

ختام العدد سرود الكتابة

١. سرد الأحلام

يُعدُّ سردُ الأحلام من أقدم الأنواع السردية في التاريخ: «وعندما نام أنكيديو رأى حلمًا، فنهض أنكيديو وقصَّ رؤياه على صاحبه» (ملحمة جلجامش، فصل ٣). وفي هذا النوع ترى الذات الساردة نفسها في مركز العالم (مركز الكون السردية): «يا أبتِ إني رأيتُ أحدَ عشرَ كوكبًا والشمسَ والقمرَ رأيتُهُم لي ساجدين» (سورة يوسف، ٤). كما يحدث أن تستبدل الذات الساردة موقعها مع موضوعها: «يا بُنيَّ إني أرى في المنام أنني أذبحك فانظرُ ماذا ترى» (سورة الصافات، ١٠٢) فتسعى في البحث عن شعيرة ذرائعية: «وفديناه بذبح عظيم» (سورة الصافات، ١٠٧). ولعلَّ الأهمَّ في هذه الرؤى جميعها دلالتها على وجود الإنسان الحالم (السارد) في مركز الرؤيا والانفعال الشديد بها: «كنتُ في الروح في يوم الربِّ وسمعتُ ورائي صوتًا عظيمًا كصوت البوق» (سفر الرؤيا، الإصحاح الأول). لكن الأثر الأعظم يكمن في انتقال نصوص الأحلام من مستواها الخطابية الذرائعية إلى مستواها الخطابية التأويلية، حيث تنحلُّ النصوص إلى عناصرها الأولية، وتصبح النفس الحاملة مهبط الأسرار ومقصد السرد: «هبطتُ إليك من المحلِّ الأرفع، ورفاء ذاتُ تعزُّز وتمنُّع» (ابن سينا).

ولطول ارتباط السرد بالأحلام، اقترضتُ بنيتها منها خصائصها وقيماتها، تنتفع بها على وجه مختلف، أهمُّها خاصيتها الانتظار

محمد خضير

اقتراضُ الثيمات على بنيات السرد القديمة، وإنما يشمل كذلك بنيات السرد الحديثة، فيتجه الحالون أجمعهم إلى قارة الأحلام المجهولة عبر السبيل ذاته الذي دلّ عليه الروائي العربي نجيب محفوظ بطويته السليمة، وسليقته التعبيرية الناضجة، في نهاية أشواط حياته المتحوّلة.

ولا أعرف إن كان سرد الأحلام نشاطاً استثنائياً مقصوراً على الكتاب الفائزين بجائزة نوبل للآداب وحدهم، فقد أعربت الروائية البريطانية دوريس لسنغ بدورها عن رغبتها المتأخرة في تأليف كتاب تضمّنه أحلامها، لكنها تتردد وتنكص كلما فكّرت في تأليف الكتاب. أعتقد أن تأليف كتب الأحلام حق مشروع لكل حالم وطئت قدماه أرض القارة المجهولة، وإن قيمة الاكتشاف تزداد بتعدد الجهات التي تقدّمها للكائنات الحاملة. وإذ يعود الفضل في كشف السبيل أمام السرد العربي الحديث إلى أحلام نجيب محفوظ، التي نشرَ منها مئتين وستة أحلام، فما زالت السبل مفتوحة

لإضافة أحلام إلى الرصيد المحفوظي من أماكن مختلفة. نبعت أحلام نجيب محفوظ من زحام أكبر مدن مصر (القاهرة والإسكندرية)، ولذلي أن اخترع إلى جانبها مدينة (باصورا) وأن أنتقي من

والتحول. فالنوم الذي هو راحة بين فترتين، وسكنة بين حركتين، قد يمتدّ عشرات السنين (أهل الكهف) أو يستغرق لمحات قصيرة (الإسراء والمعراج) فيما تستغرق الأحلام مدّتها حتى تلامس الأبدية. ولا تتطابق أزمان الحالين مع أزمان الأيقاظ، فأصوات أولئك ليست كأصوات هؤلاء، فهي أصوات خافتة ومدوّية كالأبواق، وأماكنهم ليست أماكنهم، فهي ضيقة وفسيحة، والوجوه ليست الوجوه، فهي مجهولة ومعروفة، والحوادث والأحوال قد تتلبس الحقيقية والوهم؛ وكل ذلك بسبب المقايضة الواسعة لثيمتي الانتظار والتحول، وانتقالهما من عالم الطبيعة الماورائي إلى عالم الحلم الأرضي الطارئ. فقد انتقل الحلم من فضائه المطلق وهبط إلى عالم المدن الأرضية، ومشى بين الحشود الكبيرة التي تملؤها، ودخل أغوار كل نفس فيها.

إضافة إلى ثيمة (الانتظار) الماورائية، اقترض السردُ ثيمة (التحوّل) من بنيات الأحلام الأصلية، ليطعم رؤاه وتعبيراته

بإختراعات خرافية كالطيران والتخفي والتحوّل إلى صور غير آدمية وغيرها من اختراعات النفس المتحوّلة خلال فترات النوم اللمحيّة والطويلة. ولا يقتصر

ولا أعرف إن كان سرد الأحلام نشاطاً استثنائياً مقصوراً على الكتاب الفائزين بجائزة نوبل للآداب وحدهم، فقد أعربت الروائية البريطانية دوريس لسنغ بدورها عن رغبتها المتأخرة في تأليف كتاب تضمّنه أحلامها، لكنها تتردد وتنكص كلما فكّرت في تأليف الكتاب

أماكن لم تطأها قدماي من قبل، وهم يشاركونني مهمة الاستدلال والتحليل.

كلُّ أمني أن تؤوّل أحلامٌ باصورا على مذهب المقايضة السردية مع نصوص الحالمين الكبار، لكي أشعر أنّ كتابتي كسبت رضا الحشود بنصّ طرفي يخلّصها من عناء الخوض في التفسير والتأويل الخاطئين. لقد صعّدت أحلام الحشود من طبقات باصورا السفلى إلى السطح الزاخر بالحركة والتغيير، بفضل هذه المقايضة السردية العادلة مع نماذج من كوميديات العصر الوسيط (كوميديات أرسطوفان الإغريقية على سبيل المثال) واكتسبت حرية التسريد طبقاً لنماذج من طراز (المقامات والمناجات) العربية. لكنها وصلت في النهاية، إلى تسريدهات الحال الواقعية الراهنة، القوية بدلالاتها وتأويلاتها.

٢. سرد العشب

التاريخ، في نظر الروائي الروسي ليون تولستوي، ينمو كما ينمو العشب، بينما يرى غيره أنّ التاريخ يتشكل

اقتَرَعَتْ أحلامٌ نجيب محفوظ على نقاهة الوعي المجروح في دهاليز الفكر الأصولي المتشدد. أما أحلامي فقد اقتَرَعَتْ على ما اقتَرَعَ عليه العراقيون لكشف مستقبلهم الغامض، الذي يلوح في لا وعي الطقوس اليومية للقتل والتكفير والتهجير

أحلام حشودها ما يطمح قلبي إلى الصعود به إلى مقام أحلام الحالمين العظام السابقين.

اقتَرَعَتْ أحلامٌ نجيب محفوظ على نقاهة الوعي المجروح في دهاليز الفكر الأصولي المتشدد. أما أحلامي فقد اقتَرَعَتْ على ما اقتَرَعَ عليه العراقيون لكشف مستقبلهم الغامض، الذي يلوح في لا وعي الطقوس اليومية للقتل والتكفير والتهجير. لذا فإنّ كلا النوعين من الأحلام يقاوم حاجز اللاوعي الكهنوتي، ويكشف اللثام عن تعبير يخطو باتجاه تحقيق رؤياه للحرية والنور.

وبهذا الخطو المتجاور، تستعين أحلامٌ فترتي بأحلام فترات الناقيين، السائرين في الدهليز النفسي التحليلي، لجموع الحشود المقيّدة بالخوف والكبت، لمساعدتها على الخروج إلى فضاء سرديّ متعال، يخلّص التجربة الواقعية، الفردية والاجتماعية، من عُقدها الأيديولوجية، العرقية والدينية.

تحافظ أحلام الحشود، في باصورا، على فوريتها وعلاقتها الوثيقة بالواقع الاجتماعي المتشابك الجذور والمصادر، ولا تتوانى عن الإحالة الصريحة إلى التجربة الشخصية أساساً للتأويل، بينما تستدعي الحقيقة الصلدة لشخصيات التاريخ العراقي المعروفة، لإسنادها بالخبر والوثيقة والصورة والتحليل.

وبهذا التعاضد بين الذات والتاريخ، تباشر الأحلام سرديتها باقتصاد تعبيرية، وتنوّع صوريّ، وتوثيق يلتبس لباس الترميز والإشارة المقنّعة. ولا أنكرُ هنا أنّ إحالاتي السردية على حالمين سابقين، قد أعانتني في السير إلى

وَصِيقت مساحاته. وما دمننا نترجع ونكرر البدايات دونما توقف، فإن الرقص يحرمنا من فرصة تأمل نمو العشب، وتجريب بدايات جديدة بعد تشذيب نهاياته. يأسرنا الماضي بطريقته في إحلال الروح الذكرية داخل الروح الأنثوية، ثم تجريب لغةٍ وظيفتها الأولى إنشاء إيقاعٍ مأساوي يؤكد الحلول السابق ويطوع الأشياء لرؤيةٍ أنثويةٍ سلبية (مثل ذلك تحميل المدن والأماكن محمولات المدن الخاطئة التي نالت غضب الرب، كما تُستخدم الطبيعة لتجسيد رؤية طوطمية طقسية، إذ تحلّ اللعنة على من يتتهك رمزيتها). وليس على القصة إلا أن تنشغل كلياً في تأويل العلاقة الحلولية بين الإنسان والطوطم، والانقلاب الجنسي للشخصيات التي تحلّ عليها اللعنة، ورسم الطرق للخروج من مدن الخطيئة. لكن ربما كانت هذه الإضافة في القصص الجديدة هي التي وضعتها على مسافة من حفل الرقص الذي لم تعادره القصة العراقية، على اختلاف نماذجها، منذ سنوات التجريب الخمسيني والستيني. ولا أحسبها إضافة قليلة الشأن، وإن كانت أشبه بالانتقال من مأساة (رجل الشارع، أو الرجل الصغير) إلى مأساة بروموثوسية أبطالها سومريون بمزايا متواضعة. ويبدو هذا الانتقال غير ملحوظ كنمو العشب أو كلحن خافت منفرد لم ينقطع لحظة، فقد ظلّ (الماضي) يعمل بدأب تحت البساط الأخضر للرموز والألفاظ. ولا أظنّ أنّ الاشتباك الطوطمي والجنسي في القصص سيشيح لها ملاحظة النمو الهادئ للعشب في الحقل السردية الواسع قبل أن تقترب من مرحلة النهايات (الناموس).

بإيقاعات حفل راقص (اهتزازات، تشنجات، التواءات). وفي نظري أنّ التاريخ (بصورته السردية) يأخذ بزمام السرد على هواه في الحاليتين: رقص مجنون، ونمو

من ناحية أخرى، فإنّ التاريخ يشقّ طريقه السردية على مرحلتين: مرحلة الكاوس ومرحلة الناموس (الفوضى والنظام أو البداية والنهاية) خلالهما يتخفى القاص خلف قناعيه الذكوريّ والأنثويّ ورموزهما الطوطمية

هادئ غير ملحوظ. وحين يُتاح أن يجاور حفل للرقص المحموم حقلاً للعشب، فإنّ النصوص السردية تدخل زمنها الجديد بإيقاع لا إرادي، وتنمو كما ينمو العشب. من ناحية أخرى، فإنّ التاريخ يشقّ طريقه السردية على مرحلتين: مرحلة الكاوس ومرحلة الناموس (الفوضى والنظام أو البداية والنهاية) خلالهما يتخفى القاص خلف قناعيه الذكوريّ والأنثويّ ورموزهما الطوطمية. أثبتّ هاتين الملاحظتين السرديتين عن التاريخ لظني أن النصوص السردية الجديدة تجاهد للانتقال من مرحلة الرقص مع الطوطم إلى مرحلة الرقص على العشب مع شخصياتها الحية.

المسخ، الجنون، الخفاء، هي مهيمنات (الماضي) الراقصة على إيقاعات الزمن الجديد، كلما توقّف الرقص هنيهة عادت فهيمت على روح السرد التجريبية

البداية بالنهاية بعد دورة من التعليقات والهوامش، أو بعد اهتزازة راقصة متشنجة في رحم الماضي. لقد فاتنا هنا أن نلاحظ نمو العشب، فقد داسته الأقدام الطوطمية باندفاع عنيف، وفي الأغلب نحن نبقى عند البداية ولن نبلغ النهاية أبداً. بقي الصراع معلقاً بل أن الصراع معدوم، حيث تعني (مقابل) واو المعية ولا تعني (ضد).

في قصص الرمز الحلولي، تُرسم الشخصيات لكي تجاري النسب غير الطبيعية للأشياء والبشر إضافة إلى أشكالها وألوانها، في مدن مثالية تدخلها، أو كي تعبّر عن وجودها في مدن (الخطيئة) التي تُنفى إليها. إن المشاهد المرسومة هنا موازية لمشاهد القيامة، حيث تفقد الشخصية الإنسانية ملامحها الأصلية، كما أن الأسلوب يجاري بزخارفه اللفظية تحولات الأشخاص والأشياء في سموها المقدس أو هبوطها المدنس إلى أسفل سافلين. وتزخر القصص بعبارات لا نجد لها نظيراً إلا في الملاحم الشعرية التي تكتسي بالفاظ ما ورائية تمنح هيكلها العظمي لحمًا ونضارة. لكن حين ترد هذه العبارات في نص قصصي فإن تمثلها الشعري يحتاج إلى تركيز كبير، فكأن القصاصيين الحلوليين أعادوا الاعتبار إلى البلاغة التي يجب أن تكتب بها قصص (الرجل الصغير أو رجل الشارع). بهذا التمثيل الشعري تكتسب النبوءة قصداً عالياً من الحلول الرمزي. ولربما أغفل القارئ المتعجل تنويراً عرضياً تُرسله عبارة متوسطة، أو مجموعة عبارات هامشية، هي أقوى مما ترسله عبارة الخاتمة عادة. وقد تنثر القصص جواهرها

تفضل السروء الجديدة أن تقدم ثيمتها على أنها (نبوءة) لا سبيل إلى اعتراض إيقاعها المهيمن، وربما كان هذا التخريج سبباً في التوتر الذي يجعل لغة السرد مظهرًا لالتباس الهويات، وصراع الشخصيات مع قدرها، ثم تراسل القراءة المتوتر والمؤلم باعتباره قصداً لتلك النبوءة التي لا ردّ لقدرتها ويقينيتها. لكن الثيمة المشفرة في صورة قصة رمزية، ستهدر قصدها النبوي جزافاً إذا وقعت بيد قارئ غافل لن يشارك القاص التباس هويته السردية ولن يتنبه إلى إنشائه الحلولي. إن القصة الرمزية تعمل على إنهاك الهدوء القرائي التلقائي، وتسد الآفاق على توقعات القارئ الاعتيادي. ثمة ضحّ عنيف للرموز، واهتزاز متواصل للجمل السردية بين البداية والنهاية. ثمة أصوات مخنوقة خلف الستارة ما أن يتاح لها التقدم إلى خشبة المسرح حتى تجهر بخطابها النبوي المتوتر، ويظهر القصص بقناع العراف. إننا في مكان جديد مقتطع من زمان سابق، وكثيراً ما يعمل الخطاب النبوي على دمجهما كما يمسح الفارق بين الذكر والأنثى (الفارق رمزي، شعائري، حلولي). وغالباً ما تتكون القصة من حالات مشهية متعاقبة تُلحق

إنّ القصة الرمزية تعمل على إنهاك الهدوء القرائي التلقائي، وتسدّ الآفاق على توقعات القارئ الاعتيادي. ثمة ضحّ عنيف للرموز، واهتزاز متواصل للجمل السردية بين البداية والنهاية

فغالباً تكلفه حملاً فوق
طاقته، إذ أنه يشعر بقلق
وألَم مصدرهما (الكاووس)
الذي يسكن وادي البدايات
السردية. فإذا كان القاص
الحلوي قد أزمع على
تجريب سرد العشب،

واللقاء بنهايات (الناموس)، وجبَ عليه أن يشدّب حقله
جيداً بعد كل محاولة لمغادرة أرض الطواطم.
لقد وجدت نفسي مراراً أدخل هذا العالم الطقسي
المدمّر، وكان الخروج منه إلى حقل العشب، يكلفني
حياةً بأكملها، فضلاً عن تشذيب قاموسي السرديّ
وتجديد مفرداته.

٣. سرد التخلي

في مفتح أحد نصوص كتاب «الأحلام» كتبتُ:
«التخلي» انحدارٌ أو صعود أو التفات نحو منطقة غامضة
تلوح أمام علامات الطريق أو إزاءها أو حولها. تلوح
المنطقة الغامضة مثل مصير مشنوق أو نهاية خادعة أو
كلمة مُطلّسة، لا بدّ أن تُدرّكُ أخيراً. هاجسٌ يرتفع بقوة
ويهدد طمأنينة كاذبة دامت أكثر مما يلزم لعيشها. جرسٌ
يُسمع بوضوح بعد أن كان قرعُه مطموراً بانشغالات
يومية. لا بدّ من نهاية لكل شيء، لا بدّ من التخلي. أخيراً:
لا بدّ من وضع هذا الزحام البشري وعلاقاته المتزاحمة
وراء الظهر، الذهاب بأسرع مما ينبغي إلى تلك المنطقة
الغامضة والغرق فيها».

فإذا كان القاص الحلوي قد أزمع على
تجريب سرد العشب، واللقاء بنهايات
(الناموس)، وجبَ عليه أن يشدّب حقله جيداً
بعد كل محاولة لمغادرة أرض الطواطم

عشاً ولا تعتنى بعرضها أو
تنسيقها كما يقتضي سردُ
العشب المتنامي تحت النظر
كقصيدة شعر.

عموماً، تضمّ القصص
الحلوية نصوصاً قائمة
على ضحّ الجمل السردية

المفاجئة، المتلبّسة قناع الرمز النبوي، المُفتّحة كما
المُنتهية بتعاقب مشهديّ مسرحي، الطافحة بوحدة
الوجود، وانقلاب الذكر في الأنثى، وأخيراً المعبرة
عن طاقة سردية تتخطى حقل العشب بخطوة راقصة
عملاقة، حتى تبلغ نهاياتها على هذا النحو، مهتزة دائماً،
لا مُستقلة بهدوء.

إنّ هذه السمات تتناسب واختيار شخصيات عملاقة،
منزوعة الجنس، بالرغم من تقمّصها نماذج تاريخية
مجسّسة. فضلاً عن أنها تتناسب والمدن المثالية المقابلة
للمدن الراذلة (مدن اليأس والغبار والخطيئة) وكلها
مدن مصعّدة (مرمّزة) لمدن الحصار والقمامة والمقابر
الحقيقية. وما عدا شخصية الراوي الضمني المرتبطة
بشخصية القاص الموثّقة بإشارات عن حياته الشخصية،
فإنّ الشخصيات المرمّزة تبدو على قدر كبير من الضخامة
والتجريد والنفوذ ما يجعلها طواطم يستدعيها الراوي
الحقيقي إلى مدنه ويرقص معها، ويتمهى في جنسانيتها
المنقلبة، ويتصاغر لسطوتها على سرده، ويمثل لنبوءتها
التي ينقلها لقارئه. أما محاولة الراوي التخلّص من هذه
السطوة والخروج من حفل الرقص إلى حقل العشب،

من معاني التخلي القوية السكنى في عالم
بلا حروف. لا بدّ أن يُبصر الكاتب حدود
كتابته، ويؤلف عاجلاً كتابه الأخير الذي
ينقله إلى العالم الخالي من الحروف

تركيز البصر والإحساس. وهذا مثل على زوغان النقطة
في نهاية السطر.

تأمل في نظام المخطوطة: يتضمن نظام المخطوطات
القديمة عدداً لا محدوداً من سرود التخلي يحيط بمتونها
الرئيسة ويزاحمها على حدود الورقة، حتى يلفظها
خارج زمنها النصّي. يتضمن نسخ الرقوق والأوراق،
وتزاحم الخطوط عليها، ولفظ لاحق للسابق منها،
ثم غرقها جميعاً في مياه الزمن، الفعلية والافتراضية،
أشكالاً انطباعية لسرد التخلي متماهية بالرسم المائية
وانزياحها النصّي.

حلم آخر: يقتني السارد المتخلي اسطوانة سرعة
(٣٣) دورة في الدقيقة من بائع للصوتيات، ملأت
الشروخ مسارها الممغنط، سُجّلت عليها تلاوة الحافظ
خليل إسماعيل لسورة (ص). يضع السارد الاسطوانة
على الحاكي ويُنزل ذراع الإبرة عليها، ويصغي إلى
التسجيل القرآني دورة بعد دورة، بينما الشروخ القديمة
في الاسطوانة تُصدر وشيشاً كلما سكت القارئ على أحد
حروف القلقة في نهاية الآيات المسجوعة التي تلائم
حالة قوم من الأقوام أو نبي من الأنبياء. تساعد الوشيش
مع ذكر الكفار وشقاقهم، وخف قليلاً في وسط التلاوة،

أواصل هذه الفكرة بملاحظة من مفكرة العام ٢٠١٠:
من معاني التخلي القوية السكنى في عالم بلا حروف. لا
بدّ أن يُبصر الكاتب حدود كتابته، ويؤلف عاجلاً كتابه
الأخير الذي ينقله إلى العالم الخالي من الحروف.
الكاتب لا يؤلف إلا عدداً محدوداً من الكتب. التوقف
عن الكتابة هاجس غير محدد بعمر أو حالة نفسية،
ذلك أنّ التخلي عن استعمال الحروف يمثل نهاية
التفكير بالعبارات والكتب، التوقف عن إنتاج العلامات
والأشكال والصور الظاهرة، والتماهي في عالم النشأة
الأخيرة الخالي من الإشارات والتنبيهات.

العالم الخالي من الحروف، لا أبعاد له، بلا أصوات،
السير نحوه بلا اتجاه أو قصد. كل شيء تمسكنا به وسعينا
من أجله في عالم النشأة الأولى يفقد دلالته ومبرراته في
سرد التخلي. التخلي تدرج بين النشآت، حذف الزائد
من الصفحات، تقصير السبيل إلى السطر الأخير، إدراك
النقطة أو الزوغان عنها إلى غيرها.

لو أنّ الله حدّد مواعيد معلومة على خارطة الإنسان
العقلية، لعرف كل واحد مقدار حقه من المدركات
والمعقولات، ولتصور نشأته التاليات سلفاً بنفسه
وقدرته، ولالتحمت بدايته بنهايته، من دون نزعات
وحشريات.

في الرسم المائي: يتماهى الشكل المصور في
تلاوينه مع انطباع وجه الرسام في بركة الزمن الراكدة.
ينسخ الشكل المائي وجه نرسيس الحقيقي المنطبع
بدهشته على ورق التصوير ويحوّره. لا تطاوع الرسم
المائية أبداً تصور الشكل والنفس ويزوغ انطباعهما عن

الآخرة. وهي رؤيا تمثلت كلها مجتمعة في تخلي بوذا عن اسمه وملكوته، وتخلقت بعبارات «الأوبانيشاد». كما إنها اجتمعت وتمثلت بنص «المعراج» الإسلامي في رؤيا النبي محمد (ص). وعلى هدي تلك المراتب والنصوص المخلفة عنها، تقفو السرود المتخلية آثار الصفحات البيض المفروشة كالرمال في كتب المهاجرين والمسافرين والسائرين، وتستوحي منها أفكارها ورؤاها.

معجم المتخلي: هو شكل آخر من سرد التخلي، مواده مصنفة على حروف المعجم الثمانية والعشرين واشتقاقاتها الصرفية والدلالية. فإذا شئنا جعلناه مصنفاً مساوياً لقيم الحروف الحسابية، وإن شئنا جعلناه حقلاً مرتباً بعدد الأصوات الخارجة من رسمها، وقد لا نشاء إلا بتأويل مخرجاته مخرج الأحلام والتصاوير المائية. حينئذ تبدو صفحات المعجم البيض الفارغات من الحروف مثل محيط كبير تتراءى وسطه طوافات الزمن المتراجعة إلى الوراء على مدّ البصر.

سرد التخلي: هو «تعريج» بسرد العشب وسرد الأحلام في قطري الأرض والسماء.

الكاووس والناموس: عود على بدء، فإن حياة مؤلف سرد التخلي تنقسم في فصلين زمنيين ودلاليين، الأول: تفتّح الرغبة مع تبدل الطبيعة ويقظة والجسد. حروف تتجمع مثل غيوم في سماء خريفية. الرغبة في تصوير كل شيء واحتوائه إلى الأبد. نصوص تنبت مثل الفطر تحت جلد الرغبة المندفعة إلى الأعلى، إلى الهواء. وهذا هو فصل (الكاووس).

ثم هدأ حينما لازم حرف (الباء) داود وعقبه من الأنبياء، ولم ينقطع حتى اكتمال الدورة الأخيرة من الاسطوانة وارتفاع الإبرة منها. استغرب السارد المتخلي صوت الوشيش الذي استمر بعد انقطاع الصوت البشري وظنه ترجيعاً لقرار سحيق تدور عليه الاسطوانة وتبعث منه أصوات النشور.

تعبير الحلم: يتولى سرد التخلي مهمة التعبير المتصاعد من شرخ الاسطوانة السحيق، بالاستعانة

يتضمن نظام المخطوطات القديمة عدداً
لامحدوداً من سرود التخلي يحيط بمتونها
الرئيسية ويزاحمها على حدود الورقة، حتى
يلفظها خارج زمنها النصي

بحروف القلقللة الخمسة المتواترة في نهاية الآيات ودورات الاسطوانة الثلاث والثلاثين في نهاية كل دقيقة، ودليله على صحة تعبيره هو الوشيش الذي يعقب انقطاع الصوت البشري المسجل، بعد انقضاء الدهور والآجال واكمال دورة الخلق والنشوء، ووصول النص إلى نقطته الأخيرة التي زاغ عنها طويلاً.

دليل ثان: الهجرة مسعى إنساني ضارب في القدم، أوحى به القرآن نقلاً عن سير البشر السابقين، وانتشار الكائنات على اختلاف أنواعها في الأرض. أما في سرد التخلي فإن الهجرة مرتبة فوق السفر ودون السير الذي يفوقهما في السعي في أقطار الأرض لإدراك النشأة

الهوامش

* محمد خضير قاص عراقي من مواليد البصرة ١٩٤٢، أنجز عدداً من الأعمال القصصية: المملكة السوداء ١٩٧٢، في درجة ٤٥ مئوي ١٩٧٨، رؤيا خريف ١٩٩٥، حدائق الوجوه، أفنعة وحكايات ٢٠٠٨، كما أنجز كتاباً عن مدينته بعنوان بصريائنا، صورة مدينة ١٩٩٣، له رواية بعنوان كراسه كانون ٢٠٠١، وله في مجال الكتابة النقدية كتابان: الحكاية الجديدة ١٩٩٥، والسرد والكتاب ٢٠١٠، كتابه الأخير حمل عنوان الرجل والفسيل ٢٠١٢ قَدّم في الذكرى السنوية الأولى لرحيل القاص محمود عبد الوهاب. حاز على جائزة سلطان العويس ٢٠٠٤، ترجمت مختارات من أعماله القصصية إلى اللغات: الإنجليزية والفرنسية والألمانية والروسية. صدرت مجموعته المملكة السوداء عن دار أكت سود، فرنسا، وبصريائنا عن الجامعة الأمريكية، القاهرة، ودار فيرسو، لندن.

أما في سرد التخلّي فإن الهجرة مرتبةً فوق
السفر ودون السَيْر الذي يفوقهما في السعي
في أقطار الأرض لإدراك النشأة الآخرة.
وهي رؤيا تمثلت كلها مجتمعة في تخلّي
بوذا عن اسمه وملكوته، وتخلّقتُ بعبارات
"الأوبانيشاد". كما إنها اجتمعت وتمثلتُ
بنص "المعراج" الإسلامي في رؤيا النبي
محمد (ص)

الثاني: جمع الثمار الناضجة، العمل مع بستانيي
العالم. تأليف وصايا العمر. إدراك النقطة، التي يتبعها
فتور الرغبة فانسحاب الحواس فانطواء العالم فتوقف
العمل. وهذا هو فصل (الناموس).

