http://www.almadapaper.com - E-mail: almada@almadapaper.com ◆ العدد (1671) السنة السابعة - الاربعاء (9) كانون الاول 2009

السرد.. بطريقة كولاجية

خالد خضير الصالحي

١

صدرت (رائحة السينما) عن دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد في منتصف عام ٢٠٠٢، فعانت مما عانت أمورا كثيرة في حياتنا الثقافية حينما اكتسحتها رياح التغيير التي اجتاحت قوتها المنفلتة أمور حياتنا كلها؛ فظلت (رائحة السينما) مكدسة في مخازن دار الشؤون الثقافية العامة حتى الوقت الحاضر، ربما بسبب اعتبار القادة الحاليين للثقافة بأنها من مخلفات العهد السابق؛ "فبدت العديد من الكتب التي صدرت عن دار الشؤون الثقافية في تلك السنة الحاسمة وكأنها لم تصدر، واستفاق المثقفون، بعد سقوط الديكتاتورية، على كتب جديدة، وتغير مزاج القراءة نفسه. ولم يبد غياب كتب معينة من واجهات المكتبات أو أسواق الكتب المعتادة مشكلة إلا لأصحاب هذه الكتب التي صدرت ولم تصدر"، ثم صدرت مجموعة (رائحة السينما) عن دار أزمنة في عمان/ الأردن، وضمت سبع قصص هي: (أبونا، رائحة السينما، صندوق الأماني، بيت الخالات، تماثيل، شومرامات وقبل ان يذهب إلى مصيره)...

٢

ينتمي القاص والروائي نزار عبد الستار جيليا إلى جيل التسعينيات من القصاصين العراقيين، ولكنه ينتمي، فيما يخص استراتيجيه السرديّ الذي يتبعه، إلى نهج اتبعته، في السرد العراقي، مجموعة من القصاصين الستينيين حاولوا تطوير السرد العراقي مستعينين بآخر كشوفات القصاصين العالميين المحدثين: كتابات بورخس وايكو، والواقعية السحرية لماركيز وغيره من كتاب أمريكا اللاتينية، فجاء اهتمام نزار عبد الستار بالمثيولوجيا الرافدينية والأسطورة، والموروث بأشكاله المتحققة في النص القصصي والروائي، فكانت زحزحة الثوابت وقواعد المنطق من خلال الانتقالات المكانية والزمانية، غير المبررة منطقيا أو سببيا، مما يعطي القص طابعا فنطازيا سحريا، تجعل القاص متتبعا لخطى مجموعة من هؤلاء القصاصين الذين استدرجوا التاريخ إلى أحضان السرد بطريقة سحرية ومنهم: محمد خضير ومحمود جنداري، ولطفية الدليمي، ومحسن الخفاجي..

٣

يقول الراحل شاكر حسن آل سعيد، في كتابه (أنا النقطة فوق فاء الحرف، بغداد، ١٩٩٨): "ان تأليفي يتم على وفق تصميم مسبق يعتمد على مبدأ (التوليف) بين عدة محاور، متنوعة الهوية، وان كانت إلى حد ما موحدة التوقيت، ذلك أنها لا تضم (جنسا) واحدا من التأليف من حيث الموضوع ولغة التعبير وأنا اعتمدت على مبدأ (التجميع)".

٤

كانت الوحدات السردية المكونة للقصة، عند نزار عبد الستار، تتجمع أحيانا بطريقة كولاجية تتوفر على شيء من الحداثة السردية، بهدف استكمال وحدة التأثير، كجزء من الخلخلة، أو الزحزحة التي يجريها نزار عبد الستار في قواعد وتقنيات السرد التقليدية، وهذه الكولاجات تبدو واضحة في الحلول محل الجوهر الحكائي لقصة نزار عبد الستار، كحكاية قصة (رائحة السينما) التي تم تمزيق أوصالها من خلال مجموعة من اللقطات التي تتجمع تأثيراتها كالينابيع الصغيرة، ونحن نعتقد ان بنيتها السردية غير التقليدية هي التي دفعت القاص إلى اختيارها عنوانا لمجموعته القصصية بسبب تقنيتها الكولاجية التي تفارق بشكل اكبر من بقية القصص، للنسق التقليدي للقص.

٥

غالبا ما يضع نزار عبد الستار شخصياته تحت رحمة سارد عليم بدواخل الشخصيات، وقادر على الحديث عن كل الأزمنة والأمكنة والأحداث، فهو يستمد معرفته تلك أما: من كونه مشاركا عارفا بدقائق الأحداث، أو شاهدا عليها بعدما حدثت أمام عينيه فهو بالنسبة لها الشاهد الثقة، أو من قدرته على إجراء حفرياته متعددة المستويات التي يجريها سواء داخل الشخصيات المسرود عنها، أو من ذاكرة الشخصية الساردة ذاتها، أو من حفرياته داخل النصيات (السرديات)، الشفوية أو المدونة: تاريخ الحوادث، والأماكن والشخوص، فهو باختصار كما يصفه الكاتب حميد حسن جعفر "شخص قادر على ان يضع يده على جغرافيات واسعة وعميقة وعلى تاريخ يعود لأشخاص وجماعات وأفراد وسلالات" (تاتو، ١٥ أيار ٢٠٠٩).

٦

لا يبحث نزار عبد الستار عن بطل نمطي يتشدق بنقل (ثقافة) المؤلف، وينطق بلغة ذلك المؤلف بل يختار أبطاله من الهامش الذي قصمت الحرب ظهره، فكان بطلا يتحدث بلغته الشخصية، وهمومه، بعد ان رفع المؤلف يده عنه، وتركه يعيش مصيره، ويعبر عن ذلك المصير من خلال سرده هو، أو من خلال سرد الآخر عنه، فمثلا "في قصة (صندوق الأماني) يقترح القاص بطلا نموذجيا، قادرا على تجسيد الخصائص الفنية في قص نزار عبد الستار، وهي الشخصية المهمشة، المسحوقة، ولكن (المتميزة) في الوقت نفسه..... والذي يتركه القاص ليحكي بأفعاله كل الأفكار التي يريد ان يوصلها إلى المتلقي، وتلك واحدة من أهم صفات القاص الجيد الذي لا يتحدث بلسان أبطاله، ولا يقوّله ما يريد قوله، بل يترك ردود أفعالهم تكشف عما يريد هو، ان يقول".

٧

يتلاعب نزار عبد الستار بزمن السرد في القصة الواحدة طارحا أحيانا أنماطا من الزمن من الصعب تصنيفها في اللغة العربية، فقد كانت قصة (أبونا) نموذجا لهذا التلاعب الذي كان ناتجا عن وعي مأزوم لعائلة تعيش على ذكريات، ربما تكون ذكريات موهومة، أو ناتج اضطراب عصبي واضح، وربما وراثي على ما يبدو، فجاء السرد مصابا هو الآخر باضطراب يعطي صورة دقيقة عن الخلل في وعي تلك العائلة التي اختلطت الحقائق عليها، فاضطرت إلى نقل احد أبنائها إلى المصح العقلي دونما عودة: "عرفنا بعدها ان الشرطة قبضت عليه لقيامه بفعل فاضح، فقد تعرى تماماً وتسلق تمثال إبريق شجاع بن منعة الذي أمام مبنى البلدية وراح يرقص بجنون. تم ترحيله إلى مستشفى العاصمة. رافقته أمنا في تلك الرحلة لكي تتعرف على الطريق الذي ستسلكه بعد ذلك في يوم الاثنين من كل أسبوع ولمدة تسع سنوات، وفي محطة القطار بدا مقمط الجسد، محبوس الروح، تسبح الأسئلة في بياض عينيه وهو ينظر إلينا باتساع يريد ان يشبع وكأنه يعرف بأنه لن يعود".

ففيما يبدو ابتداء القصة وكأنما يوحي بالزمن الحاضر "أقفلت أمنا الباب لأننا لا نعرف كيف نعود إذا خرجنا. أدارت المفتاح في القفل الأسود وأخرجته بالخفة نفسها التي تعيد بها للمطبخ بهاء ما قبل الأكل، وبالتدبير الذي يليق بأم بيت مثلها"، يتحرك الزمن إلى الخلف شيئا فشيئا حينما "فعلت هذا بنية لم نكتشف قسوتها إلا بعد ان نسينا وزنه والمكان الذي كان يوضع فيه. احتفظت به إلى زمن أجبرنا على ان نألفه كما ألفناها، وان نبر بتبعيته لها كعضو تأنث بالتوصيل، أو كشيء كنا نلاعبه في مرحلة القماط، نعضه، ونحك به لثتنا في موسم الأسنان. علمنا حرصها على ان ننظر إليه وهو في يدها كأصبع سادس نبت لها لكي تمسكنا بقوة حتى لا نضيع منها كإخوتنا الذين ذهبوا، وكأبينا الذي لم يعد" حيث يتبين القارئ شيئا فشيئا ان زمن السرد يجري بعد سنوات من الحدث، وربما يمتد إلى أمد عقدين من الزمن "كنا نحاول إخلاء أجواء تحركاتها الصباحية. نتركها تمسح وتكنس وتقترب من صورته (الأب) التي في صدر الإيوان. كانت تلعن الشيطان ومخاطه، والعناكب ولعابها وهي تدنو من ضوئه القديم وأناقته المحنطة. تضبب الزجاج ببخار أنفاسها القلبية لتعيد لأنفه وشفتيه وحاجبيه وشعره المدهون بريقهم الطبيعي وهو أمام عدسة مراد الداغستاني وكنا نساعدها فنفرغ ذاكرتها في طقوس حلاقة ذقوننا وبقياسات عظمنا الخشن. نتقاسم ثيابه الخارجية والداخلية وأحذيته وأربطة عنقه ومقادح الكاز والخواتم والأحزمة والدشاديش ولم نترك لها غير تلك الاستذكارات السرية التي كانت تجعلها تنثر ابتساماتها المترملة في فراغها الواسع".

محمد رضا مبارك..

الشعر والاسطورة/ مقترح لقراءة خليل حاوي

علي حسن الفواز

الكتابة عن اثر الأسطورة على الشعر ينحو دائما للبحث عن قرائن واشتغالات إجرائية، تلك التي تؤسس لمشروعها فهما خاصا في هذه الكتابة اولا، وفي ما تقترحه من موجهات قرائية يظل هاجسها تشكيل توصيفات واقتراح مسميات لهذه القرائن ثانيا، وبالاتجاه الذي يجعل من توظيف الأسطورة في الشعر نزوعا للتجديد، او تحولا باتجاه مقاربة ماهو غير شعري داخل اشتغالات الجسد الشعري..

وكتاب الشاعر والناقد د.محمد رضا مبارك(الشعر والأسطورة/استعارة السرد في نصوص خليل حاوي) الصادر عن دار مصر العربية للنشر والتوزيع/ القاهرة/٢٠٠٩ هو مدخل منهجي وإجرائي لمباحث نقدية تتعاطى مع مفهومين مفترضين للشعر والأسطورة، عبر مفهوم ثالث وهو السرد، اذ يمثل هذا المفهوم المقترح القرائي الذين يعاين مستوى اثر السرد في الشعر، والعلاقة بين السرد والشعر من خلال تفجير ما يحملانه من مثيرات وتوليدات أسلوبية لا تعنى بالسرد كسرد، بقدر ما تعنى أساسا بالتحولات التي أحدثها في الجسد الشعري، عبر مجموعة من الوظائف، والإزاحات والاغترابات التي قاربت الرمز الأسطوري والقناع الأسطوري والشخصية الأسطورية والصورة في دلالتها المحسوسة والمتخيلة..

انحنى الكتاب على مقدمة وثلاثة عشر فصلا، اقترح من خلالها الباحث قراءة الأسطورة باعتبارها فضاء اتصاليا وليس تحديدا مفهوميا يتعلق بصراعات الآلهة وبطولاتها في الحضارات البائدة، فضلا عن ما يمثله هذا الاشتغال الأسطوري من منظور يعنى بالكشف عن مستويات توظيف هذه الأسطورة في الشعر و في تجربة شعرية محددة للشاعر خليل حاوي التي انفتحت طبعا على اشتغالات شعرية واسعة منذ نهاية الأربعينيات وحتى عام ١٩٨٢، وكذلك عن تمثلها لاشتغالات السرد وإشكالاته في إمكانية تفجير الكثير من المكنونات الشعرية، تلك التي(دخلت نسيج الشعر، فأصبح الاثنان النص الشعري والنص الأسطوري نصا واحدا)ص١٠.

في الفصل الأول (الأسطورة فضاء اتصاليا) ينحو الباحث الى توصيف هذه الإجراءات التي انحنى عليها الكتاب، والتي ارتبطت بعديد القراءات التي اقترحت للنص الأسطوري شكلا وأثرا في السياق الشعري، ومعاينة الخصائص التي اعتمدها الشعراء في التعرف على الكثير من الأفكار والتصورات التي استبطنتها الأسطورة في هذا المجال عبر رموزها ودلالتها ووظيفتها في(ان تكون ملهمة للشعراء، او ان تكون موضوعا من مواضيع التجديد في القصيدة العربية) ص١٨.

وحمل الفصل الثاني(مأساة اسخيلوس وديالكتيك سقراط) خصوصية ما أدركه الشعراء العرب من الأهمية التي تمثلها(الأسطورة والرمز) في اغناء البنية الحوارية الدرامية في القصيدة، وكسر الكثير من ايهاماتها الصوتية. واحسب ان الباحث اراد من خلال هذه المقدمات ان يوسع مجالات أكثر إجراء لقراءة البنية الأسطورية في شعر خليل حاوي، باعتباره من الشعراء العرب البارزين الذين اشتغلوا في هذا المجال.

في هذا الفصل تلمس الباحث ايضا الاشكالات المفهومية التي ارتهنت للجدل حول وظيفة الأسطورة والخرافة في النص الشعري، وطبيعة مصطلحها المثير للأسئلة (اذ ان هذا التمييز هو عنصر مهم من العناصر التي تقوم عليها هذه الدراسة) ص٣٦ ناهيك عن ان تجربة حاوي الشعرية تمثل من وجهة نظر الباحث المستوى الاكثر تعبيرا عن العلاقة مابين الوظيفة السردية والاسطورية في النص الشعري، فضلا عن ماتثيره الأسطورة عبر قصائده من علامات(ذات علاقات بالفكر، والفكر هنا يعني النظام، أي ان الشاعر يصدر في تعامله مع الأساطير من نظام فكري، له مدلولاته وأصوله عنده)٢٦.

في الفصل الثالث(حكاية العصر والزمان) يعمد الباحث الى قراءة المهيمنات التي اصطنعت السياق الثقافي لشعرية خليل حاوي، اذ ان المؤثر الواقعي وتداعياته السياسية قد اسهم بشكل خطير في تشكيل لحظة وعيه المفعل بالآخر، الآخر الاحتلالي، العنفي، صانع الحروب والازمات، مثلما هو التمثل لوعي مضاد، هو وعي الذات القومية، وعي الانتماء، وعي الثورة، الوعي الرومانتيكي، وعي الانبعاث ومواجهة عوامل الهزيمة والإحباط، واحسب ان التصادم بين تمظهرات (هذين الوعيين)هو المسؤول عن صناعة الشخصية النكوصية الانتحارية عند خليل حاوي..

في الفصل الرابع(الرواية والشعر) لايجد الباحث مجالا منهجيا للتعاطي مع إشكالات الرواية والشعر، ألا عبر ما يستقرئه في السرد من استعارات تقنية، والتي هي اقرب الى الرواية، باتجاه تلمس ما يمكن ان تثيره في الشعر من أثر حسي او صوتي. واحسب ان هذه الإثارة هي مدخل السؤال الذي طرحه الباحث(هل يوجد مونولوج داخلي في القصيدة بمثل مايوجد في الرواية) ص٥١ واذا كان الجواب ب(نعم) فان هذا يدل على ان المستوى التركيبي للقصيدة قد اعتمد الكثير من اشتغالات السرد، واغنى مسارها وتوترها، وبالتالي فانه اصطنع نظريا افقا جديدا للنظر في الأسطورة عبر ما استخدمه الأدب الغربي، وعبر ما إثارته التحولات من معان ودلالات فاعلة، فضلا عن اقتراحه للإجراء النقدي الذي استبطن اشتغالات خليل حاوي للبنية السردية/بنية الحكاية النفسية الرمزية في قصيدته..

وعمد الشاعر في الفصول الأخرى الى استكناه ما يمكن ان تبثه الرؤية الحضارية، تلك التي تتعلق بالمفهوم والمعنى، والتي تتسع لرؤية الشاعر وتأملاته، حيث تمنحه صفة(الرائي) وصفة صاحب النشيد، وأحيانا صفة (المغني الذي لايكف عن الغناء حتى في الجلجلة وسط الآلام) ص٦٧. وفي سياق الحديث عن(متوالية الزمن)يربط الباحث بين مفهوم الزمن وبين منظور الاسطورة، حيث يتمثل الزمن لفكرة الانبعاث، وتتمثل الاسطورة الى قوة خلاقة تضع الانسان الرائي في سياق الكائن المكتشف، الفادي، الذي يستعيد وجدانه الشقي عبر ما يستحضره من صور

تجسد قوته ومعاناته واحساسه المتعالي على الزمن الفيزيقي الى الزمن الأسطوري/ الزمن الذي يتخيله اولا، والذي يرهنه دائما الى الزمن المستعاد ثانيا، حيث تتشكل لغته الرثائية، لغته المحلولة في توليدات ضاجة بفكرة النسيان والموت..

وفي مبحث(موت الشاعر)ينطلق الباحث من مفهوم الاغتراب بمستوياته المكانية والنفسية والفكرية لاقتراح قراءة ما يهجسه الشاعر خليل حاوي في التجاوز على مهيمنة المكان، والكشف عن التباساته وعدمية ما يحمله من علامات شعورية للموت، تلك التي يصطنع لها الشاعر مقابلات شعرية في قصيدة(السندباد في رحلته الثامنة) بكل ما تحمله من نقائض واغترابات وجودية حيث(يجد خليل حاوي ان تجربة السندباد خير وعاء لتجربة سوداوية، ترفض الواقع وتراهن على فنائه المطلق وموته الاكيد، وتتحول مدينة خليل الى مدينة يسكنها السندباد ايضا ويكون احدهما هو الآخر) ص١٠٦ وفي الاغتراب النفسي الذي طبع تجربة حاوي يجد الباحث شغفه في البحث عن ما يعادل تجربته الذاتية، التي ترهن نفسها الى ثقافته الدينية المسيحية وقراءات العهد القديم والجديد، وكذلك(تأثره بجبران خليل جبران وبعض الشعراء الاوربيين، الرومانسيين منهم تحديدا)ص١٠٨.

ان موضوعة الاغتراب النفسي هي المقدمة لاغترابه الاكبر الذي طال تجربته الفكرية، تلك التي رافقت سلسلة الصدمات التي عاشها والتي انهت حياته بدءا من انفصاله عن الحزب القومي السوري ومرورا بصدمة الجرح النرجسي الذي سببه الانفصال بين مصر وسوريا وانتهاء بهزيمة حزيران عام ١٩٦٧ وأحداث لبنان عام ١٩٧٥ والعدوان الإسرائيلي على بيروت عام ١٩٨٢وهو(اليوم الذي كان يخشاه، فيقتل نفسه ببندقية صيد احتجاجا وربما حبا بحياة اخرى، تغيب فيها الرؤيا ويضيع فيها المشهد)ص١١٢-١١٣

وفي حديث(قصة الانبعاث) يلمس الباحث ما تحققه رؤيته من استبصارات يمعن فيها النزوع الى التخيل، حيث يجد ان فضاءات الشاعر تؤنسن أسطورة الانبعاث وبالطريقة التي يدرك من خلالها ان عوالمه الشعرية مفتوحة(الى سرد له خاصية الانفتاح على الحدث وخاصية التصوير ايضا)ص١١٩ اذ يكون السرد هنا هو محاولة في فك الاشتباك الشعري بين الرموز(السندباد، العنقاء، اليعازر) والتي يستدعيها الشاعر بشكل لافت، و كذلك في التعاطي مع أسطورة الانبعاث من معاناته الشخصية وليس من خلال القناع الأسطوري، أي ان الشاعر يؤسطر معاناته، ورؤيته التشاؤمية العدمية للوجود تحت هاجس الحياة ثانية من خلال سلسلة من الثنائيات المتقابلة المحتشدة كمستويات تصويرية في قصائده مثل(الجمال والقبح، والوجود والعدم، الضياء والظلمة، الحلم والواقع، السواد والبياض، الحب والكراهية) ص١٣٣.

وفي مبحث(الإيقاع والسرد) في تجربة خليل حاوي يواصل الباحث اشتغالاته على موضوعة المقارنة بين انحياز حاوي للاشكال التقليدية للايقاع، وبين ما تعرض له الايقاع من تغايرات انعكست على توصيفه ومنظوره، وعلى وظيفته في السياق الشعري الحديث، ولعل انفتاح حاوي على التوظيف الاسطوري في القصيدة أسهم الى حد كبير في منح قصيدته مستويات ايقاعات مضافة، فمع استغراق هذه القصيدة في البنية الصياغية للتفاعيل غير المحددة في الجملة الشعرية، واحتفائها بشهوة الصوت الا ان الصوت الأسطوري اضفى شيئا من السردية على فضاءات هذه القصيدة، تلك التي وجدت في هذا الصوت وكأنه صوت الشاعر الباحث عن حريته ووجوده ولذته وموته..ويختتم الباحث فصول كتابه ب(قراءة اخيرة) تبدو وكأنها اشبه بالخلاصة المنهجية التي ارادها ان تكون عرضا لاشتغالات حاوي على البنية الأسطورية، وعلى اصواتها ورموزها، والتي استغرقت الشاعر في اغترابات الوجودية والنفسية والقومية، حتى عدّ البعض ان هذه الرموز والأسماء هي(أقنعة) الشاعر في تعاطيه مع هذه الاغترابات، وان تحولاتها وانزياحاتها واستعاراتها هي في العمق تحولات الشاعر ذاته بمواجهة ما أنتجته من تداعيات قهرية ضاغطة ومحبطة.

هذا الكتاب اطالة مهمة على زمن شعري صاخب بالأسئلة والتحولات، ومقترح لقراءة مهمة لتجربة شاعر ظل مثيرا للدهشة دائما، فضلا عن ما يؤكده من قدرة الباحث على وعيه للكتابة المنهجية التي توظف مستوياتها الاجرائية في قراءة عوالم شاعر له خصوصيته في الكتابة الشعرية الجديدة، وله رؤياه التي تتمرد على سياقها بوعي متعال، وبمزاج نفسي مضطرب، وتتمرد على تاريخها المسكون بمعطيات ما يحوطه من تفجعات وازمات وهزائم، تلك التي تحولت الى موجهات باعثة على التبشير برحلاته الداخلية العميقة، وبتكرار موته، وتأسيه بكل الأحزان الكونية التي اقترنت بالأثر الشعري الرومانسي، والشعر المسيحي الارثوذوكسي، وبأثره الشخصي الساخط والكئيب والباعث على شهوة الانتحار..

مونتاج شاعر

محمود عبد الوهاب

١. فجأة قطع المدرّس مشيته وحدّق إلينا، نحن طلاب الصف الثاني المتوسط (ب). كل شيء داخل الصف كان هادئاً. كنّا نجلس في طقس دراسي وقور. أمامنا،على الرحلات، أقلام الرصاص المقطوطة والماحي والمساطر. راحات أكفّنا تنام على سيقاننا، وأقدامنا مسترخية على الخشبة العريضة، في الأسفل، بين طرفي الرحلة. البرق يومض على نوافذ الصف الثلاث. خطف البرق، كالنصل، جانباً من وجه مدرسنا، فكأنّه أيقظه من شروده. انتزع المدرس، بقصد مسبّق، دفتراً بغلاف صقيل من بين مجموعة دفاتر الإنشاء التي بين يديه، ونادى: محمود البريكان.

٢. كلما زرته، كان يحملني حبّ الاستطلاع على التسلل، بمحبة، إلى ذاته، أتحسس أقفالها وأبوابها الموصدة ودهاليزها، لعلني أنفذ إلى قيعانها، حيث يقبع هناك كنز حقيقته. أسأله، وكأني لا أملك غرضاً من السؤال، ويجيب عمّا أبتغيه بلغة تحفّ بالجواب، لكنها لا جواب، غير أننا، كلينا، مقتنعان، أنا بسؤالي المراوغ، وهو بجوابه المضلّل!. لم أكن أبتغي نشر ما يقول، ولم يكن هو يرتاب في نواياي، وعلى علمه بحقيقة ذلك، ظلّ يحرص على إقفال سريرته، لا يفكّها في عبارة مباشرة أو قول صريح.

٣. نهض من مقعده، في الزاوية اليسرى من الصف، مشى نحو المدرس إزاء السبّورة، ناوله مدرسنا الدفتر وطلب منه أن يقرأ موضوع الإنشاء الذي كتبه. بدأ محمود يقرأ. فجأة أصبح الصف مكاناً آخر، ارتعشت في وجوهنا كلمات محمود وصوره وجمله، كأنها تتواثب تحت جلودنا. صوت جديد لا يأخذ قسماته من مسامات ألفاظه، بل " من خلال العظم الفقري للروح ". ووسط إشارات مدرّسنا واحتفائه بما كتبه محمود، تبادلنا النظرات، صالح وأنس وأنا، كنّا نتساءل: في أيّ مكان كان يختبئ عنّا، نحن أعضاء اللجنة الثقافية في المدرسة، هذا الزميل ؟.

٤. زرته مساء الجمعة، دائماً كنت أزوره في مثل ذلك المساء، من كلّ أسبوع. جلس متنحيّاً في طرف المقعد، يداه مسبلتان على فخذيه، متنحياً تماماً كما لو أنه هو الضيف. أتذكّر، كيف كان يكوّر أطراف دشداشته بين ساقيه كلّ لحظة، وكيف كانت ساقاه المتصلبتان تمتدان، وقدماه تتسللان إلى نعليه.

٥. بعد أن قرأ محمود موضوعه وخرجنا، نحن الطلاب، إلى بهو المدرسة المعتم، دنوتُ منه. إبتسم أحدنا للآخر، ثم سرنا معاً صامتين، كما لو كنا نقطع نفقاً طويلاً. إجتزنا صفيحة النار التي اتّخذها الفرّاش مَوقداً، يتدفق لهيبها القرمزي خارج الصفيحة التي كانت نارها تأكل كلّ شيء.

٦. قال: قرأتُ قصتك " طيور بنغالية ".

حينما تزوره تتلبسك عاداته، تبدو حذراً مثله، متوجساً مثله. تنحّيتُ في المقعد، كما لو كنتُ أنا محمود البريكان. قال: إنك مختلف، تراقب لغتك ولا تأذن لها بأن تكون مسرفة. شكرته، أعرف أنا حرصه الشديد على لغته، وأعرف كيف كان يترصد الكلمات الفائضة، ويوجّه إليها ماسورة بندقيته، كلما أطلّت برؤوسها في بساتين نصوصه. يا للقنّاص النبيل!.

٧. صوت الشاعر ينتشر في فضاء:

من الطارقُ المتخفّي؟. ترى؟
شبحٌ عائدٌ من ظلام المقابرْ؟
ضحيةُ ماضٍ مضى وحياة خلت
أتتْ تطلبُ الثأر؟
روحٌ على الأفق هائمةٌ أرهقتها جريمتُها
أقبلتْ تنشد الصفحَ والمغفرةْ؟
رسولٌ من الغيب يحمل لي
دعوة غامضهْ
ومهراً لأجل الرحيل؟

٨. ما أوسعَ الأحلام وأقصر العمر، إذ لم يتح لك أن تقول كل ما تملك وبما يكفي، ولم يتح لنا أن نقول فيك كل ما نريد، معذرةً، فلفرط ما تماهينا معاً، لا نعرف مَنْ منّا الذي ارتحل.