مـــــات وحـــيـــــداً

ذلك الفرد المشهور بين الجموع، صارعَ الموتَ وحيداً في (مطهر) المستشفى المسمّى (العناية المركّزة). وكما حدث في قصة الإيطالي دينو بوزاتي، هبط محمود عبد الوهاب من الطوابق العليا إلى قاع المستشفى ليصارع رسولَ الموت، كما صارَعَه بطلُ فيلم انغمار برغمان (الختم السابع) على رقعة شطرنج، وكان المرقاب المعلّق فوق سريره يسجّل مراحلَ هذا الصراع بأرقام ونبضات وخطوط متعرّجة. رُبطَ أخيراً إلى أنابيب التغذية وضغط الدم وجهاز التنفس الاصطناعي، بعد أن فكَّ ارتباطه بقوى النضال الاجتماعي وكلمات الحياة الفوضوية.

محمد خضير

صار في ركن العناية المركزة قريباً من الحافة الأخيرة الصامتة وتوحّد بذاته الهاربة من قبضة الزمن الحديدية. عاد مركّزاً. كقصصه. بعد أن كان مشتتاً كحياته، صار واحداً بعد أن كان اسماً ضائعاً في أسماء الآخرين. في ذلك الركن البعيد عن صخب الحياة، نظر محمود إلى تقاطيع وجهه في مياه المطهر وعرفَ وجهتَه الأخيرة، وعثر على نصّه الأخير. اكتملت القصةُ العصية على الاكتمال، ومات وحيداً.

ذلك المشهور بين الجموع، رحلَ وحيداً بلا شهرة. الشهرة التي صنعها لنفسه انتقلت إلى الحلقة الضيقة التي أحاطت به وقتَ رحيله، كلٌ أخذَ حصةً منها لنفسه، وورثتُ من محمود قابليةَ المجاورة والمراقبة لوضع إنساني يصارع الموتَ وحيداً. ورثتُ مشاهدات وتفاصيل كثيرة في مسيرة كلّ صباح من البيت إلى المستشفى خلال أيام عاشوراء، ورثتُ إطلالةً من نافذة غرفته في الطابق الخامس على أعشاش الطيور في أفاريز الطوابق الخارجية المقابلة، ورثتُ قبساً من شعلة الحداثة الأولى أرفعُها في درب المستقبل الموحش، ورثت (شعرية العمر) الملفوف بشرشف المستشفى المتسخ... لكنني رغم هذا الإرث المتعدد الأصناف أشعرُ بعد وفاته بالوحدة والعُطل.

ترك محمود عبد الوهاب فراغاً في حياتنا (كما تترك القصة فجوات لقرائها) لن تسدّه استجابة ضعيفة متدنية عن مستوى خطاب حداثته. عاش محمود اثنين وثمانين عاماً، كل عام منها يمثل قيمة خاصة، زمناً فريداً من نوعه، نسيجاً لوحده. ينتسب محمود عبد الوهاب إلى جيل الحداثة الأدبية الأول في القرن العشرين، إلا أنه عاش بمواصفات ثقافية خارقة استقرّت في ذاته العليا، جعلته لا ينتسب لجيل بعينه. كافح ليديم ذاتية ماكينته الحداثية ويصلح أعطالها مدة السنوات الخمسين الماضية. وعندما توقفت الماكينة نهائياً عن إنتاج نسخ جديدة محدَّثة، توقفت أجزاء أساسية من هيكلية الحداثة العراقية النشيطة. نشعر اليوم بالعُطل والعطالة: مع تعطُّل أجهزة محمود الطبية تعطّلتْ حياتنا، ومع توقُّف نَفَسه وَقَفَ نَفَسُنا. سنصمتُ طويلاً قبل أن نواصل الكلام.

مات محمود عبد الوهاب وحيداً، ولم يكن في حياته إنسانا وحيداً. كانت معرفته تشعّ مثل هالة أو شعلة يستضيء بها مَن يصاحبه ويندمه، لكن المرض فرضَ عليه طوقاً من الوحدة والهشاشة والأنانية والعطالة الفكرية والأدبية. ثم جاء الموت ليختم على حياته بختم نهائي. منْ يجاور الموت يغدو وحيداً، ومن يراقب إنساناً يموت وحيداً فمَثَلُهُ كمَثَل صفصافة في حقل ضربتْه عاصفة ثلجية. في لعبة الموت، كما في لعبة الحياة الخطرة، لعبة الوضع الإنساني، يشعر المشهورون القريبون من إنسان هالك بوحدتهم ونقص شهرتهم. بعد أن راقبنا (نحن جماعة المقربين من محمود عبد الوهاب) الجسدَ المتدهور إلى القاع البارد، انفضضنا في نهاية اللعبة وسرنا في درب بلا شهرة. شاركنا في تجربة اقتفاء الأثر الرمادي، قرأنا في صورة (المفراس) الدروبَ المتقاطعة مع دماغ محمود عبد الوهاب وفككنا شفرتها، ازددنا معرفة بخطوط الموت التي غطّتْ على خطوط الحظ العاثر ومحاولات الحب الفاشلة وسرديات الحياة البديلة. دخلنا التجربة بلا حذر وحاكينا مريضَ المطهر في لعبته وبادلناه شهرةً بشهرة، وسرداً بسرد.

جرّب محمود عبد الوهاب في كتابة قصصه تكنيك المراقبة عن بُعد لكائنات الحياة الإنسانية التي تسير أو تعيش تحت نظره (نظرة من شرفة إلى شارع مزدحم، نظرة من نافذة حافلة أو قطار، نظرة عبر واجهة زجاجية لمقهى أو مطعم). لم يتورط محمود عبد الوهاب في الاقتراب والامتزاج بحياة شخصياته، بالرغم من حميّته ونفاذ نظرته. فضّلَ على مغامرة الاشتباك، تكنيكَ المراقبة البعيدة لكائنات المطهر الليلية (على غرار مراقبته لمرضى الردهة في قصته "على جسدك يطوي الليل مظلته" من مجموعة قصص "رائحة الشتاء"). كان طهرانياً، فأنزله المرض إلى الدرك الأسفل كي يرى بعينيه ويلمس بخياله الجولةَ الأخيرة من نزاع الجسد مع رغباته وغرائزه، وأهمّها غريزة البقاء التي تصارع الموت بضراوة. صارع محمود الموت وخاض مياهه، لكن أعراض المرض غلبتْ أعراضَ الطهارة والجمال، وطويَ الجسدُ الميت بشرشف سريره الأزرق المتسخ بالفضلات، وسيق على سرير متحرك إلى خارج المطهر.

عرفتُ محمود عبد الوهاب في منتصف طريقي إلى الشهرة، عندما اتفقتْ قصتانا (نافذة على الساحة) و(الشباك والساحة) بإطلالة مشتركة على مشهد بعيد من مشاهد الحياة في سبعينيات القرن الماضي، وتنافذ يأخذ بخناقينا فكأن القصة التي يكتبها أحدنا تنتقل بخاطر واحد وتنتسب إلينا كلينا (وما زلتُ أعتقد أنّ لي سهماً في الإرث القصصي الذي تركه محمود وراءه). بذلك حاولتُ أن أذكّر محموداً مدة سبعة وأربعين يوماً جاورته خلالها بهذا الحق من التنافذ والصيرورة وأحثّه على مشاركتي تنفيذ مطالب الأيام السالفة بخطط وحيل مختلفة: صلوات وتمائم وأدعية لدفع المنية وأظفارها، تحليل سيكولوجيا الوحدة، مقاومة باثولوجيا اليأس، تخفيف هيباثيا الألم، تحضير حُقن الأمل، الردّ على هواتف الحب، حساب نبضات القلب، فعلتُ ما بوسعي لتهدئة هستريا الصراع مع المرض وتحضير قوارب النجاة والاستعداد للقاء ملاك الربّ بروح صافية نبيلة، وغير ذلك من أشغال الخيال المتجددة في كل يوم أنشرها كمظلّة على جسد هالك. كان الموت ثالثنا ينازعني على تلك الخطط والحيل ليسرقها ويستخدمها في لُعَب الليل المنتظرة.

محمد خضير مع محمود عبد الوهاب

حلّ محمود عبد الوهاب في غرفة خاصة بجناح الأمراض الباطنية في الطابق الخامس من المستشفى، تحوي سريرين ومقعداً جلدياً منخفضاً وخزانتين تكدّست عليهما حاجاتُ المريض وأدويته. راقبتُ الجسدَ المتكاسل على أحد السريرين كمن يراقب حيوان الكسلان في حديقة الحيوان. كانت هذه صورة تلفازية علقتْ بذاكرتي ثم انبثقتْ فجأة حينما كنتُ أهمّ بالدنو من المريض لتلبية طلب من مطالبه. أضفتُ الطلب إلى قائمة المطالب المؤجلة والعاجلة متذكراً الحركة البطيئة للكسلان. زوّار المريض في قسم الأمراض الباطنية من الرجال مختلفون، لكن محموداً استفسر بصعوبة عن واحد منهم كنا ندعوه (المريض الجوال) لعدم استقراره في سريره، ثم قفزَتْ إلى ذهني صورُ المريضات من قسم النساء في الطابق نفسه، يتجولن ضجرات متألمات في الصالة الفاصلة بين القسمين آخرة الليل. الجسد الكسلان يتشوّف من بعيد زائرات الحديقة الساهرات فيما عضوه الموصول بكيس البول ينكمش ويتخاذل. مصّاص الدماء شرهٌ لحوح يتزود ببلازما البقاء من وعاء بلاستيكي معلّق على حامل مركوز بسريره، سابحاً في بركة الأوحال والبول والغائط. يتصل (كعادته في قصصه) بالعالم الخارجي، مرتفعاً فوق لزوجة الأعماق، فيطلب الجريدةَ التي نشرتْ عنه مقالةً نظيفة ومعقمة كشراشف سريره الزرق ذات الاستعمال الواحد. يريد بقوة أن يبقى موصولاً إلى الشعلة، شعلة الشهرة التي تكاد تخبو، كعضوه المتقطّر دون إرادته.

تحتاج الشهرة إلى أن تساكن جسداً قوياً وسيماً، وعقلاً وثّاباً. ليست الشهرة شهرة لقب، وإنما هي شهرة جسد وعقل. حين ذبلَ جسم محمود عبد الوهاب وشارفَ عقله على الخمود، هاجرَتْ شهرته وعاشرتْ جسداً غيره. (وأكاد أفقد شهرتي بعد مغادرته).

كان محمود على قدر من الوسامة والأناقة والنباهة والعنفوان، ومنْ سبقَني إلى سيرته وحلقته أحلّه مكانة أرقى وأجمل وأعقل، ووَصَفَه بما يوصَف به الرجال النادرون في الخُلُق والخليقة. ثم لما أنزلَه المرض منزلة المطهر، سُلبَ من ذلك الجمال الصخّاب، والعقل الوثّاب، بل سُلبَ من كلمات كانت تُثمر أجناساً خيالية نادرة على لسانه، فلمّا أهزلَه المرض وأمعنَ في كبده صار لسانه محروماً من طلاقة الخيال، وجسده عاطلاً عن زيارة الجمال، وغارت وجناتاه ويبستْ مفاصل أطرافه، وأفلتتْ شهرتُه من قبضة معرفته، كما انسحبتْ شهرتي ومعرفتي من قبضة رجل مشتعل الرغبات، وجاورتْ جسداً ممدداً بلا حراك، بل انفكّت شهرتانا وانفرطتا، واحدة انسحقَتْ تحت ختم الموت، والثانية قفزت من نافذة المطهر.

كانت النظافة والتعقيم وسيلتي النجاة في البداية، ثم تراكمت الأوساخ وتكاسل (المعينون) عن مساعدة الكسلان وتركوه يغرق في فضلاته. ابتعدنا عن المنطقة المطهَّرة ودخلنا منطقة مظلمة واجتاحنا إعصار من العَجَز وقرار عميق من اللزوجة والقذارة. نشرنا الشراشف المتسخة أشرعة للإبحار والخلاص، لكن (المعينين) طوَوْها ولفّوا بها الجسدَ الخامد وأزاحوه عن ساحل المطهر.

لم تكن مراقبتي هذه متابعات رتيبة لأحوال مريض هالك (كما شعرتُ بعد الانفصال عنه) ولا فرجة سينمائية متخارجة مع حاجياته ورغباته، ليست تصويراً لحركات إنسان متحوّل إلى كسلان في حديقة المطهر الحيوانية (كما أشعرُ الآن بقوة)، وإنما كانت رحلة داخلية متواصلة من المزج والقطع والظهور والاختفاء، كانت إدارة فعلية لنظام غريزي مزوَّد بقناني دم تبرعَ بها أشخاص مجهولون، وغدت اليوم هي دمائي، أرقبها تنتقل ببطء شديد عبر أنبوب مطاطي، قطرة فقطرة، كحياة مخبأة أحتاج لتنضيدها وإعادة ضخّها إلى مئات من عمليات النقل البطيئة، حياتي وحياة الآخرين الذين كانوا جزءاً من حياة محمود عبد الوهاب، اسمي وأسماء الآخرين الذين تبادلوا معه أرقام هواتفهم وعنوانات بريدهم، من أجل أن يديموا بعد رحيله حفلَ توقيع عالمه الإنساني والحيواني، الغريزي والأخلاقي، البعيد جداً عن عالمنا، دائماً وأبداً.

راقبتُ مع رفاقي. مدة سبعة وأربعين يوماً. جسداً حاول الطيران فوق مياه المطهر بأجنحة شمعية، بشعلة واهية، سمعنا أغنية الطبيبات والأطباء تتصاعد من الساحل، تُشجّع الجسدَ الهامد على النهوض، انطفأت الشعلة، وسكتت الأغنية، ورحل الجسد المجرَّد من ثيابه وحيداً. وعدنا وحيدين.

٢٠١١/١/١٧

تلويحة المدى

■ شاكر لعيبي

الصحراء بوصفها فناً جميلاً

(٢)

في صورة ملتقطة للصحراء لا توجد نقطة استدلال، أي لا يوجد المنظور الخطي الذي يتعلمه الطلاب في المدارس. وهذا الأمر يجعلها موضوعاً استثنائياً للتفكير (حتى لا نقول يمنحها أهمية). في صورة الصحراء الفوتوغرافية أكون إزاء مُطلَقَيْن لا يمتلكان منظوراً خطياً هما الأصفر (الرمل)، والأزرق (السماء). وحتى لو وُجدت مثلاً شجرة يتيمة واقفة بمحض الصدفة في عرائها فهي لن تنفع العين في خلق عمق حقيقي للصورة طالما لا توجد أشجار أخرى في المستوى الأول والثالث مثلاً.

لا توجد "نقطة هروب" في مخطط صور الصحراء حتى لو وُجدت الآن بعض الأشجار المتناثرة. أمامك الآن صورة ملتقطة لصحراء دوز في تونس تظهر فيها بعض النخلات. إن تغيُّر أحجام النخيل لا يغيّر شيئا من فكرة عدم وجود نقطة هروب.

وهذا هو المأزق ذاته الذي تقدِّمه التلال الرملية الصحراوية التي توحي أحجامها بوجود تتابع هندسي منطقي، أي منظور ما غير موجود عملياً بسبب اختفاء نقطة الهروب. وحده المخطّط الفوتوغرافي الذي يقيم اعتباراً ووزناً للمنظور هو من يستطيع منحي إحساساً مثل الإحساس الذي ألتقي به في عمل تصويري مبنٍ على أساس تطبيق المنظور، سواء أكان رسما أم صورة لمشهد غير مُشهد الصحراء.

ليس ثمة ما يساعدني في وسط الصحراء لكي أشعر بكثافة الفضاء ولكي أقرأ شيئاً آخر. ليس أمامي غير الامتداد من دون الحجم ولا الكثافة ولا الأبعاد الهندسية المألوفة. أمام الناظر امتدادات المطلق وحدها. ستتقدم صورة الصحراء الفوتوغرافية والحالة هذه بوصفها تجريداً. غياب المنظور هو ما يمنحها هذه الصفة. هذا المنظور في أشكال التصوير التشخيصي هو، على ما يبدو، ما يمنح الكيانات أبعاداً بصرية ذات كثافة، وهو ما يمنح القريب والبعيد معاني حسب عاداتنا ومداركنا البصرية. الفضاء أزرق لا بُعْدَ منظورياً فيه، والصحراء كذلك رغم أوهام الحجارة الصغيرة التي قد توحي بمنظور زائف. لا وجود تقريبا لنقطتي الهروب point de fuite والاستدلال point de repère حتى لو أننا، ضمْن مدركاتنا اللاشعورية perception، نعرف أن نقطة هروب ما موجودة موضوعياً رغما عنا، لكنها لا تستجيب لعاداتنا البصرية.

كل صورة للصحراء في كرتنا الأرضية تؤكد، على ما يبدو، أن خطوط الرمال ليست هندسية البتة كما هو الحال في أشكال الواقع الأخرى التي نستطيع فيها اللقاء بالمنظور الخطي الذي تلتقي فيه الخطوط الهندسية عند نقطة الهروب العتيدة. خطوط صحرائنا متعرجة وغير نظامية. قد نرسم نحن أنفسنا نقطة محددة افتراضية لكننا سنخلق منظورا مخادعاً تماماً، وتهرب منه أجزاءٌ مهمة من الخطوط الرملية في جهات عدة من الصورة ذاهبة إلى نقاط هروب أخرى مختلقة تماماً. قد يوجد عمق ولكن ليس المنظور.

في الصورة الملتقطة للصحراء ثمة اهتزاز عصيٌّ على الوصف. وثمة فيها إيهام بالمنظور كما كان هناك إيهام به مثلاً في رسوم مدينة بومبيي Pompéi، التي طمرتها الحمم البراكنية قبل عصر النهضة بألف وأربعمائة سنة تقريباً. اهتزاز صحراوي ينقل المشاهد إلى نوع من الرسم البصري optique كما طوّره فازريللي حيث لا منظور كما نعلم.

نقطة الاستدلال في هذه الصور ستكون ملتبسة، فاتجاهات الظلال وخطوطها تذهب في كل اتجاه خلافاً لما يريده المنطق البصري القائم على الأبعاد الهندسية. وإذا ما اعتقدنا لا شعورياً كل مرة بوجود المنظور، إذا ما أحسسنا بوجوده من دون التفكير والتأمل به بوعي، فلأننا نفعل عكس ما يفعل الجالس على رأس طاولة اجتماع رسمية طويلة، إنه لا يفكر البتة بوجود خطين مستقيمين ينطلقان قرب مجلسه ويضيقان في نهاية الطاولة. لا يفكر بوجود المنظور في الطاولة ويبقى يتخيلها مسطحة بلا أبعاد هندسية ذات قوانين. صحراء ناميبيا التي يقول لنا إحساسنا أن صورتها تمتلك المنظور، لا تمتلكه بالفعل، وحتى حضور هيئة الإنسان نفسه في الصورة لن يغيّر من الأمر شيئاً كبيراً.

من هذه المنطلقات تستعاد الصحراء دوماً بصفتها استعارة كبرى لمفهوم (المطلق) في الأدب الرفيع والشعر العالي والمخيلة الشعبية والعارفة كليهما.

موسيقى السبت

كونشرتو الفلوت للتشيكي فرانتشك بندا

ثائر صالح

من جيل الموسيقيين التشيكيين (من بوهيميا) الذين أبدعوا في فترة الباروك المتأخر. عازف كمان بارع ومؤلف خصب تعلم الكمان على يد الموسيقي كارل هاينريش كراون (١٧٠٤-١٧٥٩) عازف الكمان والمؤلف الموسيقي وتلميذ عازف الكمان الايطالي الشهير تارتيني صاحب سوناتا رعشة الشيطان، التي تحدثت عنها في مناسبة سابقة. ولد بندا في ستاري بناتكي سنة ١٧٠٩ وتنقل بين براغ ودريسدن وفيينا وورارشو قبل أن يدخل في خدمة الملك فريدريش الثاني (الكبير) ملك بروسيا في برلين سنة ١٧٣٢، حيث بقي هناك حتى وفاته في ١٧٨٦.

يحاكي في أسلوبه الموسيقي أسلوب معلمه كراون وزميله في بلاط فريدريش الكبير عازف الفلوت البارع كفانتس، الغالبية العظمى من أعماله كتبها لأداة الكمان، وبينها كونشرتات وسوناتات، وألف كذلك السيمفونيات. كان يصاحب بالكمان عزف فريدريش الكبير على الفلوت، والملك كان مؤلفاً وعازفاً على الفلوت كما هو معروف. لهذا السبب كان الكثير من أعماله للكمان يقدم على الفلوت أيضاً.

في (آثار) فيليب دوليرم..

شاعرية عذبة في عناصر التكنولوجيا الجامدة..

ترجمة: عدويّة الهلالي

وفق الأسلوب نفسه الذي كتب به روايته المميزة (جرعة الشراب الأولى ومتع أخرى صغيرة)، يقدم الكاتب فيليب دوليرم مجموعته القصصية الجديدة (آثار) التي تتضمن نصوصا قصيرة تتمحور حول خط رئيسي، عناصره ببساطة هي الحياة والحنين..يبلغ عدد تلك النصوص ٣٤ نصا مع صور لزوجته مارتين دوليرم، وفيها يراقب دوليرم آثار مرور الزمن والآخرين والشوارع واللحظات المارة والضباب على النوافذ والملصقات والبومات الصور ومقبرة السفن والألعاب النارية وأسماء الشوارع والسكك الحديدية...

دوليرم هو أستاذ قديم في الأدب وكان قد اشتهر بروايته (جرعة الشراب الأولى ومتع أخرى صغيرة)، إذ تم بيع أكثر من مليون نسخة منها.. ويعمل حاليا على طبع مجموعة منتخبة من الكتب لدى منشورات سويل باللغة الفرنسية تحمل عنوان (طعم الكلمات)، وكان قد نشر روايته (رصيف في الشمس) في عام ٢٠١١..

من جهتها، تقسم زوجته مارتين دوليرم حياتها بين الرسم والكتابة خاصة تلك الكتب الموجهة للشباب والتي شارك فيليب ذاته في كتابة بعضها..

في كتابه الأخير (آثار)، نجد السحر الذي يندلق من قلم فيليب دوليرم من خلال دقة ملاحظته.. انه يرى ما لا نراه ويعرف كيف يروي أفضل من أي شخص، وفي بضع كلمات كل ما يدور حوله في الوجود.. دوليرم ليس أستاذا في الأدب فقط بل في فن التهام لحظات الوجود..انه يبرع في تحويل تفاصيل الحياة اليومية الجامدة الى أجواء رائعة، معتمدا على أسلوبه الانطباعي فهو يكتب وكأنه يرسم الأشياء ويصر على إننا يمكن أن نستمد السحر من جمود حياتنا اليومية مهما كانت تافهة فهو يجد السحر في سلة مهملات أو نكهة قهوة او قطار سريع او جرعة شراب لأنه يصنع الجمال في خياله ويضفيه عليها متفاعلا مع ما يكتبه لدرجة الاندماج فيه، فضلا عن انه تمكن من خلق الروح في هياكل عناصر التكنولوجيا التي يزخر بها عصرنا ولم يحاول ان يفر من حياتنا العصرية بحثا عن السحر والجمال بل واصل العيش في حاضرنا مستحضرا عناصره المختلفة في كتاباته بعد إضفاء شاعريته الداخلية عليها بأسلوب أدبي مميز يعتمد على الحساسية والمخيلة الرائعة... ويعمد دوليرم في كتاباته الى التركيز على لحظات الطفولة المتخمة بالخيال، إذ يعيد بها تأليف لحظات حياته الحاضرة بكل عاديتها وروتينيتها وكأنه يعيد إنتاج الذكريات القديمة ويبرز ذلك من خلال عناوين قصصه الغريبة رغم كونها عادية فهي تمثل أشياءً نصادفها يوميا في حياتنا دون أن ننتبه إليها، اما هو فيساعدنا على اكتشاف جمالية فيها لابد من أننا اغفلناها، فالناس ينامون القيلولة ويأكلون الحلوى ويركبون القطار ويذهبون الى البحر دون أن يتفاعلوا مع الأماكن والعناصر المحيطة بهم على طريقة دوليرم، فالعصفور بالنسبة له ليس مجرد طير بل هو جزء من الطبيعة بألوانه الزاهية وحركاته العذبة وكذلك الأمر في ما يخص الشجرة والفاكهة والقهوة وكل شيء آخر.. أما الجريدة الحافلة بأخبار المآسي والحروب والقتل فله معها شأن آخر لأنه يصفها بشكل اقرب الى السيناريو السينمائي فنتخيل أنفسنا جزءا مما يحدث حولنا مهما كانت مراراته او حلاوته...انه يدور في الشوارع ويصف المطر والنساء ومطاعم البيتزا بشغف لا مثيل له... ويبقى أجمل ما ابتكره فيليب دوليرم هومنح التكنولوجيا من دفق شاعريته ففي الوقت الذي يفر فيه المرء من صخب العصر وضوضاء أجهزته،يجد دوليرم ناحية جمالية في خرير البراد في المطبخ او رنة الهاتف المحمول او تنقل المترو بين المدن او في التلفزيون او السيارة.. انه ينجح في لمس الهواء وتأمل الفراغ وملاحقة حبات المطر، فهل سيجد صعوبة في التفاعل مع مفردات التكنولوجيا ؟

بهذه الطريقة سحر دوليرم قراءه وينجح اليوم في تقديم وصفة سحرية جديدة لهم يبحث فيها عن زمنه الخاص حيث السعادة والمرح والطفولة الراحلة في مجموعته الجديدة (آثار) التي تتألف من ١٥٦ صفحة، وتصدر ضمن منشورات (كتاب الجيب)..

فيليب دوليرم