/ مجلة / كەلاویژی نوێ
فصلية ثقافية شاملة
تصدر عن مركز كلاويز الأدبي
العدد ٢٨ / خريف ٢٠١١

رئيس التحرير
عبدالله طاهر البرزنجي

سكرتير التحرير
سامي داوود
samidaud@hotmail.com

مدير التحرير
محي الدين محمود

هيئة التحرير

آوات حسن أمين
محمد سالار شيخ علي
فريدون بينجويني

التصميم : آرام علي

العنوان: كردستان العراق. السليمانية. ميدان خالى حاجي. مركز كلاويز الأدبي

الفهرس

أولا : الدراسات

١ـ تنشيط البحث العلمي في إقليم كردستان..... د. زهدي الداوودي ٥
٢ـ حكمة اليقظة الفلسفية ..... د . ميثم الجنابي ١٣
٣ـ جلجامش من الملحمة إلى المسرحة..... أحمد اسماعيل اسماعيل ٢٣
٤ـ تداخل الواقعي و الأسطوري في النص..... جاسم عاصي ٣١
٥ـ السمات العامة لتجربة شعرية ..... سامي شورش ٣٨
٦ـ الاغتراب في القصة الكردية القصيرة..... عبدالكريم يحيى الزيباري ٤٧
٧ـ أورهان باموك و شِفرة استانبول ..... علي حسن الفواز ٥٠

ثانيا : ملف اسماعيل بيشكجي

١ـ الهوية ... الهويات..... د. اسماعيل بيشكجي ٥٩
٢ـ الهوية الكردية ..... د. اسماعيل بيشكجي ٦٨
٣ـ بيشكجي متحدثا لمجلة كلاويز ..... إعداد المجلة ٧٥
٤ـ التركي الذي سجن لـ ١٨ عاما في سبيل الكرد..... حوار مع بيشكجي ٨٢
٥ـ فرانز فانون الكرد ..... روشان لزكين ٨٦

ثالثا : سؤال الخلق الفني / محور نقدي

١ـ سؤال الخلق الفني..... سامي داوود ٩٢
٢ـ خطاب الساحة في مواجهة خطاب القلعة ..... ياسين النصير ٩٥
٣ـ جمالية بدون شوائب ..... رسمي الجراح ١٠٠

رابعا : متحررون في الشعر الكردي المعاصر

١ـ قطرة دم على حذاءٍ أحمر ..... مصطفى محمد ١٠٣
٢ـ الحلم ..... كورش قادر ١١٣

خامسا : القصة

١ـ الطيران الأخير للأحلام المجنحة ..... د. خليل عبدالرحمن ١٢٠
٢ـ الدخول ممنوع ..... مريم القاضي ١٢٥
٣ـ اضطراب ..... بريا كاكه سوري ١٣٠

سادسا : الشعر

١ـ محاولة أخرى للإمساك بالأبعاد..... جلال برزنجي ١٣٥
٢ـ حوار مع الشاعر جلال برزنجي ..... شيروان حيدري ١٦٦
٣ـ التعري ..... هيرو كورده ١٧٤
٤ـ لهاث ..... آلفريد سمعان ١٧٨
٥ـ نواك حزن يتسلق قامة شعري ..... آوات حسن أمين ١٨١

سابعا : قراءات و متابعات

١ـ كتاب الكرد و كردستان ..... إعداد محمد سالار شيخ علي ١٨٧
٢ـ متحف أتنوغرافيا الكرد في جنوب كردستان ١٩٠
٣ـ ذات زمان كان الظلام أبيض ١٩٣
٤ـ محيى الدين صبري الكردي..... جلال زنكبادي ١٩٥
٥ـ الحقيبة الثقافية و الفنية الكركوكية ١٩٨

ثامنا : التشكيل

١ـ وليد سيتي مؤرخا للجبال ..... ريزين ساهاكيان ٢٠٥
٢ـ تجربة وليد سيتي كوجهة نظر فنية ..... قرني جميل ٢٠٩
٣ـ ظلال الذاكرة ..... وليد سيتي ٢١٢
٤ـ سيرة الفنان وليد سيتي ٢١٤
٥ـ غاليري : لوحات ٢١٥

4

الدراسات

فصلية ثقافية شاملة
تصدر عن مركز گەلاویژ الثقافي
العدد ٣٢ / شتاء ٢٠١٢

رئيس التحرير
عبدالله طاهر البرزنجي
adbullatahir@yahoo.co.uk
سكرتير التحرير
سامي داوود
samidaud@hotmail.com
مدير التحرير
محي الدين محمود
هيئة التحرير
آوات حسن أمين
محمد سالار
التصميم : شاهين برزنجي

العنوان : كردستان العراق \ السليمانية \ ميدان خاله حاجى \ مركز گەلاویژ الثقافي

الفهرس

دراسات

◆ التشابك الاجناسي و تشريد الذات...مالك مسلماوي ٥
◆ ذهان الكتابة.....سامي داوود ١٤
◆ السرد الانثوي.....خالد علي ياس ٢٦
◆ ثراء المنظومة الإتصالية للنص..علي شبيب الورد ٣٦
◆ مظاهر الإنتماء في شعر الجواهري...أحمد الصعب ٤٢
◆ الخريف للشاعر المجدد كوران .....د.رؤوف عثمان ٥٥
◆ المكان بوصفه ذاتاً مؤنسنة.....علي حسن الفواز ٦٣
◆ ليس كل ما نراه ، هو حقاً ما نراه !...واثق غازي ٦٧

٤

ملف الشاعر صباح رنجدر

◆ تواريخ واسماء متميزة في خارطة الشعر الكردي الحديث.....لطيف هلمت ٧٤
◆ ضريبة الكتابة المغايرة..... د.أحمدي ملا ٧٩
◆ دورة تقطير العطر.....مكرم رشيد الطالباني ٨٣
◆ ادونيس وظلاله الممتدة في الشعر الكردي...سرور حسن محمد ٩٠
◆ ردم الهوة بين الإبهام و الغموض.....لقمان محمود ١٠٢
◆ بنية التجريد في المجموعة الشعرية (سنة الصفر) ...محمد عبدالكريم ابرهيم ١٠٤
◆ عام الصفر.....شعر: صباح رنجدر، ت.م.محمد حسين رسول ١١٤
◆ من الأدب الكردي المعاصر حكم من لم يولد بعد...د. لطيف محمد حسن ١١٨
◆ شعرية الملحمي وتشوفات صوفية الصورة الشعرية.....شاكر مجيد سيفو ١٢٩
◆ الهروب من الاغنية....صباح رنجدر، ترجمة محي الدين محمود ١٣٤

٧٢

القصة

◆ اعترافات مقتول...د.هيرش رسول، ترجمة: خسرو ميراودلي ١٤٢
◆ كردي اكلته الذئاب.....بكر درويش، ترجمة: سالار رسول ١٤٥

١٤١

الشعر

◆ بيتٌ مضاءٌ بالضيوف.....نوزاد رفعت، ترجمة: جلال زنكابادي ١٥٠
◆ العدسة هناك.....ريبر يوسف ١٥٤
◆ في كل مكان ، ثمة عائشة تنتظرني.....أوات حسن أمين ١٥٩

١٤٩

الفهرس

كتاب في المختبر النقدي

◆التشكيلات اللونية في شعر طيب جبار.....م.د سوسن البياتي ١٦٢

◆الصعود الى (هوارة برزة) بحثاً عن طيب جبار...فاروق مصطفى ١٧١

◆الخطاب الشعري في (قصائد تلتفت الى الامام).....علوان السلمان ١٧٣

◆طيب جبار في قصائد (تلتفت إلى الأمام).....عبد الغفار العطوي ١٧٨

◆رقعة جغرافيا الإتصال في (قصائد تلتفت إلى الأمام)...لقمان محمود ١٨٣

◆بنية الداخل بنية الخارج..... أمجد نجم الزيدي ١٨٦

◆صدى يلتفت ولا يموت.....د .حازم هاشم ١٩٠

١٦١

أطياف

◆الروائي زهدي الداوودي في اطروحة جامعية ١٩٧

◆التباين يتألق في سناء كلاويز ١٩٩

◆لطيف هلمت في الخروج من دوائره المربعة.....محمد سالار ٢٠٢

◆رمزية المفارقة الشعرية في (القمر البعيد من

حريتي).....د.محمد صابر عبيد ٢٠٤

◆بين عاصمتي الثقافة . بغداد و السليمانية...د.رؤوف عثمان ٢٠٨

١٩٦

تشكيل

الفنانة التشكيلية

ساكار ع. سليمان

٢١٤

المحتويات :

◆ التشابك الأجناسي و تشريد الذات.....مالك مسلماوي ٥

◆ ذهان الكتابة.....سامي داوود ١٤

◆ السرد الأنثوي.....خالد علي ياس ٢٦

◆ ثراء المنظومة الإتصالية للنص.....علي شبيب الورد ٣٦

◆ مظاهر الإنتماء في شعر الجواهري.....أحمد الصعب ٤٢

◆ الخريف للشاعر المجدد كوران .....د.رؤوف عثمان ٥٥

◆ المكان بوصفه ذاتاً مؤنسنة.....علي حسن الفواز ٦٣

◆ ليس كل ما نراه ، هو حقاً ما نراه !.....واثق غازي ٦٧

التشابك الأجناسي و تشريد الذات في رواية (نباح)

مالك مسلماوي

«الآن» انتهيتَ من القراءة الثالثة لرواية نباح (١) . ولو سُئلتَ : ما معنى أن تُقرأ الرواية أكثر من مرة ؟ لكان جوابك ليس بأكثر من : أنها - لا بد - رواية مثيرة ... ووصف عمل ب(المثير) يعني انه استطاع إقامة علاقة ما معك ، هذه العلاقة من شانها أن تؤسس حكما ايجابيا عليه..

لدى قراءتك رواية نباح (أحببتها) ، وأضمرتَ الاحترام لكاتبها ، لذا عدتَ إليها المرة تلو الأخرى .. لقد أحسستَ بصدقها وواقعيتها وبأنها ليست صنيعة خيال محض، إنما هي وليدة تجربة حية تضع الإنسان محورا وغاية .. فمن جملة المقاييس التي تميز الرواية الجيدة من سواها هي : «أن تبتعث الرواية لدينا الرغبة في إعادة قراءتها.. وان يمتلك الشكل الروائي مرونة كبيرة تتيح له استيعاب كل الأساليب.»(٢). وهذا ما تحقق لرواية نباح ، فقد توفرت هذه الرواية على هاتين المزيتين المهمتين ، إضافة لمزايا أخر سترد الإشارة إليها.

قبل (نباح) لم تكن تعرف (محمد موكري) معرفة كافية، ولا تمتلك الصورة الكاملة عن المقاومة الكوردية ضد الأنظمة العنصرية / الدموية التي ساست العراق ، فمنذ طفولتك

كنت تسمع أن هناك حربا في (الشمال) ، وكثيرا ما يتردد على السنة أهلك كلمة (عصاة) التي تصف بها السلطة – آنذاك - المتمردين الكورد ، كان يقودهم - حينها - رجل اخذ شهرة أسطورية في مجتمعنا العربي في الوسط والجنوب ، وظل اسمه محفورا في الذاكرة العراقية : ذلك هو البارزاني (ملا مصطفى) .. كانت كلمة (الشمال) تخيفك.. فالآباء والأخوان والأقارب تسوقهم السلطة مرغمين الي القتال في شمال العراق ، وكان الكثير منهم لا يعودون ، والبعض يحظى بعوق فينجو من الموت العاجل ... والحقيقة ، ما كنت تعرف هدفا واحدا لهذه الحرب ، ولم تكن تضمر حقدا ل (العصاة) أكثر من حقدك على السلطة التي تلقي بالجميع إلى أتون موت مجاني تحت شعارات مريبة بإراقة الدماء البريئة من الجانبين... بل إنك تسمع دائما عن علاقات مودة وإخاء بين الجنود العراقيين العرب والمواطنين الكورد ، فاحتفظت بصورة طيبة عنهم..

لقد أراد الروائي/ الشاعر من (كلمة) ان تكون رمزا مختصرا لآلامه و آماله و قصة شعبه بأكمله في مرحلة حاسمة من تاريخه الطويل..

«الآن» تقول : لقد عززت رواية نباح لديك النظرة الى كفاح الشعب الكردي على مدى زمن طويل .. وقربت إليك الصورة المعبرة عن المعاناة الكبيرة التي كان يعيشها تحت أساليب القهر والعزل والموت... إنها رواية مثيرة فعلا ، لجرأتها وواقعيتها وطريقة عرضها .

ولقد توقفت طويلا أمام لفظة (نباح) العنوان ، التي هي في الأصل (اسم صوت) حيواني ، استعاره موكري بروحية الشاعر، ليكون بديلا عن الصوت الإنساني المقموع :

«(الان) تتذكر تفاصيل كل ذلك العهد.. حفرت على احد جدران غرفتك بسلاسل يديك راسما كلمة (نباح) ، هذه الكلمة التي ارتبطت وثيقا بمبادئك الروحية، لم لا؟ الم تدندن بها أحيانا كثيرة وتلحنها وتهدهد بها وحدتك وربطتها أحيانا أيضا بكلمات (ليل، طريق، ضياع). نباح ص٢٣

لقد أراد الروائي/ الشاعر من (كلمة) ان تكون رمزا مختصرا لآلامه و آماله و قصة شعبه بأكمله في مرحلة حاسمة من تاريخه الطويل.. شعب وجد نفسه سجينا في قبضة سلطة لا ترحم، وهو -الآن- بانتظار لحظة إعدامه على يدها.. وإنها لنبوءة ان تستشرف الرواية المجازر اللاحقة في الموت الجماعي بالأسلحة الفتاكة في (حلبجة) وغيرها ، انه الموت المقيم الذي بات بابا فسيحا للفرار من مأساة إنسانية هائلة ، فلحظة الموت المنتظرة هي لحظة الخلاص والانعتاق من دنس الحياة المشوهة المداسة بالأقدام :

« الآن- لا تعرف لماذا لا تأبه لفنائك؟! من قبل كان اسم الموت وحده يلقي الرهبة في قلبك. (أنت) لم تكن تعتبر نفسك (عبئا) كنت تعتبر نفسك أهلا لهذه (الحياة والعصر والزمن) التي تدوس بالأقدام أشياء كثيرة تافهة وأشياء كثيرة مقدسة أيضا» . ص٢٠

يحشد موكري بمهارة وواقعية كل الأدوات الناجعة و المناسبة في السرد ، وهو يقف على ارض

صلبة من القناعات والرؤيا الواضحة التي يتمخض عنها الواقع كما عاشه وعرف عنه أدق التفاصيل ، انه يحاور الحقيقة كما يراها ويلمسها ويسمعها ، من خلال ذات واعية ، شـجاعة، محبة للسلام.. فهـو إذن لا يفترض الواقع وإنما يسـتحضره بكل مرارتـه وعسـفه ليفضحه و يشرّحـه .. في لحظة حاسـمة تجمع بين الضحية والجـاني ، بين الذات السجينة ونقيضها..

انك لتشعر الآن - كأنك أمام (سيرة شخصية) ، لكنك تسـتنتج سريعا أنهـا لا تقف عند حدود هذا الوصف بل تتعداه الى ما يجعلها سيرة شعب ألفى نفسـه بين الحياة والمـوت، لكنه غير هياب من موت يقاسـمه الحيـاة ، ينتظره في كل مكان وزمان.. شـعب يموت ... ويمـوت ، ولا يتخلى عن قضيته ..

«الليلة، لبثت سـاهرا، لم تكن لتسـتقر على حـال، كنت تسـتلقي على قفاك تنهـض واقفا، تـذرع غرفتك المظلمة بعدة خطوات ،تارة كنت تجلس واضعا راسـك بين ركبتيك وتشبك أصابع يديك حولهما، وتارة ترفع راسك ونروح تقرأ تلك العبارات المخطوطة بالسلاسل على جدران غرفتك التي شـاهدها العـشرات بل المئـات من قبلك وغادروهـا بنظرات أخـيرة طافحة بالعواطف! «

نباح ص١٢-١٣

هكذا يبدأ (نباح) الراوي (بطل الرواية)، وهو في زنزانته ينتظر حكم الإعدام.. انه اسـتهلال جاذب يمسـك بك من البرهـة الأولى ، ويدفعك للتفاعل مع الحدث بفضول الكشـف عن طبيعة الموقف وأسـبابه، وما سيؤول إليه . وبهذا يؤسس الكاتب لنصه بلغة المثقف / السياسي الواعي، مستعيضا عـن (أناه) بضمير المخاطب ، وكأنه يحاكمها (من خارجها) ليعرف حقيقة وجودها ، في تلك اللحظة ، لحظـة انتظار الموت... هذا الانشـطار(الذاتوي) يمثـل حركية الوعي في مواجهـة الحقيقة الكبرى ، اللحظـة الفاصلة ، مواجهـة الـذات لذاتها للمرة الأخيرة بصدق وجرأة .

ان المـوت - بعدّه الفاجعة الكبرى يرتد في قرارة النفس الحرة أمرا مقبولا ، بل معادلا أخلاقيا للحياة المحكوم عليها بالفشل المطلق ..

ويسـتمر الحوار خفيـا كاشـفا بتلقائية وشـفافية عـن ردات الفعـل العميقـة التـى يسـتشرفها الـروي بـذكاء عـبر لغـة ممتلئة تنسـجم مـع طبيعة الموقف الإنسـاني الـذي تعالجه، حيـث (تغدو الكتابة في نظرنا، هـي مجال تجلي وعي الكاتب بمختلف الأجناس الأدبية وبوظيفة اللغة والشكل في تحريـك وتغيير المقاييـس الجمالية، إنها تمثل جـماع تفاعل وعي الكاتب مع شروطه التاريخية وأسئلة ذاته المنقسمة)..(٣) في مثل هذا الموقف الاستثنائي :

« البارحة عند المغرب،انبؤوك بأنهم سينفذون حكم الإعـدام فيك غدا ليلا ! وقـع النبأ موقعا عاديـا في نفسـك ، لم يـترك فيـك تأثـيرا يذكر، استقبلت النبأ بابتسامة، لم تتفوه بشيء. «هم» قالوا لك : انبأنا والدتك كذلك لكي تريا بعضكما البعض للمرة الأخيرة» ..... نباح ص١٨- ١٩

هـو غـوص و اسـتمكان للخواص النفسـية التـي تتجلى عند لحظة انشـطار الـذات.. فماذا

وراء ابتسـامة (الراوي) لدى استقباله نبأ إعدامه ؟! ومتـى يحدث ذلك الأمر الخـارج عن التوقع؟ بالتأكيد إنها حالة استثنائية فريدة.. حالة السمو الروحي إزاء تفاهة الوجود المادي الخاوي، مصدر الشـقاء والحرمـان والإذلال... وان الموت - بعدّه الفاجعة الكبرى يرتـد في قرارة النفس الحرة أمرا مقبولا ، بل معادلا أخلاقيا للحياة المحكوم عليها بالفشل المطلق ..

تعتمـد روايـة نباح على نوعين رئيسـين من السرد ، هما :

المنلـوج (حوار الذات) ، والاسـترجاع (فلاش باك). وكلاهـما ينسـجم مـع العوامل السـيكولوجية الفاعلـة في الرواية.. واعتماد هـذه التقانة يتيح تحرر الذات المحاصرة تحت ضغوط الواقع وسلطته القاسـية، ويوازي هذه العوامـل ما تنطوي عليه الرواية من بعد إنساني مؤثر يعرض لمعاناة الإنسان إزاء أسـباب القمع على يد السلطة ، في بحثه عن حقوقـه الضائعة وذاته المحطمـة. فالرواية تمثل مأسـاة إنسـانية إلى جانب كونها قراءة تحليلية للبنية الاجتماعية والسياسـية القائمة. ولذا فهي توفر مداخل قرائية متواشجة : سياسية ، إنسانية ، سـيكولوجية . ثم تاريخية ، إذ تعكس المراحل الخطـيرة من حياة الشـعب الكـوردي ونضالاته مـن اجل التحرر من الاسـتبداد ، وما تخللها من مفاصـل حرجة ومثارات جـدل ، وتقاطعات على مسـتوى الايدولوجيا الثورية، في مقاومة وحشية السـلطة من جهة ، وموضوعة (الاقتتال الأهلي) مـن جهة أخـرى ... وإزاء هذه الأوضـاع يتفاقم التحـدي بظهور النقيض الراديكالي/ بطل الرواية، الـذي (يصعـد الجبـل) لينضـم إلى المتمردين (البيشـمه ركة) ضد السلطة.. و(الجبل) يشكل - هنا - دالا سيميولوجيا على مكانة الفعل الثوري وسمو المقاومة.. فالصعود تحرر ، والنزول رضوخ وانقياد للأمر الواقع..

ومثلـما توازن (نباح) بين (الشـكل السـيري) والسرد الروائي ، كذلك تجمع بين المأساة الإنسانية والقضية السياسية.. ولا تتمثل المأساة بإعدام من اتخذ موقف المعارضة وحسـب، وإنما بالبشـاعة التي تمارسها السـلطة الجائرة ضد أسرته البريئة (أبوه /أمه/ آخته) بعد إلقاء القبض عليه بوشاية أبناء جلدته.. ويأخذ ذلك مسـاحة واسـعة من الرواية.. وتتعمق المأساة و(يسخن) السرد بالعودة إلى الوراء ، ذكرى لقاء الراوي بأمه، إذ تذهب إليه وهو في مقر (البيشـمه ركـه) في الجبل.. وهناك تبقى برفقته ثلاثة أيام ،وعند عودتها يرافقها إلى مسـافة بعيدة حتى حدود القرية حيث سيارات النقل.. التي تستقلها إلى مدينتها.

«طيلـة ثلاثـة أيـام لم تبح لـك بشيء...كانت تـأكل قليلا وتنام اقل .. كانـت تبكي وكنت أنت تلـح عليها بالإيمان ، تتوسـل إليهـا، إلا إنها أكثر صمتا....». ص٣١

وانك لتحس جسامة الموقف الذي ألمَّ بالأم ، وما وقعـت فيه من حرج ، بين أن تخـبره بالحقيقة، وبـين عطفهـا و خوفها عليه مـن ردة فعله غير المتوقعة .. انه الحفر في تلافيف النفس الإنسانية في حال اضطرابها وقلقها في اشد الظروف وطأة :

«قالت لك :

(- أخبرك بشرط أن تعمل بما أقوله لك)

كنت متعجلا الخبر فأجبتها دونما تروٍ :

(- نعم.. نعم.. سأعمل بما تقولين)

قالت لك برقة:
- احلف إذن
- قسما بالله.. براسك.. بالقران.. سأنفذ ما تقولينه.» ص ٣٤

هكذا يعمل الحوار على تصعيد الفعل الدرامي ماسكا بكيانك نحو الذروة المنتظرة ، وهي ما تحمله الأم من أخبار يتلهف لسماعها عن أوضاع أسرته ومدينته :
- «هيا تكلمي ، لقد نفد صبري»
وتخبره أمه بما حصل بعد مغادرته ، حيث تم اعتقالهم جميعا وتعرضوا للذل والعذاب، ومقتل أبيه في السجن.. ثم الإفراج عنهما هي وأخته (نسرين).. وفي نفس ذلك اليوم أحرقت نسرين نفسها !
« وأنت تعلم يا ولدي لماذا.
نهضت واقفا كمن به مس، لم تعرف لماذا انقضضت على بندقيتك، إلا إن أمك ذكرتك بقسمك « . ص ٣٦
و تحفر المأساة عميقا في كيان الراوي أثناء عودته بعد ان ودع أمه مشتتا ، قلقا ، مسحوقا .. كان الطريق طويلا وهو تحت مطرقة الألم و جروح الذكرى العميقة ، ذكرى كفاح أمه في تدبير لقمة العيش وخدمتها الناس من الصباح الى المساء .. كانت تلك الذكرى تقتلعه من شدة الجزع .. ثم ذكرى أخته : (نسرين) رمز النقاء وشرف القضية المنتهك ،وعذابات أبيه في سجون السلطة...وحبه الكبير ل (شيرين) الذي لم يصمد أمام هذا السيل الجارف من العقبات ، فيذوق طعم النهاية ...

و في غمرة الذكريات والتعب وتشتت الذهن يداهمه الليل فيضيع طريق العودة من بين قدميه :
« في تلك الليلة كنت مشمئزا من نفسك وأنت تمضي مسرعا في الوادي المتعرج مخوضا في الماء، كانت آلاف الأصوات المتداخلة تطن في إذنيك.. فجأة التفت جانبا كان جسم طويل وغريب ينتصب إلى أعلى راسك! انبطحت أرضا بأقل من لحظة وعالجته بطلقة وأنت تصرخ هلعا. ومضة نار بقدر رغيف الخبز في صدر الجسم ومن بعيد رد صوت (نباح) واهن على الاطلاقة.. أعادك هذا الصوت هذا النباح إلى رشدك وتيقنت بأنك تعيش في العالم الواقعي ...» ص٥٧
انه لم يصب باطلاقته عدوا أو حيوانا، لم يصب غير (ناووس قبر).. و كأنه يصيب (النهاية) المنحطة والقاسية لمصيرالانسان بعد مسيرة الكفاح الطويلة.
في هذا التداعي المطلق يتناوب السرد بين زمنين : زمن السرد/ الحاضر، وزمن الحدث / الماضي.. حتى ليبدو انه يقارن بين حياتين متناقضتين ، لا من حيث شكل الحياة ، إنما من حيث الموقف وزاوية النظر التي تفصح عنها ذاته المضطربة ... زمن جمعه بأمه قبل خمسة عشر عاما ، يباغته الآن بكل قوة عاصرا قلبه بذكريات مرة ، و زمن يعيشه وهو في لحظة إسدال الستار على عذاباته كلها :
« تلك الليلة ضللت الدرب.وها انك (الآن) تمسك بيدك راس كرة الخيوط التي تؤلفها دروب عمرك المتشابكة... تلك الليلة تخيلت الكثير من الأشباح.... أما (الآن) ففي غمرة الانتظار ولا جدوى(الجبن والشجاعة ، العبودية والحرية،

الحقيقة والأكذوبة) صرت أنت نفسك شبحا.»
ص ٤٩

ويستمر هذا الانتقال من الحاضر إلى الماضي و من الماضي إلى الحاضر.. مكررا تناوبية : (تلك الليلة/ الآن) ، ليلة انفصاله عن أمه وضياعه في طريق العودة.. و (الآن) لحظة انتظار النهاية ، وتحت وطأة الألم والاضطراب وتدافع الذكرى ، تصل الذات إلى الحقيقة، إلى حالة من القناعة والصفاء الروحي ، وتستسلم لقدرها، فتتحول من الثورة والمطامح المادية الآنية إلى الاستسلام والرؤيا الصوفية العميقة ، ويتحول الروي تبعا لذلك (من الحرفة الروائية الي الأداء الشعري الصوفي ، باعتباره أكثر الأغراض تعبيرا عن الذاتي..) (٤) :

« تلك الليلة أبصرت أضواء أخرى عدة...لبثت واقفا حدقت وقلت لنفسك : مرحى لقد نجوت ! . وليلة أمس حينما أبلغوك نبا تنفيذ الحكم قلت : لقد نجوت! ورغم أن كلتا الكلمتين خرجت من نفس الفم واللسان، إلا أن أولاهما كانت خاوية والثانية ممتلئة « ص ٥٤

إن هذا النقاء الصوفي يتواشج مع البعد الإنساني والواقعي في اغناء السرد وتعميق أثره... أما البعد السياسي الذي هو الوجه الآخر لها، هو ما يتضح جليا في أنها (الرواية) صورة معبرة عن روح المقاومة و رفض الهيمنة، وإحراج السلطة القوية.. والضغط الكبير عليها من اجل الحق والحرية والسلام...لهذا حضيت باهتمام (مام جلال) وهو من ابرز القيادات الكوردية ، فقدم لها.. انك إزاء شخصية قيادية معبرة عن إيديولوجية ثورية تعمل من اجل التغيير وتحقيق مشروعها المعلن بقوة السلاح ... مهما كان الثمن :

« ... سينبغي لنا من اجل (البقاء) أن نتصرف كقتلة محترفين ونتعلم قطع الطرق وممارسة القتل على نحو أفضل ! ينبغي لنا الآن، اليوم، أن نقتلهم ونستولي على أسلحتهم .. نقتلهم ونستولي على طعامهم . صحيح إن الأكثرية منهم مجرد أرقام. ليسوا أعداءنا. بل أدوات بيد الأعداء...» ص٨٦

هذا الكشف عن طبيعة الممارسة الثورية التعرضية المتمثلة بحرب العصابات ، التي تؤجل الشرط الأخلاقي، يصاحبه فضح في الجانب الآخر، الجانب الأكثر خطرا على المقاومة، ذلك هو التشرذم الداخلي ، الذي تحول إلى صراع دامٍ في ما أطلق عليه في الرواية : (الاقتتال الأهلي) بعد اتفاقية الجزائر ١٩٧٥ بين الحكومتين العراقية والإيرانية ، التي بعدها سارت الأمور إلى الانشقاق ، و إلقاء السلاح ..الأمر الذي تعالجه الرواية على انه ارتداد عن إستراتيجية المقاومة و خيانة للقضية :

« أيها ال... لا اعرف ما الذي أقوله فيكم، علام تقتتلون فيما بينكم ؟ من الغريب إنكم لا تدركون بان العدو قد زرع الشقاق بينكم وفعل بكم هذا... فلتحققوا شيئا لهذه الأمة المنكوبة، وبعد ذلك الغطوا وتصايحوا حول(الأصفر والأحمر والأبيض والأسود) حتى إلى أن تصابوا بالفتاق « ص١٠٢

يأتي هذا الموقف (المتوازن) على لسان الأم ، ليكون له دلالة رمزية ، فهو صوت الأمة التي لا تتراجع عن نهجها الراسخ تجاه قضيتها المصيرية.. وهي دعوة لوحدة الموقف المتشظي إلى ألوان وولاءات شتى... ويذهب الراوي إلى ابعد من

ذلك في تفكيك المشهد السياسي آنذاك ، فيصور المستويات العليا الفاعلة في المقاومة بعد عودته إلى (صعود الجبل) :

« كنت تخشى أن تنخدع مرة أخرى ب(مواعيد عرقوب) كما يقولون !

بلغت الجبل

كان ذات المعدمين القدامى من بني قومك ناشطين بعملهم بنفس الإخلاص والعطاء.. وكانوا أكثر وعيا من السابق..

شققت طريقك نحو الأعلى ، فالأعلى ..

كلا..

أو هو هو.. نفس الأجهزة القديمة.. نفس الوجوه الباسمة المتملقة البلهاء والحمقى (ثوريون) بنفس المسلك الاستبدادي السابق...» ص١٢٧

رأيتَ كيف تخطت (نباح) جنسها الروائي و انفتحت على مختلف الأجناس الكتابية، لتحمل سمات الرواية الحديثة، التي وسعت من فضاء تأثيرها بديناميكية الخطاب الروائي وتلويناته الأسلوبية. «فالرواية هي (ملتقى للنصوص) بتعبير جماعة (التناص) ، ولذلك فإنها تتسع بطبيعتها لمختلف الأجناس والفنون اعتمادا على امتلاكها لفعاليات الدمج والكولاج ، كأن الرواية تسيطر على الأجناس والأنواع الأخرى..»(٥)

وفي (نباح) نرى هذا التشابك الاجناسي، ينصهر في سياق السرد حتى ليبدو الأمر كأنه جنس جديد، يمكن تسميته ب(الجنس الشامل) ، وهو ما يميز (نباح) عن غيرها. ..

أن تواشج الأجناس يزيد من حرية الكاتب في الوصول إلى غايته ، في تحريك كيانك ويجسر العلاقة بينكما ، خدمة لغرض النص.. وهو ما يدفعك إلى التفاعل مع النص بمحبة ، مع أن «الحب وحده لا يكفي، ولا يبني نقدا مناسبا لكنه مدخل مهم يمكننا من الاقتراب من النصوص، ومن التحاور معها، بل ومناجاتها كما يفعل المحبون .» (٦)

أما من حيث الروي ، قد اعتمد الخطاب الروي (ألحكي) من الداخل : او ما يسمى (جواني ألحكي) ، وهو شكل من إشكال الخطاب الروائي ، « وفيه يكون الراوي مشاركا في القصة كواحد من الشخصيات.. « (٧)

فالراوي هو بطل الرواية والشخصية المحورية فيها « ويتخذ صوت (الفاعل الذاتي) عندما تكون ذات (المبئر) هي موضوعه في آن معا ..» (٨)

وبهذا تعبر الرواية عن صدقها والتصاقها بالواقع ومحاكاتها له، حتى انك لتشعر بأنك أمام الحقيقة وجها لوجه، وما دور المؤلف سوى عرضها بما يناسبها من جماليات السرد.... والى جانب ذلك اعتمدت (نباح) صورة البطولة الفردية (سيرة البطل) ، لكنها في الوقت ذاته أخذت أبعاد الفعل الرمزي العابر للشخصانية ، إلى الانموذج المتعدد ، المعبر عن الظاهرة ، ف (لا تمنحنا الرواية أشياء بعينها بل تمنحنا رموزا لهذه الأشياء. ولكن كيف يتم خلق عالم قائم بذاته بواسطة هذه الرموز وحدها ، بوساطة هذه الكلمات المثبتة في الفراغ ؟).(٩)

إن رواية نباح أجابت على هذا التساؤل ، فكل كلمة فيها هي صورة من صور الواقع ، أو هي الواقع المتحول إلى كلمات أو رموز وإشارات مفعمة بلون وطعم الواقع.

تبدو (نباح) رواية رشيقة تخترق الواقع

وتدينــه ، وهــي في ذات الوقــت أشــبه ما تكون بســيرة ذاتية مثيرة ، وهــي – أيضا - بمثابة وثيقة تاريخيــة هدفها محاكمة الواقــع بجرأة وحرية. ثم -عدا ذلك- هي نص باهر كتب بلغة شــعرية مترعة بالمجاز في فضاء صوفي رحب. مع ما تفصح عنــه من كفاءة في الترجمة. لذا فهي تنماز بمرونة الشــكل وتعدد الأســاليب . و (نباح) قصة حب كبــيرة ، فلا ثورة ولا طموح من دون حب ، وهذه النكبات كلها لا تطفئ شعلة الحب المستعرة ، و إن تأجج العاطفة من سمات الشخصية الثورية :

«اجــل مــن حقي أيضا ان ارخــي احيانا عنان عاطفتي مثل كل البــشر واتصرف على هواي! ان تنصــب شراك هواك بالــف حيلة وخدعة كي تقع فيها(شــيرين) المســكينة وتجعلها فريسة لك...» ص ١١٢

لكن هذا الحب محكوم عليه بالإعدام أيضا... كانــت رســائل الطرفين تعلن نهايــة هذا الحب الذي قتلته الحرب وظروف التشرد .. ان (الثوري) يحــب بعنــف ، ولكــن يبقى شــاغله الأول هو القضيــة التي يناضل من اجلهــا.. وقته وأحلامه كلهــا لها.. «اعذريني يا شــيرين.. ربما لأول مرة تســمعين وترين شــخصا يتخلى عن حبه في سبيل الحب....» ص١١٦

هي مأســاة أخــرى أن يكتب الإنســان نهاية حب لا يمكن له الاستمرار ، فمهما كبر هذا الحب فأســباب فشــله اقوي بسبب شراســة الظروف وتعقيداتهــا.. مادام كل شيء محكــوم بالموت ... وتتفهم شــيرين ذلــك ، فتتخذ قرارها الحاســم وتختار النهاية التي لا بديل عنها ، فتكتب إليه : « إلى الأحب إلي من نفسي

اعتقد حينما تصلك رسالتي هذه إنني، اجل إنني أكــون قد فقدت نفسي وفقدتني أنــت!..... تأكد باني قد غادرت الدنيا في غاية الود ، دون أن اعتبرك (أنت) سبب انتحاري! كلا.....

أشكرك للمرة الأخيرة لأنك علمتني إلا أخاف.. كن على يقين باني لا أخاف.. اعرف انك ستبتهج إذا ما اتضــح لك أني تغلبت على كل خوف.. وها إني .. يا حبيبي لا أخاف نفسي !

المخلصة حتى الموت

«شيرين »

«الآن» تصــل بك الروايــة إلى النهاية ، تنتهي بمثــل ما ابتــدأت به من دفق تعبيري (ســاخن) ، بهذا البوح المؤثر...أرأيــت ماذا فعل الراوي ؟ لقد حكم عــلى الجميع بالموت ، قبــل أن يذوق هو طعم الموت... ســاخرا مــن كل شيء.. غير هياب . لقــد رأى الموت يخطف اعز من في الحياة : أخته ، أبيه ، حبيبته ، أصدقائه ، رفاقه... كلهم طواهم المــوت.. حتى قضيتــه التي نذر لهــا عمره رآها تعدم أمام عينيه ، لقد كانت حلما بهيجا يراوده ، لكنه يتخلى عنه الآن ..

الجميع رحلوا فما بقاؤه هو؟ أما أمه فمازال يجهل مصيرها ! أمــه هي أمته الصابرة المكافحة التي مازالت تقاوم النكبات التي طال انتظاره لها

« ها ان الدموع تتساقط من عينيك . يا للخجل ..لو رآك ألان احد على هذه الحال فســيظن انك تبــكي فزعا من الموت! لقد طال انتظارك.. لم تأت أمــك ..الوقت الآن ليلا حســب تقديــرك.... انك لتتمنى من أعماقك ألا تراها مرة أخيرة وذلك من اجلها هي..» ص ١٣٠ الــشيء الوحيد الذي تركه تلك الكلمــة المحفورة على جدار زنزانته (نباح) ،

هي شاهد وحيد على حياة خسرت كل شيء ..
و أنــت ماذا تــرى؟ أتريد أن تعيــش الرواية مرة أخرى؟
ربما هناك شيء ما يربطك بها...
ربما استهويت النباح .. أكيد انك سألت نفسك : عما ينطوي عليه النباح ، هذا الصوت المتوحد؟ أ هو نداء ، استغاثة ، الم ، ضياع ، تحدي ، انكسار، بكاء..... ؟
أتعتقد أن (نبــاح) هي تمجيد للموت أم تخليد للحياة ؟
وهل الموت يبدو مطلبا ضروريا في لحظة الهزيمة ؟
لقد هزم صاحبك !
هزم في اختياره وفي حبه وقوته... كلا

« امسك حارســان بذراعيك حالما أطلقت شهقة ارتياح لعملك..
وها أنت تضحك بوجه الخارسين..اذ احاطا بك من الجانبين.. ها أنــت تتملص وترمق كلمتك للمرة الأخيرة ...» ص ١٣٢
كلا ، انــه لم يُهزم، لقد هــزم الضعف والخوف في نفسه..
أ لم يقل : (لقد نجوت) ؟!
حتــى جعلــك تقول : ما اضعف الإنســان بل ما أقواه !
انظــر ، لقــد نفــذت فيــك الروايــة ، و أصابتك بالعدوى ، عدوى النباح.....
انك - أيضا - تنبح !
هذا - فقط - ما تستطيع فعله « الآن « ...

الحواشي

(١) محمد موكري/ رواية نباح/ ترجمة أبو شهاب/ ط٣/٢٠٠٦ . المقدمــة بقلم : مام جــلال.. عدد صفحاتها (١٣٦) صفحة من القطع الصغير
(٢) الروايــة العربية ورهــان التجديــد/ د محمد برادة/ كتاب دبي الثقافية/ الإصدار ٤٩/ط١/٢٠١١. ص١٠٥ . و القول للدكتور جابر عصفور .
(٣) المرجع نفسه ص ٣٢
(٤) دهشــة الجبــل / الســياسي والفنــي في الأدب الكوردي/ رشــيد هارون/ ط١/ ٢٠٠٩/ منشورات مركز كه لاويز/ السليمانية.
(٥) حركــة الــسرد الــروائي ومناخاتــه.... / كــمال الرياحــي/ التقديم بقلم : د محمــد عبيد الله/ ص١٣/ دار مجدلاوي للنشر والتوزيع /ط١/ ٢٠٠٥/ عمان الأردن.
(٦) حركة السرد الروائي ..... المرجع نفسه ص ١٢
(٧) تحليــل الخطاب الروائي / ســعيد يقطين ط٤/ ٢٠٠٥ /المركــز الثقافي العربي :الدار البيضــاء ، المغرب...(يحــدد المؤلف شــكلين للخطاب الــروائي ، الأول : (براني ألحــكي) ويكون فيه (الراوي برانيا) ، بمعنى أن الراوي لا يكون شــخصية في القصة.. والثــاني :(جواني ألحكي) وقد تمت الإشارة إليه .)
(٨) المرجع السابق.
(٩) الروائي وشــخوصه / فرانســوا مورياك/ ترجمة علاء شــطنان التميمــي /دار المأمــون للترجمة والنشر/ بغداد ط١ /ص١٠٧

الحلة/ تموز٢٠١٢

دراسات	ملف العدد	القصة	الشعر	كتاب في المختبر النقدي	أطياق	تشكيل
٤	٧٢	١٤١	١٤٩	١٦١	١٩٦	٢١٤

ذُهانُ الكتابة

سامي داوود

لا يكون نصٌّ نصّاً إن لم يُخْفِ على النظرة الأولى، و على القادم الأول، قانون تأليفهِ و قاعدة لعبه... « دريدا» من صيدلية أفلاطون

أتعــادل الكتابةُ الصــوتْ.؟ أم أنها تعوّضُ ما تخسرهُ اللغــةُ في الــكلامِ.؟. ألا يحتــاج العقل لــكي يتمثل موضوعيا، أن يتجسد عبر الكتابة في هيئة ما. و ذلك لقــدرة الكتابة على تفريــد القول و تعديله و ربطه بمحمولات عدة و متباينة، تجعله قولا للكلية. فكيف يكون حــال الكتابة إذ غدت هي بحد ذاتها عجزا.لم يتوقــف العقل البشري عن إنتاج و تطوير معادلات موضوعية لختمه الخاص. فابتكر الحصاة الحجرية و رســم داخل الكهوف ســيرة حضارته التي كان يعلل من خلالها طريقته في التفكير بالأشــياء داخل العالم. دون أن نربط شــكل تعبيري ما بنظام تفكير حقبي، تجعل الملحمة و الرواية مرتبطين بحقبتين متباينتين على غرار ما فعل « لوكاتش» في نظريته عن الرواية. و هــي نزعة موجودة في دراســات كثيرة تحاول أن تفــرز و تصنف المقولات زمنيــا و جغرافيا، لتتمكن من تكييفها مع جدولها المدرسي، بالتفكير من خلال عبارات غير دقيقة كالمرحلة الفلانية و ما بعد المرحلة الفلانية...إلخ. إذ لا يمكن إسقاط الأسماء على الأشياء بدون دراسة نظام التسمية، و كذلك ودراسة سلطة المجال المنتج للأســماء . فظهور شــكل تعبيري ما لا يرتبط بالضرورة بمحاور متجانسة منظوميا، ليتم من خلالها تعليق الكيفية الفكرية بمتتالية زمنية. فالأثر

التراكمي للتغييرات الدقيقة في البنى الكلية للمجتمع، قد تدفع على السطح قيم تعبيرية تكون بمثابة وثبة زمانيــة، و بالتالي صدمــة جمالية لمفهــوم الجميل الاجتماعي. يتناول « بول دي مان « نصين لمالارميه ـ الذي عنون أحدهما بـ « أزمة الشعر». ليعالج من خلالهــما الفكرة الجوهرية المتعلقة بالكتابة الناقدة التــي تأخذ على عاتقها البحــث في أزمة الكتابة، في الوقــت الذي تكون هــي غافلة عــن كونها محورا للأزمــة. لقد ظهــرت عبارة « الأزمة» مع تشــكيل مجموعة من الشــعراء الشــباب المعجب و التابع لمالارميه، دائرة شعرية متحررة من الأشكال الشعرية المتداولة حينذاك، و ذلك بكسرها لتلك القوالب عبر مصطلح الشــعر الحر. تعامى ـ كما يذكر دي مان ـ مالارميــه عــن الحديث عــن رامبو و ذكرَ أســماء أصدقائــه المقربــين الذين لم يعــد يذكرهم أحد في تاريــخ الأدب الفرنسي. غير أن مالارميه لم يكن غافلا عمَّا كان يشغل أصدقاءه: لذلك قال، بعد صقل قوله مــن قبل دي مــان : « لقد نقَّت الهــواء عاصفة، و يســتحق الجيل الجديد الفخر لقيامــه بذلك.. فقد تفحصَ فعل الكتابة ذاته إلى حد التأمل في أصله، أو ..إلى حــد بعيد بما يكفي للوصــول إلى النقطة التي يتســاءل فيها: هل كان من الضروري لهذا الفعل أن يحــدث « (١). عــبر تأمل الكتابة هــذا في اصلها، تنفتح الأســئلة المتعلقــة بطريقة القــراءة المعمِّقةَ لمســتويات بناء النص و إنشــاء الإســتعارة و ترميز الشيء عبر وسيط و غيرها من التفاصيل التي تستفهم الكلمات و إشــاراتها. لكن إن رادفنا العبارات التالية : تأمل، أزمة، جديد. ســنلاحظ بأنها متفارقة، حيث يســتدعي التأمل البــطء، بينما تعمــل الأزمة على تسريع اســتخدام مصطلح الجديــد، لتجاوز الأزمة المتعلقــة بقــراءة النص، عــبر منح أســماء جديدة لنصوص مكتوبة حديثــا، تظهرها عبارات الجديد و كأنها كتابة غير مسبوقة، دون أن تطرح شيئا جديدا ســوى تاريــخ كتابتهــا الحديث. كيــف إذن. يمكن للكتابة أن تتأمل عبر هذا الجديد في أصلها. يستدعي تأمل الماهية تطويرا للقراءة. لذلك، لا يمكننا الحديث عــن كتابة جديدة في معزل عن قراءة قادرة على أن تمنح الجديد قواما غير مســبوقا لهــذا الظهور. هذا التأســيس المتضامــن دائريا لقــراءة/ كتابة جديدة، عليهــا أن تبرهــن إجرائيا عــبر تقنياتهــا المبضعية لاستخلاص النسيج الرمزي المؤسس للكتابة الجديدة. بهذه الطريقــة تكــون الكتابة/ القــراءة، عمليتان متضامنتان دائريــا، بحيث تنعكس ماهية أحدهما في الآخــر و العكس صحيح. لذلــك تكون التقيمات المرتبطة بالكثير مــن الكتابات، عائدة إلى ضعف في القراءة الغالفة عــن الماهية الحقيقة لتركيب النص. إذ يدخل الموقع الجــمالي/ الثقافي للقارئ في تحديد مســار قراءته للنص. و هو موقــع مركب. اجتماعي يساهم في تمييع المسافة النقدية بين النص و القارئ. و ثقــافي متعلــق بالمداخل المعرفية التــي يعتمدها القــارئ في قراءتــه للنــص. و قد كانــت الكثير من المداخــل إما هجائية أو مدائــح مغلفة بمصطلحات علميــة لتواري عبر البلاغة اللغوية ضعفها التحليلي. قريبا من مالارميه، طرح « بول فاليري « أسئلة فريد كل الفــرادة. لصقــل مفهومه عن الرؤيــة و الخَلق الفني في عدة مســتويات. كانــت الحلقات الثقافية التي يعقدها في الجمعية الفلســفية الفرنسية مجالا لتداول أســئلته التي بقي الكثــير منها معلقا لعقود طويلة. كان فاليري واضحا و دقيقا في تناوله لمفهوم الخَلق. يســتفهم باســتمرار عن العلاقة القائمة بين

ماهية الــشيء و رؤيتنا لها. عــن الطرائق التعبيرية التي نطورها لاستخلاص تلك الماهية بأشكال خلاصية. و ذلك لئــلا تتحــول العملية الإبداعيــة إلى عملية لامعيارية، مشــتتة، و ضائعة، يكــون فيها الرديء و الجيد ضائعــين لغياب القدرة على التمييز بينهما. و

غــير مؤهلــة للبقــاء في المدينــة كإحــدى الأدوات الإدراكيــة التي تعمق العلاقة بين الشيء و وعينا به. فظهرت كتابات لأســماء براقة بــدون دلالة وضعية على البريق، تجــلى من خلالها ذاك البون الشاســع الــذي يفصلها عما تعتقده عن تركيبها الجمالي. نوع

فظهــرت كتابات لأســماء براقة بدون دلالة وضعية على البريق، تجــلى من خلالها ذاك البون الشاسع الذي يفصلها عما تعتقده عن تركيبها الجمالي. نوع من الذهان الفني لأعمال أدبية و فنية جعلت النقد يفكر بمكانتها و بقوامها الفني عبر المقدس و ليس عبر العقل.

هكــذا، لم يتردد فاليري في اســتخدم مصطلح « علم صناعة الشــعر» ضمن دراسته « مكانة بودلير « (٢). التــي تمكن من خلالها أن يطوّر من خلالها أدواته الكتابيــة، مــا جعله يعيد بنــاء قصيدتــه « المقبرة البحريــة «. بعدمــا اســقطها في حالة مــن التدفق العاطفي غير المســتقر. و أن يتناول « أزهار الشر « لبودلير بدقة متناهيــة. معالجا اللغة التي اعتمدها بودلير في ديوانه، و تأثير مفهوم اللغة الشعرية لدى» إدغــار آلان بــو « عليــه. فــدرس اللغة الشــعرية لمعاصريــه، و كيفية بناء الجملة لديه بالمقارنة مع « فيكتور هيغــو «. و تحديد مواطن القوة و الضعف في قصيدة أزهار الــشر. و غيرها من التفاصيل التي تبرهن على فرادة القول الشعري و تمييزه عن القول النثري أو الفلســفي. إنهما موقفان يتكرران كثيرا في التنظير حول الشــعر و العمليــة الإبداعية بمجملها. سواء فيما يكتبه الشعراء بأنفسهم أو عبر الدراسات النقدية المأخــوذة بمحاولة إدراك منظومة الخطاب. غير أن ذلك لم يؤدي إلى خلق وعي دقيق و شــفاف بالكتابة، تحصنها من الإستيهام؛ بالمعنى الذي يجعلها

من الذهان الفني لأعمال أدبية و فنية جعلت النقد يفكر بمكانتهــا و بقوامها الفني عبر المقدس و ليس عــبر العقل. فجاءت الشــهرة المتواطئــة مع النظام العام المروج لأســماء ـ مفاهيم، جــردت التلقي من تنزيهــه المفترض لقياس القيمــة و المعيار و المعنى. لقد كانت الملاحظة الفذة التي كتبها « والتر بنيامين « في دراسته عن الفن في عصرالنسخ الآلي، صريحة و موجهة مباشرة لمآل العمــل الإبداعي. التي بين من خلالها أن الفارق بين المؤلف و الجمهور بات وشيكا لأن يفقــد ســمته الجوهريــة : « لقد أصبــح فارقا وظيفيــا مترديا من ســقوط إلى ســقوط أو إلى شيء آخر. فالقارئ على أهبة الاســتعداد في كل وقت لأن يصبــح كاتبــا « (٣). و ذلك لأن ما يمكن تســميته بالتمهيد الصحفي المروج لكتاب ما، يحسم عبر هذا التمهيد معايــير ما يفترض أن تكــون عليه الكتابة. بقيام المجال الصحفي ـ نيابة عن القارئ، بتحديد ما يجــب قراءته ـ نوع من التفكير التوليتاري ـ ، و عبر هذا التحديــد لما يجب قراءته، يتــم تعميم جدول بالبيانات المتعلقة بعملية الكتابة ـ كيف تصبح كاتبا

ـ و مــن ثم، و ضع المعيار الحاســم لقيمة كتاب ما عبر عدد القراء المســتلبين. بحيث تكون رواية هاري بووتــر أهم من رواية « كائن بلا خصائص « لروبرت موتزيــل. و هو أمر موجود في الفن التشــكيلي من خلال بورصــة المزايدات الفنيــة المتواطئة مع نظام الذائقة المعتمد في المتاحــف و كيفية إنتاج الذائقة العامــة، عبر وســطاء ماليين بليغــي الجهالة. رويدا رويــدا، تــترك القــراءة قوامها المعــرفي و تســتقر في اللغــة العمومية. لتتحول بعد حين إلى كتابة على غرار قراءتها المستلبة. قصــارى القــول: لــكي تكــون العمليــة الإبداعيــة ضرورة جمالية، و بالتالي ضرورة إرتقائية ـ نظرا للتأثير الكبير الذي يحدثه العمــل الإبداعــي في تطويــر الفطنــة و القدرة التخيلية التي تمكن الوعي من أوتعاء الظواهر، عــبر فهم نســيجها المتشــابك ـ عليها أن تكون عملية غير عمومية؛ و نشاطا استثنائيا مرتبطــا بجهد لا يتوقف عن حــذف منتجه لإعادة تغييره بما يتفق و نظام فرادته الذي يجعله نشــاطا مؤثرً و لا تاريخيا، و حامــلا للتراكم التاريخي الذي يعمــل في داخله فعل العناصر غير المتفاعلة، ليكون العمل الإبداعي مجالا لنشاط غير مسبوق و تفاعلا غير متوقع. غير أننــا لا نملك حصنا نقديا منزها من الطائفيــة الحرفية التي يكون الــصراع فيها، على ما يوضحه « بيير بورديو» شبيها بموضوع الشرف فيما بين القبائل . حيث تنتظم ســطلة عليا لتوزيع القيم و المنح الكهنوتية المعترف بها من قبل المجال الرمزي الذي يشــكلونه. فتمنح هذه الهيئات أسماء معترف بها من قبل سلطة حقلهم، لتعكس من خلال عملية الإضفاء ســلطتهم عليهم. إذ أنَّ رأســمال الفنان هنا هــو رأســمال رمــزي : « و لا شيء أشــبه بصراعات الــشرف عن القبائل غير الــصراع بين المثقفين... هذا الرأسمال الرمزي من الإعتراف هو حافظة. Percipi. تفترض إيمان الفاعلين الملتزمين بالحقل.» (٤). لذلك تتداخــل لدينا قوانــين اللعبة الاجتماعيــة بقوانــين اللعبة الإبداعيــة، فنخــسر عبر هذا التداخل، ليس فقط المقدمات الأساســية لتطوير الفن و فتح مجالــه عــلى الحيــاة، بــل و كذلك، الاســتقلالية الضرورية للقيــام بالعمــل الفكــري. و هكــذا يدخل مفهوم الحق في مفهوم العمــل. و يتكرر على غــرار الإســتلاب في النظــم الشــمولية، ترجيــح الفعــل الجماعي على المعنــى، و الأيديولوجيا على المنطق. فتغفل الأسئلة الأساسية للحداثة، و يظهر بديل لها، نــوع من خطــاب عمومي، يربــط الجديد بالإعلان الجماعــي عنه، و ليــس بالقوانــين الجديدة المغيرة لمســار العملية الإبداعيــة. و قد أدى ذلك في مجال الفــن التشــكيلي، إلى تعــدد لحظــات حداثته عبر التاريــخ، منذ عصر النهضــة إلى الدادائية. فضاعت اللحظــة الحقيقية التي يشــكل ســيزان و بول كلي أساسها، فيما بين هاتين اللحظتين. و الأمر ذاته تكرر مع الشــعر في العالم العربي.بعــد الخلط الهائل فيما بــين البداية الزمنية التي تنازع عليها الكثيرون و بين

غير أننــا لا نملك حصنا نقديا منزها مــن الطائفية الحرفيــة التي يكون الــصراع فيها، على ما يوضحه « بيير بورديو» شبيها بموضوع الشرف فيما بــين القبائل . حيث تنتظم ســطلة عليا لتوزيع القيم و المنح الكهنوتية المعترف بها من قبل المجال الرمزي الذي يشكلونه.

البداية المنطقية التي تقاسمتها مجموعات متباينة جغرافيا و فكريا، و التي ربطت هذه البدايات ببياناتها، فتراكمت الأسماء و السير و المجلات، و اندثرت كأنها كانت مجرد تيارات مرحلية. فهل حازت بالفعل، تلك الكتابات ما أعلنت أنها تحتازه..؟ المصادرة مازالت قائمة. و أسماء كثيرة ظهرت و حجبت غيرها بناءا على انتماءات حرفية لجماعات مهنية داخل مجال الكتابة، دون أن يكون نتاجها بحجم الموقع الذي شغلته. و عبر هذه الوضعية، دخلت المهنة في الإبداع، لتبدأ الدواوين بالظهور، مشكلة بذلك حافزا لا جماليا لإنتاج المزيد من الشعر. و صار لزاما على بعض الكتاب أن يقوموا بترقيع الفراغات و المناطق الهشة في نصوصهم، بمقولات فكرية دخيلة على الكيان الحسي و الذهني للشعر، و كذلك غير دقيقةٌ في مستواها الفكري. مجرد إسقاطات في شكل رأي بمظهر الحكمة أحيانا ـ تجنبا لوضعها في الحسبان الفلسفي. و أحيانا أخرى في هيئة مهلهلة لتحاور نصي استجدائي لمكونات تراثية ذات وقع حساس و انذهالي على المتلقي. و قد رافق ذلك طرح ذرائعي غريب ربط كسر القوالب المدرسية بالحداثة الشعرية على مستوى التعبير، و هو أمر لا يمكن نكران مساهمته في تطوير مستويات التعقيد في التعبير دون إن يكون ذلك اختزلا لقيم التعبير على حساب إسقاطه على إحدى محاوره فقط. فالقصيدة المقفاة و التفعيلة و المتحررة من التفعيلة و النثر، كلها أشكال تعبيرية للشعر. إلا أنها ليست اشكاله التعبيرية الوحيدة. فالشعر قائم في الأجناس الأدبية الأخرى و كذلك في الفنون الأخرى، بل و حتى في العلوم. لذلك لا يمكن اعتبار الكتابة وفقا لأشكال فنية رائجة انتماءا لمجال الكتابة و لا حتى اعتبار ذاك المنتج تمثيلا للكتابة في شكلها الحديث. ـ خصوصا أن مفهوم التجاوز في الدراسات النقدية للحداثة لم تمييز نفسها عن مفهوم التقدم في الصناعة ـ لقد ظهرت على إثر التمييع النقدي للمعايير مَطٌّ للكلام على التعبير ليصل النص إلى نقطة النهاية المقترنة بحجم مفترض في ذهنية الكاتب. فأصبحت لدينا نصوص طويلة أقصر بكثير من حيث حمولتها التعبيرية و الجمالية، من نصوص أخرى قصيرة، تضاهي غيرها من النصوص الطويلة بحجمها الجمالي. و باتت النصوص تجهل نقطة نهايتها الحقيقية. فقايضت الأساس الإبداعي للكائن الجمالي، أي الحذف، بالإستطراد التشعبي، و الكثافة بالإسهاب. لذلك صار الشعر من أكثر المهن الشعبية رواجا في العالم، بعدما كان مجالا للقلة النوعية وفقا للدراسة الإحصائية التي قام بها أوكتافيو باث. و لكي لا تكون قراءتنا هذه مجردة من التعاليل. سنتناول بالتحليل بعض النصوص لكتابتين متباينتين. أحدهما نصوص كتاب « خواتم « لأنسي الحاج بجزأيه الأول و الثاني*..و نصوص صغيرة لبعض الكتاب الشباب الذين يقيمون خارج أسوار المدينة بأصابعهم الخشنة .

يصادر النص الموازي للجزء الثاني من كتاب أنسي الحاج « خواتم «، يصادر مسبقا مسار تلقي النص؛ إذ جاءت شهادات الكُتّاب الموجودة على الغلاف الأخير للكِتاب ، بمثابة إنابة أو تعويض عن قراءة النص في مستوى القيمة و القياس. لذلك يفقد النص بتلك الشهادات، موقعه في أفق القراءة. بل أنها تحوّر في مفهوم الكتابة و القراءة معا، حيث تفقد هذه الأخيرة عبر هذا الخلط دورها التأسيسي لدلالة النص المقطعية، و تسحب بنية النص و معناه إلى خارجه.

الأمر الذي يحلل الكتابة إلى مجرد قوام استيهامي في عملية التعبير عن اللوغس/ الأب المفترض في كل عملية كتابة. علما أن تطعيم الكتب بالشهادات مأخوذ من الأعراف الصحفية في الترويج لمنتج ما. لذلك ينطبع تأثير الكِتاب مسبقا في أفق التلقي و يحدد طريقته. إلا أنه ما أن نشرع في قراءته بجزأيه، حتى تتجلى المسافة التي تفصل النص عن تعليقاته. يزخر كتاب خواتم بمقاطع كثيرة تحاول أن تعرض أفكاراً بطريقة غير متقنة و لا حتى مركبة ببلاغة أو بترتيب مختلف لليومي يكون من خلاله اليومي عبر إعادة الترتيب استكشافا داخل المألوف. على غرار الجملة التالية : « الذكرى تُؤكل و كلما أُكلت نمت و أشرقت « (٥). إذ يستحيل لأي قارئ ملم بمسلمات الذكرى و التذكر و الذكرى المحضة، أن يربط عبارة الإشراق و النمو بالذكرى التي يحال فعل تآكلها لمجهول.و لا يمكن لهذه الجملة أن تقدم الذكرى عبر القوام الزمني لعميلة التذكر. إنها إفقار لمفهوم الذكرى و ليس تعبيرا عنها. فهناك ثلاث مستويات للذكرى وفقا لترسيمة برغسون التي طرحها في « المادة و الذاكرة « و استثمرها « دولوز « في كتابه « الصورة و الزمن». هناك بداية الذكرى المحضة غير القابلة للتآكل، بل التي يتم إرجاؤها إلى حينها الخاص. و الذكرى / صورة، التي يقوم الوعي بانتقائها وفقا لمتطلبات التجربة. و هناك الإنتباه القائم في الآنية. و هي كلها مستويات لا تتآكل و لا تزداد إشراقا بتآكلها. بل يصاب المرء بعمى نفسي يحجب عنه ما يختزنه من صور. دون أن يؤدي هذا الحجب إلى إزالتها نهائيا. لذلك تؤدي كلمة التآكل إلى إفقار معنى الذكرى. و يتضح هذا الإفقار للمعنى في جملة أكثر غرائبية و التي جاء فيها : « اعتْد عاداتك تُجهز عليها « (٦). فالعادة أمر مضمر في بنية السلوك الاجتماعي، و هي منسحقة في الجسد الاجتماعي لكونها تنتقل سلاليا عبر عرى غير عقلانية أو قانونية . لذلك يتأتى تكرارها اللامفكر به، من كونها فعل معقول و ليس عقلاني، و تستمد ضرورتها التاريخية و قبولها الإجتماعي من نظام المعقولية، كونها جزء من الهابيتوس الخاص بكل مجتمع. و يفترض لأجل الإجهاز على عادة ما الخروج منها، أي موضعتها خارج الجسد، و هو أمر غير ممكن بالإعتياد عليها، بل و إنما برفضها. و لا يحدث هذا الرفض إلا عندما تكون تلك العادة متعينة برانيا في أجساد تفصلهم عن الشخص الرافض مسافة حقبية تعدل في المكونات التي يتركب منها جهازه الثقافي، لكي يتمكن من قراءة التواطئ و الاستغلال التي تجعل بعض الممارسات عادات أو مبادئ مقبولة لدى أفراد مجتمع ما. و على غرار ما سبق، يطرح النص بعض المقاربات، دون اكتراث بتعليلها. كالمقارنة التي يحدثها فيما بين اللاعنف لدى غاندي و القوة لدى نيتشه في جملة مبتسرة و مثقلة بأسماء هي شخصيات مفاهيمية في تأسيسنا الثقافي. و من ثم ينتقل مباشرة في المقطع الذي يليه، و المعطوف على ما قبله عبر حرف الـ واو، ليتحدث عن تسرب نور الخالق في الخلق الفني. و قبل هذين الأمرين يتحدث عن الملاك و افتقاره للتوبة (٧). إن كان الملاك بماهيته ملاكا، فيكف لنا أن نفترض ضرورته إلى التوبة..؟ فافتقار الكائن أو الكتابة لشيء ما ، يعني ضرورته إليه، ما يجعل من تلك الضرورة جزءأ اساسيا في تركيب ما يجب أن تكون عليه ماهية هذا الكائن. و هذا افتراض يُخِرج الملاك من وضعيته الملائكية، و يسحقعه في الفعل على مستوى الإرادة و الخطأ، و بالتالي دخول الملاك

في مجال الفعــل الاجتماعي، في مجال البراكســيس الذي إن توفرلديه لما كان الملاك ملاكا. فجملة : « ما ينقص الملاك هو التوبة « ليست تعبيرا داخل النص. إنها محاولة لسد الفراغ بالحشو. غير أن الأمر الأكثر مدعاة للأسف، هو هذا التكرار الباهت و الفوضوي لفكــرتي « الله « و « الآلهة «. الله المُطلَق و الآلهة النســبية ذات التخصصات المتعددة. ليس هناك في الكتابين أدنى تمثيل لمعنى الله أو الآلهــة، و لا حتــى فكرة إلحاديــة أو أيمانية لتطويرها و جعلهــا في المحصلــة فكرة عــن الكائن اللاهــوتي بتعبير هايدغر أو عن الآلهة الأرضية ـ بعيــدا عــن فكــرة الدولة لدى هيغــل ـ المتعلقة بأصل أو مصدر السُــلط. فموضوع الأصــل اللاهــوتي أو التجريبي لفكرة الخالق، لا تختزل بإشارات متعارضة. لذلك يقوم « بول ريكور « في مناقشته لفكرتي الإتهام و الحماية بتحديد معنى الله في عبارة « موت الله « التي اســتخدمها نيتشه على لسان الأحمق. مستفهما على النحو الآتي : « السؤال هو أن يعرف المرء أي إله قد مات. و أن يعرف ... أي نوع من الســلطة ينتمي إلى الكلام الذي يعلن هذا الموت « (٨). أما الجمل الكثيرة التي تذكر الله في نصوص خواتم، فإنها لا تســتفهم عن أمر ممكن في وجــود الله و لا في ماهية الأيمان. كالعبارات التالية: « يمتحنني الله لأنه يريد أن يعرف.» و « وجود الشر برهان على أن الله ليس متعصبا « (٩) . من هو هذا الإله الذي تنقصه المعرفة فيمتحن عبده ليعرف من خلاله ما يجهله في صنعه.؟ إن كان هو الله اللاهوتي، فإن هــذه العبارة مجرد عبــث. و إن كان هو أحد الآلهة القريشية المستوردة من بلاد الشام، فعلينا أن نعرف أســمها المرتبط بتخصصهــا و بالتالي بقدراتها و وضعيتــه التاريخية في الزمن الحاضر. و هي أمور غــير متوفرة في النص. أما عــدم تعصب الله المقترن بوجود الشر، فإن ذلك لا يشــكل برهانا على وجود ترابط فيــما بين الله و التعصــب. فالمتعصب يتوجــه تحت تأثير مبدأ مثالي نحو هدم العالم القائم، إنه افتراسي و غــير قــادر بطبيعته على فهم القوانــين التي تؤلف مبــدأه المثــالي التدميري. المتعصــب كالوحــش ذو العــين الواحــدة، الــذي يصفــه هوميروس بأنه غير مؤهــل بطبيعته لأن يفهم الحضــارة. فهل يتحرر الله ـ وفقا لهــذا التصور ـ عبر انوجــاد الشر، من تعصبه المفــترض في كلمة « دليل عــلى أنه ليس «؟. ألا يتحول اللــه عبر هذه الفكرة إلى شــبه إله.؟ كائن ينشــئ لذاته نقيضــا لئلا يُتهم بأنه أحــادي الخواص، و بالتالي متفرد كطاغية بتلك الخواص. و لأن اســم الله في نصوص خواتم لا يحيل إلى معنى الله اللاهوتي، تتكرر العبارات التي تهجّن ماهيته بما يتعارض و الاستخدام المفترض لمعنى الله في النص. كما في الجملة التي تقول : « الصلاة تسقي الله كما يسقي الحب المرأة « (١٠). إله منحدر من الصفات الآنفة، حتما، هو إله قاصر. يستقي حاجته مــن ما يصنعه. إلا أن ذلك حتى على مســتوى الإله

فموضــوع الأصــل اللاهــوتي أو التجريبــي لفكــرة الخالق، لا تختزل بإشارات متعارضة. لذلك يقوم « بول ريكور « في مناقشته لفكرتي الإتهام و الحماية بتحديد معنى اللــه في عبــارة « مــوت اللــه « التي استخدمها نيتشه على لسان الأحمق.

القــاصر غير دقيق لا منطقيــا و لا عقلانيا. فإن كان الإله القاصر بحاجة إلى أن يُشبع حاجته لأمر ما عبر إنتاج وســيط بينه و بين تلك الحاجة، فإنه ســيكون بذلــك غافــلا عن ماهيته باســتيهام صفــة الإله في كينونتــه. إنه بذلك يماثل بينه وبين ما يخلقه بجعل إشباعه لتلك الحاجة متوقفاً على مزاج الشخص الذي يصلي. فإن كان العبد يصلي لحماية نفسه من غضب إلهه وفقا للنقد الفرويدي، فإنه عبر هذه الجملة لا يستجدي أية حماية، بل يقايض الحماية بالإسقاء. إن العبد بهذه الحالة إله قاصر في مواجهة إله قاصر، و العلاقة بينهما ليست تعبدية، بل هي علاقة تجارية على أساس من القيمة التبادلية لمنتوجاتهما.

و بما أن نصوص « خواتم « شــكليا هي نص مفتوح على عــدة أجناس أدبيــة، لذا، عليها أن تشــبع كل شكل من الأشكال التعبيرية بخواصه الخاصة. لذلك لا يمكننــا أن نتقبل المقطع الذي يتناول فيه أنسي « قلم المرأة « (١١). عبر الحماســة الذكورية لتحرير المــرأة. لأن النص مكتوب في قالــب مقال، و بما أنه كذلــك، عليه أن يعالج كمقال مــا يطرحه من تأييد ذكــوري لاســتقلالية « قلم المــرأة « و الكيفية التي مــن خلالها يكون القلم أنثويــا و مختلفا عن القلم الذكوري. فالتنويع في الإجراء التعبيري، يشكل دلالة تضافرية للنص بمنحه تركيبــا فريدا و معمقا لمعنى الجمــل و كيفيتهــا التعبيريــة و الفراغية في الفضاء النــصي. غير أن ذلك لا يكون على حســاب المعالجة الفكرية للفكرة بحد ذاتها و لا على حساب التفريط بالخواص الكتابية الخاصة بكل شكل تعبيري. لذلك نحرص في مثل هكذا نصوص أن نقرأ الجملة النثرية وفقا لقيم النثر، و الجمل الطويلة الشارحة بعبارات مباشرة كمقال، أن تكون مبنية وفقا لمقارنات و حجج تبرهن على ســداد الفكرة أو عدم سداد ما يعارضها. لذلــك نجد بعض العبــارات المبثوثة هنا و هناك في الكتابين، و كأنها إســقاطات عابرة ليست لها علاقة بسياق اســتخدامها المعرفي، كتعبير :» الطيش عمق ، و العمــق فــراغ « (١٢). كيف يمكن فهم العمق كفــراغ..؟ أيعني مــن تحديده للعمــق بالفراغ، أن الفراغ خواء خال من الحركة و العناصر.؟ مما يحول العمــق إلى مجــرد نزول في الخــواء. أم أن العمق و الفراغ متطابقين، بحيث تتحد الأبعاد المرتبطة بإقامة شيء ما في المكان بالأبعاد المنفتحة لوجود الأشــياء و حركتها فيه. و بما أن المعنى الفضائي لهاتين العبارتين غــير قابلتين للترميز في النص بما يؤيد ماهيتهما، فإننا ســنحاول أن نفهــم العلاقة التــي يحدثها النص بين الطيش و العمــق. فالطيش المــرادف لغويا للخفة العقل، إن كان متعلقــا بتصويب ما فهو خروج عن المسار. و إن أراد النص محل قراءتنا أن ينزاح بمعنى الكلمــة عن نظام دلالتها، عليــه أن يضع المقدمات التــي تمكن هــذا الإنزاح مــن الإنوجاد عــبر ترابط حــدوده الخاصة التي تفرِّد هذه الحالة من الطيش، و تجعله عميقا و متجــذرا كإحدى الحالات الخاص الممكنة للطيــش. فيكون النزق منــذ تلك اللحظة خفــة عقلٍ محملة بإحدى تعينات العمق الذي يبئر الشــئ في نقطة التبئير التي تــوزع قيم هذه الفكرة على الطبقات المتعــددة للعمق. إلا أن ما يتم ذكره في المقطع المنحــدر نحو جعل الطيــش عميقا: هو عبارات عن قوة المرأة المستعجلة الخفيفة السفاحة بطيشــها، و هي صفات ترتبط بالإســتخدام العادي المتواتر لمعنى الطيش لغويا. لذلك لا يوجد في النص مــا يمكنه أن يمنــح تحول النزق إلى نــزق عميق، و بالتالي إنزيحا و تفردا بجســد جديد لتداول الكلمة

العادية. بناءا عــلى ما تقدم، تدخل الجملة التالية ـ و هي جملة مســتقلة، و حــاضرة كمقطع في النص ـ ضمن حســابات مختلفة عن المقطع الذي ســلف ذكره. هي الرغبة في تقديم حكمة أو مأثرة في هيئة شطحة لامعة تختصر في ذاتها فكرا هائلا، إلا أن ذلك لا يتحقق في العبارة التي تقول : « الانسحاق أما الله في المعبد و التكبر على أخيك في الشارع تملُّق الجبان « (١٣). نــوع من حكمة اليوم التي كنا نكتبها على السبورة، اقتباســا من شيء أو إنتاجا على غرار شيء ما، يكــون المهم فيها، هو الجانــب التربوي و اللغة المباشرة و عاديــة التركيب الذي يماهي بين الكلام و نظام تركيب الجملة. فنحن عندما نتحدث عن نظام التركيب في الفن، نقصد بذلك الشــكل الذي يشكل بحد ذاتــه دلالة تضافرية للعناصر القائمة فيه. دون أن يُفهَم من ذلك مفاضلة ســاذجة فيما بين الشكل و المضــون؛ إذ لا يوجد في الفن فصل أو اســتقلالية للمقول عن كيفيتــه. فالتركيب يعيد ترتيب العادي ليستخلص منه ممكناته الغافلة عن النظرة العادية، و يُوقــظَ فيه الرؤية التي تجعل من الكائن الجمالي مشاركا و مختلطا مع غيره من الموجودات. هذه هي الفكرة التي تتكرر باستمرار في الفكر المأخوذ بموضوع الرؤية و كيفية حدوثها. ألم تسهب الآيات الإنجيلية في تربيــة المؤمن على ضرورة التعبــد داخل بيوتهم و عدم المجاهرة بذلــك، لئلا يفقد تعبدهم جوهره الديني.؟ و بمــا أن مضمون العبارة الآنفة تربوي و مكــرر في الكثير من الخطابــات المتباينة. يُفترض أن تقــدم هذه الجملة بعدا جديــدا لمضمونها التربوي بقوامها الجمالي. بحيث يقوم الجانب الجمالي للعبارة بإحداث يقظة مســتقلة في ذهن القارئ تجعل من العبارة المتداولة إلى درجة نســاينها، تجعلها حاضرة بطريقــة جديدة في ســلوكه. أي أيقاظها من جديد في القــراءة، بعد أن كانت قراءتهــا الآلية قد محت حضورهــا في كيان القارئ. كثرٌ هم الذين حاولوا جرّ المفردات اليومية لجسد القصيدة الحديثة، لكن قلة قليلة جداً اســتطاعت أن تجعل من هذا الاستخدام للمفردات اليومية شــعراً. في مقدمة هذه القلة ... رياض صالح الحسين، الذي كان يعيد ترتيب مشهدنا اليومــي بطريقة جعلت تراكيبــه تتسرب إلى رؤيتنا لمحيطنا. فأصبح تركيب المشــهد، من بدايته و مواد البداية، و الأشــياء التي يمــر بها إلى أن يصل لعناصر النهاية. عرضا بصريا لتحول التركيب إلى شعر و لإقامة الشــعر في اليومي. لم تكن هناك إضافات زائدة على التعبير. لم يكون هناك استسهال في أيقاظ حساسيتنا الشعرية لاستشــعار الحساسية المنفلتة من تجربتنا اليومية. بل و إنما تعقيد في مستوى التحسس. هناك قصيدة كتبها الشاعر جوان شريف بعنوان « ضباب النهــر يواري النهــر «.و التي ترجمهــا بإتقان فريد و نــادر جــداً « جكر حلو «. مقطــع بصري بحاجة لتاركوفســكي لأن يجسده ســينمائيا. لا يتوقف عن التطــور و التصعيد بحمولته الجمالية بما يجعل من كل كلمة تفاعلا لانهائيا لمكوناتها. مفجرا التصورات في الجملة الواحدة و خارج مجال المقطع. إذ يقول :

« تحدَّر، صوبَ النهر
صوتُكَ جسدٌ يتناسخُ من الضباب،
كأنّي به من المدخنةِ يعلو !
و من تحت غربالِه
تنتفضُ أسرابُ الدوري المشحّر.
.....
مرة تِلو الأخرى

سأنحر الأيام بصرير الباب
مُدركا أن لا شيء بحوزتي سوى صرخة،
صرخة
بحجم الهواء المُختزن في رئتي.

كتبَ « مقداد خليل « نثرا صغيرا من ثمانية أسطر و نصف. عن البقال الصبي الذي يَقرض مواده للراوي ، المدمــن على خليط الشــاي بالليمــون، عاجزا عن ترك شرابه الهجين و تحمل تكلفته، فيصبح رأســه : « أصيصّ عُشــيباتٍ جافةٍ يُرى للعابر بجوار شُّباكي الخفيــض». تداول هذا النص فيما بين الأصدقاء و لم ينــشر. جوان شريف و مقــداد خليل و غيرهما من الذين يحذفون الكثير مما يكتبونه. لا تنشر أعمالهم في الأوســاط الدعائيــة للكتابة الإدعائيــة. نص آخر كتبه الشــاعر المنتحر « مصطفى محمد « بعنوان « نقطــة دم على حذاءٍ أحمر» . دخل عالم الكتابة عبر مداخل غير دعائية، فاختفى. إن أزلنا أســماء جوان و مقداد و مصطفى عن هذه النصوص، و وضعناها إلى جانب نصوص الكِتاب محل قراءتنا أو إلى جانب نصوص أخرى لأسماء لامعة و لا تتوقف عن التنظير المدرسي ، بعد إزالة أسماءهم عن نصوصهم، لنحظى عــبر هذه الإزالة، بقراءة مجردة من البروبوغندا، أي قراءة غير اســتلابية. أيمكننا حينــذاك ـ و بعيدا عن قضية الأســلوب المؤسَّــس عبر تكرار التقنيات ـ أن نسترشــد القيمة الفنية الحقيقــة لتلك النصوص..؟. إنه بالنسبة لي حلم و نزعة معرفية لا يمكنني العمل بدونها. قراءة غير مســتلبة هي القــراءة الممكنة. و لا تكــون القراءة مجــردة و لا إســتلابية، إلا عندما تكــون قراءة معرفية.غــير أن النقــد... فإنه مأخوذ على أكتاف الجماعة، ممتدحا مجلســها العشائري و مصادر التمويل المؤسِّسة لمؤسسات قوامها لا معرفي.

لذلك كانت الأساليب و التوجهات النقدية باستمرار، مجرد ترددات لتيارات غير محلية.

يُســهب « فوكو» بدقة في عرض المشــابهات الأربعة لفكر و لغة القرن السادس عشر / التوافق ، التماثل، المنافسة، التعاطف / التي تجعل كائنات العالم قائمة في بعضها عبر نظام المشــابهات الــذي يتألف العالم وفقا له. إذ تتحايث الهيئات المختلفة في كتلة الكائن، تصنفــه و تتحرك بداخله، لتعيد عبر الحركة تصنيفه وفقا لرجحان شــبه ما على غــيره. فتظهر من خلال اللغة الدالة على الشيء، مجمل الإشارات المتمحورة و المتقاطعة فيه، فتظهر البنية الباطنية للعالم في اللغة. و بعــد تحلل النظام الثلاثي للغــة / دال و مدلول و ظرف/ إلى نظام ثنائي / دال و مدلول و العلاقة بينهما /. تلاشــت تلك البنية، أو اللغة المنسية لباطن العالم في الأســماء الدالة على الأشياء. لذلك وجد فوكو، بأن الأدب : « هــو الذي يعوض العمل الــدلالي للغة... لهذا يبدو الأدب أكثر فأكثر ما يجب أن يكون مفكِّرا به، و لكن أيضا، و للســبب نفســه، مــا لا يمكن أن يكون مفكِّــراً به انطلاقا من نظرته للدلالة. فلنحلله من جهة المدلول أو من جهة الدال. « (١٤). فالدال محدد بالأســاس عبر وســائط غير مفكــر بها، لكنه يحيل إليها من خلال الإشــارات التي تتمحور حوله. دون أن نحيل كل الأمر إلى مفهوم المشابهة. فسياق الاســتخدام الذي حدده هايدغــر لتحديد الشيء، لا يعنــي قيام الشيء هوياتيا على متعينات ثابتة، بل و إنما على تفاعل هذه المحدادت التي يجعلها تفاعلها مختلفة وفقا للنســق المؤســس لها هنا أو هناك، و الآن أو فيما بعد. و هكذا، يعوض الأدب داخل لغتنا ما تفتقر إليه من ارتباط ثقافي شامل لأشياء العالم في ســهل كلماتها. إنه تعويض، يعيد للقارئ قدرته على

فهــم الإختلاط و الحركــة و التصنيفات التي تجعل لغة الشيء مرمزة بالأشياء. و يعيد للكتابة لغتها التي تؤسس الاستعارات عبر المشابهات و نظامها. لتقدم للكائــن ما ينطبع فيه و يتوالد بداخله دون انقطاع، الآخــرون الــذي يخالطهم وجودهم على مســتوى البنيــة و الحركة. لذلك لا يمكن أن نتلقف على نحو طفــولي نصاً لا تجعل قراءته الاختلاط ممكنا. نصا لا يعوِضُ الخســارة، و لا يشكل انعكاسا لما نفتقر إليه لنستكشف من خلاله الشــبه غير المفكر به بداخل القارئ. لا يعني ذلك خروجا عن المألوف أو اليومي، بل و إنما، اســتعادة لليومي في تركيب مختلف، يمنح الشيء شكلا مغايرا عما يألفه، معوضاً أياه عَّما يعيقه لأن يتعالق، أو يُعلَّقْ في ســماء أشياء أخرى دون أن تكون جزءا في بنية السماء ذاتها.

و إن أمعنَّــا جيــدا في محاورة فيــدروس التي عمل « دريــدا « عــلى إظهــار المعنى النســيجي لمفهوم الكتابــة/ الفارماكــون عنــد أفلاطــون، في تشريحه لمحاورة الفيدروس. ســنجد بــأن مفهوم الفارماكون لدى أفلاطون يرتبط بالوفــرة الهائلة من المتباينات التي يعمل اللوغوس على ربطها. و عبر الربط، يأخذ شــكل الكتابة قيمتــه الكبيرة في تأســيس الدلالة و في صرامته التي يجعلها أفلاطــون ضرورة بيولوجية للكائــن/ الكتابــة. و عبر تعــدد المعــاني المتناقضة المؤسسة لمفهوم الكتابة / الترياق، يظهر سياق ترابط المتباينــات فيهــا. لذلك تنشيء المحــاورة التي يعيد دريــدا تأويلها، تناظرا فيما بــين الضرورة الكتابية و الضرورة البيولوجيــة عبر تعبير اللوغوس / الحيوان. إذ لا بــدَّ من بنية تأسيســية للدلالــة يكون ترابطها ضروريا على غرار الكائن الحي. الكتابة إذن كائن من حيث بنيته، و على الضرورة الكتابية أن : « تتناظر و الضرورة البيولوجية أو بالأحرى الحيوانية...أن الأمر ليتعلق بالفعل ببنية و تأسيس و ذلك ضمن المجازفة التي يواجهها اللوغوس في أن يفقد عبر الكتابة رأسه و ذيلــه كليهما معاً »(١٥). و لكي لا يفقد اللوغوس عبر الكتابة ضرورته العضوية، على الكتابة أن تتبنين على نحوٍ تجعل الأشياء قائمة في الكلمات، بأشباهها التــي تســتحضرها في نظام مــن المشــاركة. هكذا تأتي الإســتعارة. إســتعارة الشبه من الشــبه. البنية التأسيسية للدلالة، التي تعيد إنتاج الخطابات داخل اللغة، و تعمق ظرف الدال في اللغة. و إشباع الشيء بالإشارات. كلها أمور يقوم الأدب بأيقاظها في رؤيتنا، لئلا تفقد لغتنــا قدرتها على استكشــاف المحتجب في الشيء. إنها الخصائــص التي انفلتت من العملية الإبداعية، فأصبحت هذه الأخيرة مجرد تسلية، طالما أن النجوميــة قضية صناعية. يعمل الآن عالِمُ الثرثرة الفيســبوكي و الدعايات الصحفية و العلاقات العامة في إنتاجها. إن المــتن الحقيقي غائب. و ما يظهر لنا على أنه متن، هو اســتيهام جمالي للمتن. ربما لذلك، ارتأت المعرفة الحديثة، أن تبحث في الخطاب الغائب عن حقيقة الوعي و عن ديمومته الخاصة.

أصيب « جون ســتيورات مِل» بانهيار عصبي و هو في العشرين من عمــره. ففقد على إثر ذلك، و لمدة عامين، إحساســه بالأشــياء. و بــات كل شيء عديم الطعم بالنســبة له. إلى أن قرأ ديوانا لـ « وردسورث « فوجد فيه تعبيرا عن أحاسيسه الخاصة، و تعويضا لمــا كانت يفتقر إليــه. فبدت له الأبيــات : « منبعا منه أســتقي الفرح الباطني « (١٦). و يسترسل مِل في وصف قدرة تلك الأشــعار على تقوية مشــاركته للبشريــة في مصيرهــا. تتكــرر هــذه القصــة كثيرا في الســجون و في المنــافي، حيث الإغــتراب المزمن و

الإحساس بالكرب يشل قدرة الحواس على الإمتداد، فيتعـالى الفرح الباطني، لتعوض خسـارة الجسـد بحواس بديلـة، و منافذ باطنية للخروج من العزلة. هذا التعـوض. و هذا الإلحـاف بالمتباينات لإظهار التقطيع الجزئي للمتشابه داخل الهوية. هي ما تمنح الكتابـة ضرورتها البيولوجيـة و الأنطولوجية في آن. غـير أنه، في زخم الكتابات المتفاقمة باسـتمرار على الوقع التقني للطبع و النـشر الإفتراضي المتماهيان. ستفقد هذه الضرورة معياريتها، و تتحلل إلى ضرورة لإنعـكاس صورة فلان على ما يكتبه. فتموت الكتابة بموته.

الخلق الفني ضـد الموت، لأنه مأخوذ بالأزلي، و هو مأخوذ بالأزلي، لتعدد معارفه في رؤية المُعاش.

المراجع

١-دي مان. بول. العمى و البصيرة. ترجمة : سعيد الغانمي. بيروت ٢٠٠٥. ص: ٥٠٨.

إصدارات المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. ٢٠٠٠. ص: ٤٤.

٢-فاليري. بول. مكانة بودلير. ترجمة: زيادة العودة. مجلة الآداب الأجنبيـة. العدد ١١٠. ربيـع ٢٠٠٢. اتحاد الكتاب العرب. دمشق.

٣-بنيامـين. والتر. العمل الفني في عصر إعادة إنتاجه تقنيا. ترجمة: نشـوان محسـن دماج. مجلة نـزوى. العدد ٦٩. سلطنة عمان. يناير ٢٠١٢.

٤-بورديـو. بيار. أسـباب عملية لإعادة النظر بالفلسـفة. ترجمـة: د. أنـور مغيـث. دار الأزمنة الحديثـة.ط. أولى. بيروت ١٩٩٨. ص ٢٣٦.

٥-الحـاج. أنسي. خواتـم ١. دار ريـاض الريس للكتب و النشر. لندن. ط: أولى. ١٩٩١.ص ٣٦.

٦-نفس المصدر السابق. ص ٨٦

٧-الحـاج. أنسي. خواتـم ٢. دار رياض الريـس للكتب و النشر. بيروت ١٩٩٧. ص : ٣٥.

٨-ريكور. بول. صراع التأويـلات. ترجمة: د. منذر عياشي. مراجعـة: د. جـورج زيناتي. دار الكتـاب الجديد المتحدة.

٩-الحاج . أونسي. خواتم ٢. مصدر ذكر سابقا. ص: ١٦.

١٠-الحاج . أنسي. خواتم ١. مصدر ذكر سابقا. ص: ٦٥.

١١-نفس المصدر السابق. ص: ٣٠ / ٣١.

١٢-الحاج. أنسي. خواتم ٢. مصدر ذكر سابقا.ص : ٤٧.

١٣-نفس المصدر السابق. ص: ٤١.

١٤-فوكو. ميشيل. الكلمات و الأشياء. فريق الترجمة: مطاع صفدي. سـالم يفوت. بدرالدين عـرودكي. جورج أبي صالح. كمال اسطفان. مركز الإنماء القومي. بيروت ١٩٩١. ص: ٥٩.

١٥-دريـدا. جاك. صيدلية أفلاطـون. ترجمة: كاظم جهاد. دار الجنوب. تونس ١٩٩٨. ص: ٣١.

١٦-تـودوروف. تزيفتيـان. الأدب في خطـر. ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي. دار توبقال للنشر. المغرب. ٢٠٠٧. ص ٤٣.

* طُلِـبَ مني أن أقدم شـهادتي في مجلـة محتفية بتجربة أنسي. فتأخرت عن المساهمة و عوّضتها بهذه الإستشهادات. لذلـك ذكرت تجربته كأنموذج لتلك الكتابات و ليس حصرا لها.

مقاربة تأويلية في قصص (الصمت والصدى) لصلاح زنكنة

خالد علي ياس *

مدخل :

تتوجــه هــذه المقاربــة النقدية نحــو تأويل يبحــث في البناء والرؤية لمجموعــة قصصية حديثة هــي (الصمت والصــدى _٢٠٠٢) لصلاح زنكنة ، وقد احتفت هذه المجموعة بشــكل صريح وواضح بموضوعة المرأة في مختلف توجهاتها الإنسانية ، مما يضعها في فلك الفكر النسوي والدراسات النقدية التي تتصدى معرفيا لعالم المرأة ، لذا فقد استوجب علينا أن نتتبع فيها هذه الموضوعة من خلال ماســميناه (السرد الأنثوي) كاشــفين من خلاله علاقة الكاتب (الرجل) بعالم المرأة ، وكيفية تجسيد رؤيته المعرفية لعالمها مما فرض على النصوص القصصية شكلا بنائيا وواقعا متخيلا ينطلاقان ، حتما ، من مرحلة إنتاجية محددة .

وعليــه فقــد جــاءت رؤية القــاص لمكونات عالم المرأة موازية ، معرفيا ، لرؤية النســاء الكاتبات لمكونات العالم نفسه ، وهي ظاهرة بدأت في نتاجنا القصصي العراقي منذ مرحلة الخمســينيات على يد كتاب كبار مثل فؤاد التكرلي ومهدي عيسى الصقر ، مرورا بالجيل الستيني ولاسيما مع كاتب مهم مثل محمد خضير ، وصولا الى جيل ما بعد الســتينيات – الجيــل الذي ينتمي اليه صلاح زنكنة - الذي تعامل مع الموضوع بحذر وتأنٍ أكثر رغم انه أفاد كثيرا من نتاجات الأجيال الســابقة ، وبهذا تتشــكل منظومة معرفيــة واجتماعيــة تتحدد في ضوئهــا (رؤية ذكوريــة) تتصدى لما هو نســوي محاولة إنصافه ، وهذا هو المائز الحقيقــي لهذه النصوص القصصية ، عــبر مراحل إنتاجهــا المختلفة مــن تاريخ القصة العراقية الحديثة .

السرد الانثوي : تاريخ تحول المصطلح

منــذ تشــكل الوعــي الأول للثقافــة الغربية ، بدأ المفكــرون يتوجهون باهتمام خاص لوضع المرأة بوصفها جزءا من المنظومة الاجتماعية ، وعلى الرغم مــن أنّ هذا الوعي نظر اليها في بداياته نظرة قاصرة ولاسيما مع فيلسوف مهم مثل (أرسطو) الذي يرى في مفهــوم الانوثة افتقارا الى بعض الخصائص الهامة

، او مـع (تومـاس الاكويني) الـذي نظر الى المرأة بوصفهـا صورة لرجـل غير كامـل (١) ، لكنّه - أي الوعـي- بدأ يغير خطابـه في العصر الحديث حيث ظهـرت حـركات فكرية ومعرفيـة اخذت على عاتقهـا تقديم قضيـة المرأة محـل الصدارة ؛ ولعل حركات تحرير المرأة في سـتينيات القرن العشريـن في العالم الغـربي وارتباطها بحركة النقد النسـوي خير دليل على ذلك (٢) ، وهو ما مهد الطريق امـام النقاد لكي يتعاملوا مع النصـوص الادبيـة والثقافية على اساس الطرائق التي تتشكل بها صورة المرأة وعدد النسـاء مقارنـة بالرجال ودور المـرأة في النصـوص الدرامية ، ولعل اهـم ما اولـوه اهتمامهم قضيـة النظـرة الذكوريـة في النصـوص الموجهـة الى المرأة مثـل الروايـات العاطفيـة والمسلسـلات والكيفيـة التي قدمت بها المرأة في مثل هذه الانـواع الادبيـة (٣) ، وهم - اصحاب النقد النسـوي - يركزون عـلى « دور المرأة الـذي تلعبـه في النصوص ودورها في الحيـاة اليومية ، وعـلى اسـتغلال المـرأة بوصفها موضوعا جنسـيا ، وعلى سـيطرة الرجل في أماكن العمـل ، والعلاقات الجنسـية وغيرها ، وعـلى وعي النسـاء من حيث ارتباطـه بحياتهـن « (٤) ، وبهذا يتجـه الفكر نحو فلسفة معارضة لفلسـفة الذكور تتتبع حياة الانثى بما فيها من انتقاءات وميول ، بمعنى ، انه تنحدر من النقد النسـوي رؤية الانثى للعالم وهي رؤيـة معارضـة ومخالفة لرؤية الذكر ، مما يجعل منها نسقا ثقافيا مناقضا ومغايرا للنسق السائد ؛ ولعل اسماء مفكرات وأديبات مثل سيمون دي بوفوار وفرجينيا وولف ومـاري ايلـمان وغيرهـن كثيرات ، اقول كان لهذه الاسـماء دور مهم في تكوين ايديولوجيا خاصة بالانثى في مجتمعات لم تعرف سوى أيديولوجيا الذكور ، لكنّ السـؤال الـذي يفرض نفسـه هنا ويمثـل الاسـاس الفكري الـذي تنطلـق منـه هـذه المقاربة ، متعلـق برؤيـة الكتّـاب (الذكـور) للانثى وحقوقها الانسانية والاجتماعية ، وكيفيـة تجلّي رؤيتهـم للعالم من خلال ذلك في اعمالهم الادبية .

في السبعينيات من القرن العشرين ظهـرت كتابات نقدية نسـائية حول مـا كتبـه الرجـال عـن النسـاء من وجهة نظر نسـائية ، وهـي كتابات اعتمدت النصـوص التي كتبتْها المرأة من خـلال تشـكل الصـور الدرامية للمـرأة فيها بالقيم والمعايـير الابوية ، وهو ما حفّز كاتبـات وناقـدات اخريـات مثل هيلين سيسـكو

وجوليا كرستيفا وكيت ميليت للبحث في خصوصية الكتابة النسائية موازنة مع الكتابة الرجالية (٥) ، وهو أمر مرتبط بتحديد المعنى النقدي الدقيق للمصطلحات التي ارتبطت بمنظومة النقد النسوي ، وهي كما يحددها كمال ابوديب في مقدمته لكتاب ادوارد سعيد (الثقافة والامبريالية) (٦) تبدأ (بالأدب النسوي) الذي يكتب من قبل إمرأة يقابله أو يعارضه (أدب رجالي) ، وكلا الأدبين موجهان برؤية خاصة ترتبط بجنس الكاتب أي انه مرتبط بالمسألة البيولوجية ، بينما يحدد ابوديب مفهوم (الادب الانثوي) بوصفه موقفا عقائديا ينبع من التعلق بمعتقد صاحبه سواء أكان رجلا أم امرأة ، ومنه يتحدث عن (النقد الانثوي) الذي قد يكتبه رجل لامرأة (٧) خلافاً لما يراه الدكتور محسن الموسوي الذي يجد أن النقد الانثوي هو « ما تكتبه المرأة عن الابداع النسوي ، وهو يكاد ينطلق أيضاً من وعيٍ مغاير ، أو وعيٍ خاص له ميزاته وطعمه ، إذ أنه يمكن أن ينهض عن جسد الأنثى ، بكل ما يعنيه هذا التعبير من مفاهيم ودلالات وتركيبات وشجون وتشنجات وآلام ومتعة « (٨) ، وهو فكر حديث – أعني مفهوم ابوديب - يتعامل مع القضية بحسب الاتجاه الامريكي / الانكليزي الذي فرق النوع عن الجنس ومثل له بالانوثة التي هي تصور اجتماعي (٩) ، وقد فضلنا استعمال مفهوم (السرد الانثوي) لأنه اكثر خصوصية في التعامل مع طبيعة النص المدروس هنا .

فضلا عن ذلك فإننا نجد أن مفهوم السرد الانثوي يختلف عن المسميات السابقة مثل (الادب النسوي والادب الرجالي والادب الانثوي او حتى الادب الذكوري) ، لأنه سرد خاص يكتب من قبل الرجال (الكتّاب) عن النساء وعالمهن ولكن برؤية ذكورية للعالم ، تدافع عن النساء وتفضح تسلطها عليهن لتصل الى ابسط مكونات عالم الانثى ورؤيتها لواقعها ، وهي بهذا رؤية تعارض نفسها للوصول الى شكل ادبي معبر عن نسق ثقافي قار في المنظومة الاجتماعية الحديثة ، خلافا لما تجده (سارة جامبل) وهي تحدد مفهوم الكتابة الانثوية بالكتابة الصادرة عن النساء الكاتبات فقط (١٠) .

أن مفهوم السرد الانثوي يختلف عن المسميات السابقة مثل (الادب النسوي والادب الرجالي والادب الانثوي او حتى الادب الذكوري) ، لأنه سرد خاص يكتب من قبل الرجال (الكتّاب) عن النساء وعالمهن ولكن برؤية ذكورية للعالم .

الصمت والصدى : مقاربة البناء والرؤية

تأتي قصص (الصمت والصدى) للقاص العراقي صلاح زنكنة محمّلة بخطاب خاص تحتفي لغته بما هو خيالي وحقيقي مما يمس حياة المرأة ، أي أنّ المعنى الادبي الذي يوحد رؤية القاص ينطلق من فهمه الخاص لعالم المرأة بوصفها عاملا محركا للصراع ينتمي الى منظومة اجتماعية محددة ومؤدلجة ضمن مرحلة انتاج هذه القصص .

ولعــل هذا التوحيد في الرؤيا يدعونا الى تأمّل ما يمكن أن نســميه بلغة (ياكبســون) (المهيمنة) او (العنــصر المهيمن) وهو « العنصر المحوري في العمل الفني ، الــذي ينظم ويحدد العناصر الاخرى ، ويدخــل عليها بعض التحولات الدلالية ... [و] هو الذي يضمن تماسك البنية الفنية وتلاحمها « (١١) ، وبهذا يهيمن في القصص عنصر لســاني نوعي يعمل بشــكل قسري لا راد له ، وهو يمارس تأثيره بشــكل مباشر في العناصر الاخــرى (١٢) ، ويمكننا أن نحدد هذا العنصر اللســاني / الشــكلي (قضية المرأة) التي اتخذهــا القاص موضوعــة مركزيــة لأغلب قصص المجموعــة مبينا مــن خلالها رؤيته للعــالم وموقفه المعرفي والثقافي .

لذا يحرّض عنوان المجموعة على تأويله سيميائيا كونــه معطىً ذا دلالة ايحائية معبرة ارتبطت بوضع المرأة وسياقات اجتماعية وثقافية حكمتها وحددت لغتهــا ، اذ ان هنــاك افعــالا قسريــة وأيديولوجية توجهها ذكورة المجتمع وتحاول أن تســكت الجسد المؤنث وتهمش وجــوده ، ولعل لوحة الغلاف التي تمثل صورة لامرأة من دون شعر هي رمز لقتل الانوثة ، وهو رمز راسخ في عالم همنغواي ولاسيما في روايته (لمن تقرع الاجــراس) ورواياته الأُخر عندما يغدو حلق شعر المرأة رمزاً لقتل الأنوثة ، فالصمت لا يولّد صدىً لأنه من دون صوت ، اما الصدى فهو بالضرورة رد فعل لصوت سابق ؛ وكلاهما علامتان سيميائيتان عــن صوت مخنوق بالقوة او صوت لا يتمتع بحرية الكلام لأنه لا يحظى بمن ينصت ، فســيادة الصمت او الصوت غير المســموع هو عــدم قدرة وعجز عن التعبير ومــن ثم فهما مصادرة صريحــة للغة المرأة والغاء لوجهة نظرها ، وبهذا تتحول المرأة / الجســد الى تمثال بجماليون جديد لا حق له بالكلام لأنه من دون لغة .

يهيمن في القصص عنصر لســاني نوعي يعمل بشــكل قسري لا راد له ، وهو يمارس تأثيره بشــكل مباشر في العناصر الاخرى (١٢) ، ويمكننا أن نحدد هذا العنصر اللســاني / الشــكلي (قضية المرأة) التي اتخذها القاص موضوعة مركزية لأغلب قصص المجموعة مبينا من خلالها رؤيته للعالم وموقفه المعرفي والثقافي .

والمدهــش في الامــر ان القصــة التــي حملــت المجموعة عنوانهــا ، لا تحتفي بثيمة السرد الانثوي وتخلو احداثها من اية شخصية فاعلة دالة على وجود نســائي ، بل هي بحث في مؤثرات الســلطة وفعلها الوجــودي في قتــل الحريات ومنــع اللغة الصريحة وكأنهــا - القصة - دلالة معرفية على مصادرة اللغة في المجتمعات الابوية من النســاء والرجال على حدٍ ســواء ، وما يوافق ذلك شــكلياً نوع وموقع الصوت الــذي يحــكي القصــة ، اذ يتناوب شــكلان سرديان في رصد الاحــداث ومواجهة المروي لــه (المتلقي) ، فحينــما يكون السرد خارجيا عــن بعد وهو اقرب الى عين الكاميرا تســود تقنية (الســارد) من موقع خطــابي قــولي ، كما في قصص (١٣) : (وحشــة) ، (صيــاد الغيوم) ، (مشــهد في كافتريــا) ، (الماضي)

، (الكرنفـال) ، (الواقعـة) ، (كبـوة) ، (حـوار في حافلـة) ، وحينما يكون الـسرد من بؤرة داخل الحدث على لسان الشخصية من موقع حكائي داخلي تسـود تقنية (الراوي) كما في قصص (١٤) : (الشـبيه) ، (فصام سري) ، (عطر امرأة ما) ، (ترقب) ، (من لي بعدها) ، (صوب سـماء الاحلام) ، (حلم يقظة مسربل بالدم) ، (العطب) ، (في بيتنا روبوت) ، (نتاليا) ، (لا تنس ذلك رجاء) ، (ثمـة حلـم .. ثمة حمى) ، ففـي هذه القصص جميعا وعـلى الرغم من انها احتفـت بسرد مؤنث يبحث في قضايا المرأة بـأدق تفاصيلها وخصوصيتها ، الا أننـا نتلقى الصـوت السردي فيها من قبل رجل وليس امرأة ، سـواء أكان رجلا ممسرحا في الاحداث (راوٍ) او صوتاً يتماها معه بضمير ذكوري (سارد) ، ولعل لهذه التقنية الشكلية تأويلين سوسيولوجيين يمكن من خلالهما توضيح طبيعة السرد المؤنث الذي احتفـت به النصـوص ، والتأويـل الاول يتوافق مع الصـوت الذكوري الذي يهيمـن على النصوص وهو يمثـل دالاً نصيـا يتوضح مدلوله في السـياق الثقافي والاجتماعي الـذي يصادر المرأة ووعيها فارضا عليها وعيا قسريا خارجيـا تلغى على اثره رؤاها الخاصة ، اما التأويل الثاني فيتعلق في اسـلوب القصص ولغتها ، حيث تفوض راويا او سـاردا يتحدث بلغة ذكورية خالصـة تطغى على اللغة السرديـة حتى في المواقع التي كان من الممكن أن تعلو فيها لغة المرأة للتعبير عن كيانها ، لتسـود بذلك لغـة الرجال وتذوي لغة التعبير عن الذات المؤنثة او كما يسميها الناقد (عبد اللـه الغذامي) بأنها « أنوثة خرسـاء « (١٥) ، وهو ايحاء سيميائي يعلن فيه الخطاب السردي في قصص (الصمت والصدى) رفضـه لهذه الثقافة الذكورية التي احتلت اللغة وجعلت الرجل وصيا عليها حتى في التعبير عن مكنونات الذات ، وهذا يتناسـب مع الحقائـق التأريخية للثقافة البشريـة التي اظهرت اللغة على أنها « مؤسسة ذكورية ، وهي احدى قلاع الرجل الحصينة ، وهـذا يعني حرمان المرأة ومنعها من دخول هذه المؤسسـة الخاصة بالرجال « (١٦) ، ولعل تتبعا بسـيطا لشـخصية (الرجل / الذكر) وخطابـه في هذه القصص يثبت ما أولناه سـابقا للشكل السردي فيها ولاسـيما اثناء وعينا (بالفضاء البصري) الـذي نتلقاه ضمن وعي وبصيرة (الراوي / السـارد) الذكر ، يعارضه شـكليا (فضاء جغرافي) متشـكل ضمن الرؤية الجسـدية للانثى ، مما يؤكد اشـتراك الفضائين كليهما في تكويـن وأدلجة السرد المؤنث داخل هذا الخطاب .

لذا يعيد زنكنة الى الاذهان في تبنيه لهذه الرؤية الاصوات القصصية التي تبنت قضية المرأة في المرحلة الخمسـينية ، بحيـث كان سردهـم منتـصراً لمبدأ التأنيث في القصة ، ولعل شخصية (منيرة) في رواية فـؤاد التكرلي (الرجع البعيد) ، مثال جيد على ذلك لأنها ليسـت مجرد مبدأ تعارض مع المبدأ الذكوري داخل الرواية ، بل لأنها نسـق ثقافي منتصر استطاع ان يوحد خطابه مقابل الخطابات المعارضة الاخرى ، وهذا يتناسـب مع أسـلوب تعدد الأصوات الذي قدمـه التكـرلي في هذه الروايـة ؛ حيث كان صوت منيرة ورؤيتها لواقعها بـؤرة فكرية تمثلها وتعارض مـن خلالها الاصوات الاخـرى في الرواية ، وقد تكرر

ذلك مع شـخصية (مديحة) التي مثلت صوتاً انثوياً مهماً في الاحداث ، كما في المشهد الذي يصفها مع اخيها (مدحت) وهي تدخل الغرفة التي كان يقطنها زوجها (حسين) من خلال اظهار خصوصية النظرة النسوية للمكان قياسا الى نظرة مدحت الذي اثـاره في المكان ما يثير الرجـال الاعتياديين ، وهو المبدأ الذي لاحظنا هيمنته ايضا في عالم مهدي عيسى الصقر ولاسـيما في رواياته (الشـاهد والزنجي) و(بيت على نهر دجلة) و(الشـاطىء الثاني) ، وبذلك يخالـف زنكنة الرؤية التي حولـت المرأة الى مجرد موضوع للجنس عند بعض كتاب المرحلة السـتينية مثـل عبد الرحمن مجيـد الربيعي ، وعبد السـتار نـاصر لكنه افاد من هذه المرحلة من اصوات مهمة اخرى مثل محمد خضير كما سـنرى لاحقا ، لذلك لا نوافق على تأويل الحس المأساوي والمعاناة العاطفية وعلاقتهما بمبدأ التأنيث في (الصمت والصدى) على اساس فيزيائي ميكانيكي يعتمد في عمله قانون الفعل ورد الفعل كما ذهـب الى ذلك بعض الادباء (١٧) ، لأنه تطور في الرؤية عـبر مراحل تأريخية من تطور النـص القصصي ، تأثر بها القاص وقد أدت بالضرورة الى تكويـن رؤيته الخاصة ، وليـس فعلاً آنيا يعتمد الحدث السريع ليتمرد على الشكل الفني السائد .

في ظـل هـذه التطورات وازديـاد موجة وعي (السارد / الراوي) بالمرأة بوصفها كيانا مكتمل الوعي ظهرت سـمة الاختلاف في هذه النصوص القصصية وتأكدت خصوصيتها ، ففي قصة (وحشـة) يسلط الضوء على آلام انسـانية عامة من خلال تحسـس (السـارد) بمشاعر امرأة تعيش وحيدة وهي معزولة عن المجتمع ، واللافت في هذه القصة ان السارد يبدأ محايدا في رؤيته بحيث لا يمكن للمتلقي ان يستدل من كلامه على ايحاءات مرتبطة بالذكورة او الأنوثة ، لأنه يسرد من بعـد « الرجل الاعمى وهو يتلمس طريقه بعصاه أدرك انه ظل سبيله « (ص ٧) .

فهذا النوع من السرد يمكن ان يحكى على لسان (سـارد) قد يكون رجلا او امرأة ، ولكن عندما يحول السرد الى الشـخصية (الرجل الاعمى) من موقع (الرؤية مع) تبدأ دلالات اللغة تتغير لتدل على وعي ذكوري يرصد وجوداً مؤنثاً :

- « التقط صوتا انثويا « (ص ٧) .
- المنلوج المروي على لسان الرجل الاعمى « يا للاشياء الجميلة ان تكـون في بيت امرأة ، امرأة وحيدة « (ص ٧) .
- الحوار على لسـان امرأة « بابي مفتوح على الدوام « (ص ٨) .
- « حينئذ شـعر بيد ناعمة ملسـاء تطبق على يده وثمة عصا اصطدمـت بعصاه وذلك الصوت الانثوي الحنون يتوسل « (ص ٨) .

فهـذه اللغة وما تتضمنـه من ايحاءات لا يمكن ان تصـدر الا عن وعي ذكوري متـأزم يعاني حرمانا مزمنـا ، فكلمة (انثوي) مثلا اقرب الى وعي الرجل في وصف المرأة لما فيها من ايروسـية عالية ، وفكرة انفراد الرجل بامرأة وحيدة في بيتها ، ودلالات الباب المفتوح والعصـا ، أقول ، هذه دلالات مرتبطة بلغة ذكوريـة خالصة ، لكن ما يؤكد أنها تصب في وعي (السرد الانثوي) ، المعالجة الدرامية نفسها ، لأن مركز التحـول الحقيقـي في القصة يتشـكل بوجود المرأة

الوحيــدة التي تعيش عزلة وعازة جنســية مفرطة ، وان حبكــة الحدث متعلقــة بها هي دون غيرها ، وهو ما مهد لنهاية طبيعية انتهت على وفق رغبتها الخاصة :

« أرجــوك قدني الى الباحة لنتحدث قليلا فأنا بحاجة لشخص اتحدث معه « (ص ٨) .

فالرجــل في الحالات كلهــا اعمى يتلمــس الطريق بعصــاه او كما يصفه الســارد « ضل ســبيله « لكنه حينما استنجد لبت نداءه هذا المرأة الوحيدة ، وهذا مشهد رمزي واضح يؤكد ما زعمناه من أولوية السرد الانثوي في هذه القصــة والانتصار لمبدأ الانوثة على حساب مبدأ الذكورة .

يكرر القاص الامر نفسه مع قصة (الشبيه) التي يتحول السرد فيها مع راوٍ مشارك يروي حكاية امرأة تبحث عن تعويض للرجــل الذي فقدت ، وبحضور رقابــة الزوجة الغيور يتحقق الوعي الانثوي في هذه القصة باتجاهــين : (الاول) من خلال انتباه الراوي الى تلــك اللحظات الحاســمة والمهمــة في حياة أية امرأة حينما تفقد حبيبا ، (والثاني) يتمثل بالطبيعة والتركيبة النفسية للزوجة عندما تشعر بخيانة زوجها ، وهذا مــا يبرر الاســلوب (التراجيكوميدي) الذي نهجته القصــة في نهايتها عندما يدرك الراوي جريمة القتل التي ارتكبتها زوجته بقتل المرأة ، مما يكشف امامه حقيقة كونه شــبيهاً لحبيب قديم للضحية « وقد امتــلأت خيبة ومرارة فأجابتنــي صورة مؤطرة لرجل يشبهني كل الشبه « (ص ١٢) .

ان الســمة الاســلوبية التي تميز هاتين القصتين وقصــص اخرى في مجموعة زنكنة ، هي اعتماد (المصادفة) اذ تتم اغلب اللقاءات وتحولات الاحداث بشــكل غير محكوم بأية ضرورة ، ولعل تأويل ذلك سوســيولوجيا مرتبط بتفجر الوعــي الكتابي للقاص دائمــا من ازمة ثقافية في المجتمع ، أراد ان يقدم لها ويعرضها بأســلوب سريع يتناسب مع شكل القصة القصــيرة ، وهو ما تنبه لــه الناقد (جورج لوكاش) عندما عارض شكل القصة القصيرة موازنة مع الرواية قائلاً : « السمة المميزة الحقيقية للقصة القصيرة هي أنهــا لا تهدف الى تصويــر الحياة كشيء كلي [كذا] ولهذا السبب فإن شــكلها ملائم لأية صلات حياتية خاصــة جدا ، مثلا : دور الصدفــة [كذا] « (١٨) ، فهذا الوعي الكتابي ينطلق من حقائق حياتية تمثلها القصــة دراميا ، بمعنــى ، انها تصور النســق الكلي للحياة من دون ان تعتمد في ذلك نســقاً كلياً شاملا ، لأن وعيهــا الفني مرتبط بصلات خاصة جدا تنقلها من الواقــع المعيش الى الواقع الفني ، وهو ما توافر في النماذج الجيدة من قصص هذه المجموعة .

لذلك يتوضح أن هذه (الصلات الحياتية الخاصة) في وعــي الكتابة تمثل الخيــط الخفي الذي يجمع القصــص مع بعضهــا ويوحدها ببنية كلية شــاملة ودالــة مرتبطة برؤية القاص للعالم (*) ، وتتحدد في معــانٍ ادبية مثل (الوحدة) كما في قصة (كبوة) التــي تسرد حكاية امرأة تعاني من عاهة جســدية حالت دون ان تمارس حياتها بشكل طبيعي « تأملت نفســها في المرآة اســتبدلت ثيابها ومشطت شعرها وتضمخــت بالعطر وألقت نظرة أخيرة على نفســها ، انهــا جميلة حقاً وكفيلة بامتــلاك قلوب الرجال « (ص١٥) ، فلغة الســارد لغــة فعل تدل على التغيّر

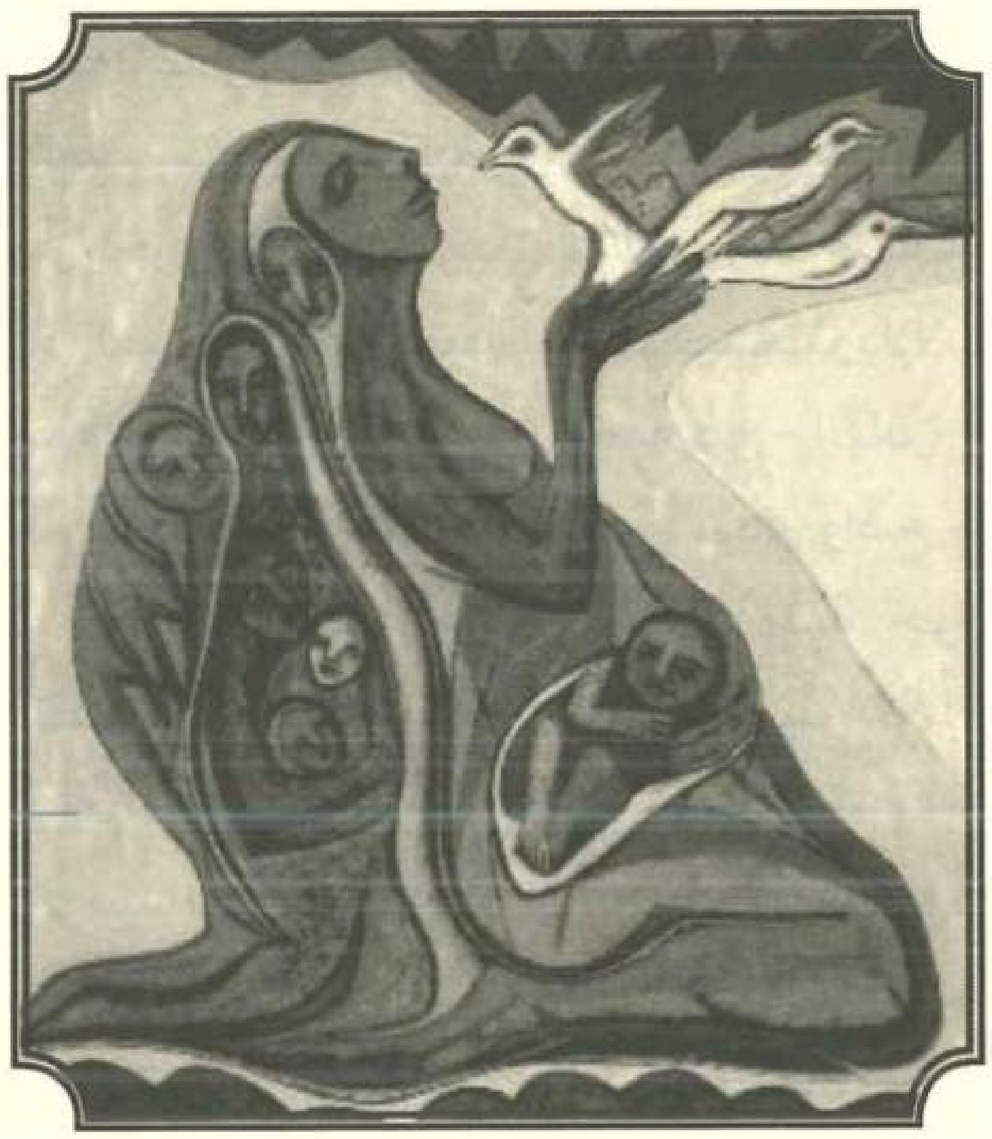
والحركــة اكثر مــن الوصف او سرد اشــياء ثانوية (تأملــت) ، (اســتبدلت) .... مما يــدل على القدرة لدى الشــخصية في امتلاك زمــام الامور والتحكم في حياتهــا الخاصة ، ومثل (البحث عن الامل) كما في قصــة (الحياة حلوة) التي تســترد بها الانثى لغتها الخاصــة القادرة على التغيير رغــم الزمن الذي تدل عليه الحافلة التي تســير الى امام توقيتا مع محطات ثابتة (١٩) ، او مثل (الحاجة الجسدية) وارتباطها بالغيــاب القسري للرجل كــما في قصتي (ترقب) و (لا تنس ذلك رجــاء) اللتين تذكران بأجواء الدراما المأساوية في المجموعة القصصية الاولى لمحمد خضير (المملكة الســوداء) التي يتــأول المعنى الادبي فيها ببنيــة البحــث عن الغائــب المرتبطــة بايديولوجيا الحرب والحاجة الجسدية التي لا ترتوي الا بحضور الرجل ، وهي واحدة من أشــد المــآسي التي تعانيها المــرأة في المجتمع العراقي الحديــث ، ويمكننا ايضا ان نلمح هذا المعنى في قصص اخرى ولكن باسلوب مختلــف كما في قصة (صياد الغيــوم) التي ترتبط الحاجة الجسدية فيها بالوهم (ص ٣٥) أو قصتي (صوب سماء الاحلام) و(حلم يقظة مسربل بالدم) اللتين ترتبــط فيهما الحاجة بالعجــز وعدم القدرة على التغيير والفعل ، وهما تعتمدان الدلالة الرمزية للكناية عن مجتمع متدهور وسلطة فاشيّة ، ويغدو الانهــمام بالحلم هو الحل الوحيد (ص ٦١-٦٩) وتشــاركهما في ذلك قصة (العطــب) التي تدين الحرب بقوة من خلال الغريزة المقموعة نتيجة عجز جسدي (ص ٧٧) حيث يتمظهر الجسد الانثوي في هــذه القصص بوصفه غاية قصوى ينشــدها الرجل ليمارس فيها بلاغة الانتماء والتخلص من واقع مرير ، ولعل هذا التوجيه الثقافي المكرر لجسد المرأة يبدو في القصص وكأنه خطاب مقصود يبحث في دور المرأة بوصفها تمثيلا ثقافيا لا يســتطيع المجتمع ان يتغافل عنه ، وهو تمثيل اخذ مداه الاوســع مع قصة (نتاليا) التي اضحت عيونها واقعة اسطورية دفعت الرجل لنسج الحكايات الكاذبة كي ينال رضاها ، حيث يلف الاجواء انجذاب سحري خفي يشد الرجل اليه بقوة ، وهو ما يؤكده الراوي قائلا : « عيناك سحرتاني منذ الوهلــة الاولى مثل عيون ميدوزا « (ص ٨٥) وهو انجــذاب يذكر بقصة جليل القيسي الجميلة (لطمة حمى) حيث السحر الانثوي يفعل فعله بالرجل في اجواء اسطورية خاصة .

إن هــذه (الاجــواء الانثوية) تغدو في الخطاب السردي لصــلاح زنكنة وكأنها مرايا سردية تســاهم في توجيــه أفق التوقــع للمتلقي نحو رصــد (الأنا) المخبــوءة خلــف تشــابك الاحــداث واختــلاف الشــخصيات ودلالات اللغة السردية ، ليرى من ذلك وجهه هو - القاص - ورؤيته لواقع معين دافع عنه بوعي سردي واضح ، وهو توجه معرفي وفهم للذات يُذكــر بمقولــة جورج ماي « إننــا حين ننحني على كتف نرســيس فانما لنرى وجهنا لا وجهه منعكســا على مرايا المــاء « (٢٠) وهذا ما وفّر له عينا راصدة تتحــرك نحو قضايا دقيقة وشــخصية في حياة المرأة وأحيانا كوميدية ترتبط بالحياة المشــتركة مع الرجل ، كــما في قصة (مَن لي بعدهــا) او القصة الجميلة (مشــهد في كافتريا) التي تترصــد العلاقات العابرة في حيــاة الانســان ، ولعــل قصــة (الماضي) -

وهي احدى القصــص الجيدة في المجموعة - تترصد باســلوب تذكري وعي احدى الشخصيات الذكورية التي تتحرك اســيرة لذكريات المــرأة وتعاني الوحدة بسبب الفراق عنها ، والقصة عبارة عن مشهد واحد في الزمن الحاضر (زمن السرد) وهو مشهد اللقاء في نهايتها ، اما باقي اجزائها فهي عبارة عن سرد ماضٍ (استرجاع) يقدمه السارد باسلوب يوحي بتوازيه مع شخصية بطل القصة (ص ٧٣-٧٤) ويستعمل زنكنة الفنتازيا العلمية لاظهار معاناة امرأة عانس باسلوب كوميــدي ســاخر كما في قصــة (في بيتنــا روبوت) (ص ٨١-٨٢) وهو ما لاحظناه ايضاً – أعني المعاناة - في قصة (حوار في حافلة) التي تكشف اسرار عالم المرأة وثرثرتها اليومية بشأن الرجال (ص ١٠٩) .

وعليه ، فإن القاص (صلاح زنكنة) في مجموعته القصصية (الصمت والصدى) اســتطاع ان يعبر عن المكونات النفســية للمرأة في علاقاتها اليومية ضمن منظومــة اجتماعية محــددة بواقع صــارم يحكمه الرجال ، من خلال انتاجه لشــكل قصصي معارض في الوعي والرؤية لما هو سائد ، خالقا بذلك مرآة خاصة به يعكس فيها ذاته وأحاسيسه تجاه الوعي الانثوي المأزوم .

* ناقد واكاديمي / جامعة ديالى



الهوامش والمصادر

١- ينظـر : نظريـة النقد الادبي الحديث ، د. يوسـف نور عوض ، دار الامين للنشر والتوزيع ، ط ١ ، ١٩٩٤ ، ص ٤٠ .

٢- ينظر : دليل الناقد الادبي ، د. ميجان الرويلي د. سـعد البازعـي ، المركز الثقافي العـربي ، ط ٢ ، ٢٠٠٠ ، ص ٢٢٢ . مدخـل في نظرية النقد الثقافي المقارن ، دج. حفناوي بعلي ، منشورات الاختلاف ، ط ١ ، ٢٠٠٧ ، ص ١١١ .

٣- ينظر : مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن ، ص ١٠٩ .

٤- نفسه ، ص ١٠٩ .

٥- نفسه ، ص ص ١١٤-١١٥ .

٦- ينظـر كتابه : الثقافة والامبريالية ، ترجمة : كمال ابو ديب ، دار الاداب – بيروت ، ط ٣ ، ٢٠٠٤ ، ص ص ٥٢-٥٣ .

٧- نفسه ، ص ص ٥٢-٥٣ .

٨- النظرية والنقـد الثقافي – الكتابة العربية في عالم متغير ، محسـن جاسم الموسـوي ، المؤسسـة العربية للدراسات والنشر ، ط ١ ، ٢٠٠٥ ، ص ٧٧ .

٩- ينظر : مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن ، ص ١١٩ .

١٠- ينظـر : النسـوية وما بعد النسـوية ، سـارة جامبل ، ترجمة : احمد الشـامي ، المجلس الاعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٢ ، ص ٣٢٣ .

١١- المفارقة في القص العربي المعاصر ، سـيزا قاسم ، مجلة فصول ، المجلد الثاني – العدد الثاني ، ١٩٨٢ ، ص ١٤٣ .

١٢- ينظر : نظرية المنهج الشـكلي – نصوص الشـكلانيين الـروس ، ترجمة : ابراهيـم الخطيب ، بيروت ، ١٩٨١ ، ص ٨١ . مدارات نقدية في اشـكالية النقد والحداثة والابداع ، فاضل ثامر ، ط ١ ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ص ٣٤١-٣٤٢ .

١٣- ينظر : الصمت والصدى ، صلاح زنكنة ، دار الشـؤون الثقافيـة العامة ، بغداد– ط١ ، ٢٠٠٢ ، ص ٥-١٣-٣٣-٥٣-٧١-٨٩-٩٩-١٠٧ .

١٤- نفسه ، ص ٩-١٧-٢٧-٣٩-٤٩-٥٩-٦٥-٧٥-٧٩-٨٣-٩٣-١٢٧ .

١٥- المـرأة واللغة (٢) ثقافة الوهم (مقاربات حول المرأة والجسد واللغة) ، عبد الله محمد الغذّامي ، المركز الثقافي العربي ، ط ٢ ، ٢٠٠٦ ، ص ٦٤ .

١٦- المـرأة واللغة (١)، عبد الله محمـد الغذّامي ، المركز الثقافي العربي ، ط ٤ ، ٢٠٠٨ ، ص ١١١ .

١٧- ينظـر : فيزيـاء الحضور الانثوي في الـسرد الفنطازي المعاصر ، خالد عبد الرضا السعدي ، جريدة الاتحاد ، العدد (١٤١٣) ، ٢٠٠٦ .

١٨- الروايـة التاريخية ، جـورج لوكاش ، ترجمة : د. صالح جواد الكاظم ، منشـورات وزارة الثقافة ، بغداد – سلسلة الكتب المترجمة (٤٩) ، ١٩٧٨ ، ص ٣٥٤-٣٥٥ .

* نسـتثني من ذلك قصصا لا تحتفي بهذه الرؤية الخاصة ، بل اكتفت بالخوض في امور انسـانية عامة وهي (المتوالية ، سلام النايترون ، عام الخروف ، الخنزير) .

١٩- لا اعتقـد أنّ الحافلة هنا تمثل (كناية عن القدر) لأن ذلك يرتبط بالموت للشـخصيتين (العجوزين) مما يبعد القصـة عن معناها الادبي الممثل بحرية المرأة ووقوفها ضد تغيرات الزمن . ينظر هذا الرأي في: فيزياء الحضور الانثوي في السرد الفنطازي المعاصر ، خالد عبد الرضا السعدي .

٢٠- مرايا نرسـيس ، د. حاتم الصقر ، المؤسسـة الجامعية للدراسات والنشر ، (د . ت) ، ص ١١٥ .

دراسات	ملف العدد	القصة	الشعر	كتاب في المختبر النقدي	أطياف	تشكيل
٤	٧٢	١٤١	١٤٩	١٦١	١٩٦	٢١٤

ثراء المنظومة الاتصالية للنص

استبصار فاحص في تجربة الشاعر(قوباد جلي زادة)

علي شبيب ورد

مفتتح

ربما لا نغالي إذا قلنا أن اللغة أمست فخّاً لعزلتنا عن الآخـر، وفي دهاليز تراكيبها ومعانيهـا، بتنا ندور في دوامة ابتعادنا عن التواصل مع المجتمعات المتحدثة بلغات أخرى. إن المشتركات الإنسانية دعتنا وتدعونا إلى ضرورة التواصل مع شـتى لغات العالم، وهذا ما كان لـه أن يتم، إلا عن طريـق معرفة لغات الآخر. ومـن دون هـذا الفعل الإنسـاني المعـرفي العظيم والنبيل (الترجمة) لا شك أننا سنعيش في مكان ضيق منعزل متصحر مريب. ولعل توارثنا لمنظومة ثوابت انتمائنا القوميـة والعرقية، عرقل الغالبية العظمى- بعض الشيء- عن التعرف على لغات شعوب بعيدة أو مجاورة. إن حاجتنا لمعرفة حياة الشعوب الأخرى، على المستويات العلمية/ الاقتصادية/ الثقافية، تدفع بالمتطلعـين إلى تبنـي مهمـة إيصال تلـك المعارف والعلوم إلينا عبر الترجمة. ولولا هذا الدور المهم الذي يقوم به هؤلاء المترجمون، لما تمكنا من بلوغ أهدافنا الإنسانية، في الوقوف عند مجريات وظروف شركائنا في هـذا العالم. ومـا تقدم يشـير إلى أهمية ترجمة النصوص الأدبية ومنها الشعرية، كونها وفرت فرصة ثمينـة لتحقيق إجرائنا الفاحـص لنصوص واحد من شـعراء العراق الكورد. وهو الشاعر المعروف(قوباد جلي زادة) من خلال كتابيه (شذرات قوباد) ترجمة (عبـد الله طاهر البرزنجي) الصادر عن منشـورات مركـز كه لاويـز الأدبي والثقافي/ السـليمانية٢٠٠٨. و(فـان إيروتيك) ترجمة(أرخـوان) الصادر عن دار ئـاراس للطباعة والنشر/ أربيـل٢٠٠٨. ولابد لنا من الإشـارة والإشـادة بالدور الذي لعبه الفنان(روستم اغاله) في منافسـته للشـاعر على تكويـن منظومة اتصالية منتجة قرائيـا في كتاب(فان ايروتيك) كونه حـاول ببراعة أنامـل وبلاغة مخيلة وحسـن تطلع، أن يسـم المشاهد الشعرية بنسـق تشكيلي متعدد الانزياحات أفقيا وعموديا.

إجراء فاحص

إن قراءتنا لهذيــن الكتابين، مكنتنا من الوقوف عند واحــدة من أهم ملامــح التجربة الشــعرية الجادة لــه، التي وضعتنا أمام مناخ شــعري قائم على دربة اشتغال وفطنة تطلع ومهارة صنعة. كما نود الإشارة هنا إلى أن الطبيعة بدت وكأنها تكتب قصائد الشاعر المنصاع لســلطتها اللذيذة، لما تكتنز عليه من سحر مؤثر على أحاسيســه وأفــكاره. وبذا تعمل منظومة الطبيعة على مشــاركة الشاعر في هواجسه وأفكاره، لانجــاز نص شــعري ذي طقــوس جماليــة خلقتها فعاليات بشرية وطبيعية متناغمة. المشاركة هذه تنم عن صلح بشري مع الطبيعة لجمالها ووداعتها، وهذا الصلح لا يتحقق مع الطبيعة القاســية والمشاكســة لبنــي البشر. أمــا إجراؤنا النقدي هــذا، فيقوم على خمس استبصارات فاحصة للنصوص الماثلة، وكشاف استنتاجي، ثم ملحق رؤيوي، وكما يلي:

فلسفة التمرد/ استبصار أول

وعلى الرغم من هذا الصلح يجد الشاعر نفسه وبيئته وعوالمــه في حوادث وتداعيات غير صالحة لتطلعاته الإنســانية المشروعة في حياة حــرة كريمة خالية من عراقيل تحقيق رغباته. الشاعر وبسياق كتابي جمالي، يعبر لنا عن موقف فلســفي تجــاه وجوده في هذا العالم الضيق الذي يمقته المــوتى قبل الأحياء. وذلك لهول الكوارث وشراســة الأحداث وفداحة المتغيرات التي شوهت وتشوه جمال الطبيعة. فهو يضعنا أمام مشهد شعري مؤثر، حيث عودة الميت المرتبك والتائه - نتيجة التخريب الذي يطال حتى المقابر- وصدمة مواجهته لبيته الذي تحول إلى سجن. أفلح الشاعر في تشكيل موضوعه الدرامي عبر لقطات كاميرا شعرية غايــة في الإيجاز الكتابي، والمنتج في إيحاءاته الدلالية الكامنة في تجاويف بنية سيميائية أخاذة.

[الميت
الذي أضاع قبره
سلك الدرب المفضي إلى المدينة
مدينة
الزهر
والخبز
والنهر
لكن الدهشة عقدت لسانه
حين رأى باب منزله
مكتوبا عليه
(السجن رقم ١٠٠٠)] - شذرات ص٥-

يذهب بنا الشــاعر في المجتزأ أدناه إلى الكشف عن رؤاه الفلســفية تجاه العالم، عبر أهم رمزين مؤثرين في حياتــه منذ الطفولة والى الآن. كما أنه يعمل على هــدم وبناء المنظومــة التربوية والثقافيــة الموجهة لنــا مركزيا وبســياقات مفرطة في القــسر والقارية والمفضية لنتائج معكوســة. فالمنظومة هذه، جعلت من الله رمزا للجبروت والظلــم والموت، ومن المرأة رمزا للفعل المخجل والمشــين والمحرم، جراء المغالاة في التوصيفات والتحذيرات المتواصلة. وهنا يكشف الشــاعر عن أهميــة إعادة قــراءة وظيفة الشــعر التقليديــة، في كونــه منصاعــا للمنظومــة الثقافية المركزية. إذ تصبح وظيفة الشعر الحديث- عبر تمرده على المتــوارث والمألوف- إلى فعل تغييري وفق مبدأ الهدم والبناء.

(منذ طفولتنا..
شوّهوا لنا، الله والمرأة
الله: سيف،
والمرأة: عورة!) - فان ايروتيك ص٢١-

مَصَحّات المشغل الشعري/استبصار ثان

الحرب أم الكوارث والمصائب، وما من بلد خرج من حــرب إلاّ وكان خاسرا، فهي تجــيء بالويل والدمار على كل شيء جميل فوق هذا الوجود. والشعر الآن ابتعد كثيرا عن وظيفته الأولى المتناغمة مع منظومة المألوف والمتعارف عليه، التي تعمل على ترسـيخها مؤسســات الســلطة. ويقوم حاليا على مبدأ التمرد على كل ما هو تقليدي ومتوارث بالعادة، في بث رؤاه الإنســانية المتجددة الهادمة للقبح والبانية للجمال. والشاعر خبير ومدرك لوظيفة الشعر الجديدة، فهو لا ينســجم مع أيــة قوة تحاول جذبــه إلى مناطقها المغرية، بل يكتب بحسه وتطلعه الإنساني فقط . لذا فالفكرة لديه تدخل في مصحات مشــغله الشعري، لتأهيلها جماليا، عبر وسائل تهذيب وتجميل طاردة للنشــاز والدخيل على الفن. ورغــم تناوله لموضوع سياسي معروف ومستهلك إعلاميا، بيد أنه تمكن من تخليصــه من مباشرته عبر لعبــة كتابية بصرية، ربما تنتمي للفن التشــكيلي. فالكارثة البيئية التي طالت مدينــة حلبجــة خلال الحرب، رســمها لنا الشــاعر بفرشاة رؤاه الإنســانية على شكل صليب، وبطريقة التكرار للمفردة.

حلبجة

حـ ل

بـ جة

حـ لـ بـ جـة

حـ لـ بـ جـة

حـ ل

بـ جة

حـ ل

بـ جة

- شذرات ص٧-

في حالــة من الاســترخاء، وبعــد تجربــة مريرة مع الحرب الــضروس التــي طالت الأمكنــة والحيوات وخربــت الأزمنة، يحاول المقارنة بين مشــهدي ثلج الجبــال قبل وبعد الحرب. وهو إذ يســتعيد ضراوة الحرب عبر مشهد الســلام وفق رموز كل منهما إنما يعمل إيجازا يســتعرض مشاهد متنوعة لكل منهما. وبهذا فهو يعلن إدانته ورفضه للحرب ليس بشــكل انفعالي وإشــهاري مباشر، ولكن عبر مشــهد تعبيري منتج سيميائيا ودلاليا.

(كانت خطى القبح
والأيل
وخطى أقدام البيشمركة
تبدو على ثلج الجبال للعيان
أما الآن
فتبدو عليه
آثار نهود النساء
والمحبة
والقبل) - شذرات ص٥٦-

أنسنة الطبيعة/ استبصار ثالث

وكثيرا ما يســتعين بالطبيعة لتمريــر رؤاه الجمالية التي يعجل في محاولة اختبارها في ورشــته الشعرية بغية الوصول بهــا إلى صيغتها النهائية. والتي يحيل فيها كائنات الطبيعــة إلى كيانات تمارس فعلا بشريا وفق ســياق الأنســنة، لانتاج مشــهد شــعري ذي بلاغة صوريــة. وهذا ما يؤكد ما لنا هيمنة مكونات الطبيعة على مشــاعره وأفكاره، ليستعير لها قدرات المخيلة البشرية في التأثير على الأحداث. ووفق مبدأ الاســتعارة هذا، تواجهنــا المخيلة الشــعرية بفعل متخيــل لأشــجار الزيتون وهي تعــصر بيديها نهودَ البرتقــال، وهو فعل مؤثر وأخّــاذ ولا معقول يعمل

على ادهاش المتلقي بضربة شعرية خاتمة للمقطع.

(الزيتون
أكثر أشجار حديقتنا حياء وخجلاً
ولكن
ما إن تغمض الفوانيس أعينها
حتى تعصر بيدها نهود البرتقال) - شذرات ص٦-

وتتواصل محاولاته الكتابية لإنتاج جمالياته النصية، وذلك عبر منح نشاطات لا معقولة لمكونات الطبيعة، ضمن مشهد شعري ينقل لنا مشاهد متنوعة لتلك المكونات. وليس بخافٍ على الشاعر أهمية هكذا انزياح كتابي، كونه يوفر له إنتاج فعل تعبيري غرائبي مؤثر في بثه الاتصالي. وذلك لصدوره عن كيان لا يمكن له أن يقوم به، وبهذه الأنسنة لمكونات الطبيعة الحية والجامدة، إنما يثير دهشة المتلقي. فها هو يفترض للقمر فعلا بشريا وفق مبدأ الاستعارة، وبهذا الافتراض يشرعن له إمكانية التدلي إلى البحر، مصطحبا معه كلابا من نور. والفعل الافتراضي الآخر هو تحويل النور إلى كلاب صيد للأسماك، فيا له من مشهد ساحر بسبب لا معقوليته، ولكنه من فعل مخيلة خصبة منتجة كتابيا.

(لصيد السمكة
تدلى القمر في البحر
حاملا كلاب النور) - شذرات ص٤٢-

شعرية الإيروتيك/ استبصار رابع

ويستنفر الشاعر كل طاقات مخيلته لرسم مشهد شعري موغلٍ في سحره الاتصالي مع المتلقي، وتحريض نصوص ما بعد القراءة. إذ ينحى بنا إلى الايروتيك، ولكن ليس كفعل غريزي لكائنات حية، بل كفعل تمارسة كائنات غير حية، وهنا مكمن الغرابة. والملفت أن الشاعر حاول الذهاب بكاميرته الشعرية صوب أماكن محظورة ومجريات مهملة، ومتابعة لحركة أشياء غير مهمة. وهذا الانزياح الأدائي، لا يغامر في نهجه إلا شاعر توفر على دربة اشتغال ومران كتابي وحسن قراءة وفطنة. المشهد ينم عن انتقاء الشاعر للقطات منتجة اتصاليا من جملة لقطات صورتها المخيلة، لحركة ذوبان حبات الثلج على أقدام وأجياد الحسناوات. والمثير في المشهد الشعري هو زاوية اللقطة والأماكن الموجهة صوبها الكاميرا، يضاف إلى ذلك حسن المتابعة لحراك حبات الثلج.

(من ثقب جزمة حسناء تتمايل بضع حبات من
الثلج
هناك أمام موقد الأصبع يجففن جدائلهن
وأخرى، تتقطر من الجيد على الصدور،
حيث يوقظن أرنبين غطا في النوم) - شذرات ص٥٨-

وتذهب بنا عدسة الشاعر إلى لقطات أخرى ينتقي فيها حركات مفترضة لشجرة ما في علاقتها مع الأرض، وفق تصورات لا معقولة غير أنها دالة. وبعد هذا الافتراض الشيق، يرسم لنا الشاعر مشهدا شعريا سينمائيا، حيث يتقمص الشاعر دور المصور والمونتير معا في انتقاءاته لزوايا اللقطة والصور المعبرة والمجدية للمشهد الشعري. حيث يصور لنا قوام الشجرة وكأنه يلج فرج الأرض، بل يتمادى في تصوراته وافتراضاته لذكورية جسد الشجرة. حيث أنه يمنحها أفعالا أخرى لأغصانها، فيمتد غصن لتقبيل فم الأرض، وآخران لمداعبة نهديها.

(تلك الشجرة تغرز قدها المنتصب
في فرج الأرض
إنها منحنية فرحا،
مدت غصنا لمص ثغرها
وغصنين لمداعبة نهديها) - فان ايروتيك ص٧٦-

وما نلمسه أيضا في عمل الشاعر، هو افتراضاته لحركات وأفعال مكونات طبيعية أخرى، والتي تحيلها إلى كيانات حساسة وتحتدم بشتى الغرائز. ومنها الريح، وهذه الظاهرة الطبيعية لا يمكن أن تتمتع بالأفكار والأحاسيس، غير أنه تمكن من أن يمنحها طاقات مضافة داخل النص. وما يميز الريح هو هذه الحركة غير المنظمة والهوجاء على الدوام، والشاعر أفاد من هذه الميزة لانتاج مشهد شعري غرائبي دال. كونه اكتشف بعد تفتيشها، أنها تخفي الستيانات في عبها، وهنا نتساءل لماذا الستيانات؟! وقد استطاع أن يقدم مقطعا شعريا بسياق جمالي مدهش بانزياحه الايروتيكي.

(فتشت الريح
وجدت عبها مليء
بالستيان) - فان ايروتيك ص٧٢-

أسطرة النص/ استبصار خامس

الشاعر يفترض خروج حبيبته(فان) من كهف شاندر(الأثري الأسطوري) كي يمنحها مسحة أسطورية، ويكشف لنا عن مدى هوسه بها، وذلك لفرط جمالها. وهو وفق هذا يحاول منحها جملة سمات تتفرد بها عن سواها من النساء، كونها معشوقته التي لا تعوّض. واحدة من هذه السمات، هي أنها تشع في أحلامه ألوانا عدة، فتتحول فضاءاتها إلى بانوراما لونية.

(لولا <فان>
لكانت الأحلام بلا ألوان) - فان ايروتيك ص٢٨-

ويقيم لها علاقات تواصل ووشائج متينة مع مصدري الضوء في الطبيعة، وذلك لإعطاء أهمية لوجودها، وإحاطتها بهالة من التفخيم لإبراز جمالها. فهي تبدو لنا وكأنها مخلوقة كونية لا تنتمي لجنس البشر، لارتباطها الوثيق بالشمس والقمر في النهار والليل. وهذا يعزز اشتغاله على تخليق نص أسطوري معاصر عبر إجراء جملة تناصات مع نصوص مرجعية ذات بعد أسطوري.

(تنام الشمس في شعرها
نهارا
والقمر على صدرها ليلاً) - فان ايروتيك ص٢٩-

إن خروج <فان> من الكهف ومن ثم رحيلها، يؤكد لنا أنها مستعارة من أزمنة وأمكنة أخرى لبعث الحياة من جديد في حياة وعوالم الشاعر. وشكلت في النص نسقا مركزيا هيمن على الأنساق الأخرى المأخوذة من حيثيات حياة الشاعر. والشاعر هنا يبحث عن علاقات حب ومودة إنسانية حقيقية تبعث الحيوية والجمال في عالمه المعاش الذي خربته المآرب السود القائمة على الضغائن وسوء الظن. وهي في النص عملت على انعاش طاقات الشاعر الأدائية صوب مشهد شعري مؤثر في عملية الاتصال والتلقي، سيميائيا ودلاليا.

(قبل أن ترحل<فان>
أخفت قلبي في حقيبة يدها...
وأخذته!) - فان ايروتيك ص٤٠-

كشاف استنتاجي

إجراؤنا الاستبصاري أعلاه مكننا من تثبيت جملة كشوفات قرائية وهي كما يلي:

- تمتع الشاعر بحنكة كتابية مستخلصة من دربة اشتغال في مشغل شعري عاصف بتحولات متواصلة في التجربة الشعرية.
- وعي الشاعر بتحولات وظيفة الشعر، والقائمة على دراية تامة بأهمية تمرد الشاعر على المواضعات والثوابت المعرقلة للتطلعات الإنسانية.

- انتمائه التام للخطاب الشعري الحديث ذي الأداء الصوري وليس الصوتي.
- جرأته في الإفادة من فضاءات السرد لإنتاج مشـهد شعري قادر على رفع كفاءة النص في كسب المتلقي.
- فطنة الشـاعر في تقصي- مرجعيـات النص الخام- الأكثر نفعا في تحقيق بلاغة الصورة الشعرية.
- درايـة الشـاعر بتقنية إنتـاج الصورة الشـعرية الحداثية، التي(ألغت ثنائية التعبير المعروفة فكرة+ صـورة، وجعلت التعبير عن الفكـرة يتم من خلال الصورة أو بالصورة)١.

ملحق رؤيوي

من فحصنا أعلاه، لمسـنا أن كتاب(شـذرات قوباد) أكثر كفـاءة اتصالية من كتاب(فـان إيروتيك) على الرغـم مـن أن الكتـاب الثـاني معتنى بـه طباعيا وعزِّز بمنظومة اتصال تشـكيلية. وهنا نتساءل: هل حدث هـذا التباين في الكفـاءة الاتصالية للكتابين، بسـبب الترجمـة؟ أم أداء الشـاعر؟ أم غـير ذلك؟ وعموما وجدنا أن الشاعر يتميز بتجربة شعرية غير منصاعة للثوابت والمحـددات، منتهزا كل الممكنات للنفـاذ صوب مغامرة كتابيـة جديدة. ويبحث على الدوام في ما ينفعـه لتخليق نص جمالي متمرد على المألوف باتجاه الغرائبي والقصي. وقد أفاد كثيرا من تقنية الاسـتعارة، وذلك لأنسنة الأشـياء، كي يمنحها حياة أخرى تمكنها من الحراك في المشـهد الشـعري للنص. إننا نواجه شـاعرا جادا، يمتلك تجربة شعرية تكتنز على أسباب نضجها وتوهجها، لما تتحلى به من مزايا على مسـتوى الأداء الكتابي والكفاءة الاتصالية. وهـذا يفـضي بنـا للقـول: أن الشـاعر(قوباد جلي زادة) كان ماهـرا في إنتاج نص شـعري واخز ولمّاح ومربك لأفق التلقي، كونه نجح في عـرض مفاتن النـص، بزي جمالي مثير للدهشـة ومحرض لحسن قراءة وتعددية تأويل. كما أنه أسطر نصّه وفق قناع جمالي وبتنويعات كتابية مبتعدا عن المكـرر صوب الجديد وذلك بجرأة تطلع وشسـاعة رؤية وثراء منظومة اتصالية.

الهوامش

١- انظر(الصورة في القصيـدة العربية المعاصرة) د. نعيم اليـافي/ مجلة الموقف الأدبي/ العدد٢٥٥-٢٦٥/ دمشق ١٩٩٢/ ص٢٦.

دراسات	ملف العدد	القصة	الشعر	كتاب في المختبر النقدي	أطياف	تشكيل
٤	٧٢	١٤١	١٤٩	١٦١	١٩٦	٢١٤

مظاهر الانتماء في شعر الجواهري ١-٢

احمد الصعب*

أ- الحنين الوطني

بين لفظتي الوطن والحنين تقارب شديد، وارتباط وثيق، فقد نص اللغويون قديماً على أن حنين الإبل يعني نزوعها إلى أوطانها وأولادها، وكذلك حنين الإنسان. وقد قال الجاحظ، مصوراً هذه العاطفة الفطرية نحو الوطن: (إني فاوضت بعض من انتقل من الملوك في ذكر الديار، والنزوع إلى الأوطان، فسمعته يذكر أنه اغترب من بلد إلى آخر، أمهد من وطنه، وأعمر من مكانه، واخصب من جنانه، ولم يزل عظيم الشأن، جليل السلطان.. فكان إذ ذكر التربة والوطن، حنَّ إليه حنين الإبل إلى أعطانها). على حد تعبير الجواهري في قصيدة ((أطياف وأشباح)) ١٩٦٧

وَلَكِنْ تُرْبَةٌ تَجْفُو وتحْلُو كَمَا حَنَتِ المَعَاطِنُ للنِّيَاقِ

والحنين إلى الوطن قديم في الشعر العربي، عبر فيه الشعراء عن تعلقهم بالأرض والأهل والذكريات، كما أفصح عن النزوع الفطري إلى الجماعة وحب الوطن وتقديسه، كقول ابن الرومي:

وحبَّبَ أوطان الرجالِ إليهم مَآرِبُ قضَّاها الشَّبَابُ هُنالِكَا

وهذا الشاعر ((مالك بن الريب))، وهو يحتضر في مدينة ((مرو)) على بعد من أهله في وادي ((الغضى)) يحنُّ إلى أهله وذويه:

فليتَ الغَضَى لَمْ يَقْطَعِ الرَّكْبُ عَرْضَهُ وليتَ الغَضَى مَاشَى الرِّكَابَ لَياليا
لَقَدْ كَانَ في أهلِ الغَضَى لو دنَا الغَضَى مَزارٌ ولكنَّ الغَضَى لَيس دَانِيَا

إن إلحاح الشاعر على كلمة (الغضى) يدل على حرقة الحنين التي تعصف بقلبه ساعة الموت، أما الحنين إلى الوطن -حديثاً- فهو ممزوج بالحسرة والألم لرؤية الوطن العزيز مكبلاً بالظلم، مثقلاً بالمصائب، مباحاً

لكل غريب، وفي هذا النوع من الحنين إلى الأوطان يدعو فيه الشـاعر إلى الوحدة الوطنية، وإلى البعد عن التفـكك والوقـوف صفاً واحداً في النضال، حتـى يقضي على بذور التفرقة الطائفية وعلى الاسـتعمار وهو يستغل الوطن.

وفي هـذا الاتجاة تؤكد الباحثه عزيزه مريدن: أعمق عاطفة وأبعد أثراً في النفس وأكثر دقة الوطـن والأمل الكبـير في أن يكون متحرر، الوطنية الصادقة).

وقد اتضحت الوطنية، وتحددت الظلـم والاسـتبداد يسـيطران المسـتعمر بينهـا ووضـع لها وجعلها منفصلاً بعضها عن يتضـح في النفوس، ويتأجج أن تفجـر غضبـه في وجه على الطاغين. وهذا ما أشار إليه في مقدمة ديوانه: (الشعر الوطني آخر، وأقرب ما يكون إلى الدرس الحـوادث التـي أطلقته، ولكن إذ يتحقـق أن هـذا اللون من كل ظـرف تتعرض البلاد فيه إلى أو حوادث ثورية، فيكون الشـعر الـذي يدفـع إلى العمـل، والأداة واللسان الناطق المعبر).

وكثيراً مـا اقترن الوطـن بالأرض ذلك مما يخلـق في المرء ذكريات وتزداد رسوخاً وعمقاً كلما تقدمت به السن، حتى إذا اضطرته الظروف أن يرحل عن وطنه، استيقظت هذه الذكريات في نفسه، فملأته حنيناً وشوقاً.

وظهر نوعان من الحنيين إلى الوطن في الشـعر الحديث: نوع يمثل الجانب الانفعالي الرومانسي ونوع آخر أن هذا النوع من الشعر الممزوج بالحنين، يصبح وتحديـداً، لأنه يرتبط بالحـب العميق لأرض يخيم عليـه الأمن والاسـتقرار، وتلك هي معالمها في عصرنـا الحاضر، منذ بدأ على البـلاد العربية، ومنذ أن فرق الحـدود الجغرافيـة المصطنعة، بعض، فبدأ الشـعور الوطني في الصـدور، ثـم مـا لبـث المسـتعمرين، وثـورة الشاعر شكر الله الجر أدنى للغناء من أي شعر والعَفَـاء، لأنـه ابـن هو نفسه يعدل عنه، الشـعر لا بد منه في هزاتٍ اسـتعمارية، الوطني الموج الهادر لتي تحثُّ على النضال، والـتراب والمولـد وغير عزيـزة عليه تـتردد أصداؤها في نفسـه،

يجســد ملامح الوطنية كالدعــوة إلى الإصلاح، وذم الطائفية والنزاعــات العرقية، كذلك الفخر بالأمجاد للتثوير والتحريض، عن طريق ربط الماضي بالحاضر لإثارته، أضف إلى هــذا محاربة الدعوات الإقليمية، والدعوة إلى الوحدة العربية الشــاملة، والتطلع إلى الأمم المتقدمــة، فضلاً عن تمجيد الشــهداء، وإعلاء الشهادة.

وإذا كان شعراء المهجر قد تغنوا بأوطانهم، مدفوعين بالحنين والشــوق، فإن الجواهــري حمل معه أزمة الوطن، واحتفظ بالتراكمات النفسية والسياسية من الصراعات الطويلة التي خاضها، فلم تنسه ((براغ)) وجمالها الذكرى الباقية للوثبة، ولم تغرب عن ذاكرته عذاب رفيقه الســجين ((محمد صالح بحر العلوم)) وهو في ((نقرة السلمان))(*).

يا أبا ناظمٍ وسجنُكَ سجني
وأنا منكَ مثلما أنتَ منِّي
أنا عرق في جسمك النابضِ الحيِّ
وملحٌ من عقلكَ المستضنِّ
يا أبا ناظمٍ ونحن حداةَ الـ
جيلِ نهديه دربَهُ ونغنِّي
أشداةٌ مشردونَ بلا وكـ
ـنٍ وخرس الطيور تأوي لوكُنِ
أفنحن المزعزعون عن التر
بةِ تُسقى دماؤنا كُلَّ قَرْنِ؟

كذلك لم يفارقه شــبح دمشق، ولا جمال بيروت، ولم تصرفه الموسيقى الجيكية في براغ عن صوت المدافع، وهي تعبر ســيناء نحــو إيلات، فيرحــب بالخطوب الخلاقة، قبل أن تتحول إلى نكسة حزيران ١٩٦٧:

دَعِ الطَّوارِقَ كالأتُّونِ تَحْتَدِمُ
وَخَلِّهَا كَحبيكِ النَّسْجِ تَلْتَحِمُ
قالوا أتَتْ أزْمَةٌ جُلَّى فَقُلْتُ لَهُمْ
أهْلاً وسَهْلاً فَنِعْمَ الطَّارِقُ الأزَمُ
ويَا دِمشْقُ سَلامٌ كلَّمَا سَجَعَتْ
فِي الغُوطَتَيْنِ هَتُوفٌ شَفَها نَغَمُ
يا جَبْهَةَ المَجْدِ يا قلباً ويَا رِئَةً
في صَدْرِ كُلِّ عريبٍ ما بِهِ سَقَمُ
لا بُدَّ يَومُك آتٍ يَوْمَ تُرْدِفُهُ
في عَالَمٍ غَيْرِ هَذا العَالَمِ القِيَمُ

لقــد اخترقــت غربة الشــاعر عــالم المنفى، وحــدود الوطن، واســتقرت في أزمــة العراق، وحين يناجي دجلة، ويشــتكيه لأنه غريب مثله، وقد غدا بطلاً في الحرب والســلام، في قصيدة ((دجلة الخير)) ١٩٦٢:

يا سَكْتَةَ المَوْتِ يا إعصارَ زَوْبَعَةٍ
يَا خِنْجَرَ الغَدْرِ يا أغْصَانَ زَيْتُونِ
يا دِجْلَةَ الخَيْرِ ما يُغْلِيكِ مِنْ حَنَقٍ
يُغْلِي فُؤادِي وَمَا يُشْجِيكِ يُشْجِينِي

والحنين إلى الوطن في شــعر الجواهــري ليس حنيناً منقطعاً إلى المــكان، ولا تعلقاً بالأهــل والذكريات، بــل هو ممزوج بالألم والعنــف والحقد على الواقع، وكأنَّ المنفى أضحى منطلق النضال على بعد الشــقة بينهما، إذ قــال في قصيدة ((أطياف وأشــباح)) من بريد الغربة عام ١٩٦٧:

سَهِرْتُ وَطَالَ شَوْقِي للعِرَاقِ

وَهَلْ يَدْنُو بَعيدٌ باشْتِياقِ
وَمَا لَيْلي هُنَا أَرَقٌ لَدِيغٌ
ولا لَيْلِي هُنَاكَ بِسحْرٍ رَاقِ
وَلَكنْ تُرْبَةٌ تَجْفُو وَتَحْنُو
كَمَا حَنَتِ المَعَاطِنُ للنِيَاقِ

ثم عبر الشاعر عن أزمته من خلال مصدرين متلازمين هما: الحنين إلى الوطن، والانتماء إلية، (وإني ما غنيت الوطن بحرارة وعمق إلا في براغ، ومن هذه الملازمة العفوية تنطلق مقارعة الرجعية والاستعمار).

وقد قيل: (إن الأشياء تكتسب جمالها، أو تفقده من خلال ارتباطها بالأرض..). فالأنهار والأشجار والأماكن كالساحات والشوارع رموز قد تحمل دلالات تاريخية، بوصفها بؤرة النضال للشعب ضد الاستعمار من جهة، وتؤصل لرفض الأرض للمحتل).

يا نازِحَ الدَّارِ ناغِ العودَ ثانيةً
وجُسَّ أوتارَهُ بالرِّفقِ واللينِ
وكَانَ سَاحُكِ مِنْ سَاحِي إذا نَزَلَتْ
بِهِ الشَّدائِدُ أُقرِيهِ ويُقرِينِي
يا أمَّ بَغْدَاد مِنْ ظَرْفٍ ومِنْ غَنَجٍ
مَشَى التُّبَغْدُدِ حَتَّى في الدَّهَاقِينِ
يا مُسْتَجمَّ ((النُّواسيّ)) الَّذي لَبِسَتْ
بِهِ الحَضَارةُ ثَوْباً وَشْيَ هَارونِ

وإذا حنَّ الشاعر إلى العراق، وهو في إيران عام ١٩٢٦:

هَبَّ النَّسِيمُ فهبَّتِ الأشْوَاقُ
وَهَفَا إليكُم قَلْبُهُ الخَفَّاقُ
مَا شَوْقُ أهْلِ الشَّوقِ في عُرْفِ الهَوى
نُكْرٌ فَقَدْ خُلِقُوا هُمُ عُشَّاقُ

طار شوقاً إلى ربوع الوطن، وهو في براغ عام ١٩٦٢ في قصيدة ((دجلة الخير)):

يَا دِجْلَةَ الخَيْرِ يا نَبْعاً أُفارِقُهُ
عَلَى الكَراهَةِ بَيْنَ الحَينِ والحينِ
وَدَدْتُ ذاكَ الشِّراعَ الرِّخْصَ لو كَفَنِي
يُحاكُ مِنْهُ غَدَاةَ البَيْنِ يَطوينِي

ويوم حطَّ الرحال في العراق، واغتسل بأريج الأرض، أحسَّ بنشوة اللقاء، بعد طول غياب، وتداعت له صور مشحونة بألم الغربة والفراق.

في قصيدة ((أرح ركابك)) عام ١٩٦٩:

أَرِحْ رِكَابَكَ مِنْ أيْنٍ ومَنْ عَثَرِ
كَفَاكَ جِيلانِ مَحْمُولاً عَلَى خَطَرِ
كَفَاكَ مُوحِشُ دَرْبٍ رُحْتَ تَقْطَعُهُ
كَأنَّ مُغْبَرَّهُ لَيْلٌ بِلا سَحَرِ
ويا أَخَا الطَّيْرِ في وِرْدٍ وفِي صَدَرٍ
في كُلِّ يَوْمٍ لَهُ عُشٌّ عَلَى شَجَرِ
عُريانَ يَحْمِلُ مِنْقَاراً وأجْنِحَةً
أخَفَّ مَا لَمَّ مِنْ زَادٍ أخُو سَفَرِ
خَفِّضْ جَنَاحَيْكَ لا تَهْزَأْ بِعَاصِفَةٍ
طَوَى لَها النِّسْرُ كَشْحَيْهِ فَلَمْ يَطِرِ

الهجرة عن الوطن والعودة إليه سهم يتحرك في اتجاهين متعاكسين، ولكن من منطلق واحد: هو الوطن، ونحو هدف واحد هو التماهي به، ذلك أن الغربة عن الأرض سبيل إلى الانتماء على المستوى

النفــسي والاجتماعي، حتى ليبــدو الوطن في صورة الرافديــن، كــما في قصيدة (كما يســتكلب الذيب) ١٩٣٥:

مُسَهَّدِينَ عَلَى مَجْدِي وَنِسْبَتُهُ
كَمَا تُسَجَّلُ للنَّهْرِ المَنَاسِيبُ
يَبْقَى القَصِيدُ لَظَىً والأرضُ مُشْرَبَةٌ
دَمَاً وتُذْري مَعَ الرِّيحِ الأكاذِيبُ

والانتماء الحقيقي هــو الالتصاق بالأرض، مهما كان حجــم المعانــاة، وفي النهايــة لا يبقــى في الواد غير حجارته كما يقال.

ألا شُعْلَةٌ مِنْ هَذِهِ الرُّوحِ تَنْجَلي
عَلَى وَطَنٍ ريَّانَ بِالذُّلِّ مُفْعَمِ

ولــو خُــيّر الجواهري بــين المنفى والوطــن، لاختار العراق، وإن بغى عليه الباغون، لأنه ملاذه، وفردوسه الموعود:

أرعَدَ الوَطَنُ الغَالي وقَدْ ثَقُلَتْ
عَلَيْهِ مِمَّا جَنَى الجَانُونَ أوْزَارُ

فالأصالة والارتباط بالمــاضي ليس معناه التماثل، بل التمايز والجدل مع الحاضر. ومن هنا يصبح الانخراط في هموم الأمة انتــماءً فعلياً، وعندئذٍ يتحول الحنين إلى موقف واعٍ.

أما صورة الوطن في شــعر الجواهري فهي مثيرة، يتراءى من خلالها مشــاهد درامية متوترة، تستعيد أزمة النظام الحاكم، وتعرض أطراف الصراع على نحو مثير، حيث الدماء تظل عن الثأر تســتفهم، وطلائع الأمة تناهض العملاء في ميادين الفكر والنضال، كما في قصيدة (أرح ركابك) عام ١٩٦٩:

يَا صُورَةَ الوَطَنِ المُهْدِيكَ مَعْرِضُهُ
أَشْجَى وأبْهَجَ مَا فِيهِ مِنَ الصُّوَرِ
غُيومَهُ وانْبِلاجَ الشَّمسِ والقَمَرِ
وقَيْظَهُ وانثلاجَ الليلِ والسَّحَرِ
وَمَا يُثِيرُ الدَّمُ الغَافي بِتُرْبَتِهِ
مِنْ صَحْوَةِ الحِقْدِ، أوْ مِنْ غَفْوَةِ الحَذَرِ
والعَبْقَرِيَّاتُ لَمْ تَنْهَضْ وَلَمْ تُثَرِ
والتَّضْحِياتُ تَوالَى عَنْ دَمٍ هَدَرِ
والنَّاذِرِينَ نُفُوساً كُلُّهَا ثَمَرٌ
والنَّاهِزِينَ لِمَا يُجْنَى مِنَ الثَّمَرِ

كما يســتعيد ذكريات الماضي، ملونــة بعبق الأرض والــتراث، بحثاً عــن جماليــات المــكان، ويحنُّ إلى التاريخ، ممثــلاً بأجداده المنــاذرة، وإلى الآثار التي ظلت شاهدة لهم، كقصر النعمان:

ويَا مَلاعِبَ أتْرابِي بِمُنْعَطَفٍ
مِنَ الفُراتِ إلى كُوفانَ فالجزرِ
فالجِسْرُ عَنْ جَانبيْهِ خَفْقُ أشْرِعَةٍ
رَفَّافَةٍ في أَعَالي الجَوِّ كالطُّرَرِ
إلى الخَوَرْنَقِ بَاقٍ مِنْ مَساحِبِهِ
مِنِ ابْنِ مَاءِ السَّما ما جَرَّ مِنْ أُزُرِ
تِلْكُمْ ((شَقائِقُهُ)) لَمْ تَألُ نَاشِرَةٌ
للآنَ يُطْرِبُ سَمْعِي في شَواطِئِهِ
نَوافِجَ المِسْكِ فَضَّتْها يَدُ المَطَرِ
صَدْحُ الحَمَامِ وَثغْيُ الشَّاءِ والبَقَرِ

ثم يســقط على الوطــن صفات البطولــة والتحدي للأعاصــير، ويضفي عليه آيات الســحر والصفاء إزاء

المحن والفواجع:

وأنْتَ يَا مَارِداً يَلْقَى بِهَامَتِهِ
هُوجَ الرِّياحِ وَرِجْلاهُ لَظَى سَقَرِ
يَا سَاحِرَ النَّفْسِ كَالشَّيْطانِ يا وَطَناً
يُهْوى ويُصْفَى عَلَى الوَيْلاتِ والغِيَرِ

كما يمتزج الحنين إلى الوطن بالمعاناة التي لاقاها فيه قبل مغادرته إياه، وهو رغم ذلك -ما يزال متجذراً في تربة الأرض، لم تزده الغربة إلا شوقاً وارتباطاً:

عِفْنا لَها نَاطِحَات الجَوِّ فَارِغَةً
ونَازَعَتْنَا عَلَى ضَحْيانَ مُؤْتَجَرِ
أغَرَتْ بِيَ السَّبْعَةَ الأعوامَ تحسبُها
هُوجُ العواصف تُسْتَعْدَى عَلَى الشَّجَرِ
لَمْ تَدْرِ أنَّ جُذُوري غَيْرُ خَائِسَةٍ
كالجَذْرِ مِنْهَا، ولا عُودِي بِذِي خَوَرِ
وشَرَّدَتْنِي كَأنَّ لَمْ يَجْرِ مُنْقَلَبٌ
بالنَّاسِ والفُلكِ الدَّوَّارِ لَمْ يَدُرِ

ويتماهى مع دجلة في جو رومانسي حاد، مشيراً إلى آلام الغربة والتشرد مشيراً إلى ساحة الصراع، وحالات المد والجزر.

يا دِجْلَةَ الخَيْرِ أنَا بَعْضُ مَنْ عَصَرَتْ
كَفُّ لَوَى مِعْصَمَيْها أيُّ مُعْتَصِرِ
قَذْفَ الحَصَاةِ رَمَتْنا عَنْكِ جَائِحَةٌ
نَقيضَ جَرْيِكَ في مَدٍّ وفي جَزَرِ

فالحنين -هنا- ليس فيضاً عاطفياً، وإنما هو إعادة إنتاج الأزمة، وممارسة فعل التمرد على المستوى التخييلي، وبهذا يصبح الحنين إلى الوطن في شعر الجواهري جزءاً من مواجهة السلطة -على بعد المسافة بينهما.

ورغم أنه عايش الحياة الأدبية والثقافية في براغ، إلا أنه ظل مشدوداً إلى تلك الجذور، بل مستغرقاً في البيئة الأولى، ومتحرقاً إليها، مملوءاً بالحيرة والشك والأسئلة والضعف الإنساني، موظفاً كل ذلك في إبداعه، وكأنه يعيش في صميم الوطن، مع أنه كان مغترباً وهو في وطنه، على حد تعبيره: (الوطن معي... وإني ما نفيت الوطن حتى الآن من حياتي). فهو الحاضر الغائب في وطنه، والمهاجر عن بلده ولكنه في وجدانه وذاكرته:

أَفَنَحْنُ المُظْعَنُونَ عَنْ الرَّبْـ
ـعِ ونَحْنُ الحُمَاةُ فِيهِ لِظَعْنِ؟

ورغم مأساته فهو يُكنُّ لوطنه الحب والعرفان، لأنه صاغه شاعراً غضوباً، يحمي حماه، ويدافع عن مبادئه:

حَبَانِي العِرَاقُ السَّمْحُ أحْسَنَ مَا حَبَا
بِهِ شَاعِراً لِلْحَقِّ والعَدْلِ داعِيَا

ثم يأسف لهذه الجياع التي لم تترك لها الأوغاد ضرعاً:

أُحَاسِبُ نَفْسِي كَيْفَ ألْفَتْ يَبيسَةً
ضُرُوعاً سَقَتْ وَغْداً وغِرَّاً وجَافِيَا
وعَمَّا أفَادَتْ مِنْ بِلادٍ تَكالَبَتْ
عَلَى الغُنْمِ وارْتَدَّت سِبَاعاً ضَوَارِيَا

كما يلامس دجلة، فيجد فيه النور في ليل الغربة، ويناغيه بعد العودة من المنفى، حاملاً هموم الوطن وجراحه، فقد طاردته دجلة الخير، وتفجرت أمواجها حروفاً لاهثة، كانت تنطلق بمحض مشيئتها، وتتفجر بقوة ذاتها، لتعبر عن واقع مرير على حد قوله:

يَا دِجْلَةَ الخَيْرِ مَا هَانَتْ مَطَامِحُنا
بِهِ مَجارِيكِ مِنْ فَوْقٍ إلى دُونِ

كَما وَهِمْنَا ولَمْ نُصْدُقْك ما الخَبَرِ*
أدْري بِأنَّكِ مِنْ ألفٍ مَضَتْ هَدَراً

حَمَلْتُ هَمَّكَ في جَنْبَي أصْهَرُهُ
للآنَ تَهْزِينَ مِنْ حُكْمِ السَّلاطِينِ

في لاعِجٍ بِوَقيدِ الشوقِ مُنْصَهِرِ
تَهْزِينَ مِنْ خِصْبِ جنَّاتٍ مُنَشَّرَةٍ

وكُنْتَ نُورِيَ في لَيْلِي وغُرْبَتِهِ
عَلَى الضِّفَافِ ومِنْ بُؤسِ المَلايين

حَتَّى كَأنَّ النُّجُومَ الزُّرْقَ لَمْ تُنِرِ
أدري على أيِّ قيثارٍ قدْ انْفَجَرَتْ

عَوْدٌ إلَيْكَ عَلَى بَدء وقَدْ قَرُبَتْ
أنغامُك السُّمْر عن أنَّاتِ محزونِ

مَسافَةُ البَدْءِ مِنْ عَوْدٍ إلَى الحُفَرِ
وحين خيم السلام على ربوع كردستان، غنى الشاعر

عَوْدٌ إلَيْكَ بِأقْدامٍ موَطَّأةٍ
وطنه، واستبشر خيراً، بعدما نال الشعب الكردي

عَلَى دُروبٍ جِراحِي فَوْقَها أَثَرِي
حكمه الذاتي في قصيدة (طيف تحدرّ)، وقد نظمت

تَبَنَّتِ الدَّمَ مِنْ رُوحِي ومِنْ بَدَني
بمناسبة صدور بيان عام ١٩٧٠ بإحلال السلام في

واسْتلَّتِ الضَّوْءَ مِنْ لَيْلي ومِنْ قَمَرِي
ربوع كردستان وإقرار الحقوق القومية للشعب

لقد عبر الجواهري عن حنينه إلى الوطن من خلال
الكردي في العراق، وفي المقدمة منها الحكم الذاتي.

النهر بلغة استجابت -على نحو خاص- للعاطفة
طَيْفٌ تَحَدَّرَ مِنْ وراءِ حِجَابِ

والمناخ النفسي، فاحتوت الأحاسيس والمشاعر احتواء
غَضِرَ * التَّرائِبِ مُثقلَ الأهْدابِ

متموجاً تموج الانفعالات المختلفة. وإن هذا الامتزاج
ومشى السَّلامُ مُرِفْرِفَاً بِجَناحِهِ

بين الشاعر والنهر، يعكس الانتماء إلى الأرض، كما
بِذُرَى حَمامَاتٍ لَهُ أسْرابِ

يوحي بالإشراق والتجدد، فهو يختار من الطبيعة ما
وسَلِمْتَ يا وَطَناً تَكَفَّلَ جَيئَتِي

يثير عواطفه وهمومه، ويتماهى معها، نفياً للزمن،
وأَعَدَّ زَاكِيَ تُربِهِ لإيابي

زمن الظلم، وقطيعة مع المكان، مكان الذل، وبهذا
أغْلَى أمانِيَّ التِحَامُ صُفُوفِهِ

يتخذ الحنين مضمونه، لأن الوطن الذي يحلم به
ونَقَاءُ وَحْدَتِهِ أَعَزُّ طِلابي

الشاعر، وطن الحرية والغد المشرق.
ومن ساعة الصفو تأتي ساعة الكدر، فقد كانت

لذلك لم يكن حنين الشاعر للمكان رومانسياً فحسب،
تجربة المنفى لدى الشاعر حنيناً منقطعاً إلى الوطن،

بل كان وطنياً مسكوناً بألم التشرد والضياع والقلق
ولا سيما في السنين الأولى، حيث كان على تماس

والغيرة على مصير البلاد، كما أنه مسكون بالتمرد
مع الأحداث التي تجري في العراق والعالم العربي،

والغضب على الحكام الطغاة:
يرصدها بالحماس نفسه كما كان في الوطن، بل ربما

يا دِجْلَةَ الخَيْرِ أدْري بِالَّذي طَفَحَتْ
أشدُّ وأعمق، فها هو يشخص حالته وهو في براغ عبر

حواره مع
«دجلة الخير» ١٩٦٢:

لَوْ تَعْلَمينَ بِأَطْيافِي وَوَحْشَتِها
وَدِدْتِ مِثْلي لَوَ أنَّ النَّوْمَ يَجْفُوني
أَجُسُّ يَقْظَانَ أطْرافِي أُعالجُهَا
مِمَّا تَحَرَّقْتُ في نَوْمِي بِأُتُّونِ
وأَلْمَسُ الجُدُرَ الدَّكْنَاءَ تُخْبِرُني
أنْ لَسْتُ في مَهْمَهٍ بالغِيل مَسْكُونِ
لَمْ أقْوَ صَبْراً عَلَى شَجْوٍ يُرمِّضُنِي
حَرَّان في قَفَصِ الأضْلاعِ مَسْجُونِ

ب - الأصالة والتراث

انتماء الجواهري إلى الوطن أصيل، تغذيه نزعته القومية وفطرته السليمة، فهو منتسب إلى أمة، فكراً، ولساناً، وحضارة من غير تعصب أو انغلاق.

وإذا كانت الأصالة هي الرؤية المعاصرة للتراث، فإن الجواهري لم يتعامل مع هذا التراث كمادة خام، وإنما تفاعل معه كحركة مستمرة، تساهم في إنارة الحاضر وتفعيله، قصد مواجهة الوضع الراهن المتردي وتجاوزه. ومن هنا تكتسب دعوة الشاعر مشروعية المعاصرة. ولهذا قد تطغى في شعره -أحياناً- الذاكرة والذائقة الشعرية القديمة على مخيلته المتشابكة مع الخبرات الجديدة لواقعه وعصره، وقد تتعانق في ثنائية متوترة، كما في قصيدة (المستنصرية) ١٩٦٠، مخاطباً عبد الكريم قاسم بمناسبة افتتاح المعهد الذي أصبح فيما بعد متحفاً:

أعِدْ مَجْدَ بغْدَادَ تُعِدْ مَجْدَ أمَّةٍ
بِهِ الكَوْنُ يُزهَى والحَضَارات تَعْجَبُ
وأَرْجِعْ لهَا في شَمْسِ تَمُّوزَ حِقْبَةً
إذا الشمسُ عَنْ أمْصارِها ليسَ تَغْرُبُ

وإذا كان التراث -في نظر بعضهم- جزءاً من الأصالة وليس كُلَّها. ولأن المعاصرة والأصالة لا يمكن النظر إليهما إلا في وحدة جدلية، فإن من الضروري تصور التجديد عبر هذه الضوابط.

فالجواهري -من هذا المنظور- استوحى من الموروث الأدبي مواقف مشحونة بعبق الماضي في أسمى تجلياته، ولكن من باب الإعجاب والاختيار.

وفي هذا الصدد يشير أحد الباحثين إلى (أن المساهمة في عملية التأصيل والتغيير يُولِّدُ بالضرورة الانحياز لكلِّ الجوانبِ التي تسهم في تصعيد هذه العملية، لتعميق وعينا بالحاضر والانتماء إليه لأن العمل الإبداعيَّ ليسَ تقنيةً بحتةً، ولا نزعة تراثيةً انتقائيةً).

والجواهري -من هذه الناحية- نظر إلى التراث كوحدات ثقافية متعددة، في حين أن النظرة المركزية للتراث ترفض تجزئة الأعمال الإنسانية، وتمزقها إلى مجموعات، وهذه مسألة ضرورية لتأكيد ملامح جمالية وقيم اجتماعية مشتركة. بوصف العمل الإبداعي إحساساً شاملاً لحضورنا. كما أن الفعل الثقافي الناضج لا يمكن أن يُؤسَّسَ على مضمونٍ تقليديٍّ متخلف، والعكس هو الصحيح أيضاً.

ويعد الجواهري -من هذه الوجهة- نموذج الأديب الثائر على جمود التقاليد الذي يحاول أن يعيش عصره، وأن يخلق رؤيته الخاصة، ومن ثم فلا بد أن يعزز انتماءه بقدر من أصالة تراثه، إثباتاً لذاتيته في مواجهة الواقع المتأزم، وهنا يكون حامل دعوة

جديـدة تصطـدم بالمحافظة والتزمـت. ولكنه من ناحية أخرى يحاول أن يعيش في عالم أكثر إنسـانيةً، ويشـعر أنه أكثرُ صدقاً مع نفسـه ومجتمعه وأمته التي ينتمي إليها، ومع العالم الكبير الذي يرجع إليه، وهنا تكون أصالته محافظة على تراثه، ويؤكد بعضم هذه الحقيقة بقوله: (نقيضان يعيش بينهما الأديب المعاصر، فكيف يوفق بينهـما لتكون الأصالة طابعاً متسقاً تلتحمُ فيه قيم الجماعة بقيم الفرد، وخصائص القديم بخصائص الجديد، وهذا هو إشـكال الثقافة العربية المعـاصرة). والجواهري من الذين وفقوا في حل هذا الإشكال من أدباء الجيل الماضي.

فهو حين يثور على القديم وينكره، إنَّما ينكر الساقطَ منه، وحين يسـتعيدُ القديم ويتمثله، إنما يتعهد منه ما يراه جديراً بالبقاء، لأنه يؤمن بالتجديد والتطور. فهو -مثـلاً- حين انتقـد المعارضين لتعليـم المرأة، وقف بجرأة وتحدٍّ تجاههم، وحظي على تأييد الملك والمتنورين في عصره:

حيث قال:

تَحكَّمَ باسْمِ الدِّينِ كُلُّ مُذَمَّمٍ
ومُرْتكَبٍ حَفَّتْ بِهِ الشُّبُهاتُ
فَهَلْ قَضَتِ الأديان أنْ لا تُذيعَها
عَلَى النَّاس إلاَّ هَذِهِ النَّكِراتُ

ثـم عـاد إلى حريـة المرأة وممارسـة حقها في التعليم، انطلاقاً من مبدأ المساواة بين الرجل والمرأة، كما في قصيدة «عَلِّموها» عام ١٩٢٩:

عَلِّمُوهَا وأوْسِعُوها مِنَ التَّهْـ
ـذيبِ يُوسِعُ النُّفُوسَ اقْتِدارا
إنَّكُمْ باحتقارِكُم لِنسَاءِ الـ
ـيْومِ أوْسَعْتُمْ الرِّجَالَ احْتِقَارا

كـما ربط بين الجهل والتخلف والاسـتعمار، فهاجم قادة التعصب والجمود:

قَادةٌ للجُمُودِ والجَهْلِ في الشَّرْ
قِ عَلَى الشَّعْبِ تَنْصُرُ اسْتِعْمارا
لَوْ بِكَفِّي أوْسَعْتُ دُورَ المُحاميـ
ـنَ عَنِ المَرْأَةِ الجَهُولِ دَمارا
إنَّ بَيْنَ الضُّلُوعِ مِمَّا اسْتَغَـ
ـلُّوهُ بِتَضْلِيلِهِمْ قُلُوباً حِرَارا
حَاكِمٌ مُطْلَقٌ يَكوُنُ بِمَا يَعْـ
ـرِفُ مِنْ خَيْرِ شَعْبِهِ مُخْتارا

والأصالـة في شـعر الجواهري هي الواقـع بكل ما يشـتمل عليه من عناصر ومن بينها التراث، والواقع هنـا، هو الوعي بحاضر الأمة والانتماء إليه، كخلفية فكرية وممارسة يومية للحياة، وبذلك تكون الأصالة مقابلة لرفض الجوانب السلبية في الماضي والتي تشكل موقفاً مضاداً لهذا الواقع. وفي هذا المجال يقول غالي شكري: (إن إدراكَ الواقع من خلال استخدام المنهج العلمي في التفكير هو الذي سـيحدد موقفنا -نحنُ المعاصرين- من التراث، تراثِنا وتراثِ غيرنا، وسـوف نكشـف أن كل تراث في مختلف العصور -حتى ما يسـمى بالشعبي منه- كان يجسـد أحلاماً متناقضة بعضهـا يعبر عن وجدان المقهوريـن وبعضها الآخر يعبر عن وجدان قاهـر بهم، والعزل والتصنيف من المهـام الأولية الواجبة على أن تتلوها مباشرة عمليةُ التقييم التحليلي الأمين والبعيد عن الأهواء العارضة،

وأخيراً تجـيء أقـدس الواجبات وهي ترشـح أكثر عناصر التراث قدرةً على الإسهام في تغيير واقعنا). والجواهري -من هذا المنظـور- كان في حالة صراع وجدل متواصل، وفي حالة ارتباط مع الماضي، (إذ أن التراث في شعره -امتداد تاريخي وسياسي، فالحضارة التـي احتضنتها بغداد هي حضارة «كليب» وتغلب والمثنى وخالد وسـيف دولته المأمول «عبد الكريم قاسـم» وأن هؤلاء الفرسان تمتد ساحاتهم على أرض واحدة تضم الرافدين والخليج وربى الشـام ويثرب، ومـن هنا يصبح التراث نقطة انطلاق للتغيير، وليس مصدراً للشعر)( ). إذ يقول:

أَعِدْ مَجْدَ بَغْدادَ وَمْجَدُكَ أغْلَبُ
وَجدِّد لهَا عَهْداً وعَهْدُك أطْيَبُ
عُمومَتُها فِينا كُلَيْبٌ وَوائِلٌ
وأَخْوالُها مِنَّا إيادٌ وتَغْلِبُ
كَأَنَّكَ أهْدَاكَ المثنَّى وَخالِدٌ
حُسَامَيْهُما والأصغريُّ المُهَلَّبُ
لَها بالفُراتِ السَّمْحِ حِضْنٌ يَلُفُّها
وعِنْدَ الجبالِ الشُّمِّ خَضْراءُ منكَبُ
يَمُدُّ الخَليجُ الرَّافديْنِ وَبحْرُهُ
وَبرُّ الشَّآمِ الكُوفتيْن وَيَثْرِبُ

ثـم يعبر عن انتمائه إلى الحضـارة العربية، وتأثيرها على الحضارات الأخرى في مرحلة التصاعد والازدهار كقوله:

هُنَا انْسَابَتِ الدُّنْيا ورَاحَتْ عُصَارَةٌ
مِنَ الفِكْرِ في كَأْسٍ مِنَ الضَّادِ تُشْرَبُ
وَأَضْفَى عَلَى شَرْقٍ وَغَرْبٍ صِباغَهُ
سَنَى شَفَقٍ في دِجْلَةٍ يتَذَوَّبُ

كـما يشـير إلى أفول شـمس الحضارة عـن الشرق، وبزوغها عند الغرب في دورة التاريخ:

وفي أمسِ كانَ الشَّرْقُ للنُّورِ مَطْلِعاً
فَحَوَّلَهُ عَنْهُ إلى الغَرْبِ مَغْرِبُ
وهَا هِيَ نَحْوَ الشَّرْقِ تَلْوِي رِقابَها
شُمُوسٌ عَنِ الغَرْبِ التَّعيسِ تَنَكَّبُ

إن العـودة إلى التاريـخ -ببعديـه الحضـاري والإنساني- يجسد انتمائية الجواهري للوطن والأمة، ويعمق الوعي الثقـافي في أذهان المنتمين إليها، كما يعد وسيلة إعلامية لربط الماضي بالحاضر.

والجواهري شديد الوعي بالتاريخ الحضاري العربي، يرجع إليـه في محطات مهمـة، يوظفها في مواقف وطنيـة وقوميـة، ولا سـيما في الصراع المسـلح بين العرب وأعدائهم من فرس وروم وتتار وصهاينة. وفي شعره إشـارات تاريخية تنبئ عن الاختراق السياسي والعسـكري للوطن العربي في العصور المنصرمة، مما جعل بعض الباحثين يقـول: (إن الاختراق الإمبريالي يشكل في ذاكرة الجواهري ما يشكله الروم في ذاكرة المتنبي).

فها هو يستحضرُ التاريخ في أبرز لحظاته المتوهجة، زمن التراجع والهزيمة، لشحن الحاضر:

لا بُدَّ أنْ يَسْتَرِدَّ الفَتْحَ «خِالِدهُ»
وأنْ يُطِلَّ علَى اليَرْمُوكِ ضَرَّارُ
وَيَوْمُ ذِي قارٍ مَرْجُوعٌ دَمَاً سَرَباً
مَا ظَلَّ يَنْضَحُ في يَحْمُومِهِ القَارُ
عَلَى الخَليجينِ سَفَّاحٌ سَنُدْرِكُهُ

وفي «الجزائر» رَهْنَ الكَفِّ جَزَّارُ
وفي ذُرَى القُدسِ مِسْخٌ شاءَ خَالِقُهُ
أنْ تحتمي بِحِمَى الأقْداسِ أوْضَارُ( )

ولم يتقوقع الجواهري في دائرة الانتماء الحضاري العربي، بل تتسع هذه الدائرة لتشمل بلداناً عديدة من العالم، تناضل في سبيل حريتها وسيادتها على حد تعبيره (إنني فخور بحبي لكل الشعوب) فقد بكيت شهيد العشرين، وحييت قتيل العلمين، وأشدت بمعارك سواستبول وستالينغراد).

ومن هنا، يكون الانتماء إلى الوطن والأمة منطلقاً إلى العالمية والإنسانية. كقوله في قصيدة «إيه شباب الرافدين» عام ١٩٦١.

أعْلَى المَنَاسِبِ والعِرا
قُ أبٌ لَكُمْ زَاكٍ وأمُّ؟

حتى في فترة انفصام الشاعر عن العالم، يبقى المواطن قابعاً في وعيه على حد قوله: (وأنا منقطع عن العالم، لا أرى نفسي إلا والوطن أمامي، يدخل في شعري ويلازمه بشكل عفوي، ومن هذه الملازمة تأتي مقارعة الاستعمار والرجعية).

ولم يكن الانتماء الوطني عند الجواهري ارتباطاً بالمكان والزمان وحسب، بل هو ارتباط بالهوية الثقافية، لهذا كانت مواقفه العنيفة من قضايا الاستعمار والديمقراطية دفاعاً عن الأمن السياسي والاجتماعي للأمة، وإثباتاً للوجود القومي العربي، بل كان تعبيره عن الأزمة القائمة تعبيراً وجودياً عن الأصالة والمعاصرة. ومن هنا كان الشاعر شديد الحساسية لاستعادة الروابط الوثيقة بالتقاليد الأصيلة.

إنها معادلة صعبة جداً، كي يكون الأديب أصيلاً، عليه أن يرتبط بالتراث وفي الوقت ذاته أن يحقق رؤيا جديدة، لأنه لا يمكنه أن يكون عبدَ التراث ولا منفصلاً عنه.

ووشائج الصلة هي الانتماء: أن يرتبط بالتراث كمنطلق للإقلاع، ويتشرب روح المجتمع والعصر، وأيديولوجية الأمة، أي يكون حلقة في سلسلة التطور، فالأصالة تعني الممارسة المخلصة، والمعاناة والتجربة الحية المستمدة.

والجواهري من هذا الجانب شديد الوعي بالتراث القديم، قراءة، واستلهاماً وتحديثاً، فهو استمرار حي متطور للجوانب الأصيلة في الجمالية العربية.

على الصعيد الأدبي، فقد استطاع تحوير بعض الصور الفنية القديمة، وإعادة تشكيلها من جديد، وإدخالها في نسيجه الخاص عن طريق الصهر والصياغة اللغوية، بعد أن اتخذ بعداً منها -على حد تعبير أرسطو- لخلق نوع من التوازن التاريخي بين الجذور الضاربة في أعماق الماضي والفروع الناهضة على سطح الحاضر).

(وليس عيباً أن يضمن شاعر حديث معنى لشاعر قديم، وإنما العيب في طريقة توظيفه)( ).

والجواهري -في مرحلة النضوج- لم يقتبس من الموروث القديم لتوثيق الشعر وتأكيد انتمائه له. بل التحم بهذا القديم من خلال القضايا المطروحة، وذلك بإثارة الأجواء التاريخية وصرف ذهن المتلقي عن القديم إلى عالم جديد فهو -مثلاً- حين وصف

الشاعر المعركة الدائرة بين الروس والألمان في قاعدة «سواستبول»، قال:

يا سُوا سْتبُولُ سَقَاكِ الـ
ـدَّمُ يزكُو لا الغَمَام.

هذه الصورة استقاها من المتنبي -بالتداعي- حين وصف معركة (قلعة الحدث) بين العرب والروم، مشيداً ببطولة سيف الدولة:

سَقَتْها الغَمَامُ الغُرُّ قَبْلَ نُزولِهِ
فَلمَّا دنَا مِنْها سَقتْها الجَمَاجِم

الصورة واحدة، مع اختلاف في الزمان والمكان، لكن الجواهري أخرجها إخراجاً جديداً، بعد أن أضاف إليها صورة أخرى للدم (يزكو) فمنحها دلالة روحية إنسانية وعقائدية. فهو كالصائغ البارع يصهر ويذيب.

وثمة شواهد كثيرة تدل على قدرة الشاعر على المزج بين القديم والجديد. والجمع بين الأصالة والمعاصرة. كما تبرهن على انتمائيته لتراث أمته، لأن الانتماء الحقيقي للهوية هو المحافظة على اللغة والعمل على تفجيرها وتطويرها من خلال الوجدان والوعي الفني. هنا أود أن أستعير عبارة لأرنست فيشر: (المسألة هي ليست تقليد أي أسلوب، بل صهر أشد العناصر تنوعاً في الشكل والتعبير في كيان الفن، كي تصبح كلاً واحداً ذا واقع متمايز بشكل لا متناهي). وإن التمسك النظري الجامد بطرق فنية معينة مهما كانت هو على خلاف مع مهمة تحقيق تركيب اندماجي لنتيجة آلاف عديدة من سنيٍّ التطور البشري وتصوير المضمون في أشكال جديدة.

وعند تحديد ما يؤخذ من التراث يقول: (إننا سنقف أمام خليط متباين من الأشكال والمضامين والقيم الحسية، وإن المشكلة التي تواجهنا لن تكون مسألة انتقاء نمط معين منها... إننا ملزمون بالتعلم منها جميعاً..).

ولئن ارتبطت حياة الجواهري بحياة الجماهير منذ نشأته وحتى رحيله، فإن معايشته لهؤلاء المقهورين لدليل على انتمائه الاجتماعي، لأنَّه من صميم هذا المجتمع، وهو فخور بذلك على حد تصريحه.

وإذا عجزت الضرورة التاريخية أن تفرض نفسها على جيل المشاعر، فقد حققت وجودها الكامل فيه، ونزل إلى معترك النضال، مجسداً انتماءه السياسي والاجتماعي للوطن والأمة والعصر، وذلك من موقع الوعي بالضرورة، على شاكلة قوله، في قصيدة «عيد أول آيار» عام ١٩٥٩:

أنَا عَامِلٌ بالفِكْرِ، أُعْمِلُ مِعْوَلي
في صَخْرَةٍ فأُحيلُها لفُتَاتِ
في الكَفِّ مِطْرَقَتِي أفلُّ بِحَدِّها
أصلابَ أوْغادٍ وهَامَ طُغاةِ

-والتراث خبرة إنسانية معرفية، وبالتالي فهو موجود ما دام الإنسان يبحث عن حلول أفضل لوضعه الاجتماعي والثقافي، هذه الخبرة تتناقض مع اللغة القديمة، لغة الاستهلاك والاجترار)( ). وبهذا المعنى حرص الجواهري على تقدم الأمَّة باستيعاب لغة العصر والحوار مع الأمم والشعوب على وعي الجواهري بالحاضر، وهو التراث المعاصر، لأنه تغيير بمقدار ما يتطابق مع التحولات الاجتماعية التي

تكــون نتيجة التحــولات الاقتصاديــة، وهو كذلك تغيــيري بمقدار ما هو متناقض مع الفكر الســلفي الذي لا زال يستخدم التاريخ لتكريس تخلفنا:

لَوْ أنَّ مَقَاليدَ الجَماهيرِ في يَدِي
سَلَكْتُ بأوْطَانِي سبيلَ التمَرُّدِ
إذنْ عَلِمَتُ أنْ لا حَياةَ لأُمَّةٍ
تُحاوِلُ أن تَحْيا بِغَيْرِ التَّجَدُّدِ
لو الأمْرُ في كفِّي لأَعْلَنْتُ ثَوْرَةً
على كُلِّ رَجْعِيٍّ بأَلفَيْ مُشَرَّدِ

ولذلك يرفض الشاعر الطائفية والعراقية، والعصبية، لأنها تتعارض مــع فعل التغيير، كما تكرس التجزئة، وبالتالي تضعف مــن الانتماء الوطني والقومي، فها هو يؤكد روابط التضامن العربي حيال التحديات، في قصيدة «جبهة المجد» ١٩٧٨؛ التي أنشدها الشاعر في الحفل الضخم الذي أقامته وزارة الثقافة السورية في قاعة «ســينما الحمراء» بدمشق وكان الجواهري قد حــلَّ ضيفاً على الــوزارة المذكــورة بدعوى من الدكتورة»العطار» وزيرة الثقافة:

قالوا «دمشقُ» و «بغدادُ» فقلتُ لهمْ
فَجْرٌ عَلَى الغَدِ مِنْ أمْسَيْهِما انْبَثَقا
يُهدْهِدانِ لسَاناً واحداً، ودَماً
صِنْواً ومعتقداً حُرَّاً ومُنْطَلَقا
فلا رَعَى اللهُ يَوْماً دَسَّ بَيْنَهُما
وَقيعَةً ورَعي يَوْمَيْهُمَا ووَقى
مِنَ العِراقِ من الأرضِ التي ائتلفت
«والشامَ» إلفاً فَمَا مَلاً ولا افْتَرَقا

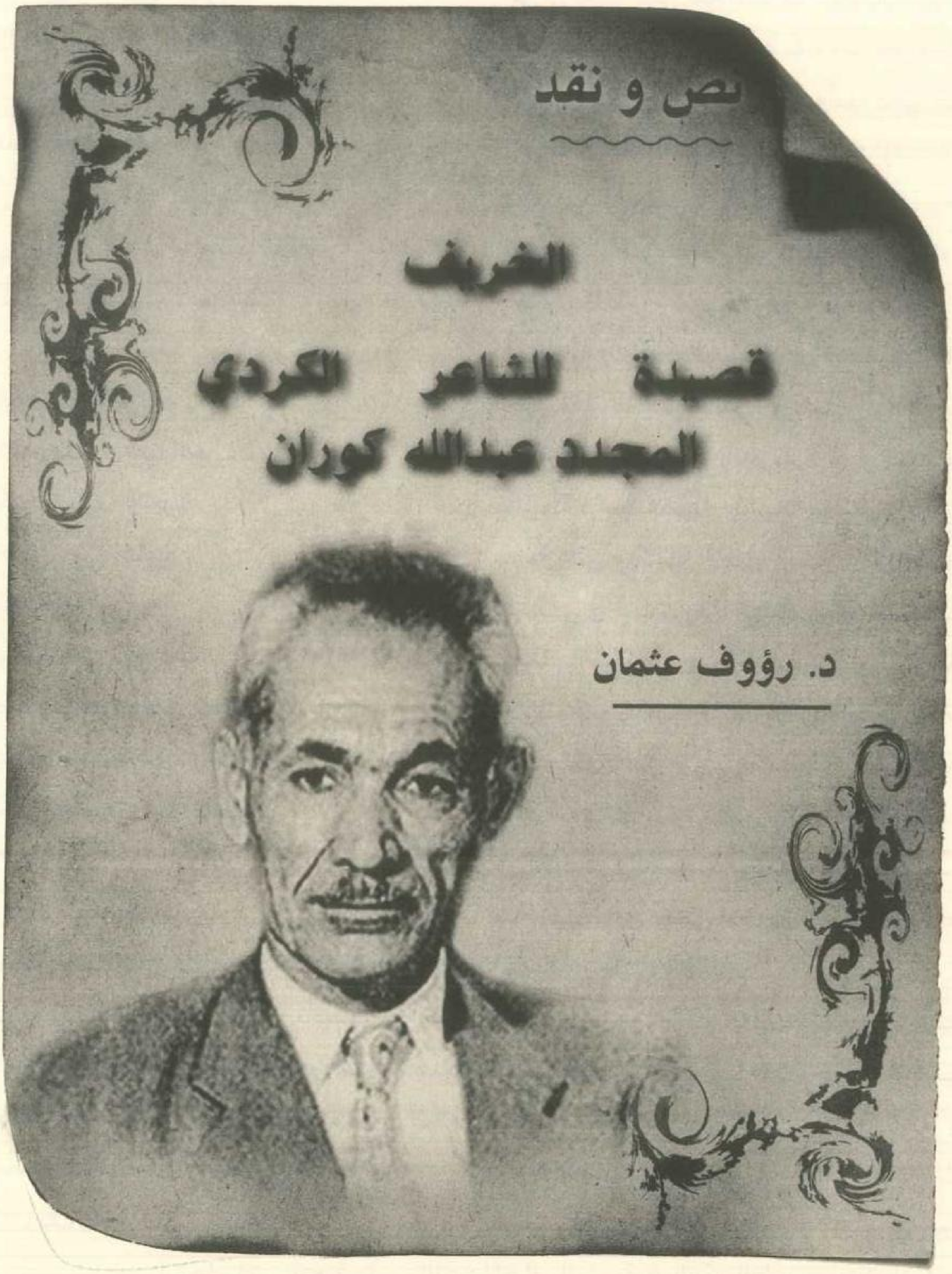
ويجمع بــين روح التراث ومادته وبين العصر الحالي عــلى نحــو متواتر. وإن هــذا التداخل مــع الذات الموضوعيــة في الموائمة بــين الواقــع والممكن وبين الحسي والمتخيل، وبين البعيد والقريب، وكذلك بين الإحســاس الفردي والحس الجمعي المشــترك. هذا التفاعل ينم عن أصالة الشاعر ومعاصرته.

هكذا فالتراث عند الجواهري مصدر حركة بقدر ما هو انتماء ونسب. أليست قرابته مع علقمة الفحل والشنفرى والمتنبي، لأنهم أباؤه الشعراء، بل -أيضاً، لأنهم فرسان حلبات. وقد عاش هذا الشاعر يبحث عن الفرسان، لأنهم وحدهم سيعيدون المجد للعراق والعرب، بل لكل المقهورين في هذا العالم.

وفي هذا الســياق يؤكد بعضهم (أن الأصالة لا يمكن أن تكــون بدون إبداع حقيقي في إعادة ما أُحْي من الــتراث وما نُقلَ وما عبَر عنه من مشــاكل آنية)( ). لهــذا يحق لنــا أن نقول بأن الأصالــة هي مجموع التعبــير الفني المعــاصر الذي تبرز فيه الشــخصية المبدعــةُ، وتبرز فيــه الروح العربية المســتمدة من هضم التراث، والتي تستطيع أن تتجاوز المحلية إلى العالمية.

هــذه هي أبعــاد الانتــماء: العاطفيــة، والوطنية، والتراثية، وهي جزء فاعل في أزمة المواطنة في شــعر الجواهري، بوصفها عاملاً حيوياً من عوامل تشكيلها وتصعيدها.

*** رئيس اتحاد الادباء والكتاب في الفلوجة**



دراسات	ملف العدد	القصة	الشعر	كتاب في المختبر النقدي	أطياف	تشكيل
٤	٧٢	١٤١	١٤٩	١٦١	١٩٦	٢١٤

أيها الخريف ... ايها الخريف
ايتها العروسة ذات الجدائل الصفراء
كئيب أنا ... ومهمومة انت
كلانا في الأسى سواء
مني الدموع و منك أمطارك
مني الهم .... و منك سحائب البكاء
لن تنتهي شكاواي و لاصرخاتك
ابدا ... أبدا
يا خريف ... ياخريف
ايها الخريف .... ايها الخريف
يا عارية الكتف والجيد
انا حزين وانت شجية
فكلانا معا
لنبك كلما تذبل زهرة
لنبك كلما يسيل ذهب شجرة
لنبك كلما يرفُ سرب من طيور
لنبك .... لنبك ولا نمسح العيون
أبدا ... ابدا
ياخريف ... ياخريف

*ملاحظة : استعمل الشاعر مفردة(خريف) باللغة الكردية (بايز)، واعطاها صفة تأنيث ، في حين هذه الكلمة في اللغة العربية تخص المذكر ، هذه الاشكالية تدخل في باب فقه اللغة المقارن ، آثرت تخصيصها للمؤنث كما أرادها عبدالله كوران .

هل الخريف باب خفي للموت ؟!

هذه القصيدة تمثل المرحلة التى انتج فيها عبدالله كوران بعضا من قصائد ذات الاتجاه الرومانتيكي المذابة في تهويمات عواطف مشحونة بيأس و لاجدوائية مقاومة غائلة الموت وأمتداداتها النفسية ، حيث كثافة الأحساس بالنهايات المفجعة لعمر الطبيعة المتجسدة في فصل الخريف ، وخفوت بريقها الذهبي تطغى على الجو العام لفضاء النص ، وتلِونها بضرام شوق لايتراءى في سياقات البنية السطحية للتراكيب فحسب ، بل في فضاءات تأويلية أخرى تقدِرها معايير القراء و مستوياتهم الفنية .

اقام كوران قصيدة (الخريف) على ثلاثة محاور مترابطة ترابطا عضويا، ونسيجاحيا متناميا مبنيا على معمار فني متكاملة الاجزاء ، متنوعة الأثارة لحواس المتلقي في مستوياتها العليا ، حيث تستخلص في مجملها كينونة رؤى واحساس كوران لابفاجعة نهايات فصول السنة فقط ، بل وبدورة عمر الانسان القصير الأمد الذي لا يلبي مستحقات الروح والجسد الا في حدودها الدنيا ، فمن خلال العلاقة الصميمية بين الشاعر والطبيعة الممثلة بالخريف ، ينبعث مناخ اسطورى يغطي المخزون الستاتيكي لشعرية القصيدة و فنيتها العالية .

ان كوران في هذا النص يظل معلم روح كئيبة ، و جسد منهوك ، ملقى في احضان خريف كردستانى بارد ، إذ لايمنحه هذا الحضن جذوة دفء ونبع عذوبة وحنان ، بقدرما يثير في أعماقه الأذعان المكره لنواميس طبيعة آيلة الى الذبول و الفناء ، في حين ان المصائر البشرية في الفكر الفلسفي لكوران امتداد

لسلطان الطبيعة ، فنهاياته مرهونة بمديات هيمنتها و قوانينها الخارجة عن إرادته .

ربما ترجمة هذه القصيدة لا تفتقد بعضا من تجليات شعرية النص ومضامينها فقط ، بل وتخدش من هنا و هناك وتائر حركة التفعيلات و ترددات انغامها ، ولي اعتذار للمتلقي ، مع تحمل مسؤولية الترجمة ، علما ان بعضا من ترجمات هذه القصيدة لم يطفئ ظمأي الفني ، اذ اعتمدت على ترجمتي الخاصة للقصيدة.

ان محاولة اعادة انتاج النص و النقد معا ، من قبل المتلقي وفق التسلل التراتبي : (النص – ترجمته – نقده) تحمل بعضا من مسؤولية ترجمة الشعر التي لاتفي ابدا بالمقصود ، ولا سيما في مجال الايقاع الداخلي ، وتوظيف المفردة الشعرية في فضاءها المخصصة لها ، اذ لكل لغة سماتها النغمية و الصوتية المميزة ، ومنطقها النحوي و التركيبي ، ناهيك عن أهمية مواضعة المفردة الشعريةفي المعمار الفني للقصيدة ، لقد حصل بعض من التقديم والتأخير ، مراعاة للأيقاع الداخلي للقصيدة .

المحور الاول

ايها الخريف ... ايها الخريف
ايتها العروسة ذات الجدائل الصفراء
كئيب أنا ... ومهمومة انت
كلانا في الاسى سواء

هذا المحور يحتضن نداءات التنبيه و الأستغاثة ، لمواجهة مايؤول اليه مصير الخريف المأساوي و انعكاساته المرعبة على صفحة الطبيعية ، اذ العالم المألوف لعناصر الطبيعة يتداعي أمام قساوة الخريف و بابه الخفي الممثل بالموت ، فمن خلال تكثيف بنى استعارية يجسد الشاعر ملامح ثنائية الانسان و الخريف ببعديها الزماني والمكاني ، حيث الحضور الكلي و الطاغي لمظاهر الطبيعة يغيب منطق العقل و المقايسة ، ويخضعها لمنطق الحلم و أيماءات اللاشعور .

ان كوران يقدر الوجود هنا بمدة حياة الانسان ، فالمصير الذي يحيق بالافراد ينبغي ان يشاركه الوجود، اذ هما محوران لحقيقة انطولوجية تهيمن على صيرورة التاريخ.

يستهل النص بنداء مكرور و بجمل خبرية قصيرة المدى ، تؤسس لمقاربة ثنائية الانسان و الطبيعة ، لكنَ هيمنة الاثارة و التنبيه و التحفيز تعود للصوت الانساني الحالم بفردوسه المفقود ، لقد اختار الشاعر الخريف من بين كل الفصول ، لا لسلطانه على وجدانه و أحاسيسه فحسب ، بل لكونه شارة ختام تودع الايام الاخيرة التعبى للسنة ، حيث يخلف وراءه قوافل البشر الهائمين لا بكل صبواتهم وتجلياتهم الروحية فحسب ، بل بفيزيائية اجسادهم المهيأة ابدا للصلصال .

ان تكرار مفردة الخريف في الاستهلال و ضمن اسلوب النداء ، يوحي بفضاء طقوسي ورنَة موسيقية مميزة ، فتوصيف الخريف بـ(ذات الجدائل الصفراء) انزياح عن المباشرة والخطابية ، اذ تتدفق رائحة الشعرية

من مسامات حروفها ، وتمنح ظلال دلالاتها الايحاء لا بأنسنة الخريف فقط ، بل باستنطاقه في محاورات صامتة دون اي تلق واستجابة .

ان البنية السطحية لهذه الاستعارة تحيلنا عبر منظومة الحواس الى البنية العميقة التى توحي في المخيلة باستحضار فتاة شقراء ذات الجدائل الذهبية التى تحرك في اعماق كوران المتوهجة تباريح الاسى ولواعج الشوق و الغرام. ان ايحاء فكرة هذه اللوحة تهيمن على فضاء المحور الاول ، وتمنح فسحة لمخيال المتلقي كى يكشف تناظر الانسان و الخريف في حزنهما الابدي وفي خيبة الاحساس بالنهايات التراجيدية لأعمار الفصول المعاشة ، اذ لا يمدُّ الشاعر في دورة هذه الفصول بكأس تنسيه عذابات سنوات عمره العجاف. ان محاولة الشاعر هنا هو النهوض بصبوات الخاص الى باحة العام ، حيث يتمخض عن تحولات في مسيرة ابداعاته و حداثته الشعرية (فالرومانتكيون ينشدون السلوان في الطبيعة و يبثونها حزنهم ويناظرون بين مشاعرهم ومناظرها، وقد يضيقون بمناظرها الجميلة ،لأنها لاتعبأ بحزنهم وكأن تسخر منهم وانما يستجيبون لمناظرها الحزينة لأن لهم صلات بخواطرهم ومصائرهم) .

المحور الثاني

منى الدموع و منك أمطارك

منى الهم ومنك سحائب البكاء

لن تنتهي شكاواي و لاصرخاتك

ابدا ... أبدا

يا خريف ... يا خريف

يميل كوران في هذا المحور بفضاءات القصيدة من جملها الانشائية الى الجمل الخبرية ، و يؤسس لمقابلات متكافئة بينه كأنسان ، وبين ظواهر الخريف الكردستاني التي تثير في جنبات روحه هاجس الفناء البطيئ المرير ، والأرتكان الى الانطفاء في ليل العمر المدلهم ، في حين لايزال في ثناياه قلب هائم وراء الحرية بمفهومها الوجودي طورا و تمني النفس بالارتشاف من ينابيع السعادة التى لم تذقها كأس خلاص طورا اخر ، ان هذا التماثل بين الخريف و الأنسان يتراءى في مدلول التشبيه البليغ الذي يبطل مسافة المغايرة بين المشبه و المشبه به ويبعث طرفاه حركة جديدة لبناء القصيدة و اثرها النفسي و الوجداني في تكوين المشهد ، فوجه الشبه لتعاقد هذين الطرفين هو الضياع الانساني في سديم الأوهام .

ربما يتساءل المتلقي لم لم يتصالح كوران مع فصل الربيع او يتجاوب مع انعكاسات مشاهده وتجلياته المشرقة ؟ وبالذات الربيع الكردستاني الذي يجسِد في ذاته تلك الجنة التى يوعد الله بها اصفياءه والخيرين من البشر ؟

لم هذا الهيام الروحي بأهداب فصل يخلف وراءه الأعاصير و آصفرار الطبيعة و تساقط الأوراق وهجرة اسراب الطيور ؟

لم هذا الارتشاف الجنوني من حلمة الخريف المبللة بأحلام ضائعة وآمال خائبة ؟! ربما الأجوبة كلها عند

كوران ، لكننا نحاول قدر المستطاع استكناه بعض من هذه الخفايا ، متشـبثين بهذا النص و نصوص اخرى من ديوانه ، كما يتراءى لي أن شبح الموت يتنكر له في زي الخريف المصفرِ ، أو هو باب خفي للموت الذي يرافق لا شـعوره غدوا وآصالا ، فمشـاهده الحزينة تلبـي هتاف قلبه الواجف ، ومتناغمة مع سـيرورة عمـر مجبول بالفقـر المدقع والسـجون و عذابات المنـافي و الغربـة و الجوع، (فكلـما كان فصل من فصول السـنة حزينا كان اقرب الى النفس ، ولمناظر الخريف طابـع خلقي ، فهذه الاوراق تسـقط كما تسـقط سـنوات حياتنا ، وهذه الزهور تذبل ذبول ساعاتنا) .

يقول الشـاعر الرومانتيكي الانكليـزي جون بايرون (مهـما ينطلق مـن صحيـات الأسى فوق نعشـك الصامـت فلن تذرف عليك الارض و السـماء دمعة واحدة ، ولن تسودَ صفحة سحابة ولن تسقط ورقة ولكن يسـتأثر الدود الزاحف منـك بغنيمة ويهيئ صلصالك لِاخصاب الارض من جديد) .

ان علاقـة كوران بالموت الذى يـتراءى له من خلال مشـاهد الخريـف الحزينـة ، هـي تلـك العلاقة الميثولوجية التى تؤكد على حتمية الرحيل التراجيدي ، وتحمل عبثية القدر الانسـاني المنتظر ، وبعد آخر من هـذه العلاقة الأضطرارية هـو الحنين الى المهد الذي يتعطل فيه الجسد ، ويلقي باعباء الحياة على القادمين مـن الأجيال ، ودورة اخـرى من الحياة و الموت دون اي خيار، ان تراتبية هذه الرحلة العبثية تغمرقـدر كـوران الحائر ، يتحملهـا كضحية بوعي وحيرة ، و تتحمله هي الاخرى رغما عنها .

لقد تمخضـت إرهاصات هذه التجربـة عن اجتياز تخوم أبعاد الـذات و الِاندماج بالكـوني الذي فتح آفـاق عالم آخر أمام شـاعريته ، حيـث ثمن تفوقه الابداعي ، هو فرط رؤيته العميقة لمأسـاوية مصائر البشر .

ان ثنائية الشـاعر و الخريف، وتماثلهما في فضاءات النـص تقيم اسـس شراكة في تحمل حدثـان الحياة والحلـم الأبدي بفردوس ضيعـاه منذ اولى خطوات البدء و الولادة .

وفي احيـان اخرى يتسـابق الشـاعر و الخريف في حصاد الاوراق الذابلة و الأمنيات المهشـمة ، حيث حلـول خلجـات روح الشـاعر في باحـة الخريف ، وحلول مشـاهد الخريـف الباكيـة في وجيب روح كـوران ينطوي على التسـامي في تعميق الشـعور بتراجيديـا ذبول اوراق العمر وتسـاقطها في احضان الخريف الباردة ، فدموع الشـاعر تقابلها الامطار ، وآهاته باردة الرياح ، وهمومه سـحائب البكاء ، ان هذه الِاحالة المتبادلة واحيانا المتناظرة بين الانسان و عناصر من الطبيعة ومضة من ومضات الفكر الصوفي ، ينوء بها احساس كوران و عبقريته الشعرية ، حيث تعدُ هذه الفكرة بؤرة انفجارية تسـيطر على حركية هذا المحور من القصيدة .

ان التعبـير عن النماذج في البنية البصرية و الصوتية في هذه المقاربات ، يكشف عن الدلالات السيميائية

دراسات	ملف العدد	القصة	الشعر	كتاب في المختبر النقدي	أطياف	تشكيل
٤	٧٢	١٤١	١٤٩	١٦١	١٩٦	٢١٤

الكامنــة وراء كل ظاهــرة مــن هــذه الظواهر في الطبيعــة ، رياح الخريف تحمــل في بنيتها العميقة حشرجــة روح كــوران و خوفها من مصير الانســان المحتــوم ، اذ يــدور الصراع بين ســيادة الانســاني و الكوني ، و تتفاعــل الحال ككوران و المحل كخريف في انتاج معادلة تمكُن الانسان من فضاء القبض على الخطوط التراجيدية للحياة .

(لقد اجمع الرومانســيون العظــام على ان مهمتهم هــي ان يوجــدوا من خلال الخيال نظامــا متعاليا ، يفسر عالم المظاهر ، فلا يعلل الوجود المنظور للأشياء فحســب ، بل و يعلل الأثر الــذي يحدثه فينا ، كما يعلل خفق القلب المفاجئ في حضرة الجمال و يعلل اقتناعنــا بــأن ما يحركنا لا يمكــن ان يكون وهما أو خداعا وانما هو شيء يســتمد نفوذه من القوة التي تحرك الكون وهي قوة لايمكن الا ان تكون روحية) .

أما **المحور الثالث** فهو ختام القصيدة

ايها الخريف ..... أيها الخريف
يا عارية الكتف والجيد
انا حزين وانت شجية
فكلانا معا
لنبك كلما تذبل زهرة
لنبك كلما يسيل ذهب شجرة
لنبك كلما يرف سرب من طيور
لنبك .... لنبك ولا نمسح العيون
أبدا ... ابدا
ياخريف ... ياخريف

ان البنــى الانشــائية هيمنت على هــذا المحور من القصيــدة ، اذ تتضمن خمســة اســاليب في النداء، وخمســة اســاليب في الأمــر المجــازي ذي مدلول الالتماس ، وجمل خبريــة تربط هذه البنى ببعضها ربطــا محكما ، ويلاحــظ تناظرعدد أســلوبي النداء و الأمــر ، حيث يقابل كل نداء ألتماســا بالبكاء ، و كأن المقصديــة هي البــكاء ، وان البكاء هو المعادل الموضوعي بــين هاتين البنيتين المغايرتــين ، ان هذا التلاحم العضوي في أنســاق هذه الاســاليب المعبَأة بحيوية الاثارة، يمثل تجربة انســانية عميقة تعكس خطــى الحداثة الشــعرية الى مســتوياتها العليا ، لامن حيث توليد الايقاع المعبر الذي يفجر الطاقات الدلالية للمفردة الشــعرية فحســب ، بل من حيث نفخ الروح في خريف كوران المحتضر ، وجعله فصلا يعلو بقامته فوق بطــاح الفصول الاخرى ، بدموعه ومناجاته وآهاته الحرَى ، و الرمز الرئيس في القصيدة هــو الخريف المرتجف الذي يحمــل أوصافا تتدرج من مســتواه الزمانى الى مستواه الكوني ، حيث يظل وعاء ينشر فيه الشــاعر أسفار احباطاته وخوفه من تراجيديا طبيعة كردستانية خاوية على عروشها .

ان البنية الأســتعارية في الجملــة الندائية (يا عارية الكتف و الجيد) تثير في المتلقي هاجس ارتماء جسد كوران النحيل ، في حضن عروســته ، بجيدها وكتفها العاريتين المثيرتين لنوازع كوران الجسدية الشبقة ، في حين هناك دلالات أخرى المسكوت عنها ، تحيلنا الى فضاءات تعرُي الطبيعة أمام شعاع الشمس الخافت

، و آنحنـاء غصونها المرهفة أمام سـلطان الأعاصير ، حيـث تنتظر الطبيعـة الحزينة ان ينطفئ وهجها و تكفن جسـدها العاري الأوراق الصفراء الذاوية ، لتهيئ نفسها لميلاد آخر عسير ، ليس بأحسن منه ! ان هجـرة اسراب الطيـور ورحليهـا عـن فضاءات الطبيعـة ، تترك كوران والخريف معا ليواجها بصدر عار و دموع حرَى ، احتضار الوجود و انقضاء انفاسها الأخيرة ، هذا التأويل للصورة يجسـد دلالات البنية السـطحية ، أمَا مضامين البنية العميقة للوحة فهي ، ان بكاء الشـاعر والخريف معـا على طائر يخفق جناحيه ، بمثابة صـورة موازية لوجيب قلب كوران في خفقانه الأبدي .

لقد أغرم الشاعر في هذا النص بتكرار اساليب النداء في عـشر حالات موزعـة بصورة فنيـة على محاور القصيدة الثلاث ، حيث تكشـف هذه الظاهرة عن العلاقات الخفية الرابطة لآصرة هذه النداءات التى تمنح القصيدة جوا طقوسـيا ، ويضيف اليها سمات نغمية مميزة وايقاعات تمنـح النظام الصوتي جمالا موحيا .

امـا دلالات المكـرور مـن النداء فموظفة حسـب مواقعها في المحاور الثلاث للنص .

فالنداء المتكرر في المقطع الاول يحمل في ثناياه التنبيه والأشـعار بحقيقة الأسى الذى يحف بروح الشاعر و الخريف سوية ، وكأنهما من ضحايا تقلبات الطبيعة. اما النداءان اللذان ختم بهما المحور الثاني ، فيحملان رنَة الم أبـدي ، إذ تلفع احزان نهايـات العمر قامة الخريف المرتجفة بسواد ما بعده سواد ، أما التكرار الأخير فيوحـي بالوعيد الذي يحمـل معه العذاب المـلازم لروح كوران و خريفـه المحتضر ، في حين ان نهايـات القصيدة منفتحة على بكاء ابدي في دورات الحياة المستمرة ، حيث يلتمس الشاعر من الخريف عن طريق خمسـة اسـاليب في الطلب ، مشـاركته في علـو الصياح وكثـير البكاء ، كلـما تذبل زهرة او تتسـاقط اوراق شـجرة او يطير سرب مـن طيور ، ان أبدية دموع كوران ومعه الخريف ، شـارة هذه القصيدةو بؤرة التوتر النفسي التي تضيئ تداعيات تجربة كوران في هذا النص .

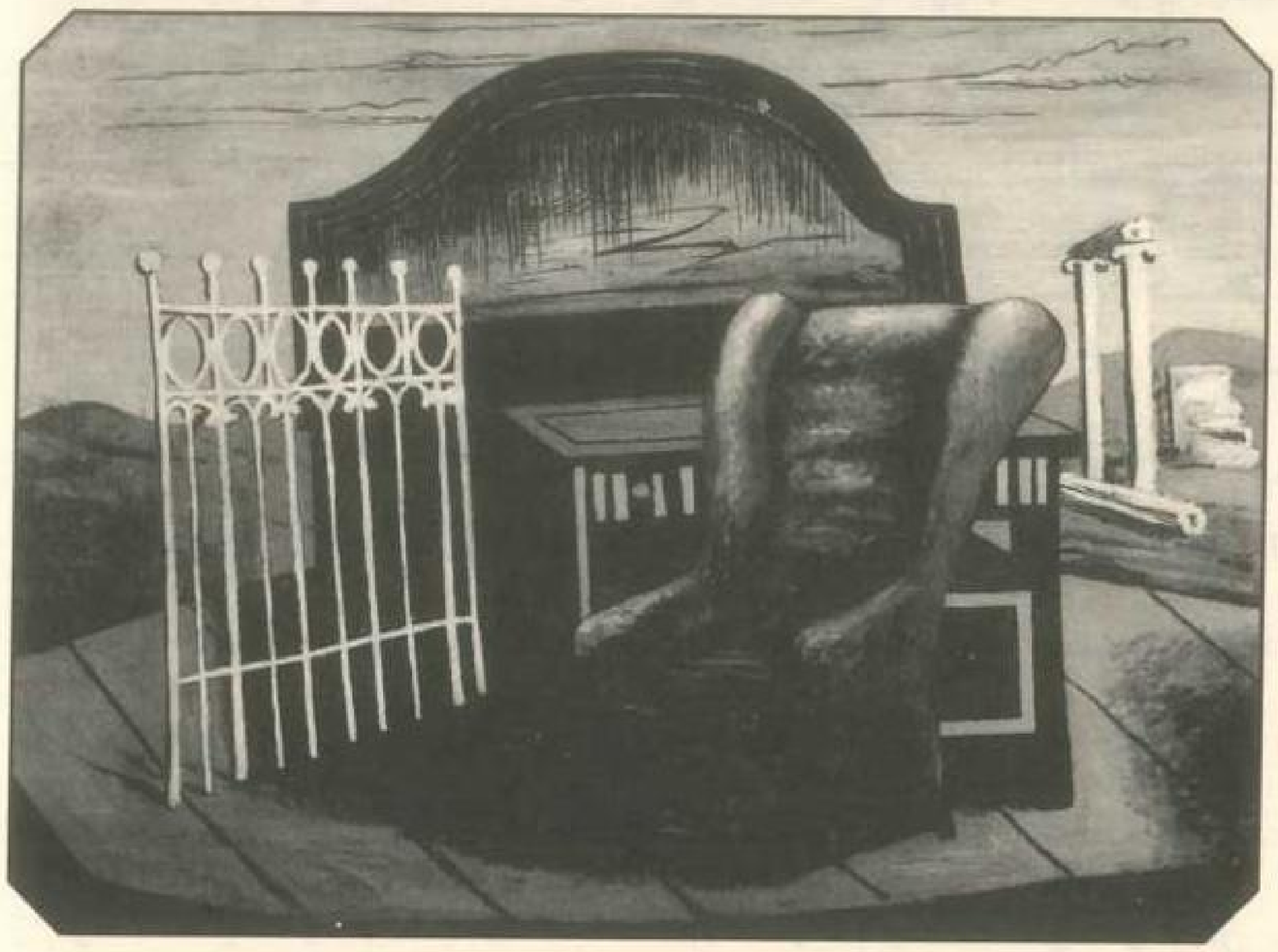
لقد تخلص كـوران في قصيدة الخريف من منظومة وحدة البيـت ، التى اتبعها نالي وسـالم و كوردي و أرسى قاعدة بناء وحـدة الموضوع التى تتفاعل فيها جنبات القصيدة من الداخل ، معتمدة على ايقاعات داخلية تتسـاوق مع الأثارة النفسـية التي يتبناها الموضوع .

ان كـوران يعتمد في هذا النص على مفرزات الأيحاء اكـثر من التقرير والمباشرة ، وذلك بتوظيف وتفعيل المفـردة الشـعرية ذات الوقـع النغمـي التي تثير لاشعور المتلقي و تهيئها لآستجابة مقصدية كوران و احلامه الغائرة في الخيبة .

لقد خـرج الشـاعر من أوزان الشـعر الكلاسـيكى المعهـودة ، واتبـع الأوزان الفولكلوريـة الكرديـة فاستعمل التفعيلات ذات الحركات الأربعة و الثمانية ، مع الاعتماد على القوافي المتداخلة التي تساعد على

تطوير نغمية القصيدة وانسيابية دفقاتها المتزنة.
ان حس كوران الموسيقي مرهف حدَا يغنيه عن الاعتماد على قواعد العروض المعثِرة ابراز رؤاه وانفعالاته المبدعة . ان البنى الأستعارية و الأدوات البلاغية الاخرى في القصيدة ، تدور في أطار مستوى شعوري واحد ، وهي في مجملها تحاول ترويض القلق الأنطولوجي و الأبداعي ، لمواجهة المصير المحتوم الذى لا قوة تواجهه الاَ الشعر و الأبداع الذي يعيد صياغة أقانيم العالم وفق سياقات عبقرية الشاعر و أدواته الفنية .
لقد حاول كوران أن يرى العالم من خلال عبقريته و فنه الشعري ، وسعى في الوقت نفسه الى تغيير نظامه الصارم طوراً ، وإعادة التوازن الى موازنيه المختلة طورا اخر ، بلوحاته الفنية المثيرة أمرَ البكاء و اعذب المناجاة و النواح ، فمن خلال هذه المجاهدة الفنية بين العبقرية والعاطفة المشبوبة و الشاعرية المترعة بامتلاك ناصية اللغة ، جدَد الشعر الكردي و أدخله الى مرحلة جديدة ، لها ضوابطها وأهميتها النوعية ، اذ له الفضل وقصب السبق في هذه الريادة التى تنثر عبقها على رياض الشعر الكردي ، إذ يعبُ منه القادمون بعده حتى هذه اللحظة .

محمد خضير..
المكان بوصفه ذاتا مؤنسنة



علي حسن الفواز

المكان شـفرة الوجود، والسر العميق الذي يؤنسـن الجسد واللغة، ويطيح بخطيئة العري الاولي للكائن ووحشته، مثلما هو السـيرورة الاولى لمعنى التحول الذي اصـاب الكائن بلعنة اكتشـاف عورته ادميته وارضيتـه وانغـماره في صيانـة وجوده واكتشـاف حريتـه، اذ كرس هذا الاكتشـاف شرط الانسـنة في هذا المكان، وضمن سياقا وجوديا لرمزياته ودلالاته. فالتحول الذي صنعه الانسـان لذاته داخل الامكنة كان عملية تاريخية شرسة، ولعبة استيهام لامتناهية، انشدّ اليها بحثا عن معنى حسي لوجوده، وبحثا عن سرائر كينونته المؤنسـنة، اذ هـو الكائن الهابط من الفردوس اللامـرئي الى الارض المرئية، والذي اصطنع لهـذا التحول/ الهبوط مسـارات سريـة وصراعات دامية، كانت فيها فكرة المكان هي الفكرة التعويضية الصيانية الخالدة، تلك التي اجترح من خلالها الكائن لذة الحماية والسـيطرة والامتلاك واكتشاف الوجود والموت، مثلما هو اكتشاف الاشياء التي بات يبادلها شـفرات المعرفة والقوة والخصب، والتي تحولت في سياق السفر الانساني- من الجنة الى الارض- الى لذة اكتشاف الجسد ذاته، اذ يصاب المكان المؤنسن بكل اسـتيهامات الجسـد والتي لايمكـن صيانتها الاّ من خـلال صيانة المكان، وصناعة الوعي البعدي للكائن ازاء ذلك المكان الذي يتعرض مثل الانسـان ايضا الى ثائيـة الوجود والمحو. لكـن المكان يبحث عن فكرة

دراسات	ملف العدد	القصة	الشعر	كتاب في المختبر النقدي	أطياف	تشكيل
٤	٧٢	١٤١	١٤٩	١٦١	١٩٦	٢١٤

الخلــود من البحث عن الأنســنة مــن خلال الاخر والعمل والجنس، حــدّ تجوهره في الكينونة بوصفه حامــلا لفــرادة هذا الكائــن الذي يكتشــف ويرى ويتجــاوز وســط عمليات تاريخية طــاردة مايمكن ان تصنعه الكثير من الحشــود التي تنهار مع انهيار امكنتهــا/ مدنها/ قلاعها. هذا الانهيــار الذي ينتهي مع انهيار الوعي بها...

محمــد خضير يضعنا عنــد سرائر مــكان الاثير، او جنته التعويضية/ الاشباعية بوصف هذا المكان وعيا بالوجود، واكتشــافا للذة كائنه السردي الذي يمنحه احساســا متعاليا، احساســا ينخرط في لعبة متوالية من التمثلات الشعورية، التمثلات التي تمنح الكائن قوة وضعفا، صيانة وتخريبا، اثرا ومحوا، واحسب ان هذه التمثلات هي التي اوسمت مكان محمد خضير وجودا متخيلا، وجودا يســتعيده من التاريخ والاثر والنصوص والكشوفات، هو قد يشبه امكنة كالفينو، او امكنــة بورخس المســكونة بالتفاصيل، لكنه ايضا مكســو بنصوص ذات شــفرات وحيوات قد لاتصلح للقراءة العمومية، اذ تبــدو وكأنها بعيدة، ومكنوزة ومشــحونة ايضا بشفرات وطلاسم يعرف الكثير من سرائرهــا الكائن محمد خضير، الكائن المأخوذ بلعبة الكشف والبحث والسفر الداخلي في امكنته الغائبة والمطرودة، لكنها المؤنسنة.

المــكان البــصري الــذي يخص محمد خضــير، ليس بالضرورة هو المكان التاريخي الذي يعرفه الكثيرون، هــو ايضا المكان اللاتاريخي، المثيولوجي/ الســحري وغير المباح للمدونات وحكايات الرحالة والعســكر والغزاة، وهذا التوصيف يمنحه نوعا من الخصوصية التي تهبه توصيفــا داخليا، اذ هو المكان الذي يضج كثــيرا بحيــوات الهامش، حيوات اليوميــات الغائبة عن التدوين، حيث المــكان الذي لاينتمي الاّ لكائنه الــرائي، الكائن الذي يقتفي عبره اســتعاراته العالية ســيرة المدينة بوصفها نصا ووجــودا، ووعيا بالتحول الــذي يصيب المكان، اذ يمارس كائــن هذه المدينة/ المكان شــغف اســفاره في تفاصيلها المخبوءة تحت جلد ســميك من السرديات الكــبرى، وحتى الابواب التي لاتفضي الى مدينة اخرى.

اقتفــاء اثر المدينة/ المكان هــو اقتفاء قدري، اقتفاء لسيرة باذخة يرويها الكائن الرائي، مثلما يرويها رواة مدهشــون واقعيون وفنطازيون وسحرة- الجاحظ، الاصمعــي، الحســن بن الهيثــم الحســن البصري، واصل بــن عطاء، الســندباد، وحتى شــهرزاد التي تبحث عن صيانة ســحرية لجســدها الايروسي من خلال ماتصنعه من لغة مضادة للســلطة والسياف، والتدوين والسجن..هذا الاقتفاء يتحول عند بصرياثا محمــد خضــير الى لعبة اســتيهام باذخــة وعميقة لمدينة اشــباعية، مدينة ايروســية تنقــذ كائنها من موتــه الرمزي، عــبر ماتصنعه من حيــاة ومدونات، وعبر ماتســتعيده من قوة مســكونة بالتدوين. لذا يجد محمد خضير نفسه امام مدينة مفتوحة، مدينة تخصــه، لايمكــن احتيازها من كل القــوى الغامضة والجماعات التي تلوذ دائما بشــهوة التاريخ السلطة والمنبر والبطل والمقدس.

بصرياثــا ليس مدينــة متخفية خلف اثرهــا، او اثرا

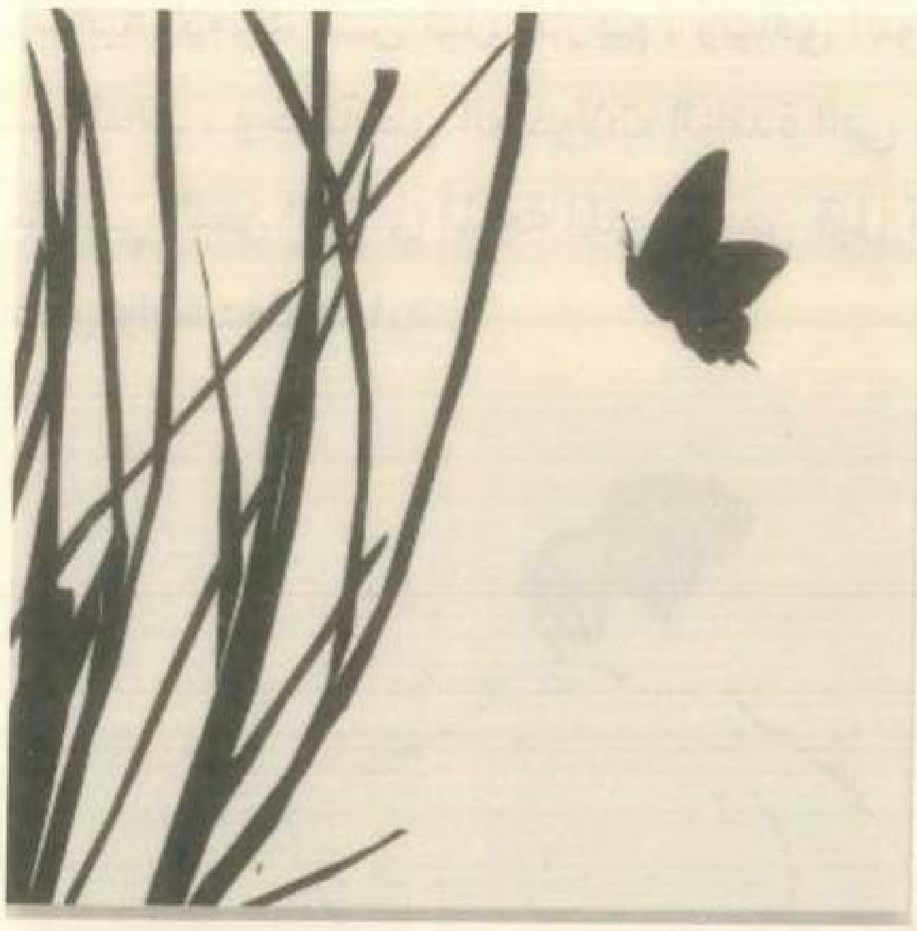
يبحث عن وجود ايقــوني مثل الكهوف او القلاع او الكنائس او المســاجد، انها مدينة سردية، مدينة بدء دائما، مدينة، اسفار وغياب وهروب، تصطنع لنفسها متخيلا مفتوحا قابلا للتحول كلما يجسّــه المدونون، اذ هي مدينة لا نصية، مدينة لها رواتها من كائنات الهامش، اكثر من رواتها الذين يســاكنون الســلطة والعسكر والفقهاء. واحسب ان قراءة محمد خضير وكشــوفاته لهذه المدينة/ المكان تنطلق من تلصصه على حيوات اولئــك الرواة، ومن رصــده لمدوناتهم التــي لاتحفــظ في الخزائــن، بل تحفظ في شــقوق الامكنة السرية، ويوميات الناس الذي يراقبون رعب الطغاة والفقهاء والعســكر والغــزاة وهم يصنعون لهم روايات ومتاحف ورواة معروفين..

النوع الكتابي..

ثيمة المكان تعبر في كتابات محمد خضير فكرة النوع الكتــابي المعروف، اذ لم تعــد قرينة بشرطيّ المألوف والمختلف في كتابة الرواية او القصة، اللذين يضعان المكان في مركّب سردي تتابعي او تزامني او تداخلي، يمكن يمنح تلــك الثيمة دلالات اســتعادية بالكامل عــلى طريقة جيمس جويــس في عوليس او فرجينيا وولــف في تداعياتهــا، او قــد يمنحها تكــرارا موحيا بدلالاته التي تنظر للمكان بوصفه اثرا كما عند وليم فوكنر في الصخب والعنف، وهذه الكتابة عند محمد خضــير تنطلق من مســتوى الرؤية، هذا المســتوى الذي يتجاوز فيه الكاتب (الارض الميرية(التي تطوّق المدوّن والموظف والكاتب القديم، باتجاه السكنى في ارض مفتوحة، تشتبك فيها الاجناسات النصوصية مع بعضها، وتصبح الكتابة فيها الاقرب الى رؤية الكاتب القلقــة، الكاتب الــذي يضيق بالاســيجة والاقنعة والتاريخ، والذي ينفتح على فكرة الابصار البورخسي، الابصــار العميق الشره لمكنونات الوجود وسرائره في الامكنة الغائبة والحاضرة- لكنها المؤنســنة، والباعثة على وجود متعال، وجود يمنح المكان وعلائقه سمات اكثر فاعلية واكثر تعبيرية في السياق السردي، والسرد هنا مــادة نصوصية مفتوحــة ومتخيلة بات محمد خضير يضعها في اشــكال ومســتويات بنائية تتزاوج فيها البنية الروائية مع البنية التشكيلية، والحكي مع الســيرة، وبقصدية ظاهراتية يكشف من خلالها عن تشكلات المكان، المكان اللامركزي واللابوي، انه المكان الانساني المقصي، والهامشي، المكان البسيط واليومي، والعابر احيانا في ذاكرة الاخرين، لكنه الســاقط عن مدوناتهــم. هذا التلصص على تلــك الامكنة، يضعها الكاتب ايضا ضمن لعبة قراءته القاسية، اللعبة التي تتحول الى شــهوة دافقة، مثلما تتحول الى (كراســة) ايضا، كراسة اوكشكولا سريا لتدوين الاشياء العابرة، بــدءا مــن القراءات ومايتســاقط عنهــا، وصولا الى الكشوفات التي يصمم لها الكاتب اشتغالاته الواعية، تلك التي تشيء بمهارتــه وخصوصيته في البحث عن معنى اخر للكتابة، وربما عن توصيف اخر للكتابة.. ولعل كتابته عن فضاء(الرؤيا) وتوظيفه لدلالاتها في اعادة قراءة المكان(البرج، المكتبة، المدينة، الســاحة، اليوميات) وكذلك كتابته في (كراسة كانون) وما تمثله اشــتغالاته فيها من توصيفات، ومســتويات بنائية اثارت حولها جدلا وشــكوكا، خاصة توصيفات النوع

الكتابي، النوع الذي تكرس في الذاكرة وفي المشهد والاستعمال..

محمد خضير في هذا السياق اخضع وظيفة الكاتب الى توصيف اخر، واخضع فكرة المكان الى معنى اخر، اذ اعطى لهذا الخضوع- الخضوع الاستعادي- معنى مضادا وعميقا في استكناه التجاوز في النوع الكتابي، خاصة في تجاوز التوصيف بوصفه جغرافيا، الى التوصيف بوصفه كشــوفا للذات المؤنسنة، تلك التي تبيح التجاوز على المعنى ومحمولاته، بدءا من محمول الالفة الى النقائض، ومحمول التدوين الى التمثّل، وانتهاء بمحمول التتابع الى محمول التوازي، حيث التماهي مع محمول المكان الواهب، والمكان الذي يتحول، والمكان الذي يؤنسنه الكاتب عبر استمراء لعبة الكشف اللامتناهي..



ليس كل ما نراه ، هو
حقاً ما نراه !

اقتفاءٌ للمعنى في نص (هبوب السكون ❊)
للشاعرة الكردية:زاوين شالي

واثق غازي

الذين يمارسون الصيد بالصنارة ، يعرفون ما أتحدث عنــه في كلماتي الآتيــة : دائماً عندما أكــون بصحبة قصبة مــن الخيزران يتمطى منهــا خيط ، تجرجره نحو الهاوية صنــارة أخف من أن تصمد بين تلاطم موجة وانسحاب أخرى ، وأنا بانتظار اللاشيء ، أو ربما يأتي الشيء ولكن لا يســعفني الانتباه فيمر سريعاً ، لأجــدني أردد مع نفسي (ليس كل ما نراه ، هو حقا ما نراه)

هــذا المفتتح ليس عرضياً ، بل هو قطب النص محل التوطئــة ، النص مترجم عــن اللغة الكردية ، ولكون النص الإبداعي يقــترح مفاتيحه لحظة التعرف إليه ، إذن يكــون من النافلــة الخوض في تفاصيل هي شكلية لا غير ، عند دراسة أي نص إبداعي ، من مثل (اللغــة ومكوناتها القارة والمســتحدثة ، والرطانات المشتقة من تلك اللغة ومدى قربها من حاضنة اللغة المنقول إليها النص ، والتأثر الشــخصي لطرفي عملية إنتــاج النص : الكاتــب والمترجم ، ومــدى التداخل الطرفي بين عائلة من اللغات ، والمنهج المتبع في تناول

دراسات	ملف العدد	القصة	الشعر	كتاب في المختبر النقدي	أطياف	تشكيل
٤	٧٢	١٤١	١٤٩	١٦١	١٩٦	٢١٤

إمكانية الإحالة مــن قبل المترجم ، وتوافق التوصيل من الناقد ، وجملة من الحمولات الزائدة التي تفقد متلقــي النص النقدي المتعة المتوخى من قبل كاتب النص والمشتغلين عليه .

المكوّنة لدوافع القراءة .

نبدأ باستكشــاف الذات والتأكيد على عدم التيقن مــن الوجود الفعــلي ، للأنا ، بدليــل الربط العفوي بين عدة متضادات في الدلالة (... على الطريق أظل

يفترض نص (هبوب السكون) مستويين من القراءة ، نسلكهما لتحليل المعنى عبر بوابة المبنى ، للوصول الى منجز النص الدلالي ، عبر هذه القراءة التي ترتكز إلى(ثيــم) النص لبناء نص مواز في الجمالية ، وهذا نهــج نجتهدُ في إرســائه لتحيل معطيــات النصوص

أبــدا .... / وما من بيت إليه أصل) الذي يفترض في المسكوت عنه ،أن هناك غير الطريق التي قد توصل الى البيــت غير الموجود أصــلا في تصريح النص ، أي التقى الأبد بفنائه (عبر : أظل أبدا ...في غاية الوحدة) ، في الذات التي تكون أول ضحايا اســتقدام الآخر

المتمثــل بـــ (ظل به تولهت) هذا الآخر يتســلق
روح النص دون دراية من الشــاعرة ، بل وبتأكيدها
عبر التصريح (يشــبهني) وبعــد عملية ذهنية غير
حاضرة على ســطح النص البصري ، إلا أن التســاؤل
التــالي يفتح مغاليقها (ترى هو أنا) يبدأ هذا الآخر
بالنمــو في ذات المســاحة الذهنية غــير المصرح بها
على ســطح النص وتتســع المخاوف حتــى تصل الى
الريبة والرد بالشــك الذي يأتي مع التعلق الحقيقي
في المشــاعر (ترى من يكون ؟) ولكون الإجابة عن
هذه التســاؤل تفرض منطقة عازلة في الذات ، فهي
فســحة من الوقت للتأمل والتثبت من الوجود الآني
، هــل هذه المشــاعر حقيقية ؟ وهــل أنا فعلا أرى
حيث أن (مشــاغلي في ازدياد ، ونسيت تماما نفسي
، لكنني تجــرأت على التثبت مــن ذاتي عبر النظر :
(حين نظــرت في المرآة ، آنذاك أدركــت عندها أنه
ما عاد للزمــن أيضا وقت للجلوس .) الزمن الفاعل
الوســطي بين من يتراجع بحثاً عــن ذاته ، وبين من
يحاول أن يحل بديلاً .
بديلا عن ماذا ؟ من أروع الأشــياء التي لم يصرح بها
النص ، هو حاجة الآخر: عندما نستقدم بديلاً عنّا في
صيرورة ما ، فهذا البديل يلتصق بنا حدّ أنه قد يأخذ
منّــا اكثر مما نتوقع (وأنا على الطريق أيضا ، تركت
نفسي) أي طريق هذه التي نسير فيها الى الأبد دون
وجهةٍ نقصدُها ! حتى نترك أنفســنا في تلك اللحظة
من الزمن التي تقعُ بيدِ البديل ، وســلطته ، حتى لا
تسعفنا المقدرة على إيجاد الوقت لفهم الآخر :
(ولم أجد الوقت

لتفسير سكتاتك
أنظر ! أي ضجيج اثرت
في صحراء روحي المأهولة
إله جالسٌ في خيالي
في كل ليلة ، حين يستلقي الصمتُ
ويتعالى شخير الملكوت
تؤدي ستارتي رقصاتها القصيرة
من وراء النافذة ... نظرتُ ...
يظهرُ (هو) ... تلكما العينان
من خلف ابجدية العمر
والباب والنافذة...
تنظرانِ .... إليَّ .
لا ينبس بشيء
ويملأ مسمعي بالحنين الى قولهِ .
هذا الآخر يمرر يديه الى كل مكمن في هذا المشــهد
الضاج بالحركة ، لتتكثف روعة القصيدة .
ولتبــدأ مرحلــة التحقــق مــن الآخــر ، حــدَّ إثارة
المتضادات في الجملة الواحــدة ـ البديل الجالس في
الخيال يثير الضجيج في الروح ، في تضادٍ مع الصمت
المستلقي وملكوت يشخر ـ محرضاً ذات النص لتبدأ
رفض الآخر وسلطته ، باستدعاء مفرداتها متمثلة
بقنوات مرمّزة (تؤدي ستارتي رقصاتها القصيرة ، من
وراء النافــذة ... نظــرتُ ...) إن ردة الفعل الذهنية
غــير الواعية لدلالــة المفردة لدى الشــاعرة أظهرت
الحركــة المألوفــة عبر مفردة (نظــرتُ) كتعبير عن
كيفية التحقق الموصوفة ، والتي يستتر وراءها قصد
أعمق من هذا التحقق من الآخر ألا وهو : (المكان

حيث الناظر ، والآخر المنظور إليه ـ المستدعى داخل
مشــهد فرضته حركة الأشياء (تؤدي ستارتي رقصاتها
القصيرة) تصريح بوجود قادم ، مما أستوجب النظر
، كي ينفتح المشــهد على ســلطة هــذا البديل الذي
أصبح ذات الشــاعرة ولا يمكن الفصل بينهما ، سوى
بتجزئته لفظاً عبر الـ (هو)
(يظهر (هو) ... تلكما العينان
من خلف ابجدية العمر
والباب والنافذة ...
تنظرانِ .... إليَّ
لا ينبس بشيء ،
ويملأ مسمعي بالحنين الى قولهِ .)
لــكي يأتي التعبير الرافض لهذا الآخر مشــحوناً بدفقٍ
عاطفي ، يُظهر ســلطة الآخر ، وســلبية الأنا ، أمام
هذه السلطة .
هكــذا يشــتدُ زخم المشــهد الدرامــي داخل النص
بتحــول : أنا الرفض المتمثلة بأنا القصيدة ، من حالة
الدفاع الكلية الى حالة القبول الكلي ...
(ما عدتُ أطيق أحداً
وما من أحدٍ يطيقني
نسيت نفسي
تركت أمي قطعتُ لُحمَةَ كل العلاقات
وتوسدتُ فخذَ الوحدةِ)
وبعد تهدئة في البوح نســتوضحها من قراءة البياض
الفاصــل بين المقطع الســالف ومقطع التالي تشــتدُ
النكبــة في الــذات ، ويبدأ التصريح بقبول ســلطة
الآخر:

(تناثرت بين الأيام
والأيام بكل صخبها المعهود
إنسكبت ،بلا خجل ، في وحدتي
ولا أجدُ يداً تجمعني
وتغرزني ..
بياقة الطمأنينةِ .)
ليتم المشهد على صورة من الاعتراف بسلطة الآخر ،
والسعي إلى تبديد هذه السلطة .
ولكي نقدم القــراءة الثانية لهذا النص ، يجب ارتقاء
ســلم التأويل لما لبعض مفاصله من حبكة تستغلق
أمام الموجهات القرائية :
١ ـ سلطة الآخر :
يدور الصراع منذ مفتتح النص بين الأنا في النص وبين
آخــر يقف بالضد من رغبات أنا النص ، وهذا الآخر
لم يتحكم ويصل إلى حد التماهي في أنا النص إلا بعد
أنْ أكمل دورة المرور بكل أشــكال الآخر المتسلط ،
حتى انتهى إلى الآخر:
(المتضــاد في ذاته . المرفوض المقبول) : (آخر الأب
) (آخر الأخ) (آخر الزوج) (آخر الأم ـ التقاليد)
(آخــر الإرث المجتمعــي) (آخــر الديــن) (آخر
الــذات) (آخر التابو ضد النوع) (آخر المنتظر من
أجل إلغاء الآخر) .
يتكــور هذا الآخــر داخل النص ، كإعصار الشــاعر
الجورجــي (ايــراكلي اباشــيدزة *) في قصيدتــه (
الإعصار والجميزة)
((عندما يضرب شجرة الجميز فيتحول هذا الإعصار
إلى فتــى تتحرك فيه الرغبات تجاه شــجرة الجميز ،

التـــي تدافع عن نفســـها كعروس بكـــر ، أمام رغبته ، فتحدث فـــوضى التحام تفقد خلالها الشـــجرة كل أغصانها ، وينسل الإعصار عبر الوادي ظافرا بثمرها ، بينما السّماء تحاول تلطيف الجو ببضع قطرات من المطر ...))

٢ ـ سلطة البديل :

في الغالب يتم التعامل مع الارتقاء بالرمز من المرتبة الأدنى إلى الأســـمى ، ولكـــن عندمـــا تُعكـــس عملية الارتقاء هذه يدل هذا العكس على أن سير الأحداث التي تواكب الأســـمى قد فرضـــت فهماً خاصاً ، وان هذا الفهم من أنتج تلكـــم القدرة على تغيير مكانة الأســـمى . فقد بدأ ظهور البديل كظل وأخذ مرحلة نموه مـــن خلال (التوله) ومن ثم صار جزء من الأنا حدّ (الشبه) ولكنه أخذ يمر بمرحلة تفسخ تدل على مسآءلة الذات العليا ، عبر هذه المعادلة المعكوسة .. فمـــن الصمت إلى (إثارة الضجيج) إلى (الإلوهية) إلى الدخول في التفاصيل الصغيرة عبر رقصات الستائر / إلى الـ (هو) المجسد عبر إعادة تصور للهو بعينين تحوزان أبجدية العمر ، لكي يَعبران : الباب .. النافذة : باب الحنين (ســـلطة الآخر) ونافذة الإله (ســـلطة البديل)

انه تصريح غايـــة في العفوية أنتج هذا النص، الذي نعتقد انه يقول : تأتي ســـلطة الآخر بكل أشـــكالها مدفوعة بدفق الحياة ، عبر باب فهم الأشياء والسعي إليها ، ولكن الذي يُدَبِّر الأمر لا يحسن صنع النهايات غالبا ، طارحاً بذلك ســـؤلاً وجودياً أتلفه التداول ، (من كل ما نفقده عبر الحياة ، هل من شيء يســـتردُ ؟) .

لدى الشاعرة : زاوين شالي قدرة مبكرة على الإمساك بأكـــثر من خيط داخل القصيـــدة ، وهذه الخصيصة تعتبر من ملامح النضوج المبكرة للتجارب التي تُأشر على أنها ســـتكون ذات شـــأن في حال حرصت على البقاء في منطقة الشعر .

الهوامش :

•قصيدة (هبوب السكون للشاعرة الكردية : زاوين شالي) مجلة كلاويز الثقافية العدد ٣١ صيف ٢٠١٢ الصفحـــات ٥٣ . ٥٤ . ٥٥ ترجمـــة : محـــي الديـــن محمود

•ايراكلي أباشـــيدزة / ٥٠ قصيدة حب سوفياتية ـ ت ماهر عسل و ابو بكر يوسف . منشورات دار الآداب بيروت ط١ ١٩٧٣

دراسات	ملف العدد	القصة	الشعر	كتاب في المختبر النقدي	أطياف	تشكيل
٤	٧٢	١٤١	١٤٩	١٦١	١٩٦	٢١٤

٧٢

ملف الشاعر
صباح رنجدر

- تواريخ واسماء متميزة في خارطة الشعر الكردي الحديث.....لطيف هلمت ٧٤
- ضريبة الكتابة المغايرة..... د.أحمدي ملا ٧٩
- دورة تقطيرِ العطر.....شعر: صباح رنجدر ،ترجمة : مكرم رشيد الطالباني ٨٣
- أدونيس وظلاله الممتدة في الشعر الكردي.....سرور حسن محمد ٩٠
- ردم الهوة بين الإبهام و الغموض في (السادن في رحاب المغامرة) ...لقمان محمود ١٠٢
- بنية التجريد في المجموعة الشعرية (سنة الصفر) .....محمد عبدالكريم إبرهيم ١٠٤
- عام الصفر.....شعر: صباح رنجدر، ترجمة:المهندس محمد حسين رسول ١١٤
- من الأدب الكردي المعاصر حكم من لم يولد بعد...د. لطيف محمد حسن ١١٨
- شعرية الملحمي وتشوفات صوفية الصورة الشعرية.....شاكر مجيد سيفو ١٢٩
- الهروب من الأغنية.....صباح رنجدر، ترجمة:محي الدين محمود ١٣٤

ملف الشاعر صباح رنجدر

يتضمن هذا الملف الشعري مواضيع عدة حمل الشاعر صباح رنجدر ونصوصا شعرية له .

إن إعداد الملفات في كل عدد أصبح تقليدا حاضا مجلتنا ، لتسليط الضوء في كل مرة على جهود الشعراء وكتاب القصة والمترجمين .

صباح رنجدر المخصص له ملف العدد ، من شعراء الثمانينيات ، أي برز في هذا العقد ، إلا ان بداياته تعود الى أواخر السبعينيات.

نشرت نصوص هذا الشاعر في المجلات والجرائد الكردية . وتُرجمت نصوص متفرقة له في الصحف العربية. وقد قام المترجم محمد حسين رسول بترجمة أشعار مختارة له في كتاب، صدر ضمن منشورات إتحاد الأدباء الكرد - فرع كركوك.

أصدر صباح رنجدر بيانات شعرية عدة لابداء رؤاه حول ماهية الشعر وجوهره.

طبعت أعماله الشعرية الكاملة في مجلدين قبل أشهر ، ضمن منشورات إتحاد الأدباء الكرد - المركز العام.

بغية إطلاع القارىء العربي ننشر هذا الملف ، كي تتسنى له قراءة الأجواء والأصوات المختلفة.

گەلاویژی نوێ

تواريخ واسماء متميزة في خارطة الشعر الكردي الحديث

لطيف هلمت

بعد الثورة الشعرية التي اعلنها وقادها الشاعر الكردي عبد الله سليمان الملقب بعبد الله گوران بمشاركة الشاعر المجدد نوري شيخ صالح الذي يعده العديد من المصادر الثقافية الكردية المنظر الاول لتلك الثورة ولايخفي گوران ولا ينكر تلك الريادة لنوري شيخ صالح في تلك الثورة الشعرية التي انبثقت في أواخر النصف الاول من القرن العشرين في جغرفية الشعر الكردي وانقذته نوعا ما من التقليد المتكرر والاوزان والقوافي التي نخرها الاجترار والتكرار ... إعترى الشعر الكردي الجمود والخمود ولم تبرز أسماء شعرية معاصرة لگوران ونوري شيخ صالح أو بعدهما حتى أواخر ستينيات القرن المنصرم تلتفت اليهم الانظار سوى الشاعرين القوميين المعروفين كامه ران موكري ومحمد صالح ديلان الا انهما ظلا مقلدين لاسلوب گوران وادواته الشعرية ولم يمر ببالهما أبداً فكرة تجاوز اسلوب گوران وانماطه الشعرية .. وظل الشعر الكردي « رغم كثرة الشعراء ودعاة الشعر والمعد» يتراوح في مكانه أو لنقل يتراجع الى الوراء احيانا بخطوات سريعة وذلك ليس بامر عجيب او غريب لان اسلوب گوران التجديدي وقصائده المثقلة بالطابع الشعري الحديث اثار استياء الكثير من القراء والشعراء النمطيين حتى ان ناقداً معروفا في تلك الفترة _ رفيق حلمي _ كتب مرة حول احدى قصائد گوران مقالا قال فيه لولا أن هذه القصيدة من نظم گوران لما تقبلناها... وهذا الرفض المبرقع تكمن فيه نوع تقديس كل ماهو قديم ونبذ كل ماهو جديد ... ونتيجة لتلك المناوشات والمواجهات والمهاترات الكلامية والانتقادات السوقية وجهت گوران في تلك الآونه رسالة شخصية الى شيخ الشعراء والادباء والمثقف الكبير المطلع على الآداب التركية والفارسية والعربية والاوروبية الحاج توفيق الملقب بـ_بيرميرد _ راجيا فيها الاعتراف من قبل حضرته بقصائده ونمطه الشعري الجديد ومنح اسلوبه الشعري الحديث جنسيته الشرعية والقانونية اذ بدون اعترافه سيظل اسلوبه هذا لقيطا لايعترف به

في جغرافية الشعر الكردي...

وسرعان مامنح الشـيخ المخضرم والمشـبع بالثقافة السـائدة في عصره الهوية الشخصية وشهادة الميلاد الشرعي والقانوني لقصائده گوران . ومن هذه النقطة لايمكن اهمال اسـم شيخ الشعراء والمثقفين في زمانه _بيره ميرد_ فكلما ذكرنا گوران أو نوري شـيخ صالح لابـد لنا ان نذكر _بيره مـيرد _ فهو ثالثهما دوماً في الحداثة الشـعرية الكردية ولولا اعتراف هذا الشيخ ربما فشلت تلك الثورة الشـعرية او تراجعت خوفا ورهبـة من انصار القديم ومؤيديه...ومع ذلك اني لا افشي سراً اذا قلـت ان گوران لم ينفذ كثيراً من بنود ثورته الشـعرية التجديدية واكتفى بتجديد محدود وضمن دائرة محدودة تتروح بين الحديث والقديم ...مبرزاً بعض الخصائص التجديدية ومتمسـكاً بنوع من الطابع الشـعري القديم وذلك للاحتفاظ ببعض جسور الصداقة بينه وبين انصار القديم...

ولايخفـى عن البـال بان عـصر گـوران كان زاخراً بعشرات الشـعراء النمطيين والتقليديين الذين كانوا يجهلـون كل شيء عـن الحداثة او لم يسـمعوا بها مطلقاً ولم يفكروا بتجاوز الانماط الشعرية السائدة بل غطوها ودثروها بكسـاء التقديـس والتبريك... وكان گوران بينهم كمسـيح بين اليهود وكصالح بين ثمود كما يقول المتنبي عن نفسـه في بعض قصائده الرائعة ...

وانزاح عدد من الشـعراء الى شـاطئ الحداثة نوعا ما ولكنهم ظلوا حتـى النفس الاخيرمقلدين لگوران لاغير.

ومن المدهش ان گوران ظل غريبا أو شـبه مجهول لـدى معظم قـراء الشـعر الكـردي حتـى بداية سـبعينيات القـرن المنـصرم ..اقصد بقراء الشـعر القراء الاعتياديـين ذوي الثقافـة المحدودة...حيث كانوا يفضلون بعض الشـعراء الشـعبيين المنهمكين بدبج ونظم الشـعارات الحزبية والطبقية والوطنية على گوران...وظل التعرف على هذا الشـاعر المبدع محصوراً بين بعض المثقفـين الواعين خاصة المثقفين الملتزمـين بالايديولوجيـات الطبقيـة والماركسـية ...ولكن بعد طبع مجموعته الشعرية الكاملة باللغة الكردية اطلعت كافة عشاق الشعر وانصار الحداثة على قصائد هذا الحداثوي الرائد في الشـعر الكردي المعاصر واصبح علما رفيعاً في تأريخ الشـعر الكردي بصورة عامة وتأريخ الشعر الكردي الحديث بصورة خاصة.

(٢)

في اواخر سـتينيات القرن الماضي وبداية سـبعينياته برزت في اطلس الشـعر الكردي جماعتان ادبيتان_ جماعة كفري_و_جماعة روانگه_ اتسمت الجماعة الاولى_كفري_بالتمـرد والمغامـرات التجريبيـة والرفض القاطـع لكل ماهو قديـم ..متأثراً في ذلك النهج بالتراث الثقافي الـدادائي والسريالي وافكارهما ومواقفهما المفعمة بالجنون والاستفزاز والمشاكسات الادبيـة وكان بيان جماعة كفري الصادر في ١٤ تموز ١٩٧١ بيانا يرفض كل التراث الادبي الكردي الشفاهي والمكتوب ويسـتهزيء بما يسـمى_ بالتراث الثقافي أو الادبي ويشبه الشـعر الكردي بالقرد.. ولابد لهذا

القرد المتخلف ان يتحول الى انسـان واع متفكر على يـد اعضاء الجماعـة اي جماعة كفـري كما جاء في البيان المذكور ..وكانت هذه الجماعة تمارس الحداثة وتدافـع عنها حد الجنـون وتواكب مسـيرتها بكل سلبياتها وايجابيتها...

اما جماعة _روانگه_ التجديدية فقد اصدرت بيانها في ١٩٧٠/٤/٢٥ في عاصمـة الثقافـة الكردية وقلعة الامجاد والبطولات القومية الكردية مدينة السليمانية وكان بيانـا يقتحمه بعـض الهشاشـة ويرتكز على اتجاهات سياسـية قومية يدعو الى الوحدة القومية الكردية والدفاع عن حرية الشعب والوطن وتقديس التراث الكردي ثم الثـورة على بعض الانماط الادبية البالية والانفتاح عـلى الحداثة الادبية والثقافية في العالم..وذلـك من اجل توصيل الثقافـة الكردية الى القمم التي بلغتهـا الثقافة العالمية .باختصار يمكننا تسـمية بيان جماعـة روانگه بيـان (قومي_ثقافي) حداثوي يتسـم بنوع من التحفظ تجاه بعض انماط الحداثـة والتجديد ولايرفض كل ماهو قديم...وذلك من منظور قومي ووطني...

وواجهت كلتـا الجماعتين حروب عشـواء من قبل السلفيين والملتزمين بالايدلوجيات السياسية والقومية المختلفـة وانتقدتا نقداً لاذعاً من قبل نقاد مرموقين واشـباه نقاد وقـراء اذكياء واشـباه قراء..وخاضت الجماعتـان مشاكسـات مريرة مع اعـداء الحداثة وانصار القديم ..الا أنهما انتصرتا اخيراً وسجل بعض اعضـاء الجماعتـين الكثير من النصـوص الحداثوية الخالدة في جغرفية الادب الكردي الحديث ...وجدير بالذكر ان حربـا ادبية طاحنة دارت بين بعض افراد الجماعتـين _ جماعـة كفري_وجماعـة روانگـه _ ولاتزال نيرانها تقذف دخاناً هنا وهناك لحد الان ... وذلك لادعاء كل جماعة منهما من جهة وادعاء بعض افراد كلتا الجماعتين لريادتهما في العملية الحداثوية الكردية تنظيراً وتنفيذاً.

وبرزت خارج الجماعتين المذكورتين في تلك السنوات اسـماء شـعرية بارزة ومن اهم تلك الاسـماء أنور قادر محمد وعبدلله به شـيو ورفيق صابر وعبدلله عباس وسامي شورش ودلشاد مريواني واحمد تاقانه وحسين بفرين...ومحمد حه مه باقى وسعد الله به روش وحسـيب قرداغي وحه مه سـه عيد حسه ن ومحمد عمر عثمان صلاح شوان وعبد السلام محمد فريد زامدار الخ وتمكن كل منهم ان يثبت حداثويته الشـعرية عبر القصائـد والدواوين الشـعرية التي نشرها في تلك السنوات أو بعدها... واصبح كل منهم بطريقته الخاصة جزأً من جسـد الحداثة الشـعرية الكرديـة .ولايمكـن الحديـث عن الشـعر الكردي الحديث والمحاولات التجديدية في بدايات واواسـط سـبعينيات القرن المنـصرم دون التطـرق الى دور ومحاولات الاسـماء المذكورة في اغناء الشعر الكردي الحديث ...والى جانب هذه الاسماء اللامعة برزت في اواخر السـبعينيات وبداية الثمانينيات اسماء اخرى شـاركت في نجاح وتطوير عملية الحداثة بشكل أو باخر والتمس العذر منهم لعدم ذكر اسمائهم وذلك لضيق المجال في هذا المقال للتطرق الى دور كل تلك الاسماء الموهوبة في امارة الحداثة الشعرية الكردية

في جنوب كردستان الملتحق بالدولة العراقية منذ الحرب العالمية الاولى عنوة...أو لنقل بكل وضوح جراء مؤامرة بريطانية لارضاء الانظمة الرجعية في المنطقة انذاك ولم تبخل بريطانيا اللاعظمى بتبذير قنابلها الجوية والارضية على ارض كردستان بصورة عامة ومدينة السليمانية بصورة خاصة من اجل ازاحة كل العقبات لانجاح تلك المؤمرة السوداء

(٣)

وفي ثمانينيات القرن الماضي تشكلت في اربيل جماعة الطليعة الشعرية على يد مجموعة من الشعراء المتطلعين على موسم اجود للشعر الكردي وفي مقدمتهم عباس عبدلله يوسف وفقيد الشعر المرحوم أنور المصيفي وهاشم السراج ومحمد باوكر وغيرهم . استطاع بعض شعراء هذه الجماعة اضافة تغيرات جديدة على خارطة الشعر الكري الحديث علما بأن الشاعر عباس عبدالله يوسف قدم في أواسط ونهايات سبعينيات القرن الماضي مجموعتين شعريتين مفعمتين بالتكنيكات والتكتيكات الحداثوية وهما_ الماء_و_الرمل أُمنيتي_ ونالت المجموعتان اعجاب انصار الحداثة وشماتة المنحازين للقديم.. وكانت تلك المجموعتان طرقاً جديداً على ابواب الحداثة الشعرية الكردية في تلك الفترة..

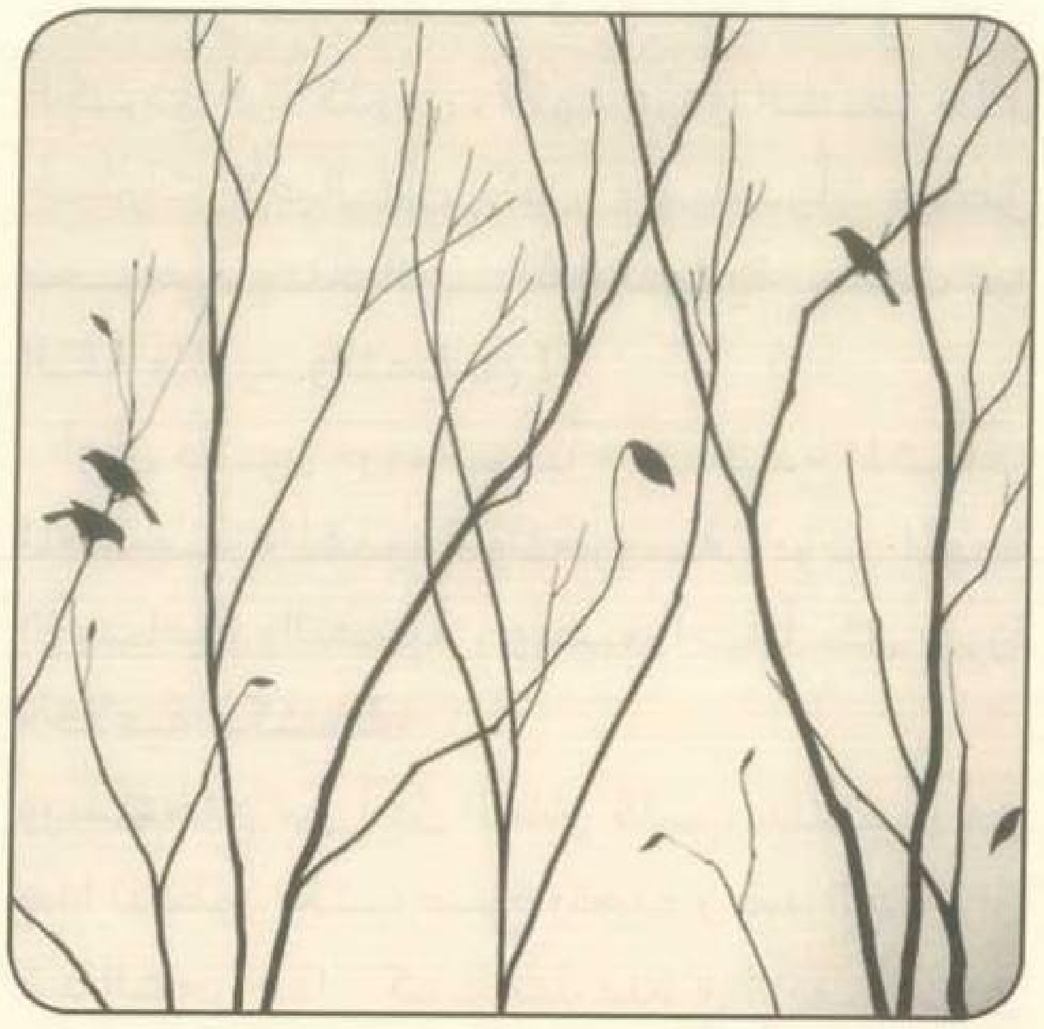
وخارج دائرة هذه الجماعة برزت اسماء شعرية اخرى منهم صباح ره نجده ر الذي هز بمطولته الشعرية الرائعة_زيوان _ الوسط الشعري الكردي... وجلال البرزنجي وقوباد جلى زاده ونزاد عزيز سورمي ونوزاد رفعت وكريم ده شتى ورستم باجلان واخرون لامجال لذكر اسمائهم هنا...

كنت أود ان اتحدث بالتفصيل عن كل شاعر مذكور في هذا المقال الا اني ارتأيت اخيراً أن اتحدث هنا باختصار عن الشاعر صباح ره نجده ر وقصيدته المطولة _زيوان_بصورة خاصة ومجموعته الكاملة التي صدرت في هذه الايام بصورة عامة...

صدرت زيوان في شهر حزيران من عام ١٩٨٨ وهزت بصدورها الاوساط الادبية والشعرية الكردية وأهاجت احتجاجات البعض وانتقاداتهم نتيجة غلوها وتطرفها في استعمالها للغة تجريدية وولوجها الى فضاءات ومديات لاواقعية غريبة عن ثقافة ورؤيا أولئك البعض فمثل هذه اللغة ومثل هذه الصور الشعرية والاغراقات الغامضة في التخيل والتأمل احدثت نوعاً من الصدمة لدى القراء والمثقفين التقليدين:_

طفولتي التي لم يطلق عليها اي اسم حتى الان
على فخذ الطرقات التي تتحول الى حكايات
تقص نفسها
أبي الطائر من اجل الارتياح
انثر ذراعيك المعرقتين فوق اغصان الاشجار
بين شارعين نصف خاليين
وشاركني في عملية مد وجذر
الماء الذي كان يرافقني
الماء الذي كان يرافقني
في سياحة
وانت يا امي الطائرة ارمي
تلك المرآة النائمة

بين ارتفاع هضبتين
صيحة الكتاب الاول
داخل الحفرات الثلجية
هزت مسامعي
ولكــن من جهة اخرى جذبت هــذه القصيدة انتباه الكثــير من المثقفــين والقراء وادهشــتهم التخيلات والصــور والرؤيا والايقاعــات اللفظية الجديدة التي وظفهــا الشــاعر في ـزيوان...وكتب عــن القصيدة عــددا مــن الشــعراء والنقاد وقراء الشــعر ســلبا وايجابا...وشخصيا اعد تلك القصيدة واحدة من ابرز قصائد ثمانينيات القرن الفائت ولعبة تجريبية جذابة ...ومحاولة شعرية جادة لخروج اخر من دائرة التقليد والولوج على أرضية جديدة اخرى الى جانب المحاولات التجديــدة الاخرى في ثمانينيات القرن العشرين التي حدثت على يد مجموعة من الشعراء الشباب في تلك الفترة وفي مقدمتهم عباس عبد الله يوســف وهاشم السراج وانــور المصيفي وجلال البرزنجــي ...وقوباد جلي زاده ونژاد عزيز سورمي ونوزاد رفعت ومحمد باوه كر وغيرهم وبمناسبة صدور المجموعة الشعرية الكاملة للشاعر المتميز صباح رنجدر وهي مجموعة تقع في جزأين كبيرين اقول حبذا لو اســتطاع صباح تجــاوز وهي مجموعة تقــع في جزأين كبيرين اقول حذا لو اســتطاع صباح تجاوز اسلوبه الشعري الذي جربــه في باكورتــه الشــعرية المتميــزة ـ زيــوان ـ وتجريب اساليب وقوالب وانماط شعرية اخرى حتى لايقع اسيراً لنمط شــعري واحد...فالشعر ليس خطاً مستقيما...بل شــجرة يانعة جذورها ثابتة وفروعها متشعبة ولانهائية...وآن الاوان بعد صدور مجموعته الشــعرية الكاملة ..ليجرب اســاليب وانماط شعرية جديدة اخرى. ليهز بها اســماع القراء ويزلزل الادراج تحت اقدامهم واحاسيسهم....ومماالشعر الا زلزلة أو ماشابهها...



ضريبة الكتابة المغايرة

تجربة صباح رنجدر

د.أحمدي ملا
ترجمة : كمال غمبار

الشـعر عنـد صباح ره نجـده ر كائن في عالم لاتبـدو بدايته ولا نهايته ، إنما هو تشـكلية من محاولة الجمال ،من الصوت الغريب ، من حركة ، من إشارة ، من تعثر ، من فكرة ، وفي نهاية المطاف ، يصبح كل شيء عند الشاعر مادة ومصدراً للشعر . قد يتحدث عن بداية ، لكن ليست بداية زمنية ، إنما يتشـكل من الآنية . فمـن الصعوبة بمكان أن نسـيطر عليها . نتعلم مـن لغة الإنجيل « في البدء كانت الكلمـة» اذا كانت الكلمة « القصد منها عملية الخلق ، إنما تؤدي أيضاً ب «الفعل « ان تفسر ، لكننا نقرأ تحت لسان الشاعر أنه « في البدء الجمال وحده»،

فالجـمال عند الروما نسـيين دنيـا خيالية ، دنيا بعيـدة عـن متناول اليـد ، بل في حـالات كثيرة يتماهـى مع المـوت ، هو الجمال نفسـه الذي يشـبهه رامبو ب» المُرْ» يبنى منطق الشعر على اللامنطق ، ان عالم هذا الشـاعر رمانة متشـظية فقـدت هيكيلتها فمن المحال أن يعادلها سـبك ، ولكن كل شـظية مكونة شعرية . ان هذا العالم يصيب الإنسان بالدوار ، الدوار الذي كان (رامبو) يريد السـيطرة عليـه ، أتتحقق هـذه العملية بالشـعر ؟ أيستطيع الشـعر أن يعيد هذا العالم المنفصم المنسلخ إلى سابق عهده ويحاول كصانع ان يمحو جروح وآثار تلك الآلام ؟

وضع الشعر يده على كتفي
وقال جئت من بعيد ونذرت على نفسي
بأن أتعرف على علامة القيامة

إنَّ الشـاعر يهوى عالمه كثيراً ، لايشـعر بـأن الوقت يمـر ، لايحس بـأن الخـارج له تأثير على تجربتـه ، بالعكس ربما يريد أن يكون عالمه الشـعري مرجعاً ، وليس التجربة ، لذلك لانشعر بتحـول أسـاسي في نصوصـه الأوليـة ونصوصـه المكتوبة الجديدة ، لقد خلق عالمه الشعري دون

دراسات	ملف العدد	القصة	الشعر	كتاب في المختبر النقدي	أطياق	تشكيل
٤	٧٢	١٤١	١٤٩	١٦١	١٩٦	٢١٤

ثغرة . قد لايفسح لنا المجال أن نتنفس فيه ، كأن الإنسان يعيش في لحظاته الأخيرة ، ومايبقى هو الشعر وحده . إن تجسيد هذا العالم دون نقطة ، دون فارزة ، دون مسافة بين الصور ، دون بياض ،دون نافذة وباب ، عالم مفعم بذاته .

يحل النص محل الواقع
كأول يوم
غيّض الفيضان في ذلك الجدول

عباد الّله يذهبون إليه
في الشوارع المحظورة
أضلّت المنظمات الوحشية بأيديهم السيئة
النورُبشعاراتها.

هذا عالمٌ سريالي ، وفي نفس الوقت خاص ، ويكون حبلى بمفردات ومصطلحات سهل» الدزه يي» وينتهي بإشارة الى فضاء سهل أربيل ! فضاء خام ، إنه تكرار نفسه ، يشعر فيه برتابة قليلة . تعيش التجسدات بين التضادات وبتضاداتها ، فأي شيء في النهاية ، لم يبق له إرتباط بأي شيء فكل « نقطة» لها استقلال تام ، فهو واقع لذاته ، لايتصالح الشاعر مع أحد ، لايدعو احداً .لايكلّم أحداً، لايريد أن يوجه كلامه إلى أحد . فالإنسان في نص صباح رنجده ر يخطو دون أي إتجاه معّين .

أنا في غرفة حراستي ساحة عامة خالية مزدحمة

لذلك فعنده التجسدات ، المواد ، سواء أكانت طبيعية ، أم مجردة ، في حالة حركة وحيوية ، لم تستخدم اللغة على الخط البياني الموجه ، بل في الإشارة ،وتكون هذه الاشارة أحياناً إشارة لذاته ، ان مثل هذا االشعر قد لايكون له في الادب الكردي قراء كثيرون ، لأنهم عوَّدوا الشعر خلال عشرات الأجيال بأن يكون « سياسياً .. وينطق بحماس ، يمتلك الرسالة الإنتهازية ، يبحث عن الثقة والمريد والتصفيق !

أو أن يكون «رومانسياً « ، يدغدغ المشاعر المظلومة والمقموعة والمحرومة ، يؤدي المهمة الإجتماعية والنفسية ، ويصبح أحياناً مثل صورة «خلاعية مكشوفة»

ويستخدم من أجل انعاش قلب ملتهب ، من هذا المنظور يكتب صباح رنجده ر ضد الشعر، ان ضد الشعر هذا يكتب منذ مدة في الأدب الكردي ، فله خصوم اكثر من الأصدقاء، أحياناً توجه اليه تهمة أنه لم يتجاوز خلفية ادب تقليدي ، ينبو عنه سمع الكرد ، واحياناً يحوم حوله الشك انه لايرسم المشهد الخلاّب الخيالي ، وحيناً آخر يُقرأ خروجه عن السياق العام .

إن هذه التهم صحيحة كلياً اذا ما نظرنا إلى الكتابة كتقليد مدرسي . وليس كمخلوق فريد ، لذلك نرى ، حتى اذا كان لدى الشاعر إشارة الى جسد المرأة ، فأنها عبرت ومرت فقط تحت قلم الشاعر بهذا الشكل .

لو لم يكن الماء أعمى البصر لما كان يتيبس
بأجسام الفتيات الناعمة

أو إذا ماأُشيرَت إلى الحرب الداخلية وحرب الأخوة الأعداء بعد الانتفاضة ، فهو يقول لنا شيئاً ربما يدركه فقط الأشخاص الذين كان لهم اطلاع عن كثب على الأوضاع ، فهو بشكل من الأشكال يشير إلى اللقلقين على منارة جامع خانقاه ،إن

هذيــن الطائريــن جــاءا من الأبديــة وجثماعلى المنــارة ، إنســلخا مــن طيرانهما فأضحيــا الروح الخالدة للمدينة ، لكن للأســف فان هذه الروح تتهشــم مثل رمانة بيد (وطنيّ) يتناوله الشــاعر باستخفاف ، فتصبح (هه ولير) العريقة في القدم الطائر القديم ، أيهما اقدم اللقلق الهرم أم مدينة هــه ولير ؟ لاريب فيه/قد بُلِّغنا برســالة عن قتل الطيور :

« انه قتل المدينة والإنسان والمدنيّة ، فالإنسان وحده ليســت له امكانية الحياة على هذه الأرض الجريمة .

(قتل وطنّي طائر هه ولير القديم

وكذلك لابدَّ من الإشــارة إلى نقطة أخرى من شعر هذا الشاعر / وهى لغة السحر ، فالسحر والشعر صديقان ،بل إنهما توأمان ، إن الذي لاينفد عملياً ، يتحقــق بالخيال ، لقد ظهر هذان التوأمان معاً ، ويتعايشــان معاً ، ينبغي أن نشــير إلى أن ظهور اللغــة كان من أجل ممارســة الســحر ، تســحير الكون ، تســحير الأشــياء المرئية وغير المرئية ، أي مصالحة الدنيا عن طريق اللغة . طبعاً إن الشعر هو أقرب لغة للتصالح ، فالشــعر حرب من أجل المصالحة .

إنَّ صباح رنجدر ، شاعر السيرك ، يتلاعب بكلماته كأكروباتيك اللعبة ، يتلاعب بها من أجل مســح هذا الوســط / لذا يفصــل الواقع عن اللغة ، فهو محاولة لهدم الجســور التي تفصل الإنســان عن اللغة ، العــودة الى لغة الطفولة ، ليصبح الطفل واللغة جســداً واحــداً. إذنْ ليس ثمة شيء باســم الفكر وليس شــيئاً آخر باســم اللغة . إنما يصبح الجسد لغة ، وتتصرف اللغة كالجسد ، وكما ذكرنا سابقا ، لايتوقف الشعر عند الشاعر على المنطق ،بل وإنما يعمل ضد المنطق ، من هنا فإن الهذيان يشغل حيّزاً عظيماً من نصوص هذا الشاعر ، ليس هذيان مريــض ، إنما تصعيد اللغة إلى مســتوى آخر ، إن اللغــة هي الحديدة الحارة التي يلويها الشــاعر كيفما يشــاء ، وثم حين تبرد تأخذ شكلاً غريباً عجيباً ، فرمي السمك في الحوض الزجاجي ، لايجعل إلقاء الكلمة في الجملة .

القي السمكة في الحوض الزجاجي

أأحيانــاً يصيب القارئ بالإندهــاش تجاه الصورة السرياليــة ، لأنــه يســمو بهــذا الاكروباتيك إلى مستوى ربما يكون الحد الأخير للخيال ، حيث انه يزعج تماماً القارئ . قليل الخيال .

ثرثر بقبقاب الإطمئنان

أو

مات الأنبياء من خجل الضوء

يســتخدم الشــاعر التعابير الدينية ، بالإشارة إلى الصالحــين والأنبياء والأدوات المقدســة ، يعيدها من أجل آخر، أو أنه يربط اللغة باللغة القديمة ، لغة ماضية تحت الشفاه تقول للقارئ ، أن لهذه النصوص جذوراً ، ويتقدم أول تجسيد ، فالإنسان ليــس كائناً جاء الى الوجــود من خلال التحولات الطبيعيــة القديمــة ، فهو يُخلــق في البداية . ثم العناصر الطبيعية التي لاتعد ولاتحصى .

إن هذه النظرة تشير إلى مصطلح (إنسانية الدين) وفي نفــس الوقــت عنصر عضوي لنــص صباح رنجده ر :

السماء خلقتنا
من نمط السحاب
قبل أن تتحول
إلى المطر / أو الثلج
التبرد

ثمة عناصر أخرى كثيرة يمكن التوقف عندها واستنطاقها ، يستطيع القارئ أن ينظر إلى النسق « الحار» ويدفق في سياقاته المتباينة ، كيف تضمين هذه المفردة في الصورة الشعرية تستغل جذورها في عمق أرض الطراوة والحرارة ، فيتمكن القارئ أو الباحث أن يرسو على عناصر أُخرى ويدرك دنيا شعر الشاعر اكثر ، لكن مايجلب النظر فهو يكتب بشكل مغاير وهذه المغايرة بادية ، وجلية «١»

أيار ٢٠٠٢

«١» المصدر :
مجلة (٢٣)،العدد(٨)،ص : ٧_١٢ ، ٢٠١٢ أربيل

من الشعر الكردي الحديث

دورة تقطير العطر

شعر: صباح رنجدر ترجمة : مكرم رشيد الطالباني

مقدمة:

الشعر وتفعيل الأحاسيس

النظر والتحديق بداية قيمة والإثارة الأولى تبدأ من هنـاك. بإمكانى الوقوف سـاعات يومياً أمام نقطة واحـدة وإسـتخدام كافة حواسي. لـكي أدرك كيف وعلى أي شيء تنفتح تلك النقطة. وفي كل يوم أنتظر الحدث كثـيراً لكي أكون على إطـلاع بها. ولكن من أجـل معرفة ومنح المعنى والمظهر للحياة أنتظر من افق وآماد الشـعر أحداث خيالي آخذاً بعين الإعتبار مصـادر الإلهام ورسـالة الموهبة. لم يمـض يوم من وجودي من دون التفكير في الشـعر والمتع المسكرة والمثـيرة للإلهام والنضال الروحي مـن أجله. وليس شرطاً أن أكون قد خلدت إلى النوم.

وأدرك أن هنـاك بعـض الهـدوء الـذاتي والروحي للإنسان فالشعر لوحده بإمكانه التطرق إليها وإقامة مشاريع تقيم جمالها. ومن ثم شم نواقص للكون.

وتركيـز تأثير وخصائص تعريفها في الشـعرية لنتاج الإمكانات وإنعاش الذكريات. وتفجير النقاط المكونة للذكريـات في إدراك واضح، أو إطـلاق جوهرة من ذلك الفراغ نحو السـماء والتـي تكونت من الذات والروح. فالـذات والروح المبدعة تدور في الفراغ مع أفق أكبر من افق الواقع. هذه مشكلة هامة يدرسها الإنسان الشـاعر منذ القدم ويهديء توتر أحاسيسه فيها.

هناك سـؤال أثار إندهاش علماء الطيور منذ القدم، لماذا تكون قوة أجنحة النسر عند التحليق في الفضاء أقوى من قوة أجنحـة القطا، وأن قوة أجنحة القطا عند النزول والهبوط أقوى عند الجنوح. إن التحليق والهبـوط إتجاهـان رئيسـيان يسـتنبطان الموهبة والنتاجات من الحياة.

الشـعر الحقيقي جسم كامل، بقدر ما لخلايا جسم الإنسان علاقات فيما بينها وتصب طاقاتها في بعضها كذلـك فإن فنون الشـعر تصب في بعضها وتشـكل الشعرية في جسد النص.

ومنـذ فترة ليسـت بالقصيرة إتخـذت وجهة النظر الشائعة هذه طابعاً ثابتاً لتخنق الأحاسيس.

الشــعر تعبير عــن روح العــصر. إننــي أرى نفسي مختلفاً عن وجهة النظر هذه وأعلن عن أن الشــعر ليــس تعبيراً عن قوة وروح العــصر. لأن مكون قوة وروح العصر بصيغة الجمع والشعر قوة وروح الفرد مبــدع الجمال.إن الغالبية العظمــى من قوة وروح الجمع تنتج العنف وربطت مصيرها بالسلطة. بينما قــوة وروح مانح الجمال قوة وروح الدفء واللطف والنأي بنفســها عن الســلطة والعنف. لذا فإن هذا التعبير مثير للخطأ ومن الضروري التشكيك فيه.

اللحظــات النادرة تنتج الذكريات. والشــاعر يجرب الألعــاب المختلفــة للذكريــات والأدب، بمعنــى أن الشــعر ذي الأصوات المتعددة والمتجددة يتجذر في أتــون كافة فروع الأدب والكتابة ويجرب نفســه في الجوانب السرية. وأن نقــاط العليا للفروع والأسرار تشــذيب وتفعيل للأحاسيس، وفي هذا الوضع يعمد المتلقي كعنصر متســلط وفاعــل للكتابة إلى العمل حول الوقائع والعناصر.

وددت دوماً أن أكون عنصراً فاعلاً في الشــعر وليس متلقيــاً كســولاً ومطيعاً. حيث أن الجــزء الأكبر من الشــعر الكوردي أنتج أشخاصاً كســولين ومطيعين. لأنه تلقى إلهامه من الطبيعة الكســولة ولم يتعمق في أتــون العالم النشــيط والحافل بالعمــل والقوة. صادفت بتأمل كافة الحركات على ســطح البسيطة ولم أكتشــف الشــعر فيها. غير أن فقاعة على سطح الماء حركــت خطوط تفكيري وخلقت لي جواً أحقق فيه رغبات الكتابة. فالشعر لن يعلن عن أي نقطة، بل يفتتح نقاطاً. والشعرية لوحدها وحدة تقييمه. ململماً مشــاهد معتــبرة في الذهن معيــداً تنظيم الروح . فالشــعر أعــاد تنظيــم روح الفرد مرهف الإحســاس والمحب للجمال في النكســات المحطمة للركب ووضعها على خط الإنبعاث والثقة بالنفس.

كلــما وددت التحدث عن الشــعر واجهتني أســئلة مرتبطة ومتعلقة بشــعاع أكــثر جمالاً حيث يرجيء خوف مــا حديثي. فالنص متعــدد الأصوات لوحده الذي يتســلم فيه الصــوت وصــداه بعضهما بعضاً بإمكانه التفكير في عصره دارســاً العلاقات الســائدة بين الصور والأحداث والواقعي والخيالي والشخصيات مانحــاً الموهبة لتعزيز طبيعة الحياة وتفعيلها خالقاً معجزته. الصوت الجامع يؤهــل الجريء والمجازف محرراً إياه من الأسر. وتغدو قمة الإكتشاف في هذا التحرير وجوداً مجسداً مشرعاً بالحركة.

كاتــب النص متعدد الأصوات شــمولي النظرة تديره النظــرة الســماوية والأرضية والحلميــة، ليس عليه فقط تحبيب الأصوات وصداها عامة، بل عليه إبراز قوة العشق في كافة وحدات مفردات الكلمات. لكي نفهم ســحر كافة وحدات عشــق مفردات الكلمات علينا التعرف على ســحر العشق والشعر بذاته وهو ســحر حافل بالعشــق والصلوات للــرب وبناء لغة وبيت الرب على الأرض. تلك الأرض التي تتوفر فيها طبيعة كافة مستلزمات تطور وإزدهار الحياة. فيما تكمن قوة تحديث الجمال في أعماق نفس الشــاعر القوي والفاعل المرتبط بالسحر والاحلام.

أجد الإنســان البدائيين من خلال إطار اللغة وأميط اللثــام عنهــم، وكشــخص معاصر أجعــل كلماتي في

أعماقهم أحاديث لأتركها في أحاسيسهم النشطة إلى الأبد. إن تضمين الشـعر باللغة اليومية للناس عمل مثير للجدل كونه بحاجة إلى إمكانات كبيرة كي تمنح الشـعرية للغة اليومية المحكية، لقد بذلت جهدي قدر الإمكان كي أحقق هذا العمل.

ليس للشـعر تاريخ محدد، إنه يشـق طريقاً للسير خارج التاريخ. جاذباً طاقات كبيرة لروحه من الطرق الأخرى. ولن يبق لـه علاقة بتاريخ الكتابة إلاّ نادراً، بل يكـون حاملاً لمجموعـة من الاوضـاع المرتقبة. تغدو لحظة الإنفجار تاريخاً لكتابته، بل أن تشكيله وخلقـه مجموعة الاوضـاع المرتقبـة. أن مجموعة الأوضاع هذه تحمل المعاني وأن لحظة الإنفجار تمنح الشكل وخط التيار الدائم للمعاني التي تطغى فيها مجموعة من الأوضاع المرتقبة. وتجعل منزل الشعر كمصدر للترشـيح والأخلاق الفاضلة للقائات المبدع المعطاء مكاناً فريداً لتفعيل الأحاسـيس وكاشفاً فيه الشعر.

نيسان ٢٠٠٦، أربيل

دورةُ تقطيرِ العِطر

يجعل الملاك نفسه من المعارف
بإهداء إبتساماته
واضعاً الجنة على خوان نحاسي
وعمر الـ(هالكوك) يكفي لمعركة البقاء مع الحياة
يزيل الضباب من على التخطيطات البدائية
ويمنحني تصور أسبوع حافل بالحركة والنشاط
والمسودات
كي أصنع فيه البداية
إنني تبرعمٌ أرضي
مصغياً إلى إيقاع وألحان وإحتفال الموهبة والإلهام
إحتفال الموهبة والإلهام في منزل القلب
منحت جدران و كواوي ونوافذَ منزلِ القلبِ
الهيئة والفخامة لكتاب الأسرار
تكفي نسمة وحيدة لإستيضاء النبراس
وإقامة المأدبة

ماذا بوسعي أن أجد
يا أيتها الطاقيةُ والصولجانُ وأمانيَ الصّقر؟
كانت الشجرة ترقص رقصتها الأخيرة من أعماق
القلب
كانت أفرعها وأوراقها منهمكة بمذكرات أسرتها
ويكون لونها أخضراً نقياً
ساكبةً العطر والعصيد والرحيق على الأرض
لتكتمل بعد ذلك دورة بقائها في شرنقة دودة القز
لتسقط على أجسادنا
وتجعل من حظوظنا ومشاهداتنا قرون الوعول
لنعلق بها جبين الحجر
أقلبوا صفحات مناغاة الشعاع والشفق النائمة
الحجرُ عظامُ الأرض
ضربتْ علامة تعجب جبينَ البريق
بستانٌ ذات جسدٍ متأورقٍ

دراسات	ملف العدد	القصة	الشعر	كتاب في المختبر النقدي	أطياف	تشكيل
٤	٧٢	١٤١	١٤٩	١٦١	١٩٦	٢١٤

وقد زالَ يده عن قلبه
البراعم لم تألف كثيراً أوراقها
وتخصيب الأوراق فيها غير فاعل
لقد نسيت حتى أسماء فواكهه
لكن النمو تحرك شفاهه خيراً
يستذكرون أنفسهم دوماً
ويشرعون في التفكير والإستذكار
إن كنتُ أرغبُ في الغناء
يمكنني أن أغني
سآتي بالألوان من أعماق النفس

وأرفعها لمستوى الرأس
ستظهر مدينة الرّب عند مستوى رأسي
وتغدو موقعاً بُنيَتْ فيه منازل موهوبيهم
من دفاتر الذكريات والأصداف
دقت ساعة مركز المدينة
فتحَ السنجابُ
والطيورُ
والإنسانُ
أقدامهم وأجنحتهم وأعينهم
في هذا الإتجاه
فغمرهم العجاج
ترى هل يُفقدونَ في هذا الوضع
أم أغلقت رؤوسهم في ظرف رسالةٍ بشفةِ طفلٍ
تمص زجاجة الحليب
كتابة الطريق بَعدُ
تسير الطرق الأخرى بإتجاههما
بشفاه طرية وبديعة
وتغدو جل كتاباتهم
عشقاً إلهياً
تدلف قلوبنا وعيوننا
لن تكفي كلمات القاموس
لكتابة الطريق
الفراشات تحط على الجثامين
وعرق إبطها
هدوء ما بعد الرحلة وعبق عدم التعقج
العشق حاضرٌ في كل مكان

أستطيع الوقوف على قارعة الطرق
كما أستطيعُ إهمالها
غير إنني أشعر بالبرد
لقد عزز عيناً أبدية في جبيني
العشق
مذكراتنا جميعاً
ضياءٌ في الجبين المبتل لمنازلنا
لا يقر له قرار
قريبٌ منّا دوماً
باحثاً عن صوت الأوز الرخيم
ليدلف عن طريقه إلى قلوبنا
سينقى ألوانهم
بوصول أشجار شوارع المدينة
يا ترى لماذا يعرف الرّب وحده أين تقع الجنة
الرّب ملأ كأسي
ترك والداي ووالداهم
السراجَ والجرارَ لي عند ظلالِ القلعةِ
فأمتدّتْ الظلالُ
جالبة السعادة إليها مفشيةً بالأسرار والنجوى
فكّر في الضحايا بهدوء حمامةٍ
رمتِ القلعة بتاج رأسها
على زجاج نظارتي الشفافة
على أمل الحصولِ على موضع النبراس
تصهِرُ فيها الشمس وحدتها
عوضاً عن الأفق ذي الخدود المليئة بالأوردة
النشيطة

تردُّ ذكريات مدينة
على تحيات النجوم الهاربة
كُتِبَ مع حياتها
تحاور أنواط الجمال المعلقة على صدرها
لدى أربيل الحبوب والفواكه والماء للجميع
نستعرض لها قميص بابا نوئيل كي تختارها
بتأنٍ
لتُلبسنا إياها جميعاً
التحليق بالأجنحة والاقدام والقلوب
شمس ذي مزة تستريح مليء الفضاء
يدلف إلى إحساسنا
جل الجمال والحب الكامن في السماء
محلقٌ يسعدُ ويسكرُ في أصوات وأنوار عرس
الملائكة
يهبط مع القمر
ويدلف إلى منزل الهدوء
يا ترى هل ان بوابة منزل الهدوء مفتاح
فرشاة الفنان أم قشة بين منقار الطير
الطاووس يقيم ندوةً حول عيدٍ مدينة
يرتدي الجميع ثوبها
في مكتبتي ذي الدماء الة
يترك الرجال الحكماء الأشياء على حالها
وقد فتحوا أزرار قمصانهم
خارجين من قصورهم
حاملين السكاكين في إيديهم مدندنين
عمدتِ الألوانُ إلى لملمة البريق

جاعلة هذه المنطقة أسطورة مندهشة
بعجالة وسرعة
لن تظهر منها شيء
أنا الجماهيرُ والحكمُ لوحدي
أجلسُ مَلولاً مقهوراً
على حجرٍ مُنَقّطٍ
كثيراً ما كان النبي يُحدِّقُ منه سابقاً
إلى هامة الأفق
أستغيث منادياً إسم الرّب
سيساعدني المنقار الأحمر للطير
ويقلب لي الصفحات النائمة
تسلمتُ إمرأةٌ جميلةٌ وحكيمُ القافلةِ
كوبَ حليبٍ
هديةً
من أيدي القَدَرِ العارية
وهي تسير ذهاباً وإياباً
بإطمئنان
ستغدو حروف الطريق ولهفة اللقاء
كلماتاً وجملاً ذات إيقاع
ويصغي البستان إلى أصوات وألحان
الحواري
عندها تعشق الحورية وتسكب العطر
والرحيق
لقد أشرقت مياهي وبساتيني
سقطت قطرة دم من منقار الصقر

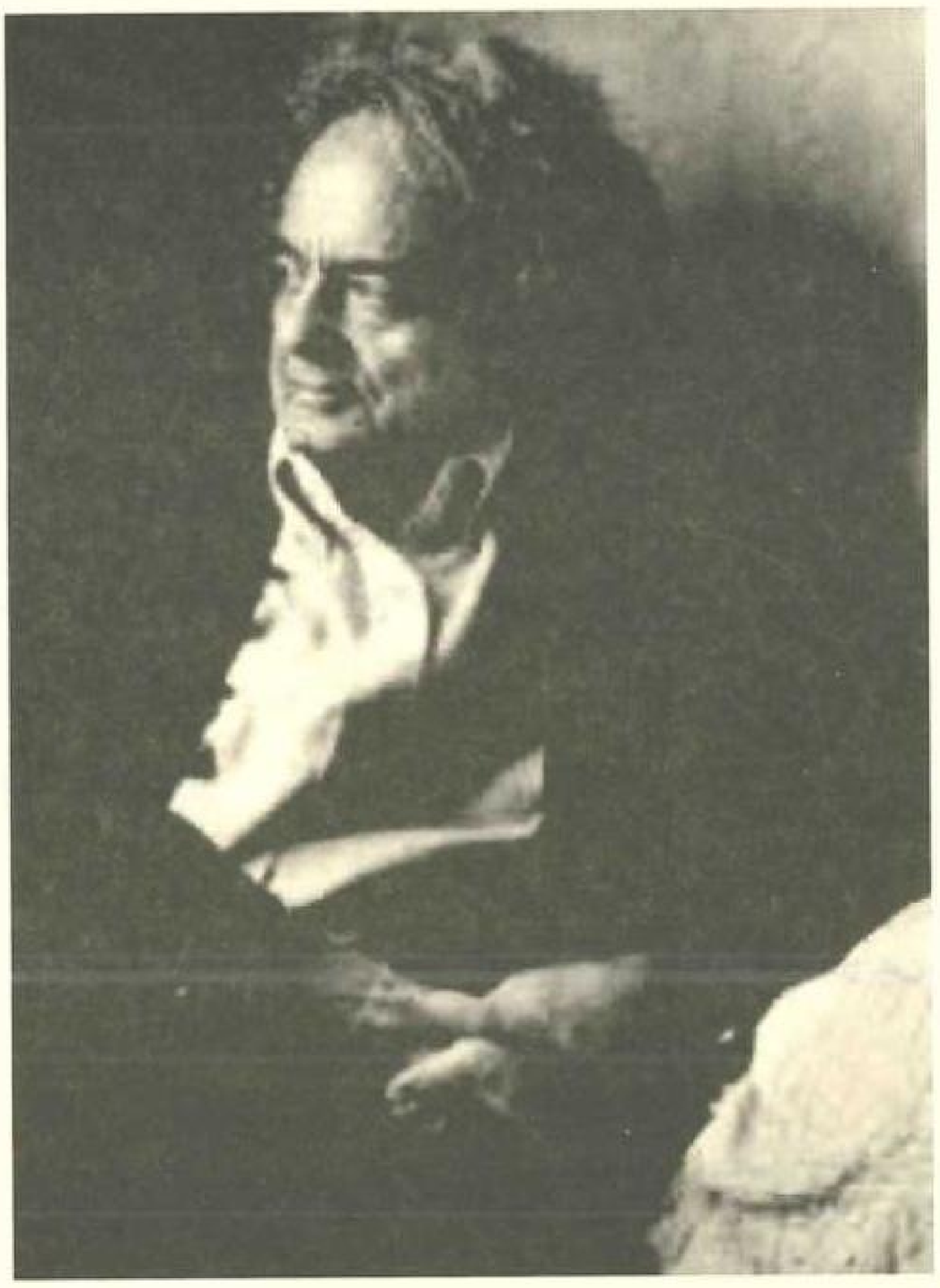
فأنفلقتْ منها غرفةٌ وممرٌّ
من البلور والعيون
فاشعلَ دلال فتح الأبواب ودقات الساعة وعدم
الكف عن الدلال
تنوراً لسيدات المدينة
جاعلاً الكلمات دقيق الذرة
لقد شَبِعتَ من صدى أصواتِ منازلَ بستانية
الأديم
من العضلات المرهفة الإحساس لنهد الفاتنة
وحكيم القافلة
حليباً وعسلاً
وحدقتَ بعينيَك نحو العلى
وتُعرفتَ على شجرة عائلة الأنبياء
واحداً إثر آخر
يعتبر مانح التيجان شجاعاً
من يعرف شجرة عائلة الأنبياء
أزلْ جل الأغشية الشفافة والسميكة
من لسانك
ضعْ حنفية الماء
باللسان ببراعة في الجدولِ
يجذب الإنتباه
أنا من يمنح التيجان ويعشق الريح
والنار
والتراب
والعشق

أهداني الرّب علامة نفسية من علاماته
أن أولي الإهتمام بنجومي الهاربة والتحدث عنها
سقطت قطرة دم من منقار صقرٍ
أهدتني تلك القطرة
غرفةً وممراً في منزل الأمان

وقَدِمَ الشعراءُ من بين مدخنتها
كانوا يحملون سلةً من أزاهير الروح والقوافي والبحور
قسمتُ الخبزَ والماءَ معهم
ومن ثم الموهبة والإلهام

تشرين الثاني ٢٠٠٦، أربيل

دراسات	ملف العدد	القصة	الشعر	كتاب في المختبر النقدي	أطياف	تشكيل
٤	٧٢	١٤١	١٤٩	١٦١	١٩٦	٢١٤



أدونيس وظلاله الممتدة في الشعر الكردي

الجنون في شعر صباح رنجدر نموذجاً

سرور حسن محمد

لعلَّ أهمية الجنــون ظهرت في أكثر صورها جلاءاً في الحضارة اليونانية. ولعلَّ أفلاطونPlato (٤٢٧-٣٢٧) ق.م، كان مــن أفضل من عــبر عنها. ولكن فكــرة الجنون ليســت اِبتــكاراً أفلاطونياً، ووجد الجنــون التعبــير الأمثل عن نفســه في مسرحية يوربيدوس (عباد باخوس). ويرجح إنَّ ديموقريطس Democritus (٤٦٠-٣٦١) ق.م، هو أول الفلاسفة الذيــن شــددوا على أهميــة هذه الفكــرة. ففي تأكيــده دور الصدفــة في الحيــاة والوجود ألغى (ديموقريطــس) أهميــة المنطــق الإنســاني الذي يتناقض في طبيعته مع المصادفة التي تأتي بِالمفاجأة اللامنطقية. فيغدو الجنون إلغاءً لِقواعد العقل. ويعدُّ أفلاطــون في كتابه(فيــدراس) الجنون هِبة من الســماء، ويرى أنَّه يرتبــط بِالآلهة، ويعارضه بِالمنطق الذي يعدُّهُ خاصية إنســانية ويقول: إنَّ قدمــاء اليونان ربطوا بين الجنــون والنبوءة. الأمر الذي يؤكد أنَّهم أعلوا من شأن الجنون.

ظلَّ ثالوث الحبّ والتصــوف والجنون واحداً من تراث حضــارات مختلفة حتى عصرنــا الحديث. ولعلَّــهُ وجد التعبير الأمثل عــن ذاته في المذهب السريالي، وقد رأى السرياليون - متأثرين بِفرويد - أنَّ المجانــين، وهــم المنحرفــون عــن الحقيقة الخارجيــة، يعرفــون الحقيقة، أكــثر مما يعرف العقلاء، وهم يســتطيعون أن يكشــفوا لِلعقلاء حقائــق لايمكــن النفــاذ إليها بدونهــم. من هنا رفض السرياليون المنطق وألغوا جميع الخصائص

الإنسانية المتعلقة بِالتفكيرالمنطقي ولاسَّيما الذاكرة من حيث هي الحصيلة المنطقية المنظمة لِتجارب الماضي. وقد سعى الشاعر السريالي بِتحرره من الذاكرة، إلى إكتساب النبوءة بِالتوجه نحو المستقبل اللامحدود الذي تحكمه الصدفة ولايسيطر عليه المنطق. وبِهذا عاد السرياليون إلى فلسفة (ديموقريطس). وقد أقام السرياليون لِلجنون أعياداً فاحتفلوا عام ١٩٢٨م باليوبيل الذهبي لِلهستريا، يقول (عصام محفوظ) بِهذا الصدد: ((كما هو معروف إنَّ المنطق الذي بنى عليه أندريه بريتون نظريته يعود إلى سيغموند فرويد (١٨٥٦-١٩٣٩)م الذي كشف العلاقة الوثيقة بين عالمي الوعي واللاوعي، وألغى الأضواء الكاشفة على هذه الأرضية التحتية في العقل الإنساني التي هي كما سيصفها ميشال كاروج: التربة التي تنبت ثمار التصورات العقلية، بعد العمل على ضبطها من قبل الرقابة العقلية، ومعروف في علم النفس الفرويدي إنَّ الإختلال في العقل الفردي منذ أن يفقد العقل سيطرته على العقل الباطن، وهذا الإختلال يسميه العلم الوضعي جنوناً، ويسميه السرياليون طريق التحرر إذا كان إرادياً.))، ويؤكد بريتون أهمية الجنون في بيانه السريالي الأول، حيث يقول:((وأما نجاوى المجانين فقد أمضي عمري في اجترارها. فهم أناس ذوو صدق دقيق وطيب سريرة لايماثله غير طيب سريرتي أنا. وقد وجب أن يذهب كولومبس مع مجانين ليكشف امريكا. وأنظروا كيف نجسد ذلك الجنون.)). لاتعني السريالية علم اللاوعي والجنون تماماً إذا إعتبرنا أنَّ الجنون هو جزء من الواقع المعيش، أو إنَّ المجانين بشرٌ يتعامل معهم عقلاء على الأقل، أطباء وباحثون في الأمراض العقلية، لكن السريالية تعتمد أساساً في إبداعها على لاوعي الفنان أي إنَّه يستمد عمله من لاوعيه، وهذا يتطلب إزاحة تحكم الوعي عن طريق ما يختزنه لاوعي الفنان من صورٍ و رؤى. ومن هذا المنطلق تقول أيف دوبليس: ((إنَّ أحد ظواهر السريالية يمكن أن يكون: ردٌّ فعل لِحالة ليس فيها شيء يدعو إلى إشتهاء حالة الجنون العقلي...فقد وجب أن تسقط الفكرة أخيراً تحت ما يمكن التفكير به، ويعني ذلك أنَّ الروح تنفصل عن كلِّ حكم سابق، وكلِّ إصطلاح لكي تدع الآلية النفسانية تتكلم فيها، هذه الآلية التي هي عربة الوحي.)). يفسر إهتمام السريالية بِعالم الجنون على بوصفه أنَّه العالم الذي تندمج فيه الحقيقة والوهم، وتسقط سيطرة الوعي عن تفكير المجانين وسلوكهم. فالجنون تحرر من قيود العقل ورقابته،فالمجانين على إدراك ودراية تامة بِالسبل التي تصلنا إلى عالم اللاوعي، من هنا يحصل عالم الهلوسة ولاوعي المجانين على القيمة العظيمة عند السرياليين، وإنَّ عالم الجنون بِالنسبة لِلسريالي، خزينة لاحدود لها أن يمتليء بِالإستاتيكا اللاشعوري، من هنا نقول: إذا كان صحيحاً ما يقوله (فرويد) عن المعتوهين، والمجانين، والمنحرفين عن الحقيقة الخارجية، من أنَّهم يعرفون أكثر منَّا عن الحقيقة الداخلية، ويمكنهم أن يكشفوا لنا بعض الأشياء التي لايمكن النفاذ من غيرهم، فإنَّ السرياليين، الذين يجدون أنفسهم في دهاليز الأحلام، وخدر الكحول، ليسوا

دراسات	ملف العدد	القصة	الشعر	كتاب في المختبر النقدي	أطياق	تشكيل
٤	٧٢	١٤١	١٤٩	١٦١	١٩٦	٢١٤

أقــل إدراكاً لِلحقيقــة الداخلية مــن أولئك. وإنَّ المعتوه، أو المجنون، لايبدو ســوياً في نظر الإنسان العادي، ولعلَّ العكسَ صحيحٌ، فلكلٍّ من الإنسانين عالمه الخاص به، الذي يعتبر ملائماً له، فيرتاح إليه ويرضي به، ولايســتبدل به عالماً آخــر، وفي الواقع حاول السرياليون عتق الــروح الأوتوماتية، وهذا مادفــع موريس نــادو إلى القول:((تبدو السريالية أنَّهــا الخالق الحقيقي، ومبتدع عبقري.))، ويؤكد فاولي هذا الرأي حيث يقول:((إنَّ السرياليين ألحوا دائمــاً على أنَّه ليس ثمة حدود واضحة تفصل بين حالة الخلق الشــعري وحالة الجنون، فالحالتان متداخلتان بحق في نظرهم.))، وكان من تقنياتهم وطقوسهم إلتقاط كلام المجانين وهذيانهم ورصد تصرفاتهم وسيلةً لِمعرفة أعماق ذواتهم فالجنون حلم ممتد يتمســك به المريض لِلهرب من واقع غــير مرغوب فيــه، ويصبح هذا الحلــم حقيقة، وهو يســمح بِتدفــق حرّ لِتيــارات الرغبات. وقد درســوا أحوال الجنون، وكان ممن درسه أحد أهم أقطابهم وهو سلفادور داليS.Dali (١٩٠٤-١٩٨٩) م، فهو يرى أنَّ النفس تحت وطأة الجنون تتحرر تمامــاً من وطــأة العــالم الخارجي، وطــرح (دالي) مصطلحاً جديــداً على المعجــم السريالي بِجانب الآلية النفسية، ودعاه(النقد المبني على الهلوسة) فالمعاني الخفية التي يدرسها تأتي في الظواهر التي يدرســها، تأتي من حالات هلوســة مؤقتة، يحدد فيهــا الفرد الكون على وفق مــا تقتضيه رغباته، وسلطان هذه الرغبات ممتزج بِجرعة من النقد، فراح يرسم ما تهتف به نفسه ليقدمَ عوالم ملؤها الغرابة، تجمع بين الأحياء والأشــياء الجامدة وبين الأضداد المتنافرة في حضورٍ متوقع أبدا... ويخضع (دالي) مفهوم المادة والزمــان والمكان لِلمزيد من التأمل والحــوار، يقول أدونيــس: ((يرتبط الحلم بِالهذيان، فيرى بريتون أنَّ هناك علاقة وثيقة بين الحلم ومختلف النشاطات الهذيانية التي تتجلى في المصحات العقلية. وإصطناع الأمراض العقلية، كمثــل الأحلام المسرودة، يتيح هو أيضاً التقدم في إكتشاف اللاشــعور، أوقارة الداخل. هكذا أعادت الســرياليــة النظر في مســألة الجنون. وقد وقفت إلى جانب المرضى العقليين. ضد المؤسسة. ورأت في بعض المجانين من العبقرية.)). ومن هذا المنطلق لم يكُن الجنون فكرة جديــدة في النقد الحديث، بل له جــذور في الآفاق الثقافيــة القديمة، إلى أن تبلور عمليــاً في أحد ميادين علم النفس، بيد أن الجنون عند أدونيس ورنجدر لم يتشرب من هذه الآفاق القديمة، بل إستند إلى الآفاق التي إنفتحت عليهــا السريالية في هذا المجــال، ويتضح ذلك في تصور أدونيس لِلجنــون بِوصفه رمزاً لِلبحث عن هذا العالم الجديد، والشعر مرةً أخرى كما اراد له (رامبــو) أن يكون مغامرةً مــن أجل المعرفة، كما إنَّ تمجيد أدونيس ورنجدر يتفق تماماً مع طبيعة المبــاديء التــي قامــت عليها دعــوة السرياليين الفلســفية والجمالية، وتتداخــل لديهما الأحلام بِالهلوســة والجنون والهذيان والفوضى والعبثية، بل واللامعنى.

يضع أدونيس نتيجــة لِذلك الجنون والحلم في مرتبــة معرفية واحدة حــين يقول:((العقل يتيح لِلإنســان أن يــدرك الواقع، غير انَّــه يكتب العالم الكامن وراءه ويحجبه، والحلم الذي يكشف عن

هذا العالم ويحرره، فبالحلم يرى الرائي ما طمسه عقلــه أو ما لم يقــدر أن يراه بِعينيــه العاديتين، الحلــم إذن كالجنون، يفتح أبــواب الواقع الآخر الــذي هو أكثر غنىً وجمالاً من الواقع المباشر، وما الطبيعــة إلاَّ مظهراً خارجياً له ... إنَّه بِتعبيرٍ آخر، نقطة إلتقاء وتماس بين الإنسان والمجهول، وشكل من أشكال العلاقة بين الإنسان والعالم المرئي.))، وقد تنبأت الناقدة (خالدة سعيد) في قراءتها لِقصيدة (هذا هو اِسمي) بِالشغف المتزايد بِفكرة الجنون عند أدونيس: الأرجح أنَّه سيمضي في اِكتشاف عالم الجنون، كلّ عوالم الجنون، عوالم التغيير والوحدة بين الشــعور واللاشعور، عوالم الإنشــطار، قبل أن تلــوح نافــذة الخلاص عبر جــدار الصمت، حيث يقول:

سمي قنبلةً أو بندقية
هذا أنا: لست من عصر الأفول
أنا ساعة الهتك العظيم أنت وخلخلة العقول
هذا أنا - عبرت سحابهْ
حبلى بِزوبعة الجنون
والتيّه يمرق تحت نافذتي، يقول الآخرون
ماذا يقول الآخرون
(- يرعى قطيع جفونه
يصل الغرابة بِالغرابة).
هذا أنا أصلُ الغرابة بِالغرابة
لم يعد غير الجنون
إنَّني ألمحهُ على شباك بيتي
ساهراً بين الحجارة الساهره
مثل طفل علمته الساحره
أنَّ في البحر إمرأه
حملت تأريخه في خاتم
وستأتي حينما تخمد نار المدفأه...
... ورأيت التأريخ في رايةٍ سوداء يمشي كغابةٍ لم
أؤرخ عائــش في الحنين في النار في الثورة في ســحر
سمه
الخلاق
وطني هــذه الشرارة، هذا الــبرق في ظلمة الزمن
الباقي.

أما الشاعر رنجدر - فهو كأي شاعر سريالي - يمجد الجنون لكي يخرج من قضبان المنطق، متمرداً على عقلهِ، عقيدتهُ اللامعقــول، معلناً، فينتظر الآتي، ويفتح قدره على المجهول، مسافراً في لَيل المعنى، وهو يسافر بِلاغاية، المعنى في لغته ملغي، وكذلك النــص يفتحه أبــداً على الفراغ، مــن أجل تجاوز الواقــع وتغيــيره، دافعه القلق والســأم والرفض، يغوص في غيابات اللاشعور والحلم والجنون، وهو كغــيره من السرياليين ((مقتنع بِأنَّ مرضى العقول يستطيعون أن يبنوا لأنفســهم عالماً فوق الواقع لايقل عبقرية عن عالم الآن. وإنَّ الجنون هو الذي يملي الشــعر دون أن يتقيد بقيد ولاشكل، وجعل الشــعر لغة الأحلام والصــور المجردة عن المنطق والمعقول))، فإذا لم يعد لأدونيس غير الجنون، فإنَّ رنجدر يكون ســعيداً في إحــدى دور المجانين كما يقــول في مقطع من قصيدة (الســادن - زيَوان)، حيث يقول:

هذا التل الذي أوقفته بِالهياكل العظمية
أفرشه على وجه الأرض
هنا تأمل قصير
لايوجد فيه سيماء روحي

أذهب، وأكون سعيداً في إحدى دور المجانين
بعض البيوت تقع تحت الأنهار
لهم معرفة بِالمضلة والمهفة
بيتي في أعماق النجوم المنزاحة
في زريبة الحيوانات
في ليلة الفرح
في شارع الدخان
في بلور الثلج على ضفاف الكهوف
في اِصفرار العظام
أراهم
الطفولة عالم
والفتوة بحث عن لحظات
والكهولة عالم آخر
يقولون إنَّ الإحساس مجسد هناك.

إنَّ الجنون، على الرغم من تلك العلائق الحميمة بينه وبين الحلم، يستقِل عند أدونيس ورنجدر ليكون رافداً جديداً من روافد الإبداع، ففي جهة أدونيس يتضح ذلك في مقاربة بما هما سديم ونقض وتحول واِنبثاق، بتعبير آخر ثورة، فتقول:((هذه القصيدة تمحو الحكمة وتبشر بِالجنون، بِالسؤال، بِالمواقف العفوية، بِالمواقف المبتكرة، بِالمواقف المتجاوزة، المتخطية الناقضة، الرافضة حدود العقل... الجنون الذي هو إعادة سلطان طبقات الوعي ونقض لِلقوالب العقلية، الذي شرعته الهدم - الحلم - الشوق - الموت - التحول.. الجنون الذي هو نظافة الذاكرة من القوالب ونظافة الأعماق.)).

من جهة آخرى يتناول أدونيس في مأساة (مجنون بين الموتى)، قصة جندي خرج من الحرب،((وقد أصيب بِخللٍ عقلي وتشوّه في آنِ معاً. فهو يتخيّل دائماً أنَّهُ يتحدث مع أصوات الذين رآهم، بِملء عينيه، يقتلون حوله: ذلك اِنفلت جبهته، وهذا تفزَّرَت أحشاؤهُ، والآخر يحشرج، وغيره فتّت نثرة، نثرة.)). ذلك هو التقديم الذي اِستهل به أدونيس لِمأساته هذه، ومن السهولة لِلدارس النفسي أن يضع هذه الحالة ضمن ما يسمى بِعصاب الحرب الناتج عن آثار المعركة أوصدمة القنابل، بل هي حالة غالباً ما تندرج ضمن الإضطرابات الهستيرية، وقد تكون حالة ذهان الجندي المصاب، أوأنَّهُ لم يحدد لنا هويته، فإنَّ الجندي ليس إلاَّ أدونيس نفسه أي إنَّها قصة من نسيج خياله، لأنَّ خطاب النص يتفق مع مضمون قصائد آخرى لأدونيس فهو يحسُّ بِالضياع، ويشعر بِالحيرة وقلق السؤال...وفي مقطع صغير من يوميات هذا الجندي المختل، وهي أشبه بِالشطحات الذهانية أونوبات الذهان الهذائي، يقول أدونيس:

من أنا .. أيّ عصافه
وسخ الفراغ
وسخ التأفك والرواغ
وسخ السديم
والموت والعبث الصميم،
والمستحيل
كتل القدر المجلد في شراييني يسيل.

لعلَّ إختيار أدونيس لِهذا المخرج الفني والفلسفي في آنِ نابع من تتبعه العميق لإنتاج السريالية، ((وإطلاعه الواسع على كُتب أفلاطون الفلسفية، التي يتحدث فيها بِاِسهاب على أنواع الجنون ومسبباته، لكنَّه دائماً يسعى أن تكون تجربته

فريدة ومتميزة تعكس قدرته الإبداعية والفكرية العالية.)). ففي (أغاني مهيار الدمشقي) يحاول أن يضع الحقيقة نصب الأعين، يضعها عارية من غير أغطيــة وحجب، فالجنون بِهذا المعنى هو الوجه الآخــر، هو المكان، هو الحيــاة والحقيقة الغائبة، إنَّهُ عبور نحو ما يســمو الطبيعــة، إنَّهُ التواصل المطلــق، حيث يقــول أدونيــس في قصيدة(رياح الجنون):

صدئت عربات النهار
صديء الفارس
إنَّني المقبل من هناك
من بلاد الجذور العميقة.

يصور مهيار وضعية الزمن الراهن، الزمان العقيم الذي ظهر عليه الصدى، زمان ســادت فيه القيم الباليــة، لكنَّــهُ رغــم الدمار والحصــار، يصرُّ على المقاومة والتحدي:

فرسي برعم يابس
وطريقي حصار
ما لكُم، ما لكُم تسخرون
أهربوا فأنا من هناك
جئتكم فلبست الجريمة
و حملتُ إليكم رياح الجنون.

لقــد حمل رياح الجنــون إلى موطنه، والتي تنذر ببدايــة عصرٍجديدٍ، عهد تســود فيــه الحقيقة، حيــث يتحول المجنون نبي عــصره، يُغيِّر ويثور،و يحطــم ويبني ،لكن فعل الهــدم والبناء الجنوني يولد نشوة وغبطة لاحدود لهما، نتيجة الإحساس بِالتفوق، حيث يقول في (غبطة الجنون):

هدمت قصر الرمل في العيون
منحت لِلتكايا
مجامر الأفيون
مجامر الأفيون والسجاد والمرايا؛
رجمت وجه الصّبر والقبول.

أخيراً من إزاحتها إنَّها جثة الإله الذي سيطر عليه طويلاً وأعدم حريته وإرادته :

رقصت لِلأفول
لِجثة الإله
بِاسمك يا سحابة الأجراس
ياعرس الأنقاض واليباس
يا بقع الرعب على الحياه.

هكذا يخرج مهيار من عتمة المســافات الضيقة، تشرق شمس جديدة على هذه الأرض البور.

في جهــةٍ أخرى إنَّ مقاربــة ادونيس، بِنصوص من نتاج المــرضى العقليين أمــرٌ لا يخلو من صعوبة، لأنَّ هناك فرقــاً بين مريض لا يدري أنَّه كذلك..أي أنَّهُ فاقد الإســتبصار بحالته ولِذلــك فإنَّ نتاجه، هــو بِالضرورة، إنفجار لِمحتويات اللاشــعور، أما بِالنســبةِ لأدونيس فإنَّهُ ليس بِالشــخص المريض المشخص من الناحية السريرية على كونه فصامياً. ولِذلــك فإنَّ نتاجه لا يعدو أن يكون عملاً إبداعياً محضــاً...كلّ ماهنالــك هــو أنَّ أدونيس يتقمص الجنون فحسب - كما فعل السرياليون - لكي يدرك معنى الجنون، وماهيتــه، وأن يغوص في أعماقه، ويلج أسراره. وهذا ما نجده في قصيدة (الســديم) وهي مأســاة مــن ثلاثة أدوار، مهــداة إلى مجانين العــالم. وقد ذكــر أدونيس في مقدمــة المجموعة ومســتهلها عبارة تفيد بِأنَّ هــذه المجموعة كان الدافــع لِكتابتها تجربة نفســية قاســية مرَّ بها

الشاعرحيث يقول:((تعبر هذه المأساة عن مرحلة نفسية عشتها، حين كتبتُها كنت أجلس، فعلاً، في غرفة صغيرة مع ثلاثة مجانين، وكنت أشعر العالم يبـــدو لي من خلالهم.))، ولِنبـــدأ بِخطاب المجنون الأول والثاني، حيث يقول أدونيس:

المجنون الأول: في داخلي تتكونُ
أشياء هذا العالم
وبِأضلعي تتلونُ
وبِخاتمتي:
هي كالمآسي، بِالخديعة والضلال

المجنون الثاني: (دون أن يبدو أنَّهُ يشارك في حديثه)
ماذا؟ أليس عن القدر
نسخ البشر
سفر الوقائع والمصير
وتبصروا
وتفكروا
فهنا الحقيقة كالنفاضة لوَّثت طرف
الحصير
وهنا الضحى يتحلزَّن
فوضى: صباح لا يرى وألوهة تتوثَّن.

هنـــا نجد أدونيـــس يعبرعن أحزانـــه ويوجزها في فلســـفة العبـــث واللامعنى، وإنَّ مفهـــوم القدر لهُ،أبعاده، ومرجعياته عند أدونيس، ولكن القدر في هـــذا المقطع خارج هذه الأبعـــاد والمرجعيات، وهو شعور كامل بِالفوضى واللامعنى الكوني. وقد أوجزهـــا أدونيس في هذه العبـــارة (فوضى: صباح لايُـــرى وألوهةٌ تتوثَّـــن.) وهو تعبيرعن تشـــاؤمه المعـــرفي. الحقيقـــة عنـــده كالنفاضـــة والضحى متحلزن. يســـتمر أدونيس من خلال هذه المأساة في التعبير عـــن معاناة المرضى، بـــل معاناته..هذا التعبـــير هـــو دليل عـــلى أن أدونيـــس كغيره من السرياليين اِســـتطاع أن يدخل في لـــبِّ التفاصيل اليومية لِحياة المجانـــين. فاللغة تتعطل عندهم لِتصبح إشارة إيمائية بدائية وتحمل دلالات خاصة لديهم والســـلوك يفقد ترابطه وتماســـكه وتظهر علامات البلاهة وفقدان المعنى، يقول أدونيس :

المجنون الثاني: ينطق
في مقلتيه زئبق
يتلو صحائف قلبه ويعيدها ويمزق
حدق أراه يحدق.

وهذا تصوير لِحالة مريض في حالة إجترار وذهول، قد يكون إنســـحاباً تاماً عن الواقع. ويمكن القول إنَّ أدونيـــس لا يقتحم عـــوالم الجنـــون هرباً من الحجب التي تســـيطر على العقل وتكبح قدراته. فهو يقـــول دائماً:((الســـيد الحقيقـــي لِلعالم هو الجنون..لا أســـتطيع أن أنتـــج إلاَّ وأنا مجنون... لم يعد غير الجنون... حيث الجنون كنيسة الجسد، والجســـد كاهن الجنون.))، ثم إنَّ مأســـاة مجانين أدونيس هي نفســـها مأســـاة أدونيس فالعالم، بل الكـــون بجملته مبني وقائم على الشّر والخطيئة فيقول:.

في محال الكون أن تمحو
في الكون الخطيئة
فهي لِلخلق بناء
و رداء
وهي بِالحق مليئة.

يبـــدو أنَّ أدونيس هنا متشـــائم، وهـــو لا يرى في العالم إلاَّ شكلهُ السلبي، وهو ينتمي إلى مجموعة

متشـــائمي النظرة إلى العالم. ولِذلك يبقى أدونيس في ذات الإطـــار الذي لمســـناه في المقطع الســـابق. نعني البعد التشـــائمي لديه، وهذه خاتمة المأساة لديه. وهي خاتمة توصل إليها أبطال المسرحية أو المجانين الثلاثة، يقول أدونيس:

((تســـيطر على الثلاثة بِالعـــدوى أو بِغيرها، نوبة كبيرة من الضحك، فيرقصون ويغنون)):

ليس في العالم لِلغز
أو لِرمز
فلقد يختبيء العالم في كسرة خبز.

تلك هـــي الحقيقة في نظر أدونيـــس، لقد أدركها المجانـــين، قبل العقلاء، لأنَّهـــم أدركوا فقد أصيبوا بِالجنون .((وكأنِّي بـــه يقول: إنَّ من أراد الحقيقة فلابـــد أن يكـــون مجنونـــاً، معنى هـــذا أنَّ العالم لم يعـــد في نظـــر أدونيـــس إشـــكاليةً إلى البحث والاِستقصاء..أو فكّ رموز..أو طلاسم. العالم جليٌّ في ذاتـــه، ويجب ألاّتفوتنا تلـــك التفرقة التي أقامها كانتKant بين الأشـــياء في ذاتها. لا وجود لِلشيء في ذاتـــه عند أدونيس.))، العـــالم يختبيء في كسرة خبـــز، وهذا ما توصـــل إليه مجانـــين أدونيس بل أدونيـــس نفســـه، وأدونيس الســـريـــالي إنطلق من الجنون ليـــدرك الحقيقة، وهو قد أدرك الحقيقة يمكـــن أن تكون من خـــلال مـــا وراء الواقع، ومن خـــلال الجنـــون ومتاعبه. هذا ما نـــراه في قصيدة (بهلـــول) أيضاً، ((ذلك المجنون الذي لا يقف على ظاهر الأحوال فحســـب، وإنَّما يغـــوص إلى باطنها على المعنى الخفي المســـتور. وإنَّ كلامه قد يبدو مجاوزاً لِلمنطق وأحكامـــه فإنَّه ينطق بِالحكمة ..))، حيث يقول:

أخرج الآنَ إلى الشارع حلماً –
أن يكون الشعراء
هالة حول جبين الفقراء
أخرج إلى الشارع جرحاً
ألدم الغامر تعويذ وتيّه
وعلى جدران التأريخ ينام
ما الذي يقدر أن يفعله الشعر، ورجلاه قيود
وعلى عينيه أسوار الظلام؟
أ تراه يهدم السور بِغصن من أراك؟
ما الذي يقدر أن يفعله الشعر لِتأريخ ينام.

أما الشـــاعر رنجدر، فإنَّ تجربتـــه تتمثل في رفض معطيات الحـــسّ وتحطيم المنطـــق، وفي التطلع إلى خلـــق عالم مضـــاد يبنى على الحلـــم والخيّال والجنـــون، والركـــون إلى الإنفعـــالات والهلوســـة الطليقـــة والعبث بِالواقع حيـــث إنَّه حجر عثرة أمام سعادته وإنَّ سعادته تتحقق في دور المجانين والمـــدن العدمية، كـــما إنَّ تجربتـــه في اللامعنى المتمردة، يســـتحضر الهذيان والغيبوبة وطلاسم الكلمات، وعطف المجهول المستتر على الحقيقة، يعلن عن أزمة نفســـية لاعن بحث معرفي، يحيل صاحب التجربة على علم النفس وتأريخ المعرفة، وإذا كانـــت تجربة رنجدر مـــا يقرُّ به من الجنون السريالي، فـــإنَّ في إنفلاق هذه التجربة وعبثها ما يدل على عبث الشـــعر في أُ فقه المســـدود، ونرى هـــذا واضحـــاً في قصيدة (جابولقـــا)، وهي مدينة المجانين والعدميين، يتعمق فيها العبث وتغوص في الجنون ورفض العقل والمنطق، حيث يقول:

مدينة أفرغت نفسها
عن الدين ومذاهبه

في كمائن الأشباح
جاءت وإبتكرت روضةً
وجعلت من الشمع جيشها الحامي
والنهر على ورقة شجرمتغنج
أهداها التأريخ
سكانها أهملوا الغم
أبطلوا آمالهم بِالسماء
وعادوا إلى الأرض
تقطـر الجمال مـن قطرة نـدى دافئـة أدخلت الطمأنينة في خبزهم.
إنَّ جنون رنجـدر جنون بِمعنى التناثر، والإغتراب، واللغـة الخاصة ،وضرب الزمـن ،كما نرى في هذه القصيـدة، وهـو أقـرب مـا يكون إلى المسـتوى الأعمق من الحلم المقابل لِنشـاط الحلم البدائي الأولى أثنـاء نوبة النوم النقيـضي، يقول رنجدر:((إنَّ كلـمات الحلم والطفولة والموت معان تداعب لاشـعوري، وتتكرر في لاوعيٍ دائمـاً.)). ففي حالة الجنون يحدث مثل هذا التنشـيط الذي يحدث في الحلـم، لكنـه يحدث أثناء اليقظـة، فتقتحم المادة المنشـطة عشـوائياً وعي اليقظة، مُلتحِفةً بِوعيها الخـاص لتتداخل المسـتويات في بعضها فيحدث التشويش والخلط، فضلاً عن أن الظاهرة الإيقاعية في الجنون عامة، عادة ما تتجلى في بُعد زمني أطول يقدر بِالشهور وأحياناً بِالسنين، وهو ما يشـار إليه بِالجنـون الدوري، وأيضـاً المتفتر. لِذلك لاينسى رنجدر هذه المدينة العدمية، مدينة المجانين (جابولقا)، حيث يقول في قصيدة (سـنة السفر- سالى سفر):
لم يأتِ الطريق إلى (جابولقا)
من فوق قرون الثَّور ذي العينِ الحمراء
في اِستِحياء حارق
إستقرَّ في فنجان سَحّار
سما بهِ جناح صقرٍ شيئاً فشيئا
رَيثَما أمسَتِ الأرض عَيناً رأتنا وعرفتنا كلّنا
أعطتِ الدفء لِليدِ والقدمِ والجناحِ
تَرَجَّلْت من على ظَهْرِ الثَّورِ
أوثّقْتُ قلبيَ بِجناحِ صقرٍ
يا أخوتي يا رِياشي وأجنُحي
شجرةُ اللَّوزِ الغَضِّ تّعي
كيفِ يُفكِّرُ المَطَر
حينَ الرَذاذ وحين الثَّجيجِ.
إنَّ الجنـون عند رنجـدر ثورة من أجـل التغيير، تغيـير الحياة عن إعادة تكوين القوى النفسـية التي تتجسـد بِإعادة تكوين الكائنات وعلاقاتها فيما بينها، والشـاعر في قصيدة (والدتي - دايكم) يصور إمـرأةً يطلـب أرجوحة، ترمـز إلى العودة إلى الطفولـة، وهي مختلة عقليـاً، فحركاتها غير المسـتقرة، عامل مؤثر لِكسر قيود المنطق، وإزالة الواقع، حيث يقول:
طلبت أميِّ أُرجوحة
حتى تضع فيها أمنيات آبائها الجرحى
كي ترى فيها طمأنينة
مليئة بِالخبز الحار والربيع المنعش
سلة الكمأة
نظرت إلى مراقدهم الغريبة
لم يوجد نجار
نظر إليها غصن من الشجر الكبير
أدخل تحت جفون نهر رقراق

أحملها وراء ظهري
أذهب
حتى تنسكب المفرحة من منقار(تيترواسك)
إنَّ الشاعر رنجدر يبتدع الشعر كما يخلق الحلم والجنـــون، ونجـــد أنَّ الجنون والهذيـــان والغوص في اللاشـــعور، والنـــص الحلمي، ســـمات أساســـية لِقصائده، يقول رنجدر في قصيدة (كه...):

الذئب دائماً واسع الصدر في علاقاته
هزت الأرض بشدة غيمة بيضاء
الماء بدون حضن التراب لايعرف النوم
السماء الرقيبة أعطته حبتين من الفاليوم
بلا جدوى تمرد في حضن التراب.

فالشـــاعر يعبر عن معاناته، ويحاول الإغتراف من الهذيان بِمختلف أنواعها حتى الجنون لأنَّه ترصد أعماق الذات، ويتغلغل في لاشـــعوره، وهو بِصدد الكشـــف عن ســـبل جديدة، من ضمنها الهذيان، ويبتعـــد عـــن الطرق التـــي تكون رقابـــة العقل موجـــودة فيها، فهو يجســـد الصـــور الموضوعية المشوشـــة، بعيداً عن التسلســـل المنطقي، وقيود العقل، لِلوصول إلى مافوق الواقع، والشاعر رنجدر بِهذيانه يخلـــق صيغة تعبير طريفة، يتحدى كلّ القواعد والمســـالك النمطية، وكافة أصول الذوق والبلاغة المتعبة، ومبادي الإســـتقراء والإســـتدلال الجـــدلي، من أجل إختراع أســـلوب حديث بِصورة مطلقة، إنَّه يفرغ الكلمات من محتواها القديم، ويعيد شـــحنها بِالفحوى الجديـــد. ومن الجانب اللغوي يدعو رنجدر إلى حرية الكلمة، ويكثر من صور الإســـتعارات الجريئة والصعبة، وإســـتعمال شـــفرات لغويـــة مختلفة الجوانـــب وجنونية في تجســـيدها، كما نجد شرارةَ حبٍّ خالـــد (نواله - رمزاً للحبيبة) في وجوده حيث يقول:

(نواله) الآن نامت ساعتها
منذ فترة لاتتجول
أبحث عنها
لايشتعل مصباح عينيها
لاتمرُّ شرارة أحد في جسدي
إفتقدتك

تكفي الإشارة إلى أنَّ أدونيس ورنجدر يبالغان بِكلِّ ما هـــو غريب ومدهـــش في آنٍ، وفي قراءة المواقع الخفية في اللاشـــعور من خلال اِستنطاق الجنون الذي ينفلت فيه اللاوعي في واقعه الحقيقي قبل أن تضبطـــه وتفسره الثقافـــة والعادات والأخلاق، وإنهما يمارســـان نوعـــاً من الجنون الـــذاتي، لإزالة الواقع المســـتبد، ويحاولان مـــن خلاله كسر قيود المنطق والعقل.

قائمة المصادروالمراجع

المصادر باللغة العربية:

•آمال منصور، أدونيس وبنيـــة القصيدة القصيرة دراســـة في أغـــاني مهيار الدمشـــقي، عـــالم الكتب الحديثة - إربد، الطبعة الأولى - ٢٠٠٧.

•أدونيس:

- أغاني مهيار الدمشـــقي ((صياغـــة نهائية))، دار الآداب - بيروت،١٩٨٨.
- أوراق في الريـــح ((صياغة نهائية))، دار الآداب - بيروت،١٩٨٨.
- الثابـــت والمتحـــول بحـــث في الإبـــداع والإتباع

عند العرب،ج٤،صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، دار الفكر - بيروت، الطبعة الخامسة - ١٩٨٦.
- الصوفية و السوريالية، دار الساقي - بيروت، الطبعة الثالثة - ٢٠٠٦.
- فهرس لِأعمال الريح، دار النهار - بيروت،الطبعة الأولى - ١٩٨٨.
- قصائد أولى ((صياغة نهائية))، دارالآداب - بيروت،١٩٨٨.
- كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل ((صياغة نهائية))، دار الآداب - بيروت،١٩٨٨.
- المطابقات والأوائل ((صياعة نهائية))، دار الآداب - بيروت، ١٩٨٨.
- هذا هو اسمي ((صياغة نهائية))، دار الآداب - بيروت،١٩٨٨.
•اعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة - بيروت، الطبعة الأولى - ١٩٨٨.
•إنتصار الغريب، السريالية، دار الكندي - إربد، الطبعة الأولى -١٩٩٦.
•أندريه بريتون، بيانات السريالية، ترجمة: صلاح برمدا،مطبعة وزارة الثقافة - دمشق،١٩٧٨.
•انطونيوس بطرس،الأدب،تعريفه،أنواعه،مذاهبه، المؤسسة الحديثة للكتاب-٢٠٠٥.
•أيف دوبليس، السريالية، ترجمة: بهيج شعبان، دار بيروت - بيروت،١٩٥٦.
•خالدة سعيد، حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، د.ط،د.ت .
•ريتا عوض، أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير، المؤسسة العربية للدراشات و النشر - بيروت،١٩٧٩.
•سالم أحمد الحمداني، مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث، مطبعة التعليم العالي - الموصل،١٩٨٩.
•سامي مهدي، أفق الحداثة وحداثة النمط دراسة في حداثة مجلة ((شعر)) بيئةً ومشروعاً ونموذجاً، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ١٩٨٨.
•شوقي يوسف بهنام، فأرة أدونيس مقاربات نفسية في الخطاب الشعري، ب.ط ، ٢٠٠٧.
•عبدالرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب (دراسة)،إتحاد كتاب العرب - دمشق،١٩٩٩.
•عصام محفوظ، السوريالية وتفاعلاتها العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت،الطبعة الأولى - ١٩٨٧.
•مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن، الحداثة ج١-ج٢، ترجمة: مؤيد حسن فوزي، دار الحرية للطباعة والنشر - بغداد،١٩٨٧.
•موريس نادو، تأريخ السريالية، ترجمة: نتيجة الحلاق، مطبعة وزارة الثقافة - دمشق،١٩٩٢.
•يحيى الرخاوي، حركية الوجود وتجليات الإبداع،المجلس الأعلى للثقافة-الهيئة العامة لشئون المطابع الميرية، الطبعة الأولى، القاهرة-٢٠٠٧.

المصادر باللغة الكوردية:

•سەباح رەنجدەر:
- زێوان (چامە)، چاپخانەی أوفیست حسام - بغداد،١٩٨٨.
- شەڕی چل ساڵە، دەزگای چاپ و بڵاوکردنەوەی ئاراس - هەولێر،چ١-٢٠٠٥.

•فەرهــاد پیربالْ، رِێبــازە ئەدەبییــەکان، دەزگای وەرگێڕان،چاپخانەی مناره – هەولێر، چاپی دووەم – ٢٠٠٦.

الرسائل الجامعية:

•ئەحمــەد مەحمــوود عەبدوڵــلا، ســوریالیزم لە شــیعری کوردیدا دوای (ڕاپەڕین)، نامەی ماستەر بەسەرپەرشتی د. فەرهاد پیربال، پێشکەش کراوە بە کۆلێژی زمان - زانکۆی کۆیە.٢٠٠٨.

الدوريات:

-المجلات باللغة العربية:

•محمد حســین رسول، ســنة الصِّفر، شعر صباح رنجــدر، مجلــة كەلاویــزی نوی، یصدرهــا مركز كەلاویز الأدبي والثقــافي، العدد(٥-٦) كانون الثاني – ٢٠٠٣.

الجرائد باللغة العربية:

•عبدالكريم سليم علي، الخيال السريالي، جريدة طريق الشعب. العدد:١٨٥،أيار- ٢٠٠٩.

المجلات بِاللغة الكردية:

•کۆمەڵە شاعیرێک، دژی شەڕ، گۆڤاری (وێران)، ژمارە (٥) ی هاوینی ١٩٩٧.

الجرائد بِاللغة الكردية:

•ســەباح ڕەنجــدەر، ســاڵی ســفر، ڕۆژنامــەی کوردســتانی نوێ. ژمــارە (٥٠٧٤)،پێنج شــەممە ٢٠١٠/١/١٤.

المقابلات:

- مقابلــة أجريتها مع الشــاعر صبــاح رنجدر في الســاعة الرابعة عصراً في بيتــه، في يوم الخميس، الموافق٢٠١٠/٥/١٩.

ردم الهوة بين الإبهام و الغموض في (السادن في رحاب المغامرة) للشاعر صباح رنجدر

لقمان محمود*

إن دوافع الحلم الشعري، في مجموعة (السادن في رحاب المغامرة) تقرّب الشاعر صباح رنجدر من السريالية المرتبطة بالوعي التجريبي، الذي كرسته قصيدة ما بعد الحداثة، و ذلك بالبحث عن غريزة المغامرة في جسد اللغة الكردية، كمحاولة لإختزال ما هو جمالي، على حساب ما هو مضموني.

حيث يلغي الشاعر المعنى - أحياناً- و يقوضه بهالات من الصور الشعرية المكثفة،لاستكشاف مناطق جديدة لقصيدته التي تبتدع حدودها من البعد الفانتازي الشديد السرية، و الذي يلامس ما هو مجهول على الأغلب. هذا «البعد الفانتازي» يتيح للشاعر أن يتخفف من إحساسه المكبوت في الممرات المعتمة للضوء، كوسيط لكسر الألفة بين مسارات الرؤية، من خلال التركيز على الخاصية الفاعلة للحرية الخارجة من أسوار الأسر و التحديد، لخلق عالمه الشعري الخاص و المتفرد:

عزوز المطر
تحكي تسلل الأشرار
إصاغة السمع لدقات قلوب الهياكل
مشتى الوطن الثالث
من أجل أي شيء
تُصفّرين مصباح الحديث
غرفتي عمياء النوافذ
معصوبة بالقصب
العقل مركز الملاحقة
الخريف إجتث شجرة عطائي
لا تشعلي مصابيح الرغبة
ملاذ شجبي
أرض النجوم.

في مناخ هذه القصيدة» المباغتة» و المنقطعة عن

ينابيعها، تتعذب اللغة في كل مخاض للصور الشعرية التي تتمخض عن صور شـعرية أخرى، عـلى نحو تفرضه غواية المغامرة لكسر حاجز المتوقع و المألوف، بغية تجاوز الإرث المفهومي.

و بهـذا المعنى ، فإن قصيدة « المباغتة» هذه تعتمد على الخلخلة و التشظي بما يتناسب مع التجريب على مستوى اللغة أيضا، لخلق إحساس شعري متوالي للصور المتصادمة.

فالحلـم الشـعري هنا، مـن أقرب المكونات الأساسـية لإلتقاط صورة القصيدة المستترة و المتداخلة و هي تصعد مـع العنصر الجمالي المتماهي مـع الفانتازيا، بترابط يبعثر السياق، و يمزق دوائر المعنى، كملامسة شفيفة لردم الهوة بين الإبهام و الغموض. لأن الشـاعر صبـاح رنجدر يكتب الشعر بالطريقة التي تستدعيها القصيدة:

فاضت المياه
من جسد طفل
مقمط
منفك
فأغرقت في القارة الثامنة
صيادي السمك.

بالنظر إلى هذا المقطع من قصيدة « موت المرآة» المنطلقة من زوايا العتمة، و المشـغولة بإضـاءة حياتها، تحاكي على نحوٍ ما، هوة غير مرئية، يحاول الشـاعر تجسـيرها للعبور إلى الحقيقـة - الحرية، بوصفها الأرض الوحيدة التي تصلح فضاءً للخيال، حيث الإنكفاء على « الهنا» و على « الهناك»:

الخيال	تتمخض
وحش رؤوم	المغامرة
حتى لو مسك بي	المفهومي.
أصل	و بهـذا
إلى هنا و هناك	الخلخلة
أعود	اللغة
إلى هنا و هناك.	لإلتقاط

و تأكيداً لقوة الحلم لدى الشاعر، سأستعيد حلم الحرية من حالات شـتى للكشـف عن مقترب يتناغم مع التذكر المساهم في تشكيل إسـطورة الكلمة. فالحلم في السريالية يقابلـه الخيـال في الصوفية، واللاشـعور يقابلـه الغيبة- الإنخطـاف، و الكتابـة الآليـة يقابلها الشـطح، و النبوءة تقابلها الرؤيا.

هـذا التذكـير يسـاعدنا على الإقتراب من روح الشـاعر المتناثرة هنا و هناك كشـموع من الضوء تنتظر فراشـات تائهـة، بإمكانها أن تتلاقـى و أن تتعرف على بعضها، و أن تحترق لملامسة هواجسها.

هكـذا بإختصـار، يمكن القول، إن قصائد (السـادن في رحـاب المغامـرة)، قد تركـت آثار أقدام شـاعر في طريق مغامرة واضحة المعالم.

*شاعر وناقد كردي

دراسات	ملف العدد	القصة	الشعر	كتاب في المختبر النقدي	أطياف	تشكيل
٤	٧٢	١٤١	١٤٩	١٦١	١٩٦	٢١٤

بنية التجريد في المجموعة الشعرية (سنة الصفر) للشاعر صباح رنجدر

مقاربة لغوية ودلالية

محمد عبدالكريم إبرهيم / اربيل

مقدمة الدراسة

تمتاز المجموعة الشعرية (سنة الصفر) بخوضها تجربة التجريد في لغتها الشعرية ومعانيها. والمقصود بالتجريد في هذه الدراسة جعل اللغة غير ملتزمة بإيصال المتلقي إلى بر المعنى المتبع ، وإبعاد المفردات اللغوية عن الإتزامات القاموسية المعروفة. وفي النهاية تجريد النص من معنى قريب جلي ، أو وضع المتلقي أمام معان مبهمة. تهتم هذه الدراسة بالكشف عن الفنون الأدبية واللغوية المستخدمة في تجريد (نص واحد مترجم إلى اللغة العربية ومنشورة في مجلة كلاويزي نوي) من دلالات واضحة و خلق فضاء زمكاني تصوري أو ذهني، بحيث يصبح السمة الأساسية للمجموعة الشعرية المذكورة.

ومن البديهي أن عملية التجريد هذه لم تنشأ صدفة، بل هي نتاج نسج نسق دقيق من العلاقات اللغوية بحيث تكون بنية لتوليد لغة شعرية رقيقة ومبدعة. من أجل توضيح ورسم هذه البنية التجريدية، اتت الدراسة في فصلين ، الأول منهما يبحث تجريد النص من العلاقات اللغوية العادية، والثاني مقاربة دلالية لرموز المقطع الشعري.

الفصل الأول : تجريد النص من سمات النصية

نص المقطع الشعري

بقلب عامر ناعم البال ١
غلغل في دهمة الجبل ٢
الجبل حفيظ مغير ٣
و شفاه الدنيا قاحلة ٤
سمعها خفيف ٥
سكرى تصحو من نومها ٦
بنوس اللحن ٧
في صبابة مستشرية ٨
تمد يدها إلى الكمنجة ٩
و أ نا في القاعة المتوجة للشدو والموسيقى ١٠

وضعت رأسي على صدر شجرة ١١
يا فجر الحدائق الرحيبة ١٢
لا توقظيني لحين ما أستلد ١٣
يدنو صبي من الشجرة ١٤
على كتفه فراشة ١٥
إنه سئم من ألوان الفراشات ١٦
أعياه وجل ما ١٧
جهول هو ١٨
الفراشة سوف تبقى على كتفه ١٩
أو فراشات أخرى سيدخلن أغصان الشجرة ٢٠
عابرات كتفه ٢١
آنئذ ينبغي أن يستأنف اللعبة ٢٢
ويحضن حزن نهاية الكون ٢٣
(**مجله گەلاویژی نوێ**، العددان ٢٤-٢٥ ، ص: ٧٨-٧٩)

أنواع التجريد التي عملت البنيةُ اللغوية من خلالها:

في هذا المقطع الشعري يحس المتلقي بضياعه بين أسطر الشعر و جمله، لغة المقطع لغة متماسكة من حيث التركيب اللغوي، لكنها غير متجانسة من حيث المعنى المنشود. وسبب عدم التجانس هذا هو البنية اللغوية التي عملت على تجريد العلاقات اللغوية من فحواها، وبالتالي أدت هذه البنية إلى تجريد الجمل من معانيها المرجوة.

أولا : تجريد العنوان من الإيحاء : يعد العنوان في كل نص عنصرا أساسيا من عناصره، لأنه مكمن دلالات كل الرموز و مرجع لتحليل المعنى. فالعنوان يجذب القارئ إلى المراد القريب ولايدعه ينفلت أو يضيع. الأدباء الذين لايقبلون فرض معنى معين على أعمالهم، غالبا ما ينشرون النصوص من دون عنوان أو تسمية.

هذه المجموعة التي تتناولها هذه الدراسة، عنوانها (سنة الصفر). يتكون هذا العنوان لغة من مضاف ومضاف إليه، دلالة هذا العنوان يوحي بمعان عدة ، منها : سنة الفراغ ، سنة البطالة ، سنة اللاعمل ، سنة اللاإنتاج ، ويشير العنوان إلى الضياع والتيه ، ويقترن بالقسوة والوحشة. لكن الواقع هو أن القارئ أمام مجموعة شعرية وأمام كتاب يقرؤها، فيصعب التوفيق بين العنوان (سنة الصفر) بمعانيها السابقة وبين ديوان ملئ بالمقاطع الشعرية . من هنا يجب الإنتباه إلى أن العنوان فيها خدعة معنوية يشير من خلالها إلى ماوراء كواليس العنوان من المدلولات المخفية. ويشكل عتبة دلالية تفتح باب التأويل للمتلقي ، وتومئ إلى الرمز. من هذه التأويلات هي أنّ (سنة الصفر) يعني سنة الرقم الذي هو منطلق ومبدأ لكل الأرقام ، سنة أساس البدأ ، سنة نقطة ولادة الشعر أو ولادة تجربة جديدة في الشعر. وهكذا فإن العنوان يضع المتلقي أمام صورة ذهنية من الضباب المعنوي ولايومئ بشئ جلي. وهذا ما يثري فعل القراءة. إنّ تسمية المجموعة بعنوان، هي مؤازرة القارئ لإيجاد خط المعنى أو المسلك المعنوي الرئيس، لكن جعل هذا العنوان بحد ذاته مبهما، هو تجريد العنوان من الإيحاء الذي هو الغاية وراءه.

ثانيا: تجريد الإضافة من الإنسجام . والمقصود بهذا أن العلاقة المعنوية التبادلة التي يجب أن تكون

موجــودا بين المضاف والمضاف إليه، إنمحت في جمل هذا المقطع الشــعري. صحيح أن هذا ليس بأسلوب جديد في الشعر ، وأن نفس الأسلوب اللغوي مورس في نصــوص أخرى كثــيرة، لكن جعل هــذه العملية خيطا من نســيج تجريدي منســق و متكامل، هذا ما يمتــاز به هذا النــص، لأن كل محاولةة تجريدية فيه، يســلك مســلك التجريد العام في النص ويجعل منها بنية فعالة للتجريد. ومن أمثلة تجريد المضاف والمضاف إليه من الإنسجام:

و شفاه الدنيا قاحلة ٤
سمعــــها خفيف ٥
تمد يد ها إلى الكمنجة ٩
وضعت رأسي على صدر شجرة ١١

ثالثا : تجريد المكان من أبعادها الفيزيائية.

عند قراءة هذا النص بتمعن، يجد القارئ أنه أمام لوحات من المكان لم ترســم ضمــن الأبعاد المكانية المعروفــة في الواقع والتي تعمل التفكير البشري من خلالهــا في منظورهــا للمكان، وهــذا بفعل تجريد المكان مــن الأبعاد الفيزيائية ، وقــد تم هذا بإتباع طــرق غير عاديــة في إســتخدام مدلول المــكان، أو محاولــة الحصــول على مدلول المــكان بصياغات لا توصل إليها في الكلام العادي. ومن المعلوم أن مدلول المكان في اللغة العربية يحصل بدلالات :

١-اسم الأماكن (الدول والمدن والقرى وأجزاء المباني والبيوت ...)
٢-اســم المكان : والمراد منه الصيغ المعروفة في اللغة العربية بإســم المكان وهــو (مفعَل : مَهبَط) و (مَفعِل : مســجِد) و (اسم المفعول : مُلتقى) (علي الجارم ومصطفى امين : ١٩٦٦: ١٠١- ١٠٢)
٣-ظرف المكان : مثل : فوق ، تحت ،
٤-صفــات دالة على المكان . مثــل : بعيد ، عميق ، مرتفع ...

يلاحــظ في المقطع الشــعري المذكــور، أن المكان غير خاضــع للدلالات المذكــورة ، أي أنّ الأســاليب العادية اللغوية لم تستخدم في خلق المكان أو ذكره، بل المكان في النص هو من نســج الخيال الشــعري الذي عمل طيلة المقطع على إبراز السمة التصورية للنص. وفي المحددات المكانية عند النقاد المعاصرين أنّ [(المكان هو مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظواهــر والحالات والوظائف أو الأشــكال المتغيرة ... الــخ ، التي تقوم بينها علاقات شــبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة/ العادية مثل (الإتصال ، المسافة .. الخ)] (أ. د. صالح ولعة : ٢٠٠٩ : ٤٠) . المحددات المذكورة تضيف إلى مفهوم المكان كل ما يســتخدم ضمــن العلاقات المكانية داخــل الجملة ولو لم يكن بالأصل دالاً عليه، أي فيه توسيع لمفهوم وحدود المكان ليشمل ما ليس بمكان إلاّ في المخيلة، وأوضح من هذا ما ذهب إليه باشلار في كتابه(جماليات المكان) أنّ (المــكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقي مكانا لامباليا، ذا أبعاد هندســية وحسب، هو مكان قد عاش فيه الإنســان بشكل موضوعي وبكل ما في الخيال من تحيز) (غاســتون باشــلار، جماليات المكان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط٢، ص٣١) إذن الأماكن في المقطع الشعري خيالية

أو تصوريــة ذهنيــة، والمكان التخيلي في الشــعر أو المكان الشعري هو جغرافية الشعر و وطنه الذي هو فيه حر، المكان داخل الشعر هي (الكلمة الشعرية الغنيــة الدلالات، حيث نبتعد عــن الألفاظ بمعناها القاموسي ، فتوجد في نصوصنا الشعرية مكانا وعالما مختلفــين، إنه المكان الكثيف الذي يحاورنا ونحاوره باســتمرار، الى درجة أنه يتحول إلى إنســان بالنسبة للمتخيــل) (فتحية كحلــوش : ٢٠٠٨ : ٢٤٣) ولولا المــكان التخيلي لمــا كان بمقدور أي شــاعر أن يعبر عن ما يقصده، ولما كانت للأيماءات الشــعرية قيمة معنويــة. أهمية المــكان التخيلي بالغــة لدرجة أنه داخل عالم النــص (لامكان – لاوجود لمكان - خارج فعــل المخيلة) (محمد الهــادي الطرابلسي : ١٩٨٨) ، أي أن التخيــل هــو الذي يخلــق الأماكن داخل النص الشعري وذلك بفعل تجريد المكان من أبعاده الفيزيائيــة داخل النص ، وهذا ما يحققه لغة النص ، لأنها القوة الفاعلة في توجيه النص و مكوناته نحو الإتجاهات الفنيــة المتنوعة. هذا التجريد هو البنية اللغوية الرصينة التي تساعد الخيال المرهف لتخلق في النــص أماكن خلابة لا يســتوعبها ســوى التصور البشري ولا يعرف تذوقها غير القارئ المتمعن.

و أنا في القاعة المتوجة للشدو والموسيقى ١٠

وصف القاعة في النص يوحي بأن وجود هكذا قاعة أمــر بديهي، لكن الحقيقة هــي عدم وجودها. لأنه ليس هناك قاعة متوّجــة . إنه محض خيال مرهف ساهم في تجريد المكان من سماتها الفيزيائية.

وضعت رأسي على صدر شجرة ١١

من الواضح أنّ الشجرة ليس لها صدر ولا ظهر، هنا عملت بنية التجريد من خلال إشــكاليتين لغويتين، أولهــما إضافــة كلمــة (صــدر) التي من ســماتها الدلاليــة (+ الحيــوان) إلي كلمة شــجرة التي من سماتها الدلالية (- حيوان) ، والثاني إستعارة سمات الإنسان (وجود صدر وظهر) للشجرة التي لا صدر لــه ولا ظهر. فلو جاء في الجملة (وضعت رأسي على ظهــر منضدة) لكان أقــرب إلى التصور والفهم ، أما الآن فهو أبعد منها بخطوتين.

رابعا : تجريد الزمان من الوقت:

الزمــان والمــكان توئمان في النــص الأدبي، لأنه لا حدث إلا في مــكان وزمان معينين. يتم الدلالة على الزمان في اللغة العربية بأحدى الطرق التالية:

١-اسماء الأزمنة . مثل : شهر ، سنة ، دهر ...

٢-اســم الزمان : المــراد منه الصيغ المعروفة بإســم الزمان في اللغة العربية . كما في إسم المكان (علي الجارم ومصطفى امين : ١٩٦٦: ١٠١- ١٠٢)

٣-ظرف الزمان . مثل : امس ، غد ، الآن ...

٤-صفــات دالة على الزمان . مثــل: منصرم ، قادم ، حالى ...

٥-زمن الأفعال . كالماضي والمضارع.

ما ذُكر من القواعد، هي من وسائل لغة التفاهم اليومــي للدلالــة على الزمان، أما لغة الشــعر فهي تتلاعب بالزمان كما تتلاعــب بغيرها من المكونات اللغوية، لكن في هذه الدراســة تختلــف المراد من الزمن الشــعري عن ســابقها، فليس المراد منه زمن حــدوث الفعــل كما في اللغــة عامة، ولا بمــا يقوله

دراسات	ملف العدد	القصة	الشعر	كتاب في المختبر النقدي	أطياق	تشكيل
٤	٧٢	١٤١	١٤٩	١٦١	١٩٦	٢١٤

(ادونيــس) عــن (الســياب) أنّ (الجماعة حوله مقيمة في الماضي ...لكن الســياب يشرف في الحاضر عــلى الماضي والمســتقبل) (أدونيس : ٢٠٠٥ : ٣١١). هــذا النوع من الزمن يمكــن أن يوصف بإرتباط فكر وثقافة الشاعر بالماضي أو الحاضر أو المستقبل. لكن زمن الشــعر المــراد منه هنا هــو الزمن الذي يفرضــه القارئ على النص، فالقارئ وهو يؤدي فعل القراءة، يحكم أن زمن النص ماض أو مستقبل، وهذا تختلف من قارئ لآخر، فمن القراء من يرجع النصُ بذكرياتــه إلى المــاضي فيذوق حــلاوة النص هناك. ومنهم من يشرف بالخيال على المســتقبل وهو يقرأ النص، فيحكم على زمن النص أنه مستقبلي. فتحكم عقل المتلقي بالزمن أمر في غاية الأهمية، لأنه توجد (علاقة شــديدة التباين بين زمن الأنا وزمن العالم ... فحتــى في الحياة العادية يمكن الخلاف بينهما، فتارة يبدو زمن الأنا يمشي بسرعة أكبر من سرعة زمن العالم ، الأمر الذي يجعلنا نشــعر بأن الزمن يمرّ بسرعة ... وتــارة تنعكس الآية) (غاســتون باشــلار : ٢٠١٠ : ١١٤-١١٥). زمــن الأنــا في النص هــو زمن المتلقي، زمن ظبط الشــاعر خيوطــه وتركهــا، فينقش على إحداثياتها القارئ ما يرجّعــه اليه تناص الذكريات. مــا يميز هذا النص هو أن الزمن فيه مفتوح، لادلالة على ماضيته أو مســتقبليته، لأنّ النص يبدأ بالماضي وينتهي بالمستقبل، وبين البدأ والإنتهاء يتقلب الزمن بأنواع شتى كما يتبين فيما يلي:

الماضي :

غلغل في دهمة الجبل ٢
وضعت رأسي على صدر شجرة ١١
إنه سئم من ألوان الفراشات ١٦
أعياه وجل ما ١٧

الحاضر :

سكرى تصحو من نومها ٦
تمد يدها إلى الكمنجة ٩
يدنو صبي من الشجرة ١٤

المستقبل:

لا توقظيني لحين ما أستلد ١٣
الفراشة سوف تبقى على كتفه ١٩
أو فراشات أخرى سيدخلن أغصان الشجرة ٢٠
عابرات كتفه ٢١
آنئذ ينبغي أن يستأنف اللعبة ٢٢
ويحضن حزن نهاية الكون ٢٣

إنّ عــرض الأزمنة في الجمل الســابقة، دالة على الإضطــراب الزماني في النــص، فليس هنــاك محور زمــاني يرتبط به أفعال النــص كما لم يكن فيه محور مكاني، وهذا ما يتسم به هذا النص، وهو وجود بنية زمكانية (زمانية و مكانية) فاعلة على تجريد النص مــن معظم ما يمتاز به النصوص الأدبية من ســمات شائعة.

خامسا : تجريد النص من فاعل معين.

إن المتأمل في النص يجد أن جمل النص لايتركز على فاعــل معين، أي أن مواضيع النــص متفاوتة بخلاف النص الحديث الذي يتركز على وحدة المعنى. جمل هــذا المقطع الشــعري تدور حول أكــثر من فاعل، وذلك كما يتبين فيما يلي:

١- (الغائب) فاعــلا : يبدأ المقطع بالغائب، جملتا ١ و٢ :

بقلب عامر ناعم البال ١

غلغل في دهمة الجبل ٢

الجملتــان تومضان إلى فاعل غائب بضمير مســتتر، ويقطع المقطع مســيره دون ظهور هذا الفاعل مرة أخرى في ومضة ثانية.

٢-(الدنيــا) فاعــلا : في البيتــين ٦و ٩ الدنيــا فاعلا للجملتين دون ذكر الكلمة :

و شفاه الدنيا قاحلة ٤

سمعها خفيف ٥

سكرى تصحو من نومها ٦+

بنوس اللحن ٧

في صبابة مستشرية ٨

تمد يدها إلى الكمنجة ٩

٣- (أنــا) فاعلا : في البيــت ١١ ورد الضمير المتصل المتكلم المفرد فاعلا للجملة :

و أ نا في القاعة المتوجة للشدو والموسيقى ١٠

وضعت رأسي على صدر شجرة ١١

٤-(الفجر) فاعلا : في البيت ١٣ وردت ضمير المفردة المخاطبة (ي) فاعلا دالة على (الفجر).

يا فجر الحدائق الرحيبة ١٢

لا توقظيني لحين ما أستلد ١٣

٥-(أنــا) فاعــلا : يعود المتكلم المفــرد فاعلا للمرة الثانية في البيت ١٣ :

..... لحين ما أستلد ١٣

٦-(صبــي) فاعلا : في البيت ١٤ و ٢٢ و ٢٣ وردت كلمــة (صبي) فاعلا ، يبقى ظــل الكلمة إلى نهاية المقطع يظهــر في كل الجمل إما فاعــلا أو في موقع آخر.

يدنو صبي من الشجرة ١٤

على كتفه فراشة ١٥

إنه سئم من ألوان الفراشات ١٦

أعياه وجل ما ١٧

جهول هو ١٨

الفراشة سوف تبقى على كتفه ١٩

أو فراشات أخرى سيدخلن أغصان الشجرة ٢٠

عابرات كتفه ٢١

آنئذ ينبغي أن يستأنف اللعبة ٢٢

ويحضن حزن نهاية الكون ٢٣

٧-(وجل) فاعلا : وردت كلمة (وجل) نكرة فاعلا في الجملة ٧ .

٨-(الفراشــات) فاعلا : وردت الكلمة (فراشة) في البيت ١٩ و (فراشات) في البيت ٢٠ ، لكن الضمير العائد على ال(فراشات) وردت في الجملة٢١.

كــما تبين في ما مضى، المقطــع يحتوي على ثلاثة وعشرين بيتا، ورد فيها ثمانية فاعل، لكن حصة الأسد مــن الفاعلية حصــل عليها كلمة (صبــي)، وإبتداء المقطع بــدأ بفاعل غائب، وانتهــى المقطع بفاعلية كلمــة (صبي). هذا التنوع من فاعل رئيسي هو ما جر النص صوب التجرد من فاعل معين أو من محور الفاعلية في النص.

الفصــل الثاني : تجريد الإنســان مــن الصبيانية – مقاربة دلالية لرموز المقطع الشعري.

عملت البنية اللغوية في هذا المقطع الشـعري على تجريد النـص مما يمتاز به الـكلام العادي من مقومات كـما اتضح في الفصل الأول، وهذا التجريد بـدوره منعكس على المعنى العـام للنص. فالمقطع الشـعري اسـتعرض مواضيع متباعدة ومتناثرة من حيث المعنى، لكن بنية التجريد التي تشكلت جملُ المقطع عـلى أساسـها، جعلت من مفهـوم الجمل ذات الدلالات المتناثرة، سلسـلة مـن مراحل تطور العقل البشري، من اللاأبالية والسـذاجة إلى النضوج ، ومـن التيه والطيش إلى فهم الحياة وتحمل أثقالها و ضرائبهـا، وبهـذا أعطـت النص وحـدة للمعنى متماسكة بعكس ما يُتصور من جمله المتناثرة. وفيما يلي عرض للمقاربة الدلالية في المقطع الشعري :

أولا : النزعة الصبيانية أو اللاأبالية عند الإنسان.

يبـدأ المقطـع الشـعري بعرض حالة السـاذج الواثق من نفسـه، حيث يدخـل غمار الحياة وهو غير مسـتعد لتحمـل أثقالها. هذه الحالة إنسـانية بقدر ماهي متفاوتة من شـخص لآخر، فكل إنسان سـاذج نسـبيا عندما يغتر أو يستغني يترك الإحتراز واثقا بنفسـه ومعتمدا على تجارب ماضيه، أو مرات معتمدا على المجهول وهو الصدفة العمياء أن تأتيه بالنجاح المبهر رغم تركه لكل أسباب النجاح !

بقلب عامر ناعم البال ١

غلغل في دهمة الجبل ٢

لكـن سرعـان ما يخبر النـص أن الحياة لن يقبل هكـذا تصرف أو حتى تفكير من أحد من بني البشر لأنهم محكومون بسسنها.

ثانيـا : الحياة جبل يتحتم صعوده على من لا يلتزم بسننها .

سنن الحياة أزليةٌ أزلية الحياة نفسها، لم يسجل في تأريخ البشريـة بطولات حقيقية أو حتى خرافية عن إنسـان أبى الإلتزام بسنن الحياة وتفوق، في حين أن كل التراث الإنساني يؤكد عكس ذلك. للتأكيد على هذا المفهوم، إختار النص وصفين بصيغة إسم الفاعل (حفيظ) و (مغير) ليدل على نفاذ سنن الحياة على الكل، فالكلمتان من حيث الموقع والصياغة اللغوية دالتان على الحركة وفق الخط المعنوي ، ومن حيث الدلالة طالبتان بالفاعلية و تحقيق المراد، فالحفيظ لا يدع أن تنتهك حرماته، والمغير ينتقم. إذن التأكيد أتي بشـدة ليزيـل غطاء الريب على حقيقة قسـوة الحياة تجاه من يسخر من ظوابطها.

الجبل حفيظ مغير ٣

وبعد هـذا التعبير مباشرة يأتي بوصفين للإخبار بالحقيقـة ، الأول منهـما أن الحياة أو الدنيا لا يمنح كل الناس على سـواء، يسـقي البعض من العسـل والبعض من الحنضل، وبالنسـبة للإنسـان اللامبالي فشـفاه الدنيا ومصادر جودها قاحلة ، أي ليس فيها قطرة من الرحمة أو اللين.

و شفاه الدنيا قاحلة ٤

والوصـف الثـاني هو أن المراقبة المركزية للحياة على الإنسـان دقيقة وقوية جدا، لا يعبر عليها حركة إلا ترصدهـا، هذه الخفة والدقة من الرصد سـببها أن الراصد والمخبر هو ضمير الإنسـان الذي لا يقبل بالعدول عن الحق ولا يرضى بالعفوية، لأنها مبرمجة

على سنن الحياة نفسها.
سمعها خفيف ٥
والحيــاة تلك، لاتبالي بألم من تعاقبهم، إنها إزاء أنّاتهم ســكرى، وعويلهم لا يكدر من صفوة نومها، هي تصحو بنوس اللحن وتعزف أوتارها كما تشاء.
سكرى تصحو من نومها ٦
بنوس اللحن ٧
في صبابة مستشرية ٨
تمد يدها إلى الكمنجة ٩

إذن هــذه هــي حقيقــة الحيــاة وموقفها من الإنسان. لكن الإنسان لا يعتبر، يكرر كل مرة أخطاء ماضيه، ولا يلتفت لأسلافه لينهي هذة المأساة ويبدأ طــورا جديدا من الإنســجام والبناء. هنا يصل النص إلى عتبــة معنوية وهي أنه ليس للكيِّس إلاّ أن يقف موقف المتفرج، لأنه نادى وصرخ وأنذر، كتب العبر ليبقــى صوته بعد فوته، لكن البــشر لا تلتفت، ولا تقرأ. لهذا يبقى الحكيم متفرجا.

ثالثا : الشاعر في موقف حكيم متفرج.

يظهر الشــاعر في وسط المقطع الشعري ليحدد موقفه أنه ليس من الســذج، بل هو حكيم متفرج. وبما هــو يعرف الحياة ويلتزم بســننها، فحاله ليس حــال الأشــقياء من البشر، هــو دنياه راحــة، قاعة متوجة بالسعادة والنعومة، كلها بهجة وطرب، ينام فيها ملأ عينيه واضعا رأسه على صدر شجرة الحياة ، الشجرة الأم، الينبوع السعيد الصافي لتوالد البشرية، العائلة. هكذا هو حياة الشــاعر الحكيم، كلها بهجة وسرور، لأنه فهم درو الحياة وعرفها كما هي، فالتزم واستراح.

و أ نا في القاعة المتوجة للشدو والموسيقى ١٠
وضعت رأسي على صدر شجرة ١١

وبما أنه موقن من حاله و صالح البال، لا يرتجف ولا يكدر الأفكار المبعثرة نومه. ما من شــيئ يوقظه سوى نسائم فجر الحدائق الرحيبة، لهذا يطلب منه أن يدعه ليهنأ بنومه.

يا فجر الحدائق الرحيبة ١٢
لا توقظيني لحين ما أستلد ١٣

إن الشــاعر وهو حكيم متفرج، يرى البشر كيف يخطأون وكيف يواكبون المصائب، كيف تدور عجلة الحيــاة وتجرهم نحو المجهول، فهم شــاءوا أم أبوا، ماضون في القافلة ومعها.

رابعا : لا مناص من مواجهة الحياة.

بعد ما يروي الشاعر قصة حقيقة الحياة، يعرض نموذجــا من حياة البشر بومضة ســينمائية، ويحــلل الحالة النفســية والعقلية لهذا النموذج السائد من الإنســان. ويستنتج أنه لابد لكل إنسان في أية درجة مــن الفهم أو الســذاجة أن يواجــه الحياة كما هي ويتحمل المسؤلية كالآخرين. هذا لأن كل بني البشر سالكين مســلك الحياة ، الفارق في أساليب السلوك فقط، لكن ســلوك الحياة جبر عــلى الكل . كما أن الدخول في الحياة ليس إختياريا ، كذلك اللإنتقال من مرحلــة إلى التي تليها إجباري. هنا وفي هذا الموقف الإنسان محكوم عليه بالحرية كما قالها (سارتر) ، إنها حقيقة وجودية مرّة ، ينشــأ منها وجوب الإستعداد لتحمل المســؤلية ، في هذة النقطة (يتفاوت الأفراد

تفاوتــا كبــيرا في درجة المســؤلية التــي يرغبون في تحملهــا إزاء مواقفهم الحياتيــة، وفي الطرائق التي يصطنعونها للتنصــل من المســؤلية. فبعض الأفراد يضعون المســؤلية على عاتق غيرهــم من الناس...) (رولــو ماي و إرفيم يالوم : ١٩٩٩ : ٩٧) . إنّ التهرب من المســؤلية نابع بالأصل من الخوف من المسؤلية ، الخوف الذي يُعد من العُقد الوجودية في نفســية الإنسان. إن الشــجرة الواردة في المقطع الشعري و التي هي مهد الســعادة للشاعر (وهو حكيم فاهم للحقائق) ، تســبب القلق والســئم للإنسان البادئ الــذي يخطو أول خطواته نحو المســؤلية. إنه يدنو من الشجرة ا] في أول خطواته، يحمل فراشة واحدة يعني أخــف المتاعب الحياتية ، لكــن عدم معرفته بالتالي، تسبب القلق والخوف. كما في النص :

يدنو صبي من الشجرة ١٤
على كتفه فراشة ١٥
إنه سئم من ألوان الفراشات ١٦

خامسا : الخوف من المسؤلية.

لمــا يخطو الإنســان خطوته نحو شــجرة الحياة مُســاقا مجبَرا، ينتابه شــعور بالخوف والقلق ، وكما تبين في الســابق ، الخوف مــن مجهول ما هو قادم، هل هو مســؤل سرمدي؟ أم هنــاك رجعة من زلة! هــل يكفي هذا القدر من المســؤلية أم هناك مزيد منها ؟ هذه وأسئلة أخرى يشغل باله ويحيطه بهالة من الفزع والسئم.

أعياه وجل ما ١٧
جهول هو ١٨
الفراشة سوف تبقى على كتفه ١٩
أو فراشات أخرى سيدخلن أغصان الشجرة ٢٠
عابرات كتفه ٢١

سادسا : فهم حقيقة الحياة والتوجه نحو النضوج .

ليس من سنن الحياة أن يخلد من هو كيِّس ويموت مــن لا يتحملها، بل الكل يحياهــا مع فارق التعب الذي يصابه نتيجة كسبه الحماقة بدل الكياسة . كل إنســان لابد له أن يواجه الحيــاة بحذافيرها، فمنهم من يعــدّ لها وســائل المواكبة، ومنهم مــن يدخلها بعفوية. لكن في النهاية وعندما يصيبه مايصيبه من البلاوي، يشعر بثقل البال وعظم المسؤلية. فالتوجّه نحو النضوج هو هذا الشــعور بالحمل الثقيل الذي يجعل من الإنسان يعد العدة ولو قرابة فوات الأوان. إنّ الشاعر (وهو الصوت الناطق من منتصف النص للنهاية) بإختتامه الجلي لم يدع مجالا لإبعاد دلالات النــص عن النكهــة الوجودية النــيرة الواضحة التي استولت على كل النص بدءاً وانتهاءاً إذ يقول :

آنئذ ينبغي أن يستأنف اللعبة ٢٢
ويحضن حزن نهاية الكون ٢٣

نتائج الدراسة

في هذة الدراسة تبين ما يلي:

١.تجريد اللغــة من إرتباطاتهــا الداخلية المعروفة، ينتــج تعدد الصور الشــعرية و يولــد حلقات ذات ديمومة من المعنى، وذلك بعكس ما يتصوره البعض بأنّ اللغة الشــعرية كلما تجردت كلما تباعدت عن المألوف من المعنى.

٢.لقد نجح الشــاعر في محاولتــه التجريدية نجاحا

مبهرا، إذ سيطر على المسلك المعنوي للنص مع إستخدامه لرموز متباعدة وإختياره صورا مجردة وغير واضحة.

٣.نجح الشاعر في سلوكه مسلكا أخلاقيا صارما في رفضه الطيش و اللاأبالية كما في الكلاسيكية، في حين أنّ لغة النص حداثوية بحت. وهذا توفيق في غاية الدقة بين الأصالة والمعاصرة.

المصادر:

١.أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي ، ط٦ ، بيروت ، ٢٠٠٥ .

٢.رولو ماي و إرفيم يالوم، مدخل إلى العلاج النفسي الوجودي، ترجمة: عادل مصطفى (د.) ، دار النهضة العربية ، بيروت، ١٩٩٩.

٣.صالح ولعة (أ. د) ، المكان ودلالته، ط١، عالم الكتب الحديث، اربد ، ٢٠٠٩ .

٤.علي الجارم ومصطفى امين ، النحو الواضح ، ج٢ ، دار المعارف بمصر ، ؟ ، ١٩٦٦ .

٥.غاستون باشلار ، جدلية الزمن ، ط ٤ ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ، ٢٠١٠

٦.غاستون باشلار، جماليات المكان، ، ط٢ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ١٩٨٤.

٧.فتحية كحلوش ، بلاغة المكان، مؤسسة الإنتشار العربي ، ط١ ، بيروت ، ٢٠٠٨ .

٨.محمد الهادي الطرابلسي ، بحوث في النص الأدبي ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ١٩٨٨ .

٩.**مجله گه‌لاویژی نوێ** ، العددان (٢٤ – ٢٥)، مركز **گه‌لاویژ** الأدبي والثقافي ، السليمانية ، ٢٠٠٩ .

دراسات	ملف العدد	القصة	الشعر	كتاب في المختبر النقدي	أطياف	تشكيل
٤	٧٢	١٤١	١٤٩	١٦١	١٩٦	٢١٤

عام الصفر

شعر: صباح رنجدر

ترجمة:المهندس محمد حسين رسول

١

أُنقُلْ هذِهِ الزَّهرَةَ مِنْ الزَّهرِيَّةِ رَجاءً
حينَ تَرشُقُ جَفنَيها النّاعِسَتَينِ صَباحاً
وتَفتَحُ عَينَيها
تَضْطَرُّ أَنتَ أَنْ تَقولَ لِنائِمِ الغُرفَةِ
صَباحُ الخَيرْ
حَرِّرْ قَدَمَيها وامْنَحْها الحُرِّيَّةَ
كَي تَعودَ الى البَيتِ
وتَغورَ الحَرارَةُ والبَهجَةُ في قَلبِها
ويَترُكَ التَّيّارُ البارِدُ جَسَدَها
وتَفْسَخَ علاقَتَها بِالمَوتِ
لَنْ تَخذُلَهُ الحَديقَةُ
فَمٌ ووَجْدٌ يُخاطِبانِها ما أطيَبَ الحَياةْ
بَقِيَتْ عَينانِ في الزَّهرِيَّةِ
يَئِسَتا مِنَ الذِّكرى
وتَرنُوانِ في الطّائِرِ المُحَلِّقِ

٢

الطّائِرُ
الدّابَّةُ
الزّاحِفُ
بَعيداً عَنِ المَدينَةِ
حزينةٌ جدا عُيونُهُمُ
حينَ يَأْتي
العُشّاقُ ومُسافِروا كُلِّ الدُّروبِ
العالِيةِ
والمُنْحَدِرَةِ
والمُنْبَسِطَةِ
الى داخِلِ المَدينَةْ
لا يَكُونُ الطَّريقُ حائِراً
إنَّهُ ساهِرٌ دَوماً ولا يَغمِضُ عَينَيهِ
يُوصي بِمَجيءِ عِطرِ الرِّيحِ الصّافِيَةِ
مِنْ داخِلِ حُقُولِ دَوّارِ الشَّمسِ
يَمتَلِكُ القُلُوبَ الخافِقَةَ على عَجَلْ
يَأْتي الطَّريقُ مِنْ عُمْقِ السَّماءِ أَيضاً
تَنسَكِبُ مِنْ فَمِهِ الحُروفُ وتَتَصادَمُ
أَيَّتُها العُيونُ الحَزينَةُ جِداً أَهلاً بِكُمْ
أُحفُرنَ بِأَصابِعِكُنَّ ثُقْباً في كُرَةِ الأَرضِ
كَيما تَسمَعَ خَفْقَ القَلْبِ

إنّي عِندَ سَماعِهِ أَذْكُرُ اسمَكِ أَيَّتُها الأَرضُ
القَمَرُ في حَشايَ يَجري لِلِقائِكِ ولَسَوفَ يَصِلُ

٣

لِمَ لا يَتَغَضَّنُ مُحَيّا الأَرضِ
ومُحَيّا الإِنسانِ في حَيرَتِهِ
يَسقُطُ الجَمالُ في عَجينَةٍ مُخَمَّرَةٍ
ولا يَقدِرُ على الإِنحِناء عَلَيها
ماكِنَةُ حافَةِ المَدينَةِ
تُخرِجُ مِسمارَ حِذائِها
حينَها لا تَبقى لِلسَّيرِ أَيُّ مُتعَةْ
كانَ يَجلِسُ على كُرسِيٍّ جِلْدِيٍّ بُنِّيْ
يُدرِكُ أَساهُ
يَأْتِيهِ فَوعُ نُمُوِّ الحُقولِ
إِنَّــهُ طافِحٌ بِمَلَكَــةِ الوُجُودِ
وبُلُوغِ الإِلْهامِ والحَياةْ

٤

إِنْ كانَتِ النُّجُومُ بادِيَةً في السَّماءِ نَهاراً
كانَتِ الشَّمسُ سَتُدْفِؤُها

٥

لِمَ لِمَ لِمَ

أَضَعُ رأسِيَ المُتْعَبَ على البابِ الكَبيرِ
آمُلُ أَنْ يَجيءَ حُلُمٌ ولا أَستَفيقْ
المَلاكُ نَبيلُ الجَنَّةِ
يَجيءُ الطَّيرُ بأَلْفِ جَناحٍ الى المَكانِ ذاكَ
يَخرُجُ مِنْ حَناجِرِهِمْ صَوتٌ إلهيٌّ
ويَندَلِقُ العَسَلُ مِنَ الزِّيرِ

٨

مِنْ حَسْرَةِ الموسيقى
لَمْ يَفتَحِ البُرعُمُ فاهُ وغَدا يائِساً
جاءَ صَوتُ الغَديرِ
غارَ في الأَرضِ خَلْفَ صَوتِ الإلهِ
سَأَبقى أَنا جَوفَ نُدْفَةِ الثَّلجِ هذِهِ
فَقَدْ بِتُّ على غُصَينِ شَجَرَةٍ
أُراقِبُ
مَنْ سَيَهجُرُ الأَرضَ
ومَنْ سَيَبقى
لقدْ وَعَتْ طُيورُ جَوفِ القَفَصِ
رَجُلانِ جَسيمانِ على كَتِفَيهِما بُلبُلٌ صَدّاحٌ
يُسافرانِ في أُذُنِ الثَّورِ
لَنْ تُصبِحَ مُذَكِّراتُهُما بِشارَةَ هُطُولِ المَطَرِ

٩

يَخفِقُ قَلبُ الأَرضِ صامِتاً
ويُجَسِّمُ الخَيالَ

ما الذي سَيَجري لَنا بِدونِ المَطَرِ
المَطَرُ هُوَ تِلكَ المَرأَةُ الرَّؤومُ
تَسعِرُ اضطِرامَ المِدفَأَةِ المَجْزِّيِّ
وتَضَعُ الحِكمَةَ الأِلهِيَّةَ في الكُوزِ
لَصيقَ كِلا اليَنبوعِ والماءِ
نَقّارَةُ خَشَبٍ تَطْرُقُ في شَجَرَةْ
بَينَ طَرقَةٍ وأُخرى يُفَكِّرُ صاحِبُ الأَرضِ
في حَتِّ أَسفَلِ حوافِرِ الجَوادِ وأَقدامِ السُّلَحفاةِ
تَتَمَنّى الحَيَّةُ أَنْ كانَ لَها أَلْفُ قَدَمٍ
كانتْ سَتكونُ أَكثَرَ نَشوَةً
قَلبُ الأَرضِ طِفلٌ مُشْبَعٌ
يَوَدُّ اللَّعِبَ مَعَنا
يَخرُجُ بِلا حَيرَةٍ
لَنْ تَضرِبَ مَيدانَ اللَّعِبِ الصّاعِقَةُ

١٠

ضَربَ الدَّقيقُ الجَرَسَ
حَيَّةٌ ذاتُ نابَينِ
مُنشَغِلَةٌ بِفَلْقِ حَجَرِ الرَّحى
تَكشِفُ كُلَّ أَسرارِ الحَياةِ
مِنْ خُدودِ الحَجرِ الحَمراءِ والبَيضاءِ
يَتَحَمَّصُ خُبزُ الآلِهَةِ
والخَليقَةُ يَمُرّونَ مِنْ ذاكَ الطَّريقِ

نص ونقد

من الأدب الكردي المعاصر

حِكَم من لم يولد بعد

نص: صباح رنجدر
نقد: د. لطيف محمد حسن

ذو الوطن الصامت وضع على رأسه تاج قوة الخيل الثائر
الطبيعة، وانتهى الحب... الضبي الشجاع
يكاد يؤمن هو و شمسه اللامعة بأن الفجر ليس بائع النرجس اليقظ
بداية النهار بستاني الكروم المنتج
سمع الجنرال لحنا وطنيا معروفا، فرأى كل شيئ حينما رأوا العناكب قد اتخذت بيتها على مركز ساعة
ترك سلة الذهب على المائدة، وصلى لأول ضحية المتحف
اتخذ عمق الأرض أملا زال صمتهم ودهشتهم
لم ينتظر خزائن النبي من أحد جعلوا ذلك الزوال بداية، وتحادثوا متواضعين
ثمة فرقة موسيقية تتدرب وآمنوا به
وبدأت رحلة من الطمأنينة واليقين وانضموا مع الرماة واثقين
والمنشدون في عجل لجعل أناشيدهم موطن الجنرال وبيقظة بينّة
ليتقبل منهم وجه نجمة المساء الصافي المترع دما يسيرون مثل أبناء الملوك على الشوارع
وهم يضحكون فرحا ويطيلون جولاتهم
ومطيعون لنصائح الجدة العجوز يصبحون مالكي الأرض كلها
وجداتهم الطاهرات يحتفظن في صناديقهن بدعوة ايها الجنرال يا عابدا مواسيا
الكتاب الأول من هو مالك الأرض كلها ؟

تلبس ملكة المطر معطفا من جلود الحيوانات البرية
محكم الأزرار الى الرقبة
أيتها الملكة كلامك هو القصد و وجهك لايهم
يا ذات الوجه المواسي والرسالة البالغة
نامت الأصابع
والشبابيك تطلب أن تُفتح
يا وميضا مفرحا عبقا على سطح المحيط
أيتها الجنة المشتهاة
ملء الأرض أخبار وأحداث
ولم يبق عندها من الأغاني الا الصراخ...
لايعرف الناي النحاسي
والناى القصبى
والناي البلاستيكي
والناي العظمي
طوال أشهر السنة غقغقة الغراب وصرخة البازي
الربيــع البليد قمــري ضائع حط عــلى أي غصن لم
يعده عشه
و وقــف على أي ماء نبهه على :أن اشرب مني بقدر
مايسد ظمأك ، لا تغسل الأطراف فيّ
الجسر الخشبي
الجسر الحديدي
الجسر الأسمنتي
الجسر الثابت
الجسر المتحول
جــسر للوفاء كي نعود عبره مــن النزهة العائلية الى
بيوتنا
يصبحون في بيوت الجدات الطاهرات سمرة للورود

اتركوا فتات الطعام للحيوانات البرية
التي نصنع من جلودها
معاطف
حقائب مدرسية
حقائب صغيرة لأيدي بناتنا حين الزفاف
حقائب شخصية لأشيائنا الأزلية
كفوفا
وحفاظات الصور
وحقائب النقود
وحفاظات النظارات
نساؤنا يعشقن الخلود
والآلهة آنانيون لا يريدون أن يموتوا
الصرخة إلى حب أبدي
حــب أبدي إليك يا وميضا مفرحا عبقا على ســطح
البحر
في سباحة ماء جارف نفكر في سمك نيّر الفكر
كي يفقس بيوض الأحباء
تكشف النار عن أسرارها
تعودّ الأرض منذ مدة على عادة سيئة، فتكتم أسرارها
يا من دمنا واحد، مابين الخفاء والتجلي ننتهي
أجلّي أيتها الزهور زيارة الأماكن المنسية
أواه، انك لم تخدع نفسك
ولم تصم آذانك
أرملة حبلى تسأل جنينا ملأ رحمها دما وحراكا ولعبا:
إنك تمدح أي شيئ ؟!
قال مجاوبا إيها :
كيف تنشأ الملحمة ؟

خيانة أن تعكر مشاعرك
كلام قيل - لايشترط أن يكون حكمة -
غابةٌ تُنوم نمرا
ونهرٌ سمكا
وسماءٌ حمامةً
وطريقٌ غريبا
الأرض المحررة من الطوفان لم تعرف أن تمدحهم
أو أن تلحــظ الشــباك وتضــع في حقيبتها صفحات
المذكرات
الحمد لوطن حفظ طفل الجنرال
حفاظك هذا شموخ
سأل نبيلٌ أبيٌ متجولٌ شخصاً ساكناً في مساحة ضيقة:
النصر لمن ؟
أيها الراوي
وجــه الأرض قليل الــدم، لا يتدفأ حتــى في هجيرة
الصيف
وجه الســماء الملون اشتهاء للمواسم يجمع أصوات
الفضاء
وجه الجدة الطاهرة، المبتســم أبــدا، تنفتح الحياة
أمامه مثل جناح الصقر
وجه الجــد القذر، العابس أبدا، تنغلق الحياة أمامه
مثل جناح الغراب
توقظك ألوان هادئة غير متملقة ، من مناظر حدود
الطفولة
صراخ أحد من أهل الجنة
المتشائم مصِّر على المكائد
وحينــما رأى الجنرال الفرح النضر يصعد من شــارع

الذكريات
ويتجول الشعب معه...
هو المتأخر عن الركب خارت قوى أطرافه الأربعة..
رجع الجنرال، فوضع أنامله على جبينه
قال له بلين ولطف :
اســترجع قواك، إنك تســتطيع أن تأكل الحشــائش
لوقت ما
سيصبح الخيال حقيقة إذا آمنت به
قــد أعطى التمــرد والجرأة قدرة الطــيران لجناحي
الصقر
وقتل التدجين قدرة الطيران في جناحي الحمام...
ويلقي الدكتور كما يشاء دروسا على البليد
ويؤسره بعد ذلك في دروسه إلى الأبد
وفرشت مائدة الأسير على شفا السكين
نوم أطفال الأسرى لا حلم فيه
عام أطفال الأسرى لا عيد فيه
ليست في مدارسهم لعبة كرة القدم
ولا دفتر للرسم في صفوفهم
هل كان المويسقي الهائم بالطبيعة طيفا للاله ؟!
بعد ذلك زرع شجرة (اللالنك) قرب الماء
يصبح الحمد شكا
والقلب لايقبل الشك
يسع صدر الموسيقي المحب للطبيعة الموت والحياة
والموسيقي المحب للطبيعة لا تسعه الحياة ! !
السماء زرقاء صافية مشرقة حلوة
في وسطها، رفعت رابية يديها
بقيت لديها وصية الى الأرض

مباشرة تدخل في خلوة الشطرنج المخيفة
نفذ خطة الجيش بكبرياء
بأيماء يهيؤهم لغارة مباغتة
الملك
الوزير
المشاة
الفيل
الخيل
القلعة
يقولون: ساحة المعركة متعبة
ومضة من بيت الأمل للاستراحة
طير من الذهب نقل عشه الى بيتك
طفل من الذهب أخرج الألاعيب من بيتك
أم من الذهب كالشــجرة واقفة على رجل واحدة في بيتك
سحابة من الذهب أبرد بيتك
عفوا يا أمير الآن، الأحداث لاتتكرر
قتلت الطيور على غصون الأشجار كلها
وجــه الغد المخادع على مائدة معوجة يجعل حلمه كلاما ويأكل الزبدة والتين
شــبح مضطرب، كانت يداه ترتجفان ، دخل أنفه في كومة أوراق حنائية وأشار إلى :
أن الرقص قد اسكر رأسه الحجري
أي شيئ ؟ أين ؟
الحكمة والتراث
الثواب والعقاب
الشمام والحنظل

الرسول والمخادع
الكلمة والخط
الشكل والمكان
الجمال إلالهــي والقصر الملون الــذي يؤذي الظلام شباكه
مقاهي الشواطئ والقمامة في تحقير الوفاء
حنان الأم وحقد السجان
الشتاء القارس والصيف ذو العيون الحور
دلال الربيع وأمل عيون الخريف الصفر المقتول
ترى عيون كرسي غرفتي، متى طرائق الطيور تزدحم وتخلو
جعل الثلج حذو أخوتي المهاجرين متحفا حقيرا
فجأة لعب به
عفوا خُدرَ ولم يفق
مات الحب
وتأخر شعاع الشمس
ولفت غربة المساء البقايا المضطربة ، ورُميَ السيف في المكتبات
ويترجون أن يمر الحلم في المساء
يــودع الملــك الكريــم عرائــس عائلــة الأســطورة ومخطوطاتها عند الطيور الملونة
أيتها الطيور سكان السماء طيبون خيرون
والطريــق التي تكونك - أيتها القصة - لا تدع الربيع يخدعك
دكة نمونا وديارنا مضيئة، وطريق دخول شباك النظر إليها غارقة في الظلمة
نبهت (الرياحُ الروايةُ) الأرضَ أن لاتهربوا من النبع

أتيت بثمرة ورد الاستراحة لحديقة المدينة
هاجت الحياة
لكم هدية جميعا
وضعت الطير خلوتها وبيوضها في ضياء أغصانها
سمح لها أن تنبه بمخاطر الفيضانات
وعرّش الشعاع فوقها عرائش الصيف والشتاء
كتاب القوة و النور على الخط العمودي يصيد طيرا
الموسيقى الرومانتيكية
موسيقى الحرب
موسيقى المآتم
الموسيقى الصاخبة
وموسيقى الاطمئنان
كي نفهم هذه الأنواع من الموسيقى
نحتاج إلى تظاهرات كوميدية
ننزل من القصور ونفتح أبواب بيوتنا صوب الشارع
والحديقة العامة ، نذهب جميعا للنزهة
في النزهــة نخرج دفتر الملاحظات، ســواء كنا مهمين
أو لا، نسقط على وجوهــنا بـنصــف وعي نتــذكـر
أننا لسنا مهمين
كان لنا صديق طار، واستقر بيته فوق القلعة
خدعة يخدع بها قلب الساذج
أعار الجانحين، بعد رقصة لذيذة ينزل.....
أيها الحلم يا لونا ضائعا في اللوحة
ارفــع صوت العاطفــة ، العالم ســعيد، وكلام الحلم
هادئ
اللهم أنا هنا،
من الذي ناداني ؟!

نــقــــد

تجتــاح فضاء القصيدة مســحة مــن الغموض، كأن الشاعر هائم بهذا الغموض - واعيا أو غير واع - وقد يكون من بقايا حقبة زمنية كانت الكلمة فيها مقيدة مكلبة، لايســمح لها بالبوح الا ان تلبس رداء ضبابيا فإذا بالشــاعر تحت وطأة توتر ذاتي على المســتوى اللغوي والبياني يلعب بالألفاظ والصور فيبتر الجمل والصور بجمل وصور معترضتين، فتنتج إثر ذلك صور متشــابكة وأحيانا صــور متضاربــة متباعدة كأن لا رابط بين عناصرها، وانها اقرب الى الصور الكرنفالية التي تعج وتموج بأطراف متناقضة ومشاهد متنوعة متحركــة، وأصــوات متداخلــة في خضــم جدليات مسيطرة على بنية القصيدة صورا وظلالا وإيحاءً.

(١)

يتحرك زمــن القصيدة حركة دائرية مســتمرة تكاد تمحو البداية، أو ان الزمن يصبح بؤرة ثابتة مستقرة في مداره كالشمس المشتعلة، لايعرف البدء والانتهاء، ففــي النهاية تكمــن البداية، وفي البدايــة النهاية « وانتهي الحب ، يكاد يؤمن هو وشمسه اللامعة بأن الفجر ليس بداية النهــار ، جعلوا ذلك الزوال بداية « و تســتمد القصيدة في نسقها الزماني من التقنيات الروائية ، حيث تبدأ رواية الأحداث بعدما انتهى كل شــيئ (وانتهى الحب) ومن ثم تتشابك أبعاد الزمن الثلاثة ، الماضي والحاضر والمســتقبل، ولئن كان زمن

القصيدة هو الحاضر، فإن هذا الحاضر لايســتقر إلا أن يمد بجذوره إلى كهف الماضي الســحيق في القدم مستمدا من الأسطورة والطقوس البدائية :

فرأى كل شيئ...
وصلى لأول ضحية
وأتخذ عمق الأرض أملا..

لبناء دورة الزمــن الحاضر بعد عقد رابط بينه وبين تلك الأزمنة ، ثم يعود الى الحاضر، بعد قطع الانتظار:

لم ينتظر خزائن النبي من أحد
ثمة فرقة موسيقية تتدرب

وفي هــذه اللعبة الزمنية بــين الماضي والحاضر يبقى الزمن متماسكا متصلا في مقصوراته:

وجداتهــم الطاهــرات يحتفظــن في صناديقهن بدعوة الكتاب الأول

ومن ثم يتحرك الزمن في مســيرة الحاضر حاملا بين طياته الأحداث المتلاحقة :

تحادثوا متواضعين
وآمنوا به..
وانظموا مع الرماة واثقين

الى أن يأخذ برقاب الصور زمن تأملي ذاتي على شكل تداعيات مونولوجية بمناداة الجنرال :

ايها الجنرال يا عابدا مواسيا

فتختلــط الأحــداث في تداعياتها فتمحــو اثر ذلك الحــدود بــين الأضــداد والمتناقضات رمــزا وايحاء (الغراب/ البازي/ الربيع/ الخريف ، الصيف/ الشتاء) وتغرق الذات في تداعياتها خلال صور مستمدة من الطبيعة(الطيور، والماء، والحيوانات البرية، والورود ، والأسماك، والنار..) ومن مصنوعات الواقع (الجسور، والحقائــب، والحفاظات..) وتــتراوح هذه الصور في تداعياتها ما بين المونولوج وعقد حوار بين عناصرها في داخــل هذا المونولوج - حوارا داخل حوار- ولعل إشارة الى الصورة :

أرملةحبلى تسأل جنينا
ملأ رحمها دما وحراكا ولعبا
إنك تمدح أي شيئ ؟
قال: مجاوبا إياها :
كيف تنشأ الملحمة ؟

كافٍ أن تكــون دليلا على هذا الحوار داخل الحوار، هنا تتناغم (الحبــلى والجنين) الكيانان داخل كيان واحــد، بنية ودلالة وإيحــاء ، مع عقد الحوار داخل الحوار ذاتــه، فضلا عن عدة صــور مبثوثة في رحم القصيدة مبنية على هذه التقنية أحيانا .

وترســم هذه التداعيات من بين خيوطها زمنا حالما ممتــدا الى آفاق المســتقبل ، وان كان هــذا الحلم مشــوب بحذر، والــراوي هنا يقظ يتحــوط لذبول الربيــع وظلمة الطريــق المؤدي الى النــور «لا تدع الربيع يخدعك، ودخول شــباك النظر إليها غارقة في الظلمــة») فيرنو الراوي إلى طيبة الســماء، والطيور الوديعــة، والديــار المضيئة، وثمار الــورود، وحديقة المدينة :

نبهت(الريــاحُ الراويــةُ) الأرضَ أن لاتهربوا
من النبع
أتيت بثمار ورد الاستراحة لحديقة المدينة
هاجت الحياة

لكم هدية جميعا

إلى أن ينتهـي هذا الحلـم بترديد صوت العاطفة في فضاء زمن سعيد :

ارفع صوت العاطفة، العالم سعيد

وكلام الحلم هادئ

منتظرا نداء الاله الموقظ لهذا الحلم أو كأن الشـاعر لايحبـذ الانقطـاع مـن هذا الحلـم، أو إنـه يريد إستحالته واقعا :

وكلام الحلم هادئ

اللهم أنا هنا ،

من الذي ناداني ؟!

فضلا عن دلالة عنـوان القصيدة (حكم من لم يولد بعد) التي تنصب في مسار زمن هذا الحلم المنتظر.

(٢)

تتشـكل بنية أغلب صور القصيدة من عناصر ثابتة ومتحولة على المسـتوى التركيبي والدلالي المتضمن، ومـن البديهـي أن الحياة وبخاصة حياة الشـعوب الثائـرة بوجـه الاضطهاد، بحاجـة إلى عنصر القوة، وانطلاقا مـن أيحاء العبارة(الخيل الثائر)المذكورة في النص - إذا جازلنا الاستعانة بما هو خارج النص - فإن العبارة هنا تحيلنـا إلى الآية الكريمة»واعدوا لهم ما اسـتطعتم من قوة ومن رباط الخيل...» كما يقتضي سياق الصورة المساقة :

وجداتهم الطاهرات يحتفظن في صناديقهن

بدعوة الكتاب الأول

الخليل الثائر

الضبي الشجاع

بائع النرجس اليقظ

بستاني الكروم المنتج

حينـما رأوا العناكب قد اتخذت بيتها على

مركز ساعة المتحف

زال صمتهم ودهشتهم

جعلـوا ذلـك الـزوال بدايـة، وتحادثـوا

متواضعين

وآمنوا به

فالصورة هنا تجمع بين الوداعة والقوة في آن واحد، وتلعـب الألفاظ والعبارات لعبـة الثابت والمتحول، بالرغم مـن ان عناصر الصورة تبـدو متباعدة لأول وهلـة الا أن ثنائيـة الثابت والمتحـول بين الحيوان والانسـان ، والقـوة والوداعة ، تبدد هـذا التباعد وتخلق رابطة قوية بين عناصر الصورة بحشـدها في دائرة دلالية واحدة وحصر الصورة في لوحة محكمة موحية .

فالخيل (جنسـا حيوانيا) يتحول إلى (الضبي) يبقى الجنـس (الحيـوان) ويتغـير النوع مـن الخيل إلى الضبي، ويحتفظ النوع المتغير الثاني (الضبي) بصفة الخيـل (الثائر) مع تغيير اللفظة إلى (الشـجاع) ثمة دائـرة دلالية واحـدة تجمع بـين اللفظتين، وهذه اللعبـة (الثابت والمتحول) تضيـف إلى دلالة القوة دلالة (الجمال والوداعة) المتضمنة في لفظة الضبي، وتسـتمر عنـاصر الصـورة في لعبتها مابـين الثبات والتحـول إذ يتحـول (الضبي) إلى (الإنسـان - بائع النرجـس) وفي هذا التحول جنـس (الحيوان) ثابت مع تغير النوع إلى (الإنسـان) وينـوب عن الجمال

و الوداعــة في (الضبــي) لفظة (النرجــس) مع تغير الجنس من الحيوان إلى النبات الذي يتضمن كذالك وداعة وجمالا ، ويتحول الشجاع إلى (اليقظ) مضيفا عمقا أو بعدا دلاليا إلى لفظة (الشــجاع) أو (الثائر) مع بقاء خيط (دلالي رابط بين الألفاظ الثلاثة (الثائر، الشجاع، اليقظ) .

ويتحــول (بائــع النرجس) في تواصل الصورة لرســم إيحاءاتهــا إلى (بســتاني الكــروم) مع بقــاء الجنس والنــوع (الإنســان) ثابتــين، ثمة تغيــير في (العمل/ الحرفة) ويتحول النرجس إلى الكروم تحولا في النوع مــع ثبات الجنــس (البنات) ، وثمة لفظــة (المنتج) المضافــة إلى الصــورة التي تتحــد بدورها في بعدها الــدلالي بالبائع من حيث الانتــاج اوالحرفة لتكتمل الدلالات مابين العاطفة او العقيدة التي توحي بهما الجمال والوداعة في الصورة والتنفيذ العملي (القوة) الذي توحي به العناصر القوية في الصورة .

واللافــت للنظر في هــذه الصــورة، بالرغم من خلو بنيتهــا اللغوية من الأفعال التــي تعد مصدرا حركيا في البنــاء الشــعري الا أن الصـــورة بفضل دلالات الألــفــاظ وهــذا الجـــدل القــائم بــين الثــبات والتــحول تتضمن حركة لولبية نابضة موحية .

وفي طيــات هذه الثنائية المتحركــة في فلك (الثابت و المتحــول) وفي حركية الصــورة ومرورها بمحطاتها الدلالية توحي الرموز بأن الثورة لا تكتمل إذا كانت تفتقــر إلى الجــمال والوداعة أو بالاحــرى لاتبدأ الا نتيجة الإحســاس والوعي بجمال الحيــاة ووداعتها والإيمــان بها...ومــن ثم يــزول الصمت والدهشــة وتصبح النهايةُ بدايةً بعد الإيمان :

زال صمتهم ودهشتهم...
وآمنو به ...

وفي صــورة رافضــة للواقع الذي مات فيه الشــعور والوعي، وســكت فيه صوت العاطفة، تتكرر اللعبة نفسها :

ملء الأرض أخبار واحداث
ولم يبق عندها من الأغاني الا الصراخ
لايعرف
الناي النحاسي
الناي القصبي
الناي العظمي
طوال أشهرالسنة غقغقة الغراب و صرخة البازي..

العنــصر الثابــت في الصورة هو النــاي، والمتغير هو مــادة هذا العنــصر، التي تتغير مــن عنصر طبيعي الى صناعــي، ثمــة مادتــان طبيعيتــان (القصــب والعظم) ومادتان صناعيتان مســتخلصتان (النحاس والبلاستيك)، وفي الجمع بين هذه العناصر التي تتراوح بــين الصلابة(النحــاس والعظــم) والمرونة(القصب والبلاستيك ـ إلى حد ما ـ) إيماء إلى محو الفوارق بين المختلفات حيث تســود نظرة تشاؤمية موحدة بين المتناقضات، ويمتد تأثيرهــا إلى بقايا الصورة ، حيث لا فــارق بين صوت الغراب والبازي، ويصبح الربيع ـ الموســم الوديع الجميل ـ بليدا والطائر الحر الوديع ضائعا مشردا....

وعلى هذه الشاكلة نجد ثباتا لصورة الجسر مع تغيير في المادة المصنوع منها حســب التطور التاريخي من

الجسر الخشـــبي إلى الحديدي والأ سمنت والثابت والمتحرك .

الجسر الخشبي

الجسر الحديدي

الجسر الأسمنتي

الجسر الثابت

الجسر المتحول

جـسر للوفـاء كي نعود عبره من النزهة العائلية إلى بيوتنا

إذ مـن المفروض أن يؤدي الجسر في جميع مراحله التاريخيـة دورَ لَـمِ أفراد العائلـة في بيت واحد في نهاية المطاف .

وخلال ثبات فعل النوم تتشكل عدة صورمختلفة:

غابة تُنوم نمرا

ونهرٌ سمكا

وسماءٌ حمامة

وطريقٌ غريبا

تغير فيها المنوم والنائم، ففي طرف المنوم (المتحول) نجد انتقالا مابين عناصر مختلفة (غابة ، نهر ، سماء ، طريق) وفي طـرف النائم هناك تحول من جنس حيـوان بري إلى مـائي وإلى طائر جامـع بين الأرض والسـماء ثم إلى الإنسـان (غريب)، وتبغي الصورة الكليـة هنـا إلى الجمع بين كائنـات قوية و وديعة (نمر، وسمك، وحمامة)، كأن النوم محطة انتقال من مرحلة جديدة لمعاودة مسيرة الثورة.

وفي دائـرة الثبـات والتحول يصبـح أطفال الأسرى محورا ثابتا في صورة تتغير الفضاء الزمكاني فيها :

نوم أطفال الأسرى لا حلم فيه

عام أطفال الأسرى لا عيد فيه

ليست في مدرستهم لعبة كرة القدم

ولا دفتر للرسم في صفوفهم

وتخلق هـذه التحولات - من فضـاء زماني محدود (زمـن النوم والحلم) متحول إلى زمن أوسـع (عام) ومن فضـاء مكاني أوسـع (المدرسـة) إلى (الصف) والتحـول مابـين البيت والمدرسـة - صـورةَ أطفال مستلبين من ألذ ما يشتهون، الحلم (النوم)، والعيد، ولعبة كرة القدم، والرسوم.. ليصبح الفـضاء الزمـاني والـمكاني خاويين بالنسبة لهم .

وتستمر القصيدة في هذه اللعبة كأن هناك مهرجانا تلعب فيه أطراف ثلاثة (القوة والنور والموسـيقى) فتأخذ الموسـيقى الـدور من القـوة والنور فتصبح عنـصرا ثابتا في نهاية المطـاف محتضنا لتغيير نوعي (في ذاته) :

عرش الشعاع فوقها عرائش الصيف والشتاء

كتاب القوة و النور على الخط العمودي يصيد طيرا

الموسيقى الرومانتيكية

موسيقى الحرب

موسيقى المآتم

الموسيقى الصاخبة

وموسيقى الاطمئنان

فتشـير الصورة خـلال هذه التحولات إلى تسلسـل زمني، والانتقال من حدث إلى حدث مابين الصخب و الهدوء متناسـقا مع عنـصري القوة والنور (كتاب القوة والنـور) فتبدأ الموسـيقى بلحـن رومانتيكى

هادئ، ثــم تتحول إلى لحن الحــرب الصاخب ومن ثم تتخلخل المآتم الحرب نتيجة حتمية (موســيقى المآتم) ثم تعقب ذلك الموسيقى الصاخبة (القوة) و تستقر الحال على الهدوء والاطمئنان، موحية بذلك إلى العقابة المطمئنة فيما بعد الثورة .

(٣)

بالرغم من محاولة القصيدة تجنب الثنائيات الضدية أحيانا و رسم إطار موحد لهذه الثنائيات، الا أن بنية القصيدة تحتضــن ثنائيات ضدية لبيــان تناقضات الحياة وتحولات مسار الأحداث بين أطراف متضاربة ما بين ثــورة وركود، وانتصار وانكســار وأمل ويأس وســعادة وشــقاء، وفي هذا المضــمار نجد في تقابل صورتي الأرض والسماء من جهة ، و الجدة والجد من جهة أخرى صورةً جامدةً راكدة للأرض - خلافا لما هو متعارف من أن الأرض رمز الخصب والعطاء - مقابل صورة الســماء المشــتهاة الملونة المحتضنة لأصوات الفضاء ومهيئة لمجيء الربيع ..... ومن الطرف الاخر ثمة وجه الجد العابس الكالح و وجه الجدة المبتسم الطاهــر ، الذين يمثلان بدورهــما ثنائية الإنفتاح و الانغلاق تجاه الحياة :

وجه الأرض القليل الدم ، لايتدفأ حتى
في هجيرة الصيف
وجه الســماء الملون اشــتهاء للمواسم ،
يجمع أصوات الفضاء
وجه الجدة الطاهرة، المبتسم أبدا، تنفتح
الحياة أمامه مثل جناح الصقر
وجــه الجــد القذر، العابس أبدا، تنغلق
الحياة أمامه مثل جناح الغراب

ويصبــح التذبذب بين الشــك واليقــين حافرا لخلق صــورة مأســاة الحياة والإنســان متمثلــة في صورة الموسيقي الهائم بحب الطبيعة والحياة الا انه يلاقي ضيقا ورفضا في الحياة :

يصبح الحمد شكا
والشك لا يقبله القلب
يســع صدر الموســيقي المحب للطبيعة
الموت والحياة
والموســيقيّ المحب للطبيعة لا تســعه
الحياة ! !

كأشــباح مضظربــة تكتنــف أحيانا الصــور المبينة على الثنائيــات حركة مضطربة غــير واضحة المعالم والاتجاهات :

شــبح مضطــرب، كانــت يداه ترتجفان
دخل أنفه في كومة أوراق حنائية وأشار إلى:-
أن الرقص قد اسكر رأسه الحجري
أي شيئ؟ أين ؟

إذ يخلق قوام هذه الصورة التيه والاضطراب نتيجة فقــدان الرؤية أو تشــاؤمها، فلا تتميــز بين ما يعد من الثنائيات الضدية وفق المعاجم الدينية والفكرية والاجتماعية والعلمية :

الحكمة والتراث
الثواب والعقاب
الشمام والحنظل
الرسول والمخادع
الكلمة والخط

الشكل والمكان

ويبــدو أن الرؤية هنا موغلــة في التيه والاضطراب إلى حــد قد جمعت اللوحة هنــا بين ثنائيات ضدية وثنائيات تكاملية (الحكمة والتراث، الكلمة والخط، الشكل واللون) في آن واحد.

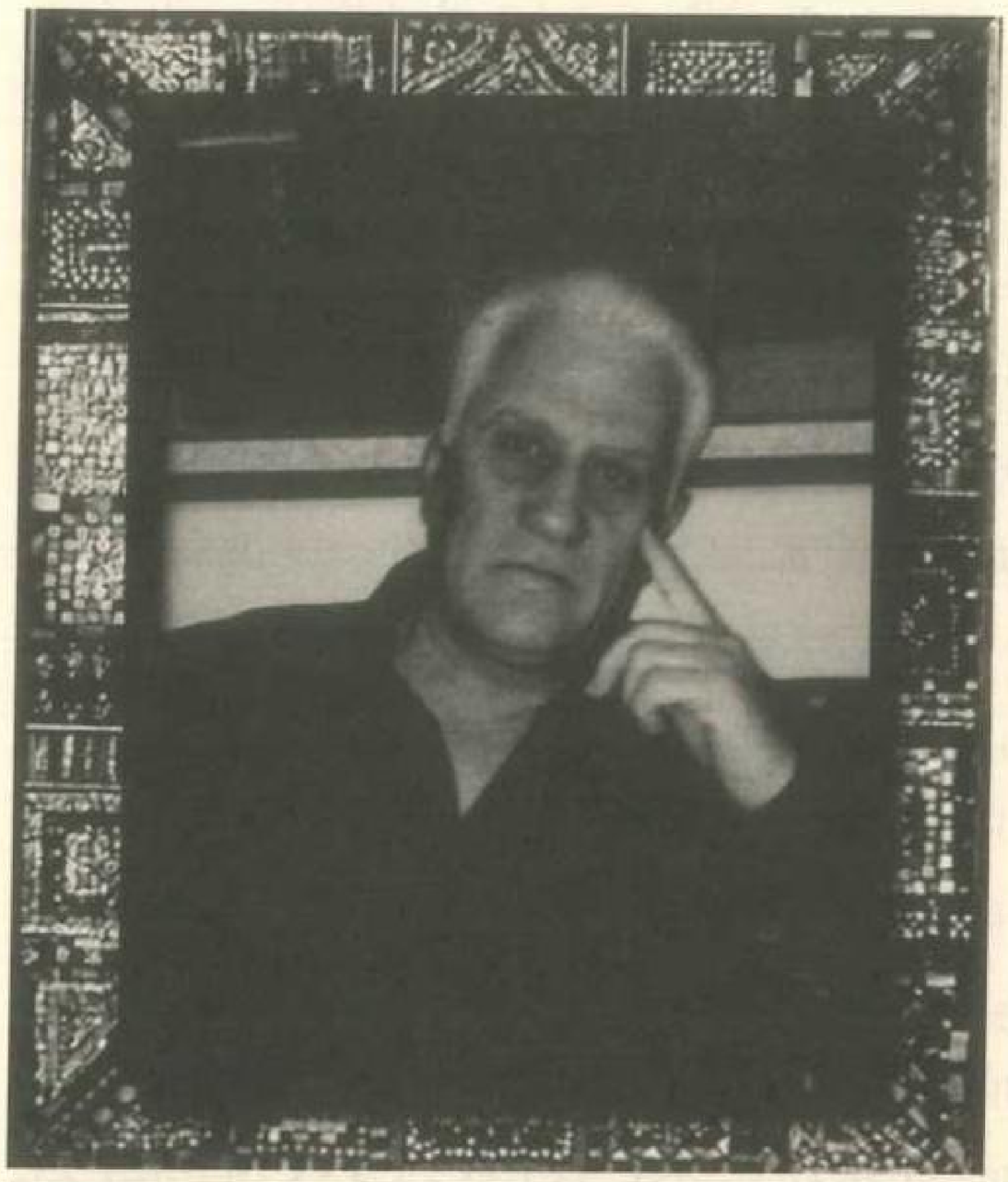
(٤)

مــع محاولة الشــاعر إعطــاء بعد درامــي أو روائي للقصيدة بايجاد شخصيات ثانوية وخلق حوار أحيانا بين الراوي وتلك الشــخصيات، وتناجــي الأحداث، وإعطــاء صور وصفية للفضاء الزماني والمكاني، الا أن هذه التقنيات الدرامية - في اعتقادنا - تبقى في إطارها الذاتي وموظفة في خدمة رؤية شــعرية على العموم. لأنها تبقى باهته خافتة أمام خفقة القلب وهاجس العاطفة وثورة الذات، وتســيطر الســمة الوجدانية عــلى هذه التقنيات، إذ أن الشــخصية الرئيســة في النــص بالرغم من تجليها هنا و هناك إلا انها لاتبدو حرة الحركة بل تتحرك في إطار رؤيا الشــاعر وزاوية نظرة فضلا عن رمزيتها، وكذلك الشخصيات الثانوية محــدودة الحيويــة والحركة، ويغلب عــلى الحوار الطابع الذاتي (التداعي والمونولوج) ويترســم الفضاء الزماني والمكاني في دائرة رمزية كأنهما مقطوعا الصلة عن الواقع بعكس الفن الروائي الذي يكون الفضاءان شــديدي الصلة بالواقع ويســتمدان منه غالبا ، يبد أن الذي يحسب للشاعر في هذه الإفادة والتوظيف فأن تطعيم الشعر بهذه التقنية يعد أسلوبا متطورا ينم عن موهبة شــعرية وفنيــة، حيث أن الأحداث الجاريــة صفحة الذات تتدفق و تتحرك كأنها تجري عــلى صعيد الواقع متســاوقا مع انفعــال الوجدان ونبض قلب الشاعر.

ولعل معكوفتــي الفضاء الكتابي (البدايــة والنهاية - العنــوان والخاتمة) يؤكدان هــذا الطابع الوجداني المهمــين عل فضاء النص بــدءا ب(حكم من لم يولد بعد) وانتهاء ب(اللهم أنــا هنا ، من الذي ناداني ؟) حيــث أن الراوي بانتظــار مخلص منقذ لم يولد بعد - وفــق رؤية القصيدة - ويناديه ليجعل هذا الحلم واقعا.

أربيل \ ٢٠٠٠

شعرية الملحمي وتشوفات صوفية الصورة الشعرية



قراءة: شاكر مجيد سيفو

يغتني كتاب - عام الصفر - للشاعر صباح رنجدر بخطاب شعري تشاكلي على تنويعاته اللغوية وتعدد وحداته الدلالية وأنساق بنياتهِ النسيجية الشعرية الثرة وانساق المعاني والأصوات، في تحليقات الشاعر وتجليات ذاته الشعرية والشاعرة، إذ لا يقف في استقراء أقنعة النص فقط ومرامية المحيطية المتنوعة في مغامرة شعرية متفردة ولا يهادن فيها الشاعر فقط في تصوير الأحداث وفتح أبواب الاستدلال، بل يعي خطورة انتمائه الى شعر مستقبلي في مشغل حثيث تترادف فيه اشتغالات الذاكرة واستنفار المخيال الشخصي الى أعلى درجات الطاقات التأويلية وتمركز موضوعاته في شتى المضامين الحياتية المزدحمة في فرن الذاكرة الشخصية، إذ تنساب مياسم النظام الدلالي من تلابيب الخطاب الشعري بقوة العقل الشعري الذي تتبدّى صوره المتوهجة في التقاطات شعرية ذكية تمتاح من مشهدية الحياة ومغامرة الذات الشاعرة وتعدد وحدات الخطاب الشعري وهيوله الكوني. ينزع الشاعر الى هيكلة الحلم الشخصي وهمّه الكوني المادي المسرود في وحداته الحكائية الشعرية في استنبات الدال اللغوي الثخين في توسيع الرؤية واشتقاقات التخزين الدلالي وغناء حقل المعرفي في خلق وشائج رؤيوية تكشف عن مدلولات عديدة، تجسدها حالات الذات الشاعرة واسئلتها الأزلية الأشكالية التي تبثّ الروح الصوفية، و تشكيلات الرؤية عبر نسيجها المعرفي وتخليق الوشيجة اللامّة للوحدات الشعرية التي

دراسات	ملف العدد	القصة	الشعر	كتاب في المختبر النقدي	أطياف	تشكيل
٤	٧٢	١٤١	١٤٩	١٦١	١٩٦	٢١٤

تتصل بالبنى الدلالية. إنّ قراءة نص الشـاعر صباح رنجدر تحتاج الى توليدات عملياتية للتبّصر في حقل الشـغل التجريبي الممتلئ بالدهشة وقدرات الذات الشـاعرة على اجـتراح الزمـاني والمـكاني والجوهر الشـعري في ومن العلامات الداخلية للجهاز اللغوي ومن منظومة الأشـارات وعلاقاتها الداخلية المعرفية والأبسـتيمولوجية، التـي تفعلّهـا المخيلـة المتقدة والمحتشـدة بمنظومة العلاقات الكونية، في إظهارها لهيكلـة الوجود وتناغمات الرؤية والرؤيا وانشـطار طبيعـة التخييل بين البصرية التشـكيلية والصورية السـيميائية وما تولّدة عناصر التخييل ورشاقته من تراكـمات الصور والمعـاني، وما يفـضي كل هذا الى احتـمالات في المعنـي وخلـق المعـاني المتقاربـة، وتخريجات الدهشة وحراكها على أكثر من نقطة أو ثيمـة، من ثيمات النـص:" أيّها الشـعر أيا الجانب الأيسر من صدرِ الأرض والسماء/ ولدتُ أنا من هواء الربيع يوم أمس/ أنا الناطق الصدوق للأرض/ أجيء وأذهبُ/ أرى الغراب واقفاً على تُرس السلحفاة/ إنه ينظر يمنة ويسرةً/ وضع قلبه ومنقاره في كل المواضع/ والعينُ الشريرة تُهشَّـمُ فيروزَ الجبـين" مهدي يبثُّ رائحة البيض المسلوق والبُطم النديّ/ يجيٌ سنجابٌ من حقول البطاطس والتبغ المعُطرة/ يدعك رائحتها على وجنات الأُم حـوّاء/ وبناتها/ ويطبعُ آخر كُتبي، إنه سعادة منقوصة"يشاكل الشعري في نص الشاعر مـن التئـام اليومـي والمثيولوجـي وتنافرهـما في ارسالياتهما المعرفية في صورة - الغراب - في تمظهره لصـورة غـراب إدغار ألن بو، في سـير فجائع الكون وغموضه وذكرياته واحاسـيس الشاعر الهلامية تارة والغامضة والنوسـتالجية تارة أخرى، هذه المشهدية التي تبنـئ وتتمظهر في سـيميائية بصرية ببلاغتها السـوداء توفـر للقـارئ هـذا النكد مـن اصطراع الحضـارات البشريـة وميوعة بعضهـا الآتي، مقابل رسـوخ البعض الآخر في ذاكرة الأنسان والشاعر معاً وعلى حدّ سـواء، إنّ الشـعر يحفظ لحضارة المعنى دائماً وهـو بالضبط حضارة الروح والجسـد معاً في رؤى ورؤيـا الذات الشـاعرة في معنـى من المعاني الخالـدة والمخُلَّدة لـه، يدفع آثام الحـاضر بأتجاه الصمـت والطبيعـة؛ " أيها المطر أيـا صاحب آبائي وأجـدادي مُرَّ هَوْناً على رؤوسـنا/ ينسـكب أسـانا الخفيُّ/ في بداية الغدير شـاهدْ هذا المنظر/ القمم السـامقة/ تغبط قمّةَ شـجرةٍ باحةٍ/ رقدَ عليها ديك مسرور في حَسْـمِ أخـرِهِ/ يُلقي أوَّلَ شـعاعِ الفجر/ التحيـةَ على إوَزَّ وبَطَّ البركةِ/ يقتربون من السَّـعْدِ/ وقد أجـلي الضياءُ هذا الأِقـترابَ....." تتناهب نص الشاعرة عناصر بنائية تؤسس لمشهديتها الشعرية في طبقاتها السـيميائية والسـيميولوجية والتشكيلية، فمن مشـهد الغراب الى مشهد الفراشة التي تغدق برمزيتها وعلامتها الأشارية والدلالية في تناغم سحري يتوسـم تاريخ اللـون وذكريات الصورة، ويكشـف العقل الشعري هنا عن مدلولات جديدة لا يحرث في أرضها إلأ المخيال الشـخصي الحاد للشاعر ذاته: " لا تبتغي الفراشـة تدوين التأريخ كي تعلم مَنِ الخاسرَ في الحـرب أو من الفائز/ يمتزج الماءْ بالمنهل/ يأخذهُ تأمّـلٌ ما الى منتهى العيشِ/ ينظـر في عين أيَّ كائنٍ

يشربهُ/ أو يحملهُ في الكوز/ يأتي خلسة أو جهاراً الى رحمِ خواطرنا/ يجوز في تأملِ طائرٍ/ أن يُصبح التأريخُ وجـدانَ صُقـعٍ/ سـكانُه ذوو أصـوات شـجية/ أو عنكبوتٍ/ قد وشّج شُعّةً حول فريع عُشبةٍ/ لا يعرف أيسـدُّ عنـه درب الشـمس/ أو يصونُه مـن العناء والعفر/ أيتها الرغوةُ/ التأريخ يُستنَفعُ في كلّ الأشايا/ الديـك ينمو صياحُه في غفلةٍ منـك/ وللأيقاظ يُنذِرُ ويجُلجـلُ.. "ص٥٠ يكتب الشـاعر بحكمة مكتنزة وقوة اللوغوس وتتمظهر طبقات نصوصه في أنساق ملحمية ذات خاصية ذاتية تقع في طبقاتها الجغرافية على حقائق الوجود والعلاقة مع الكائنات والأشـياء والـرؤى الفنتازية، وترشـح العلاقـات اللغوية عن تمازج الرمـز والنظـرة المتوازية للأمكنـة والأزمنة، وتوفر الرؤيا تقانات المتخيل الشعري واجتراح رموزه الشـخصية، حيث يجسـد الشاعر مشـهدية حسية أسـطورية في آقتنـاص العلاقة الدلاليـة الكامنة في المفـردة الدالة ((قلعـة أربيل)): « انهـا ليلة رأس السـنة/ تحترق الشـموع على صدر قلعـة أربيل/ بصداع الأغاني الشعبية/ طويت شوارع المدينة الى أن عييت/ كأني أعشق لأول مرّة/ أو أدرك الحياة/ بقيت من الليل مهلةُ حلم/ طاردني البرد الى الدار/ أودعتُ بزّة بابا نؤئيل الحمراء/ في صندوق صامد للرصاص/ كلنـا نعرف الحيـاة/ إننا محتفلون/ ونعشـق لأول مـرّة...»ص١٥ يسـعئ الشـاعر الى اسـتجلاء المرئي والمخفـي اذ تزدحم المؤولات الدلاليـة الى تناصات لآثـار وقائعية وتاريخية وفلسـفية هـي من ركائز شعرية نصوص الشـاعر ومتونة المعرفية في طبقات المبنـى الفكري، وتثير لغة النصـوص فاعلية العلاقة الجدلية بين فعاليـات المفردة وفاعليتها وعلاقتها في كشـوفات الشـاعر للمؤثر المعرفي وتشـكل ذاتيتها وتسـتفز سـكونيته الغامضة في تعامل الشـاعر مع المـوروث إذ يحيل الشـاعر رؤيته بالأشـتغال على الملحمـي التشـكيلي البـصري في حـراك الحـسّي والشـعوري، يرى الشـاعر في اسـتدعائه للموروث الملحمي تشـكيلات داخل النص تعمـل على انتاج طبقات شـعرية تبدأ من الكلمة وتدخل في أنسـنة الأشـياء وتؤسس لمرتكزات النسـيج النصي وعمارته الشـعرية الشـاهقة في تصريح أنوي للكشـف عن المسـكوت عنه من المتحف الشخصي الحياتي الثرّ: « بخطأ مرسـوم أخرجت عمري من قصيدة شعر/ إنه الشعر يجيء ويمضي أبداً/ يجيل النظر في كلّ الأشايا/ الزمن مفقود والطريق سُـدَّ سراعاً/ لا تحضر حقيبة الرحيل/ لن تبلغ المقبرة.»ص٩ تشكل المفردة الدالة وبثهّا مدلولها كمهيمنة سلطة معرفية، وتبدو كإشارة تذويـت في التذويب والتماهـي الى صياغة الواقعة الفنطازية والرؤيوية، إذ يقيم الشاعر هنا في الأماكن العالية من الشـعر، و يتشـكل نصه الشـعري من يومياته ومتونه المشعّة المسترسلة كسرودات وشرائح بلوريّة شـعرية عاصفة تبلور شـخصية الشعرية في منحنيـات الأسـطرة والميثولوجيا: « القمـر مُصوَّر جوّال/ يشـقى في السـماء يطوف جانباً من الأرض/ يغسل الصّورَ في احدى الينابيع/ القمر جمالٌ فاتك/ ها هي تجيء من نبع ما/ رائحة سيقان السّلطعون/ القادم من خـلال الطحالب الهلامية..»ص١٢ يحمل

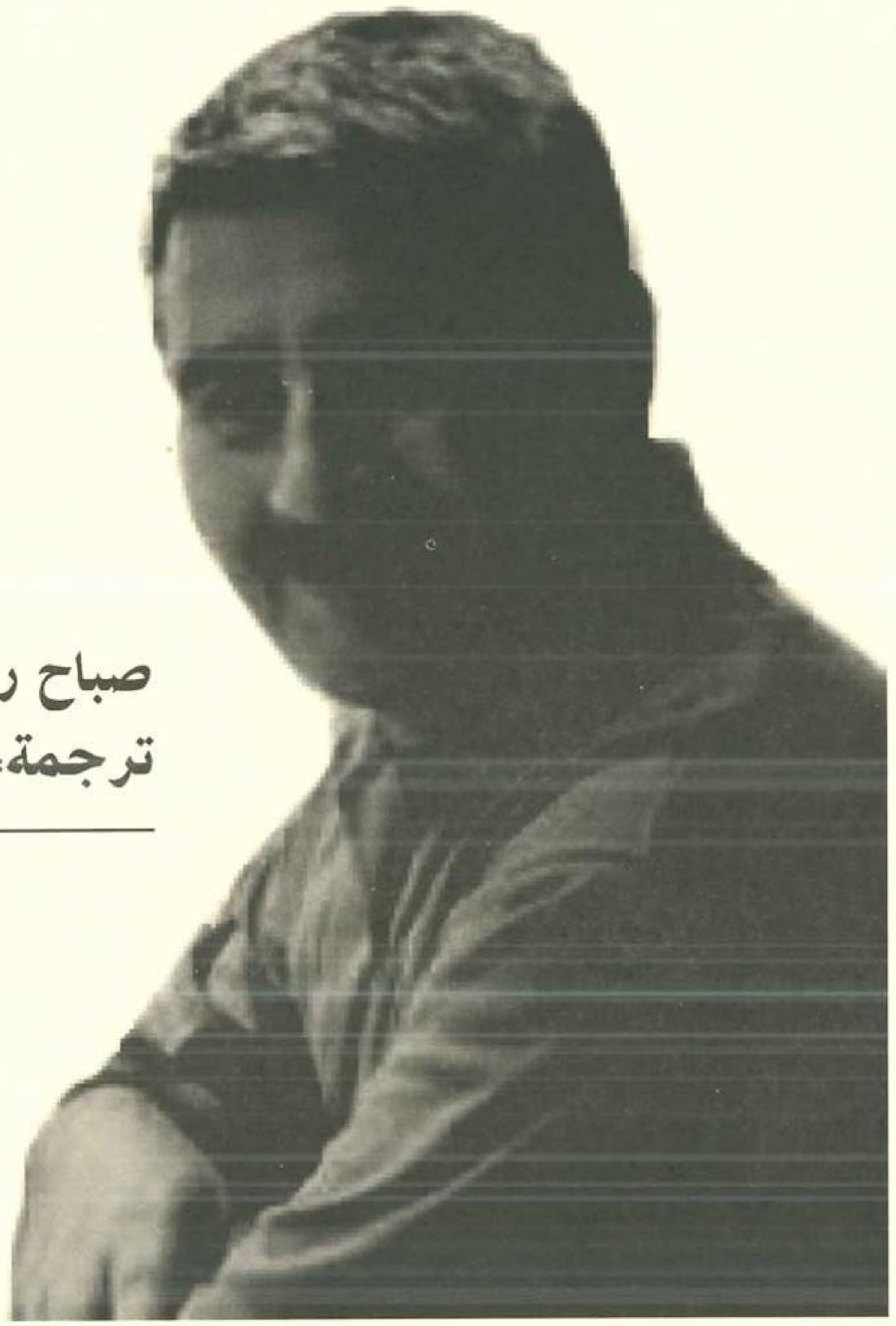
دراسات	ملف العدد	القصة	الشعر	كتاب في المختبر النقدي	أطياف	تشكيل
٤	٧٢	١٤١	١٤٩	١٦١	١٩٦	٢١٤

نص الشاعر طاقة تأويلية إذ يسعى في هذا المنحنى الى تقشير السياقات الرؤيوية من الأخبار والأعلان للوصول الى التمركز في طبيعة الكائن ومراجعة حياته والولوج في أعماقه للوصول الى كل نقاط مراحله الى تشكلات مشهدية بصرية تكتظ بما هو يومي وتاريخي ووقائعي يقع بين الزمان والمكان: «تسلّل الأموات من أجداثهم/ جلسوا عند شواهد القبور/ يستذكرون مواقيت الميلاد والموت/ والدنيا كانت جلْدَ عصفور...»ص١٢..يحقق الشاعر من طبيعة النسق الشعري مشهدية علائقية، اذ يغلب الشعر على النسق الملحمي منه، ويرشح الحكائي الملحمي من طبقات شعريته في نفس الوقت.. ويسعى الشاعر الى ارسال التزاوج بين العلن والباطن لعناصر النص وواقعته، بما يمكن أن يدفع بالشعري الى تمظهر علاقته الحميمية مع الدراما وتحقيقه للبنى الفكرية والفلسفية عبر تشكيلات الطقوس والبلاغة الدرامية، فالشعر يتنافذ هنا مع كافة الأجناس الأدبية والفنية، بشكل غنائي ونشيجي إشاراتي في تثوير طبيعة الموروث وبنى الأنزياح ، « صار الموتُ وجدي اني احترق له/ خبؤوني في تلك الحقيبة/ كانت أُمي/ خاطتها لي من بقايا خرق الدار/ في الصف الأول الأبتدائي/ لملمتِ الجثة داخلَ الحقيبة/ جمال باقة ريحان حول نفسها/ إن متّ أغرُب عنكم/ يراني الاله بطن بقعة ضياء/ ويُشعلني/ لقد طال الزمن...»ص٣٠-٣١ تشير الأفعال البنائية للنص ومرتكزاته ومنحنياته الى منظومة بنى الأنزياح في الرؤية والرؤى والمعاني والألفاظ الدالة الكاشفة لشعرية العبارة وطبيعة السرد الحكائي المبثوث في النسيج النصي والمنولوج الداخلي الشخصي وشيفرة طبيعة الشعرية، إنّ الشاعر خالق اسطورته الخاصة، يوصل هنا الماضي بالحاضر والمستقبل والأنعتاق الكلي من ربقة المكان وسلطة الزمان، إذ يرفد النص بنوع من النهلستية الذاتية الحادّة التي تكشف عن طبيعة الذات الشاعرة وحلولها في الشيفرة الدالة وبلاغة الحدث، في تصاعد الصراع مع العالم والزمن: « أرسلتُ قلقَ سراجي الى الحبيبة/ حين اقتربت منها الفراشة/ أهدت الأشجار الباسقة في المدينة/ الى الزرازير/ والمنارات الى الحمائم المهاجرة الفراشة والزرزور والحمامة/ لا يُودَعون الى التراب/ والسَّراجُ كان عاشقاً يوم أمسِ/ وأنتِ أيتها الحبيبة/ هيا خطّطي غلاف ديواني..» ص٣٤ تتكشف صور الدوّال وفعالياتها في الآنعكاسات المترجمة لرموز ومرموزات النصوص، وتشكل بِمثابة خلاصات حكمية تسهم في إبراز وتأطير ميتاجماليات شعرية النصوص وخطابها الشعري وتواشج مفردات الموروث الشعبي وتشكّلاته عبر طبقات النسيج النصي. إنّ الشاعر صباح رنجدر، شاعر استثنائي الرؤيا وحادّ البصر والبصيرة والذكاء المركب الخيميائي في التقاطاته الذكية من يوميات ووقائع الحياة، يمتلك ثقافة ثرّة، ثقافة كونية محتدمة بثقافة يومية نسيجية ثيمية تصوفية رؤيوية تشكل المعيار الداخلي الكلي لبنية النصوص وفضاءاتها الرؤيوية وعلاقاتها الأتصالية ببعضها، رغم انشطارها وتعددية مفاصلها الشكلانية كما رسمها الشاعر في كتابه الشعري - عام الصفر -، إذ توحي

العنونــة هذه عكــس تيــار اشــتغالات وفعاليات النصوص في طبقاتها الشــعرية وداخــل قيمة الرمز «صفر»، حيث هــذا الأمتلاء الحيّ والدينامي البليغ في مركباته الكيميائية وانصهارها في الروح والجســد الشخصي والشعري معاً: « إن لم يجعلك مغزلُ الحياة تــدور/ لا نُحسُّ بحبور الفاكهــة/ وكذا هيجَ الأيادي التــي تتلقفها في الهــواء أوان النضــوج/ إهابُ اليد وجلْــدُ الفواكه/ يلغــون الغلاء ويجلبــون الجداء/ الســماء لا تعرف حكاية انــدلاق النجوم/ والأرض لا تغــار/ انهــا تصــونُ الروح مــن الخــراب...»ص٥٤ وتــترادف صــور الأنعــكاس في شــعرية الصور بين الأشــعاع والأنطفاء في مشــهدية الحيــاة اليومية في حراكتهــا الميتافيزيقــي والفيزيقــي وتناصاتهما مع الأبســتيمولوجي الذي يُهيّج الرؤية عبر انعكاساتها على التشــكيل الدراماتيكي للكائنات وعناصر الحياة الكونيــة: « عجبــاً كيف تفكر الشــمس في طلوعها وغروبها/ إنها تورية جريئة... الظلُّ وشعاع الشمس دكتاتــوران إثنــان/ واحدُهم يُبيدُ الآخــر..»ص٦٣ . يجتهد الشاعر بالأنفتاح على اختزال القول الشعري، اذ تــترادف المعــاني في حلقة من حلقات شــخصية الشاعر في متحفه الشخصي، وترشح آثار هذه الحلقة في حشد المعنى الحياتي الذي يقع بين سلطة الذاكرة وقوى التخييــل وتخصيب الحسّي في خصوبة الحياة وتناقضاتها في المسرود الشــعري التصوفي وخصائصه النوســتاليجية: وخطورة الحــراك الزمني في طبقات الثيمــة الكليانية للنص: « يوم الســبت توَّرمَ طحالُ أبي/ يوم السبت تكسّرت فرشةُ خبزِ أمي/ يوم السبت انزلق حجرٌ من تحت اقدام إبنيْ آخي/ يوم السبت أعلن آبن أختي الحرب على الماء/ يوم السبت سرقت منــي آوّل دراجة هوائية لي/ يوم الســبت خطفتُ حصى لعبةِ خطوط بنات القرية/ ورشــقت بها طائر النورس/ يوم السبت نوعٌ من السحر يؤثّرُ في الحشى كثيرا/ ما هذا الصعود والهبوط بالقلب...يوم السبت ضاعت ذكرى الإله والأقامة في كينونتهِ.....»ص٧٨ انّ حنين الشــاعر لا ينقطع من الزمــن وبه وفيه، فيرى ويحس عبر مراحله وحقبه صور الفقدان والخســارة والأنقطــاع الى الرغبــات الذاتيــة اللامتناهية ((يوم الســبت خطفتُ حصى لعبة خطوط بنات القرية)) في انكسارات الزمن وارسالياته التاريخانية الشخصية للشــاعر تتبدّى صور الآنعكاس الشــعري اللذائذية التي تمتاح من الحسّي وفاعليته كشوفاتها وذكرياتها وتذكاراتهــا وتســلّطها الحادّ على يوميات الشــاعر ومشغله الشعري الساخن الحثيث..

دراسات	ملف العدد	القصة	الشعر	كتاب في المختبر النقدي	أطياف	تشكيل
٤	٧٢	١٤١	١٤٩	١٦١	١٩٦	٢١٤

الهروب من الأغنية



صباح رنجدر
ترجمة:محي الدين محمود

عن طريق الاغنيةِ الى البيت الطمأنينة عدتُ
فتألقت حول اشد النجوم توهجاً بنات نعشٍ
نادتني خلايا العسل ، وديدان القزِّ
وحاورتني كما رغبتُ
مسجتُ جفن النبي بأصبعي
ولم ارفع النظر عن الجمالِ.
الحياة، في الخيال، عهدُ الطمأنينة
ولو في كأس ماءٍ في البيتِ ، يتألق النرجسُ،
العَرَقْ، مهما بلغ من القسوة والامتلاء بالحسدِ
فلن يدومَ حتى الظهيرة .
لنؤدي معاً صلاة، وننشدُ
لأحاسيس الأرض.
الإنسانُ ملحُ الأرض.
يوضعُ وسط المائدة،
إليك ، أيها الحسد! أريد أن أصغي!
لأعــرف، لِمَ أنــتَ حائر أمــام نافــذة مشرعةً على
الجهتين؟
ومسبلاً إلى جنبيك اليدين ؟.
وبمَ تفسرُ خطأ الموت؟
والخرزة الزرقاء؟
والخلود ؟
والأنبعاثُ؟
مع دورة كل عامٍ
تنمو حلقةٌ في قرن الماعز الجبلي..
يتساقط شَعره..
وتنغرزُ ، أكثر عمقاً، في الأرضِ حوافرهُ،
هو، لا يحرك الحوافر متردداً؟

ولكن ... لا رجالُ القافلة به يثقون ولا الطريق!
فيمَ تتجلى حكمة التقدمُ في العمرِ؟
إغرز في ذلك الجدار غصناً
دفئته الشمسُ.
علق عليهِ:
غطاء الرأسِ،
ولفافَ الرقبةِ،
والحزام،
وجلد الأعماقِ،
تستعيدُ لغتك،
تحفظ لك الأرضُ في الذاكرة هذه الذكرى.
ذاكرة الأرضِ سرُّ النار.
تزينت بشرارتها الأولى الطبيعةُ وابتدأت الحياة.
ضوء القمر على ورق الشجر،
أجملَ من أن تمسكهُ جثوة الموت في الغديرِ
رياح سطح القمر تلائمُ رئة الشجر
ترى لم تخلع النجوم حول القمر
تيجان تلألؤها؟
ألا تريدُ أن يرى وجهها؟
إقتعد حجر الصبر وعدد حلقات سلسلة ساعتك
وانظر ارتقاء الأدعية البيضاء
وعرض للخطر شعرة من رموش أحابيلك.
وإمضِ بالخيال إلى أحاسيس الأرضِ
تنويمة الأمِ
(لاوك) الأبِ
ملاحمُ الأجداد والجدات وحكاياتهم
راية في يدنا

دراسات	ملف العدد	القصة	الشعر	كتاب في المختبر النقدي	أطياق	تشكيل
٤	٧٢	١٤١	١٤٩	١٦١	١٩٦	٢١٤

تستطيعُ في ظل الرايةِ
أن تنظرَ إلى الغروب أكثر
وتمارس التزلج مع الأغنية
تأجج الحسدُ
بين أسماك الأحواض
ودلافين الأنهار
وحيتانُ البحار
وعيون السرطان صافية حدَ الضجرِ
كدجاجة حاضنةِ
افسدت كل بيضها.
ضجرةً، تنثر ربة البيتِ لها الحبوبِ.
خوفٌ ينهشُ أحشائها.
هبت الريح فوق سطح الماء،
أتحسس بكل خلايا جسدي هبوبها.
دورة الحسدِ قصيرة وروحه تغفو،
والجهد المتمرد
يغرسُ
العيون
والأجنحة
والذكرى
والشوق
في خلايا جسد الأرضِ.
التوراة عن لسان موسى
الأنجيل عن لسان عيسى
القرآن عن لسان محمد،
ما من عظمٍ في اللسانِ
والشِعرُ وحيداً ومعي

إذا سمحت:
جذور الضمير الممتصةِ
للحروف
والكلمات،
أن أتعلم
من لثغات
البراعم وتفتح أزهار حدائق الكدحِ،
والأساطير،
والقلب.
نعمة التربية والتعرف على الكواكب السيارة
أمامنا تجري سواقي الكلام،
ترققُ لغتنا وتنبه قلوبنا
واقول للطبيعة الصامدة..إياك!
ونَمّي في أعماقي
أحساساً من خيالٍ متفرجٍ
يمدُ جسر الأمل
وأبعد من أن يبدو عند رفع البصر وخفضه
تغيرُ الطبيعة جسدها، خلية خلية،
إنها قوة انبعاث الطبيعة،
جعلتني من نسل المغنين.
فأسمع الأصوات والألحان في تلاطمِ الأمواج
ويبدو السماع لي تأريخاً
يذكرني بالصلاة على الأموات
لسعت الريح الباردة وجهي
فانقبض قلبي
لوحت بأطرافي
فإنفلتُ من حنيني وارتعاشي

وحطت عيوني على طرفي خطٍ
أشعلته جملة أزلية
غير هيابة ومترعة بالأمل
تعكسُ قلب الحروفِ والكلمات الخافقة
تتمنى
أن يغمسَ الهُدهُدِ المنقار في الماءِ تحتَ (الزير)
فيحتضن إلى الأبدِ الأصوات والألحان ويعدُ لنفسه
المكان مرداً لاصوات
والألحان .
إعتادَ النظر
إلى المناقير البليلة وقلوب المصابيح الدافئة
تنبثقُ الشمس من عش القطا
ذلك الرجلُ مع المرأة على الجسر
ينظران إلى النهر، تحتهما.
منتشيان بأضواء المصابيح في الماء
والسمك في الضوء
يلوح بذيله وينظرُ إلى الرجل والمرأة على الجسرِ
كل منهما نشوانٌ بوجه الآخرِ،
لم يُفلتهما الشوق والأرتعاش،
تقتبسُ عيونهم الهادئة القوة
من جلال عيون السمكِ،
رفع صياد السمك ذراعه،
في الوجوه النشوى وحدها
تستقر الطمأنينة.
كلماتُ الصياد، كلمات قلبه هو
وليست كلماتُ حاقدٍ ومثيرٍ للفتنِ
بقعة دمٍ جافة ملتصقة بجبيني
تمتزج بعضلاتي
وعلى شفتي تصير خالاً بنفسجياً .
يقظة القلبِ لا تدعني أرى حلم الدبِ.
في حلمي رأيتُ
الشفاه
والنايَ
والنظرَ
وخط العشقِ
أمواتاً !
فأجهشتُ بالبكاء وانتفضت من النومِ
محمر العيون، يابسَ الشفتين.
استطاع أبنائي وبناتي
أن يلمسوا دموعي،
لم يكن الوعدُ،
أن يحدث كل شيء فجأة.
الفراش الذي انتفضت منه،
مازال دافئاً،
يجعل آهات اليأس
حلماً مفتوح العينين
ولا يخوض بقصد الرؤية،
في بُرك الدمِ.
بعد رؤية حلمٍ
تنتهى الخلافات بين الحياة والموت.
إهربي! بكل ما في القدم من قوة ! إهربي من الأغنية
يومَ تشرقين
ما الذي سيحل بالدروب والأزقة والمدينة؟
وبم ستخبرُ السماءُ الأرضَ؟

مسارٌ متروكٌ على حافة وادٍ،
يمتد صاعداً إلى شاهق،
ينتهي ببستان أجاصٍ ووجر ذئبٍ.
التأريخ، يا عروس قرد الكون
تمتد مملكة النمل، تضمُ حبة القمح
نورٌ يسقط على وجه الأرض مترعاً بالألوان
حسُ الأرض قصر بطولات مملكة النملِ
ومن أعماقي تدفئني نارٌ مستعرة أليفة
إحتك جناح صقرٍ بيدي اليمنى
سعيداً كنتُ،
وتصيرُ
القبعة،
والفراشُ،
وحافة سفينة السفر،
وسقيفتى ،
في ريش الصقر قوة.
وعرفت في سمو ذلك الريش.
طولَ ظلي وقُصره
أحس نبضَ شرايين جبينَ الأرضِ
دودة التفت في الترابِ الرطبِ،
تكادُ تدخل قلب شجرةِ،
تثمر في العام مرتان
حاصرتها قوة الأله
وضعت الفم على ذيلها والتهمتهُ
ودورت اللسانَ في فمها.
لم تشهدْ (أربيلَ) يوماً جميلاً كهذا
تكتئــب المرآة إذا نظــرت ملكة فيهــا إلى ضفائرها

المبيضة
وجومُ المرآة يواسي قلبَ الحروف والكمات الخافقِ
في المرآة يغدو الوجه بلا أثر
والمصورُ إذا صورك
يرى قلبك.
رسمت صورة (نوالً) على كارتون الشاي
وغلاف الراديو.
قرأتُ السحر في القلادة على صدرها
وجميلاً كان دليل المدينة
في شذرة الخاتم الزرقاء،
خط (نوالَ) الغرامي
استيقظ في الصندوقِ الخشبي وتأوه
وبعد شهيق طويل
أعلن كلِ أوجاعه
قلدته قطة البيت
خطُ إثني عشرةَ شهرٍ حافلٍ
منبسطٌ على المائدةِ، ساهرٌ
لم ينظر إليه ولم يقرأه ولم ينيمهُ أحدٌ
قلبــي في قدح الماء
مع الخط، موهوبٌ، مأخوذاً بصنع الله
القطة الأليفة سكبت الماء على تلك الصحيفة
أعلنا فيها عن أورامنا
فاكهةٌ ناضجةٌ سقطتْ
من شجرة تثمر في العام مرتان
تحملها أصابع مفعمة بالدمِ قويه
(نوالً) حين تشعل عود الثقاب
رخصة اليد بطيئة،

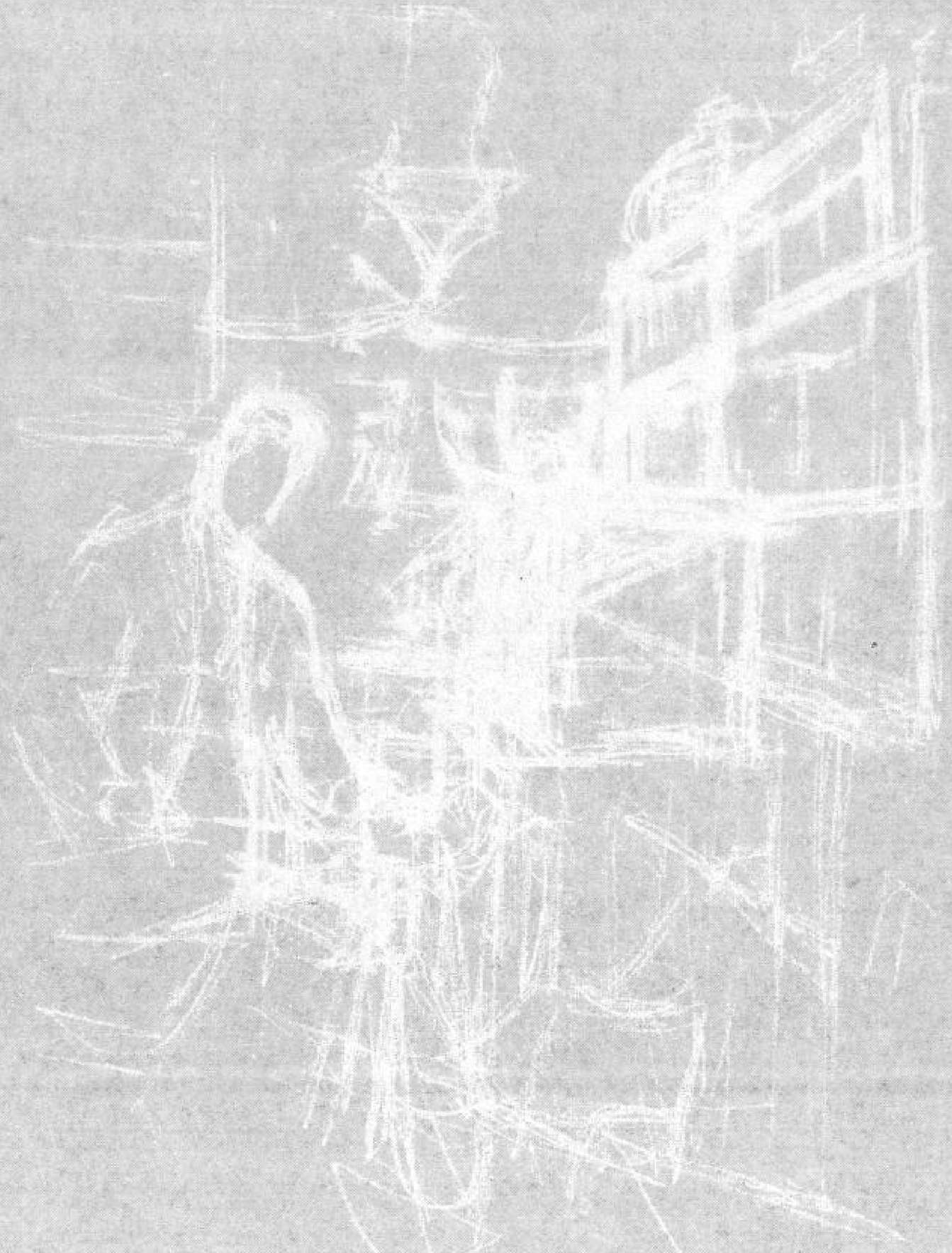
تنظر بحذر مليء بالمهابة إلى النار وإلى يدها
ترى هل يصلح اللبنُ خميرةً؟
أو هل تستطيعُ إزاحة الدخان عن عيون الشموع ؟
ما من غاية للمصباح
في تهييج غضب الضوء.
تلك الريحُ تخضُ بركةً
ذلك الحجرُ يخضُ بركة
ذلك السباحُ يخض بركةً
ذلك الضفدعُ يخض بركة
يشترون دفء الأرضَ وبرودتها.
يحفضونهما في صندوق من عظام السلاحفِ
هذهِ كل خبرتي في الحياة
البركة راحة يد آبائنا وأجدادنا وانجزرتْ
تجردُ حفرَ وجه الطبيعة وتجاعيدها من السلاح
تفنى الأقنعة ولا تُحرَسْ
ما هي أسباب بقاء الاقنعة وفناؤها ؟
تمزجُ
الخلَ
والزيتَ
والزيتون
وعصير الليمون
ترفع من أمامنا الطعامَ والشراب
الأيدي التي ترفع الطعام والشراب،
سوداء، خشنةٌ، محمومةٌ، أحياناً.
وأحياناً أخرى ملونةٌ حريرية.
بالدمِ تعتاشُ اليدُ.
ثَقُلَ رأسي.

وغشاوة حطت على عيوني
وأراني الجمالَ نفسه في صورة مضطربة.
بسهولة يعذَبُ وجه الطبيعة.
الأموات قبورهم ضيقة.
يريدون الأصغاء إلى نغمة،
تجعل خفق الفراشات،
حول المصباح ورائحة بخور يوم العيد،
لحنَ آلامهم.
الطبيعة طبيب طبيعي
يشفي آلامنا.
أصابعي متخدرة والقدح ينفلتُ من يدي
ينسكب على منشفة طفل محموم
يضعون منشفة مبللة على جبينه
تسعفه برودة يدلله
الخطُ كالشمس
يغرب ويشرقُ
ويبوح بكل ما في قلبه
وهبني الجمال عيناً
لا تميزُ سواه،
هي وصديقاتها
قطعنَ عليَّ الصلاة
وحطمنَ قلبـي،
وذوبن شمع أجنحتي،
وجعدن كتابَ غزلي.
يا جرأة النبعِ!
حرية الأرض لا تُخفى.
هذه الشمسُ وهذا الصباح في قمة النشاط

الطيور على حيطان البيوت تنتشر أصواتها وألحانها
وسقطت كل سيوف الأعماق وسهامها.
حمرة الأصيل تهديءُ أشواقي.
أشواقي مع الشروقِ
تنتج لقاء زهور عباد شمس حقول الحظِ
وبرغبة انهض من النومِ
منشغلاً، نشواناً
وارتدي بلوزتي الشبكية
كي أسمع سلق البيض والنار في موقد الجدار.
تقدم لي الطعامَ
عينان دافئتان
حفظت فيهما مهابة حواء الأم
من فوق مائدتي تحلقُ الطيور
وترتفع الضراعات البيضاء
مشوقة إلى لحظة الخلود
إلى ملائكة كريهة الوجنات
أفاعٍ ذات فحيح
قسمُ الاضطرار،
أعماق ناعسة ،
أركع لصوت القلب،
وبالقلب أقبل يديك،
عيون ينهمر منها الفرح
يغشاها الانبهار
ترددٌ طويلٌ
يأخذ الجزية من وتر القوسِ
صوتها
يصفق الفخ على الذيولِ ،

مصفاة مياهٍ ،
أسمعُ
ديكاً عاري الرقبة
وخروفاً متدلي الأليةِ
ويلفان قلبـــي
أعمى وقد صارت يدي عيوناً
تتألق حساً بالأرض
أي خبرٍ تحمله الرسالة الملـغـومة
الحانُ ذوبان حفر الجليد
الحان غلق نيران موقد الجدار
الحان الشكر
الحان الشلال
جميلاً كان خط (نوالً) العاشق
استيقظ في صندوقها الخشبي
وتعالى منه الدويّ
أنا الذي على هذه الأرض
كثير الأصدقاء والأعداء
آمنٌ
هاديٌ
حنونٌ ،
متوهج الحنين
دائم الاشتعال في رسالة الشيخوخة
لم أرَ أبداً يوماً جميلاً كهذا في (أربيلَ)
لم يتأخر الوقتُ على مرور (نوالً) من هنا
بعد الموتِ استيقظ
وفي السير على الطريق ما من نهاية للربيع.....

القصة



◆ اعترافات مقتول.....د.هيرش رسول، ترجمة:خسرو ميراودلى ١٤٢

◆ كردي أكلته الذئاب.....بكر درويش، ترجمة:سالار رسول ١٤٥

◆ هياكل عظمية .....أحمد محمد إسماعيل، ترجمة:بمو غريب ١٤٧

إعترافات مقتول

د.هيرش رسول
ترجمها عن الكردية: خسرو ميراودلى

كنت قـد فتحت الباب لزمـن طويل على مصراعيه بوجه ذلك الملاك الذي يسـميه الآدميون (عزرائيل) ، ويأخذهـم الخوف والرهبة بمجرد ذكر اسـمه ،ولكنه ما عرفني ولا ادر كني إلا بعد قيامي بإغلاق الباب الحديـدي لغرفتي المظلمة البـاردة .وعندما بدأت الضوضاء خلف الباب المسدود لغرفتي ،كانت مر علي سـاعة من الزمن وأنا واضع نفسي في حضن ذلك الموت الذي يشـبه تخدير المريض الموجود بين يدي الطبيب قبل قيامه بالعملية الجراحية له .

كنـت قد عرفته مـن خلال صوته بانه هو الشـاب المجاور لنا «دعوه وشـأنه ...فربما أصبح تعبانا جدا بالأمـس وأخذه نوم عميـق ولم يصح بعد « وكانت المرأة العجوز الوحيدة المالكة للدار الذي كنت اسكن فيها ،التي تشـبه ملامحها ملامح جدتي كثيرا ، تقول وهي تنشـج:{كلا....ثكلت أمه ..فهو يستيقظ مبكرا من النوم يوميا ،وحتى اذا لم يرد ان يسـتيقظ يقوم بإبلاغي منذ المسـاء}.ولكن ليس الأمر هكذا الان يا جـدتي العزيزة ، فهذه المرة مـا أردت ان اخبر أحدا ، لأنه حتى أنت بنفسـك تأخذيـن الحذر من ذلك الضيف الذي يدخل بيوتنا بغير السـلام والاستئذان .....اعـذرني يا جدتي لأنني ما ودعتك ، وحتى جدتي لم تخبر أحدا منا عندمـا رحلت رحلتها الأخيرة : إني إن ارحل فلا ارجع بعد!

اخذ الضوضاء الموجـود خارج غرفتي في ازدياد ،مما يـدل على ان هناك ازدحاما كبـيرا قد دخل إلى فِناء البيـت الصغير ....وكنت أخاف عـلى جدتي فلو انها أصيبـت بضيق التنفس لا سـمح الله ، فمن يقوم بأخذها للمستشفى ؟

يبدو من صوته الكبير بانه هو مختار الحي ، فصرخ «انظروا اليه عـبر النافذة لتتيقنوا هل هو حي بعد ام لا .....؟

....ولكن ليست لهذه الغرفة نوافذ يا سيدي ، قاله شخص مجهول لا أكاد اعرفه لحد الان .

سمعت صوت المختار ثانية «اتركوا المكان وانصرفوا

لو انه أصبح ميتا حقا اهتمت به البلدية من عندها »

كنـا متأملـين لبعضنـا البعـض ،واتـت بيننـا قوة انجـذاب كبـيرة بدون أيـة محاولة منـا و أصبحنا نتقارب لبعضنا البعض شـيئا فشيئا ، وكانت الأعين قد دخلت في لعبة عدم تحريك أجفانها ولم تخضع أي منهـا للأخر كقوتين كبيرتين ،وكنـا نتقارب أكثر فأكثر وأصبح كل منا يحاول توسيع دائرة سلطته ، وكان التقـارب بين الكائنين المتمردين الاثنـين قـد طالـت مدتـه ، والعيـون قـد امتزجـت ببعضها ، وأصبـح الامتزاج بين العيـون الأربع تزيـد أكثر فأكثر ، الى ان عملت التقاء الشفتين على توقفهما فجـأة ، توقفـا عـلى مسـتوى التقاء حافتين ، حافتين متعطشتين !

كنت قد قمت بسـد جميع ثغـرات غرفتـي بالقطـع الممزقـة للجرائد ،لدرجة إنني حتى ما تركت الثغـرة الموجودة تحت الباب ، التي اعتاد فأر مسـكين المجـيء إليها في فترات متقاربة ، وكان ينظر إلي والى جدتي والغرفة المشـتتة ففعلتُ هـذا كي يحول دون دخول الهـواء إلى الغرفة التي يعيـش فيها كائـن يريـد أن تصبـح لحظته هذه أخريات لحظاته للحياة والتنفس .

أصبحت سـماء غرفتي ، بل سماء ذلك المكان الذي كنـت أذوب فيها تحببا و تعطفا ، لدرجـة ان جسـدي لا يجرؤ على مغادرتها ولو للحظة واحدة حتى في حالة موته!

أصبحت السـماء هذه يغطيها ضبـاب رقيق شـيئا فشـيئا ، وأصبحـت كثافـة الدخـان الموجـود بـين إصبعـي في ازديـاد مسـتمر ، الى ان أصبحت غرفتي قطعة من دخان ، وغطى الرماد ارض الغرفـة بكاملها ، فأصبحت الآن صنما بلا روح لا غير ..... ففقدت شعوري تماما ، وكنت لا أدري هل ان عيناي بقيتا مفتوحتين ، او أنهما لم تكونا تريان شيئا ؟

كنت مـن قبل ، أي في الفترة التي كنت فيهـا حيا ، اكره رائحة السجائر كثيرا ، ولكنني

لا أشــعر بها الآن... حينما كنت اقترب من الموت ، وكانت حواسي لا تعمل ، سوى حاسة السمع عندي ، كنت اسمع دقات الساعة المُغبَرة للحائط وللصمت الموجود في غرفتي بوضوح وحاولت الاستماع لنبضات قلبــي ، فعندما تيقنت من عدم وجود نبضاته ومن صمتــه وســكوته ، أردت ان ادخل في النومة الأولى لتلك الدنيا المزركشــة الجديــدة لي ، ولكن أفزعني صوت مجهول المــأتى والمصدر٠ كلا ....اعذروني لأن جسدي أصبح آنذاك قطعة خشب جامدة لا تتحرك من مكانها ، فكيف له ان يشعر بالفزع والجفل ، بل ما لفت انتباهي الا صوت يناديني.....

«ماذا تفعل وماذا تنوي يا فتى ....أما وعدتني أن لا تخلد عيناك للنوم ؟ عم تتحدث ، عندما لم يبق مني إلا جسد هامد !

كنت سلمت عيني للأحلام من قبل ، ولكنها تبخرت ألان ولم تر شــيئا ، كلا ...كلا فأنت كنت قد فررت ، وكنت قد تمردت فربما يصبح التمرد جبنا في كثير من الأحيان ....أليس كذلك يا أيها الشاب العزيز ؟

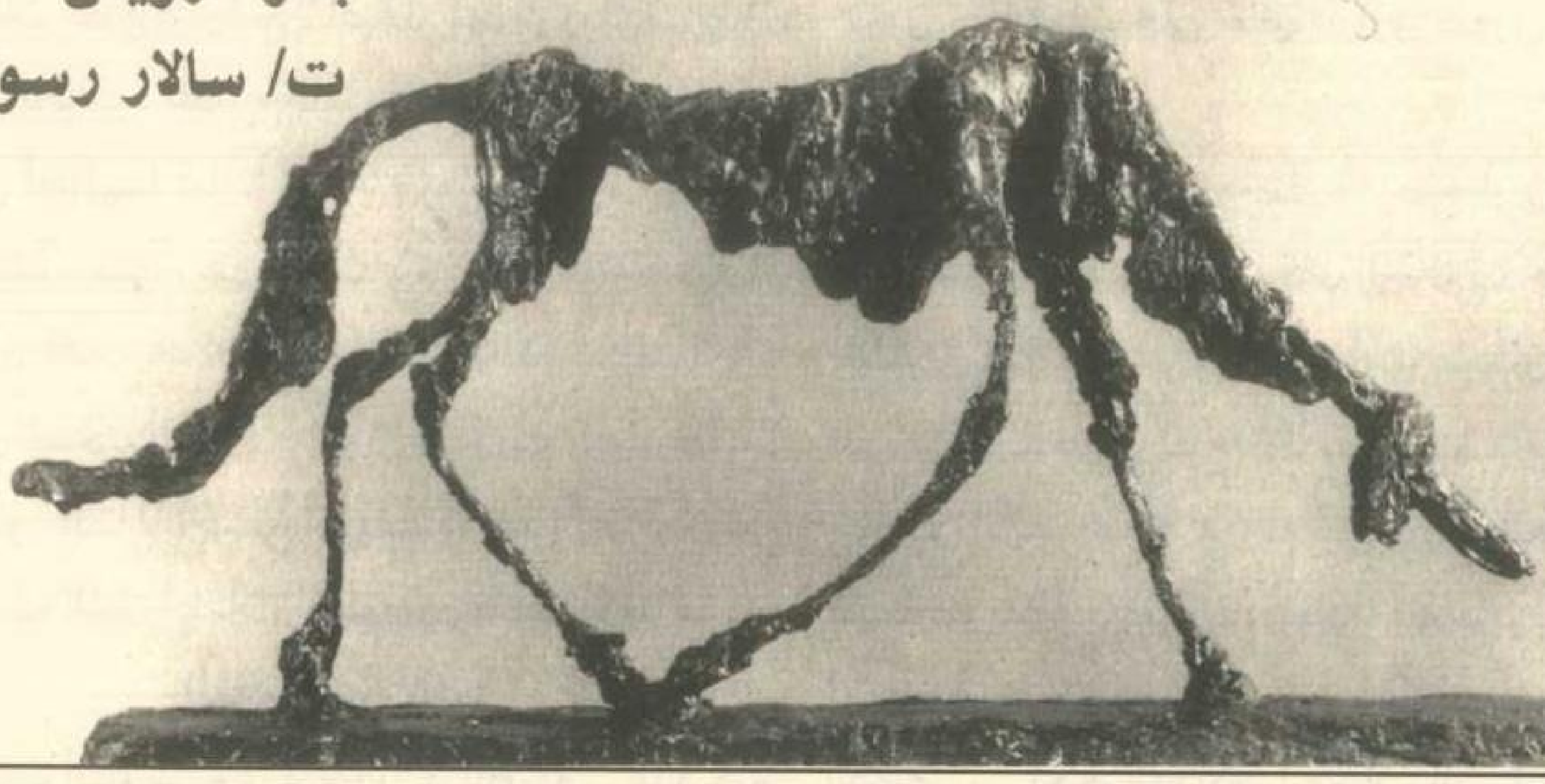
كنــت أتفكر في كلماتــه و الأجوبة عنهــا ، في غرفة خالية وسط الضباب والدخان وبجسد فارق للروح ، وهو يريد التشاجر معي حتى في موتي .

عندما كنت اشعر بهذا بوضوح ، وكنت أنزل وكانت قدماي قد طمســتا في ارض رملي ، وكان جسدي قد ارتخــى وفقــدت الحيوية كاملا ، فــما كنت لأتفكر أبــدا بان أللخطة التي كنــت ارتقبها هي أعظم مما تصورتهــا ، كنت قد فتحــت الباب لزمن طويل على مصراعيــه بوجه ذلك الملاك الذي يســميه الآدميون (عزرائيــل) ويأخذهم الخــوف والرهبة بمجرد ذكر اســمه ولكنه ما عرفني ولا أدركنــي إلا بعد قيامي بإغلاق الباب الحديدي لغرفتي المظلمة الباردة .

نُشرت القصة في العدد ٣٠ لشهر مارس لسنة ٢٠٠٢ لمجلة (ئايندە)..

كردي أكلته الذئاب

بكر درويش
ت/ سالار رسول



تأريخ « كرميان»حافل بالوقائع والحكايات الجميلة النادرة والألغاز العجيبة الغريبة . وقد جاء في إحدى هذه الألغـاز أنه في أيام غير بعيـدة جداً ولاقريبة جـداً عن أيامنا هذهِ، كان في إحدى مدن « كرميان» كرديٌ، يدعى بالكردي ذو الأذن العارية - لقلة شعر رأسـه وخفتـه _ وكان لهذا الكـردي جار وصديق ، يدعو جاره بأخي الأسـمر ويدعو صديقه بصديقي الأزرق العينـين ، كان هذا الكردي سـعيداً جداًبكل من صديقه وجاره . وكثيراً ماكان يردد في نفسه لقد إكتمـلَ الأمـرُ ، مادام لي هذا الصديـق وهذا الجار فـلا خوف عليَّ بعد الآن من شيء ، ذات يوم خطط الثلاثة للذهاب معاً إلى الصيد ، حمل صاحبنا الأسمر معه حبلاً وفأسـاً وأشـياء أخرى وحمل صاحبنا ذو العيون الـزرق بندقيته وجعب الرصـاص وامتطى حصانه الابيض ومضى والذي بقى أعزلاً من غير عدة هـو الكردي ذو الأذن العارية ،حيث قال في نفسـه : إنه لأمرٌ حسـن جـداً ، مادامَ جـاري الحبيب قد جلب معه الحبل والفأس والمسـتلزمات فلاحاجة لي بأخذها معي ، ولأن صديقي ذو العيون الزرق جلب معه البندقية وجعب الرصاص فلا حاجة لأن أجلبها أنا أيضـاً . وهكذا رافقهم أعزلاً لايحمل شـيئاً ،بعد أن بلغـوا الغابة ، القوا الرحـال وبدأوا الصيد ، فبرز لهـم فجأة قطيـع من الذئاب وهاجمهـم ، بعد أن أطلق صاحبنا ذو العيون الزرق بضع رصاصات وقتل عدداً من الذئاب امتطى حصانهُ الأبيض وولى هارباً ، وخلال هذه المعمعة رمى الجار الأسـمر الحبل إلى

دراسات	ملف العدد	القصة	الشعر	كتاب في المختبر النقدي	أطياف	تشكيل
٤	٧٢	١٤١	١٤٩	١٦١	١٩٦	٢١٤

غصن شجرة وارتقى به الشجرة ، والذي بقي وحيداً هناك ، كان صاحبا الكردي الذي أكلته الذئاب .

المصباح والليل

بين يدي رواية كنتُ منهمكاً بقراءتها ، ولكي أرى الكلمات بصورة أوضح ، أضأتُ شمعة وبددتُ ظلال الليل الحالك . غضب الليل قائلاً : ماهذه الشمعة التي أضأتها ، لم لا تحترم حرمة حدادي ؟ سألته مندهشاً : عفواً ، هل حدث شيء لاقدر الله ؟ قال ألا ترى أن القمر قد اضرب ولا يهل والدنيا مظلمة وأنا أرتدي ثياب الحداد ؟ لهذا اعتذرت كثيراً وطلبتُ العفو . أنا لا أحب أن يغضب مني أحدٌ ، ولكي لايغضب الليل أطفأت الشمعة وأضأت مصباحاً .

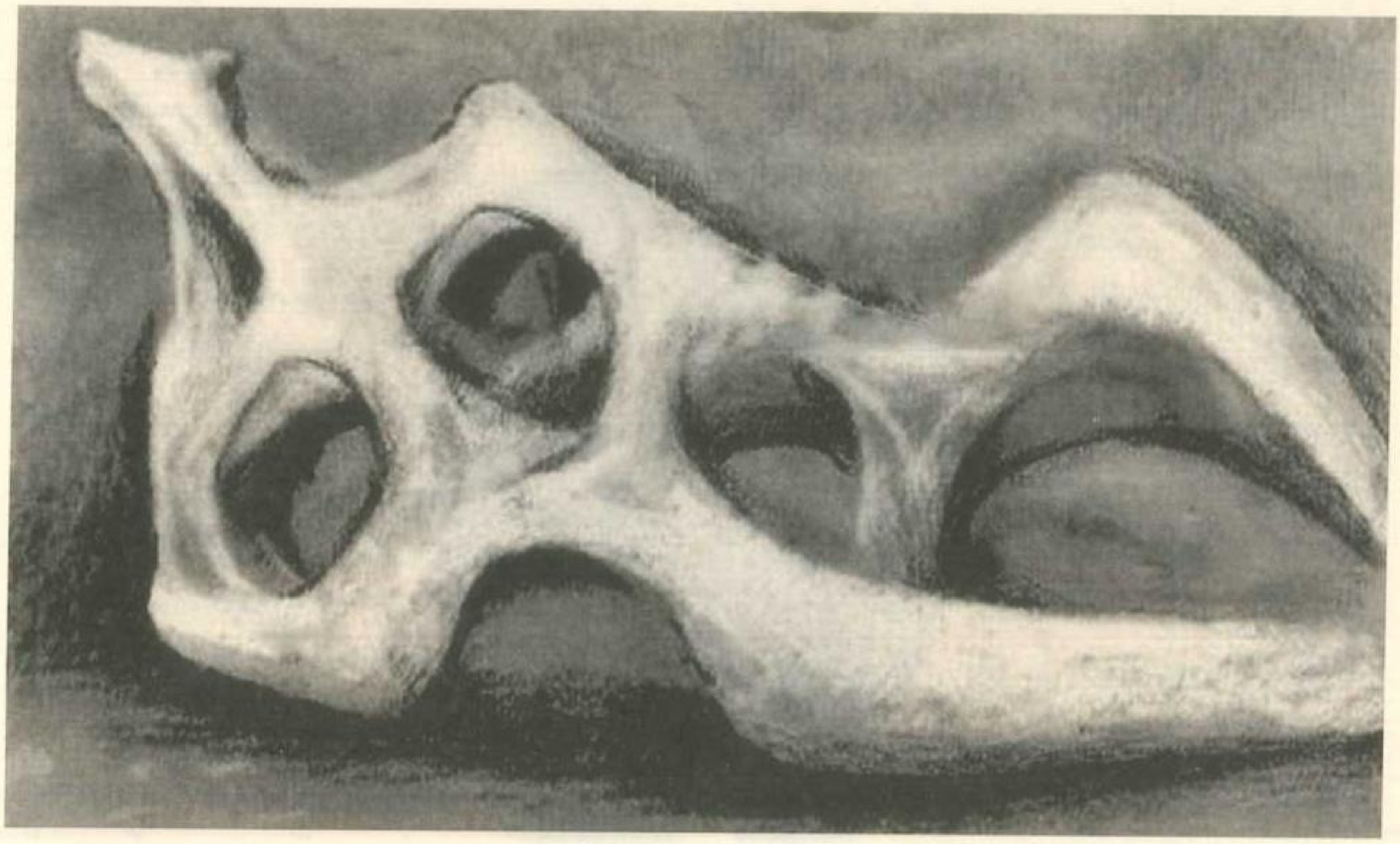
البحث عن قصة

انعطفت أثناء سيري منحدراً في الطريق ، عددٌ كبيرٌ من الناس يمرون على جانبيَّ ، أبحثُ عن قصة جديدة وكأن القصص تباع في الدكاكين ، أصحح الكلمات ، وأغيرها ، أكررها ، تتمرد عليَّ مشاعري وأفكاري تحلق مبتعدةً ، أحسُ أنها مشاعر شخصٍ آخر وأن أفكاره تحلُ في رأسي ، أمضي منحدراً والناس يمرون جماعات على جانبيَّ ، أرى صورتي في واجهة الحانة الزجاجية.

تعلو شفتي ابتسامة ، وخلف الزجاج أرى مجموعة من قناني الجعة . في موقف الحافلات حشدٌ من الناس في انتظار ، على جانبي الأيمن صبيتان تتفرجان على واجهة محلِ لبيع الألبسة النسائية ، وعلى جانبي الأيسر امرأة في الثلاثينيات من العمر داخل سيارة ، تنظرُ إليَّ المرأة ، أبطئ خطواتي، تظل تنظر إليَّ وأنا أسير منحدراً ، أبحث عن قصة جديدة ، وكأن القصص تباع في الدكاكين ! ولم لا ، ألا يباع كل شيء في السوق.

هياكل عظمية

قصة: أحمد محمد إسماعيل
ترجمة: بمو غريب



كان التلفزيــون يعــرض مجموعة مــن الناس في ســهل رملي فســيح وينتشرون بين بقايــا مجموعة مــن الخرائب والأطلال يخرجون أجــزاء من هياكل عظيمة. أخرجوا قطعة أو قطعتين من العظام وهم منهمكون الآن بإخراج قطع أخرى منها.

يرصفون بحذر قطع العظام وكأنها من المقدسات، كل واحــدة بجانب الأخرى. يتحــدث أحدهم عند إخراجه لقطــع العظام: لقد مات هنــا أثناء العمل أحد علــماء الآثار. وبناء على طلبــه دفن هنا أيضاً. وتقديراً لعمله الجليل وخدمته قررت الحكومة نقل رفاته إلى موطنــه... (گولر) تخضلت عيونها الزرقاء. فبدت أكثر جمالاً، «نحــن أيضاً نريد أن ننقل رفات جدي من (تونجلي) _ حيث استشهد_ إلى أسطنبول ».

- جدك ؟ هل توفي جدك في سنة ١٩٣٨( ) ؟.
- نعــم... وكيف عرفت؟ أنــا لم أحدثك حتى الآن عن ذلك ؟

أنظر إلى عيونها الزرقاء المخضلة... لا أخبرها بشيء...

دراسات	ملف العدد	القصة	الشعر	كتاب في المختبر النقدي	أطياف	تشكيل
٤	٧٢	١٤١	١٤٩	١٦١	١٩٦	٢١٤

أقــول في نفــسي: أعــرف كيف قتل جــدك. وأعرف مالــذي كان يفعله هناك. نعــم، أعرف كيف قتل... وغيرتم اســم (درســيم) إلى (تونجلي) .. أعرف. هي تتصور أني ســأظلُ كــما في كل مرة نلتقي فيها، أثني على زرقة عينيها ولهذا أحدق فيهما.

تبقــي عنقها مائلاً بدلالٍ، فيزيــده هذا جمالا. يا لبهاء هذه الحركة. تقول:

- كــم مرة ذكــرت لك أن البحــار حولنا منحت عيــوني الزرقة وأنت من أين لــك هــذه الزرقــة في عيونك ؟

أنــا وأنت كمن خلقنــا لبعضنا. أقول لهــا: «أنا وأنــت عالمان مختلفان».

تمــد يدها وتمســك بأصبعين رقيقتين أذني لكي تريني الذي خلف النافذة، تضع رأسي على أحد نهديها اللدنين.

- تعــال إلى هــذه النافذة وأنظــر إلى الأفق. هاهما الســماء والبحــر كــم يبعــد كل منهما عن الآخر ولكن انظر كيــف التقيا وامتزج كل منهما بالآخر...

- الأفــق والتقــاءه بالبحــر لا يحثانني على التفكير بهما... تشدُّ انتباهي مجموعة من القبور في باحة المســجد خلف النافــذة .. كلما أتيتُ إلى هذه المدينة الســاحرة ، إلى (اسطنبول)، أفضّل الإقامة في هذا الفندق حيث تطــل نوافذه على مجموعة من القبور في باحة المســجد، ما زالت بعض شــواهدها منتصبة وبعضها الآخر ســقط وتساوى مع الأرض ... كل عام حين أجئ إلى هنا أتصور أن أحد هذه القبور هو قبر (نــالي)( ). هكذا من تلقــاء نفسي وبصورة عفوية أتصور ذلك. وكثــيراً ما انهمك تحت النافذة بإزاحة التراب عن عظامه المباركة واحدة إثر الأخرى واضــع كل منهــا بجانب الأخر ثم ألفهــا في النهاية بقطعة مــن النايلون وأضعها في الحقيبة وأعود بها.

في كثــير من الليالي أنام وقد انتابني حزن العثور على هياكلنا العظمية الدفينة وهي لا تعد ولا تحصى.

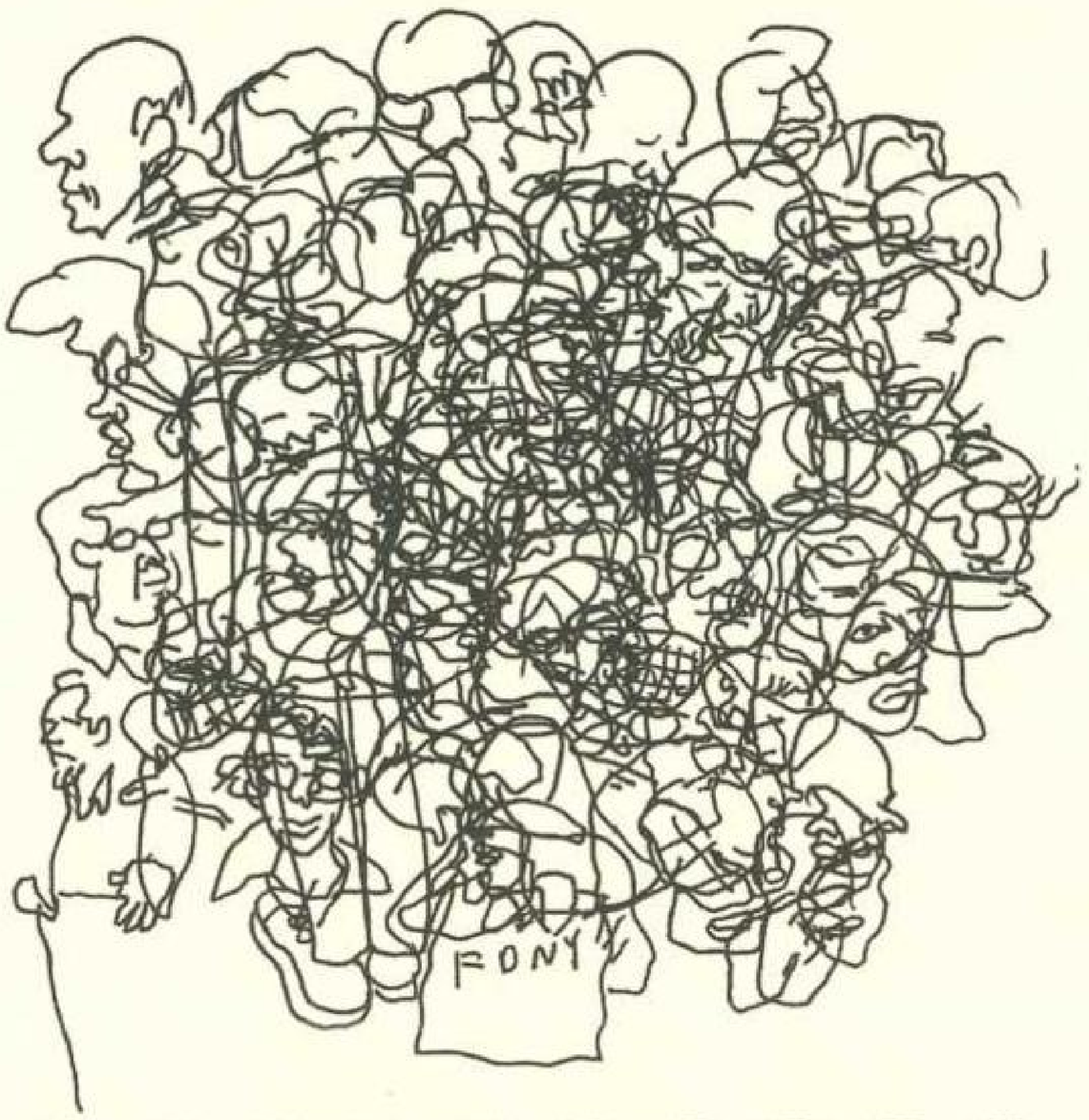
- في الليلة الماضية حين كنت أحمــل الحقيبة بعد أن حفرت القبر تحــت النافذة ووضعت قطع العظام فيها غادرت خائفاً مرتعداً لأسلم الحقيبة إلى رجل يســتلمها مــن غير أن يســأل. يلصــق الرجل عليها قصاصة من الــورق ويرســلها إلى الطائرة... في الصباح ما إن فتحت عيني مستيقظاً حتى مددت يدي إلى الحقيبة. ونظرت إلى ما فيهــا فوجدت بعض الكتب. قلت في نفسي: ترى لــو عدت برفاته هذه المرة إلى هناك فمن الذي سيستلمه مني ...؟

التلفزيــون لا يزال يعرض الســهل الرملي... آه أيتها الســهول الرملية ... أغلقــه .. نقف أنا و(كَولر) أمام النافــذة. هــي تنظــر إلى الأفق وأنا انظــر إلى القبر المندرس خلف النافذة...

١٤٩

الشعر

- بيتٌ مضاءٌ بالضيوف..نوزاد رفعت، ترجمة:جلال زنكابادي ١٥٠
- العدسةهناك.....ريبر يوسف ١٥٤
- فهرس للنسيان..أو الذاكرة.....زاهر موسى ١٥٦
- في كل مكان ،ثمة عائشة تنتظرني.....آوات حسن أمين ١٥٩



بيتٌ مضاءٌ بالضيوف

نوزاد رفعت
ترجمة وتقديم : جلال زنكابادي

× ١٩٥١ ولد نوزاد رفعت في مدينة اربيل ، وأكمل فيها مراحل الدراسات الإبتدائيّة والمتوسّطة والإعداديّة.

× ١٩٧٠ بدأ كتابة الشعر ، وبدأ النشر في الجرائد والمجلات الكرديّة منذ ١٩٧٢

× ١٩٧٥ تخرج في جامعة بغداد ، كليّة الآداب - قسم اللغة الكرديّة

× ١٩٧٧ عمل مدرساً ولحد الآن

× عمل في مجال الصحافة الثقافيّة محرراً، أو مشرفاً لغويّاً، أو سكرتير تحرير، أو رئيس تحرير في المجلات الكرديّة : كاروان (القافلة) ، رامان (التأمّل) ، هَنك (النحلة) و نووسَرى نوى (الأديب المُحدِث)

× أصدر بضع مجموعات شعريّة منذ أواخر سبعينيّات القرن الماضي ، منها:
غابةُ ذلك السفح/ أطيّرُ الحوريّات من جديد/ مناحة العندليب/ احتراق الجناح عند الطيران/ و طريق الطواويس

× يعد نوزاد رفعت من أبرز الأصوات الشعريّة المجدّدة والمتفرّدة الدائبة الحضور في مشهد الشعر الكردي المعاصر منذ أربعة عقود...وقد ألقى بالعربيّة قصيدته (بيت مضاء بالضيوف) المترجمة من قبلي ، في أمسيّة من أماسي مهرجان گلاويج في دورته السّادسة عشرة (ت٢/٢٠١٢)

لا...
لستُ وحيداً
بلْ أحيا مع بضعة جبال
حيث يهلُّ عليَّ ضيوفٌ
يدركون حتى صرخات وصمت الأحجار
ويكشفون عن الخبايا والأسرار
إذ يطرقون بوّابةَ الوجود
بمطرقة باب ألف لحنٍ
فها هو أسد الرواية والصّيد
همنگواي ذو اللحية البيضاء
يدخلُ بيتي وثلج كليمنگارو
مازال عالقاً به ، أو
ي
ت
ق
طّ
رُ
من قامته ماءُ صيد السّمك
في المحيط الصّاخب
قطرةً
قطرة ، أو
مبلّلاً بعرق قنص (ماذا؟) لا أدري !
في الجبالِ والبراري
عائداً مُضنى مضنى
محنيَّ الظّهرِ
يدندنُ غنوةَ جرحٍ غائر ؛

فتتأجّجُ نارُ هواجس الأغوارِ
متلظّيّةً كآكَري
وكمثل نار حُسو الحدّاد
لكنني لا أدري
لماذا يلصق بندقيّته بصدره أكثر
ولايرميها بعيداً ؟!
أتراه يعاني من ألم التنبّؤ...؟!
آه كمْ أخشى أن يتحطّم شيخنا الهصور ؛
فيتيتّمُ البرّ والبحرُ !
أوّاه
من قلقي أوّاه!

*

...و ذات ظهيرة
أقبل برهان جاهد مترنّحاً
سائلاً عن قلبي المكسور
وهو يهزّ رأسه :
« لقد علمت متأخّراً...واأسفاه!»

*

...و ذات غسق
زارني هرمان هسه وباح لي :
« حتى أنا مرتعبٌ من عواء الذئاب !
وأنت قلْ لي
ماذا قرأت عدا ذئب البوادي ،
سدهارتا ، دميان ، رحلة إلى الشّرق
ولعبة الكريّات الزّجاجيّةْ ؟ «
ثمّ تساءل النّهم :

دراسات	ملف العدد	القصة	الشعر	كتاب في المختبر النقدي	أطياق	تشكيل
٤	٧٢	١٤١	١٤٩	١٦١	١٩٦	٢١٤

« أترافقني لتناول الكبد المقليّةْ ؟
هيّا عجّلْ..
لنمضِ...»

*

...أمّا تولستوي
فحين يخشى بطشَ زوجته الدّبّة
وهي تدمدم وترهبه ببراثنها
لا أدعه يلوذ بأيّ مكان :
« سيّدي ! انه هزيع - الليل - الأخير ؛
فتفضّلْ .. نمْ في غرفتنا الفوقانيّة»
يا ترى هل تدرك الدّبّة عذابات آنا كارنينا؟!
تبّاً للجوف الأنوفين !

*

...وفي بعض الليالي
حين يخسر دستويفسكي في المقامرةْ
لايعود إلى داره
إنما يبات عندي
حيث يكتب على طاولتي
فصلاً آخر من (مذلّون مهانون)
ويرسله في الصباح الباكر
إلى جريدة (نوفوستيا) حسب ظني
وهو يعرف انه قمّة إفرست آخر
في عينيّ البازيّتين
وبرق رأسه غيم مطر خصوبة الفكر

*

...وفوق كلّ ماسلف

أحبّ دلشاد مريواني
وأوميد آشنا
من الأعماق حبّاً جما
فقد قبّلا (غابة ذلك السفح)
حيث وجدا فيه الدرّ والمرجان...

وفي آخر مرّة
لمّا زارني دلشاد
وقميصه ملطّخ بالدم
فاتني أن أسأله ...
ويحي فقد نسيت !
أمّا أوميد
فقد كان شاحباً مقروراً
لمْ يلبث كثيرا
وكان يقصد مكتبة ما...

*

...والآن
ها هو موبايلي يرنّ ؛
فأضحك !
ألمْ أقلْ لكم بأني لست وحيداً ؛
مادام بيتي مضاءً بهؤلاء الضيوف ؟
وها أنا أشمّ الرّنين
فهو رنين روحي !

٢٠١٢/١٠/١٢

إشارات ضروريّة (ج.ز) :

× آگري : جبل آرارات في شمال كردستان

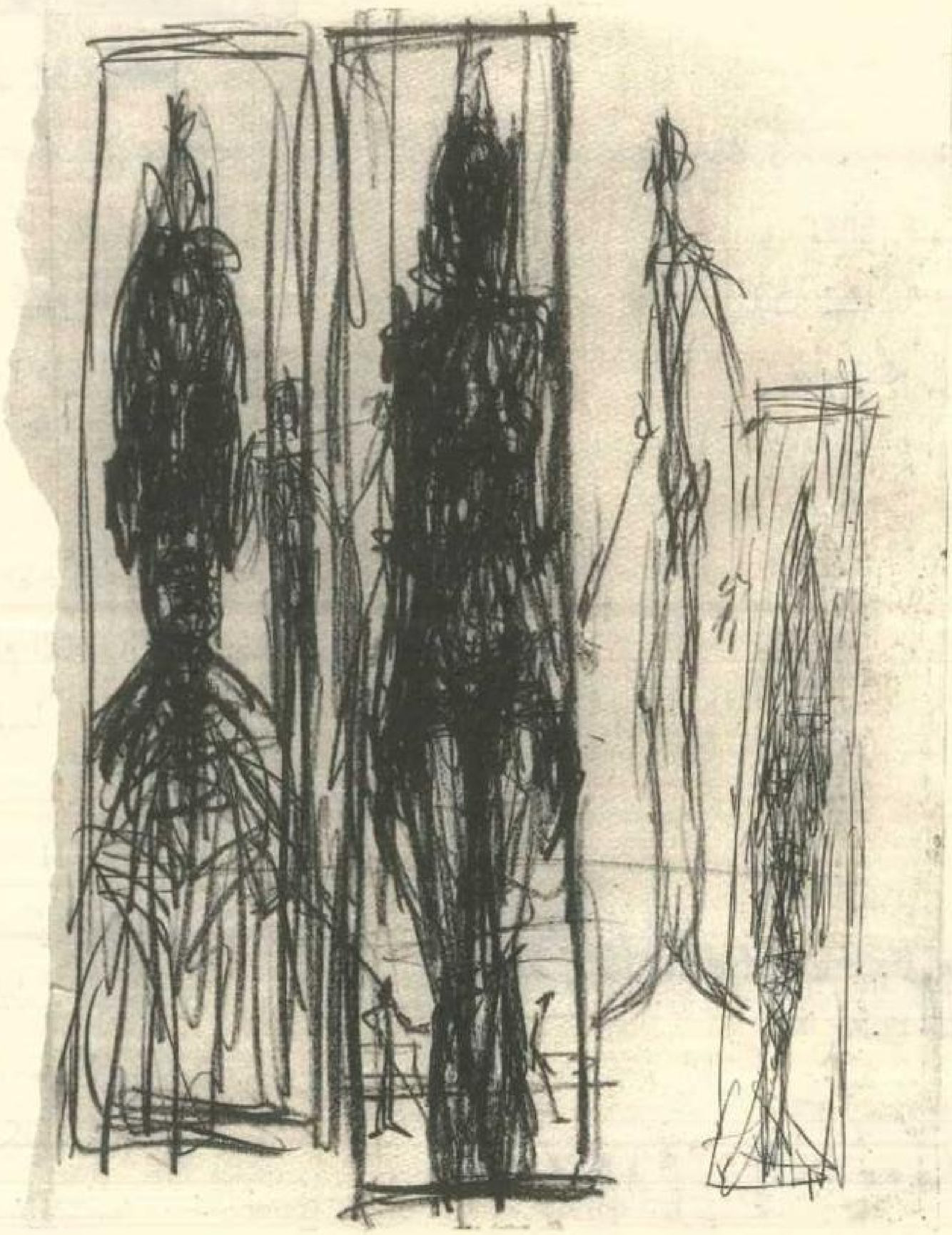
× حُسو الحدّاد : أحد أبطال رواية (أسطورة جبل آگري) ليشار كمال

× برهان جاهد (١٩١٨-١٩٩١) : شاعر أربيلي نظم الشعر باللغتين التركمانيّة والكرديّة ، إشتهر برباعيّاته وصعلكته.

× دلشاد مريواني (١٩٤٧- ١٩٨٩) : شاعر ، قاص ومترجم.. أعدمته السّلطة العفلقيّة الفاشيّة ، وهو صديق الشاعر نوزاد.

× أوميد آشنا (١٩٥٧- ٢٠٠٢): باحث ومحقق أدبي قدير ، وهو صديق الشاعر نوزاد.

× غابة ذلك السّفح : المجموعة الشعريّة الأولى للشاعر نوزاد رفعت



دراسات	ملف العدد	القصة	الشعر	كتاب في المختبر النقدي	أطياف	تشكيل
٤	٧٢	١٤١	١٤٩	١٦١	١٩٦	٢١٤

العدسة هناك

رير يوسف

I

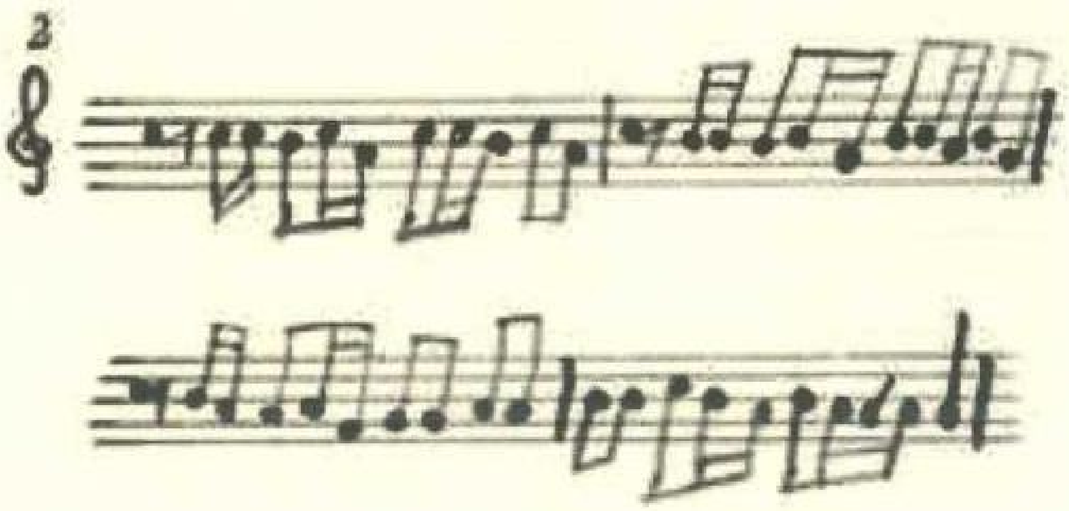
كُسرَ البحرُ
في زجاج النافذة
كان سيختنقُ..،
كعادتنا
لا نؤخّرُهُ طويلاً
أمام الباب البلّور
صديقَنا الثالثَ
لم نعد نسمعُ طرقاتِه.

II

الشمسُ الصَّدأُ
في قطعة لدائنَ
حقلٌ رسمَ محيطَهُ
بسباحة الكلب في عينيَّ ...
.....

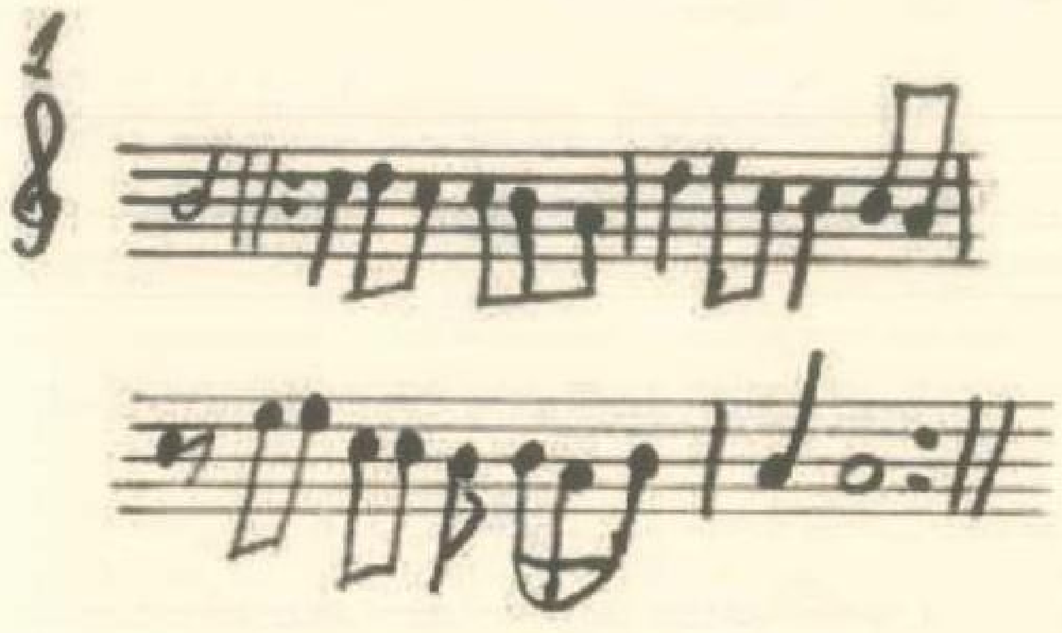
لقالقُ
أكلتْ شيئاً ما هنا
ورحلتْ
ناسيةً
أ
ق
دا
مَها .

III



الصُّغرى
ارتدتِ الثوبَ الإسمنتيَّ
للبيت ..
تُركتْ فردةُ حذاءٍ مقلوبةً.
الأمُّ بكامل كُـــرْديَّـتها سارتْ
عبْر الردهةِ
سقطتِ الدُّمى
كانت تُـمرَّرُ بفاعلٍ لامرئيٍّ
VI
الأرضُ والسماءُ
بلون واحدٍ
بقعةٌ في المدى أشدُّ
بياضاً
لم يكن بمفرده على الساحل
أفزعَهُ تهشُّمُ الجرس
في كأسٍ
بيتوتيةٍ.
V
ما من مارّةٍ
على الطريق
الهرَّةُ ساهيةٌ
عن نسْج المنيراتِ
في الجُدُر البدْرِ لهذه المَشرحةٍ ،
جثتُها تجرّدُ اللونَ من رنَّـتهِ
لابُدَّ أنها
كانت تؤدّي السوبْـرانـــو

قبل أن نصلَ بها
هنا.
٣٠ - ٨
أو ربما ٨- ٣١
VI



لم يسقط شيءٌ عن الطاولة
حيث بأذنيَّ أتمشَّى
عبْر الشارع المعدنيِّ
تُشاغبُ الأقمارُ
تبدو عميقةً
في كيسيِّ القمامةِ
عند بابكم.

هوامش :

١. المقطوعات الموسيقية (٢ ، ٤) مأخوذة عن« Feqê Teyran »
٢. المقطوعات الموسيقية ١)، ٣) مأخوذة عن« Raman Osman »
٣. تدوين المقطوعات « Rêzan Y ûsif »

فهرس للنسيان .. أو الذاكرة

زاهر موسى

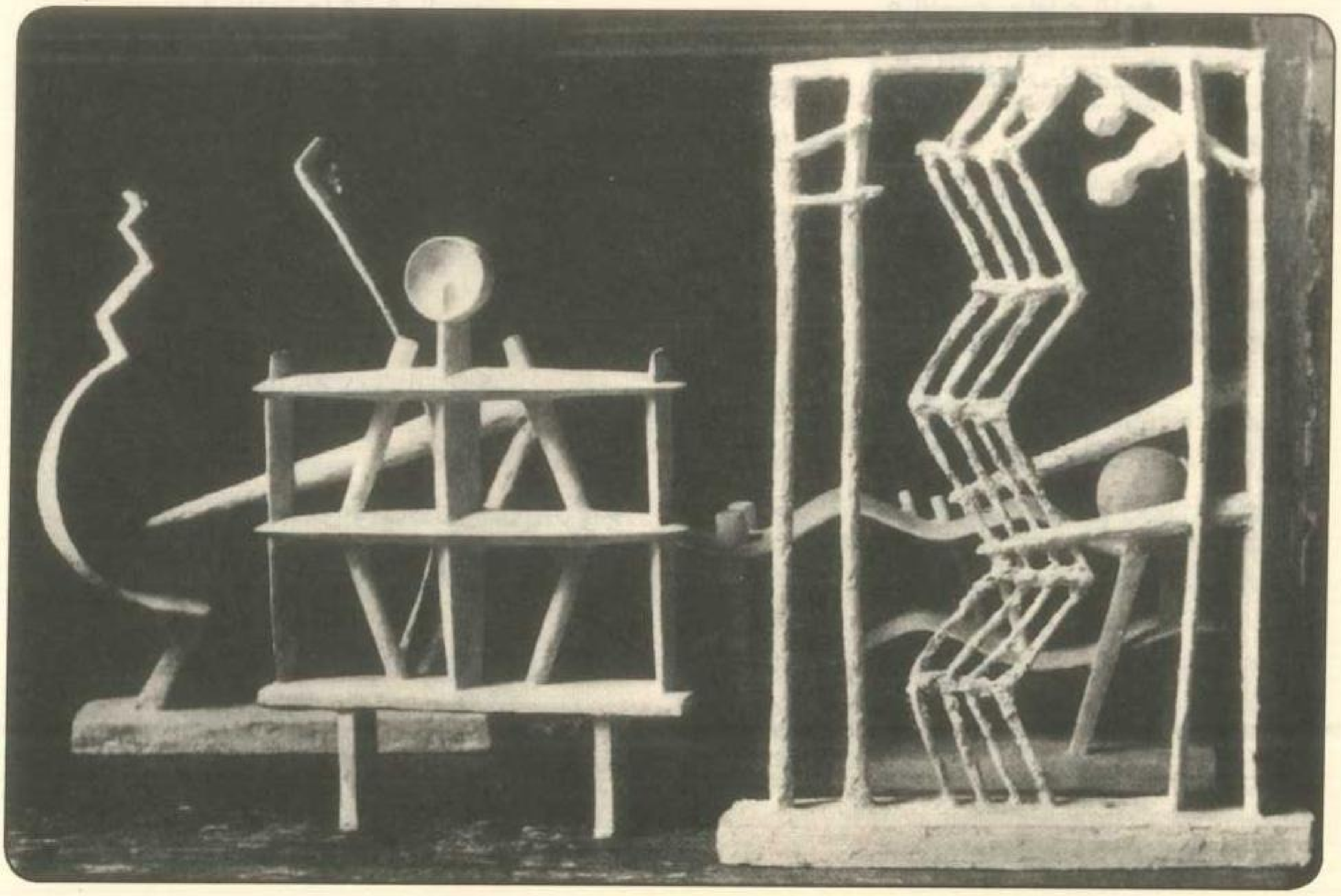
أيُّ نسيانٍ يُفرغُ البياضَ من كفنٍ يتربصُ به ؟
أيُّ ذاكرةٍ تُعيدُكَ إلى البيتِ قبل انتصافِ القمرِ في جيبك ؟
الذاكرةُ الدافئةُ .. رئةٌ مذبوحٍ على شاشةٍ تغمرُ وجهي
و يدُ مقامرٍ يرى صورَ أبنائهِ في أوراقِ اللعب .
كذلك قالَ الجسدُ : النسيانُ ذاكرةُ الروح
و لكن ..
أيُّ ذاكرةٍ تُبعدُ النبضَ عن خوفهِ المسارع ؟
أيُّ نسيانٍ يُسمعُكَ وساوسَ المغني و تقطّع الأوتار في جوفه ؟
النسيانُ الدافئ .. تدفّقُ موجةٍ في خيالِ العطشان
و لعبُ الأحفادِ عندَ هرمٍ يموتُ لوحده .
كذلك قالت الروحُ : الذاكرةُ نسيانُ الجسد
و لكن ..
أيّها الشيخُ هل نسيَّ شعركَ السوادَ ؟ أم تذكّرَ حليبَ الطفولة ؟
أيّها البيتُ هل تذكرتْ جدرانكَ التعبَ فانحنتْ ؟ أم نسيتْ الوقوف ؟
أيّتها المدرسةُ هل نسيَّ المدرسُ يدهُ في السبورةِ ؟ أم تذكرَ الموت ؟

أيّتها المدينةُ هل تذكرتِ المليشيات ؟ أم نسيتِ السلام ؟
و لكن ..
الخمرُ نسيانٌ يتذكرهُ الكأس .. و الحانةُ تُنسيكَ همومكَ و لكنها تتذكرك .. و المخمورون ينسون البيتَ و لكنهم يتذكرون الطريق .. أيّها السكّيرُ .. النسيانُ في يدك .. و يدُكَ في الفراغ .. إذن فالفراغُ هو البحرُ و السفينة
و لكن ..
القبورُ مساميرُ ذاكرةٍ في نسيان الأرض .. الأمواتُ نتذكرهم بينما هم في نسيانٍ تام .. زوجةُ الميتِ تذكرُكَ به و هي تحاولُ نسيانهُ في فراشك .. الأيتامُ ذكرياتُ النسيانِ حشراتُ ضوءٍ تنسى النارَ و تتذكرها في آنٍ واحد .
و لكن ..
في صيامكَ أيها المؤمن هل تحاولُ نسيانَ الماءِ و الطعامِ ؟ أم تتذكرَ البداوة ؟
و في سجودك .. هل تحاولُ تذكرَ الله ؟ أم نسيان باقي الآلهة ؟
و ... لكن
لا أملكُ سوى الأسئلة

البيت و العائلة

١_البيت

بيتنا بسمةٌ كاذبة
تئنُ أبوابهُ كأنكَ تدخلُ جرحا
و أطفالنا
قشورُ فواكه
الزجاجُ ماءٌ مندهش
و النافذةُ شلالٌ محنط
و نساؤنا خشنات
كيدِ مزارع
السلمُ ظهرٌ مكسور
و السقفُ نتناوب و الجدران على حمله
و شبابنا رئة من لهاث
الغرفُ داكنٌ سرّها
كموعدٍ ليلي



و الأسرّةُ
تنامُ حينَ نصحو
متعبةً من تقلّبنا المرير
و أمّنا ليلةٌ في النهار
و نهارٌ في الليل

المكتبةُ زحامٌ مثقف
و الكمبيوتر سائحٌ تائه
و أبونا في الصورةِ
يشعرُ بالملَلِ من الموت

٢_العائلة

أطفالنا عضة في حلمة
و أبوابنا تجذفُ في الريح
و البيتُ مرساتهُ في القلب

نساؤنا يشتعلن قبل النار
و حينَ ينضجُ الأكل
يدخلن سنَّ اليأس
و النوافذُ جارحةٌ دونَ أنْ تنكسر

شبابنا عازبون عن العمل و عاطلون عن الزواج
و بثورهم بعددِ أحلامهم الشبقة

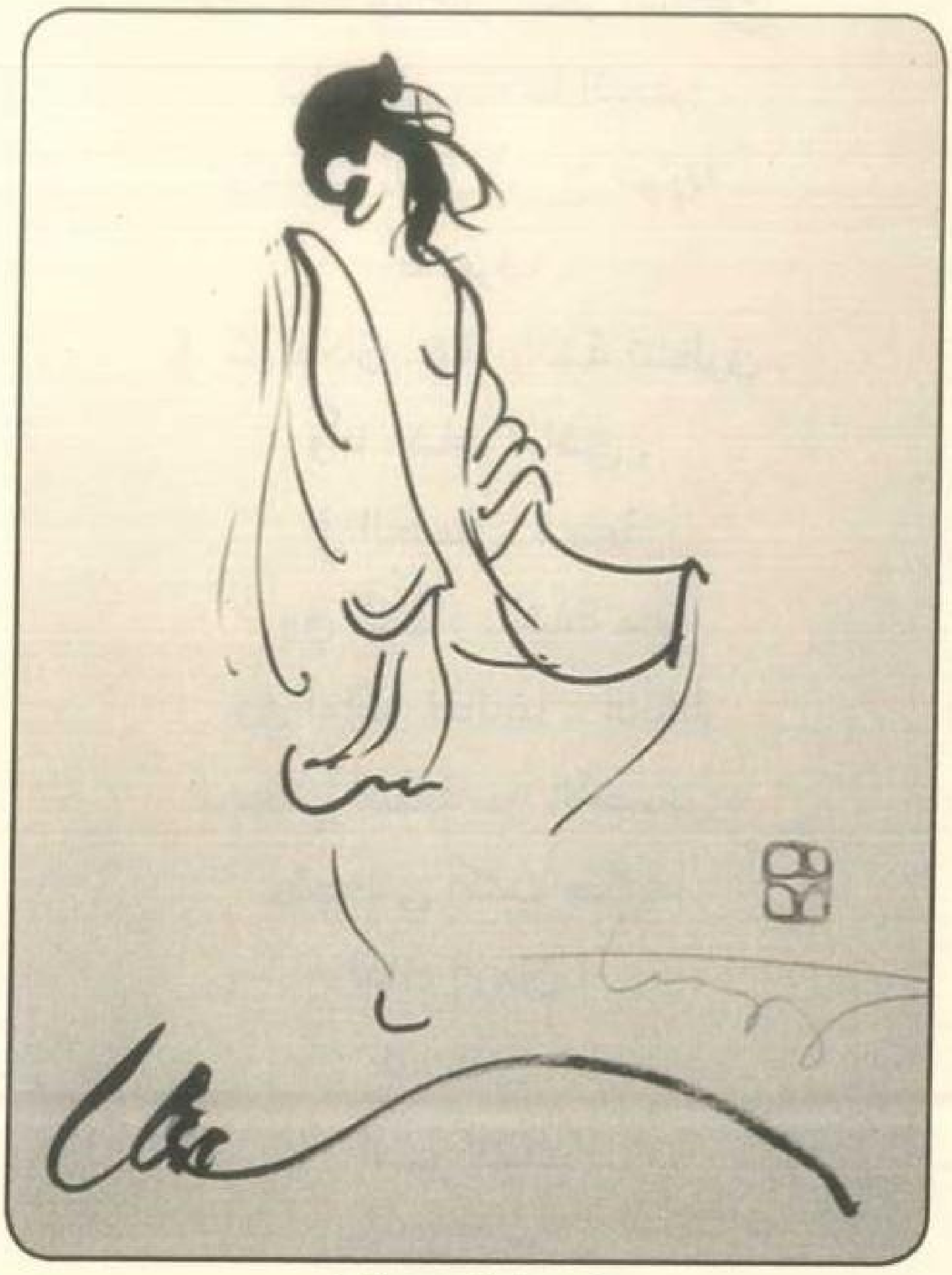
و السقفُ منعَ القمرَ من رؤيتنا
فأضاءَ السلم

أمّنا ترتدي حزنها
و تراهنُ شيبتها
على الاسوداد
و الاسرّةُ مائدة النوم
و الغرفةُ وطنٌ بسريرين

أبونا لم يغادر الإطار منذ أنْ ولد
و حتى بعد أنْ مات وطنياً
و الكمبيوتر كمبيوتر
لم يتصنع الذكاء
و لم يتذاك صناعياً
و حيثُ سجنَ الصمتُ الكلام تكون المكتبة

في كل مكان ، ثمة عائشة تنتظرني

شعر وترجمة :آوات حسن أمين *



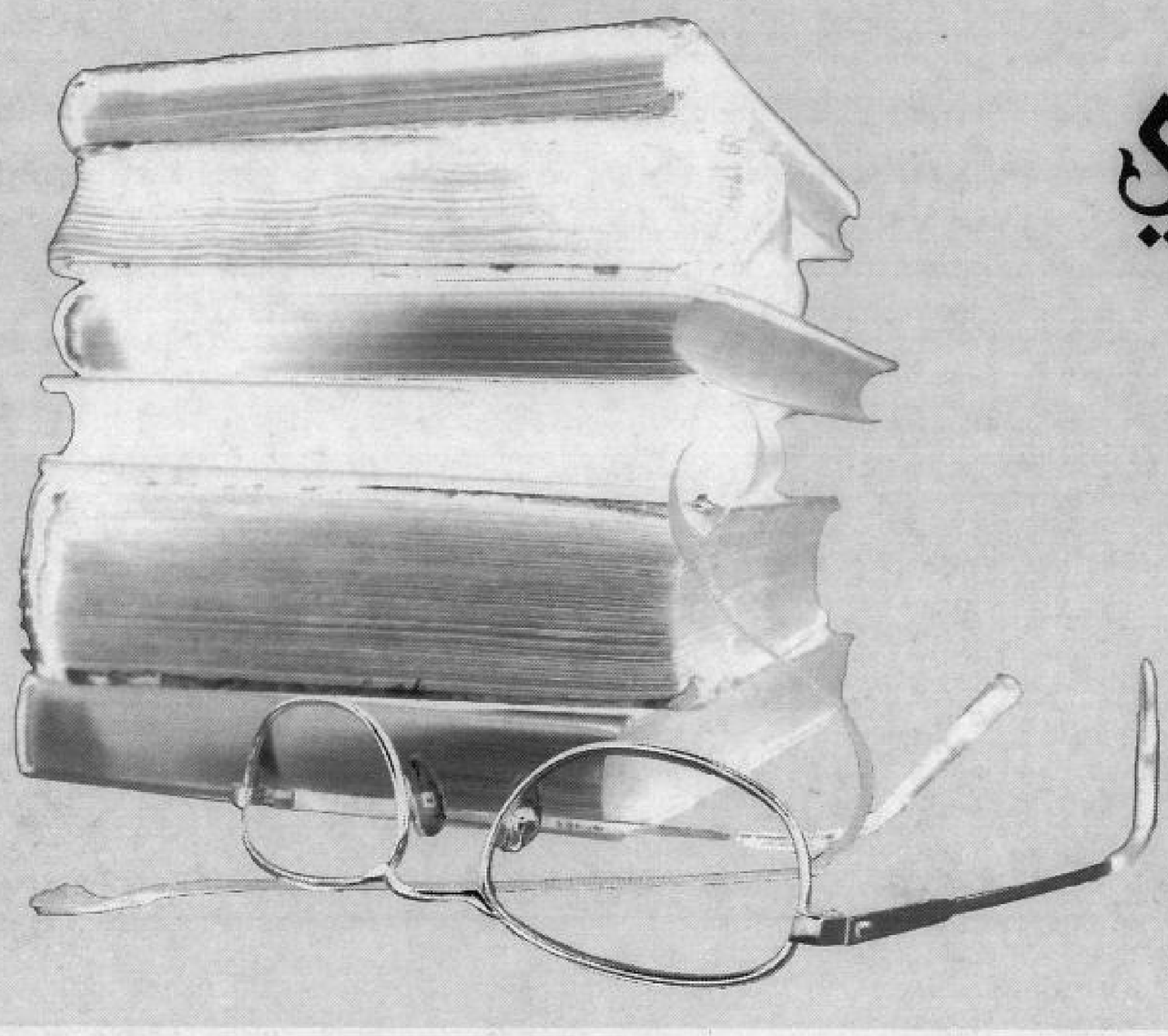
*مهداة الى الصديق والأستاذ القاص (أحمد محمد أسماعيل)،مترجم كتاب (تحولات عائشة) للشاعر عبدالوهاب البياتي :

أكتبك ..
لآني منذ سنين أحبك .
أحدث عنك ..
كأن للمرة الآولى أراك .
أحفظك ..
كتراتيل طفولتي .
أحملك على أكتاف العمر
كجعبة .
وفي السفر:
أواجهك
مرة ..
كشاعرة سمراء في بيروت .
ومرة ..
كمناظلة فلسطينية في عمان .
ومرة آخرى ..
داخل عوامة .. في النيل القاهرية .
أراك ..
كمغنية متزنة !
أنت ..
عذريتي و بدايتي .
أنت ..
أول بسمة
في شباك غرفتي .
أنت ..

دراسات	ملف العدد	القصة	الشعر	كتاب في المختبر النقدي	أطياف	تشكيل
٤	٧٢	١٤١	١٤٩	١٦١	١٩٦	٢١٤

أول خيالاتي .
في صيف ذاك الزمان
وعلى السطح
كنا نحاول أن نصطاد النجوم
ولم نفلح !
بعد ذاك وداخل ستائر السطوح
كنا نعانق بعضنا البعض
وأمست القبل أسرع حوارنا .
أنا اعرف ..
في كل مكان ، ثمة عائشة تنتظرني .
وأنا ..شاعر عاشق .
في العتمة .. شمعة
وفي الظماء .. شفة ماء
وفي أماكن لقائاتنا .. عائشة
تجعلني قطعة من الآحساس .
وتجعلني أكتب حكاية
لذاك الزمان !
لذا الآن ..
أسهر الليالي
وأنتظر دوما .
أنا أعرف ..

في طيران عصفور
أو بريق نجمة
ستأتين !
أنا أعرف ..
في محطة غربة
أوساحل بحر
ستأتين !
في بسمة طفل
أو التفاتة فراشة
ستأتين !
أنا أعرفك .. كم رحيمة أنت
لذا دائما ألتصق بك .
أنا أعرف
في أية مكان
أو زمان
عائشة تنتظرني .
حتى
تنسكب في قصة حياتي
وتكمل قصيدتي
وتكون أحلي .. أغنية
في مماتي !



كتاب في المختبر النقدي

- التشكيلات اللونية في شعر طيب جبار.....أ٠م٠د سوسن البياتي ١٦٣
- الصعود إلى (هواره برزه) بحثاً عن طيب جبار.....فاروق مصطفى ١٧١
- الخطاب الشعري في (قصائد تلتفت الى الامام).....علوان السلمان ١٧٣
- طيب جبار في قصائد (تلتفت إلى الأمام).....عبد الغفار العطوي ١٧٨
- رقعة جغرافيا الإتصال في (قصائد تلتفت إلى الأمام)...لقمان محمود ١٨٣
- بنية الداخل بنية الخارج..... أمجد نجم الزيدي ١٨٦
- صدى يلتفت ولا يموت.....د ٠حازم هاشم ١٩٠

طيب جبار

قصائد تلتفت إلى الأمام

ترجمها عن الكردية: عبدالله طاهر البرزنجي

الغاوون

التشكيلات اللونية في شعر طيب جبار

أ.م.د سوسن البياتي
جامعة تكريت/ كلية الآداب

النص الشـعري هو ((ثمرة ممارسة فعل تخييلي خـلاق، يمتاز بـه الأديب عمن سـواه، ممن ليس بأديب، انه نتاج ذات مبدعة بكل ماتنطوي عليه هذه الذات من جوانب داخلية، وخارجية/ برانية في آن واحد، فهو الأداة التي يكتشـف بها المتلقي عوالم المبدع، وموقفه من موقعه الخارجي، وأصالة تجربتـه مـن زيفهـا.)) (١)، ولـكي تخضع هذه الممارسة لرؤية نقدية/ تحليلية تقف عند مكامن جمال النص الشعري وآليات اشتغاله لابد للشاعر من أدوات تمكنه من هذه الممارسـة، ولعل اللغة هـي أكثر هذه الأدوات التي تميز النص الشـعري مـن غيره لاسـيما النصـوص العلميـة الخاضعة لمنطق الفكر والتأمل والعلم((فالشعر فن لغوي وصوره متشـكلة من اللغة واللغة مجموعة من العلاقات.))(٢).

إن الشاعر لايستند في عمله إلى فراغ ولاينطلق منه او يكتسـب خبراته عشوائيا من دون الاستناد إلى حصيلة معرفية ومخـزون تراكمي يثير اهتمامه، فهـو ((يلتمـس خبرتـه في بعض المحسوسـات الخارجية، التي تكتسب من خلال القصيدة التي ينشئها، عالما خاصا))(٣).

فلم يعد الشـعر بقادر على إحداث هزة تواصلية بينـه وبين الآخر/ المتلقي إلا عـبر كيانات وآليات ومتغيرات حداثوية تزيح تراكمات بنية القصيدة التقليديـة، فـكان السـعي الـدؤوب لتوظيف الأسـطورة والحكايـة والأجناس الأدبيـة الأخرى من مسـتلزمات الانشقاق الحداثوي على القديم، ولعل اعتماد الشاعر الحديث على استثمار الطاقة اللونية وتشـكيلها في مسـاره الشـعري من أبرز المحددات التي أحدثت نقلة نوعية محسـوبة في بنية القصيدة الحديثة مادام الشاعر قد استطاع إكساب قصيدته مرونة من خلالها .

إن اللون يشـتغل في((الكتابـة الإبداعية بوصفه علامة سـيميائية تؤدي وظائف دلالية واشـارية وعلامية متنوعة تناسب الوضع الكتابي وحالاته.)) (٤)، ويشتغل في النص الشعري بدرجات وطبقات مختلفة ومتعددة، والشـاعر الحـاذق هو الذي يبنـي فضـاؤه اللـوني بوصفـه فضاء تشـكيليا

يأخذ درجات اشـتغاله من الإشارات المتواجدة في الطبيعة، ومن خلال هذا الاتكاء سـيحصل هناك نوع من التفاعـل والتداخل والانصهار والاندماج بـين الموقف الشـعري والتشـكيلة اللونية التي يشع بريقها داخل النص .

لقـد حاولـت هذه الدراسـة أن تقـف عند أبرز المحـددات اللونية التي اسـتطاع الشـاعر طيب جبار أن

يفعلهـا في نصوصـه الشـعرية في ديوانيه(ذات زمـان ...الظلام كان ابيـض) و(قصائد تلتفت إلى الأمام) لتستوعب التداخل الحاصل بين جوهرين متناقضين أحدهما لغوي والآخر تشكيلي/ بصري .

انطلاقـا من العنـوان يركز الشـاعر طيب جبار عـلى التمثلات اللونية لاسـيما تلك التي تنطلق في بنيتهـا من التضاد ، فعنـوان مثل (ذات زمان .. الظـلام كان ابيض) يحيلنا عـلى مفارقة زمنية تفيد من الفضاء الكوني في إطار مشهد شعري عام ، فالظلام بحمولاته الدلالية يحيلنا على السـواد ، ولكـن الظلام الشـعري عند طيـب جبار ليس بظلام اسود بل هو ابيض، والفعل الماضي الناقص / كان يحيلنا على ذاكرة زمنية ماضوية بدلالة ذات زمان، في اشـارة منه إلى الزمن الذي عاشه الشاعر وإن كان – في بعض مفاصله- يحمل دلالة سلبية إلا أنـه كان زمانا أبيض يسـتحق العيش، ودلالة العنوان ترتبط ارتباطا وثيقا بالحياة التي عاشـها الشـاعر، وهي وإن كانـت بتراكماتهـا الماضوية قاسية لكنها كانت حياة مليئة بالأمل والتفاؤل.

فنحن أمام تضاد لوني يشتغل احدهما في منطقة العدم والفناء وهو اللون الأسود بمحموله الفكري الظاهـر في العنـوان/ الظلام، والآخر يشـتغل في منطقة التفاؤل والحياة والسلام بمحموله الظاهر/ الأبيض.

وقصائـد طيب جبـار لاتخـرج في مدلولها اللوني عـن هذا التضاد، فأينما وجـد اللون الأبيض لابد من البحث عن دلالات الأسـود بملفوظه الظاهر او الباطن ، وأينما تركز الأسـود لابد من إحساس ظاهري بوجـود الأبيض وهو يتحـرك في منطقة خفيـة ، قريبة من الأسـود ، وقـد أدرك الجاحظ ماهية هذين اللونين وأهميتهما ووصل إلى نتيجة مفادهـا أن ((اللون في الحقيقـة إنما هو البياض والسـواد))(٥)، وأنهـما أسـاس اللعبـة اللونية كلهـا(٦)، على أن هـذا لايعني اقتصار الشـاعر طيب جبار على هذين اللونين، فثمة ألوان تتحرك بحرية واسعة في فضاءات شعره – وإن كانت قليلة لاتقاس بالأبيض والأسـود- إلا انه لايمكن تجاهلها او التغافل عـن دلالاتها، والقراءة الاستكشـافية لقصائـد طيب جبار ستتكشـف عـن حمولاتها الفكريـة والثقافية والرؤيوية وتحدد مرجعياتها ، لذا ستسعى قراءتنا هذه على الانفتاح القصدي على مناطق تواجد هـذه الألوان – كل في محوره الخـاص- ودلالاتها لتتعمق قراءتنا في النهاية على ربط قسري بين الألـوان ودلالة العنوان بوصفه – أي العنوان – ((العتبة التي يبدأ منها الاتصال)) (٧)، وأن الرؤية النقديـة تنطلق من إقامة جسر من التواصل بين العنوان والمتن الشعري إذ يحرص الشـاعر على أن تكون نكهة الشـعر الأولى بادية في هـذه العلاقة التي لايمكـن فصل أحدهما عن الآخـر ، فالعنوان هو النـص المصغر الذي يحيلنا دوما عـلى النص الأكبر / المتن ، ومنه تحديدا – في الأغلب- نقف عند دلالات المتن وإن كانت

بصورة أقل مما يمكن للمتن أن يثيرها .
إن استنطاق الدلالات الكامنة في التواجد الوني هو من أبرز مشـــاغل هذه الدراســـة ، لذا فإننا سنركز على مناطق تواجد الألوان - بمفهومها اللفظي او المعنوي- ونربطها بالنص، وكالآتي:

- الأبيض والأسود .

يقول الشاعر:
((نداوي الجرح الأبيض...
للأسطورة ،
بدقيق فحم الكلمة .)) (٨).
فنحن أمام منظومة لونية تتضاد في دلالتها لكنها تتفق في ملامحها الخارجية المعبرة من خلال آلية التشـــبيه التي لجأ إليها الشـــاعر، فوصف الجرح بالبياض وصـــف مجازي معبر، وهو في جانب منه يحمل دلالة الخلو من الدم، فالمعروف أن الجرح يعقبه دم وهو مايعطيه اللون الأحمر، لكنه هنا تعبير عن توقف الدم في جسد المجروح/ الأسطورة، وبالتالي فحين ينزف يأتي نزفه أبيض لادم فيه.
ولكـــن الموصوف هنـــا / الأســـطورة يعطينا دلالة أخرى غير التي أرادها المتلقي هنا، فجرح الأسطورة الأبيـــض إنمـــا يشـــتغل في منطقة حـــرة ، منطقة الطهارة والنقاء والبراءة بعيدا عن المدلولات التي خلفتها المنظومة الفكرية التي تسعى إلى مقاربة الألـــوان وعلاقاتها الحـــادة بما حولهـــا أي بدرجة تشـــكلها في الواقـــع وانصهارهـــا واندماجها فيه، لاسيما وانه قد تم النظر إلى الدلالات التي تؤديها الألوان استنادا إلى المعطيات الفكرية والاجتماعية والثقافيـــة للبيئة التي تحتضنهـــا، فثمة دلالات تتغير حسب البيئة، ففي الوقت الذي يتم النظر فيـــه إلى اللون الأبيض بوصفه لونا دالا على الفرح والسعادة والطهارة والنقاء في أغلب البيئات فإنه عند الصينيين القدماء رمز للحزن.
وإذا كان الشطر الأول يذهب في دلالته اللونية إلى البياض فإنما هو ذهاب وقتي سرعان مايزول بتأثير دخول اللون في فضاء آخر بدلالته المعنوية حينما يتـــم تداوي الجرح الأبيض بدقيـــق فحم الكلمة، فدقيق الفحم مفارقة ســـاخرة حينما يتم الجمع بين متضادين، الدقيق الذي يشـــير - هو الآخر إلى البيـــاض- والفحم مرئي بســـواده، بمعنى أننا أمام منظومـــة مبرمجة من اللونـــين الأبيض الذي يدل على الطهارة والنقاء
والأســـود الذي يحمل دلالة السمو في جانب منه ودلالة الكدر في جانبه الآخر.
وتســـتمر المفارقـــة حينما يتم جمـــع المتضادات لاسيما اللونية منها ، ففي قول الشاعر :
((أما كان مقرّرا
خطوة خطوة
أن ننزل إلى وادي المبادرة،
نخفي الضياع علنا.
ننصب خيمة لمعالجة الركوع.
نكتب دراسة عن بياض الحليب .
نحوِّل سواد الإسفلت
إلى ملحمة الامتصاص.)) (٩).
ليبقـــى البيـــاض والســـواد المهيمـــن الأســـاس في الفاعليـــة اللونية التي تتمثل بكل وضوح في تلك الثنائية التي لايســـتغني الشـــاعر عنها في ثورته وتمرده على المنظومـــة القيمية التي تحول اللون إلى برنامج سردي يحول الأشياء إلى متناقضاتها .

- الأسود

الاشـــتغال على اللون الأســـود يرتبط ارتباطا كليا

ودقيقا بالموقف الذي يبعث على الحزن والتشاؤم والخـذلان وغيرهـا من الـدلالات السـلبية التي تمنحه هذا اللـون، وربما يكون دليلا فاعلا ومؤثرا ومؤشرا لثيمة الموت.

((نحن نظن ، إن أمكن ...
بدل أن نعلق
لافتة الضوء الأسود،
نضع تحت رؤوسنا
وسادة الضحك .
نطلق...
قافلة الشمس،
قطار الغيوم ،
في ارض بور...
للظلام الوهاج.)) (١٠).

يتحـرك اللون الأسـود بمنتهى الحريـة في هذه القصيـدة بدلالتـه الصريحة المعلنـة والمعنوية الظاهرة في بعـض الألفاظ الدالـة عليه كالظلام الوهاج، ويسـتمر الشـاعر في هذا التدفق اللوني الذي يختار الأسـود منه في إبـراز الجانب المظلم والسيئ من الحياة المعيشة كقوله مخاطبا الآخر / أنت:

((أنت لاتحب الوصال
ولا العزلة
حقبة سوداء أنت
من مسيرة التاريخ.)) (١١).

فنحن أمام مخاطب متعين بدلالة (أنت) الضمير الأنسـب للتعريف بالآخر، وهو موصوف بجملة من الدلالات السـلبية التي سـتدفع الشـاعر إلى وصفه بصفة حاسـمة وأكثر حدة وهي السـواد، فهـذا اللون الـذي يأتي صفة للموصوف يجسـد الحالـة المزرية وغير المرضيـة عن المخاطب، فهو لايحب الوصال وبالمقابـل لايحب العزلة، بمعنى أننا أمام متضادين الانعزال/ الاتصال يشـتغلان في منطقة فضائية واحدة ومرتبطان بموصوف واحد الذي جاء غير متعين باسـم دلالة على التهميش، وهاتـان الصفتـان جاءتـا مهمشـتان في حياته، وبالتالي فإن هذه الأوصاف ستتبعها دلالات أخرى تجسـد حالة الموصوف بأنه حقبة سـوداء دلالة على تلك اللطخة غير المحببة في مسيرة التاريخ .

لقد جاء اللون الأسـود مشحونا بطاقات ودلالات مشحونة بالغياب القسري للتاريخ أمام الحضور المذهل والمدهـش للمخاطب غـير المتفاعل مع هذا التاريخ ومسـيرته، فيما ياتي التعبير مشحونا بـدلالات انويـة مرتبطـة ارتباطا كليا بالشـاعر والحالة التي يعيشها في قوله:

((لا احد فسر لي
مصادر نواقص المغفرة .
مرة أخرى اسودَّ شعري
ولم أتوقف عن السعي ،
لم اعد إلى حضن الطفولة .)) (١٢).

ويسـتمر في صيغـة التعبير الذاتي عن نفسـه في قوله :

((لاتسألني،
الشمس حين تغرب
اتشح بالسواد مع
عذاب الغروب؟
أم تتثاءب تثاؤب
الراحة والنوم المريح؟)) (١٣).

وكذلك في قوله:

((أنا قلت لك،

إن ذلك الجبل،
جرحه الظلام.
والمنطقة تنزف دما اسود.
الأفضل أن تداويها ،
بغبار الشعاع...
ولعاب النجوم.)) (١٤).

فيــما ياتي اللون الأحمر لونا دالا على ((العواطف الثائرة ، والحب الملتهب، والقوة والنشــاط، وهو رمــز النار المشــتعلة ، ويســتعمل بعض الأحيان للدلالــة على الغضب والقســوة والخطر..)) (١٥)، ففي قوله:

((قبل أن نذهب ،
إلى العرس المخضب بالدماء.
...
إن لم يزهر ...
سهل الجنوب
زهورا بيضاء .)) (١٦).

يحيل اللون الأحمــر في الأدبيات اليومية المألوفة على الدم، وبالتالي فهو رمز الصراع والقتال، لاسيما حينــما يتحــول العــرس/ الفضاء الــدلالي المقترح للفــرح إلى حــزن /الفضاء الــذي يقترحه الموقف المخضــب بالدماء، وبالتــالي فإن المشــهد برمته سيرتبط باللونين/ الأبيض بفاعلية الفرح إلى الأحمر بفاعليــة الدمــاء، وارتباط هذه الدلالة بالســطر الشعري اللاحق (إن لم يزهر سهل الجنوب زهورا بيضاء) يقترح فجوة غائية الهدف منه نشر الموت والحزن والقتل حينما يطمس الأمر/ الدم كل شئ، فإن لم يزهر جملة شرطيــة تُخضع قواعد اللعبة إلى الاشتراط المسبق في عدم التواجد الفعلي لزهور بيضاء في ســهل الجنوب، فــان المحصلة النهائية هي العرس المخضب بالدماء .

هنا اســتقل الأحمر بدلالة الدماء استقلالا فعليا وارتبــط ارتباطا كليا بالحــدث السردي الذي يتم روايته من منظور راو عليم عبر عدســته الخاصة، إذ انه يقف في مســافة قريبة تفصله عن المشهد فيلتقط جوهــره فيثريها برؤيتــه الخارجية غير مشارك فيه.

((تكلم رفيقي ، تكلَّم!
لا احد مثلي،
احمرَّ انفه،
من شدة البرد الجاف للأجوبة .)) (١٧).

أما الأخضر فهو لون مثير دال على ((النمو والأمل والخصوبة والنبــل)) (١٨)، ويرمز على نحو ما إلى ((الحياة والتجديــد والانبعاث الروحي والربيع)) (١٩)، لــذا فهو مرتبط بالربيــع دوما، وقيل انه ((احد الألوان بين البياض والســواد وهو إلى السواد اقرب ولهذا سمي الأسود اخضر والأخضر اسود.))(٢٠)، كما في قول الشاعر:

((لو كنت اعرف!
في هذا الربيع ،
إن ملحمة الاخضرار لاتكتب،
لأمرت بحلٍّ...
المجلس الأعلى للأمطار.)) (٢١).

يرتبــط الأخضر ارتباطــا قويا بالفضــاء الزماني/ الربيــع ، ذلك أن الأخضر هو علامة كل شــئ حي في الكون.

يذهــب الشــاعر إلى منطقــة ابعد في تشــكيله الشــعري ، فثمة بناء أســطوري يهــدف إلى إثارة الســياق الشــعري بمنطق التســلط والسياسة ، فالمعــروف أن اللــون الأخــضر لون أكــثر ارتباطا

بالطبيعة ، وبالتالي فهــو لايخضع لقوانين البشر ومدركاتهــم ، الا أن إصرار الشــاعر عــلى أن ثمــة مجلس أعلى/ اشــارة إلى أرباب السلطة في الفضاء الأسطوري ، وإصرار الشاعر إنما ينطلق من ارتباط الربيع بالاخضرار ، لذا فان السياق الشعري المعلن يكشف عن تبدل جوهري يرتبط بلعبة التلاعب الضــدي ، فعدم وجود الاخضرار ســيقود حتما إلى حــل المجلــس الأعــلى للأمطار بوصفــه المجلس المسؤول عن انعدام الخضرة .

لكن لو أننا حاولنا الغوص في دلالة هذه الأســطر/ الخفية والبعيدة المعنى فسنجد أن الشاعر يشير بالاخضرار هنــا إلى الرفاهيــة والخصوبة والحياة وهــي دلالات مرتبط باللــون الأخضر - كما اشرنا إليهــا قبل قليل- وانعدام هذه الدلالات ســيدفع الشــاعر إلى الثورة والتمــرد على المجلس الأعلى / الســلطة لأنه عمل على منع الأمطار / الدالة على الخير عن الناس ، ومثل هذا المنع سيكون سببا في التمرد على المجلس وإعلان الثورة عليه .

لذا فقد جــاء التركيز على اللــون الأخضر بدلالته الوصفيــة تركيزا معبرا عن الحالة التي يعيشــها الإنســان في زمن تراكمت فيه الممنوعات وبالتالي ازدادت حاجة الإنســان إلى مايساعده على البقاء حيــا في هذا الكــون، وهو في جانــب من جوانب النظرة الشــعرية تعبير عن انعدام العلاقة المثلى بين الإنســان والســلطة التي تمــارس خيبتها من خلال قائمة الممنوعات القسرية وفرضها .

ونجــد في قصائد ألفاظا بدلالات تحيل على اللون ولايمكن قراءتها خارج هذا الســياق اللوني كقول الشاعر:

((لاترحلي ، ياوردتي لاترحلي
عيناي حمراوان
دمي يغدو ابيض
لوني اصفر
جلدي يحترق .)) (٢٢).

يرمز اللون الأصفــر إلى ((الخطر والدهاء والجبن والخســة والخيانة وعدم الأمانة والمرض والسقام الدائم))(٢٣)، لذا فهو لون إشكالي لايمكن الوقوف على دلالته الا من خلال ارتباط بالمعنى الشــعري الــذي ينضــوي تحته، وغالبــا مايرتبــط بالمرض والخوف، والتحول اللوني في الملامح لاســيما الوجه ، إذ يبرز التغيير في لون الوجه نتيجة هذه الرموز، ولعل عبارة (لوني اصفر) من أكثر العبارات شيوعا واســتخداما لهــذا اللــون فهو يرتبــط باللحظة الشــعورية التــي يتم فيهــا التحــول والتغيير ، بمعنى أن استخدام هذا اللون- بهذه الدلالة - هو اســتخدام مفاجئ مرتبط بالسياق الذي يتم فيه الحدث .

ثمة إشــارات لونيــة متعددة تحيل عــلى التحول وعدم الاستقرار، فرحيل الحبيبة / ياوردتي له آثار سلبية، إذ يتحول بياض العينين إلى احمرار/ دلالة على كثرة البكاء، والــدم/ الأحمر يتحول إلى أبيض فيــما يتحول لون الوجــه إلى اصفر ويحترق جلد الشــاعر، فمثل هذه الإشــارات تمثــل تحويلا من الــدلالات الايجابية التي كان الشــاعر يتمتع بها مع وجود الحبيبة إلى دلالات سلبية تأثرت برحيل الحبيبــة، وهــذه الدلالات لايظهــر أثرها الا على الملامح البارزة للشاعر مما يشكل نقطة تحول في الدلالات التي يستخدمها الشاعر للون .

يقول الشاعر:

((أنا لا اعرف

أي لون تحبين؟
اصفر نحيلا؟
اسود مقوسا؟
ابيض مظلما؟
أم رماديا عريضا؟
أنا لا اعرف
أي صوت تحبين ؟!
ضحكة زرقاء ؟
بكاء مغبرا؟
قهقهة خضراء؟
أم تصفيقا بنفسجيا؟)) (٢٤).

إن هــذا التراكم اللوني يحقــق صراعا داخليا لدى الشاعر، فالأبيض الذي يحمل في بعض جوانبه دلالة على النور يتحول إلى الظلام ، وهو هنا يعتمد على التضاد اللوني الذي يشكل تضادا معنويا في تحول النــور إلى الظلام ، أي تحول الأبيض إلى الســواد ، وبمقاربة أخــرى تحول من الإيجاب إلى الســلب بدلالة ارتباط هذا السطر الشعري بسابقه / اسود مقوســا، ويرتبط من ناحية أخرى باللون الرمادي الذي يتوســط اللونين الأبيض والأســود ليشــكل علامة رمزيــة للمرور إلى مرحلــة عمرية حافلة بالدهــاء وربما دل على الوصــول إلى حافة النهاية العمريــة، إذ إن اللون الرمادي في الســياق اللوني يعكس قيما دالا على ((الدهاء، ولون التحذير من العمر والخوف..))(٢٥) ، لذا فهو لون سلبي في كل جوانبــه بمعنى انه لون قاتــل للحياة ومعبر عن الموت بدلالته الرمزية الاشارية.

فيما يمنــح اللون الأزرق دلالته على ((روح الياس)) (٢٦) وهــو هنا ياتي مطابقــا لحالة الموصوف، الضحكــة ، فوصف الضحكة بالزرقاء ينطوي على قدر كبير من الالتباس والتوهم الدال على الخداع والتســويف والمماطلــة والغــش، والمعــروف أن اللون الأزرق من أكــثر الألوان التي تهدئ النفس وتنعشــها(٢٧)، الا أن الشاعر استطاع أن يكسب دلالــة هذا اللــون معنى مغايرا لمــا هو معروف عنــه ، فالضحكة الزرقاء فيها الكثير من الدلالات الســلبية المشــحونة بالخداع والمكر والدهاء وفي هــذا معنى اليــاس وعدم الاســتغراق في الحياة ، لــذا فقد رمز هذا اللون عن الصينيين القدماء إلى الموت (٢٨).

فيما يأتي وصــف البــكاء بالمغبر((كناية عن تغير الوجــه للغم))(٢٩) وهو لون غــير محدد بتدرج معين بل يتشــكل مــن حالة عدم الاســتقرار في الأوصاف فتأتي الألــوان متداخلة فيما بينها، وهو تداخل ســلبي لأن اللون المغبر لون سلبي يحتكم إلى اللاتحديــد، أما اللون البنفســجي فهو مزيج مــن اللونــين الأزرق والأحمــر، بمعنــى انه ليس بلون صاف كبقية الألــوان بل انه مزيج متداخل من لونين، لذا ياتي وصف التصفيق بالبنفســجي وصفــا غير دقيق، ربما يحمــل في طياته نوعا من الضعف والقــوة في آن بوصف اللون الأزرق الذي يدل عــلى الهدوء وضبط النفــس، والأحمر الدال على القوة والإثارة، مما يحملنا على فرضية خاصة تتعلق بدلالة التصفيق البنفســجي بأنه يتناوب بين القوة والضعف ، فتارة يأتي التصفيق شــديدا وقويا حينما يكون الموضوع الذي يشــده حاسما ويبعث على الإثارة ، وتارة أخرى يوصف بالخذلان والاســتكانة حينما يبعث الموضوع على الخضوع والاستكانة .

فالشــاعر هنا يعيش حالة مــن التضاد الوصفي

وهذا نابع من الحالة الشعورية غير المستقرة لديه ، فثمة صراع يعيشه وبالتالي يؤثر على مديات تفكيره وتدرجاته اللونية التي يشتغل عليها ، فالانتقال من الأسود إلى الأبيض إلى الرمادي ثم التحول الفكري في وصف الأشياء المتضادة وألوانها من الأصفر إلى الأزرق إلى الأخضر إلى المغبر إلى البنفسجي إنما يجسد حالة من القلق والتوتر وعدم الاستقرار ، وهذه كلها من مميزات الشاعر الحديث ، الشاعر القلق ، المضطرب دوما.

الهوامش والإحالات:

١.مبادئ التحليل الأدبي- الاستكشاف الجمالي لعالم النص الشعري، مرشد احمد، ط١، الاصيل للطباعة، سوريا، ٢٠٠٩، ١٩.

٢.اللغة الشعرية في الخطاب النقدي المعاصر،محمد رضا مبارك، ط١، دار الشؤون الثقافية ، بغداد،١٩٩٣، ١٥٣.

٣.الصورة الادبية، مصطفى ناصف،ط١، دار الاندلس، بيروت، ١٩٨٣، ١٥٣ .

٤.المغامرة الجمالية للنص الروائي، محمد صابر عبيد، ط١، عالم الكتب الحديث، الاردن، ٢٠١٠ ،١٤٤.

٥.الحيوان ،الجاحظ، تح: عبد السلام هارون، مطبعة الحلبي، القاهرة، ١٩٥٨، ٥٩.

٦.إيقاع اللون في القصيدة العربية الحديثة،علوي الهاشمي، مج: الآداب،بيروت، ع١١-١٢، ١٩٨٨، ١٤٥.

٧.في نظرية العنوان - مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية،خالد حسين حسين، دار التكوين، دمشق، ٢٠٠٨، ١٦٨.

٨.ذات زمان...الظلام كان ابيض، ٧.ينظر: ١٣.

٩.قصائد تلتفت إلى الأمام،١٠٩ .

١٠.ذات زمان...الظلام كان ابيض،٨.

١١.ذات زمان...الظلام كان ابيض، ٤٢.

١٢.قصائد تلتفت إلى الأمام، ١٩.

١٣.قصائد تلتفت إلى الأمام،٥٤.

١٤.قصائد تلتفت إلى الأمام،٦٨.

١٥.الرسم واللون،محيي الدين طالو، مكتبة اطلس، دمشق، ١٩٦١، ٧٢.

١٦.ذات زمان...الظلام كان ابيض،١٠-١١ .

١٧.قصائد تلتفت إلى الأمام،٨١.

١٨.اللون، محمد يوسف همام، ط١، مطبعة الاعتماد، القاهرة، ١٩٣٠، ١٧٣.

١٩.جماليات اللون في السينما- بحث في الأساليب المختلفة لاستخدام اللون في الأفلام الروائية، سعد عبد الرحمن قلج، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٧٥، ٤٤.

٢٠.معجم مفردات ألفاظ القرآن ، الأصفهاني، تح: يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر، بيروت، ٢٠١٠، ١١٤ .

٢١.قصائد تلتفت إلى الأمام، ١١.

٢٢.قصائد تلتفت إلى الأمام،٩٣.

٢٣.علم عناصر الفن، ١٣٦.

٢٤.قصائد تلتفت إلى الأمام،١٢٠.

٢٥.جماليات اللون في القصيدة العربية الحديثة،محمد حافظ ذياب، مج: فصول، ع٢، ١٩٨٥، ٤٤.

٢٦.اللون ، ٩.

٢٧.ينظر: نظرية اللون،يحيى حمودة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٥، ١٣٦.

٢٨.ينظر : اللون ،٩.

٢٩.معجم مفردات ألفاظ القرآن ،٢٦٩.

الصعود إلى (هواره برزه) بحثاً عن طيب جبار

فاروق مصطفى

أجدني اتسرسح في مدينة السليمانية مع الخيوط الأولى من ضوء النهار، اصعد الى (تـوي مليك) أتشمم بعينيَّ أشجار التوت التي اعشقها وكلما أرى شجرة منها غمر قلبي فرح جارف دغدغني حتى النخاع، أمد يديَّ لهذه الشجرة أحس أنني الثم وداعتها واستطعم ذواقها والفتها.

وأسال الأشجار عن الطريق التي تقودني الى (هواره برزه) أقول سأجد صديقي الشاعر (طيب جبار) متأملا في شرفته منتظرا لتلك القصيدة البودليرية المنسلة من أزقة باريس والناضحة بآثامها تلك القصيدة التي تسيل منها لذاذات الألم وصرخات الإثم وتتسكع في راسي كلمات أحب (طيب) أن يجعلها ضمن قصائده التي تلتفت الى الأمام:

"أنا أحب
أن احضر مراسيم عزاء شاعر مجهول
واشم رائحة قصيدة
لا يعفو الله عنها
ولا يغفر ذنوبها"

القصيدة الغارقة ببذخ اجتراحاتها الأليمة والمتكبرة على كل شيء، صديقي ينتظرها مستعذبا لفحاتها النارية على وجهه بعد أن خطت بتوقٍ من مزالق شفير الهاوية، وهل تصبح القصيدةً قصيدةً أذا لم تنجرف بسيول النار ولم تتخضب وتتعرق بعذاباتها الليلة الطويلة . صحبتي الشعراء الذين يحلمون بسرقة النار كـ (برومثيوس) وتقديمها للناس كيلا يتخبطوا وهم يشقون طريقهم في المتاهات العاتمة، وصحبتي الشعراء الذين يتألمون كـ (سيزيف) وهو يحمل صخرته الى قمة الجبل كذلك يروم (طيب) أن يحمل الفقر على منكبيه ويلقيه في مكان بعيد مخلصا البشر من أتراحه وآلامه وشروره فاسمعه وهو يعلن مواجها أرياح الصباح:

"لا تتعجب، أن أتجنب الظلام
واستقر في حضن الوميض
لا تتعجب أن احمل الفاقة
واجد لها مأوى
واجتثها من الجذور "

وفي شرفته أساله عن سؤال لغز الليل والنهار، هذان الملوان الجديدان المتعاقبان اللذان لا يملان تجوالهما الأبدي أقول له أعندك نقطة من العزاء ؟ أعندك نهلة من السلوان ؟ تمنح القلب زينة من الابتراد، تهتف لي :

"هكذا كان
النهار لا يسأل الليل : لماذا أتيت ؟

الليل لا يسال النهار
لماذا ذهبت ؟ "
قلبي مضنى من تجوالي وراسي دائخ من تسكعاتي
وجسـدي يتهرأ في مدن العـالم الكبير وفي احيائها
السفلية، خلفت ورائي غرناطة وطنجة وقسنطينة
وبراغ واسـتانبول والموصل وكركـوك وها خطاي
تقـودني الى السـليمانية مـع زادي القليل ولكن
شـغفي كبير باقتفائي خطى أصدقائي، فما برحت
اسـقط القلب في مماشـيهم وأتتبعه في الطرقات
المؤدية أليهـم وأعلن لصديقي (طيب) في مطلته
في (هواره برزه) عن حزني وأسـاي فما زال الجفاء
بين النبع والجدول وهـل في مكنته أن يزيل هذا
التجافي ؟ وهل في مامونه أن يقشـط هذا اليباس
بينهـما واسـتنبات رسـائل الشـوق والهيام بين
عيونهما، فهما عاشقان قديمان واليس من التعاسة
بمكان ان يجفو المعشوق عاشقه :
"النبع يرسل تحياته
الى الجدول
والجدول لا يلتفت أبدا
الى النبع "
اصعد وإياه الى الجبل القريب منا من اجل إيجاد
مكان النبع ومن هناك نقتفي أثار خطى الجدول
والمسـارات التي يقطعها ورسائل البوح التي ربما
تسـتاف هنا وهنـاك وكل هذا مـن اجل هذين
الحبيبين النبع والجدول .
وعندمـا نهبط المرتفع أراه يردد بلسـان قلبه ما
قاله الجيكي (فاتسلاف شرلك) :
"وهبني القدر
هذا الشقاء الناعم
أن أكون شاعرا "

يقول لي: سـأنقب في خطوات الرياح في مساراتها
المتشـعبة وأحاول أن امسك يد الريح التي تأتينا
من جهة الشـمأل، أبصرها تعبة واشمها محملة
بالأم المدائـن وأنفاس الغابات التـي اجتازتها، لي
مشروع مصادقتها ودعوتها الى ارتشـاف قدح من
الشاي وتناول رغيف مغطى بالعسل الجبلي :
" أنا أريد
أن أقف في طريق الريح
اسألها من أين تأتي كل يوم
والى أين تذهب ؟
وعندما تتعب أين تستريح "
نفترب من حدائق سرجنار حالمين ببقعة حسـنة
الإنـارة وزاوية تليق بخمائل الشـعراء والحكماء،
نلمـح مصطبة نلقـي عليها جسـدينا المضنيين
ونرقـب الليل يتهيأ للاحتفاء بلذاذات موسـيقاه
واغواءات سماره العشـاق، يهندس (طيب جبار)
أحلامه ويرتبها بقمص كلماته ويزنرها بقطفات
من بوح قصائده الأخيرة بحديقته الشعرية التي
تمطـر بأمطـار من الفـرح الأبيض ببيته المشـاد
والمترفع عن الخطأ والنقص والشر :
"قل لي
لماذا لا يمسح احد
دموع القمر
لماذا لا يسيطر على وباء الموت "

(هـواره بـرزه) و(توي مليـك) من أحيـاء مدينة
السـليمانية، وسرجنـار منطقتهـا السـياحية
المعروفة .

الخطاب الشعري في (قصائد تلتفت الى الامام)

علوان السلمان

الشعر شاهد العصر وفلسفة الوجود المعبرعن قلق الواقع واسلوب تجاوزه..بلغة متمردة مستمدة للجمال وخالقة له..

والشاعر طيب جبار في مجموعته الشعرية(قصائد تلتفت الى الامام) الصادرة عن دار الغاوون/٢٠١٢ والتي ضمت بين دفتيها ثمان عنوانات(ثلاث رباعيات خماسية ويوميات راعي الهموم وقصائد تلتفت الى الامام وياوردتي لا ترحلي ومرة اخرى اقبل الليل والى حسين مصري والبرقية الاخيرة لنالي واخيرا نامي حبيبتي)والتي غفت في احضان نصين موازيين اولهما تعريف بالشاعر ومنجزه..وثانيهما الختامي المنحصر في المترجم الذي دحض مقولة(الترجمة نوع من الخيانة)خيانة للنص معنويا..كونه قدم نصا شعريا ابداعيا شفيفا مقاربا للنص الكوردي الاصل..يكشف عن قدرة على فهم اسراره والمحافظة على روحه..بالرغم من صعوبة ترجمة الشعر الذي (يوحي ولا يصرح ويوميء ولا يبوح..) ...وهذا يعود الى اتقان المترجم عبدالله طاهر البرزنجي لاسرار وكوامن اللغتين الكوردية والعربية..وهذان النصان يحققان وظيفة جمالية واغوائية..لنصوص تحاول محاكاة الاشياء بعنوانها التركيبي المتشكل من اربعة

اصوات(اسم وفعل وحرف جر وظرف)..والذي يشكل بمجموعه دلالة لغوية تسهم في تحديد المضمون العام من جهة واجتذاب المتلقي من جهة اخرى عبر وظيفته التواصلية والجمالية والتأثيرية..كونه يستبطن زمكانية تتكشف من خلالها بؤرشعرية تسهم في اقتناص الافق الذي يتوق الشاعر الى تحقيقه وهو الطموح والنظر الى الامام..عبر رؤيته الشعرية التي تدفع المتلقي الى التأويل واشغال الفكر..كونه(خالق النص ومانحه الهوية)على حد تعبير روبرت شولز..اضافة الى تحقيقه لوظائف جمالية ودلالية تعد مدخلا لعالم الشاعر الشعري..الذي يقارب بين الذاتي والموضوعي لتشكيل لوحته الدراميةالدينامية.. بتوظيف المكان كذاكرة تاريخية وثقافية ومن ثم محاولة اعادة صياغة القلق الجمعي بايقاع الاحساس..

عندما ادبغ جلد النار
تحكني اوصالي
اشعر بلذة طيبة
كلذة الاحتراق
تغطي كياني /ص١٠٢

فالشاعر يروض اللغة من اجل تفجير طاقتها واستثمار امكاناتها الايحائية وخلق الصورة الشعرية التي هي(مظهر لمركب عاطفي وعقلي في لحظة من الزمن..)على حد تعبير ازرا باوند.. والتي تمثل جوهر الشعر بما تمنحه له من خصائص تميزه كالتركيز والتكثيف والاقتصاد في الالفاظ وتجسيد المضامين على المستوى الدلالي والنفسي..كون الشعر(صياغة وضرب من التصوير)..كما يقول الجاحظ..فضلا عن توظيفه لتقانات فنية تتمثل في(السرد والحوار والقناع والتكرار والتنقيط والمفارقة..)لتقديم رؤية واضفاء جمالية على المعنى..

اضافة الى انه يخلق نوعا من التفاعل والنصوص الداخلية بعنواناتها الرامزة اشاريا.. ففي رباعياته الخماسية التي تتشكل من اربعة اسطر وخمسة مقاطع من ناحية الشكل والايقاع.. فيها يعتمد الشاعر الميثولوجيا اليونانية افتتاحا بتوظيف عناصر تكوين الكون(الهواء والماء والنار والتراب).. كما كان الاعتقاد في زمن طاليس المالطي ٦٣٩ ـ ٤٤٠ ق.م..بيد ان طاليس كان يقول ان الماء اصل الاشياء وشاعرنا يرى ان القصيدة هي الوجود المعرفي..

كن حذرا
لا تدع تلك القصيدة..
تعطس
فتنتشر اوبئة لغوية/ص١٠

اما في الخطاب فقد اعتمدت الذات الجمعي بتوظيف ضمير المخاطب(انت)(كن حذرا)..

وفي رباعيته الثانية التي تتشكل من خمسة اسطر وخمسة مقاطع يوظف الشاعر الفصول الاربعة(الربيع والصيف والخريف والشتاء).. وخاتمة عن الشعر ودوره الشاحذ للفكر..

لو كنت اعرف
في هذا الفصل
ان الشعر لا يجهز
مع الحصة الغذائية
لوزعت سلاح البلاغة

المحشوة بالكلمات النارية
على الشعراء
وهاجمنا وزارة التجارة /ص١٢

امـا رباعيته الثالثة فقـد انحصرت في الجهات الاربع باعتماد نظام الاسـطر السـتة وخاتمة عن الشعر وجماله المقترن بالمراة مستقبل الوجود..

كانت هناك قصيدة جميلة..
ناعمة وفارعة الطول
تشبه فتاة مضللة
اغتالوها..
بنقد كاتم الصوت /ص١٥

فالشـاعر في هاتين الرباعيتين يتكأ على الذات الشاعرة لازمة في خطابه الشعري..(لو كنت)و(انا شـاهد).. اضافة الى اعتـماده التكثيف مع خيال بتوظيف الطبيعة وعناصرها ومشاهدها توظيفا واقعيـا واعيـا من الناحيـة الفكرية والنفسـية والجمالية..منطلقـا من اطارهـا الجزئي(العنوان) حتـى بلوغ الغايـة بنمو القصيـدة الذاتي وهي تسـتنطق موقفها في الرؤيا مع اسـتقراء المعاني وحشد الافكار وفق طبيعة التداعي التي تتكشف فيهـا اللحظة الشـعرية المنبثقة من تشـظيات الروح..اذ هيمنة الذات بوصفها مرتكزا جماليا..

انا احب
ان انظر الى وجه السماء
عبر شقوق الظلال
حين تستجدي سحابة مطرا
وتستاء منه /ص٥٦

فالشاعر يقدم لوحاتا فنية مقتصدة في الفاظها مملـوءة في معانيهـا تعتمد الجملة الشـعرية المتـكأة عـلى انزيـاح لفظي..لذا فهـي خاضعة للتأويـل كون النـص الشـعري(يبتديء بانغلاق وينتهـي بالمراوغة)على حد تعبـير امبرتو ايكو في (النص المفتوح).. وشاعرنا يبوح بما يدور في داخله بوحا اقـرب الى الحـوار المونولوجي(الذاتي)..الذي هـو حوار الذات والنفس..بوح مسـتفهم يتحرك عبر سرديـة صوريـة مكثفة للمعـاني التي تمنح النص قوة تعبيرية وايحائية وتخلق تفاعلا دلاليا مع وحدة موضوعية..فيرتقي النص عنده الى رؤى مترابطة في مستواها التركيبي والدلالي..

امـا في يوميات راعي الهموم فيوظف الشـاعر ايام الاسبوع شاهدا على ذات تبحث عن مصيرها وهي تسبح في فضاءات الايام ابتداءا من السبت..

لذت بجهات كثيرة
لا احد اوضح لي
اسباب عدم طهارة الليل /ص١٩

وانتهاءا بالجمعة الضاجرة..

لا احد يؤوي هذيانا لي
ضجرت من الاحلام
ضجرت من الانتظار /ص٢٩

لقـد حفـل خطـاب الشـاعر الشـعري ببنى تكرارية كان لها دور فاعل في تصعيده الى مصاف الجـمالي والتأثيري كونه من الظواهر الاسـلوبية التي تعكـس موقفا نفسـيا وانفعاليا..اضافة الى مـا يؤديه مـن دور ايقاعـي دلالي..ووظيفة فنية اسلوبية..ومن ثم منح النص دلالته الجمالية كونه الاسـاس في نسـيجه لما يوفره من موسيقى..ففي قصائـد تلتفت الى الامام عبر نصوصها الخمسـة والعشريـن يعتمد الشـاعر التكرار الاسـتهلالي

كلازمة لافتتاح النص..اذ يكرر عبارة العنوان التي هي افتتاح النص لتشكل المرتكز الذي يقوم عليه البناء الدلالي للنص..

تعلم
كيف تمسك بذيل
الغيمة المخضبة بالمطر
تنزلها الى الارض
تغسل غيثها
بعد ذلك..تطلقها الى السماء
تعلم
كيف تقبض على النار
التي تتجرع الدخان
تشعلها وتحرق دخانها
وتجعلها اليفة..
في مستودع الحطب /ص٦٢

وفي النهاية يصنع الشاعر اسطورته الداعية الى رفض الخوف ..

هل تاتي معي
دون ان يعرف احد
كي نضرب التردد ونجلده
اتشاركني الراي
في بعثرة غبار الخوف / ص٩٠

فالتكرار Repetition عند الشاعر يمنح النص بعدا دلاليا وايحائيا وفنيا ..كونه يمزج ما بين الحسي والمعنوي امتزاجا عضويا نابضا بالتوهج الجمالي المحقق للادهاش ..لذا فهو يغني المعنى ويحقق المفارقة..

كم مرة قلت
لا تبعثروا المطر
كي ادرس جذور تلك
الغيمة المقعرة وخفاياها
كي اعرف لم هي متاخرة
قامة تلك الشجرة؟/ص٧٧

فالشاعر يكتب بوعي شعري يعتمد الثنائيات(الذات والموضوع)لتشكيل لحظة التجلي التي تكشف عن الفكرة التي تتسلط على ذهنيته بوساطة اللفظة المشحونة بابعادها الدلالية..فهو يلجأ الى التراث بحكم رؤاه المثقلة بالرفض فينقل موقفا شعوريا بعاطفة متدفقة تسهم في تحريك الذاكرة عبر لغة استدلالية مع صدق الدلالة التي تتمحور النص الشعري الذي يتشكل من وحدات مقطعية تجمعها وحدة الموضوع (الحدث)..مع ارتباطها وبنية التجربة التي تخلق صورها..

رفيقي لا ترحل..لا تتركني
اما كان مقررا
ان نبني سوية متحفا للوقت
رفيقي لا ترحل..لا تتركني
رفيقي لا ترحل..
رفيقي...
رفي... /ص١١٠

انه رثاء رائد الدراما الكوردية حسين مصري.. والتكرار للتوكيد اما التقطيع الكلمي فيعني ايحاء بدلالات مصاحبة تؤكد الصدى ماديا ونفسيا والذي يعبر عن التوتر الدرامي وصراع الذات..

دخيلك..ما الخبر؟
ابارد هو الموقد؟
ام العمود الحلزوني للدخان

يتصاعد من مضيف الحقل
الحبيبة نائمة
ام تتلوى في سريرها مع الحسرات /ص١١٣

ففاعليــة الرؤية عند الشــاعر تمزج بين المشــهدية والحدث من خلال توظيــف الطبيعة والنفاذ الى الذاكرة باعتماد الرمز المحتشــد في البرقية الاخيرة لنالي(١٨٠٠ ـ ١٨٧٢)احد رواد الشــعر الكلاسيكي.. فتوظيف الشــاعر لحســين مصري ونالي..خيار جمالي وتقنية فنية تنطلق من الواقع تاريخا ومعاصرة وتتجاوزه الى الحبية (الوطن)..

انا اريد
ان اشيد لك عالما
من الخفة
وابني لك وطنا
من السهولة / ص١١٧

فالشاعر يلجأ الى التراث بحكم رؤاه المثقلة بالرفض فينقل موقفا شعوريا بعاطفة متدفقة تسهم في تحريك الذاكرة..

طيب جبار في قصائد (تلتفت إلى الأمام) معالم خاصة

عبد الغفار العطوي

في مجلة (سردم العربي) وهي فصلية تعنى بالتواصل الثقافي الكردي ـ العربي العدد ٣١ صيف ٢٠١١ هناك لقاء مع الشاعر العراقي الكردي طيب جبار بعنوان (الشاعر طيب جبار : لم أكن معروفاً كشاعر إلا بعد صدور مجموعتي الشـعرية الأولى) ص ١٠٣ حاوره : لقمان محمود وصف المحاور تجربة الشـاعر إنها تنطوي على معالم خاصة ، لتشـكل هذه الخصوصية ارتباطاً بفهم الشاعر وأفكاره العميقة تجاه كل شيء .. الخ وهذا مؤشر على ان مكانة الشاعر وحظوته في الشعر الكردستاني مرموقة ، لكنه شكا من عدم لمسه للحضور النقدي والقـرائي لدى الأدباء والقراء الكرد ووجد إصغاء ومتابعة لتجربته الشـعرية عند النقاد والقـراء العرب ، وهذا يكشـف بصراحة قربه من الذائقة العربية التي تعتمد على السـياق الإيقاعي واللـوني للغة ، ونحن لا ننسى عبقرية المترجم البارع عبد الله طاهر البرزنجي الذي حافظ على روح النص وأرسـاه على شـاطئ العربية المحفـوف بالمخاطر ، وبهذا يقول الشاعر طيب رجب عن المترجم في اللقاء نفسه : وهكذا كلفت صديقي المترجم البارع الأستاذ (عبد الله طاهر البرزنجي) حيث قام بترجمة - لكن الشـاعر يخالف المترجم في ضمه لجيل السبعينيات وهو في رده على سؤال المحاور عن جيله الذي ينتمي إليـه يقول (أنـا لا أنتمي إلى أي جيـل ، ولا أوافق صديقي الناقد (عبد الله طاهر البرزنجي) بأني من جيل السبعينيات لأنني لم أواكبهم نشراً . و يضيف، فانا الشاعر يا صديقي الشـاعر الوحيد الذي بدون جيل محـدد ، لذلك أنفرد خارج الـسرب باعتباري مـن جيل ٢٠٠٨ وهذا الجيـل يخصني وحدي فقط

ولا يشـمل أي شـاعر أو كاتب آخـر في مجموعته الشـعرية (قصائد تلتفـت إلى الأمام) التي صدرت عـن دار الغاوون عام ٢٠١٢ بـيروت الطبعة الأولى التي ترجمها عـن الكردية عبد الله طاهر البرزنجي تأتي لتتوج مكانة الشاعر في عالم العربية على اعتباره مخترقاً لطبيعة الاختلاف اللساني والثقافي ، وقاراً على أسـانيد البناء اللغوي العربي في ترسـيم النص كتابة ومعنـى دون الخوف من الإضرار بالتماسـك الدلالي الذي تمنحه البنية اللغويـة للجملة العربية لمثيلتها الكرديـة بالسـهولة واليسر دون التضحية برشـاقة ولياقـة الحركـة التي تنميهـا النصوص تـأتي براعة المترجم عبـد الله طاهر البرزنجـي حلقة وصل بين روح النص الشعري المكتوب بالكردية ومتعة القراءة له بالعربية ، لنقرأ شـعر طيب جبار دون عقبة فلتر اللغـة والمترجم ، فالفارق بين الكتابـة والقراءة هو النص لأننا نقرأ العـالم بالنص عن طريق اللغة ، ولا نحفل بالكتابة ، فإذا كان العالم لا يفهم إلا بواسـطة ما نمتلكه من لغة ، وليسـت لدينا إمكانية حدسـية لتمييز مختلف الأشكال الذاتية للوعي فإن الإمكانية المتوفرة لإنشـاء علاقة بين ذاتية الوعي وعالم اللغة تتم في النص ، فالقراءة هي الأولى في فهم النص مهما كانـت كتابته ، لأننا نقرأ النص عبر تأويل خطابه. في (ثلاث رباعيات خماسـية ص ص٩ ـ ص ١٥) يعتمد الشاعر طيب جبار في هذا النص على التقسيم التالي : (١) | ٤ |٤ |٤ و(٢) | ٥|٥| ٥ و(٣) | ٦|٦|٦ ، أي أربعة أسـطر ثم خمسة أسطر ثُم ستة أسطر ، هذا في الشـكل والإيقاع ، في الخطاب فتعلو نبرة الذاتية في الرباعية الأولى.

الرباعية الأولى : المواد الأربع

كن حذراً،
لا تدع تلك الريح
تنحني
فتقطع عنا الدرب
كن حذراً!
لا تدع ذلك الماء
ينام
فيحلم أحلاماً عفنة

وهكذا هي الرباعية الأولى تمضي على حركة الأسطر الأربعة التي تبتدئ بلازمـة تحذيرية وتنتهي بقفل الرباعيـة المتغيرة ، أمـا في الرباعية الثانية : الفصول الأربعـة ، فتكون اللازمـة مبتدأها : لم كنت أعرف؟ وبقفل متعدد والرباعية هنا خماسـية (٥أسـطر) وتتنـاول فصـول السـنة كل على حـدة من خلال انطباعات الشـاعر وتفاعله مع أجواء الفصل المعني ، فعلى سبيل المثال:

لو كنت أعرف ؟
في هذا الربيع
إن ملحمة الاخضرار لا تكتب
لأمرت بحل-
المجلس الأعلى للأمطار

والرباعية الثالثة (٥ سـونيتات) تتشـكل على (٦ أسـطر) بعنوان الجهات الأربـع ولازمتها الابتدائية (أنا شـاهد) وقفلها مختلف في كل سـونيت على النحو التالي:

أنا شاهد!
بعيني رأيتهم
في شرق المدينة
كانوا يبيعون

عكازة الوئام ودف الخصام
في (يوميات راعي الهموم) يقسم الشاعر النصوص
على عدد أيام الاسـبوع بدءاً من السبت ص ١٩ إلى
الجمعـة ص٢٩ تحمل مضامين ذاتية إنسـانية جهد
الشـاعر في عدها ضمن يوميات همومه على النحو
التالي | السبت ص١٩
لذت بجهات كثيرة
لا أحد أوضح لي
عدم طهارة الليل
لا أحد فسر لي
مصادر نواقص المغفرة
أما الأحد ص ٢١ فمازال الهم يتكرر
لا أحد يحدد لي
حافات الفيضان
كي أنصب خيمة
في الأربعاء ص٢٥ الأمر مختلف حيث تتشكل غيمة
الأسئلة واللا أدرية التي تهيمن على النص:
لا أعرف ماذا أفعل ؟
كلما بدأنا زرع النسمات
من الطرف الآخر
بدأ البكاء يحفر قناة الدموع
ويبلـغ همه ذروتـه في نص الجمعـة ص ٢٩ حيث
الهذيان ثورة عارمة تهز كيان الشاعر
فوران كلي
يدمر بلدة ما
لا أستطيع الرسو لحظة واحدة
لا أحد يؤوي هذياناً لي
ضجرت من الأحلام
في قصائـد تلتفت إلى الأمام ص ٣٣ ـ ٩٠ الـ ٢٥ تبرز
شـعرية طيب جبار وبراعـة المترجم عبد الله طاهر
البرزنجـي في تقريب روح النصوص إلى قراء العربية
مـن خلال وضع عتبة النـص عنواناً له وهي طريقة
اسـتخدمها المحققون العـرب في عصرنا الحديث في
شرح دواوين الشـعراء العـرب القدامى والمحدثين
قبل التزام الشـاعر بالعنوان ، وجعله مفتاحاً وعتبة
وثريـا للنص ، كما في النصـوص التالية التي اهتمت
باستشراف المستقبل والنظر إلى الماضي والحاضر على
أنه إشكالية وازدراء ضـاحك لي ص٣٣
احك لي
احك لي حكاية
حكاية - كيفية إلقاء القبض
على عدم القدرة
واختطاف الخسارة
وكذلك في نـص ٤ـ لا تقلق ص ٣٩ حيث ترتفع نبرة
السخط والرفض لدى الشاعر وهو يسجل انفعالاته
في القصائد
لا تقلق
لن أسمح بانطفاء الريح
لن أسمح بإسكات صدى الارتياح
لن أسمح-
أما في نص ١٢ـ أنا أحب فالمسألة تتلخص في ما يحب
الشاعر لنفسـه ويرضى وهي أحدى معالمه الخاصة
التي تمتاز به معمارية نصوصه في هذه المجموعة:
أنا أحب
أن أخفي نفسي
في الكهف الذي آوى
مراسيم الوحدة
أن أسترق السمع إلى

صوت نبضات قلب الماء
حين يمتصه التراب
وتتجلى الصورة الشـفافة في شـعر طيـب جبار في ذروتها الرومانسية ، يساعدها في ذلك اللغة الكردية المائلـة إلى الطـراوة العذبـة في تعاملها مـع البيئة الجبلية الخلابة ، كما في ١٧ـ أنا قلت لك ص٨٦:
أنا قلت لك
إن ذلك الجبل
جرحه الظلام
والمنطقة تنزف دماً أسود
الأفضل أن تداويها،
بغبار الشعاع-
ولعاب النجوم
وكذلـك في ٢١ـ كم مرة قلـت ص ٧٧ تبدو المفردة المغرية الطرية إحدى معالمه أيضاً في نظر الشاعر إلى عنصر الطبيعة وتحركها في فضاء الصورة الفضفاض:
كم مرة قلت!
لا تبعثروا المطر،
كي أدرس جذور تلك
الغيمة المقعرة وخفاياها
كي أعرف لم هي متأخرة
قامة تلك الشجرة ؟
في نـص (يا وردتي لا ترحلي ص ٩٣) يلتزم الشـاعر طيب جبار بالعتبة (لا ترحلي يا وردتي لا ترحلي) في دورة خماسية (٥ أسطر) على ٧ مقاطع تدور حول ذات الشاعر وما يترتب من حركة ما خارجه كالتالي:
لا ترحلي يا وردتي لا ترحلي
١-الحديقة حزينة
الزهور تذبل والأوراق.
٢-الحي مقفر
الزقاق يتعرج
٣-عيناي حمراوان
دمي يغدو أبيض
٤-الحشرات تتوقف عن الحركة
الطيور عن التحليق
٥-القمر يغمض عينيه
الوميض يصدأ
٦-النبع ينضب
الخرير يتساقط
٧-الشوارع تتداخل
الأسواق تضطرب
ومعنى هـذا إن النص يتآلف فيـه المعمار المنحدر والمتهاوي مع المحتوى الذي نقله لنا المترجم بأمانة ، لكن الشـاعر في نص (مرة أخرى أقبل الليل ص ٩٩) يؤكـد على مركزية ذاته المنفعلـة مع المتخيل الذي يخرجه حركة طاغية:
لصرخاتي أنا-
مرة أخرى أقبل الليل
أشعل النار
في خلية زنابيري
لا الجدار يتنفس
ولا باب ينطق
لا شباك يرمقني
ولا ناي يعزف
ولا شبح حبيبة يزورني
وفي نصه (إلى حسـين مصري ص ١٠٧) يعبر الشاعر طيـب جبار عن قلقـه المفاجئ إثـر رحيل صديقه الفنان الممثل والمخرج والرائد في الدراما الكردية عن

عالمنـا صباح ٣١ آيـار ٢٠٠٨ في حزن طاغ يكبر كلما زاد حزن الشاعر وثقل وزن الرثاء:

رفيقي لا ترحل
الوقت لم يحن بعد
لا يزال الدخان يزين نفسه
زبد الغرق لم يهدأ
حبال التقهقر
تكبر شليلتها
الأحلام العكرة تختلط

ويتوج الشـاعر العراقي الكردي طيب جبار مشواره الشـعري المتصاعد لرسـم معالم خاصة ترتكز عليها نزعة الشاعر العاطفية في نص مهدى إلى نالي ١٨٠٠ ـ ١٨٧٢ أحـد رواد الشـعر الكلاسـيكي الكردي بعد سـقوط الإمارة البابانية الكردية نهايـة أربعينيات القرن التاسـع عشر الذي هاجر للشـام وتوفي هناك فيها ، بعنوان (البرقية الأخيرة لنالي ص١١٣).

فداك
هل تسنى زر خراب الديار
لتعرف
هل ذيول الغيم باقية
على سفوح الجبل ؟
أم الجدب يرقص
الأفاعي والنمال
من حنايا الأرض الطاهرة

طيب جبار قصائد تلتفت إلى الأمام
ترجمها عن الكردية : عبد الله طاهر البرزنجي دار الغاوون٢٠١٢

رقعة جغرافيا الإتصال في (قصائد تلتفت إلى الأمام) لظيب جبار

لقمان محمود

يمتلك طيب جبار حلماً شعرياً، يتوافق مع الحساسية الجديدة، القادرة على إستيعاب أشكال تجريبية جديدة، تنم عن عمق فكري، ووعي جمالي مجددين في أفق الشعرية الكردية. بحيث تبدوالصفة الواضحة لديه، هي الوعي الشعري الكامل لما يمكن أن يجعل القول شعرياً، وتخليصه من عاديته، ونقله بإتجاه الشعر.

هذا الوعي الشعري يضع (قصائد تلتفت إلى الأمام) على حافة شعر مختلف ومغاير تماماً للمألوف، لشاعرٍ إعتاد الرهان على المغامرة والتجريب. أننا أمام تجربة لها خصوصيتها، والتي تتقاطع - بكل تأكيد - مع العديد من التجارب الشعرية المعاصرة والمجايلة.

وبذلك أسس طيب جبار قصيدته على تجربة شعرية وعت شرطها الكتابي، المرتبط أساساً بنظرة جديدة وشاملة إلى الوجود والإنسان. فللشاعر طريقته الخاصة، ومفرداته المتميزة، وأسلوبه المتفرد في الكتابة، وفي التفكير، وفي صياغة القصيدة، وفي إلتقاط الحدث والتفاعل معه، والانفعال به، والتعبير عنه، كما في "الرباعية الأولى من المواد الأربع":

كن حذراً!
لا تدع تلك الريح
تنحني
فتقطع عنا الدرب.
كن حذراً!
لا تدع ذلك الماء
ينام
فيحلم أحلاماً عفنة.

وبما أن الشعر كينونة إبداعية شفيفة وواعية، ويقف دوماً في الجانب الخيّر والجميل والعادل من الحياة، ويعمل جاهداً للكشف عنها، شكلت تطلعات الشعراء عبر مختلف العصور نحوالقيم السامية من حق وخير وجمال.

فالحياة بحضورها الملموس تثير المصاعب والمشاكل والخوف، لذلك يحذّر الشاعر بشكل باهر، وهويتقمص الجوهر الإنساني الخالد، بأن العالم لم يعد بريئاً، مع تعقد ظروف الحياة

المعاصرة، ومع تشعب القضايا والفجائع.
والقصيدة في هذا السياق تعزز إيمانها بالذاكرة الانسانية التي تشرق أحياناً وتتعتم في أحيان أخرى:

كن حذراً!
لا تدع ذلك التراب
يشمّ الرائحة
فيختل توازن الأرض.

اللافت هنا، أن الشاعر يعمّق مدلولاته ويمنحها حسّاً فلسفياً كإشارة دالة على نمطية العالم واستلابه للبشر. وهوإحساس بأن الإطمئنان لم يعد بالجوار. فهيروشيما وناغازاكي قصفتا بالقنبلة النووية، وحلبجة قصفت بالقنابل الكيماوية.. إلخ.

إذن، ثمة إحتمالات دلالية تقترح معاني أخرى، لتوسيع رقعة جغرافيا الإتصال وأفق النظر، بحيث يتعانق الماضي والحاضر دون أن يبدّل الأول الثاني. ولعلّ من أبرز صور هذا "التعانق" هوالتاريخ، الذي له وجهان كما يقول "بلزاك": واحد رسمي كاذب، وآخر مُخز يتكتم على أسباب الأحداث التاريخية.

من هذه الحقيقة الأليمة، يحرص الشاعر على المأساة وملامح اليأس التي نراها أوضح ما تكون في قصيدة "الإثنين":

واصرختاه..
إلى أين أتجه؟
لا يصغون إلى الصمت
ولا يأخذون
بنصيحة عزف الريح.

هذا اليأس يتكرر أيضاً في قصيدة "كيف يجوز؟"، وكأنه إستنجاد للخلاص من مدارات الرعب، ومن مكامن المأساة:

واصرختاه،
لا الحياة تعتقني
ولا أنا أنفلت من الترنح.
لا أحد
يعرف متى يسود العدل؟
واللاعدالة متى تنتهي؟

إنه لكشف عن القوى غير المرئية، المؤثرة والحاسمة في مصير الفرد والجماعات. وبهذا يكون الشاعر قد فتح باب "قصيدته" على الماضي والحاضر، ليبني عوالمه ومعالمه الشعرية، انطلاقاً من المسافة "الواصلة" بينهما. فثمة خيط رفيع يربط كل قصائد طيب جبار مع بعضها، ضمن رؤيا شعرية مفعمة بالألم والإغتراب. ف (قصائد تلتفت إلى الأمام)، تعمل على الممرات السرية الموجودة في دواخل الإنسان، لذلك يعود الشاعر وبقوة إلى المفردات الكبرى، والمفاهيم الإنسانية، كما في قصيدة "البرقية الأخيرة لنالي":

فداك،
إن تسنّى لك
زُر
خراب الديار
لتعرف هل ذيول الغيم باقية
على سفوح الجبل؟
أم الجدب يُرقّص
الأفاعي والنمال
من حنايا الأرض الطاهرة.

إنّ هذا البعد الانساني الاستحضاري لشخصية نالي (١٨٠٠- ١٨٧٢)، وتوظيفه توظيفاً درامياً،

لدليل على تعميق الحالة المأساوية التي يعيشها الشاعر، حيث يتخذ من هذه الشخصية قناعاً يجعله ينطق بما يريد، وخاصة إذا ما عرفنا أن هذه الشخصية - نالي - هوأحد رواد الشعر الكلاسيكي الكردي، غادر مدينة السليمانية إلى الشام، بعد سقوط الإمارة البابانية الكردية، نهاية أربعينيات القرن التاسع عشر، نتيجة بطش السلطات العثمانية، ومن مهجره هناك (في الشام) كتب رسالة مشهورة شعراً إلى صديقه الشاعر سالم، يستفسر فيها عن أحوال الناس والمدينة وبيته.

وقد استوحى الشاعر طيب جبار قصيدته هذه من أجواء قصيدة نالي، بوصفها مرتكزاً لرؤيته الفلسفية العميقة. حيث تستحوذ قصيدة "نالي" على مأساته عبر فاعلية الانتقال وتلاحمها في البعد القومي في وعي الشاعر، وانعكاسات ذلك في تجربته الشعرية، وربطها برجع الصدى التاريخي فيه، من غير أي إخلال بالمضمون، أوحتى بالأفكار الفرعية الدقيقة، متجنباً كل خطوط الكبت والعزلة والانكفاء، ليشي بكل أسرار الذاكرة والتصاقها بطبيعتها الحياتية.

وهنا تغدواستثارة الماضي من بين أكثر الاستراتيجيات شيوعاً في تأويل الحاضر، ليبث من خلالها رسالة غامضة، لكن بألم صريح إلى مسقط رأسه الذي دمّر بالكامل في عام ١٩٨٥، على يد النظام البعثي.

وهذا ما أعطى لقصيدة "البرقية الأخيرة لنالي" طابعاً خاصاً، لما أحدثته من اهتزازات في البنية النمطية المتوقعة. وكما يبدوفأن الشاعر قد سعى من وراء ذلك إلى أن يقلق ذاكرته أكثر، كلما عجزت عن دحرجتها بعيداً عن سياقات الحضور التاريخي:

إكتبْ لي
فداك،
ما أخبار الندماء؟
هل الجلسات مستمرة؟
أم الدمدمة تتناسل؟
ويتأوه الناس
تحت سلطة القزم الأبتر؟

إن هذا الإنطلاق من الخاص للعام، ومن الفرد للمجموع، ومن الأنا إلى النحن، هومحاولة لتشييد ممر مضيء لجسر خيوط التواصل بين زمنين معتمين -(زمن نالي وزمن جبار)- يشتبكان عمودياً وأفقياً لإنتاج أسئلة الوطن بدلالاته المتعددة إنساناً وأرضاً وتاريخاً.

الهوامش:

(١)طيب جبار، قصائد تلتفت إلى الأمام، دار الغاوون للنشر والتوزيع، بيروت ٢٠١٢.

(٢)عبد الله طاهر البرزنجي، مترجم القصائد إلى اللغة العربية.

(٣)جريدة "الإتحاد"، العدد ٢٧٨٩، حوار أجراه لقمان محمود مع الشاعر طيب جبار

بنية الداخل بنية الخارج

قراءة في أحد نصوص (قصائد تلتفت الى أمام) للشاعر طيب جبار

أمجد نجم الزيدي

عنــد تناولنــا لأي منجز أبداعي مترجــم، فنحن نقع في موقف ملتبس بين النص الأصلي بلغته الأم والنص المترجم، الذي يحمل شاء ام أبى شخصية المترجم وأسلوبه. ولتجنب الخــوض في تلك العلاقــة والموقف الملتبس الــذي تنتجه، ســنقرأ ديوان الشــاعر (طيب جبار) ، (قصائد تلتفت الى الأمام) بأعتبارها مدونة نصية خاضعة لأشتراطات زمكانية تلقينا لها، والتي أســتقبلناها باللغة العربية، وسنحاول أن نغفــل المرجعية التي ربما ســتقع تحتهــا قرائتنا، إن نحن تلقيناها كنص مترجم، خاضعين للمتعالية النصية أو الموجه القرائي (ترجمها عن الكردية: عبدالله طاهر البرزنجي).

يحاول الشاعر في كتابته لنصه الشعري أن يحرك دلالات ذلــك النص بالتلاعب بأحالاتهــا ومرجعياتها، للانزياح عن المقيــاس الدارج والمقنن للغة الخطاب الذي تمتاز به بعض انواع الكتابة اللاشعرية، بيد انه وضمن هذه العملية، يُولد النص متنين متغايرين ربما يحتويهما في تكوينه، وهما البنية الســطحية الخارجية وعلاقاتها الكتابية المقننه، بأشتراطات اللغة والدلالة، وبنيــة اخرى مضمرة هي البنية الافتراضية الداخلية.

بنيــة الداخل نعني بهــا تلك البنية التــي تحدد ماهية الشعر، باعتباره توالد خلاق، أفتراضي، متغير، أو هي أطياف تنتجها العلاقات التركيبية المعقدة لمجموعة الخطابات التي تنصهــر في بوتقة النص، وهي عكس الصورة التي تظهر بها البنية السطحية وعلاقاتها التركيبية المكتفية بكونها واجهة أشــهارية للنص، لها صلة قوية برؤية الناص/ الشاعر المنتج وتمظهرات شــخصيته الثقافية والاجتماعيــة والايدلوجية، وهــذه البنية الخارجية لها حضــور في الزمن الذي يعطيها الوجــود والهوية المفاهيميــة، والتي تأسســت وفقاً لمبدأ التطور، الذي مر به النوع/ الجنس الادبي، وربما تكون هذه

البنية ذات اتصال أكبر بالعالم الواقعي وزمنيته الانطلوجية وانساقه البنائية.

بيد ان البنية الداخلية المعتمدة على متن افتراضي يربط بين المقاربات الدلالية للنص التي رسمتها البنية الخارجية، والجوهر الشـعري الكامن في العالم واللغة من خلال توليد افق احتمالي يلم جوانب النص في مسارب سيميائية ودلالية متعددة كاسراً بها الصورة الجامـدة، التي تظهر بها البنية الخارجية.

لو نظرنا في ديوان الشاعر طيب جبار (قصائد تلتفت الى الامام)، ومنذ العنوان نرى مقاصدنا وما اشرنا اليه بخصوص تلك البنى حيث يُولد العنـوان مفارقة مجازية مبنية على العلاقة بين (قصائد - تلتفـت)، وايضا (تلتفت - الامام)، وهي علاقة مجازية حاول ان يخرجها الناص من أسر اللعبة المجازية القائمة بين طرفين ليدخل طرفاً ثالثاً، وهي المفارقة القائمـة على (الالتفات الى الامام)، وهذه العلاقة بين هذه المكونات الثلاثة، ولدت افقاً احتمالياً، هدد سـطوة البنية السطحية وعلاقاتها الخطابية والتركيبية .

ولو نظرنا ايضا في أول نصوص المجموعة وهو نص (ثلاث رباعيات خماسـية) والذي يعكس منذ العنوان تلك اللعبة المجازية، فأول مقطع وهو (الرباعية الاولى: المواد الاربعة)، قسـمها الى خمسـة مقاطع قائمة على المواد الاربعة وهي (الهواء ممثلا بالريـح، والماء، والنار، والتراب) وأضاف اليها القصيدة، كأضافة خامسـة للمواد الاربعـة، مرتبطة كلها بلازمة تتكرر على المقاطع وهي (كن حذراً)، وهذه اللازمة كانـت ضرورية لبنية الخطاب الـذي اعتمده النص، حتى تكون مشـتركة بين المقاطع الخمسة ولولاها ربما لم يدخل المقطع الخامس، وهو الذي يخص القصيدة ضمن تركيبته، اما العلاقات الدلالية التي بنيت عليها فهي علاقات ثنائية مرتبطة بصـورة مباشرة (الريـح، الدرب)، (المـاء، عفنه)، (النار، تتفحم)، (التراب، الأرض)، (القصيدة، لغوية)، وهذا كلـه يمثل البنية الخارجية المتحكمة بالنص، وافقه الخطابي والتركيبـي، اما البنيـة الداخلية فتولـد دلالاتها من خلال العلاقـة مابين تلك المواد الاربعـة التي تمثل الكون والمادة الخامسـة المضافة، حيث ينشـطر النص الى اربعة مقاطع تمثل بنية دلالية واحدة تقابل المقطع الخامس، الذي يمثل مقطعاً مضافـاً، محركاً للأفق الاحتمالي الـذي ربما يضمره السؤال عن أهمية كون الشعر والقصيدة ضمن المواد التي تبني الوجود والكون برمته، وأيضا تتولد العلاقات الدلالية للبنية الداخلية للنص من خلال العلاقات التي تمدها مابين تلـك الثنائيات حيث (الريح تنحني)، (المـاء ينام)، (النار تتفحم)، (التراب يشـم)، (القصيدة تعطس)، إذ نرى بأنها مقترنة بأفعال مضارعة تحمل تضميناً للمستقبل من خلال اللازمـة (لاتـدع)، ومن خلال تلك المـواد وأفعالها، تظهر لنا دلالة جديـدة، تفرزها العلاقات البنائيـة التي تولدها البنيـة الداخلية، وخطابها الـدلالي، إذ إن هذه الافعال لا ترتبـط بصورة مبـاشرة بالمواد المقترنة بهـا، حيث من غير الممكـن أن تنحني الريـح مثلا، أو ينام المـاء ... الى أخره، ولكن بالعودة التى تلك العلاقات واكتشاف البنية التناصية القائمـة عليها، سـيتولد الافق الاحتمالي الـذي يقوم عليه النـص، حيث إن العلاقة مابين الريـح والانحناء قائمة على المتداول الشـعبي والمضمن بالامثال الشعبية، ولا استطيع أن اورد مثالا من اللغة الكردية التي تمثل مرجعية الشاعر، ولكن هذه العلاقة متداولة في الكثير من اللغات والثقافات عن الانسـان الذي لا ينحني للريح، وايضا الماء والنوم، أي

الغرق.. الى اخره من تلك العلاقات مما يكشف لنا بأن تلك المواد الاربعة هي المواد المشــكلة للانسان ووجوده والذي تدخل القصيدة او الشعر ضمن تلك المواد المشكلة لوجود الانسان وحياته والكون الذي يعيش فيه.

أمــا في المقطــع الثاني وهو (الرباعيــة الثانية: الفصول الاربعــة)، فأيضا هناك لازمة تتكــرر على المقاطع الخمس وينطبــق عليها ما قلناه ســابقا عن لازمة المقطع الســابق وهــي (لوكنت اعــرف) وايضا هنــاك العلاقــات الثنائية المباشرة (الربيع ، الاخضرار)، (الصيف، الحرارة)، (الخريف، التساقط)، (الشتاء، الثلج)، ما عدا الشعر فهو يقترن بثنائية غير مباشرة، ولكن ضمن دلالة ســتولدها قرائتنا للمقطع، (الشــعر، الغذاء) يختلف هذا المقطع عن الســابق، الذي كانــت القصيدة هــي المادة الخامســة المضافة على المواد الاربعــة، ولكنهــا داخل النص كانــت جزءا مــن التركيبة البنائية للمقطع، واكتشــفنا دلالتهــا وقيمتها العلامية من خلال تحليل البنيــة الداخلية، التي قام عليها النص، ولكن هنــا في هذا المقطع يســد الناص/ الشــاعر الطريق أمامنا ويربطها بالبنية السطحية من خلال تمييزها بتعبير (في هذا الفصل) والذي لا يظهر ماهيته، وإن كان الناص/ الشــاعر يريد ان يربطه بالشعر، ونلاحظ بتحليلنا للعلاقات الممتدة مابــين ثنائيات هذا المقطع، نراها قائمــة على الفعل ايضاً، ولكنه فعل مرتبط بـ(أنا النــص) أو المتكلم (لأمرت= أنا)، (لأحلت= أنــا)، (لاغلقت= أنا)، (لوزعت= أنا)، وايضا ان هذه الثنائيات قد وقعت قبل الفعل:

لو كنت أعرف!

في هذا الربيع،

إن ملحمة الأخضرار لا تكتب.

لأمرت بحل..

المجلس الاعلى للامطار.

مــما يدلنا عــلى ان الفعل والذي يخص (انــا المتكلم) جاء نتيجة ومعتمداً عــلى تلك العلاقة الثنائية، وانها قد ولدت الفعل وهو ليس فعلا منعكســاً عن الانسان كما في المقطع الســابق، وانما هو فعل الانســان المبــاشر، اذا هذا المقطع يظهــر الفعل الانســاني وفصوله، ولكن المقطــع الاخير، أو الفصل الاخير المقترن بالشــعر، يظهر العلاقة الثانية، الغير مباشرة مابين (الشعر- الغذاء) وإن استهلكت هذه الثنائية من خلال الكثير من الكتابات، ولكنها تنفصل عن الســياق البنائي المباشر الذي اعتمدته الثنائيات في المقاطع السابقة، ربما تماهياً مع ما اوردناه سابقاً عن محاولة الناص/ الشاعر من تقييد قرائتنا بتصريحه (في هذا الفصل) ولكن بصورة عامة يشــترك هذا المقطــع مع المقاطع الاخــرى في توليد الافــتراض القرائي بأن هذا المقطع وهــو (الرباعية الثانية: الفصــول الاربعة) قائم على الفعل الانســاني وفصوله التي يكون الشعر هو فصله الخامس:

لو كنت أعرف!

في هذا الفصل،

إن الشعر لا يجهز

مع حصة المواد الغذائية،

لوزعت سلاح البلاغة

المحشوة بالكلمات النارية

على الشعراء

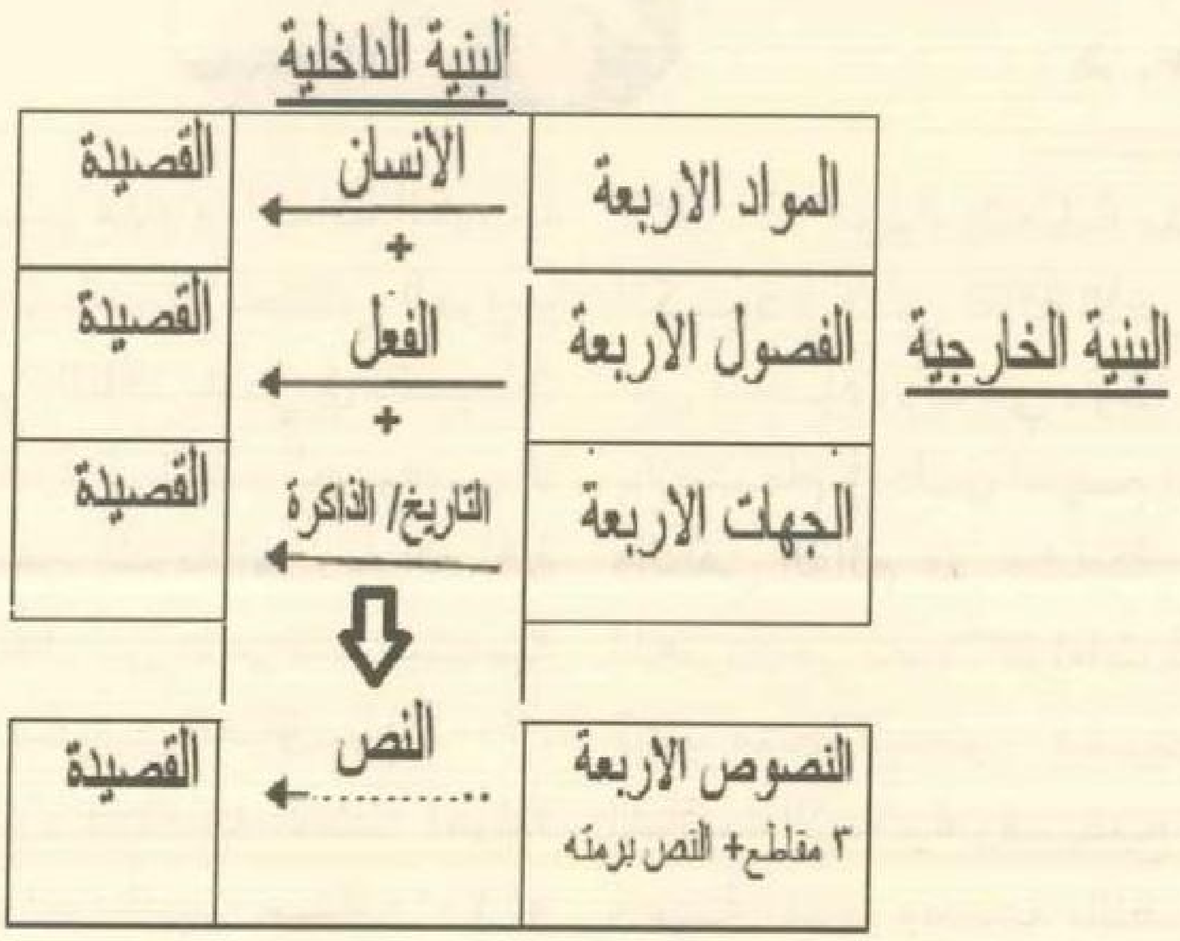
وهاجمنا وزارة التجارة.

أمــا مقطع (الرباعيــة الثالثة: الجهات الاربعة) تنتظم هــذا المقطــع ايضا لازمــة تتكرر على مقاطعــه وهي (أنا

شـاهد) ولكنه يختلف عن باقـي المقاطع بأن ليس هناك مـن ثنائيات تنتظـم هذا المقطـع وانما علاقـة قائمة بين الجهات الاربـع واربعة من الحـواس (بعيني رأيتهم ، في شرق المدينة)، (بفمي تذوقتـه، في غرب المدينة)، (بانفي شـممته، في شـمال المدينـة)، (بأذني سـمعتهم في جنوب المدينة)، أما المقطع الخامس (كنت بنفسي هناك، في متنزه اشـعار المدينة) حيث نرى بأن (أنـا النص) قد كان حاضراً بكله وليس ممثلا بأحد حواسه.

وتظهـر ايضـا العلاقـات الداخلية بـين دوال المقطع، علاقـة مابـين ضمـير المتكلم أو (أنـا النـص) في (بعيني رأيتهم)، و(بفمـي تذوقته)، و(بأنفي شـممته)، و(باذني سمعتهم)، والافعال المرتبطة بضمير الجمع الغائب (هم)، (كانـوا يبيعون)، (كانوا يطبخون)، (كانوا يوزعون)، (كانوا يـرددون)، وهذه العلاقة تظهر بـأن الحواس الاربعة التي تمثـل (أنا النـص) والمرتبطـة بالجهات الاربعـة للمدينة مرتبطة بضمـير الجمع الغائب (هم) الـذي يهيمن عليه الفعل الماضي الناقص (كان).

أمـا المقطـع الخامـس فهـو يبنى على نفـس الفعل المـاضي الناقص (كان)، ولكن يرتبـط بـ(أنا النص) المتكلم، مما يوحي بان هذه الرباعية الخماسـية قائمة على التاكيد على الفعـل الماضي، وإن هذه الحـواس والجهات الاربعة ماهـي الا تمظهرات لهذا الفعل والذي يرتبط بـ (أنا النص) والقصيدة في المقطع الاخير، لذلك يظهر هذا المقطع وكأنه تجسيد لفعل الذاكرة/ التاريخ.



والعلاقة مابين هذه المقاطع التي بنيت من خلال البنية الداخلية والخارجية للنص ربما تعطينا رؤية أخرى وجديدة وهـي أن هـذه الثلاث مقاطع/ نصـوص المقترنة بالمواد الاربعة (زائـداً) القصيدة، والفصول الاربعـة (زائداً) القصيدة، والجهات الاربعة (زائداً) القصيدة، أذا تحتاج الى رباعية اخرى لهذه الثلاثية وهي ربما تكون (الرباعية الرابعة: النصوص الاربعة)، وهي المقاطع الثلاثة (زائداً) النص برمته.

دراسات	ملف العدد	القصة	الشعر	كتاب في المختبر النقدي	أطياف	تشكيل
٤	٧٢	١٤١	١٤٩	١٦١	١٩٦	٢١٤

صدى يلتفت ولا يموت

التكرار في تجربة الشاعر طيب جبار

د .حازم هاشم *

الشـاعر طيّب جبار اسـم مهم في الثقافة الكوردية شعرا ونثرا ، لكنه مجهول بالنسبة للمتلقي العربي و العراقي .رغم ان الشاعر والناقد ينتمي في تقسيمات الأجيال الشـعرية المعاصرة الى العقد السـبعيني إلا ان حضوره ظل متواريا عن الثقافة المركزية العراقية طويلا لأسـباب شـتى لعل أبرزها مواقفه السياسية في الآماد التي سـبقت التغيير في العراق عام ٢٠٠٣ ، فضلا عن تأخـره في إصدار مجاميعه الثلاث (مرثية الرمـاد سـنة ٢٠٠٨) و(يوم أموت سـنة ٢٠١٠)و (قصائد تلتفت الى الأمام سـنة ٢٠١١) والأمر نفسه في منجزه النثري (البحث عن إيقاع الكلمة ٢٠٠٩)و (مشـاريع لتخريب أخلاق الماء ٢٠١٠) فيما تأخرت الترجمة العربية الى زمن اقرب من ذلك .

و لاخـلاف ان إشـكالية النـص المترجـم في الثقافـة العربية والعالمية مثلت واحدة من العوائق الكبـيرة في تلقي ثقافة الأخر والاشـتغال الموضوعي على منجـزه الإبداعي ، وظلت أزمة الترجمة جديرة بالاهتـمام في ظـل الفهـم المتأخر لقوانـين القراءة والتلقي القائم على مشاركة القارئ للمبدع في إنتاج المعنى وعلى تعدد القراءات فيما مثل المترجم وسيطا قرائيا منتجا للمعنى ، يسـهم مـن جهة في احتدام المنافسة الإبداعية وقد يضيع من جهة أخرى موازية وجهـة المنجز ومبدعه باللغـة الأصلية اعتمادا على عناصر التفاوت والدقة والقرب من عالم الأدب عامة والشـعر تحديدا ، والذي ظل وسيبقى نسيجا لغويا خاصا مادته الحلم والرمز والتكثيف والغموض وهو ما يصعب ترجمته على غير الشاعر والمبدع .

وعلى هذا الأسـاس كانت هـذه القراءة لنص طيب

جبـار هي قراءة ثالثة لقراءة طيب جبار لنصه أولا ولقـراءة المترجم ثانيا فهي على هذا الأسـاس قراءة الوسائط التي تحتاج حتما الى تدعيم والتي لا تزعم انها نهائية او كلية او شـمولية بل هي اجتراح قادم من ثقافـة المتلقي وفهمه القـاصر والمحدود للنص المترجم .

ولابـد لي ان أتوجه بالشـكر الى الشـاعر امير ناصر الذي أهـداني مجموعتـين مترجمتـين لطيب جبار اسـتغرقت فيهما بعض الوقت في قراءة جمالية بكر أدهشـها مستوى الأداء التعبيري القائم على المفردة بشكل لافت وعلى النسيج البنائي المرتكز على وحدة الصـورة التي تتكامل عبر جزئيات صغيرة ، تشـكل عالما حسيا مؤداه المكان والزمان والشخوص لتشكل عالما أخـر قصيا تتعد فيه الأمكنـة ، ويلعب الزمن فيه لعبة الاسـتباق والاسترجاع السردي بشكل لافت ، فيما تنمو فيه الشـخوص غالبـا بلا وجوه وهو في ذلك ينسـاب بخصوصية المفردة المعاصرة البسيطة فيتجـاوز الرجـل في نصـه مرحلة الأداء في الشـعر العراقي المعاصر الى مرحلة اللغة اليومية بلا غرائبية ولا أسـطرة ، معتمدا رمزية كلية تتواشج عبر اجزاء في لعبة خاصة بالشـاعر تكشـف عـن فنية خاصة في كتابة النص .انه يتحدث بطريقة سـهلة بسـيطة عميقة تصبح فيها كل المفـردات وكل القوانين وكل العادي والمعيش شعريا في لحظة الدهشة المنتظرة .

((لو كنت اعرف !
في هذا الفصل
ان الشعر لا يجهز
مع حصة المواد الغذائية ،
لوزعت سلاح البلاغة
المحشوة بالكلمات النارية ،
على الشعراء ،
وهاجمنا وزارة التجارة))

و هو في ذلك يشـبه كثيرا كـزار حنتوش اليومي الى درجـة الملل الشـعري الاخـاذ وعقيل عـلي وخالد خشان وأمير ناصر في حديثهما عن تفاصيل لا تخطر على بال الشعر المحشو بالكلمات النارية مثلما يعبر طيب جبار وهو يشبه جميع الشعراء المجهولين ، في عزائهم لأنفسهم :

((أنا أحب ،
ان احضر مراسيم
عزاء شاعر مجهول
واشم رائحة قصيدة
لا يعفو الله عنه
ولا يغفر ذنوبها))

لكن السـمة الأكثر وضوحا والظاهرة الأشد بروزا في نـص طيب جبار تبدو في منطقة التكرار الشـعري ، فالتكرار الـذي مثل عند الناقد القديم عنصرا لفظيا مؤثرا ومعنويا مستترا في تشكيل المضمون عقليا عبر احتكامـه الى عناصر الإحصاء والعـدد والعلل انزاح ليمثـل في النقـد الأدبي الحديث نقطـة مركزية في القصيدة التي تحتويه ومنطقـة للحركة والثبات في الوقت نفسه ، فعده الشـكلانيون الروس احد اهم نقاط الارتكاز في المنجز الشـعري فيما اتفق رومان ياكوبسـون ويوري لوتمـان على عـده خطابا يعيد الصـورة الصوتية نفسـها بطريقة كليـة او جزئية ، وذهب اللسـانيون المعـاصرون الى وصفـه باتجاه اللسانية الشعرية كنقطة وعامل مركزي في النص .

ان التكـرار في نـص طيب جبار لا يقـع في مطبات التكرار في النص الشـعري الحديـث فهو عضوي في النص وليس مقحما ، كما انه لا يوفر حيزا لملء الفراغ

وإتمام الحشــو الشــعري في القصيدة الإيقاعية وهو بذلك ليس قائما على عجز النص او ضعفه فضلا عن تخطيه وظيفة التكرار التقليدية في التتابع الإيقاعي الى مستوى أكثر عمقا .

يمكــن حصر التكــرار في شــعر طيب جبــار بثلاث توصيفات تتواشــج في تشــكيلها للســطح الظاهري اللغوي من النســيج البنائي للنص وفي عمقه الموازي للبعد النفسي الخارجي ثم في وظائفية الأداء الشعري إجمالا .

النوع الأول هو ما يجــوز ان نصطلح عليه بالتكرار الهندسي وقد اسمته السيدة نازك الملائكة في (قضايا الشــعر المعاصر) - التكرار الهندسي - فيما يســميه الدكتور شفيع السيد - التكرار المنتظم - في مقاله - اســلوب التكرار بين تنظيم البلاغيين وابداع الشعراء - مجلة فصول المصرية ع٢ ســنة ١٩٨٧ . وهو ذلك التكرار الذي يؤدي دورا بارزا في هندســة القصيدة فيبدو منظما لمضمونها وموجهــا لرؤيتها من داخل القصيــدة او تكرار عبارة قي نهاية عدد من المقاطع او بدايتها .

وهذا النمط نجده بوضوح في كل مجموعة (قصائد تلتفت الى الإمام) ولنا ان نتابع ذلك مثلا في قصيدة (ثلاث رباعيات خماسية) :

((كن حذرا !!
لا تدع تلك الريح ...
تنحني ،
فتقطع عنا الدرب
كن حذرا
لا تدع ذلك الماء
ينام ،
فيحلم أحلاما عفنه
كن حذرا
لا تدع تلك النار تشوى أكثر ،
فتتفحم ويتعذر تناولها
كن حذرا
لا تدع ذلك التراب
يشم الرائحة
فيختل توازن الأرض
كن حذرا
.....
.....
كن حذرا))

وهــو ما يتكرر في جميع قصائد المجموعة وبشــكل منتظــم ، ان التكرار للمقطع بعينــه وتكرار العبارة في نهاية المقاطع او بداياتها يســهم في تشكيل رابط إيقاعي لأجزاء القصيــدة أولا لكنه يتخطى ذلك الى مستوى دلالي أوسع عندما تمارس الألفاظ والعبارات تسميعا ذاتيا عبر محاورة داخلية مناجاة بين الشاعر والنــص في بــوح ذاتي قابل للانفتاح على مســاحات التلقي والتشــكيل الموازي عند المتلقي وهو يمارس بناءا هندسيا تخطيطيا لحركة ومسار النص وخريطة واضحة الخطوط لاسترجاع عناصر النص ورؤاه في حين تشــكل السكتة او الوقفة التامة في النهايات المكررة منطلقا لبداية جديدة ما يمد النص بخاصية تعبيرية موســيقية عبر الصوت الذي يبدو متعددا ومكررا في كل مقطع وهو ما يوحي بصدى ما للمكان والزمان المغيــب و المضمــر في النص تارة والمتــواري خلف ظــلال القصديــة النصية تارة اخــرى . وهو في ذلك التكرار الهندسي يوافق الطبيعة الإنسانية المنسجمة مــع حركة التكرار في الفصول والأيام والليل والنهار ، وحركية اللغة في قدرتها على تكرار نفســها وطبيعة

الشعر المتسق في نظام تناصي ظاهر ومضمر وصولا الى اثر نفسي ذاتي عند طيب جبار يقترب من حدود الصدى المكرر في الفضاء في قصدية واعية ومسؤولة.

النـوع الثاني من التكرار في شـعر طيـب جبار هو التكرار الشـعوري عندما تسـيطر حالة شعورية ما على الشـاعر تتكرر بوعي ومـن دون وعي دون ان يستطيع ان يتخلص منها ، وهو ما يجعل الشاعر يقع في دائرة التكرار المكثف .وقد عبر عنه النقد الحديث بأنه ذلـك النوع التكراري المقترن بأزمة نفسـية او إنسانية او مأساة ذاتية ، وهو ما جعل النقد القديم يقرن هذا النوع من التكرار بشـعر الرثاء تحديدا إذ تتكرر ألفاظ ومواقف ومعـان محددة في القصيدة القديمة كالدهـر والحدثان .. الخ ،، ففي قصيدة (يوم أموت) يقول طيب جبار :

((يوم أموت
كرة الشمس
تتدحرج نحو سطح الأرض))

يقـدم لنـا طيب جبار مرثيـة لنفسـه تتضافر فيها عناصر الطبيعة الذي تتكرر بطريقة لاشعورية وهي تتـوالى في حركتها التعبيرية معـبرة عن موت مؤجل قادم جديد قديم ، وهـو هنا يعكس أزمة وجودية كبرى عبر ذلك الجدل الأزلي بين فكرة الحياة بمواجهة الموت ، لتنكشـف عن غربـة الحياة وألفة الموت او عن بعد الحياة برموزها الطبيعية المتحركة والمكررة عن سكونية الموت التي تتوقف القصيدة عندها . وهو ما يتكرر بألفاظ مقاربة وصور مسـتوحاة من ذلك الحوار المخيف في (مرثية الرماد) :

((كيف أكون معك ؟
أنت مسافر في طريق تائهة
كيف أكون معك ؟
أنت لا تحدد لي ...
نضرة النهار ...
ولا حلكة الليل .
لا توقظني .
ولا تضعني في حضن النوم .
كيف أكون معك ؟
الى حد ان لا تلوح لي
ارض البداية ...
ولا سماء النهاية .
(...)
كيف أكون معك ؟
أنت لا تستقبل أي غيمة
لا تبهرك قرقعة الرعد .
قلبك لا يخفق
لموت نجمة لذبول زهرة
لالتهام غابة .
لاحتراق شجرة
(...)
كيف أكون معك ؟
عندما تصلي ،
تدير وجهك كل يوم
صوب مكان ما .
(...)
كيف أكون معك ؟
أنا لست مثلك ،
لو تسولت عنوة
لا اجعل من السفح ...
او الدرج ...
مسكنا .

(...)
كيف أكون معك ؟
لا لن أكون معك
(...)
لن أكون معك
لو أحرقت نفسي .
لن أكون معك
لن أكون معك .))

إذ يقــع النــص في رثاء اكبر من حــدود النفس ، انه رثاء الحياة فالنص المنتج سنة ١٩٨٧ يكشف عن رثاء أخر للقناعات والأفكار وهي تســير الى العدم عندما لا تســتطيع ان تصمد في مواجهة الحياة التي ينتمي إليهــا طيب جبار عــبر رموزها الطبيعيــة المكررة ، وربما يكون في مرثية الرماد راثيا للموت نفسه الذي يتــسرب من جدران الإبادة او هي ربما مرثية للثورة التــي تنطفئ جذوتهــا لأســباب لا يعرفها إلا طيب جبار نفسه .

لكن المســتوى او النوع الثالث من أنواع التكرار في نص طيب جبار يبقى الأكثر شمولية واتساعا ذلك انه تكرار وظيفي يسوقه طيب جبار بقصد ووعي تامين ويهدف من وجوده الى أمر ينــوي إيصاله للمتلقي فهو ليس عشوائيا ولا مصادفة بل هو وليد التجريب والبحث والعمد والاستقصاء لذلك هو الأكثر بروزا في الظاهرة الشــعرية للتكرار نوعيا فضلا عن صعوبته بفرضــه على مرتــاده براعة وقــدرة فائقة على طي الأفــكار ، ثم إعادة نشرها مــن جديد وهو يتعدى حدود الجــزء الى الكل تماما إذ تتكــرر دائما في نص طيــب جبار ثيمة انتظار يوم ما في نصوصه بشــكل واع تماما لما يريد ويقصد بوجوه تختلف في كل نص . وهو ما نجده في (يوم أموت) :

((يوم أموت
كرة الشمس ...
تتدحرج نحو سطح الأرض .
تحاصر المدينة من الجهات الأربع .
في حالة إنذار شديد
وإصبعها على الزناد
في ذلك اليوم ...
الأرض تتألم أحشاؤها ،
وتنتفخ ،
السماء تنخفض .
وكل شيء ...
يصاب بضيق التنفس
(...)
يوم أموت عند منعطف دربنا ،
الماء ينزلق ويسقط على قفاه ،
(...)
يوم أموت ،
التراب ... يهيل الطين على رأسه وكتفيه ،
لا يأكل ولا يشرب ،
كالمجنون ...
(...)
يوم أموت ،
النار...
ترتعش بردا
تحضر أمام بيتي وتتلعثم ،
(...)
يوم أموت ،
الريح ... حسرة ، تشل ركبتها .
لا تستطيع التنفس .
تحاول مرارا ،

أطرافها لا تتحرك
(...)
يوم أموت ،
الماء والتراب ، النار والريح
مذعورة ، تتخبط في ما بينها ،
(...)
يوم أموت ،
الماء والتراب ، النار والريح
مذعورة ، تتخبط في ما بينها ،
وأخيرا تتجمع وتتناقش ...))

و هو ما نراه مرة أخرى في نص (شعر قليل الملوحة)عندمـا يمارس طيب جبار دورانا تكراريا عكسـيا ، فبدلا من الانتظـار المكرور او التقدم الى يوم الموت الذي لا يجـيء ، يعود هو الى زمن مكرر بمواصفاته الخاصة عندما تصبح كل موجـودات الطبيعة التي انفـق جهده في تأملها واعادة تشـكيلها مرات عدة مادة مكررة للعودة :

((أنا عائد إليك ،
عائد الى ظلال سقيفة وميض القمر .
أتصالح ... مع رنين الضباب
مع ظمأ المياه
مع جوع الأرغفة
مع سكون الغدير .
اتصالح ...
مع تثاؤبات القيظ
مع ناي الربح
مع وقفة الغيوم
مع حركة الجبال
مع حدقة الأتربة
مع عطسة البرد القارس
اتصالح ...
(...)
أنا عائد إليك ،
عائد الى ظلال قباب الزقزقة .
اخفق بجناحي
واشق عنان السماء
أملآ جيوبي
بأحرف نارنجية مشوية ,
في سهل هالة
أزور البدر))

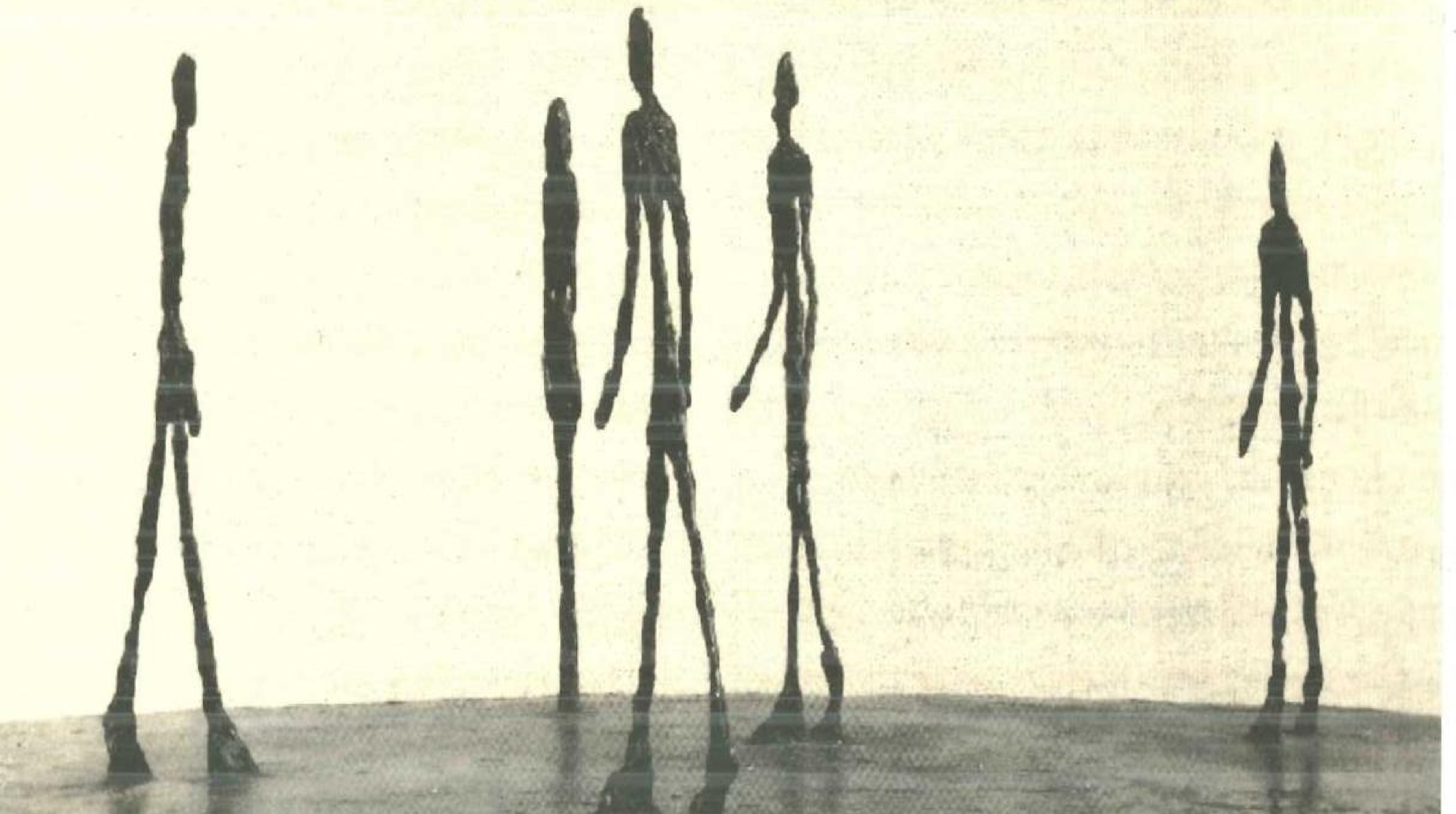
ان تكرار عبارة – انا عائد اليك – يوازي ذلك التكرار في – يوم اموت – وهو ما يتكرر ايضا في مفردة – نحـن – في نصه (دعاية انتخابية) عندما يوردها في صدى جماعي مكـرر لمقاطعه المضغوطة بمعنونات – قائمة – معقبا اياها بقوسـين منقطين (...) تتكرر متلازمـة القائمـة (...) ثمان مرات في نص يمكن ان نزعـم انه احتوى كل الأشـكال التكرارية التي اشرنا إليها في تداخل بين الفردي والجماعي الخاص والعام ، التام وغير المكتمل .

ان نص طيـب جبار هو نص الصوت الذي يتكرر في كل شيء طقوسـه ، لغته الخاصة وهو نص الأصوات التي تتعد مثل رجع الصدى الذي يكشف عن صوت مختبئ خلف ذات مسـتعادة ومبعدة يلعب الزمن والمكان لعبة التوازي ليتأرجح بين موت يقترب ليبتعد وحياة تحفر وجهها ندوب الموت ، لكنه في كل ذلك نص يلح في تكراره انه موجود في كل مفردات اليومي والمعيش والمؤجل والمنتظر وانه نص جدير بالبقاء .

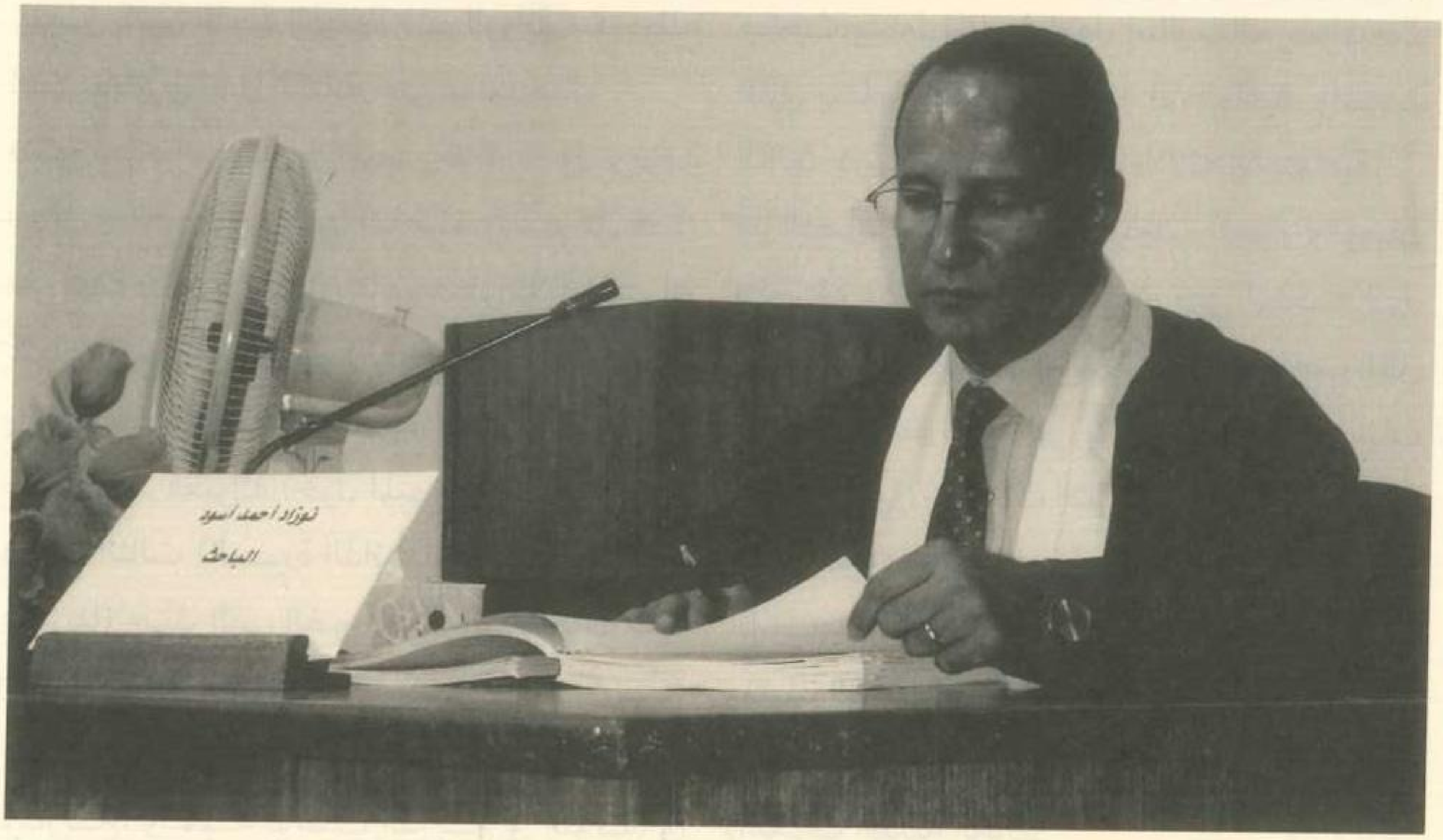
*** أستاذ النقد المقارن**
كليةالآداب/جامعة ذيقار

أطياف

- الروائي زهدي الداوودي في اطروحة جامعية ١٩٧
- التباين يتألق في سناء كلاويز ١٩٩
- لطيف هلمت في الخروج من دوائره المربعة.....محمد سالار ٢٠٢
- رمزية المفارقة الشعرية في (القمر البعيد من حريتي)...د.محمد صابر عبيد ٢٠٤
- بين عاصمتي الثقافة ، بغداد و السليمانية.....د.رؤوف عثمان ٢٠٨



الروائي زهدي الداوودي في اطروحة جامعية



جرت مناقشة اطروحة الدكتوراه للباحث نوزاد احمد اسود بتاريخ ٢٠١٢/٧/٤ في قاعة روناكي بجامعة السليمانية ووسط حشد كبير من المثقفين والادباء، وتشكلت لجنة المناقشة من: أ.د.ظاهر لطيف كريم من جامعة السليمانية رئيسا، و أ.د.نادية غازي العزاوي من الجامعة المستنصرية عضوا، و أ.د.نيان نوشيروان فؤاد من جامعة السليمانية عضوا، و أ.م.د.فرج ياسين محمد من جامعة تكريت عضوا، و أ.م.د.عشتار داود محمد من جامعة الموصل عضوا، و أ.د.فائق مصطفى احمد من جامعة السليمانية مشرفا وعضوا. وبعد الانتهاء من المناقشة تم قبول الاطروحة بامتياز.

عنوان الاطروحة هو (ثلاثية وادي كفران للروائي زهدي الداوودي - دراسة سوسيوتاريخية)، وان اهمية هذه الاطروحة تكمن في انها تجمع بين الادب والنقد والسوسيولوجيا والتاريخ، وانها تدرس الرواية بمقتضى المنهج السوسيو-تاريخي،

تأتي اسباب اختيار هذا الموضوع -كما يقول الباحث- في ان الروائي استطاع ان يجسد الحالة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية لجزء واسع من منطقة كرميان في كردستان العراق، ابّان احداث القرن العشرين التاريخية والاجتماعية والسياسية

التي جرت في العراق. وقد شــكل هذا، الدافع الاكبر لاختيار هــذه الثلاثيــة موضوعــا للاطروحة، فضلا عن كون الروائي واحدا مــن الكتاب الكرد العراقيين الذيــن كتبوا القصة القصيرة ثــم الرواية منذ مطلع الستينيات، وواصل الكتابة حتى يومنا هذا.

تتكون هذه الدراسة من تمهيد وثلاثة فصول وخاتمة للنتائــج التي توصل اليها الباحث، قســم كل فصل على ثلاثة مباحث. يتكون التمهيد من ثلاثة اقســام، عُنوان القســم الاول هو (العراق واحواله السياسية والاجتماعيــة في القرن العشرين)، اما القســم الثاني من التمهيد فعنوانه (حول المنهج السوسيوتاريخي) والجزء الثالث (الســيرة الذاتية للكاتب والبيئة التي عاصرها) حيث القي الضوء على اهم محطات سيرة الروائي الذاتية والادبية.

خصــص الفصــل الاول للعلاقة التي تربِــط الرواية بالتاريــخ، وكيفيــة توظيف التاريــخ في الثلاثية، في المبحث الاول تناول فيه رواية (اطول عام) من حيث علاقتها بالتاريخ، وفي المبحث الثاني تناول رواية (زمن الهروب)، وفي المبحث الثالث تناول رواية (تحولات).

في الفصــل الثاني عُنــي بالسرد الــروائي ضمن ثلاثة مباحث، يتناول المبحث الاول اساليب السرد،والمبحث الثاني بنــاء الحدث ودلالاتــه الاجتماعية، والمبحث الثالث درس بناء الشخصية ودلالاته الاجتماعية.

أما الفصل الثالث فخصصه الباحث للحوار والوصف والخرافة ودلالاتها الاجتماعيــة، ففي المبحث الاول عُنــي بلغــة الحــوار في الثلاثيــة، وفي المبحث الثاني تحدث عن الخرافات التي يؤمن بها بعض شخصيات الثلاثيــة،، وفي المبحــث الثالــث تطــرق الى الامكنة الموصوفة ودلالاتها الاجتماعية.

بإســم اسرة تحريــر مجلة كلاويز نهنــيء صديقنا وزميلنا الباحث نوزاد احمد اســود بمناسبة حصوله على شهادة الدكتوراه نتمنى له المزيد من الدراسات والبحوث الادبية الجادة.

«التباين يتألق في سناء كلاويز» للعام ٢٠١٢

د. سناء الشعلان \ الأردن

تحت شعار»التباين يتألّق في سناء كلاويز» انطلقت فعاليات مهرجان كلاويز الدّولي في مدينة السّليمانيّة في دورته السّادسة عشرة الموافقة لشتاء عام ٢٠١٢ وذلك بحضور رئيس حكومة إقليم كردستان نيجيرفان بارزاني، وملا بختيار مسؤول الهيئة العاملة في المكتب السياسي للاتحاد الوطني الكردستاني وعمر فتاح عضو الهيئة العاملة في المكتب السياسي وذلك بالتّزامن مع الذكرى ٢٢٨ لتأسيس مدينة السليمانية سميت «السليمانية العاصمة الثقافية الكردستانية» وبمشاركة عدد كبير من المثقفين والأدباء والشعراء العرب الكرد من كثير من دول العالم.وقد توّج حفل قصّ شريط المهرجان بافتتاح المعرض التشكيلي لفناني السليمانية،ومن ثم ألقى ممثل فخامة الرئيس جلال طالباني عضو المكتب السياسي للاتحاد الوطني الكردستاني آزاد جنديانى كلمة فخامة الرئيس جلال طالباني والتي رحب بها بضيوف السليمانية من الأدباء والمثقفين .

وقد ألقى الأستاذ جمال عبدول وزير الثقافة الأسبق

دراسات	ملف العدد	القصة	الشعر	كتاب في المختبر النقدي	أطياق	تشكيل
٤	٧٢	١٤١	١٤٩	١٦١	١٩٦	٢١٤

كلمة أشــاد فيها بالدور الإبداعي لمدينة السليمانية منــذ إمارة بابــان ولحــد الآن،مطالباً بالاســتعجال للموافقة على تسميتها العاصمة الثقافية للإقليم.ثم ألقى نيجيرفان بارزاني رئيس حكومة إقليم كردستان كلمــة رحب فيهــا بالضّيــوف، معرباً عــن سروره بالمشــاركة في مهرجــان كلاويز السادس عشر.

كذلــك ألقــى مــلا بختيــار مسـؤول الهيئــة العاملــة في المكتــب الســياسي للاتحــاد الوطني الكردستاني والمشرف العــام على مهرجــان كلاويز كلمــة، رحّــب فيهــا برئيس حكومــة إقليــم كردســتان وجميــع الضيــوف والوفود المشــاركة في المهرجــان، مشــيراً إلى المــآسي الويلات التــي تعــرض لها شــعب كردســتان وكيف استطاع هــذا الشــعب الخــروج مــن كل هذه الأزمات حيــاً والاســتمرار في التّطور والإبــداع والثقافة، كــما تحدث عن إنشــاء مدينة الســليمانية ودور إمارة بابان في الحكم، كما أشــاد بالشّــعراء والأدباء والمثقفين الذيــن أنجبتهم هذه المدينــة العظيمة. مذكراً الحضور بما قاله الشــعراء الكبار الشــيخ رضا طالباني ونالي وسالم ومحوي بحق هذه المدينة.كما دعا ملا بختيار إلى في تشريع قانون اعتبار مدينة الســليمانية عاصمــة للثقافة في إقليم كردستان.

في حــين ألقــت الأديبــة الأردنيّــة الدكتورة ســناء الشعلان المتحدّثة باسم الوفود العربيّة في المهرجان كلمة قالت في معرضها :» أنّنا عاشــقون لهذا اللقاء السّــنويّ الماطر الذي غدا موســم فرح وخير كشتاء لا يخلــف الميعاد،ولا يخذل وعد اللقاء والتجدّد،ولذلك نعــود مرّة تلــو الأخرى نمدّ أيادينــا لتنــام في أكفكــم المفطورة على المحبّة،فنشدّها على نبضكم،ونســير جنباً إلى جنب قلباً على قلب في طريق الإنجــاز والجــمال والتّواصل والتّحــاب والتّقارب الإنســانيّ في أرقــى أشــكاله وتجلياتــه وإشراقاته.

هــذا العــالم يحــترق في مرجل التّباغــض والتّحــارب والتّطاحن والتّحاقد والإحن،وهذا المهرجان يتحدّى هذا العالم المأفون يرســم طريقــاً ثابتاً نحو الإنســان واســترداده لآدميته وعطائه وحضارته عبر التّقارب والتّفاعل ونقل الخبرات وإنتاج قيم المحبّة والتّآلــف والتّعاضــد وتصديرهــا لــكلّ العالم.هذا المهرجان آل على نفســه أن يكون منارة علم وأدب وفــن وجــمال وتواصل،وعكف نفســه في محراب نذره،ونادى:ألا من سدنة جمال وعلم ومحبّة،فصدح

الملبّـون من كلّ مكان: إنّا إليكم سـائرون،ألا قد آن اللقاء.

الوقوف بـين أيديكم معلقةً بين قلبي الذي يحبّكم وزمن كلمتي الـذي أزف عـلى الانتهاء،واضطلاعي بمهمة التّواصل معكم باسم الوفود العربية المشاركة في المهرجـان فضلاً عن الشّـف عـمّا في نفسي تجاه هذه التظاهرة الجّماليّة يشـبه وقوف عاشـقة بين يدي عاشـقها أو رجفة شـفة تطبع قبلة على شفة أو رعشـة كفّ تطلب المطر أو جفلـة عين أوهاها الانتظار،أو إشراقة شمس بعد سبات روح.ماذا تراها تقول العاشـقة بين يدي عاشقها سوى أحبّك؟وماذا تراها تنتظر رعشـة الكفّ سوى المطر؟وكيف تفهم العين جفلتها إلاّ بإزوف الأمل؟وماذا تحمل الشّمس غير وعد غير مخلوف بالنّور والدّفء وتجدّد الحياة؟ أيّها المهرجان الكريم اسـماً ورسماً ومنظمين وراعين وعاملين وحضـوراً وكوادر وجماعـات وأفراداً أقول لكم بأمانـة النيابة عن غيري،وبحـرارة الأصالة عن نفسي:دمتم منارة سـليمانيّة تهدي بغاة الخلود إلى درب الجـمال والحياة والغبطة،وزانكم الرّب بجمال الرّضا والعمل والمآل».

كـما ألقى سـيد وحيد بالتني كلمـة الوفد الإيراني المشـارك في مهرجان كلاويز السادس عشر.تم عرض فيلم خاص عن حياة ونضـال الرّاحلة دانيال ميتران صديقـة الكـرد، بمناسـبة الذكرى السـنوية الأولى لرحيلها أعدّه ميشيل زولي.

وعـلى هامـش فعاليـات المهرجـان أقيم معرض تشـكيلي تضمن عدداً من اللوحـات الفنية لفنانين كبار، وافتتح المعرض من قبل نيجيرفان بارزاني رئيس حكومة إقليم كردستان ،كما أقيم في قاعة محمد الملا عبد الكريم في المكتبة العامة معرض للكتاب نظمته عدد مـن دور الطباعـة والنشر المحليـة والعربية، وتضمـن مجموعـة من الكتـب الأدبيـة والعلمية والسياسية فضلاً عن مطبوعات أخرى مختلفة.

وعـلى مدى أيـام المهرجان كانت هناك جلسـات محـاور الأوراق العلميّة التـي قدّمت على هامش المؤتمر في نقد الكثير من الأعمال الإبداعيّة الشعرية والقصصيـة والروائيّـة وقضايـا الهويـة التربويـة والمواطنـة والـصّراع الثقـافي والسّرديـات وأدوار التنويرين من المثقفين العرب والكرد في دعم الثقافة الكردية والعربية فضلاً عن قراءات إبداعيّة لمبدعين عرب وكرد وفرنسيين وإيرانيين،وتوزيع الجوائز على الفائزين بالمرتبة الأولى والثانية والثالثة في مسـابقة كه لا ويز للقصة والشّعر والدّراسات.

دراسات	ملف العدد	القصة	الشعر	كتاب في المختبر النقدي	أطياق	تشكيل
٤	٧٢	١٤١	١٤٩	١٦١	١٩٦	٢١٤

لطيف هلمت في الخروج من دوائره المربعة

محمد سالار

استهل الكتاب بكلمة عن الباحثة هيفاء زنكنه بعنوان البحث عن الهوية القومية. ومن خلال المقال، اورد هلمت اسماء كوكبة من الكتاب والمفكرين والادباء الكرد الذين كتبوا نتاجاتهم الفكرية والادبية بالغة العربية والفارسية والتركية ، ذلك تحت ضغط الظروف العصيبة التي طوقتهم واجْبرتهم على تهجير لغتهم والتنأى عنها ،والكتابة بلغات غيرهم . واحترازاً عن الاطناب والتفصيل كما يقول هلمت:

خصص القاصة الكردية هيفاء زنكنه بالقاء الضوء عليها، ومن خلال حديثه عن حياة الكاتبة المهجرة واعمالها الادبية باللغتين العربية والانكليزية استطاع هلمت ان يلقى الضوء على المسيرة الثقافية التي تسيّرها الأُدباء الكرد المهجرون . مبيناً ان الكاتبة رغم عدم اجادتها للغتها الام الكردية لم تقف مكتوف اليد، بل لجأت الى عاملى التأريخ والجغرافيا لتجسيد الهوية الكردية لابطال رواياتها (حيث يمكن الاحساس بتلك الغربة لانها إنْعَكَسَتْ في رواياتها)

انها استطاعَتْ ان تعبر عن اضطهاد شعبها وتشريدها ومعاناتها الشخصية التي تحملتها في الغربة من خلال حديثها عن بعض ابطال رواياتها وايراد اسماء المدن والقرى الكردية كمدينة السليمانية وكركوك والتنويه الى العادات والتقاليد الكردية. ثم يتحدث لطيف هلمت في كتابه هذا عن ثقافة العنف وعنف الثقافة ويسلط الضوء على العنف وجذوره في تأريخ الانسان. حيث يرجع الى ماقبل التأريخ للتنقيب عن جذور هذه الثقافة في كافة الأمم والشعوب مستشهداً بقصصهم واساطيرهم ومواقف آلهتهم تجاه مخالفى اوامرهم ليس هذا فقط بل استشهد بما اصاب الانبياء والرسل من قبل اقوامهم وبالذات طواغيتهم من المشقة والتعذيب والاضطهاد والتشريد وصب انواع الضرب والعنف والعذاب عليهم بل احياناً قتلهم وتقطيع اجسادهم.وكذلك عاملوا مع من امن معهم من

اقوامهم ، وان عدو هذا العنف تسرب الى بعض اعمال ادبية بل الى قصائد الشعراء حتى الذين اشتهروا بالرقة والعاطفة الطاغية وهلمت لايستثنى من هذا العنف المدمر الظواهر الطبيعية التي جبلت عليها الطبيعة كالزلازل والفيضانات والزوابع المقلعة والبراكين ، واخيراً من خلال حديثه عن ثقافة العنف يحاول ان يثبت ان الانسان مطبوع على اللاعنفية ، اى ان اللاعنف هو الاصل في طبيبعة الانسان وبذلك يخالف العلماء والفلاسفة المتخصصين في هذا المجال ، حيث انهم يرون ان ثقافة العنف في الانسان ثقافة فطرية فطر عليها الانسان ، ولكن هلمت يقدم بعض الحجج، على صحة مايراه هو. والجدير بالذكر ان هلمت يتناول في كتابه هذا بعض قصص شعبية من تراث الشعب الكردى، منها قصة : خدر وزين ، وقصة مه م وزين وليلى ومجنون . وهذه القصص مع انها طرقت اسماعنا مراراً ولكن هلمت يعطيها طابعاً جديداً يزداد القارئ رغبة في قراتها وشوقاً في الاطلاع عليها ،وهذا يدل على موهبته الشعرية المتغذية بالقراءات المتوسعة، واطلاعه على المستجدات العصرية والتحولات المستمرة رغم سرعتها.

كما ان في الكتاب حواراً احادياً للطيف هلمت مع الشاعر المفكر ادونيس حيث يشير الى التناقضات التي وقع فيها ادونيس في بعض ارائه وتنظيراته .

وفي الكتاب هذا يسلط الضوء على تطور الأدب الكردي والمراحل التي مربها ويستهل هذا الموضوع بما كتبه المستشرقون في اوربا الغربية والشرقية حول الادب الكردي وتقويمهم لما فيه من الروائع الادبية كالقصائد والقصص الشعبية والاساطير وتنوهيهم الى بعض فطاحل الادب والفكر مثل : بابا طاهر الهمدانى واحمد الخانى والجزيرى على سبيل المثال لاالحصر . ومن خلال حديثه عن تلك المراحل الادبية يشير الى ظهور تيارين في الادب الكردى ، وهما : تيار (رونكه) والآخر تيار (كفرى /كركوك) هذان التياران نزلا في الساحة كل منهما يدعى باسبقيته في التجديد و الريادة والتمرد على الواقع الادبي انذاك ، ويثمن جهود كلا التيارين ودورهما الريادى في تطور الادب الكردي وتجديده.

ورغم الصراع الادبي بين تياري (رونكه) و(كفرى / كركوك) بقيت علاقات ودية بين الطرفين لتبادل الآراء والمناقشات الأدبية .وفي محور اخر يلقى الضوء على دور كركوك في مجال الشعر والقصة القصيرة والرواية والنقد وذلك بعد ان يعظم دور السليمانية وريادتها الفريدة عبر تأريخ عريق في كافة المجالات الادبية والفكرية والقومية كما كانت مهداً لاول حكومة كردية مستقلة في التأريخ، حكومة الشيخ محمود الحفيد الخالد، ومركزاً لانبثاق كافة الافكار التنويرية والتقدمية ومناراً لجميع المذاهب الادبية والفنية

وبعد ذلك يفصل القول في دور كركوك الثقافي وريادتها فترة من الزمن في مجال الشعر والقصة القصيرة والرواية والنقد الادبي ويشير الى اسماء بعض الادباء والشعراء الذين كانوا لهم دوراً بارزاً في مختلف مجالات الادب والفكر والفن .

هكذا نجد في الكتاب محاور اخرى كل محور منها قمين بالوقوف عليه والتأمل فيه.

دراسات	ملف العدد	القصة	الشعر	كتاب في المختبر النقدي	أطياف	تشكيل
٤	٧٢	١٤١	١٤٩	١٦١	١٩٦	٢١٤

رمزية المفارقة الشعرية في (القمر البعيد من حريتي) للشاعر الكردي لقمان محمود

د. محمد صابر عبيد

أصبحت آليّة المفارقة الشعرية واحدة من الوسائل المركزية التي تغني قصيدة النثر بطاقة إيقاعية دلالية وحساسية إدهاش مميّزة، من أجل التعويض عن الإيقاعية التقليدية المفقودة جرّاء غياب الوزن الشعريّ، وهي على هذا الأساس تمثّل مصدراً من مصادر تمويل هذه القصيدة ببدائل إيقاعية منتجة شعرياً.

لا تكتفي هذه الآلية بإنتاج شكل من أشكال البدائل الإيقاعية، بل تتجاوز ذلك نحو إبداع رمزية شعرية نوعية تضاعف طاقة التشكيل نحو بناء حساسية جمالية ذات خصوصية لقصيدة النثر، إذ ينشغل الشاعر هنا بالدالّ والصوت والجملة والتشكيل على حدّ سواء، في السبيل إلى بلوغ صياغة فنية تزاوج بين البصريّ والذهنيّ، بين سواد الكتابة وبياض الورقة، بين الصورة المركزية في القصيدة والصورة الموازية لها حيث تتحقق المفارقة، بين الجزء الثابت من الدلالة والجزء المتحرّك، بين نسقية اللغة الشعرية وتموّجها، بين العلامة الشعرية المنبثقة من وهج التشكيل وظلالها المتشرة على سطح الصورة وطبقاتها.

قصيدة الشاعر لقمان محمود في مجموعته الشعرية الجديدة الموسومة بـ ((القمر البعيد من حريتي)) (*) تنشغل في مستوى معين من مستويات تعبيرها بآلية المفارقة في سياقها الرمزيّ، بحثاً عن مجالات خصبة للحراك الجماليّ الذي تجتهد قصيدة النثر في إنتاجه، فهي لا تكتفي بتحصيل المفارقة الشعرية في درجتها الدنيا القائمة على التقابل والتوازي والتناظر والمفاجأة، بل تختزن بعداً رمزياً في طبقة تشكيلية أخرى من طبقاتها.

قصيدة ((جسارة السرّ)) المقطعية اشتغلت على هذا الفضاء الشعريّ في مجموعة من لقطاتها، وقد شكّلت كلّ لقطة من لقطاتها رمزيةَ مفارقةٍ خاصةٍ ذات طبيعة تشكيلية جمالية نوعية، ففي اللقطة

الأولى رسم الشاعر مسارين اثنين شكّلا جوهر الفاعلية الشعرية في اللوحة، المسار الأوّل المتمثل بدال (الفراشة) ذي الحضور الشعريّ المركزيّ في الصورة وهو يهيمن على بؤرة اللوحة ويملأ مساحتها أيضاً:

تبقى الفراشةُ أميّةً
حتى تتعلّمَ
قراءة النارِ
دون أن تحترق

الفعل المضارع ((تبقى)) يمنح دال ((الفراشة)) الفاعل خاصية الديمومة والاستمرار والحياة، على الرغم من أنّ الصفة ((أميّة)) تقلل كثيراً من زخم هذه الديمومة والحضور والحياة بحكم دلالتها التراجعية التي تضعف من قوّة الدال وزخمه، غير أن الجملة الشعرية مع سياقها المؤنسن تبقى ناقصة الشعرية لا تكتمل إلا حين تهبط هذه الجملة إلى السطر الشعريّ اللاحق المشرع بـ ((حتى))، حيث تدخل على الفعل المضارع ((تتعلّم)) وهو يقترح مبدئياً محو أميّة الفراشة المعلّقة بصرياً فوقه، ومن ثم تتحدد بلفظة ((قراءة)) وهي تضاعف من قوّة حضور الفعل (تتعلّم) من أجل مواجهة (أميّة)، ومن ثمّ تنفتح على طبيعة المقروء ((النار)) الذي يحقق انزياحاً ظاهراً ومفارِقاً لا يمكن فهمه إلا بعد استكماله دلالياً ((دون أن يحترق))، على النحو الذي تكون فيه (النار) هي مادة التعلّم، وتفادي الاحتراق بها هو مضمون هذا التعلّم، وبذلك تتخلّص الفراشة من أميتها حين تتعلّم الحياة وتتفادى الموت.

اللقطة الثانية تستمر في استثمار مفردات الطبيعة الحيّة لتشكيل رمزية مفارقتها، فتبني هذه المفارقة الرمزية على أساس حضور دالّين مركزيين، الأوّل هو ((العصفور)) المؤنسن بوساطة الفعل الذهني ((تذكّر))، والثاني هو ((الشجرة)) المنظور البصريّ والفعليّ لفاعلية (العصفور) وهو يسعى إلى إنجاز مفارقته:

تذكّرَ العصفورُ آثامه
وهو يعدّدُ
ثمار الشجرة

إنّ الجملة الأولى ((تذكّرَ العصفورُ آثامه)) سردية إخبارية يمكن الاكتفاء بها في ضوء غاية الأنسنة والتشخيص، لكنها أيضاً على صعيد التشكيل الشعريّ تظلّ ناقصة في سياق انتظار عمل آلية المفارقة الرمزية، التي سرعان ما تظهر بعد واو العطف ((وهو يعدّدُ/ثمار الشجرة)) حيث تتحقق المفارقة الرمزية في التوازي الحاصل بين (آثامه) وعدد (ثمار الشجرة) التي سبق له أن سطا عليها، إذ إنّ فعل التذكّر هو ضوء الصورة الشعرية المسلّط على اللوحة، ويعمل على تكبير صورة الفاعل (العصفور) في اللوحة، ويضع (آثامه) بموازاة (ثمار الشجرة)، حيث يتناظر فعل التذكّر مع فعل العدّ، وتتحوّل (ثمار الشجرة) إلى (آثام) حين تمتلىء العلامة السيميائية بينهما بمعنى (السرقة)، وهي صورة بصرية وذهنية في حالة اشتباك شعريّ جماليّ يضاعف من رمزية المفارقة ويوسّع من قيمتها الدلالية المركّبة.

غير أن اللقطة الثالثة تستجيب لمنطق الراوي

الشــعريّ الــذاتيّ وهو يســتدعي المــروي لهم نحو بؤرته الجســدية ((قلبي))، بوصفه مركز الحساسية العاطفيــة والوجدانية والروحيــة الذي تبثّ المعنى والصورة من المركز إلى المحيط:

قلبي نحلٌ
يحوم بكلّ جسارتهِ
على زهرة بلاستيكية

إنّ التشــبيه البليغ ((قلبي نحلٌ)) حين يغيّب أداة الشــبه فإنه يمضي باتجاه تعزيز الرؤية الرمزية أكثر في جوهر الصورة، فضلاً على أنّ حالة التشبيه ناظرت بين المفرد المنتمي إلى الراوي الذاتيّ الشعريّ (قلبي) والجمع المشبّه به (نحلٌ)، مما يحقق مفارقة شكلية ولغويــة، لتنطلق الصورة التمثيلية بعدها في رســم اللقطة وفلمنتها باستخدام الفعل المضارع ((يحوم)) بحركتــه الدائريــة المتربّصــة، معلناً عــن مغامرته واندفاعــه المطلق ((بكلّ جســارته))، ومســتكملاً ديكورية اللوحة/اللقطة بالمركز الصوريّ ((على زهرة بلاســتيكية))، حيث يتحقق أعلى درجات الإيهام في الصفــة (بلاســتيكية)، ويصنع المفارقــة الرمزية بين الزهــرة (الطبيعيــة) التي يحتاجهــا النحل والزهرة (البلاســتيكية)، وتأخذ المفارقة بعدهــا الرمزيّ من التوازي التشــبيهيّ الحاصل بــين (قلبي/نحل) حين يكتشف القلبُ ـ الباحثُ عن العطر لتعزيز الحبّ ـ حجمَ الخيبة في (زهرة بلاســتيكية) خالية من العطر والنبض والحركــة والحياة، على النحو الذي يأتي فيه الجهــد النوعيّ المميّــز الموصوف (بكل جســارته) مفارِقاً للنتيجة المتوقعة، فتخفت الأضواء الوجدانية ويغيب الأمل، وتظلّ الصورة معلّقة في سماء اللقطة بلا مصير.

في حين تأتي اللقطة الرابعة من القصيدة مشحونةً بطاقة الحوار الشــعريّ المنطلق مــن طرف الراوي الذاتيّ الشــعريّ مع تغييب الطرف الآخر (الأنثويّ)، بسلســلة مــن التناظــرات والتقابــلات والثنائيات الطباقية التي تصنع جوهر المفارقة برؤيتها الرمزية ذات الطابع السرديّ الممــسرح، فضلاً على التحويل الشعريّ المركزيّ بوساطة أداة الاستدراك ((لكن)):

اتفقُ معكِ
أنّ حبّي أرنبٌ بطيءٌ
وحبّك سلحفاةٌ سريعة.
ولكن
أرجوكِ
ابقيني على هذا العذاب اللذيذ
ريثما يلتقيان

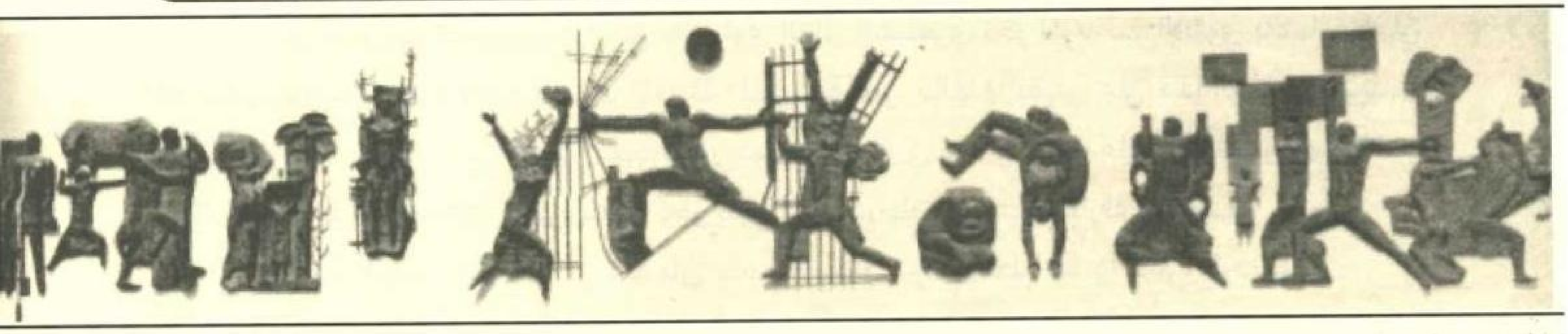
تحيــل الجملــة الشــعرية الأولى على صفــاء عالٍ بين المحــاوِر والمحاوَر ((اتفق معــك))، ثم ما تلبث الصورة اللاحقة أن تأتي مباشرة لتنشطر على شطرين متوازيين بلاغياً ودلالياً، حيث يرتبط الشطران بمركز الصــورة ((حبــي)) في الشــطر الأول و ((حبك)) في الشطر الثاني، ليتحقق اوّل توازٍ دلاليّ وبلاغيّ.

ينفتــح الشــطر الأول من الصــورة المرتبط بالمركز الصــوريّ الأنويّ (حبي) عــلى مفارقة صورية تقلب الحقيقــة ((أرنبٌ بطيءٌ))، تقابلهــا مفارقة صورية موازية في الشطر الثاني ((سلحفاةٌ سريعة))، يتحقق فيهما أعلى درجات التفاعل السيميائيّ الرمزيّ، إذ إنّ

(أرنب) يقابل (سـلحفاة) و (بطيء) يقابل (سريعة) في إطار مربع سـيميائيّ متوازٍ ومتقاطع، غير أنّ هذه المعادلة السيميائية القائمة على تعزيز لحظة المفارقة الرمزية في الصورة سرعان ما تتحوّل إلى مجال شعري آخر داخل بنية القصيدة، فتعمل أداة الاسـتثناء المعطوفة ((ولكن)) على نقل الحال الشـعرية نحو الفضاء الحواريّ الذي بدأت به القصيدة، حين يتوجّه الراوي الذاتيّ الشـعريّ نحو المخاطب الأنثويّ بالتماسٍ فعليّ ((أرجوكِ)) يتضمّن دعوة لإبقاء الصورة المفارِقة الملتبسـة على حالها ((ابقيني على هذا العذاب اللذيذ))، من أجل الوصول المتخيّل إلى حصول المعجزة ((ريثما يلتقيان)) كي يتنصر الحبّ على المفارقة، ويكون القمر البعيد من حرية الشاعر قريبٌ من سجنه نحو بلوغ أعلى درجات خصب المفارقة ورمزيتها.

(*) القمر البعيد من حريتي، لقمان محمود، دار سردم للطباعة والنشر، كردستان - السليمانية،
ط١، ٢٠١٢ : ٣١ ـ ٣٢.

بين عاصمتي الثقافة ، بغداد و السليمانية



د.رؤوف عثمان

منـح اللـه هاتـين المدينتين وهـج الثقافـة و نور الابداع والجـمال الآزلى للطبيعة ، هاتان العاصمتان الثقافيتان لم تنامـا لحظة على الضيم ، ولم تلن لهما قنـاة ، مع اصابتهما المسـتمر بطوفان من قسـاوة الغـزاة وحدثان الزمان و مظالم السـلاطين و العتاة ، عـلى مر التاريخ ، لقد احتضنتا الشـعراء و الادباء والمثقفـين ، وظلتا معلما حضاريـا يتوضا بنور كتبه واسـفاره مثقفو الحواضر و شعراؤها من كل حدب و صوب .

ان العمـق السـتراتيجى للعواصـم و المراكـز هـو حواضرها و أقاليمها و مدنها ، حيث تستمد العواصم نسغها الثقافى و الحضارى من هذه الروافد القادمة من اعماق تلك المدن و الاقاليم ، فمن المفترض ! ان تهدهـد العواصم أحـزان و الآم هذه المدن فى مهاد الحنان ، و تمنحها نبض اعصاب علمائها و دفق روح كلماتهـم و ابداعاتهـم ، و ازاء هذه الاسـتحقاقات الجيو ثقافية ، تظل هذه المدن وجيب قلب العاصمة و الرئة التى تتنفس بها ، هكذا كانت بغداد الثقافة ، بتنوع سكانها و مجالسها الادبية و حلقات علمائها التدريسية ، و مساجدها ، و حاناتها ، تحتضن شعوبا و اجناسـا من شـتى الأصقاع ، دون غائلة العرق و العصبية و المذهبية ، و كأن هذا الميناتور البشري و الثقافى ، لاقدرها فحسب ، بل حالة متأصلة فى كيان بغداد الحضارى على مر التاريخ .

اما السـليمانية فمع صغر سـنها البالغة ٢٢٧ سـنة تعد العاصمة الثقافية لكردسـتان العراق ، اذ تعلو بقامة ابداعاتها الثر و مواقفها الشجاعة فوق بساط كردسـتان الجنوبية دون منازع ، حيث تفيض هذه المدينـة بطاقاتها الثقافية و الفنية والنضالية التى لا نهايـة لها ، حتى الذين اذاقو اهلها الكرام الأمرين ، أقروا بمالها ، من الأصالة و الألمعية ، لقد ذكر ريج و ميجرسـون و ميجور نوئيل و غيرهم من البريطانين

الغــزاة ، ان متنــورى الســليمانية ومعهــم محمود باشــا البابانى متقدمون على عصرهم و اصحاب علم و درايــة ، وقال صدام حســين فى حينــه ، ان مدينة السليمانية صعبة على الكل ، لقد كلفت السليمانية هذه الشــهادات مــن ألد اعدائها ، ثمنــا باهضا من الارواح والضحايا طيلة ســنوات عجاف ، و ما فعله المحتلون البريطانيون فرايزر و ادمونز و ميجرسون و صدام حســين بقضيتنــا القومية و بــرأس رمحها الســليمانية لم يفعلــه تيمور لنــك و لا ابن قلاوون ببغداد .

كانت مدينة السلليمانية سباقة على حواضر كردستان العراق فى ابداعاتها وانجازاتها الادبية و الصحافية و الثقافية ، نود ان نذكر بعضا منها :

١- تأســيس المدرسة الكلاســيكية للشعر الكردى فى السليمانية على يد اشهر الشعراء الكرد (نالى – سالم – كردى) ، حيث يعد هؤلاء الثلاثة القمم الشعرية فى الادب الكردى و المعالم البارزة فى ادب الشرق .

٢- اســس (عبدالرحيم) مولوى اول مدرسة للشعر الرومانتيــكى ، لقــد لقب عبد الرحيــم ب (مولوى الكرد) لســمو ابداعاته و صوره الشــعرية الساحرة للطبيعة فى كردستان ، وخياله الخصب الذى يضاهى ابداعات الشــاعر الفارسي العالمى الشــهير ، مولانا جــلال الدين الرومى الملقب هــو الاخر ب(مولوى) لقــد نظم عبد الرحيــم اصول الدين و العقائد فى ٢٠٣١ عــلى بحر الرجز ، فى كتاب ســماه (الفضيلة) حيــث شرحه وعلق عليه العالم المفضال عبد الكريم المدرس في كتاب ســماه (الوسيلة في شرح الفضيلة) ، لقد سبق بهذا الكتاب المنظوم ، و فى هذا الموضوع الخطير علماء العراق في حينه .

٣- اول بــزوغ للحداثة فى الشــعر الكــردى المعاصر ســجله عبدالله كوران و نورى شــيخ صالح و رشيد نجيــب و هــؤلاء الثلاثة هم من الســليمانية و اود ان اقــول ان المرجعيات الثقافية لهؤلاء ، هى الادب الفارسي و العربي و التركى و الانكليزى و الكردى .

٤- كان الشيخ معروف النودهى اول من نظم علوم النحــو والصرف و البلاغة وعلم الاصــول و الفقه و اداب البحــث و المناظرة و علــم الفرائض و العلوم البديعيــة و معجــم باللغتين العربيــة و الكردية و احدى عشرة منظومة اخرى ، اذ له افضلية الســبق في نظم هذه المواضيع ، لا على الكرد فقط ، بل على العراقيــين ، لقد تخرج تحــت يديه مئات من علماء كردستان .

٥- اســس الثائر الكردى الشــيخ محمود الحفيد فى ثلاثينــات من هذا العــصر ، حكمدارية كردســتان ،وكانت عاصمتها الســليمانية ، كان – رحمه الله – من المشــاركين الفاعلين في ثــورة العشرين و معارك شــعيبة ، حيث تصدى للغزاة البرطانيين واستشهد من محاربيه جمع غفير ، لقد سالت دماء الكرد على رمال الصحراء مرتين ، مــرة للدفاع عن ارض العراق و التأخــى القومــى بين الكرد والعــرب ، و مرة بيد الطاغية صدام حسين ، الذى نشر عشرات من المقابر الجماعية للكرد فى الصحارى عرعر و ســماوة و نقرة ســلمان ، فى عمليات الأنفال لقد تغنى شعراء الكرد بهذه الاخوة الصميمية يقول الشاعر فايق بيكەس .

دراسات	ملف العدد	القصة	الشعر	كتاب في المختبر النقدي	أطياق	تشكيل
٤	٧٢	١٤١	١٤٩	١٦١	١٩٦	٢١٤

صداقــة الكــرد والعــرب ضاربة فى عمــق الزمن و التأريخ شاهد
اما الاعداء و الحاقدون فليســقوا صدورهم ضغينة و حقدا
اما عبدالله كوران فيقول :
اخى العربي يا ذا العينين السوداوين
مرا كان نصيبك ، مرا كان نصيبي
لقد جرعنا المرارة من كاس واحدة
فاضحت اخوتنا عسلا شهيا
و ازاء الأعتداد بهذه الأخوة الصميمية بين الشعبين ، يصدح الجواهرى في قصيدته الشهيرة :
قلبي لكردستان يهدى و الفمُ
ولقد يجود بأصغريه المعدم

٦- اول جريــدة ظهرت في كردســتان العراق هى (التقدم) التى صدرت فى السليمانية ، ثم تلاها صدور جرائــد اخرى وهى ، (نداء كردســتان) و (شــمس كردســتان) و (امل الاســتقلال) و (نداء الحق) من قبل الشــيخ محمــود الحفيد (ملك كردســتان) ، و بعد قصف السليمانية من قبل الطائرات البريطانية الغازية ، نقلت المطبعة الى كهف (جاســةنة) حيث شرعت جريــدة (نداء الحق) تصدر بصورة سرية ، تلك هى حال الصحافة الكردية المناضلة التى تصدر في الكهــوف و المغــارات ، تحت رحمــة الطائرات البريطانية و المدافع و الصواريخ .

٧- تشكلت في بغداد سنة ١٩٣٠ (جمعية الشباب) حيث معظم مؤسســيها هم من السليمانية ، امثال الاســتاذ ، ابراهيم احمد ، و شــاكر فتاح و عبدالله كوران و ..... الخ .

٨- اول حــزب قومــى كــردى ســياسي تأســس في السـليمانية ســنة ١٩٣٩ و هوحزب الأمل (هيوا) ، وبعد ٧٠ ســنة تأســس اول حركة كردية معارضة هى الاخرى في الســليمانية ايضا ، حيث عمت اجزاء واسعة من كردستان العراق ، كالنار فى الهشيم ، انها (حركة التغيير) على يد المناضل نوشيروان مصطفى.

٩- وفي عــام ١٩٣٠ اســتنكارا لأجــراء الانتخابات و لتجديــد المعاهدة العراقيــة البريطانية التى لم تلب مطالــب الكرد العادلة ، خرجت مدينة الســليمانية عن بكرة ابيها فى انتفاضة (ســاحة السراى) ، حيث استشــهد و جرح خلــق كثير ، وتعد اســبقية هذه الانتتفاضة ، الاولى من نوعها ، لا في كردستان العراق فقط ، بل و في كل انحاء العراق .

١٠- منــذ خمســينات القرن المنــصرم و حتى هذه اللحظــة ، هناك مجالس ادبية و منتديات ثقافية في هذه المدينة ، حيث شــعراء (بيرةمێرد) و كوران و رمزى ملامعروف و بيخود و القاضى الشــيخ محمد الخــال و ابراهيــم احمد و اخرون ، هــم من ابرع المساهمين في هذه المجالس ، ربما تدار تلك المجالس امــا في بيوت هؤلاء أو في مســاجدهم الخاصة ، اما مقاهــى (حمــة رةق) و (مام على) و (الشــعب) فتضم مجالس الشــعراء و الادباء و الفنانين أسوة بمقاهى (حسن عجمى) و (الزهاوى) و (البلدية) و (البرلمان) و (شابندر) في بغداد .

١١- كان نصيــب عاصمتــى الثقافــة ، بغــداد و الســليمانية من غزو الاجانب و اســتباحة المدينتين

متشـــابها ، حيث تقاســـمتا الآلام ، و تجرعتا كؤوس مظـــالم المحتلين ، فحينـــما يحرق هولاكـــو مكتبات بغداد و يلقيها في مياه دجلة ، يحرق البريطانيون في الثلاثينيات بايعاز من .ميجرسون و ادمونز (المكتبة البابانيـــة) التى تضم اكثر من ســـتة الاف مجلد من المخطوطات النادرة فى مســـجد كاك احمد الشـــيخ ، أمـــام انظار الناس و في رابعـــة النهار ، تحديا لغليان الـــروح القومية لأبناء هذه المدينة ، و الجدير ذكره ، تعرضت مدينة الســـليمانية قبل تلك الفترة وفي زمن البابانيين لغزو جنود السلطان العثمانى ، حيث عاثوا في الســـليمانية فســـادا و دمارا و ظلما ، كان الشاعر ســـالم أنذاك شـــاهدا على عصره ، اذ يصف بدقة ما اقترفه هـــؤلاء الغزاة من ظلم وتجـــاوز ، في قصيدة مرسلة الى الشـــاعر (نالى) فى الشام الذى استفهمه عن حال السليمانية و معاناتها بيد الغزاة العثمانيين.

ان هاتين العاصمتين الثقافيتين ، بغداد و السليمانية ، تظـــلان رمز العراق المتحدى اذ هـــما ثانى اثنين في تد شين تقاليد ثقافية و وطنية تشهد لها الأجيال ما بقيت الأنام .

لقـــد ســـاهم العراقيـــون بأجمعهـــم في بنـــاء مجد بغداد الثقافى ، اما العاصمة الثانية الســـليمانية فقد وضعت لبناتها الثقافية و الأدارية لأعلاء هذا الصرح البغدادى الشـــامخ ، حيث تشهد لها صفحات تاريخ العراق ، لقد منحتها صفوة من مفكرى السليمانية و رجالاتها ، عصارة عقولهم وفيض اخلاصهم ، اذا كان العراقيون هم ســـدى هذا البنيان البغدادى الشامخ ، فأن ألمعيي الســـليمانية لحمة هذا البنيان و شارة مجدها الباذخ ، اود ان اشـــير على عجالة ، الى بعض العلماء و اهل الفكر من السليمانية الذين اقاموا في بغداد و منحوا اهلهـــا الافاضل عصارة عبقرياتهم و فيض خواطرهم ، انهم كثيرون لكننى اكتفى بـــ :

١- مولانا خالد النقشبندى الشهرزورى : انه اول من اسس الطريقة النقشبندية فى العراق ، كان عالما فذا و شـــاعرا ألمعيـــا ، مكث فى بغداد ، و ســـكن التكية المشـــهورة حتى الآن بالتكية الخالديـــة القريبة من وزارة الدفاع ، و اســـتقر على الأرشـــاد و التدريس و اســـتفادت منه جمهرة العلماء و النـــاس الطالبين ، و لـــة تأليفات في علوم القـــران والحديث و الشرع ، تمسك به مريدون و خلفاء فى تركيا و ايران و سوريا والعـــراق و الاردن ، وضريحه الآن فى جبل قاســـيون بالشـــام ، حيث يؤم مرقده ايام الجمعة خلق كثير ، متلمسين الخير و تحقيق المقاصد

٢- الشـــيخ عبد الكريـــم المدرس : مفتـــى العراق و المـــدرس الأول في الحـــضرة الكيلانية ، كانت حلقات تدريسه واسعة تستغرق ساعات طوال، يؤمها طالبو العلـــم من كل انحاء العراق ويعد مرجعية فقهية و علمية و شرعية، حيث يســـتفيد منه القضاة وطلاب العلم و ائمة المســـاجد و أســـاتذة الجامعـــات ، انه صاحب مؤلفات كثار ، باللغات العربية و الكردية و الفارســـية فى علوم الدين و العقائد وتفسير القران و الادب الكردى.

٣- القـــاضى الشـــيخ محمـــد الخال : عضـــو المجمع العلمـــى العراقي و الكـــردى ، و صاحب مؤلفات فى اللغة و الادب وتفسير القران و سير العلماء باللغتين

دراسات	ملف العدد	القصة	الشعر	كتاب في المختبر النقدي	أطياق	تشكيل
٤	٧٢	١٤١	١٤٩	١٦١	١٩٦	٢١٤

العربية والكردية .

٤- محمد فيضي الزهاوى : انه من سلالة امراء بابان و رئيس المدرسين فى (مدرسة السليمانية) الواقعة في محلة الرصافة ببغداد ، و فى سنة ١٨٥٣ اصبح مفتيا للعراق ، و بمناسبة تسنمه رتبة الأفتاء ، يقول الشاعر عبد الباقى العمرى :

لقد قيل لى اذ رحت انشد عندنا
شاهدت دين محمد يتجدد
فى مذهب النعمان بالزوراء قد
افتى الامام الشافعي محمد

حيث شبهه الشاعر بالأمام الشافعى لغزارة علمه و رسوخ عقيدته، كانت حلقاتة التدريسية عامرة تفيض بتناول شتى العلوم و النقاش و المثابرة ، يقول عبد الكريم المدرس (فاستفاد منه الطلاب و العلماء و الأئمة و المدرسون و الخطباء و القضاة على اختلاف درجاتهم .....)

و لما توفى رثاه العلماء و الشعراء فى بغداد وغيرها من الحواضر، ومن ابناء محمد فيضي الزهاوي، الشيخ محمد سعيد الزهاوي، مفتي الديار العراقية، والشاعر الكبير جميل صدقي الزهاوي، ومن احفاده العلامة الشيخ أمجد الزهاوي. يقول طه حسين: لم يكن الزهاوي شاعر العربية فحسب، ولا شاعر العراق، بل شاعر مصر وغيرها من الاقطار، لقد كان شاعر العقل، وكان معري هذا العصر، ولكنه المعري الذي اتصل باوروبا وتسلح بالعلم، انه من طلائع نهضة الادب العربي ومن دعاة حقوق المراة.

ان مساهمة رجالات السليمانية فى اعلاء صرح بغداد الادارى و الحكومى لا تقل عن مساهمة مفكريها و علمائها ، حيث لعب هؤلاء دورا متميزا فى ادارة الحكومات العراقية المتعاقبة ،

و لا اشير هنا الا الى وزراء ، و رؤساء وزراء بغداد ، القادمين من السليمانية حتى عام ١٩٥٨ .

١- تسنم محمد امين زكى بك المؤرخ الكردى الشهير ، وزارات الاشغال و المواصلات و الدفاع و الاقتصاد ثمانى مرات متتالية ، اى فى سبع دورات وزارية .

٢- ادار جمال بابان وزارات العدلية ، الشؤون الاجتماعية ، و الأقتصاد ، فى ثلاث دورات وزارية ، يقول عبد الرزاق الحسنى : كان جمال بابان يصدر مجلة (نداء الكرد) فى بغداد سنة ١٩١٤ و كان قاضيا في بغداد و نائبا فى البرلمان عدة مرات و علما بارزا من اعلامها .

٣- تسنم جلال بابان وزارات الاقتصاد و المواصلات و الدفاع ، الأشغال ، المالية ، ثمان مرات ، فى سبع دورات وزارية مختلفة .

ان تسنم مسؤولية هذه الوزارات على التوالى ، و دون انقطاع ، و فى هذه الاختصاصات المتباعدة ، دليل لا على فاعلية هؤلاء و امكانياتهم العلمية و الفنية فحسب ، بل و عن اخلاصهم و نزاهتهم ، اذ لم يخلفوا ورائهم القصور و الأملاك و الثروات و الضياع ، لا في السليمانية ولا في اماكن اخرى من العراق، ولاخارجها.

٤- محمد توفيق وهبي : اللغوى الكردى الشهير تسلم وزارتى الاقتصاد و الشؤون الاجتماعية فى دورتين وزاريتين .

٥- احمـد مختـار بابان : تسـلم مناصـب ، نائب رئيس الوزراء ، و رئاسـة الوزراء و وزارات الشـؤون الاجتماعية ، العدلية ، الدولة ، الدفاع ، سـبع مرات متتالية .

و يلاحـظ ان رجالات البابانيـين قد لعبوا دورا مهما في ارسـاء فاعلية الـوزارات العراقيـة ، فلاغرو ، ان البابانيـين هم الذين أسسـوا الأمـارة البابانية التى حكمـت كردسـتان الجنوبية حـوالى ٤٠٠ عاما ، و اول من بنى مدينة السـليمانية هو (أبراهيم باشا البابانى) المعترف بامارته من قبل الدولة العثمانية .

٦- ماجد مصطفى : تسـلم وزارتي الدولة و الشؤون الاجتماعية اربع مرات .

٧- سـعيد قزاز : تسـلم وزارة الداخلية العراقية فى دورتين متتاليتين .

٨- محمـود بابان : تسـلم وزارة الصحة ، و الدولة ، ثلاث مرات ، اى في ثلاث دورات وزارية .

٩- نور الدين محمود باشـا : تسلم رتبة رئيس اركان الجيش سنة ١٩٥٢ ، وكذلك رئاسة الوزراء فى بغداد .

١٠- عـادل احمـد راغب : تسـلم رتبة امـر الكلية العسكرية في بغداد .

و اخيرا ان العراق الممثلة بعاصمتها بغداد ، سـاهم في بنـاء مجدهـا كل العراقين بنسـب متفاوتة ، و حسـب الامكانيات المتاحة ، لكـن نصيب العاصمة الثانية السليمانية في توطيد اركانها الثقافى و الادارى ، لا يعلى عليه ، ولا يجاريها احد، ولاسيما بعد ١٩٢٠. مـن خلال ابراز هـذه الحقائـق و الوقائع و الأدلة التاريخيـة الدامغة ، أطالب الحكومـة العراقية ان تحدد سـنة ، بتسمية السـليمانية ، عاصمة للثقافة فى العراق الجديد ، و الجدير ذكره ، انه في تشخيص هـذه المـدن الثقافية للعـراق ، لم تـراع التوازنات القوميـة و حتى المناطقية ، حيث التاكيد حتى الان على المـدن العربيـة ، و مازالت المـدن الكردية فى هذا المجال مهمشة ، بل ومحرومة من أستحقاقاتها القومية التى اقرها الدسـتور العراقى ، كما واطالب الهيئـة المشرفة على المهرجـان ، التأكيد على طلبي هـذا ، فى توصيـات بيانهـا الختامى ، بغيـة اعادة التـوازن الى الميـزان المختل ، و الحفـاظ على ابقاء السليمانية عاصمة للثقافة كعهد العراقيين بتأريخها الثقافي الحافل .

مصادر البحث :

١-تأريخ الوزارات العراقية - عباس الحسنى .

٢-علماؤنا فى خدمة الدين - عبد الكريم المدرس .

٣-سليمانى شاره كەشاوەكەم – جمال بابان .

٤-شـارى سـليمانى – ئەكرەمـى محمـودى صالحى رەشە .

٥-يادى مەردان – عبد الكريم المدرس .

*القيت هذه المحاضرة فى مهرجان (بغداد عاصمة الثقافـة العربية) في ١٣،١٤\١١\٢٠١٢ الذى اقا مه اتحاد الادباء والكتاب العراقيين بلتعاون مع وزارة الثقافة العراقية على قاعة فندق بغداد.

دراسات	ملف العدد	القصة	الشعر	كتاب في المختبر النقدي	أطياف	تشكيل
٤	٧٢	١٤١	١٤٩	١٦١	١٩٦	٢١٤

تشكيل

ساكار.ع.سليمان

مواليد السليمانية ١٩٨٠

خريجة معهد الفنون الجميلة \ السليمانية ٢٠٠١

خريجة كلية الفنون الجميلة جامعة السليمانية ٢٠٠٥

الآن طالبة ماجستير فنون جميلة بنيو كاسل \ بريطانيا

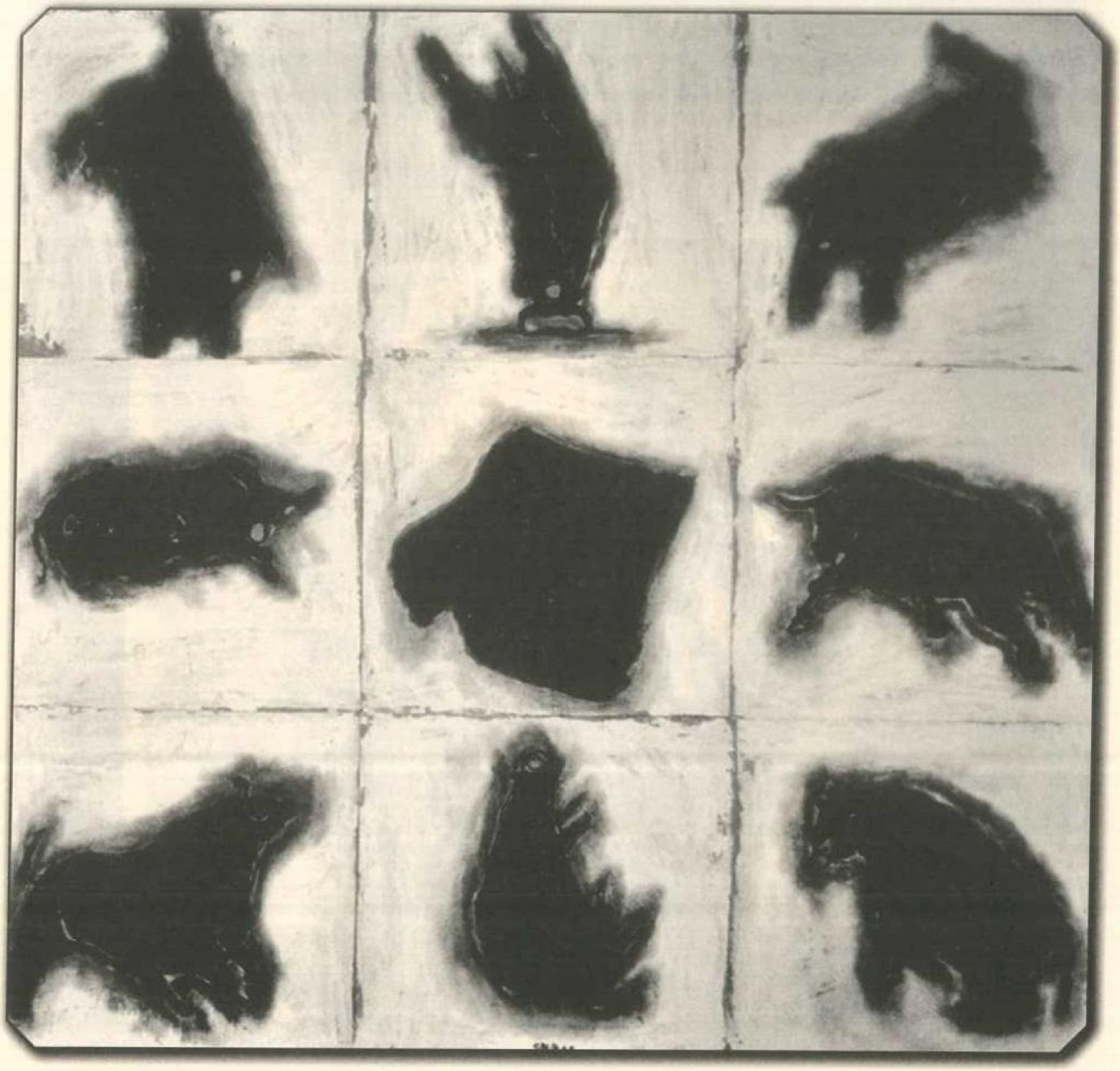
معارض شخصية

٢٠٠٧ غاليري سردم \ السليمانية

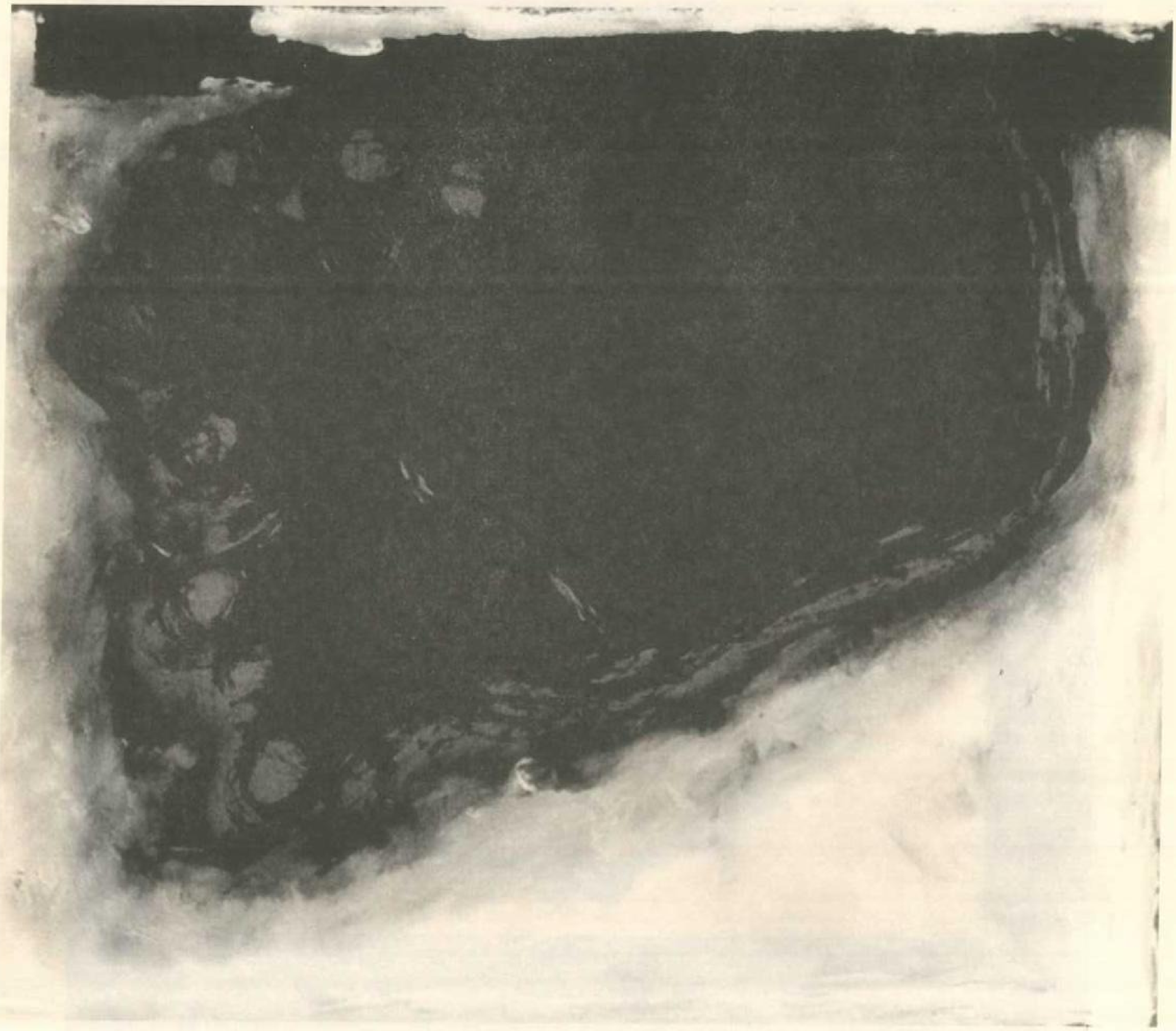
٢٠٠١ معهد الفنون الجميلة \ السليمانية

شاركت في سامبوزيوم ماردين الدولي تركيا ٢٠١٠

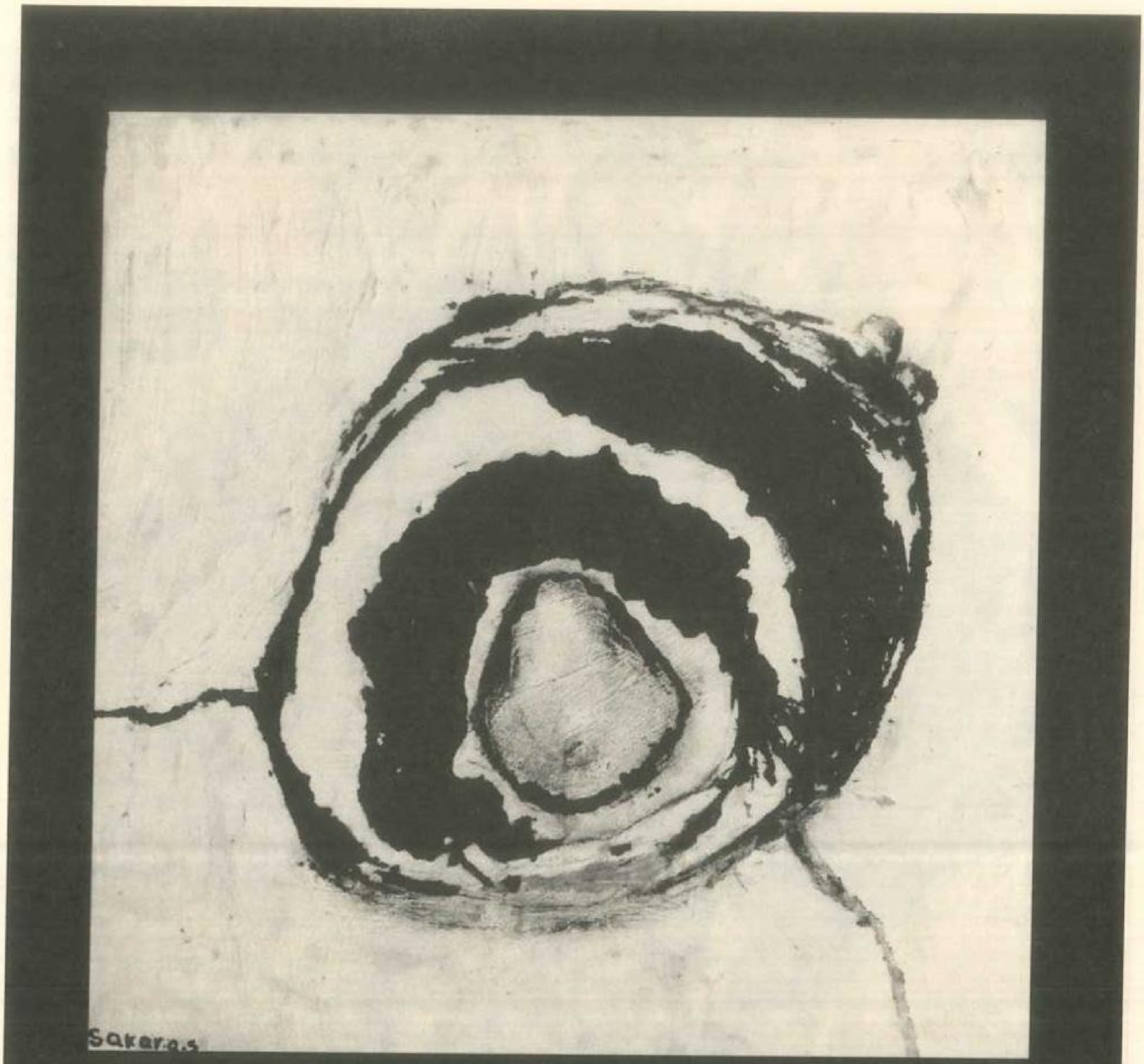
شاركت في الكثير من المعارض المشتركة داخل و خارج العراق



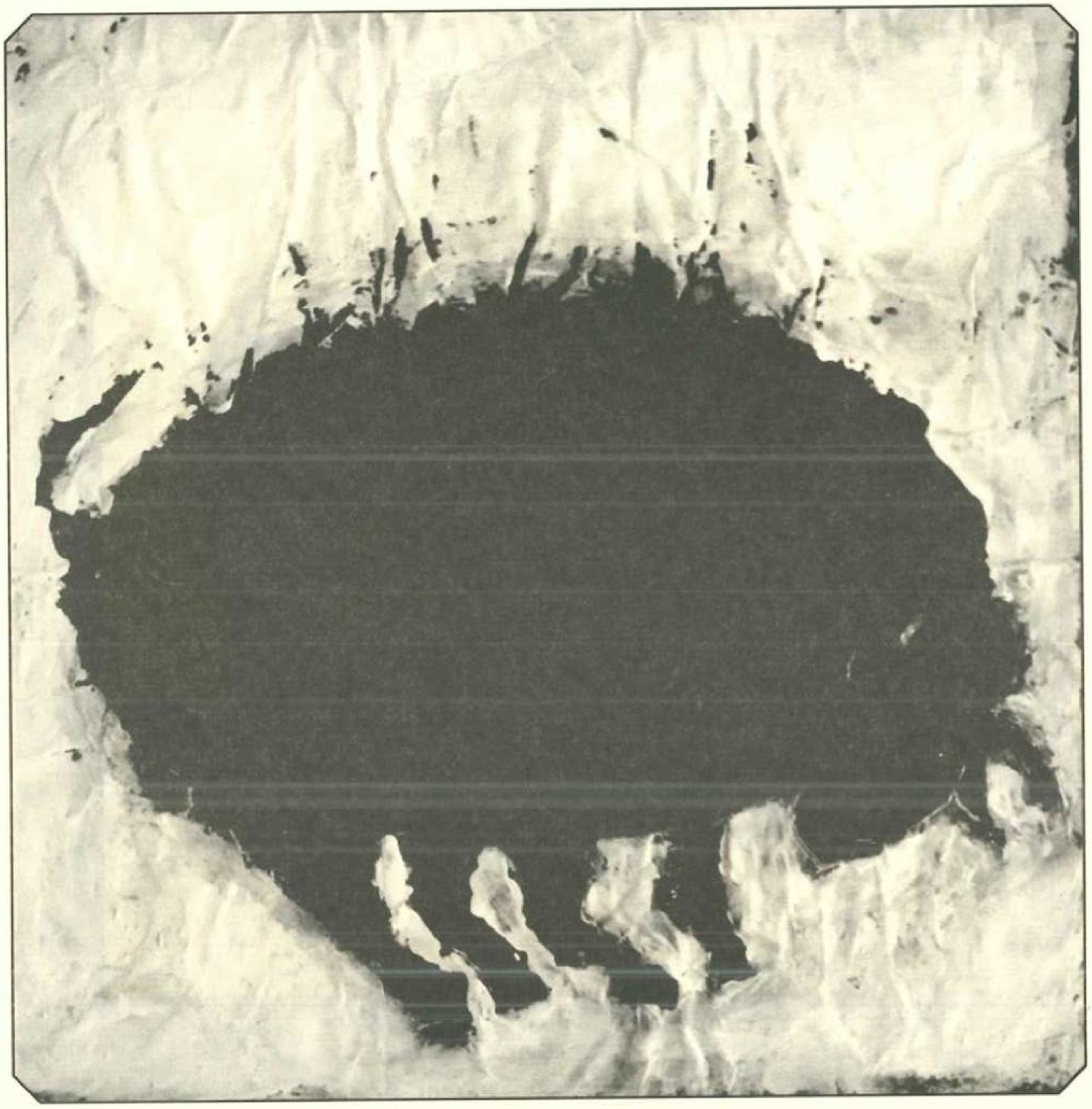
Mixed media- 35 x35 cm- 2009



Mixed media 35 x 35 cm. 2010



Mixed media 35 x 35 cm. 2010



SAKAR.A.S