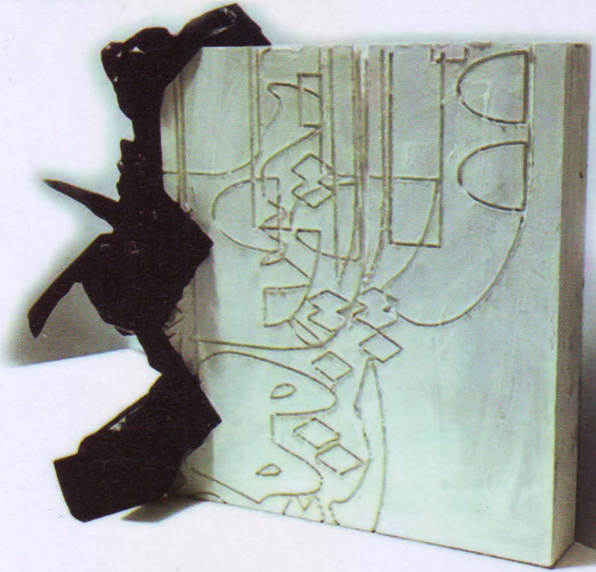
محمد خضير

# رسائل من ثقب السرطان

مقالات



محمد خضير قاص وروائي، ولد في البصرة، جنوبي العراق، 1942، وأنهى دراسته الثانوية فيها. تأهل للتعليم في المدارس الابتدائية، وقضى معظم خدمته التعليمية في الأرياف. كتب أولى قصصه مستوحياً عالم الأهوار العام 1962. صدرت مجموعته الأولى (المملكة السوداء) العام 1972 وتوزعت مضامينها على قسمين: مجتمع ستينيات القرن الماضي، وحروبه المحلية والعربية. جاءت هذه المجموعة لتؤلف علامة انعطاف في أدب الجيل الستيني الذي وَعَى حساسيات ما بعد ثورة 14 تموز 1958 وانهيار جمهوريتها الأولى وعَكَسَها في نصوصه السردية.

قضى محمد خضير معظم سنوات حياته في مدينته البصرة، وجسّد صورتها في كتابه (بصرياثا) 1994، قبل أن ينتقل إلى استلهام أحلامها في كتابه (أحلام باصورا) 2016. آخر ما صدر له في العام 2017 كتاب عنوانه (ما يُمسك وما لا يُمسك) ضم شذرات من سيرته الذاتية. كما صدرت له مجموعات قصصية: في درجة 45 مئوي (1978)، رؤيا خريف (1995)، تحنيط (1998)، حدائق الوجوه (2009)، إضافة إلى رواية: كراسة كانون (2001)، وصدى صرخة - مسرحيات وسيناريوهات (2016)، إضافة إلى كتابين نقديين (الحكاية الجديدة 1995) و(السرد والكتاب 2010).

ترجمت قصصه إلى لغات عديدة، وصدرت في كتب أهمّها: مجموعة قصص (المملكة السوداء) باللغة الفرنسية عن دار آكت سود، و(بصرياثا) باللغة الانجليزية عن مطبعة الجامعة الأميركية في القاهرة ودار فرسو في إنجلترا، و(كراسة كانون) باللغة الإسبانية عن دار هير و دو هونداربيا.

كتابه الذي تصدره دار الرافدين بعنوان (رسائل من ثقب السرطان) يضم أهم مقالاته المنشورة في الصحف والمجلات منذ مطلع القرن الحالي.

نال عدة جوائز أهمها جائزة سلطان العويس من دولة الإمارات المتحدة، العام 2004، على مجمل أعماله السردية.

# رسائل من ثقب السرطان

**(مقالات)**

# رسائل من ثقب السرطان

# MESSAGES FROM THE CRAB'S HOLE

محمد خضير

الطبعة الأولى: بيروت ـ لبنان، 2017
First Edition: Beirut - Lebanon, 2017

© جميع حقوق النشر محفوظة للناشر، ولا يحق لأي شخص أو مؤسسة أو جهة، إعادة إصدار هذا الكتاب، أو جزء منه، أو نقله، بأي شكل أو واسطة من وسائط نقل المعلومات، سواء أكانت إلكترونية أو ميكانيكية، بما في ذلك النسخ أو التسجيل أو التخزين والاسترجاع، دون إذن خطي من أصحاب الحقوق

لبنان ـ بيروت / الحمرا
تلفون: 345683 1 961+ / 541980 1 961+

daralrafidain@yahoo.com
info@daralrafidain.com
www.daralrafidain.com
dar alrafidain
Dar.alrafidain
DAR ALRAFIDAIN@maassourati

تنويه: إن جميع الآراء الواردة في هذا الكتاب تعبّر عن رأي كاتبها، ولا تعبّر بالضرورة عن رأي الناشر.

ISBN:978 - 1 - 77322 - 323 - 0

محمد خضيّر

# رسائل من ثقب السرطان

## (مقالات)

www.daralrafidain.com

# إنشـاء أول

أعرِفُ أنّ المعلومةَ والمنهج والتحليل النقديّ أساساتُ أيّة كتابةٍ لا نوعيّة، كالمقالة، لكنّي أتجاهل هذه المحدّدات وأكتب نوعاً إنشائياً غيرَ محدَّد. إنّي أتسامى بشكل انتحاريّ على نوعي المقاليّ.

أعرِف أنّي أتجوّل في فراغ إنشائيّ، في غابة مجهولة المسالك، تملؤها المعلومات والمعلومات المضادة كالطفيليات، أعلم أنّ البؤرة الملتهبة، المتحلّلة كرماد تاريخيّ عفن هي مساحتي ومِراحي، أعلم أنّ هذه البؤرة (وطنَ الأم) تتعهّر وتلطّخ وجنتيها بالمساحيق، وأعرِف أنّ شعبي مزدهر في الفراغ كشجرة آدم، ويتكلّم لغة الملائكة، وأعرِف أنّ العالم يحاول أن يحتويه بأكثر من واسطة حديثة ومَرَضٍ استعماريّ قديم... أعرِف كلّ هذا ولكنّي سأنشئ اللغةَ المناوِئة لفكرة «احتواء العالم»، سأقطع شبكةَ المرض القديم وندوبَه الحديثة بأسناني المركّبة في جمجمةٍ رمليّة. إني أحفر بردّةٍ يائسة وعنفوانٍ شَهويّ. لا دفاع قوياً عندي ضدّ هجوم الأشباح المتفكِّرة، لكنّي أنشر حولي سحابةً رؤيوية مخاتلة.

أقاوم رغبتي في ملاحقة خواطر مفكّري التجارب التنويريّة المشارقة والمغاربة، وفي لحظة ضجرٍ أسحب تفكّري من حلقاتهم الضاجّة بتفاعلات النصوص العالمية، وسياسات «احتواء العالم»، وأرتمي في حديقة الشرّ الصامتة، أتمرّغ في فراش الشوارع الخرسانيّ، أستسلم لتيار الرعب المتفجّر من عبوة الحلم العاري، أعانق عشتار الفاجرة في حبسها التموزيّ؛ وهكذا فإنّي ألعن

«إنشائي» وبلاغتَه الشيطانيّة، أسدل الستارة على عهر خطابه الشعبويّ المتصاعد من حمأ القرون البالية؛ فيلتفُّ حول عنقي كأفعوان أوروك الأملس، يفجّر عبوته في أحشائي، يتحوّل إلى طبيعةٍ قهريّة مستبدّة بالأغصان الخضر والجذور العاقلة، أخدَرُ مثل دودة فاجأها الانفجار في باب ثقبها الآمن، أشاهِدُ رقصةَ اللهب وأتراجع أمام حقيقتي الإنشائيّة المغلّفة بسحابة مخاتلة.

هل يتّسع الوقت لكي أتسامى على خطابي الإنشائيّ؟ إنّي أدعه يرسب ليلمس القرارَ البارد المرعب المفتوح كجرح (كافكا) في خاصرة مريض (الأرياف) أو أدعه يبحث عن رطوبة السراديب التي انغلقت على شخصيات عبد الرزاق الشيخ علي ويحيى جواد ومحمد روزنامجي ويوسف الحيدري وموسى كريدي ونزار عباس، الأبطال الهاذين في مونولوج ملتفّ كعقدة الأفاعي في ليل طويل. إنّي أستعمل آخر معلومات حقلي الإنشائيّ، أودّعُ طمأنينتي عند جدار الأموات، وأعانق المصلوبين على أعمدة شارع مليء بالحفر والقمامة، أفاجئ نفسي معهم واقفاً في منتصف ليلة صيف عند الباب العالي/ الباب الواطئ للدخول إلى عصر المحميّات العولمية.

أتذكّر المقطع المُقَشْعِر من قصة كافكا (طبيب الأرياف)، لمّا يطلّ حصان عربة الطبيب من النافذة المنخفضة على غرفة المريض الذي يعاني جرحاً في خاصرته، موّاراً بالديدان، بينما أطفال القرية ينشدون للمريض خارج المنزل. تستعر الشهوة في بطن كافكا، وهو يشاهد هذه المسرحية الطفليّة في فجر ليل أوروبا الرأسمالية، الشهوة اليهودية في حفل ختان أطفالها. إنّي أحاول ضبط شهوتي، أراجِعُ إنشائي كي أفكّ رهاب الطفولة في ليل العراق الأسطوري. إنّي أشتري حرّيتَهم بالتضحية بإنشائي الشَّهويّ، أتسامى على بؤرة الديدان في جرح كافكا اليهودي الأوروبي، وجرح العراق الأسطوري.

لا أعوّل على الجانب اللغوي في بداهتي الإنشائية فقط، وإنما أستعين

ببداهتي التخطيطية لتعويض العناصر الضرورية المفقودة من مقالتي (المعلومة، النقد، المنهج)، كما أستعين ببداهة القارئ لتصوّر هذا الجانب المفقود. ألجأ إلى كراسات رسومي لتجسيم الجانب التصويريّ المكمِّل للجانب اللغوي التجريديّ. أختار بعض الرسوم لسدّ الفراغ التعبيريّ، أوّلها رسمٌ مستوحى من قصة كافكا (طبيب الأرياف)، وثانيها رسمٌ مقتبس من لوحة جواد سليم (الشجرة القتيل)، وثالثها رسمٌ من شارع القتل العراقي، ورابعها رسمٌ خاصّ بي اسمه (القناع الأخير). إنّي أعوّل على تصوّر القارئ لأشكال هذه الرسوم (التخطيطات) وإضافة تفاصيل تعبيرية لها. فليتصوّر القارئ معي رأسَ الحصان المطلّ من النافذة في الرسم الأول منتشياً بالجرح في قصة كافكا، ورجلاً يمشي برأس مقطوع يحمله بين يديه خارجاً من صفّ من جذوع الأشجار اليابسة في الرسم الثاني، وسريراً تتناثر على شرشفه أعضاءٌ إنسانية مبتورة من أجسادها في الرسم الثالث، ثم ليتصوّر معي في الرسم الرابع رجلاً بائساً يُلقي بثقله على قناعٍ معدني خلعَه من وجهه وحصَرَه بين فخذيه.

أعلم بحاجتي إلى هذه المكمّلات التصويرية لتجسيد رؤيتي الممتنعة عن الظهور في بؤرة الفراغ الإنشائية، وقد صار واضحاً أنّي لا أعني سوى نفسي بهذا الالتفاف الطويل حول البؤرة التي وصفتُها في بداية المقالة. لا أملك من المساحة الإنشائية إلا ما أؤكد بها حريتي الدوديّة التي تمرح في جرحها، وأنا أعلم أنّ للآخرين حرّيتَهم في اختيار مساحات إنشاءاتهم.

لا تشمئزّوا حين ترون «إنشائي» ينمو بين الدّود.

(1)

# ثقب السرطان

## موت المؤلف

أتعلّق بنظرية «موت المؤلف» لأصِفَ حالات مؤلف «باصورا» الذي يختفي وراء عاداته اليومية، ضانّاً بممتلكات زمنه الروائيّ المتوقف عند متاريس حظر تجوال الكتابة والتخييل، مستلّاً منها خيوطَ قناعه الواقي من غازات الاختناق، وواهباً نفسه لأحلام اليقظة تبني له قصوراً في الهواء، وترشّح له طبقةً من طبقات المدينة العتيقة.

ينطلق مؤلف «باصورا» في جولاته القصيرة مُزوَّداً بتحليلات حفريـة من قصّـة كافكـا (أبحاث كلب) واستيهامات قَبويّة من يوميات دستويفسكي (تحت الأرض) كي يصاحب شخصياته الكلبيّة والسفسطائية ويشاركها خُططَ التجلّي والاختفاء، ويمارس عاداتها اليومية في الاندماج والتصادم، ثم يعود إلى «ثقبه» النظريّ ليصنّف أبحاث يومه الاعتيادي مقاوماً نفورَ تجاربه الفقيرة من غطاء النظرية الفضفاض، نافضاً عنه وساوس التأليف الخياليّ.

يخرج مؤلّف «باصورا» كلّ صباح من ثُقب نظريته ليواجه زمنه الروائي الموقوت بهطول الأمطار الموسمية التي تفطرُ الأرضَ بفِطْر النصوص، يتذوّق لذّتَها ويجمع منهـا ما يُقِيتُ «مجهوليته» الكتابية وراء اسمه المُشاع وعاداته المعروفة. إنّ عمله مرهون بذلك الاقتباس اللامع من باشلار: «حتى نتمكّن من اكتشاف خاصيات الواقع المجهولة، تبقى النظريات، وهي في طليعة العلم، وحدها المكتشفة».

وحين نضع «علم النظرية» الباشلاري إلى جانب «نثر الواقع» في مفهوم

كونديرا الروائي، نحصل على «سحر النصّ» الذي يمنح الزمن الروائي جماليات الشعر الغنائي ونثرَ التركيبات السردية والفلسفية لخاصيات الواقع. إلا أنّ الدعم الأكبر يأتينا من رولان بارت الذي يحدد موقع المؤلف وحضورَ جسده في شبكة إنتاج النصّ.

يفترض رولان بارت (في حوار مع موريس نادو) أنّ وجود المؤلف يقتصر على «لحظة الإنتاج» وينتهي بانتهائها. (درس السيميولوجيا/ ص 40). ويعيّن بارت هذا الوجود بحضور جسد المؤلف: «قد لا يكون الجسد شيئاً شخصياً، لكنّه فرديّ. والجسد يتجلّى بكيفية من الكيفيات في الكتابة». ما عدا الجسد، حضوره الفردي، لا تتبقّى من خصوصيات المؤلف آثارٌ ظاهرة، بعد انتهاء لحظة التأليف، ولا رابطةٌ من روابط «التسيير والملكية» تربطه بإنتاجه بعد نشره. لعل هذا الافتراض بداية الجدال الواسع حول فكرة «موت المؤلف» التي استأنفَها بارت في مقالة أخرى، وانفتاح بوابة المجهولية الكبرى على عالم النصوص غير المكتشفة.

إلا أنّ بارت لم يحدّد «مدة» تجلّي المؤلف في لحظة الإنتاج و«قوة» حضوره في نصّه. فهل تكفي «المسوَّدات والتنقيحات التي تفجّرها الطباعة» لاستجلاء هوية المؤلف واستيضاح كيفيات حضوره الجسدي؟ هل يغني اسمه الصريح أو المستعار وصورته وسيرته المختصرة على غلاف كتابه عن الحضور الكثيف للجموع التي انبثقت مِن وسطها بحوثُ المؤلف وصدمات الواقع؟ وهل نشير إلى غطائه النظري عوضاً عن الإشارة إلى خاصيات الواقع غير المكتشفة؟

أحسب أنّ عناصر كثيرة تشترك في تمديد لحظة الإنتاج هذه، وتجسيد حضور المؤلف. إنّ أدوات الكتابة، وعادات التأليف، مكمّلات محسوسة لجسد المؤلف. وغير هذه، فإنّ زمن الرواية وجريانَه في عملية التأليف يوسعان الحضور الجسدي للمؤلف حتى يشمل حضوره اللاجسديّ. والحقيقة أنّ عمليات

«التسويد والتنقيح والإضافة» هي أطول من تصوّر مدتها، وأحرى بالمؤلف أن يتوسّع حضوره من خلالها.

أمّا حين تنتهي هذه اللحظة، فإنّ غياب المؤلف أو انقطاع روابطه بنصّه قد «يعدّد» صورَه في وعي القارئ بدلاً من أن يقلّصها أو يعدمها تماماً. سيغدو الغياب نوعاً من «المجهولية» التي تدفع القارئَ إلى استحضار الصورة الغائبة للمؤلف، لتنطق بما نطَقَت أو خلاف نُطقها. ستحيا «ذاتُ» المؤلف بدافع التأويل المستمرّ، وستموت بموت هذا الدافع. وسيكون المؤلف «مجهولاً» إزاء «معلومية» النصّ وافتراضات القراءة. سيحلّ «غيب القراءة» حين ينقطع «غيب الكتابة»، وتنطق اللحظة المؤقتة للإنتاج بتشكلّها المركّب من خامات النصّ وعادات المؤلف وبحوثه النظرية. سيحضر المؤلف في غيب القراءة بعد «موته» في غيب الكتابة.

أعتقد أنّ المؤلف سيتلبّس مجهوليتَه التي تعدّد صورَ غيابه أو كيفيات حضوره الافتراضي بعد انتهاء لحظة الإنتاج الفعليّة. وفي حين إنّ لفظة «الموت» تشير إلى لحظة فناءٍ جسدية فإنّ مجهوليته ستمدّد لحظةَ فناء ذاته اللاجسدية وتبعثرها في ثنايا نصّه حتى تضيع بين عناصره الجمالية. ولعل هذا هو تفسير عبارة بارت عن مسوّدات مارسيل بروست: «إنّ هذا لا يخلو من جمال تشكيليّ. وهو في النهاية رمز الكتابة التي تتوالد وتتشتت على طول الصفحة». (درس السيميولوجيا/ ص 40).

ناقشتُ قدر استطاعتي فكرة «موت المؤلف» ودافعت عن مجهولية مثالي «مؤلف باصورا» واختفاء جسده في مسوَّدات نصوصه، لكن دفاعي سيتهاوى حين يواجه هذا المؤلف أوّل صدمةٍ تخفيها خاصياتُ الواقع المخبوءة، ولن تدفع نظريةُ الموت الافتراضي الأجلَ المحتوم الذي ينتظره. راوغت في جدالي لكيلا أصِلَ إلى لحظة الإنتاجَ الخطيرة التي تجتمع فيها بحوث يومٍ عراقيّ طويل

مُستخلَصة من شبكة طرق «باصورا» المعقّدة. عاد هذا المؤلف في نهاية اليوم إلى ثقب نظريته، حينئذٍ بدأت أنامل باشلار بتغطية جراح جسده بمرهم ممزوج من نثر الواقع وشعرية العِلم. ووقتما انشغل المؤلف في تحضير مسوّدات زمنه الروائي، أخذ «كلب أبحاثه» بإطلاق نباحه بوجه النجوم. كتب هذا المؤلف في واحدة من مسوداته: «في مكان من باصورا مات مؤلفٌ على قارعة الطريق، فوُلِدَتْ من موته لحظة إنتاجٍ عظيمة، واختفت النظرية في ثقبها».

**2007/7/11**

## نبوءة في فهرس

أحتفظ في زوايا مكتبتي بعدد كبير من قوائم المطبوعات وفهارس الكتب منذ نشأة الطباعة في العراق العام 1856، أفتّش بين محتوياتها عن نبوءة تتكشّف وراء عنوان كتاب مطبوع، منسوبٍ إلى مؤلِّف مغمور، ومطبعةٍ مجهولة، مُرمَّزٍ بالحرفين د. ت (دون تاريخ)، انتقلَ من حيازة شخصٍ إلى آخر حتى آلَ إلى رفّ نام عليه نومةَ الأبد.

لا يشير التعريف المُبهَم بكتاب إلى محتواه الخاصّ، لكنّ «إبهام» الكتاب قد يُنبئ بمضمون محتمل ينتقل (دون تاريخ) من حقبة إلى أخرى، حاملاً بين صفحاته مطالعَ كشفٍ مغيَّب، وأجواءَ رزْمٍ خانقة مشبَّعة ببخار الصموغ المنبعث من رفوف الكتب المصفَّحة بجلود سميكة. أتخيّل نفسي سائراً بين رفوف شاهقة من خزانات كتب الأب أنستاس ماري الكرملي وكوركيس عواد وحسين علي محفوظ، باحثاً عن نبوءة مستقبلي المفقودة في أقسام الكتب المصنَّفة تحت أبواب: الجمعيات السريّة، والحروفيّات، والطلاسم، والتواريخ الناقصة. وحين أتشبّع بهواء الصفحات الراكدة في الزوايا المظلمة، ويخيب أملي في العثور على كتاب النبوءة المفهرَس في الكشّاف الذي أهتدي به في يدي، يتسرّب إلى رأسي دُوار الأطراس المتفسّخة، ولا يتخلّف من نبوءتي إلّا عنوان مُبهَم في فهرس العصور الخالية.

لا كتاب يطرِّسُ نبوءتي، وقد أستشرفها من حكايات الصالحين والزُّهاد والمسافرين وجامعي الكتب وحمّالي الأسواق ووقّادي الحمّامات وأصحاب

الأوهام (وبانتظاركم حكايتان لبورخس وكورتاثار) فلا أفوز بحرف صادق يبدّد غازات الأزمنة البائدة التي تَحولُ دون ظهورها وإسفارها، ويشير إلى موقعها الصحيح في فهارس الكتب. ولا يملك أحدٌ من صرعى النبوءات المغيَّبة مفتاحَ المستقبل، وقد صار وجودنا على هذه الأرض المملوءة بالفهارس أشبهَ بعنوان وهميّ بدون تاريخ.

هبط العمى على عيني بورخس مثل «غروب صيفيّ» عندما كان أميناً عاماً لمكتبة بوينس آيرس. بهرَه النظام المتكامل للكون المكتبي، النظيرُ لكون المعجزات والنبوءات غير المفهرَس في كتاب بشريّ، فلما خاب سعيه في الاهتداء إلى نبوءته بين آلاف الرفوف من الكتب المصنَّفة، وغير المصنَّفة، سجّل ظنونه في عملين قصيرين (مكتبة بابل) و(كتاب الرمل). آمن بورخس بأنّ نبوءته لا يحتويها فهرس، أو أنّها موجودة في فهرس كونيّ بلا عنوان تتكاثر صفحاته تكاثر حبات الرمل. وسرعان ما أدرك أنّ لغز الوجود العميق يختفي في كتاب الطبيعة الذي كان يتصفّحه في ضباب بصره الغارب لكي يختار منه مجموعة حكايات خيالية قصيرة.

نقرأ في حكاية تتكون من سطرين، اختارها بورخس من أعمال الحكيم الصيني الطاويّ (شوانج تسو) ما يلي: «حلُمَ شوانج تسو بأنّه فراشة، وحينما استيقظ لم يعد يعرف إذا ما كان تسو هو الذي حلم بأنّه فراشة، أم أنّ فراشةً هي التي كانت تحلم بأنّها تسو». فإذا حلمنا بحلم الطاويّ المتبادل بين الحكيم والفراشة، فسيجمع كلّ كتاب حقيقي نبوءات الكتب الأخرى، وهذا هو حلم بورخس الأثير في أن يحتوي الفهرس الكونيّ عنواناً واحداً لعدد لانهائي من الكتب.

يخترع طاغور في قصيدة من ديوانه (الهاربة) كتاباً بحجم الجبال، تنحدر منها أعاجيب الخلق الهندية انحدار نهر الغانج: «هملايا جالسة وحيدة كعالم كبير يحمل على ركبتيه كتاباً قديماً مفتوحاً، فيه صفحات حجرية لا تُعدّ».

كتاب طاغور الحجريّ عالمٌ قديم غير مفضوض رغم انفتاح صفحاته، وبخلاف الكتب المختومة والمغيَّبة فإنّه يعرّض نبوءته لِمَن يجيد قراءة صفحاته العديدة وينتظر ملّاحَ النهر كي يأخذه إلى عالم الصمت، إذْ كلّ نبوءة في كتاب طاغور مميتة، مثلما كلّ أغنية من أغانيه دعوةٌ للرحيل وراء الأشياء المُسمّاة والمُفهرَسة.

تنبأ خوليو كورتاثار بنهاية العالم المُفهرَس، وحوّلَ البِحارَ إلى عجينة من الكتب، في قصته القصيرة (نهاية عالم النهاية). يفترض كورتاثار سلسلةً من التحوّلات تنتهي باتصال القارّات من عجينة الكتب الطافية على سطح المحيطات، ويتحوّل الكتَبَةُ المتزايدون إلى «شعاع محكوم عليه بالأفول» في نهاية النبوءة. تبدأ النهاية بتحوّل القراء القلائل إلى كتَبَة في إحدى الجمهوريات، وتنشغل الآلات في المساء بطباعة أعمال الكتَبة التي أنجزوها في الصباح، تجاوباً مع المواهب الهائلة المنتجة للكتب. وعندما تفوق المكتباتُ عددَ المنازل، تقرّر البلدياتُ التضحية بالمساحات المخصّصة لألعاب الأطفال، ثم تتنازل عن المسارح والحضانات والمقاصف والمشافي. ويستخدم الناسُ الفقراءُ الكتبَ بدلاً من الحجارة لبناء منازلهم التي تزحف من المدن إلى المزارع في الأرياف، ثم تصل المطبوعات إلى شواطئ البحر.

تقف الإنسانية عاجزة أمام تكدّس الفائض المتعاظم على سواحل العالم قاطبة من إنتاج الكتب، فيقترح رئيس الجمهورية على رؤساء الجمهوريات الأخرى إلقاءَ الفائض إلى البحر لتوفير مساحات خالية من اليابسة للكتب الجديدة. وهنا تحلّ النهاية المرتقبة، إذ تتكدّس الكتب في الأعماق، على هيئة عجينة ورقية لاصقة، ترتفع يومياً عدّة أمتار حتى تبلغ السطح، وتفيض المياه بعنف فتغمر اليابسة وتنتج توزيعاً جديداً للقارّات، أو تتبخر بسرعة أو تمتزج المطبوعات فتعيق عجينتُها حركة البواخر، ثم تعلق بها أخيراً وتتوقف على مسافات متباعدة في البحر. يقرّر الرؤساء والقباطنة استغلالَ البواخر المتوقّفة وتحويلها إلى جُزُر

وكازينوهات يأتي إليها الناس على الأقدام، يرقصون على أنغام الأوركسترا حتى الفجر، محاطين بجبال الكتب المكدّسة على سواحل البحار القديمة، وبمئات الكتَبَة الذين تملؤهم البهجة لشرح هذه الظاهرة الكونية. يستمرون في الكتابة حتى بعد نفاد الحبر وتوقف المصانع عن إنتاج الورق، ويتعاظم عددُهم حتى بعد أفول شعاعهم المؤقت أمام البحر الناضب، فيما يستمرّ القباطنة ورؤساء الجمهوريات في احتفالاتهم الكبيرة وتبادل الرسائل عبر الجزُر الورقية، حتى بعد نهاية العالم القديم.

**2007/9/2**

# مدينة غوركي

«غلامٌ سائرٌ في طريق يؤدي إلى مدينة كبيرة، وهي أمامه كتلةٌ مظلمة من الحجارة المتناثرة، متشبثةٌ بالأرض تئنّ وتتوجع، وكانت تبدو على بعد، وكأنّ حريقاً قد دمّرها، فلهبُ الغروب ما زال منتشراً فوقها، وعلى صلبان كنائسها، يتوهّج بلون الحديد الذائب».

رؤية هذه المدينة تضمنتْها واحدةٌ من القصص التي كتبها مكسيم غوركي في إيطاليا، خلال إقامته في جزيرة كابري بعد هجرته من روسيا على أثر (الأحد الدامي) العام 1905. وقد نشَرت دار الهلال المجموعة تحت عنوان (مثير الشغب) عام 1968، بترجمة من (فوزي جرجس). وقصة (المدينة) واحدة من قصص إيطاليا التي انبعثت من السِّنّ الحديديّة لقلم غوركي مثل شرارات أضاءت الليلَ الدامي لمدينة بطرسبورغ ومدن روسيا الكبرى التي كانت تختزن «النارَ الأزلية» بين أضلاعها القيصرية.

تبدأ المدينة بالظهور في وقت الأصيل لبَصَرِ فتى (كمشهد من مشاهد صراع لا يفتر من أجل السعادة) مأخوذٍ بالعناصر الطبيعية الأصلية: الليل والقمر والصخور والموسيقى، وقد حوّلتْها الرؤية المفاجئة إلى بناء مثاليّ يسمو على القوّة والصراع المخبوء خلف الجدران والمصانع وأبراج الكنائس.

من هنا يعيد غوركي بناءَ المدينة الكبيرة التي تحرسها البنادق وتعمرها الأشباح، على أجنحة الخيال الموسيقي وشرارات اللفظ الشعري. فوجئ الموسيقار

الشابّ بالبناء يتصاعد إزاء وهج الشمس ـ الوهج الأزلي ـ ثم يخبو رويداً، فنسيَ كلّ شيء عن صراعها مع الزمن والطبيعة الذي تحكيه كلّ حجارة من جدرانها.

تظهر المدينة في خيال الموسيقار الشابّ ـ ودَّ لو عبّر عن رؤيته بالموسيقى ـ كياناً غامضاً يتجه إليه وقت المغيب. إنّها مدينة الطفولة والصبا والشباب (تظلّلها صلبان الكنائس)، لكنّها الآن كتلة من حجر، تضمّ عالماً مجهولاً لذاكرته: «لم تعد المدينة تبدو وكأن الحريق قد دمّرها والدم قد غطّاها، وكان ثمّة شيء غامض غير محدّد يتعلّق بالخطّ المتعرّج الممتدّ بين الأسطح والجدران، وكأنّ هذا الذي بدأ في بناء المدينة الضخمة كي يعيش فيها الآدميون قد أصابه الملَلُ وكفَّ عن العمل التماساً للراحة أو قد أصيبَ بخيبة الأمل فيما بدأه من عمل، فتركه وذهب، أو فقدَ إيمانه ومات».

المدينة تتشبّث بالأرض، تتملّكُها رغبة عارمة في البقاء والتألّق: «هي تئنّ تحت وطأة تَوَقانٍ مجنون إلى السعادة، تؤجّجه إرادة الحياة الفياضة». وكانت تزداد غموضاً واختفاءً كلما اقترب الشابّ منها ولفّها الظلام. وكما بدَت المدينة حلماً موسيقياً نائياً، ووجوداً حجريّاً يقاوم الذوبانَ في الليل، فإنها ظهرت أيضاً لغزاً كبيراً ولحناً متلاشياً على وشك الانتهاء: «ماذا سيجد هناك؟».

يتردّد الموسيقار الشابّ في العودة إلى مدينته، لكنّ إرادة الخيال ونار الموسيقى وغموض الليل تجذبه وتحجره في وسطها، وسرعان ما سيُمسي حجراً موسيقياً يرسل ألحانه إلى أولئك المعذبين المصلوبين مثله بين الجدران.

يضعنا غوركي إزاء تجربة شعرية، قلّما خاض مثلها في قصصه ورواياته، عندما يجعلنا نفكّر معه (أو مع بطله) في استحالة التعبير عن «الموضوع» القصصيّ إلا باعتباره جزءاً من تجربة حيّة، أو قطعة تأملية منتزعة من مشاهدة بصريّة. لذا يسود انطباع بأنّ نصّ غوركي هذا أقرب إلى التخطيط التمهيدي لمشهد طبيعي

في حبكة قصصية أكبر وأطول. ومهما كان اعتقادنا فإننا نحسّ تراجع المشهد الوصفي القصير أمام امتداد زمان اللحظة الرؤيوية، ويزداد إعجابنا لأنّ مثل هذا الانتقال الحلمي قد حدث في قصة من قصص غوركي المعروفة بتعبيرها عن الإرادة الإنسانية الفعّالة في صراعها المميت مع قوى الطبيعة والمجتمع القاهرة.

إنّ قصصاً قليلة من قصص غوركي تسمح لنا بهذا الاستنتاج، وهو يقدّم في قصة (المدينة) درساً خاصاً في التأمل الطبيعي، وتجربةً نادرة يكشف فيها سرّاً من أسرار الإبداع القصصي، حين يقترن لغز الكتابة بغموض الطبيعة، وموسيقى السَّرد بموسيقى النفس الموشكة على الاختفاء.

في هذه الناحية، حثّني التأمل في قصة غوركي على استرجاع صورةٍ منسية لمدينة ترتمي على أطراف الريف، بمساعدة من لوحات عبد القادر الرسام (1882 ـ 1952) المشهور برسومه لضفاف دجلة، وعودة الرعاة إلى حظائرهم في وقت الغروب. أتذكر لحظة اقترابي من مدينتي، بعد انتهاء دوامي في المدرسة الريفية المتاخمة للدروب التي شرعَ الغروب يزحف عليها بمئات الأقدام المُغمَّدة. وخلافاً لمدينة غوركي، بدَت مدينتي التي قُطِع عنها التيار الكهربائي سريراً مفروشاً بدثار «العُرْس» الخادع، تُنتزَع منه العرائس الفتية إلى عُمق المسالخ تحت ـ الأرضية. فما كدت أخطو خطوات على الدرب المؤدي إلى وسط المدينة، حتى بزغ القمر من وراء السطوح قرصاً أصفر شاحباً، ثم عجلةً حمراء ملتهبة تخاتل القبابَ والمآذن بمرورها وتسحق الدورَ الهامدة بدورانها.

ضغطت هذه الصورةُ المنتزعة من العام 1978 على قلب المعلّم الشابّ، فبدأ يحلم بالنُّسَخ المتوالدة لمدينة الولادة والنشأة، تدخل قرنَها الهجري الرابع عشر، فيما تغادرها جموع المهاجرين والنازحين، وتَغِير عليها الجيوشُ والطائرات، وتغطّيها أكوام القمامة. ما الذي حدث لكمانِ معلّم الأرياف، بينما لحنُ شبابه يقترب من جزئه الأخير؟

أحِسّ أكثر من أيّ وقت مضى ببقية اللحن المتصاعد بين الخرائب، متقدّماً من الجبهة الصخرية لمدينة السَّرطان المنخورة بمئات الأسماء المنسيّة. تجتذب الأنفاسُ المتلاشية في الوتر المشحون بالآهات سرطانَ (باصورا) لكي يخرج لملاقاة العازف القادم من نصّ غوركي باتجاه مدينته في وقت الغروب. وفي طريقه سيبصر السرطان قطعانَ الجرذان التي اجتذبها مثله أنين الكمان مسرعةً باتجاه النهر (هل تتذكرون حكاية عازف المزمار وانسحار الجرذان بعزفه؟) فالموسيقى وحدها، موسيقى «النار الأزلية» المرتحلة بين النصوص، التي ستمنح المدينةَ اسماً بين المدن الخربة.

**2007/10/20**

## - 1 -

نقلَت جرائدنا ومواقعنا الإلكترونية نصَّ لقاءٍ مع الروائيّ الأمريكيّ نورمان ميلر (تُوفيَ بمستشفى في نيويورك السبت 10 نوفمبر) أجراهُ الروائي الاسكتلندي أندرو أوهاجان، كانت نشرَتْه (باريس ريفيو) في عدد من هذا الصيف، تحدّثا فيه عن أحدث روايات ميلر (القصر في الغابة) وعن آرائه في شخصيات عصره ممن وَضَعَ عنهم كتباً مثيرة للجدل.

وفي هذا اللقاء سأل أوهاجان ميلر عن حياته بعد الموت، بما أنّه مؤمن بالتناسخ، فعلى أيّ صورة ستكون حياته بعد موته؟

أجاب ميلر: «حسناً، أنا في انتظار ما سيأتي. أنا في غرفة الانتظار. وأخيراً نوديَ على اسمي، أذهب حيث يوجد ملاكٌ للمراقبة. يقول: سيّد ميلر، نحن سعداء جداً بلقائك. الأنباء الطيبة هي أنّك على وشك عملية تناسُخ. أقول: شكراً، فأنا لم أرغب أبداً في سلام أبديّ. يقول الملاك: طيب، لكن فيما بيننا، فهو ليس سلاماً أبدياً، بل على الأحرى محموم قليلاً. دعني أنظر ما أعددنا لك. دائماً نسأل الشخص: ماذا ترغب في أن تكونه بحياتك القادمة؟ وأقول: طيّب، أظنّ أنّني أريد أن أكون رياضياً أسود. لا أهتم بالمكان الذي تضعني فيه، سأنال فُرصي، لكن نعم، هذا ما أريد أن أكونه، رياضياً أسود.

يقول الملاك: اسمعْ سيّد ميلر، لدينا طلب زائد على هذا القِسم، الجميع

يرغبون بأن يصيروا رياضيين سوداً في حيواتهم التالية. دعني أرَ ما أعددناه لك. وهكذا يفتح الكتاب الكبير، ينظر ويقول، لقد حجزنا لك حياة صرصور، لكن ثمة أنباء طيبة: ستكون أسرع صرصور في البناية».

- 2 -

قلّما تتطرّق الحوارات المهنية التي يجريها الصحفيون إلى هذه النواحي المرحة، أو الجريئة، في حياة الأدباء والمفكرين والقادة النابغين، إلا أنّ لقاءات نادرة جرَت بين عقلين جبّارين متخاصمين (الروائي الإنجليزي ويلز مع ستالين) أو بين قائدين غامرا بقلب سفينة التاريخ (الرئيس الفرنسي جورج بومبيدو مع ماو تسي تونغ) أو بين مفكّرين معاصرين كتَبا عن بؤس العالم ونهايات القرن العشرين (بورديو مع غونتر غراس) أو بين أديبين متكافئين في المخاطرة الحياتية والأدبية (يفتشنكو مع كورتاثار) أو بين مهاجرين متصوّفيْن (نعيمة مع جبران) أو بين فنّانين سرقا عينيْ ميدوزا (إنغمار برغمان مع وودي ألن)، نقلتنا إلى الجانب الثاني من الحياة، قريباً من حافة الفردوس، أمام نظرِ الملاك المراقب الذي ينتظر عباقرة الأرض كي يفرغوا من مجادلاتهم فيحولّهم إلى صور مغايرة.

أجرى ميلر نفسه أكثر من 300 مقابلة، طبَعَ أفضلها في كتاب (محادثات مع نورمان ميلر)، كشفَت عن الجوانب «الطيبة» و«السيئة» في الشخصية النرجسية الأمريكية المتناقضة التي يمثّلها ميلر خير تمثيل.

وحين تلتقي شخصيتان مثل ميلر ومادونا، تنبعث من ثنايا حديثهما ثرثراتٌ صاخبة كموسيقى الروك، أو تمتماتٌ هادئة كأغاني البلوز، تتخللها انبثاقاتٌ يهودية كئيبة من طفولة حيّ بروكلين، ثم صعود مفاجئ محموم إلى قمة «الحلم الأمريكي».

وحتى وفاته كان نورمان ميلر يكتب 1500 كلمة في اليوم، وفي معظم أعماله تحدّث عن أمريكا التي يحبّها جداً ولا يحبّها على الإطلاق، كما يقول. بعد أربعة وثمانين عاماً من الجنون والفوضى، أصبح ميلر «ظاهرة» أمريكية صمّاء تمشي على عُكازين، ولا تكفّ عن الحديث.

ـ 3 ـ

جمعَ ميخائيل نعيمة أطرافَ حديثهِ مع جبران خليل جبران، أوائل عام 1931، في كتابه عن صاحب (النبي). وخلال الحديث عن مخطوطة (آلهة الأرض) يقول جبران لنعيمة: «أليسَ يا ميشا أننا كلّما صوّرنا الجمالَ اقتربنا من الجمال، وكلّما نظّمنا الحقَّ اتحدْنا مع الحقّ؟ أمْ أنت تشاء أن تحتّمَ الصمتَ على الفنانين والأدباء؟ والإفصاحُ عن مكنونات النفس حاجةٌ من حاجات النفس».

يجيب نعيمة: «لا بدّ للنفس من أن تشعّ بمكنوناتها، ومن تلقاء ذاتها، لكننا حينما نحاول تصوير تلك المكنونات للناس نشـوّهها وننقلها إلى غير حالهـا. فإما نزيد فيها أو ننقص منها».

ليت الأدباء العرب يُفصحون عن مكنوناتهم حين يلتقون ويتحاورون، زادوا فيها أم أنقصوا منها، فنحن لا ندري أين اندثرت أحاديث مجالسهم، ولا نعلم بما دار في لقاء أحمد شوقي مع محمد عبد الوهاب، ونجيب محفوظ مع أمّ كلثوم، والرصافي مع الزهاوي، بل لماذا نغفل حتى اليوم عن تدوين الحوارات الأخيرة لأولئك الذاهبين إلى ممالك الحياة الثانية قبل انطفاء مشاعل أبصارهم.

وقف ميخائيل نعيمة قرب سرير جبران في مستشفى القديس فنسنت بنيويورك، فسمع حشرجةَ الموت تتلجلج في حنجرة صديقه المحتضر، فكتب يقول: «ألا تباركتْ حياةٌ تلتقي الآزالُ والآباد في لحظة منها. فيندمج النقيضُ بالنقيض، وتستوي الأضدادُ كالأنداد».

توفيَ نورمان ميلر في مستشفى جبل سيناء بنيويورك، وانقضَت بانقضاء حشرجة «نبيّ» مانهاتن حياةٌ من ملايين الكلمات الساخطة. لم ينتظر الشيطان الذي وكلَ ميلر إليه روايةَ طفولة هتلر في أحدث كتبه أن يضع النقطة الأخيرة في حوار غرفة المستشفى الصامت، فارتفع بروحه الملعونة فوق ناطحات السحاب، قبل أن ينتشر خبر الموت على مواقع الإنترنت. وهنا لحقَ به الملاك واختطفَ الروائيَّ من مخالبه.

طوّر نورمان ميلر نوعاً من الكتابة الروائية المخلوطة بالحقيقة الصحفية faction جرّبه في (أغنية الجلاد) عن القاتل غليمور، و(جيوش الليل) عن حرب فيتنام، وفي أفضل كتبه عن شخصيات عصره من الممثلين والملاكمين والأدباء والفنانين. قال ميلر في الحوار الذي بدأنا به هذا المقال، إنه لم يكن يحتاج إلا لنسبة خمسة بالمئة من معرفة الشخصيات التي كتبَ عنها كي يتحكم بحياتها. لهذا فهو لم يقلق بشأن شخصيات عصره الذين زاحموه وخاصموه، إذ كانوا أشـخاصاً بلا جذور، ناسـاً مرّوا بأزمات هوية، أو تبدلات هوية.

في النهاية، استبقى ميلر لنفسه التي سترحل إلى الحياة الثانية نسبةَ الخمسة والسبعين الباقية من المعرفة، يسلّح بها شخصيتَه التي ستُعطى حياةَ صرصورٍ في أكبر بنايات أمريكا.

**2007/11/17**

في قلب النصّ المقروء، بأيّ وسيلة اتصالية، ينبض شعور خفيّ بمحتوى تكتمُهُ «الورقة» ولا يفيض عنها إلا بشدّة أسلوبية كشدّة الأحلام. ومع كلّ مراجعة مفتوحة لكلام العقل اليقظ، تنام أخيلة الورقة لا تبارح أصلَها النباتي الصامت. البحر، الأشجار، الطيور، دولاب سيارة: نُصُبٌ تذكارية تلوح وراء تخوم الورقة المسرودة بمحتواها الكتيم.

أقرأ قصة وليم غاس (في قلب قلب البلاد) فألمسُ شعورَ النأي والتكتّم والفرادة، كأن «فقاعة ما» تموج حول صمت الورقة، وتحاول أن تمسّ قلبَ البلاد الواسعة، في رؤية المؤلف أو في وعي قارئ يشاركه رحلة الوصول إلى قلب الورقة:

«نافذتي قبر، وكل ما تحتويه ميت. لا ثلج يهطل. ليس هناك أيّ سديم. إنها ليست ساكنة، ليست صامتة. صُورُها ليست حيواناً ينتظر. فالحركة ليست عرضاً تطبيقياً. لقد رأيت البحر يتخاذل، الحياة تمرّ كالفقاعات داخل جسم دون أيّ أثر، مجالاتها كتيمة كمجالات الصودا. تهتز الأوراق. يتمايل العشب، يزقزق عصفور، ينقر الأرض. يحافظ دولاب سيارة ذو دوائر مغلقة على أشعته الصلبة. هنا الصور أحجار، إنها نُصُب تذكارية. يكمن بحر تحت هذا البحر: فلْيَرِحْه اللّه... ليُرِح العالمَ وراء نافذتي، وأنا أمام انعكاسي، فوق هذه الصفحة، ظلّي». (ترجمة: منير صبحي الأصلحي)

**مقابل نصّ وليم غاس نضع صفحاتٍ تكتم رغباتها في إقامة نُصُبِها التذكارية،**

كحديقة الليل التي راقبها دينو بوزاتي من نافذته، وصوّرها كنسخة من الفردوس المخبوء في طيّات الورقة، وفي قلبها، قلب البلاد الوسيعة، لا تتزحزح قيد أنملة عنها. وهو القلب الذي ينعكس في مئات النصوص الفردوسية، وينشد الوصولَ إليه مئاتُ الكتّاب حول العالم.

لو اعتبرت نفسي قارئاً محترفاً لبحثت عن كاتب مفضَّل أعلّق عليه آمالَ قراءتي. ولو كنت كاتباً بارعاً لبحثت عن قارئ راقٍ أقصدُ إلى محاورته والاستئناس بآرائه وأحكامه. فالعمل الأدبي استهداف مباشر، وبحث مقصود، بين أطراف متقابلة، أو متجاذبة، يتنازل طرفٌ لطرف يقابله عمّا لديه من قدرات ذاتية وحياة خاصة فائضة عن الحدّ الأدنى، يخصّصهما لمقصودِهِ ومحبوبِهِ الأثير على نفسه. وبهذا القصد، وهذه التضحية، يصير الأدب حقلاً تجريبياً تُبذَل الجهود المضنية من أجل اكتشاف أبعاده ونماذجه العليا.

غالباً ما تتطابق حوادث الأدب مع حوادث التاريخ، أو تفوقها غرابة وشذوذاً، إلا أنّ الهدف الأخير من تجلّيها يتّضح عند الطرف الذي يستجيب أكثر من غيره للغموض والمغامرة الفردية. ومن أجل ذلك تجتمع قوافل الأدباء في واحةِ (قلب البلاد) على طريق موحشة واصلةٍ بين عصور الهمجية وعصور النور والرقيّ الإنساني، سعياً وراء الوضوح والفهم المتبادل.

أعتقد أنّ ملتقيات الأدب وقاعات الدروس الأكاديمية وندوات الرأي بأنواعها، هي تجمّعات معاصرة مجسَّمة عن لقاءات خيالية جَرَت بين أرواح أدبية مسافرة تستريح في كهف أو واحة أو نُزُل أو محطة بريد أو بقعة على قمّة جبل أو نهر، على غرار القصة التي رواها (هرمان هسه) عن لقاء الشاعر الصيني هان فوك بأحد الأساتذة. كما أنّ عبارات التبجيل التي يسجّلها أديب بحقّ كاتبِهِ المفضّل، في مقالة أو مجموعة مقالات (مقالات لورنس عن دستويفسكي، ونابوكوف عن غوغول، وأهرنبورغ عن همنغواي، وكونديرا عن كافكا، وفوينتس عن سرفانتس

وملفل، وهنري ميلر عن لورنس... إلخ) هي أمثلة من لقاءات الفردوس التي يتطلّع كلّ أديبٍ إلى حدوثها مرّة في حياته، والاستماع المباشر لأصوات نماذجه العليا تنحدر من مصادرها الأصلية إلى قبوه الأرضي أو مسكنهِ الذي اعتاد استدعاء الأصوات البعيدة إليه.

أعودُ إلى قصة هرمان هسّه (قصة: الشاعر، من مجموعة أحلام الناي، ترجمة فؤاد كامل) وأقتطع منها هذا المقطع لأدلّل به على غرضي من لقاءات الأرواح الأدبية: «ولا يدري هان فوك أكانَ مستيقظاً أم نائماً عندما سمعَ صوتَ حفيفٍ خفيف، وأبصرَ شخصاً غريباً يقف عند جذع الشجرة، وكان رجلاً عجوزاً مهيب الطلعة، يرتدي ثوباً بنفسجياً. فنهض هان فوك من جلسته، وحيّا الرجل الغريب التحيّة اللائقة بالشيوخ الأجلاء؛ فابتسم الغريب، وأنشد بضعةَ أبيات عبّرت عن كلّ ما أحسّ به الشاب منذ لحظةٍ أكملَ تعبيرٍ وأجملَه، وجاءت متفقةً مع القواعد التي وضعها الشعراء الكبار، بحيث توقّف قلب الشابّ عن الخفقان من فرط الذهول، فصاح وهو ينحني انحناءة عميقة: من تكون، أنت الذي تستطيع أن تنفذ إلى روحي، وأن تنشد هذه الأشعار التي أراها أجمل من كلّ ما سمعتُه من أساتذتي؟

فابتسم الغريبُ ثانية ابتسامةَ شخصٍ خُلِق ليكون كاملاً، وقال: إذا أردت أن تكون شاعراً، فتعال عندي. وستجد كوخي إلى جانب منبع ـ النهر الكبيرـ عند الجبال الشمالية الغربية. ويطلقون عليّ اسم أستاذ الكلمة الكاملة».

يطول تأملي في النصّ المقتبس، وأحرّض نفسي على الاقتداء بنماذجي التي أختارها من حين لآخر، وأخصّص ما تبقى من حياتي الفائضة عن حدّها الأدنى، لصنع موقفٍ أو استلهام لقاءٍ يجمعني كما جمع الشابَّ هان فوك بأستاذ غريب... هل حدثَ أن التقى أديب عراقيّ بأحد أساتذة الكلمة الكاملة أولئك؟

أفترض السؤالَ وحسب، فأنا أقف على مقربة من غائب طعمة فرمان في طابور القرّاء الموسكوفيين أمام مكتبة ينتظر الروائيّ العراقي خروجَ كتابه منها للنور. وربما، بحسب افتراضي، فوجئتُ بشخص غريب يجلس إلى جانبي في حافلة تكتظّ بالرُّكاب يسألني عما إذا كنت قرأتُ رواية (صيادون في شارع ضيق)؟ ولعلني أتخيّل خالد الرحال ينتزع قناعَ الموت من وجه جواد سليم تحت نظري. ولطالما تمنيت أن أشارك موسى كريدي في كتابة إحدى قصصه. بل ربما انتظرتُ طويلاً كي يلتقي شبح محمود البريكان بقاتلِه في نصّ أوبراليّ مستلّ من قصيدة كتبها الشاعر ليلة مقتله. وأخيراً عسى أن يتحقق حلمي في اتصال بلند الحيدري من هاتف البرزخ بهاتفي. فمثل هذه الاحتمالات تندرج كلها مع أنواع من اللقاءات النادرة تحت عنوان «حافة الفردوس».

لو كنتُ أحد المحظوظين بحدوث إحدى هذه المصادفات النادرة، لباشرتُ فوراً في كتابة مقالتي عن «كاتبي المفضّل» مثلما قد يكتبها كاتب من الطابور الطويل الذي أعشت بصرَه كثرةُ التحديق والالتفات بحثاً عن الشاعر الغامض الذي ألهمَ هرمان هسه نصَّه.

**2009 / 8 / 1**

في 25 آذار 1937، افتتح الملك غازي مطارَ البصرة المدني، بعد أربع سنوات من افتتاح مطار بغداد المدني، وستّ سنوات من وصول أول رفٍّ من الطائرات الحربية إلى مطار الوشّاش. قاد الطائرات خمسةُ طيارين عراقيين تدرّبوا في إنكلترا، وعادوا بطائراتهم الخمس من نوع (جبسي موث) أي (فم الغجري) عبر أجواء عددٍ من المدن الأوروبية والعربية حتى هبوطهم في الرمادي ثم انتقالهم إلى بغداد في 22 نيسان 1931.

افتتحت الرحلة الطويلة، لسرب الطائرات البريطانية الصنع، حقبةً من الحوادث الجويّة والأرضية المتزامنة مع خروج العراق من الانتداب البريطاني ودخوله عصبة الأمم في الثالث من حزيران 1932، ووصول أمّ كلثوم في العام نفسه إلى بغداد على متن طائرةٍ حطّت في مطار الوشّاش، وكان في استقبالها معروف الرصافي بصحبة مشاهير الأدب والفن والصحافة العراقيين.

توفي الملك فيصل الأول في 8 أيلول 1933، وبعد ثلاثة أيام من وفاته تُوّج ابنُه غازي ملكاً على العراق. وهنا سجّلت عدسة المصوِّر الأهلي عبد الرحمن لقطات أرضية متزامنة مع سنة التتويج وبعدها، كافتتاح سينما غازي، واختُتمت الحقبة الملكية الوسطى القصيرة بوفاة الملك في 4 نيسان 1939 تزامناً مع افتتاح جسر الشهداء. غير أنّ اللحظة التزامنية الأكثر أهمية في حوادث حقبة الثلاثينيات الملكية كانت تلك التي سجّلت نشوءَ صُحُفٍ وطنية معارضة (كالأهالي والإخاء الوطني والأخبار والرأي العام وحبزبوز) ودوران المطابع الأهلية لطباعتها

(كمطبعة دار الشعب والأهالي والأعظمي والتفيّض)، ومن هذه المطابع مطبعة (الأمّة) لصاحبها يوسف هرمز، وقد انتقلت من البصرة إلى بغداد عام 1935.

أدخلت الطبقة الصناعية طباعة «الأوفست» إلى الورش القديمة لمطابع العاصمة، بعد الحرب العالمية الثانية، وهنا في العاصمة الجنوبية قادت مطبعة (حدّاد) الناشئة عام 1952 مجموعةَ المطابع التجارية العاملة بطريقة صفّ الحروف (لتر بريس) وأنتجت لصاحبها وحدَه عدداً من المؤلفات الأدبية، تبعتْها مطبعة (الأديب) فأظهرت كتاب (مختارات من الأدب البصري الحديث) أوّل أنطولوجيا لأدباء البصرة عام 1956، قبل أن تدفعهم حداثتهم إلى الهجرة من زقاق المطابع الصغيرة.

كان بإمكان طائرة بريدٍ أن تنقل أخبار الانقلابات العسكرية إلى ما وراء الحدود، كما كان بإمكان ذراع مطبعةٍ من نوع (هايدلبرغ) أو (مرسيدس) الألمانية الصنع أن تضغط الحروف وتطبعها ثم ترسلها إلى أنطولوجيات العالم. نشأت المطارات بموازاة نشأة المطابع، النظرةُ العمودية والحرفُ المحفور على سطح الزنك والقصدير، يتراسلان بشارةً قادمة، ويعلنان عن وصول خبرٍ مدوّ. توفي أرباب الطباعة السريان (يوسف هرمز وبولص كوكي ويوسف حداد) وتوقفت مطابعهم مع تعاظم هدير الطائرات الحربية فوقها.

كان الفخر بتحليق الطائرات في السماء، ودوران المطابع على الأرض، متساوياً في قوّته وسيطرته على الأسواق المحيطة بالعراق. وبعد أن جرى تبدّل صاعق في الأجواء، وذوى إنتاج المطابع الحداثي، تحكّمَ مفهوم «رفرفة الفراشة» العولميّ في نسق السوق الثقافية العراقية، وما عادت تؤثر في دورة التاريخ العراقي غير رفرفةٍ تزامنية واحدة، تقتصر على توافق الكساد الاقتصادي العالمي الثلاثينيّ مع الأزمة المالية العالمية المعاصرة، وعقْد صفقات السلاح لإنقاذ السوق الرأسمالية من الإفلاس.

غيّرت الأزمات المتزامنة لأسواق المال نُظُمَ الإنتاج الثقافي لأسواق المنطقة، وحَرَمتْها من إجراء ترتيب عادل لحاجات ضميرها الجمعي الفقير، فتقدّمت صفقات السلاح على صفقات التنمية الثقافية. ستعزّز تلك الصفقات من الآن فصاعداً مركز الإنتاج الرأسمالي وتنقذه من الانهيار، فيما ستعاني حركة الطباعة والنشر في أسواق الحداثة الفقيرة شحّةَ الرأسمال الثقافي اللازم لاستئناف عمل الأسلاف الكوكبيّين، أرباب الصحف والأنطولوجيات.

من الآن فصاعداً، ستتزامن «رفرفات» بديلة لتعويض اللحظة التزامنية الكبرى بين المطبعة والطائرة، بين صورة شارع الرشيد الغارق بمياه المطر عام 1930 وشارع المتنبي الغارق بالكتب، بين أنطولوجيا البصرة للأدب الحديث وأنطولوجيا شعر محمود البريكان (متاهة الفراشة) الصادرة عن دار الجمل، بين دار نشرٍ حكومية ودار الطباعة الخيالية في قصة (حكايات يوسف). من الآن فصاعداً، سنصغي بعمق إلى رفرفة فراشة تحوم في مقبرة الزبير «احتفاءً بالأشياء الزائلة» التي نثَرَها الشاعر البريكان حول قبره:

**«أجملُ ما في العالم**
**مشهدُه العابر**
**ومباهجُه الصّغرى.**
**طوبى لكَ إنْ كنتَ بسيطَ القلب**
**فستفهم مجدَ الأرض**
**سحرَ الأشياء المألوفة**
**إيقاعَ الدأب اليومي**
**وجمالَ أواصر لا تبقى**
**وسعادةَ ما هو زائل.»**

**2009 / 6 / 13**

ما من نفعٍ في توضيح مقاصد القراءة القياسية (نموّ، تقويم، تطهير، متعة، فهم، اندماج) ولا طائلة من الأدلّة التي يضعها خبراء القراءة العالميون (الروائيون والنقاد والمؤرخون)، وأعظمها دليل الأرض الممتدة شمالي خطّ العرض 29، أرضُ البشر وفوق البشر ودون البشر، البدءُ والنهاية في تاريخ الملوك والأقوام التي هاجرَت من أعلى الهضبة الآسيوية ومن سواحل دلمون واختلطت بسكان بابل وآشور.

هذا المزيج من اللهجات العِرقية واللغات الأصلية والنصوص الأساسية عن الخلْق والطوفان والميلاد الجديد، هو مادة الدليل غير المُفهرَسة وغير المُسجَّلة في أدراج المكتبة العراقية الضائعة في مكان ما من السهل أو الجبل. ويوم أن يعثر قارئ ميزوبتاميا على الدليل الأساس لقصة الخلْق والطوفان، سيضع إلى جانبه دليلَه الثانوي الذي فهرسَ فيه قصصَ إعادة الخلْق والتكوين، واعترافات منتصف الليل، وأحلام الحشود البشرية المتلاطمة حول موقع الدليل الأعظم.

وكم عدد القراء الذين استدلّوا على المادة الأساسية للدليل الذي يحتويه موقع المكتبة العراقية المفقودة؟ إنْ كان ثمّة شخص ما قد استرشد بهذا الدليل، فإنّ الدليل الثانوي الذي سيضعه بنفسه لنفسه، سيحيد به عن الموقع القرائي القديم، وسيحدّد له عدد المصنَّفات المُخصَّصة لقراءته وهي لا تتجاوز بأيّ حال عددَ السنين المتبقية من عمره، الحقيقي أو القرائيّ، كما أنها ليست مؤكدة الحصول وقريبة المنال، وقد تتناقص يوماً بعد يوم.

من جهتي، حرصت على أن تضع مكتبتي الشخصية تحت يدي ما توفّرَ لها من المعاجم والفهارس والموسوعات إضافة إلى أدلّة القراءة (حتى لتصعب عليّ القراءة والكتابة في غير هذا الموقع المُسنَد بالنُّظُم والقواعد والمراجع) وآخر ما حصلت عليه دليل هارولد بلوم (كيف تقرأ ولماذا؟) المترجم عام 2003 في القاهرة. تصدّرت الدليل حكمة من والاس ستيفنز: «لقد أصبح القارئ هو الكتاب، كما أنّ ليلة الصيف أصبحت أشبه بضمير الكتاب». أما الشرط الذي بنى بلوم عليه مبادئ القراءة فيتلخص بهذه العبارة: «إنّ أفضل طريقة لمواصلة القراءة الجيّدة أن تكون نظاماً ملزماً، وفي النهاية ليس ثمّة طريقة غير ذاتك، عندما تكون ذاتك قد تشكّلت تماماً».

وفي أحسن الأحوال لا تقدم الأدلّة القرائية أقوى من هذه القاعدة: «أنْ تكون ذاتَك حين تختار كتاباً لقراءته». ولكن كم تبلغ قدرة الذات القارئة على التشكّل عندما تكون معزولة عن فضاء المكتبة العالمية ذات الأدلّة الضخمة والمزايا الأنطولوجية؟ في الأغلب، ستدعم هذه الذات نظامَها القرائي بأدلّة ثانوية، مخصصة لسدّ حاجات أكثر الحالات انطواء وفقراً معرفياً.

في يوم ما اقتصر نظامي القرائي على النصوص التي أعجبتني، ووددت لو كنت أنا كاتبها. كانت قائمة الدليل طويلة قبل أن أشذّبها مع تناقص الرغبة في محاكاتها. ثلاثة من كتب الطفولة وددت تأليفها: الأمير السعيد، وأنا وحماري، وحكايات لافونتين المُستمدّة من إيسوب اليوناني. وثلاثة من كتب الشيخوخة كنت أرغب في الوصول إلى أمثالها: رسالة الغفران، ومنطق الطير، ومقامات الحريري.

كان دليل الطفولة مغرياً بذكرياته غزيراً بأخيلته، وقد غادرت قراءته أسِفاً على خلوّ سِلالي من قطاف شيءٍ لا يذوي ولا يموت. وكذلك فإنّ فهرس الشيخوخة ليس دليلاً نهائياً على ثراء القراءة وتشكّل الذات (الذات الكاتبة التي كنت

أنشدُها من دليل قراءتي). فالأفكار العظيمة غير قابلة للتشكّل والمحاكاة، وعلى الدليل أن يغيّر محتوياته، وأن يحتفظ بمؤثرات القراءة عند أرهف حدّ ممكن.

يبحث غيري في روايات مثل (الحرب والسلام) و(الدكتور زيفاغو) و(وداعاً للسلاح) عن عظمة التاريخ المنتشية بسطوتها على النفوس الكبيرة والصغيرة، الواقعية والحالمة. بينما أردت من قراءتي هذه الأعمال تشجيع الذات على بناء المواقف الإنسانية الشبيهة بمواقفها، وإسنادها في دراما السقوط والفرار، حين تعجز عن مُجاراتها. صنعَ تولستوي وباسترناك وهمنغواي وغيرهم من أدلّاء الرواية الهيكلية عالماً جانبياً صغيراً، تنتعش فيه عواطف الحبّ والرّقة والفهم، وتتخفّى دروبُهُ عن سدَنة الحروب وهياكل التدمير. ومثلما امتلأ دليلي في آخر الأدوار بكتب المذكرات والمراجعات المتعلّقة بحروب العراق، عُدتُ فشطبْت على أكثرها كي أحتفظ بتأثير «خطّ رهيف» رسمتْه الحرب على رمال الجزيرة العربية، فاصلاً بين حدّين متباعدين في تجارب القراءة: حدّ الامتلاء وحدّ الفراغ.

حين انتهى ماركيز من رواية ذكريات طفولته في (مئة عام من العزلة) اتّجه إلى حكمة شيخوخته في رواية (الحب في زمن الكوليرا). وملأ الفراغ بين هذين الحدّين بروائعه، ثم اقترب من الخطّ الذي رسمَه لنهاية عجائبه، واستراح مع (كولونيله) من محاكاة الكتب التي قرآها وأحبّا تقليدَها. ولو كان الأمر بيدي، ولو عرفت عنوانَ كتابي الأخير الذي ينتظرني محتواه، لَمَا أبقيت في دليل قراءتي شيئاً أتمنّاه لنفسي وأسعى إليه بنفسي.

لا أعتقد أنّنا سنحتفظ في دليلنا بكتاب نقرؤه بعد انتهائنا من تشكيل ذواتنا.

**2009 / 2 / 3**

يُحبّ المؤلفون الموسوعيّون ـ كما نعلم ـ الظهورَ في صورةٍ بين رفوف طويلة من الكتب، رفوفٍ لانهائية، فرغبتهم في التصوير مكتبياً هي أقوى الرغبات الكامنة التي تضعهم في الوضع النهائي الذي صمّموا على الوصول إليه: تأليف عدد كبير من الكتب من أجل اللحاق بموكب الخالدين أصحاب المجلدات الكاملة.

هذا معروف ومشهور عند من يرغب بالذهاب إلى ما وراء الوجود المكتبي بصورة تُظهِره جِرماً منطوياً على أوراقه في ركن من الديكور الموسوعي اللامحدود. لا يختلف في هذا محمد مهدي البصير عن طه حسين، ولا جواد علي عن فيليب حتّي، ولا حسين علي محفوظ عن أحمد أمين، ولا علي جواد الطاهر عن إحسان عباس، ولا مصطفى جواد عن إبراهيم مدكور، ولا كاتبٌ عربي عن كاتب غربي، ولا مؤلف معاصر عن مؤلّفي القرون الوسطى.

وعلى نهج مؤلّفيهم الموسوعيين، سار كبار الروائيين الغربيين في تجربة الصورة قبل التقاطها، والغوصِ في نظام المكتبات الكبرى المعادل لنظام الكون، حتى انتهى برهانُهم بالفشل أو الموت (سارتر في رواية الغثيان، وإيكو في رواية اسم الوردة، وبورخس في مكتبة بابل). انتهت مغامراتهم، وعادوا إلى مكتباتهم الخاصة، مصرِّحين بمشقة الصورة في ديكور مكتبةٍ كونية. فقد صرح إيكو ـ المحاضر الأكبر في سيمياء الكتاب ـ عن تجربته في مكتبة جامعة ييل: «إنها الجنّة. ولكن ما الجنّة؟ إنها بالنسبة لي مكان لا تستطيع أن تبقى فيه أكثر من خمس دقائق. إنّ المكتبات تفتِنُني لهذا أهرب منها ولو أوقعتْني في شراكها

لألحقت بي الجنون». وكان بورخس قال عن وجوده في مكتبة بيونس أيرس: «لقد تخيّلت الجنّة دائماً في هيئة مكتبة، وربما تخيّلها غيري على هيئة قصرٍ أو بستان».

إنّ دلالة المكتبة على الجنّة، تقود إلى المعنى السيميائي المقابل، الجحيم، في برهان (اسم الوردة). كما سينتهي البحث السارتري الخيالي عن المكتبة المفهرسة على حروف الهجاء، بتوزيع المنشـورات على المتظاهرين التروتسـكيين والماويّين. وربما أدرك ابن سينا والتوحيدي وأبو داود هذا الكون المكتبي قبل أولئك بقرون.

ضاق الوجود المكتبيّ الأكبر على روائيي الشوارع، حتى حسبوه لا هو بالنعيم ولا هو بالجحيم، ولا هو أكبر من مكانٍ افتراضيّ يدخلونه ويخرجون منه ببرهانٍ مؤقت على الوجود. فالمكتبة ليست مكاناً أبدياً، أرضياً دائرياً أو سماوياً مطلقاً، وأفضلُ ما تعطيه عند الدخول تصنيفٌ يتناسب مع مقاسات الوجود الفعلية. إنها مكان تراتبيّ وتصادفيّ، وإنّ صورتنا بين ديكور الكتب لا تظهر إلا جزءاً من رغبتنا المتعلقة بكتاب دون غيره. إننا نقف في الركن الذي اخترناه من المكتبة، وسنعود إلى الركن المقابل، ركنِ النهاية المتوقعة لأفول معرفتنا أو تحوّلها إلى كتاب آخر.

بعد مغامرات مكتبية عدة، صرنا نحبّ الظهور مع عدد معدود من الكتب، نعيد تصنيف رفوفها كلما شعرنا بانتهاء مغامرةٍ ناجحة أو فاشلة لتأليف كتابٍ أو قراءته. إنّ «عِدلَ بعير» هو التعبير الأمثل لسفَرٍ في داخل الصورة قبل التقاطها، وقد نستبدل بالبعير جهازاً كالحاسوب، أو مكتبةً متنقّلة كمكتبة المهاجر المعاصر بين المدن، تُحمَل في حقيبة كتِف، كما يجرّب الكتّابُ في رحلاتهم الكثيرة. إنّ التعلّق بعدد محدود من الكتب هو الذي يدفع مؤلفاً لتأليف كتابٍ واحد يجمع «عِدل بعير» أو «حقيبة كتف» من الكتب المختارة، وهي تجربة تأليفي (حدائق

الوجوه) من عدد مختارٍ من الكتب. إنّه كتاب مناسب تماماً لحجم مكتبةٍ فصلية أو نوعية، يظهر الكاتبُ في ركن منها، كالبستانيّ الذي يلازم ركناً في حديقته المنسَّقة قبل انتهاء فصل إيناعها.

لا أقول إنّ معجماً واحداً يختصر معاجمَ اللغة كلّها، ولا ديوانَ شعر وحيداً يرافق اعتكافَ مؤلف في ركن مكتبته، ولا تستطيع رواية بذاتها أن تعوّض مئات الروايات. لكنّ فصول التأليف المتقلّبة هي التي تختار كميةَ المصادر المصنَّفة في ركن المؤلف ونوعَها. وما اخترته لنفسي من أصناف في هذا الفصل على وجه التعريف، يشمل كتابَ الحريري (المقامات) وديوان جلال الدين الرومي (المثنوي) ومؤلفات سعيد يقطين وعبد الفتاح كيليطو عن التراث السردي العربي وبضعة معاجم. وكانت هذه الكتب قد احتلّت مكانَ مجموعةٍ سابقة اقتصرت على حكايات الدنماركي هانز كريستيان أندرسن وديكاميرون بوكاشيو، وكتاب كونديرا عن فن الرواية، وكتاب محفوظ عن الأحلام. وقبل هاتين المجموعتين كنت أحملُ إلى ركني عدولاً وحقائبَ أضمّنها صورةَ وجودي المكتبيّ.

سأجمع هذه المصنَّفات وأرتّبها على قاعدة: أنّ مكتبة الروائي هي مجموعة النماذج القمينة بالاتباع والتطبيق الإيجابي لتجارب مؤلّفيها. فالمصنَّف الجيّد يخرج من مكتبة مصنَّفة على نظام تصنيف جيّد. أما صورة المؤلّف المقبولة فهي التي يظهر فيها جِرماً صغيراً بحقيبة كتف، لا أكثر، في أيّ فصل من الفصول.

**2009 / 7 / 12**

# اتصال هاتفي

أتحيّنُ المناسبات للاتصال بأصدقائي المتفرقين، عبْر الهاتف النقال، اتصالاً يستنفد آخر (سنْت) متبقٍّ في رصيد المكالمات. بهذا أسدّد ديوناً أشعر أنّي أحوّلها إليهم خلال المكالمة، وأستلفُ بدلها ما يعينني على التذكّر والتوهّج، قبل حلول لحظة الانطفاء والصمت، انطفاءِ الصوت وانغلاق الهاتف.

لا أستعير هذه الطريقة من نصّ أدبي أو شريط سينمائي، إنما تأتي ضرورتها في الأصل من إلحاح حقيقة العزلة الداخلية والخارجية التي تُقصي العراقيين هذه الأيام وراء حواجز مصطنعة. ومقابل هذه الحقيقة صار العراقيون من أبرع الشعوب في اجتياز الفواصل، والاتصال بأكثر من واسطة، أنشطُها ذلك الصوت المتقطع وهو يشقّ الفضاء الخلويّ ويتمتم بطريقته العاطفية، موضحاً حالة نادرة من حالات الحياء والاختلاء عند أفراد متلازمين في أوقات الشدّة: هي براعةٌ فذّة خاصة بجموع شعبنا التي تُحسِن طريقة الاتصال الخيطيّ الثنائي، بين شخصين متصافيَين، أو طريقة الاتصال الأحاديّ لفرد متوحّد مع قرينه المتسلّل كلصّ من مراقد الأموات. وكلتا الحالتين تفرض لعبةَ الاتصال المتقطّع عبر الهاتف، أو لعبةَ لقاء الأشباح، وتعكسهما في أعمالنا الأدبية على المنوال الذي تعهَّده من قبلُ يوسف الصائغ في رواية (اللعبة) وفؤاد التكرلي في قصة (النداء) ومحمود البريكان في قصيدة (جلسة الأشباح) وبُلند الحيدري في قصيدة (وحشة).

يعزو صديقي الشاعر عبد الرحمن طهمازي ـ الذي اتصلت به هاتفياً في أحد أيام عيد الفطرـ ظاهرة تقطُّع الصوت إلى تقليد (فولكلوري) عُرِف به أبناء

العزلة وراء الحواجز النفسية والواقعية. لقد عزا ظهورَ العراقيين من معازلهم الاضطرارية إلى نوع من (الفولكلور) الشائع يقيمونه هرباً من عزلتهم وانسجاماً مع فطرتهم الاجتماعية. غير أنّ هذا الظهور لا يعدو نوعاً من الانتشار الدوريّ خلال الأعياد والمناسبات العامة، والاتصال العشوائي المبالَغ في عاطفيته. أمّا في الشأن الأدبي فإنّ نصوص الحواجز أفعالٌ متقطِّعة لا تصل إلى هدفها المنشود أبداً ولا تقيم أيّ نوع من الاتصال الفعّال مع قارئها. ومثل هذا السلوك الفولكلوري (الاجتماعي والأدبي) نقلَه المهاجرون واللاجئون إلى خارج البيئة العراقية، فحافظوا على نوع من التلازم الصوتيّ والشعائريّ تحت حماية الدول التي قبلتْهم على بقعتها.

إننا نجد تفسيراً ثقافياً راقياً لظاهرة الهجرة المكسيكية ـ على سبيل المثال ـ في كتاب (متاهة الوحدة) لأوكتافيو باث، لكنّنا قلما نعثر على توضيح شامل لظاهرة احتفاظ العراقيين المنفيّين بأشكال من التقليد الفولكلوري في سلوكهم الثقافي والاجتماعي. كيف نفسّر ظاهرة تصلّب الهوية الوطنية، مثلاً، أو تهافُتَ الاتصال وتقطّع الصلات بين الجاليات العراقية المنتشرة في أنحاء العالم، وما تأثير الازدواج اللغوي في تعطيل المهارة الأدبية عند كثير من المهاجرين المخضرمين؟ ومن ناحيتنا كيف نقيم بيننا ـ هنا في الداخل ـ اتصالاً موثقاً قوياً وفعّالاً ودائمياً عبر النصوص وخارجها؟

اقترح عبد الرحمن طهمازي نوعاً من الحوار الثنائي يخوضه اثنان متضارِعان ومتواجِهان، فيما اقترحت عليه شكلاً من الحوار الهاتفي المحمول على مشكلاته المفاهيمية والصوتية المتقطعة. ويبدو أنّ حجمَ المشكلات المتجددة في الوضع العراقي تتطلب نوعاً من الحوار الواقعيّ الصريح والمواجهة الثنائية التي لا مهرب من حتميتها. وفي أيّ حال فلا بدّ من أن تدعم ضرورةُ الاتصال تقليداً فولكلورياً سيتغلب على العوازل والمصدّات وتيسّر حواراً ثنائياً حول (الأجيال،

الكلاسيكيات الجديدة وما بعد الواقعيات، الجذور والقطائع خلال مئة عام من تاريخ الأدب العراقي، الهجرة، نحن والعالم... إلخ). وقد أضيف نوعاً ثالثاً من الحوار، الحوار الافتراضي، وجدتُ أن لا مَعدًى عنه بعد لقائي الروائي جمعة اللامي عام 2005 في الشارقة. كان ذاك حوار المسـافات الانفرادي، استعنت به بدلاً من حوار الحتميات الثنائيـة المستحيلة.

لا أزعم أنّ الأفكار المعلن عنها آنفاً، كانت وحدها محور الاتصال المتقطع بيني وبين عبد الرحمن طهمازي، حيث إنّ قضايا متوارية تتعلق بصعوبة انتقال طهمازي في منطقة سكنهِ ذاتها لشراء بطاقة رصيد نقّالهِ، أو تجديد اشتراكه في الإنترنت، وأبعد منها لشراء جريدة يومية، أو ارتياد معرض فنّي، أو زيارة صديق، لو أنّنا خُضنا فيها لاتسعت الفجوة الأنطولوجية بين الأصوات والأجساد، ولَضاعت مكالمتنا في الفضاء المشتبك الأصوات، ولمَا نفعت مقترحاتنا في تسويتها بنوع من الحوار الثنائي. فقد يشتبك صوت طهمازي حينئذٍ مع صوت بُلند الحيدري في (وحشة) الأبعاد، وقد يضيع في زحمة الأجيال:

**«ويرنّ الصوت**

**يرنُّ... يرنّ... يرنّ... يرنّ... يرنّ**

**أجيال تتهدم في أذني**

**لا شيء منك ولا منّي**

**مَن نحن... مَن نحن...**

**صوتانِ يموتانِ مع السّماعة»**

**2009 / 9 / 27**

# الطبيعة المعادية

صخرةٌ تدحرجت من سفح جبل، اعترضتْ طريقَ سيارة الدفع الرّباعي، المظلَّلة النوافذ، بين أربيل والسليمانية. توقّفت السيارة وترجّل ركابها الغرباء إلى جانب الصخرة. كان اعتراض الطبيعة بليغاً وحازماً، أرسلتْ شاهداً جَهماً يبلّغ الغرباءَ أفعالَ الحرب التي سكنَت الجبال واغتصبَت سلامَها وجمالَها طيلةَ النصف الثاني من القرن العشرين.

ما زال الوجه الصخري المتدحرج يعترض طريقَنا، يذكّرنا بتدمير الطبيعة العذراء المسالمة، بالغارات المستمرّة على فلول الـPKK في كردستان، بالهجوم على مرتفعات وادي سوات ووزيرستان، بقصْف قرى الحوثيين في جبال صعدة. الطبيعة المحايدة تردّ على العنف السياسي للحكومات والجماعات المسلّحة بعنفٍ مضادّ، تطلّ من قِشَع الدخان والغبار بتكشيرةٍ معادية. لا ينعكس العِداءُ على وجه الطبيعة الصّلد فقط، وإنما ينحدر إلى بنية المدن التي تحيط بها القمم العالية، بل إلى الآلات والعربات التي تنقل مئات الفارين من مناطق القتال. تعدي الطبيعةُ ما حولها، يسري الوباء إلى الصور التي يبعثها المصوّرون من هناك، وتنشرها صحفنا إلى جانب الصور الملتقطة لواجهات الوزارات المزعزعة بتفجيرات الأحد والأربعاء في بغداد. الطبيعة الجبلية والطبيعة المدنيّة تعرضان أحشاءهما المندلقة إلى الخارج، تحاكيان الصرخةَ الإنسانية المندلعة من لوحات سيكيروس وبوتيرو.

سايرَ الأدبُ التصويرَ في نقل تراجيديا الطبيعة المعرّضة للهجوم والتدمير،

وسفْك دمها المتواصل. كانت الطبيعة مصدر العنف والتمرد والصّراع الضاري مع الاستبداد، في روايات التركي يشار كمال. كان سهل (سيليسيا)، موطن يشار كمال الأول، مغطّى بالمستنقعات والجذور المتشابكة والنسور والذباب، وكان الفلاحون يحسّون بالنصر لانتزاع كلّ جذرٍ من حقولهم. ثمّ جاءت الجرارات دفعة واحدة، واقتلعت الجذور، وطردَت النسور والطيور والحشرات. هكذا دمّرت يد النظام الرأسمالي الجبّارة عذريةَ السهل، وهكذا تغيّر إيقاع الطبيعة. (وعندما يتغيّر إيقاع الطبيعة، يتغيّر إيقاع الحياة) كما يقول يشار.

أرجع مراراً إلى قراءة (وداعاً للسلاح) كي أستطلع لوحةَ الطبيعة المرسومة بيد همنغواي، المتدرّجة الأجزاء، من الجبل إلى السّهل والنهر والبحيرة، تدرّجات العلاقة بين الملازم الأمريكي هنري والممرضة كاترين، المتطوّعَيْن في مستشفيات الميدان الإيطالية. خصّصَ همنغواي الجبلَ لرمي المدفعية النمساوية، والسهلَ والنهرَ لتقهقر الجيش الإيطالي، والبحيرةَ لفرار العاشقَيْن إلى الجانب السويسري. ثلاث متواليات في لحن الحرب، مشتعلٌ ثم داخنٌ ثم خامدٌ كالموت. لوحة متدرّجة تحت المطر والعتمة، انسحاب طويل للجنود والمدافع والخيول عبر الحقول الموحلة والجسور المقوَّضة، الهرب إلى ما وراء جبهة الحرب، ثم النهاية الباردة على سريرٍ بمستشفى في (لوزان) والعمليةُ القيصرية والموت. لوحة مقطّعة الأجزاء لا يربط أوصالها شيء دافئ، وحشة وضياع، وسط طبيعةٍ شتائية عاصفة.

ليت الحكومات وجيوشَها وقفت عند هذا الحدّ من إرهاب الطبيعة والعدوان عليها، فأنت لا تقدّر غضبَ الطبيعة وردَّ فعلها على هذا العدوان. إذا طغى ظلم الطبيعة البشرية على سلام الطبيعة الجغرافية، عادت الإنسانية إلى بداياتها، وتعرّت الغرائز عن حضارتها، وبدا للعيان فجر الطبيعة المولود في روايات الخيال العلمي. وإذا غيّرت الطبيعة البشرية خارطتَها، وتدخّلت مختبرات الشرّ

في تعديل مورّثاتها، فقد تنفلت الأوبئة والملوِّثات والمشوِّهات، ويظهر جيل من أتباع ماري شلي وروبرت لويس ستيفنسون و هـ. ج. ويلز. إذا سعَت الأمم إلى امتلاك السلاح الذريّ، وحدثَت الكارثة النووية، فقد لا نقرأ ما يقلّ رعباً من رواية كورماك مكارثي (الطريق)، حيث يسود الظلام والجليد المدنَ المحروقة، ويتنفس بقايا الإنسان الرمادَ والغبار المتخلّفَيْن عن الانفجار الذريّ، ويشـحّ الغذاء الذي يتقاتل من أجله قطاع الطرق واللصوص وأنفار من البشـر الباقين في العراء الملوّث والجيوب الأرضية الخانقة.

تنتمي رواية كورماك مكارثي، الحائزة على جائزة البوليتزر عام 2007، إلى نوع من روايـة ما بعد الكارثـة Post ـ Apocalyptic Fiction (صدرت ترجمتها العربية عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت في الشهر الماضي من هذا العام). إني أثق في العلم وتطبيقاته الخيالية في الأدب، لكني لا أطيق القراءة في مناخ ما بعد الكارثة الخانق، ولا أعرف طبيعة المختبرات (الأبوكالبتية) التي تنتج أمثال هذه الرواية العدوانية. إني أشعر بروبوتٍ جبّار يقترب من عنقي.

غير أنّه لا مهرب لي إلى طبيعتي العراقية، فقد اضمحلّ المنظر الخلويّ والإنساني إلى أدنى الحدود، كلما اتجهت جنوباً تحت خط العرض 33 (خطّ حظْر الطيران حواليه في سنوات التسعينيات الماضية). العدوان شامل إلا أنّه غير ملحوظ، يتنفّسه الإنسان العراقي الجنوبي ويشربه مع الماء الملوّث لما بعد الكارثة. وأنا أقرؤه أيضاً في النصوص الأدبية الغائبة، التي لن تظهر في المستقبل القريب.

لن تُبدِع طبيعتنا المسالمة روايات كروايات همنغواي وكورماك مكارثي العدوانية، فهي «تنام» و«تقعد» و«تأكل» و«تخرج» و«تدخل» و«تتكاثر» و«تحيا» و«تموت» بسلامٍ وبَلَه. وما يجري من عدوان سافرٍ عليها، وتنشر الصحف

اليومية صورَه على صفحاتها الأُوَل، يُحفَظ في أرشيف المستقبل «الأبوكالبتي»، لا أقلّ ولا أكثر.

**2009 / 11 / 6**

تشبّع الأدب العراقي بموروث المجتمعات الأبوية، واشتبكتْ في نصوصه جذور الأب المقتول بجذور الملك المقتول في منتصف القرن العشرين. التحقت أجيال الحرية والمساواة الاجتماعية والتقدّم بأجيال الآباء المقتولين، وأصبح هاجسها ملاحقة الطِّباع الشرسة لحكّام الجمهوريات السابقة والتشهير برذائلهم وإسرافهم وتعصّبهم، وقلّدَت بدايات الدراما السياسية وتمثيل النصوص الشيزوفرنية التي جمعَت جان بول مارا والمركيز دي ساد في مصحّة (شارنتون) بإشراف الألماني بيتر فايس. استفحلَ فصامنا الارتدادي، وهوسنا الاستعراضي، فيما حقّق بعضنا الإفلاتَ من مسرح العزْل والقسوة، ومصحّةِ التوائم المتلاصقة، إلى غير رجعة. تتوالى عروض الأمس بإخراج سيىء، وباتَ مخيفاً أن ينهار المسرح على رؤوسنا وتتكرّر المأساة، ويختفي المخرجون الأذكياء.

لا اعتراض لديّ (أو لدى جليل القيسي) على هذه العروض الدرامية لتعرية الذات، واستهلاك مبادئ التنوير والإخاء والمساواة في تقليد البدايات القاتلة لدراما الأجيال. أنحشرُ اليوم بين الجمهور المحاصَر بالرعب والانتقام، وأنتظرُ طويلاً دخول المسرح مع طابور صاخب لا تزيده حريتُه إلا تبديداً لموروثه الأبويّ، بينما يطلّ رأس جليل القيسي من وراء الستارة مُستعرِضاً الوجوه الغاضبة في الطابور، تحاول شقّ طريقها وسط الزوابع والهجمات الانتحارية نحو المرتفع الذي تخفق على قمتّه الرايات، وهي تتغنى بأغنية المغنّين الأربعة في مسرحية فايس: «مارا ماذا حدث لثورتنا/ مارا لا نريد الانتظار حتى الغد/ مارا ما زلنا فقراء/ اليوم نريد التغييرات الموعودة».

ميكروفونات المسرح تُعلن عن انفراج قريب، وفجأة يطيح معول جبّار بإحدى الرايات، ويهتزّ المسرح من قاعِه، وتتمزّق الستارة. ينسحب جليل القيسي مسرعاً، مقلّداً صوت دي ساد في المقطع الحادي عشر من الفصل الأول من مسرحية فايس: «انظُرْ إليهم مارا/هؤلاء الذين امتلكوا يوماً كل ثروات الأرض/ كيف يحوّلون هزيمتهم إلى انتصار/ الآن وقد فقدوا كلّ متعهم/ تُنقذِهم المقصلة من الملل النهائي/ يصعدون وهمْ في منتهى السعادة إلى المقصلة/ كما لو كانوا يصعدون إلى العرش/ أليسَ هذا ذروة الفساد؟».

كانت هذه واحدة من الحواريات التي استولى عليها جليل القيسي بعد أن أزاح دي ساد واحتلّ موقعه في الإشراف على فرقة التمثيل في مصحّة شارنتون (أو أيّ مصحّةٍ عراقية كالشماعيّة، أو سجنٍ كسجن أبي غريب) بعد أن يغيّر جليل ديكور الحواريّة تبعاً لذلك ويستدعي ممثلين يؤدون هذه المهمة التمثيلية، لكنّه يستبقي موضوعات الحواريات الأصلية في نصّ بيتر فايس حول الموت والحياة والوطن والأكاذيب الشائعة بشأن العدالة وخداع الجماهير، كذلك خطاب مارا الطويل أمام الجمعية الوطنية قبل اغتياله طعناً بيد امرأةٍ مختلة آمنت بتضحية جان دارك، وهنا يمكننا استبدال البندقية بخنجر المرأة المسمّاة (كوردي) لتنفيذ اغتيال مارا المُضطجِع في حوض استحمام بسبب مرضٍ جلدي، أو المعزول في زنزانة ضيقة بسبب هوسه الراديكالي. ولا غِنى في الحالين عن دور المغنّين الأربعة الذين سينشدون في نهاية العرض مع الموسيقى: «صدَّقنا أنها تمثيلية/ نشاهدها بمعدةٍ مرتبكة/ نقف أمامها مذهولين/ وتباركنا القسس».

يقول بيتر فايس إنّه بنى مسرحية (مارا/ ساد) على أساس خطبةٍ كان المركيز دي ساد قد ألقاها في تأبين راديكاليّ الثورةِ الفرنسية مارا، من دون أن تكون هناك علاقة فعلية تربط الرجلين غير جنوحهما الثوري ضدّ الملكية والنظام البرجوازي، لكنّ دي ساد الخارج من الباستيل تجاوز الحدود فحُجِرَ عليه أربعة

عشر عاماً حتى وفاته عام 1814 في مستشفى شارنتون للأمراض العقلية، وسنَحَت له الفرصة هناك كي يُخرِج مسرحيات عديدة وكان يشترك أحياناً في التمثيل مع مرضى المستشفى، وكان بعضهم سليماً من الناحية العقلية لكنه زُجَّ في المستشفى لمواقفه السياسية أو لفساده الأخلاقي. ولقد تخيّل فايس لقاءً ممكناً بين ساد ومارا لتشابه موت الاثنين، ولجمعهما بين الثورة والجنون. إلا أنّ اتفاقهما هذا كان يصطدم بحوارهما حول الطبيعة البشرية واستلابها حريةَ الفرد. كان مارا يهتف: «أنا الثورة»، فيما يعارضه ساد قائلاً: «مارا، إنّ السجون الذاتية أبشع من أكثر الزنزانات صلابة/ وطالما لم تُفتَح بعدُ هذه السجون، فإنّ كلّ ثوراتكم مجرّد سجن للثورة، التي يسحقها زملاء السجن المرتشون». وينهي الكورس خصامهما بمثل هذا التعليق: «ما يحدث مرة لا يمكن تغييره حتى لو أردنا جميعاً غير ذلك/ كلّ شيء معدّ سلفاً، وما حدثَ سيحدث ببطء شديد مشوَّش، كصورة تُسترجَع في رأس مجنون».

لم يتمكن دي ساد من كبح غضب مرضى شارنتون وجنونهم الاضطهادي، فحدّد دورَه الإخراجي بالمراقبة الساخرة لتمثيلهم، وتعرّض بسبب ذلك للجَلْد. ولما أراد جليل القيسي أن يتحدى طبيعة الموت (الموت مجرد وهم، أضربُه بالسلاح نفسه الذي يستخدمه) كرّرَ خطأً المركيز فوقع في الفخّ الذي نصبتْه الجماهير. كانت هذه تطالبه باعتلاء مسرح الأحداث وسدّ الفراغ المتعاظم بعُصاب الأجيال وانقلابها على طبيعتها الأصلية ومبادئها التجاوزية. وكانت حقيقة المسرح الجديد امتداداً لتلك المساحة التي بسطَها الجيل الأقدم من سكّان السجون والمحاجر في طرف ساحة (الفردوس) ببغداد لاستذكار وجوهٍ غاربة، وأدوارٍ مختارة، ومطبوعاتٍ ذاوية.

انهار السجن، واتسع المسرح، وتحولّت العروض إلى دراما تتصادم حواراتها، حتى يتدخل الكورس أخيراً فيؤدي أغنيات ساخرة. لم أكن بعيداً عن ضجّة هذا

المسرح، فقد كنت لصيقاً بستارته. وما كنت لأشرك جليل القيسي في هذه الدراما الافتراضية، لو أنني تغافلتُ عن رسالة إلكترونية غامضة جاءت من سديم الشبكة: «يا صديقي، بالنسبة لي ولك، لا توجد إلا النهايات القصوى». كانت هذه عبارة المركيز مخاطباً بها مارا. لكنني حسبتها من عبارات جليل القيسي التي يخاطب بها أصدقاءه من نهايته القصوى.

أطلّ رأس جليل القيسي، وراقب الجمهورَ المتوتّر، المريبَ بنظرات أفراده المسدّدة نحوه، وأزيائهم الغريبة، ثم انسحب عارفاً بما سيحدث في المسرح بعد رحيله. كان هذا الخليط الأهوج ينتظر فرصته لإعادة اللحظة التي ينادون فيها بإعادة التمثيل. ولما تأخّر الممثلون، ودبّ اليأس إلى نفوس الجمهور، هدّد هؤلاء بتحطيم المسرح، وأخْذ الزمام في قلب الأدوار وتوسيع المدّة واستحضار النصّ الغائب من غياهب السجون وجحيم المصحّات. كانوا يصرخون بالمخرج المتواري وراء الستارة:

| | |
|---|---|
| «شارنتون | شارنتون |
| نابليون | نابليون |
| الوطن | الوطن |
| الثورة | الثورة |
| الالتحام | الالتحام» |

ويكاد المسرح ينهدّ فوق رؤوسهم.

**2010 / 2 / 20**

# طبول الجهات الأربع

يوماً ما، موسماً ما، في الأعوام الأخيرة من القرن العشرين، كان القطاف عظيماً، والرياح التي تهبّ من الجهات الأربع وقُل الستّ والعَشْر وأنت صادق، تحمل أصوات الأغنية المشتركة، أغنية الحقول البعيدة المشبّعة بإيقاعات الكفاح الإنساني والحرية والحبّ والبحث عن سبيل لمستقبل البشرية الموحّدة الأهداف والمصائر واللغات والآمال.

كانت أرواحنا ترتفع إلى ذرى الإبداع وتندفع للبذل والعطاء، وأصواتنا تندفع بأغنية المصير الواحد والمستقبل المشترك. وحين تختنق حنجرة الغناء وتختلج بأصوات البؤس والشقاء والعزلة، وتختلط إيقاعات (الطبول الصفيح) مع اقتراب فصل جديد من الحرب، ينكسر إيقاع تقدّمنا وتنهض في أحلامنا أشباح الهزيمة والانكفاء، وتصرّ أقلامنا وتهرّ كلماتنا وتشحّ جداولنا وتعتم آفاقنا، فنختلس من بين الفصول المدلهمّة نظرة تأملٍ وانعطاف.

وننصت ثانيةً إلى استمرار الأغنية وارتفاعها على نقرات الألم والخيبة، فنعرف أنّ جوهرة الأفكار عادت تتألّق، وأضواءَ الحرية صارت تثقب الظلمات، والأغنيةَ بدأت تتدفّق من جديد، والسفنَ أخذت ترسو بأكداس الكتب من كل صقْع ومكان. أجل، الرياح تغيّر اتجاهاتها لكنّها لن تنقطع عن الهبوب، وعواصف العالم تثير تِبراً وتراباً لكن عجلات المطابع لن تتوقف عن الدوران، والطبول الصفيح تقرع مجنونةً لكن الأغنية تعلو وتستمر.

أستعيد خلاصةَ التاريخ الثقافي للقرن العشرين، فيما رياح التأثير الفكري

تغزونا من الجهات المفتوحة، والهوية العربية المجروحة، والشخصية الأدبية المفجوعة، والأرض المُستباحة، والفنار المرتعش، لا تكفّ موسماً واحداً عن الإنصات لأغنية الإنسان في أيّة بقعة من العالم، واستقبال رسائله، وقراءة صحائفه، والتفاعل مع فلسفته وقضاياه. كانت قضية الإنسان واحدة، بضمانة التكنولوجيا وثروة الأرض وسفرات الفضاء وحوار الحضارات وجسور الثقافات الأممية، قبل أن تنكسر الأغنية المشتركة في نهايات القرن وتتفرّق أصواتها وتتنافر موسيقاها.

دخلْنا ماراثون صراع الحضارات، وانغلقت دائرة الاتصال الإلكترونية على معلومات القتل والتدمير والاحتكار والتطويق. صارت الحقيقة الجغرافية القارّيّة طوقاً يرسم حدوداً فاصلة بين الإنسان وإخوانه، بين جسده المتمدّد على شواطئ الطبيعة المسالمة مثل حيوان منقرض وروحه الإنسانية الضالّة التي تبحث عن مستقرّ لها بين أبراج الإنصات وأقمار التجسس وأطباق الاستقبال التلفازيّ وشبكات الاتصال العنكبوتية، بين الأمس الضائع والحاضر الغائم والغد المخيف الذي تتعاظم مجهوليته، بين أغنية الإنسان الواثقة من المستقبل وأغنية النبوءات الشكوكية.

مات روائيو القرن البناة (بناة العالم)، انتحر ستيفان زفايغ وهمنغواي وميشيما وكاواباتا وتيسير سبول وخليل حاوي، وضاعت طائرة أكزوبري مع طرود البريد التي تحملها، وغرَبَ آخر شعاع من الشمس على مطابع العالم الهامدة حول نصفيه. احتكرت الهياكل الضخمة لحاملات الطائرات زرقةَ البحار، ورابطت سفن هيجو وميلفل وتوين وكولدنك عند الحاجز الصخري، وتقطّعت السبل برُسُلِ دينو بوزاتي السبعة. البرابرة قادمون، وحرّاس الفنارات الساهرون في مواقعهم على سواحل البحار المقفرة ينتظرون زيارة الوحش البحريّ الذي طالَ ثواؤه في أعماق قصة راي برادبري.

وأنا... أمام سراجي المُدْخِن أقرأ في رواية (الطبل الصفيح) لغونتر غراس رجوعَ رؤيا من جحيم أوروبا النازية. أخيلة وكوابيس وطبول ومارشات تجعلني ألصِق أذني ـ وفجري يؤذِن بالطلوع ـ بسُرّة الأرض، الأرض العذراء، عسى أن يأتيني دبيب خطوات رجلٍ ساعٍ برسالة أخيرة أو رسولٍ تائه بين الجهات الأربع، وقل الستّ والعَشْر، عسى أن أسمع نقرات طبل واهنة بيدَيْ طفل لم يكبُر بوصةً منذ أن توقفت أغنية الإنسان الموحَّدة، عند حاجز الصخور.

بلى... أسمع إيقاعاتٍ تتصاعد، نقرةً نقرة، وراء الجدران المحاصرة بالصّمت.

نقراتِ مطر، أو خطوات حيوانٍ ضالّ زاحفٍ في حُلكة الليل المُثقَل بالخوف إلى ملجأ دافئ.

خطواتِ روحي تعود إلى بدني بعد جولاتها الليلية حول المسكن.

حفيفَ أجنحة طيورٍ مهاجرة، هبوب إشاراتٍ مُنذِرة من كوكب خياليّ مقتربٍ بسرعته الضوئية نحو الأرض، كلماتِ الرواية المغادرة إلى موطنها الألماني البعيد، كلماتِ قدري القريب.

أسمعُ هذه الأصوات، تترادفُ وتشقُّ طريقها إلى الصباح وتدعوني للحاق بها من دون خوف.

أُطبِق الروايةَ التي تأخّر وصولها إلى بلداننا العربية بعد انطواء نصف القرن، وأتأمّل. تُرجِمت (الطبل الصفيح) إلى لغتنا في الهزيع الأخير من ساعات القرن العشرين، ولو تأخّر صدورها عندنا إلى ما بعد ساعات شروق شمس القرن الجديد، لنقَصَت سلسلةُ المرجعيات الروائية الكبرى واحدة من حلقاتها الرابطة بين نصف ظلامها ونصف ضيائها، بين حلقاتها الباردة وحلقاتها الساخنة، بين الحلقات الأخلاقية وبين الحلقات الملعونة. وقبل أن يأفل ضياء القرن، اعترفت لجنة جائزة نوبل برؤيا طفلٍ أوقفَ نموَّه الجسدي ليحطم على إيقاعات طبله لغةَ أمّةٍ عظمى كانت تتقدم حثيثاً نحو انهيارها وانشطارها. وخلال أربعين عاماً

فَصَلت بين صدور الرواية العام 1959، واعتراف الأكاديمية السويدية برائعة غونتر غراس العام 1999، حدث ما لم يكن في الحسبان، إذ توحّدت الدولة المهزومة وانشطرت الدول المنتصرة، فتوقف زمان الطفل إلى الأبد، وانتصر الطبل الأجوف على أصلب الجدران الأيديولوجية. وهذه هي مفارقة الرواية ومعجزتُها في آنٍ بعيوننا، فقد انتقلت نبوءات الرواية إلى قرننا، وحاطت حوادثها بزماننا.

ظهرت (الطبل الصفيح) بالعربية في أوانها، بعد أن أوغل المزاج الروائي العربي اغتراباً وانشطاراً وابتعاداً في قاع العالم. صدرت ترجمتها في ثلاث طبعات عربية: بترجمة حسين الموزاني عن دار الجمل، وترجمة علي عبد الأمير صالح عن دار الشؤون الثقافية، وترجمة فتحي المشنوق عن دار المدى. فكأنّ المترجمين العرب الثلاثة أرادوا تعويض القارئ العربي، في العام الأخير من القرن، بآخر الروايات الملعونة. فلما صدرت بحجمها الكبير، ونقدها المرير لضمير ألمانيا المحتضر، المنقسم ـ قبل انقسامه الواقعي ـ إلى شطرين، اكتشف هذا القارئ خلالها الحلقاتِ الناقصة في الرابطة الفكرية لهويته، والانشطارَ الكبير في وجوده القومي، والخفوتَ الخطير في نبضه الإبداعي.

نبّهت الرواية الألمانية القارئَ العربيّ إلى المصادفة التاريخية، والمفارقة الأيديولوجية، المتوائمتين مع نشوء الدول وانهيارها، انقسامها ووحدتها. كانت جائزة نوبل تكريماً متأخراً لغونتر غراس، لكن ترجمتها للعربية كان تعويضاً عادلاً للقراء العرب، وإنقاذاً لفصام الروائي العربي المنحدر إلى قاع الاكتئاب.

إني أسمع، من مكمني، نقرات طبلٍ بدأت بتحطيم زجاج كآبتي...

أجل، أسمع نقراً واهناً، يتقدّم من الجهات الأربع، بل الستّ والعَشر، وأنتظم في حلقة القارعين، حول محيط الكرة الأرضية، مشاركاً في أغنية الإنسان الكوني.

**تحديث في 2015**

# قصّة، حكاية

التفريق بين القصّة والحكاية كالتفريق بين طابور المتقاعدين وقطارِ النساء العائدات من النّهر بأواني الماء. كلاهما خطُّ اتصالٍ بالوضع الإنساني العراقي، وكلاهما دالٌّ على الجفاف والعطش والإصرار على البقاء. لكنّ الطابورَ حكاية، وقطارَ السّقاية قصة.

يتقابل الرجال والنساء في طابور الرواتب التقاعدية حول بوّابة المصرف، يتزحزح جناحاه ببطء، وترتقي نساء النهر الجرفَ الرمليّ مثل خطّ نملٍ أسود. تبتلع بوابة المصرف المتقاعدين دفعةً إثر دفعة، وتبلغ السقّايات أعلى الجُرف ويتفرقْنَ. عناءٌ مقابل عناء. لعابُ المال ولعبةُ الماء... حكايةٌ مقابل قصة.

لن أفعل شيئاً لتخفيف عناء النساء المتقاعدات في شطر الطابور المنتظر أمام المصرف، لكني أتدخّل بقوة لجذب انتباه نساء النهر والتقاط حوارهنّ المتقاذَف حول رؤوسهن الثابتة الحاملة قدور الماء. أمتلئ بعذوبة القصص المتفرقة وراء جرف النهر، ويملؤني طابور المتقاعدين بالقرَف والاحتقار والعجز عن مقاومة لعنة العيش الاستهلاكي فأدير خاطري نحو لقاءات الحبّ في قصص الطبيعة الحرّة.

أنتظِمُ في طابور المتقاعدين الطويل، وأدفع مللي المتزايد بأن أقارن فلاحات مزارع الرّز في رواية مرغريت دوراس (عشيق الصين الشمالية) بأسيرات الحِصن الصحراوي في رواية ج.م. كوتزي (في انتظار البرابرة). قصةُ الحبّ في مستعمرة

الهند الصينية الفرنسية، مقابل حكاية البرابرة المعتقلين في حصنٍ استعماري على حافة الصحراء بجنوب أفريقيا. قصص منازل النهر قصصُ حبٍّ صامتة، طابورُ الحِصن الماليّ المتحرك تحت حراسة الشرطة حكايةُ رعبٍ مستترة.

الحوار، أجَل، هذا ما يفرّق القصة عن الحكاية. حوار حيّ مُطعَّم بالصرخات والهمسات، يبلغ نقطة الصمت فيتوقّف. حوار الحكاية مُبهم، مُدغم، ضجّة لا معنى لها كجنينٍ سقط قبل أوانه، أو كهذَر عجوزٍ لا ينتهي في طابور طويل لا حدّ لنهايته هو أيضاً. تبتلع بوابة المصرف جزءاً من الطابور، فيلتحق في ذيله جزء وافد. وحين يطول الانتظار، يبدأ المتقاعدون باختلاق حكاياتٍ مملة، تتخلّلها عبارات الامتعاض والضجر، حكايات لا حدّ لسأمها ولعنتها.

على عَبَّارةٍ تنقل شاحنةَ ركّاب الأهالي وسيّارةً سوداء طويلة بين ضفتي الميكونغ، تلتقي فتاةُ المستعمرة الفرنسية برجل صيني غنيّ. الفتاة في السادسة عشرة من عمرها، ابنة مديرة مدرسة أهليّة في مقاطعة ساديك، والرجل الصينيّ في السابعة والعشرين من عمره ابنُ ملّاك شقق سكنيّة في شولين. تفتتن الطفلة الخرقاء بالرجل الهادئ وتقبَل بأن يقلّها بسيارته السوداء الطويلة إلى مدرستها الداخلية في سايغون. في الطريق الذي تشقّه السيارة الفارهة، يدور حديث متقطّع بينهما، وينشأ الحبّ فجأة. ينظران من نوافذ السيارة إلى انبساط مزارع الدلتا، الحرارة الجهنمية تتصاعد مع تصاعد حديثهما، يجتازان الأراضي الشاسعة، ثم يتوقّف الكلام. «القصة موجودة، والتردد موجود مسبقاً لا يمكننا تجنّبه. قصةُ حبّ، حبّ يتمدّد دائماً. لن يُنسى أبداً».

تتوقّف الحكاية في الطابور حينما تتصاعد درجة الحرارة في منتصف النهار. يدلف نصف الطابور في جوف المصرف، وتنتقل القصة إلى الحصن الاستعماري في أطراف الإمبراطورية. أُقيمَ الحصن لصدّ هجمات البرابرة المزعومة من المستنقعات الملحيّة والصحراء الشاسعة حول الحصن. يحُقّق ضابط من المكتب

الثالث للحرس المدنيّ يُدعى (جول) مع بدوٍ وصيادين قبضَ الجند عليهم وجلبوهم إلى داخل الحصن. بشاعة التحقيق مع هؤلاء البرابرة تركَ وراءه فتاةً انتُزِعتْ من أبيها، مهشّمةَ القدمين، شبهَ عمياء. بعد رحيل المحققين، يضمّ قاضي الحصن العجوز الفتاةَ البربرية المحطّمة إلى مطبخه، ويعتني بها. تنمو العلاقة غير المتكافئة ببطء وحنان، وليلةً بعد ليلة يجرّد القاضي الفتاةَ من أسمالها، لكي تشاركه الفراش. يغسل قدميها أولاً، ويدلّك كاحليها، ويمسّد جسدها بالزيت، ثم يمددها على سريره. يلتصق بها وينتزع منها الاعتراف بالطريقة التي سملوا بها عينيها بشوكة حديدية مُحمّاة. لم يتأتَّ للقاضي امتلاك الجسد المستسلم والدخول فيه من حيث ساعده وآواه وحنا عليه، فقد وقفَت مسؤوليته الأخلاقية عن التعذيب في الحصن حائلاً دون استغلال الضحيّة وتمثيل التعاطف الجسدي الكامل معها. وبسبب تبرئه من جرائم المكتب الثالث، وإعادةِ الفتاة إلى قومها، تعرّض القاضي للإدانة والعزل داخل الحصن. لن ينمو الحبّ في قصة استعمارية أبعدَ من ذلك. كانت رواية كوتزي حكاية قديمة عن تمازج الجلّاد الأبيض مع الضحيّة الخلاسية، حكاية انتقام من عِرْقٍ متفوّق، تحوّلت إلى قصة حبّ مدمِّرة.

لم أتزحزح مقدار شبر في طابور المصرف، وخطوتي لا تكفي لكي تتحوّل الحكاية إلى قصة، قصةِ الحبّ التي تنشأ من اجتياز مساحات شاسعة كسهول دلتا الميكونغ، أو صحراء البرابرة. لو أردت أن أنقل حكاية الفضاء العراقي إلى مثل تلك الرحاب القصصية، فقد أُرسِل رجلاً كهلاً من طابور المصرف في رحلة إلى بغداد، وأجعله يختار لمبيته غرفةً في الطابق الثاني بفندق مجاور لحانوت خمور، في ساحة الميدان بباب المعظم. سيسمع الرجل الكهل ـ رجلُ الطابور ـ تحطيمَ قناني الخمر على أرض الساحة التي تطلّ عليها غرفته الليلَ بطوله. تهبّ عاصفة ترابية، ثم يهطل المطر مدراراً، ويستمرّ تحطيم القناني تحت المطر.

يتذكّر رجل الطابور الذي أوى إلى غرفته مبكراً نزوات شبابه، النساءَ اللواتي

عاشرَهنّ في سفراته، الخمرَ المسكوب، كلَّ شيء يأسف على عدم فعله إياه... لكن لكي تتطّور حكايته إلى قصة، عليه أن يهبط ويشارك أولئك الحمقى حفلَ تحطيم القناني على رصيف الساحة دون تردد. هذا ما «لم يحدث مسبقاً» ولم يتحرك الكهل شبراً من طابوره المحروم من قصص الحب، أمام باب المصرف.

**2010 / 4 / 10**

يتنازع حياةَ الإنسان زمنان، يؤطّران أفعالَه ويُنسّقان حركاته ويفسّران شخصيته، هما زمن الشعر وزمن الرواية. إذا رأيت جارَك يغادر داره مع طلوع الشمس، ملقياً على كتفه كيساً من الخيش يجمع فيه القناني والعُلب الفارغة، أواني «الفافون» العتيقة، أسلاك الكهرباء والبطاريات التالفة، وما أشبه من اللّقى والتوافه، فاعلمْ أنّه يعيش في زمن الرواية. وإذا خرج جارك الثاني بكيسٍ من القماش معلّق بطرف قصبة صيد السمك، وقصَدَ زاويةً هادئة من ضفة أحد الأنهار تبسط عليها شجرة معمّرة ظلَّها بقيةَ النهار وألقى بصنارته في الماء، مغالباً النعاس الذي يجلبه التيار وسكون المكان وطول الانتظار، فاعلمْ أنّ صاحبك هذا يعيش في زمن الشعر.

نَسَقان متجاوران يحفّان فعلَيْن متباعدين، يجلبان التعب والشقاء أو الرضا والفرح، يجريان ولا يسأل صاحباهما متى تحلّ الجولة الأخيرة لسعييهما. عندما يعود الرجلان مع غروب الشمس مُثقلَيْن ومُتعبيْن، يصعدان السُّلم إلى سطحيْ داريهما ويستلقيان على سريريهما ويغطّان في نوم عميق. عادا وقد امتلأ كيسا زمنيهما بأنواع كثيرة من الأفعال والانطباعات، لكنهما تركا وظيفة فرزها وتفسيرها إلى شخصين آخرين سيحوّلان (زمانيهما) الأصليين إلى (زمنين) إبداعيين هما زمن الرواية وزمن الشعر، وسعييهما الفطريين إلى نسقين راقيين هما نسق السرد ونسق التأمل. أما هذان الشخصان اللاحقان فهما الروائيّ والشاعر، الواقفان كحاجبين على جانبي بوابة الحياة اليومية،

ينظران ويتفكّران بمجرى الخلائق العجيب، ويدقّان بمطرقتيهما ناقوس ساعة البدء والانتهاء.

غالباً ما يُهمِل عمّال النهار سقطاتِ أفعالهم وهفواتِ كلامهم وأوصافَ أشيائهم، فهذه مآلها ومنتهاها إلى صحائف الحاجبيْن الحارسيْن بوابة الدخول والخروج، ساعةَ الرقود والسكينة، لا يفوتهما تسجيل شيء من ممتلكات السيل البشري الغافل عن جريان الزمان. إذا أغفلْنا من سيرة الشخصين السابقين، الممثليْن لزمن الرواية وزمن الشعر، رتوشاً وخطوطاً كثيرة (كلب الدار، دراجة العمل، مساحة سطح الدار، نوع السرير، الزوجة والأطفال، مقدار الرزق والنصيب... إلخ) فسيلحظها حارسا الزمنين اليقظين ويعبئانها في كيس كلّ (زمن) حتى عنقه.

عشنا زمنَ الشعر أغراراً وتجرعنا فُتونَه وخُدَعه في كؤوس من بلّور وقحوف من فَخار، وفرَطْنا أعمارَنا في مشاطرة الأبرياء والمخدوعين حصصَهم البائسة، ولمّا ندرك بعدُ حقَّ التصرّف في حصتنا من بيدر زمن الرواية. بدأنا زمنَ الشعر بهواية جمع الطوابع، وشُغِفْنا بإعلانات الأفلام السينمائية، قبل أن نشاطر شعراءَ زماننا قصائدَهم الممنوعة فندوّنها في كرّاسات خاصة نتخاطفها في فرص دروس المدرسة الثانوية. تقفّيْنا خطى الشعراء الهائمين في دروب الخيال الريفيّ، وكانت كرّاستي تحتوي على قصيدة (حسناء الكوخ) لبدر شاكر السياب، أردت باستنساخها وتوزيعها على طلاب الثانوية اكتسابَ درجة القربى من (جمعية الشعراء) التي كانت تضمّ كتَبةَ صحفٍ ومحاسبي بنوكٍ ومراقبي بواخر ومعلمين وطلاباً بالغين، يرعاهم شعراء الكوخ المتوارون عن الأنظار، ويومئون إليهم من وراء القناطر ليتبعوهم إلى معازلهم في بساتين النخيل.

أفَلَت مرحلة الكوخ الشعري بضياع كرّاسة الشعر المنسوخ، عندما حمَلَها صديق من (جمعية الشعراء) ينحدر من أصل أفغاني، واتجه بها إلى صومعة السجن بدلاً من اتجاه الكوخ المختفي وراء القناطر. أجبر حلّاقُ السجن صديقي

على أن يمسك كرّاسةَ الشعر بين يديه ريثما يُنهي حلاقة رأسه، فغطّى الشَّعر المتساقط على الكراسة صفحتين متقابلتين نُسِخت عليهما قصيدة ثانية للسياب، لعلّها قصيدة (زهور الدفلى). ثم قصَّ صديقي الأفغاني أظافرَه وحمل الكرّاسة بأقذارها ورماها في مزبلة السجن. سأل الحلّاقُ صديقي إنْ كان شاعراً فلمّا وافقَه على ظنّه نصحه أن ينظم قصيدة يعدّ فيها أيامه الباقية في السجن، مُرجّحاً أنها ستبلغ عددَ شعرات رأسه المحلوقة وقُلامات أظفاره المقصوصة.

خرج صديقي الأفغاني الذي يكبُرني بعامينِ من السجن قبل أن يكمل محكوميته، باندلاع ثورة 14 تموز 1958، وانتمى كلانا إلى جمعية أسّسها مدرس اللغة الإنجليزية الهنديّ الأصل، وضمَّ إليها عدداً قليلاً من معارفه، ابنتَه مربية الأطفال، وكاتبَ القنصلية الهندية، وطالبينِ من صفّ السنة الأخيرة. أطلق مدرّسنا اسمَ (الأنكور) على جمعيتنا اشتقاقاً من (المرساة) التي تُثبِّت عوامةً مربوطة على الشاطئ المقابل للقنصلية، كانت مسكنَ المدرّس وابنته، ومقرّ اجتماع جمعيتنا. كانت جلساتنا الأسبوعية أو الشهرية في العوامة تبدأ بعد فترة الظهيرة وتطول حتى ساعات الليل الأخيرة، نقرأ خلالها أشعار طاغور ونتعلّم مفرداتٍ من قاموس الملاحم الهندية، وتنتهي عادة بجلسة تنويم مغناطيسيّ، يهيْمن المدرّس الحاذق بوساطتها على حواسّنا.

لم أدوّن كلمةً واحدة من محاضر جمعية (الأنكور أو المرساة) التي لم تدُم جلساتها حولاً كاملاً، فقد مكثتُ نائماً في رأس مدرّس الإنجليزية الهنديّ خمسةً وأربعين عاماً، وعندما استيقظتُ هُرِعتُ إلى دفاتري وصببتُ عليها قصةَ العوامة عام 2003 حالما بزغَت في خاطري لفظة (البوراني) التي تعني (القصّاص القديم) في قاموس الملاحم الهندية.

ظننت أنّني غادرت زمن الشعر بعد أن رمى صديقي الطالب بكرّاسة الشعر في مزبلة السجن، لكنّ ذكرى العوامة المربوطة تحت أشجار البانيان، وسِحرَ

العيون البنغالية، وقوّةَ التأثير المغناطيسي للألفاظ القديمة، أعادتني إلى زمن الكوخ الشعري.

لن أدّعي أبداً أنّ كرّاستي الضائعة قد ختمت زمن الشعر، من حيث إنّ كرّاسات صنع اللّه إبراهيم وجمال الغيطاني وجمعة اللامي وعبد اللطيف اللعبي التي دوّنوا فيها ملاحظات السجن قد باشرت زمنَ الرواية. ما عدا ميلان كونديرا الذي يبشّر في آرائه النقدية بانحسار الشعر الغنائي إزاء الجانب الهزلي في الرواية الغربية، فلا يزال روائيو آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية وجُزر الهند الغربية وحوض المتوسط يقيمون على جانبي البرزخ الفاصل بين زمن الشعر وزمن الرواية.

أتأمل حوارَ الشاعرة نازك الملائكة مع ذاتها، تقارن بين ديوانيها (قرارة الموجة) و(شظايا ورماد) فتكتب: «إنّ الشظايا قمّة عالية حقاً، ولكن الرماد هو النهاية التي لا حياة بعدها. أما الموجة فهي لا تركد أبداً، والنقطة السفلى فيها ليست إلا القفزة الجديدة نحو القمّة. وهكذا ترَيْن أنّ (قرارة الموجة) يرى الحياة على صورة تعاقب قمم وانحدارات لا نهاية لها. وإذا كان هذا الشعر قد نُظِم في منحدر الموجة فإنّها محضُ صُدفة لا أكثر».

أتأمل رأيَ نازك الملائكة المكتوب العام 1957، وأتحسّر على زمن الشعر الذي ضيّعتُه بالانتقال بين جمعيات الشعراء، وأتساءل مع نفسي: أهذا الوعي بالشعر الغنائي وعيُ شاعر أم وعيُ روائيّ؟ وأين يبدأ زمن الرواية حيث ينتهي زمن الشعر؟ أم إنّ الزمنين موجتان تلطمان وجهي البرزخ القائم في لجّة الأنواء؟

**2007 / 7 / 3**

# قدَر الشعراء

متعةٌ ما بعدها عَبرة ولا حسرة، أن نقرأ الأعمال الشعرية الكاملة لشعراء عراقيين راحلين (آخرها مجموعة سركون بولص الصادرة عن وزارة الثقافة في أربيل، وأوّلها مجموعة نازك الملائكة عن دار العودة) فيلتقي في قراءتنا الصوت بالصّدى، وتنتقل علامة «الفانوس» من «عربة الكوليرا» إلى يد حاملها الآشوري في «ليل الذئاب»، وكان قد حملَها قبلَه بدر شاكر السياب في «السّوق القديم»، وربما شاهدَها محمود البريكان في المحطّة التي توقّف عندها قطار «عيسى بن الأزرق» في طريقه إلى الأشغال الشاقة. ثم نأتي في أعقاب هؤلاء الشعراء لنقرأ في ضوء تلك العلامة المحمولة شظايا قصائدهم ونربط بين ضفتي حداثتين: رومانسية غاربة، وغنائية مغتربة، في ليلٍ مترامي الأطراف، حتى حدود الموت الأخيرة، موتِ الشاعر، لا موت القصيدة.

مات بدر في الكويت، ونازك في القاهرة، ومات سركون في برلين، وقَدَرُ الشعراء ألا يموتوا في بلادهم، لكي تتحقّق وحدة الضفاف على مستوى القصيدة الكاملة، وتتجمّع شظايا الأمكنة الموزعة على أشطر التفعيلات المجزَّأة. أما الديوان الكامل لمجموع القصائد، فسيحقّق الالتحامَ الضروري بين روح المكان وروح العالم، واللقاءَ بقارئ يتمثّل اللغة الهائمة (المترجمة) في لغات شتّى. لا يتحقّق موت الشاعر «الغريب» إلا في عالم «غريب» بلغاته وسمائه وسِماته. أما قبل هذه المرحلة، فعملُ الشعراء أن يعدّوا العدّة لسفر لا عودة منه إلى وطن القصيدة.

لا أتحدّث هنا عن قَدَر الرواية، فقد تجلب المخيلة السردية أشتاتَ الأمكنة إلى عالمها، بينما لا يتّسع أيّ مكان مهما كبُرَ لقبر القصيدة التي تنشد الإقامة قرب «الأكروبول» أو فوق قمم «الهملايا» أو أبعدَ منهما. وكان جبران وطاغور (ابنا الأرض) قد انتظرا قاربَ «هاديس» لينقلهما إلى ما وراء نهر الموت. ثم صارا ملّاحينِ في خدمة آلهة الشعر، التي تجيد القراءة بمختلف اللغات، ينقلان الشعراءَ اللاحقين لهما من ضفة «هيبانوس» إلى ضفة «ثاناتوس». فقدَرُ الشّعراء أن يكونوا غرباء، وشعرهم هائماً، بين ضفتي «النوم» و«الموت».

يلوح الموت للشعراء كشعلة فانوس، فيعدّون العدة لملاقاته وتذوّق طعمه في ساعات النزْع الأخير. ملأَ هذا الشعور حياةَ السياب القصيرة، قبل أن تُجمَع قصائده في ديوان كامل، يروي قصة العذاب الذي سبقَ الرحلة المنتظرة. إيقاعُ المطر، المتناغمُ مع إيقاع الموت، في مجمل قصائده، فرشا الطريقَ لجثمان سيعانق روحَ العالم وراء قصيدته العربية، وتشبيهاتها المحليّة، وأشواقها المهيأة للرحيل. أقصرُ الطرق وأوعرها، وأكثرُها ظلالاً وصمتاً ووحشة، انفتحتْ لسفر قصائده في ذاكرة الحداثة الشعرية العربية، ولغاتِ العالم المختلفة.

ديوانٌ بسعة مقبرة، لعلّها مقبرة «أم البروم»، وجدولٌ صغير اسمه «بويب»، وبيتٌ طينيّ للأقنان، هي ميراث شاعرٍ جُمِعت شظاياه ليكون مثالَه الذي لم يبلغْه في حياته القصيرة. ومنذ التحاقه بملّاحي نهر العدم، توالت طبعات ديوان «أنشودة المطر» الصادر عن مجلة «شعر»، وأضيفت إليه قصائد غابت عن ذاكرة الشاعر، ثم أصبحت كلّ طبعةٍ جديدة إحياءً لذاكرة مقبرة. تنهض روح الشاعر في كل طبعة، لتضيء فانوساً لقصائد فاتت ذاكرةَ جامعي قصائده.

ماذا بقيَ لنا من عِظام الشاعر، وأرواح قصائده المجموعة، ولغات الموت المُترجَم فيها؟

بقي لنا شعور جرّبناه بأنفسنا، نحن قراء المجموعات الكاملة، حين زُرْنا مقبرة الزُّبير ووقفْنا عند قبور شعراء البصرة المدفونين فيها. لم تُطبَع مجموعة قصائد محمود البريكان الكاملة، لكننا رأينا في آجرّات شاهدة القبر الباهتة خطوطَ رحلةٍ بعيدة حاول الشاعر أن يلتحق بقافلتها، ولم يُفلح في ذلك. لم تستطع مجموعة مطبوعة للبريكان أن تحقّق هذه الرحلة، وتبلغ ارتفاعَ روحه الفلسفية المتعالية على عالمها الأرضي، مهما ادّعى ناشرها شمولَها لمعظم قصائده. ولا أحسب جامعاً لشعر البريكان قادراً على ترتيب قصائده حسب تأريخ كتابتها، في مجموعةٍ كاملة ناجزةٍ للقراءة، تصِل بنا إلى نهاية رحلة حياته. فقَدَرُ الشاعر أن يظلّ شعره مقروءاً بلغة الرمال التي دُفِنَ تحتها، ناقصاً من دون اكتمال. بذلك سيبقى سائراً معنا، قريباً ونائياً، في كل حين.

**2013 / 4 / 20**

***«إلى أرض الأحياء، أعلن السيّد عزمَه على السّفر،***
***السيّد (جلجامش) صمّم على المضيّ إلى أرض الأحياء،***
***فقال لخادمه (أنكيدو): يا أنكيدو، إنّ الآجرّ والختْم***
***لم يعلنا بعدُ النهاية المقدّرة،***
***لقد عزمْت دخولَ تلك (الأرض) وأريد ان أخلّد اسمي***
***(هناك).***
***في المواضع التي أقيمت فيها (الأسماء) سأقيم اسمي،***
***وفي تلك المواضع التي لم تُقَم فيها الأسماء بعدُ،***
***سأقيم أسماءَ الآلهة.»***
***(من ألواح سومر في الألف الثالث قبل الميلاد)***

أين تكمن أصول الأسماء المتغيّرة، التي خُلّدت كرموز للقوّة والخصب والموت؟ حقاً إنّ عالمنا اليوم تحكمه الأسماء المجموعة في حاسوب كونيّ مملوك لقوّة خفيّة عظمى. وهذا الفرض شبيهٌ فرْضِنا بأنّ العالم القديم ربما حكمَتْه الأرواح العملاقة. كانت الأقوام الساميّة والحاميّة تحتمي بقوة الاسم، وكان سرجون الأكديّ (2500 ق.م) ـ ملك العالم القديم ـ يملك أسماءً إضافية بعدد أسماء الإله مردوخ الخمسين، وسُمّيت مع الملكة كليوباترا أكثر من ثلاثين امرأة في مصر البطلميّة بهذا الاسم. وراء هذه الأسماء تتحرّك صفات، وتسيطر كُنى وألقاب على مصير الملوك المنتسبين إلى أجدادٍ عمالقة، كهذا الاسم الكنعاني (نعمن غلم إيل) أي (نعمان= الجميل الناعم غلام الإله)، أو كهذا الاسم الآرامي (كيلامو برحي) أي (كلمو بن حيّ)، أو الاسم السبئيّ (كرب إيل وتر)، أو

الاسم النبطيّ (عبد دوشرا) أي (عبد ذي الشرى) وذو الشرى صنَم، أو اسم الملك العربي (امرئ القيس بن عمرو).

أستطيع أن أتحكّم بقارّة سردية واسعة، فيما لو امتلكت سلطةَ التحكّم بأسماء شخصيات قصصي، وتركيب سلسلة أسماء تمتدّ جذور الواحد منها إلى «أرض الأحياء» القديمة. لا أعرف المصدر الوثائقي أو الشفاهي الذي يكوّن القصّاصون منه أسماءَ شخصياتهم، فقد يكفيني قاموس مثل (المنجد في الأعلام) أو كتاب في (الأنساب) كي أكوّن اسماً طويلاً مضارعاً لأسماء المقامات والسِّيَر الشعبية. أما إذا اتّبعت طريقة قصّاصينا الذين طاردوا شخصياتهم المهاجرة إلى المدينة، فقد ألجأ إلى وثيقة مواريث تقسّم حقوقَ مئات الأسماء ذات الأصول الطوطمية، وأنتزع هذا الاسم منها: بريس بن حطحاط بن صخل الرويثي. لكنّ اسماً مثل هذا لن يدخل قصصَنا إلا بجهد جهيد ومطاردةٍ مهلكة، فحاسوبنا الكوني الذي يجمع أسماءَ الكائنات البشرية قاطبةً ويحدّث بياناتها ساعةً بساعة سيكون لنا بالمرصاد قاطعاً الطريق أمام رحلتنا الخاصة إلى أرض الأجداد العمالقة. إننا نفقد يوماً بعد يوم الصفات الفريدة التي ألهمَتْ جلال الدين الرومي عِشْقَ اسم صاحبه وأستاذِه شمس الدين التبريزي في هذا البيت الشعري: «وحديثُ شمس الدين مفخرِ تبريز الصفاءُ، يجده المزاجُ الحار، وليس هذا بعمل الأفاويه». ونحن نجِد مع الاسم المعشوق حديثَ الصفات المذخورة في أسماء (امرئ القيس) و(ذي الشرى) و(ذي حيّ)، تلك التي يستنزلها «المزاج الحار» من عالم الأرواح العملاقة.

رأى الدكتور إبراهيم السامرائي في دراسة عن (الأعلام العربية) أنّ قرويّي جنوب العراق يطلقون على أولادهم أسماءً لا معنى لها من قبيل (مرداو) و(شليهم) و(شبرم)، وقد نجد بينهم من يختار لولده اسم (بلاسم) الذي يعني (بلا اسم) إمعاناً في إخفاء حقيقة الشخصية، أو تغليفها بهويةٍ متعددة المعاني،

لغرضٍ يلتقي بالتفكير الأرواحي القديم. ثم لمّا هاجرت هذه الأسماء من مناطقها الأصلية إلى المدينة، بحثاً عن العمل أو طلباً للعلم، اقتبسها القصّاصون ليوشّوا بها حياة شخصياتهم المقطوعة الجذور عن مواطن الآلهة. امتهنت الأسماء المهاجرة أعمالاً وضيعة، وسقطت من عليائها في قاع المدينة. فالمهاجِر الذي سرق أسرارَ الآلهة، وتخفّى وراء أسمائه المتعددة، عوقب بحبسه مع المخلوقات الشقيّة الضائعة في جحيم العالم الأسفل. لم يرَ قصّاص المدينة سوى المظهر واللهجة والسّلوك الفطري الفظّ من سليل الآلهة، لأنّ اسمه الطوطميّ حجب عنه حقيقة «المزاج الحار» وراء تلك الصفات واللهجات. دفعت الأسماء المهاجرة ثمناً مضاعفاً لقاء اندماجها بعالم سرديّ واهي الجذور، ودخولها إلى الحاسوب الاجتماعي مع الشرائح الفقيرة المطالبة بالعمل الوظيفي والترف المديني. كان شرط اندماجها مرهوناً بتخلّيها عن غطاء أسمائها حيث صارت عودتها أو نسيان أصلها غير ممكنين.

استمرّ عزل المخلوقات شبه الإلهية أمداً طويلاً إلى أن بدأت أجيال منها التمرّد على آبائها والتخلّي عن ازدواج أسمائها الطوطمية، الحارسة لشخصياتها، والتجمّع في طبقة أخذت بالصعود الحثيث ومصاهرة برجوازية المدن والتشبّه بعاداتها وصفاتها وأسمائها. وبينما كانت الرغبة الأصلية تستعر وتدفع بأبناء الآلهة إلى الرحيل وراء أرض الأحياء في موجات متتابعة، كان الاندماج السريع يجرّدها من صفاتها وأسمائها ويُشرِكُها في صراع الطبقات المهلِك منذ الخطوة الأولى، قبل أن يلتقطها قصّاص المدينة ويهجّن نقاءها أو يرميها في غربة أخرى. الموجةُ تلو الموجة، والأسماء محفوظةٌ في ذاكرة حاسوب جبّار.

**2010 / 5 / 29**

«ـ أيها العبد، امتثلْ لأوامري!

ـ لبّيك، سيدي، لبيك!

ـ سرْ، اذهبْ واطلب وأكدنْ لي العربة: فإنني ذاهب إلى البلاط.

ـ اذهبْ إليه، سيدي، اذهبْ إليه! فستلقى فيه فائدة. وإذْ يراك الملك سيغمرك بالإكرام!

ـ إذنْ، كلا، أيها العبد، فإنّي لن أذهب إلى البلاط!

ـ لا تذهبْ إليه، سيدي، لا تذهبْ إليه. فإذْ يراك الملك قد يرسلك في طريق مجهولة، ويلقيك في الصعوبات نهاراً وليلاً».

* * *

«ـ أيها العبد، امتثلْ لأوامري!

ـ لبّيك، سيدي، لبّيك!

ـ إذنْ ماذا ينبغي أن أفعل؟ أن أحطم رقبتي ورقبتك، أو ألقي بنفسي في الماء؟ هل هذا ما يجب فعله؟

ـ فمن الكبير الذي يبلغ السماء؟ ومن الواسع بحيث يضمّ الأرض كلّها؟

ـ إذن، كلا، أيها العبد! سأقتلك وأرسلك أمامي.

ـ أجل، ولكن سيدي لن يعيش بعدي ثلاثة أيام!»

* * *

هذان المقطعان مفتتح قصيدة حوارية وخاتمتها، مؤلَّفة في نهاية الألف الثاني أو مطلع الألف الأول قبل الميلاد، من أحد عشر مقطعاً. إلا أنّ حظّها من غنائية الشعر ضئيل، إذْ يُدخِلها علماء الآشوريات في باب (أدب الحكمة البابليّة). ولا يقف تصنيف القصيدة عند هذه الحدود، فقد عدَّها الدارسون لغزاً أدبياً مصبوباً في قالب حواريّ ساخر، يعرض إشكاليةً فلسفية سبقت علم الكلام الأفلاطوني بمراحل. والأهم من كلّ ذلك، يقلب النصّ الحواريّ قواعدَ الخدمة بين سيّد قصرٍ شهوانيّ، متبطّر وكسول، وخادمٍ مطيع وحكيم، رأساً على عقب. ولعلّه من أقدم النصوص الحواريّة التي يسمع فيه المحاوِر صدى كلامه، وتواجِه الحكمة المعتدلة صنوَها المضادّ، وتجد قِيم الحياة المثالية ـ كالعمل والطاعة والإيمان ـ نقيضَها التهكميّ العابث، بعد أن كانت خطابات التضرّع والمناجاة المنفردة النوعَ الوحيد المرفوع إلى أبواب الآلهة الصُّمّ.

بوّب الشّارحون القصيدةَ الحواريّة في عشرة أبواب (أشهرهم ج. لامبرت، مترجم القصيدة عن الأكديّة): التردّد على البلاط، الوليمة، الصيد، الزواج، المنازعة، الثورة، الحبّ، العبادة، التجارة، الإحسان، أيْ معظم الموضوعات السردية المتسرّبة من الألواح البابليّة ـ الكلدانيّة إلى أسفار العهد القديم. يبدأ كلّ مقطع في الحوارية بأمرٍ يوجّهه سيّد القصر إلى خادمه يطلب منه أن يساعده في تنفيذه، فيمتثل الخادم فوراً لرغبات سيّده ويُطري محاسنَ طلبه، حتى إذا تراجع السيّد فجأة وتطيّر من العمل المطلوب، أسرع الخادم ووافق سيّده وذمَّ ذلك العمل. وعلى هذا المنوال من الرغبة ونقضها، والعملِ واحتقاره، يجري الجدال خلال عشرة موتيفات متتالية. فلا شيء ثابت، ولا تستحقّ رغبةٌ عابثة التضحية بالوقت من أجلها. وأيّ جدالٍ أغنى للنصوص الرواقيّة واللاأدريّة

والتوراتيّة من هذا الحوار المُبَلبَل؟ فإذا استفرغ السيّد المتبطّر غايتَه الماكرة، وحلّت الإشكالية لُغزَها المخبوء، قلَبَ العبد خاتمةَ الجدال فعكسَ لهجةَ الريبة والتشاؤم ضدّ سيّده فالتهمَت حيّته عصاه وأبطلَت سحرَه وشهواتِه.

إلا أنّ خاتمة الحواريّة لا تجيب عن السؤال الإشكاليّ (الديني والفلسفي) إجابةً قاطعة، فليس هذا شأن الروح المرحة المستهزِئة، وإنما هو شأن الحكمة المذخورة في الأسفار المقدّسة، وما على الأولى إلا أن تتمادى في فتح الباب على موتيفات معبّرة عن أشكال العبودية الإنسانية في ظرف تاريخيّ مغاير. ستهبط الآلهة في صيفيات أيار من عليائها كي تشارك: بغيّ المعبد، وقِنّ الأرض، وعامل المطحنة، وخطّاط الرُّقُم الطينيّة، ومحارب العربات الآشورية، وبنّاء البيوت، وشاعر البلاط... جلسةَ الجدال الأرضية، وتستمع على مضض واصطبار إلى سخرية العبيد المحمَّلة بكنايات الريبة والتشاؤم. أما السؤال الأساسي: «ما العمل؟» الدائر على الألسنة (الأكديّة والكلدانيّة والآراميّة) فسيعود مُحوَّراً من (سِفر الجامعة) القديم بتهكّمه ولُغزيته الأدبيّة الحواريّة: «لكلّ أمر أوانٌ ولكلّ غرض تحت السماء وقت: للولادة وقتٌ وللموت وقت، للغرس وقتٌ ولقلْع المغروس وقت، للقتل وقتٌ وللمداواة وقت، للهدْم وقتٌ وللبناء وقت، للبكاء وقتٌ وللضحك وقت، للنحيب وقتٌ وللرقص وقت، لنبْذ الحجارة وقتٌ ولجمْع الحجارة وقت، للاعتناق وقتٌ وللإمساك عن المعانقة وقت، للتحصيل وقتٌ وللإضاعة وقت، للحفظ وقتٌ وللنبْذ وقت، للتمزيق وقتٌ وللخياطة وقت، للصمت وقتٌ وللمنطق وقت، للحبّ وقتٌ وللبغض وقت، للحرب وقتٌ وللصُّلح وقت...

فأيّ فائدة للعامل مما يتعب فيه؟»

**(مصدر النصوص: بلاد الرافدين: الكتابة، العقل، الآلهة ـ جان بوتيرو ـ ترجمة: الأب ألبير أبونا ـ بغداد ـ 1990)**

**2010 / 5 / 2**

تبقّى من عصر البريد القديم عدد قليل من القصص، أذكر منها (البرقية) للتشيكي سلافومير مروجيك، و(الأمر المفتوح) للألمانية إلزا إيشنجر، و(الرُّسُل السبعة) للإيطالي دينو بوزاتي... قبل أن تضيع الرسائل في الفضاء السِّبراني، وتأتي الرسائل الإلكترونية على نظام المراحل الأرضية، وتعطّل الحواسيب عملَ السُّعاة بين المحطّات والمطارات وخانات السفر.

قيل في كتب الحكمة إنَّ عالماً مكنونٌ في حبّة رمل، وأقولُ إنّ عالماً آخر مرموزٌ في ختْم طابع بريد، والجوهرَ ذاته مطويّ في علائم صغيرة مماثلة. ومهما اختُصِرت العوالم، وتقاربت المسافات، فلا شيء يعوّض عن الرموز الجوهرية التي دفعت الإنسانَ إلى السّفر والاستكشاف. كنت هاوياً لجمع طوابع البريد، وصرت أتوق إلى محاكاة نظام البريد القديم، في عمل قصصيّ ذي طابع رمزيّ وجوهريّ يختصر حياةَ آلاف الأشخاص والأجيال والأمم في دورة رسالةٍ واحدة.

وحتى يحين دوري في لعبة المسافات والمراحل، أحبّ كثيراً أن أجمع في طريقي رسائل السُّعاة العظام الذين سبقوني إلى كُنه ذلك النظام، ومنهم الإيطالي دينو بوزاتي صاحب «الرُّسل السبعة».

عالم دينو بوزاتي خياليّ مرصوص العناصر، قويّ الحجة، يأخذ الإنسان فيه دورَهُ المحسوب سلفاً، مهما تغيّرت الظروف والأحوال، بذلك تدهشنا قصة «الرُّسل السبعة» حين تبرهن على المكافأة بين أسماء الشخصيات وأدوارها المرتبة.

يرحل الأمير ليكتشف مملكة أبيه، عند بلوغه السنة الواحدة والثلاثين، بصحبة سبعة رُسُل مخلصين ينقلون أخبار الرحلة إلى العاصمة ويعودون إليه بالرسائل. وهم يؤدون مهمّتهم بترتيب الحروف الهجائية التي تبدأ بها أسماؤهم (ألكسندر، برتولمو، جايو، دومينيكو، هكتور، فردريك، غريغوري). كان الأمير قد وضع في حسبانه أنه سيبلغ حدود المملكة القصوى بعد أسابيع من ابتداء سفرته، وبعد انقضاء ثماني سنوات من السّفر المتصل يداخله الشكّ في أنه لم يقطع إلا جزءاً من المسافة، وأنّه يدور حول مخيمه. وهذه هي نقطة التأمّل الأولى في القصة: إنّ مملكة لا حدود لها هي مملكة قد لا يكون لها وجود.

تتوالى نقاط التأمّل أمام القارئ، فاتساع المملكة يلتهم زمانَ الأمير ورُسُلَهُ. وفيما يتقدّم القارئ يتأخر رجوع السّعاة ويتعاظم شعور الأمير بضياع المباهج التي تركها وراء ظهره. سافر الرسول الأول (ألكسندر) إلى العاصمة في مساء اليوم التالي للرحلة، وعاد بعد عشرة أيام. وعاد الرسول الثاني (برتولمو) الذي سافر مساء اليوم الثالث بعد خمسة عشر يوماً. والثالث (جايو) عاد في اليوم العشرين.

لقد توصّل الأمير بمساعدة تقويم إلى حساب مسافة سفر كلّ رسول والمدة التي تفصل رسولاً عمّن يليه. وهكذا فإنّ الرسول الرابع (دومينيكو) الذي سافر في اليوم الخامس عاد من العاصمة بعد خمسة وعشرين يوماً، والخامس (هكتور) الذي سافر في اليوم السادس عاد بعد ثلاثين يوماً، والسادس (فردريك) عاد بعد خمسة وثلاثين يوماً، والرسول السابع (غريغوري) بعد أربعين يوماً.

وبعد مضيّ ستّة شهور على الرحلة أصبح الفاصل بين ذهاب رسولٍ وعودته أربعة شهور، ثم تضاعفت إلى عشرين شهراً. ازدادت مدّة الانقطاع سنوات مع توغّل الأمير في مملكته، وصار الرُّسُل يحملون إليه رسائل غريبة بهتَت بفعل الزمن، بين سطورها أسماء منسية، وطُرق تعبير لم يعتدْها الأمير، ومشاعر لم يفهمها.

يستطيع القارئ أن يتتبع رحلات الرُّسُل على تقويم مشابه، إذا ما حدّد اليوم الأول لمغادرة أوّل رسول، وحسبَ المدّة المتضاعفة بانتظام وتناسُب مع المسافة بين مخيّم الأمير وعاصمة أبيه. ستكون احتمالات الخطأ قليلة، بل قد يقترب من أفكار الأمير وما دوّنه على هامش تقويمه من أخبار نقلَها الرُّسُل إضافة إلى تأملاتهم عن السُّحُب والجبال والمتشرّدين الذين ظهروا في طريقهم. سنتصوّر مثله دخول الرسول (دومينيكو) خيمةَ الأمير منهكاً، بعد انقضاء ثمانية أعوام ونصف من مغادرته وفي يده طرْد من الرسائل لم يرغب الأمير في قراءتها.

سيسافر (دومينيكو) سفرته الأخيرة في فجر اليوم التالي، التي تقدّرها حسابات التقويم بأربعة وثلاثين عاماً، إذ سيبلغ الأمير سنَّ الثامنة والستين وربما ألفاه مريضاً أو ميتاً حين عودته. وأمّا الرسول الخامس (هكتور) الذي يصل المخيمَ بعد عام ونصف من سفر سلفهِ، فقد يرسله الأمير في مهمة أخرى للعاصمة لن يعود منها. بعد سفرة آخر رسولٍ سيحلّ الصمت، ولن نعلم ما إذا كان الأمير قد بلغ الحدود المنشودة لمملكة أبيه، الحدودَ الوهمية التي يشكّ في وجودها، أو أنّه اجتازها وتابعَ سيرَه إلى أمام.

عند هذه النقطة من التأمّل، يقرّر الأمير أن يرسل الرُّسُلَ الذين يتمكنون من الرجوع لاستكشاف الطريق أمام ركبه، بدلاً من إرسالهم إلى العاصمة خلف ظهره: «إنّ أملاً جديداً سيظلّ يجذبني غداً صباحاً، إلى الأمام نحو الجبال التي لم تُكتشَف، وسأظلّ مرة أخرى أفكّ المخيمَ بينما يبدو دومينيكو، في أفق الجهة المقابلة متجهاً إلى المدينة البعيدة، حاملاً رسالتي التي لا جدوى منها».

ماذا لدى القارئ الآن؟

ربما كان (دومينيكو) هو الاسم الأخير المؤشَّر على التقويم، وربما زحفت الإشارة إلى (هكتور) أو للرسولين الباقيين (فردريك) و(غريغوري) لتكتمل مهمة

الرُّسُل الذين أخلصوا، وقد بَرَت السُّرُج أعجازَهم، وأفنى البريد أعمارَهم. ولم تكن مهمّتهم ممكنة لولا الطريقة البارعة التي اختارها الأمير لسفرهم.

كان الاختيار مشابهاً للاختيار الإلهي للرُّسل والقديسين (خاصة وأنّ أسماء السُّعاة هي نفسها أسماؤهم) لكن ما ينفي المطابقة الرمزية بين المهمّة الرسولية السماوية والمهمّة الرسولية الأرضية، أنّ الأمير اختار رُسُلَه السبعة بحسب حروف أسمائهم الهجائية، بينما لم يُختَر الرسلُ السّماويون على أساس الأسماء، بالرغم من التماسك المنطقي بين النظامين الديني والقصصي. وفوق كل ذلك فإنّ الأمير ورُسُلَه لم يبلغوا نهايةَ المملكة.

**2010 / 1 / 21**

# استطلاع آخر العام

يطوي العام 2009 بِساطَهُ مسرعاً نحو نهايته، مخلّفاً زوابع من اللهب والثلج، مُريقاً كؤوساً من الدّم والخمر. بعد إعلان جوائز نوبل، وانتهاء موسم الحج، وانعقاد قمّة المناخ، وقرعة مونديال جنوب إفريقيا، وبناء السفينة الفضائية التجارية، واختيار بيروت عاصمة عالمية للكتاب، ومسابقة ملكة جمال العالم، تأتي النهايات بالأزمات المالية والفيضانات وأخبار الحرب في العراق وأفغانستان واليمن. يأتي السؤال الأول في الاستطلاع من أخطر المواقع العالمية، بغداد مدينة السلام. والسؤال المُشكِل في مقدمة الاستطلاع يستفسر عن العلاقة المحتملة بين جرائم التفجيرات المتسلسلة حسب أيام الأسبوع وكونيّة التوحش الوبائي، الطبيعي والإرهابي، المُطبِق على بلدان العالم الثالث؟

يطرح استطلاع بغداد أسئلتَه ولا ينتظر الجواب عنها. متى كانت بغداد في مرمى الأجوبة؟ هي دائماً لغز النهايات، ومسرح الأضداد السياسية. قد يطرح الاستطلاع أسئلةً شاعرية بمعيار (كتاب التساؤلات) لنيرودا، وقد تندلع أسئلته كشرارات النار في الحطب لو قويضت بلهجة (البيان الشيوعي). والأرجح، أنْ استطلاع بغداد سيسأل بلهجة الرأي العام الذي يزجّ رأسماله في مزاد البيع والشراء على سياسات بلا نهايات. متى كانت لسياسة بغداد نهاية معلومة؟ وهل فُطِم معجمها عن رضاعة المفردات من قِباب الأثداء السماوية؟

الأرض العربية التي تتكلّم العربية الفصيحة، منحت بغداد أسبقيةَ الإفصاح عن لسانها الخصيب وتفرعاته اللهجوية الدخيلة. اتسع معجم بغداد وفاقَ معجمَ

جورج أورويل (نيو سبيك) المستقبليّ طبقات، بما دخلَه من سلالات اللغات الساميّة وما كسبَه من مصطلحات الشبكات الرقمية. وعلى العكس من معجم (1984) الخياليّ المختزل، فإنّ لهجات الإقليم العراقي نبعت من وقائع عالم حار، وتناسل يوتوبيات بائدة ونظُم ديمقراطيات مُعولَمة. والسؤال الآن يتعلّق بأنموذج المعجم التكاثريّ الجديد: ما الحجم الممكن استقصاؤه لمعجم بغداد المستقبلي؟ وما قراباته الدلالية بمعاجم نهاية العالم؟

كانت نشوة الكتّاب والشعراء في المجتمع المعجمي القديم تزداد بالالتفاف حول معجم أصغر حجماً من المعجم الحالي، فاتَ واضعيه ومطوّريه (أنستاس الكرملي ومهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي ومصطفى جواد وطه باقر وهادي العلوي) استطلاعُ الصفحات الرمليّة التي تكاثرت بعد رحيلهم. لن يُبعَث مُستطلِعٌ معجميّ من مرقده ليجيب عن أسئلة الانتخابات والدستور والمترو والمدن العشوائية وأمراض البيئة، أو ليحصي اصطلاحات الحروب غير التقليدية (حروب النفط والمياه والمناخ وكرة القدم)، فقد سبقهم الأجل إلى (خطّ الرمال) الوهمي الذي أدخله دونالد رامسفيلد إلى المعجم العراقي واحتلّ مكان الصدارة بين مدخولاته الرمزية.

والسؤال المُشكِل هنا: هل تفوت كتّابَ المرحلة الجديدة وشعراءها الإحاطةُ بمدخولات المعجم الرمليّ؟ وما الشأن الذي يفلت دائماً من قبضة المعجم واصطلاحاته؟

حين أذكّر مستطلعي النهايات غير المعلومة بمعجم الرمال، وحين أجدّد نسختي منه كلّ عام، فهذا لكي أجرّب لهجتي في استطلاع خصوصيّ يتفرغ لشؤون «القلب» ويتكلّم بلسان الطين الملاصق للسانِ الرمل، وتفرّعاته اللصيقة بسياسات «الرغيف». وعسى أن تنفع لهجتي الطينيّة والرمليّة في تطوير التساؤلات التي وضعتُها في إحدى صحائفي الاستطلاعية:

- «عشراتُ الأسماء لا تَفِي بتشخيص كائنٍ مستور، فكم اسماً يقتضي حضور كائنٍ منظور؟»
- «يعود المركّبُ إلى بسيطهِ، والنظيرُ إلى نظيره، والخطُّ إلى نقطتهِ، فإلى أين يؤول ما لا اسم له، أ إلى أمسِه أم إلى غدِه، قديمِه أم جديدِه؟»
- «أيمكنك أن تجد للشيء شبيهاً من نفسه؟ ما حدود الشَّبَه بين شبيهين؟ أيُّهما أسبق في الشَّبَه: الأصلُ أم الشبيه؟ أتشبه البئرُ حفرةً، والحفرةُ بئراً؟ هل تتساوى أربعةُ عقولٍ مع أربعة براهين، وأربعُ حُفَرٍ مع أربعة رموس؟»
- «إذا كان الأربعة صنعوا أربعةَ أشياء، فمَن ذا الذي ينقض صُنعَ الأربعة، واحدٌ أم أربعة؟»
- «هل يستغني فقيرٌ عن نعلٍ لمسيرِه، أو ملاكٌ عن خُفّ الشمس؟»
- «أيتلهّى الرضيعُ بثدي مكوَّر أم بنردٍ ممسوح الوجوه؟ مَن يملك العالم، مُعجمٌ رمليّ أم ملكٌ جبّار؟»
- «أين مدينة أين، أيها المغادر مدينةَ متى؟ متى غادرت السفائنُ مدينةَ متى، أيها السائل عن كيف وماذا؟»
- «زلزل وهارون وخفيف إخوتي، فلماذا رشقوني بإبرةٍ حين رشقتُهم بزهرة؟»
- «ماذا قال ديكُ الرياح للرياح، ونغمةُ الطنبور للطنبور؟»
- «مَن يدوّنُ لغةَ الحريّة بلهجة القيود؟»
- «أ أجدى وضعُ الندى في موضع السَّيف، أم وضعُ السَّيف في موضع الندى؟»
- «أيها الرجاء، ذَكَرٌ أنتَ أم أنثى؟»

**2009 / 12 / 12**

# في غابة الكتب، على خطى حيّ بن يقظان

كنت أسير في أروقة معرض المدى الدولي للكتاب، في أربيل، كمن يسير في غابة من الكتب، يومئ ناشروها المتواثبون بين الأشجار إلى اقتنائها، استحباباً أو إرغاماً، بما يملكه سحرُ الغابة الورقي من جاذبية، وما يملكه سحَرَتُها الناشرون من قوة التأثير والتسلّط. لكنني في جميع هذه الأحوال العقلية، كنت أشعر بشعور حيّ بن يقظان، ربيبِ ابن طفيل، الذي تركه على جزيرة عذراء، يكتسب المعرفةَ من خُلُقه التربوي، وخِلْقته الرّعوية، ومثاله الأفلاطوني في اكتساب المعرفة من ذاته ومع ذاته، دون معينٍ أو مرشدٍ تسلّطي، أو أنموذج بشريّ سابق.

عشرات الأجنحة المصفوفة، في غابة المعرض، تحثّ عقلي على استرجاع لحظةٍ شعورية غاربة، كنت فيها أشبه بطفل يتعلّم الكلام من أصوات الشّفاه، وإيماءات الوجوه، وإيحاءات الطبيعة البشرية الغنيّة بالرغبات والحواسّ، ولغةِ الأشياء المترجمة في صور وكلمات مبهمة. كنت أتعلّم، من جديد، أنظر وأتذكّر، أقرأ وأترجم، وكان شعوري يتراجع بأسرع من برق خاطف إلى غابة الطفولة، حيث الأحياء والأشياء يُشرِفون من ظلالهم ويومئون باتجاهي: خُذْ أيها الطفل، أيها المتعطّش للخطوط والرسوم والشّخوص... خذْ أيها العارف الصغير. إنك تولد من جديد في وسط خصِب... استرجعْ بصمت، أو بضوضاء المعرض المحبّبة، ما كنتَ قد تعلّمتَه من قبل... أو ابدأْ معرفتَك من جديد.

امتلكتُ مكتبات عدّة، أحرِقت أو أتلِفت، سِتراً ووقاية من مداهمات ليليّة كانت تبحث عن قرينة، لمحو ما تعلمته من قبل، وما عرفتُه وآمنت به وناضلت

من أجله، طيلة سنوات من شظف العيش وكفاف الملبس والطعام. كانت معرفتي تُقطَع فجأة بإحدى هذه المداهمات السُّود، وكنت أبدأ من جديد بعدها في جمع مكتبة، ووصْلِ ما انقطع، مع زيادة في الزّهد والاعتكاف والاقتصار الذاتي وتحديد المكان. كنت أسكن غابةً قُطرها كيلو متر واحد، وكانت معرفتي تتسع وترحل وراء هذه الدائرة الضيّقة. ولستُ براغب اليوم بأكثر من هذا القُطر المستدير، أسير بين أجنحته، وأسترجع لحظةَ التأليف الأولى.

تشتدّ هذه الرغبة القديمة يوماً بعد يوم، فالكتاب نشأة بين نشآت متعددة، تبدأ من حرف أو إشارة، ثم تتسع لتبلغ قارةً مجهولة: أطلنطس غارقةً في نصف ظلام من الرغبات البدئيّة، والمداهمات المفاجئة، والانقطاعات ثم الاتصالات، برغبة أشدّ من قبْض روحٍ حانَ وقت رحيلها من هذه الغابة الساحرة. وما زال شعوري هو هذا نفسه، في تأليف كتاب، لم يُؤلَّف مثيل له من قبل، أضيفه إلى كتب الغابة، وما زال شعوري يحبسني في قُطرها المستدير، قبل أن يأزف رحيلي إلى دائرة ثانية، نشأةٍ أخرى، تجاورها أو تعلوها أو تتقدّم عليها، أو تتراجع عنها إلى نشأة حيّ بن يقظان، أتعلّم من جديد، وأُولَد من جديد.

سندخل جميعاً الغابة المعرفية، ثم نرحل منها وننشأ في دائرة أخرى، تتعدّد الدوائر (المعارف)، نأخذ منها ونضيف إليها، دليلاً على صعودنا وانحدارنا ثم انتقالنا، ولن يختلف هذا الشعور كثيراً: إننا ننتقل بين أحياء ابن طفيل، بيقظةِ من وُلِد توّاً، في أحضان غابة جديدة، وتعلّمَ شيئاً من جديد.

**2015 / 4 / 3**

(2)

# نقد التقصير

# نقد التقصير: الظاهرة والمفهوم

التقصير شعور متأخّر بالإحباط، باعث على التخلّي عن الفعل الثقافي، لكنّنا نستعمله في مفتتح مقالاتنا بوصفه شعوراً مصاحباً لنقد الذات، في مرحلة من أشدّ المراحل تقويضاً وارتحالاً عن تقاليد النشأة الأولى للسياسة والأدب. ملأت ظاهرة التقصير الفجوةَ الكبيرة التي أحدثتها حروب الخليج في الضمير الفرديّ والجمعيّ بالأقاويل والأحاديث، وشرعَ فصيلها النقدي المتقدّم في مراجعة الذات المقهورة وكشف نواصيها وأقدامها بقوة وتهوّر تماشياً مع الشّعور العام بالصّدمة والذهول. هذه أوّل نظرة، نحاول إبعادها عن منشئها الافتراضي في عام 2003، لنعزوها إلى جذور الاعتقاد الجماعيّ الانتقاديّ المعروف بدأبه على تضخيم الظواهر وتأنيب الذات، حيث لا تُعرَف لهذه النشأة بداية أو نهاية تاريخية. إنّها الظاهرة التي تقذف بالذات إلى الوراء آلاف السنين مع صحيفتها الملأى بأخطاء النشوء والردّة، ومحاولات التصحيح الأيديولوجي العنيفة، حيث لا يُسجَّل لهذه الذات رصيدٌ من المعرفة والارتقاء، لكن التدنيسُ واللعن والعزل عن حظيرة الجموع المنتمية إليها.

يأتي «نقد التقصير» في الوقت الذي يبلغ الشعور بقهر الذات مداه النفسي والاجتماعي، فيضع مفاهيمه في خدمة الذات كي تستدرك «ما فات وما يأتي»، وتحفر في «الجذور»، وتفسّر «الحرية»، قبل أن يأتي الخوف على سحقها تحت وطأة الشعور بالتقصير. فيما يلي سنرى أنّ نقد الذات يكتفي بذاته «الغنائية» الفردية، مولياً ظهره لعذاب الذات التاريخي والإنساني والمعرفي. وهذا الحُكم المسبق يشمل الذات الأدبية التي تعاني اللعن والعزلة أكثر من أيّ وقت مضى.

تقع مسؤولية نقد التقصير على عاتق ذات الكاتب قبل أن يتولّاها خصومه ومناوئوه. ثمّة أمثلة على تعرّض كتّاب وساسة عرب وعالميين إلى تجريح شخصياتهم والهجوم على نصوصهم من خلال ثغرات تقصيرهم لكنّهم لم يتوانوا عن المشاركة في نقد أنفسهم. قال ألان روب غرييه: «إنّي محظوظ لأنّ أعدائي يتجدّدون». وأفصح محمود درويش قائلاً: «أنا لاعب النّرد، أربحُ حيناً وأخسرُ حيناً، أنا مثلكم أو أقلُّ قليلاً». وكان نزار قباني قد أعلن عن تقصيره تجاه جمال عبد الناصر فقال بعد وفاته: «قتلناكَ يا آخرَ الأنبياء». لكن ربما كان وراء ادعاء غرييه وغنائية درويش وقباني تبجيل ذاتي لا يبخس شيئاً من قدرهم. وهذا شأن من النقد لم تبرع الذات العراقية المقصِّرة في انتهاجه لدفع التقصير عنها، فقد استمرأت عذابَها ولم تدفع غنائيتَها قرباناً لصدق وجدانها.

خاض الوسط الأدبيّ العربيّ في عقلية التقصير قبل أن يخوض الوسط الأدبي العراقي في قصوره بعدّة عقود. وتحديداً فإنّ الكتّاب والنقّاد العرب (في مصر ولبنان وسوريا وفلسطين) مارسوا نقد التقصير بعد هزيمة الخامس من حزيران عام 1967، فانتقدوا جوانب التقصير في الشخصية العربية والأنظمة الحاكمة وأساليبَ الكتابة واللغة والشعر، بينما غالى البعض منهم في نقده فعزا هزيمةَ العرب إلى أغاني أمّ كلثوم. كان نقد العرب لتقصيرهم ملائماً لمرحلة سادت فيها النزعة الغنائية، قبل أن يتغلّب النقد العقلاني على سطوتها وشخصياتها.

ظهر جيل نخبويّ في المغرب العربي استطاع أن يعيد لنقد التقصير مشروعيته وأهميته، التحق به حالاً نقّاد مشارقة على قدر كبير من التفكّر وصدق البحث والاستدلال. والأسماء التي باشرَت النقد العقليّ أو الفكري في المشرق والمغرب أكثر من أن تحصى، نذكر منهم على سبيل المثال (صادق جلال العظم ومحمد عابد الجابري وعبد اللّه العروي ومحمد أركون وعلي حرب ونصر حامد أبو زيد وسمير أمين وطيب تيزيني). أمّا النقّاد العراقيون فقد انشغلوا بهذا النوع

من النقْد والمراجعة بعد فاصلة 2003، مُغالِين في النزعة الغنائية التي اكتفت باتهام كتّاب النظام الدكتاتوري بالمواطأة والسكوت عن جرائمه. وكانت هذه النزعة ـ كسابقتها العربية ـ تخفي شعوراً ذاتياً استعلائياً زائفاً بالكمال والنقاء الأخلاقي وسَداد الاعتقاد السياسي، ما فاقمَ من انسحاق الذات المقصّرة وهربها من مسؤوليتها وتزييف شعورها. إنّنا نشهد اليوم انحساراً للنزعة العقلية في المنطقة العربية بأسرها، بسبب تفاقم الشعور بالتقصير الذي خلّفته ما يسمّى بثورات الربيع العربي، فالحُكم اليوم لضمير ممزّق بين الإذعان والعصيان، وذاتٍ انتحارية لا تقيم وزناً للعقل والجسد، ولا للنصّ والكتاب.

من وجهة نظر أخرى، أرى أنّ نقد التقصير في العراق مفهوم طاف على بحر من النصوص ممدودٍ من أوّل فجرٍ رافدينيّ إلى آخر ليلٍ عامر بالخوف والارتداد. إنّه شعور مرتبط بتاريخ أدبي لم يستقرّ على مفهوم تطبيقي لمسؤولية الأدب الطليعية، وضمير الجماعة الأخلاقي، إنما يطوف مثل جناح كسير مفزوع حول فجوات القطائع التاريخية المتوالية على الصفحة الموثّقة للرموز الرافدينيّة، العِشتاريّة والتّموزيّة، بل هو ثمرة الزواج القَدَريّ بين الخصْب والجدْب، الأدبيّ ونقيضه اللاأدبيّ. إنّه الظاهرة المرتبطة، في أدقّ تعبير، بأدوار البلاد العليلة منذ عصور، وظواهرها الموسومة بعدم الاستقرار والفوران.

اختير العراق، ذو القسمات الخاصة، ليكون مجالاً للتجارب السياسية المؤقتة القصيرة الأمد، فقيل إنّه بلد الانتقالات «العَشْريّة» من نظام حكم إلى آخر. يصحّ ويمرَض ليصحّ وينقَه، وينتقل لا إلى أحسن ولا إلى أسوأ. فهو أصلح البلدان لتجريب القوانين الانتقالية والميزانيات المالية الضخمة والعقود والاتفاقيات الساكنة. وفي بلد كالعراق لا يخوض الكيان السياسي المنظّم جولةً حقيقية مع الحاضر ولا يخطّط لبرنامج بنائيّ مستقبليّ، بل يغدو ضحيةَ القوى الانتهازية التي تستغلّ مرضَ البلاد الانتقاليّ فتنخر قاعدتَه قبل قمته. أمّا الفرد (المُنتِج والعاطل،

النخبويّ والشعبويّ) فيضطر مجبراً أو مختاراً إلى نقض ذاته في كلّ عقد من سنوات تقصيره.

الآن، بعد سنوات من عمر مرحلة التقصير، أو التغيير، تنتظر هذا البلد خضّةٌ صاعقة، أو خفيفة الصعْق، لكنّها موعد الذات المقصّرة مع قدرها الرافديّ، العشتاريّ أو التموزيّ، لبدء دورة نقدية لا تحتسِب ولا تقدِّر ولا تفكِّر، بل تنتقل بطواعية كاملة إلى مرحلة جديدة، لا هي أفضل من سابقتها ولا هي أسوأ. وبهذه الوتيرة، تتشابه الدورات السياسية الانتقالية في شدّتها النقدية، وتحيّزاتها الغنائية، إلا أنّ الذات الأدبية المستهدَفة بنقد التقصير، المثقلَة بأوزار التجارب الفاشلة، ستنفِّح نصوصَها، مستعينةً بأوّل فجرٍ رافديّ هادئ، وأوّل نشوءٍ راسخ في وعيها. إنّها تشعر بمسؤوليتها عن جذورها وتقاليدها، وتجديد نقدها كلّما تجدّد أعداؤها مع تبدّل الأزمان.

**2013 / 2 / 10**

تتابع صحافتنا الأدبية آثارَ انتقال الأدب العراقي من مرحلة «ما قبل» إلى مرحلة «ما بعد»، وتحدّد سمات هذا الانتقال الثقافي الشامل، من النمط الاستتباعي إلى النمط الحرّ، بالارتباط مع الظواهر السياسية المتغيّرة. إلا أنّ المثقفين العراقيين يتذكّرون أنّ حركة ضاغطة ـ من الأمنيات والتوقعات ـ بدأت تتدافع خلال مرحلة «ما قبل» وتهيئ الضميرَ الثقافي لاستقبال تغيرات مرحلة «ما بعد». وُلِدت هذه الحركة المستقبلية في رحم الحاضنة الثقافية المنهكة لسنوات «الحصار» الأخيرة من القرن العشرين، إلا أنّ دفْعها كان ضعيفاً ومخنوقاً فلم تُفلِح في نقل ركام الحصار الأدبي إلى الجانب الآخر من فجوة 2003.

غلبت تسمية «ثقافة الحصار» على مرحلة «ما قبل» ـ وهي تسمية ملموسة وتفصيلية في تأثيرها الثقافي بدرجة تفوق درجة التأثير الجزئي في تسمية السلطة السياسية المنهارة لهذه المرحلة ـ ويجوز لنا أن نقابلها بتسمية «ثقافة الصدمة» لمرحلة «ما بعد». لا سيّما أنّ كلتا المرحلتين تتاخم الخندقَ العميق الذي شطرَ الضمير العراقي شطرين متباعدين. لذا فإنّني أميل إلى وصف الانتقال من مرحلة سابقة إلى مرحلة لاحقة بأنّه انتقال ثقافي حيوي، بما أنّه أنتج «صدمة وذهولاً» بالمعنى السوسيوثقافي العام. الآن، بعد مراحل الآلام المتوالية، والصعود من القاع إلى السطح، لا بدَّ من رفع الغطاء الثقيل عن الجسد الثقافي، بدلاً من إضافة أغطية تدثّر حركته ووجوده ونشاطه الحر، في وسط أشباح المراقبة والعقاب التي تنتظره عند هذا الجانب.

كتمَ شبح الحصار المخيف أنفاسَ الذاكرة الحيّة للثقافة في بلادنا، بحيث أصبح جريانها محفوفاً بالألم والحسرة. وبدلاً من أن تثِب طلائع الثقافة الشابّة وتتجه إلى أمام، أقعدها الخوف والإذلال، وعانت الشيخوخة قبل أوانها. لا أقول هذا بحذر واستعذاب، وإنما بأسف ومرارة. شاخت صحافتنا وتقلّصت فرص النشر، وشحَّ بريد الثقافة العربية والعالمية، وأقفل الأديب العراقي أبوابَ مشغله الإبداعي على نفسه، واستحضر في عزلته واغترابه نصوصاً قديمة أعاد إنتاجها من قعر المخيلة المكبّلة بالمحذورات والشكوك. حصل الأديب العراقي على رعاية محدودة من الدولة، وكوفئت أعماله أحياناً مكافآت مادية كبيرة، إلا أنّه عانى في صميمه التردّدَ والشتات والفقر الروحي والفكري.

كان «الحصار» في أقوى تشبيهاته دائرةَ غروبٍ خريفيّ كئيب مسوَّرة بالأشواك، يمتدّ حولها عالم غريب مجهول. وفي داخل هذه الدائرة الضيّقة أنتج أديبنا أصعبَ الأعمال تداولها نفرٌ قليل من القرّاء والنقّاد. كان أسوأَ أدباء العالم حظاً في الإنتاج والانتشار، محاطاً بالرِّيَب والأهوال من كل جوانبه. كانت المعارف والتقنيات تجتازه، ومؤتمرات العالم تتجاهله، يثقب جدارَ الشكّ حوله بيأس بحثاً عن هامش على محيط معسكره المعزول يزرع فيه زهور حديقته النادرة. اكتفى البعض بهذا الهامش، فيما أقدمَ أدباء على اقتحام مركز الدائرة الشوكيّة لكشف حقيقتها الداخلية، من دون أن يفكّر في العواقب. استعمل كلّ أديب على انفراد راداراً داخلياً لكشف حقيقة الدائرة والتقدم نحو مركزها، وبذلك فقد سعَت كلّ ذات مبدعة في اتجاه لتسيير قدراتها لإنتاج نصوص خالية من الشوائب الضّارة خلال وقت الحصار. بينما غادر فريق آخر دائرةَ الحصار بأعجوبة فردية وابتعد ما تيسّرت له الهجرة.

ونتيجة لهذا السعي المزدوج إلى الداخل وإلى الخارج تميزت مرحلة «ما قبل» بخواص أهمها: توزّع الأصوات الأدبية على بقاع جغرافية متقابلة، وانتهاء

ظاهرة تتابع الأجيال في بقعة واحدة. إذْ بعد أن كان معيار تعاقب الأجيال مقبولاً في تصنيف الإنتاج الأدبي، صارت ظاهرتا تعدّد مواقع الإنتاج، وتزامن الأجيال، أكثر قبولاً لقياس العمل الثقافي الموزّع في داخل العراق وخارجه. وفي الحقل السرديّ، أنجز روائيون للمرة الأولى أعمالهم في ظروف متفاوتة، وأماكن متفرقة: فؤاد التكرلي وعبد الرحمن الربيعي وفاضل العزاوي وشاكر الأنباري وجنان حلاوي ونجم والي وحسين الموزاني وسالمة صالح وسميرة المانع وعالية ممدوح وعائد خصباك ومحمود سعيد، أسماء تضاف إلى روائيي الداخل. وينطبق هذا التوزيع على النقد أيضاً، فنقّاد الجهتين يتعاضدون على رصد الظاهرة السردية المتنامية من زوايا متقابلة، ومتعارضة. أنتجت الهجرة الأدبية تلاقحاً في الأفكار والأشكال، وتنوّعاً خصباً للموضوعات، وتنافساً في كميّة الإنتاج الأدبي. كما أحدث هذا التوزيع الجغرافي الأدبيّ الجديد تحولاً من الإنتاج الصغير إلى الإنتاج الكبير، أيْ تحولاً واضحاً من كتابة القصة القصيرة إلى كتابة الرواية، ومثله من المقال الأدبي الصحفي إلى البحث النظري والتطبيقي المنهجي الدقيق. هذا هو الغنى الثقافي، الذي بشّرت به الحركة الضاغطة لمرحلة «ما قبل» الذي لا يمكن إنكاره.

والآن، ماذا يضيف أدباء مرحلة «ما بعد»، ممّن ضغطتْهم الدائرة في داخلها، أو ممّن تيسّر لهم الخروج من ضغطها، إلى مرحلة «ما قبل»، وما الذي يحذفونه من قَسَماتها المعروضة في ما سلَفَ من السطور؟ أيُدخِلون الجسدَ المتعَب بندوبه إلى صالة الإنعاش، أم ينبذونه في جبّانات الماضي؟

أعتقد أنّ التعديل الأساسي الواجب عمله بعد هذا التساؤل، يتمثّل في فتح منظور الخطاب الأدبي العراقي على سعته، وإقامة الجسور على ضفتيه، وتنظيف مجاله الحيوي من تهاويل الحصار وأوهام العبور. لن ينفع مناخ التباهي والتفاخر والانتقاء والتطرّف إلا في نصْب سدود من الذوات الاغترابية المتصلبّة أمام

المجرى الطليعي المسدود لنصوص مرحلة «ما قبل»، ووأد الحركة الضاغطة التي تململت ودفعت الذوات المبدعة في كلّ اتجاه. من المهمّ الآن الاستدلال على تلك الاتجاهات ومناداتها. تستطيع العربات العائدة من المهجر أن تعبر الجسرَ القديم، وأن تستمع إلى أغنية النهر المتصاعدة ترافق عبورها ويختلط شجنها بصرير العجلات. إنّ العبور الصعب إلى نقطة «ما بعد» سيتمّ على دعائم هذا الشّجَن لمرحلة «ما قبل». ذلكم هو الاتجاه المنظور حتى اللحظة.

**2004 / 3 / 1**

# المثقّف اللاعضوي

أريد أن أعلن، في مقالتي هذه، عن رغبتي الملحّة في إزاحة فكرة «المثقّف العضويّ» عن مداولات صراعنا الثقافي والاجتماعي، الملبَّدة بالأساطير والأفكار الشمولية، وأدعو بقوة إلى فكرة المثقّف اللاعضويّ «المتخلّي» عن مجاله التاريخي الذي تحوّل إلى ثقب حيويّ في درع الصّراع الدائر حول فعالية العقل المفكِّر مع وجوده الطارئ، وجدليته مع متعة النفس الشاعرة باتساع الحدود والمجالات الإنسانية كشعورها باختلاف الليل والنهار، وانجلاء الأوهام تحت ضوء الشمس. إنّ «التخلّي» هو دفاع المثقّف السّلبي الأخير ضدّ تكتيك العمليّات الدامية حول ثقوب الأخطاء التاريخية والكوارث اليومية، بل قد يكون انسحابه في هذا الوقت بالذات أنبل انسحاب من حرائق العاصمة القديمة.

التهمت فكرة «العضويّة الثقافية» خيرةَ مفكرينا الذين تصدّوا لرؤوس التاريخ الوحشية المتعدّدة، وقد عجزوا عن تفنيد رأي أفلاطون الذي اعتقد أنّ الرؤوس الجائعة للصراع الحيويّ، بعد أن تأكل فرائسَها القريبة منها، فالأفضل أن ندعها يفترس بعضها بعضاً، حتى نتّقي عدوانَها وشرورها. والأرجح أنّ هذه الرؤوس الأسطورية الشرِهة أخذت تغذّي حيويتَها من ضحايا الأيديولوجيات التي ترعاها وتقدّم القرابينَ استرضاءً لرهبتها؛ وكلّ شيء تتناوله من ثقوب اليمين واليسار وما يتوسطهما، سيتحوّل إلى عصير من العظام والدماء يتقطّر في محاضر المؤتمرات ومقالات الصحف وبيانات الأحزاب.

لم تتوقف الماكينة «الأخلاقية» الأفلاطونية هذه من الجرْش والهرْس، ما

دام عصير عضويتنا النتن يصبّ في أفواهها، ويعطيها شرعية البقاء فوق الواقع المهروس. لعلّي هنا أصحّح خطأ متأصلاً في خارطة التوزيع الحيوي لقوى المجتمع والحياة، وأشير يائساً إلى الثقوب الجائعة في درع الطبيعة العراقية المهيبة، وأتضرّع مخلصاً ألّا تجتذب إليها مزيداً من المتخلّين، المنسحبين من معارك العاصمة «المثالية». إذْ يكفي الماكينة ما التهمتْ وأفنَت وحطمت واغتصبت... ألم يكن جلّادونا عضويّين حدّ النخاع؟

حين تشتدّ المعارك حول ثُقب المتخلّي (وأعمق أغواره ثقبُ سرطانٍ نهري، وأوسع أبعاده قصيدةٌ من ديوان الشيوعي الأخير) ينفتح المجال الحيويّ في لغة الضحايا والمتخلّين، وقد يتسع ثقب السّرطان ليغدو نفقاً يحملهم من منطقة «المثال» المحروقة إلى أرض السلام والنور، أو يُسْبِتُهم سنينَ عدداً. وإلا ما الفائدة من المناورة في التكتيك، في ظلمة الصراع مع وحش متعدّد الرؤوس؟

قد لا تُميَّز لغة المتخلّي من غيرها من لغات الثقوب اللاغية، حتى ندرك أنّها ليست فورية أو خاملة، ليست نتوءاً صوتياً أو ميكروفوناً أو شاشة أو زرّاً دوغماتياً، وقد لا تبتعد ذبذبتها المترادفة إلى أبعد من بوصات، فهي دون سمْع الكائن المتعدّد الرؤوس، وخارج قدرته على السحْق والالتهام. وحين يُرسِلُها ثقبُها الحيوي، كرسائل من نوع غريب، دون ـ سمعيّ، يكون الصمت قد صقلَها ومنحَها قدرةَ الانتقال والتصويت والاحتجاج. ولأنها تنبثق في غير أوانها، وتجري قراءتها على وفق أضدادها العضوية، يتفكّك مبناها على عجل وينحرف معناها تبعاً لترادف فصول المعارك والحرائق. وغالباً ما تُوصَف لغة المتخلّي بأنها غامضة، شريدة، حالمة، ضالّة، خائنة... وقد ترجع إلى ثقبها كاسفةً هضيمة، في ذبذبة مضادّة لسيل الأصوات المتعالية حول ثقوب الصراع، وهذا سبيلها كي تدّخر إرسالَها إلى حين آخر.

قد تكون فكرة «التخلّي» حلّاً فردياً، وخلاصاً رومانتيكياً، إزاء فقدان الشعور

بكتلة «الرأي العام» التي تخلخلت عضويتها تحت ضربات الرؤوس المستأثرة بالهرم السلطويّ، ورُمّزت شعبيتها بصور متفرقة على شاشة التلفزيون، لكنّها لن تكون «مثالية» ضاربة في السذاجة والجمود العقلي والأخلاقي. ألم ترَ أينما أدرْتَ رأسَك جداراً ميثولوجياً ترتسم عليه الصور المتصارعة حول الثقوب؟ ولعلك انتبهت إلى شكلين متوالدين من مخلوقات أفلاطون، شكلِ الكائن الخرافي المتعدّد الرؤوس، وشكلِ الهرم ذي الطبقات الذهبية والفضية والحديدية، وهما صورتان من سِحر الدّولة المقلوب الذي ينقل مكان الهرم من عصر إلى آخر، تحت حراسة الكائن الخرافي. وحين فرّخت مخيلة أفلاطون مئاتِ الصّور التلفزيونية، كان هرم السلطة الهلّيني مع حارسه قد استقرّا على أرض العراق، وأزاحا عضويةَ الدولة الحديثة إلى أحد الثقوب، فأصبحت حقيقتنا التاريخية لا أكثر من مونتاج صوريّ، وسلسلة من شاشات، وصراع دامٍ حول ثقوب.

ما الحلّ لإزاحة هذه الأشكال الشبحيّة التي انتُخِبَت بديلاً لأشكال عضويّة كانت يوماً شعاراً ودليلاً على موقع النخبة السائرة في مقدمة الصفوف؟ سُحِقت النخبة العضوية؛ وما يمثّلها من صُوَرٍ انقرضَ بانقراض أدوات التصوير والتمثيل الشعبية. استولَت شاشات الشوارع الكبيرة (البديل للوعي الثاقب) على إرث القوة العضوية العظمى للرأي العام، وحصلَت رؤوس الكائن الخرافي على غذاء صُوَريّ غزير يديم بقاءها على قمة الهرم.

إلى أين ننسحب، وأيّ الثقوب يقبل هذه الرؤيا؟ نداء غير مسموع وسط صخب الميكروفونات الزاعقة ليل نهار.

**2009 / 8 / 24**

لم يكن العراقيون فيما سبَقَ من الأيام عبيداً كي يطالبوا اليوم بحريّتهم. إنّهم أكثر الناس تمرّداً على العبودية، بقدْر ما كانوا أكثر الشعوب امتثالاً لأصنام الحقّ والواجب الوطني والاجتماعي؛ أكثر المعذَّبين استعذاباً لذواتهم، وأكثر اليائسين استقبالاً للتغيير ثم تغييره. إنّهم لا يطالبون بالحرية أكثر من مطالبتهم بالتحرّر من أصنام الخوف القابعة في أعماقهم. إنّهم لا يطالبون بالحرية أكثر من مطالبتهم بالهرب من رعونتها التي تُقيم على أنقاض كوابيسهم تماثيلَ تشعّ بالشّرور والانتقام لماضٍ ولّى واندثر.

هناك في أعمق أعماق المستنقع العراقي تنام مسوخ متفسّخة ستتحوّل إلى أرباب زائفة تجوب طرقات المدن المخرَّبة في وضح النهار. إنّ جرعة كبيرة من رحيق الحرية تزقّها الأصنامُ الممسوخة تصرعهم، وإنّ كأساً فارغة تلوّح لهم بها في سرّهم تجعلهم سكارى بين أخيلة الحنين الأوديبيّ الغافية في ذاكراتهم. هربوا إلى أبعد الأماكن وهاجروا إلى مدن الجليد، ثم عادوا للانصهار في تنّور الوطن الأموميّ الذي تسري دماؤه الحارّة في عروقهم.

لا تصبح الحريّة ممكنةً حتى يشبّ أبناء الخوف ويجيبوا على لغز الحاجز الأخير من حواجز الأعماق الكونكريتيّة التي نصبتْها أصنامُ الحرية في طريقهم. نصبوا صفوفاً من التماثيل البرونزية على شواطئ طفولتهم وشبابهم، واحتفلوا تحت ظلالها بانتصارهم في ميادين القتال، ثم أطاحوا بها وأرسلوها جميعاً إلى مصهر التماثيل ليُعاد صبّها في قوالب جديدة، ولكي يستمرّوا في احتفالاتهم

سمحوا لروبوتات الدروع الحديدية بالتجوال في شوارعهم ومشاركتها في التضحية بقرابين بشرية على مذابح حريتهم. لكنّهم وهم يسمعون طحنَ العظام الرخوة، وصهرَ الأعضاء المقطوعـة، عادوا يطالبون بجلاء الدروع ونصْب التماثيل بدلاً عنها. صاروا يطالبون باتفاقيات تديم أمدَ عبوديتِهم، وصفقات تهدر فرصَ حريتهم وخروجهم إلى النور.

يتذكّر المثقفون العراقيون «المرابِطون» على حافة مستنقع الخوف الميثولوجي، الذي كان يحرسه مسخٌ متثائب لا يكاد يصحو من غفوة حتى يقع في غيبوبة أطول منها، أنّ أحلامهم التي تنوش المستقبل بأجنحتهم القصيرة المشمَّعة كانت تأبى أن تتشكل في صورةٍ مبرَّأة من الندوب والأخطاء القاتلة. كانوا يطيرون بأجنحة «إيكاروس» إلى أقصى الأحلام بدلاً من أقصى الأوطان، فيسقطون ويعلَقون بكلاليب الفزّاعات البرونزية المنصوبة حول حدود المستنقع، وتزداد ندوب أحلامهم غوراً وقيحاً يوماً بعد يوم.

كانت هزّات العالم الكبرى تطرق أسماعَهم وتخطف أبصارَهم من بعيد دون أن تدفعهم إلى اليقظة من النوم الذي جرّهم إليه مسخُ مستنقعِهم والانقضاض عليه. وعندما اختُتِمت الهزّات بهزّة 2003 انتبه أصحاب المستنقع متأخرين، وأزاحوا عنهم أغلالَ الأحلام التي قيّدتهم إلى هامش ضيّق، وعبروا الفجوةَ مع الجموع التي ساقتْها العاصفة إلى وضع جديد لم تشارك في صنعه. ظنّت الصّفوة المرابطة أنّ الوقت لم يفُت لإنعاش قواها النائمة، إلا أنّ حوادث العنف والانتقام والفوضى التي انبعثت من زلزال الفجوة أخرسَت ألسنتَهم وجرفَتْهم مع الأنقاض إلى أطراف المستنقع مرة ثانية... سكنَت موسيقى الصدمة، وأدركت الصفوة المثقفة أنّ الوقت يفوت سريعاً للقيام بعمل حاسم. سبحوا ضدّ التيار الجارف في أيام الزلزال الأولى، ثم سُوّيت الفجوة بالأرض القديمة، وأصبحت تفصلهم عنها فجواتٌ أُخَر، وبدأ التّيه من جديد. إنّه تيه أكبر من هجرة جديدة، واجتياح أكبر من صدمة.

خرج كتّاب المستنقع من مَطهر 2003 وهم أشدّ الناس خوفاً من أصنام الحرية. أخذوا ينصبون في طريقها توسُّطاتٍ من نوع آخر، توسُّطات الخطاب المراوغ، وسوق الصحافة النفعية؛ استبدالاتِ التاريخ الشخصي الخائب وتهويلاتِ ضميره المتكلم المكسور؛ تشويهَ الوقائع، وصلْبَ خيالات أحلامهم ثم النواحَ عليها. هؤلاء «نحن»، دائماً هناك، مصلوبون في الأعماق الخائفة، «صيادون في شارع ضيق»، مَشُوقون إلى ثمار الحرية المحرّمة، مطرودون من جنّتها، داخلون في خُرْم لعنتها، تأتي نصوصنا مغطاةً بأنين الاعتراف الذاتي، والحنين الأوديبيّ لأمكنة الطفولة الشائخة، المصالحة مع المسوخ، هروباً من مواجهة لغز الحرية وتحريرها من صليبها المتوهّج بالنيران.

**(اهربْ. اهرب من صنم الحرية، ولا تواجهه)**

العنوانُ الكبير لنصوص عصر ما قبل الحرية. أما عنوان عصر الحرية فمصوغ على هذا الوجه:

**(انظرْ إلى الحرية تضاجع أصنامَها)**

وعندما نسمع نداءً بعيداً يتزاحم صداه وراء الحدود التي تحجز ملائكةَ مدن الجليد من الدخول إلى نطاق الصَّلْب الناريّ، يطوون أجنحتَهم تحت معاطفهم وينوحون، نصرخ فيهم ونمنعهم من الاقتراب:

**(ارجعوا. تلك حريتنا ولا شأن لكم بصلْبها)**

لا أطالب بدقّ باب «الحرية الحمراء» ما دمت أجهل كل شيء عن «الباب الأخضر» للحرية، الذي صنعَ غموضَه ومجهولية مكانه بطلُ قصةٍ كتبها (هـ. ج. ويلز). كان هذا الباب وهماً قادَ بطلَ قصة ويلز إلى نهاية الطريق المؤدية إلى الموت. صنعَت أضاليلُ الأبواب الخضر منطقَ الحرية المميت، كما صنعَت أبوابُها الحمر منطقَها المفقود.

لن أبحث في هـذه «الجمهورية» المستباحة عن أبواب الحرية التي طرقَها أبطال الحرية وشهداؤها. سأطرق كما طرَقَ الطارقون العابرون في أطراف «الجمهورية» باباً قصدْتُه في يومٍ غابر من أيام الأعوام الستينيّة، من القرن الماضي، متلصّصاً على حريتي، واحتفظتُ بصدى جوابه حتى عام 1978 فعكسْتُه في عمل بعنوان (الفزاعة ـ رقصة إيمائية) وأهديته إلى ثلاث نساءٍ ريفيّات بمناسبة تحررهنّ من الخوف، مرةً وإلى الأبد.

ومصدر ذلك العمل منظرٌ شاهدتُه على أطراف الأهوار الجنوبية: ثلاثُ فتياتٍ كنّ يزمعنَ عبورَ مجرى مائيّ ضحل، على مرمى نظر منّي، فجأة رفعنَ أطرافَ ثيابهنّ وخُضْنَ المجرى، كاشفاتٍ عن عجيزات مكوّراتٍ صقيلات، وأُقسِم أنهنّ كنّ يعرفنَ بمكمني وراء ظهورهنّ خلف شجرة. ثلاثُ كائناتٍ مرميّات وراء حدود الجشع والامتلاك استغفلنَ صنمَ الحرية المتثائب في المستنقع وخطفنَ حريتهنّ. رجّت الفتياتُ الريفيات بأجسادهنّ مجرى الزمن الراكد، منذ أن كان الصليبيون البيورتانيّون يقيّدون أوساطَ نسائهم بأحزمة العفّة الحديدية كلما خرجوا في سفرٍ طويل.

والآن، هل تُزعِج صفوتنا المثقّفة إلقاءَ أحزمة الخوف وراء ظهورها، كما ألقت صاحباتي الريفيّات المتحرّرات بوهمهنّ، وأن تواجه لغزَ الحرية الجديد الذي يشهره المسخ الأوديبي في وجهها؟ أم إنّ زمن البراءة والصَّبوة قد غرِقَ في مستنقع آسن؟

**2005 / 7 / 8**

مَن يخشى الماضي؟ ومَن يخاف رموزَه وأصنامه؟ ومَن يحبّ الكلام حين يستوجب السّكوت، ومَن يسكت حين يستلزم الكلام؟ مَن يسأل ومن يُجيب؟ ومَن يودّ أن يمثل دوراً على مسرح عتيق، ختمَ أدوارَ ممثّليه العظام مجنونٌ يهذي بحكاية ملؤها الصّخب والعنف؟

طمأنني صديقٌ على دوري الأرستقراطي الذي اكتسبْتُ به رضاءَ أهل الوقت القديم ومواجهة غضبهم، حين كنت أغوص نحو الأعماق والاستقرار في ثقب السّرطان. لكنّني عشت أيضاً شرودَ الروح الفقير الذي يجوب سطحَ الواقع ويلقط حبّات الحصاد المرّ ممزوجةً بزؤان الأفكار والأحلام، وتعرّضتُ لهزء الدهماء لمّا أطَلْتُ الوقوفَ على الطّرقات وتسكّعت في الأسواق وتكلّمت بلغات الحشود في هذه الأيام.

أمّا العمل الذي أشعر أنّي أجيده فيَ كل الأوقات، فهو عمل صيّاد السّمك الذي يسكن أطراف «الجمهورية» ويُدلي بصنارته في نهر الزمن، عسى أن يُبصِر جثّةَ غريمِهِ يحملها المجرى تحت بصرِهِ، كما يقول أهل مذهب «الزّن».

قد تسمح هويّتي الاجتماعية القريبة من مسرح الأحداث المتهاوي، بأن أُلطِّف لفحاتِ حادث 2003، فأستعملُ مصطلحَ «تغيير» و«تحرير» مقابل مصطلحات «زلزال» و«انهيار» و«سقوط»، وقد أفسّر نهْبَ المتحف العراقي وحرْقَ المكتبات والوثائق في إطار «الفعل الشعبيّ التلقائيّ»، أو بتفسير دونالد رامسفيلد «الناسُ

الأحرار هم أحرارٌ بارتكاب الأخطاء»، وقد أقابل هذين التفسيرين بتفسير جان بودريارد لفوضى بغداد بعد الاحتلال على أنها تمثّل «يأس المحتلِّين من الاستحواذ على كلّ شيء» وسعْي الغرب المُهان في 11 سبتمبر إلى «جعل ثروات العالم الثقافية قابلة للاستبدال، استبدال ثقافةٍ غير معروفة وغير مهمّة بثقافة معروفة جداً وعالية الكثافة استبدالاً رمزياً»، أو «إذلال الآخرين ـ اللاغربيّين ـ بإحياء طقوس التضحية المقدّسة بقرابين رمزية».

ولكن بماذا نفسّر دراما الأخطاء المستشرية منذ عام «التغيير»؟ وأنّى لروح قابعة في ثقب السرطان أن تهرب من الكوابيس المرابطة على ساحلها؟ ومن يحقّ له تفصيل الحالة العراقية الراهنة؟ هل يعني حادثُ 2003 الرابحين الطارئين على أرض الآلام والتضحيات؟ أم الخاسرين الفاشلين في الحفاظ على حُكمهم؟ أم هو يعني المهمَّشِين الذين أدمنوا خسارات التاريخ؟

لا يعني الحادثُ العراقي الكبير شخصاً مهاناً، ولا المستقبل المجهول باحثاً أنثروبولوجياً مسكوناً بهاجس الاستبدال الرمزي، وإنما هو يُقلِق وعيَ مجموعة عانت التدميرَ الطويل لمقاصدها الحقيقية في البحث والسـؤال، وأعني هنا مجموعة «أجيال الخطر» التي عانت بعثرةً فوضوية لموروثها الثقافي المُحتجَز بين قطائع التاريخ العراقي المتوالية منذ مطلع القرن العشرين. إنّ شعورها بالإذلال يُفسِد حياتَها ويدمّر حاضرَها ومستقبلَها ويعطّل مهاراتها.

حدثَ مرّةً في تاريخ المأساة العراقية أن أسفرَت فوضى سقوط نظام العام 1963 عن تأسيس أخويّة أدبيّة عُرِفت بقلقها واغترابها وتمرّدها على قيم التضحيات الرمزية (الحزب، الثورة، الأدب المؤدلَج). شعرَ أعضاء تلك الأخويّة بخيبة العمل السياسي وسقوط اليوتوبيات الدمويّة، فأحيَوا تقاليدَ التأمّل في الأعماق الصافية، على أطراف «الجمهورية» المنهارة، وسط رغبة جامحة للسباحة في سَورة الزمن المحيطة بعاصمة الانكسار الستّيني. منذئذٍ

وأعضاء الأخويّة يجازفون بالاقتراب من بؤرة الصراع السلطويّ وتعريض قواهم «الفيثاغوريّة» إلى لعنة الانتقام.

يعود المعتزِلون والمغترِبون إلى المركز المقوَّض بعد انهيار 2003، فيُبصِرون الرؤوسَ المتموّجة في أحراش الأراضي التي عبرتْها جيوش الاحتلال واستقرّت وراء ظهورها. عادت عصبة الأخطار من هامشها الملتوي حول بؤرة الانهيار، لتواصل عملها على مسرح الأدوار القديم، وتجمع أرشيفَ الذاكرة المشتّتة في يوميات الأخويّات المنقرضة، الممتدّ بين الفصلين الأوّل والأخير من دورة الفصول والأدوار.

يتلخّص عمل أخويّة 2003 في استعمال برنامج «المكنسة» لتنظيف سطح الواقع من شظايا الزلزال وألغامه، وإزالة غَمامات الإذلال القيميّ الرمزيّ، ودماء التضحيات الشعائرية، وفائض الإنتاج الاصطلاحيّ لشعارات الغزو، وميثولوجيا الصورة الإعلامية، ومن ثم جلاء مرآة الأعماق الصافية التي أمدَّت الروحَ العراقية بأرقى التأملات في قيم الحرية والنور والحداثة.

وإذْ لا تمتلك الأخويّة سوى مقدماتٍ تعريفية واستدلالاتٍ أوليّة ومفاتيحَ حدسيّة للاقتراب من مؤسسات الأدب والسياسة المُزاحة إلى تخوم المركز التاريخي المنهار، فإنها ترتضي تمثيلَ دور التضحية الأوّل في العرض المئويّ لفصوله المخبوءة في أنطولوجيات الإزاحات التاريخية العنيفة. ولن تبخل في عرض الفصل الأخير الذي قد يُرديها على مسرح القسوة والموت. إنّها أدوار منفردة على مسرح مكشوف سعتُهُ الرؤيا المصلوبة على امتداد الأرض العراقية، والمونولوجات المحبوسة بين جنبات الهضبات والوديان.

أهدى غائب طعمة فرمان روايته (خمسة أصوات) إلى: «أصدقائي في صراعهم مع أنفسهم ومع الآخرين». لم يتوقف الصراع الذي وحّدَ/ فرّقَ أصواتَ

«جيل الضياع» بتسمية أحد الأصوات من الرواية، أو «جيل الاختيار» بتسمية صوت آخر، بل دفعَ أخويّةَ الأجيال التالية لخوضه في هامشهم الضيّق الملتوي حول بؤرة الانهيارات العَشْريّة المشؤومة. لم يكن لأصوات (فرمان) عنوان ثابت: «الموتى أيضاً لهم عناوين ثابتة. فما نفعُ العنوان الثابت؟ المهمّ أن تحضر العالمَ حضوراً وجدانياً وفكرياً، ولو كنت مشرّداً» بتعبير أحد الأصوات الخمسة من روايته.

انتقل إلهامُ أخوية (فرمان) الخماسيّة إلى أعضاء أخوية 2003 (ولا حساب لعددهم) فهاموا على وجوههم بلا عنوان ثابت يجمع وجودَهم الموزّع حول بؤر الصراع هنا في قلب البلاد، وهناك وراء الحدود، بعيداً عن أرض الموتى.

**تحديث في 3 / 4 / 2010**

# التجربة تُمتَحن

عندما دخلَت القوّات الأمريكية بغداد، كان الربيع يتهيأ لحصاد حقول القمح بمنجل «دموزي». وقفت فلّاحة تراقب دبابةً أمريكية حرَنَت قرب مزرعةٍ جنوبي بغداد بعين التجربة المكلومة. كانت واحدةً من قافلة دبابات ستعبر جسراً على دجلة وقت الفجر في عيون عمّال «المَسْطَر». قافلة تضاف إلى قافلة خيول الجنرال «مود» وقت دخولها بغداد عام 1917 من الباب المعظم.

سقط تمثال مود بأيدي ثوار 1958، ثم سقط تمثال صدام حسين بأيدي المحتفِلين في ساحة الفردوس. (أكثم بن صيفي يخطب في جموع الساحة). وبين سقوط التمثالين كانت عيون التجربة تقلّب الصور في الألبوم العراقي بحياد حزين. مَن ينظر، وما المنظور، ولماذا تشحب صور التجربة في الصيف بعد أن حصدها منجل الربيع في رمشة خاطفة؟

يأتي زمن التأمّلات حالما ينقضي الحصاد بعد كل ثورةٍ وانقلاب واحتلال. تذرّي الريح قشورَ التجربة، وتسقط الرقاب مع سنابل القمح في موسم التجربة القصير. التاريخ يحاكم التجربة، فتترك هذه بين يديه صُورَها وكناياتـها وأيقوناتها، ثم تنزوي مثل طائر مروَّع بين أغصان شجرة مُورِقة. وفيما يذهب التاريخ زاعقاً بأسلابه، تحوم التجربةُ حول عشّها نائحةً مزقزقة على سرقة فراخها.

المدافعُ القديمة، شواهد القبور، الزنازين، المشانق، الصحف والمنشورات، الصور والتماثيل: نماذجُ من الأسلاب المطبوعة في نظَر التاريخ الكليل. ثعلبُ

الصحراء، القرش الأزرق، الحيّة المجلجِلة: بعضُ كنايات الطبيعة وأيقوناتها المتخلّفة في بيت التجربة المنهوب. تراقب التجربة مسمّياتها وصورها بعيون محايدة. التجربة أكثر حكمة من أن تُختبَر، أوسع ذاكرة من أن تتذكّر، أكثر صبراً من أن تتألم، أبعد نظراً من أن تُبصِر.

تنبسط التجربة مثل حقل حنطةٍ فسيح تحت الشمس، ولن يُفلِح السَّرد في تضمين مشاهدها العنيفة وصُورها الفاضحة وكناياتها المنزلقة، ولا الحوار في كشف حقائقها على خشبة المسرح، ولا التأمّل الشعري في الصمود طويلاً أمام السَّوْرات الملتفّة في نهر التاريخ.

البلادُ المجرَّبة تتمدّد مثل امرأة حاملٍ بجنين أسطوريّ سيلِدُ يوماً في وادي السلام، ولا سلام! الصوتُ المتكسر ـ رجْع الأصوات البعيدة ـ يشرخ البطنَ الأسمر المكوَّر نصفين، ويفتح السبيل إلى مستقبل قريب، ولا غد! هديرٌ ولا هدير، سكونٌ ولا سكون، صمتٌ ثقب السرطان. حروفٌ ولا كتابة، نقطةُ صِفر الكتابة!

هنا يتنطّع التحليل الرامش ويتسلّم زمامَ التجربة ليفرغ أمعاءها من عصيدة المآتم، وحنجرتَها من أنين المخاض. رمشةٌ ويتبرعم مفهوم بديل بين أغصان التجربة المتفرّعة في زمنها المتطاوِل أو المتسارِع. نسمةٌ وتستأنس الطيور المهاجرة في أعشاشها. كلمةٌ وتسمّي التجربة مواليدَها الهاربين من أسمائهم.

المعرفة الجديدة، ميديا الصّورة، الهواتف الخلويّة، الأقراص المُدمَجة، ألعاب الكومبيوتر: ستوضَع في خدمة التجربة كي تحكم نفسَها بنفسها وتتحقّق من استعمال هرمونات السّلطة الجديدة المنشِّطة. سيُتاح للتجربة أن تقيم من حجارة الهرم المنهار سلسلةَ أهراماتٍ مترابطة متجاورة، تعكس سطوحها الصقيلة الأطيافَ الديموغرافية المتكاثرة لسكّان وادي الرافدين، المتصارعة على جرعات الطبيعة الناضبة: الماء والكهرباء والمحروقات.

هي ذي التجربة تتخيل كرنفالاً، بل تستعيد أخيلةَ الربيع المحصودة بمنجل الصيف: أولاً، النملة الحكيمة تحذّر التجربةَ من زحْف الدبّابات مثلما حذّرت قومَها من زحف جنود سليمان. ثانياً، التجربة تحلّق بالمروحيات في سماء بغداد كما حلّقت في طائرة حربية ذات جناحين مزدوجين على جحافل الثوار عام 1920 بامتداد نهر الفرات، ساحبةً وراءها ظلَّ جناحيها على المزارع المحاذية للنهر. ثالثاً، التجربة تغادر طائرةَ العشرينيات وتهبط بمظلّة قبل أن تختفي الطائرة في غيمة بيضاء ويبتعد أزيزها. المظلّة المترنّحة تنجذب نحو أغصان شجرةٍ عملاقة وتعلَق بأغصانها، فتفرّ مئات الطيور الساكنة إليها، ثم تعود وتستقرّ عليها. رابعاً، الضجيج يلفت أعناقَ مجموعة من الحطّابين المعمّرين المنتظرين بفؤوسهم المثلّمة أسفل الشجرة نهايةَ الكرنفال.

ولن يفتَر خيال التجربة باستقرارها في الأعالي الخضر، بل خُطِّطَ لها كي تواجه محكمةَ الطيور في أعلى الشجرة. تزقزق التجربة مع عصافير الفجر وتنوح ليلاً مع غيلان الحقول، حتى يحين وقت الامتحان. ستمثُل التجربة أمام عنقاء الطيور لتجيب على مسائل الكرنفال الموجَّهة من ثلاثين طيراً. لم تكن استعراضات الماضي سوى مقدّمات للامتحان العسير الذي ستخوضه التجربة في بداية هبوطها البلاد التي استدعتْها للمثول أمام طيورها.

ستواجه التجربة هذه الأسئلة:

(1) إلى مَن تؤول مفاهيم العشق والكرَم والوفاء والتضحية وبقية المفاهيم الجوّانية في تجلّيات المرآة الأمميّة الخادعة؟

(2) ما حقيقة الشكل الناتج عن اتحاد الشمس والظلّ على الخطّ الوهمي الفاصل بين الجغرافيات الربّانية والفيدراليات الأرضية؟

(3) ما الفرق بين الميناكوليا والمانوكوليا، ذلك الفرق الدقيق أو الفصام غير الملحوظ بين الأخلاق والسياسة؟

(4) كيف تنظّم التجربة مسألةَ تداول السّلطة بين الشعب والنخبة، وبأيّ اتجاه تدير عتلةَ الحكم بينهما، أ إلى الأسفل أم إلى الأعلى، أ إلى اليمين أم إلى الشمال، أ إلى القمّة أم إلى الهاوية؟ كيف يتصرّف الخاسرون؟

أسئلة إجبارية وغيرها اختيارية عن: الحرب والسلام، الجريمة والعقاب، الجنسيّات المزدوَجة والهويّات العابرة والثقافات المهجَّنة والهجرات المعكوسة، حقوق المرأة وسياسات الرّحِم (الإجهاض، تحديد النسل، الحضانة، تبنّي الأطفال، التلقيح الاصطناعي والاستنسال)، الانتخابات، حكومات المدن، الدستور، المتاحف، الأهوار، البيئة، التعليم...

تجيب التجربة بين هزء الشّهود وغطيطهم ونخيرهم وصياحهم، وبين جواب وجواب رمشةُ عين، لحظةُ إظلامٍ وقطْعُ صوت، حدُّ فأسٍ والتماعُ صورةٍ في حدقة طيْر، تدلّي حبلٍ وخفقُ جناحٍ (صُوَر التجارب الماضية تتناوب من دون لبْث أو اصطبار).

تهرَمُ التجربة ويتساقط ريشها، وتعصف الرياح فتبدّد الأسئلةَ والأجوبة، كأنّما لا جناحٌ خَطَف ولا وحيٌ نزَل، ولا جسدٌ تدلّى من غصن، ولا روحٌ ناحَت على طلل... قبضةُ ريشٍ وهِزّةُ خَبَل. (وبك أستعين يا أكثم!).

**2007 / 4 / 15**

# أحلام نيسان

*«نيسان أقسى الشهور، يُنبِتُ*
*الزنبقَ من الأرض الموات، يخلط*
*بالشهوة الذكرى، يوقِظ*
*الجذورَ الخاملة بأمطار الربيع»*
*(إليوت، الأرض الخراب)*

عندما تنقضي أيام نيسان، ونودّع أحلامَها المزعجة، حينئذٍ تهدأ تحت أضلاعنا ذكرى «التغيير»، ونطوي أدبيّات المراجعة والتصحيح النقدية، ثم تبتعد عن أبصارنا مقالات الفاعلين الرئيسين في حدوثها، هنا وهناك حول العالم، وأغلبهم عاد إلى مكتبه واستكانَ إلى روتين حياته الاعتيادية.

الهدوءُ بعد العاصفة، ولملمة الأوراق وترفيفها، وفكّ الارتباط وتبرئة الذّمة، وإحصاء الضحايا (أحصينا أربعَ مئة ضحيّة في هذا الشهر وحده): سياسةٌ لم تبرح تتحكّم بذاكرتنا المغذّاة بالهزّات الدورية، والرجّات الانتخابية، وبعُمر دولتنا الشائخة وكاتبها الذي لم يكبر (مقارنة بعُمر أوسكار بطل رواية الطبل الصفيح، لغونتر غراس).

بعد خطّة «الصدمة والذهول» تأتي خطّة «الانسحاب والعزوف». انسحبت القوات الأمريكية من العراق، وبدَت الولايات المتحدة أقلّ اكتراثاً بالعملية الديمقراطية في البلاد. لم نقرأ في مقالات الفاعلين الرئيسين ما يذكّرنا بنبرة الأمل والثقة بوعود «التحرير»، ولم نسمع تعليقاً من قَبيل تعليق السفير السابق

كريستوفر هيل عن انبعاث أمّة في أعقاب الانتخابات البرلمانية عام 2010: «الاختبار الحقيقي للديمقراطية لن يمثّله سلوكُ الفائزين، إنما سلوكُ الخاسرين».

كذلك فإنّ أفضل تعليق نحصل عليه من انتخابات المجالس المحليّة، لا يخصّ الرابحين ولا الخاسرين، فقد صوّتَ نصف الناخبين وأحجمَ نصفهم الآخر عن الذهاب إلى صناديق الاقتراع. فالرابحون هم الخاسرون، وإذا كان هناك أمل في تقدّم الديمقراطية في العراق فهو مساوٍ لِما حصلَ من تراجع وعزوف، بنسبةٍ متساوية. لذا فإنّ التعليق الممكن من مراقب محايد هو: «خطوة إلى أمام مقابل خطوة إلى وراء». أي بتعبير آخر: «نصفٌ مقابل نصف».

حين نُوقِّتُ عمرَنا ونصوصَنا بانبثاقاتٍ مفاجئة، وتقدميّةٍ مترنّحة (خطوة إلى أمام، خطوة إلى وراء) فإنّما نستجيب تماماً لشهوة الذكرى التي تُبقينا تحت قوس البُرج الدوريّ لرؤيا «الأرض اليباب». ستحبسنا الذكرى في دائرة الأفلاك بأقسى أنوائها، حيث يتاخم طالعُ العملاق النفطيّ الكونيّ طالعَ نصوصنا الاستذكارية الزاحفة في أثره.

بصدد «اللاعبين» الكبار بطوالعنا فإنّ جردة نيسان هي عمل ذو نكهةٍ كارثية خاصة، أما بشأن مواطنٍ فقير فهي دورة دماء تُضَخّ في جسده، وهي من ثمّ قرعات طبلٍ يحمله كاتب التقصير ويدور به مثل مجاذيب خراسان. فقد دأبَ هذا الكاتب على أن يفتتح طالعَ الذكرى السّنوية بمثل هذه العبارة: «اقرعْ، اقرعْ، حتى تنهار قبّة الأفلاك الكونية فوق رأسك».

يسمع المجذوب، صاحبُ الطّبل، قرعات طالعهِ كأصوات ماكينة حفرٍ عملاقة، أو كصوت صاروخ رجيم، تهزّان جذورَ الأرض التي سقتْها أمطار الربيع. إنّه «أطلس» الذي حكَمَ عليه «زيوس» بحمْل قبّة السماء على ظهره، لكنّه في موسمنا هذا مجذوب يسأل طبلَهُ المعلّق في رقبته ببيت إليوت: «الجذورُ

المتشبثة ماذا تكون؟ وأيّة أغصان تنبت من هذه الحثالة الصخرية؟» فلا يَسمعُ إلا غمغمةَ الشاعر: «إنّك لا تعرف لهذا جواباً، ولستَ مستطيعاً له حدْساً. أنت لا تعرف إلا كوماً من هشيم الأوثان».

يتذكر كاتبُ التقصير (وما أكثر مواسم الذكرى) يوماً من أيام مايس العام 2000، زجّه فيه طالعُهُ، بمعيّة أربعين أديباً عراقياً، اختيروا بعناية، لمقابلة رئيس النظام السابق صدام حسين، في قصر من قصوره العديدة حول بغداد. انبثاقٌ هياب، عاصفةٌ وبرْقٌ في قصر الأوثان، خطواتٌ مترنّحة، أمام/ وراء. سِيقَ حشد الأدباء الأربعين في حافلة (كوستر) محجوبة النوافذ، من قاعة إلى قاعة، حتى حلّ أخيراً في قاعة اجتماع تتوسَّطها بِركة للأسماك، بعد مراحل تدقيق الأسماء، وتفتيش مهين للرجال والنساء، في غرفتين منفصلتين.

عدا وجبة الغداء المكوّنة من أسماك استُخرجت من البركة، وقُدّمت مشويّةً على أطباق، عدا الحركات العصبية لمرافقي الرئيس، ونوادر الرجل الأقدم فيهم، الأطول قامة والأغزر شارباً، عدا الصمت الذي قطعَهُ الرئيس بدخوله من أحد الأبواب الكثيرة حول القاعة، وتقديم السيجار الهافاني إلى الوزير الذي يجاوره من علبة أمامه، ثم الحديث المركزي، والتعليقات المتفرقة، فإنّ المكان كان حلماً من أحلام «خريف البطريرك» الماركيزية. لولا البروتوكول الماكر الذي اتّصفَ به الحرّاس تجاه ضيوفهم، لما انبثقت تلك العبارة المستحيلة أمام عينيْ كاتب التقصير، كحلم يقظة من أحلام الرسّام الإسباني فرانسيسكو دي غويا. كانت عبارة غويا تقول: «عندما ينام العقل تستيقظ الوحوش». ولم يكن عقله نائماً.

انبثقت رواية (كراسة كانون) من ذلك اللقاء المستحيل، باعتبارها حلماً من أحلام العقل، التي جسّدها غويا في مجموعة رسومه عن غزو نابليون لمدريد. وكان طبْع الرواية مستحيلاً في غير وقتها الذي يؤرّخ للهجوم الجوّي الأمريكي على بغداد، عشيةَ تحرير الكويت في العام 1991. وما زلت أعتبر نصَّ الرواية

طالعاً مشؤوماً مرتبطاً بالكارثة العراقية، ابتدأ بانسحاب الجيش العراقي على «طريق الموت» بين الكويت والبصرة، واسترسلَ حدوثُهُ مثل قرْع طبل، في الروايات الصادرة بعد صدمة 2003.

أعود إلى لقاء مايس 2000، في القصر الرئاسيّ، وأرفِقُ انطباعي عنه بقرعات طبل غونتر غراس، ووجبة غداء ماركيز، وثورة خطوط محفورات غويا العنيفة، ثم أضعه تحت برج الروايات التي ستنبثق في مطلع الألفية الثالثة. ما أردتُه أن يكون توثيقاً لذلك اللقاء مشاع، يشاركني فيه الأدباء الذين حضروا جلسة القصر، وقد يدخل التقليدَ الروائي العراقي من أوسع الأبواب، من دون تهيّب أو تغييب للعقل.

قبلْنا ضيافةَ السلطة السابقة طوعاً أو كرهاً، كأننا نؤدي دوراً انتحارياً من أدوار مسرح القسوة، عندما شاركْنا الأفعى الهالكة قفَصَها المُحكَم. لكنّنا، بتعبير أكثر واقعية، كنّا نشارك في لعبة تُشرِف على الانتهاء، مكشوفةٍ للأنظار. حدث اللقاء على قاعدة بروتوكولية ماكرة، وكان كلا الطرفين يجيد هذا النوع من اللعب المستور قصداً، المكشوف مسرحياً. إذْ لم يحدث لأية علاقة بالسلطة في تاريخنا الأدبي أن أعلنَت عن قصدها المستور، كما أعلنَت عنه علاقاتٌ مماثلة للأدباء العرب والعالميين بحكّام بلدانهم، ولا أعرف أيَّ خطورة في أن نكشفها من جانبنا.

عَمَدْتُ إلى عرضٍ واحد من عروض العلاقة الماكرة بين الأديب والسلطة، لأوضّح مقدار الهامش الذي يخطو فيه أدبنا المترنّح دائماً بين خطوتين، إحداهما أماماً والأخرى وراء. إنّ تداول السلطة بين حُكميْنِ لهذا الهامش، لم يدفع كاتباً إلى إجراء تعديلٍ أساسيّ على العلاقة المستورة، وما يوازيها من انتقال نظريّ وتطبيقيّ، فوقيّ وجذريّ، في الأشكال والرؤى، يرافق ظهورَها واختراقَها الهامشَ المحدود.

تراجعَت الذكرى، وانتهى موسم أحلام العقل، ونحن الآن على الرابية، المجاورة لفجوة الانهيار، نتأمّل الرايةَ المغروزة فيها دلالةً على نجاتنا من رؤى الدمار والعبودية. ننظر حولنا، حيث تنتشر قطائع التاريخ المماثلة لرابيتنا في ضوء الصباح المتلفَز بالرسائل التي تُحصي أعدادَ الضحايا، ونفكّر مليّاً في ما يأتي من الأيام.

الرايات تخفق في ريح الربيع، وتتردد في آذاننا قرعات طبلٍ بعيدة. هل نحن مُقبِلون على حلم آخر من أحلام العقل؟ هل لنا ثقة بهذه الرابية، أم نجتازها بطبْلنا إلى غيرها؟ أينبغي علينا الاستعانة برسمٍ من رسوم فرانسيسكو دي غويا؟

يأتي صوت السيّد إليوت من أسفل الرابية: «دعني أفكّر. دعني أفكّر».

**2013 / 4 / 30**

أبدأ بوصف الحال: الساعة الآن العاشرة من مساء السابع عشر من شباط. درجة الحرارة معتدلة. التيّار الكهربائي مقطوع على غير المعهود في مثل هذا الوقت من السنة. دويّ المولدات الكهربائية الأهلية يرتفع في الجوار. منزلي يقع على شارع فرعي، لكنّه يصخب بأصوات السيارات والدراجات النارية وعربات النقل الصغيرة (الستّوتات) في سيلٍ ناريّ لا ينقطع. بين حين وآخر تمرّ سيارة مسرعة رفعَ سائقها صوتَ المذياع الداخلي حتى أقصاه بأغنية ريفية أو أنشودة دينية (وهذه عادة شائعة في هذه الأيام). أمام المنزل ساحة ترابية يتخذها الأولاد ملعباً لكرة القدم، هي الآن مرتع لقطعان من الكلاب المتعاركة. نساء البيت أويْنَ إلى غرفهنّ، لكن أولادي يتجمعون مع ثلّة صاخبة في مرتع مجاور خارج البيت.

هذه حال مختصرة، تستطيع أن تضيف إليها من حالك المشابهة، لكني ألفِتُ خاطرَك إلى حال بعيدة غارقة في الظلام أيضاً، تستطيع أن تتصوّرها مثلي، حال هادئة لمجموعة البيوت الريفية النائمة تحت ضوء النجوم في فضاء أخضر فسيح. مَن خَدَمَ في الأرياف، فترة من حياته، سيتذكّر أنّ هدأة الليل يسبقها كدحُ النهار في الحرْث والبذْر والسّقي، ثم الحصاد في نهاية الموسم. وأؤكد أنّ «الحصاد» هي الكلمة التي نفتقدها في الشوارع الصاخبة المجاورة لمنازلنا. هذه هي الحال، انتظارُ الحصاد بعد كدْح السنين. أهذا هو الحلّ؟

قِسمٌ من خطابي موجّه إلى أصحابي البعيدين في المهجر، أمّا القسم الأكبر

فهو يخصّ الصُّحبةَ المتزاحمة على مركز الصراع في العاصمة. ألفِتُ نظرَهم إلى ما عرضْتُه وأنا أنقّب في دفتر السّنين عن سطر غير مقروء. بصَري ضعيفٌ، لكنّ ذهني نشيط، وأحاول أن أجعل خطابي ذا نبرة شخصية. فأنا أفضّل أن يخوض أصحابي الذين قصدتُهم في شأنهم الشخصي قدْر خوضهم في الشأن العام. بل لا قيمة لرأي عام لا يقرأ شؤونَ الدفتر الشخصيّ. ولحسن الحظّ شاهدتُ فيلماً على التلفاز قبل انقطاع تيار الكهرباء في هذه الليلة، أستطيع أن أعلّق عليه من زاويتي دون حذَر.

موضوع فيلم الليلة عن رئيس أمريكي (من أكثر الرؤساء شعبية في التاريخ الأمريكي) يستقيل من منصبه ويختار العودة إلى مسقط رأسه في بلدة صغيرة خاملة. يعرض مجلسُ البلدة على الرئيس المستقيل (يلعب دوره الممثل جين هاكمان) ترشيح نفسه لانتخاب محافظ البلدة ضدّ مرشّحٍ يعمل سبّاكاً للمجاري. يستهجن فريق الرئيس هذه الفكرة ويعدّها إهانة له، لكنّ الرئيس يقبل المنافسة، ويفوز بالمنصب بعد سلسلة من المفارقات الكوميدية. تغيّرت حياة الرئيس ولم تتغيّر حياة سبّاك المجاري الخاسر، إذ يعود إلى زوجته التي استمالها الرئيس إلى جانبه خلال حملة الانتخابات. أوصلَ الفيلم درساً ساخراً من كواليس الديمقراطية الأمريكية، لكن الحال الشخصية التي قلّما تفرّق بين الجِدّ والهزْل استجابت للدرس الدعائي من غير اعتراض.

المصدر الآخر لخطابي، مقابلتان مع أكبر عقلين سياسيين في أمريكا، نعوم تشومسكي وفرانسيس فوكوياما، نشرتْهما جريدتا الصباح والشرق الأوسط في الثاني عشر والسابع عشر من شباط. يقول تشومسكي جواباً عن سؤال: «إنّ الإمبراطورية الأمريكية فقدت مبادرتَها في قيادة العالم. فقدت الصينَ وأفريقيا وأمريكا الجنوبية، وهي توشك أن تفقد العراقَ وأفغانستان والشرق الأوسط كذلك». ويعلّق تشومسكي على هذه الحال: «إنّ السياسات الأمريكية تبقى ثابتة

وتعود لزمن الحرب العالمية الثانية لكنّ القدرة على تنفيذها تتراجع». ويتساءل مع عنوان ظهرَ بحروف بارزة على غلاف مجلة «فورن أفيرز» المؤسساتية الرئيسة: «هل انتهت أمريكا؟».

من ناحية ثانية، فوكوياما، صاحبُ كتاب (نهاية التاريخ)، غير متفائل بنجاح الثورات العربية في تطبيق الديمقراطية، خصوصاً أنّ المنطقة تفتقر إلى تاريخ طويل يساعدها على التحول الديمقراطي. يحتاج النظام الديمقراطي إلى أحزاب سياسية وقضاء مستقلّ وحُكْم القانون، وفوق ذلك يحتاج إلى تضحيات كبيرة لترسيخه. خاضت أوروبا صراعات دينية طويلة قبل أن يدرك المتقاتلون الدينيّون صعوبة الاستمرار في القتال إلى الأبد. ومن المهمّ، في رأي فوكوياما، للصين والعالم العربي أن يمرّا بهذه المرحلة. وتعليقاً على الوضع السيئ في سوريا يجيب فوكوياما: «هناك الكثير من المشكلات بحاجة إلى القيادة الأمريكية لحلّها، لأنّ لا أحد غيرها قادر على ذلك، ومن دون هذه القيادة الضرورية سنشهد عالماً تعمّه الفوضى».

هل نجد الحلَّ في رأي فوكوياما ونقيضِه السابقين، أم في درْس الفيلم الأمريكي الكوميدي؟ أندعو إلى عودة القوات الأمريكية إلى العراق بعد انسحابها منه، وبناء قواعد ثابتة لها فيه، أم إنّنا سنمضي في تجاهل هذه القوة الكبيرة، ونرفع درجة التكيّف مع حالة الانقسام الأهلي والديني، ونفرّط بفرص الوصول إلى نظام ديمقراطي؟ أيّ الحلول برأيكم هو الصالح في الوقت الحاضر؟

إحدى قراءاتي التي سبقَت حربَ حزيران 1967، رسّخَت مفهوماً ساذجاً عن السيطرة على العالم. قرأت تقريراً مترجماً نشرته مجلة (الهلال) في ذلك الوقت عن «جبل الحديد»، الموقع المحصّن تحت الأرض الذي تُرسَم فيه الخطط الافتراضية للسيطرة على العالم. يلتحق بهذا الموقع «الحديدي» كبار المخطِّطين الاستراتيجيين لكي يلعبوا على خارطة كبيرة «لعبة الأمم» ويرسموا

التاريخ المستقبلي لكل أمّة على الأرض، بل في عمق الفضاء. وما طرأ على ذلك المفهوم بعد سنوات طويلة من تداوله في وسائل الإعلام ودوائر المخابرات، أن انتقلَ اللاعبون الغربيون بخطط التاريخ الافتراضية إلى عصر الغزو الإلكتروني والأسلحة الذكية الموجّهة من جبال حديدية عائمة، بدلاً من الاختباء في موقع ثابت مجهول تحت الأرض.

ما الحال الآن؟ هل نواجه خططاً حقيقية على الأرض، ورؤوس أموال شركاتٍ عملاقة تزحف على ثرواتنا وحضارتنا، أم إنّنا واقعون تحت تأثير لعبةٍ افتراضية من ألعاب الكومبيوتر؟ ما حقيقة استهدافِنا على خارطة الصراع الإمبراطوري حول منابع النفط والمياه؟

أعود مع فوكوياما إلى حلبة الصراع الديني والعرقي، وأستعين كما استعانَ بتجارب المجتمعات الآسيوية في ماليزيا وإندونيسيا لفرض حلّ تفاهميّ للصراعات المريرة بين القادة الدينيين المتحاربين، ثم أسأل ما إذا مجتمعنا سيقبل نُظُمَها الليبرالية كي تتعايش الجماعات العرقية والدينية فيما بينها وتتجنّب القتال. هذا فرْضٌ معقول، لكنّه يقترن كما ينبغي أن نفترض بالحلول العملية لا بالخطط الفوقية والرؤى العصبية المتحيّزة. أهذا هو الحلّ، الاستعانةُ بتجارب الشعوب الفقيرة وتضحياتها من أجل التعايش والانتعاش الاقتصادي؟

أعرِضُ هذه الأحوال العامة، لكي ألتفت إلى الحال الشخصية المتسائلة عن الحلّ. يملك كل منّا جواباً مطمئناً لنفسه، يواجه به زعازعَ التجربة العامة، يستلّه من قراءات نشأته في دفتر الحياة والسياسة. إنه دفتر «الأدغال» الذي تختفي في سطوره فرصة المراجعة والتطهير. سيجد كلّ منا أنّه مُتخَمٌ بالسياسات الفائضة عن حاجته العملية والرمزية وهو يبحث في دفتر تقصيره عن فرصة أخيرة للتعايش والسلام. إنّ المواسم العاصفة، القصيرة كنبوءة سماوية، قتلت أملَه وانتظارَه للحصاد. الموت «الزؤام» وحصاد «الزؤان» كلمتان متخمتان بالفاعلية

والصّفة وترادف الحروف في دفتره. العمل والحقيقة كلمتان ضروريتان طغَت عليهما كلمات النبوءة القاتلة في قراءات نشأته.

أهنا يكمن الحلّ؟ استبعادُ الكلمات والحروف المتشاكلة بالرعب والدمار، وتثبيتُ كلمات الكدْح والحصاد؟ حتى الآن، لا يملك من سارَت قراءته على الاستبعاد والتثبيت، إلّا أن يعرِض حاله، كلما عاد إلى دفتر تقصيرِه.

**2013 / 2 / 17**

**[كريبتوس نصْب فنيّ شيّده الفنّان الأمريكي جيم سانبورن العام 1990، في الفناء الخلفي لمقرّ المخابرات المركزية الأمريكية، في لانغلي بولاية فرجينيا. وتعني كلمة كريبتوس «المخفيّ» باللغة الإغريقية. يتكون النصب من عمود خشبي محوريّ وقطعة غرانيت إضافة إلى أربعة ألواح نحاسية متموّجة نقش عليها 1800 رمز (حرف) تدفن بينها أربعةَ ألغاز، لم يكتشف المحلّلون إلا ثلاثة منها. تتضمن الألغاز نصوصاً شعرية وتاريخية ودلالية على عمل المخابرات، تمكّنَ محلّلو الشّفرات من الوصول إلى الرسائل الثلاث التي يخفيها كريبتوس، بعد محاولات عسيرة، وبقيت الرسالة الرابعة التي يملك الفنان سانبورن وحده سرَّها طيَّ الكتمان. شغلَت ألغازُ كريبتوس عشرات الاختصاصيين بفكّ الشّفرات، وروائيين مهتمين بالأسرار، وظهرت إشارات إليها في روايتي (شفرة دافنشي) و(الرمز المفقود) لدان براون. وأزعم أنّ مقالتي هذه واحدة من محاولات فكّ السرّ الرابع]**

اختفى القسم الأعظم من الأرشيف الوثائقي العراقيّ، ولمّا تمضِ سنواتٌ قليلة على دخول قوات الحلفاء العاصمة بغداد في التاسع من نيسان 2003، وسقوط نظام صدام حسين. وبحسب تقدير وزارة الثقافة العراقية فإنّ 48 ألف حاوية تحتوي على ملايين الوثائق والأرشيف اليهودي نُقِلت إلى الولايات المتحدة. ولم يظهر للعلن إلا الجزء القليل من الأوامر والمراسيم والبيانات والعقوبات التي وسَمَت حقبتين طويلتين من حكم «القصر» الجمهوري ومخابراته وإعلامه.

اختفى الأرشيف الضخم - وبضمنه أرشيف الأقليّات والطوائف الدينية

والأحزاب والتنظيمات السريّة ـ وفي أعقاب هذا الانسحاب المعلوماتي المنظّم والمفتعل أصبح البحث الأدبي والاجتماعي والتاريخي عارياً من المستندات الساندة والبيانات القاعديّة. لن تستطيع مراكز البحوث في المؤسّسات الحكومية والأهلية والجامعات تعويض الإرث الضّخم من الصور والأفلام والمذكّرات لنُخَب الفكر والأدب والسياسة الموثّقة على مدى الحقب التاريخية الماضية.

الحرائقُ المفتعلة، وظهور فئةٍ جديدة من مشعلي الحرائق، أضافت لغزاً آخر لألغاز ضياع الأرشيف. التنقيبُ غير الشّرعي عن الآثار، وتهريبها عبر الحدود، أكملا حادثة نهب المتحف العراقي في الساعات الأُوَل من سقوط القصر وانسحاب موظفيه واختفائهم. التزويرُ والنشْر العبثي لمذكّرات رجال النظام المنهار، المقابلاتُ واستدراك الأخطاء الفادحة، المسلسلاتُ التلفزيونية والأفلام التسجيلية المفبركة؛ كلُّ هذا محتوى ميديا لم ينقطع تهويله في القنوات الفضائية وشبكة الإنترنت. شرعَ كلّ طرف في داخل البلاد وخارجها في ملء الفضاء الجائع بفوضى المعلومات والألغاز.

لم يكتفِ المسيطرون على تحليل شفرات الألغاز الجديدة بإزاحة الملفّات القديمة من الذاكرة المنهوبة، وإنما أقاموا مكانها شاشةً بانورامية تعيد إنتاج تاريخٍ افتراضيّ من الانقلابات والنزاعات الإقليمية. تستطيع الذاكرة الممحوّة أن تسترجع أساطيرَها وتنسخ وثائقَها المفقودة في متحف الرموز الخصبة لوادي ما بين النهرين. لا شيء يفوت الشاشة من صور التعذيب والإعدام والتهجير إلى جانب صور الاحتفالات والأعياد والنزهات البهيجة.

بذلكم الدوران الذاكراتي حول محور (كريبتوس) يستطيع الأفراد والجموع أن يبتكروا ألغازَهم ويدفنوها بين حروف الأبجدية الغنيّة بالاختلاقات والمجازات والصور، ويُبقوا على لحظة السقوط نفسها مع تغيّر الوقت وشكل النظام وقواعد حلّ الشفرات. ستُبنى متاحف ومكتبات وجامعات ومراكز بحوثٍ وجمعيات

ثقافية ونُصُب فنيّة تستطيع أن تعوّض هزيمتَنا الحقيقية بهزيمةٍ رمزية (شفْريّة)، ويجد مشعلو الحرائق وظيفةً لهم، وتدور الشاشة بأذرع جديدة. فهزيمتنا من نوع هزيمة مَن هُزِموا في عُقْر دارهم بآلية المَحْو والكتابة. هزمتنا إرادةُ النصّ السرديّ المهيمنة على وثيقة المُريد الممحوّة الكلمات.

لن نبرئ أنفسَنا من مساعدة شاشات العالم على إتلاف ذاكرتنا الوثائقية، وبذلك فإننا لن ننتج نصاً مبرَّأً من شعور القسوة والردّة على الذات المتهاونة مع أرشيفها. أمعنّا في إطعام مصّاصي الدماء شفراتِ خلودنا الرمزي، فصرْنا نُنتِج بعد ذلك صفحات فقيرة وشاحبة وموتورة، تمثّل ما تدوّره شاشةُ اللحظة الجديدة من بدائل الأرشيف الضائع: تشكيلات مطابقة لتاريخ التقصير الذي انقطع وسكتَ دماغه فجأة وحُمِل مع نخبتهِ إلى مشافي الأرض البعيدة المعقّمة من الأمراض الوطنية المستعصية.

استقبلْنا، هنا في البصرة، طلائعَ قوات الحلفاء القادمة من الكويت، في العشرين من آذار 2003، وهو اليوم الذي شهِدَ اشتباك القوّات الداخلة مع تشكيلٍ صغير من الجيش العراقي في «أم قصر». بدأت لحظة السّقوط عندما حلَّ الجيش تشكيلاته من الجنوب إلى الشمال، وأصبح الطريق مُمَهّداً لظهور دبابات المارينز في ساحة الفردوس ببغداد وإسقاط تمثال صدام حسين من منصته العالية في يوم التاسع من نيسان. كان سقوط التمثال إيذاناً باختفاء أشباح القصر، ووقتاً مناسباً لسحْب الأرشيف وإخراجه من العراق.

ستبقى لحظة السقوط غامضةً مدفونة في سطور نصّ مشفَّر بالإيحاءات والافتراضات، كأحد الألغاز المخفيّة بين الحروف في نُصْب كريبتوس. يقول الفنان جيم سانبورن مصمّم النُّصْب: «مَن يحمل سرّاً يمتلك قوة، حتى لو كان السرّ تافهاً». ومن المفاجئ للفنان أن يتأخر حلّ اللغز الرابع حتى اليوم.

تحتوي شفرة اللغز الرابع على 79 رمزاً فقط، وتوقّع سانبورن حلّها قبل شفرات

الألغاز الثلاثة، لِقِصَر النصّ ومحدودية رموزه. ولأجل مساعدة المحلّلين، تبرّع الفنان بكلمة من النصّ الذي تحتويه الشفرة، هي كلمة «برلين». فإذا طابقْنا نسَقَ قول سانبورن السابق، ربما كانت العبارة المفقودة للغز هي: «مَن يضعْ يدَه على الأرشيف يتمكّن من حكم العالم، وإنْ كان الأرشيف صغيراً». وبالطبع فإنّ العبارة لا تشير إلى الأرشيف العراقي، فقد تشير إلى الأرشيف النازي السرّي. واستناداً إلى الكلمة التي تبرّع بها الفنان، فربما كان السرّ يتضمّن مكان القيامة القادمة، فهل تعود النازيّة لحكم برلين، وهل تتحكّم الفاشيّة بمصير العالم من جديد؟ هذا افتراض محض، لكن علينا أن نؤمن بقوّة الأسرار، سيّما أنّ الألغاز الأربعة وُضِعت بمشاركة خبراء من وكالة المخابرات المركزية.

أيّ نصّ جديد، يملك أسرارَ الأرشيف الحقيقيّ للحظة السقوط التراجيدية، سيكون قوياً متحكّماً في شاشتنا الدائرة على محورها، وأيّ مغامر يتجرّأ على فكّ أحد أسرارها يعرّض نفسه للهلاك. مع ذلك فإنّ الكتابة والمحْو مستمرّان على الشاشة. وإذا ما سألْنا أنفسنا عن إيحاءات النصّ الذي أمسكْنا بشفراته بعد اختفاء الأرشيف، فقد تبرز أمامنا محارق «الهولوكوست» العراقية، ومحاكمة المسؤولين عنها، وغيرها من الألغاز المنقوشة على نُصُب التاريخ السرّي للعراق.

أرجو أن يُفهَم من مقالتي، أنّ لي عملاً أزاولُهُ من موقعي البعيد عن شفرات كريبتوس، بالرّغم من أنّني أعرف سطوتها على آلاف العاملين في الحقل الأدبي. راقبت دورانَ الشاشة، وتنبأت بحلّ اللغز الرابع، لكنّي أزمع أن أشارك «السّرطانَ» حياتَه المختفية في ثقبه النهريّ، وأجمع حصادَ السنوات الضئيل وأوزّعه على «دفاتر منتصف الليل». هذا هو عملي، وهل هناك تأليفٌ غيره، في غياب الأرشيف الكبير؟

إنّه عمل بسيط ومعقّد معاً.

**2013 / 3 / 17**

# أكثر من نشأة

جرَدْتُ أكثرَ من مرّة قائمةَ حسابي وكان الشيء الذي يفوتني أن أذكره فيها هو فوات السّفر: السّفر بوصفه انتقالاً من مكان ثابت إلى مكان غير ثابت، أو انتقالاً بين نشأتين، أو أكثر من نشأة، إذا استعرنا عبارة عبد الرحمن طهمازي التي اختارها عنواناً لأحد دواوينه الشعرية (أكثر من نشأة واحدة). وهو عنوان يحيل إلى الآية القرآنية ﴿ولقد علِمْتُمُ النّشأةَ الأولى﴾ (الواقعة 62)، وقرينتها ﴿ثمّ اللّهُ يُنشِئُ النّشأةَ الآخِرة﴾ (العنكبوت 20). إنّ وعي الشاعر البديهي يتناسب أساساً مع وعي المسافر الذي يسعى بين النشأتين (الأولى والآخِرة) الفطريتين، كي يصل أخيراً إلى تخوم وعي الهجرة.

عُزِلَ الأديب العراقي في نشأة وعيهِ الفطريّ، وعندما أتيحت له فرصة الهجرة متجهاً إلى نشأته الثانية أو الأخيرة، وجد عندها هناك مرآةً منصوبة تعكس لغةَ نشأته الأولى، وذكريات أخويّاته القديمة، فعاد القهقرى إلى البقعة التي ظنّ أنّه غادرها إلى الأبد، فكأنّه لم يبتعد متراً عن الجدار المتصدّع، ولم ينمُ شبراً فوق نشأته الأولى.

لا أنكر أنّ لهذا السعي بين النشأتين محاسن ومواقف شكّلت الجانب العاطفي والنفسي لحياتنا الفكرية والإبداعية، ولا بدّ لي أن أذكر أنّ نشأتنا في حِقَب الدكتاتوريات المتعاقبة، ربّت فينا خاصيات تحسّسٍ «عن بُعد» وخاصيات تأقلمٍ «عن قُرب»، ما انفكّت نصوصنا الإبداعية تستخدمها في عملية الاصطفاء (الاختيار) ضدّ عوامل الفناء السلطوية المختلفة. أنشأُنا

بسبب نشأتنا الطويلة تحت ظلال السلطة بنيةَ تخييلٍ معقدة، طبقاً لكلّ وضع مررنا به. لقد أفنينا نفوسَنا في تأمّل سلطة الفناء ومعايشتها، وقلّما استحضرْنا وعيَ السّفر للافتراق عنها. كان فناؤنا من نوع خاص جداً، ينعكس من الكتب والسينما والرسم والموسيقى، من المقهى والحانة والصالة «شبه المظلمة»، من القطارات الليلية التي يتلاشى بخارها مع تباشير الصباح في محطّة صحراوية ضائعة بين المدن المتشابهة.

لا أستطيع أن أتصوّر كاتباً عراقياً إلا وسط رفوف مكتبته، أو بجوار محطّة قطارٍ صغيرة، محاطاً بالأسلاك الشائكة المنعكسة من مرآة نشأته الأولى. لم يخطر ببالي قطّ أن أتصوّره في صالة مطار بانتظار إقلاع طائرته، فهذه صورة لم يدخُلْها أديبنا إلا بعد سنوات عديدة. بعدئذ صرنا نتطلع إلى أن نرى علامات السفر (البحر، الجبل، الغابة) تسبح في فضاء نصوصنا السردية والشعرية، وفكّرنا بالإفلات من قيود النشأة الواحدة، ودفْع شخصياتنا إلى مصاحبتنا نحو أكثر من نشأة.

تأخرنا كثيراً في تخليصِ نصوصنا وشخصياتنا المحبوسة معنا في قفص واحد مع أفعى جلجامش المخدَّرة، ومنْحِها خلوداً فوق نشأة تاريخها الطوطميّ. إذا كانت شخصياتنا تشاركنا الحبسَ نفسه، وتستحسن ملاذَها الصغير الآمن، وتركن إليه في أوقات الشدّة والحصار، فذلك لأنّنا لم نَهدِها إلى وعي السفر المركون وراء أكثر من نشأة بينيّة من نشآتها الكثيرة. إنّ السفر فواتٌ لم نملك إلا أن نعوّضه بسفر نصوصنا إلى مرآة نشأتنا الأخيرة، على وجه الافتراض والحلم. كانت أحلامنا بالسّفر أرضيّةً معوقة بأكثر من حاجز يدقّق فيه الحرّاس ببطاقات هوياتنا. وكانت الرحلة تنتهي بالشعور بتقصير شديد لأنّنا لم نستبدل بهويات نشأتنا الأولى بطاقات نشأة جديدة.

احتفِلُ اليوم بمرور خمسين عاماً على نشْر أوّل قصة من قصص النشأة

الأولى. إنّ إضافة قصة جديدة إلى قصص (المملكة السوداء) لا تؤلّف خطوةً جديدة في نزهةٍ عمرها نصف قرن في شوارع مدينة واحدة (مركز مدينة قُطْرُه كيلو متر لا أكثر) ولا ترقى قطعاً إلى درجة السفر وراء جدار الخوف والتأقلم مع المكان العراقي (المركز الصغير)، بالرغم من إقدامي على نشر حكايات (حدائق الوجوه) عام 2009. استعملتُ مخزون مكتبتي لاختراع أقنعة العالم وارتدائها مع بستانيّ الحدائق العالمية، لكنّ «الحدائق» كانت تنسيقاً لوعي مكتبيّ مبعثر يحاول الارتقاء إلى درجة وعي السفر.

أعتقد أنّ وعي المكتبة هو النقيض الأصلب لوعي السّفر. لن يستطيع كاتب عراقيّ أن يبتعد خطوات عن مكتبته دون أن يشعر بالخوف والارتباك وفقدان الطمأنينة والألفة، حتى لكأنّه من «صرعى الكتب» بتعريف محمد رضا الشبيبي، جعلتْه محبّته للكتب نوعاً سهلاً من «صرعى السفر» الذين تشدّهم جاذبية المكتبات إلى نشأتهم الأولى، فلا يحققون بارتدائهم الأقنعة إلا شكلاً من أشكال خداع السفر.

الكائن الأدبيّ العراقي كائن مكتبيّ، بمعنى أنّه كائن أرشيفيّ يربط نشأته الأدبية الأخيرة بتقاويم الحوادث المهمة وسنوات الصدمة والتغيير التي ألمَّتْ بالعراق منذ مطلع القرن العشرين أو أبعد منه. يحتفي الأديب العراقي بوعي الجماعة المقيم في أرض الرافدين القديمة، ويندر أن يحتفي بحركة وعيه المسافر للأمام، خشيةَ الضلال والتقصير بحقّ نفسه وأدبه. وفي محاولة منه لنقْض تقصيرِه، يقرن الأديب نصَّه الأوّل الذي مضى على نشره خمسون عاماً بالحادثة العظمى ليوم الأربعاء، الثاني عشر من نيسان 1961، تأريخ تحليق يوري غاغارين إلى الفضاء الخارجي في سفينة الفضاء (فوستوك)، بل ربما حذا حذو النقّاد الذين أرّخوا أعمالَ جيل الثورة الأدبي (الجيل الضائع) بمحاولة اغتيال عبد الكريم قاسم في سيارته بشارع الرشيد في السابع من تشرين الأول 1959، وقرنوا

ظهورَ جيل الستّينيات بانقلاب 8 شباط 1963، وولادةً نصوص تجريبية مغايرة بعد انهيار دولة البعث الأولى في 18 تشرين الثاني من العام نفسه.

اقترنت هذه الحوادث التاريخية وغيرها برحلات فضاءٍ روسية وأمريكية متتابعة، غيّرت مفهوم الزمن والفضاء والانتقال خلالهما، وأضافت وعياً جديداً للسفر بين نشأتين، نشأة الأرض ونشأة السماء، بينما ظلّ وعيُ السّفر، المعبِّرُ عن قلق الإقامة في أرض أوروك القديمة، ضعيفاً ومُستبعَداً من تجارب الطليعة الأدبية الستينية، قبل أن يكتسحه وعي الهجرة الجماعية عقب انهيار الجبهة الوطنية في أواخر العقد السبعينيّ من القرن الماضي، واندلاع الحرب العراقية الإيرانية. انتظرَ جيل الأخطار، أو جيل التقصير، صدمةً تاريخية ثانية ليكتشف وعي الهجرة الذي حلّ محلّ وعي السفر. بدأت مرحلة البحث عن أسباب جديدة لنقْد الذات، ونقْض انتمائها لنشأتها الأولى، انعكست تداعياتها على موضوعات النصوص المكتوبة بوعي الهجرة، وهذا شأن آخر سنأتي عليه.

حمل الأدباء المهاجرون بذور النشأة الأولى (بضمنها روايات محمود أحمد السيّد العشرينية المسافرة) وأعادوا غرْسَها في وعي الهجرة الجماعية طيلة سنوات حرب الخليج (1990 ـ 2003)، فأنتجَت هجيناً من النصوص الأدبية المعبّرة عن وعي السفر المفقود من النصوص المكانية الأولى. بينما جاهدَت النصوص غير المهاجرة شعورَ تقصيرِها بوسائل وأساليب جذرية.

إنّ النتيجة التي اجتمع عليها كلا النوعين من النصوص (المهاجرة وغير المهاجرة) هي إعادة الغرْس التاريخي لبذور النشأة الأولى في أكثر من نصّ نشيط بعلاماته المسافرة إلى أكوانٍ سيميائية بعيدة. إنّ عودة نشيطة إلى حقل النشأة الأولى، وحزْنَهُ بمفاهيم السّفر والهجرة، سيعالج شعورَ التقصير المنعكس في مرآة النشأة الأخيرة المنصوبة بين الوطن والمهجر.

**2011 / 1 / 10**

# هجرة في الهجرة

*«ما أضيقها كلماتُ الشعر على الشاعر،*
*وحدودُ الوطن على وطن المنفيّ*
*وظلامُ الليل على المصباح!»*

**(فوزي كريم) ـ في رثاء محمود جنداري ـ**

الكتّاب العراقيون اليوم، مهاجرون وغير مهاجرين، تتوزّع مواقع إقامتهم وإنتاجهم الجسدي والفكري على جانبي الحدود، وينقسم زمان نصوصهم إلى مرحلة ما قبل الهجرة ومرحلة ما بعد الهجرة. يشتّتهم المكان بفضائه الواسع ويتجاذبهم الزمان بارتداداته اللغوية. وينعكس هذا التوزيع والتقسيم جوهرياً في ازدواج وعي النشأة ووعي الهجرة، وتعلّق النصّ المهاجر بعودته إلى مهده الأموميّ. أمّا القيمة الثقافية لهذا النصّ فتتمثّل بالانتقال من نمط الإنتاج الصغير إلى نمط الإنتاج الكبير (من القصة القصيرة إلى الرواية، ومن المقالة إلى البحث النظري، ومن قصيدة الذات إلى قصيدة الوجود).

أحسستُ بهذا النُّسغ المتناقَل بين طرفين متعلّقين بوعي النشأة الأولى، في ثلاث مناسبات تاريخية حدثت في العامين 2005 و2007، وشهدتُها بنفسي. في هذه اللقاءات الثلاثة اقترب المثقفون المهاجرون كثيراً من بؤرة أقرانهم المحبوسين في قفص السلطة الحاكمة قرابة أربعين عاماً وامتزجوا بهم. كان اللقاء الأول في مؤتمر المثقفين الذي رعتْه وزارة الثقافة في بغداد بتاريخ 2005/4/12، والثاني في الملتقى الشعري الذي أقامته مؤسسة عبد العزيز

البابطين في الكويت بتاريخ 2005/5/7، والثالث في أسبوع المدى الثقافي الخامس في أربيل بتاريخ 2007/5/4.

لا أستطيع أن أغفل القيمة الثقافية لتمازج الأجيال، بعد مرور سنوات طويلة على افتراقها، ولا أكفّ عن تأمل ظاهرة الهجرة واكتساب نصوصها نشأة ثانية فوق نشأتها. تحرّر الجميع من قفص الاستبداد، إلا أنّ النصّ المأسور لنشأتي المنفى والوطن ما زال يعاني آثار الحجْر والارتداد إلى لغة ما قبل لحظة التغيير الكبرى عام 2003.

ليس سهلاً على أحد قحْم إشكالية الهجرة الطارئة على المعمار الوطني البسيط لثقافتنا الأدبية، وهتْك فضائها بضوضاء مكانية وزمانية. فما زال الكاتب العراقي المهاجر موطوءاً بسكنى المنزل المطوَّب والذاكرة الموشومة، لا يفضي سفرُهُ إلى هجرة دائمة تتعدّد فيها المنازل واللغات، ولا تمّحي من ذاكرته رائحة «عباءة الأمّ» و«أخويّة الحزب» و«حلاوة الحبّ الأول» وتجسيداتها المقدّسة الممتنعة على التأقلم والاندماج في نشأة المنزل الثاني. تطول إقامة النصّ العراقي المهاجر في ذاكرة الوطن، ويتلوّن بألوان السأم (حسب تعبير العراقية المهاجرة دنى غالي) فيتعلّق مشُوقاً بمتْنه الرماديّ وتخطيطاته السّود، عائداً (عكس هجرته) إلى بيوت الطِّين في (قارة الأوبئة) المستبدلَة بالمدينة الفاضلة، في قصيدة فوزي كريم.

يجدر بالنصّ المهاجر، كما أشتهي، أن يتقفّى أثر الهجرات الأُوَل (كالهجرة الإسلامية المحمديّة) والهجرات الأخيرة (كهجرة العرب إلى أمريكا الجنوبية والشمالية) لإنتاج نصّ عابرٍ للحدود والوقائع والألسُن. فمن يتأمّل معاني الهجرة في القرآن الكريم، يدرك قيمة «السَّير في الأرض» لمعرفة بدء الخلْق ونشأته واختلاط أقوامه واكتساب لغاتهم. ولعلّنا في غنى عن إلحاق المنفعة القرآنية بمعاني الهجرة البوذيّة التي أنشأت نصوصاً في السلام الروحي (النرفانا) وقواعد

(الكارما) الأخلاقية وإيحاءات السفر البعيد (مثال ذلك قصيدة الغيمة المسافرة للشاعر الهندي كاليطاسا من القرن الرابع الميلادي). ولا أحسَبُ تقاليد الرواية التشرديّة الإسبانية بعيدةَ الصلة بنصوص المقامات العربية وحكايات السندباد البحريّ في العصر الوسيط، وكلّها سافرَ في بحر الهجرة والاكتساب.

يهدينا الفهم المرجعيّ لقيمة الهجرة إلى تشقيق متون النشأة والنوع، وتهجينها بسلالات الأرض التي تحلّ فيها، في حقل واحد من حقول أدبنا المهاجر، هو حقل الرواية. لكنّما حيث شقَّ الروائيون المهاجرون من شتى أنحاء العالم سبلاً لهجرة نصوصهم، تباطأت روايتنا عن اللحاق بالأصول المهجَّنة بسلالات سردية من قبيل ما هجّنته أعمال (نيبول وكويلو وابن جلون ولوكليزيو وكولدنك وكونديرا).

روايات المهجر العراقية متأخرة وبطيئة في اكتساب مزايا الارتحال البعيد عن نشأتها النوعية الواقعية، خلافاً لروايات المهجر اللبنانية والمصرية والمغاربية التي أفادت من حاضناتها الأوروبية. تعاني روايتنا المهاجرة كساداً تجارياً ونقدياً، بسبب دورانها حول عدد محدود من المضامين القديمة التي عافتها رواية المنفى العالمية، فضلاً عن تردّدها في تجريب أشكال ما بعد الرواية، كرواية التقرير والرواية الرقميّة. لا يخصّ هذا التقصير جيلَ المنفى الأول والثاني (بعد 1963و1978) وإنما يشمل جيلَ الهجرة الثالث والرابع (بعد 1991و2003). لحِقت هذه الأجيال بجيل الهجرة السابق (قبل 1958) لتضيف عبئاً مضمونياً وتقنياً على تقاليد الكتابة الروائية المهاجرة.

إنّنا نبحث وراء نشأة الهجرة عن نشآت متتالية لإنتاجنا الكتابي تتجاوز نزعةَ الارتداد والتصلّب المغلّفة بحنين زائف إلى نشأة ما قبل الهجرة. وأقرِن، باجتهاد شخصيّ لا غير، إفرازَ خطاب النّفي القسري لنصوص جسدية، بنصوص «الإقامة الأبدية» التي أفرزها خطاب الوطن. فكلاهما خطاب مأسور لمفهوم النفي في الوطن، والتعلّق بمسبباته الاضطهادية.

يأبى خطاب المنفى الروائي أن ينعكس في خطاب المهجر الاختياري، والانفطام من ربقة «التعلّق» التي تقيّد الخطابَ الشعريّ بقوة واضطراد. وما نزعمه هنا من ضياع فرصة الهجرة في الهجرة التي ميّزت الخطابات الشعرية العالمية (ريتسوس، نيرودا، برودسكي، والكوت، أندريه شديد، جورج شحادة) يستفحل عند أكثر من شاعر.

كم يشوقني أن أتتبّع رابط «التعلّق» في قصائد شعرائنا المستوطنين الحاضنةَ الإنكليزية، بدافع الاختبار والتعلّق المقابل (سعدي يوسف، فوزي كريم، فاضل السلطاني، عواد ناصر، عبد الكريم كاصد، صلاح نيازي، صادق الصائغ، عدنان الصائغ). لكنني أكتفي هنا بالإيماء المختصر إلى تجربة اثنين منهم (فوزي كريم وفاضل السلطاني).

أعرّف «التعلّق» بالرابطة الخلويّة المضمَرة في نسَق النصّ المهاجر. فقد ارتبط الأدباء المهاجرون بأدباء ما قبل الهجرة بعلاقة عكسيّة شكّلت السّمة الجوهرية لظاهرة الهجرة الجسدية الجماعية. وأظنّ أنّ لكلّ مهاجر (منفيّ) امتداداً بأنموذج أدبيّ يغذّي نصَّه الشعري بالجوهر الخلويّ الذي يستبطن عودتَه العكسية، كامتداد قصيدة فوزي كريم بأنموذج محمود جنداري (وهناك ما يشابهه في السرد كامتداد قصة عبد الستار ناصر بأنموذجه موسى كريدي).

يرتبط الشاعر فوزي كريم بعلاقة نادرة بمجموعة الأصدقاء الذين أهدى إلى أرواحهم مجموعته الشعرية الكاملة (محمود جنداري، جاسم الزبيدي، عباس فاضل، محسن أطيمش، منهل نعمة، محمد شمسي، شريف الربيعي، موفق خضر، عبد الجبار عباس، غازي العبادي، موسى كريدي، أحمد فياض المفرجي، أحمد أمير، عبد الأمير الحصيري، سامي محمد) مانحاً إياهم أسمى ما يستحقّه الجيل، الذي «هرستْه عجلة المرحلة البربرية»، من قصائد المجموعة. إلا أنّ رثاء فوزي لجنداري يجسّد أرقى أشكال العلاقة التي يمنحها التعلّق من ظاهرة

الهجرة. ضاقت كلمات الشعر على الشاعر، كما ضاقت صورة الوطن على جنداري، فاستعار أنموذجَه بديلاً للعودة المعكوسة التي يخشاها.

العودة إلى الوطن تعلّقٌ مستحيل في القصائد المهاجرة، يشتهيه الشاعر ولا يتحقّق إلا بالموت، كما قد نستوحي ذلك من قصيدة (العودة) لفاضل السلطاني (المنشورة في الملحق الثقافي لجريدة طريق الشعب الصادر في 2007/6/1). عبر رثاء الأموات، يتعلّق الشاعر المهاجر بعودة مستحيلة، ونفْي أبديّ في المنفى هو أشبه بالموت:

**«ها أنذا عدتُ**

**ما زلت كما كنتُ**

**كأنّي متُّ**

**فما مرّت في البعد عليَّ حياة**

**قد يعرفني بعض الأموات»**

**2013 / 3 / 9**

# طَبَق يوميّ

نقرأ في رواية «أرجوحة النفس» لهيرتا موللر هذه الجملة: «كلما ذُكِرتْ بولونيا يأخذ جدّي ملعقة سَلَطة خيار ويصمت. قالت أمّي، الطعام قضية عائلية، ولا تتلاءم مع أخبار السياسة في الراديو». كانت العائلة تتناول طعام العشاء في الشرفة، والتاريخ هو الأول من أيلول عام 1939، عندما أعلن الراديو «ذو العين الزرقاء» خبر غزو الألمان النازيين بولونيا. ثم جاء تعليق الأمّ بعد جملة تعليقات من الأبّ والجدّ المجتمعين حول طاولة الطعام.

لا أظنّ صدى الخبر، خبر الغزوات، سيختلف بعد ذلك التاريخ، فلطالما تكرّرت ردود الفعل العائلية المتضاربة على أخبار التلفاز المنصوب جوار مائدة العشاء، في نشرات الأخبار المسائية الرئيسة بين الثامنة والتاسعة، حتى أصبحت جزءاً من أطباق السَّلَطات، هنا في بلادنا أيضاً.

لو بحثتَ اليوم في عُرض المدينة وطُولها عن تعليق من صنف تعليق الأمّ الألمانية في رواية موللر، فلن تعثر على ما يشبهه أو يضاهيه في استبطان الخوف الذي كان يطال الأقليّات العرقية القاطنة في جيوب صغيرة في رومانيا يومذاك، لكنّك قد تسمع تعليقاً بنبرة أخرى لا يحمل ردّ فعلٍ معيناً، ما عدا الشغف والتبجّح العاديين اللذين لا يعبّران عن موقف صريح أو اهتمام شديد بالسياسة. فقد أصبحت السياسة نكهةَ الطّبق اليومي الذي لا يعبّر عن ذوق أو استلذاذ.

الأخبار السياسية تغزونا من كل جانب ومكان، وتتلوّن بألوان طعامنا، وتتفنّن «بسُلطتها» المثرومة في طبق «سَلَطتنا»، لكنّك لن تعثر على من يعلّق بأنّ

الطعام قضية عائلية لا تتلاءم مع أخبار السياسة التي تأتي في وقتها المحتوم، ولا من يصرفه الخوفُ عن التهام الطعام وتنويعه. السياسة هي طبقنا الرئيس وكفى، الطبَق الذي لا طعم له، من دون السَّلَطات. إنّ فنون التسلّط هي من فنون السَّلَطات والسُّلْطات أيضاً. وعلى هذا المنوال من الاشتقاق والترادف اتّسع قاموسنا السياسي اليومي وتلوّن بألوان الطعام خلال سنوات ما بعد الغزو، وهو يعِدّ صفحات خالية لاستقبال اشتقاقات كثيرة، بتصريف عربيّ سليم.

استدرّت مشاهدُ من فيلم رومان بولانسكي «عازف البيانو» دمعاتٍ من عينيَّ المغْشيتينِ بضباب الاضطهاد النازيّ ليهود بولندا في سنوات احتلالها مدّة خمس سنوات قبل أن يحرّرها الروس. من النادر أن تنتزع الأفلام العراقية المُنتَجة بعد 2003 مثل هذه الدمعات من عيون موائد الطعام التي أدمنَتْ مشاهدة أشرطة التفجيرات والاغتيالات والنزوح، واكتفَتْ بالتعليق البارد عليها. صنعَ الجيل الجديد من المخرجين هذه الأفلام لتهزّ الضميرَ المسترخي، (أشهرهم محمد الدراجي مخرج فيلم ابن بابل) إلا أنّ الآكلين يكتفون عادة بتعليق على تعليقٍ قديم، صدى من «سنوات النار» التي أكلَت الأرواحَ شرقي شطّ العرب والأهوار الجنوبية وحلبجة. لا شيء يحدث في العراق يستدرّ الدمع. فمأساة النار أصبحت صدًى لمأساة العار التي أكلَتْ لحومَنا وعيونَنا في أطباق لا نكهة لطعامها البارد، بالرغم من أنّها أطباقنا اليومية التي نُقبِل عليها مجتمعين كالنَّمل.

أولئك العائدون من «أبناء بابل» نشروا يومياتهم عن انتفاضة 1991، وسنوات الهرب والأسْر في المعسكرات الصحراوية (مشاهد مماثلة في فيلم بولانسكي)، لكنّ الصحف التي وثّقت تلك اليوميات رُكِنتْ في زاوية البيت قبل أن نفترشها تحت صحون الطعام. وفيما نستطعم سَلطتَنا، ونرفع ملاعقَنا ببطء إلى أفواهنا، نختلس النظر إلى الصرخات والآهات المتساقطة مع فتات الخبز على الحروف

الصامتة تحت الصحون، نحن الآكلين الهالكين الذين ننتظر خبراً على التلفاز يمدّد حياتنا حتى الوجبة التالية.

الصحافة هي الأخرى سَورةٌ دائرة فوّارة، في مجرى أحداثنا اليومية، تلتهم ما يُلقى إليها من أخبار وتقارير وتحليلات، وهي مثل قِدْر مطبخنا الكبير لم تستفرغ ما في مخزونه، تدعونا إلى ما تطهو وتطحن وتهرس من حبوب وألياف، وما زلنا نأكل ونلفظ ما أكلناه من غلال الحقب والحكومات الماضية منذ 1958. أكلوا ونأكل على أثر الأجيال التي وُلدت قبلنا (أجيال الثورة والانتماء والضياع) وأخذت حصّتَها من مطحنة الموت الجماعي، وبدورنا أخذنا نصمّ آذاننا عن صرير دورانها المتصل.

المتمرّدون من تلكم الأجيال والضائعون الذين لحقوهم، يجلسون على حافة الطريق أو سُدّة المقاهي في العاصمة الأثرية (مقاهي حسن عجمي والشابندر والخفّافين) يتفرجون على مشهد طويل من المحمولات البشرية يمرّ أمامها، لا يتخلّف من خطواته المجلجلة في آذانهم إلا هفهفات وعبارات مفكّكة ونظرات تلتحم بالتخوت المتهالكة التي يجلسون عليها طول النهار. أنفاسٌ وعيون وجبهات جفَّ عرقها وتجعّدت لطول ملامستها هواءَ الأزمان القاسية، صورٌ جُمِّدتْ تحت الزجاج ورُفِعتْ على جدران المقاهي، فيأتي جيلٌ تالٍ ويُلقي بتعليقاته على الصور ثم يمضي إلى حال استغراقه في الزمان الجديد.

خيّاطون، خفّافون، ساعاتيّون، نجّارون، تجّار، هرِموا من تقلّبات السوق، وتبدّلات المشهد اليومي بإيقاع سريع وضاجّ ومهلك للفقرات والأصابع والعضلات، هُم جيل الآباء الذي أورث الأبناءَ مسؤولياتِ التغيير وشذوذَ العادات والموضات، ثم جلس إلى جانب التلفاز يمضغ طعامه بصمت وحسّ متهكم بالزمن والمادة والقيم المتبدّلة. هؤلاء رجال النسبة الصامتة التي تقاعست عن المشاركة في دورة الانتخابات السابقة (38 بالمئة من مجموع الناخبين) مع نسائهم اللاتي لم

يعنِهنّ في شيء فوزُ (الكوتا) النسوية في البرلمان. هذا الثلث الصامت استمعَ إلى رأي الـ62 بالمئة ثم أدار وجهه إلى أطباقه.

في الذكرى السنوية العاشرة لتهاوي الخيمة الدكتاتورية تحت ضربات الأشباح الحديدية الطائرة، نتفرّج على تقارير مصوَّرة في محطات فضائية غربية BBC ،CNN ،DW،RT،FRANCE24 يظهر فيها عراقيون يحتسُون أقداح الشاي، وينفثون دخان الأرجيلات، يبتسمون أو يقطّبون، يركّزون نظراتهم بالعدسة المصوّرة أو يديرونها إلى ذكرى الليلة البعيدة، يوافقون أو يستهجنون بلهجة ساخرة يائسة، متسارعة ومُدغَمة. فُرجةٌ معكوسة، مائدةٌ مُرسلَة من مطبخ الأطلسي بأنواع الطعام إلى مركز الضّربة، يجلس إليها شهود الأمس مقابل نظرات الجانب البعيد الآخر المسترخي أمام التلفاز.

تناسبٌ معكوس غير متكافئ بين الصورة المُرسلَة عبر الأقمار الصناعية وشهودها المُقترِعين على مستقبل نظامهم السياسي. تفاوتٌ بين النظرة المتفرّجة الباردة، النظيفة من روع الدويّ ورائحة الدخان الخانقة، والنظرة المستقبلة لها بقلق صامت. تباينٌ بين رسالة باردة ورسالة أخرى ساخنة. بين عصرين وتكنولوجيتين، بين أحياء وهالكين، لا اتصال بينهم، ولا إرسال حميم، سوى مرة في كل عام، أو عدّة أعوام، لكنّهم يجلسون الآن إلى مائدة واحدة.

تتسع الهوّة بين الأحياء الطارئين على المشهد العراقي، والهالكين المتجمّعين حول طبق الحساء اليومي. تتباعد الشقّة بين الآباء الصامتين والأبناء الغاضبين لتأخّر الرسالة الموعودة بنظام ديمقراطيّ دستوريّ متعدد. تستمرّ المظاهرات أو تتوقف، يطول الصفّ الانتخابي أمام مراكز الاقتراع أو يقصُر. يحدث ما يحدث، لكنّ عُطْل الصّحن عن التقاط الإشارة التلفزيونية، لأيّ سبب طارئ، سيؤخّر وصولَ الصورة في موعدها السنوي. تفرَغ المائدة، تجمد الصّورة، تطول النظرة، ويتوقّف التعليق.

**2013 / 3 / 25**

# صمت الأبراج

*«إذا كان النور الأبيض لهذا*
*المصباح حقيقياً*
*فاليدُ التي تكتب*
*حقيقية... لكن هل العيون*
*التي تنظر إلى المكتوب*
*حقيقية؟»*

**(أوكتافيو باث)**

- 1 -

أيّ شيء ينشأ من بداية، مثل «خطّ الرمال» في خطّة جنرالات البنتاغون لغزو العراق، يبدو حقيقياً. البدايةُ الهشّة تشير إلى إمكانية وضع «خطّ» لإنجازٍ لا يُستهان به. إنّ «الهشاشة» تعبير صلب حين يتعلّق الأمر ببداية عمل ما، مكتوب بيدٍ حقيقية، وحين العيون التي تقرأ في ضوء المصباح حقيقية أيضاً، حينذاك يكون «خطّ» البداية حقيقياً. وحين أكتب هذه المقالة تحت جُنح الليل، في ضوء المصباح، فكلّ شيء فيها حقيقيّ.

لا شكّ لدينا اليوم بذلك «الخطّ» الذي يلتفّ حول خارطة العراق، ويرسم مستقبلنا. هذه «الحقيقة» المحفورة في مفكّرة منتصف الليل بيدٍ ثابتة، سترسم مستقبلَ مخطوطتي أيضاً. أهناك شكّ في ذلك لدى العيون التي تقرؤني؟

أضيءُ مصباحَ البداية في ليلة التاسع عشر من آذار 2003، اللحظة الفاصلة التي انشقّت عن «أطفال منتصف الليل» كما انشقَّ ليل القارّة الهندية عن انفصال باكستان عن الهند، في رواية سلمان رشدي، في منتصف ليلة الثالث عشر من آب عام 1947.

انشقّت ليلتي عن صوت امرأةٍ قادم من إذاعة (بي بي سي) يستفسر عن الوضع في البصرة عشيّة الغزو المنتظر من الجنوب البحريّ. حفرَ الصوت في هاتفي الأرضيّ خطاً فاصلاً بين فترتين ومخاضين: «هل لك أن تكلّمنا عن الوضع في مدينتك، عذراً حصلنا على رقم هاتفك من مراسلنا في بغداد، قالت المذيعة المتصلة. سأنتقل إلى الاستوديو لبثّ اللقاء. سأتصل ثانية. انتظرْ دقائق من فضلك».

صوتٌ أنثويّ يتكلّم العربية، حازمٌ ومتلاحق، كموجة تنتقل من كوكب بعيد بوضوح. صوتٌ واثق ومستقيم، كربيع أسود، لا يسمح بالتراجع: حسناً، السكّان يخزنون الماءَ والطعام والوقود. لا شيء خارق وفوضويّ حدثَ حتى الآن. لم يبدأ هجوم العامّة على المصارف والدوائر الحكومية. لم يتصاعد هدير المدرّعات الزاحفة كحشرات حديدية لامرئية باتجاه الشمال، حتى هذه اللحظة. الليل ثابتٌ ومرصوص كحجارة السُّور القديم للمنزل. لم أخطُ أبعدَ من هذا السُّور... هلو... هلو...

لم يعد الصّوت، فيما كنت أحضّر خطابي، وفشلَ اللقاء الإذاعي. ضاعَ الصّوت البعيد مع طلوع الفجر، كوقفة صمتٍ في مقام (خلْوتي)، كقطرات ماء حنفيةٍ تقرع الرملَ وتحفر فيه أثراً بطيئاً. تقاريرُ طارَت من آلاف المنازل كحمام الزاجل وعبرَت الأسوار. لست وحدي من بثَّ تقاريرَ الفجر (الخلْوتية). هلو... هلو... صمت الأبراج!

حكى لي صديقٌ سأشير إليه بالحرفين (ع.ع) حادثة حقيقيّة من زمن الإعدامات المرعب. قال إنّه اقتادَ زوجتَه إلى مستشفى ولادة لتضع حمْلَها. تمطّت الساعات في صالة الانتظار، المجاورة لغرفة الطّلْق، وانشقّ الليل عن ثلّة من الحرّاس تقود امرأةً حبلى بمفردها إلى الصالة. أدخلوها غرفة الولادة، ثم انتظروا معه من دون أن يتبادلوا النظر. وُلِد الطفلان معاً، طفلُ زوجة صديقي وطفلُ المرأة المحروسة، في منتصف الليل، وانسحب الحرّاس بطريدتهم المتعبَة بعد الوضع فوراً، ولفّت صديقي سحابةُ صمتٍ مثقلةٌ بالوساوس والمخاوف.

مَن المرأة المحروسة، وأين استقرّ مولودها الرضيع؟ سألَ صاحبي إحدى الممرضات، فهمست له بحكاية الرعب، التي خُتِمَتْ بصرخة الولادة. المرأةُ محكومة بالإعدام، لانتمائها لحركة سياسية معارضة، وقد سبقَها زوجها إلى المشنقة، لكنّ الجلّادين انتظروا وضْعَها جنينها، لتلحق به إلى هناك، إلى قلعة الموت.

العدم يلِدُ الحياة، إنساناً بعينين وأنف وأذنين، بقلب يتّسع للحبّ والشفقة والغفران. الرّحِمُ المقيّدة تتقلّص وتلفظ كوكباً من الأطفال. خرجَت الممرضة تحمل كتلةً لحمية ملفوفةً بلحاف أبيض. حائرة بما يستقرّ بين ذراعيها، إلى من تتعهّد بالفم الجائع وتلقمه ثديَها. أشار صديقي عليها أن تعطيه لزوجته كي ترضعه، قبل أن يُسفِر الصباح، ويتقرّر مصير مواليد الليل المُنتَزعين من الأرحام اللامسمّاة.

عانى صديقي المهانةَ والإذلال كي يتبنى طفلَ المرأة المجهولة، وكانت المولودة أنثى، وراجعَ المؤسسات الأمنية، كي يستخلصها من دار الأيتام. وما زالت تعيش في كنف عائلته باسمهِ واسمِ زوجته، حتى اليوم الذي أبيحُ فيه سردَ حكايات أطفال منتصف الليل.

- 4 -

بعد انتزاع طفلة المعدومين، قُصِفَتْ أحجار المدينة القديمة، بأطنان من المقذوفات، وتفرّق الأيتام، وفُتِحَت السجون ودور الرعاية الاجتماعية والنفسية، وحلّتْ ثغرة صمتٍ كبيرة بين البنايات المحترقة، وكُشِفَت القبور، ودخلَت الجماجم صالات الولادة تبحث عن مواليدها.

أقبلَت الجمجمة المعدومة من مقبرة (وادي الباطن) في الزبير، في ليلة التاسع عشر من آذار، وتوقّفَت عند باب صديقي (ع.ع) وسألَتْه عن طفلتها. أمام ذهول الصديق قالت إنّها تختزن في محجريها الخاويين قدرةَ استدلالٍ تفوق خرائطَ (غوغل) الافتراضية، تهتدي بها إلى أيّ وكرٍ في (باصورا) القديمة.

كان صديقي كاتباً مسرحيّاً، فقبِلَت الجمجمةُ أن يسنِد إليها دوراً في النصّ الحواري الذي سيؤلّفه، وتقول فيه الجمجمة لطفلتها: «دعيني أكشفْ لك عن شيء يا بنيّتي. إنّكِ ترثين قدرتي في تدمير الأفكار. ألا فسلّطي قدرتَك على سدوم، لينهض موتاها ويقودوا هذه المدينة الملعونة إلى حتفها».

دأب (ع.ع) على تقديم مسرحية المعدومين في ليل باصورا، قبل أن تنقطع الجماجم عن زيارتها وتعود إلى الصحراء. كان صوت الجمجمة المعدومة يولول في الطرقات: «الصحراءُ هي اللّه بلا بشَر. البنتاغون كعبةٌ من غير إله».

- 5 -

ملجأ لأيتام العراق، لا بدّ أن يرتفع بعلو بناية إمباير ستيت، أو برج خليفة، أو المركز المالي في شنغهاي. ملجأ يكفي لإيواء أطفال الجماجم المعدومة، وأرامل الحرب، ومطلّقات بيوت الصفيح، ويُعَدّون بالملايين.

الإيحاء الخيالي لناطحات السّحاب، يهيمن على الغاية الوظيفية الاعتيادية

التي بُنِيَتْ من أجلها. إنّها أبراج بابل التي تتربّع على قممها بغايا الكهنة المقدسات، المتكلّمات بلغة قصيرة المقاطع، تذرّيها عواصف السماء على الرعايا في الأسفل.

بناياتُ الفضاء، المكتظّة بالأيتام، المغروزة كالرماح في قوائم العرش السماوي، بناياتٌ صامتة، تتعارض مقاطع لغتها الأفقية العائمة في الأعالي مع لغات الأسافل المتضرّعة.

أرعبَت مراكز المال كاتبَ الأبراج الأكبر فرانز كافكا، فوافق تحت تأثير لغة الصمت على: «إذا كان من الممكن أن نبني برجَ بابل بدون أن نتسلّقه فسوف يكون هذا من المسموح به». وكانت هذه رغبة سكان وادي الرافدين الأصلية أيضاً.

ملجأ كافكا الذي يسَعُ الهويّاتِ المنتحلة والصامتة، ويحجّ إليه أيتام منتصف الليل، لا بدّ أن نسمح ببنائه في وسط عاصمة الأسوار الدائرية، بغداد، حتى إذا كان سكانها لا يزالون يتهيبون تسلّقه.

وقد يراود حلم كافكا مخيلةَ مصمّمي أبراج العالم الجديد، مخطّطي البنتاغون، وروائيّ النوع الحقيقي faction، ويعذّب لياليهم الألفية، حتى إنّه لينقل نسختَه السريّة السفراءُ المتوافِدون على العاصمة في حقائب مشفّرة من مختلف العواصم.

الملجأ العالميّ لأيتام منتصف الليل، هو المشروع الأخير، المطروح على مموّلي الأبراج الفضائية، أبراج الصمت، ولكم أن تتخيّلوا الموقعَ المقترح لبنائه، عدا بغداد!

**2013 / 4 / 2**

عادةً ما تُربَط متغيرات الثقافة العراقية في مطلع الألفيّة الثالثة، بانهيار الدولة في العام 2003. وفي هذا الرّبط تعميم وتوهُّم كبيران، يرتميان وراء ذاكرة الثقافة الحيّة. مهما كان اقتران النماذج الثقافية بالقطائع السياسية شديداً، والأرجح أنّ آخرها يسبق قطيعة 2003 باثني عشر عاماً، إلا أنّ حبكتها التفاعليّة تمتدّ إلى أبعد من هذه الفترة الكارثيّة.

إنّ تسميات مثل «الانهيار» و«الكارثة» و«السقوط» لا تمثّل طبيعةَ التغيّر والتجدّد في نماذج روائية وشعرية، اخترقت حيطانَ النار، وسجونَ الوجود، في أحلك القطائع التي أحاطت بفجوة الدولة المنهارة. فقد نجد أرقى الحبكات وأقواها في نماذج سردية حُبِكتْ في آونة ترجع إلى الانبثاق البعيد لروايات محمود أحمد السيّد، في بداية نشوء الدولة. انبثاقاتٌ مثل كدمات زُرق على جسد الحبكة المريضة لدولة القصر الملكي، ودولة القصر الجمهوري.

اعترفَت دول التحالف بخطئها الفادح في غزو العراق، فما حدثَ لمؤسسات الدولة من انهيار لم يجلب النفع الكبير للعراقيين ومحرّريهم من نظام صدام حسين، على حدّ سواء. وما لحِقَ من دمار بنماذج النظام لا يجدر بأحد، مهما كانت عدالته وحصافته، أن يلحقه بالنماذج المستقلّة للثقافة. كما لا يليق بثقافة (لم يُسجَّل تاريخ كامل لنماذجها) أن تستلِف من غريمتها الأيديولوجية آليّةَ «السقوط» لكي تستعيد ذاكرتها أو تبنيها من جديد. إنّها تستطيع أن «تُسقِط» ما تشاء من أسماء ونصوص وأفعال، وقد لا تلجأ إلى عمليات «الصدمة والذهول» لإجراء تصفياتها الأنطولوجية.

وفي الحقيقة، إنّ الهجرة وتعدّد مواقع الإنتاج الأدبي، وعودةَ النخب الفكرية، وانقطاعَ ظاهرة الأجيال ونشوءَ جيل أدبي جديد، وتعدّدَ اللغات، وتهجينَ النصوص الأدبية، وإحياءَ إشكالية الأنا والآخر، ونقدَ التقصير، وغيرها من المتغيّرات الثقافية، لا نستطيع أن ننسبها إلى فاصلة 2003، بصفاتها الكارثيّة، قبل أن نعزوها إلى الصدمات الحداثيّة، ومتواليات الذاكرة الثقافية ذاتها. وبعبارة واحدة، فإن مقاربة نماذج الدولة ونماذج الثقافة، تدلّ الأولى على انقطاع وخداع، والثانية على ازدواج وتجدّد، تحتاج إلى أكثر من مثال تطبيقي، خارقٍ لظواهر التاريخ العراقي المراوغة.

إلا أنّ ما يجعل الربط بين المؤسستين المتقابلتين خداعاً وقتياً، هو أنّ القيم التبادليّة للنماذج المشتركة بينهما وبين نماذج المحيط الإقليمي والدولي، صادرَت الهامشَ المستقلّ للمُنتَج الثقافي ولم تمكّنه من الانسحاب والتخلّي عن سردية النماذج الكارثية.

لقد طمرَ الإعصار الكارثيّ العالمي القيمَ الثقافية والأيديولوجية في أكسيولوجيا القرابة الناشئة عبر القطائع المتوالية بين المؤسستين. وبذلك عانَت ثقافتنا الاختناقَ بغازات الحروب التي شُنّت على الدولة، وارتبطت عنوة بمتغيرات الانهيار من جانب، وببؤس العالم من جهة ثانية. وهذا هو الثمن الذي توجّبَ على النماذج الثقافية الغافية في حضن الدولة دفعَهُ جراء تضحياتها وإخلاصها لشعورها الجمعي، في كل حين.

جرى إسقاط عملية الصدمة الكارثية على نمطٍ ثقافي تقليديّ ورتيب، كالنمط الثقافي العراقي، ليباري النمطَ الثقافي الأمريكي، في إلغائه القيم المحليّة التقليدية، وإنتاج نمطٍ تفاعليّ بديل يلبّي استجابات القراءة الاستهلاكية لجماعات الهامش والجندر وشبيبة الأناركية ومجنّدي الجيش العائدين إلى الوطن. أنتجَت المخيلة القرائية المصدومة بكوارث الطبيعة والإرهاب (إعصار

كاترينا وهجمات 11 أيلول) نمطاً كارثياً عابراً للحدود الاستعمارية التقليدية، اكتسحَ وسائلَ الاتصال واحتلَّ سوقَ النشر، وأحدثَ هجاناتٍ لغوية وسرديّاتٍ ذاتية متفوّقة. ولشدّة ذهول العاصفة الكاسحة، استطاع إعصار العراق أن يوسّع الفجوة الترابطية للدولة، ويكشف عيوب الذاكرة الثقافية الوطنية المصابة بداء التوحّد وعزلة النماذج.

توالى سقوط الأنظمة الحاكمة في العراق، قرناً من الزمان، وأحدثَ غيابُها فجوات كبيرة في الذاكرة السردية للتاريخ، فعملت الأقلام «المنتفضة» من غفوتها على ملئها بمتواليات تخيليّة تعوض أنطولوجيا القطائع والصدمات الكارثية، التي لا نهاية لها، بشخوص وأشكال جديدة، ظنّاً منها أنّها تعوّض الانهيارَ بفديةٍ (قربانٍ) مقبول لآلهة الصدمة. لكنّه في كل الأحوال غير مقبول لتقاليد تجرّ خلفها خرابَ الأنظمة ولعنة سلطتها المتجبّرة.

وكما قلنا، نحتاج الآن إلى أحد هذه النماذج المشتركة بين مؤسستي الدولة والثقافة، إلى مثال يساعدنا على فهم إشكالية الثقافة المقيّدة، ويعبّر عن استقلالها عن إشكالية الدولة المنهارة مراراً. حيال كارثة الصدمة في 2003، استمرّت الذاكرة الثقافية المرتبطة بها في استعادة تقاليدها المبعثرة في صميم الإعصار والانهيار، واستحضرَت مثالَها الذي يعبّر كذلك عن ازدواج القيمة الثقافية العليا (الجمالية) والقيمة الشعبية في نماذج الجماعات الهامشية والمضطهدة. وبذلك قدمت ذاكرتنا مثالاً عراقياً خالصاً من خداع النظرة المؤقتة، المتثاقفة مع سوق السرديات العالمية.

أمّا ما نستبقي من أمثلتنا كلها، فقد يكون قصيدة (المجرشة) للشاعر العراقي ملا عبود الكرخي (توفي عام 1946) تسمح لنا بإنشاء تقابلات وتقاطعات دائرية وزاويّة بين الآلة والموضوع، والتقليد ومتغيراته الوقتية. إنّ (المجرشة) نظام شعري تقليدي، يتضمّن، أولاً، عملاً يدوياً، إدارة صخرة الرَّحى الثقيلة على قطبها،

لإنتاج الدقيق، قوت الإنسان الكادح. ويمثّل، ثانياً، العلاقة بين سلطة عليا قامعة، وجسدٍ مُهمَل مقموع. وثالثاً، يعبّر عن الدقّة والصّبر اللذين يتطلبهما العمل الأدبيّ عموماً، لإنتاج المعنى. وهو، رابعاً، يربط بين زمن الإنتاج القديم، ومتغيّر الإنتاج الجديد، أي استمرار التقليد الاجتماعي والسّلطوي في حداثة الأنموذج الثقافي. باختصار، فهو نظام لأرقى نماذج التقاطع والتجاور بين إشكاليتي السلطة والثقافة، وازدواجهما في الذاكرة الزمنية المخادعة.

لا ينتج نظام السلطة «الصّخري» إلا علاقةً قابلة للكسْر والانهيار، بينما تولّد تقاليد الإنتاج اليدويّ المرتبطة به متغيراتٍ تتجدّد بذاتها، وتنبثق من ذاكرة جسدها، وغنائه المعذّب، في خضم العمل الشاقّ، فتؤلف نسقاً دائرياً يزداد عذوبة وجمالاً. إنّ التقابل المحوريّ بين الرَّحى الصّخرية والمرأة الطّاحنة، بين العمل الشاقّ والغناء، هو نفسه التقابل بين الموضوع والمعنى (الطّحْن والدّقيق)، التقليد والزمن. وهو تقابُل دائري، رحويّ الشكل، يولّد الانبثاقَ والتجدّد في الذاكرة الحيّة. بينما لا يولّد التقابل الزاويّ بين السّلطة وذاكرتها القمعية إلا التصادمَ والانهيار.

إنّ ذاكرتنا الثقافية، المستقلّة، تعيش وتتنفس مقداراً قليلاً من فسحةٍ في امتدادات الحقل المقطوع، وأظنّ أصحابَ هذا الحقل، منتجي ما بعد الصّدمة، يتعلّقون ويتمسكون بهذا النبض الحيّ من تقاليد ذاكرتهم. سيعاني هؤلاء نهوضاً مفزعاً في خضمّ تصادم النماذج التقليدية مع نماذجهم الجديدة، لكنّهم سيتذكّرون «الجَرْش» البعيد الآتي من خِصاص امرأةٍ متوحدة، مقموعة، تغني لقدَرِها أغنيةَ الكسْر والتصميم.

**2013 / 4 / 9**

أقامَ بيكاسو في باريس عام 1907 حيث التقى براك. وحتى اندلاع الحرب عام 1914، طوّر فنّانا التكعيبية البارزان نوعاً من رسوم الحياة السّاكنة Still Life بدأه سيزان وماتيس وفان كوخ في مرحلة الكلاسيكية الجديدة. وما تبقّى من آثار هذه الحياة لوحات سيزان (التفّاحات) وماتيس (الأسماك الذهبية) وكوخ (أزهار الشمس) التي أضاف إليها براك (الكمان والجرّة) وبيكاسو (المصباح والجمجمة).

ما تبقّى من انطباعية الريف اللونية البهيجة، وتوازن الأشكال وانسجامها، نظرةٌ التقطَت بقايا الحياة التافهة وأحاطتها بهارمونية الحسّ الجماليّ الرفيع، في أثمن تجارب الفنّ التشكيليّ المعاصرة. خفتَت نزعة تصوير الحياة الساكنة في ذروة التعبير عن العاطفة البشرية المحطمة بعد الحرب الأهلية الإسبانية، لكنّها اشتعلت من جانب آخر في تجارب التجهيز السريالية، وبلغت غايتَها في فنّ (البوب) الشّعبي، ثم انحدرت إلى فضاء البنائية التجريدية، وتعبيريتها الذهنية السوبريالية.

فرّعت التكعيبية من لوحات سيزان السّاكنة فرعين: الأول متناغم ومركّز وهندسيّ، سار عليه براك، والثاني مجمَّع وناشز ومتفاعل، اتخذه بيكاسو. نهَجَ براك منهج «العدم الفكري» الكامن وراء انسجام الأشياء فيما بينها، وبينها وبين نفس الفنان، أما بيكاسو فقد استعمل الأشياء في لوحاته الساكنة بما تُملي عليه عاطفته المتفجرة بالضوء والصهيل: (المصباح) المرفوع في وجه (المينوتور)، ونواح (الجمجمة) المنبعث من جيتار لوركا: «أوه أيها الجيتار،

أنت قلبٌ جُرِحَ عميقاً، بخمسة سيوف». بينما يدفن براك صوتَ الكمان في نظام لوحته الجامدة.

كتب كوكتو عن بيكاسو: «إنّ ساحر الأشكال هذا، إنما يتخفّى في زيّ مَلِك جامعي الخِرَق الذي لا يني يكنس الشوارع في سبيل الحصول على شيء يفيد منه». وكان لوركا يبحث عن مَلِك هارلم لكي ينتزع منه اعترافاً بديوان (شاعر في نيويورك).

ماذا تبقّى من خِرَق بيكاسو وأوراق صُحُف براك وتصاميم أرنست وتجهيزات دو شامب وقناني وارهول؟ ماذا تبقّى من حذاء جنديّ مقتول على جبهة الحرب وغليونه وساعة جيبه؟ لا مراء في أنّ هذه الأشياء التي التُقِطت من قمامة العالم الصناعي ونُظّمت في لوحات حياةٍ ساكنة، وتجهيزات حاضرة ready made، شكّلت الإطار الجمالي الذي ظهرت إلى جواره أحدث حركات القرن العشرين الفكرية والأدبية.

نقلَ الفنانون العرب المبعوثون إلى أوروبا تقليدَ رسم الحياة الساكنة من محيطه الصناعي الغربي وحشروه في أجواء الصالونات الشرقية الأرستقراطية، فلاقى هوًى عند النفوس المثقلة بعاطفة استعمال الأشياء الحميمة، الجِرار والأقداح والأزهار. عُرِضت لوحات الحياة الساكنة التي رسمها فنانون كلاسيكيون من مصر والعراق والشام لشخصيات المجتمع البرجوازي وسيّدات المنازل الفاتنات، إلى جانب التماثيل النصفيّة للقادة العسكريين وشهداء الحرية ومفكّري النهضة والشعراء. فماذا تبقّى من أشياء السّكون المعلّقة في ردهات القصور الملكية، وظلال المقاهي الأدبية. ماذا تبقّى من متاحف الأمس؟

ماجَ المحيط، وانقلبَ البصر، وانتهى عصر الدّعة وراحة الضمير، وكنسَت رياح التغيير وأمواج الهجرة الفنية ذلك التقليدَ الرومانسي الجامد، وجُهِّز المحيط

البيئي والمعماري المتسع على امتداد السواحل المتوسطية والخليجية بخامات نقيّة ووظائف مستحدثة للعرض البصَري. وهنا في العراق امتلأت (أسواق الجمعة) بنفايات معسكرات الجيش الأمريكي المنسحب، وجَهّزت المعارضُ الفنية حياتَنا الساكنة بعروض جديدة.

وإلى جوار هذا المحيط المجهَّز بمواد صلبة ومبهجة، وموضوعات محفِّزة لتوليد المفهومات الرسموية والفضائية، دفعَت الأجواء الأطلسية والبحار المائجة بتجهيزات الغزوات ونفايات المصانع إلى سواحلنا. وأضاف المحيط المحلّي تجهيزاتٍ قاتمة، فأصبحت العين الرائية الحائرة تجول في مزادات الأرصفة وأسواق الجمعة كيما تحصل على عرض حرّ، متوازن ومنسجم، يجمع في بؤرته الساكنة حذاءً وجمجمة ومصباحاً زيتياً، تُصارِع الإهمالَ في ظلّ جدار ملطّخ بالرسوم والخطوط والملصقات (الجرافيتية).

وفي هذه الآونة، كان كاتب النثر يتبَع فنّانَ التجهيز الباحث عن متاع أسواق الجمعة. كان الفنّان يزاحم سماسرة الأشياء التافهة، وكان الكاتب يتبَع الفنّانَ ويزاحمه في تجهيز لوحاته من سقْط المتاع المسروق من البيوت المهجورة والمتاحف المنهوبة. وكما تابعت جروترود شتاين عملَ بيكاسو التكعيبي في نصّ نثري متعدّد السطوح والزوايا، فإنّ كاتب النثر أثقلَ نصَّه بعاديات المفردات وأسقاط العبارات كي يلتصق بعمل الفنان.

كتبت شتاين عبارةً واحدة مفكّكة مكررة المفردات: «كان إنساناً كامل السحر، ذلك الذي كان بعضهم يتبعه. كان بعضهم يتبع يقيناً وكان على يقين بأنّ من يتبع آنذاك كان إنساناً يعمل وكان إنساناً يعطي من نفسه شيئاً ما آنذاك. كان بعضهم يتبع يقيناً وكان على يقين بأن من يتبع آنذاك كان إنساناً يعطي من نفسه شيئاً سيصبح شيئاً كبيراً، شيئاً صلداً وشيئاً متكاملاً». ويستمر النصّ على هذا المنوال المُترجَم.

أزعم (أنا كاتب النثر) أنّ فنّانَ تجهيزٍ (عراقيّاً) تبعَ بيكاسو ربما أنجز «شيئاً ساحراً، كامل السحر»، توليفات أجزاء متفرقة على سطح حياةٍ صلدة. أزعم أنّ فنّان التجهيز العراقيّ أجادَ عمله، وأعطى من أعماقه شيئاً سيصبح شيئاً كبيراً. أستطيع أن أؤكد أنّه انتظر حتى اطّلع على صورتين منشورتين في مجلة (نيوزويك) بالطبعة العربية، تظهران جانبين متقابلين من دراما الفاجعة في بلاده، فقابلهما بما يملك من يقين بعثَرهُ على سطح حياته السّاكنة، حياته الملصقة على سطح ساكن. وإني (كاتب النثر) هنا أتابع قصاصات صورهِ الملصقة على سطح حياته، وأكتب مقطعاً إلصاقياً على سطح حياتي الساكن. أزعم أنّ ما يعمله بعضهم في محترف حياته السّاكنة سيصبح شيئاً أكثر صلادة من الحياة المتحركة التي استقى منها تجهيزاته. وأزعم أنّي أعمل مثله بما تجهّزه الحياة الساكنة من أفكار.

نشرت (نيوزويك) الصورةَ الأولى على صفحات تحقيقٍ عن حادثة التدافع والهياج التي قُتِل فيها ألف شخص على جسر «الأئمّة» في سبتمبر 2005: تظهر في الصورة جرافة ضخمة تزيح الأحذية والنعال التي لفظَها آلاف الهاربين من تحذيرٍ كاذب بوجود انتحاريّ في وسط الموكب المتجه لزيارة الحضرة الكاظمية المقدّسة، وأولئك الذين انبعج حاجز الجسر بضغط أجسادهم فقُذِفوا إلى النهر، والآخرون الذين دِيسوا بالأقدام بعد أن خارَت قواهم. وعلى الجانب الآخر البعيد من الأطلسي، عُرِضت صفوف طويلة من أحذية الجنود الأمريكان المقتولين في العراق على بساطٍ عشبيّ أخضر، عُرِّف كلّ فردٍ منهم ببطاقة متدلية من ثقب حذائه. كان هذا فحوى الصورة الثانية لمجلة (نيوزويك).

قصَّ فنّان التجهيز الصورتين وخلط بين فكرتيهما بإضافة رسائل الجنود على خلفية كوفية مرقطة وعباءة سوداء. أزعم أنّ الفنّان أنشأ موضوعَ لوحته من ضمّ جناحي مفارقةٍ ساخرة وجدت لها متنفساً في تقليدٍ فنّي انسحب من مفارقات

الحياة وانزوى في حياديته الساكنة. أزعم أنّ فنّان التوافه هذا قد أنجز عملاً قيماً، وإنّي أتبعه بعملي.

أزعم ولا أطيل، أنّ حياةً ساكنة قد لا تكون أكثر من حياةٍ ساكنة في لوحة مُجهَّزة بتلصيقات حياةٍ ساكنة، حتى يمدّنا المحيط المتسع بغزوات قادمة، ونفايات معسكراتٍ انسحبت منها الجيوش، فنؤثّث نصوصَنا الحركية بمواد جديدة.

**2007 / 11 / 4**

# الطوفان

*(إلى منكوبي السيول والفيضانات*
*وإلى كاتب رقيم الطوفان البابلي كو ـ أيا)*

ـ 1 ـ

حلّق «إيكاروس» فوق السّهل المغمور بمياه السيول والأمطار، ليحقّق مهمّتين جاء من أجلهما: إكمال أرشيف أبيه «ديدالوس»، واللقاء بصديق قديم يسكن أرض الطوفان البابلي.

«منظرٌ مدهش يا أبي، غمْرٌ عظيم يغطّي المزارع والبيوت والحظائر، سدود مكسورة وقنوات مطمورة، لجّةٌ تحفّها أجنحة أنكي السريعة ببقايا غضبه المكتوم، مقاطعُ ملحميّة تتردد فوق سطح المياه اللامع، حتى حدود جبال عيلام الشرقية. عائلاتٌ وغلال وأغنام مكوّمة على بُقَع جافّة وتلال. وأرى الآن خيمة صديقي إمرانو الميسانيّ على تلّة تبرز وسط الطوفان. أبحث عن مسطّح جافّ يصلح مهبطاً لطائرتي. أتسمعني يا أبي؟ لن أعود إلى قاعدتي قبل إتمام مهمتي».

كان هذا البلاغ المتقطّع، واحداً من البلاغات التي بثها إيكاروس، المحلّق على مستوى منخفض فوق أرض شنعار، مع طاقم تصوير مختصّ بريادة المجاهل البابلية وقراءة الرُّقُم الطينية. كان يطير على درب السرطان «درب إنليل» حين لمح قبضةَ يدٍ هائلة، تمتدّ عبر الغبَش المائي، وتنتزع كتلة طينٍ حمراء، ثم تفرشها على الأفق المشحون بإشارات الغضب المكتوم، وتحفرها بإزميل الكاتب الأول:

«من العجيب، يا أبي، أنّ كلمة «ضجيج» تحتل مكاناً بارزاً في رقيم الطّوفان البابلي إلى جانب كلمة «أوبوبو» التي تعني الغضب واللعنة والانتقام من البشر الذين اقترفوا الآثام. كانت كلمتا الغضب هاتان سبباً في هبوط الآلهة السومرية إلى الأرض، لكي يُسكِتوا الضجيج الذي لا أسمع منه الآن إلا صيحات استغاثةٍ تلوّح لطائرتي المنخفضة. كم هو رائع الصمت الذي أعقب الطّوفان. يا للمعاني الكثيرة المتفرّعة من كلمة «أوبوبو»، الضجيج والطوفان ثم الصمت والقربان، تلتْها الكتابةُ على ألواح الطين. إنّ حوادث ما قبل الطّوفان تنقطع نهائياً عن حوادث ما بعد الطّوفان، ويبدأ زمن جديد. تلك الغاية من تدوين قصة الطوفان. أنت تدرك، ديدالوس، ضجيج الوحش الذي قهرْتَه بحكمتك وفطنتك ومهارتك في بناء المتاهات. لكن هذه المتاهة بلا بوّابة ولا ممرّات، يكوّرها الصمت كقبضة طينٍ انتزعها الطائر الناريّ زو ورفعَها فوق السيول... الصمتُ بحروفٍ بابلية تميمةٌ فكّت اللعنةَ عن رعايا الإله أنكي، إلهِ المياه العميقة والحكمة».

بعد أن أنهى إيكاروس القادم من أرض «القنطور» إلى أرض الناسخين الصامتين، بلاغَهُ، لمح بعين الطائر المنقّبة، ثوباً أخضر يلوّح له على قمّة مرتفعٍ وسط المياه، فدار دورةً كبيرة وزاد من انخفاضه. كان يسمع همسات المياه تسحبه إليها:

**«ومزّق الإله الطائر زو بمخالبه السماءَ**

**وحطّمَ ضجيجَها مثل الإناء**

**وبدأ الطوفان**

**وكان في شدّته على الناس كالحرب الضروس**

**فلم يعدْ بإمكان الأخ أن يرى أخاه**

**ولم يعد بالإمكان التمييز لهول الدمار**

**وكان الطوفان يخور كالثور**

**وكانت الأعاصير تعصف مثل نهيق حمار الوحش**

**وكان الظلام حالكاً بعد أن اختفت الشمس».**

ـ 2 ـ

وردَت قصة الطوفان في المراجع المسمارية، باللغات السومرية والأكادية، موزّعة على عدد من الألواح والأعمدة والسطور، عثر عليها المنقّبون في مدن نفر وسبار ونينوى، وعُرِفت بألواح (زيوسدرا وأتراحاسيس وأوتنابشتم) أبطال القصة السابقين على نوح الساميّ.

أقدَمُ هذه الألواح لوحُ زيوسدرا المدوّن بلغة سومرية، فيما عُثِر على عدّة نسخٍ من لوح أتراحاسيس ترجع إلى العصر البابلي القديم والوسيط والعصر الآشوري الحديث. وتحتلّ قصة أوتنابشتم اللوح الحادي عشر من ملحمة جلجامش. ومن المعلوم لدى الآثاريين اليوم أنّ الألواح المكتوبة في فجر السّلالات التي حكمَت بعد الطوفان تنسخ جميعها خبرَ الطّوفان الأصلي نفسه الذي حدث في حدود 3500 ق.م، مع تبديل في أسماء الآلهة والمدن التي ترعاها.

لكنّ رواية أتراحاسيس للطّوفان السومري أوضح الروايات وأطولها، وتتكون من ثلاثة ألواح كتبَها ناسخ اسمه (كو ـ أيا) ومعناه (فضة الإله أيا) في زمن الملك آمي صدوقا (1646 ـ 1626 ق.م). وملخّص الرواية: إنه حين كانت «الآلهة مثل البشر، تنوء بمشقّة العمل وتعاني التعب»، وزّع مجلس الآلهة «أنانوكي» ملكوت السماء والأرض، واختصّ كلّ إله بعمل يوكله إلى شبيه له على الأرض. بدأت النزاعات تذَرُ قرونَها بين أخوة السماء، ففرضوا على جنس الإنسان أعمالاً شاقة، ضجّت لها أسباب السماء، وقضّت مضاجعَ الإله الجبار «إنليل» فطلب من المجلس السماويّ معاقبة البشر على ضجيجهم وصخبهم. عارض «أنكي ـ أيا» ـ

إله المياه العميقة والحكمة ـ قرار الآلهة بكسْر مزاليج البحر ـ كناية عن الطوفان ـ وإغراق البشر، ووشى بالسرّ إلى الملك أتراحاسيس وأمره ببناء سفينة يحمل عليها أهله وأنواعاً من الحيوان والطير، وكانت وشايته بصيغة حلم أسرّه إليه من وراء جدار قصب: «يا جدار استمعْ إلي. يا جدار القصب انتبه لكلماتي. هدّم بيتك وابنِ سفينة. انبذ المال وأنقذ النفس. واجعلْ لها سقفاً مثل أبسو. واختمْها بإحكام في أعلاها وأسفلها. واجعل الحبال متينة جداً. واجعل القير كثيفاً».

تلقى أتراحاسيس الأوامر، وجمع مشاوريه، ودعا النجّارين والقيّارين، ثم اصطاد طيور السماء ووحوش البر وحشرها في السفينة. تغيّرت الأجواء، وأرعدَ الإله «أدد» في الغيوم، فجيء بالقير وسُدّت أبواب السفينة، وأصبحت الرياح عاتية، وبدأ الطوفان، فأُرخِيَت الحبال وجَرَت السفينة مع التيار.

وبعد سبعة أيام وسبع ليال من الطوفان، اعترت الآلهة الندامة على فعلها بالبشر، وكان أنكي أشدّهم حزناً «وهو يرى أبناءه يتساقطون أمامه». أما «ننتو» السيّدة المعظَّمة «فقد غطّت شفتيها آثارُ الحمّى». وكان بقيّة الآلهة «قابعين عطشى جوعى» يلوم بعضهم بعضاً ويتهمه بالدمار. لكنّهم حين شمّوا رائحةَ القربان الذي قدّمه أتراحاسيس في نهاية الطوفان، تهافتوا وتدافعوا على الطعام كالذباب.

قال إيكاروس خاتماً تقريره: «سأعود يا أبي من فم الأنهار، حيث يخلد أوتنابشتم مع زوجه، برؤيا مماثلة لجلسة النقاش السماوية ووليمة القربان البابلية، أختمُ بهما مهمّتي. إني أحتاج إلى بلاغة الخطاب الطوفاني ورؤيا السينمائيين وإخوانهم الميكروسوفتيّين لتنضيد تقريري. هذه خاتمة طلعاتي على أرض الأعمال الشاقة. عذراً على هذا البلاغ المشؤوم، فقد كان ضجيج السماء أعلى من ضجيج الأرض. سلاماً أبي».

راقبَ رجل ميسان الحوّامة الطّائرة، تُلقي ظلّها على المرتفع الذي تجمّعت فوقه عائلته الناجية، وشاهده الطيّار يردّ على تلويحته بغصن شجرة أو قبضة سنابل. تمتم عمران الميساني ساهياً عن استفسار عائلته: «السلام بعد الطوفان، علامة النجاة التي عادت بها الحمامة». ثم التفت إلى زوجته قائلاً: «هذا يعني أنّ الطائرة تحمل رسالة قادمة من اليابسة، وستأخذنا بعيداً عن فم الأنهار، كما حدث من قبل يا رسالة». وكان هذا اسم زوجته.

فكّ رجل ميسان حبلَ قاربِه المقيَّر، ذي المقدّمة الطويلة المعقوفة، ودفعه باتجاه البقعة الجافة التي حطّت عليها الحوّامة، إلى جانب كومة الغلال المحصودة قبل انحدار السيول: «سأعود يا رسالة. اطبخي لضيفنا الطيّار طعاماً يشبعه وجماعته».

استقبل إيكاروس رجلَ ميسان، وقد عصفَت المروحة الدائرة بالقارب، وعانقه في تيار الهواء. صرخ في أذنه: «إمرانو، يا صديقي، بأيّ لغة ستحدّثني اليوم؟». وكان المزارع الميساني المعمّر قد تعلّم لغات الساميين إضافة إلى لغة أجداده البابليين، خلال مكوثه الطويل في منطقة الأهوار. قال إمرانو الخالد: «يا صديقي الطائر، لولا كتابة الألواح ما بقيت سلالتُنا الخرافية التي أفناها الطوفان. دعني أطلعْكَ على هذه القطعة».

أزاح إمرانو أطراف خرقة ثوبٍ أخضر، وأخرج رقيماً طينياً ملفوفاً: «أترى ما خلّف لنا جدّنا أوتنابشتم؟ أنقذْتُ هذا اللوحَ من مجرى السيل الذي جرف التلّ القريب من مزرعتي. أهذا ما جئتَ تطلبه؟». ابتسم إيكاروس: «أجل. سيفرح أبي ديدالوس بهذه اللقية».

كان الرقيم مثلومَ الحواف، سُطِّرت على أحد وجهيه قطعةٌ من رؤيا الطوفان،

فيما حمل وجهه الآخر مخطّطاً غائراً لسفينة الإنقاذ التي حملَت أزواجاً من البشر والحيوان. تأمل إيكاروس اللوح الطيني مبهوراً بشكل السفينة المكعب وطوابقها السبعة الشبيهة بزقّورة: «احملْ يا إمرانو اللوح بين يديك لأصوّر هذه اللحظة النابعة من متاهتك البابلية. إنّها صورة لا تُقارَن بمتاهتنا».

عاد الرجل الميساني بضيفه واثنين من طاقمه إلى مرتفع العائلة، كي يعرّفه إلى زوجته ويُطعمه من طبخ البشر. وفيما كان القارب يرسو، ويشمّ رائحة الطعام، تذكر إيكاروس قربانَ أوتنابشتم للآلهة، احتفالاً بنهاية الطوفان وانحسار المياه. قرّر في سرّه أن يهدي الزوجة الطيبة ما أهداه المجلس السماوي للمنقذ العظيم:

**«ما كان أوتنابشتم قبل الآن إلا بشراً**

**ولكن الآن سيكون أوتنابشتم وزوجتُه مثلنا نحن الآلهة**

**وسيقيم أوتنابشتم بعيداً عن فم الأنهار».**

**2013 / 5 / 8**

ملاحظة: اعتمدت المقالة على ترجمة الدكتور فاضل عبد الواحد لنصوص الطوفان. انظر كتابه (الطوفان) ـ بغداد ـ 1975

# مدينة اللغات

*«بلا تقدير، بلا رحمة، بلا خجل*
*بنوا أسواراً عالية حولي*
*وأجلسُ الآن يائساً*
*لا أفكّر في شيء، فهذا الخاطر يزعجني*
*فلي مآرب كثيرة في الخارج*
*لماذا لم أرَهم حين كانوا يبنون الأسوارَ حولي*
*لكنّني أسمع الضجّة أو صوت البنائين*
*لقد عزلوني عن العالم بصمت»*

*(كفافي)*

- 1 -

يعاني كاتب المقالة الأدبية (الثقافية) صعوبةً في ارتياد طرق الخطاب المتشعّبة من النوع الأصلي للمقالة، خاصة النوع الذي يمزج الملاحظةَ الشخصية بالسّرد التخيليّ، والمعلومةَ بتحليلها الأدبي والثقافي. ويمكن القول إنّ النوع المجاور هذا، مجاله صحافة الحقيقة أكثر من رواية الخيال، ولعل خير ما يمثّله كتاب هيرتا موللر (الملك ينحني ليقتل) الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب العام 2011، والكتاب يجمع مقالات الكاتبة ومحاضراتها في الجامعات الألمانية بخصوص أسلوبها في الكتابة الروائية وملاحظاتها الشخصية عن الحياة خلال حكم شاوشيسكو. وليس كتاب موللر الوحيد الذي نبعَ من الميدان الساخن، فقد

قابلتْه في الجانب الآخر كتبُ أدباء وصحفيين من أفغانستان وباكستان وإيران والشيشان وأفريقيا وبلاد العرب.

أما هنا في العراق، فقد أنتجت لغاتُ القتل مفردات إثنيّة، تفرّعت كطحالب غريبة على أسوار مدنها، وصفحات قواميسها المصنّفة أصلاً على أساس التنوّع الفيللوجي والعِرقي لحضارة وادي الرافدين. إنّ أقل ما يقال في ظاهرة المدن الإثنية، إنّها نسخة مضادّة من ظاهرة المدن الكوزموبوليتية التي هاجر إليها أدباء المدن القديمة لانفتاحها وتعدّد لغاتها. إنّ أهمّ ما يميز مدن اللغات المحصّنة تصويتها الجهري والشفاهي، واستعمالها الميداني والسوقي، وبالتالي فإنّ المقالة التي «تتسلّح» بإثنولوجيا الخطاب اليومي في مدينة اللغات، ستتعثّر بهذا «التصويت» النابي عن لغة القواميس المنضّدة في الطبقات السفلى من وعي المدينة المحجوب والمسوَّر، وستعاني كثيراً في بحثها عن قارئ لم يبارح لغتَهُ إلى لغة «فرانكفونية» أو «إنكلوفونية»، ولم ينقطع في الوقت ذاته عن سماع اللهجات المحليّة المصوّتة حوله ليل نهار.

ـ 2 ـ

يشبِّه لودفيغ فنغنشتاين اللغة بمدينةٍ ذات شوارع قديمة وجديدة، ذات مرافق بالية وضواحٍ قيد التطوّر. وليست هذه التعدديّة شيئاً ثابتاً، مُعطًى مرةً واحدة وإلى الأبد، بل يمكننا القول إنّ هناك أنواعاً جديدة من اللغة، ألعاباً لغوية جديدة تظهر إلى الوجود، بينما تصبح أخرى مهجورة، يطويها النسيان. ولأنّه لا توجد ماهيّة ثابتة ومقرّرة للغة، واحدة وإلى الأبد، فإنّ هناك عدداً لامتناهياً من ألعاب لغوية كامنة.

نحتاج هذه المقارنة الفيللوجية لتوصيف أبعاد مدينتنا اللغوية، مدينة النشأة والكلام، التي تسوّرها الكتُب والقواميس، وتحرس أبوابَها أشباحُ القواعد النحويّة

والمرشدات الصرفيّة والنصوص المقدّسة. كلّما اهتدينا إلى مدخل مسدود لهذه المدينة الأثرية، لجأنا إلى مخزوننا الإشاري والرمزي نستعير منه ألعاباً وطرقاً لمقاومة الموت اللغوي والاندثار الدلالي. استهلكنا جزءاً كبيراً من مخزون «الأشكال» و«الأساليب» التقليدية، التي ورثناها من كتّاب المدينة الأصليين، ثم استنزفنا إيحاءات المدن الأخرى في تخفيف ضغط الحمولات القاموسيّة. ولم تنفعنا لغاتُ النشأة الثانية، لغاتُ السّفر والهجرة، في كسْر رهاب التدنيس والتحريم لنسق ألعاب اللغة الأولى. كان في بؤرة كل نص أنتجناه في رحلة الاكتشاف الداخلي لمدينة الألعاب اللغوية، يكمن إله من آلهة «أوروك» يجبرنا على العودة إلى المدينة المرآوية المسوّرة بأحجار القواميس التي تكاثرَت صفحاتها عاماً بعد عام. فهذا التراكم اللغوي يشكّل نِصفَ وعينا الغائر في نشأتنا الأدبية، وليس لنا إلا استمرار الحفْر في جذاذات ومواد قاموسيّة من أجل التلاؤم مع وجودنا الأبدي في مدينة اللغات، التي بنى فنغنشتاين نموذجها الأساسي، وخطّط مرافقها وطرقها ومداخلها وألعابها.

يمتدّ وجودنا اللغويّ إلى آلاف السنين، في نماذج القواميس المساعدة وتكملاتها المتواترة ومحيطاتها الواسعة، من الأنواع كلّها بتأليف الكرمليّ والبستانيّ ودوزي. ولو كنّا من جماعة (الآشوريّات) و(الساميّات) لأخرجنا إلى الوجود قاموساً، كقاموس جامعة شيكاغو للغةِ وادي النهرين القديمة، الذي ابتدأ العمل به عام 1921، وشغل 21 مجلداً، وربما لن تكتمل مواده اللغوية أبداً. مثل هذه الجهود المضنية ستزود مخزونَنا الافتراضيّ بألعاب لغويّة لن تنتهي، وأساليب تقليدية لا تدانيها أساليب الألعاب الرقميّة لعصر المعلومات في مدن العالم الكوزموبوليتيّة. سيقرّبنا الحفرُ الفيللوجي (الساميّ والآشوريّ) المتعاظم من قلب الطبقة التي تدفن القاموسَ الأساسي لشفرة الخلود المحجوزة في مدينتنا ذات الأسوار العالية. وبقدر ما تحتوي هذه الشفرة على سرّ التكرار

السرمدي للعلامات والأساليب، فإنّها وسيلتنا لتقويض وجودنا القاموسيّ الهائل، واكتشاف طرق الخروج من نشأة اللغة الواحدة، أو الخلاص من تفرّع لغات المدن الإثنيّة المسوّرة.

ـ 3 ـ

في ذمّ الأسلوب، ومدح التقليد، يروي أورهان باموق، في روايته (اسمي أحمر)، ثلاث حكايات عن ثلاثة سلاطين عشِقوا الرسم (النقش) التقليدي، لكنّ عِشقهم انتهى إلى التضحية بالأساتذة الرسّامين الذين أحبّوهم لأنّهم وقعوا في أخطاء الأسلوب، وأساؤوا إلى مهنتهم. وتتمثّل هذه الإساءة بالتوقيع على رسومهم التي بلغت غاية الكمال.

في إحدى هذه الحكايات، استدعى شاه قزوين ثلاثةَ رسامين في ريعان الشباب وروعة الوسامة، لكنّهم أساتذة كبار، للتنافس على قلب ابنته الجميلة، عن طريق رسمها في حديقة غنّاء. رسمَ الفنّان الأول الفتاة بين الزهر والشجر تغضّ الطرف بهمّ العشق، ولشدّة إعجابه برسمه ورغبة منه في التميّز عن الفنانيْن الآخرين، وقّعَ الفنان الشاب اسمَه في أشد زوايا اللوحة ظلمة. عدّ الشاه أسلوبَ هذا الفنان في الرسم فظاظةً أبعدته عن تواضع الأساتذة القدماء الذين أغفلوا توقيعَ رسومهم، فنفاهُ من قزوين إلى الصّين. وصوّر الرسام الثاني الفتاةَ على حصان وسط الحديقة، بعينين مرفوعتي الطرف ووجنتين بارزتين من أثر العشق، لكنّه أعطى أنف الحصان قليلاً من الغرابة، عوضاً عن وضع اسمه على الرسم، فاعتبرَ الشاه زلّة الرسام في رسم أنف الحصان عيباً، وأخبرَه: إنّ العيب أبو الأسلوب، ثم نفاه إلى بيزنطة. وخلا الجوّ للرسام الثالث الذي برعَ في رسم الفتاة من غير توقيع أو عيبٍ ظاهر على لوحته، لكنّه لم يحظَ بإعجاب ابنة الشاه، لأنّها كانت تعتقد أنّ الرسّام عندما يحبّ واحدة يضع أثراً ما على حاجبها

أو عينها أو شفتها أو شعرها أو على ابتسامتها أو حتى رموشها، وهذا «العيب السري» الذي يضعه في لوحته إشارةُ عشقهِ لا يعرفها إلا هو وحبيبته. لكنّها لم تجد في رسوم الأساتذة الثلاثة مثل ذلك يدلّ على عشقهم لها، فرفضت الزواج من أحدهم. وقالت لأبيها: «قد يكون هذا النقّاش معلّماً عظيماً أو شاباً وسيماً، لكنه لا يُحبّني».

ويوضّح باموق فكرته عن أخطاء الأسلوب في نقل التقاليد التي تروي الحكايات الثلاث قصّتَها، بأنّ الأسلوب بدون توقيع هو عيب، وأنّ الأسلوب الذي لا عيب فيه لا يحتاج إلى توقيع، أما توقيع رسمٍ أو نقشٍ فليس إلا أسلوباً يدلّ على التفاخر الغبيّ والفظّ بالعيب.

- 4 -

تلاحظ هيرتا موللر في المقالة الأولى (لكلّ لغة عيونها) من كتابها (الملك ينحني ليقتل)، أنّها منذ طفولتها كانت تشعر بأنّ الكلمات التي يستخدمها أهل قريتها الرومانيّة في لهجتهم المحليّة، ترقد مباشرة على الأشياء المسماة: «سُمّيت الأشياء كما كانت، وكانت تبدو تماماً كما سُمّيت. إنّه اتفاق ضمنيّ ودائم. ولم تمنح التسميات الناسَ أيّ ثغرة تمكّنهم من النفاذ بين الكلمة والاسم والشيء المسمّى حين يضطرّون للتربّص بلا شيء، وكأنّ المرء قد انزلق من جلده خارجاً للفراغ».

كانت حياة موللر نوعاً من محاولة لغوية لمطابقة الأسماء والأشياء، البحث عن كلمات تعبّر عمّا يضطرب في الرأس من أحاسيس، حيث الحقل الأخضر يشتعل بالألوان، والزهور تصير أنوفاً وعيوناً وشفاهاً وألسنة وأصابع وسرّات وحلمات نهود. ولمّا يمرّ قطار مسرع بابنة القرية في الحقل، يترك في إحساسها ثغرةً «تخرج بها من جلدها للفراغ» فتحسّ أنّها «مهجورة» وليست «وحيدة» أو «قليلة» كما تشيع هاتان الكلمتان في اللهجة الرومانية المحلية.

«أنْ يخرج المرء من جلده منزلقاً في الفراغ، فتلك فضيحة. كنت أريد أن أتقرّب من محيطي، ولكنّي تآكلت بتجربتي معه وتركت نفسي تتمزّق بين أنيابه، لدرجة لم أستطع معها أن أعيد تركيب نفسي».

ثم تضيف: «ليس صحيحاً أيضاً أنّ اللغة تملك لكلّ حالة ما يوصّفها من كلمات. ومن غير الصحيح أيضاً أنّ المرء يفكّر مستخدماً الكلمات. حتى هذه الأيام أفكّر بأشياء كثيرة من دون كلمات، لأنّي لا أجد أيّة كلمة تفي بالغرض الذي أفكّر به».

يقابل ما تسميه موللر «نسيان الكلام» حالةٌ من التبعثر اللغوي والكتابة الميكانيكية ذات الصبغة الدادائية اللاواعية، تتمثّل في لصق عبارات مقصوصة من الصحف جنباً إلى جنب لتنتج نصّاً «كولاجياً» تزيح الكلمات فيه معانيها الأصلية، وتلغي الفروق بين الشعر والنثر. «بالنسبة لي كانت المواصفة النوعية للنصّ دائماً هي التالية: هل أثارت قراءة ذلك النصّ حراكات وهمية في الرأس أم لا؟ كل جملة جيدة النوع تصبّ هناك في الرأس، حيث تتكلّم تلك الجملة مع ما أثارتْه بطريقة مختلفة عما لو استخدمتْه في حديثها الكلمات».

عدا هذه المواصفات الخاصة بكتابة هيرتا موللر، فإنّ الطريقة التي تلائم بها الكلمات، تبدو أكثر من محاولة ميكانيكية أو تصادفية، حيث «الشجرة» و«القبعة» و«الزنبقة» و«الريح» تتلاءم مع استعمالٍ لغويّ «يحرّك الذهن» ويقتلع الكلمة من جذورها المحليّة واقترانها بعادات الحديث والكلام اليومية.

**2013 / 5 / 24**

في الفنّ، لا يعنينا المصدرُ بصفته واقعاً شحيحاً بمضمونه، أكثر مما يعنينا بصفته محيطاً أو بيئة، أو طبيعةً غزيرة بإيحائها وجاذبيتها الحسيّة. يشتدّ ارتباطنا بالمصدر الأنثروبولوجي للنصّ كلّما ابتعدت بنا الأيام عن مصدر الفعل الواقعي المباشر. كما نتذكّر وجوهَ الحرفيين أصحاب الصناعات اليدوية من السّلال والفخّار والقوارب والسّجاد والحُليّ، جذوعَ الأشجار ذات اللحاء البني العتيق، أدواتِ العمل، كلّما ازدحمت شوارعنا بالأجساد المتصارعة من أجل البقاء، وقلّ عطاؤها لتعويض مصادر البيئة النظيفة المستهلَكة. كلّ شيء توقّف هناك، مستقبلُ الأدب والفنّ، المشاعر الإنسانية الجميلة، تحت الملمس اللحائيّ لبيئة الأشجار والأنهار والإنتاج اليدويّ، بينما الشراع الأبيض يعاند الريح.

خرجتُ بهذه الأفكار من معرض النحّات نوري ناصر (أيار 2009) وفي بالي ردُّ منحوتاتِ معرضِه في الخشب إلى بساطها الطبيعي تحت ظلال الأشجار بمحاذاة نهرٍ موغل في أشناته وسرطاناته النائمة في الثقوب، وشراعه المطويّ بعد رحلة مضنية. كان نحْت الأشجار لعبة مدرسية، ثم صار حرفة فنية، وخرج إلى أن يصير جزءاً من علاقة بالمحيط والبيئة المعمارية، وعملاً يوفّر الشعور المتوازن لفنّان مطلع القرن الجديد بين صورة معلّقة في مكتب صيرفيّ، وخَلخالٍ مركون في واجهة دكّان مصوغاتٍ فضيّة صغير.

لقد رأى هذا الفنّان ما رأيت في هذه الأيام على جدار مكتبٍ لصرافة العملات الأجنبية، صورة لصيارفة جالسين في سوق (الخردة فروشية) القديم،

علّقَها صاحب المكتب للدلالة على التناقض الرمزي بين اقتصادين، اقتصاد البيئة النظيفة، واقتصاد البيئة الملوّثة. بدأ التناقض بتشغيل مضمونه البيئي عندما هدمت السلطات البلدية الواجهةَ الخشبية الطويلة للمباني المطلّة على نهر «العشار» بالبصرة، المعروفة بطرازها المعماري «الشناشيل». وزحفَ التناقض ليُلغي البيئةَ الاقتصادية لسوق (الخردة فروشيّة)، وانتهى من عمله بإقامة طرازٍ بديل مكوّن من طبقات الإسمنت المسلّح والواجهات المعدنية والزجاجية لسلسلة مطاعم ومتاجر ومصارف، ثم زرعَ على أبوابها موجاتٍ من المهاجرين والمموِّلين والزبائن الذين صبّوا على عتباتها المالَ والبِراز.

كانت كلّ وحدة معمارية من الواجهة الخشبية المهدَّمة تمنح شعوراً بالتآلف والتوازن بين مواد البناء الآجريّة ومكمّلات الرِّيازة الخشبية التي تحملها؛ فالآجرُّ يوفّر الكتلةَ البنائية المتماسكة لحمْل الأشغال الخشبية فوقها كالسّقوف والأطناف، ويعمل كلّ عنصر ضمن هذا المركّب البنائي على منْح مضمونهِ البيئي الوظيفي كالظلّ والبرودة والحماية والخصوصيّة الاجتماعية؛ فضلاً عن انفراد الوحدات التكميلية كالأبواب والنوافذ والأعمدة والسّلالم والمقرنصات والأقواس بخصوصياتها الجمالية المستقلّة عن المضمون المتكافل في عضويته البنائية الوظيفية. أمّا الشعور الأعظم الذي يتضمّنه التقارب والتقابل بين وحدةٍ معمارية وأخرى مجاورة لها، فهو المرورُ الطويل لحياة السكّان الذين عُمِّروا عُمْرَ الخشب والآجرّ، وانفتاحُ الأحواش الوسطانية على الفضاء العائلي الواحد، وتردّدُ طرَقات المقابض البرونزية في سكون المنازل بعد كل مطاردة ليلية، وتصاعدُ غناء مشرّدٍ أو سكران عبر السطوح. يعاودنا ذلك الشعور البيئي اللصيق ويقضّ مضاجعَنا برجعهِ البعيد المكبوت فيْ أعمالنا الأدبية والفنية المعاصرة، بعد أن قامت الكتل المعمارية الصُّم، الخالية من الألفة والتآلف، بغلْق أسرارِها على نفسها واحتكار الجمال داخلها وصدّ الغرباء عنها.

ورثنا بيئةً من الطين والشجر، حدائقَ وملاعب وعُزلات بعيدة عن العيون، لكننا فقدْنا شعور الاستمتاع بها عندما سمحنا بهذا الخلط الغريب بين الحاجة الطبيعية للسكن والرفاهية الكاذبة المحمولة على أعمدة حجريّة إلى سقوف مضاعفة الارتفاع. كانت البصرة مدينة مكتفية بعناصرها الطبيعية والأنثروبولوجية واقتصادها القائم على نظام «الأصناف» التجاري والصناعي، قبل أن تسقط في قبضة الاستغلال السّلعي الرّبحي، والفوضى الرأسمالية، والتلوث الطبيعي والمعماريّ. تجري في البيئة الهرمة لمدينة الصّيارفة اليوم ثلاثة ملايين نسمة، تتنقّل من فرصة هدوء إلى فرصة صخب، بين سلعة مشغولةٍ بفطرة يدٍ محليّة محترفة، وسلعة بلاستك مجلوبة من مصنع متعدّد الأيدي والجنسيات.

وهنا في مكتب أحد الصّيارفة رأى واحدٌ من الملايين الثلاثة الساعية صورةَ السوق القديمة، وهنا انسلّ واحدٌ آخر من بين الحشد ليدخل معرضَ المنحوتات الخشبية، ثم رأى شخص ثالث الخلخالَ الفضيّ المعروض في واجهة دكّان المصوغات المنزوي، فتخيّل نفسه صبياً راقداً تحت شجرة من نوع الصّفصاف المزهِر بكُريات صُفر عطرة، تتساقط على وجهه مع أشعة الشمس خلال الأغصان، يفزع حين يسمع خشخشةَ الخَلخال في ساق أمّه التي قدِمَتْ حاملةً كوبَ الحليب إليه، كي يُتِمّ فطورَه الذي عافَهُ بعد أن طارده شعور غامض ضغطَ على قلبه ودفعَه للانطراح تحت شجرة الصّفصاف خلف البيت.

وهنا شبَّ أحدُ الثلاثة فأصبح كاتباً يسردُ قصةَ التحوّل الكبير في عمارة «الشناشيل»، والتناقض بين سوق الخلاخيل وسوق البضائع البلاستيكية، فاحتفظ بصورة «الصيارفة الخردة فروشيين» دليلاً على تفسير صائبٍ لمرور الزمن وانطواء الشراع، يبوسةِ الوجدان وليونةِ الخشب المنحوت، زوالِ الوجوه والمهن، وأخيراً انطلاقِ النصّ المسرود.

**2009 / 5 / 22**

# تاريخ مختصَر لكوكب مبعثَر

يتعرّض عالمنا المأنوس لكوارث بشرية متفرّقة كسقوط الطائرات بركّابها وخروج القطارات عن سككها والجوع والأمراض، وأُخَر طبيعية كحرائق الغابات وتسوناميات البحار والاحتباس الحراري واصطدام النيازك، وثالثة كحوادث الإرهاب والاختطاف والاغتيال والاغتصاب والمتاجرة بالبشر وأعضائهم. وما زال الجنس الآدمي مهدَّداً بالغزو النوويّ والحروب الجرثومية والكيماوية. وإزاء هذه الأخطار يبدو كوكبنا في العقد الأول من الألفية الثالثة عالماً مُبعثَراً، يخطو الإنسيّون فيه على أرض شائخة بالحَدَبات والمنخفضات والبِرَك الجليدية الذائبة والمباني المتناثرة تحت سماء تصهرها الأبخرة الحمضية، فيما يشعر إنسيّو الحضارات القديمة بالحيف والاستغلال والعوز في ظلّ هيمنة الأقاليم الإنسـية المسلّحة وغزوها المنظّم لأراضيهم المسالمة.

يمارس الإنسيّون المبعثَرون في الجيوب الإقليمية القديمة حِرفيات عالمهم المأنوس، متجاهلين محاولات الأقاليم الراقية الانتقال إلى كواكب غير مأنوسة، واستحداث خرائط جينية معدَّلة لأجيال الكوكب القديم. وفيما يزاول روائيو الكوكب القديم إحياء ذكرى الثورات السياسية العظيمة، ويصارعون لاكتساب قدْرٍ من الحداثة الفكرية والعلمية، يحاول العلماء والمخطّطون الاستراتيجيون وراء أقاليمهم استنساخَ جينوم ما بعد الحداثة الإنسيّة، والتحكّم بالفضاء السِّبراني، واستحداث مرويّاتٍ وصور متحرّكة وشبكةِ اتصالاتٍ افتراضية تخترق ثقافات العالم الإنسيّ وتقصّ أطرافَ التاريخ المدوَّن في مجلداته الشمولية.

إنهما عالمان متجاوران، إقليمان إنسيّان، جيشان أسطوريّان ممدودان بخرافات لاإنسيّة. أمّا بقايا الصراع فلا يعدو قصاصات متطايرة في مشهد دخانيّ مخرَّب من رواية تخيليّة على شاكلة رواية كورماك مكارثي (الطريق) التي منحتها أمريكا جائزة بوليتزر عام 2007، لتصويرها عالم ما بعد إعصار نوويّ أخير يهيمُ فيه إنسيّانِ (أب وابنه) على وجهيهما، يغمرهما الضباب والمطر، ويطاردهما أكلة لحوم البشر. وقد يستعيد هذا العالم الشيزوفريني رؤيا منسيّة من (حرب العوالم) خلّفها الروائي هـ ج. ويلز، ليلتقطها المخرج السينمائي سبيلبرغ ويبعث فيها الروحَ من جديد في فيلم من إنتاج 2006، مصوّراً انفصال أبٍ (الممثل توم كروز) عن عائلته في أثناء غزو كائنات فضائية لكوكب الأرض، ثم التئامها بعد انتهاء الغزو الفضائي.

لا يكفّ العالم الإنسيّ الراقي عن تهديد كينونته المفكّرة وحطِّها إلى مستوى الخيال المدمّر، وتغليف فصامهِ الروحي بمحاولات عجائبية، راقية التدبير والتصوير، وفي مقدمتها محاولات الغزو التلفزيونية للأقاليم المجاورة والبعيدة. ولقد وُصِفت حروب العراق بأنّها حروب تلفزيونية، ميدانُها فضاءٌ مظلم تطير فيه طائراتٌ شبحيّة من جُزُر صخرية ثابتة في البحر، أو من جُزُر حديدية عائمة في الخلجان، تفرغ حمولتها من القنابل الثقيلة على مدن غارقة في الظلام، ثم تعود إلى قواعدها في فضاء مرقَّش بالانفجارات البعيدة. لا يشاهد متفرّجو النصف الراقي من العالم على شاشات تلفزيوناتهم عمليات عسكرية تقليدية على الأرض، إلا أنّ شبكات التلفزة الفضائية عندهم تواصل نقلَ صور الغارات الجوية الليلية وكأنّها عملية غزو كائناتٍ فضائية خارجية لمدن الخليج البحرية الآمنة.

تجرّع سكّان الإقليم الراقي أمصالاً زائدة عن الحدّ ضدّ الرعب، فجعلَهم فرْط الرعب أقلَّ اكتراثاً بحروب الواقع الإنسيّ، وأحفلَ بكوارث الطبيعة التسونامية،

يشاهدونها ويؤرشفونها ويتلذذون بخرابها الشامل، لكنّهم لا يُصدَمون بل يطلبون جرعات أكبر وأمضى غوراً في خيالهم الجائع للرعب. أذكَت أشرطة الرعب شهوةً بدائية، وأنهضَت نزعةً عدائية، في نفوس الأقاليم المحتلَّة، بينما اجتذبَت الأقاليم الراقية هجرات إنسيّة متوالية داخلة وخارجة، لم تستطع الاندماج بشهوة الرعب لضعفٍ في تكوينها الروحيّ والفكريّ، فعادت تنشد الركونَ إلى موطنها القديم، أو استعمال لهجته وعاداته في غيتوات المنفى وإقامة روابط إثنية وأيديولوجية داخلها. وَسَمَ الحنين إلى الموطن الأول، وازدواج المنفى، المدوّناتِ الأدبية المهاجرة من الأقاليم القديمة، حين أعادَ أدباء المهجر إنتاجَها بلغتهم الفصامية الحاوية على صور الضياع والإدمان والانتحار.

لم تستطع شخصيات الطاهر بن جلّون أن تتخلّص من فصام الإقليم الإنسيّ الراقي، فتلاشت في شهوة الرعب المتنامية حولها، وضاعت للأبد بعيداً عن موطنها القديم (رواية: أن ترحل، 2007). ولم تُفلِح حوادث الماضي التاريخية في تقريب الهوية السردية الضائعة بين خطابين متخاصمين، الوثيقة والأدب، في روايات أمين معلوف. وكان البحث عن مهرب للهوية المنشطرة بين عالمين، ولغتين، مسدوداً وقاتلاً في روايات الكتّاب الأفارقة والآسيويين المنفيين. أما كتّاب الشتات العراقي فقد وجدوا في حاضنات العالم الراقي التي ألجأتهم، مسرحاً لمحاكاة شيزوفرنيا الشعور المستلَب بالحنين والقمع بكل أنواعه، الجنسية والأيديولوجية.

لم يتّبع هؤلاء المُقتَلَعون من مواطنهم طرقَ الهجرة التي طرقَها الجيل الأقدم والجيل الأوسط من أدباء المهجر العربي، الذين جدّدوا لغة الخطاب الكلاسيكي، ولم يحسنوا اختراعَ لغةٍ ثانية، عابرة للهويات الأصلية. فقد بدا المهاجر العربي الأخير على عجلة من لغته وهويته، فانطبقت عليه صفة المهاجر الضِّليل، أي المهاجر المتفاخر الذي لا يلبث أن يتحوّل إلى مهاجر متصاغِر. وأخصُّ هؤلاء

جميعاً المهاجرون العراقيون الذين حمّلتهم لغاتهم وعاداتهم الإنسيّة القديمة أعباءً فوق أعباء المهجر، فتبِعتْهم طيور الشؤم حتى أقصى المهاجر، وجعلهم سوءُ حظّهم أتعسَ المهاجرين.

**2009 / 6 / 3**

يجري غالباً تعريف العراق من مدخل واحد هو المدخل السياسي، بينما يجري إهمال عشرات المداخل التي تقيم عندها تفصيلاتٌ وتعقيدات اجتماعية ونفسية لا حدّ لها. وعموماً، مَن يعرّف العراق اليوم فئتان: واحدة بعيدة جداً جعلتها حرّيتها المطلقة ومعرفتها المتعالية واثقة جداً من تعريفها. وأخرى قريبة جداً مهمومة بموقعها السياسي الطارئ وأثقال وعيها الباطن وهذه تتخبّط هنا وهناك وتنتقل من تعريف إلى تعريف لهذه البقعة. إنّ أيّ تعريف أو اكتشاف جديد للعراق يجب أن يمتلك المسافة الكافية لضبط الصورة من زوايا عدة. فالعراق أوسع مما تظنّ الفئتان، وأقرب من حقيقة درب ريفي موطوء بمئات الأقدام المجهولة.

ما يجعل هذا التصنيف ممكناً، وجود فئة وسطى مهملة، واسعة الانتشار، قنعت بنسبة عدم المشاركة في انتخابات البرلمان الأخيرة (أربعون بالمئة)، إلى جانب نسبة الفئتين المنتخبتين (ستون بالمئة)، حصةً خالصة لا تنازعهما عليها كتلة صغيرة أو جماعة ثانوية أو أقلية هامشية. لكن عندما يتطلب تعريف العراق اجتماعَ الكتل الثلاث، فإنّ حضور الكتلة الأقل حظوة من قرينتيها الكبريين يغدو أكثر إلحاحاً بسبب ترفّع تلك عن السعير السلطوي الذي يحتدم هذه الأيام، وبسبب إشفاقها وصدقها في إطفائه.

وما يجعل هذه الفئة الوسطى بالغةَ الحضور في أيّ تعريف ـ وقد يصدق عليها تصنيف «الأغلبية الصامتة»ـ هو اعتكافها وترفّعها وتشتّت وعيها الاجتماعي

والسياسي. وبتصنيف أدقّ، فإن هذه الكتلة التي تؤلف خليطاً من المستويات الفكرية والانسجام الاجتماعي والاستقرار النفسي (تضم صناعيين وتجاراً وبقايا عائلات أرستقراطية وعسكريين سابقين جنباً إلى جنب مع بوهيميين وغرباء) الأكثر قدرة على التكيّف مع أحلك الظروف والنجاة من شدّة الصراع على الثروات والمغانم، والأشدّ خفاءً وحياداً بين نسختي الفئتين القابضتين على زمام البرلمان والحكومة في كثير من التفاصيل، بل الأبعد رغبة في تعريف نفسِها وغيرِها. لكن من دون حضور هذه الكتلة ـ الأغلبية المشتّتة الصامتة ـ في تعريف اللحظة الراهنة، فستغيب ثالثة الأثافي التي يستقرّ عليها مِرجل العراق الذي تعجز الكتلتان الأوليان عن إخماد سعيره.

ما إن يبرد الموقد المُستعِر بين فترة وأخرى (عَشْرية أو حولية أو دورية) حتى يبرز للعيان ذلك العمود المتسخ بدخان الثورات والانتفاضات وأشكال العصيان المدني (كما هو الحال اليوم مع تظاهرات ساحة التحرير). إنه عمود تلك الكتلة المترفِّعة في نسختها الجديدة، المرتكزة في تمثيلات الوعي الرافديني اللاتاريخية، المصنَّف عادة بميثولوجيته البدائية والغيبية، أو ريفيته الساذجة، أو حداثته المدنية أحياناً. وكان هذا التنوع المعرفي والاجتماعي «المترفِّع» في فترة تاريخية سابقة مصدراً أساسياً لمدوّنات اجتماعية كبرى (لمحات علي الوردي مثلاً) وسرديات القصة الملتزمة (عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي ومهدي الصقر وعبد المجيد لطفي رجوعاً إلى نماذجها الأولى في عشرينيات القرن الماضي). كما قد يؤلّف تصنيف هذه التمثيلات مستقبلاً العمودَ الفقري لأنواع من التأليف السردي الذاكراتي والتخيلي أُهمِلَ شأنُها بسبب هيمنة الأنواع السردية التقليدية على مداخلها.

وباختصار، فإن اشتقاقاً ممكناً لهوية العراق المعاصر، مستنداً إلى صراع الفئتين الكبريين الظاهرتين على سطح العاصمة بالدرجة العظمى، هو أدنى

بكثير في الأهمية من التعريف الطرَفي الذي يمكن اشتقاقه من الكمون السردي في وعي الجماعات الوسطى المنتشرة، التي تتحمل ثقلَ المِرجل الضخم لميراث العراق التاريخي في فترات ثورته وهدوئه وانقلابه منذ عشرات السنين.

قد نجد هذا التعريف في المدوّنات الوسائطية الطارئة على وعي الشارع المستعِر (مدوّنات الفيس بوك وخُطب أئمة الجوامع والمساجد، أو في اعترافات النزيف الدموي للحشود المحاربة بعيداً عن ساحات التظاهر) بعد أن فقدناه في خُطب السياسيين والبرامج الانتخابية لكتل الاحزاب الليبرالية واليسارية التي خسرت معاركها في الانتخابات البرلمانية. فقد أصبح التعريف الجديد متعلقاً بذمة أولئك المزاحين من مجرى الصراع، النسبة الضائعة في موازنات الربح والخسارة، ومَن تلجأ الكتلُ الكبرى إلى استدعاء ضمائرهم السردية كلما حان موعد «عرس وحشي» من أعراس الثورة الدورية، وذكرى موسم من مواسم تحطيم الأصنام، فيدخلون الصورة من أطرافها المقصوصة ليضيئوا ظلمة الوعي المنكسِر مثل يراعات لا تلبث إلا قليلاً.

تاريخياً، غابَ تمثيل الفئة الوسطى ـ بتحديد أوضح لها ـ من سرديّات الحرب الثمانينية والتسعينية (حروب الخليج الثلاث) وفي المذكرات السياسية للقادة الحزبيين والحكوميين والعسكريين، في حين أصبحت أعداد كبيرة منها وقوداً لشهوة نظام منتشٍ بانتصاراته على شعبه وجيرانه، وأعداداً غدَت كورساً لتراجيديا سقوط هذا النظام في ساحة الفردوس صبيحة يوم من نيسان 2003، وأخرى ظهرت تباعاً في القنوات الفضائية، وقد وُصِفت الحربُ الثالثة بأنها حرب تلفزيون. ولم تتمثل هذه الفئة المتحوّلة إلا مدوّناتٌ قليلة رافقت الأعدادَ التي أفلتت من مجزرة القرن التلفزيونية، ووصلت للضفة الثانية من هوّة الانهيار في آخر رمق.

في الفترة بين 1990 و1996 نشرت مجلة (الأقلام) نصوصاً عن المكان

العراقي استطاعت أن تلتقط النبضَ العميق للكتلة الوسطى التي تسكن في قلب العاصمة وأطراف العراق النائية وأن تحتفي بجزئيات مهملة لا تعني المتحفَ السردي العراقي وهرمَه السلطوي ذرّة اهتمام. كتب مالك المطلبي عن (غريزة المقهى) و(لاوعي الفندق القديم) وسامي مهدي عن (شارع الرشيد) وعبد الرحمن طهمازي عن (انقلاب الذاكرة) ومحمد خضير عن مدينة (الزُّبير) وحسب الشيخ جعفر عن (الخطوة الأولى) وحميد سعيد عن مدينة (الحلّة) وشاكر حسن آل سعيد عن (دهان البيلسان السحري) وقد انحازت هذه النصوص ومثيلاتها بقوة إلى الوعي المستلَب لتلك الكتلة. وفي شرنقة هذه المحاولات الهامشية سبتَ الوعي الواهن ليظهر بعد طول مخاض في مدوّنات التمثيلات السردية لفترة كتابة الدستور والانتخابات والحروب الأهلية التي دامت اثني عشر عاماً. ويمكننا أن نلمح عودة ذلك النبض الخافت في نصوص تستلقي عند المداخل الفرعية المؤدية لساحات الاحتجاج الحالية، ينتظر الاعلان عن وعيه المجهض بعد طول اختفاء.

قد يراهن غيري على تعريف لهوية العراق يختلف عما شخّصته خارج الصراع بين كتلتي الشارع البارزتين. لكنني في جميع الأحوال تتملكني رؤيا اكتشاف العراق من حيث انتهى تعريف كتلته الوسطى المنطوي على تكوينها المعرفي والاجتماعي فضلاً عن دورها السياسي. تنتظر أيَّ باحث عن أماكن التعريف التي أشرت إليها في الفقرة السابقة سردياتٌ من نوع آخر لا يمتثل لقيود الخطاب السائد في تعريف الكتلتين المتسلطتين: نوع يغور في الوعي المزاح مثل عمود أدخنَه سعيرُ اللحظة الراهنة، أو يراعة مضيئة تقتحم ظلمته المصوَّرة. وقد نعود باكتشاف بعد سياحة واسعة في أماكن مجهولة، أو لا نعود، إذ ندخل مرحلة «الكمون» مع أعداد قليلة من المتخلّين عن سعير المِرجل المضطرم.

**2015 / 8 / 5**

# نظرية في معرفة العراق:

# إصلاح أم تغيير؟

المغامرة التاريخية المقرونة بالمصادفات القَدَريّة، وحدها ما يغلب على البحث النظري في حالة العراق المعاصر، المبتلى بمزدوجات: الحكم المطلق والعبودية الجماهيرية، النزعة الديمقراطية والفساد الإداري، الدين السماوي والنفوذ البيروقراطي، الدولة المدنية وتشكلّها المستحيل، الغطاء الثقافي الرجراج وتعبيراته النصيّة؛ وكلّ مزدوج من هذه السلسلة الواقعية يكافؤه فرضٌ مقابل من فروض التغيير الثوري المرتبطة (حالياً) بقرينها الإصلاح، على وفق التقديرات الآتية:

(1) ما يحدث اليوم من حركة احتجاجية على الأوضاع الفاسدة في العراق، لا يعبّر عن رغبة جماهيرية عفوية بالإصلاح، بقدر ما يعكس نمطاً من دورة التاريخ «العَشْرية» التي تحرّكها «الآلهة الخفية» في مركز القوة والسيطرة الدولي، وآخر مظهر لها كان تغيير 2003، الذي ختم عشراً من السنين المجدبة بدأت بانتفاضة 1991 المجهَضة، وهذه حدثت في ختام إحدى عشرة سنة على حرب الخليج الأولى، وسقوط المشروع القومي العربي الرومانسي الذي تزعّمه حزب البعث وقيادته الشمولية، وكانت هذه الدورة قد بلغت ذروتَها بتزعّم الحزب الطموح قيادة التغيير في العام 1979 بعد إزاحة القيادة السابقة، والتصفيات الحزبية اليسارية، وتعبئة

الجماهير لخوض حرب مدمِّرة مع إيران، بدأت تصاعدياً بانقلاب 1968، وتمّت بمصادرة المكاسب المدنية لثورة 1958.

فإذا عكسنا السلسلة الدورية إلى العام 1948 (عام النكبة الفلسطينية والتظاهر ضد الأحلاف الاستعمارية وإعدام قادة الحزب الشيوعي العراقي)، والعام 1936 (انقلاب بكر صدقي)، والعام 1925 (دورة الدستور ونشوء الدولة العراقية الملكية)، اتضحت لنا حقيقة المتوالية العَشْرية القدريّة التي تتحكم بشعب يبدأ عادة بالمطالبة بإصلاح الفساد الذي تسبّبه أوبئة ذاتية وحكومية متأصّلة في الجسد العراقي المريض، قبل الاحتلال البريطاني الأول واندلاع ثورة العشرين ثم خمودها، ولعل رجال هذه الثورة كانوا أوّلَ مَن نمّطَ الحرب الوطنية وحرَفوها إلى نوع من الاقتتال الداخلي (الديني والعشائري والحزبي).

وفي كل هذه القطوعات الحادة، نلاحظ أنّ يداً تمتد من وراء الستار لتضع قواعد لعبةٍ دستورية تمهّد لبدء دورة عَشرية جديدة، بحقن الجسد الوطني المنهَك بآمال «التغيير» المنشود، تنقله من نوبةٍ ارتدادية إلى نوبة أشدّ انتفاضاً وعنفاً وتأصّلاً للنزوع العدائي والسلوك التسلّطي والاضطهاد القومي والعدمية الفكرية، لا نجد لها تمثيلاً مكافئاً إلا في نظُم التفويض الإلهي والاستعباد الجماهيري منذ الحقبة البابلية قبل الميلاد.

(2) يرتبط تفسير هذه الدورات العَشرية (تزيدُ قليلاً ولا تنقص عن عشر سنوات) بنظرية البلبال «البابلي» التوراتية، ومحمولِها المعنى القدَريّ الخفيّ والعدميّ. فقد كُتِبَ على العراقي أن يصدّق أفعالَه الانعكاسية والثورية بتصديق هذه الفرضية، وتفسير مرضه السريري المستديم بتفسير اندفاعه الأهوج نحو نقطة العدم اللاتطورية، واللاعقلية، تلذّذاً بصحوة

مفاجئة تقوده إلى رقدة لا نهوض بعدها إلا بأداء ثمنٍ منزوع من جسده وروحه على سبيل التضحية والاستشهاد.

وعلى غير ما نظن، فإن إيحاء «الآلهة الخفية» البابليّ والتوراتيّ/ ما قبل التاريخي، لا يمثّل دورةً معزولة أو تبدلاً ميثولوجياً بحتاً، إنما هو مُتّصَلٌ مزدوج بأرقى أشكال الإيحاء المدني والديموقراطي الذي يبثّه البرنامج الإمبريالي الاستراتيجي في «جبل الحديد» على دفعاتٍ لتوجيه الماكنة السلطوية لحكومات الشرق الأوسط المعاصرة. كما أنه مُتّصَلٌ يخترق نظرية «المؤامرة» الشائعة، الموجَّهة لتسويق الخداع الدولي على نفوس حائرة وسط بلبالها بين إيحاء قديم وإيحاء حديث.

إنّ ما جعل هذا الأنموذج العدميّ قريباً لدى هذه النفوس، سقوط النماذج العليا لتجارب الحكم الديموقراطية والشمولية في العالم المتحضر (خصوصاً تجارب الاتحاد السوفياتي وأوروبا الشرقية وأفريقيا وأمريكا اللاتينية) فكان هذا السقوط تسويقاً أكثر قرباً لعدمية أشكال الثورة العالمية، والتغيير الجماهيري العفوي، وأنواع الخلافة الإسلامية السلفية، والولاية الفقهية المُستحدَثة منها.

(3) ليس من شأن هذه الفرضيات أو التقديرات النظرية قياسُ حالة «الموت السريري» لعراق اليوم، بقدر ما تهدف إلى الكشف عن «الجروح الخطيرة» التي سبّبت لهذا الموت، بحسب نظريات علم نفس السياسة الحديث (ساي بوليتك). إنها نوع من السَّبْر السيكولوجي الذي يتجنّب المداخلَ السهلة لتقديرات السياسة، المحلية والدولية، ليفتح الجروحَ (القطوع المعرفية) لثقافة «ما حول ثقافة التغيير» بعد خمودها تماماً في ذروة التغيير الثاني «التظاهرات الاحتجاجية» المعبّرة عن إرادة جماهيرية متجاهلة لأيّ صوتٍ تأمليّ داخلي، أو تجريبٍ ثقافي بعيد الأثر في مواساة الجروح المميتة

لفترة التغيير؛ وكان هذان الشكلان من التعبير يزدهران في فترات الهدوء الفاصلة بين دورة عدميّة وأخرى.

(4) كانت ثقافة ما حول التغيير الأول (2003 ـ 2015) في حالة مخاض وتشكُّل جنينيّ، طبقاً لنموذجها السابق (1991ـ 2003) عندما دهمتْها حركة التغيير الثانية لتجهض ولادتها وتعيدها إلى البلبال التوراتيّ والانقياد التام لعدميّة متراس المُتّصَل التاريخي المزدوج، المرتبط بسلسلة الدورات العَشرية برباط الامتثال السلطوي أو الخروج عليه قدَرياً، الشبيهة بسلسلة البروباغندا الثورية لحقب 1958 ـ 1968 ـ 1980 ـ 1991 التي أنتجت الأشكالَ السردية والشعرية ذاتها، وأشكال التعبئة الحزبية المهيمنة على الرؤوس المذعورة طبقها.

وفي كل هذه المراحل من مزدوج الاستبداد السلطوي والقدَر الجماهيري الخفيّ، كانت «الضرورة التاريخية» و«الالتزام الحزبي» و«التغيير الثوري» مقدّمات أساسية لتزييف النصّ الأدبي، وبلبلة اللسان الاجتماعي، وتكريس الثقافة الكهنوتية. ولعلّ المثال الأبرز لنصوص التعبئة الجماهيرية تتمثّل في ما كان يُسمى بأدب المعركة، وبيانات التجمعات الأدبية السلطوية، وافتتاحيات الصحف الإعلامية، وتمارين الشعر المترجَم عن تجارب راديكالية وسريالية عالمية، ومحاكاة التراجيديا العبثية للإنسان المحكوم بصخرة سيزيف وقدَرية أوديب وعرّافي حقب ما قبل التاريخ الإسلامي.

(5) ما يجعل هذه التقديرات النظرية واجبةَ الفرض والتمثيل، أنّها تخترق الفاصل الوهمي بين حدّي الإصلاح والتغيير، الإصلاح بصفته البراغماتية الانتقالية، والتغيير بصفته العدمية القدَرية. وفي كلا الحدّين الماثلين للعيان حاضراً، تكمن المشكلة الأساسية في معرفة العراق المعاصر، على وجوهها الأربعة المترابطة: السياسية والثقافية والاجتماعية والنفسية؛ ما

يدعونا بقوة إلى الانتباه والخروج قبل فوات الأوان من هذا المأزق المزدوج المخيف. فليس بعد هذين الحدّين سوى الفوضى والدمار. ولعلنا لا نعيش عشر سنوات إضافية لنشهد دورة تغييرٍ أخرى.

**2015 / 8 / 22**

(*) كُتِب المقال خلال تظاهرات ساحة التحرير للمطالبة بالإصلاح خلال شهر آب 2015.

# وطن محشور في قارب

أشعر أنّ مهمتي إزاء ظاهرة الهجرة المتوالية إلى نصف الكرة الأرضية الشمالي، أن أكون مُراسِلَ غرقى البحر، وكاتبَ عرائض التائهين على الحدود، أو سيناريست التصورات المستقبلية لشتات الشعب الثاني، بعد شتات سلالة نوح السومريّ (أوتنابشتم) الأول.

كان الوطن حقيبة في تصوّر الشاعر الفلسطيني محمود درويش. اليوم، الوطنُ قاربٌ مشحون باللاجئين تتقاذفه أمواج البحر، وشاحنة تنتظر على الحدود مصيراً مجهولاً، بحقيبة أو بدون حقيبة.

كان تشبيه درويش يتلاءم وجيل الهجرة (اللجوء) الراشد، هجرة المعنى والهدف والمصير، غير أنّ التشبيه الحالي لهجرة آلاف العرب والأفغان والأفارقة المشحونين في قارب متهالك يسدّد المفهومَ الأساسي للوطن نحو الهجْر والنكران. فالفرد من جيل الهجرة العاشر (على افتراض تدفّق الهجرات بلا عدد) عشوائيّ، غيرُ مستهدَف إلا بقسوة الطرد والتمييز الديني والعرقي. وعلى المهاجر الجديد أن يعثر على مأوى (غيتو) يفصله عن السكان الأصليين، وجماعات الرفض العرقي، وأن يحتفظ بأدنى حقوق الإنسان والكرامة الشخصية له ولعائلته.

بهذا المعنى، أضعفت الهجرةُ غير الراشدة (مقارنةً بهجرة الشاعر الفلسطيني الراشدة) فكرةَ تأسيس الوطن أو اختراعه لبدء حياةٍ مطمئنة، مكفولةٍ بقانون الإخاء الإنساني ومبدأ التعايش الأممي. ستغدو أوروبا وأمريكا وأستراليا ـ كما أتصور يوماً ـ قبواً كبيراً مخلوطاً بجنسيات المهاجرين الجدد، وسيتمدّد الغيتو

المسيحي في ديترويت والغيتو الإسلامي في اسكندنافيا ليتاخما حدود الغيتوات العشوائية الناشئة في اليونان والمجر والنمسا وألمانيا، على أنقاض فكرة الوطن الواحد والأمة التاريخية.

وبحسب هذا التصور، لن يعود الوطن بعد الآن رايةً ترفرف على الرؤوس المحتشدة في ساحات التحرير، ولن يكون هذا الرمز كافياً وحده، إذْ ستبرز إلى جانبه صورة الوطن المحشور في قارب عالقٍ بين الموانئ والسواحل الغريبة رمزاً غالباً على غيره من صور الوطن الغارقة في مِلح النسيان، ونعمة الهجران، إذا قنعنا بأنّ اللفظة الأخيرة «الهجران» هي المصدر الأقرب لمعنى «الهجرة» المنشود، والوطن المهجور.

مقارنةً مع أوراق كامل شياع وزهير الجزائري وفاطمة المحسـن وفوزي كريـم وعبد الكريم كاصد وصلاح نيازي وحسين الموزاني وهادي الحسيني، وعراقيين بدرجتهم، كتبوا عن الوطن والمنفى، كانت رواية (التائهون) للبناني أمين معلوف (ترجمة نهلة بيضون، دار الفارابي، 2013) الأقرب إلى تأويل صورة الوطن الأمّ ومناقشة فكرة الوطن العالمي، وسأقتبس منها فقرات متقاربة (الصفحات 56 ـ 68) لتعزيز آرائي في هذه المقالة.

في رأي معلوف هناك «المواطن البلدي المغترب» الذي يحتفظ من نشأته الأولى بذكريات باهتة، لا يستطيع التثبّت منها حين يعود إليها يوماً لتفقّدها، بما فيها الأصدقاء القدامى والعائلة. وهناك حياله المواطن المقيم الذي يعترض على المواطن المغترِب إلا أنّه يهجس بشعوره ويسنده: «ولكن في هذا البلد، في هذه المنطقة من العالم (لبنان) ثمة شيء آخر. يبدو لي أنني أسلك طريقاً، وكلّما تقدّمت خطوة إلى الأمام، يتفتّت الموقع الذي تطؤه قدماي. بل، وفي بعض الأحيان، تبدأ الطريق بالانهيار تحت قدميّ، وعليّ أن أستعجل لئلا أهوي معها» حسب تصريح إحدى الشخصيات النسائية المقيمة لصديقها العائد.

نحن نصل جميعاً، المغتربين والمقيمين، إلى شعور مشترك إزاء «الموقع» الذي يمثل طبيعتنا الأصلية، كلُّ ما في الأمر أنّ التصريح بذلك الشعور يعتمد على اللحظة المناسبة، ساعةِ صفر الوطن الذي توقفت فيه عقارب الساعة البيولوجية والفكرية (ساعة العِرافة الباطنية) عن الدوران لحساب المستقبل، فنبدأ بفطْم العلاقة الأموميّة بالبلد: «لم يعد لي موقع، ولم أعد حريصاً على انتزاع موقعٍ لي» يقول آدم بطل رواية معلوف.

تدريجياً، يبدأ آدم يدرك موقعه «العالمي» ويحيل انفصاله عن وطن الطفولة والأمومة إلى «اختيار وجودي». ولكي يقنع آدمُ أصدقاءه برحيله يراسلهم مازحاً: «أنا لم أرحل إلى أيّ مكان، بل لقد رحل البلد». ولنلاحظ أنّ صفة «البلد» أدلُّ على الوطن، حين يتعلّق الأمر بالمزاح أو الندم أو استرجاع الشعور الأمومي المضاع. ولربما احتاج المهاجر العراقي هذه الدلالة لكي يؤكد فكرةً مماثلة عن الوطن العالمي.

أما أمين معلوف فقد حسم العلاقة الأمومية الباطنية بفكرة الوطن من خلال الجهر بانطباع خارجي شائع يخص المهاجر الحالي قطعاً: «على وطنك أن يفي إزاءك بعض التعهدات. أن تُعتبَر فيه مواطناً عن حق، وألّا تخضع فيه لقمع، أو لتمييز، أو لأشكال من الحرمان بغير حق».

لكن الوطن لن يفي بشيء من هذه التعهدات حقاً، فهل تتحرك ساعاتنا المعطلة وتأذن لنا بالرحيل؟

تحثّني تصوراتي لنهاية العالم بعد استنفاد مستلزمات الحياة الأساسية في شماله وجنوبه وبين قطبيه، وفقاً لتحليلات المتنبّئين الاستراتيجيين، على مشاركة وكالة الفضاء (ناسا) سيناريو اكتشاف كوكبٍ جديد بين الأفلاك الشمسية ملائم لسكنى البشر، وبناء سفينة فضاء عملاقة، تنقل آلاف المختارين منهم إلى ذلك الكوكب، مخلّفةً وراءها موجات الهجرة الساعية في البحث عن ملجأ صالح

للسكن في جيوب الكوكب المستنفَد. ولن يكون هذا التصوّر واحداً من تنبؤات الخيال العلمي المتفائلة، أو نسخة من روايات نهاية العالم المتشائمة؛ إنّه تبصُّر شديد القرب من الروح الكونية المتجددة بأعمار وولادات ونشآت لا قياس زمنياً لها، في روايات ساراماغو على الأرجح.

أيّ أثر يبقى بعد هذا التصوّر لشعوب التيه الجديد، وماذا يتخلّف من حروبها وتقاتلها على مناطق الثروة والخصب، مفاهيمِ صدام الحضارات، احتجاجِ الأقليات على الأكثريات، ميتافيزيقياتِ الوجود المنهار؟

**2015 / 9 / 4**

## ثلاث ملاحظات: في تقصير اللحظة الأدبية الراهنة

**1 ـ تصنيم القيم:**

تتعرّض المفاهيم والنظريات، كنظرية الخطاب الروائي، لتذبذب القيم الثابتة في معرض التأويلات والتداولات، فمَن كان يحسب حضور الروائي الفعلي في روايته قيمةً متدنية، أصبح يرى حضورَه بين الفواعل الثانوية، وإعطاءَه هوية الراوي العليم، قيمةً مرتفعة. وكذلك فإنّ كمية المعلومات الشخصية للفاعل العليم أصبحت مهمةً لدمج نوعين منفصلين من السرد (الحقيقي والمتخيَّل) يجريان مجرى السيرة الذاتية. وهذه القيمة التأويلية صارت من أرقى استعمالات الخطاب المعاصر الذي هجّن سياقاته التداولية ليصبح «التقرير/ الريبورتاج» موئلاً لخطاب الرواية التقليدي تحت مصطلح «الرومان ـ تاج» الهجين، وهو الشكل الأمثل لتمثيل السِّيرة في الرواية.

لقد حاولت التداولات ما بعد الحداثية تسويقَ هذا النوع الهجين باعتباره من القيم الخارجة على سُنَن التداول الشرعي للخطاب الروائي، أو ما وراءه (ميتا سرد) أو ضده (لارواية/ ضد رواية)، والأحقّ أن ننسب القيمة الجديدة المهجَّنة من السِّيرة والتقرير والتخيُّل إلى أرقى الخطابات المتداولة اليوم. أما غطاء هذا النوع الهجين من سنن الخطاب الروائي فيتألف من مجموع التعالقات النصية بين سِيرة الراصد المتمكّن وسِيَرِ الشخصيات المرصودة، وغالباً ما تدخل هذه الشخصيات النصَّ بصفتها الاستعارية لا الحقيقية، بهوياتها الاستدلالية الكثيفة، أو بأقنعتها المموَّهة. وكثيراً ما نجد هذا التداول الهوياتي

لشخصيات أدباء وفنانين ومفكرين حقيقيين، في روايات كونديرا ونورمان مَيلر وكارول أوتس وبولغاكوف، وأخيراً الجامايكي مارلون جيمس الفائز بالبوكر مان. لكنّنا إذا جئنا نقدَنا في العراق، فغالباً ما نلحظ تجاهله هذه الظاهرة الروائية في نصوص علي بدر ونجم والي وخضير الزيدي، لالتزامه مناهجَ تصنيمِ القيم وتسليعِها البائر، تحت مسمّيات اصطلاحية لا قيمة لها في سوق التداول النظري والتطبيقي. وهذا خلل شنيع.

**2 ـ الأنطولوجيا المغدورة:**

مرَّ العملُ الأنطولوجي لتحقيب الأدباء في ممرّ الأجيال الملغوم بأكثر من عائق أيديولوجي. لم تجلب أنطولوجياتُ السرد والشعر غير السخط على جامعيها ومنظّميها المحشورين في زوايا أيديولوجية مكتفية بأغطية المرحلة وضمانات السلطة الثقافية (وزارات الثقافة والإعلام). غالباً ما يلتحف الفقر الأخلاقي بغطاء الغرور الأيديولوجي وسلطة المرحلة لتزوير اللحظة الأنطولوجية الجائعة للتصنيف والتقييم النقدي، فيُغمَط حقّ الأجيال الملقاة خارج ممرّ التاريخ المسدود، ويُهدَر دمها بسخاء. ظلّت الأسماء المهملة خارج الغطاء الأنطولوجي تنتظر الإنصاف، فلما طالَ انتظارها وأغلقت القطائعُ التاريخية المتوالية سبيل العودة إلى جيلها، أصبح التمرّد واجباً، والسخط سُنّةً، يتكرران عند كلّ قطيعة جديدة.

يبِست دماء السخط والتمرّد حول العنوانات الكبرى لأنطولوجيات الأجيال الأدبية المجموعين تحت يافطة الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية، او باسم الاتجاه القومي، ثم بلهيب الحروب والمعارك، ولعل الدعوى الأنطولوجية الأخيرة ستتوجّه لإثارة النعرة القطيعيّة باسمٍ آخر لا يقلّ تعسفاً عن دعاوى المراحل السابقة، فتُسفَح دماءٌ سرعان ما تيبَس على جوانب الهوّة المسماة بهوّة التغيير.

ستؤطِّر الدماءُ اليابسة العنوانَ الرئيس لتلك المحاولات الأيديولوجية المجموعة تحت عنوان الأجيال الأكبر الذي اختفى سنوات في زوايا الممرّ التاريخي الطويل وخلال مذابح الأدب الماضية، ويُطلَب العنوانُ اليوم ليضمّ تحته مئات النصوص بدعوى التمثيل المناسب للمرحلة. ويوم أن تظهر أنطولوجيا النصوص المغدورة في ممرّ الأجيال، ستكون مراحل قد سُحِقت، وصفحات طُوِيت، وحُفر طُمِرت بحطام الأيديولوجيات المرحلية القامعة.

فهل قُدِّر لأجيال الأدب أن يُهدَر دم نصوصها عقوداً، لكي تنبثق من أثرها اليابس أنطولوجيا القرن الحادي والعشرين المزورة؟

**3 ـ النقص الأكاديمي المركب:**

نصِلُ في ملاحظتنا الثالثة إلى استنتاج خللٍ أدبي بنيويّ خطير، يمكن تسميته بـ«نقص المعرفة الأكاديمية المركب». أما سبب وصفه بالأكاديمي فلعلاقته بأصول المعرفة الوهمية والحقيقية، وسنحاجُّ ونماحِكُ عاجلاً في أعراضه.

تتجمّع أعراض الخلل الأدبي في مركّب نقصٍ متعدد الوجوه والمظاهر، أخطرُ محتوياته: شيوع الثقافة الفخرية (نقص التعليم الأكاديمي بحدوده التقليدية) والتهوّر والمجازفة في تداول الأنواع الأدبية (الهوَس والاندفاع نحو النشْر والظهور الإعلاني) واحتقار النظرية الأدبية وجهل لغة الآخر (استهلاك الكتب النظرية من غير استدلال وتحقيق) وجنون الأدب المقابل لجنون السياسة (صحبة السلطان أو معارضته، وهو أسُّ الخلَل، وعرَضُهُ الخطير أيضاً).

هل نجا أديب عراقي من هذا الخلل، ما لم يكن من المهمَّشين والمنسيّين والعازفين عن الشهرة، وما أكثرهم من السابقين واللاحقين (وقد محَت قطيعة 2003 الحدَّ الفاصل بين نزعتين طبيعية وجنونية) حتى ليشكّ كلُّ أديب بنفسه (وهل أبرئ نفسي؟).

إنّ تقصيرنا الأدبي يبعدنا عن المعرفة الأكاديمية التي تسدِّد نظرتنا إلى ذواتنا الأدبية المتماهية في مرآة الوقت الحاضر بالأصول والأعراض المركّبة. وغالباً ما نداري خلَلَنا ونستمرئه بجدل اللحظة الراهنة المأزوم (وهل أبرئ نفسي؟).

2015 / 11 / 2

يُفتَتن الأدب بغرور النظرية الأدبية، لا حذاقتها. يتحذلق المؤلفون حين يتجاهلون صمتَ النظرية الطبيعي، ويصخبون مع أصواتها اللغوية العشوائية. وتتحذلق السياسة حين يبالغ ساستُها في قدراتهم وينكرون منطق التاريخ في توازن القوى وتداول سلطات الحكم. كلّ منهما يتجاوز منطقته وقانونه الطبيعي واللغوي، لكن السياسة أسرع إلى نقض المواثيق من الأدب الذي يقتصر شططُهُ على التحليق خارج السّرب. ولنا على هذا الزعم دلائل عامة وخاصة.

استنكر بوريس باسترناك بلسان بطل روايته الدكتور زيفاغو «بلادةَ الفصاحة البشرية وسخفَها» وأحبَّ «الاعتزال في الغابة» حينما كانت جبهات الحرب الأهلية تحتدم وتتداخل، إبان أخطر حلقات التاريخ في مطلع القرن العشرين. فرَّ الدكتور زيفاغو من صخب العاصمة السوفييتية، وعافَ مسؤولياته الطبيّة في الميدان، ليسكن بيتاً في سيبيريا، معتزلاً مع زوجته في أملاك العائلة في فاركينو بعد خلاصه من أسر الأنصار الحمر على جبهة الأورال. كانت تلك حلقة المصير الإنساني بنسخته الروسية، ولم يُفتتَح القرن بسوى هذه الرواية «الملعونة» وغريمتِها الأكثر اشتباكاً بالقدَر البشري «الدون الهادئ» لشولوخوف. أجبرت الروايتان الروسيتان الأكاديمية السويدية على منحهما جائزة نوبل، ثم أقرّت الأكاديمية بأحقّية رواية «الطبل الصفيح» من الفترة التاريخية نفسها في الجائزة أواخر القرن، وبذي اختتمَت المؤسسة الأدبية العالمية قرنَ انهيار إمبراطوريات الحرب الكبرى نزولاً لحذلقة السياسة الدولية.

كتب باسترناك في روايته تلك: «اغرز سكيناً في الثلج حتى مقبضها تخرج حمراء من الدماء». وقد يعيد التاريخ الأوروبي صنع هذا المشهد الطبيعي بعد مرور مئة عام على ثورة أكتوبر، تؤيّده في ذلك روايات القرن الحادي والعشرين اعترافاً منها بعنفه ووحشيته، بينما يتلقفه ساسةُ الدول الكبرى فتجري على ألسنتهم عبارات الحذلقة السياسية التي شكا باسترناك من زهوها بانتصارات زائفة على ألدّ خصومهم التاريخيين. أما في العراق فقد لا يحتاج السياسيون المتخاصمون كناية «السكين في الثلج» للتعبير عن عنف الإرهاب ووحشية المواجهة معه، مثل حاجتهم لقراءة الواقع المزود بكنايات «النوائح والصوائح» الجارية حولهم على قدم وساق. ففي شريطٍ فيديو نشره الناشط صالح الحمداني على صفحات الفيس بوك دليلٌ على غزارة الحقيقة العارية من حذلقة السياسة العراقية المتحصِّنة في «القلعة الخضراء».

سيكون الأحصف لهؤلاء الساسة أن يتّعظوا بـ«عراضة» عشائر «كرمة بني سعيد» يصولُ بها «مهوال» شعبيّ غزيرُ العاطفة، ينعى قتيلاً في الحرب وسط دائرة من أخوته وأبناء عمومته، ليمحوا به أيَّ سخف وتحذلّق فصيح من خطاب مؤتمراتهم الصحفية وتصريحاتهم الثأرية من بعضهم. كان المُنشِد «المهوال» يدور حول التابوت الملفوف بالعلم العراقي في طقس معروف بإكرام الشهيد اليافع وشجاعته بين أهله ومحيطه، منغِّماً مرثيته، ما لا يحدث في غير محيطنا العراقي المتناغِم مع اللون الأسود والحزن الشديد.

وعند تخصيص واقعة الشريط الفيديوي بكناية عربية فصيحة متداولة عن الشهداء، فقد نلجأ إلى كناية الخنساء عن مقتل أخيها بأنه «الأشهر من النار على العلم» أو لقصيدة شاعر جاهلي من الصعاليك يرثي قتيلاً من أقاربه بموقع اسمه (سِلْع). لكننا في وسط سياسي متفاصِح كالوسط العراقي الراهن، لا غنى لنا عن توجيه بحثنا نحو موقع طرفيّ، ريفيّ أو صحراويّ، يتناسب وقوة المعتزل

«السيبيريّ» الذي غرز فيه باسترناك سكّينَهُ الكنائية لينبثق دم الحقيقة مطلولاً كإطلال طقسٍ عشائري مخصوصٍ بإحساس الحزن البريّ الذي يوصف عادة بـ«حزن المِعْدان».

بهذا التناسب نسوق مصيرَنا القدريّ و«وضعنا البشري» نحو مُختلاه الاجتماعي والطبيعي البعيد عن عاصمة السياسة وفصاحتها المغشوشة. نكنّي بمثال باسترناك، ونظيرِهِ العشائري، عن قصور الفصاحة، لأنّ سياسة عصرِنا المتوحشة، اللاهثة وراء تقانات مستقبلية زائفة، قلّما التفتت إلى رؤى الإنسان ما قبل الصناعي (ما قبل الرأسمالي، ما قبل التقنيّ). ولا ينبغي للأدب أن يغفل عن هذه الكنايات، إنْ أراد التخلّص من ميكانيكا الذرائع السياسية، وتبعَ إحساسَه الطبيعي الدالّ على جمال الاكتشاف وصوابِ الكتابة.

فيما يخص حياتي الأدبية، دربتني مصادفات الحقبتين الستينية والسبعينية، وابتعادي مدة عقدين تقريباً عما أحسبه «بلادة» السياسة واحتكار سلطاتها الثقافية والحزبية، على تفادي حتمية الارتباط السياسي بالحقبة التالية لهما خلال حرب الثماني سنوات بين العراق وإيران. ثمة انتقالاتٌ وظيفية، واعتباراتٌ ريفية، خدمتني في الابتعاد عن تفاعلات السياسة والأدب في تلك الفترتين من القرن العشرين وما تبعهما من عقود ازداد فيها جنون السياسة ونشط غولها في ابتلاع الكائنات الأدبية الهشّة وغير المجرَّبة. كانت الكاسحة السياسية تجرف النصوصَ وتوضّبها في قمامة الحرب والأيديولوجيا الحزبية، فيما كنت أحاور مساحات الأهوار وخضرة السهول خارج المدن عن مستقبلي الأدبي البعيد عن مناطق الاحتكار السياسي. ولهذه المصادفات (ضد السياسية) وحدها أعزو حريتي في إنجاز أغلب نصوصي السردية الأولى، ثم اللاحقة لها بإحساس طليق.

**2015 / 12 / 7**

# فجوات الثقافة

تتّسع فجوات الأدب والثقافة والفكر باتّساع الخرْق القطائعي في مرحلة التغيير وفي ما قد نسميه انتكاسة التغيير. كانت الآمال كبيرةً في تقليص هذه الفجوات بأسلوب النيّات الحسنة، وتسريع الانتقال الدستوري من الفوضى إلى النظام. بيد أن الوقت «العَشْريّ» الجديد استنفد تعجيلَه قبل تحقيق واحدٍ من تلك الآمال.

تعدّدت الفجوات بتعدّد الهيمنة المعرفية على مفاتيحها أو ضعف هذه الهيمنة على تقريب حوافها وردمها. ويمكنني في هذا المقال تحديد فجوتين أخذتا في الاتساع والافتراق عن منشئهما التربوي والسياسي:

**1 ـ الفجوة الجامعية:**

خلال زيارتي أربيل في شهر نيسان من العام 2015، عاودني قنوطٌ قديم من جدوى السفر، والانحباس في غرفة الفندق، وقِصَر مدة الإقامة، ثم الخروج من المدينة مع الكلمة المشؤومة (invalid) التي تطارد الزائر حتى بوابة مطارها، فإذا كنت قد عجزت عن تحقيق ما يخايل سفري من اتصال بالوسط الجامعي، زاد شعوري بعقم الانتقال من مكاني العربي في الجنوب إلى المكان البعيد في الشمال، ومناوشة الخيالَ بأمانيَّ ثقالٍ كصخور الجبال.

ولا أحسَب أنّي حصدت من سفراتي إلى بقاع عربية مجاورة (الإمارات والكويت) ما يجعلني غنياً بكنوز تضعني على قدم المساواة مع مؤسساتها

الجامعية. إذْ ليس بين الجامعات وزوّارِها أيّ مشترك أو تقاربٍ ذهنيّ أو عملي. فهي قلاع معزولة، ومراصد حذرة من غزو العقول الأدبية الزائرة، بل إنّ تقاليدها المنهجية والإدارية تعزلها بما تعزل مدارسَ الأديرة المسيحية وحوزاتِ العلم الإسلامية؛ فهي «تترهّب» و«تتفقّه» بين جدران صامتة كالحة. وإذا كان الخيال الروائي الأوروبي قد تطفّل على النظام الكنسيّ وتغلغل فيه بعيداً، فإنّ الخيال العربي وقف مخذولاً ومتردداً في التطاول على حرمة الحوزة الإسلامية، وصارت قطيعته مع أسرارها عقداً غير مصرَّح بتداوله أو تخييله أدبياً.

قد تنشأ المبالغة في تمثيل القطيعة الجامعية من تحدُّد المخيال الأدبي العربي بنماذج من روايات العصور الوسطى، بينما يغفل صوراً جديدة قدّمتها جامعات أوروبية كان محور اشتهارِها أدباءَ ومفكرين أمثال سارتر وبارت وتودورف وفوكو وديريدا وفروم وماركوز وغادامير وهابرماس وإليوت وأبدايك ومن ساواهم في التفاعل والمشاركة والحوار مع محيط عصرهم المتجاسر بالجرأة والجدّة والاقتحام الذي أنتجته أعمال روائية من قرننا المنصرم والحالي. ومن غير هذا التصوّر لمستوى التفاعل الفكري، فإنّ الصورة القديمة للخيال القرَوسطي ستخيّم أزماناً على قطيعتنا الجامعية ونتاجها الأدبي.

كيف لنا أن نقلص فجوة «الخيال الجامعي» ما لم يتقدم «الحرم الجامعي» بمراجعة نظامه البيداغوجي والأكسيولوجي ليتمثّل الحالات الجامعية المتفاعلة مع قيم العصر العلمية والمعرفية. وهل لنا أن ندعو جامعاتنا للاهتمام بما بلغتْه جامعات يُحتذى بتجاربها في الابتكار والتحدي العولمي في محيطات اجتماعية متبدّلة، ما لم تحضرها الأساليب العملية في تطبيق أنظمةٍ ومقررات إبداعية طبّقتْها جامعات عربية غير حكومية قبلها (كالجامعات الأمريكية في بيروت والقاهرة والكويت)؟

سيكون من واجب جامعاتنا العراقية فتح الباب المنيع أمام الخيال الأدبي

واستثمار نهضته بعد قطيعة التغيير التي تُشرِف على الانكفاء والانكسار، وتجريب أفكار إبداعية كفكرة الكرسي الزائر لغير التدريسيين العراقيين، والمواسم التذكارية التي يُدعى إليها أدباء محاضرون باسم أديبٍ أو مفكر أو لغويّ معروف، ومقرَّر الكتابة الإبداعية الحرّة التي يسجّل في صفوفها طلاب من مختلف الأعمار ويرغبون في تعلّم فرع من فروع الأدب، ومراكز البحوث الاستراتيجية في مختلف الشؤون، وغير ذلك مما يستجد وينتظر دخول باب الممانعة الجامعية.

**2 ـ فجوة أدب الداخل/ الخارج:**

انحفرت فجوة أدب الداخل/ الخارج، بتضادّ صفة «النقاء» مع صفة «الوصمة» الأخلاقيتين، المبنيتين على مبدأ (لكلّ امرئ ما نوَى). فالخارجيّون نوَوا الابتعاد والتبتّل كلّياً عن آثام الداخليّين التي تزداد تفاقماً مع عثراتهم في البحث والتجربة غير المبرَّأة من الخطل. الداخليّون نوَوا أن يمضوا في الخلاص من الحفرة الأنطولوجية بحسّهم وتجربتهم مع سلطات الماضي الدكتاتورية، بينما حلّق الخارجيّون بنقائهم فوق الحُفر والحدود، وازدادوا يقيناً بصحة طيرانِهم الملائكي. فإذا اشترك الفريقان (وهما ينويان الفرقة والابتعاد) في كتابة رواية مثلاً، كانت الحرية الممنوحة للخارجيّين بلا شروط مضماراً لخطابهم الذي لا يأتيه الباطل من خلفه ولا من أمامه، فيما تحيط بمضمار الداخليّين حدودٌ ارتضَوها لخطابهم على سبيل التجربة والخطأ وانحصروا فيه.

لا أريد الحكم على قيمة أيّ من الخطابين الفنية، فهذه وظيفة النقد التطبيقي، لكنّي أرى أنّ الشعور بالإثم والاعتراف به روائياً، عند روائيي الداخل، قد يتفوّق على البراءة والنقاء حين يعملان على الارتفاع عن التوصيم ويُنزِّهان هويةَ السرد من القيود والآثام، عند روائيي الخارج. فالشعور عند الداخليّين

زخمٌ للصراع والتخلص والتجديد، فيما إنّ وهم الخلاص والبراءة عند مفارقيهم الخارجيّين قيدٌ وحنينٌ لإعادة إنتاج إثمٍ ولعنةٍ متوارثتين.

وهكذا تدحض الفجوة الثقافية هذه أيًّ لقاء بين الفريقين.

**2016 / 1 / 4**

سمعت أكثرَ من أديب مخضرم يقول إنه كلّما دخل بناية اتحاد الأدباء في بغداد ألفى حلقةً مرموقة من أدباء الأجيال السابقة تلتفّ حول مائدة الجواهري ومحمد صالح بحر العلوم وعلي جواد الطاهر وحسين مردان وفؤاد التكرلي، فإذا دنا منهم مشلولاً بمشاعر الهيبة والاحترام، واحتلّ مجلسه بين تلك الذوات الشامخة بكبريائها، نظروا إليه كمن جاء يتسرّى بحضورهم ويتطفّل على سدودٍ متمنّعة على الاقتحام والتسرية في مؤسسة الأدب النخبوية.

قد يبدو مطلع مقالتي هذا وصفاً فرضياً لسيكولوجيات حلقةٍ متكتمة على سموّها الأدبي أو كبريائها، سمعته من أحد رواد الاتحاد (محمود عبد الوهاب) بأسلوبه الجذاب المبطّن بالسخرية، يتمثّل به على قوة الأدب وحدوده الرمزية. وفي ظنّي اليوم، أنّ الأوشحة الرمزية لشخصيات ذلك الزمان المفضّلة على ذواتها أضيق من أن تكتسي بها شخصياتُ الحقب التالية، ومنها حقبتنا، الناشئة مع بروز كائنات هلامية من نوع مختلف، قادرة على اختراق الأسوار العالية بسهولة بالغة.

أظنّ السيكولوجيا مثل الأيديولوجيا كلتيهما آفةَ التفسير والتشخيص لكائنات تناطح أسوارَ الأدب، وتراغِمُ بشدة سيرورتَه النظرية، إمراعاً وإمحالاً. فقد مضى زمن الزهد والكفاية الأدبية، وحلَّ بعده جيل متطفّل، لا يحصر أعراضَه اصطلاحٌ أو تعريفٌ منهجي. فما قد نسمّيه ثقافةً نخبوية لدى حلقة قديمة، زحمَها تالياً نوع من الثقافة الشعبية (هو غيره في بلدان الثقافات الرأسمالية) يتصف بالخرَق الراديكالي. رغم ذلك فإن نصوصاً خارقيّة أبدعها حسين مردان وعبد

الأمير الحصيري وعقيل علي وجان دمو ونصيف الناصري وكزار حنتوش وحسن النواب، انفتلت من سرابيل رامبو وبودلير ومایاكوفسكي وبوكوفسكي، لا يمكن أن تقاس بصعلكة الكائنات الهلامية ونصوصها التي نشأت بلا صفات صعلوكية وتثاقفات راديكالية في وقتنا الحاضر.

لاذت الكائنات الضائعة التي قذفها موج الحقب «التموزية» الهادر على ساحل الصعلكة بأسمالها وضنكها المزمن حتى نهاية القرن الماضي، بينما لم تستطع كائنات الموجات المتأخرة من الصمود وتعيين موقعٍ ثقافي لها تعرض فيه نزواتها واصطلاحاتها، ومنارٍ تهتدي به كلما دهمَها حنين إلى خرْق التقاليد التي التحفت بها الحلقة النخبوية القديمة. وسيؤرّخ الحقل الأدبي بالإبلاغ عنها أنّها قلما أخلَصَت لميراث الكفاف الذي التمّت حوله مجموعاتُ القصص النادرة لمؤلفي موجات الساحل الأولى (عبد اللّه جواد وجاسم الجوي وصالح سلمان ومنير عبد الأمير وعبد اللطيف أوغلو ويوسف يعقوب حداد) ومجموعات الشعراء (حساني علي الكردي وموسى النقدي وعبد الخالق فريد وصفاء الحيدري ومحمود المحروق وفرج رزوق) وأمثالهم ممّن لاذوا بمطابع الشوارع الخلفية لكي يناطحوا المؤسسة الأدبية المتعالية بأسوارها ومطابعها.

إنّ شخصية مستنسخة من مثال (جوزيف. ك.) أو (راسكولنيكوف) لن تكون رسّاً سيكولوجياً أو أيديولوجياً لنشأة آلاف الشخصيات الهلامية التي تنتجها أروقة الجامعات ومهرجانات الأدب السنوية ودور النشر والصحافة والمسارح والتجمعات المدنية الثانوية، المتكاثرة حول الساحل القديم لصعلكة المدّ التموزيّ ونفاياته البودليرية والكافكوية الشريدة. ذلك أنّ خليطاً من الشخصيات السردية والملامح الشعرية المرتسمة في مرآة الواقع الثقافي العراقي الجديد، تلتمس لموقعها موضعَ قدم، لم تستقِم أبداً على مفهوم أو انتماء أو قضية.

إنها هائمة، قاصرة عن ترسيم وجودها بحسب الحاجة الاجتماعية

والسياسية التي تتعاظم أخيلتها بعنف واضطراب. فما حذِقَهُ متصعلكو مقاهي «المعقدين» على حافة الشارع «اليساري» وخصيمِه «القومي» سابقاً، فقدتْهُ كائناتُ القطيعة التاريخية الأخيرة في مخاض عصبويّ، زادَ من ارتجاج صورها الهلامية في مرايا الواقع المنشرخة إلى آلاف الشظايا، كما عرّفها (لوكاش) في نقده لأدب القرن العشرين البرجوازي. سوى أن ما شرخَهُ الفكر الحداثوي المبرمج في مرآة لوكاش، تشرُخُه اليوم مطارقُ الحروب الأهلية وربيبِها الإرهاب بأسلوب الاجتياح والفوضى.

أصبحت النزعات الفردية، المنتزعة من شظايا القرن الماضي، باعتداد تشرديّ وفانتازيّ، هلاماً سائلاً ينزّ من ثقوب الشوارع والبنايات المتراصّة كقصور كافكا ذات الطراز الإقطاعي الغامض في الحواضر المقسّمة. أما نصوصها المتكاثرة التي غزَت شوارع المطابع والمؤسسات القديمة، وشاعَت بهويات ترتدي سرابيلَ حداثوية، فإنّ تناسخها الهلامي سيغطّي سطح المرآة ببخارها.

إنّك تصطدم يومياً بمطبوع أفرزتْه فجوةُ المرحلة الهلامية، يلاحقك بزمزمته الانشطارية المتأسلِبة، وسيهرب منك «المعنى» التشردي الذي طبعَ أخلاقيات الحقب الصعلوكية السابقة.

فقط لأنّك توجد مصادفةً بين هذه الكائنات، تتسلح بثباتك على شاطئ مُزبِد بالمفاجآت والتوقعات؛ ولأنّك تعوم وسط مرآة تنكسر عند أقلّ إعجابٍ بوجه زبديّ خاطف، تنزوي في ثقب من ثقوب قصر كافكا، أو في محراب من كهوف الطبيعة العذراء.

**2016 / 1 / 18**

العشرون من آذار 2003 كان اليوم الأول لبدء معركة العراق ودخول قوات التحالف البصرة، في ثالث محاولةٍ لضمّ بلاد الرافدين إلى حدوة الانتداب والوصاية على مقدراته وقدراته (1914، 1941، 2003).

كان ذاك اليوم الربيعي أوّلَ سلْبٍ negative في الدورة السنوية التي دامت ثلاثة عشر عاماً، مثلما كان الربيع سلْب التاريخ الدوريّ الممثَّل في انهيار أسس الدولة المصطنعة في ثلاث حملات عسكرية خارجية منذ الحرب العالمية الأولى.

كل ربيع والعراق يعيش سلْبَ المفهومِ الشائع عن الاستقلال السياسي والاقتصادي، ويرعى محاولات النخب الوطنية إثباتَ موقعها الثقافي في مُضطَرَبِ الاتجاهات العولمية. وقد يلوح على المدى القريب ما يشير إلى نهاية هذا الاضطراب، وفصْم الحدوة الكولنيالية العائدة كقدَر «عَشْريّ» منتظم ومحتوم بإجراء «سلْب السلْب»، غير أنّ هذا لا يأتي بفائدة.

ليس خطاب الحدوة الكبرى وحده ما يهيمن على شعور الواقع السياسي والثقافي في العراق بدوالّهِ الرمزية المبهمة، بل إنّ الصراع الفعلي بين الفئات النخبوية والطائفية في مركز الحكم يرجّح انحرافَ نسق الخطاب التاريخي عن دلالته المنتظمة، ونحوَهُ لكسْر سلْب الدولة بسلْبٍ جماهيري يزداد زحامُه واعتصامُه حول غطاء القِدر المضغوط بدلالات داخلية وخارجية شتّى، فتلوح في الأفق كوارث غير بعيدة.

إنّ الدالّ السالب لعظمة عاصمة الرشيد يشير بقوة إلى إبهام خطاب الحدوة الكولنيالية المتمثّل بدورة سقوط الحكام، وتبدّل خطاب المحكومين تبعاً لهذا السلْب «الخلاق». وأخصُّ ما يعنينا في هذا الإبهام اصطناعُ خطاب المحكومين لتمثيلات ومفهومات أدبية وثقافية سالبة، سُمّيت عسفاً بثقافة التأسيس أو التغيير.

لقد صنع المِثقبُ الكولنياليّ في أكثر من بلد عربي ممراً لربيع تراجيديّ يسترجع أصداء القضايا المُمشكَلَة بعُصاب تاريخيّ دوريّ كالقضية الفلسطينية المصلوبة منذ الحرب العالمية الثانية على صليب الاحتمالات الزائفة، وما أنتجت من خطابات أدبية وفنيّة مسلوبة (روايات غسان كنفاني وقصائد محمود درويش ولوحات إسماعيل شموط). وما زال الوقت سانحاً لتخمين التفريعات الجديدة لخطاب السلب الروائي والشعري في ظلّ ذلك الصليب التاريخي.

أصبح السلب الربيعيّ سمةَ العصر الكولنيالي الجديد، الذي يرسم أقدارَ المنطقة العربية بأدوار سينمائية ومسرحية وروائية بوسائل إقناع مُستلهَمة من الذات الراديكالية النشطة في نضالها الرمزي من أجل الحرية والنور، حتى صارت هذه الذات مضربَ المثل في التضحية الجيفاريّة والقاسميّة والناصريّة وما شابهها من تضحيات التعذيب والاغتيال والإعدام. وسيصنع المدارُ المغلق هذا حفلاتٍ جماعية أخَر ليؤكد دورته البطولية المصطنعة في كل حين. وستنتظم فيه خطابات «تأسيس» سلبية لا تقف عند مثَل أو شاهد، لا سيما أنّ خطاب المؤسِّسين المنفيين والمهاجرين لا يقلّ سلباً عن خطاب المحكّ الوطني. فهو يتغذّى من مصادر عدميّة لا مستقرّ لها.

إنّ الارتحال والتنقّل هما سمة خطاب السلب الجديدة، إذْ لم يشهد العراق مثل هذه الدرجة من النقض لما هو وطنيّ وتأسيسيّ في ظاهرة الهجرة والترحال وخطابها الذي خرقَ القيمة التضحويّة الرمزية لما هو موجب ومقدس. ويحقّ

للمهاجرين العراقيين أن يحملوا لواء النموذج السالب والعدميّ لصور الآلهة الراسخة في وجدانهم. وليس في هذا عجب. فقد كانت آلهة الربيع تحمل صفةً مزدوجة دالّة على الخصب والمعرفة والدمار والرعب معاً في صورها المتعالية على عذاب المقيمين على الأرض.

واحدٌ من تمثيلات السرد الروائي في مرحلة التأسيس الثالثة (مرحلة ما بعد 2003) هو استئناف موضوعات السلب الفانتازي بعد مرحلتين واقعيتين هما سلْب لما بدأته الرواية من تأسيس خياليّ (سرد الرؤيا التاريخية الساذج). وعلى عكس البناء التجريدي والتعبيري للوحةِ ما بعد الحرب العالمية الثانية يعود الفنانون إلى تصوير البدايات الواقعية والطبيعية في سلب معكوس. وتعمل القصائد على سلب الحركة التأسيسية للشعر الحرّ ببناء نثريّ مفرِط بالإحساس الرومانسي المتمرّد على تقاليد القصيدة العمودية. أما المسرحيون فيهجرون تمثيلات التأسيس كلّها ليؤسّسوا عروضاً شكلانية غارقة في التجريب. وفي الحقيقة أصبح خطاب التأسيس الجديد توكيداً للسلب الأسطوري في دورة البعث التموزي دونما تحديد لتمظهراتها الغيبية.

نعم، يعود الخطاب الجديد ليتمثّل عدميته في نزعة حنينٍ لمرحلة الاستعمار والهجرة الذاتية وراء تخوم الواقع وطبيعته المتناقضة، في بحث عن الصفاء والطهارة الأيديولوجية المعكوسين عن طقوس التكفير والتضحية الرمزية الأسطورية. وعندما نضيف إلى الخطاب الذكوري الراجع النزعةَ الأنثويّة المُلهَمة بتداعيات الذات الاستعاريّة المتكتّمة، تتمّ دورة الإحاطة بعاصمة العذاب التاريخية، وتحكم الحدوة الكولنيالية مهمتَها العسيرة بأدوار سهلة غير متوقعة.

والخلاصة، مَن يعُد إلى موقع التأسيس المسلوب ويفحص آثار السلب الواقعي والجمالي في نصوصه بمزيد من الحرص والتنقير، يجد ما بُنِي على سبيل الرمز، وما قُصِد بدافع الاستئناف والتجديد، كلاهما يحمل شفرةَ المطابقة المصطنعة

المقسومة بين السلب الأسطوري والسلب الكولنيالي، فلا يسعه إلا أن يلتفت إلى الاحتمال الثالث «سلْب السلْب» لنقد حالة التأسيس القدَري الدوري، بشعورٍ استنكاريّ مستلهَم من قوة التاريخ ذاتها على التصحيح والكسْر المستمرّ للنسق المنتظم، فلا يرتكب سوى خطيئة جديدة لا مناص منها... وليس عمله بأعجوبة!

**2016 / 3 / 28**

بتوزيع المهامّ على أعضاء المجلس المركزي لاتحاد الأدباء والكتّاب العراقيين، المُنتَخَب حديثاً، أسدِل الستار مؤقتاً على الخلل البنيوي المتمثّل في طبيعة السلطة الأدبية المفترضة للاتحاد المهني (النقابي) على العمل الفكري (المعرفي) واتصافها بالطابع «العام» الغالب على الصفة الخاصة للإبداع، وهي صفة تنتُج عن التنوّع والاختلاف ولا تنتُج عن التمثيل المتنافر الموحَّد للرؤى والهويات والأجيال.

نوقشت هذه المشكلة على مستويات فكرية وسياسية مختلفة في أكثر من بلد عربي (مصر والمغرب خاصة) وأسفرَ نقاشها عن رؤية حاسمة ومركّزة لكون الأدب والفن نشاطين فرديين نابعين عن موقفين متناقضين، معارضين لبراغميات الوضع القائم وآليات الاشتغال النقابي، فقد حلَّ وقت ما عاد لتنظيم مركزي أن يهيمن فيه على تسلسلات التنظيمات الفرعية المتماثلة في نقابيتها وتبعيتها المركزية، فضلاً عن تمثيلها لاشتغالاتٍ ثقافية غير خاضعة للحصر والتصنيف وغير مستقرّة. أما هنا في العراق، فمن النادر أن تتطرق النقاشات إلى نقض الأنموذج وتعديل الصفة التمثيلية «العامة» لاتحاد الأدباء، وفي أفضل الحالات يتفق المتخاصمون على وظيفة الاتحاد ونظامه الداخلي بتسويات سطحية لا تخلّ بالجوهر التناسبي لنظام المحاصصة العام وحفظاً للتركيبة الشمولية. فالفرع يتبع الأصل، والقُطري يتبع القومي، والأفراد ملزمون بأداء واجباتهم المادية والاعتبارية. فماذا يلزم الاتحادَ الأدبي ليكون نسخة كلاسيكية من الحزب والنظام التراتبي للمنظمات الأخوية؟

لقد أسفرت الانتخابات الأخيرة عن تمثيل أنموذجيّ قديم من التسلسل التنظيمي والتبعية الإرغامية لهويات «متآخية» يصعب على التاريخ الفكري لمنتجي الأدب المعاصر الانضواء تحت غطائها الفولكلوري المزركش. وليس هناك من اصطلاح أشد تناقضاً من قبول دعائية تنظيمٍ «عام» يروّج لهويات أدبية قلقة لا يجمع تقاطيعَها الإبداعية ومقاطعاتها الأيديولوجية إطارٌ جامع وشامل، ويكاد يعيد الصورةَ الملغاة لتنظيمات مركزية نشأت بقوة التحريم والعزل والعقاب (اتحاد الكتاب السوفييت السابق) إلى مكانها في الحاضر.

لا نستطيع أن نغفل تمثيل الصورة لمكانها المحدّد بحسب حقيقة الظاهِرين فيها، والغائبين عنها، وقدرتهم على الإفلات من بؤرتها الهدفية والتأثيرية بحسب رغبتهم واختيارهم. فكلما أصبحت الصورة عصيةً على النسخ والتكرار غدا رصفها في إطارٍ تاريخيّ تنظيميّ أدقَّ دلالة على التنوع والانفراد بحسب تغيّر زاوية النظر وكمية الضوء. وعلى هذا انبغى على العملية الانتخابية أن تختار مواقع وزوايا عديدة لتضبط اتساع مسافة الأدب والفكر وابتعاد اشتغالاتها النوعية والبنيوية عن بؤرة الكيان الاتحادي. فهذه المسافة مشغولة بـ«روابط» طرفية كثيرة ينبغي تمثيلها النوعي باختيارات غير مشروطة بوجود العمل النقابي المتركّز حول مصالح ومطالب وقتية موجَّهة بمؤثرات وطنية وقومية كُتلوية وحِزبوية.

يؤلّف المجلس المركزي للاتحاد لبَّ النظام الموزَّع على ثلاثين عضواً، فيما تغيب آلاف الألباب التي لا تحضر فعاليتها في غير كواليس الانتخابات الدورية، والجلسات الروتينية الصغيرة، والاحتفالات المهرجانية، وهي عموماً غير مصنَّفة ومؤرشَفة على أساس فعلها النوعي في بنية الأدب الحقيقية. ويقبل أغلب الأدباء الانضواء في عضويات نوادي السرد والشعر والنقد بصفتهم التمثيلية وليست الفعلية. فالاتحاد في الغالب يهيئ لهم هذه التمثيلات السهلة وهم يشتركون فيها

بمخايلة رمزية أبعد ما تكون عن الفعل التخييلي المبرمج. ولم نعرف عن نشاط هذه النوادي والتجمعات ما يؤلف اشتغالاً معرفياً يجدّد في نوعية الخطابات أو يعدّل من رؤاها وقوانينها ويقرّبها من البحث الجاد في برامج المختبرات والورش والحلقات المعروفة في أروقة الجامعات العربية والعالمية (مثلاً مختبرات السرد في المغرب وعمان والإسكندرية).

لقد أنشأ ماركيز مع مجموعة صغيرة مهتمة بكتابة السيناريو مختبراً لم تصنع نظيرَهُ اتحادات أدبية كاملة. كما صنع الروائي سنان أنطون مبادرات تجريبية في مسقط والكويت ندرَ أن تصنعه جامعات كبرى. ونستطيع أن نمثّل لهذا النشاط الخاص في العراق بورشة معهد غوته للكاتبات العراقيات والألمانيات. وما عدا كرسيّ اليونسكو الذي أسهم حسن ناظم في ترسيخه بجامعة الكوفة، لم تفكّر جامعة عراقية حكومية أو أهلية في تدريس مناهج «الكتابة الإبداعية» المعروفة في جامعات أمريكية. وليس هذا بنادر وتجريبي حسْب، خاصة إذا عرفنا أنّ هذه الاشتغالات لا تهدف إلى زحزحة الدور التقليدي لاتحادات الأدباء، بقدر انفرادها عنها بابتكار تمثيلات نظرية وتطبيقية مستقلة. فما درجة التخويل الأدبي الذي يستطيع الاتحاديون الثلاثون في المجلس المركزي (وهم نخبة ممتازة بلا ريب) منْحَها أعضاءَ الاتحاد كي ينفردوا برؤاهم عن البنية التمثيلية العامة، ويلتحقوا ببحوث الأدب التجريبية، أينما وجدت؟

لا أظنّهم يستطيعون، فالشهرة الشخصية والاستحواذ التراتبي لا يبيحان مثل هذه الانبثاقات في السدّ الكونكريتي لممثلية الأدب الأخويّة. فضلاً عن أنّ الأدباء الممثَّلون تغمرهم نشوة الرضا والاعتزاز بسلطة السدّ «العالية» فوق اشتغالهم اليومي المعتاد (نشر كتاب حسب الطلب، مشاركة في جلسة أدبية، احتفاء بأديب راحل، نقاش عابر وإعجاب متبادل). وهكذا تبقى الصورة محفوظة بوقار في إطارها «المذهَّب».

هل أشرتُ إلى أزمة البنية التنظيمية العامة لاتحادنا (اتحاد الجواهري العتيد) أم هي إشارات إلى فرص ضائعة لا يتيحها الوقت الراكد تحت غيوم تعبر السماء العراقية بسرعة جنونية، ولا العزيمة الأدبية المتراخية بفعل الصدمات المتتالية على موقعها، ناهيك عن التوجس من خروقات الضمير المثقَل بأوزار غير مرئية؟ هل نستطيع فعلاً خلخلة البنية الجوهرية الشاملة لتنظيم أدبي يرتبط بأكثر من رابط بالدور الوطني والنقابي لكيانٍ تاريخي راسخ، واختزالها في روابط مستقلة عنها؟ ما هو التمثيل الأمثل لهذه الروابط وما جهاتها الساندة؟

ليس لديّ غير أمثلة قليلة، ذكرت بعضها وسأثنّي بآخرها بعد سطور، لكن ما أشعر بفداحته هو قصور التمثيل الأدبي المتصخِّر عن فتح سبل جديدة متفرّعة عنه لا تنتهي عند سدّ صخري غير متوقع تنشئه الفجوة القطائعية التي نعيش مفاجآتها في هذه الأيام. وإزاء هذا الشعور العارم بنفاد الفرص، قد تشتطُ مخيلتي الأدبية التي بلغ عمرها عمر الاتحاد نفسه، فتخرج من قوقعتها المتاخمة للسدّ القائم وتقيم «جامعتها» الخيالية في واحدة من فسح الطبيعة العذراء حوله أو خارج بقعته.

إنّ مثالي الأخير ينحدر جنوباً حتى ملتقى النهرين الخالدين، على سبيل الافتراض، ليتريث هنا قليلاً أو طويلاً ويقيم رابطَهُ المتفرّع الجديد (جامعته الخيالية المقترحة). في هذا المكان قد يعثر أدباء الاختيارات العاثرة على قيمة العمل الإبداعي وخطابه المتغير بموجب «روح العصر» التي اشتكت الكاتبة الألمانية أنا سيغرز من ندرة وجودها في نصوص أدباء الربع الأول من القرن العشرين، في رسالة وجهتها ذلك الحين إلى صديقها جورج لوكاش.

**2016 / 5 / 30**

# الأدب بين الصعوبة والتهديد

ألغيتُ جلسةً كان مقرراً أن يستضيفني فيها اتحاد أدباء النجف، ولعل تأجيلها أكثر من مرة يشير إلى صعوبة أن تُعقد جلسة برغبة أدبية شخصية. فهناك أكثر من مصدر وحالة تهددان الأدب ورعاة الأدب في تنفيذ رغباتهم بآليات سهلة وميسورة، كما بات يحدث في هذه الأيام.

هناك صعوبةٌ ما دائماً، صعوبة من نوع أنك تتاخم يومياً آلام عددٍ كبير من العراقيين المُكتوين بحوادث الإرهاب والتفجير والتهجير، فأيّ صورة يمكن أن تتفاعل في جلساتنا الأدبية، وتخرج سالمة صافية لم يمسسها دمارٌ وحريق وتقريع للذات المتاخمة ليوم عراقي ساخن؟

لا يكفي القول إنّنا نؤدي عملنا الأدبي وحسب. لستَ مخولاً بأن تخاطب وسطاً متجانساً من الأدباء، وتغفل الحالةَ العامة غير المتجانسة حولك. أصبح الفعل الأدبي مهدَّداً من أكثر من جانب، ليس من أعدائه فقط، بل من أهله كذلك. كيف؟

أن يكون الفعل الأدبي مهدَّداً، بأيّ صورة معنوية ومادية، من أعدائه الخارجيين، فهو واضح جداً. فالذين يهدّدون السلم الأهلي، ويعرقلون عجلة التغيير والتقدم في العراق، يستهدفون العمقَ الذهني والروحي لمواقع الأدب. ولا يبدو أنّ المصالح الدولية والإقليمية التي تتحكّم بآليات إنتاج الأزمات السياسية والاقتصادية في المنطقة، ترغب في إفلات الممثليّات

المنتِجة للرأي العام من قبضتها، وأقرب هذه الممثليّات إلى هدفها منظمات المجتمع المدني ومواقع الإعلام، وأكثرها قرباً وتعرّضاً للاستهداف ممثليات الأدب المنتِجة للرغبات والآمال.

فكيف يمكن لمواقع الأدب أن تُخترَق وتُهدَّد من أهلها؟ ذلكم عندما يسري الضعف فيها، ويتراخى الممثّلون لتقاليد الأدب المحلية والقومية عن مراجعة التقصير المعرفي والأخلاقي بحقّ ذواتهم الأدبية النامية في وسط غير متجانس، أقلّ ما يقال عنه إنه خاضع للمصادفات المرحلية والقطائع التاريخية. وفي مثل هذا الوسط الذي تتسع احتمالات خطورته، ينشأ الأدباء نشأةً مشتركة لا تقطعها وتنمذجها إلا الرغبةُ السهلة والمصادفة البحتة والانتقال القصير من مكان إلى آخر في نطاق هذا الوسط، بآليات متوفرة دائماً في متناول اليد والذهن. ولو كانت هذه النشأة مرساة مؤقتة لسفر بعيد، وطلباً لنشآت أرقى فوق درجتها الأولى، لَكُسِرَ الحصار وخفّت الصعوبة ونأى التهديد عن موقع الأدب المطوّق من الجوانب كلها.

أشرت في أكثر من مقال ومناسبة إلى ما أعنيه بالسفر فوق درجة النشأة الأولى، وبيّنت أنّه لا يعني انتقالاً جسدياً بعيداً بين الأماكن، فالقُرب والبُعد بالمعنى الوجودي لتعدّد النشآت هما انتقال بين درجتين معرفيتين، دنيا وقصوى. الأولى هي موضع «تأمّل» في السيرة الذاتية لمنتِج الأدب، والثانية «مراجعة» نقدية للفواتات الأساسية في هذه السيرة وكشف تقصيرها. وقد يُستبدَل هذا الترتيب بين مرحلتي السيرة، فالنقد وتفكيك الموقع الأدبي يسبق التأمّلَ والاستغراق في تفاصيله الذاتية، إلا أنّي أشدّد هنا على الهدف الأساسي من عملية إنتاج الأدب، وهو نقل الموقع باتجاه التغيير والقطْع مع حالات الفتور والجمود في وسط غير متجانس.

تُهيأ لكل أديب عراقي مناسبة للتأمل والمراجعة، تنقله إلى موقع ذهني

عالٍ، بعيد عن الوسط الواقعي غير المتجانس برغباته وغرائزه الفوضوية. فقد يحصل على محفّز ذاتي يستخلص منه درساً أدبياً انتقالياً كدرس رولان بارت السيميولوجي الذي ألقاه في الكوليج دو فرانس؛ ويحتفي بالمكان احتفاء إدوارد سعيد بنشأته الأولى في القدس؛ وقد يتتلمذ تلمذةً أكاديمية راقية كتلمذة تودوروف في باريس على جيرار جينيت بعد انتقاله من صوفيا، أو تلمذة فلسفية كتلمذة غادامير على أساتذة حلقات التأويل في جامعات ألمانية عريقة؛ وقد يشارك بول ريكور «طولَ التأمل» في سيرته الذاتية الهيرمينوطيقية... قبل أن يهبط من هذا الموقع التربوي الراقي إلى وسطِه الذي يرسفُ بأغلال الصدفة والرغبة الأولية في محبّة الأدب حباً أفلاطونياً يغلّف به لذائذَهُ الغريزية غير المصرّحة. يرغب كلّ أديب أن يرتفع بنشأته فوق المكان المحاصَر بأيديولوجيا القهر والتهديد، غير أنه يشعر بضعف حوافزِه لارتباطه القوي بالموقع القديم المشتبك بأرض الضحايا والمهدَّدين.

خِلتُ يوماً أديباً يعيش في مدينة واحدة طول حياته، ويدور مشدوداً إلى ناعورها مغمض العينين عن مواضع أقدامه وأقدام الآخرين، سيصبح قاصراً عن أن يظفر بفرصة التأمل والمراجعة لأولئك المسافرين في أرجاء سِيَرهم الذاتية التي نقلتْهم من موقع أدنى إلى موقع أعلى في التربية والأخلاق والمعرفة. لن تشجّع الحوادث الكبيرة في الوسط المضطرب لهذا الأديب إلا على إنتاج «ملفوظات» ارتدادية على فواتات حياته بكليشيهات قاموسية يملأ بها «كشكوله» الأدبي، ولا يملّ من تكرارها في عمليات روتينية لن تنقله إلى سيرة تأملية وراء موقعه المحدود باصطلاحات يابسة.

هالَني أن ينحصر عملي الأدبي في حفْر وكرٍ من أوكار «الأخويّات» القديمة بأدوات قاموسية ميتة، ووسواسٍ فأريّ حذِر مُحاصَرٍ بأيقونات طوطمية من عصر «الكشكولات» البالية. غدَت مهمة الأدب بعد صدمة 2003 هدْمَ مواقع

«الأخويات» الأدبية التي أنشأتها أجيال القطائع العراقية المميتة، والتكيّفَ الصعب مع شعور «الخوف من الحرية» الذي أعقبَ الصدمة والذهول. انهارت المصادر الميثولوجية والأصول الشعبية في الوجدان الجمعي المتراكم منذ دخول العراق تحت الانتداب بعد الحرب العالمية الأولى. وظهرت للعيان أنطولوجيات المَهاجِر والمخيّمات والمعتقلات. نشأت في أعقاب انهيار الأخويّات القديمة صعوبات جمة، أكثر خطورة وإلحاحاً من تبجيل اصطلاحاتها القاموسية. سالت من الهوة الواسعة، التي فصلت بين نشأتين، مياه فوّارة، وعكسَ الزمنُ وجهته.

فيما مضى، قبل الصدمة، كانت مصادفات الحرب اليومية تأتي برؤى خريفية تنجد الأديبَ (السارد) بمشاهد خارقة من مثل بناء برجٍ كبرج بابل، وتخطيط كراسةٍ برسوم كانون (يوم قصف بغداد العام 1991)، أو التجوال في «حدائق» البستانيّين العالميين النبوئيين، وابتكار سرودٍ من نوع «سرد الأحلام». أما بعد الصدمة فقد صار التجوال الحرّ «سَفَراً» صعباً بين نشأتين، وخطراً متاخماً للتهديد اليومي لملايين العراقيين، وسرداً عاصياً للنسخ والتكرار. أصبح السرد يفكّك لاوعيَ ساردِه كلما ظنَّ هذا أنّه أوشك على عقدِ طرفي سيرتِه بسيرة «التلمذة» الأدبية لسكان المواقع الأدبية العليا.

**2016 / 5 / 24**

رُبِّيَ الأديب العربي تربية إتباعية لا تنفكّ عن تغذيته بلِبانات رمزية، قبل استطاعته الانفطام والانفصال في وقت مبكر، حتى لينطبق عليه القول «من شبّ على شيء شاب عليه» جزءاً وتفصيلاً. وبما يخصّ مقالتنا، فقد شبَّ الأديب العراقي على تأليف شريط مترابط من الصور الشخصية تمثّله بين مأثوراتٍ من كتبه وأرشيفه وحاضنته المشاعة بينه وبين أبناء جيله وأصدقاء نشأته. فكلما كان الظلّ المرجعي دانياً وملموساً، والقفا مسنوداً لحضن جماعيّ حنون، زادَ التصاق وعيه القاصر بديوان الأدب الذي يعيله حتى آخر رمق من حياته.

إنّ أشدّ المراحل تهافتاً في سيرة الأديب «المرجعية» تلك التي تعوزه لمسك «كشكول» مرصع بمواد تاريخية واجتماعية كترصيع ثوب زفاف تحتفظ به فتاة في خزانة غرفة نومها بعد وفاة زوجها عنها. وهذه الصورة لازمة لتشبيه حالة أديبٍ «مرجعيّ» يقرن ذاكرته بخزانة أرملة. وبصفتي أديباً «مرجعياً» مثالياً، أحتفظ بأرشيف ورقيّ كبير مزوَّد بصور أدباء زماني الكبار وأخبارهم، أعود إليه ما لزمني الالتصاق بوعي جمعيّ وثيق لا أضلّ السبيل إلى نصوصي الأدبية بمساعدته، كثيراً ما يخامرني شعور بوجود تلك «الخزانة» الأنثوية في «حرز حريز» إلى جانبي. أشعر بتأنيث الدلالة المرجعية لمِا أدوّنه في كشكولي من عبارات دالة على حاجة الإحراز والإحصان، حين أكون على موعد الاحتفال بذكرى أديب من جيل ماضٍ. هذه حالي مثلاً مع رواية «في سبيل الزواج» لمحمود أحمد السيد، كلما أزمعت تجريب عاطفتي الأدبية بالاقتراب منها.

اطّلعت على رواية السيد الصادرة العام 1921 بعد طول سنين، إلا أنّ أيّ مقطع منها دخلَ كشكولي المرجعي، ورسخَ في «حصنه الحصين» و«حرزه الحريز» أخذ ينزع غطاءه الانتقادي لمزاج أولِ القرن العشرين ويرتدي ثياباً من طراز الخزانة المتضعضعة لنهاية القرن. وكذلك فإنّ المقاطع الكثيرة التي تسلّلت بخشية «زفاف» قصير الأمد من روايات حروب الخليج بين 1980 و1991 بدأت بالتحلّل وفقدان أسلحتها ورعبها حالما استقرّت على رفوف تلك الخزانة. وأخشى أن يمتدّ هذا المزاج الأرمل ليشمل نصوصاً فانتازية نهضت بعد صدمة 2003 على أكتاف خزانة «فرانكشتاين» أحمد سعداوي المرجعية.

لم يجرؤ أديب من المراحل السابقة (مراحل النكوص والانهيار) على التصريح بمراجع خزائن الدكتاتورية الخفية، على النسق المعروف في روايات أمريكا اللاتينية مثلاً، فما يسِمُ النصوصَ العراقية المنطوية بانطواء الأرشيفات السرية للمزاج الدكتاتوري استرقاقُها واستعذابُها حالةَ الإخفاء الأنثوي في ملفّات كشكولية مرصّعة بمزاج مرجعيّ أرمل. إنها ترتجف خوفاً من اكتشاف تكتيكها المراوغ ولا تجرؤ على ارتكاب «خطيئة» عالية ممدوح في كشف «ولعها» الغلاميّ في انتهاك أسرار «خزانة الكلمات المستعملة» في روايتها (غرام براغماتي). حملت عالية ممدوح ذاكرتها «الخزائنية» وسافرت بها بعيداً عن نشأتها الأولى في بغداد «الحرب والذكورة». إلا أنّ الركيزة المرجعية المنقولة بمزاج جنسويّ انتقاضيّ، أخذت في تنسيل صورٍ رديفة لصورة الديدبان المشوّه الذي صاحبَها رغماً عنها على كتفيها، فحاولت أن تنفضه كما تنفض روائحَ الرجال الملتصقين بثياب خزانتها. أرادت أن تزيل الظلّ الثقيل الهارب من الشمس المحرقة بعد اندساسه طويلاً في الخزانة المضعضعة الجدران. ولما أتمّت المحاولةَ صارت وحيدة بجسدها أمام «اللغات الهزيلة» التي ظلّت تطالبها بمزيد من: «اللمس واللثم والسعال والإغماء». (غرام براغماتي، الساقي، ص 122)

أينما انتقلنا فإنّ خزانة كلماتنا المستعملة التي تحوي مطارحاتنا المرجعية (شغفنا وولعنا وتشهينا) تتشابحُ أمام عيوننا قبل أن نهوي بفأس حملناها تحت ثيابنا من بلاد الأمزجة الحارة على أضلاعها. فإذا رغبنا بالركض وراء الذئاب، حسب المثل الإفريقي الذي استعاره علي بدر لكتابة روايته الاستقصائية بصور متناسلة من المزاج «الثوري» اليساري، لجأنا إلى خزانة من النوع المباح في «القرن الأفريقي» تجمع أشتاتاً من الهاربين من مرجعيات الثورات المجهَضة. هناك تُنتَبذ في العراء الممتد كائنات غابرة تعيش: «قلقاً ووساوس ووحشة وتنهدات وخوفاً وهلعاً وحسرة ورغبة» وغيرها مما احتواه الكشكول القديم من مرجعيات لفظية. بحثَ علي بدر في خزانة المغامرين عن كلمات من مرجعيات الأمس العراقي الخائب، فلم يجد سوى ثيمة «الطرق المسدودة» الممهورة بالشمع الأحمر، إذ لا مفرَّ ولا سبيل أمام الحياة الحرة والمغامرة غير المحسوبة: «لا تغيير... عاد المجتمع كما كان، مع أول ضربة أمريكية، كما تركنا أبونا إبراهيم حينما كان يتجول في أسواق الناصرية قبل آلاف الأعوام». (الركض وراء الذئاب، المؤسسة العربية، ص 162)

هنا عند هذا المفترق المرجعي بين مفصلين تاريخيين، ما قبل الضربة وبعدها، ونشأتين متصادفتين حول قرني الرواية الحرون، في داخل البلاد الحارة وخارجها، تتقابل خزانتا الشغف الأنثوي والمغامرة الثورية، لتزوِّدا السيرة الخزائنية بنقائض مدفونة في أعمق طبقات الكشكول المرجعي ـ ألفاظه ومصطلحاته ومزاجه، منمنماته وترصيعاته وصوره المتناسلة بلا حدود، ترابطه العضوي أو شتاته البنائي ـ تقلِب السيرةَ الذاتية لكاتبها رأساً على عقب، ووجهاً لقفا. وعند هذا الحدّ من الإحراز والإحصان، والفضح والإفلات، تتساوى كفّتا عبارةٍ واردة في رواية أحمد سعداوي (فرانكشتاين في بغداد): «ليس هناك أبرياء أنقياء بشكل كامل، ولا مجرمون كاملون» (ص 255) لتؤرجِحَ الروايةَ العراقية بين ذهنٍ

يحلم بالتغيير المرجعي وخلق المزاج المثالي لاستعمال الجسد والروح استعمالاً حقيقياً، وإرادةٍ شريرة تنغلق عليها خزائنُ الماضي الرهيبة بأضلاعها الوحشية، وكشكولها الترصيعيّ المزيَّف.

2016 / 6 / 5

# دورة التاريخ

(1)

التقويم لعنةُ التاريخ الأولى.

كان اختراع الكتابة والترقيم ورسم الخرائط قد رسم أشكالَ العوازل المحرّمة بين إنسان التقويم الميلادي والتقويم الهجري. الأيديولوجيا ابنةُ التاريخ، أخذَت بأيدي الطاغوت لسحق الإنسان المعزول وتسويغ اضطهاده وإذلاله العرقي والديني والحضاري.

الفاصلة الثانية في اختراع التقويم، الآدابُ والفنون، نشأت في منطقة الغُربة الوسطى بين التوحُّش والتمدُّن. الأدباء والفنانون بوسائلهم الخيالية خدَعوا الملوكَ والأباطرة وروَّضوا شهوةَ التسلط في رؤوسهم بقصائد وحكايات وألغازٍ وهمية. لكنهم لقاء هذه الخدمة الخيالية والطاعة المطلقة لقُوا أبشع الميتات. كان وجودهم بين فكّي السلطة المتوحشة أقصر من نبتةٍ في مختبر شيطانيّ في القصور المسكونة بالأشباح.

بعد موت الأيديولوجيا الميكافيلية، وانهيار الإمبراطوريات، سيطرت التكنولوجيا الرقمية على مساحات العالم المتناقصة الهواء والخضرة. استيقظ من السّبات إمبراطورٌ تكنولوجيّ أقبح من المخلوق المختبري القديم، بدأ برسم خارطة الإنسان الأخير، واختراع نوعٍ جديد من أدب المستقبل.

(2)

أوسيانا، أوراسيا، أستاسيا، ثلاثةُ أقاليم متحاربة تخيّلَ جورج أورويل مستقبلها المظلم في روايته (1984).

ماذا يقابل تلك الرؤيا المخيفة ومستقبلها المفترض في تصوُّر روائيٍّ عربيّ يشهد تحارُبَ أقاليم المنطقة العربية في مطلع القرن الحادي والعشرين؟

وما الاسم المحرَّف لهذه الأقاليم العربية المتحاربة؟

ما يتنبأه التقويم التاريخي ويثبّته في وعي سكّان المنطقة هو انتقال دورة الصراع الإقليمي من القسم الشمالي للكرة الأرضية إلى قسمها الجنوبي.

السلام والاستقرار والتطور العلمي هناك، مقابل النزاع والتخلّف والفساد في القسم الأدنى.

عُلِّلَ سببُ تحوّل مؤشر الحضارة من أرض العرب إلى أوروبا بسقوط الأندلس.

فما علّة الاختلال والتدهور في أقاليم العرب المتحاربة بعد تلك الفاصلة البعيدة؟ هل ثمَّ سقوطٌ آخر؟

هل انتهت فرصة العربي على تقويمه المتقلّب؟

ماذا تخبئ نصوص التقويم الهاربة من قدَرها المحتوم؟

(3)

دورة التقويم جعلت من ثنائية العلّة والمعلول فوضى عشوائيةً (خاووساً) تَضرَى مع حساسيات موسمية وصَرَعٍ مُستوطِنٍ في الخيال العربي.

ضعفت قوة العرب على الاستقواء مع سقوط قوانين الحتمية التاريخية. السفن لا تبحر من مرافئها إلى عرض البحر والفنار يدور في خلاءٍ مظلم.

بدلاً من ظاهرة الانتقال الحضاري، تتلاطم الأمواج في رأس عربيٍّ نائم في الصحراء، يختلِسُهُ حيوانٌ كاسر، كما يبدو في لوحة الجمركيّ روسو.

الاستشراق، فاصلة التقويم الاستعمارية، فتحَ باباً على حداثات ما بعد الاستعمار المزيفة. العربي النائم يقلّب تقويمه بأحلام طوباوية منقولة بحذافيرها عن أوروبا ما قبل الكنيسة.

العلم والتكنولوجيا المحرَّمان تُضَخّان بجرعاتٍ «هوموباثية» لتديمَ الحلم العربي المُختلَس. العلمُ مقلوبُ السحر اعتقادٌ يزعم التقويم المهمَل على جدار التاريخ صحّته.

الديمقراطيات، وثوراتها الموسمية، أرسَت التقويم على أملٍ خادع بالتغيير واسترجاع الماضي الأندلسيّ.

السرديات الوافدة كالطاعون صارت تُبشّر بفنتازيّات جديدة، هي صورةٌ من السحر الشعبويّ القديم.

الازدهار التجاري والعمراني للأقاليم المتاخمة للبحر لا يأتي إلا بنفايات القراصنة.

الحرب، الحرب، ذاك الغُول المحبوب يتشيطَن بأزياء وأغانٍ وتلفازيّات مُدبلَجة بلغة الأجداد.

الأجداد يتكلمون في نومهم، فيما الفنارُ يدور في الميناء حول نفسه، وحيوانات الصحراء تنبثق من الرمال.

صفحة أخرى تسقط من التقويم مع أوّل ورقةٍ في «سدرة المنتهى».

**2016 / 10 / 1**

# نصّ بغداد، اليوم

## ـ 1 ـ

ينشغل الأدباء العراقيون، بحماسٍ منقطع النظير، في إشادة بنيانٍ أدبيّ ضخم، ينافسون فيه آلةَ الزمن الصاخبة ليلَ نهار، ويستأجرون عشرات المطابع العربية لنشر نصوصهم التي كتبوها في درجات حرارة لا تُحتمَل وطقسِ نبوءات قاتم وقاتل.

وبينما تتراكم جبال الورق المطبوع حول بيوتهم، تتقلّص الطبيعة العذراء حولَهم، وتهرَم المدن، وتنشف المياه في أنهارهم الجارية منذ الأزل. يفقدون الهدوء ويدخلون معارك الأحلام بعد أن جرّبوا أنواع السلاح في معارك الواقع. وفوق هذا الصّخب والقتال تطالبهم آلة الزمن بحلّ ألغاز الكتابة المتجدّدة فيتكئون إلى جدار التاريخ المدوّنة عليه رموزُ الماضي البعيد، فلا يزدادون إلا حيرة وهروباً. ينحشرون في شارع ضيّق يتمثّلون على رصيفهِ إيقاعَ جولات ضاع صداها منذ أن أطلق جبرا إبراهيم جبرا أبطالَه فيه كأنّهم «صيادون في شارع ضيّق» أواسط سني القرن الماضي.

## ـ 2 ـ

يمتد شارع الرشيد مع نهر دجلة، وينعطف مع ساحلِه، يفصله عنه رُواقانِ متقابلانِ تنبثق منهما أزقّة ملتوية وبيوت تتقارب شُرفاتها الخشبية كأسنان المنشار، وتنطوي حياتها الباطنية على أسرارها وعِتق أثاثها.

لم يتغيّر اتجاه الشارع منذ افتتحَه العثمانيون مطلع القرن العشرين، وأشرفت بوّابتاه الأثريتان على دخول الغزاة في عهدين متباعدين، ويبدو اليوم مستلقياً بين ظلال أعمدتهِ وأفاريز عمارتهِ الاستعمارية، مسترخياً لا يتزحزح إلا عندما تنخزَه الجسور الثلاثة التي تربط صوبيْ دجلة بضوضاء حملة عسكرية جديدة، طامعة برموزه وأرشيفهِ المخبوء في متحفه.

أُفرِغ الشارعُ من أرشيفه وذكرياته، فبدا هرِماً، مهجوراً مع حلول المساء، منقلباً هو ذاته على «صيّاديه» الذين أودعوه أسماءهم ومغامراتهم ونصوصَهم الأولى، غير مكترث لتحوّل يأتي به أحد الجسور، أو لنصّ منحدر من مخيلة صيّاد عابث، أو لإعلان غريب يُلصَقُ سرّاً أو علانية على عمود من أعمدته، يبشّر بوصايا عهد جديد. وفي غياب وعي الشارع القديم تحزِم الجموع حقائبَها وتعبر الجسورَ وراء ظهرِه، في أثر أولئك الصيادين، باتجاه معكوس لطريق الحملات العسكرية الغازية.

النصّ المُفرَغ من حماستهِ ورموزِه المعتَّقة، وحدَه يتسكع ليلاً في الشارع مثل شبح مقنَّع بقناع الفِرَق المسرحيّة الجوّالة، عازفاً على آلة «الجوزة» الوترية لحنَ النهايات التي تُسمّى في غناء «المقامات» العراقية بلحن «التسليم».

- 3 -

ما يصِحّ في النصّ العراقيّ، لا يصِحّ في غيرِه. ليس الافتراض والتخمين صالحيْنِ لابتكار صورة العراق. الحقيقة وضدّها ليستا وجهيْن متقابلين في مرآة الزمن العراقيّ المارق مثل سهم في منظور شارعٍ ضيّق.

الافتراض ليس إمكاناً، والإمكان ليس تأويلاً مطلقاً من وراء الحجُب والشواخص. المنطق بعكّاز المنطق افتراءٌ وجحود. والمنطق بعين الفوضى أسطورةٌ عفّى عليها الزمن (وتعيدها آلة الزمن بأشكال لانهائية). أدار الشارع القديم ظهرَه

لكل أنواع هذا المنطق الاختزاليّ الجاحد. منطقُ الشارع (أو منطق نصّ بغداد) ينقض كلّ تصوّرٍ جدليّ ماديّ أو رمزيّ. يدفن الشارع في وعيه القديم أجيالاً من النقائض والصور، فيما تتناثر المقابر على مقربة منه. ليس منطقياً ما يلحَمُهُ نصٌّ من أشلاء متناثرة رغم الاستعانة بأدوات العلم والفنتازيا معاً. منطقُ الأشلاء المجموعة في جسد هيوليّ جبّار يطيح به صمتُ الشارع ويتبدّد في بخار الآلة الزمنية المتوحّشة. منطقُ النصّ هو في استحالتهِ وتبدّدهِ أشلاء، ليس في التحامهِ وقيامهِ أجزاءَ متنافرة ومرعبة.

ما تبقّى للنصّ العراقيّ، روايةً وقصيدةً وفكرة، تجاوزٌ سريع ومُبهَم لأنقاض شارع بغداد العتيق، وأبعد منه لشوارع بكين وواشنطن، صاحبتي الحقّ في احتكار النصوص العالمية حول اقتصاد العالم ومناخه، وكذلك لشوارع موسكو وأنقرة الممنوحتين صكّاً دولياً في تدمير طبيعة المتوسط العذراء.

إنّ نصّ بغداد، بذلك التجاوز على شوارع المنطق المتكبّر، يكون نصَّ العالم بعينِ نفسهِ. النصَّ الذي يقاوم جاذبية التاريخ ويرفض تعيينَه وتحيينَه المصنوعين بآلة الزمن الجبارة.

**2016 / 9 / 25**

تنقل وكالات الأخبار التي ترافق عمليات الموصل صوراً عديدة للنازحين من مناطق القتال، وسط تحذيرات دولية من خطورة الوضع الإنساني واحتمالات انتهاك حقوق السكان هناك. وبين الأخطار الأكيدة كلّها لا يعنينا في البؤرة البصريّة غير صور الأطفال المختارين لذاكرة الفزع التي تطحنها الحرب في العراق منذ سنوات وسنوات برُحاها. طوابير النزوح ستفرز طفلاً للحرب سيدخل نطاقَ الفضائيات التلفازية والشبكة العالمية مع نصوص مختارة تسِمُ جبهةَ القرن الألفيّ المعولَم كما دخل نصّ آيزنشتاين السينمائي «المدرّعة بوتمكين» ومشهدها الفريد ـ الذي يحمل فيه رجل من المنتفضين طفلاً بين ذراعيه قتله جنود القيصر على السلالم ـ قرنَ الثورات المُجهَضة.

أنقل ذلك المشهد السينمائي الغارب من سلالم الأوديسا وأطبّقُه على مسرحنا برؤيا «بريختية» يظهر فيها طفل الحرب العراقي وهو ينطِق بسؤال تداولتْه صفحات الفيسبوك: «وما ذنبُنا إذا كان ربيع عمرنا في وقت خريف الوطن؟».

يشعر المولودون في «خريف الوطن» بما ظلّ يخامر شعورَ العراقيين منذ ثمانية وخمسين عاماً ـ منذ سنة اندلاع ثورة 14 تموز على الملكيّة ـ أنّهم ولِدوا متقدّمين على وقت ولادتهم. ذنبُهم ببساطة متناهية ـ كما قد يعلّق مشترك على صفحة الفيسبوك ـ هو كذنب مَن يركب طائرةً قد حان أجَلُ ربّانها!

وقد يكون التعليق أعقدَ من ذلك بكثير، فالمولودون على خارطة ولادتهم

التعيسة مرصودون سلفاً من عرّابيهم الكبار الذين قد لا يعترفون بولادتهم، فهُم وأبناء السِّفاح سواء بسواء. ويعود الطفل الكبير في زمن الحرب يسأل على المسرح: أيّهما أحقّ في إشاعة تعليقه على ولادته، أهيَ العين الفضائية الباردة أم هي العين الوالهة لأمّ ترضع طفلها في مقدمة طابور خرج مفزوعاً من مدينة مسيحية دخلتها «داعش» في غفلة من الزمن، كما تشيعها صورة أخرى من صور النزوح؟ أينفع الحياد في تسجيل لحظةِ رعبٍ يغطّي فيها طفل وجهه بكفّه المسودّة من حرائق آبار النفط في صورة ثالثة، أم نترك الصورة المنشورة على صفحة شخصية تذهب لتنغرز كشوكة في أطول ذاكرة حرب تطوّق خَصاص التاريخ العراقي الحديث؟

يستأنف طفل الحرب دوره على المسرح فيقول: سيُسمّى هذا الطفل باسم «طفل سنجار» أو «طفل بخديدا» كما قد يُسمّى بأسماء برطلّة أو بطنايا أو بعشيقة وغيرها من القرى التي انبثقت من صوامع الكنائس المخرَّبة. مَن يعنيه هذا الانجراف الدراماتيكي لجدار العزل الداعشيّ الذي أنجب مئات الأطفال غير الشرعيين؟ ومَن يعنيه سقوط هذا الجدار؟ أهيَ العين الكولنيالية العائدة بأكثر من اسم وغطاء فضائيّ، أم هي العين المُخفاة بكفّ ملطّخة بالسّخام، أم العين المجهولة التي حملَت طفلَها مقمَّطاً في شرشف السرير تفرُّ به على طريق جبلية؟

سيقترن طفل الموصل بأيقونات المتاهة العربية، منذ النكبة الفلسطينية، ويلتحق بآلاف الأطفال المدفونين تحت الأنقاض في سوريا واليمن أو المنتشَلين من أطواف الهجرة الغارقة في عرض البحر، لكي يتمّ الدور المقدَّر في دراما الانهيار وتكتمل الرسمة الغرافيتية على الجدار الافتراضي لمسرح الفُرجة العربي. وبدأب لا مثيل له، ستنتقل الخشبة من مكان إلى آخر لأداء أدوار ختامية على خلفيات الهجرة والنزوح. ستصيب العدوى فرقَ الممثِّلين الجوّالين وكتّابَها

المتكاثرين لجمع أشلاء المشهد «الموصلي» وتحميله محاكياتهم في حركات انقضاضٍ استعراضية. سيغدو الطفل الإلهيّ نجمَ الاستعراض الأول في مهرجانات العزم العربية، المولَّدة من فرجات ساذجة وحلقاتِ تعميدِ دورةِ التاريخ التي تحصر محاكاتنا في نطاقها النبوئيّ المشؤوم.

هذه هي مهمتنا نحن الكتّاب في اختراع طفل الحرب التي ظننّا ـ هنا في العراق ـ أنّنا لن نُقدِم على تثنيتها بعد انتهاء حرب السنوات الثماني من القرن الفائت. وما كنا نظنّ أننا سنصعد خشبة حروب التسعينيات. ثم لمّا أدركتنا حرب مفتتح الألفية الثالثة ألمَمْنا بشيء من حروبها. وها ذي حربٌ أدركتْنا لم نكن نظنّ أننا سنخدمها بدور جديد. وما دمنا أحياء فإننا سنأخذ بقياد طفل الحرب من جادّة إلى جادّة، حتى تكتمل محاكاة جدار الانهيار بأدقّ التفاصيل.

**2016 / 10 / 5**

# مَن يخاف الكرادة؟

الكرّادة حيّ كبير في قلب العاصمة العراقية بغداد، شهير بأسواقه ومقاهيه ومنتجعاته الليلية. في الواحدة بعد منتصف ليلة الأحد، الثالث من تموز (يوليو) من العام 2016، هزّ الحيَّ المزدحم بالمتبضّعين لعيد الفطر انفجارٌ هائل دمّر سبعة مبانٍ وأودى بمئتي إنسان وخلّف حريقاً هائلاً ما زالت آثاره ماثلة لليوم.

بعد شهرين من الانفجار، حلّ الأديب المغترب جمعة اللامي ضيفاً على أصدقائه الذين نظموا له حفل توقيع طبعة جديدة من كتبه، في مقهى يرتاده أدباء بغداد في الموقع الناجي من محرقة الكرادة. كان تنظيم الحفل مقصوداً في هذا المكان، إلا أنّ جمعة اللامي لم يأبه لهذا الاختيار، فقد طُبِعت حياته بالاضطرار والاحتياط منذ مغادرته العراق منتصف سبعينيات القرن الماضي.

حمَلَ جمعة جسده المتعَب، راضياً بمكان اللقاء بأصدقاء من جيله ومن بعد جيله، قائلاً لأقربهم من نفسه: «من يخاف الكرّادة؟». فهل يستطيع نزعَ فتيل الخطر غيرُ الأديب الذي تستوطن نصوصَه حالةُ الاضطرار وغريزةُ الحذر، سائراً على حافة العالم الآخر، منذ خروجه من «نقرة السلمان» السجن الصحراوي المخيف؟

لم تنفع نصائح الأطباء لجمعة اللامي، وقد لا تنفعه احتياطاته في أن تنكره بغداد كما أنكرته أول مرة غادرها، أو في كتابة نصوصه التي جاء لتوقيع طبعةٍ جديدة منها. كلّ شيء في حياة هذا الأديب ينطبع بالاضطرار من قبلُ ومن

بعد. لكنّه وهو يحمل شطراً من هويته المنقسمة بين مكانين بعيدين ليرصفه إلى جانب الشطر الوطني، بدا في زيّه المحتاط هو الآخر، مثلَ حقيقة صلبة لا تُخرَق، مثلَ «إيشان» في وسط الأهوار، أو صخرة على شاطئ الخليج كتبَ السياب عليها قصائد الغربة قبل نصف قرن.

سيلاحق هاجس الاضطرار والاحتياط مئات الأدباء العراقيين المقلوعين من وطنهم، كلّما فكّروا بالعودة إلى موطن النشأة الأولى، والاستقرار فترةً قصيرة بين ذويهم وأصدقائهم، وقد هيأ كلّ منهم صيغةَ حالٍ يُقنِعون بها أنفسَهم، ويَشهَرونها في الوسط الذي لفظَهم من قبل. إنّها عودة إلى «المجهول» لكنّها تحمل في طياتها جاذبيةً لا تقاوَم. وكان أحد العائدين (كامل شياع) قد كتبَ في مفتتح خطاب عودته حيث يقيم في بلجيكا مفسّراً ذلك المجهول: «رحلة العودة وضعتني شيئاً فشيئاً إزاء اختيارات صعبة لم أكن أعي دلالاتها أو أقدّر أبعادها، وحررتني من الارتباط بمكان محدّد على حساب الزمن الخاص للتجربة الذاتية، وأوقفتني بعيداً عن الأفكار المجردة حول التاريخ العام لأكتشف تنوّع التاريخ المحلّي وتعقيده والتواءه. وبجانب التجربة الفعلية والتاريخ الحيّ، وضعتني هذه الرحلة وجهاً لوجه أمام موت جارف، وشيك وعبثي. لا أعني هنا بالطبع أفكاراً أو أخيلة أو هواجس تستبق حدث الموت الرهيب، بل حقائق ملموسة يمتزج فيها الموت بالحياة ويتلازمان في كل لحظة».

بالرغم من الاحتياط الشديد، ونفْي الهاجس الخفيّ، لقِيَ العائد كامل شياع مصرعه بمسدّس كاتمٍ على طريق سريع ببغداد، في الثالث والعشرين من أغسطس 2008، بينما رجع جمعة اللامي الذي شارَكه «المجهول» سالماً إلى مكان إقامته المؤقتة في الشارقة بدولة الإمارات.

بعد هذا الاستطراد على زيارة جمعة اللامي لبغداد، يمكننا الحديث عن عودة الأدباء للاستقرار في الوطن، أو لزيارته خطفاً للتعرف عليه بعد سنوات

طويلة، بحديث حماسيّ جهير بالغِ العاطفة على طريقة «الوطنيين» الشائخين، أو بخطاب استعاريّ مبطَّن غير مفهوم. وفي الحالتين كلتيهما، لن ينفع الأدباءَ احتياطُهم واضطرارُهم، فالوقت الذي فرض العودة عليهم كان قد قسَّمَهم إلى شُعَب ومتاهات، حتى إذا اجتمعوا على موعد محتوم تحدّثوا كالغرباء، حديثَ العاطفة أو حديثَ الخوف من المجهول، على طريقة ديلان توماس في حواراته الإذاعية، ومونولوجات صموئيل بيكيت التي تقطع الأنفاس.

**2016 / 10 / 15**

أنضمُّ إلى أولئك الذين يتذكرون هول ليلة 17/16 من كانون الثاني 1991، وقد قاربَت الأنفس المتوجّسة الساعةَ الثانية بعد منتصف الليل.

ما انتظرَه العراقيون الساهرون تلك الليلة: الرجاء. الرجاء أن يتراجع الحلفاء وقائدتهم أمريكا عن قرارهم بضرب بغداد. والرجاء أن يرعوي حاكم بغداد ويرضخ للوعيد فيسحب قوات الجيش من الكويت قبل الضربة الجوية المحتملة.

لم يكن هذا رجاء العراقيين وحدهم: أرسلت مهندسة في معهد ماساتشوستس إشارة بأنّها وجيرانها في حيّ لندن بري بولاية نيوهامشاير يشعلون الشموع ويضعونها وراء نوافذ مساكنهم لعل العالم يشاركهم تضرّعهم إلى اللّه كي يدفع الرعب الذي يكتنف العراقيين الموعودين بالهجوم الأمريكي. هناك أيضاً الرئيس الأمريكي جورج بوش الابن الذي أعطى الأوامر، وجلس مع عائلته ليشاهد الهجوم على التلفاز في بيته.

انطلقت طليعة طائرات ب 52 العملاقة من جزيرة في البحر المتوسط، تحمل قنابل يعدل تفجيرها قنبلة نووية صغيرة، وألقتْها على أهداف منتقاة من العاصمة العراقية الغارقة في الظلام. مراسلو الفضائيات الغربية في الطوابق العليا من فندق عشتار شيراتون انتظروا أيضاً مقدم الطائرات. السفن الحربية الراسية في الخليج شاركت في القصف بالصواريخ الذكية. الصوت المنبهر لمراسل «بي بي سي» يهتف من شرفة الفندق: «يا للهول.. بغداد تحترق».

الصور الأولى للقصف نقلتها «سي أن أن»، لكي يستمتع بها المدمنون على ألعاب الكومبيوتر وراء البحار. فقد كانت تلك الليلة أعظم حرب من حروب التلفزيون، تجري بحسب المصمِّمين الاستراتيجيين للواقع الافتراضي. ألعاب نارية وصِفت بأنّها نسخة من أفلام حرب النجوم.

انطوت تلك الليلة البعيدة بهولها، لكننا نشير إليها على عادتنا في الحفْر تحت أسس عاصمة العباسيين العميقة. نشير بحذر شديد من انهيار الكيان الهيولاني للعظام والجماجم التي أطاحت بها الألعاب المدمِّرة، لا ألعاب الكومبيوتر الجديدة فقط، إنما أيضاً ألعاب الأدب التي اخترعها إدواردو غاليانو في ثلاثيته الروائية (ذاكرة النار).

حاولتُ أن أجسّ النبضَ الراقد في الأساس العميق، حين نشرتُ السطور المدرجة أعلاه على فضاء الفيس بوك، فانهارت حالاً عشرات الأنباض المستفزَّة حول الجسد الممدَّد على عرض البلاد المنتهكة. وأفزُّ الأنباض ذاك الذي علّق على ليلة الهجوم الجوي قائلاً: إنها بداية الانهيار الكبير الذي سبق غزو العراق 2003 باثني عشر عاماً واستمر بعده.

شارك الفيسبوكيون المستفَزون، فشهِد كل منهم حسب موقعه ووظيفته تلك الليلة، بأنّه يعلم ما يعتبره مشهداً فريداً لن يتكرر في حياته، بل في حياة أيّ عراقي غيره. وكيف لي أن أميّز بين هذه الشهادات، وأقرِنُها بشهادة مسؤول رفيع كان سيتدخل متأخراً لتقديم رؤيته نيابة عن بلاده وحكومته التي قادت الهجوم؟

شهد الرئيس المنتخب دونالد ترامب بأنّ غزو العراق كان «أسوأ القرارات في تاريخ أمريكا». نقل الفيسبوكي عدنان عاكف تصريح ترامب: «كل ذلك ما كان يجب أن يحدث». وأضاف: «لقد أطلقنا العنان... إنه أشبه برمي أحجارٍ على خليّة نحل. إنها واحدة من لحظات الفوضى العارمة في التاريخ».

كثيرون غادروا المشهد وابتعدوا عنه، لكنهم لم يتخلّصوا من لفحته المميتة، فكتبوا من أقرب نقطة كانوا فيها جنوداً نصاً تذكارياً يقارب النصّ الذي نشرَه برهان المفتي بعنوان «صديقتي». والصديقة المعنية هنا كلبة تشارك جندياً السكنَ والطعام في معسكر يغطّيه الوحل. تبدأ الحرب وتنتهي نهاية كارثية كما نعلم، وتمرّ ستة أشهر فيعثر الجندي في منزله على فيلم فيديو: «كان من الجرأة أن يصل إلينا وكانت مشاهدته مغامرة تقترب من الغباء. كان الشريط عن الحرب والموت والنيران والجثث، لم أستطع المتابعة وأنا أسمع صراخاً داخل أذني. أسرعت الشريطَ إلى نهايته، وجلست أراقب وجوه القتلى لعلّي أعرف منهم أحداً، ولكنّي لم أعرف إلا تلك الكلبة التي تحمل كفاً محترقة، مهرولة بين الجثث. إنّها هي، صديقتي الكلبة».

آخرون سيشهدون تلك الليلة، وينشرون نصوص منتصف الليل التي كتبوها: أحمد خلف، محمد علوان، نعيم آل مسافر، هادي الحسيني، علي الحسينان، يحيى الشيخ... وبين هذه النصوص يحقّ لي أن أدسّ نصّي «كراسة كانون». حينما ضمّنت «الكراسة» تخطيطاتي افتقدت شهادةً حقيقية على ليلة منتصف كانون التسعينية، لكنّي عثرت عليها أخيراً في منشور نصير الشيخ الذي ذكر فيه أخاه الرسّام أمير الشيخ.

أرفق ذكرى تلك الليلة بوحشية شظايا العدوان التي اخترقت قلب الفنان «الأمير» وأستعير كلمات نصير عنه: «برحيله يرسم العالم بالخط الأحمر دائرةً على كلّ قيمة جمالية، وسيظلّ العالم يرسف بنزيفه دون رسّام يعيد تشكيل الطبيعة ورسم الغد الأخضر».

**2017 / 1 / 16**

## علامة عائدة

العلامة الوحيدة العائدة من حفل تنصيب الرئيس الأمريكي الجديد دونالد ترامب، ترتكز حول محور قديم/ جديد: الصراع على جاذبية السَّرد بين مركزٍ مهيمِن ومحيطٍ تابع.

من جانب آخر يتصل بمظاهرات الشوارع الأمريكية خلال حفل التنصيب: تعود للأذهان سرديّات راديكالية، أنموذجها الأشهر أنجيلا ديفز خطيبة السود وصاحبة المذكرات الصادرة بالعربية بعد نكسة حزيران، وشعارات المقاومة «القبضة المضمومة» و«المشعل الأحمر» و«عجلة التقدم» وكلّها تعود مجتمعةً في شعار الحركة النسوية الأمريكية «Women's March».

هل ستعكس العلامة الأمريكية القوية مؤشراتها الغاربة على سردياتنا، أم إنَّ للعرب جرأتهم الكافية وحريتهم المفترضة بالانفصال عن محور العلامة السردي وشعاراته الثورية؟

هذا هو الدرس من حفل تنصيب ترامب بأكسسواراته السينمائية المبهرة، وما سيتبعه من قرارات الأشهر الثلاثة بعد التنصيب. فلننتظر قيامةَ الشوارع أو لنندسّ في فردوسنا الوهمي وسردياته العُرج!

بدا حدث التنصيب شأناً أمريكياً خالصاً، مكرَّساً لتوصيل الفكرة الطاغية في خطاب الرئيس: «أمريكا أولاً» قبل أن ينتقل ليصبح شأناً عالمياً، ومادةً فضائية، ومؤشراً على صعود الشعبوية القومية. ولعلّ ملايين سارعوا إلى ادّخار صور

التنصيب وفكروا في تركيب السيناريو الخاص برؤاهم من مناطق مختلفة حول الشوارع الزاحمة. وكانت وسائل الاتصال الاجتماعي المصدر الأول لمن يؤرشف قدَرَهُ الأصغر من هذه الرؤيا العظمى.

من قبّة الكابيتول انحدرت سردية الشوارع المزدحمة/ السِّمة الغالبة للأعوام القادمة، لكي يتواصل الحلم الأمريكي في روايات نورمان ميلر وترومان كابوت وجويس كارول أوتس وتوني موريسون وفيليب روث بقوة مع «الجرافيتيات» النسوية وأغنيات الاحتجاج الجماهيرية. وستعكس التواصلات الفورية والتغريدات وصور الانستغرام واقعاً من التقابلات والتضادّات متساوياً مع سياسات الجسد والهجرة وجدران العزل التي تنوي الإدارة الأمريكية الجديدة إقرارها. وحول هذه السياسات اليمينية ستصبح الرواية الأمريكية الأسرع حركةً بين الروايات العالمية المتّجهة أكثر فأكثر نحو المثير والزاحم في الحياة المعاصرة. أي إنّها ستتّجه إلى تقوية مركزيتها السردية الراديكالية التي رسّختها روايات شتاينبك الاجتماعية في فترة الكساد الاقتصادي وروايات جيل «البِيت» التشردية بعد حرب فيتنام وخلالها.

سيرافق حادث التنصيب التاريخي القطْعَ المفاجئ لسرديات الهامش الآسيوي والأفريقي/ عودةَ التمركز حول سرديات الحداثة الغربية/ الأمريكية، وقد وُشِّيَ بغضب الشوارع المتزاحمة. ومن هذا المنظور الطارئ ستراجع الرواية العربية حسابَها المُودَعَ في بنوك النظرية الغربية بعد سنوات من الرخاء والطمأنينة. ثمّة انعطاف أساسيّ/ شرخٌ في المنظور الهامشي الذي ارتضتْه لسوقها المحدودة، يؤشِّران لنفاد صلاحية بعض الأنواع الشائعة من روايات «الضدّ» الوافدة، كرواية التقرير التسجيلية، ورواية الواقع الرقمي. إنّ ارتباط هذين النوعين بالصحافة والسينما والإنترنت، وتسويقهما في نطاق الهزات السياسية والحوادث المفاجئة (الاغتيال، الاختطاف، الإرهاب، الاغتصاب، الهجرة، التظاهر) استنفدا السِّحرَ

الامتثالي لرواية ما بعد الاستعمار. أمّا حين يعود هذا السّحر/ فنتازيا الضدّ الراديكالي بقطيعته الأمريكية/ الشوارعيّة، فإنّ الخيبة بتحرر الرواية العربية من سطوة المركز الغربي ستكون مدمّرة.

ليس هذا إلا مثالاً واحداً لاستحالة الانفصال عن مركز الجذب الغربي الذي يؤسِّس من جديد لامتثاليةٍ مصنوعة بمقاييس الشوارع الأمريكية المنتفضة، وتسويقه على مواقع الاتصال الاجتماعي، في مرحلة التنصيب/ وضدّ التنصيب. ستخيب الآمال بتأسيس حداثيّ لمرحلةٍ سردية في منأى من ميزان القوى المتصارعة على استلاب الهامش المُنتَزَع بتضحيات رمزية جسيمة.

ستُشَغِّلُ صورةُ نزول الرئيس الجديد ترامب على سلّم بهو الكابيتول تحت قدمَي التمثال الشاهق لأبراهام لنكولن، وصورةُ الرئيس السابق أوباما وزوجته الخارجين إلى الشارع في مقدمة صفّ طويل من السُّود (صورة حقيقية إزاء صورة ربما كانت مفبركة) ومشاهدةُ جون كيري مع كلبه في مظاهرة النساء الأمريكيات (صورة لا تحتاج إلى المصداقية) ثم وقوفُ ممثّلات هوليود على منصّة خطابة مقابلة لمنصّة ترامب (صور مطلوبة) إضافةً إلى التمثيلات المصنوعة على وفق علامةٍ عائدة من عصر الاستعمار، كلّها ستُشغِّلُ حنيناً مندثراً لأنواع سردية عربية (امتثالية/ مخدوعة) انطوَت في وقت مبكر من القرن العشرين.

حين نشغِّل علامات تنصيب الرئيس ترامب بين عدد كبير من العلامات السردية العائدة، تتبأرُ المشكلة في سؤالٍ رئيس يأتي قبل غيره: هل لدى العرب الحرية الكافية والجرأة المطلوبة للخروج على حداثة المركز الغربي/ اليميني والراديكالي/ التخييلي والتسجيلي/ أم إنّ ارتباطهم الامتثاليّ/ القدَريّ به رهينٌ بقطْعٍ عنيف لا يؤتينا واقعُنا الرثّ بعلامة صادقة على تقديره ووصفه؟

2017 / 2 / 7

لا أزال رهين صورٍ مثالية عن ناشري الكتب، لم تستطع الاستعارات الثقافية العولمية تفكيك هيمنتها الاستلابية، أو زحزحتها عن أزمنة الجماعات السرية في مدن العالم القديم، روما والإسكندرية وبغداد. وأجِدُني مرغماً على استعارة أجواء تلك الصور لدعم تصوري عن ناشري اليوم.

أوّلُ هذه الصور كانت عن سهيل إدريس (ناشر الآداب) وقد تخيلتُه حبيسَ قبوٍ/ ديرٍ معقود بسقف واطئ، يدير عملية تصحيف الكتب وتوضيبها بمساعدة زوجته المخلصة عايدة إدريس، أحنى الانتقال في قبو الطبع ظهريهما. هناك بالطبع الماكينة الطباعية الضخمة تجثم كحيوان حبيس معهما في خلفية الصورة.

الصورة الثانية تخيلتُها ليوسف يعقوب حداد في دار طباعة مستقبلية، يحتلّ طوابقها الشاهقة مؤلفو بصرياثا المؤبّدون، لا يكادون يرفعون رؤوسهم عمّا بين أيديهم، كلما أنجزوا كتاباً دفعوا بآخر إلى رئيسهم حدّاد لطبعه، فهم أيضاً حبيسو أقدارِهم التي رتّبتْ لهم هذه المهنة الأبدية.

كلتا الصورتين السابقتين ترتبط من جهتين بشبكة النشر الإلكترونية التي أقامت أركانها على أطراف العالم، ناسخةً عمليات النشر الأربع (التأليف والترجمة والنشر والتوزيع) بتطبيقات متجددة وعلاقات متبدلة بين طرفي الإنتاج الفكري والتجاري، المؤلّف والناشر. وبذلك توسّطت الشبكة في نشر الكتاب على أيّ صورة يشاء مؤلفه: صورة (دودو) الكاتب العراقي القديم، أو صورة المؤلف المستقبلي في موقعه العالمي المجهول. حسبه، أينما استدار، وجهُ الأيقونة

الرمزية التي اعتاد الناشرون طبعها على الأغلفة، وقد استحالت رمزاً مهيمناً لنشر كتابٍ لم يُطبع مثله نظيرٌ من قبل، كما قد يتمنّى السيميائيون العظام.

وإذا كان نشر كتاب محكوماً بهذه الصور والمواثيق ـ المجموعة في أيقونة متنقلة بين الأماكن والجهات ـ فلا سبيل إلى احتكار المنتَج العقلي وحجْرِهِ وراء الأسوار. بل إنّ رواية ملعونة مثل (ثلاثية الصلب الوردي) سيكون لها نصيب (كليلة ودمنة) نفسه يرفعها فوق الطرق الهوائية التي سارت عليه (الدكتور زيفاغو) عبر الحدود والسلطات والمعايير الأخلاقية والسياسية. بعد اليوم ستكون المزاحمة الكبرى للناشرين، سدنةِ الكتاب المخطوط/ المسطور، والفكر المُرسَل/ المبثوث حول محور الوعي بالعالم والمصير الإنساني على كوكب الأرض. ولو صدّقنا نبوءة انتهاء عصر الكتاب الورقي وتحوّل المكتبات إلى عجينة تملأ المحيطات، فإنّ الناشرين هم المسؤولون الوحيدون عن ذلك. وعليهم تقع مهمة خلق مجراتٍ إلكترونية تحلّق فوق الجزُر الورقية، شبيهةٍ بالمدن العنقودية المعلّقة في خيال المعماريين المستقبليين.

أمام هذه الغزارة والجشع العولمي لتعويم الكتاب، طريقان متفرعان من بؤرة التأليف والنشر، تحضر فيهما صيغتا النشر البدئيتان: النشر اليدوي/ الفردي للكتاب، وأخويّات النشر السرّية. يحضر آلافُ المؤلفين الموزّعِين كتبَهم بحذر على قرّاء منفردين هم أيضاً بكتبهم ومتحكّمين كذلك بمصيرهم (لدينا صورة بدئية هامشية من كتاب الاستنساخ). هذه هي النتيجة المخيفة التي يصنعها الناشرون المتزاحمون حول ورش الكتابة الموزَّعة حول العالم. نتيجةٌ هي في الحسبان وليست نبوءة مؤلفٍ بدائيّ من جماعة إخوان الصفاء. كما ليس ثمّة حدود للخوف من نتائج النشر في مجرّات الشبكة الإلكترونية المستقبلية.

أين العرب/ العراقيون/ ناشرو المؤلفات الورقية من هذا النبوءة ذات الوجه المزدوَج: الجامد والسائل؟ الغرابة في هذا أننا في قلب الرؤيا لا خارجها ولا

حولها. نحن من سيملأ دجلة بعجينة الورق السائلة، بعد أن أتخمنا المخازنَ بأطنان من الكتب النافقة. نحن/ دكاكين النشر المتزاحمة في سوق الجملة مع أكسسوارات الحياة التافهة. بغداد/ اليوم/ قلب الفوضى/ تزاحم العالم على أيقونة النشر المهيمنة. واحدة من عواصم التفاهة الورقية التي تحرق الأعصاب قبل الأوراق بما تقذف أفواه المطابع المؤجرة. وسنُطِمُّ دجلةَ الجاري بها.

منذ سنين وسنين ودكاكين النشر العراقية تزدحم في زقاقٍ سمّاه نزار عباس (زقاق الفئران). خطوات وتجد نفسك في دهليز يفضي إلى ملفات السردية التي شاخَ روّادها بصمت، وهم يسمعون قضْمَ الجرذان للكتب، من دون التفات أو اعتبار. هنا في هذه الدار القديمة التي عُلِّقت أقنعة الغابرين على جدرانها، يجلس في شبه عتمة الطبّاعُ الذي سنشير إليه بكناية: مصفِّف شَعْرِ الأيقونة الرصاصية (الرأس الأصلع للناشر). وهذه صورتي الخيالية الثالثة فوق اللتين بدأت بهما مقالتي.

متى خرج الناشرون العراقيون من زقاق الفئران ليلتحقوا بعجينة السوق العالمية؟ وهل خرجوا؟

ماذا رتّبوا لعلاقتهم بمؤلّفي الكتب الذين انتظروا طويلاً في فمِ الزقاق؟ لماذا علّقوا أقنعتَهم على الجدران. لماذا تركوا مصفّفَ الحروف وراء ظهورهم. أللذكرى أم الخذلان؟

هل التفتوا لهذا السطر من قصيدة توماس ترانسترومر: «فضاءاتُ الدماغ البشري اللانهائية اختُزِلتْ في حجم قبضة». وهل درَوا أنّ دار نشرٍ قد تكون بحجم قبضة ترانسترومر؟

أيستطيع شركائي الناشرون إضافة صورةٍ رابعة إلى صُوري الثلاث المتخيلة عنهم؟

**2017 / 1 / 15**

تحت عنوان لافت (احتلال بغداد) عُقِدت ندوة في قاعة مصطفى جواد بالمركز الثقافي البغدادي تذكّرتْ مرور مئة عام على دخول الإنكليز بغداد في السابع عشر من آذار 1917. قد تستحثّ هذه الندوة التي نظّمها مثقفون وأكاديميون المفاصلَ المتعالقة بين التاريخ والأدب كي تؤرشِف أعوامها كلّ من مرجعياته وتشكلاته النصية، ابتداء من نشوء بنية الدولة بعد الحرب الكونية الأولى وانتهاء بقطيعة احتلال بغداد الأخيرة التي فصَمَت علائقَ المجتمع والأدب ببنية النشوء.

ليست مصادفةً بحتة أن تطرق عشرات المشاريع الاستراتيجية المتخيَّلة البابَ المئوي القائم بين احتلالين، وأن تشدّد الطرْق في الحين الحاضر لإيقاظ الأذهان الغافلة، ومنها مشروع أرشفة الأدب العراقي وتأرخته خلال مئة عام ضاغطة على الشعور الاجتماعي العام. وقد لا تكون مصادفةً زمنية مع الندوة أن تنشر الدكتورة نادية هناوي سعدون مقالاً عرضت فيه مسارات النقد العراقي المئوية، فكان لها قصب السبق في طرْق بوابة القرن واستقصاء وثائقه بنباهة وحرص عاليين. (انظر مقالها المنشور في الصباح بتاريخ 2017/3/26).

من هذه الناحية، أجِدُ أنّ مسارات نادية سعدون النقدية التي عرضتْها في مقالها تنطبق إلى حدّ كبير مع أرشيف السردية العراقية، وتفترق قليلاً عن حوليّات الشعر لخصوصية أرشيفهِ وأسبقيته في التحديث والمواكبة. كما أن ارتباط الحقلين السردي والشعري بمفصلية النقد الأساسية تفرض على عاتقهِ

مهمة ارتياد مئويتيهما وشمولهما باستقصاءاته. لكنّ الجانب الأهم في مئوية الحقول الثلاثة هو ارتباط كلّ مفصل منها بمتلازمة «الحداثة والتغيير» وأرشفة وقائعها النصية بموجب هذا المعيار، لكيلا تزيح الواقعةُ التاريخية ما يَلزم من رصد الحساسيات الفردية في أرشفة كل منها.

كنت قد طرقتُ بابَ المئوية السردية في أكثر من مقال نشرتُه خلال الأعوام الثلاثة السابقة، فاستقصيت بداياتها في الحقبة الاستعمارية التي عاصرت احتلال العراق وصدور روايات محمود أحمد السيد وذي النون أيوب وأدمون صبري خلال تلك الحقبة التأسيسية التي انتهت باندلاع الحرب العالمية الثانية، وحدّدتُ أعراضها النقدية باستشعار الظلم الاجتماعي وما يولّده من نشوز وازدواج ونفاق.

وعلى منوال سردية التأسيس تقصّيتُ نصوصَ الحقب الثلاث التالية: حقبة الثورة والاستقلال (1958 ـ 1979) وحقبة الحرب (1980 ـ 2003) وحقبة التغيير (2003 ـ 2014) التي اعترَتْها نوباتٌ متفاوتة من التنبؤ والتوتر. فيما تضمنّت كلّ حقبة منها تأسيساً وتصاعداً لتقليدٍ سرديّ وذروةً تنحدر منها إلى قطيعة تاريخية عنيفة. وتتميز الحقبة الأخيرة خاصة بتداخل الحدود النوعية أو رفْعها، وشيوع الصوت المنفرد على ضوضاء التاريخ، وتقدُّم ثيمات الفنتازيا والتهويل على واقعية الصراع الاجتماعي، ما عزّز المعيارَ الافتراضي على غيره من معايير القراءة، وألغى قواعد شائعة في التصنيف النقدي. وهنا لا بد من رصد هيمنة المعيار النقدي الثقافي/ التفكيكي وإزاحته المعيارَ الأدبي الأسلوبي والبنيوي بقوة الصراع بين المناهج الجديدة ومتغيرات الحقب والقطائع.

عودةً إلى مسار المئوية الأساسي وتحقيباته التقليدية للأجيال والوقائع التاريخية، يجدر بنا استبعاد المعايير الأيديولوجية الصرف، والأطاريح النقدية الأكاديمية والمؤسساتية، وظواهر التغاير العشوائي للسوق الثقافية (مؤلفون غير مهيئين، دور نشر تجارية، نقد صحفيّ، مؤتمرات غير ممنهجة) من أجل التقاط

النبض الخفي للأصوات الفردية غير المسموعة من «أجيال الخطر» و«ضحايا القدم الحديدية» ولغرض إعادة الاعتبار للتيارات الأدبية العميقة تحت سطح المرحلة الهوجاء. وتلك واحدة من أهم وظائف الطارقين على أبواب المئوية وتخصيص مساراتها النظرية والعملية من موقعها الأخير (2017 افتراضاً).

لقد ارتبكَ التاريخ الأدبي مراراً أمام تقاطع سِكك الحقب الأيديولوجية مع نصّ راجلٍ يسير في دربه الهامشي المخنوق. فقد استُقبِلت مثلاً روايتا (الرجع البعيد) و(المسرات والأوجاع) لفؤاد التكرلي ـ الصادرتين في غير أوانهما ـ بتأويلات مُحقَّبة بالخوف، وسارتا بين ركام روايات حقبة الحرب بخُطى مرتبكة. بينما تماهلَ النقد كثيراً في مقاربتهِ أصواتاً خرقَت مرحلتَها التاريخية بتعجيلٍ قديم من حِقب سابقة وسارت في مكان بعيد (أعمال فاضل العزاوي وجنان حلاوي وعلي الشوك وعلي بدر وزهير الجزائري وعبد الرحمن الربيعي وسميرة المانع وشاكر الأنباري وسلام إبراهيم وحسين الموزاني مثلاً). هذا ما يفرض توزيعاً جديداً للإنتاج السردي (والشعري أيضاً) يُلغي التمايزات النقدية القسرية لصالح الثيمات العابرة للحدود الجغرافية والأيديولوجيات المرحلية.

أخيراً، كما قد نتساءل مراراً: ماذا يُجدينا استرداد نصوصٍ غائبة في ضمير تاريخٍ مثقَل بالذنب والتقصير؟ ما جدوى حصر مواسم الحصاد الأدبي في مجان ومظان وأوقات، طالما أنّ الرياح تعصف في الحقول المهجورة ولا تعطي السائلَ/ الطارقَ أبواب السنين جواباً يريح بحثه عن الحقائق المعلقة في آفاق لا نهاية لانتظارها؟

ونجيب كما أجبنا مراراً: قد يساعدنا المسح التاريخاني والاستغوار الشخصاني على إدراك قيمة النصوص المرتبطة بالجماعات، أو نفورها الفرداني من التسلط والتنميط الجماعي، أو مواصلة سيرها من دون خوف نحو نهاية أجلها.

مَن يعلم؟ فقد يساعدنا لحْمُ السلاسل التاريخية المفصومة على شفاء نصّ عليل من التأويل المجحف، ومؤلفٍ غريب لم يهدأ تساؤلهُ وبحثهُ عن المأوى.

**2017 / 4 / 2**

# بين احتلالين

العنوانُ لموسوعة تاريخية من تأليف عباس العزاوي يؤرّخ فيها أحوال العراق بين احتلال المغول العراق 1258م واحتلال الإنكليز 1917 في ثمانية مجلدات. فتح كتاب العزاوي الباب لتأرخةِ المغامرة الاستعمارية بنسخ جديدة غزَت ذاكرة القرن العشرين واستقرّت في الدهليز الضيق لذاكرة القرن التالي له.

ضاقت ذاكرة العراقيين بلغتها وتاريخها المستعاد مراراً وتكراراً في دساتير ووثائق ومذكرات، لكنّها اكتسبت خلال هذه الاستعادة مزاجاً تدميرياً تقابل به صورتَها المعكوسة في مرايا المستعمرين. وما دام العراقيون ألِفوا رؤيةَ أنفسهم في مرايا الأغراب عبر العصور فقد تاقوا أخيراً لأن يروا مصيرهم محفوراً في نصّ يستبدلون غلافه بغلاف الكتاب القديم ذي العنوان الموسوعي «بين احتلالين».

طبقاً لهذا المزاج في رؤية الذات المحتلّة في مرآة الآخر/ المستعمِر، سنقرأ أطناناً من الكتب ونشاهد ساعات من عروض السينما ونشارك النصف المستدير من العالم استمتاعه باحتلالنا والتجسّس على مزاجنا الذي يقبل الدخول والخروج بسماحة منقطعة النظير. صرنا أكثر الشعوب استهلاكاً لمنتجات التفاهة والانتهاك المادية والوجدانية، وسنشعر بوحشة الاحتلال إنْ لم نتّسق في تيار جارف يعولمُ أنموذجه الجاهز بشتى الأغلفة والمشاهد الإكزوتيكية. وهذا الشعور يختلف عما سمّي بصدمة الاحتلال. إنّه امتيازنا السيكولوجي الذي سيدحر أيَّ طبيعة غريبة على طبيعتنا وأسلوبنا في التكيف مع الشراهة المتوحشة الساكنة في أصلاب

الأنواع الاستعمارية القديمة والجديدة. وإنّه لنوعنا من التجسّس المضاد على مصير مرسوم لنا سلفاً في مرآة محفوظة كلوح مقدس.

أيّ تنصيص لحالة «ما بين احتلالين» هذه لن يتعدى كتابةَ موسوعة مرآوية جديدة بمزاج مغاير، وتأويلَ الصورة المعكوسة بأعراض متوقعة وغير متوقعة. لقد أوصل المحتلّون «مرضاهم» إلى درجة ما عادوا يعبؤون عندها بحقيقة أنفسهم أو انعكاسها المرضيّ في مراياهم. وإزاء هذه الحالة النموذجية/ المصطنعة، تتناصُّ/ تتماهى الذات العراقية المستهدَفة بالشكّ في يقينها الوطني وهويتها المحتلة مع تنصيصات احتلالية متزايدة. فكلّ ما اعترانا من حالة «بين احتلالين» أصبح ديدن رؤيتنا ذواتنا المقروءة في موسوعات الاحتلال والانتفاض عليها.

مرّت حالة «بين احتلالين» في صلب حالة المعاناة من الدكتاتورية قبل أن تلفظ هذه أنفاسها. أنتجت دكتاتورية أمريكا اللاتينية مجلداتٍ من نصوص النظر من خلال شقوق الباب إلى شوارع مقفرة تدور فيها «عواصف الأوراق». لكن كورتاثار استطاع أن يبصر في نصوصه «المسكونة» بالأرواح أبعدَ مما رآه ماركيز المرح والساخر من مخاوف أبطاله العجائز. ثم أكملت إيزابيل أللييندي رؤى الدكتاتورية بالبيوت المحتلّة من الأشباح برومانسية باروكية مستوحاة من أساطير السكان الأصليين. وخلط يوسا المزاج الدكتاتوري بجرعات كبيرة من الجنس. وهذا النوع من المزاج انصبَّ غزيراً في رواية التكرلي (المسرات الأوجاع) وعبرها إلى روايات نجم والي وسلام إبراهيم.

هنا لم تحتج نصوص الأدب العراقي إلى الخوف من أشباح الدكتاتورية. فقد كانت الفترة المتوسطة بين احتلالين أشبه بنزهة مع أشباح مرئية تمشي وتأكل بين الجموع المستسلِمة لقدَرها اليومي وتشارك حفلها الفنتازي. كانت تلك مخلوقات يمكن وصفها بالجميلة كما رآها فاضل العزاوي في مقتبل الفترة

وصعودها. ثم لما طعنت الأشباح الدكتاتورية العراقية في السنّ صارت أكثر ألفة ولوذاً بالناس الاعتياديين وبدَت أكثر تهتكاً وانحلالاً عندما دهمتها جيوش الغزاة. وكان يمكن لروائيّ مرح مثل نجم والي أن يعرّيها من بزاتها المهيبة ويرقص معها لو أراد بأسلوبه الاسترجاعي لحفلات الطرب في أحياء الغجر.

انتهينا إلى مرحلة ما بعد الاحتلال (تسمّى ما بعد التغيير أحياناً) ونحن أكثر استعداداً لتحطيم المرايا، استمراراً لهاجس استبدالِ الأغلفة الورقية وإخفاء مضمونها كما تخفي امرأة منشورات حزبها تحت عباءتها في الحقب الدكتاتورية السابقة. صدرت مئاتُ الروايات بعد سقوط الدكتاتورية وكلّ روائيّ ينافس شبحَه المحبوس في مرآة المحتلّين. أصبحت لكلّ روائيّ طريقته في التخلص من لعنة الموسوعة القديمة التي حاولت الدكتاتورية إعادة كتابتها واستبدال غلافها بأبهج الألوان. يستطيع الروائيون اليوم خياطة بزّاتٍ كرنفالية جديدة، لكي يحطموا انعكاسها في مراياهم في اليوم التالي، ويظهروا «عراة في متاهة» حسب عنوان روائي قديم.

لدينا اليوم مزاج ما بعد الاحتلال/ ما بعد التغيير، يسمح بالالتصاق بصورتنا المشبَّحة في مرآة احتلالنا، ننتزع من أحشائها روحَ نصوصنا بأكثر من نوع ووسيلة. تستيقظ هذه الروح كلما أزهرَت حديقة عشتار مليكة الخصب والعنفوان، فنسرع لاقتطاف زهرةٍ في ذكرى من فقدْناهم في مواسم استبدال الأغلفة وتحطيم المرايا.

**2017 / 4 / 9**

# مواقع السردية العراقية

يتكدّس المخزون الكبير للسردية العراقية في غياهب المواسم الماضية، ويصدر أحياناً في بحوث نظرية وتطبيقية في الجامعات، لكن أكثر حصادها الوفير ينصبّ في موقعين مختارين هما: نوادي القصة ومشاغل السرد في الاتحاد العام للأدباء ببغداد وفروعه.

هذا ما تبقّى من كدح الأجناس الحالمة في حقول المؤسسة الإقطاعية الملكية، ومطابع الفترات الجمهورية، وما انتقلَ إلى مواقع وأنطولوجياتٍ حول حياض المؤسسات الحكومية الراعية. على هذه الحال، يبدو منظر التلال الموزعة على إقطاعيات السرد العراقي غريباً وجذاباً في آنٍ، لكونه انبثاقاً حتمياً لصراع المركز مع الأطراف، والأقطاب مع الأتباع، وحُماة النوع الأكاديميين مع هراطقته ونصّاصيه الشاذين عن القواعد والأحكام.

وقعَ التحول من المراكز القديمة إلى المواقع الطرفية الجديدة بفضل محاولات نقدية موثّقة في تاريخ هذه السردية، اتخذت مناهجَ عدّة لتفكيك التراكم السردي ومفصلةِ مواقعه، أبرزها ما سُمّي بنقد «أمراض القصة» وما جرى بحثه في «تاريخها» و«فهرستها» وما لوحظ على «تجديدها» و«تجريبها» ثم أخيراً ما أُعيد نظره في «قواعدها» و«تناصاتها» البنيوية والاجتماعية. ولو هُيئ لجامعي النصوص الأنطولوجيين جمع هذه المساجلات النقدية في مجلد واحد، لاتضحَ حجم التلال الموقعية حول فجوة الانهيار الأخيرة المصطلح عليها بفجوة 2003.

أحسَبُ أنّ العام 1979 كان الجدار الأول الذي تكسّرت عليه طلائع الموجة السردية الستينية، في القرن الماضي، وتبعثرت أقلامها. فهو العام الذي نشرَ فيه الستّينيون أفضل ما في جعبتهم، وهو آخر حدّ لحقبتهم، التقت عنده نذرُ الحرب وعبوس الواقع الفكري والسياسي، وابتدأت منه «الهجرة الثانية» للمثقفين إلى خارج العراق. أما ما جرى للموجة الحبيسة بين التلال القديمة، فقفزةٌ هائلة في أتون الحرب، أنزفَتْ طاقات راكبيها وضخّمت كوابيسهم، ثم ألقتْهم شبه هالكين من العار عند جدار آخر القرن بلا حراك.

كان 1991 عام السقوط الافتراضي لنظام العائلة الدكتاتورية الحاكمة، ودخول العراق حظيرة الحصار الاقتصادي والثقافي؛ لكنه كان أيضاً موعد التحام المواقع السردية المتبقية مع الأضداد الرمادية المتبرعمة على أنقاض الموجات المنحسرة والمركزيات المتكسّرة. لقد انجرفت البقايا والقِطع السردية الطافية إلى مواقع الفجوة الأنطولوجية الفاغرة كجُرح «كافكويّ» في جسد متقرّح، وغرقت في النشوة العارمة للنشأة الجديدة. رسَت السفن التائهة بعد عناء التكسّر والتبعثر بالكويكبات المهاجرة/ العائدة (قبل مغادرتها ثانية) إلى مناخها وأفلاكها الدائرة حول قمم التلال. ولا شيء يُوصف بالوحدة والانقطاع، كما بالنشوة والجنون، كالسردية العراقية، التي كلما كبَتْ نهضت على قوائمها راقصةً حول نصوصها التي سحبتْها معها من التلال المهجورة حول الهوّة البركانية المستعرة دوماً وأبداً.

لا أنسبُ تأثيراً قوياً لمواقع الإنتاج الجديدة (المصروعة من عذابها) في تحديث أقانيمها (طقوسها) السردية بالبحث النظري التجريبي، والتشريع المؤسسي الأيديولوجي؛ لكنني أزعم أنّ وقوعها في طرف الهوّة (طرف الصراع)، أهّلها لتشريع مدوّناتٍ نصية إلكترونية، وتوسيع الاتصال بالسرديات المغايرة لمناخها، وتفصيح نصيّاتٍ حرّة نابعة من تجارب كتّابها المتنقّلين بين المواقع والمسافات. ويستتبع ذلك فتحُ المواقع على خيارات الأجناس المجاورة للنصّ

القصصي التخييلي، كجنس السيرة والرحلة والتحقيق الصحفي، وتدخُّل النصّ اللساني لدى النصّ الإشاريّ كي يمثّله في أكثر من مفصل سيميائيّ كالصورة واللوحة والمنحوتة والعمارة.

عند هذا الحدّ البنيوي من النقض والإثبات، بات مقبولاً للساردين أن يصرّحوا بمصطلحاتهم التي نحَتُوها على أبواب الجحيم، كما استولدوها من أفق التلال المقوَّضة بين أنطولوجيتين، كلاسيكية ومُحدِثة، وأوّلها مصطلح (ما بعد الفجوة، فجوة الانهيار) المجبول من الكسر أو القطع ما بعد الحداثي. والمصطلح الثاني هو (السرد التسجيلي) المصوغ على أساس شريعة (التداخل النصي بين الخبر وتخييله). وثالث هذه المصطلحات (كِتاب) السرد القائم على شريعة (جامع النص) أو (النص المفتوح). ورابعها (معلومية) الموقع النصي إزاء مصطلح (موت المؤلف). ومنها (السِّيرة المزدوجة) بدلاً من السّيرة الأحادية لحياة شخصية مفتعلة. وحين أسرِف في عرض هذه الممتلكات الاصطلاحية، فذلك لأن أيّ كاتب جاورَ نصوصَ التلال الدارسة، أو خرَقَ قوانينها النوعية، هدفَ إلى موقعة سردياته بين الكويكبات الناشئة والعائدة، وحاول إنقاذ «زمنيته» السردية من «زمانية» نصوص فجوة الانهيار.

إنّ هذا التجوّز والاختلاق مختومان بختم الهروب من المواقع المقوَّضة التي تُرِكت عندها نماذج أثيرة، ومرتكزاتٌ منقوضة، كتبَها أساتذة السرد. يخشى الساردون الواصلون شغفَ أورفيوس، وغنوصية إخوان الصفاء، ويتجنّبون النظر إلى مواقع السرد الغاربة التي تحكّمت بأهوائهم الجذرية سنين طويلة؛ وتخلو نظرتهم اليوم إلى ما وراء الفجوة من أيّ متعة وانجذاب. باتَ شعورهم نحو تلك المواقع البعيدة أضعف من أن يمتدّ إلى ما وراء سيرتها الاعتيادية المشاعة (مواقع محمود أحمد السيد وذي النون أيوب وعطا أمين وأنور شاؤول وعبد المجيد لطفي ويحيى جواد وروزنامجي وسواهم من سكان أسفل الهوة الفاصلة).

ثمّة قلق دائم يجعل ساردي الفجوة على شكّ بأيّ ترتيب مرحليّ واشتقاقٍ اصطلاحي، حتى ليسهل نسبة أحدِهم إلى تلك الفِرق والجماعات الدهريّة التي تجوب الأزمنةَ وتخرق الحُجُبَ والتكهنات.

**2017 / 5 / 4**

(3)

# أقصى المدينة

تضمّنَ نعيُ الشـاعرة نازك الملائكة تصريحَها بطريقـة كتابتها قصيدة (الكوليرا). قالت نازك إنّها كتبت هذه القصيدة محاكاةً لوقْع حوافر الخيول التي كانت تجرّ عربات نقل الموتى من ضحايا وباء الكوليرا في ريف مصر. وإنّها على ذلك الوقْع اكتشفت إيقاعاً حراً ينتظم بناءَ البيت الشعري الكلاسيكي المقفّى، ويوزّع تفعيلاته توزيعاً مدوراً غير متساوٍ على الأشطر والمقاطع حسبما تشعر النفس الشاعرة بانطلاق المعاني، وأينما يحلو لها أن تقف في نهاية متوالية من القوافي.

بُنيت (الكوليرا) في نظام رباعيّ المقاطع، تتكرّر مفردة (الموت) خمسَ مرّات في كلّ مقطع بتتابع ثلاثيّ «الموت الموت الموت» محفوفٍ بمفردتين سابقة ولاحقة. ويتصاعد لحن الموت تدريجياً مع تسارع وقْع حوافر الخيول فيتفرّع من المفردة الواحدة عددٌ أكبر من مفردات اللحن الحزين «عشرة أموات، عشرون» ثم يضيع العدد مع تقدّم الشاعرة في ركب الباكين ويُعييها الإحصاء فتنفض يديها من عدّ الموتى «موتى، موتى، ضاع العدد» «موتى، موتى، لم يبقَ غد». وتبلغ الشاعرة قمّةَ التعبير الحرّ عن أحزانها عندما يجدل الإيقاعُ المتفرّع للقصيدة حزنَها الفردي بمصير الموتى الجماعي، ثم يخفت اللحن في سكون الليل، وتعود النفس إلى انفرادها مع هواجسها المتجذّرة بالألم.

أرّخت قصيدة (الكوليرا) المكتوبة عام 1947 زمناً جديداً للشعر، أوحَت قصائده بقلق الوجود، وتشظّي الأنا، وجدَل الشعر والموت بحبل الزمن المعقود

حول عنق الشاعر. وتدلّ قصائد نازك على بداية شعورٍ حادّ بانقسام «أنا» الشاعر، وضياعها في «لابرنث» العبث والاغتراب، وتغنّيها بألم الإنسان الأعزل بمواجهة عالمٍ ينتهك خصوصياته وأحلامه. وتفصح قصيدتها (أنا) المكتوبة عام 1948 عن تشظّي نفسها، وتعريفها بمفردات الذات المتمردة:

«الليل: أنا سرّه القلق العميق الأسودُ، صمتُه المتفردُ

الريح: أنا روحها الحيرى

الدهر: أنا مثله جبّارة أطوي عصور

الذات: أنا مثلها حيرى أحدّق في ظلام»

لا نملك وثيقةً بيوغرافية تؤرّخ إشراقَ النفس الملائكية التي حوّلت مجرى الشعر نحو «يوتوبيا» ضائعة في الجبال، لكن بزوغ شعرها الوجداني يشعّ بلحظاتٍ واهنات مؤرّخات بقصة حبّ موءود بقسوة، أو صدمة واقع زاخر بصور الموت والظلم الاجتماعي والاضطهاد السياسي، أو ارتدادٍ عنيف عن موروث جامد وزمن راكد، أو انبهارٍ بطبيعة الذرى الثلجية في شمال العراق.

عبّرت نازك عن لحظة الإشراق اليوتوبية في قصيدتين من ديوان (شظايا ورماد) وُلِدتا من رحلة لها مع أختها في جبال كردستان، حين سقطَت أشعة الجبال على وجهيهما فأحسّتا بتفجّر الضوء والألوان واللحون فوق «قبور البشر» و«جبين القدر» وانبثاق النشيد الحزين من «ستر العدم».

جرّب الشاعر الهندي رابندرانات طاغور مثل هذا الشعور حين سقطَت أشعة الشمس المتسللة من أغصان شجرة على وجهه في فجر أحد الأيام، وفي حين إنّ إشراق طاغور ظلّ أزلياً في شعوره، فإنّ إشراق نازك سرعان ما تلاشى في لحظة ثم مضى «في سكون»، وابتدأ قلقها يشقّ لها مسيراً متردداً على طريقين متعاكستين: طريق «الرواح» وطريق «الإياب». نقفُ على هذا الجدَل الدائب في

نفس الشاعرة ونحن نقرأ «حوارية» شاءت أن تفتتح بها ديوان (قرارة الموجة)، ونتحسّس انطفاءَ تجربة الإشراق لديها، بأكثر مما نتحسّس بقاءَ مثيلتها المسجّلة في مذكرات صنوها الشاعر الهندي.

تواجه نازك مرآةَ نفسها بعد عشرة أعوام من نشْر بواكير شعرها، فترى فيها ظلّينِ لشاعرتين تتحاوران وتتنازعان ثم تفترقان، فترتدّ الأولى إلى قوقعة نفسها، وتمضي الثانية للقاء نفسها الجديدة. ترى نازك أنّ في أعماق كلّ شخص شخصاً ثانياً «بارداً، هازئاً، بلا مشاعر» يقرّع الشخصَ الأول ويتهمه بعدم الوصول إلى مكان، والمكوث بلا حركة. قد يجيء الشاعر المنتظَر في قمّة الموجة، لكنّ تحوّل وجهه إلى «صنم جامد» في الظلام سيلقي بالنفس الأولى إلى المنحدر، لذا فهي تُؤثِر أن تستبقي على عينيها غشاوة تحجب عنها كل شيء، وتكره أن ترتقي القمّة كي لا يلوح لها المنحدر، وترفض أن تصل إلى نهاية الطريق لئلا تُضطرَّ إلى الرجوع. وبدلاً من مواجهة المرآة، تحطم النفس الأولى المرآةَ لكي تظلّ ذاتها نقيةً لا تُلمَس، فضلاً عن أنّها تخشى لعنةَ الزمن. تستنكر النفس الأولى افتراءات النفس الثانية، وتزعم أنّ وجهها سينعكس على كل شظيّة من شظايا المرآة المحطمة، على الحال التي تتشظّى فيها نفسها في كلّ شطر من أشطر قصائدها.

نقرأ محاورةَ النفس التي عمّرت ثمانين حِجّة على طريقَي «الرواح» و«الرجوع» ونعجب بقدرة الشاعرة على احتمال شظايا هذه النفس التي اعترفت لها في يوم من أيام العام 1948 بهذه الأشطر من قصيدة (ذكريات):

**«لم أكن أحلمُ لكن كان في عينيّ شيء**
**لم أكن أبسُمُ لكن كان في روحيَ ضوء**
**لم أكن أبكي ولكن كان في نفسي نوء»**

لولا هذا الحوار الداخلي الغنيّ بدلالاته، المتّفق مع نوازع شخصية الشاعرة المتناقضة، لَمَا بقيت لنا صورةُ ذلك التأمّل العميق البادي في تخطيط وجه الشاعرة المسنود إلى كفّها، كي نقارنه بتخطيط مماثلٍ لوجه جبران خليل جبران المُطرِق نحو حقيقة الاتحاد بين الشعر والموت. بقيَ في عيني الشاعرة المُطرقتين «شيء» من كبرياء والتماعٍ لا يخبو، وخيطٍ مشدود إلى شعلة الموت الزرقاء، قلّما لمحناه في عيون شعراء أواسط القرن العشرين الذين بلغت بهم موجة الحداثة الشعرية قمّةً بعيدة القرار.

**2007 / 6 / 24**

أين تذهب أقنعة الأحياء في بلاد الموتى؟ أين ذهبت أقنعة جواد سليم ومصطفى جواد وأحمد الصافي النجفي والجواهري والبياتي المُنتزَعة من وجوههم لحظة الموت؟ أين تذهب أقنعة السَّرد والرؤيا، أقنعةُ الحبّ والشفقة والقسوة والخداع في روايات فؤاد التكرلي؟

التقيتُ الأستاذ التكرلي في أسبوع (المدى) الثقافي الخامس في أربيل 2007، وكان وجهه شاحباً شحوب الموت. يغادر غرفتَه في الفندق، وما يلبث أن يعود إليها بعد وجبة طعام وحديث سريع وتوقيع روايته الأخيرة (اللاسؤال واللاجواب). يتنقّل بقناعه الحيّ بين أقنعة المهاجرين القادمين من بقاع العالم المختلفة، قبل أن يجري توديعه في بهو الفندق، ويُهدى مسلّةَ حمورابي في قفص زجاجي، ويُوضَع في سيارة تقلّه إلى المطار، ثم يغيب وجهه الشاحب وراء الجبال المحيطة بأربيل، عائداً إلى عمّان مكان إقامته الأخير.

تعلّمت أوليات فنّ السّرد قبل أن أجرّبه، وتنسّمت هواءَ بغداد قبل أن أزورها في مطلع الأعوام الستينيّة، عندما قرأت قصص (الوجه الآخر) في هواء الفنادق الراكد، وضوء عربات الدرجة الثالثة لقطارات الليل. خضّني اغتراب شخصياته ونزعاتها الجنسيّة اللاشرعية، وبعثرني حوارها بلهجة بغداد اليومية بين لهجات المدن العراقية وأريافها المترامية في أعماق الأهوار. حدثَت هذه المؤثرات كلّها قبل أن يجمعني اللقاء الأول بالتكرلي بين الجبال عام 1978 مع حشد من القصاصين العراقيين المدعوّين إلى ملتقى القصة في مصيف صلاح الدين. آنذاك

كان فؤاد يختفي وراء علامات قناعه الحيّ: الأناقة والرِّقة والحبر الأخضر الذي يوقّع به إهداءَ مؤلّفاته. تجعّدَ قناع الروائيّ العراقيّ المتقدِّم جراء هجراته، إلا أنّ سرْده الصافي مثل ينبوع جبليّ ظلّ يهديني إلى موقعه البغدادي القريب من موطن ولادته في محلّة (باب الشيخ).

كلّما التقت أجيال القصة العراقية بين سلسلتين جبليتين، شعَرَتْ بالفاصل الزمانيّ الذي فرّق الأبناء عن الآباء، والفاصلِ المكانيّ الذي قطّعَ أوصالَ السَّرد إلى نمطين: السرد الصافي لواقع ما قبل الحرب، والسرد المليء بالثقوب والفجوات لواقع ما بعد الحرب. كان سرد التكرلي صافياً، نابعاً من رؤية اغترابيّة انفراديّة، حصَرَتْ شخصياتها في هامش واقعيّ تتداعى عليه رغباتها الدفينة، وأشتاتها الذهنية المتناثرة، ورجعاتها الكافكوية اليائسة. كان الصمت الاجتماعي سائداً وراء سلسلة جبال التكرلي، لا تُسمَع فيه سوى أحاديث يومية متكتمة، حين أطلقت الحرب مدافعَها في هذا الجانب من السلسلة، وبدأت مرحلة الصراع المُميت بين جماعات الواقع المتشابهة الملامح والعبارات. تمزّقَت عباءة السّرد الصافي، وسُحِقَت الطبقة الصناعية والتجارية الوسطى، وهاجرت النّخبة الناطقة عنها، وابتعد التكرلي عن موطن شخصياته الأليفة حاملاً معه مخزونَه من ملفّات (الرجع البعيد)، ليعمل على تصفّحها خلال عشر سنوات بين تونس وباريس، ويُنتِج منها عملَه الروائي الأول عام 1977.

قبل مرحلة الانفجار الحربي، ترك لنا التكرلي عملاً قصصياً طويلاً عنوانه (الوجه الآخر) كتبه بين 1956ـ 1957، ليصبح تذكاراً لقناعه الحيّ الذي امتلأ بالندوب والتجاعيد مع ارتحاله من مدينة إلى أخرى. يحتوي هذا العمل المدهش على تقنيات التكرلي السرديّة الأساسية، وطريقتِه في استنطاق نماذجه الإنسانية المغتربة، وسحْبِ تداعياتها الذهنية المحرَّمة إلى خارج هامشها الصغير. زرع

التكرلي في (الوجه الآخر) بذرةَ رواياته التالية التي أنتجَها بعيداً عن بغداد، فكأننا نقرأ في ذلك العمل ثيمةً متجاوبة بين عنوانات مختلفة:

- (الرجع البعيد) لحوادث الواقع القديم.
- البحث عن معنى (المسرّات والأوجاع) في حياة بوهيمية.
- (خاتم الرمل) المدفون في صحراء الذات المغتربة.
- (اللاسؤال واللاجواب) في مواجهة الأسئلة والأجوبة الختامية.

حملَ التكرلي معه ملفّات موظّفي سَراي المحاكم ونساء (الميدان) وزبائن المقهى البغدادي فاكتسب منها حرفةَ «العرْض حال» الذي يجيد الدفاعَ عن قضايا شخصياته بقصص قصيرة تتوازن فيها أرستقراطية الروح المترفعة وسيمباثيّة الشعور الشعبي المعذّب. وشاركه هذه الحرفة قصّاصون «عرْض حاليّون» جلسوا على حافة الشارع المواجه لمحكمة الأحوال المدنية، تركوا على مناضد عملهم أقنعةَ «الرزّامين» المغبرَّة بتراب الأضابير. كان هؤلاء جميعاً قصّاصي المدينة الذين سبَقَهم التكرلي إلى إحياء الوظيفة المدنية للرواية وشغَلَها بثيمات النُّزُل المشتركة ودور الملذات السريّة.

بعدئذٍ فقدت الرواية العراقية هذا النُّسغَ المدنيّ المتصاعد من أنفاس الخلائق المتصارعة بصمت في أجواء برعَ التكرلي في عقدْها وامتصاص أفكار أذهانها الحادّة. انغلقت الأبواب، وصمتت شخصياتٌ تعِبَتْ من ترديد حوارها العاميّ اليوميّ، ونامت نومتَها الأبديّة في خان المسرّات والأوجاع. يتذكر التكرلي هذه الأجواء وينشر أحياناً ما يخطر في باله من ذكريات طفل المدرسة الذي يبحث عن همسات أصحابه وجيرانه في خرائب (باب الشيخ)، ويسجّل بعض الهوامش على صورٍ باهتة التُقِطَت له بصحبة زبائن مقهى (حسن عجمي). نشرت الصحف بعضَ هذه الصور التي يرجع زمن التقاطها إلى أوائل الخمسينيات، وفي واحدة

من الصور يخطو التكرلي إلى جانب ثلاثة من خُلصائه (عبد الملك والبياتي وأخيه نهاد) على الرصيف المقابل لجامع (الحيدرخانة) في الباب المعظم.

ما لم تُظهِره الصورة القديمة تخيّلتُه بنفسي في خطوط القناع الحيّ لوجه التكرلي الشاحب في أربيل: حشْدٌ من شخصياته القصصية يتبع الأصدقاءَ الأربعة في خطْوهم الذي لم يتوقّف منذ ذلك الحين. إنّهم يتنفسون النسمات الأخيرة من هواء شارع الرشيد بعد خروجهم من خان المسرّات والأوجاع، ويُسرعون للدخول في الفصل الناقص من مخطوطة رواية الأستاذ التكرلي التي يحملها معه إلى (خان) العالم الآخر.

**2007 / 5 / 13**

لم يكن معنا ضمن فريق الستّين أديباً الصّاعد إلى مصيف صلاح الدين لعقد الملتقى القصصي الأول على الجبال في آب 1978. وما كان له نصيب من ملمس حجرٍ على الطريق الجبلي الملتوي، أو من رؤية مشهدٍ ضبابي لأشجار في باطن وادٍ سحيق، أو من أضواء قلعة أربيل تلوح من قمة جبل (سره رش) ليلاً، إلا أنّنا وفَينا بوعدنا فمنحناه ميدالية لم يُمنح مثلها رائدُ قصةٍ عراقيّ قبله.

بقيَ القلب الذي شقيَ بأبوّة الخلائق الضّالة على فراشه، في ركن ببغداد، يسقيه (ستار بن صالح جربزة) من كأس طافحة بالسخرية والمرارة. إنّ عيناً لا تنام مفتوحةً على الأمل، ورأساً مترنحاً ببؤس المشردين والمظلومين والسكارى، وجسداً متعباً، ثقيلاً ضجراً، وجبالاً من القصص غير المكتوبة، ستؤخّر التحاقه بالموكب المشوق لامتطاء جبال الشمال المكلّلة بالغيوم المبكرة.

ليس مثله كاتب تحوّلت المساوئ الأخلاقية على يديه إلى فضائل وتقاليد قصصية رفيعة المستوى، والبيئةُ المحلية العراقية إلى حياة زاخرة بالنماذج البشرية، والتناقضاتُ الاجتماعية والصراعات الطبقية إلى نهايات مفتوحة على آمال المستقبل.

**أولى الفضائل التي انقلبت عن المساوئ: استعماله أسلوب الاستبطان النفسي بدلاً من أسلوب السَّرد الوصفي الخارجي، ناسخاً به مبدأ حياد الكاتب من شخصياته. تحوَّلَ (المدبِّر) المختفي في قصص عبد الملك نوري إلى (مُستبدِلٍ)**

يعير شخصياته أحاسيسَه وتجاربه وآماله ومعارفه. وقد يؤكّد أكثر من صديق حميم لعبد الملك أنّ تفصيلاً في حياة مخلوق من مخلوقاته هو تفصيل حقيقي في حياة خالقه القاصّ. بهذا الأسلوب يتطابق فنّ القصة القصيرة مع ملكات القاصّ ولا يغدو اختلاقاً واصطناعاً.

الثانية: الإخلاص أو الصدق الموضوعي من موقع المشاركة والتورّط، فالكاتب لا يقصّ عمّا لا يعرفه ولم يخبره، بل إذا ظلّ هو مُلزَماً بإخضاع خبرته الاجتماعية لرؤيته الفكرية، فإنّ شدّة التحامه بموضوعه القصصي كانت تُلزِمه الإخلاصَ في معالجته. تتكلّم شخصياته على سجيّتها العاميّة، بمعرفته وكفالته الأبويّة لها، فلا تتكلّف ما لم تتكلّفه في حياتها الواقعية ولا تتصرّف خلاف ما طُبِعت عليه.

الثالثة: معرفة الواقع، المتفرّعة عن الفضيلة الثانية، وتتعلّق بالشخصيات التي لا نعرف ما يماثل صدقها الشّعوري وكشفها عن حوارها الذاتي، في الإنتاج القصصي العراقي كلّه. كانت لعبد الملك ملكة رجل الشارع وفراسة كاتب العرائض في معرفة الناس، خاصة أولئك الذين تدفعهم أمواج الحياة وعنف الأحداث إلى الجدران وعطفات الأزقّة. كانوا صغاراً وكباراً، عمالاً ومتشردين ومثقفين، يعرضون بواطنَهم على القاصّ بثقة عمياء. هؤلاء نماذج من إنسان الحرب الكونيّة الثانية والانتفاضات الشعبية ضد الاحتلال البريطاني والأحلاف الاستعمارية، ممن يتداخل في تكوينهم العنف والتمرد بالطيبة والاستكانة، والبكاء بالضحك والسخرية، وهم جميعاً غير مؤهلين لحلّ مشاكلهم مع أنفسهم ومع مجتمعهم.

قد يشترك عبد الملك نوري مع معاصريه، فرمان والتكرلي والصقر، في تعريف شخصياتهم بأنهم «مجرمون طيبون»، إلا أن شخصيات عبد الملك السكّيرة، المبتذَلة، البائسة، المازوشية، لا تُعَدّ أنماطاً أخلاقية تثير الرثاء أو ترضى أن تكون عِبرةً لمعتبِر، فهي ترفض عطفنا بكبرياء رجل الشارع، وتمضي بتشجيع من

القاصّ في سبيلها دونما التفات. تهزّنا وتتحدانا ولن ننساها كما لا ننسى صاحبها. لو قابلتنا واحدةٌ في عطفة زقاق لعرفناها فوراً ولتذكّرْنا موقعَها القصصي، لكنها تفلت من فضولنا ولا تستجيب كما استجابت يوماً لقرينها الذي التقطها من الحضيض ومنحها أبوّته بإيثار الفنّان المتمكّن فامتثلت لأوامره وأطاعتْه. هكذا ستبدو العاملة في قصة (العاملة والجرذي والربيع) وستار بن صالح جربزة في قصة (الجدار الأصمّ) شخصيتين تعصيان على الانقياد والتكرار والنسيان، لأنهما من صنع فنانٍ خبير بالنفوس الإنسانية الفريدة.

الرابعة: تفيد كيف ينشئ عبد الملك نوري جوّاً قصصياً عراقياً من حركة الشارع ومعماره وأزيائه وحِرَفه، ومن العفوية والصّراحة والبذاءة المتسرّبة إلى مفردات الحوار اليومي التي نثرَها في قصصه. لكن ما يميّز عبد الملك من معاصريه الذين شاركوه استلهامَ الروح العراقي في قصصهم، انشغاله ببناء الجوّ زيادة على أيّ اهتمام خاص بتطوير الحوادث وحبْكها.

نأتي إلى آخر الفضائل التي لم يُسهِم عبد الملك في صنعها بقصصه: لدينا مقالة عبد الملك (صور خاطفة من حياتنا الأدبية)، وصور فوتوغرافية، ورسائل، وذكريات أصحابه، وهي جميعها دالّة على حيويّة القصّاص الخمسينيّ الذي ربطتْه بجماعات القصّاصين والشعراء والصحفيين روابطُ راسخة أثّرت في إنتاجه ورفعت من درجة إنسانيته التي قاومَ بها أدواءَ الجسد وأسبابَ الانقراض والبؤس والفاقة والعزلة التي عاناها بشجاعة وإباء حتى آخر لحظة من حياته.

ولا بدَّ ـ قبل أن نستودع عبد الملك مملكةَ التراب ـ من إلقاء نظرةٍ على المنعطف الأخير الذي لم ينفذ وراءه، والرحلة التي لم يستأنفها الراحل مع أبناء جيله. انقرضَ أنموذجه العراقي البدائي الشعبي النادر، رجلُ المقاهي والحانات الصغيرة المنزوية والمطابع القديمة والحِرف اليدوية في الأسواق البغدادية، وكان القصّاص يعثر على هذا الأنموذج الصغير حالما يهبط من مكتبه إلى سطح

الواقع البغدادي الحافل بالأصوات والروائح والألوان. يوماً بعد آخر أصبحت الطرائد أبعد من مرماه، ولم تستهوِ الصيّادَ لعبةُ المطاردة غير المجدية. باتت الأصوات تأتيه من عالم بعيد غامض، كما تنتقل إليه من مذياع قديم يدير مؤشّره بين المحطّات في معتزله.

كانت حصيلة عبد الملك نوري ثلاثَ قطرات صافية في كأس الحياة الواقعية (ثلاث مجموعات قصصية: رسل الإنسانية، نشيد الأرض، ذيول الخريف). إنّها نصيب من يرى أنّ كتاب القصة الصغير دخيلٌ بإناء الخيال الوسيع. وقد تُساق الاستعارة على وجه آخر، فنقول إنّ حوض الخيال مهما اتسع محتواه فهو شقيق لإناء الواقع الصغير، يرشَح فلا ينضب ماؤه. ويوم أن سألتْه رشيدة التركي عن سبب انقطاعه عن الكتابة، أجاب عبد الملك: «لم أنظّم حياتي حتى يصير لي تعوُّد على الكتابة. لديّ أفكار كثيرة. لا أكتب لأني لا أكتب».

وهذه حال من لا يكتب ويملأ ما حوله بإشعاع الكتابة. وتلك فضائل من لا يرى في الانقطاع نقصاً فيمتلئ إناؤه بقطرات إبداع لا تنضب بنضوب حياته.

**1998 / 7 / 31**

# مونولوج مسترسِل

قلّما نقرأ في تجارب السّرد العربية نصّاً اعترافياً ناضحاً بالغربة والنبْذ، مُسرِعاً إلى نهايته، كالمونولوج المُسترسِل في قصص جمعة اللامي، من الولادة على حافة مرتفع في مياه الأهوار الجنوبية (إيشان ميسان) حتى الاستقرار الأخير على حافة الخليج في مدينة الشارقة.

أدركْنا ـ نحن رفاق هذا المونولوج المتوحِّد بذاته الغريبة ـ طولَ المسافة التي تفصلنا عن قصص جمعة اللامي اللاعبة بجحيمها الأيديولوجي، في أعقاب انقلاب 1963، وانهيار اليوتوبيا الثورية ومقتل أنبيائها في أقبية التعذيب. آنذاك أدركْنا مسافةَ الطّقس المأتمي (العاشورائي) الأسود الذي أقامتْه هذه الشخصية المضغوطة في قامة قصيرةٍ مكوّرة، وسبقتْنا إلى تقطيع أوصال النصّ السّردي بمونولوجها الهذياني، وكانت قصص اللامي تخفق أمام عيوننا (قصص مجموعته الأولى: من قتل حكمت الشامي؟) مثل راية تنشرها ريحُ الخيانات والتصفيات.

جهرَ جمعة اللامي بمونولوج مأساة الانقلاب العراقي، تزامناً وتعاقباً مع مونولوج هزيمة حزيران العربية العام 1967، فأنتجَ التقاءُ المونولوجين الجهيرين مونولوجَ الهجرة الذي حملَ اللامي إلى بيروت المقاومة، ثم طوّحَ به بين قبرص والإمارات العربية المتحدة، ثم لمّا استقرّ غبار السّفر على ساحل البحر، التقطَ مونولوجُ اللامي المسترسِل رجعاً بعيداً نابعاً من مياه الولادة حول تلال ميسان، فأنماهُ بزهوهِ وعزلته وحنينه، حتى بلغَ به درجةَ الاعتكاف الذاتي على بهاء الخطاب الروحي وانفتاحه على مسافاته الأزلية. عكفَ المهاجرُ على مونولوجه

القديم فأدخل عليه محبّةَ اللغة وتوقَها إلى عناق الوجود المستأنِس بعادات يوميةٍ بسيطة: كتابة عمود صحفي يوميّ، الاختلاط بأنماط من الناس، والعزوف عن أخلاطٍ غيرهم، ملازمة حديقةٍ أطلقَ عليها اسم «حديقة زينب»، وفوق هذا كلّه عبادة النور الأسمى.

وبينما يتعزّى المناضل المجرّب بهذه العادات والعبادات، بعيداً عن حشود الناس في بلاده الأولى، يغادرُه مونولوجه ـ رغماً عنه ـ ليرتاد قمّة التلّ الميسانيّ، ملتقياً أشباح الأمس، متدارساً معها قيمة التحوّلات في نصّ لا يستقرّ ولا يهدأ ولا يكفّ عن استرجاع أزمنة العذاب والهجرة. وبينما تستمرّ المدارسة هناك، والسّهر على أطلال الماضي، يتجرّد السرُّ من غطاء السّرد، ويعود الدالّ الفائض في مونولوج اللامي إلى وكناتِه شافياً مشفيّاً من الخطأ والألم، مغتنياً بأنوار الفجر التي تشعشع في أذياله، ليقود النصوصَ الأخيرة (الروائية المفتوحة) إلى نهايتها الأكيدة.

هل اتسعت المسافة بين جيل اليوتوبيا المضادّة (الستّيني) ونصوص جمعة اللامي المفتوحة على هجرتها إلى أقاصي النور؟ هل اطمأن القلب وهدأ الجنون والفوضى الجسدية ووصلت النصوص إلى مبتغاها الراقي؟

ثمّة ابتعاد ودنوّ متواترين، ثمّة خطْو منتظم يقطع المسافة الفاصلة ذهاباً وإياباً، ثمّة قلق وارتجاج كلّ على جانب، لكنّ مونولوج جمعة اللامي المسترسِل يتقدم الخطوات بإيقاعٍ لا مثيل له بين تجارب السردية العراقية والعربية، مخلّفاً وراءه طروسَ كتابةٍ تنسخ نفسها باستمرار، وتدوِّر ثيماتِها بين شخصيات لا تزال حيّة في ذاكرته.

**2006 / 3 / 12**

كتبَ جليل القيسي العبارة النموذجية الآتية في مفتتح قصته (زليخة البعد يقترب): «أيّ شيء آخر غير الذكريات يمكن أن يطمئنّ إليه الإنسان في العزلة. هل ثمّة شيء مثل الذكريات يمكن أن يجعل الحاضر في قلب العزلة أكثر تماسكاً ومعقولية».

افتحْ أيّةَ صفحة من مجموعات قصص جليل الأربع تعثرْ على مثيل لهذا الموتيف المتكرّر بين السطور: «كانت المدينة مغلّفة تغليفاً كثيفاً ووحشياً برعب لا وصف له».

استحضرْ وجهاً أليفاً لقصّاص يذوب شيئاً فشيئاً في عذاب عزلته، تواجهْ جملةً حوارية مثل هذه تتقافز في كلام شخصياته: «إن الإنسان العاري لا يطعن. لا يطعن».

كان رقيقاً ومسالماً كقدّيس، رواقياً وعدمياً كدستويفسكي، عارياً إزاء رعب مجهولٍ غير مُؤنسَن، حاولَ أن يهدّئه بمسرحة ذاته واستدعاء شخصياتٍ خيالية من الروايات التي قرأها بشغف كبير كي تساعده على صياغة مواقفه الميتافيزيقية الملتبسة. لقد دعا إلى مسرحِهِ الثابت كلّ أبطال الإنسانية وطلب منهم العون لتلبية رغبته في التضحية والقداسة. كان نفْساً في كلّ، وكلّاً في نفس. كان مُعذَّباً لفرط حبّه الإنساني، وقصور لغتِه «الصاهلة» عن التعبير عن هذا الحبّ اللامحدود. كانت لغته تنفرط مثل موتيف في لحن كنسيّ كئيب، ويضيع صداها بين أقدام «المارّة» المسرعين؛ إذْ لم تُتِح له

مدينة «مغلّفة بالرّعب» كمدينة كركوك أن يمرّ عبر الأبواب إلى محيط الروح الإنساني المطلق، فهي كغيرها من مدن العراق، المسدودة الأبواب، لا تملك إلا ذكريات باهتة عن القدّيسين والأبطال، ولا تشجّع المواقفَ العدمية التي انتقلت من الروايات لتتكرّس في ضمير ممثّل على مسرحها. كان جليل الممثّل والشاهدَ على موت «الصهيل» على مسرح المدينة. كان فارساً بلا مضمار، قارئاً تشبَّعَ بأخلاق الفرسان وخيال العصور الذهبية لكتُب الأدب، لكنه انتهى كاتباً ميتاً بين أقدام «المارّة».

سعى جليل القيسي في قصصه وحواراياته إلى اقتطاف آخر ورقة في شجرة الصور والذكريات، من موقعه المتبتّل شمالي المملكة، جوار قلعة (أرانجا) القديمة. مدَّ يده وراء أسوار موقعه ليلتقط خيالاً شريداً في صحراء العالم، يدعوه إلى مائدته الليلية، ويحقّق معه حوارات الذكرى التي لا تنقطع. كان جليل متكلماً بارعاً، وحوارياً بليغاً، وكان يبهجه في صمت القلعة الثقيل أن ينتزع من زائره عبارةً غريبة أو تعليقاً نادراً أو تحليلاً عقلياً، وقد تلعلعُ ضحكةٌ مثل عود ثقاب ينير تقاطيعَ الوجه الصخريّ الغامض في آخر الليل (وأميل هنا إلى تضمين لقاء القلعة بين جليل وزائره مشهدَ لعبة الشطرنج في فيلم إنغمار برجمان: الختْم السابع). لكنّه غالباً ما يكون متكلّماً وحيداً، ممّثلاً سعيداً بأداء الأدوار القصيرة على مسرح ملكيّ، مسرح القصة الصّاهل بخطاب شـخصيةٍ مزدوجة ترتجل مونولوجاً أمام جمهور غائب.

لا يملك كائن سرديّ مُقيم في (مملكة الانعكاسات الضوئية) ما يملكه جليل القيسي من طرائق عديدة للقاء شخصياته القادمة من معتقلات صحراوية، وزوّاره المنفلتين من روايات دستويفسكي وكافكا، وأشباحه الخارقين من مملكة آشور القديمة، ولا سعادته بهذه اللقاءات النادرة؛ بل لا يوجد من يضاهيه في بعث الحياة في صورِها وأناسِها؛ فهو الأمهر بيننا

جميعاً في استنطاق الأخيلة الجامدة وإعادتها إلى الوجود. كانت هذه الأخيلة والصور تأتي طائعةً إلى صومعته، أو إلى سجنه، ثم تنفلت عائدةً دونما وداع، لكنّها تترك بين يديه ودائعَ لا تُقدَّر بثمن؛ وكم كان يهيم بها ويفخر؛ ودائعَ الحب والافتتان والصداقة، قواريرَ السّرد المقطَّر من ينابيع الجبال والغابات، فيوزّعها علينا بإيثار الكاتب الحواريّ، الممثّل الملكيّ، الفارس الذهبي الهائم في خرائب مملكة (أرانجا).

أصواتاً وحسب، ذكريات، ضحكات، حسرات، صوراً طفولية، ما يحتويه صندوقُ الودائع الثمين. استأمنَنا جليل على ودائعه، وها نحن أولاءِ ننشرها على ملأ الزائرين المنتظرين خروجَ جنازة الفارس الذهبي من قلعته إلى مملكة الأموات محمولاً على أكتاف الأمير مشكين وحواريه:

- المتعبّد الأعزل في قلعة القصة القصيرة، الأمير السعيد، الفارس المتجوّل في أعالي السّهول العراقية.
- المستوحش الأبعد، السّجين في المُعتقَل الصحراوي رقم 125، يربّي خيالاتِه ويطلقها سكرى حول العالم، فتتحوّل إلى قبعات على رؤوس ثوّار الغابات: الصورة المثلى التي ترسبّت من أدواره المسرحية التي مثّلها في مختلف نصوصه على وجه من الوجوه، أو صيغة من الصِّيغ.
- المتقمّص الأسرع لأشباح الروايات الملعونة، الممسوس الأعظم في مصحّات الممسوسين، الصَّرصار الأكبر في أقبية المُذَلّين المُهانين وبيوت الموتى.
- الفم الذهبيّ المسرِف في استعمال الصِّفات والألقاب، المدوّي بضحكات الأبطال الصغار، ولعنات المهزومين الكبار.
- الحواريّ المخلص لأرباب الحبّ والجمال والحكمة.

- المحاوِر الماهر على مسرح الحياة الصاخب، المبتكِر الأوّل للسرديّات الحوارية القصيرة.
- المواطن بلا صفات، غير صفاتِ القصّاص المتكلّمِ عن السّابقين واللاحقين، الصّفات التي وُلِدت مع قصصه ولن تموت.

**2006 / 8 / 1**

# تواقيع صيف بلا نهايات

هاجت الذكرى، فتعلّقتُ بأهداب مجموعةٍ من كتُب موسى كريدي السّردية مُوقَّعةً بتوقيعه، عسى عذوبة إهدائها بقلمِهِ أن تُطفئ لهيب صيف لا ينتهي.

كانت «خطوات المسافر نحو الموت» ترافق تواقيع النُّسَخ الأولى الخارجة توّاً من المطبعة كي تُنضِّد ذكراها على صفحات تتعجّل عبورَ الأصياف والارتماء وراء نهاياتها. والحال، فإنّ أصدقاء موسى كريدي يرجعون إلى إهداءات «المسافر» ليتأكدوا من تقاليد أخويّتهم التي امتدّت عرائشها لتظلّل ضريحاً لم يستطع الموت أن يكتم صوت جملتِه السّردية الأفعوانية الثاقبة لنصوص الإمتاع والمؤانسة، المتوافقة مع زمنٍ شهرياريّ شُدّما قسا على مؤانسيه الأبرياء، ودفعَهم على الانتحاء ثم الانحناء على قدَرهم المستعجِل رحيلهم.

تؤرّخ إهداءات موسى لكتُبه لقاءَ صيفٍ جمعَنا معاً في غرفته بوزارة الإعلام أيام كان مديراً للنشر فيها العام 1972، ومشاركتَه غرفةَ السّكن في مصيف صلاح الدين أيام ملتقى القصّة الأول في آب العام 1978، وكانت بشارات كلّ صيف تسعدني بنشْر قصة من قصصي القصيرة في مجلة (الكلمة) عندما كان موسى رئيساً لتحريرها خلال الأعوام 1967ـ 1970. أمّا غير تلك السعادات، فلا أتذكّر من لقاءاتنا المتفرّقة إلّا هنيهات صيف طويل بلا نهايات.

استقبل موسى كريدي مخطوطة قصص (المملكة السوداء) عندما التحق بوظيفته في وزارة الإعلام بعد انقضاء صيف (الكلمة)، الذي قضى بدوره على تردّدي وحذَري من النشر، فظهرت المجموعة في صيف العام 1972.

اشتريت نسختي الأولى من بائع صحف يفترش رواق شارع الرشيد، وأسرعت بها إلى فندقي بمنطقة (المربعة) متباهياً بغلافها الذي صمّمَه عامر العبيدي من أشكال خيوله النافرة الأعراف على خلفية خضراء وسوداء. كانت ألوان الغلاف وخطوط العنوان متقشِّفةً وفجّة تتناسب ومزاج الخلفية العامة للحياة بعد قرار تأميم النفط، إلا أنّها كانت قبل كلّ شيء الخلفية التي تجري أمامها خيول آمالي إلى حيث لا أدري. كان ذاك أطول صيف بغداديّ. وكانت الأخطاء المطبعيّة نذير نحسٍ سيتابع طبعات «المملكة» التي لم تُصحّح حتى اليوم.

كانت ليلة قراءة النسخة الكاملة من الطّبعة الأولى في الفندق أسوأ ليلة في حياتي. لقد شوّهت جملةُ أخطاء مطبعيّة خِلقةَ المولود الأوّل، وألقَت بنشوتي في الحضيض. ذهبت إلى موسى في صباح اليوم التالي بحالة من التعب والكمَد وأخبرْته بالأخطاء. كان ردّه على قلقي جميلاً وكريماً، وكذلك كان استقبال مدير المطبعة (مطبعة الحرية) وعمّالها أجمل وأكثر كرماً. عملوا جميعاً على طبْع صفحة إضافية بتصحيح الأخطاء الكثيرة مرصوصة، ولم أعرف كيف دُسّت ورقة التصحيحات في الكتاب الذي جرى توزيعه في الأسواق.

كتبتُ كثيراً عن مضامين قصص (المملكة السوداء) وشرحت في أكثر من مناسبة أحوالَ تأليفها، إلا أنّ ما ذكرتُه في هذا المقام عن واقعة تصحيح أخطاء (المملكة)، وأرَق ليلةٍ في فندق ببغداد، وعبورٍ خاطفٍ لخيول عامر العبيدي في رواق شارع الرشيد، ودخولٍ وجِلٍ لقبْو مطبعة الحرية، كان أثمن توقيعات موسى كريدي المسجَّلة على صيف حياتي. وما زلت أُشهِرها بوجه مَن يطاردني بلعنة الأخطاء المطبعية في كلّ كتابٍ أطبعُه أو مقالةٍ صحفية أنشرُها، واقعةً حتميةً قد تأتي الحذِرَ منها في مكمنهِ.

بعد وفاته، صدرت آخر مجموعة تضمّ قصص موسى كريدي المتناثرة عنوانها (الغابة). وأمنح نفسي الحقَّ في أن أوقّعها بنفسي، توقيعاً أنسَخُ به تواقيعَ

الكتب المحفورة على أشجار الصيف الطويل من قبل. ولست أدري إذا كان ناشر هذه المجموعة، حين اختار بدلاً من عنوانها الأصلي (منزل في الضاحية) عنوان (الغابة)، قد عملَ بواحدٍ من بنود الأخوية «الموسوية» أثيرٍ عند أعضائها، ذلك البند الذي يسمح باستبدال الأسماء ونسْخ التواقيع، في غابة السّرد اللانهائية. بينما كان موسى وحيداً في غابته، قامةً قصيرة، لا يمكن استبدالها بقامة غيرها.

**2007/6/3**

ما تبقّى في الكنانة مَنزَع. أُشهِدُكم على قلقي وتوتّري حيالَ الجسد الذي صارع المرض، والعقل الذي خلعَ صاحبَه من ربقته، أخبركم عن أخطر القصّاصين وأعشقِهم للمغامرة والسّفر. ولن أقول ما يُعدّ رجماً بالغيب، وفوق ما يُظنّ مألوفاً عند أصدقائه وخصومه. فقد كفى هذا القاصّ نفسَه بنفسه وكتب عن حياته وفنّه شهادات معاناة طفولةٍ شقية، وحرّر رسائلَ حبّ جامحة، ودبّج مقالات شاكية وأخرى ساخطة، وأبدعَ زيادة على ذلك تلالاً من الروايات والقصص التي أسكرَت روحَه وأنزفَت دماغَه وشقّت جسدَه نصفين.

اقتصر طموحه على تسديد ديونِ حياةٍ متراكمة للماضي، وكانت تتعاظم كلّما ابتعد عن زقاق «الطّاطران» البغداديّ وتشرّد في مدن الحبّ المغسولة بالمطر. خَشِيَ الأخطاء وشعرَ أنّ حياته خطأ تكرّر مراراً، إلا أنّها لم تكن أكثر من ثلاثة: الطفولة الشقية، النساء، السفر. اعترفَ بها سرّاً في وحدته، وتحدّى بها الآخرين علناً، ثم حاول تبييضها وتعويم أصولها في قصصه، فلم يفلح إلا في توكيد جزئياتها والتمسّك بضلالاتها، فهي محصول عالمه، لا غنى لنصّ عنها ولا عِوض يشبهها.

كان هذا «الطّاطراني» المتشرّد أكبر من كفوء، محظوظاً، ذكيّاً، أجادَ أكثر من مهنة وتلبّسَ عدّة أدوار: دون جوان بغداديّ، مقامر دستويفسكيّ، صانع كتب محترف، إلا أنّ المهنة الوحيدة التي تطوّعَ بحمل أوزارها كانت مهنة نقل رسائل الحبّ إلى نساء ملائكيّاتٍ وأرضيّات، وانتزاع اعترافهنّ بقدرته على تجسيدهنّ في

مخيلته التشرديّة. إنّ الحبّ هو المهنة المستحيلة التي أدخلها القاصّ الطاطرانيّ إلى أصناف القصة العراقية، والسحر المباح الذي امتلك بفضله إعجاب قرائه. أخذت تطير من عباءة ساحر الطاطران مئات الحمامات الأليفات، جابَت سماوات العالم ثم عادت إلى سماء «الشمس العراقية» طائعةً هادلة.

إنّه ساحر حقاً، ضمّ إلى ردائه مئات الشخصيات الضّالة في أروقة الواقع الحيّ، في حين لا يميّز قارئه سوى شخصية تتكرّر في كلّ قصة، تظهر على مقاسه وتتكلّم بلغته وتعبّر عن رغباته النرجسية، فكأنه يقرأ ـ هذا القارئ ـ قصةً واحدة في مئة قصة، ومئةَ قصةٍ في قصة واحدة. غير أنّ هذا هو عيْن السحر، عندما تُولِّد القراءة الخصيمة، من «الجسد البارد»، أزواجاً فتّاكة وأخيلةً مهتاجة. لقد حسبه القارئ الخصيم كاتباً شيزوفرينياً يخلط سعادته بشقاء شخصياته، ومتنكراً كوزموبوليتياً يمزج الحقائق البشعة لزقاقِهِ العراقي بأمكنة الحبّ المباح التي طرَقَها أو ساحَ فيها. وكان هو طرفاً في هذا الخصام، لا يتعب من مراقبته، والسخرية من أصحابه. فإذا كان قد خاصم أحداً، فلأنه كان يرى الخصومةَ نظيرَ الصداقة: ارتفاعاً على مسبّبات الخنوع والتبعيّة، وازدراءً لعلاقة الجسد العابرة.

لا أعرف قصّاصاً مشدوداً إلى ضميره المعذّب مثل عبد الستار ناصر. صارعَ شوائب السياسة ببوهيميّة صريحة، وقايضَ سلطة القمع والإذلال بأبيقوريّة صادقة، ورهنَ حياته سنوات طويلة تحت طائلة الخوف والهرب. أستطيع أن أقدّم موجزاً بليغاً لصورة الفنان الطاطرانيّ مركّبةً من شخصيتِهِ طفلاً وابناً لأب مقامر وزير نساء، وشابّاً مغامراً في شخصية «محمود»، ورجلاً مطارداً في شخصية «شريف نادر»، ومجنوناً في شخصيّة نزيل «الشماعية»، وكاتباً مسافراً في شخصية «سيرينو ناصرتو»، وفي كلّ شخصية من هؤلاء مزيجٌ مركّب من «بطل خائف»، اعترفَ بوجوده لشربل داغر: «أنا مزيج غريب من بطل خائف.

كنت فوق الخوف بفراسخ لا تُرى، وكنت في الوقت نفسه تحت هذا الخوف بفراسخ لا يعرفها غيري، كنت أخاف من هذا الخوف».

جعلَه الخوف بطلاً غير منظور في الحياة العامة، وبطلاً جبّاراً في القصص؛ أخلاقياً فوق الواقع بفراسخ، وشهوانياً متمرداً تحت الواقع بفراسخ؛ مزيجاً من وعي مبكر بالظلم الاجتماعي والوأد الجسدي، ونُضجٍ أدبيّ مدمّر. وما برح يشكّل خوفه ويدحره ويفتح سبلاً أمام ماضيه، فإذا الخصْمُ المتربّص يطرحه الفراش، ويقرع ناقوس نهاية الصّراع.

إنّ الوعي بسلطة القهر الذي شكّل عالمَ قصّاصنا في وقت مبكر من حياته، ووعيَ الغربة الذي منحه أشكالاً تشرديّة، والصراعَ الداخلي الذي حرّر مزيجه الإنساني والإبداعي من سيطرة الخوف، سترتقي كلّها بالجسد البارد فراسخ فوق حقيقة الصدمة الدماغية المفاجئة.

لقد اتسع «بيت القصة» لتناقضات عالم مأهول بالناس وخصوماتهم. هُدِم بيت المحلّة القديم، وامتدَّ زقاقه إلى نهايات الخيال الشقيّ. حُرِّرت النصوص المختومة بختْم العبودية والخوف، ولن تعود إلى كِتابها الأول.

انطلقَ السّهم مع كلمات عبد الستار ناصر الأخيرة: وداعاً لبيت الماضي، وداعاً للخوف، مرحى للجسد الجيّاش بالحرية.

**2009/9/25**

ملاحظة: كتبت المقالة قبل وفاة القاص عبد الستار ناصر في كندا بتاريخ 2013/8/3 إثر أنباء عن مرضه.

# الأحمدي على درجات

كنّا قبل رحيل كاظم الأحمدي، القاصّ والروائي والصديق، نتذكّره ونفتقده، بعد أن يغيب عنا أياماً وشهوراً. نلتقيه فجأة ثم يختفي، وكانت بين حضوره وغيابه درجات من الرضا والغضب، والسؤال والجواب، والعافية والذّبول، حتى جفّت الدماء في العروق، وخُتِمت سلسلةُ لقاءات متقطّعة، كما تُختَمُ نهاية رواية لم نكن نعرف ما خاتمتها وما طولها.

أتذكّر أنّي التقيته لمحاً بعد صدور مجموعة قصصه الأولى (هموم شجرة البمبر) العام 1975 طافحاً بالبِشْر والخيلاء، ثم التقيته جليساً في المقاهي سريعَ الانفعال، ثم رأيته جوالاً في الأسواق صبوراً على أعباء الأسرة والحياة، ثم زاهداً بطاقيةٍ وعكّاز، ثم رأيته واهناً بإبرةٍ وريديّة مشكوكة في كفّه. كان سابحاً ضدّ تيار زمانه الجارف، مرتقياً سلّمَ الأدب عكس اتجاه حياته النازلة، فأزادَ رصيدَه القصصي أربعَ روايات في أعلى درجات عسـره ومرضه حرجاً وارتفاعاً.

هكذا سارت أوقاتنا على درجات، كما سارت رواياته الأربع على مراحل من الاستذكار، ففي تلك الأوقات التي سجّلت ساعته البيولوجية هبوطَ نبضه حتى الصفر المحتوم، تصاعدت ذكرياته عن أبطاله الذين تركَهم وراءه في أسفل السلّم بانتظار خاتمة أقواله في الأعلى. إنّنا نجاري في استذكاره اليوم طريقتَه في كتابة هذه الروايات: تناقل الأقوال من أمس الأفعال، وانجرافها اللفظي البطيء «باتجاه القلب» الواقف عن الحركة. نقف اليومَ مع بطله (عقيل) في قعر السلّم، لا

يتناهى إلى أسماعنا من جهة مؤلّف الأقوال في رواية (كان الأمس غداً) إلّا رفرفةُ جناح اختطف الروحَ الصاعدة، بلا قول أو كلام.

في أوّل السلّم كان (عقيل) أو (أوتللو العراقي) صبيَّ الأمس الذي تلقّى من زوجة مدير معمل النجارة الإنجليزي أسرارَ الجسد وهواجس الانقسام بين الطاعة والتمرد. ثم ارتقى (أوتللو) المنقسم درجاتٍ حتى جمعَ أوصاله في شخصية ثائرٍ من جيل الرابع عشر من تموز، وما زال هذا الشابّ في رُقيّهِ حتى انقسم ثانية بين حبيبته وعائلته والسلطة المستبدة، وصار محوراً لعدد كبير من الأقوال التي تلوكها عجائزُ محلّة (المعقل) وجلساءُ المقهى وأفراد الشرطة. أما قرينه الروائي، الصاعد مثله في ثلاثيته الروائية، فيناله الجهد الجهيد لنقله هذه الأقوال من أمس المكان والزمان إلى مستقبل «الحروف الخمسة» التي بُنيت عليها رواية (تجاه القلب)، بلا تعديل أو تأويل، إلا ما تقتضيه لغة الرواية القائمة على النقل والإسناد. (نلاحظ استفادة الأحمدي من تقنية نقل الأخبار في التراث وإسنادها إلى رواة متتابعين، من مثل: قال فلان عن فلان، أو سمعتُ فلاناً يقول... إلخ).

وإذا ما صحّت قراءتي لثلاثية الأحمدي الروائية، فإني أبشّر هنا بولادة خطاب (روايـة الأقـوال) talking fiction مقابل خطاب (رواية الأفعال) acting fiction تقنياتها الحوارية الموروثة من خطاب المقامات والسِّـيَر الشعبية.

سأجاري أيضاً طريقةَ الأحمدي في إجراء حوار رواياته، فأنسب طريقةَ تخاطُب شخصياته إلى نفسينا اللتين تلازمتا طويلاً في مدينة واحدة، وتحاورتا حتى كلّتا وافترقتا. أذكرُ أنّ حواراتنا الفعلية حين اللقاء كانت تجري على درجات من البوح المبتور، فكأنّنا نحاكي حواراً روائياً وردَ في رواية (تجاه القلب) بهذه الكلمات: «حقاً وأنت حقاً... لقد كنتُ أعتقد بأنني... ربما، كيف يمكنني أن أقول، إنني... لا أمتلك الجرأة... حتى...» ص52

لا بدّ أنّنا كنّا نختتم حديثَنا المتواصل على رصيف الشارع، ساعات طويلة، بهذا البوح الذي لا يؤدي إلى فهْم مشترك لحياتنا الاجتماعية والسياسية، ولأدبنا القصصي المحمول على الظنّ والتكتم والاستنتاج الخاطئ، أكثر من حمله على القراءة المتأنية والتحليل الدقيق والمكاشفة الصريحة. باعدَ بيننا الحوار المبتور، ثم الموتُ الصامت، ثم الاستذكارُ المتدرّج لسيرةٍ صاعدة بدأب وكبرياء، وما زلت بانتظار أقواله في قعر السلّم.

كان صلداً، جلداً، صارماً، ثم حنوناً، متآخياً، كريماً، ثم مستسلماً لقدَرِه القريب من وريده، ثم راحلاً بعيداً، وعلى كل هذه الدرجات كان أديباً مثابراً لا يُشَقّ له غبار، وليته سمحَ لي أخيراً بإضافة صفةٍ نهائية لا نزاعَ عليها قبل الوداع المؤلم...

**2008/8/28**

«كان واحداً من هذه المدينة».

ليست هذه بالعبارة العابرة على شاشة مُحمَّلة بالتوقعات المشؤومة. إنّما هي عبارة مؤرشَفَة خطّها مهدي جبر في ذاكرة شفقٍ لم يغرب نحسُه. عبارة ولدت من رحم قصته المعنونة (شفق آخر). كتب مهدي جبر في هذه القصة: «الشفق يهبط فوق المدينة، شفق أحمر ملطّخ بالسواد».

لا شيء نخطّه ونصوّره إلا ويخزنه خازنُ الغيب في حاسوب قدَرنا، ولا نسترجع من حساب حياتنا الأولى إلا بمقدار ما خزنّاه في حساب الحياة الأخرى التي كتبْنا عنها. سيلتقي مهدي جبر عبارتَه التي دسّها في قصته تلك وهو يحتلّ كرسيّه الشاغرَ في دار الطباعة الأبدية مع المؤلفين الشبحيّين الذين يشغلون الطبقات العليا من الدار. منذ الآن، ما سيؤلّفه لن يُؤلَّف، وما سينجزه لن يُنجَز، وما سيخطّه لن يَبين. هو الذي خطَّ أكثر من قصة في حياته العلنية، تنتظره أوقات قصصية في حياته الخافية اللاحقة، يراجع خلالها ما خطَّه سابقاً بغرور، ولا يضيف عليه شيئاً.

السابق يخطّ اللاحق، واللاحق يلغي السابق المُعلَن، ويفتتح أوقاتَ السرّ. التراب يحكي سيرةَ الضياء الأعمى، والخطّ يحاكي أدوارَ النحس. سيارةٌ هوجاء تسحب آخِرَ ذيول الشفق، آخِرَ دقائق العمر العائد على طريق اللاعودة، ترتطم بهيكل حديديّ سالب، ساكن، فيترنح الخطّ وتتهشّم الكتابة، وينام المسافر. إنه

يبصر في جمجمته المحطّمة جسرَ الصراط المستقيم، حيث الأيدي تتبادل كتُبَ الشمال وكتُبَ اليمين، والأرواح الخفيفة العابرة ترقص حول الجثّة وتنشد: الموتُ شِعرُ الحياة، والظلام خمرة الضياء، والقبر نهد القيامة، والصمت أغنية بلا ضوضاء.

يسمع مهدي مثل هذا الشَّطْح والغناء، هناك في دار الأوزان المتعادلة في الفرح والحزن، الوجود والعدم، دار الأبناء والآباء والأحفاد الذين يحتشدون في حفل توقيع أسمائهم على آخر صفحة من دفاتر خطوطهم، في ضوء آخر شَفَقٍ من حياتهم، فيشاركهم حفلَهم وينسى بقية الرحلة.

طالب ماركيز، في خطاب جائزة نوبل، بحقّ البشر في أن يختاروا شكلَ موتهم، في عالم يرتدي الموت في صراعه مع الإنسان أرديةً مختلفة، ويفاجئه بأقنعة شتى، أحدها القناع الذي يلبسه بمواجهة إنسان العالم الثالث، المبتلى بالكوارث على اختلافها. فقد يحدث كما في مسرحية من مسرحيات العبث، أن يرسل الموت حافلةَ مسافرين قادمةً من بغداد، ثم يقودها إلى بوابة العدم، لترتطم بشاحنة نقل بضائع مستترةٍ في الظلام على جانب الطريق في منطقة (العزير) شماليّ البصرة فيضع بذلك نقطةَ النهاية، في آخر قصة كتبها مهدي جبر، كصخرة عظيمة في طريق رحلته التي سينعكس اتجاهها منذ ذلك الحين.

يختار الموت لضحاياه نهايات صعبة، ما دام هؤلاء قد جرؤوا في حياتهم على وضع النهايات السعيدة لقصصهم. يرسم لهم طرقاً وعرة، ويُركبهم عربات جامحة، ويحرمهم طاقة النور، كأنه ينبّه بهذه التدبيرات والمؤامرات الأحياءَ الباقين على خطورة الحلول التي يريدون اختيارها لحياتهم. يرقبهم ينقشون أسماءهم على أعمالهم، ويعجب كيف يضمّنون طغراءَ توقيعاتهم الملتوية أسرارَ خلودهم. فلما عَسُرَ عليه تهجّي هذه الأسماء والخطوط والرسوم، خاطب نفسه على لسان ملاكه: «إلهي، ألا إنّ الأعمال التي يجترحها البشر في ذروة عسرهم ويأسهم وانهزامهم تكاد تسحب السماء لتنطبق على الأرض. فلتغفرنَّ لي عجبي، ولتطلقنَّ

يدي، أو فلتشلنَّها وتُعلّقنَّها على أن تتجرأ على قدرتك التي صبَبْتَها في عقول مخلوقاتك. إنّ الأمر يتجاوز مهمتي. خُذ هذا الشخص المدعو مهدي بن جبر مثلاً. إنّ كفّة حياته في الميزان الذي أرفعه فوق رأسه مثقلةٌ بالأعمال الناقصة التي لم يتمّها. وإنّي أكاد أسمع حسرات الألم ترتفع فوق هدير العجلات على الطريق من قرارة حنجرته، إنه شخص مظلوم يا إلهي!».

ليس لإنسان عِلْمٌ بما يجري في أقطار السماء من مشاهد ومراسم، فوق ما قد يعرف لامتلاك أقطار الأرض وخوض المعارك على سطح البسيطة. هكذا قُدِّرَ في المجهول الذي يكمن حول كل شيء دابٍّ وسابح وطائر أن يُدرَج اسم مهدي جبر على لوح المقبوضين، وأُعطيَ الأمرُ إلى ملاك الموت كي يهبط مسرعاً دون تردد أو إمهال. حُشِرَ الاسم بين الآلاف المرشّحين للسفرة الختامية على طُرُق الأرض والسّماء والبحر، ليوم الأحد الموافق للثاني والعشرين من شهر حزيران من العام 1998. شوهد الملاك الراعب في مواقع متفرّقة من كوسوفو وكابول والكونغو والسودان وأنغولا وعلى الحدود الفاصلة بين إثيوبيا وإرتيريا، بوجهه العظميّ وعباءته الرمادية، ومنجل الحصاد ذو المقبض الطويل محمولٌ على كتفه يقطر من الدماء، وكانت خطوته الواسعة تنقله عبر المسافات في لمح البصر- تماماً كما صوّرتْه النصوص الكلاسيكية - وقد ظهر للمسافر العراقي ابن جبر في النزْع الأخير من فجر ذلك اليوم.

ليس هناك من تفسير لعبور حافلة المسافرين التي استقلّها مهدي جبر سيطرات التفتيش على طريق بغداد - البصرة، قبل أن ترتطم بالعقبة الأخيرة في (العزير)، إلا باتساع الرقعة التي تفصل بين ضحية وأخرى، وانشغال الملاك بالأهوال التي خاض غمارَها، في ذلك اليوم، على امتداد محيط الكرة الأرضية. غير أنّ الملاك قال للروح الذي يصطحبه كما يصطحب مأمورُ الانضباط العسكري جندياً فارّاً من ميدان المعركة: «لم يكن يومنا هذا أصعب من أيام الحرب التي

خضناها معاً يا صديقي، منذ تلك الأيام وأنا أؤجّل زيارتَك، حتى سمعتُك تردد عبارةَ ذلك الرجل المدعو ماركيز عن حقّه في اختيار شكل موته... هل لي أن أسألك ماذا يعني بقوله ذاك؟».

وحيث انعرجت الطريق بالقابض والمقبوض، في المعارج والآفاق، وجفّت قطرات الدماء على منجل الملاك وعباءته، واطمأن مهدي إلى صُحبة رفيقه، وعرفَ اتجاه رحلتهما، حينذاك أجاب المسافر: «نؤمن، نحن الكتّاب، بأنّ حقّ الاختيار الإنساني وعدالةَ القصاص الإلهي قُطْرانِ متعادلان في عالم الغيب والشهادة. لكنّ الشكّ يتسرّب إلى نفوس البشر طالما هم يشاهدون كفّتي ميزان الحقّ الأعلى لا تستقرّان على حال ثابتة مع ازدياد مظالمهم. ألديكَ تفسير لما يحدث من كوارث لمِلَأ الأرض؟».

قال الملاك: «الأجَل المحتوم يا صديقي. كما أتيتَ ستعود. أليس هذا بالقانون العادل؟».

قال مهدي: «العدالة التي نطلبها تتعلّق بستة مليارات إنسان لا يحصلون على مقدار متساوٍ من الرعاية. أخبرْني، لِمَ يعاني ثلاثة أرباع هذه المليارات من النفوس الجوعَ والأمراض والحروب وحوادث الطرق، ألديك جواب يفسّر الاختلال الكبير في توزيع الآلام والمسرّات بينهم جميعاً؟».

قال الملاك: «عدالة السماء لا تعترف بالأرقام، والملائكة لم يتخرّجوا في مدرسة، ولم ينتظموا في جمعيات خيرية أو منظمات الدفاع عن حقوق الإنسان. إلّا أنّهم ولا ريب يتحسّسون آلام الأرضيين، وهم يبكون بكاءً مرّاً من أجل الفقراء والمظلومين منهم... أؤكد لك أنّ توصية خاصة أُلحِقتْ بأمر قبضك ما زالت قيدَ يميني. فإنْ شئتَ سأحقّق لك قدْراً من العدالة التي طلبتَها».

هنا ألقى مهدي آخرَ قطرةٍ من حشاشته المدمّاة بين يدي الملاك: «حين تُقدَّر للبشر الباقين على الأرض نهايات عظيمة ترفعهم من عالم الديجور إلى

عالم النور، ومن حضيض الاستعباد والمهانة إلى فراديس الحياة الأرضية السعيدة الآمنة، وحين يُمنَح الحقُّ الذي لا مَردَّ لقضائه حقّاً لمن يملكهم في ملكوته، سيكون موت الإنسان انتصاراً، ولحظة الاقتصاص الأخيرة رحلةَ انعكاسٍ من السماء إلى الأرض. وهذا ما أريده لنفسي أيضاً... أطلبُ منك يا ملاكي أن تعكس وجهة رحلتنا».

قال الملاك: «هذا ما سأفعله».

لا ريب أنّ حقيقة الموت العاجلة لا تُنتِج حواراً بين المالك ومملوكه كذاك الحوار الذي سُقناه قبل قليل، إلّا في لحظات النزْع والحساب، عندما يطلب المقبوض من الشبح المتسربل بعباءة الموت إمهالَه دقائق من الحياة التي يوشك على وداعها، فيتبادل الاثنان حينذاك بضعَ كلمات طالما عالجها الخيال القصصي بتوجّس، وصاغها الروائيون في عبارات مرتجفة أمام هيبة الوعد المنتظر عند الباب. أمّا ماهية الحوار الذي سيتبادلانه في لحظة العروج، فما زالت مجهولة تماماً لأيّ أرضيّ، وعصية على قلم أيّ قصّاص، مهما بلغت جرأته على الموت وملاكه. ولا بدّ أنّ تلك اللحظة تنقضي وهما مسرعان بسرعة ضوئية تتلاشى معها كتلة المقبوض الظلامية وتتبدل فيها هيئته البشرية، ويتخلص روحه من مادته الثقيلة، فلا يغدو يزِنُ ذرةً في عالم الأوزان، ولا يعود يملك صورةً من صور الحجوم والأشكال السابقة على عروجها الضوئي. كما أنّ مفهوم العروج ذاته يهزأ من قصور المخيلات والأفهام، ولا يقدِر مصوِّر مهما بلغ حِذقه على أن يتعقب وجهة العارجين، أهيَ إلى أعلى علّيين أم إلى أسفل سافلين، فالسرعة الضوئية تنسخ مفهومَ العروج، ولا تمكّن الروحَ المقبوض من معرفة مساره، أهوَ يصعد سفحَ جبلٍ شاهق أم إنه يرتقي أعماقَ هوّةٍ مقلوبة. هنا يكون الضوء والظلام حاليْن لا فاصل بينهما، والزمان لحظةً لا امتداد وراءها أو قبلها، والنهاية لا بداية لها، والحياة خالصةً من الموت.

وبهذه الحال هبط الملاك بمهدي جبر إلى الأرض، بعد أن ظنّ هذا أنه يرتقي في السماء، وصار كائناً حرّاً وشخصاً لامرئياً بعد أن غادره الملاك، ونسِيَه هناك عند باب مطعم (الحاج خضير)، ملتحقاً برحلة الرئيس الأمريكي بيل كلنتون إلى الصين، ومُشاهِداً مباريات المونديال في فرنسا، ثم منشغلاً بحصاد الأرواح في معارك البلقان وحرائق الغابات في فيلادلفيا وغرقى الأمواج في غينيا الجديدة.

**1998/8/1**

# خلود الشاعر

**(إلى الشاعر عبد الرحمن طهمازي)**

«لن أغلق الأبواب
لن أنسى
شعبي الذي يفركهُ التاريخ في الوادي
أشجاره الفاخرة
تعضّ أثمارها
أطفاله يكنزون
صمتاً لأحلامهم
دعني
فقد جنّ الصدى همساً
ما كان قد كان
فماذا يكون؟»

**(من قصيدة: خلود عاطفي، لعبد الرحمن طهمازي)**

ما نصيبُ الشاعر من الخلود، إنْ وضَعْنا اللفظةَ الأخيرة في حسابه الشعري؟ وما نصيبُ القصّاص منه، إنْ وضَعْنا مثيلَ هذه اللفظة في حسابه السرديّ الواقعي؟

لا تفصح الألفاظ عن رصيد خلودها، فهي كحساب مقيّد في مصرف، فُقِدَ

صاحبه في ظروف غامضة، ولن يُصرَف لغيره إذا ما أراد أفّاقٌ محتال أن يخترق نظام «صرفه» أو «تحويله» إلى حسابه. سيبقى استعمال الألفاظ في قصائد عبد الرحمن طهمازي نظاماً مغلقاً، كما ستختزِن قصة (الشفيع) شفرتَها البنيوية في مصرف ستينيات القرن الماضي. وأيّ متطفّل على «حساب» الآلهة يستطيع أن يفكّ شفرة إلياذة هوميروس، وأيّ مؤوِّل سيقسِرُ الواقع على توسيع مصادره المقيَّدة في حساب التاريخ؟

أتفق مع عبد الرحمن طهمازي على أنّ القصة هي بنية «الدلالات الضائعة» ولعلّه يوافقني على أنّ القصيدة هي بنية «الدلالات الخالدة». وأصارحُه بأنّي أفهم «الخلود» على أنّه حساب الألفاظ المرصودة للكتمان. أخبرَني يوماً أنّنا أرستقراطيون، حين يستدعي اللقب أن نحافظ على أرصدتنا من الضياع والاحتيال، وبذا نحن «خالدون» لأنّنا نكتم شفرتنا في مصرف الدلالات المُصحَّفة.

هل يسهّل علينا المَجاز الدخولَ إلى مصرف الحقائق المرتهَنة للتاريخ؟ وهل يزيدنا القنوطُ نطقاً، والأمل ألماً، والخلود دخولاً؛ وكلّ ما ذكرته آنفاً تصحيفٌ مقصود لفهم نصوص طهمازي الشعرية المستعصية على الانفتاح الدلالي؟

ألا يرتبط «خلودنا» بخصوصية هذا التجنيس المصحَّف، بينما يتعذّر الدخول إلى فِناء العراقيين الخالدين من أبناء الأمل والألم، أبناء الحقيقة العارية الذين «يفركهم التاريخُ في الوادي» إلا بتجنيس العبارة سردياً؟

حين ننتقل من المجانسة إلى المطابقة، نلتقي الشاعرَ القانط الذي يعني «يا شعبي» بقوله «يا نفسي»، جرياً على حال المتصوّفة الذين يُبطِنون الوحيَ الموسويّ الكليم تحت لثغة لسانهم الدنيوي المعقود. (بتحليل عزيز السيد جاسم للرمز الموسوي في قصيدة طهمازي: أمل القانط ـ مقدمة ديوان: تقريظ الطبيعة).

«لكن موسى آلةُ الكلمات تقلبه على موسى وتتركه ذليلاً

آلةُ الكلمات تعمل دون موسى وهو يعطَل دونها

فمتى متى موسى يعاوده الغضب

ومتى يكون هو الشرارة لا الحطَب»

من دون «آلة الكلمات» التي تعمل بالأضداد المتطابقة سيعطَل «خلود» موسى، وتعدو عليه العاديات، حتى تبري لسانه، هو الثوريّ الكليم، الذي يستنهض «أطفال الأفق»، ويحنو على الطبيعة المحايدة. وفيما تتراخى «متى» الأولى، تعضدُها «متى» الثانية في السؤال، تباشر «متى» الثالثة تشغيل آلة الكلمات بقوة، فيقسو الشاعر كعادته على نفسه، وشعبه، إزاء الحنوّ المائع والنفاق المراوغ للشّعر، وتبدأ الآلة بحلّ عقدة لسانه، وتحقيق المطابقة مع خلوده، ويا له من خلود عاطفيّ، مخفَّف من خلود الآلهة «الرهيب»، يحرّك النفسَ الناطقة الحاوية «وحدة الكلمات والصّدق الأخلاقي» في بوتقة واحدة، ويبعدها عن زيف التاريخ!

قد يسبِق شاعرُ الخلود قصّاصَ الواقع في الوصول إلى طبيعته المؤتّلة في صدق ألفاظها وقِدَم ظلالها، بينما ينتظر الثاني على الأبواب. شاعرُ الخلود قديمٌ في عمله، أصيلٌ في رصيده، يحدسُ الألفاظَ ويلهمها، لا كما يفرُك صرّافٌ دراهمه في سوق «الخردجيّة» ليميّز الحقيقي من المزيف، والأجوفَ من المِرنان، في عمل القصّاص.

موسى، راعي الطبيعة القديم، يهبط الوادي، حاشداً الأشجار والأطفال، الماضي والحاضر، متعكزاً على آلة كلماته الحديثة، لكنّه لا يستهلك سريعاً رصيدَه الشعري في سوق المفاضلات الكاذبة، والمضاربات المنافقة، فيهلك قطيعُه أو يفقِد أكثرَه. فيما يقف قصّاص الواقع في أعلى الوادي، منتظراً أن يرفع موسى عصاه ليفصِل بين الشـياه البيض والشـياه السُّـود في قطيع التاريخ، متفحّصاً أثرَ شعبِه، متعجباً من مأساته، فيهبط لاحقاً أثَرَه.

نشرتُ (الشفيع) في مجلة (الكلمة) حين كان الشاعر طهمازي مدرّساً في البصرة العام 1969. كانت صدمة قراءته الأولى للقصة مشوبةً بالاستياء. سألني: «هل كتبتَ القصّة وأنت مستاء؟». لا أتذكر جوابي عن سؤاله، إلا أنّني أوحيت له بأنّ شعوراً بقيامة الخلود الأخرويّ، شعوراً بالذنب والتقصير إزاء وضعنا الإنساني المتخاذل أمام الآلام البشرية الزاحفة حول أضرحة كربلاء، كان يحرّك عاطفتي وقنوطي وقت كتابتها. كانت الجموع تطرق الصدور والأبواب، ولا منفذ يؤدي إلى الرجاء أو الراحة الأبدية. كان الصراخ والبكاء ودقّ الطّبول سُبُلَ البحث عن مُنقذٍ يطالعُنا من نوافذ الذهب والمرمر وحرير الرايات. آنذاك طرَقْنا وطرَقْنا، وما زلنا على هذه الحال. فالأدلّة تضيع الواحد بعد الآخر، والخراب الشامل يضاعف الاستياء ويعقِد الألسنة. يا لهول الخلود وقصور الواقع!

ليس عجباً من ثَمَّ أن يدفعنا خلودنا العاطفي إلى فتح الأبواب على شعبنا، وأن ندع الطبيعةَ تمرّ بين أيدينا، كي ننقذ ما تبقّى من أدلّة الأمل في كتاب التصحيفات الكبير الذي يقلّب أيامَنا ويذرّيها. كي نسمو بألفاظنا علينا أن نفتح خلودَنا على فنائه، ونهبط الوادي.

**آب 2008**

# غروب هادئ حزين

**(في ذكرى الناقد عبد الجبار عباس)**

الغروب الدامي لحياة آلاف العراقيين، لن ينسينا الغروبَ الهادئ الحزين لحياة أفرادٍ مبدعين انتزعهم الموت قبل الأوان. أستذكِر غروبَ الناقد عبد الجبار عباس في الثالث من كانون الأول 1992، وأسـتبقي نظراتٍ تعقبها عبراتٌ لمن طوَتْهم الذكرى تحت ثرى كانون الرطب.

كان غروب الناقد عبد الجبار عباس غروباً مُنغَّماً بحبكات نقدية، جمعها الدكتور علي جواد الطّاهر بمشاركة من عائد خصباك في كتاب أصدراه بعد وفاته بعامين. في هذا الكتاب (الحبكة المنغّمة، 1994) يقرّظ الطّاهر «فتى النقد الأدبي» بكلمات: «حاز لقبَ الناقد بحقّ، ويكفي أنّه وهب نفسه للنقد وحده، لم يُشرِك به عملاً آخر، ولم يشغل تلك النفس بوظيفة تقيّده، فكان بذلك متفرّداً بين مَن زاول النقد في العراق، وفي الوطن العربي، وهكذا يجب أن يكون الأمر، فالنقد الأدبيّ نشاط قائم بنفسه، إذا أُشرِكَ به جارَ الشّريك على الشّريك».

بالإضافة إلى تقريظ الدكتور الطّاهر، فإنّ القيمة النقدية لمقالات عبد الجبار عباس التطبيقية تتلخّص في الحكم المنسوب إلى ميشيل بوتور، ومعياره العلاقة المتبادلة بين «الحقيقة الروائية والحقيقة الواقعية». بهذا الشرط الجدليّ انحاز عبد الجبار عباس إلى «نقاد الحقيقة الستّينيين» وأعلامهم الكبار في القرن العشرين، لكنّه انفرد عنهم بحقيقته الشخصية التي

رفعت درجة الصدق الواقعي لمقالاته، وحرّرت أحكامَه من قيود المناهج النقدية، وطبعتْها بأداء تفسيريّ مُنغَّم.

أدرك عبد الجبار عباس ـ بحدسه المعرفي الشخصي ـ القيمةَ الفاصلة بين هويّة النصّ الدلالية وهويّة الخطاب الإبداعية، فملأها بعجينة متماسكة من الأحكام الانطباعية المشبَّعة بالتراكيب النغميّة، فصلَت خطابه عن الخطاب الأكاديمي لأشهر ناقدين معياريين: علي جواد الطّاهر وعبد الإله أحمد. كان عبد الجبار عباس جسراً شامخاً ربطَ بين ضِفتي النقد البلاغي والنقد التحليلي، وكان أداؤه النقدي يكافئ جهداً مستقلّاً ردمَ الهوّة بين لغة البناء ولغة التحليل. فقد ينتهي خطابه التحليلي بما تنتهي به الحكايات التعليمية، وقد يندسّ حُكم مُلخَّص بحكمة أخلاقية قصيرة، وقد تعترضك «نغمة» بليغة جامعة، كهذه العبارة عن رواية (شرق المتوسط): «إنّ تعب الروح والجسد ـ للبطل ـ كان قد جزَّ جُنْحَ الخيال الروائي التركيبي». إنّ افتقار الرواية لزمن محدَّد، ومكان محدّد، وبناء متدرِّج، وزوايا نظر مختلفة، يعوّضه هذا الحكمُ النقدي غير المحدَّد: «لقد احتفظ دمُ رجب ـ بطل الرواية ـ بنكهة الظلّ الذي لا يستطيع السماح بالنسيان».

نالَت روايات نجيب محفوظ نصيباً طيباً من ملاحظات عبد الجبار عباس، فهو يلاحظ ـ مثلاً ـ أنّ رواية (الكرنك) تفتقر إلى البناء العضويّ، ولا تحتوي إلا على مجموعة شخصيات أو نماذج تُقدَّم عبر مجموعة حِيَلٍ مكرّرة. لكنّ هذا النقص التكنيكيّ الذي يهبط بالرواية إلى صفّ كتّاب «الدرجة الثانية المحترفين» سيُعوَّض بحكم متناغم في إيجابيته وصياغته: «أيّ ضير في أن يحلم ـ الروائي ـ حلماً جميلاً لا نصيبَ فيه للحقيقة الكالحة التي يُغمِض عينيه عنها؟».

بحثَ عبد الجبار عباس عن المستويات الدلاليّة العميقة التي تستوعب لغتَه المنغّمة بالرمز والتحليل النفسي، فوجدها في «الواقعية الشعرية» التي اتصفَت بها أقاصيص فؤاد التكرلي، كما وجدها في «المزيج المتجانس من التصميم

الواعي وابتكار الحياة الحرّ» في رواية (القربان) لغائب طعمة فرمان وفي «الرؤى والانعكاسات المختلفة» في رواية (السفينة) لجبرا إبراهيم جبرا.

لم يخطّط عبد الجبار عباس لانفصالٍ كامل عن ذاكرة النقد الستينيّ، ولم يشرَع في ارتحال بعيد عن أفق المفاهيم الراشدة في النقد العراقي الجديد، بعد أن نالَت تغيّرات الحياة التسعينيّة (من القرن الماضي) العنيفة من قلمه السيّال. صارت مقالاته أكثر قِصَراً وتباعداً، ولم ينشر خلال العامين الأخيرين من حياته سوى سبع مقالات صحفيّة. وكانت آخر مقالة نشرها الناقد قبل ثلاثة أشهر من وفاته عنوانها (الغروب الأخير) عن مجموعة عائد خصباك.

لقد اقتبس عبد الجبار عباس في ختام مقالته عن رواية جبرا قولاً من جوزيف كونراد يوافق تجربة رحلة (السفينة) فهي: «من تلك الرحلات التي تبدو كأنها خُلِقت لتشبِّح الحياة... تلك الرحلات التي تكاد تكون رمزاً للوجود».

ونضيف إلى هذا الاقتباس قولنا: كانت رحلة عبد الجبار عباس القصيرة ومضةً مبكّرة شهقَت في فضاء الخطابات النقدية بحبكات منغَّمة. إلا أنّها ربما كانت: «نغمةً نحيلة لكن واضحةً مؤلمة الوضوح أمام البحر الهادئ» باقتباس من إدوار الخراط. أو لعلّ الاقتباس الأفضل عن رحلة عبد الجبار عباس النقدية لم يحن قولُه بعد، كي يستمر الكلام في غيابه.

**2009/12/20**

يدفعني إيماني القويّ بالصناعة الأدبية الحِرَفيّة، إلى إحياء فكرة «المؤلف/ الصانع» الذي يجمع بيديه صَنعةَ التأليف والنشر اليدويّ، في عصور ما قبل الطباعة، والبحث عمَّن يمثّلها خير تمثيل في عصرنا الحاضر بعد انتشار فكرة النشر الإلكتروني عبر شبكة الحواسيب.

كان الشاعر وليم بليك (1757ـ 1827) الصانعَ الأوّل للكتاب المنسوخ، ولو كان غوتنبرغ (مخترع الطباعة) شاعراً أو مؤرخاً، لكان الصانعَ الثاني. إلا أنّ المؤلّفِين النُّسّاخ في الجوامع والأديرة كانوا جميعهم الطبقةَ السابقة لعصر النّشر الطباعي. ولم يستطع النّشر الإلكتروني، الصيغةُ البديلة للصناعة اليدوية للكِتاب، القضاءَ على فكرة الصّانع الحِرَفيّ ومقاماته النموذجية (الفيلسوف الأوّل والفيلسوف الثاني، أو المعلّم الأوّل والمعلّم الثاني، وبالتالي الصانع الأوّل والصانع الثاني، أو الطبّاع الأوّل والطبّاع الثاني) وصار التمسّك بفكرة وحدة «المؤلف/ الصانع» صعباً وباطلاً، ما لم ترتبط بشواخصها النادرة الحيّة، الماثلة للعيان إلى وقت قريب.

وَجَدَت الفكرة القديمة شخصاً معاصراً تتعلّق بمجهوده الخاص في طبع مؤلفاته القصصية على ماكينة الطباعة التي يملكها، فكان يوسف يعقوب حدّاد مثالاً حياً للطبّاع اليدويّ المنشود. كان حدّاد من فئة السّريان التي أدخلت إلى البصرة صناعةَ طبع الكتب والصحف ونشْرها في وقت مبكر بعد الحرب العالمية الأولى، أسوة بالأرمن الذين اشتغلوا بالتصوير الفوتوغرافي، والصابئة

الذين اختصّوا بصياغة الحِلي الفضية والذهبية، واليهود الذين اشتهروا بالصّيرفة، إلى جانب المسلمين الذين سيطروا على التجارة والزراعة. جمعَ يوسف يعقوب حدّاد مهنة تأليف الكتب وطباعتها، وكانت هذه صناعة أقرب إلى مهنة تجليد الكتب بالجلود المدبوغة، وغيرها من المهن النادرة التي نعرف دواخل أساتذتها من توقيعاتهم عليها، لا من وجودهم العيانيّ خارجها.

لم ينَل يوسف يعقوب حدّاد شهرةً أدبيّة تكافئ صناعته الحِرَفيّة، لكنه نال اهتمام المفهرسين الذين أفردوا له مكانةً خاصة بين أدباء القرن المنصرم. كما نال اهتماماً يناسب الاعتقاد بفكرة «المؤلف/ الصانع» الذي لا تَخفى شهرته عند أرباب الصّنعة المشتركة، صنعة تأليف الكتب بأيّ طريقة تدلّ على دواخل صاحبها أكثر مما تدلّ على محتواها الأدبي. فحينما نبحث عن منزلة القاصّ يوسف يعقوب حداد في تاريخنا الأدبي المعاصر، فإننا نجدها غالباً في صورته الأرشيفية التي تنشر حولها مجالاً من المؤثرات القوية الجذْب تؤهّلها للانتقال من عصر إلى آخر، ومن وسط واقعيّ إلى وسط افتراضيّ، بسهولة كبيرة. وأستطيع أن أعيد هنا الإشارة إلى بعض الظروف والعوامل التي مسّتنا كلينْا، وأترك للقارئ تقرير ما يصلح لتصوّراته حول فكرة انتقال هذا التأثير.

واحدة من القصص التي نشرَها القاصّ يوسف حدّاد في مجلة (الهاتف) في أربعينيّات القرن الماضي، قرأتُها بعد ثلاثة عقود من نشرِها في المجلة، إذْ لم أكن وقتَ نشر القصة سوى ابن أربع، أحاولُ الكلمات ولا أفقَهُ من تأثيرها شيئاً، وانتظرَت القصةُ سنوات طويلة كي أكتشفها وأقرأها بتركيز وإمعان، كما لو أنّها وثيقة أدبية عثرتُ عليها بين أكداس المجلات التي دأبت على شرائها من دكّان صغير في سوق السَّراي ببغداد.

كنت أعرف أنّ القاصّ يعيش في مدينتي، وقد أهداني مرةً مجموعةً مطبوعة لقصصه، ثم التقينا مرّات في مطبعته بأحد أزقّة «العشّار» إلا أنّ شعوري

بالمسافة الزمنية التي تفصلنا وسوسَ لي بأنّنا سنفترق قريباً كلّ في طريق. هذا ما جعلني أقرأ قصصه الباقية كأنها وثائق ثمينة تقع في يدي الواحدة بعد الأخرى. ولما عرفت أنّ حدّاداً يطبع قصصه في مطبعته الخاصة، عظُمَ تصوّري لشخصية طبّاع ينتمي إلى صنف الكائنات الصانعة التي تسكن قلعةً متعددةَ الطبقات والممرّات، تؤلف الكتب وتطبعها وتجلّدها بنفسها. تصورت يوسف طبّاعَ القلعة واقفاً على ماكينة يدوية، يحبّر الألواح ويوضّب الحروف ويدير ذراع الماكينة، في ركن خاص به هناك، مستغرقاً في عمله المضني، وسط المؤلفين والطبّاعين من مختلف الأزمان والبقاع.

أتاح لي ظرف الحرب (الثمانينيّة) أن أتجاوز الأزمنة وأجمع أشخاصاً من مختلف العصور، في قصة (الحكماء الثلاثة) ليعرضوا رؤاهم عن السلام والإخاء في سهرة بمنزل في وسط المدينة المهدّدَة بالموت. ولم تشبعني هذه التجربة، فبنيت على تخوم المدينة القديمة داراً للطباعة جمعت فيها الحرفيين الماهرين، ورأستُ عليهم يوسف الطباع كي يمارس حرفتَه ويطبع حكاياتِه. كانت تلك هي الحكايات الأخيرة لقصّاص من صنف خاص، انبثقت رؤياه المستقبلية من الجزء القديم في المدينة. احتجْت لكتابة قصة (حكايات يوسف) الخيالية شخصيةً حقيقية استعرتُها من الواقع المدمَّر لأشير بها إلى المستقبل. وكان يوسف حدّاد الأنموذجَ المنقول من عصر النَّسْخ إلى عصر الطباعة، يسبق غيرَه من الوافدين على الدار، المعتقدين بفكرة «الكاتب/ الصانع». استطاع هذا الوافد المستقبليّ أن يطبّق أفكاري عن صياغة الحكايات المستقبلية على ماكينة طباعته القديمة.

بعض القصص التي نريد كتابتها تكشف عن جوانب جديدة في هويات الشخصيات المعروفة سلفاً لدينا، ولقد شعرت حين كتبت (حكايات يوسف) بأنّي أضع الشخصَ المعروف في المكان المألوف، لأكشف عن خبايا الرؤى

الغريبة العابرة للأزمان والأحوال. اخترتُ يوسف يعقوب حدّاد من «الكوكبة السريانية» ليكون دليلي إلى مجرّة الكواكب الساطعة في سماء الأدب العراقي المعاصر.

**2012/10/10**

# فُروغ الزمان

(فُرُوغ) بالفارسية تعني «الضوء»، ضوء الزمان أو ضوء النجوم، وهو اسم الشاعرة الإيرانية فُروغ الزمان فرخزاد (1935ـ 1967) الساطع في كتابين صدرا عن المجلس الوطني للثقافة والفنون في الكويت خلال العامين 2007 و2009، الأول سيرة حياة الشاعرة بقلم مايكل هلمان وترجمة بولس سروع، والثاني ديوان الشاعرة (الأسيرة) ترجمة خليل علي حيدر. ويعتزم المجلس طبع كتاب ثالث يضمّ مقالات الشاعرة ومقابلاتها.

كتبت الشاعرة خلال خمسة عشر عاماً من عمرها القصير مئةً وخمسين قصيدة، أفرغَت فيها «لحن الأرض والماء» كما جاء في مرثية الشّاعر سهراب سبهري عنها. صدرَ ديوان الشاعرة الأول (الأسيرة) في طهران عام 1955، احتوى قصائدها التي كتبَتْها خلال إقامتها مع زوجها في الأهواز جنوبي إيران. غير أنّ المدينة التي أحبَّتها فروغ كانت طهران «مدينة الضوء والحب والألم والظلمة»، موضوع ديوانها الرابع والأخير (ميلاد آخر) المطبوع عام 1964.

تتلخّص حياة فُروغ في كلمتين: براءة الخطيئة، أو خطيئة البراءة، المعبّرتين عن شعور امرأةٍ ضدّ قيد الذكورية. تشبّه فُروغ نفسها بالطير السّجين، الحبّ وحده قادر على إطلاقها من قفص سجّانها إلى حديقة الشعر الفسيحة. كانت تلك حالها في بداية بحثها عن نفسها، واستقلالها عن بيت الأبوّة والزوجية، إلى حين وقوعها في شَرَك «الأفعال السّيئة». لكنّ فُروغ تعترف في رسالة: «ليس سبب صفاتي السيئة الأفعال السيئة، بل هي نتيجة مشاعر قوية من النوايا الطيبة العقيمة».

سيتصاعد نغم فُروغ، وينعطف شعورها المنفرد نحو حياة «الملعونين والمضطهَدين والحقيرين والفاسدين» الذين تعجّ بهم مدينة كبيرة، وستعبّر عن وحدة المصير الجماعي هذا في قصيدة (آيات أرضيّة) من ديوان (ميلاد آخر) حيث الناس يبدون «مجرمين بريئين وغير محظوظين». ويعتبر هلمان قصيدة فُروغ هذه رؤيا نهاية الإنسانية، وموت الشمس، حين يكون صوت السّجين «آخرَ الأصوات الميتة». اتجهت فُروغ لهجاء الحال العامّ بعد أن بلغت الحالة الشخصية غايةَ السوء. وبعد هذا الديوان انتقلت الشاعرة إلى إخراج أفلام وثائقية عن مدينة الجُذام وحريق آبار النفط، بمساعدةٍ من مؤسسة (كُلستان) السينمائية.

ورِثت فُروغ فرخزاد جمائلَ النوعين المثنوي والغزَلي في الشّعر الكلاسيكي الإيراني الوسيط، لكنّها التزمت الرّباعيات الخيّاميّة في نظْمها، وانفردت عن حركة التحديث الشعرية بخفّتها وليونتها. وصفَ كاتبُ سيرتها (هلمان) حداثتها بالاعتدال، إلا أنّ عشقها للشعر كان خارقاً ومؤذياً لقيم المجتمع الأبوية، إذْ زادها الرفضُ رفضاً، والممانعةُ ابتعاداً عن حظّها الدنيوي. لم يصمد زواجها أكثر من عام، وبعد الطلاق جاء نبْذ العائلة ودخول المصحّة النفسية. انتهى اعتدال الربيع، وحوّلَت الشاعرة عشقَها إلى السينما وظلامها المحبّب الذي يُباح فيه ما لا يُباح خارجه من خطايا الشعر ببساطته الصورية وحسّيته الجارحة. مع اقترابها من ميلادها الثاني والثلاثين، وعثورها على نفسها واستقلالها الجنسانيّ، ومع استعدادها لتمثيل دور جان دارك التي تشبهها كثيراً في مسرحية برناردشو، وتجسّد مثلها «روحَ الفرد ضدّ تدخّل الكاهن والنظير». قادَت فروغ سيارتَها لتصدم جداراً وتموت.

سارَت كتب السيرة الشعرية على إفراطها بدراسة الشعر الصوفيّ الإيراني وجماله الإلهي، قبل أن يأتي الحين لدراسة المصائر الشعرية الفردية التي عانَت

الصراعَ بين قيم الجسد المغلولة وقيم الروح المتصالحة مع السلطة الزمنية السياسية والاجتماعية. من هنا تأتي العناية بسيرة الشاعرة فرخزاد تصحيحاً لما قد يصيب أحدَ هذه المصائر من نبذٍ وهجران، وتبرئةً لاحقة لما أصاب شاعرَ روسيا باسترناك من ضيمٍ وجحود.

عاشت فُروغ اثنين وثلاثين عاماً من فترة حكم الأسرة البهلوية الذي دام ثلاثة وخمسين عاماً (1926 ـ1979)، إلا أنّ انعكاس الزّمن على حياتها لم يسجّل التزاماً قومياً أو دينياً، بل إنّها اختارت الانحياز إلى زمن المنبوذين لترفع شأنَ أنموذجها الشعريّ غير المتصالح مع أنموذج صوفيّ يقاربه. ومقابل هذا التخلّي والفُروغ الزمنيين، ردّت الرّوح الشقيقة التقيّة الصاعَ صاعين، فساقَت الشاعرةَ إلى ظلمة الشكّ الأبديّة. أما اليوم فتتجمّع حفنة من الرجال والنّساء على قبرها في مقبرة (ظهير الدولة) في طهران لتشعل الشموع في طقس شباط البارد من أجل أن تطمئن روح «امرأة وحيدة» لم تعرف الهدوءَ والاطمئنان.

ماتت الشاعرة وانقطعَ النبع الصافي لشعرٍ كان يجري كمياه (كارون) بين ضفاف متجاورة، فأخذَت ثُلّة من المترجمين العرب على عاتقها تعويضَنا عن النهر المقطوع والأرض الميتة بأشعار فُروغ الزمان، الدليل الأقصر والبليغ على عمق الصلة بين الحداثة والتصوّف، وعلى تدفّق «شموس» تبريز وشيراز وأصفهان على مُدُن الشعر العربية.

نقتبس من مرآة الترجمة الصافية لديوان (الأسيرة) رباعيةً نعقدها بخفقات شواعرنا نازك ولميعة وعاتكة، عسى أن تلتمع على مرايا ذواتهنّ الأنثوية بقايا صورٍ ظلّت حبيسةَ الصدور:

**«كنتُ أتأمّل المرآةَ وكانت تنصت لي**

**سألتُها: كيف تحلّين مثل هذه المشكلة؟**

تهشّمت متأوهةً لمِا سمِعتْ من أحزاني

ماذا أقول يا امرأة، فقد حطّمتِ قلبي؟»

2009/6/11

يقبَلُ فنّ الحكاية ما تقبَله الفنون الأخرى من صفات وعادات وتقاليد: مثل الفِطرة والانضباط والصدق والتأمّل والانفعال، كما يقبَل الأساليبَ العديدة لفنون الطَّبخ والملبس والرّقص والتصوير والموسيقى، وامتزاجَ الإيقاعات الكرنفاليّة السريعة في الخطاب الحارّ بالإيقاعات البروتوكولية البطيئة في الخطاب البارد. أيْ إنّ هذا الفنّ يقبَل كلّ ما يسوّغ الدخولَ إلى قلعته التي يحتشد على بابها كتّاب العالم من كلّ الأصقاع ليحوزوا من أساتذتها أصولَ اللياقة ونظام التفكير وخيال الصَّنعة ومهارة التوقيع بختْم النصوص الحكائيـة الضاربة في القِدم، ويحذقوا صنائعَهم المحفوظة في ألواح ولفافات وقراطيس.

يقبَلُ فنّ الحكاية تنازلَ القصّاص عن أدواته واستعارةَ أدوات حِرفية مماثلة تنسبُه إلى صنائع المحترفين المجهولين والمعلومين في سوق الكدْح الخياليّ المقترِن بمشقّة اليد الواهبة جمالَ الشكل والتكوين، واستغراق الفكر في متعة ولادة الكلمات المُهمَلة منذ أجيال، والقوافي التي لم تُستعمَل منذ ألف عام، وكما يقول (لوـ تسي) فإنّ الكاتب المتأمّل «يرى الحاضرَ والماضي في رمشة عين، ويمدّ يدَه فيلمس جميعَ البحار».

تخدُم أدواتُ القصّاص الوظائفَ التي تخدمها أدواتُ الصنائع المتوارَثة جيلاً بعد جيل مثل: كِير الحدّاد، فرجار البنّاء، ميزان الصّائغ، مِلقط السّاعاتي، قلم النسّاخ، نوْل الحائك، إبرة الخيّاط، مِخرز الإسكافي، دلو السّقّاء. وتتفق الخصائص الفردية لعمل القصّاص مثل: الاستبصار والارتجال والكتابة، مع خصائص الحِرَف

اليدوية مثل: الابتكار والمحاكاة والإمتاع. أمّا أنظمة الحكاية مثل: التتابع والتناوب والتأطير والتضمين والاسترجاع، فتتفق مع أنظمة الحِرَف اليدوية مثل: التحليل والتركيب والتوليف والتقليد.

إنّ هذا التوافق بين الصفات الحكائية الخاصة والقواعد الحِرَفية العامة يؤكد قابليةَ النّصوص على استيراث التقاليد، أو تجديدها وتوسيع عناصرها، أو استمدادها من فنون الشّعر والتصوير والموسيقى عناصر إلهاميّة أرقى. ولا أدلّ على ذلك من امتزاج الشعر والنثر في قوانين (فنّ الكتابة) التي وضعها (لو- تسي) (261 ـ 303) شعراً ومزجها بنثر الطبيعة وتأملات العقل.

أنشأ الجاحظ وابن الجوزي وأبو حيّان التوحيدي نصوصاً في صفات القصّاص العربي وعاداتِه، وقد لا يُزاد على هذه النّصوص أو يُنقَص منها إلا بمقدار ما يؤكّدها أو يجاورها، ويورّثها كاملة البنيان، قوية التأثير. إنّ الإخلاص والزهد والتجوال والارتجال وطلاوة الكلام، صفاتِ الحاكي القديم، تتداخل في شخصية القصّاص الحديث فتهذّب صفاتِه الفردية والاجتماعية، وتصقل أدوات عمله الأدبي، وتقرّبه من جدران القلعة الحكائية الخيالية.

أتبنّى هنا قواعدَ القصّاص المصريّ يحيى حقّي، التي دوّنها (في دفتر قديم) لتوسيع المبادئ الحرفية لفنّ الحكاية، وتسويغ الشرائع التي تيسّر طُرُقَ الإرسال والاستقبال لنصوص الحكاية الشرقية والعربية القديمة. استوحى يحيى حقّي هذه القواعد من تجربته الفردية في كتابة القصة القصيرة، واتصاله بنماذجها القائمة منذ ألف عام في خياله المديد، وألخّصُها بما يأتي:

- إحساس طاهر، فطريّ، سليم، بريء، بالجمال.
- تعاون وثيق بين العقل والروح، والضبط والانفعال.
- فهم سليم لسريرة الكون في نظامه الأزلي.

- تمسّك بالصدق، وحبّ التأمل المصحوب بالخشـوع والحزن المخفف بالسخرية اللماحة.
- حبّ للتحديد والحتمية (تحديد المعنى وحتمية اللفظ).
- هيام بالإيقاع وانتباه لموسيقى الألفاظ، بمعنى آخر هيام بالشعر، بروحه لا ببحوره وأوزانه.

هذه هي سجايا الحكاية «المعتدلة» كما تتجلّى في تجربة حكائية عربية، توّجَها يحيى حقّي بقصصه المختومة بختْم المراصد المشرفة على دلتا النيل، موطن الإلهام العظيم. إنّ الإضافات الفردية على قواعد هذا الفنّ القديم، زادَتْه التصاقاً بالطابع الشعري الذي استساغَ يحيى حقّي أقوى مساراته (الهيام بالإيقاع وموسيقى الألفاظ) وهو «المسار» نفسه المتضَمَّن في القاعدة الثالثة من قواعد (فن الكتابة) الإحدى والعشرين التي صاغها لو ـ تسي من إبريز الطبيعة وحرير الشعر وينبوع الفكر بنِسَب دقيقة (انظر نصّ لو تسي في كتاب: فنّ الكتابة، ترجمة عابد إسماعيل، دار المدى 2004).

«ابحثْ عن الكلمات وعن مَدار الفكر، واخترِ النظامَ المناسب.

أطلقْ سراحَ أشكالها المشرقة، وانقرْ على الصور كي تسمع كيف تغني.

الآن، الأوراق تنمو على أغصان الفكر، الآن تتّبعْ تياراً إلى منبعه.

أخرِجْ المخبوءَ إلى الضّوء، وشكّل المعقّدَ من البساطة.

الحيوانات ترتجف عند مرأى النَّسَق المتبدّل للنمر، والطيور تفرّ مذعورةً عندما ترى التّنين.

بعض الكلمات تنتمي إلى بعضها، وبعضها الآخر لا يتجانس مثل أسنانٍ غير مُتّسقة.

ولكن عندما تكون صافياً وهادئاً، تجدْ روحُك الكلماتِ الحقيقية.

وحيث السماء والأرض يحتويهما رأسك، لا شيء يفوت القلمَ الذي في يدك.

صعب أن تباشر في البداية، ومؤلم مثل الحديث مع شفاهٍ متشقّقة، غير أنّ الكلمات ستسيل مع الحِبر في النهاية.

يحمل الجوهرُ المضمونَ مثلما يحمل الجذعُ الشجرة، وتتّسق اللغةُ إلى أغصان وأوراق وأثمار.

الآن تتناغم الكلمات مع المضمون، مثلما يتناغم وجهك مع مزاجك.

ابتسمْ عندما تكون سعيداً، وتنهّدْ عندما يؤلمك قلبك.

أحياناً يمكنك أن ترتجل بسهولة، وأحياناً تكتفي بأن تعضّ على الفرشاة وتفكّر».

**2007/7/15**

ينطلق أورهان باموق في كتابة الرواية من «هوى» تركيّ خالص، كما صرّح بعد فوزه بجائزة نوبل العام 2006. وأتوق هنا لمعرفة الاستعمالات الخاصة بهوى باموق، وأظنّني وصلتُ إلى ثلاث دلالات لهذه اللفظة.

أخمّن بما جمعتُه من ميول باموق الروائية أنّ الدلالة الأولى صوفيّة، فالكلمة أقرب إلى لفظة «عشق» التي تعني ـ بمفهوم باموق ـ فناءَ الرّغبة في التعبير عن الموضوع المعشوق. ويتضمّن هذا التعبير استعادةَ حكايات العشق من نصوص قديمة، مثل «مثنويات» جلال الدين الرومي، وبناء تناصّات حديثة على حروفها ورموزها.

وبما أنّ «الأسلوب» هو «عيب» الكاتب الذي يجهَد في إظهار مهارته الأدبية، فإنّ الدلالة الثانية للهوى التركيّ هي «التمويه أو الإخفاء». فالكتاب الجيّد ـ كما يبرهن باموق في رواية (اسمي أحمر) ـ هو كالرسم الجيّد الذي يستحضره نقّاش من ذاكرته التي تختزن صوراً لا تُحصى من الرّسم نفسه (صورة حصان مثلاً). ينصرف الكاتب مثل الرسّام إلى تأمّل رسوم النقّاشين الماهرين، ويتمرّن على رسْمها في ضوء الشمعدان، حتى إذا خبا بصرُهُ، أنتجَ الرسّام رسْمَهُ المستقلّ عن النسَخ الأصلية التي نسيَ تفاصيلها، وبزغَ منها شكل واحد سقط مثل شِهاب على صفحة ظلامِه.

أمّا إذا عجز الرسّام عن مقاومة رغبته في توقيع رسومه، وضعَ هذا التوقيعَ في

زاوية من رسمِه لا تكاد العين تلحظه، امتثالاً لمجهولية أسلوبه أمام المعلوميّة العظمى لأساليب أساتذته الذين يبجّلهم ويتضاءل أسلوبه احتراماً لمكانتهم المموَّهة بضوء عينيه وتوقيع رسْمِه. وفي رواية (اسمي أحمر) أمثلة وحكايات كثيرة موضوعة على أساس المحاكاة والتمويه تقترن بتقاليد (النقش خانات) العثمانية والفارسية. وغالباً ما يؤدي إتقان الأصول إلى الخَبال والعَمى، أو إلى نيْل الحُظوة عند المحبوب والسلطان.

الدلالة الثالثة للهوى التركيّ ـ في قاموس باموق ـ تنصرف إلى «اللعب»، والمقصود هنا ألعاب الأفكار التي تتدرّج من الموضوعات الخطرة والعظيمة حتى تنتهي بموضوعات السّخرية والفكاهة. ويهدف باموق وراء ألعابه الفكرية ـ رواية (ثلج) مثالاً لها ـ إلى تدريب القارئ على إدراك التباينات الحادّة بين التزام شخصياته الأفكارَ المجردة، وانغمارِها الحقيقي بتفاصيل الحياة التافهة.

أجاب باموق حين سألَه مراسل جريدة (دي تسايت) الألمانية، عن حماسة شخصياته للأفكار الهائلة: «أنت محقّ، فشخصيات روايتي (ثلج) تئنّ تحت وِزر الأفكار العامة. وأن تتحمل أكثر من طاقتك من الأفكار العظيمة هو أقرب ما يكون إلى الهوى التركي. فقد جرّبت هذه الأمّة منذ مئتي عام الانتقال من حضارة إلى أخرى، أستطيع الجزم أنّها تجربة مؤلمة. (ثلج) كتاب يدور فيه كل شيء. كم هو شاقّ أن تعيش مع هذه الأفكار العظيمة والمجرّدة، أن تتعايش معها وتشعر بالسعادة. سئمت الأفكار الكبيرة، أجّلتُ كثيراً تناولها في بلدي المتخم سياسياً. فكان الأدب ردَّ فِعلي على هذا، محاولةً لقلب اللعبة، شيئاً من الفكاهة، إحداث شيء من التباين في الموضوع. أريد أن أقول للقارئ لا تأخذ هذه الأشياء على أنّها مهمّة، أليست الحياة على قدْر من الجمال؟ انتبه إلى تفاصيل الحياة! جوهر الحياة هو السعادة، وثمة احتمالية، أن نعيش في مجتمع متسامح نحن نصنعه». (جريدة الرأي، ترجمة علي عودة).

يجرّب باموق أكثر من لعبة تناصيّة في روايته (الكتاب الأسود) ليعرض لنا هواه بالأفكار والتفاصيل المتناقلة بين النصوص، ومنها لعبة «المرآة» في الفصل المعنون «الرسوم ذات الأسرار» التي تعرض لنا واحدة من آليات «التناظر» و«التقابل» المواجهة لآليات التناصّ القائمة على «التماثل» و«التعاقب» من خلال مسابقة بين رسّامينِ دامت ستّة شهور لرسم «منظر استانبول الأجمل» على جدارين متقابلين في مدخل ملهى يملكه رجل عصابات.

شدّ الرسّامان ستارةً سميكة بين الجدارين المتقابلين وبدآ عملهما حالاً. وبعد مئة وثمانين يوماً، في ليلة افتتاح الملهى، أزيحت الستارة فشاهد الضيوف منظراً رائعاً لاستانبول رسمَه الرسّام الأول على أحد الجدارين، أما الرسّام الثاني فقد وضع مرآةً على الجدار المقابل تعكس المنظرَ الأول، أكثر جمالاً وجاذبية في ضوء الشمعدانات المنصوبة في المدخل. وبالطبع ذهبت الجائزة للرسّام صاحب المرآة.

بعد سنوات من تدهور الملهى، ومقتل صاحبه في حادث سيارة، ينشب عراك بين فتوات الملهى، بسبب الضيق والبطالة، فتتحطم مرآة الجدار، وتضيع الأسرار الكامنة خلفها، وبتحطمها تنتهي خدعة «التناظر» و«التقابل» التي بنى عليها المؤلف فصولَ الرواية، فكأنما أراد بتحطيم مرآة (الكتاب الأسود) إنهاءَ لعبة تكاثر نِسَخ الكتاب في خيال القارئ وإبقاء نسخة واحدة من انعكاس النصوص وتناصّ المدن والخرائط. أو كأنه أراد أن يُثبِت أنّ «الأسلوب» هو انعكاس لأساليب الأساتذة (أعظمُهم مولانا جلال الدين) في مرآة روايته.

كتب باموق في روايته (الكتاب الأسود): «هناك صفحات في بعض الكتب تحفر في داخلنا ليس بسبب مهارة الكاتب، بل بسبب القصة التي أُسّست بشكل تلقائي، أو بسبب التدفّق التلقائي للقصة. وتبقى تلك الصفحات في داخلنا أو عقولنا أو قلوبنا كلحظة ألمٍ داخليّ أو لحظة مبكية مؤثّرة سنتذكرها على مدى

سنوات كساعات الجنّة في داخلنا أحياناً، وكساعات جهنّم في أحيان أخرى. أو كليهما معاً في أحيان، أو خارجهما معاً في أغلب الأحيان، وليست كصفحات رائعة أبدعَها الكاتب المتمكن من المهنة بقلمه». (دار المدى ـ ترجمة: عبد القادر عبد اللي).

دأب باموق على تمويه مهارته الأدبية، أسوةً برسّامي (النقش خانات)، إلا أنّنا لا نستطيع أن ننفي من عمله قدرته على تمثيل دلالات الهوى التركيّ الأصيل، في إطار مدينة استانبول، ملتقى روحانيات العشق الصوفيّ وغوايات الفكر العلمانيّ، ومَعبر رواياته من الشرق إلى الغرب.

**2006/11/1**

# بريد نوح

## (شذرات من قارة ماركيز)

- 1 -

قيلَ إنّ ماركيز كتبَ رسالتيْ وداع، الأولى نُشِرت خلال مرضه، والثانية بعد وفاته بأيام. كانت الرسالة الأولى ملفّقة، أما الثانية فصادقة لأنّها مرسلة ببريد نوح السماويّ، الذي ينقل الرسائل بين قارّات ما قبل الطوفان.

إنّ قلّة من مخترعي الحكايات مَن يهتمّ بمقارنة عمله بعمل مراسلي القارّات الأوائل (أوتنابشتم وإيسوب ولقمان وبيدبا وشهرزاد) وأقلّ من أولئك من يعتبر بعظمة السفرة الخيالية لنبيّ الطوفان نوح، حتى بعد أن بلغ السيل الزّبى، وأكلَت السَّبْعُ العجافُ السَّبعَ السِّمان.

لكنّ ماركيز أرسل أكثر من رسالة ملغَّزة ببريد الطوفان القاريّ. كتبَ عن سفينة أشباح تمخر البحر بأضوائها، وكان سكّان الجُزر البعيدة يرقبون مرورها بصمت ورهبة. وكتب قصةً عن أجمل غريق في العالم. وأخرى عن عميانٍ فقأ كروانٌ عيونهم. وفي كلّ مرّة يرسل ماركيز قصةً من قارة الحكماء الغابرين نُدهَش باختراع جديد. كان من طراز أرخميدس ونيوتن، لكنه إلى جوار هذين العالميْن الفيزيائيين، يُعدّ ماركيز من صنف الكيميائيين الذين كانوا يحوّلون الكلمات إلى قوانين لا يستوعبها العقل الفيزيائي. كان ماركيز عالماً في تحويل المعادن إلى

جواهر مثل باسيليوس. لقد أثبتت أعماله الروائية فرضيةَ أنّ الروائيين يُقرَنون بالعلماء والفلاسفة والحواريين.

ـ 2 ـ

كان ماركيز مولعاً بالوصايا، شأن العلماء والحكماء. أوصى في خطابه أمام لجنة جائزة نوبل بأن يُوضَع خطابه في زجاجة ثم تُرمى في البحر، عسى الأجيال القادمة التي ستنجو من الكارثة النووية أن تعثر على الخطاب وتقرأه. وفي ذلك الخطاب الناريّ طلب ماركيز أن يُسمَح لكائنات عاشت مئات الأعوام من العزلة بأن تختار شكلَ موتها. ولعلّه قصدَ شكلَ حياتها.

ثم أعادَ ماركيز الوصية عندما شعر بدنوّ الموت، وانتهاء موسم الجوائز. أراد هو نفسه أن يمنح الجنس البشري جائزةَ المعرفة الكبرى، وسرّ الخيال الأدبي الأكبر. وزادت دهشتنا لطلبه من اللّه أن يهبه «شيئاً من الحياة» كما يَهَب «دمية» لم تقُل كلّ ما كانت تفكر به في حياتها السابقة.

للأسف فإنّ قلّة من الجنس البشري، والأدباء خصوصاً منهم، والعرب بالأخص، ستعثر على الزجاجة التي تحوي وصية ماركيز. سيكون الوقت قد فات، وسفينة الأشباح قد مرّت قرب شواطئنا من دون أن نلحظ أضواءها، ولم يتسنَّ لنا اختيار شكل حياتنا أو موتنا. وقتذاك سنشعر بعمق أنّنا ضيّعنا رسالة ماركيز وأهدرْنا وصاياه.

ـ 3 ـ

غرَبَت واقعية ماركيز السّحرية في نهاية القرن العشرين، بعد أن طبقَ أسلوبها آفاقَ القارات كلّها، وظهر جيل في أمريكا اللاتينية عُرِف بجيل «ما بعد الواقعية السحرية». أحسّ ماركيز نفسه بخفوت ذلك التأثير الصاعق لرواياته على الجيل اللاحق، ولم تُفلِح «يساريته» التقليدية في إنقاذ صداقته مع ماريو

فارغاس يوسا، ولا انتقاله للإقامة النهائية في المكسيك. ثم أغلق فيديل كاسترو ذلك الرابطَ الأقوى في سلسلة ثورات عمال المزارع والجبال بمقالته عن ماركيز، قبل أن تهِنَ قواهما كلاهما، ويركنا إلى السكون المبجّل في شبكة معلّقة بين شجرتي مانغو عملاقتين.

غير أن أحداً هنا في المنطقة العربية، لن ينكر حضورَ ماركيز الدائم في تفاصيل واقعيتنا النقدية والرمزية، وفي لحظات اتقاد الضمير المَدين لثورات العالم الجديد، فوق دَيْنه لخرافات ما قبل الطّوفان. اختلط سحر ماركيز بمذاق الرمال وزيوت النفط وبديهة الفلاحين وسكان الأهوار، قبل أن يدخل مدنَنا ويتجوّل فيها مثل شبح «جيفاريّ» خائف. شاهدْنا هذا الشّبح يتوارى وراء أعمدة شارع الرشيد، ويختلط بجموع المتظاهرين ويشارك في صحافتهم الأدبية الجريئة. دافع الشبح عن أسلوبه المتدفق بالتداعيات الحرّة والتشبيهات الشعرية فيما تيسّر له من هامش سمحَ به انقلابيّو عاصمة الرشيد. لذا فلن ينتسب أسلوبٌ مضمّخ بثرثرة المقاهي وبخار الحانات وغبار الشوارع لغير تلك الرسالة الغامضة وقد انتقلت من قارّة لقارة قبل أن تستقرّ بيننا محمّلة برموز جيل ماركيز: كاربنتيه واستورياس وبورخيس وكورتاثار وساباتو ويوسا وفوينتس. معظم السحر الأدبي الطاغي على أسلوب قصّاصي بغداد في منتصف القرن الماضي ورُبعِه الأخير منسوبٌ إلى بريد تلك القارة المسكونة بالسَّحَرة والغجر والشعراء المتجولين والثوّار أصحاب الذوائب والقبعات المستديرة.

ـ 4 ـ

قرأت قصصَ ماركيز كأنّها روايات، وروایاتِه كأنّها قصص، وكنت حتى وقتنا هذا أحتفظ بأرشيف كبير من قصاصات الصحف التي نشرت مقالاته وحواراته مع تقاريره السردية عن رحلاته الكثيرة. ولا أشكّ في أنّ كتّاباً حول العالم يحتفظون بأرشيف مماثل يخصّهم. فهو السبيل لإقامة الصلة بقارة ذلك الرجل العجيب،

الذي يستحقّ أن تُفتتَح باسمه دائرة بريدٍ عالمية تنقل رسائلَه المبعوثة من العالم الآخر. فالسماء تعرف أيضاً كيف تُبادِل أهلَ الأرض الرسائل، بعد أن صعد إليها ساعي بريدٍ عظيم من طراز المراسل نوح.

ظننت مع نفسي أنّ قصص ماركيز ورواياته خالية من المعنى الميتافيزيقي، وأنّها زاخرة بفيزيقا الجسد الغريزية الخارقة للشعور. وبعبارة أخرى، ظننت أنّها غارقة في نرجسية طبيعية بدائية. وحُكمي هذا يسري على الروائيين الطبيعيين والسلوكيين الجدد الذين قيّدوا الإنسان في حظيرة معزولة مع المسوخ البشرية، حتى إذا جاء الطوفان المحيطي أو النووي أركبوهم سفينة الإنقاذ الوحيدة، ودفعوهم في لجّة الخيال الكوني غير المحدودة الضفاف والأبعاد. ويشمل الحكمُ كتّاب الخيال العلمي بطبيعة الحال.

ويخيّل إليّ أنّ السماء لن تسمح لغير ملاحي أوقيانوس بعد الكارثة هؤلاء بالدخول لملكوتها، استثناءً من روائيّي العقل، أمثال سارتر وكامو وتوماس مان وساباتو، المحكوم عليهم بالنفي والشقاء لأنهم اختاروا العيش في أكاديميات المنطق الحواري المؤسَّس على حجج الوجود والمعنى. وشتّان بين الفريقين: السَّحرة والكيميائيين، والمناطقة والفيزيائيين.

أيّ الأسلوبين سيختار الروائيون بعد رحيل ماركيز؟ بريدَ نوح أم النفيَ الأبدي بلا رسائل أو حدوس؟

- 5 -

من الغريب ألا يُعمَّر ماركيز مئة عام، فقد اخترع هذا الرقمَ ليدلّ به على قرن من العزلة المقرونة بالإبداع المتصل. لكني أحسب غرماءه العقليين: غونتر غراس وميلان كونديرا وسلمان رشدي، سيبلغون الشاطئ الآخر للقرن الحادي والعشرين قبل انقطاع رسائل الأبدية.

إنّ الكاتب الذي تناطِحُ واقعيتُه واقعيةَ ماركيز، هو الكاتب الألماني غونتر غراس مؤلّف الرواية الوثائقية (مئويتي) أو (قرني). كلا الكاتبين، ماركيز وغراس، اخترع على طرفي المحيط الفيزيائي متحفاً من العظام البشرية. ويبدو أنّ كتّاب المستقبل لن يغادروا الأرض حتى تبلغ سفينة نوح الجدار النووي في رحلتها الضّالة بين القرون، ويشهدوا نهاية اللعبة الكونية.

ـ 6 ـ

عُدّ ماركيز من مخترعي الرواية المضادة للتاريخ، وصاحب المخطوطة الأكثر شهرة بين المخطوطات التنبؤية بنهاية العالم. فقد عُدّت مخطوطة ملكيادس التي بنى عليها ماركيز رواية (مئة عام من العزلة) أوّل سجلّ للأجناس المسمّاة باسم واحد، وظلّت تحتفظ بأذناب لها، فلم تشملها الكنيسة ببركتها، ولم يعترف المجتمع الصناعي بتطورها. وحيث مجّدت رواياتُ المدن الاستعمارية سيرةَ الأبطال الأخلاقيين الكبار، الرأسماليين والاشتراكيين، فإنّ رواية ماركيز لسيرة سيمون بوليفار، محرّر أمريكا اللاتينية، وسلالته من الدكتاتوريين الخرافيين، لا تسجّل إلا سيرة مجتمع لاتطوريّ، غير موثّقة بسجلّ رسميّ أو سلطة رمزية احتكرتهما رواية الاستعمار لأبطالها الكبار.

وحين نتذكر طريقة دكتاتور رواية (خريف البطريرك) في تذكّر الأشياء التي غالباً ما ينساها، فيكتبها على قصاصات ورق يدسّها في شقوق الحائط، فإنّ التاريخ لا يتذكّر شخصيات ماركيز بغير هذه الطريقة التي قضى قبل أن يراها تتجاوز الحاجز الأخير للعصر النوويّ. فمن هناك، من مكان مجهول، ظلّ ماركيز على ابتداعه الطرقَ التي تنقذ شخصياته من نسيان التاريخ، ومنها الاتصال بهم عن طريق بريد نوح.

**2014/4/24**

ما من طريقة تليق بالأدباء العرب، لتوديع الكاتب الألماني غونتر غراس، أفضل من انتظامهم في حلقة «الطبول الصفيح» التي تقرع حول العالم، هذه اللحظة، في وداع رجل الأمل والضمير والديمقراطية والحرية العادلة.

هذه طريقة غراس نفسه في استقبال «مئويته» التي فصَمَت الحرب العالمية الثانية حلقتَها الوسطى، وأتَت نهايةُ القرن العشرين على آخر حلقاتها، عندما استيقظت الأمّة المشطورة في شطرين لتحاكم ضميرَها المعذَّب، وتشاهد أطفالَها الذين كبروا يحطمون في حفل صاخب حائطاً كان شاهداً على خزيهم الأيديولوجي وسوء تربية آبائهم الأخلاقية الذين جرّوا العالم إلى التعصب والتطرف واحتقار الأجناس الأخرى.

توحّدت الأمّة الألمانية، التي أحاطت أسلاك معسكرات الاعتقال النازية بشرفها الفكري والأخلاقي، فكان غونتر غراس، المحرَّر من أحد هذه المعسكرات، مع جماعة 47، أولئك الذين اجتمعوا «روائياً» في «تيليكت» بدعوة من خيال غراس، في مقدمة من شَرّعوا لخطاب التحذير من تدنيس اللغة الألمانية واحتقار تراثها الرومانسي المتمثّل في أعمال جيته وهولدرلن وهيردر، قبل اتجاههم نحو خطاب ديمقراطي، اشتراكي، بمقياس الروح الإنساني، الناهض من قيامة العِرق وحسابها العسير.

احتوى خطاب «الوحدة» نسقاً غائباً أقرب إلى الحقيقة «الروائية» في مئوية

هذا الكاتب الشجاع، جعله راسخاً في لغة الذاكرة المشطورة، قبل تحققُّه في لغة «الحرب الباردة» بين معسكرين بدآ التراجعَ أمام قرْع الطبول التي يحملها أطفال العزل العرقي، والتشويه الأخلاقي، حول قُطر الألفية الثالثة، المتّسع بأفكار عابرة للقوميات والأيديولوجيات، وجدران الخرسانة.

سمعت أمّتنا العربية صدى بعيداً لطبول، بدأ يتضح مع تصاعد أغنية إنسان نهاية القرن، واستقبال فاصلٍ جديد من دراما العار الأممي، مُثِّلَ على مسرح القسوة والتدمير، في الساعات الأخيرة من ليلة السابع عشر من كانون الثاني 1991، واستمرّت حفلتُه حتى اكتمال الهجوم على بغداد في التاسع من نيسان 2003. تلك كانت حفلة «الأمم» المتحالفة، التي قَدِمَ غونتر غراس ليشاهد رجعَ كورسها الإنشادي، لا على مسارح بغداد، وإنما على بُعد مئات الكيلومترات، عند خصر الخليج، في صنعاء اليمن، بعد عامٍ من إسدال الستار على الحفلة الأممية في العراق.

شاركَ غونتر غراس في ملتقى الرواية العربية الألمانية، العام 2004، ليستتبع أثرَ خطابه في الشطر الجنوبي من العالم، وقد تجلّى بثلاث ترجمات عربية لرواية «الطبل الصفيح»، صدرت من دور نشر مختلفة، بعد فوزه بجائزة نوبل العام 1999. كانت هذه الرواية «الملعونة» كشفاً لثلمة «الضمير» الألماني، وتجسيداً للوجه المنسي لعار التاريخ، حسب تقييم أصحاب الجائزة. لكن الرواية كانت أيضاً سحابة توقّفت طويلاً في سماء أوروبا ما بعد الحرب، قبل أن تغادر إلى أفق عالمنا ناقلةً معها حمولة أوقاتٍ مشؤومة تنتظر وصولها.

ظلّلَت السحابة ثلمةَ العار العربي، قبل أن ينتقل غونتر غراس ملتحقاً بها لتحسّس أطراف الهوّة المرعبة، التي تردّت نحوها أغنية الإنسان الأخير. إنها الأغنية التي أدركَها غابرييل ماركيز (حائز نوبل الآخر) على حافة كارثة نووية أحسَّها مبكراً في صورة نَسرٍ عجوز، محلّق فوق أرخبيلات الكرة الأرضية المخرَّبة.

أفلتَ ماركيز (نسرُ الألفية العجوز) قارورةً تحتوي وصيتَه الأخيرة عن عالم لم تتبقَّ من ضميره سوى كسرات تاريخٍ محتضر. وقد جاء غراس بعده إلى اليمن، ليستبق نذيرَ الغمامة النووية التي انتشرت في أفق الخليج، المتنازَع على احتوائه واخضاعه، قرناً بعد قرن.

منذئذٍ (منذ شؤم نوبل ربما) كفَّ غونتر غراس، ومثله الكولومبي ماركيز والياباني كنزو بورو أوي، عن كتابة الروايات، وقبلوا بتقارير صحفية، وبيانات تحذير، ومقابلات، ضاعت كلّها في أرخبيل «نهاية العالم». وماذا يُنتظَر من «ضمير» ثملٍ بانتصاراته الافتراضية على عالم حقيقي يجرّ خلفه أسمال التاريخ، ونصوصَ الفجيعة والدمار؟ لن تتحمل «رواية» مثل هذا العار. لكنّ الطبول الصفيح تظلّ تقرع من أمكنة مخرَّبة، في عالم ينتمي إلى ما قبل «الضمير».

غاب غونتر غراس، واختفى نسر عجوز آخر، من أصحاب خطاب «الضمير» النبوئيين، أما السحابة التي خلّفها غيابهم، فستسير بحمولتها «المشؤومة»، لتُظِلَّ حفلات التدمير الأممية بأغنيتها المستمرة، بلاداً عقب بلاد.

**2015/4/13**

# التابوت الزجاجي

- 1 -

من بلاد الجليد، رحلَ إياد صادق، إلى عالم الظِّلال، بلا ظِلال، مخلّفاً وراءه كائناته الورقية المخطَّطة بقلم الحبر، تبحث عن ظلالها المفقودة في موطنها الأصلي. عادت الأشكال الرّقشاء والبقعاء لترتسم تحت قرص الشمس، ترفرف الحمائم حول هاماتها المرفوعة، دلالةً على انتصار الفنّان على موته. بينما انطرحَت أُخَر على الأرض، فريسةً لعُقبان كاسرة، تنقضّ عليها لتنهشها، دلالةً على خمود الصراع الذي خاضه الفنان عبر المسافة بين الوطن والمنفى.

كانت الأشكال المتلاصقة، المبهمة الملامح، المفتوحة الأعين، تشير من بعيد إلى موطنها الأول، عاجزة عن نشر أجنحتها المطوية، وقد ثبّتها الفنان على الورقة البيضاء بإحكام مجازيّ، فهي لا تملك إلا الصراخ كنايةً عن بُعد المَزار وانقطاع الأمل. أما وقد سكنَ ابنُ الشمس في تابوته الزجاجي، فقد آنَ لها أن تنشر أجنحتها وتعود إلى منبع الضوء، لتزيل الرُّقَشَ والبُقَعَ والأختامَ التي طبعها موظفو المطارات وسكك الحديد على جلودها.

- 2 -

حاكى الفنّان، بسنّ القلم المدبّب، طبعات الأزمنة القاسية التي فتكت بجسده، واستولدَ منها نسخاً تحمل تاريخ صراعه الطويل مع الغربة والمرض.

فقدَ إياد صادق أمَّه في عمر مبكر، فأصرّت كائناته الورقية على مشاركته حالة اليُتم وفقدان الشعور بالحنان الإنساني، وجلست مثله تحت قرص شمس فاقع، تحدق إلى الجهات الأربع، وحيدة إلا من حمائم تنشر فوق رؤوسها آمالاً بالعدل والحبّ والحرية والسلام. جمع حقائبَه ورحل مع كائناته إلى أبعد الأصقاع، ليبلّغ رسالته، محمولاً على أطول مدار يمكن أن يبلغه خطّ رهيف حول الأرض. كان هذا الخطّ موصولاً بحبل السرّة الرمزي الذي قطعته الأمّ برحيلها المبكر عن حياة الابن الفنان.

- 3 -

لم تكن رسوم إياد صادق أشكالاً نهائية، فقد كانت مقترحات أوليةً لأنصاب ميدانية، وجدران بارزة، وبوسترات، أو لوحات جرافيكية. ولمّا قصرَ به الوقت، وأقعدته الخيبات عن تجسيد مقترحاته، صار شغفه بالترقيش والتنقيط مسّاً فنياً مجرداً، وتوشيماً موقعياً على رُقعةٍ منتزعة من كرّاسة النفس اليتيمة. ولا أحسب رقّاشاً ممسوساً بهذا المستوى من الدقّة والشغف يلتفت إلى أوسع من رقعته، ولا أظنّ رقعةً بهذا الاجتزاء والصِّغَر تأخذ مِداداً من غير بحيرة النفس الناضبة بصمت وحسرة. ولعلّ العزلة الطويلة في الملاجئ الأرضية والغرف المؤجَّرة في الوطن والمنفى، قد زادت من حدّة هذا المسّ الترقيشي، واضطرّت أشكاله التي سايرت هواه التوشيمي إلى قبول الوخْز والمساس ببياض أديمها.

- 4 -

لا ترتسم كائنات إياد صادق الوشميّة أبعد من مسافة العين التي توثّق رسمَها ضمن تصميم هندسيّ دائريّ الشكل في الأغلب، مزدحم بالإشارات والرموز العائلية (الخنجر والفانوس والحِلى والتعاويذ). كان فقدانه المُستقرَّ والرابطةَ

والاتجاهَ قد شدّه بقوّة إلى عمل حرفيّ يصبّ فيه مهارة الصائغ المعتكف في محترفه، تعبيراً عن طاقة جرافيكية مادتها اللوح والإزميل، وروحها منمنمات الطبيعة المشغولة بتضادّات الضوء والظلّ، وتداخلات الخطّ والشكل، وتوازنات المادة والروح.

ليست تخطيطات إياد صادق في حدود الورقة المشدودة إلى حدقة العين القريبة، إلا تجارب فنان فضّل العمل في مجال الفن الحرفيّ الصغير على العمل العام في إطار الجماعة الأكاديمية، وإلا تحليقات روحٍ يتيمة انتقلت من واقعها الساخن إلى واقع بارد. تمثّل أعمال إياد صادق الوشمية خير ما تنتجه الأنثروبولوجيا الحِرَفيّة، المضطرّة إلى الارتحال عن محيطها الأسريّ الأليف والانحصار في عالم بعيد غريب. إنها حالة انتقال الحِرفة من دكّان الصّائغ المشمِس إلى ملجأ العامل المحروم من النور.

ـ 5 ـ

تؤلف النقطة جذرَ الترقيش الهارموني والتوشيم الهندسي في رسوم إياد صادق المُنمنَمة. تنشدّ العين إلى نقطتها، وتكثّف حبرَها لتصغير مساحة النقطة، حرصاً على كنز الحِرفة من الضياع. لكن النقطة الجذرية تتنكّر أخيراً لدائرتها، وتبدأ بالهجرة من محيطها الأنثروبولوجي الساخن، لتغدو بحراً جليدياً استعارياً بلا أبعاد ولا ظِلال.

جمدت المسافة بين الأصل والمِهجر، وعجزت الورقة عن إعادة تشكيل أجزاء اللوحة المتناثرة. أصبحت حِرفة الفنّان نهباً لهواجس فكرية عجزَ قلبه عن تحمّلها. تخلّت الروح المهجوسة بخاطر المغامرة عن ارتقاء سفح الفكرة الوعر، وتحدّي المسافة، وعانى السطح الرحب قِصَرَ الخطوات، ونضوبَ الحبر، وتأكدت خيانة النقطة بعد أن عانى الجسد خيانات الوطن والأسرة. توقّف

القلب، وعادت روح إياد صادق في تابوت زجاجي، قُدَّ من الجليد، تحفّه كائناته المتّشحة بوشم أسود. تابوت ورقي، أو تابوت زجاجي، لا فرق، تلك هي خاتمة الحرفيّ الذي لم تعجزه المسافة، وأعجزت قلبَه خيانةُ النقطة واختفاؤها في قُطب الأرض الشمالي.

- 6 -

في العام 1964، كنتُ وإياد صادق معلّمينِ، نسكن بيتاً ملاصقاً لمدرستنا الريفيّة في قرية (العارضيّات) التابعة لناحية الرميثة (آنذاك). كانت مدرستنا تقع على خطّ واحد مع قلعة للشرطة (مركز شرطة عشائري) ومحطّة قطار لا يتوقّف فيها القطار إلا نادراً. إلا أنّ وقوعنا على خطّ مستقيم مع مؤسستين منفردتين في الحقول الواسعة، منح مدرستنا أهميةً جغرافية خاصة، جذبت إليها غموض كافكا وبوزاتي ودستويفسكي من جهة، وغموض المسافرين والمهاجرين على القطارات الليلية من جهة أخرى.

من ذلك الموقع وُلِدَت قصتي (القطارات الليلية)، ومن ذلك الخطّ وُلِدَت خطوط إياد صادق المُنمنَمة. كان خاطر الانفراد والغموض يختلط بخاطر المغامرة والسفر، وكان تأثيرهما في رسوم إياد صادق أشدّ من تأثيرهما في قصصي. ذلك أنّ خاطر المغامرة ارتبط في ذات إياد صادق بخاطر الموت. كان صمت الحقول يوسّع من خاطر الرحيل مع الرسوم المرقَّشة بآلاف النقاط المتزاحمة على سطح الورقة، كبثورٍ جلدية شديدة التحسّس من الضوء والملامسة. وكان التصاق إياد بأجساد أربعة معلّمين يسكنون غرفة واحدة في بيت المدرسة، يزيد من حساسية الفنّان وصمته ومنمنمات رسومه. كانت الرسوم تتلاصق في كثافة نُقَطية لا تضاهيها إلا ضربات فرشاة «فان كوخ» اللونية على سطح لوحاته الزيتية عن الحقول المغمورة بضوء القمر. تدور دوامة الألوان بشدّة جنونية حول هالة

القمر، وتلتفّ رؤوس الأشجار كالأفاعي، في لوحات فان كوخ، أما في رسوم إياد صادق المنمنمة فكانت الخطوط والنقاط تتكاثف بشدة ترقيشيّة فتشكّل هالات سوداً حول رؤوس أشخاصه. كلا الفنانين (كوخ وإياد) كان يحلم بفكرة ليلة ريفية، كأنها واحدة من أفكار كافكا القصصية. وأظنّني كنت أحلم مثلهم بفكرة قصتي (التابوت) التي احتوتها مجموعتي الأولى (المملكة السوداء). كانت قصتي تلك مقدمة لقصص الحروب الكارثية اللاحقة، وآنذاك بدأت القطارات تنقل توابيتَ القتلى من جبهات القتال في كردستان. ولقد رسمَت منمنماتُ إياد صادق، في ليلة من ليالي (العارضيات) المظلمة، شكلَ تابوته القادم من بلاد بعيدة، من دون أن يعلم أو أعلم.

- 7 -

زار إياد صادق البصرة في العام 2009، وقد عاش فيها من قبل سنوات من عمره (كان من مواليد بغداد) كما مكث في عاصمة الأردن عمّان، قبل هجرته النهائية إلى فنلندا، ووفاته فيها. أقام إياد صادق خلال زيارته تلك آخرَ معرض لتخطيطاته، أودعَ نسخاً منها بعد نهاية العرض عند القاص ودود حميد. احتوى معرض 2009 على تخطيطين لوجهينا، أنا وهو، ترميزاً للصلة البعيدة بين شخصين خطرَ في بالهما ذات ليلة هاجسُ مرور التوابيت المحمّلة بالمحطة القريبة من سكنهما الريفي، وقررا أن يفترقا، أحدهما على فكرة السفر والموت، والآخر على فكرة الإقامة الأبدية في وطن الأحلام. كانت عيناي في التخطيط المعروض مفتوحتين، منذ ذلك الحين، على ذلك الهاجس، أما عينا إياد فكانتا شبه مغمضتين، توحيان بالدعة والسلام اللذين تاقت إليهما روحه، ولم تبلغهما. أسدل إياد على تخطيط وجهه لحيةً قصيرة ظنَّها تُخفي ملامحه المألوفة عندي، لكنّها لم تستطع أن تُخفي بروز أنفه الذي كان يتنفس هواءَ

الحقول البعيدة، من وراء جبال الجليد، حتى اللحظة التي غادرته فيها روحُه عائدة إلينا مع منمنمات شخوصه.

**2012/6/16**

# طغراء الصكّار

دعوتُ ثلاث شخصيات أن تتقدّم بأسمائها كي يبني منها الخطّاط محمد سعيد الصكّار طغراءَ الحظّ والحياة الناعمة التي تفلت من تحت يديه، أو تتمنّع على التشكيل في سويداء بغداد التي عاد إليها من مهجره خلال صيف 2009. وهذه الشخصيات التي تهيّبتُ من دعوتها إلى مائدة الصكار هي: القاسم أبو محمد بن علي الحريري صاحب المقامات وصفي الدين عبد المؤمن الأرموي صاحب العود، وياقوت المستعصمي خطاط الخلافة العباسية في دورها الأخير. وكلّ واحد من هؤلاء صاحبُ طغراء تمتزج في خطوطها توقيعاتُ الحظّ الحسن وتوقيعات الحظّ السيئ.

وضعَ الأرمويّ السلّمَ الموسيقيّ العربي ذا السَّبع عشرة درجة، وعاصرَ اجتياح المغول بغداد، ولطّفَ مزاجَ الفاتح الرهيب هولاكو بأنغام عوده. وكان الأرمويّ خطاطاً بارعاً قبل اشتهاره في الموسيقى، وقد كتب ياقوت المستعصمي عليه الخطَّ حتى صار «قِبلة الكتاب». وكان المستعصمي موسيقياً مع تجويده في الخطّ. وبهذين هيمنت طغراءا الموسيقى والخطّ على دار الخلافة، وعلِقتا مثل قطرتيْ كهرمان، تحاكيهما في الطرف البعيد من العاصمة طغراءُ الحريري المكوَّرة بين يديْ أبي زيد السروجي. التفَّت الطغراءات الثلاث في سماء بغداد أيام سقوطها العام (656 للهجرة/ 1258م) وأمطرَت على أحيائها المفجوعة أنغاماً رقيقة وحروفاً مزهرة. وها هي الآن تستقبل الصكّار وتستلقي بين يديه.

**نفثَت طغراءُ الأرموي ترياقَها في أخلاط هولاكو، فعفا عن العازف الحاذق**

وألحقَه بحاشيته، في حين كان سيفه يحتزّ أعناقَ سبع مئة امرأةٍ من نساء الخليفة وغلمانه. وُضِع الخليفة المستعصم في كيس ورُفِس حتى مات. وخلال ثلاثة أيام من الاجتياح الدامي كان عود صفيّ الدين الأرموي يَرقي الفاتحَ المخيف بطغراء من مقامات موسيقية لطيفة. سرى (الرَّسْت) مسرى الدّم والصفراء والبلغم، ثم جرى (العشّاق) مجرى الماء الرقراق في نافورة القصر، حتى إذا جاء اليوم الثالث وانعقدَ مجلس الغناء غنّى صفيّ الدين دورينِ من أدوار (الحُسيْنيّ) و(النَّوى) الترابيّة، انبسطت لها الطباع المغوليّة وخُيّل لهولاكو أنّه يسمع تغريد البلبل الذهبي في حديقة الخليفة المدعوس.

كان ياقوت الخطّاط صبيّاً روميّاً، نشأ في دار الخليفة المستعصم (آخر خلفاء بني العباس) فانتسبَ إليه، قبل أن ينتسب إلى (الألِف) القائمة في وسط الأقلام الستّة التي ورثها الخطّاطون من أساتذة المدرسة المستنصريّة وحسّنوها وزادوا عليها. ابتكرَ ياقوت قلم (الجَليّ) الجسيم، وخطّت يداه كتباً ومصاحفَ كثيرة، وتركَ طغراءات عاشت بعده عقوداً، قبل أن تختفي ثم تظهر على أيدي الخطّاطين العثمانيين في صور مجسمة وطلّسمات حروفيّة.

وُلِد الحريريّ مع اقتراب طغرلبك السلجوقي على رأس جيشه من بغداد، وسقوط الدولة البويهيّة (446 للهجرة/ 1055م)، كما كانت المقامات التي ألّفها قبل سنوات من وفاته (515 للهجرة/ 1122م) حداً فاصلاً بين نوعين من التأليف القصصي، أحاديث ابن دريد الأزدي ومقامات بديع الزمان الهمذانيّ، ونوع الرواية التشرديّة التي ستنتقل إلى إسبانيا. نقترب من دار الحريريّ في محلّة بني حرام بالبصرة وسط أنباء سيئة: أمراء الجيش تمرّدوا على حاكم المدينة سنقر البياتي، وأعراب البادية هاجموا قوافل الحجاج ويستعدون للهجوم على المدينة. نسير في السكك المقفرة، ونتوجه إلى دار الحريريّ فنجد بين يديه مسوّدات المقامات العشْر الأخيرة، ولم يتبقَّ من زيت سراجه إلا قطرات، وفي

ساعة الرّمل الموضوعة على خوان الكتابة حفنةٌ من رمْل متناقصة. ينظر الحريريّ في كلال إلى سقوط الرّمل، ثم يستجمع قواه ويقلِب ناقوسَ الساعة المخصَّر في لحظة النفاد. كانت هذه حيلة تعلّمها من صاحبه أبي زيد ليسترجع بها مغامراته ولقاءاته في أرجاء المملكة البعيدة، وهي حيلتنا الآن لترسيب طغراء الحريري عبر الممرّ السّلجوقي الضيّق.

وهكذا فنحن لا نكاد نميّز بين طغراءات الشخصيات الثلاث وقد اجتمعت في طغراء الصكّار التي يدحرجها أمامه من مكان إلى آخر، بسحر الموسيقى مرة والخطّ ثانية والأدب ثالثة. بإمكان الخطّاط أن يُثبِت أنّ قلم (الجليّ ديواني) سيخطّ حروفَ طغراء مجموعةً، كما أثبت الأرمويّ في أحد تصانيفه الموسيقية أنّ جميع الأنغام الموجودة في الوجود بالفعل هي موجودة في الوتر الواحد، بل في نصف الوتر. وقد يستعيد الحريري منصبَه في ديوان البريد ويدسّ أنفه قائلاً إنّ الطلسمات الياقوتيّة المجسَّمة في طيورٍ وأُسود وأباريق تشقّ طريقها عبر مراحل البريد حتى تلتقي بطغراءات آل عثمان ثم تواصل المسير إلى عصرنا. وقد ننتظر نحن استقرارَ الغبار فوق العاصمة، كي نشاهد طغراءَ الصكّار معلّقةً مثل قطرة كهرمان جسيمة فوق المدرسة المستنصرية بعد رحيله.

**تحديث في 2014**

الحديث عن الفقيد محمد الجزائري، يعطفني على الحديث عن جيل ثورة 14 تموز 1958، ذلك الجيل الأساس لما تلاه من أجيال القطيعة والتغيير، الهجرة والشتات، وانقطاع تقاليد النخب المؤسِّسة في وطن الحروب والمآسي المتجددة.

وُلِدَ محمد الجزائري في محلة (الخندق) بمحافظة البصرة العام 1939، يوم أن كانت المحلات دوائرَ مغلقة، وحيطاناً عالية، وأزقّةً متفرعة، وكانت مجموعة (الخندق) المؤلَّفة من رسامين وأدباء ومفكرين، تتمتع بخواصّ خارقة، لعل أقواها خاصية اختراق الجدران، تلك التي نسَبَها مارسيل إيميه لبطل من أبطال قصصه الفرنسيين.

آنذاك كان عبور الجدران العالية، خاصيّة رمزية مساوية لقوة الأفكار، وعزيمة الشباب، ويساريّة الانتماء. لم يكتسب أبطال الخندق هذه الخاصيّة من كراسات الحزب، أو حلقات التثقيف السرّية، إنما اكتسبوها وراثةً من جذرهم الاجتماعي، الميثولوجي والعائلي، وقد هذّبت الدراسة في مدارس المدينة هذه الجذور وصبّتها في نماذج جديدة تناسب زمنَ الثورة وضرورتَها الجماهيرية. وكان محمد الجزائري واحداً من هذه الجذور التي خرقت جدران المحلة ونبتت في حقل الثورة الواسع، قبل أن تُحاط بجدران أعلى وأكثر سُمكاً، هي جدران المدرسة الثانوية بالعشّار وسط البصرة، فأصبحت مهمّة ابن (الخندق) الجديدة اختراق الصفوف وإعادة ترتيبها على نظام يختلف عن تراتبية النظام العائلي القديم.

آنذاك، في العام الأول للثورة، التقى في ثانوية العشار المركزية طلابٌ

وافدون من محلات مختلفة، وجذور عائلية عريقة، وخواصّ ثقافات متباينة، احتوتهم الجدران العالية للثانوية وصفوفها المرتَّبة حسب حروف الأبجدية العربية، لتصهرهم في أتون معملها التربوي والسياسي، وتعيد ترتيبهم بحسب أبجدية اللغة الجديدة العابرة للجدران. وكان الجزائري (نسبة إلى جزائر البطائح) في مقدمة الطلاب الذين قادوا هذا الترتيب بما يتمتع به من شخصية خارقيّة، ومرتبة عالية في سلّم التنظيم الحزبي.

كان محمد الجزائري يكبرني بثلاث سنوات، إلا أن خاصيّته التراتبية كانت تفوقني بعشرات السنين، وأصبح نصّي الأول الذي كتبْته في الثانوية بين يديه، بما أنّه المشرف على مسابقة الثانوية الأدبية السنوية للعام 1958. أعاد الجزائري صياغة نصّي القصصي لكي يتناسب ولغته الأدبية المتفوّقة، وشطب على أكثر فقراته حتى مسخَ فكرته وأخرجه من ملكيتي الأدبية إلى ملكيته التراتبية. وبالطبع فقد فازت قصتي بجائزة المسابقة، لأنّ محمد الجزائري كان الربَّ المتحكّم في ترتيب المتسابقين أيضاً، وكان النصّ الفائز أقرب إلى تراتبية شخصية ابن (الخندق) الخارقة.

مضى الدرس بهدوء، وانطوى عصر الثانوية بتخرجي في العام التالي للثورة، وحصولي على وظيفة تعليمية في إحدى مدارس مدينة الناصرية الريفية، في العام الثالث للثورة. إلا أن ظِلّ عابر الجدران لاح لي في ليالي الأهوار كشبح تائه في طرقات البصرة وقتاً طويلاً، قبل أن يقع في قبضة السلطة الانقلابية، ويُزَجّ في سجن نقرة السلمان. وهل استطاعت أسوار السجن الصحراوي إعاقة شبح السجين المجرَّب في اختراق الجدران وعبور الخنادق؟!

بهذه الخواص الجبّارة احتجزَ محمد الجزائري لنفسه موقعاً متقدماً في الفن والثقافة، ولم تمنعه جدران الدكتاتوريات المتسلّطة على العاصمة بغداد، من تجريب قدرته الذاتية على كسْر البيروقراطيات المكتبية التي أحاطته بجدرانها

وتعاليمها وحرّاسها المتزمتين. ولنا أن نقدّر مقدارَ العناء والجهد والتضحية التي تطلّبتْها هذه الممانعة والمصارعة، وعددَ كلمات السر التي استعملها الجزائري في المفاوضة والمخادعة، والدماءَ التي نزَفَها في عمليات الترميم والكفاح الإيجابي والسلبي، والبلدانَ التي دخلَها وخرج منها، والكلماتِ التي نطقَها أو كتمَها في صدره، والخطوطَ والأشكال التي رسمَها لتحرير شخصيته من القيود، والأشخاصَ الذين جافاهم أو جافوه في هذه العمليات المعقدة كلها.

بعدئذٍ، لنا أن نتابع تحولات شخصية محمد الجزائري، الأدبية والفنية، الانحيازات الأيديولوجية، الغربة والاغتراب العائليّ والعاطفة المتبدّلة، المرض ثم الرحيل الإجباري عن موقع الحياة المضطربة فوق الأرض، وعلينا كذلك أن نشكّل الصورة التي لم يستطع الراحل أن يبقيها حيةً إلى أمد طويل. فإذا كان للخيانة ثمن، فقد دفع الجزائري أفدحَ الأثمان لقاءَ منيّته الخائنة. ولم تنفع. فقد سقطَ زمن التراتبية القديم، وانتهى الدرس الحزبي، ونفدت حروف الأبجدية العربية المتسلسلة. أما اليوم، بعد رحيله، فنجرؤ على افتداء صورة ابن الخندق الجميل، بأن نبتكر له أبجديةً جديدة مغايرة، تبقيه حيّاً في ضمائرنا إلى أبعد مدى وزمان وكلمة.

**ما أحسن الأثمان الرمزية التي نقدّمها فديةً لأجل تخليص تلك الشخصية من فكوك التجاهل وسوء الفهم؟ أما أنا، فقد حسمت أمري مبكراً بالإفلات من تراتبيات المدرسة الثانوية، والاستقلال بنصوصي عن سلطة الأبجديات الخارقية القديمة، ومنها أبجدية محمد الجزائري.**

**(الكلمة التي أرسلت إلى منظّمي حفل التأبين الخاص بالراحل محمد الجزائري في بروكسل في 2015/9/27)**

# نَصْل فوق الماء

يقول الشاعر محمود البريكان في قصيدته (حارس الفنار): «كان اليوم عيد، ومكبّرات الصوت قالت: كلّ إنسان هنا هو مجرم، حتى يُقام على براءته الدليل».

ونحن نقيم الطقوسَ المأتمية في ذكرى رحيل البريكان، نشعر بأنّنا كلّنا مذنبون، حتى نغسل أيدينا من دم الشاعر.

عندما تلقيت نبأَ مقتله، كان عقربا الساعة يشيران إلى التاسعة من ليلة شباطيّة مبتلّة. اكتريتُ سيارة أجرة، سارت بي بلا كوابح، في شوارع مقفرة، متناثرة الأضواء. المدينةُ الحجريّة غافلة، والسماءُ مبلّلة صامتة، والأحياءُ مُدَثّرون خلف الجدران بلا اكتراث. كنت أقصِد الوصول إلى مسرح الجريمة لأتمرّن على دوري القادم في مسرحية «العقاب الجماعيّ».

يبدأ الدّور الافتراضيّ بالسؤال: «لماذا تركتم البريكان وحيداً في ليلة داجية مثل هذه؟». سؤال تافه، لم يدفع جوابُه بلاءً مبرماً كان قد تقدم مثل «نَصْل فوق الماء» ليحصد بُرعماً ليليّاً من حديقة العباقرة التي تصدح بين أفنانها «ليليّات» شوبان.

أُقفِل المسرح بسبعة أقفال، وخُتِم على الدَّور بسبعة أختام، وحُمِل الشاعر الممزَّق بالسكاكين إلى مدفنهِ في مقبرة الزّبير... نحن وحيدون، وحيدون، مثل غيتارٍ غجريّ حزين.

بادرتُ بعد مقتله بأيام إلى استنساخ قصائده المنشورة، استخرجتها من أكداس المجلات المحفوظة في مخزن الدار، وكأنّي بهذا الاسترجاع الرمزيّ لآثار

البريكان، أبرئ نفسي من لعنة «وهم» صار يطاردني، كما يطارد أصحاب الشاعر في المدينة، وأعلم أنّ أكثرهم يحتفظ بدفاتر نَسَخَ فيها أشعار البريكان المتفرّقة، باعتبارها ديواناً سرّياً يجهَرُ به مزهوّاً في كلّ مناسبة تسمح بالكلام عن شخصية الشاعر القتيل.

لقد ناءَ الشاعر بآلام البشر، وبكى دموعَهم، وزفرَ آهاتِهم، هكذا تنضح قصائده، لا عن انتماءٍ طبقيّ أو عن تعصّب عِرقيّ، ولكن عن فطرةِ وجدانٍ صادق، وشعورٍ جمعيّ بالألم الإنساني الواحد، هكذا قال صديقه الشاعر رشيد ياسين. إلا أنّ الشاعر لا يلبث أن يستدرك على تعاضده مع الآلام الجماعية، التي تتدفق نحوه من كل جانب، بإقامة مرآة الوهم، حاجـزاً بين الوجود وعدمه، بين الحقيقـة وظلّهـا. فالبشـر «يموتون بداء الوهم» على انفراد، كما يموتون بفعل الحروب والمجازر الجماعية على مرّ العصور.

أين تكمن حقيقة الموت الفرديّ والجماعيّ حول ملجأ الشاعر غير الحصين؟ إنَّ إحصاء كاملاً لمئات المفردات المتوارية في ظل مفردة «الموت» المتواترة في شعر البريكان، ستصفّي لنا أبعاد «الوهم» التي يتأرجح خلالها رقّاص «السـاعة السوداء» المعلّقة على الجدار بين «البحر/ الصحراء» و«التّيـه/ الوجـود» و«الماضي/ الحاضر» و«الآن/ الأبد» و«الماء/ المرآة»، والشّاعرُ يُحصي دقّات السـاعة: «وهم... وهم... وهم...»

إنّ الموت يظهر في «ظلمة الرؤيا» مثل «نصْل فوق الماء» كما يتقدّم في الوجود الخارجي مثل «مسْخ من المسوخ المقنَّعة» في «ظلال المرآة». وكلّنا ينتظر موته مثل «قوس مشدود» ولكن لا علامة على الرحيل، والرحلـة لم تبدأ بعد. إنّ «الانتظار» واحد من مراكز المعنى القوية في شعر البريكان، يمدّده ويدوِّره في قصائده كما يمدّد خبّاز رغيفاً على لهب التّنور أمام عيون الجياع المنتظرين عند بوابة الرحيل.

جاء الموت أخيراً، الموت الذي انتظره الشاعر طويلاً، بلا قناع، في ليلة لا كأس فيها ولا نغم، بل وحدة شديدة الوطأة، وصمت ثقيل. جاء الموت مسخاً حقيقياً انتزع روح الشاعر وغاص في ظلمة الليل. لم يكن الموت وهماً هذه المرّة.

انتظر البريكان الموت، ولم يكن مستعدّاً بما فيه الكفاية لمواجهته. فقد كان أوهى من أن يقاوم صخرةً ثقيلة، جهمةَ الملامح، تدحرجت في الخفاء وسحقته على سفح الوجود الأملس. بل إنّ رعبه من الموت بلغ أقصاه عندما لمح في حدقتيْ قاتلِه، الذي يشهر نَصْلَ العدم البارد أمامه، بريقَ الألم الإنساني المتموّجة مثل ضوء فنار بعيد. غاص الخِنجر بين الأضلاع النحيلة، حينئذٍ جاء الشاعرَ يقينٌ بابتداء الرحلة المنتظرة، مع طعنة الألم الحقيقي.

لم ينتظر البريكان موتَه كما انتظره القدريّون والدهريّون، ولم يخادعه بارتداء الأقنعة، أو يستمهله عُمراً إضافياً، إذْ لمّا واجه مصيرَه على ساعة الوجود المتحرّكة إقداماً وإدباراً، يساراً ويميناً، تخلّى عن «حقيقته واسمه» لـ«الرياح التاريخية» وانتمى إلى زمن «الفكرة الجميلة»، زمن الحرية. وحسِبَ القاتلُ الجاهل لعبةَ الوجود هذه خدعةً لا غير فأمعن في القتل، والفرار.

أمّا الشاعر، فقد رأى في مخادعة الموت عبوديةً للحياة، واستزادةً من أثقال الوجود، فاعتزل المصير الجماعيّ وواجه مصيرَه بمفرده واستسلم لقاتله. زوّدتْه موسيقى العزلة بأجمل الأفكار، وساعدتْه حرية الشعر على مقاومة العدم. لكنّ العدم كان عدميّاً متوحّشاً ولم يفهم أنّ الحرية، وقرينَها الجمال ـ جمالَ الأفكار ـ هي أقوى اختراعات البريكان الشعرية، العصيّة على الموت.

سار الشاعر خارج الزمن لكي يتفادى ساعة الموت الحقيرة، واتخذ سبيلاً دائرية حول قبور الماضي الدارسة ليتّعظ منها ويتملّاها، وتجرّد من ثياب الوهم ليرتدي درع الشعر. وكان الشعر درعاً صنعَهُ البريكان من عِيار الأفكار الخالدة. إلا

أنّ الشاعر الذي ابتكر نوعاً قيّماً من مقاومة العدم، فاجأَه الموت بسلاح بدائي محمولٍ بيد بشرية جاهلة، عدوانيةٍ بالغريزة. كان موته من عِيار تافهٍ لا يأبَهُ بقلوب الشعراء وأغنياتهم الفطريّة. ولو أنّ قاتله انتبه عند الطعنة الأولى لقيمة الشاعر وأفكاره لأمسك يده عن أن تتوالى على الجسد المتهاوي بخمس عشرة طعنة أخرى، إلا أنّ غريزة العدم المجرّدة من الرحمة كانت قد أسقطت كلّ تبرير عقليّ عند القاتل الذي أمعن في انتزاع روح الشاعر.

يقال إنّ سائق السيارة الأهوج الذي دهس المفكّر الفرنسي رولان بارت نِدِمَ ندماً شديداً على فِعلته لمّا وعى غفلته بحقّ رجل شهير. إنّ القَتَلة مصنوعون بمعايير لا يتصوّرها ضحاياهم المغدورون. فلا بارت ولا منعم فرات ولا البريكان ولا غيرهم من أبرياء الحياة «السائرين في نومهم» قادرون على تجميد اللحظة المميتة التي تتقدّم نحوهم مثل «نصْل فوق الماء». إنّها لحظة متماهية خارج الزمن والوجود في المرايا المنصوبة على الطُّرُق غير المألوفة، ولا ينفع معها أيّ ندم. لقد أعدم قاتلُ البريكان خُطَطَ الشعراء لموت غير مألوف.

يقول بورخس في أحد أحاديثه: «الخلود الشخصيّ، مثل الموت الشخصيّ، أمرٌ لا يُصدَّق». لكنّنا نحن الذين لم نشترك مع البريكان في حياته الشخصيّة التي صمَّمها مثل ثوب على مقاسه، نجِد في موته خرقاً واسعاً في ثوب حياتنا. نحن الذين لم نصدّق «موته الشخصي» صرنا نتعزّى ببقاء قصائده شاهداً على «خلوده الشخصي».

**2002/4/29**

# قرائن محمود البريكان

- 1 -

تقترن حياة العظماء بدلالات من أعمالهم، وتنساق صورهم في تيارات الزمن مدموغةً بعلامات شاخصة فوق جباههم لا تزول بزوال أجسادهم وأعمارهم. فغُراب أدغار ألن بو كان دالّاً على غرائبية حلم اليقظة الذي اخترق غرفته في لحظة راعبة، وظلّ قابعاً على كرسيّه القوطيّ الفارغ ينعَبُ في كل دورة زمنية تطلّ من وراء قصائده وقصصه؛ كما ظلّت فرَس بوشكين النحاسية تجوب سهول الرّوسيا ثم تؤوب الى البقعة التي أُطِلَّ عليها دمه في مبارزة دالّة على فورات دمائه الشرقية؛ أما السياب فقد ترك له قرينةً تتمثل بعينين ساحرتين تخيلهما تطلّان على غربته من وراء غابات النخيل.

فماذا ترك الشاعر محمود البريكان لكي نستدلّ بعلامته على تلك الليلة من نهاية شباط، ليلة النحْر الباردة؟

تخيّل الفنّانون الرّوس أنّ قاعدة تمثال فلاديمير بوتين التي ستنتصب قرب مسقط رأسه تتكون من خمسة آلاف رصاصة؛ وبهذا القدر من الأجزاء الدالّة على زمنها العظيم نصب الفنّانون الفرنسيون صورة الجنرال ديغول على مبنى بلدية باريس وقد تشكّلَ وجهَه من عدد كبير من وجوه القادة الذين خاضوا معه معركة تحرير المدينة؛ وعلى هذا النوع من التركيب فقد عرضَ فنّانو أمريكا صورة المغني بوب ديلان على واجهة ناطحة سحاب، مشكّلة من آلاف القطع المعدنية العاكسة لضوء الشمس في ثلاث مراحل من النهار، كي يظهر وجهه

معبِّراً عن فرادته المتمردة؛ وربما كانت لوحة ديلان الغنيّة بالتعبير غير بعيدة عن تمثال مارلين مونرو التي تنشر أطراف تنورتها الراقصة على مئات الأمريكيين العابرين تحتها.

سأتيح لخيالي أن يقترح العلامةَ التي يرتكز عليها تمثال البريكان في قادم الزمان، علامةً تتقاطع وهذا الزمان الصاخب بما تحمله من دلالات هامسة على تنحّي القصيدة عن مُصطَخبِها ذاهبةً إلى فراغها الذي تتسيَّد عليه بفرادة «داندِيّة» حسب قراءة طهمازي، أو بقرينةٍ «بدويّة» بادية على شعره حسب قراءتي له. إنّها القرينة التي أسندَ بها البريكان رعويةَ السياب حين تحدّث عن تمثاله في حفل أقيم له العام 1971، واستغرب من أن يقام تمثال للشعراء يقرّبهم من الخلود الزائف. فكأنّ التجسيم محرِّم على من امتهن «تشكيلَ الروح» و«تجوهُرَ الانفعال والإحساس». كان البريكان بحقٍّ «إنسانَ المدينة الحجرية» دخلها غريباً وخرج منها بلا وجه أو قناع.

آنذاك، تصوّرت البريكان حاملاً فانوساً في ليلة حالكة، مقترباً من تمثال السياب على شطّ العرب يحاوره في أمرٍ ظلّ يُقلق باله، كأمر المطوّلات الشعرية التي سبقه السياب في تأليفها، ويحجز له موقعاً إلى جواره ليديم مدّة النقاش. أمّا وأن هذه المطوّلات قد ضاعت بعد مقتل الشاعر في ليلة باردة من شباط، فسأعيّن موقعاً آخر بعيداً لتمثال البريكان على كثيب من الرمل، أو على صخرة تلطمها الرياح وتنحت في كل دورة عاصفة جزءاً منه، حتى لا تتبقّى إلا علامةٌ فريدة دالّة على الزمن الفالت من قبضة التأرخة والتدليل والتعيين؛ هذه العلامة التي سأتحدّث عنها في المقطع الثاني من المقالة.

ـ 2 ـ

اعتدْنا في كلّ عام تأرخةَ وفاة الشاعر محمود البريكان، مثلما أرّخ هو

نفسُه لقصائده، في محاولة للهزء من ميتافيزيقا الحضور والغياب؛ فهل يجوز لنا إعادة تزمين حياة الشاعر بعد انقطاع قصائده المؤرخة خلال حياته؟ وأيّ برهان نضيفه إلى براهين قصائده الكبرى التي فلتت من قبضة المصير الوجودي العاصف بتقاليد الشعر منذ نشوء قصيدة الشعر الحر في النصف الأول من القرن العشرين؟

حرص البريكان على تأرخة قصائده لكي يؤكد موقعه الشعري خارج المناسبة التاريخية، لا كما يتوهّم مؤرّخوه أنّها دليل على إثبات التراكم النوعي لقصيدته وارتهانها لأوضاع طارئة. فالتاريخ لا يعدو أن يكون «رياحاً» تغيّر اتجاهها إقبالاً وإدباراً، يميناً وشمالاً، كبندول الساعة. أمّا الشاعر فلا يعنيه من هذا التأرجّح والتقادم سوى «التحليق فوق أعراض العالم» و«الاحتفال بالجمال الخفيّ في مواسم ليس لها تقويم». ولا يعود تأريخ القصائد إلى أنّ حِسّ الشاعر بالزمن تجزيئيّ ومؤقت، فهو يميل إلى نشر قصائده في حزمة واحدة. وهذا ما يوحي بانتظام الإيقاع الزمني لشعر البريكان رغم اقتصاره على عدد قليل من القصائد، كتبها في وقت مبكر من تجربته الشعرية.

ولو شئنا أن نقارن تقليد تأرخة القصائد بأيّة قيمة شعرية عددية، أو لنمو حياته الاجتماعية، لوجدنا البريكان يهزأ بأيّ تسطير دلالي يُشتَقّ من مزامنة قصيدةٍ لحدث حياتيّ باهت، بل يُمعن في الافلات من أنشوطة الزمن، وكذا من عقدة الأيديولوجيا، ومثلهما من أسطورة الشخصية الرؤيوية الرومانسية. فهذا التقليد المسموح به لشاعر متكتِّم على شخصيته لا يؤرِّخ لِسوى الصيرورة المتوقّفة في ذات الشاعر؛ وما أتبَعَها من مزامنات تاريخية إنمّا خضعت لسخرية مبطّنة من «الإنسان المنفرد» المقيم في قلب المأساة العامة.

لم يكن محمود البريكان «إنسانياً» بقدر ما كان شاعرياً كارهاً لسذاجة الشعور العام التي تجتاح «العبيد» في مؤسسة التاريخ المسمّاة، والمؤرَّخة،

والمشكِّلة على وفق ميتافيزيقا الثبات والتطور في حياة النمط الإنساني. إنّه أقرب لأن يكون ضميراً كامناً بأقصى انضباطه اللغوي وعدّته الشعرية بجوار الهرم «السيزيفيّ» الذي يشعّ بألغاز أكثر غموضاً وتعقيداً حول عذابه الفردي وسط الجموع التائهة بلا حلّ مثاليّ أو اتجاه مستقبليّ ملموس بالحقيقة والبرهان.

ترك البريكان الجمهورَ وراءه يبحث على ساحل طويل، مزدحم بالتماثيل، عن مصيره؛ والتحق بالأفق الذي تنبع من رماله قصائد مدوَّرة لا نهايةَ لطولها ولا مستقَرَّ ثابتاً لقافيتها، تتبادل فيها الأسماءُ والأفعال مواقعها، بينما الحروف والفواصل تحلّق فوقها كحشرات مضيئة في عتمة الصحراء.

**2017/2/8**

# ثلاث هدنات في ذكرى البريكان

تدور ذكرى مقتل الشاعر محمود البريكان، في ليلة ماطرة من نهاية شباط 2002، حول محورها المثقل بالخطايا والآلام، وتنهمر بخواطر مزعجة لا يتغيّر نبْرها كقصيدة مرتبكة نشرها الشاعر قبل مقتله بقليل. إنّها من نوع «السُّدُم والتكوينات» التي تغطّي دروباً يلفّها الضباب، وتحفّها الأشباح، أشار إليها ذلك «البدويّ المتمدّن» قبل غيابه، وترك لأصدقائه مغامرة شقِّها بوجل بين هدنة حرب وأخرى. إنّها دروب الشاعر التي لم يعيّنها في قصائده، لكنه فوّض أتباعه رسْمَها من زوايا نظرهم خلال نوافذ شباط المشرَعة لرياح التاريخ الأسود. ولكلّ تابعٍ نصيبٌ من رؤى هذه الدروب الدارسة، يشرع نوافذها كما يشاء.

**1 ـ درب الدّفلى:**

كانت هناك شجيرات دفلى على امتداد الدّرب، تزهر بورودٍ بيض وحمر، وتُرضِع فمَ الشاعر بعصاراتها الحليبية. أتذكّرها شجيراتِ درب في ضاحية المدينة التي بدأت بتحديث شوارعها وتعبيدها ورفع لافتات جذابة على مرابعها ونواديها. لكنّ درب الدفلى الأغبر ظلّ على سكونه مربضاً للأرواح الشاعرة، وممشًى لحسناوات الشاعر المحروم.

كنت أسلك هذا الدّرب من بيتنا إلى مدرستي الابتدائية، بجوار نهر تشتبك في أعماقه الطحالب، تتسلّل خلالها أسماك (الحِمْري) حتى تبلغ الناظم، فتأذن لي بالانعطاف إلى وسط شارع معبّد، مودّعاً بشذى أزهار الدّفلى الفواح. وفي

يوم من أيام عودتي من المدرسة، شاهدت جنازةً يحملها بضعة رجال وتتبعها حفنة نساء نادبات، تدخل الدّرب وتغيب بين ربوات متفرّقات على جانب منه. لم أفطن لوجود هذه المقبرة التي كانت مدفناً للموتى الأطفال إلا بعد إتمامي الدراسة المتوسطة وقراءتي أبيات المعرّي المنظومة حول حكاية الأجيال الهالكة دهراً بعد دهر.

لم أرتدّ لمشاهدة الروابي المتفرّقة وراء شجيرات الدّفلى، بعد أن هداني شاعر المدينة الحديثة إلى حقيقة الموت في شارع معبَّد عريض، يهيم بين جنباته السائرون في نومهم، وأخذ يروي أسطورته عن واحدٍ منهم:

**«أروي لكم عن كائن يعرفه الظلام**

**يسير في المنام أحياناً، ولا يفيق**

**اصغوا إليّ أصدقائي! وهو قد يكون**

**أيَّ امرئ يسير في الطريق**

**في وسط الزحام**

**وقد يكون بيننا الآن، وقد يكون**

**في الغرفة الأخرى، يمطّ حلمه العتيق».**

**2 ـ شارع التماثيل:**

تذكّرْ معي شجرةً معمَّرة من صنف السِّدر أو الصفصاف أو الجمّيز انحفرت على جذعها أخاديد دامعة بالصمغ، وتدلّت منها عناقيد الأسماء والكنى والألقاب، ثم جفّت وتقشّرت حتى قُطِعت. يوماً قبل اندلاع الحرب عبر النهر 1980، كان صفّ الأشجار يمتدّ على كورنيش شط العرب من (مقام علي) حتى قصر (آغا جعفر) ثم لمّا هدأت الحرب صُبَّت وراءها منصّات خرسانية خارج الساحل

الصخري قامت عليها تماثيل الضباط المقتولين في المعارك، ترتفع أيديهم في إشارة اتهامٍ مُغتصَبة من روح النهر المهادنة. وفي نهاية صفّ التماثيل الملتفتة إلى الشرق، وقف السياب البرونزي مولياً وجهه نحو مدينته في حياد، لا يلوي عُنُقاً للتماثيل التي علَتْها قشرة الهدنة الخضراء.

ستحلّ هدنة كاذبة ثانية، فيخرج البريكان بفانوسه، ويجول في ليلة من شباط 1991 في «دجى الغابة» الحجرية لمدينة التماثيل. سيترنّم الرجل المُسَرْنَم إزاء الفنارات المطفأة للسفن الراسية والغارقة، والحوت المحنّط في متحف التاريخ الطبيعي، ثم سيتوقّف عند قاعدة السياب ليقبِس شعلةَ الظنون لسِراجه. كانت هناك مئات التماثيل المتناسلة تترجّل من منصّاتها وتتبع بظلالها شاعرَ الغابة الحجرية، تقتبس مثله شعلةً ترعشها الرياح الرطبة. ترتفع أغنية من معاقل المنسيّين، المشرَّدين والمعذَّبين، وتحلّق كغيمة من برونز على أفق مشروخ حتى آخر صخرة فيه على الشاطئ:

**«في العالم المطمور تحت الأرض، في مَتاه**

**قُدَّ من الحديد والإسمنت والحجَر**

**حيث يمدّ عنكبوت الخوف والضجر**

**خيوطَه في طرق الصمت، ولا مفرّ**

**في «لابرنث» الموت، حيث يهلك البشر**

**شوقاً إلى الحياة**

**حيث يضيع الصوت، حيث يُفقَد الأثر**

**أنت هنا تدور**

**كأنمّا تلهث في لهاثك العصور**

**أنت هنا.. ماذا تغنّي للقبور».**

### 3 ـ طريق صفوان:

بين «صفوان» و«المطلاع» تقاطرت عجلات الجنود والمدنيين المنسحبين من الكويت في طابور متصل، لمّا أدركتها الحوامات الأمريكية فبعثرتْها على جانبي الطريق. كان الطيّار الذي يقصف الطابور يختار عجلة، يدنو منها ويُردي ركّابها مع عبارة ستصبح علامةً على بؤس التاريخ المفقود بين مطلع بواباته المنتصرة ومخرج جثثه المحروقة. يطلق الطيّارُ الصاروخَ مع العبارة الساخرة: «Say hello to your God».

هذه حكاية أخرى من هدنات المدن المتحاربة على بقعة نفطٍ تعساء، تصحب سفري كلما هممت بالخروج من «صفوان» العراقي ودخول «المطلاع» الكويتي. أخرج وأعود بين علامات الهدنة المنصوبة على جانبي الطريق، مع أسماء مالكي المزارع، تخفي وراءها رسائلَ البريكان مؤبِّناً بها الأرواحَ التي تعدو وراء السيارة المسرعة:

**«أنا تخلّيت أمام الضباعِ**

**والوحشِ عن سهمي**

**لا مجدَ للمجد، فخذْ يا ضياعُ**

**حقيقتي واسمي».**

**2017/2/26**

استضافت رابطة مصطفى جمال الدين الأدبية بالبصرة أحمد خلف (في أحد أيام نيسان 2017)، فشعر المجتمعون مع ضيفِهم أنهم يحلّون في واحدة من الواحات الآمنة التي يجود بها الزمان أحياناً.

وصف علي جواد الطاهر نصوصَ أحمد خلف بأنها «عالية الطبقة»، وظلّت كذلك في حين ذبلت نجوم من «الطبقة الستينيّة» السابقة شاركت القاصَّ أطروحاته الإشكالية «الكافكوية» وهؤلاء: سركون بولص وموسى كريدي ويوسف الحيدري وعبد الستار ناصر ومحمود جنداري وجليل القيسي، بقيت أصواتهم تتبع صوتَ أحمد خلف الذي فلتَ من جاذبية الموت.

أما المفهوم الآخر للطبقة الذي نُفرِد لتفصيلِه هذه المقالة، فهو المفهوم الأفقي الذي يعني أكبرُه «السَّير» في أقطار الأرض، وأقلُّه الانتقال من مركز القلق اليومي إلى واحة آمنة في محيطه. لقد عقدنا جلسة اللقاء بأحمد خلف على مبعدة تزيد على خمس مئة كيلو متر جنوبي عاصمة الصراع السياسي بغداد، لنفرش مساحة الوعي السردي لشخصية طالما تقاطعَ وجودُها الأدبي مع وجود الآخرين وانعكاسهم النفسي والاجتماعي في مرآة نصوصه، وقد تصدّعت ذاتُها المتورِّطة بتصدّع أولئك مرات ومرات. ونبحث اليوم عن اتصال بذلك المدار المتصدع لكي نوجد فيه كذلك بيقين أكبر ورؤية صافية من زاوية أقرب.

غالباً ما تتحقق اللقاءات النادرة في ظروف تاريخية صعبة وانقطاعاتٍ ثقافية خطرة، يكون فيها الأدب مهدِّداً بتصورات ثقافية وفلسفية، أو بتصورات حكائية

من بوكاشيو في (الديكاميرون) ودي ساد في (سدوم) وسواهما في مدن الحاضر القصيّة. وفي كلّ هذه الأعمال يجتمع شبّانٌ من الجنسين خارج مدينة الوباء نابولي (الديكاميرون) وعجائز برجوازيون باريسيون متهتكون (سدوم) ومجموعة أشخاص هاربين من الحروب الأهلية في روايات معاصرة، ليُحيوا لياليَ ماجنة أو يناقشوا تقاليد اللغة والأدب المهدَّدة بالانقراض، متخلّين عن ارتباطاتهم الاجتماعية والأخلاقية. غير أنّنا نعرف أن هذه اللقاءات المصطنعة لا تلبث أن تنتهي وتواجه المصائرُ السردية واقعَها الموبوء والمتجهِّم الذي هربت منه.

أمّا مثالنا الذي نريد أن نقرِنه بجلسة أحمد خلف في البصرة، فيتفرّع من ثلاث وقائع عراقية وفّرت واحاتٍ آمنة لمجموعات خارجة من عاصمتها المضطربة في فترات تاريخية ماضية. التصوّر الأول يسترجع مجموعةَ أطباء نساطرة يخدمون في المستشفى العضديّ هربوا من قبضة المغول خلال احتلالهم بغداد في منتصف القرن الثالث عشر الميلادي، واستقرّوا في أحد منازل الطريق جنوبيّ مدينة واسط ليعقدوا فيه مناظراتِهم الطبّية. والتصوّر الثاني لمجموعة مجانين هاربين من مستشفى الشماعيّة خلال دخول قوات الحلفاء بغداد 2003، تظاهروا بالعقل والاعتدال وأقنعوا سائقَ حافلة ينقلهم إلى ضواحي بغداد الهائجة، وهنا في بستان هادئ ووارفٍ نصبوا لهم مسرحاً مثّلوا عليه أدواراً تحاكي جنونَ العاصمة المحتلة. أما ثالث التصوّرات فيستند إلى حادثة أدبية تتوسّط الخروجين السابقين، ويتمثل بانعقاد ملتقى القصة الأول في مصيف صلاح الدين العام 1978، حيث حطّت مجموعة أدباء بين أحضان الجبال وودّوا لو إقامتهم تطول كي يبسطوا رؤاهم القصصية بعيداً عن عاصمة الرقابة والقمع والانقلاب والتحضير لحرب ستطمس أخويّتهم الأدبية.

يعنينا من هذه اللقاءات الثلاثة لقاءٌ نرقّي به تصورّنا عن السلام المقتطَع من فكوك القطائع التاريخية المتوالية منذ انبثاق السرديّة العراقية قبل مئة عام،

عندما بدأت نصوص محمود أحمد السيد تصارع الوجودَ الأنطولوجي والاجتماعي المنعكِس في مراياها الحسّاسة، فنشأت بنشوئهِ وتشرّبت قلقَ انعكاسهِ الصادق الهادئ والعنيف في آنٍ. منذئذٍ لا تحيا نصوص السردية المئوية إلا باقتحام التجربة العامة واقتطاع ثيماتها من خضمّ المركز الهائج لتدَعَها تنمو وتنطق على المحيط الآمن. وليس هذا العمل المضني بغريب على قاصّ المرحلة الستينية من القرن الماضي أحمد خلف، فهو أحد ممثّلي الطبقة الممدودة ببعديها الأفقي والعمودي، وقد أدرك انعكاسات قطائعها على نصوصه في أعلى تردّداتها البصرية والصوتية. إنه يحمل ذلك القلق تحت رداء هدوئه واتزانه الأدبي منتقلاً به من بغداد إلى البصرة.

لم يبتعد أحمد خلف عن ذلك النشوء الوجودي شبراً واحداً فوق عمره الأدبي، لكنّه ارتفع فراسخَ عن مكانه الطبيعي والتاريخي ليتأمل قدرتَه على الابتعاد والاشتباك بمسافة قصصه (وأحبّ أن أدعوه بالقاص فهذه الصفة كانت شهرةً جيلِ الضياع الأدبي الأصلية) وأن يعيد تمثّلَها في أشكال أدبية أخرى، وقراءات فردية وجماعية متعددة. وما إن أستشهِدُ بنصّ أخير من مجموعته (عصا الجنون 2015) حتى تتداعى إلى ذهني مقاطع من مجموعة قصصه الأولى (نزهة في شوارع مهجورة) الصادرة العام 1974، ومنها هذا المقطع:

«في الشارع ثمّة موكب يتقدم نحوي الآن... أنا الآخر أتقدم نحو الموكب... كلانا يسعى جاهداً لاختصار المسافة. نحاول الوصول إلى لحظة الالتقاء، هذا ما ينبغي تحقيقه: أنا أعرف أنّ الطرفين يشتركان بتقليص المسافة، لكن في حالة عدم انسجام أحدهما مع الآخر، فماذا ينبغي إذن ساعتها؟ أدركتُ في اللحظة الأخيرة أنّي لم أعد مقتنعاً بعملي إزاء الموكب. بدأ يتكاثف حول بعضه. يلتمّ كجواد يتحرك صوبي. أبصِرُ مسيرته تتلاحم، تستحيل إلى كتلة صلبة، بسبب المكان حيث يتحتم عليه اتخاذ وضعية كهذه».

ألسنا هنا على جانبي «المسافة» عينها منذ أربعين عاماً، تتردّد في مدارها ألفاظ «الآن» و«الآخر» و«عدم الانسجام» الإشكالي مع «الموكب»؟ ألسنا مع القاص شاخصين أمام المرآة المنصوبة وسط المسافة نشاهد الانعكاس الصافي في مرآة الذات؟

أجل، كلّ هذا، ولمّا تزل شمس المسافة تسلِّط علينا شعاعَ الأزمنة كلّها في حزمة واحدة، في الموضوع والجوّ نفسيهما، والأسلوب والإحساس ذاتيهما. فهل هناك من مسافة تُقلِق القاصَّ باحتمالاتها أكثر مما اكتشفه النقاد من انعكاس «الآخر» في مرآة «الذات» المغتربة، وقلق الإنسان الأعزل إزاء المواكب المتقاطِرة تحت شمس لاهبة؟

تبدو القناعة كافية بانتقال الأجواء والأزمات الذاتية، النفسية والفكرية، على أشدّها، حتى لو صحّحنا أوهامنا عن موضوعات القاصّ أحمد خلف المصبوبة في قالب نفسي بآليات فيزيقية ظاهرة. فما يبدو انطباعاً مؤقتاً عن استقرار بعيد من زمنه ومكانه الاعتيادي، لا يلبث أن يزول حال مفارقة النص قارئه، وانتهاء الفاصل الاحتفالي الآمن.

تأرجح خطاب أحمد خلف بين قطائع خطرة ولم يستقرّ على حال واحدة، وانفصم مراراً عن التجربة العامة في أزمنة متتالية، وتجلّى في حالتي الالتحام والافتراق بين القصة القصيرة والرواية، لكنّه ظلّ بعيداً ونائياً عن التعريف والتقييد الواقعي والتخييلي المرهون بحدود مفهوم واحد، ومرحلة واحدة. وما حاوله القاص من نمذجة شخصياتٍ عرفَها وجاورها وانفعل بحالاتها الفريدة في روايته (الحلم العظيم 2008) كان توسيعاً لمجال الرؤية وزاوية الانعكاس لا أكثر، وتوثيقاً استئثارياً جليلاً لعلاقات شائعة لدى أبناء جيله أجمعهم لا غير. فهل نقدر اليوم على تطمين هذه النفس السردية المتحولة من مكانها إلى واحة نظنّها آمنة؟

ما من تفصيل معكوس ومفصول عن الصورة العامة، نعدّه حقيقياً وإشكالياً، إلا وصُهِر في بوتقة «المكر» و«الدهاء» الإبداعيين، وانعكس محرّفاً عن أصله وتأثيره في نصوص ظاهرية خادعة. وما زال القاصّ الذي يحاذي نصوصَ زمنه يُرخي النظر ثم يردّه إلى مصدره البعيد، ويشهد لنفسه بأن روايته (موت الأب 2002) لبّت الانعكاسَ المراوغ بين الأنموذج ونقيضه، ونجحت في صنع موقفٍ ظلّ بطله متردداً في قطع المسافة بين الحقيقة والوهم، حتى اليوم.

**2016/5/9**

خلف حِجاب الرّقة والهدوء يسطع برق في الذرى الصخريّة التي يقف عليها الصقر، رامياً الواقع الأدنى بنظرة بروميثيوس المعذَّب بمصير البشر الناطقين لغة واحدة. وإلى هذا الصمت الصخري هبط مهدي عيسى الصقر، كاتماً في سرّه علامات لغته الثانية. ولا نعني باللغة الثانية الإنجليزية التي تعلّمها القاص والروائي الصقر ذاتياً، بل نضيف إليها لغةَ الحلم الشاسعة التي كان الصقر يرسلها كالبرق من صخرته في الأعالي.

كان الصقر كائناً واقعياً أليفاً، زاهداً في الاندماج واختراق الأعراف الواقعية في السرد، لكنه لمّا هبط إلى الوادي استعمل لغةَ الأعالي الثانية لتفتيت صخور الواقع واستخراج معدن قصصه التي لا يشعّ بريقها إلا عندما تُترجَم إلى لغة بروميثيوس المنسية في قلاع الحالمين بتغيير العالم وإشعال النار في الرمم الأبدية.

تلك هي حقيقة القصة العراقية الواقعية، قصص مهدي عيسى الصقر وجيله، إذ اكتشفها أهل اللغة الثانية، بينما صمتَ عنها أهل اللغة الأولى، التي لا تثيرهم أعجب الأعاجيب، ولا يحرّكهم دويّ المدافع وقصف الطائرات للارتقاء إلى أعالي الصخور. وكان الصّقر حين يتعب من مناقشات حلقة الأصدقاء الصغيرة في سوق (الهَرَج) ويكتفي بما جمعَ من ملاحظات السّوق، ينسحب إلى (قلعته) ليداعب أحلامَه بلغته الثانية. ويوماً فيوماً تصخّرت لغة بروميثيوس والتحمت بالجدار الكبير الذي سوّرَ قصصه ومنعَها من الخروج. ولم تتسنَّ فرصة لمغادرتها أرضها

حتى تهيأ لها مترجم قدير مثل بول ستاركي فنقل رواية الصقر (رياح شرقية، رياح غربية) إلى الإنجليزية العام 1998وحقّق لرجل اللغة الأولى استنشاق عبير قراءة ثانية لنصوصه، بعد أن قنعت بالمكوث بين أطلال الماضي على غير رغبة كاتبها.

سافر أصحاب القلعة الواقعية: فؤاد التكرلي وغائب طعمة فرمان وعبد الملك نوري وذو النون أيوب، ولبِثَ مهدي وآخرون بعدهم أمناءَ على أسرارها، حتى بعد خرابها على أيدي الجموع التي انتبهت إلى سكان القلعة الغرباء عن واقعهم. ثم صار الفراق أبدياً عن أرض اللغات الصّامتة، وعاد الصّقر إلى صخرته في الأعالي.

نرنو اليوم إلى أعمال قصّاصي اللغة الثانية، الذين تكلّموا بكبرياء اللغة الأولى، كاتمين عذابهم واغترابهم، ونسأل سؤالَ الرسام غويا الوجودي: «ما الشيء الذي لا يستطيع الخياط أن يفعله؟».

استطاع القصّاص العراقيّ الواقعي أن يخيط من صمت الجموع الصّخري حكايات تروي الطيران من قمّة إلى قمّة، حتى الاحتراق بوهج الشموس الذي تاقت نفوسهم المعذّبة نقْلَه إلى أهل الواقع الأدنِين. تحوّل حلم الواقع إلى شعلةٍ تستعر في أعالي الوادي الصامت.

اتسع احترافُ أهل اللغة الأولى، وبلغ قصّاصوها شأواً بعيداً في حذق خياطة القصص ومحاكاة الخيّاطين البروميثيّين. لكن أنّى للنصوص المظلومة أن تبلغ مطلع الشمس وترى الولادة الثانية بعد مغيب؟

ولو أنّنا اليوم ـ نحن ورثة القلعة ـ من موقعنا جوار الجدران الشامخة، سلكنا أنفسنا في مسلك أولئك المحلّقين، فالأرجح أننا لن نقوى إلا على تكملة حلم تكرّر سردُهُ في ذكريات مهدي الصقر عن شوارع مدينته القديمة وسوقها الأثري (سوق الهَرَج) ومكتباتها وصحفها وحاناتها، ولم يتسنَّ له أن يُكمِله. يروي الحلم المطاردةَ الأبدية لرجل ضائع في طرقات مدينتِه، ويبدو الحلم كأنّه من اختراع

كافكا الذي كتمَ في أعماقه لغتَه الثانية ولم يبُح بها. وحين نعود لنروي أحلام الصقر وسابقيه، ونعيد السيرة البروميثيّة إلى سابق قمّتها، فسنصحو على أطلال قلعة الواقعية الشامخة، المبتناة بأحلام أهل اللغة الأولى، تتراقص الظلال في دهاليزها الفارغة رقصةَ السرد التضحوية.

أصبحت الهياكل الواقعية، العائدة إلى كهوف التضحيات الرمزية لتقبِس ناراً لشعلتها المنطفئة، متعبةً وملأى باليأس وربما الجنون لكثرة ما اضطُهِدت وغُرِّبت وسيء فهم مراجعها القديمة والجديدة. وأيّ جديد يُبعَث من رميم كهوف الواقع المهجورة؟

ولكن ما الذي يستطيع خيّاطٌ من أتباع اللغة الأولى أن يفعله؟ هو ضائع أبداً في طرقات الوادي السحيق وكهوفه المخيفة، أينما التفت لطمته ذكرى شخصية وحادثة وحبكة غطتها العناكب بخيوطها. ويحَ الواقعية العظيمة حين تُفجَع في كل مرحلة وتضيع عن موئلها كلما جرّبت العودةَ إلى كهف الصقور... ويحَ الواقعيين الجدد!

أجل، ما الذي يدفع هؤلاء المتأخّرين للصعود المرهق على سفح قلعة الصقر القديمة، غير أن يتحققوا من رماد شعلة بروميثيوس الرمزية، تلك التي كانت تتّقدُ دونما انطفاء على صخرة عالية فوق رؤوس واقعيّي اللغة الأولى؟

وحين ينجح هؤلاء في ارتقاء الموقع القديم يقفون حيارى، ثم فجأة تنبت لهم أجنحة ويحلّقون إلى الأعالي، ويخترقون حدود المدن القديمة.

أهذه مأساة أخرى، تبدو وكأنها انبعاث جديد؟

**تحديث في 2016/3/12**

أميّز بين نوعين من علاقات الصداقة الأدبية: شخصية عاطفية، وصداقة جيليّة عابرة للأجناس والأزمان. والنوع الأول ممّا يمسّه الذبول والنسيان، والوهم والادعاء، كصداقة ميّ وجبران، وغسان كنفاني وغادة السمان، وخليل حاوي وديزي الأمير. أما النوع الثاني فلا ينتهي أثره إلا بتدهور الأخلاق والقيم، وتبدل وسائط العلاقة، كصداقة الجيل المهجري الأول وصداقة الجماعات الفنية وصداقة الجيل الأدبي في ستينيات القرن المنصرم، وصداقات عالمية كصداقة غوركي مع تشيخوف وهنري ميلر وأناييس نن وجون كوتزي مع بول أوستر.

وقد لا نعبأ هنا بصداقة الأخويّات السياسية، فهي من نوع الصداقات التي تقوم على انفصام العاطفة عن الأخلاق، وتقديم الصراع على الحب. أفهم كيف تدوم علاقة قائمة على الفهم المشترك لقيمة العمل ونعمة العقل وخفة الروح، كعلاقة جبران بميخائيل نعيمة ومحمود درويش بسميح القاسم وعبد الملك نوري بفؤاد التكرلي، ولا أفهم كيف لا تنهار علاقة تحكمها كبرياء الطبقة وشهوة السلطة والمال، كالعلاقة التي تربط رؤساء الدول فيما بينهم، وبعضهم يدّعي الأدب وصداقة الأدباء، ومثلها صداقة الناشرين للأدباء ممن ينشرون كتبهم.

لم أستمتع في حياتي بصداقة كتلك التي وصلتني بنفوس لم ألتقها إلا مرات قليلة، وقد استهوتني أحاديثها التي خلّفتها لقاءاتها النادرة. وما زالت في ذاكرتي عبارة كتبها يوسف الصائغ عن لقاء صحفي له بديزي الأمير، وقد خلّفت هذه الأديبة بعد مغادرتها مكان اللقاء «رائحة الطلع». وما يزيد المتعة ويؤجج الرائحة

أن يتخلّف مثل ذلك الانطباع، في غياب الاثنين، عند مَن يستتبع آثارَ الفرار والهجرة وراءهما. كيف لي ألا أقِيم صداقتي على آثار تلك الرائحة، وألا تلفِتني الكآبة لفقدان تلك الآثار؟

أزعم مع نفسي أنّ «الغياب» الذي تملؤه «رائحة» ما، رائحةُ الصورة أو النصّ المقروء لرجل أو امرأة، التقيتهما يوماً، ثم فقدتُ أثريهما، هو رابط عاطفي وعقلي، يصِلُني بأقوى دلالات الصداقة المفقودة، بسبب تدهور الأخلاق وتدنّي القيم وانقطاع الروائح، في عصر الميديا الحديثة. غالباً ما أقيم صلةً أدبية بأصدقاء متفرّقين حول العالم، لكني أفتقد دوماً انطباعاً قوياً يتبقّى بعد انقطاع الرسالة المنقولة عبر الشبكة التواصلية. وهناك من يقتنع بهذا القدَر التواصليّ الذي يقطع الأوصالَ قبل أن يزيّف الرسائلَ ببرودته وحياده. وقد ينبع هذا الشعور البارد من الصلات الجسدية التي تجمع أدباء القرن الحالي في بقعة جغرافية واحدة، حيث يزيد الانعزال وسوء الفهم والغرور من هوّة الصداقة في ظلّ وجود «الغول الخفيّ» الذي يترصّد الأخلّاء ويفرّق شملهم.

عندما نتأمل المصير الكئيب لصداقة الجيل الأدبي، وقد خرقتْها الأقدار الحتمية، أكثر من ذي قبل، لا يعود لنا أن نعجب من غلبة الكآبة على المتعة ذات الرائحة الحميمة، والاتصال الافتراضي على التلازم الحقيقي؛ وإنّه لقدَرٌ لا مردَّ له أن يصنع لنا «الغياب» حضوراً خالياً من الروائح والأحاديث الحيّة، شبكةً من الافتراضات البديلة عن صداقة الجيل، فنُقبِل متلهفّين على نوع من التواصل الإلكتروني مع أصدقاء افتراضيين، نعوّض به عن رائحة رسالةٍ ورقية تجعّدت في حافظة الرسائل المهملة في زوايا أيامنا. أمّا أولئك المزدرين بهذا النوع المصطنع من الصداقات، القانعين بكآبتهم المزمنة، فحسْبُهم انتظار رسالة ينقلها إليهم البريد القديم من حبيبٍ قديم أو صديقٍ غير مقيم تصِلُهم بعد ضياع، مملوءةً بما يعتبرونه أختاماً دالة على نوع أصيل من الصداقات الأدبية.

لا أعرف إنْ بقيَ أصدقاء شفّافون كثيرون في عصرنا الحاضر، لكن كتاباً اقتنيتُه أخيراً بعنوان (هنا والآن) يحوي الرسائل المتبادلة بين أديبين مرموقين هما جون كوتزي (حائز نوبل) وبول أوستر (مرشح نوبل) يعيد للأذهان الدلالة الضائعة على رابطة حميمة تقوّيها رسالة منقولة بالبريد التقليدي. تُفتتَح رسائل الكتاب (ترجمة أحمد شافعي) بمناقشة نوع الصداقة القائم على الإعجاب الجسدي والانجذاب المثالي بين أصدقاء الأدب والسياسة، فضلاً عن رأي الصديقين في علاقة الصداقة بين رجل وامرأة.

كتب كوتزي في الرسالة الأولى بتاريخ 14 يوليو 2008: «لو صحّ بالفعل أنّه من الصعب قول أيّ شيء مثير للاهتمام في الصداقة، فبالإمكان المضيّ إلى نظرة أبعد فنقول: إنّ باطن الصداقة يتفق وظاهرها ـ خلافاً للجنس والسياسة اللذين لا يتفق باطنهما مطلقاً مع ظاهرهما ـ أي إنّ الصداقة شفّافة».

وردَّ أوستر على كوتزي مطمّناً إياه: «هل يمكن أن تقوم صداقات بين الرجال والنساء؟ أعتقد أنّه ممكن. ما لم يكن ثمّة انجذاب جسدي. ولا يكاد الجنس يدخل المعادلة، حتى يتوقف قبول الرهانات».

**2017/5/25**

# الفهرس

إنشـاء أول ..... 5

(1)

## ثقب السرطان

موت المؤلف ..... 11
نبوءة في فهرس ..... 15
مدينة غوركي ..... 19
لقاءات الحياة الثانية ..... 23
لقاءات الفردوس ..... 27
الطائرة والمطبعة ..... 31
دليل القارئ بنفسه ..... 34
مكتبة الروائي ..... 37
اتصال هاتفي ..... 40
الطبيعة المعادية ..... 43
مارا/ ساد بإخراج جليل القيسي ..... 47
طبول الجهات الأربع ..... 51
قصّة، حكاية ..... 55
زمن الشعر ..... 59

قدَر الشعراء 63
قوة الأسماء 66
حوارية السيد وعبده 69
الرسل السبعة 72
استطلاع آخر العام 76
في غابة الكتب، على خطى حيّ بن يقظان 79

(2)

## نقد التقصير

نقد التقصير: الظاهرة والمفهوم 83
ما قبل/ ما بعد 87
المثقّف اللاعضوي 91
الخوف من الحريّة 94
أخويّة 2003 98
التجربة تُمتَحن 102
أحلام نيسان 106
ما الحلّ 111
شفرة كريبتوس 116
أكثر من نشأة 120
هجرة في الهجرة 124
طَبَق يوميّ 129
صمت الأبراج 133
المجرشة 138

حياة ساكنة ..... 142
الطوفان ..... 147
مدينة اللغات ..... 153
الصيرفيّ والخلخال ..... 159
تاريخ مختصَر لكوكب مبعثَر ..... 162
مداخل لتعريف العراق ..... 166
نظرية في معرفة العراق: إصلاح أم تغيير؟ ..... 170
وطن محشور في قارب ..... 175
ثلاث ملاحظات: في تقصير اللحظة الأدبية الراهنة ..... 179
سكّين في الثلج ..... 183
فجوات الثقافة ..... 186
كائنات هلامية ..... 190
Negative ..... 193
الأدب ليس عامّاً ..... 197
الأدب بين الصعوبة والتهديد ..... 201
خزانة الأدب المرجعية ..... 205
دورة التاريخ ..... 209
نصّ بغداد، اليوم ..... 212
طفل الحرب ..... 215
مَن يخاف الكرادة؟ ..... 218
تلك الليلة ..... 221
علامة عائدة ..... 224

ناشرون ..... 227
مئويات عراقية ..... 230
بين احتلالين ..... 234
مواقع السردية العراقية ..... 237

(3)

## أقصى المدينة

الشـعر والموت ..... 243
القناع الحيّ ..... 247
فضائل عبد الملك نوري ..... 251
مونولوج مسترسِل ..... 255
ودائع الفارس الذهبي ..... 257
تواقيع صيف بلا نهايات ..... 261
ساحر الطاطران ..... 264
الأحمدي على درجات ..... 267
آخِر شفق ..... 270
خلود الشاعر ..... 276
غروب هادئ حزين ..... 280
يوسف الطبّاع ..... 283
فُروغ الزمان ..... 287
قواعد يحيى حقّي ..... 291
هوى باموق ..... 295
بريد نوح (شذرات من قارة ماركيز) ..... 299

سحابة القرن المشؤومة ..... 304
التابوت الزجاجي ..... 307
طغراء الصكّار ..... 313
من أجل افتداء محمد الجزائري ..... 316
نَصْل فوق الماء ..... 319
قرائن محمود البريكان ..... 323
ثلاث هدنات في ذكرى البريكان ..... 327
أحمد خلف في واحة آمنة ..... 331
قلعة الصقـر ..... 336
صداقة أدبية شفافة ..... 339

# رسائل من ثقب السرطان

لا أعوّل على الجانب اللغوي في بداهتي الإنشائية فقط، وإنما أستعين ببداهتي التخطيطية لتعويض العناصر الضرورية المفقودة من مقالتي (المعلومة، النقد، المنهج)، كما أستعين ببداهة القارئ لتصوّر هذا الجانب المفقود. ألجأ إلى كراسات رسومي لتجسيم الجانب التصويريّ المكمّل للجانب اللغوي التجريديّ. أختار بعض الرسوم لسدّ الفراغ التعبيريّ، أوّلها رسمٌ مستوحى من قصة كافكا (طبيب الأرياف)، وثانيها رسمٌ مقتبس من لوحة جواد سليم (الشجرة القتيل)، وثالثها رسمٌ من شارع القتل العراقي، ورابعها رسمٌ خاصّ بي اسمه (القناع الأخير). إنّي أعوّل على تصوّر القارئ لأشكال هذه الرسوم (التخطيطات) وإضافة تفاصيل تعبيرية لها. فليتصوّر القارئ معي رأسَ الحصان المطلّ من النافذة في الرسم الأول منتشياً بالجرح في قصة كافكا، ورجلاً يمشي برأس مقطوع يحمله بين يديه خارجاً من صفّ من جذوع الأشجار اليابسة في الرسم الثاني، وسريراً تتناثر على شرشفه أعضاءٌ إنسانية مبتورة من أجسادها في الرسم الثالث، ثم ليتصوّر معي في الرسم الرابع رجلاً بائساً يُلقي بثقله على قناعٍ معدني خلعَه من وجهه وحصَره بين فخذيه.

أعلم بحاجتي إلى هذه المكمّلات التصويرية لتجسيد رؤيتي الممتنعة عن الظهور في بؤرة الفراغ الإنشائية، وقد صار واضحاً أنّي لا أعني سوى نفسي بهذا الالتفاف الطويل حول البؤرة التي وصفتُها في بداية المقالة. لا أملك من المساحة الإنشائية إلا ما أؤكد بها حريتي الدودية التي تمرح في جرحها، وأنا أعلم أنّ للآخرين حرّيتَهم في اختيار مساحات إنشاءاتهم.

لا تشمئزّوا حين ترون «إنشائي» ينمو بين الدّود.