مجلة التربية للعلوم الانسانية

مجلة علمية فصلية محكّمة، تصدر عن كلية التربية للعلوم الإنسانية / جامعة الموصل

أثر تقنيات النص الشعري في تشكيل الرؤى الفكرية عند أحمد جارالله

قاسم محمود محمد [1]

جامعة عقرة للعلوم التطبيقية/ كلية التربية/ قسم اللغة العربية / دهوك – العراق [1]

معلومات الارشفة

تاريخ الاستلام : 2025/8/4

تاريخ المراجعة : 2025/8/25

تاريخ القبول : 2025/9/11

تاريخ النشر : 2026/1/1

الكلمات المفتاحية :

احمد جارالله، تقنيات الشعر، الكوميديا السوداء، المونتاج المتوازي، الفيديوكليب.

معلومات الاتصال

قاسم محمود محمد

Qasim.mahmood@auas.edu.krd

الملخص

يهدف البحث إلى بيان أثر التقنيات الفنية في تشكيل الرؤى الفكرية في شعر أحمد جارالله، من خلال دراسة ثلاث تقنيات أسلوبية تتجلى بوضوح في نصوصه، هي: الكوميديا السوداء، والمونتاج المتوازي، وتقنية الفيديو كليب. وقد كشفت الدراسة أن هذه التقنيات لا تُستخدم في شعره بوصفها وسائل جمالية فحسب، بل تُعد عناصر بنائية تؤثر في تشكيل البنية الأسلوبية والفكرية للنص، حتى غدت كل تقنية منها تُضفي طابعًا مميزًا على اللغة الشعرية، وتوجّه مسارات المعنى داخل القصيدة.

ويُبرز البحث انفتاح النص الشعري الحديث على الفنون البصرية والأدائية، مما أتاح له التفاعل مع أنماط تعبيرية متعددة ضمن ما يُعرف بالتداخل الأجناسي، وهو ما ساعد الشاعر على تجاوز القوالب التقليدية في التعبير، وتوسيع آفاق التأويل والتلقي.

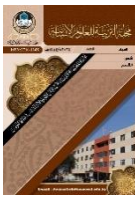
لقد سعى أحمد جارالله، بوصفه مبدعًا متعدّد الاهتمامات (في الشعر، والقصة، والرواية، والمقالة، والسيرة الذاتية، والنقد، والرسم)، إلى إنتاج نصوص تجمع بين رؤى فكرية عميقة وشكل فني متجدّد، مستفيدًا من تقنيات المسرح والسينما، لا سيما في قصائد مثل: "علّمتنا الحرب"، و"حرب باردة"، و"دحـ...رجـ...ـة". وبهذا، غدت القصيدة لديه مساحة تجريبية تستثمر الإمكانيات التعبيرية للفنون الأخرى، وتُفعّلها في خدمة البنية الشعرية، فكانت هذه التقنيات إطارًا حاملاً لتجربته الشعرية، ورافدًا من روافد تجسيد المعنى.

DOI: **********,,

©Authors, 2025, College of Education for Humanities University of Mosul.
This is an open access article under the CC BY 4.0 license (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Journal of Education for Humanities

A peer-reviewed quarterly scientific journal issued by College of Education for Humanities / University of Mosul



The impact of poetic text techniques on shaping the intellectual visions of Ahmed Jarallah

Qasim Mahmood Mohammed [1]

Akre University of Applied Sciences/Faculty of Education/Department of Arabic Language / Duhok - Iraq [1]

Article information

Received : 4/8/2025
Revised 25/8/2025
Accepted : 11/9/2025
Published 1/1/2026

Keywords:

Ahmed Jarallah, poetry techniques, black comedy, parallel montage, video clip

Correspondence:
Qasim Mahmood Mohammed
Qasim.mahmood@auas.edu.krd

Abstract

This research aims to demonstrate the impact of artistic techniques in shaping intellectual visions in Ahmed Jarallah's poetry, through an examination of three stylistic techniques clearly evident in his texts: black comedy, parallel montage, and video clips. The study revealed that these techniques are not used in his poetry merely as aesthetic devices, but rather as structural elements that influence the formation of the stylistic and intellectual structure of the text. Each technique lends a distinctive character to the poetic language and directs the paths of meaning within the poem.

The research highlights the openness of modern poetry to visual and performing arts, allowing it to interact with multiple expressive styles within what is known as genre overlap. This has helped the poet transcend traditional forms of expression and expand the horizons of interpretation and reception.

As a creative thinker with diverse interests (poetry, short stories, novels, essays, autobiographies, criticism, and painting), Ahmed Jarallah has sought to produce texts that combine profound intellectual insights with a renewed artistic form, drawing on the techniques of theater and cinema, particularly in poems such as "War Taught Us," "Cold War," and "Rolling." Thus, for him, the poem has

become an experimental space that invests in the expressive potential of other arts, activating them in the service of poetic structure. These techniques have served as a framework for his poetic experience and a tributary for embodying meaning.

DOI: **********,, ©Authors, 2025, College of Education for Humanities University of Mosul.
This is an open access article under the CC BY 4.0 license (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

توطئة:

إنّ عملية تلقي النص الشعري تبدأ من معاينته، وإعادة قراءته تكرارا، ومن ثمَّ اكتشاف أدواته، ومعرفة أساليبه وتقنياته، وصولا إلى رموزه، بغية سبر أغواره وفك شفراته، وبهذا العمل يقوم الناقد بتشريح النص والكشف عن الرؤى الفكرية الكامنة فيه.

وإنه من دون شك لا يمكن الفصل بين الشكل والمضمون في أي عمل أدبي، فهما متداخلان؛ فالشكل مؤلف من عناصر لسانية تحيل إلى مدلولات ذهنية، متعارف عليها اجتماعيا، يكون تأويلها مسموح به على مستوى اللغة المشتركة (ينظر: جاكبسون، وآخرون،1982: 19)

والشكل لا يمكن أن يكون مظهرا خارجيا فحسب، بل هو موضوع معرفة. ويمكن للنقد أن يعتمد على مفاهيم محدّدة لها صلة وثيقة بالجنس الأدبي " لكشف أسرار البنية، ولمعرفة التقنيات التي تقوم بها، وقد يساعد ذلك... على قراءة معاني النص وحوار دلالته ولعلّنا لا ننكر أنّ البنية دالة، والشكل يقول؛ وعليه فإنّ هذه الدلالة لا تتقدّم إلى الضوء إلّا بمعرفة ما يبيّنها. كما إنّ القول لا يبيَّن إلّا بمعرفة ما يكوّن بنيته من فنون اللعب ممّا يخصّص البنية ويميّزها بنسق" (العيد،2010 :23-24)، أي إنّ القراءة النقديّة التي تعي هيكليّة النص، وتعرف تقنياته، والانحرافات اللغويّة فيه، تكون قادرة على إخراجه إلى الضوء، وإعادة إنتاجه بصيغة نقدية معرفية لا تشتطّ عن المضمون الفكري الذي يحمله.

إنّ محاورة النص تستدعي معرفة بتقنياته. فما المقصود بالتقنيات؟ عند الرجوع إلى المعجم اللغوي نجد أن التِّقن يُقصد به " تُرنوقُ البئر والدِّمن، وهو الطين الرقيق يخالطه حمأة يخرج من البئر... والتِّقْنةُ رسابةُ الماء وخُثارته. الليث: التِّقْنُ رسابة الماء في الربيع، وهو الذي يجيء به الماء من الخُثورة... وتقَّنوا أرضهم أرسلوا فيها الماء الخاثر لتجود... وأتقنَ الشيء: أحكمه، وإتقانه إحكامه"(ابن منظور،2011: 229/2). يدور المعنى اللغوي لمادة (التِّقن) في هذه الأقوال حول خثارة الماء، أو ما يجلبه، أو يتركه من طين رقيق، يمكن أن تنصلح به الأرض، ومن جهة أخرى تشير اللفظة إلى إحكام الشيء، وتجويده.

أمّا في الوسط الأدبي فيقصد بالتقنية: " وسائل تنفيذية يتميّز بها شكل من أشكال الفن، مثال ذلك تقنية القصّة"(عبد النور،1979: 76) أو هي " نهج خاص بفنان أو كاتب في تحقيق أثر من آثاره، مثال ذلك تقنية الهمذاني في تأليف المقامة، تقنية بيكاسو في رسم لوحاته" (عبد النور،1979: 76).

إنّ من المعاني التي تُحيل إليها دلالة لفظة التقنية– سواء لغويا أم أدبيا– تتمثل في كونها نشاطا إنسانيّا يقوم به الفرد أو ربما جماعة، سعيا إلى تحقيق كفاءة عالية، قد تكون على مستوى سطح التربة، عن طريق جلب خُثارة الماء إليها، أو على مستوى فضاء النص، عبر الوسائل التنفيذية المستعملة في إنتاج لغته، على وفق الأسلوب الذي يسلكه المبدع، وفي الحالتين تكون التقنية بيد صاحبها (المزارع أو الفنان)؛ وعليه فإنّ التقنية الفنية ترتبط بالجنس الأدبي، وكذلك الفني من حيث وسائل التعبير، وتكون أداةً بيد المرسل يوظّفها كيفما شاء في إنتاج نصه الإبداعي.

وقد عُرِف أحمد جارالله مبدعا يمتلك مواهب فنية عدّة منها (الشعر، القصة، الرواية، المقالة، النقد، الرسم، الفن التشكيلي) فضلا عن كونه أكاديميا درّس مادة التداخل الأجناسي بين الفنون الأدبية في الدراسات العليا، لسنوات عدّة، ممّا أسهم بشكل فاعل في تطوير تقنياته الأسلوبية في خلق نصٍ أدبيٍ يحمل جينات تلك الفنون، فهو يَعرف كيف يمسك بخيوط اللعبة الفنيّة، ويحرّك نصوصه متّكئا على تقنيات متنوّعة في ولادة نصٍ شعريٍ يمتح من تلك الفنون، ناسجاً مضمونا فكريا يحاكي فيه عقل المتلقي ويستثير عاطفته، فنراه يقول في قصيدة حكاية الحطاب والفضولي (ياسين،2021: 133–134)

لا تستوقفني أبداً

ودعني لوحدي بصمت

أحرق كل قصائدي اليابسة

التي جمعت حطبها

في أعماقي

لعلي أضيء بها

الدرب لك.. وللآخرين

صديقي...

بهذه النظرة التي تقترب من الطرح الفلسفي يخاطب أحمد جارالله متلقي نصوصه، فما جَمْعُه لحطب القصيدة؛ إلّا عمليّة اشتغال دؤوبة لإنتاج نصٍّ قادر على التفاعل مع المحيط الخارجي؛ فالشاعر يسعى جاهدا إلى تمكين قصيدته، وضخِّ ما يمكن في بنيتها من أساليب بلاغية تعبيريّة، وتقنيات مستحدثة، ضمن مخاض عسير قبل ولادتها، التي يأمل فيها أن تضيء الدرب لمتلقيها. ويبدو أن الغاية من تكوين القصيدة عنده لا تقف عند الجانب الفني الجمالي فحسب، بل تأتي محمّلة برؤى فكريّة مقصودة تؤسّس لمنهج حياة، تستثير فينا الإدراك، وتعمل على تنوير فهم أعمق لما يحدث من حولنا في ظل الظروف السياسية والاجتماعية المعاصرة، فهو يسعى إلى تعزيز الوعي العميق في مختلف جوانب الحياة.

إنّ تلقّي النص الأدبي – ومنه الشعري– يحفّز الناقد على استكشاف البعدين الجمالي والفكري المصاحبين للمضمون اللغوي، فضلا عن دلالاته الرمزية، فالنص بمجمله يمثّل كناية تحمل وجهين الأول: قريب، يمكن ملاحظته من ظاهر النص، أو القراءة الأولى له. أما الثاني: البعيد، لا نتوصل إليه إلّا بتعدّد القراءات وإمعان الفكر وشحذ الهمّة والغوص عميقا في طبقاته من أجل استخراج المسكوت عنه. فالنص المكتوب: " هو نصٌّ مفتوح ما بعد حداثي، يختلف جوهرياً عن النص الكلاسيكي، فقد كتب حتّى يستطيع القارئ في كلّ قراءة أن يكتبه وينتجه. وهو يقتضي تأويلاً مستمراً ومتغيراً عند كلّ قراءة. ولهذا يتحوّل دور القارئ إلى دور إيجابيّ نشط، دور منتج وبانٍ، حيث يشارك (إن لم يتجاوز) الكاتب في إنتاج النص"(الرويلي، والبازعي،2000: 182). وعليه يمكن عدّ النصوص الجيدة التي ترتقي إبداعيا ومضمونيا في ظل الحياة المعاصرة، نصوصا تحاكي ما بعد الحداثة، إذ تستوعب التحولات الإيدولوجية والفكرية وتعبر بشجاعة وصدق عن ضغوط الحياة، بلغة تقترب من اليومي والمألوف في تناول الحدث، مع رمزية مبطنة تصوِّر التجربة بشكل فنّيٍ يربط بين ماهيّة الشّعر وتصدعات الواقع المرير الّذي نعيشه. إذ يُعدُّ التشكيل الشعريّ عمليّة إبداعيّة، أشار إليها نقدنا العربي القديم حيث قال الجاحظ(ت255هـ): "أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك انه أُفرِغ إفراغا واحداً، وسبك سبكا واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدِّهان"(الجاحظ،2003: 67/1). يؤكد الجاحظ في نصه على اتصال عناصر القصيدة مع بعضها، بصفة سلسة، لا يشعر القارئ أو المستمع بتنافر حروفها أو انفصال بين أجزائها، أي أنه يقرن جودة الشعر بتلازم الفكرة المراد إيصالها من قبل المرسل.

ولا يخفى على متلقي الشعر في العصر الحديث أن تشكيله قد أخذ يتداخل مع الفنون الأدبية الأخرى، لا سيما القصة والرواية منها؛ فأخذ الشعراء يستثمرون بعضا من العناصر السردية، وهناك من وظّف الحوار المسرحي، والدراما، والقناع، والمرايا.. الخ في نصوصهم الشعرية، فضلا عن توظيف التشكيل البصري، أي ما يتركه أثر سواد الكتابة على بياض الورقة، كما أفادوا كذلك من تقنيات السينما، كالمونتاج، والسيناريو وما إلى ذلك.

ويمكن أن نميّز بين نوعين من التداخل الشعري، مع الفنون الأخرى؛ الأول: تداخل لساني مع الفنون المجاورة للشعر، وآخر: غير لساني يخص الفنون البصرية، وقد يكون مستوى الإفادة مباشر كما في استثمار الحوار المسرحي، أو غير مباشر كاستثمار تقنيات الرسم والسينما ضمن لغة النص (ينظر: شغيدل، 2007: 11). وبهذا يصبح النص الشعري المعاصر –لاسيما قصيدة الشعر الحر، أو قصيدة النثر– خليطاً من تقنيات فنية عدّة، استُعيرت من فنون مجاورة للشعر كالفنون السردية، أو الفنون البصرية المشاهدة كالسينما والمسرح والرسم، واندمجت مع عناصره لتبدو القصيدة بِحُلَّةٍ جديدة تجتمع فيها ألوان هذه الفنون بنصٍّ حداثيٍّ له خواصه التي تميّزه عن النص الكلاسيكي المتمثل بالقصيدة التقليدية.

من هذا المنطلق نسعى إلى رصد بعض التقنيات الموظفة في خطاب احمد جارالله الشعري، التي أسهمت بشكل فاعل في بناء قصيدته، وبيان أثرها في تشكيل الرؤى الفكرية عنده، ومنها.

1- تجليات الكوميديا السوداء في تصوير الحرب والمأساة:

ارتبط مفهوم الكوميديا– التي كان يطلق عليها سابقا الملهاة– بالفن المسرحي، وهي تقابل المأساة، وتهدف إلى إدخال السرور إلى نفس المتلقي عن طريق الضحك، ولا يكون الضحك هو الغاية المرجوة دائما، فهي إلى جانب التسلية قد تجنح نحو النقد البنّاء. وتظهر – أحيانا– بصورة أقرب ما تكون إلى الغمز الخفي عند تناولها الموضوعات السياسية والاجتماعية والثقافية.. الخ، ويحدّد ذلك السيناريو المكتوب.

ويعتمد كاتبها على الأسلوب السهل، واللغة البسيطة، وروح الفكاهة. وقد تحدّد معناها " مع القرن 17 ليعني حبكة، تضم شخصيات ذات انتماء طبقي متواضع، وتعرض مفاجآت، تكشف عن طبائع الناس، وعادات المجتمع، بطريقة نقدية ساخرة" (علوش،1985: 193). علماً أنّ الكوميديا قد تنوّعت وتشعبت فروعها فيما بعد، فمنها: ملهاة التعقيد، والملهاة الجديدة، والملهاة الدامعة، والملهاة الراقصة، والملهاة السوقيّة، وملهاة العقدة وغيرها من الأنواع التي يمكن معرفتها عند الرجوع إلى المعاجم الأدبية، والكتب المختصة بهذا الفن (ينظر: وهبة، والمهندس،1984: 386–387).

وقد ساد الاعتقاد عند الكثيرين– نتيجة النجاح الجماهيري لبعض عروض المسرح التجاري– أنّ الكوميديا هي التسلية عن طريق الإضحاك بأي صفة كانت، وفي الحقيقة هذا النوع لا ينطبق على أنواع الكوميديا جميعها (ينظر: عناني،2000: 10) فهي " مثل أي فن درامي لا بدّ أن تنبع من موقف. ومعنى الموقف وجود قوى متصارعة تخلق ما اصطلح على تسميته بالتعقيد... فالكوميديا ... (احتفال بالحياة) أي احتفال بقدرة الإنسان على الاستمرار ومن ثمّ فهي احتفال بالإنسان نفسه وقدرته على تخطي الصراعات وطاقته على العطاء"(عناني،2000: 11–12)

وفي هذا المقام لا نستطيع أن نسرد كلاما مطولا حول نشأة الكوميديا وبيان أنواعها؛ لأنه ليس غايتنا، أو الهدف من البحث، ولكن نقف عند الكوميديا السوداء التي" هي نوع يقرب من المأساوي– هزلي. وليس في المسرحية من الهزل سوى الاسم فقط. فالرؤيا تشاؤمية وخائبة، حتى ومن دون وسيلة للحل المأساوي. والقيم منكرة، والمسرحية لا تنتهي كثيرا إلّا بعودة للقوة الساخرة"(بافي، 2015: 127) أي أن هذه الكوميديا تقوم على نوع من السخرية اللاذعة التي تُعرّي الأوضاع السلبية، فتصور المواقف والقيم في ظل المجتمع برؤيا تشاؤمية، حيث تعالج مسألة ما بنقد صاخب ظاهره السخرية، وباطنه يقوم على رؤيا فلسفية عميقة تجاه الحياة والإنسان، أو ما يدور حوله من أحداث؛ وعليه يمكن وضع المدلول الذي تطرحه الكوميديا السوداء في خانتين، الأول: مدلول سطحي، يثير الضحك، والبهجة. والثاني: باطني، يُستنبط من البنية العميقة التي تكون أكثر ارتباطا بتركيب الدوال، ورموزها الموحية بالغاية الأساسية لإنتاجها.

وتعد الكوميديا السوداء من التقنيات الأسلوبية التي تعالج الأمور الحساسة في الشعر، وربما المحرّمة، بطابع ساخر مرير، حيث تمثل خطابا أدبيا فنيا يُعنى بتناول الموضوعات القاتمة كـ (الموت، الحرب، القتل، الانهيار الأخلاقي.. الخ) من منظور كوميدي تتشابك فيه السخرية بالمأساة، لإنتاج خطاب متوتر يخلق نوعا من الصدمة المعرفية والوجدانية عند المتلقي.

إن الأسلوب الفني للكوميديا السوداء يشكل سمة بارزة في نصوص كثيرة من خطاب احمد جارالله الشعري فقد جاءت تلك التقنية موظفة في مجاميعه حسب ارقام الصفحات المشار إليها، يرحل العراقي: 5، 29، 39. إلى برقيات وصلت متأخرة: 31–32، 51. نون النسيان: 22، 53. امنيات لاعب التنس: 36. لمن تمطر السماء:9. وقد تجلّت هذه التقنية عنده بشكل واضح في تصوير الحرب والمأساة فهو يفيد من هذه التقنية المسرحية في عرض تجربته اللغوية، فيتداخل الفنان (الشعري والمسرحي) في تشكيل رؤى فكرية تحفّز المتلقي، وتثيره بأسلوب ساخر. ومن هذه النصوص قصيدة "علمتنا الحرب" (ياسين،2013: 12)، التي يمتزج فيها الخيال الرمزي بالتعبير الواقعي القاسي، فيقدم لنا الشاعر رؤية مأساوية للحرب، ويبيّن آثارها النفسية والجسدية على المجتمع بشكل عام، أو من يشارك فيها بشكل خاص.

يأتي نص القصيدة بأسلوب شعري نثري يعتمد على التكرار، والمفارقة، والاستعارة، ويحمل بين طياته مشاعر الألم، المصاحبة للحكمة؛ وكأن القصيدة في مضمونها تساؤلات فكرية عن جدوى الحرب، وما هي أسبابها؟ ولماذا يكون الفقراء وقودَها؟ وهي بذلك تقترب من النظرة الفلسفية. وإذا أردنا أن نخوض في غمارها، علينا أن نقسّمها – لغرض الدراسة فحسب– إلى مقاطع شعرية كما فعل الشاعر بحيث جعل أغلب مقاطعها تبدأ بلازمة (علمتنا الحرب يا أبي)، وتنتهي بثلاثة نجوم هكذا (***)، نقف عند المقطع الأول منها.

(علمتنا الحرب)

علمتنا الحربُ.. يا أبي

أنْ نجعلَ: السواترَ أعشاشَ زواجٍ

والبندقيةَ زوجةَ أبٍ

والدباباتِ أحضانَ أمهاتٍ

واللافتات السودَ تنوراتٍ قصيرةً للعمرِ الهاربِ

من فُوَّهةِ الدُّنيا..

والموتَ صديقَ العائلةِ

والمدافعَ أشجارَ صفصافٍ

والشهداءَ تمرَ البصرة

والهاوناتِ أجراسَ مدارسٍ

وعيونَ الحبيبةِ إجازةً تدومُ سبعَ همساتٍ

***

يأتي عنوان القصيدة (علمتنا الحرب) بوصفه جملة منتزعة من متن القصيدة، تتكرّر مرارا فيها لتشكل الثيمة الكبرى التي تدور حول محورها بقية الدلالات، فالحرب هي المُعَلِّمُ القاسي الذي يدحض كل عمليات التعليم الأخرى ويبدّدها، فتطفو معالمها– أي الحرب– على سطح النص شكلا، وتغوص آثارها عمقا في نفس الذات الشعرية، الأنا الراوية لحكايتها الكوميدية السوداء، والذات الشعرية –هنا– تنفتح رمزيتها إلى فضاء واسع لتحيل إلى الأنا العراقية، التي عاشت ويلات الحرب لسنوات متصلة بفجائعها ومأساتها.

إنّ السطور أعلاه على الرغم من سهولة مفرداتها، وبساطة لغتها إلّا أنها تمتلك قدرة عالية على الإيحاء، والإيماء، والترميز، فهي تقدّم سخريةً هادفة تنتقد الحرب، تجعل المتلقيَ يبتسم ابتسامة خفيفة من دون الضحك أو القهقهة العالية، لا سيما إذا كان المتلقي قد شارك المبدع تفاصيل تلك الحروب، وقد مرّت عليه الغيوم السوداء المحملّة بالموت، فأمطرت جغرافية الوطن بالرصاص والقنابل والصواريخ. فلا نرى ما يحصل في الكوميديا التجارية التي تجعل جمهور المسرح تنتابه موجات من الضحك الصاخب ليس إلّا، ولكن نجد أن المرسل يدفع بذهن المتلقي إلى وقفة مع النفس أشبه ما تكون بالاعتكاف من أجل التفكر في ماهية الحرب، وغايتها ونتائجها.

وتكمن النكتة السوداء في التوصيف اللغوي المغاير للواقع، فالشاعر عبر مبدأي الاختيار و التأليف يجمع بين المتناقضات معنويا وليس لفظيا: (السواتر أعشاش زواج، البندقية زوجة أب، الدبابات أحضان أمهات... الموت صديق العائلة)، إذ يظهر لدينا في النسق اللغوي مُصاحباتٌ لغوية لا تنتمي إلى حقل دلالي واحد ، إلا أنها جُمعت بحِرفِيّةٍ عالية من أجل تفجير المعنى وتشظي الدلالة المراد إيصالهما إلى المتلقي، ولا يكتفي الشاعر بسطر شعري واحد يشحنه بالمعنى بل يلجأ إلى سطور عدّة تدور حول مركز واحد، هذا المركز يتمثل بثيمة الحرب يجمع حولها خيوطا عدة تنبض بصور شعرية معبرة، فكيف للمتلقي أن يتصوّر السواتر تلك الحواجز التي تقي المقاتل من الرصاص، أعشاش زواج ؟ في هذه الكلمات يفيض المعنى؛ لأن العلاقة بين السواتر من جهة، والأعشاش والزواج من جهة أخرى، تبدو للوهلة الأولى علاقة اعتباطية، لكننا عند التمعن فيها نجدها تحفّز المتلقي ليغوص في دلالتها؛ فالسواتر لا تحمل تلك الصفة إلّا إذا كان المقاتل القابع فيها قد استبدل الدار (بيته الحقيقي) بآخر مفروض عليه متمثلا بحائط الصد الذي يقيه الخطر، فعند ذاك يكون المُبدَل مكان المُبدِل منه، وجاءت إضافة الأعشاش إلى كلمة الزواج لتحقن الموقف بصفتين مغايرتين لدلالة الحرب، الأولى: يمثل العش فيها مكانا للطيور التي ترمز للسلام. والثانية: صفة الحياة المتمثلة بالتناسل والإنجاب على عكس الحرب التي يذهب ضحيتها كثير من البشر. وهنا تكمن الكوميديا السوداء في هذا التوصيف فاللغة الظاهرة تدفعك إلى الابتسامة أو الضحك، في حين يبعث المعنى المستنبط من اللغة الألمَ فينا، فينتابنا الحزن والأسى، لذا أردف الشاعر ذلك السطر بقوله (والبندقيةَ زوجة أبٍ) فقد عَدَلَ عن الأم الحقيقية في وصفه البندقية إلى زوجة الأب؛ لأنّ العلاقة بين الولد وزوجة أبيه علاقة مفروضة عليه، وفي الغالب لا تجمع بينهما العاطفة الحميمة، أو المحبة؛ لأنّ زوجة الأب أخذت مكان الأم الحقيقية صاحبة الحنان والدفء، بهذا التوصيف المشاكس لغويا –إن صح التعبير– يرسم الشاعر العلاقة التي تجمع بين المقاتل والبندقية/ زوجة الأب. علما أن المعاني المتناسلة من الصور الشعرية" ليست محدودة ولا ثابتة لأن الصور الحاصلة في الذهن ليست نقلا حرفيا للواقع بل هي خاضعة للذات المدرِكة، ولذا فإن التعبير عن الأشياء يكون تعبيرا عن هذه الصور المتكونة عنها وهي تتفاوت تفاوت المدركين لها" (الغول،2011: 114).

بهذه السخرية يصف الشاعر الحرب، حتى يصل إلى حقيقة مفادها أن الموت يصبح صديقا للعائلة (والموت صديق العائلة)، فهو يُحدِث بين الموت والصداقة علاقة من نوع ما، بسبب الموقف الذي يمرّ به، فزيارة (الصديق/ الموت) مرتقبة في أي وقت، ولأي فرد من العائلة، لذا نجد أنّ التجربة الإبداعية تحوّل ما هو غير ممكن إلى ممكن.

يقدم النص بهذا الأسلوب كوميديا ساخرة، تحمل في طياتها رؤيا عميقة، ونقداً لاذعاً للحرب وويلاتها، حتى أصبحت لافتات العزاء ملابس للفتيات، فجاء وصفها بالتنورات القصيرة إشارة الى العمر الهارب منهن بسبب بشاعة الحرب والواقع المرّ الذي يتجرعه كلا الجنسين الشاب في ساحة القتال وهو يرسم الأمل لزواجه، والفتاة التي تنتظر قدومه في الإجازة الدورية المتمثلة (بسبع همسات) سريعة قصيرة.

إن الإدراك الروحي عند الشاعر أحمد جار الله لمأساة الحرب دفعه إلى التعاطف الذهني بحيث استطاع أن يجمع بين المتناقضات –كما قلنا سابقا– بصور ليست تقليدية من أجل إيصال فكرة عن ويلات الحرب ونتائجها، بأسلوب كوميدي، من دون تقديم حلول لها، لأنّ الشاعر ينقل لنا تلك التجربة، و يصفها شعريا، ولكنه لا يمتلك القدرة على إيقافها، إلا أنه في هذا المقطع يفكّك رموز الأمان، والرعاية، والطبيعة (العش، الأم، الزوجة، الصداقة، أشجار الصفصاف، النخل) ليعيد تركيبها في سياق الموت، فيسلبها دفئها ويحولها إلى رموز للحرب، ومن جهة أخرى يمثل المقطع أعلاه جانبا ساخرا، حيث يحول فيه الشاعر أدوات القتل إلى مفردات الحياة اليومية(الساتر يصبح عشا، والبندقية زوجة أب، والدبابات حضنا، والموت صديقا، والشهداء تمرا)، فهو يحمل مفارقة تهكمية تُظهر كيف يتم تجميل القبح بلسان السياسة، والإعلام، وهذا من صلب الكوميديا السوداء، فتجبر الشعوب على العيش في مأساة، وتتظاهر بأنها تعيش حياة طبيعية ملؤها التفاؤل والأمل والتضحية.

ثم ينتقل بعد هذا المشهد إلى المقطع الثاني قائلا: (ياسين،2013: 12)

علَّمتنا الحرب يا أبي
أنْ نحشر أعمارنا في أكفانٍ أنيقةٍ
مطرزّة بالأعلام
ونرسلها إلى الجيران
لأنّ ما فيها من خجلٍ أحمر
لا يكفي للاعتذار من امهاتنا
على هذا الغياب الأبدي المفاجئ...

***

يتكرر الخطاب الموجه إلى الأب بصيغة نداء متأخر لفظا عن الجملة المقدمة عليه (علمتنا الحرب.. يا أبي). وحرف النداء(يا) يستعمل لنداء البعيد، إلا إذا خرج إلى معان بلاغية بحسب السياق، والنداء في النص يعطينا دلالة ارتفاع الصوت أولا، وبُعْد المنادِي عن الأب ثانيا، على الرغم من قرب النسب بين الأب والابن. والجملة بما فيها من نداء تمثل رسالة من الابن إلى الأب، أو من جيل إلى جيل سابق، أو بصفة رمزية من الشعب إلى حاكمه، بوصف الحاكم أبا للشعب، وكأن رحى الحرب التي تدور تفرض نفسها قسرا على الأجيال وتعلمهم أشياء غير التي يعلمها الآباء.

وفي هذا المقطع يبلغ تهكم الشاعر ذروته من الحرب وأسبابها والدافع إليها، حتى أنه يسوّق للموت في قالب وطني، فيلف العمر بكفن أنيق مطرّز بالأعلام، وتصبح الشهادة هدية ترسل إلى الجيران. إذ يستعيض الشاعر هنا عن الأهل، بالجيران، لصعوبة استقبال الجثث مباشرة من الأهل، وللتأكيد على عبثية القتال والحرب، وهو بهذا الأسلوب الساخر يحرّك الماء الراكد في العقول الساكنة المستتبة، كي تتلاطم فيها أمواج الفكرة، وتتساءل عن طقوس التمجيد، وما هيتها، لقد عبرّت الصورة الشعرية عن مضمون فكري هادف له صلة بالواقع ومعطياته، فالشاعر عَدَل عن اللون الأحمر في العلم العراقي إلى الخجل الأحمر على وجوه من فارقوا الحياة عند ملاقاة أمهاتهم، لوجود ترابط بين اللونين، يقدّم الشاعر بهذه الصورة اعتذارا على الغياب الأبدي، ليصل بنا إلى المقطع الثالث الذي يقول فيه: (ياسين،2013: 13)

علمتنا الحرب يا أبتي
أنّ نهجر ريش الوسادة
وننام على صلعة الخوذة
وأن نصافح الحبيبة بيدٍ اصطناعية باردة
لتهرب منّا إلى يدٍ أخرى
فيها سخونة أكثر

***

في هذا المقطع تتجلى الكوميديا السوداء على لسان الراوي: الذي يفتتح خطابه متوجها إلى الأب مرة أخرى ممّا يضفي على النداء المكرر طابعا وجدانيا حميميا، ثمّ ينتقل إلى تعبير مجازي يبين فيه التخلي عن الراحة والنعومة والطمأنينة فهو يهجر (ريش الوسادة) رمز الحياة المترفة والآمنة، ويستبدلها بالقساوة والجمود والبرودة (صلعة الخوذة)، أي أن الجيل الذي عاش محنة الحرب قد استبدل قسرا الحياة المدنية بالحياة العسكرية.

ثم يبين الشاعر بعد ذلك عبثية البطولة واحتقار الحرب التي استباحت الجسد العراقي، فالحبيبة تهرب من اليد الاصطناعية الباردة إلى اليد الأخرى بحثا عن الدفء وحرارة المشاعر. هذه النهاية المؤلمة الحزينة تبدو أكثر واقعية، فالحبيبة تبحث عن دفء الحياة، عن يد تستطيع أن تشعر بها، تبادلها الحب بما تمتلكه من حاسة اللمس، لتعيش عذوبة المشاعر وحرارة العاطفة، وفي الآن نفسه يبين المقطع عزلة من تضرروا بالحرب ومعاناتهم النفسية والاجتماعية، بسبب تحول الإنسان المصاب فيها من كائن حي مليء بالإحساس والعاطفة، إلى آلة أو جزء مكسور، فالحرب لا تقتل الأجساد فقط بل تتجاوز ذلك إلى قتل العواطف والمشاعر وحتى العلاقات الاجتماعية. وفي ذلك إشارة مبطنة ونقد لاذع إلى المجتمع أو الحبيبة اللذينِ يخذلان المقاتل، حتى وإن كان قد ضحّى بجزء من جسده في سبيل الوطن أو كرامة الحبيبة، لأن الحبيبة تهرب من اليد الاصطناعية إلى الأخرى البشرية.

ينتقل الشاعر بعد ذلك إلى المقطع الرابع، وكأن المقاطع الشعرية مشاهد لكوميديا سوداء، يعرضها لنا على خشبة المسرح، فتأخذ بعضها بأطراف بعض عن طريق حلقة وصل مضمونها (علمتنا الحرب.. يا أبي)، حيث يقول: (ياسين، 2013: 13)

علمتنا الحرب يا أبي
أنّ الشهداء يصعدون نحو السماء
من دون المستمسكات الأربعة
أو صورتين أو ختم المختار
أو تأييدِ شجن

يستبدل الشاعر بمفارقة ساخرة، تأييد السكن(أي البطاقة التي يحصل عليها المواطن من بلدته لتؤكد مكان سكنه) في نهاية المقطع الشعري بتأييد شجن، فهو يريد تقويض النظام المؤسساتي القائم على الروتين، والبيروقراطية، فالمواطن لا ينجز معاملته من دون مستمسكاته الأربعة(هوية الأحوال المدنية، والجنسية العراقية، والبطاقة التموينية، وبطاقة السكن)، والفكرة الصادمة هي الضحك من الأداء الإداري لمفاصل الحياة في وطن قد يرفض قبول حتى الشهداء لعدم استكمال الأوراق الثبوتية لهم، الشاعر لم يصرّح بذلك، ولكن السياق اللفظي يوحي به.

بهذا الأسلوب الساخر والنقد اللاذع يتناول أحمد جارالله موضوع الحرب، فيكرّر الفكرة ذاتها في المقطع الخامس ويلحّ على مسألة كون العراقيون وقودا للحرب ويأتي ذلك ضمن قوله:(ياسين، 2013: 13)

علمتنا الحرب يا أبي
أنّ الصواريخ.. نوارس سود
وأن البحر أجسادُنا
وإن النوارس تعشق نقر الأجساد
لاسيما إن كانت عراقية
فطوبى لنا أنّنا خلقنا من ماء
والآخرون من مناقير النوارس

***

في هذا المشهد الشعري نجد لغة ساخرة تحمل مضموناً مأساوياً، فالجسد العراقي يصبح عشقا للنوارس، تمارس فيه فِعلاً وجوديا يديم لها البقاء على قيد الحياة، فالنقر يمثل اكتساب الطعام. والأجساد غذاء للنوارس، التي تقابلها الصواريخ أو قذائف الطائرات، أي آلة الحرب.

وتبدو ثنائية الموت والحياة أكثر بشاعة، فالنص يُلخص مرحلة غير منقطعة من الحروب، بدليل الفعل المضارع (تعشق) الدال على الحال والاستقبال، وكأن العراقيين خُلقِوا للموت، وأعداءهم خُلقوا لقتلهم، حيث يقول الشاعر: "فطوبى لنا أنّنا خلقنا من ماء/ والآخرون من مناقير النوارس" (ياسين، 2013: 14)

وهنا تأتي الصورة الشعرية بطريقة مغايرة عمّا سبق (الصواريخ.. نوارس سود/ وأن البحر أجسادنا)، مع الحفاظ على هيئة الآخر المتمثلة بمناقير النوارس، فالشاعر يستبدل الجسد العراقي فقط بالماء، ويحافظ على صورة الآخر، ليوصل فكرة مفادها أن العراقيين هم غذاء وشراب الحروب، فالآخر يروي عطشه ويسد رمقه وجوعه من أجسادهم. إن صورة الأجساد وهي تنقرها النوارس، من الناحية الفنية صورة شعرية جميلة، ولكن على أرض الواقع تكون صورة مؤلمة وبشعة.

وتظهر الكوميديا السوداء الساخرة في كلمة (طوبى لنا) إذ تحيل هذه الكلمة الى معنى الغِبطة والسعادة التي لا يعكر صفوها شيء، وأي غِبطة في معرفة الإنسان أنه خُلق ليكون وقودا للحرب، والشاعر لا يُقدِّم سببا لذلك ولا حلولا للمشكلة ولكن يعرضها كما قلنا سابقا ويدعونا للتفكر بما يطرح من تساؤلات.

ويأتي المقطع السادس بقوله:(ياسين، 2013: 14-15)

علَّمنا الحزنُ... يا أبي
أن ساعي البريد
عندما لا يطرقُ البابَ
فإنّ أخي قد توقف عن كتابةِ الرسائل
لأن الجبهاتِ
ستضع جثمانه في ظرفٍ أبيض
وترسله إلينا
برفقة النَّزيف الوطني

***

يعكس هذا المقطع الشعري واقعا قاسيا مؤلما للحرب، بأسلوب حواري، تتوجه فيه الذات نحو الأب، لتبوح بمكنوناتها، فتنقل مواجع الفقد برمزية شفافة عبر تفاصيل بسيطة، إلّا أنها شديدة التأثير.

فيصور المشهد آثار الحرب من خلال صوت الابن الذي يخاطب أباه، حيث يصبح غياب ساعي البريد وانقطاع الرسائل علامة تُنذر باستشهاد الأخ في جبهات القتال.

وفي هذا المقطع يتفاجأ المتلقي ببعض التغيير في اللازمة التي التزمها الشاعر في المقاطع السابقة (علمتنا الحرب يا أبي)، إذ يفتتح مقطعه السادس بقوله: (علمنا الحزن يا أبي)، وتأتي هذه الانتقالة من الحرب إلى الحزن لتشكل مفتاحا تأويليا يُهيمن على المشهد كله، وهذه اللازمة تقوم مقام العنوان الرئيس للقصيدة (علمتنا الحرب يا أبي)، تتحد معه بصفة التعليم، فيأتي الحزن كفاعل تربوي يُعِدُّ الأبناء لمعرفة أبجديات الفقد، وكيفية التعامل مع الموت، في زمن لا تهاجر فيه نوارس الحرب من أرض الوطن. وهنا لا يتناول الشاعر قصة الحرب بصورتها المباشرة، كما هي في ساحة المعركة، ولكن يَعْدِلُ إلى تمثيل أثرها في الحياة المدنية، لاسيما داخل إطار الأسرة الواحدة، مع التركيز على الغياب والانتظار، والموت المؤجل، أو المفاجئ، الذي يقطع شريان التواصل عبر ساعي البريد. إن توقف الرسائل يُحيل إلى توقف نبض الحياة في جسد الجهة المرسِلة، فيتحول هذا الجسد إلى مضمون يوضع في ظرف أبيض ينقله ساعي البريد (برفقة النزيف الوطني) إلى العائلة التي تنتظر شوقا قدوم ولدها. وتكمن المفارقة في انزياح اللغة عما هو معهود، حيث يستبدل الشاعر كلمة (النشيد الوطني) بكلمة (النزيف الوطني)، للدلالة على توالي وصول الجثامين في الظروف البيضاء، واستمرار عجلة الحرب، وعدم انقطاع هذا النزيف، واستبدال بهجة النشيد، بألم النزيف.

ولغة المشهد السابق تميل إلى السردية المباشرة ضمن قالب شعري يعتمد على تكثيف الصورة، والاشتغال الدلالي على مدونة الحرب والحزن معا، ويعرض الفكرة بأسلوب الكوميديا السوداء إذ يأتي مضمونها كمرثية مبطنة بمناخ احتجاجي ساخر، وهي –أي المرثية– تقف بالضد من الحرب وآلته المعاصرة، التي تنزع من الإنسان قدسيته في حرمة قتله، فيتحول ساعي البريد عبر الكوميديا السوداء الموظفة بأسلوب تقني من رمز للحياة والأمل والتواصل إلى مقياس للموت، أو ناقل للجثمان في وطن ينزف موتا بدلا من عزف النشيد، وما النزيف الوطني إلا تعبير تجريدي مكثف ومركز يحمّل الوطن مسؤولية فقد أبنائه، فلا يُقَدَّم بوصفه ألما شخصيا بل كفعل جماعي وطني مستمر.

وتبدو صورة وضع الجثمان في ظرف أبيض واحدة من أكثر الصور شاعرية وصدمة، فالجثة تُعامَل معاملة الرسالة، ويصبح الظرف الأبيض معادلا للكفن، وهناك تورية في هذه الصورة، فالشاعر لا يريد المعنى القريب (ساعي البريد)، ولكن يُخفي خلفه المقصود البعيد النظام العسكري أو الحاكم بدلا منه، كما ان الظرف الأبيض يوحي بالحياة والأمل فضلا عن النقاء الظاهري، إلّا أنه بالمقابل يخفي في باطنه الدم والموت، فيصبح وثيقة رسمية لإخفاء الكارثة، وبهذا يتجاوز النص التعبير عن الحزن الفردي إلى ما هو جمعي. والباب المذكور في النص(إن ساعي البريد عندما لا يطرق الباب) لا يكون المقصود منه بابا بعينه، لأنه رمز لأبواب العراقيين جميعا والنزيف مستمر، لذا يُعد النص إدانة صامتة للنظام السياسي الذي يجند الإنسان بهذه الطريقة ويزج به طعما ووقودا للحرب، وكذلك رفضا لتحويل الأفراد إلى أرقام، والموتى إلى ملفات، ويعمد احمد جارالله في هذا النص إلى إيقاظ الحس الإنساني، وتحريض القارئ على مساءلة ما يبدو عاديا في زمن الحرب.

أمّا المقطع السابع: فيبدو فيه الاحتجاج واضحا على المفاهيم، التي ينقلها الجيل السابق إلى اللاحق، عن طريق الحوار المنقول بشكل درامي متصاعد، حيث يقول الشاعر:(ياسين، 2013: 15)

يا أبي...
ما الذي علمّته لي..
في المدرسة قلت لي: أن العلم نور
وتبين لي أن العلم عقم أمام دائرة التقاعد
في الجامعة
لم تقل لي إنّ النساء قطط
وها أنا الآن مع ثلاثة أطفال
نلهث كالجرذان.. من دون توقف
تطاردنا قطة في البيت

في المقهى قلت لي: إن العمر ملعقة سكر
ولم تقل لي إنها مغطسة في قهوة الحروب المرة
وفي قصرك الكبير منعتني من الخروج مساء
خشية الكلاب السائبة
وها أنا الآن حتى الفجر
أركض وحيدا في الأحلام
يطاردني قطيع من الذئاب السود
اسمه وصاياك...

يتسم هذا المقطع الشعري بأسلوب احتجاجي ساخر، يمثل خطابا مرّا، يعكس خيبة جيل كامل متمثلا بالابن، تجاه الجيل السابق، القابع خلف مظلة الأب، فهو يحاكمه بصورة غير مباشرة، لاعتقاده أنه مسؤول عن تسويق قيم ومفاهيم ثبت فشلها أمام تحديات الواقع المعاصر في ظل ظروف حياتية اختلفت معطياتها، وبنيتها عن ظروف الجيل السابق.

ويمكن تقسيم المقطع على أربع وصايا، يسأل فيها الأبن أباه عن الذي علّمه له في (المدرسة، الجامعة، المقهى، القصر)، وتظهر صورة الأب على أنه مصدر مُرسِل للوصايا ليس إلّا، في حين من المفترض أن يكون الأب رمزا للحماية والاحتضان والدفاع عن ولده، وتفصح اللغة عن موقف ساخر يكشف البعد الحقيقي بين التنظير الأبوي، والواقع الفعلي. والأبن لا يكتفي بإدانة تلك الوصايا بل يحولها إلى حمل ثقيل وعبء يلاحقه حتى في منامه (وها أنا حتى الفجر أركض وحيدا في الأحلام يطاردني قطيع من الذئاب السود اسمه وصاياك).

يفتتح الشاعر مقطعه بنداء موجه إلى الأب (يا أبي)، يُتبِعه باستفهام (ما الذي علمته لي)، يخرج من معناه الحقيقي إلى التهكم الذي تتسرب دلالته في الجمل الشعرية التي تأتي بعده ليكون تقدير الكلام المحمول على هذا التهكم، بهذه الصورة الموضحة في الجدول:

يا أبي ما الذي علمته لي			
في المدرسة	في الجامعة	في المقهى	في قصرك الكبير

إن نهايات الجمل الشعرية المتمثلة بالوصايا تنتهي بجواب يحمل صدمة أو مفارقة تقلب التوقع، فما اتضح للأبن في المحيط الجغرافي للظرف المكاني المناط به الوصية، على العكس ممّا أرشده إليه الأب، وهنا تتجلى الكوميديا السوداء في هدم الصورة المثالية لعملية التعليم، حيث تتساقط نصائح الأب ووصايا الأجيال السابقة أمام حياة تغيرت فيها الموازين القديمة، بسبب ظروف سياسية، وبيئية واجتماعية، وإدارية، تركت أثرها على النفس الإنسانية فضلا عما فعلته بجسده، إما بتغييبه عن الحياة بسبب الحرب، أو تركه معاقا عضويا يتعكّز على آلامه، فالعلم يتحول إلى عقم ، والحياة الزوجية إلى مطاردة، يسعى الأب لاهثا مع أطفاله، من أجل الحصول على حياة هانئة، ليصبح العمر سُكَّرا مذابا في قهوة الحروب المرة، عند ذاك تبدو كل الوصايا ذئاباً تطارد جيل الحرب في أحلامهم.

وهذا لا يعني أنّ الرسالة الموجهة في نهاية الأمر إدانة لشخص الأب، بل جاءت لتفنّد المفاهيم الجاهزة التي تُفرض على الجيل الجديد، وهي صرخة وجودية موجعة مضحكة في الآن نفسه، ضد الواقع السوداوي في ظل الحرب البشعة التي طال سعيرها جميع مفاصل الحياة.

إن المضامين الشعرية في المقاطع السابقة بما فيها من تقنيات ورؤى فكرية، تقودنا إلى نتيجة ختامية، يضعها الشاعر في المقطع الأخير الذي يقول فيه: (ياسين، 2013: 16)

أمّا السلام يا.... وطني
فلم نتعلم منه شيئاً
لأننا حين استوردناه
نسينا أن نأخذ من بائعه الأجنبي
كراسا يبين لنا طريقة الاستعمال

***

يستبدل الشاعر في المقطع الأخير من قصيدته النداء الموجَّه إلى الأب الذي شكّل لازمة افتتاحية في المقاطع السابقة بنداء الوطن، وتأتي هذه الاستعاضة عن الأب بالوطن، لتجعل كلا منهما مرادفا للآخر من حيث توجيه الخطاب، والمناداة، فيصبح الأب هو الوطن والعكس صحيحا.

وفي هذا المقام، يختار الشاعر (أمّا) التفصيلية، إشارة منه إلى نهاية التدرّج في تقسيم خطابه الشعري، الموظف لبيان ماهيّة الحرب، وفكرتها، وغايتها، ونتائجها، وأثرها على الطبقة الشعبية المهمشة. لذا قدم هنا كلمة(السلام) على النداء بقوله (أما السلام يا .... وطني) للدلالة على أهمية السلام عند الذات الشعرية، التي ينفتح فيها الضمير وأقصد هنا ضمير الشاعر/ المتكلم الذي يخاطب الوطن وينابديه، على كل مواطن يرجو السلام وينتظره، وما النقاط التي وضعها الشاعر بعد حرف النداء(يا....) إلا دلالة على مد الصوت واستمراره من خلال التشكيل البصري ليصل الصوت بقوة إلى المنادى من جهة ومن جهة أخرى يحيل إلى بعد المسافة بين المواطن والوطن. كما تعبّر الصورة الشعرية المتكاملة للمقطع عن توجيه نقد لاذع للسلطة الحاكمة (في ذلك الوقت)، بما تمارس من سياسة، وما تحمل من فكر لا تعي مفهوم السلام، ولا تعرف كيف تحقّقه.

من هذا المنطلق يبرز الوعي الشعري، محللا الوضع الداخلي والخارجي، فيدرك المثقف أن السلام ليس إرادة داخلية، بقدر ما هو قرار خارجي يُصدَّر إلى الشعوب الضعيفة ضمن شروط معينة وبروتكولات محدَّدة، يجب أن تطبَّق، وإلّا فلا معنى للسلام ولا تعرف الشعوب كيف تحصل عليه، ويأتي ذلك باستعارة مكنية شبَّه فيها الشاعر السلام بسلعة تُستورد حذف المشبه به وأبقى لازمة من لوازمه (كراسة الاستعمال)، وإذا لم تكن الكراسة موجودة؛ حينذاك تفقد السلعة خاصيتها لعدم المعرفة بكيفية استعمالها، والإفادة منها، وكذلك السلام لا يتحقّق بدون الشروط التي تمليها الدول العظمى، على دول العالم الثالث.

والنص يحمل نبرة تهكمية بأسلوب شعري، ساخر، وذكي في الآن نفسه، يكشف عن كوميديا سوداء، فالسلام حين يُفرض كسلعة أجنبية، لا نعرف كيفية تشغيلها، واستعمالها، يتحول إلى قطعة لا فائدة منها. ويمكن أن نستنبط من هذه المعادلة أن الذات الشعرية تحفّز من بيده القدرة على اتخاذ القرار إلى الوقوف بقوة وحزم أمام الآخر المعتدي، فيكون السلام إرادة شعب ووطن، وهذا السلام لا يمكن الوصول إليه بالاستجداء، أو الاستيراد، ولكن يتم فرضه بموقع القوة التي تملي شروطها على الآخر من أجل تحقيق الغاية المرجوة. فلا نقبل أن نتلقى السلام من القوى الكبرى من دون شروط عادلة أو سيادة حقيقية.

ويبدو أن مضمون المقطع يتعامل مع السلام، بوصفه فكرة غائبة عن الممارسة، أو حلم ليس إلّا، أو قيمة معنوية مشبهة بشيء حسي فقد معناه عند التطبيق.

وفي ختام تحليل هذه القصيدة، نجد أن تجليات الكوميديا السوداء في تصوير الحرب والمأساة بدت واضحة، حيث كان الضحك شكلا من المقاومة الوجودية أمام واقع مأساوي، ويأتي الطابع التهكمي والساخر ليبين صورا مجازية أكثر صدقا في التعبير عن الألم.

وبهذه السخرية التي تدعو إلى الضحك، يدفع الشاعر المتلقي إلى مراجعة الذات واتخاذ موقف من كل ما يحيط به، ومحاكمة الخطابات الموجهة إليه، ومن ثم تمحيصها من أجل الكشف عما هو زائف منها. وعدم الانقياد وراء كل ما يُقال من دون تفكير.

فالقصيدة تقدم أنموذجا فنيا، يستعير فيها الشاعر من المسرح تقنية الكوميديا السوداء، موظفا إياها لغايات جمالية أولا، ونقدية ثانيا تحاكم بأسلوب استعاري الواقع من منطلقات سلطوية وسياسية وفكرية واجتماعية ونفسية وما إلى ذلك، وتفضح التناقض بين الخطاب والقيمة، أو بين الخطاب والحقيقة المرّة على أرض الواقع.

2- تقنية المونتاج المتوازي:

إن القصيدة العربية المعاصرة أخذت تتفاعل بشكل جلي وواضح مع الفنون الأدبية السردية، بل تجاوزت ذلك إلى الفنون الأخرى كالفن التشكيلي والمسرح والسينما، وقد استعارت من الفن الأخير تقنية المونتاج (الدوخي،2009: 7) ، الذي ورد ذكره في المعجم السينمائي بألفاظ أخرى يُراد منها المعنى ذاته كـ " تجميع، (مونتاج)، (تعمير_ ترتيب_ توليف) _ MONTAGE ، يقوم التجميع من الناحية التقنية على لصق اللقطات المفلّمة وعناصر الشريط الصوتي بعضها بعد بعض بحسب الترتيب الذي حدَّده المخرج بالاتفاق مع المجمِّع" (ماري، http://library.daralkalima.edu.ps/records/attachmentdetails/416) والمونتاج في حقيقته " هو ترتيب اللقطات المختلفة بحيث تعطي مجتمعة معنى أو فكرة مخالفة لما تعطيه كل لقطة على حدة، أو هو عملية تركيب خلّاقٍ لجزيئات (الفلم) من حيث تكوين الأفكار، والمعاني والمشاعر والإيقاع والحركة، وكذلك تحقيق الوحدة الفنية للفيلم كله"(عجور،2010: 243) ، أمّا فيما يخص توظيف تقنية المونتاج في الشعر فقد مرّت بثلاث مراحل هي: " – المرحلة المباشرة: وهي مجرد عملية ربط الصور بعضها ببعض. – المرحلة المنتبهة: وهي المرحلة التي تتجاوز المرحلة المباشرة إلى أساليب مونتاجية تدل على الانتباه. – مرحلة الاحتراف: وهذه المرحلة هي التي تتبنى تقنية المونتاج في إنتاج القصيدة بكل ما لهذه التقنية من قوة على المستوى الشكلي والمستوى المضموني" (الدوخي،2009: 32) ويدل هذا التقسيم على أنّ هذه التقنية أصبحت فيما بعد معروفة لدى الشعراء، ويتم توظيفها بقصدية متعمَّدة من أجل خلق تجربة شعرية تعزّز من وَقْع مشاهد القصيدة على المتلقي، فتنقل الصور المرسومة لغويا وكأنها مرئية أمامه.

ومن أنواع المونتاج الشعري المستعارة من الفن السينمائي، مونتاج التوازي الذي" يتمّ بين لقطتين ليست بينهما علاقة شكلية، وإنما ينتج المعنى من خلال توازيهما معا في خطين لا يلتقيان، وإنما يسيران متجاورين لينتج المعنى من هذا التجاور"(عجور،2010 :271) ومثال على هذا النوع قصيدة (حرب باردة) (ياسين، د.ت: 47) ،

وسوف نقوم بإعادة كتابة القصيدة ضمن جدول فيه عمودان، يبين كل عمود منهما المشاهد الخاصة بالشخصية، وما فيها من لقطات متوازية، حتى يتضح مونتاج التوازي فيها، مع الحفاظ على تسلسل السطور كما هي في القصيدة، علما أن الصف الذي لا يتخلله تقسيم في الجدول يكون مشتركا بين الشخصيتين.

" حرب باردة"
(إلى صديقي عزاوي رحمه الله)

تسلسل اللقطات	المشاهد الخاصة بـ (عزاوي)	المشاهد الخاصة بـ (ترامب)
1	.. كلاهما يدخل مرحاضه في البيت/ ترامب... وعزاوي	
2		فلماذا يسكن ترامب البيت الأبيض
3	ويسكن بيتا من طين/ عزاوي (أبو الشربت)	
4		ولماذا ترامب يقود العالم
5	وعزاوي يقود عربة من خشبٍ رطبٍ؟	
6	ولماذا خسر عزاوي اصبعين في حربين..	
7		ولم يخسر ترامب سوى بضعة نقود على طاولة القمار؟
8		ولماذا يلعب ترامب ذو الشعر الأشقر بالعالم كقطعة شطرنج
9	ويلعب عزاوي الأصلع بما تبقى من أصابعه بأنفه المكور مثل (مكوار) في ثورة العشرين ليخرج منه كرة أحزانه الرمادية يدحرجها في باطن جيبه الممزق خشيةً من موظف الرقابة الصحية.. الذي يحمّل عزاوي مسؤولية ثقب الأوزون وتلوث البحر الأحمر وعنوسة نساء السويد	
10		ولماذا يملك ترامب(F16)
11	ولا يملك عزاوي سوى 16 ذبابة حول عربته	

12		ولماذا يقضي ترامب يوم السبت في مزرعته الواسعة وبجانب تنورة زوجته الضيقة
13	ويقضي عزاوي يوم الجمعة بجانب قبر زوجته التي شطرها لغم إلى نصفين: نصف في القبر ونصف في ذاكرة سريره الأعوج؟	
14	لماذا... عزاوي يمر يوميا مكتئبا تحت نصب الحرية...	
15		ويمر ترامب مخمورا بجانب تمثال الحرية
16		لماذا سيخصص المؤرخون آلاف لصفحات للحديث عن ترامب
17	وسيتناسون عزاوي تماما	
18	مع أن الاثنين يستخدمان.. المرحاض.. ويؤمنان.. أن الحرية لا يمكن أن تتحقق بالضراط فقط !!.	

يعتلي هذه القصيدة عنوان يختاره الشاعر من لغة الإعلام، التي تُكرِّر على مسامعنا (الحرب الباردة)، ويُقصد بها ذلك الصراع السياسي والأيديولوجي والاقتصادي الذي شهده العالم بعد الحرب العالمية الثانية، بين محور الشرق متمثلا بالاتحاد السوفيتي وحلفائه من جهة، والولايات المتحدة وحلفائها الغربيين من جهة أخرى، وعلى الرغم من أن التركيب يبدأ بكلمة الحرب؛ إلا أن المواجهة بين المحورين لم تكن عسكرية مباشرة بين القوتين، بل كانت حربا في التسلح النووي، والاقتصاد، والتجسس أو حربا بالنيابة.

للوهلة الأولى عندما نطالع هذا العنوان، يتبادر إلى ذهننا تلك المرجعية التي يحملها هذا التركيب، ولكن نتفاجأ بالسطر الأول الذي يمثل إهداءً يفنّد تلك المرجعية، فالشاعر يُحيل الكلام إلى شخصية شعبية بدليل الاسم (عزاوي)، ثم تأتي جملة اعتراضية (رحمه الله)، تمثل دعاء موجها من المرسِل إلى الخالق، توضح هذه الجملة أن القصيدة مهداة إلى إنسان فقد الحياة. فتتكون الصورة المونتاجية الأولى عند المتلقي ضمن خيال فكري يستحضر فيه صورة غياب أو حالة موت لهذه الشخصية، ثم تنتقل الكاميرا الشعرية بعد الإهداء راصدة شخصيتين متوازيتين

في الفعل/ والحدث، إلا أنهما متباينتان تبايناً كبيراً في المكانة (كلاهما يدخل مرحاضه في البيت/ ترامب ... وعزاوي) من هذه النقطة السردية يبدأ مونتاج التوازي عمله على المستوى الشعري.

وربما يحيل العنوان في دلالته الضمنية إلى الحرب الباردة التي تقتضي علاقة ضدية بين المركز متمثلا بالسلطة التي تمتلكها الدول العظمى، والهامش الدول النامية أو دول العالم الثالث، يمثل الطرف الأول رمزيا ترامب، ويرمز عزاوي إلى الطرف الثاني، مع بقاء شيء من المرجعية اللفظية لكل منهما؛ لأن النص الشعري ينفتح على فضاء من التأويلات غير محدَّدة بصورة قطعية بحيث لا تحتمل سواها.

فتتولد المقارنة بين المركز متمثلا برئيس الولايات المتحدة الأمريكية، الذي يسعى جاهدا إلى تحقيق أحادية القطب الذي يدير كفة الميزان في العالم، وبين الهامش أو المهمش متمثلا بالشخصية الشعبية المتوفاة(عزاوي)، فالمبدع – فضلا عن – انتقائه شخصية مركزية وأخرى هامشية، اختار أن تكون الشخصية المركزية على قيد الحياة والهامشية متوفاة، فالحركة الشعرية ترصد الحياة والموت ضمناً كذلك.

ويأتي دخول الشخصيتين المرحاض للمساواة بينهما، في صفة البشرية التي تستدعي حاجة الإنسان إلى الطعام، وحاجته إلى الاستفراغ منه، فلا فرق بين رئيس ومرؤوس في ذلك. ولا مركزي أو مهمش، وفي إشارة خفية إلى أن الانسان مهما علا شأنه فإن القاذورات تخرج منه.

في هذا السياق تأتي قصيدة (حرب باردة)، بوصفها انموذجا لافتا، لتوظيف المونتاج المتوازي في بنية شعرية معاصرة، يستعين فيها المبدع بأسلوب الكوميديا السوداء، إذ يمزج بين التهكم والألم، بين الضحك والسخط، أثناء عرض المشاهد والانتقال بين الشخصيتين، سعيا إلى توليد مفارقات درامية حادة، فتصبح التقنيات الموظفة أدوات فنية وجمالية ضمن اللغة الشعرية، التي تقدم نقدا للواقع، وكشفا لتناقضاته، في انموذج شعري يمزج بين السخرية السياسية، والواقعية الشعبية، يخاطب فيه المبدعُ المتلقي، بأسلوب يُضمر السخط، ويعكس عدم المساواة، والعبثية، وانهيار القيم الإنسانية في عالم منقسم بِحدّة بين ترامب رمز القوة والغطرسة الإمبريالية، وعزاوي الشخصية المحلية الهامشية، التي تمثل الإنسان العراقي، أو العربي المسحوق، الذي يعاني من الحرب، والفقر، والبؤس، وانعدام العدالة.

يعتمد بناء القصيدة الداخلي على (تقنية المونتاج المتوازي) المعروفة في السينما، حيث يتناوب مشهدان في العرض، لغرض إبراز التناقض والمفارقة، فالقصيدة تنتقل باستمرار بين مشهد يمثل ترامب، ومشهد مقابل يمثل عزاوي، فيتولد من ذلك إيقاعا دراميا متناوبا، يُعمق من المفارقة بين عالمي القوة والضعف. عبر هذه التقنية تفضح القصيدة النفاق العالمي، وتطرح سؤال العدالة، من خلال لغة بسيطة ظاهريا، لكنها غنية بالرموز، والدلالات ضمنيا.

فيبدو الاعتراض الأول فيما يخص فرق المكان (فلماذا يسكن ترامب البيت الأبيض/ ويسكن بيتا من طين عزاوي أبو الشربت)، يخرج الاستفهام في هذا السؤال من معناه الحقيقي إلى معنى مجازي، يفيد الاستنكار، والتعجب، فضلا عن الموقف الاحتجاجي الذي يقدمه، وتمثل شخصية عزاوي رمزا لطبقة البسطاء، وكنيته (أبو الشربت) تعزز من شعبيته، مع أنها تحيل إلى مهنة متواضعة أو طبقة مسحوقة، مهمشة. ويمكن كذلك أن يستنبط القارئ من هذه المقارنة، الفرق بين بيت الطين الذي يحيل إلى الرُقُم الطينية، التي وثّقت الحضارة العراقية القديمة، والتطور التكنلوجي الذي تمثله أمريكا، في حماية مصالحها، وضمان أمن وسيادة البيت الأبيض.

ثمّ تنتقل الكاميرا مرة أخرى في تصوير اللقطات بشكل متوازٍ (ولماذا ترامب يقود العالم/ وعزاوي يقود عربة من خشب رطب؟)، فالسؤال ذاته يتكرر، إلا أن الفرق بين صفة القيادة هو الذي يكسر أفق توقع القارئ بما يحمل من تناقضات، فالبون واسع بين قيادة العالم والعربة الرطبة. وهذا يدعو إلى التأمل حين ندمج اللقطات مع بعضها، فإذا كان ترامب وعزاوي كلاهما يستعمل المرحاض، فلماذا تفاوتا في المكانة، ونوع الفعل بالنسبة للقيادة. ويثير هذا السؤال فكرة مُبَطّنة مفادها لماذا تراجع العراقي عن مكانته الحضارية السابقة في قيادة البشرية، وتنويره لها بدءاً من الكتابة وصولا إلى علوم المعرفة، وأصبح مهمشا يقود عربة رطبة، وبالمقابل نجد الدولة التي لم يكن لها وجود في السابق أصبحت اليوم تقود العالم.

وبعد ذلك يعزّز الشاعر هذه الوقفة التأملية، والنظرة الفلسفية بقوله: (ولماذا خسر عزاوي اصبعين في حربين/ ولم يخسر ترامب سوى بضعة نقود على طاولة القمار؟) يتولّد من تقنية المونتاج المتوازي صورتان، ينشأ عنهما تفاعل درامي بين مسارين مختلفين، الأول: يتمثل بالدفاع عن الوطن الذي يكون نتيجته بعد الحروب المتلاحقة تضحية عزاوي بأصبعين من جسده، أما الثاني: فيُظهر صورة اللهو في صالات القمار، وعدم المبالات بما يحدث في العالم الخارجي، فتكون الغاية هي المتعة حتى وإن كان في ذلك خسارة بعض النقود التي يمكن تعويضها بسهولة. وفي ذلك تُعمّق صور المونتاج المتوازي الفكرة المراد إيصالها، من أجل البحث في دلالة واقعية المشهد الأول الذي يتشكل أمامنا بصورة يدٍ مكونة من ثلاثة أصابع فقط، هذه اليد فقدت جماليتها، وقوتها وقدرتها على ممارسة الكثير من الأشياء. واعتباطية المشهد الآخر المتمثل بخسارة شيء مادي يمكن تعويضه فيما بعد بسهولة؛ لأن (ترامب يلعب بالعالم كقطعة شطرنج) بينما (يلعب عزاوي الأصلع بما تبقى من أصابعه بأنفه المكور مثل مِكْوار في ثورة العشرين). إن هذا التناوب بين ترامب وعزاوي، يَظهر في كل مقطع، ضمن إيقاع ثنائي، يحصل فيه تضاد بين الشخصيتين على مستوى الصورة المشاهَدة بشكل متتابع عبر الأسئلة التي تطرحها الذات الشعرية. والأسئلة تنقل فكرة احتجاجية تمارس دورها عبر كوميديا لاذعة، تكشف التفاوت الطبقي السياسي والإنساني بين من يمتلك العالم ومن يمتلك ألمه، وتُظهر أن الهَمّ الحقيقي للناس البسطاء يُهمَّش لصالح خطاب عالمي مزيف. إن هذا التصوير الفوتوغرافي الشعري ينتقد بسخرية الوضع العبثي للناس في الشرق.

وتأتي الإحالة إلى (مِكْوار ثورة العشرين)؛ لإعادة ذهن المتلقي ضمن التناص التأريخي إلى عزّة العراقيين وشموخهم في السابق، ومقارنة حالهم بالحاضر الذي يصوره الشاعر أشبه ما يكون بصورة كاريكاتيرية، لشخص يلعب بأصابعه المتبقية من أثر الحروب بأنفه، ليستخرج كرة أحزانه، يدحرجها ويضعها في جيبه خشية من موظف الرقابة الصحية. كما يستعمل الشاعر أسلوب التهكم اللاذع في تحميل عزاوي مسؤولية ثقب الأوزون، وعنوسة نساء السويد، ليفضح عبثية المنظومة الدولية في توجيه الاتهامات، والسخرية من القرارات الأممية فيما يخص سلامة المجتمع البشري على وجه الأرض.

وتستمر الكاميرا الشعرية في التقاط الصور المتوازية بين الشخصيتين: (ترامب/ عزاوي) حيث يقول الشاعر: (ولماذا يملك ترامب F16 ولا يملك عزاوي سوى 16 ذبابة حول عربته) في هاتين اللقطتين يكشف الشاعر عن القوة المركزية المتسيّدة للموقف بما تملك من قوة ردع، تؤهلها في فرض سيطرتها على من دونها من قوى في العالم بسبب أداة الحرب التي تملكها، بينما عزاوي رمز الضعف لا يملك سوى الذباب الذي لا يستطيع الإنسان أن يسترجع ما يسلبه منه بدليل الآية القرآنية: ﴿ يَا أَيُّهَا النَّاسُ ضُرِبَ مَثَلٌ فَاسْتَمِعُوا لَهُ إِنَّ الَّذِينَ تَدْعُونَ مِنْ دُونِ اللَّهِ لَنْ يَخْلُقُوا ذُبَابًا وَلَوِ اجْتَمَعُوا لَهُ وَإِنْ يَسْلُبْهُمُ الذُّبَابُ شَيْئًا لَا يَسْتَنْقِذُوهُ مِنْهُ ضَعُفَ الطَّالِبُ وَالْمَطْلُوبُ ﴾. (سورة الحج / من الآية 73).

من هذا المنطق الذي يحكم العالم (منطق القوة والضعف) لا منطق الإنسانية وحق الوجود والشرعية بالحياة، نجد أن ترامب يقضي يوم عطلته مع زوجته في مزرعته، بينما يزور الضعفاء قبور زوجاتهم التي شطرتها الجريمة البشعة إلى نصفين، نصف واراه التراب، والنصف الآخر يحوم في مخيلة الزوج الذي يحنّ إلى ذكرى لحظة عاطفية تجمعه معها فوق سرير الزوجية.

ويأتي هذا المقطع تمهيدا لتفكيك مبدأ الحرية المصطنعة، التي لا تعرف منها الشعوب شيئا سوى ما يقال في الخطابات المؤدلجة سياسيا، لذا يصور الشاعر أحمد جارالله عزاوي وهو يمر يوميا مكتئبا تحت نصب الحرية. وفي معرض حديث للشاعر على صفحة التواصل الاجتماعي يقول في مقال نشره بعنوان (حرية جواد سليم) عن نصب الحرية: " فكرة الحرية التي عالجها جواد في النصب كانت أيضا من وجهة نظر جواد حسب المتأمل في شخصيته ومذكراته هي الحرية بمفهومها الشامل وليس السياسي التموزي فحسب لا سيما في الفن... ولم ينشغل بصناعة نصب يعبر عن مرحلة معينة أو تجربة سياسية خاصة وأيديولوجيا محدّدة وإنما صنع نصبا حداثيا يتجاوز الأزمنة والأمكنة ويبقى خالدا ليعبر عن فكرة الحرية التي يبحث عنها الإنسان دوما في العراق والعالم"(ياسين،2020: https://www.facebook.com/share/p/16qJk2cxH7/).

إذا عندما يوظف أحمد جارالله نصب الحرية في نصه الشعري يوظفه بهذا المفهوم الذي تحدث عنه من وجهة نظره، ففكرة الحرية التي يبحث عنها عزاوي في النص هي فكرة حرية الإنسان بصفة عامة التي لم يستطع الحصول عليها حتى في بلده، لذا نراه يجدد البحث بالقدوم يوميا تحت شعار الحرية في بلده، لكنه يمر مكتئبا، لأن الرموز تبقى رموزا إن لم تتحقق معانيها على أرض الواقع. ويقدم الشاعر صورة موازية فيها من السخرية ما فيها من الحرية، حين يصور ترامب يمر مخمورا بجانب نصب الحرية في بلده، ومعنى ذلك أن المخمور لا يعي شيئا من معنى الحرية، وتكمن في لغة الشاعر الكوميديا الدامعة أو السوداء عند المقارنة بين المشهدين المتوازيين، وهناك إشارة خفية يمكن أن يلاحظها القارئ عند المقارنة بين ظرفي المكان (تحت، وجانب) اثناء مرور عزاوي وترامب برموز الحرية كل في بلده، (فعزاوي يمر يوميا مكتئبا **تحت** نصب الحرية)، إلا أن الآخر(يمر ترامب مخمورا **بجانب** تمثال الحرية)، فكلمة تحت تجعل الشخصية أسفل من هذا المعْلَم، فالحرية تعتلي عزاوي ولا يستطيع الوصول إليها ولكن يتعلّق نظره بها مثلما يتعلق بالسماء، بينما كلمة جانب تجعل ترامب موازيا لتمثال الحرية، وموازاته للتمثال موازاة للجماد لا يتحقق منها شيء، فالتماثيل في العرف الديني لا تضر ولا تنفع ، قال الله تعالى على لسان إبراهيم عليه الصلاة والسلام: ﴿ إِذْ قَالَ لِأَبِيهِ وَقَوْمِهِ مَا هَٰذِهِ التَّمَاثِيلُ الَّتِي أَنتُمْ لَهَا عَاكِفُونَ﴾ (سورة الأنبياء/ الآية52) .

عبر هذه اللقطات الممنتجة سينمائيا بصفة متوازية، ينقلنا الشاعر إلى خاتمة القصيدة، التي يستهجن فيها انكباب المؤرخين على كتابة المجلدات عن ما هو مركزي متمثلا بشخصية ترامب، والانكفاء عن المهمشين أمثال عزاوي(أبو الشربت)، المضحي بجسده من أجل الوطن، قائلا: (ولماذا يخصص المؤرخون آلاف الصفحات للحديث عن ترامب/ ويتناسون عزاوي تماما)، فالسؤال يثير مسألة مهمة في توثيق التاريخ، ويشير ضمنا إلى أن الأقوياء هم من يصنعون التاريخ ويظهرونه بالصورة التي تخدم مصالحهم، ويحذفون منه كل ما يتعارض مع توجهاتهم، متناسين قصدا الطبقة المهمشة، التي لا يقل أثرها الفاعل عما هو مركزي في الحياة، ولكن بالمقابل يصنع الشاعر للشخصية المهمشة عزاوي تاريخا فيصبح الاسم أيقونة إنسانية لا تقل أهمية عن ترامب من حيث الحق في الوجود والذاكرة، ولو على المستوى الشعري، على الرغم من تجاهل التاريخ كل المهمشين.

إن التقابل البنيوي بين مشاهد ترامب وعزاوي يعزّز من وظيفة المونتاج المتوازي، ويمنح النص طابعه الحجاجي، فكل مقابلة بين الشخصيتين هي بمثابة حجة ضمنية لصالح المظلومية والبؤس، وتُظهر التناقض بين ما يُؤخذ بالقوة، وما يُنتزع من الضعيف. وهذا الحجاج ليس تقليديا منطقيا، بل حجاج رمزي شعري يتكئ على الصورة الممنتجة التي تعتمد على تكرار الأسئلة الاستنكارية، المتوازية بين الشخصيتين، المفعمة بالمفارقة، والسخرية، بوصفها أدوات لإثبات موقف احتجاجي ضد التمييز والظلم والتهميش.

وفي خاتمة القصيدة يعود الشاعر إلى نقطة البداية التي تجمع بين الشخصيتين في صفة واحدة يقول فيها (مع أن الاثنين يستخدمان المرحاض/ ويؤمنان أن الحرية / لا يمكن أن تتحقق بالضراط فقط!!).

تصبح القصيدة بهذه الخاتمة قصيدة مدورة ترتبط فيها الخاتمة بالبداية، فالشاعر يؤكد على مسألة المساواة، وتحقيق العدالة والحرية، وقد اعتمد الشاعر على لغة قريبة من اليومي والمألوف واستعمل مفردات من الحياة اليومية وربما الشعبية كـ (عزاوي، أبو الشربت، المرحاض، عربة من خشب، الذباب، الشطرنج، الأصلع، الأعرج، الضراط)، لإيصال الرؤى الفكرية، وإن كانت الكلمة الأخيرة (الضراط) كلمة مبتذلة اجتماعيا، إلّا أنها في السياق الشعري جاءت لتحقق غاية دلالية من حيث المعنى، لا تحققها كلمة أخرى، فهي مقتبسة من مثل شعبي يختزل المعنى المراد ايصاله بهذه اللفظة. علما أن النص الحداثي يميل إلى تصديع منظومة الرموز العاجية، واللغة المعبأة بها، واحمد جارالله من الشعراء الذين يسيرون في طور الحداثة، وهمه أن يُكسب نصه ثقلا معرفيا، لذا نراه يزج القارئ في دائرته، ويضعه ضمن مناخ الأسئلة التي تصدمه وتدهشه، في سبيل الخوض معه في الرؤى الفكرية التي يطرحها بأسلوب شعري يجمع بين الأفاق الجمالية والمعرفية.

تكشف قصيدة حرب باردة عن قدرة الشعر المعاصر على استثمار تقنيات الفن البصري ومنها المونتاج المتوازي في بنية لغوية مكثفة لتوليد خطاب إنساني، يشخّص الواقع ويدعو إلى التفكير به، فبين عزاوي وترامب لا تكمن فجوة بين فردين فحسب، بل بين عالمين: أحدهما يُخلّد، والآخر يُنسى على الرغم من أنهما يتشابهان في أدنى مستويات الحاجة البشرية.

3- تقنية الفيديو كليب:

إن هذا الاسم يطلق على الأغنية المصورة (music video)، وفيه يلجأ المخرج إلى دمج المشاهد البصرية، وما فيها من حركة وإضاءة، وموسيقى، وزاوية رؤية، مع الصوت المنطوق، ويتم فيه تجميع سلسلة من اللقطات، والمشاهد في عرض لا يتجاوز (10) دقائق، لاعتقادهم أن الصورة الأيقونية قادرة على إنجاح الأغنية جماهريا، وتضمن لها الذيوع، مقارنة بالصوت الذي يبقى تأثيره محدودا. وفي حقيقة الأمر يبدو الفيديو كليب تعبيرا عن حكاية، فكل صورة في عمقها حكاية، فانتقال اللقطة من وضعية بصرية إلى أخرى يمثل حكاية مبنية ومؤسسة على تدرج الصورة، ويتحدّد الفيديو كليب بإطار زمني قصير ووحدة بصرية لا يستطيع المخرج تجاوزها(ينظ، زغلول:-https://nashiri.net/index.php/articles/literature 4344-15--q-q-v4344and-art/)

أي إن تقنية الفيديو كليب تهدف إلى توظيف حاستي السمع والبصر، في سبيل انتاج فكرة متكاملة، على هيئة أغنية مصورة– في الغالب– تتضمن قصة خبرية يتم تسجيلها، ومنتجتها عن طريق تجميع اللقطات والمشاهد، ضمن حيز زمني قصير.

وربما يلتقي الشعر بتقنية الفيديو كليب من حيث تركيزهما على الصورة، فالأغنية المصورة تعتمد على تجميع اللقطات، والشعر يميل أحيانا إلى تكوين صور عنقودية توظَّف لغايات دلالية. وقد أفاد الشاعر احمد جارالله من هذه التقنية في بناء بعض قصائده ومنها على سبيل المثال في مجموعة يرحل العراقي: قصيدة (حرو..ق) في الصفحة 30، وكذلك قصيدة (برنامج مدينة شرقية) في الصفحة 33، وفي قصيدته (دحـ....رَجـ..ة) يذكر بعد العنوان مباشرة أنَّ النصَّ صوِّر بواسطة هذه التقنية قائلا في جملة اعتراضية – صُوِّر النصُّ بطريقة الفيديو كليب– يقول في هذه القصيدة: (ياسين،2013: 27)

" دحـ....رَجـ..ة"

– صُوِّر النصُّ بطريقة الفيديو كليب–

بعد ذبول الحرب

ورقةٌ صفراء .. سقطَتْ من تلك الشَّجرة

التي تقف فوق الرصيف منذ سنوات طويلة..

إنَّ كلمة دحرجة في العنوان تمَّ تشكيلها بطريقة بصرية، تحاكي صوت الدحرجة، وكأن العنوان بهذه الصفة يحمل مؤثرا صوتيا، يسبق عملية التصوير بطريقة الفيديو كليب.

بعد هذه اللمحة البصرية في العنوان يبدأ الشاعر قصيدته بسطر شعري، تنزاح فيه اللغة عن المتعارف عليه، فلم يقل مثلا بعد ذبول الأشجار، أو الورود، وأتى بهذه الصيغة(ذبول الحرب)، ليمنح اللغة طابعا شعريا عن طريق العدول إلى لفظة لا تنتمي إلى الحقل الدلالي للنبات، ويكسر فيها أفق التوقع، وهو بهذه الكلمات القليلة يخلق خطا دراميا، يختزل حكاية حرب كاملة، تنطلق فيها القصيدة من لحظة ما بعد الحرب، لحظة السكون التي تعقب الضجيج، لحظة المواجهة مع الذات، بعد ترك السلاح، هذه اللحظة تمنح المتلقي فرصة التأمل والتفكر في الربط بين المدلول المعجمي لكلمة الذبول وعلاقتها الثنائية بالحرب، من هذه النقطة يعمل الذهن على استقبال النص بوصفه نصا لغويا يعرض المشاهد كما تصورها كاميرا الفيديو كليب، وتصبح الحرب كأنها نبات انتهت حياته وآل إلى الزوال، إلا أن الفرق القائم بين ذبول النبات وذبول الحرب، يجعل الدلالة في التركيب الأخير

معكوسة لأن ذبول الحرب دلالته إيجابية، وكل إنسان سوي يتمنى موت الحرب مجازا، وانتهاءها حقيقة بينما ذبول النبات دلالته سلبية، تثير الأسى في النفس البشرية. ومن جهة أخرى يأتي تشبه الحرب بالنبات عبر الاستعارة المكنية للفت الانتباه إلى أن الحرب كالنبات تحتاج إلى عناصر تغذيها وتمنحها ديمومتها.

وتنقلنا الكاميرا في السطر الثاني إلى (ورقة صفراء.. سقطت من تلك الشجرة)، وعند الجمع بين هذه اللقطة واللقطة السابقة (ذبول الحرب) يأخذ المشهد بعدا آخر؛ فالأوراق الصفراء لا تسقط إلا في الخريف، ومع أن الحرب قد انتهت، ولكنّ زمن انتهائها يتحدّد بموسم الخريف، وكان من المفترض أن يقترن انتهاء الحرب بالربيع، لتنبعث الحياة بعد الدمار والموت، ولكن يبدو أن الشاعر يضمر غايات أخرى، وعَدَل عن هذا المعنى، لذا استعمل كلمة ذبول الحرب مرتبطة بالورقة الصفراء الساقطة، لغاية دلالية يكشف عنها النص فيما بعد، وربما تكون الورقة الصفراء رمزا يمثل كيانا إنسانيا هشا، يُدحرج في الحياة بلا إرادة بعد ذبول الحرب.

وفي السطر الثالث تتوقف الكاميرا راصدة تلك الشجرة (التي تقف فوق الرصيف منذ سنوات طويلة)، وإذا ما نظرنا إلى هذا السطر نظرة بنيوية محللين الدلالات التي توحي بها اللغة، مستنطقين رموزها، نجد أن كلمة تقف استعارها الشاعر من الصفة الإنسانية المرتبطة بالأنثى، فتصبح الشجرة معادلا للمرأة، وهي تقف فوق الرصيف، وما يعزز هذه الدلالة قول الشاعر تقف فوق الرصيف، لأن الأشجار تخترق الرصيف وتمتد جذورها في أعماق التربة، في حين يقف الإنسان على الرصيف ويكون جسده فوقه، ويرسم الشاعر هنا وقوف الشجرة من دون الكشف عن الغاية وراء هذه الصورة، ولكن أفصح عن المدّة الزمنية التي استغرقها هذا الوقوف، وهو سنوات طويلة عدة؛ فكلمة منذ تشير إلى بداية الزمن فحسب. ويكون الوقوف للاستقرار في المكان والثبات فيه وعدم مغادرته.

ثم ينقلنا الشاعر/ مخرج الفيديو كليب، إلى المشهد الآخر بقوله:(ياسين،2013: 27)

الّريح تقلّب الورقةَ مثل كرةٍ فوق الرصيف

تصطدم الورقةُ بحذاءٍ أسود

لامرأةٍ تنتظر رجلاً..

لكنَّه لم يأت!

لازالت الكاميرا ترصد الورقة الصفراء الساقطة من الشجرة المشار إليها سابقا، وفي هذا المشهد يستعمل الشاعر كلمة الريح لتقليب تلك الورقة، ولم يقل الرياح أو الهواء، لأن قوة الريح أكبر، ودلالتها الدينية تشير –غالبا– إلى الدمار إلّا إذا وصفت بعدها بوصف إيجابي؛ ومن ذلك قوله تعالى: ﴿ حَتَّى إِذَا كُنْتُمْ فِي الْفُلْكِ وَجَرَيْنَ بِهِمْ بِرِيحٍ طَيِّبَةٍ ﴾ [يونس: 22]، أما مثال الريح المرسلة بالشر والنِّقم، قوله تعالى: ﴿ فَلَمَّا رَأَوْهُ عَارِضًا مُسْتَقْبِلَ أَوْدِيَتِهِمْ قَالُوا هَذَا عَارِضٌ مُمْطِرُنَا بَلْ هُوَ مَا اسْتَعْجَلْتُمْ بِهِ رِيحٌ فِيهَا عَذَابٌ أَلِيمٌ * تُدَمِّرُ كُلَّ شَيْءٍ بِأَمْرِ رَبِّهَا فَأَصْبَحُوا لَا يُرَى إِلَّا مَسَاكِنُهُمْ كَذَلِكَ نَجْزِي الْقَوْمَ الْمُجْرِمِينَ ﴾ [الأحقاف: 24، 25].

إن تقليب الريح للورقة الصفراء في القصيدة يحمل دلالة سلبية؛ لأنها تقلبها بشدة مثل الكرة بحيث لا تستطيع الالتصاق بالأرض ومقاومة تلك الريح، فهي تبعدها عن الساق التي كانت تحملها وتغذيها، حتى اصطدمت بحذاء المرأة الأسود.

وكان بإمكان الشاعر أن يكتفي بقوله: (حتى اصطدمت بحذاء المرأة)، ولكنه وصف ذلك الحذاء بالسواد، ليعطينا أولا: صورة بصرية تجعلنا نشاهد الحدث بما فيه من ألوان عن طريق اللغة وكأنه يحدث أمامنا، فنبصر الحذاء ذا اللون الأسود وهو يوقف تدحرج الورقة الصفراء، وثانيا: اختار السواد من بين الألوان الأخرى؛ ليستعير دلالته الرمزية التي توحي بالظلمة والحزن، فيمنح الورقة الساقطة هذه الدلالة التي تضاف إلى حالتها المعلولة نتيجة صفرة اللون وتدحرجها.

ويبدو أن هذا الاصطدام كان مقصودا من قبل الشاعر، المتحكم بالصورة المنقولة إلى المرسل، فالاصطدام يولّد تقابلا مباشرا بين الورقة الصفراء والمرأة، فتبوح الصورة الشعرية الممنتجة بطريقة الفيديو كليب بحياة الشجرة وحياة الورقة الصفراء، المرتبطة شعريا بحياة المرأة؛ فتنقلنا الصورة من هامشية الورقة الساقطة إلى فكرة الحياة والموت، وفكرة السقوط والانفصال عن شريان الحياة ساق الشجرة الذي يغذيها ، ومن ثمَّ معاينة الانتقال القسري لها، ودحرجتها على رصيف لا يعرف لها قرارا؛ إذ تدفعها الريح من دون هوادة، فلا يُوقف عبث الريح بالورقة سوى المرأة، فيكون هذا الوقوف بوجه الريح تضامنا مع الورقة، وإن كان الفعل غير مقصود لذاته، لعدم انتباه المرأة لذلك، وما يبرّر هذا التضامن هو اشتراك المرأة مع الورقة في الدحرجة فيما بعد كما جاء بمتن القصيدة.

إن الصور الشعرية الموظفة لغويا في القصيدة، تحركها خيوط اللعبة الفنية، المرتبطة بقلم المبدع، الذي ينقلنا من لقطة إلى أخرى، بحيث تتسم القصيدة ببنية فنية تصويرية، تعمل فيها الكاميرا ضمن تتابع خطي بلا تعقيد زمني، ويعتمد الشاعر على حركية الأفعال في النص: (سقطت، تقف، تقلّب، تصطدم، تنتظر، يأت)

في سبيل دفع الحدث نحو الذروة، لتكتمل مفاصل حكايته المرسلة إلينا بصفة لغوية، إلّا أنها تحمل طابعا تصويريا لكل جزئية من هذه الحكاية، يمكن تخيله بصريا.

وقد استعمل الشاعر لفظة المرأة نكرة من غير تعريف، لتحيل إلى عموم هذا الجنس من غير تحديد شخصية بعينها، فهي تتجاوز انتماءها لبلد ما أو عرق أو ديانة أو قومية، لكنّها تبقي على صفة الإنسانية المنفتحة على كلّ امرأة في هذا العالم، تصادفها الظروف نفسها، ومثلها كذلك جاء الرجل نكرة، ليتحد الجنسان بهذه الصفة.

ولم يصرّح الشاعر بالأسباب التي تدعو إلى عدم إيفاء الرجل بموعد اللقاء، لأنه مسكوت عنه في النص، حيث اكتفى بوضع علامة التعجب خلف السطر الشعري: (لكنه لم يأت !)، ولم يبح أو يبرر السبب، وترك القارئ يتكهّن ذلك، لذا تبقى الدلالة مفتوحة على مصراعيها، والتفكير فيها يدخل ضمن دوائر عدة بحسب الظرف الذي يمر به الرجل، ولكن كلمة الحرب الواردة في السطر الشعري الأول تجعل هذه التكهنات تنغلق على أن الحرب هي المسبّب الأقوى لعدم، حصول اللقاء المرتقب بين الجنسين(المرأة والرجل)، ويبدو أن المرأة تفقد الأمل، وتغادر موقفها على الرصيف كما هو بائن في قول الشاعر الآتي:(ياسين،2013: 27-28)

بعد نصف ساعةٍ
تجتازُ الورقةُ حذاءَ المرأة الباكية
وتستمرُ في التدحْرُج
بعد ثوانٍ تتبعها
المرأةُ
يتدحرجونَ
معاً..
الورقةُ
الصفراء
والمرأةُ
وقطرةٌ
من
الدمع الأخضر
حتى تختفي
خطواتُهم
عند نهايةِ منعطف الحياة.

يقوم الشاعر هنا بتقمص دور الراوي في سرد الأحداث، التي يختزلها بشكل مكثف، فهناك فرق كبير بين طبيعة الشعر، والقص، من حيث البنية الفنية، والفضاء الذي يضم كلّا من الجنسين (الشعر والنثر).

وفي القصيدة لا تظهر أصوات أخرى مع صوت الراوي، علما أنه هنا يمثل (الرؤية مع)، فالراوي = الشخصية الحكائية، وهو شاهد على الأحداث ناقلا لها، يتبادل مع الشخصية المعرفة بمسار الوقائع، فلا يعرف أكثر ممّا تبوح به الشخصية ولا يستطيع أن يدرك ما يدور في خلدها(ينظر: لحمداني، 2000: 47)، فالراوي الشعري في النص السابق لم يذكر حزن المرأة قبل الوصول إلى ما يؤكد ذلك؛ لأنه لم يتغلغل إلى عاطفتها مثل الراوي كلي العلم، لكنه يصور لنا هذا الحزن لحظة نزول الدمع من عينيها بقوله (تجتاز الورقة حذاء المرأة الباكية)، إن رواية الحدث بهذا الأسلوب (الرؤية مع) تنسجم مع تقنية الفيديو كليب، إذ يتم نقل الأفكار والعاطفة بشكل مباشر عن طريق الصور، واللقطات المعروضة في وقتها وآنها لحظة بلحظة، كما يميل الشاعر إلى الاستعمال المكثّف للمفردات الحسية التي تهيء النص للتحول إلى شريط سينمائي مرئي، كتوظيفه للحركة واللون. ومن جهة أخرى يمنح دموع المرأة الباكية صفة اللون الأخضر الذي يحمل رمزية الخصوبة، ولكن امتزاجه بالدمع يجعل دلالته الرمزية تشير إلى خصوبة عاطفة الحزن، واستمرارها بالحياة– أي حياة هذا الحزن– مقابل الفقد والفراغ الذي تركه الرجل في حياة المرأة؛ فيصبح الانتظار على الرصيف انتظارا وجوديا يتماهى فيه الإنسان(المرأة) مع النبات الذي فقد اتصاله بشريان الحياة ، (الورقة الصفراء) الساقطة في أحضان الفوضى: إذ تدحرجها الريح، وتتحكم في مسارها، فيصل الجميع (المرأة والورقة والدمعة الخضراء) إلى نهاية منعطف الحياة، فتتوقف الكاميرا عند هذه النقطة التي توثّق اختفاء خطواتهم وتلاشي الجميع عن الأبصار.

وربما لا نبتعد في تحليلنا إذا ما حاولنا الجمع بين مضمون القصيدة وبعدها الدلالي مع عنوان المجموعة الشعرية (يرحل العراقي) التي تنتمي إليها قصيدة (دحـ .... رجـ ..ة)، فكلمة العراقي هنا ليست خاصة بجنس الرجال فقط، وإن كان اللفظ يحيل إلى ذلك، بل يشمل كلا الجنسين (الذكر والأنثى)، فالمغزى المقصود هو الإنسان العراقي بجميع أجناسه وأطيافه، وإحدى قصص الرحيل، هذه القصيدة التي تصوِّر رحيل المرأة، في ظل غياب الرجل الذي يمثل كذلك رحيلا عن النص ورحيلا عن المرأة، وربما عن الحياة بأكملها بسبب الحرب.

يتكئ الشاعر في المشهد الأخير من قصيدته على التشكيل البصري، في سبيل إيصال صورة التدحرج، فينثر الكلمات المفردة (الورقة/ الصفراء/ والمرأة/ وقطرة من/ الدمع الأخضر) بشكل عمودي من الأعلى إلى الأسفل على الورقة البيضاء؛ ليوحي بفعل التدحرج والتتابع في السقوط، فالألفاظ المتساقطة رأسيا بعد كلمة يتدحرجون معا في النص تعبر عن مدلولاتها المتدحرجة نزولا إلى نهاية منعطف الحياة.

إن قصيدة (دحـ .... رجـ ..ة) ليست نصا شعريا فحسب، بل عمل فنيّ قابل للتحول إلى فيلم قصير يصوَّر بتقنية الفيديو كليب، ليعبر عن الانهيار الداخلي للإنسان، يتناول ما بعد الحرب، ما بعد الكارثة والدمار، فالحرب لم يقف تأثيرها عند الأشياء المادية والمكان، بل شملت آثارها الإنسان سواء من كان في ساحة المعركة (المقاتل)، أم من ينتظر عودة ذلك المحارب من أهله وزوجته وأبنائه أو خطيبته أو حبيبته.. الخ.

لقد كشفت الطبقات البصرية للنص، والرمزية منها عن الرؤية الفكرية للمبدع، فجاءت اللغة معبرة عن حالة التيه، والحزن، وانتظار المستحيل في ظل البحث عن الأمل والخلاص، فالمنعطف المذكور في القصيدة لم يذكر الشاعر ما بعده، وكأنه باب من أبواب العدم، فيصبح هذا المنعطف موتا رمزيا للشخص الداخل فيه، وبهذا تجسد القصيدة حالة وجودية للإنسان العراقي الذي تبدو حياته شيئا هامشيا كورقة صفراء تدحرجها الأقدار.

الخاتمة

- وظّف الشاعر في قصائده مجموعة من التقنيات، التي تنتمي في الأصل لفنون أخرى، ومنها (الكوميديا السوداء، والمونتاج المتوازي، والفيديو كليب)، سعيا منه إلى الإفادة من إمكانات الفن المسرحي والسينمائي، في معالجة موضوعات مهمة في الحياة، مثل (الحرب، والسلم، والحياة والموت، والحرية، والمركز والهامش).
- إن تجليات الكوميديا السوداء في تصوير الحرب والفقد بدت واضحة في قصيدته (علمتنا الحرب)، وكان الأسلوب الساخر التهكمي فيها أداةً للتعبير عن واقع مأساوي، وقد اتكأت القصيدة على عنصر الضحك، في إظهار شكل من أشكال المقاومة الوجودية، وفي النهاية يمكن عدّ القصيدة ثورة معنوية بصفة لغوية مجازية على الأفكار القارة المترسخة، التي شكلت مرجعيات سائدة ضمن الزمن السابق، عبر الأجيال.
- يدفع الخطاب الشعري المفعم بالكوميديا السوداء المتلقي إلى مراجعة الذات، ومحاكمة الخطابات الآنية والسابقة برؤى فكرية لها صلة بالواقع وما يحدث فيه، عن طريق تفعيل مبدأ السؤال والاستفهام عن كل ما يدور حول هذه الذات مركز الكون، ومن ثم تمحيص القرارات، وغربلتها قبل الانقياد خلفها بصفة عمياء.
- عمَدَ الشاعر إلى توظيف تقنية المونتاج المتوازي، لغرض المقارنة بين ما هو مركزي، وما هو هامشي، من أجل تسليط الضوء على مفاهيم عدة، كالحرب والسلام، والحرية من منظورها الخاص المتعلق بالفرد، وكذلك منظورها العام الذي يشمل المجموع والوطن، فجاءت لغة القصيدة محمّلة بفيض من الأسئلة التي تضع المتلقي أمام لقطات تصويرية تشعره كأنه أمام فيلم ممنتج تتناوب فيه المشاهد بين شخصيتين(ترامب وعزاوي)

بشكل متوازي لا تكتمل فيه الدلالة إلّا من خلال هذا العرض بصفته المتوازية، وقد فضح الشاعر بهذا الأسلوب الذي يتداخل فيه فن السينما مع الشعر الأفكار السلطوية، المفروضة بالقوة على العوام المهمشة/ أو البلدان الضعيفة، في ظل شعارات الديمقراطية الزائفة.

- اعتمد الشاعر في قصيدته (دح .... رجـ..ة) على تقنية الفيديو كليب في تصوير الانهيار الداخلي للجنس الأنثوي، بعد انتهاء الحرب، فلم تظهر في القصيدة أصوات تتحدث، سوى صوت الراوي، الذي تكفّل بنقل الحدث كما هو بلحظته، فكانت القصيدة عبارة عن رسوم تتحرك، ومشاهد تجري أمام المتلقي مباشرة في زمن حدوثها. أراد الشاعر من خلال هذه التقنية عرض رؤاه الفكرية كفلم مصور صامت يدين الحرب، ويشعرنا بالفقد والضياع، فآثار فالحرب تركت آثارها المحسوسة بصريا، فضاع الأمل باللقاء، وكانت النتيجة دحرجة متوازية عموديا للإنسان والنبات والأحزان تجمعهم نهاية واحدة هي صورة الغياب.
- وبعد هذه النتائج أعلاه، يتضح لنا أن الشاعر يحمل رؤى فكرية عميقة، تخص الذات الإنسانية، وحقها في الوجود، والحرية، والعيش بسلام، ويركّز على المهمش من هذه الذوات، فيطرح رؤاه بلغة شعرية ينأ بها عن المحمولات النخبوية، لغة تحاكي عامة المجتمع؛ لأن الخطاب موجه إليهم، فتنهل قصيدته من اليومي والمألوف حكايتها، ولكنّه يعبئ هذه اللغة رموزا، وتساؤلات تقترب ممّا هو فلسفي، بأسلوب فني يوظّف فيه تقنيات مستعارة من فنون أخرى في سبيل القضية التي يتبناها.

قائمة المصادر :

- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم:2011م، لسان العربط/7، دار صادر، بيروت، لبنان.
- بافي، باتريس: 2015م، معجم المسرح، ط/1، ترجمة: ميشال ف. خطّار، مكتبة الفكر الجديد، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان.
- الجاحظ، أبو عثمان عمر بن بحر:2003م، البيان والتبيين،ط/7، تحقيق: عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة.
- جاكبسون، رومان، وآخرون: 1982م، نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، ط/1، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان.
- الدوخي، حمد محمود: 2009م، المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة د. ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سلسلة الدراسات (1)، سوريا.
- الرويلي، ميجان ، والبازعي، سعد: 2000م، دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من خمسين تياراً ومصطلحا نقدياً معاصراً)، ط/2، المركز الثقافي العربي.

- شغيدل، كريم: 2007م، تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة (دراسة في شعر ما بعد الستينيات)، ط/1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
- عبد النور، جبور: 1979م، المعجم الأدبي،ط/1، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان.
- عجور، محمد: 2010م، التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاص (دراسة نقدية)، ط/1، دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة_ دولة الإمارات العربية المتحدة.
- علوش، سعيد: 1985م، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط/1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبريس، الدار البيضاء، المغرب.
- عناني، محمد: 2000م، فن الكوميديا، د. ط، مكتبة الإسكندرية، مصر.
- العيد، يمنى:2010م، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط/3، دار الفارابي، بيروت.
- الغويل، المهدي إبراهيم: 2011م، السياق وأثره في المعنى، د. ط، أكاديمية الفكر الجماهيري، بنغازي، ليبيا.
- لحميداني، حميد: 2000م، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط/3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت لبنان.
- وهبة، مجدي، والمهندس، كامل: 1984م، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط/2، مكتبة لبنان، لبنان.
- ياسين، احمد جارالله: 2013، يرحل العراقي، د. ط، دار ابن الأثير للطباعة والنشر، جامعة الموصل، العراق.
- ياسين، احمد جارالله: 2021م، نون النسيان، ط/1، الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، العراق.
- ياسين، احمد جارالله: د.ت، امنيات لاعب التنس (قصائد نثر)، ط/1، دار ماشكي، المصل، العراق.
- ياسين، احمد جارالله: د.ت، لمن تمطر السماء (قصائد نثر، د. ط، دار نون للطباعة والنشر، الموصل، العراق.
- ياسين، احمد جارالله:2009م، إلى برقيات وصلت متأخرة، سلسلة تصدّرها المديرية العامة لتربية نينوى النشاط المدرسي/ شعبة الشؤون الأدبية (17).
- زغلول، لطفي: الأغنية المصورة العربية(الفيديو كليب)
  https://nashiri.net/index.php/articles/literature-and-art/4344-15--q-q-v4344
- ماري، تيريز جورنو: معجم المصطلحات السينمائية: ، تحت إدارة ميشيل ماري، ترجمة : فائز بشور
  http://library.daralkalima.edu.ps/records/attachmentdetails/416

❖ ياسين، احمد جارالله: حرية جواد سليم: مقال منشور على التواصل الاجتماعي(الفيس بوك) ضمن صفحة الشاعر (أحمد جارالله) بتاريخ 14 يوليو 2020.
https://www.facebook.com/share/p/16qJk2cxH7/

Bibliography of Arabic References (Translated to English)

❖ Ibn Manzur, Abu al-Fadl Jamal al-Din Muhammad ibn Makram: 2011, Lisan al-Arabat 7, Dar Sadir, Beirut, Lebanon.
❖ Bavy, Patrice: 2015, Dictionary of Theater, 1st ed., translated by Michel F. Khattar, New Thought Library, distributed by the Center for Arab Unity Studies, Beirut, Lebanon.
❖ al-Jahiz, Abu Uthman Umar ibn Bahr: 2003, al-Bayan wa al-Tabyin, 7th ed., edited by Abd al-Salam Harun, al-Khanji Library, Cairo.
❖ Jakobson, Roman, et al.: 1982, The Theory of the Formal Method (Texts of the Russian Formalists), 1st ed., translated by Ibrahim al-Khatib, Arab Research Foundation, Beirut, Lebanon.
❖ al-Dawkhi, Hamad Mahmoud: 2009, Poetic Montage in Contemporary Arabic Poetry, 1st ed., Arab Writers Union Publications, Damascus, Studies Series (1), Syria. - Al-Ruwaili, Megan, and Al-Bazie, Saad: 2000, A Guide for the Literary Critic (Illuminating More than Fifty Contemporary Critical Trends and Terms), 2nd ed., Arab Cultural Center.
❖ Shagdel, Karim: 2007, The Interplay of Arts in Modern Iraqi Poetry (A Study of Poetry After the Sixties), 1st ed., General Directorate of Cultural Affairs, Baghdad.
❖ Abdul Nour, Jabour: 1979, Literary Dictionary, 1st ed., Dar Al-Ilm Lil-Malayin, Beirut, Lebanon.
❖ Ajur, Muhammad: 2010, Dramatic and Cinematic Techniques in Contemporary Poetic Structure (A Critical Study), 1st ed., Department of Culture and Information, Government of Sharjah, United Arab Emirates.
❖ Alloush, Saeed: 1985, Dictionary of Contemporary Literary Terms, 1st ed., Dar Al-Kitab Al-Lubnani, Beirut, Souchpress, Casablanca, Morocco.
❖ Anani, Muhammad: 2000, The Art of Comedy, Dr. 1st ed., Alexandria Library, Egypt.
❖ Al-Eid, Yumna: 2010, Narrative Techniques in Light of the Structural Approach, 3rd ed., Al-Farabi Publishing House, Beirut.

- Al-Ghuwail, Al-Mahdi Ibrahim: 2011, Context and Its Impact on Meaning, 1st ed., Jamahiriyya Thought Academy, Benghazi, Libya.
- Lahmidani, Hamid: 2000, The Structure of the Narrative Text from the Perspective of Literary Criticism, 3rd ed., Arab Cultural Center, Casablanca, Beirut, Lebanon.
- Wahba, Majdi, and Al-Muhandis, Kamel: 1984, Dictionary of Arabic Terms in Language and Literature, 2nd ed., Libraries of Lebanon, Lebanon.
- Yassin, Ahmed Jarallah: 2013, The Iraqi Departs, 1st ed., Ibn Al-Atheer Publishing House, University of Mosul, Iraq.
- Yassin, Ahmed Jarallah: 2021, The Nun of Forgetfulness, 1st ed., General Union of Writers and Authors in Iraq, Iraq. - Yassin, Ahmed Jarallah: n.d., The Wishes of a Tennis Player (Prose Poems), 1st ed., Mashki Publishing House, Al-Masal, Iraq. - Yassin, Ahmed Jarallah: n.d., For Whom the Sky Rains (Prose Poems), n.d., Noon Printing and Publishing House, Mosul, Iraq.
- Yassin, Ahmed Jarallah: 2009, To Late-Arriving Telegrams, a series issued by the General Directorate of Education in Nineveh, School Activities/Literary Affairs Division (17).
- Zaghloul, Lotfi: The Arabic Music Video (Video Clip) https://nashiri.net/index.php/articles/literature-and-art/4344--q-q-v15-4344
- Marie, Therese Journo: A Dictionary of Cinematic Terms, edited by Michel Marie, translated by Fayez Bashour http://library.daralkalima.edu.ps/records/attachmentdetails/416
- Yassin, Ahmed Jarallah: The Freedom of Jawad Selim: An article published on social media (Facebook) on the page Poet (Ahmed Jarallah) on July 14, 2020. https://www.facebook.com/share/p/16qJk2cxH7/