

**تمهيد :****ديوان "عويل رسول الممالك" لإبراهيم اليوسف.....**

يضيف هذا الديوان إلى مكتبة اللغة العربيّة وصفاً لحضارة تتعرّض للإبادة بأشكالها...

هي غير عربيّة ولا تتبع التّوحيد في بعض جوانبها، فهي حضارة راسخة قدمها في الزمن قبل الرسالات السماوية... رسالة هذه الحضارة السلام والحياة للجميع. وبعض أهلها يعبدون إله الطبيعة ممجّدين عناصر الحياة من تراب وماء وهواء ونار...

لهم حضارتهم المسالمة مع كلّ الناس وهم يحافظون على تراثهم رغم كلّ عوامل الحتّ السياسي لطبيعة ثقافتهم... بعض أهلها عرف التّوحيد وانصهرت إرادته فيه... وبعضهم حافظ على جوهر التّوحيد المسالم باسم آخر نطق به انتماؤهم إلى ديانات لم يسمع بها كثيرون لعدم التواصل معها في عصر غلبت على كلماته مفردات النار والقتل وأحادية التفكير...

هم لم يقتلوا أحداً لكنهم انقتلوا على اختلاف دياناتهم، وأكثرهم مسلمون، انقتلوا بمجازر وبوآد جماعي رغم تحريم الإسلام للوآد في آية كريمة "وإذا الموعودة سُئلت بأيّ ذنب قتلت"...

ففي مخالفة صريحة للقرآن الكريم تبنّى صاحب كرسيّ حاكم، تبنّى إبادة حضارة فكراً ووجوداً، وهو يحكي باسم الله. فيُظهر من يخالفونه أتباعاً للشيطان ممثّل الشرّ... وإن كان العمل عبادة في الدين...

والشاعر من موقعه مسلماً، والده شيخ ربّاه على تعاليم القرآن الكريم بعد أن سماه على اسم النبي إبراهيم ليكون مثله... يفضح ممارسات إجرامية باسم الدين، ويظهر كيفية تعامل من تبنّوا ظاهرياً الدين الإسلاميّ ليكسبوا إجرامهم شرعيّة بتغطيته بالصلاة، أو بتشبيهه بما كان المسلمون الحقيقيّون يقومون به لمحاربة الشرّ الحقيقيّ...

يريد الكرد أن يحيوا وأن يحيا غيرهم... يطالبون ببقائهم في الحياة بالغناء والرقص والحياة البسيطة التي لا تؤذي وجود غيرها...

يطالبون بإبعاد العنف حقاً لا يخالفهم فيه إنسان طبيعيّ... يأتي هذا الديوان صرخة بكاء تبحث عن قلوب تسمعها لأن العقول تتحدّث بالكلمة وصولاً إلى التواصل الفكريّ. وحين تصير

الكلمة بكاء يكون المطلوب من أصحاب العقول أن يجدوا سبيلاً سليماً لإسكات البكاء بمساعدة الباكي...

من يقرأ نصوص الكاتب ومواقفه يرى في عينيه حتّى حجل الأكراد ونظرة ما استوعبت حجم اليقين وفداحة بعد المعجزة.

يبقى متفائلاً لأنّ التفاؤل بمن يسمعه يمتلّ التعلّق الوحيد بالحياة وأملاً بتغيير الموت المتكرر المتراكم بالنسبة إلى عاجز يبكي لغةً، ينتظر أن يسمعه ناس يقولون نحن أهل لك كن بأمان... لسنا أعداء دمك...

يملك الشاعر لغة شعريّة مميزة في بعض المواقف العاطفيّة الوطنيّة والشخصية كما سيرد في التحليل لاحقاً، ويصوّر حضارته بإيجابياتها وبسلبياتها، ليقول هذه صورة لأنا كبرى. قد يصل به حدّ التعريف بما تؤاسي هذه الأنا الجماعية إلى تصريح يضعف شعريّة النصّ وتغلب فيه الأيديولوجية على الفنية لينتصر لقضية يؤمن بها ولا يريد وإن قال شعراً أن يفهمها القارئ باحتمالات قد تبعدها عن رسالتها العويل الذي يلخص كلام جماعته...

فالفنيّة وسيلة لغاية هي الرسالة التي تجعله يلجأ إلى الإيقاع الموسيقيّ في المواقف العاصفة التي يريد أن تعلق في ذهن القارئ بفكرتها الكاملة دون إضافات ذاتيّة... وفي الديوان كلّه يرصد من مختلف المواقع حضارة بسيطة قويّة، حضورها حضور الطبيعة في

وجه الصناعة القتالة، حضور السلام في وجه الإبادة، حضور المنطق بإعادة المياه إلى مجاريها في وجه من يسرقون ماء الحياة... إنّ الديوان صرخة يستطيع أن يقرأها حتّى من لا يملك ثقافة في قراءة الشعريّة الحديثة التي تبتعد شيئاً فشيئاً عن القارئ العادي غير المتخصص، بسبب التجهيل الذي يبعد شريحة كبرى من القراء عن الحاضر والتطور اللغوي الموازي للتطور الحياتي... هذا التجهيل المقصود في التعليم في المدارس وفي وسائل الإعلام التي تربي إنساناً مستهلكاً لا يمكنه مشاركة المبدع في إبداعه...، هذا التجهيل لا يمنع الشاعر الذي يظهر براعته في استخدام اللغة في بعض المناطق من قصائد الديوان، هذا التجهيل لا يمنعه من لعب دور المدرّس في مدرسة الحياة، يفهم أوجاع جماعته للقارئ، مبتعداً عن الشعريّة المعاصرة أحياناً كثيرة ليكون أقرب إلى القارئ العاديّ الذي يحلم الشاعر بأن يسمع في حبره صوت دم جماعته...

### ظاهر الديوان والعناوين:

يقدم المتكلم نفسه رسولاً للممالك لا حاملاً فكراً ذاتياً خاصاً؛ بل هو مجرد رسول لوطنه، لا يقدر على الكلام، فالكلام لا يفسّر ما تعيشه الممالك، فيطلق صوته وشعره عويلاً يوازي بلغة التعبير ما يحدث في الواقع، فيجعل كلماته بكاء وصراخاً ليوصل رسالة

الممالك إلى القارئ العربيّ، بلغة عربيّة تطلب موقفاً مما يجري على أرض الواقع.

من الغلاف يعرف بنفسه:

"هذا أنا

هذا بياني

من الألم

لا حكمة

سوى الأئين"

فرسالته هو من خطّها، هي بيانه يكتبه بحبر الألم، لايقدم فيه حكمة كما درج الشعراء عليه في المآسي من توجه للجمهور وقيادة لهم بقصائد ثورية تحثهم على التحرك لمنع المآسي الأعظم ولمحاربة الظالمين عموماً...

يبدو من عجزه وعجز جماعته ينطلق بيانه بحكمة الأئين التي لا يملك سواها للبرهنة على أنّهم أحياء يطلبون نجدة ممن يمرّ، فهم لا يملكون أمرهم ليعالجوه...

لكنّ صرخته العويل هي رسالة إلى قراء عرب لإطلاعهم على مأساة الكرد وعلى حضارة الكرد ليعرفوا أنّ شعباً يعيش على هذه الحال، وبصرخة تستجد عرباً ما خيّبوا وفق تاريخهم مستنجداً بهم حتّى لو ماتوا... يعرفهم بقضيّته وبتفاصيل حضارة غير موجودة لدى العرب وهي سابقة على حضارة العرب... يناديهم من

عمق الجذور أغيشوا شعباً إنسانياً يحبكم ويحبّ الحياة... يناشدهم بلغة العويل أن ينصفوا الكرد بردّ حقّهم الطبيعيّ في أبسط أمور الحياة... ليعيشوا بسلام.

لا يحمل سلاحاً ويقول سأردّ على قاتلي الكرد بالعنف، أو سأردّ على من يلغي حضارتهم بإلغاء يستحقّه على أقلّ تقدير... يبدو رجلاً جماعياً عاجزاً يبكي كطفلٍ يخاف على أهله في منظر مجازر ليس بيده إيقافها...

يطلق عويله ليعلم أهل المروءة من أصحاب المواقف الجريئة غير الخائفة من حياة تحبّ مهرجانات الفرح، خلقها الله على الأرض ويبيدها من يقولون هم عبيده... يبيدونها طمعاً بثروات أرضها فيسرقون حتى الحياة من أهل تلك الأرض ويتاجرون بمن لا يملكونهم... والمتكلّم لا يقاضيهم على ما سبق لكنّه يبكي صارخاً لأذان قد تسمع...

يبكي ليقول: لكم حكم ولنا حقنا منتظراً من الأئين أن يوصل حكمة مفادها أنّ جسد الجماعة عليل والدواء بيد طبيب قد يكون القارئ، أو يكون القارئ لساناً يطلب العلاج لجسد جماعيّ يعاني من الإرهاب على الحياة...

يطالب بالأّ يقتله وجماعته ظالمٌ دون أن يعرف أصحاب القلوب قصّتهم...

وإن غلبت المصلحة الفكرية في أسوأ الحالات يخاطب القلوب بعاطفة تختصر الكلام بالعويل لرجل يحمل فكر ممالك يدمرها ظالمون على رؤوس أصحابها الملوك أبناء الحياة...

يحاول أن يهدي الديوان إلى جهة معينة كما تجري العادة في أيّ منتج شخصيّ يقدم صاحبه جهده فيه للأقرب إليه أو للجهة المعنية به... والكاتب أراد ذكر المهدي إليه. فتح مزدوجين ووضع ثلاث نقط نيابة أو تمهيداً أو أصالة عمّا لا يقال، أو أنّ الفراغ المتروك لا يحدّد جهة ما يريد أن تعنى أكثر من غيرها بالكتاب؛ لأنّه لا يغلق المزدوجين تاركاً الرسالة دون وصول إلى من يريدهم أن يطلعوا عليها بل مأكولة النهاية... وهو يعتقد أنّ البياض يشي بكلّ ما يريد، لكن لا لغة الحبر تصل للأوراق ولا لغة البياض. ويبقى الإهداء معتماً ينتظر من القارئ أن يعرف هذه الرسالة الجماعية المكتوبة بالعويل، أن يعرف إلى أين يوصلها.

يكرر بعد الإهداء ما قيل على الغلاف مظهراً تفاصيل توضح أكثر ما بدا في الظاهر داعياً القارئ إلى قراءة عميقة ليعرف أنّ كلمات مسروقة وأنّ الحكمة ليست في الأنين لكنّ الأنين هو اللّغة التي تعبّر عن الألم، والألم دليل عافية لأنّ فيه شعور، وهو دليل حياة تطلب الخروج إلى الراحة والفرح، يقدم بيانه على أنّه يستند إلى حكمة الألم المفضي إلى الحياة، وهو بسبب الموت المتعدّي على

الحياة... والمتأمّ يوصل صوته أنيناً مطالباً سامعه بشفاء الجسد الجماعيّ:

"هذا أنا"

هذا بياني

لا حكمة فيه سوى الألم

لا حنكة فيه سوى الأنين"

بيداً قصائده "بدلاً عن الصورة الشخصية"، بـ "وطن"؛ لأنّ بروزه الفرديّ لا يعنيه كونه رسولاً يحمل رسالة وطن ينكره الواقع. ثمّ يخاطب من عزلته القارئ في قصيدة "العنكبوت"، ويظهر تخليّ الأصحاب العرب عنه وجماعته من أجل مصالح شخصية فيلومهم لأنّ بيدهم بعض المصير. ثمّ يحدث القارئ عن أطفال الكرد في "السلالة"، وعن أحلامهم وأحلامه.

يتابع الحديث عن أحلامه في "على درج إليها دائماً". ثمّ يسلط الضوء على ملوكيته المسالمة وحقّه بأن ينتمي إلى حضارة غير عربية لأنّه فعلاً ينتمي إليها أرضاً وشعباً وتاريخاً...، ولا يتحقق أمله بالحياة المستقلة عن غدر الآخرين فيأتي نص "ضحك ينكسر قليلاً"، ليظهر تفاؤلاً بالغد.

ثمّ يأتي نص "الزندافستا"، بكردية واضحة يسلّط الضوء على حضارة الكرد والانتماء الصريح إليها.

بعدها يأتي نص "الهواء" متفائل بالآتي رغم مجازر الغاز الكيماوي، يتنفّس تاريخ حضارة المتكلم ويتحرّك مع الهواء ليحلم رغم الحضور القويّ للقتل الجماعي المميت، يحضر مع الحلم الآتي بحياة عريقة تتجاوز مأساة الاحتلال الذي لا يقدر حضارة تطوّر أصحاب الأرض الأصليين بل تستغلّ ثرواتهم وتقتلهم، واحتلالها سيمضي حكماً دون قتل جذور شجرة الحضارة كما يرى المتكلم في النصوص، وفي نص "الهواء" تحديداً يرى الاحتلال ببشاعته يأكل منهم كما يأكل الدود من شجرة الجوز وتبقى صلبة تقدّم الثمار والخشب القويّ...

ثمّ يأتي نص "فلاشات لا تطلب شيئاً" يسلّط الضوء على تفاصيل يعيشها المتكلم في تمسكه بالأمل بطبيعته، ويتحدّث عن علاقته بالمرأة وبالمعاملات اليومية كشاعر وكعلم، وعن نظرة المجتمع المشوّهة التي لا تؤثر على الشخص إلا كما يريد لا كما تريد، وعن بؤس الإعلام في تشويه الأخبار الواقعيّة، ويختم بتشويه أمانة البريد وباستغلال البريد لمراقبة الأمنيين العاديين وتشويه حقائق لمصلحة كلاب السلطة لإظهار علاقة نفعيّة غير ملتزمة من قبل المخابرات حتّى تجاه المسؤولين عنهم، وتطنيش المسؤولين عن

تجاوزات بحقّ أناس حتّى لا يتعاطون سياسة في سبيل خدمة كلابهم...

في هذه الفلاشات لا يطلب حقاً يخصّ جماعته لكنه فقط يسلط الضوء على جوانب من حياته في مجتمعه...

تأتي "تواريخ شخصية لا تهّم أحداً" في "نص"، ينشئه يضيء جانب العاطفة الشخصية بلغة فنية أرقى من سابقتها فهو هنا لا يخشى على المعنى من ضبابيّة الشعريّة، ولعلّه يزيد من شعريّة النصّ وغموضه الشعريّ ليتجنّب التصريح الذي تألفه نصوص الديوان ويحمل قضية ورسالة يبدّيها على الهمّ الشعريّ. أمّا في هذا النصّ فهو مشغول بعشقه الذي لم يدم مظهراً جانباً من حضارته لا يبيح العشق الخارج عن تقاليد العشيرة...

وبما أنه يتوجّه إلى القارئ من عزلته بأفكار جماعته وقضيّته الكرديّة وثقافته فإنه يرى حتّى الصور الحياتية المحزنة في بشاعتها، وفي تشويه العلاقات بين ناس طبيين، كذلك يرى الهمّ العاطفيّ الشخصيّ. يرى ذلك خارجاً عن قضيّته فلا يجعل لهما أهمية وإن ذكراً، فإنه يجعلهما بين ما لا يطلب شيئاً وما لا يهمّ أحداً، لبعدهما عن الهمّ الجماعيّ بشكله المباشر...

في نص "حكمة هذا الحبر" يعرض حكمة في بقاء الكرد وفي حقوقهم التي يرصدها من خلال "الدول" و"الأسماء" و"الفاولة" و"الأشلاء" و"الدروب" و"الخشب" و"الأخوة"...

يختم الديوان بقصيدة "حليجة... ترحّب بكم...!!!!!!": يُظهر فيها فضاة القتل في تصوير يتأرجح بين الفنيّة والمباشرة لإظهار بشاعة المجزرة ومدبريها ومنفذيها، مخاطباً القائد المخرب المسؤول ومن يتبعونه. وهو يظهر في هذا النص ابناً للجبل الإله الذي لا يموت ويجدد طبيعته الحياتية رغم النهب ورغم القتل بالغاز الكيماوي... فهو لا يخلق نصاً شعرياً مبتدعاً في فنيته لكنه يحمل رسالة الممالك، وهو في النهاية ابن الأرض التي يعبد طبيعتها المتجددة، وهو ابن الجبل له شموخه وطموحه وإطلالته على البعيد حاملاً الأمل والكائنات حتى وهو يبكي عاجزاً...

## بدلاً عن الصورة الشخصية وطن

يبني نصّي على ضياع يجعله يشكك بانتمائه إلى وطن يحمل هويّته... يعيش غريباً عن انتمائه، وبين الانتماء وعدم الانتماء، بين الخيال والواقع، بين الغربة والوطن يعلن انتماء جديداً يقدّم به نفسه بدلاً عن الصورة الشخصيّة...

ولأنّ ملامح الوطن ضبابيّة في حياته التي يعيشها يرسم موازياً أدبيّاً يسكب فيه جلّ عاطفته. حتّى يأخذ من صورته إشارتها إليه ويستبدلها بوطن يحلم به حتّى يعيش الحلم في النص، مبتدعاً عن واقعه، داخلاً في حالة شعريّة يرسم فيها انتماءه الحقيقي العميق خارجاً عن تقليديّة الصور في التعريف بصاحبها. منتجاً صورة جديدة...

يرسم قلباً يسمى (الوطن)، بدلاً عن صورته الشخصية، لتفهم هوية المتكلم، يقدم لك ملامح (وطن) الجموع بدلاً عن الصورة الشخصية، التي توضح شكل صاحبها، يكتب وطناً (يجاور الكلام) ولا يصل إلى وضوحه عندما تصل الأسئلة إلى درجة الشهوة... (بدلاً عن الصورة الشخصية... وطن). وهو عنوان أولى قصائد ديوان "عويل رسول الممالك"

هذا الإنسان "الوطن" يتكلم عن الجمع بصيغة المفرد الأكبر الأعلى الذي يحوي بانفراده كل الجموع "بدلاً عن الصورة

الشخصية" التي توضح شكل صاحبها، يكتب وطناً "يجاور الكلام" ولا يصل إلى وضوحه عندما تصل الأسئلة إلى درجة الشهوة. هو ليس صورة للماضي أو للحاضر، فقد تجاوز الزمن فأسره المستقبل بمواعيده الكثيرة؛ فبات يعيش على الوعود التي تقيد الحاضر. بعد مجاورة الكلام في حال الشهوة يعتري الأصوات على تدرّجها الودود الذي نسجته. بعد المجاورة يأتي الاعتراء ونموّ الصوت أو تكوّنه أو نسجه دون أيّ عنف؛ والصوت جسد الكلام. بعد الودّ تأتي الغواية للّهات بفعل مشاركة "مباغتا" بين طرفين؛ الطرف الأول "هذا" دون مشارٍ إليه واضح، والطرف الآخر "صلف السدود"، فالبعثة ليست من طرفٍ واحدٍ تجاه آخر، وكأنما صلف السدود، هنا، لا يمنع الغواية في عملية تجسيد الوطن إلى الدرجة المادية للممارسة الجنسيّة التي تنتهي عنده بالإرواء... "يروى دواخلنا الكسيرة...."؛ وكأنّ صلف السدود التي تقف حاجزاً يمنع الحضور الجسدي لوطن المتكلّم، يشارك بمفاجئة ذاته، وكأنّ السدود موجودة بين الوطن و اللّهات، أي داخل تكوين الجسد اللّغويّ الذي يحاول المتكلّم رسمه. وهذا السدّ ليس فيه ماء بقدر ما فيه "رعد" فهو "صلف" كثير الرعد قليل المطر. أو ربما يستحضر المتكلّم العلاقة بين الأشياء من خلال الزواج فبباغت بإغواء اللّهات صلف السدود ليديني من حظوة السدود و منزلتها كزوجة لهذا الوطن. وبعد الغواية يأتي الرّي؛ يروي الدواخل الكسيرة لجماعة المتكلمين

الذين ينتمي إليهم المتكلم، أو بعد مباغته السدود الخارجة يتمّ ري العمق المتعدّد المشترك الكسير، وبعد ذلك يستحضر الري الورود فيسقط بالشرب، فلا يتجسّد بل يتلاشى في الدواخل، أو ربما يضع بالحضور، فيتلاشى قبل تجسيده، وذلك مما يستدعي وجود الروح بعد عجز الجسد عن استيعاب وجود هذا الوطن.

يساور هذا الوطن الروح فيأخذ بها، فهو "أبهي الطيوف".

هو ربما أحلى وأبرق من ألوان الطيف بعد المشهد المائي السابق. أو ربما هو أحلى أنواع الجنون لأنّ الحقيقة المادية المجسّدة لم توجده. أو ربما هو أبهى ما يراه النائم من أخيلة لأنّ الصّحو لم يستحضره.

بعد الجسد والروح، بعد مساورة الرّوح، تأتي صياغة اللّهفة الجديدة لجماعة المتكلمين، مع عدم نسيان تألق طلع اللّهفة، ثم هذه اللّهفة أو تألق نتيجة هذه اللّهفة، وهو الغائب يستدرج أشكال جماعة المتكلم على تعدّدها "وسط انحدار الأمثلة" فالوطن المؤلّف من هذه الجماعة ليس وطناً حلماً جميلاً، مع ما يمثّله من انحدار يستدرج الوطن أشكال الجماعة. وسط الضّعف حيث الجوع البالغ حدّ الطوى، حيث الحدود التي يختفي الكلام عند ذكرها... ربّما لأنّ وطن المتكلم حلم دون حدود، غير واقعيّ، أو أن حدوده الفراغ من الجهات الأربع لأنّه يمثّل عالم المتكلم ولا حدود خارجه؛ فيذكر الحدود بالمطلق ويترك فراغاً يعبر عن جهاتها الأربع.

وبعد حدود الصّمّت يأتي سؤال عن الـ"وطن" الذي حاول المتكلم رسمه مبتدئاً به نكرة ومعرفاً به غامضاً غائباً حاضراً في الجسد والروح، بديلاً عن الصورة الشخصية، يقف عند تسميته ويتساءل عن إعلان انتمائه إلى ذلك الضياع الجميل الذي أخذ جسده وروحه، هذا الجسد الذي اشتتهه الأسئلة واعتزى الأصوات وأغوى اللّهات وروى الدواخل الكسيرة وهمى بالورود في النهاية، وساور الرّوح بمعزل عن الجسد، وهو "أبهي الطيوف" على الإطلاق. هذا الجسد قد صاغ اللّهفة بهيّة الطلعة، قد صاغ إشراقه الحياة وهو ينهض من انحدار الأشكال الظاهر مقابل تألق الطلع الباطن. هناك تأتي حيثيات المكان حيث "الطوى" دون أي تعليق. حيث الحدود التي تستحضر الجغرافية -تستحضر المادّة والتجسّد الحقيقي على الأرض... عندها يسكت الكلام أو يظهر الوطن الغامض المجاور للكلام صمّتا رغم فعله الكبير بالجسد وبالروح وبالمستقبل الآتي. هذا البديل عن الذات مرسوماً بالكلمات على الورق، ولم يطلق عليه المتكلم اسماً، هذا الضياع الواقعي "هل أسميه الوطن؟". وهنا يأتي "الوطن" بالمطلق غير معروف يحتاج إلى تساؤل من أجل تسمية. يحتاج الانتماء إلى إعادة نظر، إلى تساؤل هذا الرسم في النصّ مع ما يحمله من ضياع صاحبه، هو الوطن؟؟..

إن كان لا، فقد أفنى المتكلم كلّ قوّته وأبدل صورته الشخصية بصورة عدم انتماء، بصورة لا وطن، بصورة ضياع. وإن كان نعم،

فقد انتمى إلى هذا الضياع الذي سلبه ذاته؛ فانتمى إليه لا إلى ذاته، ورأى فيه صورة تعبر عن نفسه، صورة بديلة عن صورته الشخصية، بديلاً عن شخصه جسداً وروحاً وتفاعلاً مع الآخر... صورة جماعة توحدّهم على تعدّدهم في الدواخل والأرواح والأشكال، فيها من الضياع ما فيها من محاولة إيجاد الذات في رسم ملامح صورة مشتركة لألم شعب يحمله المتكلم، ولا ينفى وجود غيره في هذا الألم، فيعدّد المتكلمين ولا يوحدّهم، ويحملهم معه ملامح هذه الصورة البديلة عن انفراده عنهم، فيتماهى في الجماعة، وربّما بذلك يصل عويله، وهو رسول الممالك مقارباً للصوت، صامتاً، صائحاً، غير مفهوم، مبهم، هو الحياة بضياعها، هو مشروع وجودٍ وهويّة.



## العنكبوت

تدور القصيدة دورة عنكبوت تُخرجُ بيتها من فمها كلاماً حبرياً... ويبقى "أوهن البيوت بيت العنكبوت".

لا يستطيع المتكلم أن يصطاد موت الموتى إلا بالتّمني.

بيني قصيدته على تناقضات لعلّ أبرزها الحياة والموت. يرى الموت في أشكال الحياة... فينشر معجم الموت على مساحة القصيدة (الموتى، ذوبان القبلات، وداعهم، ترابهم، شحوبهم، نتركهم، الموت، وصيغة تمنّي المستحيل: لو ترى...، لو نخلد...، لو نلقن...، لو أحدثهم...، لو يقفون...، لو يسمعون.)

يبدأ الشاعر قصيدته بالتّمني لو أنّ الموتى يرون. وينهيها بتّمني لو أنّهم يسمعون.

بيني أبياته في عزلته مثل عنكبوت يراقب من زوايا السّقف أحداث الحياة التي تموت. يحاول إحياءها بالحبر فيبني لموتاه بيت العنكبوت؛ ويعمم انعدام الحياة عندما يحاول إحياءهم فيسمّيهم الموتى ليعالج قضية الموت والحياة باليأس يخرج منه حبر الأمنية...

هكذا يصير العنوان للنّصّ الشعريّ "العنكبوت" ليكون عنوان عزلة وبعُد عن المجتمع المُتمنّي، ومراقبة وانتظار ولوناً أسود كالحبر بيني بيوتاً لا تأوي أهلها...

تأتي قصيدته دائريّة حلقاتها التّمنيّ المستحيل وصيّدُها المرتقب لا يأتي.

ينسج خيوط المعنى بين ضمير الغائب المتعلّق بالموتى وبين ضمير المتكلم الذي يدرك ويتمنّي... ويраهن على الخيوط، وبين ضمير المتكلمين الأحياء الذين يظهرون عاجزين لا يملكون سوى حفظ أسماء الموتى، وهي السّلاح البدائيّ لعصيانهم...

يمكننا تقسيم القصيدة إلى أربعة أقسام تسهيلاً لتناولها في تدرّجها المعنويّ:

القسم الأوّل: "الموتى... خذلها الحبر": يتمنّي من الموتى أن يشاركوه الحياة: عنوان القسم: غياب الموتى في اللّحود

القسم الثّاني: "الموتى... الموت..؟" يراهن فيه على اصطّياد

الموت ليحيا الموتى: عنوان القسم: حضور الموتى في القصيدة

القسم الثّالث: "عار... الورد": يحيط الموت بالمتكلم فتسقط

الفواصل بين الحياة والموت: عنوان القسم: الموتى في الحياة والموت.

القسم الرّابع: " الموتى... لو يسمعون...!": تسقط الصّور

ويبقى التّمنيّ ظلّاً يكرّر ذاته: عنوان القسم: ابتعاد الموتى في الغياب.

## - غياب الموتى في اللّحود:

يبدأ الشّاعر قصيدته بالرّهان على ما ينسجه بيتاً للمستقبل  
بخيوط التّمنيّ... .

يبدأ القصيدة بالموتى ثمّ يضع ثلاث نقاط تصلهم بالأمنية: لو  
يرون أنّهم رجال. لو ترى وجوههم أنّ رجولتهم يأخذها الموت  
بعيداً... .

ويركّز على القافية بضمير الغائب للجمع جامعاً في عبارته  
الموتى واللّحود مبرزاً تمنّيه رؤية وجوه الموتى إهانةً رجولتها بحبر  
اللّحي. والجرّ يستحضر نقيضه المشي... .

يصل بالأمنية دائرة أخرى من الخيوط فيبدأ العبارة التّالية  
بالموتى في الصّيغة ذاتها متلوّة بنقط ثلاث ليخبر بعدها عن مسافة  
تستدعي إرسال رسائل من المجروري اللّحي إلى الخطأ لبعدهم  
عنهم. ويأتي الحال ليوضح بالمطلق الذي لا يحتمل طريقاً آخر  
للمعنى؛ فما هي "الأعين" كلّها "تركّن الزّيغ بمشورة للترقّب" الأعين  
كلّها دون استثناء ترى الميل عن الحقّ رزاة ووقار بدعوى صيغتها  
نصيحة لمعرفة ما سيجري دون تدخل بمسير الأحداث. هكذا يفعل  
الهامشيّون الذين تمشي عليهم الحياة وهم يرونها في عيشهم  
ويترقّبون غيرها دون محاولة تغييرها... .

تستدعي الرّسائل الحبّ والقبلات والحبر فتأتي العبارة التّالية  
"قبلاتهم ذابت أسماء خذلها الحبر" ليكتمل ما سبق.

لم يثمر هذا الحبّ البعيد الفاشل مجسّداً بالقبلات الذّائبة دون  
أفعال بل هي أسماء لم يساعدها الحبر وينصرها. لم تصل ثقافة  
الكلمة للموتى البعيدين عن تقدّم الحياة العائشين على هامش الحياة  
يترقّبون أنّ تأنّيتهم الحياة وهم مدفونون في الماضي واللّحود تجرّهم  
إلى أعماقها كلّما تقدّم الزّمونم يسيروا معه... .

هكذا خذلهم الحبر الذي يخلّد الحياة ويغيّر الحاضر.

الحبر يستحضر الشّاعر لأنّه أداته الوحيدة التي يمكنها  
مساعدتهم. وبما أنّ الحبر كلّه أخفق في إحيائهم وماتوا دون أن ينقذ  
أسماءهم... بل خذلها؛ فإنّ الاستسلام ينقل المعنى إلى خيط جديد  
يحضر معه ضمير المتكلّمين لوداع الموتى الحاضرين في القصيدة.

## - حضور الموتى في القصيدة:

يفقد الشّاعر أمله بالموتى بالقطيعة بينهم وبين الكلمة، فينتقل  
نحو المتكلّمين الأحياء ليتمنّى عليهم وهو معهم. فيطلب من جماعته  
"لو نخلد قليلاً لوداعهم".

يجمع في عبارته الخلود في المكان طويلاً مع الزّمّن القليل  
"قليلاً" من أجل الوداع. ويتمنّى لو ينتقم من ترابهم بإبعادهم عنه  
فيذوق لوعة. لكن بالنتيجة سيكونون أموات بعيداً عن التراب. ويأتي  
ضمير المتكلّم مع الإدراك مؤكّداً نفسه في حضوره حيّاً بين الأموات  
يصفهم وصف اليأس؛ إذ يرى زبدة حياتهم موتاً "نفير في

شحوبهم..."، وفي الوقت ذاته يراهم أشدّاء ويركّز على شدّتهم بإتيان الأفكار المطبقة على كثير، وغير المفتوحة على العالم...، لذلك هم "أشدّاء نتركهم" لكنّا نحاول أن نأخذ القليل ما هو لنا "في جيوبهم"، ولا ندعه للموت...

ويأتي التفسير بطريقة غريبة: نقطتان في أول السطر كأنما لتفسير الفراغ قبلها بيقين مختلف أو ربّما للفت الانتباه إلى المعنى من خلال مخالفة الشائع، أو ربّما كنت خطأ مطبعياً لا يحتاج إلى تأويل... وفي كلّ الحالات هي لافتة إلى ما بعدها:

"إنّات ركلن يقين فحولتنا

هاربات بلعاب لنا يمطر فيهنّ فحواه"

بيداً عبارة التفسير بإنّات لم يابهن ليقين فحولة رجال بل ركلنها هاربات بكلام الغزل وبيوت عناكبه التي تحاول اصطيادهنّ. فالتفسير يأتي في الحياة بعدم اكتراث لجمال علاقات تجمع الإنّات والذكور... فلدينا صورة متقدّمة عن سابقتها إذ ذابت قبالات الموتى. وهنا يتقدّم ضمير الجماعة للمتكلّمين الذكور الأحياء، يتقدّم رجولته مهانة من إنّات غائبات هربن بالغزل وبيوته. فالحياة الجنسيّة الجامعة بين الجنسين في الحقيقة مركولة، والكلام غائب، والمتكلم المفرد يرى الإنّات معبّرات عن الحياة الهاربة حاملة معها الكلام. ويرى الموتى في قلب الحياة.

ويرى "الرّهان في حوزة الخيوط...!"، فيسلّم بأنّ مصير الأمور تحدّده خيوط العنكبوت التي يبنيها بلعاب جماعة المتكلّمين المنعزلين في هيئة عناكب. وهذا الرّهان يراه حكيماً و"كتابه الكلس...

بالأبيض الملكي"

وهنا استحضار لبيئة الشّاعر حيث يستخدم قومه الكلس في طلي المنازل؛ فيضعون الكلس فوق طبقة سميكة من التراب المجلول بالتّبين ليخفّف من تأثير الحرّ الشّديد والبرد الشّديد في بلد الأكراد.

والشّاعر يرى الحكمة وكسب الرّهان بالعودة إلى ثقافته بدلاً عن الحبر الذي خذل الموتى. وهو يرى الكلس صفحة بيضاء، وبياضه ملكيّ حاكم منقرّد بالحكم. "لو نرى...!!". وهنا يستخدم علامات التّرقيم بشكل مغاير لما ورد في اللّغة بعد استخدام النّقطتين التّفسيريتين في أول السطر يستخدم نقطتين متتاليتين للفت النظر إلى التوازن بين حلّين كلاهما إن ربحه كان خاسراً، وإن لم يربحه كان خاسراً. ويرى في ذلك حكمة يترك بعدها ثلاث نقط، ثم يورد الكلس كتاباً للرّهان الغريب العجيب في صيغته الحكيمة الخاسرة. ويضع أربع نقط متتالية ليشير إلى ربح الخيارين الخاسرين ربّما أو إلى خسارتهما معاً من خلال جمع النّقط غير المستخدمة في القاعدة. ويستخدم الشّرطة واصلاً التّمنيّ بما سبقه ليس على طريقة اللّغة العربيّة بالوصل موحياً في الوقت ذاته بتجديده هذا، أو إن صحّ

التعبير بمزاوجة الطّريقة الأجنبيّة بالعربيّة في الوصل واضعاً في طرفي الكلمة المقسومين دون أوّل السّطر، واضعاً الدّليل على انتمائته لثقافته والتّمنّي، ويردّفها التّمنّي بصيغة الجمع للمتكلّمين ليشاركوه هواجسه بعد أن كان يرى منفرداً، ثمّ ثلاث نقط وعلامتي تعجّب ليضاعف طلبه.

#### - الموتى في الحياة والموت:

يقذف المتكلّم ضياعه اليقينيّ إلى صيغة استفهام عن أداة تصريحه أمام الموت الذي يراه. وهنا عنصر الرّؤية هو الموت لا الموتى ولا الأحياء بل الموت مجسّداً غير مختفٍ، بل عارٍ يسوق النّاس كدوابٍ أو ربّما يسوق عربة النّاس. نلاحظ كيف يبدو الموت غير محتاج إلى حماية؛ فهو العلنيّ الذي لا يختبئ حتّى بثياب. ربّما ليبدو في صيغته وحشياً دون سقف...

الموت مجسّد بحوزي، ومشار إليه بـ"هذا"؛ فالصّورة المرئيّة قريبة. ويأتي التّفسير للصّورة بصيغة النّفي.

فالمتكلّم هنا يصف ما هو غير موجود "لا سوط يهيج كلاماً في

عينيه

لا صوت كي يفضح عتمة الفم.."

يبدو الموت ساكت العين والفم صامتاً معتماً غامضاً يأخذ

النّاس.

تأتي العبارة التّالية ناتجة عن سابقتها؛ فالقم يستتبع الحديث والموت يستحضر صورة الموتى.

يعود المتكلّم إلى صورة الموتى منفرداً يتمنّي لو يحدثهم "حكمة تلمذتها الحيرة" فيتقدّم بصورة الرّهان الغريب الحكيم إلى صورة للحكمة تسير على نهج الحيرة. فالطّريق غير واضح، والضياع هو الحكمة، ومن غير الحكمة اختيار الطّريق. وهنا يظهر ضياعه في أقصاه لأنّه يجد الطّرق لا توصله إلى هدفه، أو أنّه يخشى الوصول الذي يعني من معانيه النّهاية غير المرجوة وغير المرجوع عنها؛ فيفضّل مفارق الطّرق لأنّ فيها ثمرة اختيار فيه حيرة التّعّدّد لاختيار الواحد منها...

تأتي عبارة لاحقة تظهر غنى الحيرة بالجزاف يغني أسماء الموتى واحداً واحداً "بعصيّ لعصياننا". فبغير قدر أو تبصّر أو قاعدة تضرب أسماء الموتى عصيان الأحياء جماعة المتكلّم؛ فالعصا لمن عصا. أو ربّما هنا اللام للملكيّة؛ فالعصيان يملك العصا التي تحملها الأسماء الموضوعّة لأصحابها جزافاً لا تدلّ على أصحابها بل قد تدلّ على ما يريد غيرهم أو قد تبقى من الموتى الأسماء ليحملها من بعدهم عصياناً للموت بتخليد ذكراهم في المقرّبين، وتبقى الحيرة معلّمة الحكمة والحكمة تلميذتها في الطّريق...

ثمّ يجسّد المتكلّم صوت حركة الحياة بالطنّين، ويتساءل "من يأخذ لهم الطّنين من يده.؟"، وهذا التّساؤل يُظهر كيف تذهب ضجّة الحياة كإنسان أعمى يسيّره أحد إلى الموتى.

جمود الحياة يستحضر الكهوف وعفنها.

تعمّم صورة الحياة/ الطّنين بصورة الحياة/ المواقب البشريّة التي "لم تفكّ عن الكهوف".

ومع استحضار الحياة بالجمع يستحضر الشّاعر الموت بالجمع فيجسّده بموتى يتحرّكون، فالحوذيّ الموت يصبح حوذيّين يستخدمون المهاميز "قرب البغال" و"تعالمهم بلهاتها الأجرد فاغرة الطّنون".

نجد تصويراً لشدّة الموت بلهات صافٍ للنّعال...

يصف اللّهات بالأجرد ليجسّد سرعة الموت بالسّباق من الخيل. والنّعال تختصر أصحابها في هيئة موت متعدّد كتعدّد الحوزيّين. وهذا الموت أو هذه النّعال ليس لها يقين حتّى بات فمها ظنوناً. وهنا تشديد على ظنون الموت المتعدّد في مواجهة خيال المتكلّم لإنقاذ موته دون جدوى.

ويتابع بنسج صورته الشعريّة بأنّ عروش الموتى لا تجيد الطّيوف. فهي لا تحلم ولا ترى الألوان بل تبقى ألوان قوس قزح مقتولة بعتم الموت. وهؤلاء الموتى الملوكيّون الذين لا يرتاحون في موتهم "لا يعرف شهادتهم الورد". وهذا دليل انقطاعهم عن أحياء يزرعون الورد على "شهادتهم"، أو ربّما لأنّهم أحياء موتى في

الحياة، لكنّهم أحياء بالنّسبة إلى المتكلّم. وهم ملوك الحياة لكنّ عروشهم لا تحلم بألوان الحياة، بل يبقون في حيرة في ثقافتهم "بالأبيض الملكيّ".

- ابتعاد الموتى في الغياب:

يكرّر الشّاعر "الموتى..."

الموتى... "مضاعفاً وجودهم أو محاولاً استحضارهم دون جدوى من حضورهم؛ مستعيداً ما سبق في تقدّمه خطوة نحوهم بالتّمنيّ اليائس الذي كان في صورة سابقة "الموتى.. لو أحدثهم حكمة...".

فقد في نهاية النّصّ أمله أكثر حتّى بالأمنية فقال "لو يقفون قليلاً أحدثهم"، ولم يحدّد موضوع الحديث الذي ربّما تاهت معالمه، أو ربّما يرجعنا إلى ما سبق وفي الختام يتمنّى "الموتى لو يسمعون...!!".

فهو إن حدّثهم بما سبق أو ضاعت معالم الحديث يبقى الرّهان الرّايح في خسارته بين الخيوط.. ويظهر الوجه الآخر للتّمنيّ بأنّ الموتى لا يسمعون.

فالموتى لا يرون والمتكلّمون لا يودّعونهم، والتراب لا يذوق لوعة بُعدهم. والمتكلّم لا يحدثهم وهم لا يسمعون. فالأمنيّ مستحيلة ولا تترك لرسول الممالك إلاّ العويل على الموتى الكثر والأحياء

الذين لا يملكون إلاّ أمانى مستحيلة لا تعمّر بيوتاً ولا يسعها إلاّ بيت العنكبوت...

هكذا يبدو الشّاعر من عزلته بين الموتى الأحياء، والأحياء الموتى والموتى مغالياً في غربته عن الحياة مراهناً على الأمل المستحيل ليخطّ نصّاً معبراً عن ضياعه الفرديّ/ الجماعيّ، نصّاً يائساً لا يظهر منه عنواناً للعزلة إلاّ العنكبوت...

يبدو الشّاعر معبراً ببيته العنكبوتيّ عن باحث عن بيت في بيت الحضارة المجتمعيّة...

يستخدم العنكبوت رمزاً لإنقاذ حياة أهدرتها الحياة. ويستخدمه على ضعفه ولون حزنه وقيمة وجوده في الحياة ليدلّ على عمق عزلته تشبّهاً بحشرة تملك بيتها رسالة وجود لتصطاد رزقها ولتحمي بيت الحياة من حشرات قد تؤذيه.

يدخل في جدليّة الحياة والموت ليجسّد المسألة بالعنكبوت معمّماً عبثيّة الحياة في خيوط المستقبل... فالماضي حاضر موت، والحاضر مستقبلي رهان خاسر في مجتمع حشرات لعلّ أرقاها العنكبوت صياداً ماهراً في غزل خيوط الآتي في زوايا عزلة بيوت الحضارة...

## الأصحاب

يبني الشاعر نصه على تناقض بين الأصحاب الحقيقيين الصادقين ممثّلين بالکرد وبين الأصحاب المزيّفين الذين يقضون على صاحب في سبيل مصالحهم ممثّلين بالآخر الطارئ على التاريخ الكردي المحاول تغييره بما يتلاءم مع معطيات مصلحته.

يبدأ النص بإظهار تناقض في المعرفة؛ فالکرد جماعة المتكلم يقولون عن الأصحاب "نحن نعرفهم"، وفي المقابل "هم يعرفون نكهتنا، ويقولون لدوائرهم كوني هم يعرفوننا". وهنا تبدو صورة وضع الآخرين لجماعة المتكلم ضمن الدوائر ليكونوا طوع أيديهم ولا يخرجون من دوائرهم، وكأنّما نومّوهم نوماً "غليظاً". فيواجه المتكلم من يسمّيهم أصحاباً، ويقول:

"هاتوا كتباً لها وأواصر سمّوها!!"

أيّنا قال لفضائه: أنت قليل؟"

فيواجه الحضارتين بعراقتيهما ليرى أنّ لا أحد في تاريخه كان قليلاً، ولم يصل أحد من الكرد إلى ثأره وما من كردي أحبّ الموت له أو لغيره، "وما صفّق حبل بجناحيه لعيادة موتى"، فالکرد لا يريدون القضاء على غيرهم. ويكرّر المتكلم "نحن نعرفهم"، هناك تشابه كتشابه الأصابع بين الحضارات العريقة بين حضارة الكرد

وحضارة العرب وحضارة الفرس، لكن الهواجج مختلفة والتفاصيل مختلفة كاختلاف الأصابع والحضارات ليست على قدر واحد من التاريخية كما يبدو فقد "كانت ديكتهم" تتلمذت" تالاننا، سارت في البابونج وثمار الجوز أناشيد حوزيين"، لقد أخذوا من حضارة الكرد وثقافتهم، فهم الطارئون عليها إذن ويعاملونها معاملة الأعلى للأدنى حتّى "تخاف الأذن ألوانهم، نحن نعرفهم....." ويترك نقطاً أكثر من المعترف عليه قاعدياً لفسحة تأمل بالمعنى. يضع نقطاً خمس بدلاً من ثلاث لبيّن وضعاً استثنائياً أكبر حجماً من النقط المحددة لهذا الغرض؛ فالعلاقة الرابطة بين الفريقين كما يراها هي علاقة خوف الكرد من الآخرين نتيجة معرفة...

يوضح هذه المعرفة بسرد يؤيد طرحه

"هرعت إلينا شباكاتهم، وقالوا: انفذوا...!"

وهنا يبدو مشهد اصطياح الكرد بشباك لإظهار الاستفادة منهم بطريقة غير إنسانية أو ربّما كفيّة التعامل معهم بوضعهم في شباك ثمّ قول أنتم أحرار. والحرية تكمن في نفوذهم إلى الشباك. وقبل شباكتهم كان الأكراد سكان الجبال "قبلاً"، ويؤكد على الأسبقية في ترتيب الوجوه ليكمل الفكرة بأنّ سكاكين الآخرين لم تهادن جراح الكرد. فهم على موعد متواصل مع المجازر، وهم من اقتربوا من "سدة الأحكام". ويسترسل ليقول "ثمّ علقتنا مشاجبهم لنا...."، فهم وصلوا إلى مراكز مهمة لكنهم بعد ذلك ساعدوا الآخرين في تعليقهم

على المشاجب، وكأنهم ثياب لا ناس مثلهم. أو أنّهم أشكال خارجية وليسوا بمضمون مستقلّ عن الجماعة المقصودة، أي بالشكل أكراد وبالمضمون قد دخلوا في فكر آخر... وربّما هنا يشير إلى بطولات صلاح الدين الأيوبي الذي يعدّ بطلاً عربياً إسلامياً لا كردياً أصله من حضارة الميديا وفق الشاعر...

يعتمد المتكلم القافية دون اعتماد إيقاع آخر مركزاً على الجماعة: (نعرفهم، انحدرنا، اقتربنا، لنا، ماعزكم، حلم...)، لبيّن الفريقين بتركيز على وضع الحدود بينهما للتفريق بينهما موازاة بالواقع. ويكرّر إيقاع الفعل الماضي وفاعله واو الجماعة (هم)، ثمّ فعل الأمر وفاعله واو الجماعة (أنتم)

في عبارة سابقة قال: "قالوا انفذوا". وعندما تدرّج في المعنى قال: "قالوا أوغلوا"، ليستعيد الصورة السابقة ويوحى بمتابعة في نمو الصورة مع نمو الحركة في طلب الإيغال بعد النفاذ. ويوضح المكان "حيث ماعزكم". والماعر رمز من رموز الكرد لارتباطها الوثيق بالطبيعة الجبلية وبطبيعة عيشهم...

ويتابع بأنّ حركة التاريخ الكردية وقفت ولم يتطورّ الكرد على عظمتهم عند وضعهم في قالب معيّن، وهم يحافظون عليه ليحافظوا على تراثهم في زمن جامد ومكان جامد إذ تجري أحداث حضارتهم: "مساؤنا لا ينزل، وقرانا تعرّت في العشاء...."

اقتعد النهر مجراه.. نهر، يستأنف ما سقط من لحم....  
وحلم....

ضئيلاً آل الحضور.. والحجم بين أيدينا متكامل..."  
فلا متجدّد لديهم إلاّ المجازر والأحلام، وفي الحاضر بات  
حضورهم ضئيلاً، بيد أنّ محافظتهم على الماضي لتأكيد الذات أخذت  
حجماً متكاملًا بين أيديهم حتّى حلّ الماضي محلّ الحاضر...  
يتابع فكرته بالذي جعل الحال تصل إلى ما وصلت إليه من  
أنهم حافظوا على حضارتهم من مرور يفضي "إلى حجل"، لكن  
الأكراد مع محافظتهم دعموا الآخرين وقادوا رسالتهم إليهم إذ  
استقبلوهم في أرضهم ووطنوا أنّ الأرض تقود مسيرتهم لكنهم رسموا  
طريقاً آخر في الأرض الكرديّة:

"وقدناهم إلينا

دعونا بنادقهم أن نامي على صدورنا

كانت سطورنا حافلة بحدائقهم، اعتقدنا الدعابة تختصر...

لكنّا احتضرنّا"

هكذا ساعد الكرد في مجيء حضارات إليهم، بل دخلوا في  
الحضارات حاملين لواءها محسوبين من عدادها كسلمان الفارسيّ  
وصلاح الدين دينيًّا، وأحمد شوقي ونزار قباني... شعرياً... وأسماء  
كثيرة أفادت العرب وغيرهم. وهو يشير إلى الثقافة من خلال  
السطور، وإلى السلاح من خلال "البنادق"، وبعد الدفاع عن الدين

الطارئ والتطرق إلى أدب مليء بحدائقهم يأتي عدم المعرفة في  
صورة نامية على ما سبغ بأنّ ما فعله الكرد كان دعابة اعتقدوها  
"تختصر"، لكن إنكار الآخرين يحاول إماتة أصلهم فاحتضروا. فهم  
على حافة الموت..."

ثمّ يظهر في الصورة تناقض بين جماعة المتكلمين الذين  
يعرفون المخاطبين ولا ينكرونهم بالإجماع "نحن نعرفهم- لقد  
أجمعنا" وجماعة الغائبين/ الآخر الذين يتكثرون لأصحابهم ويبقون  
بالنسبة إليهم أعاجم: "قالوا: هي العجمة". وتأتي ممارسات جماعة  
الأصحاب المتحكّمة بتفاصيل لا تعني غير أصحابها ربما لتسييرهم  
كملوكين لهم لا كأصحاب..."

وتأتي بعض ردود الفعل على تلك الممارسات:

"ضحكنا بعضنا من تلاش، وما أشعل النار غير برد.."

إن شئنا صياغة، ومحونا صباغة

نحوب الصحائف، كأننا لم نكن ورقاً قرأه الغصن، ملحاً على

ملح وزارا..

يؤاخيّه تتهدّ المساحة

حيث نعرفهم"

واجه البعض التلاشي بالضحك، كما يواجه البرد بإشعال النار،

وبحلول الأصل محلّ الشكل، فصار المتكلم وجماعته يجوبون

الصحائف باحثين في الديانة الجديدة وكأنهم لم يكونوا يوماً بطبيعتهم



وأصلهم ومحافظةهم على أصلهم بشكل لا يفسد رمزه الملح "على ملح" إضافة إلى زارا، وكأنّ الزرادشتية محاها الإسلام تماماً، وكأنّها ليست الأصل بينما جماعتها انغمست في الحضارة الإسلاميّة منذ بدء الإسلام كما نعلم مع سلمان الفارسي، حتى البوطي المعاصر تتابو كرد على النهل من الحضارة الإسلاميّة ورفدها بإنجازاتهم وخدمتها دون ذكر الأصل برأي المتكلّم. فهو لا يعتبر النظرة الدينيّة التي تميز مؤمناً من كافرٍ، بل يميز حضارة من حضارة أصلاً من طارئ... ويرى زارا هو الأصل على مساحة أرض الكرد التي يؤاخيّه تنهّدها، وتأتي المعرفة هنا مهجّة وعميقة ببعدها الحرفيّ العموديّ كما وردت ليصل المتكلّم إلى خصوصيته كفرد انطلاقاً من الجماعة ليقول:

"تهجّاني دمي وقال: وطناً وطاعة؛"

فالدّم يتهجّي صاحبه كما يتهجّى الكرد معرفة غيرهم وهم ينغمسون فيها حتى التلاشي الذاتي والدخول في حضارة الآخر. وهنا الدّم يتهجّى المتكلّم ويقول "وطناً وطاعة"، وكأنّ السمع المرفق بالطاعة للسيدّ يحلّ محلّه في الدّم الوطن، فالدّم يقول للمتكلّم ما تأمرني به هو وطني وما أنفذه هو انتمائي وهويتي...

يأتي التّوضيح بين قوسين ليحاول المتكلّم استجماع نفسه من خلال لمّ الذاكرة لبنات غفلتها لا لأفكارها ومن خلال استجماعه رجولته ليقرّ بحاجته كرجل إلى أنتاه ليكمل وفق النواميس التي

يشاكسها إذ يفصل ذاته عن تاريخه أو حضارته وربّما يفصل ليلتحق بالآخر لينهي حياته الآتية بتجسيدها برجل وأنتاه... يضع نقطة سوداء كبيرة يربط عندها هزائم جماعته ليبدأ دورة جديدة، وكأنّها لم يطرأ عليها جديد لتطوّر الذات الجماعية الفارسة حيث أنّ شغفهم "الصهيل كخرافة"، وحيث قصائدهم هي سماء سقطت منها نيازك لكنها بقيت مضيئة وواسعة وهم يتلذذون "كالمشهد"

"منقرضاً"،

لأنهم يتناقصون أو لأنهم لا يعون ما يحصل وهم يتناقصون شيئاً فشيئاً، ويفرحون بأسمائهم التي تكبر وهم يتجهون بأسمائهم ككرد منتمين إلى ثقافتهم، يتجهون نحو الانقراض، وكأنهم نوع قائم بذاته مهّد بالموت...

يتابع أنّ الكلام كان ثقيلاً والحدائق كذلك. ويذكر "نساؤه في العروق" محوّلاً عرق النسا الممتدّ من الورك حتى الكاحل إلى نساء في العروق، ويجعله ثقيلاً؛ مما يتطلّب الجلسة لا الوقوف أو المشي، فيرفعون "البيرق". وهنا يلجأ إلى الإيقاع ليضع المعادل لبيرق "وطن"؛

"ترفع البيرق - نرفع الوطن"، ويأتي الوضع في مفارقة "جلسة.. ووطن!!"، وينمي الدلالة لجنازات للحلم يهزأ الحلم منها،

فعدم التقدّم أو التهيؤ للتقدّم يقتل الحلم، لكن الحلم لا يموت، بل يهزأ من جنازاته، فللحلم جنازات تتكرّر.

ما زال جماعة المتكلمّ يحلمون بالآتي على أساس الحفاظ على شخصيتهم وحضارتهم الأصيلة ممثلة بالفحولة التي اعتمروها كوفية، ولم يدعوا "فرصة للصحو، والعلم" لم يشر إلى علم لكن أشار إلى "الصوى" كرمز للتخزين حتى وقت الحاجة، فهي الناقاة التي تسمّن لتحلب أكثر، وهنا الصوى "صارت غمامات تدلي بما أودعنا لديها من موائيق غرقت في السنين" فما خبأوه من موائيق هو مخزون في حضارتهم المنقولة إليهم من السنين العميقة. ويشير إلى عمق السنين وبطء سيرها بالخط العمودي للحروف كما أشار سابقاً إلى الانقراض رويداً رويداً، وإلى عمق المعرفة.

بعد السنين التي أغرقت الموائيق يصرّح مجدداً في إيقاع موازي سابقه لكن بصيغة الماضي "نحن عرفناهم".

وينتقل إلى المستقبل ليعلن استمرارية معاتبة الغبار "كجدّ" فهم من نسل الغبار، ويحدّد المكان "أنّى بحثنا عن حنظل... أو كلام"، فلا يحدّد جهة بل يترك الأمر مفتوحاً، وهم في الحاضر يخضعون للوعيد حتى يتأبطونه ويواجهون موتهم بالسلام الكثير "تهيل سلاماً على الدم"، ولا ينسى تصوير المفارقة "حيث... نعرفهم"، ومعرفتهم لا تجعل جماعة المتكلمّ يواجهون الدم بالدم.

ويعرّف ما لديهم. فالماء ماؤهم. وهو يبدأ بالملكية ليقول "ماؤنا الماء"، ويذكر الرهان والمناوئون الذين يتحكّمون بالماء فيأمر الدواة بوصف ما تخزن أعراساً وموتاً، والدواة تستدعي الكتاب الذي فيه ماضيهم الموثوق الذي استعصوا عليه دولة، وحلّوا في قاع قصره أو حكمه لذة عابرة، ويقوا في القاع وحلّوا في "بلاد... بلاء"، فالبلاد لم تقترن بالخير بل استبدلت دالها بالهمزة لتصبح بلاء عليهم.

يطلب من الدواة أن تصف المكان المربوط المجنل، والذي يُلمّ "بالغيم"، ويؤتية بمطر، وهو مجنل لا يستفيد من الغيم، ويطعن الشهيد في الظهر والموسى ما زالت منسية في الظهر. يتوجّه إلى المخاطبين ليردّ على ريحهم بالحصون التي ترمز إلى ماضيهم القوي. وتبقى أسماء الحصون في حضارة الكرد شجراً في الممرّ يستظلّ به. والشجر والممرّ يستدعي عنده النهر فيورد أنّ النهر ترك منازل، ومجاريه الأساسية تجعلهم يشمّون الماء لكنه ليس لهم. تبقى نكهته "تندب وحدة" أمّا هم فقد تركوا "النزال والأوطان"، لكن ليس دون رجعة، فهم فراخ سيعودون إلى عشهم الوطن ولن يضلّوا، ويذكر أنّ

"لا ضلل أخذ بأيدينا، لقد قدنانا إليه تغافلنا بظلال لم نبلاها بأغان" إذن الكرد مضوا إلى غيرهم، وتأثروا بغيرهم بدلاً من التأثير بهم. والكرد هم من جاء إلى غيره وليس الغير فقد "كانوا هادئين كجبال يعيث بها تلج".

لم يحتاطوا من الثلج وبقوا هادئين فلم يختبئوا ولم يلعبوا بالثلج.

يكرر الجملة كإلزامية إيقاعية "أحد منهم لم يجئ" ليصوّر هدوء الآخرين وعدم اكتراثهم، مقابل عدم مجيئهم و"نحن نعرفهم" إذ يختم أفكاره بمعرفته إيّاهم، ويسرد ما فعلوا:

"احتفلوا بالوقائع، غابرة... ومغيرة

لاذوا بقصصهم... وناموا..."

لقد أتى الكرد إلى حضارات غيرهم واندمجوا فيها وصاروا جزءاً منها ومن وقائعها وقصصها ونومها حتى يشك المتكلم بالآخرين أنهم جدوده معلناً ضياعه:

"ربّما كانوا الجدود...: أنا الغريب، لم أذق اسمي"،

وهو الغريب لم يتمتع باسمه الحقيقي وبقي الغريب له اسم ربّما غير اسمه لأنه لم يذق اسمه. لقد فرح من أجل الآخرين وأودت به فرحته في دروب أخرى ودروبه ما زالت تنتظره جالسة على مسامير تضحك في التراب. وفرحه يبدو في صورة واحدة أودى به مع ضحك مسامير في جسد دروبه. وفي النهاية توقظ المسامير النداء فيرد المتكلم صدى ما يقال فينادي "الداء" ويقول "هذه مقاصل الغفوات، انفلات الصوت"، يعتمد الإيقاع في تكرار اللام والفاء والتاء في النهاية كأنه عند انقطاع رأس الغفوة ينفلت الصوت...

ويتابع بتكرار التاء وتكرار الأحرف الحلقية "تفاتحنا بعتمة وهدنة". وبعد العتمة والهدنة اللتين يتفاتحان بهما يحدد أنّ الهدنة كاذبة في تعليم الجانح الطيران. فيطرح في النهاية كيفية التحليق أو ربّما كيفية الانطلاق...

## السلالة

يبني الشاعر نصه على نقيضين هما الماضي والمستقبل...

ينطلق من الحاضر الذي يرفضه المتكلم ويجعل المستقبل امتداداً للماضي واعداءً بالانفتاح على الآتي...

يبدأ النص بصورة يجمع فيها عالم الأوراق بعالم الناس، فيجعل الأولاد منحدرين من دفاتر المتكلمين أي سلالتهم "يستسيغون أول الحبر"، فهم لا يريدون أن يكون كل شيء تاماً أو منتهياً، بل يريدون صياغة حتى أجدادهم، فيقرأون "السلالة في ضوء للرغبة"، متحمسون يطولون قاماتهم ويمدون أصابعهم في طرق مختلفة، ولا يبقون في الماضي بل يقدمون أعمالهم،

"ليصنعوا سفنهم أيضاً

موشاة بأعلام مركونة إلى الضحك

وتأريخات في منتهى النجيع"،

## على درج إليها دائماً

يقوم النص على تعارض أساسي بين العلو المتمثل في المحافظة على قوام الذات الجماعية ونقلها على الجيل الآتي بعده، وبين عدم التمكّن من حماية هذه الذات ليقضي على الرجل الأخير الحالم بالصعود بما له إلى أعلى قمة... أو إلى ما تبقى من نجوم للحفاظ عليها في عتم سمائه...

إنّه يصعد الدرج "دائماً"، لا يذكر هل هي امرأة أم نجمة أم قضية عالية أم...، المهم إلى مخاطبة ما.

يذكر ضوءاً له "انصبّ الكثير من العيون" مقابل الضوء تأتي العتمة وقناديلها النجوم يسألها المتكلم "كم تبقى لها من قناديل...؟"، ليرجع إلى بيئته الرعوية، ويمسك مشهد الفضاء لتتضح ماهية الضوء السابق وماهية العيون الكثيرة التي تترقبه فيأتي المتكلم مواجهاً بالدندنة سفر المطر إلى سواه. يغني أجزانه ويجد في ذلك رجاءه في تقليص الفراغ الذي لا يملك غيره، ربّما. ويحاول التحكّم به بقضم ناصيته حتى لا يكبر، وليحتفظ للکرد برموزهم الطبيعية بعد خسارة مياهم، يوطد "الحجل ما...." كجزء من رموز الكرد الطبيعية التي يود لو يقوي وجودها في عالمه، ويريد أن ترتقي وتحلم "أحلاماً غفيرة". ويعتبر هذا آخر شاطئ يمكنه أن يحطّ عليه وهو الرجل الأخير فإن ضحى بأحلامه قتل أحلام من سبقه، وهو

هكذا ألعاب الأولاد؛ سفنهم مضحكة عليها تواريخ يحفظونها فتجتمع في الصورة مفارقة ألعاب الأولاد وذاكرتهم المليئة بأحداث دموية مؤرخة...

يحدد المتكلم نسب الأولاد "إنهم أولادنا.. هؤلاء.."، ثم يتحول هو وجماعته المتكلمة من آباء، يتحولون إلى دموع من الشهوة غير الأنيفة يذرفها الأولاد إذ يكون أهلهم الذين باتوا دموعاً، وفي الوقت نفسه

"يملأون فضاءات الكلام

بالمواعيد..."

يفتح أمام الأولاد باب المستقبل، فلا يخط لأولاده مستقبلاً أو كلاماً، بل يتركهم يحلمون بمواعيد جديدة تنتصر لما فعله الأجداد ليكون من المستقبل سلالة مشابهة للأصل الماضي الذي ينتصر له...

يرتقي على درج إليها دائماً واجداً في ذلك وجوده كرجل حالم  
بحماية كريدته...

### الشاهنشاه.....!!

بيني الشّاعر نصّه على محورين متناقضين؛ محور سلبي تمثّل  
بضياح الذات في الحاضر متخذاً أشكالاً متعدّدة...، ومحور إيجابيّ  
ينتصر يتمثّل بامتلاك الذات الملكة وإعلان انتمائها الواضح إلى  
الحضارة الكرديّة، إلى حضارة الميديا، كما يبدو في آخر النصّ  
شرحاً مباشراً وتأكيداً على الانتماء الذي يظهر من العنوان:  
"الشاهنشاه" الذي تحضر فيه اللّغة الكرديّة بشكل مباشر.

يبدأ النصّ بضمير المتكلّم الذي يأتي النصّ بأكمله في خدمته  
وفي الإخبار عنه بأنه الملك، يبدأ بأنه الذي لا يخاف بالمطلق، دون  
ذكر ما لا يخاف منه أو ما من آخرليخاف منه، وهنا الآخر يستوجب  
حضور المرأة ليكمّله كرجل يتحدّث عن نفسه الرّجوليّة. يرى أنّه لن  
يكتمل إلّا بامرأة لن يكتمل إلّا بها. لها خطوته الأولى ولا خطواته  
التي يبنيها وبها يحاجج، وعند موت اللّغة يندب اللّغة، ويبقى له ما  
بيدخ به منها أو من غيرها.

يحكي عن "قائمة وشموس"، يثرثر الظلّ الأثر الذي تركته دليلاً  
ضعيفاً على وجودها المادّي إن صارت ماضية...

يتحدّث إلى المرأة من موقعه كرجل يحيي لها عظمة البقاء  
ليس بعلاقة تجمعها بها كرجل وامرأة بل يجمعهما وطن يرسمه  
بالكلمات. فيه أبناء يكونون عصيّين على القتل مثل أشباح، وفي هذا  
الوطن أغاني للشهداء الذين يضحون في سبيل هذا الوطن. ويقول  
لهم "عموا وطناً أيّها المدهشون". وهو الوارث منهم "مهابة لا يأكلها  
البغات، ولا يفسد التّقويم بيضاً تضع..."، فلا مكان و لا زمان يقضي  
على مهابته، ويعدّ بيوضه لمستقبل لا يفسده الزّمن، ويعدّ قصيدته  
المستوحاة من بينته لتظهر مفاتن الأنوثة في مشهد كونيّ ترصده  
العيون ويفيض مأوه بحضارته، في الزمان والمكان يأتي حافلاً  
بالمرأة التي يحدثها عن مجده ووطنه، وزمانه ومكانه ونفسه وعنها  
فتاة أحلام يساير طيفها الظلّ...

ويتابع بأناه التي تحوّلت إلى شارع مشاغب رسمياً بالحبر  
يملك كلّ شيء تفصيلاً وإجمالاً رفّ الطيور والهواء وهو يشغف  
بخطواتها. وكما يجعلها تصوير أرضاً لا ظلاً، ويوازن بينهما:  
إنّه "سيد الهاتفين للحكمة" وكلامه يلونّ الأمور ولا يسمح  
للتّعظيم بأن يجعل الألوان تنام، فيعطي كلّ شيء لونه ولا يخاف. وإن  
حدّت الشبهة المخاطبة "من كلّ شدو" وغطّاه الضباب من كلّ

الجهات. ورفع المتكلم زؤانها حتّى صارت قصر حنطة أو حصناً من الحنطة.

من الحنطة ينتقل إلى الطريق في الجبل ليجعلها تحفظ ما سقط عليها أو "ما هدروا" وينتقل من الثنايا إلى ثناياه ليقول إنّ سفيره "الضحك"، وبالتالي ثناياه ستحفظ "ما هدروا". وينتقل من الثنايا إلى المشهد العامّ منطلقاً من ثناياه إلى شكله الجبليّ الذي بقيكما هو في "هاب"...

بقاؤه كما هو يجعله يستحضر ما غيرّه من حروب ودين فيرصد علاقته بالآخر من خلال تناثره على شكل "هدنات، شغفها الديانة" فهو يتعاطى بهدنيات سلام تشنته، وهذه الهدنات شفافة باسم الدين الواحد ربّما، وقد أخذ من الدّين الماء الذي منه كلّ شيء حيّ، ورث مهابة الماء فأخذ من الدين الإسلاميّ بعض ملامح شخصيّة وأخذ من الكرد الأغاني والقوافل والحكمة وهو أمير فيها، يستجمع صوت السلام من خلال "كتاب" يحدّد ملكيّته بالإشارة إليها:

"هذا صولجاني و الحدود

هذا مروورك....!

هذا مرووري....!

هذه المرارة سابعة بأطراف الفطنة"

يرفد الإيقاع بالجناس ليضفي عليه موسيقى الحروف بتكرار

الرّاء (مرور، مرمز، مرارة)...

ويجعل مروره في مقابل مرمزها، وفي مقابل مروره يجعل المرارة الطويلة بعد الفطنة والمرارة تذكره ربّما بذاته الجماعيّة، فيصرّح "هو ذا التليد أنا"، ويطلب منهما أن تنصت إلى أمرٍ ما ويخبرها عن رائحة الورد وطباعه كجزء من بيئته وخصوصيّاته. ويذكر مصيدة بالمطلق وكأنّها معروفة وقبالتها من حبّه وهيامه يسرد تناسيه ما هو سيّئ في حياته أو ما هو ضاغط، ربّما، ليتناساه... ويصف حاله باللذيد.

وعند وضع البديل للوضع السيّئ يبقى الوضع في داخله، ويقول بأنّه سيعود إليه وهو غير ناسٍ بل متناسٍ. ويسرد تناسيه ولا يذكر تناسيه ماذا تاركاً للتأويل الذي يجمل ما تناساه بما يحبّه أو ربّما بذاته الكرديّة. ويجعل القليل كثيراً بإعطائه مدى بصرياً عميقاً والإيحاء بتفاصيله.

ثمّ يبدّل التناسي بالشغف ليس بما هو حاصل حاضراً بل يجلس "إلى الإرث" ليستحضر المخاطبة من خلال البيئّة الكرديّة (الديكة والقاع والحوول)، وإنّه هو العلم وهو لا يتقدّم نحو الأمام، وبينى عروشاً من ظنونه. وهو التغيير وتفصيل الأمور، فهو الهواء الذي تهبّ به الأنحاء وصوته يضيء الحجل كرمز لطبيعة الكرد والمدن. يرتفع علمه الكردي فوقها بهيئة قوس قزح. ويستحضر الألعاب والأضواء. وعندما يصل إلى المخاطبة يراها حدود كماله، ويرى نفسه دون تعريف، ويستحضر نافذة في وقتٍ محدّد هو الساعة

السابعة؛ ليجد نفسه دون أثر في المكان الذي يقصده يسبقه تعبهُ. والتعب دون جدوى يجعله يستحضر "الأكاذيب"، والآخرين والروح الطويلة متحدياً اليأس الذي يظهر في النتيجة، وعانداً ما يجري معلناً "ليكن ما لا يكون"، فهو من يضع حدود الأمور ويتعرّف إلى الوجوه ولا يهتك المخاطبة وكأنها سرّه، فيجعل قرنفلهُ سيد العطر كرمز للزهر المنزليّ، وهو يسير وفق الحكمة باسمه ووطنه "بإبراهيميتي وممالكي". وهو في الوقت نفسه أسير بهاء المرأة المخاطبة، وهو الوعد الآتي بالمطر، وهو من لا يخاف يسير حتّى يفتح الطريق مهذباً التراب بخطوة وقصيدته هي التي "ترعى قطع الصور"؛ فالصور إذاً في خدمة القصيدة، وقصيدته هي المسؤولة عن الصور الشعرية وحمائيتها، وعلى ذلك تأتي الصور الجديدة اللاحقة يعلّمها إياها الشجر والشجى والمتكلم، ويأتي نهره الذي كان أسير الحكمة. يأتي بالكلام الجديد مع أصابعه. وبعد العلم يأتي تأريخ الضعف بكثرتة ليكون تأثير القوة بوحده، وذلك لكي تكبر عليه تاريخاً وتتبختر وهو يحميها يدخل في فكرها وترفل به "في منتصف النعمى". والنعمى تستدعي عنده الوطن. والوطن يجعلها أنثى رزينة...

هي تشبّ عليه، أمّا هو فحتّى يليها يليها أشباهه على غرفته أن تلتغ في المخبرين الذين يحاولون تبين الأخبار لنقلها، فلا ينقلوا في قلوبهم أخباره الخاصة التي ستعمم إن كان الحجل فيه "بردان..."

بردان..."، وهو لعلاج ذلك البرد يدرّب نفسه على "السفر والزفير"، حتى لا ييوح للجدران ربّما بما تنقله الكوانين. وبذلك يأتي بعد الأنثى التي يكلمها وبعد أشباهه، وهو يقرب منهم بالشكل بالكوفيّة والاسم، ويحترس "الأشكال"، ويلبّي وجهها، وكأنّه نداء، ويتوقّى "كعادة"، ليبقى... وهنا يجمع الجنس الناقص (أحترس، أحترز)، ليزيد من درجة الحيلة ويعلل بأنه نجم غيابه غير وارد، وهو عاطفيّ حتى إنّ عاصمته "الحنو"، وهو العقد منفرداً<sup>(1)</sup> على دروب المرأة. يغلق ابصره الملكيّ وراء من يغادر الإيوان، يصفق الباب ويترك كلامه مفتوحاً، ويجتمع هو والمرأة في ما هو مشترك من "نكهة وفضيحة"، حبّان ما يحبه الورق الذي حدّته عن وطن وملوكيّة وأنثى. وبناء عليه؛

"فلتكوني إذن.. ولأكن!!"

لأكن...!!"

- أنا الذي لا أهاب...!!"

"ميديا"

<sup>1</sup> "ميديا": يضعها الشاعر في الحاشية لمزيد من إضاءة الفكرة باتجاه تلك الحضارة. ونحن نورد إشارات منها مقصودة بذاتها في المتن.

الشرح مرّة أخرى:

إنّ المتكلّم حلقة من سلسلة تاريخيّة تعود إلى الحضارة الميديّة. وخلافاً لكلّ قوانين الشعر من الاختصار والغموض يمرّ شرح لوصول الفكرة أكثر.

شرحه خطاب للمرأة التي يحدثها في النصّ ربّما ويقول لها إنّه يشارك في الخلق وهي لا تغيب عن ذلك. تحكي، تنزوي، تنزف، وتضحك في باله في روحه لا بجسد أو بكلام. كانت روحه تزهو بها طواويس لتظهر ملامحها الكردية تغسلها من الأسماء الغربية بالأغاني، وهي تتحد بالطبيعة كطفلة تقرّأها "جبلًا فارعا يوم الكهوف"، ويوقد قلبها ببخوره، وهي تأوي طيورهِ وأسماءه وإبراهيميّته، وهو كان يشوي "أصابع الروح بسفود الهجرات"، وهي كانت كما ورد في القرآن مع إبراهيم النبي، كانت كما النار تهبط سلاماً وبرداً عليه<sup>(2)</sup>، فهو المنتصر وهم الخاسرون وفقاً لتراثه الدينيّ...

وهو منتصر لقومه المسالمين الذين يدافع عنهم من موقعه كمسلم، والده شيخ ربّاه على تعاليم القرآن الكريم بعد أن سماه على اسم النبي إبراهيم... وفي احتراق أصابعه تأخذه بنورها إلى قوس قزح الذي يمتل علم الكرد في باله، إنّها أنثى عذراء، إنّها نهر الخريطة، يسيل الدم ويقول: "ها وطني!"، تتحدّ الدماء في الوطن

<sup>2</sup> القرآن الكريم: سورة الأنبياء: الآية: (69)

ويبادر المرأة وهو بردان في حرائقه بالجمع، ولا يهادن على مزقه، وهو العقد نلّم دروبها حبّاته، وهو كسيجارة يحترق وروحه تهيم، وهو النزق يخاتل أنوثتها- يقرأ فيها أسماء الأماكن، ويبادلها هدوءاً وذبحاً للحجل "ما يكفي لمدينة وراية". وهو يذبح الحجل، والحجل بردان في الحرائق، ويذبح الحرائق... إنه يسيل دم كلّ شيء فيه، ويقدم دمه "السلام"، ليكتبها طيوراً تحطّ على حبّها الذي يكبر حين تصير أَرْضاً. وهذه الطيور "ترعى شجراً"، وكأنّها قطع مكتوب على الأوراق...

وهو ينشئ كلّ ذلك ليواسي بها طريقه الحزين، وليرى نفسه في مراياها كرجل يشابهها وتشابهه في الحلم والأفكار التي يعرفها الطريق وتعكسها المرايا.

يوقّع المكان والتاريخ في قامشلي 1980، وأمكنة وتواريخ ووجوه أخرى ليعمّم نصّه الميديّ زماناً ومكاناً وشخصيّات... يضع حاشية أخرى "بمثابة الهامش ليس لما هامشها":

هي ليست هامشاً بل هي، ربّما، أساس وضرورة وحاجة... إلى درجة أنّه يعيدها ليثبت الفكرة لا ليوحي بها على طريقة الشعر...

يؤكّد على قيمة قوس قزح وتسميته بالنسبة إليهم، حين كانوا أطفالاً يسمّون علمهم قوس قزح. وربّما هنلّ يشير بتأكيد آخر على



أنّ المشورات لم تتكر أنّ علمهم سوف يأتي بعد عواصف الشتاء.  
وهو يكرّر ذلك دائماً ويقول هنا:  
"هذا ما قلته... أنفأ، هذا ما سأقوله أيضاً...!"

### ضحك ينكسر قليلاً

يبنى الشاعر نصّه على تناقض بين الأمل واليأس، الضحك و  
البكاء، السلام والحرب، الأمان والخوف، ويجعل الضحك مكسوراً  
ولا يتحقق السلام ولا يتحقق الأمل لكنه يحتفظ بتحقيقه لاحقاً ذلك  
الأمل الفرديّ الجماعيّ الذي سيأتي تحقيقه في أوانه، بعدما تمّت  
محاولات لتحقيقه في غير أوانه، في ظروف عرقلته، كما سنرى مع  
الرجال الذين يلومهم على ظهورهم في وقت كان عليهم فيه التصدّد  
ربّما أو الانتظار للوصول إلى الهدف المرجو، ليضحكوا دون  
انكسار، لأنّ الضحك كما الأغاني فكاهة الأمور وسيلة حياة للترفيه  
في مجتمعه القائم على التراث الشعبيّ لا على الصناعة والتقدّم  
العلميّ...

يبدأ النصّ بمشهد لجماعة المتكلّمين كأنهم يؤولون إلى شباك  
وكانما هم في مشهد اصطياد سمك في شباك، لكنهم هم السمك لا  
الصيادون...

يأتي التشبيه الثاني "كأنّ الوطن!" ليضيف إلى الأول صورة  
الوطن الذي يقع في الشباك. وهذا الوطن تمثّل بأناس يصطادونهم  
كأسماك وهم من يؤولون إلى الشباك، والتشبيه هنا يتضمّن إظهار  
الحالة على بشاعتها باصطياد ناس في بيئتهم...

ينتقل إلى امرأة تتعدّد خلايلها، والمتكلّم يشير إلى هذه  
الخلايل التي تزيّن المرأة التي يخاطبها وهي قريبة وخلايلها  
بعيدة "تلكم خلايلك"، وينتقل من صورة المرأة الإنسان إلى صورة  
المرأة الأرض ليقول: "تلكم سهولك"، وكأنّ الأرض لا الوطن مع  
المتكلّمين الناس في مكان محصور ينظرون من الشباك إلى  
مرجعيّات خارجة عنهم أو خارجة منهم...  
تأتي الصورة اللاحقة لتحديد أنّ هذه المرجعيّات البعيدة معها موثيق  
لا يحدّد ماهيتها، ويذكر أنه "يصرّرها الرجال"، وهنا تأتي لفظة  
الرجال بالمطلق وكأنهم المعنيون بالأمر وبيدهم الأمر والبنادق فهم  
يحاربون بأسلحة نارية غير حديثة وفردية، ولا يبغون سلاماً  
بالأيدي. ولا يوضح هويتهم أو انتماءهم. ويذكر أنّ الرجال "يتورّع  
الماء عن..... بنادقهم.."، فيظهر تجنّب الماء الطبيعيّ الإثم في أمر  
يتعلّق ببنادق تخصّ الرجال، فهم مرتبطون بالإثم بالنسبة إلى الماء،  
وبالسلاح الناريّ الفقير إن جاز التعبير، ذلك يرجّح أنّ المقصود من  
يدافعون عن الأرض ويصررون موثيقهم...

ويقف المتكلّم بعيداً في الصورة وكذلك المخاطبين:

"ذلكم أنا!

أولئككم أنتم...!"

وهنا إمّا المتكلّم والمخاطبين على طرف واحد أو على طرفي نقيض. لكن في الحالين يبدو المتكلّم مشيراً ربّما إلى بعد زمنيّ أو كأنه ينظر في خارطة يحدّد لهم أخطاء يجب تفاديها ربّما...  
يصبح المتكلّم في مناهة يضيق عليها فيجمل الوجوه التي يراها:

"وجه للهيئة الدّوليّة وحقوق الإنسان".

يأتي بعدها فراغ سطرين ثمّ يأتي الرقم ثلاثة ليعدّد الوجوه، وفي الوقت ذاته يقترن باسم رواية للكاتب غالب هلسا هي "ثلاثة وجوه لبغداد"، رابطاً وجوه بغداد بأبعاد المشكلة الكرديّة التي يعاني منها أكراد العراق ثمّ يترك فراغاً سطرين أيضاً ويصل معه العدّ إلى "ألف وجه لأمريكا وطائرات الصداقة الطارئة"، فالمتكلّم لا يتعامل مع وجه واحد ومع صديق دائم، بل مع وجوه عديدة عند خروجه من المتاهة ليجد نفسه لا يجد طريقاً يسلكه فيقول:

"ثمّ أفعي سناماً..

منسيّ الوظيفة"

فهو الشريف العالي الذي نسبوا وظيفته، أو هو سنام لديه ماء مخزون في زمن الشحّ أو القحط، وهم نسبوا ما عنده أو هو نسي ما

عنده، أو ربّما يرى نفسه جزءاً من جسد عطشان وهو مثل السنّام في مكانته لكنّه منسيّ الوظيفة...

وهو، ولو كان يقعي ولايسير، فهو يسلم "سلاماً" تبادره" يد بيركاتها/ القليلة"، وهذه اليد لا يحدّها إن كانت يده أم يد الآخر، هذه اليد المبادرة بالسلام. والسلام اليدويّ يستحضر نقيضه ممثلاً بالخنجر. وهذه اليد لها بركات قليلة، "وخناجر لاتزال تذكر مقابضها جيّداً"، فهي تضع يدها على المقابض العديدة لخناجرها العديدة. فهي يد أمرة حتّى تملك خناجر ومقابض تستخدمها مع بعضها من أجل سلام بالتهديد، فهو سلام قسريّ على مايبدو. وذلك يستدعي الصورة اللاحقة في تدرّج منطقيّ "سلاماً تهيبته أمام سفك كثير"، فالسلام مصنوع بالدم بل بكثير منه...

يتوجّه المتكلّم بالخطاب إلى مخاطبة لا يذكر من هي إن كانت السابقة أو الأرض أو مخاطبة جديدة لكنّه في كلّ الأحوال يرى أنّ ما سبق من سلام هو أضاليل "تلكم أضاليلك"، في مقابل المتكلّم الموجود ربّما قريباً من أضاليل المخاطب أو بعيداً عنها وبعيداً عن نفسه، أو هو يشير إلى صورة أو حالة انتهت يدرسها جيّداً وهو بعيد عنها زماناً، أو خارجها زماناً، ويشير إلى نفسه بالإشارة "ذلكم أنا".

يتوجّه إلى المخاطبة ليخبرها أنه نرفها "ما تبقى من دم"، في كلامه وكأنه والمخاطبة ثلاثة في واحد. وأنّ المتكلّم هو نرف المخاطبة التي تتحد بكلامه، وبما أنه النرف، فعدم تفكيره بأناه

يجعلها تحتفظ بما تبقى من دم في كلامه ربّما، وكأنّ حياة كلامه تتطلّب الخروج من ذاتيّته نحو المخاطبة، ويخبرها عن صلته بها فيرى نفسه يمتّ إليها بصلة هي شهداء "بليغين بطقوسهم"، وكأنّ الشهيد جرح، والشهداء جراح بليغة تجمع المتكلّم والمخاطبة، ولهم طقوس، وبهذه الطقوس يرفو رداء المخاطبة الرسميّ "في المتاحف"، فهي لا تعيش في الحاضر، بل هي تاريخ في متاحف الحاضر لا في متحف واحد، فهي ليست أنثى عاديّة لكنّها تتحد بالأنثى ليكون المتكلّم مسؤولاً عنها كصنو له ربّما.

وعندما يصلح رداءها يتسبب في إنكار الرداء له عندما يكون "خيّطاً يلثغ في عري من اللّغة"، وفي هذه الصورة يوحد صورة رفو الرداء بالفصاحة اللغويّة في مشهد فيه انتقال المتكلّم من طبيعته ليصير خيّطاً وبقاء إنسانيّته ولغته مع طبيعته الخيطيّة التي اتخذها ليصلح ثوب المخاطبة، فتطلّب الأمر أن تكون لغته قويّة فصيحة ليعبر عنها بما يليق بعرضها في المتاحف دون أن تبلى محافظة في خيبتها الجديد على أصالة ما سبق دون السقوط في مهاوي اللّغة الناطقة باسمها...

واللّغة تستدعي اليد والكتابة فيذكر الأصابع، وحضور الماضي في الحاضر يستدعي الحفظ فيذكر الملح فينتقل إلى الصورة التالية:

"أصابع للملح تلتكز على اللحم الظليل

والجبل الضليل

فتذكرني"

كأنما يريد الحفاظ على اللحم الذي يظله ويعيشه في المستقبل أو بعيداً عن واقع مرير ويريد الحفاظ على الجبل الذي كثر ضلاله في الواقع الذي يعيشه المتكلّم، وعتدا تلتكز هذه الأصابع الملحيّة اللحم والجبل تذكر المتكلّم، فهو المعنيّ، ربّما، بدعم الأصابع في عملها أو هو الذي يحدّد هذه الأصابع ويحدّد ذاته فينتقل بنمو للصورة الأولى

"تلكم خلاخيلك!

تلكم سهولك!"...

إلى أن يجمل الوجوه بالشكل السابق...

لتصير الصورة:

"تلكم خلاخيلك..

تلكم ذكورتني"

ليعطي صورة مقابلة للسابقة بأنّ الرجل هنا هو لا الرجال الذين يصرون الموائيق. ويستحضرهم في الخطاب كمن يخاطب حضوراً أمامه فيضع شرّطة قبل الكلام وكأنه سيورد ردّاً أو حواراً... فيقول:

"- من قال أن تظهروا هنا الآن!!"

يستكر وجودهم منذ طريقة استحضارهم بدليل "من قال"،

ويتابع:

"أن تغسلوا الوجوه بكتاب/ لا أعرف...!"

فالوجوه السابقة التي ذكرها تغيّرت صورتها من خلالهم وهو لا يعرف شيئاً عن كتاب غيرها، ربّما لعدم معرفته فعلاً أو للحظّ من قيمة أيّ كتاب ممكن أن يغيّر وجوههم...

وينتقل من صورة الوجوه إلى الصورة العامّة لجماعة المتكلّم على الشاشات، وهذه الجماعة العريقة التي يدلّ على قدمها بالاحديديات، ليقول:

"كانت الشاشات تنشل احديدياتنا

تهمّش نسكنا

تهشم الملامح والروائح بما يكفي

الدعابة

لتجيد رهجنا البشاشات"

يعني حتى الصورة على الشاشات فيها نشل لحقيقتها وتهميش لنسك جماعة المتكلّم وإظهار الأصل بصورة مختلفة، يستخدم الجنس فيها ليلفت الانتباه أكثر إلى المفارقة بين التهميش للجيد وتهشيم الأصل حتى أثره لتحلّ الدعابة محلّ الجدّ في الموضوع وتصبح صورة الجماعة دعابة تخلط الأمور وتجعل الابتسامات تجيد شغب الجماعة لتغطي على الوضع، وتظهر البشاشات في جناس مع الشاشات لإظهار الألم بصورة مغايرة تناسب المخاطبين، ويرد عليهم المتكلّم الرجل بوقفة رجل يظهر الأمور على حقيقتها... ثمّ

يستدرك فيسمّي الأمور بأسمائها ليصوّر القضية الكرديّة بأطرافها لعبة شطرنج في أيدي من كانوا مخاطبين. وفي هذه الصورة بدوا غائبين فالكلام لا يوجّه إليهم وهم يحضرون بصيغة الغائب الذي يدير الأمور الشخصية لغيره في صورة اللعب بالإنسان وأذنيته. ومع ضعف الصورة بالطرح المباشر يستعويض بالإيقاع بتكرار الصيغة النحويّة:

"أكراداً عند الضرورة.. وطناً عند الضرورة

ضروريين ذات حجر من الشطرنج

يرطنون بأشكالنا.. قليلاً

ونرتقي قليلاً

كي يدخلوا أخوة تحت الجلد

يتكوّمون علينا بالرفافة في طرود

لا تصل

ثمّ تستقرّ في الدرك الأخير وتغيب

تغيب كثيراً... كثيراً...!!!"

نلاحظ التكرار لما يريد التركيز عليه بصيغة الغاضب الذي يستحضر الضرورة والكمية (قليلاً وكثيراً) ليظهر كيف أنهم لبعدهم عن جماعته يرطنون بأشكالهم فهم أعاجم في لفظهم، وجماعة المتكلّم لها أشكال لغويّة، وهنا تشديد على تجسيد اللغة، ورغم كلّ تحكّم الآخرين الغائبين بالحالة كلّها يسند فعل الارتقاء إلى المتكلّمين

"ونرتقي"، ويعود ليذكر سبباً لتذكّرهم ورفع شأنهم أو ارتفاعه "ليدخلوا أخوة تحت الجلد"، أي ليكون الجلد الخارجي مشتركاً بين أخوة حقيقيين وأخوة مزورين أدخلوا إلى الجسد ليحكموا ربّما باسم الأخوة وهم ليسوا أخوة لجماعة المتكلّم فيأتي تکرّمهم وليس كرمهم "في طرود"، لأنهم من البعد يتكرّمون، وهذه الطرود "لا تصل"، وبعد الارتقاء ينتقل إلى الاستقرار "في الدرك الأخير"، ثمّ الغياب "كثيراً.. كثيراً"، فالموضوع ينتهي بالنسبة إلى المستفيدين الخارجين عنه ربّما أو أنّ المتكلّم يشير إلى تحكّم الآخرين بحضور جماعته وغيابهم الكثير. ويلجأ للتشبيه لتوضيح الصورة بأنّ العواصم تشتتني أكلهم أو اغتصابهم، فهم موضوع شهوة بالنسبة إليهم.

وينتقل من الشاشات إلى الإذاعة مع غياب الصورة للمخاطبين تماماً

"لترشف الإذاعة ما تبقى من أسمائنا"، فالإذاعة لا تذيب خيراً صحيحاً بل تتابع تعتيماً إعلامياً يشرب أسماء جماعة المتكلّم وجماعته أو ربّما تشويهاً إذ تشرب الأصل وتغيّر الصورة ليصيروا هم الآخرين وليسوا الأصل في قضيتهم الخاصة وليديروا الزمن ضدّهم وكأنهم لم يديروه. يقول:

"أداروا حجر الأوقات ليس لنا"

ويعود إلى الرطانة "بالمواقع" وكأنّ المواقع لغة أخرى لا يجيدونها. ويؤكد "ليس لنا...!!!"، ويضع علامة الفراغ بثلاث نقط

لفسحة لتفكير الفارئ، ويرشده إلى جهة بثلاث علامات تعجّب توازي النقط الثلاث.

ويلجأ للتشبيه الموازي للسابق ليجعل العويل بلاغة فقد اعتادوا رفع الصوت بالبكاء والصياح أبلغ تعبير صوتي عن المواجه، ويقول "كأننا لنجرّب بلاغة العويل"، مستنكراً كونهم المجريين. وربّما هذه هي حكمة الله أو الأقدار شاءت... وهنا لا تغيير، وذلك ليس مؤقتاً بل "طويلاً"..

يتابع أنهم رعاة يرتدون وكأنهم تركوا الرعي لفترة، لكن يتابع "لنقطننا السفوح"، فقد انقطعوا عن تغذية السفوح لهم على أنهم أبناؤها وعادوا "بلا معز وضحك"، مما يظهر بعدهم في الصورة عن حضارتهم وبساطة عيشهم، لكن الحلم يحضر بدلاً من السفوح، يحضر مرتفعاً أعلى من الشجر وهم يرتدون؛

"المرتفع من الحلم لا يبيلله الحفيف

لبيوت تمضي إلى حتف الحوار

للتيجان تربّت على بهاء الملوك

ولا حرساً مدججين بالحكمة

لا إيوان"

هذه الصورة الارتدادية للحلم المرتفع ولبيوت مبعثرة لا

تجمعها الحوار، ويعودون إلى ملوكيتهم في طبيعتهم التي يملكونها،

فملوكيتهم دون حرس وقصور...

ينتقل إلى تكرر

"تلكم أضاليلك....!"

ذلكم أنا.."

ويستخدم علامات الترقيم بصورة مخالفة للقاعدة بتجاوز القاعدة إلى وضع نقط إضافية بدلاً من ثلاث نقط يضع خمساً للدلالة على فراغ يترك فسحة للتأويل ويتبعها بتعجب من الأضاليل ليوجّه التأويل ويضع نقطتين بعد الإشارة إلى أنه وهي غير مستخدمة قاعدة ولو استخدمت كثيراً في الشعر للفت الانتباه إلى التميّز من الكلام السابق للنقطتين...

يتابع رسم صورته أنه يبعد الديانة عن رمزه الكردي الأعلى (الطود)، ويهزّ "ما في الطود من منّ الديانة"، يهزّه "بأشجار اللوز تجني الربوبية"، فيعلن انتماءه بشكل لافت:

"- تلكم حدواتي

وأنا الراجل...!"

- تلكم حدودي

وأنا الراحل...!"

يظهر كأنّ شخصين يعرفان بنفسيهما، أو هو المتكلم يعدّد حالاته... فهو إما يتقاسم مع آخر فيحدد ما له وما للآخر، أو يعدّد ما له في حالاته المتباينة بين راجل لمسافات قصيرة وراجل لمسافات

طويلة... وهو يبدو الراعي البدوي المتحكّم بالأمر بعيداً عن سلطة غيره.

يذكر كلمة ليس لها وجود في اللغة، "يا للنسوء!!"، وحتىّ لانحملّ الأمور أكثر مما تحمل، نقول ربّما كانت خطأً مطبعياً، وربّما أراد أن يجمع النسوة والنساء ليُدخل إلى عالم الرعي وتربية المواشي وعلاقته بالمرأة ليأخذ نموذجاً عن الإنسان ابن الطبيعة، فالمرأة تعمل في البيت وهو في الصيد... وربّما أراد جمع النسوة والسوء ليمهّد بها لذكر أسطورة كردية عن عاشقين يتحدّيان الأهل والطبيعة فيجمعهما الموت، عندما ترفض الحياة جمعهما، وتبقيهما الذاكرة الشعبية رمزاً للبطولة... فيعيشان في الذاكرة الكرديّة... وإلى هذا الرمز ينتمي المتكلم الذي يستعيد ماضيه في بعده عن حضارة لبس القمصان لكنه يلبسها ويجيد لباسها دون الدخول في عالمها فيجيد رطانتها، أو إنه يشير إلى ما توحيه القمصان في التاريخ من غدر حلّ بعثمان بن عفان وكيف حملوا قميصه راية. وصار مثلاً للمغالاة في الأمر، بقول أهو قميص عثمان... أو أراد قميص النبي يوسف الذي يدلّ على غدر الأخوة وكذبهم... والمتكلم لا ينتمي إلى لغة هؤلاء فيرطن بالقمصان، ويعلن انتماء إلى أساطير قومه...

وهو الطبيعي الصياد الفارس يجيد خداع الوعل وهو الرأس الأعلى في الطبيعة يحتفي بها نباتاً وصخوراً ويصطاد الحيوان وهو من يعدّ الصكوك في الطبيعة من حوله.

"مآدب للغصن، حفاوة للصخر ونوايا للسهم

بأس الفارس يتأبّط النجيع والصكوك في خديعة

للوعل.."

بذكر الوعل تحديداً وربطه بالصيد بالسهم وبالغصن... يعود بنا إلى أسطورة كردية فيها يخطف الشاب (سيامنت) البنت (خجي)، يخطفها من أخوتها السبعة ويرمي أحد الوعول بالسهم. وقبل أن يموت يرفسه الوعل فيوقعه عن حافة الجبل إلى غصن، فيموت مطعوناً بالغصن، وهي ترمي نفسها وتنتحر...

في عدم تخلي العاشقين عن بعضهما يعيد الإشارة إلى الأمور في ضوء كرديّ خاص؛ يعود إلى المخاطبة بعد إظهار رجولته وحرّيته وصورته التي يحاول الآخرون تغييرها بشكل يخيّب أمله، فيردّ عليهم ثمّ يتوجّه بالخطاب لأنثاه الأرض التي هو رجلها الحامي لها والمسؤول عنها، وقد قال في بداية النص بـ "تلکم سهولک"... "ذلكم أنا"، وكان الماء يتورّع عن ما يخصّ بنادقهم، والآن يورد:

"تلکم مياهک

ذلكم أنا

ميلي إليّ إذن...!!"

فهذه الصورة للذات البديلة في الفاعليّة من الرجال الذين أساءوا تقدير الأمور، وهو إذ تميل إليه تختاره وتحبّه وترغب به تميل إلى قارب لا يأخذها إلى شاطئ الأمان بل تتقن شخوصه القذيفة"، وربّما يشير إلى تطلّع الكرد في وسط الحياة القاسية في بلادهم وفتح باب الهجرة للتخّلي عن مطالبتهم بوطن... ربّما لا يمثّل هذا البعد ممثلاً بالقارب، لا يمثّل أماناً، ومن عليه ليسوا بناجين بكرديّتهم التي هي الشخوص، وهي تختلف عن العدد...، فالقذيفة تستهدف حياتهم الشخوصيّة وتتقن إغاءها...

يأتي البديل أو الطريق الآخر بطلب أن تميل "إلى جغرافيا وسحنة"، وهنا تحديد للأرض وما عليها.

ويأتي التشبيه ليوضح صورة المتكلمين جامعاً المتكلم والمخاطبة في صورة جماعة كأنها تعيش في خيام اللحم، فالحم ليس ثابتاً، بل يرحلون باللحم. وفي المقابل يأتي الإيقاع ليعطي الصورة أبعادها بلفت الانتباه إلى أركانها من خلال تكرار الصيغة النحوية التي تظهر بأنّ الانتقال جعل المتكلمين يضربون الأرض تعباً :

"كأنّا ضربنا اللحم خياماً

كأنّا ضربنا الخريطة لهاثاً"

فصارت الخريطة تبدو متنقلة أو تعبئة حتى تجسّدت بلهات. أمّا الكهوف سكناً كانت أو مكاناً جغرافياً أو رمزاً لأمان سكن في

الصخور أو لبيت طبيعي آمن فهي مسدلة وكأنها ستائر من الكلام المرير ومن "حوزيين شاسعين...!!!" وهنا يأخذ من بيئته الكردية "الحوزيين"، ويعطيهم بعداً مكانياً ليتحدوا بالمكان فبصيروا "شاسعين"، فالشساعة أسندت للحوزي لا للمسافة التي يقطعها...

يستنتج مما سبق أو بناء عليه إن كان مسلماً بالضعف فيه وفيها يخاطبها:

"ميلي إلى خردل وخذعة إذن

إلى جهة والجهة أيديولوجياً"

فعلينا تحديد انتمائها السياسي الإيديولوجي بالسلاح والخذعة والاتجاه إلى جهة مغايرة للأصل لاعتناقها فكراً أيديولوجياً. ويأتي البديل الإيقاعي أيضاً

"ميلي إليك كوفيات

وشوارب"

يأتي البديل لا ليغيّر ما سبق بل ليوضح تبعيّة من نوع آخر تظهر كأنّ تبعية المخاطبة لذاتها أو مرجعيتها ذاتها من خلال الكوفيات رمزاً للباس المرأة الكردية التقليدي، والشوارب تأتي رمزاً لرجال الكرد في شكلهم البيزيدي المحافظ على تراث ظاهر للكرد، ويأتي توضيح لهذا الميل بأن الكوفيات التي تضعها نساء الكرد والشوارب الرجولية "غامضة الأرتال والسلام"، فهي غير معروفة في أيّ صفّ وأيّ نوع من السلام تحدد لها عندما تميل إليها على

أساس ميلها لذاتها، ربما لأنّ أخوة لهم أدخلوا تحت الجلد كما سبق، أو أنّها هي نفسها غير واضحة الانتماء بسبب تداخل الحضارات التي كوّنت ثقافتها الحياتية...

ربّما يعود إلى شباك آخر لكن وجود هذه الشباك حقيقي ليس للتشبيه به، ووجوده الحقيقي يوحي بوجود منزل فيه المخاطبة موجودة وهي ليست طليقة، ومع ذلك فإنّ أكثرها "حجل.."، فهو لا يخاطب أنثى بل إنّ أنثاه الاستثنائية يرسم صورتها مزيجاً من المرأة والأرض والطبيعة بكائناتها في بيئته. ويطلب منها أن تميل "إلى جبل"، ليخرجها من انحصارها، ويحدد امتدادها ليجعلها تميل إلى نفسها...

"ميلي إليك"، وكأنها منقسمة على ذاتها وهو يرجع إلى ذاتها لهما، ويضع بدلاً من إليك "إليّ" وأنت تميدين؛ في حركة تبختر نسائية ميلي إليّ. فهو في النهاية الرجل المسؤول عن المرأة الأرض- القضية، القصيدة التي تصوغ فكرة، الجماعة... هو الرجل الوحيد. وبما أنه موجود فإنّه لا يفقد الأمل، والضحك وإن انكسر فإنّه فقط ينكسر قليلاً...



## الزندانستا

يبني الشاعر نصه على نقيضين هما الموت ممثلاً بطرق محاربة الكردي وتاريخه وظلاله على امتداد النص، والحياة التي ينتزعاها من الموت من خلال التعبير عنها وحفظها في الحبر وتسمية النص بعنوان كتاب لزرادشت ليربط بين الكردية والزرادشتية مؤكداً منالعنوان على خصوصية الكرد والتمسك بألوانه ذاكراً ما يقدمه الكردي للآخر في مقابل ما يقدمه الآخر له...

يبدأ النص برنين للحبر، وهذا الرنين يعتمد في أغلب النص، ولعلّ هذا النص يحفل بالإيقاع أكثر من بقية الديوان، وكأنه أراد صياغة هذا النص بعناية أكبر، فقد انتقى ألفاظه بحيث تتتالي أحرف معينة أو صيغ نحوية معينة في كلّ مقطع ليركّز على معاني معينة كما سيرد...

يبدأ النص بتكرار صيغة نحوية (اسم + جار ومجرور)، ويتكرر ثلاث مرات، يتكرر فيها حرف الراء أربع مرات وحرف النون والتتوين ثماني مرات... ربما ليبدّل على التكرار وعلى النغم وإخراج ما في الداخل إلى الخارج. هكذا يجعل للحبر رنيناً فلا يتركه صامتاً، يأتي بعده صوت الارتطام ليربطه بالنهاية، فالنهاية ليست درباً مفتوحة بل هي ارتطام بجدار أو غيره مما يسدّ الطريق. ومع ذلك يستحضر الصوت الأذن فيربطها بالمهرجان، ومن الحبر

والنهاية والمهرجان يصل إلى جماعة الكرد ليقول لهم إنهم لن يرتاحوا ولن يعرفوا "حدود الراحة". وسيبقى زمنهم بتفاصيله غامضاً وآثارهم مشبوهة وكأنها ليست لهم في عين الآخرين. والكلّ ينفر من الأكراد الذين يتعبون ولم يتركوا ما يدلّ على ماضيهم:

"لم يتركوا سوى لهات، ورغبة في النوم  
الذين خذلوا الظلال العائدة، لم يأخذوا  
شيئاً..."

ربّما يشير إلى دخولهم في حضارات غيرهم، إذ يذكر أنهم كانوا سمة لآخرين، "كي يتحسسوا أنحاءهم"، وهم لا يملكون غير الكلام والألحان القديمة لآلاتهم ممثلة بالطنبور الكردي... هؤلاء الأكراد قلّة منهم "أبقوا على غموض اللكنة"، فاللكنة الكردية في اللغات باتت قليلة وباتت لغتهم تندثر بشكل واسع في أوساطهم، ومن ابتعدوا يتبعهم "هرج لذيذ"، والأمكنة لا تتحملهم حيث أنها "تملّ وقوفهم"، لكن الكرد الذين ضحكهم تلاشى شيئاً فشيئاً فتحوّل إلى "خذلان"، أخطأوا لأنهم لم يصلوا علمهم بكرديتهم وهم على موعد مع التعقيم. هكذا اعتقدوا حتى أنّ:

"أناملهم رخوة، تغادرها الكتب  
لا تبقى لها الأعمار"،

فعلاماتهم وكتبهم تتمحي وإنهم؛

"وحدهم يدركون وعيد السدول، محفوفين بوطن شديد...."

فالخطر في الذهاب إلى غير وطن وطلب الحياة هناك فذاك الوطن سيكون خطراً شديداً هم محفوفون به، ربّما، سيقضي على قضيتهم وعلى وجود وطنهم الأصليّ.

والكرد وحدهم؛ لولا الأسماء التي تبقى لهم لن يبقى لديهم شيء. والمتكلّم يبدو متمسكاً بالأسماء المشهورة في تاريخ الكرد وإن لم تحسب عليهم، ويشبّههم إن لم يوجدوا للإنسانية هذه الأسماء، يشبّههم بـ"جذب يحدّ الخيام... مقيم...."، فهم في حالة ترحال ولا خير في ما حولهم، وهم على موعد دائم مع الموت حتى "لن تسير كثيراً حتى تعثر على مجزرة لهم"، ومع ذلك لم يبئسوا، بل ظلّ حلمهم الدائم "راية أكيدة"...

ينتقل إلى الجبل ليراه عالياً وكأنّما الغيم كان قلادة له، وكأنّ ارتفاعه كان نتيجة ريّه بالدم، والجبال الكردية الحقيقية لا تشبه ما يعيشه صغار الكرد في الحاضر. كلّ خيرهم ليس لهم و"غبارهم لا يدلّ على الخطأ"، فهم يسرون ولا يبقى أثر مع أنّ الآثار واضحة وما زالت ممثّلة بالغبار في الطرقات الترابية في بيئة الريف التي يعيشونها، فهم ليسوا أصلاً بل "صدى"، بعيد وهم في كلام المتكلّم "حيث الخوف"، حتى حيواناتهم ليست في مياه حقيقية بل في سراب وعلاماتهم تفارقهم، فهم ليسوا أصلاً بل صدى بعيد وهم في كلام المتكلّم "حيث الخوف"، حتى حيواناتهم ليست في مياه حقيقية بل في

سراب، وعلاماتهم تفارقهم، فهم يحملون سبحات المسلمين و"لغات كثيرة تتناوب لكنّتهم"، ويقصد بها اللغة العربية والفارسيّة والتركيّة. يعودون إلى ذواتهم فيتعرّضون لأسئلة قاسية وغير حضارية وكأنّما يعيشون في جوّ مخابراتي فيطبعته وناسه:

"كلّ أثر يشي بهم  
وغريب"،

لم يتركوا "الأهلين"، في المدن والقرى إنّما في ألبومات الصور دون ألوان بل "يوازي بياضهم سواد"، فالتعظيم على كلّ شيء، أو الحقائق مقلوّبة، وهم الأوائل لكنّ الوقت يمرّ والقطعان لا تقلل من خوف المراعي.

يدخل إلى الصورة عنصر إنسانيّ هو المرأة مقرّفة "عند باب الكهف"، وكأنّه يستحضر كهفاً معيّناً ليقول إنها أجابته وكأنّه سألها عن الكرد، وهي أجابت بأنّهم يحلمون بأنّ تعيش أناشيدهم في الحاضر دون من يصدّها، أنهم يحملون أسرار الإبداع في تفاصيل أيديهم، ويعيشون حياة مرّة دمها ناريّ "يقدح ناراً"، وهذه النار ربما للتعبير عن عيد النوروز عندهم رسالة إلى الإنسانية لا تصل "تخذلها الرسل"، أو ربّما رمز لليزيديين كفرقة حافظت على أصالة الكرد أمام كلّ طارئ، ويذكر السبب:

"كي يحجوا إلى حجر.....!!!"،

وهنا يأخذ من الحج الحجر ليترك إيقاعاً لافتاً من تتالي الحاء والجيم؛ الحاء مرتين والجيم ثلاث مرات، وينهيها براء ساكنة ليوحي بالتكرار أنهم لم يبق لهم من حياة سوى تماثيل من حضارتهم تمثل حياة جامدة يحجّون إليها أو يقصد ابتعادهم عن حياتهم وحضارتهم الخاصة بسبب الإسلام ممثلاً بالحجّ ولثم الحجر الأسود...

وهنا يحضر تساؤل حزين بعد علامات الكرد المحوّة وآثارهم المحوّة من لغات وغيرها حتى الغبار...، تساؤل:

"كيف ظلوا لا تجهر بهم سوى شوارب حزينة

وأنهر محفوفة "الأيد" مختلفة

لولاهم

تنهرهم اعوجاجاً طارئاً....."

ربّما يقصد اليزيديين الذين يطيلون شواربهم، وهم رمز للأصالة الكرديّة، وتجهر بهم "أنهر محفوفة"، مما يشير إلى الاتفاق على عداة الكرد وسرقة مالهم. ولولا هذه الأيدي لكانوا اعوجاجاً طارئاً على منطقة الكرد، هذا الاعوجاج غير مستحبّ بل متهور.

يستخدم ثلاث نقط متتالية مرتين متتاليتين ليعطي القارئ فرصة أكبر للتفكير في المعنى، ثمّ يكبّر حجم النقط وعددها مستخدماً ثمانية في سطرين متتاليين ليصل إلى نهاية نقول:

"-إننا هؤلاء.....!!!"،

فيشير إلى نفسه وجماعته بإشارة للبعيد كتعبير عن انفصال ذاتي، ويستخدمها في صيغة مبتدأ وخبر ليخبر عن جماعته، ولا يذكر من هم هؤلاء. والأرحح إشارة إلى ما سبق؛ يترك مكانها نقط خمس وثلاث علامات تعجّب نتيجة انفعال زائد عن حدّه ورد سابقاً عند ذكر الحج إلى حجر، وعند ذكر الأوائل "أولاء" ليعيد بالنظر إلى أنّ المتكلّمين هم أنفسهم الأوائل، ليعود إلى الزندافستا عنواناً لهم قبل أيّ تغيير يبذل ملامحهم أو يبعدهم عن حضارتهم إلى حضارات إنسانيّة أخرى رديفة لحضارتهم وعليها أن تكون غير لاغية لها في رأي المتكلّم الذي يواجه بهذه الصرخة الحاضر الذي يعيشه بالعودة إلى ماضٍ يسند إليه أحلامه.

## الهواء

يبني الشاعر نصه على تناقض قائم بين فتح الفم بالكلام والقول وبين إغلاق الفم والسكوت، كما يميّز بين التعبير لتغيير الأمور وبين السكوت للحفاظ على الأمور... يختار المتكلم التعبير ويعلن ذاته مفرداً مواجهاً "هذا أنا"، يواجه الموت والمجازر والتهميش والنهب ليصل إلى قيامة جديدة وإتيان جديد للجماعة التي يعبر عنها.

يبدأ النص بنفي وجود دم وبكاء ومجزرة وقبور، يبدأ وكأنه يبحث عن كل ذلك... لكن الموت الذي يحضر في النص موت مختلف فهو موت جماعي بالغاز الكيماوي لا يحمل ملامح الموت بالمجازر التي تعود عليها المتكلم قبداً وكأنه يبحث عنها في هذا الموت الجديد. ويتمنى وجود كلام يسند الجسد أو وجود عزم لكن لا عزم ولا كلام، والجسد منهار كما يبدو، والفم مغلق يتمنى المتكلم لو يفتحه ويقول شيئاً، لكن لا يقول بل يخرج بالحبر أفكاره التي لم يقلها.

يصف جماعة بأنهم ضليلون يمضون إلا قليلاً وبعد استثناء هذا القليل يتابع وصف الكثرة في خوفهم وتوترهم دون أخذ موقف جماعي جامد حتى صار شفيعهم "الزئبق" يغادرهم "هيئته لا تنتهي"...

انطلاقاً من ذلك يتخذ المتكلم موقفاً منفرداً في المواجهة، هو من سيسير في عربة حاملاً شيئاً من المجزرة ليحييها، يخاطب جماعته ليساعده:

"رتّبوا الرائحة قربي وانزلوا...!"

سوف أدع هذا الحوذي...

طيلة سراب

سوف أدلّ أفساط الحلم على تخوم التحية

وأعود...!!"

فهو سيتجاوز السراب آخذاً الرائحة وموجّهاً الحوذي، وسيقود الحلم المجزأ ليوجاهه أناساً ثم يعود ويواجه المسؤولين "مفرد وأباغت الإيوان"، دون إذن أو إنذار، يباغتهم ويستعيد نشاطه كسيد حاكم رافع الرأس معه داعموه وهو "مفرد"، لكن لا ينفرد، سيسير في الطريق وحيداً لكن مع جماعة ربّما يريدون ذات الهدف بطرق مختلفة أو وسائل مختلفة، وهو يسلك طريق التنفس بالحبر لإيصال الفكرة...

يعود إلى تكرار التعبير السابق "لو أفتح فمي وأقول"، فهو إلى

الآن لم يخرج صوته لكنه يفكر ويتكلم بالحبر لا بصوت اللسان المسموع. يستعيد مشاهد من بيئته ويصوّرها من زاويتها السلبية ليظهر ناحية حضارية جديدة، فالقربة ضعيفة ليس لها رأي تتفدّ ما يقال لها، ويملاؤها بما يريدون، لو ترفض لبقّي فيها الهواء ربّما،

ولما نقلوا فيها ماءهم وفق بيئتهم أو ما يريدون. والقربة لا تخجل وتطيعهم فتمتلئ بما يريدون.

يتابع: "لو حجل خجل..". والحجل هو الرمز الأوضح للکرد في كائنات المنطقة الكردية، وهو رمز لمن يوقع غيره عندما يقع في الشباك أو الفخّ أو يتعرّض لأيّ خطر. يصدر صوتاً يستدعي أبناء جلدته فيقعون معه فيتمّ صيدهم جماعياً، وهذا الحجل لم يخجل. ينتقل المتكلّم من الصناعة (القربة)، إلى الطبيعة (الحجل)، إلى الصلاة :

"لو مئذنة يرفعها هذا السفر المحايد"

يرى أن الصلاة ليست محايدة وهي متحيّزة ضدّهم لأن لم يرفعها سفرٌ محايد كما جاء في السياق. ثمّ ينتقل إلى الآتي، "لو المرجأ دائماً يأتي" ليبين أنّ الأمور تؤجّل وترجأ ولا تتفدّ.

بعدها ينتقل إلى علاقة حميمة بين ضحكة الولد ووجود أمّه الذي يملأه ضحكاً عادة ليفتقد هذه الأم في جوّ الحزن والكآبة...

يتحوّل دمه إلى زمن ما إن يمرّ برهة منه حتى "يجلو المرّ الغريب". وبعد جلاء الغريب المحتوم بالنسبة إلى المتكلّم الذي يعدّ سيئات حضارية من أناس انصاعوا لخوفهم ومن صناعة وطبيعة وعلاقة بالخالق وبالآتي. ومنذ ضحكة طفل فاقد الأم... من المرّ بالمطلق سينجلي الغريب ويذكر السبب؛ بعد ضياع ملامح المنطقة التي كان يشير إليها الإصبع فبقيت الأصابع تشير والجهة اختفت

وأرهب الإصبع "كعين"، وليعيد نفسه حرّاً غير منهك الصوت بل ناهض النشيد ليعلن "هذا أنا".

كيف يدخل إلى هذا التغيير وماذا يضمن؟

يأتي الجواب:

"لا وشيك إلاّ المدخل

لا دم، وأنا خاو، جوزتي تعاتب الأنحاء

ادخلوا:

أكيدين ادخلوا...."

الجوز أحد رموز الطبيعة الكرديّة، وهو موجود بكثرة فهو دليل على الأكراد وعلى صلابتهم واستمرارهم في الحياة رغم الاعتداءات.

ويشبهه المعتدين بالدود فيخاطبهم وهو يحكي باسم الجوزة، وكما يورد الجوزة تحكي باسمه، ويؤكد لهم أن يدخلوا، ويأتي التعليل أو التوضيح لخلفيات هذا الطلب ليبين أنه مهما نال الدود من جسد الجوزة لا تتعب فهو الخاطيء، وتدخّله في الأمور لا يليق وله وطن غير الجوزة، ويشدّد على كلمة "وطن" طباعياً، ثمّ يذكر "الدود.. هذه الفصاحة"، فيترك للدود يأكل فصاحته ويتابع دون توقّف بوضع الفاصلة ليقول إنه ليس له ظلّ، وكأنّ لا جسد له أو أنه في العنتم، ويذكر تأديبه للغضار كونه شجرة جوز تجعل الطين الخالي من الرمل تحتها مؤدّباً. وهو مفرد يعلّق الأحزان.

ويعود إلى التمنيّ للذي لن يحصل، فهو لن يربك الرصاص بالحكمة، وسيبقى الدبق لباسه، وهو لذلك سيؤجّل شهواته الحامضة حتى تصبح حلوة، وهنا إشارة إلى الثعلب الذي لم يصل إلى العنب الحصرم فقال عنه حامض، والمتكلم لن يصل إلى تلبية شهواته فيرجئها ليتمكن منها، وسيستطرد إلى "الصحف العتيقة"، ليضع حدود الأمور بتحديد أصلها وهو يندب ما آلت إليه؛  
 "نادباً: ها أنا، ها الحواة والكذبة  
 الساسة"،

يندب نفسه والصوت الماضي لوجود الكذب السياسي...  
 يذكر مشهداً تالياً لامرأة تتبع فارسها في مشهد ريفيّ حيث يربط حبل الدابة وخلفه الهواء والقبلات، وخلفه هي "امرأة مريرة"، تحمل "حقيبتها الكتفيّة" وتبلي حكمة ذاك الرجل وتراه "واهنأً" وتخون الحليب"، فقد تخلّت عن أتباعه في طريقة عيشه في جوّ الخوف "الشديد" المنكوب بالخناجر متعدّدة الأسماء وكأنها ابنة البيئته وهي خارج أغمدها تعرفها الروح قاتلة مخيفة، ويدخل المتكلم إلى الصورة لينفي أنه يبعث صوت الرصاص في الشهوة وينفي أن الصدر يحمي الهواء. فكلّ شيء مباح للقتل ولا يظهر دم حتى يتحدّث "عن دمع"، وكأنّ سيلان الدم يسيل الدمع. وهنا الحريق بالغاز الكيماوي أحرق الدمع، ولا توجد امرأة كي يتحدّث عن نفسه، المشهد أكبر من الذات وأكبر من الدمع والموت حاضر في التفاصيل بشكل

استثنائيّ يجعل المتكلم يكرّر أنّه لم يتكلم بعد ويتمنى مجدداً دون تحقيق الأمنية:

"لو أفتح فمي وأقول...!!"

ويبدو لا يمكنه الإشارة إلى جثث مرميّة وأنّ كلامه ليس ابناً للدمع، والدمع ليس ابناً للعويل، والعويل ليس ابن الوطن، لو كان ذلك لكان الكلام إحياء للجّد الوطن، ربّما، ولو كان ذلك:  
 "لنرى السيرة تعفرّ النهر في...مائه  
 تأخذ بنا من الطيف اللذيذ"،

إنّ لتحقيق كلّ ما يريد ولما احتاج إلى طيف يساعده في توازنه. ربّما أمام هذا الحشد من الموت، ليحيا متوازناً يحتاج إلى معاكس يتمثّل بالطيف اللذيذ الذي يحلّ محلّ حياة عاديّة، وحتى هذا على أيّ غير موجود، لأنّه جواب التمنيّ الممتنع لعدم تحقق الشرط، فهو نتيجة غير حاصلة، والمتكلم يتمنى لو يأتي لأصدقائه ويكرّر بالإيقاع ذاته مركزاً على إتيان:

"لو آتي يا ماء..!"

لو آتي يا جودي":

يستحضر الماء مستحضراً الحياة للردّ على الموت، ويستحضر تحديداً جبل "جودي" الكرديّ في الشّمال ليقول متابعاً:

"لو هذا الشمال قليلاً يحضن المرور

يداري الشكل في بريقه البارد

ويأتي"

والتمني لا يتحقق فالشمال يبقى جامداً ويغير الشكل. ولا يأتي وفقاً للصيغة. والمتكلم لا يعرف عويلاً، كما أنّ مخاطبيه لا يعرفون نشيداً، ربّما هم أكراد نسيوا أناشيدهم، أو أنهم ليسوا أكراداً فلا يعرفون أغاني الكرد. وفي الحاليين هو غريب في المشهد، ولا يملك حيلة لاستعادة ذاته من غربتها، فيطرح البديل الإلهي في غياب البديل الإنساني، فيقول مصرحاً:

"لا بدّ من إله"

تظهر النار، ربّما في هذه الصورة لتشير إلى أتباع الملك طاووس واليزيديين في قيمة النار عندهم، وهم في بيئة الأكراد يشكلون خصوصيّة كردية لم تذب في الإسلام، وتمثّل دماً كردياً لا يمكن للمتكلم فتحه، كما أنه لا يمكنه أن يعذر الماء الذي له أهميته في الإسلام بشكل يناقض النار عند جماعة النار، وربّما بذلك لا يكتفي بعذر الماء، وهو لا يبدأ بالحاضر بل "بالذي يغيب"

يستحضر الضحك الذي يداوي به أو يحمل به الشدائد والصعوبات فيذلّها بالضحك. ويتابع بإيقاع يبدأ برّبما ليضع احتمالات الحلّ للتمنّيات غير المحقّقة السابقة:

"ربّما ضحكة تحمل هذا الشديد"

ربّما مائدة تؤثّر زردشتها

ربّما الذي يؤدّب الحبر ويخرج...!!"

كلّ ذلك الضحك أو المائدة الكرديّة الزرادشتيّة أو ما يجعل الحبر مؤدّباً، ويخرج منه لغة ليترك روح الكردي تختار أدبها الخاصّ وترسم معالم حضارتها الخاصّة التي يختارها المتكلم وينفي كونه وجماعته في جاهليّة أتى الإسلام ليقتضي عليها، فهم لم يكونوا في الجاهليّة يأكلون أربابهم المصنوعين من تمرن وهم من ساعدوا في نشر الدين الإسلامي ففرشوا وجوههم "في اطراد المئذنة"، فمشوا مع راية الإسلام. إضافة إلى بيرقهم الكردي جنباً إلى جنب، وإنهم لهم أباطرة ربطوهم "في الخوابي"، ربّما يشير هذا إلى وجود الخمر أو الزيت في الخوابي الكبيرة، كما هو الحال في تراثية استخدام الخوابي لتخزين المؤن، وربّما وجود الخوابي بما توحى به بخمرتها من قيامة وبزيتها من قداسة، وباستخدامها من أمان طبيعيّ في التخزين بالنسبة إلى ناس يعتمدون في أساس حياتهم على المواسم... كلّ ذلك ربّما يستدعي الجنّة، وهم "يقطعون سدرة السيوف"، والسيوف رمز إسلامي يجعل له سدرة ليجعل الجنّة تنتمي إليه ثمّ يجعل الأباطرة يقطعونها "برقاب من الديانة"، فلن يرى أصحاب السيوف الجنّة الموعودة بقتل الكرد، والآية مقلوبة هنا فالرقاب هي التي تقطع انتماء السيوف برمزها القاتل، تقطع انتماءها للجنّة. والقتلة "تشغلهم إيماءة الحور". فيتصوّر المتكلم في جنّتهم مشهداً لحور يومئذ ومشهد "الخدم الفكهين"، فأفكارهم حول التّرعيب

بالجنة مضحكة، فإرضاء غرائزهم يقتلون ولن يصلوا إلى الجنة برأيه...

ويعود إلى أنه لم يفتح فمه ولم يقل، ويتمنى ذلك، ويتابع الإخبار عن اللغة أنها لم تؤجّل جماعة المتكلم ولو "قدر غفوة"، فاللغة مشغولة بهم صاحبة دائماً، والشهداء باتوا مثل خيام تضربها المناحة، تسكن الشهداء. وقد سلّم المتكلم وجماعته أمورهم للدولة بمن يؤكل ومن يأكل. ويتابع أنه لا يمكنه أن يري المخاطبين الذين يرجح أنهم القارئين الذين يودّ لو يريهم كم صاموا عمّا هو لهم هو وجماعته مقابل أكل الآخرين. ومعروف الصّوم بقيمته العالية كرمز من رموز الالتزام بالأديان، ويقول:

"عندها صرخنا لا بدّ من إله

لا بدّ منا

لا بدّ منكم

لا بدّ من يوم كي نبكي أطفالنا"

كأنما يرى ضرورة وجود إله. هذا الإله يخلق المتكلم وجماعته، ولا بدّ من وجوده مع جماعته، وهؤلاء يتعاطون مع آخرين فلا بدّ من وجود المخاطبين. وعند ذكر الزمان يذكر لا بدّ من يوم، في هذا الزمن يذكر السبب؛ لبيكي الجميع أطفال الكرد أو ربّما أطفال الجميع، أو ربّما لبيكي الكرد أطفالهم. فهو يؤكّد أهميّة وجود الإله والمتكلمين والآخرين المخاطبين ليصل في نهاية تأكيدات

إلى أن أطفالاً تموت وهو يطلب ربّما يوم راحة ليستوعب كوارث... لأنّ المرء يبكي عندما يستوعب ما يجري لكن لا يصدّق فيبكي لعجزه، و المتكلم لا يطلب سوى يوم للبكاء على أطفال الإنسان الذي ينتمي إليه، ربّما لأنّه لا يرى لهم مستقبلاً مضيئاً، أو لا يرى مستقبلاً وهو عاجز إلاّ عن البكاء أمام أطفال يمتلّون امتداده، فعندما يرى نفسه مبتوراً ميت المستقبل يصعب عليه تحمل الألم فيطلب بكاء جماعياً حتى يبدو كأنّه لا يطلب وجود الزمن إلاّ للبكاء لأنه لا يملك غيره ربّما...

يستحضر جوّ منطقة الكرد بحرّها الشديد ليرى أنّ ارتداد الحرّ يأكل التواريخ ويغرب في الركام، فالمشهد الأخير هو مشهد ركام وحرارة عالية أكلت تاريخهم.

توجد قامات كبيرة ولا يوجد وطن أرض تسير عليها هذه القامات لتوازي ظلّها فالأثر أكبر من صاحبه في مغيب الضوء عن حاضر المكان...

يطلب من المخاطبين أن يقوموا بالخلق الجديد كما الإله ولا يرى بدّاً من ذلك وأن يكونوا أكيدين من الوصول إلى ما لجماعة المتكلم، ويسيروا معاً كرداً وآخرين مخاطبين للوصول إلى "العتبة.. التعب" فالطريق غير مريحة ويدقّون الباب دون انتظار فتحه لأنّ "النقر مخبأ في المقابض" فعندما يكون المقبض في اليد يسمع من وراء الباب نقراً، ولا يتقدّم المتكلم بعرضه ليقول نريد مواجهة



الحضارات الأخرى بالقضاء عليها بل يطالب بحقّ جماعته التي يمثّلها، ويتوجّه نحو العرب والفرس والأتراك...:

"كأخوة تليدين نقسم الفتوى،

ثمّ يحرس كلّ هوامه وهواءه...

هذا لنا هذا لكم"

ثمّ ينتقل حتى أشدّ الأمور خصوصيّة شخصيّة ليصل إلى أُنثاه.

ثمّ ينتقل إلى المدن كما وردت في الكتب:

"هذه امرأة تعرفها ضلعي، يقيناً

والمدن، إياها.. المدن

تمخّض الكتاب عند أسمائها وسمائها"

إذن طلبه الحصول على ما للكرد كما ورد في الكتب ناساً

ومدناً وأرضاً وسماء...

ويأخذ مشهداً من مشاهد حرق الحنطة لصنع الفريكة التي

اشتهرت بها منطقة الكرد، ويقول:

"هذه النار لو رأيتم..! لم تكن الأدوار ترطن حنطتها"

فالأدوار أتقنت قيامتها الجديدة وأبداً لم ترطن حنطتها،

ويحضر مع النار والقيامة من خلال الحنطة، يحضر الجان إذ

يحضر ضمير الجماعة "في موعظة للجان" فهم ربّما من يملكون

النار، ولا تقضي عليهم، وهم في الليل والظلّ، بينما المدن تبني

والحضارات تبني وتفنى "تبور"، وفي المقابل هم يأتون "أولين" لم يبوروا ولم ينتهوا...

يتابع مرافعته دفاعاً عن أهله وناسه مكرراً:

"... لو أفتح فمي..!"

لو أفتح فمي"

ويتابع بالإيقاع ذاته "تأتي"، ويوضح السبب بسرد المرأة وكأنها

سماة "غيمة غيمة"، فهو الرجل الذي يتكلّم كلام رجل مفرد يواجه

الجميع في نهاية كلامهيري ما ينقصه ليكون إنساناً كاملاً كرجل

يسرد "المرأة"، وينتظر عطاءها كأنما من السماء، وهو وجماعته

يسندون الجبل الغاضب المنغاز وغيطه ملكي، فالمتكلّم حتى في حالة

الغيظ يجعل طبيعتهم الملكة، ليس هناك من يحكمها بل هي الحاكمة،

ويعطي كلامه بعداً تاريخياً:

"لم نكن إلا هكذا، ونأتي.../ أولون"

فهو يطالب بحقّ لهم، وله تاريخه، وهم الأولون، ومن كونهم

أولين سيأتون فالهواء لهم والتغيير بيدهم وهم المالكون...

ويختم النصّ بحتميّة إتيانهم:

"تأتي"

نأتي

ونأتي.."

فلا مجال لحبس الهواء الذي سيرتفع عالياً، سيصعد بثقة بالغد،  
كما ورد عند العنوان قول للكردي آلان جزراوي: "إنك بثقة بالغة..  
تصعد تصعد!!"

### فلاشات لا تطلب شيئاً

هذا النص عبارة عن لقطات بسيطة تضيء بعض جوانب حياة  
كاتبها ويوردها تحت اسم "فلاشات لا تطلب شيئاً"، ليظهر أنّها صور  
لخواطره لا تطلب إلاّ سماعها، لا تطلب شيئاً خارجها، وهي مثل  
لقطات آلة التصوير تضيء بعض زوايا الأمل والكينونة... وتصور  
مشاهد حياتية ترمي بظلالها على المتكلم في حياته ومجمّعه...  
تأتي "الفلاشات" في ست إضاءات (نصوص)، وهي كما ورت  
في الديوان على التسلسل:

### النصّ الأول: غودوت:

يبدأ نصه بصورة على كرسي الحافلة يطلب فيها شاب من فتاة  
أن تكتب له رسالة، وهو شخصية اجتماعية عامّة تأتيه رسائل كثيرة،  
وهو ينتظر رسالتها في المغلفات التي تأتيه. وفي النهاية صورة  
للمتكلم:

"أخيب  
في تسلّم رسالة  
لا أزال  
أنتظر...!!"

إنّه لم يفقد الأمل كما بدا في خلفية شخصيته يخترع أملاً  
ليعيش من أجله عارفاً حدود واقعه اليأس، منطلقاً منه نحو انتظار  
دائم على مختلف الصعد.

### النصّ الثاني: كينونة:

يبني صورته على ما يراه القلب وما تراه العين، منتصراً لما  
يراه القلب. ويعتمد التقديم والتأخير للتشويق، فيؤخر ما يراه القلب  
ليذكر نفسه في مشاهد حياتية عادية في قراءة السطور. يبقى ما يراه  
القلب بينها. وفي مرافقته في الشارع والوظيفة حتى في العينين في  
ما يراه في المرأة، دون تحديد ماذا يفعل أمامها، يرى في وجهه  
المنظر ذاته. يغفو على وجهه ويصحو معلناً ما كان يراه في كلّ  
شيء. هو وجه المخاطبة كائنة في ما وراء أو في قلب كل أفعاله...

## النّصّ الثالث: دراما:

يبني صورته في موقف الباص على نقيضين متقابلين؛ فتاة معها تذكرة ركوب الباص، والمتكلّم معه قصيدة..

"هي بتذكرتها ركبت الحافلة

وأنا بقصيدتي

بقيت والمطر

في موقف

لللباص..."

يظهر ضعف قيمة الشّعْر في الحياة التي تسير. وعن بقائه في خانة الطبيعة عند الشاعر لأنّه كان مع المطر، وبقي معه بينما مرّت الحضارة وذهبت، وهما في انتظار مرور آخر للباس في الموقف... وهنا نجد وجهاً آخر للشعر هو أنّه ليس للحياة العادية بل لقضاء على تفاصيل تغرق الناس في بعض حالاته، ولتسليط الضوء على ما ينقص الحياة لتكتمل بشكل مبتدع قد يكون موازياً لما يحصل أو بديلاً عمّا يحصل وفي الحالين لا يجد ضالته في التفصيل الذي أورده المتكلّم، ونذكر أنّ حادثة حصلت مع الشاعر عمر أبو ريشة؛ إذ اصطحبه أبوه إلى المطعم ليريه أنّ القصيدة لا تطعمه. وهذا وذاك يظهران وجهاً أليماً لحضارة لا تعترف بالقصيدة، في مجتمع منشغل بعيشه وقوته وتنقلاته الجماعيّة في الباصات وغيرها...

## النّصّ الرابع: مدرسة

صورة تظهر نساء من مختلف القوميات والجنسيات العالمية و"كلهنّ/ كلهنّ"، بالإجماع لا يجد فيهنّ أنوثة خارج المدرسة التي يربطها برجولته، وبقيمته كمعلّم فيها ربّما... فينتصر للعلم على ما عداه مهما كانت جنسيّة المرأة...

## النّصّ الخامس: واحد... واحد:

يبني المتكلّم صورته على نقيضين قول الناس وحقيقة الإنسان لينتصر للحقيقة دون اكتراث برأي الناس مظهراً حقيقتهم التي تبين خلفية آرائهم فالأول الذي رأى صديق المتكلّم هامشياً "تابع قراءة المجلّة الرخيصة"، والثاني الذي اتّهمه بالإلحاد

"شرع يقتل رائحة نبي

ولم يقدم كفارة

ولم يصل..."

أي لم يترك للنبي أثراً فيه، ولم يندم على ما فعل، ولم يقيم بما

يقوم به مؤمن...

وثالث اتّهمه بالشوفينية "وراح يشيد تمثالاً لشيخ قبيلته"، فلا

يؤخذ برأيه أيضاً...

ورابع قال "فوضويّ"، "ومضى إلى الماخور"، فلا يعتدّ برأيه في التنظيم...

وخامس قال "أمميّ"، وكأنّها تهمة وكان بديله أن "سار إلى أحد الطفيليين يقدّم له الولاء".

هذا كلام من ناسٍ إلى إنسان هو المتكلّم الذي يتحدّث عن نفسه بصيغة الغائب ذاكراً صفاته وكيف يتلقّاهم الناس معلّقاً وهو يتحدّث إلى صديقه مصطفى يقول له: "يمكنك هكذا وبسهولة التحدّث عن (انتشاري) المضحك"...

### النصّ السادس: تلفزيون:

ينقل مشهد إنسان غارق في الفقر، فهو مستأجر مطرود ولا يمكنه تلبية حاجات أسرته ولا يمكنه وفاء ديونه، فهو حزين: "هو يحدج شزراً

لأنّ بصاقه لم يخترق شاشة الرائي وأنّ مقدّم النشرة... لم يسمعه فيما يقول..."

فالإعلام لا يظهر حقائق البؤس الموجودة بل يصوّر الدنيا مخالفة بشكل يصل بالمواطن إلى درجة البصاق غير المجدي على من يقدّم نشرة لا تظهر حقائق الأمور...

### النصّ السابع: بريد:

بين الأمانة في إيصال الرسائل وتشويه الحقائق عند المخبرات للوصول إلى مكافآت من خلال إيذاء الآخر بدل خدمته بتوصيله بالآخر المرسل. وذلك تحت عنوان خدمة الحقيقة...

هكذا تبدو الحقيقة من خلال الأسلوب الواقعيّ المحتمل في سرد الأحداث؛ فالرجل الذي ينقل البريد يبحث في رسائل اليوم ويفتحها لا ليراقب بأمانة حتى، فالرسالة عاطفيّة شخصيّة؛

"ولأنّ القصيدة لم تكتب بالبارود

بدل الرجل اسم المرأة/ بالثورة

والحزن/ بالحزب

ثمّ قفل هارحاً نحو سيّده

مفرقحاً أصابع يديه.. حالماً

بإجازة مفتوحة...!!"

هذا النص يعكس مشهداً لا أخلاقياً في التعاطي بجعل البريد رمز الأمانة في تقريب البعيد، بجعله رقابة، وجعل الرقابة غير أمينة قصدتها إيذاء الناس الآمنين لأغراض شخصيّة تخدم كلاب السلطة كما هو واضح...

## تواريخ شخصية لا تهّم أحداً

"نص"

ما بين الشخصي الذي لا يهّم أحداً غير صاحبه، وبين النص الذي يصبح ملكاً للقارئ، يأتي هذا العنوان واضعاً أموراً شخصية تحت عنوان "تواريخ شخصية لا تهّم أحداً"، واضعاً إياها أمام القارئ ربّما ليجعله يتخطّى ما يشبه المحظور من الشخصي، فيطلعه على أكثر الأمور شخصية، وإلاّ لو كانت شخصية حقاً لاحتفظ بها لنفسه ولأوراقه. هذا وجه لمعنى العنوان لكنّ الأرجح وجه آخر وهو إنّ المتكلم لا يتكلم عن قضية عامّة بل شخصية ولا يتعداه عن العام الذي يحمله عن جماعته عموماً يرى نصّه لا يهّم أحداً...

يؤرّخ بداية القصيدة ولا يؤرّخ نهايتها. يصير الكلام بحراً ويظهر ذلك من بدء النص "بوصلة في ممرّ الكلام"، وذلك عام 1986، يستعير من الحبر مخيلته، وكأنّ للحبر مخيلة منفصلة عن الكاتب، وهو عنده عود نقاب، ويبقى دون مضي يزخرف 1991، يجعل الأرقام رابطة بينه وبين الحدث الشخصي، وهذه الرابطة أو الصلة هي "تماماً كالصلة بالأفعوان"، فيستحضر ربّما الأفعوان الذي

يمثّل عيد النوروز ويتطلّب ضحايا، أو أن النهر أفعوان بحركته... يوضح كلامه باسترسال من الذاكرة:

يستحضر منطقة الخابور ليجعله يسلمّ عليه من خلال أحد الفيضانات الذي يستعين به، ويشبهه بأفعوان أملس في بيئة جبلية، أو ربّما المرأة هي الكائن الأملس الذي يهواه في تلك اللحظات ويحضنه، وهو ضيف يحمل الرسائل ينقلها بالحبر عشق في "هوى تحوكة الجنازة المؤجّلة". يضع نقطتين ليوضح ماهية المتكلم فيقول: "أنا هذا هذاء عاقل قليلاً"، فهو يقول هذياناً غير مفهوم، وهو عاقل قليلاً، لكنّه يكتشف ما يجعله يضع عقله جانباً وهو "أنّ للورد أعمامه وللورد خوّولته"، فيدخل في حالة شعرية تجعله يصبح جزءاً من الطبيعة، أو تصبح الطبيعة بموجوداتها داخله. يعيد علاقات ارتباطها ببعضها ويعطي لكائناتها ماهية أو هوة جديدة تناسب حالته غير العادية...

فهو شاهد على العلاقات العابرة، وحوله الورد وأقرباؤه من أمه وأبيه، وهنا يساوي الطبيعة بالإنسان في عاطفتها وحركاتها. حتى يجسّد المجرّد ويجعله إنساناً، ويجعل نفسه مجرداً ليصوغ علاقة شخصية قلبت كيانه، فبدلت المعطيات التي لم يبدلها إلاّ نادراً في نصوصه غير العاطفية، فهو "صيد الدرجات"، والدرجات شاسعة، وهذا الصيد المجرّد يرتطم بالمجرّد "الدروس الأولى"، ويعود إلى إنسانيته ليصبح له أصدقاء يقرؤون كتابه ويضحك معهم

"ليخونوا الدمع.. كي يمضوا على غير عاداتهم"، فهم من تعودوا البكاء من حبر يخص الجماعة، ورأوا علاقة عاطفية لا تستحق هذا القدر من حامل قضية ربّما، أو ضحكوا منه لأنهم في ثقافة الرجل الشرقيّ لا تفعل به المرأة ما فعلت أو...

المهمّ ما كان؛ الأصدقاء منفعلون معه بدمع بل وصفهم بالخائنين للدمع وكأنه بات واحدهم، وكأنه كان يريد لما يحلّ به دمعاً حتّى من أصدقائه رثاء لحاله...، لكنّه ضحك من الماضي هو وأصدقائه...

يتابع بأنّ ذهوله كان أكبر بحيث خبأ فيه "طريد البرد والخابور"، ثمّ يبارك له الطقوس، وكأنه مبارك "وهو ينخر المشاش"، ينخرها "بفؤوس لا تحترم حكمة الجبل المضيف..". يبدو الجبل مضيفاً حكيماً مقابل أن المتكلّم "هذّاء"، و"عاقل قليلاً"، وبيبارك الخصوصية التي تناقض حكمة الجبل...

يأتي توضيح لهذه المرأة بالنسبة إلى المتكلّم فيشرح دخولها قلبه دون تفكير، ويشهد "ذلك المكان"، يؤكّد أنه أعطى فوق طاقته لهذا الحبّ وبقي فرحاً غير مبالٍ بما سيحلّ لاحقاً من وداع فجائيّ دون رأي له فيه...

بعد تصوير الوضع الشعاري بلغة شاعرية ينتقل إلى الشرح والتقرير بأنّ المرأة كانت الضيف، وهو يحبّ النساء وأمه، ويعود إلى ذكر ضفّة الخابور ليقول "لم تكن تلك ضفة يقرّ بها الوجع"...

كيف انتقل الخبر؟ يصوّر المتكلّم "طائراً صار أصمّ"، وفي الوقت ذاته يسمع كلّ ما يقوله ضدّ المتكلّم أعداؤه وأهله وواضعو اليد...

إنّ سيرة المتكلّم مع الماء طويلة، وحببيته هربت مع ظلال له وكوّنت من خلالها صورته التي بقيت معها وهي تشبهه.

يتساءل عمّن يظنّه قصر في حقّ علاقته بتلك الحبيبة، وإنه احتفظ بالهفة وبقيت العلاقة الحميمة في مكانها دون تطور. والوعد بقيت لغواً...

تأخّر عن حبيته واعترف لها بذلك نادماً على عدم تقليد حبّهما أو سمته الملكيّة.

لقد ذهب كلّ شيء وبقيت الذكرى.. وبقي المتكلّم جزءاً من الريفيين في حبّه الذي يعرف به الجميع ويتدخّل بمصيره الجميع وهم؛

"كمن كلامهم صكوك وشهود وورد

مقابر...

حيث قبلة ستفتح دفاترها على فمي وتدعو للحساب

وجبر الحلم

حيث أنا قابض بين يدي على ريش المسافة

حيث هي ...

حيث حبيبتي...!!"،

يُظهر المتكلّم جانباً حضارياً آخر هو حبّ ابن اليف آخداً من حضارته الريفية طيبة الناس وشرقيّتهم في الحبّ...

يعود إلى البوصلة مجدّداً، ليحاكم عقله ويراهها قليلة ليخفف من حبه لأنّه يردف "يقينا أحبّك...!!"، لكنّه لا يراها قمحاً بل زواناً لا يتجانس مع حياته الخاصة التي يراها أفضل من أيّ طارئ عليها أيّاً كان... أو ربّما لا يناسب طريقة عيشه إذ تنتظر "ضحكة التنور" رغيفاً، وهو متعلّق بظروفه الحياتيّة ولا يتعلّق بحبّ عابر كما يبدو.

يكلم نفسه ليقنعها بجدوى ذهاب الحبيبة من البال مع فراقهما بسبب الآخرين. وهنا تبدو ظاهرة حضاريّة من وحي بيئة الريف هي الاستماع للآخرين وجعلهم يتدخلون بالخصوصيات القلبية حتى؛ فينفذ ما يريدون دون إرادة منه، فيرى الهوى مشروخاً "بأخ خ خ خ رين"، فيشدّد على الخاء متوجعاً ليجعل الآخرين أخ ويردّفها بـ "أخ خ خ خ خ.. أكبر من سابقها ودون نهاية..."

يبقى وجهها في البال، ويبقى الضحك الاصطناعيّ، وفي وحدته يسترجع لقاءهما وجسدها الأسطوري، يحاول لملمة نفسه واستعادة فرحه دون خجل "بريفيّة كاملة"، له، والفرحة تجعله "أميراً أكبر من الفرحة قليلاً..."

يريد أن يكون لكلامه معنى التنفيذ "لا هراء الكلام".

ويرى نفسه شبيهاً بإنكيديو صديق جلجامش في ملحمة جلجامش الشهيرة، ودور المرأة في حياة إنكيديو أنها أبعدهت عن الطبيعة

فتتكرت له لأنّها استغربته، ودور المرأة هنا أنها جعلت من البراري تظلم الرجل لأنّها "أفطمت براريه"، وهذا الرجل هو المتكلّم، له وجهان سيحملها بهما؛ وجه كردي قومي، وهو:

"وجه يدين للأحذية التي تترصد الاسم الغريب،  
يقدم ناصية التواريخ للعشيرة الأبيّة- وينام على  
الألوان"

ووجه شخصيّ عاشق؛ أحبّ دون انتماء إلى عادات تقرضها بيئته ويراه المتكلّم وجهاً يقربه من الشعر، ويجعل نفسه أول اهتماماته الشعريّة. وهنا يبعد شعره عن كونه معبراً عن الجماعة كما ورد في كلّ ماكتبه في هذا الديوان، لكنه يعتبر هذا لا يهمّ أحداً... يبقى لوجهها أي لحضورها فيه خصوصيته فهذا الوجه  
"وجه يتباطأ هنا- يجلس في- مزهرיתי-

ينشرني حتى أقرب قصيدة..."

يبقى انقسامه كما يبدو نظريّاً، لأنّها باتت ذكرى وعاد إلى قبيلته يضحك مع أصدقائه على ذكريات مرّة باتت لأنها لم توتّ ثمر جمالها؛ حتى إنه رآهم يخونون الدمع، وكأنّ الدمع هو من بقي من هذه العلاقة التي شارك فيها بالتفكير عنه أو معه على الأقلّ شارك غيره وفُررت نهايتها، وهو مع أصحابه كما يبدو يخونون لحظات مرارة صادقة يشارك فيها الأصدقاء صديقهم في مشاعره المؤلمة لأنها على حلاوتها تبدو في غير مكانها، ولا يمكنه التمتع بها رغم

معرفته بجمالها الذي يجعله يعيش لحظات فردية وجماعية تواصلية مع مجتمعه وانقطاعية مع القصيدة... ويجعله يشعر بألم عدم تنويع هذه العلاقة أو سملها بملوكية يراها تستحقّها...

والمتمكّم لم يبق من هذه العلاقة إلاّ التواريخ التي بقيت شخصية حتى وضعها بين يدي القارئ ليؤرّخ مسيرته كشاعر في حياته الشعرية من خلال دواوينه، ولم يدفن هذه العلاقة بعيداً عن الأوراق. والأوراق لا تميت قصة. فهو لا يميت هذه التواريخ أو هذه التجربة له مع تلك الفتاة لكنّه يلتزم بأمر حياتية تفرضها بيئته تجعله وإن اهتزّ كيانه يعود إلى التوازن الذي تفرضه البيئة ليعيشها حقيقة، ويبقى الخروج على الأوراق حياة أخرى لم يعيشها...

## حكمة هذا الحبر

يقسم الشاعر النصّ إلى ثمانية أقسام يضع لها عناوين تدرج تحت العنوان الكلّي "حكمة هذا الحبر"، وكلّ العناوين مأخوذة من عالمه الكرديّ، بيتدئ بالدول وعلاقتها بالخريطة الكرديّة، ثمّ ينتقل إلى الأسماء وعلاقتها بتعريب الأسماء الكرديّة، ليمرّ بالقافلة فالأشلاء فالدرّوب فالخشب فالخبز انتهاء بالأخوة العرب الذين تخلّو عن أخيهم الكرديّ بل غدروا به كما غدر أخوة النبيّ يوسف به.

وهو في النصوص كلّها يمثّل الكرديّ المسالم أخوته العرب على طول الحديث حتّى القتل العمد، ويرى الحكمة في التّواصل وفي طرح سلبيات الأمور بجرأة حين تختصّ بالحاكم الظالم أو بمن يتاجرون بالنّاس للوصول إلى مآرب ذاتية على حساب المصلحة العامّة لشعب كامل يرفع الشّاعر لواءه أو عويله من عثم الحبر، ويرى الحكمة في حياته المسالمة بكلّ ما فيها من بساطة وبعد عن الحضارة...

فتأتي النصوص على التتالي كما وردت في الديوان:

## النصّ الأوّل: الدّول:

يبنى الشاعر هذا النص على نقيضين هما الانتماء الحقيقيّ و الانتماء المزيف. ويبدو الانتصار للانتماء لكرديّة الشاعر بما تمثله من أشكال وماء وكلام وأشجار... مقابل الانتماء المفروض بما يمثله من بحار وأسماء ودول... وينتصر لكرديّته، ويرى الحكمة في ما خطّه الحبر بأنّ هذه الدول ليست شيئاً من الخريطة، معزّراً انتماءه إلى أرضه، لكن ليس كما يسمّيها غيره بل هو يملك الجنّة وأسماءها...

يقف المتمكّم أمام الخريطة، يتلو حكمة الحبر؛ فيرى نفسه ممثلاً الدّول، أو يحكي باسم الدّول فيشير، ربّما، إلى أرضه



(الجزيرة السّوريّة المحاطة بالأنهار لا بالبحر)، يشير بإشارة تعجّب من أنّ الأشكال معلّقة والبحار حول هذه الدّول الأشكال... أو إنّ له شكل واحد بل أشكال ليوحد نفسه الجماعيّة بضمير المفرد، ويجعل البحار حوله... وهو يتكلّم باسم الدّول. والبحار حوله تتأبر على مائه وتداوم عليه حتّى تتخذ لهجة، ثمّ تحكي حكاية عذوبته. وهنا كأنّ البحار صارت ماء عذباً أو، ربّما، أنهاراً عملاقة وفق الخريطة التي فيها أرض المتكلّم، وهي جزيرة خارج البحر. ربّما هي الجنة التي تسرد سلسبيله "عند عتبة أسمائها"، فلا يدخل أحد أسماء الدّول أو الأشكال أو البحار... إلّا من باب يتعرّف قبله إلى عذوبة المتكلّم أو جناته التي يحكي عنها... تبقى الصّورة غامضة غير مكتملة، والعتبة تستدعي الأبواب...

تحضر المخاطبة المؤنّثة التي ربّما كانت الدّول أو مخاطبة أنثى لا يعرف بها، ويقول لها "دعيني أعدّ..."، ولا يذكر ماذا يعدّ؟ ربّما يعدّ ما سبق ("المقابض الأبواب"). ولا يحدّد لفتح هذه الأبواب أو لخلقها، بل فقط يعلّل "كي تحكي عن يدي"؛ فهو يركّز فقط على آثاره في هذه الأبواب التي تفضي إلى الأسماء... يستدعي الحكي رديفه الكلام. والمتكلّم يعدّ شيئاً لمقابض الأبواب، ويقول أيضاً دعيني "أؤنّب كلامي كي يبلغ الهيئة"، ولا يذكر ما يوضح ماهيّة هذه الهيئة التي عليه مراجعة كلامه ليصل

إليها. ويتابع "ويذكر التّين أشجاري". وهنا كما أنّ الماء السلسبيل يستحضر الجنة، كذلك التّين يستحضرها. وربّما هنا يعود إلى الأسماء التي علّمها الله لآدم في الجنة ليصل إلى التّين الذي غطّى به آدم وحواء عورتيهما، ويجعله يذكر بقية أشجاره. والذكر يستحضر التذكّر فتتمو الصّورة إلى وجود حائط قد يسور به جنّته أو حديقته... ليقول: "ما حائط تذكّر وشي الظلال"، فالحائط يتذكّر ما يحفر عليه. وهكذا وفق التّشبيه التّمثيلي نجد المتكلّم يحاول الإمساك بمقاييد الأمور، ليفتح الأبواب أو يغلقها، ويراجع كلامه حتّى يحفره، ولا يمرّ كالظلال على الحائط، بل ليحفر صورة لنفسه كما يريد غيره، وهو لم يكن إلّا كما يريد، وهيئته لم تكن بعض هباب... لم يكن إلّا في بيئة كرديّة تصلي حتّى طبيعتها، وهو كان تحديداً في صلاة الورد، في ربيع الحياة دائماً يكون... يتابع الإيقاع بعدم كينونته وكينونة هيئته، ثمّ عدم كينونته ثمّ عدم كينونة ممرّاته، وكأنّه أرض أو كأنّه متماه بالأرض التي فيها ملاقاتة النّدّ للنّدّ؛ الحديد للحديد. وممرّاته لم تكن "خواء من الصليل"، لم يكن في ممرّاته سلام أو هدوء... من كلّ ما لم يكن؛ يصل إلى أنّه يصف "هذه الدول - شيئاً من الخريطة". لن يعترف بأنّ هذه الدول هي شيء من الخريطة؛ فهو الساكن في هذه الخريطة. هو وأشكاله المعلّقة. له الأرض والماء حوله. وربّما كانت أشكاله جماعته التي تكرر قوله حتّى تلهج بمائه

وصولاً إلى سرد قصّة جديدة أو مغايرة لما تعهده الأبواب أو الكلمات ليحفر هذه الصيغة الجديدة التي فحواها أنّ الأرض لأصحابها والدول هي أسماء دخيلة على الخريطة الكرديّة؛ لينتصر للقضيّة الكرديّة في هذا المقطع الصغير الذي يرى فيه حكمة الحبر بتغيير الأسماء، وإعطاء أوصاف جديدة لتغيير الواقع كما يبدو...

### النصّ الثّاني: الأسماء:

يبني النص على موقفين نقيضين من الأسماء الغربية التي تفرض عليهم، ولا تسمى الأمور بمسمياتها، الموقف الأوّل هو الموافقة والقبول بقناعة والموقف الثّاني الموافقة والقبول المفروض، وهو بصورّ الثّاني واجداً فيه متفلساً للرفض رغم تصويره أنّه الطريق الوحيد للمجموعة التي ينتمي إليها...

يتحدث عن غائبين "ما كان لديهم بدّ سوى هذا"، ليس هناك خيار آخر للتكذيب، فقد "صدّقوا البريق طويلاً وقالوا للكواكب تقدّمي..!". هنا تبدو صورة سماوية، ويبدو الغائبون يمكنهم أن يغيّروا حركة الكواكب، أو أنّ الكواكب هي الأخوة، قياساً على ما ورد في سورة يوسف.

هؤلاء الغائبون "أخفوا ما عندهم، ولم يخافوا على جلود ضيقة"، فقد كانوا يملكون أموراً أخفوها. ويبقي هذه الأمور غامضة،

ويورد بعدها كناية عن جرأتهم دون خوفهم من تعذيب جسديّ؛ إذ لم يخافوا على جلودهم؛ أي لم يخافوا التعذيب الجسديّ، وكأنّ هذه الجلود ليست لهم، بل هي ضيقة على اتساع أرواحهم ربّما...

يعرّف بهم ليعطيهم بعداً تاريخياً:

"إنّهم ساهمون في التاريخ

ساهمون ولا من يشدّب بكاءهم":

صار البكاء عبر التاريخ شجرة لم تجد من يشدّب أغصانها الزائدة عن الحد الصحي لها دون انتباه من المسؤول عنها. وهم لم يتركوا أرضهم ويغادروا بل؛

"تركوا قواربهم للضفة البعيدة

وأقبلوا"

يشير إلى تهجير ربّما أو إلى هجرة، ثمّ عودة، وهم يقايضون. ولا يذكر موضوع المقايضة، لكن يقايضون بحوريات، ويذكر "على حياضهم"، والحائض رمز المرأة- الموت من إهدار الدم عند الطمث، أي عكس المرأة الحامل رمز تجدد الحياة في مغارة الرحم التي ترمز إلى البيت...، وهم يقايضون على الحياض بحوريات. والحوريات هنّ بنات الحلم للبحارة الذين عادوا بنوع من نصر بتحقيق حلم مستحيل.

لجأ الشّاعر إلى الاستخدام الدارج للفعل قايض المتعدّي فجعله

قايض على، مبادلاً الحائض مهدرة الدم منهم بحوريّة.

وعندما يتمّ ذلك "يظفرون بأخفاف القوافل"، فهم في صحراء لا في بحر. ونتيجة المقايضة المستحيلة ليس "خفيّ حنين"، بل "أخفاف قوافل"، فقد عادوا، ربّما، بأخفاف عرب:

"يتجشّمون أسماء غريبة

وهم يقبلون"، مشيراً بذلك إلى تسمية الكرد بأسماء عربيّة تقرّض عليهم، تبعدهم عن جوّ لغتهم وتدخلهم أكثر في جوّ العرب...، وهم يتكلّفون هذه الأسماء على مشقّة في سفرهم، ليعودوا إلى المتكلّم بأسماء لا تحمل هويّتهم؛ لكنّه منذ البداية صرّح:

"ما كان لديهم بدّ سوى هذا"

فالمكلّم يرفض الأسماء الغريبة ويرأها عبئاً لا بدّ منه، لا يستطيع تسمية الأمور لكن بالأسماء الغريبة يسمّى قومه. وهو يرفض هذه الأسماء في مضمونها، ويقبلها لعدم وجود حلّ آخر. وهنا يرى حكمة هذا الحبر بالقبول بالخيار الوحيد في الحياة. يقبله على قسوته ويبقي لقلمه العويل.

### النص الثالث: القافلة:

يبني هذا النص على تناقض بين الاستقرار والتّرحال أو عدم الاستقرار، ويرى أنّ عدم الاستقرار هو الواقع لكنّ عودة أهل القافلة

إلى موطنهم واستقرارهم فيه هي النهاية التي ينتصر لها وإن تكرر مضيّهم...

يبدأ النص بـ "ليكن لا خوف على ظلالهم":

انطلاقاً مما سبق؛ مما ورد في "الأسماء" النص السابق من أنّ الحائط لا يذكر الظلال، يمكننا القول إنّ ظلالهم محفورة في ذاكرة الأرض لأنهم لا يعرفون الاستقرار، فظلالهم دائمة الظهور على الأرض؛ لأنهم في الضوء يسيرون لا في الظلام...

ومن عدم استقرارهم يضع "أيديهم على الجراح"، كناية عن لمس موضع الألم، لينتقل إلى أنّ "الأرجل للسفح"، فهم في مسير متواصل لا يستقرّون في مكان، وذلك ليس حبّاً بعدم الاستقرار الذي تكرر في الصور الثلاث الماضية، لكن "شغفهم عاكف على خنجره"، فقد تجسّد هذا الشغف، وهو مستعدّ دائماً للتصدّي لمن يقطع الطريق بسلاحه البدائي...

وهذا السلاح يستحضر الغارات الكبرى أو السطوات الكبرى على القبائل التي يراها المتكلّم آتية من الأفق فيرى: "الأفق يختصر سطواته"، وأنّ هؤلاء الذين يتحدّث عنهم بضمير الغائب لهم فطنة "شاسعة"، وهم يحافظون على ميراثهم "وسلالاتهم تركز إلى عاداتها".

يختم نصه الصغير بأنّ أبناء القافلة لا خوف عليهم بعد أن رأى لا خوف على ظلالهم، وكأنّهم صاروا ظللاً، أو أنّ ظلالهم تجسّدت أو هم وظلالهم واحد...:

"لقد مضوا.."

ثمّ عادوا أكثر من مرّة..":

ربّما هي طريقة عيش أو هو أمل دائم بالعودة...

#### النص الرابع: الأشلاء:

يبنى الشاعر نصه هذا على نقيضين هما المحافظة على الماضي المشرف التاريخي، وتغييره بالحاضر المأسويّ لجماعة المتكلم. وينتصر للماضي ويبقى يعيش الحاضر في الماضي...

يبدأ النص بعدم جدوى ردّ الهواء عنه. ويتابع بنفي وجود جزء من بقاياها يعيد إليه كليّته. ما شلو يعده ببقية أشلائه...

ثمّ ينتقل إلى أنّ آثاره تبقى ولو ذهب وغادر المكان وحاول تغييره بثقافات أخرى مرت على المنطقة الكرديّة.

ومهما تغيّر الزمان والمكان يبقى الكرديّ "علويّ يطوي سلالته، ثمّ يشير إلى الملوك". يبقى السابق من الحضارة التاريخية الكرديّة يعطي الحاضر صبغته. وفي واقعهم المؤلم هم الملوك. وهنا تتضح الصورة في "الآن كثيراً"، بخروج الوجه من الوجد عند

حضور التاريخ، وكأنّما ينمو الوجه الكردي الجديد أخذاً ملوكيّته من الماضي طالعاً أو منبعثاً من وجع الحاضر...

أمّا في الحاضر "حيث أنا جزافاً أردّ الهواء...!!"، فلا يريد المتكلم تغييراً ويردّ الهواء عنه في كافة الاتجاهات لا على التعيين "جزافاً"...

وهنا اتّسعت الصورة التي بدأ فيها بردّ الهواء عنه في أول النص لينتهي بردّ الهواء بالمطلق، علّه يستعيد ماضيه الكرديّ إن حفظه من الهواء المغيّر ليتحوّل إلى دونكيشوت الذي يحارب طواحين الهواء، لكنّه يعرف أنّه يردّ الهواء جزافاً، وعم ذلك يبقى الفارس الحامل الوجه الكرديّ واجداً حكمة في معرفته بعدم جدوى التغيير مع عدم يأسه. وهنا يشبه المتكلم سيزيف الذي يحرك الصخرة إلى أعلى الجبل وعندما يصل تسقط ويعود ليرفعها مجدداً، وهو في الحال الدونكيشوتية الفروسيّة في غير مكانها، أو في حال عبثية المحاولة دون الوصول، يختلف بأنّه يعرف أنّه يردّ الهواء جزافاً، إلا أنّ معرفته لا تجعله ييأس، وهنا تبدو مفارقة تجعله ربّما يشعر بأنّه من تعبته صار أشلاء...

### النص الخامس: الدّروب:

يبني النص على نقيضي الدين والقوميّة ويختار درب القومية الكردية...

يبدأ نصه ببقعة "مديدة"، ولا يذكر ماهيتها، ويترك الفراغ يتكلم عنها، لكنه يبدو ملكاً يخاطب حاشيته "الطير والإبل، الزيتون والجنود"، ويعود في ذاكرته الدينية ليتكلم على لسان النبيّ نوح جاعلاً الجنود من حاشية نوح، ويغري السفينة بالجبل العالي وهو رمز للأكراد ليحلّ محلّ القومية الكردية وخصوصيتها. ويضع بدلاً من السفينة "هذا الماء"، فإنّ وصول السفينة للطود لا يعني النجاة بل يعني غرق هذا الطود بالماء الجديد الذي يأتي به وبالسفينة النبيّ نوح إلى حضارة الجبل العالي. ويركّز المتكلم بالقافية على الطود (الجنود، الطود) ليزيد تأكيده للفكرة، ويتهيأ للرحلة في زمن هو الخوف من المجهول الذي يأتي إليه...

ويتساءل عن الجهة التي لا تصبّ في ثقافته، وهو يخاطب

نفسه:

"حاشيتي الصنو

- إنهم حاشيتي"

ويخلص إلى: "مكان إذن..!!"، ويختار المكان الذي يصون "أصواتهم" فيه. إنّه الطود... هناك المتكلم على لسان نوح يضيء

بتراث ديني إسلاميّ على سكان المنطقة ليعلن "عن ألوانهم"، ليعلن انتماء الكرد بشكل علمي يرمز الموشور إليه، ويعطي نتيجة هي إنّ علم الكرد الشبيه بقوس قزح نتيجة نظرة إسلاميّة لا ثقافة كردية تجمع سكان الطود، وما يحمله نوح من نجاة في السفينة يمثّل في هذا النص حلوّاً في مكان وإغراقه، ليكون منجاة للملك وحاشيته. وفي النهاية يقول: "ما أجيء...!!!". فيتترك النهاية غامضة، تاركة الدروب مفتوحة للمعنى بالنقط الثلاث دون إكمال الجملة وبعلامات التعجب الثلاث دليل عدم القرار النهائي ربّما لأنه ما زال على مفترق طرق يقرّر.

وتبقى حكمة الحبر في اختيار درب جديد أو تفسير نهاية الدرب الحقيقية لتوضيح معالم صورة الحضارة الكردية التي ينتمي إليها شاعرنا...

### النص السادس: الخشب:

كأنما يتابع هذا النص ما سبقه، لكن من زاوية أخرى، فيضع القومية الكردية مقابل الدين الإسلامي الذي حوّل مسيرتها لانتماء للدين يوازي انتماء للقومية، ويضيق الأول الثاني. وهنا المتكلم هو الطرف الكردي لا الطرف الإسلامي ممثلاً بالنبي نوح، وجعله بداية العالم الصالح دينياً من جبل الكرد فاصلاً الأمة إلى متدينين بالإسلام

وغير متديّن به مبعداً إياها عن ملامحها القومية، نحو أمة إسلامية تنوب فيها القوميّات.

ينتصر المتكلم للقومية في وقوفه في البداية وفي النهاية، فيبدأ المقطع بـ "غير خائف أقف" وينهيه بـ "ربما أقف وهذا قليل...!!". يعلن منذ البداية وقوفه غير خائف، ويسبق عدم الخوف على الوقوف ليجعله خلفية له داعمة. ويتابع الإخبار بأنه يجمع قهقهاته "في خيط"، وكان ضحكاته العالية غير الخائفة هي حبات سبحة يجمعها ويمضي لاحقاً أوسمته الملكية التي تدل على أصله العريق أو رفعة شأنه بعيداً عن مساواة الإنسان بالإنسان إسلامياً، فهو يشعر بأنه صاحب الأوسمة الأعلى شأنًا. ويتوجّه بعدها إلى مخاطبين كان بينهم "مدى ديانة"، فيمثّل العنصر الكردي الذي كان مدى ديانة كأنّه أوسع منها بل هو مداها، ويخبر بأنه ترك حماقته في بداياته الدينية؛ وهو مشغول بالإمامة، ثمّ تخطّى الباب وسار في طريقه، وذلك بدليل "كنت... و تركت..."; فالموضوع صار جزءاً من ماضٍ.

ينتقل إلى الحاضر ليضع احتمال إحصاء سيوف لم يستخدمها، وأنحاء تمتّ إلى مخاطب مفرد، ربّما، يختصر جماعة، وربّما هو فرد مخاطب مقابل المتكلم الفرد، يخبره بأنّه يحصي الأنحاء التي تشكّل مادة أولية تتفعل وتحمل الصورة فتتولّد الموجودات بسخاء منها...

هنا يبدو المتكلم لا يستخدم السيف الرمز الإسلامي لنشر الدعوة الإسلامية في أنحاء تشكّل خامة مهمة لنشر الدين فيها...

ولا يكتفي بمقاطعة الدين لحساب القومية في الحاضر، بل يعود إلى الماضي ليضع احتمال الغضب من منابعه القديمة التي شكّلت ماء حياته لاحقاً...، ثمّ لا يختار في النهاية طريقاً، بل ربّما يقف دون تقدّم في اختيار طريق مخالف. ومن موقفه السابق كلّه يقول "هذا قليل". ويبقى العنوان "الخشب"، لأنّه ما زال على الباب مرتبطاً بحكمة الحبر التي يحدّدها هنا باختيار من قوميّته ما قد يبتعد عن دينه ليبقى ملكاً في مضيّه في إثر ملوكيّته المتوارثة من حضارته الكرديّة...

### النص السابع: الخبز:

يبني نصه على نقيضين هما الفرح والحزن. ويرى الحكمة في الفرح وجعله خبزاً يوميّاً، فيرصد مشهداً لحضارة الكرد في الاحتفالات وفي صنع الخبز. يبدأ المشهد بحلقة دبكة:

"للفرسان الجميلين

كلّ يلوّح بمنديله"

يصف المنديل بأنه مكتوب غرام من كلمة حبّ "ربما لن يسمعها"، لأنّ المرأة لا تمنحه كلمات الحب في هذا المشهد الشعبي الكردي؛

"حيث المرأة تتصرف إلى تتور ضربته

حذاء البهو تخبز فيه حكمتها"

المرأة تطعمهم الحكمة خبزاً، وربّما هذا يقودنا إلى أنّ "حكمة هذا الحبر" هي خبز الشاعر، لأنّه ينتصر فيه لحضارته البسيطة، ويضيء في مقاطعه جوانب من حضارة الكرد.

يجعل المتكلم علاقة حميمة بين عمليّة الخبز والطبخ توازي ما بين الفرسان والنساء؛ فصحون الحساء تومئ والحكمة في الخبز تلبّي...

يتابع أنّه لا يرى الضوء في هذه الأمور الحياتية التي تعدّ خبز

الحياة، بل يرى مصرعاً للضوء. ويرى:

"في مثل هذا النحو من مصرع الضوء

ثمة حلقة للبهجة

تمليها

الخطا"

فخطا الفرسان هي ما يحدّد حلقة البهجة. وهو الحياة المنتصرة

حتى في مصرع الضوء، حيث العتم يعمّ لكن سعادة الناس وطيبتهم

وطبيعتهم وميلهم إلى الفرح والسلام... كلّ ذلك قد يشكّل خبزاً وحكمة تنتصر لحياة الكرد حتّى في واقعها "في مصرع الضوء"...

### النص الثامن: الأخوة:

يبني نصه على نقيضين الكرد والآخر. وهم أخوة، لتّم بذلك آخر حلقات الحكمة لهذا الحبر بأن يرى أعداءه أخوته وليس العكس ليعاكس بذلك قصة يوسف في القرآن الكريم<sup>(3)</sup>، وليبيّن من خلالها فظاعة ما يتعرّض له الكردي المسالم من خلال قتل الأخوة بالإنسانية لهذا الإنسان الذي يمثّل يوسف الذي لبّي طائعاً ما فعل به أخوته... يبدأ المقطع بمشهد الشنق، والحبل سهل الفك؛ لأنّه أنشودة، يقابله المشنوق الذي رقبته "لا تصدّق".

ثمّ ينتقل إلى "مديتهم على الحبل"، فالشانقون ينفذون الشنق وفي المقابل المتكلم "وأنا أدعو لهم"، وتكون النتيجة بين الطرفين "لقد أخذوا ما أرادوا...!!". تمّ انتصارهم وفقاً لهم لكنّه في الصورة بدا متشبّهاً بالمسيح على الصليب يدعو الله ليغفر لصالبيه. فهو الأبقى والأقوى، ولو انتصروا ظاهرياً...

يتابع: "ربّما- حلمهم عروش- وأنا أعطيتهم... أعطيتهم...".

<sup>3</sup> القرآن الكريم: سورة يوسف: الآيات (4-18)

إذن لم يسألهم ماذا يريدون من قتله، وهو الملك ربّما ليرثوا عرشه وعرش إخوانه: "عروش" لا عرش واحد، وهو أعطاهم ويؤكّد عطاءه لهم العروش...

ويعود بذاكرته "فيما مضى.. أذكر... تركوني"، وهنا تركه عكس الإمساك به وتعذيبه. ويذكر أمراً انتهى هو أنّهم:

"كانوا أختي

ولن أخيبّ لهم طعنة"،

يعني أنّهم لم يعودوا أخته، لكنّه حفاظاً على أخوة نقضوها بقي وفياً حتّى بتقديم حياته لقتله لمجرد كونهم أخته. فيظهر فداحة الجريمة بطعن أخ بريء حتّى من كرههم. وينفّذ ما يريدون حتّى لو أرادوا موته ينفّذ، بل ويدعو لهم...

ينظر إلى المستقبل ليبوح باحتماله أنّه؛

"ربّما لن يردموا- هذه المرة- خوفاً لهم"

إذن يحلم بأنّ خوفهم سيظهر لاحقاً، وهم مثل أخوة النبي يوسف، لكنّهم ربّما سيمضون هذه المرة خائفين، وهم الأخوة والمتكلّم ينزل طائعا أسفل الجبّ...

وهو إذ يورد النصّ بصيغة سرد ماضٍ فإنّه يحكي ما جرى له حتّى بعد موته أو أنّه لم يمت وأحد أنقذه كما أنقذوا يوسف النبيّ أو الاحتمال الوارد أنّه يشعر بأنّه في أسفل الجبّ وهو ينتظر إنقاذاً...

أو أنّ المتكلّم يتكلّم بضمير المتكلّم عن ناس هو جماعته ولقربه الشّديد منهم يجعل مصيبتهم واحدة وهو الناطق بها حتّى الموتى منهم ينطق باسمهم...

وهذا النصّ يختم حكمة الحبر بعدم المواجهة العنيفة حتّى مواجهة الموت بسلام، كما واجهه الأنبياء، فيظهر رقيّة في المحبّة مقابل دونيّة الآخر، ويظهر تسامحه مقابل عنفهم، ويذكر بالقصص الدنيّة أنّ البقاء في النّهاية لأخلاق الرسل التي تتجلّى فيه، وفي من يمتلّهم في مقابل ظالميه الذين يستحقّون لعنة القارئ موازاة بلعنة استحقّها صالبو السيّد المسيح وأخوة النبيّ يوسف...



## حلبجة...!

### ترحبّ بكم...!!!!

يبني الشّاعر قصيدته على متناقضات يجمعها السّلام- الحياة والدمار- الموت، واضعاً الطّبيعة ممثّلة بيئة الأكراد المسالمة (الجبل، الحجل، الشّجر، النّجوم، أصابع الشّاعر وعدّته من أوراق وحبّ...!) في مواجهة الصّناعة الثّقيلة المدمّرة (البارودة، الغاز المحرّم، الكيمياء، الحديد، قنبلة، طائرة، بواريد، خراب، إصبع يكبس الزّرّ فيفجّر...)

بدا العنصر الإنسانيّ على امتداد النّصّ إمّا مدمراً أو مساعداً على التّدمير بالمماثلة أو التّطنيش أو البطء الإنسانيّ في موازاة السّرعة القصوى لأدوات الموت... ومع ذلك بقي الشّاعر منتصراً للسّلام- الحياة في بيئة الطّبيعة التي تجدد نفسها بعيداً عن غدر الإنسان...

حلبجة التي ذاقت أبشع المجازر بالأسلحة الكيماويّة ما زالت تحمل عنوان السّلام "حلبجة ترحبّ بكم". هو عنوان الكرم والطّيبة. عنوان يقول هناك منطقة مسكونة ترحبّ بالمارّين. يبقى الشّاعر هذا التّرحيب عنواناً للمنطقة المحروقة؛ ربّما ليقول ما زالت لافتة على الطّريق تشهد أنّ حياة كانت في المنطقة وهو يتمسكّ بها. وربّما ليقول رغم ما حلّ بحلبجة فهي ترحبّ بكم لأنّها لاتردّ السّوء

بالسّوء، بل بتجدّد سلام. أو ربّما ليقول تعالوا انظروا ماذا حلّ بالمنطقة التي ترحبّ بكم...

إنّه يحاول أن يرسم بالحبر صورة للدمار الذي يزرع الموت في الجبل الكرديّ لكن لا يتمكّن من أن يقضي عليه.

يحاول بالتّرحيب باسم حلبجة أن يمدّ يده إلى القارئ العربيّ ليتعرّف إلى ثقافة الدّمار التي تمارس على أخيه الكرديّ.

لا يعلن الشّاعر انتقامه من عرب أو من عربيّ قتل أهله بالغاز الكيماويّ؛ لكنّه يعلن سلاماً وانبثاق حياة من الجراح... يعلن عويل إنسان شاعر كرديّ رسول لممالك الأكراد إلى العرب بلغتهم وإلى العالم بلغة الشّعور...

لا يتّسع البكاء لحزنه، فيرسل عويل الحبر في شعر يميل إلى النّثريّة في أمانة نقله الأحداث دون أن يضع معادلاً موضوعياً لغويّ لها. وهنا تظنّى الإيديولوجية على الفنّيّة ليوصل رسالة واضحة لغتها السّلام في أحلك ظروف الدّمار الشّامل...

سنحاول استنباط دلالة القصيدة وفق خطوط رسمها الشّاعر إذ قسمها إلى واحد وعشرين مقطعاً بفواصل نقطيّة... سنعمد إلى وضع عناوين فرعيّة تلخصّ خطوات الدّلالة...

### 1- جبل يعاند دماراً بالأزرار:

يبدأ الشّاعر قصيدته بميزان إيقاعيّ يضع فيه كلّ السّلاسل وكلّ الذرّي يأتي بها الجبل كرمز لعنفوان الكرديّ المقيد، مقابل ما تأتي به الأصابع التي تدمر آتية برموز الأكراد مع عناصر من وحي بيئتهم المراقبة من قبل السّلطة؛ فيأتي بالحجل وشجر البلوط والمخبرين، ويفصل المخبرين عن الوجوه، ويتابع تعداده بالنّجوم المعلّقة فوق ليكتمل مشهد الطّبيعة في بلاده الكثير النّجوم التي لا تحجبها بنايات عن أهل تلك الأرض... تأتي الأصابع مقابلة للجبل رمزاً للموت مقابل الحياة للحضارة القاتلة مقابل الطّبيعة المسالمة. تختصر هذه الأصابع شرّ أصحابها وتملاً الأمكنة من أرصفة طرقات وبيوت مكشوفة، وتتدلّى كالثمر من الشّجر لكنها تشرّش في الأصابع والأمكنة، وهنا إشارة إلى أنها تمنع الأصابع من الكتابة أو تجعل الأصابع لا تكتب غيرها، وتضع نفسها ودمارها مكان الأمكنة الأمر الذي يجعل الصّمت يعمّ في مواجهة الموت الصّارخ...

## 2- مواجهة الدّمّار بالصّمت:

يحول المتكلّم أن يصف المشهد الدّماريّ وكيف رمت الطّائرات الأسلحة الكيميائيّة على منطقة طبيعيّة تشبه الجنّة تنتظر الحمام والملائكة في جوّ سلام... تأتي الطّائرات وتسقي القرية الظّمأى كيمياء يميتها، حساء صنع من أجلها ليجعل حياتها موتاً؛ فتسير إلى المقبرة بجنّازة بعد موتها. تسير بالممرّات والبيوت

والأشجار... تسير بأنباء تقبر معها ولا يعلم بها إعلام. يختفي الكلام ويقبر حتّى الزّمن الذي يصير صمتاً على روح الشّهيد... يدفن كلّ شيء ممّا سبق دون نيّة ذكرٍ لاحق له.

## 3- أصابع تحكم جسد الحياة والموت:

اختفاء المشهد كان بسبب حضور الأصابع التي دمّرت كلّ شيء وحلّت محلّه... وهنا يأتي الإيقاع مركزاً على تلك الأصابع... يرصد المتكلّم ما تغيّر محاولاً رسم المشهد الجديد في ضوء القديم.

بدأت الجنث كأنّها كانت موجودة في أصل المشهد لقد احتلّت تماماً مكان أصحابها "الجنث هي الجنث". أمّا الوجه الواحد للمخاطبين فلم يعد "جبالاً أو هدة"، وتأتي صدمة المتكلّم من الوجه غير المرفوع جبالاً أو حتّى هدة فيقول "أنتم لا كما أشتهي"، فيعمّه صورة الوجه التي لا ترضيه على وجود المخاطبين بالمجمل.

تعرّكت المياه أصل الحياة من سقط الأصابع لكنّ الأصابع لم تقض عليها أو تحلّ محلّها وإن غيّرت صفاءها. والأصابع لا يمكن تعريفها بغير ذاتها "الأصابع هي الأصابع"، وهي كتلج الموت على الأرصفة والشّجر والتّخوم وبين التّراب وفي الأصابع حتّى... يشوّه الزّمن الطّفولة فتشيع على هيئة إصبع. والقبيلة الرّمز للحياة الكرديّة الجماعيّة التي تحمي الأفراد وتوحّد صفوفهم باتت تبوء بالأصابع...

في كلّ مكان يختفي كلّ شيء ليترك المجال للأصابع لتحلّ محلّه في الحياة الجديدة التي كوّنتها الأصابع لتكون فيها:

"الأصابع هناك، وهنا

موت يصير... أصابع

ولادة تصير... أصابع

أصابع تصير... أصابع"

لاخلق جديد إلاّ الأصابع فهي التي تحكم الحياة والموت لا

سواها...

#### 4- بظء أصابع الشّاعر وسرعة الموت:

يتابع المتكلّم رسم المشهد فيسبقّ الوضوح على النّواح ليبيّن أهمّيّته الدلاليّة في الحياة: "واضحاً نواحنا يأتي". يأتي حال النّواح كصوت للحياة البائسة، ويأتي أيضاً وثوب القصيدة بصوت مرتفع "جهرًا"، ويسبقّ المتكلّم حال وثبة القصيدة المرافقة للنّواح ليجسد ردة الفعل بأصوات النّواح الواضحة وأصوات الشّعر... والقصيدة تأتي لتواجه ما سبق. تأتي "من روس الأصابع". لا تخفي كلاماً. وفي مقابل الأصابع التي أعلنت إطلاقه للمراقبين تأتي القصيدة بـ "كلّ كلامها تنثره فوق الوجوه" فالقصيدة هي التي ستزرع في الوجوه كلامها. سنقول كلّ كلامها ولن يبقى في قلب الشّاعر كلاماً قصائد. وهذه القصيدة تأتي في هدأة المتكلّم فتجعلها تغلي ليقول: "كلّ نارها يغلي هدأتي". ويبدو الشّاعر المتكلّم الذي يكتب القصيدة في المقابل

"أبطأ من القاقلة" التي ينادي أبناءها كأنّما يكفرهم بصيغة تشبه ما ورد في سورة الكافرون<sup>(4)</sup> في القرآن الكريم الذي يعتبر المنبع العربيّ الدّينيّ عند الكرد يساعدهم في إتقان اللّغة العربيّة وهي اللّغة المنافسة للغتهم والتي تأخذ فرصتها في تعليمهم في المدارس وفي أغلب منشوراتهم. يبقى يقرّبها منهم كتابهم المقدّس يقتبسون من أفكاره ومن أسلوبه إن أمكن.

واقْتباس الصّيغة القرآنيّة يعطي ردّه قيمة قدسيّة. يوجّه خطابه

إلى مخاطبين لا يحدّد من هم وكأنّ الآخرين كلّهم معنيّين بالأمر:

"لا أنا وقفت، ولا أنتم وصلتم

لا البارودة لاذت بالنوم

ولا الغاز المحرّم قال سلاماً لكائن".

يبدو المتكلّم والبارودة السّهراة كسلاح بدائيّ في وجه

المخاطبين الكثر والغاز المحرّم السّلاح الفتاك المتطور الذي ما قال

سلاماً لكائن بل دمار للكائنات الحيّة وغير الحيّة مهلكاً الوجود...

#### 5- دموع السّلام وأمطار الدّمار المميّت:

يأتي النّواح واضحاً في المقطع السّابق. وفي هذا المقطع تأتي

الدموع إلى حلبة تتسى أصلها وتتسى طريقها تأتي مسالمة مذهولة

ناسية الأظافر في الأصابع، فلا تملك سلاحاً أو ماضياً أو مستقبلاً...

<sup>4</sup> القرآن الكريم: سورة الكافرون.

مع حضور الأصابع تعمّم الصّورة وقد تأخذ عكس شكل حقيقتها. فالأصابع تكتظّ بأيدي، أي الأصابع أكبر من الأيادي، ويعود الحديد حديداً "قرب انصهاره". الأمور تعود مقلوبة لتذكّر بالمشهد الأصليّ في مرآة الدّمار الناتج عن الحريق... هذا الحريق الذي يأتي كالمطر من السّماء أو كالمطر غزيراً. هذا الدّمار مفاجئ دون إنذار يعلم بقدوم "الغيمة"، ولا تعرف الطّبيعة بحضوره، لا تعرف طبيعة الكرد بريحتها ولقلقها وحوزيّها... لاتعلم بالغيمة ولا تحملها، والغيمة التي تحمل الموت

"تهلّ بحذائها الوحليّ"

وبروق أعوامها

الحواليّ،"

الغيمة لا تأتي بالخير بل تمنع في إهانة المكان إذ تدوسه بحذائها الوحليّ. وبتمهيد نوعيّ منذ أعوام خلت من عمر الغيمة تحمل قسوتها الماديّة والمعنويّة على الحياة في ذلك المكان في رأي الشّاعر، فالأمور لم تكن وليدة صدفة أو تغيّر فصول، بل هي نتاج أعوام مهّدت للكارثة...

## 6- تأخّر الحياة يدعم الموت:

لا مخاطب محدّد. وفي الوقت ذاته لدينا تعميم: "كلّكم". ثمّ يأتي التّحديد موجّهاً الخطاب إلى كلّ طالب للتّغيير، الآخذين بظواهر الأمور الذين وسموا الفصل من "ياقته" بالرّبيع. وهذا الرّبيع ينفض

الغبار من بيادر المخاطبين التي باتت مسكونة بالغبار بدل الرّزق وصارت تطلب جديداً. وهذا الجديد ينفض الغبار "بموائد عامرة بالخراب

بمدينة نفضت مدينتها".

هي صرخة عاتية لا تستثني أحداً، وتعمّق الهوة بين عزلة المتكلّم والمسؤولين عن القرار الذي دمر المنطقة التي كان يسمّيها قرية وفي هذا المقطع يسمّيها مدينة على أنقاض مدينة. ربّما ليشير إلى موقع القرار في المدينة الذي يؤثّر في ما يأتي على القرى، وربّما ليزيد من حجم المكان وحضارته التي بادوها دون استثناء "كلّكم".

"أشعلتم الأصابع من عروقها

وقلتم للمساء:

هلمّ"

الجميع مسؤولون عمّا جرى في رأي المتكلّم، الكلّ أشعلوا عروق الأصابع لتضيء، ولم يبعدوا المساء عن المنطقة بل أحضروا عتمه وأشعلوا الأيادي لتعجز ولتحترق وهي تنير العتمة التي طلبوا أن تأتي بعد حرق الأصابع.

الجميع يحضرون لكن دون أهميّة تغيّر مجرى الأمور. لا مسؤول فعليّ عن إيقاف الكوارث، هم مسؤولون بالوراثة تبهرهم السّلالة. ويتباهون بما يملكون لالمواقف تغييريّة. وهم يسرون على

الطّريق بلاسم فقط. أمّا التّغيير فهو بعيد عن دربهم النّضاليّة. وهم جماعة كما يبدون في الصّورة:  
 "على الطّريق تركتم خطواتكم  
 ثمّ جنّتم سرباً يشي بالسّبات للورق"  
 لم تتغيّر المواقف والورق يكشف سبات المواقف الانهزاميّة  
 كما يبدو من اعتراضه عليها فلو كانت بطوليّة لما رفع حنجره الحبر  
 بالعويل...

يعود إلى الأصابع ليراها تبصم بينما يتغيّر السّادة أصحابها:  
 "الأصابع هي الأصابع  
 وأنتم غيركم".

المخاطبون يبدون مزورّون ظاهرهم غير باطنهم.  
 ويبقى الانقطاع بين المتكلّم والمخاطبين:  
 "لا صوتي يصل... ولا أنتم تأتون  
 لا أنتم أتيتم... ولا أنا وصلت"

يعود المتكلّم إلى سورة "الكافرون" من تراثه الدّينيّ ليكفرّ  
 بالصّيغة المسؤولين كلّهم الذين لا يتواصلون معه وهو يكشف  
 أسرارهم كأنّما يراهم من نوافذ بيوتهم وهو شفاف يرون من خلاله  
 ولا يحميهم ويزجّاه عرفوا الكسر دون أن يؤذيه ربّما؛ لأنّه لو  
 آذاهم لما ارتفع صوت الاحتجاج بل صوت بلسمة الجراح بكلمات  
 البطولة أو النّذب... لا بكلمات تضرخ وتعمّم المتاجرة بالغير من

أجل "الامتلاء" الذي يتباهون به لا بمواقف في رأي المتكلّم الشّاعر  
 الذي يملك كلمته في مواجهة أتعاب الحياة...  
 يحضر ضمير المتكلّمين للجماعة دون تحديد هويّتهم هل هم  
 المتكلّم والمخاطبين في صيغة لجمع الشّتات من الماضي:  
 "بطيئين كنا ننوس الدّوائر  
 والفراغ".

تأتي الحركة البطيئة للتّخلّص من الدّوائر المفرغة وعبثها الذي  
 لا يوصل إلى هدف... فالدّوائر المفرغة لا تضيء إلاّ درب  
 اليأس...

الدّائرة تستحضر العدسة التي تحاول قراءة الخريطة...  
 حتّى باستخدام العدسة:

"لا خرائط في الجغرافيا لكم

وأنتم كما أنا

نترك للمحطّة

تأخّرنا

ويلوّح لنا القطار

بكلّ العربات"

لا أحد يتقدّم في قطار الحياة على الآخر لا الرّئيس ولا  
 المرؤوس، لا القائد ولا المقود، لا المخاطبين ولا المتكلّم. كلّ  
 عربات الحياة تسبق المعنيّين بالنّصّ مباشرة من متكلّم ومخاطبين...

إنّه ينفض عن المخاطبين المسؤولين في رأيه، ينفض عنهم تطوّرهم مع الحياة أو مجاراتهم لتطوّرات الحياة، فيحصر عيشهم في الماضي وكأنّهم موتى في قطار الحياة، أو يملأون بأشباحهم غبار المقاعد لأنّهم من تاريخ توقّف عن التّطور ليلتهى بخصوصيّات حياة لا تهتمّ غير أصحابها:

" نملأ بأشباحنا غبار المقاعد

كي نبقي

للرسائل

لهزائمنا

للنساء

للمراثي

ننتزّه

في المدى المجدي للقنّاصة"

إنّهم باختصار للتفاصيل الصّغيرة الحيائيّة وللتّمويت بعيداً عن الحضارة الحاليّة والمستقبليّة يعيشون على أمجاد الماضي:

"أشجاراً تشرب نخب

الجنور".

ولا تشرب نخب انتصار محقق أو وعد بانتصار لاحق

مؤكّد...

الأكراد في العراق لم يتطوّر عنهم من أخذ الخريطة منهم. احتلال وتخلف عن ركب الحضارة. وإيادة بالغاز الكيماوي... لا تطلّع نحو الآتي انطلاقاً من الحاضر بل سكارى بالماضي عرباً وكرداً كما يبدو من احتمال المعنى الواحد للنصّ الذي تغلب على فنّيته الإيديولوجية في معظم مفاصله فلا يحتمل تأويلات متضاربة، والفكرة لاحقة أحياناً لتوضح ملامح سابقتها بتأكيدات أو بأمثلة تدعمها مكتملة إيّاها في مشهد الاستهتار بحياة جماعة المتكلم والتواطؤ عليها في كثير من المجالات التي يوردها النصّ الذي يصوّر أبعاد مأساة حلبجة...

#### 7- تأخر الإعلام وتبكير القنبلة:

يعمد المتكلم إلى الإيقاع ليظهر تأخر المعنيين مقابل سرعة الموت في صورة تكاد تخلو من الشعريّة بنثريّة مقصودة لذاتها تضعف النصّ من ناحية فنّيته لتصرّح صارخة بالفكرة دون تأويل:

"وصلت قنبلة قبل الطّائرة

وصلت طائرة قبل الطّائر

وصلت طيور قبل الذّباب

وصل الذّباب... قبلكم

صورنا وصلت للصّحافة

للأنوف".

هو تعداد يوضح حجم تأخر النّجدة أو يفضح عدم الاهتمام لأنّ المخاطبين وصلوا بعد وصول الذّباب إلى الجثث، وبعد تفسّخ الجثث وانتشار الروائح...

ينتمي المتكلّم مباشرة هنا إلى الجماعة المعنيّة بالقتل حتّى يقول "صورنا" فهو معنيّ بالقتلى إلى درجة الاتّحاد بهم من خلال استخدام ضمير الجماعة لينطق باسمه واسمهم ليكون امتداداً لهم من خلال الضمير الجماعيّ للمتكلّمين. يسبق الصّور على الوصول للصحافة. ويراهنا توحى بالروائح للعين لشدة تفسّخها ربّما أو احتراقها الواضح حتّى تنبعث رائحة من الصّور...

يظهر وصول الصّور "للصحافة" قبل المخاطبين الذين حضروا متأخرين عن الحدث لتعزير موقف عدم جدوى التّغيير أو ربّما لإثبات مواقف الاهتمام عند حضور الإعلام ليعلن الحداد الرّسميّ...

#### 8- خريف الرّبيع لم يغيّر الحداد:

يكمل في المقطع ما بدأه في سابقه، ليذكر حال الصّور التي وصلت للصحافة للأنوف "زكاماً- وموتاً- وحدوداً" ولا يذكر حدود ماذا...

في صورة سابقة حين ذكر الرّبيع ذكر التّجديد "بموائد عامرة بالخراب..." (في المقطع السّادس)، وفي هذا المقطع يذكر:

"حديقة دعت إلى مائدتها الخريف

نفضت أشجارها في التّرعّة

ثمّ علّقت صور الأمس في شوارع المدن  
كثبت على مخرجها بعد آخر قنبلة وشجرة  
كان هنا:

شجر

سلاماً: كان هنا بـ..."

هنا يشير إلى التّدوير الذاتي للحياة بدعوة نهايتها إلى المكان، ثمّ برمي الأشجار للموت وكأنّها غبار تتفضّه وتردم التّرعّة فوقه، وهنا إشارة إلى أراضي الفلّاحين التي دعت وهي الحديقة، دعت أو استدعت من ينهي حياتها...

وبعد ذلك، بعد حلول مشهد الحضارة المدنيّة بعد عجز الطّبيعة التي يرعاها الإنسان ممثلة بالحديقة. تأتي المدينة في هيئة شوارع خالية من الشّجر معلّقة عليها الصّور التي لا تمثّل اليوم بل هي صور الأمس، وعلى مخرج المدن كتابة تذكّر بالحياة التي كانت. بسلام يحاول المتكلّم صياغته بتفسير فلا يجد تفسيراً يذكر حرف الباء كان هنا... ربّما بيت أو بيوت أو بلد... كان ما كان ولم يبق إلاّ الفراغ الذي يستدعي ملئه بما يعني أنّ ما كان قد انتهى...

وفي المقابل "وأنتم كما أنتم

دهر من حداد

حديد

ولا حدّاد!!!"

صار الموت محلّ الحياة في المنطقة وأعلن المسؤولون الحداد،  
وبقوا هم كما هم مسؤولين. ويطول الحداد ليصير دهنًا ولا يحلّ  
مشكلة... ويبقى في المشهد صورة الحديد يقتل الحياة ولا يحاسب  
أحد " حديد ولا حدّاد!!! " لا فاعل للجريمة والمواقف الوطنيّة  
بالمزاودة بالحداد الذي لا ينفك... وتتابع الحياة مسيرتها...، أو ربّما  
يتابع الحديد حلوله المميت مكان الحياة، بينما كاوا الحدّاد الكرديّ في  
أسطورة النوروز غير حاضر ليوافقه حديدهم ويصفقه كما يريد  
هو...

#### 9- صلاة لا يسمعها الموت:

الشهداء يصطفون أرتالاً "وبغداد تسند ظهرها للبواريدي". يظهر  
هنا مكان آخر للقتل غير حلبجة. هي عاصمة العراق مطمئنة إلى  
بواريدي في ظهرها "تستظهر الكهوف والأسماء" كلّ شيء جامد وله  
اسم مسبق ربّما أو الأسماء تحاول المدينة بغداد أن تحفظها حتّى لا  
تتغيّر وهي تحاول أيضاً استظهار الكهف بجموده وتاريخيّته وربّما  
بوجود الحياة السابّقة فيه التي لا تدري بمرور الزّمن خارج الكهف  
كما وردت أخبار أهل الكهف في تراث الشّاعر الدينيّ في سورة  
الكهف... فالمدينة تنتظر رحمة الله، وهذا يستدعي الصّلاة.

يحضر المتكلّم مشهد الصّلاة بين طوائف مقسّمة ورجال  
شرطة لا يعرفون أنّ جماعة المتكلّم لهم جذور في تاريخ الإيمان.

يبدو الالتباس في المقطع بإسناد الضّمائر فلدينا تلوّح ربّما  
طائرات أو شرطة. "في صلاة الجمعة" تلوّح "بيد تقسّم أصابعها  
طائرات"،

وفي الحاليين إسناد الإجرام إلى طرف عسكريّ حربيّ بعيد عن  
صوت الله الذي يراقب أتباعه من يتحمّلون مأساة حلبجة ويحرسون  
في الوقت ذاته شؤون الصّلاة موزعين الأدوار كما يبدو في صورة  
المآذن والشرطة والطائرات...

وحلبجة تبدو امرأة ريفيّة بسيطة "بثيابها الجبليّة" تُعدّ طعاماً أو  
حساء للطائرة...

و"صوت الأئمّة

تبيّس

في

المآذن..."

الإيمان لم يخرج من الأماكن الدينيّة المراقبة من قبل السّلطة  
والقتل والتدمير أوقف صوت الله في كلّ أجواء المدينة...

#### 10- نار الدّمار تطفئ نار الكلمة:

يردّ الشّاعر بالحبر المسالم حتّى وهو محترق المشاعر:

"من خلف نظّارتين: كان الشّاعر يصرخ في الجريدة

لم يكن الكلام ناراً، وما ارتبك الورق

من احتراق..."



يئس المتكلّم من جدوى مواجهة النّار بالكلمة الحياة، حتّى رأى الورق الأبيض يحترق ولا يرتبك حين تملأه نار تعكس فداحة الواقع: نار تترجم ما يراه المتكلّم في متناقضات ولا تتحاز لتحرق أدها بل هي معنيّة بحرق كلّ المتناقضات

"نار للأعالي وللقيعان

نار للشّروخ وللّحمة

نار للنّار خارجاً عن جلده

نار لكلامنا وللثّالج

نار للطّوقس البدائيّة

فوقنا

للأعياد

تقرع الباب

ويتبعها

الحداد"

يحترق كلّ شيء ويبقى من الحياة التي عاشوها في تلك المنطقة "الحداد" الذي يأتي حتّى مع الأعياد التي تقرع الباب. فإن دخلت يتبعها الحداد وإن لم تدخل يستمرّ الحزن...

### 11- طائرة تحكي عن النّبوءة:

يستحضر الحداد صورة حلبة المعنيّة المباشرة به... هكذا يذكر المتكلّم حلبة وإشارتها للمخاطبين أن يأتوا إليها ويؤكد أنّهم لم يحطّوا لم يلوتوها في الظلام، لم يصبغوها صبغة الأنثى بل بقيت معتمة دون ضوء ودون تحليل موضوعيّ للضوء الموجّه نحوها

"لم يحمل أحدكم موشوره

كي يقرأ الضّوء في أصابعه"

إنّها مضيئة وتحتاج لأصابع تتناول انعكاس ضوئها، لكنّ المخاطبين لم يفعلوا ذلك... لم يتناولوا موضوع حلبة إلاّ بالعمّة، كثر العرّافون الذين يعطون أخبار الغيب ويسمع منهم على ما يبدو حماة القرار الذين ماء وجوههم لم يسقِ خرنوبة... "بلون القهوة كان دمها" حين كانوا يبصّرون في فناجينهم ملتهين بالقهوة بينما كان دم الخرنوبة في حلبة بلون قهوتهم يبصّر فيه غيرهم أو يرسم معالم الآتي. وكما يبدو أنّ أنباء العرّافين لم تصدق "والمشهد أكملته طائرة"، كانت أصدق من اللّهو بادّعاء معرفة أو التّعامي عن معرفة ما يدور ومحاولة سؤال العرّافين والبعد عن العلميّة في تناول الأمور...

## 12- مواجهة الموت بالدمّ المسالم:

يعمد الشّاعر إلى الإيقاع ليضع الأمور مقابل بعضها، ويختفي المخاطب ويحضر ضمير المتكلمين مع حضور حلبجة، يأتي المتكلم بصيغة الخبر عن قرية يجعلها امرأة "جاءت على وجهها" تطلب نجدة من جماعة المتكلم ثمّ "على وجوهنا راحت حلبجة"، لاموقف رجال أنقذها،

"حلبجة بادت بنا

حلبجة باءت بنا

حلبجة عادت دوننا"،

يحمل المتكلم نفسه مع جماعته مسؤوليّة في ما جرى، ويرى أنهم كانوا أدوات في إبادتها، وأنهم الفشل الذي باءت به، وعادت دونه على أنها أساس وهم مستغنى عنهم. يتابع المتكلم سخريته ممّن يخاطبهم وهم في رأيه المعنّيين بسقوط حلبجة، يعيب عليهم ترقّبهم ما سيحصل وكثرة الكلام الفارغ "عمّروا الأثدق بالترقّب والكلام"، الموت يحضر والمرأة المترمّلة جاءت تلون أفعال المخاطبين وتسلم عليهم:

"سلاماً للتمهّل - سلام

لرجولتكم

للتوّب

للطلّ

سلام..."

سلاماً للهيئة تدخل تداعيتها

للنّقر وللأصابع لاتصل زجاج البهو..."

بسخرية تامّة من موت المواقف البطوليّة ومن ماضي هذه البطولات بسلام للأطلال التي أوصلتهم إلى ما هم عليه للأيدي التي تنقر ولا ترفع عالياً أصابعها لتعلن موقفاً.. فتبقى دون صوت. وفي المقابل "حلبجة تصرخ في الصّوت

صوت يصرخ في حلبجة"، يعمّم الصمّت

فتصرخ حلبجة في الصّوت المعرفة أو المعمم، بينما يأتي صوت نكرة غير معروف أو هو صوت واحد صارخ يستمرّ حتى المقطع ما بعد التالي. بين قوسين يأتي الصّراخ:

"حلبجة يا كلبشة- كانت من أهل

البيت- فشديّ على المعصم- من دمها

وقولي: اعبري من ممرّنا

وارفعي الاسم

واستحمّي بما تيسّر من الرّكام"

صارت حلبجة قيّداً "كانت من أهل البيت"، صارت كلبشة

يطلب منها المتكلم أن تشدّ على المعصم من دمها، وأن تقول لحلبجة:

"اعبري من ممرّنا"... لا يحدّد الجماعة من هم إن كانوا الكتاب الذين

عليها أن ترفع الاسم بينهم لا أن تضعه في محلّ جرّ أو نصب.. أو

كانوا أهلها وعليها أن ترفع اسمها عالياً دون خفض... على أيّ حال يبقى النداء آتياً ليحميها على طريفته ثو يطلب منها أن تستحمّ "بما تيسر من الرّكام" وهذه دعوة لتنظيف حلبة من الدّمار أو من الماضي... بالركام...

### 13- مواجهة الدّمار بثقافة الصّورة:

تتحول الأحداث الدّامية إلى معرض صور للمأساة، يعيد المتكلّم إلى زمن الجاهليّة، إلى تحية عم صباحاً المأخوذة من الإله "عم" والتي حرّمها الدّين الإسلاميّ واضعاً مكانها "السّلام عيكم"، ويبدو الحدث بعيداً عن معرفة الدّين يستدعي ما قبل الدّين ويبقى حيّياً. ويستعيز عن الزّمن بالصّور، وبالقبائل والفاشست. المعرض يحيّاً بصور تدمير للحياة ممثلة بقبائل مدمّرة وبنظام فاشستي مدمر يؤدّي إلى هكذا معرض...

### 14- مسؤوليّة الدّمار يحملها المثقّفون:

يتابع تحية الصّرخة للمعرض بمأتم للهاون الذي يدقّ البنّ لتتحضرّ القهوة، بمأتم للقنبلة التي تعمل على القتل الجماعيّ، ثمّ للحاصدة، ويأتي التّفكير "أن تعالي"، فالحاصدة ستساعد الفلاحين في حصاد قمحهم المشهورين بإنتاجه الغزير في حقول الكرد الواسعة جدّاً، لكنّ الحاصدة هنا ينقل حرفياً ما فعلت باستخدامه قوسي النّقل الحرفي:

"جاءت على الحقول والمدنيّين  
وسكاكر العيد والأغاني  
ولم تنسَ زارا -"،

حصدت الحاصدة الأرض وأهلها هي موت حصد أيضاً الفرح  
مجسّداً بسكاكر العيد للأطفال وبالأغاني. ولم تنسَ الفكر الزّرادشتيّ  
الحكيم عند الكرد، حصدته...

يتوجّه ثانية للمخاطبين الذين قالوا للحياض أنّ الاحتفال بعد  
ساعة، ولم يروا ما يجري في البعيد، "ما وراء الهضاب والنّخيل"  
إشارة إلى العمق العراقيّ:

"قلتم ها هي 1!

أرسلتم نحوها أصابعكم

وكنتم الدليل لهم".

الكلام صريح منثور ومؤكّد ليوصل فكرة أنّهم يحملون  
المسؤوليّة، ويزيد في مشاركة المخاطبين بأنهم لوّحوا للقبائل لتهدّط  
بسّلام "وهبطت على السّلام"، دون مقاومة وبمساعدة بالتأمّر الواضح  
الصّريح...

وينقل التّوضيح حرفياً فيفتح قوساً ولا يغلقه وكأنّ الكلام  
لا ينتهي عند حدود...

يرى القبائل أكبر من القبائل وأعتى. وهنا يعود إلى القرآن  
الكريم إلى سورة "قريش" ليأخذ لهم صورة تعاكس صورة الإله الذي

لايطيعونه، بل يطيعون غيره فلا يلبي حاجاتهم، فتأتي الصّورة معارضة لما ورد في السّورة الكريمة:

"لقد جوّعتم من شبع  
وخوّقتكم من أمان"

والنّصّ الأصليّ هو "فليعبدوا ربّ هذا البيت الذي أطعمهم من جوع وآمنهم من خوف"<sup>(5)</sup> وهو بذلك يكفّرهم لأنّهم يعبدون القنابل رمزاً للدمار...

ويتابع أنّهم أصابهم المفاتيح لكي تمرّ القنابل على حلبجة وتقضي على معالم الحياة فيها، وهم من استهتروا، ولانوا بالقضيّة الكرديّة ربّما أو بقضيّة الحياة والموت أو بقضيّة التّبعية...

"لذتم بالقضيّة لماماً

وكتبتم: عاش الشّهيد!!

- عاش الشّهيد، قلتموها على النّحيب

بكيتم

وتراشقتم بدمع، وحريم

امتحنتم مائدة النّاس

وامتهنتكم أشباه الأحزاب

تمّ تقاسمكم

شعراء

ومخبرون"،

يبدو انقسام في صفوف المخاطبين وضععة في صفوفهم حتّى تقاسمهم بين مؤيّد للسلطة هو مخبر ومعارض لها هو شاعر...

### 15- انتشار حلبجة في ثقافة محبيها:

وصلت حلبجة إلى هواء القرية. وصلت رائحتها إلى أنوف جماعة المتكلّم والصور باتت في أراشيفهم، وحملت لأقلامهم "يماً من حبر"، وللبيت حملت الجدران المتهالكة "تننّ من وقوف وتبكي على ضحك"...

صارت في ذاكرتهم حزناً ملاً أقلامهم وأتعب حتّى جدران البيوت التي شعرت به...

### 16- القاتل ينتشي بقتل إخوته:

هي نشوة القتل مارسها الطيّار من إصبعه الضّاعط على الزّرّ انتشر الموت وانتشى الطيّار، كلّ ما هطل من السّماء لم يكن طبيعياً:

"أصابع القائد لم تكن غيماً

الكاميرات، والفوسفور، وأنفاس القائد

والجرائد... هطلت".

لم يبقَ الزّرّ مكبوساً بل أبّ "واعتذر إلى القتلى"، وهنا تبدو الآلة أكثر رحمة من القائد ومنفّذي أمره... والأصابع لم تعد تدلّ أو تدع أو... "ركضت في ترابها".

<sup>5</sup> القرآن الكريم: سورة قريش: الأيتان: (3-4).

وهنا في اللّحظة التي لا تقبل أيّ تأويل أو معادل ولو ضعيف في شاعريّته ينقل الشّاعر كلاماً مستخدماً قوسه التي تبدو مكسورة إذ تكرر دون إقفال فلا تتمكّن من حصر الواقع كما جاء: "(وإنّما القاتل والقتلى أخوة!!!)".

يشير للأخوة العربيّة الكرديّة ليظهر من خلالها فداحة قتل الأخ لأخوته ونشوته بقتلهم...

#### 17- استشهاد الحياة:

كلّ شيءٍ تغير عن العادة المسالمة فالقم عاد بلا قبلة، والأشياء بلا أشياء، ولم تعبّر الأغنية في المذيع عن الفرح واستدعاء الرقص، ولم يختلف المذيع في اختياره عمّا يطلبه مستمعوه، والمذيع يستدعي البثّ على الهواء، تأتي الصّورة لتخبر أنّ "الهواء لم يكن هواء هناك" في البعيد عن أرض الحدث على ما يبدو. هذه العبارة، "قالها الشّهيق - والشّهيق شهيد - أيضاً"، قالها "ولم يتبع بزفير"، لقد قضى نحبّه، ولا هواء للتّنفس... هكذا يعمّم الموت...

#### 18- لحيّ إلاّ الجبل:

يمرّ الوقت بطيئاً يصرّ الإيقاع تفاصيل تظهر بطئه:

"وكالة الغوث: ستأتي

وكالة الغوث: تأخرت

وكالة الغوث: لم تصل،"

وفي المقابل: "الجبل أسرع إلى الجبل مرتفعاً بالأساطير والدم أسرع".

يحمل الجبل خصوصيّة حياة الكرد المحشوّّة بالأساطير ويعنفوان وبدم حام يرتفع الجبل رمزاً للأكراد وأرضهم الوعرة... ووكالة الغوث لم تقرأ البروتوكول ولا البرد ولا النتن ولا القرى ولا الكلوم. "الطّرق استعصت القراءة والحساب، والتّقرير الصّحفي"...

وحده الجبل سبق الوقت "وصل الجبل، لثم القرية من دمها". في مقابل هذه الصّورة التي تجسّد تعاطف الطّبيعة الكرديّة مع القرية المدمّاة:

"الوكالة وصلت

وصلت الوكالة "هي...!"

- القرية وصلت للمقبرة!"

وهنا لا يغلق المزوجين ليقى التّعليق مفتوحاً، رغم انغلاق الحلول وتأخر الغوث عن قرية ماتت ووصلت للمقبرة قبل مساعدتها...

#### 19- مواجهة الموت بصمود الجبل الإله:

يعرّف الجبل بأنّه الجبل، ثمّ يخاطبه بالمنطق ذاته، ثمّ يحكي بين قوين كلاماً منقولاً عن متكلّمين أنزلوا الفوسفور على الجبل

فأضاء "سراجاً وهّاجاً"، وكان "خاشعاً متصدّعاً من خجل... وأكراد"..

وهو بإنزال الفوسفور كأنما يقلّد ما في القرآن الكريم في قول "لو أنزلنا هذا القرآن على جبل لرأيته خاشعاً متصدّعاً من خشية الله وتلك الأمثال نضربها للناس لعلّهم يتفكّرون"<sup>(6)</sup>، وكأنّ ممارسة القتل عبادة أو هي من أصل العبادة التي يمارسها القتلة...

يكرّر الإيقاع ذاته "جبل إنك أيها الجبل"، يخبره أنّ الممرّ شهده أباً للظمي... وأنه يخبئ الأحذية ووجوه النساء والأطيّار..

الجبل فيه الريش والعشب والبييض، الفارس، الشمس، العنب، الأصابع

والجبل يبصق ناره وفي المقابل يرشف الزمهرير، ويحلّ عليه الظلام أتياً من الباب متدنّراً بالسحاب... بعد غيم. فالغيم لايمطر إلّا ظلاماً والجبل يبرد ويبقى في العتم وهو من كان بركاناً يغلي بالنار... بات كهفاً تملؤه الملوحة والقرى والعفن والأسماء. وإذا نظرنا إلى السّياق في ضوء ما سبق نجد اقتران الكهف بالأسماء تستظهرهما البواريد وتتوزّع عليهما المآذن والشّرطة... (في المقطع التّاسع)، وهنا تدخل الأسماء مع الملوحة والقرى والعفن ومع الله والقراصنة بدلاً من المآذن والشّرطة... كلّها تدخل في الكهف الذي

استحاله الجبل في مشاركة من العفن والملوحة للإيحاء بالقدم والعنق الزمّني مع الانقطاع...

يعود إلى ماضي الجبل ويذكره بأهمّيته "أباً كنت للشجر وقداسة جذر"... حتّى المنافى احتساها شوك هذا الجبل وصارت نسغاً يجري في عروق نباته.

يفتح المتكلّم قوساً ولا يقفلها هنا أيضاً. يخبر الجبل أنّه يعرف أنّه ما دخل داراً ووصلاً، بل كان في البرّ والانقطاع دائماً رمز تمرّد خلع النّجم بعلوّه والوعل ذلك الحيوان الذي يكثر في طبيعة الكرد الوعرة، وخلع الجبل الخريطة عن فمٍ أراد أكلها فعصيت عليه بسبب جبالها التي تحمي أبناءها...

يخبر الجبل أنّه كان ارتقاء ولم يصعد سلالم لكنّه كان في الأعلى دائماً في شموخه الطّبيعيّ، وكانت الأصابع الفلّاحيّة تتلمّ وجهه بالفؤوس. وما إن يذكر الأصابع حتّى تحضر الطّائرة ثمّ يحضر البربر إلى المشهد فتتغيّر المعطيات ويبدأ سردٌ يخبر أنّ الجبل زفر، وفي السّابق ورد أنّ الشّهيق استشهد ولم يتبع بزفير، وهنا الجبل يتنفّس لا الهواء... ويزفّ سيلاً للسّهّل كما تعودّ وجرساً ربّما لإنذار ما أو دليل الرّعاة ينزلون بماعزهم في أيّام السّلم... وفي الحالات كلّها لم يعد الجبل كما كان يقيناً بل صار احتمالاً... يطلب منه المتكلّم أن يستغفر بخبره من "هجة وظمي". ويسبّح المتكلّم براري الجبل في حالة نشدانها الجبهة وهي تغني مثل الأسود بالزّئير

<sup>6</sup>: القرآن الكريم: سورة الحشر: الآية: 21

ومثل السّماء تبرق واعدة بالمطر... ويسبّحه وهو يتساقط وفيه مدنيّين عزل. والريّح لاتغيّر فيه شيئاً لأنّها لايمكنها هزّه وتبقى خاسرة ويبقى شامخاً لا يغيّر طبيعته ورمزيّته على ما يبدو التي انتقلت من العلو والحماية والرفعة والأنفة إلى الألوهة والتّسبيح لها.

## 20- مواجهة قائد الدمار بالطبيعة الإنسانيّة الكرديّة:

بعد إعلانه الجبل إلهاً، ينتقل إلى القائد ليخاطبه مباشرة، ويخبره بالحبليّين جاؤوه. ويحوّل المكان إلى زمان يأتون به إليه وعينهم جامدة لا تخاف... وينتقل إلى الإيقاع ليظهر خطوات المتكلّمين بإعلان الشّجب من احتمال إعلانه إلى تأكّيده إلى تنفيذ الإعلان. وفي المقابل إعلان الغائبين للشّجب مع تعجّب مضاعف، ثمّ توقّف الغائبين عن حياتهم العاديّة ممثلة بالقبل "القليل من الجنازة!!"

ينتقل إلى المخاطبة حلبجة مستنثجاً ممّا سبق، طالباً أن تكفّ عن الموت بصورة "شجر يذرف أوراقه" و "مدن تتزف بيوتها" و"راية تشرب ألوانها". وهنا يستخدم الإيقاع بترتيب الجملة: اسم مجرور ثمّ فعل ثمّ مفعول به ثمّ مضاف إليه. تتكرّر هذه الصّيغة. يصبح الشّجر إنساناً يذرف. ويصبح الدّمع أوراقاً. وتصبح البيوت دماء المدن النازفة. وتصبح الرّاية بيضاء شربت ألوانها...

ثمّ ينتقل بالتدرّج الزمّنيّ مبتدئاً بيوم، منتهياً بقرن، ويسمّي

حلبجة "كاملة" ويبعد المجازر عنها...

ويبيدي استفهاماً عرضه النّذب "من أشغلك بالبارح يا حلبجة"، ثمّ يعلن مجيء المتكلّمين غير العارفين أشكالهم تماماً.

يتوجّه إلى القائد ليصوّر الولاء له، بدءاً من ابتسامته للقائد إلى ابتسامته حين تظهر بأثرها على الوجوه، وهذه الوجود في حالة حداد، وهنا يظهر طغيان البسمة على حالة الحداد من أجل القائد، والوجوه التي ترفع الابتسامّة تعيش في الظلام ويهمّها رضا القائد، كما يبدو رغم الخراب و اظلام و"الموت العشائريّ"، يبقى القائد يقودهم للخراب لا للعمار ويبقى الولاء للقائد، ويغطّي نحيبهم وكأنّه علاج وكأنّ النحيب هو الجرح ويغطّي بالشاشة، فلا يسلط عليه ضوء إعلامي...

والقائد كأنّه الرسول الكريم في أتباعه القدسيّ والحلم بالجنّة. يضع قولاً بين قوسين (يا قائد إنك لعلّى خلق...)، ولا يذكر طبيعة هذا الخلق، لكن يفهم من السياق. وهنا يستحضر من القرآن الكريم آية تقول "إنك لعلّى خلق عظيم"<sup>(7)</sup>، والمقصود بالآية الكريمة النبي محمد، والمتكلّم يباليغ في تقدير جماعة القائد للقائد فيقول لهم هو مجرم لا نبيّ، لا يستحقّ هذه القيمة وهذا الولاء الذي يجعلهم يفرحون لفرحه وإن كان على حساب حياة ذويهم، وكأنّهم يعيشون من أجله، ولذلك يضع بين قوسين ما يشير إلى أتباعه ليعبده عن السياق الحياتي الذي يرصده موحياً بأنّ ما يرصده هو تفاصيل حياة

<sup>7</sup> القرآن الكريم: سورة القلم: الآية: 4

وما يذكره هو تعليق شخصي، ومن جهة أخرى يستشهد بأية ناقصة ليعطي قدسيّة لكلامه تشبهاً بقدسيّة الآية المذكورة، لرفع قيمة الكلام وحسمه بأنّ القائد ليس على خلق...

ويصورّ مهرجاناً إيقاعياً ليبهرج منظر القائد بقيادة له ونياشين وموتى ووعول حتّى يختمها بأنّ القائد يقود الخراب والخراب له.

## 21- ليل الناس وصباح الجبل المنبعث المنهك:

يبدأ المقطع بالحداد الذي يغطّي على الربيع... حتّى يصير المتكلّم رحيقاً والمشهد هم النحل الذي يرشفه، وأداة الرشف الأطفال، وجناز البنفسج... ليكتمل مشهد الحقل الذي يُعدّ المتكلّم زهرة منه تضيع في المجموعة المعنيّة بالحداد... ويظهر ضمير المتكلّم ليظهر أنّ الحداد يبقيه رهين الخوف في الظلام حتّى يأتي صباح يجعله ليلاً كعنب صار رمزاً للخمرة. وهنا إشارة إلى السيّد المسيح وتمثيله الخمرة لدمه، وانبعاث جديد أو قيامة جديدة.

يشير إلى هذه القيامة بصباح "حنّ لتقويم من دمي"، أي من دم المتكلّم ليجعل نفسه موازياً في انبعاثه السيّد المسيح؛ فيشبهه نفسه بنبيّ يبشّر بجنة الآتي بعد هذه القيامة، أو يشبهه نفسه بابن إله هو الجبل كما ورد سابقاً...

ويبقى سائراً عائداً إلى تكفير المخاطبين على نسق ما سبق بإعادة صورة متقدّمة على ما سبق، عندما كان أبطاً من كان في القافلة عند وصول الموت لحلجة إذ قال:

"لا أنا وقفت، ولا أنتم وصلتم

لا البارودة لاذت بالنوم

ولا الغاز المحرّم قال سلاماً لكائن".

والآن يعلن قيامة وبدء عهد جديد ابتداء منه، حاذفاً وجود

الكائنات وكأنّه يعلن بدءاً من عدم أتى على حلجة:

"لا أنا وقفت، ولا أنتم وصلتم

لا البارودة لاذت بالنوم

ولا الغاز المحرّم قال سلاماً".

ويتابع أنّه لايفخر بنهضة المخاطبين الجديدة التي تكرّر ذاتها

في الأخضر اليابس غير المتجدّد. وتقول صباح الخير له وللمدن

تستردّ مياستها"... ثمّ يصير الخير ضجيجاً على السكّنة.

ينتقل إلى الجبل ليصبّح عليه ثمّ ينهضه من جراح، ويعيد إليه

ماء الحياة الذي غادره، ويعيد إليه قيمته العالية أمام التلال الأقلّ قيمة

ورفعة بالطبيعة، والغادرة به قبل مضيّها وقولها عن ائتلاف بينها

وبينه، وهو يرّدّد "اختلفنا".

وربّما يشير إلى جبال الكرد القائدة للطبيعة بعلوّها مقابل القادة

التلال من عرب وكرد، أو يشير إلى جبال الكرد وتلال العرب مع



مفارقته بينهما ويشير إلى ما يربط بينهما من قيادات؛ لأنه يربط صباح الائتلاف بالقهوة و التي ارتبطت بالعرفان سابقاً (في المقطع الحادي عشر)، وحضر الحديد الذي كان قد ربطه بالطائرة التي أكملت المشهد... وهنا الحديد يرجع حديد الجبل بعد انصهاره دلالة قيامة جديدة.

ولا يتغيّر الجبل ويبقى عنيداً عائداً من الهوء والمركة. ويخاطب الجبل المزّن بالقرى، وكأنّها وجدت لتحميه. وبدل إطلاقه النّار يطلق البراري للطّيور في جوّ سلام عائد كما كان، وهو على حتّ هذا الجبل... أي هو على نهب، وبهذا النّهب للجبل ينهي الديوان بأكمّله...

يبقى عزّة الكرديّ التي يستحضرها في صيغة الخطاب ناهياً القصيدة والعويل بقيامة الجبل الرّمز الكرديّ الذي يختلف في نهضته الجديدة مع المسؤولين عنه؛ عرباً وكرداً ربّما ليدعو الشّاعر إلى قيامة جديدة للکرد بعد المجزرة لا تعود بعدها مجازر لينهي عويله بتفأولٍ يحلم به... رغم أنّه لا يرى توقّف النّهب في النهضة الجديدة للجبل...

والشّاعر لا يضع حضارة الكرد في مقابل حضارة العرب بل يضع السّلام والطّبيعة المتجدّدة ممثّلة أراضي الكرد في مواجهة القتل العربيّ الذي لا يراه الشّاعر قادراً على القضاء على انتماء الأرض الكرديّة للعرب. ولا يرى العرب أعداء للکرد يحقّ لهم بنية

العدوان أن يسحقوا من يقف في وجههم. بل يذكر أنّهم (الکرد والعرب) أخوة ليوصل فداحة وهول الكارثة الإنسانيّة التي تطالب الأخوة بأخذ موقف ممّا يفعله القائد العربيّ بأرض أخوتهم الأكراد. يطلب من خلال تصوير المأساة أن تنتصر الطّبيعة الكرديّة بالتّجدّد، وأن ينتصر شعبها على القائد المخرب، وأن يصل الصّوت إلى القارئ العربيّ ليتعرّف إلى حضارة الكرد في نصّ يبادر إلى إظهار إيجابيات حياتهم الطّيبّة التي تتعرّض للهلاك...

وفي الديوان بالكامل يقدّم الشّاعر تجربة ممالك أرسلته بالقصيدة ليحكي باسمها فأطلق تعبيراً عمّا عاشوه، أطلق عويل رسول الممالك ليقرأه العربيّ باللّغة العربيّة ويتعرّف إلى صوت كرديّ يشاركه في الوطن، وهو مالك الأرض لا عاملاً فيها لدى أصحابها الذين أخذوها منه، وهم غير أهل لها بل وحتى بعد استخدام العدسة يخاطبهم:

"لا خرائط في الجغرافيا لكم

وأنتم كما أنا

نترك للمحطّة

تأخّرنا

ويلوّح لنا القطار

بكلّ العربات".

فالقائل لا يريد استغلال الثروات وتقديمها للحضارة الإنسانية التي سبقتة بكلّ عربات حياتها...

ماذا يريد هذا القائد من الموت فالموت "موت كرمى لشارب القائد"، وهذا القائد مطلوب وفقاً للشاعر، مطلوب مواجهته وهو السبب في الموت التعسفي العشائري، و"الموت العشائري قائد للخراب"، والقائد قائد ليس للحضارة والعمار بل كما الموت هو "قائد.. للخراب" أيضاً في رأي الشاعر. وهو بذلك يرسل دعوته إلى أخيه العربي...

---