حسن ناظم

النص والحياة

حسن ناظم
النص والحياة

النصّ والحياة

دراسات

اسم المؤلف : حسن ناظم
عنوان الكتاب : النصّ والحياة
الناشر : المدى
الطبعة الأولى : ٢٠٠٨
الحقوق العربية محفوظة

Author : Hasan Nadhem
Title : The Text and The Life
Al- Mada P.C.
First Edition : 2008
Arabic Copyright © Al- Mada

دار المدى للثقافة والنشر

سورية - دمشق ص. ب.: ٨٢٧٢ او٧٣٦٦ -تلفون: ٢٣٢٢٢٧٥ -٢٣٢٢٢٧٦-فاكس: ٢٣٢٢٢٨٩

Al Mada Publishing Company F.K.A. - Damascus - Syria
P.O.Box . : 8272 or 7366 .-Tel: 2322275 - 2322276 , Fax: 2322289
www.almadahouse.com E-mail:al-madahouse@net.sy

بيروت-الحمراء-شارع ليون -بناية منصور-الطابق الأول - تلفاكس: ٧٥٢٦١٦-٧٥٢٦١٧
E-mail:al-madahouse@idm.net.lb

بغداد- أبو نواس- محلة ١٠٢- زقاق ١٣-بناء ١٤١
مؤسسة المدى للإعلام والثقافة والفنون
E-mail:almada112@yahoo.com

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب أو تخزين أي مادة بطريقة الاسترجاع ، أو نقله ، على أي نحو ، أو بأي طريقة سواء كانت الكترونية أو ميكانيكية ، أو بالتصوير ، أو بالتسجيل أو خلاف ذلك ، إلا بموافقة كتابية من الناشر ومقدماً .

All rights reserved. Not part of this publication may be reproduced stored in a retrieval system , or transmitted in any form or by any means ; electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission in writing of the publisher.

حسن ناظم

النصّ والحياة

الإهداء

إلى أول أفق للحرية يختبره
العراقيون بعد ستة آلاف عام من
اختبار الاستبداد

المؤلف

المحتويات

مقدمة بقلم ناظم عودة	9
توطئة	23
١ . شبحيّة النصوص وعنف الواقع	27
٢ . الموقف من البنيوية	43
٣ . شعرية العابث	53
٤ . الحياة في نصّ السيرة الذاتية	77
٥ . الغسق الخرب	83
٦ . النقطة: دراسة في "معاني الحروف"	95
٧ . بين الغياب والتواري	111
٨ . نشيد أوروك	119
٩ . صعاليك بغداد	159
١٠ . المرأة أرملةً	169

مقدمة
اعتزال البنية

-١-

النقد وثقافة الثمانينيات

حسن ناظم (الكوفة ١٩٦٥ -) أحد النقاد العراقيين الذين كوّنوا الجزء الأساسي من ثقافتهم في الثمانينيات، واستثمرها في التسعينيات لنيل الشهادات الأكاديمية العليا؛ الماجستير والدكتوراه. ومع أنه نزح لطلب العلم في منتصف الثمانينيات إبّان احتدام الحرب مع إيران، من مدينة الكوفة المحاذية لمدينة النجف الزاخرة بالعلم والعلماء، إلى العاصمة بغداد حلم المثقفين العراقيين جميعاً، إلا أنّ السنوات السابقة كانت تزوّده بثقافتها أيضاً. هذه المدينة، النجف، العائمة على كنوز من العلوم الدينية، كانت تصطبغ في شطرها الأعظم بصبغة التفكير التقليدي الذي يحفّز عدداً واسعاً من المثقفين المؤمنين بالثقافة العصرية وعلومها على الاختلاف والمغايرة الثقافية. ومن يمدّ بصره باتجاه ألوان الثقافة العراقية الأخرى، من جنوبه إلى شماله، ومن شرقه إلى غربه، سوف يظفر بذلك النسيج الثقافي في التلوّن الغريب من نوعه، وذلك الاختلاف في الفكر واللغة والرؤية إلى العالم. هذا النسيج كانت بغداد

حاضنته الأمّ، وفي هذه الحاضنة كان ثمة جنين قد نهل من لبن إثنيّات متنوعة في التكوين الثقافي، والعرقي، والطائفي، وهو: (ثقافة بغداد). ولا شكّ في أنّ العيش في وسط هذا العباب الزاخر، سوف يخصّب المخيلة، واللغة، والفكر، وينوّع مصادر المعرفة والثقافة. وهكذا كان حسن ناظم، صاحب المزاج الساخر والمتمرّد، يصطفي من هذه الثقافات ثقافة (النقد)، لكي تجعله قادراً على استغلالهما ـ أي السخرية والتمرّد ـ في التفكيك والبناء، وهما من عدّة النقد الأساسية. فهو لم يكن في يوم من الأيام من أرومة ذلك التفكير التقليدي الذي تعمّمت به النجف، إنما كان يختبر مقولات الثقافة الأكثر استيعاباً للجدل المعاصر، فشرع في تخصيب ثقافته بثقافة الحداثة الفكرية والشعرية والنقدية.

لقد كانت ثقافة الثمانينيات، ثقافة تفسير الأنساق خارج عمل التاريخ، أو التفسير على وفق رؤية منطقية محايثة بينها وبين الإنسان وتاريخه حساسية مفرطة وقطيعة كبيرة. والمدهش في ذلك، هو أنّ هذه الثقافة كانت تقطع أشواطاً واسعة في تكريس هذه الرؤية، فيما كان الإنسان وتاريخه يتراجعان إلى خانةٍ نظريةٍ عتيقةٍ، لا تصلح للرؤية المعاصرة، على الرغم من أنّ الذي كان طاغياً في العراق على وجه التحديد هو الصراع بين الإنسان والإنسان الآخر في إطار الحرب الطاحنة بين العراق وإيران. لكن منطق هذه الثقافة السائدة في الثمانينيات أراد قتل منطق الإنسان وتاريخه، ومن ثمّ طرح البديل المعرفي للتفسير، وهو التفسير على وفق فلسفة النسق أو البنية أو النظام. بمعنى آخر؛ أنّ العلم كان يُختزَل إلى نظام يتمثّل في اللغة. وشكلّ ذلك ازدواجية في

التفكير الثقافي العربي، الغارق في صراعات تاريخية مريرة، تقتضي الإفادة من السياقات المختلفة التاريخية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية لتحقيق غاية الوصول إلى الحقيقة. ومع أنّ هذا التفسير واجه معارضة بين عدد من النقاد والمفكرين، إلا أنه قد أغوى عدداً لا بأس به من النقاد والمفكرين واللسانيين نظراً للطابع العلمي والعقلاني الذي طبع الفرضيات البنيوية. وهو ما وجد له مؤيدين في الثقافة العراقية، وعلى وجه الخصوص لدى نقّاد الأدب. وكانت الجامعة العراقية، التي كان حسن ناظم أحد طلابها آنذاك، من المؤسسات العلمية التي قاومت النظريات البنيوية، ووجدت فيها لعباً لا طائل من ورائه، وتعرّض النقاد البنيويون إلى سخرية دائمة من لدن الدارسين الأكاديميين التقليديين الذين ينتسبون إلى الجيل الأول. فهذه الجامعة الغارقة في مقولات انطباعية، تفسّر بها النصوص الأدبية، والغارقة في مقولات المعرفة التاريخية في العلوم الإنسانية، وجدت نفسها على حين غرّة في مواجهة نظريات قلبت نظام المعرفة رأساً على عقب بعد تزايد المناصرين للسانيات سوسير وأفكاره اللغوية. بيد أنّ الثقافة العراقية غير الجامعية، كانت بخلاف ذلك مفتوحة على هذه الأفكار الجديدة، وهو ما أفضى إلى نوع من الصراع الثقافي بالنسبة للطلاب الذين كانوا يتطلعون إلى تناول موضوعات معاصرة، وقد شكّل ذلك عقبة في وجه حسن ناظم لتمرير أطروحتيه للماجستير والدكتوراه، الأولى حول الشعرية، والثانية في الأسلوبية.

ثمة ميزة في النقد العراقي في عقد التسعينيات، ينبغي أن نعترف بأنها شكلت حادثة مهمة في ثقافة الجامعة العراقية التي صمدت عبر

عقود من الزمن في وجه الهزات العاتية التي أُرادت أن تجعلها عرضة إلى عملية تجديد واسعة في معارفها وعلومها. هذه الحادثة، تمثلت في خلق لحظة مواجهة معرفية فاصلة بين فريق من طلاب الدراسات العليا بمساندة عدد من الأساتذة الأكثر وعياً بضرورة التجديد. ومشروع حسن ناظم النقدي، الذي ينتسب إلى هذا الجيل، يندرج في إطار المحاولات الساعية إلى جعل المثل الأكاديمية أساساً إصلاحياً للنقد العراقي داخل الجامعة وخارجها. كيف ذلك؟ كان النقد في الجامعة عبارة عن محاولات محكومة برؤية فيلولوجية لم تكن بعيدة النظر، في الوقت الذي كان النقد خارج الجامعة عبارة عن إقصاء كامل للمعايير العلمية والموضوعية التي أنتجتها القراءة الجامعية عبر تاريخها المعرفي والثقافي.

في نهاية الثمانينيات، وبداية التسعينيات التي انطلق فيها حسن ناظم ناقداً ومترجماً،لم يكن ممكناً تجاوز العلوم الجديدة التي انتقلت إلى الثقافة العربية بعد أكثر من عقدين من ازدهارها في الغرب؛ أعني بذلك: اللسانيات، ونظرية الأدب، والنظرية النقدية الجديدة، والفلسفة المعاصرة، وعلم الاجتماع المعاصر، ونظريات التحليل النفسي، والسيميوطيقا، والاتجاهات الأسلوبية. هذا يعني، أنّ الأدب المعاصر في العالم أجمع، بات يتحسس الانقلابات المعرفية والثقافية والاجتماعية، وعلاقتها بالتحولات الاقتضادية والسياسية، وبات ينقل هذا التحسّس إلى متن نصّي، يقتضي مواجهته بعدة نظرية قادرة على فهم نسيجه الداخلي، وتشابكاته السياقية في تحولات العالم.

إنّ كتاب حسن ناظم الأول، مفاهيم الشعرية ١٩٩٤، هو انشغال كامل في كيفية تأسيس ابستيمولوجيا لإدراك النص الأدبي، في حين أنّ

كتابه الثاني: البنى الأسلوبية: دراسة في أنشودة المطر للسياب ٢٠٠٣، محاولة للتوفيق بين المقدمات الابستيمولوجية للقراءة الأسلوبية، وقراءة تطبيقية تعنى بالوقوف على الانفرادات الأسلوبية للشاعر بدر شاكر السياب. لكن هذا الناقد، انتقل تحت وطأة ظروف تاريخية وسيكولوجية وثقافية إلى التفكير بالنصّ عبر آليات، ذات قدرة على النفاذ إلى الجوهر الإنساني في الأعمال الأدبية، وهذا ما حدث في كتابيه: أنسنة الشعر: مدخل إلى حداثة أخرى:فوزي كريم نموذجاً ٢٠٠٦، وكتابه هذا: النص والحياة.

-٢-

التحوّل النظري

إنّ الانقلاب من وضعية إلى أخرى في نطاق الثقافة ـ إذا أخذنا بنظر الاعتبار التحول النظري لحسن ناظم في كتابه هذا ـ شأن مقبول شريطة ألا يكون نابعاً من القشرة الخارجية، بل من لبّ أو جوهر الخطاب. وشريطة أنْ ينسلّ انسلال خيط الصوف الرفيع من الوشيعة، والانسلال بخلاف (الانقطاع) يُبقِي على أواصر الجوهر، لا أنْ يدمّره، أو يمحوه، أو يبيد الخصائص اللازمة لجنس ثقافي معين. وشريطة أنْ يفضي الانقلاب إلى تأسيس رؤية معرفية تتمتع بخاصية الكشف العقلاني عن (المخاطبات الداخلية) للأعمال الأدبية، وتقترح نمطاً من (القراءة) يوازن بين (الثقافة) و(السياقات الخارجية). تماماً مثلما فعل حسن ناظم عندما اقترح لنا، في كتابه الجديد، ضرباً من القراءة يوازن بين (النصّ) و(الحياة)، كأنّ النصّ هو البيت اللغوي للحياة، وكأنّ الحياة هي البيت

الآدمي للنصّ المكتوب بعدد من الكلمات والصور التخييلية. فهو، إذن، يتوجه إلى الموازنة بين (النصّ) و (الواقع)، لا (النصّ) و(اللغة) كما كان يجري في الدراسات البنيوية سابقاً. وبدلاً من أن يُختزل النص باللغة، صار يُختزل في الواقع أو التاريخ.

ولكن لماذا هذا التحوّل؟. هذا السؤال البسيط يكشف لنا عن أزمة حقيقية في العقل العربي المتخبّط بين عدّة نظريات، وعدّة مفاهيم، ونزعات، وأفكار، وموضات، وصَرْعات، وإلى ما هنالك من توصيفات. تكمن أزمة هذا العقل، في ظني، في عدم قدرته على إنتاج مقولاته ونظرياته من صميم المشكلات المعرفية والثقافية والواقعية. وظلّت علاقته بهذه الأفكار والنظريات، علاقة مستهلك يتعامل معها من الخارج، ولا يغور في أعماقها ليحيلها إلى جزء من كيانه الفكري والثقافي، كما فعل المفكرون والعلماء العرب القدماء الذين تمثلوا الأفكار الخارجية عن طريق مثاقفة واعية، أعادت تلك الأفكار إلى أصحابها وبيئاتها وهي محمّلة بأفكار جديدة، على النحو الذي قام به ابن رشد عندما كان إماماً لفلسفة عقلانية عرفت باسمه، وهي في الواقع خليط من أفكاره وأفكار أرسطو، وقد كوّنت لها مريدين في طبقة المثقفين الغربيين على نحو ما هو معروف ولا يتسع المقام لبسطه هاهنا. وبالنسبة لحسن ناظم، فإنّ هذا التحوّل متحدّر من لحظة من لحظات الوعي بهذه الأزمة المعرفية التي خلقت فجوة عميقة بين عالم الثقافة والإنسان والواقع من جهة، وعالم هذه النظريات المتطرفة في نظرتها إلى التاريخ وحركته البشرية من جهة أخرى.

وعلى الرغم من تنامي حركة ثقافية مناوئة للفكر البنيوي في

الثقافة العربية، قد تكون تركت آثارها على التفكير النقدي لحسن ناظم، إلى أنني أرجح أنْ يكون الظرف التاريخي الذي مرّ بالعراق، والظرف الشخصي الذي لحق بحسن ناظم من جراء هذا الظرف، هو الذي ترك آثاره الواضحة والقوية للبحث عن مخرج لهذا المأزق المعرفي. وهو ما أفضى إلى إنجاز كتاب، يتجاور فيه (النصّ) مع (الحياة)، بدل (النصّ) مع (البنية).

-٣-

جهوده في النقد والترجمة

سيكون هذا الكتاب مناسبة للحديث عن الجهد النقدي والترجمي للدكتور حسن ناظم، الذي يعدّ صورة من صور تحديث ثقافة الجامعة العراقية بعد منتصف الثمانينيات. كان يقرأ بصورة متوازنة، ينكبّ على أمهات الكتب التراثية، حتى إذا فرغ منها غاب في مصنفات الحداثة من الأعمال الأدبية والفكرية والثقافية العامة، لا فرق عنده بين السيّاب وأدونيس وأقطابهما من جهة، وعمود الشعر القديم وأبي نواس وأبي تمام والمتنبي والمعري وأقطابهم من جهة أخرى. الإبداع أمامه، وهو يهرول بأنفاس منقطعة، كأنه لا يتعب، أو يكلّ من البحث عن النوادر في الصور والأفكار والأساليب. كنت شاهداً عليه وهو ينشد الشعر، ويسرح في النظرات والأفكار، حتى يتبيّن الخيط الأبيض من الخيط الأسود. كان يحدثني بلهفة، عن إعجابه بأسلوب طه حسين العلمي والمشوق، كان يراه إماماً في الإحاطة باللغة والتاريخ والفكر المعاصر، ورائداً من روّاد طرح الأسئلة الجريئة في الثقافة العربية منذ الربع الأول من القرن العشرين.

والحقّ، أنّ النصّ في عنوان هذا الكتاب وفي متنه، إنما هو حياة أيضاً، لكنها حياة رمزية تماماً، أما الحياة فهي تجربة حقيقية تجري في إطار الزمان والمكان. وتكمن قيمة هذا الاقتراح، أنه جاء في مرحلة ثقافية تحوّلية، هي المرحلة التي تنبهت فيها الثقافة العربية إلى قيمة السياقات المقصية من عملية تكوين تفسير معقول للتجربة الأدبية، أو التجربة الثقافية عموماً في البلاد العربية الواقعة في جغرافية ثقافية وسياسية ساخنة على الدوام. ولعلّ الذي دفع حسن ناظم إلى المجاورة بين (النصّ والحياة)، إنما هو ذلك الصراع الوجودي الساخن الذي تخوضه شعوب هذه البلاد ومنها العراق، الذي يختزل تاريخه القديم والحديث إلى تاريخ من المآسي البشرية المفجعة.

وهذا الاعتقاد الثقافي البنيوي الذي استمرّ لأكثر من عقد من الزمن يمتدّ من نهاية السبعينيات حتى منتصف التسعينيات، كانت فيه (اللغة) هي من ينوب عن (السياقات المقصية) في صوغ المعنى التاريخي والجمالي لهذه التجارب. والخضّة التي تعرّضت لها الثقافة العربية في هذه المدّة من الزمن، تتمثل في أنها كشفت عورتها في التعامل النظري والمفهومي مع شتى أصناف الخطاب، ونبّهتها إلى أهمية (النظام أو النسق) في خطاب الثقافة، ومن ثمّ نبّهتها إلى المأزق المعرفي للتقولب في نطاق (البنية) وإقصاء السياقات المرجعية، عندما أهدرت القيمة المزدوجة للأعمال الأدبية القائمة على الحوار الجدليّ بين النصّ والسياقات الخارجية التي لها دخل في صياغة داخل النصّ. ولعلّ أبرز هذه الخضّات تتمثل في ذلك الحوار الأعمى الذي تقوده لغة عمياء الذي أحال الأدب إلى قيمة متعالية قافزة على اشتراطات التاريخ، والذات،

وعلاقتهما الضرورية في إنتاج الأدب وتلقّيه، ووضعه في خانة من خانات التاريخ الناطقة بالكشف عن وجه حقبة من حقبه. وما تجربة حسن ناظم في هذا الكتاب الجديد، سوى تجربة تصطفّ مع صفّ طويل من الأفكار التي وقفت بقوة في وجه النزعات التي أرادت أنْ تختزل الأدب في جملة العناصر الداخلية المكونة له، عناصر اللغة والأسلوب والشكل، ومن ثم اختزال هذا كله في مفهوم البنية، الطاردة لمفهوم القيمة في الإنسان والسياق المرجعي الضروري. إنّ هذا الصراع الفكري بين تيارين فلسفيين متعارضين، هو الذي كان سائداً في الوقت الذي كان فيه حسن ناظم يُنجز أطروحتين الأولى لنيل الماجستير حول: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج ١٩٩٢، والثانية لنيل الدكتوراه حول: البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسيّاب ١٩٩٥. ومما لا شكّ فيه، هو أنّ هذا الناقد العراقي كان يصوغ أفكاره في ضوء المنطق البنيوي على الرغم من تطلّعه الدائم إلى أهمية المرجع، على النحو الذي سعى إلى تطبيقه في دراسة ديوان: (أنشودة المطر) لبدر شاكر السيّاب.

لقد كان البحث عن (بنية)، يوفّر له (مرجعية مادية) لغوية وبلاغية وإيقاعية للدراسة والتفسير. وهذا يعطي انطباعاً بجريان عملية التفسير في ظروف علمية بعيدة عن التفسيرات الافتراضية والانطباعية. وأساس المرجعية المادية بصورته البنيوية، إنما هو الأساس الذي كان يقدّم مقترحات لحلّ مشكلة النصّ التي ظلّ خلالها مجرد ملحق أو وثيقة لتفسير عالم آخر لا ينتمي للنصّ مطلقاً، على النحو الذي تجلّى فيه في التحليل النفسي والسوسيولوجي والتاريخي. وعبر هذه التفسيرات، ظلّت الأعمال الأدبية العراقية خلال عقود من الزمن تعاني من مشكلة

أساسيةٌ هي غياب الرؤية الفلسفية، أو المقترب النظري، ومن هنا كانت التفسيرات النقدية تجمع بين عدّة مذاهب ومدارس فنية وتاريخية لإنجاز نصّ التفسير. وقد أراد حسن ناظم، مع نقاد عراقيين آخرين أنْ يساهم في تكريس هذه الرؤية، وذاك المقترب. وعليه كان كتابه الأول (مفاهيم الشعرية)، محاولة لتأصيل المفهوم النقدي، والبحث في مشكلاته التداولية في النقد العربي المعاصر. أما كتابه الآخر (البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسيّاب)، فهو مساهمة فعلية في البحث عن تلك المنطلقات الفلسفية والنظرية في لسان النصّ، وانزياحاته الأسلوبية. وعلى الرغم من أنه صرّح بأنّ دراسته هذه لا يمكن وسمها بأنها: (دراسة بنيوية structural بشكل محض، على الرغم من منطلقها المحايث، أي على الرغم من استنادها إلى لغة النصّ الشعري بشكل رئيس، إذْ إنها لن تتجاهل، أو تتجاوز العوامل والظروف الخارجية المتصلة بالمؤلف وبيئته، بل ستحاول أنْ تقرن هذه بتلك، ناشدة مقاربة شمولية تفضح المخابئ السرية للنصّ، وتكشف عن كنوزه ورؤاه المكبوتة)، إلا أنّ قراءته كانت قراءة بنيوية في المقام الأول.

غير أنّ العنوان الذي جاور بين (النصّ) و(الحياة) في هذا الكتاب الجديد، إنما يتطلع إلى الكشف عن عملية تَساكُن بعضهما للبعض الآخر. ويترتّب على معرفة كيفية (التساكن)، معرفة لعبة الوجود بأسرها. هذه اللعبة، التي تُحْفَظ من الضياع والزوال بـ(الكتابة)، ويُضْفى عليها بُعْدٌ أنطولوجي بـ(التنصيص)؛ أي تحويل الواقعة إلى نصّ، وتزدهي بتاج العقلانية عن طريق (الثقافة) التي تحوّل تجربة التنصيص من شفرة جمالية إلى شفرة مفهومية؛ بمعنى أنّ العملية برمتها

تُختَزل إلى السعي إلى تكوين معرفة knowledge حول: إنتاج الخطاب الأدبي، وتفسير أو إدراك هذا الخطاب المنطوي على تعقيدات أسلوبية ضرورية.

والعنوان المختزل هذا، لا يشير إلى (مطلق النصّ) ولا إلى (مطلق الحياة)، إنما إلى (النصّ) الذي يمثّل مركز معلومات عن (العقل الثقافي العراقي المعاصر)، وإلى (الحياة) الحاضنة السياقية لهذا العقل. أي الحياة التي تلامس البشر القاطنين في هذه البقعة الجغرافية الساخنة، الحياة التي يصوغها أناس يدافعون عن وجودهم بدءاً من البحث عن لقمة العيش، وانتهاءً بزجّهم في حروب، وكوارث اجتماعية، وانتهاكات صارخة من لدن السلطة. وحسن ناظم الذي فقد على نحو عشوائي نصف عائلته في المقابر الجماعية، يريد أن يكون الأدب بليغاً بلاغة الواقعة التاريخية دون أنْ يكون وثيقةً، وهو يعي هذه المسألة تماماً من خلال كتاباته وترجماته ومن خلال معرفتي الشخصية به، بل إنه يميل بمزاجه المعاصر إلى النزعات المتطرفة غير المجانية في الأدب والثقافة. ومن يتسنى له أنْ يتعرّف عليه، سوف يتعرّف على مثقف ألمعي، لمّاح، مزّاح، قارئ واعٍ، كاتب بليغ العبارة، صافي اللغة، متنوّع الأسلوب، ثاقب الرؤية، دقيق الملاحظة، متعدد المعرفة. وهذه النعوت الحقيقية، علاوة على ما قام به بالاشتراك مع زميله علي حاكم من ترجمات لكتب مهمة، تعدّ من لوازم الناقد المعاصر الذي يسعى إلى إنجاز قراءة جديرة بالنصّ المعاصر الحاوي على مصادر ثقافية متعددة المشارب والقنوات.

إنّ النصّ الذي اختبرتْه قراءة حسن ناظم إنما هو نصّ موشّح بوشاح الثقافة العراقية. وتنطوي هذه الإشارة على أهمية خاصة، تظهر على

نحو بارز في السعي إلى تأسيس مقترب لقراءة الأعمال العراقية المعاصرة يحتّم أنْ يكون فيها تمثيل واضح للصراع التاريخي المعقد في هذه المنطقة من العالم. ولذلك، فهو يتساءل: أثمة حقبة دامية كحقبة الثمانينيات والتسعينيات بالعراق عالجتها الثقافة بمثل ما فعلنا؟. [مقال: شبحية النصوص وعنف الواقع]. وهو يقدّم وجهة نظر نقدية للنصّ الشعري الذي كتب في هذه الحقبة، إذ نعته بالرطانة والطنين، وعدم رقيّ الثقافة إلى مستوى تحولات الواقع.]ينظر المقال نفسه .[ويمكن إجمال انتقاداته لشعر هذه الحقبة بعدد من النقاط:

١- محاكاة النصوص الثمانينية لبعضها.

٢- الشغف بالتجريب واختبار طرائق القصيدة الحداثية.

٣- عدم القدرة على كشف الواقع أو خصائص حقبة الحرب.

٤- الكتابة بلا مضمون، وقد أطلق عليها توصيفاً هو: الكتابة العمياء.

٥- نزع دعوى (المقاومة) من نصوص الثمانينيين.

٦- الاتفاق الرمزي بين الدولة وهذا الشعر على حلّ وسط لا يؤدي إلى التصادم.

٧- محاكاة قصائد النثر العربية والأجنبية.

٨- الانزواء مع الذات واللغة واعتزال الحياة.

وتلخّص العبارة الأخيرة: (اعتزال الحياة)، الجوهر الثقافيّ الجديد الذي يريد حسن ناظم أنْ يفعّله في الخطاب الأدبي المعاصر، والمتمثّل في الدعوة إلى جعل الحياة نصّاً. ولا ريب في أنّ الزَّبَد الذي طفا على الواقع الثقافي بالعراق طيلة المرحلة السابقة التي دُمِّرت فيها مرتكزات

الإنسان وثقافته، هو الدافع والداعي إلى تبنّي هذه الدعوة الجديدة. وهي تتمثّل في جعل العمل الأدبي يمتصّ الثقافة والحياة بصورة متوازنة. ولم يكن هذا موقفاً جمالياً صرفاً، إنما ثمة رؤية شاملة تسعى إلى تقريب وجوه الثقافة عموماً من الحياة، كما تجلى في القراءات التي قرأ فيها بعض الأنشطة النظرية لدى الغذامي وسعيد الغانمي. إذْ كانت تختفي خلف هذه القراءات، رؤية جديدة للثقافة، والقراءة، والحياة.

إذن هذا هو الكتاب النقدي الرابع للدكتور حسن ناظم، الذي يختلف عن مؤلفاته السابقة في أنه يضمّ عدداً متنوعاً من الدراسات في عدد متنوّع من النصوص النظرية والإبداعية. فهو يختلف عن (مفاهيم الشعرية) في أنه ليس كتاباً نظرياً، ويختلف عن (البنى الأسلوبية) في أنه ليس كتاباً في قراءة ديوان (أنشودة المطر) للسياب، إنما هو خليط من النظر، والعمل. ولا شكّ في أنّ هذا الكتاب سفر عطر، ينضاف إلى سلسلة الكتب القيّمة التي ترجمها مع زميله الأستاذ علي حاكم. لقد توزعت هذه الترجمات بين النقد واللغة والفلسفة والسياسة، إذ ترجما معاً الكتب الآتية: ست محاضرات في الصوت والمعنى لرومان ياكوبسون، نقد استجابة القارئ، تحرير جين تومبكنز، نصيات بين الهرمنوطيقا والتفكيكية لهيو سلفرمان، الاتجاهات الأساسية في علم اللغة لرومان ياكوبسون، بداية الفلسفة لهانز جورج غادامير، القارئ في النصّ: مقالات في الجمهور، تحرير سوزان سليمان وإنجي كروسمان، وعالم جامح: كيف تعيد العولمة تشكيل حياتنا، لأنطوني جدنز، طرق هيدغر، لغادامير، الحقيقة والمنهج، لغادامير أيضاً. لا شك في أنّ هذا التنوّع في الحقول التي تُرْجِمَ عنها، وكذلك الترجمة لأسماء مهمة في

عالم الثقافة والفكر المعاصرين، إنما يكشف عن أهمية الإضافات التي أضافها هذان المترجمان للمكتبة العربية. وإذا ما أضفنا إلى ذلك، امتياز ترجمتهما بدقة نقل المصطلح، واستيعاب المادة الفكرية والثقافية فيه، ناهيك عن البلاغة العالية في حبك جمل وعبارات النصّ المنقول إلى اللغة العربية، حتى كأنك تقرأ نصّاً عربياً، لا نصاً منقولاً عن لغة أخرى.

ناظم عودة

بغداد ٢٠٠٤

توطئة

تهتمّ هذه الدراسات بالعلاقة بين النصّ والحياة. وهي، على الأغلب، تحاول أن تعيد تأمل هذه العلاقة بعيداً عن أيّ تعسف أيديولوجي كانت تقتضيه دعوات الالتزام، أو منحى إصلاحي كانت تقتضيه الوضعية المعرفية للعرب في بواكير القرن العشرين. ولعلها أفلحت أيضاً في التخلص من تعسّف آخر غير ذلك التعسف الأيديولوجي؛ وهو التعسف المنهجي. فهي تحاول أن تخفف من غلواء الالتزام الحرفي بالمناهج الحديثة، ومن المهمة الثقيلة التي أُلقيت على عاتقها في إعادة قراءة النصوص، الأمر الذي خلط حابل النصّ بنابل المنهج، فكانت عاقبة ذلك، على الأغلب، مذابح نصيّة تناثرت فيها أشلاء أجمل نصوص الشعر العربي. ولذا ثمة حذر هنا وتدبّر، يجنّبنا مصاعب النظرية، واستحالات المنهج التي توقع الكثير من المحاولات النقدية في ضرب من النقد الذي يتغافل عن حالات عدم ملاءمة المنهج، نقد غير عملي doctrinaire يورث العقم وحتى الملل للقارئ. لابدّ من إعادة تأكيد أن النصوص الأدبية لها رسالة تنقلها إلى القراء الفعليين؛ من دون التنكر إلى القراء النصيين، وهذه الرسالة لا تقف في آخر صفّ الأولويات، ناهيك عن قضية عدم إيلائها أهمية بالمطلق. إنها حقاً تتمتع بالصدراة من بين جملة أشياء

تشاركها الصدارة أيضاً بما أن النصّ لا يقوم بمكوّن واحد: الرسالة أو الشفرة، الشكل أو المضمون، المبنى أو المعنى. إنه يقوم على كليهما في آن، بلا فاصل ولا أولوية.

في غمرة اهتمامي ببعض النصوص الشعرية والنثرية والقضايا النقدية، كتبت مقالات هذا الكتاب، وأجد الآن أن المنطلق الأساس لها هو تعضيد المجال الذي يعيد الاعتبار إلى صلة النصوص بالواقع. ولذا، في الكتاب مناقشة نظرية تتوخى تعزيز الصلة الفاعلة بين النصوص الأدبية والحياة، وتدعوْ إلى تضمين أعمال الأدب رسالةً مقتضاة. لكن أغلب الدراسات هنا تعالج القضية نفسها عبر النصوص الشعرية. وقد جاءت ضروب هذه النصوص متوزعة على شعراء عراقيين ينتمون إلى أجيال مختلفة ابتداءً من الخمسينيين وانتهاء بالجيل الذي ولد في أعقاب حرب الخليج الثانية.

من ناحية أخرى، لا تدّعي هذه الدراسات أية شمولية تذكر، فهناك جملة من الشعراء الذين تبرز في أشعارهم الصلة الضرورية بين النصّ والواقع. وما غيابهم هنا بإغفال لخبراتهم الشعرية. وقد ينفع القول إن تنوع الصلات بين النصّ والواقع يقوم مقام البحث عن الشمول. إذ من المؤكد أن العلاقات التي يقيمها نصّ شاعر فذّ مثل محمود البريكان هي غيرها لدى شعراء آخرين كثر. إذن، فالتفلسف العميق الذي تمارسه نصوص البريكان، والرمزية الحروفية لدى أديب كمال الدين، والإبهام المريع في نصوص شعراء حقبة الثمانينيات، والشفافية الطاغية في نصوص عدنان الصائغ وحسن النصار، هذه كلها تحاول، وتدّعي، إقامة رابط جوهري بين الكلمة وما تحيل عليه، بين ملموسيتي اللغة ووقائع الحياة.

إذن، الصلة بين النصوص والوقائع ما زالت تتأرجح على مستويين: مرة بتنوعها وثانية بضعفها أو قوتها. ويُبقي التنوّع، مهما كان منحاه، على ضرب من الوشائج بينهما، أما ضعف هذه الوشائج أو قوتها فأمر قد يعود إلى الكاتب نفسه وما يتبناه من رؤى شعرية أو فكرية، وقد يعود إلى الحقبة التاريخية وسماتها التي تُثقله بإكراهات لا سبيل إلى التملّص منها، أو إلى كليهما معاً، وفي هذه الحالة الأخيرة تتضافر جهود الكاتب ورؤاه مع السعي الحثيث للحقبة التاريخية أما إلى جعل النص والحياة لُحمةً وسداةً، أو إلى طمس معالم كلّ منهما. فيكون عاقبة ذلك، على التوالي، توهّج روح الكاتب في نصوصه، وتمثيله الحياة التي يحياها، أو اختفاء روح الكاتب وامّحاؤها تحت وطأة هوسٍ نصّي، أو لهثٍ وراء بلاغة لفظية، لتنتصر في الأخير النداءات النظرية على النداءات الروحية.

ويحسن أن أختتم هذ التوطئة الموجزة بأن أشكر الصديق الناقد والشاعر ناظم عودة الذي تجشّم قراءة مخطوطة هذا الكتاب، وبنظر ثاقب، حكى في مقدمته له قصة معبّرة عن الهموم المتحولة، وأحوال النقد إجمالاً، فضلاً عن تشخيصه البارع للمشكلات التي عصفت بالنصّ والحياة في عراق العقود الأخيرة من القرن العشرين.

١

شبحيّة النصوص
وعنف الواقع

إن الوقت قد حان لرفض الأغبياء الداعرين التهام تلك الكتب كلها، أولئك الذين يأمرونك بالبقاء في المنزل وعدم الإنصات إلى جوعك. ولكن يا للعنة الداعرة، انظر إلى الشارع، أليس هو مذهلاً بما يكفي ومراوغاً بما يكفي ومراقَباً بما يكفي. ومع ذلك، فإنه سيكون لك، ويا للروعة؟

أندريه بريتون، ١٩٤٢

لقد كانت ثمة رطانة وطنين. كانت هناك معركة بطلها الصوت. ولقد حدث أن بدأنا نشنِّف آذاننا لنستمع إلى شيء آخر، شيء بدا أنه غير قابل للسمع: إنه المعنى، أو صوت ملتفٌ بموجاته العصبية في تلافيف معنى. ومن عمق هذا الاختلاف صرنا نقيم التساؤل: أثمة حقبة دامية كحقبة الثمانينيات والتسعينيات بالعراق عالجتها الثقافة بمثل ما فعلنا؟

لقد لوّنت الحروب وجوهنا: فهناك المقيمون والمهاجرون، والمحتجزون والمنفيون، والمغتربون طوعاً أو كرهاً، والأحياء والموتى، وما بينهما

المفقودون(*). اولئك كلهم حاولوا بطرقهم التعبير عن الواقع الذي نحياه، فمنهم مَن ارتضى السكينة تعبيراً عن استعصاء الوضع، ومنهم من تمرّد ومارس الفعل أو القول أو كليهما، ومنهم من آثر الانتظار حتى تنجلي غمامة الحرب، وغبار الانتفاضة. وما يهمنا هنا النصوص التي تشكّل الثقافة: نصوص عايشت الحرب والانتفاضة والحصار: الكارثة إجمالاً. نصوص زامنت هذه الكارثة، ونصوص مُرجأة اختبأت في زوايا معتمة تتهيأ للتعبير في جوٍّ مطمئن. نصوص نفضت "غبار آذار" في التسعينيات، ونصوص مرجأة عبّرت في التسعينيات عما حلّ في الثمانينيات الكالحة والمروّعة والمغطاة بلحاف كونيّ متغضّن. نصوص أزاحت لمعة الضوء، وخاضت في أخاديد الواقع المتجهّمة وزواياه وظلاله. نصوص لم يكن أمامها سوى صفّ الآلام الطويل، وأرتال الهجرة إلى الأمكنة الخفيّة تنحشر فيها بملامح أو دونها، وأناس كأعقاب سجائر في مرمدات.

ليس من قبيل المصادفة سرعة تأثر السياقات الثقافية والجمالية بظروف الحياة، فهذا قانون تخضع له هذه السياقات برمتها كلما أطبق زمان جديد فغيّر تضاريس المكان فصارا جديدين كليهما. والخبرة في السياقات الثقافية والجمالية تنجرّ إلى الخبرة في الحياة بما يحيط بها من ظروف مادية واجتماعية. والثقافة دائماً تُضمِّن بعديْ الزمان والمكان المتدفقين ضرورة من مجرى مشترك تمتزج فيه الأشياء وتأملها ثقافياً وجمالياً.

عايشت الثقافة المعاصرة بالعراق حربين طاحنتين انتظمتا عقدين تامين. وما بين حرب وحرب تلوّنت الثقافة بالعراق تبعاً لتلوّن الظروف

* - اتضح ، بعد سقوط صدام ونظامه ، دفنهم في مقابر جماعية .

السياسية والاقتصادية والاجتماعية. ولا يمكن القول إجمالاً إن هناك موقفاً ثقافياً تاريخياً مسؤولاً بإزاء الحرب ضدّ إيران مثلاً. ولكن يمكن القول إن هناك مواقف حيّة وجزئية لا تمثّل حدثاً تاريخياً. أما الإعلام العالمي والعربي والمحلي خلال الثمانينيات فقد كان يجعر بمشروعية الحرب بقطع النظر عن المآسي التي خلفتها. وإذا كانت ثقافة الثمانينيات عايشت حرباً طويلة الأمد، فإن ثقافة التسعينيات تخطّفتْها حرب خاطفة خلّفت وراءها انتفاضة خاطفة، وحصاراً طويل الأمد. وبالتآلف مع ضجيج الحرب على الحدود وداخل المدن، كانت الثقافة لغواً مقذوفاً خارج المعنى، أو نسقاً طويلاً من الطبول تُسمَع دمدمتها من بعيد، أو أبواقاً تصفّر في الفراغ. وقد مثلت انتفاضة آذار ١٩٩١ مسحاً عريضاً وتوغلاً عميقاً في ذواتنا، فالإحساس العام كان متجهاً صوب تآمر عالمي ومحلي علينا وكأن الجميع اتفق على كلّ شيء سوى خلاصنا.

كانت هذه حال الشعر كمظهر بالغ الأهمية من مظاهر الثقافة. ونظرة إجمالية إلى تجربة الشعر في الثمانينيات تجعلنا نندهش من الولع بالتجريب، واختبار طرائق القصيدة الحداثية، والانكباب على ريازة فاعلية قصيدة النثر من دون محاولة التوقف لحظة للتفرّس في مئات الآلاف من الجثث المحروقة على الحدود. أما النقد، وهو مظهر مهم من مظاهر ثقافتنا أيضاً، فكان هو الآخر يحاكي الجثث المعروضة جهاراً في برنامج "صور من المعركة"، تلك الصور التي كانت تُشيَّع باللعنة وتوعد بالويل والثبور.

لقد كان الوضع السياسي داخل العراق يحول دون التفكير بحرية وعمق في الكتابة عن الأوضاع الناجمة عن الحرب والانتفاضة. ولابدّ من

الإشارة إلى أن حالة الكتّاب العراقيين في المنفى كانت مختلفة تماماً بسبب الظروف المواتية سياسياً واقتصادياً. وجرّ هذا الوضع المتأزم إلى تقييد ثانٍ، إذ لم تكن ثمة فسحة كافية لا للتفكير في الكتابة حسب، وإنما للتفكير في تناول الكتابات التي أنتجتها حقبتا الحربين. فخصائص الحقبتين لا تكاد تبين إلاّ في كتابات منفية، والمنفى أتاح إمكانية القول والتعبير في فسحة من الحرية كبيرة. ومع ذلك، يمكن تلمّس تأثير الأوضاع الجديدة على النشاط الأدبي حتى داخل العراق. ومن هنا يمكن أن ينخرط هذا البحث النقدي في بحث معرفي مادام يعنى بلحظات تاريخية ولّدت أدباً ومجتمعاً يسطع فيه انعكاس أحدهما على الآخر أحياناً، ويبهت أحياناً أخرى. هذا المدّ والجزر هو المعبِّر عن تناقض الإطار الذي يضمّ أخلاق الكتابة رفقة أخلاق الدولة، فكان دمجهما صعباً، وكان افتراقهما يولّد فجوة العنف. والدمج الذي حدث لكتابات تمثل وجهة نظر الدولة كان محكوماً بشموليتها المروّعة، أما الافتراق فكان يمنح الفرصة لا للمواجهة تحت غطاء ديمقراطي غير متوفر أصلاً، وإنما لطغيان ممارسات شكلية تجد حريتها في إطار اللغة. وهنا تتجلى العلاقة المتراخية بين ذلك الكم الكبير من النصوص المسماة قصائد النثر ومؤسسات الثقافة التي تمثل وجهة نظر الدولة. تلك العلاقة المرضي عنها من كلا الطرفين مادامت الدولة بمؤسساتها الثقافية تسمح بالتلاعب باللغة شريطة ألاّ يؤدي هذا التلاعب إلى أيٍّ تغيير في المضمون: يجب أن يبقى المضمون مصوناً. لم يكن هناك حتى تحفّظ رسمي من هذه العلاقة وكأن لسان حال الدولة يقول: لتكتب أيها الكاتب ما تشاء في مخبرك اللغوي، أما أن تطلّ بعينيك إلى خارج هذا المخبر فذلك محظور، نحن نسمح فقط بالكتابة العمياء.

ومهما بلغ مدى الادّعاء الأجوف من أن نصوص الثمانينيات قاومت بطريقتها الخاصة، فإن حالها لا يسمح بدعم هذا الادّعاء مادامت تعاني من رُهاب ينآى بها بعيداً عن واقع شرس لتنعم بأمان مزيَّف. كانت النصوص الثمانينية تتلاطم، وتحاكي بعضها بعضاً، وتحاكي قصائد النثر العربية والأجنبية. والشعراء حبّذوا القيام بنزهات يطشّون خلالها كلمات وعلى ألسنتهم عبارة واحدة: ليأتِ القرّاء بالمعنى. وهذه النزهة تلتزم بتحديد نظري متعال للنصّ، فالنصّ: "نزهة يقوم فيها المؤلف بوضع الكلمات ليأتي القرّاء بالمعنى" (تودوروف). وما بين النزهة والبناء العسير تباينت نصوص الحربين. وإن إدراج وضع الشعر والنقد في بحث سياقات الثقافة يكاد يفضح حالة من العبث تواجه كلَّ تلك الصرامة والقسوة المهيمنتين على الفكر والجسد.

ثمة تحوّل لافت حدث في كتابة الثمانينيات التي زامنت الحرب العراقية ضد إيران، وهو تحوّل دال معرفياً. فمنذ الخمسينيات كان الأدب، مثلاً، يحتلّ مكانته المألوفة وسط المجتمع، كان عنصراً فعالاً في الحياة السياسية والاجتماعية. أما في الثمانينيات فقد اعتزل الأدب ضجة الحياة، وانزوى مع الذات واللغة اللتين أصبحتا محطّ أنظار الكاتب، كانت حياة اللغة وحياة الذات تندمجان شيئاً فشيئاً موليتين الأدبار لفكرة توسيع المدلول الذاتي ليشمل المجتمع أجمع. ولم يكن ثمة تطويع للذات لكي تلتحم بمسار الحياة، ذلك التطويع الذي حرص عليه جميع الشعراء الكبار المغرقين في الذاتية، أولئك الذين لم يكن إغراقهم في الذاتية سوى إغراق في التحامها في مسار حياة المجتمع. كان الأدب ـ فيما عدا الأدب الذي تظلّل تحت دخان الحرب، الأدب الذي سمّي بأدب

الحرب ـ ينآى في دروب موحشة، والكتّاب أوحشوا دروبهم بالعزلة متذرعين بقدرهم: قدر الكاتب أن يمشي في الدروب الموحشة ليستكشف العالم. وحتى بعض كتّاب الثمانينيات الذي أفلت من القبضة ظلّ أميناً لمنهجه في التعامل مع اللغة منتجاً كوميديا طاحنة بطلها الصوت ناسياً ما خلّف وراءه من كوميديا سوداء. فقد بقيت الكتابة تواجه الكتابة وكفّت عن مواجهة أيّ شيء آخر، وكان الانسياق وراء الصوت يسحق المعنى، وكانت الكتابة تجربة صوتية تطشّ لعلعاتها في كلّ مكان، لكنها كانت دائماً تنبعث من داخل قبو.

قد يمثّل التجريد المفرط الذي صبغ النصوص نزوعاً إلى الصفو، واستلالاً للذات من التعكير الكثيف للحياة، وشوقاً إلى فصم عرى التواشج مع كلّ شيء يكتنفه الإبهام ومجهولية المصير. لكن مثل هذا النزوع والاستلال والشوق تنطوي على وعي منقوص، وعي يتفقّد المعضلة من مواضع قصيّة عنها، ويجسّ أوردة لا نبض فيها. ولذلك كان لابدّ من تدهور مثل هذا التوجّه، وفقدانه حساسيّته المحدودة، بل انطفائه الحزين. إذ لم تستطع هذه الحساسية أن تضرب بجذورها في المجتمع، بل كان ثمة شقاق بين طبيعة ثقافتها وثقافة المجتمع، ولم تستطع أيضاً اختراق القيم أو محاورتها ناهيك عن قلبها الذي جعلته هدفاً لها عبر صيحات مجانية. هذا الشقاق لم تعقبه مصالحة في النصوص، ولم تكن هناك مساعٍ لا حثيثة ولا متوانية لإعادة الثقة بعلاقة النصوص بمجمل الحياة، كانت هناك فقط الثقة بالتفاهة. ويجمل التذكير هنا بأن أشدّ الحركات الشعرية الفاعلة في تاريخ الشعر جذرية وفوضوية وتهويماً نشدت في خضمّ هذياناتها حبك خيوط وفيرة تربط المجتمع بالنتاجات

الإبداعية، فقد كانت في نهاية المطاف مؤمنة بمثل هذه التدابير ذات الجدوى القصوى، ولقد جحدت وهم الاكتفاء الذاتي، والانغلاق، والغرور الذي يثير عجب المغرورين أنفسهم حسب.

إن حالة الكتابة في العقد الثمانيني توحي بأنه لم يعد ثمة إيمان بالكتابة وبفاعليتها، هذه الكتابة التي تستند إلى الخبرة بمجالات الإبداع، والخيال الخلاق تخلّت عن مهمتها في تحشيد الوعي وتشكيله، وفي خلق المشايعين الذي يلتفون حول هدف ما بفضل النصوص. والشعر الخلاق الذي يُنتظَر منه، في الأقل، التصوير الأمثل والمفيد للحقبة أخلى مكانه للشعر المنبري الذي مثّل جوقة من الهلاميين الذين اقتادوا بحماستهم الجوفاء المعنى التدميري وحشروه في الآذان، بينما اقتيد الشعر إلى زوايا ضيّقة يغمغم بها الصوت ولا آذان. وكانت العدوانية التي يتبطّن بها الأول تتجه في الثاني نحو اللغة. وبفضلهما معاً يتجه المجتمع نحو التناقض والبؤس. وخلال تلك الحقبة، لم يكن هنالك ارتياب في هذه النزوات الخيالية الجامحة، بل كانت هذه النزوات والخيالات أثيرة، وتُشعر بالغبطة، وقد كُرِّست غرابتها حتى باتت مألوفة لدى النخبة يوماً إثر يوم.

تشمل هذه الحالة النقد بطبيعة الحال، فهو الآخر التهى بالدوال وعلاقاتها، وظلّ يلاحق التشكلات الوفيرة لها في النصوص من دون أن يستثمر فرصة مواجهة المدلولات. ولقد عُبِّر أحياناً عن الاستياء من مثل هذا النقد، نقد تلفّه موجات الشكلانية وأعاصير البنيوية والتفكيكية. ولا تمثل هذه الملاحظة إدانة جزافية لتلك المناهج التي آتت أكلها في دراسات جادة أخرى، وليس العراق بدعاً بين أقطار الوطن العربي التي

انتشرت فيه هذه المناهج بصيغة فرضها التواصل مع الآخر. لكن مفارقة بادية للعيان تنبثق في حال ثقافتنا، فالعراق وحده كان يعيش ظرفاً استثنائياً، ظرف المأساة ومخلفات الحروب والانتفاضة والحصارات. ووضع هذا الظرف الأمامي إلى الخلف والانشغال بما لا يرتبط به إطلاقاً يعني محاولة المسايرة وربما التواري وراء الأحداث. ومن هنا أكاد أضارع الناقد هنا بالجلاد، فكلاهما أعمل مشرطه في الجسد: ذاك في الجسد الإنساني، وهذا في الجسد النصّيّ. ومع سلسلة شعر الحرب وقصته وروايته راحت الدراسات النقدية تنزلق في مهوَوَيْنِ عميقين: أما دراسات تنشغل بما كُتب عن الحرب بإيحاء رسمي، أو دراسات تنشغل عن هذه المهمة الرسمية بالهرب إلى محاضن منهجية، مشوّهة الفهم غالباً، لا تمتّ بأية صلة للواقع، كانت فقط مشارط تمزّق جسد النصّ وتتركه هكذا نهباً للوساوس. ومع ذلك، لا نعدم مدجَّناً يهاجم، من خاصرة أخرى، هذه المناهج الحديثة ناسباً أداءها التآمري للمخابرات الأجنبية. والأمر يبلغ ذروته مع دراسات أكاديمية وغير أكاديمية تتناول خطب الرئيس من الناحية اللغوية والبلاغية، ومقالات تدعو بحدّة إلى حظر كتب كلّ كاتب غير عربي من الذين أثروا الثقافة الإسلامية قديماً بما فيها القاموس المحيط للفيروزآبادي، بل كانت هناك دعوة لتغيير اسم أشهر شوارع بغداد: شارع أبي نواس.

ولنشدِّد مرة أخرى على الشعر. فقد بقي الشعر التجريبيّ أيضاً غاطساً حتى أذنيه في معالجة قضية الشعر والنثر، وتداخل الأجناس، وصهرها، وإلغائها. والآن، كم نحسّ بالعبث والقرف وسوء التقدير حين نعود القهقرى لنتأمل تلك الحال. كان هناك قصيد لا ينتهي، قصائد

طوال متناسلة، وطولها فقط هو ما يمكن أن يوازي تلك الحرب الطويلة، فكأن ندرة القراء وكثرة المنشئين تواضعتا على تعبير واحد من القرف: مواجهة الضجيج بالضجيج، والهرب من الخارج إلى الداخل، وتمييع النصّ أمام سطوة قبضة السلطة. كان الشعر يحمل على الداخل بقوة وصبر يضاهيان قوة حمل السلطة على الخارج من دون صبر. وكان النقد يشفي غليله من داخل النصوص متجاهلاً ما تحيل عليه (خارجها) مادامت النصوص نفسها تجاهلت خارجها أصلاً. فالشعر والنقد كانا يستأنسان ببعضهما وكأنهما يبرمان اتفاقاً يفلسف النسيان: الشعر يسترخي على الورق، ويفرغ حرقته في اللغة، ويفجرها. أما النقد فيدسّ ألغامه في طيّات النصوص ليستمتعا معاً بمشهد الانفجار. مشهد يساوق مشهد خراب الأرض المدمرة، والنخيل الممزق، والأسَر التي دبّ فيها الانحلال، والعيش الذي شَظُف. وفي خضمّ هذا الوضع القهري، كان لابدّ لمظاهر الحياة من أن تنسجم مع بعضها إما عسفاً أو انصياعاً لقانون الأبستيمولوجيا. فحين يُطبق وضع معرفي على مكان وزمان معينين يصبح المتعدد واحداً من حيث بواعثه وتجلياته، ولا يمثل ذلك إذعاناً اعتباطياً لفرضيات الأبستيمولوجيا، فقانون ازدهار الحياة وانحطاطها يبقى هو هو عبر التاريخ على الرغم من تغيّر أوضاعه المعرفية. ومن المؤكد أن وسائل عديدة كانت تروم قمعَ أيٍّ توجّه نحو الحياة أو التعبير عنها بفاعلية، لكن من المؤكد أيضاً أن ثمة وسائل أخرى عديدة للتعبير عن المحظور، هذا المحظور الذي يضعنا على حافة الهاوية وعلينا أن نراوغه ونتحايل عليه بدعوى التجريب نفسها، أو بالاحتماء تحت قبّة المجاز العظيمة التي قاومت أساليب القمع عبر التاريخ. والقمع له

أساليبه في كلّ عصر، إنه يتزيّا دائماً بجلابيب جديدة، وثمة دائماً أساليب جديدة لمواجهته، أو في الأقل مناورته وخداعه، واكتشاف هذه الأساليب الجديدة في المواجهة والمناورة والخداع يقف في مقدمة المهمات التي تحظى بأولوية مطلقة. لكن الهمّ الثقيل الذي كان يرهق الثقافة هو التفكير في الإطاحة بأشكال التعبير القديمة فقط دون التفكير في الإطاحة بأشكال القمع كمنطلق للتفكير الحرّ والمثمر، فالظروف المناهضة للإنسانية وكبح الحريات لا يمكن أن ينتجا ثقافة حقيقية، وتلك حقيقة ثابتة.

قد يفكّر الشعراء والنقاد في مهمة يعدّونها أكثر جوهرية: إنهم يتطلعون إلى إبداع نصوص شعرية ونقدية تنآى عن حكم القواعد المألوفة، وتقترب من حالة سنّ قواعد جديدة. ولم تكن هذه القواعد الجديدة تنظر بعين الهمّ إلى الواقع المعيش، كانت تنشد سيمياء منفصلة عن سيمياء الواقع، وكانت تُغضبُ اللغة وتنسى اعتمال الغضب في النفوس. كانت محض تجارب تفرقع الكلمات، وتفتح الأعين على ما لا طائل من ورائه. وفي مثل هذه الحال يعلو السؤال الجمالي على أيّ سؤال آخر بما في ذلك سؤال المصير الذي كان الشعر العظيم، ولازال، يحرص دائماً على تضمينه في تضاعيفه. وباختصار، كانت المناظرة بين الجمالي والواقعي مقموعة تماماً، والاستثناءات التي تومض هنا أو هناك لا تكاد تمنحنا صورة واضحة عن تزاوج النظرتين، هذه الاستثناءات عُدّتْ خارج السرب: سرب المجربين المحمومين الذين يتخفون وراء غطاء الجدية والمثابرة والوعي. من هنا ابتعد الشعر عن أن يعكس العوامل الحاسمة في حياتنا، وفضّل النزوع إلى ما هو ملحمي وبطولي عبر قصائد بلا

نهاية. وبناء على ذلك، كانت معالجة الشعر والنقد على حد سواء تتصف بالسلب، والسلب هو إيجابها الوحيد في الحقيقة، فقد تمثل تجريبية الشعر إنكاراً للواقع ومقاومة للمتأصلات، لكنه إنكار هربيّ ومقاومة للمتأصلات اللغوية، إنه محض انكفاء، انكفاء يُشعر بالراحة والأمان من البطش. هذا الأمان كان الرشوة التي لم تُثقل الكاهل. وإذا كان وصف هذه الحال باللامبالاة وصفاً قاسياً، فإن هذه القسوة توازي ذلك الهرب من الألم والمخاوف، وفي هذه الحال لا يمكن الهرب من الألم والمخاوف أبداً، إنها تحتلّ موقعاً في الأمام، وكلما حاولنا تخطيها أمعنت في التقدم إلى الأمام، فلا مهرب من الهرب، كما أنه لا مهرب من الظلّ؛ وليس ثمة مابعد الألم ومابعد المخاوف. ولقد شُفع ذلك برغبة محلّقة وممتدة تتراءى لها أضغاث حلول وهمية كاسحة، تماماً مثل بطل في رواية يُسأل عماذا يفعل لو حلّ محلّ الله فيجيب: سأضطر إلى إلغاء الواقع.

وبطبيعة الحال، ليس ثمة حقّ يسوّغ فرض أنماط أدبية دون أخرى، فذلك اختيار مرهون بظروف عديدة يتكفل بها الوعي واللاوعي، لكن من المؤكد أن حقّ التحفظ على بعضها متاح ومرهون أيضاً بوعي ولاوعي مغايرين. وإذا ما شئنا تنحية النصوص الشعرية والنقدية جانباً وشدّدنا على وضع التلقي منذ بداية الثمانينيات، نلاحظ بدء الحديث بإفراط عن أزمة تلقّ تعانيه النصوص. فما الذي يبغيه الجمهور من النصوص؟ المتعة المطوّفة (نصّ المتعة)، أو التعبير عن همومه (نصّ الهمّ)، أو كليهما معاً؟. فقد تجاوب الجمهور بشكل حثيث مع الثورة الشعرية منذ بداية النصف الثاني من القرن العشرين، وظلّ هذا التجاوب

مستمراً مادام ثمة شعر ونقد يستثير العواطف الدفينة ويعبّر عن المكبوت المجتمعي. ومع ذلك، لم يعد ثمة من يشكّك في جديّة المشروع الشعري للرواد، وليس وارداً التشكيك في عظمة السياب والبياتي ونازك الملائكة وبلند الحيدري وسعدي يوسف ... إلخ. ومن الحرب وقصيدة النثر فرّ القارئ إلى غير رجعة، وصار الشعر والتلقي نخبويين، وطويت صفحة الشارع، والتمعت بروج العاج. ولابدّ من الإشارة إلى أن الاستثناءات القليلة لم تكن لتطغى على ذلك الجوّ المشحون غرابة وتغريباً. لكن بداية التسعينيات بحربها أيضاً وجوعها ورعبها أهّلت كلاً من المنشئ والقارئ إلى مؤالفة جديدة، وقرّبت الشُّقة بينهما مرة أخرى رغم بروز عوامل أخرى تفرض نوعاً من التقطّع بينهما لاسيما العامل الاقتصادي، إذ صار الرغيف نصّاً عصياً ومتطلباً ملحاً يرقى في احتياجه على كلّ شيء.

وعبر نظرة إجمالية إلى شعر العقد التسعيني يمكننا القول إن قصائده قدّمت اعتذاراً شعرياً نيابة عن قصائد الثمانينيات. وكان إنجازها منجراً إلى الإلحاح على الوصف التفصيلي لوقائع الحياة، إذ كانت مولعة برصد الحياة اليومية، وتصوير العوامل المخيفة فيها. ومن النادر أن نجد تخفيفاً من حدّة هذا الواقع وصرامته، إذ لم تكن هناك حتى نظرة قلقة إليه، كانت هناك المواجهة الصريحة والمباشرة والرصد الأمين، كما كان هناك التحايل والخداع بغية إتاحة الفرصة للتعبير عن واقع الحياة. لقد اصطبغت نصوص الحقبة الأخيرة بحسٍّ مأتميّ يبرز تداعيات أزماتنا. ولا ينفي هذا كون هذه القصائد خاضت غمار التجريب، إذ كان ثمة تحدّ لمواضعات الشعر وحدود تجنيسه. وعبر

الكتابة كان هناك تمييع وانسياح للحدود التجنيسية، بل كان ثمة تحدّ للعمق الشعري بحد ذاته، ولم تعد ثمة حاجة للغوص من أجل طلب المعنى. ومع هذه التحديات بقيت البراعة والثقة حاضرتين. وفي الحقيقة، تحقق ربط بين هذه التقنيات الجديدة والغالبة ومحاولة النهوض بمسؤولية إيقاظ الشعور وتوجيهه صوب دمج الكتابة الشعرية بالحياة. فقد كان الشعر الثمانيني يستلهم مصادر فنية وتجارب شعرية، أما الشعر في العقد التسعيني فقد صار يحدّق في الحياة أكثر مما يضع أمامه الشعر وتجاربه. إذن ثمة تحوّل، فقد أصبح الشعر سياسياً اجتماعياً أكثر مما هو فنيّ، ولقد كان فنياً أكثر مما هو سياسيّ اجتماعيّ. ولقد تتوّج هذا البحث بمعايير لما هو واقعي ويومي تناسب ظروف الحقبة. وصورة هذه المعايير لا تنكشف بمجرد مضاهاتها بصور أدبية واقعية اجتُرحت لتناسب ظروفاً أخرى، بل تنكشف بمجرد وضع عين على النصّ وعين على الحقبة نفسها التي يعبّر عنها النص. وبهاتين القراءتين ـ قراءة النصّ وقراءة الواقع ـ اللتين ترهقان العينين يمكننا اكتشاف الصلة الوثيقة بين النصوص والواقع الذي تعبّر عنه. كان الارتباط الوثيق بالواقع ناشئاً عن الظروف الجديدة بعد انتفاضة آذار ١٩٩١، وكان اليأس يلقي بظلاله الثقيلة على الحياة، والخيبة التي خلفتها الانتفاضة شملت مجمل مظاهر الحياة، أما سوء الظن فكان سيّد المواقف كلها، سوء ظنّ بإزاء الداخل والخارج على حد سواء، ولم يكن من السهل على المجتمع أن يعلّق آمالاً أخرى على الفعل الثوري بعد أن أتيحت فرصة كافية لتعاظم قبضة السلطة بعد تراخيها إبان حرب الخليج الثانية. كانت الحياة إجمالاً مختزلة إلى البحث عن لقمة العيش، وقد تغلف هذا البحث بأساليب

عديدة مشروعة وغير مشروعة: فكان هناك العمل الشحيح يسير جنباً إلى جنب السرقة العنيفة، وتهريب الآثار، والاتجار بالعملات بشكل لا ينسجم مع قوانين أسواق الأموال بسبب التضخم النقدي الهائل. ولم تكن الدولة لتستطيع شيئاً سوى مشاركة المجتمع في هذه الممارسات جميعاً. الجميع خضع إلى هذا الوضع، وصار هو الشغل الشاغل لطبقات المجتمع كافة، وربما لطبقتيه: المترفة والمسحوقة، فلقد اختفت تدريجياً الطبقة الوسطى تحت طائلة قوة ساحقة لثنائية لم تعد تتحمل وضعاً وسطاً. وكان من الطبيعي أن يهمين هذا الوضع الحصاري الذي أعقب الانتفاضة على مناحي الثقافة، فكانت ثقافة حصارية انكمش فيها كلّ شيء بما في ذلك أحجام المجاميع الشعرية الجديدة، ولم تكن هناك إمكانية للسعة والتطواف خارج حدود دائرة الحصار. ومهما تكن المحاولات التي سعت إلى التواصل وتفتيت الجدار السميك الذي يحول دون استكشاف العالم الخارجي، فإنها كانت محاولات محدودة ومحددة. وقد يمثل هذا واحداً من الدواعي الأساسية للانشغال بالمحيط القريب، والولع بوصف التفصيلات اليومية، والتخلي عن الحسّ الملحمي الملحق في النصوص الشعرية. وهذا الانشغال وذاك الولع بكلّ ما هو على الأرض لا يعنيان ضرورة إنتاج نصوص تحاكي الواقع بأمانة مطلقة، بل ربما يعني أيضاً التحرّر من القيود الجمالية ومناهضة المواضعات السائدة، ومن ثمّ إنتاج حوار أصيل بين التفكير في كيف يكون النصّ والتفكير في لماذا يكون النصّ.

لقد مضت عشرون عاماً والقصائد الثمانينية لم تتوِّج شاعراً سيابياً أو بياتياً أو "حيدرياً". وهنا لا أعني الأشخاص بقدر ما أعني العظمة

الشعرية(*). وأصبح الثمانينيون في أواخر الثلاثينيات من أعمارهم ولم يذكّرونا بخاتمة حياة السيّاب في أواخر ثلاثينياته. وفوق ذلك، مضت هذه العشرون عاماً وها نحن نلج قرناً وألفية جديدين، وليس ثمة نصوص عظيمة تواصل رفد ذلك التراكم الهائل من الشعر العربي. إن عقدة هذه القضية تكمن في الانغلاق على فعل الكتابة دون الانفتاح على فعل الحياة، وكلا الانفتاحين ضروري لكتابة نصوص إبداعية. أما الومضات التي انبعثت هنا أو هناك فلم تكن لتستطيع تبديد ذلك الجوّ الحالك والمغطّى بغمام النصوص المهوّمة، وربما استُهجنت أحياناً بدعوى التراجع عن المسيرة النصّيّة المظفَّرة والمتقدِّمة أبداً. لقد كانت السمات التي انطوت عليها ثقافتنا غير موفَّقة بشكل جذري، إذ لم تكن تَعِدُ، مجرد وعدٍ، بانسجامها مع المتغيرات العميقة التي طرأت على حياتنا. وكان الشعور منعدماً بالشكل الجديد للمجتمع في أعقاب الحرب والانتفاضة والحصار. أما التشدّق بالحداثة فلم يكن ليعبّر، حتى بشكل سطحي، عن قيمنا ونظمنا الاجتماعية. فقصائد الحداثة بحسب منبعها الأصلي ومشروعها الأصيل في الغرب استطاعت أن تعبّر بعدوانيتها اللغوية والمجازية عن الحياة، وأن تستبطن هذه الحياة وتعالجها، لكن قصائد النثر

---

* - ربما تجدر الإشارة إلى العراق ، كغيره من البلدان ، يقيم تماثيل لعظمائه ومنهم الشعراء ، ولذا تشخص هناك تماثيل عنترة بن شداد والمتنبي وأبي نواس والرصافي والسياب والحبوبي والكاظمي وغيرهم . ولكن ، لم تكن هناك فكرة إقامة تمثال لشاعر بالعراق إبان حكم البعث المدمرة . لكن الفكرة انبثقت فجأة في التسعينيات . والمضحك المبكي أن دولة البعث ارتأت إقامة تمثال لشاعر شعبي نعق كثيراً فوق جثث قتلى الحربين ضد إيران والكويت ، فكان أن قُتل بعد كل هذا النعيق ، لكن الحكومة نكايةً بالناس كلهم نصبت له تمثالاً أمام مديرية أمن النجف لضمان بقائه محروساً من الحكومة . في ذلك الوقت كان هناك لغط عن نزع الجنسية العراقية عن محمد مهدي الجواهري والبياتي ، وها هما يموتان دون أن ينالا قبرين في بلدهما .

عندنا، وأتحفظ على التسمية عندنا أيضاً، لم تحتفظ إلاّ بسمة العدوانية اللغوية، فصار بها الواقع مجرد فتاتِ صور منبثة في مناطق مجهولة من النصوص، مناطق لا تراها العين، ولا تطولها اليد، مناطق ساكنة وصامتة وبلا رائحة. والنصوص لم تقف مع المجتمع ولا ضدّه، كانت فقط محايدة، ووهم الحياد وسط المعمعة قادها إلى الاستسلام. ويجب أن تظلّ الأسئلة مفتوحة كالجراح، أسئلة ربما تهمّ مستقبلنا أكثر ممّا تهمّ ما فات رغم اللوعة والحيف وحتى الحسّ العميق بالأسف: إلى متى ستبقى النصوص تقاوم رغبتها في الحياة؟ ومتى تتبنى دمج المسؤولية الجمالية بالمسؤولية الأخلاقية؟ ومتى تردم الفجوة بين النصّ والواقع؟ ومتى تقلع عن إقامة الحدود بين ثقافة النخبة وثقافة الدهماء؟ ومتى ـ إذا شئنا التذكير بمفتتح هذه السطور ـ تتبنى الكشف بديلاً عن الرطانة والطنين؟

٢
الموقف من البنيوية

من غير اليسير معالجة نتاج كاتب ثرّ مثل سعيد الغانمي في عُجالة كهذه. لكنّ من الممكن معالجة قضية مفردة ومهمة كانت شاغلاً أساسياً في الدراسات النقدية التي أبدعها الغانمي، فضلاً عن ترجماته التي لا تبتعد عن مجال اهتماماته التأليفية. وستكون هنا فرصة للتعبير عن موقف ينطلق من تجربة الغانمي مع التيارات المنهجية الحديثة، ومنها البنيوية التي صارت "فتنة" فاتنة. عُرف الناقد سعيد الغانمي، في كتبه المؤلفة والمترجمة، بميله إلى الطرائق الحديثة في معالجة الأدب. فقائمة مؤلفاته وترجماته تبيّن مدى انحيازه إلى كلّ ما هو وافد جديد، وتبيّن أيضاً عمله على استجلاب هذا الجديد عبر اختياراته الممتازة للترجمة. كما أن طبيعة معالجته الأدب تجلّي حرصه على الاستفادة من فروع المعرفة الإنسانية الحديثة بمجملها، والشاهد الشاخص على ذلك كتابه "مملكة الحدود القصوى" حين حاول تقديم قراءة تستثمر علوماً متعددة، وقد سمّى تلك القراءة "قراءة بكلّ الحواس"، وينطبق الأمر نفسه على مقالاته الأخرى إلى حدود كبيرة؛ أقول مقالاته لأن كتب سعيد الغانمي إنْ هي إلاّ مجموعة مقالات على الأغلب، وهذا الضرب من الكتب قد يُقدَح

من طرف معين، لكنّ مقالات الغانمي مقالات أُصيلة ترتقي إلى مستوى الاجتهاد مما يؤهلها إلى أن تكون نوى يعد تفجيرها بكتب قيّمة.

في هذه الورقة الموجزة، سأحاول التشديد على شيء محدد؛ سأحاول النظر إلى الكيفية التي فهم بها سعيد الغانمي موضوع البنيوية. وهدفي من وراء ذلك لا ينحصر بالإطار المعرفي حسب، إنما يتخطى ذلك إلى إطار وقائعي ممزوج بتأمل نفساني، كما أرجو أن يجلي ذلك معضلة ما زالت تعصف بحياتنا الثقافية: إنها معضلة المنهج.

لقد خصّص سعيد الغانمي افتتاحية كتابه "أقنعة النصّ" ـ الصادر ببغداد سنة ١٩٩١(*)ـ لبحث موضوع البنيوية من حيث أصولها اللغوية ومعناها الفلسفي. فلننظر إذن كيف عولج الموضوع هنا. بدءاً يقول الغانمي إن تناوله البنيوية "لن يكون تناول مؤمن بها أو كافر بما لديها" (ص١١)، وهو يحاول أن يجيب عن جملة من الأسئلة يقدّمها بين يدي دراسته: "ما البنيوية؟ وكيف انتقل النموذج اللغوي إلى العلوم الإنسانية؟ وما معنى البنيوية في السؤال الفلسفي المعاصر؟" (ص١٢). لعلّ من المناسب التساؤل عن إمكانية تناول موضوع البنيوية بموضوعية تامة، أو تناولها بحياد يؤهّل أي باحث للقول إن تناوله إياها "لن يكون تناول مؤمن بها أو كافر بما لديها"؛ ذلك لأننا محكومون دائماً بالانحياز وإيثار شيء على آخر، ولأن الموضوعية أضحت أخيراً وهماً من أوهام المناداة بالدقة العلمية حتى في البحوث الأدبية. إن الذات تتسلل إلى مجمل فعالياتنا إبداعية وغير إبداعية، وهي تؤثر التدخّل دائماً، وهل يسعها غير ذلك؟ لقد جهد الغانمي في أن يضفي صبغة موضوعية على

* -أقنعة النصّ ، سعيد الغانمي ، دار الشؤون العامة ، بغداد ، ١٩٩١ .

بحثه هذا الموضوعَ الشائك، وفي الأقنعة النظرية لكتابه، تقنّع الغانمي بوجه بدا كما لو أنه منفرج الأسارير، لكنه يُخفي خلف القناع الجدّيّ والرضيّ أزمة بإزاء المنهج والنظرية، ناهيك عن الموقف منهما. من هنا، هل يمكن القول إن الشيء الذي استدرجنا جميعاً، وليس الغانمي وحده، إلى البنيوية تنظيراً وتطبيقاً وترجمةً هو شيء لا ينحصر في إطار السعي الثقافي وحتى المهني؟ أرى أن الإجابة بـ"نعم" هي الأوْلى. صحيح إن البنيوية اكتسحت الساحات النقدية العربية أجمع، لكن تفسير الشغف بها قد يختلف من حالة إلى أخرى، ففي العراق إبّان الثمانينيات، إبّان الحرب، في هذه الفترة تحديداً، بلغ الولع أشدّه بالمناهج الحديثة، وعلى رأسها المنهج البنيوي. فهل ثمة تماثل يمكن البحث عنه غير ذلك التماثل الذي نشد الغانمي البحث عنه بين النموذج البنيوي اللغوي؟ إن البنيوية تمنح "البنية" حقّ سحق الإنسان، وهي تجعل "البنية" صاحبة اليد الطولى على عناصرها التكوينية ـ وكلّي أمل هنا أن لا يقال إني أسيء فهم البنيوية من هذا الجانب تحديداً، تلك الذريعة الجاهزة للدفاع عنها ـ أما مؤلف هذه العناصر، ومركبها، وصانعها، أما الصانع إجمالاً فلا طائل من ورائه، وربما يكون من الأجدى المناداة بموته، هو وتاريخه صُعداً نحو موت الذات وتاريخها إجمالاً. ويصحّ ذلك حتى مع الاختزال الذي يضفيه الغانمي على مفهوم موت المؤلف، فهو في كتاب آخر ينتهي إلى أن موت المؤلف إنْ هو إلا انسحاب لنوايا المؤلفين وإيجاد لنوايا قراء (ينظر: منطق الكشف الشعري، ص١٠٩). وفي الحقيقة، فإن هذا المفهوم يتعدى مسألة انسحاب النوايا إلى إقصاء ذات، إنه يتعدى ذاك إلى هذا، كما يتخطى اللازم (ينسحب) إلى المتعدي (يُقصي)، والقضية لا تتعلق فقط

بإضفاء تعدد قراءات بدلاً من قراءة المؤلف الوحيدة، لا تتعلق بديمقراطية القراءة ودكتاتورية التأليف، فمثلما كان هناك قمع خلف مقصد المؤلف ضربت الفوضى بأطنابها مع مقاصد القراء، وما بين معنى وحيد ولانهائية المعاني ثمة صراع لم تتبنه البنيوية فقط. إن هذا الوضع يتيح البحث عن استجابة من نوع آخر للبنيوية في نفوس الباحثين العراقيين غير الاستجابة المعرفية لمنجزات الآخر الغربي، وسعيد الغانمي يقف مثالاً بارزاً على هذه الاستجابة من النوع الآخر كما أحسب. ومثال الغانمي يؤهلني للبحث عن استجابة ذات طابع نفساني، فضلاً عن الطابع المعرفي بطبيعة الحال، لكن الطابع الأول هو الذي أراه مناسباً هنا، وبشكل أدق هو الذي يصرفني عن كلّ التسويغات والذرائع التي يمكن بها تناول ذلك الاجتياح الجارف الذي داهمتنا به المناهج الحديثة، وذلك الاستقبال الحارّ الذي لاقته من طرفنا. وهذا لا يقلل من مشروعية الطابع الثاني الذي يسوغ هذه "الغارة المنهجية" أما بوصفها نتيجة طبيعية للتواصل أو "الارتماء" في حاضنات الغرب الثقافية، أو أن المسألة برمتها تتعلق بسدّ فراغ (أو نقص) ضروري في مجال ثقافتنا، فغياب التنظير والممارسة الأصيليْن، والعوز الذي نعاني منه في طرائق توصيف الظاهرة الأدبية، وربما جهلنا بتراثنا، وربما أيضاً جهلنا بتراث الغرب، وما إلى ذلك، ذلك كله يقف مسؤولاً عمّا يحدث من بلبلة. وعلى العموم، أظنّ أن من المهم أيضاً تقليب هذا الأمر من الوجهة النفسانية، وربط الاختيار بجملة الوقائع التي زامنت تدشين النقاد العراقيين لمثل هذه المناهج.

قدّم الغانمي بين يدي دراسته أسئلة جعل المنظرين يجيبون عنها

(ينظر ص١٣)، ودرس ثنائيات عالم اللغة السويسري فردناند دي سوسير، فبحث الدال والمدلول، واللغة والكلام، والتزامن والتعاقب، وعلاقات الحضور والغياب، كما تناول لسانيات المدرسة العقلية متمثلة بإدوارد سابير، ولسانيات المدرسة السلوكية متمثلة ببلومفيلد، وذكر النقود الموجهة إلى البنيوية كالنقد الوجودي والتاريخي والتفكيكي والظاهراتي، كما تناول استثمار ليفي شتراوس للنموذج اللغوي في ميدان الأنثروبولوجيا. لقد قال ذلك كله بإيجاز جيّد. ونحن نعلم أن استجابة شتراوس، مثلاً، للنموذج اللغوي، وإدراجه في عمله في الأنثروبولوجيا إنما كان اكتشافاً مذهلاً حتى بالنسبة إليه. وقد شعر حين تعرّف، لأول مرة، اللسانيات ومعها صديقه رومان ياكوبسون بتحفيز فكري هائل، وهو يسمي معرفته الجديدة هذه إلهاماً: "إلهام اللسانيات البنيوية" (ينظر: مقدمة شتراوس لكتاب ياكوبسون "ستّ محاضرات في الصوت والمعنى"). لقد أوصله إلهام اللسانيات البنيوية هذا إلى حقائق بصدد الأسطورة وحياة البدائيين غير تلك التي كنا نظنها، وكان من أهم منجزاته إلغاء أسطورة العقل المتفوق (الغربي)، وإعلاء منطقية معينة للأسطورة لدى الشعوب البدائية. ولكن، ماذا فعلنا نحن بالبنيوية والنموذج اللغوي باستجابتنا لهما؟

يبقى هذا السؤال مؤرقاً لكلا طرفي النزاع؛ لأولئك المتعصبين للبنيوية، ولأولئك المتعصبين ضدها. وإذا كانت البنيوية "استجابة لرغبة منهجية جامحة استولت على العلوم بعد منتصف القرن العشرين" (ص٢٩)، رغبة في "النسق المتماسك" بحسب روبرت شولز، والغائمي يستعير التعبير منه، نظراً لهيمنة "التشظي والانقسام على المعارف في

نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين" (ص٢٩)، فهل مثلت البنيوية حاجة ملحة للمّ شمل معارفنا المتشظية في الثمانينيات؟ وهل لنا معارف أو في الأقل وضع معرفي (أبستيمولوجي) يهيّئ لنا جملة من المناهج الجديدة التي تنبثق من صلب معارفنا نفسها ناهيك عن استجلابها واستلحاقها بأوضاعنا.

لقد اتبع الغانمي في دراسته البنيوية مخططاً منضبطاً ومحدد الهدف، قال لنا في البدء كلّ ما ينوي فعله، وفي خضمّ صراحته سرّب لنا موضوعيته الوهمية، وفي وضوحه ظنّ أن البنيوية "تهتمّ بتقعيد الظواهر وتحليل مستوياتها المتعددة في محاولة للقبض على العلائق التي تتحكم بها"، وظنّ، كما ظنّ آخرون قبله، أن طبيعة الأشياء التي تهتمّ بها البنيوية يجعل منها "منهجاً لا فلسفة، وطريقة وليس أيديولوجيا" (ص١٢). والآن، هل ثمة إمكانية للاعتراف بالمنهج البنيوي منهجاً من دون تبنّي افتراضاته الفكرية؟ وكيف يمكن ذلك؟ أليس من العجز أن نسلك طريقاً مغمضين أعيننا عمّا تؤدي إليه؟ نعم بطبيعة الحال، ذلك من العجز. وإلاّ كيف يمكن أن أسوّغ لأحد، أيّ أحد كان، وصفه الأمين والرصين والمجتهد لدرب يقود إلى هاوية.

وحتى إذا تشاغلنا عن الغاية، عما يؤدي إليه الدرب، فإن غاية الوصف نفسها لا تنشد الأشياء على جانبيه بقدر ما تنشد علاقات هذه الأشياء، إنها لا تنشد التنوع الذي يزخر به المكان، فمطلبها الثابت المتخفي طيّ هذا التنوع. ومع ذلك، فالمشكلة مع الغانمي، كناقد مفتوح العينين مغمضهما، هي إنه حين يتحدث عن البنيوية فإنه يتحدث بصوت مؤمن بأنها منهج فقط جرياً مع ما شاع من أن البنيوية منهج حسب،

إنها طريقة لمقاربة الظواهر، والذي لا يخفى هو أن البنيوية تُخفي تحت طرائق معالجتها النصوص إيماناً بالبنية وحدها، وكفراً بما سواها. وسعيد الغانمي لم يشأ أن يكون مؤمناً ولا كافراً علناً، لكنه في العمق مؤمن بها، ليس لأن البنيوية، بوصفها منهجاً جديداً، تلبي طموحاته في عالم الدراسات الأدبية حسب، بل لأن البنيوية نفسها كان من المحتوم أن تجد استجابتها في داخله، فسعيد الغانمي قضّى عقداً ونيّفاً من السنوات جندياً في الحرب، وذاق معنى انسحاق ذاته تحت عجلة إرادات عديدة، ونزوات جهنمية، وهذا (الجندي الباحث) ربما وجد في البنيوية، من نواح نفسية، غطاء يتلفع به ليقوم بمهمات (ملحّة)، هي الأعمال التي نباشرها كلّ يوم، ووجد في البنيوية أيضاً "منهجاً" يراوغ به الحرب والظلم، ويروغ من الموقف منهما في الوقت نفسه. أو على العكس، يمكن القول إن البنيوية كانت ضرورة من أجل "فلسفة موت الإنسان" ـ إذا اقتبسنا عنوان كتاب روجيه غارودي ـ الإنسان الذي كان يموت كلّ لحظة في حرب عابثة كان الغانمي جندياً فيها، أو إن البنيوية كانت "اللاإنسانية النظرية"، حسب غارودي، وقد التحمت باللاإنسانية التطبيقية (الحرب في الثمانينيات).

أقول ذلك لأن الباحثين العراقيين الذين تعاملوا مع مثل هذه المناهج الحديثة كانوا جميعاً يحسون بأن مثل هذه المناهج لا تثير سخط أحد، لا سخط السياسيين وهو الأهم، ولا سخط النقاد إلا نادراً، وهذا السخط الأخير لا يعبأ به أحد. هكذا طفق الجميع يغترف من هذه الذخيرة المنهجية بما في ذلك النقاد الذين عرفوا بالتزامهم بأيديولوجيا معينة، في تلك الحقبة كان التعامل مع أيديولوجيا مغايرة وتوظيفها في النقد

الأدبي يعني مجازفة بحياة النقد والناقد. لذلك رأينا نقاداً مثل فاضل ثامر وياسين النصير، على سبيل المثال لا الحصر، يهرعان إلى مثل هذه المنهجيات الآمنة، ويطلقان الأيديولوجيا والنقد المستهدي بها طلاقاً مبرماً. وعلى الرغم من ذلك، لا بدّ من إدراك أنهما يفران من أيديولوجيا إلى أخرى، وإنْ بدا أن هذه الأيديولوجيا لا تثير أحداً.

إذن، يصرّ سعيد الغانمي على أن البنيوية منهج وليس أيديولوجيا، لكنه مع ذلك يعلم من سارتر أن للبنيوية "تطبيقات أيديولوجية أو فلسفية" (ص٢٩)، وهو يعلم من د. فؤاد زكريا أن المنهج البنيوي "اتخذ صورة مذهب فكري متكامل" (ص٣٠)، لكنه يغضّ الطرف عن مثل هذه الأدلجة ليقيم البنيوية منهجاً فقط، ولا مسوّغ لديّ في هذه الدعوى سوى محاولة التواؤم مع الظروف المحيطة إبان انتعاش المنهج البنيوي في حياتنا النقدية. لا يستطيع أحد أن ينكر مدى التطلع المشوب بالفاقة إلى الآخر في حياتنا، وبحكم هذه الحقيقة نتوجه أحياناً إلى الآخر بلا تحفظ. ولعل الأمر لا ينتهي عند تجاوز خطّ التحفظ اللازم، فنحن قد نضحّي بأشياء ذات ملكية خاصة من أجل أشياء غريبة. وقد نجهد أنفسنا في تبيئة هذا الغريب من دون محاولة تطويع أشيائنا الخاصة لحياتنا الجديدة. إن "عقدة" هذا الأمر ترجع في جانب عريض منها إلى نظرتنا لذواتنا، ترجع إلى معضلة نفسانية تحفّ بنا في مكان وزمان معينين. من هنا، ربما يكون الجانب النفساني هو الأولى في أية محاولة لتفسير هذا الانتعاش في تلك الحقبة من حياتنا. وربما يكون من الأنسب هنا مزج المجرد بالعيني، مزج معالجة البنيوية بمعالجة قضايا الإنسان حتى إذا استعصى هذا المزج بدعوى أن للبنيوية مجالها المحدد، وأن من

الخطل الخلط بين وقائع من الحياة ووقائع ممعنة في التجريد والتعالي. إن الإيمان بمنطق التزامن يعني الإيمان بمنطق تغييب الذات: "التزامن منطق تغييب الذات" (ص٣٤) كما ردّد الغانمي، وفي زمن الحرب يصبح من الأجدى والآمن تغييب الذات؛ لأن ظهورها يعني تغييبها إلى الأبد هذه المرة، وهنا نشهد للمرة الأولى تبادلاً بين الموت والبنيوية من جهة الحضور والغياب. إنها المرة الأولى التي تحضر فيها البنيوية ويغيب الموت. ولنكن إذن مطمئنين حيال مصائرنا حين يختلط كلّ شيء بأيّ شيء، فالبنيوية بالنسبة للنقاد البنيويين كانت، وربما مازالت، ملاذاً وحصناً يصدّ عنهم غوائل الموت وبراثن الوحش؛ لأنها تدعم الموت الفعلي بتجاهله والتغافل عنه، وهي لا تستفز براثن الوحش لأنها لا ترثي لحال ضحاياه، ولا تحاول تصوير هذه الضحايا وهي تحشرج بالموت.

٣
شعرية العابث

مفتتح

إنه قول عن شاعر وهب حقيقته واسمه للضياع. ولبطون الضباع تخلّى عن سهمه. فما الذي يبقى منه ومن حقيقته واسمه، وهل لنا أن نطارد الضباع طلباً لحقيقة، وكيف يمكن مطاردة مَنْ يطاردنا أبداً: الضياع الذي يلتبس بالضباع ليكون وحشياً وعنيفاً؟

في هذه المطاردة، هذا الطرد، محاولة في جلاء خفاء (خفاء شعر) وكشف متحجِّب (تحجّب شاعر). في هذه المطاردة، سنتعقّب مجهولاً ينآى، وعابثاً يغذّ السير نحو اللاشيء، فنغذّ السير وراءه، فيتفلّت من بين نظراتنا لتبدو ملامحه "متداخلة" كعوالمه، نكاد نتبيّنها فتختفي طيّ إصرار على التواري. فهل علينا أن نحرّر شاعرنا من معتزله، وتلك مشكلة عسيرة الحلّ. فالشاعر اعتقل نفسه منذ أمد بعيد، وانزوى في بيته ناشداً العزلة، عزلة الشاعر المتفلسف. في ذلك المعتقل، انفتحت أمامه "عوالم متداخلة"، واستطاع أن يلامس حقائق الفكر والوجدان على نحوٍ ما كان للكثرة الكاثرة من معاصريه أن يلامسوها.

إذن، دعونا نتحدث عنه بلا اسم ولا لقب، ولندعْه محاطاً بالأسرار

برهة، الأسرار التي تتكشف شيئاً فشيئاً. ودعونا نستجلي المؤشرات التي تكوّن صورة ذاته وإبداعه. ودعونا، أخيراً، نستكشف الهمَّ الأساسي الذي انتظم حياته وإبداعه.

ترميز

ذات مرة رمز نورمان هولاند للكاتب بحيوان الغُرَيْر؛ وهو حيوان ثديي قصير القوائم يحتفر أوجرة في الأرض لسكناه، أما الناقد فرمز إليه بكلب الدشهند، وهو نوع من أنواع الكلاب التي تُربّى خصيصاً لاستكشاف حيوان الغُرَيْر، وإظهاره من وِجاره الموغل في خفائه، والمحصَّن ضدّ حواسّ الدشهند[1]. ولعلّ ما نحاوله الآن يضعنا موضع هذا الدشهند المشغول بالتحسس والتشمّم بحثاً عن مكمن الغُرَيْر، ولعلّ ولع شاعرنا بالخفاء والاحتجاب ـ خفاء شعره واحتجاب شخصه ـ يقتضي أكثر من دشهند واحد حتى يسطع ضوء في الزوايا المعتمة من نصوصه وحياته، وحتى تكون هناك تأويلات تضيء نصوصه بمقدار ما تختلف في توجهاتها ومنهجيتها.

تعريفات وتسويغات وتأويلات

عن شاعرنا نقول ابتداءً إنه يتجلى ذاتاً شعرية مشبعة بالتفلسف، أو ذاتاً متفلسفة مشبعة بالشعر، ملفوفة بالضباب، ومترعة بالأسرار.

---

(١) ينظر: نورمان هولاند، الوحدة الهوية النصّ الذات، في كتاب: نقد استجابة القارئ: من الشكلانية إلى مابعد البنيوية، تحرير جين تومبكنز، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ١٩٩٩، ص٢١٣.

إنه شاعر وقف حياته على الشعر، وقال إن الشعر "جدير بأن تكرَّس له حياة كاملة"[٢]. شاعر حديث من طراز خاص حقاً، شاعر له تفكّر عميق في الوجود والحياة عبر كتابة الشعر. فقد قال فلسفته في الحياة في أشعاره. نقول ذلك من خلال معرفتنا بما تمكنّا وتمكّن القرّاء جميعاً من الاطلاع على شعره، فهو من هذه الناحية يشبه الشعراء القدامى الذين ضاعت بعض أشعارهم أو أغلبها فأصبح النقاد يرددون القول في أن معرفتهم بهم تستند إلى ما وصل من أشعارهم من جوف الماضي، ونحن نعرف شاعرنا ممّا وصل إلينا من أشعاره من جوف ذاته. فشاعرنا عُرف بتحكّمه في نشر أشعاره، وكان هذا التحكّم ينزع نحو تقديم القليل القليل، وكثيراً ما فُسِّر ذلك بالزهد والنفور من الأضواء. لكن هناك تفسيراتٍ أخرى لهذه المشكلة، فقد قيل إن شاعرنا "كان يصدر في هذا الأمر عن نوع من التعالي الخفيّ، هو وريث ما سمّاه العرب القدامى (كره العامّة)، بمعنى أن على الشعر ألاّ يتورط بدعاوى (الدهماء)"[٣]. وقيل إن وساوسَ جمّة تلفّه حين يُكمل كتابة قصيدة، فقد كان "يحمل كلَّ سنة مظروفاً فيه قصيدة، وعندما يصل بها لدائرة البريد ليودعها، يعود ثانية بها ليتركها عشر سنوات أخرى تستحمّ في هواء الغرفة والذكريات، وهي الكاملة غير المنقوصة، ثمّ بعد أن يمضيَ عليها الزمن لا يفكّر بنشرها"[٤]. وقيل إن هذا الامتناع وربما التمنّع عائد إلى "وسواس

---

(٢) من حوار نشر في مجلة "المثقف العربي" في العام ١٩٧٠ ، أجراه حسين عبد اللطيف . أعيد نشر الحوار في مجلة "أسفار" ، عدد١٤ ، ١٩٩٢, ووردت عبارته هذه في مقدمة الملف الخاص عنه في مجلة "الأقلام" ، عدد ٣-٤/١٩٩٣ ، ص٩١ .

(٣) سعدي يوسف ، مجلة "الثقافة الجديدة" ، عدد ٣٠٤ .

(٤) ياسين النصيّر ، آخر رواد الحداثة الشعرية يُقتَل في العراق ، صحيفة "ثقافة " XI ، عدد٢١ ، ٢٠٠٢ .

قهري أو إلى عقدة عصابية أخرى"[٥]. وأوحي بأنه كان يخشى السطو على نفائسه الشعرية. يروي أحد أصدقائه أنه قال له ذات مرة إنه "كتب عدداً من القطع التي استخدم فيها الأرقام بصفتها الرياضية واطلع عليها أحد أصدقائه من الشعراء فما كان الأمر إلا وتظهر تلك التجربة في قصائد نشرها صديقه الشاعر فانكفأ على نفسه وقال بالحرف الواحد: (إن من حقّ القارئ أن يعتبر القصائد المنشورة هي الرائدة في هذا المجال)" [٦]. وثمة مَنْ رأى في عزلته درعاً حصيناً ضدّ غوائل الشاعرية. فأن تظهر للعيان ربما يعني أن تقع فريسة العُرف والمؤسسة. وقد قال بعضهم عن شاعرنا إنه "حمى شاعريته بأن وضع مسافة غير قابلة للتقليص بينه وبين النشاط الإعلامي، وهذا سبب كبير في حرية التطور الخاص، الحرية التي ترعى مبادرات الشعر، فالتجديد الذي سرعان ما تحوّل إلى قبضة المؤسسات قد ينتقل إلى مواقع غير جديدة، حتى بالمعاني العرفية"[٧]. والآن، هل هذه تفسيرات تحقق كفاية لحلّ معضلة احتجاب شاعر؟ إن حماية الشاعرية على الطريقة السابقة تنفع صاحبها في المقارنة الضمنية أحياناً والصريحة أحياناً أخرى بين شاعرنا وأحد رواد الحداثة الشعرية العربية: السياب؛ هذه المقارنة التي تُعقَد بتغافل تام عن امتداد تجربة شاعرنا ثمانية وثلاثين عاماً بعد وفاة السياب بالكويت في العام ١٩٦٤.

---

(٥) د . حيدر سعيد ، مخططات لقراءة العزلة في تشكيل الشعر (الحلقة الأولى) ، صحيفة الزمان ، عدد ١٢٤٩ في ٢/٧/٢٠٠٢ .

(٦) حميد ياسين ، رحل حارس الفنار وغرقت البوصلة في قاع الخليج ، مجلة "آفاق عربية" ، عدد ٣-٤ ، ٢٠٠٢ ، ص٨٨ .

(٧) عبد الرحمن طهمازي ، الشاعر : دراسة ومختارات ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٨٩ ، ص١٣ .

هذه محاولات تأويلية لظاهرة خفاء شاعرنا واحتجابه. أفلا يثير هذا الوضع فينا تساؤلاً عن سرّ هذا الكتمان، كتمان القصيدة كسرّ ليس من السهل البوح به، بل لعلّ الأمر يتجاوز كتمان القصيدة إلى أمر أخطر؛ ذلك أن هذا الكتمان يُعَدّ، من منحى معين، اغتيالاً للفاعلية الراهنة للقصيدة عن سابق تصميم وإصرار. فلماذا كان يلّذ لشاعرنا حجب قصائده عن القرّاء؟ ولماذا هذا التوجس من إظهارها جديدة طازجة؟ ليس من الصحيح، طبعاً، تفسير هذا الأمر بالزهد أو البخل أو الخوف أو بأية صفة أخلاقية أو إنسانية إجمالاً. وأجد من المبالغة القول إنه كان يذهب إلى البريد كلّ سنة وفي يده قصيدة واحدة لا يرسلها في نهاية المطاف، فهو لم يكن من "أصحاب الحوليات"، كما أن مفهوم "عبيد الشعر" قد دُفن مع مواراة شعرائه الثرى، ولا تكفي الخشية من الوقوع في درك المؤسسة لتفسير هذا السلوك، ولعلّ في "الوسواس القهري" ضوءاً مسلّطاً على المشكلة. أما "صخب العالم"، ذلك الذي تحدّث عنه الشاعر في مقطع عنوانه "نافذة الشاعر" من قصيدته "نوافذ"، فلم يكن ليجعله يُغلق نافذته مرة وإلى الأبد:

يفتحها للنور والريح وعطر الأرض
يهجم منها العالم
يُغلقها كأنما لآخر الزمان
ومثلما يغلق تابوت إلى الأبد[٨].

كان شاعرنا أحدَ رواد "الشعر الحرّ" الذين لم يتمتعوا بشهرة تضاهي شهرة الآخرين من الرواد كبدر شاكر السياب أو نازك الملائكة أو عبد

(٨) مجلة "الأقلام"، عدد ٣-٤/١٩٩٣، ص٨٥ .

الوهاب البياتي، أو حتى بلند الحيدري. ولكنه، من جهة أخرى، لم يكن صامتاً دائماً، ففكرة المناوبة بين حجب الأشعار وإتاحتها حققت له شهرة ربما لم تتحقق لغير واحد من الشعراء الذين رافقوا أولئك الرواد. يقول عنه سعدي يوسف:

"مع مرّ السنين، عُرف [الشاعر] حاضراً كبيراً، وغائباً أكبر؛ أعني أن الشاعر معترفٌ به أسمى اعتراف، لكنه متاح أقلّ الإتاحة نصّاً وشخصاً. هذا ما رآه الناس فيه وحوله، أمّا أنا فبمقدوري القول إني عرفته نصّاً وشخصاً معرفةً معقولة، وتُمكنني الإشارة، في السياق هذا، إلى أربع مدن كنت ألقاه فيها كثيراً هي: البصرة، بغداد، دمشق، الكويت. هل كان ذا حلٍّ ومرتحلٍ؛ أزعم هذا، وإلاّ كيف قدِّر لي أن ألقاه حيث حللت، في دمشق والكويت مثلاً؟"(٩).

إذن، لسعدي يوسف وجهة نظر شخصية في قضية احتجاب الشاعر نصّاً وشخصاً، ووجهة نظره هذه تخفّف من جوّ الأسرار الذي أحيط به الشاعر ونصوص الشاعر حتى قيل إنه يودع أشعاره في المصارف. ولعله لم يكن "غائباً أكبر" أبداً، بل كان في الإتاحة "حاضراً كبيراً"، وكان في الاحتجاب "حاضراً أكبر". نعم، هو لم يكن صامتاً دائماً، كما أنه لم يكن في عزلة دائماً، فحضوره يمضي صُعداً نحو الاتساع المشفوع بالدهشة، وما صمته إلاّ خفاء، خفاء الذي يهمس لذاته ويظنه الآخرون صامتاً. لقد أُضفيتْ على شخصيته غلالة سميكة، فتداخلت ملامحها، لكنها اكتسبت من الغموض واللبس سلطة مهيبة؛ سلطة تغري بالفضول بدلاً من الرهبة والنفور. أما صعوبة الوصول إلى نصوصه، وندرتها فقد

(٩) سعدي يوسف، مجلة "الثقافة الجديدة"، عدد ٣٠٤.

أضفى عليها جلالاً تضافر مع تطلعها للتفكر في الوجود ومشكلات الذات المهمومة فلسفياً حتى صار نصّه الشعري صيداً مطلوباً، وصنفاً نادراً من الطرائد؛ لذلك تبدو تركته تركة ضئيلة، في الأقل ما نُشر منها[١٠]، لكن هذه التركة مارست على الآخرين، ورثة وغير ورثة، تأثيراً قلما مارسته تركات شعراء مغمورين.

كانت بداية شاعرنا، في عالم الشعر، بداية ملغزة لأقرانه. يروي صديقه رشيد ياسين بداية معرفته بالشاعر بأنه قرأ له قصيدة "قبر في المرج" في العام ١٩٤٨ كما يرجح، منشورة في مجلة "الأديب" اللبنانية، ثمّ قرأ له قصيدة أخرى ثمّ أخرى، فأثارت تلك القصائد اهتمامه، يقول: "كانت كلّ قصيدة جديدة تزيدنا فضولاً وسعياً إلى معرفة هذا الشاعر الغامض الذي لا يعرف الوسط الأدبي في بغداد عنه شيئاً، وذات يوم جاءني أكرم [الوتري]، الذي كان يدرس في كلية الحقوق آنذاك، ليخبرني أنه أماط اللثام عن اللغز المحيِّر، وأن [الشاعر] ليس سوى شاب من البصرة يدرس في الكلية نفسها"[١١].

بدأ شاعرنا بداية رومانسية كحال أبناء جيله، وكان مولعاً بالرسم

---

(١٠) ينظر: حسين عبد اللطيف، ثبت بأعمال الشاعر والكتابات عنه، مجلة "الأقلام"، عدد ٣-١٩٩٣/٤، ص١٠٩، لم يكن شاعرنا مقلاً، بل على العكس كان غزير الإنتاج حسب شهادة بعض أصدقائه، يقول رشيد ياسين: "لم يحدث أن التقينا مرة إلا وكان لديه جديد ممتع يسمعني إياه! كانت غزارة إنتاجه مذهلة، تعيد إلى الأذهان ما يُؤثر عن الشاعر الأسباني الشهير لوبي دي فيغا الذي سمّاه معاصروه بمعجزة الطبيعة. وكان يحدث له أحياناً أن ينظم قصيدتين في يوم واحد". رشيد ياسين، الشاعر كما عرفته، مجلة "الأقلام"، عدد ٣-١٩٩٣/٤، ص١٠٣.

(١١) رشيد ياسين، الشاعر كما عرفته، مجلة "الأقلام"، عدد ٣-١٩٩٣/٤، ص١٠٢.

والموسيقى[١٢]، ومعجباً بطائفة من المفكرين والشعراء الذين يمتازون بالتفلسف في فنونهم الإبداعية كطاغور وأبي العلاء المعري، وقيل إن لديه كتاباً مخطوطاً عن الرازي[١٣]. ولكنه، خلافاً لأبناء جيله، لم يمتط أيّ حزب سياسي وصولاً إلى أية غاية سامية أو منحطّة، فما كان شيوعياً ولا بعثياً ولا قومياً كحال أبناء جيله الذين عاشوا حقبة زاخرة بالأيديولوجيات المتنازعة بعنف لا رحمة فيه. في نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات، كانت نصوصه مصطبغة بصبغة المرحلة كلها: الرومانسية، وما يتمخّض عنها من أسلوب شعري، وهموم. لكن ذات الشاعر في تلك النصوص لم تكن شبحاً. وبالمقابل، لم تنغمر النصوص الرومانسية لديه في الذات. لقد كان هناك تحوّل انتظم المرحلة بأسرها. وقد كانت لشاعرنا ريادات في الأفق الشعري الجديد الذي دعي "الشعر الحر". ففي تلك المرحلة، أفاد الشاعر أنه كتب مطولات شعرية مثل مطولة "أعماق المدينة" في العام ١٩٥٠، ومطولة "المجاعة الصامتة" في العام ١٩٥١[١٤]، كما أن صديقه رشيد ياسين أكّد أن الانتقال من بحر إلى ثانٍ على المستوى الإيقاعي أمر لم يسبق إليه شاعرنا أحد[١٥].

---

(١٢) كانت للشاعر معرفة واسعة ومتميّزة بالموسيقى حتى أنه كتب كُتيباً عنوانه "في نقد الكتابات العربية عن الموسيقى العالمية" ، وكالعادة ، قيل إن كتابه هذا ينتظر النشر كما هو حال ما لا نعرف من أعماله التي يطويها تحكّمه بإظهارها أو إخفائها . ينظر : المصدر نفسه ، ص١٠٩ .

(١٣) ينظر : حميد ياسين ، رحل حارس الفنار وغرقت البوصلة في قاع الخليج ، مجلة "آفاق عربية" ، عدد ٣-٤ ، ٢٠٠٢ ، ص٨٧ .

(١٤) الحوار مع الشاعر في مجلة "أسفار" ، عدد١٤ ، ص٤٨ .

(١٥) ينظر : رشيد ياسين ، الشاعر كما عرفته ، مجلة "الأقلام" ، عدد ٣-٤/١٩٩٣ ، ص١٠٣ .

لقد اختار شاعرنا العزلة أسلوباً في الحياة، والحقّ إنه اختار العزلة في أشطر منها. وكان يرى إلى الحياة إصغاء لنداء الروح، ويصف ذاته بأنها "قلب مفكر"[١٦]، زدْ على ذلك أنه لم يكن يجتذبه أيُّ إغراء من إغراءات الحياة. كانت روحه القلقة تسندها العزلة، أما عزلته فلا سند لها غير روحه نفسها. وكان هو الذي يقرر نوع الظهور الذي يريد، وحجمه، وتوقيته. ولذلك كانت هناك سلسلة من الإرجاءات تتعلق بنشر نصوصه الشعرية. وعبثاً جاءت الوعود في إخراجه من صمته الاختياري، كما راحت سدى محاولات إنطاقه أو استنطاقه. ومنذ العام ١٩٥٧ لم تفلح غير محاولات جدُّ قليلة في إظهاره من "تحجّبه"، والعام ١٩٥٧ هو العام الذي وعد فيه السياب ببذل كلّ جهده لكي يخرجه من صمته، وامتدحه بأنه شاعر عظيم[١٧]. تُرى أكانت تعنيه مثل هذه الشهادات عن عظمة شاعريته وهي تنطلق من صديق عظيم الشأن في الشعر: السياب؟ ذلك أمر من العسير إثباته أو نفيه، والشهادات التي تؤكّد زهده بمثل هذه الإطراءات تبقى شهادات عاطفية تقترب من المحبة والإعجاب بمقدار ما تبتعد عن الوثيقة أو الدليل الدامغ.

قيل عنه إنه يحاول أن ينال شهرة مفقودة ومستحقة بالصمت، وقيل إنه إذا كان "مجهولاً عند عامة القراء لعزوفه عن النشر، فإنه معروف عند أبناء جيله من الشعراء الذين تأثروا به بدرجات متفاوتة"[١٨]. إن

---

(١٦) ينظر: المصدر نفسه، ص١٠٤ .

(١٧) قال عنه السياب في جريدة الشعب في العام ١٩٥٧: "شاعر عظيم، ولكنه مغمور بسبب نفوره من النشر . وسأحاول بذل كلّ جهد لإخراجه من صمته ليتبوّأ المكانة اللائقة به" . نقلاً عن مجلة "الأقلام"، عدد ٣-١٩٩٣/٤، ص١٠٨ .

(١٨) رشيد ياسين، مجلة بيروت المساء، ١٩٧٤، نقلاً عن مجلة "الأقلام"، عدد ٣-١٩٩٣/٤ .

أصدقاء الشاعر يحدثوننا عن دماثة خلق قلّ نظيرها، وعن ميل إلى الهدوء واللطف يندّ عن الوصف. ولم يكن تواضعه وعزلته، بحسب اعتقادي، من جملة إيهاماته كما رأى بعض الباحثين[١٩]، فتواضعه سلوك شخصي عُرف به طوال حياته، وعزلته نمط حياته المصطفى حتى موته. وقد خبر طراد الكبيسي شيئاً من خصاله، ووصفه بأنه: "على درجة من التهذيب الراقي، حييّاً، قليل الكلام، ينتقي مفرداته بعناية وحساسية عالية. كنّا نلتقي في إحدى البرازيليتين (...) ولكنه لم يلبث أن اختفى في البصرة"[٢٠]. وكان "شخصاً خجولاً، هادئاً، ميالاً إلى الانطواء، لا يتخلى عن تحفظه حتى مع أقرب أصدقائه"[٢١].

أما صعوبة الاطلاع على أشعاره، والسرية التي كان يفرضها على طبيعة توسطه بين قصائده والآخرين، فأمر معروف عنه. يقول عيسى مهدي الصقر عن مثل هذا الوضع: "كنا نحن أصحابه، بدر [السياب] ومحمود عبد الوهاب وكاتب هذه الذكريات، نشعر بأنه يحاور قصائده سراً كما يفعل عاشق خجول، فنهدده مازحين بأننا سنقتحم عليه بيته لنطلع على ما يُخفي من قصائد"[٢٢]. فالشاعر كان يحرص الحرصَ كلّه على أن تبقى قصائده طوع بنانه حسب، فهو الذي يمنح أو يمنع. وفي كلتا الحالتين، أكان ثمة هدف يختفي وراء المنح أو المنع؟ وهل حقاً كان

---

(١٩) ينظر : حاتم الصكر ، الذكرى تلاعب النسيان ، مجلة "الأقلام" ، عدد ٣-٤/١٩٩٣ ، ص٩٢ .

(٢٠) طراد الكبيسي ، شيء من الذاكرة شيء من النقد ، مجلة "الأقلام" ، عدد ٣-٤/١٩٩٣ ، ص٩٧ .

(٢١) رشيد ياسين ، الشاعر كما عرفته ، مجلة "الأقلام" ، عدد ٣-٤/١٩٩٣ ، ص١٠٣ .

(٢٢) مهدي عيسى الصقر ، الشاعر الذي اختار الصمت كلاماً ، مجلة "الأقلام" ، عدد ٣-٤/١٩٩٣ ، ص١٠٧ .

شاعرنا ينشد الشهرة عبر الصمت؟ كلا، فهو لم يكن صامتاً، كان يمنع كثيراً، ويمنح قليلاً، وكان الحديث يكثر عن قليله حتى لأحدس أنه ما كان الحديث ليكثر لو منحنا الكثير. ولا يعني هذا أن ستراتيجية مدبّرة تختفي طيّ هذا السلوك، ستراتيجية تستدرك ما فات من شهرة أو حظوة؛ حظوة نقدية في الأقل، بل إن خلف هذا السلوك موقفاً فكرياً يرى إلى العبث غاية للوجود إذا كان للوجود من غاية. وكم كان السياب واهماً حين وعد ببذل كلّ جهد ليخرج الشاعر من صمته، فالشاعر كان يخرج من خفائه بإرادته وتوقيته، وبتناوب كفيل بأن يبوّئه مكانة لائقة، ولعلّ مكانة أسمى تنتظره في المستقبل، فعالمه الغامض، وشعره المتفلسف وطبيعة شخصيته، وموته العنيف ستفتح، وربما فتحت، شهيّة التفلسف والنقد انطلاقاً من نصوصه، ومن حياته. إذن هذه الستراتيجية المزعومة نوع من تحصيل الحاصل. إنها، إنْ وُجدتْ، في موضع خلفيّ كما أحسب. وأحسبُ أن ما يحتلّ لديه الموضع الأمامي هي فلسفته في اكتناه الحياة، حقيقتها، وجدواها، ومآلها، وعيشها، وموتها. ولا مراء في أن هذه الأشياء تتجاوز في سموّها، بحسب الشاعر، مشكلة مثل مشكلة التواصل مع الآخرين، أو حبّ الظهور، أو نيل الحظوة بأنواعها.

إنّ معضلة هذا العابث ـ في الخفاء وفي الاحتجاب، العابث كرؤية في الشعر وكذات شاعرة ـ يمكن تفسيرها بفرضية تنبع من عالمه الشعري الخاص. ولنبدأ أولاً بتجاوز قشرة هذه الظاهرة التي تتمثل في الكلام الذي جعل من احتجاب الشاعر وخفاء نصوصه ستراتيجية شعرية جديدة كان الشاعر يطمح من خلالها إلى بلوغ مآرب فوّت الزمنُ عليه فرصة اقتناصها في حينها؛ وبذلك فهو يستدرك ما فاته ولو بعد حين. ويجب أيضاً أن نخفّف من غلواء النقد، ونستهدي بما قاله شاعرنا، أما ما لم

يقله فذلك مما لا سبيل إلى وضعه نصب أعيننا، لا على المستوى النصّي، ولا على مستوى إشراك صمته في الممارسة النقدية على أنه "نوع من ممارسة الشعر السالب الذي لابدّ أن يضعه الناقد، والقارئ أيضاً، نصب عينيه"[٢٣]، وهذه الدعوة الأخيرة ربما كانت تستهدي بالملاحظة التي أبداها الشاعر فؤاد رفقة بصدد تجربة الشاعر حين قال: "ربما كان شاعراً كيانياً، إلا أن متوالياته الصامتة لا تؤكد نهوضاً بصحة الرأي إلى المنتهى ... ربما صمته البنائي هذا كان تجربة شعرية كيانية لابدّ لنا من استقرائها يوماً ما. أحترم هذا الشاعر"[٢٤]. من هنا، لابدّ من الاستناد إلى أساس ملموس للوقوف على سرّ حجب شعره، ولا أساس لدينا سوى شعره الذي أذاعه بنفسه على الناس، ووافق ضمناً على أن يكون ممثلاً لتجربته في الحياة والشعر في آن. وعندما نتأمل أشعاره القليلة المنشورة نجد أنها كانت، في نهاية المطاف، الأساسَ الوحيد للشذرات النقدية التي تناولت تجربته، ونجد أنها يمكن، من ناحية أخرى، أن تتحفنا بتجربة محددة المعالم. فالنصوص المتاحة تمثُل أمامنا تجربة شعرية خاصة، أما تلك التي بقيت طيّ الكتمان فيمكن أن تمثل إثراء افتراضياً لتجربته الشعرية ولتصوراتنا عنها. ولعلّ صديقه رشيد ياسين كان يشير إلى غموض شخصيته ـ لا إلى احتجاب أشعاره ومن ثمّ خفاء عالمه الشعري ـ حين وصفه بـ"جبل الجليد العائم، لا ترى منه العين سوى سطحه الظاهر، بينما تظل تسعة أعشاره محتجبة تحت الماء"[٢٥].

---

(٢٣) سعيد الغانمي ، منطق الكشف الشعري ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٩ ، ص١٠٨ .

(٢٤) فؤاد رفقة ، ملحق الثورة الأسبوعي ، ١٩٨١ ، نقلاً عن : مجلة "الأقلام" ، عدد ٣-٤/١٩٩٣ ، ص٩٩ .

(٢٥) رشيد ياسين ، الشاعر كما عرفته ، مجلة "الأقلام" ، عدد ٣-٤/١٩٩٣ ، ص١٠٣ .

إن زبدة هذا الجدل المحتدم في الخفاء والاحتجاب قد تتمخّض عن تلك الرغبة الملتبسة التي أبداها الشاعر حين قال: "بودّي أن يقعد الشاعر في الظلّ ويدفع قصائده للنور، ويحمي هذا الوضع، ما أمكنه، حتى الأخير"(٢٦). حقاً إنها رغبة التبس فيها الشاعر بالشعر، إذ هو لم يكتف بالانسحاب إلى الظلّ، بل جرّ معه إلى الظلّ أيضاً شعراً يبقى مقداره مجهولاً حتى يتسنى لأيٍّ كان نشر تراثه كاملاً.

كان الهاجس الفلسفي الذي يسكن شاعرنا، والهموم ذات الطابع الفكري التي تلفّ عالمه، والقلق بإزاء مصير الإنسان هي التي جعلت من نصوصه نصوصاً رائدة بحقّ، رائدة حتى بالنسبة إلى نصوص معاصريه التي كانت رائدة من نواحٍ أخرى. فربما تكون نصوصه النصوص الوحيدة التي سعت إلى تحطيم الحواجز المنسية من طرف أشعار معاصريه بين الشعر والفلسفة، أو لنقل بين الشعر والحياة الفكرية أو التأمل الفكري الذي يلمّ بالشاعر. وبهذا الصدد، يلاحظ طراد الكبيسي أن ما سماه سركون بولص "قصيدة الفكر" إنما هي مخلوق من مخلوقات شاعرنا مشيراً إلى قصائد "رقم ٩٦"، و "رحلة الدقائق الخمس"، و "أسطورة السائر في نومه"(٢٧). إن كسر هذا الحواجز أتاحت لشاعرنا نمطاً من الريادة الشعرية هو، في تقديري، نمط فريد من بين ما قدّمه أصدقاؤه الرواد. كما أن أشعاره إجمالاً تدلنا على مظهر مهمّ من مظاهر تصوره للشعر، فهي ترينا الجماليات ملتحمة بالرؤى والأفكار، وأولوية المعنى

---

(٢٦) حسين عبد اللطيف، الشاعر: بجانب الوجه تماماً، مجلة "الأقلام"، عدد ٣-٤/١٩٩٣، ص١١٠.

(٢٧) طراد الكبيسي، شيء من الذاكرة شيء من النقد، مجلة "الأقلام"، عدد ٣-٤/١٩٩٣، ص٩٩.

لديه تنافس أولوية الجماليات. وعلى ذلك، فهو لا يحفل بالشعر من حيث هو تجربة ذات نزوع جمالي محض. ومع ذلك، فهو يعالج قضية مثل قضية الشكل الشعري على أنها شيء لا يقلّ أهمية عن الموضوعات التي تمثل عالمه، ولعل أفضل خلاصة تعالج هذه القضية لدى الشاعر ما قاله طراد الكبيسي بصدد حرص الشاعر على "تمثل أو تركيز المشاعر في مستوى من التركيز الشعري بحيث يصبح الشكلُ الموضوعَ وليس العكس. وبهذا يمكن أن نقول إن هندسة القصيدة لغة وصوتاً واشتغالاً فضائياً تعادل لدى [الشاعر] ضرباً من التحقق الذاتي باعتبارها مجهوداً لسبر بعد مجهول أو استشرافاً لمصير أو نزوعاً للالتحام بالعالم أو الانفصال عنه"(٢٨).

كان شاعرنا ينشد الفهم عبر كتابة الشعر. والشعر عنده بحث في الوجود، في الإنسان كـ"قلب مفكِّر"، كـ"يراع مفكِّر" كما قال بسكال مرة. وكان يحاول أن يمسك بالفكرة التي تلمّ نثار المشاعر بإزاء قضايا كالوجود والعبث والحياة والموت والظلم والعدل .... وكان يحاول أن يُحكم قبضته على لحظة خاطفة تمتاز فيها الفكرة. غير أن نثار المشاعر، وهو يساهم في صياغة الكلمات، يراكم الاحتمالات، فتضيع تلك اللحظة، وتطويها الشكوك، وربما يطويها الزمن لتكون كاللحظات الأخرى بلا تمايز. إن خلاصة لحظاته الهاربة هي خلاصة محبطة. وفي غمار بحثه عن الحقيقة، الحقيقة التي ينشد عبرها شيئاً متحجِّباً، لا يصل إلى حقيقته، فيُسلم إلى "الضياع" كلَّ حقيقة، وكلّ طريق إلى التشتت، وكلّ مجهول إلى الإمعان في مجهوليته.

---

(٢٨) المصدر نفسه، ص٩٨ .

لكن شاعرنا، وهو يكتب الشعر الذي يستكشف طرقاً مجهولة، وعلى الرغم من تعاظم الإخفاقات والإحباطات، يجني ثمراً لم يكن مرجواً منذ البدء. فمنذ البدء كان الشعر يرمي إلى اكتشاف الحقيقة، وإبراز المتحجِّب. والآن، حين تبدو الثمار المُرّة لرحلة البحث، يتبقى من العملية برمتها شيء يدعم الشاعر؛ أي أن كتابة الشعر بحدّ ذاتها كانت، بالنسبة للشاعر، تنجح من حيث تُخفق؛ تنجح في شيء من حيث تُخفق في آخر؛ تنجح في درء الذعر الذي يتلبّس كينونة الشاعر بما هي كينونة فانية؛ وتنجح في محو ملامح الوجود العابث مؤقتاً ريثما تعاود الذات تحصين باطنها ضدّ أصناف شتى من "الضباع". إن الإبداع الشعري بحدّ ذاته يصير هنا حصناً تحتمي به كينونة الشاعر، وتجد فيه ملاذاً من وساوسها.

من هذا التصوّر الذي يرى إلى تجربة الشاعر تجربة تنطلق من العبث كخلاصة للحياة، استطاع الشاعر أن يصنع من الشعر نفسه ومن كتابته، هذا الذي أوصله إلى رعب هذه الخلاصة، مؤسسة يحتمي داخلها من وحشة الطريق وتشتته، ومن العجز عن الفهم، ومن تلك الرهبة التي تصحَبُ الإحساس بكينونة فانية، ومن الجدار السميك الذي يعترض بحثاً واهناً يتكسر على يقين حدسي بأن لا جدوى من أيّ شيء، يقول:

أنا تخلّيتُ أمام الضباع
والوحش عن سهمي
لا مجدَ للمجد فخذ يا ضياع
حقيقتي واسمي

وهنا، في هذا الخلق العابث، خلق المرعب الذي يخرج من الشاعر

ليسكن فيه الشاعر نفسه مصحوباً باطمئنان مريب، في هذه الكلمات التي تثير أحلك المخاوف وتسكّنها في آن، في تحويل الوحش حِصناً، والرهبة دريئة، في الضباع التي تستحوذ على صيدِ غيرها، والضياع الذي يُطبق أخيراً على مجد المجد، يكمن كِبَرِ شعر محمود البريكان (المولود بالبصرة في أوائل الثلاثينيات، والمقتول بها في آذار من العام ٢٠٠٢، والمدفون بها في مقبرة الحسن البصري).

لقد كان محمود البريكان مشغولاً بموضوعات محددة في شعره، وتميل هذه الموضوعات إجمالاً إلى أن تكون ذات صلة أساسية بالتأمل الفلسفي. ولقد كان في هذا المجال معلماً، وسعدي يوسف يرى أن البريكان علّمه: "أن الشعر هو في الموضوع ذي الجوهر، وإن كان البريكان أقرب إلى الموضوع الجوهرِ في الشعر"[٢٩]. لكن طبيعة تأمله الفلسفي كما يبدو في أشعاره تتخذ طابع المعايشة الحقة والدؤوبة للانشغالات الفلسفية التي تهمّ وجود الإنسان. وهذا الطابع ليس طابعاً متواتراً، بل هو طابع متناوب، فقد يظهر كما في "متاهة الفراشة"، وقد يختفي كما في "حارس الفنار". وقد حاول رشيد ياسين أن يعمّم هذا الطابع عسفاً، فأقام فرقاً بين الشعر التأملي العقلي كالذي كتبه الشعراء الميتافيزيقيون الإنجليز مثلاً، وطبيعة شعر شاعرنا. وعزا إلى الأول معالجة هموم الإنسان الكبرى من الخارج، في حين قال عن شاعرنا إنه يعيش هذه الهموم بعمق وقوة[٣٠]. والحقيقة، إن هذا الفرض يصدق على بعض قصائد شاعرنا ولا يصدق على بعضها الآخر، بل لعل البريكان

---

(٢٩) سعدي يوسف، مجلة "الثقافة الجديدة"، عدد ٣٠٤.

(٣٠) رشيد ياسين، الشاعر كما عرفته، مجلة "الأقلام"، عدد ٣-٤/١٩٩٣، ص١٠٤.

أشار بنفسه، وجملة قصائده تؤيد هذا، إلى أن مطمحه في الشعر "أن يكون طريقة في الالتحام بالعالم والتعالي عليه"[٣١].

إن البريكان، في قصيدته الشهيرة "حارس الفنار"، لا يتماهى بحارس الفنار الفعلي أو الرمزي، كما أنه يتجاوزه باعتباره "رمز التوحّد مع الماء والآفاق الموحشة"[٣٢]. إن "حارس الفنار" الذي يتماهى به البريكان هو تركيب معقّد من القدرات ليس أولها الفيلسوف الذي يستغرقه وجود الإنسان والعالم، وليس آخرها التاريخ السحيق والقريب لوجود الإنسان في العالم، فما بينهما يرتع الموت ذي "الطبقات"، والموتى، وآدم، والجيوش الغازية، والمجازر.... ولقد نوّه البريكان نفسه إلى أن ما يشغله إنما هو موضوعات تتعلق بالوجود والمصير، فهو يمضي باطراد "إلى سبر الأبعاد المجهولة للوجود، وإلى استشراف المصائر الكبرى"[٣٣]. وقد جعل بعض النقاد من انهماك البريكان بمثل هذه الموضوعات المتعلقة بالمصائر جوهراً يختزل شعره برمته، وهذا الاتفاق لم تبعثه الصدفة، بل الباعث عليه تجربة البريكان الشعرية نفسها. فقد رأى طراد الكبيسي: "أن قلقاً إنسانياً، مصيرياً، بعيداً عن الهمّ اليومي، لكنه لا يتجاهله بل يستنبطه، هو الذي شغل منطقة الشعر لدى البريكان"[٣٤]. ولقد رأى سعيد الغانمي أن عبارة "استشراف المصائر

---

(٣١) حوار مع الشاعر ، مجلة "أسفار" ، عدد ١٤ ، ص٤٨ .

(٣٢) يعرب السعيدي ، حارس الفنار : أغنية الموت . . ومرثية الحياة ، مجلة "الأقلام" ، عدد ٤ ، نيسان ، ١٩٩٠ ، ص٨٩ .

(٣٣) حوار مع الشاعر ، مجلة "أسفار" ، عدد ١٤ ، ص٤٨ .

(٣٤) طراد الكبيسي ، شيء من الذاكرة شيء من النقد ، مجلة "الأقلام" ، عدد ٣-٤/١٩٩٣ ، ص٩٨ .

الكبرى" تختصر تجربة البريكان[٣٥]، كما وجد حيدر سعيد أن طموحاً صوب العدمية كان يشرئبّ إليه نصّ البريكان، وقد تحقق هذا في قصيدة "حارس الفنار" المكتوبة في العام ١٩٦٩، والمنشورة في العام ١٩٧٠[٣٦]. ولا أحسب أن بمقدور أحد أن يتغافل عن هذا اللبّ الذي تتركز فيه تجربة البريكان الشعرية، ولا أحسب أن بمقدور أحد أن يتغافل عن قصيدة "حارس الفنار" في هذا الصدد. ففي هذه القصيدة، يقوم مثال على حلول تأملات البريكان في شعره حلولاً يتقدّمه إيمان برؤية عبثية تجعلنا نرتعد مما سنؤول إليه في ظلمات كثيفة مسكونة بالخوف. وبمزاج قاتم أحياناً، ومعقد أحياناً أخرى، تنطلق نصوص البريكان لتعانق تأملاته الفكرية، وتلتحم معها في وحدة تفيض بالأحاسيس؛ وذلك هو مصداق تصوّره للشعر العميق، يقول: "الشعر العميق الذي يبدو مشحوناً بالفكر غير أنه في الواقع يتقد بحرارة خاصة، ويحمل من الإحساس أكثر مما يسمى في العادة شعراً عاطفياً"[٣٧]. إن حواسّ البريكان حين تتفرس بتعالٍ في وجود الذات ومصيرها يهيمن عليها الوجوم الكئيب، إن التعالي تعالٍ واجم، أما أن تنخرط الذات في عيش "مشهد عابر، ومباهج صغرى" فذلك مبعث المسرة الذي يغيّر حساسية الحواس نحو "احتفاء بالأشياء الزائلة":

أجمل ما في العالم
مشهده العابر

---

(٣٥) سعيد الغانمي ، منطق الكشف الشعري ، ص١١٠ .

(٣٦) د . حيدر سعيد ، مخططات لقراءة العزلة في تشكيل الشعر ، صحيفة الزمان (الحلقة الثانية) ، عدد ١٢٥٦ في ٢٠٠٢/٧/١٠ .

(٣٧) من حوار مع الشاعر أجراه حسين عبد اللطيف في العام ١٩٧٠ نشر في مجلة "المثقف العربي" ، وأعيد نشره في مجلة "أسفار" ، عدد١٤ ، ١٩٩٢ ، ص٤٥-٥٢ .

ومباهجه الصغرى.
طوبى لكَ
إنْ كنتَ بسيط القلب
فستفهم مجدَ الأرض
سحر الأشياء المألوفة
إيقاع الدأب اليومي
وجمال أواصر لا تبقى
وسعادة ما هو زائل !

إن نصّ البريكان ـ منظوراً إليه في تعاليه وتدنّيه، في تحليق نصّه الفناريّ وفي احتفائه بالأشياء الزائلة الملتصقة بالأرض ـ محكوم بالعقدة نفسها؛ عقدة النظرة العبثية إلى أشياء العالم حين تجتاحها "حفريات عابث". إن البريكان "وجد أن حصاده من (حضارة الدمع الصموت) قبض الريح وباطل الأباطيل"[٣٨]. إن نصّ البريكان كان "نصّاً عدمياً، كان مشهداً لمراقبة (العدم)، أو بالأحرى، مصير الوجود إلى العدم"[٣٩]. إن نصّ البريكان، والإلحاح على اسمه تعويض لإخفائه فيما سبق من صفحات هذه المقالة، كان استغاثة عابثة هي الأخرى، كان صرخة غريق في الماء، يده تمتدّ نحو اللاشيء، نحو هواء هو مطلبه الوحيد، ولا يد للهواء مغيثة. والبريكان ودّ من نصّه لو يعبّد له طريقاً يتلافى به هاوية لا قرار لها، هاوية مؤكدة تنذر كلّ كينونة بالسقوط فيها. تلك الهاوية

(٣٨) طراد الكبيسي ، شيء من الذاكرة شيء من النقد ، مجلة "الأقلام" ، عدد ٣-٤/١٩٩٣ ، ص٩٩ .

(٣٩) د . حيدر سعيد ، مخططات لقراءة العزلة في تشكيل الشعر (الحلقة الثانية) ، صحيفة الزمان ، عدد ١٢٥٦ في ٢٠٠٢/٧/١٠ .

التي رمز لها، في "حارس الفنار"، بقاع البحر حين تؤول إليه "المدن الخفيّة" و"الأموات" و"السفن الغريقة" و"الكنوز" و"العيون اللامعات" و"جدائل الشعر الجميلة" و"أصابع الأيدي المحطمة" و"النياشين المدوّرة" و"أسلحة القراصنة". لقد أطال البريكان الوقوف على حافة هذه الهاوية:

على حافة العالم المتلاشي
يطول الوقوف.
يطول
مدى الانتظارات. تُقرَع في الظلمات الطبول
ولا يتراءى أحد. (٤٠)

لكن هذه الظلمات سينيرها ضوء خاطف: "البرق". ظلمات الوجود تقف وجهاً لوجه أمام برق القصيدة مثلما يكشف البرق ظلمات الكون:

يطلق البرق شحنته في عروق السماء
يكشف البرق هاوية الكون،
يرسم في الليل وجه العدم
يخلّف ظلاً من الخوف أزرق ..
منتشراً كصدى ... (٤١)

في هذه اللاجدوى، تتعيّن كآبة العابث من المصير، تماماً كما تعاني "صخرة ساحلية" من "كآبة الخلود"(٤٢)، وكما تعاني كائنات من "مصائر" متحوّلة: مصير السفينة إلى "مطعم عائم"، والنسر إلى نسر محنّط،

(٤٠) عوالم متداخلة ، قداس لروح شاعر على حافة العالم ، مجلة "الأقلام" ، عدد ٣-٤/١٩٩٣ ، ص٨٠ .

(٤١) عوالم متداخلة ، قصيدة "البرق١" ، مجلة "الأقلام" ، عدد ٣-٤/١٩٩٣ ، ص٨٧ .

(٤٢) عوالم متداخلة ، قصيدة "دراسات في عالم الصخور" ، ص٨٢ .

وجواد السباق إلى جواد عربة[٤٣]، وكما يعاني كسيح من وتيرية محاورة الفراغ[٤٤]. في هذه المجهولية، مجهولية "الطارق" الذي لا يُرى فتحوم الظنون حوله: شبح عائد من ظلام المقابر، أو ضحية ماضٍ تطالب بالثأر، أم روح تطلب المغفرة، أو رسول من الغيب جاء بدعوة غامضة ومهر لأجل الرحيل؟ في كلّ هذه الاحتمالات، وفي قلق المعرفة الكئيبة، معرفة تكتشف اللاجدوى، والمصائر النهائية والمتحولة، في المجهولية، في القاع، في الهاوية، والعيش صحبة هذه الهاوية فعلياً، والسعي لتلافيها نصياً، فتح البريكان أفقاً جديداً في الشعر. وقد ميّز هذا الأفق الجديد لغة جديدة تكلم عبرها البريكان إحساسَه وتفكّرَه الخاصين بالوجود والمصير.

كان البريكان قد راهن على المسقبل في سياق حديث قال فيه: "إنني لا أتلاءم قطّ مع مطالب الوسط الأدبي لا سابقاً ولا لاحقاً ولا الآن"، ثم شفع ذلك بالقول: "على الأديب أن يحمل مسؤوليته وحيداً. ومن الطبيعي أن يتخطى ما هو راهن ويغامر على المستقبل"[٤٥]. ربما تكون المراهنة هنا على مستقبلين اثنين: الأول مطلق الزمن الآتي الذي سيبقى شعر البريكان يتجه إليه أبداً، والثاني هو مستقبل صورة شعره، ومكانته. وفيما بين هذين المستقبلين، ثمة مستقبل قريب سيحقق فيه خفاء البريكان ظهوراً منقطع النظير، وسيثير احتجابه انكشافاً يبوّئ هذا المنسيّ من طرفنا مكانة ننشغل بذكرها وبها كلّ حين. وربما سيبعث

---

(٤٣) عوالم متداخلة ، قصيدة "مصائر" ، ص٨٤ .

(٤٤) عوالم متداخلة ، قصيدة "نوافذ" ، ص٨٥ .

(٤٥) حسين عبد اللطيف ، محمود البريكان : بجانب الوجه تماماً ، مجلة "الأقلام" ، عدد ٣-٤/ ١٩٩٣ ، ص١٠٩ .

البريكان بموته الفاجع نقاداً "توّابين" يستذكرون طعنات السكين المنغرزة في شيخوخته على حين غرّة وعلى غفلة من كلّ شيء؛ تلك الطعنات التي لم تكن لتتيح له فرصة أن "يموت في غيبوبة الذكرى"، ذكرى "عوالم متداخلة"، فتسارعها الطائش لم يمهله أن يكون "في العالم الباطن" أو "في مركز السريرة الساكن".

ما تيسّر من مؤشرات عن الشاعر(*):

* ولد بالبصرة (الزبير) في أوائل الثلاثينيات.
* ١٩٤٩ قطع دراسته للحقوق ببغداد لظروف خاصة.
* ١٩٥٠ كتب مطوّلة "المجاعة الصامتة".
* ١٩٥١ كتب مطوّلة "أعماق المدينة.
* ١٩٥٣ سافر إلى الكويت، وبقي فيها خمس سنوات يعمل في التعليم.
* ١٩٥٩ انتقل إلى بغداد حيث أتمّ المرحلتين الباقيتين من دراسته الحقوق.
* ١٩٥٩ المرة الوحيدة التي ألقى فيها شعراً أمام الجمهور في إحدى أماسي اتحاد الأدباء ببغداد.
* ١٩٦١ نال شهادة الحقوق وبقي ببغداد يزاول التدريس حتى العام ١٩٦٧، وبعدها عاد إلى البصرة مدرساً للغة العربية في معهد إعداد المعلمين.

---

* – اعتمدنا في إدراج هذه المعلومات على الببليوغرافيا التي أعدها حسين عبد اللطيف ونشرت في مجلة "الأقلام" ، عدد ٣-٤/ ١٩٩٣ ، ص١١٢-١١٥ .

* ١٩٧١ ألقى كلمته القيّمة "خواطر حول محنة الشعراء" في الذكرى السادسة للاحتفاء بالسياب.
* ٢٠٠٢ قتل في داره بالبصرة بدافع السرقة كما أشيع.

سنوات خفاء قصائده وظهورها:

* في السنوات ٤٨-٤٩- ١٩٥٠، و ١٩٥٣، نشر (١٢ قصيدة).
* السنتان ٥١-١٩٥٢ سنتا انقطاع عن النشر، وكذلك السنوات ٥٤-٥٥-٥٦-, ١٩٥٧
* في السنوات ٥٨-٥٩-٦٠-١٩٦١، نشر (٨ قصائد).
* السنوات ٦٢-٦٣-٦٤-٦٥-٦٦-١٩٦٧ سنوات انقطاع عن النشر.
* من سنة ١٩٦٨ حتى سنة ١٩٧٠، نشر (١٣ قصيدة).
* انقطع عن نشر قصائده اثنتين وعشرين سنة، أي حتى سنة ١٩٩٣.
* ١٩٩٣ نشر "عوالم متداخلة: قصائد ١٩٧٠-١٩٩٢" في مجلة "الأقلام".

بعض أعماله التي وُجدت إشارات إليها:
* "الرقص في المدافن" مجموعة شعرية.
* "إكليل الحبّ" مجموعة شعرية.
* "أرض العبيد" مجموعة شعرية.
* "المجاعة الصامتة" مطوّلة.

* "أعماق المدينة" مطوّلة.
* كُتيّب من النثر الفني أو الشعر المنثور أنجزه أواخر الأربعينيات.
* كُتيّب في نقد الكتابات العربية عن الموسيقى العالمية.
* كتاب عن الرازي.

٤

الحياة في نصّ السيرة الذاتية

لعبد الستار ناصر

إن عملية كتابة السيرة الذاتية هي عملية نصية، ذلك ما يقرره الفحص الذي ينظر إلى السيرة الذاتية كنصّ. وإن من أهم جوانب السيرة الذاتية هو المعرفة التي تقدمها في أثناء سرد كاتب ما لحياته الخاصة. والسيرة الذاتية لا تتجلى كوقائع مروية فقط، بل هي تجلي الذات كنصّ يتضمن الشخصية ومعرفتها، والفكر الذي تنطوي عليه الذات، وطبيعة الوضع الفكري السائد والمتقلب الذي اعتاشت عليه، وعايشته.

يهمني في الذي كتبه عبد الستار ناصر شيء محدد؛ أعني به طبيعة المادة التي يحكيها في سيرته، وماهية الموضوعات التي تطرق إليها بتفصيل أو بإيجاز. ولستُ أضع هنا معالجة شاملة، إنما هي أفكار وتساؤلات ألحّتْ عليّ، من دون أن أفكر لحظة، لا أنا ولا عبد الستار ناصر، بالسؤال الآتي: لماذا يكتب المرء سيرته الذاتية الخاصة؟ وبشكل خاص، لماذا أتحفنا كتّاب ما يسمى بالجيل الستيني بالعراق بسيرهم الذاتية هذه الأيام؟ إن أية حياة غنية جديرة بأن يسطرها الكاتب على الورق، وأن يعرضها جهاراً على الملأ. وهي ليست جديرة وفريدة لأنها

تمثل سيرة كاتب مبدع، وقاص مميّز مثل ذلك الذي نعرفه باسم عبد الستار ناصر، بل لأنّ حياة كلّ إنسان هي حياة فريدة ومن الحريّ تسطيرها على الورق؛ فحياة أيّ إنسان تتمتع بفرادة كالبصمة مهما كانت وكيفما كانت. هي حياة فذة ولا نظير لها ولا مناص من أن تصان على مستوى كرامتها، وعلى مستوى تخليد ذكراها، والمستوى الأول، كما يبدو لي، أقرّه القرآن حين جعل قتل نفس واحدة تساوي قتل الناس جميعاً ربما لذات السبب الذي قلته للتوّ، أما الثانية فتتكفل بها الآثار الإنسانية العظيمة التي تحاول اختزال الفرد والمجتمع إلى موضوعة تتجلى فيها حياة الناس كلهم.

وبالمعنى الذي تتضمن فيه السيرة الذاتية بُعدَ الفكر والأوضاع المعرفية، تتقلص، أحياناً، سيرة عبد الستار ناصر إلى ظرفية شخصية محضة، تنجلي فيها هموم الذات التي لا تمثل ضرورة هموم الفكر العام، والوضع الفكري السائد. وهنا نادراً ما نعثر على ما هو مرجو في السيرة الذاتية، لا نجد ما يعبر عن البنية التحتية التي تحكم سلوك الذات الفكري وسلوك حقبة كاملة من العبث والبؤس والحرب وفقدان الحرية، ما نجده إنما هو وصف ظاهري للمعاناة، وصف مشبع بالذاكرة والذكريات: "ذاكرة الطفولة والصبا والشباب المبكر مصنع خرافي يتشابك فيها الخيال مع الحقيقة، يتسرب ماء الواقع تحت سراديب الحقيقة" ص١٠٦، وعند الكتابة، عند العمل في هذا المصنع الخرافي، لم يغادر الكاتب هذا التقرير، لم يغادره حين غادر الطفولة والصبا والشباب المبكر، لا بفضل إصرار منه على دمج الوهم بالواقع، بل لأنه لا انفكاك من دمجهما والاحتيال على تميّزهما. هذا الاحتيال غطّى الموضوعة الأساسية التي

يجب أن تحتويها سيرة ذاتية تحاول أن تجمل ملامح حياة الكاتب من دون نسيان حياة الآخرين، ومن دون إغفال ذلك الجانب الضروري الذي يمثل مركز إشعاع الذات: أعني به تصوير النوع الإنساني داخل كاتب السيرة الذاتية، يقول روسو في اعترافاته: "لقد عقدتُ العزمَ على نشاط لا سابق له، نشاط ما أن يكتمل حتى لن يكون هناك من يحاكيه. وغايتي هي أن أصوّر نوعي الإنساني بطريقة مطابقة للطبيعة، والإنسان الذي سوف أصوّره ليس سوى نفسي أنا". ورغم ادعاء تملك الحقيقة في خطاب روسو، لكنه في الأقل لا يشرع بمحاكمات ضبابية لحالات إنسانية عايشها في حياته، تلك المحاكمات التي عقدها عبد الستار ناصر وحده ـ في جزء من نصّه السيري، وكانت نافلة وبلا هدف أساسي يهمنا جميعاً ـ وحده كان القاضي، ووحده كان المحامي، ووحده كان الادعاء العام، ولكنه لم يكن وحده المتفرج حين آثر إشراكنا كمتفرجين فقط.

يصف الكتاب شخصاً منهكاً ومنهمكاً في سرد همومه، وأسفاره، وكتابته للقصص، وعلاقاته بالآخرين ...إلخ. وربما تكون علاقاته بالآخرين هي الحلقة المتلونة في سلسلة الأوصاف السردية التي تنوء بثقل الحياة، علاقاته بالآخرين كانت تكتسي طابعين متضادين، أو إنها نيطت بها مهمتان: الأولى هي وصف الذات الواعية والطيبة بإزاء جمهرة من السُذج الأشرار. وعند هذا الحدّ الخطير من السيرة الذاتية نرى إلى الهموم وكأنها تنحلّ ـ وهذا محض افتراض تبيّنه غواية الكتابة تحت تضخيم الذات ـ إلى تخييلات تتوهّم الوقائع وقائعَ تطيح على رأس الذات فقط، وعليها أن تُطيح برؤوس الجمهرة الشريرة، ليجري بعد ذلك إضفاء سمة الروائية عليها. وبالمقابل فإن هذه التخييلات قد تسعفنا في فهم سمات

الوقائع من دون أن تكون محض تخييلات. إنها فقط وقائع جرى دمج المشاعر المتطرفة للذات بها. ومن المؤكد أن عبد الستار ناصر لم يفتح إفريقيا، كما نقول عادة، لكنه فتح عالماً إفريقياً من النزوات حين نزوره نحسّ بوحشة غابة الحياة وألوان الكائنات الحية فيها، نحسّ بأننا أمام قصدية الحكي، وأمام توجيه للخطاب يخدم، في بعض الأحيان، مرتاداً وحيداً هو الكاتب نفسه، تماماً مثلما فعل الكثيرون من كتّاب السيرة الذاتية العرب، العرب تحديداً. ولعلنا نتذكر أن تدشين هذا النمط من الكتابة في السيرة الذاتية في العالم الغربي كان قد بدأ مع الإمبراطور الروماني ماركوس أوريليوس في القرن الثاني حين كتب بالإغريقية سيرت الذاتية التي عنوانها "التأملات"، ولم يكن فيها غير وصف للخبرات والقيم والفضائل التي اكتسبها من الآخرين، ولاحظوا كلمة "الآخرين". أما القدّيس أوغسطين فقد كرّس سيرته الذاتية للاعتراف بخطاياه. وديكارت في كتابه "خطاب في المنهج" يقدّم عقله في دراسة عن العقل الإنساني، واضعاً عقله نموذجاً للعقل الإنساني إجمالاً. أما روسو في "اعترافات" فيؤسس المفهوم الحديث عن السيرة الذاتية بوصفها تصويراً صادقاً لحياة المرء الخاصة، وانطلاقاً من "اعترافات" كُتبت سيرة غوته "الشعر والحقيقة"، و"السيرة الذاتية" لبنْ فرانكلين، و"تربية هنري آدمز" لهنري آدمز. أما نيتشة فلقد شاء أن يناقش عشرة من كتبه في سيرته الذاتية "هو ذا الإنسان"، وكانت الفسحة جدّ ضيقة لحياته الشخصية. وهناك سارتر في "الكلمات"، وبارت في "رولان بارت بقلمه" وآخرون كثر نصبوا الهدف، وأطّروا الأسباب، وانطلقوا في الكتابة. ولن ينتهي إيراد الأمثلة على أنماط السيرة الذاتية، لكن

التنويه بها هنا يحاول أن يجلي معايير محددة تُكتب في ضوئها السيرة الذاتية من ناحية أسس بنائها والأهداف المتوخاة من ورائها.

وعلى وفق هذه النظرة، تتضبّب الدواعي والمعرفة في سيرة عبد الستار ناصر من تصوير البيئة الثقافية والسياسية التي عاش فيها. والسبب في ذلك هو فقدانها لشرط من شروط السيرة الذاتية. يتمثل هذا الشرط في سبك الوقائع والمعطيات في بناء وتنظيم يستندان إلى رؤية نظرية سواء أكانت قصصية أو نقدية أو حتى ثقافية ـ سياسية.

أما الطابع الثاني فهو على النقيض من الأول. إنه الاحتفاء بالآخر، بل هو تتويج الآخر كسبب لكتابة القصص، وأيّ شيء أدل من هذا العرفان بمقابل ذلك الإغفال. ومع ذلك، فهو يجعل من كتابة القصص تحت ضغط توجيههم انتقاماً منهم. هذا الانتقام يطول أباه ـ تلك الشخصية الهائلة التي أتقن الابن صياغتها تماماً مثلما أتقن صياغة ملجأ العامرية فرأيناه بعيونه الكارثية مرة أخرى، وكلاهما يمثلان الآخر في حياة الأب الواحد وموت ٤٠٢ من الأطفال والنساء والشيوخ العراقيين في تلك المحرقة ـ وأخوته، وأخواته، وأصدقاءه، وأعداءه؛ وإليكم خمسة مواضع فقط يلحّ فيها عبد الستار ناصر على هذه الموضوعة:

"أشكرهم حقاً، فقد أوصلوني بأنفسهم إلى المنفعة وانتهزت وقت شتائمهم عني بكتابة هذا القهر المبدع". ص٤٨

"إنهما حقاً أحد أسباب كتاباتي". ص١١١، يقصد صديقين له.

"أنا لا أعرف هل كان يمكنني أن أتورط في الكتابة إذا لم يظهر هذان الرائعان في حياتي". ص١١٣، يقصد الصديقين نفسيهما.

"أنا يا سادتي أحبّ هذه الخرابة، فقد علمتني القراءة والكتابة".

ص١٣١، يقصد محلة الطاطران مسقط راسه ببغداد التي استقامت بناسها ذاتاً في سيرة الكاتب.

"لا أحد يدري أن تلك الجثة التي تنام هناك، كانت وراء نفوري وكتاباتي ...". ص١٥٤، يقصد أباه.

وما بين هذه وتلك تقف سيرة الكاتب والذات التي تكتب في مكان متطرف في كلا الحالين. فمن المؤكد أنه لا الذين أحبهم ولا الذين كرهوه حسب قوله، ولا محلة الطاطران، ولا أبوه، ولا أخوته أو أخواته، ولا أية لعنة أخرى يرقيها الكاتب إلى أعلى درجات الحميمية، هي التي كانت تقف خلف إبداعه، أو تكمن تحت كتابته، ربما هي عرفان، وانتقام بحقّ، وهي بلا شك أسس تكوينية غير إبداعية، وربما هي محاربة للنسيان المبيّت وغير المبيّت، وفي خضمّ هذا ينسى عبد الستار ناصر، ينسى نفسه لا بادعاء التواضع، ينسى عقله ومثابرته وممارسته العصية في فنّ القصّ. تُرى أكانت سيرته على هذا النمط بسبب اكتسائها شكل محاضرات ملقاة على جمهور، فتلونت لذلك سرّيتها السيريّة بين مراعاة وجوه حية تقابله وعدم مراعاة وجوه حية ستقابل كتابه فيما بعد.

أخيراً، ثمة سبعة عشر درساً كانت خاتمة لسيرة حياة حريّة أن تُتوَّج بمثل هذه الدروس. لماذا؟ أعتقد لأن الذات السيّرية تموضع نفسها في خانة التكفير. هذه الذات، رغم صدقها، كذبت، ورغم تذمرها وتمردها الصميمي، انصاعت ودُجّنت، ورغم ضدّيتها، كانت مع. والدروس ليست دروس عبرة وإنْ كانت كذلك؛ لأنها دروس متأخرة يتلقاها الكاتب متأخراً. ولأنها متأخرة، ولأنه متأخر، ولأننا جميعاً متأخرون، كان النبذ جديراً بمصيرنا، والنفي موطننا، والضياع ....

٥

الغسق الخرب:
عقيل علي بين الشعر والموت

يمكن الدخول إلى عالم أشعار عقيل علي من خلال بوّابة "طائر آخر يتوارى". فهذه المجموعة الشعرية صدرت في العام ١٩٩٢، وهي تمثل القسط الأكبر من أشعاره المنشورة القليلة أساساً. إذ تسبق هذه المجموعة أشعار أخرى نُشرت في العام ١٩٩٠ تحت عنوان "جنائن آدم"، وكلتاهما عدّهما وعني بنشرهما صديقه كاظم جهاد. وينوّه خالد المعالي بأنه يزمع نشر مجموعة جديدة له منحها عنواناً هو "فيما مضى". والشاعر عاش سنيّ حياته الأخيرة عيشة متشظية، إذ لم يكن يراعي شخصه، فما بالك بموهبته. وقد كانت هناك ضجة قبيل وفاته في الخامس عشر من أيار / مايو ٢٠٠٥ سببها نشر صور له في موقع ألكترونيّ مرمياً على أحد أرصفة بغداد. وقد ذهبت بالناس الظنون وتشعبت آراؤهم بصدد عيشته هذه وموته ذاك، فمن قائل إنه يمارس الرفض في هذه العيشة، والتمرد على الأعراف السائدة، والتعبير بالسلوك عما لا يمكن التعبير عنه بالقول، أما موته فقيل فيه إنه جاء بسبب رفض موظفي الإسعاف نقله إلى المستشفى أما لأنه وجد سكران أو ظُنَّ أنه إرهابيّ. والالتباس عزز

فروضاً أخرى تتعلق بشعره وموته. والمسألة رفعت إلى مستوى تفلسف يروج في أوساط المثقفين العراقيين كلّ حين، فقيل إنه أعلن "الحرب على الضياع بالضياع"، وإنه اختار "الفناء المطلق"، وقيل إنه مبدع "من مبدعي البروليتاريا العظام"، وجعلها بعضهم ممارسة لموقف الرفض، أو تأكيداً للعبث منطلقاً لتجربته وحياته، وقال آخر إنه "شهيد السياسة العراقية"، وما إلى ذلك من أوصاف تأثرية نابعة من طبيعة الفاجعة وراهنيتها. وهذه السطور قد توحي بأشياء تعارض ما قيل عنه، فشعره لا يتبنى العبث موقفاً وجودياً بإزاء العالم، وما عيشته العبثية سوى تردٍّ شخصيّ، واستعذاب للظهور بمظهر الضحية، هو الذي جرّب العيش إبان حكم صدام وبعد سقوطه. لكن الشعراء العراقيين دأبوا على مواصلة مثل هذا النموذج، فكلما مات أحدهم على قارعة، ظهر ثانٍ يعوّض هذا الغياب، وعلى كليهما أسبغوا معاني الرفض والتمرد عبر العبث والحياة البوهيمية. حدث ذلك مع عبد الأمير الحصيري (توفي في العام ١٩٧٨)، ومع جان دمو (توفي في العام ٢٠٠٣)، ومع عقيل علي المتوفى على رصيف ببغداد يوم الخامس عشر من أيار / مايو ٢٠٠٥، ولعل التعويض آتٍ وقريب. ولأذكّر هنا بالسياب العظيم: فالقصائد الغزيرة التي أبدعها السياب في حياته القصيرة المليئة بالملمّات، لا سيما تلك القصائد التي أتحفنا بها في فترة مرضه العضال، لا تقوم دليلاً على الصبر والعناد حسب، بل على حبّ الحياة وعلى قوة مناعة باطنه وجوهره. ومرض السياب، من ناحيته، يذكر بمرض نيتشه الذي مثّل له حافزاً للإقبال على الحياة؛ إذ مادام "الجوهر معافى" فلن يتوقف الإحساس بالحياة، بل هو سيعمد إلى اكتشافها من جديد. أما

عقيل علي فلم يكن مريضاً، لكنه مع ذلك كفّ عن حبّ الحياة منذ أن ارتضى الرصيفَ مأوىً والصمتَ كتابةً. وكلاهما، المأوى الشاذ والصمت، لن يتمكنا من التحوّل إلى ظاهرة فاعلة في الحياة الشعرية. ولن يبقى من عقيل علي سوى ما كتبه خارج الرصيف وبعيداً عن الموت عليه.

ومهما يكن من أمر، تجلي قصائد عقيل علي موهبة غير عادية، وحسّاً يتجاوز شعرية السائد من نصوص أقرانه ومعاصريه. وقد كان ينآى بنفسه عن هذه الشعرية السائدة، وينتقدها، وقد قال مبكراً في "شهادة شعرية" في العام ١٩٧٤: "لا أتعاطف مع الكثير مما يخرج هذه الأيام، ثمة محاولات عديدة تجري لتجعل الشعر عقيماً.. أكثر الشعر لدينا جسد زنخ بثياب نظيفة". لكن الحيطة بصدد تذبذب مستوى أشعاره واجبة أيضاً. وواجب الحيطة هذا ملزم، لأن خلف الشاعر يقف همس وإعلان عن سرّ موهبة هذا الكائن الشاعر الذي يعمل خبّازاً، لكن له بصيرة شاعر فذّ سرى امتداحه في الأوساط الثقافية العراقية برمتها. ولعلي أجد في هذا النمط من المديح غير المعلّل مغالاة من جهة، أو أجد فيه تعاطفاً محموماً من جهة أخرى. فالقصائد في مجموعة "طائر آخر يتوارى"، كغيرها من القصائد، تراوح بين أن تفي ذلك الهمس الحميم حقَّه وأن تسقط فريسة الاعتياد لتخذل تطلعات الهامسين. غير أن هذا التأرجح، في الأخير، لا يغضّ من شأن الشاعرية المختلفة التي كتب بها عقيل علي نصوصه.

إن الشاعر عقيل علي يحوم في سماء الشعر صاعداً هابطاً، و"طائره معه" يحوم مرة بالرفيف وأخرى بالصفيف، ولا يفصل بينهما الحلال والحرام، بل يفصل بينهما اليُمْن والشؤم، فهو سانح مرة وبارح

أخرى. ونحن القراء معه نقطّب الجبين ونفرج الأسارير تبعاً لحساسية اللغة الشعرية التي يقدمها النصّ. إن هذا التذبذب معهود من جميع الشعراء. وفي حالة عقيل علي، يبدو الأمر أكثر معقولية، فالقصائد غير مؤرخة (وليت كاظم جهاد أثبت تواريخها حين إعدادها للنشر)؛ ولأنها غير مؤرخة ينتابنا شكّ في تجميعها طبقاً للتسلسل الزمني الذي يحرص الشعراء على ترتيب قصائدهم طبقاً له. هذا إذا افترضنا أن للشاعر تدخلاً في تصنيف وتجميع ومن ثمّ نشر هذه النصوص الخمسة والثلاثين في مجموعة "طائر آخر يتوارى". مع هذه النصوص، تضطرب مشاعر القراءة استجابة لرحلة الطائر سانحاً أو بارحاً، والسنوح والبروح هنا شعوران يرقبان النزوع الشعري للنصّ. فنصّ الزوايا القصية للروح، ذاك الذي يلامسها ويعالجها عبر لغة لها مدخل سريّ إليها هو نصّ الشعر الذي يسنح أمام تطلّعنا، ومشاعرنا، نصّ ينطق ببصيرة الشعر التي تفتّت مكنونات أرواحنا العصية، أما نصّ النتوءات البارزة، نصّ الأضواء، ذاك الذي يبرح ويبارح بسرعة فلا يزيد الزوايا القصية إلاّ زيادة إبهام، وإلا استعصاء على الفهم. الأول هو نصّ عقيل علي الحقيقي الذي قال في شهادته المبكرة: " ثمة مخاوف عديدة وأحزان لها أن تنفجر لتكون قصيدة أو دموعاً.. هذه هي الحكاية..".

في قصيدة "مدن"، وهي فاتحة المجموعة الشعرية "طائر آخر يتوارى"، يقول الشاعر:

مدن مفتوحة في المجد
مدن تشحذ الغضب
معظم الصيف ساحل لسواي

يا قصيدة العائلة أغتسل بالأخ
من أجل فمٍ ينطق بالهاوية
من أجل صباح القشعريرة وهو يتسول بيته... ("طائر آخر يتوارى"، ص٥)

في هذا المقطع، وفيما يتبعه، تعمّ تشظية مربكة للدلالات. تواجهنا جمل مبهمة، ودلالات منفردة ينآى بعضها عن بعض كلما واصلنا تتبعنا المجهد من أجل القبض على وحدة تشدّ مفاصل النصّ. إن إرادة التبيّن تضيع مع هذا النصّ، وهو الفاتحة، بسبب من ضياع إرادة التبيين. ولأنه الفاتحة، تساور القارئ الشكوك بصدد سائر النصوص الأخرى. ذلك أن التنميط الذي يخضع له نصّ "مدن" هو تنميط بالكاد بدأ الشعر العراقي المعاصر يتعافى منه، أعني بذلك نمط إبهام النصوص الشعرية المهوّمة التي بلغت أوج شيوعها إبّان الثمانينيات والحرب في أوج وضوحها. فتوالد الجمل لا يتمّ، في "مدن" عقيل علي، في رحم واحد، وتستحضر مثل هذه الجمل ما يمكن أن يستقيم مصطلحاً تراثياً ردّده النقاد القدامى كثيراً، أي أن جمل النصّ المنفردة جاءت "أولادَ عَلّة". هكذا ينتابنا الفأل السيّء ونحن نلج عالم "طائر آخر يتوارى" من بوّابة تُنذر بالرهبة من الكلمات، والشكّ في شعريتها، ناهيك عن نسبها الممسوس. فلا شيء يُجفل الروح أكثر من الإيحاء بذكرى تلك النصوص التي كتبها الثمانينيون (جيل الحرب على إيران) جنوداً مطحونين في رحاها، ومتعالين نصّيّاً عليها، وعابثين بأدونيسية مشوّهة في آن واحد.

وقد لامس بعض الكتاب هذا التشتت في أشعار عقيل علي، لكنه حاول تسويغه فأعطاه بعداً آخر غير بعد الإبهام. يقول جنان جاسم حلاوي

عن قصائد الشاعر في مجموعة "طائر آخر يتوارى": "لا يركب عقيل علي صوراً، ولا ينتج قصيدة فيجعلها لحمة واحدة، لا يقص حدثاً، ولا يبني جملة واحدة مكتفية بنفسها، لكنه يراكم جملاً تلوح مبتورة، ومقاطع تبدو زائدة، ولئن يسرع قارئ ما في قراءة سريعة، ليجد القصيدة ذاتها زائدة كلها، لما في التجريد من خدعة يتقنها الشاعر، بينما لا تجريد غير استعارات موارية، وسوى توريات دفينة، معقدة، سرعان ما تتكشف لو صبر قارئ غير صبور على نفسه شاحذاً مخيلته، ومجهداً عقله في آن". هذه التعلّة لا تبدو مقنعة مع بعض قصائد المجموعة التي توغل في الإبهام والتشتت مهما حاول قارئ متأنٍّ أن يركّب معنى لها. والقراءة التي تقول بما سبق تنطلق من الإعجاب بدءاً، ومن محاولة التقريض.

يثير طائر عقيل مشكلة في انضواء لغته الشعرية تحت شعرية ما، إنه يختطّ لغة، يبلورها، يضع أسسها في قصائد، ثمّ يغادرها إلى لغة أخرى في قصائد أخرى. لذا لا ثبات لشعرية نصوص "طائر آخر يتوارى". فهي تقترب من مشكلة السنوح والبروح: أحياناً تحلّق في تعالٍ نصيّ على كلّ شيء، وأحياناً تدمج أصواتها بمعاني الحياة. وربما تقف قصيدة "أيام ماضية ... أيام آتية" (ص٢٧) الطويلة نسبياً، وقصيدة "غبار السكون" (ص٣٧)، وفي بعض مقاطع قصيدة "رائحة الذكرى" (ص٤١) نجد تغريباً مرة، وإتقاناً رائعاً مرة أخرى لاسيما في المقطع السادس:

لا تستنهض نفسك لغير ما أنت مقبل عليه
كن رفيق عمرك المخلص، ولا تُسلم خطاك لغير صبواتك

كلّ ما حولك، كلّ ما خلّفته غير جدير بالتلفّت
أسرعْ ... أسرعْ .... كفاك وهناً
الحكمة غافية
والصباحات تتفاقم. (ص٤٣).

من هذه اللغة المشبعة بهموم الذات، والحريصة على مزج التجربة الواقعية بالتجربة اللغوية، يُؤثر الشاعر أحياناً أن يعتني بالتجربة اللغوية. ومن هنا يطرح نماذج اللغة المنتشية بذاتها، فالشاعر وقد اقترب من حافة اللامعنى، سحرته العبارات الرشيقة، لكن الفارغة من الروابط بعالم المعنى، فبدا من ثمّ مهووساً بعلاقات نافرة مثل "تلوّت الفاقة في سحر تحليقها وتموجت ناعمة" (ص٥٨)، أو مثل: "أنت الذي هكذا خلق، حاوياً كل نأمة، عطوفاً على الرغوة المتطايرة" (ص٥٨)، أو مثل: "في محجر قلبينا تثير سباحة الموتى السطح الطفيلي، لدائرة الحضور" (ص٥٩)، "وفي لبّ الإفاضة تتنفس اليراعات عاصفة حبّي النديّ" (ص٥٩)، أو مثل: "غريب علينا غروب التعذّر وهو يدمج، مثولَه الأجوف" (ص٦٢)، أو مثل: "كنتُ أزمع البادرة، كنتُ أسطّح أرخبيل الترفّد، وكنت أعزل متشتابك القوى، أقضم اليقظات السادرة وأرتقي دهشة التفرّس" (ص١٣-١٤).

لكن الأمر لن يدوم كذلك مع سائر نصوص المجموعة. إذ سرعان ما ترتخي لغة النصوص الشعرية بعد تشنّج، فالفأل السيء الذي يطالعنا في البدء، مع نصّ "مدن" سرعان ما يزول. يطالعنا اليُمْن مع نصّ "أحلام"، فاتحة نصوص الطائر السانح؛ ذاك الذي يمرّ متيامناً فيثير التفاؤل، هذا السنوح سينتظم أغلب النصوص، ونصّ "أحلام" فاتحتها،

فهو يستند إلى عالم الإيحاء العميق، نصّ يطوي الحرب بلغة تبدو مركّزة على نفسها، ولذا تعطي الحرب نصيبها والشعر نصيبه، فلا تغلّب هذا على ذاك، والعكس صحيح. إنها تهب المعنى فرصة التكوّن رويداً وبتقطع يزرع بذور إعادة البناء، ويمنح إمكانيتها، لغة الأحلام متقطعة، ومقطوعة بالاعتراض (جملة معترضة)، وبعلامات التنصيص، وبالنقاط التي تؤشر الفراغ المظنون ملؤه من طرفنا، كلّ ذلك في نصّ قصير، يطلب التكلمة. والتكلمة تأتينا من عالمنا الخاص، من الباطن الذي قدح شرارته عقيل علي بإثارة السؤال الجوهري عن الحرب:

أسمع معك:
الحرب هي الأخرى تضليل لطيران الأطفال
فأتذكر:
... وهذا دائماً
بحرية أن نختار ...
"أتذكر ألعاب أبي تتراشق فيها الأبواب".
لم يكن ذلك الفضاء صباحاً دائماً
كان علينا أن نرتفع بعمق
فهذه ليست الشمس كلّها ("طائر آخر يتوارى"، ص٦)

هذا النصّ منبتّ الصلة بنصّ "مدن" وبالجمل المذكورة آنفاً، وهو نصّ له، مع ذلك، تكملات خاصة. فهناك نصوص تستكمل هذه الموضوعة نفسها، نستشعرها في أشعار أخرى للشاعر في المجموعة نفسها. إذ ينضمّ نص "أحلام" مثلاً إلى نصّ "الشجعان"، أحدهما يكمّل الآخر، يكمّل المعنى الذي يشجبه الشاعر، معنى الحرب التي يموت فيها

الشجعان. وعقيل علي يسخر في هذا النصّ الفريد والهائل من الحرب ومن وقودها: الشجعان. إنه يرى فيهم ضرراً على الأحياء، ضرر الأموات على الأحياء يجليه الشاعر عبر هذه السخرية من الشجعان، حتى بات النصّ يشكل مفارقة للقيم السائدة، القيم الاجتماعية والنصيّة، فالشجعان اجتماعياً ممدوحون، وفي النصّ مدانون، والشجعان عنواناً للنصّ يشكلون مفارقة يدوّن عبرها الشاعر هُزءه بالبطولة في الحرب:

لقد كنتم مأثرة
وها أنتم صرتم نواحاً، وصباحاً قاتماً للأوفياء.
صرتم شظايا محنّطة، تنقضّ بلا رحمة على الموتى الذين يتقدمون
متلفّعين بالأمل نحو حياتهم
صرتم غسقاً خرِباً
وأيدي تلوّح بلا سبب.
كخيال قطيعٍ ينقضّ على خياله
وحيداً أقلّب ما تركتموه
والنفير يعلن عن معركة لن توجَد. ("طائر آخر يتوارى"، ص١٨)

يقول لنا "الشجعان" إن عذاب الحرب ونارها لا يطولان "الشجعان" الأموات، بل الأحياء الذين صار الشجعان ذكرى في رؤوسهم. يطلق عقيل علي فكرة جديدة عن ضحايا الحرب الحقيقيين؛ إنهم الأحياء وليس الأموات. فالأموات إما ذوو منقبة أو مثلبة، إنهم كانوا مأثرة، ثم صاروا لدى الشاعر نواحاً وشظايا تبعثر الأمل، بل هم أيضاً الخراب والعبث. إنهم ليسوا شجعاناً أبداً، هم أحزان للآخرين تحيل صبلحات أحبّتهم إلى سواد مظلم.

بهذه الرؤية الواعية، وبهذا القصد المبيّت، وبهذه اللغة المواربة والذكية، قال عقيل علي إدانته الصريحة للحرب وأبطالها من الأموات والأحياء، في زمن لم يكن الكلام يعني غير الموت، أما الكلام على الحرب والأبطال فمدعاة للانتحار. فهل يجوز بعد ذلك الحديث عن بوهيمية عقيل علي وعدم مبالاته بنفسه وبالآخرين كطريقة ممكنة للتعبير عن رفضه الواقع القائم، وهل يكفي تسويغ ذلك كله بنزعة التمرد الذي لا يكلّ، وأن هذا النمط من التعبير هو خيط ممتد لدى الشعراء العراقيين في زمن الخراب والحرب، وأن عقيل علي حرص على إدامة هذا التعبير وفاء لأسلاف قريبين، ولذا تسربل بـ"أسمال" بالية (جان دمو)، ووجد قرب الرصيف في محطة الباص مناماً بديلاً عن نخلة اتحاد الأدباء (عبد الأمير الحصيري)؟

قد يتبادر إلى الذهن ذلك لأول وهلة. ومن باب قول الظاهر، يمكن أن نرى تشبّثاً بمعنى ما يرى أن الشاعر يعكس حياته العبثية وتشرّده ونومه على الأرصفة في نصوصه. غير أن النصوص لا تصادق على مثل هذه الرؤية. إذ تنمّ نصوص "طائر آخر يتوارى" على اليأس، غير أن اليأس لا يستقيم رؤية شعرية مكثّفة، ناهيك عن بعده عن دلالة العبث الوجودية. ولعل السبب يكمن في أننا لم نتعرّف رؤية الشاعر عبر نصوصها كلها. وعقيل علي يريد من ممارسة الشعر النسيان:

لأجل نسيانك:
بوسعي أن أكتب الشعر
بوسعي،
أن أتأمل ارتفاع طائر السُّدى عمودياً ...

والأمل بأن تعود
هل تعود ؟
هكذا ..
هكذا ..
كلَّ يوم؟ ("طائر آخر يتوارى"، ص٧)

ثمة شيء يحثّ الخطى بعيداً عن الشاعر، شيء مفتقد دائماً، لكنه يريد أن ينساه يأساً من إدراكه، يأساً من اللحاق به. ولذا كان قرار النسيان، لا بمعنى التجاهل، بل الاحتيال من أجل إدراكه، وفي خضمّ عملية النسيان، التي هي عملية كتابة الشعر ـ "لأجل نسيانك: بوسعي أن أكتب الشعر" ـ يأمل الشاعر بعودة هذا المفتقد النائي. إن القدرة الشعرية ("بوسعي") مطلوب منها نسيان الشيء وإحضاره في آن، في الأقل الأمل بعودة الغائب الذي يُنتظَر كلّ يوم.

تباشر، إذن، نصوص عقيل علي الفهم، والفهم متأتٍّ من تلاحم شكل الشعر لديه مع حمولته المعنوية، إلاّ إذا انساق، وهذا حادث في بعض الأحيان، وراء نزعات ترى في اللغة البدء والمنتهى، وتودّ تأبيد نمط من لغوية الشعر بمعنى التشديد على العلاقات اللغوية وتغريبها، وتحطيم أسسها بدعوى تحديث الشعر. إن نصوص الشاعر بالمجمل لا ترمي إلى تأبيد هذا التنميط، ولا إلى قصر غاية الشعر على ذاته.

لقد قال عقيل علي مرة إن "ثيابه ابتلّتْ من لُعاب القصائد" (ص٥٩)، وفي آخر المطاف، آثر أن يرتدي أسمال جان دمو ليقضي على رصيف، وليشير صحبه ومحبّيه في عاصفة من التنديد لمصيرة، تنديد بالآخرين أصدقاء وحكومةً متناسين مسؤولية عقيل علي نفسه عن مسألة

مآله المأساوي. لقد كان يتوعد حياته بنفسه، وأشعاره شاهدة على ذلك. فقد هدّد ذاته بمثل هذا المصير، إنه ثأر من نفسه لا من شيء آخر، هو الذي أكّد ذلك لنا في قصيدة عنوانها "مؤكِّداً"، قال:

أضرط على حياتي ... أضرط ... أضرط بكلّ قواي الإنسانية
أدغدغها بضربات جدّ مؤلمة، بنفاذ (يقصد نفاد) صبر لا خوفَ منه
ثمّ أتأمل أشلاءها بهدوء ورجاحة، (ص٦٠)

ورغم أن نبوّ مثل هذا التعبير يبقى شاخصاً وحيداً دون حمولة معنوية مهمة، لم يشر أحد من مثيري تلك العاصفة، وجلّهم من أصدقائه العطوفين، إلى مازوخية الرجل شعراً وسلوكاً. استعذب عقيل علي العذاب وراح يورد نفسه موارد الهلكة، فتمّ له ذلك. وربما يجمل هنا طلب العذر لقسوة هذا التعبير. ولم تأخذ مسألة موته هذا البعد المأساوي لو لم يكن المثقفون العراقيون من أصدقائه يبحثون عن مثل هذا الحدث في هذا الظرف تحديداً، ظرف العراق الجديد، ولننوّه هنا بطبيعة الاستجابة لموت البريكان مطعوناً بسكين لصّ في العام ٢٠٠٢ في عراق رحل إلى غير رجعة.

مضى عقيل علي مأسوفاً عليه حقاً، اختصر حياته مثلما اختصر شعره. وكتب بضعة قصائد ستخلد من دون شكّ، ومَنْ يأمل من الشعراء بأكثر من بضعة قصائد خالدة؟ وفرق عقيل علي عنهم أنه باشر هذه القصائد الخالدة دون أن تعجّ دواوينه القليلة بالغثّ الكثير.

٦

"النقطة"
دراسة في "معاني الحروف"

قالت سكينة النور: ما للشعر والحروف؟
قلتُ: حتى أرسم ملامح وجهي وصيحات قلبي
في كتاب جديد.
(أديب كمال الدين، النقطة، ص٣٤)

لماذا النقطة؟ ولماذا الحروف؟ ولماذا هذا الترميز الغاطس في بحر الرموز؟ ولماذا هذه المراوحة بين الرمز والمرموز إليه، بين الرمز مشبعاً بالرمزية تارة والمرموز إليه عارياً منها تارة أخرى؟

تضعنا محاولة تسويغ انتهاج الحروفية منهجاً شعرياً في مجموعة أديب كمال الدين "النقطة"، كما هو الحال في سائر أشعاره الأخرى(*)، تضعنا في مواجهة خيارات عديدة. لكن إقصاء بعض الخيارات ممكن بحسب المعرفة المتوفرة بالنصوص والشاعر معاً. إذ لا يمكن طبقاً لما سبق

* اتخذ أديب كمال الدين الحروفية طريقة تميّز بها من بين الشعراء المعاصرين له . ينظر بهذا الصدد مجموعاته : جيم ، ونون ، وأخبار المعنى .

النظر إلى طبيعة شعرية "النقطة" كونها ترفاً أو لعباً على الحروف انسياقاً وراء الفوضى الشعرية التي عمّت النصوص الشعرية إبّان الثمانينيات. كما لا يكفي القول إن الشاعر بانتهاجه هذا النهج إنما كان يحاول البحث عن الأسلوب الشعري الخاص فقط. فالأسلوب مهما استند إلى مقومات اللغة والتأثر بحياة الأدب عبر التاريخ يبقى وليداً لتلك المعايشة التي يمارسها المؤلف بوعي أو من دونه في تاريخ مجتمعه. والحروفية في نصوص أديب كمال الدين خيار يخضع لمتطلبات كثيرة يقف على رأسها التاريخ والحقبة التي وعاها وحاول التعبير عنها في "المحاولات". فالطبعة الأولى من مجموعة "النقطة" كانت في العام ١٩٩٩، ولعلها كانت، خلال التسعينيات كلها، تعتمل وتتخلق في إطار عريض من المعاناة التي صبغت الناس والشاعر والنصوص على حدّ سواء. إن طاقة الحروف طاقة هائلة، واستيلاد هذه الطاقة وتشكيلها بحاجة إلى احتراف حروفيّ يفقه أسرار هذه المهنة، ويولد منها إشعاعات تنبثق من النصوص لتصبّ في الواقع، وهذا هو محكّها النهائي، وغايتها الفضلى. فبدلاً من بقاء النصوص ملتفة بعضها ببعض، يقوم نجاحها في التفافها بالواقع ومعانقته وكشف دوائره المظلمة.

لعلي أميل إلى القول إن أشعار "النقطة" تخرج عن الأطر الترميزية البحتة التي تبقى حبيسة عمليات التلغيز إلى أطر أرحبَ مجالاً وأجدى: أطر الحياة بما فيها من أسرار ووقائع، وابتهالات وتجديف، وضحك وبكاء، إلخ. أقول هذا وينتابني قلق بصدد صحة ما أقول، فمجموعة "النقطة" حمّالة أوجه، وربما تكون خادعة، وفيها من الانطواء والانفتاح ما يجعل الأحكام تتململ بين إغلاق النصّ على ذاته وانفتاحه على أفق

أرحب. ولذلك سينصبّ جزء من تناولي مجموعة "النقطة" على اختبار فاعلية رمزية الحرف في تناول الواقع ومعالجته والتعبير عنه. ونصوص أديب تدّعي الحروفية أسّاً متيناً لبناء رؤية تلمّ شتات تفصيلات الواقع وتضمّه، فقد يصمت الشاعر في لحظات الخطر، لكن الحروف متكلمة أبداً. ومن دون خوف، تفصح الحروف عمّا تريد؛ لأنها دائماً في منأى عن الاتهام. إنها تعين الشاعر على التعبير عن المحظور وتمنعه من العقاب في آن. إنها تستنطق الشاعر من عمق مخاوفه وتنطق هي عبره من عمق غموضها. إنها تجعل الشاعر يعمل قريباً من الخطوط الحمر وعليها، لكنها تعده دائماً بالأمن والأمان فتفي بوعدها: "الكلّ انطوى على نفسه / كوتر مقطوع" (النقطة، ص٩٣)، "أبي / ضاقت النافذة / بنفسها وتحطّمت / ونزل زجاج الموت إلى الشاعر / فأزلته بلساني الجريح / يا أبي" (النقطة، ص١٠٣).

لا يعني هذا أن أديب كمال الدين جرّد نفسه لمقاومة مألوفية الشعر جنباً إلى جنب مقاومة الظلم. فبعض نصوصه تنجرف إلى ذاتها لتعبدها؛ وبذلك تنأى عن أنبل شيء خُلقت من أجله الرموز. ينجرف نصّ أديب، أحياناً وفي حماسة لا يكاد يوقفها معمار قصيدته الرصين، صوبَ هذيانات لا تضاهيها "شطحات" شاطح. إن نصّه الذي اعتدنا على رزانته يشطح في تعميات لغوية هي، في الحقيقة، استجابة لاشعورية للضغط الهائل الذي تمارسه نصوص جيله على شعريته المنفلتة من إسار التجييل في الآن نفسه:

الزمن غبار
واليوم قش

والساعة رماد
وإذ أمسك الشاعر
بغين الغبار وقاف القش وراء الرماد
تحوّل إلى حرف لا نقطة فيه
لا بهجة ولا نار. (النقطة، ص٥٧-٥٨)

ومع ذلك، كم هو موهم اعتبار تلك "الشطحات" سمة تَجرُد نصّ أديب ضمن سلسلة طويلة من النصوص الشعرية في حقبة السبعينيات بالعراق. والسبب من وراء ذلك هو قلة هذه الشطحات، والعودة الكاسحة لنصوصه نحو أحضان مرتبطة بطريقة أو أخرى بالمحيط بكلّ تجلياته.

في نصوص أديب ترزح الحروف تحت سلاسل من المعاني السلبية والإيجابية؛ فهي النصوص كما أنها الذوات، وبين كونها نصوصاً وذواتاً ثمة حلقات في السلاسل المديدة أيضاً. ولكي نصل إلى "معاني الحروف" هذه، لا مناص من تسوية مصاعب جمة تضعها الحروف والنقطة في طريق التأويل.

مع "النقطة" نستشعر محاولات أخرى غير تلك التي بوّب الشاعر نصوصه على وفقها. إنها "محاولات" أخرى ذات مسحة غيبية، وربما تنجيمية، وأديب كمال الدين شخص ذو نفس مشبعة بالطقوس: ذات الشاعر تشهد جملة من التحولات؛ فهي تكتسي سيماء المنجِّم، والصوفي، والعرّاف، والضارع إلى الغيب في شهوده القاسي. وفي لحظات من نصّه وحياته، ينتابنا شعور بالرتابة والوتيرية، فيبدو النصّ من خلالنا ذا تكرار طقسي في بنيته ودلالاته: (ينظر مثلاً "محاولة في دم النقطة" بمقاطعها التسعة)، وهنا نموذج منها:

خرجت النقطة من الباب
كانت عسلاً أسود
فتبعها كلّ ذباب الزمن. (النقطة، ص١٧)

وسوف تسير بنية هذه المحاولة على الوتيرة عينها، على هذا النسق التركيبي نفسه، لننظر مثلاً إلى المقطع الآتي:

كانت النقطة نوراً يلفّ كلّ شيء
نوراً خرج لينير سواد طفولتي
فحاول قتله كلُّ ظلام الأرض. (النقطة، ص١٨)

ثمة "محاولة في الرثاء"، هي محاولة لممارسة التشخيص أيضاً. في هذه المحاولة تظهر الحروف كذوات. لكن الحروف فيها كانت بلا نقاط، وحين تكون الحروف مصطفةً بلا نقاط تكون ملتبسة، وليست هناك ذوات مصطفة وملتبسة إلا إذا مُسخت؛ أي إذا نُزعت عنها ذاتيتها وخصوصيتها لتكون ذواتاً متشابهة وبلا ملامح. وإذا عرفنا أن هذه الذوات الملتبسة، فاقدة الملامح تساق بوحشية إلى ساحة الموت، عرفنا أن الحروف تتمرأى جنوداً، ولنلاحظ ذلك حين يضرع الشاعر إلى حلمه، ويفتقد عطفه ...:

في الصيحة الأربعين
قلتُ:
أيها الحلم
يا من يظهر ورق اللعب صورته
يميناً ويساراً
يساراً ويميناً

كم افتقدنا عطفك
كم افتقدنا ركوبك الخيل والمساءات
سائلاً عنّا نحن الحروف التي بلا نقاط
والنقاط التي بلا مستقبل
والمستقبل الذي بلا معنى
والمعنى الذي بلا مغزى
والمغزى الذي يقودنا بوحشية إلى ساحة الموت. (النقطة، ص٦)

هذا الخطاب الحلمي، في هذا المقطع وفي الصيحة الأربعين، يمارس الاحتجاج عبر الحروف، الاحتجاج على الحرب من خلال الحرف. والطاقة التي يستغلها الشاعر ليست هي طاقة الحرف الذاتية، إذ ليس ثمة معنى للحرف هنا غير ذلك اللعب الذي ينتزع عبره الشاعر من الحرف نقاطه ليبلور صورة انتزاع الآراء والمشاعر من أشخاص مسلوبي الإرادة: الجنود. إن طاقة الحرف هنا تُختلق وتوجَّه مثلما توجَّه طاقة الجندي تماماً، ولا حيلة لكليهما سوى الإذعان.

أما في الباب الأربعين فقد يبدو الأمر مثيراً إلى حدّ أكبر:

في الباب الأربعين
لم يكن الحلم ليأبه لصيحاتي وحشرجتي
كان الحلم هناك .....
ليس مع ملكاته
ليس مع خدمه وحشمه
ليس مع حراسه وعرشه وذهبه
ليس مع من يأتمرون بإشارته

كان الحلم هناك .....
مقتولاً
كحرف سقط من فم أخرس
كموعد حبّ مزقته السكاكين
كنار طيبة بالت عليها الكلاب.

هنا يوجد حرف في حلم، وحلم كحرف ساقط من فم أخرس. إنه كالضياع في الحياة تماماً. الحلم هو الحياة المرجوّة التي سقطت كحرف أجوف، وكموعد حبّ تبدّد في زحمة الهموم، أما البول على النار فهو غاية التحقير والاحتقار منذ أولئك القوم الذين "قالوا لأمهمُ بولي على النار". الحرف هنا ضياع وفقدان، وهو مظهر الحياة الذي يصف بؤسها. الحلم هنا حلم يحاكي الواقع بالضبط، ليس هو الحلم الرومانسي الذي ينصّب المرجوَّ ويناشده، إنه الحلم المقنّع بالواقع، والعكس صحيح. أما الحلم الذي يدغدغ الكيان الناعم والناعس فلا يتحقق ولا يجيء إلاّ في "محاولة في السحر"، يجيء بقدرة قادر وسحر ساحر. في تلك المحاولة، يقول الساحر الرابع من الصين: "أنا من يجعل الحلم باب اليقين" (ص١١).

الحروف إذن متلوّنة. تبدو أحياناً كقطيع من الذوات المطواعة والمستكينة، لكنها تبدو، في أحايين أخرى، ذواتاً شريرة منافقة، وسخيفة تختلق الأكاذيب والترهات، تبدو عقبات في سبيل الخير. ففي "محاولة في أنا النقطة" (ص١٤)، تتخذ الحروف صورة الأشرار الذين يشوّهون صفاء النقطة ويشككون في معرفتها التي تتمتع بها بإطلاقية تامة. تبدو لي هذه المحاولة في "أنا النقطة" محاولة في "أنا الشاعر"،

النقطة ذات الشاعر بمقابل الحروف كذوات أخرى. إنها محاولة في النرجسية الطاغية التي تنتصب فيها ذات الشاعر ذاتاً تحيط بكلّ شيء، ليس على طريقة: "فيَّ احتوى العالم الأكبر" كما يقول الشاعر (ص١٥)، بل على طريقة أنا وأنا وأنا ولا شيء غير ذلك:

أنا النقطة
أنا بريق سيف الأصلع البطين
أنا خرافة الثورات وثورات الخرافة
أنا معنى اللامعنى وجدوى اللاجدوى
أنا دم أخذته السماء ولم تعطه الأرض
أنا بقية من لا بقية له
أنا الفرات قتيلاً ودجلة مدججة بالإثم
أنا ألف جريح
ونون فتحت لبَّها لمن هبّ ودبّ (ص١٥)

في هذا التعداد المستشري للأنا ثمة التفاف يتجاوز به الشاعر ظلام النرجسية الموبوء إلى أنوار الغيرية. لكن مثل هذا الالتفاف قد يحدث وقد لا يحدث، وقد يعقب هذه الأنوار ظلام النرجسية نفسه:

أنا النقطة
عرفتُ الحقيقة وعجنتها بيدي (ص١٥)

بل قد ينصّب الشاعر نفسه طاغية على كل شيء مثلما حدث في آخر قصائده التي تتخذ هذا المنحى: "ملك الحروف" (ينظر مجلة المسلة، ع٢، السنة٣، كانون الثاني ٢٠٠٢، ص٣٤)، أو مثلما أسبغ على نفسه أسماء ملك الكلمات، وسلطان الحروف، وإمبراطور النقاط (ينظر:

النقطة، ص٣٨)، لذا كان لا بدّ للأمر من أن يصل إلى جنون العظمة: "حبّك قاد شعري / إلى كنه الحروف والنقاط / وقادني إلى العظمة / إلى جنون العظمة" (النقطة، ص٩٧).

إن الذات هنا أو النقطة تمنح كلّ شيء معناه: "أنا معنى اللامعنى وجدوى اللاجدوى"، تختزل التاريخ: "فيّ تجمهر الماضي / وخرج باتجاه المستقبل في مظاهرة حاشدة"، وتختزل المعرفة واحتواء الحقيقة: "عرفتُ الحقيقة وعجنتها بيدي / قبل أن يصل الإنسان إلى الكلمة"، أما المعرفة فهي خطيئة هذه الذات: "ما أفدح خطيئتي: خطيئة المعرفة"، وتعلن استقلاليتها عن الملل والنحل بأسرها: "بحثتُ عن اسمي لم أجده مع الهراطقة / ولا مع الزنادقة ولا العبادلة / ولا مع الرهبان ولا الكرادلة / ولا مع المهزومين ولا المنتصرين / ولا مع المتمترسين ولا المهاجرين / ولا مع الطالبين ولا اللصوص"، وأخيراً تبدو النقطة (ذات الشاعر) تصطنع التقابل بينها وبين الحروف (الذوات الأخرى)، النقطة الخيّرة بمقابل الحروف الشريرة:

أنا النقطة
أنا مَنْ يهجوكم جميعاً
أيتها الحروف الميتة
سأهجو نفاقكم وسخفكم
سأهجو أكاذيبكم وترّهاتكم (ص١٦)

إذن، النقطة مانحة المعنى والحياة، والحروف ميتة، والشاعر مانح المعنى للحروف الميتة التي قد تعيق نموّ معارفه بموتها. والحروف في ميتتها تُستذكَر صفاتها السيئة. وفي تقلبها بين هذه الصفات السيئة

وصفات أخرى تواصل مجموعة "النقطة" شحن النقطة والحروف بمعانٍ أخرى. فالنقطة هي: عسل أسود، وجوهرة، وحلم، وطفلة / امرأة، ونور، وخرافة، وهزأة، ومهرّج، وسيرك عظيم، وهي كريمة، تمسك بيد الشمس والحلم، وهي دم الجمال والمراهقة واللذة والسكاكين والدموع والخرافة والطائر المذبوح، والنقطة دم الشاعر (ينظر: "محاولة في دم النقطة"، ص١٧). أما الحروف فتحاول أحياناً أن تكون حروفاً فقط. الحروف مؤنسة، تتشكل أمام ناظري الشاعر في صمته ووحشته. الحروف تحاكي الموسيقى أيضاً: "الموسيقى تهبط بلامات عذبة كشفاه الأطفال / وراءات تزقزق وسينات توسوس / وندى من نونات" (محاولة في الموسيقى، ص٢٧). والحروف تعانق معاني الحزن والحرية في تحولاتهما: "الموسيقى تتألق فتتحوّل الأحزان إلى حاء / وتحوّل الحاء إلى حرية" (ص٢٩). والحروف هي القصيدة التي تثقل كاهل الشاعر بمعاودتها زيارته كلّ حين:

حتى الحروف صارت تتعبني
فهي الوحيدة التي تزورني في وحشتي الكبرى
دون أن تحمل في يدها باقة شمس
أو حفنة قمر
أو قبلات ريش. (النقطة، ص٢٦-٢٧)

الحروف هنا نصّ يبدّد الوحشة، لكنه نصّ ثقيل في الآن نفسه، إنه نصّ غائم بلا شمس أو قمر أو مواساة. هذا النصّ الحروفي هو حمّى الشاعر في وحشته، وهو ما يمكن أن يُنسَج من تلافيف قلب الشاعر الممتلئ بالأبجديات: "ومنذ أن تعرفتُ إلى قلبي / وجدتُه ممتلئاً

بالأبجديات" (ص٢٨)، الشاعر الممتلئ بالأبجديات له نقاطه وحروفه التي لا يفرح إلا بها وبنفسه: "أما أنا فكالموسيقى / لا أفرح إلا بنفسي / ولا أندمج إلا بنقاطي وحروفي" (ص٢٩). الحروف أدوات للتعبير، إنها تفصح عن وجه الشاعر وعن آلامه: "قالت سكينة النور: ما للشعر والحروف ؟ قلتُ: حتى أرسم ملامح وجهي وصيحات قلبي في كتاب جديد" (النقطة، ص٣٤).

إن قراءة شعر أديب كمال الدين عبر مجموعته "النقطة" تشبه إلى حدّ كبير ما قاله في إحدى "محاولاته":

في سُلّم الحظ
كلما صعدتُ درجة هوت تحت ناظري
وبدا السلم عميقاً حدّ اللعنة. (النقطة، ص١٠٩)

إنها تشبه "سُلّم الحظ" تماماً، فنحن كلما ظننا بأننا نشرف عليها، ونحيط بتفصيلات كافية لتقديم معرفة بصددها، بدت لنا أكثر عمقاً، وأكثر سَعَةً، وأكثر تناقضاً أيضاً، ولاحت لنا خبرة تلك السنوات الطويلة التي تختفي خلف هذه "المحاولات"، سنوات الكتابة، والتأمل، وممارسة الحياة.

ينتمي الشاعر أديب كمال الدين ـ بموجب فكرة ذات صيت سيئ ـ إلى جيل شعراء السبعينيات بالعراق، لكن مجموعته "النقطة" لا تنتمي، قطعاً، إلى الهموم والأساليب والأفكار التي لفّتْ هذا الجيل وتلك الحقبة. إن الحرف هو ما يختزل تجربة أديب الشعرية، ونصوصه تحاول أن تستبطن "معاني الحروف"، فضلاً عن كونها تستدعي تداولاً مختلفاً ليس هو التداول العصيّ الذي نعانيه في نصوص مجايليه. ومع

ذلك، يبقى ثمة سؤال مهم: كيف يمكن أن نقرأ "النقطة" وهي تخطّ عالماً حروفياً ملتبساً وذا خصوصية شعورية تندّ عن الوصف؟ ثمّ إن للحرف دلالات متعددة هي الأخرى تتسع لتشمل عوالم غامضة تتقلب بين الناحية الرمزية والصوفية وحتى الشكلية، وأخيراً قد يكون اللجوء إلى الحروف إنما هو خيار لتلغيز الوجدان والفكر لتبدو بعد ذلك الحروفية كتوجّه شعري يؤمّن هرباً من بطش الحياة. وفي هذه الناحية الأخيرة بالضبط توضع تجربة أديب كمال الدين على المحكّ، لأنه إذا ما كان خيار الحروفية خياراً تلغيزياً حسب فإنه سيتماهى مع التهويم الموجع الذي عززه جيل السبعينيات في الشعر العراقي، وإنْ تكن لأديب أساليبه الخاصة في هذا التلغيز.

قد يُشَمّ، في بعض الأحيان، أن انصياعاً قسرياً يجرّ الشاعر إلى تلك الطرق التي ألِفها شعراء جيله: الطرق التي يسكنها الضباب الكثيف، الطرق الوعرة بفعل وحشتها، الطرق التي لا تؤدي إلى شيء، وهي لم تؤدِّ إلى شيء فعلاً.

يتيح اتخاذُ الحرف بنيةً تعبيريةً الانفرادَ بتمثيل رمزي قلما حاول الشعراء إشباعه، فهذا الميدان ربما أشبعه الرسامون بلوحاتهم، لكنه ظلّ مهجوراً من طرف الشعراء. والحرف بوصفه رمزاً يستثير الإنسان خالق الرموز، ويمكن أن يمثّل رافداً للوعي الإنساني يجعله يبحث عن طرق جديدة لربط عالم الحسّ بمعانٍ جديدة أيضاً. لكن خطورة مثل هذا المسلك، في أثناء ممارسة الترميز، تكمن في الإمكانية الكبيرة لتحوّل التمثيلات الرمزية إلى عوالم مغلقة، أي أن الرموز المتولدة عن استعمال الحرف بنية تعبيرية قد تفصل الواقع المعيش عن تجربة التمثيل الرمزي؛

وبذلك تعلو الرموز على الواقع، وتنفصل عمّا يجب إدراجه فيها. إنها إذن لعبة خطرة: فإلى أيّ مدى نجح أديب كمال الدين في استثمار الحرف بنية تعبيرية لترشيح رموز تبقى، رغم تجريديتها، تعانق العالم المرئي؟ ذلكم هو مدخلي لقراءة "النقطة"، وأرى أن مثل هذا المدخل يوفّر إمكانية بقاء النقد أيضاً معانقاً للواقع: واقع الشعر وواقع ما يعبّر عنه.

تبدو الإجابة عن هذا السؤال، لأول وهلة، واضحة. إذ لا صلة بين الواقع والتمثيل الرمزي الذي يتخذ من الحرف أداة. وربما تتسع دائرة الإجابة لتشمل كلّ تجربة داخلية (دينية، صوفية)، فمثل هذه التجارب لا يمكنها التعامل مع معطيات حسية عيانية، ونحن أيضاً لا يمكن أن نفكّر في تعبيريتها على نحو حرفي. لنفترض أن أديب كمال الدين حريص على أن يطلّ من داخله (المستغرق في نزعة صوفية) على الحياة (حياتنا جميعاً) التي توقظ المنتشي بأوهامه، وتهزّ رخيّ البال. مع هذا الافتراض، هل يمكن القول إن التجربة الحروفية في "النقطة" قادرة على التغلغل في أعماق الروح وسطح الواقع في آن؟ وفي الحقيقة، فإن أديب كمال الدين يضحّي بالواقع من أجل تجربته الداخلية، أولاً لأنه لا سبيل بالمطلق للتعبير عن التجارب الدينية والصوفية ـ ولأديب تجربته في هذا المضمار ـ سوى الاتكاء على الرموز، ثانياً لأن الواقع بالنسبة لذوي التوجّه الصوفي لا يمثل الحقيقة إطلاقاً، ومن ثمّ يجب صبّ الجهود بأسرها من أجل التعبير عن العالم الجواني. ولأن العالم الروحي عالم يندّ عن الإدراك عقلياً، فإن اللجوء إلى الترميز إنما هو الحلّ الوحيد لتسويغ وجود العالم الروحي وجدانياً، وطغيانه شعورياً.

هكذا تكون "النقطة" في وضع تحدٍّ لا يدع مجالاً لإهمال شيء من

أجل تعزيز شيء آخر. فأما أن تؤثر عالمك الخاص أو أن تندرج ضمن عوالم متنوعة، وأية صيغة توفيقية بين الاثنين ستتحمل، من دون شك، خطر إمكانية تشويه الاثنين.

إن أيّ تجريد ينفصل عن أية ظاهرة خارجية. ومحاولة الاقتراب من الواقع تجريدياً إنما هو عبث لا طائل من ورائه. والتجريد الفعلي، كما في حركات الفنّ التشكيلي، لم يكن من مقاصده تناول الواقع. والحروفية، في جانبها التشكيلي، تتبع هذا الخط باستثناء أنها تعلقت بشي فجّر خصوصيتها: الحرف. ويمكن نقل هذه الحجة إلى منطقة الشعر، فالتجريد في شعر "النقطة" إنما هو وضع قائم ولا مراء فيه، ولا انفكاك لتوجّه أديب كمال الدين عنه. ومع ذلك فهو يحاول ـ تحت ضغط اللحظة وعنفها والمسؤولية التي تلقيها على عاتق كلّ ذي عاتق ـ أن يطوّع التجريد للتنويه، مجرد التنويه، للواقع. ومن هنا يحيا شعر "النقطة" صراعاً بين أصول التجريد المحلّق والضرورة التي تطأطئ العنق صوب الأرض، أو بين صياغة الحكمة والتعبير عن الواقع:

في ظهيرة تموزية
جلستُ تحت سنّ الشمس
فطحنني الحر حتى ابتلت ثيابي
(...)
أنا المحروم حدّ اللعنة
وعذبني الجوع
والرغيف هنا مغموس بالدم
وأثقلني الفرات بالندم ..... (النقطة، ص١٠)

هي ذي فسحة تطلّ بها الذات على الواقع، واقعها الذي يصار إلى تعميمه عبر حكاية تكتسي طابع الخرافة، حكاية السحرة الذين يحاول أن يلوذ بهم كلّ محبط عسى أن ينتشله أحدهم من جحيم الحياة إلى مسراتها، هي "محاولة في السحر"، تمرّر الألم بين ظلال السحرة وبهلوانياتهم. أما "محاولة في الانتظار" فتغادر حقاً اللهث وراء النقاط والحروف لتعبر أصدق تعبير عن الحياة، ودعماً لقولنا إن نصوص الحروف تتجاوز أحياناً عالمها المشبع بالباطن، وإن أديب كمال الدين يراوح في النقطة بين إطلالتين: على الخارج والداخل بالتناوب أو في آن، ربما يكون من المناسب أن نختتم هذه المحاولة أيضاً بالتحديق في مقطع محاولته في الانتظار:

من ينتظر من ؟
الشمس تنتظر الشارع
أم الشارع ينتظر الناس: مغفلين وشحاذين ؟
الحقول تنتظر النحل
أم النحل ينتظر الأزهار ؟
الخوف ينتظر الموت
أم الموت ينتظر الظلام ؟
من ينتظر من ؟
الخيبة تنتظر المفاجأة
أم المفاجأة تنتظر اللاجدوى ؟
العبث ينتظر الأكاذيب
أم النساء ينتظرن الثرثرة ؟

الجسر ينتظر الفرات
أم الفرات ينتظر الجسر الأحدب ؟
الشاعر ينتظر الحروف
أم الحروف تنتظر النقاط ؟
من ينتظر من ؟
القاتل ينتظر الضحية
أم الضحية تنتظر السكين ؟
(...) (النقطة، ص٤٣-٤٤)

هنا تصل المعالجة في "النقطة" حدّ امتزاج كلّ شيء بكلّ شيء، الرموز بالمدلولات، الحرفي بالاستعاري، وترتقي فيها قيم الكلمات إلى إشاعة حسّ عام برفض المحيط ليس انطلاقاً من عزلة الصوفي وإنما من رغبة المفعم بالحياة في محاولة صياغتها على نحو أفضل.

٧

علي عبد الأمير:
بين الغياب والتواري

بعد أن كتب علي عبد الأمير شعراً محضه طابع الأناشيد لوطن غائب في مجموعته الشعرية "خذ الأناشيد ثناءً لغيابك" (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٦)، يعود اليوم ليكتب شيئاً آخر يصوّت بالنغمة نفسها ولكن بهاجس جديد، هاجس يتحوّل فيه الثناء إلى أسف وربما يأس مرير وخيبة وإحباط في مجموعته "بلاد تتوارى" (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٥). غياب الوطن في عنوان المجموعة الأولى صار تورياً في عنوان الثانية، والتلميح إليه بضمير الخطاب (غيابك) في الأولى صار تصريحاً به في الثانية "بلاد تتوارى". وفرق الهاجس هذا هو ما حفّزني على كتابة هذه السطور الوجيزة، محاولاً تسليط الضوء على التحوّل الذي تشهده رؤية الشاعر وتجربته في الحياة والشعر.

بالنسبة لعلي عبد الأمير، يكون الغياب حيث يتحقق النفي. وهكذا صار المنفي يكتب أناشيد مديح في الغائب أيام عاش الشاعر في منفاه. أما حين تحرر الغائب من أسره، وحضر بين يديّ الشاعر، وجده الأخير

يتوارى شيئاً فشيئاً خلف إرث ثقيل من الحرب والدم والبغضاء والحقد. تُوّج ذلك بمأساة شخصية راح ضحيتها أخو الشاعر، الكاتب المعروف الشهيد قاسم عبد الأمير عجام، حين أطلق عليه إرهابيون رصاصات غادرة. العيش في عمّان حيث الغائب على مقربة، وحيث هاجس العودة إلى الوطن بعد الخلاص من الديكتاتورية، فرض وضعاً للنصوص الشعرية مختلفاً عمّا هو الحال عليه والشاعر داخل الوطن. سجّل علي عبد الأمير دخوله إلى بغداد مع طلائع الداخلين إليها بعد سقوط صدام ونظامه، فأخذ يرقبُ مآسيه الجديدة، بعد انقضاء القديمة وزوالها، بعين ترى أحلامها تتهاوى في بلاد جديدة بعد حقب الطغيان، هذه البلاد الجديدة هي "بلاد تتوارى" مُخليةً الطريق لبلاد أخرى غيرها. وهذا الوضع هو ما عبّرت عنه جملة من القصائد المكتوبة بعد التاسع من نيسان ٢٠٠٣ تحديداً:

كانت هناك حياة وإن كانت في رواسب الحروب
كانت هناك يده وهو سعيد بالعشب على قميصه
كانت هناك لذة وإن كانت القفز بين الفخاخ
كانت هناك مدينة
كان هناك ورد يزهر على أيدينا
الآن لا ورد في الجوار
لا يد امرأة ترق ولا غد يبتسم ("بلاد تتوارى"، ص٣٦)

هذا هو تواري البلاد متمثلاً في الحياة التي غابت حتى أن الشاعر الذي حلم طويلاً وبحنين طاغٍ بالعودة إلى وطن خالٍ من أدران الظلم، صار يقبل بقسمة ضيزى متمثلة بالحياة في ظلّ رواسب الحروب. بل هو

يستطيع أن يقتنص اللذة في القفز بين الفخاخ المهلكة. تُراه إذن يُبطن حنيناً لحياة الخطر؟ أم تُراه أدمن حياة الظلم والمنفى؟ أهي شائبة اليائس المحبَط الذي حلم بفردوس مفقود أبداً؟ لا إجابات عن هذه الأسئلة في القصائد التي كتبها علي عبد الأمير بعد سقوط نظام صدام. هناك فقط تصوير لإحباطه بصورة البلاد الجديدة: فوضى تضرب في كلّ مكان. وليس الشاعر بدعاً في ذلك، إذ يصحّ هذا على بشر قهرتهم السلطة الوحشية البائدة، فصاروا يظنون أن الفردوس المفقود سيعود كسابق عهده حالما يُستردّ من سارقه. رغم أن العراقيين جميعاً لا عهد لهم سابقاً بأيّ فردوس، فهم أبناء الدكتاتوريات العتيدة منذ فجر التاريخ، وجنائنهم المعلّقة لم تكن سوى رغبة دكتاتورية. علي عبد الأمير إذن يطالب بحق مطعون فيه، ويبني في الخيال بغداده الخاصة كمدينة للسلام، ومدينة السلام تسمية لم تكن لولا أنها كانت منطلقاً لحرب المسلمين في جهات العالم كافة. زحفت رؤية الشاعر بهذا الصدد على كلّ مظهر من مظاهر الحياة، بل زحفت لتكسح الحبّ وتصوره على أنه "حبّ كأنه النوم في سرير إرهابيّ" في قصيدة تحمل العنوان نفسه:

هذا ليس حباً
إنه مرّ، علقم ، رغم أنه حب بطعم الشيكولا
هذا ليس صباح العاشقين
إنه مكائد وتلفونات مغلقة ومكالمات "فائتة"
هذا ليس وداع اليد المرهفة
إنه أنفاس متوترة لواهمين بالحرية
يصطفون بإذلال عند "جك بوينت"

وينظرون إلى قمصانهم البيض المكوية
يرميها جندي مذعور وجد ضالته
في قهرعاشقين
هذا ليس حباً
إنه النوم في سرير إرهابي ("بلاد تتوارى"، ص٨٠)

يوحي وهم الحرية هذا بأن علي عبد الأمير يوجّه لكفاحه ضد النظام السابق في صفوف المعارضة العراقية ضربة غير متروية. الشاعر هنا يمارس الاحتجاج، حتى ليبدو أن ليس في نيته أن يواصل الدرب الذي اختاره بدءاً. ومن ناحية معينة، تمارس هذه الإيحاءات ضغطاً، وتوقع في الإرباك بين المعرفة بتاريخ الشاعر وما يضمّنه من دلالات التخلي، حتى يبدو الشاعر هنا كمن نقضت غزلها بعد العناء. هذا ما توحي به النصوص في الأقل، فلغة الإحباط تهيمن على النصوص المكتوبة بعد التاسع من نيسان ٢٠٠٣، وهواجس اختيار المنفى ثانية لها جذور قوية في هذه النصوص، وهو ما صار إليه الشاعر حين رحل إلى أميركا تاركاً وراءه البلاد تتوارى بحسب رؤيته.

في المجموعة الشعرية الأولى، ثمة ثناء على الشعر (أنظر قصيدة "اليائس ... في الطريق المحاذي لأحلامه..."، ص٦٩، وهو نصّ يطري نصّاً لعبد الرحمن طهمازي الشاعر النقيّ في البيئة الملوّثة)، وفي الثانية هجاء للشاعر الملوّث في كل البيئات (قصيدة "إلى شاعر عراقي"، ص١٢). كانت زفرة ظلّ فيها علي عبد الأمير لصيقاً بهمّ خيانة شاعر صديق. ورغم أنه لم يجرّد الخيانة لصالح فكرتها، أو رمزيتها، ولم يمحضها حتى بُعد المواربة والتلميح، ورغم أنه أثقل النصّ بتفصيلات

حدثها، يبيّن هذا النصّ رغبة الهجاء المعتملة والقذع المغلّف بلغة تبدو مستكينة وحانية، لكنها موجعة. وفي الثناء على الشعر في الأولى وهجو الشاعر في الثانية معنى مما نرمي إليه من اليأس والمرارة.

في المجموعة الأولى إذن محاولة لاقتناص أحاسيس مفرحة وتسجيلها، محاولة لإضفاء طابع وديع على العيش:

الصيف يحنو على الضفاف
الأيام ذاتها المكتفية بقميصها الخفيف
لا فرق ...
قلب المدينة ضيّق والنهر يسمع سقوطنا في مجراه". (ص٦٦)

وثمة أمثلة كثيرة على ذلك. أما في الثانية اليائسة، فأحلام محطّمة، وثمة أيضاً أمثلة كثيرة على ذلك. وإليكم بعض أحلامه في قصيدة "حلم ويحلم حتى غاب عنّا تماماً" مثلاً:

"... يحلم فيثير الشبهات
يقرأ فيحلم أكثر
يرى فيطوف به الحلم
ينام ، فيموت في الحلم
يحلم فيما الوقت كوابيس
... يحلم فيما الوقت نباح والناس طرائد
يحلم فيما المكان غبار
يحلم بالحدائق فيما منسقو الورود يدقون النعوش
... يحلم بمكان لا تكون موسيقاه أفواه الموتى
يحلم بغائبين، فيجيشون

الطين في جباههم
يرتجفون مع الدم البارد
في ضباب الفجر الأخير للحرب ... (٧٤-٧٥)

هذه صورة للبلاد رسمها علي عبد الأمير في العام ٢٠٠٣. وما بين الصورتين يختفي تحوّل في موقف الشاعر من البلاد بين غيابها وهو في المنفى وتواريها وهو وسط المعمعة. لقد شعرتُ أن ما كتبه الشاعر بعد عودته إلى بغداد مرهون، على الأغلب، بالقنوط. تتسابق النصوص في قنوطها! ولعل الذين عرفوا علي عبد الأمير عن قرب، وخبروا نشاطه المتنوع أيام المنفى، كانوا يتوقعون منه "أناشيد" أخرى في الثناء، أو حتى ترنيمات للفتح، أو في الأقل الأقل بشائر تستجيب لنشوة الانتصار. غير أنه خيّب التوقعات، وعكف على خيبة داخلية وقنوط، يجلّيهما ويمعن في الكشف من خلالهما عن ذاته الكسيرة. وما من أحد يمكن أن يتغافل عن التأثير المباشر لاستشهاد أخيه في تشكيل رؤيته هذه، ولا يمكن التغافل أيضاً عن التأثير الحاسم للعنف الوحشي الذي شهده منذ اللحظة الأولى لعودته، ومعايشته الخطر والتهديد.

يمكن أن يكون هذا التحوّل تنويعاً على موقفه نفسه، ومن ثمّ يجب تخفيف وسمه بالتحوّل. إذ لا يمكن بأيّ حال مّن الأحوال إدراج أشعاره المكتوبة انطلاقاً من هذا الموقف ضمن تلك الأشعار، وحتى الكتابات الأدبية الأخرى، التي تتباكى على بلاد حكمها الطغاة، تلك الكتابات التي لم يجد بعضهم حرجاً في تسميتها "شعر المقاومة". وما تلك الكتابات سوى تبريرات لأوضاع عاشها كتّابها في كنف الدكتاتورية منتفعين من عطاياها. وليس لدى علي عبد الأمير ما يبرّره من كتابات

حاضره وماضيه. وإذا رغبنا في اعتباره تنويعاً على الموقف نفسه، فإن سؤالاً مهماً تثيره السمة السلبية لقنوط أشعاره، وركونها إلى قاع اليأس، حدّ أن المحترق لا ينبئ بقيامة من رماده.

قد تبدو هذه السطور موجهات معينة لقراءة أشعار علي عبد الأمير بعد الحدث الكبير بالعراق، أي بعد إعلان تحرّره وبدء تأسيسه دولةً ديمقراطية وقانونية، غير أن قصارى ما تودّ أن تلفت الأنظار إليه هو هذا التحوّل اللافت للنظر في مجموعته الجديدة "بلاد تتوارى". وإني لآمل ألاّ يصار إلى اعتبار ملاحظاتي هذه شجباً لتغير الشاعر تحت ضربات القدر. على العكس، جزء من إنسانية الشاعر أن يتحوّل، أن يئنّ، أن يشعر بالذنب، بل حتى أن يغيّر قناعاته الراسخة. وعلي عبد الأمير، كما عرفتُه شاعراً وإنساناً، واحد من الذين لا يخدعون أنفسهم، ولا يستجيبون لسوى وجدانهم الأصيل.

٨
نشيد أوروك

I
الحذف خوفاً، ورُقى العقارب(*)

إصعدْ فوق سور أوروك وتفكّرْ
تفحّصْ أساسَه وفتّشْ لبنه
ملحمة جلجامش
اللوح الأول ـ العمود الأول

أوَ يدرك "البنّاء" أن ثقوباً صغيرة أو كبيرة أهمل (أو تناسى) إغلاقها ستكون ممالك للخنافس، وأن دهاليزه السود (اوية) ستكون جحوراً للقوارض؟

لكي نجيب عن هذا التساؤل بـ"نعم" أو بـ"لا"، لامناص من أن ندخل تلك الممالك، ونمشي متوجّسين داخل تلك الدهاليز، متنفّسين هواءها

* – كان الصاحب بن عبّاد يسمّي أبيات المتنبي الملغزة بـ "رقى العقارب" . ورد في "سرّ الفصاحة" ـ لابن سنان الخفاجي ـ تحقيق علي فودة ـ مكتبة الخانجي ـ القاهرة ـ ط٢ ـ ١٩٩٤ ـ ص٢١٧ . نشرت هذه الدراسة في صحيفة "الزمان" اللندنية ، عدد ، ٢٠٠١ .

الأسطوري المخيف، ومتحسّسين رموزها المنقوشة بوحشية وصرامة، متعثّرين ببقايا حطام قديم، وببقايا حكايا متحجّرة ونابضة تترع مخيّلتنا بدهشة مشوبة بالرعب. وفي كل مرة، ورغم التكرار، ستبقى الدهشة هي الملمح المهيمن على تقاطيعنا رغم دائرية الحدث ووتيرية الضجيج أو السكون.

ولنا أن نبدأ، هكذا، ملطّفين من خشونة المنهج، وقسوة الأكاديميات، إذعاناً لتلك الليونة الشرسة والجيّاشة ـ تماماً مثل ليونة وشراسة وجيَشان الموج العاصف ـ التي ينمّيها الغمُّ لأنه كآبة الماضي، والهمُّ لأنه أفق المستقبل المجهول. هكذا فلنبدأ مع "نشيد أوروك" الذي هو، إجمالاً، محاولة لردم الهوّة السحيقة والفجوة الكبرى اللتين خلّفتْهما الوقائع الفعلية، ومن ثمّ الوقائع الشعورية بإزائها. فالتغييرات العميقة التي نجمت عن العسف كانت تنذر بمحاكمات جديدة تمْثُلُ في "نشيد أوروك" على أصعدة متنوعة: الذات، والتاريخ، والأساطير، والرموز، والحكايا، والشعر، والنثر، و"المطوّلة الشعرية"، ومفهوم المواطنة، والسحر، والسياسة، والمجتمع،...إلخ. لكنها كانت محاولة تحكم على نفسها، ابتداءً، باللاجدوى حينما تناغي بابلو نيرودا:

لا شيءَ ولا حتى الانتصار
سيردم الفراغ الفظيع الذي خلّفه الدم
لاشيء ولا حتى البحر ولا الخطوات
الرمل والزمان
والنبات المحترق
فوق اللحد[1].

---

(١) هذه هي القبسة التي تتصدّر "نشيد أوروك" .

إذن، لاشيء "يردم الفـراغ الذي خلّفـه الدم"، وأفكّر الآن في أنه ليس بفـراغ، أو أنه فـراغ مليء. إن "نشيـد أوروك" محـاولة لملء هذا الفـراغ وكشفه في آن، إنه مشروع تضرب أسسه في أعماق الجراحات لتنكأها، فنعوي مسعورين، أو نرتجز موتورين، أو نغنّي منشدين: "هذا هو نشيدنا المُرّ، تلخيصاً لكلّ ما مَرّ". هكذا كتب الشاعر عدنان الصائغ (الإهداء) على مخطوطة "النشيد"، ولم ينسَ أمنيتـه أو تحذيره إياي: "أتمنّى أن لا تقرأه.. وتتجنّب الصداع والألم والغثيان..". في الحقيقة، لم يكن "النشيـد" تلخيصاً بقدر ما كان رؤية شمولية، والذي كان مختَزَلاً ومضغوطاً إنما هو نصّ (الإهداء) نفسه كما هو معتاد، وإذا كان نصّ (الإهداء) يمثّل، ظاهرياً، أمنية معبّأةً بتحذير من قراءة "النشيد"، فإنه يستبطن، في الواقع، إغراءً مُلحّاً بالقراءة، قراءة لاهثة ودامية، وركض فوق السطور على إيقاع متكسّر، على (متدارك) ملغوم، ومادمنا "نهرول" فوق السطور الملغومة، فلا مناص، إذن، من التشظّي.

"يغمس أقدامه بالمحابر والدم ثمّ يهرول فوق السطور ليكتب تاريخ أوروك"

(النشيد، ص٢١)

"الهرولة" قفز متواصل، ركض خفيض لكنه مثابر، وما بين نقطة ارتكاز وأخرى، ثمة دائماً فجوة نعبرها، ومسافة نتجنّب طرقْها، لكننا نعبرها متفرّسين فيها، هذا التفرّس هو ما يجب التعبير عنه، وهذه الفجوات، رغم عتمتها وخطرها، هي موطن القول، ورهان الكلام على صعيديْ الشعر والنقد، وتبقى نقاطُ الارتكاز الروابطَ التي تُهيّىء شكل

الشبكة كيما تتبدّى الانقطاعات والانتقالات المفاجئة، والفجوات والحذوفات على اختلاف أنواعها وطرائق تحققها. إننا، هنا، نطالب الحضور بالوشاية بالغياب، والمضيء بإنارة المعتم، كائناً ما كان هذا المعتم: فراغاً محضاً، أو صمتاً ضمنياً، أو لعبة لغوية، أو بروزاً أسلوبياً،...إلخ. من هنا، كان "النشيد" مشوّشاً وساخطاً ودموياً وفضائحياً، يُسقط عن نفسه مألوفية النشيد وسماته الحميمة، لكنه يحتفظ بملحميته، إنه ينازع تلك المألوفية هيمنتَها لتتمخّض عن تلك المنازعة دورية الامتثال والعصيان، ولكنه، إجمالاً، عصيان غالب، بل إنه يدفن في روعة امتثاله عصياناً مكبوتاً.

* * *

تستقيم "الحذوفات" التي تمارسها مطوّلة نشيد أوروك بشكل لافت للنظر، عنصراً يشوّش النص، ويلحّ على مطالبتنا بالتكملة. فهي تشكّل ستراتيجية حاذقة تتوخى الشعر في الكتابة في الوقت الذي تبني فيه جداراً من الصمت حيثما تجلّى الخطر. وعلاوة على ذلك، يمثّل هذا الحذف، هذه الستراتيجية، آلية دفاع تُجبر النص على الصمت حيثما يتجلى الخطر. فمن جهة أولى، هناك الفراغ المنقّط (...) هذا الثقب الذي يسكنه الصمت، وهو يشير، في الوقت نفسه، إلى حذف قصدي يستشري في النشيد. وهناك، من جهة ثانية، ما يقابل هذا الحذف، أي الإطناب الذي يؤشر تصريحاً بادياً، وغالباً ما يكتسي سمة "زلات لسان" مقصودة إذا ما تمعّنا في مكشوفيته وحتى فضائحيته. يعني وضع الفراغ المنقّط (...) صمتاً قصدياً، وهو يعني، في آنٍ، صمتاً صارخاً. ولا يتوخى التعبير الأخير لعبة التضاد البلاغي، إذ إن النص يشي بامتداداته ليجعل الغائب حاضراً فعلياً.

يمكن لجملة شعرية أن توحي بالمحذوف منها، بل يمكن، أيضاً، أن تحدّده بدقة. ولا شك في أن ثمة فرقاً بين الإيحاء والتحديد الدقيق من الناحية الشعرية. ومع ذلك، ستكون المهمة الأساسية هنا ملاحقة مواضع الحذف كيفما كانت، ومهما كان الهدف الذي تستبطنه. لنتأمّلْ ما يأتي:

" وأنت وحيد. تمرّ عليك الصداقات باردةً. كوبه بارد،
ويداك.. "

(النشيد، ص٧)

لاشك في أننا يمكن أن نضع ـ بدلاً من النقطتين (..) ـ كلمة "باردتان" : "ويداك باردتان". إن هذه الإمكانية يتيحها سياق الجملة الشعرية نفسها على نحو ميسور، وربما يمكن أن نضع بدائل أخر ملائمة مثل: " ويداك أيضاً " مادامت الجملة معطوفة نحوياً على جملة "كوبه بارد". هذا العطف هو الذي يُشبع الدلالة رغم نقص النسق اللغوي. لكن هذا النمط من الحذف لا يوفّر أبعاداً شعرية فائقة كغيره من أنماط الحذف الأخرى. إنه، ببساطة، يحاول أن يختزل الجملة بحدودٍ يسمح بها النحو وتجيزها القواعد، فضلاً عن أنه لا يخلق فضاء دلالياً محتملاً، وإنما يؤسس دلالة محددة عبر مفردات متعددة غالباً ما يحكمها الترادف، ولا يتيح إمكانية العكس، أي الإيحاء بدلالات متنوّعة. إذن، الحذف، هنا، حذف مألوف، وليس ثمة حاجة لأن يُمارس النص تنبيهاً عليه. غير أن الأمر يختلف اختلافاً جذرياً حين ينوّه النص بأن كلمة امتثلت لقواعد " الرقيب " فـ " قصّها ":

" صرختُ: بلادي ... فقصَّ الرقيبُ الحروفَ الأخيرة معتذراً بالدخان

الذي يحجب الأفق واللافتات. صرختُ: بـ ... لا ... ففزَّ نعاس الأميرة من هدبها برماً، وتثاءب سرب الحمام على الشرفة الملكية، فاستنفر الجندُ أقواسَ آذانهم خلف ذئب الصدى ..... "

(النشيد، ص٧)

في الحقيقة، إن " الرقيب " لم " يقصَّ الحروف الأخيرة "من صرخة الشاعر "بلادي" بقدر ما كان الشاعر يحاول أن يمارس لعبَه الخاص على كلمة "بلادي" التي تتضمّن أصواتها أداة النفي " لا ". لكن إمكانية "قصّ الرقيب" الحروفَ تبقى متاحة لتؤشر قمع القصيدة، ولتذكّرنا بمطلع النشيد:

" مَنْ قال إن القصيدة لا تنتهي في جيوب المقاول
في مقصِّ الرقيب [سينسى عويناته القزحية فوق سرير البغيّ]
فيشطب ـ في الصبح ـ نصف القصيدة
كي تستقيم مع الميلان الأخير
لوزن الوظيفة "

(النشيد، ص٥)

إذن، ثمة تدرّج في "القصّ": "نصف القصيدة" ثمّ "الحروف الأخيرة" من كلمة "بلادي"، لتبقى "بـ ... لا ..." هكذا عارية تستفزّ الذهن عبر احتماليْن: يتمثّل الأول في تمخّض صرخة مبتورة أو حشرجة تنعى وطناً مزّقتْه "خطوط العرض" المتوائمة مع التمزّق الإثني والطائفي. أما الثاني فيتمثّل في الصراخ وجعاً ورفضاً. إن هذين الاحتمالين الدلاليين إنما

ينشآن بفعل الحذف الذي يرعاه الشاعر ـ وليس الرقيب ـ عبر قصٍّ الحروف واستثمار أشلاء الكلمة أمثل استثمار. وفعل تمزيق الكلمة قصدَ تمخيض "لا" احتجاجية ينسجم مع مايُحتجُّ ضدّه. وهنا يتكوّن تماهٍ بين الكلمة الممزَّقة والوطن، بين كلمة تنفي أجنحتها وبلاد متمركزة في حصن مضغوط. وهكذا يصبح اللعب اللغوي، والعبث بالكلمة، مقنِّناً ومنظِّماً. وعلى الشاكلة نفسها، يصبح فعل الفضح ضرورة، وخلط الدم بالحبر ضرورة؛ لأن نشيد أوروك ليس هو النشيد الكرنفالي الذي يمجّد الحياة عبر المرح والفرح، والبناء والتقديس، وإنما هو نشيد الانتهاك والحزن، نشيد المأساة التي تدعو، سلبياً، إلى تمجيد الحياة:

" ما بين موت وموت نشيد طويل نكرّسه لمديح الحياة "

(النشيد، ص٢٥)

هو نشيد نشيج:

" أريد خريفاً لأنضج هذا النشيج نشيداً لأوروك يختصر الأرض أبعد ما يبسط الشعراءُ الخيولَ على السهل والكتب المدرسية".

(النشيد ص، ١٧)

هو نشيد نشيج، وأصواته مترعة بالدم والدموع، ومكتوب بمزيج الحبر والدم:

" كلما جمعوا كتبه ورموها بباب المراحيض، يغمس أقدامه

بالمحابر و الدم ثم يهرول فوق السطور ليكتب تاريخ أوروك "

(النشيد، ص٢١)

خلط الدم بالحبر هو فعل فضائحيّ لا يتوخى التوثيق فقط، توثيق الوقائع من أجل تاريخ مكتوب، بقدر ما يتوخى مزج الآلام والحسرات بالوقائع نفسها، مزج الموت الذي يفعم تلك الوقائع عبر التاريخ الطويل الذي حشدتْه المطوّلة في عقدي الثمانينيات والتسعينيات، وكأن الدم حالما يُهدَر تنتعش في الذهن فكرة "العود الأبدي"، أو أسطورة اللعنة المزمنة التي لا تكتبها اللغة بيد تمسك قلماً، بل تكتبها "الأقدام المغموسة بالمحابر والدم هرولةً فوق السطور" لتفصح تلك (الخربشات) عن واقع لا تكون معه اللغة "مُفصِحة" ولا "مُبِينة". ولا تعني كتابة الأقدام المغموسة بالدم والحبر لطخات مشوّشة، إنها تعني كتابة "الشعر"، الشعر الذي يمكنه وحده أن يختزل لنا تاريخاً بعبارة موحية، مواشجاً الواقعة التاريخية بالواقعة الراهنة، حينها يمكن الحديث عن: ملك ذي أبّهة وذليل في الوقت نفسه:

"ويضحك دعبل من عانة المتوكل ينتفها الترك في البركة الزئبقية".

(النشيد، ص٢١)

هذه الجملة التي تعكس علاقة الشاعر بـ "الملك" الذي رُمِّزَ لصالح المُرمِّز (=الترك) ليبقى منتشياً (=ذليلاً) في بركته (=أبّهته الظاهرية)، هي في الواقع عصارة كتاب تاريخي فضلاً عن كونها تُلمع إلى راهنية نحياها بعنف.

ولا يفوّت "النشيد" فرصة فكِّ الكلمات حيثما تضمّنت في بنيتها أصواتاً تعني الرفض والاحتجاج وحتى الموت:

("رأيتُ العريف يقهقه من كد"مات"ي ويسألني أن ألمَّ ثيابي على عو"رتي")

(النشيد، ص٢٦)

ومرة أخرى، في الحقيقة مرات عديدة، سيعود النشيد إلى لعبة قصّ الحروف ولكن بطريقة تغيِّب الكلمة تماماً، فمن قَصّ نصف القصيدة (المفترض)، إلى قصّ الحروف الأخيرة، إلى تغييب الكلمة كلها باستثناء حشرجة صوتها الأول:

" صرختُ حزيناً: ياوطني، فارتجت جدران الزنزانة:

يـ ..!..

... واقتسم الحراس بقايا الأحرف ..."

(النشيد، ص٦١)

كيف يمكن معالجة هذه الكلمة المغيّبة؟ وكيف نقبض على إيحاءاتها المنبثقة من الغياب؟ يبدو، للوهلة الأولى، أننا يمكن أن نعيّن مقصد الكلمة بالضبط، إنها صدى صرخة السجين تردّدها جدران الزنزانة، إذن هي: "ياوطني"، لكن غيابها القصدي لا يعني أنها تكرار محض لصرخة السجين، والنص لا يريد أن ينبئنا أن جدران الزنزانة ردّدتْ صرخة السجين وكأنها إعادة تصويت. إن الثقب المشوب بالنقاط في النص يطفح بإيحاءات ترمي كلها إلى العالم السرّي للسجن الذي يهوّم في ظلمته دمٌ ممزوج بالبول والغائط، وأنّات تغفو على ترجيعها بقايا كائنات معلّقة المصير، وغالباً لا مصير لها سوى شبح يناجيها بالغياب، وأطياف

حالكة وكالحة تنذر بالموت. لن نجد، في الواقع، سوى الفراغ المنقّط (هذا الثقب المظلم) والياء المقصوصة تتمظهر لوحةً وافية كافية لتصوير ما يعجز الاستطراد عن وصفه. النقاط الفارغة على سطح النص فرصة خائبة، على ما يبدو، لتشكيلها كلمات تحاول أن تقارب دلالياً واقع النص السافر أحياناً، والمتخفّي أحياناً أخرى. وربما تكون أية محاولة لتشكيل الفراغ المنقّط إنما هي إنهاء للعبة النص في التخفّي بعيداً عن أعين التصريح الأجوف (فالفراغ مليء)، ولكي نواصل اللعب معه علينا أن نبقى في الدائرة التي يحددها، أي أن نبقى نمارس اللعب ضمن القوانين التي يسنّها النص نفسه من دون مراوغة أو تملّص. لكن ثمة شيئاً لا مناص من قوله، فمادام "الحراس" قد "اقتسموا بقايا الأحرف" فإنهم هم الذين أتاحوا مثل هذا الفراغ اليائس، وهم في الوقت نفسه الذين ملؤوه. ربما يمكن أن ننفذ إلى هذه المعالجة من التهويمات التي تحيطنا من مصدر خارج النص، لكنها تكملة في الآن عينه، فاستغلال صمت النص، والتطرّق إلى مالم يتطرّقْ إليه هما نقطتا الانطلاق إلى مقاربة خاصة لحذوفات النص "السافرة". ومع ذلك، تبدو المعالجة، من جهة معينة، من النص نفسه، فالحراس، حين سرقوا الصدى، أوحوا بالعنف، وألهمونا انحباس الصرخة في العنق، أي ألهمونا ذلك اللعب على الكلمات المقموعة، على النص المقموع. إن الشاعر يترك ذلك العدد الوافر من الحذوفات والجمل الناقصة من دون تحديد مسالك معينة ليبقي على احتمالية هي من مسؤولية القارئ.

بهذه الطريقة يمارس النشيد الهجاء المعاصر، فهو يستثمر لغةً، وليس واقعة، لكي يندّد بالواقع، أي يستثمر تقنية لغوية تتشكّل نقداً لا يوارب على الإطلاق في السخرية مما هو قائم:

"حذاء الرئيس المبطّن بالفرو والغزو"

لاشك في أن الشُّقة المتباعدة بين مدلولي "الفرو" و "الغزو" هي التي تخرق، بدءاً، مألوفيتنا. لكن هذا ليس كافياً كأساس لتميّز العبارة، فالنسق الصرفي للكلمتين "الفرو" و "الغزو" يثير تعادلاً، هو تعادل نغميّ يحفزنا على التعمّق في الكلمتين لعل شيئاً آخر، غير الإيقاع، يتطلّع (أو نحن مَن يتطلّع) إلى المثول أمامنا، شيئاً ينفي سمة التباعد، ويقرّب بين الكلمتين: الكلمتان، من جهة معينة، تبدوان متماثلتين، وثمة قاسم مشترك يوجّه تآزرهما معاً دلالياً، إنها موضوعة الاستغلال العسفي. وهكذا يصبح "الفرو" غزواً داخلياً، إشارة إلى نهب السلطة الثروات. ومع ذلك، فالبناء الصرفي المتماثل يستبطن تنافراً، بيد أنه، عمقياً، يتناغم في مسلسل دلالة موحَّد يتحوّل في ضوئها التنافر إلى اتساق يتكشف عنه النص في أحيان عديدة. وهكذا تتحوّل العبارة، عبر تجاوز الإيقاع وبتواشجه أيضاً، إلى نقد للنظام السياسي من دون استثمار مادة سياسية بحتة، بل عبر تلاعب لغوي بحت. وحين تنشط التلاعبات وتتخذ مستويات متعددة، وتتراكم كمياً وكيفياً يتخذ النشيد، ضرورة، طابع هجائية للنظام السياسي، ومن الواضح إنها هجائية من نوع خاص.

إن الحذف الذي يمارسه النشيد يمثل آلية دفاع تحاول أن تجبر الذات على السكوت، ربما لأن "السكوت من ذهب" على مستوى معين من مستويات شعرية النص، فالفراغ الممتد على سطح الورقة خطياً أو الفراغ المنقّط بين قوسين (...) وغير ذلك من طرائق الضغط والاختزال تؤشر صمتاً محتشماً يقطع تدفّق النص وانتقاداته العنيفة كيما يؤسس، في الأخير، حصناً يقينا من الانتهاك السافر. إلاّ أن آلية الدفاع هذه هي

آلية هشّة، وما الحصن إلاّ حصن رملي يفتقر إلى أهم صفاته: "حصن منيع". إذ يمكن للقارئ أن يخترق هذا الحصن محطّماً آلية الدفاع تلك، محطّماً الحذف ومخترقاً الغياب نحو الوصل والحضور، حتى ليخيَّل إليّ أن الفراغ وهم، وأن النقاط كتابة خالصة وناصعة ومتفجرة، تماماً مثل نصاعة وتفجّر الفراغ الآتي:

"قال ابنه: لا أحبّ النشيد ولا العلم المدرسيّ ولا ... غير أن معلمة الصفّ دسّتْ بأذن المديرة تقريرها عن جنوح الفتى طائشاً ....."

(النشيد، ص٣٧)

في هذا الوضع النصّي، لم تعد القيم مستقلة عن حاميها (=منتهكها)، ولم يعد النشيد مستقلاً عن ذات منشده (=منتهكه)، والفراغ المنقّط رفض لأقنوم ينصّب نفسه قهراً وكرهاً كشيء مقدّس. وحين يتردّد النص في نصب الأقنوم، يقيمه الفراغ المنقّط شاخصاً في مخيلة القارئ من خلال نقاط ثلاث فقط، لكن النص لا يغفل تصديره بـ "لا" خادشة تصريحية. يكمن في هذا التصريح تزعزع الثوابت بمستوياتها المختلفة؛ لأن الهزّة العنيفة لا تقوّض الظاهر حسب، وإنما تنخر في الأسس، لا تدمّر البناء بقدر ما تقتلع جذوره، الأسس هنا هي الطفولة المتمثلة في قول (الإبن) الذي حشد بذور المقدّس الحقيقي مع المقدّس الزائف، ربما لأن قطرةَ دنسٍ واحدة في عُبابٍ من المقدّس تحيله على دنس. النص، إذن، يهمل ملء الفراغ خوفاً:

"مَنْ يدري قد تصبح آخر ما أكتبه هذي الهذيانات وقدْ لا أكملها"

(النشيد، ص٥٨)

لحظة الكتابة نفسها متّشحة بالرعب؛ لذا فهي تلجأ إلى آلية دفاع تمنح قوة للشعر، وهشاشة لحقيقة مَنَعَتِها، فتعلّق الحذف بالمرعب يجعله ناصعاً لاسيما حين تتخذ الكتابة شكل السرد ولا تلجأ إلى الحيطة المجازية. فهل الكتابة موقف مرعب؟ قال فلوبير في روايته "تشرين الثاني": "أيّ فائدة تجنى من كتابة هذا الذي أكتب؟ لماذا أستمرّ في تلاوة النشيد الجنائزي ذاته بالأنغام الكئيبة ذاتها؟ عندما بدأتُ بكتابته، عرفتُ أن فيه فائدة، لكن وأنا أتدرج به، راحت المخاوف تتساقط على قلبي وتخنق صوتي". لكن كافكا قال في "يومياته": "العزاء الغريب، الغامض، الخطر ربما، المفتدي ربما، الذي في الكتابة: إنها قفزة خارج جناح القَتَلَة"(٢). ويبدو أن النشيد معلّق بين جناحيْ قتلة، المخاوف فوقه، ولا خارج لهذين الجناحين، إنه فقط يدور في فضائهما ناسجاً غطاءً واهياً، ومطلقاً للريح رجليْه، فيما رأسه مشغول بلغة السحرة والمشعوذين:

"بحقّك بهياش طمّاش يطّاش أطشين طيّوش هيّهوش ياهوش بقشوش شيغاب سلعاس فنطاس شلياه بطميس دمليخ مشليخ دملاخ خيخاخ شمّاخ رمّاخ شنّاخ خيوخ بحباح بحّاح منفاح ملطاح حيّوم قيّوس طليوس طلسوم ديّوم ديموم ردّوا الغريب إلى أهله. قال ساحرٌ هَطْمَهْطلقيائيل: إخفقْ ثلاث بويضات ديك بزيت مرارة ثور وعود من الزعفران وبخّرْ به ليلة السبت جسمك باسمك يافور ياروث ياشوش ياموش ياشيط يامط ياخيم آخين شمعوط شبشوب أش أش اشياش

(٢) ذكر نصّا فلوبير وكافكا محمود شريح في كتابه : توفيق صايغ ، سيرة شاعر ومنفى ، رياض الريس للكتب والنشر ، ١٩٨٩ .

كمش كمش كمروش كمروش اكمش اكمش اكمش اكمشوا على (.....) عجلوا عجلوا باسم عطّوم، فطّوم حَمْ حَمْ حَمْ حَمْ ناطور آلرْ آلرْ آلرْ آلرْ حمعيص جمعيص كشكش كشليخ ك ك سس ك ك × ز ز ب ب هـ هـ هـ هـ ا ا ا ا ا ا ءءء = ص ص ب ح ق ا ل س م ا و ا ت و ا ل ا ر ض أ ر ح م ن ا م ن ص د ا م ب ن ص ب ح هـ ب ا س م ك يا هـ م ا م ٣ يا قهّار يا مطّار الساعة٢ الساعة٢ الساعة العجل العجل ٢٢٢ ٥٥٥٥٥ ق ق ق باسمك دردبائيل ينقلب السوط أفعى ويلدغ يد حامله. ثم نقّعْ بحيض فتاة لها سبع شامات في البطن هذا الحجابَ المجابَ، وحكّ به:

قفلَ سجنك يُفتَحْ
أو بطنَ زوجك يُنفَخْ
أو عرشَ حاكم ي .....

(النشيد، ص١١٢)

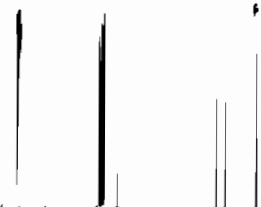
هنا نشهد آلية دفاع أخرى تحاول أن تستثمر أسلوب كتابة الحجاب عبر كلمات طلسمية. ورغم أن غرابة الكلمات ولُغزيّتها تنشّط التلقي، وتجعل السير مع النشيد رهواً كونه قصيدة جدُّ مطوّلة، إلاّ أن هذه الغرابة ليست هي المقصودة من وراء هذا الطلسم. ورغم أن نهاية هذا المقطع تعاود استعمال الفراغ المنقّط لتترك لنا تقرير مصير " عرش حاكم " نخلعه منه رمزياً، لكن الشيء الأكثر غرابة هو المعادلة الرياضية الحروفية التي تزاوج، في طرفيها، بين حروف تشير أعضاء التناسل لتكون النتيجة بُعبعاً ودعاء استرحامياً مستغيثاً يتواءم مع متضمنات الحجاب وغاياته. وربما يمكن ملء فراغات بعض النص بنقل هذا الذي يُستغاث منه إليها كنوع من تقييد الاحتمال وتأكيد المرمى الذي يلحّ

عليه النص. ومن هنا، تكون ثمة إمكانية لربط حلقات النص المتباعدة من أجل ملء الفجوات، ومن ثمّ، تحديد الدلالات. فالمقطع الطلسمي السابق هراء ذو وظيفة محددة، وربما يكون أعلى درجات "الهذيان" القابع في "جمجمة رزقاء"، إن التصاقه بسياق النشيد بوصفه كلاً هو الذي يحدد الهدف من وراء هذه الكلمات المنفّرة وتلك الحروف الفاضحة، والنشيد غالباً ما يثبّت الفراغ المنقّط (...) درعاً غير حصين، وغالباً ما يحتمي بالفراغ بدلاً من مواجهة الرعب، وهذا يعني أنه يواجهه، فالفراغ هنا مواجهة حقيقية:

"سيدي واشتريتُ كباباً لها ثمّ رحنا إلى الصحن كانت تسبُّ الـ.."

(النشيد، ص١٤٣)

يبدو أن نتيجة المعادلة الحروفية السابقة تستقيم قاسماً مشتركاً يمكن له أن يوضع في الفراغات الوفيرة في النص، فنتيجة المعادلة تكثيف للمخاوف النفسية وترميز لها في آنٍ. والحال نفسها فيما يتصل بامتداد المقطع الطلسمي الذي يستغرق صفحة كاملة تقريباً مؤشراً الامتدادات النفسية الجيّاشة لدى الشاعر الذي يجد في مطِّ الكلمات الغرائبية فرصة كيما يعبّر عن تخمته بالدهاليز المظلمة، وما تخبّئه من ذعر يطفح عبر الكلمات الغرائبية نفسها. وهكذا سنجد، غالباً، أن حروف المعادلة، لاسيما طرفها الثاني، تسعفنا في سدِّ الفراغات المبثوثة هنا أو هناك في النص. إن السياق المحدد يحول دون سقوط المقاطع الغرائبية في اللامعقول أو اللغو المحض، ومادام الغرائبيّ يندرج ضمن بنية هذيانية مصرَّح بها، فإن لغوية الغرائبي المفقودة ظاهرياً تعاد إلى حضيرة القارئ عبر إيقاظه وتشويقه؛ ولاسيما إذا ما وضعنا نصب أعيننا



أن النشيد مطوّلة، بل اطول قصيدة في بابها. ومن هنا يضطلع الغرائبي بمهمة تبلبل التلقي لترغّبنا في المتابعة حتى النهاية، وقد يمثّل الغرائبي والمحذوف إعلاناً يخرق العادة ليتمرّد على اللغة ومدلولاتها المعقولة لتؤسس ذلك الجانب الراقص في النص، ذلك البهلوانيّ الذي يرقّص الكلمات رقصة متوحشة. ورغم ذلك، يبدو لأول وهلة أن هذه المقاطع الغرائبية في النشيد تشير إلى إسراف لغوي تطيش أهدافه فيكون بلا معنى، لكنها، في الواقع، ذات معنى، والبذخ، وليس الإسراف، هو ما يمكن أن ننعت به النشيد من ناحية وفرة الغرابة التي تحاول تعويض النقص الوفير أيضاً والمتمثّل بالحذف والصمت اللذين يشيعان فيه. وهاهنا تكون ثمة مدلولات إيحائية لا وجود لدوال تشير إليها ولو بإيحاء، الدوال الوحيدة المتوفرة في هذه الحالة هي الفراغات والبياضات بين السطور السود. وما يتيح إمكانية هذا الأمر هو كون النشيد خطاباً شعرياً، والخطاب هو الذي يبرّز هذه الحقيقة: "كلّ أشكال 'الحذف' مليئة بالإشارات إلى هذه الحقيقة القائلة: إنه في الخطاب وليس في اللغة، توجد مدلولات دون وجود دوال لها" (اللغة العليا ـ جان كوهن ـ ص٥٢).

* * *

هل يمجّد نشيد أوروك الحياةَ حين يحكي المهزلة، حين يمجّد التفاهة ليكون النقيض المأساوي لفرح أوروك بعظمتها الغابرة؟ حقاً إنه نشيد، ولكنه لا يقتصر على أوروك، إنه ينطلق من حبّ الحياة والاستغراق فيها بقدر ما ينطلق من آلامها وغربتها وفقدانها. أصواته تصدح نشيداً جذلاً، وتغمغم حزناً:

" ما بين موت وموت نشيد طويل
نكرّسه لمديح الحياة "

((النشيد، ص٢٥)

نشيد آخر، سلسلة غريبة ترنّ حلقاتها طبولاً وسيوفاً، درابكَ وزغاريد، خطباً وأشعاراً قديمة، طلاسم وحجباً .... وحين تنتثر ذرات النشيد في الفضاء، تتحطّم حدود الموروثات والأساطير والوقائع والشخصيات والمعتقدات الشعبية، لتصبح "كوفة الجند الحمراء" كوفة الجند السوداء، وليصبح الحسين مسيحاً والعكس بالعكس، وكلاهما تموز، وكذا مع نبوخذ نصر ومعاوية والحجاج والرشيد .... وحين يختلط الدم العبيط بماء الفرات، يحكي النشيد، بتوئدة، مهازلنا الدامية ويدفع بالتأمل إلى مدىً أقصى بغية ردم فجواته وحذوفاته وصمته لتتجلى المهزلة كالشمس في رابعة النهار، هي حياتنا التي عشناها بألم "منقطع النظير"، وصبر لا يوصف بـ"الجميل" بقدر ما يوصف بـ"النفاد"؛ لأننا لم نكن نتسلّح بالصبر بقدر ما نُتْرَعُ بالخوف، ولقد كان النشيد نافذَ البصيرة ونافدَ الصبر.

يصبح النشيد ، مرة، منطلقاً للسرد، ولانبعاث الرؤى، وحتى منبعاً لتدفّق الذكريات وصياغاتها الحميمة. يصبح النشيد فرصة متاحة لثقب البالون المنتفخ، وفرصة مؤلمة لنكأ الجراحات، ودهس الألغام. يصبح النشيد ، مرات ومرات، محفزاً على كتابة نصوص توازيه وتستلهمه، وتستنهض قاماته الكسلى بإفاضات لا حدود لها تفتّت نواه، وتنشر ما طواه، وتمدّ ما اختزله رغم كونه مطوّلة مديدة. فالنشيد يمدّ جسوراً

ويقطعها، يحدث هذا مراراً وتكراراً، وما بين التواصل والانقطاع ينكتب نصٌّ آخر تشريه الاستطرادات المريرة واللغة الموحشة، والتجاوزات القصدية، و"إساءات الفهم الصائبة" ....

تقول ملحمة جلجامش (ص٢١٣):

ـ أوروك صنع الآلهة

(ذات) الأسوار العظيمة (التي) تمسُّ السماء

ويقول النشيد (ص١٩٣):

ـ ... كانوا يحكّون أسوار بابل كي يضعوا صور الجنرال على كلّ طابوقة ضحك الفأر حتى تبدّت نواجذه عن مدائن لا تنتهي وأشار بأذنيه نحو الطغاة الذين تلاشوا على سورها المتطاول...

وتقول ملحمة جلجامش (ص١٣٠):

ـ (إن جلجامش قد اقتحم) بيت الأمة

(دار) مصائر الناس وحرمة الزوجية وجلب العار إلى المدينة

حطّم المدينة (و) خرّب ما هو للناس

وتقول نسخة العصر الآشوري المتأخر من الملحمة (ص١٤١):

ـ فتح الشيبة أفواههم وقالوا لجلجامش

يا جلجامش لا تثق في زيادة قوّتك

لكن ناس أوروك يقولون أيضاً لجلجامش (ص٢٠٩):

ـ أنت الذي تضرب فخذ الحمار (أي تسيّر دفّة الأمور)

الذي يمسك حياتها (أي حياة أوروك)

ويقول النشيد (ص٥٥):

ـ ماذا صنعتَ بنا أيها الجنرال المولّه بالتيه؟

ماذا فعلتَ بهذي البلاد التي لم تجد شجراً تتوكّأه غير سيفك أو مطراً

تستقي زرعها غير بولك.

ثمة تواصل بين الأمس واليوم، وما أشبه اليوم بالبارحة، والنشيد يحفّز هذا التواصل بين الأمس واليوم، فهو يمارس الحذف والانقطاع في الوقت الذي يبني فيه شبكة شاملة ينثر عليها المعطيات المباشرة، يسرد تواريخ تخصّ وتعمّ، ووقائع يسكت عنها تعليمُنا الحديث. يجمع النشيد الشاردة والواردة ليقيمها حفراً سوداً في وجه تاريخنا، هكذا يخربش بها الصفاء الذي حرصنا على تكريسه منذ قرن. الواقع والوقائع، العموم والخصوص، يمثُلان في النشيد بلا تزيين أو ترشيح، بلا تنظيم ذروي يُفترض وجوده، وهو لا يبالي بمثل هذا التنظيم الذروي الذي قد يخدم الشعر في مطوّلة مديدة، ويصعّدها شيئاً فشيئاً. ومفتاح حلّ هذه المشكلة يكمن في النشيد نفسه بوصفه هذياناً. وهذا الحسم للمشكلة بهذه البساطة لا يعني أن النشيد يفتقر إلى التصعيد الانفعالي بكلّ الإيحاءات النفسية لكلمة تصعيد. فإذا ما افترضنا تصعيداً داخل بنية النص نفسه، فمن النادر أن نشير إليه سمةً مهيمنةً، إنه تصعيد متشظٍّ هنا وهناك، يبرز بين عنصرين في النص ـ مهما كانت طبيعة هذين العنصرين ـ ثم سرعان ما يتلاشى، وهو يتلاشى ليبرز بشكل كاسح في علاقة قارئ النصّ بالنصّ، والقراءة هنا تتكفّل بإحداث تصعيدات عديدة تفصح عن مدى تعاطف القارئ مع النصّ وانغماسه فيه. من هنا كان النشيد جملاً متنابذة، يبرز ذلك في استطالته: جملة تنبذ أخرى، تتولّد منها عن طريق النبذ. فإذا كان هناك حذف فالجمل تتنافر عبر انقطاع

يعقبه انقطاع، وإلاّ فإن تواصل الجمل يمكن وصفه بالطريقة الآتية: تصبح كل جملة ذاكرة ناقصة للجملة التي تليها، فالجملة اللاحقة تستعيد كلمة أساسية في الجملة السابقة لتنبني منها نبذياً، قد يسمّى هذا الوصف تكراراً للصدارة، لكن ما هو أساسيّ هو إن هذه الستراتيجية تخدم غرضاً يربط الجمل بطريقة تدفع الملل المتوقّع من أية مطوّلة:

أسمع ـ كلَّ صباح ـ زعيق الجرائد يعلو ...
يغطّي نحيب البلاد
ومن شرفة الجنرال الوضيئة
مرّت غيوم الخطابة
مرّ النشيد المجلجلُ
مرّ الصباح المكبَّلُ
مرّ المصفِّق ، مرّ المهرّج
مرّ المزمّر ، مرّ المطبّلُ
مرّوا ولا زيت ـ في البيت ـ أو بصلُ
هيّئي الآن أرملة الندبِ لحمَ صباك المقدَّد ...

(النشيد، ص٩)

وهذه السمة أيضاً تفضي إلى الإطناب الممتع بحيث يمكن النظر إلى النشيد بوصفه "إطناباً كبيراً" و "ترديداً متصلاً"، هذه الإمكانية كان قد نوّه بها جان كوهن في كتابه (اللغة العليا، ص٢٤)، وهي من أشدّ الخصائص المميزة للنشيد، فهو يلحّ على التكرار بأنماط عديدة صوتية وتركيبية ودلالية. وفي تضاعيف هذا "الإطناب الكبير" و "الترديد

المتصل" ثمة إيجاز كبير، لكنه إيجاز متشظٍّ هنا وهناك بين الإطنابات والترديدات. كما أن غياب علامات الترقيم أفضى إلى تمييع الحدود نسبياً بين الجمل الشعرية حتى لتبدو لهاثاً محموماً يكرّس بنية الهذيان المتنافرة والناشزة، ووسط هذا اللهاث يقوم الإيقاع، وحده، بتوفير الانسجام عبر تهيئة أفق موسيقي يلفّ التنافر والنشاز بتناغم يتكرّس باستطالات الجمل وامتدادها المنساب على سلّم الإيقاع المتهدهد كقارب تحدوه الأمواج الهادئة إلى أمواج هادئة من دون أن يلوح، في الأفق، مرسىً قريب. وهنا يمكن استنباط ميزات الإيقاع بشكل عام. إذ يتنزّل الإيقاع تفاعلاً منظّماً ومعقّداً في آن. ففي النشيد نجد ثمة تطوّراً سجالياً لعناصر الإيقاع. نجد مرة نغماً يوفّره تواتر التفعيلات (يبدأ النشيد بتفعيلة "فاعلن")، ويتفاعل هذا النغم مع مجموعة من الأصوات المتكررة عبر لعب لفظية ربما تشدد على الجناس بوصفه ستراتيجية تحفّز ركنين متماسكين: إيقاعي ودلالي، وهذان الأخيران يتفاعلان مع تناوب حضور علامات الترقيم وغيابها، ومع الاختزالات الوفيرة لجمل النصّ (الجمل الناقصة)، ومع القوافي القليلة المبثوثة هنا وهناك في النصّ، ومع التوازيات التركيبية الدلالية، مع الأخذ بالحسبان تلك المقاطع التي تقارب النثر لتكون منحرفة عن اتساق النغم، ومن ثمّ لتكون مضطلعة بدور وظيفي يتمثّل في كسر الانسيابية النغمية المتواصلة.

ثمة شيء آخر يجعل النشيد يطفح بالحيوية والتنوّع، ذلكم هو كمّ الانتقالات الهائل، الانتقالات الموضوعاتية التي تزاوج بين حقول دلالية جدُّ مختلفة، فمن سرد وقائع تاريخية، إلى توظيف أساطير، إلى سرد وصور جنسية محمومة، إلى تركيب أحاجٍ وطلاسم شعبية معروفة،

إلخ... هذه الانتقالات تمارس تغطيساً قسرياً لملكة المعنى العام الذي تتواشج فيه كلُّ تلك الحقول الدلالية على اختلافها. وفي المراوحة بين موضوعة وموضوعة، يتمّ استثمار موارد عديدة ومتنوعة، ومن بينها موارد اللغة العادية حين تندغم في الشعر. فالشعر في النشيد يعي، تماماً، الموارد الغزيرة المنبثّة في اللغة العادية، تلك الموارد التي شدّد عليها بعض نقاد الأدب (ستانلي فش في بعض مقالاته) باعتبار أن اللغة العادية تتضمّن تعقيداً من نوع التعقيد المتضمَّن في اللغة الشعرية، وسنضرب مثالاً على ذلك فيما سيأتي من هذا التجلّي. وتتحدد الانتقالات، مرة، بحسب تغيّر الموضوعة، وتتحدد، مرة أخرى، بحسب تغيّر بنية النصّ نفسه، لكن المسافة الوهمية التي تفصل مقطعاً عن مقطع لتحيل سطح النص على أوصال متناثرة، ما تلبث أن تختفي، أو تتحوّل إلى مشبك يصل تلك الأوصال. إن هذه الأوصال تبدو مزخرفة بعدد من المشابك البرّاقة والمرنة التي تضطلع بمهمة وصل ما يبدو مقطوعاً، وتزيينه فضلاً عن ذلك. كلّ ذلك من أجل تكوين ذلك الكائن الغريب والمألوف، المتماسك والرجراج، المزدهي والحائل ...، من أجل تكوين النشيد.

لا تعني الانتقالات المفاجئة انقطاعاً بحتاً، فثمة حسٌّ بالتواصل الخفيٍّ، بل ثمة إمعان في تواصل مكشوف يتبدّى حين تكون خطوة الانتقال التالية متوجّهة صوب السرد، والحكي الانتهاكيّ. حينها لا يعدو أن يكون الانتقال مجرد لعبة، مجرد تحوّل للانتهاك من مستوى إلى آخر؛ وهكذا يمكن القول إن الانتهاك ما هو إلاّ سلك ينتظم تعارض موضوعات مختلفة جذرياً. ومع ذلك، قد تستبطن الانتقالات المفاجئة

انقطاعات تفقد النصَّ حُبكة مألوفة وواضحة، لكن هذا الفقدان يتحوّل إلى ملمح إيجابيّ بطريقة ما، فهو الذي يستثير الأثر الجمالي من وجهة نظر معينة (وجهة نظر تتعلق بالقراءة والتلقي). ولنتذكّرْ هنا مفارقة النشيد لإرثه الحديث من مطوّلات الشعر العربي. فالقفزات حين تهرّىء الحُبكة تقدّم لنا، في الوقت نفسه، رؤية سلبية لموصوفها، وتنشّط ذاكرتنا بالوقائع أيضاً، ولكن على نحو يبنيها بناء خاصاً، بناء يتوخى كشف اهترائها الداخلي رغم القشرة الصلدة التي تغلّفها. وهكذا لا يمعن النصّ فقط في دكّ تضاريس هذه القشرة، بقدر ما يتوخى لبَّها المتعفّن. إن النصَّ، بهذا المعنى، يقيم اتصالاً وانفصالاً في آن. بل هو يؤسس الانفصال عبر الاتصال، يلتحم بالوقائع وصفاً، سرداً، تقريراً، إيحاءً...الخ، ويخلق فينا فراغاً قاحلاً حين يطغى الرفض موقفاً، وتمتد المسافة رؤيةً لتفصلنا عن المعمعة، وتقدمها لنا ببعد جديد، بعد الرؤية المتشظّية التي أفرزتها غمغمة الهذيان، وطيش البناء العام، والقفزات القردية التي تشيع على أغصان شجرة النشيد الملتفّة. إن هذه المراوغات والتلاعبات بمجملها توقظ فينا تلك الطريقة القديمة الجديدة، قدم الشعر وجدّته، لمحاولة تلمّس الإحساس بالحرية عبر التمرّد والهرب لتصبح اللغة كائناً ملاذياً وحيداً نؤسس فيه مهربنا وتمرّدنا، ومن تشنّجات هذا الكائن ومحاولاته الاستعصائية وأنين مفاصله تتولّد فينا لذّتنا السادية بالنصر المرير الذي نستشعره ونحن نمارس عملياتنا التشريحية على جسده الطريّ والصلب.

ومن هنا، لا يمكن، مع النشيد، فحص الشعر من وجهة نظر قطعية وجازمة، لا يمكن النظر إلى الشعر كونه يتمتّع بامتيازات الشذوذ

والانزياح ومقارعة المألوفية على الدوام. ومن هنا أيضاً، لابدّ من النظر إلى اعتيادية اللغة في مواضع كثيرة من النشيد على أنها تنطوي على درجة تعقيد معينة، مادامت تندرج ضمن الاستخدام الواعي للغة الذي يحاول أن يستثمر الأنماط اللغوية، ويصهر في أتّون النشيد مواقفَ وآفاقاً تسوّغ للناقد تجاوز سلطة الثنائية المتحكّمة: أي اللغة الشعرية ـ اللغة العادية، تلك الثنائية التي لم يقرَّها نقاد عديدون. ولنلاحظْ هنا كيفية توظيف المزاوجة بين لغة شعرية ينبثُّ في داخلها سرد معلَّم بعلامات خاصة تشير إليه بشكل واضح:

" ... الليل يركض، يعبرنا عاشقان ويبتسمان .. شفاهك مترعة بالصهيل. دلفنا إلى البار ملتصقيْن ، أشدّك نحوي فينفلت الوتر. الراقصون يغيمون في لهب الدانس (أسمع وقع ارتطام الخطى في الممرّ إلى الانفرادي ، خشخشة القفل والباب يفتح... يسحبني حارس أهوج من ذراعي) ذراعكِ تسحبني من كتابي وتغزلني في المرايا خيوط اشتهاء تقاطعها النظرات اللصيقة .. يشتعل الرقص أكثر تلتصقين بصدري فأنعس حتى إذا نعس الضوء ما بين غرفتها (والممر رأيتُ العريف يقهقه من كد"مات"ي ليسألني أن ألمّ ثيابي على عو"رتي") والفوانيس بلهاء أكثر عرياً من البحر...".

النشيد ، ص٢٥ ـ ٢٦

فالنثرية التي تشيع في المطوّلة لا ينبغي أن تُدرَك بوصفها نثرية ساقطة أو حتى فجّة، بل هي نثرية ممتنعة، وينبغي أن تُدرَك بوصفها ذات وظيفة محددة تتمخّض عن علاقة تناوب ضرورية يقتضيها عمل

يتوخّى سرد وقائع معيشة تؤرخ أحداثاً حقيقية. إن النثرية تبرز في النشيد كتقنية يستدعيها واقعان: واقع القصيدة بوصفها مطوّلة، وواقع أحد أهدافها بوصفه تاريخاً، فالوقائع المسرودة تتنزّل معطىً يفرض طرائقَ تركيبية محددة؛ ولهذا، نجد النشيد ينساق إلى النثرية بوصفها مكوّناً أساسياً ولا مفرَّ منه. وربما يحمّلنا مسؤولية فرز هذه النثرية:

"النثر كيس اللغات الذي طشّه عابر: إفرزوه بأنفسكم..."

(النشيد، ص١٧١)

النثر، هنا، مفروز سلفاً من الشاعر نفسه حين يستعمل ما توفّره اللغة من علامات تفصل بين الجمل، وتقوم بتعيين نوعها، ولننظرْ إلى هذا المقطع:

" ـ النساء خوابٍ من الخمر عتّقها الربُّ فاثملْ كما شئتَ (ـ لكنني لستُ أصلح زوجاً أأشغلُ عمري بتأثيث قبري ...) .. ـ طلى شفتيّ يذوب بكأس النواسيّ وهو يتمتمني: حامل الهوى تعب .. والصبية الجائعون وراء المحطة يحتطبون الجريدَ ولا.... (ـ منذ يومٍ خرجتُ من السجن هل ترتضيني عشيقك لكنني لستُ أملك.... تصفق في وجهه البابَ .. ما بالهم كلما خرجوا من سجون الحكومة جاءوا إليّ) رأيت لوجهك يطفو على الكأس أرشفه ثملاً غير أني أرى في مراياك وجهي يشحب بين الزجاجات فارغة. فأحدّثها عن خرابي، القرى حرثتْها القنابل (يضحك حين أحدّثه عن كريستيان ديور...) كفّ أبي وهي تذبل فوق المناجل، كفّ أبي في السرير المؤجَّر يخفق في دمه المصلُ: هذا العتاد المهرَّب في عتمة النخل، أدركه صوت مفرزة: قفْ .. (تقرّبْ إلى بساتين صدري أزهرها

الاشتهاء) تداهمني الكاشفات على الجرف منبطحاً: أين عبّود ؟... أكبو وحُوذيّ شهوتها يلبط السوط في جسدي) وهو يعرج من طعنة أدركت ساقه فلففناها بالخرق الباليات (ـ ألا تسمع الآن هذا الصهيل الذي يتآكلني في سرير التوحّش. إهبطْ إليه، ألا تلحظ الآن رجفته يتصاعد منه حُميّا الحنين اشتهاء إلى....) ...

(النشيد، ص١٣، ١٤)

لعلّ هذا المقطع من النشيد هو أمثل مقطع يتجلّى فيه التزاوج بين الشعر والسرد، هذه المزاوجة لا تهدف، بطبيعة الحال، إلى مصالحتيهما، أي إلى تطويع النثر إلى بنية الشعر، وإنما هي ترمي، على العكس، إلى الكشف عن موارد اللغة العادية الغنية في ذاتها، ومن هنا نجد أن النصّ يعيننا على تأشير الجمل السردية بشكل واضح من خلال استعمال علامات تسمها بميسم لا لبس فيه. والغالب على هذا النوع من الجمل النثرية أنه يحكي وقائع، ويصف حالات تمسّ الواقع بشكل مباشر. وهكذا لا يمكن مطالبة النص دائماً بإقصاء هذا النوع من الجمل، مادام النشيد مطوّلة، ومادام النثر يضفي على الشعر حسّاسية متطلّبة وممتنعة، وهكذا، أيضاً، يبدي الشاعر تصوّراً خاصاً بصدد هذه المسألة، فيعكس ما اشتُهر من قول المتصوّف محمد بن عبد الجبار النفّري في كتابه الشهير (المواقف والمخاطبات): "كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة"، لينسجم مع تصوّره الخاص المطوّلة:

"على قدر المعنى يتسع المبنى"

(النشيد، ص٦٤)

وعلى وفق هذا التصوّر لن نشدّد على احتراز الشاعر الآتي:

"لماذا يا ابن الصائغ تكتب أشعاراً واضحة يفهمها عمال الطابوق ، البسطاء ، القرويات، لماذا أنزلتَ الشعرَ من الأبراج العاجية نحو الحارات الشعبية"

(النشيد، ص٦٤)

ومن هذا المنطلق، يمكن استكشاف وشائج أخرى تشدّ البنية اللغوية إلى بنية الواقع، والعكس بالعكس. ولنا أن نستجليَ أيضاً طبيعة اللغة منظوراً إليها من ناحية تعبيرها عن "الوجدان" أو التركيبة العقلية، أو النفسية المنبثقة عنها، فالنشيد، حين تحكمه المناوبة بين المألوف واللامألوف وبين اختراق النسق والامتثال له، يعبّر عن وضع قهريّ يستبطن خرقاً، عن أناس عاشوا "ممتثلين" وفي دواخلهم جذوات التحرر تشتعل، وتتطاير شرراً هنا وهناك. ومن المؤكد أن النشيد يترشّح مأساةً؛ لأنه يرصد مأساة تاريخية، وينسحق عبر استكشاف التفاوت والتناقض بين عالميْن، عالم ذيول السلطة، وعالم ما تحت هذه الذيول، العالم الذي تتحوّل فيه الذيول إلى أسواط تجلد ما تحتها، ومن هنا يتعقّد النشيد بفعل تفاقم التناقض. فـ"الغوغائيون" الذين زاحموا غبار آذار رحلوا معه، وبفعل إرثهم المديد لم يحترفوا "فنَّ البقاء"، وفيما بعد بقي محترفوه طافين ورؤوسهم ترفرف وعلى وشك أن تطير. وفيما بعد أيضاً برز المتعلقون بأهداب السلطة، وتراكموا حتى ظلّلوا (ضلّلوا سيّان) عينها الوحيدة بالتذلّل الممزوج بإثارة الحفيظة، ومن ثمّ هووا نُزُلاً بالأهداب فخلّفوا نظرة صلعاء إلى الشُعْثِ المتجهّمين. ولا نريد هنا أن

نعقد مقارنة بين ثورية النشيد كونه شعراً وثورية الواقع الذي عبّر عنه. إذ إن ثمة شرخاً يقع بين المستويين: مستوى اللغة ومستوى الواقع، ومع ذلك ليس ثمة انفصام بين مشروعي تثوير اللغة وتثوير الواقع، والنشيد بتمرّده على البعد السلطوي للغة في أحيان كثيرة، ينسجم، على نحو عميق، مع التمرّد العيني. لكن هذا المنظور الخاص بعلاقة النص بالواقع لا يجيز لنا، دائماً، أن نرهن التقييم بين طرفيْ العلاقة. فأمامنا هنا مسافة يصعب، وربما يستحيل، الوثب عليها من أجل حسٍّ طاغٍ بالتقييم، الذي هو كلمة أخيرة يمكن الإيحاء بها في خضمّ تحليلات متشابكة. والشرخ نفسه يمكن تلمّسه في العلاقة بين السرد والشعر كستراتيجيتين يعتمدهما النشيد اعتماداً كبيراً. فالنص يمارس تحركات انقطاعية تستبطن تواصلاً مؤكداً. إنه يحاول أن يثنيَ حركته باتجاهات مختلفة، ولذا فالنشيد خطاب discourse؛ لأن أصل مفردة discourse إنْ هي إلاّ الركض باتجاهات مختلفة، بيد أن هذه الاتجاهات تفضي إلى هدف واحد: الجنس (مع التنبيه على أن النشيد لا يقدّم نفسه رائداً للتحلّل كما قد فُهِمَ أحياناً)، ووصف العنف، وتعرية الذات، وتضخيمها ...إلخ. ومن هنا تنتظم النشيد ستراتيجية السرد التي تناط بها مهمة تثبيت الوقائع ووصفها على نحو متناوب بفعل انقطاعات تخلخل السرد وتملأه بالفجوات. ومع ذلك، يحاول النص هنا أن يستكشف فضاء لامألوفاً ودموياً عنيفاً من خلال رسائل لسانية عفوية ذات تاريخ معروف، لكنها أيضاً تحاول أن تسبر غور الشعر لتحقق نوعاً من الشفافية. أما ستراتيجية الشعر فهي التي تضطلع بملء الفجوات تلك، بمعنى أنها تُجهز على تتابع الوقائع بلعب على الكلمات، ولكن هذا

اللعب لا يمثّل قطعاً لانسجام النصّ، بل هو مكمن التواصل العميق بوصفه تجلياً للشعور الكليّ بإزاء تلك الوقائع، بإزاء ما ينتجه السرد، إنه الحصيلة الشعورية للوقائع. فالعلاقة إذن بين السرد والشعر علاقة سببية. وعلى مستوى دلالي، فإن العلاقة يمكن تركيبها كالآتي: في السرد تتوتّر المدلولات، وتطفح معلنة عنف الوقائع، فيما تنسلّ المدلولات في الشعر إلى مكامن قصيّة تندفن فيها ملامحها. بيد أن قاسماً مشتركاً يجمع بينهما: تلك هي سمة السلاطة، والقذع، والمكشوفية النافرة. إن قمعاً على قمع يتركّبان في النشيد: قمع اللغة وقمع الواقع، ويحيلان على بعضهما بعضاً. واللغة، وحدها، هي التي تفصح عن هذين القمعين، وتغلّفهما معاً. وداخل هذه الثنائية المقموعة، يتقاطر النشيد، نغمةً فنغمةً، ألماً وأملاً، حسرةً وبشرى، ترحاً وفرحاً، أما نحن القرّاء، فالاعتصار محصولنا، يتقاطر أشباحاً ترتسم على صفحة الظلام، مثلما ترتسم على صفحة النور. والأمر سيّان، فإن شئنا الحياة تحت أشعة الشمس، فها هي الأشباح هناك تنسلّ مع خيوطها، وإن شئنا الانزواء في زاوية مظلمة، فها هي الأشباح هناك في الزاوية المقابلة. وسيبقى هذا التناقض هو القدر المقدَّر لمصيرنا، بين شمس وأفولها، شمس أوروك الخالدة، وأفولها المزيّف؛ لأننا لم نعد نميّز بين شمس وشمس؛ ولأن إرثنا المديد أُترِع بمثل هذه التناقضات منذ "ملحمة جلجامش":

ليس لفتك أسلحته منافس و
رعيّتُه مُجبَرة على دخول الشرك
إغتاض أبطال أوروك في أماكنهم
لم يتركْ جلجامش ولداً لأبيه

واستمرّ ظلمه بالزيادة ليلاً ونهاراً
جلجامش راعي أوروك (ذات) السور
هو راعينا ... القويّ الجميل العارف
لم يتركْ جلجامش (بنتاً) عذراءَ إلى أمّها
أو ابنةَ محارب (أو) زوجة بطل
(وظلّ الآلهة يسمعون) بكاءهنّ باستمرار.

ملحمة جلجامش
العمـود الثانـي

ومروراً بالسيّاب:
"وفي العراق جوعْ
وينثر الغلالَ فيه موسمُ الحصادْ
لتشبع الغربان والجراد
وتطحن الشوان والشجر
رحى تدور في الحقول ... حولها بشرْ
(...)
" وكلّ عام حين يعشب الثرى نجوعْ
ما مرّ عام والعراق ليس فيه جوعْ ...

أنشودة المطر

ووصولاً إلى عدنان الصائغ نشيدَ أوروك:
" أغنّي لما سيجيء من القمح والجرح والسنة الماحله

إلى مَ يظلّل نخل العراق عروش الطغاة بأعذاقه المائله
وينشر أمعاء أطفاله بين كفّيه ضارعتين إلى الله والغيمة الهاطله
إلى مَ يظلّ بكل العصور يجوع العراق
وتلك روابيه تطفو على النفط
تلك سوابيطه المثقله
تتعفّن في سفن الشحن رابضة في الخليج
إلى مَ يجفّ الفرات
وفي كلّ بنك جداوله تترقرق
في كلّ صكٍّ نرى دمعة ثاكله
آه .. أحلامنا الذابله
آه .. خيباتنا الماثله

النشيد ، ص٤١ ـ ٤٢

يجب، أخيراً، أن نردّد مع السياب أيضاً في "أنشودة المطر":
"أكاد أسمع العراقَ يذخر الرعود
ويخزن البروق في السهول والجبال
حتى إذا ما فضّ عنها ختمَها الرجال
لم تترك الرياح من ثمود
في الواد من أثر.

تهجين النصّ / تدجين النصوص

مَنْ أنتَ ؟
أحشاء من كتبٍ وشوارع مهضومة.

النشيد، ص٩

ليس هناك نصّ يتمتّعُ بصفة الأصل، فكلُّ نصٍّ إنما هو نصّ هجين أو مهجَّن. فالنصّ (نسيج) تشتبك فيه، لحُمةً بسَداةٍ، خيوط منتزَعة من أنسجة نصوص أخرى. وانتزاع خيط من نسيج معيّن يهدِّد المنتزِعَ بالعصيان والتأبّي؛ ولذلك يجب تطويع الخيط، ونسجه مرة أخرى في نسيج آخر غريب عليه، ويجب أيضاً محوُ تلك الغرابة لصالح ألفة جديدة. إن الانتزاع والتطويع هما عمليتا التهجين والتدجين اللتان تجريان، بوعي أو بدونه، على كلّ نصّ. وما هو مهمّ ليس العمليتين تحديداً، بل هو كيفية التهجين والتدجين، والجديد الذي يتمخّض عنهما، ما هو مهمّ، أيضاً، ماهية هذه الهُجنة.

يحتشد نشيد أوروك بعدد هائل من النصوص التي يوظّفها في سياقه، وفي إضاءات (الملحق الذي أُدرج في نهاية المطوّلة، ويستغرق اثنتين وثلاثين صفحة) يحدّد عدنان الصائغ، بتفصيل، الاقتباسات، وعدداً كبيراً من العلاقات التناصّية الأخرى، وسنقوم بتسليط هذه الإضاءات على تحليلنا زيادة في الكشف. وعدنان الصائغ يصدِّر إضاءات بهذه السطور:

"في القصيدة تتداخل الأزمنة، والأمكنة، والأشخاص، والأحداث، والاستذكارات، والتواريخ، والأساطير، والسِّيَر، والسحر، والعقائد، والفلسفات، والتراث الفكري الإنساني بما يشبه هذياناً طويلاً متواصلاً. وترد إشارات، واقتباسات، ورموز، وإحالات عديدة أذكر بعضها لإيضاح ارتباطها الفنّي والفكري والدلالي في تكوين النصّ".

في نشيد أوروك تعايش بين النصوص، ونصّ النشيد هُجِّن بنصوص غريبة ومتنوعة، دُجِّنتْ فتعايشت فتحقق التناص. وطرائق التعايش (توظيف التناص) تتخذ أشكالاً وأهدافاً مختلفة، إذ يمكن، بدءاً، أن نحدّد طرائق توظيف التناص في النشيد، نحدّدها إجمالاً بالشكل الآتي:

(١) قد تتناثر الاقتباسات هنا وهناك على امتداد النشيد، وقد تتركّز، أحياناً، في سطور قليلة، وقد يبدو احتشاد الرموز والاقتباسات عشوائياً لا يربطها رابط، فقد تمثّل محض احتشاد غير خاضع لنظام معيّن، أو أنها لا تتوخى هدفاً نصّياً محدّداً.

(٢) وقد تمثّل نقطة انتقال من موضوعة إلى أخرى؛ وبذلك تشكّل، بهذه الطريقة، مفاصل النصّ في أحيان معينة.

(٣) وقد تنشد اتساقاً بين موضوعة وأخرى.

(٤) وقد تشمل علاقة موسّعة تدخل في مضمارها التعبيرات الشفاهية من شعر شعبيّ ومأثور قوليّ.

(٥) لكن ما مهمّ في عملية توظيف النصوص لصالح نصٍّ آخرَ تتمثّل في السؤال الآتي: هل يفجّر النشيد تداعيات جديدة من النصّ المقتبَس؟ وهل تتخذ العلاقات التناصّية أبعاداً جديدة غير تلك التي ينشدها الأصل؟

(٦) قد يمكن فحص نوعية النصوص الموظّفة، فهي أحياناً تركز على نصوص دون غيرها، نصوص تشير إلى الاستبداد والقسوة والظلم. رموز وأساطير تحكي عن الظلم والاستبداد ووقائعهما، لتؤدي، في الأخير، دوراً طالما حرصت المطوّلة على تجليته وكشفه.

إذا كان النشيد صرخة ضدّ الظلم والاضطهاد، ضدّ الطغيان والعسف، فلا بدّ من أنه يلجأ إلى توظيف نصوص معينة يكرّس بها صرخته، ويستعين بها لتصطفّ معه في مواجهة الطغيان والظلم. فالتناص لا يرمي دائماً إلى أغراض شعرية بحتة، بل قد يرمي إلى الشعر كما يرمي إلى السياسة، ويرمي إلى الفنّ اللغوي كما يرمي إلى الواقع المعيش. وهذا الازدواج، وربما التثليث والتربيع ...، بقدر ما هو تكثيف وضرب سلطتين أو نظامين بحجر، نظام اللغة الشعرية المخاتلة ونظام الواقع المستبد، بقدر ما هو امتداد وتطويع لنصوص الآخرين في نصّ النشيد. ولنا، في هذه المعالجة، أن نرصد تلك النصوص التي يجيّشها عدنان الصائغ ليشجب بها القمع، مراجعاً بذلك التاريخ الإنساني، والعربي بشكل خاص، الذي يعجّ بنصوص تسعفه في هذا المجال، سواء أكانت نصوصاً ترد على لسان المقموعين، أو نصوصاً ترد على لسان القامعين. وربما تكون القبسة من الشاعر بابلو نيرودا التي يصدّر بها عدنان الصائغ نشيد أورورك تقف شاهداً صارخاً على طبيعة ما ينويه من معالجة واعية لكلّ العلاقات التناصية التي تنتثر في النشيد. وهكذا فلنبدأ بما هو سافر، إنه عنوان نصّيّ، ونصّ مهور باسم نيرودا:

لا شيء ولا حتى الانتصار
سيردم الفراغ الفظيع الذي خلّفه الدم

لا شيء ولا حتى البحر ولا خطوات
الرمل والزمان
والنبات المحترق
فوق اللحد.

هذا التضمين لشعر يؤبِّد اللوعة، هذا التناص الذي يحكم على كفاح النشيد باللاجدوى ظاهرياً، يسوقه عدنان الصائغ بدءاً لتصوير وضع مبؤوس منه، وضع لن ينفع معه الصراخ، وإطلاق الآهات، وضع تتخذ فيه اليد هيآت محددة: فهي ترفع سبّابتها تهديداً ووعيداً، أو توجهها باستقامة اتهاماً، أو تعوجها ضغطاً على الزناد. وبأيّ حال، ستكون أنت هناك، يرفع روحك الوعيد حتى تبلغ التراقي، ويُقيمك الاتهام منتصباً حتى تتخشّب، ويعوجك الضغط حتى تموت، ستكون على التوالي: مرفوعاً فمستقيماً فمعوجّاً. الشعر والواقع يُكتبان بيد عوجاء، وهكذا لن ينفع "حتى الانتصار"، مادام كلّ شيء أضحى هباء: دم الإنسان على الأرض مطلول، وتاريخه مهشَّم، ونباته محترق، لم ينجُ شيء، ولا حتى القبور، "قبور أخوتنا تنادينا"، يقول السيّاب، ونحن بلا يدين؛ نلجأ إلى تاريخ مجيد، ونتعلّق بالمنقذ، ليس من الضلال، بل من الحياة، هذه الحياة التي أصبحت "لنا سُبَّة"، وأصبحت فيها "الأماني نبوة":

قبور أخوتنا تنادينا
وتبحث عنك أيدينا
فيا مَنْ صدرُها الأفق الكبير وثديها الغيمة

لن ينجو شيء، إذ ستكون هناك وحدك، تتفتّت كليتك لتكون

وحدك ووحدك ووحدك، إذ لا يكفي أن تكون وحدك فقط. وأما تشظّيك هذا، ستخضع للتنقيب، وستقول كعدنان الصائغ:

"في خطأي فكرة أنت أخطأتها في التفقّه حتى استطالت حبالاً لشنقي"

النشيد، ص١٠

وسأقول محقِّقاً ومحقّاً: مَنْ يلفّ النصوص حبالاً لشدّ النشيد يحتطب في ليل، وأردف: ما الشاعر إلاّ حاطب ليل نكاية بالمثل، فليس للنصوص نهار، وحاطب ليل يلفّ أفعى في احتطابه، وعدنان الصائغ يحتطب ملدوغاً ليكتب كـ"السليم" نشيداً منتفخاً فوق ظهره، تزحف فيه الأفاعي، وتنغرز فيه الأشواك، وتنزّ فيه الأحراش، ويقرقع الكرب.

يقيم النشيد جسراً بين حِكَمٍ قديمة ورموز حديثة وآلهة أسطورية، كلّها تتقدّم لتخدم غرضاً محدّداً، قد يكون هذا الغرض تصوير وطن تتقاذفه أمواج العبث، وربما تقرّر مصيره لعبة زهر النرْد، هكذا مثلاً يحشد النشيد في سطرين هذه الحالات:

"أبصرتني في الممرّ إلى مرمر مرّ في نرجس عاطل مثل ظلّك في بلد حائل يتشبّث بالنرد يلقيه كاهن ديفي على صحن عاقرة، الجماع يدرّر ألبانها"

النشيد ، ص٨

يفجّر هذا الربط بين لعبة الحظّ، ورمز ديفي وكاهنها، والحكمة الآشورية القديمة (الجماع يدرّر اللبن) متناقضات تجمع الأمل والألم عبر النرد ورمز ديفي التي هي إلهة الهند الكبرى التي تمثُل حاملة ضوء

الحكمة، فقد وصفها الناسك شانكارا: "إن يديك تحملان السعادة والألم، وشبح الموت وإكسير الحياة" (إضاءات ، ص١٩٩)، يقرن النصّ الجدوى واللاجدوى، وفرح الحياة وبؤس الموت، والصوت والصمت، والكلام والتأمل، كلّ ذلك يتحقق بربط حكمة آشور الخصبة ويبوسة العاقر. لن نستطيع القفز على الجسر القائم بين هذه الكلمات، فهي لا ترمي فقط على لعبة تناصية متعسِّفة وجزافية، ولا تريد أن تتبع ما أصبح مواضعة شعرية منذ ثورة "الشعر الحرّ": أي توظيف الأسطورة، وتبيئة الحكايا والحكم تبيئة شعرية، هذه المحاولة تستهدف، ببساطة، وصف وضع قائم، ولنقلْ وضع مستبدّ ومستفحل، تماماً مثل استفحال أمر الكلمات حين تدنو من بعضها، وحين تأتي بالقاصي لتضمَّه إلى الداني لتقيم مؤالفة جديدة بينهما، وحين تركّب الحِكم على الأساطير والحكايا نشداناً لتغييرها حتى تتواءم مع متغيراتنا الأسطورية كذلك. إن هذا الربط يأتي بآشور القديمة لترى آشور الجديدة، أو إنها تستحضر أوروك القديمة لتُطلّ بها على أوروك جديدة سُطِّحتْ لرمي زهر النرد بيدٍ عابثة، أما عمقها فخاوٍ مثل رَحِم عاقر؛ ولأننا لا نتوفّر على ناسك مثل شانكارا حين يتأمّل ديفي، ولأن لدينا ناسكاً آخر: عزلته تتأمل ضجيج أعدائه، وضجيجه يتأمل عزلتهم، ناسك يُطرق موطِّناً مخايل الدسائس، لأننا كذلك قبعتْ أوروك هناك، في المتحف، وتمّ استبدال التأمّل بالهدير القاحل للحديد، وشانكارا الناسك ببسطة جسم لا تسعها الروح، وبعينين محفوفتين بعناية الأرواح العلية.

إن مثل هذا التوظيف للنصوص يتوخّى إقامة اتساق بين النصوص نفسها، وهي نصوص مقتولة اختلافاً، لكنّ النشيد يحييها مجدَّداً

لصالح أغراضه في ربط بين الحاضر بالماضي اللذين هما مختلفان تماماً مثل اختلاف النصوص التي استدعتهما. وهكذا يحقّق النشيد من خلال مثل هذه العلاقات التناصية تداعيات جديدة لم تكن تتضمنها النصوص من قبل. ولنختبر، في هذا الإطار، فاوست والبسوس والحلاج، فكلها رموز ونصوص، وحين تشتبك لتحارب مع النشيد موحِّدةً، فلابدّ من وسيط يلغي المسافة بينها، ويسافر عبر الزمن ليزامنها في لحظة راهنة، ولابدّ من أن تنجاب له الأرض كيما يوطّنها في أرضه:

أقول لفاوست مَنْ باعنا للشياطين؟ لا مشترٍ لك آخر يأتي، ومَنْ سيؤرّخنا بعد موت المؤرّخ؟ ـ مَنْ أنت؟ أحشاء من كتب وشوارع مهضومة، ماضياً والبسوس تجرّ البسوس أباعرَ مهزولةً ومدافعَ، نحيا الزمان قتيلاً يجرّ قتيلاً كأنّ الحياة لنا سُبّة والأماني لنا نبوة والهوى ليس يصلح إلاّ على ركعتيْن من الدم..

النشيد، ص٩

لنتناول بدايةً القبسة التي صدّرنا بها هذه الدراسة: "مَنْ أنت؟ أحشاء من كتب وشوارع مهضومة"، ولنلاحظْ أنها تهضم نصّاً، بل تقرّ بعبارة الشاعر الفرنسي بول فاليري ذائعة الصيت: "لا شيء أكثر أصالة، لا شيء هو ذاتك أكثر من تتغذّى ذاتك من الآخرين، لكن يجب هضمهم، ما الأسد إلاّ بعض خراف مهضومة" (إضاءات، ص١٩٩).

بالطريقة نفسها، يتظاهر النشيد ضدّ مهزلة الحيلة وعبثها حين يلمّ شتات الرموز في بوتقة واحدة. ففي القطعة السابقة ثمة أرخبيل حقيقيّ للكلام، أرخبيل الكلام هذا (كما يصفه النشيد نفسه، ص٩) يقرن

فاوست بالحلاّج، وكليهما بالبسوس. وليس المرمى هنا كشف العلاقة التناصية، وإنما كشف الروابط في هذه العلاقة التناصية التي مكّنت من تعايش الرموز، والوجهة التناصية التي ينحوها النشيد ليصهر بها هذه الرموز من أجل معنى محدّد وموحَّد. والإضاءات تسعفنا في إيلاج الخيط بين حبّات هذه الزُمَر الرمزية المصفوفة بعناية. ففاوست ساحر شبه أسطوري باع روحه للشيطان لقاء مُتعٍ دنيوية، وهو عمل غوته العظيم، أما الحلاّج فهو مَنْ باع (ضحّى) روحه لقاء مُتَعٍ روحية، لقاء مبدأ أراد تعزيزه من أجل حرية الإنسان، وهو الصوفيّ العظيم، أما البسوس فهي مضرب مثل العرب في الشؤم، وهي المرأة العظيمة التي هيّجتْ حرب الأربعين عاماً بين العرب. وفيما بين هذه الحبّات، ثمة نظم تناصّيّ قالته الشاعرة البولونية فيسلافا زيمبور سكا: "لا مشترٍ لك آخر يأتي"، يأتي هذا النظم متوازناً مع بيع فاوست روحه للشيطان، لتقرّر العبارة المصير القدريّ لفاوست. الشعر وحده هنا يستطيع أن يقرن فاوست بالحلاّج على أساس من فضح التناقض الذي ينطوي عليه الإنسان بما هو إنسان، وعلى أساسٍ من وقوف الرموز صفّاً واحداً تجاه قضية الحياة الإنسانية (ولنتذكّر هنا كيف صفّ السيّاب الحسين بالمسيح تتويجاً لصراع الإنسانية ضدّ الظلم، ودفاعاً عن حرية الرأي والمعتقد). وفاوست والحلاّج، رغم تناقضهما، يُجمعان هنا لصالح التتويج نفسه، فربما كان إدماج المتناقضات أبرز دلالة من صفّ المتماثلات. ورغم أن فاوست والحلاّج رمزان مستخدمان كثيراً جداً في الأدب العالمي، لكنهما غير قابليْن للاستهلاك، هما منبعان لا ينضبان لكلّ مستلهم قصد اختزال حكاية حزينة ومحزنة عن تاريخ عبث الإنسان وسخريته وتضحيته وصلابته.

ووسط هذين الرمزين تلجُ البسوس الميدان، ميدان التعايش النصّيّ، لتصف بكلمة واحدة الحروب العابثة والعقيمة التي عشناها، واعتاشت على أجسادنا، هذه الكلمة المثقلة بتاريخ دلاليّ مدمِّر تقول لنا: "ما أشبه الليلة بالبارحة".

٩
صعاليك بغداد

قد تكون مجموعة "صعاليك بغداد" للشاعر عبد الخالق كيطان مجموعة شعرية، أو كتابة تتوخى الشعر، أو العكس: شعر يتوخى الكتابة، وبأية حال، هذه القصة لا تغريني بمتابعتها هنا. والذي يغريني بمتابعته هو ذلك الفضاء المتشكل في مخيلتي منذ نص "أولاد" حتى نص "عشاء المغني". كان فضاء تتخطفه الأشباح الأليفة والمخيفة مع ذلك: مخيفة لأنها تعترض قراءتي وكتابتي، وتجرني كرهاً إلى الأمكنة والأزمنة التي أحبها، فكم أكره الأمكنة والأزمنة التي أحبها، ناهيك عن الناس وحيواتهم. وعلى أية حال، شرعت بمناجاة نفسي: إن "صعاليك بغداد" ـ المجموعة والنص الذي يحمل هذا العنوان ـ قد تعني الصعاليك الجدد، وقد تعني بغداد، وقد تعني، في اللبّ، مفهوم الصعلكة، قد تقلبه رأساً على عقب، فالصعلوك المعاصر "أنيق"، "ولا يفترش الأرصفة"، وهو "يلعب الدومينو"، وهو "حضاري" لا بدوي، رحلاته لا تشبه غارات عروة بن الورد، بل هو "كسائح أجنبي"، لا يكترث للجوع، ولا ارتفاع الأسعار، ولا تهمه الحرب الضروس، وقد يغشاها، وقد يفر

منها إلى "عشيقته الناحلة"، ولا يعيش على هامش الحياة مصارعاً مركزها، فقد "يتسنم مناصب مهمة"، ولا يتخذ الشراسة درعاً، بل هو "وديع" وداعة علي السوداني، "ظريف" ظرافة رباح نوري، ليس أشعث متجهماً، بل أنيق "يغسل أسنانه بانتظام"، لكن شيئاً واحداً عرقل مشاريعه: إنه الطعام رغم أنه لا يهمه الجوع، لكن به رغبة صارخة في الانتقاد، والاعتراض، وإثارة الشغب، وهو دنيوي - لا دُهري- يرجع كل عسف إلى الخلق لا الدهر، تماماً كالجواهري العظيم:

سخرية الخلق لا سخرية القدرِ

هذا التفاوت في الإدقاع والبطرِ

وكعدنان الصائغ المنقب المقرف عن سخريات خلقنا في "نشيد أوروك":

"شققني عطشي في بلاد المياه"

ومع الإدقاع والعطش، يصر الصعاليك على الاستجمام، وأخذ الحمامات الشمسية بهذه الطريقة التي يرويها عبد الخالق كيطان:

"رائعون وهم يتمددون على حقول الألغام ويأخذون حمامات شمسية على دبابة، لا ينامون غالباً بسبب البعوض". (صعاليك بغداد، ص ٤٥)

"هذه المرة، صعاليكنا يعتنون بقيافتهم ولا يفترشون الأرصفة، الغارات المتكررة لم تنسهم مواهبهم في الحياة فظلوا يعشقون الشاي في شارع الرشيد ويلعبون الدومينو...، حضاريون جداً ويكتبون قصائد عالمية، صعاليك، بطونهم فارغة تماماً ولكن أناقتهم تشي بعكس ذلك،... من الوزيرية إلى كرادة مريم ترى رحلاتهم المكوكية مثل سياح أجانب،... الحرب عندهم حياة المنفيين، يصرحون بهذا إن كانوا

بالبساطيل أو فارين لدى عشيقاتهم النحيلات، صعاليك روائحهم لا تثير القرف وعندما يتسنمون مناصب مهمة ...".

تختزل هذه النصوص الجوع والموت، ومن قبلهما نرغب في التكلم، ومن خلال "صعاليك بغداد"، ومن رئتي عبد الخالق كيطان، نطلق هذه الزفرة متحدثين عن الحياة: سدى هذه الحياة تمضي طي النفي، إنها لا ترد ببال، حياة منسية، ناقصة، لا يهدهدها أب وأم، حياة اليتامى الذين فقدوا أو لم يفقدوا آباءهم وأمهاتهم. وقديماً قال شاعر عربي:

إذا كنت لا تنفع فضُرَّ فإنما

يراد الفتى كيما يضرّ وينفعُ

لكننا لسنا بالضارين ولا النافعين أيضاً. نحن فقط نرتاد المقاهي غير الزاهية، نحتشد هكذا لنتجاذب أطراف الحديث، والحديث بلا أطراف، إنه ثرثرة تستهوينا، وقد توقعنا في الهاوية. وخلل هذا التجاذب تنشد آذاننا إلى أغنية تحفزنا على الغناء ولعب البلياردو. هذا هو ""تقويمنا" البسيط، والمترهل:

"تقويم"

من سيتحدث عنا في المستقبل؟
نحن اليتامى
غير الضارين
وغير النافعين
الجالسون في المقهى
نشاهد أغاني الشباب
ونلعب البلياردو...؟ (صعاليك بغداد، ص ٢٥)

ببساطة هذا التكلم، وباعتياديته في التفصيلات، وفي الكلمات، وفي التركيبات، يتشكل فضاء كتابة تلتبس بالشعر، وفي "التقويم" الاجتماعي السياسي لا العددي، هذا التقويم الفارغ كما يبدو، نحن من نترعه بهلوساتنا المجانية، وعنترياتنا الدون كيخوتية، لأن أحلامنا أضحت تترنح من ذكريات مرة، أو لذيذة تخلف حنظلها في أيما مكان: في القلب، فوق اللسان، تحت القدمين، بين الأصابع، خلل سحب الدخان، أمام العين، وراءها، ومندسة كالهواء في ثقوب الحواس بأسرها. ترى ما الذي ينقذنا من هذا الإرث المليء بالحياة؟ الحياة التي نرغب، وحين نرغب في الحياة هكذا جلوساً في المقاهي، واستماعاً إلى الأغاني، ولعباً ولهواً... إلخ، نتهدد بالاستحالة إلى جثة، والجثة هي حياة مهدورة، وحين ننتحب من قاع الجثة، ونغمغم: الحياة ليست خيانة، وما كانت الخيانة يوماً حياة، تتناثر أصواتنا مختلطة بأشلائنا، معبرة عن هذا التكلم:

جنرال ينتظر حرباً
يتساقط فيها آلاف الرجال
هكذا هي الخيانة
مليئة بالطين. (صعاليك بغداد، ص ٢٦)

قد أفهم انتظار الحرب وقيعة، لماذا؟ لأن الجنرال واحد، والذين معه واحد، وكلاهما واحد، قل كلهم واحد، وواحدهم كلبهم، كلهم معلقون بأهداب القسوة كاحتمال أهوج لبقاء نباحهم، وحين كانوا يتهاوشون جنوبنا وخاصراتنا، كان الشارع، ذلك الذراع الطويل، يلبس التراب "جورباً" ويلفنا:

"شارع"

يا سلام أيها الذراع الطويل

نسميك خرافتنا: شارع دجلة

لأن العمارة كل يوم

تغسل نعاسها من ترابك العسل. (صعاليك بغداد، ص ٢٦)

وما بين حنينه إلى "الشارع" وحنين الجنرال إليه، يبقى كيطان يكابد لجة الحنين بلغة وصفها صديقه رولان بارت: بأنها "ليست ديمقراطية" ولا ديكتاتورية" إنما "فاشية": إنها تربت على الكتف بحنوّ، وتخط آثارها الرفيقة بمودة، وتكسب الثقة، وتطامن من القلق لتنزوي معها في ركن المخيلة، تلعبان معاً ببراءة، وتتبادلان الإصغاء، والصمت، وحين تتجمع على نفسك في ذلك الركن واثقاً من هدنتها، بل من رضاها العميم، حينذاك يتحول خط الآثار جلداً بالسياط، ويقمع التبادل لطرف واحد، طرف الحاني على سلطته، وتلك هي الخيانة أم المعاصي"، ذلك هو التخوين "أبو الكبائر". ولنا بعدها أن نلمّ تساقطنا ونقول: طينك يا سيدي الأب له (لنلمّ أيضاً تشرذم كلمتي (الأب) و(له) هكذا: الأبله) احمرار الألم، ولنا سوادها، وقدرنا معك أن نكون مراكبك المظلمة، المشحونة باللغة، التي تتدافع مطرزة بالنياشين، وفي جوفها يقبع رعبنا بسلام صامتاً كامداً فوق نهر جاهش أبداً:

"ألم"

الخيانات أم المعاصي؟

ليس للرجل غير مراكب الألم

يدفعها واحداً واحداً
في نهر حالك
ثم ينام بهدوء. (صعاليك بغداد، ص ٢٧)

وهنا يختلط حابلنا بنابلك، فتهيئ الحبل والنبل، ذاك تلفّ به سنيننا، وهذا يشتجر بأوردتنا، عندها نكتشف معصيتنا لقانونك، ونكشف سنيننا العاصية، سنين الجلوس والغناء واللعب في مقهى، جلوس يتشح بالوثبة، وغناء يحاكي الهتاف، ولعب يستبطن الشغب:

"معصية"
أسميك
أعوام طويلة مرت
وأنا أسميك
بعد كل هذا العناء
أصادفك
وأكتشف أنك معصية. (صعاليك بغداد، ص ٢٦)

ماذا أفعل الآن؟ هل أحصي معاصيك لنواميسنا؟ وهل لي أن أذرع البلاد طولاً وعرضاً لأرى في العباد صدوعك وشروخك تخربش صفاء يومهم، لقد نجحت في تضليل الطيور وهجراتها منذ بدء الخليقة، فما عادت تمر على أهوارنا الخائفة، ونجحت في ليِّ أعناقنا، نحن الشرقيين، صوب الغرب، وأحلت دفء شمسنا ناراً، فرحنا نبحث في الثلج عن الدفء. لماذا شحنت أشعار عبد الخالق كيطان بكل هذه الكلمات:

(مشاجب، آمر الوحدة، خوذة، شظايا، رصاص، التورنادو، الأواكس، مواضع، الانتحار، ثكنة، ... ألخ)

هو ذا "أول فنان جنائي عالمي":

ـ نساء بلا حمالات يتكاثرن في مشاجب بلا أسرة. (صعاليك بغداد، ص ١١)

ـ بينما أسقط لأن آمر الوحدة مثلاً

يدعوني: ابن الزانية... (صعاليك بغداد، ص ١٤)

ـ أعمارنا شظايا تقلق الآخرين

ولهذا انتحرنا

فيلة بأقراط تقود ثكنة الفلاسفة. (صعاليك بغداد، ص ١٤-١٥)

ـ هل نؤجل الخوف لنأكل والهواء رصاص

أين المغني؟

أنا المايسترو الذي يلوّح للفجيعة

التورنادو؟

الأواكس؟

أبتسم لك من على سطحنا

وتهمس لي رصاصة. (صعاليك بغداد، ص ١٨-١٩)

ـ نحن الذين عبأنا أعمارنا

بأكياس تسور المواضع

ثم انتظمنا في طوابير الكوابيس. (صعاليك بغداد، ص ٢٩)

ها أنت تجدد الشعر أيها الملهم، إنك شيطاننا الملهم، تفترش الجنان بوادي عبقر، وتنزل علينا كالصاعقة، تضعنا هكذا في محرقة الشعر، الشعر العظيم، وهكذا كان أسلافك من الملهمين، وهكذا أفسر عظمة الشعر في العراق دائماً، فلكي تكون ثم مرثية، لا مناص من أب غائب،

ذلك سيعجن جسد الشاعر بالحزن، ولكي يستيقظ فيه شيطان العبقرية، لا مناص من أن تدمى مخيلته، ويتحول كل شيء إلى ذكرى:

"آباؤنا"

لا آباء لدينا في هذا الهوان
لا آباء...
لدينا أجساد معجونة بالأسى
ورؤوس ذاكرتها دامية،
ماذا فعلنا لكي يصير آباؤنا
محض ذكرى
ذكرى من مجمل ذكرياتنا العتيقة؟!!. (صعاليك بغداد، ص٤١)

هذه هي الذكرى الممزوجة بالقهر، تنكتب باللغة الشعرية الممزوجة بالنثر، ليتولد مثل هذا النص المخنث، الشجاع، وربما بهذا الخنثي الشجاع تقف "صعاليك بغداد" على مسند مترجرج، كلها نصوص مخنثة ومقدامة، تستقطب الشيء ونقيضه، فتحارب حدود الشعر الظاهرية بباطن النص، وتشجب السكون لتتجه صوب الاسترسال اللذيذ، وتبحث عن سانحة في لغة أدائية متحركة لا يبدو فيها هدف الكتابة تام الوضوح، ولا تبدو فيها نية البناء بقدر ما يبدو العكس، فلا نظام غير الفوضى المرهقة، والتغير هو المثال المحتذى، هذا المثال المفرط في الذاتية التي لا تغيب إلا لتظهر سافرة تارة، ومقنعة تارة ثانية، ذاتية تستولي على اللغة مثلما تستولي على الأصدقاء لتذوّتهما معاً، ذاتية ضد الرومانسية، تلهج بالأحياء والموتى معاً، والحقول المخربة، والمدن المهدمة،

والنواح الشيق، والغناء المجيد، كلها تتخذ سحنة واحدة لتفضي إلى نص جميل ومزعج: جميل لأنه متسلط يغوي بالقراءة، ومزعج لأنه يُكره على الكتابة، والكتابة تحت ضغط "صعاليك بغداد" إنما هي انشداد إلى طرفين قصيين ينقطع بينهما النفس والقلم، وفوق ذلك، طمأنينة الروح القارئة.

١٠

المرأة أرملةً

I

قيام جلوس
المرأة مطحونة في اللغة والواقع

*"أنا لا أسمع النساء
بل صراخ أرحامهنّ"

* لا حداثة عندي في الشعر والأسلوب
المدافع تمدّ أعناقها في روحي
والمسرفات تمرّغ كبدي في التراب.
حسن النصّار

تفرّد حسن النصّار من بين الشعراء العراقيين الذين عاشوا حربيْ الخليج بانهماك قاسٍ بالإناث الأرامل. إذ راح يرصد كلّ شيء عبر عيونهنّ، وسيمائهنّ، وبكائهنّ وصمتهنّ، راح يعالج المأساة من خلال

أحزانهنّ العميقة، وطقوسهنّ التي تخفف حدّة المأساة وتزيدها في آن. خصص حسن النصّار مجموعته الأولى "قيامة الأرامل" الفائزة بجائزة الشاعر عبد الوهاب البياتي في العام (١٩٩٩) لهذه الموضوعة، أو لهاجسه هذا، وطلب لنفسه التخفف من العذاب بإفراغ لوعاته وحرقاته في أتون لغة ذات طقوس كطقوس الأرامل التي تخفف العذاب وتزيده في آن. مع ذلك، يجد النصّار هذا التوتر ضرورياً لذاته ولغته كما أظنّ، ذلك لأنه سرعان ما عاد يمارس إصراره على هذه الموضوعة، أو هذا الهاجس، فكتب مجموعته المتممة "وقال نسوة" (٢٠٠١).

وفي هذه المجموعة الجديدة، مجموعة "قيام جلوس"، يثابر حسن النصّار في الإحاطة بالمشهد من جوانبه كافة. بلا كلل أو ملل، يكتب الحياة عبر هذين المصدرين "قيام جلوس"، هما مصدران لغوياً، لكنهما استحالا فعليْ أمر وسط زحف طبائع عنيفة وقاسية على كلّ شيء وأيّ شيء. يمكن أن تمثل مجموعة "قيام جلوس" مزجاً لانشغالين بالإناث: بالمكانة العاطفية لهنّ وللشاعر بإزائهنّ، وبانكسارهنّ الذي بات مزمناً. وهذه المجموعة الجديدة تزاوج بين الانشغالين فتحلق أحياناً في انتشاءات غامرة، وتغوص أحياناً في انكسارات عميقة. وهنا، خلافاً لما كان في مجموعتيه السابقتين من انحياز تام لتصوير البؤس والمأساة، تنتصب هنا موازنة بين الحالين: حال الانتشاء وحال الانكسار. يكتب حسن النصّار الحياة بإناثها شفيفاتٍ وحالماتٍ ومحبطات، وبالحبّ منكسراً، والوطن أطلالاً، ويعود إلى ذاكرته ليقف على الأطلال وقفة جديدة، ليس هناك من شيء سوى الألم منتصباً وسط صحراء اليباب، إنها أمنية أن تكون ثمة "أثافي سفع" وقليل من "البعر" اليابس، وبضعة

أوتاد متكسرة وحبال رميمة، وخطوط متعرجة على صفحة الرمال، إنها أمنية حسب، لأن هذه الأشياء كانت أشياء باقية، شاهدة على زمن ماض، وحياة ماضية. وفي المقابل، هناك مساء كثير، وضوء وحبّ ... هناك تشبّث بجذور ستثمر مرة أخرى، وستطلع أفجار غير تلك التي شوّهها الظلاميون الظالمون، فتلك هي سُنّة الحياة، إنها سجال، أو صولات وجولات، ودول يتداولها الناس. وبين حقبة وأخرى، بين فكرة وأخرى، بين صراع وآخر، وعبر مسيرة التاريخ، ثمة جذوات لا تنطفئ أبداً، هي التي تعدُ أبداً وعداً صادقاً بأن لا ثابت ولا ثبات على هذه الأرض، ولا سيد ولا مسود سيظلان سيداً ومسوداً أبداً، والشعر الذي يعبّر عن مثل هذه الكليات، الحقائق، الدروس بالتصاقه بالتراب التي تنسفح عليه الدماء والأحبار، هذا الشعر هو مَنْ يكتسب جدارة التسمية التي تُرقي شاعرها إلى ممارسة الخلق.

في "قيام جلوس"، ثمة كلام مركون للحظة التيه، كلمات مُرّة تتقاذفها الأفواه المشمئزة من سلاسل الذكريات، وحسن النصّار يشبك هذه السلاسل فتضيع ملامح المرأة بالأرض، والوطن بالغربة، والذكرى بالنسيان. تضيع الطمأنينة الزائفة بعصف الأسلحة، ويضيع دفء الحبّ بنار الحرب وثلج غابات التشرد. بلى، يعود حسن النصّار، كرّة أخرى، إلى الأنثى، و"قيام جلوس" كلام الأنوثة: أنوثة الأرض، وأنوثةالمرأة، وأنوثة الشمس، وأنوثة الغابة .... فيها تفحّص لما حلّ بهذه الأنوثات كلها:

أرضك مثل جسد امرأتي
كلما مررتُ بشبر من أشيائها

تعثرتُ بآثار غريب ... بآثار عفونة ... حفر غوايات
وبقايا أصابع تدحرجت على لحم ترابنا هناك.

مرات، يضبّب الشاعر ملامح الأرض والمرأة، فتختفي الأوجه والتعاريف والشمس وحتى الممرات الضيقة في أعماق الغابات، وفي هذا الاختفاء تتحرك دلالات "قيام جلوس" في فضاء تشكله خبرة الشاعر في صوغ الخاص والحميمي في العام والمشاع، وسرّ هذا التحوّل إنما يكمن في إلحاح الشاعر على مزج الذوات والأشياء والظواهر في عالم واحد. فهو يحدثنا عن مصائرنا حين ينعى مصيره، وهو يتمرأى أمامنا في ذاتيته وغيريته في آن، إنه يتقلّب أو يقلّب صوره بيننا وبينه، وسرعة التقلب هذه تجعلنا نراه فينا، إنه يأخذ بأيدينا صوب حياتنا حين تبدو أنانيته عاكفة على حياته، حياته فقط، تماماً مثلما يرهن حياته ببغداد، هذا الذي سمّى نفسه "متبغدد"، بينما ترميه الضرورة في "مجاهيل" أميركا منفياً باغتراب مرير، وبعد ذلك لا عبرة بالتعاقد، أكان واعياً أم غير واع، بين مَنْ قلبوا لنا جنتنا ناراً واصطنعوا لنا "جنات" المنفى الغاصة بالنيران. هناك، بأميركا، يقيم الآن حسن النصّار حيث تنتعش صناعة السينما يوماً إثر آخر صحبة صناعة المنفى. لكنه في الوسط الآمن بين بغداد وأميركا، بين انفجاراتهما، بعمّان، يكتب:

علامتي الفارقة في دوريات الشرطة
أو الموزعة على حدود المنفى
وربما عند خفر السواحل أيضاً
هي أزهار تناثرت على سواحل الحبّ
حددت لون عيوني بفرشاة القلب
وكتبتُ عليها ـ متبغدد ـ

وحسن النصّار أول المتبغددين الذين يعيشون منقوصين من كلّ شيء، ولكنه يصرّ، مع ذلك ومرة إثر أخرى، على الكتابة عن الوفرة التي خلفها وراءه:

كثير هو المساء هناك

وكثير هو الحبّ والضوء والماء والأشجار

يقول هذا ويصمت ولا يصمت، أتراه يقول لنا: كثير هو الظلام، وكثيرة هي الحروب التي يراها "مراهقة متجددة لا تهرم"، وكثير هو العطش، وكثير هو الجدب.

إنه يقول ولا يقول، المتبغدد الذي يعود بعد كل الدمار، الدمار الذي خصّه بمجموعتين شعريتين، ليحتضن بغداد أخرى:

* في خيمة روحي

ترقد بغداد بسلام

* أحبك

قالت الشجرة لبغداد

* صوتك يملأ حناجر الطيور

وشعراء المنفى

يا بغداد

بغداد بين يديه "عاصمة النهار" و "عاصمة القلوب" و "نارنجة الاشتهاء"، لكنها "الأرملة العذراء"، وهو يعيش بغداد لحظة بلحظة، ويصغي إلى ساكنتها الأبدية "عائشة" التي تتكلم همساً، وتنتظر الغائب كي يؤوب، لعله يؤوب يوماً أو على غفلة من زمان المدينة، يدخل منشرح الصدر، بأسارير تنعم بالأمن، فتعشقه عائشة التي تهمس له دائماً: "مذ

عشقنا وأنا مشغولة عنك بآخر"، وهو في سرّه يؤكد عشقه لآخر أيضاً، هذا الطمس المتبادل لملامح العاشقين يجيء ليرتقي عبره عشق المكان السحري، المكان المفقود والمفتقد، والزمان المفقود الذي ينقضي ويندثر كالمكان لينتعش في الخيال، في الخيال فقط، ويهدي الخيال يحدثنا هذا الريفي القادم إلى بغداد برهة، وعابر السبيل قسراً، ويلخص لنا فرحه بالإقامة والرحيل:

بالأمس - فرحي -
كانت تمشي معه الجنائن المعلقة
في اليوم النحيل
فرحي مستعين بعكّازة
بلغة أخرى
في حدائق روحك يبكي قلبي
بلغة أخرى أيضاً
القمر يؤكد صداقته لي
وبأكثر من لغة أطالب عيونك،
بأكثر من ظلّ أرى جسدك

وليس من سبيل إلى اختزال المسافة، المسافة التي تقيمها المخيلة بين الحقيقة والخيال، سوى سبيل انفصام الذات، وانحلال الرابط بين الجسد والروح، وتأمل الحال التي يمكن أن تدفع القريب إلى التوغل كلّ تلك المسافة بعيداً عن العتبات:

يقول لسان الحال:
على عتبة دارنا العتيقة

كنت أقربَ إلى فمي من شفتي
كنت أقرب إلى أصابعي من يدي
وروحي المهرولة في الطرقات
تطلق على جسدي اللعنات
وتقول:
أنا هناك ...
أنا هناك ... على عتبة دارنا العتيقة

إن هذا التعزيز لشعر يعيد الاعتبار لعلاقة النصوص بالحياة ويعيد الثقة بفاعلية النصوص جمالياً وواقعياً إنما هو ردّة فعل على تعزيز دعوة معاكسة، دعوة إلى فصل النصوص عن الحياة، وإلى عزلة الكاتب عن محيطه. إن هذا التعزيز لشعر يحتفل بالحياة إنما هو انبعاث جديد من ركام نصوص لم تكن واثقة باللغة وبما يمكن أن k تفعله إذا ما اتخذت على محمل الجدّ وليس اللهو واللعب على أراجيحها. إن هذا التعزيز لشعر يُنصتُ لنداء الشعور، شعور المؤلف والقارئ، هو ما يجب العودة إليه، أقول العودة؛ لأن الشقة قد بعدت، منذ ما يربو على ربع قرن، بين النصوص والواقع ومن ثمّ النصوص والقراء.

ولعلّ حسن النصّار، في إلحاحه على موضوعات وأساليب في القول بعينها، يحاول أن ينتشل مشاعره ومشاعرنا، وأحواله وأحوالنا، ولغته واستجابتنا لها، من ذلك التغافل المرير عنها كلها. ولعله يقول لنا إن حياة النصوص الشعرية إنما تنبع من نصوص الحياة الواقعية.

II

نصوص الأرملة بين
"قيامة الأرامل" و "وقال نُسوة"

في العام ١٩٩٩ فاز الشاعر حسن النصّار بجائزة عبد الوهاب البياتي الشعرية. كان عنوان مجموعته الشعرية الفائزة "قيامة الأرامل" ذلك العنوان الذي اقترحه البياتي نفسه على لجنة الجائزة. ولسبب ما طُبعت المجموعة الفائزة منقوصة، طُبع منها ثلثها، وبقي ثلثا الأرامل طيّ النسيان. وبسبب هذا النقص الفادح، صدرت المجموعة كاملة، هذه المرة، من منشورات ضفاف في حزيران ٢٠٠١، وكانت بمثابة كتاب ضفاف السنوي الأول. واستكمالاً للنصّ المبتور، وبعد أن تلاحمت أجزاؤه أجمع، مُنحت المجموعة الشعرية اسماً جديداً: "وقال نُسوة". ألهمتني المجموعة الأولى "قيامة الأرامل" كتابة نصّ موازٍ لها، فرحتُ أغطس في تجليات خاصة، وتعكّزتُ عليها لأقول نصّاً موتوراً وقلقاً. في ذلك الوقت قلتُ:

ليست الأرملة لفظاً مؤنثاً ضرورة، إلاّ إذا تشبثنا بقراءة معجمية، وإلا إذا شئنا جعل العقل حبيس استظهار طبيعة الأصل، وحجبناه عن ثقافة التطوّر اللغوي. وليست الأرامل نسوة فُجعن ببعولتهنّ ضرورة، إلا إذا تمسكنا بمعجمية الأوضاع الاجتماعية، وإلا إذا اجتاحتنا نظرة كسيرة إلى أخاديد الأحزان. وليست الأرامل، مرة أخرى، الوحيدات اللواتي فقدن القوّامين عليهنّ، فربما تكون لهنّ "قيامة". ولكي نتجاوب مع قيامة الأرامل ـ نصّ الشاعر حسن النصّار ـ لابدّ من الرفرفة خارج ضخامة المعجم ووجهه المفتقر للملامح والتقاطيع، ذلك سيمكننا من نفي

الاختلاف الجنسي، فلا نقع في ثنائية المذكر ـ المؤنث لغوياً، ولا الذكر ـ الأنثى جنسياً. ولابدّ من الرفرفة أيضاً خارج قيامة الصراط، فذلك سيمكننا من مجاوزة المتخيّل الذي قيل إنه سيحدث فيما بعد إلى الوقوع في "القيامة الآن". فالقيامة التي تحدث دون انتظار أمانةٍ مستحقةِ الردِّ إنما هي قيامة تكره التأجيل، والوعد المرجأ. هي قيامة تستبق الوعد، وتصرّ على تحيين ذاتها. وليس الفرق بين القيامتين فرقاً في الزمان والمكان، فهذا مما لا يُعوَّل عليه. والفرق، الفرق الفارق، هو أن قيامة الوعد يديرها واحد بمواجهة مجموع، و"قيامة الأرامل" يديرها مجموع بمواجهة واحد. وإذا تشبّه الواحد في قيامة الأرامل بالواحد في قيامة الوعد فصارا شبيهين عنوة، فإن المجموع في قيامة الأرامل يصرّ على الاختلاف عن المجموع في قيامة الوعد. فالأول عينيّ والثاني غيبيّ. ورغم أن العينيّ مكتوب (قيامة الأرامل) والغيبيّ مكتوب أيضاً (التصوير الإسلامي والمسيحي ليوم القيامة)، لكن كتابية الأرامل غير مكتوبية الغيب. فقيامة الأرامل عالم شهادة وشهادة، وقيامة الوعد عالم شهادة وغيب على الترتيب. والمتخيل النصيّ في الأولى مبنيّ على الشاهد، الشاهد فقط، أما المتخيل النصيّ الغزير في الثانية فمبنيّ على الغائب، الغائب فقط.

وعلى أية حال، شيّد حسن النصّار في نصّ قيامة الأرامل عالماً تختزل فيه الأرملة النساء كلهنّ، والرجال كلهم، والأطفال كلهم، والشيوخ كلهم، والطبيعة بما فيها من حيّ وميت. فالأرملة تبقى تمثل هذا كله لأنها المحور الذي ينشدّ إليه هذا كله، أو إنها الوجه الحي الذي ينعكس عليه الموت، أو إنها النصّ الضمني الذي يكتم تناقضات اللغة والحياة: إنها نصّ لم يكتبه حسن النصار بقدر ما قرأه.

حين تخبز الأرملة في الفجر فإنها تختزن بكاء التنور وتأوهاته اللاهبة لليل طويل: ليل الأرملة أطول من ليل تُناجى فيه أميمة: "كليني لهمٍّ يا أميمة ناصبِ ـ وليلٍ أقاسيه بطيءِ الكواكب"، ذاك الذي كان يدّعيه زياد بن معاوية بن ضباب بن يربوع الذي اشتهر بالنابغة الذبيانيّ، سليل خُلق الضِّباب واليرابيع، منبطحاً على رمل الصحراء، متأملاً السماء، قارئاً في تشكّل نجومها شاهدة قبره، وخائفاً من سطوة النعمان بن المنذر. وليل الأرملة ليل العقارب تدبّ داخلها، ليلها ليس طويلاً من الخوف، فقد جمد خوفها في لحظة الفقد. أما خبز الأرامل فهو:

أسود كقرص الشمس في بيت الأرامل (ص١١)

فحُقَّ لحسن النصّار أن يكرّس لهنّ قيامة كاملة ونصوصاً مديدة. وفي الوقت الذي يفترش النابغة الرمل وعيناه ترقب النجوم في الأعالي مفكّراً في قصيدة اعتذار وتوسّل يشحنها، لا بالعواطف، بـ"حسن التخلّص والترسّل"، تنبش الأرملة الرمل لتطشّه على رأسها وعيناها مليئتان بالدموع مفكّرة في حُسن حياتها، وترسّل دموعها، وجمال صبرها، ونواحها الرطب، وفمها اليابس، لا سماء فوقها، عيونها "ترعى الألم" بينما "يتنهّد النخل سراً" (قيامة الأرامل ص٢٠). ليل الأرملة فراش بارد، وثدي يجفّ، وفائض من الحنان غير المستهلك، وحصار تقرأه في أقدامهنّ:

من تشققات أقدامهنّ

يتسلق الحصار (ص٢٧)

ليل الأرملة ليل بلا ضمان، فقد وقع المحذور، ليل يتأبّطه الخوف:

تأبّطني الخوف
وأنا أحدّق في شعورهنّ الذابلة
كسعف السماوة
أحدّق ...
وحجر الرحا يطحن ... (ص٢٢)

يطحن هذا الحجر الحاقد قفصاً صدرياً أصبحه الوطن، فلا يبدو من ملامحه المطحونة بالحروب الطاحنة سوى أنهار حزن، تفيض من تحت الأرامل:

والأرامل جسور
تفيض من تحتهنّ أنهار الحزن
حاول أن ...
حينما يصبح الوطن قفصاً صدرياً
مصوباً نحوه فوهة المسدس
يتنفسنا البارود برئة الخوف
يتنفسنا ...
يتنفسنا ... ونحن بين شفاه زوجاتنا
اللاتي يتعلمن أبجدية القُبَل (ص٢٣)

أما النابغة فليله مشفوع بضمان موهبته الشعرية التي ستكفيه المحذور. ويكفي أن يصدح: "أتاني أبيتَ اللعن..." فيشفعها بـ"فلا تتركنّي بالوعيد كأنني - إلى الناس مطليٌّ به القارُ أجربُ"، ثمّ "فإنك

شمس والملوك كواكب..."، ثمّ "فإنْ أكُ مظلوماً فعبد ظلمته..."، ثمّ يؤكد عبوديته مخاطباً النعمان "فإنْ كنتَ امرأً قد سُؤتَ ظنّاً ـ بعبدك والخطوب إلى تبال"، يكفي أن يكون عبداً وبعيراً أجربَ والنعمانُ شمساً لينال الشفاعة، ولتدعك الشمس جربه، ويُسوّى الأمر بعد ذلك.

أما نهار الأرملة فهو نهار ليليّ: ها هي ملفعة بالسواد "تمشي الهوينا" لا "كما يمشي الوجي الوحلُ"، بل كما يمشي المكروب، وليس كـ"مرّ السحابة"، بل كمرّ الحبلى ساعة الطلق: ريثٌ ولا عجل. إنها ثكلى. ولا يبدو من ملامحها بعدئذ سوى أخاديد كبرى، جافة، وقاحلة. فيا أيتها العناية الإلهية، أيها الشفعاء، لقد نيّفْنَ على المليون، وازددْنَ آخر: أراملنا المنقوعات بماء الدمع، والمتشحات بسواد الأسى. لقد سبقنَ كلَّ مبتهل بالابتهال، وكلَّ مناجٍ بالمناجاة والنجوى، وركعنَ إلى حجر الرحمة، وكلّمنَ الشبابيك الذهبية، فما سقط مطر ولا جفت مآقٍ. وما زلنَ يولدنَ من النار، يجررنَ وراءهنّ أيتاماً:

في كلّ إطلاقة مستقرة تولد
أرملة النار
وأيتام عُزّل نقمّطهم بحقائب المدارس
يقرأون مدناً ترسمها الفوهات
يسطّرون الخوف بحروف مرتعشة
فيختبئ الوطن بين ظلالها (ص٢٥)

أما نهار النابغة نهار، فهو نهار ملكيّ: ها هو في البلاط ينشد قصيدته المشحونة بالتوسّل والترسّل، لينعم بعدها بكيس من الدراهم

يبدّد خوفه وجوعه، إنه يفضّل النباح بدلاً من كلبه: "سأكعم كلبي أن يربيك نبحُه..."، ليحظى برعاية ملكية: "رأيتُك ترعاني بعين بصيرة...". ونهار الأرملة هو النهار الذي ترى فيه النجوم، فهي تحدّق في سماوات القبور قارئة خطوط حياتها عليها، ومتفرسة في ظلام عينيها، وقلبها المخسوف وجعاً:

هنا ... رُكَبُ النساء أشدّ حرارة من الصحراء
بعدما أصيبت قلوبهنّ بخسوف دائم
والأصابع تطول باللعنة
والأحاديث بسيطة
كقوس العقرب
تقطر سمّاً
لو حدّقتَ في عيونهنّ
لو حدقتَ فقط
لابدّ أن ...
أووووووووه ....

نهار النابغة قصيد، وإنشاد، ورجاء، وطمأنينة، ومصير معروف. ونهار الأرملة قصيد، وإنشاد، وقلق، ومصير مجهول. لكن النابغة ـ يقول تاريخه ـ "أحد الأشراف الذين غضّ الشعر منهم". وفي النهاية، قضى نحبه معدماً وحيداً معترفاً بضرر طول العيش:

المرء يأمل أن يعيش وطول عيشٍ قد يضرّه

و الأرملة، في النهاية، تجد مَنْ يعصب رأسها، ويبادلها الألم والحياة، فطيّ أخاديد وجهها وتشققات قدميها نُذرُ القيامة التي لا تطفح إلا من الشقوق والصدوع والشروخ.

نبذة عن المؤلف

* أكاديمي من العراق، تولد ١٩٦٥.
* دكتوراه في الأدب العربي الحديث والنظرية النقدية ١٩٩٦.
* **كتب مؤلفة:**

- الشعرية المفقودة: دراسات وشهادات عن الشاعر محمود البريكان (١٩٢٩ - ٢٠٠٢) (دار الجمل، ٢٠٠٨).
- أنسنة الشعر: مدخل إلى حداثة أخرى، فوزي كريم نموذجاً (المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٦)
- مفاهيم الشعرية: دراسة في الأصول والمنهج والمفاهيم (المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤. المؤسسة العربية للدراسات والنشر ٢٠٠٣).
- البنى الأسلوبية: دراسة في "أنشودة المطر" للسياب (المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٢).

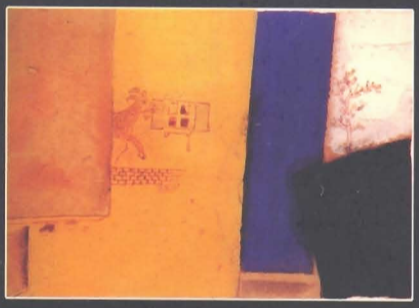
* **كتب مترجمة بالاشتراك:**

* القارئ في النص: مقالات في الجمهور، تحرير سوزان سليمان وإنجي كروسمان دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ٢٠٠٧.
* طرق هيدغر، هانز جورج غادامير دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ٢٠٠٧.
* المجتمع المدني: تاريخ نقدي، جون إرينبيرغ، الستراتيجية، بيروت، ٢٠٠٧.

* الحقيقة والمنهج: الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، غادامير، هانز جورج، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ٢٠٠٦.
* عالم جامح: كيف تعيد العولمة تشكيل حياتنا، أنطوني غيدنز، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٣.
* نصّيات بين الهرمنوطيقا والتفكيكية، هيو سلفرمان، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٢.
* بداية الفلسفة، هانز جورج غادامير، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ٢٠٠٢.
* الاتجاهات الأساسية في علم اللغة، رومان ياكوبسون، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٢.
* نقد استجابة القارئ، جين تومبكنز، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، القاهرة، ١٩٩٩.
* ستّ محاضرات في الصوت والمعنى، رومان ياكوبسون، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤.

حسن ناظم

النصّ والحياة



النصّ والحياة

إن النصّ في عنوان هذا الكتاب وفي متنه، إنما هو حياة أيضاً، لكنها حياة رمزية تماماً، أما الحياة فهي تجربة حقيقية تجري في إطار الزمان والمكان. وتكمن قيمة هذا الاقتراح، أنه جاء في مرحلة ثقافية تحوّلية، هي المرحلة التي تنبهت فيها الثقافة العربية إلى قيمة السياقات المقصية من عملية تكوين تفسير معقول للتجربة الأدبية، أو التجربة الثقافية عموماً في البلاد العربية الواقعة في جغرافية ثقافية وسياسية ساخنة على الدوام. ولعلّ الذي دفع حسن ناظم إلى المجاورة بين النصّ والحياة، إنما هو ذلك الصراع الوجودي الساخن الذي تخوضه شعوب هذه البلاد ومنها العراق، الذي يختزل تاريخه القديم والحديث إلى تاريخ من المآسي البشرية المفجعة.

ISBN:2-84305-913-X
9 782843 059131