقف و ولج عالماً واسعاً لم يلجه باحث في وقتنا الحاضر لما يتسم هذا البحث من شمولية و اتساع في الأفق الفكري و التراث الذي خلفه العلامة الكردي معروف النودهي لجيلنا الحاضر و الأجيال القادمة نفع و فائدة كبيرين لقد تلقى النودهي كما يقول الباحث علوم عصره من أساتذة كبار لتنقله بين المدارس أشهرهم والده الشيخ مصطفى بن أحمد الغزائي والبيتوشي و ابن الحاج و الملامحمد الغزائي.

و عن آثاره يقول الباحث ترك النودهي تراثاً غنياً من المنظوم و المنثور و الشعر الذي يعد من التراث الأدبي و هو مقطوعاته مخمساته أو مشطراته أو قصائده الشعرية و يتضمن المدائح النبوية و البديعيات الخاصة. لقد ترك النودهي النثر بجوار الشعر.

أما جل آثاره فهو آثاره البلاغية و آثاره في الصرف و في آداب البحث و في العروض و اللغة و آثاره النحوية و آثاره في العلوم الدينية و آثاره الشعرية في المدائح النبوية و المناجاة و آثاره النثرية هي كشف الأسف و الجوهر الأسنى و الفتح الالهي و تنوير الضمير و فتح الرازق و راحة الأرواح.

أما تلامذته الذين اغترفوا من ينبوعه الفياض الرائق فهم:

الشيخ حسين القاضي و الشيخ محمود النقيب البرزنجي و معروف الخرپاني و الشيخ عبدالرحمن الطالباني و المفتي الزهاوي و الشيخ احمد النودهي ورسول البرزنجي و الملاأحمد المفتي.

لقد حصر الشيخ محمد الخال مؤلفات النودهي البلاغية في خمسة كتب هي:

١. تنقيح العبارات في توضيح الاستعارات.
٢. شرحه لمنظومته تنقيح العبارات في توضيح الاستعارات.
٣. فتح الرحمن في علمي المعاني و البيان.
٤. عمل الصياغة في علم البلاغة.
٥. غيث الربيع في علم البديع.

لقد سبر الباحث أغوار بحثه من خلال دراسته الجادة و الرصينة التي لم يتطرق إليها باحث آخر من قبل و أغنى بحثه باشراقة ساطعة من ثقافته و خلفيته الثرية في التراث و اطلاعه على أمهات الكتب و المصادر التاريخية و الموثوقة حول البحث الذي هو بصدده.

و قد استفاد الباحث من مائة و خمسة و ثمانين مصدراً.

و أما نتائج بحثه فهي كما ـ يقول الباحث:

١-عاش النودهي (١٧٥٢ـ١٨٣٨م) في عصر يعج بالصراعات و الاضطرابات و الفتن بين الدولتين العثمانية و الفارسية حيناً و بين الأمارات الكردية نفسها حيناً آخر هذه التناحرات و الأنقسامات و الكوارث لم تثبط همة النودهي و لم تنل من إرادته في تحقيق ما يصبو اليه حيث واصل دراسته بأرادة ثابتة حتى أضحى علماً من أعلام عصره و مضى يؤلف المنظومات العلمية و يدرس و يراجع الكتب و المصادر و يشرح ويراسل علماء عصره حتى ذاع صيته و طارت شهرته فغدا من مشاهير عصره العلمية.

٢-له مساهمات فعالة في جل الميادين العلمية السائدة عصرئذ فألف في النحو و الصرف و العروض و الفقه و العلوم الشرعية و الشعر و المواد الأدبية الأخرى و يعد أحد أعلام عصره العلمية في العالم الاسلامي عامة و كردستان خاصة.

٣-يتمتع النودهي بطاقة نظمية هائلة و غزيرة حيث حوّل العلوم النحوية و الصرفية و البلاغية و اللغوية و العروضية الى منظومات توفر للمتلقي فرص الأفادة وتمثل هذه المواد أما ينابيع طاقته النظمية الدفاقة إضافة إلى قراءاته المستمرة و انشغاله بالأدب و علوم عصره و التدريس المستمر و مما يضيف إلى طاقته النظمية الهائلة إنه صاحب كنز لغوي إذ يستفيد الى أقصى الخدود من الاوزان العربية و الكردية و دوبيت الفارسي و مما يشجعه على المضي في تأليف

منظوماته العلمية شحة الكتب البلاغية و المطبوعات و المخطوطات أوغلو أسعارها في ذلك الحين و كذلك تشجيع و مساعدة الطلاب على الحفظ السريع عن ظهر قلب و لاغرو أن في تلك الفترة ميلاً و اضحا إلى النظم و يتبارى العلماء في هذا الميدان.

٤-يتكيء النودهي في منظوماته البلاغية على اتجاه المدرسة الكلامية السائدة في شرق العالم الاسلامي و ابتعد عن تحكيم الذوق الأدبي و بالأخص في استشهاداته البلاغية. ان نظم العلوم من ظواهر الفترة المظلمة التي انتقلت الى كردستان حيث انكب العلماء الكرد على نظم العلوم و منهم النودهي و البيتوشي و عبدالرحيم المولوي.

٥-إن المقارنة بين قصائده الوجدانية القليلة و مدائحه النبوية و مخمساته و مشطراته مع منظوماته البلاغية تبين بجلاء أن منظوماته اكثر التصاقاً بالتعليم و الأفادة و لم تنعكس فيها الأساليب الأدبية و المفاهيم البعيدة عن إطارات العقل و ضوابطه أي أنه تعامل مع الموقفين المتباينين بصورة منطقية متميزة كما هما.

٦-انه ليس منظراً في الدرس البلاغي خلال منظوماته لكنه صاحب تصويبات و اختيارات و ترجيحات و احياناً يضيف الى منظوماته البلاغية و بالأخص في علم المعاني ما أغفله ابن آدم في مؤلفه البلاغي الذي نظمه النودهي.

٧-كثير الاعتداد بمواقف و آراء القزويني في كتابيه (الايضاح) و (التلخيص) إذ أنه أضافة إلى نقله مواد البلاغية من ابن آدم و ابن جابر مباشرة كما هضم و تمثل ما كتبه السكاكي و القزويني و شراحهما و تعمق فيه خلال التدريس و المراجعة و التدقيق.

٨-خلال عرضه المواد البلاغية يستشهد بابيات من الشعر و لايفضل فيها بين الجاهليين أو المخضرمين أو الاسلاميين أو المولدين و أحياناً يستشهد بآيات من الذكر الحكيم أو الاحاديث النبوية و في بعض الحالات يأتي بنماذج شعرية تشابه بعض الشئ شواهد القزويني و لكن لاتماثلها و معظم شواهد النودهي مستل من (التلخيص و الايضاح) و هناك نزر يسير من امثلته و شواهده الخاصة و التي تعكس واقعه الديني و الثقافي و الخلقي حيث لم ألحظ فيها ذكر أسماء الأعلام و الأماكن الكردية التي تؤكد خصوصية النودهي القومية.

٩-فضل النودهي معظم آراء القزويني على السكاكي في خلافاتهما و أنا أرجح أن اعتداده بالقزويني لم يكن امتداداً لأبن آدم الذي نظم النودهي منثوره البلاغي إذ لوكان كذلك لأوضحه الناظم أو علق عليه.

١٠- لم يذكر النودهي فنوناً بديعية كثيرة كالتي أوردها صفى‌الدين الحلي و من بعده و أنا أرجح أن النودهي اطلع عليه لكن تشبثه بمنظومة ابن جابر أولاً و القزويني ثانياً و ربما قناعته بتلك المغالاة في استزادة فنون البديع ثالثاً حال دون ذكرها.

١١- يتمسك الناظم أحيانا بتسلسل القزويني في ترتيب المباحث بصورة منتظمة و أحياناً أخرى يحيد عن ذلك الترتيب حيث يقدم و يؤخر.

١٢- لم يكن توزيع الشواهد على مباحث و فنون البلاغة متساويا ففي منظومة (فتح الرحمن) نرى الشواهد على مباحث و فنون البلاغة متساوية و قليلة فهي لاتساعد الطالب على الأفهام الجاد في حين يستكثر من الشواهد في (عمل الصياغة).

١٣- رصانة سبكه و فصاحة اسلوبه و دقته في وضع القواعد خلال أبيات المنظومة مع صحة الأوزان التي نظم فيها تدل على امتلاكه ناصية هذا الفن و الابداع فيه.

١٤- في بديعيته (غيث الربيع) يتوازى الاهتمام بمدح النبي (ص) و الثناء عليه و ابراز خصاله مع الأتيان بأمثلة و شواهد في الفنون البديعية الواحدة و الخمسين بدقة.

إن إبراز هذين الجانبين في صياغة محكمة دليل أصالة نظمه و بيان حججه و صفاء قريحته.

أشد على يد الباحث الجليل و الأستاذ الفاضل رؤوف و أهنؤه من أعماق قلبي متمنياً له الأستمرار في الدراسة و البحث و الموفقية و النجاح لنيل شهادة الدكتوراه إن شاءالله مستقبلاً...!!

ثلاث مقدمات حول قصص

أحمد محمد اسماعيل

- النظرات و ممالك أتخمها الرعب
- القاص أحمد محمد اسماعيل يقود الشهداء نحو اقتحام الظلام.
- الرؤية الذهنية في قصص أحمد محمد الذهنية.

النظرات..
و ممالك أتخمها الرعب

صباح آرام

إن العنوان الدالّ (النظرات) يفشي أسرار المدلول منذ السطور الأولى لهذا ـ القص ـ الدرامي الخفيف في الأستهلال و الثقيل في الثنايا الختامية، كيف تحوّلت نظرات، ربما كانت غير مقصودة أصلاً، و هذا ما تفهمه عند القراءة اللاحقة للنص، نقول كيف تحوّلت هذه النظرات الى ناقوس رعب ميثولوجي؟!

هل يمكن أن تتحول نظرات كهذه حتى و إن كانت مقصودة في بلد تتناوب فيه الفعاليات السياسية مراكز القوة في لعبة تقاطع المصالح المتمثله في الكيانات الديمقراطية؟ الى سيوف ناهشة؟! إن ـ نص ـ القاص (احمدمحمد اسماعيل) ـ ممتليء رغم صغر المساحة التي يشملها الحدث المحوري (النظرات و صالح الهومر) في تقاطع ذكي بساطة اللغة مع رهافة التحولات، فعل لا إرادي ربما؟! رد فعل إرادي يقيناً هو نتاج ".مملكة الخوف"..

إن البنية النفسية الهشة للمحكوم في "العالم الثالث" بل و ربما (العالم الرابع) كما درج عليه الاصطلاح الاقتصادي مؤخراً، يقابلها بنيان مدعوم بالردع القاسي عناصره الشرطة السرية و في ظل احكام عرفية

أبدية يشاهد على رفوف قضاتها المتعجرفين دساتير مختصرة جداً ربما مكوّنة في قاموس محدود جداً من المصطلحات هي : "الأعلام" "السجن دون أية محاكمة" "التعذيب" هذا التكوين هو الملمح الأساس لمملكة (صالح الهومر) مملكة أتخمها الخوف.. ! و من هنا يدخل النص خانة النمط الواقعي من القصص (السوسيو ـ سياسية) (إن البريء متهم بل الأبرياء متهمون) فلا إستثناء في مملكة كهذه لأن قنوات القمع الطاغية هي الشريان لتواصل حياة الطغمة المستبدة، و من هو (صالح افندي)؟ و لماذا لايخاف و قد "حدق فيه ثلاثتهم سوية" بل (ظل أحدهم يلتفت إليه بأستمرار) يا ترى لو لم يكن الخوف هو الغذاء اليومي للمحكومين في ممالك الخوف، أما كان (صالح الهومر) يعتقد بأن هؤلاء ربما كانوا قد تعرفوا عليه في مناسبة سعيدة سابقة؟! أو أي تفسير تفاؤلي آخر..

((أنا لم أكفر عند ما فكرت في إراحة قدمي..))

((أنا المأمور صالح الهومر، عشرون عاما و أنا موظف))

((لا أتصور انني شاهدت أحدهم قبلاً.. ماذا يريدون؟!))

((ما كانت نظراتهم عبثاً)) !

((وقفة نصف الدقيقة تلك صارت عاماً))

هكذا إذن الخوف المعشعش في العمق من المحكوم في مملكة الخوف هو قاتل حقاً.. و هكذا يستدرجنا النص و ببراعة و من خلال الراوي الذي هو (صالح افندي) الى عالم الرعب ذاك.. إن بؤرة العدسة في القص رغم صغرها كما اسلفنا رغم صغرها إلا إنها سلّطت الضوء بنجاح على (صالح الهومر) و هو يرتعد فرقاًمن نظرات خالها استهدفنه خصيصاً

((تخيّل و هم يدوسون على خصيتيك..))

((و أنت عار تماماً و قد أحاطوك بمبردة أو مبردتين..)) و الاعجب أن لايكون (صالح الهومر) هذا ملاحقاً و من خلال الأستدراك لمجريات الرعب الذي يسري كالنار في الهشيم، اجل ان لايكون (صالح) هذا فرداً بل هو مجتمع بأسره.. بمفردات بسيطة مثلت (الدال) الذكي لمدلولات أعمق و عبر سردية واضحة تخللتها لقطات في (الفلاش باك) ربما إستذكر ـ المتلقي ـ أو حتى نقمص حالة (الهومر) عبر مساحات في الزمن الغابر و في بقع جغرافية باهتة لاتزال موجودة على الخرائط الاداريه لهذا العالم..

حتماً فأن (صالح الهومر) ليس مصاباً بحالة من حالات (الفوبيا) بل هو نتاج مجتمع الاستبداد، و لنترككم وجهالوجه مع "صالح افندي" و منحاوفه اللامعقولة و المشروعة معا...

القاص "احمدمحمد اسماعيل"

يقود الشهداء نحو اقتحام الظلام

شاهبك زراري

إن الاسطرة الذاتية و تحليم الواقع عنصران طارئان على القصة الكردية الحديثة العراقية و العربية، و ربما كان القاص العراقي المرحوم ((محمود جنداري)) أول من استخدمها في مجموعته الأخيرة ((مصاطب الآلهة)) و من ثم لجأ اليهما القاص العراقي ((محمد خضير)) و القاص الكردي السوري، سليم بركات، و ها هو القاص الكردي ((احمد محمد اسماعيل)) يتبعهم في بناء اسطورته الذاتية عبر تحليم تقني دقيق لواقع تلك الاسطورة التي شاء لها القاص أن تكون خاصة بالشهداء و ارواحهم الوردية الشفافة و هي تقتحم الظلام لتؤنسه عبر إضفاء الصوت و اللون و الصخب و الحركة و النكهة حتى لكأني بالظلام كائناً حياً خرافياً يهاجم القاص و مخلوقاته و يمسك بخناقه بقسوة بربرية قلما استطاع قاص تصويرها بهذا الهدوء و العذوبة ألتي ألفناها لدى الروائي الامريكى

الرؤية الذهنية في قصص أحمد محمد اسماعيل

علاء هاشم مناف

((وليم فوكنر)) في روايته الشهيرة ((الصخب و العنف)).

لاشك في ان قصة ((احمد محمد اسماعيل)) القصيرة ((الليل)) و المنشورة باللغة الكردية في مجلة ((رامان)) الصادرة في اربيل عدد (٢٩) ١٩٩٨ قد اختلط فيها الحلم بالواقع الى الحد الذي لم يعد فيه القاص إلاّ ان يلجأ الى عملية الاسطرة ــ بناء الحدث بلغة الاسطورة ــ للسيطرة على الطاقات التوليدية الكامنه في اللغة الشعرية التي استخدمها كأداة لخلق عالمه الخاص و على الرغم من ان هذه اللغة الهجينة من الشعرية و النثرية المتميزة ماتزال عصية على الكثيرين من الادباء الكرد، فان ((احمد)) استطاع توظيفها لفنه اعتماداً على الانحراف اللغوي، أو مايسمى انزياح المعنى، عن مدلولات السياق العام، و هذا ما يؤكد ان اللغة الكردية ليست عاجزة بسبب من استخدامها كلغة مدونة للآداب في وقت متأخر ــ القرن السادس عشر ــ و لأنها كانت و ما تزال لغة مجتمع رعوي زراعي محدودة الاستخدام، ((فالاصوات تخترقني حالما تشتد العتمة.. و لسوف تشتد اكثر فأكثر، و لقد بدأ اللون الرمادي يطغي على الشفق و يأخذ بخناق المساء...)) فنلاحظ هنا كيف يأخذ اللون الرمادي بخناق المساء و كانهما عدوان لدودان قد تشابكا بالايدي، قد يقول البعض ان ذلك مجرد استعارة.. و لكنها استعارة فاعلة لها دورها في تشكيل الصورة الذهنية التمهيدية للدخول في الحدث و بدء الحوار بين المبدع و المتلقي، ((انني ابتعد عنها و اغادرها و لكني غالبا ما اجدني لصقها، كلما ابتعد عن النافذة التي يطل عبرها على عالمه، يجد نفسه اقرب اليها أو لصقها. لست أنوي بهذه المقدمة حرمان المتلقي من لذة الحوار مع القصة و لغتها و لكني اردت التمهيد فحسب لقراءة مخلصة و فاعلة لهذا النموذج المتقدم من الادب الكردي.

إن الوظيفة التكونيية، و المنهجية للقصة.. تقوم على الحدث ــ و الحكاية و الحبكة، في حدود الوظيفة السردية التي تؤكد على صيغة النواظم. القصصية و تشابكها في إطار بنية تحدد الشكل و الحدود في الخيال و الحس الدرامي، و الإمكانية الفنية في تركيب عدة من الأنماط و في التماثل. الهرموني و الهيكلي.. هو يتجاوز الإرتباك في عمليات التحليل و الوصف. السرد في إطار خطابي، يؤكد صفة منهجية في الخطاب القصصي. فألعلاقة داخل النسيج القصصي، و الحاجة إلى بلورة فعل تكنيكي متطور يؤشر حالة الإيجاب حيث المسار الفني الذي يحدده تكنيك الحوار.. سواء على مستوى المنهج في عملية البناء أو على مستوى السرد في حبكة متطورة و ناضجة.

و القاص ((أحمد محمد إسماعيل)) يطرح أسلوبا ((في المنهج السيكولوجي)) عبر رؤية درامية و هو اسلوب يظهر إيقاعا ذهنيا.. جعله ينحى المنحى الذي يشوبه الإيجاز الحاد ــ و الضربات السريعة في كل مقطع.. و هو التحديد في اطار من الصيغ الشكلية للقصة.. أما فيما يتعلق بألخواص الفنية فهي إطار من السرد الذي يؤشر فنية ((السيناريو السريع التراكيب)) و المختصر.. و ذات محطات متشابهة، بلحظاتها.

إنها تجربة ((دستيفيسكية)) تستغرق في دقائق الشعور للقارئ و في أحداث الماضي المركزة تركيزاً يبتعد أحيانا عن عملية التأمل.

و القاص ((أحمد محمد اسماعيل)) يكشف و بشكل واضح عن ذهنية بطله و من ثم يتركه، ليتعرض للتمزق و الإنهيار، دون متابعة له من الناحية الفنية.

في قصته ألأولى ((النظرات)) هناك ثقل رئيس قد يركز على الجانب الذهني أدى بدوره الى فقدان بطله ((صالح الهومر)) توازنه.. و غدا فريسة القلق حيث

((انكمش على مقعده و أحس أنه بدأ يكشر و وجهه)) فالقصة، كتبت على شكل سيناريو تخللها منلوج تلقائي ذاتي داخلي مكثف، إبتداءً من صياغة الجملة الأولى في القصة وأكده بالتعب النفسي لبطل القصة... من خلال المطاردة ((بألعيون)) ((لو لم تأت تلك العجوز الشمطاء لزيارتنا ما كان بودي الخروج من الدار)) و اكب هذه العملية في السرد.. هو ألانتقال المفاجي، من حديث البطل، الى نسيج الراوي= و القاص في هذه الحالة، القي بمسوولية على الراوي.. ثم قام بعملية إرباك للقارئ.. وحول رؤيته الى مكان آخر ــ و حاصرها ــ وحددها.. حيث كثف صوت الراوي المفاجئ ((هذه النجوم تؤذي عيني)) ((و تدريجا، غلبه النعاس و شاهد نفسه في زقاق ضيق)) كان تركيز القاص في رؤيا البطل ((صالح هومر)) الذهنية على العيون، لأنه يعاني عقدتها ((إنه لم يشاهد غير العيون)) و تخللت القصة ضربة فنية في النهاية.

اعمال الدائرة تراكمت عليك لذا أتيت هنا في هذه الجمعة)) في قصة ((الفجر)) و هي القصة الثانية للقاص لنفسه.. تدور احداثها حول نفس المحور ((محنة الضيق ــ و الحصار النفسي الذي تناوله القاص في ((النظرات)) فهو يسافر الى مدينة اخرى هربا في الضيق ـ و المضايقة.. ليأوي الى فندق ((رخيص)) حيث يقوم القاص بتركيز الإحساس النفسي و تهيئة كل مستلزمات الضيق، قبل الشروع في عملية الحرق للموجود على الطاولة فهو يحدد المهام الرئيسية، في دخول الشخص الثاني الذي يحمل حقيبة و الذي إحتل السرير المقابل لسريره، ثم استلقى و اخذ يدخن.. و هو شارد ألذهن.. كان البطل داخل القصة عليه ملامح الشرود الذهني في ذكرياته الشاردة مع الحبيبة و الوطن بألكامل ثم يضعها في هذا المفترق المتشابك، حيث طوق القصة من كل جانب ـ ولم يسمح لها بأن تمتد أكثر..

((و تأتي قصة آثار)) و هي قصة خبرية تنقيبية، لتؤكد إرتباط منطقة ((گرميان)) و اناسها بالجذور.. بدلائل وجود ((المهد للطفل و العظام داخل المهد)) و القصة تحمل شيئا من الذاتية المركزة لتأكيد الجذور و الاصالة.

في قصة ((ليل)) و هي القصة الرابعة للقاص ((أحمد محمد اسماعيل)) في القصة حالة تشبه و تؤكد حالة القلق عند القاص ((منذ تلك الليلة التي تناهت الى فيها اصوات غريبة. لم أعد اسيطر على نفسي)) فكان للإطلالة على ((الزمان)) من النافذة. وضعت مساحة واسعة لحالة القلق المزمن الذي يعيشه.. و يسرده بطل القصة بواسطة الراوي ((كنت أميز أحيانا وقع اقدام بعضهم)) و هم المطاردون؛ و القاص يؤكد الحالة النفسية ذاتها لبطله، منذ كتابته القصة الاولى.. ثم ينتقل الى الضربات الفنية و السريعة في التشكيل و اللون. و هو يكرر هذه المشاهد كما في قصة ((الفجر)) ((لقد بدأ اللون الرمادي يطغى على الشفق)) و يبرز مرة ثانية الايقاعات الذاتية ((أن الگرميانيين كلهم هكذا عندما يقولون شيئا فلا يتراجعون)) هناك إستغراق في تشكيل الوصف مثل: ((الظلام ــ صخب يأسرني بلونه)) ثم ينتقل دون سابق إنذار الى رؤية فلسفية يبتعد فيها القاص عن منهج السرد الفني.. في ((مثلما اعرف يقينا انني ((أحمد)) أعرف تماما انني أسمع)) هذه الرؤيا الديكارتية.. تأتي عرضية.. و لاتؤكد حالة الاستغراق في الشرود الذهني الواضح.. فألقاص يؤكد رؤياه من خلال تضاريس الذكريات كما في قصة ((الفجر)) ثم ينتقل القاص الى الحالة الاسطورية ((كنت أسمع أصواتا غريبة)) هناك صور شكسبيرية تتخلل القصة.. ((ها هو فارس بلحيته البيضاء يتسمر أمام نافذتي)) و يستمر القاص في عملية الإنتقال في رؤياه الخاصة و المتعددة في المأساة الاجتماعية و السياسية ((فهي أرواح الناس الذين دفنوا أحياء)) ثم اخيراً، يتحول الى رؤياه.. مؤكداً في الوقت نفسه إنكفاءه في إسوداد نصف الوجوه في البشر.. و هم الشعراء.. و التي هي ليست لها، أيه علاقة في حدث الرؤيا المنسابة ذاتيا.. فجاءت الصوره مشروخة في حالة السرد الطبيعي.. ثم يرجع الى الوراء.. متراجعا.. بعدما تضخم الحدث الدرامي.. ثم يبادر الى غلق النافذة.

ان الجانب الوظيفي الذي يؤكده النهج القصصي.. مستنبط من حكاية.. و هذا إتجاه مذهبي من الناحية الفنية.

* القصص التي تتنادلها هذه الكتابات القصيرة لاحمد محمد اسماعيل منشورة في هذا العدد.

في رواية الطلسم

كيف يصف ولتر سكوت المحارب الكردي؟

١. شيء عن حياة الكاتب.

كان من أثر الثورة الفرنسية أن تحرر الفكر الاوروبى و انطلق من قيوده القديمة و ظهرت الحركة الرومانتيكية في الأدب الغربى، و أخذ اتباع هذا المذهب الجديد ينادون:

١. بحرية الأديب في انتقاء اللفظ.

٢. و اطلاق الخيال في كل موضوع.

٣. و تحطيم كل قيد من قيود الأدب الكلاسيكي العتيق.

و من زعماء هذه الحركة في الأدب الانگليزي هو السير ولتر سكوت و قصه حياة هذا الرجل الذي ولد في عام ١٧٧١ و أنتهت حياته في عام ١٨٣٢ شبيهه باحدى قصصه الخالده، هي قصة رجل مكافح لايؤمن باليأس مع الحياة. ذو عزيمة جبارة، يرتفع إلى أوج الثراء و الشهرة الادبية، ثم يخبو نجمه ليضيء مرة اخرى بالجهد المتواصل و العمل المستمر، لايعبأ بظروف الحياة مهما ألمت به الكوارث أو أحاطت به المآسي.

مصادر قصه "الطلسم"

كان ولتر سكوت يغرم غراماً شديداً بالعصور الوسطى فصور الحياة فيها في كثير من قصصه و كان يساوره دائماً احساس بأن التصوير لايزال بعيداً عن الكمال. و أراد ان يسد هذا النقص بقصة جديدة فشرع يكتب "الطلسم".

غير أنه أدرك ـ من ناحية اخرى ـ أن أمامه عقبات جمة تحول دون تحقيق ما يريد فهو يجهل تلك المنطقة من العالم التي اشتعلت فيها الحروب الصليبية. و هي من أبرز ظواهر تلك الحقبة من التاريخ و مدى علمه بذلك الجزء من العالم ما ورد عنها في قصص ألف ليلة و ليلة التي قرأ ترجمتها بالانگليزية.

أخيراً قرر ان ينزل الى الميدان و استقر به الرأي في نهاية الامر الى معالجة تلك الفترة التي تتصل بالحروب الصليبية اتصالاً وثيقاً و التي التقى فيها صلاح الدين الايوبى برتشارد الاول ملك انگلترا. و قد أظهر الملك المسيحي في القصة كل قسوة و عنف في حين أن

صلاح الدين قد سلك مسلك الحكمة و بعد النظر. و تبارى الملكان أيهما يفضل الآخر في صفات الفروسية و الشجاعة و الكرم. و كان بين الرجلين تباين شديد في الطبع، فأستمد المؤلف من ذلك المادة التي ينسج منها قصة خيالية تشوق القراء.

و لم تكن شخصية رتشارد قلب الأسد جديدة. في قصص ـ ولتر سكوت ـ غير أنه عرض فيما سبق من روايات لصفات الملك الخاصة اكثر مما عرض هنا في الطلسم، فقد كان الملك في القصص السالفة فارساً متنكراً، أما هنا فهو بصفته الصريحة، صفة الملك الغازي.

و من احداث القصة الهامة ما دار فيها حول طلسم عجيب اتخذه المؤلف عنواناً للرواية. و كانت عامة الشعب في أسكتلنده تعتقد ان المسلم (سواء كان كرديا او فارسيا او عربياً) من بين جميع الأمم التي عاشت اكثر شهرة بعقيدتهم التي لاتتزعزع في التمائم و الرقى و ما اليها من التعاويذ التي لها في علاج الامراض تأثير بالغ. كما أنها تجلب الخير او الشر وفقاً للطريقة التي تستخدم بها. و قد استغل (سكوت) هذه الخرافة و حاك حولها كثيراً من حوادث هذه القصة الخيالية.

و أستباح لنفسه الحرية في تحوير الأسطورة التي كانت تدور حول "الطلسم" في اسكتلنده، كما استباح لنفسه كذلك كثيراً من حرية التصرف في حقائق التاريخ لأن القصة الخيالية ـ عند سكوت ـ لاينبغي أن تلتزم وقائع التاريخ و من حق كاتبها أن يبتدع من الاحداث ما يشاء طبقاً لما تقتضيه ضرورة الفن. القصص التاريخية ـ في رأي سكوت ـ شيء و علم التاريخ شيء آخر: التاريخ يلتزم الحقيقة، و القصة تمسخها كما تشاء لكي تدخل عنصر التشويق فيها.

و من ثم فنحن لانبعد عن الصواب إذا قلنا ان اكثر الحوادث المسوقة في قصة "الطلسم" من خلق الخيال، و ان الحقيقة ـ حينماتوجد ـ لاأثر لها إلا في أشخاص الرواية.

موجز الرواية و مقتطفات منها...

يبدأ المؤلف رواية "الطلسم" بوصف طبيعة الارض (فلسطين)، تلك الارض المقدسة التي يقاتل فيها الصليبيون لاسترداد بيت المقدس بأعتباره حقاً من حقوق المسيحيين و المسلمين في الجهاد لصد هؤلاء الغزاة الذين يريدون أغتصاب جزء من بلادهم لايتجزأ و لايمكن ان ينفصل عنها.

و من بين المقاتلين الصليبيين فارس أسكتلندي يقدمه المؤلف لقراء الرواية منذ بدايتها يمثل به خلق المحارب الصليبي و طريق إعداده و تسليحه. و يقول في وصف هذا الرجل: "... كان الفرنجي رجلاً قوياً كالغول الاقدمين في هيئة شعره أحمر اللون أدكنه. بدا لما رفع خوذته عن رأسه مجعداً كثيفاً غزيراً، و قد لفحت وجهه حرارة الشمس فصيرته أشد سمرة من بعض رقبته التي لم تتعرض للشمس. و ذراعاه مفتولتا العضلات جميلتا التكوين. يتميز في حركاته و سكناته بعنف حربي."

و قد التقى هذا الفارس الأسكتلندي أثناء رحلته بأمير مسلم (الكاتب في روايته يقول امير عربي). "كان على نقيض الصليبي الغربي، قامته فوق متوسط الرجال. رجل كأن الله قد أعده بهيئته هذه للعناء و الجهاد. و كان هذا المسلم) بطبيعة الحال يشبه في طلعته اجمالاً قبائل الشرق التي هو من أبنائها. كان دقيق الملامح جميل التكوين رقيقاً تعلوه سمرة شديدة من اثر الشمس المحرقة له لحية مرسلة سوداء متموجه الشعر، عنى بتشذيب أطرافها ـــ و أنف مستومستقيم و عينان حادتان سوداوان براقتان، و اسنانه تنافس في جمالها و بياضها عاج الصحراء. و كان الأمير في زهرة العمر و لولاضيق جبهته ورقة ملامحه وحدتها ـ أو لعلها كانت كذلك من حيث تقدير الأوروبيين للجمال ـ لعد آيه في الحسن و الجمال".

ويوازن المؤلف بين الرجلين في العادات و الطبائع فيقول:

"كان المحارب الكردي في معاملته جاداً متعالياً شديد المراعاة للتقاليد، يدل سلوكه من بعض النواحي على ما فطر عليه اولئك القوم ـــ الذين عرفوا بحدة المزاج و حرارته ـ من حرص يستمسكون به كي يقوا انفسهم مما جبلوا عليه من حدة الطبع ـ كما يدل على أحساسه بكرامة كانت تجبر صاحبها إلى أن يرتبط في مسلكه ببعض القيود.

هذا الشعور السامي بعلو النفس كان يحسه كذلك زميله الغربي ـــ و لكنه كان يختلف عنه في مسلكه بينما كان هذا الاحساس يملي على الفارس المسيحي الجرأة و الاقدام، بل وعدم الاكتراث، و كأنه لفرط احساس بعلو مكانته لايأبه برأي غير رأيه، كان يرسم للكردي نوعاً من المجاملة يجعله شديد المراعاة لآداب المعاشرة. نعم لقد كان كل منهما يجامل الآخر، و لكن مجاملة المسيحي كانت تصدر عن روح التفكه الظريف بما يجب عليه نحو غيره، بينما الكردي (المسلم) في مجاملته يصدر عن احساس قوي بما كان غيره يرتقب منه.

"و تبلغ الرجلان بطعام خفيف ، و لكن طعام الكردي (المسلم) كان جد زهيد، فحفنة من تمر و لقمة من خبز الشعير كانت تكفي لأن تسدرمق جوعه إذ أنه نشأ على تقشف الجبال و الصحراء، ثم أختتم وجبته بقطرات قليلة من ماء العين الجميلة التي أوى و حاجته اليها. أما طعام المسيحي فكان شيئاً و كان أهم ما يتألف من لحم الخنزير المقدد ـ الذي يحرمه السلمون على انفسهم ـ ثم اخرج قنينة من الجلد وصب منها شراباً أفضل من الماء الصافي.

كان المسيحي في طريقه الى بيت المقدس يريد ان يحج اليه و يحمل جوازاً للسفر وقع عليه صلاح الدين الايوبى و في نيته أن يقضي المساء لدى ناسك اسمه "تيودوريك" يقيم في دير منعزل في وسط الصحراء. و قد تطوع الكردي (المسلم) أن يقوده و يحميه من مخاطر الطريق حتى يبلغ المكان الذي يقصده.

و هذا المسلم أصله من كردستان قدم نفسه الى صاحبه باسم شيركوه (أي اسد الجبل) من اسرة ايوب ـ اسره صلاح الدين الايوبى.

و أما المسيحي فاصله أسكتلندي و اسمه "كنث" و هو من المحاربين الصليبيين الذين يتبعون رتشارد قلب الاسد ملك انكلترا الذي تزعم إحدى الحملات الصليبية على فلسطين.

و يتحدث المسيحي عن الفروسية في اوربا و يتشدق بصفاتها، في حين يحاول الكردي ان ينزل الرعب في قلب زميله فيوهمه بأنه من أصل شيطاني (من الجن) و أنه ينتمي الى سلالة الجن.

و إذ هما يتجاذبان اطراف الحديث يتراءى لهما في الأفق شبح يقترب منهما رويداً رويداً . و كأن الشبح يريد أن ينقض على الكردي، فيعترض المسيحي سبيله، و يحول دونه و دون الاعتداء عليه، ثم يتبين بعد حين أن الشبح ليس الا ذلك الناسك الذي كان يقصده (كنث) الفارس الأسكتلندي. و قد تنكر الناسك باسم (هاماكو)، و دعا الرجلين الى زيارته في كهفه حيث يستطيعان ان يستريحا في أمان تحت حمايته و عندئذ يتحول الناسك المندفع المتهور في أول الامر الى قديس عابد متواضع، جواد يكرم وفادة الضيف، و لما تحقق (كنث) من شخصه يسلمه رسالة يحملها اليه من "جماعة القواد المسيحيين" المشتركين في الحرب الصليبية يطلبون فيها عقد الصلح مع صلاح الدين بعد انقضاء فترة الهدنه بين الطرفين. ذلك لأن (هاماكو) رجل يجله المسيحيون جميعاً حتى البابوات انفسهم في روما، كما يجله المسلمون و يحميه صلاح الدين من أي اعتداء.

و قضى الفارسان ليلتهما في الكهف متعاونين متحابين في هذا الموقف الرهيب. و هما صورة رائعة يرسمهما (ولتر سكوت) للصداقة التي يمكن أن تنشأبين المسيحيين و المسلمين أفراداً برغم ما بينهم من حرب صليبية و هم جماعات. ووسط هذا الجيش المتداعي كان رتشارد قلب الاسد يرقد في معسكره

عليلاً لا يكاد يقوى على الحركة وزاد من وطأة المرض عليه ما نمى اليه من تذمر الجيش. هذا و قد ارسل صلاح الدين مع طبيبه الخاص هدية من الفاكهة و الطعام النادر و الشراب البارد السائغ مصحوبة برسالة من يتمنى للملك فيها الشفاء العاجل و يعده فيها بالزيارة. و فض (كنث) الرسالة التي يحملها الطبيب و قراءً فيها مايلي "بسم الله الرحمن الرحيم الحمدلله رب العالمين و الصلاة و السلام على رسوله محمد. تحية من صلاح الدين ملك الملوك و سلطان مصر و سوريا، نور الدنيا و ملاذها، الى رتشارد العظيم ملك انكلترا. أما بعد فقد نمى الينا يا أخي في الملك أن المرض قد مد اليكم يداً ثقيلة لاتحتمل، و ان ليس لديكم من الاطباء غير النصارى و اليهود. و لذا فانا مرسلون اليكم طبيبنا الخاص ليقوم برعايتك، و ليسهر على راحتك، و هو (ذنون) الحكيم، الذي ان رآه عزرائيل نشر جناحه و رحل عن غرفة المرض. و الذي يعلم مزايا الاعشاب و الاحجار و سير الشمس و القمر و النجوم، و في وسعه أن ينقذ الأنسان من كل مالم يكتب على الجبين، و إنا لهذا فاعلون... و انا لم افعل ذلك تقديراً لشجاعتك فحسب ... و إنما فعلته لكي أقضي على الخصومة القائمة بيننا الآن، إما باتفاق شريف او علناً بحد السيف في ساحة القتال. ذلك لأني أرى أنه لايليق بمكانتك و شجاعتك أن تموت ميتة العبد أنهكه سيده بالعمل".

في نهاية الرواية يقترح رتشارد ان يتبارز مع صلاح الدين لكي تكون السعادة في بيت المقدس للفائز في النزال، و يرفض صلاح الدين هذا العرض لأن بيت المقدس ملك للمسلمين لاينازع. ثم يعاود الملك العرض على صلاح الدين بالمبارزة من اجل الشرف و الكرامة و يرفض صلاح الدين مرة اخرى لان حياته - في اعتقاده - ملك لرعية و ليست ملكاً له.

و يفترق البطلان صديقين على ان يكون بيت المقدس للمسلمين هكذا تنتهي رواية الطلسم التي كتبها (سيرولتر سكوت) لكي يصور بها جانباً من الحروب الصليبية التي نشبت بين المسيحيين و المسلمين في العصور الوسطى.

تقدير عام للقصه

تدور حوادث القصة كلها حول موقف من المواقف المشهورة في الحروب الصليبية بين رتشارد قلب الاسد ملك انكلترا و صلاح الدين الايوبي. و ليست أهمية القصة في تسلسل الاحداث فيها و إنما ترجع اهميتها الى انها تبسط كثيراً من مميزات العصور الوسطى و تبين لنا في تفصيل و اسهاب رأى المسلمين في المسيحيين و رأي المسيحيين في المسلمين لذلك العهد. كما تصور الروح العسكرية التي سادت تلك الحقبة من التاريخ، و التعصب للدين و الاستهانة في الدفاع عنه، و الاعتقاد في السحر و الخرافة و طرفاً من حياة الرهبان المسيحيين و قسوتهم على انفسهم في اسلوب توبتهم الى الله و تكفيرهم عما اقترفوا من ذنوب.

و كذلك رسم الكاتب في الرواية صورة رائعة للفروسية في ذلك العهد، كما مجد المسلمين وبطولة الكرد في كثير من المواقف. و كيف كانت المبارزة بين الامراء وسيلة لفض ما قد ينشب بينهم من خلاف.

دليل أدق ما ترويه لنا الرواية تحليلاً مفصلا لشخصي رتشارد و صلاح الدين يعرض لنا (سكوت) رتشارد رجلاً قوي البنية غليظ الطبع شديد النفوذ على أتباع الصليب جميعاً، سريع الغضب سليم الطوية صريح العبارة، لايعرف الى المدارة او التواء القصد سبيلا.

اما صلاح الدين فيمثل المكر والدهاء و الصبر و طول الأناة. يعرضه لنا المؤلف في مستهل القصة متخفياً في شخص مجاهد من المجاهدين المسلمين مقداماً شجاعاً لا يتهيب و لايخاف. ثم يخلع عنه زي المحارب و يأتي لنا به ثانية متنكراً في لباس طبيب او (الحكيم). و في ختام الرواية ينزع صلاح الدين كل معالم التنكر و يبرز لنا في شخصه الحر الكريم جوادا سياسياً محنكاً و حكماً عدلاً.

گوران فتحي

عثمان ابوبكر دقنه الكردى

امير الامراء في ثورة (المهدي) السودانية

يحفل التاريخ الشرقي و الاسلامي باسماء شخصيات كردية خدمت الانسانية و العالم الاسلامي و الشرقي خدمات جليلة و في كثير من المجالات. وللكرد مشاركات فعالة في الثورات و الحركات التحررية لشعوب المنطقة. و هناك اسماء لامعة في هذا المجال نذكر مثلا (عبدالله جودت و اسحاق سكوتي في الدولة العثمانية) و (ابوالقاسم لاهوتي في ايران) و (زكريامحي الدين في مصر) و (ابراهيم هنا سوريا) و غيرهم. اثناء ثورة (المهدي ١٨٨٢ـ١٨٨٥) السودانية. ظهر (عثمان دقنه) و هو كردي شاء القدر له ان يكون من اهم قادة الثورة السودانية قد يتعجب المرء اول الامر عن كيفية ظهور هذا الشخص الكردي في السودان و المرتبة التي وصل اليها و هي رتبة قائد قواد السودان الشرقية و حاكم مهدية فيما بعد.

لمعرفة ذلك و لمعرفة الوضع في السودان ابان الثورة يجب علينا ان نعود الى البدايات الاولى للسيطرة المصرية على السودان، و فكرة السيطرة على السودان تعود للوالي العظيم محمد علي پاشا الكبير. حيث بدأها بحملة اولى عام ١٨٢١م بقيادة ابنه اسماعيل و بعده حملات اخرى. قتل اسماعيل في السودان عام ١٨٢٣م و كان اول حكمدار مصري على السودان[١] في العام ١٨٢٦م انهت مصر عملياتها العسكرية بعد ان سيطرت على السودان كلها. و خلال فترة حكمها للسودان عينت مصر عدداً من الحكمداريين (مير ميران) على السودان. كان من بينهم اسماعيل حقي پاشا. (ابو جبل) و الذي عين حكمداراً على عموم السودان في العام ١٨٥٢م وهو كردي[٢]. كذلك كان للكرد مكانة متميزة في الجيش المصري حيث يذكر الكاتب مير بصري اسماء عدد من الضباط و الشخصيات الكردية مثل (عباس البازارليى و شقيقه سليمان البازارليى و علي رضابگ الكردي و المشير شاهين پاشا بن على اغا الكردي[٣] و غيرهم، و هذا امر طبيعي اذا اخذنا بنظر الاعتبار الاصل الكردي لاسرة محمد علي پاشا الكبير نفسها.[٤]

ولد عثمان ابوبكر دقنة في سواكن سنة ١٨٤٠م أي بعد تسعة عشر عاما من السيطرة المصرية على السودان. و توفي في وادي حلفا سنة ١٩٢٦. و هو من اصل كردي[٥]. ادعى عثمان دقنه بانه من سلالة خلفاء بني العباس. لكن اجداده من جهة ابيه كانوا من اكراد دياربكر. وصلوا الى السودان خلال خدمتهم في الحملة العسكرية التي ارسلها السلطان سليم العثماني الى السواكن عام ١٥١٨م اقاموا بعدها مع عشيرة البيجا المحلية[٦].

ان الادعاء الى النسب الشريف كان من عادة الكثير من الشخصيات التي تطمح الى القيادة و السلطة في التاريخ الاسلامي. فلا يشذ عثمان دقنة عن هذه القاعدة. و خاصة انه كان من قادة الثورة السودانية و هي ثورة اخذت الطابع الديني ضد السلطات المصرية

و البريطانية. بدات الثورة السودانية في وقت كانت مصر نفسها تحت سيطرة بريطانيا بسبب فشل ثورة (عرابي پاشا) ١٨٨١ــ١٨٨٢. يقول الدكتور جلال يحيى (كانت ثورة السودان نتيجة مجموعة من العوامل الاجتماعية و الدينية و الاقتصادية و الجنسية والادارية هزت المجتمع السوداني في ذلك الوقت)[٧]. كانت هنالك عوامل اخرى من بينها وضع حكمداريين (انگلين) مسيحيين على السودان و كذلك منع تجارة الرقيق و هي تجارة كان من المستحيل منعها في السودان بعد ان تأصلت في المجتمع منذ ازمنة سحيقة. جاء اعلان الثورة السودانية من قبل رجل دين اسمه محمد احمد سنة (١٨٨٢) و الذي اتخذ لنفسه لقب المهدي بعد ذلك و شارك تجار الرقيق بقوة في الثورة ضد المصريين و الانگليز و ذلك لتضرر مصالحهم من قرار منع تجارة الرقيق و الذي اعلن من قبل الحكمدار المصري في السودان.

كان عثمان دقنه في اول الامر تاجراً بحرياً يعمل مع السواحل العربية الا انه قبض عليه من قبل البريطانيين عام ١٨٧٧ في السودان و ذلك لحمله الرقيق و سلم الى السلطات المصرية التي زجته في السجن. افرج عنه بعد مدة ليعود الى سواكن. ايد عثمان دقنه ثورة عرابي پاشا لانه كان يحقد بشدة على الادارة التركية و الانگليزية. حاول تهييج الخواطر في سواكن لكنه فشل. التحق بعد ذلك بالثورة المهدية في سنة ١٨٨٣ و عين قائداً لقواتها الثورية في شرق السودان. بدأ عثمان دقنه بعد جمع عشيرة البيجا لمحاربة المصريين و البريطانيين و كان عليه ان يقطع كل اتصال بين سواكن و البحر الاحمر و بين الخرطوم. وقد نجح في تجميع المقاتلين في اركويت و بدأ يهاجم سنكات و سواكن و حاصرها. قبض خلالها على ١٥٠ رجلاً من القوات النظامية المصرية عندما كانوا يحاولون الخروج من سواكن الى سنكات. حاول (مونكريث) و (ڤالنتين بيكر) كسر حصار الثوار على سنكات و طوكر الا انهم فشلوا في تخليصها و كسرها.[٨] كان عدد قوات الثوار المحاصرة لسنكات (٥٠٠٠) رجل. من جهة اخرى كان عثمان دقنه قد قرر مهاجمة طوكر و ارسل احد قادته لمهاجمة كسلا. نشبت معركة بين الثوار و البريطانيين سميت بـ (معركة التب) و الذي انتهى بانتصار الثوار حيث قتل (٥٠٠) جندي في هذه المعركة و غنم الثوار (٣٠٠) بندقية. اللافت للنظر ان قنصل بريطانيا كان من القتلى و هو الذي اصطحب تلك القوة الى هذا المصير. بعد (معركة التب) ساد الذعر في سواكن فارسلت بريطانيا احدى سفنها للمحافظة على الرعايا البريطانيين و حمايتهم ان لزم الامر.[٩]

عينت الحكومة المصرية بنصيحة بريطانية الجنرال غوردن حاكماً عاماً على السودان. و قد كان هذا الجنرال كفوءاً و قديراً و ما ان دخل الى السودان حتى اقتنع بان هذه الثورة هي ثورة الشعب السوداني و ليست ثورة تجار الرقيق فقط و انما هناك عوامل عديدة لقيام الثورة. رغم ان تجار الرقيق شاركوا فيها بقوة.

كانت الثورة تعم كل السودان الشرقي و الغربي فالثوار في السودان الغربي استطاعوا بعد عدة انتصارات من محاصرة العاصمة السودانية. وكان عثمان دقنه من جهته يسيطر على كل السودان الشرقي فيما عدا ميناء سواكن و كان الطريق من سواكن الى بربر مقطوعا و مغلقا امام القوات المصرية. الانگليزية، و هذا كان من العوامل المساعدة لسقوط الخرطوم بيد الثوار فيما بعد، لان عثمان دقنه منع وصول الامدادات الحكومية الى الخرطوم. و كان الجنرال و لسلي قد وصل في حملة بريطانية إلى شرق السودان و في نيته سحق قوات عثمان دقنه اولا و انقاذ العاصمة السودانية ثانيا الا ان خطته فشلت، فما ان وصلت انباء الحملة البريطانية في شرق السودان الى الثوار المحاصرين للخرطوم حتى ازدادت حماستهم للسيطرة على العاصمة التي سقطت بيدهم. يذكر الدكتور محمدفواد شكري: ((كان سقوط الخرطوم ماساة رهيبة.. ذبح الدراويش اسرات باكملها من القبط. بلغ عدد القتلي من مدنيين و عسكريين في الخرطوم الى (٥٦٥٧) نسمة))[١٠]. قتل الثوار الجنرال غوردن ايضا و هو الحاكم العام في السودان.

خلال هذا الوقت كان عثمان دقنه قد احتفظ بمعظم قواته حول سواكن لمنع القوات المصرية من الخروج الى بربر. كذلك ارسل بعض المدفعية الى قائد الثوار في بربر لكي يحاول منع ولسلي من الوصول إلى

الخرطوم. بعد ان يأس اللورد ولسلي من تحقيق أي انتصار خلال فترة وجود حملته طلب من بريطانيا بناء سكة حديد بطول ٢٥٠ ميلاً قبل قيامه باي عملية حربية صوب الخرطوم. و هي الفكرة التي وافقت الحكومة البريطانية عليها و كانت موجهة قبل كل شي ضد قوات عثمان دقنة.

في نفس الفترة حضرت بريطانيا حملة ثانية بقيادة الجنرال غراهام و كانت وزارة الحربية البريطانية قد امرته قبل كل شيء بالتحضير لهدف الحملة الاولى الا وهو القضاء على عثمان دقنه و قواته، تسلم غراهام قيادة القوات البريطانية في سواكن في ١٢ مارس ١٨٨٥. جمع الجنرال غراهام قوة تبلغ ٣٥٠٠ جندي في ترنكيتان لكي يقوم بالهجوم على طوكر وجهنرها بالمدافع الرشاشة. وكان عثمان دقنه مسيطراً على شرق السودان بسيطرته على طوكر قبل ذلك. كانت قوات عثمان دقنه تبلغ حوالى (١٠٠٠٠) مقاتل منها الف في هاشين و سبعة الاف في (تماى) و هو مركز القيادة للثوار بينما بقيت وحدة اخرى في طوكر.

و خلال تقدمها انتصرت القوات البريطانية على قوات عثمان دقنة و تمكنت من احتلال (تماى) و خسر الثوار حوالي الفي مقاتل في المعارك الاخيرة مع غراهام الا ان خسارة البريطانيين كانت قليلة لما كانت لهم من الة عسكرية متقدمة على الثوار. استطاعت القوات البريطانية السيطرة على المناطق المجاورة دون ان تلقى مقاومة تذكر. في حين تقهقر الثوار الى داخل التلال. بعد هذا ابتعد الثوار عن سواكن بسبب معركة تو فريك و احتلال معاقلهم في تماي و هندوب.

لكن بريطانيا اعلنت رسميا في ابريل من سنة ١٨٨٥ على انه ليس في نيتها الزحف على الخرطوم او القيام باي عملية عسكرية اخرى و رغم ان الجنرال غراهام كان يطلب السماح له بالقضاء على قوات عثمان دقنه قبل انسحاب حملته من شرق السودان. لكن امر جلاء قواته عن سواكن اصبح امراً مقرراً. فترك القوات البريطانية موانئ سواكن و ابقوا فيها بعض الوحدات الهندية. بهذا و رغم احراز بريطانيا بعض الانتصارات على قوات عثمان دقنه الا انهم لم يتمكنوا من القضاء عليه و على قواته. فبعد فترة سقطت طوكر في ايدي الثوار من جديد و عاد عثمان دقنه الى تماى مركز قيادته. و انسحب الى كسلا في نهاية العام. و عند دخوله اى كسلا حيته المدينة بالمدفعية بوصفه الحاكم العام و قائد قوات الثوار في شرق السودان. و هكذا بعد سقوط الخرطوم و انسحاب القوات البريطانية و المصرية من شرق السودان انتهي الحكم المصري للسودان الذي دام اكثر من ستين عاما. في مايو من عام ١٨٨٥ انتشرت الاخبار عن موت الامام المهدي و اعلان عبدالله التعايشي خلفا له.

دعي عثمان دقنه سنة ١٨٨٦ الى العودة الى ام درمان. و لكن باحتلال السودان من قبل بريطانيا من جديد عام ١٩٠٠. قاموا بالقضاء على الحركة المهدية و قبضوا على عثمان دقنه. فسجن في رهشيد و طرة. بعده سجن في وادي حلفا سنة ١٩٢٤. توفي هذا القائد الكردي سنة ١٩٢٦[١٢]. بعد ان نال شهرة واسعة لشجاعته و بسالته في المعارك التي خاضها ضد القوات البريطانية ـ المصرية.

المصادر و الهوامش

١. الحكم المصري في السودان ١٨٢٠ـــ١٨٨٥
د.محمد فواد شكرى.
٢. اعلام الكرد مير بصري.
٣. نفس المصدر
٤. الاتحاد العدد ٢٥١.
٥. المنجد ١٩٥٩.
٦. اعلام الكرد مير بصري.
٧. الثورة المهدية ـ و احوال السياسة البريطانية في السودان
د.جلال يحيى
٨. الحكم المصري في السودان.
٩. الثورة المهدية.
١٠. الحكم المصري في السودان.
١١. الثورة المهدية.
١٢. اعلام الكرد مير بصري.

فؤاد طاهر صادق

التقويم الكردي و التقاويم الأخرى

حقاً يحق لنا نحن أبناء الأمة الكردية أن نفتخر بجوانب مشرقة كثيرة من تراثنا الثقافي و الحضاري و منها لغتنا التي هي بالمقارنة مع اللغات الجارة و اللغة الانكليزيه فأنها لغة غنية بمفرداتها، رقيقة بألفاظها، خالصة لخلوها من الكلمات الأجنبية، بليغة بسلاسة تعابيرها، بديعة بجمال نطقها و أنغامها. بينما يعرف من له إطلاع و خبرة في اللغات الأخرى و منها اللغة الانكليزيه فهي مليئة بالمفردات اليونانية و اللاتينية و الفرنسية و الأيرلندية و غيرها من حيث التركيب.. شاذة و معقدة في إملائها و قواعدها و لامجال هنا لسرد التفاصيل.

كما أن هنالك جوانب مشرقة أخرى من تراثنا و منها التقويم الكردي.. فبالمقارنة مع التقاويم الأخرى يتبين لنا عظمته و منطقيته و تطابقه الثابت مع المناخ و فصول السنة و الطبيعة الخلابة لكردستان.. و هو بلا شك و دون مبالغة و وفقا للتقييم الموضوعي أفضل بكثير من بعض التقاويم الاخرى.. ستظهر هذه الحقيقة للقارئ لاحقا عند شرحي لفحوى تلك التقاويم.

أن "التقويم" CALENDAR هو كشف تنظيمي لأجزاء فترة السنة أشهراً و أسابيع و أيام إعتماداً على الظواهر الطبيعية المكررة كدوران الشمس و الأرض و القمر.

رغم حرق و تدمير كثير من مدن و بلدات و قرى كردستان منذ القديم وإلى يومنا هذا من قبل المحتلين و المغيرين الأجانب.. رغم تخريب و إمحاء الآثار و المستمسكات التاريخية للأمة الكردية من قبل: الآشوريين في القرن السابع قبل الميلاد، الأخمينين و اليونانين في القرن السادس و الخامس و الرابع قبل الميلاد، الرومان و الساسانيين في القرنين الثالث و السابع، هرقل الأمبراطور الرومانى خلال ٦٢٨ـ٦٢٩، القبائل العربية في سنوات ٦٣٤ـ٦٤١، الأمويين خلال السنوات ٦٦٣ـ٦٧٨، القبائل الحمدانية خلال السنوات ٨٩٠ـ٩١٠، القبائل التركية و التركمانية خلال القرون ١١ـ١٣، المغول خلال القرون ١٣ـ١٥، العثمانيين و الفرس خلال القرنين ١٦و ١٧، العثمانيين و الروس خلال القرنين ١٨و ١٩، النظام البعثي خلال السنوات ١٩٦٣و ١٩٦٨ـ و الى الآن، النظام التركي في شمال كردستان خلال السنوات ١٩٢٥، ١٩٢٨ـ١٨٣٢، ١٩٣٧ـ١٩٣٨، ١٩٨٤ـ حتى الآن، و كذلك الهجمات و الأعمال التدميرية في شرق كردستان خلال السنوات ١٩٤٦ـ١٩٤٧ و الثمانينات و ما تعرض له غرب كردستان من أعمال تخريبية. رغم كل تلك الهجمات و الأعمال التخريبية للمحتلين في كردستان، فأن قسما

من تركات تراث ثقافتنا قدتم الحفاظ عليه جيلاً بعد جيل شفوياً، منها التقويم الكردي.

لقد إهتم الكرد القدماء بالطقس و المناخ و حساب أيام الأسبوع و أشهر السنة و الطبيعة.. أن كثيراً من آثار المراصد الفلكية لرصد و مراقبة النجوم و الكواكب و توابعها لاتزال باقية في كردستان و منها: مرصد "گرەو" على سفح جبل "سەرى رەش"، "لاچين" قرب "مهاباد"، "بارى" على جبل "سوركيو"، "ئينچكه" في شمال سقز، "دينەوەرى" شرق كرمانشاه و مراصد أخرى. ان الشعب الكردي لم يكن في تأريخه القديم رائداً في مجالِ الزراعة و العمران فحسب، بل إنما كان أيضا متقدما في مجالات الثقافة و منها اللغة من حيث نقاوتها و رقتها و غناها فضلاً عن الفكر و المعرفة و منها المعرفة المناخية و تقويم علمى رائد. كما أن جانباً مشرقاً آخر من التراث الثقافي و الحضارى للأمة الكردية خاص بمعتقداتها القديمة سواء كانت الديانة الزردشتية المعبرة عن ثنائية الوجود و الحياة من نور و ظلام، خير و شر، عدالة و ظلم، ميلاد و موت إلخ.، أو قبلها عبادة الطبيعة و بالأخص الشمس و فيها حكمة و منطق حيث لولا الشمس لما كانت الحياة.. لم يكن الكرد يوماً ما عبدة الأصنام.. عبادة الأصنام ناجمة عن الغباوة و الظلام و الجهل.

ان الكرد قد إستفادوا من الشمس و النجوم و الكواكب و القمر لغرض وضع التقويم أو لمعرفة المناخ و الطقس لزراعة المحاصيل وفقها أو لمعرفة و تحديد المواقع و الأتجاهاتِ من قبل المسافرين و القوافل أثناء الليل. فمثلاً أن المسافرين و رؤوس القوافل الكردية كانوا يستفيدون من النجم القطبي في الليالى الحالكة لأستبيان موقعهم و اتجاههم و السير وفقه.. كما أن الكرد عند رؤيتهم لنجم الصبح "گەلاوێژ" يعلمون بأن الحر سيقل و الجو يعتدل.

الزمن، الزمن ـ المكان (الزمكان كما سماه ألبيرت أنشتاين).. أن جميع أماكن العالم هى رابطة زمان ـ مكان (زمكان).. أى وجود في الطبيعة له مكان و زمان لاينفصلان.. أى لايمكن فصل الزمان عن المكان، لأن لكل مكان زمانه الخاص به.. إن جميع المقاييس الزمنية متصل بالأمكنة.. و كل قياس مكاني مرتبط بقياس زمني.. الثانية و الدقيقة و الساعة و اليوم و الأسبوع و الشهر و الفصل و السنة مقاييس لمكان ما من الأرض بالنسبة للشمس.. و كذلك شروق الشمس و غروبها زوايا و إتجاهات للشمس حسب زمان و مكان الأرض. على هذا الأساس فالتقويم الكردي كشف تنظيمي لأجزاء الزمن (أياماً و أشهراً) خاص بكردستان (المكان).

توجد إختلافات علمية و منطقية بين السنة الشمسية و السنة القمرية.. السنة الشمسية و مثالها السنة الكردية، فبسبب كون كوكبنا "الارض" مرتبط بالشمس و يدور حولها فهى منطقية تساير الأسسِ العلمية. الأرض بسبب دورانها حول نفسها مواجها لضوء و أشعة الشمس يتكون النهار و الليل.. و بدورانها حول الشمس تتكون الفصول و السنة. لهذا ليس من المنطق تنظيم الزمن و التقويم وفقاً للقمر في الوقت الذي يتبع الأرض وليس العكس.

من منجزات القدماء الكرد للأجيال التي تليهم هو التقويم الكردي.. إنه بحق و بكل المقاييس تقويم متكامل و مرتب وفقا لأشهر السنة والفصول و الطبيعة بشكل ثابت و في كل سنة.. من جهة أخرى إن أسماء الأشهر الكردية مسميات مطابقة لمضامينها و فترات ظروف الطبيعة. التقويم الكردي أفضل بكثير من التقويم اللاتيني (المعروف خطأً بالتقويم الأنگليزى) و السرياني و العربي. هنا من يسأل: إذا كان التقويم الكردي أفضلِ من التقويم اللاتينى فلماذا لم يصبح تقويما عالمياً؟.. الجوابِ و بكلِ بساطة أن سبب كون التقويم اللاتيني تقويماً عالمياً يعود إلى سعة تأثير سلطة الكنيسة من جهة و سيطرة الدول الصناعية الكبرى في العالم كون معظمها مسيحية من جهة أخرى. أما التقويم الكردي فخاص بكردستان و لايتجاوز حدوده.. و مع ذلك فأنه أفضل التقاويم و بدون مبالغة.

تتجلى أهمية التقويم الكردي بالمقارنة مع التقويم اللاتيني و السرياني و العربي.. صحيح أن سنة

التقويم اللاتيني و السرياني سنة ــ شمسية كالتقويم الكردي، لكن أسماء أشهرهما لاتطابق مسمياتها و لامنطقية بعكس التقويم الكردي!.. أما سنة التقويم العربي فأنها سنة قمرية التى لاتكمل سنة كاملة و بنقص ١١ يوماً كل سنة، لذا فأن مواقع أشهرها غير ثابتة في تغير دوري!!.. فمثلاً أن شهر رمضان (الأسم مأخوذ من كلمة رمضاء التى تعني العطش و الجفاف نتيجة الحر) ينتقل من الصيف الحار رويداً و بمعدل ١١ يوماً سنوياً إلى الشتاء البارد و بذا يصبح الأسم على غير مسمى.

هنا لغرض مقارنة التقويم الكردي مع تلك التقاويم أقدم عرضاً موجزاً له لتبيان الحقائق للقارئ. في البداية أبدأ بالتقويم العربي المستند على السنة ــ القمرية الناقصة عن السنة الكاملة بمعدل ١١ يوماً و مواقع أشهرها غير ثابتة لاتطابق الفصول و الطبيعة.. فيما يلى أشهر التقويم العربي حسب تسلسلها:

١. محرم: هو أول شهور التقويم العربى.. يقع بين شهري ذىالحجة و صفر.. عدد أيامه ٣٠.. إن المعنى و الغاية من الأسم وجوب عدم إنتهاك حقوق الآخرين و الحفاظ على ما في ذمة الأنسان و عدم التفريط به.[١*]

٢. صفر: الشهر الثانى من السنة القمرية العربية يقع بين شهري المحرم و ربيع الأول.. عدد أيامه ٢٩.. قيل سمى بذلك لأصفار مكة من أهلها إذا سافروا فيه.. و قيل أيضاً لأنهم، أي أهل مكة، كانوا يغزون فيه القبائل فيتركون من أغاروا عليه صفراً من الأمتعة، أي لاشئ.. من جانب آخر فان كلمة "صفر" تعنى الجوع.. الغاية من التسمية هنا هى الجوع.[٢*]

٣. ربيع الأول: الشهر الثالث من السنة القمرية العربية.. يقع بين صفر و ربيع الثاني.. عدد أيامه ٣٠.. المقصود من إسم الشهر هو "خصب".[٣*]

٤. ربيع الثاني: الشهر الرابع في التقويم العربي.. يقع بين ربيع الأول و جمادى الأول.. عدد أيامه ٢٩.. يظهر بأن شبه جزيرة العرب لها ربيعان!!.[٤*]

٥. جمادى الأول: الشهر الخامس من التقويم العربي.. يقع بين ربيع الثانى و جمادى الثانى.. عدد أيامه ٣٠.. و قيل سمي بهذا لجمود الماء فيه عند تسمية هذه الشهور!!.[٥*]

٦. جمادى الثانى: الشهر السادس للتقويم العربي.. واقع بين شهرى جمادى الأول و رجب.. عدد أيامه ٢٩.. كانت المياه في شبه الجزيرة العربية لاتزال جامدة عند تسمية الشهر!.[٦*]

٧. رجب: الشهر السابع فى التقويم العربي.. يقع بين شهرى جمادى الثانى و شعبان.. عدد أيامه ٣٠.. وقد سمى بذلك لتعظيمهم أياه فى الجاهلية.. أن الكلمة تعنى عظيم أو مهيب.[٧*]

٨. شعبان: الشهر الثامن للسنة العربية القمرية.. يقع بين شهرى رجب و رمضان.. عدد أيامه ٢٩.. سمى بذلك لتشعب العرب فيه أى تفرقهم فى طلب المياه.[٨*]

٩. رمضان: الشهر التاسع فى التقويم العربي.. واقع بين شهرى شعبان و شوال.. عدد أيامه ٣٠.. كلمة "رمضاء" تعنى شدة الحر.. الأرض الحامية من شدة حر الشمس.. وهو إسم شهر الصيام عند المسلمين، ولكن بما أن الأشهر العربية غير ثابتة تتقدم مواقعها سنوياً ١١ يوماً.. لذلك نرى بأن الشهر ينتقل رويداً من الصيف الحار الى الشتاء البارد وبذلك لايتفق الأسم مع المسمى.[٩*]

١٠. شوال: الشهر العاشر فى التقويم العربي.. يقع بين شهرى رمضان و ذىالقعدة.. عدد أيامه ٢٩.. قيل سمى بذلك لشولان الناقة فيه بذنبها.[١٠*]

١١. ذوالقعدة: الشهر الحادى العشر للسنة العربية.. يتوسط شهرى شوال و ذىالحجة.. عدد أيامه ٣٠..سمى بذلك لأن العرب كانوا يقعدون فيه عن الغزو و الميرة و طلب الكلأ.[١١*]

١٢. ذوالحجة: الشهر الثاني عشر فى التقويم العربى القمري.. يسبق شهر محرم و يأتي بعد شهر ذىالعقدة.. عدد أيامه ٢٩.. سمى بذلك للحج فيه..[١٢*]

كان الأعراب فى شبه الجزيرة العربية و خلال الأشهر (ذوالعقدة، ذوالحجة، محرم و صفر) لايغيرون على بعضهم البعض و لاينهبون الخيم و القوافل و البيوت.. لذا سميت تلك الأشهر بـ "أشهر الحرم".

أما التقويم اللاتيني (الگريگورسى) المعروف لدى الكثير خطأً بالتقويم الانگليزى فيه كثير من التخلف و الشواذ. كان الانگليز و هم قبائل الانگلو ــ سكسون المتخلفة وقعوا تحت حكم الامبراطورية الرومانية خلال السنوات ٣ــ٤٠٩ أى لمدة ٤٠٧ سنة و إستفادوا من الرومان كثيراً.. أن الرومان هم الذين نقلوا معالم الحضارة و الثقافة إلى الجزيرة الانگليزيه و علموا الانگليز الكتابة و القراءة بالأبجدية اللاتينية و جعلوهم مسيحيين.. و من بين عناصر الثقافة التى أخذوها من الرومان هو التقويم!

لقد تم وضع التقويم اللاتيني في زمن ثاثا طريطورس الثالث عشر (١٥٧٢ــ١٥٨٥) المعروف بالتقويم الگريگورسى.. أنه فى الحقيقة معدل عن التقويم الروماني الذى تم وضعه أيام يوليوس قيصر الرومان JULIUS CAESAR سنة ٤٥ قبل الميلاد. فيما يلى ملخص لأشهر التقويم اللاتيني (الگريگورسى):

١. جانيوري JANUARY : الشهر الأول للتقويم اللاتيني.. عدد أيامه ٣١.. الأسم مأخوذ من شهر "جانيوريوس" الروماني.. (جانيوس) كان إله البوابة و البداية!!.[١٣*]

٢. فيبريوري FEBRUARY : الشهر الثانى للتقويم الگريگورسى.. عدد أيامه ٢٨، عدا فى السنة الكبيسة LEAP YEAR فيكون عدد أيامه ٢٩.. و سبب هذا أن دوران الأرض حول الشمس يكون في ١/٤ ٣٦٥ يوم. فبكل أربع سنوات يكتمل اليوم الأضافى.. عندما صدر يوليوس القيصر الروماني أمره بأن يبدأ السنة الرومانية من شهر "جانيورى" بدلاً من شهر "مارچ"، فأن شهر "فيبريورى" أخذ موقعه كالشهر الثانى للتقويم. ان الرومان كانوا يعتبرون هذا الشهر شهر الأمطار للاله نپتون!!.. إسمه مأخوذ من كلمة "فيبريو" و هى إسم لأحتفالات البراءة عند الرومان.[١٤*]

٣. مارچ MARCH : الشهر الثالث فى التقويم.. عدد أيامه ٣١.. سمي هذا الشهر باسم الاله مارس المذكور فى التقويم الروماني.. أن الاله "مارس" عند الرومان كان إله الحرية و حامى روما.. الرومان كانوا يفتخرون بالحروب.[١٥*]

٤. أپريل APRIL : الشهر الرابع للتقويم.. عدد أيامه ٣٠.. الاسم لربما مأخوذ من الفعل اللاتيني "يتفتح" المقصود تفتح براعم الأشجار و الأزهار فى الربيع.[١٦*]

٥. مى MAY : الشهر الخامس فى التقويم اللاتيني.. عدد أيامه ٣١.. الأسم مأخوذ من اسم الشهر الروماني "مايس".. من المحتمل أن يكون هذا الأسم للآلهة "مايا" التي كانت أماً لله "هرمز".[١٧*]

٦. جون JUNE : الشهر السادس للسنة اللاتينية.. عدد أيامه ٣٠.. سمي هذا الشهر باسم الاله "جونو" الذي كان حارساً للأمهات و الخير و عوناً للزواج عند الرومان.[١٨*]

٧. جولاى JULY : الشهر السابع فى التقويم اللاتيني (الگريگورسى).. عدد أيامه ٣١.. كان هذا الشهر الخامس فى التقويم الروماني و باسم "كوينتيليس" أى الخامس. بموت "يوليوس" القيصر الرومانى تمت اعادة تسميته باسمه تقديراً لمكانته.[١٩*]

٨. أوگيست AUGUST : الشهر الثامن فى التقويم اللاتيني.. عدد أيامه ٣١.. كان إسم هذا الشهر فى التقويم الروماني هو "سيكيستيليس" أى السادس لأنه كان الشهر السادس لدى الرومان.. و لكن "أوگيستيس" القيصر أعاد تسميته باسمه!!.[٢٠*]

٩. سپتمبر SEPTEMBER : الشهر التاسع فى التقويم اللاتيني.. عدد أيامه ٣٠.. كان الشهر السابع عند الرومان. إن الاسم مأخوذ من كلمة "سپتم" اللاتينية أى السابع!.[٢١*]

١٠. أوكتوبر OCTOBER : الشهر العاشر فى التقويم.. عدد أيامه ٣١.. كان هذا الشهر الثامن عند الرومان. الأسم مأخوذ من كلمة "اوكتو" اللاتينية أى الثامن، بينما هنا هو الشهر العاشر!!.[٢٢*]

١١. نوفمبر NOVEMBER : الشهر الحادى عشر اللاتيني (الگريگورسى).. عدد أيامه ٣٠.. كان هذا الشهر شهر التاسع عند الرومان.. الاسم مأخوذ من كلمة "نوفم" اللاتيني تعنى التاسع و هو هنا الشهر الحادى عشر!!.[٢٣*]

١٢. ديسمبر DECEMBER : الشهر الثانى عشر فى التقويم اللاتيني.. عدد أيامه ٣١... أن هذا الشهر كان العاشر فى التقويم الروماني!.. إذن الأسم مأخوذ من الكلمة اللاتينية "ديسمبر" و تعنى العاشر، بينما هنا فى هذا التقويم هو الشهر الثاني عشر!!.[٢٤*]

يظهر مما تقدم أن أسماء الأشهر (١، ٢، ٣، ٥، ٦) أسطورية خرافية.. أما أسماء الأشهر (٨، ٩، ١٠، ١١، ١٢) فهى تناقض مسمياتها.. بشأن اسمي الشهرين السابع و الثامن فهما يعبران عن ذاتية بحتة.. يبقى اسم الشهر الرابع حيث فيه نوع من المنطق و يعبر عن الطبيعة.

أما التقويم السرياني فلوجود الكلمتين "الأول" و "الثانى" فى الأشهر "الكانونين" و التشرينين" يبدو لمن لا إطلاع له بأنه تقويم عربى. التقويم السريانى يبدأ بشهر "كانون الثاني" و ينتهي بشهر "كانون الأول"!.. باستثناء أسماء أشهره، ان هذا التقويم بما يتعلق ببدايته و نهايته و عدد أيام أشهره يشبه التقويم الگريگورسى (اللاتيني).. إذا كان التقويم اللاتيني هو تعديل للتقويم الرومانى، فأن التقويم السريانى هو تعديل للتقويم البابلى.. و كلاهما (اللاتينى و السريانى) متأثران بالديانة المسيحية. أول شهر التقويم البابلي كان "نيسان"، بينما هو "كانون الثاني" فى التقويم السرياني.. آخر شهر عند البابلين كان "آذار"، و هو شهر "كانون الأول" عند السريان. أن أكثرية أسماء الأشهر السريانية هى أسماء بابلية، عدا شهر "آب" الذى هو أول "أقانيم" الديانة المسيحية بدلاً من إله بابلي. فيما يلي ملخص مركز للأشهر السريانية:

١. كانون الثاني: الشهر الأول في التقويم السرياني.. عدد أيامه ٣١، بينما كان عدد أيام جميع الأشهر البابلية ٣٠. أول شهر فى التقويم البابلى كان نيسان. كلمة "كانون" يونانية و تعني "قانون".. العرب أخذوا الكلمة و بدلوا حرفها الأول "ك" إلى "ق".. فالذي لا إلمام له فى اللغات يتصور بأن الكلمة عربية و هى أصلاً يونانية!.. يستعمل كلمة "كانون" فى الديانة المسيحية و التدريس فى الكنيسة بمعنى "مجموعة قوانين و قواعد الكنيسة". إذا كانت الكلمة قد أتت من المعنى المذكور فلماذا سمي شهران بهذا الأسم؟!.. هذا الشهر عند البابليين كان الشهر العاشر و باسم "تبيت" و "تبث" و "تهيتو" الذي كان إلها و وزيراً للاله "آنو" و الآلهة "عشتار"!

٢. شباط: الشهر الثاني للتقويم السرياني.. عدد أيامه ٢٨.. و لكنه كشهر "فيبريورى" اللاتينى فأن عدد أيامه فى السنة الكبيسة LEAP YEAR هو ٢٩.. كان البابليون يسمونه "سبات" أو "سباتو" الذي هو رمز الاله "أد" الذي باعتقادهم كان سيد المياه و اليابسة و السماء.. هذا الشهر كان الشهر الحادى عشر عند البابليين.

٣. آذار (آدار): الشهر الثالث السرياني.. عدد أيامه ٣١.. كان الشهر الثانى عشر للبابليين و رمز الآلهة السبعة الكبار!

٤. نيسان: الشهر الرابع فى التقويم السرياني.. عدد أيامه ٣٠.. و كان هذا الشهر أول شهر بابلي و رمز اللالهين "آنو" و "أنليل" عندهم. البابليون كانوا يسمون هذا الشهر "نيسانو".

٥. مايس (أيار): الشهر الخامس السرياني.. عدد أيامه ٣١.. هذا الشهر كان الشهر الثانى عند البابليين و رمز للاله "أيا" و كان إسمه "أيّار". أن الاله "مايا" حيث من المحتمل بأن يكون إسم شهر "مايس" مأخوذ منه، كان عند الرومان أما لـ"هرمز". ينبغى التذكر بأن الرومان حكموا مناطق من الشرق الأوسط لمئات من السنين و قد أثروا فى ثقافة شعوبها.

٦. حزيران: الشهر السادس للتقويم.. عدد أيامه ٣٠..إن هذا الشهر كان الشهر الثالث عند البابليين و رمز الاله "سن" إله القمر.. إن إسم الشهر عندهم كان "سيوان" أو "سيمانو".

٧. تموز: الشهر السابع فى التقويم السريانى..عدد أيامه ٣١.. كان الشهر الرابع عند البابليين و يسمونه "دموزى" أو "دوزو" و رمز الاله "ننورتا" (البعل الكبير).. "دموزى" كان إله الخصوبة و الثمار عند البابليين.

٨. آب: الشهر الثامن فى التقويم السريانى.. عدد أيامه ٣١.. كان الشهر الخامس عند البابليين و رمز الاله "ننكيزيدا" سيد نساء الشعوب!.. الشهر الثامن فى التقويم اللاتينى هو باسم "أوگستوس" الأمبراطور الرومانى، بينما إسم هذا الشهر فى هذا التقويم (السريانى) بتأثير الديانة المسيحية هو "آب" أو "آبو" بمعنى "الأب" أحد الأقانيم المسيحية المقدسة: "الأب و الابن و الروح القدس".

٩. أيلول: الشهر التاسع السريانى.. عدد أيامه ٣٠.. كان الشهر السادس عند البابليين و رمز الآلهة "عشتار"، بينما كان "إيل" عند الكنعانيين الاله الرئيس لـ "بانثيون" أوغاريت. أوغاريت كانت مدينة كنعانية شمال اللاذقية الحالية.. عندهم كان "إيل" أب لجميع الآلهة و الأنسانية و خالق كل الأشياء الذي كان يرمز بـ "البعل".

١٠. تشرين الأول: الشهر العاشر فى التقويم.. عدد أيامه ٣١.. ان البابليين كانوا يسمونه "تشريت" أو "تاشريتو" الذي كان الشهر السابع عندهم و رمزه إله الشمس الذى كان (بعل) العالم.

١١. تشرين الثاني: الشهر الحادى عشر السريانى.. عدد أيامه ٣٠.. كان البابليون يسمونه "آرهسامنو" و هو الشهر الثامن و رمز الاله "مردوخ" الذى كان يعتبر عندهم إله الكون و أكثر الآلهة حكمة. منطق تكرار "تشرين" غير واضح عندى كما أن أسماء الأشهر السريانية تستحق التساؤل و التأمل!

١٢. كانون الأول: الشهر الأخير فى التقويم السرياني.. عدد أيامه ٣١.. إسمه عند البابليين كان "كيسلف" أو "كيسلو" و هو الشهر التاسع عندهم و رمز الاله "نركال" (بعل). إن حكمة تكرار شهر "كانون" غير واضحة بالنسبة لي! !

أما التقويم الكردي فشتان بينه و بين تلك التقاويم.. فالفارق كبير.. و هنا فأننى أجمل عرضا للأشهر الكردية أسماءاً و مسميات و للقارئ التمعن فيها و مقارنتها مع مضامين تلكم التقاويم السالفة الذكر لتبيان الفوارق و مستوى تقدم التقويم الكردى و له أن يقيم!

أن أسماء و مضامين الأشهر الكردية مصاغة وفق المناخ و الفصول و ظروف الطبيعة.. معانيها دقيقة و مطابقة لأسمائها تنسجم مع فترات أيامها. التقويم الكردى يختلف كثيراً عن التقاويم اللاتينية و السريانية و العربية و أكثر تطوراً منها. فضلا عن توافق و تطابق طبيعة و فترات الأشهر مع أسمائها، فان مواقع أشهر التقويم الكردي ثابتة لاتتغير فى كل سنة بعكس الأشهر العربية.

فيما يلى أقدم ملخصاً مركزاً للتقويم الكردي ليستنى للقارئ معرفة أهميته و مقارنته بالتقاويم السالفة الذكر لتظهر له الحقائق و الفوارق الجوهرية:

١. نوروز: تعني الكلمة "اليوم الجديد".. بداية السنة الكردية و أول شهر فى التقويم الكردي.. عدد أيامه ٣١. هذا الشهر يصادف ٢١ مارت ــ ٢٠ نيسان السريانى و ٢١ مارت ـ ٢٠ أثريل اللاتينى. هو رأس السنة الكردية من جهتين: من جهة فأنه بداية الربيع حيث تبدأ الثلوج بالأنصهار و تتجدد الطبيعة بظهور الأعشاب و الأزهار و تفتح البراعم و أوراق الأشجار و تنشط الطيور و الحيوانات.. بعث للحياة و الطبيعة.. من جهة أخرى نهاية للشتاء و زوال للسبات و الجمود.. فصل الزرع و غرس الشتلات.. بداية عيد "نوروز" أى عيد رأس السنة الكردية.

٢. گولان: الشهر الثانى للتقويم الكردي.. عدد أيامه ٣١.. الكلمة (إسم الشهر) تعني الأزهار.. حقاً أنه شهر الزهور.. زهور ملونة فى أروع زهوها و جمالها و رونقها.. تزركش سهول و وديان و جمال كردستان. رحيقها و طيبها و عطورها تنعش الهواء و تطيب البيئة الكردستانية.

٣. جوزردان: و معناها "الشعير الاصفر".. هو الشهر الثالث من السنة الكردية.. عدد أيامه ٣١..فى هذا الشهر تنضج و تصفر الحبوب و بالأخص الشعير إستعداداً للحصد.. هو بداية لفصل الصيف.

٤. پوشپر: تعني الكلمة "تطاير القش".. هو الشهر الرابع فى التقويم الكردى.. عدد أيامه ٣١.. فى هذا الشهر و نتيجة حصاد الحبوب و تمشيطها من جهة و جفاف الأعشاب من جهة أخرى يتطاير و يتناثر القش فى سهول و وديان كردستان.

٥. خرمانان: اى كومات الحصاد.. هو الشهر الخامس للسنة الكردية.. عدد أيامه ٣١.. فى هذا الشهر تتناثر كومات الحصاد فى كل بقاع كردستان.

٦. گلاويژ: الكلمة تعني نجم الصبح.. هو الشهر السادس للتقويم الكردى.. عدد أيامه ٣١.. فى هذا الشهر يظهر نجم الصبح حيث يدل على إنتهاء الحر و فصل الصيف.

٧. رزبر: أى ثمار البستان "الحقل".. هو الشهر السابع فى التقويم الكردى.. عدد أيامه ٣١.. فى هذا الشهر تنضج ثمار البساتين و الحقول فى كردستان و منها العنب و هو بداية لفصل الخريف و موعد زرع الحبوب.

٨. گلاريزان: الكلمة تعني سقوط الأوراق..هو الشهر الثامن للسنة الكردية.. عدد أيامه ٣٠.. أنه شهر سقوط أوراق الأشجار غير دائمة الخضرة.

٩. سرماوز: أى برد الشتاء.. هو الشهر التاسع فى التقويم الكردي.. عدد أيامه ٣٠.. فيه يبدأ البرد و هو بداية لموسم الشتاء في كردستان.

١٠. بفرانبار: الاسم يعني سقوط الثلوج.. هو الشهر العاشر فى التقويم الكردي.. عدد أيامه ٣٠.. أنه شهر سقوط الثلوج فى كردستان.

١١. ريبندان: أى "سد الطريق".. هو الشهر الحادى عشر للسنة الكردية..عدد أيامه ٣٠.. فى هذا الشهر و لكثرة سقوط الثلوج تنسد الطرق و بالأخص فى جبال كردستان.

١٢. رشمى: الكلمة بشكلها المجرد تعني "الأنثى السوداء".. هو الشهر الثانى عشر فى التقويم..عدد أيامه ٣٠.. فى هذا الشهر تنصهر الثلوج و تظهر الطرق من بعيد سوداء وسط الثلوج الباقية على أطرافها و هى بيضاء.. من جهة أخرى تبدأ فى هذا الشهر تزاوج الحيوانات و منها القطط.

ختاما يتبين للقارئ الموضوعى مدى تكامل و تفوق التقويم الكردى مقارنة بالتقاويم السالفة الذكر. و ما التقويم الكردى إلا جزء صغير من التراث الثقافي و الحضاري للأمة الكردية و هذا كما يقول المثل الكردى: "مشتێکی خەروالێکة" أى "قبضة من كيس كبير".. على المرء أن يعى ذاته.

المصادر:

*١. المنجد فى اللغه صفحه ١٣٠.
*٢. المنجد فى اللغه صفحه ٤٢٨.
*٣. المنجد فى اللغه صفحه ٢٤٦.
*٤. المنجد فى اللغه صفحه ٢٤٦.
*٥. المنجد فى اللغه صفحه ١٠٠.
*٦. المنجد فى اللغه صفحه ١٠٠.
*٧. المنجد فى اللغه صفحه ٢٤٩.
*٨. المنجد فى اللغه صفحه ٣٩٠.
*٩. المنجد فى اللغه صفحه ٢٨٠.
*١٠. المنجد فى اللغه صفحه ٤٠٩.
*١١. المنجد فى اللغه صفحه ٦٤٣.
*١٢. المنجد فى اللغه صفحه ١١٨.
*13. ENCYCLOPEDIA BRITANNICA Page 516-517.
*14. THE NEW CAXTON ENCYCLOPEDIA Page 292.
*15. ENCYCLOPEDIA BRITANNICA (M) Page 601.
*16. THE NEW CAXTON ENCYCLOPEDIA (A) Page 292.
*17. ENCYCLOPEDIA BRITANNICA (M) Page 718.
*18. THE NEW CAXTON ENCYCLOPEDIA (J) Page 260.
*19. THE NEW CAXTON ENCYCLOPEDIA (J) Page 260.
*20. THE NEW CAXTON ENCYCLOPEDIA (A) Page 143.
*21. ENCYCLOPEDIA BRITANNICA (IX) Page 62.
*22. THE NEW CAXTON ENCYCLOPEDIA (14) Page 309.
*23. ENCYCLOPEDIA BRITANNICA (VII) Page 424.
*24. THE NEW CAXTON ENCYCLOPEDIA (6) Page 228.
*٢٥. المنجد فى اللغه صفحه ٦٥٦.
*٢٦. دائره المعارف ـبطرس البستانى بيروت صفحه ١٠.
*٢٧. المنجد فى الاعلام صفحه ٩٦.

بشأت التقويم السريانى فقد تم الاستفاده من مجله "الصوت الكلدانى" عدد ١ سنه ١٩٩٧ ـ دهوك صفحه ٣٥.

أقواس

المهرجان الخامس لمركز كلاويز

في الساعة الثانية من عصر يوم ١/٢٠ اقيم حفل اختتام المهرجان السنوي الخامس لمركز كلاويز الأدبي و الثقافي (مهرجان كلاوين) في قاعة الحوار في محافظة السليمانية. و وزعت فيه جوائز المهرجان.

القيت في المهرجان عشرات القصائد و القصص و الدراسات الأدبية و شارك فيه أدباء من أربيل و السليمانية و مدن كردستان ايران. و في حفل الختام كرم أدباء و كتاب ينتمون الى الأجيال الأدبية المتعددة.

من الجدير بالذكر ان مهرجان كلاويز مهرجان يقام سنويا في محافظة السليمانية و يضيف فيه منتدى كلاويز الأدبي و الثقافي أدباء من داخل و خارج الوطن و هو أول مهرجان كردي ينظم سنوياً في تاريخ الثقافة الكردية و يستمر لمدة أسبوع.

فنان كردي في كتاب ألماني

في كتاب الماني صدر حديثاً في المانيا اختاروا الفنان الكردي الشاب دلشاد علي البرزنجي ليمثل بلوحة جانباً من الفن التشكيلي الكردي. يحتوي الكتاب على حياة و شهادة اكثر من أربعين فناناً من العالم. تحتوي شهادة دلشاد على عبارات و جمل شعرية يقول فيها: تتعانق الكلمات و الألوان في شكل حركي على الدوام.

هذا أنا، هذه ألواني ـــ و كلماتي. الألوان تتحول الى الكلمات، و الكلمات تتحول الى الألوان.

يدي انها رؤياي ـ بسيطة لكنها أحاسيس عيني. بيني و بين المسألة فراغ، انه خلوة

هنا خلوة .
هنا موسيقى.
هنا رقصات أرواحنا.
و في الشهادة نفسها عبارات شعرية:
قبل ميلادي كان هناك قوس قزح
كانت الألوان تلمع على نحو خالد و مفتوح
كانت افكاري تدور في اطار

تضمن الكتاب بطاقة الفنان الشخصية جاء فيها: ولد الفنان دلشاد البرزنجي في العام ١٩٦٢ في كردستان العراق. و أكمل الدراسة في مجال الفن التشكيلي في بغداد. اضافة الى معارضه له كتاب (حول الفنان الكردي و القضايا المصيرية). الفنان و الشاعر دلشاد مقيم منذ العام ١٩٩٥ في مدينة (stade) في المانيا.

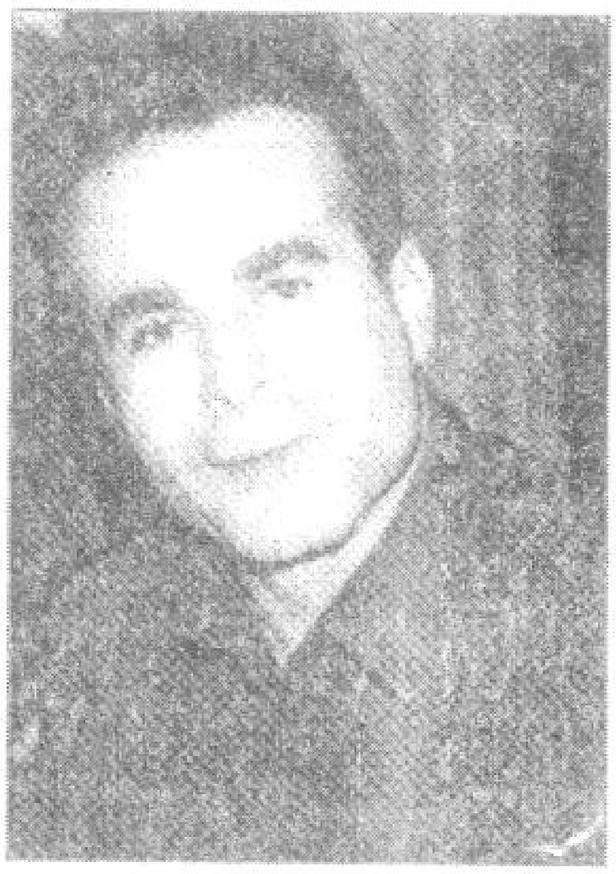
من الجدير بالذكر ان الفنانين الذين ضمهم الكتاب يشيرون في شهاداتهم الى التركيبية الفنية للوحاتهم المختارة في الكتاب المذكور.

ترجمة: خالد محمد غريب

الفلم الكردي زمن لنشوة الخيول

عرض في تركيا

أثار الفلم الكردي (زمن لنشوة الخيول) للمخرج الكردي الايراني بهمن قبادي ضجة في أوساط السينما العالمية بعد ان نال جائزتين كبيرتين في مهرجان كان



السينمائي. و تهافت عليه اقبال المشاهدين و النقاد في خارج ايران.

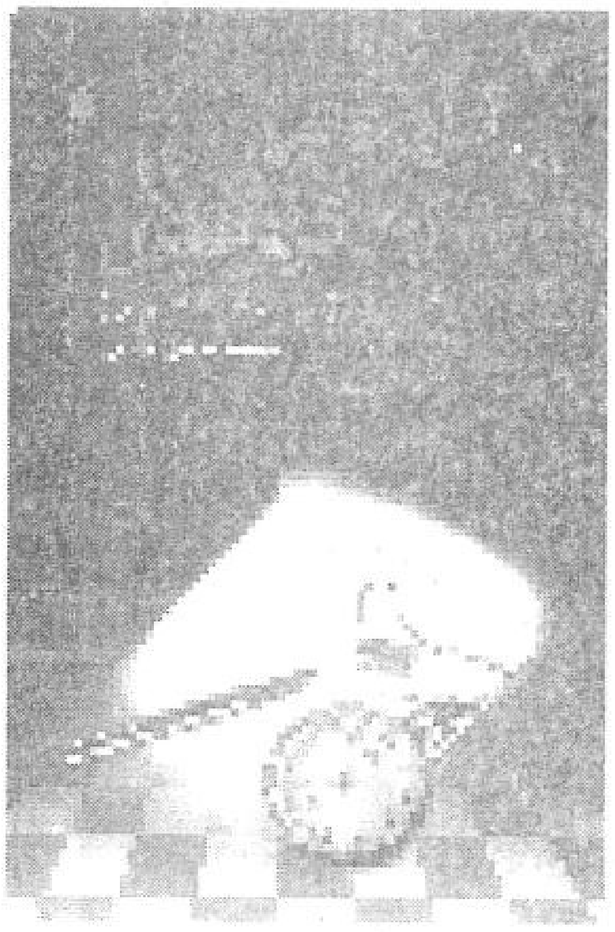
قبل أيام عرض هذا الفلم في تركيا بعد موافقة وزارة الثقافة التركية. و كتب النقاد و الصحافيون عنه و أشاروا في كتاباتهم الى ان السماح الرسمي لعرض فيلم كردي في تركيا حدث فريد وهام في تاريخ صالات السينما في تركيا.

المشاهد الكردي في تركيا أحس من خلال هذا الفلم بجماليات لغته الكردية و عمق معاناته اليومية في اطار سينمائي رائع. من الجدير بالذكر ان المخرج الكردي الراحل يلماز كوناي تناول واقع الانسان الكردي في أفلامه و لكن ليس باللغة الكردية بل باللغة التركية المفروضة عليه من قبل الأنظمة الجائرة.

الأوضاع السياسية لكردستان

(من ١٢٨٥ ـ ١٣٢٥ هـ.ش)

اهتم المستشرقون اهتماماً جيداً بدراسة تاريخ الشعب الكردي و عاداته و تقاليده و احتل طبع المخطوطات الكردية جانباً كبيراً من هذا الاهتمام، غير ان الكتاب الكرد بدأوا يصححون الأخطاء التي تخللت تلك الاهتمامات. هذا ما يقوله الكاتب الكردي مجتبي برزويي صاحب كتاب (الاوضاع



السياسية لكردستان (من ١٢٨٥ ـ ١٣٢٥ هـ.ش) في مقدمة كتابه الصادر باللغة الفارسية في طهران.

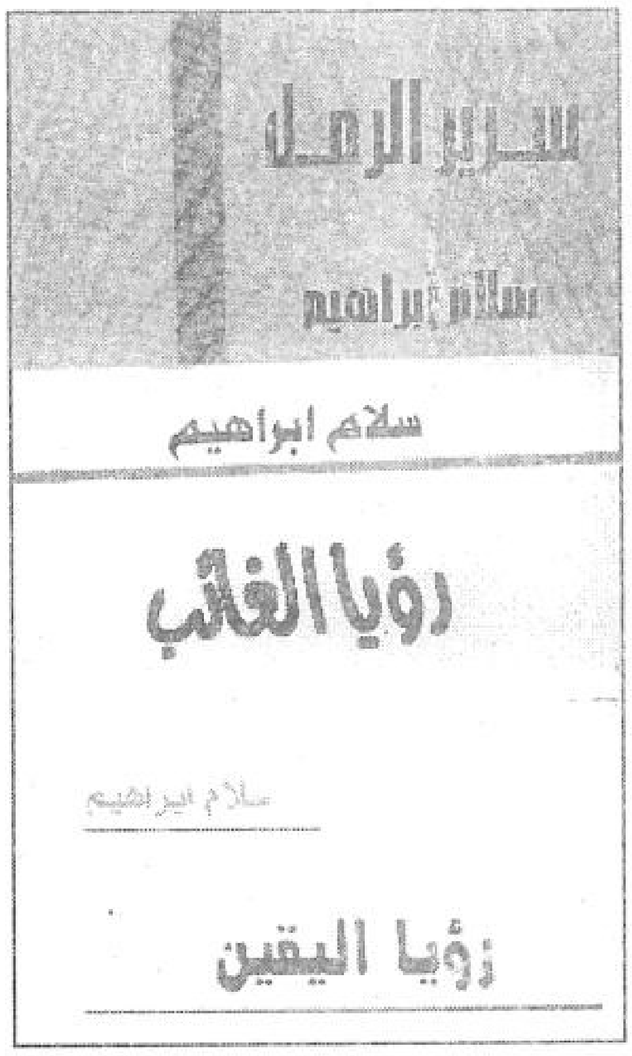
و يوضح ان ما يعده الغربيون عيباً كبيراً و يسجلونه مظهراً سلبياً بارزاً في سياسة الدول الشرقية هو تهميش الأقليات و القوميات الأخرى و اللجوء الى الأساليب الملتوية تجاه قضاياها.

في هذا الكتاب يستعرض الكاتب واقع الحركات الكردية من الجوانب السياسية و يحلل عوامل النهوض و الاخفاق انطلاقا من الظروف السياسية. يبدأ المؤلف من ثورة الشيخ عبيدالله و صراعه مع ايران و ثورة الاكراد في الدولة العثمانية و علاقة الشيخ عبيدالله بالانكليز و اهداف ثورته و ماهيتها ثم يبحث عن تحديد الفكر القومي و ظهوره لدى الكرد و تعامل الكرد مع ثورة المشروطة الايرانية و مدى تأثير الحرب العالمية على الشعب الكردي.

يتضمن الفصل الثالث من الكتاب الأرضية الممهدة لظهور سمكو و بروزه في الساحة السياسية و يتناول الكاتب تأثير القوميين الكرد في كردستان العراق و تركيا كما يحلل علاقاته مع القوى الخارجية و يركز على قدرته و تصاعدها حتى أفول نجمه. في القسم السادس من هذا الفصل يتعمق مجتبي برزويي في ماهية ثورة سمكو و تأثيراتها.

خصص المؤلف الفصل الرابع لظروف الأكراد في عهد رضاشاه و عمليات ترحيل الاكراد و الاقامة الاجبارية و نزع السلاح و اشتداد العنف إزاءهم و إلغاء عاداتهم و تقاليدهم الخاصة باختيار الزي و الألبسة. من الجوانب الهامة التي سلط المؤلف الضوء عليها هي ثورة الملاخليل و هي حركة عدها البعض انفعالا دينيا لرجل ديني فحسب لكنها تحمل في باطنها مزايا و أبعاداً قومية لانها كانت ردوداً مباشرة ضد فرض الزي الغربي على الشعب و تحريم الزي القومي. يتضمن الفصل الخامس جمهورية مهاباد الكردية و فيه يعرج الكاتب على النواة الاولى (أي جمعية كوملة ودور القاضي محمد فيها و الدور الذي مثله الاتحاد السوفيتي ثم يتناول الاصلاحات في الجمهورية و الأسباب التي أدت الى سقوطها.

مجاميع قصصيه لسلام إبراهيم

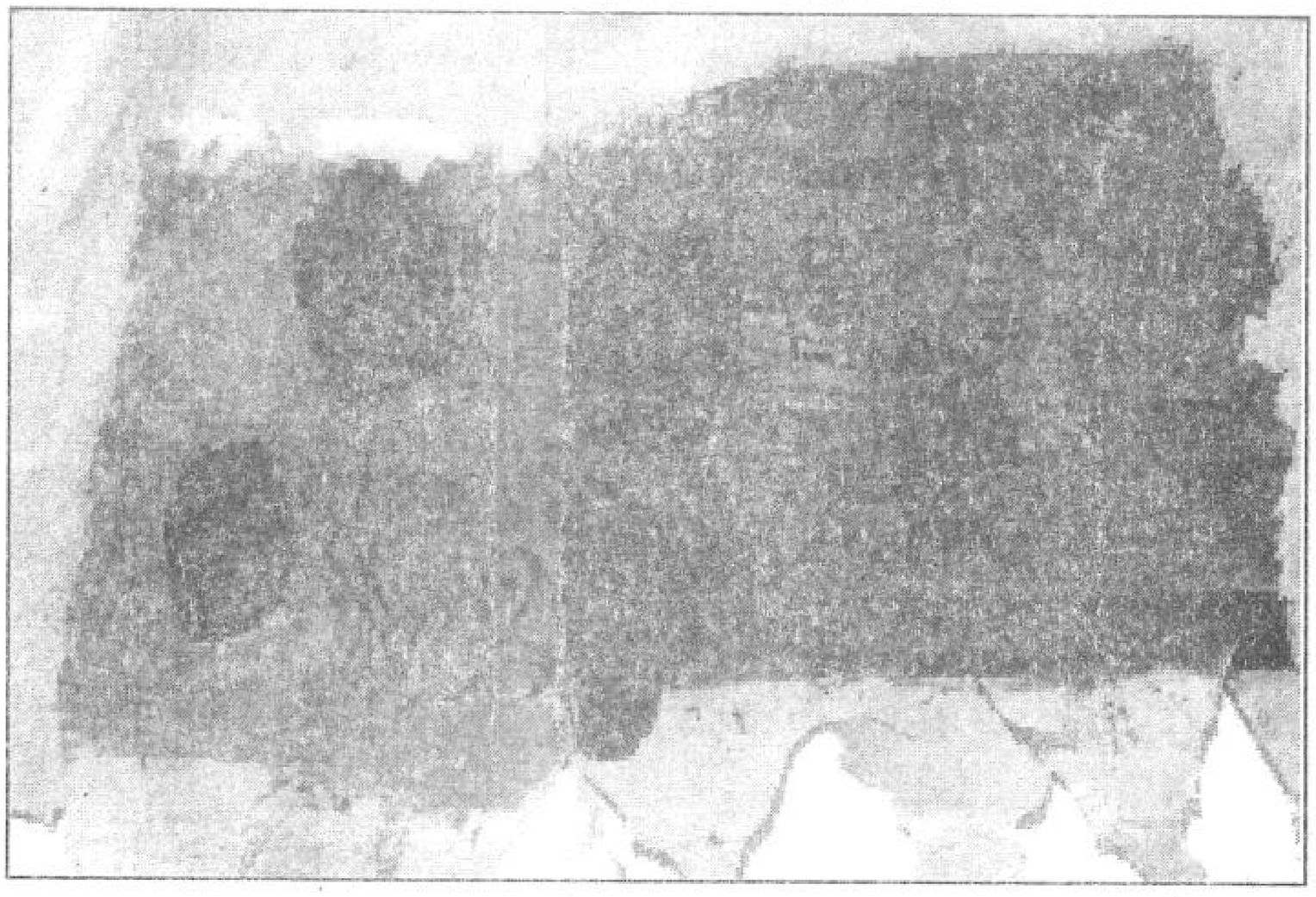


وصلتنا مؤخراً مجموعتان قصصيتان (رؤيا اليقين) و (سرير الرمل) و رواية (رؤيا الغائب) للقاص العراقي المغترب سلام ابراهيم. طبعت الاولى في دمشق و الثانية في بيروت و الرواية من منشورات بيت القصة دار ـ المدى.

سلام ابراهيم قاص عراقي برز في الخارج و عاش في جبال كردستان و أمضى فترة من عمره مع الكادحين و البسطاء. يقول عنه الكاتب جلال التونسي (القاص سلام ابراهيم لم يكتب قصصاً عن الحرب، و لم يكن همه و صف وقائعها بل كان على العكس مشغولاً بمخلفاتها و ما يمكن أن تتركه من آثار مدمرة على الطبيعة و الانسان و اللغة. و كتب عنه راسم المدهون في جريدة الحياة (١٩٩٧/١/١٩): سلام ابراهيم مسكون أصلاً بحب التغريب منذ مجموعته القصصية الأولى (رؤيا اليقين)) بما في كلمة رؤيا من دلالة، في ((رؤيا الغائب)) يقيم عالماً يريده حالة بين عالم الموت السفلي و الحياة الأرضية العليا، عالماً يقع في المساحة الفاصلة بين الحضور و الغياب. و في مقال منشور لصباح الخراط زوين حول قصص سلام ورد: عمق أوقات سلام ابراهيم الروائية هو انحرافها عن واقعها و معقوليتها لتزول المعالم المألوفة في السرد و يخلق لنا الروائي مناخاً يجمع بين الواقع و اللاواقع فيختلط المشهد في جو غني و أصيل.

(لون الماء) ام دواخل دياري بفرشاته

متابعة: گوران



قيام أي فنان بتنظيم معرضٍ شخصي يتطلب منه جهداً نفسيا وعملياً كبيراً لهذا تراه قلقاً خاصة يوم اقامة معرضه فهو ينتظر نتاج عمله في عيون زوار المعرض. رأيت بعض هذه الحالات عند الفنان دياري محمد في معرضه يوم ٢٠٠١/٢/٢٤.

الجدير بالذكر ان المعرض الاول للفنان كان سنة ١٩٩٤ و بين معرضه الاول و الثاني سبع سنوات لم تقف انامل دياري فيها بل شارك في اكثر المعارض المشتركة في السليمانية و خارجها.

لهذا نرى التطور ملحوظاً في اسلوب دياري خلال معرضه الاخير و انه استفاد من تلك السنوات، ضم معرضه خمسا و عشرين لوحة كانت متفاوتة في الحجم و كذلك في الاسلوب. بعض لوحاته كانت تجريدية بحتة و فيها حيوية كبيرة.

نرى الاختلاف في اسلوب عمل دياري فمروراً بالتجديديه الى التجريدية و التعبيرية تبدو الاشكال او اشباه الاشكال بالظهور من بين كتل الالوان كأنها تخرج من بين ضباب كثيف. و في اعمال اخرى تظهر الاشكال بصورة جلية. بعض وجوه لوحاته حزينة كئيبة لكن بعضها عكس ذلك تماماً حيث ترى وجوهاً ضاحكة ملء فمها. يرينا الفنان خلال معرضه هذا دواخله النفسية و احاسيسه من قلق و حزن و فرح و هو ما جسده في لوحاته. يقول دياري (على الاكثر اسلوب عملي في هذا المعرض تجريدي تعبيري الا ان بعض اعمالي الحديثة بدات تاخذ اسلوبا سهلا، ربما كنت قد خرجت من التجريد في بعض اعمالي و بدات الاشكال بالظهور الا ان هذا لم يكن بيدي و انما كان مرتبطا بشعوري و احاسيسي.

استخدم دياري اسلوب اللصق غير انه لم يتعمق فيه و لم يتجاوز ذلك لوحة او لوحتين استخدم في واحدة منها قصاصات من الجرائد الكردية.

و بغض النظر عن المسميات اعتبر ان لكل لوحة زمناً خاصاً و حالة خاصة ولدتها.

و لايمكن لكل اللوحات ان تكون متشابهة او يدل كلها على حالة واحدة. كان عنوان المعرض (لون الماء)، ربما اراد دياري بهذه التسمية ان يعبر عن الالوان النقية و الاحاسيس النسبية الصادقة في لوحاته لهذا شبه اعماله بنقاء و طهارة الماء الصافي.

يقول دياري (ارى اجمل الاشياء في الاحاسيس الجميلة و الالوان النقية و الاحاسيس نفسها توصلنا الى العوالم و الشعور بالاشياء التي من حولنا و البحث عن الجمال هو اساس عملي).

نجح دياري في تجسيد دواخله النفسية و احاسيسه في معرضه الاخير (لون الماء). الشيء الأجمل في المعرض هو قيام والدة الفنان (دياري محمد) بافتتاح المعرض. و هذا يدل على حب دياري الكبير لوالدته.

مجلات كردية

متابعة: أيوب رضا

❖ صدر العدد الحادي عشر من مجلة (بەهره) الموهبة، الشهرية و هي مجلة فكرية، فنية عامة، تحمل في طياتها العديد من المواضيع الشيقة و المقابلات الفنية، و هي مجلة منوعة تعنى بالشبيبة، مع طرح الطول الاجتماعية و نشر و عرض نتاجاتهم الادبية و الفنية.

❖ صدر العدد التاسع عشر من مجلة (پشوى كوردستانى نوى) أي إستراحه كوردستانى نوى، و هي ملحق متنوع لصحيفة (كوردستانى نوى) اليومية نالت هذه المجلة أعجاب القراء المهتمين بالأمور الفنية و اللقاءآت و الريبورتاجات الصحفية مع إثارة المواضيع الاجتماعية.

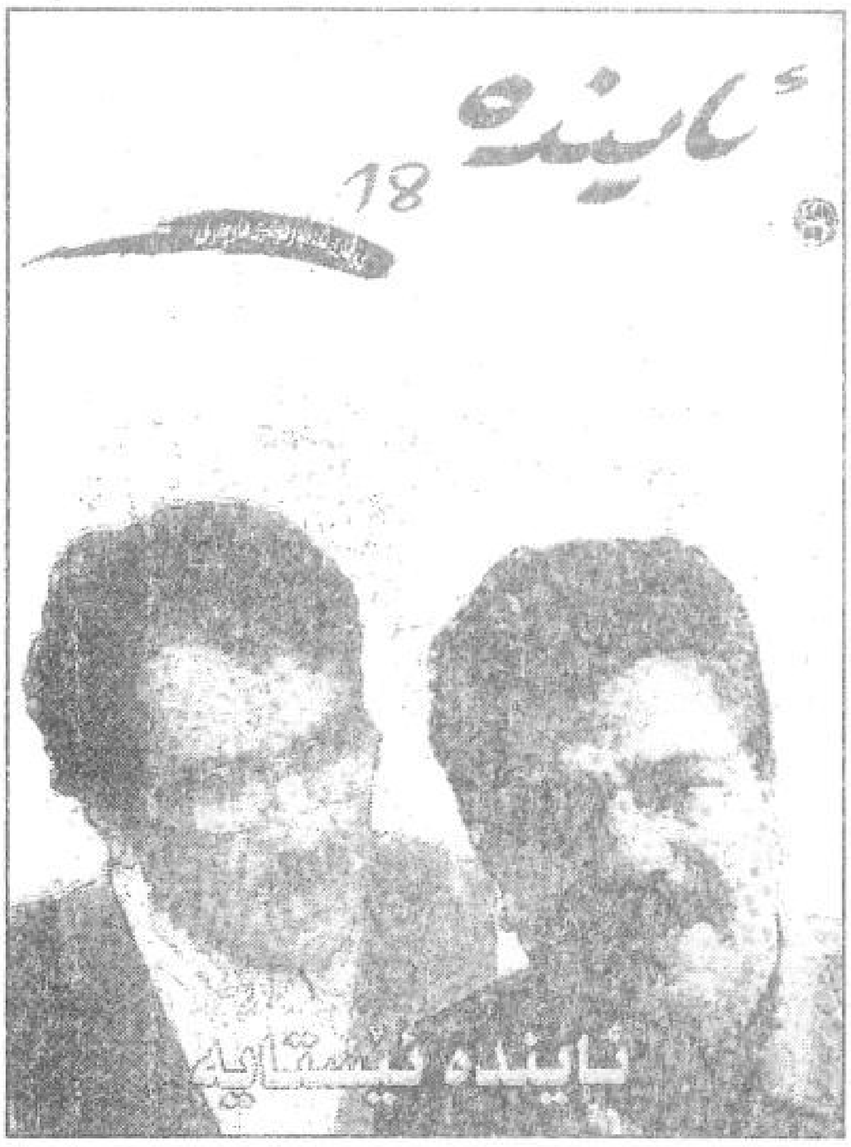
❖ صدر العدد الاول من مجلة (ضفاف) و هي مجلة حرة تعنى بالثقافة و الفنون العراقية، يحتوي هذا العدد على نصوص شعرية و قصصية و لقاءات منها لقاء مع الفنان الكردي التشكيلي المحترف (محمد فتاح).

❖ صدر العدد الاول من مجلة (ئاسو) ألافق، الشهرية، و هي مجلة ثقافية منوعة تعنى بالأمور الثقافية و الظواهر الاجتماعية نشر في طيات صفحاتها العديد من المواضيع الشيقة و المقابلات الفنية و النقد الفلسفي.

❖ و عن مركز خاك للطباعة و النشر، صدر (٤٢) من مجلة (خاك) الشهرية و هي مجلة اجتماعية، فنية، ثقافية منوعة ذات صفحات ملونة تطرح المواضيع الاجتماعية و المشكلات العصرية و الاكتشافات ألاثرية و ثقافات و عادات الشعوب. و هي مجلة ذات مستوى فني ممتاز.

❖ و عن مؤسسه سردم للطباعة و النشر، صدر العدد الثامن عشر من مجلة (ئاينده) المستقبل و هي مجلة شهرية فكرية عامة تعنى بالأدب و الفن الحديث.

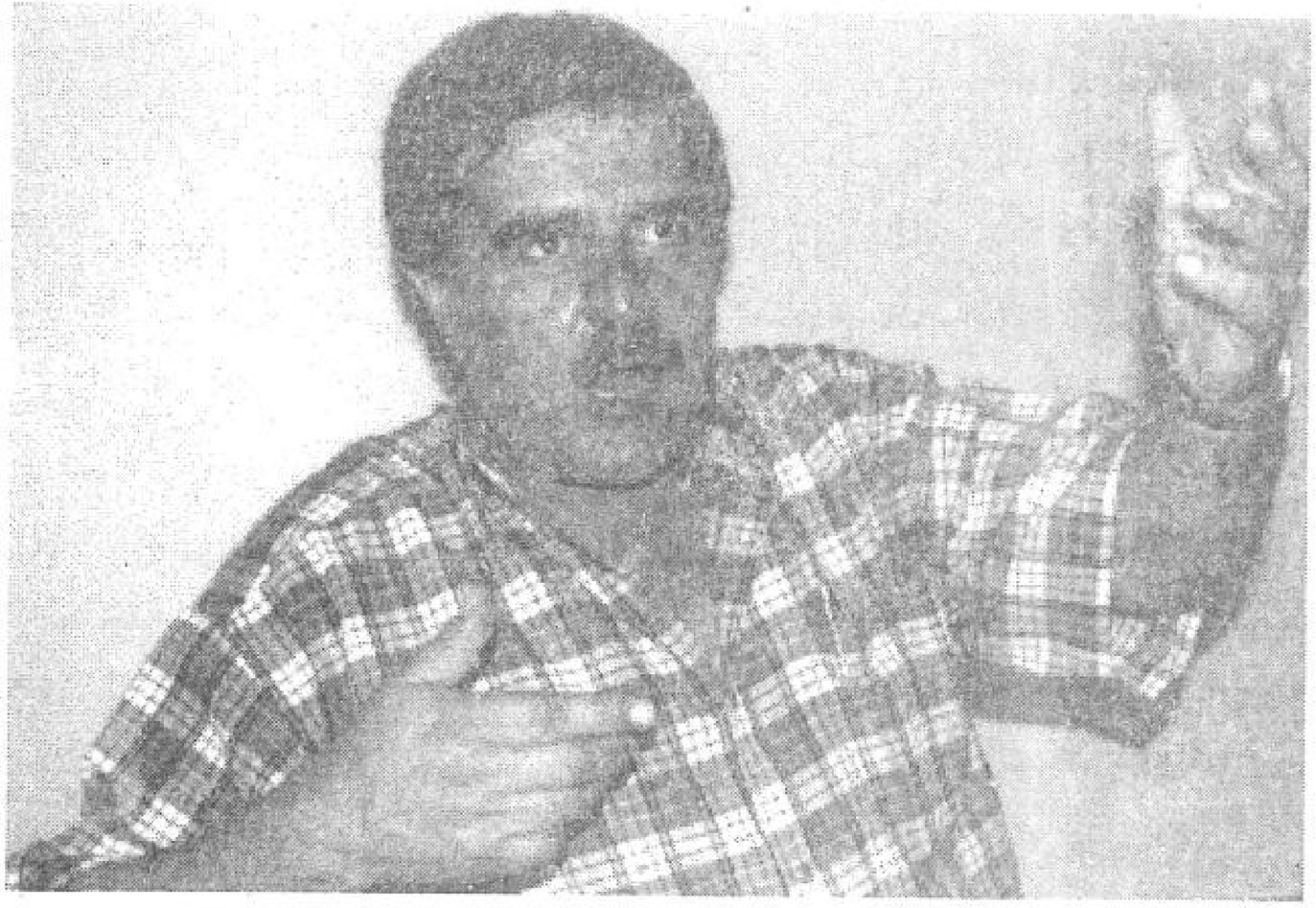
❖ كما صدر عدد جديد من مجلة (شعرستان) مملكه الشعر و هي مجلة فصلية خاصة بالشعر، و



هي ملحق فصلي لمجلة (ئاينده) المستقبل التي تصدرها مؤسسه (سردم) للطباعة و النشر. لمؤسسة سردم مشروع (كتاب في جريدة) صدرت أعداد منها وهي خاصة باعلام الكرد البارزين.

غفور صالح عبدالله

سليم بركات سفير الادب الكردى... لكن...



صنع الله ابراهيم الروائي المصري في زيارته الى كردستان العراق في الاونة الاخيرة، التقيته في مدينة السليمانية، جرى بيننا حوار في شتى المجالات و استفسرت منه اطلاعه على الادب الكردي، فذكر فقط اسم (سليم بركات) رغم أن (بركات) لايكتب بلغته القومية بل بلغة الضاد، ربما كان هذا متنفساً جيداً لتعريف طاقة الاديب الكردى الابداعية بالقارئ العربي،. بركات ابدع عن طريق هذه اللغة، كل العرب و الاجانب يعرفون (سليم) كأديب كردي، او بالاحرى كروائي كردي. هذا موضع الفخر لنا، و انا ذات مرة كتبت عنه بأنه لم يستطع احد منا ان يعبر عن مأساة الشعب الكردي و إيصالها الى العالم سوى هذا الكردي العنيد الذي لم يقبله حتى المنفى و التشرد . عندما نقرأ ((فقهاء الظلام)) كل كردي يجد جده او والده في شخصيته (ملا بيناف كوجري)، او يجد والدته في شخصية (برينا) و نجد طفولتنا القروية في شخصية الصبي (كرزو بن ملا بيناف)، نجد شخصياتنا التائهة خلف المصير القومي في شخصية (مم آزاد) في رواية (الريش) و اولئك المغلوبون على أمرهم الذين يغرقون

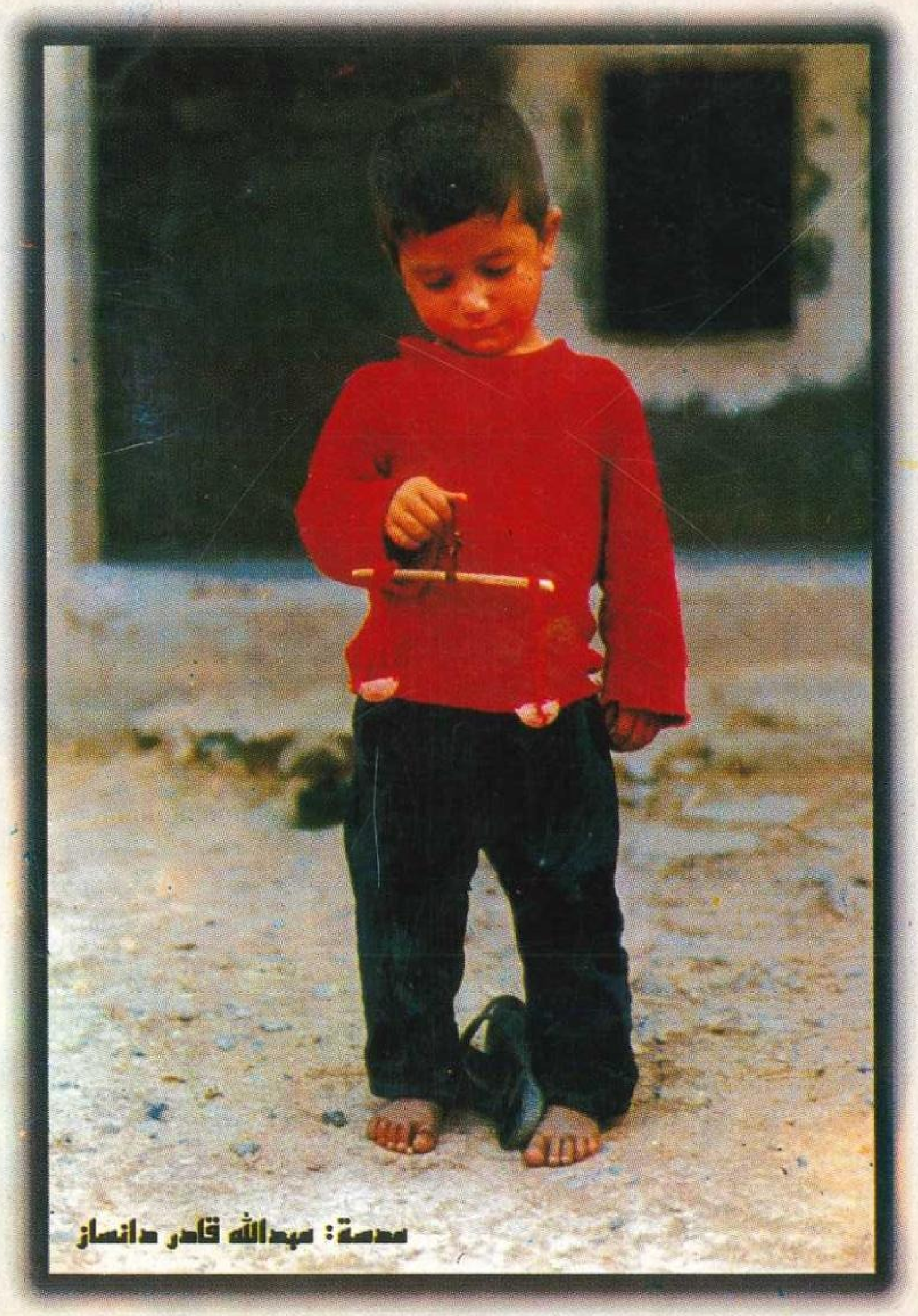
تحت جسر نهر (جغجغ)، الهاربون من جحيم الاحتلال و تجزئة الوطن القومي (كردستان).

لكن هناك مناقشات كثيرة هل يعتبر أدب ((يشار كمال، سليم بركات، محي الدين زەنگنە، زهدي الداودي)) أدباً كردياً رغم انهم يكتبون بالفارسية و التركية و العربية؟. ام ان اللغة ليست الشرط الاساسي لشطب اسمائهم من لائحة ادباء الكرد و كتابه، و هناك رأي أخر يرى عكس ذلك رغم انهم من أرومة كردية؟ و يبقى حاجز اللغة العائق الذي يفصل الادب الكردي، المكتوب باللغة القومية أقل شيوعاً وصيتاً من الادب الكردي الذي يكتب بلغات دول الجوار. إن حاجز اللغة ايضا يفسح المجال لترويج النماذج الهزيلة من الادب الكردي لدى قراء اللغات الاخرى و حتى الاوروبية منها. على سبيل المثال اقيم في الاونة الاخيرة مهرجان في الخارج للافلام الكردية القصيرة و القصة الكردية القصيرة فازت في هذا المهرجان الافلام و القصص الكردية الهزيلة، و الذين فازوا بجائزة القصة ليسوا بقصصيين مبروفين. إن عدم اتقان اللغة و جهلها يؤدي الى بروز نماذج هزيلة مترجمة الى اللغات الاجنبية، و التي تلعب الصداقة و التوسط الدور فيها، و بالتالي تعود بالضرر الى الابداع الكردي، و كما يشكو بعض الدور و المجلات العربية التي تصلها نماذج من الادب الكردي المترجمة شعراً و قصة من رداءة الترجمة الى اللغة العربية، فماذا بصدد النماذج التي تترجم الى اللغات الاوربية من قبل بعض قليلي الممارسة في الترجمة؟!.

إن احدى خاصيات الادب القومي — او بالاخرى الخاصية الرئيسية — هي اللغة القومية. ان بعض الظروف غير الموضوعية او السياسية، أو ظروف تجزئة كردستان، و عدم ممارسة اللغة القومية في الدراسة و الكتابة في الدول التي قسمت كردستان فيما بينها ادى الى اضطرار بعض الكرد للكتابة بلغات تلك الدول، سليم بركات و محي الدين زەنگنە، باللغة العربية و يشار كمال باللغة التركية و اشرف درويشيان باللغة الفارسية، على سبيل المثال، و يماثلهم في تلك ادباء المغرب الغربي الذين يكتبون باللغة الفرنسية، و رغم ان هذا المنحى لايضر بالادب القومي المغاربي، اذا لم يكن على حساب الأدب القومي المكتوب باللغة القومية..

و المقصود هنا كيف نجد القنوات الثقافية و الادبية لمد الجسور بيننا و بين أداب الشعوب الاخرى لايصال ثقافتنا و ابداعنا و فننا اليها، و بأي لغة نفتح الحوار معها، ان الشواهد الادبية الكردية التي تترجم لاتمثل زبدة الابداع الكردي بل ربما هي قشوره! ليس لدينا مشروع علمي مبرمج لترجمة ثقافتنا القومية، نحن دائما بانتظار من يقوم بها كبديل لنا، و نحن ماذا نطرح في المستقبل في حواراتنا مع الاخرين، هل نطرح خصوصياتنا ـ الشخصية ـ أم سنكون منصفين و نتحدث عن اعمال حتى خصومنا و نقيمها بشكل موضوعي لخدمة ثقافتنا القومية؟ و هل سنترك حوار الثقافات لاهلها أم سنفسح المجال لغير اهلها لكي يقوموا بتشويهها و تجريدها من هويتها القومية؟

مثقفو العرب دائما يحملون مشروعهم الثقافي العربي و خطابهم الجديد على أكتافهم أينما ذهبوا وحلوا و يتحدثون بلغة هذا المشروع و هذا الخطاب؛ لكن مع الاسف نحن لانقوم بذلك، كل واحد منا له خطابه الخاص و مشروعه الخاص الذي لايمثل الخطاب الثقافي القومي، و أخيراً ربما (سليم بركات) هو جزء من خطابنا القومي وحبذا لو تداولناه ضمن ادبنا المكتوب باللغة القومية، إن (بركات) يكتب باللغة العربية و يعبر بها عن مأساة الامة الكردية، لكنْ هناك آخرون يكتبون باللغة الكردية و ينقلون اجواء غير كردية الى داخل الثقافة القومية فهنا تكمن الكارثة، و يبقى (سليم) أذن جزءاً مهماً من هذه الثقافة..



مدمة: مهدالله قادر دانساز