مراجعة لملفّ الشاعر الغريق مهدي طه

٢-١

حيدر الكعبي

"هنالك إحساسان ينتابانني عند فقد صديق: الأوّل أن كل صديق يموت يدنيني من القبر خطوة، كإصابة جديدة، قد لا تكون مميتة، لكنها تسهم في التبكير بموتي. فالناس الذين يفهمونني بلا عناء يتناقصون، ويسحبون معهم البساط من تحتي. الموت يجردني من أصدقائي واحداً بعد واحد. أتلفّت فأجد نفسي اليوم أضعف مني أمس. وقد أجد نفسي غداً أضعف مني اليوم. ويوماً بعد يوم أجد شهوداً أقلّ على عذابي، وأناساً أقل تغفر لي وتفسر أخطائي. وهذا ما يلجئني الى البحث عن أصدقائي القدامى المنتشرين في الأرض، كتاباً وشعراء وفنانين وحالمين عظاماً، لأطمئن على أنهم، حين يموتون، سيموتون في منتصف الطريق الى مغامرة إبداعية جديدة. وهذا ما يلجئني أيضاً الى البحث عن أصدقاء جدد، قد يصغرونني سناً، لكنهم أكفاء لي في العذاب، أصليك بهم عمر أصدقائي الموتى، وأتسلح بهم ضد اليأس، وأحارب بهم النسيان.

الإحساس الآخر هو الإحساس بدَيْن باهظ جديد يضاف الى ديوني الباهظة القديمة، كفريق العمل يتقاسم الحاضرون فيه عمل الغائبين. إلا أنّ الغائبين لا يعودون أبداً، ولا يحلّ محلهم أحد. وهكذا يشتدّ العمل يوماً بعد يوم، ويستمر الغياب ويتكرر، فتُستنزف القوى، ويُستقطر العرق، حتى يأتي يوم يتهاوى فيه العمال، وقد بقيت منهم قلة قليلة، صرعى الإرهاق واليأس، بين فوضى البضائع ونثار الأدوات. وهكذا تتراكم الديون يوماً بعد يوم، حتى يأتي يوم أعجز فيه عن السداد، وأسلم نفسي فيه لدائنين يتحينون الفرص لينهشوا لحمي حياً. عندها سأقول لنفسي: ليكن. فقد استُهلكَ لحمي في الطريق، فلن يجدوا ما يأكلون. لقد عشتُ حياتي كما أردتُ، لا كما أريدَ لي، قدر ما سمح لي بذلك زمني البخيل. لقد كنتُ نافعاً لأصدقائي. لقد وفّيتُهم حقهم. لقد احترمتهم وأحييتُ ذكراهم. لقد سعدتُ بانتصاراتهم وأسفتُ لهزائمهم. وفي الوقت نفسه، لقد استعصيتُ على أعدائي، وأذقتهم مرارة العجز عن احتوائي. ومع أن البحر قد ابتلع معظم الملاحين، فما زال هناك نفرٌ قليلٌ يصارع الموج. ورغم الظلام والضباب والعصف، مازال هناك صارٍ في الأفق." ❖

❖ ❖ ❖

حين رأيت مهدي أول مرة خيل إلي أنني كنت التقيت به من قبل. وربما كنت أعرفه منذ ولادتي، أو منذ ولادتنا. أدركت أننا كنا في طريقنا الى عقد صداقة حميمة ذلك اليوم نفسه. لقد رأيت فيه ذاتي الأخرى. أحسست ان ذلك الفتى الذي يحاول جاهداً التستر على مشاعره بقناع من التجهم، بشعره الذي لم يرتفع أعلى من سلامية الإصبع مثل رغوة سوداء، لم يكن بوسعه الا يكون صديقي. كنت أقرأ في تعابير وجهه التوزع بين الحاجة الى الإنتماء والعجز عنه. كان هناك سلام هش يطبع ملامحه، كغشاء رقيق يشف عن إحساس بالصلح المهشم مع الآخرين، وباستحالة الإنسجام معهم. يده الشبيهة برجل كرسي إسطوانية، تزداد نحافة وهي تتجه الى نهايتها السائبة، لتتفرع أصابع عصبية تجتمع لتعمل عمل الكمامة للفم. تخيلته قد انتُزع من منطقة ظل كثيف ليجد نفسه فجأة تحت نورساطع.

كان ذلك عام ١٩٧٢ في قاعة صغيرة بثانوية البصرة للبنات. كانت الطالبات يجلسن الى يمين الداخل والطلاب الى يساره. حين نهض مهدي من أحد المقاعد الخلفية ومر عن يميني متجهاً الى منصة الإلقاء سمع وقع خطواته. كان لمشيته صوت كالحفيف. وربما كان يرتدي حذاء من الكتان او ما أشبه. وقد قطع المسافة بين كرسيه ومنصة الإلقاء بعينين نصف مغلقتين وبرأس مطرق. كان مستوى كتفيه مائلاً ميلاً طفيفاً. أما وجهه، الذي كنت أراه من الجانب، فبدا مصمماً على الإتجاه الى الأمام حتى اللحظة التي سيستدير فيها بجسمه كله ليواجهنا. خطر لي أنه، لولا الجدار المقابل، لاستمر في المضي أماماً مبتعداً عنا حتى يختفي في نقطة تلاش ما. لم تكن نحافته استثنائية، فلم يكن أنحف مني بكثير. لكن، لأمر ما، ارتبطت نحافته في ذهني بتوتره وشدة حساسيته. فكأن الأنظار المسلطة عليه تعمل فيه عمل الحك بالممحاة. وإذا نجح في إخفاء انفعالاته خلف ستار من التقطيب والذهول وزم الشفاه وغلق العينين والتبرم واللا إكتراث، فقد كنت أدرك بحدسي أن عواطفه سهلة الخدش، وأنه، إدراكاً منه لهذه الحقيقة، كان يحصن نفسه ضد مصادر الأذى المحتملة، بعدم لفت الأنظار الى شخصه، وبالحفاظ على مسافة أمان تفصله عن الآخرين.

كان عليه أن يلتفت أخيراً ويواجه العيون المحدقة فيه وهو مغمض العينين. وراح يقرأ القصيدة المسماة "صوتان على نافذة أنجيلا ديفز" وهو مغمض العينين. لم تعنني الرسالة المباشرة للقصيدة كثيراً. بدت الكلمات كثقوب في الصمت يرشح منها الحزن. لو كنت، بدلاً من سماع القصيدة، قد قرأتها قراءة لما بقي منها في ذاكرتي ما تجدر الأشارة اليه. وحتى القول بـ "سماع القصيدة" ليس دقيقاً. فالكلمات التي سمعتها كانت متداخلة وصدى بعضها يغطي على الآخر. ولم تكن مخارج الحروف واضحة. لكن عملية الإنشاد ذاتها كانت المناسبة التي تتنفس عبرها الروح. إن فَرْجَ الشفتين هنا يعادل رفعَ الجفنة المعدنية عن فم التنور، وإطلاق الروح الملتهبة من حبسها بذريعة الكلام. الخطاب الحقيقي كان في الهالة التي يشعها الصوت أكثر منه في المحمول الدلالي للكلمات. فالوحدات الصوتية أشبه بنفثات دخان تتدفق من الفم لتواصل تشكلها بحرية في فضاء الغرفة. لم أكن أصغي للكلمات، بل لوعد غامض حملته في طياتها. ثمة شيء يطبخ هناك بصبر وتؤدة. ثورة تتجاوز الحقب، أطول عمراً من حاملها، وأشد تدميراً من أن يتسع لها جسد بتلك الهشاشة. لكنها ثورة عزلاء. كنت أرى يد النار تمتد فلا تطال الأشجار. وهمست لنفسي : "فعلاً، الشاعر يعرف الشاعر مثلما يعرف اللص اللص." فيما كنت أسمعه يردد في نهاية قصيدته "إفتحي كوة السجن أمي الحزينة / إفتحي/ إفتحي/ إفتحي"، ومازالت عيناه مغمضتين، حتى ظننته قد أغفى على تلك الهدهدة. وبدل الهمسات والدردشات الخافتة التي سبقت القصيدة، ساد الأن صمت مكهرب، مربك، قطعه أحدهم بالتصفيق، وتبعه الآخرون. واخترق هو الضجيج عائداً الى مقعده.

ذلك كان أول الرحلة المشتركة التي ابتدأت بداية هادئة عام ١٩٧٢ لتنتهي نهايتها التراجيدية المدوية عام ١٩٧٥، وانظم الى القافلة رفاق جدد: حميد كاظم (القاص سمير أنيس) و سعدون حاتم (الشاعر آدم حاتم)—كلاهما سيموت فيما بعد في لبنان—، قاسم حيدر (الشاعر قيس حيدر) الذي سيعدم بتهمة الإنتماء الى حزب محظور بعد بضعة أشهر من موت مهدي، الشاعر كاظم حسن سعيد، الذي سيسجن بتهمة القذف لأنه اتهم السلطة بقتل مهدي، الفنان التشكيلي عباس مكطوف (عباس بن فرناس) الذي سيغادر الى السويد ثم يعاد منها ليقتل في الحرب، وآخرون لا يتسع المجال لذكرهم جميعاً، وكلهم جدير بالذكر. كان مهدي بمثابة ملتقى الطرق أو مركز الدائرة في شبكة العلاقات تلك. وفي جامعة البصرة، التي كان طالباً في كلية العلوم فيها، اجتذبت شخصيته عدداً كبيراً من الطلبة المتشوقين الى التغيير والناقمين على الوضع القائم. كان ذا حيوية مدهشة وذهن متقد. وكانت علاقته بالشعر وبالأسئلة الكونية الكبرى متصلة وحميمة.

فوضى العلامات في الدراما الصامتة

عوالم الذاكرة إنموذجاً

نـاجم المعمـوري

قدم البيت الثقافي بالتعاون مع ورشة تواصل المسرحية في الحلة دراما صامتة "عوالم الذاكرة" تأليف وإخراج الفنان بشار عليوي وذلك على قاعة نقابة الفنانين مساء يوم ٢٠٠٧/٦/٢٥ وبحضور جمهور متميز من الأدباء والفنانين والمثقفين والعوائل.

وتبدى العرض الصامت عن وفرة العلامات الموجودة على المسرح مكونة سينوغرافيا، لكن تلك العلامات محكومة بتوظيف ظل عاجزاً عن اكتشاف الجديد والمهم، باستثناء بعض التحولات في وظائفية العلامة. كما اتضح بان بعض العلامات تتقوض تماما لكنها تعاود التواجد أثناء العرض، مثل الدائرة الواسعة المتوهجة بلون احمر، ووسطها أكوام من الأوراق العتيقة/ المصفرة إشارة للتقادم الزمني ويبدو بان الدائرة هذه مفترقة عن تكوناتها الحضارية والدينية، حيث كانت الدائرة أول الأشكال التي ابتكرها الإنسان وظلّت مولدة للأشكال الأخرى. أنها في العرض كما اعتقد تشير إلى هيمنة الفعل الذي صار من خلال ثنائية ديكارت أداة مهيمنة على الغربي في مشروعه بعد الحداثة، وكأن الأوراق وسط الدائرة إشارة لنتاجات العقل. وابتدأ العرض الصامت يفقد صلته مع المتلقي بسبب انكسار شفافية الإيماء والحركة، وتحولا معاً إلى مكشوفات أفسدت ما ينطوي عليه العرض الصامت. كما إن تفكيك الدائرة/ العقل وإلغاء وجودها،لكنها عاودت تمركزها العلاماتي من خلال خمس دوائر والمختلف وجود ثلاثة مثلثات أو تشكلات قريبة من المثلث. كما إن التثليث اتخذ مجالاً دلالياً في العرض ومنذ اللحظة الأولى، حيث كان اللون الأحمر ثلاثي التكوين وظل مسيداً في العرض. هذا الاهتمام بالعلامة وبقاء المألوف منها في حدود التوظيف النمطي الذي لم يغادر مألوفيته اليومية المعروفة مع غياب واضمحلال شعرية العلامة بسبب تكرسها، وإذا قرأنا العرض ارتباطاً مع المدورة الأولى، فيجب إن تتقوض سيادة العلامة، ارتباطاً مع توجهات ما بعد الحداثة في خلخلة التمركز/ والسيادة كرد فعل لهيمنة العقل في مشروع الغرب الحداثي مثلما ينطوي على رغبة لاستعادة شمولية الذات. بديلا للذات الديكارتية وصلتها مع موضوع الفكر. وقد استهدف هايدجر هذا التكون والتكرس واقترح ثنائية بديلة لحداثة ديكارت، وذلك اعتمادا على الثنائية ذاتها، حيث صارت الذات الفردية ذاتاً انسانية/ كلية ومن هنا تبلور مفهوم هايدجر المعروف عن ذلك عندما قال الإنسان كائن في اللغة، وأضفى علية صفة الذات المفكرة وثنائيتها الموضوع المفكر به وقد ناصر هابرماز هايدجر في خلخلة ثنائية ديكارت التي تعتبر الأصل الفلسفي لمشروع الحداثة الغربي.

ولذا كانت الدائرة في العرض متقاربة تماما مع ما تعنيه رمزياً وصلاتياً مع الذات، لكن العرض فككها، وتجاهل توابعها لاحقاً وكأن الرؤيا منشطرة، أو متشظية، وغير مستقرة وهذا ناجم عن تشويش الوعي بالموظف العلاماتي وبقاء سيادة طويلة لعلامة العصا مثلا والتي حصل لها ترحيل دلالي، لكنه محدود وأضاع المخرج فرصة تنويع دلالات العصا وظلت محكومة بنمطية المعنى الذي جعل من الحركة المرتبطة بها ومعها فوقية وغير عميقة.

كما يثير التوظيف العلاماتي أسئلة عديدة واهم تلك الأسئلة هو اختراق الدائرة/ التمركز بحركة زحف الممثلين الرتيبة والكشف عن محفوظات الدائرة/ العقل الذي أنتج هذا الكم من الثقافة والفكر/ وربما الوثائق التي لها علاقة بالتاريخ/ ماضي شعب ما. ومشهد البحث في الأوراق لاكتشاف حقائق ما، هي قبول بالماضي ووقائعه/ وحقائقه الماضي المهيمن والذي ينطوي على إيديولوجيا مطلقة، ولذا اضطر الممثل تعبئة كل الأوراق في كيس ابيض وثنائية العلاقة . الأوراق/ الكيس الأبيض لا تنطوي على التعامل معها بوصفها نفايات أو أزبال، مثلما أشارت لذلك التعقيبات حول العرض، وإنما كانت حفظا، أو تكفيناً لها، لكن المخرج ترك كومة من الأضابير المحفوظة كنتاج الدائرة/ العقل واختار الكيس الأبيض بديلا لها، والمعنى الراشح هو خلخلة النتاج وعزله عن حاضنته الأولى التي ظلت متروكة في زاوية العرض اليسرى. ولا بد من الإشارة إلى الحركة باعتبارها رمزاً ولغة جسدية استعيض بها عن الكلام وهي قادرة على إبقاء الحوار حراً وشعرياً، وتظل الحركة مفتوحة الدلالة في تغيراتها المستمرة لان ثباتها معطل لها ويفرغها من وظائفيتها الثقافية/ والفنية. وضبط الحركات يوفر لها إمكانات التحول إلى نسق رمزي، لكن الملاحظة على فوضى الحركات حاضرة تماما منذ لحظة ابتداء العرض، وتميزت بالهدوء تارة والانفلات والعنف تارة أخرى وخصوصاً حركات الفنان بشار عليوي لحظة استهدافه بالقهر والعنف وتوظيف الضرب على الصدر بإيقاع جنائزي، حاول اختصار تراجيديا العرض وإضفاء شيء من القدسية عليه، تماهياً مع أصول مأساة عرفها التاريخ الديني. وتحول الفرد إلى دال مختزل لمأساة الحسين (عليه السلام).

كما أجد بان العرض تعكز على ابتكارات الفنان محمد عبد الأمير في عروضه الصامتة السابقة وخصوصاً في اختراق الأيدي للفواصل في اللوح الثلاثي الأحمر، إشارة من المخرج إلى دور اليد وسيادتها في انتاج الحضارة وكما اعتبرها ادونيس بأنها . اليد . تبدّيات للعقل، اليد هي التي تكتشف وهي التي تحقق الانجاز وغاب اللوح الثلاثي في لحظة انفعال وتمزيق لتكوناته الورقية، لكن التثليث ظل معلقا وسط الدوائر الخمس في مواجهة العرض الذي خسر كثيرا من الفرص الوظيفية التي بإمكانها تفعيل العلاقة مع المتلقي وجذبه للعرض، واعني بذلك وجود العصا واستثمارها النمطي في الضرب والشجار أو التهديد والإشارة للمقهى هذه الوظائف نمطية تماما وغادرت عبر يومياتها كل ما تنطوي عليه من شعرية. ووجود العصا في عرض صامت يستدعي كشفاً لتكونات العصا وأصولها في التداول الاجتماعي . ثقافي في الحضارات الشرقية التي جعلت منها نظاما ثقافيا مهيمنا، لكن لحظة وظائفيتها الشعرية تسربت من المخرج وذابت تماما، لحظة استنطاق العلامة للتعبير عن جوهرها المرتبط بنظام الخصب والانبعاث وأصولها المبكرة المرتبطة بالتضحية اليسوعيّة وأخيرا لا بد من الإشارة لقدرات الممثلين الجسدية وهم ميثم الشاكري/ حسين العسكري/ بشار عليوي، ولكن يتوجب علينا التذكير بان البانتوميم فن صعب/ ومعقد ويحتاج لثقافة عالية ومقدرة على التقاط ابتكارات الجسد ومعرفة شعريته وعلى الرغم من كل الملاحظات يظل عرض " عوالم الذاكرة " مثيرا لكثير من الملاحظات...

مشهد من احد العروض المسرحية

قراءة في مجموعة قصصية

متواليات الأسى في عربة تحرسها الأجنحة

زيد الشهيد

يتوخى كاتب النص القصصي في مضمار إبداعه السردي تقديم ما يؤثر في المتلقي من أجل تحقيق مكسب نجاح عمله. هذا إلى جانب رؤيته في تقديم عالم يمتص نسغه من الحياة اليومية والواقع التفصيلي. أي يدخل في محاكاة للواقع ويتعامل في نفس الوقت مع نشاط الذات في خلق ما يكون أقرب إلى الصدق وأدنى من الحقيقة. وكلما جاءت النصوص بفضائها وشخوصها وأحداثها قريبة من حياة المتلقي ونأت عن المبالغة والتفخيم كلما نال النص الرضا وحاز على درجة النجاح حيث يصبح التفاعل والحوار بين المتلقي والنص آصرة تماس وتواصلٍ ومودة.

زيد الشهيد

وفي طيات مجموعته القصصية الأولى "عربات تحرسها الأجنحة" يحقق القاص فرات صالح هذا التوجه ويسير بمساره. لذا نراه يعالج موضوعة المشاعر المصطدمة مع الاحداث القاسية. فهو يحتفظ بمتواليات من الأسى ومشاهد لا تنتهي من الألم. بعضها قادم من تخوم الطفولة البعيدة وبعض يدخلها في محور التقارب والمحاورة اعتماداً على متكأ التداعي. ومن يلج عوالم النصوص القصصية سيشهد تفاصيل هذا الفتى الجنوبي االبصري إذ يعرض عبر خوالج وتداعيات روحه هموم أناس كُتب عليهم الاّ يكونوا في قائمة الهناء فآلة الحرب سحقت الوفير منهم، وشواهدها ماثلة في كل درب وساحة، ونارها تركت المعوقين والمشوهين وغدت الحياة تمر وسط لا مبالاة الآخرين (كانت البنايات حولي متخندقة وراء أكياس الرمل، رأيت أطفالا يلعبون الكرة وجنوداً يغطيهم التراب يغنون في الشاحنات وأدهشني أن يكون الموت أليفاً على هذا النحو) ص٦ والجنود لا يتذكرون من أيامهم سوى تلك المشحونة بمفردات العسكرة وحشود الصور المدافة بالرعب وهاجس الموت البغيض (أجسادنا تنوء تحت ثقل صناديق العتاد وأكياس التجهيزات والقاذفات والبنادق وجعب العتاد الشخصي. تتجمد أصابعنا. الظلام ينثر رائحة الخوف) ص٢٠ ويبقى الفتى الذي جرته آلة الحرب وهو غر يبحث عن الحميمية والالفة فلا يجدها إلا في خياله حيث يرحل بزوارق الأحلام اليقظوية فيرى الذين يودهم داخلاً ميدان الحوار وفضاء المودة ؛ غير أن هذه الأحلام لها حيز زمني مارق كالبرق سرعان ما ينتهي سحره. ففي نص " المقعد الفارغ " القصير جداً الذي يعتمد الومضة والمفاجأة يجلس الجندي وأمامه كرسي فارغ سرعان ما يملأه بوجوه الأحبة فيروح يحاورهم وينادمهم باثا شوقه ولهفته واحداً بعد الآخر حتى إذا مر شيء من الوقت هاجمه فراغ الكرسي وكشف له محنة بعد الأحبة ونأيهم عنه... وترمي الحرب بثقلها على الطفولة ويغدو الطفل معبأ بهواجس الخوف وخشية فقدان الأب وغيابه، فتراه يعبر إن لم يسعفه الكلام فبالصورة التي يرسمها والتي تكشف اعماقه بصورة براءة صارخة من:

-لماذا لم ترسم الباب يا محمد ؟... سألت المعلمة باستغراب وهي تتطلع في البيت الذي رسمه الطفل في كراسته.

-ليس للبيت باب يا ست.

-لماذا ؟!

-لكي لا يخرج أبي إلى الحرب. ص٢٩

ورعب الحرب بشيئياتها وفضائها يكمن في دواخله فيصبح سلوكاً يومياً يداهمه أنى ذهب أو جلس حتى ان هذا الرعب يخلق صوراً إيهامية تلاحقه وتقض عليه ارتياحه. ففي واحد من مشاهد ذهابه إلى الحلاق يتخيل ان شفرة الحلاق ستهبط على عنقه لتنحره (تخيلت أن الشفرة تنغرز في رقبتي فتنبثق الدماء مثل نافورة، ويد الحلاق تضغط فتندفع الشفرة أكثر و..... ركضتُ خارجاً وأنا اصرخ بينما كان الجميع يحدقون بي باندهاش كبير.) ص٢٧

ويبدو أن الحرب لم تكن أبجدية لسلوكية دمار يكتوي بلظاها الحارق مَن هم في دائرتها فحسب. بل هي تترك أثرها في كل جانب وعلى أي مكان فبعد أكثر من خمس عشرة سنة ما زال الراوي في نص " يا سارية الجثث " يتذكر مشهد الهستيريا التي أصابت رفيقاً له في إحدى جبهات الحرب عندما كانوا ليلاً يتوجهون بواجب دفاعي فيضطر رفيقه التستر بحجر من رشقات رصاص العدو المتوجهة إليهم لكن هذا الحجر لم يكن إلا جثة رفيق لهم قتل قبل وصولهم ما تسبب في هياج الجندي المستتر وهروبه إلى عمق الوادي وسط خشية رفاقه عليه من رصاص العدو (رأيت ظله يركض منحدراً في الوادي بأقصى سرعته وهو لا يزال يصرخ؛ حاولت اللحاق به لكنني أدركتُ لا جدوى من محاولتي. ذهبتُ إلى صخرته لأجمع سلاحه وحاجياته حاولت الوقوف على الصخرة فاندفعت لينة تحت قدمي. بتكتم شديد أضأتُ المصباح اليدوي. كانت الصخرة جندي من الفصيل الثالث.) ص٢١ .

إنّ الناص في مجموعته هذه لا يعرض لنا أية صورة فرح واحدة إنما يزرع في نفوس قرائه حالة من الشعور بأنّ الأسى سلوك يومي يعيشه البصريون. لمَ لا والبصرة دائما ومنذ خروجها إلى عوالم المدن وهي تتلقى الغزوات وجبهة أولى للحروب والدمار. فالراوي مهجوس بالمفاجآت حتى انه اعتاد عليها ؛ لكنها في بعض المرات تأتي بغرابة شديدة تتعلق بأمنياته التي لا يرى فيها نفساً من حياة أو فسحة من تحقق (كنت متوقعا بعض المفاجآت لكن أن أرى هذا العدد من الجثث الممددة فلم يخطر ببالي وكاد قلبي يخذلني) هذه الخشية والهواجس تصاحبه حتى وهو في غير زمن الحرب ؛ ويكتشف أنها : (قلبتُ بعضها.. دققتُ في وجوهها.. نعم.. نعم كانت تلك الجثث : رغباتي " ص..٢٦

وفي " عربة تحرسها الأجنحة " التي اتخذت المجموعة عنواناً لها يعالج الناص موضوعاً اجتماعياً ذلك هو استغلال الفتيات المعتوهات من قبل الشواذ جنسياً والذي يؤدي إلى حالات الحمل غير الشرعي وكيف يغدو أب الفتاة في حالة من الشعور بالعار والهوان وسط عدم رحمة المجتمع ولا مبالاته..

ويكاد نص (رحيل) الذي يدخل في مضمار القصة القصيرة جداً يشذ عن مسار الأسى الذي يشيع في أجواء النصوص ويصاحب أبطالها. ففي هذا النص ينحاز الأمل لصالح دواخل الراوي رغم أجواء الحرب المخيمة على حياته وتفاصيل القصف الذي يسمع دويه وصداه حيث يُسمع ايضاً صوت ناي خافت لا يعرف من كان يملأ قلبه الشجن ويغزوه الحنين سواء من الجنود أو من مواطن أقرب تجمع مدني في ليلة مقمرة فراح يعزف على صدى حركة ضوء القمر الذي يسيح على البطاح. وعندها يتحرك الجندي الراوي على ذبذبات قدوم لحن الناي لينحدر صوب الوادي باتجاه بادرة أمل أو بصيص إشراق بانتهاء الحرب وحلول السلام : (تحمل الرياح صوت القصف ترتيلة للجنود النائمين بينما كنت اسمع صوت ناي بعيد له طعم الرحيل ؛ غادرت الملجأ المعتم وانحدرت في الوادي متتبعاً صوت الناي الخافت تحت أنظار القمر الذي كان يبتسم.) ص٢٥

إنّ " عربة تجرها الأجنحة " رغم محدودية صفحاتها التي لا تتجاوز الأربعين من القطع المتوسط فإنها جاءت كمجموعة قصصية ترسم خطى فرات صالح على أديم السرد العراقي ولتظهره ساردا متمكناً من أدواته الفنية وقادراً على إدارة دفة الأحداث في جميع نصوصه، إذ لم نر ما يشير إلى ركة أو تلكؤ أو ارتباك في بناه التدوينية . فقد أحسن صياغة جمله، وأبدع في ما اختار من مواضيع تمس حياة أناس يعيشون الآلام والحرمان والحيف الذي يُفرض عليهم فرضاً وبقسرية قاهرة. وبهذا نرى إلى قاص جنوبي يسير مع تيار السرد البصري الدافق الذي يتميز تميزاً بيناً وواضحاً عن جميع مدن العراق بما فيها العاصمة. فالساردون البصريون يتجيشون عند أفق السرد العراقي لهم طابعهم الخاص وهويتهم المتفردة.