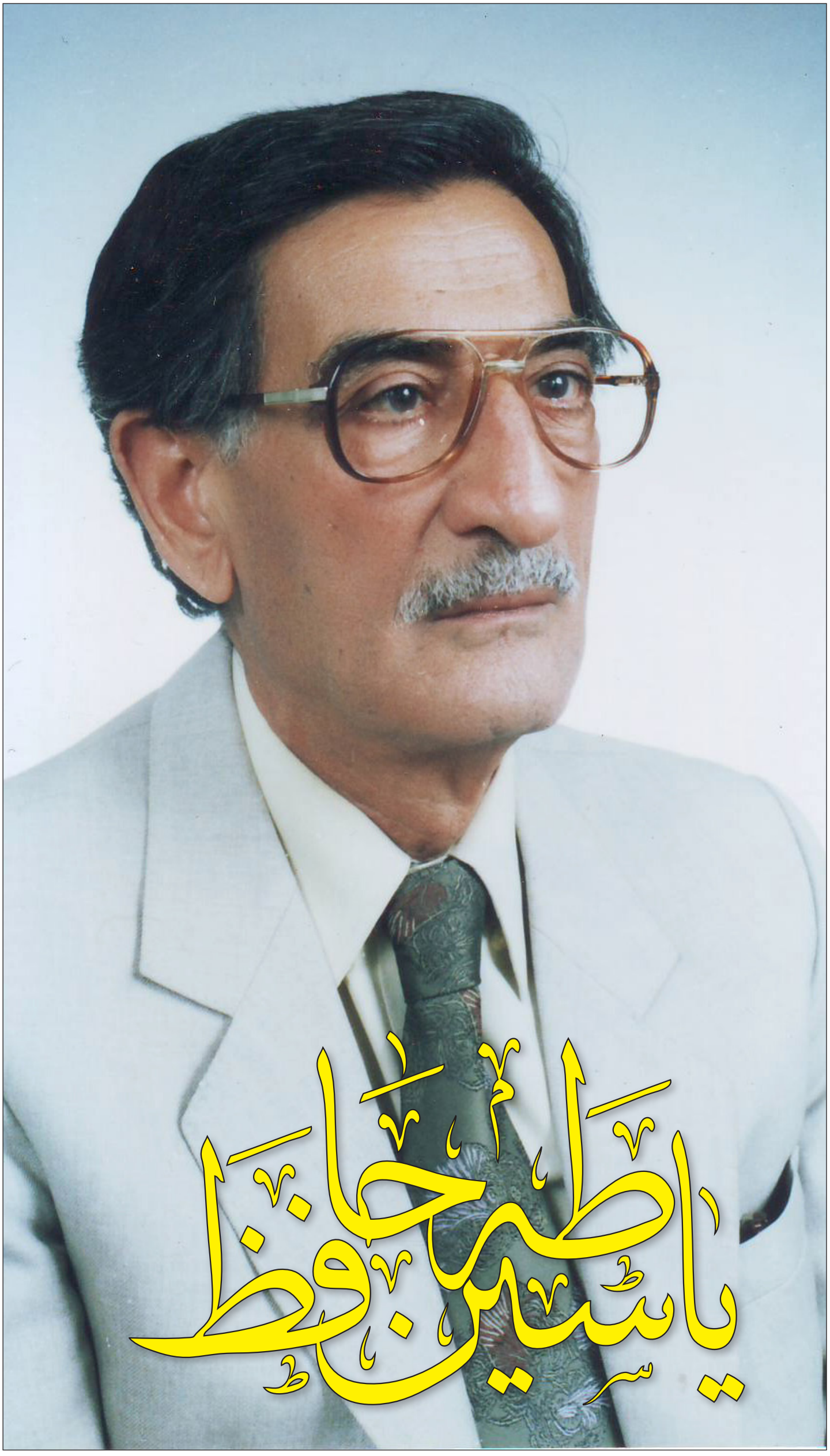
صراحة

من زمن التوهج



ياسين طه حافظ

رئيس مجلس الادارة رئيس التحرير

فخري كريم

العدد (1777) السنة السابعة

الخميس (22) نيسان 2010

ياسين طه حافظ: المصالحة الخاسرة مع الحياة!

2

الاطار السردي في شعر ياسين طه حافظ

12

العراقيون
من زمن التوهج
العدد (1777)
السنة السابعة
الخميس (22)
نيسان 2010

ياسين طه حافظ: المصالحة الخاسرة مع الحياة!

فوزي كريم

استعِدتُ قراءة ياسين طه حافظ، بعد قراءة حسب الشيخ جعفر مباشرة. الأمر الذي أملى عليّ رغبةً في المقارنة، قد تكون نافعة في إلقاء مزيد من الضوء على تجربة الشاعر، الذي تنصرف إليه هذه الدراسة. في دراستي لشعر حسب أوضحتُ مقدار غريزته الواعية، واللاواعية، باتجاه قطع الصلة مع التاريخ المحيط، والحياة المحيطة، لصالح عزلة أسميتها عزلة المحارب، لأنها لم تكن في لحظة منها سالبة الحركة، بل وليدةً جهد شاق، وفعّال.

قراءة ياسين طه حافظ تكشف، منذ اللحظة الأولى، عن غريزةٍ واعية باتجاه نقيض. كلاهما تتملكه حمى السعي المثابر، ولكن كل واحد منهما إلى سبيل. والمثير أن سبيل أحدهما لا يختلف عن سبيل الآخر فقط، بل يناقضه. وموطن الإثارة في أن الشاعرين يتوافقان في الانتساب إلى الجيل الستيني، ويتوافقان في العمر، وفي تجربة الانتماء السياسي في مرحلة شبابهما الأول، وفي أنهما جنوبيان، ينطويان على ذاكرة خصبة وفعالة. الأمر الذي يفترض اختلافاً في الرؤيا الشعرية، لا تناقضاً!

إذا كان حسب مندفعاً بعنف باتجاه القطيعة مع الحياة، فإن ياسين مندفعٌ وبالعنف ذاته، باتجاه المصالحة مع الحياة، وبكل السبل التي تشاءها. وإذا كانت الحياةُ لا تكف عن التطفّل على عزلةِ حسب، واقتحامها القسري، فإنها لا تكف عن مجافاة ياسين، وتخييب أمله وظنه.

مجموعات ياسين طه حافظ الشعرية، منذ "الوحش والذاكرة"١٩٦٨، حتى آخر مجموعة شعرية، "ما قاله آخر الخطباء"٢٠٠٩، نسج متواصل على ثيمة الرغبة في المصالحة مع الحياة، بـأيّ ثمن. والحياة جافيةٌ أبداً. المجموعة الأولى تبدأ من صفحتها الأولى بـ "من يسمعُ صوت الإنسان المُلقى في الهوّة..". وتنتهي مجموعته الأخيرة بـ "وستمضون كلاً إلى جهة./ وسيمضي إلى بيته،/ وسيوقد مصباحه،/ ثم يجلس وحده منكسراً/ آخرُ الخطباء."

أعرف ياسين معرفةَ صداقة منذ مجموعته الأولى. وكنت أصغره سناً، ويسبقني تجربةً شعرية، ولكنا أصدرنا مجموعاتنا الشعرية الأولى في سنة واحدة هي ١٩٦٨، سنة الاحتفاء الستيني بالحضور الأكيد.

كان تعرّفُه على اللغة الإنكليزية عنصراً حاسماً في تعزيز توازنه، واعتداله. متصالح مع الحياة والآخر، هكذا يبدو، ولكنه في صراع محتدم مع ذاته. وهذا الأمر هو الذي يسّر صداقتي معه، في مقابل النفرة التي كنت أشعرها من شعراء وكتّاب تزدحم حياتهم بالصراع مع الآخر، وبالرضا عن الذات، والمصالحة اليقينية معها. وما أكثرهم بين الستينيين.

إن صراعه مع ذاته حارٌ ودام. وكانت حساسيتي بالغة الحدة في التقاط العديد من لحظات ذلك الصراع، والتي كانت تُخرج ياسين من توازنه الظاهر، وتبعث الدموع في عينيه، لا بفعل الإشفاق والأسى، بل بفعل الغيظ والغضب. مرة كنا نشاهد فيلماً في سينما بابل في شارع السعدون. وكان الفيلم سوفيتياً عن حياة الموسيقي يوهان شتراوس، في إقامته المؤقتة في بطرسبيرغ. في عمل كورالي نادر لهذا الموسيقي الذي عُرف بالڤالسات الراقصة وحدها، كان صوت المنشدين، بمكبرات الصوت السينمائية، يتصاعد ليبلغ ذرى تعبيرية أطلقت صاحبي من أسر توازنه ولياقته، ليقف صارخاً بأعلى ما يملك من طبقة صوتية في حنجرته، استجابةً لنداء خفيّ، ومن أجل خلاص غامض. كانت لحظة وفاء رائعة للمعترك الداخلي. لا لإطفائه، وطمأنته، بل لشحنه وإشعاله.

إن غيظ الشاعر هو سيلٌ "سُدَّ في وجهه المجرى"، بتعبير الجواهري. إنه غيظ من يقف في وجه قدر ميتافيزيقي، لا حيلة له معه. ولكنه غيظ من يقف في وجه التاريخ أيضاً. فياسين يعاني شقاءً أرضياً، تاريخياً، ولكنه في الوقت ذاته لا ينصرف شعرياً إلى الصراع مع هذا الواقع الأرضي وحده، ولا مع هذا التاريخ. لأنه يعرف بغريزة الشاعر أن مهمة الشعر إذا ما انسحبت إلى صراع كهذا، ستصبح مهمةَ الشاعر المؤدلج بموقف. والشعر لا ينطلق من موقف. إن للشعر مهمة أخرى قد تكون خاسرة، ولكنها مضيئة بمسعاها وحده. بمسعاها ذاته.

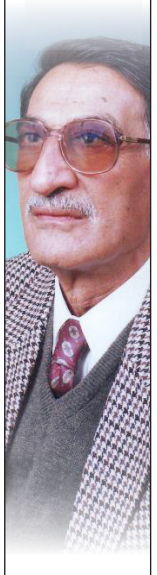
بالرغم من أن ياسين كان في أيام الشباب الأولى ذا موقف وقناعة، شأن معظم الشعراء العراقيين، إلا أنه استطاع أن يحتفظ بقصيدته سليمةً في مجراها الشعري المحتدم داخلياً، بعيداً عن مجرى الصراع مع المختلف، ومع الأفكار، والمواقف، والقناعات. أي مجرى الصراع مع الآخر، في حقل التاريخ. كان يعرف للقصيدة مهمةً أخرى قد تبدو في عيون كثيرين سلبية، عاجزة. مهمة الطامع برؤية الحقيقة بوضوح وأمانة، عبر مصفى معترك روحه، وحيرتها، وتساؤلاتها. لذلك بقي شعره خالياً من عنصر "الكراهية" رغم مرارة الغيظ.

قد تكون قصيدة "البابلي" استعارة مناسبة:

جئت من قرية ربما اندثرت
وتموتُ هنا نبتةٌ سيئة
بين أنْ يُشفقَ العابرون عليها وأنْ
يُرجئوا تاركين إلى زمنٍ آخر قلعها
هكذا
كبرتْ.
عدتُ يوماً، خلعت رباطي وعلّقته
وخلعتُ بلا أسفٍ بدلةَ الحفل،
جلدَ المهرّج،
ورأيتني أرجع بعد الغياب لذاك الطبق
ولذاك الحصير،
وأنا خجلٌ من يديَّ ووجهي،
خجلٌ أنني بعد كل الزمان،
أرى ما رأى البابلي:
الحقيقةَ من خشب،
هي تُحرق أو يأكل السوسُ أحشاءها،
أو تكون
مقعداً أو سرير.

بيانٌ عن الحال يكشف أكثرَ من عنصر لهذا المضطرَب. إنه يشارك في الحفل الزائف، (يا لضعفه!) يخلع ثوب المهرج دون أسف، (يا لشجاعته!) وينصرف لمشاعر الذنب، حين يكتشف الحقيقة على هذا القدر من العبث. (يا لشقاء الأخلاقي فيه!) يكتشفها كما اكتشفها كلكامش، بعد عناء البحث. ولكن كلكامش يكتشف عبر البحث العابث، وبعد العودة الخاسرة، حكمةً يتركها إرثاً للأجيال. فما الذي سيترك هو؟

"..التحليل النفسي يكشف عن أن الغموض في قلب الشعر يعكس كمرآة التعارضات الغريبة للروح الإنساني. إنه يعلمنا بأن الضعف الإنساني ونفاذ البصيرة الروحي ينموان معاً يداً بيد، وان الألمَ والمهانةَ معاً قادران على تحطيم حدود العقل، وإطلاق سراح الشعر السجين، وأن معاييرَنا التقليدية للسلوك يجب أن يُعاد النظر فيها على ضوء النزعة الإنسانية، وضوء تطورنا المعرفي بأن الشاعرَ مخلوقٌ أكثر أهميةً وأكثر تراجيدية معاً من الثوري



عراقيون
من زمن التوهج
العدد (1777)
السنة السابعة
الخميس (22)
نيسان 2010

والشاعر ذي الرسالة."

إن أكثرَ إشراقات الشاعر ياسين، على امتداد تجربته، كامنةٌ بمشاعر الضعف هذه. كامنة بهذا التواضع العلائي، الذي يبدو انسحاقاً في أحيان كثيرة. هذه المشاعر الاعترافية لم يترك لها شعرُنا العربي القديم والحديث إلا فُرجةً ضيقةً، تتنفس منها. شعر النبوئيين، وخارقي البطولة، وكاشفي الغيوب، والعارفين بالحقائق، لا يعرف مرارةَ الإحساس بالذنب، ولا طعم الخطيئة، ولا غربةَ الكيان الذي يدرك بعمق أنه مجرد "خرقة تُخاط إلى الأرض"، كما يقول أبو العلاء:

قلتُ لو أنني أملك
الرغبةَ
القوّةَ
الاقتحامْ.
قلتُ لو أنني أختلفْ
أتميز بين السوامْ.

شجاعةُ وسطَ أدبٍ عربي يدعو برمّته إلى "المختلف"!

ويواصل أكثر تفصيلاً، في آخر القصيدة ذاتها:

القرونُ الصُوان التي نبتتْ
لم تُعنّي على الخرق
لم تدفع الاعتداءْ
وأنا صرتُ بالأفرع البيض مُستنكراً
واضحاً في العراءْ
وما عدتُ أخفى على صائدٍ
فأنا عرضةٌ للتهكّم
أو عرضةٌ للفناء.

في كل شعر ياسين نجدُ هذا البعد المفكر(حيث الفكرة ليست فعالية ثقافية مفصولة عن الخبرة الحية)، الذي يقترحه الشيءُ الخفيُّ وراء الظاهر. أعني بالبعد المفكر ذلك الوليد الشعري الذي ينتج عبر تزاوج بين الشعر وبين فاعلية العقل غير الواعية. هناك بعدٌ ميتافيزيقي غير مُعلن، يشف عبر المشهد، أو عبر الاستعارة، أو الإشارة. فالمتحدث الذي يعترف بمقدار عجزه، مع القرون الصوان التي نبتت له، يعرف أنه معرّض للتهكم على أمر لا يد له فيه. أو للفناء على يدَ صائد يخطف حياته أي لحظة. هذا البُعد يرقى بالصوت الشعري إلى أفق صحي، متعالٍ عن الشعر الذي ارتضى أن يصير مجرّد مُلحق عابر للحدث التاريخي، أو مُلحق للنظريات الأدبية.

إن ما يُيسّر على الشعر أن يتسطّح، وينبسط أفقياً، دون تضاريس وطيات، هو افتقاده فاعليةَ العقل غير الواعية هذه. وليس أقل من ذلك افتقادُه فاعليةَ الذاكرة الناشطة التي تعتمد عنصر الخبرة الفردية الداخلية. والمؤسف أن أكثرَ من عامل توفر للشعر العربي المعاصر، ليأخذ بيده إلى هذا الانبساط الأفقي، والتسطح. الموروثُ الشعري العربي أحدُ هذه العوامل، وحاضرُ الانتساب إلى ثقافة مُسيّسة تتحكّم فيها المواقفُ والأفكار والعقائد اليقينية (ولا استثني ثقافة الانتساب الأدبي التي أعطت صبغة شبه عقائدية، يقينية، لأهوائها!) عاملٌ لا يقل خطورة. بالإضافة إلى استحواذ العمل الصحفي على مقدرات أكثر كتاب الشعر، منذ المرحلة الستينية حتى اليوم.

شعر ياسين طه حافظ سعيٌ دائب للتبرؤ من ذلك. ولعل نقاهته من هذه العلل، التي وسمت شعرَنا المعاصر بميسمها، هي التي جعلته مقروءاً باحتراس. إنه لا يعتمد بلاغةً لفظية، ولا يحرص على ضوابط الإيقاع الصوتي الحاد. ولهجته الشعرية حكائية، عادةً ما تخرج من متحدث يطمع في أن يتسم بالحكمة، ولكنه كيان مُرتاب بالنفس أولاً. وهو، بفعل ارتيابه بالنفس وبالآخر، لا يقدر أن يمنح قارئه قبضةَ يقين اعتاد عليه من شعراء المرحلة. وهو بذلك لا يليق بشاعر المرحلة، ولا قارئها. إنه يذكرني، من حيث هذه العناصر، بالشاعرين صلاح عبد الصبور، ومحمود البريكان.

في واحدة من أكثر قصائده المبكرة تأثيراً: "منطقة القتل الثانية"، نصحب من يروي لنا حكايته من داخل القصيدة، لا الشاعرَ خارجها، لنتابع بعدسة سايكولوجية، تُذكّر بعدسة دوستويفسكي في "الجريمة والعقاب"، رصداً شعريا غاية في حساسية الكيان الأخلاقي، الذي يحس الدماء، ما أن يرى جريمة قتل. ولعل قصيدةً كهذه تبعث بي استعادة حائرة لأولئك الشعراء والنقاد، الذين يجردون الشعر من أية مهمّة أخلاقية.

في القسم الأول من مجموعة "في الخرائب حليةُ ذهب" ١٩٩٣، قصائدُ قصيرة تنتهي بخاتمة اعترافية واحدة لا تكاد تفارقها. خاتمةٌ تلاحق الشاعرَ، ويلاحق الشاعرُ بها القارئ. وكأنه يُلحُّ عن قصد، موظفاً كل تنويعات المخيلة على الخاتمة، التي تبدو أشبهَ بإصدار حكم لا رجعة فيه، من أجل أن لا يترك لقارئه أدنى شك في أن شاعره، هذا الذي تتصدر صورته الغلاف، يعيش دون ظل على الأرض. ولا فرصة خلاص بقيت لخيط موصل بينه وبين المحيط:

"هنا، هذا جدارٌ وأطئٌ مهجورْ
سأقعد فوقه،
أُدلي بساقيَّ إلى الأرض
ولا أدري الذي أفعلهُ، أبقى
بصمت أرقبُ الدنيا..."
"تغيّرَ كلُّ شيء، صارت الدنيا
بلاطاً، قلعةً، مركز
.....
يهون الأمرُ لو ساعة،
ولو ساعات،
ولو شهرا!
ولكني كذلك منذ أعوام
تراقبني
أراقبها
وكلٌ يلتظي حقداً على الآخر.."

".. فما أعطاني التطواف؟
...
سوى العودة للبيت
لألقي جملةً، خرجت
معي في الصبح،
لم أجد الذي ألقي
إليه بها،
فعدتُ الآنَ ألفظ
جملتي وحدي!"
"صفيرٌ عابرٌ يمض
ودائرةٌ من القلق
وأنت تظلُّ منفرداً
تحدثُ هذه الشجرة:
لقد يبستْ
وقد هلكت حشاشتها
وأنت اخترتها من كلّ هذا الكون مُتّكأً
وعاصمةً من الغرق!"
"خُلقتَ هنا لتقرأ
ثم تحلمُ

ثمّ تُدفنُ خلف هذي البابْ!"
"أعاني الفقدَ
من ينقذني الساعة؟
إلى أين أولي الوجه؟
في غرفة نومي ذئبْ!"

خواتيم كهذه عادة ما تتوّج القصائد القصيرة. والقصائدُ القصيرة عادة ما يستعين بها ياسين من أجل أنْ يُعرّض كيانه للقارئ، عارياً من كلّ ما تتطلبه القصيدة الطويلة من رصد، وحكاية، ودراما، إنْ استدعى الأمر شخوصاً عدة. فالمرحلة التي كُتبت فيها هذه القصائد، آخر الثمانينيات ومطلع التسعينيات، كانت مرحلة ذُرى لآلام التي عاشها العراق بعد حربين داميتين، ومرحلة الشروع في حصار مُذلّ. وياسين لا يحب أن ينقل عدوى توتره الداخلي على سطح القصيدة، بل يُخفيه، ويتركه يولّدُ مشهداً، أو تعليقاً على مشهد من حياته اليومية. ثم أن القصيدة الطويلة تأخذ مساحةً من الاكتراث أوسع من توتره الداخلي، الذي لا يشاركه فيه أحد. إنها قصيدةُ مشاركة عامة، يكتبها ياسين وهو يُمسك بيد الآخر، أو الآخرين، المعذّبين، مثله، بالآلام. ولذلك نرى المراحل الأسبق من مرحلة الحرب والحصار، والتي كانت تحتفي بالأسى الشخصي، تنتفع من القصيدة التي تمتد لصفحتين أو أكثر.

في واحدة من أكثر قصائده المبكرة تأثيراً: "منطقةُ القتل الثانية"، نصحب من يروي لنا حكايته من داخل القصيدة، لا الشاعرَ خارجها، لنتابع بعدسة سايكولوجية، تُذكّر بعدسة دوستويفسكي في "الجريمة والعقاب"، رصداً شعرياً غايةً في حساسية الكيان الأخلاقي، الذي يحس الدماء، ما أن يرى جريمة قتل. ولعل قصيدةً كهذه تبعث بي استعادة حائرة لأولئك الشعراء والنقاد، الذين يجردون الشعر من أية مهمّة أخلاقية. مُطرِّزين بفتاوى اللغة، والرؤى الجمالية. متصورين أن الحساسية الأخلاقية في الشعر تعتمد الحكمة والنصيحة. ومن هذا التصور الساذج يسهُل عليهم شطب كلّ خبرة الإنسان مع الخير والشر، اللذين يتنازعان مصيره. ويتركان الباب مُشرعةً لشعر المديح، والفخر، والهجاء، وكلّ ما يُعبّئ الكائن بالكراهية.

يبدأ الحدث مع الشخص، وهو يترك المسرح، مع آخر مشهد للبطل وهو يهوي مُضرجاً بدمه. الحدث الأول حقيقي، والآخر مسرحي كاذب. ولكن بطل القصيدة هشّ، مُعرّض لقتل كامن في القدر، وفي الحياة المحيطة، وما مقتل بطل المسرحية إلا لحظة إيحاء واتقاد لهذا القتل الكامن. وبالرغم من أن بطل القصيدة يعرف، كما هو واضح في المشهد، أن الممثل سرعان ما مسح عن وجهه الأصباغ لينصرف إلى متعه الأرضية خارج خشبة المسرح:

فالبطل المقتول قام ضاحكاً
وزال عن جبهته الترابُ والدم الكذبْ
وربما كان يغني الآن
أو يراقص العشيقةَ العشرين،
أو يشرب،
أو ينام في بيت التي دعته قبل الحفلْ.

إلا أن قدحةَ النار تمكنت من الكيان الهش وأشعلته. ولعله لم يتخيل الممثلَ وحده داخل الغفلة، بل تخيل معه الجمهور أيضاً. نحس بذلك من ثبات كلمة "وحدي"، التي تتكرر في القصيدة كمطرقة في منتصف ليل. خارج المسرح تُصبح بقعةُ الدماء خارطةً ترتسم في رأسه:

ترسم لي وجهاً على الرصيف،
ترسم لي طيراً ذبيحاً عارياً بين سواد الدود
وعارياً في خضرة الشجر..

وفي بيته الذي "أُسقط فيه" مرتجفاً، مُبلّلا، يسأل سيدةَ البيت "كوبَ قهوة"، داخل لوثة وحمى الرؤى الدامية بشأن القتل، والدم النازف، والبسالة، والموقف النذل، والغدر، والتخلي الجبان الذي لا يُبرئ نفسه منه:

"وحدي أعاني مُديةَ القاتل والحيرةَ نصف الليل والسهرْ!
.....
أظلُّ طول الليلْ
وحدي، أعاني القتلَ بعد القتلْ!

أية شُحنة أخلاقية تنبعث من مشاعر الذنب هذه؟ وأيّ وضوح رؤية شعرية، لم يربكها الشاعرُ بالمولّدات اللغوية، والاستعارية!

الموقف الأخلاقي ليس هو الموقف العقائدي. والموقف السياسي ليس هو، بالضرورة، الموقف الإيديولوجي. هناك هوةٌ كبيرةٌ تفصل بينهما. هوةٌ تفصل يقظةَ الضمير الإنساني عن يقظة الفكرة المجردة، المقدسة. والشاعر الحقيقي يعرف ذلك بالبديهة. ويعرف أن لا فاصل بالتالي بين يقظة الضمير المرهف وبين قوة الجمال الشعري. الشاعر يملك أن يقف مُحتجاً ضد الشر، بكلّ عُدة الفن الشعري.

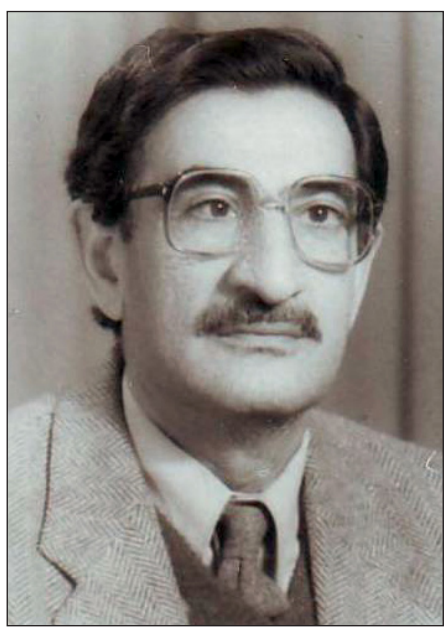
نعم، هناك تأزم، قد يحصل في الكيان الشعري الحي ذي الضمير، بين الضرورات التي يفرضها الموقف السياسي، والموقف الفني. ولكن هذا التأزم كفيل بشحن الشاعر بمزيد من الطاقة الخلاقة. ولعل أروع مثال أعرفه في هذا الشأن هو الشاعر البولندي ميووش. ولمن يرغب برؤية ملامح من هذا التأزم، له أن يقرأ كلمة ميووش الموجزة، التي ألقاها في حفل استلامه لجائزة نوبل عام١٩٨٠.

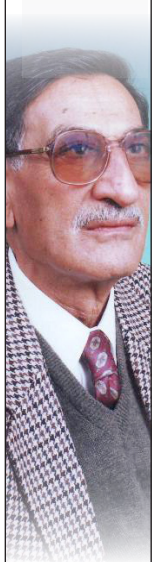
قصائد ياسين طه حافظ، وقصائد حسب الشيخ جعفر تقدم مزيداً من الأمثلة. ولعل القصيدة السابقة في طليعتها.

في قصيدة "خطاب"، أولى قصائد مجموعة "ما قاله آخرُ الخطباء"، يقول المتكلم بلغة اعترافية:

وأنا عشتُ في حذرٍ
أتقي غضبا مُضمراً
وأحاذرُ ثأراً قديماً
وإذا ابتدعتْ شُعلةُ الشعر فيَّ جمالاً
تململ وحشٌ وراء الجدار
فأغلقتُ بابي
وتواريتُ أخشى عقابه.

ما الذي يفصل الجمالَ الذي يبتدعه الشعرُ هنا عن يقظة الضمير الشعري، التي تستفزُّ قوةَ الشر وراءَ الجدار؟





المقال جزء من دراسة طويلة نشرها الشاعر فوزي كريم في مجلة اللحظة الشعرية الالكترونية

عراقيون
من زمن التوهج
العدد (1777)
السنة السابعة
الخميس (22)
نيسان 2010

جبار النجدي

ياسين طه حافظ . . . . ما قاله آخر الخطباء

الحضور ما وراء التخييل

تتسم تجربة الشاعر ياسين طه حافظ في جوانب كثيرة منها، بسمات الشعر المحلق المتحرك الذي يطل علينا من شاهق، بمعني انه رحلة كشفية محلقة، يبرع الشاعر بتحريك روافع التحليق فيها باتجاهات متعددة وآفاق فسيحة، وبموجب ذلك فان الوقت لم يطل بنا كثيراً لنكتشف إن الشاعر ياسين طه حافظ هو من اكبر دارسي الطبيعة في انتاج الشعر العراقي، لدرجة إن حفريات المعنى والدلالة لديه لا تنجز إشتغالاتها على الأرض فحسب، بل في الأجواء والأعالي أيضاً، إلى الحد الذي يجعل دلالة أية مساحة أرضية حتي وإن كانت حجراً فأنها تتخذ شكلاً شراعياً محلقاً، ولذلك فنحن لا نجد في اشتغالات الشاعر ياسين طه حافظ سوى حاجته للحركة والتحليق والدوران، فلا ضير إذن لو نظرنا إلي قصائده بمقياس ما ينظر إلي الكواكب السيارة، لما تضفيه هذه النصوص من حركة دؤوبة لكائن لايهدأ ابداً، ولعل هذا الكائن الشعري هو الأكثر تنقلاً وحركة في مجموعته (ما قاله آخر الخطباء) حيث يذهب بعيدا ليصل إلي درجة معينة من درجات التخييل ليضمن الوصول بمحاذاة ما يمكن تسميته بـ (استحالة التخييل) والتي هي بالأحرى تخييل آخر يحرز صفة التقدم على (التخييل) الذي يتقن المراوحة ولا يتوق إلي بلوغ حدود افتراضيه لمكناته، وهو أمر يعني إن الفضاء الافتراضي للتخييل يمثل في حقيقة الأمر قراءة أخرى للتخييل ذاته من قبل الشاعر وان هذه القراءة قائمة علي إمكانية حضور ما وراء التخييل لمصلحة توسيع البناء التخييلي باتجاه مديات أخر، ينقل من خلالها الشاعر طه ياسين حافظ لنا إنطباعاً يفيد بأن الشعر هو وحده الذي يتنبأ بالمتغيرات الخفية في الطبيعة، فهو مثلاً يأخذ دور ترجمان الكلمات التي يدلي بها جسد شجرة راقصة في مهب الريح، فيما ينبغي التأكيد بأن اشتغالات ما فوق التخييل بوسعها أن تمضي قُدماً بدفع الكائن الشعري إلى حركة مكوكية، وهذا ما نجده في طائفة من الكلمات التي تعتبر وسيلة لتحليقات هذا الكائن مثل (الغيوم والريح والعراء و الجناح و الأشجار و العاصفة) وكثير مثلها.

إذن يمكننا الافتراض إن نصوص المجموعة مشدودة لمقتضيات البيئة التي لا تقاس إلاّ بمعيار عام هو الشعر، وبالتحديد ما يرقي إلي مصاف المغامرة إنطلاقاً من إن (مبدأ المغامرة هو مبدأ الحرية) التي بمقدورها أن تتعدي مديات وحدود (التخييل) إذ ليس غريباً أن يطرح اللاتناهي في النظرة إلي الطبيعة فرصاً مهمة لإتاحة إضاءة عوالم الإبهام فيها، لاسيما وإن ما يستجليه الشعر هو هارب من كل عين وخفي عن كل بصر، انه الشئ الذي بوسعه أن يوفر الطابع التوليدي لتدوير المعني والدلالة نشداناً للقصيدة التي لا يمكن إنهائها، وإذا ما توقفت لاستجلاء أمر ما فأن توقفها هو بمثابة استئناف لدوامها، بمعنى إن أية نهاية بإمكانها أن تعيد إظهار البداية مجدداً طلباً لإتمام سيرورتها:

الثلج ما يزال في قبعة الجبل
وخمس زهرات هنا تجرأت واطلعت رؤوسها
قد وصل الربيع سراً، مدّ ناره لها
وخبأ الياقوت
بين غصون التين أو في خصل السرخس أو في عشبة
مجهولة تطلع كالزائر كل عام
يقترب الربيع من بيوتنا ونحن قرب النار
لا احد يدري به
يمرر الومضة بين صخرة وصخرة
إلى أن يقول:.....
وفوق هذا الكتف الحجر
غامر غصن فستق
ينهض من نقاهة يرعش في براعم جديدة
فزجرته زخة من المطر
إذن كل شيء يمر عبر جسد الطبيعة أملاً في الكشف عن دلالة بعيدة التصور، وإنطلاقا من هذا الاختيار نجد نصوص المجموعة تستهويها الأقدام التي تضل طريقها لتذهب بعيداً، وبالتالي يكون بإمكانها الوصول إلي مفاتن جسد الطبيعة الجديرة بالتعري، ومعني ذلك إن الأداء الشعري في مجموعة (ما قاله آخر الخطباء) يكمن في الحركة لا في السطور المكتوبة، يضاف إلى إن الشعر في المجموعة ليس قائماً علي تلبية حاجة آنية وإنما قائم علي تأكيد قيمة، استنادا إلى إن ثمن الشيء ليس الشكل الدال علي قيمته، وجلية الأمر إن الشعر هنا يدخر قوى الطبيعة بأكملها، محاولا إدراك وظيفة أخري له تتمثل في انه عامل اكتشاف لموجودات وأشكال وأحاسيس ماثلة في مجهولية الأشياء المألوفة، وما يبدو واضحاً إن قصيدة ياسين طه حافظ تنمو دون ان تبلغ سن الرشد، وما تمردها هذا وتيهانها في الأرجاء إلا جزء من مغامرتها التي تغنينا إدراكا بان الشعر أذكي من الطبيعة بكثير،

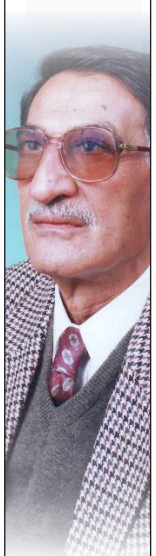
ما دامت مكوناتها الدلالية قادرة علي خرق مظاهر الصلابة أينما كانت، فهي بمقدورها أن تعرض لنا الأحجار التي لها أشكال حية نابضة، في الوقت الذي تسمعنا بوضوح الإيقاعات الخفية في الأمكنة، أي إنها ترينا بما لا يقبل الشك الارتجال الجمالي لعناصر الطبيعة، وليس علينا بعد ذلك سوي القول: إن الإنسان والشعر في مجموعة (ما قاله آخر الخطباء) هما نتاج التشارك مع الأخطار:

غاب صوت الريح
وأنا في الغابة محتجز، سيجيء الظلام
ويأخذني
الظلام يغطي السفوح
يغطي الدكاكين يغطي بقايا الشجر
والمدينة صامتة
تتلامع، تبرق، تغمض أعينها
هذه البلدة عالقة كلها فوق سفح
وتسكب أبراجها والبيوت وأشجارها
والمصابيح...
الى جوف وادٍ
الى هوة لا تُرى وسوادْ

لاتسعي نصوص طه ياسين حافظ إلي إخلاء نفسها من قبضة الطبيعة ومتاهاتها، إنها تجيد تشمم الأثر للإيغال بعيدا، قاطعة علي نفسها طرق التقهقر والعودة، ولا عجب في إن معظم نصوص المجمعة لا تترك برهة واحدة في السهو عن الطبيعة ونسيان وجودها مواصلة سبر مخفيات غناها وتنوعها عبر تجوال دائم في الشساعة اللامتناهية التي لا يختمها أفق، ما يستلزم وجود نص متشعب لا يقيد إرادته بمركز بؤري واحد، فالنص عبارة عن مقادير مختلفة يتعلق وجودها علي الدوام بوجود شيء آخر ملحق بها، وأمر كهذا إنما هو عبارة عن باعث شعري مختلف يحضر كأحد شروط تكون النص، على اعتبار إن التشعب في نصوص المجموعة لا يعرض استطراداته إلا بوصفها مثار رؤى متجددة، في الوقت الذي تسهم اشتغالات ما فوق التخييل في مساءلة ثوابت الطبيعة ومحاولة تقويلها، وتبعاً لذلك فأن النصوص لا تُقصر اشتغالاتها علي التوصيل المرئي للصورة فهي بقدر ما تجعل من الصامت متكلما تنجز في الوقت ذاته اشتغالاً مفارقاً داخل التجربة الشعرية ذاتها، وبموجب ذلك يتحول الشعر إلي مفهوم عمل تكون الطبيعة والشعر طرفين منتجين فيه، إذ بمقدور اشتغالات النص المتشعب أن تؤمن حضوراً لافتاً لعناصر الطبيعة بأكملها وفي جميع الأمكنة لدرجة إن الأمكنة الشعرية في النصوص، أينما كانت، بمقدورها أن تمثل جسد الطبيعة ولسانها:

الماء في المساء
يخسر شيئاً، وجهه يسود
فيستدير يطفئ المرايا
حشائش حائرة
تريد أن تغادر المكان
.....
.....
وقفت ساكناً
هل استطيع أن
أواجه انكسار ذلك الزجاج
وأن أرى السماء
مضفأة
مطروحة كخاسر
على فراش الماء ؟
.....
.....
أيتها الحياة
أنهضي
أيتها الحياة
لكنها الغيوم
ترسم في الفراغ
خرائطاً
وتكتب التاريخ في الهواء

نفهم من ذلك إن الطبيعة لدى الشاعر ياسين طه حافظ هي بمثابة مكان للتواصل الشعري، لكنها محل نظر وتردد، ناجم عن تلك اللحظات التي تُبدل فيها الأشياء مواضعها، ويسود التبادل بين أنظمة الحركة في مكان ما، غير إن الشعر يمضي ولا يحتجب ومن ثم فأنه سفر بلا مهمات يجمع في فضائه ألاشتغالي تمازجاً لا ينفك بين الألوان والأشجار والأصوات والكائنات، إن الشاعر ياسين طه حافظ من بين الشعراء الذين ترشدهم أخطاؤهم فتجعلهم يجولون في الطبيعة من طرف لطرف عازمين على ارتياد الأمكنة المستحيلة.



عراقيون
من زمن التوهج
العدد (1777)
السنة السابعة
الخميس (22)
نيسان 2010

ياسين طه حافظ يحفر النص بزهرته الزرقاء

الضوء ينبثق من أعماق المعنى

فائز الحداد

يبقى النص الشعري الحديث عالما شاسعا وشائكا في آن واحد، بما يمتلكه من ميزات التكوين والبناء، وماينطوي عليه من أهمية البوح في الإبطان والإجهار.. إنه كالجبل ذي السفوح القرائية العينية والحسية المتعددة، إذ تتوزع حوله القراءات ويكثر حوله التفسير والتأويل والجدل، وهناك مسألة مهمة قبل كل شيء مفادها.. هي أن ليس كل من كتب النص الحديث قد أبدع فيه وتميّز وأصبح له إسمه المعمّد بالأثر والمنجز، رغم إن الأسماء كثيرة والدواوين أكثر والقائمة تطول، وتكاد ان تسيل تحتها الأسماء في حبر الكتابة والطباعة..ولن نتجني على أحد إذا قلنا أن الشعر المتميز هو.. ذلك النادر العصي بعيدا عن هيئة الشكل والجنس، فمقدار الشعرية فيه هي هويته الإعتبارية وما نبحث عنه في كل قراءاتنا الأستعمالية والمنتجة.. ومن هنا (تورد الأبل) على حد أسلافنا العظام، علي صعيد التحضيض حسب..

هكذا احسب النص الذي كتبه الشاعر ياسين طه حافظ (الزهرة الزرقاء) بسهله الممتنع .. وإنه أي الشاعر لعسير في الخلق علي من " جايلوه " بنبرته المنفردة العالية وما يجب أن يضعه على رأس الأدباء الأعلام كسارية سامقة من ساريات الإبداع العراقي، فنصه حافل بالثراء والشعرية الحقة، مؤهله الحقيقة كتاريخ وحجته الاعتداد والتدوين في اسقاط خرافات الارخنة والتجييل. ومن خلال ذلك احسب لتجربة الشاعر الحداثوية من قيمة واثر في تاريخ الأدب الحديث أهميتها.

أجل تجربة هذا الشاعر لم ينصفها النقد ولم تنل مكانتها الموجبة في بلاد سواد الجحيم الذي لم يبق لها غير حديقة الشعر وحقيقة الشعراء، وكان نص " الزهرة الزرقاء " دليل ما اصطلح عليه بـ(النص المتخارج) بما يجترح ويخالف، ويتجاوز ويخترق في التكريس والاعتياد.

هذا النص لكثرة ما واقعته شعرت بالحرج لشدة ما ضغطت عليه بالحب والمشاكسة، إبتدأت بالشك اللوني المطلق لذلك "الأزرق " التشكيلي، المستفز للألوان الأخري بسخونته وطغيانه، وقد اعتمره النص قبعة وبهيئة زهرة هي رمزه في البطولة والتضحية والجمال.

يبدأ الاختراق نفاده الحاد بتحدي المألوف والمطوق إذا آمنا بان النص يفصح عن قيمته من العنوان، فمن المفروض أن يكون الجمال هاجسه الأسمى ولا تطوله الطوارئ والرغائب، كون (الشعر معني به).. بينما في الزهرة الزرقاء كان الجمال مقصيا بفعل عوامل قاهرة كرس أفاعيلها الشاعر كدلالات إدانة وبراهين على ان (التغيير) كحكم أضحى سببا لأن تكون العزلة نصيب الجمال المحكوم قسرا بتبعية هذا التغيير وهذا الإقصاء، فعوامل الإجحاف تلك أصابت كل شيء وبإطلاق يلخص معنى "الظاهرة " أكثر من معنيً "الحالة " والهالة واسعة مابين (الظاهرة ـ الكبيرة) و (الحالة ـ الصغيرة) ولو إن الاثنتين معنيتان بالتغير والتبدل. ولنقرا مبتدأ جذوة التخارج..

(تغير كل شيء، الجمال هناك زهرته ، تعاني من تفردها)

إن بنية هذا المقطع الظاهر، تضع الجمال بخانة المطلق الاباحي في اللون والضوع المتصل بالحياة والعزلة المصنوعة مابين متناقضين (سلطة قامعة معزولة وبين اناس أحياء مقموعين)، ومعاناة التفرد تلك هي سلطة مزدوجة.... الأولى متفوقة والثانية مسحوقة تكفلتها مفردة ال (هناك) الاشارية كفيصل البوح المنفي إلى التفرد والضياع. فهذه الزهرة من الطبيعي أن تحمل اربع معاناة في :

ـ تفردها
ـ ضياع ندائها في الغمر
ـ غبش المسافة
ـ أنطفاء الضوء

يقول اجدادي الصحراويون :

إن زهرة المدن المترفة ما أن يجوسها الماء حتى تفقد عطرها على خلاف زهرة " القيصوم ".. التي تتوهج عطرا بالعطش ولكن الخوف يغيب الاثنتين في النأي وانعدام الضوء، والأنانية تبقى الهاجس الذي يحمله الشاعر ب (أناه) المرتعشة في تلك المعاناة المنطوية على الشك.. من إنه أول المدحورين قسرا بهذا (التفرد وضياع النداء في الغمر) و (إنطفاء الضوء) وإن ذلك سيمنحهم فرصة الإخراج الوصفي ل (منو دراما) مأساوية وبمسرحية شعرية بطلتها "زهرة" وظلالها شاعر ، يتولي وحده البوح دون أي تشويه أو شرخ لا في البناء ولا في المعني فالإحالة واردة في معطيات تبني البوح ضمنا أو إشارة. لهذا يقول الشاعر : (ضباب أو تراب،اخطات في.. بصيرتنا وبهجتنا)

وحين أراد إصابة هدفه المقصود بدقة، أطلق العنان لدالته المستفزة بشمولية متعددة التأويل ب (وذا صخب الغزاة يدور)، فرمي بذلك عصفورين بحجر واحد.. موقدا زمن إنشاء النص وتداعياته، كذلك مكانه المفضي إلي تعددية محتملة ليدرأ شرور عدوين خارجي وداخلي ولاحاجة للإفصاح عن المدلول فالمطلوب إثباته كحقيقة يمتلك برهان الفعل ب (غزاة) سواء علي الأرض أو علي العرش، لذلك سيأخذ الوصف الشعري أطراً تناظرية مترادفة لها في المجاملة الظاهرية لمشاهد جدلية الرفض، لكن ماهو بدائي طارئ سيبقي سمة دائمة إزاء الحضاري المضطهد الذي كان يجب أن يكرس ويسود..

وهذا مايلخصه المقطع الجميل الآتي : (يابسة حوافرهم علي برد الرخام)

ذلك إيضاح لما أصاب المدينة الشعرية القائمة علي الثقافة والفكر والمتقاطعة تماما مع ماشاع من قيم عشائرية وقبلية بالية، ولهذا فالانزلاق وارد بأقصي زاوية حادة منفية إلي صخرة الانكسار وكراشح الارتطام فأن سيل الأكاذيب سيعلو بانفراجات الوهم القاتل (شعرا واهازيج واصوات) تتمظهر في (الصراخ) كرثاء أو كمديح وما يساقطه من قذي بائس.. (صراخهم رثا يساقط فوقنا صدأ) وإن كان ذلك (الصدأ) كإعلان لبطولات وهمية أو كقرارات انفعالية متهورة لاتمت إلي العقلانية والوعي بصلة...

ضياعه الأبدي

وفي عودة الشاعر إلي التذكير بزهرته الزرقاء، يطرق السماء كجلال للون وبمكانية متجسدة ومحددة ب (هنا) كصدى قريب يخافه ويخشي ضياعه الأبدي، لذلك هو يحذر من الإسراف في اعتماد الزرقة كخيمة أو سماء، فهي وإن كانت روح (الوردة ـ السماء) إنما هي أيضا غيهب دكنة الروح الخبيثة المنطوية علي الأفعال الشيطانية حيث (الاستمالة والاستدراج والتطعيم فالهاوية) التي إصابتنا جميعا، فأوضح مشهد لهذه الصورة هي تداعيات تجلي الموت في (الذباب الأزرق والوجه المزرق في غرق الرذيلة والخيانة).. لنقرا..

(هنا شيء بلون السماء ! توقوا صيحة الشيطان.. هذه روحه الزرقاء)

وفي عودة لما سبق سيكون المشهد :

الغزاة ـ الشيطان ـ ترادف وصفي
الزهرة الزرقاء
روح زرقاء....
تناقض وصفي

لقد استحالت ثيمة الاستهداف في مفردة " توقوا " الى معني مدبب ذي مصدر ضوء واحد وهو نقطة الهدف، وبذلك اسقط الاحتمال الآخر في (الشك)، فالغازي الخارجي هو المبعد والغازي الداخلي هو الأقرب، لكنهما يتجاذبان النزعة والميل.. ذلك ما يبثه الشاعر بعدسة كاشفة لاتقبل اللبس وبفطنة واخزة..

(مضي شره، وخز بمنجله عنقا طريا)

فإذا أيقنا بوصف هذه القراءة الساذجة بان (الدخيل والطارئ وما نحسبه لص البيت وان من ينالـه المنجل كتقوي، هي الأعناق ذوات الشذرات اليابسة وهذا لم يكن أبدا فالمعنى سيكون باستهداف الحلم الطري القريب، والمعول عليه في الايناعات الواعدة فهي مضارعة ومحاورة رافضة لصاحب " البأس المنجلي " ، وفي ذات الوقت هي موؤدة لأنها مستودع الأسرار المخيفة له، وتلك الأسرار وما يتصل بها كظنون ومخاوف جعلت عجلة الحاكم تمشي على جسر من الأضاحي، ففي البادية تأكل المعارضين وفي النهاية تأكل الحاشية والمقربين وليس لأحد من مكان علي العجلة الالملك وملكة،

فلكلاهما اسرار، ينحران بها ذاتيهما الحاضرة .. أما الغائبة فتبقي لواحد منهم كمصدر للخوف....

(نحر الهاجس وارتاح من السر) ..

فهل ينتهي الأمر بعد (نحر الهاجس) وله في كل زاوية أسباب وفواجع ؟.. لااظن، بعد أن

(حطت حدقتاه على الدبق الذي يجري)..

بأنهار من دماء وكوارث ويتامي ومعوقين وحياة معطوبة، والدم ما فتيء شاخصا أمامه ككأس الخمرة مرة ومالها من حقائق وخبائث تلهب الجنان وتذهب العقل، كشهد ومرارة ..

(وراح يصيح من خبل وسكر)..

والصيحة هنا هي صدي (لصيحة الشيطان) ب (حلاوة السكر وخبل الدبق الذي يجري) كذلك هي (صدى صدأ الصراخ للحاشية) والعجلة تطوي المسافة أدراجا لهاوية. ولكن ماذا عن زهرة الشاعر وضالته في البطولة.. ؟

يقول الشاعر في ذلك الأنين : إذا استحالت الريح عواصف وجنة السماء .. وبما (لاتشتهي السفن).. ! !وهذا ماكان فعلا..

... (وظل الصوت بعد تراجع الفوضي)..

يجتر مذكرات الماضي على جسد أكلته الحروب وعزلة فرضتها ظروف الحصار والفوضى، وقد أباح كل شيء بلا شيء لأجل ساقط وهدّام تبدل ألا من الأخطاء .. وفي خضم هذه الفوضي لم يكن ما دمرته العجلة الأمريكية غير جرار "كهرمانة " المليئة بالنفط "هبة " لاكهدية ولا كامتياز ولا من هدف سوى التشبث "بعشبة " البقاء.. لكن الريح ثم العواصف فالزوابع.. أتت على (كل شيء وبلاشيء) وفي ظلال هذا الهول من التشتت والضياع يقف الشاعر (كأمير في خرائب البحث عن وطن) ليصف الحالة ..

و (نحن هنا نتحدث في خرائبنا)..

وقبل الاستمرار في تناول أحداث النص أقول : أن (هنا) في هذا المقطع لها جرس الصورة الراجعة كمكانية في (هنا شيء بلون سماء)، ويستمر النص في تدفقه ويستأنف الشاعر من جديد إخراج المشهد الشعري وصفيا..

(جفاف في الحلقوم، وطعنة في آخر الحجرات)..

وذلك يلخص معني (الموس في بلعوم صائم) إذ المأساة في آخر(الحجرات) التي استهدفها (الغزاة) من خارج الحدود بعد تراجع (غزاة الداخل) ويروي الفعل التاثيري لهم، وما يفضي ذلك إلي استهداف الإنفاق والملاجئ كمأساة (ملجأ العامرية) وغيرها التي تحمل مردودات الأخطاء السلطوية القاتلة. وإزاء ذلك كله ما من خلاص يرضي الذات ويطمئن الروح.. يقول الشاعر..

(الصلوات ناشفة بلا جدوى)..

فلا من خلاص في التشبث " بالغيبيات " أو بالدعوة إلى حملات " إيمانية " ناشفة بلا جدوي " التي تؤد إلى سلطان محسوم.قد يتبناه الشاعر ولا يريده في آن واحد : لأنه وبلغة المتشمت الفرح لما يرمي إليه يدفع باتجاه أسوأ..

(تراجع ذلك المد.. أرى قاماتهم تمضي.. أكراعهم تخوض الماء)..

وهذه صورة لمسير الخيول المندحرة التي تخوض في ماء الدماء المنسفحة في ميدان التراجع الى البداية ونقطة الشروع، وبوقفته المتأملة لهذه الدراما الشعرية حيث يعود إدراجه إلى حيث الانطلاق..

(ونحن نظل منتظرين وأعيننا مفتحة)..

بانتظار غائب يجيء كمنقذ أو بانتظار مفاجأة تعيد هيئة الحلم في تكوينه المثالي البعيد ولكن (لاشيء) ..ويختم الشاعر ياسين طه حافظ نصه المتخارج بتوالي الخطوب في مدلهمات لاشيء إلا إلى مصائب تترى تتلاحق وتتلاقح في :

(وتعادلت الحوادث، عالم خال.. تقاسم ارتحالهم وفقد الزهرة الزرقاء)

مفاصل النص

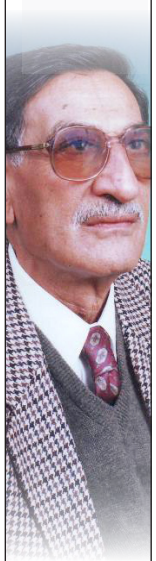
إن الأساس الفكري الذي قام عليه النص بكل بنياته ووحداته وما ارتكز عليه كئيمة وقناعة ينصب في إستهداف عدو يبطن له الشاعر عداوة كبيرة وعداء فلسفي ظاهر نتيجة القطع المتواتر في مفاصل النص وتعدد أسلوب المخاطبة .

ففي الزمن الذي يرمي إلى ضرب قاعدته العريضة جهارا يتراجع بلغة الوصف كمخرج تارة وشاهد تارة أخرى باشاريات وترميز وإطلاق، لكن الذي حققه البأس بادئ ذي بدء.. انه أعلن الندم كمنارة أسس من خلالها الشاعر قاعدة لما أراد أن يتعرض له وبشجاعة دون أية مقيدات ولم يتراجع كما ..

(تراجع ذلك المد....)

واحسب أن لهذا النص مقاطع مغيبة لأسباب ربما ذاتية أو موضوعية، لكن الذي يجب أن يقال :

أن النص من الجمال في البناء والأداء ومنذ بدايته ما يجعل القارئ يقف عند فطنة الشاعر وقدرته الكبيرة على إدارة نصه بكفاءة عالية حين زاوج بين مفهومين للجمال (الحياة والشعر) وقاسمهما المشترك (الزهرة) المهددة بالضياع والتي أراد لها الشاعر البقاء بمعنى الخلود، الخلود الذي بحث عنه جده كلكامش (بدون جدوى) ومن اجل ذلك ظل الشاعر كعامل النحل يضع الشهد ويبعث في الزهور ذكورة الدفاع عن نفسها بالعطر والمقاومة، فقد حمل ثقل المأساة والمعاناة بلغة الهجاء الذاتي وبلغة التحذير الجماعي لوصف المخاطر المحدقة ... ففي الزمن الذي يعلن الوهم كطارئ،



عراقيون
من زمن التوهج
العدد (1777)
السنة السابعة
الخميس (22)
نيسان 2010

تبـدو قصيدة (إشـراق)× للشاعر ياسين طه حافـظ، في شكلها الظاهري، فقرة واحـدة، لكن التمعن في واقع بنية القصيدة وحركـة نموها وزوايا تعبير الشاعر المختلفة، عن موضوعه فيها، يكشف لنا عن حقيقة اشتمالها على مقاطع أربعة.
يضم المقطع الأول السطرين الأولين اللذين يمثلانِ مطلع القصيدة .
ويضـم المقطع الثاني السطـور التالية لهما، بدءاً بالثالـث (لم تكن نجمة...الخ) وانتهاء ب "وعرائش غافية فوقها الثلج والظلمات" .
أمـا المقطع الثالث فتمثلـه السطور التي تبدأ ب (كان مصباح غرفتها واطئاً ... الخ)، وتنتهي بالقول (ذهب ساطـع واشتعال مدار)، وما تبقى من القصيدة إنما هو المقطع الرابع والأخير فيها.

توظيف المعطى التشكيلي في النص الشعري

د. صالح هويدي

المشهد التشكيلي : يبدو المشهد الأول في القصيدة، أقرب في عناصره وطريقة تقديمه، إلى اللوحة التشكيلية، وهو معطى تؤكده اللمسة التي تجسد المشهد، مجمدة فيه الحركة الزمنية ، فثمة في المشهد هدوء أبدي مرين على عرائش غافية،ومسافات مقيمة على انتظار :

"تهدأ الأبدية فوق عرائش غافية
وتظل المسافات صامتة بانتظار"

المشهد السينمائي : في الوقت الذي يقدم فيه الشاعر المشهد الأول،من لحظة زمان تقع في الحاضر، وتدل عليها الأفعال المضارعة (تهدأ ، تظل)، نراه ينتقل بعد هذا انتقالة مفاجئة إلى أحداث وقعت في الماضي ولحظات تصرمت، وذلك من خلال أسلوب الارتداد(الفلاش باك) :

لم تكن نجمة في السماء

....الخ

وعلى الرغم مما يوحي به مشهد الافتتاح، من سمت رومانتيكي وهدوء وقور، فإن قدراً من الحياد في ملامحِ الصورة، هو الذي يبدو واضحاً للعين، ممثلا في هيئة الأعراش الغافية أبدا،والمسافات الصامتة المنتظرة دوماً، انتظار ما ستفصح عنه القصيدة في مقاطعها اللاحقة .

وإذا كان ما يلاحظ على المقطع الافتتاحي للقصيدة تحقيقه الانطباع الكامل لدى القارئ من واقع إكماله الصورة لفظاً ومعنى ، فإن أول ما يلاحظ على البنية اللفظية للمقطع الثاني ميل الأسلوب فيها إلى الإضمار والحذف،في أخبار الأفعال الماضية الناقصة، التي لا بد من تقديرها بكلمة (حاضرة) أو (ماثلة) أو (حاضر) أو (موجود) وأضرابها لإتمام المعنى :

"لم تكن نجمة في السماء
كان برد الشتاء
ودروب الشتاء
كانت الغرف المغلقات
وعرائش غافية فوقها الثلج والظلمات" .

ولو حاولنا الوقوف على سر هذا التغير، في البنية الأسلوبية للمقطع الثاني، ولجوء الشاعر فيها الى الإيجاز الشديد والحذف ، لوجدناه كامناً في المنطق النفسي للشاعر فالشاعر هنا واقع – كما يبدو من القصيدة – تحت وطأة سيطرة الذكرى على حواسه، وإلحاح الماضي، الذي يبدو أكثر هيمنة وأشد سطوة على ذهنه ، فهو ينفلت عقب مطلع القصيدة القصير بطريقة الارتداد الذهني، إلى أسطر طويلة نسبيا، ليفصح لنا عن جانب من تجربة ذلك الماضي القابع تحت سطح الذاكرة.

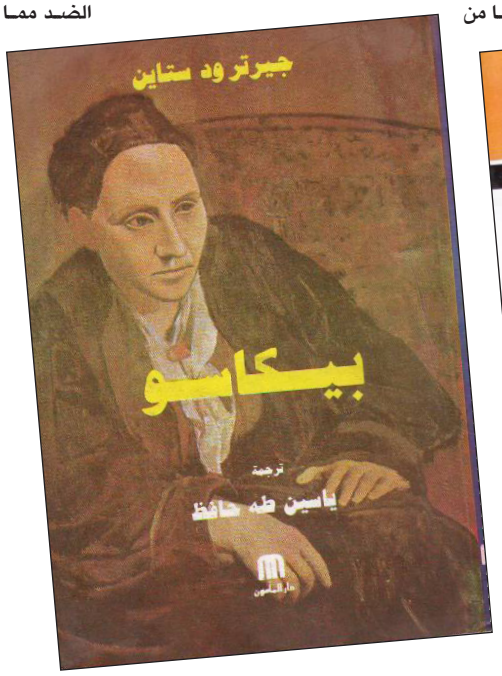
وما ان يدخل الشاعر في عالم الماضي وذكرياته، حتى ينفلت فيض، لا قبل له بشرح مفرداته وبيان تفاصيله وسرد أحداثه، فالذات لهفى والأنفاس متقطعة، لا تقوى إلا على التلميح والإيماء .

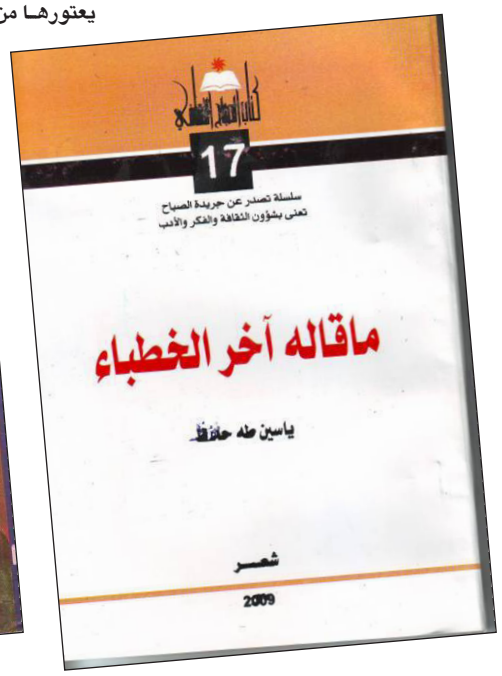
من هنا كان الحذف والإيجاز الشديد يتخذ ملامح عين الكاميرا السينمائية التي تقتنص الصور عبر حركة الانفتاح السريع المتتالي لفتحة عدستها، مما يجعل منها صورا سريعة متخاطفة ، تؤكدها الجمل القصيرة المتقطعة، وما يعتورها من حذف وإيجاز شديد. وهي صور تختلف عن صورة الافتتاحية المتمايزة بطول جملتها، وبطء إيقاعها، وامتداد حروف بعض الجمل في مفتتح القصيدة، وما يعمق هذا الامتداد الصوتي لكلمتي (الأبدية) و(المسافات) من إحساس بالبطء .

وإذا كان ما يميز ملامح صورة الافتتاحية وألوانها، جو الحياد الذي يبدو واضحا في ما توحيه العرائش الغافية والمسافات الصامتة في انتظار، فإن أبرز ما يميز ملامح الصور التي ضمها المقطع الثاني، هو الإيحاء بالأجواء السلبية التي تمثل الطبيعة الخارجية، في هيأتها التي تقف في الضد مما يتمناه المرء فيها. فثمة شتاء بارد ودروب موحشة وسماء ليس فيها نجم واحد، لا شيء سوى غرف مغلقات توحي بالمجهول والغموض وانسداد طريق المرء، أكثر مما توحي بالطمأنينة واليقين ، ثم أخيرا، لا شيء سوى عرائش غافية ، لكنها ليست العرائش التي طالعنا بها مفتتح القصيدة، فقد تغيرت العرائش هذه المرة وتبدل سمتها المحايد لأنها عرائش الأمس (الذكرى)، لا عرائش الحاضر التي بدت في مفتتح القصيدة ، بعد أن أضيفت إليها ملامح انتقلت بمعطياتها من جو الحياد الى جو السلب، الممثل في الظلمات التي اكتنفتها والثلوج التي جللتها. وفي الظلمة عتمة وضياع وعمى وانسداد طريق ، وفي الثلج برودة تطرد الدفء وصقيع يوقف الحياة :

"لم تكن نجمة في السماء
كان برد الشتاء
ودروب الشتاء
كانت الغرف المغلقات
وعرائش غافية فوقها الثلج والظلمات.".

مشهد الرواية : إذا كان الشاعر في المقطع الثاني قد انتقل بالقصيدة من أسلوب اللوحة التشكيلية التي تعمق ملامح المشهد الثابت، ليتخذ دور العدسة السينمائية التي تقذف إلينا باللقطات السريعة، التي تفترض بالمتلقي قدرة على الربط والتركيب والفهم، فإن المقطع الثالث من القصيدة يجعل من الشاعر راوياً، يحكي لنا بطريق السرد ، جانبا من تفاصيل الأحداث غير المفهومة، والإشارات التي سبق أن مرت أمام ناظرينا، والدلالات التي ما تزال بحاجة إلى استكشاف :





"كان مصباح غرفتها واطئاً
والجمال الذي أخفت السنوات
يتكشف في خلوة
وردة الروح وهاجة تهب الجسد
المتهيب جرأته
والعيون التي تتوهج خضرتها
ذهب ساطع واشتعال مدار" .

في هذا المقطع ، يخلد الشاعر الى الراحة ويلتقط أنفاسه المتقطعة، فلا يبخل علينا، بقدر ما يطل علينا، بمعلومة هنا وأخرى هناك ، يكشف فيها عن واقع تجربته الشعورية والباعث عليها، لنكتشف امرأة خلف الستار الذي كان مسدلاً من قبل، ولنحس بتفاصيل تلك التجربة وطبيعتها

ولأن الشاعر قد التقط أنفاسه واستبدل بأسلوب العدسة السينمائية أسلوب الرواية الشفوية ،جاء أسلوب روايته بعيداً عن الحذف والإيجاز، فالمبتدأ في الجملة لا بد له من خبر يوضحه ، بما لا يقبل الشك والتأويل، واسم الفعل الناقص لا بد له من خبر موافق له أيضا، يكمل معنى الجملة في تفاصيلها الضرورية .

وفي هذا المقطع الجديد نفاذ إلى أشياء العالم الخاص الذي شهد تجربة الشاعر ، بموجوداته المادية والبشرية، وانتقال من المرحلة التي اقتصرت على وصف عالم الطبيعة التي أريد لها ، من خلال ما أضفاه الشاعر عليها من ملامح جديدة، أن تؤدي دور الممهد للحدث الرئيس وهو في ذروة نموه .

إن السمة المهيمنة على صور هذا المقطع، إنما تبدو واضحة، في حال الانبهار التي يعيش فيها الراوي، والتوهج الذي تشهده روحه وتتخلق من جديد، بفعل هذا اللقاء الحميم والاندماج بالآخر الى حد التوحد . وهذا هو الذي يفسر تفشي الضياء ولوازمه وما يتصل به في هذا المقطع ، فالتجربة هنا لا تعدو كونها حالة تجل واحتراق وتألق .

(مصباح ، يتكشف ، وهاجة ، تتوهج ، ساطع ، اشتعال) .

لقد بدا كل شيء في عيني الراوي واضحاً أشد ما يكون الوضوح، جليا كما لم يكن في أي وقت مضى . انه جمال يتكشف له أول مرة في خلوة وهناءة، مجليا محيا المرأة الوضيئة وقسماتها، التي لم تحل السنون دون التقاطها . وما انخفاض مصباح الغرفة سوى وسيلة فنية تحايل بها الراوي على قارئه ليفسر له سر التجلي وباعث هذا الاكتشاف الجديد والتوهج الآسر الذي سيستمر متواصلاً، من خلل عدد من المفردات التي تقذف بها المخيلة، على طريقة التداعي اللفظي .

ولا ريب في أن التوهج الذي يحس به الراوي،يتعدى هنا حدود جزئيات العالم المادي وأعضاء الجسد البشري، ليمتد الى الروح ؛ المحرك الأول للجسد (في الفن والحياة)، والباعث على الجرأة التي صار عليها هذا الجسد وآل إليها من حركة، في لحظة تألقه.

في السطرين الأخيرين من المقطع الثالث يقترب الشاعر ، الذي يتخذ دور الراوي في هذا المقطع، في معطيات الصورة التي يعمد إلى البوح بها، من نقطة الفن الرمزي، وذلك حين يمزج ما هو حسي من ملامح بما هو معنوي ، ممثلا في وصفه توهج خضرة العين بالاشتعال المدار، وكذلك حين يعمد إلى كسر واقع العلاقات المنطقية التي يقوم عليها التشبيه الصوري، حين يشبه خضرة العين بالذهب الساطع :

" والعيون التي تتوهج خضرتها
ذهب ساطع واشتعال مدار"

إن الشاعر هنا،يتعالى على العلاقات المنطقية المتحكمة بالصورة ويتجاهلها عن عمد وإصرار، ليكشف عن إيمانه بمنطق النفس – ان صح التعبير – واللحظة الشعورية التي يعيش الراوي في أجوائها وتجعله يرى ما لا يراه الآخرون، ويحس به كما لا يحسون هم به. ومن الطبيعي أن يرى الراوي خضرة عيني الحبيبة والحالة هذه (ذهب ساطع واشتعال مدار)، بعد أن حل في أتونها واكتوى بنار توهجها فكانت اشتعالاً في اشتعال .

ها نحن إذن، ندلف أخيراً مع الراوي في هذا المقطع، الى الغرفة ذات المصباح، بعد أن إذن لنا في الدخول إليها، وكان من قبل ضنينا علينا بمعرفتها، موصدا بوجهنا بابها :

كانت الغرف المغلقات
(المقطع الثاني)
كان مصباح غرفتها واطئاً
(المقطع الثالث)

مشهد المناجاة : في المقطع الرابع (الأخير) من القصيدة، يعود الراوي من زمن المضي والذكريات (كان، كانت) إلى زمن الحضور، الذي يتطابق في لحظته مع زمن افتتاح القصيدة (الزمن المضارع)، ليبدو الراوي في حالة تأمل، يفصح عن امتلاكه العبرة ويكشف عن استشعاره أثر الزمن ودورته فيه .

في هذا المقطع، توحد مع النفس ومناجاة لها، وانسحاب من المشاركة في الأحداث إلى حيث الذات، إذ لا يعدو الحديث الذي يشكل مادة هذا المقطع كونه (مونولوجا) داخليا يتنبه الراوي فيه الى كل ما سبق أن رواه لنا وصوره ورسم ملامحه، من أحداث تجربة حميمة تمايزت بحيويتها وسخونتها، لكنها استحالت الى ركام من الجليد، الذي لم يكن يتوقع له الانهيار يوما، ليتدافع تحت اثر النار المشتعلة، ولينهار متدافعا سريعا، يجعل الراوي يقف منه موقف المتأمل للمشهد المنبهر به في آن معا ، بعد أن لم يكن يظن أن ما تحت الجليد من مشاعر الشباب وذكرياته له القدرة على التوهج والانبعاث مجددا، ليهبه لحظات الإشراق المستعصي اللذيذ :

"تتدافع أزمنة شبت النار في ثلجها
وأنا أتأمل منبهراً
وهجات الشباب الذي ادخرته السنون
وانهيار الثلوج القديمة في ساعة
وشروق النهار"

لقد بدا الراوي أول مرة في هذا المقطع، منفصلاً عنه، متجرداً عن واقع الأحداث، متأملاً في تفاصيلها وتلونها وتغير حالاتها، إلى انفتاح الأفق وإشراقه .

والحق أن لجوء الشاعر الى استحضار صورتي (النار) و(الثلج) قد تجاوز هنا حدود تجاور المتناقضات والوجود المنفصل، بعد أن وضعهما في إطار علاقة جدلية نامية، انتهت في صالح العنصر المذيب المشرق ، ليجعل فعل التوهج والتألق متضمنا دلالته المادية والمعنوية في آن معاً .

وإذا بدا جو القصيدة ملفعاً في أول أمره بالبرد والثلج والاستيحاش والظلمات ، فان نهايتها قد شهدت انهيار الثلج القديم وشروق نور النهار المضيء، بعد أن لم يكن الظن يقوى على تصور حدوث ما وقع للشخصية وتحقق . إن انتصار القصيدة للحظة الشروق، وابتعاثها الحيوية والألق، لم يأت عرضا، فهو عنصر بناء القصيدة الأساس وهمها الرئيس. يؤكد هذا اتخاذ القصيدة الإشراق عنوانا لها، وبما يؤكد وعي الشاعر بالمعطيات الدالة التي أشاعها في القصيدة، من خلل تشكيلها الفني .

لقد اتخذ اللاشعور دورا واضحا في هذا المقطع، بعد أن شهدنا ظهور بذرته في المقطع السابق عليه، ممثلا في سيادة منطق التداعي اللفظي وتحكمه في واقع بنية القصيدة. فإذا كان المقطع الثالث متضمنا الإرهاص بالاشتعال في الأوصاف الآتية:

(وردة الروح وهاجة ، والعيون التي تتوهج خضرتها ، ذهب ساطع واشتعال مدار)، فان المقطع الرابع (الأخير) قد تضمن إشاعة جو الاشتعال، في عدد من صوره الدالة على الشبوب والاحتراق من مثل :

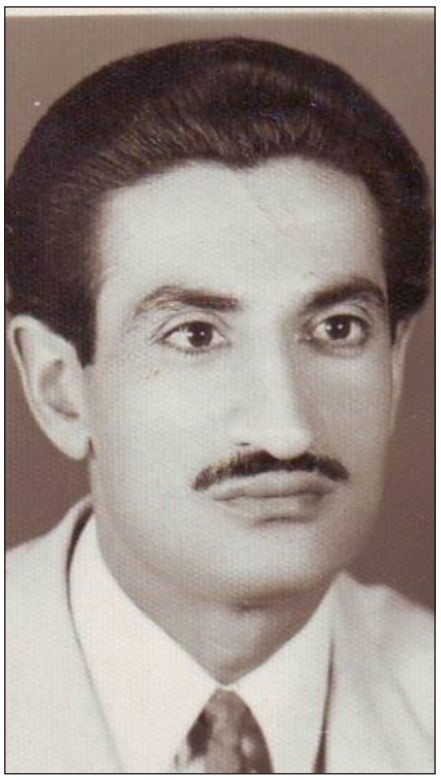
(تتدافع أزمنة شبت النار في ثلجها، وهجات الشباب الذي ادخرته السنون، وشروق النهار)

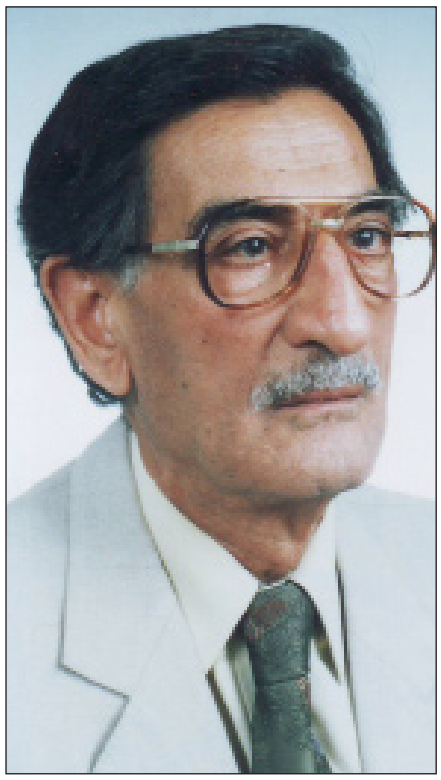
ولعل في طبيعة التجربة الوجدانية التي ترسمها لنا القصيدة، ما يفسر لنا هذا الحرص على الإيقاع النغمي فيها، وما اتسمت به من تركيز شديد وطبيعة خاصة في البناء، جعلت القصيدة تبدو أقرب إلى ما يمكن تسميته بقصيدة الدفقة، وأحسب أنها كتبت في جو محدد وجلسة واحدة.

إن إنهاء الشاعر ياسين طه حافظ قصيدته بالزمن الحاضر، الذي بدأها به، تجاوز زمن الذكريات، الذي احتل حيزاً من ذهن الشخصية ووجدانها، ومساحة كبيرة من واقع القصيدة، إنما ينتصر لزمن الحضور، ويعلي من شأن الرؤية المتفائلة، منقذاً القصيدة من التسمر عند حدود الماضي الأثري، أو الوقوع في براثن الندب والحسرة والتأوه، وسواها من المعطيات التي عرفتها القصيدة الرومانتيكية، حين تقف عند حدود الزمن الماضي وأحداثه المرتبطة بالنفس ارتباطاً لا تستطيع منه فكاكا.

يبتعد الشاعر في قصيدة (إشراق) عن المزاوجة بين دائرتي الشعر والنثر، التي يعمد إلى الإفادة من معطياتها في عدد من قصائده السابقة ، لتبدو القصيدة عنده هنا مخلصة لتجربة الإيقاع الشعري الذي ينتظم مقاطعها جميعا، في تنغيم لا تخطئه أذن، إلى جانب التكثيف المركز للقصيدة، وإحكام وحدتها الشعورية، التي جعلت مقاطعها تأخذ برقاب بعض . هكذا يفيد الشاعر في هذه القصيدة من معطيات الفنون المختلفة، موظفاً إمكاناتها في صالح بناء القصيدة وتعميق الانطباع المحدد في ذهن القارئ، والإيحاء بالدلالات المختلفة للمشاهد التي اعتمدت عليها القصيدة، للإيحاء بجوها وتشكيل ملامح عالمها الخاص، من خلل اللوحة المعبرة عن جو القصيدة، مروراً بصورة الطبيعة المتخاطفة الموحية، ثم بسرد تفاصيل بعض الأحداث الأساسية، وانتهاء بانفصال الراوي عن الحدث وتأمل ما ترسب في نفسه واستقر في وجدانه، عقب عودة من الماضي الذاهب إلى الحاضر القائم .

الإحالات: V القصيدة منشورة ضمن المجموعة الشعرية (قصائد السيدة الجميلة) ، ياسين طه حافظ ، شعر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، العراق .



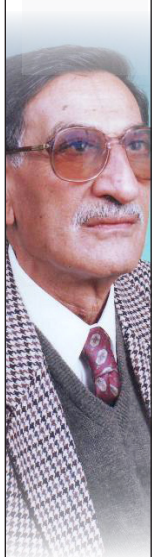


إن الشاعر هنا،يتعالى على العلاقات المنطقية المتحكمة بالصورة ويتجاهلها عن عمد وإصرار، ليكشف عن إيمانه بمنطق النفس – ان صح التعبير – واللحظة الشعورية التي يعيش الراوي في أجوائها وتجعله يرى ما لا يراه الآخرون، ويحس به كما لا يحسون هم به. ومن الطبيعي أن يرى الراوي خضرة عيني الحبيبة والحالة هذه (ذهب ساطع واشتعال مدار)، بعد أن حل في أتونها واكتوى بنار توهجها فكانت اشتعالاً في اشتعال .

إشراق

شعر: ياسين طه حافظ

تهدأ الأبدية فوق عرائش غافية
وتظل المسافات صامتة بانتظار
لم تكن نجمة في السماء
كان برد الشتاء
ودروب الشتاء
كانت الغرف المغلقات
وعرائش غافية فوقها الثلج والظلمات
كان مصباح غرفتها واطئاً
والجمال الذي أخفت السنوات
يتكشف في خلوة
وردة الروح وهاجة تهب الجسد
المتهيبَ جرأته
والعيون التي تتوهج خضرتها
ذهب ساطع واشتعال مدار
تتدافع أزمنة شبّت النارُ في ثلجها
وأنا أتأمل منبهراً
وهجات الشباب الذي ادخرته السنون
وانهيار الثلوج القديمة في ساعة
وشروق النهار.

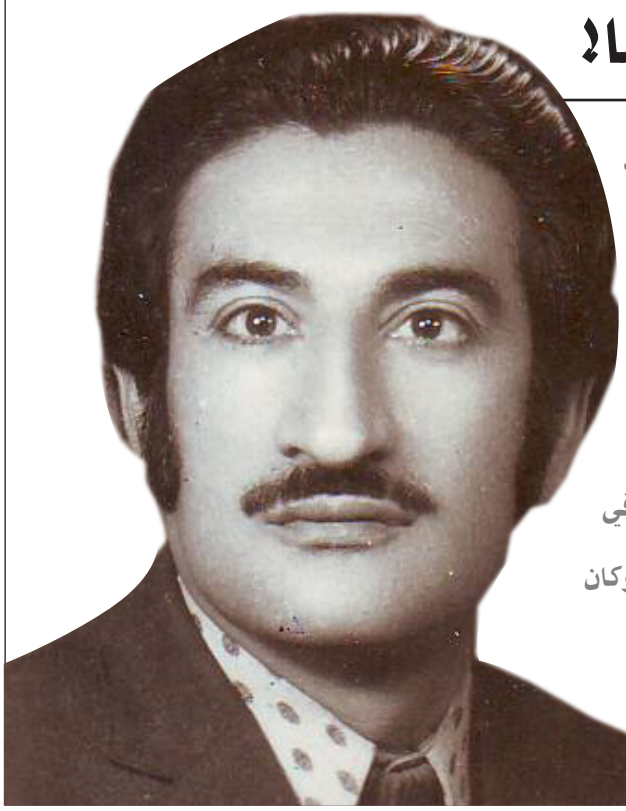


عراقيون
من زمن التوهج
العدد (1777)
السنة السابعة
الخميس (22)
نيسان 2010

ياسين طه حافظ

المهم ان تكتب بافضل فنية ممكنة وافضل وعي ممكن

الثقافة لا تغير الحقائق بل تؤكدها!



ياسين طه حافظ ليس كأي اديب او شاعر، انه كينونة ابداعية مستقلة قائمة بذاتها، تستمد قوانينها من ذات مشعة ومن مصادر معرفية عريقة تراكمت عبر الحقب الانسانية. تراه مستقراً في الظاهر، لكن لواعجه العميقة وفكره النشيط لا يستقران في يقين منظور. وكأن الرجل قد ادمن الجلوس على دكة المنعطف يحاور المكان والزمان في بهرج حضاري متجدد. مع ذلك تراه باهراً في ملكة الانظار يقبض على حقائق لا تظهر لغيره. يحتفل بها شعراً، وشعراً لا يخضع لقوالب غيره.

لذلك صار ياسين طه حافظ مجدداً وفي نفس الوقت صار راسخاً في تمثله كنوز الموروث السحيق، حين تنظر اليه تراه كمن تملكه القلق على مصير الجهات الاربع في امتداداتها القصوى. فتكون عيناه الصغيرتان حادتين ليرمي شعاعه البعيد لسبر المجهول خارج النطاق المألوف.

لذلك تراه يعيش حالة القلق الكشفي منطلق نبوءاته الاثيرةكما ينطلق المعدن المنصهر في الاخاديد. لذلك كانت الحقائق التي تطلقها كلماته شديدة الاشعاع.

اليوم يحتفل مريدوه بمناسبة اطلالته في المربد الشعري وحلوله ضيفاً كريماً بينهم. وكان كريماً في استجابته لطلبنا اللقاء به.

اجرى الحوار سعدون هليل

× هناك من يرى الشعر اضاءة لحظة ، تعبير تلقائي عن داخل النفس ماذا ترى انت؟

– الشعر اضاءة نعم. تلقائي وبلاصفة فنية، هذا ما لا ارتضيه. الفن، أي فن، عمل بخبرة وخبرة توظفها ثقافة. ولا فن بلا صناعة فنية. التلقائية ليست فخراً قدر ما تدل على سذاجة او فطرية. نحن نعيش الآن في عصر التحليل العلمي لمفردات العمل وفهمه.

× هل انتهت وظيفة الفن الاجتماعية؟

– حين يعبر الفن عن الدهشة او الحاجة الروحية او الحلم او المكبوت من النوازع والرغبات الذاتية، هو يؤدي وظيفة اجتماعية. قد تكون غير مباشرة. الوظيفة الاجتماعية بمفهوم تبني قضايا الجماهير قد تكون من مجموع تلك الوظائف الفردية. ماذا تقول عن تطور المضامين والتقنيات الفنية؟ اليست هي بعضاً من التقدم الحضاري لحركة الانسانية ومنها الجماهير بالمعنى الذي تقصده؟ في ازمنة معينة كان الجهد يبذل والاموال تبذل لعزل الانسان عن الجماعة وعزل مشاعر الفرد عن مشاعر الناس بعملية قسرية وغير منطقية اصلا. العزل هنا غير ممكن لا اجتماعياً و لا علمياً. لكن ذلك كان عملا سياسيا اصلا يتلبس منطقاً نظرياً. اعتقد بان الشاعر امين على ذلك الخيط السرّي الذي يصل بين روح شعبه والكون الواسع او العالم. والشعر، يواصل عمله ذاك في الاعماق السرية بمهاراته التي تصوغ القصائد.

× لكن الوجودية اكدت ذلك؟

– مقولة سارتر، مثلاً، الاخرون هم الجحيم او الجحيم هم الاخرون، فَهِمَتْ خطأً، او أُريد لها ان تُفْهَم خطأً. لقد اراد ان يقول ان عدم الفهم قد يطفيء الشعلة وان الضجيج يضيع الصوت الفردي المتميز والعيش في زحام المدن لا يترك فرصة تأمل للروح. اقرأ النص الذي وردت فيه! لقد قال بمثل ذلك اليوت ايضاً. وكذلك افكار الزهّاد من قبل. كل الواقعين يعلمون بان اولئك «الفرديين» ينتجون للشعب فرائد ثمينة، يكشفون الحياة ويضيئون طرق الانسان غير السالكة. هكذا تُفْهَم الامور بحسن نية علمية وبلا تحريف ..

× لكننا نقرأ شعراً ركيكاً هذه الايام وليس فيه ذلك العمق الذي تتحدث عنه.

– هذا ليس شعراً. هذه تدريبات لتعلُّم الكتابة. للاسف، المعلم متساهل جداً والصف مضطرب..

× في عملية تبييض القصيدة ، مسوّداتك كثيرة، تأكدت شخصياً من ذلك، ماذا تفعل؟ او بماذا تهتم؟

– أظل اغير في صياغة الجملة الشعرية وصلاتها بالجمل الأخرى. خلافا لما تقول به بعض المدارس الحديثة، انا احاول ان احتفظ بخيط من المنطق في القصيدة ايضا احاول ان تحتفظ الجملة بالقداسة وهي تستدعي المعنى للمثول ..

× هل علّمتَ احدا الشعر يوماً؟ وهل علّمك أحد؟

– لن يستطيع احد ان يعلم الشعر. يستطيع ان يعلم السحر ولكنه لا يستطيع ان يعلم الشعر. ما حصل، وانا اعرف ما تشير اليه، هو اني علمته ما يحتاج له من ادوات وهو يريد ان يكتب. تلك كانت مؤهلات «بنائية» : بعض الاوزان الشعرية، صياغة الجملة ، موسيقى الكلمات، نماذج من التقنيات. يبقى عليه الاتيان بالشعر والتنفيذ. أي انها كانت مسائل خارج الشعر، مواد لبناء بيت لحضور الشعر.

× لكنك ترجمت كتاباً بعنوان كتابة الشعر في المدارس؟

– نعم، ترجمته عن الانجليزية. اردت ان يتعلم مدرسو العربية في مدارسنا كيف يرعون المواهب الشعرية.

× يقال توجد معاهد لتعليم الشعر في الغرب؟

– خاصة في المدن الامريكية الكبرى. مثلما توجد معاهد لتعليم الرقص والموسيقى والملاكمة!

× سؤال ارجو الا يزعجك. انت شاعر واقعي بعيد عن التصوف وما الى ذلك. لكننا قرأنا لك قصائد صوفية. هل تؤمن بالتصوف؟

– اذن انا امام سؤالين. بعض القصائد .... والثاني هل اؤمن بالتصوف. اما بعض القصائد مثل «تجربة متأخرة» وقبلها «الحاج صادق يصلي» فهي تنوعّ اسلوبي اكثر مما هي صوفية. يمكن كتابة المضمون نفسه بطريقة أخرى قد تكون «واقعية» كما تريد. واما اني أؤمن بالتصوف، فالتصوف ظاهرة. واتصال روحي، حاضرة في جميع الازمنة في الفنون والحياة اليومية وبدرجات متفاوتة. هنالك متصوفة زهاد ودينيون وهناك متأملون ينسجمون مع الرؤيا. تجد صوفية في الشعر والرسم والموسيقى.

× هل جالستَ سياسيين كباراً في حكومة ؟ وما رأيك ، وانت شاعر فيهم؟

– حصل هذا مرتين او ثلاث بعدها صرت اتجنبهم. في تلك المرات بقيت صامتاً استمع الى الآخرين يتكلمون. اللغة عندي تعطلت تماماً وكان رأسي فارغاً، شعرت اني بلا معنى. كنت في حال رث لم اعرفه من قبل. هؤلاء ناس صناعيون، لا يبدون لي طبيعيين. الأقوال مصنعة والجلسة مصطنعة والنظر والاستفسار .. ممثلون من نوع سخيف! ثم ان وجود القوة وراءهم تجعلهم مخيفين ووجود المال يجعل الناس يستسيغونهم كما يستسيغون عملاً شاقاً من اجل الأجر.

× مثال، واحدة من تلك الجلسات :

– مرةً في حفل حضره سياسي كبير وانا جالس مع ثلة من «ربعي» أرسل لي احدهم، تقديراً لي، أنْ «تفضل لمائدته مع ثلاثة او أربعة اختارهم هو. لم أتمتع بشربي ولم أكمل العشاء وكان ابتلاع الطعام شاقاً وسخيفاً .. لا ضرورة لكل ذلك. اذكر تلك الجلسة بقرف. كم مساكين تعساء اولئك الذين يجالسون الرؤساء!

× صرت أكثر وضوحاً وأوسع أعجاباً بين الأدباء والمثقفين بعد سقوط النظام. هل تفسر ذلك بأنهم كانوا شخصياً لا ارى ممكناً التعبير عن الصوفية بالفاظ او بلغة. لسبب بسيط هو ان في الغياب الصوفي تغيب الأنا فلا يبقى وجود للغة. لذلك انا اشك بان ما ورثنا من شعر صوفي قد تم في اثناء النشوة او الغياب الصوفي. هو يُكتب بعد الصحو. هذا ما يرتضيه المنطق وكفى اكاذيب..

× هل جالستَ سياسيين كباراً في حكومة ؟ وما رأيك ، وانت شاعر فيهم؟

– حصل هذا مرتين او ثلاث بعدها صرت اتجنبهم. في تلك المرات بقيت صامتاً استمع الى الآخرين يتكلمون. اللغة عندي تعطلت تماماً وكان رأسي فارغاً، شعرت اني بلا معنى. كنت في حال رث لم اعرفه من قبل. هؤلاء ناس صناعيون، لا يبدون لي طبيعيين. الأقوال مصنعة والجلسة مصطنعة والنظر والاستفسار .. ممثلون من نوع سخيف! ثم ان وجود القوة وراءهم تجعلهم مخيفين ووجود المال يجعل الناس يستسيغونهم كما يستسيغون عملاً شاقاً من اجل الأجر.

× مثال، واحدة من تلك الجلسات :

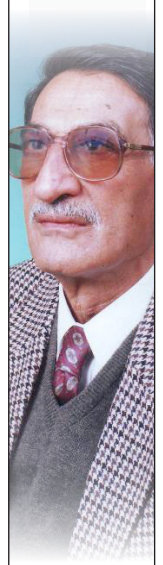
– مرةً في حفل حضره سياسي كبير وانا جالس مع ثلة من «ربعي» أرسل لي احدهم، تقديراً لي، أنْ «تفضل لمائدته مع ثلاثة او أربعة اختارهم هو. لم أتمتع بشربي ولم أكمل العشاء وكان ابتلاع الطعام شاقاً وسخيفاً .. لا ضرورة لكل ذلك. اذكر تلك الجلسة بقرف. كم مساكين تعساء اولئك الذين يجالسون الرؤساء!

× صرت أكثر وضوحاً وأوسع أعجاباً بين الأدباء والمثقفين بعد سقوط النظام. هل تفسر ذلك بأنهم كانوا يعتمون عليك ولم تأخذ فرصتك؟

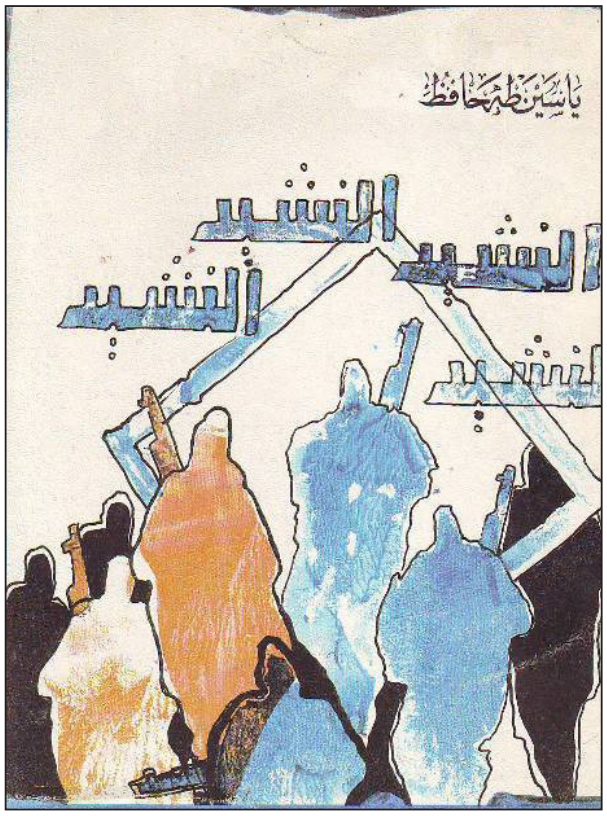
– لا يعتمون علي. صدر عدد من الدواوين من دور النشر الرسمية. لم يمنعها احد. منها الحرب وهي ضد الحرب، ومنها عبد الله والدرويش وهي قصيدة طويلة توحي لهم بما لا يرضيهم ومنها أخيراً جنة الزاغ.. لكننا ناس واقعيون نعيش في ظروف غير طبيعية تماماً. كل حزب يريد ابراز وتعزيز ناسه، أو قل يريد تأكيد نفسه. طبعاً هناك فرق ، امتياز، افضلية ... الخ. ابن الحاشية يبقى مختلفاً في الرعاية والاهتمام عن غيره. اعتقد بان كل الاحزاب، كل الجمعيات، كل العوائل تفعل ذلك.

× ما رأيك في كتابات الشباب ؟

– الشباب ليسوا شخصاً واحداً ولا فريقاً واحداً. انهم ناس مختلفون. بالتأكيد هناك لمعان، هناك مواهب وقدرات. لكن العمل في الادب وانتاجه يختلف عن العمل في الحياة. يمكن ان تكون عصامياً. تعمل بهذا المستوى من العمل او ذاك حتى تجمع مالاً او تغير مستوى عيشك. هذا في الادب قليل. الادب يحتاج الى دراسة منظمة منهجية، اكاديمية ولا اكاديمية. اعني ثقافة مرجعية وثقافة حيّة من النشاط الثقافي والاوساط الادبية. اكثر الكتاب المهمين من الانجليز والامريكان والفرنسيين درسوا أو درّسوا في اوكسفورد أو هارفارد او السوربون ... شبابنا تخرجوا من قراءاتهم وقراءاتهم مما في شارع المتنبي وهي عموماً قراءات متقطعة وأحياناً سريعة، ومن حيويتهم الادبية، وهي ممتازة ولكن محاصَرة!



عراقيون
من زمن التوهج
العدد (1777)
السنة السابعة
الخميس (22)
نيسان 2010



القراءات المتقطعة تصنع ثقافة منقوصة في جانب منها واحياناً مضطربة او مظهرية..

× كم مرة تقرأ قصيدتك قبل ان ترسلها للنشر؟

– وبعد ان ارسلها للنشر ! على اية حال، اقرأ القصيدة وانا اكتبها. اصغي لموسيقى جملها، لايقاع كلماتها، لانساق المعنى ووضوحه. واقرؤها بعد تبييضها وقد اعدّل فيها. واعود لقراءتها في اليوم الثاني. وهكذا اقرؤها قراءة حميمة مودّعاً لها مرتاحاً لاكتمالها. ارسلها متمنياً لها رحلة طيبة ..

× أفضل أوقات الكتابة ؟

– ليس للكتابة وقت معين. هي ليست تناول طعام ولا تشغيل ماكنة في مصنع. حين اشعر ان شيئا يجب ان يُكْتَب، اكتبه. صباحاً، وهذا قليل الا في الايام الماطرة وانا جالس الى منضدتي ووجهي للحديقة. غالباً اكتب في الليل. واعود لاكمل الكتابة او تنقيحها في الصباح قبل الافطار. حين يدعونني للافطار أكمل مراجعتها وانهض. لم يحصل ابداً اني تركتها منقوصة ونهضت للطعام.

× ماذا يحتاج طالب الشعر من ثقافة لكي يكتب شعراً؟ بعض لشعراء الشباب يقولون انهم لا علاقة لهم لا بالمجتمع ولا بالعالم، انهم شعراء .. ماذا تقول؟

– هذا كلام اولاد. كلام اول الحماسة. لابأس كن لطيفاً سمحاً. يجب ان يكون في منهاج اعداد الشاعر الثقافي: التاريخ، تاريخ العالم القديم والحديث والاديان وعلوم اللغة وتاريخ الفن وقراءات جادة ، أي مصحوبة بدراسات، لما يتيسر لنا من الشعر العالمي والعربي ودروس في نضال البشرية من اجل الخبز والحرية. عدا ذلك نبقى في المراهقة ، ولا ننضج!

× سؤال شخصي (جداً) هل تهتم بالصلات بالاعلى اقصد بالرؤساء او اصحاب النفوذ؟

– اولا انا لا احبهم. ثانياً انا اعرف شروط العيش في عالمنا ، فلا اجهر بالكراهية الشخصية لأحد. وحتى الآن ما نافقت احداً، ربما صمت احياناً على خطأ، لكني ما تزلّفت ولا حاولت التقرّب، أبداً. قبل تغيير النظام السياسي، وانا اعمل رئيس تحرير لإحدى المجلات التي تصدر عن الوزارة، كنت اتهرب من الاجتماعات الرسمية الا دفعاً للشر. واذا حضرت فاكون مهنياً. ولا اذكر اني يوما طلبت من احد حاجة. وللعلم هم يحترمون الانسان هكذا. هم يفيدون من المتزلفين والخدم ولكنهم يحتقرونهم في الوقت نفسه. هذا ما انا متأكد جداً منه. حين كنت مضطراً لمواجهة الوزير لعمل يخص المجلة، لتذليل ما يعيق العمل، كنت عدة مرات اجد مجموعة تنتظر في مكتب السكرتارية. مرة كان اسمي التاسع او العاشر بينهم حزبيون معروفون وكنت رجلاً أعتبرُ بعيداً. وكنت الاخير يسجل اسمه في القائمة. وحين ذهبت القائمة الى الوزير، طلب ان ادخل قبلهم جميعاً ! لانه يعلم أي لا اجيء الا لضرورة وكنت

× الا ترى ان الشعر رديء هذه الايام ؟

– ما هو الجيد؟ وما هو الرديء ؟ يمكن ان تسأل :

ما الشعر الذي نحب وما الذي لا نحب او لا يعجبنا؟

بهذا يكون السؤال ممكن الاجابة. سؤلك الاول تتعذر الاجابة عنه الا اذا كان عن لغة الشعر، عن نظام القصيدة، عن مستوى موضوعها.. ثمة مشكلة، لا اجد لها تفسيراً مقنعاً تماماً. بعض قصائدي الضعيفة او الادنى من سواها ، هي التي نالت الاعجاب وصارت شواهد نقدية. هنا يصبح الجيد ما يلائمنا، ما يريحنا. لكنا لسنا معياراً صحيحاً دائماً ولا ثابتاً. نحن احياء، كل ساعة في شأن .. موضوع القصيدة ومستوى هذا الموضوع، مستوى التعبير عنه فنياً ، ذلك ما يمكن الاعتماد عليه في الحكم، مدرسياً في الأقل.

ادخل الى موضوع السؤال: ارادوا اصدار مجلة للادب الاجنبي مماثلة لتلك التي في سوريا، الاداب الاجنبية. وكانت بينهم وبين البعثيين في سوريا خصومة آنذاك. عهد برئاسة تحرير المجلة الى الاستاذ محي الدين اسماعيل (رحمه الله). ولم يستطع اصدارها. انتظروا ستة اشهر، لم يتمكن. عُهِدَتْ الى اديب آخر، لم يكن يعرف لغة اجنبية ولكنه شاعر ومثقف، بعد شهرين او اكثر حصل على اجازة دراسية او بعثة وغادر العراق. بقيت المجلة بلا رئاسة تحرير. لم تصدر. سألني وكيل الوزارة: لماذا لا تكون انت رئيس تحرير؟ قلت هذا يتطلب مواصفات لا امتلكها. ثم ان الراتب هو الراتب نفسه لايزيد، فما ضرورة التعب وانا في غنى عن هذا ولا يعنيني الموضوع كثيراً، قال لكننا نريد المجلة وهذا يعنينا. سأحدّث الوزير. لم اجبه. بعد ايام اتصل بي تلفونياً وقال لو تأتي الى الوزارة لاني سأحدث الوزير بشأن المجلة وقد يحتاج لك. كان جوابي: لا تحرج نفسك وتحرجني الموضوع لا يعنيني كثيراً ولا اراني بحاجة اليه. قال هو حاجتنا. كان جوابي: اذا عهد الي بالعمل فلن ارفض، انا موظف على كل حال. ضحك وقال ساخبرك غداً. لكنه بعد ساعة فقط اتصل بي: اقنعت الوزير بانها مجلة تترجم كتابات ادبية من لغات اجنبية، وانك مثقف كفوء ومستقيم.. الخ وسيصدر الامر اليوم. هذه هي المسألة بالتفصيل وبامانة. قدر ما تسعفني الذاكرة فقد مضى على «الحدث» ثلاثون سنة. وللعلم لم تكن رئاسة تحرير مجلات الاقلام، المورد، التراث الشعبي، الثقافة الاجنبية درجة وظيفية عليا. فراتب رئيس التحرير في أي منها مثل أي موظف بدرجته في الذاتية او الاستعلامات وايضا بلا مخصصات ولا أي زيادة في الراتب. عنوان صحفي فحسب وقد كنا في ذلك الوقت بدرجات ملاحظ رئيس ملاحظين او مدير قسم. ونحن مدراء اقسام. هذه هي الحقيقة كلها وما زال ناسها شهوداً احياء. لو كانت درجة خاصة، بدرجة مدير عام مثل جريدة الجمهورية او الثورة او الف باء، لما صار ياسين طه حافظ ولا حاتم الصكر ولا باسم عبد الحميد حمودي رؤساء تحرير!

× هذا كل ما يحسدونكم عليه؟

– هذا كله، الناس يتحدثون عن بعد ولهم ظاهر الاشياء. والمهم اننا خدمنا الثقافة العراقية بشرف وباخلاص لايتكرر دائما ...

× هذه تفاصيل مهمة . من اساتذتك في الشعر ؟

– الشارع والمكتبة. بينهما اسماء للشعراء العرب الجاهلين والعباسيين واسماء من العالم وهناك روح العصر والاصرار على التعلّم. وكل هذا يحتاج طبعاً الى نظرية، الى فلسفة تمكنه من رؤية خاصة وتمنحه افقاً انسانيا. المتاهات لا تصنع مواهب، تصنع ضياعاً و ازمات. ايضا هناك اساتذة في الحياة، في الحقل في المصنع في المعتقل، هم نماذج بشرية قوية وحازمة وتتمتع بحقيقة انسانية تهبك زخماً ومعنى.

× انقل لك رأي اديب متابع لشعرك: انك مرة تكتب قصيدة طويلة بكتاب ومرة قصيرة جدا ببضعة اسطر، ومرة تكون اجتماعياً ومرة فردياً. الا يعني هذا عدم استقرار او قلق في اسلوب الكتابة؟

– نعم يعني هذا . وفي هذا فضيلة. ماذا يعني الاستقرار في الفن؟ يعني ان يتعفن ان يفقد حيوية الحركة. مدى الحيوية بمدى التنوع. تنوع في الاسلوب، في بناء الجملة الشعرية، في رسم الصورة، في المضامين، شرط ان تكون وراء ذلك شخصيتك انت وثقافتك. تبقى لي ملاحظة على سؤلك، هي ان الفردية لا تعني الابتعاد عن المجتمع. الفرد عيّنة اجتماعية فيه اشكالات المجتمع وامراضه ومزاياه وتاريخه وتمنياته. هل من يتكلم عن نفسه يعني انه ابتعد او صار ضد مجتمعه واحتياجاته؟ منطق غير صحيح، بل مؤسف لانه يدمر كلا الشعر والفنون!

× ماذا تتمنى للشعر العراقي

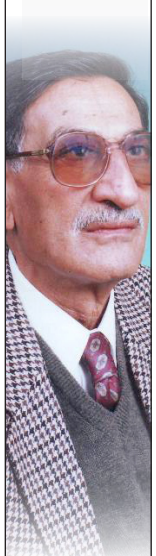
– تقصد الشعر في العراق. لا يوجد شعر عراقي او شعر مصري او انجليزي او أي نسب آخر، يوجد شعر. قد تكون عليه سمات محلية او بقايا تاريخ، لكنه خارج الاقليم واللغات، يبقى شعراً. اتمنى ان يكون بلغة ابداعية عالية ومتجددة وان يكون انسانيا وان يظل مع الحرية ضد الهيمنة، فذلك هو المسوّغ الاول لوجود أي فن!

× سؤال اخير: اين تضع افكارك من الاتجاهات الحديثة وهل تعتقد بانتهاء دور الماركسية ؟

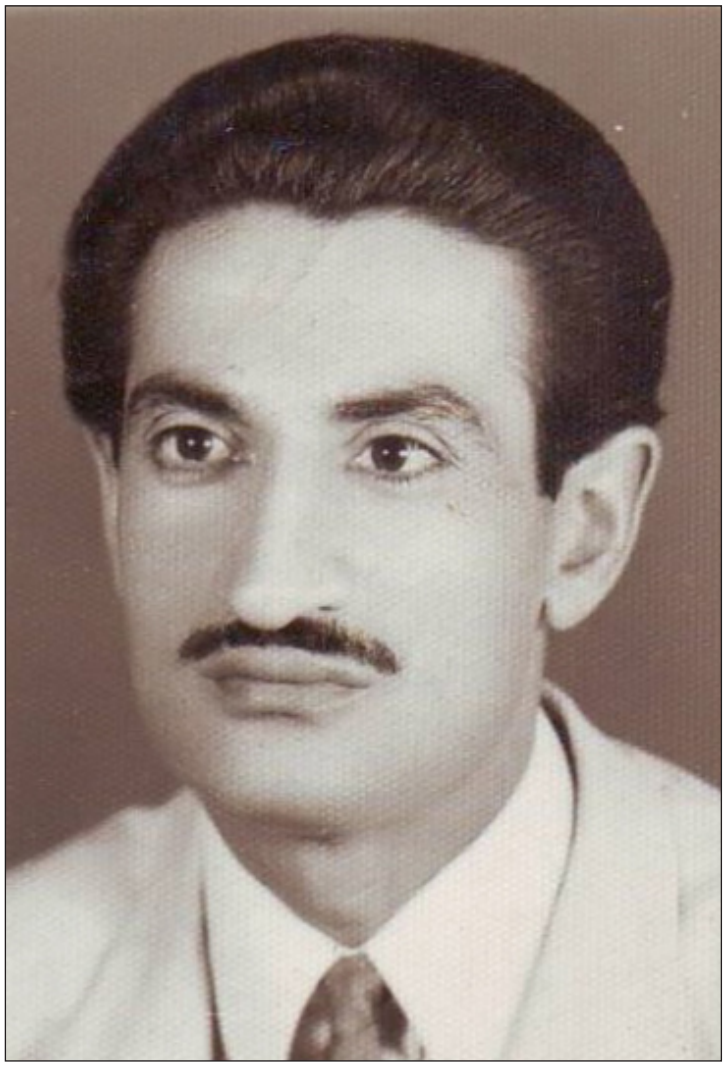
– لا ينتهي دور أي فلسفة. الفلسفة نتاج الفكر الانساني وثمرة تطوره. استُكمِلَ هذا النتاج نتيجة تراكمات من النشاط الفكري للبشرية. اعتقد بان الدراسات الفكرية الحديثة تعود بنشاط اكثر الى الماركسية وهم الآن يكتشفون فيها مقومات لانظمتهم المؤسساتية باتجاه تطويرها الى ما يكتسب ثباتاً في المستقبل.

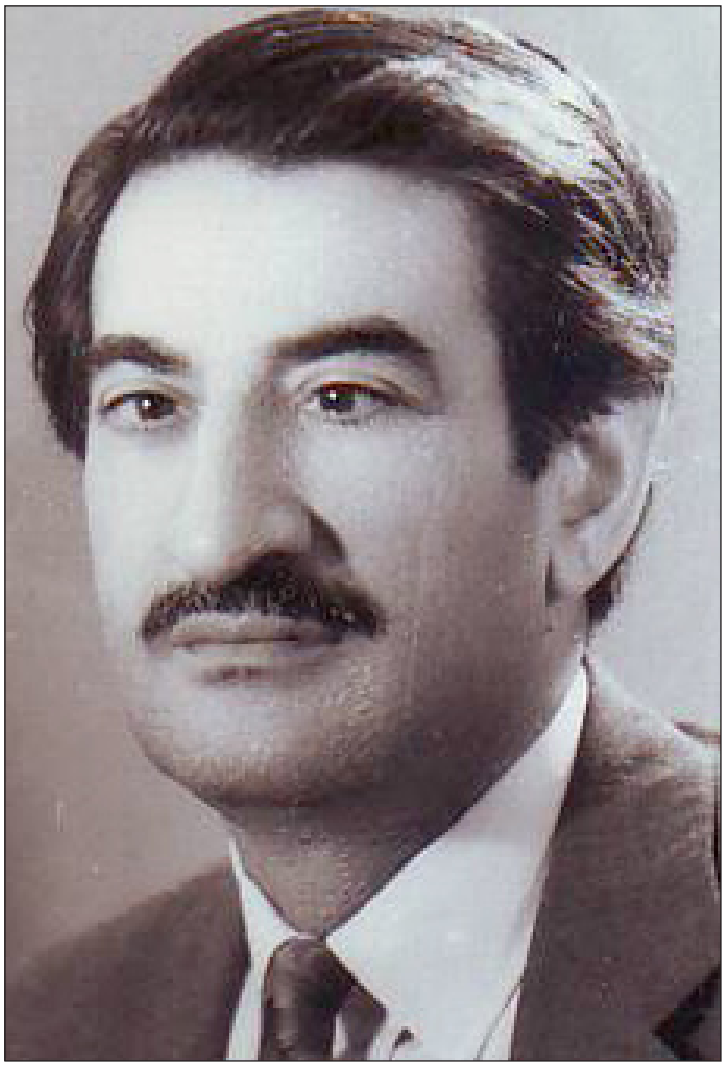
اما افكاري فانا احترم الماركسية لانها فلسفة عظيمة في الطرح والكشف وفي امكانات التطبيق. وهي ايضا اكبر فلسفة احترمت الإنسان. لكني، مثقفاً عصرياً، أؤمن ايضاً بان فلسفة واحدة لا تكفي. لست عاملاً ولا فلاحاً. انا رجل ثقافة وادب. ماذا قلت؟ لم ابتعد عن طبقتي. لا انسلخ عن الطبقة، لان هذا ليس عملاً آلياً ولا ارادياً. هو تكوين بنيوي. يمكن ان استبدل الطبقة بالثقافة لتوسيع الرؤية ومن اجل رحابة انسانية يتطلبها العصر و تليق به. لكن، بعيداً عن التنظير، يظل الانسان منتمياً لطبقة. الثقافة لا تغير الحقائق، بل تؤكدها!

سألني وكيل الوزارة: لماذا لا تكون انت رئيس تحرير؟ قلت هذا يتطلب مواصفات لا امتلكها. ثم ان الراتب هو الراتب نفسه لايزيد، فما ضرورة التعب وانا في غنى عن هذا ولا يعنيني الموضوع كثيراً، قال لكننا نريد المجلة وهذا يعنينا. سأحدّث الوزير. لم اجبه.



عراقيون
من زمن التوهج
العدد (1777)
السنة السابعة
الخميس (22)
نيسان 2010





عبد الحاج حمود الكناني

ياسين طه حافظ صوت شعري متميز باحث عن الملاذ

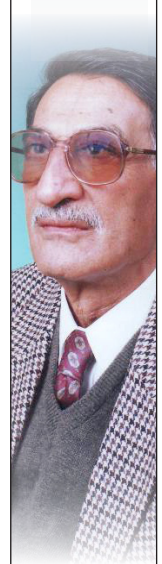
في زاوية التعريف به ذكرانه صوت شعري متميز وهو واحد من أعمدة الشعر الستيني البارزين، وقد أسهم اسهاماً واضحاً في تطوير القصيدة في العراق... وهو كذلك حقاً، حيث انه وجد نفسه في اوار حركة شعرية متوهجة متوقدة، وسط أسماء كبيرة في الشعر العربي بنوعيه (العمودي والحديث). ويبدو أن الاقدار هيأت له هذه الحالة، فهو عملاق أيضاً، وأحد البقية الباقية من تلك النخب والقامات الشعرية الكبيرة والذين عاشوا مرحلة الأبداع الشعري والتألق الادبي في المجالات والألوان الأخرى.. في حقبة الستينيات، تلك الحقبة التي شهدت أزدهار الأدب والثقافة في البلاد العربية في المجالات كافة، حيث ظهرت أروع الروايات والقصص، واجمل وانضج الافلام السينمائية، واعمق المسرحيات وأروع الاعمالب التلفزيونية. علاوة على أرتقاء الموسيقى الى أعلى المستويات والدرجات، بظهور عمالقة الموسيقى العربية. وبروز مئات الكتاب والشعراء المبدعين، فضلا عن تميز الحركة التشكيلية في النحن والرسم والكرافيك)، والفنانين العراقيين والعرب الكبار.. ثورة ثقافية

وقد شهدت الحقبة الستينية تألق واتساع النشاط الشعري في العراق، وكثرة الاسماء الشعرية التي تبلورت تجاربهم الشعرية ليصبحوا امتداداً لرواد الشعر العربي الحديث والملائكة والسياب والبياتي والحيدري)، وعمالقة الشعر العمودي وعلى رأسهم شاعر العرب الأكبر محمد مهدي الجواهري.. ومن بين هذه الأسماء الشاعر الكبير ياسين طه حافظ الذي شكل مع جيله تجربة لافتة ومتميزة في الشعر، واعطوا خلاصة متوهجة لمحاولات شعرية اسهمت في أحياء الجدل الثقافي وأثارة الاسئلة المزمنة عن اهمية الشعر ودوره في بناء المجتمعات العربية، وخلق تيار جديد من الوعي والتعامل مع مظاهر الحياة الجديدة، والتداعيات التي افرزتها التحديات والأحداث المرير، والمحن القاسية التي مرت بها الأمة العربية، لاسيما في الأوجاع والجروح التي طالت الجسد العربي جراء التجزئة والتفرقة وأقتطاع فلسطين من الجسد العربي. لقد أدى الشعر الستيني دوراً بارزاً وكبيراً في أثارة الشعور العربي وأيقاظ الحس والضمير.. وبالذات تلك المعلقات والقصائد الشعرية المطلوبة، التي اججت حماسة الوجدان الغائب، وحركته من سباته ورقدته الطويلة وألآفات نظر المواطن العربي الى قضاياه وهمومه ومآسيه. وأدت الوقائع المريرة والمرة الى قيام ثورة ثقافية على مختلف الصعد ومنها الشعر، أذ توهجت الحقبة الستينية بمجموعة فذة من الاسماء الفاعلة في الحركة الشعرية الجديدة، والمؤثرة في اتجاهات المزاج العراقي والذوق العام. حيث سجلت هذه الحقبة بصمات متفردة وزاهية لأسماء شعرية لامعة في حركة الشعر العربي، مثل يوسف الصائغ وفاضل العزاوي وسركون بولص وحسين مردان و وعلي جعفر العلاق ومحمد حسين آل ياسين وراضي مهدي السعيد وفوزي كريم وحسب الشبخ جعفر ومالك المطلبي ومحمد راضي جعفر وياسين طه حافظ وعبد القادر الناصري. الى جانب نخبة مرموقة من كتاب القصة والرواية والمسرح والنقد الأدبي والترجمة والفن التشكيلي والصحافة. وترك الشاعر ياسين حافظ بصمته في سجلات هذه الحقبة، والحقب اللاحقة وحتى يومنا هذا، بمجموعة من الدواوين الشعرية والمجاميع المهمة، ابتدأها بمجموعته الأولى الموسومة (الوحش والذاكرة) التي أصدرها عام (١٩٦٩). وقصائد الاعراف عام (١٩٧٤). والبرج النشيد عامي (١٩٧٧- ١٩٧٨).. وشهدت حقبة الثمانينيات اصدار ست مجموعات شعرية أبرزها (عبد الله الدرويش). في حين شهد العقد التسعيني صدور الأعمال الشعرية الكاملة (١٩٩٥-١٩٩٩) وشهدت الألفية الثالثة صدور عدد من المجاميع (البحث عن الملاذات) الشعرية، كانت آخرها مجموعته الجديدة التي حملت عنوان (ما قاله آخر الخطباء) ضمن مسلسلة كتاب الصباح الثقافي. الى جانب مجموعة من الدراسات النقدية والترجمات العديدة.. وتضم هذه المجموعة الجديدة قصائد (خطاب، وزقاق بغدادي، ومدينة جبلية، والتحرر من الذاكرة، ودجلة في المساء، وبغداد، ونزهة مسائية، ووثيقة شاهد العصر، والوقوف في التقاطع، وما قاله آخر الخطباء).. وغيرها من القصائد التي وثقت الأحداث وأرخت للفجائع والمكاره. وهو يعلن من خلالها على لسان الخطيب:- لك هذا المدى فدع الكلمات تشد وتطلق مثل السهام حقائقها ولتكن بالصراخ القديم معبأة.. بتواريخنا المزدراة وعواطفنا الساخطة بشرأكلته الرياح بشر اكلته المنافي

بشرتائه في الدروب تغطيهم خرق وجراح.. ويعود ليؤكد:- انتهى كل شيء سأغادر قاعتكم بعد حين فأشهدوا اشهدوا أني قد سمعت وأني رأيت وقلت الذي قلت همساً وجيعاً ثم جمعت روحي وألقيت هذا الكلام

فستبقى الرياح تهب ويختلف الناس وتبقى النجوم كما هي صامتة والسماء وستمضون كلاً الى جهة وسيمضي الى بيته وسيوقد مصباحه ثم يجلس وحده منكسراً آخر الخطباء.. لقد مضى بنا الشاعر في دروب الترقب والبحث عن الملاذات والمرافئ الأمنة، علها تفضي الى مباهج جديدة بعد سيل الأنكسارات والاحباط الذي انتاب الذات، وطوق الأحاسيس والمشاعر بغيوم سود أشاعت الخوف والاستسلام لزوابع مدمرة، وأعاصير قاتلة.. وأطل بنا على النهاية الطبيعية التي تصاحب حركة الحياة عموماً، حيث كل سيجد ضالته، ومطلبه، ويركن الى مصيره مهما كان، سوى أخر الخطباء الذي سيظل يجلس وحده منكسراً...

لقد أدى الشعر الستيني دوراً بارزاً وكبيراً في أثارة الشعور العربي وأيقاظ الحس والضمير.. وبالذات تلك المعلقات والقصائد الشعرية المطلوبة، التي اججت حماسة الوجدان الغائب، وحركته من سباته ورقدته الطويلة وألآفات نظر المواطن العربي الى قضاياه وهمومه ومآسيه.



عراقيون
من زمن التوهج
العدد (1777)
السنة السابعة
الخميس (22)
نيسان 2010

ياسين طه حافظ

شاعر مثقل بالخوف يخشى اضطراب الكلام

د. قيس كاظم الجنابي

١ -

بعد احدى عشرة مجموعة اصدر الشاعر العراقي المعروف ياسين طه حافظ مجموعته الشعرية الجديدة اواخر العام الماضي (جنة الزاغ) وهو شاعر من جيل الستينيات في العراق له ملامح خاصة في توظيف الشعر تستشرف المستقبل وتستوحي روح الماضي عبر رؤية مستقبلية، بعد سنوات من الرحيل والغربة وبحث جمد منذ صدرت له آخر مجموعة شعرية (في الخرائب حلية ذهب) عام ١٩٩٣ فهذه المجموعة بالتالي نتاج السنوات العجاف المنصرمة بعد نضج التجربة وتصاعد حركة الصراع والبحث عن منفذ للخروج من المأزق الحرج.

تتكون مجموعة (جنة الزاغ) من اربعة اقسام: تقديم، كتاب الطبيعة، كتاب الارواح، وخاتمة. حرص على ان ينهيها بكلمة بعنوان (ضوء اخر في الطريق) معبرا عن زمن الخوف مشيرا الى انه (تحدث عن الخوف الدائم وقلق الانتظار)، قائلا: (انا مثقل بخوف كثير.. دائما اخشى اضطراب الكلام وضياع نفسي)، فكانه يشير الى (جنة الخوف) التي اكتنفها شعره، لان الخوف كان هاجسا يسيطر على حركة تفاصيل الحياة، وهو خوف من المستقبل المجهول الذي يعيشه، وهو مشحون بالغربة والوحشة والهرب حتى كانت البيوت (اشباحا) بسبب السفر والاغتراب، فكانت هذه الجنة جنة من نوع خاص، ارتبطت بطائر الزاغ المهاجر ذي اللون الاسود الذي يجتاح مزارع الفلاحين ويلتهم بذور الحنطة والشعير في بدء كل موسم زراعي. وياسين طه حافظ شاعر ذو جذور ريفية تعود الى قرية (زاغنية) من ريف ديالي، النهر الهادئ ذي البساتين الجميلة يستعرض هنا طفولته وصباه ويستحضر اجواء الحياة هناك وهو محمل برهبة الحاضر، يعرض هواجسه وشهقات اهله المحملة باثقال الخوف، مما يجعل مجموعته محملة بافكار (الرهبة، الموت، الضياع،الحزن، الفراغ، الغموض، الشحوب، الخنازير، الحيرة، الوحدة، الاستلاب، الجنون، الضباب، المصادرة، الهجر، الغياب، الخسارات القادمة) مما يكشف للقارئ ان ظواهر البساطة والوداعة والاستسلام في هذه القصائد تخفي تحتها تاريخ شاعر ريفي شحنها برؤي قابلة للتأويل والاستبطان مما يوحي بضرورة التأمل لهواجس زمن الخوف، مما يجعلها ذات موضوع واحد يستند الى انسياب حكائي مفعم بالحيوية تثريه لغة شعرية ندية تجمع بين الحياة اليومية واللغة الشعرية المعبرة عن تجربة ناضجة في ظل وحشة الزمن وكثافة الاحداث.

٢ -

استهل الشاعر مجموعته بمدخل شعري بعنوان (صائغ) كشف فيه عن صياغته حكايات تكشف عن خيانات (اصحابنا) وثيمة (الطائر فكرة) و(الفكرة طائر)، وكانه يسرد لسادة القصور عن هوية (الشاعر الحائر في مأساته) والوحيد الجالس في حجرته وهو يردد: (انا واحد من مخاليق هذا المتاه)، في بلاد لها ثروة (منثورة)، (هجرها الناس وخلفوا كنوزهم اعلي الطريق) ليقرأ (مرثية) الخاصة به، لقد رثى الشاعر نفسه وقريته واهله، وروحه الموزعة (في الشتات) فيشير في قصيدة (الريح) الي المحنة الانسانية، محنة كونه عراقيا فيقول :

وذلك بيتهم خال
ليملأه المساء، تزوره الذكرى
وتقعد عند فتحة بابه:
ابنا
ابا كان
اخا قتلوه
او اما تعاود بيتها، تتفقد الاطفال
قد كبروا وضاعوا، ضاعت الدنيا (ص٣١)

اذا كان صاحب البيت قد توهم ان احدا يعانقه حين عاد، فان البيت الذي بقيت مودته والنفس انتهت لمحنتها، ملخصا وضع الوطن واهله عبر اسلوب الحكاية الشعرية التي تقترب من (البالاد) وهو يسرد الحدث ويكثف اللغة ونسيجها الاسلوبي بما ينسجم مع خصائص القصيدة الحديثة، وكأن استحضار الماضي يستنهض الطاقة الكامنة في اللغة وهي تشيع جوا شعريا مشحونا بصدمات متتالية، فهو يسريها عبر جرعات متقاربة الواحدة تتبع الاخرى حتي لا يثير حساسية الاخرين واستفزازهم فيسرب من ثنايا الكلمات والسطور ومضات من تيار الخوف المكهرب، ففي قصيدة (موت الراعي) ثمة اشارة الى غياب العدالة، وان هذا الراعي لم يكن احد يصدق موته، كما تحول (صانعو الزوارق) الى صانعي(توابيت) مما يكشف عن ملامح المسكوت عنه الذي يوحي بوضوح الى وجود نص غائب غير مكتوب، ولكنه يفترض حضوره،ليميل الى العلاقة المقموعة، او الدال المسكوت عنه، والذي يمكن اكتشافه عن طريق انظمة الخطاب، وقوانين تشكيلة لمستوياته الصوتية وللتركيب والمورفولوجية والمعجمية والدلالية.

ففي قصيدة (قطعة النقد القديمة) تلك العملة التي هجرتها السوق بعد الحصار ثمة رثاء لماض وتراث، وثمة مسكوت عنه يكشف عن (رحلة) الصدأ، والحدائق الهاربة التي (قبعت في مخابئها) حين يقول :

اقرأ الان وجها ترصده قاتل
فانتحي جانبا
اقرأ الان عمرا مضي
صدأ فوقه صدأ :
دفنت هذه غبلة في الزمان
حاولت ان يظل ملامحها في الضياء
حاولت ان تعيش، تقاوم اكثر
لكنها تكلم القبضات العنيفة الوت لها عنقا،
عندها،
لقطت نفسا وهوت من تعب (ص٦٧)

كان رثاء الماضي رثاء لزمن مضى، زمن الدعة والحرية والحب، وكشفا لزمن مدجج بالقبضات. ان الشاعر يمنح المتابع فرصة واضحة في تمثل الاحداث والصور للانطلاق نحو دائرة التأويل والاستبطان، وهو تأويل شفاف ونقي، واليف لانه ينطلق من ارضية رصينة، واحساس واضح بالمسؤولية احساس بضرورة التعبير عن لحظة الخوف والاضطهاد، والخضوع لمتغيرات قسرية فرضت وجودها علي الحياة حتي تحولت الاشياء والشخوص الي مجرد اوهام واشباح غائبة.

٣ -

ثمة اشارة في قصيدة (الارواح تخرج في المطر) الى (القدر والنفي والعزلة) التي يعاني منها العجوز، نتيجة تحكم (الوحش) بمصائر الناس حتى جعل (الوجوه)، و(كل من ينزل في المحطة، يغادر) فيقول:

والوحش ما يزال يحكم القناطر
يدخل في الحقول والبيوت والاسرة
يختار كل يوم
ضحية ونحن صامتون
نري ولا نفعل اي شيء
نرى ولا نفعل اي شيء
الموت صدفة
فقد تكون انت او انا
وقد يكون غيرنا
الموت قد يكون خلف الباب او
يجلس قربنا
يقتل او يخنق او ياخذ واحدا
ونحن صامتون
نرى ولا نفعل اي شئ؟ (ص٧٠)

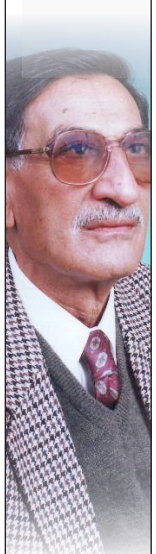
وتتكرر صورة (الوحش) عبر (الافعوان الكبير) في قصيدة (الافعوان) الذي ولج الحقل و(ايبس) الحقول وزحف نحو (البيوت) ليقتل الناس (بلا سبب) فتهرب (ارواح) الاباء، وتتصايح (النباتات) في قصيدة (اسطورة امرأة) من ذلك (الغريب) الذي حل في القرية، فيكشف عن غياب (الفرج) في قصيدة (حكاية للاطفال)، ويشيخ الناس في (الفراغ) ويصبحون (ميتين) يعانون الخيبة والبكاء والخسارات وهم (يذبحون نهاراتهم كالخنازير) ويأكل (الحريق) الدار ويصبح الجسد (اشلاء) في ظل الوحشة، وانسان (لا يعيش ولا يرى) وتفرغ الازمنة من (محبتها) وتصبح الاماكن (ملغومة) في قصيدة (روح الماضي الشرسة). كل هذه الافكار تحتشد في ظل حركة شعرية متماسكة قادرة على الثبات امام اجواء مشحونة بالاوجاع، وهو ما يجعل نظام الكلام يقوم على علاقات غير متكافئة لا يوقفها الا احساسه بالانتماء للارض والوطن والانسان مما ابعد اللغة الشعرية عن التشظي وجعل الصورة الشعرية تقوم على مجموعة مشاهد منسابة بروح آمنة مطمئنة الي حقيقتها الانسانية المعبرة عن العقل الراسخ للوجع الذي عرضها بقوة قادرة علي تمثل حركة الوجود، لتأسيس منظومة تاويلية تستفيد من ايحاء اللفظة، ومن علامات الكلمات حيث يبدو حضور الفعل المضارع واضحا بوصفه المعبر الحي عن الزمن الحاضر الذي يمتحن الاستحواذ والخديعة والخسارات مما يجعل النبض الهادئ للجمل الشعرية اخاذا ومتجذرا منسابا نحو الاعماق.

٤ -

اما القصائد (قبل موت الشجر، ليل القرى، جنة الزاغ، خطاب) وغيرها، فانها تحاول الكشف ودعما هو متخف، وتهيئة مكان الحقيقة في الوضوح، وفي السطوح، وفي الانفتاح، على فضاء التأويل من خلال المعنى الكامن وراء السطور، بوصف المعني هو الجوهر القابع في الاعماق الذي تحجبه الامواج المتصاعدة، وكأن الشاعر يفترض اخضاع خطابه الشعري اجلا او عاجلا الى نوع من القراءة التأويلية التي تزيل الصدأ والرمال، مثلما ازال هو الاخر (الصدأ) عن (العملة النقدية القديمة)، وبهذا اصبح القصد مبيتا، وهو ينصب (الفخاخ) للمتلقي ويستدرجه الي السطح الشفاف المتواري تحت نوع من (التضليل)، وكانه يستدرجنا الي حقل الغامه من الوقيعة بنا، وقيعة (الدال) الكامن في ثنايا السطور المبهرجة بالكلام البرئ، مع ان القراءة الواعية تستبعد كل (براءة) التي اخفاها الشاعر خلف حيائه الريفي البسيط حد الاستسلام والسذاجة، لقد كان الشاعر يوحي للقارئ ان ينبذ القراءة البريئة، وان يعتمد القراءة المشاغبة المسكوت عنها، وان هذا الرجل لم يكن صائغا حسب وانما هو صائغ محتال يمتلك ذهنا متوقدا كما صرح في قصيدة (قبل موت الشجر) حين يخوض (طريقا تجاهلها الناس) في زمان (عاشه سلف غابر) زمن العوالم الغامضة كما في (الدخول الي الظل) زمن (الحرس) الغامض، والصبر، زمن الرجل المتعب، والتصاوير الضائعة، زمن (جنة الزاغ) التي قال عنها:

متوحشة جنة الزاغ
نائية عن جميع البساتين
معزولة بالمياه التي لا تجف
وتلتف في شوكها المخالب (ص١٤٠)

وهي تخفي (خنازير فاتكة ونسورا كواسر) وقطط متوحشة تسلخ الجلد، هي جنة (تأكل ابناءها) الذين (ضيعوا كل اوجههم باللثام) فيعرف الضباب اشباحهم بعيدا لينقطعوا حينما (يرجعون الي القرية قبل اوانهم)، والشاعر بينهم يتشبث في كل شيء كي لا يضيع الحياة في قصيدة (خطاب). هذه الاجواء تكاد تكون متواصلة يمكن ان تعيش تحت ظل (محنة) واحدة تتبدى من بين السطور تحت ضغط التغيب، وفي قراءة غير بريئة تنكشف البواعث ومجسات جديدة لتبعث اشارات واضحة نحو عالم من الرهبة والتوجس صورهما الشاعر بعمق فرسم صورة حية عن السنوات العجاف التي اكلت الزرع كما اكل الزاغ زروع الفلاحين وهاجر بعد ان اكلت المساحي ظهور الفلاحين.



العراقيون
من زمن التوهج
العدد (1777)
السنة السابعة
الخميس (22)
نيسان 2010

الاطار السردي في شعر ياسين طه حافظ

ليس من شأن هذه الدراسة أن تتعرض لطبيعة الصلة العميقة بين الشعر والقصة والرواية، لأن ذلك مما تعرضت له دراسات كثيرة رصدت موضوعة القصة الشعرية أو البنى السردية في الشعر العربي منذ مرحلة ما قبل الإسلام وحتى الوقت الحاضر، حتى بلغ الأمر ببعض الدارسين إلى إطلاق مصطلح «القصة الشعرية» على بعض النصوص لإحساسهم المتعاظم بعلاقة السرد بالشعر، إذ رأى الدكتور جلال الخياط أن القصة الشعرية بدت في رحاب العصر الحديث مما لا يمكن إنكاره أو تجاهله في ديوان الشعر الحديث، مؤكداً إن الشعراء المعاصرين إتخذوا من القصة الشعرية وسيلة تعبير مهمة من خلال تنمية أحد عناصر القصة داخل القصيدة –بحسب رأي الخياط- ، وقد يعود بنا هذا إلى تداخل نوعي بين نظم القصة شعراً مثل القصص المنظومة شعراً مثل نظم إبان عبد الحميد اللاحقي لقصص كليلة ودمنة وقصائد أحمد شوقي، وغيرهما، وملامح السرد القصصي في الشعر.

عباس الغالبي

ولأن الحكي أو القص رغبة وحاجة إنسانية قديمة قدم الإنسان، فالسرد بكل أشكاله –كما يقول (بارت)- حاضر في كل الأزمنة وفي كل الأمكنة وفي كل المجتمعات فهو يبدأ مع تاريخ البشرية ذاتها، فلم يوجد شعب من دون سرد.

ويبدو أن السرد القصصي صيغة رافقت القصيدة الغنائية منذ أقدم العصور، غير أن النقاد يقررون «إن وجود رواية أو قصة قصيرة بلا حوار هو استثناء، كذلك خلوّ قصيدة غنائية من السرد هو استثناء أيضاً»

وقد عدّ بعض النقاد الشعر القصصي معياراً يدرك من خلاله «سعة خيال الشاعر وغزارة مادته اللغوية وحسن رصفه الألفاظ وجمال ديباجته» .

وتتخذ بعض القصائد الشعرية شكل القصص بأحداثها وشخصياتها وهذا النسيج الشعري له ما يماثله في ديوان الشعر العربي القديم ، وفي الشعر العربي المعاصر، حيث نتعامل مع صورة شعرية جاءت في بناء سردي، والمقصود بالبناء السردي في القصيدة، أن الصورة الكلية تكون مبنية على «حكاية حدث أو أحداث متعددة تتسلسل في ترتيب معقول وتتابع واضح سواء في الأحداث أم التصوير» .

أي أن القصيدة تضم في بنائها اللغوي والفني أشخاصاً وأحداثاً، وكذلك تناوباً بين السرد والحوار أحياناً في شكل الدراما البسيطة فهذا الضرب من البناء الشعري يقوم على سرد قصة تشتمل على الشخصيات والأحداث والحوار.

على أن الإشارة تجدر هنا إلى أن الزهاوي والرصافي سبقوا رواد الشعر الحر في أسلوب توظيف السرد القصصي في القصيدة العراقية. .

ولعل شعراء ستينيات القرن الماضي ممن جايلوا شاعرنا ياسين طه حافظ كانوا قد عنوا بهذا الأسلوب من القصص الشعري، حيث يقول الشاعر سامي مهدي عن تجربته« لقد أخذت هذا الأسلوب من المسرح وليس من أي مرجع آخر، وحاولت أن أعطي به للقصيدة الغنائية عمقاً آخر هو ليس قصاً عادياً، ليس نقلاً عن الواقع أو انعكاساً له، وإنما هو زاوية نظر وتأمل، تلتقط ما هو جزئي لترتفع به إلى ما هو كلي ومطلق».

وإذا كانت الإنجازات الشعرية التي قدمها رواد الشعر الحديث في العراق خطى طيبة وجادة لإغناء القصيدة الحديثة وتطويرها، والسير بها نحو مواقع الفن القصصي بشكل عام ، فإن شعراء العراق خلال ستينيات وسبعينيات القرن الماضي ممن جايلوا ياسين طه حافظ أكدوا في نتاجهم إنهم كذلك تواقون إلى إغناء قصائدهم وإثرائها بعناصر جديدة وتكنيك يستقيه من فن القصة في محاولة لجعل القصيدة أكثر أهمية وغنى وقدرة على حمل أفكارهم الموضوعية والتعبير عن تجاربهم وتجارب الآخرين .

ولأن شاعرنا ياسين طه حافظ كان يجتهد ويجرّب دائماً لإيجاد تقنية خاصة بقصائده فقد طفح الكثير منها بالنفس الملحمي الدرامي، فهو يقول:

«لم يفارق السرد الشعر منذ الملاحم القديمة إلى القصيدة الحديثة، وآخر رأي قرأته لأستاذ الأدب والدراسات المقارنة في جامعة ساوث كارولينا قوله: تبدأ الحداثة الشعرية بعودة القصة إلى القصيدة الغنائية لماذا؟ لأنها منحت القصيدة الغنائية أبعاداً أخرى ولم تعد تدور حول أحزان الذات ومباهجها ولذا فإن أعمالي أما أن تتضمن (روح المسرح) أو(روح السرد) .

ولأن البنية السردية بمختلف أساليبها وعناصرها تجلت في مطولاته، إلا أن قصائده القصيرة أو المتوسطة كانت تحتمل السرد في كثير من المواضع أيضاً....ولذا سنحاول في هذه الدراسة أن نسوق أمثلة على وفق هذين المستويين:

١-الصورة الحوارية الوصفية

٢-الصورة المشهدية

الصورة الحوارية الوصفية :

للحوار دور مهم في بناء الحدث، إذ أن الحوار المتبادل بين الشخصيات ينمي الحدث ويبلوره، لأنه يبني الوقائع الصغيرة، ويدخلها في سياق الحدث، لتكون جزءاً منه كما أن الحوار يكشف عن الزمان والمكان بوصفهما إطاراً للحدث والشخصية.

ويلجأ الشاعر في أحايين كثيرة إلى الحوار في القصائد ذات البنية السردية سعياً منه لإضفاء عنصر التشويق لشد انتباه المتلقي وبالرغم من أن الحوار من العناصر القديمة في القصيدة إلا أنه تجلى بشكل مميز وواضح في القصيدة الحديثة التي شاع فيها الحوار، بل حلّق به الشعراء الستينيون إلى فضاءات أضفت على القصيدة حبكة قصصية جميلة شدّت انتباه المتلقي، ولفتت انتباه النقاد والدارسين.

والوصف هو وسيلة سردية تقوم بوظيفة بناء مهمة في سياق النص (الروائي) أو (الشعري ذي البناء السردي) سعياً لتشكيل الصورة الوصفية التي يقصد بها «الصورة التي تصور الأشياء والإنسان والمشاهد تصويراً تتجلى فيه براعة الشاعر الفنية وقدرته على وصف الأشياء وصفاً يجعلها ماثلة للأنظار ، كما أنها «تعد تعبيراً عفوياً عن المشاعر الذي يحسها الشاعر أمام الأحداث والمشاهد المحيطة به، أو العوامل الفاعلة في وعيه، وفي لاوعيه .

ولأن نتاج الشاعر ياسين طه حافظ، كان يحتمل السرد في كثير من مواضعه فلم تقتصر البنية السردية في شعره على مطولاته× فحسب بل تجلت في قصائده الأخرى، إلا أنها كانت مزيجاً من الحوار والوصف على وفق تقنية خاصة بالشاعر نفسه كما هو ديدنه في مسيرته الإبداعية، ولعل ما يميز قصائد ياسين طه حافظ ذات المنحى السردي إنها تعطي إنطباعاً للمتلقي مفاده، تلبس المقولات السردية في لغته، وإشتغال قصائده على منحى قصصي نظّم بنية النص وانتشلته من المباشرة والخطابية.

وعند النظر إلى قصيدة «عندما يخلع الفارس القناع» نرى جلياً أن السرد يغلّف هذه القصيدة التي تنتمي إلى رؤية سردية يشارك فيها السرد الموضوعي والذاتي معاً في البناء، حيث يكمن السرد الموضوعي عادة عندما يتوافر في أركانه ثلاث بنى مهمة في فعل السرد (الراوي، المروي، والمروي له)، حيث أن الراوي بحكم موقعه عارف بكل شيء، ولذا سمّته الأدبيات السردية (بالراوي العليم) الذي تقع على عاتقه مهمة بناء الرؤية عن طريق تقديم الحدث، والتحكم بآليات السرد بوساطة ضمير المخاطب (هو)، فيما يمكن السرد الذاتي في بروز ضمير المتكلم (أنا) بعيداً عن الموضوعية ليؤكد الذات وما فيها من صراع:

«ألقى وادعاً خافتاً وأندس في النخيل»

«لكنني لن تخدع الواحةُ مني فارساً شديداً»

أن تحول عملية السرد بين الموضوعي والذاتي سببها الرغبة في الكشف عن هوية البطل، وما هذا الإلتفات الخطابي إلا جزء من حرص الراوي على الإحاطة بالصورة السردية، والإشارة إلى مقترباتها الشخصية.

ويفصح استهلال القصيدة عن بروز تقنية (الوصف) التي عبرت عنها صورة مجسّده تعد بمثابة وصف نفسي ميّز معمار القصيدة حيث نرى:

وهو على جواده الأشقر في الأصيل
ألقى وادعاً خافتا واندس في النخيل
مخلفاً في الحجرة البعيده
الصمت والظلال للصديقة الودوده
والبسمة المزعزعة

حيث تجلى هنا الوصف الذي كان تأطيراً لاقتران الزمان بالمكان بعدسات سردية حوّلت القصيدة من مجالها المجرد لتجعلها شيئاً موصوفاً بعين واعية، أما الحوار الذي امتزج بالوصف، فكان تراتبياً أعقب الوصف المباشرة، وتجلى في القصيدة بوصفه كشفاً نفسياً سبر أغوار الشخصية في المقطع الأول منها عن طريق الحوار الداخلي (المنولوج) الذي كشف حوار الذات مع نفسها حيث يطلعنا السياق الآتي:

-ماذا تميح الأرض؟ ظلاً يمحي،
معاوداً سيرته ليمحي....
أين حصاد المزرعة؟
-«أرحلة طويلة؟»
-كم يجبن الناسُ إذا ما لفّهم
ظل هوى وامرأة جميلة
لكنني لن تخدع الواحةُ مني فارساً شديداً

وفي المقطع الثاني من القصيدة لجأ الشاعر إلى حوار آخر في مكانين متضادين عبر ثنائية القرية والمدينة، لكي يمنح البطل بعداً نفسياً من خلال الحوار الخارجي «الديالوج».

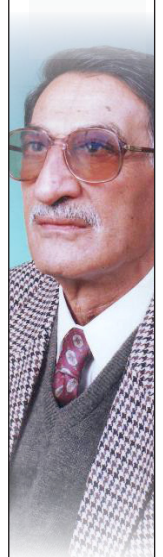
-أضواؤنا مطفأة إلى الأبد
-أضواؤنا ساطعة دع عنك قبضة الزمام
تلك ظلمةٌ خؤون
ولست تملك الجلد....
ستحكم المدينة!

ستحكم المدينة!

ولأن القصيدة لدى ياسين طه حافظ ترتبط بعصره ارتباطاً وثيقاً وتواجه الدلالات مادة العصر بعمق تعبيري، عن طريق استخدام المفردات اليومية المعيشة في إطار سياقي كبير، فإن الشاعر ومن أجل ذلك يوظف البناء السردي عبر اشتغال كبير للعينيات الحياتية بما فيها التفاصيل الصغيرة في إطار وصف غير جامد، وحوار متدفق ولنتابع النص الآتي:

بعد عشرين يوماً تخف الحمولة، يبقى المكان
يبقى المكان لأي شراء جديد
بعد خمسة، عشرة مقترحات تؤجل صرختها،
ثم تلهو بكيِّ الملابسْ
حين عادتْ إليَّ –ووجهي بوجه الجريدة-
ألقت بنظرتها واستمرت إلى عتبة الباب
أقلّب الصفحة ، تزعجني اللغة اللا حياءَ لها
حينما يكبر اليأس من أنْ تغيّر لونَ الستائر،
تسحبها جانباً،
ثم تبدأ صبغَ أظافرها.

يطالعنا السياق في مزيج من الوصف والمونولوج، وبمقدورنا أن نعثر على أجزاء حوارية عديدة، وثمة شخصيتان رئيسيتان تسوقان قضية السياق واشتقاق دلالاته هما الرجل والمرأة، وينصرف تأويل المرأة سريعاً في ضوء ما ينقله المتكلم عنها إلى أنها (زوجة)، فيتسع فضاء التمثيل الحرفي لبعض العلاقات الانسانية المطروحة كجزء من السياسة الدلالية في عدم تحريف الظواهر غير الشعرية لاستنطاقها شعرياً وأنما بتوجيهها في سياق شعري لتدلي بقيمتها الملحوظة، وبناء على ذلك فإن الإشارات الكثيرة الظاهرة في السياق لالتقاطات عين الشاعر سيقوم بتسجيلها كما يشاهدها، بقصد أن ترتطم بحاجز وعيه لها فتفقد حرفيتها لأنها ستخاطب عبر وعي الشاعر إذ يقرؤها تبعاً لرؤيته الخاصة، ويجلو السياق دلالته الكلية بنقل أفكار وتعليقات المتكلم إلى الأسطر الشعرية فتكون العبارات مجملة أفكاراً للشاعر بصوت عالٍ نقرؤها معه وتتداخل بسرعة لا تدعو للتشتت لأن الخيط الذي يمسكها عائد إلى صوت المتكلم فيحيل إليه أفكاره، حيث يشارك هنا السرد الموضوعي مع الذاتي معاً في إطار الحوار الداخلي الذي يتجلى في السياق واضحاً، حيث نستشف من خلال هذا السياق عرضاً متداخل الآلية بين مسرودات ومداخلات حوارية وأنبساط تعبيري لسلسلة حياتية معيشة تتصف في السياق بدلالة التكرار والحدوث، والدلالة التي تحقق مقاربتها لهذا العمق الحياتي ستكون نواتها التعبيرية محض تشعير ذاتي لتأمل الشاعر في تفاصيل يومه وأنه تأمل يستثير مسبباته، وما دامت الأخيرة أكثرها عينية ملموسة فأنها ستبلور معجماً خاصاً بها ينطق عنها، فيسفر عن رؤية شعرية (لياسين) في قيمة ما يشاهد ويؤثر به، أحسب أنها هذه هي فكرة القصيدة العصرية لدى ياسين إذ أن عصره مزدحم ولا يبارحه إلى أجواء أكثر إسترخاءً وهدوءاً.



وفي إحدى قصائده التي مثلت بواكير شعره في مجموعته الأولى (الوحش والذاكرة) يتعامل مع بناء سردي ينضوي تحت محطة السرد الموضوعي فنرى في السياق الأول من قصيدة (النشيد الجديد) أن الفكرة سردية وموضوعية شعرية تمثل تجربة يصح تقييدها وإعتبارها خاصة ألا ان الشاعر أراد إطلاق شموليتها باستعمال ضمير الغائب إشارة إلى إنسان كل الأزمان مبعداً تجسيدها عن منزع الحس، إذ يقول:

عانى من الوحوش في الغابة
أدماه نقلُ الحجر المهين كيما يعتلي بروجه
السلطان
قد أكلت من لحمه الثارات والمجازر-
الفظائع
ضيّع من دمائه الكثير
في صخب العشائر الهائج والغوغاء والحكام
والشرائع

فنلاحظ هنا أن الشاعر اتخذ دور الراوي -الشاهد- على زمان معيش يعدّه خلاصة زمان مندرس سحيق، ولذا يصوغ عباراته انطلاقاً من عصر الأحجار والوحوش، فيوجز في هذه الأسطر إشاراته على أنها واضحة لا يصعب الإمساك ببؤرتها المهدة للجزء المقابل، فالشاعر يضع صورتين نقيضتين بإزاء بعضهما، ويعقد مقارنة صريحة بينهما، وسرعان ما نرى في الأسطر اللاحقة من النص إشارة زمانية ظرفية تعد مثيراً أسلوبياً، سبقها الشاعر بحرف استئناف عازل:

والآن-
عصرُ الذل، عصرُ امتهان الروح
عصر المتاهات التي يُدفن في رمالها الإنسان
عصر الغيوم السود في تموز والصحراء في نيسان
عصر به نهتف للحرية الخائن من ظلام دهرنا

وتستمر التكرارات في التنامي وعن طريق صوت الشاعر/ الراوي الذي نراه في المقطع الآتي أكثر حضوراً، وبصفة الخطيب الرافض لسمات وملامح عصره دون ابتعاد عن التعبيرية التي تنتج نصاً سردياً حوارياً إذ نقرأ:

فلتقف المهزلة التي نعيش كل يوم
ولنواجه الخيانة
نحن الذين كل لحظة نخون
أنفسنا والناس والمرآة
ولنبدأ الحياة
بلعنة الحرية العجوز
بالكفر حينما يعلن الشعار
بقيء ما أطعمت الكتب
بكنس ما يعلق في رؤوسنا من طحلب الزمن
وليكن الهتاف للبحار إذ تضج والسحب

وقد يكون للسرد هدف عام، أو موقف كلي من الحياة المدنية يظهره الشاعر ياسين طه حافظ عبر إنتقالات عدة في المسار الموضوعي مع إحتفاظه بصوته في كل هذه الانتقالات، ما عدا ميلها نحو الوصف الذي يمثل استراحة، يلتقط فيها الشاعر أنفاسه في رؤية لمفاصل المدينة التي يتحدث عنها، ويتضح ذلك في قصيدة (طريقة جديدة لمسك الضوء):

من غرفتي في الفندق الرخيص
أنزل محموماً وفي عيني
توقد الإمساك في شيء إلى الشارع
أعدو إلى الصيد الذي يفلت في المجرى
سيل النيون، الموت، التجارة، الأرصفة
الوجوه، المراوغات، اللافتات، الكتب

يفيد السرد هنا، بأن ارتباكاً ذهنياً يصيب الشاعر وهو يحاول أن يتبع شيئاً من هذه الأشياء التي ذكرها، وهي تأتي متدافعة عبر النسيج اللغوي الخالي من أدوات الربط، مما يعني أن الشاعر لا يكاد أن يحدد موقفاً أو مساراً معيناً يتخذه في هذه المدينة، وفي هذه الجزئية منها، قد تكون حياً شعبياً بدلالة (الفندق). ويتوجه في الجزء اللاحق من هذا النص عبر سياق يتضمن متناقضات المدينة:

في ساعة يندفع العمال والموظفون من مخازن
القنانة الحديثة، القلاع
تحملهم، تحملنا المراكب القديمة، المصبوغة
الجديدة، البحر:
أواجه المناورات، الرشوة، الطقوس
التجسس، الشجاعة، الخيانة، الشرف

إذن كل هؤلاء الناس في جمعهم المديني، يسيرون في موج واحد ومركب واحد، يجمع مناورات عدة، تتضح في خطين، ينحدر أحدهما نحو قيم الخير العليا، رآها الشاعر في طقوس الشرف والشجاعة، وثانيهما يتجه نحو الشر، عبر الخيانة والتجسس، وبذا فإن صدعاً وشرخاً كبيراً قد حدث في جدار الصورة الزاهية، التي يحملها لجمع المدينة فتبددت الاسطورة المثلى:

تنكسر الأسطورة الخزف
وحينما يتحد الإنسان بالأكزوس
تموت في عيني
قدسية التحف

ليجد الشاعر نفسه في أتون هذا كله، لكن شيئاً كبيراً من اطار الصورة الحلم، قد تهدم في كيانه، بعدما تقاذفته المدينة بزمنها الصاخب، الذي يجمع الأشياء إلى بعضها دون تمييز:

يقذفني المجرى إلى ضفاف هذا الزمن
المخزن:
بيع التبغ، الأصوات، الأقمشة الأرواح،
الجوارب الضمائر، الأقنعة الدواءْ-
صافرةٌ
تخترق الهواءْ
رمحاً من اللهب.

الصورة المشهدية :

يعد بناء المشهد (تقنية بارزة من تقنيات الخطاب السردي، لما يقوم عليه هذا الخطاب من فاعلية زمانية ومكانية) ويتجلى المشهد بإيقاعات بطيئة تكتسب إطارها من اللحظات المكثفة المنطلقة من (فعل محدد وحدث مفرد يحدث في زمان ومكان محدودين ويستغرق في الوقوف الذي لا يكون فيه أي تغيير في المكان أو قطع في استمرارية الزمن) .

وبين اللحظات المكثفة، والراوي، تتحد علاقة تمتاز بالحيادية فيما يضيفه الراوي إلى المشهد هو تقريب اللقطة التي توسّع من القابلية التخيلية، فالصورة المشهدية بؤرة تلملم خيوطها من عناصر مختلفة (شخصيات، وحوار، وحركة) الأمر الذي يفند الإعتماد على الشكل بوصفه علامة نصية، واللجوء إلى طريقة تخلق حواراً تحريضياً لدى المتلقي .

ويوظف الشاعر ياسين طه حافظ أدوات سردية متنوعة في كثير من نصوصه ذات حركات مشهدية كثيرة، كما في قصيدة (العربات) حيث تنبني مشهديته على كيفية التخلص من الزمن وديناميته الساحقة بتحويله إلى (عربات) تمدّ أذرعاً إلى واقع معيش، فتفرض عليه مفردات مرفوضة للشاعر، وأن عجزه عن مجابهتها منحها صفة (العربات)، حيث يعمل على تقطيع كلمة (العربات) على أحرفها، فيمنح كل حرف المدلول نفسه فيما لو لم تقطّع الكلمة للإتيان بقيمة شعرية أعلى كلما تكررت اللفظة المقطعة:

ا ل ع ر ب ا ت ا ل سبع
تمشي
تتعقب وجهي
مثقلة بالنفط وبالقهوة والسكراب
والصحون
وأوراق الدائرة المنقولة والبشر الملفوفين بأكياس
ا ل ع ر ب ا ت ا ل سبع
تأخذ وجهي حين تمرّ من الباب
السبت السبت السبت السبت السبت السبت

يبدأ هذا السياق بصناعة الرموز عبر إنتقالات سردية مشوبة بتوتر ملحوظ وبصيغة المضارعة، وبالتقاطات بعدسات الشاعر يستقطبها ضمير المتكلم، والشاعر يسرد تفاصيل يومية (النفط، القهوة، السكراب) التي تدل على مفاهيمها المتداولة، وإن تجميعها يسفر عن دلالة مشتركة واضحة ذات منحى رمزي.

ويتحول السياق في النص إلى الكشف عن أنشطة الشاعر اليومية عن طريق طرح المكروهات ومباشرة مدلولاتها المفصحة عن قيمتها داخل النص الشعري، إذ نقرأ:

أتنقل معصوب العينين مليئاً بالأحجار
وزجات التيارات
يتدحرج وجهي فوق العجلات وبين كراسي الدائرة
الجهمة والسوق ودفع أجور الماء ومكتب بيع الغاز
تدفعني الأبواق ورائحة البنزين
وتصدمني الصرخات

أنزل من إحدى عربات الأسبوعحيث نرى في هذا السياق أن بنية التفصيل لا تفارق النص، فينتقل السارد بالجمل الفعلية إلى المزيد من الفعاليات اليومية مبتعداً عن الترميز إلى الطرح المباشر، فيخلق صورة مشهدية واضحة عبرت عن مشاهدات السارد الذي يفصح عن نفسه عبر مثيرات أسلوبية، حيث يتمكن الشاعر السارد من خلق مشهد آخر مثل نقطة إضاءة في النص أفصحت عن قيمة شعرية:

أمس، الجمعة -كازينو المنشودة
أسماؤهم للقتل-
سجلت أسمي، ونويت:
أن أنسف خط السكة،
وأفجّر إحدى العربات السبع
وأغير سير الزمن المتدحرج، ألغي وجه الزمن
البشع.

وفي واحدة من نصوص الحرب ، نشهد نصاً سردياً يعرض لمشهد من مشاهد الحرب بانتخاب أفكار لظروف حياتية في الحرب أو ظروفها ذاتها بمفرداتها، وفي المقطع الآني نشهد أيضاً تنامياً لتعبيرية الحرب وحقائقها، وحرية المتأمل في انتقاء أي جزء من عناصرها، فالشاعر هنا يعرّفنا إلى أن كل جزئية صغيرة في هذه الحرب صالحة لإحالتها شعراً، فيسهم فضاء النص وعنوانه في تحريك أبنيته دونما إخفاء ومبهمات، أي الدخول في شعرية الحضور عن طريق العناصر الملموسة في واقعة الحرب، ولننظر إلى هذا السياق:

كرهت الحرب،
لكني
ومن كل صنوف الموتِ، أحببت
تطلّعها
وهيبتها
وصوتاً هادئ الغضب

يظهر السياق عباراته في علاقات مصغرة، ويحيلها إلى كلمة واحدة معبرة ومؤدية لغرضها، وتنساب النعوت كذلك متتالية لعرض العلاقة الودية بين المتكلم وراجمته، أي المتكلم المقاتل، في شحنة غنائية غير مألوفة، إذا نظرنا من منطلق النفور البديهي للمرء من مفردات الحرب، فيما لا يترك الأمر محض اندهاش أو إثارة لعاطفة مبهمة بقدر ما تصوغ الجمل مسوغات لذلك، إذ تأتي المفردات في النص بشكل تنازلي :

رويّ فيه،
قافية
وتفعيلاتها في الريح
من لهب
شديدات ومنتظمات
وبعض
خلف
بعض
يقتفين
القصد
يرسمن
على وجه السماء
قصيدة العرب

وتوضح المفردات من غير حاجة لتعليقات إضافية الوشيجة بين القصد والقصيدة، إذ يظهر السياق الألفة والتوحد بينهما -كناية عن التضحية- وعندما عقد الشاعر الصلة بين الراجمة والقصيدة عبر نسيج سردي، فإذا كان يفترض أن تحقق الأولى الموت وتجلبه سينعكس الأمر إلى مضاده كلياً.

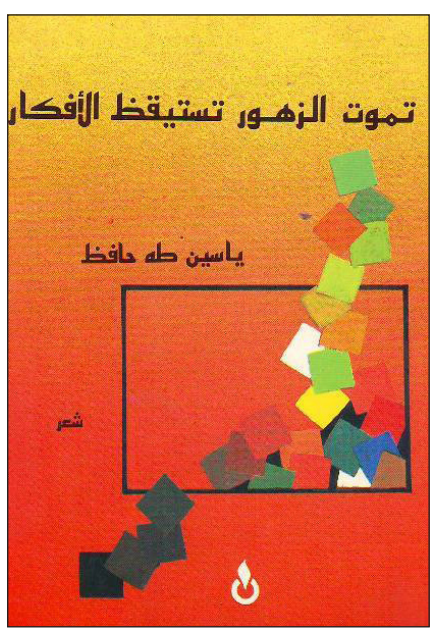
ونلاحظ في النص الآتي صوراً مشهدية أكثر احتفاء بجماليات التعبير وانطوائه على تجارب ذاتية ممزوجة بنظرة تأملية لموضوعة الحرب بتناول مشهدي سردي وإنتقاءات لعينيات فعالة في الحرب عموماً، فلنتابع النص:

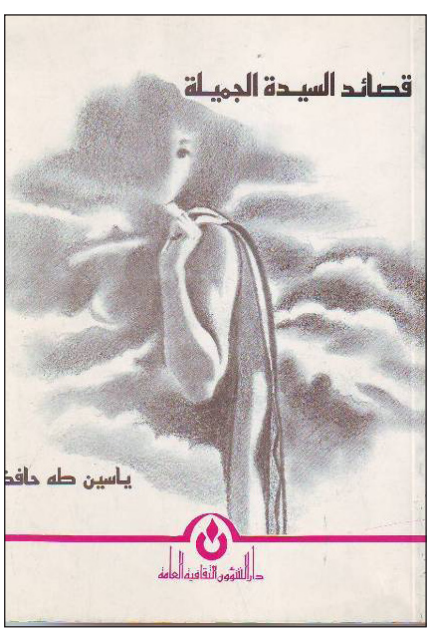
وأنا حاق في الثلج
أقعدني في مكاني التعب
أتكوّم في وحدتي وأحاول أسحب
من طينة خيط شمس
وأحاول أرصد طيراً يحاصره البرد مثلي
ولكنه ألتف منقطعاً،
ليس ما يوصل العالم في جنحه،
لا يفكر فيما أنتأى عنه، لا طارئ
يخدش الذهن، أو خضة من رهب.
إنها محنتي، لا سواي.

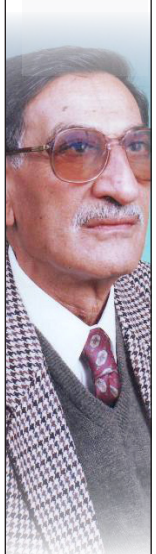
ترتبط الدلالات في النص بمحنة ذاتية لا يمكن التغافل عنها، والأسطر التي نقرأ ليست بوحاً حزيناً يكاشف دواخل الشاعر ويعرضها في صياغات مجازية معبرة، فلقد أبرز النص وصفاً للمتكلم عبر عنه بطريقة منولوجية يمكن للنص من خلالها أن يعزز صلة الشاعر بيومه المعيش، حيث يأخذ البعد الزماني أن يؤكد طبائع حياتية ستأخذ بالتبلور كلما مضينا في قراءة الأسطر لتستقر الفكرة على معاناة إنسانية لرجل طحنته ظروفه حيث يرتفع ويرتقي البناء الصوري المشهدي هنا بطريقة مزج الوصف والحوار الداخلي (المونولوج).

وهكذا نرى الشاعر ياسين طه حافظ قد رسم المشهد السردي عبر تعامله مع المفردات الحياتية مدللاً بذلك على أن الشاعر إنتقى مشاهد من بيئته المحلية، ذلك أن قصائده في كثير منها وليدة البيئة المحلية و التي رفدته بصوره الفاعلة ذات المنحى السردي المتجسد ليس في قصائده الطوال فحسب، بل حتى في قصائده القصيرة، ولاسيما التي ترسم المشاهد تلو المشاهد على وفق تقنية محكمة خاصة بالشاعر ياسين طه حافظ.

الدراسة التي القيت في مهرجان المربد السابع في ٢٣ آذار ٢٠١٠







العراقيون
من زمن التوهج
العدد (1777)
السنة السابعة
الخميس (22)
نيسان 2010

شعرية السرد بالكاميرا

قراءة في قصيدة ياسين طه حافظ ((عالم آخر..))

د.بشرى البستاني

(١)

النص:

في الظلمة بيت
في البيت غرفة
في الغرفة وجه تدلى على صفحة في كتابْ
البنادق محشوة يسألون النوافذ عن ضوئها
جاحظات عيونهمو
يقرؤون الأزقة بابا فباب
وأنا الصفحات الحميمة تأخذني
موغل ، موغل في الغيابْ..
في الصباح تشبّث بي الجار مرتجفاً
أنت ما كنت تفعل في الليل كانوا هنا!
الجنود ! الجنود ريتهمو !
حول بيتك كانت بنادقهم!
كل من مر يسأل صاحبه ثم يصعدُ
ينظر في النافذة
ويغادرها،ثم يأتي لها آخرونْ..
المدينة غارقة في الظلامْ
وضياؤك وحدك مشتعلٌ
وقفوا خمسةً
خمسة وقفوا
ما سمعت الذي كان يجري ولكنهم
وقفوا ينظرون إلى الضوء مشتعلا
والى الباب ، ثم إلى بعضهم بارتيابْ
كم بعيد أنا

كنت أقرا عن عالم آخر في كتاب.

يمكن الإشارة بدءاً إلى أن التراسل بين انواع الفنون ليس بالفكرة الجديدة فقد بدأ النزوع نحو وحدة هذه الفنون قبل قرون يوم راح الفن يبحث عن تأطير أهم ممارساته بالشعر والتصوير ، وتحولت هذه النظرة في القرن الثامن عشر الى موضوع مستقل تحت مصطلح " علم الجمال " حيث دمجت تلك النظرية نظرية الأدب أولا ثم أدمجتها بنظرية عامة للفنون ، ومنهم من يعود بإرهاصات هذا الاتجاه الى أزمنة ابعد ، لكن هذه الدعوة لم تأخذ مكانها اللائق إلا على يد لسنج (١٧٢٩ – ١٧٨١) وكانط (١٧٢٤ – ١٨٠٤) بوصفهما أول من بدأ في ممارسة هذا البحث الجمالي الذي عمل على تعميق نظرية وحدة الأعمال الفنية (٢) التي شاع تأثيرها على المنجز الفني أدبا وتشكيلا ومنجزات مرئية .

إن التطورات التي شهدتها الفنون عموما ولاسيما الفنون السينمائية بكل فروعها وتقنياتها لم تستطع أن تبعد الأدب والشعر بشكل خاص عن ميدان الحضور، فضلا عن أن فنون السينما والمسرح والتلفزيون ستظل مرتكزة على الأدب في اعتماد رواياته وقصصه ومسرحياته وحقول شعريته من اجل إنجاز هدفها، لذلك كان السيناريو والمونتاج والإخراج وتقنيات الضوء والظل من الفنون المهمة التي مثلت الوسائط الفنية في عملها على تهيئة النص الأدبي ليكون بؤرة هذا الفن الجديد. إن رسوخ الشعر وسمة الانفتاح التي اتسم بها، وإيقاع العصر الحديث العاصف المتداخل وتراسل الأجناس في الأدب والفنون وتوافدها على بعض ، كل ذلك جعل استقبال الشعر للفنون الأخرى واحتواءه لها أمرا طبيعيا عززته قدرة الشعر على الاحتواء والهيمنة ، بحيث يصير الفن الوافد نبضا حميما في صميم القصيدة الجديدة ، على أن انفتاح الشعر على الفنون الأخرى ليس بالأمر الحديث، فالموسيقى والسرد والحوار والفن التشكيلي والسيناريو والضوء والظل ، كل ذلك كان موجودا في الشعر لأنه فن التصوير باللغة والموسيقى، ولانه فن الحياة الاول الذي عبر عن دواخل إنسانها اصدق تعبير، لكن الذي حدث ان تطور هذه الفنون وانفتاحها على تقنيات عصرية كان لا بد له من التأثير على الشعر حين يفد إليه لكن بتوازن مدهش وانسجام لا يلغي خصوصية الوافد بل يمتص منه الرحيق لاغناء روح الفن الأصلي ، فاستخدام وسيلة سينمائية في الأدب المكتوب مثلا يؤدي في اغلب الأحيان إلى نتائج مختلفة، فاللقطات التي تعود بنا إلى الوراء كثيرا ما تستخدم في الأدب بوصفها عنصرا من الماضي، لكن تحقيق هذا الأمر في الفلم أمر فيه صعوبة كما يقول بيلا بالاز، فالصور المتحركة ليس لها صيغة زمنية، وهذا يعني أنها دائما في حالة المضارع، يقول روب غرييه : السمة الجوهرية للصورة هي أنها في الحاضر، أما الأدب فله نظام كامل للصيغ الزمنية، فالذي نراه على الشاشة شئ في حالة الحدوث لان الذي يقدم لنا هو ما يحدث وليس الحديث عما حدث.. إن انفتاح الفنين الأدب والسينما على بعضهما أمر مهم أفاد في معالجة الفرق الشائع الذي يقول إن السينما فن مكاني في جوهره بينما الأدب فن زماني محض..(٣)

إن تأثير القصيدة على الفلم أمر يؤكده فنانو السينما أنفسهم، يقول فردريكو فليني ، إني أحاول أن أحرر عملي من بعض القيود كحدود القصة التي لها بداية ونهاية إذ ينبغي ان يكون الفلم كالقصيدة له بحر وإيقاع، كما طالب باسوليني بسينما شعرية لا سينما نثرية، فضلا عن أن كثيرا من الروائيين،المعاصرين قد تعمدوا الاقتراب من خصائص الشعر وأساليبه أمثال جويس وفوكنو وبروست وغيرهم (٤) ، إن ذلك التراسل الفني يسهل البحث في اثر الفن السينمائي على الشعر من حيث إفادته من التقنيات والحركة والتكثيف في الأداء بالصورة والسرد بواسطة اللقطات والمشاهد ، مادام الشعر قادراً على ضم الفنون الوافدة ودمجها في مشروعه الإبداعي .

إن قصيدة اللقطات هي قصيدة تعتمد في إثراء شعريتها على حساسية الكامرا الشعرية بمخيلة مبدع يحسن الإفادة من تقنيات الفن الذي يراه ملائما للتعبير عن تجربته ، وقد كانت هذه الكامرا وسيلة الشاعر في هذه القصيدة وهو ينتقي الصور ويتقن توظيف المونتاج الذي لا يمكن للكامرا الفنية أن تشتغل بدونه لانه الفن الذي يُحكم توزيع اللقطات قطعا ووصلا وهو الذي يقوم بإعادة تشكيلها من خلال ترتيبه للصور وتركيبها بحيث يصبح لها دلالة خاصة، فعملية المونتاج في السينما لا تتم وفقاً للتسلسل الطبيعي للحدث، وإنما وفقاً للأثر الذي يريد المخرج إحداثه في المتلقي (٥) كذلك يكون فعل الشاعر / المخرج في القصيدة، وللمونتاج مجموعة من الطرائق والأساليب التي يسلكها في أدائه، فمنها المونتاج القائم على اللقطات المتناقضة، وهناك المونتاج القائم على التوازي، وفيه يتم تقديم حدثين متوازيين متداخلين بحيث تقدم اللقطات بالتبادل، ومن أنواعها المونتاج القائم على أساس التماثل، وفيه يتم تقديم حدثين متماثلين، وهناك المونتاج القائم على الترابط وفيه تقدم اللقطات متتابعة يربطها موضوع واحد، وأخيرا المونتاج القائم على تكرار لقطات معينة إلحاحا على فكرة خاصة (٦) وقد يتداخل نوعان من هذه الأنواع مع بعضهما كتداخل لقطات متناقضة، تعرض بطريقة التوازي كما حدث في قصيدة الشاعر ياسين طه حافظ موضوع هذه الدراسة.

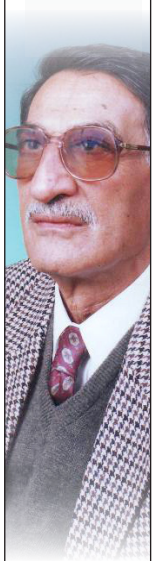
وبما ان الصورة في الأدب وفي الفنون هي فضاء مكاني مكتنز بالزمن إذ لا شئ يتشكل خارج سلطة الزمكان وجودا ، فان السرد بالكامرا سيتضمن كل المستلزمات السردية من رؤى ووسائل وعناصر... شخصية وحدث وزمان ومكان مهما كان أمر هذين الفضاءين مضللا من جهة او شموليا من جهة أخرى ، إلا أن الوقائع والأحداث الجارية مع ربطها بحياة المبدع للنص استطاعت أن تشير الى مكان بعينه وزمان معاصر ، هما العراق بما يجري فيه من محن وعذابات ..

×××

حالما اقتربُ من شعر المبدع ياسين طه حافظ أتذكر مقولة بيفون ، الأسلوب هو الرجل هدوءا وتأملا ورصانة تعبير ، إذ تعمل قصيدته المتأنية هذه على قول عذابات الواقع قولاً وجودياً يبوح بهمسٍ شفاف متجاوزاً الصوت العالي، متسربلاً بسؤال الوجود ، ومعضلة مكابدات الإنسان ممزّقاً بعدوانية الطغاة في كل مكان ، مذبوحاً في براءته، مسروقاً في لقمته ومهدداً في بيته، لكن فضيلة الفن تكمن دوماً في عدم الاستسلام لعوامل السلب، لأن المقاومة ستظل عنوان الحضور..

ان قصيدة (عالم آخر..) التي سُردت بالكاميرا تشكلت من أربعة مشاهد، وكل مشهد شكل وحدة سردية احتوت على لقطة واحدة مرة كالمشهد الرابع ، أو على لقطات عديدة كما في المشاهد الأخرى ، وهي جميعا تُلتقط و تُعرض في فضاء ليل تسوده الوحشة والخوف والتوجس المتأتي من وقائع الاستلاب التي تجري فيه ، فالظلمة من بداية الخلق وفي كل الكتب السماوية كانت رمزا للشر والمكيدة ،على عكس النور الذي رمز لكل قيم الخير والإشراق والفرح ولذلك كانت مساحة الظلمة هي المهيمنة في القصيدة بينما كان للضوء حيز صغير جدا ومحدود بنافذة القارئ ، لكن اقترانه برمزين منفتحين على الحياة هو الذي قرن به حلما واملا ليس لمداهما حدود ...النافذة والقراءة .

تشكل المشهد السردي الأول من لقطات ثلاث في كل سطر لقطة حيث تبدأ الكاميرا الشعرية بالتقاط الصورة العامة عن بعد حينما تصور الظلمة فضاء خارجياً عاماً، ثم تغادر الكاميرا عمومية المكان نحو التخصيص لتصور مكاناً خاصاً في ذلك الفضاء هو: (بيت..) وفي اللقطة الثانية تغادر الكاميرا فضاءها الآخر لتدخل البيت ملتقطة صورة (غرفة) ولا تكتفي بالوقوف في فضاء البيت حول الغرفة لأنها تواصل اجتيازها نحو الداخل لنجدها في السطر الثالث داخلة إلى حيز أكثر خصوصية ، وهناك تلتقط صورة وجه تدلّى على صفحة في كتاب ..



عراقيون
من زمن التوهج
العدد (1777)
السنة السابعة
الخميس (22)
نيسان 2010

في الظلمة بيت
في البيت غرفة
في الغرفة وجه تدلّى على صفحة في كتاب

إن اللقطات التصويرية تنتقل هنا من الكل إلى الجزء من العام إلى التخصيص ، بعدها تتحول الكاميرا الشعرية من الغرفة والوجه المتدلي إلى مشهد آخر يبث صوراً لا علاقة لها بالمشهد الأول إذ تتوالى اللقطات وتتآزر الصور والأصوات من اجل دفع الصراع إلى الذروة إذ يبدأ المشهد الثاني بتشكيلات حادة تشي بعنف مقصود ، هكذا :

البنادق محشوة يسألون النوافذ عن ضوئها
جاحظات عيونهمو
يقرؤون الأزقة باباً فباب..

لكن هذا الانفصال المتوهم بين لقطات المشهدين الأول والثاني ما يلبث أن يتوارى لان الشاعر- المخرج الذي أطلق خيط دلالته الكامن الرفيع من الجملة / الصورة الأولى أنهى المشهد الأول بشرارة دلالية هي الوجه المتدلي على صفحة الكتاب وعاود بث ومضة يؤكدها المشهد الثاني في لقطة واحدة:

وأنا الصفحات الحميمة تأخذني
موغل، موغل في الغياب..

حيث يمتد خط التواصل في عملية التلقي التي تبدأ خيوطها بالتشابك في المشهد الثالث الذي يعد تنويعاً وتلويناً على المشهد الثاني من جهة وتوسيعاً لفضاءاته المكثفة من جهة أخرى، إذ يعمد الإخراج الشعري إلى تفصيل ما أجمله سابقا في لقطات سريعة موحية متداخلة فالمجهولون جاحظو العيون، قارئو أبواب الأزقة اتضحت هويتهم هنا وصاروا شاخصين للعيان ، واتضح هدفهم الراصد للقارئ وللضوء ولعملية القراءة ....

الجنود ، الجنود، رأيتهمو
حول بيتك كانت بنادقهم
كل من مر يسأل صاحبه ثم يصعد
ينظر في النافذة
ويغادرها ثم يأتي لها آخرون

المقصود إذن (بيتك) بيت القارئ الموغل بالكتاب والمعرفة تاريخا وحضورا وحضارة ، الرافض تهديدَ من يريد فصله عن مشروعه القرائي فالعدوان ذو مقصدية مُخطط لها ، وإذ تكتمل صور ما حول البيت تغادر الكاميرا الشعرية فضاءها لتلتفت نحو المدينة في فضاء أوسع إشارة إلى شمولية العتمة في العالم وهناك تلتقط صورة المدينة غارقة بالظلام، وخلال هذا الظلام تركز على الضوء المشتعل عبر نافذة واحدة إشارة الى محدودية فضاء الوعي أمام شمولية العتمة ، ثم تبدأ اللقطة الأخيرة في المشهد:

وقفوا خمسة
خمسة وقفوا
ما سمعت الذي كان يجري ولكنهم
وقفوا ينظرون الى الضوء مشتعلاً
والى الباب ، ثم إلى بعضهم بارتياب..

ذلك انهم يخافون الضوء الذي يفضح جرائمهم لاسيما وان اشتعاله مستمر

فقد ورد بصيغة اسم الفاعل المكتنز بفاعلية الحدث – مُشتعلا – ،فضلا عن كون الضياء أصلا مصدره الشمس التي كانت عبر العصور القديمة معبودة كونها واهبة الضوء والدفء والحياة ، وهي الأكثر قدرة على منح الإنسان الطاقة على الإدراك بالحواس وعمق الوعي ، ولذلك كانت الظلمة فضاء حركتهم ، ثم تنتهي القصيدة بجملتين إخباريتين يؤديهما سرد ذاتي ، في سرده تمويه فني فيه الكثير من الإيحاء بالمقارنة ما بين عالمين متناقضين هما عالم الواقع وعالم الحلم المنشود ..

إن حرية التشكيل الصوري التي يحققها المونتاج وهو يصل بين لقطة ولقطة ، وبين مشهد ومشهد هي فرصة تتيح مجالاً واسعاً للتأويل مع الاحتفاظ بخيط دلالي دقيق يبدأ بالتشكل من جملة الاستهلال الأولى في النص، وينمو بنمو اللقطات والمشاهد حتى يصل إلى آخر جملة في التشكيل النصي فاتحاً النهاية على المقاصد التي أرادها، وحينها يكون التواصل المضمر متواشجا مع التشكيل من جهة وناتجاً عنه، ولذلك فمن المهم القول: إن الكاميرا الشعرية هي كاميرا موجهة ذات مقصدية. وإن الجمع بين مشهدين وحتى بين لقطات- لا تبدو العلاقة الدلالية فيها واضحة للوهلة الأولى- لا يمكن أن يتم إلا بوساطة المونتاج الذي هو قطع من جهة وجمع ووصل من جهة أخرى، وذلك لا يتم إلا باختيار دقيق وترتيب للمشاهد المصورة في شريط نصي، فإذا كانت اللقطة المنفردة هي الوحدة الأساسية في بناء الفلم السينمائي فإنها تحاكي أصلا ما أطلق عليه النقاد "الصورة الجزئية أو المفردة " في الشعر التي تعد الوحدة الأساسية في تشكيل القصيدة، وارتباط الصور الجزئية ببعضها في النص الشعري يشكل الصورة المركبة، وفي الفلم يشكل ترابط اللقطات مشهداً، وهذا الربط ما بين اللقطات يتم من خلال فن المونتاج الذي يهدف إلى ربط اللقطات واحدة مع الأخرى مُزيلا ما ليس ضروريا من عنصري الزمان والمكان ومغيبا التفاصيل التي لا يحتاجها الشعر في سمته التكثيفية ، فهو يربط بين اللقطات عن طريق ارتباط الأفكار في المخيلة ، وبالرغم من البساطة التي قد تبدو من خلالها الفكرة، فان عملية المونتاج تمثل حجر الزاوية الرئيس في بناء الفلم (٧) ، وفي بناء قصيدة اللقطات من جهة أخرى، وإذا كان المونتاج هو البناء اللغوي للسينما ولغة القواعد فيها كما يقول تيري رامزي، فانه فن تشكيل اللقطات والمشاهد أو المقاطع في النص الشعري أصلا، ويشبه ايزنشتاين المونتاج بنمو الخلايا العضوية فإذا كانت كل لقطة تمثل خلية متطورة، فان القطع هو ذلك الانفجار الذي يحدث عندما تنقسم الخلية إلى اثنتين، فالمونتاج هو تلك المرحلة التي تنفجر فيها اللقطة حين يصل توترها إلى حده الأقصى، ولذلك طرح فكرته في ضرورة أن يكون المونتاج جدليا ومناوئا لفكرة الانسيابية التي كانت مطروحة من قبل .. (٨) فما بين المشهدين الأول والثاني مثلا توجد أحداث مسكوت عنها وربما كانت أحداثا جسيمة تتعلق بحياة الناس ومصائرهم متنقلة من العام إلى الخاص (من الفضاء المظلم إلى الغرفة والقارئ) ومن الخاص إلى العام (من إنسان يقرأ إلى عالم آخر هو عالم الحلم..).

إن الوصف الذي يعد وقفة سردية تبطئ حركة السرد، وتتسم بنوع من السكونية لم يعد ملائما للقصيدة الحديثة التي تعيش عصر الفنون البصرية وعصر الكاميرا المتحركة وثقافة الصورة ، وفن المونتاج والإخراج العصري المناوئ للثبوت، لذلك التفتت هذه القصيدة إلى الاهتمام بشعرية التصوير السينمائي الذي بث في الشعر الحديث لوناً جديدا من الحيوية وفاعلية الأداء من خلال اندغام عناصر السرد التي أنتجت نسيجا نصيا ذا طبيعة خاصة .

إن الشعر الذي نهض تشكيله على التصوير منذ عصوره الاولى يعترف السينمائيون ومنظرو السينما بأثره في الفن السينمي وتأثيره فيها، لكن فنونها ما لبثت أن شهدت تقدما هائلا في النصف الثاني من القرن العشرين بحيث استطاعت أن تستقطب اهتمام الشعر الذي انعطف ليتأمل منجزها المهم، وليفيد مما يتلاءم مع طبيعة تشكيله اللغوي.

×××

تنهض أهمية العنوان من كونه الوحدة الدلالية الأولى الحاوية لفكرة النص العامة بتركيز وكثافة، والتي تتفرع منها بالتتابع أنساق النص الأخرى، فالعنوان هو بؤرة الإثارة التي تعلن هيمنتها من الوهلة الأولى ليس على النص حسب، بل وعلى المتلقي كذلك، فهو يخضع لعملية تركيبية من قبل المبدع – المؤلف و تفكيكية من قبل المتلقي بحثاً عن وظائفه الدلالية وتعقباً لإشاراته المنبثة في ثنايا النص .. (٩) أو المستفزة لعملية التلقي حينما تعمل على التشويش أو التضليل والتمويه، وليس جديداً القول إن المبدعين يتبعون واحدة من طريقتين في اختيار عناوينهم: الأولى اختيار عنوان قصيدة تمتلك القدرة على تمثيل المجموعة من حيث الدلالة الإستراتيجية المهيمنة فيها، والثانية تتجلى في تركيب وحدة دلالية صغرى لا علاقة لها بعنوانات القصائد الداخلية لكنها تمتلك القدرة على احتواء الأنساق الدلالية التي وردت في نصوص المجموعة مما يؤهلها لتكون مفتاحا يكشف عن مستويات النص البنيوية كافة، وقد اتبعت مجموعة الشاعر ياسين

طه حافظ الطريقة الأولى حين اختارت القصيدة المدروسة لتكون عنوانا للمجموعة ، ونظرة فاحصة لهذا العنوان .. (عالم آخر) يمكن أن تسجل الملاحظات الآتية:

١- أنه يتشكل من جملة اسمية على الأغلب، حذف أحد طرفيها وبقي الطرف الآخر وتقدير المحذوف مبتدأ أو خبراً يختلف باختلاف المتلقين وتباين القراءات إذ يمكن أن يكون بعد قراءة القصيدة :

في الكتاب عالم آخر
المقروء عالم آخر
الحلم عالم آخر
المأمول عالم آخر
هناك عالم آخر
الآتي .. عالم آخر ... إلى آخر التقديرات وقد يكون متشكلاً من جملة فعلية تقديرها: يوجد عالم آخر

كنت أقرأ عن عالم آخر، أو أحلم بعالم آخر.. إلى غير ذلك مما يرتئيه المؤول، والجملة الثانية يؤيدها السطر الأخير في القصيدة ومنها انتزع العنوان، وفي كل الأحوال ستختلف المرامي الدلالية في كل تقدير من التقديرات السابقة وإن اتفقت في الأصول، على أن الحذف في التشكيل ذو مهمة دلالية لأنه يفتح أبواب التأويل، ويعطي المتلقي دوره المهم في تشكيل المعنى، ويمنح عملية القراءة حركيتها التي تعود بالثراء على النص.

٢- يوحي العنوان بوجود عالمين، عالم أول، واقعي، تؤيد القرائن في الديوان أنه عالم مرفوض، وتشير البنية التركيبية والدلالية للعنوان إلى عالم مختلف، مغاير، ومأمول يستمد جمال معالمه من المعرفة بسمات العالم الواقعي الذي تستقصي قصائد المجموعة أبعاده، كونه عالماً طافحاً بالعنف والاغتيال والدم والخوف والتأزم، ليكون العالم الجديد (عالم العنوان) هو الملاذ والمخلّص من براثن العالم الأول.

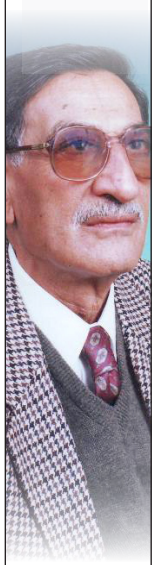
٣- تشكل العنصر الملفوظ في بنية العنوان من منعوت ونعت وهما نكرتان ، وتتعدد وظائف ودلالات التنكير بتعدد السياقات التي ترد فيها النكرة، وقراءة متأنية للديوان ومن ثم للقصيدة وعنوانها تشير إلى أن التنكير هنا يؤدي وظيفة التخصيص، والتخصيص هو وظيفة من وظائف النعت كذلك حينما يراد به تقليل الإشتراك الحاصل في النكرات (١٠)، فنعت النكرة يقلل من عموميتها ويعمل على تحديدها وتخصيص صفتها، فالعوالم أجناس، منها عالم الإنسان وعالم النبات وعالم الحيوان، ومنها عالم الحروب وعالم الحب وعالم الصدق إلى غير ذلك. وفي ضوء وظيفتي التنكير والنعت المشار إليهما، فإن تركيبة العنوان لا يمكن أن تنفتح على المعنى خارج الأنساق الدلالية للقصيدة المدروسة ولقصائد الديوان عموماً، لا سيما وأن تركيب جملة العنوان بني على الحذف، وأهمية الحذف تكمن في فتح أفق القراءة إذ يلعب التأويل دوراً مهماً في تقدير المحذوف، فالحذف يشحن ذهن المتلقي ويحرضه على البحث عن التوجهات الدلالية التي يمكن تقدير المحذوف من خلالها، ويبقى الحذف خروجاً على السنن المتبعة في التعبير، ولذلك لا يتواجد إلا في الخطابات ذات الطبقات المتعددة التي تحتاج إلى متلقٍ يمتلك أدوات لغوية وفنية وحساً جمالياً يمكنه من مقاربة نص فني يتسم بالوعي والثراء، ولذلك فإن قراءة العنوان بعد قراءة الديوان تؤكد أن وظائف أخرى ستضاف إلى وظائف التنكير والنعت كوظيفتي التشويق والتضليل، إذ ما هي سمات هذا العالم الآخر، وأي آخر هو هذا العالم، وما هي طبيعة المقروء الذي انفتح على ذلك (العالم الآخر) لكن السياق، سياق القصيدة، وطبيعة تنامي الملفوظ من لقطاتها، والتأكيد على مفردة (كتاب) وما تشكله هذه المفردة من طبيعة وثوقية، ثبوتية تصل حد اليقين في إطلاق مفردة (الكتاب) على القرآن الكريم يجعل من هذا العالم المأمول الذي صار (ثريا) لنصوص المجموعة الشعرية هو عالم الحلم الإنساني الذي أتعبه القتل والتدمير والمحاصرة، لكنه لم يستسلم لأنه ظل متشبثاً بالأمل وسط معاناة الواقع.

×××

إذا كان الشعر العربي القديم ونقده قد احتفلا بالمطلع والخاتمة، فإن الأدب الحديث ونقده واصلا اهتمامهما بالاستهلال لخطورة الوظائف التي يؤديها على المستوى البنيوي والأسلوبي من جهة، وعلى مستوى الإثارة في الاستقبال من جهة أخرى، ذلك لأن قيمته بوصفه مفصلاً مهماً من مفاصل الخطاب السردي تكمن في قدرته على إضاءة النص والتلميح بظلاله وتحسين الدخول إلى سياقاته وتحفيز متلقيه بثراء الكلمة وكثافة الصورة، وشحن جو التأويل الذي تنطلق شرارته من الجملة الأولى لتواصل فعلها بشد قارئها حتى النهاية، لان ضياع انتباهه يعني ضياع الغاية، (١١) فالنص ليس جملاً متراصفة يقولها رَاوٍ أو متكلم، وإنما هو نسيج يرتبط مع البداية الاستهلالية بخيوط ممتدة ومتلاحمة ينضم بعضها إلى بعض من خلال بنيته السردية التي يتواشج معها فعل الزمان والمكان والشخوص بوصفها عناصر أساسية لبنية أي نص سردي، ومن خلال التحرك الحر لهذه العناصر والمكونات يمكن للمبدع إنجاز تشكيلات أسلوبية متطورة تنتج بمجملها فنية الخطاب الأدبي..(١٢) .

إن الاستهلال هو مؤشر توجهات النص من حيث كونها زمانية أو مكانية من خلال الإشارات اللفظية التي تتحكم فيه، وقد يتوازن حضور الزمان والمكان في الاستهلال مما يشير إلى أهمية الفضاءين في احتواء عناصر السرد ومكوناته، وقد فعل الاستهلال في قصيدة (عالم آخر..) ذلك حينما مزج بين الفضاءين معاً مؤكداً على المكان الذي وقع عليه العدوان مرات.. مرة بالاجتياح وأخرى بالمحاصرة، فالنص إذ يسكت عن مصدر العدوان وعن تسمية العدو، فان مشاهده الأربعة تلتقي في أنساقها الرمزية حول تأكيد الظلم الصارخ الذي وقع على إنسان هذا المكان والعذاب الذي لحق به:

جزء من دراسة مطولة كتبتها الناقدة والاستاذة د. بشرى البستاني



هل أنتَ ياسين بن طه؟

ياسين طه حافظ

أنا في مطار «كييف» مرهون جوازي
إذْ أتيتُ من العراقِ وقد تكون عليه
آثار الجريمة،
فالحضارةُ في تراب صار وحلاً والتلالُ،
الدارساتُ، خنادقٌ ومسلحون هناك
مغتصبون، محترفو انفجارٍ،
وربتما
أنا واحدٌ منهم أو اني جئتُ أهربُ
أو أهرّبُ .. أيّةً ،
لابد من نظر :
«لماذا جئتَ ؟ «
« لا أدري ، مللتُ الارض حولي
قلتُ عل الكون يرحمني باخرى، علني
القى الحياةَ و ان في الاسفار عشر فوائد
... قالوا ، يقولون الحياة جميلة ببلادكم
«بعد الثلوج ...» وها أنا !
وأزاحَ كل البشر من وجهي بنظرته
خبيرٌ في الوجوه ، ملامحي
ليست كما يُبدي الجوازُ ، يقول لي:
«هل أنتَ ياسين بن طه؟ أنتَ هذا ؟
دخلتْ عيناهُ في عينيّ ، اصبعُهُ
امتدتْ لتنطقَ صورتي (وكأن تلك الصورة
ارتجفتْ ووَجهي ظل يسألها التطابقَ ...)
لم يزلْ
صيداً جوازي في يديه ، كمثل عصفورٍ أعارَ
جناحَهُ مستسلماً ...
«هل أنتَ هذا ؟ « صاحَ مثل مؤكّدٍ شكّاً بأمرٍ ،
«سيدي لا شك في هذا . السفارةُ
حقّقت ، ختموا جوازي . هذه تأشيرةٌ فيه ،
فما معنى الشكوك ؟ ولستُ ممن يستطيع
جريمةً ، عمري ..، ولستُ مغامراً فكما ترى ...»
هذرٌ. كلامٌ ليس يُجدي، كادَ يلمسني احتقارُهُ –
قلتُ في نفسي : « أأبقى طول عمري لا تفارقني
شكوكهمُ ، الرقابةُ حيثما وليّتُ وجهي ، ها أنا
في غرفة التحقيق في «الأمن القديمة» ها أنا
في مركز الشرطة في بعقوبة ..،
هذا عريف حُسين يكتب محضَراً وجليلُ
ضابطُهُ. لطيفٌ خيّرٌ ومؤدّبٌ لكنه ،
عفواً ، يرى
«أن الشيوعيين طاعونٌ» ، ولم يثبتْ بمختبرٍ
كلامُهُ .. ، انما
هو يُتقن الكلمات يبقى طيّبا ،
يبقى بَلا خبثٍ يؤَدي واجبا .
لكن « عريف حُسين « منطفيءٌ ومسمومٌ ولا أحدٌ
سيذكره بخير .. كيف جئتُ لذكره ؟ هذا
مطارُ كييف !تلك تعاسة تبقى تلاحقُنا .
ومضى كمن يأتي بشيء ...، ثم عادَ، تتابَعتْ ،
في لهجة مكسورة النغمات ، أسئلةٌ وشك
مثلما همَ في الجراحة قبل حسم الامر –
مازال الجواز الأخضرُ المنحوس بين يديه ،
قلّبَهُ وقلّبني
ليقول لي «أبطاقةٌ أخرى لديكَ ؟ «
« نعم .. وهذي .. لست أملك غيرها. «
وكأنه اختلفت ملامحُهُ، رأيتُ الشعرَ
يخطف فوقَ شدّته ، وصار يرقّ عذباً :
« شاعرٌ ، ومن اتّحَاد كتاب العراق ؟ «
تهلّلتْ في الغيم سحنتُه القطوبُ وقال لي :
« اجلسْ هناك، وسوف ننظرُ .. ربما .. «
وكأن إنساناً جديداً فيه لا ذاك المفتّشُ ،
قال : « ان الواجب الأمني يقضي .. «، قال لي :
«انا قبل هذا كنتُ أكتب في الصحافة ،
كنتُ يوماً شاعراً . مازال ناسٌ يكتبون
الشعرَ؟ شيءٌ مضحك . حرَفٌ
كثيرات تدرّ المال . هذي مهنةٌ بطُلَتْ
وغادرها الزمانْ ،
يوماً كتبتُ قصيدةً عن أرنب نفخوه فيلاً ،
لو ترى ، كل المدينة أغرقت في الضحْك ،
صار حديثهم «الأرنب المنفوخ». حتى لأمني
ناسٌ لترْك الشعر.. هذي ذكرياتٌ
حين أذكرها أهزّ الكف ، كيف أضعتُ
وقتي في سفاهات ، فلولاها لزدتُ الآن
مرتبةً ومرتبتين .. دعْ هذا ،
تُمارس مهنةً أخَرى ؟ «
يصطاد في حوضي .. واعرف كيف يستلّون ..،
حدّق بي طويلاً قبل أن تأتي «انتظرني!»
كم تغيّر صوته في «انتظرني» فهي مثل تحيةٍ
وكأنما أمل ..
أمضي لكرسيّ: بزاويةً ومحفظتي النحيفة تحت
إبطي
ليس غير قصائد فيها واوراق وقاموس صغيرٌ
ربما احتاج نجدته وغير رواية اكملت نصف
فصولها ..
لكنني في وحشة النظر الطويل على البَلاط لكي
ارى
الباب التي وارُوا جوازي خلفها ،
أوشكتُ أن أعلي صراخي في المطار : خذوا
كتاباتي واوراقي خذوا حتى الجواز خذوا ماشئتمُ
مني ، فاني قد أتيتُ هنا
خطأً ، أتيت هنا !
دعوني فوق هذي الارض جوالاً بلا هدفٍ
ولا معنى ولا وطنٍ ، دعوني مثل باقي الناس
حرّاً ، ارتضي فيَ البارك مصطبة ومثلهُمُ
ألهو ووجهي طازجٌ فرحٌ أنكتُ أو اغازل
أو
اسبّ حكومتي!
لو أن لي سقفاً صغيراً هادئاً ، أو غرفة
حجمَ السرير ، رواية أحيا بعالمها واشرب
قهوتي –
ها قد أتى !
ليقول معذرةً عن التأخير ثالثةً «ولكن
الاوامرَ غير روح الشعر ، نعرف أنتَ
قصّتها
لا لن يطول الوقتِ ، بضع دقائق وتكون
في كييف ضيفاً .. «
سبحانك اللهم : هل ضحك الجدارُ ؟ أحلّ ضيفاً ؟
نكتةً لم تنتهي ، حتى أشاروا «لو تفضّلتم!»
مديرٌ آخرٌ أو ضابط أو أنه ...، ماذا
لو اني هارب من كوانتينامو، ما يكونْ
لو انني خلق غريب حط فوق الكوكب الارضي،
لو اني بذيل أو بقرنين على رأسي
وأدخل فيَ المطارْ ؟
الصمت فاجأنا كما غيم تكوم كلُّ شيءٍ هادئ
لا صوت . ضوءٌ، كاميراتٌ من اتى ؟
قالوا رئيسٌ قادمٌ أو حاكمٌ
أبقي جرائمه و راءه كي يُرحّبَ فيه وفْدٌ ،
كي يُقابَل بالتحيات الكثيرة وهو يهملها ويمضي .
وأنا هنا
في القاعة الأُخرى، يكاد النوم يأخذني
ورأسي مالَ من تعب
وأجلس مثل شحاذٍ وراء البابِ
انتظر الجوازْ !

عراقيون
من زمن التوهج
ملحق أسبوعي يصدر عن مؤسسة المدى للإعلام والثقافة والفنون
رئيس مجلس الإدارة رئيس التحرير
فخري كريم
التحرير : علي حسين
التصميم : نصير سليم
الاشراف اللغوي : يونس الخطيب