تمثل التحولات الاجتماعية في النص

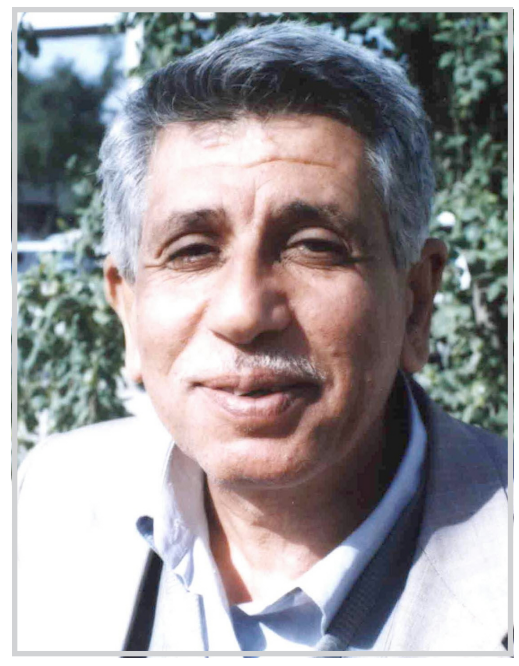
قراءة في قصيدة نازك الملائكة (مر القطار) وقصة محمد خضير (قطارات ليلية)

صالح زامل

تحاول هذه الدراسة أن تقارب بين نصين يتفارقان في الجنوسة، فاحدهما ينتمي للشعر والآخر للسرد، والذي يبرر دراستهما مجتمعين أن احدهما على الأقل يتداخل فيه السردي بالشعري بقوة، فيما ظل الثاني أمينا لجنسه بشكل كبير وان تداخل مع فنون أخرى عندما استعار السيناريو في جزء من القصة، لكن هناك غير الجنوسة هي ما يلتقي فيه النصان؛ هو هيمنة الانتظار وسيادة بنية تحيل إليه بوصفه انتظارا يوازي التعطيل أو الموت، لكونه انتظارا مفرغا ليس فيه إزاحة، بمعنى ثبات المنتظر واستمرار الانتظار، وهو يقارب فكرة الانتظار في الأديان، وإن لم يوظفها بصورتها العقيدية، ولكنها تتسلل بوصفها جزءا من منظومة ثقافية، ولست بصدد دراستها لأنها سائدة الآن، فقد التفت إليها في مقالة عن نازك الملائكة منذ أكثر من ثلاث عشرة سنة لكني لم انشرها إلا في الألفين وهي الآن جزء من هذه الدراسة، فضلا عن اجتماع النصين في اختيار موضوعة القطار التي تتقارب رمزيتها، بقدر غير قليل، في ثقافات الشعوب، ففي الغرب الذي اخترع هذه الواسطة، يمثل القطار صورة المدينة والصناعة في اصطدامها بالحياة الروحية، في أول اختراعها، عندما ثلم التصنيع الكثير من رومانسيتها التي كان انزياحها إلى الفقدان، ثم تنتقل هذه الصورة إلى الشعوب المستعمَرة فيماهي القطار تحدي المستعمِر وهو ينهب الخيرات، ثم وهو يسخّر الإنسان، مرة أخرى، عندما يُنقل بهذه القطارات لأعمال السخرة في المناجم حتى لتقترن صفارته اقترانا شرطيا بالاستعباد.

نازك الملائكة

وفي الأدب العراقي كان القطار موضوعة لنصوص كثيرة منها نص(مر القطار) لنازك الملائكة في ديوانها المهم(شظايا ورماد)، كما نجد هذه الموضوعة من المهيمنات في كتابات القاص محمد خضير ومنها قصته في مجموعة المملكة السوداء(قطارات ليلية) - وهما النصان اللذان تعنى بهما دراستنا- وفي الأدب الشعبي العراقي نجد نصين على قدر عال من الشعرية هما(الريل وحمد) لمظفر النواب و(المكير) لزامل سعيد فتاح، في حين نجد القصيدة العمودية أوائل القرن الماضي قد عالجت موضوعة القطار من جهة الاستخدام والانتفاع بها على أنها آلة مدنية تمثل الحضارة، وهذه الوجهة نظرت للقطار بحياد مجرد من الاصطدام بالحضارة التي يمثلها الغرب، وهي تستقبل بانبهار وتغاضٍ عن بعض جوانب هذه الحضارة، والوجهة الأولى هي ما نحاول أن نقف عنده في قراءة نص نازك الملائكة (مر القطار) ونص (قطارات ليلية) لمحمد خضير.


محمد خضير

توجيه القراءة

تقترح نازك قراءة لنصها ضمن بيانها الشعري وهو مقدمة ديوانها(شظايا ورماد) الصادر سنة ١٩٤٨ فتقول" لن يعثر القارئ على شيء مثير في قصيدة(مر القطار) إن هو توقع أن يجد فيها وصفا لقطار أو لرحلة في القطار، فقد كان غرضي الأساسي من كتابتها أن اعبر عن الشعور الغامض الذي يحسه المسافر ليلا بالدرجة الثالثة من القطار، فهناك حالة من التعب الكلي التي يجد فيها المرء نفسه مشوباً بلون من الكسل والارتخاء، وهناك صوت عجلات القطار الرتيب الذي لا يتغير، ولون الغبار المتراكم على كل شيء، على الحقائب وعلى الوجوه والثياب ثم هناك منظر المسافرين".

لسنا معنيين بإغراء الإحالة إلى قراءة معينة، هذا الذي لا يخرج كثيرا عن التمرد على المباشرة التي وصمت بها النصوص العراقية السابقة أوائل القرن الماضي، وهي تتحدث عن القطار، والذي نريده من هذا الاقتباس أن هناك نية أن تكون دلالة القطار دلالة متوهمة.

على أن دلالة القطار في نص(مر القطار) تقارب من جهة أخرى صورة الحياة والحركة فيها، فالسعة التي تمثلها تلك الواسطة والرحلة الطويلة تبدو معها وكأنها قطعة من الحياة وقد انتزعت بناسها- باعتبارهم شيوخاً وشباباً، رجالاً ونساء، صبياناً وأطفالا- وإن انفتاح كيان االعربة على بعضه يماثل الحياة حيث تمثل (العربة) قدسية الجماعة المعينة أو المشتركة في المكان، فهي صورة من الحياة من وجهة أخرى من حيث الاجتماع واعتبار الائتلاف عندما يكون الاتصال فيها من الحديث والاشتراك في مكان النوم والمأكل، وهو- أي القطار- في كل الأحوال يحقق الانكسار للصورة المألوفة للحياة اليومية الطبيعية التي تصطنع الجدران والغرف، فتكون للفرد داخل الأسرة الواحدة حياته الخاصة التي يؤطرها بحواجز يمنع الآخرين من أن يدخلوا إليها.

وتكلل بعد ذلك صورة الانتزاع هذه بمشاعر من الحزن الشفيف للكائنين فيه وهم يخترقون عذرية القرى بشبح المدينة الافعواني هذا، وبالمقابل يستفز الفلاحين الذين يجتاز قراهم بتموجه فيقلق رتابة هذه القرى وصمتها وسكونها بدءا من صوته الذي يعلن التحدي وهو يكسر تلك العزلة إلى حضوره المادي، فضلا عما يثيره السفر البعيد من فراق، ومن حنين لغائب أو منتظر، لا تثيره أيةَ واسطة أخرى.

ويلازم القطار بما يمثله من اختراق ذكوري منتظِر دائما، هو المحطة بأنثويتها، والكائن في المحطة هو الآخر يجنّس ثقافيا بالأنوثة بحكم الانتظار للمنتظر(القطار) لكن هذا الاجتماع لا يكون بمعزل عن التنازل عن الذوات، لصالح العوامل الاجتماعية، والأخيرة تفعل فعلها أكثر من العوامل الفردية أو الذاتية في المحطة، إن لم تدفع الأخيرة بعيدا، فالخيارات المتاحة محكومة بالكيان الذي جاءت تقاليده من تراكم ثقافات يفترض أن تمتاز بالتنوع والمغايرة، لكنهما(أي التنوع والمغايرة) غير مقبولين إلا في حدود ما استقر منهما على انه تقاليد بالاعتياد، بمعنى هناك تنميط يقبله هذا التنوع بحياد من خلال قبول ما هو واقع، ولا يفرض ما هو كائن فيه، فالكل يشذبون ذواتهم لتقبل المحطات أو ينكفئون إليها.

وإذا كانت نازك قد اقتحمت الريادة بذكورية اسمها وما يحيل إليه من فحولة، ففي قصيدتها (مر القطار) تهيمن الأنثوية بما تحمله من رومانسية حالمة، هناك شرط اجتماعي يدفع هذا النص لأن يكون في إطاره مرة زمن كتابته ثم عودته ليكون حاضرا بقوة (بعد وفاة الشاعرة) وفي وسط تتفاوت ثقافته وليس حضوره اقل من كونه يمثل معادلا لمواجهة الخيبة والانكسار والرتابة بالتعلق بأمل وان كان وهما.

فيقدم الشعر خاصة ما تقادم منه في الزمن الامتلاء الذي تقدمه الوجبات السريعة، انه سد أيضا الحاجات السريعة، والوضوح والرومانسية التي كتب بها نص(مر القطار) يجعله احد النصوص التي بضغطة أزرار الانترنيت تتعرف على حضوره في النسيج الاجتماعي، خاصة بعد وفاة نازك الملائكة بين أجيال من الشباب لم تتوقع اهتمامهم في غرف الدردشة بهذا النص.

هذا الاهتمام لم يقتصر على هذه الطائفة بل هو حاضر في ثقافة النخبة والمختصين، عندما يرى احدهم أن هذه القصيدة تمثل قصيدة الحداثة الرائدة فيقول" إن الجيل الذي انتمي إليه قد لا يشعر بالجانب المدهش في قصيدة مر القطار.... لأنه ألف محاولات التركيب في الرؤى الشعرية وغرق في التجريب... بمعنى ما من شيء شكلي في قصيدة مر القطار في بناء البيت أو المقطع أو الفراغ".

من بنية السواد إلى بنية اليقظة

لا يقترح محمد خضير قراءة معينة لنصه(قطارات ليلية) مع اهتمامه بالحديث عن تجربته في الكتابة ككتابه(الحكاية الجديدة) لكن هناك آخر هو مالك المطلبي يقترح بنية البياض لقراءة المملكة السوداء، وهو يتوصل لبنية البياض بوصفها ضدا لسيادة السواد في المجموعة(المملكة السوداء) والبياض هو الذي يتأوله بالفراغ.

وفي قطارات ليلية نحن نقترح بنية السواد لحضورها ضدا للبياض الذي يحضر في النص المعني بالقراءة بشكل لافت، فالسواد الذي يتبدى من ضده يشكل صورة للمصائر الحزينة، وصورة للموت، وصورة للغياب بعبثيته، وهو المنتظِر في نص(قطارات ليلية) والبياض يكون مهيمناً لكي تعرض صورة الموت، بما يرتبط فيه البياض بالكفن مرة، وأخرى بما يحيل لليقظة.

وصورة البياض الأولى تبدأ بشاشة السينما البيضاء التي يعرض عليها فيلم يصور قطارا يستقله جندي وامرأة ترافقه، ولا يميزان محطتهما التي يفترض هي غاية من ركوب القطار، وعدم تعرف الوجهة يحيل إلى عبثية الحركة، ودورانها في حلقة مفرغة لا تعرف فيها إزاحة، فـ(المحطات متشابهة) على حد تعبير الجندي وهو يجيب على سؤال المرأة ويقترن جوابه بـ(لا ادري) ليوغل في عبثية المجهول، وسائق القطار هو الآخر يجيب مساعده بأنه لا يعرف أيضا إن كانت المحطة قريبة أو بعيدة .

فهل كان الرجل والمرأة الوحيدين في الصالة الباردة ينظران إلى تعاور المصائر، وهما يقضيان ليلتهما الأخيرة، وتحيل البرودة التي تتسرب إليهما من الأرض عبر القدمين إلى هيمنة الموت على المكان ، فضلا عن الملل من تكرار المصير الذي جعل رفيقته تطلب مغادرة السينما.

صورة البياض الثانية التي تحيل إلى الموت هي اللبن الذي ينظر فيه صورته، وهما يخرجان من السينما، فلا يرى غير صورة داكنة تحيل هي الأخرى إلى الموت.

صورة البياض الثالثة اللبن الذي تبيعه امرأة ذات وجه بلون الرمل، الوجه يحيل لونه إلى الموت، وهي منتظرة لزوج لكنها تكسب انتظارها مشروعية الحضور المادي والألفة مع المكان، بأن تتكسب من بيع" اللبن في آخر الليل" والتضاد يحيل لتعلق يائس بمنتظَر.

وجه بلون الرمل Xاللبن Xآخر الليل

صورة البياض الرابعة هي(ورقة الرسالة الفارغة من الكتابة) التي ترسلها ذات الوجه بلون الرمل لمنتظَر مجهول المكان قائم في الزمان بقولها" الرجال يلتقون في كل مكان في الثكنات والمقاهي والفنادق" .

والبياض يحيل هنا كما في الثقافة الشعبية إلى العجز، حيث مع شدة الحزن يعجز الكلام أن يعبر عن المشاعر، والكلام يعادل بشفويته الكتابة من جهة التعبير عن شيء، لكن للكتابة فعل ممارسة يقوى على النسيان.

صورة البياض الخامسة تفارق الإحالات السابقة، فهي وجه امرأة يقظ يحاول الخروج من دائرة هذه المصائر، عبرت عنه رفيقته مرات وبإصرار، مرة بالملل من الفيلم، ثم بالخروج، ثم بمقارنة وجهها بوجه امرأة أخرى.

هل توافق هذه البنية نص(مر القطار) هناك بنية سواد تحيل لضدها الانفتاح، هي الليل الممتد السكون إلى المدى، ولا يقطع هذا الليل وسكونه بلون من جنسه وإنما يقطع بصوت بليد، لكن هناك بنية بياض هي أضواء فضاء المحطة في الليل، وأضواء القطار الخافتة وهو يقطع تخوم الليل ويلج فيه، وهناك فتى يقظان لكنه مستفز أو متوتر، وهي مصباح الخفير، وهي أنا منتظرة، كلها خافتة، لا تقطع ظلام الليل أو تبدده ولكنها تشعل شمعة فيه، وهي الثيمة التي غلبت على النص، وهي بنية يصح أن نسميها بنية يقظة لأنها تحيل بالمحصلة إلى استمرار الانتظار، ولكنه انتظار مستسلم، فقد عبرت عنه القصيدة بمر القطار، وهو انتظار متصالح مع ما حوله وتوفيقي، ولذلك وجد استمرار الانتظار مشروعيته(مازلت ارقب بانتظار، وأود لو جاء القطار) وهو يوائم العزلة الأنثوية، ومن هنا يبدو النص منفتحا.

بنية اليقظة هذه يكتنفها نص(قطارات ليلية) أيضا فكلا النصين فضاءهما الليل، ظلام صالة السينما لا يقطعه سوى ضوء الفيلم ورجل وامرأة يرقبان الفيلم، وقطار يقطع الظلام وامرأة تقطع ظلام الليل لتسلم رسالة بيضاء دون كتابة، وامرأة بوجه يقظ ورجل عائد من الحرب يحتفلان بليلتهما في خاتمة القصة بغرفتهما حيث(المرآة تنضح بالضوء الفائض وتلتقط صور المروحة والأسد الهائج والورقة البيضاء المهملة على اللحاف، وكان الجسدان يناضلان بضراوة من اجل اليقظة) .

المنتظَر

في نص(مر القطار) نستطيع أن نتميز ثلاثة من المنتظرين وكل منهم يكون انتظاره من وجهة؛ فالمنتظر الأول معلق بالقطار؛ هو الأنا التي مثلها ضمير المتكلم، وهي المنتظِر بأمل للحلم الآتي بعيد الانتظار أو الوداع الأول، إذ تقول بعد أن مر القطار وكأنما في غفلة من الزمن:

وأنا هنا ما زلت أرقب بانتظار
وأود لو جاء القطار
إن الانتظار يبدو هنا أقرب لانتظار(بينلوب) لـ (عوليس) الراحل بغير ما رغبة ساهما، شاردا، ضجرا، حزينا، ولعلّه ذلك الفتى الذي شغل جزءا من سطور القصيدة:
وفتى هنالك في انطواء
يأبى الرقاد ولم يزل يتنهد
سهران يرتقب النجوم

أما المنتظِر الثاني؛ فإنه(الفتى) الذي يبدو هو الآخر معلقاً بحركة القطار، وانتظاره يكون من داخل القطار في حين الأنا الشاعرة كان انتظارها من الخارج هذا إذا كان صوت الفتى هو الذي يقول السطور الآتية وليس براكب آخر:

هذي العقارب لا تسير
كم مر من هذا المساء؟ متى الوصول؟

أما المنتظِر الثالث؛ فهو الخفير وهو رجل الخيبات، إنه ينتظر بميكانيكية ومن دون ود للمنتظِر ومحتوياته، فقد ألف هذه الحركة وبأن هذا القطار لا يحمل جديدا ويزداد ذلك تأكيدا لو جعلنا الفاعل في قولها(فيرى الوجوه المتعبة) هو(الفتى) وليس(الخفير)، لجردنا هذا الخفير من كل تعاطف إنساني وأي تعلق بالمنتظَر حتى يعادل العقل وهو يحمل مصباحه أو ليمثل تراكما لتجربة الحياة من تقاليد وتطبع، فهو يدخل مجردا من العاطفة مع كل صفير وكل إيذان بالوصول لمحطة، فيقلب في الموجودات التي لا تتجاوز عنده ماديتها، هل المبتغى حاضر فيها؟ لكنه يمر وعابسا من دون مبالاة، فيكون وجهة أخرى من اصطراع العقل والعاطفة ويكون بعد ذلك الوجه الثاني للأنا التي هي المنتظِر الأول.

إن هذا الثلاثي الذي مثلت فيه(الأنا المتكلمة) و(الفتى) العاطفة الإنسانية في أحلامها ورومانسيتها، ومثّل فيها (الخفير) العقل المجرد من العاطفة، يساوي هؤلاء مجموعةً من الخيبات تتفاوت فيما بينها لكنها جميعا مرتبطة بالقطار(المنتظَر).

في القراءة الأولى للنص يغلب التقرير الذي ينقل أجواء المحطة بتفاصيلها، الليل ودلالته تحيل الى الأقتران بالحلم، والأصوات من الكلب الذي ينبح القمر البعيد إلى حركة القطار من الخارج، حتى إذا مر القطار ونأى تنتقل الأنا متأملة، ويكون المتخيل هو المعتلى الذي تمتطيه إلى عوالم الحلم:

أتخيل العربات والصف الطويل
من ساهرين ومتعبين

ثم تدلف إلى أجواء القطار الداخلية وهو يتحرك فتضعنا وسط أجواء من الواقعية الحالمة، وهي تصور التفاصيل الصغيرة بسرد قصصي/ ضوء القطار الباهت/ الركاب المتقابلين/ مراقبة الليل والقفار التي يقطعها القطار عبر الزجاج.

على أن هذه الواقعية الحالمة تبدو خادعة في ثنايا القراءة الثانية والثالثة؛ إذ نستشف روحا رومانسية تتجلى مع توالد المعاني من خيبة بعد انتظار حيث مر القطار، ثم عود جديد لانتظار بأمل مع وعي باحتمال عدم النول لكنه مقرون بإصرار على الانتظار:

وأنا هنا ما زلت أرقب في انتظار
وأود لو جاء القطار

هذا الانتظار كان مفتوحا وهو يبدأ القصيدة ويختمها ليدل تكراره على أنه حلقة مفرغة، ويبدو أشبه بانتظار غودو لكنه مقلوب، إذ يبدأ الانتظار في أول القصيدة تعقبه خيبة عندما مر القطار، بينما الانتظار في ختامها يأتي محمولا على أمل أن يجيء ذلك المنتظَر، إن لم يكن على الحقيقة فعلى الأقل في العدالة الشعرية التي تحققها الكتابة بحسب أرسطو.

إن النص يحيل إلى الارتخاء، وهو بأجواء الليل يحيل إلى الحلم، وهما من سمات الرومانسية، لكن فورة الرومانسية عقلنتها أنثوية المنتظِر الذي يمثله ضمير المتكلم، ثم العقل الذي يحضر في صورة الخفير.

هذه العوالم بانفتاحها يقاربها الانتظار والمنتظرون في نص(قطارات ليلية) إلى حد ما، وان بني النص الأخير على الانفتاح بحسب دلالة اليقظة التي اشرنا إليها، فلهذا النص مرجعيات أخرى حيث هيمنت الحرب وما تخلفه من أسى، فالمنتظَرون جنود، والمنتظرات نساء فعلهن ايجابي وان تبدين مسترخيات أو عاطلات عن الفعل ؛ المرأة النائمة على كتف الجندي اليقظ في الفيلم، لكن هي التي تسأل عن المكان، والمرأة ذات الوجه اليقظ(الوجه النظيف الجميل على الوسادة المطرزة، وجه متألق في الضوء القوي، المرأة التي رفضت الاستسلام لمشهد تعاور المصائر الذي يعرضه الفلم فعبرت عن مللها وغادرت الصالة، فقد بقيت تهيمن على أنها صورة لديمومة الحياة وتعاقبها، حتى لتبدو أكثر حياة من سلبية الرجل رفيقها) وامرأة المحطة ذات الوجه بلون الرمل الملثم صارت جزءا من كيان المحطة (منتظِر)، وتجمدت فيها الحياة فتحتاج مثل كل أجزاء المحطة إلى إضاءة، قد تجدها لدى الآخرين، لذا جاء انتظارها برجاء مفرغ من الأمل، باستبدال انتظارها إلى انتظار مادي ببيع اللبن آخر الليل، وإذ تفارق الصورة التي بدت فيها الأخريات مسترخيات فلأنها تركت لمصيرها.

والقطار بذكوريته التي أشرناها(منتظَر) لا تركبه النساء المنتظرات عدا المرأة النائمة التي في الفيلم، فذات الوجه بلون الرمل تسلم رسائلها عبر نوافذه، والأخرى ذات الوجه اليقظ لم تسافر في القطار أبدا(أتصوره الآن كما شاهدته في السينما قطارا فارغا يسافر ليلا بشخصين)

القطارات الليلية هي قطاران تحيل عنواناتهما إلى أن احدهما خارج السكك، وآخر قطار يقظة، وبينهما قطار حقيقي صاعد إلى بغداد ويمر بمحطة معلومة هي آور، ويحتشد بالمسافرين والحركة لكن في فضاء القصة لا ترى سوى حضور قوي لجندي ذاهب إلى الجبهة وامرأة تسلم الرسائل للعابرين من الجنود لتعرف مصيرا لزوجها.

والقطارات الثلاثة تمر بتخوم الصحراء أو تقلب ذاكرة احتشدت من القطارات، والانتظار في النص مفتوح أيضا فهو يبدأ بيوم قبل الالتحاق إلى الحرب وينتهي بيوم إجازة، ستعقبه ذات الحركة، وهو ذاته الانتظار في قصيدة(مر القطار) الذي يبدأ بالقطار وهو يمر ويتعلق بانتظار عوده، والحركة فضاؤها الليل.

هل هناك تناص يمكن أن نلمحه بين النصين، ولان التناص لا يحتاج وعيا مباشرا بالنص الذي يتناص معه أو تصريحا معلنا أو تضمينيا بل" التناص كممارسة نصية قد لا يعول بشكل أساسي على الوعي" فالتناص حاضر في كل نص من خلال حضور النصوص والخطابات السابقة عليه لكن هذا الحضور يأخذ سمة الغياب وكلما كانت الممارسة من وراء الوعي فان "النص يصير غنيا بالمعاني عندما يفلح القارئ في تركيب علاقات خفية بين عناصره وعناصر النصوص الأخرى".

كان توظيف الانتظار سمة ميزت النصين وان تباعدا في التقانة، وفيها يظهر نص(قطارات ليلية) أمينا لجيله بما عرف فيه من تجريب.

الفنان غسان غائب في معرضه الأخير في البحرين

الوثيقة من الاستعارة إلى الكناية

صدام الجميلي

بعد أن ظل الفنان غسان غائب مبتعدا في منجزة السابق عن محلية النتاج، بوصفه صورة حية مطابقة لعلاقة الفنان بزمنه وأرضه ليعود مؤخرا في معرضه الذي أقيم على قاعة (بارح) في البحرين بخطى متأنية راسخة الى توثيق اللحظة العراقية الراهنة، وتداعياتها الإنسانية المشتبكة، وبعد عام من الصمت والمراجعة والتأمل والبحث_كما ذكر لي _في منجزه وفي المشهد التشكيلي العراقي وإشكالية الصلة الواهنة بين المشهد وبين زمن إنتاجه وظروفه وواقعه المتخم بالأحداث والمحفزات والمعطلات الذهنية للنتاج في آن واحد قدم غسان غائب جملة من الأعمال التي تنشغل بواقع الوطن الممتحن، مبتعدا قليلا عن رؤيته السابقة وبتحول واضح جلب معه العناصر الابتدائية للامح منجزه العام وأسلوبه الخاص، معنيا بالواقع في نتاجه المتحول مبقيا على الثابت في أعماله من الناحية الأسلوبية.

أستعارة الوثيقة

ارتكز المنجز السابق للفنان غسان غائب على استعارة الوثيقة وتضمينها في مدونات خاصة تتمثل بدفاتر فنية تم الاشتغال عليها جماليا عبر توظيف المطوية والكتاب والتي ضمنت بنصوص من الشعر العراقي ووثائق شخصية وعامة لا تمثل في مجملها تعبيرا واضحا عن الواقع بقدر ما هي نتاج وعي جمالي ومقدرة فنية في الصياغات استعمل فيها الكولاج والوثائق كالخرائط ونسخ من الأوراق الثبوتية الخاصة به والتي لا تحسم في شكلها النهائي علاقتها ودلالتها باتجاه القلق المحلي بل لا يمكن ان تصرح بذلك لولا وجود الحرف العربي فيها، وهي بذلك تحتاج لشروح وتفسيرات للكشف عن مضامينها كما لا تكشف به في كل الأحول عن لحظة ولادتها التي اندرست تحت السعي وراء الشكل المعاصر العام والشمولي الذي تغلب عليه عموما النزعة التجريدية الخالصة. الا ان تلك النزعة قد سمحت للفنان ومنحته فرصة هضم وإعادة إنتاج اللوحة بآليات مختلفة أثمرت عن أسلوبه الخاص عبر الاهتمام بصياغات السطح التصويري وعلاقاته الشكلية المجردة ومعمارية العمل وتركيبه العضوي الذي تميز بنقاء الشكل وحدته وتقليليته معتمدة في بنائها على العلاقات الفنية المدروسة عبر توظيف واستخدام كافة المواد المتاحة من أصباغ وأقمشة و ورق وتقنيات متنوعة من الرسم والكولاج والتجميع بكيفيات مختلفة كالدفاتر والمطويات واللوحات التقليدية.

إن الجديد الذي طرأ على تجربة الفنان هذه المرة قد فرضته رغبته في الإصغاء للوجع العراقي اليومي، ومحاولة توثيقه والاعتناء بالكشف عنه واستظهاره ملتفتا إلى خلو التجربة السابقة من محليتها واكتفائها بجمالياتها المشيدة مبتعدة عن كونها شواهد ووثائق لعصر مشلول ملتبس، ولان غسان غائب يمتلك الشروط الأولية والأسباب الابتدائية للاعتناء بفكرة كهذه، كما نجد مقدماتها في أعمالة الدفترية التي استعارت الوثائق،فمثلت تأسيسا لمنطلقاته مبلورا ذلك الاهتمام عبر التحول والتصريح الطاغي لانتمائه المحلي متحولا من استعارة الوثيقة إلى إنتاجها وتحويل العمل إلى كناية عن واقع معيش.

إنتاج الوثيقة

في معرضة الأخير يقدم غسان غائب١٩٤٦ عملين بعنوان (شارع المتنبي الكبير)(٢٥X32X25cmمجسم) عمد في عمله الأول الى استخدام كتابين تم رزمهما بأسلاك شائكة كما حشرت بينهما بقايا سيارة محترقة وقد طالت تقنية الحرق حواشي الكتابين، تم إلصاق صفحة من كتاب(الصحاح)على احدهما،تدل هنا استعارة الكتاب على المعرفة والحضارة، وعلاقتهما بشارع المتنبي الذي تحتفي به الذاكرة العراقية بوصفه ملمحا حضاريا ومعرفيا،محددا المعنى المطلق للمعرفة بصفحة من كتاب الصحاح الذي يعد مصدرا معرفيا خالصا لا يحسب على علم أو ثقافة محددة بل هو رمز للمعرفة المطلقة،مؤكدا فعل التدمير والإتلاف بأثرين مهمين هما اثر النار كفعل إتلاف والأسلاك الشائكة،كإشارة للمصادرة والتعطيل والرزم كتكريس لمعنى الترحيل، كما تبدو الأسلاك دون غيرها كدلالة مركزة لمنهجية الاعتداء وخططه المبيتة والذي تم بفعل سيارة كإشارة لوسيلة الاعتداء.

في عمله الآخر الذي يحمل نفس العنوان وظف الفنان ثلاثة كتب مرتبة عموديا على بعضها مربوطة بسلك شائك مستخدما هذه المرة علامة مختلفة هي (المنشار) فضلا عن مجموعة من المكعبات المرتبة والملونة التي تكسو وجه الكتاب العلوي وقد امتدت لها النار دون ان تمس بامتدادها الآلة الحادة وهي تقطع الكتب والمكعبات معا وقد لف على مقبضها سلك شائك، وتبدو دلالات العمل واضحة بقراءة علاقاتها الاشارية، حيث ان فعل القطع هنا فعل مضاف الى فعل الحرق والإتلاف، كفعل إتلاف منظم يخلو من العفوية فيما يثير السلك الملفوف على مقبضها جملة من الدلالات منها ما يدل على مجهولية الفاعل كما يدل على الإرادة المستترة للجاني كما يمكن ان تعني من جانب آخر الطاقة الكامنة للتدمير في الآلة التي لا تحتاج لفعل معاضد يحفز نشاطها، وبقراءة أخرى تعني صعوبة الخلاص من سطوتها والعودة إلى اللحظة الأولى المعافاة بغياب الطريق إلى القبضة. كما جاء استخدام المكعبات الملونة التي تم ترحيلها من نتاجه السابق ليبقي على ملامح نتاجه موحدا عبر الإبقاء على البصمة الخاصة مكثفا دلالة العمل من خلال تفتيت التركيب المنظم والأنيق لوجه المعرفة المسالمة عبر تلك الآلة الباطشة.

وقدم في عمل آخر بعنوان ((CAR الذي تمثل بهيئة صورة رمزية لسيارة متفجرة تم صنعها من الورق المقوى (سبع صفحات ٢٠ (30cmxفضلا عن توظيف قصاصات من الصحف بمانشيتات واضحة صريحة للخبر اليومي المتعلق بالأحداث السياسية والأمنية في العراق وصور لسيارات متفجرة مع وجوه عراقية زاخرة بالأسى كما وظف الفنان العجلات البلاستكية للاقتراب من شكل العربة وقام بتلوين بعض أجزاء العمل بعفوية بالغة يمكن مشاهدتها من عدة اتجاهات كما سخر الفنان مادة الفحم المنزلي حيث تبدو الإشارات واضحة وجلية لمقاصد العمل كنتاج لتلاقح العلامات التي ترتبط في بؤرة واحدة كاشفة تتمثل بالأعمال الوحشية التي تطال المدنيين عبر علاقة الخبر والعربة التي اكتست بالفحم وبوجوه ذاهلة محولا الشكل المسالم للسيارة بحجمها الصغير إلى رمز مكثف للفجائع العراقية.

كما استعار الفنان في عمل مختلف الآلة الطابعة وقد قيدت بأسلاك فيما تظهر من فتحتها ورقة ملونة الحواشي بلون احمر كتبت عليها قصيدة للشاعر الكبير(محمود درويش)،وما استعارة الفنان للآلة الكاتبة إلا إشارة صريحة للآلة المدنية المسالمة، كما أن وقوعها تحت القيد يمثل محاولة تعطيلها عن ممارسة دورها الحضاري وتثبيط فعلها بسلطة قاسية قاهرة منظمة،كما يأتي ارتكاز الفنان على قصيدة محمود درويش التي يقول فيها(وانت تخوض حروبك، فكر بغيرك،لاتنس من يطلبون السلام) التي تشير في بنيتها الشعرية إلى الهم الإنساني مندد بتجار الحروب والمنشغلين عن الشعب والتي تم كتابتها بخط اليد كإشارة لصحوة الضمير الإنساني وإرادة الإنسان الفاعلة على تجاوز المحن وإيجاد الحلول والكيفيات المختلفة للقول والتعبير عن الهموم مهما وهنت الوسائل وأوصدت السبل للدفاع عن وجوده.

في عمل آخر تتجسد رؤية الفنان للوطن عبر استخدامه عش الطائر مركبا العش مع بيضتين على الدفة اليمنى للكتاب محاطا بالأسلاك من كل جوانبه وقد قام بلصق بعض أوراق الشجر في الداخل وتبدو مقاصد الفنان واضحة في عمله (وطني MY HOMEمشيرا إلى وطنه المسور الرهين، محولا الكتاب إلى وطن والوطن إلى كتاب كما تأتي إشارة عش الطائر بدلالة واضحة على توفر الحياة الدفينة الخاملة مع غياب شكلها الواضح(الطائر)،إلا أن هناك وعداً بالحياة القادمة من جانب والاعتراف بمخاضات مستترة للحياة لا تمنع انطلاقها كل هذه الأسلاك التي دفعت بالطائر إلى الغياب مصرحا في عنوان عمله عن شراكته مع الطائر في الغياب والانتماء. أما في إعماله الأخرى ذات البعدين فقد لجأ الفنان فيها إلى تضمين جملة من الخامات الطبيعية مثل الأقمشة والألياف والأصواف ومادة الفحم والمعادن وبعض المواد المركبة الأخرى ليشير في موضوعها العام إلى جدلية (الولادة /والموت) (البداية / والنهاية) باعتبارهما نقطتي حسم خارجتين عن إرادة الإنسان في كونهما الحقيقتين الأكثر ثباتا والأكثر انفلاتا من سيطرته.وعبر شكل الشرنقة (المهد/ الكفن) قدم الفنان أعماله على وفق رؤية تأملية فلسفية مستخدما مادة القماش الأبيض والرمادي على شكل لفة أو شرنقة ممثلة حيزا مجهولا ومكمنا للوجود والعدم (الرحم /والقبر) ليوحد اللحظتين بشكلهما وشراكتهما في سلطتهما النافذة والجارية على الإنسان على وفق بنية متقشفة ترسخ كلاً من البعد الفلسفي للعمل وأسلوبه الخاص محتفظا بمرتكزات التفوق الجمالي الذي لم يسمح له بالانزلاق تحت تأثير التدبر في جملة الصدمات والوقائع المخاتلة وما يحدث في الواقع اليومي، فان غسان غائب لم يكن غائبا عن كلتا مسؤوليتيه الإبداعية والإنسانية في توثيق فجائع الوطن ومآسيه بل استطاع بكل شجاعة الخوض في تأمل الواقع والابتعاد عن النسخ والاجترار والانطواء على التداعيات الذاتية وقام بتقديم وثائق جمالية لعصره ممسكا بعصرية المنجز من جانبيها الشكلي والاجتماعي والأخلاقي مضفيا على المشهد التشكيلي العراقي لمسة خاصة تثري تنوعه وتمده بتفصيل مختلف.