رحلة دبي)1(

على طريق مود أحمد السيد

مود خضري

في الأيام التي سبقت سفري إلى (دبي) لتسلم جائزة سلطان العويس، دأبت في الخروج من منزلي كل صباح، في جولة تبدأ من عقدة تقاطع البصرة الداخلية والخارجية في ساحة (سعد) الصاخبة بحركة أنواع لا تحصى من السيارات، وتنتهي عند ساحل (شط العرب) الطويل المعروف باسم (الكورنيش). أبكر بمرافقة ابنتي حتى بوابة مجمع الكليات الإنسانية لجامعة البصرة، والواقع على قوس الساحة الصاخبة، ثم أعود أدراجي في أحد مسلكين مستقيمين متوازيين: شارع السجن والمستشفى وسوق البصرة القديمة، بمحاذاة المجرى الراكد لنهر (العشار)، أو الشارع الذي ينحرف حول مركز المدينة، بمحاذاة نهر (الخورة) المحفوف بالنخيل. أعود راكباً سيارة أجرة عامة من نوع (تويوتا - كوستر) في شارع السجن، بينما أسير ماشياً في شارع النخيل، مستقبلاً روائح الصباح الأولى بصدر خال من الأفكار، لكنني ما أن أصل إلى ساحل الشط المعترض الشارعين المتوازيين، حتى أكون قد امتلأت بشظايا لا حصر لها من الأفكار المرتحلة بين النهرين المتفرعين من الشط الكبير. أفضي إلى جبهة الشط فألتقي برؤى الخريف، رؤى معارك النهر الشرقية، وقد هبت من نومها في ثقوب الساحل القديمة بعد أن أطاح صباح التعارضات (في ٢٠ آذار ٢٠٠٣) بتماثيل القادة العسكريين المصطفة على قواعدها. الرؤيا الأخيرة جذبت حنين البحر إلى الساحل مع مئات من زوارق الصيد وصهاريج النفط وقاطراتها، وربطتها إلى قواعد التماثيل المنزوعة بحبال غليظة ملطخة بالزيت. عطلت تعارضات البحر رحلات هذه الهياكل الحديدية الصدئة، وراكمتها على جبهة الساحل الطويلة الممتدة حتى ميناء (المعقل) في مشهد قل مثيله بين موانئ الخليج الدانية. هياكل مقشرة، قمرات متسخة النوافذ، صوار مائلة، وسائد مطاطية، سلاسل ومراس مرفوعة، حبال مشدودة، بحارة قلائل. هنا أرفع نظري إلى جؤجؤ باخرة مقشر يطل على رصيف الساحل بمهابة متعبة، فأشعر أني أقف وقفة رائد القصة العراقية محمود أحمد السيد عند فرضة (المعقل) بانتظار الصعود إلى ظهر الباخرة (باجورا) التي ستقله إلى مدينة (بومبي)، بعد أن حرف خط سفرته من الحجاز إلى الهند.

سافر محمود السيد عن طريق خليج البصرة، بعد عام من دخول القوات البريطانية بغداد عام ١٩١٧، تدفعه مشاعر الكبت والقهر التي تنسم هواء الحرية في حواضر الشرق الكبرى. آنذاك كانت هنالك ثلاث مدن تجذب روح المثقف الشاب نحو مصادر الوثوب القومي والتنوير الفكري: الحجاز موطن الثورة العربية، واستانبول وريثة الخلافة الإسلامية، وبومبي مدينة الفكر المستنير. مكث السيد عامين في المدينة الهندية، وعاد بخطاب غير مألوف في الأدب العراقي، خطاب الرواية. ظهرت أولى روايات السيد العائد (في سبيل الزواج) عام ١٩٢١، إلا أن رؤى الرحلة الهندية لم تتحقق إلا في عام ١٩٢٨ عندما كتب روايته (جلال خالد). تنتمي رواية (جلال خالد) إلى نوع من السرد الذاتي عرف بسرد الرواية الإيقاظية، لكنها تفردت عنه بيقظة وعي مفتوح للتجارب، خاض غربة الهوية العراقية عن أرضها وامتزاجها بتجارب شخصيات تخالفها الاعتقاد، فتعلم في الغربة ما لم يتعلمه في موطنه.

كان لدينا في العام ١٩١٧ مريضان وملخص الرواية أن الشاب (جلال خالد) يلتقي على متن الباخرة فتاة يهودية اسمها (سارة) مسافرة مع أبيها وخطيبها (داود) إلى سنغافورة. يقع جلال في هوى سارة، ويفصله عنها وصول الباخرة إلى ميناء بومبي وتفرق المسافرين، فيتتبع أثرها في المدينة المجاورة (كلكتا). هناك يتعرف جلال إلى شاب هندي يعمل صحفياً ويعتنق الأفكار الاشتراكية اسمه (سوامي)، يطلعه على حضيض المجتمع الطبقي الذي تتمرغ فيه كائنات بشرية حطمها البؤس والفقر والاستغلال، ومن هؤلاء (سارة) التي ينتهي بها المطاف إلى المبغى، و(داود) الذي يساق إلى مستشفى المجانين. تمتلئ عينا جلال خالد بصور الاغتراب الاجتماعي، فيرنو ببصره إلى بلاده التي اندلعت فيها الثورة. يعود جلال إلى البصرة، ومنها إلى بغداد، يم يسقط طريح الفراش. وتنتهي الرواية بمراسلات جلال خالد مع أصدقائه، فيما تنطفئ في وعيه الكسير نيران الثورة العشرينية. كان جلال خالد أول (مريض عراقي) صرعته تعارضات (الدخول والخروج) وتناقضات (الحب والثورة) في بداية تأسيس الدولة العراقية.

غربيان: جندي هندي صرعته حرارة الجسد العراقي، ومريض إنكليزي بهرته كنوز الأرض المدفونة على ضفاف الأنهار. وبين مئات الجنود الهنود المرضى، خلفت حملة دخول بغداد عام ١٩١٧ وراءها مريضاً إنكليزياً معروفاً أدركه أجله بعيداً عن دياره هو الجنرال مود قائد الحملة. وإزاء مريضات إنكليزيات مثيلات الليدي دراور والمس بل، سقطت مريضات عراقيات فريسة الملاريا فزادهن المرض جمالاً وشحوباً.

إزاء الفضول الاستشراقي والولع الآثاري والشبق الجنسي، كان هناك المرض الثوري العراقي. إزاء نصوص الدخول والسقوط الباردة، نصوص الرحلات والمذكرات والاستكشاف الجغرافي والانثروبولوجي، كانت هناك قصص محمود أحمد السيد المحمومة بصراع الروح العراقية ضد قيودها واغترابها. عالجت هذه الروح الاعتراضية داءها المستوطن باستعارات سردية شافية من الرواية التركية والروسية، قبل أن تجرب أسلوب التداعي الحر في نماذج مثل (الجدار الأصم لعبد الملك نوري، وسرير رقم ٣١ لنزار عباس، وأرض وبشر وزمن لمحمد روزنامجي). وعندما قررت هذه الروح استئناف تجريبها السردي على طريق محمود السيد (صعوداً وهبوطاً بقطارات الأمس، دخولاً وخروجاً ببواخر اليوم) فإنها تبلغ الآن أقصى تعارضاتها بهذه التشكلات السردية: تكرار الوقائع، وعدمية الوعي، وصدمة الحرية.

من المدهش حقاً أن تنتظر الروح العراقية التي أيقظها السيد في نصوصه (الروح التي تناظر الروح الروسية التي تحدث عنها دستويفسكي في أعمال بوشكين) إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية لتظهر في قصص عبد الملك وروزنامجي ونزار عباس وتداوي انصراعها في نصوصهم. وبهذه الروح المصروعة عبرت نصوص الستينيات معبر التطهير الاغترابي حتى نهاية القرن العشرين. وهي تنتظر اليوم على رصيف التعارضات الجديدة في ميناء الدخول والخروج، موسومة بعلامات (المريض العراقي) الذي عاصر ثلاث لحظات لدخول الجيوش الإمبراطورية في الأعوام ١٤، ٤١، ٢٠٠٣.

مع الدخول الأخير (٢٠٠٣) إلى بغداد، نشأت تعارضات من نوع آخر، وخروجات أكثر خطورة إلى مدن الشرق الكبرى، لم تفقد بومبي جاذبيتها البشرية (استضافت المدينة هذا العام الدورة الثالثة للملتقى الاجتماعي العالمي)، إلا أن مدناً مثل كراتشي وكابول وبالي زاحمتها بصفاتها الشيطانية. عاد الفيلسوف الفرنسي برنارد هنري ليفي من كراتشي بكتاب عن مقتل الصحفي الأمريكي دانيال بيرد بأيدي جماعات أصولية متطرفة، زاوج فيه بين نوع الرواية والتحقيق الصحفي تحت عنوان (رومانكيت). وأظن أن جولة في مدينة البصرة مع دفاتر ملاحظات ستنتج كتاباً من نوع كتاب ليفي. أفضل أن أتبع خطى محمود السيد لو أردت الخروج من البصرة بكتاب يغطي حادثة اختطاف أو تفجير أو اغتصاب أو سرقة مصرف، مازجاً جنس الرواية (رومان) بجنس التحقيق الصحفي (ريبورتاج) تحت عنوان (رومانتاج). سيلتحق كتابي (كتاب السيد المتنقل بوعي الهوية المرتحلة) بالجنس الأخير من أجناس التأليف الروائي الذي برع فيه صنع الله إبراهيم وماركيز وغونتر غراس وكاواباتا. ضمن صنع الله إبراهيم جنسه الروائي ملاحظات السجن، وغونتر غراس تقريراً عن جدار برلين، وكاواباتا ملاحظاته عن زلزال مدينة طوكيو عام ١٩٢٣. صدرت رواياتهم عن أحد هذه التعارضات: زنزانة أو جدار أو زلزال. أما كتابي فلربما يصدر عن ثقب طبيعي حفره سرطان نهري في ساحل شط العرب. وأية رواية ينتجها القرن الحادي والعشرون ستبدأ أو تنتهي عند أحد هذه الثقوب الطبيعية أو الذرية التي حفرتها الآلة العسكرية الإمبراطورية في سواحل (مدن الشيطان) الشرقية.

أعيد اتصالي برواية (جلال خالد) مستخرجاً من حبكتها البسيطة تعارضات الدخول والخروج، وسيرة الوعي المسافر بين تجربتي الحب والثورة. إنها عينها -بعد سنوات طوال- سيرة كاتب جوال يدون في دفتر ملاحظاته تعارضات جولة صباحية تبدأ من ثقب زنزانة وتنتهي بثقب سرطان نهري. أفترض أنها جولتي التي تمسح بنظرتها سجن البصرة الذي أنشأته قوات الاحتلال البريطاني عام ١٩١٤، وعاد أثراً بعد عين في الدخول الثالث للبريطانيين عام ٢٠٠٣، مسح السجن من فوق الأرض، ولم تتبق من هيكله المخيف سوى أعمدة وأبواب وثقوب تستنقع بمياه المواسير المحطمة. أضع هذا الثقب الكبير إزاء ثقب الطبيعة الصغير الذي تقودني إليه خطواتي، وأصل إلى كورنيش الشط الطويل الذي يزدحم بالزوارق والبواخر والصهاريج منذ أن توقفت عن الخروج إلى البحر. هنا تنتهي الجولة، وتشتغل السيرة الغائبة من جؤجؤ باخرة مقشر، ويبدأ ثقب السرطان ببث شفرات تعارضاته: تعارضت البواخر الراسية مع الباخرة التي سافرت بالسيد عام ١٩١٨، وغرغرة المياه في الثقوب مع لغط المسافرين المتعاقبين على رصيف الميناء. تعارضات الزمن الأول مع الزمن الأخير. إني هنا على الساحل الملطخ بالزيت، في نهاية جولة صباحية، أفترض بضعة أسئلة:

-كما حرف محمود أحمد السيد سفرته من الحجاز إلى الهند، هل ستنحرف سفرة الزائر الثاني، أم ستتوقف عند ثقب الطبيعة المطمور بالزيت؟

-تتوالد النصوص حين تتوالد مدن الشيطان، وتمتزج الخطوات حين تختلط اتجاهات السفر، فمن المسافر الحقيقي باتجاه الجائزة؟

-أهو سفر قديم، في أثر دخول جديد، أم كتابة تستنسخ الدخولات والخروجات كلها في نص ممزوج؟

-أهي سفرة الوعي المشبوب أم سفرة الوعي الشائخ، وأي منا المريض الذي صرعته خيبات السفر؟

إذا صحت هذه الافتراضات، فسأقف موقف محمود السيد على رصيف الميناء، وأستقل الباخرة إلى دبي، بعد أن أحرف خط سيرها من الهند إلى الإمارات، فأتسلم الجائزة التي أستحقها السيد قبلي منذ ثمانين عاماً.

أما إذا طوحت رياح التعارضات، تعارضات الدخول والخروج، بافتراضاتي، فقد يتوحد طريقي بطريق محمود السيد، وسفرتي بسفرته، فأصل إلى بومبي بدلاً من أن أصل إلى دبي، بجواز الخيال والتصور المحض، ثم أعود مع طائفة كبيرة من الزوار الهنود على متن الباخرة (جبل علي) إلى البصرة.

ملحظات

أفكار المثقف.. وتردده عليها

عبد الزهرة زكي

في أحيان كثيرة تبقى علاقة المثقف بأفكاره مشحونة بمسحة عاطفية، هي تعبير عن طبيعة أخلاقية تتحكم بالصلة بين هذا المثقف وعالم الأشياء والأفكار التي يعتقد أنها تقع ضمن نظام ملكيته.

ينظر هذا المثقف إلى الأفكار، أفكاره، فتتبدى له وكما لو كانت شأنها شأن الأشياء الأخرى جزءاً شخصياً منه، جزءاً ينبغي له وعليه أن يناضل من أجل تأكيد صحتها وصوابها وأحقيتها.

لقد انصرفت تربية المجتمع للأفراد نحو فكرة "دافع عن رأيك" أكثر مما علمهم ضرورة اختبار الرأي ومساءلته، وكما لو أن الدفاع عن الرأي الشخصي دفاع عن شرف شخصي.

بفعل هذا الأسلوب العاطفي -الأخلاقي في التعامل مع الأفكار، لم نكد نصادف في حياتنا الثقافية مثقفاً تجرأ على أفكاره وتمرد عليها في لحظة من لحظات مواجهة حقيقية يتأكد له فيها كفاف هذه الأفكار عن الصلاحية وفشلها في العمل، ذلك إذا ما استثنينا طبعاً نمط المثقف الإنتهازي اللعوب، فهو مثقف غير عابئ أساساً بعالم الأفكار، كما هو غير معني بعالم العواطف والأخلاق.

وبفعل التشبث العاطفي الذي يبديه المثقف في مواجهة أفكاره، ينحسر الدور النقدي للمثقف، وهو دور يبتدئ لدى المثقف بامتحانه أفكاره (الشخصية) واختباره الدائم لها ولصلاحيتها، ويستمر هذا الإمتحان فاعلاً في كل حال تكون فيها أفكار المثقف في صدام أو تعارض مع الفكر الآخر، أي فكر وأي آخر..

في مثل لحظات المواجهة هذه يكون اختبار المثقف النقدي منصرفاً أولاً لمسألة أفكاره هو ومدى جدارتها للبقاء، قبل أن ينشغل بمدى جدية وصلاحية الفكر الآخر المواجه، فيما تنصرف جهود المثقف العاطفي (أو النرجسي) إلى مراقبة فكر الآخر وقبوله أو الامتناع عنه بمقدار ما يتوافق أو يتعارض مع أسلوب تفكيره الشخصي.يتنازل المثقف العاطفي عن شخصيته لصالح أفكاره. إنه رهين الفكرة التي تجعل من حياته وسيلة لها، غير أن المثقف الآخر، النقدي يجعل من الأفكار وسائل قابلة للاستبدال والتغيير او الإهمال بمقدار ما تكف قدرتها على قبول الاختبارات. وبهذا فهو مثقف يبدي ولاءه لحريته أولاً، حريته أزاء العالم، وقبل هذا حريته إزاء أفكاره. وحيثما خسر المثقف حريته في مساءلة أفكاره، يكون قدر خسر حريته في استقبال العالم أو الإعتراض عليه.ربما يكون السياسيون أكثر قدرة من المثقفين على تعديل أفكارهم أو تصويبها أو الخروج عليها، وتلك مفارقة، ولكن تفرضها طبيعة العمل السياسي، وهي طبيعة قائمة على تمثل فن التكيف والاستجابة. لكن هذه القدرة على استبدال الأفكار أو تعديلها تخضع إلى نظام آخر من المفاهيم والقيم، غير مفاهيم وقيم الحرية، حرية التفكير التي تمنح المثقف النقدي جرأة الخروج على أشد الأفكار شخصية "حين بطلانها، كما تمنحه شجاعة الدفاع عن أكثر الأفكار مناوأة حينما تتبدى أحقيتها وصلاحيتها في الاختبار والعمل.يحتاج المثقف إلى الحرية أكثر مما يحتاج إلى الأفكار.ويحتاج المثقف أن يدافع عن أفكاره كما يدافع عن شرفه الشخصي، ولكن الدفاع عن الأفكار لا يجري بالضرورة بالتحصن خلفها، وإنما في مواجهتها ومساءلتها والتمرد عليها في أحيان كثيرة.

الشاعر موفق محمد

رموز الأسطورة والموت في نص بيوض العمى

ناجح المعموري

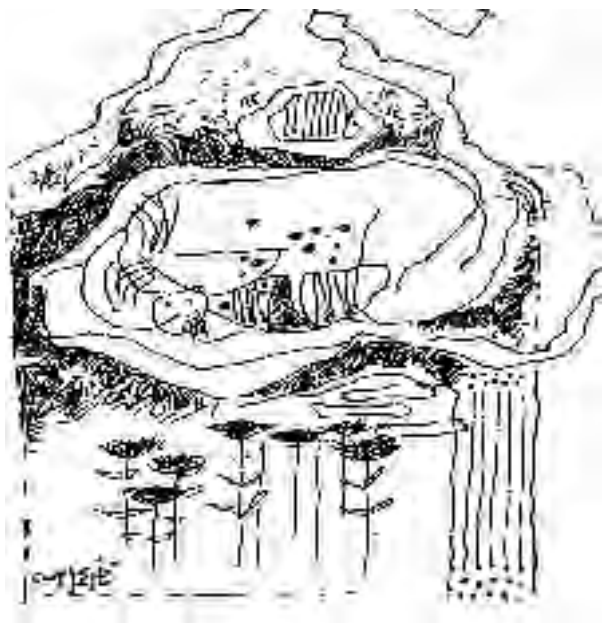
أول ما يرشح عنه العنوان، هو بقاء الهيمنة والتسيد للطاقة البصرية، ومرحلتها التي ساهمت في بلورة حضارة إنسانية مهمة قبل اختراع الكتابة. ولعب الاتصال والتبادل البصري، دوراً خطراً في الحضارات التي عرفها الشرق الأدنى القديم، وقدم لنا المثل الصيني هيمنة الوظيفة البصرية "الصورة تعادل مائة كلمة" أو "العين التي ترى أفضل من الأذن التي تسمع، وهنا تكون للصورة فاعلية خلال مرحلة النشوء الحضاري المبكر. ولذا كانت العين متحكمة بالحياة وهي -وحدها- صاغت المفاتيح الأولى للثقافة ورموزها الأسطورية المعروفة. من هنا كانت اللغات صورية، ومن بعد تطورت بفعل التقدم الحضاري وحصل اختراع اللغة بأبجديات مختلفة. ومن يعطي نص "بيوض العمى" القصير أهمية بالغة للبصري الذي صاغ الوعي المبكر للإنسان، ومن هنا يكون الدخول إلى النص، في محاولة لكشف أهم الأنساق الإسطورية التي عرفتها الحضارة العراقية القديمة مثلما عرفتها الحضارات الأخرى، وأعني به نسق الإلوهة المؤنثة، وسلطتها في إنتاج الحياة والمعرفة، بوصفها وسيلة فعالة في القراءة التي تساعد على كشف المعنى الكامن في طبقات النص.

البيضة، مدلول الخصب وديمومة الحياة، وهو مدلول إيجابي / حيوي، مستمر منذ الأزل، وحتى الأبد، وهذا المدلول هو الذي تمركزت حوله أساطير وملاحم الخلق في الشرق، ولذا لا يمكن أن تكون للبيضة وظيفة موت أو إندثار، لأن للموت تعطلاته وعطبات تضع حداً للحياة. ومدلول البيضة -كما قلنا- هو الحياة (الانبعاث) النسلية لكنها في النص الشعري مدلول رمزي للاندثار (العمى) الموت. والعمى مجاز شعري (موت) ظلمة/ عالم أسفل، وهذا يفضي إلى الإنطفاء. وهنا تناغم مع الألوهة الشابة المذكرة التي واجهت الانطفاء والنزول إلى العالم الأسفل ومنها دوموزي/ أدونيس/ أوزيريس/ يوسف/ يسوع. ولعبت هذه الألوهة دوراً في تجديد الحياة والإبقاء عليها. لانها -الألوهة الشابة- ظلت عنصراً ضمن نظام الخصب المشكل لثنائية الألوهة. والتي لولاها لاندثرت الحياة، وتعطلت الوظائف الإخصابية/ الانبعاثية. ولذا كانت الألوهة الشابة ملاحقة بالعطل/ الموت/ العطب، لكنه مؤقت، حيث تعاود دورتها ثانية ومن جديد. ومعاودة الانبعاث تجديد للصراع وديمومة له، لأن البنية الذهنية الأسطورية في العراق القديم لم تعرف الضبط والتحكم بالصراع ولو مؤقتاً. لذا فإن الإله الشاب القتيل منبعث مرة ثانية، ومتجدد بطاقة خلاقة أمسكت بيدها على مفاتيح الحياة والكون في آن.

وبيوض العمى تعبير مجازي عن تعطل الطاقة الشابة التي أفسدتها الحروب، وأكلتها ظلمات العالم الأسفل لكن الشباب في نص الشاعر موفق محمد لم ينبعث مثل الألوهة الشابة، لأنه -في النص- إنطفأ بفعل قوة مادية، ولذا فإن النزول إلى الظلمات سيظل أبدياً.

إن بيوض العمى بيوض للموت، وهنا يكمن اختراق اللغة عبر إسطورتها الأزلية (البكرية، وشحنها بقوة المجاز فيها، لأن الموت لا بيوض له، وإنما يحصد بيوضاً. وتكمن في الموت عقدة إخصاء الحيوية، حتى تتعطل الحياة إلى الأبد وهذا ما إهتم به النص.

إن ما تتمتع به القراءة من سلطة



وحضور مهيمن قادرة على تفكيك عناصر النص والكشف عن علاقاته الداخلية/ اللسانية واقتراح سياق مغاير، من أجل انتظام السياق المقترح للقراءة. كما إن تفكيك النص معني بالدلالة/ المعنى، أكثر من عنايته بالمفهوم الفلسفي "الدريدي" وذلك لأن النص لم يكن تجريدياً محضاً أو تأملاً ذاتياً. ولم يكن فضاء مطلقا النص حسب المفهوم البارتي = داخل + خارج. وذات + جمعية. سطح + أعماق. قراءة نص بيوض العمى لا تتم بوحدة عناصره وإنما بتفكيك علاقاته، وأعني به تفكيك بارت الذي أشرنا له، والذي يعني تعدد المعاني وتراكم الطبقات ويخلق هذا -أيضاً- صداماً وانزياحاً لطاقة واحدة، وهي نظام الخصب الأسطوري الكامن في طبقات النص الشعري.

تقترح القراءة خرقاً لاستهلال النص وبدلاً في:

في عيني/ تفتض الغيوم بكارتها/ بعيني تفتض الغيوم بكارتها/ لأن الاستهلال الأول يحصل من العينين مكاناً للافتضاض البكوري، وإن حصل هذا فالعين لا تهطل مطراً، أما إذا قلنا بعيني الغيوم، تفتض الغيوم بكارتها/ تكون للعين طاقة الصوت الذكوري، وبديلاً عن رمز رجولي، لأنه معطل أصلاً. واستعاض النص بالعينين رمزاً ذكورياً لإقامة الاتصال الإدخالي/ الإخصابي مع الغيوم، وبعد إزالة بكارتها، لم يتدفق منها دم البكورية، وإنما مطر أسود لا يملك طاقة تخصيب. وتساقط المطر الأسود، فعل بكاء، وتعبير عن حجم الفجيعة بسبب تعطل الحياة بالكامل. وكان يحصل في الحياة الأسطورية التي بلورت منظومة الخصب في الشرق تغير في وظيفة السماء التي هي "آن" وهي الوظيفة المركزية في تحققات الخصب، والتغير الحاصل في النص هو أن السماء، فقدت دورها الاخصابي/ الإسطوري، وحقق النص شعرية متراكمة، متأتية من الدور الذي صاغه النص لما هو بصري:

في عيني
تفتض الغيوم بكارتها
لتبدأ البكاء
وفي عيني يضع العمى
بيوضه وينام

وبعد هطول المطر الأسود بديلاً لدم الأنوثة وبكورتها، يضع العمى بيوضه في عينيه، لأنهما لا تريان إلا الأسود الهاطل من الغيوم. ومجازية النص، صاغته بيوض، ويتفاعل هذا البيض وسط عينين، وترتسم أمامنا الكارثة بحجمها ممثلاً لها بنزول الأسود الدال تراجيدياً على الحياة وعطلها.

فلا غرابة من هذا
المطر المتشح
بالسواد
حزناً على رجولته
التي يلوط بها اليباب

ولأن نص -بيوض العمى- مزدحم بالمتناقضات/ المعكوسات والمصاغة بتفرد، فإن المهيمنات الخاصة بنظام الخصوبة قد تغيرت، وحصل فيها استبدال نصي/ شعري، ويحصل هذا كما أعتقد للمرة الأولى. في محاولة للاستثمار الطرسي الإسطوري، لأن التعامل مع الخارجي/ المحيط وبخطاب الخارج/ التقرير يعني إعادة فوتوغرافية له، لذا نجح الشاعر موفق محمد في توظيفه للأطراس الأسطورية ووقفت مركزاً مشعاً في نصه القصير، والمكتفي بريقه الطرسي. ولأن المعكوسات عديدة لذا فإن المطر رمز الخصب وحيوية الحياة ما عاد صافياً/ ونقياً/ ومخصباً، لأنه أعلن عن مأساتنا عبر سواده، حزناً على رجولتنا ورجولته، التي يلوط بها اليباب.

لقد أخذت المأساة بعداً واضحاً، وحصل قلب للوظائف المعروفة بايولوجياً، وتحقق انحراف واضح، غاب فيه الاتصال الادخالي/ الثنائي/ البايولوجي، المخصب للحياة، وحل بديلاً له فعل اللواط، المعطل للوظائف الانبعاثية. ويبدو التآزر واضحاً بين اللواط واليباب في النص من أجل مجازيته. لقد ارتضى المطر لون السواد لثوبه، لا رغبة بهذا اللون/ الموت/ الرماد، وإنما حزناً على رجولته المخصبة -قبلاً- للحياة، تلك الرجولة النازلة (يلاحظ التعبير المعكوس) والتي ابتدأ يلوط بها اليباب، الذي عطل طاقته، وحيويته، وتجسدت الكارثة الخلقية الكبيرة بتحول المطر الذكوري إلى منحرف/ معطل تماماً وتغيرت وظائفه الحيوية، وكان الشذوذ/ العطب بديلاً لها. ولم يكتف النص بهذا التحول/ أو الانحراف المهم جداً، بل ضغط باتجاه الأرض، الأم الكبرى/ سلطة الألوهة المؤنثة -في الأسطورة- والتي منحت الحياة/ العالم فيوض انبعاثها المستمر. وما دامت الذكورة/ المطر آن - السماء، قد تعطلت، فالكارثة شاملة إذن، وتبدى الشمول بفقدان الأم الكبرى وظيفتها الأزلية في إرسال الخصب والإبقاء عليه مستمراً خلال فصول السنة.\

فلم تعد الأرض
أنثى
بل هي الذكر الوحيد

انقلبت الخصائص الأزلية، وتحقق الارتحال -كما قلنا- حيث صارت الأرض ذكراً، تبادلت الأدوار مع الإله "آن" السماء، وابتدأت بممارسة الإدخال مع السماء، وخصبتها بناطحات السحاب، لتلد لنا لمقابر.الوظائف في النص مقلوبة، معكوسة. حيث الإبقاء على الموت حتى الأبد. لأن البيوض متكاثرة دوماً، وستظل منتجة للعمى/ العالم الأسفل/ الموت. وهنا تعطل لوظائف الانبعاث/ والخصب. وارتداء الحياة الحزن ثوباً أسود حتى الأبد.

قصائد ديار السامرائي

لكل شيء على ما يرام

اطمئن أطمئن
كل شي على ما يرام
سيد؟؟ سيدي؟؟
المدينة غائمة نصفها
اطمئن اطمئن
كل شيء على ما يرام
القصيدة غامضة سيدي؟؟
اطمئن اطمئن
كل شيء على ما يرام
سيدي سيدي سيدي
الصبية فاقدة رشدها؟؟
تشتهي عنباً
تشتهي رطباً
انها تغني لها قبل ان يأخذوك

جرح

لا تفتح جرحك
كل ضماد العالم لا يكفي
من اين نجيء؟
بضمادات الروح؟

النهر

عندما غير النهر
مجرى النهر
تغيرت الاشرعة
فتاة المدار
فظلت حمامتنا حائرة
بدون قرار

سقوط

نجمة حرة
سقطت عند مجرى النهر
سقطت كالحجر
فتلاشى القمر
ما الذي غير المسألة
رجل وامرأة
يناما ن ظهراً لظهر
دونما مشكلة

المرأة

اخطأت عشها في المساء
اخطات عشها مرتين
فماذا يخبئ لها
عام الفين؟؟
طلقة؟؟
طلقتين؟؟

أل حفيدي حارث

خل الحوادث
للحوادث
وتعال نلعبها
كموروث وارث
- والرهان؟؟
على الكوارث