ربيع 2012
العدد 30
فصلية ثقافية شاملة تصدر عن مركز كلاويز الثقافي

مجلة گەلاوێژی نوێ

رئيس التحرير
عبدالله طاهر البرزنجي

سكرتير التحرير
سامي داوود
samidaud@hotmail.com

مدير التحرير
محي الدين محمود

هيئة التحرير
أوات حسن امين
محمد سالار شيخ علي

التصميم
شيروان قاسم

كلاويز الثقافي العنوان: كردستان العراق. السليمانية. حي أشتي. مركز

الفهرست

الدراسات

5 فلسفة الانسان الكامل — د.ميثم الجنابي

28 هل بدأ عصر الرواية الكردية — د.عادل كرمياني

33 ورقة السينما على شاشة النص الشعري — حمد محمود الدوخي

38 الحاجة الى الحرية — احمد اسماعيل اسماعيل

43 علي مزاحم عباس ناقد المسرح العراقي — د.فائق مصطفى احمد

49 القصة الكردية المعاصرة أساطير الموت و الجراد سداسياً — عبد الكريم يحيى الزيباري

54 نظرات في فن الفوتوغراف الكردي — جاسم عاصي

67 علي الشوك يكتب في مثلث متساوي الساقين سردية مراثي المثقف و المكان — علي حسن الفواز

72 نوستالوجيا التخيل في نص ذكرى الماء مازال المسنون صغاراً — شاكر مجيد سيفو

رسائل الأدباء 75

ملف الشاعر الكردي احمد حسيني

84 أحمد الحسيني: المزج بين الأسطورة والواقع — خالص مسور

91 جمال عبدالناصر، يخطب بالكردية، في قامشلو — محمد عفيف الحسيني

100 خمسون مقبرة — حليم يوسف

102 أحمد حسيني.. الميت في حلمه — منى كريم

الشعر

140 حوار مع الشاعر شيكو بيكس

146 مختارات من أشعار شيركو بيكس

153 مجموعة شعرية لفرهاد بيربال

158 عودة الغيوم الصامتة — مصطفى محمد

166 نهر العشق — ترجمة وتقديم . محمد أمين احمد

القصص

172 حكايات كردية — ترجمة . احمد حيدر

180 أب عبر الهاتف — أرام كاكه‌ى فلاح

184 يومٌ خالد فى حياة رجل ميت — صلاح شوان

أطياف

188 قصائد تلتفت إلى الدهشة — تهاني فجر

190 مختارات من قصص الفلكلور الكردي — بزورك محمد

192 مقارنة بين قصتين — سلام منمي
(الغراب و اللقلق و بارسوك) و (كونيتا كيف تصالحا)

194 نظرة عن الأدب الكردي تأليف.توما بوا — قراءة.محمد سالار

تشكيل

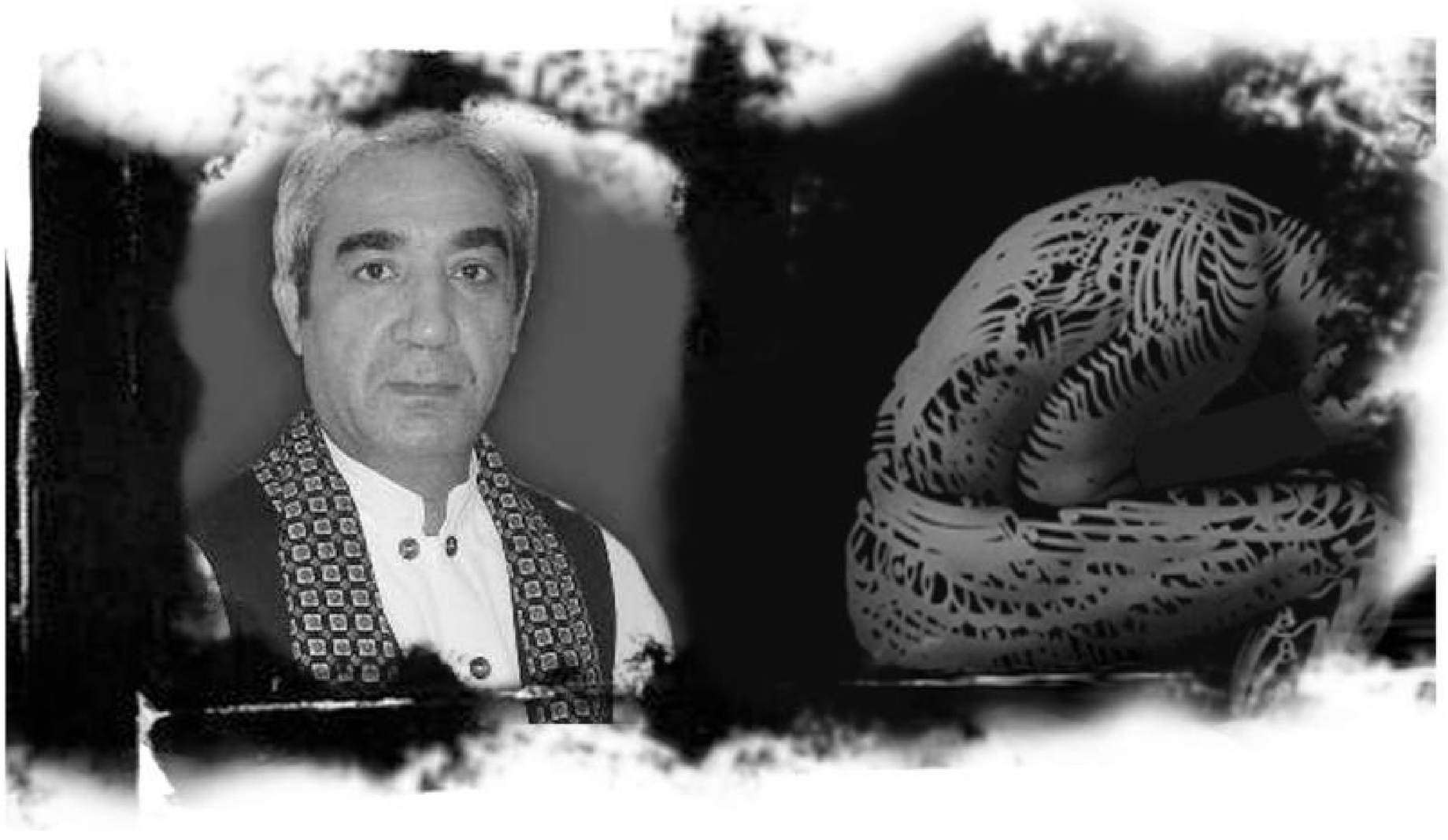
197 ملف الفنان سيروان باران

199 تجويف الشكل فراغياً في أعمال الفنان سيروان باران — سامي داوود

200 نادر تنويعات على ثيمة واحدة — سهيل سامي

الدراسات

كلاويژى نوێ
30 العدد
ربيع 2012



فلسفة الانسان الكامل

د. ميثم الجنابي

إن البحث عن الكمال هوة تبتلع كل من يسير إليها. وهي مفارقة تميز الإبداع العظيم وتحرجه في نفس الوقت. وليس مصادفة أن يعاني المفكر في مجرى إبداعه عما يعتبره العمل الأكبر و"الأخير" من إرهاصات عادة ما تؤدي به إلى تلف ما أجهد به نفسه سنوات عديدة. فالكمال الذي سعى إليه واجتهد من اجل أن يكون مفهوما ومقبولا للآخرين، يتحول بين ليلة وضحاها إلى هوة تبتلع السنين والجهاد والاجتهاد، ويضعه أمام مرآة نفسه الجديدة. وحالما ينظر إلى نفسه، فانه يشاهد مفارقة الإبداع نفسه. حينذاك تترامى أمام ناظريه المسافة الشاسعة بين البداية والنهاية، والصورة والحقيقة. فالذروة التي سعى إليها تبدو هاوية، أما الخروج منها فيفترض منه الغوص في أعماقها من جديد. بينما لا يؤدي جهاده واجتهاده الفردي إلا إلى ترسيخ اليقين القائل، بأن الحقيقة في الأعماق. وهي معاناة تجعل من إتلاف ما أنجزه المبدع أمرا معقولا، أما برمي مخطوطته في النار أو تمزيقها أو نثر أوراقها في بحر هائج أو نهر هادي أو بحيرة ساكنة، أو ببعثرة أوراقها في مهب الريح أو إهمالها في زاوية وسخة أو حانة مليئة بالعابرين. ومهما تنوعت الأماكن، فإنها

ليست في الواقع سوى البعد الظاهري للمعاناة. أما أعماقها الباطنة فتقوم في بقاء حروفها وألوانها الحية عن رؤية الكمال وإبداعه.

وقد واجه عبد الكريم الجيلي هذه الحالة عند شروعه في كتابة مؤلفه {الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل} وانتهاءه منه. بل أننا نعثر في تسمية الكتاب نفسه على صدى هذه المعاناة. إذ يحتمل انه فكر في بداية الأمر بعنوان "الإنسان الكامل"، لاسيما وانه الكيان والنموذج الذي احتل موقعه المتميز في الفكر الصوفي سواء بالنسبة لمعالم الطريقة (من مريد وشيخ وبدل وقطب) أو بالنسبة لمجرى مجاهدة العثور على الولاية وتحقيقها في النفس. وقد يكون أضاف في وقت لاحق "في معرفة الأواخر والأوائل"، أي المعاصرين والقدماء. وهي "إضافة" ترمي من الناحية التاريخية إلى محاولة احتواء تجارب الأمم في رؤيتها لحقيقة "الإنسان الكامل"، لاسيما وان "كل أمة من الأمم مقيدة بالخيال في أي عالم كانت من العوالم" كما يقول الجيلي. بمعنى أن كل أمة تبدع في خيالها نماذج عليا لما تعتبره كمالا. بل أنها مقيدة في كل شيء للخيال. والخيال قوة، و"الإنسان الكامل" خيال أيضا، لأنه يقف وراء حدود الحس المباشر باعتباره نموذجا متساميا. أما "الأوائل والأواخر" فإنهم ليسا أطرافا سائبة، بل حلقات مستمرة في مساعي الأمم معرفة حقيقة الكمال ونموذجه الإنساني.ومن ثم ليست محاولة الجيلي رسم ملامح وحقيقة الإنسان الكامل سوى الصيغة الفلسفية الصوفية التي تسعى لتجاوز تجارب الأديان والأمم كل لحاله، بالخروج على قيود خيالها الجزئي. ولم يعن هذا الخروج الطعن به (الخيال). على العكس فقد كانت منظومة الجيلي إسلامية ثقافية في كل شيء. من هنا بعدها التاريخي وأصالتها وشمولها الإنساني. إذ تعطي هذه الأبعاد لكل إبداع عظمته الخاصة، لأنها تشكل في نفس الوقت هواجس القلق التي تضع المبدع أما اليقين القائل، بأن الكمال هوة، والخروج منها يفترض الغوص فيها. لكي لا يتحول الإبداع إلى هروب وهزيمة. وقد سجل الجيلي هذه الحالة في مقدمته للكتاب، عندما أشار إلى انه اتلف الكتاب بعد أن أنجزه للمرة الأولى، لكنه عاد لكتابته من جديد بعد أن سمع الحق (الله) يأمره به طبعا أننا نستطيع تأويل فكرة التلف هذه على أنها جزء من تقاليد "الوفاء في البلاء" استنادا إلى أن "البلاء للقلب كاللهب للذهب" كما تقول الصوفية. غير أن الكتب العظيمة ينبغي أن تحترق في بداية الأمر لكي يظهر لمعان حروفها المعنوية في أعماق المبدع نفسه. ومن ثم ليس أمر الحق إياه بإعادة كتابة "الإنسان الكامل" سوى إعادة البحث عن حقيقة الكمال بعد أن تراكم رماد الأوراق الذي نثرته رياح النفس وهواجسها في زوايا يصعب جمعه منها. آنذاك لا شيء يبقى غير أثر الحريق على قاع الروح. ولا تعني هذه الصيغة الرمزية في الواقع سوى جلد الصبر أمام حيرة المعرفة ودهشة المكاشفة وقلق اليقين ومكابدة الفناء في الحق والبقاء في الحقيقة، بوصفها المكونات الجوهرية لمعاناة اليقين بين سندان الهوى ومطارق الحقيقة.

بعبارة أخرى، إن الجيلي يطالعنا من وراء أمر الحق إياه بالكتابة، الصيغة الرمزية التي طالعنا بها النبي محمد وأمر الحق إياه بالقراءة. والفرق بين القراءة والكتابة هو كالفرق بين البداية والنهاية. لكنه فرق يضمحل في رؤية القراءة كتابة، والكتابة قراءة. ونرى هذا الاضمحلال في محتويات كتابه باعتباره معرفة الأوائل والأواخر في بلوغ ذروة الكمال. إذ ليس "الإنسان الكامل" في الواقع سوى نموذج الأنا المتكاملة في مدارج اليقين، والفعل بمعايير الحق المطلق. من هنا فكرة الجيلي نفسه عما اسماه باجتماعه بالنبي محمد بوصفه الإنسان الكامل وهو

بصورة شيخه شرف الدين إسماعيل الجبرتي في زبيد عام 796 هجرية. ولم يعن ذلك تعبيرا رمزيا عن تناسخ الأرواح أو الإقرار به، بقدر ما يعني استنساخا صوفيا لروح الإسلام الثقافي.إن الاستنساخ الصوفي لروح الإسلام الثقافي يعني التوليف المبدع لفردانية الصوفي ومرجعيات الثقافة الكبرى. ومن ثم فلا تكرار ولا تقليد. كما أن "خروجه" عن المألوف هو بناء متجدد لصرح المرجعيات الثقافية الكبرى. من هنا نرى الجيلي يشدد في تحديد مهمة كتابه إلى أن يكون "للسالك إلى رفيقه الأعلى كالرفيق الرقيق" وان يكون "للطلب لتلك المطالب كالشفيق الشفيق". بمعنى "الخروج" على تقاليد الإلزام والإفحام، وإكراه الحلال والحرام المتراكمة في مدارس الفقه الجامدة.

ووضعه هذا ال"خروج" بالضرورة أمام الإشكالية الكبرى التي يولدها "الاستنساخ الصوفي" لروح الإسلام الثقافي. بمعنى الوقوف أمام إشكاليات التوليف المبدع لفردانية المفكر وتقاليد المرجعيات الثقافية الكبرى. لهذا نرى الجيلي يشدد على أن ما يكتبه "مؤيد بكتاب الله وسنّة رسوله"، أما الخلاف الظاهري بين كلامه وبين القرآن والسّنة، فانه يجري "من حيث مفهومه لا من حيث مراده. ومن الممكن فهم حقيقة هذه الفكرة بمعايير الإخلاص لا بمعايير النية.

ولا يعني الخلاف بين المفهوم والمراد هنا، سوى الخلاف الظاهري الذي يمكن أن تولدها أفكاره في أذهان الآخرين على أنها "خروجا" عن المألوف. أما في الحقيقة، فان مفهومه مراده، ومراده مفهومه، لأنهما الوجهان الدائمان لتكامل الأنا الصوفية ومساعيها صوب الكمال. وذلك لان وسيلة الكمال وغايته هو الإخلاص للحق. والإخلاص للحق هو سرّ البحث عن الكمال، باعتباره الحركة التلقائية للروح الباحث عن المطلق والمتكامل في مجرى معاناته لحل الإشكاليات الكبرى للثقافة. وليست هذه الإشكاليات سوى إشكاليات وعي الذات، التي تشكل بالنسبة للروح الصوفي محور ومسار إبداعه الذاتي. من هنا إمكانية الخلاف بين ما فهمه الجيلي وبين مراده. إذ ليست حقيقة المراد سوى إخلاصه للحق، أما مفهومه فهو تعبير عنه. والخلاف الممكن بينهما هو الشرارة المتولدة من حيرة المعرفة الباحثة عن يقين واندهاشها به. فهي المعرفة التي تضع المرء دوما عل محك الإخلاص، لأنها تتمظهر بوصفها إخلاصا للذات الإلهية والإنسانية. وذلك لان الصفة تبلغك حال الموصوف، ثم هي تابعة له وتوجد بوجود الموصوف وتفقد بانعدامه. ومن ثم فان التحلي بصفات الله يعني الوجود بوجودها. وقد ضع الجيلي هذه المقدمة في فكرته عن إمكانية الكمال غير المتناهي، انطلاقا من أن الصفة "عند المحقق هي التي لا تدرك وليس لها غاية بخلاف الذات، فانه يدركها ويعلم أنها ذات الله، ولكن لا يدرك ما لصفاتها من مقتضيات الكمال. فهو على بينة من ذات الله ولكن على غير بينة من الصفات ومثال ذلك أن الإنسان عندما يعلم "إن ذات الله هي ذاته" آنذاك يدرك الذات (الإلهية) وعلمها استنادا إلى أن من عرف نفسه فقد عرف ربه. ولم يبق أمامه سوى أن يعلم أن لهذه الذات من الصفات والتحقق بها، مع إدراك بأنه لا سبيل إلى إدراك غاية الصفة البتة. وسبب ذلك يقوم في أن عدم التناهي هو من صفات الذات لا من الذات. فالذات مدركة معلومة محققة الصفات مجهولة غير متناهية. وهو أمر يمكن ملاحظته في صفات الإنسان نفسه. إذ أننا نرى ونعاين ذات الإنسان وان ما فيه من صفة الشجاعة والسخاء والعلم، فانه لا يدرك بشهود، بل يبرز منه شيئا فشيئا على قدر معلوم. وبالتالي، فان من لا يدرك الصفة لم يدرك الذات. إذ لهذه الحقيقة وجها آخر جعل

منه الجيلي أسلوبا معاكسا ومكملا في نفس الوقت لما سبق وان وضعه قبل قليل. وأوضح ذلك من خلال فكرته القائلة، بان الصفات من حيث الإطلاق هي معان معلومة، أما الذات فأمر مجهول. وبما أن المعاني المعلومة أولى بالإدراك من الأمور المجهولة، لذا فانه لا سبيل إلى إدراك الذات بوجه من الوجوه. وذلك لعدم تناهي الصفات. من هنا استنتاج الجيلي باستحالة إدراك صفات الله وذاته .

ولم يقصد الجيلي بذلك استحالة المعرفة أو إمكانية تحققها، بقدر ما كان يعني الإقرار بالحركة غير المتناهية صوب الكمال وضرورتها في الوقت نفسه. إن هذه الدورة غير المتناهية والمعكوسة لعلاقة الصفات بالذات هي النموذج المتسامي لإمكانية تحقيقها في الإنسان باعتبارها ذاتا وصفات. وهي إمكانية قابلة للتحقيق بطريقة "السحق والمحق الذاتي"، كما يقول الجيلي. بمعنى طريق الفناء في الحق والبقاء في صفاته. وكتب بهذا الصدد يقول، بان إدراك الذات العلية أمر ممكن عن طريق "الكشف الإلهي" الذي يوصل المرء إلى بلوغ حال "انك إياه وهو إياك" ولكن بدون حلول ولا اتحاد. ولا يصل إلى هذا القدر من الإدراك إلا بطريقة "السحق والمحق الذاتي وهي ذروة ممكنة التحقيق من خلال ما اسماه الجيلي بفناء المرء عن نفسه بظهور ربه، وبالفناء عن ربه بظهور الربوبية، وأخيرا بالفناء عن متعلقات صفاته بمتحققات ذاته ذلك يعني ضرورة التدرج المتكامل عبر تذليل النفس (الغريزة) والارتقاء إلى مستوى الفكرة المتسامية ومنها إلى مستوى المطلق بذاته والتحقق بصفاته. ومن الممكن بلوغ هذا الارتقاء من خلال التذليل الدائم لمتعلقات الصفات وطابعها الجزئي. مما يجعل منها عملية غير متناهية تؤدي إلى أن يبلغ المرء حال "انك إياه وهو إياك". وليست هذه الصيغة سوى التعبير الأدبي عن نموذج الكمال المفترض، الذي يجعل من الإنسان والحق (الله) مرآتين متقابلتين توجد كل منهما في الأخرى .لا تعني "انك إياه وهو إياك" سوى الأوجه المتقابلة في الفعل الدائم للكمال. فعندما يتطرق الجيلي إلى مسألة أنه لا سبيل لمعرفة الله إلا عن طريق أسمائه، فإنه اتخذ من الاسم "الله" نموذجا للتدليل على فكرته المذكورة أعلاه. وكتب بهذا الصدد يقول، بأن الحق جعل من اسمه "مرآة للإنسان. فإذا نظر بوجهه فيها علم حقيقة كان الله ولا شيء معه. وكشف له حقيقة أن سمعه سمع الله، وبصره بصر الله، وكلامه كلام الله، وحياته حياة الله، وعلمه علم الله، وإرادته إرادة الله. كل ذلك بطريق الأصالة وإذا كانت هذه الصيغة تعكس في ظاهرها تقاليد الرؤية الكلامية عن علاقة الذات بالصفات الإلهية من سمع وبصر وكلام وحياة وقدرة وإرادة وعلم، فإنها تحتوي في منظومة الجيلي على بعد آخر لا علاقة بقضية إثبات الله والتدليل عليه، بل بكيفية تحولها إلى مكونات جوهرية بالنسبة لصقل الذات الإنسانية بصفات الذات الإلهية، وبالتالي بلوغ "التقابل" بين الله والإنسان في النموذج. بمعنى بلوغ إدراك الوجود الحقيقي للإنسان باعتباره وجوده "بمحققات ذاته". وهي عبارة لها امتدادها المتكامل بين الله والإنسان ومهمتها تذليل البون الشاسع بينهما عبر جعل المساعي الإنسانية صوب الكمال أسلوبها الأمثل. من هنا استنتاج الجيلي عن أن المرء حالما يبلغ إدراك حقيقة الحق وحالما يرتقي ويتصفى من "كدر العدم إلى العلم بوجود الواجب" عبر "ظهور العدم من خبث الحدث"، حينذاك يصير مرآة لاسمه الله. فهو حينئذ مع الاسم كمرآتين متقابلتين توجد كل منهما في الأخرى. وليست هذه الصيغة سوى التعبير عن الطريق الباطني للتحقق بالصفات الإلهية. إذ لا يعني حصول مظهر أسم الله في الإنسان سوى الفناء عن النفس، كما لا يعني الترقي

في الصفاء من كدورات العدم سوى التعلق بفكرة الربوبية (الفكرة المتسامية أو المبدأ الأعلى)، كما لا يعني الظهور بمظهر القدم من خبث الحدث سوى التحقق بالذات، أي التحقق بالحقيقة في كل شيء. حينذاك يصبح فعل الإنسان فعل المطلق.ووضع الجيلي هذا الاستنتاج في أساس رؤيته المنظومية، التي تنطلق من أن وحدة الذات والصفات والأفعال الإلهية، بوصفها الصيغة المثلى والواجبة لتكامل الذات الإنسانية في صفاتها بفعالها. ذلك بفعل ارتباطهما الأزلي والأبدي في العين (الأصل). من هنا فكرة الجيلي عن أن "المطلق هو الأمر الذي تستند إليه الأسماء والصفات في عينها لا في وجودها. فلكل اسم أو صفة استند إلى شيء، فذلك الشيء هو الذات سواء كان معدوما كالعنقاء أو موجودا. بعبارة أخرى، إن المطلق هو عين الأشياء الموجودة والمعدومة، ومن ثم فهو مصدر كل وجود وعدم. وبالتالي، فإن الوجود والعدم هما أسلوب وجود الحق والخلق، بوصفها الوحدة الدائمة لتجلي المطلق. وفيها تكمن منظومة العلاقة الأبدية والأزلية بين الله والإنسان، أي بين القديم والمحدث، والأصل والصورة، والدائم والعابر، والحقيقي والتاريخي، والأصالة والإبداع وغيرها، باعتبارها وحدة عضوية وضرورية لتجلي الكمال ونموذجه المتسامي. ومن هنا فكرة الجيلي عن أن للمطلق وجود محض هو الله، ووجود بالعدم هو الخلق. وذات الله "عبارة عن نفسه، واستحق وجوده كل اسم دل على مفهوم يقتضيه الكمال. وبما أن من جملة الكمالات عدم الانتهاء ونفي الإدراك، أي عدم تناهي الكمال والحيرة الدائمة فيه، من هنا مخاطبة الجيلي لله:"أما بعد، فإنك أيها الطلسم الذي لا ذات ولا اسم، ولا ظل ولا رسم، ولا روح ولا جسم، ولا وصف ولا نعت ولا رسم! لك الوجود والعدم، ولك الحدوث والقدم. معدوم لذاتك موجود في النفس، معلوم بنعمتك مفقود بالجنس كأنك ما خلقت إلا معيارا، وكأنك لم تكن إلا إخبارا. برهن عن ذاتك بصريح لغاتك. فقد وجدتك حيا عالما مريدا قادرا متكلما سميعا بصيرا. حويت الجمال والجلال واستوعبت بنفسك أنواع الكمال ذلك يعني أن الطلسم أو السر الخالد للوجود هو مصدر الكمال من حيث كونه وحدة للأضداد الأبدية والأزلية وديمومتها في الاستعداد لأنواع الكمال. من هنا فكرة الجيلي عن أن اسم الله هو هيولي الكمالات كلها، أي مادة الكمالات جميعا. لهذا ليس لكمال الله من نهاية، لأن كل كمال يظهره الحق من نفسه، فإن له في غيبه من الكمالات ما هو أعظم من ذلك وهي فكرة مبنية على تلازم عدم تناهي الكمال فيه ونفي إدراكه التام. وذلك لأن عدم الانتهاء وعدم الإدراك التام هما أسلوب وجود الأشياء والله على السواء. لهذا قال الجيلي، بأن كمال الله عبارة عن ماهيته، وماهيته غير قابلة للإدراك والغاية. وبالتالي "ليس لكماله غاية ولا نهاية" إن ربط الكمال بالغيب يعني الإقرار بالتنوع غير المتناهي للكمال. إذ ليس المقصود بالغيب سوى البطون غير المتناهي للمطلق. وهو بطون لا يتناهى في تجلياته، وذلك لانحصاره بين الأزل والأبد. وهي عبارة معقولة ضمن حدود المطلق، مجهولة من حيث مضمونها العقلي. إذ ليس الوجود في تجلياته المتنوعة سوى الرحمة بعينها، لأن الوجود بحد ذاته نعمة والله مصدرها. من هنا فكرة الجيلي عن أن الأسماء الإلهية التي تتدرج تحت اسم "الله" في مجموعها، وهي الحياة والعلم والقدرة والإرادة والسمع والبصر والكلام، تعادل كلمة الرحمن. من هنا أيضا فكرته عن أن الرحمانية اعزّ من الإلوهية. فإذا كانت الإلوهية بالنسبة للجيلي هي "جميع حقائق الوجود وحفظها"، وإن حقائق الوجود هي "أحكام الظاهر مع الظاهر فيها، أي الحق

والخلق"، فإن الرحمانية هي نسغ جميع حقائق الوجود وحفظها.ووضع الجيلي هذه الفكرة في عبارته القائلة، بأن "نسبة المرتبة الرحمانية إلى الإلوهية نسبة سكر النبات إلى القصب". وإذا كان العالم هو أول رحمة إلهية انطلاقا من أن "الله خلق العالم من نفسه"، من هنا "ظهور كماله في كل جزء فرد من أفراد أجزاء هذا العالم ذلك يعني أن "كل موجود يوجد فيه ذات الله وبالتالي، فإن الإنسان يحتوي على حقائق الوجود جميعا ويحفظها لما فيه من ذات الحق، وهو الوجود أو السريان الذي يجعل الإنسان محتويا على صفات الربوبية أيضا.

وإذا كانت الربوبية في منظومة الجيلي تعني اسم للمرتبة المقتضية للأنا التي تطلبها الموجودات، لهذا دخل تحتها الاسم العليم والسميع والبصير والقيوم والمريد والملك وما شابه ذلك. بعبارة أخرى، إن الأسماء التي تقع تحت اسم الرب هي "الأسماء المشتركة بين الله والإنسان وحاول الجيلي من خلال هذه الحصيلة التأسيس لما أسماه "بصفات الحق صفات الإنسان، وذات الحق ذات الإنسان". وهو اشتراك ذاتي وجودي يرمي إلى تذليل الهوة الممكنة بين الإنسان والمطلق في حال وضع أحدهما بالضد من الآخر. ولا يعني ذلك بالنسبة لتكامل الذات الإنسانية في صفاتها سوى محاولة تذليل العدم والجزئي والعابر في الوجود الإنساني وغايته، من خلال إدراك وتحقيق قيمة الوحدة في الوجود ورفعها إلى مستوى الواجب.وجعل الجيلي من تجليات ذات الله وأفعاله وأسماءه وصفاته نموذجا لبلوغ الإنسان وحدته المتكاملة في تجلياتها المتنوعة. من هنا فكرته عن أن تنزيه الذات الإلهية يعني إنفراد القديم بأوصافه وأسمائه وذاته كما تستحقه من نفسه لنفسه بطريق الأصالة والتعالي. بمعنى فردانيته واستقلاله التام بنفسه لنفسه كما هو. وهي صيغة مجردة عن المطلق. لهذا وضعها الجيلي في تحديده لفكرة الذات بوصفها عبارة عن "الوجد المطلق". والمقصود بذلك سقوط الاعتبارات والإضافات والنسب والأوجه الحسية والعقلية لا على "أنها خارجة عن الوجود المطلق، بل على أن جميع تلك الاعتبارات وما إليها من جملة الوجود المطلق". فهي "في الوجود المطلق لا بنفسها ولا باعتبارها، بل هي عين ما هو عليه الوجود المطلق" . ووضع هذه الفكرة بصورة شعرية تقول:

كالشمس تبدو فيخفي وصف أنجمها نفي،
ولكن لها في الحكم إثبات

وشأن كل صفة مجردة للمطلق لها نموذجها التاريخي الملموس، أي تنوع وجودها ووحدتها. من هنا قول الجيلي، بأن مقصد كلامه عن أن التنزيه للحق وليس للمخلوق فيه نصيب، هو انه "ليس للوجه المسمى بذلك الاسم من الذات لا أنه ليس للذات" . ذلك يعني أن التنزيه هنا أو التعالي المطلق هو الصيغة المجردة لهذا الاسم أو ذاك من الذات وليس للذات كما هي. وذلك لأن وجود الذات وفعلها وصفاتها يفترض تجليها الملموس. فهو أسلوب "تكاملها" بوصفه أسلوب تجليها الذاتي. ووضع الجيلي هذه الفكرة في عبارته القائلة، بأن "الذات جامعة لوجهي الحق والخلق. فللحق منه ما يستحقه الحق، وللخلق منها ما يستحقه الخلق، على بقاء كل وجه في مرتبته بما تقتضيه ذاته من غير ما امتزاج. فإذا ظهر أحد الوجهين في الوجه الآخر كان كل من الحكمين موجودا في الآخر" .

بعبارة أخرى، إن تجريد الله من الأوصاف وجعله متساميا بذاته لا يتعارض مع حقيقة احتوائه على وجهي الحق (الوصف الأبدي للمطلق) والخلق (النعت التاريخي للموجودات). والإنسان من الموجودات، فهو التجلي التاريخي للحق بالمعنى المجرد، كما يعكس في نماذجه الملموسة إمكانية ومستوى

مقابلته للحق. من هنا لا يعني استحقاق كل منهما لما فيه، وإمكانية ظهور أحدهما في الآخر، سوى النسبة المحسوسة والمعقولة لإمكانية وجود أحدهما في الآخر.فكما أن الوجود هو نسبة محسوسة ومعقولة للحق، فإن الحق في المخلوقات (الإنسان) هو أيضا نسبة، تجعل من وجود أحدهما في الآخر حكما لوجودهما، انطلاقا من أن لكل منهما ما يستحقه في الوجود من الذات. ولا يعني ذلك في منظومة الجيلي سوى جوهرية النسبة في الوجود التي تجعل من كل شيء حقا بالقدر الذي تتناسب أوزانه الداخلية مع معنى وجوده وصور تجليه. من هنا فكرة الجيلي عن ماهية "التشبيه الإلهي". حيث وجد فيه مجرد عبارة عن "صورة الجمال، لأن الجمال الإلهي له معان وهي الأسماء والأوصاف الإلهية، وله صور وهي تجليات تلك المعاني فيما يقع عليه من المحسوس والمعقول" . ذلك يعني أن النسبة المحسوسة والمعقولة للمطلق تظهر بصورة الجميل. وهي صورة مدركة بالحس ومفهومة بالعقل. فهما يدركان صور تجليات المعنى القائم في الأسماء والأفعال والصفات الإلهية، بوصفها علاقة جوهرية بالنسبة لإحساس الإنسان وعقله في إدراك معنى حقائق الوجود المطلق. ففي مستوى تجلي الأفعال ينبغي أن يصل الإنسان إلى إدراك أن معنى تجلي الحق في الأفعال يقوم في رؤية جريان القدرة (الإلهية) في الأشياء فيرى الحق فيها. بمعنى رؤية المبدأ الواحد في الوجود، وبالتالي وحدته. وهو حال علمي وعملي (معرفي وأخلاقي) وضعه الجيلي في فكرته عن الواحدية، عندما اعتبرها "مجلى ظهور الذات فيها صفة والصفة فيها ذات. فبهذا الاعتبار ظهر كل من الأوصاف في عين الآخر. فالمنتقم فيها عين الله، والله عين المنتقم، والمنتقم عين المنعم. وكذلك إذا ظهرت الواحدية في النعمة نفسها والنقمة عينها، كانت النعمة التي هي عبارة عن الرحمة عين النقمة التي هي عبارة عن عين العذاب... كل هذا باعتبار ظهور الذات في الصفات، وفي آثارها، وفي كل شيء مما ظهر فيه الذات بحكم الواحدية هو عين الآخر، ولكن باعتبار التجلي الواحدي لا باعتبار إعطاء كل ذي حق حقه، وذلك هو التجلي الذاتي" .وفي مستوى تجلي الأسماء ينبغي أن يصل الإنسان إلى الاصطلام تحت أنوارها. بمعنى التدرج في نظام السموّ الروحي والمعرفي، بحيث تصبح الأسماء الإلهية أصداء الروح الفعال في الوجود، أو يصبح الروح الفعال صداها الإنساني، أي التجلي الملموس والدائم لما دعاه الجيلي بظهور أحد الوجهين في الوجه الآخر بحيث يصبح كل من الحكمين موجودا في الآخر. وهي عملية تبدأ، شأن كل وجود، بالموجود وتنتهي بالمطلق مرورا بتكامل الإنسان في ذات فردانية. من هنا قول الجيلي، بأن إدراك مشهد من تجليات الأسماء أن يتجلى الله للإنسان في أسمه الموجود فيطلق هذا الاسم على الإنسان، وأعلى منه تجليه له في الاسم الواحد، وأعلى منه تجليه له في اسمه الله . يعكس هذا التدرج الصيغة الظاهرية للبداية والوسط والنهاية، أي للدورة الدائمة التي تتمثل منطق الأسماء الإلهية وحركة الإنسان من الملك (الطبيعة) إلى الملكوت (ما وراء الطبيعة) بالجبروت (الإرادة الإنسانية)، ومن الشريعة إلى الحقيقة بالطريقة. فهي الحركة التي تتمثل عوالم الطبيعة وما وراء الطبيعة في الإرادة المتسامية، كما أنها الحركة التي تتمثل قطع الأشواط الضرورية من شريعة الأمة إلى بلوغ الحقيقة المطلقة بطريق الاصطلام تحت أنوار الأسماء الإلهية، أي كل ما ينبغي أن يؤدي إلى أن يكون الإنسان كوكبا جامعا لحقائق الوجود.إن تحول الإنسان إلى كون جامع لحقائق الوجود يفترض جمع صفات الله

فيه وإعادة بناء ذاته على نموذج جمعها. فالصفات لا تتناهى في تفصيلها، متناهية في إجمالها. وليس التناهي في الإجمال هنا سوى الصيغة المتعالية والنموذجية التى بلورتها الرؤية الإسلامية في مختلف مدارسها عن صفات الله، التي جمعت أبعاد الملك والملكوت والجبروت، أي الأبعاد الطبيعية والماوراطبيعية والإرادية في صيرورة الإنسان ومساعيه العلمية والعملية. إذ نعثر في الحياة والسمع والبصر على المكونات الطبيعية الجوهرية، وفي الإرادة والقدرة على جبروت الإنسان، وفي العلم على الأبعاد غير المتناهية (الماوراطبيعية) لوجوده. وحالما تحولت هذه الصفات إلى صفات المطلق، فإنها اكتست هيئة النموذج المتعالي والواقعي. وهو السبب الذي جعلها معلومة – مجهولة، متناهية غير متناهية في منظومة الجيلي. فالصفات من حيث الإطلاق معلومة، بينما الذات أمر مجهول. فالإنسان على بينة من ذات الله، لكنه على غير بينة من الصفات. وبالتالي لا سبيل إلى إدراك غاية الصفة، كما يستنتج الجيلي. وهي علاقة تعكس النسبة المتبادلة بين العلم والعمل، مما يجعل منها آلية العمل الدائم والعلم الدائم. وكتب بهذا الصدد يقول، بأنه "إذا تجلت ذات الحق على الإنسان بصفة من صفاتها سبح الإنسان من فلك تلك الصفة إلى أن يبلغ حدها بطريق الإجمال لا بطريق التفصيل" . فإذا سبح الإنسان "في فلك صفة واستكملها بحكم الإجمال استوى على عرش تلك الصفة فكان موصوفا بها. فحينئذ تتلقاه صفة أخرى. فلا يزال كذلك إلى أن يستكمل الصفات جميعا" .ولا يعني استكمال الصفات جميعا في الإجمال سوى المقدمة الضرورية للسير في طريق المطلق، أي السير صوب الذات المعلومة بوصفها الغاية النهائية، بينما السير صوبها لا متناه. وهي جدلية تجعل من وحدة العلم والعمل أسلوب التكامل غير المتناهي بينهما. لكنه تكامل متنوع فيما اسماه الجيلي بتجليات الصفات، التي هي عبارة عن قبول ذات الإنسان الاتصاف بصفات الحق قبولا حكميا قطعيا كما يقبل الموصوف الاتصاف بالصفة. من هنا تنوع تجليات الصفات على قدر قابلية أو استعداد المرء للاتصاف بها بحسب تلازم ومستوى وحدة العلم والعمل، أو وحدة "وضوح العلم وقوة العزم" كما يقول الجيلي .وقد طبق الجيلي هذه الفكرة على نموذج الصفات الإلهية، التي بلورتها الثقافة الإسلامية باعتبارها صفات الحق (المطلق)، وهي صفة الحياة والعلم والسمع والكلام والإرادة والقدرة. وأضاف لها الجيلي صفة الرحمة، باعتبارها تتويجا أو توليفا تلقائيا لتجلي الصفات المذكورة أعلاه في الإنسان الكامل. واعتبر من تجلى له الحق بالصفة الحياتية يكون هو حياة العالم أجمعه بحيث "يرى سريان حياته في الموجودات جميعها جسمها وروحها... ويعلم ذلك من نفسه من غير واسطة، بل ذوقا إلهيا كشفيا غيبيا عينيا" . ومن تجلى له الحق بالصفة العلمية "يعلم ما فيه من سرّ الحياة" . ومن تجلى له بصفة السمع "سمع بقوة أحدية تلك الصفة اختلاف اللغات وهمس الجمادات والنباتات" . ومن تجلى له بصفة الكلام، فإنه يتكلم بقوة أحدية حياته بحيث تصبح "الموجودات من كلامه"، وحينئذ يشهد الحق "بكلامه أزلا كما هو عليه أبدا، إذ لا نفاذ لكلماته، بمعنى لا آخر لها" . وتترامى في أحضان هذه الصفة استعدادات متنوعة يتطرق الجيلي إلى خمس منها، الأول وهو من "تناجيه الحقيقة الذاتية من نفسها"، والثاني "من يحادثه الحق على لسان الخلق"، والثالث "من يذهب به الحق من عالم الأجساد إلى عالم الأرواح"، والرابع "من ينادي بالغيوب فيشارك بالإخبار قبل وقوعها"، والخامس "من يطلب الكرامات فيكرمه الله" . ومن

يتجلى له الحق بالصفة الإرادية، فإنه عادة ما تنكسر زجاجة قلبه . ومنهم من يتجلى له الحق بصفة القدرة "فتكون الأشياء بقدرته في العالم الغيبي وكان على أنموذج ما في العالم العيني" . وأخيرا من تجلى له الحق بالصفة الرحمانية بحيث ينصب له "عرش الربوبية فيستوي عليه ويوضع له كرسي الاقتدار تحت قدميه فتسري رحمته في الموجودات" . ومن خصائص هذا التجلي الأخير أن الإنسان يبلغ المقام والحال الذي يعطي له إمكانية أن "يصّوب آراء جميع أهل الملل والنحل" وأن "يخطئ آراء أهل الملل والنحل حتى يخطئ المسلمين والمؤمنين والمحسنين والعارفين ولا يصوب إلا رأي المحققين الكمل لا غير"، وأن "لا يمكنه النفي ولا يمكنه الإثبات ولا يقول بالوصف ولا بالذات ولا يلوي على الاسم ولا يجنح إلى الرسم" . لم يقصد الجيلي من وراء استعراضه تجليات الصفات الإلهية في الإنسان صياغة رؤية هرمية للسلوك، بقدر ما أنها تمثل الحركة الطبيعية للسير صوب بلوغ درجة الإنسان الكامل. فالإنسان الطبيعي أيضا يحيا ثم يأخذ بالتعلم ثم يسمع ويتكلم ويريد ويقدر. وهي عملية تشكل في طريق الصوفي درجات ما دعاه الجيلي بالسباحة في فلك الصفات من اجل الاستواء على عروشها.

فلكل صفة عرش، أي لكل صفة ذروة، يمكن من خلالها تأمل ما جرى وما سيجري. وتتغلغل هذه المفارقة في المساعي الحرة صوب المطلق. وفيها يكتشف المرء مستوى تجلي الحقيقة فيه، ومستوى انعكاسها في أعماقه، واستظهارها في إبداعه. فتجلي صفة الحياة يفترض منه بلوغ حال أن يكون هو نفسه "حياة العالم بأجمعه". ولا يعني ذلك سوى أن يتحسس الحياة في كل شيء، بل وكل شيء حياته من حيوان ونبات وجماد، بحيث "يرى سريان حياته في الموجودات جميعها جسمها وروحها"، كما يقول الجيلي. وحالما يدرك المرء هذه الدرجة، فإنه سيعلم آنذاك "سرّ الحياة" فيه. إذ ليس سرّ الحياة سوى سريانه في كل وجود. ومن يدرك هذه الدرجة يسمع حينئذ موسيقى الحياة وأسرارها في أصوات الوجود المتنوعة من لغات الناس والأمم وهمس الجمادات والنباتات. وقد جعلت هذه الدرجة الجيلي نفسه يقول عن نفسه، بأنه في هذا التجلي سمع "علم الرحمانية من الرحمن" فتعلم "قراءة القرآن"، بحيث أصبح هو "الرطل وكان الميزان" . وهو الحال، الذي يرتقي به إلى مصاف الرحمة الأبدية، بوصفها النسبة الحية للاعتدال في كل فعل. إذ لا يعني انه (الجيلي) كان "الرطل وكان الميزان(القرآن) " سوى الصيغة الشعرية لتعادل الأنا والمطلق. كما لا يعني "كنت الرطل وكان الميزان" سوى أن القرآن على قدر ما في الإنسان، كما أن ما في الإنسان على قدر ما في القرآن. والمقصود بالقرآن هنا ليس فقط كتاب المسلمين، بل وكتاب الوجود وحروف المطلق. ومن ثم لا يعني سماع ما فيه سوى سمع النسبة الحية بين الوجود والمطلق. وعند بلوغ هذه الدرجة يرتقي المرء إلى مصاف التجلي الإلهي في صفة الكلام. عندها يسمعها على أنها كلمات الوجود. فكما أنه يسمع همس الجمادات والنباتات، فإنه يسمع كلمات الوجود في مختلف أشكاله وأنواعه وأجناسه، أي أن الجميع تخاطبه في خطاب لا تتناهى معانيه بسبب عدم تناهي الموجودات. وهو حال تتنوع فيه درجات العارفين. منهم من تناجيه الحقيقة الذاتية من نفسه كما لو أنها وحي وإلهام. ومنهم من يحادثه الحق على لسان الخلق بحيث يسمع الحقيقة من أفواه الموجودات، انطلاقا من أن لكل وجود لسان يخاطب به الإنسان على قدر ما فيه. ومنهم من يذهب به الحق عن عالم الأجسام إلى عالم الأرواح، بمعنى الانتقال من الظاهر إلى الباطن، ومن العابر إلى الدائم،

ومن المتغير إلى الثابت، ومن الملموس إلى المجرد، ومن الحقيقة إلى الرمز، باختصار من المحدود إلى غير المحدود ومن المتناهي إلى غير المتناهي. وتعبرّ هذه الحالة عن فاعلية وحركية الاستقرار أو حالة القلق في اليقين، التي تجعل المرء يتسامى في مجرى إدراكه الوحدة في الوجود. وقد وصفها الجيلي على مثال أولئك الذين ارتقوا إلى "سدرة المنتهى"؛ فمنهم من قيل له: "حبيبي! أنيتك هي هويتي، وأنت عين هو، وما هو إلا أنا! حبيبي! بساطتك تركيبي وكثرتك واحدتي، بل تركيبك بساطتي وجهلك درايتي! أنا المراد بك! أنا لك لا لي! أنت المراد بي! أنت لي لا لك! حبيبي! أنت نقطة عليها دائرة الوجود، فكنت أنت العابد فيها والمعبود! أنت النور! أنت الظهور! أنت الحسن والزين كالعين للإنسان والإنسان للعين!"؛ ومنهم من ينادى بالغيوب فيشارك بالإخبار قبل وقوعها، أي أولئك الذين همهّم المستقبل ورؤية آفاقه. فهم أصحاب الرؤية الحكيمة والنظر الثاقب والحدس الرفيع؛ ومنهم من يطلب الكرامات فيكرمه الله، أي من يبلغ درجة الكمال في الكلام، لان الكلام إبداع. وفيه تظهر الموجودات وحياتها وأصواتها.

ومن يرتقي إلى مصاف هذه الصفات في إرادته وقدرته فانه يأخذ بالتحكم بعالم الغيب، بحيث يصبح ما في العالم العيني على أنموذجه كما يقول الجيلي. حينذاك تصبح الأشياء والظاهر في عالمنا نتاجا لما أراده فقط، أي تصبح أشكال الوجود متحددة برؤيته.

ويتطابق بلوغ هذه الصفات جميعا في منظومة الجيلي مع ما اسماه بالتجلي الذاتي، أي عندما تصبح الذات الإنسانية تجليا لذات الحق، وتصبح صفاتها صفاته من حيث النموذج والفعل. حينذاك تتكامل صفاته بهيئة رحمة شاملة للوجود، دعاه الجيلي "بسريان رحمته في الموجودات". ويتجلى ذلك في موقفه المتسامي والنقدي والتوليفي من المعتقدات والآراء والأحكام جميعا. بمعنى خروجه من التقليد والسير في طريق الحق، بوصفه طريق الإبداع الشامل للأنا المتكاملة بمعايير المطلق. من هنا إمكانية تصويبه جميع أهل الملل والنحل وتخطئتهم جميعا أو الكف عن النفي والإثبات. بعبارة أخرى، انه يتقبل التجارب الدينية والفلسفية للأفراد والجماعات والأمم ويتسامى عليها في نفس الوقت. لأنه لا معيار له وعليه غير معيار الحق. وليس هذا المعيار بدوره سوى منطق الحقيقة المطلقة، الذي يجعل من التجلي الذاتي للصفات الإنسانية تجليا وحدانيا.حينذاك تصبح صفات الحق المعيار الدائم للفعل الإنساني. ومن ثم أسلوب ارتقاء الصفات الإنسانية إلى مصاف الصفات المطلقة للحق. فهي الدورة الثانية، غير المتناهية والباطنية لاستظهار المطلق في صفاته الجوهرية التي بلورتها التقاليد الإسلامية الكلامية والفلسفية عن صفات الله. فإذا كان وجود الشيء لنفسه هو حياته التامة، كما هو الحال عند الله، ووجود الشيء لغيره هو حياة إضافية، كما هو الحال عند الإنسان، فإن الإنسان الكامل هو ارتقاء من الثانية إلى الأولى، كما يقول الجيلي. وهو موقف مبني على أسس الرؤية الفلسفية الصوفية للجيلي، التي تنطلق من أن الإنسان بذاته، بوصفه كيانا حيا هو حيوان لا غير، انطلاقا من أن "حياة الله في الخلق واحدة" . ذلك يعني انه لا فرق جوهري بين حياة الإنسان وحياة كل كيان حي من حيث هو حياة. وذلك لأن الحياة شاملة للجميع، بمعنى أن المقام فيها هو وجودها وحياتها، وذلك لأن الحياة "جوهر فرد موجود لنفسه"، انطلاقا من "شيئية الشيء هي حياته، وهو حياة الله التي قامت الأشياء بها" . بعبارة أخرى، إن وجود الأشياء هو حياتها، وحياتها هو حياة الله، ومن ثم فإن الأشياء كلها حية تحيا بحياتها الخاصة، التي هي بدورها جزء

من الكلّ. من هنا فكرة الجيلي، عن أن لكل "شيء من الأشياء وجود في نفسه لنفسه وحياة تامة بها ينطق وبها يتكلم وبها يسمع ويبصر ويقدر ويريد ويدور ويفعل ما يشاء" . وبالتالي، فإن لكل حياة مستواها الخاص بها، التي تتجلى بها صفات الله ووجوده من كلام وعقل وسمع ويصر وقدرة وإرادة، وذلك لأن حياة الموجودات هي حياة الله التي قامت الأشياء بها.وقد افترض هذا المنطق جعل حياة الموجودات جميعا في ترتيب وتناسق متسام يحتل الإنسان فيه مرتبة قادر فيها على تحويل الحياة، بوصفها جوهر فرد بنفسه لنفسه إلى حياة له، بمعنى الارتقاء من مصاف الحياة كشيئية إلى مصاف "الوجود الحقيقي". وهي حياة لا يمكن بلوغها إلا في حالة الارتقاء من مستوى الوجود الطبيعي إلى مستوى الوجود الماوراطبيعي، أي من مستوى الوجود الحيواني إلى مستوى الوجود الإنساني الكامل. ومن الممكن بلوغ هذه الغاية في حالة تذليل البقاء في حيز الحيوانية أو شيئية الأشياء، الذي يستحيل بدوره دون معرفة الإنسان ما هو عليه الإنسان. إذ لا يعني أن الله خلق آدم (الإنسان المجرد) على صورته سوى أن "الإنسان نسخة من صفة من صفات الرحمن. فيوجد في الإنسان كل ما نسب إلى الرحمن، حتى انك تحكم للمحال بالوجوب بواسطة الإنسان" . وبما أن الإرادة هي صفة تجلي العلم، وإن إرادة الله هي "تخصيصه لمعلوماته بالوجود على حسب ما اقتضاه علمه" من هنا استنتاج الجيلي، بأن الإرادة الموجودة عند الإنسان هى عين إرادة الحق. وذلك لأن الإنسان نفسه هو مرآة الحق وصورة تجليه في الوجود. كما أنه "الكنز الذي أظهره الحق"، أي حصيلة ما عنده. وهي الفكرة التي وضعها الجيلي شعرا:

ظهر الجمال بها من الكنز الذي قد كان في التعريف كالنكرات
فبدت محاسنه على أعطافه وهو الخليفة صورة الجلوات
ظهروا به، وبهم ظهور جماله كل لكل مظهر الحسنات
فبدت محاسنه بنا وبدت محاسننا به من غير ما إثبات
وبنا تسمى، بل تسمينا به كل لكل نسخة الآيات
لولا إرادته التعرف لم يكن للكنز إبراز من الخفيات.

لقد أراد الجيلي القول، بأن جمال الوجود الإلهي في العلم هو إرادة الخلق، ومن ثم فإن وجود الإنسان وحياته وفعله هو "نقود" الكنز الإلهي، التي بها يفعل ما يشاء، حسب لغة الرأسمال القبيحة! فالكنز (الإنسان)، الذي كان فكرة في التعريف، أي مجهولا في العبارة، يصبح صورة تتجلى فيها محاسن الحق، بعد أن أصبح خليفته في الوجود. حينذاك ظهر فيه جمال الحق، وهو مظهره. من هنا كان كل منهما مظهر الحسنات. الله يظهر جماله في الإنسان، والإنسان مظهر جمال الله. من هنا ظهورنا المتبادل من دون أن يكون كل منا إثبات للآخر. وذلك لأن وجودنا واحد. بهذا المعنى يكون الإنسان إرادة الله. انه يتمثل حقيقة الإرادة الإلهية، شأنه شأن تمثله للصفات الأخرى. فكلام الله من حيث الإجمال هو تجلي علمه، باعتبار إظهاره إياه سواء كانت كلماته نفس الأعيان الموجودة أو كانت المعاني التي يفهمها الناس أما بطريق الوحي أو بطريق المكالمة وما شابه ذلك .

ليست كلمات الله، حسب منطق الجيلي، سوى وجود الأشياء سواء كانت هذه الموجودات أشياء أو معان، مادة أو روحا. فالكلمة ليست حروفا، بقدر ما هي وجود. ووجود الأشياء كلمات. ووضع الجيلي فلسفته بهذا الصدد على أساس أن كلام الله على جهتين، الأولى هو الكلام الصادر من مقام العزة، بمعنى أن

كلّ الكون في طاعة الله، ومن ثم فإن حركة الأشياء الداخلية ومظاهر وجودها هو طاعة لمبدأ الحياة الذي وضعه العلم الإلهي أو الكلام الصادر من مقام الربوبية، الذي يعادل فكرة الاختيار. فالإنسان من حيث وجوده الطبيعي (الحياة كما هي) في طاعة مستمرة للوجود، وفي اختياره مخير لكي يصبح الجزاء في المعصية بالعذاب عدلا، ويكون الثواب في الطاعة فضلا، كما يقول الجيلي . أما على الجهة الثانية، فإنه الكلام الذي يعادل مضمون "أعيان الممكنات"، أي ذات الممكن في الوجود. والممكنات هي كلمات من كلمات الحق. ومن ثم فهي لا تتناهى وكلها حق.
والشيء نفسه يمكن قوله عن السمع والبصر. إذ لا يعني السمع الإلهي عند الجيلي، سوى "تجلي الحق بطريق إفادته من العلوم، لأنه يعلم كل ما يسمعه قبل أن يسمعه". بعبارة أخرى، ليس السمع سوى العلم المتجسد في منطق وجود الأشياء، ومنطقها أحوالها . أما البصر فهو أيضا عبارة عن "ذات الحق باعتبار مشهوده من المعلومات. فعلمه عبارة عن ذاته باعتبار مبدأ علمه، لأنه بذاته يعلم وبذاته يبصر ولا تعدد في ذاته. فمحل علمه محل عينه. فهما صفتان وإن كانا في الحقيقة شيئا واحدا. فليس المراد ببصره إلا تجلي علمه في هذا المشهد العياني. وليس المراد بعلمه إلا الإدراك بنظره له في العالم العيني. فهو يرى ذاته بذاته ويرى مخلوقاته أيضا بذاته. فرؤياه لذاته عين رؤياه لمخلوقاته" .
ووضع الجيلي هذه المقدمة في أساس الوحدة المنطقية والجوهرية لوجود الإنسان والله، من خلال إبراز ما اسماه بنسخة الإنسان الكاملة للحق. وكتب بهذا الصدد يقول "سبحان من جعل الإنسان نسخة له كاملة. ولو نظرت إلى نفسك ووقفت لوجدت لكل صفة من نسخة في نفسك. فانظر هويتك نسخة أي شيء؟ وأنيتك نسخة أي شيء؟ وروحك نسخة أي شيء؟ وصورتك نسخة أي شيء؟ وانظر إلى وهمك العجيب نسخة أي شيء؟ وبصرك وحافظتك وسمعك وعلمك وحياتك وقدرتك وكلامك وإرادتك وقلبك وقالبك، كل شيء منك نسخة أي شيء من كماله وصورة أي حسن من جماله؟" .تهدف منظومة الجيلي بصدد الصفات الإلهية إلى تأسيس فكرة الانتقال من وجود الأشياء إلى وعيها الذاتي، باعتباره الطريق الضروري لتكامل صفات الإنسان في ذات حقيقية على مثال الحق (المطلق). وعبّر عنها بضرورة أن يعرف الإنسان انه نسخة كاملة للحق، وأن يتحقق منه في مجرى إدراك هويته وأنيته وروحه وصورته وخياله وبصره وسمعه وبصره وحياته وقدرته وكلامه وقدرته وقلبه وقالبه على مثال الحق. ثم الارتقاء من ذلك إلى مصاف المقام الواعي، الذي يجعل من كمال الحق نسخة (أنموذجا) لمساعيه، وجماله صورة (أنموذجا) لحسنه.
ولا يعني جعل الحق نسخة لمساعيه وجماله صورة لحسنه سوى تحويله إلى مثال وأنموذج أعلى. غير أن هذا النموذج في منظومة الجيلي ليس كيانا خارجيا مستقلا بذاته، بقدر ما ينبع تلقائيا من الاستعداد الذاتي للإنسان. ويستمد هذه الاستعداد مقوماته من نظرية الجيلي في الخلق. فالخلق، حسب نظرية الجيلي، هو الوجه الآخر للحق، وكلاهما وصفان للأبد. والأبد هو الوجه الآخر للأزل، وكلاهما عرضا للجوهر الفرد. والجوهر الفرد هو توليف لعناصر العظمة والعلم والقوة والحكمة وأمثالها في عناصر النار والماء والهواء والتراب. ذلك يعني أن الإنسان يحتوي في ذاته من حيث مكوناته الملكية (الطبيعية) النار والماء والهواء والتراب، والملكوتية (الماوراطبيعية) العظمة والعلم والقوة والحكمة، على وحدة لا تنفصم عراها يولد امتزاجهما لهيب جبروته الذاتي . من هنا اعتبار الجيلي الوجود وحدة للخلق والحق.

والإنسان باعتبار ظاهره هو خلق، وباعتبار باطنه هو حق . وعندما قام بتأويل سورة (الفاتحة)، فإنه وجد في دلالتها إشارة إلى ما اسماه "بالهيكل الإنساني الذي فتح الله به أقفال الوجود. وذلك لأن الإنسان ولو أنه خلق لكن حقيقته حق" . بعبارة أخرى، إن الإنسان باعتباره مخلوقا (خلق) هو الوجه الآخر للحق (الله). وذلك لأنه يحتوي في وجوده على وحدة الأزل والأبد، ومن ثم فيه فتح الله أقفال الوجود، أي أسراره. من هنا أيضا قول الجيلي، بأن "وراء كل إشارات الشرائع وعباراتها مقصود واحد هو الإنسان" .

فقد جمع الإنسان في ذاته وحدة المادي والروحي، الملك والملكوت، الطبيعي والماوراطبيعي، الصورة والمعنى، الجمال والجلال. من هنا فكرة الجيلي عن أن الإنسان هو روح وجسد. والروح معناه والجسد صورته. وفيهما تتجلى وحدة المكونات الملكية والملكوتية (المذكورة أعلاه). وهي ثنائية ممزوجة بذات الإنسان وصفاته، تجد صورتها التامة في علاقة الإنسان بالله، وكمالها في وحدتهما، كما تجد أنموذجها الكامل في الله وفي الإنسان الكامل.

انطلق الجيلي في رؤيته لعلاقة الله والإنسان في مستواها الوجودي من وجود الإنسان "التاريخي" كما صورته الرؤية الإسلامية عن الخلق والإبعاد. فالله خلق الإنسان وأبعده، كما يقول الجيلي. ووجد الجيلي في هذه العلاقة حكمة يقوم معناها في أنها تعطي لنا إمكانية رؤيته عن قرب وبعد. وهو تقييم وضعه في مخاطبة تقول: "أنزلته على قانون الحكمة الإلهية، وأمليته على نمط ميزان المدركة البشرية ليسهل تناوله من قريب وبعيد ويمكن تحصيله للقريب والشريد" . وليس المقصود بقانون الحكمة الإلهية سوى حكمة وجود الأشياء بالحق، لأن اختلالها يؤدي إلى اختلال الوجود وهدمه. وهي علاقة وضعها الجيلي في رؤيته عن تجانس الوجود وترتيبه بين الأزل والأبد. فوجود المخلوقات جميعا عين وجود الحق، لأنها تحتوي في ذاتها على وحدة عناصر الملك (النار والماء والهواء والتراب) والملكوت (العظمة والعلم والقوة والحكمة). وتكون هذه العناصر الجوهر الفرد، وله عرضان وهما الأزل والأبد. وللأبد (الوجود) وصفان هما الحق والخلق. وللخلق (وجود الحق المتشيئ) نعتان هما القدم والحدث (الله والإنسان)، ولهما وجهان الظاهر والباطن (الدنيا والآخرة)، وحكمان (وجوب وإمكان) واعتباران (أن يكون لنفسه مفقودا ولغيره موجودا، أو أن يكون لغيره موجودا ولنفسه مفقودا) ومعرفتان (وجوبيته أولا وسلبيته ثانيا، وسلبيته أولا ووجوبيته ثانيا).إننا نعثر في هذا الترتيب المتجانس عن علاقة الخلق بالحق، بوصفها الصيغة المجردة عن علاقة الله والإنسان، على تأسيس لوحدتهما في الكلّ. وبالتالي ترابط وجودهما. مما يؤدي إلى فكرة مفادها أن نفي الله يعني نفي الإنسان، كما أن نفي الإنسان يعني نفي الله. وبغض النظر عن تنوع صور هذه العلاقة، إلا أنها تعبر عن حقيقة واحدة وضعها الجيلي في فكرة "الإنسان الكامل".ففي مرتبة (مستوى) الهوية تصبح هوية الحق عين الإنسان. إذ لا يعني قول الله: "قل هو الله أحد" سوى "قل يا محمد هو (الإنسان) الله أحد"، أي قل يا محمد أن الله والإنسان واحد . وفي علاقتهما تتجلى دورة الوجود والارتقاء. إذ الأمر في الإنسان دوري بين أنه مخلوق وأنه على صورة الرحمن، كما يقول الجيلي. وبالتالي، فإن الله هو "حق متصور في صور خليقته، أو خلق متحقق بمعاني الإلهية" . وإذا كانت الإلهية حسب رؤية الجيلي، هي جميع حقائق الوجود وحفظها، فإن الحق والخلق هما حقائق الوجود. فهما الوجهان المتقابلان الدائران في فلك الإلوهية. وذلك لأن الإلوهية "تجمع

الضدين من القديم والحديث، والحق والخلق، والوجود والعدم، فيظهر فيها الواجب مستحيلا بعد ظهوره واجبا، ويظهر فيها المستحيل واجبا بعد ظهوره فيها مستحيلا، ويظهر الحق فيها بصورة الخلق مثل قوله (رأيت ربي فيها في صورة شاب أمرد)، ويظهر الخلق بصورة الحق مثل قوله (خلق آدم على صورته). وعلى هذا التضاد، فإنها تعطي كل شيء شملته من هذه الحقائق حقها" وفي مرتبة (مستوى) الرحمانية تتجلى علاقة الله والإنسان على نسبة علاقة الحق بالخلق. فإذا كانت نسبة المرتبة الرحمانية إلى الإلوهية كنسبة سكر النبات إلى القصب، فإن العالم (الإنسان) هو أول رحمة إلهية، لأن الله خلق العالم (الإنسان) من نفسه. وبما أن الحق هو هيولي العالم، لهذا كان العالم مثل الثلج والله هو الماء الذي هو أصل هذا الثلج، كما يقول الجيلي . كل ذلك يكوّن مضمون "قانون الحكمة الإلهية" في الوجود. أما ميزان أو منطق إدراكها البشري، فهو أن يدرك الإنسان، بأنه ليس هناك من تجل للحق في الأكوان أتم من الإنسان، وذلك لأن الإنسان نفسه هو مظهر تجلي الحق .

إن إدراك هذه العلاقة والتحقق بها يؤدي بالإنسان إلى بلوغ درجة الكمال. وهي فكرة وضعها الجيلي في فلسفة مكثفة يمكن دعوتها بالصيغة النموذجية للعلاقة بين الإنسان والله، بوصفها النموذج الممكن والمعقول والواجب في طريق الوصول للكمال. وكتب بهذا الصدد يقول، بأن العارف إذا "تحقق بحقيقة كان سمعه وبصره ولا يخفى عليه شيء من الموجودات" . ووضع هذه المقدمة في مخاطبته الإنسان بعبارة:"ثم لا يصح نفيه مطلقا، لأن بانتفائه تنتفي أنت إذ هو أنموذجك. وكيف يصح انتفاؤك وأنت موجود وأثر صفاتك غير مفقود؟ ولا يصح أيضا إثباته لأنك إذا أثبته اتخذته صنما فضيعت بذلك مغنما. وكيف يصح إثبات المفقود؟ أم كيف يتفق نفيه وهو أنت الموجود؟ وقد خلقك الله على صورته حيا عليما قادرا مريدا سميعا بصيرا وتكلما لا تستطيع دفع شيء من هذه الحقائق عنك لكونه خلقك على صورته وحلاّك بأوصافه وسماك بأسمائه. فهو الحي وأنت الحي، وهو العليم وأنت العليم، وهو المريد وأنت المريد، وهو القادر وأنت القادر، وهو السميع وأنت السميع، وهو البصير وأنت البصير، وهو المتكلم وأنت المتكلم، وهو الجامع وأنت الجامع، وهو الموجود وأنت الموجود. فله الربوبية ولك الربوبية بحكم كلكم راع وكلكم مسئول عن رعيته، وله القدم ولك القدم باعتبار انك موجود في علمه، وعلمه ما فارقه مذ كان. فإنضاف إليك جميع ما له وإنضاف إليه جميع ما لك في هذا المشهد" .

لقد جعل الجيلي من الإنسان مثلا وتجسيدا حيا لله. فهو يحوي في ذاته على صفات الله جميعا. وبالتالي، فإنه يستحيل نفيه وإفناءه. فهو يحتوي في ذاته مطلق الوجود، وفيه الأزلية والأبدية، وذلك لأنه على "أنموذج الحق" بحكم وجوده، ويصبح إنسانا حقا، حقيقيا وكاملا في حال تكامله على "أنموذج الحق".

إن تكامل الإنسان على "أنموذج الحق" يجعل من هيكله الإنساني فردا كاملا وغوثا جامعا عليه يدور أمر الوجود ويكون له الركوع والسجود وبه يحفظ الله العالم، كما يقول الجيلي . ولا يعني ذلك سوى أن الإنسان قادر على تخطي الحدود أيا كانت ما زال المطلق هو مصدر وجوده وديمومته. وبالتالي، فإن نواحي الكمال لا تتناهى في أنموذجها، وهي المعبر عنها في تقاليد الإسلام بالمهدي والخاتم والخليفة، أي "الإنسان الكامل"، الذي تنجذب حقائق الموجودات إلى امتثال أمره انجذاب الحديد إلى حجر المغناطيس، ويقهر الكون بعظمته والفعل ما يشاء بقدرته فلا يحجب عنه شيء .لم يسع الجيلي إلى جعل الإنسان إلها،

ولكنه سعى إلى جعل الالوهة فيه امتدادا لرحمة الوجود. ومن ثم تحويله إلى أنموذج مطلق يسري في صيرورة التاريخ الإنساني، باعتباره "قطبا تدور عليه أفلاك الوجود" . بعبارة أخرى، ليس "الإنسان الكامل"سوى الأنموذج المطلق للكمال الإنساني. ومن ثم فهو "خارج" التاريخ وداخله، لأنه يتمثل في ذاته وحدة الوجود والعدم على مثال الحق. من هنا فكرة الجيلي عن أن الإنسان الكامل هو "واحد مذ كان الوجود إلى أبد الآبدين" . بمعنى أنه وجود وأنموذج مطلق للإنسان في كل مكان وزمان، والشيء الوحيد المتغير فيه هو "تنوعه في الملابس"، كما يقول الجيلي . ومن ثم فإن تنوعه في التاريخ يشكل سلسلة الكمال الإنساني أو حلقاته المترابطة. وبالتالي، فإن الكمل (الكاملون) في الناس كل منهم "نسخة للآخر" في سلسلة الوجود. وإذا كان الجيلي يطلق على "الإنسان الكامل الأصلي" أسم محمد، فلأنه مثال الوجود التاريخي للثقافة التي بلورت شخصية الجيلي وتراثه الصوفي. لهذا نراه يتكلم عما اسماه باجتماعه وإياه وهو بصورة شيخه شرف الدين إسماعيل الجبرتي بمنطقة زبيد عام 796 هجرية .

ولم يقصد الجيلي بذلك استعادة فكرة تناسخ الأرواح، وذلك لأن "الإنسان الكامل" في منظومته ليس استعادة للماضي، بقدر ما هي صيرورة دائمة لأنموذج. أنه ليس استعادة باهتة أو لامعة، كما أنه لا تكرار فيه. أنه يتمثل ويمثل العملية الذاتية لحقائق الوجود نفسها وصقلها الدائم. ومن ثم، فإنه تمثيل للفردية والفردانية الإنسانية في جبروتها الساعي لتوليف حقائق الملك (الطبيعة) والملكوت (ما وراء الطبيعة) في ذاته عبر جعلها مرآة تجليه الدائم. من هنا استنتاج الجيلي عن أن "محمدا بإمكانه أن يتصور بصورة في كل زمان بصورة أكملهم ليعلي شأنهم. فهم خلفاؤه في الظاهر وهو في الباطن حقيقتهم" . أي أن ظهور الإنسان الكامل هو استمرار خلافته للحقيقة المحمدية، أي لفكرة الكمال المطلق. وبالتالي فإنه لا نهاية في ظهور "محمد"، أي لا حد محدود في التجديد الدائم والارتقاء الدائم للأفراد والجماعات والأمم. كما أنه لا صيغة واحدة وأنموذج واحد فيه. إن الوحدة في حقيقة الكمال، أما الكمال فإنه قابل للتصور بصورة لا تتناهى. والإنسان الكامل هو الكيان المتنوع في الصور. ومن ثم، فإن لكل مرحلة وتاريخ وشعب وأمة ودين ناسه الكاملين. ذلك يعني أن الإنسان الكامل يحمل في منظومة الجيلي طابعا كونيا، يستمد مقوماته مما فيه من "مقابلة الحقائق الوجودية والعلوية" كما يقول الجيلي.

وقد صور الجيلي مقابلة الحقائق الخلقية للإنسان الكامل والحقائق الوجودية العلوية، كما يلي:

الحقائق الوجودية والعلوية	الحقائق الخلقية للإنسان
العرش	القلب
الكرسي	أنيته
سدرة المنتهى	مقامه
القلم الأعلى	العقل
اللوح المحفوظ	النفس
العناصر	الطبع
الهيولي	القابلية
الهباء	حيز الهيكل
الفلك الأطلس	الرأي
الفلك المكوكب	الإدراك
السماء السابعة	الهمّة
السماء السادسة	الوهم
السماء الخامسة	الهّم
السماء الرابعة	الفهم
السماء الثالثة	الخيال
السماء الثانية	الفكر
السماء الأولى	الحافظة
زحل	القوى اللامسة
المشتري	القوى الدافعة
المريخ	القوى المحركة
الشمس	القوى الناظرة
الزهرة	التلذذ
عطارد	الشم
القمر	السمع
فلك النار	الحرارة
فلك الماء	البرودة
فلك الهواء	الرطوبة
فلك التراب	اليبوسة
الملائكة	الخواطر
الشياطين	الوساوس
البهائم	حيوانته

ذلك يعني، أن الجيلي يضع في الإنسان الكامل كل مكونات الملك والملكوت والجبروت. وبالتالي ليس الإنسان الكامل، سوى الكيان الذي يحتوي في ذاته على كل شيء مما في عوالم الملكوت (الماوراطبيعي) من عرش وكرسي وسدرة المنتهى والقلم الأعلى واللوح المحفوظ. كما أن فيه استمرارها الوجودي في العناصر والهيولي والهباء واستمرارها في الأفلاك المجردة وسماواتها وأفلاكها الطبيعية واستمرارها الطبيعي في مبادئ الحياة من نار وتراب وماء وهواء ومستواها الأدنى في الغرائز. بعبارة أخرى، إن الإنسان يحتوي على كل شيء! والإنسان الكامل، بالتالي، ليس كيانا مجردا خارج الملك (الطبيعة) والملكوت (ما وراء الطبيعة)، بل هو الكيان الذي يحتوي في ذاته على مكوناتهما جميعا، بحيث يجعل من قلبه وأنيته ومقامه وعقله ونفسه وطبعه وقابليته وهيكله ورأيه وإدراكه وهمته ووهمه وهمومه وفهمه وخياله وفكره وذاكرته وجميع قواه الحسية وعناصر وجوده الطبيعية من حرارة وبرودة ورطوبة ويبوسة وخواطره ووساوسه وغرائزه (حيوانيته) حقائقا مقابلة للحقائق الوجودية والعلوية. حينذاك فقط يمكنه أن يكون كاملا.مما سبق يتضح، بأن الإنسان الكامل في منظومة الجيلي هو ليس "سوبرمان"، بل أنموذج للكمال الإنساني الفاعل بمعايير الحق المطلق. فهو يجسد في ذاته تناسب الأوزان الضرورية للفعل الأخلاقي المتسامي. إذ فيه تتناسب وتتكامل مكونات الوجود الطبيعي والماوراطبيعي، وبالتالي، فإنه ممثل الوحدة. إذ فيه من كل شيء نسبة معقولة ومتجانسة من أقصى مكونات المطلق (الحقائق العلوية) إلى أدنى تجلياته في الشيطنة والبهيمية.

وقد حدد ذلك غاية الإنسان الكامل، بوصفها رهن المساعي الإرادية للحق. من هنا قول الجيلي، بأن "مثال الإنسان للحق مثال المرآة التي لا يرى الشخص صورته إلا فيها. وإلا فلا يمكنه أن يرى صورة نفسه إلا بمرآة الاسم الله. فهو مرآته. والإنسان الكامل أيضا مرآة الحق، فإن الحق أوجب على نفسه أن لا ترى أسماؤه وصفاته إلا في الإنسان الكامل" . بعبارة أخرى، إن الإنسان الكامل هو الإنسان الذي تتكامل فيه مكونات الوجود ووحدتها المتناسقة، بحيث يصبح كالمرآة قادرا على عكس حقائق الوجود الملكوتية في علمه وعمله. الأمر الذي يحرره من رق الاغيار، ويجعله قادرا على الفعل بمعايير ومقاييس الحق (المطلق). انه ممثل المعاني الخالصة والحقائق العلوية في وجوده التاريخي. وعّبر الجيلي عن هذه الفكرة في تأويله للآية (كل يوم هو في شأن) بطريقة تقول، بأن "تغيره في كل زمان إنما هو أثر للشأن الإلهي الذي اقتضاه التجلي الحاكم على الوجود بالتغير" ، أي أن التغير في الزمان (التاريخ) هو نتاج للشأن الإلهي الذي يتحدد بدوره بأحكام التغير الضروري في الوجود. وأسّس لهذه الفكرة في سلسلة الشأن والأثر والمقتضى والتنوع، انطلاقا من أن لكل تجل شأن، ولكل شأن أثر، ولكل مقتضى تنوع في الصور وذلك لأن الحق (الله) وإن كان ثابتا بذاته إلا أن له في كل تجل تغيرات هو عين "التحول في الصور". بهذا المعنى انه متغير لا متغير، متنوع لا متنوع، متحول في الصور لا متحول في نفسه، كما يقول الجيلي . والحقيقة كما هي تمثيل لهذه الفكرة. أنها ثابتة من حيث ذاتها متنوعة في الصور. بل أنها غير محدودة وغير متناهية. وإذا كان الأمر كذلك، فإن منطق الإنسان الكامل في تعامله مع أي شيء يتحدد بعلاقة الثبات والتغير، أي الثبات في الحق والتغير في الصور. من هنا نرى الجيلي يرى في القرآن ليس كتابا محصورا للمسلمين، بقدر ما وجد فيه "عبارة عن أحكام الوجود المطلق"، الذي هو أحد وجهي ماهية

الحقائق. من هنا تصبح سوره وآياته "الصور الذاتية وهي تجليات الكمال. فلكل سورة معنى فارق تتميز به". حينذاك تصبح الآيات "عبارة عن حقائق الجمع"، لأن كل "آية تدل على الجمع الإلهي من حيث معنى مخصوص". وتصبح الكلمات "عبارة عن حقائق المخلوقات العينية". وتصبح الحروف عبارة عن "الأعيان الثابتة في العلم الإلهي" .

إن تحول القرآن إلى عبارة عن "أحكام الوجود المطلق"، والسور إلى "تجليات الكمال" والآيات إلى "حقائق الجمع" والكلمات إلى "حقائق الموجودات" يعني تحرير النص القرآني من صولة السلفية وتقديس الحروف وأوهام العقائد وسطوتها "الفقهية". بهذا يكون الجيلي قد أعطى للعقل التأويلي، عبر تحويل القرآن إلى ميدان "معرفة الوجود المطلق" والسور إلى "تجليات الكمال" والآيات إلى "حقائق الجمع" والكلمات إلى "حقائق ملموسة" إمكانية السباحة الحرة في بحر الوجود والتاريخ بالطريقة إلى لا يقيدها شيء غير الإخلاص للحقيقة. وذلك لأن حقيقة "اللوح المحفوظ" هي "النفس الكلية"، أي "نفس الإنسان الكامل"، كما يقول الجيلي. فهي النفس التي تتكشف فيها حقائق الوجود المطلق، لأنها هي نفسها تجسيدا له. فاللوح المحفوظ الذي يحتفظ على معاني القرآن وتبدله في الصور ما هو إلا نفس العارف الكلية. ذلك يعني أن حقائق الأشياء (الكلمات) على قدر "حقائق الجمع" ومن ثم على قدر جمع الذات أو تكاملها. كما أن تكاملها هو صورة ذاتية وبالتالي تجل للكمال. من هنا فكرة الجيلي، عن أن فهم القرآن وأسراره وتأويله يعكس العملية الذاتية لإدراك حقائق الأشياء باعتبارها حقائقنا نحن، وبالتالي الاضمحلال فيها بحيث يبلغ المرء حال "أنت بلا أنت"، وتتحول الأنا العارفة إلى تجل للكمال.وهي عملية تتسامى بالمرء للدرجة التي تتحول فيها الكلمات (حقائق الأشياء) إلى "حقيقة ذاته"، أي على خلاف تحولها إلى "خيال المتضادات" مثلما هو الحال عند العوام، كما يقول الجيلي. من هنا موقفه مما اسماه بحقيقة السرّ في القرآن، الذي جرى ستره "بقشور عبارات وسطور كما فعله النبي محمد"، وذلك لأن "الذي أمر محمد بتبليغه ظاهر، والذي خيّر في تبليغه باطن" . إلا أن الذي "اخذ على محمد بالكتمان يوجد في القرآن ومودع فيه لا تعرف حقيقته إلا عن طريق التأويل لغموض الكلام، فلا يعلم ذلك إلا من اشرف على نفس العلم أولا أو بطريق الكشف الإلهي" .تنبع ضرورة التأويل من حقيقة وجود "الأسرار الإلهية" والحقائق التي يحويها "اللوح المحفوظ"، أي لوح الوجود الدائم ولوح الكشف الدائم. إذ ليس اللوح المحفوظ سوى "نفس العارف". ومن ثم فإن تبدل الصور هو نتاج التبدل الدائم في كمال الإنسان. إذ ليست السور القرآنية سوى "الصور الذاتية" و"تجليات الكمال الإنساني". وهي حالة تحرر الإنسان من قيود الكلمة وتجعلها جزءً من حقائق الوجود المكتشفة في مجرى معاناة الإخلاص للحق. آنذاك يصبح "الهدى" على سبيل المثال عبارة عن "كيفية رجوع النور الإلهي المتنزل في الهيكل الإنساني إلى محله ومكانه" . ويصبح معنى "الأرض يرثها عبادي الصالحين" هو "الوراثة الإلهية" والأرض هي "الحقائق الوجودية المنحصرة بين المجالي الحقية والمعاني الخلقية" . ويصبح معنى الأب والأم والابن في المسيحية هو على التوالي أسم الله وماهية الحقائق والكتاب أو الوجود المطلق، لأنه فرع ونتيجة عن ماهية الحقائق . وان معنى سورة الفاتحة يقوم في إشارتها إلى قسمة الخلق والحق في الإنسان. فالإنسان الذي هو الخلق باعتبار ظاهره هو الحق باعتبار باطنه، لأن دلالة الفاتحة هي إشارة إلى "هذا

الهيكل الإنساني الذي فتح الله به أقفال الوجود" . أما كلمات النبي محمد عن أن "الله ينزل إلى السماء الدنيا في الثلث الأخير من كل ليلة"، فإنها تحتوي على معان عديدة، منها أن الليلة هي الظلمة الخلقية، والسماء الدنيا هي ظاهر وجود الخلق، والثلث الأخير هو حقيقته. كما يمكن تأويل الحديث على أساس "أن كل شيء من أشياء الوجود تنقسم بين ثلاثة أقسام، قسم ظاهر يسمى بالملك، وقسم باطن ويسمى بالملكوت، وقسم ثالث هو المتنزه عن القسمين السابقين" . وطبق موقفه هذا من تأويل مختلف الآيات والأحاديث المتعلقة بمختلف قضايا الفكر الإسلامي. بل نراه يقول في بعض تأويلاته بأن بين بعض "أهل النار أناسا عند الله أفضل من كثير من أهل الجنة، أدخلهم دار الشقاوة ليتجلى علمهم فيها فيكونون محل نظره من الأشقياء. وهذا سر غريب وأمر عجيب" . لقد أراد الجيلي القول، بأن "للأشقياء" نماذج ودرجات في الظاهر، كما أن النار مصدر الدفيء وأداة الحرق، والماء مصدر الحياة وأداة الموت أيضا. وهناك من "الأشقياء" الذين يخرجون عن المألوف في تحديهم إياه بحيث يجعلهم ذلك اقرب إلى الحق. وتعّبر هذه الرؤية عن عمق الحرية المتسامية في منظومة الجيلي، بحيث وجدت تعبيرها أيضا في تأويله "لخروج آدم" من الجنة. إذ وجد في أكله الثمرة والخروج بسببها أمرا منطقيا، استنادا إلى أن النفس مخلوقة من الذات الربوبية، وليس من شأن الربوبية البقاء تحت الحجر. وهو حكم يستجيب عليها في الدنيا، كما يقول الجيلي .أننا نعثر في منظومة الجيلي عن الإنسان الكامل على استمرار منطقي في تحدي الواقع والخروج على خيالاته، باعتبارها قيوده. وذلك عبر الخروج عليها بها، انطلاقا من أن "كل أمة من الأمم مقيدة بالخيال في أي عالم كانت من العوالم" . فأهل الدنيا مقيدون بمعاشهم والمعاش خيال. وكل ما هو مقيد بجزء هو خيال. إنه ضروري للوجود، لأنه جزء منه. لكن الحقيقة تقوم في تذليل جزئيته. وينطبق هذا على كل شيء وموقف. الأمر الذي جعل الجيلي يتكلم عن بلوغ حال أن "تكون أنت بلا أنت والله المدبر". بمعنى تذليل الأنا الجزئية، وبالتالي العلم والعمل بمعايير الحق المطلق. آنذاك يمكن رؤية الوجود على حقيقته بوصفه وحدة يحتل الإنسان مركزها. والمقصود بذلك مركزية الإنسان الذي يجسد في ذاته حقيقة الحق. ومن ثم تمثيلها بوصفه خليفته في العلم والعمل. بمعنى النظر بعين الرحمة للوجود والعمل بمقاييسها. الأمر الذي يمكن رؤيته في موقف الجيلي من العقائد والأديان والإنسان الكامل في الوجود.

ينطلق الجيلي من أن الإنسان هو سرّ الوجود و"الكنز الإلهي". وبالتالي فهو المقصود من وراء كل عبارات أهل الشرائع جميعا. وذلك لأن الشرائع جميعا تسعى إلى الله كل على قدر استطاعته. وتعكس هذه الاستطاعة تجلي الحق فيها. انطلاقا من أن رؤية الشريعة هي تعبير عن الحق (الله) وأحد مستوياتها. ووضع الجيلي هذه الفكرة في عبارته القائلة، بأن الله يتجلى "في كل منقول ومعقول، ومفهوم وموهوم، ومسموع ومشهود. فقد يتجلى في الصورة المحسوسة وهو عينها وباطنها" . وهي مقدمة فلسفية تفسر التعدد والتغير والاختلاف، وتؤسس لشرعيته وأبعاده الأخلاقية والمعرفية. أنها تفسح المجال أمام التسامح الفكري، وتؤسس للاختلاف باعتباره بحثا عن حقيقة الإنسان. وفي بحثها هذا ترى ما يناسب إدراكها، أي أن الحق في حقائقهم على قدر اقترابهم فيها منه. من هنا تأويل الجيلي لكلام المسيح وفكرة النصرانية عن الثالوث كما وردت في الإنجيل في رد عيسى على الله، بأنه قال ما قال لقومه هو على سبيل

الاعتذار لقومه، وذلك لأنه قال لهم ما قاله من أمر الله. وعما بلغهم كلامه حول الأب والابن، فإنهم حملوا كلامه على ظاهره. ومن ثم فلا ملامة عليهم لأنهم فيه على ما علموه من الكلام. ومن هذا التأويل استنتج الجيلي بأن "شرك النصرانية هو عين التوحيد"، وذلك لأن أتباعها فعلوا ما علموه بالإخبار الإلهي من أنفسهم. فمثلهم مثل المجتهد الذي اجتهد، واخطأ فله اجر الاجتهاد" . من هنا مطالبة عيسى بالمغفرة للمذنبين، مع أن الأنبياء لا يقومون بذلك. وسبب هذا يقوم في أنه "كان يعرف أن أتباعه على حق رغم باطلهم". ذلك يعني أن الجوهري في الاعتقاد هو صدق المرء، ومن ثم فإن الاعتقادات جميعا اجتهادات. وبالتالي كلها تسعى للحق كما تراه. وفي أعماقها تعبر عن الحق كما تراه. إضافة لذلك إن جميع الناس هم عباد الله. وبما أن عيسى هو حقيقة الله، كل ذلك جعل الجيلي يؤكد على أن "أتباعه على حق أيضا" .

لقد جعل الجيلي من صدق الأتباع والإخلاص فيه مبدأ حقانيا من حيث كونه سعيا عن الحق، وهو موقف لا يبرر الخطأ والخطيئة، بل يتسامى عن الانسياق وراء الجدل معها بمعاييرها. إنه يرتقي إلى مصاف الرؤية المتسامية لما فيها من جزئية ذات معنى في الكلّ، يوصفها صورة من صوره. من هنا قول الجيلي، بأن "أتباع عيسى على حق لأن عيسى حقيقة الله"، كما "أن كل شيء هو حقيقة الله" . ذلك يعني إنه يضع كل الآراء والمعتقدات الساعية للحق ضمن "حقيقة الله". مما يعني إزالة القواعد الجامدة، التي تجعل من تجارب الآخرين المتنوعة والمختلفة عن الأفراد والجماعات والأمم أيا كانت معيارا مطلقا للحقيقة. إذ لا يعني أن "كل شيء هو حقيقة الله" سوى تجدد الحقائق وتنوعها وتغيرها وتبدلها في تجارب الأفراد والجماعات والأمم. ومن ثم، فإنها تمتلك جميعا حق الوجود والشرعية والاحترام بوصفها أجزاء ومستويات ومظاهرا لحقيقة الحقائق. فعندما يتطرق إلى تنوع المعتقدات (الدينية) نراه يتخذ من المدارس العقلية (الفلسفية) نموذجا موازيا لها. وطبق ذلك بصورة ملموسة في موقفه من الأحكام والتصورات العقلية الخالصة، بما في ذلك تجاه تلك التي تختلف مع الدين أو تقف بالضد منه. فهو يقسم العقل إلى ثلاثة أقسام يدعو الأول منه بالعقل الأول، والثاني بالعقل الكلي، والثالث بالعقل المعاش. والأول هو "أول تفصيل الإجمال الإلهي"، والثاني هو "القسطاس المستقيم"، والثالث هو "النور الموزون بالقانون الفكري، معياره الفكر وأداته العادة" . أما النسبة بين هذه العقول، فهي كنسبة نور الشمس (الأول) في الماء (الثاني) وانعكاسه منه على جدار. ووضع هذه المقدمة في تفسير الرؤية الفلسفية العقلية و"تبرير" استنتاجاتها المتعلقة بتعدد وتنوع واختلاف الآراء والمواقف والعقائد. من هنا قول الجيلي، بأن العقل الكلي يأخذ علمه من "اللوح المحفوظ" أما بقانون الحكمة أو بمعيار القدرة على قانون وغير قانون . ووضع هذه المقدمة النظرية في موقفه ما اسماه بانتكاس الاستقراء واستدراج العقل الكلي لأهل الشقاوة. وكتب بهذا الصدد يقول، بأن "العقل الكلي يستدرج أهل الشقاوة فيفتح به عليهم في مجال أهوائهم لا في غيرها. فيظفرون على أسرار القدرة من تحت سجف الأكوان كالطبائع والأفلاك فيذهبون إلى عبادة هذه الأشياء وذلك بمكر الله بهم. والنكتة فيه أن الله يتجلى لهم في لباس هذه الأشياء التي يعبدونها فيدركها هؤلاء بالعقل الكلي" .

ذلك يعني أن الجيلي يفسح المجال أمام إمكانية التسامح بما في ذلك من "أهل الشقاوة" انطلاقا من أن العقل الكلي "قد يستدرج" البعض في عبادة الأجزاء. وهي "شقاوة" فكرية ومعرفية

مع ما يترتب عليها من مواقف عملية. لاسيما وان الجيلي يدرج تحت هذه الأجزاء كل من الأوهام وكذلك ما يبدو للمرء قدرة (مادية أو معنوية) يقف عندها بحيث يجعلها يقينه التام مستندا بذلك إلى قوة العقل المجرد (الكلى). لكنها معرفة وعقل ناقصين بسبب انعكاسهما المحدود في العقل التجريبي الجزئي المحدد بالعادة (عقل المعاش). وهو عقل يصعب عليه تجاوز حدود الأشياء فيظل أسيرا لها. لقد أراد الجيلي القول، بأنه ليس الإيمان التقليدي فحسب، بل والعقل التقليدي يمكنه أن يؤدي إلى "عبادة ناقصة"، ولكنها مع ذلك مقبولة ومعقولة بالنسبة للإنسان الكامل، الذي يرى فيها مظاهرا ومستويات مختلفة ومتنوعة لإدراك الحق.وقد جسّد الجيلي نظرته هذه بصورة نموذجية في موقفه من الأديان. فهو ينطلق من الفكرة التي وضعها ابن عربي عن "الاستعداد الذاتي" للإنسان والفطرة وعن مطابقتهما. من هنا قوله إن العبادة فطرة. والمقصود بالعبادة هنا هو الطاعة. والطاعة هي انجذاب الأشياء لذاتها. وبما أنه لا ذات حقيقة في الوجود غير الله، لهذا كان الانجذاب نحوها هو انجذاب تجاه النفس. وهو المعنى المقصود من العبادة بوصفها فطرة. من هنا عبادة الموجودات كلها له، بمعنى طاعتها إياه، لأنه من صلب فطرتها. من هنا قوله "ما في الوجود شيء إلا وهو يعبد الله بحاله ومقاله وأفعاله، بل بذاته وصفاته. فكل شيء في الوجود مطيع لله" . لقد وجد الجيلي في كل موجود حياة هي قوته الدافعة في أحواله وأقواله وأفعاله في طاعة الله. إذ لكل شيء حال وقول وفعل وذات وصفات. وهو موقف يشمل الموجودات جميعا من إنسان وحيوان ونبات وجماد. فكل شيء يعبد الله، بمعنى يطيعه، لأن في ذلك مصدر وجوده.

وبما أن الوجود متنوع متبدل متغير، لهذا تنوعت وتبدلت وتغيرت أحوال الناس وأقوالهم وأفعالهم في العبادة. من هنا أيضا تنوع الديانات والله واحد. وذلك لأن كل دين وفرد وجماعة وأمة في مراحل وجودهم التاريخي يرى ما لا يراه الآخرين. وتستجيب هذه الخصوصية وتستمد وجودها من استعدادهم الذاتي. لهذا اختلفت الأمم والأقوام بعد أن كانت مجبولة بالفطرة على عبادة الله، كما يقول الجيلي . ويرتبط ها التنوع بتنوع تجليات الله. لهذا ذهبت كل طائفة إلى ما علمته انه صواب ولو كان ذلك العلم عند غيرها خطأ. بعبارة أخرى، إن اختلاف الأمم في علمها عن الله هو اجتهادها الذاتي فيما تراه صوابا مع انه قد يبدو عند غيرها خطأ. وهو اجتهاد "يحّسنه" الله في عينها، باعتباره جزءا من جهادها في معرفة المثال المطلق، أي أن الله يتجلى لها بمقدار ما تسعى إليه. من هنا فكرة الجيلي عن أن الأمم تسعى كلها لمعرفة الله، وهو "يحسنه عندها ليعبدوه من الجهة التي تقتضيها تلك الصفة المؤثرة من ذلك الأمر" . ذلك يعني أن الله يحّسن ما يعتقدوه صوابا عنه ليعبدوا ما شاهدوه فيه، باعتباره تجل لرؤيتهم عن المطلق. وبالتالي، فإن الله هو المطلق في الديانات المتنوعة.

وهو تنوع يعكس المسار التاريخي للجهاد والاجتهاد الإنساني في بلوغ تطابق الأنا مع المطلق. وذلك لأن عبادة الله هي عبادة الأنا. والأنا في ارتقاء دائم يتمظهر من الناحية التاريخية في أفعال العبادة وأشكالها المتنوعة من عبادة الأوثان إلى عبادة الطبيعة ومنها إلى عبادة الكواكب ومنها إلى عبادة النور والظلمة ومنها إلى النار الواحدة والدهر ومنهما إلى الله الواحد.لقد أراد الجيلي القول، بان تطور العبادة هي طاعة متزايدة للأنا في إدراك حقيقتها بوصفها ذاتا واحدة لا تجزئة فيها. وحقيقة الإنسان في وحدته. وكل تعمق في إدراكها يوصله إلى إدراك حقيقة الله الواحدة. فمن الأوثان إلى الطبيعة بمختلف عناصرها،

ومن الكواكب المتعددة إلى ثنائية النور والظلمة، ومنها إلى واحدية النار والدهر، ومنها إلى الله الواحد وواحديته المتنوعة عند أهل الكتاب، ومن واحدية الله المتجزئة إلى وحدته الصمدية المجردة. وفي كل مرحلة وعند كل طائفة وأمة "ناس للجنة وناس للنار" ، أي لا توجد طائفة خالصة في طاعتها، والطاعة على مقدار الاقتراب من حقيقة الحق ضمن هذا الدين أو ذاك. لأنهم جميعا يسعون للحق ويصلون إليه ويسعون للسعادة ويصلون إليها . ذلك يعني انه لا أفضلية لدين على آخر من حيث الانتماء المباشر، مع أن الأفضلية قائمة في تمثل الدين لحقيقة الوحدة الصمدية المجردة. وذلك لاحتوائها على كل درجات الطاعة السابقة لها، بعد تذويبها فقط في مساعي التوحيد الخالص.فقد ظهر عبدة الأوثان بعد ظهور الإنسان، كما يقول الجيلي. وتعبد الإنسان الأوثان تقربا بها إلى الله . ذلك يعني أنهم لم يعبدوا الأوثان كأوثان، بل عبدوا فيها الله. وبما أن الله موجود في كل ذرات الوجود، لهذا عبدوه من حيث ما تقتضيه ذواتهم، التي هو عينها، بعد أن شهدت لهم قلوبهم بأن الخير في ذلك الأمر . والطبيعيون عبدوا الأصل دون الفرع بعد تحكيم العقل. لهذا قالوا بالعناصر الطبيعية من ماء وتراب وهواء ونار. لقد وجدوا فيها أصل الوجود لهذا عبدوا الطبائع . لكنهم ما عبدوا فيها إلا الحق من حيث الصفات. أما الفلاسفة فقد قالوا بعبادة الكواكب، وكل كوكب يؤثر دوره في الوجود سلبا وإيجابا، لأنهم اعتقدوها جواهر فعالة في حياة الإنسان ومصيره. بينما ذهب الثنوية إلى عبادة النور والظلمة المطلقة. ووجدوا فيهما الله من حيث نفسه، لأنه جمع الأضداد بنفسه. وعبد المجوس النار لأن الحياة مبنية على الحرارة الغريزية، وهي أصل الوجود. بهذا يكونوا قد عبدوا الله من حيث الاحدية، باعتبارها الدرجة التي تفنى فيها جميع المراتب والأسماء والأوصاف كما تفني النار كل شيء. وفي عبادتهم للنار ما عبدوا إلا الواحد القهار، كما يقول الجيلي . بينما ترك الدهريون العبادة رأسا انطلاقا من عدم فائدتها، واعتقدوا بان الدهر بما يقتضيه مجبول من حيث الفطرة الإلهية على ما هو واقع فيه. واعتبر الجيلي موقفهم هذا عبادة لله "من حيث الهوية"، لأن الدهر هو الله .

أما من اسماهم بأهل الكتاب، الذين أدرج فيهم البراهمة واليهود والنصارى والمسلمين، فإنه وجد فيهم تجليات متنوعة لعبادة الله. فمنهم من يتعبده مطلقا لهذا ينكر النبوة والرسل معتقدا بأن كل ما في الوجود مخلوق لله، كما هو الحال عند البراهمة. ومنهم من يتعبده بتوحيد الله ثم بالصلاة مرتين والصوم في عاشوراء كما هو الحال عند اليهود. ومنهم من شهده في الإنسان كما هو الحال عند النصارى. واعتبر توحيدهم الأقرب إلى الحق من دون المسلمين، وذلك لأن النصارى طلبوا الله فقيدوه في عيسى ومريم والروح القدس. فهم الأقرب إلى المحمديين وذلك "لأن من شهد الله في الإنسان كان شهوده أكمل من جميع من شهد الله من أنواع المخلوقات" . أما المسلون فهم أهل التوحيد الخالص. لأن جميع الأمم عبدت الله من خلال عبادتها شيئا من العالم، أما لمسلمون "فإنهم عبدوه من حيث الإطلاق" . لهذا اعتبرهم خير أمة وما عداهم مشركون سواء فيه أهل الأوثان وعبدة الكواكب والطبيعة والدهريين والمجوس وأهل الكتاب . بهذا يكون التصوف قد تجاوز "ضيق المذاهب" خروجا إلى فضاء الإنسانية المجردة ومعالم المطلق فيها.

لكنه لم يكن خروجا بالمعنى المألوف، لأن جوهر التصوف الإسلامي يقوم في تذليل العادة، أي الطبيعة المصطنعة والمتكلسة في مجرى الصيرورة التاريخية للثقافة نفسها. وهو فعل يستلزم إرجاع الذات الإنسانية إلى

"فطرتها" عبر توحيد عقلها النظري والعملي في وجدان الحقيقة. مما يؤدي بالضرورة إلى تذليل مختلف مظاهر ومستويات التجزئة المفتعلة للأنا البشرية.حينذاك يصبح الرجوع إلى النفس رجوعا إلى معالمها المطلقة. وفي هذا تكمن ماهية الخروج على عادة "الأنا" و"الآخر"، وذلك لأن معيار التصوف وغايته النهائية تقوم في إبداع "أنا الحق". وهذه بدورها تجعل من تجارب الأفراد والأمم درجات في سلّم الحق والحقيقة، التي شكلت نظرية "وحدة الأديان" تجليها النموذجي في الموقف من الدين. وبما أن الوحدة هي غاية التصوف الإسلامي، فإن الخروج من مضيق المذاهب إلى معالم المطلق يعني أيضا تذليل جزئية الأديان أيا كانت. لكنه تذليل حققه التصوف على أساس انتمائه العميق لإشكاليات الثقافة الإسلامية ومرجعياتها. لهذا كان أشد قربا إلى حقائق الوحدة الإسلامية حتى في اشد "شطحاته" خروجا عن المألوف. وبالتالي الأغزر توليدا للأبعاد الروحية في روح الاعتدال واليقين الثقافي
الإسلامي.

د. عادل كرميانى

هل بدأ عصر الرواية الكردية ؟

هكذا سؤال وجيه برز لدى الكاتب الصحفي المبدع عبدالرحمن الباشا قبل أكثر من عشرين عاماً ، حين التقى الروائي الفرنسي (آلن روب كرييه) في مقر الأتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق ، وتساءل عن وجود رواية كردية آنذاك !! . هذا التساؤل دفع بعبدالرحمن الباشا الى أن يفتح ملفاً في الصفحة الثقافية لجريدة العراق موجهاً نفس السؤال أعلاه لمجموعة من الكتاب والأدباء الكرد ، وكنت أنا من ضمنهم ، ومن ثم قام بنشر الأجوبة ، وفيما بعد جمع كل الأجابات في كتاب بذات العنوان صدر فيما بعد ، وقد قام الأستاذ الراحل د. معروف خزندار بكتابة مقدمة تعريفية تأريخية قيمة لهذا الكتاب عن بدايات وتاريخ الرواية الكردية في كل بقاع كردستان . وقد قام عبدالرحمن الباشا بنشر أحصائية لما صدر من الروايات الكردية الصادرة حتى منتصف الثمانينيات باللغة الكردية ، والمترجم لها .لقد سألتُ قبل أيام نفس السؤال أعلاه ، والأنكى من ذلك لا زال بعض المثقفين الكرد ينظرون نظرة دونية للرواية الكردية وينفون وجود أية رواية كردية ؟!! . ياترى ما مفهومهم للرواية كجنس أدبي ؟! . وهل أصبحنا أمة عقيمة حتى لا يستطيع كتابنا من كتابة رواية كردية ؟! ، وهل كل ما يكتبه يراع الكتاب الأجانب هو رواية ؟!! .. ما أود أن أقوله بصدد أبتداء عصر الرواية الكردية ، هو أن هذا التساؤل – كما يبدو – قد أنبعث و برز بصورة تدفعنا للولوج في مسيرة الرواية و القصة الكردية و

تبيان بعض ملامحها السابقة ، وتحديد جوانب من السمات المعاصرة لها . وقد أدى ورود مثل هذا التساؤل في إحدى الفقرات من اجابات الروائي الفرنسي آلان روب كرييه أثناء إجراء لقاء صحفي معه من قبل زميلنا عبدالرحمن الباشا الذي شمر عن ساعده و بدأ ببذل الجهود لأجل الإجابة على تساؤل (كرييه) من قبل الأدباء و الكتاب الكرد أنفسهم . فلو لم يتساءل (كرييه) عن الرواية الكردية لكانت تعيش سنوات أخرى من السبات تنتظر من يميط اللثام عن جوانب من ملامحها ، التي هي ليست وليدة عقد الثمانينات في قرن العشرين الماضي ، حيث لها محاولات سابقة منذ عقود عديدة ، تطورت عبر مسيرة السنوات الفاصلة بين ميلاد أول رواية قصيرة غير مكتملة (مه سه له ى ويزدان – مسألة الضمير) لكاتبها أحمد مختار الجاف في نهاية العشرينات من القرن الماضي ، وقد جاءت المحاولات اللاحقة أشبه بطفل يحبو نحو الأمام حتى بلغو ما نقرأه من روايات كردية معاصرة تمتاز بنضوجها الفني وتوفر العناصر الروائية فيها . ولكن ما يجب أن يقال في هذا المجال – بلا تردد و بجرأة أدبية – هو أننا معشر المثقفين الكرد نعيش أحياناً في سبات و غيبوبة أدبية منتظرين من يأتي ويوقظ ذلك الهاجس الذي يعيش بين حنايانا ، والذي يوخز أيضا تفكيرنا الثقافي اليومي المعاش . فأنا هنا أستغرب من التساؤل عن أبتداء عصر الرواية الكردية !؟ واستغرب أكثر حين يتساءل البعض عن عدم وجودها ؟!! لأن مثل هذا التساؤل يشير ، بل و يؤكد و يومئ ، إلى أن ما نملك من نتاجات ضمن أدبنا القصصي ليس له علاقة لا من قريب ، ولا من بعيد ، بالنتاجات الروائية التي بدأت تنشر بأعداد أكثر منذ منتصف عقد الثمانينيات الماضي . ومثل هذا التساؤل (هل بدا عصر الرواية الكردية ؟) و(هل لدينا رواية كردية) قد يعزز القناعة لدى بعض القراء من أن ما سيكتب من نتاجات في أدبنا القصصي هي الرواية ، حين يلجأ بعض قصاصينا إلى الإطالة في القصة و زيادة عدد كلماتها والصفحات التي تحتلها عند النشر ، ومثل هذا الأمر إن حدث سوف يثير أكثر من علامة تعجب في وسطنا الثقافي الذي تتضارب فيه الآراء حول بعض المسائل الأدبية لدرجة قد تصل إلى التناحر و التنافر . أن ما أريد أن أؤكد عليه هو تلك العلاقة الجدلية بين الأمس و اليوم و الغد ، وما يتواجد بينهم من أواصر وعلاقات التأثر و التأثير المتبادل ، ومثل هذا الأمر ينفي البروز الروائي ليومنا وعصرنا الحالي من رحم العدم . وهنا نستطيع أن نطبق ما اشرت إليه على ميلاد الرواية لدينا ، فما موجود لدينا حالياً من نتاجات روائية كثيرة (الطويلة والقصيرة) ، وما سيظهر في الأشهر اللاحقة من روايات هي تحت الطبع ، لم ينبعث من العدم في خزيننا من الأدب القصصي ، بل كانت هناك نتاجات سابقة في هذا المجال ، مثل (رواية مسألة الضمير لكاتبها أحمد مختار الجاف ، رواية نازدار للكاتب محمد علي كوردي ، رواية الراعي لكاتبها عرب شمو... الخ) كانت البدايات والخطوات الأولى التي ساهمت في دفع مسيرة الرواية الكردية في العراق نحو الأمام وبلوغها المستوى الحالي من النضوج الفني و

البناء الروائي . ورغم أن البعض قد يقول عن تلك النتاجات التي اشرت إليها بأنها قصص طويلة ، إلا أن النظرة الموضوعية البعيدة عن الترديد الببغاوي لأقوال وأراء البعض من أدبائنا ذوي السطوة و النفوذ الثقافي في وسطنا الثقافي ، تجعلنا مثل تلك النظرة أن نقول بأن تلك النتاجات هي روايات قصيرة أمتاز البعض منها بعدم الأكتمال لأسباب لها علاقة بظروف الطباعة والنشر ومستوى التطور الثقافي والأدبي والسياسي في مجتمعنا الكردي خلال تلك الفترة الزمنية التي ولدت فيها ، في حين أمتاز بعض الآخر بأنها ذات مستوى جيد من توفر العناصر الفنية فيها ، ولكن يصر بعض منا على أعتبارها قصة طويلة وليست رواية قصيرة كما هو ملاحظ في رواية (الفدائي) لكاتبها رحيم قاضي . في حين يعتبرون بعض النتاجات العالمية مثل (قصة موت معلن) لغابريل غارسيا ماركيز ، و (الحديقة) لمارجريت دورا ، و ... الخ) هي روايات رغم أن غالبيتها توازي ما موجود لدينا من تلك النتاجات التي أشرت لها .. وهنا قد تكون النظرة (الدونية) في التعامل مع نتاجاتنا هي السبب في مثل هذا التناقض في مفاهيمها الثقافية ، فنتاجاتنا الروائية السابقة نجد فيها العديد من العناصر الروائية ، مثل تعدد الشخصيات ، وكثرة الأحداث ، وتنوع و تعدد الأماكن ، وطول الفترة الزمنية ، والحكبة الجيدة والبناء الفني المتواضع المتلائم مع المستوى الثقافي لكتابها في تلك الأزمان من القرن الماضي . من كل هذا أصل إلى تلك الحقيقة التي لا يمكن ان نتجاهلها ، من أن الرواية لدينا قد أبتدأت خطواتها الأولى منذ عقود كثيرة من القرن الماضي ، ولكن ما يجب أن يقال هو أن رواياتنا الحالية تمتاز بنضوجها الفني الأكثر من بعض الجوانب التي تجعلنا أثناء مقارنتها مع نتاجاتنا السابقة أن نرى كفة المقارنة تنحاز أكثر لما نقرأه حاليا من نتاجات روائية . وقد يعود السبب في هذا إلى أن لكل ظرف زمني سماته من التطور الثقافي و السياسي والاجتماعي . فالقارئ لنتاجاتنا السابقة قد يجد الأحداث فيها غير مكتملة من حيث السرد و البناء ، وقد يجد البطل فيها يخضع لمشيئة تفكير كاتبها ، وأن اللغة والمنلوج فيها تمتاز بالبساطة . في حين نجد مثل هذه الأمور في رواياتنا المعاصرة على شكلها الأنضج والمتطور والمتلائم مع نظراتنا ورؤانا المعاصرة . فمثل هذا البعد الزمني وهذه المراحل المتقدمة من التطور الثقافي ، ان تمت مقارنة نتاجاتها الروائية السابقة مع نتاجاتنا المعاصرة ، تجعلنا نعتقد بأن الرواية الكردية ليست وليدة عقد الثمانينيات من القرن الماضي ، ولا يصح أن نقيس ميلاد الرواية أبتداءً من منتصف الثمانينيات ، حيث بدأت بعض الأمم تعيش عصر أزمة وموت الرواية في أدابها لعدم تطور اساليب كتابها الروائيون . صحيح أن هناك فارقاً بين التطور الثقافي والأدبي لمجتمعنا الكردي ، أذا تمت مقارنته مع تلك المجتمعات . ولكن مهما يكن لا يصح أن نقتنع باننا نبتدأ من حيث هم ينتهون . على العموم ، لي بعض الملاحظات حول الرواية الكردية المعاصرة ، وهي : 1- لا زلنا نفتقر بشكل ملموس الى تحديث الأساليب الروائية ، وهذا قد يعود إلى بعض الظروف الخاصة التي من

الممكن أن نرى ونقرا نتاجات روائية جيدة بابداعها الروائي في فترات لاحقة ، وهنا أود ان أشير إلى أن لبعض روائيينا المعاصرين نتاجات روائية جيدة تمتاز ببعض الأبداع الروائي فيها ، مثل روايات بختيار علي وشيرزاد حسن وعبدالله السراج وتحسين دوسكي وريواس أحمد وعطا نهايي .

2- لا زال روائيونا المعاصرون يفتقرون إلى الجرأة في تصوير بعض الأحداث واعطائها بعدها الواقعي ، ومثل هذا الأمر تجعلنا أن نطالبهم بأن يتجاوزوا التفكير السلفي الاجتماعي في طرح الحدث الاجتماعي المعاصر ، وأن يبتعدو عن الأسلوب التقليدي في الكتابة الروائية .

3- برزت في السنوات الأخيرة ظاهرة الرواية القصيرة في مسيرة الرواية الكردية المعاصرة ، وهذا قد يدل على سهولة الكتابة الروائية من قبل كتابها من جهة ، وقد تدل على تجاوب بعض الروائيين الكرد مع النزعة الراهنة لدى القارئء الكردي المعاصر في قراءة نصوص روائية قصيرة ، رغم أن بعض الروائيين الكرد لازالوا على طريقتهم القديمة في اصدار روايات كبيرة الحجم ، حتى أن الروائي خسرو الجاف قد أصدر روايته الأخيرة (ده ربار – الباب العالي) بثمانية أجزاء !! .

4- أزداد في السنوات الأخيرة ترجمة الروايات من اللغات العربية والفارسية والتركية الى اللغة الكردية ، ومثل هذه الظاهرة الثقافية تدل على الواقع الصحي الجيد التي تعيشه الرواية الكردية المعاصرة من حيث خلقها لجمهرة جيدة من قراء الرواية الكردية وغير الكردية .

5- أزداد الأهتمام بالنتاجات الروائية الكردية من قبل طلبة جامعات أقليم كردستان بشكل عام ، ومن قبل طلبة الدراسات العليا الكرد بشكل خاص ، فقد نوقش العديد من الرسائل والأطاريح الجامعية حول الرواية الكردية ، وظهر في الأوساط الجامعية العديد من المتخصصين في الرواية الكردية من حيث الدراسة والنقد .

6- بدأت الأقلام النسوية الروائية الكردية بالظهور في السنوات الأخيرة ، من أمثال أحلام منصور وريواس أحمد وأخريات استطعن أن يثبتن مقدرتهن الأبداعية في كتابة الرواية الكردية الجيدة ، وهذه الظاهرة الروائية تبشر بآفاق جيدة للرواية الكردية .

7- شهدت الرواية الكردية خلال سنوات عمرها في كل بقاع كردستان طفرات نوعية وكمية تثير الأنتباه ، بل حتى بتنا كقراء رواية كردية ومتخصصين فيها لانستطيع قراءة كل ما يصدر في حينه ، بل نؤجل قراءة البعض منها لأوقات أخرى ، ففي مكتبتي الخاصة أكثر من مئة نص روائي كردى ، ما عدا المترجم لها ، ومثل هذا الأمر يبشر بوجود العديد من النصوص الروائية الكردية الجيدة ,

8- لايزال النقد الأدبي الكردي عاجز عن مواكبة ما يصدر من النصوص الروائية الكردية بالدراسة والنقد ، وهذا الأمر ربما يكون له تأثير على الواقع الراهن للأبداعات

الروائة الكردية ، من حيث تقييم الجيد منها ونقد الهابط منها ، وبالتالي يكون لهذا العجز النقدي تأثيره على سوق الرواية الكردية ومستوى وعدد قرائها .

9- لازالت ظاهرة مراوحة الكتابة في مجالي القصة القصيرة والرواية موجودة في الوسط الأدبي الكردي ، ورغم ن لا غرابة في هكذا ظاهرة أدبية لتقارب ووجود أكثر من آصرة بين القصة والرواية ، إلا أننا نعتقد ديمومتها تعطي انطباعاً لدى القراء والنقاد الكرد بأن هكذا كتاب لايزالون لم يحسمو انتماؤهم الأدبي والأبداعي .

10- للأسف لازالت ظاهرة الكتابة الروائية باللهجات المحلية مستمرة بالظهور ، وهكذا ظاهرة لها تأثير على اللغة الكردية الموحدة من جهة ، ولها تأثير على تقليل عدد قراء النصوص الروائية الكردية من جهة أخرى ، والأنكى من ذلك وجود ثلاثة أنواع من الأملاء الكردي في الكتابة الروائية (الحروف العربية واللاتينية والسلافية الروسية) له ايضاً دوره في تقليل عدد قراء الرواية الكردية .

11- صحيح أن الطباعة الكردية حالياً بخير ، وأن الدعم المادي لطبع ونشر النتاجات الأدبية الروائية من قبل مؤسساتنا الثقافية هي الأخرى تبشر بالخير أيضاً ، ولكن مثل هذه الأمور يجب ان لا تدفع بعض روائيينا إلى التسرع في كتابة النتاج الروائي ، لأن التسابق والتسرع في هذا المجال قد يأتي بنتاج يفتقر إلى النضوج المطلوب في البناء الروائي الصحيح .

12- من الملاحظ أن الشعر لا زال هو المسيطر على أجواء أدبنا الكردي ، ولكن ما لايجب أن نتجاهله ، هو أن الرواية أيضاً بدات بزحفها المقدس لدينا ، حيث نجد أزدياد عدد قرائها ، لكون الرواية تصور لهم حياة شرائح أجتماعية بصورة أفضل من بقية الفنون الأدبية ، لذا نؤكد على ضرورة أبتعاد روائيونا عن الرمزية و الغموض في طرح الحدث الروائي ، والاقتراب أكثر من الأسلوب الواقعي في الطرح و البناء الروائي بعد كل ما ذكرنا هل يبقى من داعٍ لأن يتساءل البعض عن بدأ عصر الرواية الكردية ؟! ، وهل هناك ايضاً من داعٍ أن يظلم البعض الواقع الروائي الكردي الراهن وينسفونها جملةً وتفصيلا بالتساءل اللامشروع عن وجود رواية كردية ؟!! أقول والألم يعصرني : كفانا هكذا نظرة دونية بحق أدبنا الروائي الكردي وكتابها ، ولنبارك يراع كل الروائيين الكرد أينما كانوا ، فهم شموع مضيئة في سماء أدبنا الكردي ، وبهم نتباهى حين نقرأ روايات كتاب الشعوب الأخرى .

گلاویژی نوێ
30 العدد 2012

ورقةُ السينما على شاشة النصِّ الشعريِّ
قصائد (في ليالي الخريف / المبغى / في الليل) للسياب عيّنةً

أ م د / حمد محمود الدُّوخي
جامعة تكريت / كلية التربية

سنسلِّطُ الضوء على نماذج من قصائد السياب مبيِّنين ما تقدِّمُهُ البلاغة المونتاجية من قيمةٍ تغذِّي الجانب الدلالي للنص الشعري، وفي سبيل ذلك لا بدَّ لنا من أن نعيِّن روافدَ الاستسقاءِ الشعري للملفوظ السينمائيِّ، والتي لا يمكن لها أن تكسر قواعد وآليات اللغة السينمائية والتي تتركز _ أولاً _ في تفحُّص قوة كل من : السيناريو، والكاميرا، في بناء النص، ذلك لأنَّ هاتين المفردتين السينمائيتين هما الأساس في السياق التمهيدي للعملية المونتاجية، إذ تأخذ كل مفردة منهما هوية اشتغالها من (الاستهداف) الذي يتغيَّاهُ البناء المونتاجي، على اعتبار أن المونتاج يمنح السيناريو هويته لاستهداف الشكل النهائي

للنص[1] وهو _ المونتاج _ كذلك مع الكاميرا في الجهد المتواصل لتقديم موجز النص، إذ تتمُّ عميلة المراقبة المونتاجية لفعل الكاميرا من خلال رصد وترسيم حركة الكاميرا باتجاه الموجز المقصود، حيث أن (حركة الكاميرا التي في ميلها نحو الضروري تترك جانباً كل ما هو زائد) [2] أي أنها تركِّز مفعولها على الحذف، وهذا هو الشكل الآخر للاستهداف.

وبصورة أخرى : يعدُّ السيناريو جهاز (المَوْضَعَة) لمفردات اللسان السينمائي من حيث ترسيم الوحدات الديكورية وصناعة الفراغ الذي هو مجال الحركة الفلمية، وتعدُّ الكاميرا _ بآليتها في الحذف _ جهاز الإحساس السينمائي[3] ومن ثمَّ فالمونتاج هو عملية (تحديد الكل) [4]، أي أنه المعادلة المتأتية من :

سيناريو : موضعة + كاميرا : حذف = مونتاج : انتقائية => تحديد الكل

فقوَّة التخطيط السيناريوي في المتن الفلملوجي تنبع من قيمته في توزيع وحدات الكادر، مانحاً النص خارطة في رسم الصورة الكلية التي يريدها، وذلك من خلال (الصورة / سيناريو) أي من خلال الصورة الشعرية التي تتكئ، في بنائها، على قصة، ولا يكتمل هذا البناء للصورة إلا عندما تنتهي هذه القصة[5]، ونرى في قول السياب في قصيدته (في ليالي الخريف) :

في ليالي الخريف الحزين،
حين يطغى عليَّ الحنين
كالضباب الثقيل
في زوايا الطريق
في زوايا الطريق الطويل،
حين أخلو وهذا السكون العميق
توقد الذكريات،
بابتساماتك الشاحبات،
كل أضواء ذاك الطريق البعيد
حيث كان اللقاء
في سكون المساء[6]

وهنا نلاحظ على هذا القول الشعري أنه مبنيٌّ على فعل سرديٌّ يكيِّف النص على وفق قصٍّ لا تكتمل الصورة إلا باكتماله، لذا وجدنا الصورة هنا مكونة من كل هذا المقول، أي لا توجد صور جزئية يمكن لفعل القراءة أن يتوقف عند حدودها، وكل ما يُعين هذا الفعل على الاستمرار هو التمفصل الحاصل نتيجة الوقفات العروضية الناتجة عن التنوُّع التقفوي في هذا المقطع، وكذلك الوقفات الدلالية التي أنتجها الإيقاع البصري بواسطة اللفظة البصرية المسيطرة هنا وهي الفارزة والتي ساعدت على ترسيم حركة قراءة المقطع .

ويتبدى عمل السيناريو هنا بأسلوبَيه (الأدبي) حيث قدَّم الصورة بهذا النَفَس الطويل، إذ زوَّد

---

1 _ ينظر : الكتابة السينمائية: بيير مايو، ترجمة: قاسم المقداد، المؤسسة العامة للسينما دمشق 1997، ط1/ 246 و 252 .

2 _ الخطاب السينمائي (من الكلمة إلى الصورة): طاهر عبد مسلم، دار الشؤون الثقافية، بغداد ط1_2005/ 260.

3 _ الصورة . الحركة أو فلسفة الصورة : جيل دولوز، ترجمة : حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة . دمشق ط2 . 1993 / 33 .

4 _ الصورة . الحركة أو فلسفة الصورة / 44 .

5 _ ينظر المونتاج الشعري في ديوان مديح الظل العالي : حمد محمود الدوخي، رسالة ماجستير، جامعة الموصل، كلية التربية 2004 / 44 .

6 _ ديوان السياب : بدر شاكر السياب دار العودة، بيروت ط1_1974/65 _ 66 .

المقطع بأدوات تُوجِّه هذه الإطالة، زمانيةً متمثِّلةً بـ(حين) ومكانيةً متمثِّلةً بـ(حيث). و(التنفيذي) الذي أطَّر التكوين بكادر محتفٍ بفعل إضاءة طبيعيٍّ (كالضباب الثقيل) وتوصيفٍ للمكان الذي تجري فيه حركة الكادر (في زوايا الطريق / في زوايا الطريق الطويل).

أما الإحساس الذي يقدِّمه لسان الكاميرا فينبع من قدرته على الربط بين ملفوظات لا يوجد بينها رابطٌ مباشر، إنما يكون بينها الترابط الموضوعي هو الموجِّه للتدفُّق الصوري، وهذه الإفادة السينمائية اعتمدها (السياب) وسيلةً توفِّر تركيباً هندسياً يمنع المعنى من الانفلات والتشتت[7] كما في قصيدته (المبغى) :

بغداد؟ مبغىً كبير
لواحظ المغنية
كساعة تتكُّ في الجدار
في غرفة الجلوس في محطة القطار
يا جثة على الثرى مستلقية
الدود فيها موجة من اللهيب والحرير[8]

ومن الواضح في هذا المقطع هو حركة الكاميرا الشعرية بين صور لا يوجد أي نوع من العلاقة بينها غير رابط الموضوع وذلك مثل لقطة (بغداد؟_مبغى كبير) مع لقطة (يا جثة على الثرى مستلقية) فما الذي يسوغ مثل هذا التصوير غيرُ الموضوع وهو إعطاء المتلقي الصورة الواضحة عن الانحطاط والتدهور الاجتماعي .كذلك لقطات(لواحظ المغنية وساعة تتكُّ في الجدار) وهذا شكل من أشكال المونتاج بواسطة الكاميرا وهو تقطيع الصور وربطها بمشهد عام.

بهذا الإلماح لفاعلية عمل كل من السيناريو والكاميرا نكون قد مهَّدنا لجمالية العمل المونتاجي، ذلك لأنهما أهم أدواته، فهو الوسيلة الفعالة في المجال السينمائي[9].

تنهض قصيدة (في الليل) [10]. على مرصد مونتاجي ينضِّد وحدات التحرُّك الشعري في كُلِّ دالٍّ، إذ يفتتحها الشاعر بمشهد داخلي سريع يُنفَّذ بثلاث لقطات تعطي صورة حسية للمكان :

الغرفة موصدة الباب
والصمت عميق
وستائر شباكي مرخاة ..

فهنا نلاحظ على هذه اللقطات الثلاث أنها موجَّهة بحركة كاميرا تحيط بالمكان من خلال حركتين لعدستها، فالأولى تسلطت على الباب، والثانية تحرَّكت نحو الستائر، لتعطيا صورةً للقطة اللفظية (الصمت عميق).

بعد ذلك ينتقل الشاعر إلى مشهد خارجي ليمنح الحركة الشعرية للقصيدة جانباً من التنوُّع في التشكيل :

رُبَّ طريق
يتنصَّتُ لي، يترصَّد بي خلف الشُّباك،
وأثوابي

ونلاحظ على هذا المشهد الخارجي أنه مشهد مصوَّر بلقطتين أفقيتين(رب طريق يتنصت لي) و(يترصد بي خلف الشباك) تتواصلان مع الوضع الداخلي للمكان (غرفة مغلقة، يعمُّها الصمت، مسدولة الستائر) إذ مثل هذا الوضع يُشعر بأن هناك من _ رُبَّما _ (يتنصَّت)، وكذلك نلاحظ أن هذا المشهد مذيَّل

---

7 _ ينظر : الرحلة الثامنة : جبرا إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية، بيروت ط1 _ 56/1967 .

8 _ ديوان السياب / 449 .

9 _ ينظر : قضايا علم الجمال السينمائي مدخل إلى سيميائية الفلم : يوري لوتمان، ترجمة نبيل الدبس مراجعة قيس الزبيدي، إصدار النادي السينمائي بدمشق، ط1 1989، مطبعة عكرمة / 53.

10 _ ديوان السياب / 608 _ 610 .

بدالة تقوم بدور (التهيئة) للرجوع إلى المشهد الداخلي، وهي (أثوابي) فهي دالة تنتمي إلى المكان الداخلي (الغرفة) وتشكّل وحدة من وحداته الديكورية الفاعلة في تنشيط الإحساس بالحال السايكلوجي للمكان الداخلي، وذلك من خلال التشبيه(كمفزّع بستان) وكذلك اللون الذي وجَّههُ إليها الشاعر (سود) .. وذلك بقوله

، وأثوابي
كمفزّع بستان، سودُ

بعد ذلك، وضمن هذا المشهد الداخلي، يشتغل الشاعر على شخصنة هذه الدالة ليخلق منها مُحاوراً مُفترضاً في هذا المكان الانفرادي بقصد إضفاء شيءٍ من الإيناس على هذه الشبحية التي تلفُّ المكان، أو هي عملية تذويت هذه الدالة أي جعلها ذاتاً مشاركة لذات الشاعر في معايشة هذه الشبحية، وذلك من خلال لقطة ثابتة وموجهة بقصدية إلى هذه الدالة من قبل كاميرا الشاعر :_

، وأثوابي
كمُفزِّع بستان، سودُ
أعطاها الباب المرصودُ
نَفَساً، ذرَّ بها حسَّاً، فتكاد تفيقْ
من ذاك الموت، وتهمس بي، والصمت عميق
:
((لم يبق صديق
ليزورك في الليل الكابي
والغرفة موصدة البابِ)).

بعد ذلك يعود إلى المشهد الخارجي من خلال الملفوظ (وسريتُ) إذ في هذا الملفوظ ما يقدِّم إحساساً بالانفتاح على الخارج .

وبعد هذا الملفوظ يتقدَّم المشهد من خلال سياقِ حوارٍ استباقيٍّ يديره صوت

الشاعر حتى نهاية المشهد والذي بنهايته تنتهي القصيدة :_

ولبست ثيابي بالوهمِ
وسريت ستلقاني أمي
في تلك المقبرة الثكلى،
ستقول : ((أتقتحم الليلا
من دون رفيق؟
جوعان؟ أتأكل من زادي :
خرُّوب المقبرة الصادي ؟
والماء ستنهله نهلا
من صدر الأرض :
ألا ترمي
أثوابك ؟ والبسْ من كفني،
لم يبلَ على مرِّ الزمنِ،
عزريل الحائك، إذ يبلَى،
يرفوه . تعال ونم عندي :
أعددتُ فراشاً في لحدي
لك يا أغلى من أشواقي
للشمس، لأمواه النهرِ
كسلى تجري،
لهتاف الديك إذا دوَّى في الآفاقِ
في يوم الحشرِ)).
سآخذ دربي في الوهمِ
وأسير وتلقاني أمي.

والآن يمكننا أن نقدِّم ملاحظاتنا حول فاعلية العمل المونتاجي في سبك القصيدة إذ ابتدأت من إدارة عمل اللقطات داخل المشهد الواحد لوصف المكان والحال النفسية التي يوحي بها، كما مرَّ _ على سبيل المثال في لقطات المفتتح الثلاث :_

الغرفة موصدة الباب
والصمت عميق
وستائر شباكي مرخاة ..

وكذلك في إدارة التنقُّل من مشهد داخلي إلى آخر خارجي والعكس، وملاحظة

ما لذلك من أهمية في إغناء البثِّ وتنويع زوايا القول الشعري . فضلاً عن ذلك ما قدَّمه من دلالةٍ حاكمةٍ على مأسوية المشهد العام للقصيدة من خلال المقابلة التي أدارها المونتاج بين دالة (أثوابي) و (أثوابكِ) فالأولى كانت (كمفزِّع بستان) والثانية (يرفوها عزريل) أي من مجال مأسوي إلى مجال أكثر مأسوية.

ومن الملحوظ أيضاً أن هناك نوعاً آخر من المنتجة وهو استخدام المفردات البصرية (النقطتان المتواصلتان (..) اللتان تفيدان في الدلالة على امتداد المعنى، وكذلك الفارزة التي قدمت تقطيعاً للشريط الشعري، والنقطتان الرأسيتان اللتان جاءتا ممهدتين للمعنى المراد تفصيلهُ، والنقطة الدالة على النهاية، وعلامة الاستفهام) وقد استُخدمت كل هذه المفردات كإشارات من أجل ترسيم خارطة لقراءة شريط القصيدة، إذ كما هو موثَّق أن السينما أفادت من الشكل الكتابي، وذلك فيما اقتبسه (أيزنشتاين) من الكتابة الهيروغليفية في تطوير تقنية المونتاج[11]. الأمر الذي يجعل من الإفادة من السينما في هذا المجال أمراً ممكناً. بقي أن نشير أن إفادة السياب من هذه التقنية السينمائية، حتى وإن بقيت ضمن شكل الإفادة المباشرة، فإنها تشكل دليلاً على حدة وعي السياب الذي فطن مبكِّراً إلى فاعلية هذه التقانة الكبرى.

---

11 _ ينظر فهم السينما : لوي دي جانيتي/ ترجمة جعفر علي، دار الرشيد، 1981 ط1_ بغداد/ 225 .

الحاجة الى الحرية

*أحمد اسماعيل اسماعيل

قد تكون كلمة الحرية والمطالبة بها جديدة على الأسماع في يومنا هذا، ولا شك في أنها كذلك، حيث نجدها محل ارتياب وربما استهجان لدى قطاعات واسعة من أفراد وجماعات مختلفة، السالبة للحرية منها والمسلوبة، القاهرة والمقهورة، ولا غرو بعد ذلك أن يكون الحديث عنها في كل أو بعض شؤون المؤسسات الدينية كفر وزندقة، وعقوق في الأسرة أو في المؤسسات التربوية وغير التربوية، لتشمل الطفل وغير الطفل، ولعل الموقف من المرأة المطالبة بحريتها يعكس هذا الموقف بأوضح تجلياته، باعتباره خروجاً عن الطاعة، وتمرداً، بل وعهراً، حين تتحول الحرية لديها إلى فعل ممارسةً لا مجرد مطلب أو رغبة، حرية تتجاوز العُرف لا القواعد والأصول الأخلاقية الصحيحة، والمفارقة الساخرة والمأساوية في الآن نفسه تتجلى في تشدق الجماعات السياسية أو الثقافية بالحرية قولاً وانتهاكها ممارسة. وفي هذا المجال، وفي كل ما قد نذهب إليه بهذا الخصوص من تعميم أو تخصيص؛ لا يمكننا بحال من الأحوال اعتبار هذا الأمر قدراً تاريخياً أو إلهياً، أو فطرة خصتنا بها الطبيعة نحن أبناء هذا الركن من شرق الدنيا دون

غيرنا من البشر، بل هو ثقافة وتربية ما كان لهما أن تتجذرا وتتحولا إلى ما يشبه الإرث المتناسل لولا مناخ استبداد وقهر طويلين؛ سُحبه لا تهطل سوى مطر أسود. الحرية ليست مجرد شعار أو رغبة أو تقليعة، وليست مطلباً سياسياً وحسب كما يُخيل للبعض، بل هي ميل طبيعي وفطرة إنسانية ونزوع لا يمكن للإنسان أن يحتفظ بعافيته الجسدية والنفسية والاجتماعية بمعزل عنها، فلا عافية لجسد بلا عمليات كالتعرق أو الإطراح أو الزفير تؤمن تحرر الجسد من بعض شوائبه، ولا عافية لروح إنسان مكبل بأمراض نفسية مثل الإحباط والهذيانات والخجل والخوف وحتى الحسد، ولا حياة صحية وسليمة في مجتمع متخلف ومقهور تكثر فيه الخرافات والجهل والتعصب، وهو إلى جانب كل ذلك نزوع قديم قِدم وجود الإنسان في هذه الحياة، بدأ مع سعي إنسان الكهوف في تحرره من خطر الوحوش، وربما قبله كما تروي لنا أساطير التكوين والخلق، ومروراً بمراحل وأزمان مختلفة: المشاعية والعبودية والرأسمالية والأنظمة الشمولية، اليسارية واليمينية، ومن ثم داخل المجتمعات الصغيرة والكبيرة ؛وأنى وجد الإنسان كانت الحرية بكل تجلياتها ومسمياتها هي الهدف والمقصد، الوسيلة والغاية. ولعل هذه الخاصية التي تجعل من الحرية أشبه بغريزة حفظ البقاء هي التي تدفع بالإنسان إلى أن يستنفر كل قواه حين يتهددها عائق اصطناعي أو وضعي. وهو ما أدركه الطغاة الجدد الذين حولوا الأوطان إلى سيرك فدفعهم الظن إلى أن بإمكانهم تحويل البشر أيضاً إلى نمور أليفة في هذا السيرك، فاستعاضوا عن أساليبهم القديمة القامعة بأساليب أخرى توحي بالحرية شكلاً وتكرس التدجين والاستعباد جوهراً؛ من مثل تشجيع ممارسة القمار والتساهل مع مروجي المخدرات والقوادين وبائعات الهوى والتسيب الإداري وغياب الرقابة على التجاوزات، في المدرسة والشارع والمؤسسة، والتساهل مع الفن والأدب المسيئين: الإباحي، التنفيسي والتهريجي، وتدعيم الفرق والميول الدينية ذات التوجه الصوفي أو الخرافي أو ما شاكلهما من الميول الداعية إلى الابتعاد عن شؤون الدنيا باعتبارها دار لهو وفناء. غير أن الطامة الكبرى تكمن في المقايضة التي تجري في الوسط السياسي بين السلطة وأحزاب يفترض أنها مبدئية وجماهيرية؛ مقايضة جعلت من هذه الأحزاب والجماعات دكاكين سياسية بضاعتها شعارات مجانية مقابل أرصدة معلومة في بنوك السلطة ومؤسساتها. حتى الألعاب والنشاطات الشبابية الرياضية وغير الرياضية لا تسلم من تدجين في حظائر اسمها نواد وملاعب ومراكز وساحات..

هذه السياسة التي نجحت في تكريس ثقافة مجتمعية من هذا النوع، كان من الطبيعي أن تصبح المطالبة بالحرية فيه موضع استغراب لدى البعض، وشك لدى البعض الآخر، ونفور أو تبلد أو تبلبل أو توجس لدى آخرين وآخرين.

- لماذا الحرية ؟
- ما هي حدودها ؟
- من هم طلابها ؟
- وماذا سيفعلون بها ؟
- وهل المطلوب حرية أم حريات ؟
-وماذا بعد الحرية ؟

هواجس وأسئلة تزيد من إشكالية هذا المفهوم، القديم الحديث، وتجعل منه مطلباً فيه وجهة نظر.

إذا اتفقنا على أن الحرية مفهوم خيَر، يخص الإنسان وحده دون الكائنات الحية الأخرى، وهو ما لا يمكن الخلاف عليه لا ممن هم مع ولا ممن هم ضد، وحجة هؤلاء وهؤلاء هي أن هذا المفهوم أيضاً، مثل مفاهيم وعقائد وممارسات كثيرة، نتاج ثقافة وتربية وممارسات ليست وليدة الأمس القريب، التعاطي معه يختلف من فرد إلى آخر، وجماعة دون أخرى، ومجتمع دون آخر، وزمان ومكان دون زمان ومكان آخر. إذا اتفقنا على ذلك، فلا بد من أن نتفق على أن غياب الحرية أو تغييبها هو شر؛ شر مستطير، الرابح فيه على المدى القصير خاسر على المدى البعيد، خسارة في معركة قد لا تذر ولا تبقي.

ما سبق يؤكد أن الحرية ليست حصان طروادة، ولا سلعة مستوردة من بلاد الشياطين أو الجن الأزرق، كما أنها ليست شتيمة أو تطاول على الأسياد وأولي الأمر، وتوفيرها لا يتعارض مع مناخات الأمن والآمان والاستقرار والسلام الأهلي، بل يرسخها ولا ينفيها، يحميها لا يهددها، ويؤسس لها على أسس أخرى لا تقوم على عقد اجتماعي وسياسي ضمني، أو غير ضمني، ثمنها حرية المواطن وكرامته، لأن ما هو سياسي لا ينفي ولا يتعارض مع ما هو أخلاقي واجتماعي وإنساني. فوجود الإنسان في المجتمع لا يكون لمجرد العيش، بل للعيش بشكل جيد يليق بإنسانيته وكرامته، فعيش الإنسان بلا حرية مسخ له وإحالة إلى مجرد كائن حي أو جثة حية أو شيء أو رقم في دفتر (وطن) وحسابات أسياد، ولا يمكن الزعم بغير ذلك ما لم يكن الإنسان حراً يتساوى في الحقوق والواجبات مع أي إنسان آخر في المجتمع: حرية فردية هي جوهر كل حرية في إطار مجتمع حر، ضمن علاقة جدلية لا يصح وجود واحدة منهما بنفي أو غياب الأخرى.

لا شك أن ما يحيط مفهوم أو كلمة الحرية من تشوش والتباس وجدل هو عدم وجود تعريف واحد وحيد لهذه الكلمة، ويقال أن لها من التعريفات ما يتجاوز مائتي تعريف، فإلى جانب الحرية التي لا يمكن نفيها والزعم في الوقت نفسه أن الإنسان حر، ثمة حريات أخرى عديدة، حرية فردية وحرية موضوعية وحرية شعب ووطن وحرية اقتصادية وحرية سياسية.. وحريات مجهضة لحريات أخرى وحريات معيقة لقيام شروط حريات.

وبعيداً عن الخوض في تفاصيل قد تقودنا إلى متاهات وجدل بيزنطي آخر، أكثر عقماً وأشد ضرراً، نجد أن معرفة جوهر الحرية، الحرية الحقيقية والصحيحة، هو ما يلزمنا، الآن وهنا، والتي تتلخص في غياب السيطرة التعسفية والتحرر من العبودية والاستعباد أو القهر وبما يوفر للإنسان الحق في فعل ما يعبر عن رغباته وقناعاته وشخصيته هو لا قناعات ورغبات أخرى خارج إرادته، أشخاصاً كانوا أصحاب هذه الإرادة أم جماعات أم مؤسسات، بشكل قهري مباشر وواضح، أو بشكل غير مباشر، خادع وبراق، يتم تحت أجندة ويافطات تربوية أو اجتماعية أو وطنية ممهورة بطابع سياسي خفي أو معلن.. أو ما شابه ذلك.

وقبل أن نتهم بالعمومية، نسارع إلى القول: أن الحرية ليست مطلقة بلا مساحة وحدود، أو شروط وأسس وارتباطات، سابقة ولاحقة، تضمن لها ألا تصيح معادلاً للفوضى والإرباك والمزيد من القهر في مجتمع القوي فيه بماله أو سلطته أو عضلاته هو من سيسيطر ويسود؛ حرية قد تحيل المجتمع إلى غابة يكون افتراس الذئاب للحملان والغزلان فيها شريعة ودستور، وهو ما يروج له البعض بمكر ويردده البعض الآخر عن غباء أو سذاجة.

فمن أهم الشروط السابقة للحرية توفر بعض الضمانات الأساسية من: صحية وعدالة اجتماعية ومستوى من التعليم والثقافة، فلا قيمة لحرية لأمي أو معدم ليس بوسعهما استخدام حريتهما أمام القانون أو أمام صندوق الانتخاب، غير أن غيابها لا يعني بحال من الأحوال تأجيل الحرية إلى حين تأمينها أو توفيرها، فهذه الحجة التي استهلكت من كثرة استخدامها فيها من الخبث والمكر، وربما الجهل، ما فيهما، فالحرية لا تبصر النور في مناخ القهر المظلم، وتحقيق العدالة الاجتماعية لا يتعارض مع ممارسة الحرية، ولا يشترط إلغاءها، وما ينطبق على هذا المفهوم من ناحية علاقته بالحرية ينطبق بنفس القدر على مفاهيم أخرى مثل الوطنية والسيادة والاستقرار والأمان، وأي خلط بين مثل هذه المفاهيم هو ضرب من الخبل السياسي والجهل المعرفي. فلا عدالة حقيقية ولا سيادة كاملة ولا وطنية غير منقوصة ولا أمان حقيقي بلا حرية.

يعتبر التربيون المعاصرون الطالب محور العملية التربوية، ويعتبر المسرحيون المتفرج الفرد لا الجمهور محور الظاهرة المسرحية، وكذلك بالنسبة لبعض المذاهب الأدبية الحديثة التي جعلت من المتلقي لا المؤلف سيد العمل، هذا النزوع والتأكيد على أهمية الفرد ومحوريته في مجالات الحياة يشمل بالقدر نفسه علاقة المواطن بالوطن والتي نجد أجمل تلخيص لها في قول للمفكر الفرنسي فولتير (لا وطن حر بلا مواطنين أحرار) وهي ما أكده الإعلان العالمي لمبادئ حقوق الإنسان الصادر في العاشر من كانون الأول سنة 1948، فبدون حرية التعبير وحرية المعتقد وحرية الانتماء وحرية الاجتماع وحرية الحركة وحريات أخرى هي من أحق حقوق الفرد لا يمكن للإنسان أن بعيش سعيداً وأن يبدع ويدافع عن وطنه ويساهم في بناء مستقبله ومستقبل الحضارة الإنسانية.

وأسارع إلى القول مرة ثانية أن من شروط الحرية أيضاً ألا تمنح لمن لا يحسن استخدامها عن جهل أو قصد، فسوء استخدامها ينزع عنها أهم ما يميزها من فضيلة وخير وما هو صالح للفرد والمجموع، فلا حرية لمجنون، ولا حرية لشرير أو فاسد، وهي إلى جانب ذلك تستلزم من طالبيها قدراً من المعرفة والوعي أيضاً، فالوعي شرط أولي للتحرر، فلا يمكن لفرد أو شعب أن يتحرر ما لم يعِ قيوده (إن معرفة المرء لقيوده - كما يقول روسو- خير من أن يكللها بالورود) لأن المعرفة تحرر.

فهل يعني هذا تأجيل الحرية حتى تتوفر شروطها؟ إذا كان هذا صحيحاً فسيكون الله على خطأ لأنه أرسل أنبياءه قبل تحقيق شروط

تقبل رسالاته، وكذلك سيكون الثوار وقادتهم في كل زمان ومكان على خطأ مبين، لأن ثوراتهم لم تستوف شروطاً مَن مثل هذا النوع. إن الحرية كأي قيمة أخلاقية لا تُلقن بل يتم تعلمها بالممارسة عن طريق التربية الوطنية والاجتماعية السليمة، وفي ظل قانون عادل ودستور مزين ببصمات كل المواطنين، حينها فقط يصبح طلب طاعة القانون من المواطنين شرعياً وواجباً ملزماً، وحينها فقط يمكن وصم الحرية التي لا تخضع للقانون بالدعوة للفوضى، فلا شرعية لحرية لا تطيع القانون الشرعي، وكما يقول بنيامين كونستان (إن الخضوع لقوانين نحن سطرناها، تلك هي الحرية.. وذلك هو الحق. الشعب الحر يطيع القوانين لا الأسياد)

يطول الحديث عن موضوع حيوي وجوهري مثل الحرية، ولكن مهما تعددت المواضيع وتشعبت في تعريفها للحرية، ستبقى الحرية من جميع جوانبها ووجهات النظر إليها: نفي قيد، وتحقيق ذات، وسيادة قانون، وسعادة مواطن، واستقرار وسلامة وطن.وهي في نهاية المطاف حاجة إنسانية قبل أن تكون مطلباً أو ضرورة مدنية وحضارية واجتماعية وسياسية.. وحاجتنا إليها اليوم تكاد أن تكون جوعاً.. بل هي كذلك.

نحن جياع إلى الحرية.

*** كاتب كردي من سوريا**

a.smail1961@gmail.com

علي مزاحم عباس
ناقد المسرح العراقي

د.فائق مصطفى احمد

يُلقَّب علي مزاحم عباس (1940-2011) بـ(شيخ وعميد نقاد المسرح العراقي) وذلك لتفرّغه للنقد المسرحي طوال خمسة عقود، وجديته واخلاصه وموضوعيته ومتابعته المستمرة لشؤون المسرح العراقي وقضاياه، وعمله الدؤوب باحثاً في المؤسسة العامة للسينما والمسرح. أصدر الراحل عدداً من الكتب في النقد المسرحي أهمّها (سلاماً أيّها المسرحيون) و (أزمة النص المسرحي) و (لا تسدلوا الستارة) وله عدّة مسرحيات أشهرها (رائحة المسك).

لخّص الناقد علي مزاحم عباس منهجه النقدي في النقاط الآتية:
*الدخول إلى المسرح خالي الذهن من أي موقف سلفي، وانطلق من صلب المسرحية المعروضة لاستقبل العرض بمزاج رائع. وينبغي التخلص من تأثيرات النجومية والأعلام، واطرح على نفسي الاسئلة الآتية:
*-هل يشكّل العمل خطوة للأمام في تجربة الفريق، وفي تجربة الحركة المسرحية عموماً؟
*-هل أضاف العمل قيمة فكرية أو جمالية تقدمية؟
*-أين نجح العرض، وأين أخفق في المحصّلة الأخيرة؟
*-ما فكرة العرض الرئيسة، وكيف عبّر عنها الفريق؟
*-هل تأثرت تقويماتي بالعلاقة الشخصية بالفريق سلباً وإيجاباً؟. (1) وقد التزم الراحل بهذه النقاط الإيجابية في مقالاته وكتبه، الأمر الذي جعله يُعرف بالناقد الموضوعي والمنهجي. قال عنه الناقد عباس لطيف ((إنّه كان دائماً يتحدث عن الشجاعة في الرصد دون التأثر بأيّ عامل آخر، ويتطلّع في الأفق وهو يرثي للكثير ممن اختاروا الخصومة معه بسبب موضوعيته وحياديته ورفضه بان يتحوّل إلى عامل مكياج لاسباغ الجمال على عروض القبح والارتكاس والتراجع الجمالي. لقد كان على أهبة الاستعداد لأن يخسر الجميع، ولكنّه يحتد ويعاند من أجل أن لا يخسر نفسه وكأنه يردّد في سرّه تلك النفحة الكهربائية المقدسة للسيّد المسيح (ع) ماذا ينتفع الإنسان لو ربح العالم كله وخسر نفسه)) (2).من أجل ذلك اختار عنواناً دالاً لكتابه الأول (سلاماً أيّها المسرحيون: مقالات نظرية في المسرح العراقي) حيث أراده – كما يقول في مقدمة الكتاب – أن ((ينطوي على رغبة خبيئة في عقد السلام مع المسرحيين الذين كثيراً ما نعتوا كتاباتي بأنها (عدائية). ولا شكّ أنهم مصيبون إذا كانوا يعنون بذلك أنني بعيد عن مسايرة الواقع المتخلّف الذي استشارني، ولكنّهم على خطأ إذا كانوا يتوهمون أنني أشنّ حرباً ضدّ أشخاصهم بالذات)) (3).
يبدو ناقدنا في الكتاب مهموماً بمشكلات المسرح العراقي والعقبات التي تعترض طريق الحركة المسرحية، معنيّاً بطرح أفكار واقتراحات وحلول جادة لتخطي هذه العقبات. من هذه المشكلات غياب التخطيط في النشاط المسرحي، وهذا التخطيط عند الناقد ضرورة ملحّة متأتية من الحرص على وقت المواطن وعقله ووعيه، والحرص على الفنان المبدع، والحرص على خلق الإنسان الجديد، وتحقيق الانسجام بين التحولات الاقتصادية والثقافية لئلا تحدث الفجوة فيقع المواطن فريسة الاغتراب. وهو، لهذه الاسباب، يقترح تشكيل (مجلس أعلى للمسرح) يرتبط بوزارة الثقافة، ويضمّ بين صفوفه ممثلين عن المؤسسات والأطراف التي لها علاقة بالثقافة، وخبراء في الأدب المسرحي ومختصّين في التخطيط، وتخطط للمسرح انتاجاً واستهلاكاً وتوجيهاً ليكون بمثابة العقل المركزي للمسرح (4).
وما يبعث الأسى في نفس ناقدنا غياب التواصل الحميم بين النقاد والإداريين، فهو يقول في إحدى مقالات الكتاب ((لقد صدمتني مراراً قلّة الاكتراث واللامبالاة القاسية التي تقابل بها أفكار واقتراحات تحمّس لها أصحابها وتحمّست لها الصحافة، ولكن لم يتردد صداها بين أولي الأمر أو ذوي العلاقة. والأغرب من هذا أن تقابل هذه الأفكار التي لا يخلو بعضها من وجاهة، بالهزؤ والسخرية. إنّ هؤلاء الساخرين يغطون تحلّلهم أو تخففهم من المسؤولية بهذا النمط من السلوك السلبي. إنّ فكرة ما وجدت طريقها إلى هذه الصحيفة أو تلك المجلّة لا بدّ وأنها تعني جهة معيّنة

حرّياً بها أن تقابل بهذا السؤال: ما هو موقفك من هذه الفكرة؟)) (5).
كذلك يعنى ناقدنا بالمصطلحات المستعملة في عالم المسرح، فيسعى إلى تصويب الاستخدام الخاطيء لبعض المصطلحات وتحديد دلالاتها لأن التحديد الموضوعي لمعنى مصطلح معيّن إنما هو تحديد لصورته في الذهن، واستعماله على نحو صحيح يجنبنا الوقوع في الالتباس أو البلبلة. ويعطينا أمثلة على ذلك ((فنحن نتداول مصطلح مسرح)) في مقابل الدراما فنقول نصاً مسرحياً، ونقداً مسرحياً، والمقصود بهما نصاً درامياً ونقداً درامياً. والانكى من ذلك ان يطلق معهد الفنون الجملية وأكاديمية الفنون الجميلة اسم (قسم المسرح) وهو يعني (قسم الدراما). ولمزيد من الإيضاح أقول أن الفن المسرحي يقسّم أكاديمياً على :
1-موسيقي. 2-درامي.
والمسرح الموسيقي ينقسم على :
-غنائي (أوبرا ، وأوبريت).
-شعبي (فنون شعبية ، ومسرح عرائس).
-استعراضي (دراما موسيقية ، وكوميديا موسيقية).
أمّا المسرح الدرامي فينقسم أساساً على :
-تراجيديا. -كوميديا.
وهذا التقسيم يعني بأنه ينبغي استبدال مصطلح (المسرح) إلى (دراما) ...)) (6).
لكنّني لا اتفق مع ناقدنا في ما ذهب إليه هنا لأن مصطلح (المسرح) دقيق، يدلّ على المكان الذي تمثل عليه المسرحيات أيّاً كان نوعها، وهو ترجمة للمصطلح الانكليزي (THEATER)، كذلك مصطلح (المسرحية) ترجمة لمصطلح (DRAMA). إذن للمصطلحين (المسرح والمسرحية) و (الدراما) المعنى نفسه. لكنّ تصويب الناقد لمعنى (المسرح العمالي) دقيق، فهو يقول ((فالبعض يعتقد خطأ أنه المسرح الذي يقدمه العمال، أو أنه النص الذي كتبه او أخرجه عامل فقط، في حين أن الاستعمال الأكثر انتشاراً – كما في بعض البلدان وخصوصاً الاشتراكية- بمعنى المسرح الذي يحمل وجهة نظر الطبقة العاملة عن الحياة والكون والمجتمع)) (7).
وفي الوقت نفسه نجد ناقدنا مهموماً بوضع اللغة العربية الفصيحة في المسرح العراقي. ففي مقالة (القاء غير فصيح للغتنا الفصيحة) يتساءل: لماذا تبدو لغتنا العربية الجميلة صعبة في أفواه معظم ممثلينا المسرحيين، وثقيلة الظل على مسرحنا؟. ويعلّل لهذه الظاهرة الثقافية بعاملين احدهما (موضوعي) يتصل بالمجتمع، وثانيهما (ذاتي) يتصل بالفرد منتجاً للثقافة أو متلقياً لها، فمثلما يحمل مجتمعنا وزر علّة تخلّفنا الفنّي، فان الممثل يتحمل وزر ارتكابها ونشرها. ففي ما يخصّ العامل الموضوعي يرى الناقد أن الممثل يتلقى خلال سنوات دراسته الاكاديمية دروساً نظرية ومختبرية في فن الالقاء، ويتدرب على نماذج مختارة من الأدب العربي، لكنّه يتدرب على وفق منهج اجنبي لم يكيّف طبقاً لخصوصية اللغة العربية. وهو فوق ذلك لا يستفيد من ما في التراث العربي مثل علم التجويد وعلم الأصوات والمباحث المعجمية ودراسات فقه اللغة. أمّا ما يخص العامل الذاتي فانّ معظم ممثلينا يفتقرون إلى الأحساس المرهف باللغة والامتلاء بالشخصية وتمثل أبعادها. وهذا أمر يتمّ بدراسة دقيقة للنص بقيمة الدرامية والعقلية والعاطفية (8). وكلّ هذه الأسباب التي حدّدها ناقدنا لضعف ممثلينا في الالقاء بالعربية الفصيحة، دقيقة، يضاف إليها الضعف العام الذي تعانيه غالبية الطلبة والمثقفين في اللغة العربية الفصيحة لشيوع العامية وتخلّف مناهجنا الدراسية في المدارس والجامعات.
ومن هموم ناقدنا في الكتاب، ما يخصّ التقاليد المسرحية التي يراها ضرورية لأنها كالمفاصل التي تحتاجها أجزاء الجسم كي

تترك بمرونة وحيوية وثبات، وهي لا غنى عنها في تأصيل الحركة المسرحية ومدِّها بعوامل إضافية للحياة والتطور. وقد شخّص جملة من التقاليد السلبية في مسارحنا، ووضع بعض القواعد والمقترحات بديلاً عنها (9).

ولهذا كلّه أعدّ الكتاب وثيقة مسرحية ومصدراً دقيقاً يعينان الباحث والمؤرخ على قراءة حال المسرح العراقي والمشكلات التي كان يعانيها في الثمانينيات من القرن الماضي.

أمّا آخر كتاب لناقدنا فهو (لا تسدلوا الستارة / دراسات في الجذور الشعبية والمصادر التراثية للمسرح العراقي الحديث) الصادر في عام 2005. الكتاب اسهامة جادة في الجهود والمساعي التي قام بها طائفة من المسرحيين لتأصيل المسرح العربي، أي إيجاد مسرح ذي سمات وخصائص عربية واسلامية مستمدة من التراث والتأريخ، يقوم على صيغة مسرحية نابعة من البيئة العربية والإسلامية، مختلفة من صيغ المسرح الغربي، وقادرة في الوقت نفسه على التعبير عن تطلّعات وهموم الجمهور. نقرأ في المقدمة سطوراً تنمّ عن دقّة الناقد وتواضعه ((ولا يدعي كاتب هذه السطور أنه قد وجد طريق سهلاً ميسوراً، كما لا يزعم أنه كتب تأريخاً بحتاً، بل درس العوامل المؤثرة في هذا التأريخ، درس (الجذور الشعبية والتراثية) لأنه وجد ثمة قطيعة بين هذه (الشعبية) والنخبة المثقفة، متخذاً أواخر القرن التاسع عشر وما بعده إطاراً وحدوداً))(10).من الموضوعات التي عالجها الناقد في الكتاب (مصطلح الشعبية) حيث عرض لدلالات هذا المصطلح عند عدد من الباحثين، ثم حدّد معنى المسرح الشعبي على النحو الآتي ((المسرح الذي يعبّر شكلاً ومضموناً عن روح الشعب وهويته الوطنية والقومية والإنسانية، وتكون له حظوة لدى الجمهور العريض، ويرتفع إلى مستوى روح العصر ويسعى إلى تحقيق المتعة الذهنية للمتفرج، ويهدف إلى تثقيفه ويبعث في نفسه التفاؤل بامكانية انتصار المُثل والقيم الإنسانية والتقدمية)) (11). لكنّ هذه المقوّمات والشروط التي حدّدها ناقدنا للمسرح الشعبي، لا نراها مجتمعة في أيّ مسرح، إلاّ في المسرح اليوتوبياوي (نسبة إلى اليوتوبيا) الذي نحلم به، ثم إن هذا المصطلح ليس له مفهوم واحد في جميع الثقافات، ففي العراق مثلاً يطلق على المسرحيات التي تتسم بواقعية شديدة تكاد تكون صورة فوتوغرافية عن الواقع، والتي تكتب باللّهجة العامية العراقية، ويكون أبطالها غالباً أشخاصاً بسطاء من الطبقات الدنيا، مثل مسرحيات شهاب القصب والمسرحيات الأولى ليوسف العافي. أمّا في مصر فيطلق على الفنون التمثيلية التي عرفتها الثقافة العربية القديمة كالحكواتي وخيال الظل والقره قوز والسامر أو المسرحيات الحديثة التي تستلهم هذه الفنون الشعبية مثل مسرحية (الفرافير) ليوسف أدريس. وأمّا في الغرب فأكثر ما يطلق على الميلودراما التي تزخر عادة بقصص ومواقف وشخصيات محركة لعواطف الجمهور. لهذا تستهوي جمهوراً عريضاً وبرز فيها الكاتب الفرنسي بيكسيركورت الذي كان يتمتع بشعبية واسعة في سارج الدرجة الثانية، وقد استمد معظم عناصر مسرحياته من الروايات الشعبية والحكايات التأريخية.(12).وفي بحث (من فنون الدراما الشعبية في العراق الحديث) استقصى الناقد على نحو دقيق أهمّ الفنون الشعبية التي كانت شائعة في العراق قبل شيوع المسرح الحديث، مثل الحكواتي والمحاكاة الهزلية وفن (الاخباري) والكوميديا المرتجلة وخيال الظل والألعاب شبه الدرامية والفاصل المضحك.

لكن – في ما يخصّ خيال الظل في العراق – هناك إشارة مهمة إليه لم يذكرها ناقدنا، وردت في مصدر تأريخي قديم، وهي ((قال له

(الضمير عائد إلى عبادة) دعبل يوماً: والله لا هجونك. قال: والله لئن فعلت لا خرجنّ أمّك في الخيال)) (13). وقد شرح محقق الكتاب ذلك بقوله ((يريد به طيف الخيال أو ما يُسمّى بخيال الظل، والخيال ضرب من التمثيل المسرحي يقوم به المخايل من وراء ستارة، وإشارة الشابشتي إلى هذا الفن من أقدم البحوث العربية التي وقفنا عليها)) (14). إنّ هذا الخبر يدلّ على أن خيال الظل عرفته بغداد في العصر العباسي الأول، أيّ قبل أن تعرفه الأقطار العربية الأخرى مثل مصر التي عرفته في عهد صلاح الدين الأيوبي.

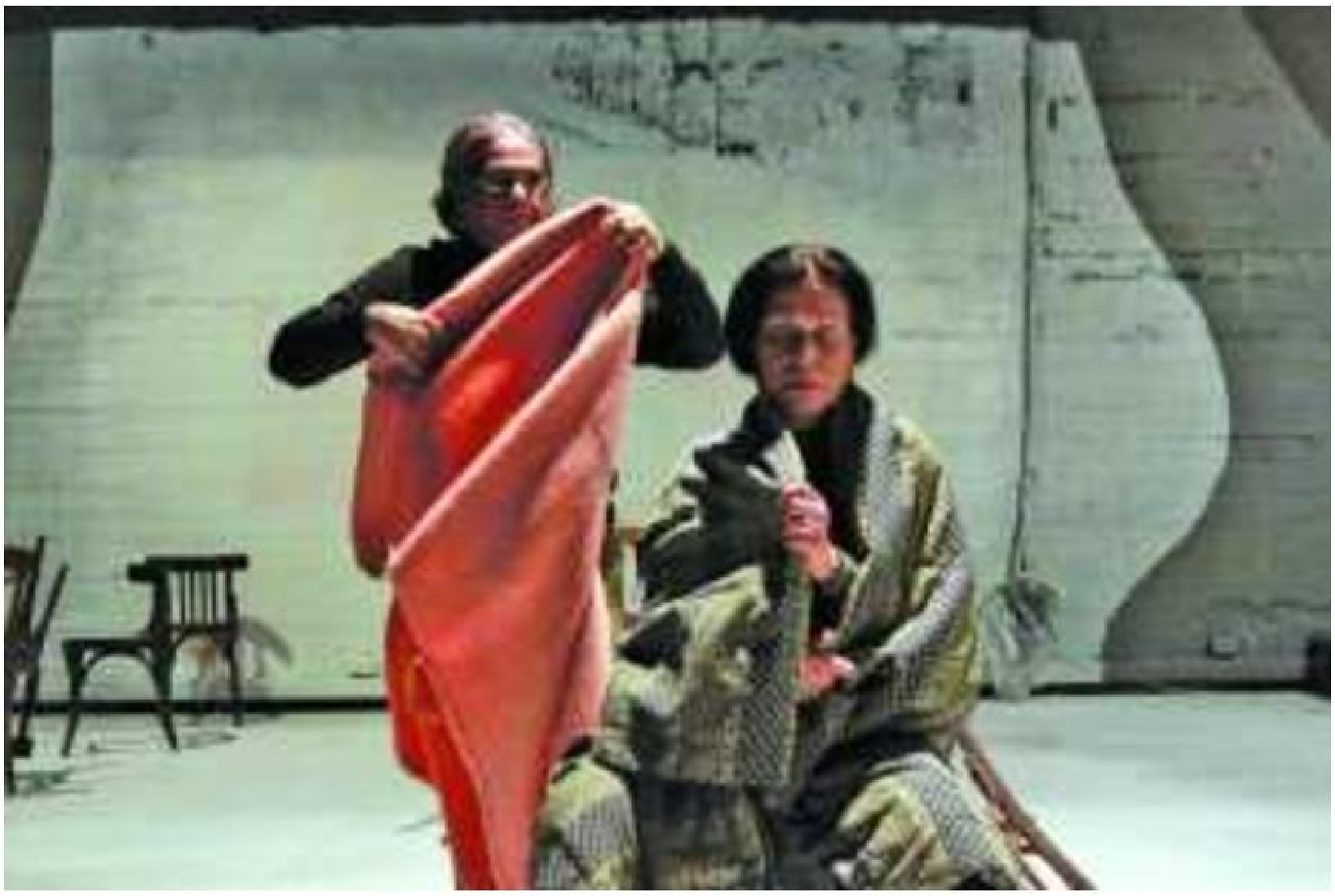
وتطرق الناقد في مبحث (التراث والمسرح) إلى العلاقة الوثيقة بين المسرح والتراث عارضاً للمواقف الثلاثة من توظيف التراث في المسرح وهي:

1-موقف يدعو إلى الاكتفاء بالتراث الدرامي القومي والعمل على تطويره ويغلق الباب بوجه المسرح الأجنبي.

2-موقف يدعو إلى تطوير التراث الوطني بما يلائم روح العصر، بالأخذ من منجزات المسرح العالمي.

3-موقف يدعو إلى التخلّي عن كلّ أشكال التراث الوطني والقومي، واستيراد المسرح العالمي كما هو.كذلك عرض لطرق توظيف التراث معتمداً على ما كتبه الباحثون في هذا الموضوع. وأنهى مبحثه قائلاً ((وبغية تحقيق الآثار الإيجابية والتقدمية لأمثال هذه الدراسات، لا بدّ أن تتحقق نتائجها في غمار ثورة ثقافية عربية. وأن لا ننسى الحقيقة الماثلة التالية: أن أحياء التراث من خلال المسرح أو غيره إنما هو أحياء رفيع بواسطة لغة جمالية لا سلفية ولا عدمية)) (15).أمّا في مبحث (الشعبية في مسرح العاني) فدرس الناقد المظاهر والمصادر الشعبية لمسرح العاني. و (الشعبية) عنده لا تخصر في الحوار أو الوظيفة الاجتماعية وحدها، بل تكمن في روح الشعب وذاتيته وشخصيته الوطنية والقومية محصلة الآثار الثقافية والاجتماعية والنفسية والجنسية وما تتركه بصماتها على التكوين العام وما تطبعه من طابع خاص ومميّز. بعد ذلك فصّل الكلام على المصادر الشعبية الاربعة لهذا المسرح وهي اللغة الشعبية والمعتقدات الشعبية والأمثال الشعبية والشخصيات الشعبية، داعماً أحكامه بأمثلة دقيقة من مسرحيات العاني (16).وأمّا في مبحث (التراث في مسرح قاسم محمد بين التجريبية والشعبية) فعالج ناقدنا الخصائص التراثية لمسرح قاسم محمد المستمدة من التراثين الشعبي والرسمي. وقد توصّل فيه إلى أن هذا الفنان توجه ((إلى التراث العراقي والعربي عن دراسة وقصد بغية دقّ الركائز لمسرح شعبي الخصائص، يجتذب الجمهور الواسع المؤلف من بسطاء الناس بالنفاذ إلى مخيّلتهم الجمعية وأفكارهم وتحفيزهم للمشاركة باعتبارهم جزءاً من العرض ومساهمين في ابداعه واستمراره. ولتطبيق قاسم لأفكاره ينتهج نهجاً واقعياً ويكاد يقترب من الطبيعة. وقد أولى معظم اهتمامه التنظيري للأعداد والتأليف ومنح الأخراج مساحة أصغر دون أن يختلّ التوازن بين النظرية والتطبيق. فقد أغنى عروضه المرتبطة بالتأليف بالعناصر البصرية جاعلاً من تشكيلات الممثلين صوراً حيَّة ومؤثرة بديلاً عن العناصر الصلبة والمادية)) (17).

من أجل ذلك كلّه يغدو الكتاب مصدراً غنياً ومهمّاً من مصادر المسرح التراثي العراقي ومصادر تأصيل المسرح العربي الحديث، على الرغم من خلوّه من جهود بعض كتابنا المسرحيين الذين أسهموا اسهاماً فاعلاً في هذ الميدان أمثال عادل كاظم ومحيي الدين زنكنه وفلاح شاكر.



الهوامش:

1-نقلاً عن: د.حسن السوداني: شيخ نقاد المسرح العراقي علي مزاحم عباس، موقع ورق (ملحق جديدة المدى)، العدد 1649، 2009/11/8.

2-عباس لطيف: علي مزاحم عباس / أزلية التوهج وأبدية الخلود، فنون، ملحق جريدة الصباح، العدد 2225، 2011/4/17.

3-سلاماً أيّها المسرحيون، مطبعة العمال المركزية، بغداد، 1985 / 5.

4-ينظر: المصدر نفسه / 9-12.

5-المصدر نفسه / 13.

6-نفسه / 22.

7-نفسه / 22.

8-ينظر: المصدر نفسه / 84.

9-ينظر: نفسه / 34-38.

10-لا تسدلوا الستارة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2005 / 9.

11-المصدر نفسه / 15.

12-ينظر: جون غاسنر / أدواردكون : قاموس المسرح، ترجمة مؤنس الرّزاز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1982 /53.

13، 14- الشابشتي: الديارات، تحقيق: كوركيس عوّاد، مطبعة المعارف، بغداد، 1951 /119 .

15-لا تسدلوا الستارة / 66.

16-ينظر: المصدر نفسه / 67- 82.

17-نفسه / 127-128.

القصة الكردية المعاصرة
أساطير الجراد والموتُ سُداسياً

عبدالكريم يحيى الزيباري

الجراد تهديد خطير، كالزلازل والفيضانات، صدرَ في العهد الملكي العراقي، قانون مكافحة الجراد رقم 16 لسنة 1931، ثم صدر في عهد قاسم قانون الجراد رقم (142) لسنة 1960 في 1960/12/17، ونصت المادة السادسة منه(يعاقب بغرامة لا تزيد على 50 دينارا أو الحبس مدة لا تزيد عن شهرين أو بكليهما: أ- كل من أهمل أو امتنع عن القيام بما هو مكلف به بحكم المادة الثانية من هذا القانون. ب- كل من عاق أعمال المكافحة وسبَّبَ عدم انجاز أعمالها على الوجه المطلوب). وقد كان بلاءً لفرعون مصر، ذكر في القرآن وفي سفر الخروج(فصعد الجراد على كل ارض مصر لم يكن قبله جراد هكذا مثله ولا يكون بعده كذلك، وغطى وجه كل الأرض حتى أظلمت الأرض وأكل جميع عشب الأرض وجميع ثمر الشجر الذي تركه البرد حتى لم يبق شيء أخضر في الشجر ولا في عشب الحقل في كل أرض مصر).

ترجمَ فيصل مصطفى حاجي قصة محمد سليم سواري(الجراد)إلى اللغة العربية ونشرت 1985 يهرب أهل القرية من الجراد، قرية يهاجمها الجراد، البطل مشختي(وهو في طريقه إلى القرية مرَّ بالمقبرة، شاهدَ قبر والده، سمعَ صوت والده..وهو يقول: أينَ تذهب يا ولدي؟ لا تترك القرية.. ألا تعلم إنني حين مت في قافلة الصحراء جاء أصدقائي بجثتي ودفنوني هنا في القرية.. عدتُ إلى قريتي وأنا ميت، فكيف تغادرها وأنت حي؟ سقطت الدموع من عينيه وقال لوالده: تعال معنا يا والدي. – أنا لا أستطيع ترك هذا المكان يا ولدي، لأنَّ عظامي قد غُرِسَت في هذه الأرض ونبتت فيها)[12]، يستيقظ مشختي من نومه، تنصحه والدته(لا ترو حلمك لأحد،

---

[12] عشرون قصة كردية- إعداد وتقديم حسين عارف- محمد سليم سواري- الجراد- ترجمة فيصل مصطفى حاجي - دار آفاق عربية- 1985- بغداد- ص75.

اذهب وأروه للنهر)ليجيبها مشختي(أيُّ نهر؟ ماذا تقولين يا والدتي؟ كلُّ أنهر العالم لا تستطيع أنْ تقلبَ الحقيقة باطلاً)، علماً أنَّ مشختي كلمة تعني المهاجر، لا يمكن لقارئٍ تجاهل هذه الأسئلة:

لماذا مات والده في الصحراء؟ لماذا سمي البطل مشختي؟ لماذا كان مشختي متشائماً من حلمه إلى هذا الحد، متأكّداً من وقوع الكارثة؟ الكارثة بعد كل المُسَلَّمَات والبديهيات بحاجة إلى حلم الجراد كنموذج لإقناعنا بالكارثة المقبلة؟ والجراد رمزٌ للبلاء، والمجاعة، والجفاف، قد يكون الجراد رمزاً للغزو الثقافي، في عام 1939 نشرَ الأمريكي نثنائيل ويست روايته(يوم الجراد)يبشّر بصعود قوى الغوغاء والفاشية في أوربا بسبب آثار الكساد الاقتصادي، الرمز يحفّز الفكر (عندما نقول الفلسفة تفكر، لا نقصد بالتأكيد تفكر المرء في ذاته، ولكن ماذا تعني الذات؟ أنعرفها أفضل مما نفهم كلمتي رمز وتفسير.. ربما يكون الرمزي هو الذي سينقذ الفكر من غروره، وربما يكون التفكر هو الذي سيمنح في الوقت نفسه، كل نزاع في علم التفسير بنية استقبال)[13].

قصة(الجراد في المدينة) زكريا تامر(يُحكى أنه كان في قديم الزمان مدينة تملك من الأنهار والحقول، ما يهب لها كل ما تحتاج إليه، فلم تعرف يوما الجوع والحزن، غير أن الناس الذين يسكنون في بيوتها كانوا يحبون الكلام، فلا يعملون سوى القليل،وما تبقى من وقتهم يضيع في الكلام. وحدث في يوم من الأيام، أن وفد إلى المدينة رجل يقطن في قمة جبل، فأخبر أنه أبصر جرادا لا يحصى عدده، يطير متجها نحو مدينتهم، فسارع العديد من أهل المدينة إلى إلقاء خطب طويلة تشكر للرجل إنذاره. وشرعت المدينة تستعد لمجابهة الجراد: نظم الشعراء قصائد تذم الجراد وتهدده بالهلاك. وأنشد المغنون الأغاني التي تمجد قوة المدينة، وتعرب عن كراهيتهم للجراد.

ونقب في الكتب القديمة ذات الأوراق الصفراء عن براهين تثبت أن الجراد مهزوم لا محالة. وابتكرت ثياب جميلة-كي يرتديها من يريد محاربة الجراد. وكتبت بالطباشير على جدران الأبنية

كلمات تسخر من الجراد... وعقد اجتماع حضره معظم أهالي المدينة، وتكلم فيه خطباء يملكون ألسنة طويلة، فتدفق من أفواههم سيل من الكلمات، وشتموا الجراد بحمية: الجراد تافهٌ، الجراد قبيح. ونهض رجل عجوز اشتهر بفصاحته، وقد تكلم برصانة ووقار، فقال: إذا أردنا أن ننتصر على الجراد، فيجب أن نعرف أولا لماذا أتى الجراد إلى مدينتنا، قيل إن الجراد أتى عقابا، وقيل إن الرياح هي التي تحمل الجراد حيث تشاء، وأقبل الجراد بينما كان أهل المدينة منهمكين في الجدال، وكان كل فريق يحاول أن يثبت صحة رأيه بمختلف الوسائل. واحتل الجراد المدينة، ولم يرحل عنها، ولا يزال يأكل العشب وسنابل القمح وأوراق الأشجار)[14].

في العدد 342 من جريدة التآخي الصادرة في تموز 1968 نشرَ محي الدين زنكنة قصة

---

[13] بول ريكور- في التفسير: محاولة في فرويد- ترجمة وجيه أسعد- أطلس للنشر والتوزيع- 2003- دمشق- ص 45-46. وهذا الكتاب هو كتاب ريكور عينه(فرويد والفلسفة).

[14] زكريا تامر- الجراد في المدينة- دار الفتى العربي- بيروت- ط3- 1982.

قصيرة له بعنوان(الجراد) تبدأ(قال ئاسوس لنفسه، وهو يرنو من خلال النافذة إلى أسراب الجراد التي تغطي المزارع والحقول الممتدة على مدى البصر: والآن سينتهي به الأمر إلى اقتحام المنازل) نقطة البداية هذه كنافذة تؤطر الحكاية، تُمَكِّن للقارئ رؤية القصة ككل، لأنَّ القصة انتهت بالجراد يقتحمُ المنازل، التصور الذي يطرحه زنكنة جاء ضمن أفق انتظار القارئ، هذه قراءة تجريدية تنقصها الخصوبة، تستبعد قلق وتشاؤم ئاسوس من الجراد الذي انتشرَ خلاف الطبيعة في الشتاء القارس، وهي قريبة من بداية فرجينيا وولف(قالت السيدة دالاواي، إنَّها تستشري الزهور بنفسها)، سيدة منشغلة بالاستعداد لحفلة يعدها زوجها، قبل بدء الحفلة بساعات ينتحر الشاب سبتموس، يصل خبر الانتحار والحفلة في منتصفها، هذا الشاب دون الثلاثين خاض الحرب العالمية الأولى، دفاعاً عن بريطانيا، قُدِّر له البقاء على قيد الحياة، أخطأته القنابل، راقبها تنفجر بلا اكتراث، استبدَّ به الذعر فجأة لأنَّه لا يستطيع أنْ يحس، لا يستطيع أنْ يتذوَّق، يستطيع أنْ يفكِّر تفكيرا سليما، يقرأ دانتي، يجمع قائمة حسابه، مخه سليم، فلا بدَّ أنْ يكون الخطأ هو خطأ العالم ألا يستطيع أنْ يحس، تأخذه زوجته الإيطالية ورزيا صانعة القبعات إلى طبيب نفسي هولمز، ينصحه بترك زوجته إلى مصحٍّ في الريف، فيرمي نفسه من النافذة، الليدي برادشو زوجة الطبيب تخبر دالاواي(لحظة خروجنا نودي زوجي على التلفون، حالة محزنة جدا، شابٌ قتل نفسه.. دار في خلد دالاواي أنَّ الموت يطل وسط حفلتها، الموت هذا ما تصورته)كان الطبيب مع السيد دالاوي ينقاشان مقترح قانون إلى مجس العموم يذكر الآثار الجانبية النفسية لسقوط القنابل، هذا الأثر الجانبي الذي اعترف به رسميا بعد حرب الخليج الثانية، حفلة يحضرها رئيس الوزراء وأعضاء مجلس العموم، تناقشُ مرضاً نفسياً لا زال إلى يومنا غير مفهوم، ولهذا يثير قلقهم، تربط دالاواي خبر موت سبتموس بموت اليوم ونهايته، وبحبٍّ ضائع وزواج مشئوم. وهنا ئاسوس قلق من أسراب الجراد الذي منع الناس الخروج من بيوتهم تسعة أيام، لأنَّ(العراق بلد العجائب.. لقد غدا بلداً للعجائب والغرائب)، أصواتُ كثيرة تنادي بالهرب من الجراد والاحتماء بالبيوت، ئاسوس وحده يصرخ(قاوموا أيها الأخوة قاوموا.. عارٌ علينا أن يهزمنا الجراد)بعد ذلك(بسبب الدماء التي غطت عينيه: لو لَو أصلُ البيت.. آه لا بدَّ أنْ أصلَ البيت)مختار القرية أخذ المبيد، يقول ئاسوس (لو لم ينهب ذلك الخنزير المبيد)والدته تعتقد(كل شيء قد حدثَ فجأة، كأنَّهُ انبثقَ من العدم)يجيبها (لا شيء يحدث فجأة.. كان نطفة، كان جنيناً قذرا، يتكون ينمو في رحم الأيام السود، يغذيه الواقع المر، حتى إذا اكتمل في الخفاء، في خفية من العقل والعين، خرجَ إلى الوجود بوحشيته ووجهه البشع المفترس)مدير الناحية مسخ جرادة، تقول روناك شقيقة ئاسوس(لو مات لكان خيراً له ألف مرة)ثم يدخل عليهم سيروان خطيب روناك وابن خالتها الذي مسخ جراداً أيضاً، وأنَّ الجراد هاجمه ولم يكفْ عنه حتى قال(أنا جراد)، وبعد قليل اقتحم عليهم الجراد، وراح سيروان ينصح روناك(قولي أنا جراد)وماتت روناك وأمه ولم يرضخا للنصيحة(كان صوتُ ئاسوس يدوِّي وحده كأنَّهُ

تٍ من كلِّ الجهات: لن أكون جراداً، لن أكون جرادٍ جراداً. ثم لم يلبث أنْ استحال الصوت المنفرد الآتي من كل الجهات أصواتاً جماعية هادرة، منبثقة من كل مكان: لن نكون جراداً، لن نكون جراداً).

في العدد 11 من مجلة أقلام لسنة 1970 نشرَ محي الدين زنكنه قصته الطويلة(الموت سُدَاسيا) لماذا سداسياً؟ لماذا يختار النحل الشكل السداسي في بناء بيوته؟ لأنَّ السُدَاسِي أكثرُ اقتصاداً في كمية الشَّمْع، لماذا يختار الإنسان الشكل السداسي شكلاً خارجياً لموته؟ إذا كان في الشمع حدود العسل، ففي الوقت حدود الموت، والموت سداسياً هو الموت البطيء، الأكثر اقتصاداً في الوقت، في علاقة النص القصصي بحدوده بالتاريخ والمجتمع، والاقتصاد والسياسة.القصة ممسرحة تكشف ميل زنكنة المبكر إلى عالم المسرح، بترقيم المقاطع، ووصف المكان كما لو كان خشبة مسرح، وللمقطع 2-2 شكل مسرحي كامل حوار بين الرجل الهزيل المخادع والمرأة البدينة اللعوب، ويدرج زنكنة هوامش مدهشة بطريقة بورخسية، عن الجزار بائع اللحوم(في الحقيقة، لم تكن اللحوم لحومه، وأنَّ هذا الجزار يكذب، ولعل هذا التفنيد الانفعالي يفند مزاعمه..فينبغي أنْ نبحثَ أولاً عن الراعي الذي سُلِخَ منه قطيع غنمه، قبل بضعة أيام وحسب، ولكن البحث عن الراعي، من شأنهِ أنْ يفضي بنا إلى متاهة، ويوقعنا في معضلة، يحدد أبعادهما هذا السؤال البريء جدا: أين الراعي، وماذا حلَّ به وبقطيعهِ أيضاً؟ قيل والعهدة على القائل كما يُقال: أنَّ الراعي حين أبى تسليم أغنامهِ إليهم، استقرت في جسمهِ، في موضعِ قلبه تماماً، رصاصة فأوقفته عن الحركة)ويستمر في هامش طويل يصوغ حكايات شعبية كوميديا سوداء، وفي النهاية يوقِّع باسمه(م. زنكنة)تماماً كما كان بورخس يُقحِمُ نفسه في حكاياته، لإضفاء الواقعية على المتاهات التي يصنعها بالهذيان السردي اللغوي الذي يمارسه، وكذلك يفعل زنكنة في هامش بائع الفواكه بالجملة. تبدأ القصة بشخص استعاد حريته، خارجٌ من السجن، كسعيد مهران في اللص والكلاب لنجيب محفوظ التي تبدأ(مرة أخرى يتنفَّس نسمة الحرية، ولكن الجوَّ غبارٌ خانق، وحرٌّ لا يُطاق)هذه البداية تكررت كثيراً في النصوص الروائية كرواية الحبل لفهد إسماعيل فهد والأفلام التي أنتجتها هوليود، سلخوه من مدينته بسجنهِ، وسلخوا مدينته بتغييرها، هذا الاغتراب الذي وصفهُ أليخو كاربنتير(مرّت أربع سنوات وسبعة أشهر منذ أن شاهدت البيت ذا الأعمدة البيض المزينة بمثلثات كالحة، أعطت المبنى شكلاً قاسياً يشبه دار القضاء... فينتابني شعور محزن بأنَّ الزمن قد عاد)، اليخو كاربنتير-الخطوات الضائعة-دار المأمون-1988-بغداد-ص13. البطل يبحث عن نفسهِ، يهجر زوجته بسبب الحياة الروتينية(غير أنَّ أصوات الأجراس القادمة من كنيسة قريبة تذكرنا في الحال بأنَّ شبح السجن يشوكُ أنْ يطبقَ علينا، حين تركت زوجتي في المسرح لتقدم الحفلة النهارية، أحسستُ إنني أعيدها إلى سجن تقضي فيه حكماً مدى الحياة/ص17) فالمسرحية التي توقع الجميع أنَّها سوف لن تُعرض أكثر من عشرين مرة، وصلت إلى العرض الخمسمائة بعد الألف، هذه المسرحية تحولت إلى جزيرة شيطان، البطل يريد التخلص من حياته

الروتينية(طعم الكيك لم يتغير عن سابقهِ قط، أرتقي قمة التل وأنحدر منها وأنا أحمل على ظهري الحجارة نفسها/ص21). يفرُّ إلى مدينةٍ أخرى، يعمل كاتباً، يجرِّبُ الانغماس في المدينة ورذائلها، يفرُّ إلى الغابة، وهو تناص مع مقطع شهير للشاعر(هنري دافيد ثورو 1817- 1862)(ذهبتُ إلى الغابة، لأنني أردتُ أنْ أعيشَ بحرية، حين جاء وقت الموت، اكتشفتُ إنني لم أعش)، عبارة زنكنة التي بدأ بها قصته(ها أنذا أحملُ حريتي على أكتافي ثانيةً، وأعود بها وبنفسي المشتتة المتشظية، إلى مدينتي التي سلخوني مني، وسلخوها مني.. ووجدت نفسي مقذوفاً إلى الشارع)وما يأتي بعدها طوال صفحات، شروح وأفكار مبثوثة، مع تناص مع أقدم نص قانوني يتعلق بحق الإنسان في الحرية، وهو المادة السابعة عشرةَ من قانون لبت عشتار(إذا قيَّدَ رجلٌ رجلاً آخر في قضية لا يعرف المُقيَّد عنها شيئاً، ولم تثبت علاقته بها، فعلى الرجل الأول أن يترتب عليه أيَّ جزاءٍ يترتب على القضية)هذا القانون في حكم لبت عشتار(1934-1924) قبل الميلاد. زنكنة يناقش الحرية كحاجة إنسانية لا تختلف عن الماء والهواء، الحرية ليست في أنْ نفعل ما نريد، بل أنْ نريد ما يجب أن نفعل، لأننا إذا لم نفعل ما يجب، ستزداد أخطاؤنا إلى درجةٍ تهدِّد حريتنا، وإنْ نجونا من السجن المادي، فالسجن المعنوي سوف يخنقنا، ويضيِّقُ على صدورنا، والإنسان الذي لا يعرف ماذا يريد: سجين نفسه التي خسرها، عبثاً يحاول استعادتها، بالحكمة السجين أكثرُ حريةً من الطلقاء. يقول زنكنة تحت عنوان فرعي(كلُّ السواقي إلى البحر وليس البحر بملآن)واصفاً مدينته المسلوخة(آه، آه، إني أكاد أتقيأ أحشائي، من رائحة الدم المتخثِّر التي اكتسحت الروائح الأخرى، كلها في هذه المدينة، مدينتي البرتقالية المشبعة، برائحة القداح والأشجار، اللعنة، ما الذي يجري في مدينتي البائسة؟ لقد تسمم حتى الهواء وفسد، ستخنقها العفونة)وأسئلة تترى من نوع(أيَّة قوة تسحب الأرض من تحت أقدامكم؟)(- لا بدَّ أنْ أعرف. لا أحدَ يعرف. لا أحدَ يعرفْ. – أنا أريدُ أنْ أعرف. – كُنْ مثل الآخرين، الحشرُ مع الناس عيد. – لا يفجرها بثورة وغضب).

[1] عشرون قصة كردية- إعداد وتقديم حسين عارف- محمد سليم سواري- الجراد- ترجمة فيصل مصطفى حاجي - دار آفاق عربية- 1985- بغداد- ص75.

[1] بول ريكور- في التفسير: محاولة في فرويد- ترجمة وجيه أسعد- أطلس للنشر والتوزيع- 2003- دمشق- ص 45-46. وهذا الكتاب هو كتاب ريكور عينه(فرويد والفلسفة).

[1] زكريا تامر- الجراد في المدينة- دار الفتى العربي- بيروت- ط3- 1982.

گلاویژی نوێ
30 العدد 2012

نظرات في فن الفوتغراف الكردي

جاسم عاصي

نظرة عالمة

لعل الكاميرا وهي ترقد بين كفيّ الفنان الكردي ، منقادة من خلال معرفة الحياة وسحرها المتبدل والموحي إلى ممارسة الرصد للممكن وغير الممكن ، للاعتيادي المألوف والاستثنائي . فغنى الحياة بمجريات أحداثها سلباً أو إيجاباً دفع الفنان إلى أن يكون قريباً من كل ما هو متغيّر ، لاسيّما وأن منطقة كردستان قد شهدت ظروفاً تراجيدية لابد من مدونة الإبداع من الوقوف عندها ، لتقدم شهادة لما هو منظور له على أنه ماض يمنح الدرس البليغ لكل الخطابات . ولعل الفن التشكيلي والفوتو كانا أقرب للمتغيّر هذا ، إذ سجّلا رؤيتهما له . فمن خلال المنجز الفني انسحب الفنان إلى مناطق جديدة دون التواري عن استجاب للواقع وعمل على تجميل الواقع . وفي هذا إلى أحداثه الدامية وزهو الطبيعة ، المستقبل ويهيئ مستلزمات يمنح رؤيته نوعاً من خاصة تلك التي تزهو بها صور الفنان بمشاهد وقمم الجبال المكللة أخرى رصد الوجوه والهيئات فمن رصد وجوه الأطفال إلى التاريخ . غير أن جيل الشباب من الفنانين ما تسعى إليه الإرادة البشرية في لم يلغ التاريخ ، وإنما أجّل النظر مقابل استقرار الحياة فهو جيل يستشرف النهوض من أجله . لذا نراه الانفتاح على الحياة الجديدة ، الطبيعة ، حيث حفلت الزهور من جهة والغابات بالخضرة والإزهار، ومن جهة ببورتريهات متعددة المناحي التقاط وجوه الشيوخ كانت حصيلة رحلة الفنان الإبداعية .

من أجله . لذا نراه يمنح رؤيته نوعاً من الانفتاح على الحياة الجديدة ، خاصة تلك التي تزهو بها الطبيعة ، حيث حفلت صور الفنان بمشاهد الزهور من جهة والغابات وقمم الجبال المكللة بالخضرة والإزهار، ومن جهة أخرى رصد الوجوه والهيئات ببورتريهات متعددة المناحي فمن رصد وجوه الأطفال إلى التقاط وجوه الشيوخ كانت حصيلة رحلة الفنان الإبداعية . مما سجّل ظاهرة واضحة ومؤكدة على مثل هذا الاهتمام . وهذا دليل على أن النفس البشرية بدأت تحتفي بمستقبل الحياة وعدم جعل الماضي أداة تعطيل لمشروع الإنسان . فالمتلقي البصري للصورة التي تنتجها كاميرا الفنان الكردي ، تعكس ولع الفنان بسر وسحر الطبيعة ، كذلك بتجسيد الوجوه والقامات على شكل بورتريهات فنية ، ثم ولعه بالجسد في أشكاله المتأتية من أفعال هي بمثابة حوارات دائمة مع نسق الحياة ، كما لو أنها تؤدى على خشبة المسرح ، خاصة لوحات الباليه ،مستجيبة إلى حيثيات نص صامت ، يتطلب من الجسد امتلاك لغتين في لغة واحدة ، هي التعبير الصامت والصائت في آن واحد من خلال الخطوط والألوان والأطياف التي ترشحها حركة الجسد استجابة لتأثير موسيقى خفية تثير الحواس . فالإضاءة وتقاطع الخطوط والظل هما ما يسرد مثل هذه المشاهد ، فقد تدخل الفنان من خلال عدسة العين المجردة والمسترشدة بعدسة الكاميرا أن تُعطي للصورة سر التعبير بتلقائية ما اختار من ظواهر الحياة ، وجعلها ماثلة من خلال مشهد الصورة . صحيح أن الصورة الفوتوغرافية تنقل المشهد ، غير إن مشهد الصورة ينطوي على محركات بسبب فنية اللقطة وتوفر عناصر الجدل ضمن ما هو موجود في كادرها . لذا نجد أن الصورة تنأى عن كونها صورة مطابقة لمشهد الواقع ، بقدر ما هي مفسّرة له ، وناقدة لسلبياته ، ومشيدة وناهضة بإيجابياته .

ولعل المكان واحد من الظواهر التي اهتمت بها الصورة ، وجعلته في صدارة المشهد الفني . ذلك لأن التعامل مع المكان ، يعني التعامل مع الذاكرة ، وبالتالي يتم التعامل مع التاريخ . فالمكان جامع لتاريخ الجماعة . لذا فأن فيه سر الموجودات وقدرتها على خلق المناخ المناسب للإنسان . فإذا نظرنا إلى المكان في كردستان كالجبال والسهول والقرى والمدن ، لتذكرنا كيف كانت تلك الأمكنة معرضة للانمحاء . وهذا يعني بطبيعة الحال إلى انمحاء الوجود . إن ما تعرض له المكان كان الهدف منه إلغاء تأريخ الجماعة . بمعنى محو الطابع الطوبغرافي ، وبالتالي محو الطابع القومي . هكذا وجد الفنان نفسه أمام واقع مدمر وذاكرة مشوشة ومستقبل غير واضح . غير أن تغيّر الظروف السياسية والاجتماعية في كردستان أحال تلك النظرة إلى أخرى مدققة بالواقع ـ خاصة عند الفنانين الشباب ـ فهم لم ينشغلوا بحراك الماضي والدوران في فلكه فحسب ، وإنما استقبال الحياة ورصد ما عمّرته الطبيعة في ذاتها فأنتجت مناخاً جمالياً مغايراً لما كان مخطط له . وهذا أحال النظرة إلى رصد الواقع المعاش بكل إيجابياته ، وكأن مقارنة قائمة بين ما يكون وما كان . وهذا ما تلحظه الذاكرة المتلقية لمشهد الفن هذا . فللذاكرة الفردية والجمعية في هذا رصيد يشي بأزمنة ماضية مقترنة بأمكنة كانت ثم دُمرت ، بعدها أعيدت

لها الحياة من جديد . وما الفنان إلا واحد ممن يراقبون الحياة ومجرياتها ، ويسجلون متغيراتها وانعكاساتها ، ولهم في هذا حصيلة تاريخية استلهموها ممن سبقهم الذين عملوا على إيقاظ الذاكرة الفردية .

يضاف إلى هذه الأنماط من التعبير ، أنماطاً أخرى حفلت بها صفحات مجلة (تاو) الكردية المتخصصة بفن الفوتوغراف . وما قراءتنا هذه إلا جزء من مشروع يستوعب أكبر قدر ممكن من اللوحات المعبّرة بعمق عن التأريخ الاجتماعي والمثيولوجي والطبيعي الذي عليه مكوّن الفنان وهو يمارس متابعة الطبيعة وحركة الحياة والتاريخ ، لخلق مدونته إلى جانب الفنانين الفوتغوافيين في بقاع الأرض من العالم .

إن رحلة القراءة هذه محددة بجملة ثوابت هي حصيلة ما وجدناه ، وهي بمثابة محاور فنية لابد من رصدها دون إهمال الإشارة إلى محاور غيرها . وهذه المحاور نلخصها بما يلي:

1 ـ محور الجسد.
2 ـ محور البورتريه.
3 ـ محور الطبيعة.
4 ـ محور المكان.
5 ـ محاور أخرى .

تطبيقات في فعالية الصورة

القسم الأول/

محـــــــور الجســـــــد

يتم التعامل مع الجسد مهما اختلف جنسه ، على ضوء المتحرك منه ،فالفعالية التي يُصدرها الجسد وهو يؤدي نشاطاً إنسانياً ، سواء في العمل أو على قارعة الطريق ، في المسرح أو رقص الباليه وغيرها ، تكون مادة الصورة التي تتفاعل معها لا باعتبارها لاقطة للمشهد ، بقدر ما متفاعلة معه ، على اعتبار أن خطاب عدسة العين متضامنة مع عدسة الكاميرا تكوّن جسداً واحداً مقابل جسد آخر ، أي اتحاد وتخاطر جسدين على وفق رؤى موحدة ، مما ينتج صورة تعالج الواقع ، لكنها لا تنسخه .وهذه النظرة تنطلق من فهم وظيفة الصورة من جهة ، ومن طبيعة الخطاب الذي يبدأ من الظاهر إلى المضمر في المشهد . لعل في هذا تعمل مجموعة عناصر من شأنها تصعيد وتيرة التعبير بالصورة . ومن هذه الممكنات هي الضوء والظل الذي يشتق الألوان والخطوط والزوايا ، أسوة باللوحة التشكيلية . إن الاستعارة هنا من التشكيل باتجاه الفوتو يعني تقارب عالميهما من خلال التطور التقني الذي حدث على تكوّن الصورة ونشأتها ثم وظيفتها .

إن هذا يقودنا إلى مشغولية الكاميرا في الفن الفوتوغرافي الكردي ، التي يتنوع من خلالها الحراك الفني ، بحيث يأخذ الفنان مساحة أكبر وأوسع لطرح أفكاره ورؤاه اتجاه ما يرى ويحسّ . وبهذا نجد أن التعامل مع المشهد محفوف بالترقب والحذر والتلقائية تارة والصنعة في أخرى . غير أن كل هذا قاد إلى تبلور مشهد فني امتلك خصائصه عبر تنوع الثيمات ، وعمق اللقطات . كذلك ظهر ما يقترب من الحوار مع الواقع من خلال أنساقه وتركيباته البنيوية زماناً ومكاناً . وفي هذا يمكننا القول إن الصورة هذه احتلت موقعاً في مجال التعبير ، وحافظت على محتوى الذاكرة ، بعكس الواقع المتجدد . ولعل الجسد كما ذكرنا واحد من الموضوعات التي سلطت

الكاميرا جهدها عليه ، فأظهرته بحيوية منتجة وليست تسجيلية ، ووظفت الحكاية ، والمروية التي يرويها لصالح حركة الواقع آنياً ومستقبلاً . فرقصة الباليه وحركة المسرح مثلاً ظهرت على نوع من الفعالية بما يُغني الواقع ويحركه ، بسبب التقنية التي جاهدت الكاميرا على عكسه عبر الصورة ، وهي بالتالي ساهمت في تصعيد حركة المشهد وليس تسجيله فحسب . إن التقنية انبثقت من عين الكاميرا وعين المصوّر وذلك بتكيّف نوعي وإبداعي . وبذلك أسفرت عن صورة صافية جلية كما سنرى في صور الفنانين.

فالفنان (سه فين حميد) يأخذنا إلى عالم الجسد معبّراً من خلاله عن المرونة التي تقود إلى مرونة الحياة واستجابتها للسعي الذاتي في حوار الواقع . لقد اختار الفنان خلفية بالأسود لتجسيد مشهد الرقص الجسدي ، الذي هو نوع من الأداء المسرحي . وهذه الرقصات تؤدى بثنائية الأنثى والذكر باعتبارهما عنوان الجمال في الوجود . كذلك يكشف التداول بين الجسدين عن الصلة المعرفية المكملة لبعضها عبر توائم الجسدين . وهي أقرب إلى رقصة الباليه . إن الجسد له قابلية سرد ما لم تستطع اللغة على سرده ، لذا من الملاحظ أن السرد الذي تؤديه الأجساد كان ضمن محاولة الاستجابة لمنظومة حوار جسدي صامت وعلى إيقاع متوازن ومنتظم فالفعل الذي يبديه جسد الأنثى ، يُلقي ردة الفعل التي يقابلها الجسد الذكوري . هذا التوازي يفضي إلى حوار صامت يكشف عن مضامين سلوكية في كلا الجسدين . فالجسد في اللحظة التي يحاور الآخر الثنائي فأنه يحاور نفسه بتداعي تكشفه الحركة الذاتية التي توزع سلوك الذات وسلوك الآخر . وأرى أن هذا يخص رؤية الكاميرا ورؤية الفنان لها ، في كونه يجسد الاستثنائي ويوائم بين المتباعد ، ليضعه ضمن سردية جسدية متقاربة . في حين يكون هذا الحوار بين مستوى أعلى ـ أنوثة ـ ومستوى أسفل ـ ذكورة ـ وذلك باستقبال الرجل الراقص لانفعالات الأنثى مستقبلاً إياها بتطويع وتليين قسمات الوجه ، دليل الحوار الأدائي . ومثل هذا يحدث أيضا من خلال قلب المعادلة بين موضع الأنثى وموضع الذكر . بمعنى تكون المرأة هي من يستقبل انفعالات الرجل . إن هذه الحوارات تنّم عن قدرة ذاتية في قبول الآخر حاولت الكاميرا أن تجسّده باقتدار وحيوية . وقد تكشّف هذا في صورة هي أقرب إلى البورتريه بين الاثنين ، حيث يظهر على وجه الرجل نوعاً من السؤال ، بينما نرى وجه الأنثى يفضي إلى الرضا .

في صور أخرى نجده يعرض جسد الأنثى فيعرضها للأزياء ، وذلك منحه بعداً ثقافياً دالاً على ممارسة التفاعل مع التقنية الحضارية . فالجسد الأنثوي برشاقته وامتداده الطولي يُعطي بُعداً جمالياً يُسهم في تكملة ما ينتجه العقل من جماليات التشكيل المتمركز في ابتكار جمالية الزيّ . وقد عمد الفنان في عرضه هذا أن يوازن بين رشاقة الملابس ورشاقة الجسد ، بحيث يضعنا أمام حوارية توحي بالحركة الدالة عل تكيّف الجسد لما يرتديه ، وبالتالي تتسع عنده المجالات الحيوية لاستكمل الجمالية المركزية في العرض . فبين تعدد العارضات ، وثنائيته ، ثم تفرده ، اختلفت اللقطات في تركيزها على هذا الجزء من الجسد والزيّ ، حيث بدا الجسد كما لو أنه يؤدي سمفونية تتواتر سلالمها عبر إيقاعات

الجسد وتلون وتباين حركته . ويحاول في صورة الدبكة الكردية أن يُجسد البنية الروحية التي تنتظم عليها الرقصة الجماعية هذه ، والتي تعتمد على تعاقب في الصفوف بين الذكر والأنثى ، مما يُشكّل نسقاً هرمونياً واضحاً يسود المشهد من خلال تلقائية الحركة والانسجام . وهذا متأت من براعة الفنان في اختيار الزاوية المؤثرة والعاكسة للحركة الراقصة . صحيح أن الكاميرا تتابع ما يتحرك أمامها ، غير أن عين الفنان تحاول التقاط ما هو أكثر حيوية وتأثيراً في المشهد ، ناهيك عن البهجة الروحية التي تظهر عليها الوجوه وهي تمارس هذا الطقس الجميل والدال على الاستقرار المادي والروحي . إن الزيّ الذي تظهر عليه الأجساد ، سواء للنساء أو الرجال عكس البلاغة الشعبية التي عليها الملابس الكردية الشعبية ، الذي منح التنوع والتلون والبهاء الذي فيه جمالاً مضافاً للطقس . إن البني الشعبية مجتمعة ، لاسيّما الزيّ الشعبي ساهمت في عكس الصورة الأكثر استيعاباً للموروث الكردي المتجسد بالدبكة الشعبية . وعدسة الكاميرا بما تتمثل البلاغة في التعبير ساهم في تصعيد دلالة الطقس.

في تجسيد رقصتي (البوب والراب) التي تتشكل على إيقاع سريع مما يتطلب سرعة في تنفيذ اللقطة ضمن حيويتها ونشاطها السريع ، وبالتالي يكون على عين الفنان وسرعة عدسة الكاميرا دوراً في تنفيذ مثل هذه الحركات في الرقصة . وقد حاول الفنان قدر الإمكان أن يرصد بذكاء ما هو مؤثر ومعبّر من التشكيلة الراقصة . فالأجساد الأنثوية المراقبة لحركة الفتى الذي يؤدي الرقصة ، تمارس فعل الانسجام مع بنية الإيقاع ، بحيث ينقاد الجسد إلى روحية الرقصة وتشكيلاتها المفاجئة . في حين نرى جسد الفتى مسكون بالحركة التي جسدتها العدسة على شكل يُظهر آثار حركة الساعد والسيقان في تماه مع الإيقاع . فالجسد بدا للرائي مشوب بآثار السرعة في تلاشي حدوده بأطياف تخلقها الحركة السريعة . وقد نجحت الكاميرا في التقاط ذلك ، بحيث بدا الجسد ممارساً هذه الطقسية التي تجاوبت معها الأجساد الأخرى بتفاعل وانفعال هادئ .

إن الفنان (سه فين حميد) حريص على التقاط الصورة كما ظهر لنا ، وذلك بعنايته بلحظة التجاوب بين العين وعدسة الكاميرا والمشهد ، من خلال اختيار ذكي ، وتمثل لتقنية الكاميرا ،بحيث تمكّن من تطويعها باقتدار .

في صور الفنان (بهمن شهبازي) نقف على معادلة واضحة للجسد وهو في منطقة الظل حيث يتجسد بتأثير الأزرق السماوي كخلفية لونية للأسود الذي هيمن على الأجساد ، مما جعلها أكثر بروزاً بسبب تماثل العتمة للجسد مع الإشراق للسماء ـ خلفية الصورة ـ . وبهذا نتوقف على سردية توحي بحركة الجسد من خلال منظور خاص من عدسة الكاميرا . إن الحرية المتاحة للجسد وهو يؤدي طقسيته ، ساهمت في بلورته مجموعة عوامل وأسباب ، لعل أهمها ذلك التوائم في المنظور المتسع ، وذي التركيز على هذه الحركة أو تلك ، بحيث بدات الأجساد تتخاطر وتنثال مكوناتها على سطح الصورة ، ساعد في ذلك أيضاً اختيار زاوية اللقطة من الأسفل إلى الأعلى ،بالتي أظهرت الجسد على طول مهيمن على كادر الصورة . في الوقت نفسه ترك أغصان الأشجار الجرداء كرمز لبلورة الصراع الدائر

بين الجسد وما حوله . لقد حولت الصورة الأشياء إلى رموز مساعدة لتصعيد المعنى عبر الصورة . . وفي هذا يبرز إيقاع الجسد وهو ينتظم على مستوى حركته العليا والسفلى ، مؤدياً رقصات متباينة لإظهار ما يحتويه داخله من مشاعر وانفعالات يعكسها بلغة الصمت ، ذات المؤشرات الإيمائية . إن انفعالات الجسد تستوضح من خلال سلسلة من الأشكال والاستجابات التي يظهر عليها الجسد وهو يستجيب لوله النغم الموحي له بالحركة كرد فعل ، وتارة بالسكون والترقب أمام سياج من التجريد الذي تمثله أغصان الأشجار الجرداء . فتجريد الجسد من شكله الواقعي ، واختيار مؤثرات الأغصان ولون السماء الفاتح ، جعل الصور تتخاطر مع مكونات غامضة في النفس البشرية .

ولعل رقصة الباليه ما يشغل بال الفنانين ، لأنهم يجدون فيها دالة مهمة للتعريف بإمكانية الجسد على المطاوعة والتعبير بتلقائية وعمق عن بنى متعددة ، فهي رقصات إيمائية تدعو للتأمل والاستبصار ، لأن الأجساد وهي تؤدي حركاتها إنما تحاور نفسها من جهة ، وتخاطب الآخرين من جهة أخرى . والملاحظ على مثل هذا الأداء كونه يتطلب الفطنة من المشاهد ـ المتلقي ، لأن ما يُقدم أمامه عبارة عن نص مرئي ، تلعب في تجسيد بنيته المؤثرات الأخرى . من هذا لا نجد الفنان قد راعى هذا وهو يختار رقصة الباليه محوراً لعدسة كاميرته . مستجيباً لهذا الهاجس بعدة لقطات ، كان محورها غير ثابت على حالة واحدة ، بالرغم من أنه اهتم بمركز الحركة ، المتجسد عبر ثنائية الجسدين الذكوري والأنثوي . . والفنان (فرزين) يرصد حالات الجسدين في لحظة الامتزاج الروحي الذي يخلق له الفنان نوعاً من المخيّال الذي يلون حركة الشخوص . مما يُعطي للأجساد لغة نادرة مستجيبة لرقصة موحية على وفق سيناريو فني ، لكنه يظهر على مستوى التعبير الروحي الذي يكشف عن قوة العلاقة بين الجسدين . ففي إحدى الصور تظهر المرأة في مقدمة الكادر ، مسورة بأطياف الخيال واللغة الجسدية الشفافة ، أما الرجل فيظهر إلى الخلف منها ليوقظ ويحتضن مثل هذه النفحة التي يدلي فيها الجسد الأنثوي بما هو كامن فيه روحياً ، مظهراً طهارة ونقاء صوفياً خالصاً . وهذا الاتحاد بين الجسدين ليس من السهل التفريق بينهما ، لأنها اتحاد وامتزاج جوّاني وليس ظاهر . إن حركة الرجل ساهمت في عقد التوازن للجسد الأنثوي كي ما يُحقق فعل التعبير التلقائي . بينما في صورة أخرى ، تظهر الثنائيات على أبهى الصور ، حيث التقطت الكاميرا حركاتهم بروح شاعرية راصدة الإشارات وتداخل السيقان في حركة نامية مشتبكة دالة على نوع من التوائم وانشداد الأجساد إلى بعضها . إن عدسة الفنان (فرزين) قادرة على عكس انفعالات الجسد بتلقائيته وتفانيه مع نصفه الثاني . فالرائي يقف على نوع من الشفرات التي لا تخلّف سوى الصورة التي عليها العلاقة الروحية التي توحد الجسدين وتومئ بما هو وراء هذه الانفعالات الجسدية المؤداة عبر عرض الرقص البدني الذي هو في الأساس عزف روحي خالص . إن تماهي الأجساد وطغيان الانفعالات المتداخلة يعطي صورة مشبعة بالمخيّال ، حيث تفرز الأجساد انفعالاتها ، ويتبدى من حركاتها نوع من الدعوة للإتحاد

الروحي الذي يكشفه الإتحاد الجسدي على أبرع صورة . وكل هذا ينعكس من خلال عين الكاميرا التي لا تنظر إلى الصورة الواقعية ، إلا من خلال حساسيتها المفرطة.

في لوحات الفنان (سوران نقشبندي) نجد ظاهرة توظيف الماء . وكما هو معروف في الأساطير والأديان ما للماء من دلالات على الخصب والنماء عبر الارتواء . لذا فأننا نجد له موضعاً قدسياً في الديانات والأساطير . وما الأسطورة سوى الفعل الذي تؤديه هذه الدالة للإحياء والنماء ، واستعادة روح التوثب والسمو . من هذا نجد أن التعامل مع الماء عند الفنان من باب المؤثر الروحي على الجسد . كذلك المؤثر الإخصابي ، لأن الدالة على ذلك هو السقوط من ألعلة إلى الأسفل ، وفي الصور يكون السقوط على الجسد الأنثوي ، وهو ما يعطينا رؤية مؤكدة على أن الفعل الذ1ي جسدته الصورة ، هو فعل تعشيق إخصابي بين جسد الأنثى وجسد الذكر المتواري خلف مؤثر الماء الساقط بعنف وقوة انفعالية ، هي أقرب إلى تساقط زخات المطر . وهذا ما يقوّي دلالة الرمز ويعطيه بُعداً أعمق في فعالية الإخصاب . فالذي يظهر في الصورة هو انفعالات الجسد وهو يتمركز تحت وقع التساقط للماء من العُليات . ولهذا دلالة أسطورية أيضاً كون النازل من الأعلى يمثل فعلاً ذكورياً والباقي متشبثاً بالأرض دال على الأنوثة . لذا فتساقط المطر في المفهوم الأسطوري ، هو فعل تخصيب ـ الذكورة ـ للأرض ـ الأنثى ـ . من هذا نجد أن ما تعكسه الصورة هو فعل مواقعة رمزية بين جسدين ، ظهر أحدهما وبان الآخر من خلال فعل الإرواء . ظهر الجسد الأنثوي ممتلكاً قدرته على استقبال رشاش الماء الساقط من الأعلى ، بمعنى يستقبل ذلك من خلال توفر حالة الاستعداد للتخصيب ، لذا بدا على زهو وانفعال شديدين استجابة ليس للمطر ، وإنما إلى ما هو مواز له في هذا الاستقبال من لدن الجسد الذكوري . إن الماء في هذه الحالة بالإضافة إلى دالته الإخصابية ، فإنه أيضاً دال على ذروة الاستعداد لكلا الجسدين في استقبال لذة الاستسلام للخصب ، سواء في تخصيب جسد الأنثى بالماء ، أو جسد الرجل بالأنوثة . يُضاف إليهما استسلام الجسدين لأداء فعل المواقعة التي لا تُسفر إلا عن تشابك لذّي يؤدي إلى حيوية التخصيب التي تمركزها حيوية الجسدين . لقد فعلت البنى الفنية للصورة كعامل مساعد في بلورة مثل هذا المشهد الذي أدى إلى مفاهيم ، وهي اختيار الخلفية السوداء كعامل مجسّد لما هو مرئي من حركات الجسد ، كذلك ظهر لنا ردة الأفعال لأفعال يُحدثها تساقط الماء ، بما يوحي بمتعة مرافقة لنوع من الاستقبال . ناهيك عن طبيعة الألوان المتعاشقة داخل كادر اللوحة ، حيث فعّلت عدسة الكاميرا البنى المخبأة في الجسدين على نحو معبّر.

وتكون كاميرا الفنان (جمال بينجويني) قادرة على التقاط الأجساد وهي في عنفوان حركتها ، حيث عكست تلقائية الطفولة وهي تمارس تماسكها مع الطبيعة ومع نفسها استجابة لفعل الفرح الذي يكشف عن نوع وافر للحرية في محيط كردستان ، تأخذ الطفولة منه قسطاً تمارس من خلاله رغباتها في العيش بسلام . فالطفل القافز عن الأرض وهو يحمل كمانه ، صورة نادرة في التقاط الانفعال ودفق الحرية المتوفرة والتي لا يشوبها الوجع والرعب الذي

اعتادت عليه الطفولة بفعل كثافة القمع والتهديد للحياة . فأطفاله يمارسون حياتهم بتلقائية وسط مكان تم إعادة بنيته الجمالية بفعل قدرة الإنسان على البناء وإدامة الحياة ، دون أن يكون ثمة ضغط الزمان والمكان عليها ، لا سيّما حين يكون المكان بلا حدود ، فليس هنالك ما يوحي بتوجب الدخول ، أو عدمه كضاغط خارجي سلطوي . فالحرية التي أتيحت للجسد كي يكرس فعاليته من خلالها أدت إلى إبراز إمكانية الجسد على عكس جوّانيته من انفعال بريء ، وأفعال لا تُشكّل خرقاً لقانون الطبيعة . فاللغة المشتركة والتخاطر بين الجسد وثنائية الزمان والمكان خلقت نوعاً من إمكانية التوفر على وجود ممكن . فالفنان (بنجويني) يلتقط الصورة على مزاج لا تشوش وجوده الانفعالات السلبية التي قد تخلقها حدّة الصراعات بين الفنان والواقع ، بل أنه بدءاً عقد بروتوكولاً مع الواقع ، من خلال توفر الحرية العامة والخاصة وسط أجواء مفعمة بالتلقائية والجمال . هذا المزاج خلق روحاً خالقة للتوازن بين حيوات الطبيعة والإنسان ، مما وفر للكاميرا فرصة رصد الظواهر والفعاليات التي يقوم بها الأطفال مكللة بروح الدعابة مع حيوات الطبيعة ، خاصة الأشجار والأمكنة المخضّرة . إن اختيار عالم الطفولة في الصورة لهو دليل على استشراف المستقبل . فالحيوية التي ظهرت عليها الأجيال دالة على مثل هذا المفهوم الجمالي للحياة .

وثمة تعامل مع الجسد من خلال مسرحة المشاهَد في صورة الفنان (ئه زاد نازي) حيث نجده يحاول أن يسلط الضوء الروحاني الأخضر على هيأة الجسد ، بحيث يُظهره على أداء مسرحي . فالضوء المسلط تتفاوت درجاته ، فالأخضر مشوب بالأسود لإظهار معالم من الجسد أكثر قوة وبروزاً . فاليد تتوزع عليها الإنارة بما يؤكد الحركة والإشارة المساهمة في رقصة الجسد ، كذلك يجري هذا على بقية أجزائه بحيث يُظهره ضمن بانوراما أدائية ، تنهل من الأداء المسرحي ، ورقص الباليه ، بما يخلق نوعاً من التداول السردي الذي عليه الجسد وهو يتواصل في طرح التشكيلة الجسدية بشفافية ورقة الأجنحة التي تتدلي وتنسكب من الأذرع والرأس . إن الجسد في هذه الحالة يبدو أكثر انسجاماً مع الحالي ، وأكثر استشرافاً للمستقبل ، حيث يُضفى عليه الضوء الأخضر المثيولوجي هالة من التقديس والروحية الباهرة .

وتبدو الهيمنة المسرحية أكثر تجسيداً على صورة الفنان (ئاري جه لال) ، حيث يغمر المجموع ضمن كادر الصورة نوع من التفاعل ، سواء مع الذات أو مع الآخر ، بما يُعطي نمطاً من استكمال الحركة . بمعنى يحاول كل جسد أن يتولى سردية الجسد الآخر عبر فعالية مشتركة ، توحي بالأسئلة والحوار الصامت . وقد ساعدت الإنارة المسلطة على المشهد في لملمة الضوء من خلال رصد عدسة الكاميرا . فالأحمر المنبثق من القرص الناري ، يُضفي على الهيئات نوع من الإشراق ، كذلك يمتزج هذا مع تدرج ألوان الأزياء . كل هذا أكد وـ بفعل حركة اليدين وتطلع الوجوه إلى الأمام والأسفل ـ على التجاوب والتحاور وطرح الرؤى المنسابة مع حركة الأجساد . في حين نجده في صورة أخرى يسلط الضوء الأخضر الدال على

القدسية ، لكي يمنح المشهد وقاراً خاصاً . ولا يُبقي الجسد على سكون ، بقدر ما تشترك اليد والعين في تجلي ما هو ماثل في الأمام من المشهد . عموماً يحاول الفنان من خلال عدسة الكاميرا أن يكون أكثر مرونة في التعامل مع المفردات الدالة والمكملة للمشهد ، بما فيها الألوان والحركات والضوء.

ويبدو أن الفنان (ريبين جالاك) وجد نفسه أمام أداء مسرحي أو رقص الباليه ، وعلى صورة أوسع من خلال تعدد الكادر في المكان ، وسعته ، فما عليه سوى أن يترك الكاميرا تستوعب كل هذا بتقنية مناسبة . تُكيّف عدسة الكاميرا لاستيعاب قدر ممكن من المشاهد المتحركة والمتغيرة على وفق الأداء على خشبة المسرح . وهنا ظهرت الحركة السريع واحدة من الخصائص التي ينبغي الالتفات إليها ، وحصرها في كادر الصورة ، مع إعطاء قدر من الاستيعاب . لذا نراه تعامل من خلال الزوم ، ولكن بحساسية وحذر كما هو ظاهر في الصور . معتنياً بالإضاءة والألوان التي تنسكب على الأجساد ، بحيث يعطيها فاعلية أدائية هي الأخرى ، لا تنفصل عن أداء الأجساد وهي تروي حكايتها . هذه التقنية ، خلقت حيثياتها رؤية الفنان إلى ما يتوجب العمل به ، لكي لا يفرط بالمشهد الذي أمامه .

إن الحركة التي عليها الأجساد تتوفر على عدة معاني ، غير أنها تتوحد في معنى رئيسي هو الإيماء إلى الأعلى لتمثل كل أشكال الاتصال بالعلّيات ، فهي نوع من التشبث بالأرض ، أو هي نوع من التضرع إلى السماء . وإلى ما هنالك من أشكال الاتصال بالأعلى . في صور أخرى كون منها ما يشبه المتوالية الصورية ، بسبب تكرار الشخصيتين من جهة ، وتعدد الحركات الإيمائية من جهة أخرى . في هذا حاول الفنان أن يستوعب أكبر قدر من أداء اللوحة بنسق تعددي عبر لوحات متفرقة ، تروي حكاية الجسد وهو يمارس عكس المعنى . لقد حاول الفنان وهو يعكس لنا ما يُعرض على المسرح ، أن تكون صورته أكثر حيوية ، وذلك باختيارات ذات سمة ديناميكية تُسهم في خلق المشهد ، وليس تجميده . وقد برز هذا في رصد السرعة في الأداء ، بحيث لعب فنياً في ملامح الوجوه والأذرع والأكتاف ، معبراً عن السرعة في الأداء من جهة ، واحتدام الدراما المسرحية منة جهة أخرى .

إن الفنان (ريبين) كثير الاعتناء بصورته ، وفي الاستفادة من تقنية التصوير المدعوم بقدرة رؤيته في التبصر بالفن والواقع.

ويبدو أن الفنان (ئاريان به كر) أكثر تصوراً للمشهد من خلال رؤيته له ، حيث يتوجب النظر إلى ما يُهيأه المخيّال للمشهد المراد تصويره . والجسد هنا كصورة متكاملة في اللوحة لا يقتصر على عرضه بالكامل ، بقدر ما يمكن رصد الأجزاء بمتواليات صورية منة جهة ، وباستخدام الظل من جهة أخرى . وهذين النمطين يقودان إلى استعمال الخيال لوضع صورة الجسد على وفق الرؤى التي يتمسك بها الفنان على اعتبارها دالة للوصول إلى الممكن وغير الممكن . لذا نجده يتعامل مع الشكل عبر الاعتناء بالكادر والخلفية التي تُسهم في عكس صورة الشيء ، سواء كان الجسد بكامله ، أو جزء منه . وهنا تلعب البنية الفنية دوراً في تشكيل الصورة هذه . فمثلاً يوزع اللون الذي يشكّل الظل وهو الأسود ، ويشتق منه لون أخف ومحايد ، كذلك يُغيّر من شكل الرأس بحيث يضع صور لأطر حركته

وهو يؤدي فعالية كهذه . كل هذه التقنية في الصورة تُسهم في إظهار مشهد الجسد على فعالية وتداعي متواصل في سرد المعنى . كذلك عمل على تجسيد مثل هذه المفاهيم عبر حركة الجسدين مثلاً في تناوب الحركة . ففي ثنائية منها تظهر المدينة والسماء الرمادية ، وهذا مما يدل على حياد المشهد وارتخائه ، بحيث تكون الحركات المتناوبة أكثر جمالية ، بسبب التخاطر بين الخلفية المختارة ، وبين طبيعة التعبير الجسدي الذي يأخذ بمبدأ الإيماء . وفي ثنائية أخرى يظهر الجسد ضمن إطار ذو خلفية مضيئة ، وسط كادر أسود اللون . والشخصية تمارس فعل الخلاص من خلال فعل التمايل الذي يتطلب البحث عن موطئ القدم . وفي الأخرى يبدو الشخص أكثر تأملاً في ما هو أمامه.

عموما نرى الفنان (ئاریان) حريصاً على ديناميكية لقطته ، من خلال الاعتناء بكل المستلزمات التي تُحقق ذلك .

ويأخذ الفنان (ئه كام شيخ هادي) بجزء من الجسد وهي اليد ، لكي يعبّر عن وضع المرأة في المجتمع . فاليد هي الدالة على القيد ، والاستسلام لقوته وسلطته ، وبالتالي الدالة الأكبر والمركزية على التهميش في المجتمع . ويُعطي لكل حالة دلالتها وعمقها في التعبير ، فالكفين المشتبكين مثلاً توحيان بالقيد والصرامة المسلطة من أجل تعطيل دور المرأة . بينما تكون الكف الممتد على جسد مظلم ، ووجه مقنع مشوب بنوع من علامات الاضطهاد ،ى أيضاً تبدو مستسلمة ومشلولة . فكل شيء في الصورة يؤشر إلى الاغتراب والمصادرة . فضيق الفسحة التي يستأثر فيها الجسد الأنثوي لأداء دوره ، تُعطي شكلاً من انعدام الصيرورة .

إن الصورة من خلال إشاراتها تتمكن من التعبير عن معاني واسعة ، شريطة أن تكون الإشارة منضبطة في الدلالة ، ومكتفية بذاتها . وهذا ما حصل على إحدى الصور ، حيث يظهر وجه المرأة مشوب بمسيل دموي ، بينما يكون الجدار ما يؤشر بالكفين الدمويين المنطبعين عليه ، سرداً لما لم تتمكن الصورة سرده . من هذا نرى أن الصورة عند الفنان تستكمل معناها من مجموع الهوامش المحيطة والمكملة لمشهدها . وهذا ما حصل في هذه الصورة المشار إليها ، كذلك في صورة أخرى ، تظهر فيها المرأة مطلة من خلال كوة حفرتها في الجدار ، وأخرى للكف . فالجدار موشوم بالندوب والحفر ، وهو يُخفي جسداً . ووراء كل هذا المكوّن معاني عبر عنها الفنان عبر إشارات تُغني المشهد ، مؤدية في فعاليتها الفنية هذه إلى المتن الواسع للمعنى ، الذي يُلخص وجود المرأة ، وموقعها الاجتماعي . ولعل الحرية التي تُكلل وجودها أهم ما ترمي إليه هذا الاستخدامات من الإشارات .

ويتحقق المزج بين انطلاق الجسد للتعبير عن البهجة الذاتية في الوجود ، وتطويعه من خلال أداء الرقص الشعبي الذي تميّزت به منطقة كردستان في المناسبات القومية . ولهذه الرقصات قانونها الذاتي ، ومحتواها وسحرها الذي يزاوج بين سحر الأزياء الشعبية ، ومرونة الأجساد التي تؤدي مثل هذه الطقوس الاجتماعية . فالفنان (هه ريز جه مال) يعتمد مثل هذه المزاوجة في التعبير ، حيث تكون كاميرته تلاحق في آن واحد الجسد ومرونته

في التعبير ، مقابل ظهور البهجة والفرح على الوجوه . وهو نوع من التخاطر بين الذات والجسد ، حاول الفنان أن يوازن بين هذين المحورين من التعبير. لذا نجد على صورته نوع من الحركة ونمو الأفعال المؤداة .

لعل مجموعة من الفنانين الكرد ، يحتفون ببهجة الحياة ، وبهجة المتغيّر فيها ، من خلال رصد بهجة الأجساد والعلامات الظاهرة على الوجوه . و(هه ريز) يعكس مثل هذه الأجواء كرد فعل لأزمنة الاضطهاد ومصادرة الحريات ، وصلابة القيد . وما الرد على ذلك سوى بإظهار جمال الحياة عبر بهجتها العامة ، لا سيّما عكس جمال الطبيعة والعمران الحضاري .

ويقدم الفنان (ئه حمه د نه به ز) صورته من خلال تداخل مجموعة من العناصر التي أنتجتها . فرصة الباليه يمكن النظر إليها على أنها رقصة تُعطي بُعداً جمالياً من خلال عكس حيثيات الحركات والمشاهد التي يؤديها الراقصون . غير أن الفنان هنا ، حاول أن يؤسس مشهده الفوتغرافي من اتحاد مجموعة عناصر . فالألوان ودرجاتها ، تقاربها وتباعدها من خلال الاشتقاق اللوني وأطيافه المنبثقة من سرعة حركة الأجساد ، ومن اتحادها ، حيث أتخذ الفنان من التفاف الجسد على نفسه أثناء الدوران ، مادة خصب لخلق مناخات للصورة ، في تعدد واغتناء المشهد فالأسود الذي يُشكّل خلفية الصورة ، ساهم في عكس بهجة الألوان المضيئة ، كذلك متابعة حركة اليدين والساقين والرؤوس .ى كل هذا خلق ديناميكية للصورة من خلال ديناميكية مشهد الرقص .

إن الاكتفاء برصد بعض المشاهد من خلال الصورة سهل جداً ، لكن رصد حركة المشاهد وتناميها هو الأصعب ، لا سيّما حين تكون الحركة مقرونة بالتعبير عن الروحي الذي تُعبر عنه كل حركة في الرقصة ، لأنها جميعاً مقرونة بسيناريو يوزع الأدوار ، ويمنح الحرية للأجساد كي تلبي حاجة النص . وما الفنان هنا سوى أنه رصد الذي يتوجب في الحكات الجزئي التي تؤدي إلى مجموع الحركات الكلية المشكلة لمشهد أداء رقصة الباليه الذي تشترك في أدائه أكثر العناصر الفنية ، والجسد واحد رئيسي منها . في هذا عمد الفنان إلى أن يواكب مثل هذا الحراك ، فظهر مهتماً بكل تلك العناصر الصاعدة بالصورة تعبيراً . ولعل اللون أهم ما اهتم به الفنان ، مستدرجاً درجاته في العبير ، بحيث أعطاها بُعداً متخيلاً ، وقربها من بنية الأحلام التي تتماهى في سردها رؤية الأشياء ، وانعدام الجدران التي قد تحد من سيولتها وتمازجها وأشكال تعبيرها الشعري . فاللون واحد من أسس التعبير الشعري . ورقصة الباليه هي نوع من الأداء لنص شعري . وهذا ما عمد الفنان إلى تجسيده في صورته الفوتغرافية.

وفي صور أخرى واكب الفنان حركة الراقصين وسرعة تعبير الأجساد بشكل أوحى بأجواء التصعيد الموسيقي ، لا سيّما التصعيد الهرموني الموسيقي . فقد ظهرت الأجساد ممتزجة في كيان طيفي واحد ، يؤشر اللون المضيء ، وتصوير بعضها على شكل كتلة متمازجة ، تماهت من خلالها الحدود بين الأجساد ، منسابة مع لحن خفي ، دلت عليه سرعة الأجساد في الالتفاف على نفسها ،

تعبيراً على الاستجابة لنفسها ولغيرها وللمتن الموسيقي في آن واحد . إن إنتاج أي مشهد فني تعبيري ، يتطلب أن تتظافر العناصر على إظهاره وتجسيده . وهذا ما عكسه الفنان من خلا صوره المتعددة والتي تناولت الرقصات على درجات من التعبير .

ويشتغل الفنان (ره وشت توانا) على محور تأثير الضوء على الجسد ، حيث تبدو الأجساد مستسلمة لغفوة أو لقوة سلطة خارجية ، والضوء الأصفر من يكشف عن بنيتها الداخلية . فشلال الضوء ينتشر على الجسد ، بهرموني ضوئي رشيق ، إذ تبدو القوة المتحكمة في نثار الضوء ، مما يكشف عن تالأجزاء المكونة للجسد . فقد أخذ الفنان أنموذجاً واحداً وعلى هيئات مختلفة ، غير أنها جميعاً تنّم عن نوع الاستسلام الذي قيّد الشخصية ، ووضعها موضع التساؤل . كمالا وأن الضوء الأصفر كشف عن الحيّز الضيّق الذي احتوى الجسد ، يمكن من خلال هذا أن تؤل العين المبصرة لمثل هذا المشهد أن تُعطي للمكان خصوصيته ، في كونه مكان معادي ومستلِب لصيرورة الشخصية . وهكذا الأمكنة الأخرى . إن التعامل مع اللون في تجسيد ما عليه الجسد ، ساهم بشكل دقيق في فضح المحتوى والمؤثرات ، لا سيّما اللون الأصفر ، الذي هو بطبيعة الحال ينثر ضوءاً ، لكنه يُعطي دلالة أخرى ، تتلخص في السكون والاستسلام . في الصورة لم تكن الإضاءة اصطناعية ، بقدر ما كانت طبيعية ، فأشعة الشمس التي لعبت الكاميرا على بلورت درجة إشعاعها كانت قد تسللت من كوة في السقف . وهذا أيضاً يُعطي بُعداً آخر ، في كون هذه الأشعة الماثلة للاصفرار هي نوع من عامل التطهير ، لأنها أساساً تحمل خصائص النقاء في الطبيعة . لقد كانت لوحة الفنان تُلخص الكثير من المعاناة التي عليها الجسد المنعزل في المكان .

ونلاحظ أن الفنان (شوان هيوا) قد وضع لنماذجه من الأجساد أطراً ذات لون أسود ، وترك الخلفية للصورة تمثل حقولاً يانعة . وبذلك أعطى لتعبير أجسادها نوعاً منه النزوع إلى الطبيعة والبحث عن حرية الانطلاق غير المحدود باتجاه الخلاص . فهي منفردة أو مجتمعة ، تكاد تتواءم في حركاتها الراقصة ، حيث جسّد الأسود نوع حركتها ، وهي القفز إلى الأعلى . وهو نوع من النزوع للخلاص من موضع في الوجود ، أو الشابك مع بعض ، بما يخلق لوحة راقصة تضامنية الفعل . لعل في هذا حددت الأجساد قدرتها على تمثل المكان الضيّق والغامض ـ الكهف ـ للتطلع بواسطة حركة الجسد إلى ما هو خارجه . لاسيّما أن الأداء الذي عليه الأجساد كان فيه الكثير من التعبير الذي يلخص حالة إثبات الكينونة في حال المقاومة والانطلاق . إن الظلال ساهمت بشكل دقيق في كشف النزوع الذاتي ، ساعدتها على ذلك ما توفر من بهجة الحقل خارج فتحة الكهف . وبهذا التضامن اللوني السلبي والإيجابي تجسد الممكن التعبيري ، في وضع النموذج ضمن إطار لا يُعطل الحركة ، بقدر ما يُهيئ لها مستلزمات التحقيق للمعنى . إن تعشيق الألوان وإن كانت على انفراد ، إلا أنها ممكنة تحقيق مثل هذا التعبير .

ويكون عمل الفنان (مسته فا خه بات) ما يخص الزمن الذي تدور في فلكه الأجساد . وفي هذا يعمل على أعطاء فعالية للضوء في

تجسيد ذلك . في محاولة لخلق نوع من التجاوب بين هذه الأطراف ذات البُعد الفني الخالص . فثمة جسد وضوء وزمن ، يتوجب التعبير عنهم علة وفق صورة فوتغرافية . هنا توجب على الفنان أن يتعامل مع لون الضوء ودرجته بما يوحي بتغير الزمن وتقلبه ودورانه . لا سيّما أن الأجساد في ظهورها في الصورة ، تبدو دائرة على نفسها في حراك دائم معبّرة عن بنية الزمن الذي يستهلك الأجساد وينتهك صيرورتها ، لذلك يترك الفنان الفرصة لاتحاد الجسد مع اللون كما ذكرنا ، والموسيقى باعتبارها تُسهم في عكس الهرموني الذي عليه الأجساد وهي تتعامل مع الزمن . إن هذا الدوران يبدو أيضاً دوراناً صوفياً ، يُعطي من خلال الأداء صورة للانغماس في اللحن الصوفي ، بحيث تتلاشى الأجساد في روحاني ما ورائية ، بعيداً عن تأثيرات المحكان والواقع ، إنها رحلة المتعبد على طريقته الروحية الخالصة . لذا نجد الفنان يؤكد على اللون المائل إلى الإضاءة الر وحانية ، وسط خلفية سوداء توحي بالروحي قبل المادي . لقد اشتغلت عدسة كاميرا الفنان لرصد ما هو أكثر تجسيداً لما ذكرنا . وبذا شهدت صورته نوعاً من اندماج الخصائص في خاصية واحدة . في صور الفنان (ته حسين عه لي) يبرز دور الظل في حركة الشخصية دون إبقاء النموذج ثابتاً ، فثمة توازن وتوازي بين الشخصية والظل ، سواء كان ظلها أو ظل ما حولها . المهم كيفما تكون الظلال تكون حركة الشخصية . كم ولعب الإطار الذي وضع فيه صورة الشخصية ، وه في الأساس إطار من ضوء وسط ظلام محيط . فالإنارة هنا هب إنارة مسرحية ، تستطيع كشف الأشياء وسبر غورها ، حيث يمتد هذا إلى تفعيل حركة الشخصية بحركات إيمائية ، كما لو أنها تؤدي أداء بانتومياً على خشبة المسرح في حركات تعبيرية يفعّل من خلالها الجسد كي يؤدي فعاليته في التعبير عن كوامن الداخل للنموذج . ولعل الضوء أو حزمه المنطلقة من زاوية مركزية ، تُسهم في بلورة المشهد الذي عليه الجسد وتضيف إليه نوعا من الحركة التي تكشف عن خفايا الجسد وقدرته على التعبير .

على الشوك يكتب في (مثلث متساوي الساقين) سردية مراثي المثقف والمكان..

علي حسن الفواز

حين يستشرف الكاتب العراقي المغترب علي الشوك فضاءات السيرة الذاتية، فانه يستعيدها سيرة لعوالمه المتخيلة، وسردياته التي تستكشف يوميات المكان/المدينة البغدادية، وحيواته التي يسري القلق في عوالمها وفي علائقها بهذا المكان، اذ يجد الروائي في لعبة الاستعادة تلك محاولة للهروب من الزمن ومن ومن مثيولوجياته(المحلية) والتي تتركه دائما عند الكثير من البواعث النفسية المضطربة التي تنبشها التساؤلات، والتي تتحول في روايته(مثلث متساوي الساقين) الصادرة عن (دار المدى) الى مايشبه البحث في المصائر المتقاطعة، واليوميات التي تغوي على استكناه محمولاتها المحسوسة، والتي يستعيد من خلالها الشوك ذاكرة المدينة التي تسكنه هاجسا مقلقا، والتي يستعيدها مدينة دافقة، حميمية رغم قسوتها ووحشتها.

علي الشوك يبحث في سرائر شخصية المثقف العراقي المأزومة، والتي عاشت دورها كاضحية، ودورها الاشكالي في الفرجة، وهذا مايمنح هذه الرؤية سمة توضحية لتجلية التاريخ عبر السرد، وربما بالطريقة التي تجعل هذا السرد اكثر تعبيرا عن وعيه الذاتي لازمة المكان السياسي والمكان الثقافي، مثلما هي شهادته على اغتراب المثقف الهروبي.

في رواية(مثلث متساوي الساقين) ينحني الشوك على ذاكرته بوصفها خزّانا للسيرة، وباعثا على استكناه محمولات هذه السيرة من مااجترحه لها من سرديات لامست تاريخه الواقعي في المكان، ودفعت باتجاه استعادة زمنه الشخصي المجدب، ومعاينة اغترابه الذي تحول الى نوع من النوستالجيا الواعية التي تحيله الى نوع من السرد المركب الذي يقوم على احالات الى سردية الشخصية العراقية المثقفة بكل تعقيداتها واضطرابها، مثمام يطلقه الى احالات تضعه عند سردية المدينة/بغداد وهي تتكشف وتتعرّي عبر ثيماتها الصراعية الحاشدة بمظاهر رعبها السياسي، ووقائعها الصراعية التي

تترسم هزيمة الانسان الحالم، وخواء الانتلجنسيا العراقية وهي تواجه قمع السلطة، وتعيش هوس استلابها الداخلي، الذي يدفعها كثيرا لمواجهة موتها الرمزي وخراب احلامها وعلائقها الممسوخة.

تقودنا هذه الرواية الى استقراء سيرة تاريخية ومتخيلة لمثقف عراقي استغور فضاءات سيرة الامكنة العراقية وعاش الكثير من عوالم صراعاتها، اذ تبدو هذه الصراعات وكأنها محمولات رمزية تعبّر عن حراك نموذج الشخصية المثقفة واغترابها العميق، والتي تحولت الى بنية تعبيرية لما هو منظور لها في ظل ما تعيشه من ازمات وعيها الشقي للحرية والمكان المستعاد، فضلا عن ماتعيشه من تداعيات ازماتها الوجودية في مدن المنفى، حيث لاتبدو تلك المدن الاّ متاهة للضياع والخواء، والتي تتقصى فيها اسرار وجدها، وبحثها التعويضي عن وظائف اشباعية، وعن لحظات وجودية تعيدها الى لذة الكائن قبل اغترابه، وبما يجعل الروائي المصاب بوجع الاستعادة، وكأنه امام رغبة دائبة لانسنة هذه المدن التي يكثر حضورها في الرواية مثل براغ ولندن وبرلين، اذ يبدو تكرار هذا الحضور نوعا من الاستشعار القلق الذي يدفعه للبحث عن مظاهر ماتتركه تلك المدن التي هرب اليها الكثير من المثقفين العراقيين، مثقفي الايديولوجيا واليسار، والذين يصطنعون لهم في هذه المدن صراعات تشبه تلك التي كانوا يعيشونها في المدينة الشاحبة الطاردة، والحاضرة بقوة استعادية في سيرته السردية..

هذه الصراعات المستعادة في السرديات الروائية لاتبدو بعيدة عن عوالم الروائي الواقعية، اذ عمد الروائي الى استعادتها عبر استعادة الكثير من الوقائع، وعبر استعادة صور شخصياته ويومياته المشغولة بهواجس نموذج بطله المثقف الذي هو خليط من البطل الوجودي والايديولوجي اليساري الحانق على واقعه وعلى السلطة، والذي ظل يعاني من فوبيا الملاحقة والمراقبة، والتي كثيرا مانجدها كثيمة صراعية تتكرر في رواياته الاخرى، اذ استغرقت هذه الثيمة الشوك في روايته السابقة(عشب احمر) والتي يحمل البطل(هشام المقدادي)همومه الوجودية ازاء المكان والوعي بوصفها هموما انسانية، يلبس ازاءها قناعه الذي يواجه به أزماته الانسانية الداخلية، والتي تضع رؤيته لهذه الهموم على اساس انها رؤية تعويضية واشباعية، تواجه مايتمثله من كشوفات عميقة للمسكوت عنه ازاء ما يتساقط من تلك المواجهات، والتي يستعيدها بوجوها الاكثر بشاعة كازمات سياسية واخلاقية، تلك التي يصطنع لها بطله المثقف/المغترب الذي ظل يعيش حيوات حاشدة بانواع ملتبسه من الصراعات الداخلية فضاءات نفسية وايهامية تعبر عن ازمة(وعيه الشقي)والذي يدفعه باتجاه نزوع اضطرابي للاستعادة، ولاصطناع مايجعل اكثر هوسا وقلقا في بحثه عن الحرية واسئلتها، ذلك الذي يفترض ان هروبه الى المنفى، ومساكنته مدنه الضاجة بالحياة هو الوجه الاخر الاكثر تعبيرا عن حاجته للحرية، وعن اغترابه الاضطراري داخل الاقنعة، اذ يكون هذا المنفى هو الملاذ التعويضي المشوب بفجيعة ما يهجس به من احساس مرعب بالغياب، والذي يتحول الى باعث على استيهامات اشباعية للامتلاء ازاء حرمانه النفسي

والوجودي، والذي يتمظهر عبر مظاهر ازمة وعيه القلق ازاء المكان النوستالجي المحكوم بالحضور والاستعادة المتخيلة، لكنه العالق ايضا باوهام ماعلق به من رعبه الشخصي من السلطة الغاشمة، تلك التي تدفعه تحت هاجس التعويض الى استعادة مراثيه ازاء المدينة/مكانه الايهامي، وازاء ماتصطنعه من تعويضات، والتي تتركه نهبا لشهوة استعادة ذاته المضطربة في توصيفها الظاهراتي استعادة وعيه لثيمة اغتراب بطله العاطل رمزيا عن ممارسة الحرية واللذة..

في سيرة علي الشوك يكتشف وعي هذا البطل المثقف الزائف والقلق من خلال معطيات ما يبدو ظاهرا في صراعه الاشكالي-الذي يساكنه دائما- والمستعاد بين شفرات الامكنة التي يعيشها في الواقع وبين التي يستعيدها سرديا، اذ تبدو هذه الامكنة المتقاطعة(المستعادة والغائبة) وكأنها تعبير عن فداحة اغترابه، وقسوة وعيه، وعن مرارة وجوده المستعاد، فضلا عن كونها تعبيرا عن مايهجس به ازاء ازمة الانتماء وازمة الهوية، بصفتها عناوين عن الصراع الانطولوجي الصاخب في حياة المثقفين العراقين في المنفى، والذي يتجسد من جهة اخرى عبر مظاهر انثربولوجية تلامس فكرة بحثه الدائم من اجل المعنى الانساني للوجود والحرية وانعكاس تداعياتها النفسية على الذات العراقية المطرودة والقلقة، والمصابة بفوبيا الامكنة. فالبطل في الرواية هو نموذج المثقف المضطرب الذي يحلم كثيرا بالحرية، لكنه ايضا المستلب وجوديا ازاء اسئلتها، حيث تظل ذاكرة القمع حاضرة بكل قسوتها وتلصصها، والتي تسبغ على المكان صفة(المكان المعادي) مقابل مايصنعه في المكان الاستعادي من احاسيس ايهامية وتعويضية للمكان الاليف الغائب، وهذا التقابل هو يفجّر هواجسه ازاء مايثير وعيه الشقي الملتاث بالحنين والخوف والقلق، والذي يضع وعي هذا المكان امام اشكالات وعي بطله(الوطني والايديولوجي واليساري والانساني) والذي كثيرا مايحلم باستعادة توازنه لكي يواجه الكثير من التحديات بحثا عن قوته الاخلاقية العميقة التي يمكنها كفالة توازنه الداخلي وسط احتدامات وتشوهات تحوطه من الخارج وتجسّه من الداخل..

رواية(مثلث متساوي الساقين)تستبطن الكثير من عوالم الشوك في انشغالاته الثقافية ومرجعياته المعرفية، اذ يحمل العنوان شفرته الرياضية-ميدان عمله الرئيسي- مقابل مايتضمنه ايضا من من تشفير سري لاستدعاء معرفي واجتماعي، فهو اذ يضع هذه العتبة او الثريا كما يسميها القاص محمود عبد الوهاب وسط فضاء تأويلي، فانه ايضا يمنحها دلالة تعبيرية للبحث عن التوازن الداخلي في المكان، والذي يعيش اغتراباته البطل والروائي في آن معا، فهو تارة محمول على نوع من التجريد البصري والدلالي الباعث على اصطناع شفرات داخلية فيها الكثير من الاحالات والايهامات، وتارة اخرى يكون هو النزوع الى التجسيد، حيث الكائن(المثقف واليساري) الباحث عن هويته، والتي يصطنع لها نوعا من التبئير الذي يمارس وظيفة الكشف عبر الرمز، وعبر توظيف حمولاته التعبيرية والدلالية في استكناه عوالم انسية للمدن التي يعيشها مغتربا وباحثا عن انسوية وجوده، وكذلك لاصدقائه، ولشخصياته

الاخرى، والتي يبصرها بعيون مشوبه بايهامات الاستعادة، تلك التي تجعل من مفهوم التوازي-مثلث متساوي الساقين- دلالة على فكرة التواز والقوة العميقة التي يحلم بها، والتي تتحول الى بواعث داخلية دافعة للبحث عن شكل من التوازن الداخلي الذي يعيش غيابه البطل المغترب، بكل مايعنيه هذا الغياب من خراب روحي واضطراب وعزلة ونوستالجيا ملتبسة، وشعور استعادي غير منضبط للتخيلات التي تثير اضطرابه وهواجسه دائما..

ان ماتثيره هذه الرواية من اسئلة، تترك الاثر على طبيعة ما يستحضره الروائي من استيهامات غاوية، تلك التي تكون باعثه لاستعادة ملامح حميمة وغائمة للامكنة والوجوه التي يعيش عقدة غيابها، مثلما يعيش قلق استعادتها، اذ تتحول الرواية تحت هذا هواجس هذه الاسئلة الى مايشبه كتابة الحنين، تلك التي تبدو الاقرب في التوصيف الى السيرة بوصفها سردا، والتي تجعل من بطله(هشام البغدادي) نموذجا للبطل الواقعي الحلمي الذي يلبس قناع علي الشوك، والذي يمنحه القوة والدافعية للتعبير عن المعاني العميقة للبحث عن خلاصه الوجودي، عبر خلاص مايمثله من نموذج ثقافي للانتلجنسيا العراقية التي عاشت حميمية المكان وقسوته، اذ يمثل هذا النموذج في جوهره قناعا لمثقفي الطبقة الوسطى العراقية في الخمسينيات، وصورة لأزمتهم الصراعية التي رافقت فقدانهم لقوتهم المعنوية بعد الثورات والانقلابات التي احدثت شرخا في عمق الحياة العراقية، خاصة مع سيطرة البعثيين على السلطة عام 1963 . ورغم مايستهل به الروائي روايته بانها امتداد لرواية سابقة(عشب احمر)الصادرة عام2007 وان حضور البطل الروائي فيها هو حامل لذات الدلالات السردية، الاّ ان ماتحمله رواية(مثلث متساوي الساقين) تضع هذا البطل امام عوالم تفوق في رعبها وقلقها بطله القديم، مثلما تضعه امام شعور اكثر استغوارا لسرائر الحيوات العراقية المتعددة التي يعيش بين سوانحها المثقف اغترابات مركبة، وجودية وسياسية وانسانية وجنسية، والتي تترك هذا البطل امام نزعة دائمة للهروب من الامكنة الطاردة، والبحث عن امكنة اخرى وحيوات رمزية لمثاله الطبقي والثقافي، لكن هذا الهروب والمغادرة يظلان يحملان الكثير من ملامح وجهه الانساني الغامر بالكآبة والفقدان والرعب الداخلي.

رواية(مثلث متساوي الساقين)عمدت الى تكون شهادة او سيرة لزمن غيابي عن الامكنة، وزمن اغترابي عاشه المثقف العراقي، واطلّ من خلاله على سيرة الامكنة(امكنة النوستالجيا والمنافي المتعددة) مثلما هي تعبير عن شحوبها، وعن متاهة اصدقائه الذين عاشوا في سيرته اغتراباتهم الداخلية والخارجية، فضلا عن نزوع الروائي الى فضح سيرة السلطة الشوفينية، تلك التي اسهمت في انتاج هذا الرعب الانساني، وهذه المنافي التي تحولت الى شتات والى اوطان طارئة يعيش فيها المثقفون على المعونات والرواتب التي تدفعها جهات دولية سياسية او حزبية معينة، وحتى جهات مشبوهة احيانا، اذ يظل ابطاله الواقعيون يعيشون ازماتهم الوجودية والانسانية بنوع من الفوبيا القهرية، وكأنهم ابطال الجحيم الذين تقتادهم اقدارهم

الى مستويات غرائبية من العذاب والموت والايهام بالخلاص..
واذا كان الروائي او كاتب السيرة لايمنح لمخياله السردي حضوره الفاعل في التعاطي مع تشكيل بنية روائية تتراكب عوالمها، واصواتها وهويتها التي يمكن ان تكشف عن مايمكن تسميته ب(السردية الكثيفة)التي تسبغ على الابطال الواقعيين نوعا من التعالي السردي الذي يمكن ان يتفجر من خلاله الواقع والحيوات والصراعات، الاّ ان الروائي وهو نموذج للمثقف العضوي العميق الذي يرى دورا انسانيا ومعرفيا وجماليا للمثقف، يجد في مهمة كتابة هذه السيرة تحت سطوة الايهام الروائي بمثابة موقف من العالم الذي يعيش ازمته الانسانية والوجودية، وازمة انسانه المحاصر والمنفي باغترابات عميقة، وموقف من سعار السلطة والايديولوجيا الذي افقده لذة المعيش والاطمئنان والتواصل، واغترابه عن رومانسية الامكنة الحميمة، واغتراب الطبقة الوسطى التي تمثل روح الحراك الاجتماعي والثقافي والاقتصادي في العراق لحد سنوات الخمسينات..
هذه الرواية/السيرة هي شهادة عميقة على عذابات المثقف العراقي وهو يرى اغترابه العميق، وموته الانطولوجي الفاضح، وربما هي شهادة على موت الكثير من الاشياء التي تخصه-الاصدقاء، اليوميات، الامكنة، الافكار، الحبيبة- ورغم اصرار البطل الذي يستعيده علي الشوك كموذج للبطل الاخلاقي، الا ان هذا الاصرار يظل محفوفا بالقلق والخوف والموت الذي افقده صديقه في المنفى وبطريقه تتركه عند هاجس فوبيا السلطة التي تطارده دائما..
انها رواية استعادة، ورواية تذكر، تضعنا عند عتبة الحاجة الضرورية لقراءة تاريخنا السياسي المعاصر الذي يضج بالكثير من الاسرار والفضائح والشهادات والخرابات والاحلام المجهضة والموتى الاحياء.

يشتغل الشاعر عبدالمطلب عبدالله في قصيدته)في ذكرى الماء: ما زال المسنون صغارا(الدال الكلي الذي يتشبع بحمولته النص عبر متوالية نصية بنائية في تراتبية هيكلية رصينة تقوم على استحضار عنصر الحياة الرئيسي)الماء(لبناء حياة نص شعري يتثاقف من داخل مكوناته وسنزاتيجيته التشكيلية السرد شعرية بلغة استعارية مكثفة تتجسد في منظوماتها الأشارية ممارسات شعرية قوة وآتساع افق وأيقونية المفردة وانفتاح فضاء الحدث الشعري وتبئير الحكاية الشعرية في هيئة بانورامية تعزز مشهديتها مقاطع النص وحمولاتها التشاكلية لمشهد -الماء- الذي يستطيل في بنيات عامودية حية باقنزانه بحمولته المثييولوجية ومرجعياتها الروحية المنبثة والمؤسسة في كل الكتب المقدسة، اذ تعكس ملامح الجملة الشعرية مستوياتها الدلالية والصورية في فضاء العلامة الرئيسة في كثافتها الأستعارية وأثريتها ومشهديتها السيميائية، ويتمظهر محمول الفعل الشعري في انشطار عناصر الدلالة الكلية للبؤرة النصية المتجسدة في فعل الكلمة الخلق -الماء- عنصرا كيانيا تأسيسيا ثرّا للنص وبنياته الشعرية، اذ يعمل العقل الشعري على تثمير

قراءة: شاكر مجيد سيفو

نوستالجيا التخييل
في نص" ذكرى الماء، ما زال المسنون صغارا

شخصية الكلمة بنقلها الى رشح المادة وفاعليتها ومن ثم الى الشخصية الروح المتقدة من تعالقات الزمان والمكان بقدرة شعرية تتميز بها مخيلة الشاعر عبدالمطلب، تسهم رؤيا الذات الشاعرة انعكاسات كل الممكنات الشعرية وانتقالات وتحولات الدوال وحركتها في محيط اشعاعات المداليل، ان الدال الكلياني -الماء- يتشظى في صيرورات الطبيعة الشعرية لكشف معانمه الذروية ذي الطبيعة الشفافة الروحية وتمظهره الأيروسي في تشظيات جهازه اللفظي عبر مقاطع النص، تعلن الجملة الشعرية عن تشكلها في الزمان والمكان وطبيعتها تعلن عن استهلال يبدأ -بشكوكية الكلمة- ربما- ليدخل الى منطقة الحياة والفلسفة والسحر، لكن الفاعل -الماء-

الشاعر الذكية : ((يهطل المطر/ يغدو قلبي ماء/ ان امام الجنة او النار/ يهطل العشق/ لكن قلبي لن يسائل/ بل سيغدو اشد عزلة وانفرادا)) تقوم بنيات النص على حامل العنونة الرئيسة بدلالتها المتعددة التي ترد الى معطيات الحضور الشعري وتوقيعاته التشاكلية المرآوية, اذ تتعدد حمولات الحكي الشعري لحركة وفعالية الملفوظات النوستالجية ومرجعيات الماضي والحاضر في تشكل أرومة النص وترائي الذات الشاعرة له, وتتفاعل معطيات العوامل ومكونات النسيج النصي في حركة درامية تأخذ طابعا منالوجيا من الحكي اذ تحضر انا الراوي او السارد بقوة: ((أحفت المطر بعلاماتي/ كي لا يشك الماء في البحر/ حجبنا ذواتنا من المطر / مقدار ما في البحر من ماء/ لكن ذا لم يكد وحده قولي/ بل قول طفل كان/ انه طفل من داخلي/ من الماضي يعود دون مظلة/ الى عرض المطر)) يرتكز عمل الشاعر في انسفاح عناصر المشهد التي تتمظهر في هيئات متعددة جمالية واقعية تارة وأخرى ميتافيزيقية ثرة حيث تشير الى الحالة النفسية وتجاوزاتها للأنا العليا المتطلعة نحو التفلسف بحنين داخلي دافيء وشفافية حدسية وبوح ذاكراتي لحواس تتراسل لتبث شعرية الكلمة وسحرها وايقونيتها التشكيلية العلاماتية و الحلمية: ((ليس مطرا هذا الذي يطول / انه لحية مسنّ يقول/ ها قد ابيضت الحقيقة/ مثل السلام....)) يبلغ الدال في مراتب متعددة متقدمة اذ يقع تحت سقف اليأس, ثم يتجاوز مرحلته الى كشوفاته القادمة بمقاسات عمر الأنا الشاعرة او نسيان بعض سنيها, او تذكّرها في الخفاء, من أجل خلق حالة التساؤل يشرع الى الانفتاح في طبيعته الجمالية ويعمل الى خرق في الفعل الجمالي والدلالي (ربما يفكر الماء في العمر قبلنا/انه عقل ذاتي يقول/ دعنا نطارح النار بالماء/ يطول بنا الخوف دوما/ لذا لا يسعنا ان نندم على سحر الماء) ينفتح المقطع اعلاه في ستراتيجية طبيعته الشعرية في نصوصية كثيفة تجمل حياة الماء والفضاء التضادي بينه وبين النار، اذ تحيل المعادلة الى بنية أسطورية تتجادل في افقها اللفظي مع النص الفلسفي المتثاقف مع المعرفة الكونية وذاكرة الموروث الإبداعي العالمي، وتتحرك بنية المكتوب في شبكة سيرية لنص شعري ينزع نحو التفلسف والنفحة العلمية الكونية باعتبار الماء احد أهم عناصر الحياة ينزع الى الماوراء الشكلي، الى التشاكلي الغامض في بؤرته المركزية وتشظياتها الى وحدات شعرية تقوم على محاور متموجة من البوح والتأمل والأرسال للطفولة والحلم والذاكرة والتخييل والميتافيزيقيا، اذ يبقى الشاعر في داخل صراع هذه البؤر والمحاور محاولا اكتشافاته الثرة المنزوعة الى الخارج في سعي من ذاكرة الذات الثخينة وأعماقها الشخصية بحواسها وأحلامها الماضوية وكشوفاتها المستقبلية، حيث يظهر المبنى في وحداته الدرامية شبكة من دراماتيكية حركة – الملفوظة الرئيسية-الماء- ويتمشهد عالم النص مقابل عالم الذات وتحولاتها النفسية وشبكة سيرتها في اسئلتها، ودهشتها وصدماتها من المجهول الذي يؤول عنصر _الماء_ الى فضاء نصي مفتوح وتتمظهر هذه الرؤيا في تشكل منظومة الأشياء وعناصر هذا المقطع بكل شفافية شعرية عالية وهي من كشوفات

المعاني, في إشعاعات دالة تقرن مجاورات الشعر والعلم في كثافة الاثنين الشفافة والغامضة معا, اذ تفصح منظومة الألفاظ الايحائية عن مشهدية شعرية ثرة وعميقة حسية في مركّب تخييلي: ((كان اول مطر بعد الماء/ يعقله الانسان/ كان اول بحر بعد المطر/ يعلم ان الماء/ ليس الاّ طفلا مدللا/ يتكلم/ لايتكلم/..)) في نص الشاعر ينهض ما بين المجاز الذي يفجر الصورة ويعجنها ويتأصل المستوى النصي لجماليته في رؤية كتابة شعرية تضيء جزئيات الحياة اليومية الحيوية والإشعاع على المشهدية الشعرية الشخصية لرؤية تحوليه يزيح في لغة تواقة للتعبير,حسب قول ميرلوبونتي, يبدو الشاعر في كشوفاته ينحو منحى كونيا في اقامته الطويلة في منطقة القلق وتداعيات موشورات الدال وتشظي مداليله, اذ يتزين الشعري بالتامل العميق وخفايا جماليات الشعر المرئية المجازية والخيالية : ((جسد الماء لا يأتي كالشك/ والبحر مايزال حيا/ ونحن فضلا عن المشيب/ نكرر سحر الماء..)) تتمظهر عتبات النص في مقاطعه العشرة في تخصيب المفردة الدال النوستالوجي _الماء_ ومرسلاته الدلاليةة اذ تتدرج الصور في ايقاع التوهج وتتشظى الى دوائر متجاورة وتوحي المقاطع في لعبة تشكيل شعري تتواصل في حركة تدليل تواصلي الى مفاصل وسلسلة حكائية شعرية تستوعب مستويات النص البصرية ومنظومة الحركة الدالة؟!!!

والتجادل في المنظور الشخصي الخاص للدال يعلن عن شخصيته,لكنه يخفي افعاله,اذ تتحرك بنية الدال من بؤرة النص الكلية الى سيرية تحاور عناصر الحياة وتشكل مقتربات سيمية مشعرنة بقوة الملفوظات الخاصة بالجهاز اللغوي للشاعر عبدالمطلب عبدالله, وتبرز كشوفات الدال الغرائبية من تراسل الزمان والمكان وحواس الشاعر والمسافة المتشكلة بينها: ((يهمي المطر دون استئذاننا / لكي يجسد ذاته/ يتوسل المشيب الى الماء/ والمطر قياس المشيب/ يضع السماء في الخيال كرة اخرى/ ها هو المشيب دون استئذان يتكلم..)) تتضمن حضورية مكونات النص مثاقفة تبادلية تتمحور بين _الماء والمطر_ بمعامل شرر الجملة لغوص الذات او الموجودات الصغيرة والكبيرة_ التي تنزاح من افق الذاكرة الى مستوى التخييل. تتعاضد شعرية الحواس في رؤيات اقرب من الحلم الى الرؤيا وتعاضدهما وتجاورهما,وتتسع مديات الرؤيا في جاذبية اللغة الشعرية الشفافة وانسلالاتها من الذاكرة والحنين والزمن والمكان النوستالجي مع ايقاعات الغامض والمخفي واللامرئي للاشياء والكائنات والطبيعة والحلم الباشلاري الذي تتشابك أنساقه من صهر صيغة_للأحلام والماء وايضا حسب _باشلار_ في كشوفاته اذ تتجاور بنية الزمكانية النصية والنفسية والذات الموضوعية والرؤيوية مع البنى الموروثة, والمتخيلة ليكتشف الشاعر نظامه العلامتي والاشاري في تاسيسات المبنى وتوثب

رسائل الأدباء

الحبيب ابدأ .. كما كل مرة
اشكر في شخصك النبيل وصديقنا الجميل كامل قباني وعبارات خاصة للسيدة
الفاضلة والغنية الكريمة شاهناز خان ..
اشكرك عميقاً لمرورك الرشيد وابضاع وثيقة "الختم"
والامر اليك قاطعة بطلباتي ① اريد ان تخبرني اخرى من حروف
فقد زاد عدد الراغبين خبط والتلفتني اليها بما استطيع من
اعداد عينتي ، الجابة ، القديمة والجديدة ، فان صدقاء حضارتي
بغداد شديدو الاعجاب بها وحبها ومستواها الابداعي ، وانا ما لدي منها
قد نفد ما فيها الاعداد التي تحتوي على كتابات .
② اجراك تزودني بدليل "الخزيرة" العدد ١٠ . والذي
العدد ٨ . فانا في حاجة شديدة اليها . حتى وان تم ضمنها
في دليل واحد ③ اجراك ترسل لي صورة مرحبتي "زلزلة..."
لي اصحح واعيدها لكم باكر وقت . والافضل ان ترسل لي
الرسم الخاص بها .. ④ مجموعة فؤاد التكرلي ..
عزيزي حمه گول : اقرئ محمد مركم .. فيما يخص فانوس
الجدع ، الذي فاتحني به الاخ جهاد وفؤاد .. انه يترجم
املاء استمارة خاصة .. مع صورتين وصورة الى عنوانه
وصانا ارسلها لك .. واذا نطلب توضيحاً مني ..
فانت اوعاكم فيادة .. سعولاه .. بانتظار بناية عني

مما أسرهم ذلك .. فإننا اعتز على من عيني .
أتظلم بريقه الى زيارتنا لحي في سفوحه .. وقتما ..
شاء الله ..
وأهم طبائي .. خلوات صلك ومن فيها ، واشربوا
غطاءه نخبي .. كلما سرحت في ذاكرتكم ..

ولكم حبي الراسخ ودعائي الصالح

سعيد

٢٠٠٣/٨/١٨

ملاحظة : افضل طريق لايصال الرسالة الذي هو :

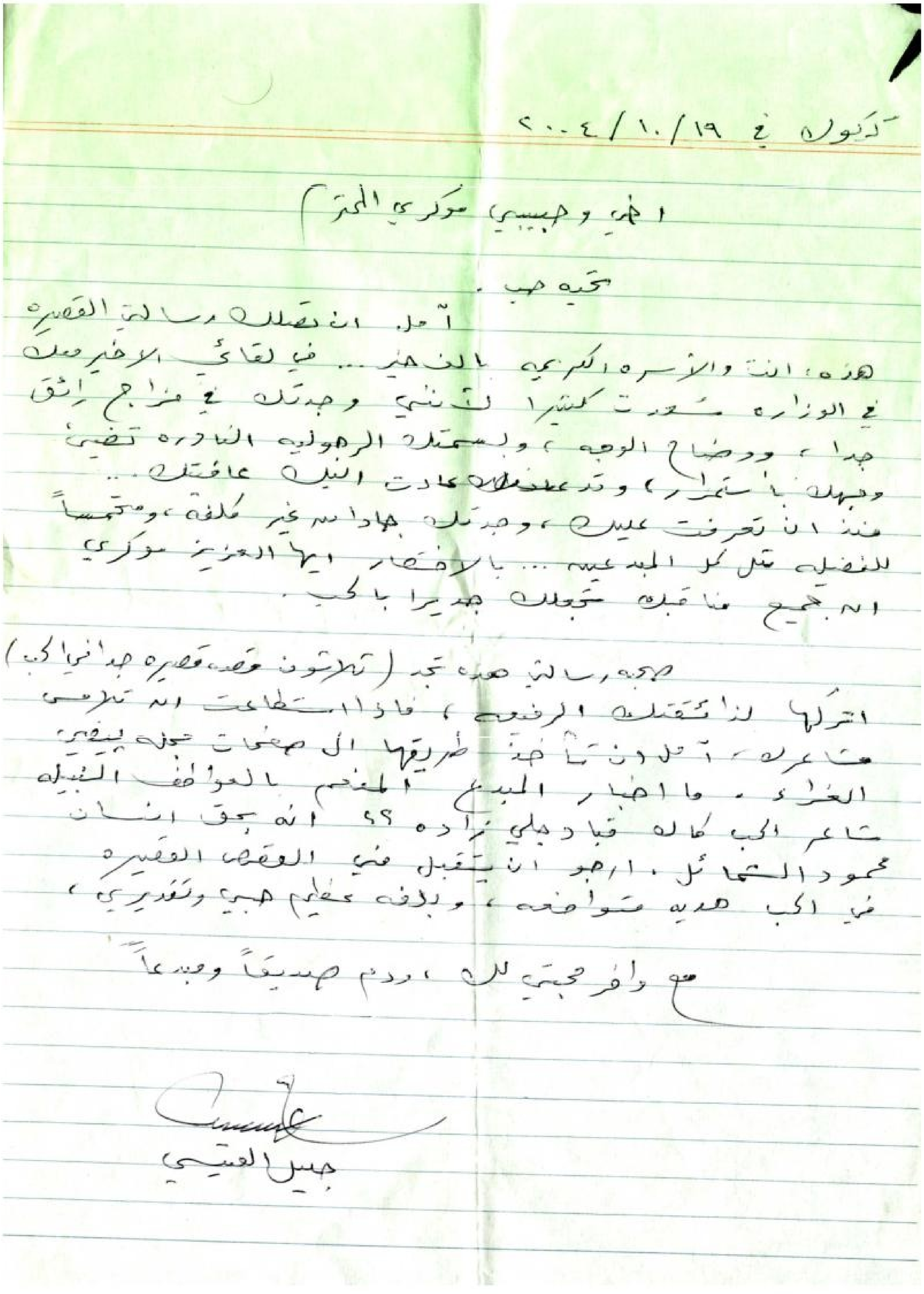
- عن طريق بيت الشيخ طاهر الهدوم .. وزوجته عتيبة خان
الى بيت آخيها .. محمد مراد كريم ..
- الاخ كريم .. من اعزائنا ممكن ان تتفق معه حول ايصال
هاتفية الى .. وشكراً

رسالة من الكاتب المسرحي محي الدين زنكنة إلى الروائي محمد موكري

الحبيب أبدا... كاكه موكري
أشواقي لشخصك النبيل و لصديقنا الجميل كاكه قُباد و تحيات خاصة للسيدة الفاضلة و أختي الكريمة شاهناز خان..
أشكرك عميقا لهارون الرشيد و أيضا على ديسك / C.D / " الخاتم ". و الآن اليك قائمة بطلباتي:
1- أريد بضع نسخ أخرى من هارون، فقد زاد عدد الراغبين فيها و المتلهفين اليها مع ما نستطيع من إعداديتي " الحبابة " القديمة و الجديدة، فالأصدقاء هنا و في بغداد شديدوا الاعجاب بها و بمستواها الابداعي، و انا ما لدي منها قد نفذ بما فيها الأعداد التي تحتوي على كتاباتي.
2- أرجو أن تزودني بديسك / قرص " الجنزير " العدد 7. و السفينة العدد 8. فإنني في حاجة شديدة إليهما. حتى و إن تم ضغطهما في ديسك/ قرص واحد.
3- أرجو أن ترسل لي صورة مسرحيتي " زلزلة " كي أصححها ، و أعيدها لكم بأسرع وقت. و الأفضل أن ترسل لي الـ ديسك / C.D الخاص بها
4- مجموعة قباد الشعرية..
عزيزي حه مه گول : أخبرني محمد ملا كريم... فيما يخص قانون المبدع، الذي فاتحني به الأخ جهاد و قباد.. أنه يتوجب إملاء استمارة خاصة.. مع صورتي و هوية الأحوال المدنية، و ها أنا أرسلهما لك... و إذا تطلب توقيعا مني فأنت أو حاكم قباد مخولان بالتوقيع نيابة عني حيثما استوجب ذلك. فأنتما أعزُّ عليّ من عيني. أتطلع بلهفة إلى زيارتكما لي في بعقوبة.. وقتما تشاءان
و آخر طلباتي..قبلات منك و من قباد... و اشربوا نخبي...كلما مرقتُ في ذاكرتكم
و لكم حبي الدائم و دمتم لأخيكم

محي الدين زنكنة
بعقوبة
2003 / 8 /28

ملاحظة: أفضل طريق لإيصال الأشياء إليّ هو عن طريق بيت الشيخ طاهر المرحوم و زوجته عنية خان إلى بيت أخيها محمد ملا كريم
الأخ كريم من أعزائي.. يمكن أن تتفق معه حول ارسال ما تريد إليّ... و لك الشكر



کەنەدا ٢٠٠٤/١٠/١٩

ئاغا وحبیبی سۆزی گەرم

بەخێو هێب.

ئەمڕۆ ئەتوانم پەیامی نامەکەی خۆشەویستی و ڕێزلێنانی خۆم بۆ بنێرم... دوای ماوەیەکی زۆر لە وەزارەتدا بەدەست هێنا، بەڵام ئەوەندەی ئەم نامەیە دڵخۆشی کردم، ئەوەندەی ئەم نامەیە دڵخۆشی کردم، ئەوەندەی ئەم نامەیە دڵخۆشی کردم،

رسالتان من القاص جليل القيسي إلى الروائي محمد موكري

أخي و حبيبي موكري المحترم
تحية حب

آمل أن تصلك رسالتي القصيرة هذه. أنت و الأسرة الكريمة بألف خير... في لقائي الأخير معك في الوزارة سعدت كثيرا لأنني وجدتك في مزاج رائق جدا، و وضاح الوجه، و بسمتك الرجولية النادرة تضيء وجهك باستمرار، و قد عادت اليك عافيتك... منذ أن تعرفت عليك، وجدتك جادا من غير كلفة، و متحمسا للفضيلة مثل كل المبدعين.. بالاختصار أيها العزيز موكري. ان جميع مناقبك تجعلك جديرا بالحب.

صحبة رسالتي هذه تجد (ثلاثون قصة قصيرة جدا في الحب) أتركها لذائقتك الرفيعة، فإذا استطاعت أن تلامس مشاعرك، آمل أن تأخذ طريقها إلى صفحات مجلة " بيفين " الغراء. ما أخبار المبدع المفعم بالعواطف النبيلة شاعر الحب كاك قباد جلي زاده .؟؟ إنه بحق انسان محمود الشمائل.
أرجو أن يتقبل مني القصص القصيرة في الحب هدية متواضعة، و بلغه عظيم حبي و تقديري.
مع وافر محبتي لك. و دم صديقا و مبدعا

جليل القيسي.
كركوك في 19 / 10 / 2004

كربلاء في ٢٠٠٥/١٢/٤

حبيبي محمد صوبري المحترم

تحية حب .

آمل ان تصلك رسالتي القصيرة هذه انت والأسرة الكريمة بألف خير .. قبل الشروع اسبوعين انتهيت من قراءة روايتك الطويلة (التنين) ... هي الرواية الاولى التي كانت هاجسة بالأخطاء اللغوية والمطبعية ، واستعمال العديد من الكلمات في غير محلها ، واظهرت الترجمة الركيكة من الكردية الى العربية للعديد من الجمل .. لكنها مقارنة بجمال حبكتك الجميلة (هامش الحبكة) كانت الأخطاء أقل نسبياً ..

للمناسبة ، هناك نحوض منقل ، ونحوض حشع قاتلهم الاسف استعمال الثاني ، وهو ، مهم جدا في العمل الفني المعاصر ... اقصد بالنحوض المشع ، توضيفه بذكاء بعيداً عن التقديرية والاعتماد لتحريك الدلالات باستفزاز وعي القارئ وتحريضه للولوج بعيداً الى دهاليز العمل ... اخيراً كانت رسالة حق صفحات فيها روح متقدة ، وهمة عنيفة ، بل بصراحة جهنمية .. تبقى رواية (التنين) عملاً لا تتفق الكثير من النقاد عليه ، وان اعمالاً أخرى متميزاً بها وانت موهبة كبيرة في ادب الكردي ، مع تحياتي الحارة للمبدع الرقيق كامل فاضل زاده الذي يحمر قلمه الساهر يصوت بالورد على الورق ، وتحيات الحارة لاخوته التي تجمعهم (نوابوا) في ال الفاس .

ودم اخاً وصديقاً

صبيل الصيني

حبيبي محمد موكري المحترم
تحية حب

آمل أن تصلك رسالتي القصيرة هذه. أنت و الأسرة الكريمة بألف خير. قبل أكثر من أسبوعين انتهيت من قراءة روايتك الطويلة / التنين /... هي الأخرى مع الأسف كانت حافلة بالأخطاء اللغوية، و المطبعية، و استعمال العديد من الكلمات في غير محلها. و أخيرا الترجمة الحرفية من الكردية إلى العربية للعديد من الجمل.. لكنها مقارنة بمسرحيتك الجميلة / هارون الرسيد / كانت الأخطاء أقل نسبيا.

للمناسبة هناك غموض مفتعل، و غموض مشع. فاتك مع الأسف استعمال الثاني، و هو ، مهم جدا في العمل الفني المعاصر... أقصد بالغموض المشع، توظيفه بذكاء بعيدا عن القصدية و الافتعال لتحريك الدلالات لاستفزاز وعي القارئ و تحريضه للولوج بعيدا إلى دهاليز العمل... أخيرا كانت هناك بحق صفحات فيها روح متقدة، و حماسية عنيفة بل بصراحة جهنمية... تبقى رواية / التنين / عملا تستحق الكثير من الثناء عليه، و إلى أعمال اخرى مستقبلا، سيما و أنت موهبة كبيرة في الأدب الكردي، مع تحيات حارة للمبدع الرقيق كاك قباد جلي زاده الذي يمرر قلمه الساحر بصوت بللوري على الورق، و تحياتي الحارة للأخوة التي تجمعهم في */ تورا بورا / مساءا إلى الكأس.

و دم أخا و مبدعا

جليل القيسي
كركوك في 20 / 7 / 2005

* تورا بورا: كناية استخدمها الأدباء الثلاث لوصف غرفة متسخة جدا في نادي الموظفين بالسليمانية.

ملف الشاعر الكردي
حمد
حسيلي

خالص مسور

أحمد الحسيني: المزج بين الأسطورة والواقع

المغزل- التخوب- أشواك طوروس- الخال- دخان السيجارة- البيادر...الخ. وعبارة المغزل التي جاءت بصيغة الفاعل، أشاعت جواً من الحركية في فضاءات مضمون القصيدة، التي تفصح عن نفس شاعري طويل، متمثلة في الجمل الطويلة التي تدل على الهدوء والثقة بالنفس، حيث استطاع الشاعر بخياله الخصب العميق، تركيب الصور وتلحيمها ضمن سياقات مشاهد درامية، مكنت المتلقي من شم رائحة الماضي بكل حسناته ومآسيه، وفيها تماهى الماضي بالحاضر، والزمان بالمكان، فخرج الشاعر عن قوقعة جسده المادي، محلقاً بخياله السابح في فضاءات الرمزية بين النجوم عالياً، يستقرأ مصير وطنه المجهول، وقد انعكس ذاك الخيال على مرآته المادية فانثالت عليه الخواطر والأحاسيس انثيالاً، رابطة بين مشاهد وصور متتابعة من الحياة الفولكلورية للمناطق الحدودية الكردية، حيث تبدي القصيدة تلاحماً نغمياً دلالياً وانسجاماً في السياقات اللفظية، لتدل على أن الشاعر متمكن من أدواته التعبيرية، قادر على التلاعب بالألفاظ حسبما تقتضيه الموقف والرغبة، ويتملك ناصية اللغة بموهبة إسلوبية غاية في السلاسة وعذوبة التعبير، بحيث يعطيك في كل بيت، وشطر، وعبارة شيئاً جديداً، يثير الفضول والإنتباه، ويطرد السأم والملل من النفوس، وذلك من خلال مارأيناها من مشاهد (قصيدة الحجاب)

"عندما تغزل في كبدك الخوف الأبدي
مغازل هذا المساء
على أعتاب الحدود، وفي أحضان ليال
غاب فيها القمر
تتحول حياتك إلى سخرية ونكت فسيحة
وحزام والدتك، وأشواك صيف طوروس
اللطيفة
كان خالك يدير ظهره لرياح القدر، ميمماً
نحو معجم التخوب المتلاطمة
كان يتفرس فيك وفي اندفاعك، وبنظرته
الحادة كان يرمق "غزالي"، وخطوط أعمدة
معجم التخوب المتلاطمة
كان دخان السجارة يتلوى نحوحقول
الألغام، ولهاث رجال الحماية، ينسكب فوق
رعبك.
وفجأة
سحبتك غزالة من يدك، ميممة بك نحو
البيادر".

هنا نقول: أن عنوان القصيدة المؤلف من كلمة واحدة لاتساعد كثيراً على فك مغاليق النص الدلالية، وهو من سمات الشعر الحديث الذي يوغل في الغموض بعيداً، ولكن القصيدة التي تدخل ضمن الشعر القصصي، تفصح عن نفسها من خلال عباراته الفولكلورية المنسوجة في البيئة الكردية بعناية شديدة مثل:

الكردي، وقد أفلح في قصيدته هنا في التقديم لفكرته بصورة ساحرة للبيئة االكردية الإجتماعية – الطبيعية - السياسية أيضاً. فالشيخ الشاعر أحمد الحسيني مهندس بارع في رسم ملامح حياة جديدة لم يتطرق إليها غيره بمثل هذه الكثافة والشاعرية، فإذا كان في الحياة هناك مفهومي الخيال والواقع، فإن الحسيني قد جمع بصوره التعبيرية المبتكرة بينهما، أي بين سحر الخيال وجمالية الواقع، وأضحت أشعاره ميداناً رحباً لظواهر ومفاهيم حياتية من نوع جديد، أبدعها بجمل وتراكيب، استطاعت أن تضخ إكسير الحياة حتى في الشجر والحجر، وكل شيء في قاموس حياته الجديدة حي ينبض بالحركة والجمال؛ من قبيل:

(حكة ترابك. برية جسدك. أقدام صرخاتك. فص بيت النمل. معجم التخوب. قصائد التخوب. ورود الخوف. الغبارالحارة. أفق أنينك. أفق الدمار...الخ). فهذه هي حياته السحرية الجديدة التي ابتكرها الشاعر في سوية أفق سماء قصائده الجميلة. وفي هذه القصيدة يصورالشاعر الحالة الراهنة للبلاد الكردية، وحالة التقسيم والتجزئة التي تعرض لها وطن الكرد، ومشهد شاب كردي، يريد اجتياز الحدود مع خاله إلى الطرف الآخر، ثم حالة القلق والترقب والخوف من قبل الخال على مصير ابن اخته، وجاء بالخال هنا لأنه أكثر حناناً والتصاقاً بالأم ووليدها، قلق على مصير ابن أخته الشاب، الذي بدا يخط أولى خطواته نحو المجهول ولغاية سامية، رغم أنه سيتنقل بخطواته الحذرة ضمن وطنه الواحد، ألا أن هناك من يترصده ويعد عليه خطواته وأنفاسه، وقد بدا دخان سيجارة الخال يتلوى متثاقلاً - كحلم وخيالات ذاك الشاب - نحو حقول الألغام الخطرة، وحيث تشكل الألغام الرمز المزمن والثقيل لتقسيم موطن الكرد وترابه، وفي لحظة تأمل جنح الخيال بالخال حياتية رسمها بتلك الكلمات والجمل،التي أكسبت النص إيقاعاً داخلياً، وتوتراً صوتياً دلالياً مدهشاً، فالحسيني تائه في بحر من العشق الصوفي لوطنه، الذي يعبر عنه من خلال لغته المترسخة في داخله، لتتحول اللغة إلى رمز لدموع الأم الباكية، وقد بلغ به الوجد إلى حد الفناء الصوفي، في إيقاعات الزمن الكردي العصيب، في وهج شاعري ساحر أخاذ، ثم الإبحار في عالم الأفلاك والتخوب والحدود، والقيام برحلات زاهية في أعماق الصور الأسطورية للوحات حياته الجديدة التي رسمها بمهارة فائقة، والتي تنكشف له بكثير من الفتنة والصفاء، حيث تمتاز صوره بالإبتكار والفرادة وقوة الإيحاء والرمزية والمجازية. فهناك فيض من صور تتلاحق في تدفق إبداعي مثير، قد يعجز القارىء في كثير من الأحيان عن فك مغاليقها ومعانيها، معبرة عن عمق الجانب الوجداني، وعمق ظاهرة التخييل لدى الشاعر، وعن رؤيته الفلسفية إلى الحياة والكون، وقد تلتحم صوره الفنية الرامزة دوماً، مع المحاور الفكرية للنص محملة بالمعاني الإيحائية في الحدث الفني الكلي، وتنشيط فعالية النص، حينما يستغل الشاعر كل العناصر الديكورية لديه، نازعاً إلى صوره المبتكرة يعبر بها عن أحاسيسه التي هي في نفس الوقت أحاسيس شعب ووطن سليب، وفي نصوصه تتحلق الصور التي تربط الزمن ودلالته، فينقلها إلى دائرة اللوحات الفنية التشكيلية، وإلى مشهد حياتي مبتكر نابض بالحيوية والحركة، من خلال تدفق الظواهر الجمالية للوحاته وحركية وطغيان الأفعال النحوية، يمنح اللوحات النصية بعداً حيوياً، يتجسد في صورة إنسان ينطق. فالشاعر رأيناه كمصور فولكلوري بارع، ورسام حاذق للوحات تراثية تغشاها مسحة من سيمائية التأثر والحزن الدفين. وفي كل لوحاته يظهر كفنيٌ متخصص في التراث

الباكية على زوجها أوزوريس الذي قتله عمه الشرير الإله سيت. مؤكداً ـ في الوقت نفسه- على أصالة وعراقة الشعب الكردي في وطنه متمثلة في كلمات مثل:

(جود الماء. دموعنا- الأنهار. الجداول. دموع والدتك. انبثقت....)، أي أن الشاعر يريد هنا التوكيد بأن حتى أنهار كردستان، بحيراتها وجداولها، هي انبثاقات دموع أمهات الكرد الحزانى، وكل قطرة من ماء هذا الوطن هي دموع هذه الأمهات الباكيات، وهي المفاجأة من هذه المعلومة الجديدة التي تعلمها ابن الأخت من الخال!

(إذاً فأنا أرتوي من دموع والدتي أيها الخال؟).

دموع مست شفاه الأرض، تلك نسيج لقصيدة حية متكاملة ومتماسكة ترتبط عناصرها الداخلية والخارجية، بما يمنعها من الإنفلات والتناثر، حيث التناسق بين القيم الفكرية والعاطفة الوطنية المشبوبة. وكفاءة القصيدة عالية، حيث لايحتاج القارىء والمتلقي هنا إلى الإستعانة بالقواميس اللفظية، لفهم الموضوع بمزيد من الوضوح لاستجلاء الأمر، وهذه ميزة الشاعر المبدع، والأسلوب الذي جاء بضمير المتكلم كان في غاية السلاسة والعذوبة، وعلى شكل محاورة درامية معبرة عن الحالة الكردية المعاصرة، حيث تتعاقب فيها الصور الشعرية ذات الصياغة الشاعرية الجميلة ضمن فكرة القصيدة والتي ألمحنا إليها سابقاً مثل:

(سنونو الظلام. أزدهار الموت. خزينة عرق البغال. مغازل المساء. لهاث رجال الحماية. أنين التراب. آهات نظرات الصباح).

وهناك تعارض واضح بين البداية من جهة، الذي بدا هادئاً في سياقاته من حيث الألفاظ والصياغة الفنية التي بدأت بالفولكلور، حيث الفولكلور يتصف ماعدا الجانب الحربي منه، تتصف كلماته بالهدوء والتأمل والبعد عن بعيداً، وبدا يتدافع في مخيلته مشهد مستقبل ابن اخته، الذي استعد معه للرحيل لاقتحام ذاك المصير الضبابي المجهول، مشهد بدا متسربلاً بكثير من السحر والإتقان، حيث أبدع الشاعر المشهد في مخيلته بذكاء كبير، مما يدل على قوة التخييل لديه وعلى إحساس شاعري رهيف، يحفز الذكريات من أعماق اللاشعور، ليستعيد ذكرى بطولات خمدت بريقها، وتاريخ طوى الزمن صفحات أمجادها.

وفي المشهد الأول من القصيدة يقول الشيخ الحسيني:

(- من خلق الماء؟
فك خالك جود الماء من حول خصره
والتفت إليك
من دموعنا ياولدي، من دموعنا!
أول دمعة مست شفاه الأرض كانت دمعة والدتك.
مع دموع والدتك
ومن أكباد جرحى هذا الوطن
الجداول
و
الأنهار
انبثقت
- إذاً فأنا الآن أرتوي من دموع والدتي أيها الخال؟).

بدأ الشاعر بسؤاله المحير عن الماء كيف خلق ومن خلقه، ليلفت نظر القارىء ويهيئه لتلقي ماهو آت. ثم بدا يصور مشهداً واقعياً من الحياة الكردية البدوية أو حالة السفر في الجبال الكردية

(فك خالك جود الماء من حول خصره).

وهو ماينناسب موضوع الشاعر، والمشهد بدا مفعماً بالأصالة والتشبث بالأرض، حيث الدموع التي سالت مياهاً، انحدرت من عيون والدة الشاب الكردي، وهنا تشابه مع الأسطورة المصرية التي تذهب: إلى أن الأمطار ماهي إلا دموع عيني الإلهة إيزيز

البناء الدلالي الرصين للنص، حيث أفلح الشاعر في الإتيان بكلمات وألفاظ تساعد حروفها على التواصل والإلتقاء ضمن سياق تركيبي مرن، مما يجعل اللفظ سهلاً على السمع واللسان معاً، وقد ساعده الإشارية في الضمير المخاطب للوصول إلى المشاركة الوجدانية والتفاعل الحيوي والشعور بالمسؤولية، لتساهم في رسم جمالية النص الشعري المتمثل في:

(انجراف لون التراب. ماء صوتي. تتوه بوصلتك). وقد شبه اللون بتربة تنجرف، ولكن العبارة أضفت المزيد من الغموض على بنية النص، وهو غموض غرضه لفت النظر إلى ما يذهب إليه الشاعر واستدراج القارىء للتأمل والإجتهاد في استخلاص المعاني، والدخول في عالم النص المفتوح على شتى الإحتمالات.

(بين حكة تراب صدرك ونحرك
كان أنيني... يعلو
وتحت شليل ثوبك وأقدام صرخاتك
لم أتخثر
ولم أختمر
من
وبإعصار نشوة برية جسدك
وبالفص الأسود لمسكن نمل منحدرك
أنتشي فرحاً
حيناً
وحيناً... خائفاً..).

ثم يقول:

(عندما
تمسكت بشجرة خاصرتك
كنت أتمايل وحدي أمام العواصف
أتأرجح في أفق أنينك
وفي منعطف الطريق
أصبحتَ
كما الشمعة تنتحر
ودمدم، وحفلة طرب حجرية

الإنفعال، وبين الخاتمة المجلجلة من جهة أخرى، وهذه صفات شاعر متمكن من أدواته التعبيرية، خصب الرؤى والخيال.

بينما تدفقت السيول في خاتمة القصيدة، وعندما تفيض الأودية بالسيول، تنثال نحو القرية ـ حسب تعبير الشاعر ـ أو الطرف الآخر كل أوزار الحدود وأوساخها؛ وبذلك كانت لهجة الأمل والتفاؤل والإنتصار واضحاً على نهاية القصيدة، وقد أكد عليها هذه الصورة الشعرية مع السيل ومع هذا الشطر المعبر:

(وكان جانو ينقر بيضة الحياة).

والبيضة هي رمز الحياة، ونقرها يدل على استمرارية الحياة وولادة آمال جديدة.

***

في قصيدته، "عندما كان"، يقول الشاعر:

(لون ترابي
ينجرف نحوك
كان انتفاض دمك يهدأ
وماء صوتي
فوق جراحاتك يجري
كان ينعقد لسانك
وتتوه بوصلتك
فلم تميزنا عن بعضنا
أنا وأنت...).

وقد أحسن الشاعر هنا اختيار الألفاظ التي كونت لحمة النص وانسجامه، من خلال السياقات التي وردت فيها، حيث انزاحت في بعض المواضع عن معانيها المعجمية المعتادة، وبذلك بدا الشاعر متحكماً ببلاغية الألفاظ المعبرة عن موضوع النص، وقد عبر عن موقفه من همومه الوطنية وعن جراحات وطنه، من خلال تلك الألفاظ المتناسقة التي استطاعت أن ترسم حقلها الدلالي الخاص بها، والذي هو جزء من الحقل الدلالي العام، فكان صوت الألفاظ متميزاً مثمراً وغنياً للعملية التواصلية، كما ساهم تكرار بعض الكلمات في

سريعة متتالية، امتزجت فيها الواقع مع حرارة القلب والإحساس الإنساني العميق، وقد اعتاد الحسيني ـ وكما قلنا ـ أن يضعك بأشعاره في لون حياتي جديد ذات رقة وعذوبة، فيضفي الحياة حتى على الجماد ويجعله ينطق ويحس كالإنسان تماماً. فالشاعر كالمسيح يحيي ماحوله من أموات وجماد بلمسة من عصاه السحرية، نرى ذلك من خلال:

(أنين له أفق، وجسد كأنه برية، وأقدام لها صرخات، وتراب لها أحضان...الخ).

وفي هذا البيت الرائع

(في ضروع الفلك اجعلوا نداءات الدم تختمر).

وهنا أوصل الشاعر الأرض بالسماء، حينما طلب بسكب الدماء بدون حساب، حتى يختمر الدم ويتخثر كالحليب ليس في الأرض فقط، بل في ضروع أفلاك السموات السابعة، تلك صورة رائعة لمعاني التضحية، ورنين صدى الدم المراق على مذبح الوطن، دم اهتزت له الأرض والسموات، هنا ثمة ربط بشكل ابداعي متقن بين الواقع والمتخيل، الكلمة الواقعية وصفتها المتخيلة.

(الضرع. الفلك. النداء. الدم. نداءات/ تختمر).

إن الشاعر الحسيني بدا لنا يرسم لوحات مبتكرة ببراعة فائقة، إنه فنان لقطات نادرة لما خفي عنا من الحياة الجميلة، فيضعك في محيط بحر حياة زاخر بالجمال والخيال، فلن تتمالك نفسك من التجاوب، والإندماج، والإبتهاج، مع المعاني الشاعرية الجديدة، وكأن لسان حالك يقول: كيف سلبت مني هذه الحياة الجميلة ياترى؟ وهو إلى جانب هذا وذاك، مهندس ألفاظ مبدع، قل من يجاريه فيها، وهو ما يجعل خارجك يلتحم بداخلك، في ملحمة حياتية لم يعشها من لم يقرأها له جيداً.

***

وفي قصيدته، "كالموت تنبت لك شفاهاً":

وضوضاء شعرك الصبور
وشروق نهديك، وهدهدة سرير طفولتك
ألقيتها في وجه رعشة الإله).

يبدو الحسيني هنا كثير الإعتزاز بوطنه كردستان، تمتح قصائده من حب الوطن ومن آهات قلبه وأنين جراحاته الدامية، إنها قصائد من وهج احتراق الروح لدى هذا الشاعر المبدع الغيور، يذوب في عشق الوطن يسكر في حبه ولايرتوي من لذة شرابه، يتحد مع تاريخه وترابه، مع نهره وطيره، شجره وحجره، متمسك بهذا الوطن لافاً بيديه القويتين حول خاصرته، تميد به العواصف الهوجاء والمحن الشداد، يتأرجح فوق أنينه، ولكنه صامد كالطود الشامخ، يستعيد ذكرى تاريخ وطني مجيد، وبطولات قلعة دمدم وملحمة الخان ذي اليد الذهبية. ولكنه يشير إلى أن الوطن لايتحرر بالعودة إلى الماضي، ولا بالحجب، والطلاسم، ولا بالدعاء إلى الإله، الذي بدا بدوره مرتعشاً أمام ما يجري لشعبه ووطنه، بل الأوطان تتحرر بهمة شبابه وسواعد رجاله، ولذلك أظهر للعالم بطولات ملحمة قلعة دمدم، وجمال الوطن، ومرابع الطفولة فيه، ليقول هذا هو تاريخنا، وهذا هو وطننا الآسر الجميل، ولن نتخلى عنه مهما عظمت المحن والمصائب، ثم ألقى بهذه جميعها في وجه الإله الراعش، ألا فالتهي برعشتك أيها الإله ولكننا نحن الصامدون، وكأني بالشاعر يردد المثل الشعبي الشهير: "ماحك جلدك مثل ظفرك". فكانت الكلمات التي عبر بها الشاعر عن إحساسه العميق تجاه وطنه الجريح تتمثل في:

(الصرخات. العواصف. الأنين. الإنتحار. انطفاء الشمعة. منعطف الطريق...الخ). تلك كلمات تعبر خير تعبير عن حالة وطن الشاعر في ظل العواصف الهوجاء التي داهمته على مر السنين. كما أفلح الشاعر من خلال قصائده في رسم لوحة فنية بارعة بريشة ذات إيقاعات

عشق الموت في رسالته إلى خطيبته يقول فيها: (هناك أمران خصبا الجمال أحلم بهما: حبك وساعة موتي). مع فارق، وهو أن الحسيني لايعشق الموت المجاني، بل الموت في سبيل هدف سام، ووطن مكلوم، وشعب غدر به التاريخ والجغرافية معاً، فيرى الموت شيئاً عادياً، حيث يظهر هنا فلسفة الشاعر تجاه الموت، مظهراً الكثير من الشجاعة أمامه.

وفي هذا تكون وقفته أكثر شجاعة أمام الموت، من وقفة سيف الدولة الحمداني، وأبلغ من المتنبي في التعبير عن شجاعته أمام الموت، يقول المتنبي في شجاعة ممدوحه:

وقفت وما في الموت شك لواقف
كأنك في جفن الردى وهو نائم
تمر بك الأبطال كلمى هزيمة
ووجهك وضاح وثغرك باسم

هذا التوازي بين (الموت- والردى، وبين هزيمة- وباسم) ما يدل على الإنتصار وإركاع الخصم في نظر المتنبي، له مايقابله بل أكثر قوة منه ـ وكما قلنا- في التعبير عن الشجاعة والإنتصار لدى شاعرنا الحسيني، فالذي يخاف الموت موته، هو المنتصرفي منافحته للخصم لامحالة.

فسيف الدولة هنا واقف في جفن الموت، وهو مستعد له في أية لحظة، ولكن حينما يفتح الموت عينيه ويرى فريسة سهلة اقتحم عليه عرشه فسيفترسه لامحالة، بينما الحسيني بدا وهو الذي يتهيبه الموت ولايتهيبه! فلا يستطيع الموت الإقتراب منه، بل يشفق على الموت ويشجعه على عدم الخوف من موته.

فالشاعر الحسيني يبدو هنا في غاية البسالة والشجاعة أمام الموت، وهو بذلك مبتكر لعلاقة جدلية جديدة بين الإنسان والموت وهي الحالة التي يفر فيها الموت من موت الإنسان، بعد أن كان العكس، أي عندما كان الإنسان هو الذي يفر من الموت، ولذا، فالشاعر مستعد للموت في أية لحظة في سبيل غايات إنسانية

(مثلما أهيىء دموع الرحيل
فهيء أنت سهامك أيها الموت.

لاتخف من موتي أيها الموت
لقد تركت اعصاري في عشك.

لقد كبرت شبابتي في مقبرة عامودا).

غرائبية هذا العنوان تدل على المقدرة التخييلية لدى الشاعر، وهو ما يدل على أن الشاعر يطور لغته وصوره الشعرية بشكل متوازن ومكثف، وما يعتبر أيضاً نوعاً من تطور في ذهنيته الفكرية والجمالية معاً، بالإتكاء على مستند تراثي واقعي من البيئة والحالة الكردية ماضياً وراهناً، كما يدل على الهم الوطني والقومي أيضاً، هذه الواقعية مميزة في الفعل الحاضر (تتبت) الذي يشيع جواً من الحركية والإنفعال في مضمون القصيدة، والإنفعالية في عنوان القصيدة تعكس حالة من اللاشعور لدى الشاعر في مقاومة الظلم والعدوان، حالة استطاع الشاعر تجسيد صورها بكل جلاء ووضوح، رغم الطابع الغرائبي لبعض كلماته، مما أضفى عليها الكثير من الإثارة والتشويق. وجاءت كلمة (الخوف) بانزياحه الجديد بليغة الدلالة في مبناها ومعناها، لما فيها من قوة تحد ومكابرة على المصائب، ويبدو من خلالها الشاعر مستهيناً بالموت غير هياب ولاوجل في سبيل مبادىء وأهداف سامية، فهو لن يبالي بالموت، بل يتحداه في عقر داره، بل أن الشاعر يبدو وقد جهز نفسه للرحيل والخلود الأبدي، معبراً عن جبروته أمام الموت بـأنه (العاصفة التي اقتحمت عشه)؛ وقد يخافه الموت وهو لايخافه.

(لاتخف من موتي أيها الموت
لقد تركت اعصاري في عشك).

فهو هنا يتشابه في موقفه من الموت مع موقف الشاعر الانكليزي (جون كيتس) الذي

...

كانت تجف قصيدة مسرحياته، حيث كان أسخيلوس يدجن دروب التيه
ويشوي لحم أرنب القدر).

وهنا يظهر الشاعر الحسيني ثقافة عالمية واسعة أيضاً، وخاصة في مجال التاريخ والتراث اليونانيين، وهو المطلوب أيضاً من الشاعر الناجح، ليسير بجدارة في طريق المجد والتفوق، وقد انتقل الشاعر من الخاص إلى العام من عبارة القصيدة التي جاءت مفردة، إلى عبارة المسرحيات التي جاءت بصيغة الجمع، مما خلق لدى المتلقي حالة من الحيوية والإستمرارية في الحالة الدرامية الأسخيلوسية تحديداً، أي كأن الشاعر يقول لنا: كلما كان أسخيلوس يحاول عن طريق مسرحية من مسرحياته، تدجين دروب المزالق والتيه الإنساني، وترشيدها بالصوى والإشارات، كلما كانت قصيدة مسرحيته تستهلك وتجف، وهي كناية عن المكابدة التي لقيها الرجل وهو ينير بمسرحياته للإنسانية دروب الفضيلة، والخير، والجمال. وكانت ثقافته اليونانية هذه تنجلي في كلمات عدة أبرزها:

(اسخيلوس. كافافيس. طروادة. أوديسيوس. هيرودوتس. ديوجينوس...).

قامشلو

سامية نبيلة. فيطلب من الموت أن يجهز له سهامه، وأن يتهيأ قطاره للرحيل، فلن يبالي!.

***

وفي قصيدته، "ملحمة الشيخ أحمد الحسيني"، يقول:

(وفوق بطن تشالديران، عقد أبطال سوبارتو حلقة الرقص الأخيرة
وعلى حافات نظرات ميزويوتاميا، سأفرش جنوني وعشقي).

يبدي الشاعر - هنا وفي مواضيع أخرى من القصيدة - ثقافة كبيرة بالتاريخ والتراث الكرديين، ويستعين بهما في تطوير وصياغة شاعرية فذة، ويمد قصائده من خلالهما بنسغ من الحياة الكردية، واستعادة ذكريات عن بطولات الكرد وأمجادهم منذ غابر الأزمان وحتى اليوم، أي أن الشاعر هنا موغل في أعماق التاريخ الكردي، جاعلاً منه كائناً حياً ماثلاً للعيان، أمام أعين المتلقي وبشكل صياغة شعرية فنية جميلة ومحببة، يندمج معه القارىء والمتلقي بحماس كبير، تتميل في كلمات مثل:

(قاضي محمد. كي قوباد. سوبارتو. تشالديران. برزاني. بيران. بيازيد. سيبانى خلاتي....).

ثم يقول:

(لم يأت أسخيلوس
لم يأت كافافيس.

محمد عفيف الحسيني

جمال عبدالناصر، يخطب بالكردية، في قامشلو

1

تتشابك التجربةُ الشعرية لأحمد الحسيني، والحياتية، مع تجربتي: قرابةً، صداقةً، شعراً، مكاناً، منفىً، جيلاً، تدبيراً لطهو النزق، وأخيراً، روحاً؛ وتختلف هذه التجربة، اختلافاً فاجراً، أعنى به اللغة، هو يكتب بالكردية، وأنا بالعربية. لغتان متضادتان. لايجمعهما إلا الجِوار الجغرافي فقط. نصفُ عُصارة جمعتنا، ونصفُ عُصارة فرقتنا؛ وغامرنا، مغامرة الحياة من عامودا إلى السويد. النزيف أخذه قبلي بأشهر إلى السويد؛ ثم التقينا في ثلج السويد. أتذكر قبل رحيله، كنتُ أخدم في الجيش الباسل، وكنتُ في إجازة غير باسلة، مررنا خلل دكاكين عامودا، صوب الدرباسية، مررنا خلل ألغام الترك القاحلة، وتحدثنا عن النزيف: سيرحل هذه المرة نهائياً عن عامودا، بعد تجربة حب في خزائن العادات والفتنة، بعد تجربة أخرى في الغمامة التي تراكمتْ على عينيه الشابتين ـ المرض، والمعالجة في روسيا العظيمة، ثم العودة، ثم اختطافاً إلى السويد، ثم العودة إلى عامودا، ثم ذلك المشوار المسائي، وهو يخبرني بأنه سيمشي، أبداً، ينتعل حذاءً من المغامرة إلى الاسكندناف (لنتذكر العابر الهائل بقدمين من الريح). وأنت؟ ساءلني. قلتُ: سآتي أيضاً. كنا فقيرين كذلك. كان يشتغل في الفرن، وهو خريج كلية الفلسفة الدمشقية، وأنا كنتُ أخدم في جيش الوطن الباسل، إجباراً، وكنتُ خريج كلية اللغة العربية الحلبية.

الحياة الصعبة بجودة الشمولية، أنستْنا أننا نكتب ونقرأ ونحب محمد شيخو المغنى، كان الريش ينبت على أطرافنا، لنتحول إلى طيور خرافية نحيفة. فلم نتحولْ إلى طيور خرافية، لكن، نبتتْ لنا قوادمُ، وخوافيَ، لنطير، فطرنا؛ طيراناً بُراقاً. وكان محمد شيخو القتيل، قهراً من المخابرات، يتهادى آنذاك من بيته، لاأعرف أين بيته، إلى مقبرة الهلالية، سنكتب تالياً أنا والشيخ أحمد نصاً مشتركاً ـ عن العرق النافر في رقبته، وهو يعود من استنطاقات المخابرات، التي لاتنتهي، بل، انتهتْ، بالشمع الأحمر على بزْقه وشجنه.

كان علينا أن ننزح، فنزحنا. كان علينا أن نترك أرواحنا القديمة، وأصواتنا، تخفق فوق "شرمولا"، فتركناها، ولازالتْ هناك. يقول شيخي الكبير "إبن عربي"، بأن الأصوات البشرية، تظل في السماء معلقة مثل النجوم، تنتظر عودة أصحابها. تقرّ هذه الأصوات الفانتازية في الأعالي، ويصيب مفاصلها الانتظار، ولايأتي أصحابها. كانتِ الأسرارُ هي أسرار مظالم النظام الشمولي الشقيق لشمول الدولة الشقيقة آنذاك؛ لاأعرف بعد ذلك

المشوار، أين ذهبتُ، وأين ذهب الشيخ الراحل.

2

"إسمي جانو،

وخالي لا إسم له، لاأعرف إسمه. في هذا المساء يغزل الهاجسَ الأبدي على أبواب الشمال، ويفكر عميقاً. وأنا وخشخشة حزام أمي، خشخشة أشواك طوروس الأليف. يدير خالي ظهره لريح القدر، ووجهه صوب قاموس الحدود القلقة. ينظر إليَّ، وإلى تلك الخصلة الجميلة المدلاّة على جبيني، بنظراته الحادة كصقر بري، يديرها بين سطور الحدود والألغام، كان دخان السجائر ينسحب نحو الألغام، ولهاث قافلته ينسكب فوق خوفي. سنتجه هذا المساء إلى الشمال الملغوم".

3

مابين بيت الشيخ عفيف، وبيت الشيخ توفيق، مسافة نداء جهوري: جار لجاره، لم أكن قد زرتُ بيتَ عمي، ولم أكن أعرف أن لي عم آخر، باسم الشيخ توفيق، غير الشيخ توفيق ـ أستاذي ـ قبل ذلك، قبل أن تتفجر الألغامُ بالألغامِ. ولم أكن أعرف بأن أحمد حسيني، قريبي، كان ذلك في السبعينات، وكان خاله، قد مزقته ألغام كمال أتاتورك، بالقرب من أنفاس عامودا، صعوداً إلى الجبل، كانت الجثة، أو كادت أن تتفسخ تحت ضربات التخوم الممنوعة، المحروثة بالألغام، استنجد الخال القتيل بالآلهة، لتجد له من يجره من بين عواء بنات آوى، إلى بيت الأخت "فاطمي" ـ والدة أحمد حسيني ـ، فأنقذته الآلهة؛ ذهبتُ بفضول القريب الجاهل، أرى الميت، فلم أرَ الميتَ، بل شممتُ رائحةَ البارود المنبعث من تلك الغرفة الشمالية بدرجاتها الأربع، واللامعة بملاطٍ إسمنتٍ، كان الخالُ مسجىً، وصموتاً، وتغطيه بطانية برتقالية من وبر الماعز. لم يكن الخال يتحدث، كان الخال قد مات. ولم أعرف أحمد حسيني. بل عرفتُ أن هذا البيت، هو أيضاً انتماء لي إليه. ربما بدأ أحمد يكتب الشعر، منذ ذلك اليوم، هكذا سأخمن الآن، وربما الألم الشعري الذي رافق تجربته الشعرية، بدأ منذ ذلك الوبر للماعز البني، المنسوج على جسد الخال القتيل، وخيال الخال القتيل، وربما، التطبع بطباع الموتى، هو حيرة الموت، إن جاء في عمر مبكر. هكذا تطبع أحمد بموتٍ ـ فجيعةٍ. أن يتمزقَ جسدُ القريب، وأن تكون له رائحة البارود، وهو الذي لم يغادرِ المنزلَ، إلا منذ يوم، من التسلل بين الألغام، وتفجر اللغم به. غسل العم الشيخ صدرالدين الجثة، ربما لم يغسلها، لاأتذكر، لكن، أتذكر أن عطرَه الذي رشَّه على البطانية، فارَ، العطر المدوخ الثقيل، الذي يشبه زيتاً كثيفاً، مستحضراً من نباتات الحدود القلقة، النباتات البرية التي تنبت على حافات الألغام.

4

كان "سعيد ريزاني"، يتدرب على الأغاني، يدرب حنجرته على الشجن الغنائي الكوردي، في غرفته الجنوبية الصغيرة، الغرفة التي تبتعد عن غرفة الخال برائحة باروده، مسافة بضعة أذرع قليلة. سعيد درّب صوته على الغناء، فغنى، وغنى معه "فصيح سيدا"، الأنيق القصير العشريني، الذي كان يكتب الشعر، ويعطيه للملحن المغني، يلحن ويغني ويعزف من شعر قتيل آخر. فصيح سيدا، الذي مات أيضاً، برائحة الكاز، هذه المرة. غاب آخرُ، من ذلك الحوش، الذي فيه شجرة توت، ستظل حية، تراقب الغادين والآيبين، وتدعو أن يعودوا، فلا يعودون. هل من أغانٍ تسجيلية بصوت الإثنين، شاعر ومغن، يدوزنان أوتار الحياة. ويدوزنان مرور فيلة البعث السبعيني في عامودا؟، المرور الذي جعل من الحياة في ضرورة الموت، أو النزوح. فنزح أحمد حسيني، إلى بيروت مع عائلته النازحة.

5

لم أعرف "كسرى عفدي"؛ كسرى، مات بحريق انفجار، عبوة غاز من ماركة وطنية باسلة، انفجرت به. كان كسرى عفدي شاعراً، لاأعرفه، ولم أقرأ له شعراً. من دوّن شعره؟ أين أخذته الحياة ـ الغاز؟ وأين استقرت قصائده الناقصة؟.

6

شاعران، يقول الشاعر أحمد حسيني، عنهما، أنهما السبب في إشعال الرحيق الشعري بالكردية، في روحه. ثمت من تدابير أخرى: الرحيل.

7

كانت بيروت، عاصمة الفقراء الكرد، في السبعينات، كرد جهات كردستان أجمعين؛ قبل احتلالها من الشقيقة، ثمت حرية كثيرة، وازدهار تجاري، وغبطة البعد عن الحزب الشمولي، أينما كان، قبل أن يمتد السرطان، وينتشر في لبنان، وكان سليم بركات من أوائل الذين استقرت بهم المطافات هناك، أعني من الكتاب الكرد السوريين، وكنا نسمع بأن شاعراً كردياً من بين ظهرانينا، غير مستأنس أبداً، وجبلي مثل وعل، غادر إلى الأبد مكانه الأول، وهناك، في بيروت البحر، ستهاجر أسرة أحمد الحسيني من تقشف عامودا، إلى العيش في بيوت الصفائح. كم عاشت العائلة بالقرب من أنفاس البحر؟. هاجرت في عام 1973، ومكثت هناك، لمدة ثلاث سنوات، سنة في جهنم الحرب الأهلية. ثم عادت الأسرة مجدداً، إلى عامودا. ولم أكن أعرف الشاعر بعد، ولم يكن يعرفني.

يقيناً، أنهما لم يتعارفا، البحر والشاعر، فالعمل الذي ينزف الوقت والروح والاستغلال في معامل لصنع الآلهة ـ أرباب الأعمال، يقتل كل شيء.

كل شيء يجري في عامودا، ملولاً، بدءاً من الولادة إلى الموت. بدءاً من حريق السينما الهائل الفاحش، في الشهر الحادي عشر من العام الستين، في القرن العشرين، إلى الحرائق اليومية التي تندلع في أرواح الشباب، وهم يقتادون بأيدي الأمن بتنويعاتها الفسيفساء الخرافية، لم يكن ثمت من متنفس بسيط لأن تكون كردياً، في مكان كردي، هو مكانك، وفي هواء كردي، هو هواؤك، وفي وحل كردي هو وحلك. كانت المدارس الأرمنية والسريانية منتشرة في الجزيرة، وكنتُ أحد الذين درسوا البدايات فيها؛ لكن ليس من مدرسة كردية.

الحزب الشيوعي، بطبعة خالد بكداش الكردي، والأممي أكثر من لينين وماركس وإنجلز والآلهة، كان يستحوذ على الشباب الكرد، لأن الزعيم الأوحد للشيوعية، كردي، وخرَّج شعراء أكراد ـ بالعربية ـ في فحولة تمجيد الشيوعية وبكداش وآل بكداش وحذاء بكداش وظلال بكداش في ناميبيا وجنوب أفريقيا وكوبا والمريخ، وبالطبع في الشآم، حيث مقام الإله الشيوعي، لكن نسي هؤلاء الشعراء أن يكتبوا عن كردستان، كانت أقدامهم الشاعرية الرهيفة تتعثر بعتبة كردستان، عندما يقتربون من هذه العتبة، لأنها قريبة، كانت خطواتهم الشاعرية أبعد، كانت قريبة جداً من خطوات المارد الجبار!.

أحزاب كردية أيضاً، كانت تتحرك تحت رمال البعث الكثيفة، ولها تجربتها العنيفة في السجون الوطنية، منذ الستينات، حيث شؤم الوحدة بين مصر وسوريا، الشؤم الذي طال زيارة جمال عبدالناصر لمدينة قامشلي، في الستينات، لماذا جاء إلى هذه المدينة المنكوبة ـ بعد ربع قرن ـ؟، جاء وخطب بصوته الجهوري للكرد الذين لم يفهموا من لغته سطراً واحداً، وذهب السيد الرئيس، وكانت السجون الوطنية الموحدة، تغص بكوكبة من المتنورين الكرد الأوائل، من شعراء ولغويين، وكتاب تاريخ، وكتاب فلكلور؛ حنينهم التدويني، كان يقبع في السجون، وكانت

الأحزاب الكردية في بداية تمريناتها على التنظيم، البدايات التي قذفت ببعض قادتها خارج وطنها (نورالدين زازا نموذجاً). كانت الستينات من القرن الماضي، ستينات عذاب حقيقي لكرد سوريا: الجنين السياسي تكوّن، الجنين السياسي قمع. الالتفات الى الأدب الكردي، كان قد نضج، منذ عقود على يد المعلم الفذ "جلادت بدرخان"، من خلل مجلته الفذة "هوار"، وبمعية الجيل الرائد المؤسس: جكرخوين، أوسمان صبري، ملا حسن هشيار، قدري جان، ملا أحمدى نامي.. الخ، المجلة التي كانت توزع في عامودا عبر مراسلها آنذاك أوسي حرسان. بالطبع لايمكن نسيان حسين حزني موكرياني، الأب المغامر، الذي أسس في حلب، أول مطبعة كوردية عام 1915.

جاءت ـ بعد الانتداب الفرنسي ـ الحكوماتُ الوطنية، ثم جاءت الوحدة، فخرّبت الحياة الكردية في الجزيرة، وكانت الثورة الكردية في كردستان الجنوبية تشتعل، آنذاك، يقودها العائدُ الحديثُ من بطريركية الشيوعية، الملا مصطفى البارزاني، الشرارات الثقافية كانت تصل إلى عامودا، عبر الثورة، وعبر بعض المنشورات، والشرارة الأكثر ثقافية، لازالت تستقر في الحجرات الكوردية: الدروس الدينية والأدبية والخرافية، كانت في ذبالاتها الأخيرة، لكنها تركتْ أثراً كبيراً على مجمل الزمن والحياة والشجن الكردي في الجزيرة؛ تلك الحجرات التي انطفأت، بموت علمائها الكبار: سيداي ملا عبيدالله الكبير، الشيخ الخزنوي، الشيخ إبراهيم حقي، والجيل الثاني: سيداي ملا عبداللطيف سيدا؛ انتقلتْ علومهم إلى خزائن المخطوطات الثمينة التي أتلفها الزمن، كذا. لكن المخطوطات الفقهية، ستنتعش هذه المرة ثقافياً، على يد بعض تلامذة تلك الحجرات، سينسى هؤلاء تدريبات الفقه الشاقة والمواريث الأشق، وألفية ابن مالك، والملا الجامي، وتفسير إبن حجر، ليستقرَّ على بضعة كتب صفراء مشقوقة، هي كتب الكرد الباقية، في الزمن الهائل لهجراتهم ونزوحهم من بطشٍ إلى بطشٍ آخر. ستصل بعض هذه الكتب إلى يديِّ أحمد حسيني.

8

في الستينات، في الشهر الحادي عشر، من عام 1960، سيتفجع أهل عامودا، بحريق سينماها الهائل، ليذهب مائتان وثمانون تلميذاً (من صفوف البدايات) إلى المرتقى السماوية، بعد أن ارتقتْ بهم النيرانُ الهالكة إلى الاستنجاد بأمهاتهم، بلغة أمهاتهم، وليست لغة الزعيم جمال عبدالناصر، الذي ارتقى ذلك اليوم مبنى البريد والبرق والهاتف، وخاطب... لازال الزعيم على المبنى يخطب، لكن باسم آخر. احترق في الحريق، الأخُ للشاعر أحمد حسيني، "عبدالصمد". كان في الرابعة عشرة من عمره، احترق، ومات، وقبره بشاهديه الرخام، الذي يضم حرائقه، لازال يضم الجسد المتفحم المرتجف، يستقر تحت بضعة شجيرات من صنوبر الله، لها رائحة الحريق، وليست رائحة الطفولة العذبة، والصنوبر المتفجر.

قبل الحريق، بيوم، أخذ كمال شانباز، بيرقاً كردياً، ووضعه على سارية مدرسةٍ في عامودا، أنزلَ علم الوحدة الموحدة، وزرع علم الكرد على أرض كردية، أغتيل تالياً، صاحب البيرق في بيروت السبعينات!!!. مزقته طلقات الاغتيال.

9

كيف يمكن الحديث عن الأثر الذي سيخلف الموت الفاجع، على شاعرية شاعر، هو خليط الألم؟ بل، كيف يمكن إنقاذ شاعرية شاعر، من الألم ـ كاهن الانحدار من الفنية، إلى العاطفة؟.

10

لم تكن اللغة الكردية متداولة كتابياً، إلا في القليل، آنذاك، بل هي في القمع المتشنج العصبوي العروبي، وليكن أيضاً الفاشي. سلالة زكي الأرسوزي وميشيل عفلق. كانت اللغة الكردية مثل مصكوكات نادرة، في أوائل الستينات، بعد الفورة الأربعينية والخمسينية، لنفس هذه اللغة في ظلال الفرنسيين، ثم الانسحاب العنيف والإجباري للغة الكردية، تحت ظلال الحكومات الوطنية، الأليفة مع أيقونات ميشيل عفلق، كان الكتاب الكردي ممنوعاً، والغناء الكردي ممنوعاً، والوحل الكردي ممنوعاً، وشهوة الكردي للكردية باللغة الكردية ممنوعاً، وسياق الكردي في سطره الأزلي عن كردستان ممنوعاً. لم يكن غير الخيزران، وهو يفلق باطن الأقدام. الخيزران اللدن المستورد من ماء الشمولية الطاهرة، التي كان يتطهر في أحواضها السيد الكبير خالد بكداش، في حين كان بنو جلدته، يتطهرون بماء الأقبية.

اللغة ـ هي جهات الكائن إلى آلامه. اللغة الأم. وليست لغات الآخر.

في أواسط الستينات، كانت الحركة الكردية الثقافية، شبه ميتة، بعد تلك الفورة، كان مولاي الشيخ أحمد الزفنكي، مفتي القامشلي، آنذاك، قد أنجز ترجمته الحياتية الكاملة، في ترجمة أهم أثر شعري كردي، قاطبة، إلى اللغة العربية، أعني به سِفر الملا الجزيري، من لغته الكردية الصعبة، إلى لغة أصعب. وطبع الكتاب بجزأيه، آنذاك في ظلال بيارق جمال عبدالناصر في القامشلي، كيف تمت الطباعة، وكيف تم تمرير أثر كردي، آنذاك!؟، سؤال في صيغة الجهل بالنسبة لي؛ لم تكن أواسط الستينات، سوى ركود فسيح للأدب الكوردي في سوريا، لكن، الغناءَ سيتصاعد من حنجرة المغنين الشعبيين: رفعت داري، حليم حسو، دمّر علي، جميل هورو، خضر أومري... وغيرهم. سيسطو هؤلاء بحناجرهم الشعبية، على مجالس الكرد الشعبية.

11

ولأنني أتحدث عن شاعر، في الألم، شاعر لاأعرفه حتى الآن، باسمه "الشيخ أحمد حسيني"، لم أعرف كيف تكوّن كردياً، وليس عربياً، مثل الجيل الكتابي الأول: حامد بدرخان ـ الأممي جداً، وتالياً، الكردي جداً ـ لكن، قبل وفاته بقليل، سليم بركات المعلم؛ ثم تالياً، نيروز مالك، دحام عبدالفتاح، فواز حسين، سيف الدين خليل، جميل داري، محمدنور الحسيني، زردشت محمد، إبراهيم اليوسف، طه خليل، وأنا المدوِّن. جيل آخر: أحمد عمر، لقمان ديركي، حليم يوسف، وأسماء كثيرة أخرى، ـ أتحدث عن الجزيرة، هنا ـ لأنني لست مطلعاً بما يؤهلني للحديث عن تجارب كردية في كوباني وعفرين والشآم ـ، أخذتنا البدايات دون استثناء إلى اللغة العربية، والاستثناء كانوا قلة، استثناء الكتابة بلغة الأم بأسرارها وحقائقها الخفية منها والواضحة؛ ليكن المشهد، هو مشهد النزيف من الكردية إلى العربية، ليكن المشهد الانغمار في شأن غير كردي بلغة غير كردية، ذهب الكثير إلى جهات كثيرة، غير كردية، في حين كان الكرد بحاجة إليهم. مساءلتان رئيستان مخربتان آنذاك للأدب الكردي في سوريا: الحزب الشيوعي السوري بطبعة خالد بكداش، ثم بتفرعاتها تالياً، والإعلام الكردي الفقير، الاهتمام بكل شيء سياسي، ونشر كل شيء سياسي ـ وإلى حد ما التاريخي ـ لكن الإبداعي، كان الاهتمام صفراً، اهتمام بدايات جاء من رابطة كاوا، في بيروت الثمانينات، لكن، الحزب هيمن بنشر سلسلة لاتنتهي من كتبٍ بالعربية المشوهة إملاءً ونحواً وصرفاً وعلامات ترقيم، والتي بالتالي، تشوه مايُقدم. الأحزاب الكردية في سوريا، وإلى اليوم، أغلب نشراتها بالعربية، إلا القلة، لنتذكر

مجلات الأحزاب الكردية: الطريق اليسارية، (شبيهة طريق اللبنانية الشيوعية)؛ الحوار (الحِوار العربي الكردي!)، الاتحاد ـ هفركتين تالياً (التي في كل عدد منها بضعة عشرة من صور السكرتير النشط)، سورغول، مجلة الشمولية الكردية العنيفة (وصور القائد الأبدي للعنف).

أين ستستقر دعوات الكرد السياسية، عندما لانجد مقالة لأحد الكوادر بالكردية، إلا في الندرة، ومن أواليات هذه الأحزاب، اللغة، قبل السجون والاضطهاد والاضراب عن الطعام، والبحث عن روح الكرد. الأحزاب الكردية، شجعت الكتابة بغير لغة الأم، من خلال مطبوعاتها بغير الكردية، وإلى هذا اليوم؟!.

في ظروف فلكية كهذه، ظهرت تجاربُ شعراء يكتبون بالكردية ـ وهي بالطبع فضيلة ـ، وكان أحدهم أحمد حسيني.

12

"صَدَقة"، من جهات الله الكردية، القريبة من بحيرة "وان"، و"بايزيد"، ومن أنفاس شرفخان بدليسي الكبير، الأشقر النزق المدخن الشره، صاحب الطوابع الوطنية لدوائر الوطن غير الوطنية، صاحب الكتب المنتقاة المعروضة بالعربية في صدر محله الصغير، على خيوطٍ بلاستيكٍ من نجيب محفوظ إلى توفيق الحكيم، المجلدات الكاملة المركونة على خشبٍ طبقاتٍ: أعمال طه حسين، أعمال الأنبياء الحفاة، أعمال الكردي النزق الآخر: عباس محمود العقاد، وكذا، أعمال أغاثا كريستي. لكن.. في الأسفل من تلك الطاولة التي تحتوي على الطوابع الوطنية، وتحت مغلفات قهرمانات ـ شهادات الزواج، شهادات الولادات، وشهادات الوفيات، كانت تستقر بضعةُ كتب بالكردية مستنسخة، تستقر رجِفةً خائفةً ممنوعةً، يصوّر السيد صاحب تلك العلوم السرية، تلك الكتب، يجلدها في البيت بأنّاة، ويقص أطراف صحائفها بأناة، ويلصق الصحائف بورق مقوى، وبأناة، ويعرضها لمن يريدها، يقرأ في ظهيرة عامودا الخرافية القتّالة، بضعة سطور من الملا جزيري المنسوخ، ومن مم وزين المنسوخ، ومن ترجمة الزفنكي الكبير، للشاعر الكبير. يقرأ ويدخن، يدخن ويقرأ، ويخاف من مرور مخابراتٍ، أو شُبْهة مخابرات؛ يعرض كتبه ـ كتب الكرد، لايعرضها، بل يمررها لمن له الهوى في لغة بعيدة عن المخابرات. كان أحمد حسيني، أحد الذين استهواهم كتب "صدقة"، أسفل طاولته المعذّبة، وأسفل روح شرفخان بدليسي من جهات بحيرات الله المنسية. بحيرة "وان" أعني، وبحيرات الظهيرات الملولات في عامودا، حيث تخف حركةُ العباد، إلى القيلولة. تخف حركة "صدقة" أيضا، وهو على دراجته الزرقاء البيجو، يمر خلل أشجار الشيخ عفيف في حجرته، يقول له: إبن أخيك أحمد شاعر.

صدقة شريف، مات وهو يقرأ، ديواناً لتلميذه أحمد حسيني. هكذا سأخمن. ولِمَ لا؟.

13

في توتر الأجواء السبعينية، سيموت صديقٌ آخرُ للشيخ أحمد حسيني، "فصيح سيدا"، الشاعر الصغير المدرب بحنكة اللغة الكردية، وهو سليل ألغام الأحزاب الكردية آنذاك في الجزيرة، كان يكتب الشعر مسبوقاً بغنائية شعرية كبيرة، ومسبوقاً بلغة الرومانس، بعيداً عن جفاف اللغة السياسية، كان ينسل من أجواء السياسة في بيتهم على الأطراف الشمالية من عامودا، إلى غرفة سعيد ريزانى، على الأطراف الجنوبية من عامودا، ينسل عصراً أولَ إلى تلك الغرفة المبنية حديثاً والمطلة على خرابات الله وكروم الله؛ يجلس، يدندن شعراً كردياً، يتأنق، يسحب اللغة الكلاسيك إلى بعضٍ مما في روحه من المعاصرة، يشرب الشاي، ويشرب آلة الهارمونيكا، التي كان سعيد ريزاني ينفخ في

روحها من روح أغاني الأفلام الهندية. مات فصيح سيدا في حرائقه الشابة عام 1975. وكان أحمد يترجم لغة شجرة التوت إلى لغة البيشمركه، بلغة جكرخوين الكلاسيك.

14

مات "كسرى عفدي"، أيضاً، وأيضاً في حرائق الجيران، أراد أن ينقذ الجيران في قامشلوكي من حرائقهم، فانفجرتْ به أسطوانةُ الغاز الوطنية. وكان صديقاً للبدايات الشعرية الكردية التي بدأت تستقر عند أحمد حسيني، من اللغة القوية والهادرة، إلى لغة، قوامها البحث عن الذات العاشقة، بدلاً عن المواضيع الكبرى؛ والشعر هو الذات أصلاً، ولتكن الذات العاشقة، التي ستحترق في حرائق بيئة رعوية. ليكن الهجران، إذاً.

15

في عام 1989، أواخر العام، كنتُ ومحمد كلش وإبراهيم محمد، قد غادرنا الشام، إلى بولونيا، بتدبير إلهي، وسماسرة السفارات، مقابل مبلغ معلوم؛ في وارسو الزمهرير المطار خرجنا، لانعرف أحداً، كان معنا آخر، شيوعي، كان سيأتي ببعثة شيوعية مباركة إلى بولونيا، كنا أربعة سنحط في بولونيا، كان يحمل معه منشورات النبي الأممي خالد بكداش، وفي المرور من جهة مطار إلى أخرى، اكتشفوا منشورات الرفيق الذي كان يتربع آنذاك في قائمة الجبهة الوطنية لمجلس الشعب الوطني، وليس الأممي، منشورات هي في التدليس للشمولية بطبعة البعث والاتحاد السوفيتي، أخذوا "رفيقنا الشيوعي"، لمدة شهر ونصف، حجزوه، إلى أن جعلوا أقدامه مثل أقدام الفيلة في الأقبية. وكنا الثلاثة نعوّل عليه، الذي أصبح معتقلاً، بأن يأتي أخوه الدارس في بولونيا، ليستقبل أرواحنا التائهة الخائفة في مطار بولونيا الزمهرير، فلم تسقبلنا سوى أشجار مقرورة عليها الكآبة والثلج والفقر، بعد الاطاحة بنظام الشمولية هناك.

خرجنا، اتصلنا مع أحمد حسيني، الذي كان قد سبقنا بأشهر قليلة إلى السويد، قلتُ له: أحمد لقد أتينا، اقتربنا من الاسكندناف، مائة فراسخ فقط. بعد ثلاثة أيام، في بولونيا، تعرفنا على الغجر هناك، الغجر الذين نشَّفت الشيوعية أرواحهم المتمردة، ورمت بنسائهم الجميلات السمراوات، أمام أبواب الفنادق، للتسول والعهر. كانت السفينةُ العملاقةُ تستقرُّ في السويد، وفي اليوم التالي، كان أحمد حسيني معنا في السويد. لقد انزلقنا مرة ثانية من أمهاتنا المكدودات، إلى أمهاتنا الشقراوات ـ السويد هذه المرة. وستبدأ رحلةٌ، هي رحلة الوصول إلى أن تكونَ منفياً، وتكتب الشعرَ في المنفى.

في مرحلة انتظار الإقامة، كتب أحمد حسيني، الشعر الذي دل عليه تالياً بقوة: الشعر الحنين ـ الشعر الحب الذي كان يلمع من بعيد.

الحياة الجديدة، ستأخذ كلاً منا إلى جغرافيا سويدية مختلفة، جمعنا نُزُل سكني سويدي واحد، لأشهر معدودة، ثم أبعدتنا الاقامات، وجدتُ نفسي فجأة في مكان معزول، لاأعرف أحداً، في كومونة صغيرة، وفي شقة كبيرة، تحيط بي أشجارٌ، ستظل تراقبني من النافذة، حتى في الظلام. أستنجد بأحمد حسيني، ليساعدَ خوفي من الأشجار المقرورة ـ هل كانتْ شجرةُ التوت بينها؟، كان يزورني، ثم انتقل أيضاً إلى مدينتي ـ هل كانت مدينتي؟. ثم ستأخذه الأقدارُ إلى ستوكهولم، أقدار العاصمة، حيث فيها النشاط الثقافي الكردي المتعدد. كان ثمة من تشكيل لاتحاد كتاب كردي، ببادرة مغامرة، ثم تشرذمت البادرة. كانت الفتنُ أيضاً موجودة في الزمن المقرور في الاتحاد المقرور الذي أصدر مجلة "وان"، ثم توقفت مجلة وان، ثم في حركة من المتاهة، متاهة المجلات بالكردية، في السويد غير

الكردية، أقام الشيخ أحمد صلاته مع صلات الفذ جلادت بدرخان، فأشرف على مجلة، ستعتبر رائدة بحق في الثقافة الكوردية الحديثة، أعنى بها مجلة "دوكر"، بسلطانها، سلطان اللغة الكردية الكرمانجية، وبحثاً عن الفن، وليس البحث عن المكان الكردي المفقود، كردستان. البحث عن الشعر.

المجلات ستتوقف. وستتوقف الحياة الثقافية الكردية، بشكل كثيف، اتحاد الكتاب الكرد القديم فشل، الصراع بين الأحزاب وصل إلى الخناجر المعنوية الكردية، في قاعات السويديين آنذاك. مثلما تفعل نفس الخناجر في الاتحاد الجديد، بعد عقد من زمن ثقيل، لكن، ليس في قاعات السويديين، بل في مواقع الكرد الأنترنيتية.

16

كان الأبُ، الشيخ توفيق الحسيني، يدخن، ويتراسل مع الفرنسي جاك بريفير، كلاهما يقضمان ورق التبغ، ويتأملان شمس المنفى، ويتراسلان. مات الأب وهو يأكل الزجاج؛ كانت له القدرة على ذلك، كما رأيتُ بنفسي. والشاعر، الإبن، يأكل الوقتَ في موت الأب في نهاية السبعينات. بل يأكل الضوءَ، الضوء الذي سيسحبه إلى مكائد عمنا المشترك "بورخيس"، ولغة المنفي الإغريقي الإسكندراني، إبن عمنا المشترك "كافافيس".

17

كنا نتجول في ستوكهولم.

كان يكتب الشعر بالكردية، وأنا أكتب الشعر بالعربية. وكنا في النزل السويدي، نتأمل سوياً عامودا. وكانت عامودا تتأملنا.

ـ لماذا لانطبع كتاباً مشتركاً؟ ساءلني أحمد.

فطبعنا كتاباً مشتركاً غريباً، هو بالكردية، وأنا بالعربية: حريق عامودا، حريق حلبجة، حريق محمد شيخو، حريق روحينا. ضم الكتاب ـ الديوان، تلك الحرائق. اللغة الشعرية لكل واحد منا لم تكن قد تخلّصت بعد من الألم. طغى الألم الكثير على الشعر القليل؛ ومع ذلك نفد كل منا بشعريته من العاطفة الفجة، والصراخ. هكذا تتراءى لي التجربة الآن، بعد مضي حوالي العقد والنصف عليها. كانت الطبعة ركيكة، والغلاف بلونين ركيكين، أنقذ الغلاف لوحة لـ بشار العيسى.

18

أخذتنا أقدارُنا، إلى أقدار أخرى.

"عبدالباسط"، الشقيق الأصغر، ذلك الشقي الناري، بطباعه، سيجره مرضُ السرطان من قدميه، إلى قدم الموت، عام 1992، ولمَّا يكتمل الثلاثين من عمره.

كان أحمد حسيني، ذلك اليوم، قبل رأس السنة ببضعة ساعات، عندي، جاء من ستوكهولم، إلى غوتنبورغ، لنشاهد سوياً ثلوج بابا نويل، ولحية بابا نويل، وآلهة بابا نويل، ونشوي على مواقدنا، احتفالات رأس السنة، فشوينا خبر موت عبدالباسط، على نار السرطان.

19

أيةُ سيرة، أسردها؟

أسيرة الموت، أم المنفى، أم الشعر؟.

في عامودا، مررنا، ذلك اليوم خلل أشجار الزيزفون، مررنا بعتبة الزيزفون، استنشقنا الزيزفون، وهو يحدثني عن الرحيل من عامودا، إلى السويد؛ لكن، في السويد، مررنا ثانية، تحت أشجار الزيزفون المجاز، لكن، لم يحدثني عن رحيله من السويد، إلى بريطانيا.

20

عملنا أيضاً في "حجلنامه": كنا نسهر إلى الصباح، في نصف قبو، ندوّن إخراج حجلنامه، وكان معنا في العدد الثاني، المشّاء الآخر، المعلم سليم بركات. صديقنا القادم من فتنة اللغة العربية، إلى روح الكرد المعذبة.

21

تجربة شيخ أحمد حسيني، هي اختزال لسرد الحياة شعراً. بدأتْ منذ وقفة جمال عبدالناصر

على مبنى البريد والبرق والهاتف في القامشلي، واستمرتْ مع الوقفة المبهمة للزعيم المفوه، إلى هذا اليوم، الذي لازال هناك يخطب ويخطب ويخطب، لكن، بلغة أخرى. بالتأكيد هي ليست اللغة الكردية، التي يكتب بها أحمد حسيني شعره.

شجرة التوت في بيت أحمد حسيني القديم، جانب السينما الصيفية، تراقب جمال عبدالناصر، وتهز برأسها، وهو يخطب ويخطب، بالعربية، لحشدٍ لن يفهم منه أي شيء، بالتأكيد. لكن، تفهمه شجرة التوت، في بيت أحمد حسيني. تفهمه، وتموت كَمَداً.

22
"يأتي الموتى،
يأتي أخوه،
وأمه تأتي،
يأتي أصدقاؤه،
يعود الندى،
وتعود سبّحةُ والده،
لكن، شيخ الورد لم يأتِ،

100

حليم يوسف

خمسون مقبرة

لا يمكن الحديث عن شاعر كردي، وأقصد الشاعر بالكردية، وليس المنحدر من أصول كردية، بمعزل عن استثناء الحالة الكردية الراهنة بكل تشعباتها التراجيدية. ولو كان الحديث عن شاعر آخر، عدا أحمد حسيني، لعنونت المداخلة القصيرة هذه بـ (خمسون وردة أو خمسون شمعة)، لكنها المقابر، نتركها وراءنا بدلاً من السنوات.

البداية كانت "شرمولا" ـ مقبرة عامودا، حيث كان الانشداد الأول بعد الخروج من الرحم، هناك يكون نحو شرمولا المقبرة التي تشد انتباه الاطفال المذهولين قبل الكبار. وأحمد الشاعر المنحدر من عائلة كانت التراجيديا اسماً لها، الأم والأب و...الأخوة، يصطفون على سلم الموت الذي ضرب العائلة عرضاً. وخارج العائلة، تنفتح دائرة الصداقة والشعر، حيث يتخذ اليافع أحمد شاعراً في العشرين "فصيح سيدا" مثالاً يحتذى به، إلا أنه لا يلبث أن يحترق، وأقولها ليس من باب المجاز، بل إن النيران التهمت جسده ومات محترقاً، ومثله كسرى عبدي الشاعر الآخر- هذا ما يؤكده في مقدمة ديوانه الذي يتضمن الأعمال الكاملة ـ ولذلك كانت قصيدته حقاً انتقاماً عميقاً من الموت. وتتسع شرمولا عبر جسد القصيدة، لتصبح مدينة كاملة تحمل اسم عامودا، تكاد البيوت فيها أن تكون توابيت متحركة، إذ لا وجود لماء ولا لعشب ولا لحرية شخصية، وتمنع فيها اللغة الأم والحب والسياسة والطفولة والشعر. وتقذف أمواج الفقر، عدا الاضطهاد القومي، بالكثيرين إلى ضفاف أوطان أخرى، وكانت روح أحمد حسيني إحدى تلك الارواح الهائمة هنا وهناك. لم تجد ملاذاً في بيوت التنك في بيروت، ولافي بيوت طينية تتساقط نقاط مياه عكرة من سقوفها القديمة كل شتاء في عامودا والقامشلي، وكان جليد سكندنافيا البعيدة ملاذاً. أخذ بعدها يتدثر بقصائده التي باتت تتدفأ على جذوات غبار لا يزال يتصاعد وراءه هناك، حيث البلاد مستباحة لأشباح يمعنون فيها سَلْباً ونهباً، وما من صوت قادر على أن يرتفع ولو قليلاً. تتخذ المقابر شكل حسرة تتسرب إلى الروح وتتزاحم، ولا عزاء سوى الشعر، الذي كاد أن يكف عن أن يكون عزاء للروح، لطالما قالها احمد: (الشعر أيضاً لم يعد يطفىء هلعي، سأتركه ورائي كحذاء عتيق. الجميع يكتب كالجميع، لم تعد للقصيدة نكهة أو معنى. أحس بالجفاف، لم يعد لدي ما أقوله، إنني أموت).

شاعر، من الشعراء المقربين إلى روحي، ربما لأن أحمد حسيني كما عرفته في عامودا، في القامشلي، في حلب، في السويد، في ألمانيا، هو هو مجبول من ضحكة صادقة لا تخطئ عنوان الروح، إلا أنها تخلف وراءها دمعة ساخنة، تسقط على جرح أعمق من الحزن بقليل. ويظل جميلاً بقصائده ولحيته الكثة ومشيته الخفيفة التي تشبه الركض

وبشتائمه أيضاً. شاعر يحمل روح طفل، أكلت براري عامودا رجليه الباحثتين عن قطعة أرض آمنة قادرة على أن تكون موطئ قدم. سار دوماً على رمال الأمكنة المتحركة، سانده الشعر دائماً، ولم تخذله القصيدة.

سيرة هذا الشاعر، هي سيرتنا جميعا. كتب الشعر عن آلامه التي كانت آلامنا، وعن غباره فكان غبارنا، وعن فرحه العارم فكان فرحنا، وعن حزنه العميق فكان حزن شعب بملايينه، التي لم تخضع يوماً إلى احصائيات رسمية، فتنخفض إلى العشرين وترتفع إلى الأربعين. إن أحمد حسيني هو الوحيد من بين شعراء جيله الذي استطاع أن يرتقي بلغته الكردية إلى مستوى نص شعري متميز، يتفرد بخصوصية ملفتة. كما استطاع أن يرتقي بالقصيدة الكردية الحديثة ـ المكتوبة بالكرمانجية ـ إلى مستوى القصيدة التي تكتب باللغات الأخرى. أرى هذه التجربة الشعرية من أكثر التجارب الشعرية أهمية في الكرمانجية بعد رحيل جكرخوين وجيله الشعري. وتكتسب هذه التجربة أهميتها في سياق آخر، حيث إن الاحساس بأهمية هذه التجربة الشعرية يزداد مع مرور الزمن على عكس التجارب الشعرية التي تفقد أهميتها بقضاء الفترة الزمنية التي ظهرت فيها. إن احمد حسيني أحد أهم الشعراء الأكراد المعاصرين الذين يجب الاحتفاء بهم في حياتهم، وعدم انتظار ـ لاسمح الله ـ رحيله لكيل المديح له، لأن ما قدمه إلى القصيدة الكردية الحديثة (الكرمانجية) يضعه في صف الشعراء الأكراد الأمامي. من هنا تأتي لفتة موقع تيريز في غاية الأهمية.

ـ شكرا أحمد حسيني.

ـ خمسون تحية حب لك في عامك الخمسين.

ألمانيا

منى كريم

أحمد حسيني.. الميت في حلمه

تعتبر شعرية أحمد حسيني شعرية خصوصية ومتخمة بالحس الإنساني، لأنها في الدرجة الأولى تنطلق من حسه كإنسان كردي، يختار حلمه واللاوطن والموت سويةً، بشكلٍ إجباري وغزير بالحزن. إنني أرى في قصائده تلك العلاقة الحميمية بين الذات المساوية للآخر، كتلك الموجودة لدى رامبو، يحاول خلالها أن يضع روحه عبر مسح رؤوس الآخرين بكل لطف، أو العكس، حين يكون الآخر دافعاً في كتابته لنصه، الآخر الحزين والمتعب، خاصة الآخر الكردي الذي يمثل في جوهره صورة لتشظي الإنسان. أحمد حسيني شاعر بجينات جديدة، إنه امتداد لتراكم شعري كردي يحاول أن يضيف له المزيد عبر حميميته مع القصيدة، يحتوي هذا التراكم ويرصد علاقاته الجديدة مع فكرته كوجود مستقل. أمقت أن أضعه في جمل مرصوصة، أشعر أن الكتابة عن كل هذه الرقة الموجودة في قصائده أمرٌ صعبٌ، إنني أستمع لأنفاسه القوية في أذني تحلق بجمال .

يملك الشاعر كماً كبيراً من النوستالجيا المفعمة، إنه بالإضافة إلى إخلاصه في أن يكون متشائماً، يعمل على تعرية واقعه، ويريد أن يكون كما قصيدة بلا إضافات أو زوائد عبثية. هنالك العديد من الجوانب التي تجعلنا نرى البعد السحيق لحزن أحمد حسيني، جوانب لحياته الشبيهة بمحرقة في حزنها وجمالها. مشكلة الشعراء أنهم يعانون من الهذيان وهذا الإسهال اللغوي حول الحياة دون أن يكونوا قد لامسوها بشكل حقيقي بعد، وهنا أرى أحمد حسيني في تجربته، لأنه يعرف عما يتكلم، وماذا يحتضن ..

الكثير من المثقفين الأكراد تحدثوا عن أحمد حسيني، وتعمقوا في وظيفة اللغة الكبيرة في شعره، لكنني للأسف جاهلة بهذا الأمر، كوني لا أجيد اللغة الكردية ولم أكن محظوظة بذلك، لذا فأنا الآن أتعامل مع أحمد حسيني بشكل مختلف قليلاً وبعيداً عن دور اللغة الكبير في شعِره .

***

في قصيدة "أعود منكم" والمكونة من ستة مقاطع، يمثل كل مقطع حالته الخاصة، وغير المنفصلة عن جو النص العام ووحدته العضوية، إنها أشبه بالأسبوع المكون من سبعة أيام الذي خلق فيه الله الكون ـ حسب الأساطير الدينية ـ وترك اليوم السابع للراحة / بينما ترك أحمد حسيني المقطع السابع كتعبير عن حالة فقد وصمت. هذه القصيدة فيها كم كبير من النوستالجيا التي تطرقت لها، بقدر ماهي مشحونة بالضجة الكردية، ضجة الرصاص الذي يفزع أطفالهم ويسلبهم خزائن أحلامهم :

"أُنعِشُ عتباتكم بألحان النحيب
بشقوق مغلاق الباب،
بنسمةٍ قاسية،
بالدروب الميتة."..

الشاعر هنا يقترب كثيراً من مخاطبة الآخرين المرتبطين بذاته، مما يمنح القصيدة المزيد من الدفء، يرسم هذه العلاقة كحالة حنين وعشق غير مقتصرة على رائحة الموت المنتشرة

بقسوة. لا يرغب الشاعر في أن يكون رمزياً، لا يرغب في أن يختبئ وراء الأشياء، أو يجعل هذه الأشياء بحد ذاتها مغطاة، لأنه يطمح لكتابة أخرى ذات طابع وسطي غير أناني، حتى يحقق للقصيدة أن تكون فكرة من أجل الإنسان، لا باعتبارها مخلوقة كي تكون فكرة فقط. بذلك تصبح قصائد حسيني نصاً لمساحاتٍ من الكلام، الكلام الذي يُرّد الشعر إليه كما يرى هيدغر .

لقد حمل النص منذ البدء متخيلاً جديداً للعودة، ومن ثم الانطلاق، فهو يصل لينطلق مرة أخرى ، واكتسح بذلك المناطق المجهولة من سرديته الخافتة، فبعد التجارب الشعرية التي تمارس قمع فكرة "السردية الخافتة" وإنكارها، أو النوع الآخر من القمع المُتمثل في التعامل مع الشعر باعتباره مساحة مليئة بالسرد. شكل الشاعر في نصه هذا حركة هندسية بين الذات والآخرين باعتبارهم أنا أخرى، أو ما يجب أن يرتاده ويرصد به الأحاسيس .

إن إحساساً مباغتاً يُرفع في اتجاه هذه العلاقة التي لا يمكن أن تعتبر حكراً له بقدر اعتبارها تمثيلاً لوجوده في العالم، ودونه تنقص كينونة الإنسان. الحديث في هذا النص يرمز للإنسان بالشيء غير المعلوم أو غير المنتهي.

***

النص الثاني ألا وهو "مثلما الموت، أنت تدون" ينتقل الشاعر من فكرة العودة إلى فكرة الموت، رغم أن قصائده تحفل بهاتين الفكرتين كعناصر أساسية ومحركة. كيف للإنسان أن يكون بحد ذاته سائل موت متحول؟ هكذا كان "أسلان" الذي أهدى إليه الشاعر قصيدته وهو الصديق الذي أخذ الحقيقة معه - على حد تعبير الشاعر-. سيكون من اللازم أن نتذكر هذا الترابط بين صديقه الموت، وموته الصديق، لأنه في الإهداء يجعل من صديقه موتاً، ومن مخاطبته في القصيدة للموت صديقاً. في المقطع الأول في هذه القصيدة أحس بهذه الصداقة بين الشاعر والموت دونما أي حقد يبديه الشاعر تجاه صديقه الموت، بل إنه يدعوه ليصبح بمستوى حركته وصعلكته وتطلعه نحو العالم. في المقطع الثاني يطلب الشاعر من الموت أن يقدم القربان للعلاقة التي يعيشها حديثاً معه، يطلب منه أن يمنح الآخرمن نفسه، وأن يمنحه - أي يمنح الشاعر- القليل من موته، وبذا لا يصبح الموت فقط صديقاً للشاعر، بل إن الشاعر يصبح صديقاً لهذا الموت. ثم تبدأ في المقطع الثالث مرحلة تحول الشاعر إلى موت، موت مرعب وله مخالب، موت بكينونة مستقلة غير تبعية تحاول أن تعرض مدى قسوة الأشياء من حوله بألوانها المتعبة والتي في ذاتها قد تبدو أكثر احتراقاً من أي حالة فقد. أما المقطع الرابع ينتقل حسيني للمكان، لعاصمة موته، "عامودا"، مدينته التي هيّأته بشكل مبكر، ليكون موتاً أبيض، إلى أن يفقد ألوانه لاحقاً مع رحيله. المقطع الأخير من القصيدة هو المرحلة الأخيرة في صداقة الموت بالشاعر، حيث يتحول الموت إلى حقيقةٍ شموليةٍ وآسرة، تختار له أشياءه وتفاصيله، والأهم من كل ذلك أنها تختار له (أنا) -ه .

"أنتَ الذي اخترتَ صرختي، أيها الموتُ،
ومثلما الموت
فأنتَ الذي تدوّن للزهورِ
المقابرَ المنسيةَ لجسدي،
أيها الموتُ."

يوقظ الشاعر في ملحمته (ملحمة أحمد حسيني) الطبيعة الكردية، كي تكتب نصها الخاص، يجعل كل الأشياء تتحدث، يستنطقها، يجعلها تتحرك بشكل انسيابي ليرصدها، فيحولها بذلك إلى رموزٍ ممتلئة الحضور. هنالك حالة تناص بين هذه الطبيعة التي تنطق، وبين حالة الشاعر الذي يستحضر في لحظته الآنية لحظةً مسلوبة ومنقرضة،

ليرتكب فعل تجاوزٍ ضد الجمود ويخلق تحولاتٍ جديدةٍ خاصةً. مستفيداً من تقنياته السردية، ليرتفع بالنص بعيداً عن الإطار الضيق، وعبر اللغة المسرحية، أو لربما السينمائية في حركتها وتنقلها، بالإضافة إلى حركة التوظيف المتمرسة التي تشير لأسئلة ودلالات تكسو العالم بثياب جديدة، والحوارية القائمة بين شخوص النص. إنها ملحمة تسبب لي الأرق، لأنها تجعل من الشعر مادة مكثفة واسعة منطلقة وغير متراجعة، كما يصنع منها منطقةً خاصة تتعامل بشكل غير تقليدي مع الأشياء، وأنسنتها واستنطاقها. وبالتوازي مع روحانيته يتجاوز ما يسمى بالجفاف الشعري. الهدوء الذي تتسم به الملحمة ينتج عن كلمةٍ بإمكانها اختراق الآخر دون اللهث وراء الرموز المفرطة والمفتعلة أحياناً. لقد تكبد حسيني عناء التقاط الجزئيات، واستحضارها كعالمٍ عبر القصيدة وأدواتها الخاصة .

إننا نقف أمام تجربة شاعرٍ كبير، (شيخ شعر)، شاعرٍ مشغولٍ بكتابةً جملةٍ شعريةٍ واحدة تؤسس وتضع خطاً واضحاً لها في الأفق، تستجيب لما حولها من إشارات، ومرتكزة على همها المضيء، مما يجعلنا نشعر بتلك العزلة التي تفصل الشاعر داخل الزمن. التجربة هنا تجربة جماعية، تحاول لفت الانتباه إلى معاناة ما مدفونة، وتتنوع عبر ثيماتها لتطرح كل مرة نفساً جديداً، بعيداً عن الحديث حول شكلانية الشعر (ظاهره). إنه في الحقيقة نموذج للنظرية الوجودية القائلة :
"الوجود الإنساني حوار مع العالم، والنشاط الأشد احتراما هو الإصغاء وليس الكلام"، لذا يصغي حسيني بتمرس لما حوله قبل أن يطلق كلماته .
هذه التوطئة بين جماعية المعاناة وفردانية التحدث الشعري، دليل على أن الشاعر لم يصل بعد إلى نقطة استقرار، بل إنه يرغب في تحريك التفاصيل فينا، ويبقى منكباً على حالة الترحال والتحول المستمرة وفقاً لهواجسه ومنطلقاته. نصوص حسيني التي قرأتها (وهي نصوص قليلة من حيث العدد) تظهر لي أن هذه المثلثات تشغله، من حنينٍ و ألمٍ، والنزوح إلى كتابة سيرة ذاتية عنه (في الظاهر) وعن الجميع (في الباطن). بعض ما قرأته يشعرني بهذا الاهتمام الذي يوليه الشاعر لسردية القصيدة، ففي الشعر العربي مثلاً يمقت الكثير من المتلقين - سواء كانوا من النخبة أم غيرهم - سردية القصيدة، ويعتبرون هذا الشيء معيباً لها، ودلالة مكررة على تقليد الشعر الغربي، وهذا الهوس بقصيدة النثر، بينما أشعر دائماً بهذا الاحترام الكردي لمفاهيم كثيرة منها السردية في القصيدة / والتعبيرية الحالمة .
يلفت الشيخ أحمد حسيني انتباهنا إلى ما يبثه من هدوء وسكينة عبر قصيدته، فهو رغم روحه البكائية الحزينة إلى أقصى الحدود، يحاول أن يضع موسيقى مختلفة لحركة دموعه، أي أن يصنع موسيقى غير ثابتة عبر المعنى لا عبر الشكل. ويجانس ما بين موسيقى المعنى وصورها ليخلق مادة جديدة تترك الكثير من الافتراضات في الذهن .
ومن بين هذا التوافق ما بين باطن وظاهر النص، يلعب الشاعر على ثنائيةٍ أخرى، ألا وهي ثنائية الزمان والمكان، ورغم أنني لا أستشعر بتلك المقادير المحددة من الزمن مثل المقادير الزمنية التي تضعها اللغة، والتي يتعمد الشاعر إلغاء وظيفتها، لتصبح الخيارات مفتوحة، لكن عبر آلية التحول والتحرك في أجزاء القصيدة، تشعر بمرور الوقت ليصبح شاباً تارة و"شيخ وقت" في تارةٍ أخرى - حسب تعبير البسطامي - بينما نجد أن المكان، وإن ذُكر بشكل تصريحي أو ضمني، فهو مفترضٌ بشكلٍ مسبق، بحكم أن الشاعر إنسان

كردي، أي إنسان يملك خاصية فردانية، فيقوم ذات مـرة بذكر أسـماء المـدن، ثـم يتـرك لأشخاص النص أوعوامل الطبيعة تدلل علـى المكـان، وهـذه الثنائيـة الزمكانيـة تلعـب دوراً متبـادلاً فـي تحريـك ذاتهـا وتحريـك الـنص، فهنالـك تـأثير مماثـل بينهمـا، فلـيس بإمكـان المكان أن لايتحرك حين يتحرك الزمان، إنهما يملكان حركة واحدة متوازية، لكنها في باطنها متضـادة رغـم هـذا التصـالح حيـث بإمكـان الزمكانية أن لا تتوافق في نتائج أفعالها .

تكـاد الحيـاة فـي قصـيدة حسـيني تبحـث عـن معاهدة صـلحٍ / دلالـة علـى نموذجيـة الرؤيـة لدى الشاعر واستغراقه بلا ضجة في زخم ما يعيشه وما عاشـه قبـل حياتـه ومـا سيعيشـه بعد موتـه، باعتبـاره وطنـاً يشـبه السـؤال الـذي لا إجابة له، هنالك اللادهشة التـي يبديها حسيني إزاء الأشـياء الميتـة التـي تسكنه، واللامبـالاة نحوهـا بحكـم أنـه يعـرف مسـبقاً نهايتهـا باعتبارها جزءاً منه، وهو الكائن الفاني بشكل مسـبق، وكأنـه اختـار ذلـك فـي وقـت ولادتـه تماماً .

كيف لكائنٍ ما أن يُـقتل دون أن يتلفظ بكلمة أخيرة، أو رفسةٍ أخيرة ؟ هذا مـا يفعلـه أحمد حسيني .

الكويت

گلاویژی نوێ
30 العدد 2012

حوار مع الشاعر

احمد حسيني

أحمد حسيني
ألمي، هو ألم الشمال

وضع الأسئلة: محمد نور الحسيني

*** أبرز مجايليك من الكرد في سوريا كتبوا بالعربية، ماالذي جعلك تكتب بالكردية، رغم تشابه البيئة والظروف الإبداعية؟.**

ـ تبدأ الحكاية باكتشاف أبجدية، تقف على الطرف الآخر من أبجدية المدرسة، ومناقضة تماماً لإيقاع اللغة الرسمية التي لها علاقة حسية وذهنية بعصا المعلم، ثم بالإرهاصات والبدايات التي مهدت فهمنا للفكر الشمولي، الذي مارس إلغاءنا وجوداً وهوية في وضح النهار، أولاً، الأبجدية التي تمنحك الشعور بالاختلاف الجذري من خلال شكل وجهة كتابتها وممن وعيتها، ومن ثم التوجس والخوف الدائمين من امتلاكها والتعامل مع مخزونها المعرفي ثانياً.

في اكتشاف تلك الأبجدية، وأنا في نهاية المرحلة الإعدادية تكمن، كما أتصور، سر ومغزى توجهي إلى الكردية.ولا يعرف لذة الاكتشاف الذي أتكلم عنه، ولازال طعمه تحت لسان روحي، إلا من مارسه في صباه. متعة أن تتخلص من التاء المربوطة والمبسوطة. متعة أن تتحرر من التردد في كتابة الهمزة على الألف أم النبرة. متعة أن تدخل محراب اللغة دون معاناة أو خوف من رقيب في ترجمة المعاني والمفردات إلى لغة أخرى، لا تجيدها وأنت طفل.

في حقيبة من التنك، كانت تضم دفاتر حسابات قديمة، وتاريخ مذهل لانكسارات وهزائم والدي المالية، ثمة كتيب دون غلاف، قرضه الفأر من هوامشه، اسمه "ممي آلان"، أبدأ قراءته وفك رموزه، معتمداً على لغتي الغريزية في فهم الأحداث، واستكناه معاني الأبيات. لازلتُ أحتفظ بذلك الكتاب في صفيحة من التنك في القامشلي، مخبأة مع مجموعة من مقتنياتي الأخرى عند أحد الأصدقاء.

كتبت القصيدة الأولى بالعربية، ونشرتها حينذاك، في جريدة صوت الرافدين باسم أحمد جوانرو.

حين قرأت قصيدتي المنشورة، أصبتُ بصدمة غريبة. كانت القصيدة تضم مفردات مثل الزبيب، سيباني خلاتي، مم وزين، السفرجل، البلوط، سيامند، الجبل، وأنا أقرأ القصيدة، كانت كل هذه المفردات التي زلزلت كياني ووجداني أثناء كتابتها، قد فقدت سطوتها وبريقها، وإلى درجة مذهلة، معانيها. عدتُ من دمشق محبطاً وسائلاً نفسي عن سر أن يتحولَ زبيب "موش" وبحر "وان" وبلوط

"بوطان" في العربية إلى هذا الشكل الباهت في المعنى والتعبير، ناهيك عن غياب الحس الشعري، مقارنة، وأنت تردد ذلك بالكردية في مستواها الشفاهي المحض.

وأنا أستمع إلى برنامج شعري في القسم الكردي بإذاعة بغداد، وجدتُ نفسي أردد في أعماقي بيتاً شعرياً، لا أعرف مصدره، ربما سرقته من المذيع الذي كان يلقي القصائد التي وردت إلى البرنامج، ربما قمتُ بتقليد قصيدة من تلك القصائد، تابعتُ ذلك البيت الشعري إلى النهاية، وكتبتُ قصيدتي الأولى، ترددتُ كثيراً قبل أن أقرأها لأخي "سعيد" الذي أصر على جودتها وإمكانية لحنها، ومن ثم غنائها.

لاشك أن غرفة أخي "سعيد" التي كانت تزخر بلقاءات فنية، ويتردد عليها مغنون وفنانون، قد ساهمت إلى درجة كبيرة في إغناء مخيلتي واحساسي بالكردية، وصقلت ذائقتي اللغوية، ومنحتني الشعور بامكانية الولوج إلى عوالم غامضة ومستعصية، بدءاً من الفلكلور الكردي، وانتهاءً بقصائد الجزيري.

حين فقدتْ تلك الغرفة شاعرين شابين ماتا حرقا، هما "فصيح سيدا" و"كسرى عبدي"، وجدت نفسي الوريث الأكثر قدرة على الانتقام من الموت، ومن خلال احتضان ألمهما، لغة وهوية، والبحث عن معنى الافتقاد والموت والشعر والحرائق والانتماء إلى كيان مقموع ومستلب، في متاهة حلمهما.

"كسرى عبدي" حتى في حديثه العادي جداً، كان يستخدم كردية نقية وأصيلة ومذهلة. كنت أقول له من أين لك كل هذه المفردات؟ يجيبني: "ابحث عنها ياأحمد ستجدها". وبالفعل صرت أبحث عنها في ثنايا الكتب، قديمها وحديثها، أدون كل مفردة غريبة وأسأل عن معنى كل كلمة، حتى تراكمت لدي مجموعة لاتصدق من المفردات والمعاني والجمل والتعابير والمرادفات. كثيرون ربما يتذكرون حين جاؤوني قاصدين استعارة تلك الدفاتر القواميس بغية استنساخها وكتابتها وامتلاكها.

*** في المنفى، السويدي، والآن الإنكليزي، قدمتَ معظم تجربتك الشعرية ـ الحياتية، والتي يجمعها خيط واحد، هو الألم، لماذا كل هذا الألم، حتى في قصيدة حب؟ أين ينتهي الألم الشعري في قصيدتك، ومن أين يبدأ؟**

ـ قصائدي هي ترجمة أكيدة لخسارات الروح التي عاشت حزنها الخاص، وارتهنت لفواجع وهزائم ومراثي انتمائها لغة وهوية.

ألمي، هو ألم الشمال الذي انفجّر مع انفجار ذلك النحيب المدمر لوالدتي، وهي تصر على احتضان وتقبيل الجثة المشوية لأخي المحروق في سينما عامودا، وأنا في الخامسة من عمري.

لاشك أن لوالدتي الأثر العميق في تفجير هذا الألم؛ كانت ذاكرتها، ذاكرة الفجيعة والحنين والحروب، تسرد لنا، ونحن نتكوم حولها شتاءً، قصصاً مذهلة عن الجيوش والثارات والهجرات، وعن البطش التركي، وعن قصف الفرنسيين لعامودا بالطائرات، ثم جاء موت خالي ـ أخوها الوحيد، ليجعل من حزنها سلوكاً يومياً، دفعها أن تعيش كل عمرها على ذكراه.

خالي الصوفي "شريف"، كان سيد الحدود ومروض الألغام، مهرباً معروفاً بقدرته على اكتشاف الألغام، وفتح المسالك الآمنة للعبور، يأتينا صيفاً، ليأخذنا إلى الجهة الأخرى من الحدود، ثم يجول بنا المدن الشمالية من نصيبين إلى ماردين وآمد، ومع اقتراب موعد فتح المدارس، يعود بنا إلى عامودا، في ظهيرة قائظة وهو يسرع الخطا باتجاه عامودا، آملاً لقاء أخته الوحيدة، انفجراللغم بين يديه، وظلت جثته بين الألغام، تنتظر من ينتشلها من التفسخ. كل من يقتل بين الألغام يدفن هناك، هكذا تقول القوانين التركية، بعد ثلاثة أيام، وبعد وضع خطة محكمة، استطاعوا أن يسحبوا الجثة إلى عامودا، لم

ينتهِ ألم والدتي بهذا الفقد، إلا وهي تودع الحياة في حضني، وعلى يدي اليمنى.
كنا نكبر، وتكبر معنا آلامنا، تتعمق وتتجذر أكثر، لتمنحنا طعم ولون الكائنات الحزينة، التي ذاكرتها ذاكرة الفقدان، ووجودها يوشي بالخسارة الأكيدة. كائنات تعيش في محرقة حنينها، وتتنفس سطوة ذكرياتها في عالم بات مشغولاً حتى الفجيعة بالعرضي واليومي، وبالثرثرة والخواء.
بدايات القصيدة بألمها وحزنها، تظل مشدودة إلى تلك المساحة العبثية التي امتدت بعيداً في الموت والفراق، بدءاً من الحريق الظالم، ومروراً بالأصدقاء الذين تركوا برحيلهم، بالإضافة إلى الحزن والصدمة، تساؤلات قاسية عن المصير، وعن سر وجودنا في هذا العالم المهشم، وانتهاءً برحيل أخي "عبدالباسط"، الذي ومنذ ثلاثة عشر عاماً، لم تمر ليلة واحدة، دون أن أغلق عيني على ذكرياته.
أما بالنسبة إلى المنفى والكتابة في حضن هذا العالم المختلف ثقافة وطرائق فهم للكون والحياة والكائنات، هي دون شك تجربة تختلف من شاعر الى آخر، رغم العديد من القواسم المشتركة. المنفى معاناة دائمة يعيشها الشاعر أكثر من غيره، العلاقات اليومية تجبره على أن يتذكرغربته، ويعي هامشية وجوده في الزمان والمكان. وأعرف جيداً أن تجربة المنفى والاغتراب في قصائدي، هي تجربة متوترة وحزينة وأليمة، وخصوصاً حين تستدعي لغةً نوستالجية، لغة الذاكرة التي تنشد وتستدعي كل الماضي بجزئياته وتفاصيله وتداعياته الصغيرة والكبيرة، على شكل رموز وإيحاءات وأحلام وشخصيات وصور وإيقاعات وأصداء وملامح، هي في كل الأحوال، كل ما تبقى من نسيج تلك الحياة الحميمة والدافئة التي شكلت فضاءات طفولتنا وحزننا وكل خساراتنا.

ولكنني، لن أخفي عليك، بأنني في هذه البلاد تحديداً، وجدت واكتشفت ومارست حماسي واندفاعي الشديد للكتابة، وأقمت علاقتي الحياتية والمؤلمة مع لغتي، والتي أصبحت مع مرور الوقت وطني المفقود.
* ثمة مسارب للغة جكرخوينية، لاتزال تجد لها معابر في نصك الشعري ـ الحداثوي، هل تريد المواءمة بين الكلاسيك والمعاصرة، أم أن المزج ليس إلا تمازج لغة، والدخول في تخوم اللغة الثالثة: لغة المتمكن من تراثه (وهنا جكرخوين النموذج)، ومن ثمَّ الذهاب إلى تخوم النص الذي يدل عليك، لغوياً في الدرجة الأساس؟.
ـ لا أعتقد أن شعرنا مجبر على الانقطاع عن تراثه وذاكرته وقاموسه، وخصوصاً الشعر الذي يكتب باللهجة الشمالية، إننا بحاجة إلى نقطة انطلاق للتواصل والتأسيس، بشرط أن نمتلك الأدوات التي تساعدنا على الرؤية المغايرة والمعاصرة في التوظيف وفهم إشكاليات العلاقة بين السابق واللاحق، القديم والجديد، الكلاسيك والمعاصرة، التقليد والابداع.

لدينا أنماط إبداعية متميزة، تتسم بالبعد المعرفي، سواء أكانت نصوصاً وتجليات فردية مثل "الجزيري" و"فقي طيران"، أو نتاج الذاكرة الجمعية،

التي تتجسد اختلافاً وتنوعاً في الفلكلور الكردي؛ والأدب الشفاهي الغني والخصب الذي يحتوي على مساحات معرفية وذهنية وجمالية وحسية وطرق فكر وتأمل، تحتاج إلى دراسة وتمثل وفهم وتفسير وإنارة لدلالاتها، ومحاولات جدية منهجية لتأويلها، كسبيل إلى إعادة بناء الذات، التي تعاني يباسها وانصهارها المحتم.

إنني أكتب باللغة التي أشعر أنها تمنحني خصوصيتي في اللغة، لاأهتم كثيراً بما ستؤول إليه، بقدر ما أبحث عن الالتباس واقتناص اللحظة الزمنية التي تعبرني إلى الماضي، وتترك آثارها على روحي وجسدي، محاولة ترويض وتحويل تلك اللحظة إلى فعل كتابي، دون شك، تضفي على وجودنا وحضورنا في الزمن معنىً مغايراً.
الأهم من كل ذلك، أن تبدع اللغة التي تشير إلى معاناتك وتوجساتك وألمك، وكيفية تعاملك مع الكائنات والموجودات من حولك، وطرق فهمك وحوارك مع الأسئلة التي تشغل ذهنك.
باختصار شديد، اللغة التي يوظفها الشاعر، تظل محكومة بإرهاصات التجربة، ولا تسير على نسق ووتيرة واحدة من جهة المضمون تحديداً، هي تتبدل اعتماداً على أشكال التوظيف، وعلى حجم المعطيات التي تمنحك القدرة على أن تكتب شيئاً مغايراً للعادي والمألوف.

*** كتبتَ الشعر في مرحلة متأخرة نسبياً إلام تعزو ذلك!؟ هل ثمة شرارة إلهام قوية دفعتك إلى هذا الخيار بشكل نهائي؟.**

ـ لم أفكر يوماً أن أغدو شاعراً. لا أدري بالضبط من أين جاءت هذه المصيبة.
كنتُ مهتماً إلى أبعد حد باللغة الكردية، وأتفاخر بقدرتي على كتابتها وقراءتها، لكن الشعر تحديداً، بدأ كما أتصور مع بداية صداقتي و"محمد نور الحسيني".
كان "محمد نور"، قد بدأ ينشر قصائده وينتظر بلهفة زيارتي له، ليقرأ جديده على مسامعي. كانت لغته صعبة وصوره الشعرية ملفتة وغريبة أيضاً، تُولِّد عندي الذهول، كنت في أعماقي أحزن على الكردية: لماذا لا تكتب بهذه الجمالية!؟.
إذا استثنينا القصائد الغنائية والمقفاة التي كتبتُها، كانت القصيدة الأولى هي "عروسة النار" التي كتبتُ بداياتها في السويد أثناء زيارتي الأولى لها للمعالجة.
جاءت القصيدة، إثر الهجوم التركي عام 1983 على البيشمركه في كردستان العراق، كنتُ أعاني من العزلة القاتلة، أقرأ الكتب الكردية طوال الوقت، كلما أنهيت كتاباً، ركضتُ إلى المكتبة، لأستعير آخر، أثناء ذلك انتابتني موجة رهيبة من الوساوس والهواجس، التي دفعتني إلى الاعتقاد بأنني مصاب بسرطان الرئة، ولم تنته، إلا وأنا على متن الطائرة التي عدتُ بها إلى دمشق.
حملتُ معي حقيبة من الكتب الكردية، ومن ضمنها ديوان "رُوزَنْ بارناس"، الذي لفت نظري بلغته اللامألوفة. حين وصولي إلى عامودا، زارني المرحوم "صدقة"، مستفسراً عن الكتب التي جلبتها معي من السويد. أحضرتُ له الحقيبة، فسال لعابه، واتفقنا في النهاية على أن نتبادل ونتقايض البعض منها. أخذ "زاركوتنا كوردي" لأورديخان وجليلي جليل، ووعدني بدواوين شعرية. هكذا من خلاله حصلت على ديوان "عبدالرحمن مزوري" الأول. إن التجربتين، تجربة روزان بارناس وتجربة عبدالرحمن مزوري، شكلتا لديّ، عملياً، الفكرة الأولى عن أنه يمكن للقصيدة الكردية أيضاً أن تكتب بفضاءات بعيدة عن "جكرخوين" و"تيريز" و"يوسف برازي".
حين زرتُ المرحوم "صدقة"، في صومعته لاحقاً، أخذت معي قصيدة عروسة النار، وقرأتها له، ففرح بها كثيراً، وأصرَّ على أن القصيدة جميلة ورائعة، وعلى أنني شاعر، وهكذا بدأ مشواري معه، ومع ديوان وقصائد الجزيري، الذي كان مخبئاً تحت الطاولة، بأصابعه النحيفة يقلِّب الديوان، ويبدأ بقراءته الصوفية للقصائد بفصاحة تامة، يتوقف عن القراءة، مسهباً في الشرح والتأويل، وفي تفسير الغامض الملتبس، بإحساس معلم يجهد

ويصر على أن التلقين سيساعد التلميذ على فهم أعمق وأشمل لتلك الرموز والإيحاءات والصور. إنني مدين له على اللقاء بالجزيري الذي سيرافقني إلى الموت.
أي خيار في النهاية هو خسارة.. أن تختار الشعر خياراً نهائياً، يعني أن تخسر الخيارات الأخرى.
* اختصاصك الأكاديمي أقرب إلى السرد والدقة والمنطق ـ أقصد الفلسفةَ ـ لماذا اتجهتَ إلى الشعر، إلى العاطفة القصوى والحنين والبلاغة.. هل ثمة مسارب تتقاطع عندك، بين الشعر والفلسفة؟.
ـ الشعر فعل اللغة، والفلسفة فعل الفكر، الفكر مهم للشعر، بقدر ما اللغة مهمة للتفكير. ثمة انفعالات عقلية كبرى، كما هناك قصائد فكرية عظيمة. هذا ما يقوله "جان آنسيه".
أعتقد أن دراستي للفلسفة، أفادتني كثيراً جداً في كتابتي الشعرية، من حيث روح التأمل، ومحاولة النظر إلى العالم بعمق أكثر، خارج إطار الحياة المتغيرة. جعلتني أفهم وأهتم بالقضايا الأكثر شمولية، والمرتبطة بالإنسان والمفاهيم الإنسانية الواسعة، وبالمعاناة الإنسانية بشكل عام، ولذلك لا أعرف إن كانت لغتي ومحتوى قصائدي قد تأثّرا بدراستي للفلسفة أم لا.

لكنني، أستطيع القول بأن كل ما قرأته من فلسفة، كان خارج إطار المنهاج الجامعي،

لا أتذكر بأننا درسنا فوكو ودولوز وباتاي ودريدا وشتراوس وآخرين في الجامعة. ولكن الدراسة الجامعية ساعدتني في فهم أعمق، وربما أسرع من حيث استيعاب القاموس المصطلحي الفلسفي. كما أنني بذلت جهداً لابأس به في معرفة الأسئلة التي تهم واقع ثقافتي وهويتي ولغتي، والإشكاليات الناتجة عن واقع الحالة الثقافية الكردية.

*** يُؤخذ على شعرك، بأن فيه نبرة بكائية طاغية، حتى درجة النوستالوجيا القصوى، وأنه يغلّب العاطفة على التأمل في ثيمة الحزن؟.**

ـ وعي الشاعر لجسامة وحجم المأساة في التاريخ الكردي قديماً وحديثاً، ومن ثم الظروف والمتغيرات السياسية والاجتماعية والنفسية التي تعصف، منذ مليون سنة، وحتى الوقت الراهن، من حدود وألغام وتشويه للبنية الروحية، واقتتال داخلي، حروب صغيرة وكبيرة، مجازر وإبادات، وانتهاك أعراض واغتصاب، وضياع هوية، وأكاذيب ونفاق وتسلق وذل وهزائم وتدميروخردل ومؤامرات وتصفيات، أضف إلى ذلك قائمة طويلة ومملة من الخسارات والذكريات والفقدان والحنين، وظروف الشاعر الشخصية والعائلية، لا بد لكل هذا، أن يلقي بظلال قاتمة على الحس والوعي الإبداعي برمته.
من المفروض ألا نبدد حزننا بالبكاء، علينا أن نمنحه معنىً، وألا ندعه يمر دون أن نؤسس له في اللغة تعبيراً يوائم كثافته..

*** لقد تركتَ بصماتك في القصيدة الكردية الجديدة.. هل كنت تتوقع هذا الاحتفاء!؟.**

ـ أي احتفاء تسألني عنه!؟، لم أكتب يوماً بقصد أن يُحتفى بي، كما إنني لن أتواضع كثيراً، أفهم موقعي جيداً، أفهم بأنني حين كتبت بهذه اللغة، كنتُ أموت قليلاً في كل قصيدة كما يقول مالارميه. الاحتفاء الحقيقي بالنسبة لي، هو أن أقتنع قبل رحيلي، بأنني حقيقة قد تركتُ بصماتي على القصيدة الكرمانجية تحديدا!.

*** ثمة دعوات قوية لنبذ كل إبداع يكتبه الكردي بالعربية أوالتركية، أو الفارسية، يصل إلى درجة المحاربة لدى البعض.. ألاتعتبر الأمر تطرفاً ومغالطة؟.**

ـ إن هذه المناقشة سابقة لأوانها، تبدأ مع اللحظة التي يبدأ فيها الكردي بدراسة لغته.
أستغرب كيف نناقش هذه الظاهرة والطفل الكردي جالس الآن على مقاعد الدراسة، يتعلم العربية والتركية والفارسية. أعرف أنها لغة الذئب، يقول "كاتب ياسين"، ولكنه لم يستطع أن يعبر عن ألمه ووجدانه، إلا بلغة الذئب، تلك.
إن لغة المدرسة والتعلم، تحل تدريجياً مكان اللغة الأم، التي هي مكتسبة أصلاً، وغير قادرة على منافسة محتواها المعرفي. بمعنى أننا حين تعلمنا العربية، لم نتعلمها بشكل مجرد عن تاريخها وجغرافيتها وفلسفتها وفكرها وثقافتها، يعني أن الكردي في تناوله العالم، وفي نظرته إلى نفسه ومحيطه، وفي مجمل أنساقه المعرفية والتحليلية والفكرية، يعتمد على لغة المدرسة، حيث يمتلك المرونة في التعامل معها تعبيراً وخيالاً. إن هذه اللغة ستنتج حتماً شعراءها وكتابها وفنانيها ومفكريها.
ولن أتردد في القول، بأن الجزء الأهم والأكثر عمقاً، والأوسع دلالة لمعاناة الكردي وألمه والتناول الأكثر فنية وجمالية لهويته وأساطيره وأحلامه، قد كتب بالعربية.
إن الكاتب الكردي الذي استخدم لغة التعلم كوسيلة للتعبير عن معاناته، وعن مأساة وجوده، هو كاتب كردي بامتياز.
أعتقد إن مثل هذه الدعوات، تجد لها صدىً أوسع في أوساط أولئك الكتَّاب الذين استفادوا من واقع اللغة الكردية، حيث أنهم حين يقارنون نتاجاتهم وكتاباتهم بكتابات أولئك الذين يكتبون بلغة التعلم، يكتشفون حقيقة أدواتهم ومدى قدرتهم على التعبير والإبداع.
لايعني هذا أنه على المبدع الكردي باللغات الأخرى، أن يستسلم لقدره، عليه أن يحاول ويجهد ويتوجس باستمرار، على ألا يترك لغته الأم محرومة من قدراته الخيالية والمعرفية والإبداعية والنقدية. أعرف أن الأمر صعب للغاية، ولكن بعض التجارب الواقعية، أثبتوا إمكانية ذلك.

*** لم يعد الشعر يُقرأ عالمياً ـ ثمة نغمة تتردد ـ؛ والشعر الكوردي، جرفت جزءاً مهماً منه الفاجعة الحياتية، أكثر من الإبداعية!، إلى أين أودت بك هذه الطوفانات؟ ألن يأخذك النثر إلى حياته!؟.**

ـ لايعني هذا أن الأجناس الأدبية الأخرى تقرأ بشكل أفضل، في وقتنا الحاضر. أعتقد بأن قراء الشعر كانوا دوماً قلة، ولا يقرأ الشعر، إلا أولئك الناس الأكثر وعياً لضرورة قراءته، من حيث المستويين النفسي والمعرفي، أولئك باستطاعتهم اكتساب متعة القراءة ومتعة الراحة النفسية. يقول "آلان جفروا": "هناك رجال ونساء لا يكتبون الشعر، لكنهم أقرب إلى آلهة فن الشعر من بعض الشعراء أنفسهم". الشعراء يكتبون فقط من أجل اولئك الرجال والنساء، لأن الثورة الحقيقية للبشر والتغيير النهائي للعالم مرتبط بهم. بالفعل، قبل سنة ونيف كنتُ في آمد، بعد ان أنهيت من قراءة محاضرتي، كان ناشر ديواني قد رتب موعداً مع القراء، كي أوقع لهم على الكتاب، بدأتُ التوقيع، وما أن انتهيت، حتى وجدت فتاة في العقد الثاني من عمرها، تحمل دفتراً أسود بين يديها، نظرت إليَّ، دون أن تتكلم، وضعتْ الدفتر بين يدي، وقالت: "أرجو أن تقبلها هدية مني". كان الدفتر مغلفاً بقماشة مخملية سوداء. سألتها عن ضرورة ذلك، فقالت: إنني أقرأ لك باستمرار، وأحفظ الكثير من قصائدك عن ظهر قلب، وحين قرأت، بأنك تركت كتابة الشعر، حزنتُ جداً، ولم أتخلص من سطوة الحزن إلا بعد أن مزقتُ أجمل ثوب عندي، وغلفت به الدفتر، ثم مدتْ يدها إلى الدفتر، وفتحته، فإذا بخصلة مقصوصة من شعرها في وسط الدفتر، وذلك

حداداً على هجري للشعر. حينذاك تذكرتُ رجال ونساء "آلان جفروا".
إذا كنتَ تقصد بالنثر كتابة الرواية أو القصة، فإنني بالتأكيد، لاأتجرأ حتى مجرد التفكير في ذلك.

*** قيل بأن المبدع يكتب كتاباً واحداً.. قصيدة واحدة.. ربما ينطبق هذا على إبداعك بشكل جلي، إذ ثمة تصادياً يتردد في معظم مجموعاتك في الأعمال الكاملة متّشحاً بنبرة الفجيعة، ماذا تقول!؟.**

ـ ما يهمني في كل هذا، هل استطعت في تجربتي الشعرية أن أضيف إلى الكردية شيئاً من قلقي والتباسي؟.
هل نجحتُ في سياق الكتابة الشعرية الحديثة على كتابة قصيدة، هي قصيدتي، لغة وخيالاً وإيقاعاً؟.
كتبتُ بحزن يليق بكل الذين فقدتهم، وبكل أولئك الذين أحن إليهم، كنت والألم توأمين في الكتابة. ولم أكتب في حياتي إلا وأنا حزين، وكان هاجسي الوحيد دائماً وأبداً أن الكتابة في الحزن تحتاج إلى لغة باسلة واستثنائية، من حيث بعدها التخييلي والإيحائي. وحين شعرتُ بأنني لم أعد قادراً على منح أحزاني اللغة الجديرة بها عمقاً وفضاءً، توقفتُ عن الكتابة. فمنذ عام 2000 لم أكتب إلا قصيدة واحدة.

*** أحمد حسيني يتكىء على ذاكرة نائية، معظم تلافيفها متشكلة في عامودا.. أما تشعر بأنك أسير هذه الذاكرة!؟ وأنه آن لك أن تتحرر منها؟.**

ـ من أين سأحصل على ذاكرة أخرى، وطفولة أخرى، ستظل عامودا نبض القلب حتى النفس الأخير. لن أبدّل ذاكرتي، مهما تبدلت الجغرافيات والأمكنة، لاأستطيع ذلك. منذ عشرين سنة، أستبسل من أجل أن تدوم عامودا، وتبقى في الذاكرة الشعرية والوجدانية. الناس عاشوا غربة أو غربتين، ونحن نعيش اغترابات لاتنتهي، لكل منها دويها وقدرها وطعمها وشكل وجوديتها. مع الوقت تحولت عامودا إلى ألم وسكين حادة قاتلة، وما يؤلم أكثر هو مصداقية قول كافافيس الشهير:
"إن كانت حياتك قد خربت في هذه الزاوية من العالم، فأينما ذهبتَ ستجد خراباً".

*** لقد تكرّستَ بشكل أو بآخر كشاعر يكتب باللهجة الكرمانجية، ويكاد يكون اسمك هو الأكثر تداولاً..! لكن، ألا يبعث على الاستغراب، أن لغة يتحدث بها أكثر من عشرين مليوناً، لم تقدر أن تكرّس إلا شاعراً، وبضعة نجوم، تتوس هنا أو هناك، دون إشراق معقول!.. أين تكمن المشكلة!؟.. هل هي في المواهب، أم في اللغة، أم في النقد، أم في ماذا؟؟؟.**

ـ الكل حرّ في أن يكتب مايراه مناسباً له. ولكل شاعر، كما أعتقد، تصوراً للشعر، ولدور الشعر، ولأهمية الشعر من الناحية الروحية والجمالية والفنية. وكل شاعر، مهما كان شعره متواضعاً، يفهم إلى حد ما مسؤوليته تجاه اللغة تحديداً.
دائماً، وعلى امتداد العصور، هناك شعراء يقدسون دور الكلمة، وكانت حياتهم مرتهنة بقصيدتهم. ودائماً، هناك من يعتبر القصيدة أداة للهذيان والثرثرة واللعب المجاني، الذي يفضي إلى تشويه اللغة وتشويشها. في لهجتنا، ثمة قصائد مخجلة، تسخر من كاتبها نفسه، قبل أن تسخر من اللغة وأصحاب تلك اللغة. علينا أن نعترف أيضاً بأن واقع لغتنا وغياب النقد عن الساحة الأدبية، ساعدا على ترسيخ المزيد من المباشرة والاستسهال والادعاء والرداءة الشعرية التي ينتظرها النسيان.
رغم أن الكردية تعرضت إلى دمار وخراب وانقطاع، إلا أنها لم تفقد جاذبيتها، لاعلاقة لما يكتب بقوة الكردية أوضعفها. "فقي تيران" كتب شيخ صنعان بلغة سهلة وشعبية مألوفة، لكنه، بإنارتها من الداخل، وبحساسيته

الشعرية، منحها فضاءات تعبيرية مذهلة. هناك الكثير من الدجل، والكثير من استغلال غياب النقد، وهناك أيضاً تجارب حقيقية، تحاول بجهد مضنٍ وبأناة أن تجد لها حضوراً متميزاً في المشهد الشعري الكردي.

منذ وجودي في ستوكهولم وأنا أعايش بشكل أو بآخر؛ الوسط الثقافي الكردي تحديداً، أعرف كل الذين يكتبون بالكردية، لي صداقات وعداوات لابأس بها، أغلب صداقاتي عمقاً، لا علاقة لها بشاعريتي، أو بالكتابة تحديداً، رغم إنني أحتفظ بصداقات حميمة مع أغلب المثقفين الكرد، ومن أجزاء كردستان. وعداواتي، في أغلب حالاتها مع الكتاب، هي نتيجة مواقفي من تجاربهم، وحفنة من الأسئلة التي لها علاقة مباشرة بمصداقية الكتابة والإبداع، وكيف أن الكثيرين قد استغلوا واقع الثقافة الكردية، ليصطادوا في مائها العكر.

أحدهم، على سبيل المثال، يعيش في دولة أوروبية منذ طفولته، يدرّس في جامعتها، ويقرأ بلغتها، لكنه غير قادر على كتابة مقالة صحفية لجريدة من الدرجة الرابعة، بينما نجده في الكردية، يمطرنا بمقالات يومية، لاعلاقة لها بالفكر والمعرفة والموهبة، وتنم عن جهل وأمية واضحة، كلام عادي جداً، يمكن أن تسمعه من أي شخص يجيد التكلم باللغة، هذا، لو قارنت هذه الحالة مع آخرين من غير الكرد، تجد أن التركي أو اليوناني أو الفارسي الموهوب، باعتباره لا يستطيع التعامل مع لغته بهذا الاستسهال والاستخفاف، ولغته هي الأخرى لا تسمح له بطرح اسمه دون موهبة أو امتلاك لأدوات فنية وجمالية تساعده على التعبير، تجدهم كتاباً وصحفيين ناجحين في اللغات الأوربية تلك.

لو طرحت هذا السؤال مثلاً: كيف لكردي درس ستة عشر عاماً بالألمانية، ولا يتجرأ على كتابة رسالة بها، أن يكون كاتباً وصحفياً وناقداً بالكردية، فقط بالكردية؟.

شخص آخر، على سبيل المثال، أيضاً لا علاقة له لا من قريب أو من بعيد، بشيء اسمه إبداع أو شعر أو كتابة، ناهيك عن الحدس والرؤى، وجد في الكردية ضالته، إنها لغة سائبة، لا حول لها ولا نقد. حين تقرأ له، تجد أنه يترجم من العربية إلى الكردية، إنه يعرف جيداً بأنها في العربية ستكون مجرد ثرثرة وكتابة من اللادرجة، فالكردية عنده، إذاً، خير وسيلة لنشر هذه البضاعة الكاسدة.

باختصار، هناك انطباع سائد لدى أغلب من يجيد القراءة والكتابة بالكردية، ولدى أغلب الناس هنا، بأن كل من يرغب قادر أن يصبح شاعراً وكاتباً كردياً، طالما أن فلان وعلان يكتب بها بهذه السهولة. بهذا الشكل يمارسون تشويه المشهد الثقافي الكردي برمته.

ليس من الضروري أن نكون جميعاً كتاباً وشعراء، باستطاعة المرء أن يكون ناجحاً في إطار عمله واهتمامه، مثلاً أن يكون طاهياً جيداً، أو تاجراً ناجحاً، أو سائقاً ماهراً!!.

نحتاج إلى وعي ونظرية نقدية، أكثر من حاجتنا إلى أي شى آخر.

*** إذا كان سليم بركات قد هيمن بالعربية، وشيركو بيكس بالصورانية، وأنت بالكرمانجية، كيف ستنمو بقية الكائنات الشعرية، ومتى ستشرق تلك النجوم التي تنوس في البعيدة، ومتى ستأخذ فرصتها من التنفس!؟ .. هل هذا الطغيان لأسمائكم عائد إلى قوة موهبتكم، وعادية المواهب الأخرى، أم ثمة كسلاً نقدياً، أم ثمة سوانح أخرى تهيّأت لكم دون سواكم؟.**

ـ لايمكن مقارنة سيطرة سليم بركات بالعربية بأية تجربة ابداعية أخرى، رغم أنني متأكد بأنه لولا لغته الصعبة على الترجمة، وما يترتب عليها من تكاليف مادية ترهق دور النشر، لكان سليم بركات أكثر سيطرة وانتشاراً، ليس فقط بالعربية، وإنما بلغات أخرى، وذلك اعتمادا على أسلوبه الحداثي،

والنسيج الفني لرواياته، والعوالم التخييلية الفانتازية الأسطورية التي تهم قارئ الرواية الحديثة. وفي هذا الصدد، ليس أمام سليم بركات من مخرج، سوى جائزة نوبل التي ستجبر دور النشر على ترجمته والاهتمام بأدبه المتميز.

شيركو بيكه س، بالاضافة إلى موهبته وشاعريته، درس منذ طفولته بالكردية، هذا إلى جانب أنه نجل الشاعر فائق بيكه س، بمعنى أنه من حيث الاحساس والانفعال متحرر من سيطرة العربية، رغم أنها تشكل خلفية ثقافية ومعرفية بالنسبة له، لكنها لا تصل إلى الحد الذي يفكر وينفعل ويحس بها، وهذه العلاقة الأصيلة مع اللغة، ساعدته على الاحتفاظ بذاكرته الطفولية، وعلى امتلاك قاموس لغوي غني وزاخر، يحتاجه أي شاعر في أية لغة كانت. هذا بالضبط هو الفرق بين من درس الكردية وكتب بها ومن درس العربية وكتب بالكردية.

إنني أرى عكس ذلك تماماً، هناك تجارب عديدة ومواهب تتبلور وتحاول أن تشق طريقها، في الصورانية والكرمانجية، فلو نظرنا الى المشهد الشعري الكرمانجي اليوم، لوجدنا أسماء من الجنسين تعمل بأناة وبوعي على امتلاك أدواتها ولغتها ولونها ورموزها وطعم قصيدتها؛ كل هذا إلى جانب الكثير من الثرثرة واللاشعر والابتذال.

الأهم من كل ذلك، في الشعر تحديداً، باعتباره نوعاً أدبياً، عنصريًا يعتمد على لغة الأمة كما يقول إليوت، أن يتحرر الشاعر من سيطرة اللغات الدراسية على خياله ومشاعره وانفعالاته، وأن يدرب ويمرن ويلقن ويعلم وينمي ذائقته وأحاسيسه بلغته الام، بمعنى أن يتخلص من حالة الترجمة في روحه وخياله، وهذا لا يتم إلا من خلال اللجوء إلى الكلاسيك والفلكلور والأغاني الشعبية وإلى مخزون الكردية في اللهجات الأخرى.

مثلما الموت، أنتَ تُدوَّن

إلى أسلان ـ صدّيق ـ؛ أيهذا، لِمَ أخذتَ معكَ جسدَ حقيقتنا؟!.

1

أيُّها الموتُ،
أفردْ جناحَكَ المائي، على ضفافِ الأنينِ،
واكتمْ أحلامي، أيها الموتُ.
خبئني في التشققاتِ العسيرةِ لنفسكَ،
وشُدَّ عينيَّ إلى مواضعِ استراحات الألم في الظلام،
إليكَ بالبريق. اشتهِ البريق، أيّها الموتُ.
اغرفْ بيديكَ صدى العتابِ،
وثبّتْ جلبتَكَ في غابةِ الألوانِ،
لتتعرفَ طيورُ المنفى على أشجارِ الكلامِ،
ولتقتلَ أنهارُ الوداعِ أناشيدَها.
جرّدْ نجومَ ليلكَ من ضيائها، أسقطها،
وانفضْ صباحاتِ البقاءِ على شواهدِ الحَيْرةِ،
لنكنْ، أنتَ وأنا في الريحِ ـ العدمِ،
نكوّم أغصانَ المهرجانِ
ونخثّر نداءاتِ الدمِ، على أثداءِ القَدَرِ.

2

أيها الموتُ..
امنحْ وثائقكَ اللاهثةَ
لشفاهِ هالة القمر،
وبعثرْ مراياكَ على جسدي،
بعثرْ طيورَكَ، أيضاً،
وألعابكَ،
وأظافركَ.
حلِّقْ برقصاتِ بائسيكَ من عشِّ صدري،
صوبَ التخوم الخائفة للموتِ،
وبهمسةٍ جريئةٍ،
قلْ لي أيها الموتُ.

3

أيها الموتُ، اسردْ..
لأشرعَ لكَ نوافذ آهاتِ أمي.

شعر
أحمد الحسيني

اسردنَّ أيها الموتُ،
لأدونَ على صدركَ
صخبَ العروقِ،
وعزلةَ الخطواتِ،
ورجفةَ العاشقاتِ،
اسردْ.. أيها الموتُ
حتى ترسوَ سفنُ الكآبةِ، في مرافئكَ،
ويتجعدُ قراصنةُ البحرِ في موجِكَ،
اسردْ، أيها الموتُ،
اسردنَّ الأساطيرَ،
اسردنَّ حكايلتِ الأشواقِ،
اسردنَّ الأثداءَ الجافةَ، والغمَّ الكثيفَ،
ومثلما أهيىءُ دمعَ الرحيلِ،
هيىءْ نبالكَ، أيها الموتُ،
ولاتخفْ من موتي، أيها الموتُ.

4

هناك، هناك..
تركتُ زوبعتي في أرجوحتكَ،
وخزّنتُ رائحةَ حبي في أكمامِ الفجرِ،
صقّلتُ نايي في مقبرة "عامودا".
هناك..
هدهدتُ سنابلَ روحي في مَهْدِ الصيفِ،
هناك..
درّبتُ جدرانَ الليلِ والزهرَ على النومِ،
ولمْ أتخلَّ عن صدرِ نهرِ الوجعِ،
هناكَ، عرفتكَ،
لكني، لم أسندْ نفسيَ إلى احتضارِ أسلحتكَ.
دائماً، هناك..
على الحافاتِ الفارعةِ لمراثيَ أمي،
كنتُ أضفرُ لكَ خصلاتِ برّيتكَ،
بطقطقةِ أصابعِ الوداع،
وأعلنتُ فورةَ بذور الانتظارِ على بؤبؤِ الأصيلِ،
دربتُ نفسي على رياحكَ السوداء،
وعلى حِداد شجرة الرمان، التي أحبتها أمي،
وفي خمودِ المعاجمِ،
كنتُ أبحثُ عن حصانِ أنيني.

5

يالصرختي،
وهي تسيلُ وراءكَ،
صرختي..
وهي تتشققُ في خطوطِ حبركَ،
وهي تولد في حنجرةِ سوسنكَ،
أو من خشخشةِ صمتكَ
من احتراقِ ابتساماتكَ،
صرختي، سليلة صمتكَ، أيها الموتُ،
تروح، وتذهب من آياتِ النهبِ،
إلى آياتِ النفيرِ.
أنتَ الذي اخترتَ صرختي، أيها الموتُ،
ومثلما الموت،
فأنتَ الذي تدوّن للزهورِ،
المقابرَ المنسيةَ لجسدي،
أيها الموتُ.

تميمة

الترجمة من الكردية : محمد عفيف الحسيني

إسمي جانو
وخالي لا إسم له، لاأعرف إسمه. في هذا المساء يغزل الهاجسَ الأبدي على أبواب الشمال، ويفكرّ عميقاً. وأنا وخشخشة حزام أمي، خشخشة أشواك طوروس الأليف. يدير خالي ظهره لريح القدر، ووجهه صوب قاموس الحدود القلقة. ينظر إليّ، وإلى تلك الخصلة الجميلة المدلاّة على جبيني، بنظراته الحادة كصقر بري، يديرها بين سطور الحدود والألغام؛ كان دخان السجائر ينسحب إتجاه الألغام، ولهاث قافلته ينسكب فوق خوفي. سنتجه هذا المساء إلى الشمال الملغوم، وفجأة تمسك "غزالي" بيدي إلى بيادر القرية:
ـ ألا تعرفين بأننا متوجهون إلى الشمال، فوق الحدود؟!
ـ أعرف.
ـ كيف؟
ـ كلما انسحب دخان سجائر الرجال إتجاه الألغام، عرفتُ أنك راحل.
***
خبئوا أنفسكم عن أعين القدر، وانتبهوا إلى خطوكم، انتبهوا إلى الصغار لئلا تخطفكم الحدودُ منا، دخّنوا سجائركم الأخيرة، واخبروا نساءكم ليجهزنَ البنادق. كان خالي يتحدث وسنه الذهبية تلمع في شحوب مصباح الحوش، في هذا المساء سأجعل الحدود قرباناً لكِ ولإبنكِ.
ـ لا ياأخي، لستُ خائفةً.
أشغل نفسي بسيور حذائي، وأتصنع عدم السماع.
ـ لكنْ، لماذا لاتأتي غزالي معنا!
أدير بعينيّ المليئتين بالخوف والتوجس عن زهرة السهل، وبجلبة الرجال وخشخشة خلاليل النساء، وبنداء غزالي أقوم، وأقترب من والدتي:
ـ لماذا لاتأتي غزالي معنا؟!.
***
عابرون لسككِ حديد القطار، عابرون لألغام قوية وقاتلة. البغالُ الصبورة بحدّةِ نظرها إلى قامة طوروس الموشمة بالمواثيقِ. ظلمةُ الرجالِ، الرغبات التي تستسلمُ أمامَ تفتّح براعم الخوفِ، البراعمُ التي غصبتْ دمي. لم أكنْ أصدّقُ نفسي وحذائي أننا تعلّمنا الرجفةَ أمام الألغام. رعشةُ الشفاه وحمى الجسد اللدن. إنكسارُ القشّ الصيفي، وزهر الخرنوب البرّي، والعيدان الجافة، والجوارب السميكة، الغبارُ الحارُ، والقاماتُ السوداءُ للمسلّحين، دليل الألغام. ومثل لبلاب كانوا يتسلّقون الآفاق المتكسّرة.
ـ مَنْ صنع الماء؟.

أعودُ إلى ملامح حبي الجبليّ، إلى ظلال أردية والدتي، وأخبيء غزالي مثل حبّة لوز طرية في الذاكرة، وفي صعوبة تلفّظ محطات المنافي.

ـ مَنْ صنع الماءَ؟.

يفكّ خالي "مطرة" الماء من خاصرته، ويلتفتُ إليّ:

ـ من دموعنا، من دموعنا يا بنيّ. الدمعةُ الأولى التي لامستْ ترابَ الأرض، كانتْ دمعةُ والدتكَ، ومع تلك الدمعة، انفجرتِ الجداولُ والأنهارُ من الأعماق الجريحة لجبالِ الوطن.

ـ إذاً أسألُ عن دمعة أمي ياخالي.

***

في اليوم التالي، قريباً من البيادر، كانتْ غزالي قد إلتقتْ بأثرِ أحذية جانو. جلستْ حول الأثرِ، وكوّمتِ الترابَ الناعمَ حولَه، جاعلةً سوراً صغيراً يحيط بالأثر الصغير لفردتيّ أحذية. تقاطرتْ دمعاتٌ، فنبتتْ مكانها زهور عبّاد شمس، ازدهرتْ، ومالتْ تجاه الشمس المستقرة فوق الألغام. لم تجدْ غزالي أي تفسير للزمن، أمسكتْ بأطراف فستانها، وهرعتْ صوب المنزل. جلبتْ إبريقَ ماءٍ، وعادتْ تبحثُ عن الأثر، فلم تجده، ولم تجدْ السورَ الترابي، أو زهور عبّاد الشمس، بحثتْ كثيراً، ومع بحثها، كان الماءُ يسيلُ من الإبريق، ثم جاء الفيضانُ وانزلق معه الفخّارُ، وبقايا الحدود، والألغامُ، وانزلقتْ فردتا حذاء جانو أيضاً، لكن دون سيورٍ، وإلى جانبهما تلك التميمة السوسنية لجانو:

ـ أين جانو؟.

سألتْ غزالي التميمة.

ـ تحولَ إلى ذكرِ حَجَلٍ، وعلى أطرافِ بحيرة "وان"، يدرّبُ الطيور على القبقبةِ.

ـ وكيف ستتعلم الكراكي؟

ـ عن طريق الماء. يقولون بأنّ جانو نقلَ عدوى القبقبةِ إلى البحيرة، وأي طير يشرب ماءها، يصاب بالعدوى.

ـ وأنتِ أيتها التميمةُ؟.

ـ أنا لستُ بتميمة، أنا سنونو.

***

إسمي جانو، متشردٌ دائماً في شوارع وأزقة المنافي، أنتظرُ رسائل غزالي. رقيقٌ أنا. أختزن خطورةَ الألغـام، أختزن تدريبات خالي لحصانه الرمادي، ليتآلفَ مع المكان، مع الخراب والافتراق، لنرسمَ في دفتر الوحدة النرجسَ والليلَ؛ أراقب خالي بوصاياه لرجالِه، ونصائحه القاطعة. ثم يسألني:

ـ هل تحبُّ السمسمَ؟.

ـ لا ياخالي. أنا أحب غزالي.

يبتسم. لكن هذه المرة في شمس ظهيرة "أومريان"، تبرق أسنانه الذهبية، ويزدهي خطُّ شاربه الرفيع. يتنكب بندقيته، يمسك بيدي، ويتجه صوب الحدود والألغام:

ـ هل ترى غزالي؟.

أمدّ بيدي إلى التميمة، فينطلق رفٌّ من السنونو من جسدي، يطير عالياً، وعندما أنظر إلى خالي، يتجمهرُ البكاءُ في صدر الحدود. الدمعة الأولى كانتْ لوالدتي. أنحني على زهرة التميمة، وأسأل خالي:

ـ متى سأُولد من جديدٍ؟.

كان خالي يرغب في البكاءِ، لكنّه لم يفعل.

***

انتعشتِ الزهور البرية أمام انفجارات الألغام، كانتْ زهوراً صغيرة وملوّنة، خرساء أمام رغبة الدليل في التدخين. زهورٌ بريةٌ تنحني على جثة صغيرة متفتحة، وتلامس سرَّ النسيم الخفيف المنبعث كرسولٍ من شعر غزالي المخضّلِ بالحنّاء. زهورٌ خبأتْ سرّ الهواء في الأرض، ونقّعتِ الجثةَ في عينيّ غزالي، ثم بحثتْ عن ماهية وأسباب خلق الماء والتراب.

خمسٌ وعشرون سنة حزينة مضتْ، بصرخاتٍ مكتومةٍ، ثم نَقَرَ جانو بيضةَ الحياة من جديدٍ، وعندما صرخَ في المرة الأولى، هطلتْ زهورُ عبّاد شمس على الألغام. بحث أهل الجبل عن أثرٍ لـ جانو، وأضاعوا خمساً وعشرين سنةً وهم يسألون عنه. يسألون الألغامَ والزهورَ البريةَ، ولم يخطرْ ببالِ أحد أن يسألَ غزالي.

كلاويژى نوێ
30 العدد ربيع 2012

أعود منكم

1
أعود منكم،
مكرهاً، مثل رايتكم،
أليماً،
على رؤوس أصابع الندم.
تارةً مثل الوحل.
وتارةً مثل الوحل.
باحثاً عن مثاقيلي.
أسكب رجفتي على أعناقكم،
مجنووووون أنا... مجنون.
أُنعِشُ عتباتكم بألحانِ النحيب،
بشقوق مغلاق الباب،
بنسمةٍ قاسية،
بالدروب الميتة..
بخطواتٍ عابثة
بإرادةٍ حدباء،
أستجير بكم،
باللبلاب،
براحة يدٍ للتحية
أعصر أكبادكم...
أسحب فصول القصر
من تعب عيونكم،
أنسجة الوقت والتراب...
أفور من ألوان تعويذاتكم
من ضجيج رقصاتكم،
فأغدو أربعة حدودٍ بسهام؛
أصبح صخباً في همسات
استقبالكم.
أقتلع من حلوقكم لسان الربيع،
أسدل ظل المساء وغضبه،
على شفاهكم.

أتنقل من حوافي علاتكم
إلى مائية ورودكم
مثل الحمى الباردة،
أموت...
أموت،
كما هو في كل الأوقات،
ومنكم أعود.
2
أعود منكم،
لست بقصيدةٍ، أنا حارس منتصف الليل
لستُ حرف جبلٍ مطلٍ على وادٍ،
ولا بَرَكة،
سيدٌ أنا، وفارس الهزيمة
أنا السروة بجناحي المنكسرتين
من تقليم رياحكم،
رعبٌ أنا واستغاثة،
من رائحة ودخان اكتوائكم،
بروحٍ مرقّعة
بحجلٍ متهيّج
مقيّد البسمة
محطم النفس
موشك على البكاء
مثل الجراد.
أنثر شوقي فوق سنابل صدوركم الصفراء
أمتص نسغ مفكّرتي
من قامات قمحكم،
قائلاً لغبار انتفاضتكم الغرة:
إني عائدٌ منكم.
3
نهراً جافاً وبلا حوافي،
أعود منكم،
أسأل عن منبع، هدير دمعكم
أرضع حليب الألم
قرب السراب،
أروّض بمياه الموت.
كنتُ ابنكم.
أنا ابنكم،

وسأكون ابنكم.
أخذتني عاصفة الليل الدائم
من تلابيب السمسم البري
انتشلتني،
من حضن الذرة والبقلة.
جرّدني ناقوس البراري، والحر الكثيف
من الخطيئة،
مثل ملح "الرّحبة"
نثرتموني فوق جرح النسمة الباردة.
أحتمي بخرزكم الأرزق ـ خرز العين
وقبل أن ألقى حتفي في معركة تعرّقكم
أعود منكم.

4

أعود منكم.
أنينٌ أنا، في شروق كلماتكم،
تشظٍ أنا، في تململ صمتكم
تعالوا، إذاً،
مزقوا، سريعاً، صفحات هذا القاموس الجائر.
قطّروا هذا الدم المطحلب،
من غنج الشموع الحزينة.
تعالوا، أنطقوا في كتاب عقلي، إلهاً جريئاً،
اختطفوني مع طفولتي، من تلك الحواري الخائفة
من بين مخالب هذا السعير الملتهب.
تعالوا، فإني أبصر جثتي
في مرآة نعوشكم.
أقضم عيون الكون،
متجهاً نحو جحيم اسمكم
لأعود منكم.

5

أعود منكم،
مثل ذئبٍ جائع، مشرّد،
في مرعى حنينكم،
أبحث عن خروف الذكرى،
كانت الروابي تسيل مني، والذهول.
كانت أضواء الأزقة المنكسرة، والحواري
تفيض مني،
الستائر السميكة،

وكثافة العتمة،
الأصدقاء الذين ينقصهم التبغ والدخان
الكتب المحظورة،
الحب السري،
الأمسيات الجرداء،
الموسيقى والقصائد والفتيات المتمنّعات،
وضوء الغروب،
الذي كان مع الوداع، يتلاشى....
إيه أيها الشاعر!!
"قبل أن تتضح أحزانك"
قبل أن تتمزق الأسماء،
الخطوات،
والضياء،
وتعبير الحداد،
في ذهنك..
لا عليك
فأنت تعرفني
منذ أمدٍ طويل،
تعلم بما سيجري
لا بأس
إن خرج السمك من رحمة الماء؟
فلا عليك.
كنا نبتلي بالجبل
نمتلىء نسغاً.
كان ينبت فوق جباهنا
ينبت في جباهنا، القصب واليراع،
الدخان واللهب،
الخيم والقمر الضّاوي،
النشيج والرماد...
حيث أعود منكم،
كانت مدينتكم، والأفق المتجهم
يهيجان بالقيود والسلاسل...
6
أعود منكم،
مثل حليبٍ بارد،
أتدفق من ضرع وجعكم،
رطّبت بدمعي،

شقوق شفاهكم المتقشبة
أفردت تاريخي وحكاياتكم،
في ظل الجرح..
أتيه في التجوال.
كنتُ، دائماً أبقى وحيداً،
ولم أقايض
جرعةً من منقوع نباتكم المرّ،
ولا رقدة "رونو"، بلا وسادة،
وشعر "رونو" غير الممشط ،
بالعالم كله.
لم أترك وخزات صدوركم
ولا حدّة نصل مديتكم،
وتلبّست بغتةً
رمادكم..
طليقاً،
أعود لموقد زهرتكم
زهرة عباد الشمس.

گلاویژی نوێ
30 العدد ربیع 2012

شەهادەت

سلوى كولي

الكتابات الماضية مع السنين، ماهي فاعلة وماذا تركت؟

الترجمة عن الكوردية: آخين ولات

دون أن يستأذن الوقت أحداً، يمضي ومعه الكثير من الأشياء. تلك الأشياء مجهولة، تنتظر أشخاصاً معينين، ليستكشفوا بمناظيرهم، ما في جعبته، ويأخذ كل منهم نصيبه.

والشاعر هو ذاك الذي يلج أعماق الأحلام والمشاعر، ويفعم مزهرياته بالزهر من تلك الأقاصي.

وشاعرنا الذي يلقب نفسه بالشيخ أحمد حسيني، وينحدر من عائلةٍ عريقة لها طريقتها، ولها حجراتٌ فقهية... فعاش حياةً ذات منحيين: منحىً ديني وآخر مترعٌ بالأحاسيس والأحلام، والمعاناة والغبطة؛ لاشك أن هذين المنحيين لا يتوافقان، إلا أنهما يلتقيان في التصوف.

لقد جمع الشاعرُ الاثنين معاً، لكن لأحدهما نصيب أوفر من الآخر، ولذلك نقرأ في قصائده تصوفاً مختلفاً، تصوفٌ بمعاناة وحزن الأصل، بوجع وهم الغربة، وتجربة أحمد الشعرية، هي تجربة مديدة.

استطاع أحمد الحسيني أن يعبر حدود منطقته، ويصبح شاعراً كردستانياً لأسبابٍ عدة، منها:

ـ اللغة التي يعتمدها، لغة متقنة، وقاموسه الشعري غني.

ـ استطاع أحمد الاستفادة من الفن وجماليات قصيدة الشعوب المجاورة التي يعايشها، ومن القصيدة العالمية.

نرى أنه يحتوي إلى حدٍ ما: سليم بركات، أدونيس، ومحمود درويش، ومن الشعر العالمي نري أنه قد تأثر بـ (ت. س. إليوت، مایاکوفسكي، ويتمان، رامبو، وكذلك بودلير).

ـ استقى أحمد غِنى قاموسه من التصوف الإسلامي، وكذلك الكردي.

ويبدو تأثير أسلوب كلٍ من: الملا الجزيري وفقي تيران وأحمدي خاني، واضحاً للغاية عنده، ولكن بأسلوبٍ خاص بأحمد.

ـ يعتبر أحمد واحداً من الشعراء الذين أبحروا بشعرهم في التاريخ، والدين، وأساطير شعوبهم.

ـ من ناحيةٍ أخرى فإن ظهور أحمد الحسيني على شاشة التلفزيون قد ساهم في دخوله إلى كل بيتٍ كردي أينما كان، خاصةً أن قراءة قصائده تأخذ نصف وقت البرنامج.

هذا وإن أحمد الحسيني مع آخرين من مثل رويار آمدي وتنكزار ماريني يعتبرون من الرعيل الثاني الذي أخذ على عاتقه تحديث الشعر الكردي في شمال غربي كردستان، منذ أواسط الثمانينات، حتى بداية التسعينات، بعد المرحلة الأولى التي بدأت على يد قدري جان، الدكتور كاميران بدرخان، الأمير جلادت بدرخان ورشيد كورد.

أسّسوا أرضيةً مناسبة لآفاقٍ جديدة، وجعلوا اللغة، الصورةالشعرية، فنية القصيدة وجمالياتها، هي العناصر الرئيسية في القصيدة، إضافةً إلى المضمون، حتى يرتقوا بالقصيدة الكردية إلى سويةٍ عالية، وبالتالي تبتعد عن التكرار واجترار لغة الجبل والسهول والزراعة.

شرعوا في كتابة القصيدة النثرية، وكذلك النثر، لتقوم القصيدة بدورها الحقيقي، بأنها اكتشافُ جديد في تداول اللغة، وإيجاد معانٍ دلالية أخرى في اللغة.

ومن ناحيةٍ أخرى فإن الظروف السياسية لأجزاء كردستان الأخرى، قد حالت دون وصول أصوات الشعراء الآخرين من كردستان إلى الأكراد بشكل عام؛ كان هناك في جنوبي كردستان، من الشعراء من ارتقى بالقصيدة الكردية نحو أفق أخرى في الحداثة منذ السبعينات والثمانينات، مثل عبد الرحمن مزوري ومؤيد طيب ومحسن قوجاني، وفي شمالي كردستان فإن دور الشاعر روزن برناس لا ينسى أيضاً.

وكما نلاحظ فإن تأثير أحمد الحسيني قد بدا واضحاً في السنوات الأخيرة، على من تلاه من الشعراء الشباب.

في خمسينية الشاعر القدير أحمد الحسيني، لا يسعني إلا أن أتمنى له حياةً مديدة، عامرة وسعيدة، وآمل أن يعود إلى كتابة الشعر، ويتحرر من التكرار الذي كان في السنوات الأخيرة.

سيبقى أحمد الحسيني شاعراً مهماً في مجال الأدب وكتابة القصيدة. نكهة قصيدته وكلماته المتقنة تفتح دروباً للتعبير الجريء والجميل، بين الأشواك والمصاعب.

السويد

عبدالرحمن عفيف

بين غري موزا وديار بكر
(شيخ أحمدى حسيني، في ميلاده الخمسين)

في "كري موزا"، حيثُ مزارُ الشيخ الكبير ـ جد من جهة الأب ـ هذا الجد الذي لم أرهُ؛ توفي حين لم أكن بعدُ في هذه الحياة.

إن كنتَ في "توبز" أو في "حجي ناصرى"، عدّة كيلومترات على مبعدة من التل، ليلاً، في قلب ليل حالك، لسوف ترى فجأة كيف ينيرُ مزارُ الشيخ، نورٌ، تفكّر، ليس هذا بنور أرضي، يهبُّ إلى الأعلى، عدّة مرات ثم ثانية يقلُّ.

ـ ثانية اشتعل مزارُ الشيخ الكبير في كري موزا، شاهدتُ ذلك بأمّ عينيّ.

يقولُ الكثير من القرويّين في تلك النواحي...

وأنا ـ ماذا يفعلُ جدّي بهذا النور الواسع في موته الأخضر على سفوح تلال موزا، ماذا يطبخُ جدّي في الليل المتأخر هذا، أو، أيحتاجُ للقراءة إلى كلّ هذه النار!؟

***

أسمعُ عن آمد، أسمعُ عن ديار بكر ـ لم أزر آمد ، لم أزر ديار بكر!!

عاصمةُ ممالك كوردية في زمن سحيق، أنظرُ إلى الصور، أقرأ في الأشعار، هناك يرقدُ جدّي الآخر، "بافي كال"، الجدُّ الأوّلُ للعائلة، في عامودا قيل لي لماذا سمّي بهذا الأسم، كان لما يزل شاباً وابيضَّ شعرهُ كالثلج، الأب الكهل، وآخرون يقولون ـ سمي هكذا للإحترام والتقدير. مزارُه في ديار بكر معروفٌ ومحبوب. أفكّر الآن، كم سيكون رائعاً لو استطعتُ مشياً أن أجتاز المسافة بين المزارين، من كري موزا حتى ديار بكر. أستطيعُ مشاهدة السفوح والقطعان في الربيع، أستطيعُ أن أتجول في المنحدرات وأعاين الأحجار في أودية الأنهار، أستطيعُ أن أستمع إلى أغاني الرعاة وأقطفُ العنب من الكروم. وفي الليل لسوف يتكفّلُ الجدّان بإنارة طريقي!! كلٌّ واحد سيقولُ لناره"

ـ هبّي ياناري...الحفيدُ في الطريق بيننا!.

نران تشتعلان واحدة على تلال موزا والأخرى في قلب ديار بكر..

***

أودّ الكتابة عن الشاعر أحمد الحسيني، فيأ تي الجدّان لاقتحام كلّ شيء في مخيّلتي، وأحمد الحسيني يهمسُ لي" أعرفُ هذا، إنّهما أيضاً يفعلان هذا حين أكتبُ الشعر.

ـ كيف لهما بهذه الطاقة أن يأتيا، هكذا بعيداً في المسافة والزمن؟

ـ هذا قدر، أو أننا نحملهما معنا أنّا نكونُ.

عزيز خمجفين

الشيخ أحمد الحسيني

الترجمة عن الكوردية: آخين ولات

بالتأكيد لن أستطيع في هذه العجالة، وبهذا المقال القصير أن أعطي الشيخ أحمد الحسيني حقه، إلا أنني سأتحدث باختصار عن بعض مجموعاته التي وقعت بين يدي.

الديوان، مجموعة الأعمال الكاملة: يبلل أحمد في قصائده شعر القراء بمطر عامودا، وهو يعرض أحوال وحياة بني جلدته، كما هي في حقيقتها، بحلوها ومرّها... لم يضع أحمد قرَّاءه مرةٌ في المتاهات، وطلب منهم أن يكونوا فلاسفة، ليستطيعوا فك طلاسم ورموز قصائده، نسج القصيدة بجميع أشكالها، الكلاسيكية، الموزونة، الحديثة، كما أنه استفاد من الفلسفة أيضاً في قصائده.

أرى أن كل مجموعة من الديوان، هي خارطة بحد ذاتها، كل قصيدة من القصائد حسٌ، رؤيةٌ، وحياة بعينها... إلاّ أنها مرتبطة من حيث الروح، بروح "الحجل". النثر والنسج، منسوجان مع أحزمة القش... لازالت يدا أحمد الحسيني ترتجفان فوق حجارة عامودا... لازال قلبه مسكوناً بالخوف الذي تركه تلك الألغام المزروعة على الحدود في وجه الأطفال والنساء والرجال؛ هكذا يعبر أحمد الحسيني عن بكاء والديه والقرويين والذين سكنوا المدن، هكذا يعبر عن القمح الذي غدا كليماً بعد مروره بمطحنة الزمن، لم يترفع أحمد على بني جلدته، يعلم علم اليقين أن مطر برلين وستوكهولم لن يبلل شعر قومه، ويعرف تماماً أن مشاعر الكردي مرشوقةٌ بطين عامودا...

مهما ابتعدوا عبر الصحاري، وجالوا في الحضارات الغريبة، وحدقوا في المباني العالية في دبي، هونكونغ، أو كوالا لامبور، فإنهم سيبقون أبداً مسكونين بمزاريب بيوت قامشلو، الحسكة، وعفرين...

هذه هي رسالة أحمد الحسيني..

"ملحنٌ أنا... ملحن جدائلك.
ربّانٌ في البحر المبرقع
في متاهات مياهك.
تعالي حبيبتي،
تعالي نتقاسم الأحزان مجدداً
نواري الجراح القديمة
ونفتح أخرى جديدة...".

في الكثير من من الدروب، يردع الريح الغاضبة عن وجنتي حبيبته، لا يدعها تتجه نحوها إلى الأبد، هو لا يتنازل هكذا بسهولة عن حبيبته.. هي الدم والعرق.. الجرح والوجع، ترى هل بإمكان المئات من المدن مثل ستوكهولم أن تنسيه عامودا؟!!.

لا أظن أن أحمد الحسيني من الممكن أن يستبدل دموع أمه بنهر الراين وشلالات أوربا، وضباب لندن!! التعبير والمعنى العميق، القيّم، يحفران دروب حب الوطن على القلب الحزين فيحييه.

لم ينغر أحمد ولم ينس نفسه. في كل قصيدة، وفي كل كلمة، يؤكد أن جدران النسج الحقيقي تبنى وتعلى بلبِناتِ عامودا.. هو يعلم تماماً أن العمود والمسند يمكّنان سقف بنائه أكثر..

مهما كان قد كتب الحداثوي من كآباته، إلا أنه لم ينس مرةً رائحة خبز التنور.. لم يقل قط أنه آراغون، لأنه يرى أنه في النهاية لاآراغون، ولابودلير يستطيعان أن يشعرا مثلنا بفراخ القطا المنسية بين القش والتراب والغبار، خلف الحصادات...!!.

لم يوح أنه أفلاطون وصاحب جمهورية، على العكس، فهو يشارك الكتاب والشعراء والقراء في زراعة النرجس، ليستطيعوا معاً إحياء لغةٍ فنية جميلة.

"حينما جاء الوطن
نسي حروفه في النار،
قيّد الأساطير بأجنحة فرات.
حينما جاء الوطن
جعل غيوم الربيع دموعاً،
جعل الجبال للحلم صدراً.
حينما جاء الوطن،
رمى البرق من الغمد،
امتص رحيق الجوع والخيم.
***
وأنت..
تهت بخرز الوطن،
بينما الوطن نجمة السهيل، في بؤبؤي ديار بكر
اتجهت إليه
فراشةٌ،
توضأت بدمع كردستان...".

أبو ظبي

قادو شيرين

أحمد الحسيني وقامة القصيدة، العالية

الترجمة عن الكوردية: آخين ولات

هي المرة الأولى التي أكتب فيها عن شخص حي، لا يزال شامخاً بيننا، سيما وأننا مثل غيرنا، لا نتذكر مشهوراً من مشاهيرنا إلا إذا اختطفه الموت منا.

يقول الناقد الروسي لوباناشافيسكي: "لا نعرف قيمة العظماء إلاّ عندما يموتون".

بمجرد أن تُذكر قصيدة النثر الكردية الحديثة، مباشرة يتبادر إلى ذهن كل شخص اسم أحمد الحسيني، ليس فقط في غربي كردستان، وإنما في كردستان بأكملها وفي خارج الوطن أيضاً. من أين يتأتي لنا هذا؟ لابد أن كل شخص ملم بحال القصيدة الكردية، يعلم لماذا يقال هذا، إن لم يكن أحمد الحسيني واحداً ممن أسسوا للقصيدة النثرية الكردية الحديثة، فإنه بالتأكيد شاعرٌ من الشعراء الذين ساهموا في تحديثها، وهذا ما جعل قامة القصيدة الكردية تعرف باسم أحمد الحسيني.

فقط الذي كتب "حفنة من الحزن المشاكس، أناغي القلم بحلمكم، رونو وأناشيد الشوق، التميمة، رسائل الحجل، ومعبد الحلم" بإمكانه أن يعلم أية مكانةٍ يحتلها في القصيدة الكردية، لأننا لا زلنا نفتقد النقاد الذين يمكن لهم أن يقرأوا ويقيموا القصيدة التي كتبت بعد جكرخون، وأقصد بالقصيدة التي كتبت بعد جكرخون تلك التي تطل عليها القصيدة الحداثوية أو الحديثة، التي تستخدم، فقط لغة جكرخون، لبناء القصيدة، ليس هناك شيء آخر غير اللغة، لاالقصيدة هي تلك القصيدة، ولاالصور هي نفسها تلك الصور، لاالرموز هي تلك الرموز، لاالشكل هو ذلك الشكل، ولاالقيمة هي تلك القيمة؛ كذلك العصر أيضاً، إذ ليس هو ذلك العصر.

كان جكرخون علم قصيدة عصره، إلا أن أعلاماً أخرى قد ارتفعت بعده، هناك أسماء أخرى قد ظهرت في الساحة، وأحمد الحسيني اسم من تلك الأسماء. الأسماء التي اتخذت على عاتقها القصيدة الحديثة، من منا يستطيع ألا يتذكر اسم أحمد، عندما يكون الحديث عن القصيدة النثرية الحديثة؟.

يعتبر أحمد الحسيني واحداً من مؤسسي القصيدة الحديثة، وكذلك أيضا شق طريق القصيدة الحديثة نحو آفاق أخرى جديدة.

الشاعر الذي يبدأ بكتابة القصيدة الحديثة، عليه أن يقرأ نتاج أحمد الحسيني بالكامل، ليتعلم من كتاباته لغة وأسلوب القصيدة الحديثة. لستُ شاعراً، إلاّ أنني أقول وأكتب هذا عن قناعةٍ ودراية، وذلك نتيجة قراءاتي له، وكذلك لما يقوله الشعراء الحداثيون، ويرتأونه في شعر أحمد، عندما يتناقش الشعراء في القصيدة الحديثة، يُذكر اسم أحمدالحسيني، ويتكرر مراتٍ عديدة.

"أخرج أصابعك التي تعرف العنب

والحمامات المذبوحة
من جعبة التاريخ... " الديوان، صفحة 230
الذي يقرأ هذه القصيدة، أقصد الذي يقرأ أحمد الحسيني ويواصل كتابة الشعر، لابد أنه سيتمكن من قصيدةٍ ذات سوية عالية وقوية، وسيستفيد من شعره كثيراً، مثل اللغة والصور الشعرية وأسلوب كتابة القصيدة النثرية ذات القامة العالية في الشعر، وأنا على ثقة من أنه لو جاء نقادٌ مختصون وقرأوا القصيدة الكردية بشكل عام، نقداً وتقييماً، فإنهم سوف يعطون مكانةً مهمة لأحمد الحسيني، الذي يكتب ويقول في "ديوان الشيخ أحمد الحسيني":

"أطلق ثلاثاً وأربعين مقبرة منهكة من صدره
وبترو، لفَّ قماطه، هدهد ترنيمته
وكسر قلمه؛

وفي الشعر الحريري لـ "بِرْجا بَلَكْ" التقى بملحمته البالية". الديوان، صفحة 399

هنا، وفي نهاية هذه الملحمة الشعرية لأحمد الحسيني، فإن القارىء بعد قراءة جهد ومكابدات الشاعر لسنين طويلة، يلفه الشك بأن ما عاد ليكتب الشعر بعد الآن، لأنه التقى بأسطورته المهترئة، وقد وصل بتجربته إلى النهاية فيكسر القلم. إلاّ ان تجربته وقصيدته ستبقيان حيتين إلى الأبد.

هولندا

لقمان ديركي

عن أحمد حسيني

عام 1987 تعرفت على أحمد الحسيني في بيته في القامشلي في عيد نوروز, ولم يطل بنا الوقت كثيراً كي نحبه, إنه من الأشخاص الذين لا يحتاجون منك إلى محاكمات عقلية أو أخلاقية لتصادقه, بعدها صرنا أصدقاء, وأيضاً أصدقاء في الشعر, كنا مدمنين على سماع قصائده بالكردية؛ وكنت أحب قصيدته (هكاري)، ولا زلت أحبها. كانت أمي تقول أن أحمد الحسيني شاعر فقط لأنه يكتب بالكردية، وكانت تنزع هذه الصفة عنا شعراء العربية أنا ومحمد عفيف الحسيني وحسين بن حمزة, وكنت في قرارة نفسي أعرف أن أمي اختارت شاعراً لتتحدانا به، وهي تعرف أن لا حيلة لنا بالجواب, ولما كنا نقول لها" "ليس ذنبنا، فلا مدارس كردية هنا"، فكانت تجيب: "وهل يعيش أحمد في ألمانيا؟". نعم، أحمد عاش في سوريا، وتعلم الكردية كأي شاعر كردي سوري، وقاوم بالشعر، وأخلص له، مكتفياً ببضعة منابر ليقول فيها شعره، حتى أضحى من كبار الشعراء الكورد في عصرنا هذا.

عندما لاحظت في ديار بكر أن التلاميذ الكورد الذين يدرسون في المدرسة الكوردية عددهم فقط 180 تلميذاً,عرفت أن التضحية التي قدمها كل من كتب بالكوردية ما زالت قائمة, وأن اللغة لا تحتاج إلى مدارس وحكومات ديمقراطية، بقدر ما تحتاج الى إصرار وعناد، لطالما اتسم بهما الشعراء الكورد السوريون، وفي مقدمتهم أحمد الحسيني, نعم، "يادي"، أحمد لم يعش في ألمانيا, نعم يا أمي, أحمد شاعرنا الذي نحب عندما نصفو إلى أنفسنا قليلاً.

الشام

مروان علي

عطر كردستان

بدأب الصاغة، وصناع المجوهرات، وبداهة الصيادين، وشجاعة البيشمركة، وعذوبة نساء كردستان، كانت بداية تجربة شعرية، تحولت إلى مدرسة شعرية، لها موقعها الهام على خارطة الشعر الكردي الكرمانجي؛ ورغم أن هذه المدرسة لم تنل حقها من النقد حتى الآن - النقد الكردي أو النقد الكردي المكتوب بالعربية -، لكنها، ومع ذلك، تركت أثراً بارزاً في المشهد الشعري الكردي.

لغة أحمد الحسيني، جعلتني كشاعر يكتب بلغة أخرى، غير لغته، أكتشف لغتي من جديد، وأعيد ترتيب علاقتي معها، وأعتذر منها أيضاً بعد سنوات من الغياب غير المبرر أصلاً.

كلما قرأت قصيدة لأحمد الحسيني، تعبق الغرفة الصغيرة في هذا المنفى البعيد والبارد، بعطر كردستان، ويطير الحجل فيها، وتأتي إليَّ هنا في غربتي: قامشلي، عامودا، ديار بكر، مهاباد، وهولير.

تحية لأحمد الحسيني

تحية للذين يبنون حدود كردستان بالكلمات.

ألمانيا

نذير بالو

رثاءٌ من حرير

إلى أحمد حسيني. حينما الضجر لايقتلك.

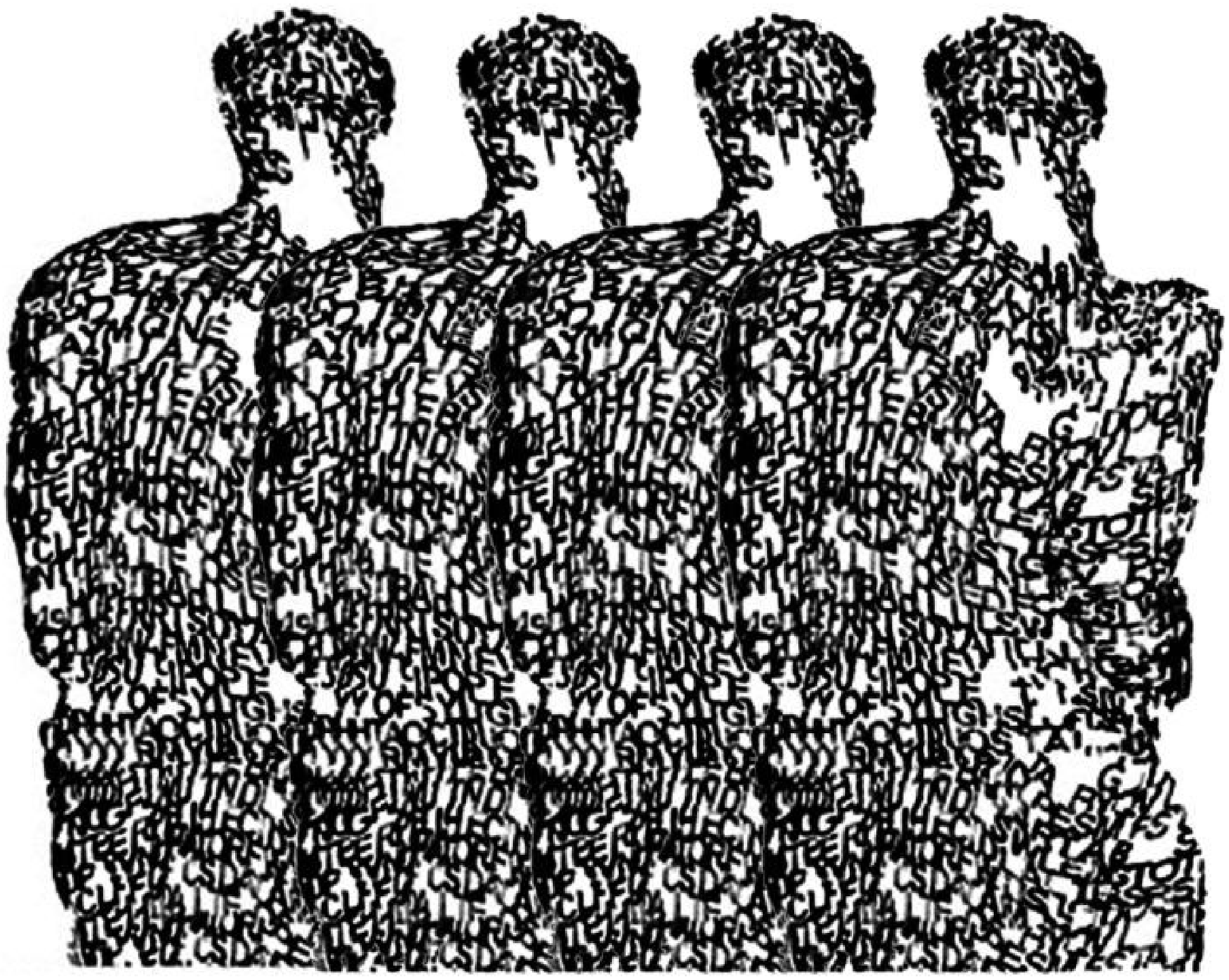
امسح عن وجهك الألم،
واغمس يديك في الحبر طليقين،
ثم عد الى أشواقك، أيها الحنون الناكر للعشق.
لحيتك مثقلة بالهوى،
وأنت النديم، لا تكفيك الخمور، ولايكفيك الليلُ للهوس.
أيها الشيخ الجليل، ثوبك المطرز بخرز الكلمات، لا يليق لغيرك، فلا تخلعه.
أعلمُ أنك لا تجيد الصمت، لاتتقن الرقص، لا تقدر على القفز،
فادنُ من ظلك، واستنشق عطرك القديم منه.
يزرب الزيت من غنائك، يرسم التعجب في سريرك، وكأنه قلقك المتأخر.
لمن تترك مليكتك، وهذه المسافات من البياض..؟
أي شفاهٍ ستردد موتك في هذا الانتحار المعلن عبرالانترنت..؟
أي رثاءٍ يليق لهذا الحزن الذي نشرته في الضوء يا "أحمد"..؟
لازالت "شرمولا" البكاء في عينيك حيثما رحلت، فدعها تتحرر من الحزن.
لازالت عصافير الحريق في حقيبتك، فاطلقها لأقواس القزح،
تحمل عطور عامودا في جيوبك، فرشرشه على الورق ولا تبخل.
دخان سجائرك يرسم عصيان أنفاسك فلا تنكر.
ها أراك شارداً بين الاقفال، ومفاتيحك شبقة لممارسة الشعر.
ها أراك حائراً لانتقاء أبجدياتك، لتغازل الزجاج والثلوج.
شموسك بين شفاه الفجر، وأرصفتك مخامل تنتظر الندى،
تؤشر البوصلة إلى جهاتك المفقودة، والمدى الأرجواني كئيباً ينتظر أقلامك.
مصادفات حبرك دونت نبض فؤادك ايماناً، فلا تكفر.
اخفق بجناحيك هذا المساء،
وارحلْ حيث السراب لتكتب بقية حزنك.
استرحْ هناك في البُعد قرب أناشيدك،
ليسكن صداك الرحيق،

واستفق من طعنتك، ولا تلم الخناجر،
مواعيدك تنزف على الرماد صوراً خضراء
أنت الغبار المستحيل في جغرافية البرد،
فردد العذاب
فلا يزال للزمن لون من الصمت وآخر للفتنة،
وللمساحات شيء مباح للإغراء.
بيني وبينك متاهات وقناديل وتراب.
بيني وبينك وطن وصلصال ولغز دم.
بيننا وبين التراب رنين نهرول إليه بالنواقيس.
فك طلاسم فناجين قهوتك لآخر زفرة
دغدغ بعظامك هذا الملل
لتغفو الشهب على جرحك
إبكِ دموعك الأخيرة
انسج عشقك ضباباً، واملأ السهر بإيقاعات أغنيتك قبل أن ترقد.

ألمانيا

گلاویژی نوێ
30 العدد 2012

شعر



حوار مع الشاعر
شيركو بيكەس

اجرى الحوار : سامي داوود

كانت " مرايا صغيرة " بمقاطعها الشعرية القصيرة، أولى إنعكاسات الألم الكردي في التجربة الشعرية لشيركو بيكه س، حيث أيقظ من خلالها ما يجعل من الأشياء الجامدة الأكثر عادية في محيطنا اليومي، مستشعرة للوجع الكارثي الذي قيض للكردي أن يعيش حياته وفقا لهذا الوجع. لذلك تكلمت التفاصيل عن العنف و القمع و الأنوثة و الرومانسية الثورية كأنها تسرد لنا سيرة الأشخاص الذين تركوا بصماتهم و آثار عشقهم عليها قبل موتهم. لم يترك بيكه س شيئاً جامدا إلا و أقام فيها روحيا. نوع من تلك الحلولية التي ظهر من خلالها المتخيل الجذري لربط الفكر بالشيء في بلاد

الرافدين. فانتحرت المحبرة التي غمس فيها الطاغية ريشته ليعدم بها براءة الحياة. و صار الكرسي راويا على غرار الرواة الملحمين الممسكين بخيوط الحكايات المتقاطعة لحيوات لا يكتمل معناها بدون الإحالة إلى حيوات أخرى، و جاءت القلادة لتناقش فكرة الأنوثة في الرمزية المجتمعية، و هكذا دواليك. بات الشيء في سياق استخدامه " هايدغر" راويا للرؤى. في خضم الفوضى و الغضب الذي يلحف بالعالم و بطريقة التفكير بالحدث التاريخي. اقترحت على بيكه س أن نهمس معا حول الشعر؛ هذا الأجنبي - الشعر - الذي وجد فيه إدغار موران خلاص البشرية. فكان لنا الحوار الآتي:

ـ سامي : تكتب الشعر كأنك تتنفسه. تعايشه يوميا بأوراق بيضاء مفردة و قلم رصاص و سجائر متتابعة. ألا ينهكك هذا الشغف اليومي بالشعر..؟

ـ بيكه س : لا أبدا. لا إنهاك و لا ملل و لا توقف. و ذلك لأنني عاشق للقراءة و لمتابعة النصوص الجديدة. و ثانيا لأنني مجنون بكتابة الشعر. فأنا أسافر يوميا داخل اللغة. أسافر لعوالم مختلفة كليا عن العالم المادي. و ما أراه داخل اللغة و أستكشفه، لا أجده داخل واقعنا اليومي.

إنني أكتب المجاز و أسافر مجازا بالصور عابرا القارات إلى العوالم الأخرى.

و هذا القطار البخاري الشعري لا يمكنه السير دون دخان سجائري. لقد تزوجت الشعر و هذا أكبر من الشغف اليومي. نعم إنني أتنفس جسد هذه الزوجة و روحها. أكتبها بقلم الرصاص، حتى إذ ما وقعت في خطأ ما، امسحه على الفور لئلا تشعر بأنني أهملها. فأنا لا أشطب الصيغ التي لا تعجبني بل أمسحها بالممحاة. كل شيء يبدأ أبيضا و من ثم تاتي الألوان تباعا. جنون و حب و شغف. و الشيء الوحيد الذي بإمكانه أن يوقفني هو الموت. و هو لا يبلغني بقدومه، بل يباغت. و لأنني لا أعلم بمجيئه مطلقا فإنني أجد في هذه الجهالة شيئا مفرحا.

ـ سامي : ضمن كتاب مشترك كتبه عالم الاجتماع الفرنسي إدغار موران بالإشتراك مع ستيفان هيسيل بعنوان " المتذمرون أو الغاضبون " وجد موران أن خلاص البشرية يمكن في الشعر. و لم يقصد بذلك فن الشعر، بل و إنما المضمون الإنساني الذي يقترحه الشعر للحياة. أتعتقد ، و ضمن هذه الفوضى التي تغلف العالم، أنه مازال الشعر قادرٌ على إحداث فرق جوهري في حياة الإنسان المعاصر..؟

ـ بيكه س: نعم. إن المقصود به لدى " موران " هو هذا الجوهر الذي يتضمنه الشعر، من البراءة و النقاء و الصيرورة اللانهائية للحب. الشعر مرادف آخر للحب. و خلاص البشرية يأتي من خلال الحب. أليس هذا بالأمر الصحيح.؟ إن قاتل البشرية هو الكراهية و العنف و التطرف الذي نراه يوميا في بقاع العالم. روح الشعر هو المحبة و التسامح و السلام، و خلاصنا بالشعر يعني استنهاض قيم البراءة فينا. لذا، فالبشرية بحاجة إلى نوع من العودة إلى طفولتها المبكرة و أن تترفع على الجشع و السلطة المطلقة و التوجهات الدموية. في العالم الشعري... و كما تعلم فإن جميع اليوتوبيات النظرية في التاريخ هي طروحات شعرية. إن روح تلك العوالم الشفافة الجميلة مأخوذة أساسا من الشعر. و باعتقادي فإن أنقى الموقف الشعرية و أجملها هي تلك ظهرت في المرحلة لرومانتيكية و من ثم السريالية؛ الرومانتيكية كانت ضحية الحروب الجهنمية الكبرى. و قد جاءت السريالية لتكشف لنا قبح الواقعية المتسلطة. و الأهم كان تفجيرها للغة و لتركيب الجملة الشعرية، حيث قلبت اللغة التقليدية رأسا على عقب. على أية حال. هنا ليس المقصود بهذا الكلام الشعر ذاته لتغيير العالم.؟ فماذا باستطاعة الفراشة أن تفعل في هذا العالم الوحشي.

ـ سامي :استخدامك لقلم الرصاص في الكتابة. أهو ارتباط بالحالة الطفولية في الكتابة. حيث الشطب و الحذف جوهر الكتابة.؟ لكي يظهر ما نكتبه أجمل و أكثر

إتقانا. أم إن الرصاص يوفر لك إحساسا بريا طليقا في الكتابة.؟ أم ماذا .؟

ـ بيكه س: كلها مجتمعة. فحرية أصابعي مهمة جدا. إنني أشعر بالإنطلاق و البرية في الكتابة حين أكتب بلقم الرصاص. بينما عندما أستخدم قلم الحبر و لا أستطيع أن أمسح ما أريد بالممحاة حينها أشعر بأنني مقيد اليدين. و كما تعرف فإنني لا أستعمل الكمبيوتر مطلقا و ذلك لأنني أشعر آناء الكتابة بأن أصابع غيري تكتب بدلا عني. طبعا، هناك شعراء و كتاب لا يستطيعون كتابة جملة واحدة إلا بالكمبيوتر. إنها نسبية التعود على استعمال أشياء ما في حياتنا. ربما الكمبيوتر أسرع. لكنني و كما تعلم أمضيت ردحا طويلا من عمري في المنحدرات و لا استطيع العودة مرة أخرى متسلقا هذه الأمور. لذلك أكتب باليد. و كما تقول أشعر بالحالة الطفولية في ذلك، فالطفولة هي النبتة الأولى و نحن بحاجة الآن لكي نستشف منها الشعر كي لا تجف الحياة. و الإبداع مرتبط بتلك النبتة.

ـ سامي : قال محمود دوريش في آخر حوار له: بأنه إن استطاع أن يعود بالزمن إلى الوراء، فإنه سيحذف نصف ماكتبه. أما أدونيس فإنه يعدل النص ذاته في كل مرة يعيد طباعته. بينما كان همنغواي يعدل مرارا و تكرارا في نصه قبل تقديمه للطبع، لأنه كان يعتبر النص بعد طباعته ملكا للقارئ. متى يبدأ و ينتهي تعديل النص لديك..؟ و هل هناك نصوص تشعر بأنك نشرتها قبل إكتمالها فنيا..؟

ـ بيكه س: لا أعلم متى قال ذلك شاعرنا الجميل محمود درويش. لكنني قبل سنوات كثيرة قلت الأمر ذاته، ربما بصياغة مختلفة لكن بنفس المعنى. و قد قلتها مرارا و بعيدا عن التواضع و المجاملة الأدبية. أنا من صنف الكتاب و الشعراء الذين يعدلون نصوصهم هنا و هناك إلى النفس الأخير قبل دفعها للمطبعة. لكن بعد الطبع ينتهي كل شيء. و حينئذ يصبح ملكا للقارئ و النقاد. آخر شيء أكتبه، يفرحني لفترة قصيرة جدا. بعد ذلك أنساه كأنني ودعته نهائيا. بعدها أشعر بأنني في فراغ و كأنني أكتب للمرة الأولى، كأنني لم أكتب شئا في السابق. أكتب من النقطة صفر في الكتابة. و لست نادما على ما كتبته سابقا، سواء أكان جيدا أم رديئا. و أشبه ذلك ألبوم صوري في مراحلي العمرية المختلفة. هناك صور حين أراها أضحك من نفسي، لكن ذلك لا يغير من حقيقة أن تلك الصورة هي صورتي حينما كنت ذاك الشخص...

إن استطعت العودة بالزمن إلى الوراء لما دفعت بالكثير من قصائدي إلى المطبعة

. و هذا الأمر يرجع للعوجالة التي تدفع بنصوص للنشر قبل أن تنضج فنيا الحالة الشعرية عند الشاعر أو لم تكتمل الصورة لديه فيستعجل في إتمامها. بعد كتابة كل نص، و كما أسلفت أشعر بالغبطة لفترة محدودة و بعدها أعود إلى الظمأ الإبداعي مرة أخرى. و أعتقد بأن ذلك يشكل علامة مضيئة في تجربتي الشعرية، كونها أبعدتني كليا عن القناعة و الإكتفاء بما أنجزته، و إنما على العكس، منحتني هذه الخاصية ألا ألتفت إلى الوراء و التباهي به، بل أن أتقدم دائما للإمام نحو المجهول، لى الصورة التي لم أرسمها بعد و إلى الأغنية التي لم اغنيها بعد. طبعا لا

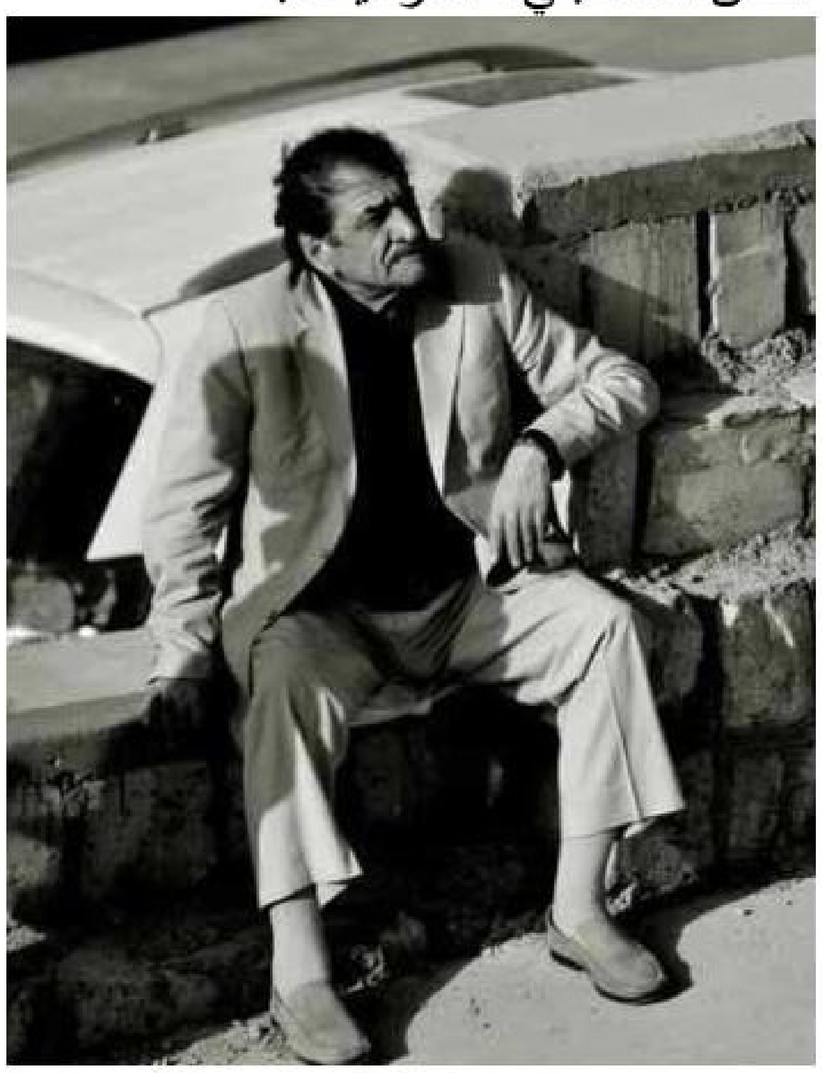
تأتي كل النصوص بالمستوى الفني ذاته كأنها سرب من الطيور تطير معا بمستويات متفاوتة. إن ما يتبقى في المحصلة هي قلة من النصوص، و من خلال هذه القلة نتعرف على الشعرية في كل زمان و مكان.

ـ سامي : أيمكننا القول أن الخلق الفني ليس مرتبطا بالإنزياح الشكلي أو الموضعاتي، بل و إنما بالمعالجة الفريدة للموضوع و لفرادة التركيب الخاص للجملة..؟

ـ بيكه س: الشعر الذي يفتقر إلى الفنية و اللغة التعبيرية العالية. لا تشفع له قدسية الموضوع أو العواطف أو أي شيء آخر. فالكثير من القصائد التي كتبت للثورات العربية أو الكردية كانت قصائد عادية من الناحية الفنية، و بالتالي أضرت بالوطن و بالثورات أيضا. و هذا لا يعني بالمطلق أن المواضيع الأخرى تخلق قصائد عالية المستوى، فالشعر الصوفي نظم وفقا للشكل الكلاسيكي و ليس فيها مجازفات فنية و ابتكارات شكلية، بل ظلت كما هي في النظم العادي للشعر. إن المهم هو اللغة المعبرة و المتقنة فنيا.

ـ سامي: تتعايش و تنصهر في نصوصك عدة أجناس أدبية. و قد لاحظت في نصوص شعراء آخرين، و بعد إصدار عدة دواوين شعرية، ميل كبير للجمل الطويلة و للسرد الروائي و كذلك لترقيع بعض الفراغات النصية بتراكيب فكرية تظهر و كأنها دخيلة على النص أو محشورة في القول الشعري. أتعتقد أن مآل القول الشعري هو الجملة السردية الطويلة.؟

ـ بيكه س : أنت تعلم جيدا، بأنني أكتب و منذ عشرين عاما المطولات الشعرية و كذلك النصوص المفتوحة، و هذه الأخيرة و وفقا لتعريفي لها،هي نصوص لا تتوقف عند جنس ادبي محدد، بل و إنما تتركب من أجناس أدبية مختلفة ضمن ذات النص. فيها الشعر و القص و المنثور و المسرح معا. و قد ترجم بعضها إلى العربية و كان من بينها ترجمتك أنت لديوان " الكرسي " الذي صدر عن دار المدى بدمشق 2007. و قد ترجم غيرها إلى العربية، و باعتقادي أن النص المفتوح هو النص المستقبلي للشعر أيضا.



ـ سامي: يضاعف الشعر من إحساسنا بالأشياء في العالم، لذلك تجد الشاعر منهكا و شاحبا كأن الموت يلاصقه. و لأنك منهمك يوميا بالشعر، كيف تتحمل الواقع بكل خشونته ..؟. أم أن إنشغالك اليومي بالكتابة هو طريقك كي لا تموت بسبب الواقع كما كان حال نيتشه..؟

ـ بيكه س: الشعر بطبيعته حسي، و مكانه في جغرافية الجسد هي الأحاسيس. و بهذا المعنى فإن الشاعر برهافته الحسية يكون كالأرجوحة المتأرجحة فوق الهاوية في هكذا زمان، تهتز هذه الأرجحة لأدنى حركة من حوله، لأخف

همسة، إنه الورقة الخريفية لشجرة مثقلة الهم جراء قساوة العالم، لذلك فإن الشاعر ـ او يجب أن يكون الشاعر ملتزما بإنسانيته كأنه مسؤول عن مقتل إي عصفور و سحق أية وردة ردم أي نبع في كل مكان. ليس ضروريا أن يوجد الشاعر في وطن محدد ينتهي فيه عشقه و تتوقف عنده مسؤوليته، فعيون أطفال العالم هي موطنه، و سفك كل قطرة دم في العالم يجرح الشاعر. لكن ليس كل الشعراء إنسانيون. إنني أعتقد بأن هناك صنفين رئيسسن من الكتاب و الشعراء، منهم يكتبون نصوصا إبداعية لا خلاف على أهميتها، لكنهم ليسو إنسانيين. بمعنى أن إبداعهم لم يكن مصادقا لمواقفهم الإنسانية، و هناك أمثلة كثيرة في التاريخ، كآزرا باوند و جون شتاينبيك و محمد الماغوط، و هذا الأخير بدأ ناقدا للسلطة و انتهى متعصبا لها و غير إنسانيا و لا حتى ثقافيا في موقفه من القضية الكردية، بل تقدم بإفكار تدعو للإستغراب. و انت تعلم بأن بعض الشعراء كتبوا المدائح عن الطاغية صدام حسين حتى آخر لحظة في حياة هذا الدكتاتور دون أي إحترام لكرامة ضحاياه. في الطرف الآخر يوجد مبدعون إنسانيون لم يتنازلوا عن إلتزامهم الإنساني و هم الأغلبية. هؤلاء الشعراء و الكتاب هم مبدعون فنيا و أخلاقيا. وقفوا مع الحرية و تبنوها حتى الرمق الأخير من حياتهم. باعتقادي هكذا يكون المبدع الحقيقي. الآن و في هذه الأيام العصيبة و الدموية لتي يمر بها الشعب السوري، ما الذي يمكننا قوله لأولئك الكتاب و الشعراء و الفنانين الذين وقفوا إلى جانب الدكتاتور.!؟ مقارنة بالمطرب الذي غنى ضد الطاغية فخلعوا حنجرته؟ أترك الجواب لهم. باعتقادي يتأتى شحوب الشاعر من الإنهاك الذي يعانيه بسبب العنف و المرارة التي تملأ الواقع. فمن الملاحظ في التاريخ أن حياة الشاعر كانت بمثابة الحالة النقيضة لحياة الجناة الذينتلطخت أيديهم بدم الإبداع. لكنه مصيرنا و علينا أن نجابه الواقع و نكشف له خشونته و نعمل على جعله أجمل. إن الكتابة اليومية هي نوع من العمل المقاوم. ليس دفعا للموت عني شخصي، بل لكي ندافع عن الجمال و الحرية في كل مكان. ليس مهما موتي أو بقائي، بل أن تحيا الكلمة الجميلة الطيبة، و أن تبقى الحرية شامخة في هذا العالم العنيف.

ـ سامي : لدي بعض العبارات. أريدك أن تقول فيها شيئا ما:ـ النافذة ...

ـ بيكه س: عيون أخرى في حياتنا

ـ العشب...

ـ بيكه س: أوتار الأرض اللامتناهية

ـ الهتافات...

ـ بيكه س: صرخات التاريخ و لا بد منها.

ـ المرآة المهشمة...

ـ بيكه س: مذكرات ميتة

الآن و في هذه الأيام العصيبة و الدموية لتي يمر بها الشعب السوري، ما الذي يمكننا قوله لأولئك الكتاب و الشعراء و الفنانين الذين وقفوا إلى جانب الدكتاتور.!؟

مختارات من أشعار شيركو بيكه س

مَحْبرة

محبرة خضراء
رمت بنفسها من فوق رفٍّ،
وبعد دفنها،
عثروا في علبتها على قصاصة
كُتب عليها:
"لقد قتلتُ نفسي، لأن أحد الأقلام
إمتلأ بحبري عنوة،
كي يأسرَ سرباً من كلمات نيرودا، المحلِّقة".

ههنا

ههنا، الليلة،
الجبل شاعر،
الشجرة قلم،
السهب ورق،
النهر سطر،
والحجر نقطة..
وأنا..
عامة تعجب!.

الشاهدة الوحيدة

تقاطعُ شارعين، هو الصليب.
بقعة دمٍ، هي الجريمة الجديدة؛
عصفورة على السلك،
هي الشاهدة الوحيدة،
والتي لن تدعوها أيةُ محكمة، أبداً.

أمي

حين كبرتُ،
رأى معصم يدي اليسرى،
الكثير من الساعات؛
لكن، قلبي لم يفرح،
مثلما كان يفرح،
حينما كانت أمي تعض معصمي الأيسر،
وأنا طفل،
تعمل بأسنانها
ساعتها على يدي.

غرفة

استطاع شعاع، أن يفلتَ من قبضة سنّارة،
هرب..
وفي الطريق، تعثر بنايٍّ،
فوقع، وأدميَ رأسه،
ثم نهض،
إلتفتَ..
فرأى باب غرفة "كنفاني"، مفتوحاً،
دخل مع الدم.

حيرة

في هذا الجبل..
حائرة هي الشجرة،
أتهرب، أم تبقى متسمرة؟.
في هذا النهر..
حائر هو الماء،
أيستحيل إلى رطوبة، أم بخاراً؟.
في هذه الدرب..
حائرة هي القدم،
أتتراجع، أم تستمر؟.
في هذا البستان..
حائر هو الطائر..
أينكفىء، أم يحلق؟.
في هذه اللحظة..

حائرة هي كلماتي،
أتكمل هذه القصيدة، أم تتركها لكم؟
فلأتركها لكم.

جيمس جويس

رأسٌ
بحجم حبة جوز هندية،
عوينات مدورة،
جسد لايضاهيه القصب في نحوله،
كانتِ الريح تحيا في تلك الجوزة،
وماوراء العوينات، شمسان،
وفي القصب، سمفونية.
عنوان
لا إسم مدينة
و لا حارة
و لا شارع
لا رقم هاتف
أو صندوق بريد
أملك
و لكن
كل يوم
و بإمتداد الطريق
تجيئني رسائل خضراء
من البعيد .. و القريب
لأن
شِعري نفسه هو ساعي البريد للمحبّة
و عنواني
خِندقٌ لآخر شهيد .
هنالك..
هنالك..
يصنع الحزنُ، الآن من قصب المستنقعات،
ساعاتٍ دموية،
لكل منْ لايدٍ له، ليلبسها،
أو عينين لينظر إليها،
أو داراً، ليعلقها.
فتلك الساعات..

تعمل بتوقيت الجلادين،
وتشير إلى الموت
دائماً.

مضيق الفراشات
مقطع من قصيدة طويلة

من هنا.. حين أنظر إلى وطني،
يتثنى، يتثلث، يتعشر. يت..
كلُّ مكان، كل حلم، وكل ذكرى
أمام عيني ذكرياتي،
فماذا أقول لها،
فماذا أقول..
فماذا؟.

كل يوم
تستطيل إحدى عيني،
ترحل إحدى يدي، وتهجرني..
وأنا ـ كل ليلة ـ أرض حزن بور.
في النهار، يحرثني ظمأ شهيد..
جئتُ، لتعلمني الريحُ كيف أخوض في النهر.
جئتُ، ليعلمني الحجرُ كيف أنبتُ عليه.
جئتُ، ليعلمني الجذر من أين أنفذ إلى قلب الأرض.
جئتُ، لتعلمني الوردةُ كيف أجمِّل القصيدة.
جئتُ، لتعلمني الطيور كيف تحلِّق رؤيتي.
بل جئتُ، ليشتعلَ في أعماقي هذا الحريق الهائل لعشق الوطن.
وها أنا، واثق كالحقيقة في هذا العشق الكثيف،
هانىء البال في مضيق الدخان والرعب، كرقصة الحرية.

طيلة عمر الجبال، لم يبقَ منشارُ زمنٍ
إلا وقد ولج دماءَ تاريخكَ.
طيلة عمر الجبال، لم يبق ثمت رأس سهم سلطان،
إلا وقد انغرز في رأسكِ المتمرد وطاف به.
مات السلطانُ،
لم يمتِ الحجر.
مات السيف،
ولم تمتِ الريحُ.

أقيس عمقكَ بجذري،
أصل إلى أعماقكَ كل حين،
أستخرج خميرة تاريخك، وماسة دمُلكَ.
أقيس شموخك بلهيبي،
فأرتقي قمتكَ كل مرة،
أغرس في بستان الثلج عينيّ،
أنا والشعر انضفرنا معاً،
رحنا نلتف حول قامتكَ يراعتين،
نقدم لك هذه الصلاة ـ المطرة المقدسة،
وكلانا على مصلى حُب واحد،
وأفق واحد،
وغيمة واحدة.

طويل هو دخان هذه الغابة الحزينة كقامة خارطتي.
طويل هو دمع هذه الجبال، بل أطول من "دجلة" و"الفرات".
طويل هو إحتراق أوراق العشب على مدى رؤية عيني جراحي.
طويلة هي عذابات ألفبائي، من هنا، حتى "خاني".
طويلة.. طويلة.. طويلة هي غربتي،
أطول من كل سكك الحديد في أوربا،
لذا، لاأعرف ماالذي سأرويه لكم،
لاأعرف ما..
لاأعرف..
لا..

مختارات من ديوان " الكرسي "
ترجمة: سامي داوود

أنا كاتب هذا النص
عتيق في المدينة
مجنون كالريح
حاف
رث
حائر.

گلاویژی نوێ
30 ڕەبیع العدد 2012

آتي وأغدو
حيناً أستحيل شعراً ثملاً في حانةٍ
وحيناً، في خلوة صوفية،
أمسي قصة حدباء،
أوخطيئة هائمة،
نثر على منازل السهوب
مسرحٌ للجثالةِ.

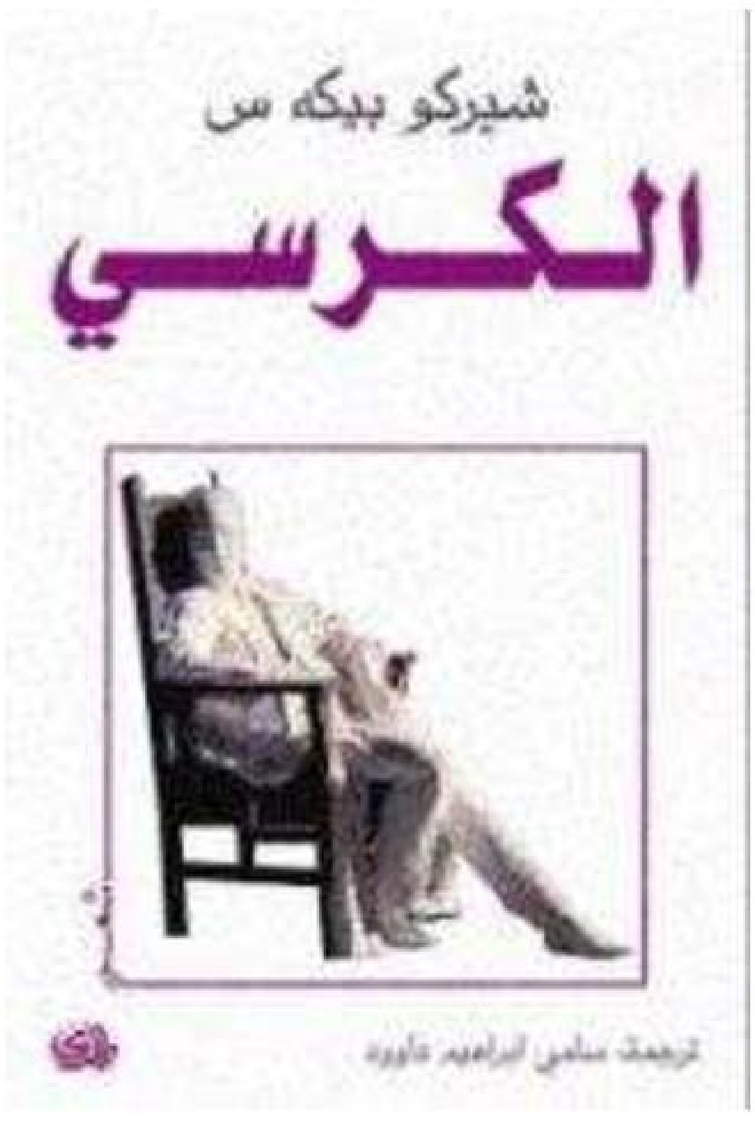
أنا العاشق
لا بد أن أندف
بأصابع أنفاسي
قطن هذا الزمن.
لتحلق الكلمات
وتستحيل العبارات ريشاً
للرياح التائهة، المشردة
التي لا بيت له
ولامعجم.

أنا حلاج آلامي البيضاء.
في صوتي تحفظ الغربة جسدها.
في عيني شعاع القرابين.
في خيط شعري
عشبة حنين للوطن.

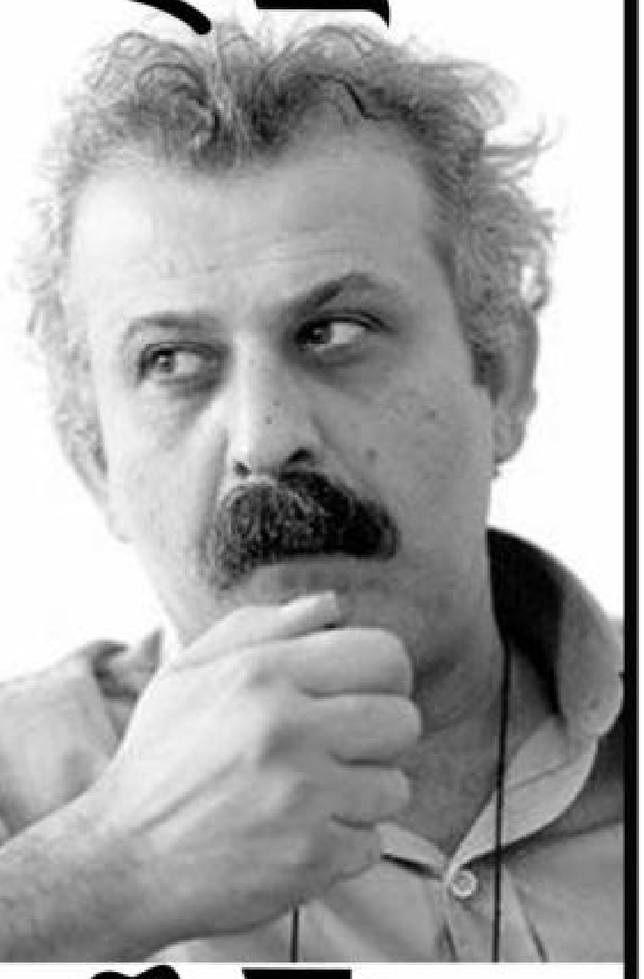
ديلان
صوت سماء ناصعة
جناحا نغم جليل
يتعالى إلى الله
مقامه في هيئة قمة
وانحدار جبل.
مقامه غسقٌ يعبره صف طيور مهاجرة.
ترقط الثلج بظلالها
نقطة... نقطة

بصَفقها الحزين القلق.
مقامه خيال نهر
في السفح يمضي غريباً
وحيداً للبعيد.
يضع على جناحيه
صوت لكاثي
يأخذه، ويأخذه كحلم ليل طويل.

ممعناً في نقطة سوداء،
للحظات استحالت سنونواً حبيساً،
آنئذ رفعتُ رأسي،
حلق السنونو عالياً
أبصرتُ في سطح سماء ناصعة،
غيمة في سيماء كرسي،
نفسه، الكرسيُّ
وُضع قرب عرش الله،
منتظراً
أن تقعدَ عليه.. أخيراً
الحرية.



نوێ



هذه قصائد جديدة
اخترناها من مخطوطة
شعرية جديدة للشاعركتبها
ذات ليلة في جلسة ليلية
واحدة باللغة العربية.وهذه
في نظرنا تجربة جديدة لأن
فرهاد بيربال لم يكتب
رسالة باللغة العربية رغم
كونه من المتابعين الكرد
الجيدين للثقافة العربية .انها

جمل وصور مدهشة تدل
على مخيلة خصبة
تتكسر فيها هندسة
اللغة بغية التقاط
المدهش وهي سمة
عرف بها فرهاد في
مسيرته الشعرية
والقصصية والروائية.
نأمل ان ترى قصائده
النور في كتاب مطبوع.

كه لاويزي نوي

كالرايات الرفيعة

كالبديع المترفرف

كالنازل بأمر الله

كنازلٌ

كالخدعة بمكر الشيطان

كالبطل الراجع , كرئيس مجروح

اصعد

الى البقاع.

حالمَنسى بأمر التفاح

(1)

قال ذاك :
" قال تلك :
-قال القوالُ :
قالت شهرزاد :
كان يقولون..
كان هناك شهريارٌ !

(2)

قال تلك :
" قال الملكُ :
-قالت القوالةُ :
قال شهريار :
تفعلون ما لا تقولونْ ؛
وكانت تُقّول
ما لا تقول !

بحث عن معنى

أنا اهندس اللحظة

وانت تهندس الغد.

تجري السفن بما لا أشتهي

متى راق الدم يروق لك ما لا يليق لي الصمتُ.

يروق لك الكُرسي
يروق لك التصويت
يروق لك المال
يروق لك السفر
يروق لك السفنُ

أنا أشتهي الرياح فقط.

حليب النار

الى ''باسم الرسام''
انا متأكد بأنه بعد قراءته لهذه الشعيرة

يرتسم
مثل بسمته .

حبيبٌ في النار

ظمآنٌ

سخيفٌ في الجنة

مرتاحٌ.

ضوءٌ في الظلام يعاني

سفاحٌ في الربيع يُغني.

شمال الشتاء

كم انت احمقٌ أيها اللهيب :

تنير إذ تنير نيرانك منيرةً

شتاء كُرة قلبي.

عودة الغيوم الصامتة ..

مصطفى محمد

....

وللأفق من جهة الشرقِ لونُ السلام
وطعم الرضا .. ربما أنكسر البردُ فيه,
وآنيةُ النفسِ أوسعُ من أن ترى حولها
والمدينةُ أصغر من أهلها المتعبين
وكلُ التفاصيل تمشي إليه
وليلُ المكانِ يهبُ من الشرقِ
مثل النهارِ .. يراقبُ طفلَ الوصول
وشيخ الوداع
يشعُّ بياضَ البياض
بفانوسهِ المطمئنِّ
ويُربك دوَّامةً في الفراغ, ويمشي إليه
ويلقي على الشيء ثوبَ الأساطير..
يا ليلُ أعرف أنَّ جهاتك في الأرض
ترسمها نجمةٌ في السماءِ التي تتوسعُ فوق السماءِ
وأعرف أنَّ فمَ النور
أضعفُ من أن يراك
وينفخَ فيك ويُسقط حولك ظلَّك
أعرفُ أنَّك تهوى اللقاء المثنَّى على كلِّ حالٍ
وتهوى تفاصيل أسرارنا كالهواءِ اليتيم
ولم يرك النور إلا دليلاً عليه
كما لم ترَ الشمسُ ظلاً على حائطٍ أو صفه .
وأعرفُ يا ليلُ أن الذين يعيشون في النُّورِ
لم يبصروا غيرهم في المكان
ولم يسمعوا بالذين ينامون في طرف الدرب
حين تحطُّ عليه
وتربطُ بالنهرِ ضفتهُ الواقفة .
وأعرف أنَّك تعرفني من بريق المسافةِ
في جبهتي في الهزيع الأخيرِ, وتعرفني من دمي
بين عائلة الساهرين على نجمةٍ نجمةٍ
في الهدوء الذي يسبق العاطفه .

وتعرفُ يا ليل عينيَّ من بين سبعين جرحٍ
وتعرفُ وجه القصيدةِ في حسرتي
يا بهيَّ النسائمِ يا ليلُ
يا قدرَ الكون لا تستحي من شبابك
بين صبايا المصيبةِ
لا تستحي من حيائِكَ
لا تستحي من وميض الصدى
يا غلافَ المشيئة من فوقنا
لا تبارحْ مكانك فينا
ولا تُطفئ النجمةَ الزائفه .
أنا مثل ظلِّك, لا أستطيع الحياة بعيداً عن الخوف
والذكرياتِ, النجوم تذكِّرني بالجنون المحدِّقِ
خلفَ الهواء, الهواءُ يذكِّرني بالفراغِ الكسيحِ
الذي صار نافورةً للهواءِ, الهواءُ يذكرني بالبكاء فأبكي
أحبُّك يا ليلُ, لا تختبئْ في سؤالِ الغريب عن الميتين
ولا تترك العمرَ يمتدُّ فينا نهاراً نهاراً, وتمشي إليه
المدينةُ خائفةٌ من جموح الأغاني العميقةِ
والعائدونَ يمرُّون
دون ملامحَ, والقلبُ أقرب من أن يُسمَّى
وكلُّ التفاصيلِ تمشي إليه
وأمشي إليه وأمشي إليه
اتبعوا مذهبي يا عوام, سيروا على ذهبي
قلِّدوا حيرتي, واشربوا خمرتي
واشبعوا من نخيلي, ولا تتركوا سيرتي
حين أمشي إليه, وأمشي إليه
وهل كان شيئاً لأكبُرَ في حضنِ أمي عليهِ
وأمشي إليه, وأعشقُ زوبعةً من ضباب مضيءٍ
تدلُّ عليه, وهل أنت شيءٌ لأتركَ شعري طويلاً قليلاً
وأفتح أزرار ثوبي لفوضى الفصولِ
وأربطَ حيناً من السهو عقلي
وأمشي إليك, وأحمل عمري على كتفيَّ
وأعبرَ نهرك وحدي بعيداً عن العابرينَ
وأختار قلبي دليلاً غبياً
وأمشي إليكَ
وليس لنا سهوُنا في يديكَ
إذا التفَّتِ الطرقاتُ على جبلٍ نائمٍ في الظلام
وليس لنا سهوُنا .

حين تغفلُ عنك عيون الجهاتِ
أعلّقُ أرواحنا خرقةً للتبرُّك والارتباك
أمام ضريح الغيابِ
وأسقطُ مثل السجود
أفتّشُ بين الجداول عن عمرنا في الشبابِ
وأبكي علينا, وأحبو على صمتك المتواضع ثقلاً
كسهلِ القصيدة, وأمشي إليكَ
وأزرعُ في طين أحوالك الخصب أزهارنا
للفراش الكثيرَ الذي لا يَرى, أو يُرى
وأسوّي مكاناً لمدٍّ من الماءِ في تربة القبرِ
تشربُ منه عصافير ليلكَ
هذا انطلاقُ التلألؤ تحت ربيع الظلام ..
المدى طالعٌ من جراحِ الظهيرةِ..
حمّالة الوقت
مزروعةٌ شتلةً للندى
جرّةُ القلب مكسورةٌ
ليس في مائها المعدنّي
سوى شاهق للسقوط
وأرواحُنا
غيمةُ الطّيبين على تلةً باسمهم,
أو حمامٌ
يعيش على الماءِ والأمن في جنباتِ المقامِ,
حصىً يتلألأ بين الحشيش,
دوائرُ مثل وسامةِ روحك
تبدو أمام العيون التي لاحقت
ذرةً في الهواءِ.

وأمشي إليكَ
وأسحبُ خلفي قطاراً من العاطلين عن العقلِ
والنازلين من الغارِ من كل صوبٍ..
نعانقُ أشباحنا في الغبارِ المريضِ
ونمشي إليك
وما نحن كي نتمرّغ في تربة الطرقات إليك
وما نحن كي نتضلّع من خمرن الدنّ
نحن بهاليلُ ظلّك
نشعلُ نافورة الأغنيات اليتيمة
خلف تلال الكلامِ

ونجتاز جسر المجاز
ونمشي إليك
ونكسرُ قارورة العطلِ ما بيننا
كي ننادي على شرفات اسمك الهشِّ في الليل
والليلُ يخرج من ثقب ناي سعيدٍ
ويمتدُّ من حولنا
سالماً ناعماً في الفناء.

وما نحن ما نحن
كي نتمددَّ بين غبار المجرات
ما نحن كي يبرق الشوقُ من وقع أقداحنا
والطريق المؤدِّي إلى الدربِ
أطولُ من بال أشجارنا
والمكان الذي في المكان
بريءٌ من الطول والعرض
والكبرياءُ الذي حول قُربِكَ
أثقلُ من (غانْجنا)
وارتجالِ الأشعة فينا
وما نحن
نحن قطارُ المجاذيب .. نبقى سلاطين ليلك
نحن المجاذيب نبقى ملوكَ المكانِ
ننادي على حزننا في دمي حين أمشي إليك
ونستلُ من تعب الساهرين البهيِّ
الأزاميل ماسيَّةً
كي نعلق أسماءنا في جدار الظلام الطويل
ونرحلَ عند التقاط الندى والنداءِ.
وأمشي إليك
وتخسرُ حرملةٌ ذرةً في مياه السواقي
وتنشرُ قلبي على شوكةٍ لم ترَ الماء في عمقها
كي تناديك مثل شقوق الملحة فينا..
الغيومُ ملوِّحة في الأساطير بيضاءَ بيضاءَ
من غير سوءٍ كروح السنونو على البحر..
هذا هو البحرُ
لكنهُ مالحٌ
كيفَ نبعدُ أيامنا عن يدينا, ولم نعتصرْ قطرةً للندى..
الرياحُ توازي السواحل
صحراءُ صحراءُ, والموت ظلّ

ونحن بعيدون عنك بأحوالنا, وقريبون منك بأصواتنا
حين يبقى لتا شكلُ أصواتنا
في الدُّعاءِ.
أنادي على العتباتِ الجريئةِ
هذا أنا
شاردٌ عائدٌ مثل فزَّاعةٍ في الربيع
أنا .. لا يليقُ انكساري بحسنك
أمشي إليكَ
لأني ولدتُ إليكَ
وأمشي إليك
أفتشُ في الليلِ بين الزروعِ الجريحةِ
أسألُ عنك قطيعَ الرياحِ
وألهثُ خلف القوافلِ
أسألُ عنك الجمال الحكيمة..
تسكتُ عن نجمةٍ نجمةٍ
سوف تشرقُ في مقلةِ الجلَّنار
تراقبُ أحوالنا في الطريقِ البعيد
وتعلو..
وأمشي إليك صغير الخُطا
قرب ذاك البهاءِ الغريبِ
غريباً كئيب المدى
مخجلاً زائداً كالصدى
عارياً حافياً كالحذاءِ.
أنا حين أشرق مجدُك بين الضبابِ
ودارت جباهُ النيازك
في سَكْرة الحلم أو فضَّةِ الزمهرير
توقف قلبي على قدميهِ
ومالت إليك زهوري
ودار الهواءُ الضريرُ عليَّ
وقام إليَّ غيابك
واندلق الدنُّ بي
فوق خيش الثياب
أنا يا أنا
يا صديق البعيدَ وصاحبَ موتي
وحزن القصيدة فوق المُحيَّا
أنا مطمئنٌّ لثالثة الضَّفتين
أهَّيجُ هذا الربيعيَّ الخريفيَّ حولي

وأقبض قبضة فلٍّ وراءك
ثم أحدقُ في غيمة الانتصار الحزينة
حتى ألامسَ خيطاً يلمُّ العصافير في سربها
أو يحاصرُ عطر الحديقة
حول السياج
وأبكي على ضعفنا المستبدِّ..
البهاءُ الخريفيُّ
لا يرحم القلب
والقلبُ يمشي على قطرات الندى
حافياً
والفراشةُ
لم تستقرّْ بعدُ في زهرة الجُلَّنار..
لماذا تغني العصافير في روضةٍ
ليس فيها سواكَ
لماذا تغني الأزاهير تحت النّدى
ولماذا.. لماذا.. تميلُ
أنا مؤلمٌ
ومصابٌ بداء الهواء..
وتقعدني نسمةٌ من هواكَ
وتأخذني رعشةٌ كالبلاهة
حين يهبُّ جلالك
من لا هناك إلى لا هناكَ
أغنِّي
وألقي بروحي الكسيرةِ في بركة الجذْبِ
ذاك القليلُ القليلُ قليلٌ
وذاك الغناء الفقير الذي لم يكن يستحي
لم يكن يستحي من غِناكَ
وذاك الرجاء العليل
أما كان غيري هناكَ
أما كان غيري أنا
يا أنا
يا ضئيلُ.
أنا شاهدٌ عائدٌ
لا يرى,
الدربُ يأخذني من يديَّ
لأحمل في كاهلي
اللامبالاةَ ثقلاً خفيفاً

وأمشي
إلى ما تبقَّى من الوقت
في رحلةِ الموتِ
والموتُ يمشي إليه
وموتي بعيدٌ
ويمشي على قدمٍ واحده.
أريقوا دناني على أرضكم يا عوام
خذوا ذهبي
واهجروا مذهبي
واتركوني وحيداً وحيداً لما بي
وحيداً على حالقِ الموتِ
لا تقتلوني لأني تعلقت بالشعرةِ الزائده.

وعودا إليكم , وكونوا لكم
وامسحوا في أساوركم صورتي..
المحاسنُ ثقلٌ أمام الحقيقةِ
والخير شرٌّ أمام الحقيقةِ
والزهرُ شوكٌ أمام الحديقةِ
ما أبعد الشمسَ
والشمسُ أقربُ من ميِّتٍ لا يموت
اقبلوا العقل
عيشوا على قسمة القلب
إن المسافة أضيقُ مما تضيقون عنه
وأبعدُ مما تعودون منه
ولن تخدشوا
ظلَّ أشياءه العائده.

وكونوا لكم
كي تمرَّ الحياةُ بلا صخبٍ
في الطريقِ
وتنأى عيون التفاصيلِ عنها
وتنسلخَ الأمنياتُ الظَّليلةُ
عن حائطٍ ساخطٍ في القديم
وتنطفئ النسمةُ البارده.

كأني وليدُ النهايةِ
أو عثرةٌ في طريق الهبوطِ من القمة المشتهاةِ..

الحياديُّ لا يفهم الآخرين
ولا نفسَه في مهبِّ الحياةِ,
السنابلُ من بعض أيامهِ
والغيومُ الأبدْ.
وماذا أنا حين أبدو غريباً عن الضفَّتين
وحين تصير السنابلُ صرعى البَرَدْ.
وماذا أنا حين أمشي إليهِ..
أنا شارةُ الخارجين من الليل
أو طعنةُ الواقفين على الموتِ
أو أيَّ شيءٍ بسيطٍ
يدلُّ على أنني عِبرةُ الآخرين
ولكنْ, إذا كان لا بدَّ لي
أن أعلِّقَ قلبي الجريح على علمٍ
فليكن
عالياً عالياً عالياً في السماء
لكي لا يراهُ أحدْ.
وماذا أنا حين أمشي إليه
وهل كنتُ شيئاً
لأكبرَّ في حضنِ أمي عليه
وأعشقَ زوبعةً من ضبابٍ مضيءٍ
تدلُ عليه
وأمشي إليه
وأمشي إليه
وأمشي إليـه .

گلاویژی نوێ
30 ڕەبیع العدد 2012

قصيدة للمرحوم حميد ريبوار-المنشورة في مجلة)كاروان-القافلة، العدد ، 131 ص-82
83(طيب الله ثراه وتخليداً لذكراه أهدي هذه الترجمة. مستهلاً بها بهذا التقديم الى
روحه البهجة الذي لم يتوانى قط في خدمة الأدب والثقافة والتراث الكردي
بالاضافة الى مهنة التدريس والذي خدم شعبه خدمة جليلة.

نهر العشق

تقديم وترجمة: محمد أمين أحمد
السليمانية
مهداة الى تلك اللحظات العفيفة لـ"شين"

وقفة مع)نهر العشق(:

إن نهر العشق هو ملجأ المحبين وبقعة ضوء للمّ الشمل والسعادة الأبدية التي يحملها إلينا الملاك الحارس الأمين الهابط من السماء ليهمس في أعماقنا موعد اللحظات العفيفة، بألفاظ راقصة شفافة. تنبعث منها آهات حرقى. يتصاعد عبير الكبد المحترق ليندمج مع زخّات المطر، ويسقط على خد الحب العذري كي يحوله الى وجد إلهيّ وأنه))لا يعلم الوجد إلاّ من يكابده((: نشوة وشكر، خلوة وجلوة فناء وصحو: ألفاظ صوفية مندمجة مع روح الحياة المبنية على الحب الكوني المتمثل في)نهر العشق(الذي هو شعر فيّاض بروح الالفاظ الباعثة للدفء والحنان تارة ورذاذ الحب تحت هطول السحب عند الفراق وبقاء الكلمة، والكلمة الطيبة هي أجمل ما في الدنيا الموصلة بالآخرة.

فالكلمة هي الطاقة الكبرى التي تتفجر خلالها، لا بل من ثناياها عبق الوجود والديمومة، فهي سر الباري عزّ وجلّ الساري في خلقه. فالحب خطاب أزلي "إن كنتم تحبون الله فاتبعوني يحببكم الله" قد يصوم عنه المرء دهراً الى أن يأتي الصبح منبلجاً ويطلق لسان الودّ والاندماج والتوحد الآتي من ذلك الشعاع الباهر الذي به يتفتق برعم الحياة وملكة الابداع غير أن هذا البرعم يبدو أنه قد أصابته مسحة من الحزن والاكتئاب نتيجة عدم درك حقيقة هذا الوجد من قبل هذا البرعم فيتوسل الى الحبيب بأن يتجمّل ويهدأ ولا يتردد عن معانقة الحياة والاحساس بدفئها.

ما أجمل أن يجعل المرء من إنبلاج الصبح رسالةً تهليليةً ليمارس تحت أضوائها الزاهية طقوساً، طقوس تمجيد الحب وجمال الحياة في قصيدة:

)نهر العشق(للشاعر المعاصر المرحوم حميد ريبوار.

مع هطول كل هذه السحب
وزخات المطر،
يا أجمل كلمة في دنياي وأُخراي:
تجملي وأهدئي..
هذا الخطاب وعلى نية صومٍ
قد أطلق لساناً
في شعاع صبحيّة ما
أصبح سبباً لتفتق أول برعم لهذه العاصفة!
لا تترددي
دعيني أجعل من بَلجِ هذا الصُّبح، رسالة التهليل، طقوساً
وتحت رقرقة ينبوع الحياة الأبدية
أرتشف آخر قطرة من إنهمار هذه الاحتفالية
لا تقلقي
دعيني أقُل لكِ:
عشق ربيع هذا الفصل
كيف يربت ويهتز نموّاً مع الكريات الحمر
ويجري في شرايين الأزل،
كي تعرفي منذ متى قد جعلت آهاتي الحرقى خُواناً
لحوريّة (ماليئاوا) الجميلة:
لِحوريةٍ عامرةٍ مرابعها
عندئذٍ تعلمين: كم وكيف في قعر محيطٍ بلا قرارٍ بتُّ
وبلا صبرٍ؟!
"يا مُجْليةَ الحسنِ، ويا مرخيةً عنانِ حسنِ النَّظر"
أبداً لا تغيبُ
وعلى ضفاف جراحاتي
أصبحتِ آخر انشودةٍ لِمعبدِ حيرتي!
انظري: كيف أنّي أسوق (أراكون) من شاطئ نهر (السِّين)
بل كيف سقته من ضفاف (السِّين)؟!
من هنا ومن هذا التوجه
وعلى سفح حبي ووجدي
(إلزاه) تسأل عن هائم ولهان،
صيَّر لها باقة وردٍ باريسية قمراً..
عاشقة تجري وراء فقير كردي وتعدو
أما هو فدعاؤه دائماً مستجاب..

(عسى أن ينجيك الرّبّ من بحر هذه الفتنة)
دوماً بها، يطرق سمع أهل النظر..
(خطف قلبي حسن غانية حديثة العهد)..
بوركت يا قلب من إضمامة عشق آخر
من جديد..
انظري وتأمَّلي!!
كيف تفوح رائحة هذا المحترق
ويرسل عبق الحب والوجد الى ملكة الحسناوات
ويبعث بنسيم تضوُّع حبّ الى ملكة الجمال
انظري كيف أنه حول هذا الاقليم إلى معبد للحب وموعد
يقدم دروساً في العشق، والهُذَّال يفتُّون الحب
فالعشق يحرق من لم يكن له أهلا
أما هو فإنه يكتب أوراقه البيضاء
كلماته تنحت صرخة الصمت
هذا أنا ثمِلٌ بكأس ذيّاك البدر
بدر هذا الزمن العجاف!
هذا أنا أمام فورة أمواج ذاك البريق،
مخنوق ولكن الآن الخفايا قد انكشفت والأسرار قد بوح بها
وحرقة الجمرة المتّقدة!
تبعث الدفء في تيار تبختر حداثتي لا بل شبابي
آه.. كم حلوة عشق الطفولة!
فمن الحق أن يصلي في منبعها صلاة الاستفتاء
أتعلمين؟
إني وسط البحار الصافية بلا تخوم
أرنو فلا أجد ضفافاً ولا شاطئاً
كي أرسو على مرفأ الصبر
وألقي بهذا الجسد المنهوك الخرب
وأستقر على مرفأ الصبر..
ما كنت أدري يوماً بأنّي حمال الحسرات
بل ما كنت أعرف سحر لون العنب الأسود
يشاكل لون العنب الملوكية
آهٍ من هذا العشق العظيم!
أيّ خطبٍ وأيّ بؤسٍ من القدر
يضرب على أوتار روحي
وقذفني في ذوبة وجدٍ إلهية؟!
آه.. ليتني كنت تحت قوس قزحِ هذا الطقس
إجتزت من أقرب الطُّرق

وشعرات شعري الذائبة
تلاحق قبلات الآمال الملأى
حتى لا تتعب خطوات الرّوح
وريح الصبا منذ كانتِ الأطياف؟
تداعب خصلات شعركِ البنفسجية
يا ليتها كنت أنت أيضاً
من أبعد المسافات والمدى كنتِ تفتحين حضن أُفقك
حتى يطير فيه طير وجد هذه الخربة..
وفي المنزل السرمدي يبنى له عبثاً للصبر
متى ما يلُفُّنا مرتع اللّثمات، ويشوقنا
لا بل يقودنا الى نبع الكوثر والحياة الأبدية
وعلى رصيف التَّوحد يضيئ
وأصابعنا تتحوَّل الى وردٍ
وفي بثَّةٍ سكرى
وبعد (بستة)[15] تحت خلوات جدائلك
تغرق في نومٍ سرياليّ ونُغطُّو ؟
لوحة أرجوانية قد أبدت نفسها
فتلك الكأس قد أغرقتنا في نشوة من الخمر!
لو انقلبت أحجار هذه الدنيا وأشجارها
أبداً ما كنّا نصحو،
في تلك الأيام
آلاف الآهات تنسكب
آلاف القناديل تضيئ
أنت: قد استولى عليك عشق جنونيّ،
أما كان فَوَجْدُ عشقي إلهيٌّ، أصيِّره أغنية
مهما كان البعد والمدى، فأنّي دوماً في حالٍ من الجذبة
ومهما قربت المسافات فأنا في نشوة قطف اللّحظات
فـ(بستة) العاطفة تأسرني وترحل
تأخذني وتبتعد
وترميني بعيدا، وأنا أجتهد
موجاً تلو أمواج، أتلو سورة النجاة وآيات الخلاص
يا نرجس ثلوج الجنات،
لا تتحيَّري، هذه المرة.. أيضاً
لا تصمتي
لا تجعلي سُوْ لكِ في حلقك تختنق

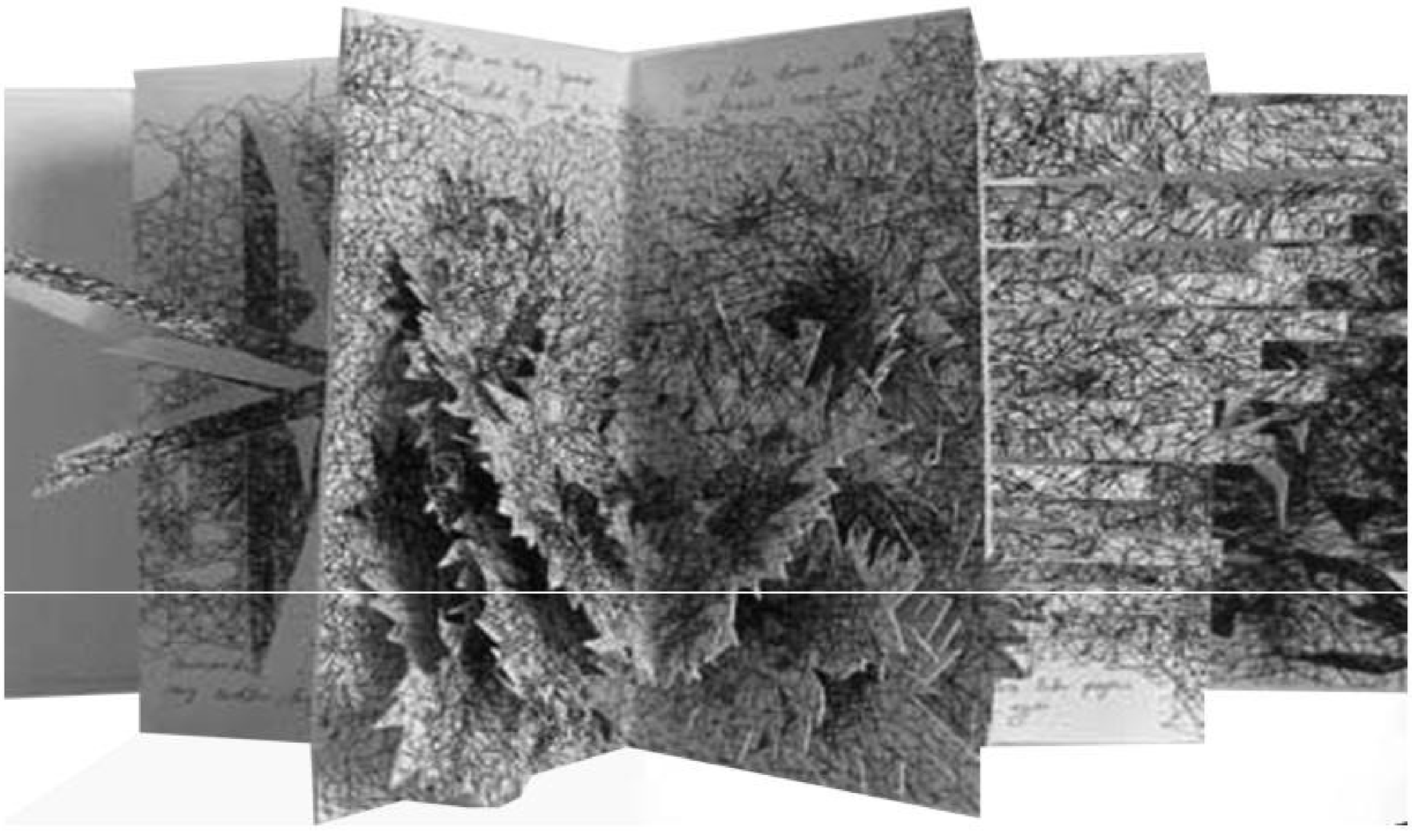
1-بستة: أغنية راقصة.

أنثري وافتحي ذراع الخجل البضّ
لا تخافي فأنا أبدِّد خوفك
لا تحذري فأنا ماحي الحذر
الآحزان في مستودعها
أيُّ-إذا-كِ صعبٌ وثقيل[16]
أحملها أمام باب رحمة الربِّ
أسرعي الخطو خطوة الجنون
لم يبق شيءٌ! ويبدو الوقت متأخِّراً
من أجل جرح هذا الحيران الولهِ المتَخثِّر بالألمِ
كي لا يتركِ الناس منازلهم
وتبقى المدينة خالية،
وإلاّ ستجُفُّ الأنهار وتصدأ الآمال
والأنفاس في سفح الخيبة تخترم
حينئذٍ لا تجدي الندامة ولا الحسرة
وفي غلالةٍ ضبابيةٍ تغرقين..

1-إذا-كِ: إذا.. الظرفية المضافة الى كاف الخطاب. استخدمتها بدل كلمة (فرضيّاتكِ) ليستقيم المعنى.

کلاویژی نوێ
30 العدد
ڕێبەندان 2012

القصة



حكايات كردية

أعدَّها و ترجمها إلى الروسية البروفسورين : ي. فريدوف ، م . رودينكو
ترجمها من الروسية إلى العربية : أحمد حيدر

ـــ صدر كتاب " حكايات كردية " عام 1959 باللغة الروسية في موسكو

مقدمة الطبعة الروسية:

الفولكلور الكردي بمختلف أنواعه الأدبية وموضوعاته يشغل أحد المراتب الأولى بين فولكلور شعوب الشرق الأدنى والأوسط .إن حزن وشجن عظيم يتغلغل في أغاني المآتم والنواح والتي تعبر عن معاناة الكرد على مر العصور ، وتظهر حكمة شعبية عميقة في الأقوال والأمثال الشعبية الكردية ، والمغنون الشعبيون الكرد والقوالون والحكواتية هم محط إعجاب وحب عميق وإحترام كبير من الشعب ، إنهم حماة وناقلي الحكمة الشعبية والمعبرين عن المعرفة وآمال الشعب .وينطبق على الحكايات والقصص الشعبية الكردية ماكتبه مكسيم غوركي بأن الحكايات : " تعبر عن القوة الجامحة للخيال المتنوع لشعوب الشرق ـ العرب الفرس ، الهندوس . إن هذا النسيج الأدبي ولد في الأزمان الغابرة وإن خيوطه الحريرية الملونة إنتشرت في كل أصقاع الأرض ، وغطتها بسجادة أدبية رائعة الجمال " لقد حافظت القصص والحكايات الكردية على الكثير من الأشكال والأنماط التي تعكس وجهة نظر وآراء أجداد الشعب الكردي ، ولهذه المواضيع الأسطورية ينتمي موضوع قوة الماء ، وهذه المواضيع منتشرة أيضا بين الإغريق ، الأرمن ، والإسكندنافيين..إن الحكايات الكردية وكما أغلب حكايات الشعوب الأخرى تنقسم إلى عدة أنواع :

حكايات عن الحيوانات: (" لماذا هربت الذئاب"، "الجملين" ، " اللقلق " الأسد والثعلب "،"الذئب والثعلب.("

حكايات سحرية : ("خرزام ذو الآذان الطويلة "، " علي صياد السمك"
"أتم تاير "،"حكاية اليقطينة.("

حكايات حياتية:("كجالوك الحاذق" ، " القصاب الطيب" ،"دروس الحكمة"
"المخادعان.("

إن طباع الشعب الكردي متجسدة في أغلب الحكايات: الصراحة ، الروح القتالية ، الأمانة ، الإخلاص ، الوفاء بالعهد ، الفخر والإعتزاز ، الشرف أكرام الضيف ، إحترام المرأة.
لقد أضاء المتنور الأرمني خجادور أبوفيان في القرن التاسع عشر الكثير من الأعمال المهتمة بدراسة الكرد ، وكتب بأنهم: " فرسان الشرق الحقيقيين ، بكل ماتعنيه الكلمة من معنى. "
الكردي أبدا لايسمح لنفسه بالهجوم على أعزل ولو كان من ألد أعدائه.
الكردي لايتنازل أبدا إلى درجة الغدر بأعدائه ولايأخذ أحدا على حين غرة ، وهذا ينعكس في حكاية " بيرم الجوال. "إكرام الكرد للضيف دخلت في أمثال شعوب الشرق. وأمام واجب حرمة الضيف تتراجع عادة الثأر ، إن المهدد بقتله ثأرا للدم إذا حل ضيفا على عدوه لايقتل . المرأة الكردية لم تعرف النقاب والخمار وتمتعت بكامل الحرية مساواة بالرجل ، في التاريخ الكردي الكثير من الأمثلة عن قيادة المرأة للمحاربين وإدارة الإمارات.
في هذه الحكايات نمط ونموذج المرأة الكردية مجسد بشكل عميق وواضح ـ الذكاء ، سرعة البديهة ، الشهامة وبنفس الوقت ـ الرقة ، الحنان ، الحب ، الإخلاص.
إن خصال الأمانة والإخلاص ، وتقديس الصداقة ــ هي إحدى المواضيع المفضلة في الفولكلور الكردي ، وتشغل مكانة كبيرة فيه فكرة الحب الطاهر الذي لايعرف الحواجز ولاالعوائق ، إن ملحمة " مم وزين" الشعرية هي خير تعبير عن هذا ، وكذلك " سيامند وخجي " و" مم وعيشة" إنهم يشكلون خزينة للإبداع العالمي ، هذه الفكرة مجسدة في حكاية ("غزال ويوسف"،"حكاية اليقطينة.("
إن آمال وحب الكرد للحرية متجسد في الحكايات والأغاني الفولكلورية.
في إحدى أشهر الأساطير الكرية الشعرية " زمبيل فروش" (بائع السلال (
يذهب البطل إلى بلد ليس فيه بكوات ظالمين ولاإمراء قساة ، حيث كل شخص هو حر ومستقل (أنظر حكاية " غزال ويوسف " ، "قوة العلم("
في عام 1936 صدرت في يريفان كتابات الإبداع الشعبي الكردي لأمين عفدال وحاجي جندي باللغة الأرمنية. والكتاب الذي بين أيدينا يعتبر أول محاولة أدبية لترجمة الحكايات الشعبية الكردية.
ومن خلال التعرف عليها يمكن للقارىء السوفيتي أن يتعرف على بعض خصوصيات وميزات الفولكلور الكردي ، وكذلك على عادات وتقاليد الشعب الكردي ، الذي أغنى كثيرا حضارة شعوب الشرق.

دروس الحكمة

يقولون عاش في مدينة موش قبل سنين كثيرة رجل فقير محب للعمل يدعى عاصم. وكان عنده بستان صغير لأشجار الفاكهة ، وكان عاصم في موسم الصيف والخريف يبيع الفاكهة في البازار ومن النقود التي يحصل عليها يصرف على نفسه طوال العام.
في يوم من الأيام أنتج بستانه محصول تفاح رائع ولذيذ . " سأهدي الملك من هذه التفاحات الرائعة " ـ قرر عاصم بينه وبين نفسه.
ملىء عاصم سلة كبيرة بالتفاح وتوجه بها إلى قصر الملك، إقترب من القصر خائفا ـ لايعرف كيف يدخل ، وبينما هو شارد الذهن تسلل اللصوص إلى القصر وألقى الحراس القبض عليهم ، وفي المعمعة وبين الهرج والمرج ساقوا عاصم معهم أيضا ، وعلا صراخه : " أنا بريء .. أنا بريء " ! لكن لاحياة لمن تنادي ، ورموه مع اللصوص في الزنزانة.
وبعد فترة أمر الملك بجلبهم إلى الساحة لمعاقبتهم وكان الملك يوعظ كل واحد منهم ، عندما وصل الدور إلى عاصم إرتمى أمام الملك على ركبتيه وروى للملك ماحصل معه بالتفصيل.
صدقه الملك وقرر مكافئته وتعويضه على ما تعرض له من خوف وقلق وأمر بأخذ عاصم إلى خزنته ليأخذ مايحلو ويطيب له.
قاد أمين الخزنة عاصم إلى الخزنة المليئة بالمجوهرات والنفائس وعرض عليه بناء على أوامر الملك أن يختار ماشاء من المجوهرات.
فكر عاصم طويلا وفي النهاية حمل معه ثلاثة أشياء:
قرآن قديم مهلهل ، وبلطة مرمية عند المدخل ، وقطعة ذهبية واحدة.
تعجب أمين الخزنة من إختيار عاصم وروى للملك ماحدث ، عندها أمر الملك بإحضار عاصم وسأله:
ـ ماذا يعني تصرفك هذا ؟ لماذا إخترت من بين كل مجوهراتي ونفائسي قرآن مهلهل ، وبلطة قديمة ، وقطعة نقدية تافهة ؟. !!!
ـ أوه ياملكي !! ـ أجاب عاصم ـ هذا يكفيني .
أخذت القطعة النقدية كي أدفع للعامل الذي سيقطع أشجار التفاح التي أهديتك من ثمارها ، ولذلك أيضا تلزم البلطة ، أما القرآن فقد أخذته لكي أقسم به بأنني بعد اليوم لن أذهب ماحييت إلى عتبات الملوك ، لأنهم لايفرقون بين البريء والمذنب.

جيفو العابث

عاش في قديم الزمان فلاح وزوجته وإبنه جيفو وكان الفلاح عجوزا وصحته ليست على مايرام ، وفي موسم الحصاد كان القرويون يساعدوه .
في يوم من أيام الحصاد توجه العجوز مع الحصادين إلى الحقل وإصطحب معه إبنه جيفو ، " يمكن أن ينفعنا " ـ فكر العجوز في سره وكان العمل كثيرا في الحقل والحصادون لايهدؤون .
ـ جيفو ـ نادى العجوز ـ إذهب إلى البيت وبسرعة البرق إجلب الأكل للحصادين .
ـ الطريق طويل ـ أجاب جيفو ـ أعطني سكينك سأقطع خيزرانة وأصنع منها زمارة ، وهكذا سأسرع في الطريق .
أعطاه أبوه السكين وتوجه إلى البيت ، لكن جيفو لم يأخذ السكين من أبيه لصنع الزمارة ، عندما وصل إلى البيت قال لأمه :
إستعجلي لقد أرسل أبي السكين وأمر بذبح الثور وإرسال اللحم بسرعة إلى الحصادين.
ـ وكيف ذلك ؟ تعجبت الأم ـ يوجد عندنا ثور واحد ماذا سنفعل بدونه فهو يفيدنا في أعمالنا كثيرا .
ـ أنا لاأعلم شيئا ، هذا هو السكين يجب أن تجهزي الأكل بسرعة للحصادين .
صدقت الأم كلام جيفو ونادت عدة أشخاص من الجيران وبسرعة ذبحوا الثور أشعلت الأم التنور وبدأت بتحضير الأكل ، أما والد جيفو فلم ينتظر إبنه وتوجه ذاته إلى القرية وعندما وصل إلى البيت إشتم رائحة اللحم المشوي وسأل زوجته :
ـ ماهذا !! أشم رائحة اللحم المشوي ؟
أجابت زوجته :
ـ وكيف ذلك ؟ أنت نفسك أعطيت السكين لجيفو وأمرت بذبح الثور لتحضير الأكل للحصادين !!
ـ هل فقدت عقلك ؟ كيف لي أن أرتكب هذه الحماقة ؟ ماذا سنفعل الآن بدون الثور ؟ . أما جيفو فوقف عند بيت الجيران ينظر لما سيحدث من زاوية البيت ، وعندما رآه أبوه أخذ من التنور قطعة جمر كبيرة ورماه بها ، إلتقط جيفو قطعة الجمر وركض إلى الحقل وهناك وضع قطعة الجمر على كدس الحصيد ، وعندما إشتعلت بضع كدس وغطى دخانها الحقل صرخ جيفو بالحصادين :
ـ لقد هجم علينا الأعداء وأمرني أبي أن أحرق المحصول ولاأترك لهم شيئا وعدما سمع الحصادين كلام جيفو ورؤوا الكدس وهي تحترق سارعوا بحرق الكدس الأخرى وركضوا كل واحد في إتجاه ، وعندما إلتقاهم والد جيفو جالبا لهم الغداء سألهم:
ـ إلى أين تركضون ؟
ـ كيف إلى أين ؟ أنت أعطيت إبنك الجمر وأمرته بحرق كدس الحصيد لكي لايستفيد منهم عدوك ، وأروه شعلة النيران المتصاعدة من الحقل .
عاد العجوز التعيس إلى زوجته وقال لها :

ـ ماذا أفعل بجيفو؟ على مايبدو يريد أن يخرب بيتنا.
ـ يجب أن نلقنه درسا ـ قالت الزوجة.
ـ كيف؟

تعال نكذب عليه ـ إقترحت الزوجة ـ سأقول له بأنني كنت عند الحكيم وأمر بأن يجلس جيفو اليوم مساء في التنور ويبات هناك حتى الصباح عندها لن يمرض أبدا ، وفي الليل عندما ينام جيفو سنضربه بحجرة كبيرة ، لايلزمنا هكذا إبن يجلب لنا الخراب والدمار .
أما النكبة جيفو فكان واقفا خلف الباب يسترق السمع ، وقد سمع كل ماقيل . في المساء عاد إلى البيت وقال لأمه :
ـ أنا مريض ظهري يؤلمني .
ـ ماذا سمعت أذناي ، لأصبح عمياء يابني إذا مرضت أنت ، إجلس في التنور وإبقى هناك حتى الصباح وسيزول كل الألم .
جلس جيفو في التنور وتظاهر بالنوم ، وعندما نام الجميع خرج من التنور ووضع مكانه جرة فخارية وإختبىء خلف الباب ينتظر .
إقترب الأب من التنور ورمى حجرا كبيرا في التنور وصدر صوت ، إنه صوت تكسير الجرة . " لقد كسرت له كل عظامه ـ إعتقد الأب ـ يكفي ماقام به من أعمال سيئة ، يكفي ماألم بنا من مكروه بسببه . " !
ـ أبتاه .. ليست عظامي التي تكسرت، بل هي جرة الفخار !! ـ فجأة سمع صوت جيفو من خلف الباب .
ـ ياإمرأة إنهضي لقد تكسرت كل أوانيك ـ صرخ الأب . وفي هذه الأثناء كان جيفو قد إبتعد عن البيت وتوجه إلى الجبل إلى بيت عمته ليقوم بألاعيب جديدة . وعندما رأت العمعة جيفو خافت وسألته :
ماذا حدث ؟
ـ مات أبي ، شقيقك . لقد أرسلوني خلفك .
عجنت العمة الفطائر وطبخت اللحم وحملته على الحمار وتحركوا إلى القرية
وعند المساء وصلوا إلى المقبرة القريبة من القرية .
ـ هذا هو قبر أبي ـ قال جيفو متظاهرا بالحزن ـ إبكي هنا قليلا على أخوك وأنا سأذهب وأقول لأمي لكي تأتي لعندك . ركب جيفو الحمار وذهب .
إقتربت العمة من القبر وبدأت تبكي ، وفي هذه الأثناء مر أخوها والذي هو والد جيفو بالقرب من المقبرة ذاهبا إلى المطحنة ، وعندما رأى شقيقته في المقبرة سألها من تبكي ، حكت له شقيقته عن كل شيء .
ـ ألا تعرفين هذا الأزعر ؟ قال الأخ ـ لقد كذب عليك أيضا وأخذ حمارك.
أما جيفو فلم يضيع الوقت هباء وبدأ يدرب الحمار : عندما يفرك جيفو أذنه يبدأ الحمار بالصراخ .
ذهب جيفو إلى القرية المجاورة وطرق أحد الأبواب
ـ هل تستقبلون الضيوف ؟ . خرجت إمرأة شابة من البيت وقالت:
ـ نحن دائما سعداء بإستقبال الضيوف ، لكن ليس عندنا مانقدمه .

إختارت نبتتين ورمتهما بالماء . أخفى جيفو الحمار خلف الباب وإختبأ في الزاوية المعتمة للغرفة وإنتظر .
عادت صاحبة البيت، وبسرعة دخل الغرفة شاب وأعطاها أوزة وقليلا من الأرز وبسرعة طبخت المرأة الأوزة والأرز وأخفتهما وبعد فترة عاد الشاب ، وما أن وضعت الأكل ليأكلوا حتى طرق الباب .
ـ هذا هو زوجي ! ـ صرخت المرأة وأخفت عشيقها بسرعة في القبو وكذلك خبأت الأكل.
دخل الزوج وهو يئن ويشتكي بأنه مريض وطلب أن يأكل . أعطته زوجته الطحين المقلي وقالت له لايوجد شيء آخر في البيت للأكل ، أكل الزوج ورقد ليرتاح.
في هذه الأثناء فرك جيفو أذنه وصرخ الحمار، إنتفض الزوج :
ـ ماهذا الصوت ؟
ـ أراد اليوم أحد السافرين أن يبات الليلة عندنا لكنك تعرف لايوجد عندنا شيء نقدمه للضيوف ، هذا صوت حماره وعلى مايبدو بأنه في مكان ما قريب من هنا ـ شرحت له زوجته .
ـ نعم .. نعم.. أنا هنا ـ قال جيفو وخرج من زاوية الغرفة المظلمة ـ ليس عندي مكان أبات فيه ، ولذلك قررت أن أبات عندكم للصباح .
ـ أهلا وسهلا بالضيف ـ قال الرجل ـ لاتزعلوا من أكلنا المتواضع والفقير ـ وقدم الرجل صاحب البيت لجيفو صحن بالطحين المقلي .
فرك جيفو أذنه وصرخ حماره .
ـ ماالقصة لماذا يصرخ حمارك ؟ ـ سأل الرجل.
ـ إنه زعلان لأننا نأكل الطحين المقلي وهناك في الزاوية يوجد أرز مطبوخ .
ـ نعم لقد نسيت عندما ذهبت اليوم ظهرا لأجلب الماء أعطتني إبنة الآغا قليلا من الأرز ـ قالت الزوجة ـ هذا هو تفضلوا كلو .
بعدما أكل الزوج وجيفو الأرز وإرتاحوا قليلا فرك جيفو أذنه من جديد وصرخ حماره من جديد .
ـ والآن لماذا يصرخ حمارك ؟ ـ سأل الرجل بشكل عفوي .
ـ إنه يسأل لماذا نأكل الأرز فقط عندما يوجد في تلك الزاوية أوزة مشوية ؟
ـ نعم .. نعم.. ـ تدخلت الزوجة ـ لقد نسيت أن أقول لك بأنني رأيت على ضفة النهر أوزة جريحة وجلبتها إلى البيت وشويتها ، سأحضرها حالا. ووضعت الزوجة الأوزة المشوية على السفرة وسط ذهول الزوج ، وأكلوا الأوزة أيضا وإرتاحوا قليلا . وفرك جيفو أذنه مرة أخرى وصرخ الحمار .
لماذا يصرخ من جديد ؟ ـ سأل صاحب البيت.
ـ يريد أن تضعوا على التنور قدر كبير من الماء وتغلوه . وبعد أن نفذ صاحب البيت هذا الطلب وغلت الماء فرك جيفو أذنه من جديد ومن جديد صرخ الحمار .
ـ ماذا يريد الحمار؟ ـ سأل صاحب البيت .
ـ يقول الحمار يجب أن تسكبوا هذا الماء المغلي في القبو ـ قال جيفو.
ـ ولماذا في القبو ؟ ـ ذهل صاحب البيت .
ـ هو يرى أفضل ـ بإبتسامة ماكرة أجاب جيفو. سكبوا الماء المغلي في القبو ، ولم يخرج عشيق صاحبة البيت .
في الصباح عندما ذهب الزوج لأعماله قالت الزوجة لجيفو معاتبة وناقمة:

ـ أتعلم ماذا فعلت ؟ لقد قتلت إبن علي. والآن خذه إلى أي مكان تشاء وإذا علمت القرية بهذا سيحصل لنا شيء سيء .

وضع جيفو الجثة على الحمار وسار على الدرب ، وعندما حل المساء كان جيفو قد وصل إلى قرية وكان الكل مشغول بدرس القمح . قرر جيفو أن يحتال ، أجلس الجثة على الحمار وأمسكه بيده خيارة مقضومة الطرف وترك الحمار على بيدر القمح وبدأ الحمار يأكل وصرخ الرجال براكب الحمار لكنه لم يرد عليهم وصرخوا به عدة مرات إلا أنه لم يرد عليهم وجاءه فلاح وضربه فسقط الرجل من ظهر الحمار ، عندها خرج جيفو من خلف البيدر من الجهة الأخرى وبدأ يصرخ بأعلى صوته :

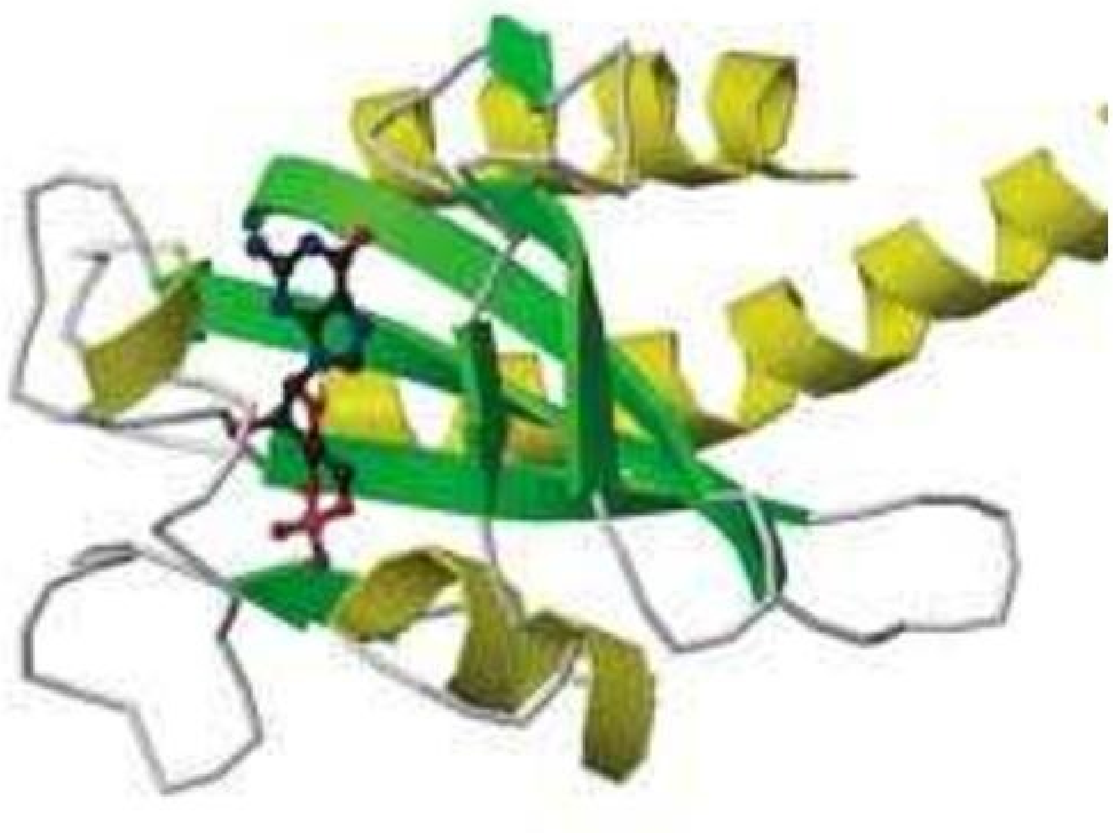
ـ لقد قتلت أبي ، لقد قتلت أبي العزيز ، وبدأ يتظاهر بالبكاء .

ـ أعتقد أن أبوك كان ميتا عندما جلس على الحمار .

ـ هل أنت عاقل أم مجنون؟ أنظر إنه لم يستطع أن يكمل أكل الخيارة .

ـ نعم بالفعل أنا مذنب ، لكن الأمر لم يكن مقصودا ولذلك إطلب ماتراه مناسبا دية لأبوك . حملت له القرية عدة جمال وثيران بالطحين والفواكه والحبوب ومختلف الأشياء وإنطلقت القافلة في الطريق وبعد عدة أيام وطىء جيفو عتبة باب بيته .

سأترك الألاعيب بعد اليوم ـ قال جيفو بهدوء لوالديه ـ وبدلا عن ثوركم الوحيد المذبوح بسببي جلبت لكم قافلة كاملة وأراهم جيفو قافلة الجمال والثيران. ومنذ ذلك الوقت أصبح جيفو يساعد والديه في أعمال البيت ، وغفر له والداه ألاعيبه الماضية وعاشوا معا كعائلة متفاهمة سعيدة.



محكمة الورود

في آخر الصيف من كل عام كانت تجتمع الزهور وتحكي لبعضها عن ما مر معها خلال العام .
والزهرة التي حسب رأي الأغلبية قامت بأعمال جيدة ومفيدة كانت تتقلد جائزة .
في هذا العام إجمعت جميع الزهور مساء في الحديقة الكبيرة ، وقاد هذا الإجتماع السيدة كرسانتيم .
جاءت جميع الزهور وبقيت زهرة الإقحوان والنرجس والخشخاش لم يصلوا بعد .
ـ هل ننتظرهم أكثر من هذا ؟ أصبح الوقت متأخرا جدا ، لنبدأ إجتماعنا بدونهم ـ قالت كرسانتيم .
وتحدثت كل زهرة عن نفسها ، بدأت الوردة الجورية :
ـ في هذا العام لم أقم بأي عمل ملفت للنظر ، زينت حديقة المدرسة ، وفي يوم تخرج التلاميذ زينت صالة التخرج وأسعدت التلاميذ برائحتي الفواحة العطرة .
ـ ها.. إنه عمل جيد !! ـ قالت الزهور .
ـ أما أنا ـ بدأ الياسمين متحركا ذات اليمين وذات الشمال ـ كنت في هذا العام في الأعراس ، لقد زينت صدر إحدى الفتيات الجميلات آخ .. كم كان الأمر ممتعا !! سأقص عليكم إحدى ذكرياتي ... لكن الزهور لم يتركوه يكمل حديثه
ـ كفى .. كفى .. هذا يكفي !!! نحن نعرفك يامرتكب المعاصي . !!
ـ أنا ـ قالت البنفسجة ـ كنت في وليمة الأمير ، كانت مدهشة وعظيمة ! كيفما أنظر حولي أرى الذهب والفضة والأحجار الكريمة . أما الأحاديث فقد كانت حول الدماء والمعارك ... !
ـ يكفي .. يكفي .. لانريد أن نسمعك أكثر أيتها الزهرة الجالبة للتعاسة صرخ الجميع وتكلمت جميع الزهور الموجودة عن نفسها وما قامت به هذا العام بالدور . وبدأت الزهور النقاش لإختيار الزهرة التي تستحق الجائزة .
وفجأة ظهرت كل من زهرة الأقحوان والنرجس وزهرة الخشخاش .
ـ نعتذر بشدة على التأخير ـ قالت الزهور الثلاثة ـ لأننا نأتي من مكان بعيد ، نأتي من جبال كردستان الوعرة ، هناك دارت معارك طاحنة ، وشاهدنا ثلاثة محاربين قتلى سقطوا في سبيل حرية وسعادة شعبهم ، لقد قمنا بتغطيت وجوههم بظلالنا إلى أن جاء رفاقهم ودفنوهم تحت التراب .
ـ برافوا .. برافوا.. ـ صرخت جميع الزهور المجتمعة ـ أنتم تستحقون جائزة هذا العام.

أبٌ عبر الهاتف

آرام كاكةي فلاح
ت: آزاد سوران

أنا أبٌ عبرَ الهاتفِ، لي ابنة، نتحدث يومياً معاً عبر الهاتف. حين انفصلنا، أنا و امها، كان عمرها سنة واحدة، هي الآن في الخامسة، كل مساء حين تريد الخلود إلى النوم علي أن اتصل بها وأروى لها حكاية جديدة، وأرسل اليها عبر الاسلاك قبلة. وأحييها بتحية المساء، ولكن كثيراً ماتستغرق في النوم كملاك خالية البال قبل أن تصلها تحية المساء، دكتوري العزيز! جئت اليك لأني أيضاً أريدُ أن أنام. أربعة سنين مضت من غير أن أنام. أحسُ أني لم أنم. والاصح هو اني قلما أنام. لا يستغرق نومي أكثر من ساعتين، شجعني رفاقي على إيجاد طبيب نفسي وأتحدث معه، أرجو المعذرة إذا قلت أني لا أؤمن بمثل هذه الأمور، لا أؤمن انك ستعالج مشكلتي. لأنني أنا الذي خلقتُ لنفسي هذهِ المشكلة، وكأنني حفرت حفرة عميقة ثم نزلت إليها بقدمي. حفرة لا يراها أحدٌ سواي، حتى لو استغثتُ صائحاً الف مرة ، وإذا لم تكن تر الحفرة كيف يمكنك إخراجي منها؟ حتى لو حملت حبلاً. هلا خبرتني من أين تدليه؟

قد أزورك عدة مرات واستلقي على هذه الأريكة واروى لك قصتي فيهدأ بعض الشئ قلبي، ربما خفِ من خلال روايتي شيء ولو قليل جداً، من الثقل الجاثم على قلبي، ولكني لا أستطيع بعد الآن أن أطفئ بالنفخِ النار التي شبت في وجهي وشعري، ولن انتصر وأنا أعزل في تلك المبارزة بالسيوف، دكتوري العزيز! لا تعجب من استخدامي لهذه التعابير الغريبة، فأنا حين أمضي إلى فراشي للنوم كأني أمضى إلى المعركة. ليلة بعد أخرى أحسُ أني لن أفوزَ في هذه المعركة ، أنا أشدُ تعاسةً من سيزيف وبدلاً من صخرة أحمل صخريتين على كاهلي، صخرة هي عقوبة الالهة والأخرى هي معاقبني أنا لنفسي، وأعرف يقيناً أني لن أصل بتعرقي الغزير ليلاً و عيوني المتورمة كالارغفة في الصباح حاملاً هاتين الصخرتين إلى قمة الجبل.

لقد علمتني تجربتي خلال هذه الأعوام المحدودة أن الشئ الوحيد الذي أستطيع القيام به هو أن انظر الى النوم كمعركة. ولهذا لجأتُ إليك لكي تصالحني مع النوم، لا أريد أن أتخذ النوم عدواً لي، لأنني في النهاية سأهزم. فأنا الذي أحتاجه وليس هو الذي يحتاجني، هذا أنا الذي أدور كل اليوم وأعمل ذاهلاً، وفي الليل أعود إليه، طبيبي العزيز، خبرني ماذا أفعل؟

-أنت دعنا نعود إلى البداية، حين تنتهي من الحكاية وتنام ابنتك و سماعة الهاتف في يدك ، كأبٍ ما الذي تحس به؟ من خلال أنفاسها أعرف أنها نائمة، وأشفق أن أردد ألو، ألو، كي لا أو قظها، مطمئناً أصغي مدة إلى أنفاسها. فاردد في نفسي ألو ، ألو يا ابنتي الجميلة، ألو ، ألو ، يا نجوم السماء ألو، حتى ينبري صوت أمها عبر الهاتف قائلةً، أنها الآن نائمة، شكراً، الشئ الوحيد الذي تفكر فيه حين تستيقظ في الصباح هو في أي مكان من الحكاية غرقت في النوم، رجاءً سجل ذلك عندك لأنها ستصدع رأسي.

-وحين تغلق الهاتف بماذا تشعر؟

أشعر أن ابنتي بجانبي، أسمع أنفاسها ولكني لا اراها. كأعمى يجلس في مواجهة مرآة، ويصر على أن صورته ماثلةٌ في المرآة ولكنه لا يراها، يتولد لدى نفس الأحساس، يا ابنة ابيها ! كان يا ماكان، كانت هناك نحلة صغيرة، كانت جميلة وشجاعة، تشبهك تماماً. كان لون هذهِ النملة برتقالياً، يحكون ويروون أن أم هذه النملة كانت قد خبأتها وهي صغيرة لمدة شهرين داخل خوخةٍ، لكي لا يؤذيها أحدٌ، وفي ألنهاية حين خرجت تحول لونها من السواد إلى اللون النارنجي،

يا ابنة أبيها.. يا ملاكي! كانت النملة على صغرها قوية وذات إرادة كانت ضعف حجمها بألف مرة. إنها الوحيدة بين الأحياء التي تستطيع تحمل اضعاف وزنها ثقلاً من غير أن تئن وتتأوه ، هل تعرفين لماذا لا تتأوه؟

-لأن النملة لا تعرف الكردية لكي تردد أه، أليس كذلك يا بابا!؟

-لا يا ابنتي! إنها تجيد الكردية وكل ما في الأمر أنها لا تعرف التعب. ولهذا أحبُ أنا أيضاً أن تكوني مثل النملة، شجاعة ولا تعتبري نفسك قطُ وأنتِ بهذا الصِغَرِ أنك ضعيفة وعاجزة.

-وبماذا تحسُ حين تذهب إلى المخدع؟

يا دكتور أفكر في كل شيء، تمر بذهني أمور شديدة التفاهة والسخفِ أعجز عن السيطرة عليها، منها على سبيل المثال، أن ابنتي تنام بصورة مضطربة جداً، تلقي أحياناً وهي غارقة في حلاوة النوم بالغطاءِ على وجهها، أخشى أن يحدث لها بالفعل ذات يوم شيءٍ، وقد حدث ذلك ذات مرة، فأسرعتُ لإغاثتها. ضاقت أنفاسها بشدة، وها أنا الآن بعد عامين لا أنسى ذلك المشهد، مشهد إختباً في أحداقي. ويوجه كل ليلة ركلةً جديدة إلى عمري.

-وأمها ألا تعتني بها؟

بلى، وما من عتبٍ لي عليها. فهي تنظر كما تقول كل ليلة اليها. وأن كانت الآن قد كفت عن مثل هذهِ الحركات ولا تلقي بالغطاء على وجهها، ولكني أحدثك عما يدور في ذهني.

تزيح أحياناً الغطاء عن نفسها، وفي بعض الأحيان حين تأتي للنوم عندي، أدخل غرفتها و اغطيها حتى الصباح مائة مرة كي لا تصاب بالبرد، وأستيقظ منتبهاً وأنا في غرفتي لأقل حركة تقوم بها وهي في غرفتها ومن ثم يتعذر عليَّ النوم بعد ذلك.

يا ابنتي الجميلة! هذه النملة البرتقالية وأن كانت تفوح منها رائحة الخوخ إلا إنها كانت تحب التفاح، واعتادت أن تتسلق كل يوم شجرة تفاح، وتأكل التفاح وتحمل في عودتها إلى البيت بضع قضمات منها.

حين تسلقت ذات يوم شجرة التفاح لم تجد عليها ولو تفاحة واحدة. مضت من هذا الغصن إلى ذلك وهوت من على هذهِ الورقة إلى تلك الورقة، غضبت بشدة واغتمت، تخيل بنفسك كم ساعة يستغرق تسلقها ومن ثم تعود في النهاية خالية اليدين حيث يستغرق النزول نفس المدة، أنهكها الجوع، بعد أن نزلت ذهبت إلى بيت الارنب الأبيض الجميل الذي كان أقرب البيوت لشجرة التفاح و طرقت الباب،

-وماذا عن تلكما الساعتان اللتان تقول انك تنام خلالهما بصورة جيدة هل تستيقظ بين أونة وأخرى؟

لا يا دكتور، أيُّ جيدة ؟ استيقظ كل عشرة دقائق، وخلال تلكما الساعتان أرى عشرات الاحلام المزعجة، ذات يومٍ ستقتلني أحلامي، يا دكتوري العزيز، أحلامي تقتلني، أحلم أني اسقط من مكانٍ عال جداً. أحلم أن هاتفي الجوال ينفلت مني ويسقطُ في الماء أثناء حديثي مع ابنتي حيث تقول باباً أخبرك بكلام مهم جداً، تحت الماء تذوب الأصوات كقطع صغيرة من الثلج ، حلم آخر، رأيته منذ عامين وهو لا يفارقني ويتكررُ في كل ليلة، أجد فيه نفسي أني أريد العودة إلى البيت وأعجز عن العثور عليه، في أحلامي افتقد البيت بشدة، و أكون بحالة شديدة السوءِ و أفتقد الرفقة كثيراً، أعود إلى

مدينة طفولتي ولا أعرف أحداً وما من أحدٍ يتعرفُ عليَّ، وينال نصفها المدينة من نصف الآخر والنصف الآخر يسبُ ويشتم، أمرُ بزقاقنا و كل الوجوه فيه جديدة، أريد أن أفتح باب الزقاق بمفتاح ولا أحمل مفتاحاً، اضغط زر الجرس وما من أخذ يفتح لي الباب، أضغط زر الجرس ومامن تيار كهربائي، وتصعقني الكهرباء.
حين قرعت النملة الباب، فتح الأرنب لها الباب وقال مَن؟ هذهِ أنا، صديقتك النملة البرتقالية، هل يمكنني الدخول لزيارتك؟ حين دخلت رأت مئات التفاحات، فأدركتْ مباشرة أن الأرنب قد قطف كل تفاح الشجرة .
أخذها لنفسه، ولهذا استاءت بشدة، قالت أيها الأرنب العزيز! أعرف انك طيب القلب ولكنك اخذت كل التفاح لنفسك، لقد فكرت بنفسك وحدها، لا يجوز أيها الولد الطيب! هذه شجرة تفاحنا كلنا، سامحك الله...
ذلك لآني فكرت بالشتاء أيتها النملة الطيبة الرائحة، فإذا حل الشتاء ماذا أفعل؟ أنت نملة، أكثر مهارة مني، تخرجين طعامك من تحت الأرض، ولكن ماذا عني؟ لقد عُرف الأرنب بالطمع والنملة بالذكاء بين رفاقهما، قالت حسناً، أنا جائعة، أيها الأرنب الجميل، ذهبت لأكل التفاح ولم أجد شيئاً هناك وبيتك ممتلىء بالتفاح، أنت تستطيع أن تعطيني تفاحة عند خروجي،
-بلا شك، أعطيك تفاحةً تأخذينها معك.
-حسناً فأني أغادر الآن، تناولت تفاحة ونظرت إلى الأرنب قائلةً: أيها الأرنب الجميل، أنا شديدة الجوع هل استطيع تناول التفاحة هنا؟
-إنها لك، افعلي بها ما تشائين.
فاكلت كل التفاحة، شكراً، إنها الآن نائمة، أكتب ذلك عندك، لكي لا تنسى، إرولها البقية، مساء الغد، وإلا فإنها ستسألُ ألف مرةً. ابنتنا هذهِ تشبهك، نعم، تشبهك تماماً، تحب الحكايات والسير.
دكتوري العزيز: أنا اتذكر حتى الصباح كل من غضب مني، أرى كل الذين تعاملوا بقسوة معي، وغرفتي تتحول من غرفة للنوم إلى غرفة للذكريات، والسرير الذي أنام عليه بدلاً من أن أستلقي عليه و استغرق حتى الصباح في نوم عميق يصير مكاناً للحفر في ذكريات الطفولة. وبدلاً من أن يفتح لي النوم أحضانه، يحتضنني التردد و يعضُ حتى الصباح ألف مرة مقلتي، ولكني في ذلك البحث أتعرض أحياناً للتعب الشديد بحيث افقد الوعي وأغرق كالمغمى عليه في النوم.
يا ابنتي! ايتها القردة الجميلة! حين أكلت النملة تفاحتها. قالت حسناً، شكراً جزيلاً، أنا ذاهبة، أعطني التفاحة التي وعدتني بأخذها معي عند المغادرة، قال الأرنب:
-أولم تأكليها؟ فقالت ولكنك وعدتني أن آأخذ معي عند المغادرة تفاحةً، وها أنا مغادرةٌ.
يا عزيزتي! كما ترين أن الوفاء بالوعد مهم جداً ولهذا فاءن على الانسان أن يفكر جيداً عند أعطاء الوعود، حين منحها تفاحةً أخرى قالت: أيها الأرنب العزيز، هل أستطيع أن آأكل تفاحتي هنا؟
-أنها تفاحتك إفعلي بها ما تشائين.
فأكلت التفاحة وقالت ها أنا ذاهبة، إعطني تفاحتي لأخذها معي.
-ألم تأكليها؟
-فما الذي قلته انت؟ ألم تقل خذي معك تفاحة عند المغادرة. فهل ستطردنى من بيتك من غير أن أحمل معي تفاحة. ياوردة الجوري، ياوردة أبيها، وبهذهِ الطريقة أكلت النملة عشرات التفاحات حتى قالت في النهاية هل أستطيع أن آأكل تفاحتي هنا؟ أدرك الأرنب حيلتها وقال لا، لاتأكليها هنا،فليس هذا بيت أبيك، خذيها إلى بيتك ، وسأحملها لك حتى البيت، وبدلاً من التفاحة الواحدة أعطيك ثلاثة

تفاحات. احداهما للفطور والأخرى لغداء الظهيرة والأخيرة للعشاء. وإعتبرت النملة ذلك فرصة، فقالت:

-و واحدة أيضاً بالله عليك لصديقتي (الدعسوقة) وتفاحة للبعوضة التي سكنت حديثاً في محلتنا، وواحدة أخرى لتلك الدودة الصغيرة القميئة التي أكل الغراب القبيح أمها. فقال حسناً وأنا أيضاً اطلب العفو لقطفي كل التفاح، المجموع هو كم تفاحة يا إبنتي؟ ستة تفاحات، أصبت، أخذت ستة تفاحات، ثم حمل لها التفاحات إلى البيت.

أيها الدكتور، حين أستيقظ، أهرول مباشرةً لأنظر إلى الهاتف، خشية أن تكون ابنتي قد ها تفتني لأمر ما وفاتني سماعه.

-آسف، أنتهى الوقت المخصص لك، هذهِ الأمور التي ذكرتها سأصغى إليها مرة أخرى، إذا رغبت في الأستمرار، يمكنك العودة في العاشرة من صباح يوم الأربعاء. لتكملة جزء آخر من قصة حياتك.

لا، يادكتور، أظن أني ساعود، وكما ذكرت لا أؤمن كثيراً بمثل هذهِ الأمور، ومع احترامي لمهنتك، إلا أني أحسُ أن هذهِ المعركة هي معركتي وعلي أن أخوضها بنفسي، ويجب أن امتلك الجرأة لأن أرويها لنفسي قبل أن أرويها لأي كان، ومن ثم استطيع كتابتها لنفسي ، لكي ارويها في النهاية لشخص عزيز علي مثلك لتساعدني، هذا الذي رويته لك اليوم هو قطرة واحدة من بحرٍ بلا بداية ولا نهاية، ولكن إذا غيرت حتى الأربعاء رأيي، فأني سأعود إليك لا كمل لك القصة.

يوم خالدٌ في حياة رجلٍ ميت

صلاح شوان
ت: بمو غريب

في إحدى محاكم مدينة أعماقي، يقف متهمان أمام الحاكم، (لأن المحاكمة الحقيقية تقام خارج المحاكم)، أولهما في الثلاثين من عمره، والآخر كان في منتصف عمر الأول، في الحقيقة كان كلاهما شخصاً واحداً، ولكن كل منهما في عمر مختلف، أولهما كانت جريمته اكبر، ولهذا كان اكبر عمراً، شخصٌ واحد ذو عمرين يقفان أمام حاكم صامت بلا لون أووزن، كل منهما يفكر بطريقته، (لأن ما من أحد يستطيع أن يسبح في نفس مياه النهر مرتين).

دخل رجلٌ مضطربٌ بلا مبالاة شديدة المقهى، في البداية تصورته أحد رجال التلفزيون وقدخرج منه، ولكنه لم يكن منهم، كان عددهم كاملاً، ينفذون بصورة منتظمة أعمالهم غير المرتبة، والناس حولي يقهقهون ضاحكين بكائهم، ارتمى الرجل على أريكة خشبية، منشغلاً بالنظر إلى ما حوله، كمن يخشى شيئاً أو يبحث عنه، حضر في هذه اللحظة عامل المقهى وصلصل بقدح الشاي و وضعه على المائدة أمامه. بصق على الأرض وشتم مهمهما عامل المقهى وكل اللذين يشملهم الشتم بشتائم ثقيلة- وفي الحقيقة أن شتائمه تشملني أيضاً- وقبل أن يدير الملعقة في القدح ويذوب السكر سكب نصفه في الصحن الصغير تحت القدح ورفعه إلى فمه، وبدلاً من أن يميله إلى فمه سكبه على الحائط. وكذلك فعل بالنصف الآخر.

(هذا الرجل ما عاد بحاجة إلى الشاي، ماعاد بحاجة إلى اشياء كثيرة أخرى، الحذاء، القبعة، الشرف، الإحترام وأشياء كثيرة أخرى).

في حينها كان يمتلك كل هذه الأشياء ولكنه باعها كلها في عام الغلاء إلى أحد الملالي لقاء رغيف من الخبز.

(سمعت هذا منه بالذات).

ثم نهض وغادر من غير أن يدسَ يده في جيبه كالناس ويخرج قطعة نقدية ويتركها لصاحب المقهى- لأنه كان يعتبر هذا عملاً جائراً في حق صاحب المقهى.

(استنتجت هذا من خلال تفكيري به).

حين عرف صاحب المقهى أنه لم يشرب الشاي، لم يشعر بالأستياء. و لقدعبر هو الزقاق كله. وصل الشارع العريض و ثم عبره من غير ان يبالي بمرور السيارات، أنهكه الجوع بحيث لم يعد ينتبه لشيء أكثر من أن يأتي أحدهم فيمسك يده ويقوده ليشبعه، ولهذا حين أحس بيدٍ تضغط بقوة على ساعده التفت اليه ضاحكاً، كان أحد أفراد شرطه المرور.

و عاد به من حيث أتى و سلمه إلى شرطي أضخم كرشاً منه، (لأنه كان جائعاً فقد كان ينظر بإستمرار إلى بطون الناس). ملأ الشرطي الثاني قصاصة ومدها إليه قائلاً:

-أخرج دينارِيك، عفط له قائلاً:
-أخذها مني أبوك.
احتار الشرطي ذو الكرش الكبير بين الغضب و الضحك:
-حسناً، من هو أبي؟
-مثلك كبير البطن، في عام الغلاء سقط تحت كيس من الطحين ومات في مكانه، ذلك المقبور القذر البراز، (هذه المرة ضحك الشرطيان مقهقهين معاً).
-وأخذ معه إلى القبر ديناران. (هذا الرجل كان حارساً للرجل- للمقبور القذر – وظل معه مدة طويلة جداً حتى ادخرَّ الدينارين، فأخذهما معه إلى القبر، لأن هؤلاء في القبور أيضاً بحاجة إلى النقود).
إنفلت من الشرطي وهرب عابراً الشارع مباشرةً، ورغم كل إمعانه في التفكير عجز عن الأقتناع أن ثمن خطواته المعدودة لعبوره الشارع هو ديناران.
-من لم يكن (حماراً) لا يصدق هذا. (ولكن كل الناس إقتنعوا بهذا).
ظهر أن أمراً مهماً مرَّ في خاطره، ولهذا هرع عائداً وهو يهرول إلى الشرطة، وكادت عدة سيارات أن تدهسه. تشبث بالزرَّ فوق كتافية قمصلة الشرطي الأول وقال:
-أخرج دينارِيك.
أفلت الشرطي يده و دفعه بقوة. وكاد أن ينقلبَ على ظهره، إلا أنه لم يكف عن الكلام، وصل إليه الشرطي الآخر، وبعينين محمرتين أرعد فوقه:
-ما الذي تريده هذه المرة؟
-دينارِيَّ...
-ديناري أبي؟
-وماذا عن ديناري عبوره حين أتى وجرجرني اليك، (وتشاجر الضحك مع الغضب ثانية في صدر الشرطي ذو الكرش) فاحنى رأسه كضابطٍ مهزوم في الحرب، وعاد بنفس الطريقة.
-ديناري أبيه، أنا أقول أنه أخذها معه إلى القبر، ظانا أنه وريثه.
أدى التعب بالإضافة إلى الجوع إلى إنهياره، رفع عينيه ورأي في الجانب الآخر ساحة واسعة مغطاة بالعشبِ، عبرَ، على الرغم من صياحهم الملحاح، رفع ساقه فوق السلاسلِ واتجه عابراً إلى الجهة الثانية. كان حشد من الناس ومجموعتان من الشرطة ومن هم على شاكلتهم قرب شاحنة. أندفع من غير خوف إلى داخل الشاحنة، وحملوا الآخرين بعده إلى الشاحنة وأخذوا يدورون في الشوارع.
إستمتع كثيراً بهذا، ماعاد يذكر متى ركب السيارة آخر مرة وخاصة الشاحنة الخضراء.
-ربما يأخذوننا إلى الحج، آنذاك سيرضى عنا الله أيضاً، رضى أم لم يرضَ (إلى حيث..)
ثم سقط ونام.
ومع نخزات رجلٍ كالحٍ فتح عينيه، تصور أنه وصل (مكة و المدينة)- فديتهما- ومد يده إلى يد الشرطي، (ولأنه كان يرتدي ملابس خضراء) تصور أنه من نسل النبي- فديته- ولكن الرجل جره إلى الأسفلِ، وتصور (أنهم يسقوه من ماء زمزم – وبهدوء سار مع الرجل وسار معه، في غرفةٍ كان فيها يجلس رجلٌ، ثيابه كلها خضراء نظيفةً- والله وحده يعلم بماذا كان يفكر هذا، لأنه كاد يفقد وعيه من شدة الفرح.
-ما أسمك؟
(لوكان هذا المتشح تمام بالأخضر ذا شأن، لعرف اسمي، لأنني مسلم).
-أنا مسلم، بالله مسلم، كيف لا تعرفُ إسمي؟ وأجهش بالبكاء.

(وأكتشف في الزنزانة أن هذا أيضاً شرطي ويطالبه بالدينارين)، وحين سار في الطريق ليخرج من مركز الشرطة، كان يفكر في نفسه.
-كان هذا الرجل شرطياً، وتصورت أنه يمتهن مهنة أخرى؟ ولماذا لم اتصور الشرطة ملائكةً؟
-وإذا كان حاكماً فلم لا يعرف إسمي؟ هل أنا تافهٌ إلى هذه الدرجة؟ أم أن هؤلاء سذج وجهلة؟
-وأنالست على هذه الدرجة من التفاهة والغباء والله يا صاحبي نعم، أنا حمارٌ وأكثر.
قهقهة ضحكة حادة أدمت أعماق منتصف الليل، ثم فقد الليل الوعي وانهار فوق الرجل المجنون، لكن هذا استمر في تساؤلاته حتى اشرقت الشمس في نهاية الشارع الطويل.

كلاوێژی نوێ
30
ژمارە
العدد
2012

أهـــــيـــاف

لكل لغة اشتغالها الدلالي الخاص، الذي يخرجها من أطرها المعجمية إلى آفاقها التشكيلية، ولكل شاعر معجمه وصوره الخاصة التي تحدد شعرية اللغة لديه. والشاعر العراقي الكردي طيب جبّار أكثر الشعراء اشتغالاً على صورته الشعرية، بل إن ثمة انزياحات لغوية تميز جمله وصوره الشعرية حتى ليبدو أن له معجما خاصا يستقي منه كل تلك الصور الشعرية المركبة والمبتكرة والتي بدت واضحة في مجموعته الشعرية الجديدة "قصائد تلتفت إلى الأمام" الصادرة حديثاً عن دار الغاوون في بيروت، وهي الثانية بعد "ذات زمان الظلام كان أبيضَ".

ورغم الفضاء السيميائي لنص جبّار الشعري الذي لا يحصر النص بمهمة معينة بل يأخذه ليمثل انزياحاً عمّا هو سائد من معيار لأغلب النصوص الشعرية أو التجارب الشعرية المباشرة، إلا أنه ينشغل بشكل ملفت بالصورة الشعرية التي تأخذ أحياناً من متعته ولذته فتبدو مفتعلة في بعض الأماكن. لكنها في كثير من النصوص تأخذ دور المنتجة للفكرة. وحقيقة أن الصورة الشعرية المنتجة للفكرة هي أبرز ما يمكن نلاحظه في هذا الكتاب. فكل صورة شعرية تحمل فكرة. لذلك تتنوع وتكثر الأفكار وتتحد مع الذات اللغوية. وتندمج الذات في فضاء النص الربيع/ أن ملحمة الاخضرار "لو كنت أعرف/ في هذا لا تكتب/ لأمرت بحل/ المجلس الأعلى لأمطار

تهاني فجر
الكويت

لو كنت أعرف/ في هذا الصيف/ أن مساحة الحرارة لا تقاس/ لأحلت مدير أشعة الشمس/ على القضاء...".

ثمة عبث لغوي يمارسه جبار في "قصائد تلتفت إلى الأمام", عبث يعتمد على المفارقة التي تعتبر أحد مرتكزات قصيدة النثر, والشاعر هنا يتقن بمهارة ذلك العبث ويقبض في كثير من صوره على تلك المفارقة بل إنه يعمل وفق نظام تركيبي يعيد تشكيل صور شعرية مبتكرة تجعل القارئ يرى الأشياء المألوفة بطريقة جديدة ومختلفة تماماً عن أي سابق مرّ به, أيضاً يعمل على كثافة التعبير التي تبرز في تكثيف الدلالة المعنوية للصورة. "هل تستطيع/ أن تخيط وترقّع/ الغيوم القديمة/ علّ المطر/ يغيّر أسلوب هطوله/ قل لي بصراحة/ هل تستطيع/ وبموجب شريعتنا/ أن

تجاهد لتكثير محصول العقم/ ماذا تستطيع أن تفعل؟...".

إن قارئ طيب جبّار لن يبحث عن المعنى أو الفكرة بالقدر الذي سيستمتع بالصور المبتكرة ذات الإيقاع الحداثي الغير مألوف، صورة غريبة التركيب لها كثافة تحيلها إلى وميض فنستطيع أن نطلق على قصائده قصائد الومضة لما لها من جمل قصيرة وكثيفة إلى جانب أنها صور غير مستهلكة لا تستسلم إلى المسلمات الشعرية التقليدية ومن تلك الصور: رز القهقهة – مرق العويل- صلاة النميمة- إلقاء القبض على عدم القدرة- اختطاف الخسارة- الاستيلاء على العجز- نصب الكمائن للانفلات- إطلاق سراح الراحة- أتذوق طعم صوت الباب- مترين من الإصغاء- حفنتين من النظرات- ملعقتين من الشم- الغيمة المقعّرة- متحف الوقت- أصفر نحيل- اسود مقوّس- رماديّ عريض وغيرها الكثير... فالكتاب يرفلُ بالصور الغرائبية بدءاً من أول نص حتى آخر نص, متجنباً الصور المتداولة والمتعارف عليها منحازاً إلى الدهشة بكل أشكالها, صانعاً معجماً "جبّاراً" من المجاز والرمز البعيد عن الكلاسيكية التقليدية. "قصائد تلتفت إلى الأمام" هو استكمال لمشروع شعري له تقنياته الخاصة التي تتنامى وتزدهر في معجم الشاعر وتجربته الخاصة.

مختارات من قصص الفولكلور الكردي

اعداد: بزورك محمد

هذا الكتاب يحتوى على مقدمة شائقة يسلط فيها المؤلف الضوء على كلمة الفولكلور مشيراً الى اصل هذا الصمطلح المكون من كلمتين(فولك+ لور)كما يلقى الضوء على ظهور مصطلح الفولكلور ونشره في صحيفة انجلزية من قبل(وليم توم جونس) عام 1846 للمرة الاولى و يشير الي المراحل التي مرت بها كلمة الفولكلور ذاكراً اسماء المتخصصين الذين تخصصوا في هذا المجال حتى اصبح هذا المصطلح(الفولكلور)علماً على ايدي مجموعة من العلماء المتخصصين وازداد الاهتمام بدراسة الفولكلور من قبل الاوربيين حيث بدأوا برحلاتهم العلمية بغية التعرف على القصص والحكايات الشعبية وما يحتوى عليها من المعتقدات الغيبية والعادات والتقاليد السائدة والملاحم والبطولات الخارقة ومن خلال تقدم العلوم وتطورها ظهر مصطلحا (ميتولجي)و(اركيولوجي) الاول علم يدرس الاساطير و الاخبار المقدسة المأثورة والثاني علم يدرس الحفريات.

والجدير بالذكر ان المؤلف في المقدمة يشير الى الرحلات التي قام بها المستشرقون الى كردستان للبحث عن العادات والتقاليد والمعتقدات الدينية التي كانت سائدة في مختلف مناطق كردستان ومن خلال حديثه ينوه الى جهود علماء الكرد الذين كانوا لهم دورُ كبير في هذا المجال كما يشير الى اول متحف في كردستان حيث يقول اسسنا المتحف لاول مرة في السليمانية عام 1973 م وكذلك المتحف الثاني اسسنا في منطقة حاجي عمران عام 1974 وفي المقدمة يعرض المؤلف مجموعة من الصور الفوتوغرافية لبعض الاماكن القديمة في كردستان والوسائل والالات التي كانت تستعمل في الفلاحة والزراعة و تربية المواشي مثل المناجل، والمعاول والرفوش، وسندان الحداد،والحلية والمجوهرات التي كانت ترينت بها المرأة الكردية، وغيرها من المصنوعات المحلية التي لاتزال تعرض في بعض الاماكن والمحلات و بالذات في بعض المناسبات الوطنية .

هذا الجزء من الكتاب يحتوى على مجموعة من القصص والحاكيات الشعبية الكردية حيث جمعها المؤلف من الاماكن المتعددة من مناطق كردية واودعها في هذا الكتاب بأسلوب معصرن رائع، وفي الحقيقة ان معظم القصص والحكايات الشعبية التي اوردها المؤلف في كتابه هي بصورة عامة كانت مختلف الشعوب الانسانية القديمة تحكيها في مجالسهم ومنتدياتهم وتعتقد انها قصص حقيقية تروي وقائع واحداث حصلت بالفعل في الازمنة الغابرة إذن بصرف النظر

عما اكتنفت هذه الحاكيات من المبالغات والخرافات انها تبقى شواهد حية على ثقافة شعبنا واهتماماهم بالقصص والحاكيات التاريخية و الاستفادة منها في حياتهم اليومية كما استفادوا منها في تربية اطفالهم باسلوب ترفيه فني مشوق وتوجيههم نحو ممارسة حياتهم ومواجهة مصاعبها دون الخوف من الشدائد ووعرة الطرق.

حينما نتصفح الكتاب نرى مجموعة من القصص الشعبية التي تناقلها الشعب الكردي جيلاً بعد جيل واكثرها قصص شهيرة ولكن استطاع المؤلف جمعها وكتباتها بصورة مرتبة شائقة بحيث تجذب انتباه القاريء وعدد القصص التي اوردها المؤلف في هذا الجزء خمس عشرة قصة.

والجدير بالذكر عندما بحث العلماء المتخصصون في نصوص المأثورات الشعبية المتجمعة بين ايديهم وقارنوا بعضها ببعض اكتشفوا وجود وحدة عضوية متينة بين اساطير وملاحم وخرافات وامثال كافة شعوب العالم بصرف النظر عن اجناسها ولغاتها واقطارها وعصورها.

ولذلك حظيت الاساطير و الاخبار المقدسة الشبهية بها منذ اقدم العصور بعناية الانسان واهتم بجمعها وتدوينها الساسة والكتاب والعلماء والادباء والشعراء والرواة المداحون ولسنا مبالغين ان قلنا ان أول اثر دونه الانسان بالكتابة هو الاساطير و الاخبار المقدسة الشبيهة بها مثل الاساطير البالبلية التي يعود تأريخ تدوين البعض منها بالكتابة الى الالف الثالث قبل الميلاد.

اذن كلما تكونت امم من الامم وارتقت درجات في سلم المجد و الحضارة كان اول عملٍ تحرص على انجازه جمع تراثها وتأريخها واساطيرها وامثالها وسائر مأثوراتها الاخرى.

إذن ان الاهتمام بهذه القصص والحاكيات مع ما فيها مع الاساطير و الخرافات واجب في ذمتنا و علينا ان نحافظ عليها ونعتني بجمعها وتنقيحها وترتيبها ثم عرضها في اطار فني معصرن ليطلع غيرنا من الشعوب الاخرى على ما تقدم آباؤنا من الاعمال الرائعة وما استنتجوا من الفنون المدهشة خلال الحقبات التاريخية المنصرمة، بذلك نستطيع ان نستفيد من خبراتهم الكثيرة في حياتنا وفي مواجهتنا للمصاعب وحل المشاكل المستعصية وبالتالي ستبقى ماقدم لنا الإباء شواهد تاريخية هامة نستشهد بها على مجدنا وكياننا و دورنا في المجتمع الانساني ونضال شعبنا بغية تحقيق متطلباتهم وحماية انفسهم وكيانهم من الاعتداء والاعتماد على انفسهم في كافة مجالات الحياة.وفي تراثنا جوانب مشرقة تساعدنا على التقدم وتدفع عجلة التطور الى الامام. و لذلك علينا أن نعتني به غاية الاعتناء.

مقارنة بين قصتين
الغراب واللقلق
و
بارسوك، وكونيتا كيف تصالحا

سلام منمي
ترجمة: سانان سالار

القصة الكردية

في مكان ما، اجتمعت ذئاب حول جيفة سبع وطار غراب مع لقلق نحو الجيفة وفي خلال سيرهما اتفقا على أن يكونا شريكينِ فيما يحصلان عليه ولما وصلا إلى مكان الجيفة تربصا لانتهاز فرصة كي يأخذا قطعة منها وأخيراً بعد عدة هجمات استطاع الغراب أن يدخل من بين ذئبين ويأخذ قطعة لحم ثم أرتفع نحو السماء فاراً باللحم ليصل إلى مأمن بعيد، وطار اللقلق وراءه وهبط الغراب في غابة خضراء كثيفة بالأشجار وقسم اللقلق اللحم إلى قسمين فاستنكر الغراب القسمة قائلاً إن حصته قليلة، ومن المفضل أن أقوم بتقسيمها واقترب من حصة اللقلق فأخذ بعضها ووضعه على حصته، في حين صاح اللقلق قائلاً: لست راضياً بهذا التقسيم المتعسف إنك ما أبقيتَ لي شيئاً ! واشتد النقاش بينهما، وأثناء هذا النقاش طلع الثعلب فجأة وقال لهما: ما سبب لهذه الصيحة والجدال ؟. وقالا: أيها الثعلب العزيز نجعلك أخاً كبيراً لنا وكن أنت حكماً عادلاً بيننا ونرجو منك أن تتفضل بالتقسيم وبينما نظر الثعلب إلى الحصتين عض من كل منهما عضة ثم وضع الحصتين أما مهما قائلاً لهما: أنتما تعلمان أن هذه الغابة ملك لنا جميعاً ولحد الآن بقيت متنعمة بالأمن والهدوء وكانت بعيدة عن الحقد والعداوة والفتن، ولذلك علينا أن نحافظ على استقرار هذه الغابة العزيزة لتبقى جميلة وأمينة وهادئة طبعاً هذا لا يتحقق إلا في ظل العدالة وتجسيدها، لذلك علينا أن نكون متسامحين فيما بيننا ونحب بعضنا البعض ونضحي من أجل سلامة الغابة خصوصاً أن هذه الدنيا الفانية لا تسوى شيئاً ولذلك أرجو منكما قبل كل شيء أن تتعانقا عناق الأخوين قبل أن تتناولا اللحم، فأقترب كل منهما من الآخر وتعانقا فانتهز الثعلب الفرصة فحصل عليهما لحظة المعانقة قاطعاً عنقهما، ثم أكل اللحم كله.

القصة الأجنبية

كيف تصالح (بارسوك، وكونيتا) ؟

في يوم من الأيام كان بارسوك وكونيتا يحلقان في السماء يبحثان عن الطعام فوجدا قطعة لحم فهبطا عليها فصاح بارسوك قائلاً هذا اللحم لي وهو حصتي، وليس لأحد غيري، وأنا وجدته أولاً، فردّ عليه بارسوك ليس الأمر كما تدعى أنت، بل أن هذا اللحم لي

وأنا وجدته قبلك، هكذا وقعا في جدالٍ حادٍ، كل واحد منهما يدعى بأن اللحم له فقط، وخاضا في الجدال دون جدوى ولم يستطعا إن يتصالحا، ولذلك قررا أن يذهبا إلى الثعلب ليصلح بينهما، ولما وصلا إلى الثعلب وضحا له الأمر فاستمع لهما الثعلب وبعد ذلك قال الثعلب من المفضل أن أجعل اللحم قطعتين قطعة لبارسوك وأخرى لكونيتا، فلما فرغ الثعلب من التقسيم قال بارسوك أن قطعة كونيتا أكثر من قطعتي، ثم قال الثعلب: لا بأس أقوم بتعديل القطعتين بصورة لا تزيد إحداهما عن الأخرى قدر رأس الإبرة. قال ذلك ثم عض قطعة كونيتا فصاح كونيتا: أصبحت قطعة بارسوك أكثر، قال الثعلب اطمئن يا أخي العزيز كونيتا الآن اجعل قطعة بارسوك مثل قطعتك، ثم عض من قطعة بارسوك وبذلك أصبحت قطعة كونيتا اكثر، ولذلك اضطر الثعلب إن يعض من قطعة كونيتا كي يجعل القطعتين متساويتين وفاءً بوعده، هكذا داوم الثعلب المسكين على تقطيع الحصتين يمنة ويسرة حتى لم يبق منهما شيء !! ما أسهل المصالحة بعد لا شيء.

1.تتشابه القصتان في جعل الثعلب رمزا للمكر و الخديعة.

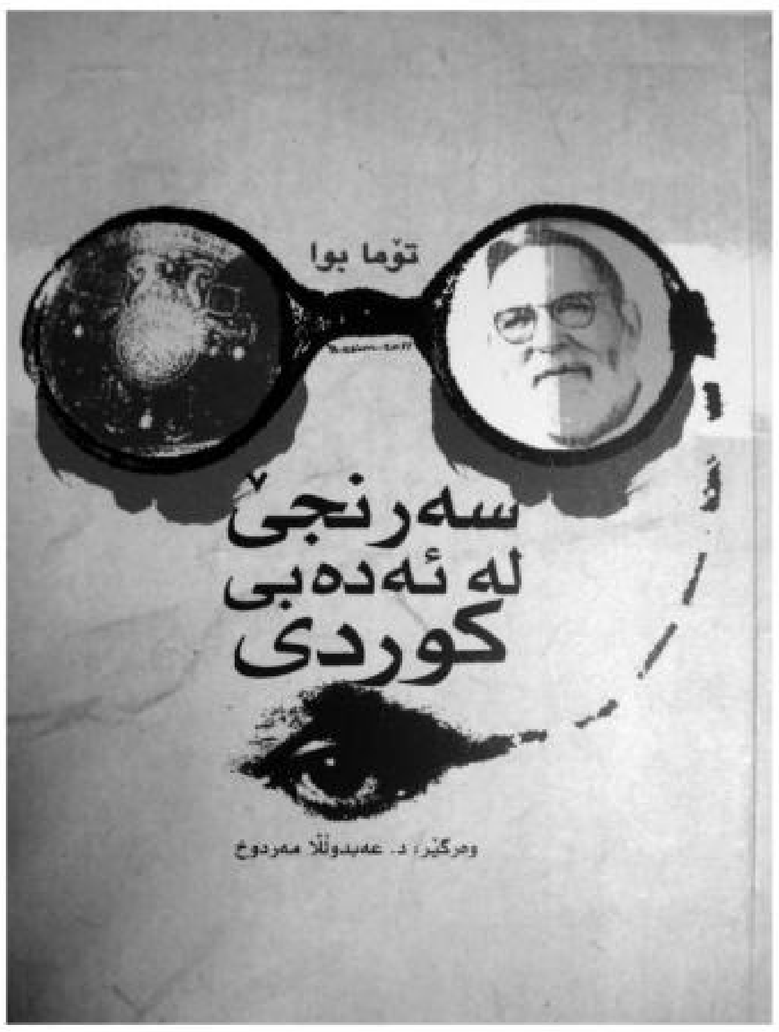
2.انعكست روح الشر والتعسف والمكيدة في القصتين بشكل واضح.

3.إن الشخصيات التي وردت أسمائها في كلتا القصتين أغبياء وضعفاء ليست لهم أية تجربة في الحياة ولا يعتمدون على أنفسهم ولا يستطيعون أن يدبروا أمرهم بأنفسهم.

يبدأ هذا الكتاب بمقدمة مختصرة لاتحاد الكتاب الكرد فرع السليمانية فيها يلقى الضوء على أهمية هذا الكتاب ويثمن فيها جهد المؤلف والمترجم ويردف بشكوى عن تأريخ الكرد المتفتت مشيراً الى دور المستشرقين في تدوين تأريخ الشعب الكردي بصرف النظر عن منصفيهم ومتعسفيهم، لأن بعضهم ارتكبوا غلطات فادحة لاتغتفر..

وان المترجم يمهد الكتاب بتسليط الضوء على اهمية هذا الكتاب ويثمن جهد المؤلف(توما بوا) ودوره في نشر الادب الكردي في اوروبا مبيناً تاريخ تأليف الكتاب المتزامن مع نشر كتاب تاريخ الادب الكردي للاستاذ العلامة علاء الدين السجادي بل أن (تومابوا) نشر هذا المقال بمناسبة اصدار كتاب العلامة السجادي في 1952 م

ليطلع الاوربيين على الادب الكردي و في الوقت نفسه هذا العمل الجاد يعتبر رداً على الاوربيين الذين يظنون ان الكرد لهم لغة ولكن لايمتلكون الكتابة ولا النصوص الأدبية وبذلك استطاع ان يزيح الغشاوة عن أذهان الكثيرين منهم، كما إنّ المترجم يقدم موجزاً عن حياة المؤلف توما بوا- ومؤلفاته.



نظرة عن الادب الكردي

تأليف: توما بوا

ترجمة: عبدالله مردوخ

قراءة : محمد سالار

توما بوا كاتب و مستشرق فرنسي بارع. وهو من اخلص الاصدقاء المخلصين للشعب الكردي في اوروبا . كما يبين في دراساته الاكاديمية عن حياة الشعب الكردي في مختلف مجالاتها وهذا دليل ساطع على اهتمامه وحبه لشعب مضطهد له اعداء كثيرة والقليل من الأصدقاء.

نجد في هذا الكتاب ان المؤلف يسلط الضوء على المراحل التي مربها الادب الكردي مشيراً الى الكتاب والشعراء الذين اشتهروا في كل مرحلة من تلك المراحل. و من خلال حديثه عن الشعراء الكرد. يبين اتجاهاتهم في الشعر واغراضهم الشعرية، ويذكر رواد الادب الكردي في تلك المراحل على ضرب المثل لا الحصر يذكر الشيخ أحمد الشهيربـ(ملاالجزيري) مبينا دوره الريادي في الادب الكلاسيكي الكردي وتاثيره على كافة الشعراء الكرد و بالذات الذين انتهجوا نهجه .

كما اورد في كتابه اسماء علماء الكرد الذين كان لهم دور ريادي في المجالات العلمية المختلفة منهم الشيخ معروف النودهي ذاكراً عددمؤلفاته وقاموسه الشهير بـ(احمدي) وكذلك يذكر الشيخ عبدالرحيم المولوي والشيخ رضا الطالباني ، والشيخ نور الدين البريفكاني، وكذلك الملا حضر الملقب بـ(نالي) و (سالم) و ملا صالح الملقب بالحريق ومحوي و غيرهم من الشعراء ومن خلال حديثه عن التحولات التي شهدها الشرق الاوسط يشير الى تاثير هذه التحولات على الادب الكردي وتمركزه في استامبول .

وبعد اخماد اوار الحرب العالمية الاولى في القرن العشرين شهد الادب الكردي تطوراً ملحوظاً، حيث ظهر كتب وجرائد وصحف مطبوعة باللغة الكردية . يذكر المؤلف اسماء الادباء و الشعراء الذين كانوا يعيشون في كردستان ايران.

والجدير بالذكر انه يشير الى اسماء لامعة للنسوة اللائي اشتهرن في مجال الادب والمعرفة ولهُنَّ مواقف وطنية خالدة قيمنة بالتقدير و الافتخار منهنَّ(شرف خانم ، اردلاني الشهيرة بـ(مستورة كردستان وكانت من كبار شواعر الكرد، حيث طبع ديوانها في طهران 1926م، وكذلك سيرة خانم دياربكري ووحيران خانم نخجواني، و عائشة التيموري مهيربان خانم بنت الملاحسين البرواري وبيروزخانم وخاتو خورشيد بنت شيخ مارفي كولوس. ومن خلال حديثه عن التطورات التي مرت بها الصحافة الكرديةُ في مستهل القرن المنصرم يقول: في بغداد عاصمة العراق ومركز الثقافة و العلوم و المعارف المختلفة صدرت مجلات وجرائد جيدة من حيث الشكل و المضمون باللغة الكردية كما نوه الى مجلة كلاويز الشهرية التي صدرت منها(105) عدد من خلال سنة 1939 الى 1949 ., وبعد ذلك يخصص عدة صفحات ليسلط فيها الضوء على دور مثقفي السليمانية في تطور الادب الكردي وفي هذه الصفحات يتحدث باطناب عن العلماء والادباء والشعراء المتجددين الذين قدمتهم السليمانية في مختلف المجلات العلمية و الأدبية. ولذلك صارت لغتهم ومصطلحاتهم لغة الكتابة في العراق ويذكر اسماء معظم الكتاب الذين كانوا رواداً لحركة الثقافة والتجديد في مختلف المجالات امثال:

الاستاذ توفيق وهبي والعلامة علاء الدين السجاي والكاتب الشهير صالح قه فتان والعلامة الشيخ محمد خال والملا جميل روز البياني المترجم لشرف نامه البدليسي، و الاستاذ امين فيزي بك و الاستاذ رفيق حلمي والاديب المتنور حاجي توفيق الملقب بـ (بيرميرد) والشاعر كاكه حمه ى ناري، والقانع، والشاعر علي كمال بابير، وفائق بيكه س ومصطفى سيد احمد الملقب بـ(نريمان) و الشاعر المتجدد و الاديب الشهير

عبدالله سليمان الملقب بـ(كوران) ويختم حديثه عن رواد حركة الثقافة و التجديد في السليمانية بالقاء الضوء على عبدالله(كوران) مشيراً الى مؤلفاته و دواوينه الشعرية ويقول كان كوران اكبر شاعر كردي في العراق في عصره ولايزال رائداً لحركة الشعر الحديث في كردستان .

وينتهي حديثه عن كوران بتقديم احدى قصائده الرائعة باللغة الكردية التي يخاطب بها اللبلبل.ان علماء الكرد حازوا على قصب السبق في علم التاريخ من القدامى ابن اثير مؤلف الكامل في التاريخ(1160- 1234) وابن خلكان(1209- 1282).

وابو الفداء(1273- 1331) وشرف خان البدليسي . ولايزال نرى كرد العراق مولعين بعلم التاريخ وانهم ورثوه من اجدادهم جيلاً بعد جيل وبرعوا فيه على مر العصور ومن المعاصرين الاستاذ صالح زكي قفتان له عدة مؤلفات في مجال التاريخ والملا محمد القزلجي و الاستاذان الشهيران السيد حسين حوزني الموكرياني والعلامة محمد امين زكي اللذان تفرغا لكتابة تاريخ الكرد و تعمقا فيها وان المؤلف لاينسى الكتاب والشعراء من كردستان ايران حيث يقول وفي كرسدتان ايران برعت كوكبة من الكتاب المرموقين والشعراء الموهوبين منهم عبدالمجيد(مجدي) و الشيخ محمد(مرودخ) آاية الله كردستاني مؤلف كتاب كرد و كردستان .

والشاعران الشابان المفتونان بالوطن(هيمن المهابادي وعبدالرحمن الملقب بـ(هةزار) وهما غنيان عن البيان . كما يلقى الضوء على كرد سوريا واهتمامهم بالادب والشعر وتاثرهم بالبدرخانيين وان المؤلف يثمن دور البدرخانين في إحياء اللغة الكردية وتوظيفها في الكتابة ويذكر اسماء لبعض الكتاب البدرخانيين منهم مير جلادت الذي يعتبر رائداً لتجديد حركة الادب الكردي و توظيف اللغة الكردية للكتابة و التعبير واخيراً ان المؤلف يتناول في كتابه كرد(روسيا وسوفيت)ويعطينا فكرة مختصرة عن ثقافتهم ويستشهد وبعاداتهم و تقاليدهم و ادبهم وبنصوصهم الشعرية ودراساتهم منها: دراستان بلغة روسية عن الكرد لعرب شمو او شاميلوف وينتهي الكتاب بهوامش علمية دقيقة. واللافت للنظر في هذا الكتاب ان دراسة الباحث ليست حصراً في كردستان العراق بل شملت جميع الاقطار الكردية وذلك اجلى الادلة على توسعه في هذا المجال ودقته في دراساته وعبقريته في تخصصه واخلاصه له واطلاعه الكامل على تاريخ الكرد و تفاصيل ماكتب عن هذا الشعب وما كتب عنه من قبل ابنائه المتخصصين. ثانياً انه دليل على اخلاصه وصدقه للشعب الكردي و انصافه في بحوثه وتحقيقاته.

التشكيل

سیروان باران عارف

مواليد بغداد .1968
بكالوريوس فنون جميلة / جامعة بابل.
عضو نقابة الفنانين العراقيين.
عضو جمعية التشكيليين العراقية.
عضو اللجنة الوطنية للفنون التشكيلية.
عضو الرابطة الدولية AIAP.

المعارض:

- مهرجان بغداد العالمي الثاني.
- معارض الو اسطي .
- معارض الفن العراقي المعاصر .91/92/93/94/95
- معرض الفن العراقي المعاصر/عمان/ قبرص/ قطر. بينالي القاهرة .1999
- أقام المعرض الشخصي الأول بغداد 1991. بيروت 1997.القاهرة 1999
- معرض مشترك)8 في حوار(1994 ،ر4ساميين و4 نحاتين وخزافين.
- المعرض التكريمي للفنان /إسماعيل فتاح الترك /قاعة حوار .96
- المعرض التكريمي للفنان/جواد سليم /قاعة اثر .97
- معرض نخبة من الفنانين العراقيين /قاعة بغداد 1989.
- معرض افتتاح الأندى الجديد / عمان 2002
- كلف بثلاث أعمال 3×م2 لمتحف البحرين .1998

الجوائز:

- حاز على جائزة الشباب الأولى .1990
- حاز على الجائزة الثانية (مهرجان الفن العراقي المعاصر) .1994
- حاز على الجائزة الذهبية (مهرجان الفن العراقي المعاصر) .1995
- حاز على وسام تقديري (بينالي القاهرة) .1999
- حاز على الجائزة التقديرية بينالي بغداد العالمي الثالث 2002.
- حاز على الوسام الذهبي مهرجان المحرس الدولي / تونس .2002
- عمل في مجال التدريس في كلية الفنون الجميلة لمدة 7 سنوات.
- متفرغ حاليا للعمل الفني

سامي داوود

تجويف الشكل فراغيا في أعمال الفنان سيروان باران

استهلال

نعايش الآن أكثر المراحل إنحرافا في تاريخنا الحسي. نعايش التهستر الهدام لحواسنا المتخبطة بنا. هنا، داخل الشروط الحديثة لتركيبة الآدمي المتنافرة. ولأننا نمر بأسوء مراحل الحرية الجمالية، وبالتالي في أكثر حالات التشيؤ قسوة، يكون الفن، ضمن هكذا حالة، ضرورة وجودية، كونه ـ الفن ـ من طبيعة الآدمي المتلاشية رويدا رويدا على وقع الخطى الحادة للإنسان المستهلك المبهرج إلكترونيا. الفن ضرورة لازدهار الإنساني جدا، هذا الـ "جدا" ذوالايحاء النتشوي، بات على عتبة الانقراض، وضمن طقوس مضحكة لتذرره. غير أنه، لكي يكون الفن خلاصا، وبالتالي ضرورة، عليه أن يكون مرتبطا بأشياء متباينة متعددة في آن واحد. بحيث تكون الصورة نقطة جوهرية لتقاطع متضادات؛ مونادة صورة لخلائط لا يمكننا أن نتلمس تشابهاتها إلا داخل عمل فني، يجعل الظاهر مكتسيا بما يفتقر إليه ليكون ظاهرا بالفعل. يكسيه بما هوأبعد على غرار الرغبة التي جعلها " فان كوخ" شغفه؛ رغبة تجسيد الأبعد، التجاوز. والتي تعددت صياغاتها لدى منظرين كثر، فجاءت في تعبير اللحم الذي استخدمه " مورلبونتي " ليجعل المرئي عاريا في غياب قدرته على التداخل بصريا مع اللامرئي ـ أتذكر فرانسوا جاكوب وتحليله لتركيبة الخلية في مؤلفه المنطق الحي، لكنني سأرجئ هذا التقاطع إلى حينه ـ. وجاء في مصطلح مسطح المحايثة لدى " دولوز " الذي حدد للرسم وظيفته، برسم القوى. قوى تتفاعل لتنفتح على الكوني والأزلي في الجسد اليقظ. لكننا نجد بأن أبلغ تمثيل لفلسفة الفن ظهرت مع " بول كلي " الذي حسم وضعية الفن الحديث،بأنه ليس على الرسم أن يصور المرئي، بل وإنما أن يرسم اللامرئي.

هذه الفلسفة التي جعلت الفن عصيا على الكثير من الرسامين، وجعلته مسؤولية فكرية لا يدرك حجمها إلا من يفهم أن الفن زئبق لانحراف الإنسان عن آدميته، وبوصلة لتصويب مسارنا النشوئي. أما الذين يرسمون في عجالة تليق بالدعاية المروجة لنرجسية مريضة، فأنها لا تشغلنا، بالرغم من كونهم يشكلون الظاهرة الأكثر فتكا في ربط

الإستاتيك داخل العملية الإدراكية المرعبة لهذا العصر المميت. وفقا للازمة الآنفة، ندرج تجربة الفنان سيروان باران، الذي أتقن مهنته كخبير في المستحاثات البصرية التي تجعل الجسد شريكا في الوجود مع القوى الحيوانية والنباتية التي تختلط في الشكل الدال لأعماله. وهذا ما سنبدأ به.إن أزلنا كتلة الشكل من اللوحات المحددة بهذه الدراسة، فإننا سنكون أمام لوحة مونوكروم بتركيبة الفراغ، حيث يتم معالجة سطح الفراغ ليكون بحد ذاته شكلا، فنلمس البعد الخاص باللون كالثقل اللوني والسُمك وضربات الفرشاة واتجاهها وحواف اللوحة التي تظهر سطوح لونية مختلفة ومعدلة للون السطح ذاته، لتشكل كلها القيم البصرية الخاصة بالفراغ في هذه اللوحات، لذلك فإننا لن نتناول توزع الطاقة في الفراغ الهندسي، بل تحوله إلى مجال لتعضيد كتلة الشكل وتكثيف رمزيتها، و ذلك لأن محيط الوجه يتدخل في تكثيف وجهة نظر الوجه وتركيبه وضوءه الخاص، إذ ليست هناك ملامح محدد للوجه في اللوحة، بل هناك تعددية تعمل اللوحة عبر تركيب سطح الوجه وخط الجمجمة على إظهار مجموعة وجوه في مسطح الرأس. لكن سيروان لا يكتفي بإظهار هذه التقاطعات في رأس الشخصيات التي يرسمها، بل يعمق ذلك في تجويف الشكل نحوالداخل وجعل الجسد مقعرا فراغيا، بحيث تمكنه من إظهار عدة أجساد وعدة أنواع وكائنات مختلفة الجنس في ذات الكتلة الشكلية. ففي اللوحة رقم (1) نجد خطوط غير ملونة منجزة بعقب الفرشاة على سطح الفراغ الأخضر لترسم قدمين يبدآن من أسفل اللوحة إلى منتصفها حيث تتوقف عند جذع الحيوان والأجساد البشرية المتدافعة داخل الشكل، مشكلا حضورا شبحيا محايثا للمرئي ومعدلا لصورته. فالإرتجاج الذي يوزع خط الوجه على عدة محاور، يفتح شكل الرأس على التعددية الشكلية، لتتعمق نحوالداخل وتتدافع فراغيا نحوالأمام عبر خطوط الوجه وخطوط الكتف، لذلك تختلط الأجساد في كتلة الشكل، لتتقاطع في تشوهات وتعينات غريبة عن بعضها في بيئتها الحقيقية، لكنها تسوغ التداخل البصري بين الحيواني والإنساني في الشكل الذي تتشارك في هيئتها الشكل الهجين للحواني في البشري، والبشري في الحيواني. تنعكس هذه المعالجة للأشكال وخطوطها على معالجة الفراغ وقيمه الضوئية. فاللون الأخضر الجلي يتقهقهر أمام الأخضر المشرق في منتصف اللوحة حيث تتقاطع وتتدافع الأجساد داخل كتلة الشكل، واللون البنفسجي الحاد الذي يقذف بجبهة أحد الرؤوس المرتجة نحوالأمام لتزيد بروزه الفراغي، إلى جانب التماثل في الدرجة اللونية للفراغ الداخلي الرصاصي الذي تظهر عليه الأجساد وتماثله مع الدرجة اللونية للرصاصي الذي يظهر في حواف اللوحة من تحت اللون الأخضر الجلي، حيث يمكننا من خلال حساب هذه الكميات كيفية تشكل الفراغ في هذه اللوحة، وبالتالي حساب التوازن العام للشكل الدال في اللوحة. فالترتيب الذي يقوم الرصاصي الكامد بتنظيمه لبقية العناصر تجعل اللوحة منفتحة على الرؤية وعلى التشكل الدائم التحول في آن، حيث يتداخل هنا البعدين الهندسي والعضوي في تكوين الفراغ. لذلك تتلون الأجساد بألوان تقاطعاتها وتتداخل التباينات وفقا للمجال الذي يسمح به الفراغ الداخلي للوحة لها من الظهور، كالقدم المرفوعة نحوالأعلى من منتصف اللوحة بشكل مستقل عن اليد التي تمسكها، كونهما أعضاء لأجساد لا يظهر منها إلا جزءها المرئي، وعدم تناسقها الكمي مع بقية الأجساد، ينتزع منها محدوديتها التعبيرية، ويحررها من الأطر الجنسية أوالجنسانية، فشكل الأعضاء في لوحات سيروان متحرر من أطرها الطبيعية، لذلك

هي أشكال منفتحة على القوى التي تتقاسمها. إنها أشكال قادرة على إثارة التشابه فيما بين الحافر والقدم، بين فك الكلب وحنك الآدمي. هذا التشابه هوالذي يجعل اللامرئي قائما في المرئي، ومن رؤية الشكل في أعمال سيروان، مكسوة بما يتجاوزها، ومن ظاهرها ترميزا لداخلها وما تحيل إليه من أشكال ممكنة وعوالم متعددة في الإحتياط. لكن الأمر الذي يظهر وكأنه خارج اللوحة، هواللون الأبيض البارز بدرجته المشرقة وسمكه الذي يمنع الألوان الأخرى أن تعدل في وضعيته ودلالته، فحوافه غير ملطفة لتمويه التنافر بين الأخضر الجلي والأبيض وبين هذا الأخير وبين الرصاصي الكامد الذي يتمم بقية اليد، حيث جاء هذا اللون ككتلة لونية لتحديد زند الجسد. ولأن كل شيء محسوب في اللوحة وفقا لتعاليم الدقة التي وضعها " ماتييس " فإن اللوحة / رقصة التانغو/ تظهر تماسكها على نحوأكثر إتقانا، حيث ارتكز التعبير الجسدي بكتلته وخطوط حجمه على الرشاقة المتمحور بدوره على مفهوم الأيقاع الذي يطبع في جسد المتلقي ميلا للحركة، لذلك جاء سطح الوجهين متعددا في معالجته اللونية، بحيث تحرك عين المتلقي من الأعلى للأسفل ومن الجانب إلى الجانب الآخر وفقا لدرجة الألوان المتعددة ولحركة الفرشاة وضرباتها السريعة التي تمكن الوجه على التحرر من القسمات، فالوجه في الرسم ليس تثبيتا على نحوالتصوير الضوئي لفكرة محددة عن الوجه، بل وإنما هو تمكين البورتريه على تقديم عدة وجوه ضمن ذات القسمات، وبالتالي تقديم عدة أزمنة عبر تنافر التركيب الذي اعتمده سيروان لتنويع وتعميق أثر الرقص في وجه الراقص، حيث تقدم البنفسجي الحاد عند جبين الرأس ودبت الحركة في الكتلة السوداء المتطايرة أطرافها ضمن هيئة الشعر، وانبسط خط الفم برشاقة نحوالأعلى مع الألوان والضربات القصيرة للون الرصاصي الأزرق، ووضع اللون الأخضر الفاتح على الصدغ، لتتحرك العين على سطوح الوجه المتعددة وتتفاعل مع الوجه واللون المحيط بكل جزء منه. أما خطوط الجسم الملتفة على بعضها، فأنها تزيد من الحيوية في ايقاع الجسم، كونها خطوط منحنية وليست دائرية، والخط المنحني ليس له إتجاه محدد، لذلك هوخط منفتح على التحول وبالتالي على الحركة. تمنح خطوط الجسم المنحنية طاقة كبيرة لتجاوز كتلة الجسم لظله الذي يظهر منحنيا نحواليسار باتجاه الداخل، وكذلك متناسقا مع وضعية اليدين القوية، التي تترك رشات لونية سوداء على المساحة الرصاصية لجسد الراقص. إن رؤية الرقص والإحساس بالرشاقة المتناغمة في هذا العمل، قائمة على القيم البصرية التي تحدث التحول على سطح التركيب وعبر الخطوط المنحنية والملتفة التي تطبع في حواس المتلقي ميله للحركة.أما الفراغ في هذه اللوحة، فإنه يؤكد على إظهار الشكل على منصة الرؤية وتعضيده بالدرجة اللونية المشرقة للأخضر الذي يشارك حركة الأجساد الراقصة في تثبيت دلالة الإبتعاث والحيوية.تمتاز اللوحة الكبيرة / 190 × 190 / بتركيب خاص وفريد لعلاقة الجسد بمجاله الذي يقيم فيه ويظهر من خلاله، وكذلك بعلاقة الأجساد فيما بينها، حيث لا توجد أبعاد ثابتة أوحقيقية للشكل فيها، فالقيم التشريحية للجسد ليست مجرد مشوهة، بل وإنما هي متداخلة ومتضامنة دائريا ومكملة لبعضها ومرمزة لأجزاء أخرى لا تنتمي إليها، فتنفتح على الشكل اللانهائي المتشكل باستمرار أمام عيني ذات المتلقي، وليس التشكل التقليدي لتباين الرؤية المتعلق بتعدد المتلقيين. فكتلة الشكل الكبيرة المرسومة على يمين اللوحة، تتكون من أربعة أجساد ظاهرة بالفعل ومن شكلين حاضرين بالقوة، يتقاطع فيها الحيواني

بـالآدمي والأنثـوي بالـذكري، لتأسـيس هيئـات منفلتة من التحدد، ومتعينة في التقاطع العفوي لخطوطهـا والألـوان التـي تتـوزع فيمـا بينهـا، حيث ينفتح الجسد نحوالداخل لتتقشر طبقات شـكلية لامتناهيـة. يضـاف إلـى ذلـك الكتـل الأخـرى المحيطـة كـالحيوان ذواللون الأزرق الفاتح الذي يبدا ككتلة لونية من منتصف أسفل اللوحـة ويكتمـل شـكله فيمـا وراء الأشـكال الأخرى علـى اليمين، والذيل الذي يـأتي من خلـف هـذه الأشـكال الآدميـة فإنـه متعلـق بخطوط تعدل في آدمية هذه الأجساد لتنزع منها تحديدها البشري، والخطوط المتعددة في منتصـف الشـكل علـى المسـاحة البنفسـجية وتقاطعهـا مـع خطـين نصـف دائـريين، يـدمغ صدر الأنثى في الهيكل الحيواني والرجولي، كلها تتضافر فيما بينها لتجعل الشكل متشكل من أجساد والجسد من أجناس هجينـة ومخنثة بـالمعنى العضـوي فقـط. لـذلك يصـبح جـنس الكائن وطبيعته، أمور متروكة للممكن المتعلق بطبيعـة المتلقـي وبتـاريخ كـل رؤيـة لهـذا العمـل.والتقـاطع العضـوي لخطـوط الجسـد، تجعل حركة اتجاهها بحد ذاته نسبيا. فالأبيض الموضوع كهالة في أعلى اللوحة، متعلق فقط بوضعية أحد الرؤوس المتعددة ضمن طبقات تشـكل الشـكل وتجليـه فـي الرؤيـة، وهـذا مـا يمنحها الإمكانية لأن تكون هالـة لشكل غير مرئـي قـادم ضـمن التشـكل المسـتمر لتضـافر عناصـر اللوحـة كلهـا فـي نـزع التـأطير عـن أشكالها. لـذلك نعتبر أن هذا العمل من أكثر الأعمال تفاعلا للقوى المستيقظة فيه وأكثرها ديمومة. فالشكل الأحمر الجلي الموجود وسط اللوحـة، متعـدد الظهـور، حيـث يتقـدم صـدره بكتلتين متكورتين ذات لون أحمر مشرق، مع تقدم جزء من قدمه على بقية أجزاء العمل ككل، كأنها ستخرج عن العمل، بينما يتخلف الجـذع نحوالـداخل بدرجتـه الداكنـة ويتعمـق الرأس في الفراغ حتى يتلاشى جزء منه. أما الفراغ فهوأيضا مشغول بطريقة متنوعة تمنح بعدا خاصا للون المحيط بكل شكل، مع إظهار طبقـات مسـتقلة عـن هـذه الأشـكال فـي أسـفل اللوحة ، لتتخلص صلة المرئي من ما يحجب رؤيتـه فـي حقيقتـه التفاعليـة مـع اللامرئـي. ضمن هذا العمل يشكل الظهور الباهت لشكل هرمسي في أسفل يسار اللوحة، تحت السطح البنـي الـذي فرشـت عليـه ألـوان بنيـة بـدرجات متقاربـة، منبهـا فجائيـا للحـواس، تجبـر متلقـي هذا العمل على البحث عن نسق للرؤية في كل مرة يقف فيها أمام هذا العمل، حتى لوتمت رؤيته مرتين في اليوم ذاته. فالهشاشة المتعلقة ببعض العناصر البصرية هي بحد ذاتها قوتها التفاعلية مع ممكناتها. لذلك يتوجب التريث في رؤية هكذا لوحة. يقدم الفنـان سيروان أعماله هذه ضمن خط واضح لتفريد الفراغ الخاص بلوحاته، فتجده يبتعد عن مشـهدة الفراغ على طريقـة فرانسـيس بيكـون، بـل يعتمـد تكسـير السطح بضربات فرشاة قصيرة وتلوينه ضمن درجـة لونيـة متماثلـة مـع إظهـار تخطيطـات أخـرى علـى نحوشـبحي فـي العمـق، دون أن يـؤدي بـه ذلـك إلـى التفـريط فـي التـوازن التجريدي لبنية الفراغ. كما أنه يعالج الأجساد بخطـوط منحنيـة متحركـة، متحولـة باسـتمرار لتوجه الجسم ولموقعه في المجال الخـاص بـه، لذلك ينفتح الجسد ويختلط بغيره من الكائنـات ضـمن تجويـف الكتلـة الجسدية ذاتهـا. وضـمن هذه الخصائص تتعمق الرؤية في أعماله بناءا على تثنية الجسد بالآخرين.بقـي أن نؤكد علـى أن أعمـال الفنـان سيروان، تـدخل ضـمن ذات الاتجـاه التنمـوي للعـين، كونهـا مبنيـة بإحكـام لـذلك تكـون رؤيتهـا ممتعـة ومفيـدة لتطـوير رؤيتنـا للأشياء؛ إذ أنّ الرسم يعلمنـا أن نـرى في الشيء بحد ذاته، أكثر مما يكون عليـه هذا الشـيء. وهـذا بـدوره يـنعكس علـى الأواليـة العامة للإدراك والفطنة.

سهيل سامي نادر

تنويعات على ثيمة واحدة

اعتمد الفنان سيروان باران في معرضه الجديد على ثيمة تتحدث عن نفسها، أو تتداعي من نفسها في حالات و أوضاع مدركة أو مخمنة أو متوقعة. إنها حركة عاطفة، و أوضاع جسد، و رغبة، و ملامسة... و باختصار انها القبلة !ما الذي نتوقعه ؟ الكثير. ربما على عدد من الناس الذين نعرفهم و لا نعرفهم، الذين جربوا القبلات كتعبير عن غرامياتهم السعيدة و أرادوا المزيد منها أو من خيبت آمالهم و خرجوا من التجربة بوعد الانتباه في المرة القادمة، الحسيون بلا إشباع و المتأملون عند أقل ملامسة، المتسامون الروحانيون و الايروتيكيون الذين يشركون خيالهم، التذكاريون الحزانى و المستعجلون المتقلبون في المزاج و الرغبة. بالإمكان أن نتحدث مطولا ههنا و ننتقل إلى الأدب. حيث الكلام يجر الكلام. و النماذج الانسانية التي نعترف أنها لا تحصى تتكااثر و اتنقسم عندما تلتحق بها الرؤى و الافكار و الحساسيات و الاحتجاجات العاطفية. لكن دعونا نتفحص ما تظهره اعمال سيروان عن القبلة، أعني رؤيته الخاص. فهو من الوهلة الأولى يرتفع بملامسة الشفاه إلى حالة من العناق المثير الذي يرقى الى الاندماج بين جسدين. القبلة عنده تكف عن أن تكون مجرد ملامسة عادية بين شفتين بل هي استغراق، و توحد، و وله، و امتزاج إلى حد اختفاء فردية الجسدين و تحوله إلى جسد واحد، بل إلى كتلة متراصة. و الحال أن الفنان يجري تحديدات فاترة، و خطية ثاوية بوجه خاص، ليشير إلى وجود جسدين، و لا سيما خطوط الأذرع، و أحيانا الرؤوس التي استبعد الفنان ملامحها الشخصية، أما السيقان التي نتوقع أنها ستكونن محددة بعض الشيء، بسبب خواصها النافرة المتحركة، فقد اختزلها في أكثر أعماله، و قربهما من نتوءات صغيرة شبه حيوانية. و إذا ما بدا مثل هذا الإجراء غريبا، و لا سيما أن خطوط السيقان تهب للجسد توازنه الطبيعي و عناصر القوة الديناميكية و في الشد و الارخاء و التعبير العاطفي في الاحتضان. فلا أرى في هذا الاختزال التعبيري و التجريدي إلا كإجراء يبقي على الحجم الجسدي في حالة مستقرة، و يهب لوزن الكتلة التعبيري ثقلا اضافيا و يقلل من التشتت البصري الذي تثيره حركة الأقدام، أو خطوطها الخارجية الرشيقة المنسرحة. إن هذا التفسير الفني لا ينفي وجود ملامح تعبيرية خاصة بالمبالغة أو التشويه، أو وجود نوع من التداعي الرمزي لفكرة الجسد.

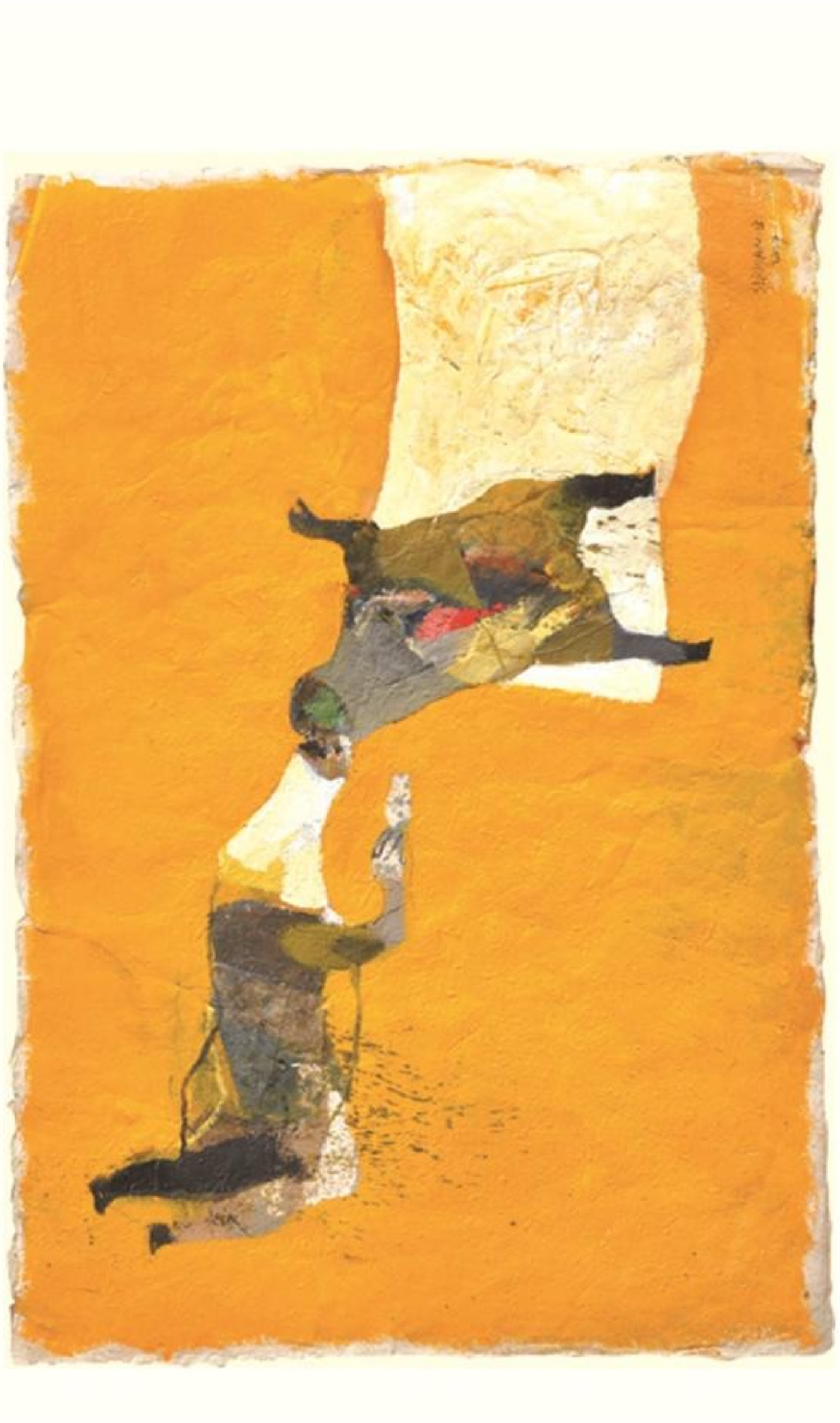
يلجأ الفنان إلى إجراء اضافي لتعزيز الحس بالكتلة و تماسكها التعبيري، باختيار قياسات كبيرة في المساحة، مع ضمان اشتغال هذه المساحة كخلفية. هذا التدبير يقوي عرض الكتلة في تمايزها الشكلي و التعبيري العاطفي، و يموقعها في اسقاط حاد. بيد ان الفنان الذي ألغى الوضعيات الطبيعية في بناء اللوحة و بناء اشكاله على حد سواء، يفضل كما هو واضح العرض الفني كفضاء تعبيري عام، و يلغي، و أحيانا يضعف، أي علامات نستنتج منها وجود اطار استناد مكاني أو ما يشير إلى ذلك.

سواء كشف لنا سيروان عن إكرته المثالية عن الوضـــعيات الحميميـــة او أخفاهـــا، فإنـــه لا يستطيع أن يواصل لونـه العاطفي الجاد عنها إلى النهاية. ذلكم هو شأن الحكايات الغرامية كافة التي لا يمكن إخفاءها عن العقل في نكده المعتاد و تشاؤمه الذاتي، فيحولها إلى شغب و هزل. هذا ما سيفعله سيروان في النهاية، عندما يصور وضعيات نبتسم لها لأنها إما تبدو غريبة بعض الشيء مستها يد مرحة، و إما جاءات كاستطراد لتعبيرية اسلوبية تلفق و تصوغ أوضاعا و نسبا مشوهة أو مبالغ بها. لكن هناك ترابطات فنية وظيفية تجعل من ذلك الشغب مبررا على المستوى الفني، فهو يظهر في حالتين: الأولى عندما يفصل الفنان بين الرجل و المرأة، أو بين كائنين بوجه عام، و يظهرهما كجسدين منفصلين، فكأن هذا الانفصال يقوي تلقائيا وعيهما الذاتي على نحو ينظران الى جسديهما من الخارج كما يفعل الوعي الذاتي المعتاد حقا. و الثانية عندما يستخدم الخطوط و الشرائط اللونية في تعابير عاطفية شبه دائرية مثيرة لبناء اشكاله، فهذا الاسلوب يعبر عن حركة تتجه الى الخارج ثم نعود ادراجها.

بدأ سيروان فنانا واقعيا، يفاجئنا بين الحين و الحين برسوم خيالية تعبيرية. و قد احب رسم الخيول، و بعض الحيوانات الأخرى، و رسومه عنها تمتاز بحيوية تعبيرية و رغبة بالتجريد، رغبة نراها مجسدة في اطلاق اجساد الحيوانات من أسرها البيئي. لقد صور الخيول طليقة، شرسة بعض الشيء، متحركة، و متخبطة في حركتها احيانا، شقية و حزينة، تقوم بدورانات هائجة. في النهاية أوقف سيروان هذا العرض الجسدي المتحرك ليقترب منه ككتلة حزينة بخطوط رشيقة. لقد أوقف الهياج و بدأ التأمل، فراح يصنع اعماله من تكرار مقاطع جسدية من الخيول.

ثمة فترة اختار فيها سيروان أن يكون تجريديا، الا أن تجريديته تبدو مثل حركة اقتراب شديد من جسد ما. قد يسمح لنا هذا الانطباع بالتوصل الى اقتراح قابل للنقاش، فلعل اقترابه من أجساد خيوله أفضى به الى نتيجتين مختلفتين: الأولى هي التجريد عن طريق تضييع التفاصيل و الخطوط المحيطية، و الثانية اسقاط جسديات قوية على السطح. في الأعمال الفنية تتحول التصاميم و الأفكار التشكيلية على نحو ليس من السهولة ردها الى دوافع او الى جذور. إن ما هو مثير في اعمال سيروان أنه يسقط كتله المشغولة بشغف على مساحة واسعة. تلك كرأة منه، جرأة اريد منها المحافظة على الشكل القوي و المثير في علاقة قلقة بالمساحة.

*** ناقد عراقي يقيم في عمان.**



acrylic on paper
50 X 70 cm. 2009

Acrylic on paper
57 X 77 cm .2010

acrylic on paper
129 X 129 cm. 2009

Acrylic on paper
50 X 70 cm .2010

Acrylic on Canvas
30 X 30 cm. 2002

Acrylic on Canvas
80 X 80 cm. 2002