

العدد 20 شتاء 2019

هيئة التحرير:

علي سعدون - علي شبيب ورد - أمير الحلاج
اسماعيل سكران - حذام يوسف طاهر

الهيئة الاستشارية:

الفريد سماعيل - أ.د. محمد حسين آل ياسين
أحمد خلف - أ.د. حاتم الصكر - أ.د. سعيد عدنان
أ.د. عدنان حسين العوادي - أ.د. صبحي ناصر حسين
أ.د. بشرى موسى صالح - أ.د. نادية غازي العزاوي
أ.د. خليل محمد ابراهيم - أ.د. صالح زامل



الأديب العراقي

AL ADEEB AL IRAQI

مجلة فصلية تصدر عن

الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق - المركز العام

رئيس مجلس الإدارة:

ناجح المعموري

رئيس التحرير

د. أحمد مهدي الزبيدي

سكرتير التحرير:

عبد الأمير المجر

التصميم والإخراج الفني: د. فلاح حسن الخطاط

المصحح اللغوي: د صباح عبد الهادي

4 أما قبل

6-58 دراسات

6	أدب المقالة عند شاكر مصطفى
18	الروائي غير الجدير بالثقة في القص العربي..... د. حسين حمزة الجبوري
43	الجسد بوصفه خيالاً للمعنى..... د. رحمن غركان
30	مصطلح الجنس الأدبي في المنظور العربي
	الاشكالية والأنواع..... د. سامي شهاب الجبوري

59 - 81 ندوة العدد: سؤال الرواية العراقية الحديثة.

82 - 110 نصوص شعرية

82	بستان قريش
87	عيد ميلاد يوم أمس..... زهير بهنام بردى
92	اعتراف
94	رسالة الى أبي
96	ماذا كسرت
98	براميسيوم
100	بثوب شارع
104	شتاء معتق ومطر محترم..... عدنان الفضلي
107	اربعة اعوام أخرى..... وليد حسين
109	كأس الفراق
	عبد المنعم الأمير

111 - 153 نصوص قصصية

111	سطر في عمق الليل
117	حذاء باتا الوطني
	أسعد اللامي

صوت الجدار	عالية طالب	125
شم التراب	ابراهيم سبتي	130
تعويض	حسين البعقوبي	134
ابتسامه المصور اللطيف	جودت جالي	140
الهارب الى النار	حسن النجار	146
حين تعلم جو الاسماء كلها	حسين محمد شريف	148

154 – 162 مسرح

هنا المتحف ايها الحياة التي هناك	محمد خضير سلطان	154
--	-----------------	-----

163 – 168 سينما

الفيلم التسجيلي ..قراءة معرفية	د. صالح الصحن	163
--------------------------------------	---------------	-----

169 – 173 تشكيل

التشكيل وبناء الاستعارة	د. نجم عبد حيدر	169
-------------------------------	-----------------	-----

174 – 187 مراجعة ندوة العدد 18

جدل الاجيال الشعرية	علي سعدون	174
التجيبيل اقحام للسنوات في النتاج الشعري	طالب عبد العزيز	176
التجيبيل مفهوماً نقدياً	د. جاسم حسين الخالدي	178
تجيبيل القصيدة وليس تجيبيل الشاعر	سهيل نجم	184

188 – 190 اصدارات الاتحاد

191 – 192 أما بعد

كلمة في إيقاع النثر	د. خليل محمد ابراهيم	191
---------------------------	----------------------	-----

محتويات المجلة لا تخضع في الترتيب للمفاضلة بين الأسماء بل للضرورة الفنية فقط.

المجلة غير ملزمة بنشر كل مادة تصل إليها.

المواد المرسله الى المجلة لا تعاد الى اصحابها سواء نشرت أم لم تنشر. البريد الإلكتروني:

aladebaliraqi1960@yahoo.com

رقم الإيداع في دار الكتب والوثائق في بغداد : 2182 لسنة 2016

سُمِّي الذي يتأدب به الأديب أدبًا، لأنه يأدب الناس إلى المحامد وينهاهم عن المقابح.. هذا ما أخبرنا به المعجم اللغوي عن معنى (الأدب) ، وهو _ أيضًا _ ما نصحنه به الجاحظ: ((أطلب الأدب ، فإنه دليل على المروءة، وزيادة في العقل، وصاحب في الغربية وصلّة في المجالس)). وما زال الأدب، في الثقافة العربية، ومناخاتها المختلفة، والمتحولة، هو الفضاء الأكثر هيمنة، والأجلى تعبيرًا عن الهوية. وما أشدّ قرابة الأديب من أدبه ، وما أوثق علاقتهما _ أعني الأدباء العراقيين _ ببيتها الآمن (بيت الجواهري الكبير) ، إنه (اتحاد الأدباء العراقيين) ، فخلف سورهُ _ إن كان له سور أصلاً _ تجد الهوية الأدبية العراقية الأصلية.

ولسنا (الأم) ولا (الماشطة) لنجمل اتحادنا، ولسنا مغنّين في حي كثر الطرب فيه كي نشك بوقع الكلام ، إنما نرسّخ هذه الاعترافات في زمن بدأت (الريثاثة) تنشب أظفارها في جسد الثقافة العراقية، التي نرجو أن تسعى لبناء الإنسان، والمحاولة إلى تنقيته من رواسب السلطة الدكتاتورية، وهي مهمة لا مفرّ للأديب منها، وليكن عند حسن ظن شيطانه العبقري، الذي علمه الشعر والأدب وما ينبغي.. تلكم مسؤولية ثقيلة، تعبر الحدود الجمالية للنص لتنبش في المنطقة الثقافية والاجتماعية والفلسفية، فمثلما الأدب بنية جمالية فهو كذلك بنية ثقافية، وموقف أزاء ما يقدر أمامه من انحراف قيمي أو أخلاقي، أو رقي تربوي وإنساني؛ ولو كان الأمر متوقفاً عند البنية الجمالية لما شاب رأس الأديب، ولما كان لاتحاده شأن بما يشاهده من خراب ينهش البلاد والعباد ، ولما صرّح ببياناته الناصعة ومواقفه الشجاعة تجاه أي موقف سلبي داخل أسوار الوطن وخارجه.

ولا داعي لتوجيه ذاكرة القراء إلى ما قامت به السلطات الدكتاتورية من احتكار لبيت الأدباء لتضمه إلى بقية المؤسسات التابعة لها، لا طمعاً ببنيانه العتيق، بل

طمع بكلماته الشاهقة والباهرة، والوعي بما تصنعه الكلمة من صور ساحرة تجمل وتلوي عنق الحقيقة، ومن الداعي أن ننبّه إلى تشظي المركزية الدكتاتورية إلى مراكز متعددة، قد تبدو وكأنها هامشية، ولكنها في خطرهما قد تكون متنًا، بما تتبعه من أساليب ناعمة تتسرب أنساقها إلى مفاصل الثقافة، وحتى تغادر الدبيب تحت الأرض إلى مرحلة قرع الأقدام فوقها، وبتبختر موثوق، فإنها تسعى إلى لجم فوهة صوت الكلمة الحرة والمؤسسة التي تلمها في سلة الوطن.

إن الأديب الحقيقي، هو جزء من منظومة المثقف العضوي الهادف إلى ترسيخ القيم المدنية المتعالية على كل الرواسب الدينية الطائفية الضيقة، والبدوية الجاهلة، والآيديولوجية النفعية، وما أوجنا لطبقة ثقافية (انتلجنسيا) قادرة على أن تقود الصوت الثقافي الحر، ومنه الأدبي، نحو بناء عراق اتحادي ديمقراطي حرمتين، ينقذ الوطن من محاولات تزييف هويته وتشويه ألوانه المتعددة، ومنها تعدد ألوانه الثقافية، طبقة تشمل أولئك الذين ترتبط مهنتهم بالعمل العقلي والثقافي، ومن ثم تكمن وظيفتها في إنتاج الفاعليات الذهنية في جميع الميادين.

ها نحن نوشك على نهاية كلمة المجلة من دون توضيح _ كما اعتدنا _ لمحتويات العدد ومضامينه .. نعم أضمرنا النسق المعتاد لنبوح بما يشهده اتحادنا من تحد كبير، ورهان أكبر مع من يحاول أن يطمس الهوية العراقية الأصيلة. وهذا ما لا يرضاه (الدال) وهو في معجمه، وما حذرنا منه الجاحظ في بيانه وتبيينه، وهو ما يسعى اتحادنا إلى محاربته بأدبائه الأوفياء للدال وللمدلول.

أدب المقالة عند شاكر مصطفى

سعيد عدنان

وأدبها، وكانت أعناقهم تشرئب إلى العصر، ومستحدثاته، يريدون أن يجمعوا بين القديم والحديث جمعاً لا يهدر قديماً حميداً، ولا يُغفل حديثاً نافعاً. وقد كان في طليعتهم: رفاعة رافع الطهطاوي، ومن أخذ عنه، واتبع نهجه. ثم يأتي جمال الدين الأفغاني، ومن اقتدى به كالإمام محمد عبده، وأحمد لطفی السيد، وجيل كريم من صفوة الأمة. وكان من ثمرات سعيهم، أن دبت الحياة في أوصال اللغة، وأخذت شيئاً فشيئاً تستعيد قدرتها على التعبير عن جوانب العقل، ونواحي الوجدان، وتبتعد عن صنعة الزخرف، وصارت قادرة على مدِّ الصحافة اليومية بضروب من الكتابة، وقد تهيأت الحال أن تنشأ المقالة: لتكون شكل التعبير عن الأفكار والمشاعر؛ وقد اتخذت هيكلها القائم على وضوح اللغة، وفصاحتها، وحسن

كانت المقالة من أوائل الأنواع الأدبية الجديدة التي عُرفت في مطالع هذا العصر؛ فقد نشأت في أخرى القرن التاسع عشر، قريبة من الصحافة، موصولة بها.

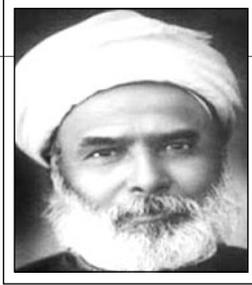
كانت العربية، قبل عصر النهضة، مثقلة بالزخرف، تنوء بصناعة تتكلفها الأقلام؛ ورثتها من قرون انقطع فيها الإبداع، وجف ماء الأدب. فلما بدت طلائع العصر الحديث، واتصلت الأسباب بين الشرق والغرب، وذهب المبتعثون من مصر إلى أوربا؛ كان لا بد للعربية أن تنفض عنها غبار القرون، وأن ترجع إلى منابع الإبداع فيها، وأن تتصل بأنماط الأدب الغربي، وأن تحسن المواءمة بين أصالتها، وهذا الأدب الجديد الآتي من أوربا. وقد كان من سعادة الجد أن تولى الأمر رجال أحبوا لغتهم، وتاريخهم، وكانوا راسخي العلم بالعربية

نسخ من الفن ، وصار الناس يقبلون عليها إقبالهم على فنون الأدب الأخرى، وقد كان لمصطفى لطفي المنفلوطي فضل في نظراته وعبراته ؛ لتصبح المقالة نوعاً من أنواع الأدب ، وليأتي من بعده ، جيل تزدهر به المقالة الأدبية ازدهاراً كبيراً ؛ في طليعته ؛ طه حسين ، وأحمد حسن الزيات ، وإبراهيم عبد القادر المازني ؛ يتبعهم آخرون في مصر وفي غيرها من البلاد العربية.

البناء وتماسكه ، وعلى حيز يقع بين السعة والضيق ، وبين الطول والقصر، تسعهُ الصحيفة ، ولا يضيق به القارئ ، ثم استقر هيكلاً ؛ وقد كان ل (الجريدة) صاحبها أحمد لطفي السيد يدٌ حميدة في رسوخ شكل المقالة ، واتّضح معالمه غير أنّها مقالة غايتها وصول الأفكار، وبيان المعنى ، ولا تتوخى أن تكون ضرباً من الأدب، وتكتفي بإطارها الصحفي ، فلمّا زاولها أدباء منشئون جرى فيها

ولد شاكر مصطفى بدمشق ، في سنة 1921 ، ودرس فيها ، واستقى من روحها ، وأثرب تاريخها ، ثم التحق بكلية الآداب بجامعة القاهرة في سنة 1943 ، وأحرز منها شهادته في التاريخ ، وعاد إلى بلده يدرّس التاريخ وما يتصل به ، وينفذ منه إلى مزاولة الأدب نقداً وإنشاءً . كان الأدب نُسجَ حياته ، واللفظ الصقيل أدواته في معالجة التاريخ ووقائعه. عمل في التدريس في المدارس الثانوية ، وفي دار المعلمين ، ثم عمل في جامعة دمشق ، ومن بعدها اتّجه به مجرى الحياة إلى السلك الدبلوماسي ؛ فعمل في القاهرة ، والخرطوم ، وكولومبيا ، والبرازيل ، ثمّ رجع إلى سوريا ليكون المدير العام للشؤون السياسية ، وليتقلد في سنة 1965 منصب وزير الإعلام حتّى سنة 1966 إذ يتقاعد ، ويلتحق بدولة الكويت ؛ بجامعتها يوم إنشائها ، ويبقى فيها مدة خمس وعشرين سنة ، وقد أتاحت له الدولة والجامعة أن ينصرف إلى الدرس الجامعي ، وإلى الكتابة والتأليف. وبقي يكتب وينشر ويعالج الشأن العام حتّى وفاته في سنة 1997 .





محمد عبدة



د. طه حسين

غير أنه ، في كلِّ أحواله ، شأنه التاريخ ؛ يقرأ فيه تجربة الإنسان في خيره ، وشده ، وفي نصره وهزيمته ، وفي نجحه وإخفاقه ، ويتأمل في ما كان ليرى الأسباب ، والمقاصد ، وليرى الإنسان في أوجه وفي حضيضه ، ثم يرجع يكتب صفة التجربة ؛ يجري فيها الماء ، ويبعث فيها الحياة ، وهو في كل ذلك ممسك بأعنة البيان يصرفه بما يريد .

زاول أنماطاً من الكتابة ؛ زاول التأليف الذي يحفل بالمصادر والمراجع ، ويعالج قضايا التاريخ بنحو منهجي ؛ وزاول

النقد الأدبي ، فكتب عن القصة في سوريا ؛ تاريخها وفنّها كأحسن ما تكون الكتابة ، وكتب عن الأدب في البرازيل كتابة الناقد الحصيف ؛ وزاول المقالة الأدبية التي تتخذ مادتها من التاريخ .

ولن نقف في هذه الصفحات إلا عند مقالته الأدبية ، وعند لغته فيها ، وليس من شأننا هنا أن نعنّى ببحثه التاريخي ، أو بدراسته النقدية .

كتب المقالة الأدبية التي تتوخى لونا من الفن ، وتقوم على جانب من الفكر ؛ في بواكير ما كتب ، وبقي يكتبها إلى جوار ما يزاول من صنوف الكتابة ، والتأليف . وكان حريصاً أن يضمها كتاباً كلما اتسقت له طائفة منها . فلقد نشر في سنة 1955 ، بدمشق : (حضارة الطين) بعد أن تمت له مجموعة من المقالات الأدبية ؛ كان قد أذاعها ، من قبل ، أحاديث هنا ، وأحاديث هناك . وكلها مما ألفت عليه الحرب العالمية الثانية بظلالها . جعلها في بابين ؛

وبلغت المقالة الأدبية ذروة مجدها مع مجلة (الرسالة) التي أنشأها أحمد حسن الزيات في سنة 1933 وجعلها مجلة المقالة الأدبية ؛ فأتسع مداها ، وكثير قراؤها ؛ إذ كانت (الرسالة) تخرج كل أسبوع من القاهرة لتبلغ مشرق البلاد العربية ومغربها ، وتنشر فيها ضرباً أنيقاً من الكتابة ؛ يحفل بالنغم ، وعذوبة اللفظ ، وسلاسة الجملة ، وتماسك البناء ، وتدقق الأفكار ولقد كان كتابها صفة الكتاب ؛ ممن تزهو العربية على أقلامهم ؛ كمثل طه حسين ، والزيات ،

والعقاد ، والمازني ، ومحمد عوض محمد ، وأحمد أمين ، وزكي مبارك ، وأمثالهم ممن ذلك الجيل الكريم ؛ فلا غرو أن تكون (الرسالة) بكتابتها زادا ثرياً لأجيال من الأدباء ؛ يجدون فيها طلبتهم من الفكر والفن والأدب الرفيع .

وقد نشأ على صفحاتها جيل ثان ، مشغوف بالعربية يحب المقالة ، ويحسن كتابتها ؛ كمثل زكي نجيب محمود ، وعلي الطنطاوي ، وشكري فيصل ، وآخرين . ولقد صار الكاتب ، في الثلاثينيات والأربعينيات هو من يحسن كتابة المقالة ، وطمح كل صاحب معرفة أن يمتلك اللغة مثلما يمتلكها هؤلاء الكتاب ، أو أن يكون قريباً من منزلتهم .

وقد كان شاكر مصطفى من جيل نشأ على حب العربية ، بتاريخها وأدبها ، يستظل بمن سبقه من كتاب أدباء أطلوا العربية بمنزل رفيع في هذا العصر .

؛ فلم تردّي في هذه المهلكة ، ولم دمر على نفسه ؟
وشرع الكتاب ، وأهل الفكر يديرون هذا المعنى في
أنفسهم ، ويسعون أن يجدوا جواباً ما يحفظ على
الإنسان بعض ثقته بنفسه ، وبقيمه .

وكان سبيل شاكر مصطفى وقد أعضل به الأمر : أن
يرجع إلى التاريخ ينظر في جنباته ، ويتأمل هذا
الإنسان وما يختلف عليه من أحوال ، وما يعتريه
من نوازع ، وما يكتنف دربه من ضياء وظلام ،
وبدأ معه من الطين . يقول : (قصّة هذا البشر تبدأ في
الطين وفي الحمأ المسنون ! هكذا رووا لنا عن جدنا
العتيق آدم ، الذي صاغه

البارئ من تراب ليعيش هو والقطيع الضال من
أنساله على الطين وفي الطين).

ونوجه في ما يريد أن يُثبت : أن يلتقط شواهد من
التاريخ ، ليأتي بها دالة على ما كان من الإنسان ،
وما يكون . لكنه ، حين يستعيد الخبر القديم ، يعيد
صياغته ، ويجريه في لغة حيّة متوثبة ، ويسكب
عليه من روحه ، ويطبعه
بطابعه .

تتسم مقالته ، مع قيامها
على التاريخ ، بالاستهلال
الشائق الذي يلج إلى جوهر
القول من دون تمهيد أو
ما يشبه التمهيد ؛ إذ يضع
القارئ منذ الكلمة الأولى
في الجوّ الذي يريده ؛
كمثل ابتدائه مقالته التي
عنوانها " حضارة التمرد "

شاكر مصطفى من جيل
نشأ على حبّ العربيّة ،
بتاريخها وأدبها ، يستنظّل
بمن سبقه من كتّاب
أدباء أحلّوا العربيّة بمنزل
رفيع فإي هذا العصر .

باب بعنوان (في الحضارة) ، وآخر بعنوان (في
الإنسان) . وإنما هي كلها في الإنسان ، ومسعاها
على هذه الأرض ، وما صحبه من خير قليل ، وشرّ
كثير بدأ الكتاب بأسطر قليلة : كأنّها مقدمة ، أو
مدخل لا بدّ منه لبلوغ فحوى ما يريد أن يقول :
(هذه صفحات من الضباب الأسود ... أعترف بذلك
، ولكنّها مسحت خاطري فترة من الزمن ، فأذعتها
أحاديث هنا ، وأحاديث هناك ولا يعذرني في جمعها
إلاّ أنّها مقعمة حتّى الفيض بالإخلاص ، وإلاّ أنّها
كانت ، على ربيبتها ، سبيلي إلى الإيمان بالإنسان
أتراها تكون سبيلك أنت ؟) .

وينطوي العنوان نفسه على مفارقة تنبئ عن
المقصد والمغزى ؛ إذ يلبس الطين معنى الخلق
الأوّل ، ويلبس مجد الحضارة الأولى التي قامت
عليه ، لكنّه ، مع هذا أو بسبب منه ، يشدّ الإنسان إليه
، ويملاً أفقه ، ويحجزه عن السموّ ، ويردّه إلى جحيم
غرائزه وأهوائه ؛ ولقد أراد الكاتب المعنيين كليهما
، وأراد ما يكون منهما من
خير وشرّ ؛ لا ينفك الإنسان
من التقلب بينهما .

كانت الحرب العالميّة
الثانية قد زعزعت ثقة
الإنسان بالعقل ، وبالقيم
الرفيعة ، وردّته ينظر في
الجانب الآخر المظلم منه
؛ وطفق سؤال حائر يدور ؛
إن كان الإنسان عاقلاً ، وإن
كان عنصر الخير غالباً فيه



احمد امين



احمد حسن الزيات

يعيد التساؤل في مغزاها، كمثل ما ختم به مقالة " حضارة الطين " : (لقد بدأت قصة الإنسان في الطين واستمرت في الطين كذلك ، وأنا واحد من ملايين يخشون أن تنتهي هذه القصة الكبرى في الطين أيضاً وأيضاً). فقد استصفى جوهر مقالته ، وما كان منه من خشية على مسعى الإنسان ، وجعله شاخصاً في مختتم المقالة.

وقد يجعل الخاتمة سؤالاً مفتوحاً لا جواب له ؛ كمثل ما ختم به مقالته : (مأساة الإنسان من فاوست إلى هملت) إذ يقول : (أما إنسان اليوم فهو " هملت " الذي

استوت عنده جميع القيم والحدود ؛ فما يدري أين الطريق ؟ وهنا مأساته الكبرى ! أتكون هذه المأساة يا ترى إرهاباً لفاوست جديد ؟ لما فوق فاوست ؟ ولا شك في أن تساؤلاً مثل هذا يمد من أفق المقالة ويتسع بها ، ويزيد مغزاها وضوحاً ، وربما رأى أن يختتم مقالته بشيء من الشعر يجمع أطرافها ، ويتم معناها ؛ كالذي ختم به مقالته : (الإنسان وما فوق الإنسان) إذ أورد هذين البيتين :

عالم الوهم ، نحن صغنا رؤاه

وأردناه أن يكون فكانا

لست تستطيع أن تكون إلهاً

فإذا استطعت فلتكن إنسانا

ولقد أتمّ البيتان مغزى المقالة ، وارتفعا به . ولا يخفى على قارئ (حضارة الطين) أن الكاتب

: (قصة التمرد والمتمردين على الأرض قصة طويلة خصبة للفتات). وكمثل ابتدائه مقالته التي عنوانها " تقدّم الإنسان " : (التقدّم ، هذه الفكرة التي يُخيل لي ولك أنها من الأفكار العتيقة والتي تركض على الألسن ... هي فكرة حديثة ، وحديثة جداً في التاريخ). وقد يبدأ مقالته بحكاية صغيرة تنطوي على فحوى ما يريد ، وتوحي به كمثل ما ابتدأ به مقالته " إنسان هذا العصر " إذ قال : (لعلكم سمعتم بالمأسوف على شيخوخته " ديوجين " . إنه

فيلسوف يوناني سبقنا بالدبيب على هذه الأرض ثلاثة وعشرين قرناً ... كان الناس يرونه أبداً في راد الضحى ، أو وقد الظهيرة ، يتنقل بين الشاطئ والسوق وفي منسرب الوادي ... على كتفيه قدره الفخاري الذي ينام فيه ، وفي يده مصباح مضاء ومن ورائه كلب يلهث.

وكان إذا سأله سائل : وفيم المصباح يا ديوجين ؟ أجاب : (إني أفتش عن إنسان !)

ثم يهبط من الحكاية الصغيرة إلى ما يريد أن يقول بشأن الإنسان ، وضياعه ولا ريب في أن ما يتوخاه الكاتب من طرائق مبتكرة في الاستهلال يغري القارئ بالقراءة ، ويشده إلى المقالة، ومما يجعل مقالته متسمة بالحيوية ؛ استشهاده بأبيات من الشعر ، يجيء بها لكي يتسع المعنى وتمتد أطرافه ، وترتدّ فيه أصداء من التراث العربي .

وتتم براعة فنّه في اختتام مقالته إذ يختمها بما

يترقّبهُ كلّما أهلّ هلال رمضان؛ يصغون إليه لما يسمعون من أدب، وتاريخ، وعبرة، ولهذا الصوت الفصيح المبين .

أمّا مجلة العربيّ فإنّها تقوم على المقالة ذات المنحى الفكري التي غايتها أن تكون رصينة البناء، واضحة الأفكار؛ ولكنّها لا ترمي إلى أن تكون طريّة تحفل بظلال من الخيال، ووهج من العاطفة؛ عدا ما كان يكتبه أحمد زكيّ، أوّل رئيس تحرير تولّى أمرها، وعدا ما كان يكتبه زكيّ نجيب محمود؛ غير أن أحمد زكيّ كان قد توفي، وبقي زكي نجيب محمود يكتب فيها، على تباعد، مدّة السبعينيّات والثمانينيّات؛ وبقيت مقالاتها، في جملتها، تكتفي بسلامة اللغة، وتماسك الفقرات، وإحكام البناء، ولا تكاد تتعدّى ذلك إلى شيء من رشاقة اللغة وحيويتها، أو تقترب من ألق الخيال وتوقّد العاطفة. ثمّ وجدت مقالة شاكر مصطفى سبيلها إليها فأعادت إلى صفحاتها سطوع الأدب، ورهافة اللغة، وتدقّق الأفكار وتوهّجها، وبقي ينشر فيها مقالاته حتّى اكتملت في نسق وإطار يجمعانها، وكان من جاري نهج المجلة أن تعيد نشر ما نُشر فيها من مقالات - إذا جمعها جامع - في كتاب؛ فأعادت نشر مقالات شاكر مصطفى في كتاب عنوانه: "تاريخنا وبقايا صور"، وإذا كان "حضارة الطين" ينظر إلى الإنسان وحضارته ومصيره على هذه الأرض فإنّ "تاريخنا وبقايا صور" ينظر إلى العرب في تاريخهم، وفي حاضرهم، ويستشرف ما تقبل به الأيّام عليهم. لقد أراد في هذا الكتاب أن يرى وقائع التاريخ بضوء الزمن الحاضر، وأن يأتي لعصره

كان يُعنى بلغته وتجويدها، بقدر عنايته بفكره الذي يريد التعبير عنه؛ بل إنّ الفكر لديه لا يتمّ التعبير عنه إلا بإحكام صياغة اللغة، وإلباسها رداء الفن.

ولقد كان شاكر مصطفى ممّن يجيدون الحديث إجادتهم الكتابة؛ إذ عرفتُ صوته إذاعة دمشق، ثمّ إذاعة الكويت حين استقر بدولة الكويت أستاذاً بجامعة، وعرف فيه من سمعه فصاحة النطق، ومرونة الصوت الذي يتلوّن بلون المعنى، فيجيد أداء خفي المعاني، ودقيقها وكلما شغله الشأن العام من إدارة، وسياسة، دبلوماسية استقطر منه خلاصة التجربة ليجعلها أدباً؛ يتأمل في الإنسان، والتاريخ، ويقرأ الوقائع لكي يهتدي منها إلى صورة ما عن غد أت.

وقد كان لإقامته في الكويت أن أتاحت له مزيداً من التأمل في تجربته، وفي التاريخ الذي درسه ودرّسه ليصوغ من ذلك كله عبرة ينتفع بها من يحسن الانتفاع. وقد كانت على مقربة منه؛ إذاعة الكويت، ومجلة العربيّ؛ وكلتاها كانت تحرص أن تكون مفتوحة له؛ فطفق يتحدث في الإذاعة، ويكتب في المجلة وكان حديثه في رمضان من كلّ عام يأتي مستمعيه أوائل الضحى بعنوان "خاطرة"؛ ونهجه فيها أن يبدأها قائلاً: "بسم الله" ثمّ يمضي يقتنص من التاريخ البعيد، أو القريب خبراً أو حكاية؛ ثمّ يدير القول مستنبطاً الفحوى والمغزى ممّا بقي على الزمن متجدداً بالمعنى وظلال المعنى. ولا ينسى صوته وهو ينحس وينطلق ملوّناً الألفاظ والمعاني. وقد أصغى إليه جمهور من الناس، وكان ثمة من

العنوان ، وأصرّ صاحبنا أن ندعو كتابه المقتطف من مجلة العربي بـ "تاريخنا وبقايا صور". هل هو عنوان متشائم؟! (ولا يخفى ما في العنوان من أسي لا يريد الكاتب أن يظهره كله ، ولا يريد أن يخفيه كله ؛ وإلا فما الذي توحى به "بقايا صور" إن لم يكن شيئاً قريباً من الأطلال التي مضى زمنها ؛ لكنه لا يسلم أمره إلى حبال اليأس ؛ فلعل نوراً ينبثق من بين الظلمات !

لقد كان من بلاغة العنوان ، وسداده ؛ أن ظلالة تنتشر على صفحات الكتاب كلها ، وتتغلغل بين كلماته حتى تكاد تطغى على بوارق الضياء ! فكأن بقايا الصور تطغى على التاريخ ، وتمنحه شكلاً مهشماً ، وإذا انتقل القارئ من عنوان الكتاب إلى عنوانات المقالات وجدها قد بُنيت على النهج نفسه ؛ من حيث الطراوة ، والحيوية ، والمقدرة على الإيحاء ، وجذب الانتباه.

جعل الكاتب مقالاته في ثلاثة فصول ، وجعل لكل فصل عنواناً يوافق الفصلين الآخرين في شيء ويختلف عنهما في شيء. دعا الفصل الأول : " شيء من السياسة" ودعا الفصل الثاني : " شيء من التاريخ" ، ووسم الفصل الثالث ب : (شيء من الذكريات) وتحت كل فصل ست مقالات ؛ تلتقي عند عنوانها الجامع ، وتأخذ منه بعض دلالتها لكي تلتقي كلها عند "تاريخنا .. وبقايا صور" ؛ التاريخ المتدفق في مجراه من منبع سحيق ، والمتجه إلى الغيب !

يشرع الفصل الأول في تأمل مدار السياسة ، وما أفضت إليه ؛ فلا يقف عند وقائعها ، وإنما يتجه إلى

بخلاصة العبرة ؛ لعلها تضيئ بعض العتمة ، وهو في كل ذلك تتساق عند عناصر الفن مع وثبات الفكر.

ولعل من توخى الفن ؛ حسن اختيار العنوان إذ هو مدخل النصّ وبابه ، والطريق إلى ما ينطوي عليه ، ومن مهارة الكاتب أن يحسن صياغة عنواناته ، وأن يجعلها تجمع بين وضوح المقصد ، وبلاغة العبارة ، وأن يبينها على الوجازة ، والإيحاء بفحوى النصّ ، وأن يكون طرياً طريفاً ؛ لم تقع فيه الألسن والأقلام فتذهب بهاءه.

وليس كل من زاول الكتابة بقادر أن يتم شرط ما ينبغي للعنوان ؛ لكنّ شاكر مصطفى كان قادراً على أن يأتي بالعنوان طرياً طريفاً موحياً ؛ فلقد وضع للكتاب عنواناً مستقيماً مما هو قائم عليه فجعله : " تاريخنا وبقايا صور". وإذا استدعى العنوان عنواناً آخر لكتاب آخر ؛ كان قد ألفه حنّاً مينا وسمّاه "بقايا صور" وهو رواية تقوم على سيرة الكاتب ؛ فإن ذلك ممّا يتسع بالدلالة ، ويصل بين أثرين أدبيين ؛ كلاهما كان يقوم على استرجاع صور ، وما يحيط بها من تاريخ أمة ، أو تاريخ أسرة . وإذا كان التاريخ شغل شاكر مصطفى الشاغل ؛ يدرسه ، ويتأمله ، ويسترجع أحداثه ليقرأ فيها مواطن النجاح ، ومزالق الزلل ؛ فإنه على ذلك رجل لا يصرفه الماضي عن الحاضر ؛ بل إنه لا يقف على آثار الماضي إلا من أجل الحاضر ، يقول محمد الرميحي وهو يقدم "تاريخنا وبقايا صور" : (حتى عنوان الكتاب كانت له قصّة ؛ فقد قلبنا الاحتمالات - نحن والمؤلف - احتمالاً وراء احتمال لاختيار هذا

في مدين! " و " من أطعمك اللحم المثلج " و " هذا الثالث الماسي الذي انكسر " وغيرها.

لقد اتخذت عنوانات المقالات رداء من الطرافة ، والصياغة التي تفاجئ القارئ ، وتبعد عنه الرتابة ؛ كأن يجيء العنوان منبئاً عن مجهول منسب كمثل " ملكة دمشق ... " أو يجيء بصيغة الاستفهام كمثل " من أطعمك ... " أو يتخذ صيغة الإخبار المبالغت

كمثل " هذا الثالث ... " .

ويقوم الفصل الثالث على ذكرياته في أمريكا الجنوبية ؛ يوم كان في السلك الدبلوماسي ؛ وعنوانات المقالات مبنية أيضا على ما استقر لديه من رغبة في جديد الصياغة ، وطريفها ؛ فقد جاء في (شيء من الذكريات) " أمريكا اللاتينية .. ذلك العالم الجديد " و " كولومبيا .. زهرة أوركيد وزمرّدة وحبّة سمراء " و " الزنجي الثائر " وغيرها من عنوانات طريفة طريّة.

ويحرص الكاتب ، بعد منزلة العنوان ، على إجادة مطلع المقالة ، وعلى جعل الجملة الأولى فيه ثرية مشحونة بالدلالة ، ينتظم كلماتها إيقاع منسجم يُمتع السمع ، ويسري فيها فكر ينبّه العقل ، وكل ذلك يستدرج القارئ ، ويغريه بمواصلة القراءة .

يحرص الكاتب ، بعد منزلة العنوان ، على إجادة مطلع المقالة ، وعلى جعل الجملة الأولى فيه ثرية مشحونة بالدلالة ، ينتظم كلماتها إيقاع منسجم يُمتع السمع ، ويسري فيها فكر ينبّه العقل .

ما أدّى إليه مسارها من خير وشرّ. ويصوغ الكاتب عنوانات مقالاته بما ينبئ عن ذلك ؛ فيكتب : " نحن في حالة حصار لا تحدّ " و " ردم الهوة والخيار الصعب " و " الأمن الثقافي من يحميه " و " حطين والفرص الضائعة " وأمثالها ممّا يستخرجه الكاتب من لباب مقالته ويجعله عنوانا لها متوخّيا له من الصياغة أوفاهها دلالة ، وأجزلها بياناً.

ومن أجل أن تسري في العنوان حيوية ، وأن يبتعد عن الرتابة فقد نوع الكاتب في صياغته ؛ فيجيء عنوان بصيغة الجملة التامة القائمة على الابتداء والإخبار ؛ كمثل : " نحن في حالة حصار لا تحدّ " أو يأتي بصيغة الاستفهام ؛ كمثل " الأمن الثقافي من يحميه " . وكلّ عنوان بصياغته التي جاء عليها ؛ إنّما هو شذرة مقطّعة من نسيج المقالة ، ذات دلالة على مغزى الكاتب . ويرجع الفصل الثاني إلى التاريخ ؛ ما كان منه بعيدا تلفه الظنون ، وما كان قريبا متصلا بالكاتب ؛ وهو في كلتا حاله وثيق الصلة به قد تمثله ، وسكب عليه من روحه ، وأعاد بناءه بألفاظه .

كتب في (شيء من التاريخ) " ملكة دمشق المنسية : صفوة الملك زمرّد خاتون " و " اللحم الذي مات



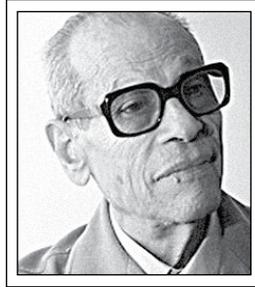
زكي احمد نجيب

العرب في مطلع القرن الخامس عشر الهجري ! انه يضع القضية الفكرية على نحو حي متدفق من خلال الوقوف عند مصاديقها ، وما يكون وقائع لها مما يتصل بحياة الناس أوثق صلة ؛ إنه ضرب من إذابة الفكر في أمثلته !

ويمضي راسماً ما يريد : " إذا لم يكن من إيقاف ، ولا من نزول وهرب ؛ إذن فكل من عليها واقف ، شاء أم أبى ، أمام تحديات الحياة والعصر " ولا يخفى ما في هذا المطلع من حسن التأتي لما يريد أن يأخذ فيه من بيان قضية " العرب والعصر " التي ما برحت تشغله من أجل إيجاد الصيغة التي تنهض بالأمة .

ويتصل بهذا المنحى من الاستهلال ؛ ما يتخذه من تقرير الحقائق تقريراً واضحاً ، ثم يشتق منه منفذاً إلى مرمى القول لديه ؛ كمثل ما استهل به مقالته " حطين والفرص الضائعة " إذ يقول : " لا تقوم المعارك فجأة ؛ هكذا علمنا التاريخ ؛ يسبقها تمهيدات ومناوشات ،

ومعارك صغيرة ، ثم تثور زوبعة عاصفة فتدمدم الحمم ، وتقوم قيامة المعركة " ولا ريب في أن هذا القول خلاصة نظر طويل في مجرى التاريخ ووقائعه ؛ يصلح قديماً وحديثاً ، في تفسير ما يقع من معارك ؛ لكنه لا يقترب من حيز الأدب ؛ ذلك أن الأدب إنما يقوم بالمجسد ، وليس بالمجرد ؛ غير أن مهارة الكاتب جعلته يتخذ القول العام جسراً إلى واقعة بعينها يريد أن يتحدث



نجيب محفوظ

وقد كان من طريقة الابتداء عنده ؛ أن يبدأ بصيغة الخبر ؛ ومفادها البدء بجملته خبرية قد تبدو هادئة باردة ؛ ثم ينتقل منها إلى ما يشغله مما تكتنفه حرارة المشاعر ، وتوثب الفكر ؛ كمثل ما ابتداءً به مقالته :

" نحن في حالة حصار .. لا تحد " إذ قال : " منذ فترة غير بعيدة عرضت في نيويورك ولندن مسرحية موسيقية بلغ من نجاحها الساحق وشهرتها أن استمرت على خشبة المسرح عدة سنوات ؛ عنوان المسرحية يكشف موضوعها : أوقفوا العالم ! أريد أن أنزل "5" وليس

في الخبر ما يفاجئ ، أو يدهش ؛ ولكن مهارة الكاتب تتضح حين ينتقل منه إلى ما بعده ؛ يقول : " بطل المسرحية مل العالم ، قرف ، ينس ، أرهقته تحديات العصر ، ويريد أن يغادر المركبة التي وضع فيها مرغماً فإذا اختار هجرها برضاه ... أفما جاءها مقوداً برغمه

راكبو هذه الكرة السابحة في لانهاية الفلك ؛ هل يستطيعون إيقاف المركبة الأرضية والنزول ؛ الاستقالة منها والهرب ؛ المعري منذ ألف سنة قال : وهل يابق الإنسان من ملك ربّه ... فيهرب من أرض له وسماء "

يقول ذلك فيرتقي بالنص ، ويضفي على ما ابتداءً به معنى جديداً ويخرج به من إطار الخبر المألوف إلى ما يكون لبنة في بيان الخطر الدايم المطل على

وربما يأتي بالإنشاء مبتدئاً به على صيغة العرض كما في مقالته: "أميركا اللاتينية .. ذلك العالم الجديد" حيث يقول:

"لو وقفت بك الخطى ذات يوم في ساحة المدينة، أمام تمثال ضخم لحذاء عتيق؛ فماذا تراها جنيّات الظن ملقية في وهمك؟" فيجعل القارئ، بطريقة بدئه هذه، بإزاء ما يريد أن يقول، ويدعوه أن يمضي معه في مدارج مقالته.

ومن يحسن استهلال مقالته، ويجوده، سيحسن، من بعد، إدارة الحديث، والتأليف بين الأفكار والصور؛ لتتخذ المقالة شكلها، وتبلغ غايتها؛ ولنرجع إلى مقالته: "نحن في حالة حصار.. لا تحدّ لكي نرى مهارته في إدارة القول، وتوليد الفكر. كان القرن الخامس عشر الهجري قد أضل، وكانت المخاطر تطلّ كرووس الشياطين مرعبة مخيفة؛ ولكن قلّ من تنبّه إليها، وقلّ من وقف عندها؛ وأراد الكاتب أن يكون النذير، وأن يكون الرائد الذي لا يكذب أهله؛ فلعلّ من يسمع، ولعلّ من يعي؛ فكتب هذه المقالة ونشرها في تشرين الثاني سنة 1980؛ لتكون رسالة إلى أبناء أمته في مطلع القرن الهجري الجديد، وأدارها على ما كان يرى من خطر محيق؛ يقول: "أول هذه التحديّات: طغيان الحضارة الغربيّة المتفاقم، هذا الشرّ الأبيض كما يدعوه بعض أبنائها، يكتسح كالفيضان النوحى كلّ الحدود... لم يحدث في تاريخ الإنسان كلّهُ أن وجدت حضارة بمثل هذه القوى الشيطانيّة، ويمثل هذه العالميّة من الطغيان لسنا أمام إمبرياليّة تقليديّة، ولكن أمام تنبّين حضاري كوني، يتحرّك بأقدام

عنها؛ هي واقعة حطّين، فيتمّ ما ابتدأ به قائلاً: "فهل سبق معركة حطّين معارك مهدت لها؟ وما هو السلّم الممتدّ من شخصيّات التاريخ وأبطاله الذي ارتقاه صلاح الدين الأيوبي". ويمضي متنقلاً خطوة خطوة حتّى يقف على يوم حطّين؛ وكأنّه لا يريد الخبر القديم وحده، وإنما يريده، ويريد معه كل ما أحاط به، وأشاع في أطرافه الحياة؛ وإذا كانت أسلة قلمه قد قدّت من التاريخ؛ فإنّ مداد قلمه قد جيء به من الأدب.

وقد يبتدئ بصيغة الإنشاء؛ بأسلوب من أساليب الطلب؛ كأن يكون أمراً، أو استفهاماً، أو غيرهما من الأساليب؛ كمثّل ما ابتدأ به مقالته "ردم الهوة والخيار الصعب" إذ يقول: "قل أيّ نبوءة مستقبلية واسكت؛ إذن تنهمر حلقة الأصدقاء جميعها حولك بالنبوءات، وأحاديث النبوءات؛ المستقبل بما يحمل من مجهول؛ مثير، محير، يمتلكنا".

ولا يخفى ما لصيغة الإنشاء من مقدرة على اجتذاب القارئ، وإلقاء ما يريد الكاتب إلقاءه في روعه؛ على نحو يمتلك شيئاً كثيراً من القوّة والوضوح. وقد يجيء الإنشاء بصيغة الاستفهام المتوجّع حين يتملك الكاتب أمراً لا مندوحة منه يلقي عليه بالأسى؛ كمثّل ما جاء عليه استهلال مقالته: "هذا الثالوث الماسي الذي انكسر" إذ يقول: "ماذا يقول الكاتب والصديق والمؤرّخ؛ عندما يفقد صديقه الفنان؟ لنقرأ هذه الذكريات؛ ففيها صوت، وصدى أنغام ما زالت تغمر أرواحنا بالفرح أو ما يشبهه الفرحة. عن عاصي الرحباني، وكرمي لعينيه اللتين غابتا إلى الأبد؛ أكتب"

يريد من الصور وتلاحقها يعمد إلى التقرير الواضح الصريح الذي لا يدع ريباً عند مستريب ! لقد كان نهجه في إدارة الكلام ، ومعالجة الأفكار ؛ أن يتنقل بين التصوير والتقرير حتى يتضح المغزى ، ويأنس القارئ بتنوع طرائق الأداء. وقد صحبت طرائق الأداء المتنوعة عاطفةً متقدمة تتوهج في أحرف الكلمات ؛ ذلك أنه كان يستشعر الخطر الداهم يلج عليه بيته ، وركن عمله ، ويزرع قواعده ؛ لكنه يرى الناس زاهلين ، أو كالأهلين عما يراهم بهم .

وإذا ما نظر المرء في المقالة بعد ما يزيد على ثلاثين سنة من كتابتها ؛ وجد أن النذر التي رآها الكاتب تلوح في الأفق قد دنت حتى حاقت بالناس ، وأن شرها قد استبان ؛ ولكن الأهلين ما يزالون في ذهولهم قد أخذت عليهم الطرق !

إن المزاوجة بين التقرير والتصوير ، ونفاذ العاطفة الصادقة في أثناء الفكر ؛ شيء من صميم فن الكاتب ، لا يخلي كتابته منه .

وعنايته بخاتمة مقالته لا تقل عن عنايته بمطلعها وإدارة عناصرها ؛ فقد جعل الخاتمة شيئاً يحتوي جوهر مقالته ، ثم يمد من أفاقها بأسئلة جديدة لا جواب لها. كمثل ما اختتم به مقالته : " نحن في حالة حصار .. لا تحد " حيث يقول : " في القرن الآتي ؛ مصيرنا هو الذي سيكون موضع الرهان لأن اللعب منذ الآن قائم عليه في العصر المقبل ، عصر العبيد الثاني ، أمامنا أحد طرفين ؛ إما الخروج من الحصار ، وإما الموت تحت السنابك . ما من أحد يستطيع الهرب . ما من أحد يستطيع أن يقول : أوقفوا العالم أريد أن أنزل .. ألم أقل إننا في حالة حصار؟ "

المردة ، يتحرك ، يدوس النمل ، وحدود القصب التي تقيمها الجماعات الحضارية الأخرى دونه " . غير أنه وهو يورد الخطر المحيق لم يأت به مجرداً ، بل صبه في قالب من الصور يتولد بعضها من بعض حتى تكتمل ملامح هذا الخطر الداهم. وكل صورة تجيء تزيد الأمر جلاءً ، وتهيي الأذهان نحو مزيد من التفهم ، على أن الكاتب لا يبتعد عن التاريخ ، بل يرجع إليه من أجل أن تتضح هذه الحضارة الداهمة ؛ يقول : " هذه الحضارة التي بدأت القيام منذ أربعة قرون بنهب القارات الثلاث ، واستعبادها ؛ ما تزال تزداد نهياً واستعباداً وجبروتاً من الجبروت " .

ويريد أن يكون ذلك نذراً ، ويرجو أن يقع موقعه ؛ فيدفع العرب عنهم الغفلة ، ويتيقظوا ؛ حتى يأخذوا بالحزم في أمرهم . ولكنها كلمات تجيء وتذهب كما جاءت كلمات قبلها وذهبت ؛ من دون أن يتنبه الغافل ، أو يستيقظ النائم ! لكن للكاتب شرف التنبيه ، ومهارة إدارة الكلام ، وحسن التقاط مواطن المخافة مما قد يخفى على غير البصير .

ولكي يتم له المغزى ؛ فقد شرع يقلب الأفكار ، ويستشرف ما سيجيء بجمل قصيرة ، سريعة ، نافذة ، تحاكي الخطب في تقممه . يقول إن هذه الحضارة المفترسة " تدمر كل الأسس الحضارية الأولى لمصلحة تكوين حضاري جديد . إنها لن تؤدي إلى العصر السيبيرنتي - الإلكتروني - الكوكبي فقط ؛ ولكن إلى عصر الحضارة الواحدة التي تفتقر الأخرى ؛ حضارة الغرب ... أهي تؤدي بنا ؟ بلى ! ولكن دون أن يكون لنا فيها من مكان ؛ سوى مكان العديد من الحضارات القديمة " . وإذ يستوفي ما

المقبلة سوف تكون قطعاً من الجحيم تنفجر في الأرض والناس. وكأني أرى من خلال الغيب الطرق من كل العواصم العربيّة إلى القدس مفروشة بالأشلاء الغالية، وبالجماجم انطفأت منها العيون ونبت العشب فوق أضلاعها " وهي خاتمة تنسجم مع المقالة وما صورت .

لقد عني شاكر مصطفى بمقالته الأدبيّة فأقامها على فكر صحيح ينظر إلى الإنسان، وينظر إلى المجتمع، ويرجو لهما صلاح الأمر، وأجراها بعربيّة فصيحة قادرة على حسن استيعاب الفكر والوجدان. وإنه من جيل كان لا يكتب إلا ببيان، ولا يفكر إلا بما ينفع الفرد والمجتمع من أفكار...! وبعد: فإن لغة شاكر مصطفى: في كتابته الأدبيّة، وفي مؤلفاته التاريخيّة، وفي نقده الأدبي: لهي من خير الأمثلة على اللغة الفصيحة البليغة التي لا تنبو عن العصر، ولا ينبو العصر عنها، ولا تنكرها أصول البيان العربيّ.

ولا ريب في أنّها خاتمة تمسك بقارئها وتعيد عليه الأسئلة: حتى يتحقّق التنبّه والתיقظ، غير أنّه ممّا يُخرج الصدر أن دعوة كهذه، وأمثالها، نهدت أدراج الرياح؛ وكأنّها صوت في قاع صفصف لا يرجع صدى!

ويختم مقالته: " هذا الثالوث الذي انكسر " التي جعلها مرثاة في صديقه عاصي الرحباني؛ يقول: " لقد مضى عاصي في جنازة رسمية، لا موسيقاه رافقته، ولا الموسيقى الجنائزيّة ودعته إلى مقرّه الاخير. وحدها رافقته القلوب الدامعة. كانت تبكي الفرح الذي فقدته! " يريد أن يقول إنه باق بفنه وإبداعه اللذين أحبهما الناس، وأحطوه، لأجلهما، منزلة رفيعة في أنفسهم. لقد أكد فحوى مقالته بخاتمتها الوجيزة، وجملها القصيرة التي توحى بالمغزى قبل أن تقرّره.

ويجعل خاتمة مقالته: " حطين والفرص الضائعة " استشرافاً وتطلّعاً؛ يقول: " وإنّها لمأس وتضحيات تزلزل الحجارة؛ تلك التي تنتظرنا في الغد. حطين

موارد الدراسة

- تاريخنا .. وبقايا صور، شاكر مصطفى، كتاب العربي، الكويت، أكتوبر 1985 .
- حضارة الطين، شاكر مصطفى، دار الرواد للتأليف والترجمة والنشر، الطبعة الأولى، دمشق، كانون الثاني 1955 .



الراوي غير الجدير بالثقة في القص العربي

ا.د. حسين حمزة الجبوري

مهماً وضرورياً في القراءة النقدية، وهذا ما يراه معظم نقاد السردية الذين تبناوا هذا الفصل، لأنه يزيل الخلط واللبس. على الرغم من أن التنظير النقدي حول وجهة النظر أو التبئير قديم، وفيه خلط مزعج بحسب جينيت، وكان "هنري جيمس" أول من تحدث عن هذه التقنية، ثم تبعه لوبوك في العام 1921 وفصل فيها أيضاً (3)، وقد وصل النقاد بعدهما البحث والدراسة في أطار إشكاليات السرد على نحو عام، وإن حملت هذه البحوث الخلط نفسه والإزعاج عينه، إلى أن وصلنا إلى تجربة "جينيت" النقدية التي تُعد من الدراسات المهمة، وقد أثر جينيت في التنظيرات السردية التي جاءت بعده.

وفي اطار اشكاليات التبئير، كان "واين بوث" قد اجترح في كتابه "بلاغة التخيل"، آليات عمل المؤلف الحقيقي والمؤلف الضمني، وبين معايير هذا الأخير، ثم تناول أشكال الرواة وصيغهم، فمنهم الراوي الممسرح، ومنهم السارد أو الراوي غير

أولاً: كان للنظرية السردية إسهاماتها في تحديد أنواع السرد، وقوانينه؛ على الرغم مما أثير من اعتراضات، لما تحمله هذه القوانين من شمولية، فتفتتح على أثر هذه الاعتراضات مناقشات كثيرة، كانت مثمرة ومتنوعة وجادة، وقد انتجت بحوثاً علمية مهمة تحاول ايجاد مقتربات بين مختلف الآراء والتصورات والإشكاليات المثارة، وفي مقدمة الإشكاليات تلك المتعلقة بوجهة النظر أو التبئير، التي تبين علاقة الراوي بالحكاية التي يرويها ومواقعه المختلفة منها؛ وكان "واين بوث" قد احتج على اختزال صيغ وجهة النظر أو التبئير في ثلاث صيغ أو أربع، في حين هو يرى أنها تبلغ قرابة خمسة ملايين صيغة ممكنة في الحكاية الواحدة (1) ورأى "جيرار جينيت" أن مفاهيم التبئير تعاني من الخلط في حالة عدم الفصل بين الصيغة والصوت، "أو بين مَنْ يرى؟ ومَنْ يتكلم" (2) وهذا التحديد بين الصيغة والصوت، يمثل تحديداً

الأخلاقي عن مثيلاتها عند المؤلف الضمني" (6).. من هنا نحاول دراسة أشكال الراوي غير الجدير بالثقة لأهميتها في بناء سرد مغاير وتجريبي عمّا هو سائد، ونبيّن صيغ هذا الراوي المختلفة - كما نعتقد - في القص العربي.

ثانياً : لقد حدد نقاد السرد، معايير المؤلف الضمني والمسافة، أو القرب والبعد بينه وبين الراوي الجدير بالثقة، وهنا تكون المسافة قريبة بينهما، أما المسافة بينه وبين الراوي غير الجدير بالثقة فتكون بعيدة، وهذا البعد سبّب خروجاً على هذه المعايير، ويعد تمرداً شعرياً - كما نرى - قبل أن يكون تمرداً أخلاقياً بحسب "برنس"، وعلى الرغم من أن هذا الراوي نتاج القيود التي فرضتها التأطيرات السردية البنيوية الشمولية، إلا أن شدوذه وتمرده وعدم التزامه بالمعايير

وهذيانه، يدخل في بعض الأحيان عالم "الحلم" ما بعد الحداثي، والمتغيرات التي طرأت على السرد والنظرية السردية؛ ومن ثمّ يسهم هذا الراوي في إدخال مفاهيم جديدة للسرد.

وقبل الخوض في أساليب الراوي غير الجدير بالثقة وصيغته المختلفة، لا بد أن نقف على معايير المؤلف الضمني التي يخرج عليها هذا الراوي، وفي مقدمة

المسرح، ومنهم الرواة الثقات، وغير الثقات (4) وأشار إلى موقع المروي له في السرد. وكل هذه تصب في الإشكالية التي تعاني منها هذه التقنية، وقد خلص نقاد السردية إلى تحديد صيغ ثلاث، وهي عند جيرار جينيت "الحكاية غير المبارة" أو التبئير الصفر، و"التبئير الداخلي" سواء أكان ثابتاً أم متغيراً، ثم التبئير الخارجي، وأكد ضرورة التفريق كذلك بين "الصيغة، والصوت". ويبدو أن صيغتي الراوي الجدير بالثقة، والراوي غير الجدير بالثقة التي اقترحهما واين بوث، كانتا جزءاً من صيغ التبئير الثلاث السابقة، ولكن لم يلتفت إليهما أحد قبل بوث. وحدد "بوث" أيضاً، معايير المؤلف الضمني على اعتبار أنها تمثل شرطاً في العلاقة بين هذا المؤلف، وبين الراوي سواء أكان ثقة أم غير

ثقة، فالراوي الجدير بالثقة يكون منسجماً مع تلك المعايير وينفذها كلياً، فهو تابع للمؤلف الضمني، على العكس من الراوي غير الثقة، المتمرد عليها والمنفلت منها، ومن ثم فهو رافض لها بحسب بوث، ويتفق "جيرالد برنس" ورؤية بوث عن الراوي غير الثقة بقوله: "لا يتفق سلوكه ومعايير المؤلف الضمني" (5) فهو راوٍ يختلف في قيمه وميوله وأحكامه وحسّه

لقد حدد نقاد السرد،
معايير المؤلف الضمني
والمسافة أو القرب
والبعد بينه وبين الراوي
الجدير بالثقة، وهنا تكون
المسافة قريبة بينهما،
أما المسافة بينه وبين
الراوي غير الجدير بالثقة
فتكون بعيدة



الراوي الضمني على المؤلف الحقيقي واضحاً في اختياراته ورؤيته في الرواية، في حين يسعى الراوي الضمني "الورقي"، يسعى إلى إلزام الراوي الجدير بالثقة بمعاييره هو، لا بمعايير المؤلف الحقيقي في إطار الاختلاف الأيديولوجي أو الشعري ورؤيته للعالم، ويبرز هنا دور الراوي غير الجدير بالثقة الذي يتمرد على معايير الراوي أو المؤلف الضمني، الشكلية، والأيديولوجية، والأخلاقية (9) فالراوي الضمني، يتمسك بمعاييره التي يدها "مقدسة" في مواجهة الراوي غير الجدير بالثقة.

هذا الاختلاف يبين ابتعاد المسافة بينهما. ويحدد "بوث" صيغة العلاقة على هذا النحو "إن السارد قد يكون على مسافة طويلة، أو قصيرة من الكاتب الضمني" (10) وهذه المسافة قد تكون أخلاقية، كما هي العلاقة بين الراوي الضمني والراوي غير الجدير بالثقة في رسم شخصية "أيماء"، في رواية "مدام بوفاري"، إذ كانت المسافة بينهما بعيدة، وقد تكون المسافة فيزيائية أو زمنية، إذ "أن أغلب الكتاب يبتعدون عن السارد وإن كان أكثر معرفة، لأنهم يعرفون، بحسب كل الترحيحات، المجرى الذي ستخذه الأحداث في النهاية... إلخ" (11). ومنها مثلاً، المسافة بين الراوي الضمني وشخصيات الحكاية التي خلقها الراوي غير الثقة، أو الذي تعاطف معها، وربما تكون المسافة متجانسة أخلاقياً وثقافياً، أو زمنياً وشعرياً أو غير متجانسة. ولعل من أمثل

ما نحن بصدد الوقوف عليه، هي آلية المسافة والعلاقة بين المؤلف الحقيقي والمؤلف الضمني. وسلطة هذا الأخير الذي يجزم "بوث" بأن معاييره القيمة الأساسية، التي يتعلق بها هذا المؤلف سلطته النصية والشعرية من دون اعتبار للموقف الذي يتبناه خالقه - ونعني هنا المؤلف الحقيقي - ، تلك القيمة المعبر عنها في الشكل الكلي للسرد وقوانينه (7) ومن ثم تؤكد النظرية السردية قيمة المسافة هنا، ليظهر الفرق بين المؤلف الحقيقي والآخر الضمني الفني - أو

الورقي - ، فهذا الراوي الضمني "يختار بوعي أو من غير وعي ما نقرأه، فنستدل أنه ترجمة مثالية وأدبية ومبدعة للإنسان الحقيقي. إنه خلاصة اختيارته الخاصة" (8) وهذا المؤلف الضمني - أو الراوي الضمني، كما نراه هو الذي يروي، أو هو الذي يعطي مساحات الحكى للراوة، ويسمح لهم بالسرد، وهو الذي يوزع عليهم الأدوار أيضاً - ، مع أنه يمثل "الأنا الثانية" للمؤلف الحقيقي بحسب زعم معظم المنظرين، ومن ثم يفترض أن تكون المسافة قريبة من بعضهما، إلا أنهما ربما يختلفان - كما نعتقد - ، إذا اختلفت الرؤية للعالم بينهما، عندئذ نجهما يبتعدان عن بعضهما (تتضح مثل هذه العلاقة في الاختلاف بين المؤلف الحقيقي والراوي الضمني في شخصية "سعيد مهران" في رواية "اللس والكلاب" لنجيب محفوظ، والرؤية الإيديولوجية المختلفة لكل منهما) ويبدو تمرد

رافضاً لسلوكها كلياً، فكان بناء الشخصية وسلوكها قصدياً، مع أن محبوب عبد الدايم، كان يعيش في أكثر الظروف قساوة وفتامة وظلماً وحرماناً من النواحي كلها، فقد سقط معيله الوحيد مريضاً - ونعني به الأب - وأقعده المرض عن العمل ليغلق المنفذ الاقتصادي الوحيد لخالص محبوب عبدالدايم من الرذيلة، أو الأخذ بيده لإدامة حياته الدراسية، ولكن إصرار محبوب عبد

الدايم على النجاح، يفترض أن يثير الإعجاب لا الإدانة، وكان هذا الأمر كسراً لأفق توقع المؤلف الضمني الذي كشف عن مشكلة أخرى تعاني منها الشخصية، بسبب سوء الوضع الاقتصادي وفساد السلطة، والبطالة بين الشباب، ليمهد الطريق لسقوط الشخصية مرة أخرى بكل قسوة هذه المرة، عندما دخل محبوب عبدالدايم في متاهات كثيرة أثارته أوهامه، سواء أكان ذلك في تحرشه بالشابة قريبة والده في المواقع الآثارية، أم في الاستمرارية في السلوك المتمرد اجتماعياً، وكأن المؤلف الضمني يريد أن يسحب البساط فعلاً عن الراوي غير الموثوق الذي تبني هذه الشخصية، فاستطاع سحبها من المؤلف الضمني لكي يكسر معاييرها التقليدية، ولم

الراوي أو المؤلف الضمني، يسعى لتثبيت معايير ويلزم الراوي الثقة بها.. أما الروائي غير الثقة فيخرج عليها ليبنى تشكيلاته الفنية وبناء التجريبية الجديدة، فضلاً عن طرح رؤيته للعالم المخالفة لرؤية الراوي الضمني

الشخصيات وأبرزها، الدالة على المسافة الطويلة أو البعيدة بين الراوي الضمني والراوي غير الجدير بالثقة، تلك العلاقة التي كانت في رواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة" في شخصية محبوب عبدالدايم، وكأن المسافة بين الكاتب الحقيقي، والمؤلف الضمني إزاء الشخصية متطابقة، ولكنها مختلفة مع الراوي غير الجدير بالثقة تماماً، فشخصية محبوب عبدالدايم، كانت شخصية

غاضبة وحاقدة ومتمردة على القيم الاجتماعية، والقيم السياسية والفكرية للمرحلة التي يعيشها، وكان هذا التمرد له ما يسوّغه لما كان يعانيه محبوب من ظلم طبقي واضح في الحياة، ومن المؤلف أو الراوي الضمني.

فهذا الراوي الظالم بكل المعايير لم يلتفت لما يعانيه محبوب من الظروف القاسية التي وضعت فيها الشخصية من المؤلف الحقيقي والضماني.. هذه الظروف حولت محبوب إلى شخصية "مرذولة" من هذا المؤلف أو الراوي قبل المتلقي، وإنما أراد هذا المؤلف من المتلقي أن يتفق معه، مما أضاف ظلماً على ظلمه، لهذا أدان المؤلف الضمني (الشخصية) منذ البداية، وجعل من نفسه خصماً لها، وعدوا

النهاية بالقدر أو بالهزيمة الأخلاقية والاجتماعية، أو من السلطة كما حصل في رواية "حضرة المحترم"، وشخصية "عثمان بيومي" وكذلك شخصية "سعيد مهران" في رواية "للص والكلاب" وفي رواية "بداية ونهاية"، وشخصيات حسنين ونفيسة وباقي افراد عائلتهما، ورواية "زقاق المدق" و لاسيما شخصية "حميدة".

وقد اتخذ الراوي غير الجدير بالثقة، من السياسة وفساد رجالها، مسوغاً لتمرّد الشخصيات الروائية كلها، ففي "القاهرة الجديدة" وجدنا منهم محجوب عبدالدايم، وعلى نحو إشكالي في المكان والزمان في المجتمع الشرقي، وعلى الرغم من هذه الإدانة التي تستمر في أدب نجيب محفوظ، إلا أنها تغيرت بين العام 1945 زمن صدور القاهرة الجديدة، و العام 1966 زمن صدور "ثرثرة فوق النيل" لتغير الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، لنكتشف أن ثيمة العلاقات الحرة بين الرجل والمرأة، قائمة على نحو صريح ومتعدد ومتنوع في "الثرثرة" مع فساد في السلطة والمجتمع، فضلا عن الاستغلال الاقتصادي، مما جعل من فلسفة "ظظ" لمحجوب عبدالدايم، ربما

في سرديات «رؤوف مسعد»، فإن الراوي غير الجدير بالثقة لا يتصالح مع معايير الراوي الضمني ولا يتوافق معها، فهو في خصام وتمرّد دائم، مما ولد تجريباً شعرياً، وبروزاً لصيغ الراوي المتطفل، لاسيما في روايته «بيضة النعامة» و«ايتاكا».

يجد هذا السلوك للراوي غير الموثوق، هوىً من جهة المؤلف أو الراوي الضمني الذي يسعى إلى التخلي عن الراوي المتمرد ويجعله في مواجهة المروي له، ومع القارئ ليعبده عنه، وبدا الأمر ثأراً قائماً بينهما، وتزاحماً وتنافساً على النجاح بين المؤلف الضمني والراوي غير الجدير بالثقة، ومن ثم الشخصية الروائية. فهذا المؤلف لم يدن مثلاً شخصية علي طه الذي كان يسارياً وهو يتخلى عن حبيبته إحسان وسقوطها

في العهر، وكان العهر موروث مقترن في حياتها؛ لأنها فقيرة، ولأنها كانت من عائلة مسحوقة - والدتها كانت راقصة سابقاً -، وأما الأب فإنه كان مهرباً وسمساراً، وكانت الشابة جميلة ومتعلمة وطموحة في تغيير حالها بطريقة شريفة، قبل أن يسقطها النظام السياسي والاقتصادي في أنياب الوزير الفاسد - وهو يمثل نظاماً كاملاً-. هذا البناء، ووجهة النظر الإيديولوجية للمؤلف الحقيقي والضماني دفع غالي شكري للقول: إن نجيب محفوظ يحقد على كل شخصية متمردة في رواياته، ونضيف أيضاً أن محفوظ شديد الخصومة مع الفقراء، وفي أحيان كثيرة يعرّي سلوكهم، بل يهزمهم في

وهو ما يمكن استبدالها أو تحل غيرها مكانها" (13). ولكن الراوي أو المؤلف الضمني، يسعى لتثبيت معاييره ويلزم الراوي الثقة بها.. أما الراوي غير الثقة فيخرج عليها ليبنى تشكيلاته الفنية وبناءه التجريبية الجديدة، فضلاً عن طرح رؤيته للعالم المخالفة لرؤية الراوي الضمني، لهذا يقوم هذا الراوي بتعريف معايير الراوي الضمني و يعطي "صورة مشوهة" للواقع التخيلي نتيجة لهوسه بأفكار معينة... (14) ويخرق هذا الراوي المتمرد "القواعد الإجتماعية المقبولة بكلمة أو عمل" (15)، لأنّ الراوي الضمني يحاول أن يبعد القارئ عن الراوي غير الجدير بالثقة، فهو يعمل ضد هذا الراوي - كما في بناء شخصية محبوب عبدالدايم - وتبدو

هذه العملية، وكأنّ الراوي الضمني يورط الراوي غير الموثوق في ممارسات تخرج عن ذوق المروي له، ليديم استمرارية لعبته وتمرد الراوي غير الجدير بالثقة، ليتركه في امتحان النجاح أو الاخفاق مع المتلقي والمروي له، وتلك حيلة شعرية تظهر الخطوات التجريبية في بنية العمل الفني. وهذا الامر أظهر لنا صيغاً أخرى للراوي غير الجدير بالثقة، وهي في صلب أشكال هذا الراوي واختصاصاته، وعلى النحو الآتي: الراوي الأبعادي، والراوي المحرّف، والراوي المنحاز، والراوي المتطفل الذي يقدم تعليقاته في روايات ما وراء القصة التي تتقاطع مع "خط القصة" وعملية "صياغة التخيل". وعن

هي الفلسفة الاكثر وضوحاً، والأقرب للواقع بعد الهزائم المنكرة في الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية. واصبحت هذه الفلسفة الأقرب لشلّة المثقفين المهزومين، والبرجوازيين في المجتمع الشرقي الذي كان يعاني من الاستبداد والظلم، ولعل انعدامية أنيس و غضبه، هي امتداد لفلسفة محبوب عبد الدايم (12) وهذا تحول يتسق مع مجمل المتغيرات في مجتمعنا العربي الذي فجّع بهزيمة 5 حزيران 1967، وبدت المسافة بين الراوي الضمني والراوي غير الموثوق بعيدة، لهذا يسعى هذا الراوي المتمرد إلى سلب وظائف الراوي الضمني لكي يتمكن من تأويل الحدث وتفسيره بحسب رؤيته. وكان "جان ليتقلت" قد أجمل

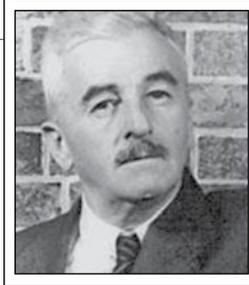
وظائف الراوي الضمني محل النزاع في ثلاث وظائف، وهي: وظيفة التصوير، وتتحدد معها وظيفة المراقبة أو وظيفة الإدارة، وهما وظيفتان الزاميتان، ثم أخيراً الوظيفة التأويلية الإختيارية.. ويحاول الراوي غير الجدير بالثقة سلب هذه الوظائف ولاسيما الوظيفة (التأويلية) من اختصاصات الراوي الضمني فالمؤلف أو الراوي الضمني يحاول أن يلزم الجميع بتفسيراته، بما فيهم القراء، مع أن "التقاليد الفنية تعني نوعاً من الممارسات الفنية التي تحقق الحد الأدنى من الحس المشترك؛ وترسخ قواعد وعادات تجاه أسلوب ما لصياغة بنية فنية كذوق يسود فترة أو مرحلة،



غالي شكري



رواية مدام بوفاري



وليم فوكنر

في صمت" (18). ويدل هذا الصمت من المؤلف الضمني، أو الراوي الذي يمتدح فضائل الراوي غير الجدير بالثقة، يدل على محاولة منه لأن يتورط في الثورة أو في التوهم، من ثم ليحرضه على التمرد. ليتحمل الراوي المتمرد مسؤولية تمرده، لهذا يتركه يلاقي مصيره وحده ومصائر شخصياته، كما هو في شخصية "الأهبل" سعيد أبي النحس المتشائل "في رواية أميل حبيبي، فثمة مفارقة بين الصمت الضمني، وبين تأويل فضائل الراوي غير الجدير بالثقة، أو تركها للتفسير؛ ومع هذا فإن الراوي غير الموثوق، يسعى لخلق شخصيات إشكالية كما في شخصية "الأبله" في رواية دوستوفسكي، أو شخصية سعيد المتشائل لأميل حبيبي، أو يحمل براءة غير مشبوهة - كما في بنجي -، ولكن لها دلالة تدل على تمرده على مجريات الحياة العادية وفي بناء الأحداث؛ لأنه يحتاج إلى أدراك خلفية القصة مقارنة بالقارئ الذي يصل إلى فهم الوضع من خلال القراءة التأويلية؛ ومن سمات الراوي غير الموثوق الأخرى، التي يحددها النقاد، وهي تلك التي تقول: باقترانه "بضمير المتكلم"؛ لأنه يمتلك فكرة مبهمة جداً لما يحدث (19) كما يرى المنظرون السرديون.

وتؤكد مونيكاً هذا الرأي بقولها: "يدرك القارئ وحده أن الراوي بضمير المتكلم راو غير موثوق به لأنه يفترض أن المؤلف الضمني يحمل رؤى بصراع مباشر مع تلك التي يحملها الراوي بضمير المتكلم" (20) ولا يمكن قبول هذا الرأي كما هو:

الراوي المتطفل يقول أومندسن: "إن تطفل السارد قد يكون شخصياً، حين يشير إلى فعل الكتابة أو إلى حياة الكاتب الحقيقية، أو قد يكون مقارنة نظرية، وتعليقاً على عملية الكتابة من ناحية نظرية، ويضيف

أومندسن: أن مقاطعة تدفق السرد من خلال التركيز على أفكار السارد أو التنظير عن الأدب، قد يترك انطباعاً عند القارئ، بأن الحياة الواقعية قد انزلت إلى عالم الراوية" (16).

ومن هذه السرديات التي يتبناها الراوي غير الجدير بالثقة بصيغة الراوي المتطفل، سرديات "يوسف ادريس" في معظم قصصه القصيرة، ورؤوف مسعد في رواياته مثلاً؛ وهذا يعني نسفاً لمعايير المؤلف الضمني - الحداثية - كلها. وقد أشار "بوث" وغيره من النقاد، إلى رؤية الطفل المعتوه "بنجي" في رواية وليم فوكنر "الصخب والعنف"، وهذا الأمر لا يعني أن الراوي غير الجدير بالثقة يكذب، وليس بالضرورة يقوم بهذا الأمر (17) ولكنه دائماً يكون نشطاً ومشاعباً، وهذه من أهم سماته الشعرية، وليس الفكرية فحسب. ومن ثم فهو لا يفرض قناعته كما في فكر الحداثة، وإنما يطرحها للتداول والتساؤل الجدي، وكذلك للحوار المعرفي. ويصرّ الراوي غير الجدير بالثقة على تمرده وثورته حتى يعلن أنه شرير بالمعنى المتداول للطبقات الحاكمة، وهذه من سماته، فهو راو مختلف، ويمتلك رؤية "إذ إن السارد قد يتوهم أو يدعي الانصاف بفضائل يرفضها له الكاتب... إذ يعلن السارد بكل بساطة أنه شرير، و"الكاتب خلفه يمتدح فضائله

اكتشفنا أن الراوي غير جدير بالثقة، فهذا يعني "أن العمل الأدبي الذي يرويهِ يتغير" (22). ومن ثم تكون المسافة بينه وبين المؤلف الضمني واسعة، تختلف عن تلك المسافة القريبة مع الراوي الجدير بالثقة.

وإذ يصير بوث على أن الرواية بضمير المتكلمين يقدمون أنفسهم على أنهم يقولون الحقيقة "كلها ولا شيء غير الحقيقة" (23) في حين هم غير قادرين على تحديد الحقيقة كاملة، وهذا يؤدي إلى تحريف الحدث، ويكون الراوي هنا "محرّفاً" - كما اجترحه جاتمان - "إذا كان الراوي يدرك الأشياء بطريقة منحازة فإن هذا يكون واضحاً للقارئ من خلال النظرة المحرّفة للشخصية" (24) وهذا يعني أننا أضفنا سمات أخرى للراوي غير الجدير بالثقة، لصفاته المشتركة مع هذا الراوي.

ثالثاً / هنا نحاول أن نكشف عن طرائق عمل الراوي

غير الجدير بالثقة في السرد العربي الحديث، إذ خرج هذا الراوي في قصة يوسف ادريس "أكبر الكبائر" على النسق الثقافي وعن معايير المؤلف الضمني منذ البداية، بل من العنوان، فثمة دلالة رمزية في هذه العتبة النصية بما تتضمنه من دلالة دينية وأخلاقية، وهذا الأمر يشير إلى خروج الراوي عن القيم الأخلاقية

لأننا وجدنا أن الرواية بضمير الغائب، يحملون كذلك سمات الراوي غير الموثوق، ومنهم من يشتم في الكذب والتزييف والخداع، ومنهم من يعاني من السذاجة والبراءة، ويتجلى ذلك مثلاً في المرايا المتعاكسة في التبئير من خلال الراوي المتمرد وغير الجدير بالثقة، وبضمير الغائب؛ لأن التبئير ينطلق من رؤية الشخصية العاكسة في قبولها للأمر أو الحدث، أو رفضها له، أو كرهها للشخصية أو سذاجتها وزاوية نظرها وموقعها المكاني، أو الرؤية العاكسة الفقيرة والمحدودة إزاء الشخصيات الأخرى، وكذلك نظرتها للحدث الذي يقع عليه التبئير. ومن ثم هناك "قابلية للخطأ" عند هذا الراوي العاكس أو ذاك، وبمختلف استخدام الضمائر، وربما هناك سوء تقدير من الراوي. وهذه الاختلالات هي من سمات الراوي المتمرد. وهذا ما يؤكد تودوروف الذي يقول: "أو كل ما لمحّ به حديثه عن الرؤية الأكثر داخلية" التي تقدّم

لنا أفكار الشخصية؛ فعلى الرغم من تقويم تأويلات خاطئة تجعل مثلاً فلوبيير لا يصدق... أي افتراضات من افتراضات مرآته العاكسة" (21). إلا أن واين بوث يؤكد أن الخصال الأخلاقية والثقافية للراوي، تهمة أكثر مما تهمة الإشارة إليه "بضمير المتكلم أو الغائب" فإذا

لعل من أبرز سمات
الراوي الإبعادي، أنه لا
يقيم تشابهاً بينه وبين
الشخصية أو الحدث
والمروي له إن الراوي
الأبعادي لا يشجع
المروي له على الاندماج
بينهما.

قضية فلسفية من خلال هذه الألعاب اللغوية التي ترتبط "بالمؤسسة الاجتماعية التي عقدت الألعاب واللغة بحيث لم يعد من الممكن التفاهم باستعمال اللغة من خارج النظام نفسه، نقصد به شكل الحياة (فإن تفهم لفظة، يعني أن تفهم قضية ذات معنى، و تفهم قضية يعني أن تفهم لغة، و تفهم لغة يعني أن تكون لك باعتبارك متقبلاً التاريخ نفسه)" (26) وهذا التاريخ الاجتماعي الذي يتمرد عليه الراوي غير الجدير بالثقة، يكشف عن أنماط من اللاوعي وعن السلوك الفردي والجمعي، والتحول الذي يفضي إلى إهمال المرأة وحرمانها من جهة، وإلى ضرورة تمردنا على النظام الاجتماعي الظالم، وفي إطار هذا الحرمان بما فيه الفعل الجسدي المحرم، تشكلت القضية التي أراد الراوي بيانها، وفيها قدر من الشمولية في النظر إلى سلبيات المجتمع، وهموم أفراده، ولاسيما المرأة والشباب، وقد مهد الراوي الظروف لإنتاج هذه الدلالات، فالراوي غير الموثوق

يدخل في وعي الشاب / الفلاح المحروم من المرأة، ويدخل في المقابل إلى وعي المرأة المحرومة ليشكل نوعاً من الموازنة، وتقابلاً بين وعي المرأة والشباب، فهو يصف الشاب محمد حسين بقوله: "لا يجيد الرؤية بالليل ولا في النهار، وعيونه لا ترى إلا دعكها، وإذا دعكها أحمرت، وإذا

والدينية للمجتمع، و معايير المؤلف الضمني، فالمشكلة الأخلاقية واقعة "الزنا" التي يتفوه بها الفلاح محمد حسين منذ الاستهلال، وحكايته مع الشريحة أم جاد، وقد تلقى الراوي هذه الحكاية بسخرية تشي بأنه لا يهتم بالقيم الأخلاقية ويسخر منها. لأن واقعة الزنا، لها تاريخ طويل رافقت تجربة الإنسان، ومن ثم فإن الإطار الأخلاقي عند الراوي غير الموثوق، يتشكل من خلال التمرد على هذه القيم التي تتوافق مع معايير المؤلف الضمني، وفي التمرد في بناء الخطاب سواء على مستوى بث الحكاية أم الحوار أم بناء الشخصيات. وهنا ظهر فعل الجسد وانتهاك الزوجة مقترنا بصوت زوجها في حلقات الذكر الديني، مستخدماً ألعاب اللغة في تقديم الشخصيات القصصية، وبذلك حمل الراوي الالفاظ قيمة دلالية رمزية، توحى بالجوانب الحسية في جسد المرأة، ولاسيما ألعاب اللغة تحمل بعداً فلسفياً، فضلاً عن الأبعاد النحوية في

إطار التلاعب في النسق اللغوي والقيمي، ومن ثم تُسهم الفلسفة في "الوشاية بمواضع الإبهام... إذ في طبيعة الإبهام والغموض، تكمن الإشكالات الفلسفية، وببلوغنا الوضوح التام تتلاشى المشكلات الفلسفية بالكامل" (25) وهذا ما فعله الراوي غير الجدير بالثقة، في تمرد الذي شكل

الراوي غير الجدير بالثقة
في القصة القصيرة
عند يوسف إدريس
يمثل اعلاناً يكسر فيه
كل التوقعات والمعايير
للمؤلف الضمني.

تعانيه هذه الزوجة. وفي هذا يقول الراوي: "إنّ الشيخة صابحة ترمقه للمرة الاولى منذ دخل البيت، وفي الحقيقة لم تكن ترمقه كله، كان بصرها مستقراً على ساقيه السوداوين المجرحتين..... وليس على الساقين بالذات، بالدقة على ذلك الشيء الذي انتفخ فجأة في سمانة كل من ساقيه، وهو يشبّ ليسيطر على البلاص ويصبه... شيء بدأ صلباً، وكأنه كتلة حديد قد تكونت من تلقاء نفسها تحت الجلد" (29) إنّ هذا السرد المتطفل الذي يحمل ايحاء رمزيًا، يعتمد على الحرمان المشترك بين الشخصيتين (المرأة والشاب)، وقد مهد لها الراوي في دلالات الفاظ الفلاح الشاب - كما قلنا - لزيار أم جاد، وطبيعة ماء الشيخة، فماء "أم جاد البارد النظيف المقطر"، ثم يعتمد الراوي العليم المتطفل، إلى الاهتمام بوصف خطاب الفلاح لزيار أم جاد قائلاً: "زيار أم جاد المولى النظيف وماؤها البارد المقطر، الذي تضع فوق فتحة زلعتة شاشة بيضاء تمنع الواغش والغبار، ويرد منظرها الروح، وهكذا صمم محمد وهو يلكر الحمار الكسول، وينخره ليسرع به إلى أول البيوت حيث بيت أم جاد" (30). وهذا الوصف فيه رصد لما سيحدث، وفيه وصف لفعل الجسد القادم، ولاسيما هذا الوصف يجري في وعي الفلاح في بداية الحدث، وهو يمضي لشرب الماء من زير الشيخة صابحة في بيتها، وما يلي ذلك من احتكاك بين جسديهما تتعمده الشيخة وتقوم به، هذا الأمر كشف عن رغبة أم جاد في الفلاح الشاب، ورغبته فيها، وهذا ما حصل بينهما حقاً، واستمر لمدة زمنية طويلة، واقترن ذلك الفعل الجسدي

أحمرت رأى الصومعة صومعتين، وفي الحقيقة لم تكونا صومعتين، إحداهما كانت كذلك، والأخرى كانت أم جاد" (27). وهذا الوصف الخارجي فيه تمهيد لرؤيتين في ضبابية عين الشاب محمد لضعف بصره، وكأنّ هاتين العينين تمثلان الصور المزدوجة في المرايا المكسورة أو المشوهة المتعكسة، وهذا ما استثمره الراوي ليحمّل الحدث أبعاداً رمزية شديدة الخصوبة والدلالة، وهذا أمر انعكس على الحدث القصصي.

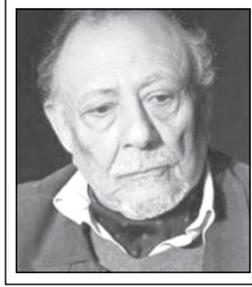
مقابل ذلك تبدو رؤية أم جاد واضحة جداً، فهو يصف وعي أم جاد، وهي تركز نظرها على متانة وقوة الشاب الفلاح، وعلى مواضع محددة في جسده ليظهر الرغبة التي تطلبها، وتريدها من أي رجل تنظر إليه، مقارنة بزوجها الضعيف البنية والقوة كما الروحانية التي "حطت عليه الروحنة" منذ أربع سنوات مضت (28)، وحرّم زوجته منه ومن متعته، مثلما أهمل زراعة أرضه وعمله، مما أدى ذلك إلى شبوب الرغبة في هذه الزوجة المحرومة، وهذه الرغبة هي التي جعلتها تنظر إلى الفلاح الشاب بوضوح تام. مقابل ذلك كان الفلاح شبه الأعمى، يصف ماء أم جاد، وزيارها برمزية حسية تعبّر عن رغبته الجنسية فيها، وكأنّه وهو شبه الأعمى، يرى زيّار أم جاد على نحو واضح تماماً، وهذا التلفيق من الراوي المتطفل هو الذي يوول الرؤية على نحو واضح، ليحمّل وصف الفلاح الشاب لزيار أم جاد بالبعد الجسدي، ورغبته في الشيخة صالحة مقابل إعلان واضح من الراوي المتطفل لعيون وعي أم جاد للفلاح، بما تظهره من حسرة ورغبة وحرمان

بيضة النعامة

رؤوف مسعد



رواية بيضة النعامة



رؤوف مسعد

يخيفكم الاسم فالقصة نفسها تميت من الضحك، ولو أن محمد حسين حين يرويها لا يضحك... بالعكس يتهدج صوته كثيراً، يكاد يبكي، وفي أحيان يسأل... إن ما فعله وما يزال يفعله حراماً، وهل من الممكن أن يدخل النار بسببه؟" (33) لهذا انشغل الراوي بتهيئة الظروف لكي يكتمل فعل الانتهاك الجسدي، وليدين الشيخ صديق زوج الشيخة صابحة الذي ترك زوجته للحرمان من أجل الغناء الديني والدروشة وحلقات الذكر، لهذا كان الراوي يركز "عين الكاميرا" على الشخصيات الرئيسية الثلاث لتبئيرها لبيان الحدث؛ فقد كان

الفلاح الشاب أول الشخصيات المبثرة، ثم شخصية أم جاد، واخيراً شخصية الزوج الشيخ صديق.. هذا التركيز على الشخصيات الثلاث يتسق ومساحة القصة القصيرة، ولأن هذه الشخصيات هي قوام الحدث... فالشيخ صديق كانت صورته سمعية، ولكن ماضيه اخبرنا به الراوي الأبعادي، والمتطفل، فهذا الراوي يحمل هاتين السميتين لأنه طالما وجد مجالاً للتعليق، علق وفسر. لهذا حاول هذا الراوي تعرية سلوك الزوج الشيخ صديق من خاتمة زوجته بإهماله لها، وهذا الفعل نتيجة طبيعية للحرمان من الزوج.

وإذا كان الفعل الجسدي تحقق فعلياً في قصة "أكبر الكبائر"، فإن هذا الفعل ذاته ظل لعبة افتراضية وذهنية في رواية يوسف الصائغ "اللعبة"، فهي تجربة تحاول أن تكشف أسئلة الذات مع نفسها

بصوت الزوج، في حلقات الذكر الديني واحتفالاته، وفي وقت متزامن وفيه قدر كبير من السخرية والإدانة للشيخ. وهذا الخطاب للسرد غير المتجانس للراوي الخارجي الذي يمتلك سلطة ومعرفة واسعة، سمحت له بتأويل رؤية الشخصيتين (الفلاح والشيخة صالحة)، فعندما يميل الرواة الخارجيون إلى "الحديث بوضوح فإنهم يتحدثون مباشرة إلى مخاطبيهم، ويستطيعون التعليق بحرية على الأحداث" (31)، وهذا ما كان واضحاً في تعليقات الراوي المتطفل، والأبعادي كذلك.

ولعل من أبرز سمات الراوي الأبعادي، أنه لا يقيم تشابهاً بينه وبين الشخصية أو الحدث والمروي له "إن الراوي الأبعادي لا يشجع المروي له" (32) على الاندماج بينهما، فهذا الراوي أعلن منذ البداية أنه ينقل حكاية الفلاح محمد حسين بالخطاب المباشر من خلال تفوهات هذا الشاب وخطابه المقترن بسخريته من هذا الخطاب، ويرى الراوي المتطفل والأبعادي في هذا الخطاب، الساذجة واللوم للذات في إطار وجهة النظر الإيديولوجية وفقاً لنظرة هذا الراوي، وما يعانیه هذا الشاب من حرمان وفقير يحجب عنه قدرته على الزواج، ولكن هذه السخرية التي تشتمل على التمرد على المعايير الاخلاقية، تظهر سمات الراوي غير الموثوق الذي يكون متطفلاً ومحرفاً في الآن ذاته، فهو يحمل كل صفات الراوي غير الموثوق بأشكاله المتنوعة "لا

الراوي العليم المتطفل الذي يدير اللعبة، وهو سارد خارجي، يأخذ دور الشارح والمفسر والمؤول تارة، والمفسر المشاغب والباحث تارة أخرى؛ وصوت الراوي المشارك المنقسم على الصوتين الآخرين، عادة وزوجها الدكتور رافع، وبالسر المتجانس. وهذا السرد من الصيغ المهمة للراوي الحاضر في الرواية بصفته الشخصية (35). واستعملت هنا صيغتان: الأولى صيغة تقنية تيار الوعي، وعلى نحو متزايد، ربما يكون السرد منقسماً بين هذه التقنية وأخرى هي الحوار المباشر بينهما، وكان للحوار صيغتان في السرد، الأولى: الحوار المباشر بينهما في البيت غالباً، الذي ساد وهيمن في بداية الرواية، أو الحوار بينهما عبر الهاتف لرجل لا تعرفه الزوجة "عادة" التي طاب لها هذا الحوار، وأصبح من عاداتها اليومية، وقد شكل هذا الحوار محوراً أساسياً لخروج الحدث عن معايير المؤلف الضمني، لأن الرجل المجهول كان يتحرش بالزوجة في محاولة لأن يوقعها في فعل الخيانة، وهذا الأمر يشكل رغبة شاذة من الزوج في الحقيقة، وقد سوغ الزوج لفعلته بالقول: "حتى لو قدر لي أن انجح... أنه انا الذي سأتمكن منها ثانية.. سأجعل عادة تقع في حبي مرة أخرى" (36) هذا المنولوج الداخلي يدل على أن الزوج شاذ يسعى إلى توريث زوجته بفعل الخيانة، وانطلاقاً من شذوذه هذا، يتمنى أن تفعل زوجته هذا الفعل، وتخونه فعلاً - كما نرى - لكي ينتقم منها، ومن غرورها. يقول كريستوفر ايشروود "أن الراوي الذي يكون بطريقة ما شاذاً، سيمنع القارئ من التماثل معه، وإن كان متعاطفاً معه" (37) فهذا

أو "الانهمام بالذات" - كما في مصطلح فوكو -، ومن ثم البحث عن مشاغل الوعي بين الزوج والزوجة، وقد اتسعت هذه اللعبة للإظهار وجهات نظر مختلفة، منها الإيديولوجية واللغوية والنفسية - بحسب تحديدات أوسبنسكي -، ولعل وجهة النظر النفسية الأكثر حضوراً عند الراوي غير الجدير بالثقة، بتصنيفاته المختلفة التي وجدناها في القصر العربي، من خلال البحث عن الذات، وأسئلة الوجود والمصائر الفردية. وفي هذه الرواية نكتشف ذوات مأزومة في لحظة إشكالية ومصيرية، فالدكتور رافع، يبحث في سلوك زوجته عادة المدرسة المعتدة بذاتها وقيمها المترفعة عن الصغائر، التي تشعر بالوحدة؛ لأنها لم تنجب بعد، فهي تنتظر زوجها في البيت، عند الانتهاء من عيادته، فيخرجان إلى النادي أو إلى مشاوير اجتماعية أو ثقافية كأن يذهبان إلى السينما، وتبدأ صفحة الحضور اليومي والحوار الإيجابي والمتحضر في البيت، وكانت الزوجة ترفض دائماً أن تكشف لزوجها عن ماضيها، لأنها مسؤولة عنه لوحدها كما تردد "أسمع يا رافع. أنني أبلغ الرابعة والعشرين، ولن احسبك تظنني من البلادة بحيث تعتقد انني لم اكن ذات علاقات.. فدع ماضي كل منا لصاحبه" (34). هذه التصورات حملت زوجها رافع إلى البحث عن سلوكها، ولكن من خلال ممارسات وأفعال شاذة، مثلت قضية وجودية عميقة، فقد نصب رافع لزوجته شركاً لاختبارها، وهو اختبار قاس، لذلك افترض هذه اللعبة التي تخرج عن معايير المؤلف الضمني تماماً؛ ليظهر الحدث من خلال ثلاثة أصوات: صوت

فالشخصية الشاذة افترضت اللعبة القذرة، ووضعت عادة في موضع الاختبار للمزاج والخيانة، كأنه يتمنى ان تتورط زوجته بفعل الخيانة، كما حصل مع أم جاد في قصة "أكبر الكبائر" فصارت اللعبة أو المكالمة الهاتفية عالماً آخر، أو نسقاً آخر تحتي يوازي النسق على السطح في الرواية. فهما في البيت عائلة منسجمة لزوجين شابين يقيمان علاقة تتسم بالثقة والحب - في ظاهرها على الأقل - والحوار المثقف الهادىء، على الرغم من وجود ممارسات تشير أو توحى برغبات الزوج الشاذة، منها تحرشه بالمعلمة "إحسان" صديقة زوجته منذ أيام الجامعة، وكأنّ الماضي أساس الحقد الذي يحمله رافع على زوجته. بل يؤكد هذا الرأي، الراوي العليم المتطفل غير الموثوق عندما يضع منولوجاً في وعي غادة، وهي تتخيل الشخص المتحرش بصفات تشبه استاذها في الجامعة!!!، وأبيها!!! وزوجها كذلك، كأنه يريد أن يقول إن هناك ماضياً مع الاستاذ، وأثراً لعقدة أوديب في وعي الزوجة إزاء أبيها: "وتخيلت غادة للمجهول ملامح... شيء من الشيب في شعره... له عينا رافع العميقتان، وقامة أبيها...، وبشكل عام هيئة استاذ علم النفس الذي كانت تعجب به في الجامعة" (39) لهذا تظل هذه اللعبة التي يديرها الراوي غير الموثوق، هي لعبة إيهامية يعيش فيها الزوجان في غيبوبة اللذة، سواء أكان في الحوار بين الغريب أو المجهول وغادة، أو في استذكار هذه المكالمات والحوارات مع المجهول في وعيها، وهي تحس برغبة ولذة مرة، وبالرفض والصدّ في اخرى، في حين كان الزوج من جهته

الراوي الأبعادي الذي كان متطفلاً أيضاً، يعلّق على سبب توريط رافع لزوجته عادة بهذه اللعبة قائلاً: "لم تكن زوجته قط كالأخريات، ولعل هذا ما زاد ولعه فيها، صحيح أنها جميلة، ولكنه موثق الآن، أن جمالها لم يكن سبب شغفه.. بل هذا المزاج الذي يرتبط بجمالها ارتباطاً فريداً..." (38) وتتضح اللعبة على نحو أكثر شذوذاً، عندما يظهر سبب هذا الفعل كما يقول الزوج "المزاج" الشاذ الافتراضي الداخلي الذي يسعى له الراوي غير الموثوق، ولاسيما أن اللعبة في النهاية قد فشلت، وحافظت الزوجة على كيانها، ولكن اللعبة عبّرت عن أزمة تتمثل في الشذوذ النفسي.. لا سيما وأن رافع كان يكرر تسويغاته الخطابية الشاذة، لتنشطر الشخصية إلى شخصيتين: رافع الزوج المثقف المحترم في البيت، ورافع الكذاب الشاذ المستهتر الباحث عن اللذة والمتعة في عيادته،/ هذا المكان الذي يدنسه في ممارسات جنسية مع المريضة، فقد مثل هذا الفعل خروجاً عن معايير المؤلف الضمني، لما لعيادة الطبيب من دلالة مكانية ترتبط بالشفاء والعلاج بل القداسة.../ ولهذا كانت العيادة في اللعبة مكاناً لبداية التحرش بالزوجة، و لعبة للتورط، والشك، والانتهاك.. فما أن يمسك رافع سماعة الهاتف حتى تظهر شخصيته الثانية (المتحرش بالزوجة)، ويظهر في شخصية مضطربة وشاذة، باستخدام أسلوب الخطاب المباشر، وفي حوار يتسم بوجهة نظر شخصية مثقفة ومحترفة في الغواية. وفي اطار هذه التقنية الحوارية، يبدو رافع شخصية منقسمة على ذاتها، وتحمل صوتين مزدوجتين،



الراوي غير الجدير بالثقة في إطار لعبته وتمرده، وتجريبية البناء الشعري. وهذا اللعب الافتراضي الإيهامي للراوي غير الجدير بالثقة نجده في رواية فضيلة الفاروق "اكتشاف الشهوة" أيضاً. وبصيغة أخرى للراوي المتمرد، ونعني هنا الراوي المنحاز، فعلى الرغم من شذوذ الحدث القائم على اللعبة الإيهامية، وشذوذ الشخصية التي تريد أن تتحرر من القيم الاجتماعية التقليدية وقيودها القاسية، التي تنتقدها في الافتراض الشعري التخيلي، إلا أن هناك اضطراباً في الرؤية تتمثل في الصراع بين الراوي المنحاز من خلال وجهتي النظر الإيديولوجية، الأولى: تحمل وجهة النظر النسوية، والأخرى تعبر عن معايير الراوي الضمني التي تتسق مع القيم المورثة، والقضية كلها قائمة في لعبة إيهامية من خلال هلوسة شخصية المرأة "باني" التي قُتل زوجها المهندس بعمل إرهابي، وكانت بجانبه في السيارة وقت الحادث، وجراء ذلك دخلت الزوجة باني في غيبوبة امتدت منذ تلك الحادثة "في العام 1972 ولغاية 2000" (41) وفي ظل هذه الغيبوبة، تحكي باني حكايات عقل يعيش لحظة الغيبوبة بحكايات

يחס بلذة في شذوذ الحدث كله، واستمرارية لعبته؛ وما أن تصل الأزمة إلى ذروتها، وتكشف الزوجة أمر مكالمات المجهول وتحرشه اليومي لزوجها، إلا أن هذا الخبر لم يلفت نظر هذا الزوج، ولا يعير للأمر اهمية، ولا انتباهاً وكأنه لم يسمعه.

وقد كان هذا المتحرش المجهول طلب لقاءً بالزوجة عادة في هذا الجزء من الحدث، وكان هذا الموعد في الحقيقة موعداً من ترتيب الدكتور رافع، الزوج المتحرش المجهول نفسه - كما يعرف القارئ، ولا تعرفه الزوجة عادة - وفي الوقت نفسه، طلب رافع من زوجته وفي الموعد ذاته، أن يخرجها معها إلى السينما ذاتها لمشاهدة الفيلم نفسه، وبعد خروجهما

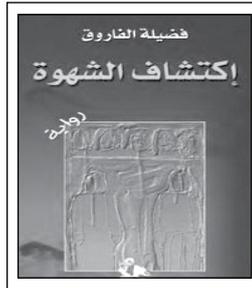
من السينما اتضح سلوك رافع الشاذ من زوجته، وكأن صوتاً داخلياً يثير لذته ليمارس رافع الجنس مع زوجته، وفي الشارع "المشجر" (40) ليفرض شذوذه، وكأن زوجته تخونه فعلاً، وليزيد هذا الفعل من لذته في مكان عام، مكان لبائعات الهوى، أو للعشاق العابرين، وهذا التعويض تسعى له الشخصية الشاذة. ولنكتشف في النهاية عن أزمة كبيرة في بنية الحدث الروائي، اختلقها

في رواية أميل حبيبي،
ثمة مفارقة بين الصمت
الضمني، وبين تأويل
فضائل الراوي غير الجدير
بالثقة، أو تركها للتفسير؛
ومع هذا فإن الراوي غير
الموثوق، يسعى لخلق
شخصيات اشكالية
كما في شخصية
«الأبله» في رواية
دوستويفسكي.

الأزمة خارج المبنى الحكائي باعتبار ما جرى في الجزائر من أحداث قتل وإرهاب في تلك الفترة بعد الانتخابات الجزائرية / أو كما تسمى العشرية السوداء /، وهنا كانت هلوستها اختلاقاً وافتراضاً من اللاوعي أو من عقلها الباطن للمرأة تكشف عما تعانيه من تقاليد بالية، وقيم قاسية، وظلم ذكوري في مجتمعها الابوي التقليدي، هذه الأزمة نكتشفها في الغيبوبة، وفي إطار هذه الثنائية / الغيبوبة الصحو / التي شكلت عالماً شديد التنوع، وإن كانت حكايات افتراضية تماماً لا علاقة لها بواقع القصة الحقيقي في السرد، وهي تخلق قصة داخل قصة - كما قلنا -، وكأنها شهرزاد التي كانت تعبر عن وجود المرأة في الحياة الواقعية، لتبني عالماً إيهامياً في الحدث السردي من خلال ما ترويه للملك. وهذه تمثل هدفاً ايديولوجياً رافضاً للسياق الثقافي العام، والتقليدي الذي أنتج شخصية قاتلة مثل شخصية الملك شهريار. فقد روت "باني" حكاية زوجها المخلتق في الغيبوبة "مود أو مولود بلعربي" مع أن هذا الشخص حقيقي في عالم الواقعي السردي، وقد قُتل من متطرفين في باريس العام 1999 يعني أنه قتل في أثناء غيبوبتها بسنوات، ومات أعزباً (42)، وهي لا تعرفه أبداً، لأن زوجها الحقيقي كان مهندساً في الجيش الجزائري، وقتل أثناء الاضطرابات المسلحة في بلدها بعد الانتخابات، كما أن "باني" روت قصة عشيقها المفترض

مختلقة لا تعبر عن الحقيقة في الحكاية السردية، فهناك لعبة خارج - نصية، تنطلق من خلال الغيبوبة وتنتهي فيها، وهذه الغيبوبة أنتجت السرد أو القصة داخل قصة، وانتجت مستويين للسرد، الأول: توهمات، وهلوسات باني، والآخر: مستوى العالم الواقعي السردي، ولا سيما أحداث الحرب الأهلية بعد الانتخابات التشريعية في الجزائر. لتتشكل جراء ذلك بنية مفارقة تبني حدثاً افتراضياً قائماً على "الاختلاق، والتوهم" وكانت باني قد بثت هذه الحكايات في الفترة الزمنية الأخيرة من غيبوبتها، وما بين لحظات الصحو، والغيبوبة التي كانت تعانيها، فإن صحت روت حكاياتها الملفقة الافتراضية، وإن عادت

إلى الغيبوبة، كان الصمت مهيمناً، حتى إننا لا نعرف شيئاً عما يحدث في هذه الفترة الزمنية، وظل الصمت يمثل فجوة زمنية فارغة تماماً، وتكمن المفارقة في السرد، في هذه الغيبوبة التي مثلت المستوى العميق للحدث السردي؛ والذي يعد عالماً متخيلاً تماماً، ومختلقاً على نحو يكشف عمق الأزمة الاجتماعية والسياسية، إذ إن الحدث السردي في حادثة قتل الزوج حقيقي، كما وجود الدكتورة المعالج لها، والطالبة الجامعية التي كانت تحاور باني في المعرض أحداث السرد الحقيقية - يعتمدها السرد - وهو المستوى السردي الثاني والسطحي في السرد الروائي، والعميق الذي يمثل عمق



فضيلة الفاروق

الشهوة" وكأنها خديعة للقارئ، أو أنها رواية تورطه في عالم من الهلوسة، فضلا عن الرقص الايديولوجي للقيم الاجتماعية التقليدية، إذ أن الشخصية الروائية كانت تعاني من الغيبوبة، وتروي حكاية خيانتها لزوجها المفترض التي جمعتها التقاليد العائلية الموروثة "جمعنا الجداران وقرار عائلي بال وغير ذلك لا شيء آخر يجمعنا، فبيني وبينه أزمّة متراكمة، واجيال على وشك الانقراض" (48) هذا الاستهلال مجرد خدعة توهم القارئ أن هناك عالماً سردياً حقيقياً، ولكن هذا البوح، والهذيان يعبران عن وجهة نظر نسوية في العلاقات الاجتماعية، والعرف الموروث، وترسم هذه النظرة للرجل ونعني به الزوج الافتراضي صورة بشعة "....يعود ثملاً كالعادة من الحانة المجاورة، ليرتمي على الكنبه وينام. ورائحة الويسكي تملأ الغرفة، منبعثة من أنفاسه " ويمارس " العادة السرية أمام زوجته "باني" في الغيبوبة" (49) ويقوم بأفعال مقززة مع زوجته التي سرعان ما تتعرف إلى جار لها، وقريب لها أيضاً، يعيش منذ سنين في باريس وتصفه بالقول: "علمني أن الدنيا كبيرة وواسعة، وأنا يجب أن نحتال عليها لنعيشها، ولعله علمني أكثر أن الرموز في الحقيقة هي من صنع أوهامنا" (50) وكذلك تعرفت إلى صديقتها "ماري" وهي عازفة بيانو انتحرت بجرعة زائدة من الحبوب المنومة فيما بعد (51)، وقد اصبحت هذه معلمة باني الحقيقية في التمرد، وهي تطرح وجهة النظر النسوية، وفي الحقيقة خارج السرد الروائي، وكانت فعلاً تعيش في باريس كما يزعم الراوي غير الثقة. تقول ماري

"أيس" وهو شاب لبناني من أصل فلسطيني، ومات في لبنان بحادث عرضي (43)، ولم تكن تعرفه ابدأ، حتى أن الدكتور المعالج قال لها بعد خروجها من غيبوبتها وسلامتها "عجيب أنك اعطيتني قائمة من الأسماء كلهم ميتون عدا الفنان توفيق الصابنجي الذي يعيش في فرنسا منذ سنوات" (44). ويستمر قائلاً: "الغريب أن جميعهم قطنوا لفترة في باريس، وأنت لم تزوري باريس ولا مرة" (45)، ولكن هذه الغيبوبة شكلت حكايات كشفت وجهة النظر النسوية، وهنا تشكلت اللعبة السردية المفارقة، وتقوم هذه السردية النسوية على رفضها للقيم الموروثة. هذه القيم التي لا تتسق مع قيم الراوي غير الجدير بالثقة التي ترفض السلطة الذكورية البطرياركية، وقد عرّت المرأة الايديولوجية الذكورية على نحو فضائي، مع بروز للممارسات النسوية الداعية للتححرر من هذه السيطرة الغاشمة، وبتقنية الإطار، وقصة داخل قصة التي وثقت حياة الابطال الذين كانوا "يرون قصصهم كذلك" (46) ويقدم الإطار هؤلاء الرواة المسؤولين عن قصصهم، وهي رؤى متمردة، ومنحازة، يرونها الرواة بأنفسهم لكي لا تنسب للمؤلف الضمني، وبقصديّة من خلال تقنية الإطار "ويؤخذ عدم مطابقة المؤلف للشخصية كفرضية في الوقت نفسه يعمل على هكذا تأطير بوصفه استراتيجيّة مصادقيّة، لاسيما حين يُقدّم الإطار من قبل المحرر، والمعلقين التخيليين، فضلاً عن ذلك اكتسب الإطار مبكراً، وظائف توفير تعليق ساخر، ومنظور مشاكس للسرد" (37). ومن خلال هذه الاستراتيجيات النصية بدت رواية "اكتشاف

ضمن تسويغات ومعايير المؤلف الضمني، وكأن ثمة غلبة لهذه المعايير على الراوي المتمرد أو غير الموثوق، وهذه تمثل خرقاً ونقصاً في صيغ تمرد الراوي غير الجدير بالثقة، أو إنه في هذا الموقع السردى أخذ الراوي الموثوق الدور لنفسه ويات هو الراوي للحدث، وهذا مؤثر على قوة المفاهيم والمعايير التقليدية ولا سيما الدينية في القص العربي.

خامساً: إما في سرديات "رؤوف مسعد، فإن الراوي غير الجدير بالثقة، لا يتصالح مع معايير الراوي الضمني ولا يتوافق معها، فهو في خصام وتمرد دائم، مما ولد تجريباً شعرياً، وبرزوا لصيغ الراوي المتطفل، ولا سيما في روايته "بيضة النعامة" و"ايشاكا". فمنذ اللحظة الأولى في هذه الرواية الأخيرة، يتحول الثوري المتمرد إلى داعية للحرية، بما فيها الجنسية، وعلى نحو خاص المثلية الجنسية، ويكشف ذلك من خلالها المستور والمقموع، فيأتي طيف "سعاد حسني" الممثلة المقتولة من العالم الآخر، وهي تحمل وجهة نظرها المتمردة ازاء الحياة والموت، وتروي حالة الموتى وتدعو لعدم الخوف من الموت والثورة والتمرد، "العالم كله على بصلة فاطر، أنا عرفت قلقك وشكك وترددك، أصلك عجزت، وبقيت خواف، شايف؟ أهم زي الفل قاعدين ومنورين مطارحهم. العيال الصغيرة بطلت تمشي جنب الحيط، وأنت خايف موت لتموت. حلوين فل الفل بيحوا في مواعيدهم، وأنا أجيلهم في مواعيدهم" (55) ومن صور التمرد والدعوة إلى الثورة، وإلى السعي للتحرر الجنسي،

لصديقتها باني وهي تنتقد الفحولة، والمثقفين: "إن أغلب المثقفين العرب لا ينظرون إلى المرأة سوى أنها ثقب متعة، ولذلك يناضلون من أجل الحرية الجنسية أكثر مما يناضلون من أجل إخراج المرأة من واقعها المزري؛ إنهم على عجلة من أمرهم، ولذلك هم في واد، والمجتمع في واد آخر" (52) وعلى الرغم من اتساق المسار السردى بين الهلوسة والغيبوبة عند باني، والهلوسة والاضطراب في سلوك ماري، حاملة هذه الايديولوجية التي تعيش عالماً بوهيمياً، فإن هذا الاضطراب رسم صورة كلية لوجهة النظر الايديولوجية للرواية، إلا أننا وجدنا في نهاية الحدث توافقاً بين الكاتبة الروائية "باني" بعد تماثلها للشفاء، والفتاة المحجبة التي كانت تقرأ روايات باني وتعدّها استازة لها، تسألها باني: "كيف احببت كتابي وهو يتحدث عن الشهوة وأنت محجبة؟" (53) وقد ردت الفتاة بإجابة، فيها قدر من التقليدية والتوافقية، وهي تراهن على إقناع الراوي غير الجدير بالثقة بتغيير واقعه قائلة: "صديقتي استازتني باني، هذا المنديل الذي اضعه على رأسي ماهو إلا رمز لإنسانيتي، ورفض لا اعتباري كائناً للجنس فقط" (54).

ونحن نعتقد أن هذا الخطاب يعاني من الاضطراب أو في أقل تقدير يشكل نموذجاً من التوافقية في الفكر العربي كله، مما يشكل اضطراباً، فثمة خلل أيديولوجي أو توافقية بين الرفض من جهة الراوي غير الجدير بالثقة وتمرده، والقبول بمعايير المؤلف الضمني، والتقاليد الموروثة والفحولة وسيادتها من جهة أخرى، أو الخنوع والقبول بالأمر الواقع

في الوقت نفسه" (59). ومع كل هذا العالم الداخلي للراويّة، يخرج الراوي المتمرد من دهليز الوعي الداخلي إلى الكشف عن استبداد السلطة التي أدانت مجموعة من الشباب المعارض لها، واتهمت هؤلاء الشباب بالمثلية والشذوذ كذباً ويهتاناً، فيوثق الراوي المتمرد انتهاكات السلطة الاستبدادية، لهؤلاء ويظهر الاتهامات الكاذبة، ويستند الراوي إلى جملة من التقارير الطبية من منظمات انسانية، وتقارير صحفية تثبت زيف تلك الاتهامات، ومع أن هذا الراوي يثبت كل هذه التقارير بوضوح، لكنه يلتفت إلى أن الأيروسية، والمثلية التي لم تكن بعيدة عن الموروث الافريقي "عريان بيدها حزام جلدي تضربني به بين آن وآخر" (60) وهكذا يبدأ بسرد حكايات المعابد الافريقية، والأفعال الايروسية التي تجري فيها، وهو لا يقصد الإدانة بل تصوير اللذة، والحرية الجنسية، وفي حقوق الهوية الجنسية وحريتها واختيارها دون قمع أو قسر من أحد، وهذا ما كان أيضاً في روايته "بيضة النعامة"، إذ يصور المثلية المتعددة، فثمة عنوان فرعي في الرواية يشير إلى مثل هذا التصور كما كان يجري في "معبد هابو في البر الغربي الأقصر" يقول الراوي المتطفل: "من الغرفة التي للخلف باتجاه اليمين - غرفة أنجلينا - أسمع ضحك البننتين. اسمع بعد ذلك ازيز السرير المعدني. من وقت لآخر أسمع أنين أحدهما - غريباً - في جو الردهة مثل استغاثة بلغة غير مفهومة" (61) ويقرن هذه الصورة السمعية بحدث سادي آخر "كنا نتفنن في إيلام بعضنا" (62) وهكذا نجد هذه الممارسات منذ بداية الحدث الروائي وزمن

يروى الراوي حكايات تكشف ازدواجية الشخصية الروائية "إنه أول حفل من هذا النوع، أول حفل لي أرثدي فيه ثياب نسائية أمام الآخرين الغرباء، بدلا من ارتدائها امام نفسي في المرأة. أول مرة أعلن فيها بوضوح لنفسي، وللآخرين أنني اريد هذا" (56) وقد رفضت عشيقته خوفه من التعبير الصريح عن ميوله الجنسية، ودعته للمتمرد، ليكشف عن رغبتة الحقيقية وميوله في أن يكون من الجنس الآخر، لأن تمثله لشخصية المرأة "المختبئة داخلي" (57) كما يقول، لم يكن منعزلاً عن تشجيع الآخرين لهذه الثورة والتتمرد، بل جاء برغبة منهم، وتشجيعاً من المقربين منه، ولاسيما عشيقته.

وفي إطار هذا التصور، ووجهة النظر النفسية والايديولوجية، يظهر لنا الحدث المقموع الذي كان ثاويماً في ذات الشخصية، ولكنه مثل فصيلة أو بناءً داخلياً يجسده اللاوعي في حفلة لمجموعة من المثليين، وفي أثناء استعداده لهذا الحفل تتداعى الصور، والبوح عن الميول الجنسية الحقيقية، وهكذا يتمرن على ارتداء الملابس النسائية، التي يحس فيها بالمتعة، فهذه الملابس تمثل اللذة والرغبة التي تعبر عن حقيقته، وهو عندما يرى نفسه في المرأة بذاك القناع الأنثوي، كأنه يؤكد رؤية "لاكان" لمرحلة المرأة التي تتكشف في مواجهة الذات لنفسها، وحقيقتها المخبوءة والمقموعة "خفق قلبي، وقفت صافناً أتأمل مذهولاً المرأة الجميلة التي أصبحت في دقائق قليلة" (58) ووجد نفسه في مواجهة حقيقة مشاعره من ألفة ومحبة مع ذاته، وكأنه وجد نفسه فعلاً "كنت ذكراً وأنثى

طفولة الشخصية، وهي تمثل رغبة الراوي المتطفل للتعبير عن وجهة نظر الأيديولوجية المختلفة "الولد مدثر هو الذي كان يتلقى أجساد الجميع فوقه" (63). إذ إن رواية ما وراء القص التي شغلت تجربة رؤوف مسعد، مثلت بدايات القص ما بعد الحداثي في السرد العربي، فهي تطرح أسئلة تقدم فيها الشخصية رؤيتها الملحة التي تشكك في البديهيات التي كانت عليها أسئلة الحداثة، وهذه الأسئلة تتناول مصائر الشخصيات النسوية والرجالية، وهذه الشخصيات فيها من يعيش ازدواج الجنسي، وآخر يمارس فعلاً ثورياً في منظمة ثورية، ويتمرد على كل القيم التقليدية التي تتفق مع معايير المؤلف الضمني، ولهذا يقدم مسعد سرداً وجودياً "أنطولوجياً" بحسب وجهة نظر "بريان مكهيل"، بمعنى أن هذا السرد ما بعد الحداثي مناقض "للنمط الأبستمولوجي السائد في السرد الحداثوي" (64). وهكذا كانت "بيضة النعامة" و"إيثاكا" وهي سردية اعتمدت على أساليب سردية متنوعة منها التقطيع المتعدد، ورواية الذين يقبلون المواضع الواقعية رأساً على عقب من خلال تعليق الراوي المتطفل أو المنحاز والراوي المحرّف، وهي كلها من صيغ الراوي غير الجدير بالثقة - كما قلنا سابقاً - فثمة تعليقات في استهلال "بيضة النعامة" مثلاً، تُخرج السرد عن سياقه، وذلك باعتماد التقطيع، فضلاً عن طرح أسئلة التحول التي تتضمن المشاغبة الفكرية بل الرفض لكل القيم والمعايير الخاصة بالمؤلف الضمني، وهذه الأسئلة كما نرى تعبر عن كفاءة الراوي غير الموثوق، ولا سيما هذا الراوي لا يخشى أن يتناول

موضوعاً ما من الموضوعات المحرمة، وإنما يسعى إلى طرح مثل هذه الموضوعات غير المعتادة، التي تمثل تمرداً فكرياً وفنياً في السرد الروائي. إن الرواية وهم يقدمون "رؤى داخلية عن شخصياتهم يختلفون حسب عمق واتجاه تدخلهم" (65)، ومن ثم فإن التنوعيات في وجهات نظرهم الداخلية، تكشف عن تنوع مصائر الشخصيات المتمردة في نواحي مختلفة، فكلما كان التدخل في وعي الشخصية عميقاً كلما قبلنا أن نُخدع (66) ولهذا كانت سرديات ما بعد الحداثة تسعى إلى التحرر من النمط الحداثي، وتذهب إلى "فكرة البناء المشوش وغير المتماسك" (67). وقد كانت البنية السردية لرواية "بيضة النعامة" و"إيثاكا" تمثل مثل هذا التشويش وعدم التماسك، فثمة توهمات نفسية تقود إلى حدث متعدد لمصائر الشخصيات في ذاكرة الشخصية الرئيسية الثورية، وفي اختلالات فكرية فيها الكثير من المخفي، العميق الذي شكل بنيتين: واحدة تمثل سياقاً أو نسقاً سردياً ظاهراً، والأخرى شكلت نمطاً من التشويش السردية التحتي، وهذا "الازدواج"، يماثل ازدواج الشخصية المثلية ويحاكيها، ويمثل البنية السردية أيضاً، ويروي الراوي غير الجدير بالثقة في "بيضة النعامة" في الاستهلال، بنية الحدث ومصائر الشخصيات، ويظهر الخرق لمعايير المؤلف الضمني الأخلاقية والاجتماعية، ففي الحدث الاستهلاكي الذي هو فضاء الكنيسة الداخلي، يصور الراوي ما وقع من تحرش جنسي في هذا الفضاء الديني، يخرج فيه الراوي المحرّف عن المعايير الدينية بما يجري بين

عن رؤية مزدوجة، منها ما هو مكشوف، ومنها ما هو موارب ومخفي.. يقول عن أمه مثلاً، وهو يستذكر لحظات موتها، واسترجاع مسيرتها الحياتية عندما كانت تزور خاله عبدالمنعم الذي قتلت السلطة ولده تحت التعذيب "لأنه كان معارضاً لها"، فهي اعتادت زيارته والسؤال عن ورق مسطر تفوح منه رائحة القرفة، واعتاد هو سؤالها، ولم يعد عبد المنعم يتبادل معها الذكريات عن "زمن الترامواي" الجميل كما كانا يسميان طفولتهما الشائكة، وعلاقتها المعقدة "(69).. فهو صار متديناً، وفي هذه اللغة يدس فيها الراوي غير الجدير بالثقة شيئاً مخبوءاً في علاقة الخال واخته، لا نعرفها، إلا أنه يتضمن إيحاءً، فهل كان حياً محرماً؟!، ولا سيما حياة العائلة فيها الكثير من الشذوذ، والخروج عن التقاليد، والعرف الاجتماعي، وهذا الامر جعلنا على استعداد لتقبل خروج الراوي عن معايير المؤلف الضمني، ولهذا تبدو العلاقات العائلية مريبة، ومتشاكلة مع قيم فيها قدر كبير من الحرية الجنسية، لا سيما الخال الآخر نزار كان مثلياً، وصور الراوي هذه الشخصية بشكل جريء جداً، ونزار هذا كان فناناً وموسيقياً موهوباً يعيش حياة بوهيمية، فقد عاش مشرداً باحثاً عن اللذة المثلية في مدن مختلفة من دمشق إلى حلب وبيروت، وطرق دروب المثليين وأماكنهم، وتم اعتقاله في السجن، وكانت حمايته من أحد الشيوخ المتدينين الذي كان يغتصبه يومياً كأنه "زوجته" ويضربه بعنف .

ومن جانب آخر يصف الراوي "سوسن" ابنة العائلة الإشكالية نفسها، فهذه الفتاة كانت منتمية لحزب

الخادمين في الكنيسة، فالخادم الكبير يعتدي على الخادم الصغير(68)، وهذا الحدث يأتي بوصفه جزءاً من الاختبارات الترشيفية - كما عند غريماس - في وعي الشخصية المناضلة، كما في المصائر الأخرى للشخصيات وفي تقطيع للحدث إلى أحداث قصيرة، لأن كل هذه التجارب تمر وتروى لأكمال بنية شخصية الشاب الثوري الشيوعي الذي ينتمي إلى الحزب، ويتعرض إلى السجن والاضطهاد، وكأن الحدث سيرة شخصية للروائي رؤوف مسعد، فهو مثل بطل الرواية، مسيحي بروتستانتي، عاش في السودان ومارس العلاقات الحميمة مع بنات رجال الدين وأولادهم، وانتهك ومارس افعالاً جنسية مختلفة، وهي ممارسات كلها تخرج عن معايير المؤلف الضمني الاخلاقية، وتعد تمرداً من الراوي غير الموثوق على قيم ومعايير السرد التقليدي.

لقد تعامل هذا الراوي مع الشخصية الثورية بحرية و"أريحية"، أسهمت في تشاكل فني مع السيرة الذاتية من خلال التخيل الإبداعي، ليستدعي ذاكرة مأزومة تصل إلى اماكن كانت مخبوءة في اللاوعي. إن هذا السرد يروي حكاية التمرد والثورة والانتماء السياسي، وليبني سرداً فيه إطارين منه السرد المتخالف، والآخر السرد غير المتخالف.. وأن اختيار هذا السرد الأخير المثلي، سمح لهذا الراوي أن يكون جريئاً في التجريب وفي تناول موضوعاته. وهكذا كان الراوي غير الجدير بالثقة في رواية "لاسكاكين في مطابخ المدينة" للروائي جابر خليفة.. ففي هذه الرواية ثمة أسلوبية في السرد فيها قدر من التجريب، تتمثل بشحن الجملة الواحدة بقضية كبيرة تكشف

وتسعى للانتقام " فتحت درج مكتبها وعرضت عليها اليوم صور صغير له قفل يضم صور الرفيقات اللواتي مزقن ثيابها في التاسع من نيسان...1982 .. سأدفنهن هنا" (72) ولكن المفارقة نجدها في تحول هبة ودعوتها وبيعها لملابس المحجبات، إلى ما يناقض ذلك تماماً، وذلك في ميولها الجنسية المثلية "تستهويها علاقات النساء، وهذا ما مارسه مع سوسن" حين كانتا ترقصان على أنغام فرقة البكارا وحدهما في الغرفة الواسعة .. تجبرها على ارتداء بناطيل جلد أصلي كان ملمسها يثير سوسن فيجعلها قريبة من الإغماء، وإن كانتا ترقصان تصرّ هبة على احتضانها من الخلف والالتصاق بها إلى درجة تشعرها بالاختناق" (73). كما أنها تعاني من مازوشية، إذ تقول لسوسن عن حلمها "ببسام ورفاقه يغتصبونها جميعهم في الوقت ذاته على سريرها العريض" (74) وبعد أربعة عشر عاماً، افصح هبة بكلمات قليلة عن رغبتها بان تجعل من سوسناً عشيقاً أبدية لها. أما سوسن فهي تتقلب في مشارب فكرية مختلفة منها ما هو ديني، ومنها ما هو ليبرالي متحرر، وهكذا تستمر بالتحول والاضطراب الفكري كما الوطن، لقد أراد الراوي غير الجدير بالثقة، وصف اضطراب الحياة، وقسوتها في ظل نظام استبدادي يوترفي وعي الأفراد ومصائرهم، ويشوه الوعي، ليجعل مثل هذه الشخصيات تعاني من الاضطراب، فهذا الراوي المشارك، "رشيد شقيق سوسن الذي كان فناناً ثورياً، وفيه شذوذ العائلة أيضاً، ظل يتذكر رائحة جسد شقيقته سوسن منذ الطفولة يوم كانا ينامان سوياً (75) وهذا الشاب

السلطة، ومؤمنة بفكره، ومن ثمّ تتحول من الإيمان الحزبي إلى عاهرة جراء عصاة الحزب، وعلاقة رجالها مع النساء في الحزب. وكان الزوج القروي والدها الذي كان معارضاً للسلطة، قد هرب هو الآخر مع عشيقته الأمريكية، وترك زوجته وعائلته، وقد صور الراوي المشارك وهو ابن العائلة الصغير الشاب العلاقات الجنسية التي أقامتها والدته مع أبيه المهندس قبل الزواج، وتمردها على أبيها، والزواج من هذا الشاب القروي. وإزاء هذه الحكايات المتعددة عن شخصيات العائلة كلها أنتج السرد راوياً متمرداً غير جدير بالثقة، وفي إطار زمني واسع، اقترن فيه خراب العائلة مع خراب الوطن نتيجة سلطة استبدادية قروية. فقد تمردت شقيقته سوسن التي كانت منتمية للحزب، ونشرت صورتها عارية في إحدى الصحف الفرنسية في عيد ميلادها الثلاثين (70) وقد مرت هذه الفتاة بتجارب كبيرة وعميقة كشفت فيها قيم المرأة المتمردة في ظل انهيار مجتمعي كبير، وتجربة شبابية فاشلة في ظل السلطة الغاشمة. فهي من اللواتي ضربن الطالبة "هبة" في الثانوية، ومزقن ثيابها، لأن هبة غير منتمية لحزب السلطة، ورفضت تقبيل "علم الحزب". ويبدو أن تمزيق ملابس هبة، أثر في لا وعي هذه الطالبة، وعندما تركت المدرسة وافتتحت محلاً "تبيع ألبسة فخمة للمحجبات في حلب، وتشتغل مع الاميرة السعودية رجاء بنت عبدالكريم النجدي وهو داعية شهير، وكانت تدعو الفنانات إلى التوبة" (71) وظلت هبة تحمل حقداً على الطالبات اللواتي مزقن ثيابها في المدرسة،

النسوة الشابة "لي لي" تلك الفتاة التي كانت ثمرة علاقة بين مصرية وعشيقتها الجندي البريطاني إبان احتلالهم لمصر، وقد مات هذا الجندي في معارك الجيش البريطاني بعدما اعترف بأبوته ليلى ثمرة علاقة مع امرأة مصرية، وظلت هذه المرأة وابنتها تأخذ راتباً تقاعدياً من السفارة البريطانية في مصر وكانت "لي لي" وهي تتحرش بالشيخ الشاب عبدالعال، وتطلب منه أن يعلمها الصلاة في بيتها، وكان يرفض هذا الإغراء والطلب، فهي تقف في طريقه وتقول له: "أنا أسمى "لي لي" ماسمعتش عني. صوبت عيني.. ارتدت نظرتي بصدام مع نظرة أقوى".

– عايزك تعلمني الصلاة" (76) / عندي كتاب خذيه / انا عايزك / درسني خصوصي (77) وتتضح المفارقة عندما انتصر إغراء هذه الفتاة نصف الانكليزية ونصف المصرية على الشيخ عبدالعال وفي حدث يكشف المفارقة على نحو صارخ وكبير، ففي وقت صعوده إلى مأذنة الجامع ليعلن أذان الصبح، كانت تفتح إضاءة غرفتها وتنام على سريرها نصف عارية، "نظرة واحدة جذبتني كالعاصفة العاتية من قاع الغفوة إلى قمة اليقظة. لاشيء كان ينبهني إلا استغاثتي الأولى، انتباه آخر.. انتباه مرعوب.. أنا أمام شيء مروع." (78) وهو يصارع الشيطان، وقف إماماً ليوم المصلين السكارى والحشاشين. وعندما قال "الله وأكبر" وسجد المصلون "ولما" طال سجودهم واستشعروا الغرابة، ولكنهم ظلوا ينتظرون طويلاً أن ينطق الامام بكلمة "الله واكبر" لتنتهي السجدة، أو تنتهي

يتعرض للتحويلات المضطربة بعد اعتقاله من السلطة، مما أدى إلى التغيير حتى صار الاحتلال الأمريكي للعراق، وقد ورطه دعاة السلطة من رجال الدين إلى الذهاب إلى العراق ليقاتل هناك، وشاهد أهوال معركة المطار، وتعرض إلى الاعتقال في العراق، وعندما عاد إلى وطنه اكتشف ممارسات و أكاذيب الدعاة وممارساتهم الجنسية، وتحريفهم للقيم الدينية والأخلاقية، واتخاذهم للدين وسيلة للغنى والترف، والفساد وتبرير افعال الاغنياء والمتسلطين، فما كان منه سوى الانتحار، ويروي الراوي غير الموثوق حتماً شاذاً يحلمه الشاب رشيد، وفيه نقد لمعايير المؤلف الضمني، وقيمه وفضح لقيم رجال الدين وازدواجيتهم الفكرية والسلوكية والاخلاقية، وعملهم لأجهزة مخابرات السلطة.

سادساً: أما الراوي غير الجدير بالثقة في القصة القصيرة عند يوسف أدريس، فإنها تمثل إعلاناً يكسر فيه كل التوقعات والمعايير للمؤلف الضمني، مثلما تكسر توقعات المروي له المعتاد على التصنيفات الأدبية المعهودة والمعروفة في السردية العربية، كما في قصته "أكان لا بد يالي لي أن تضيئي النور" (75) وتجري القصة في فضاء حي الباطنية "وكر الحشيش والأفيون والسيكونال" لنجد أن شخصيات هذا الفضاء كلهم من الحشاشين باستثناء إمام الجامع الشاب، الذي قدم إلى الحي منذ فترة قصيرة وأراد اصلاح الناس ودعوتهم إلى الصلاة والصلاح، وترك الرذيلة وتعاطي الحشيشة. وقد نجح في دعوتهم إلى الصلاة في الجامع وقد كانت نساء الحي يراودنه عن نفسه، ومن تلك

ضلالهم الطويل، وما زالوا على عهدهم بالحشيش والسكر والعريضة والفسوق، حتى إن هذا الفسوق ربما جعل عبدالعال ينحاز إليه؛ لأن إغراء الجسد كان فاعلاً في قيم مجتمع الفساد في حي الباطنية، الذي انتصر على الشيخ وإيمانه، وهذا الفعل نفسه نجده في قصته "بيت من لحم" وحكاية الأب الفقير الذي مات وترك زوجة جميلة وثلاث بنات دميمات عوانس فقيرات، ورثن جسد الأب الأسمر المليء بالكتل غير المتناسقة والفجوات (83)، وكانت صغيرتهن في السادسة عشر، وأكبرهن في العشرين، وقد أوجد الراوي المتمرد شخصية قارئ القرآن الأعمى الفقير أمامهن، وهو يقرأ القرآن على أبيهن قرب بابهن كل خميس، وهنا يبدأ الراوي المتطفل بالتمهيد للحدث، عندما تتزوج والدتهن من هذا الشيخ الضريير، وعندما يجري أمامهن ما يجري بين الرجل وزوجته "تظهر الآهات فجأة فتكتمها الآهات" وهكذا شكل الراوي بنية الحدث على أصوات حميمية تحمل شوقاً من النساء للرجل، أياً كان هذا الرجل، وهذا الحدث يكسر توقع القارئ. حين تجري واحدة من البنات اتصالاً صامتاً مع زوج أمها يقول الشيخ لزوجته: "وذات مرة بعدما شبعا من الليل وشبع الليل منهما، سألهما فجأة عما كان بها ساعة الظهر، لماذا هي منطلقة تتكلم الآن، ومعتصمة بالصمت ساعتها؟ لماذا تضع الخاتم العزيز عليه الآن.. ولماذا لم تكن تضعه ساعتها؟" (84) وقد أدركت الزوجة وأم البنات ما حصل من اللعبة، وأن واحدة من بناتها اختلت بزوجهما، وفهمت المعنى، فهن جائعات لا يمسهن

الصلاة كلها، لأنهم في الركعة الثانية، ولكن الأمام لم يقلها "وحين لم يسمعوا" الله واكبر من الامام ايداناً بنهاية السجدة، بدأت الوسوس للكثيرين، أنهم أخطؤوا العد، ومن جديد وعلى مهل قالوها، وأيضاً لم تأت التكبير المنتظرة، وأقلية هذه المرة هي التي عاودها الوسوس! وأقلية هي التي بدأت تستنيم للوضع وتريح رؤوسها المتعبة الدائرة لاتزال بما فيها من إرهاق وكيفوف" (79) إلا أن الشيخ بدلاً من اكمال الركعة الثانية، قفز إلى غرفة الشابة "لي لي" نصف العارية وتيار وعيه يقول: "أكان لا بد يا لي لي أن تظلي تنقلبين حتى انحسر القميص إلى أعلى، ويتبدى جسدك تحت وهج الضوء الساطع أبيض يكاد من بياضه يضيء، عارياً تماماً، متلوياً في الفراش ناشراً أطرافه، قابضها؟" (80) وفي غلبة هواه في لعبة الجسد، تتبدى القضية الكبرى التي جعلته يترك صلاته "أهرب منها، وأتلوى.. وهي أيضاً تتلوى" (81) يقول الراوي المتطفل وهو يروي الواقعة من خلال وعي عبدالعال "وبينما الجميع ساجدون كالقطيع بعد طول ضلالة، كنت قد تسللت عبر النافذة الملاصقة للقبلة، وفي لمح البصر كنت أدق غرفة الدور الثاني في السطوح في البيت المقابل.. - جئت اعلمك الصلاة.

انزلت الملاءة عنها، فضممتها بقوة وهي تستدير توليني الظهر وتقول: "أنا اشتريت الأسطوانة الإنجليزي اللي بتعلم الصلاة. لقيتني أفهمها أكثر. متأسفة. وأطفأت النور" (82) إن لعبة الراوي غير الجدير بالثقة جعلت الشيخ عبدالعال يتمرد على المصلين من الحشاشين والسكرارى "القطيع" بعد

وإذ تبدأ اللعبة الجسدية ليحتفل الراوي غير الموثوق بصيغته المختلفة، المنحاز، والمتطفل والمحرف في إنتاج سردية تجريبية لتشكل إضافة نوعية في السرد والقص العربي.

أحد، لهذا يبدأ التفاهم بين الأم وبناتها، فتترك الأم في كل يوم خاتم الزواج ليدور بانتظام بين البنات وأمهن، مع الزوج الكفيف، في لعبة الجسد المحرم الذي يخرج عن معايير المؤلف الضمني أخلاقيا،

الهوامش :

- (1) نظرية السرد: من وجهة النظر إلى التبئير، جيرار جينيت واخرون، تر: مصطفى ناجي: دار الخطاب: الدار البيضاء 1989: 10
- (2) خطاب الحكاية: بحث في المنهج: تر: محمد معتمد وعبدالجليل الأزدي وعمر حلي: المجلس الاعلى للثقافة - القاهرة - ط 2 - السنة - 1997 ص 198
- (3) صنعة الرواية - لوبوك - دار الرشيد - وزارة الثقافة العراقية - بغداد .
- (4) ينظر نظرية السرد 10
- (5) قاموس السرديات - جيرالد برنس - 166
- (6) ينظر مجلة افاق المغربية - العدد 82، 8، 9 - المصدر نفسه
- (7) المصدر نفسه
- (8) المصدر نفسه - 83
- (9) نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير .. 47
- (10) المصدر نفسه
- (11) المصدر نفسه
- (12) ينظر القاهرة الجديدة وثرثرة فوق النيل - القاهرة
- (13) الدراما ما بعد الكولونالية - النظرية والممارسة - 11
- (14) مدخل الى علم السرد - 61
- (15) نفسه
- (16) جكاليات ما وراء القص - 16
- (17) ينظر - نظرية السرد - 50
- (18) المصدر نفسه
- (19) مدخل الى علم السرد - 62
- (20) نفسه
- (21) الشعرية - 43
- (22) نظرية السرد - 49
- (23) مدخل الى علم السرد - 62
- (24) المصدر نفسه - 209
- (25) تحقيقات فلسفية
- (26) المصدر نفسه - 46 - 66
- (27) المجموعة القصصية بيت من لحم - اكبر الكبائر - 62
- (28) اكبر الكبائر - 63
- (29) اكبر الكبائر - 57
- (30) اكبر الكبائر - 56
- (31) نحو نظرية للراوي التقريبي - روبرت ورهول - 75
- (32) نفسه

- (59) إيثاكا - 24
(60) نفسه
(61) رواية بيضة النعام - مكتبة مدبولي - 2000 - 32
(62) بيضة النعام - 37
(63) بيضة النعام - 44
(64) علم السرد - مانفريد - 9-10
(65) نظرية السرد من وجهة النظر لى التبئير - 52
(66) المصدر نفسه - 53
(67) جماليات ما وراء القص - 18
(68) بيضة النعام - 13
(69) رواية لاسكاكين في مطابخ المدينة - خالد خليفة -
الاداب - بيروت 8
(70) لا سكاكين157
(71) لاسكاكين في-126
(72) لا سكاكين-144
(73) لا سكاكين-128
(74) لا سكاكين-130
(75) لاسكاكين-199
(76) مجموعة بيت من لحم - قصة - أكان لا بد يا لي لي ان
تضيء النور - 21
(77) اكان لا بد يا لي لي- 22
(78) اكان لا بد يا_ 23
(79) اكان لا بد يا.....- 13
(80) أكان لا بد يا- 31
(81) نفسه
(82) نفسه
(83) قصة بيت من لحم - 3
(84) قصة بيت من لحم - 8
(33) اكبر الكبائر - 54
(34) رواية اللعبة
(35) ينظر علم السرد - مدخل إلى نظرية السرد - فان
مانفريد - 11
(36) رواية اللعبة - 21
(37) مدخل لدراسة الرواية - جيريمي هوثورن - 56
(38) رواية - اللعبة - 6
(39) رواية اللعبة - 39
(40) اللعبة 54
(41) رواية اكتشاف الشهوة - فضيلة الفاروق - رياض
الريس - بيروت
(42) اكتشاف الشهوة - 108
(43) نفسه
(44) نفسه
(45) نفسه
(46) مدخل إلى علم السرد - 199-120
(47) نفسه
(48) اكتشاف الشهوة - 7
(49) اكتشاف الشهوة - 22
(50) اكتشاف الشهوة - 24
(51) اكتشاف الشهوة - 109
(52) اكتشاف الشهوة - 62
(53) اكتشاف الشهوة - 13
(54) اكتشاف الشهوة - 136
(55) رواية إيثاكا - ميريت - القاهرة - 2007 - 13
(56) إيثاكا - 32
(57) إيثاكا - 23
(58) نفسه

الجسد بوصفه خيالا للمعنى

إ. د. د: رحمن غرمان

وفطرته ويُغيب العقل ويشيء نفسه ويوحشها ليجعل من وجوده الجسدي ضرراً مفسداً للحياة، ومنها الإرادي الدفاعي الذي ينهض الإنسان بأسبابه في الدفاع عن الحياة ومعها عن نفسه، ومنها الإرادي البنائي الذي يصدر عن معطياته حركة وعي الإنسان في الحياة؛ اجتهاداً وبناءً وازدهاراً؛ ضمن سياقات وجوه النافع في هذه الحياة. غير أن هناك معاني لا تعبر عنها كل هذه الأشكال والانطلاقات من لغة الجسد، لاتصالها بالطبع حيناً أو بالعاطفة حيناً آخر، أو امتزاجها بالعقل تارة أو بالصدر عن الروح تارة أخرى؛ أو محاولة الاستجابة لهذه الأبعاد الأربعة في إبداع المعنى. وفي هذا الاتجاه يكون الخيال مبدعاً ويكون المعنى الفني الصادر عن لغة الجسد محصلة ذلك الإبداع لان مكونات هذه اللغة هي بنية الجسد كلها، ومن ضمنها الحواس، ولهذا يكون تأثير الافصاح عنها دالاً في المجموع العام كما في الرقص وأنواع كثيرة من الرياضة.

حلق الخيال بعيداً في طرائق إبداع المعنى؛ فكان الصوت مادة في الآداب أو (الفنون اللفظية) كما كان اللون في الفنون التشكيلية ومثلها النغم في الفنون الموسيقية، ولما كانت كل هذه الطرائق تتبدى على الجسد أحياناً؛ فتغير في حركته ولونه ومدى فاعليته، فقد صار الجسد نفسه طريقة في إبداع المعنى ينفعل الخيال بها؛ فيأخذ بتوجيه الأشياء والمعاني بين يدي حركات الجسد الإرادية الواعية المقصودة للتعبير عن يقظة الروح؛ ولعل أشهر الفنون في هذا الاتجاه من كلام الجسد في إثراء المعنى؛ البانتومايم (pantomime) والرقص وأشكال الرياضة ذات النزوع الفني.

يتكلم الجسد لغة الحواس ولهذا تتعدد الفنون الصادرة عن لغة الجسد، منها الوظيفي الذي يعيش الإنسان بأسباب منه، ومنها اللاإرادي الذي جعله الله سبحانه آية في خلق عباده، ومنها الإرادي الانفعالي الذي يتنازل فيه الإنسان من طبيعته

حين نقرأ فاعلية الخيال في إبداع المعنى الفني عبر لغة الجسد في أسلوب فني هو الحلقة الأحدث في هذه اللغة؛ نجد التمثيل الإيمائي أو البانتومايم، (pantomime) وهو: الكلام الصادر عن التكوين الصامت لحركات الجسد، تلك التي تنطلق حركية مكونات الجسد فيها ببلاغة فنية رفيعة مستفيدة من فضاء المكان وأبعاده، مستخدماً في نطق الجسد كل عضلة أو عضو أو بروز جسدي للإفصاح عن القصد، ينحت جسده مشكلاً منه كلاماً إيمائياً تمثيلاً صامتاً ناطقاً في آن معاً؛ ليكون كل تشكّل في كل لحظة تمثيلية بمثابة جملة بليغة ذات ثراء خاص استدعاها خيال الفنان موجهاً بين تبادياتها المعاني الفنية المؤثرة، وفي هذا النمط من الكلام تتلاشى اللغات بلغة الجسد الإيمائية الواحد، فالجسد ليس حجراً ليصمت، إنه روح ولهذا يتكلم بتمثيله الصامت كلاماً بليغاً ذا فصاحة نادرة؛ لأن الجسد ينطق في فراغ الأشياء صادراً عن نفسه، مانحاً إياها قدرة على الخلق والإبداع.

الجسد الإنساني واحد تتعدد ألوانه وتتباين أحجامه، ولكنه في معناه ومضمونه ووظائفه واحد، والصدور عن تشكلات مظهره، وإيماءات حركاته، محولاً عناصر الجسد الظاهر إلى حركات وإيماءات توحى بالمعنى فتقوله بلغة واحدة تستوعب فيها العدد الهائل من لغات بني البشر، كأنها تصنع المعنى من فراغ وتفصح للجميع من دون مترجم حتى تصل إلى حد التعبير عن الأحاسيس والمشاعر، ورسم الأخيلة أحياناً، إنها تحرك حاسة البصر في التقاط الأشياء، فهي تحيل البصر إلى بصيرة؛ لأن



المؤثرات، وبعد ذلك قل عن فني ما تشاء، فصمت المزمار، ومثل الممثل الإيماني، فصاح الفيلسوف وقد تملكه الإعجاب: أنا لا أراك فحسب بل أسمعك أيضاً تحدثني بيديك" (1). فكان وعياً عالياً من الممثل الإيماني، وقراءة تخيلية من الفيلسوف وتوجيهاً لافتاً للمعنى.

ويشير تاريخ هذا الفن إلى حضور في التراث اليوناني والتراث المصري، وعند الرومان وقبلهم الإغريق.

وفي التراث الإنكليزي نقرأ وجوداً لـ(البانتومايم الكلاسيكي) بشخصياته المستنبطة من التراث المسرحي ولاسيما المسرح الارتجالي الإيطالي. وهناك (البانتومايم الواقعي) وهو الأداء الإيماني لفاعلية حركات الجسد التخيلية في تصوير المعنى الفني بالصدور عن قدرة التمثيل لدى الفنان في تطويع لغة الجسد في إبداع المعنى، على نحو استثنائي غير تقليدي.

إن إيماءات الجسد ترافق كل الفنون، فهي في علم الإشارة قواعد موظفة وأسس معلمة معروفة، وهي في المسرح جزء من خطرة الممثل وطبعه الفني في الإحياء بالمعنى، وهي في الشعر جزء من القراءة الإنشادية المؤثرة، حتى إن بعض الشعراء حقق

الجسد الإنساني واحد
تتعدد ألوانه وتتبين
أحجابه، ولكنه في
معناه ومضمونه
ووظائفه واحد، والصدور
عن تشكلات مظهره،
وإيماءات حركته، محولاً
عناصر الجسد الظاهر إلى
حركات وإيماءات توحى
بالمعنى

المعنى الصادر عنها خيالي منفعل بالفنية ودال عليها، فإذا كان اللون يحرك البصر أيضاً واللفظ والنغم يحركان السمع مطلقاً على البصيرة والذائقة، فإن الجسد لتوظيفه هذه الحواس بشكل أو بآخر يتيح للوعي ان يظل يقظاً وللبصيرة ان تكون في تجل دائم، لأن الجسد إذ ينحت من نفسه أشكالاً تكون جملاً في كلام فني فإنه يستدرج الوعي إلى منطقة الخيال والفهم إلى أبعاد المجاز.

ينتسب الغناء أولاً إلى صوت الإنسان معزوفاً على حنجرتة، كذلك ينتسب المسرح في فاعليته الأولى إلى الوعي بحركات التمثيل الإيماني الصامت؛ لأن قدرة الممثل المسرحي على التعبير عن المعنى الفني مسرحياً بقليل من المؤثرات كانت دلالة جودة في الأداء، وقد قال الفيلسوف اليوناني (ديوقراط) في القرن الخامس قبل الميلاد في مذكراته: "إنه ذات يوم وهو يشهد عرضاً مسرحياً صامتاً، سخر من ذلك العرض، لأنه عزا كل المؤثرات إلى الآلات الموسيقية والأصوات المعبرة عن الأشياء - أي المؤثرات الصوتية- والديكور في حضرة ممثل تخصص في هذا الفن... فرد عليه الممثل الصامت قائلاً: انظر الي وأنا أمثل بمفردي بمعزل عن جميع



حضوراً فنياً بجمالية إيماءاته وتبدياته الحركية عند الإنشاد؛ ولكن في البانتومايم، صارت إيماءات الجسد وحركاته ومعطيات التفاتاته وغيرها جزءاً فنياً خالصاً في تكوين لغة الجسد في هذا الفن، وإن تأملاً في نص مسرحي فيه، يكشف بقوة عن أن النجاح فيه يصدر عن إفاضات الخيال والإبداع في قراءة الواقع وإعادة خلقه فنياً بأساليب وأشكال مؤثرة.

أما في فنون الرقص، فإن الخيال يجنح إلى ثنائية الحس والعاطفة، بما يكون فيه إيقاع حركات الجسد كاشفاً عن أعماق النفس، وهذه الثنائية موصولة بكون الرقص غالباً ما ينفعل فيه نشاط الجسد على وفق حركات منتظمة مصحوبة بإيقاعات موسيقية، وقد يلفت النظر؛ أن الموسيقى إذا صارت رقصاً كان للجسد نشاط على وفق معين، أما إذا صحب الرقص غناءً من دون آلات موسيقية، فإن فنية حركات الجسد ستبدو على هيئة مختلفة. وهذا يشير إلى صلة الرقص بالموسيقى من جهة وإلى صلته بالصوت الغنائي من جهة أخرى، وهما جهتان قد يصحبان الراقصين معاً وقد تصحبه واحدة منهما.

أما صحبة الموسيقى، فالرقص ينجح فيها إلى الغياب في فاعليته، وكأن الخيال يستغرق في الأخيلة فرط هيمنة الصوت والحركة الفنيين، استغراقاً يجعله موجهاً للمعنى ومنتجاً في آن معاً، استغراقاً تجعل المعنى صادراً عن الحركة من دون أن يكون الوعي المباشر حاضراً، ولذا قد يغيب الراقص عن الواقع المباشر مطلقاً في رؤى فنية، أو مغيباً نفسه في عالم آخر، وقد يغيب عن الحس أيضاً

الكلام تحددت بشيء من المعنى في لفظ الغناء، في حين لا تتحدد في حال الموسيقى بمعنى مقصود لذاته، لان إيقاعات الموسيقى فن خالص، وهو أدل في التأثير والاستغراق، اما إيقاعات الغناء فان الدلالة في كلمات الإيقاع توحى بتهدئة انفعالات الجسد، وتؤثر في استغراقه في رؤى عاطفية هادئة غالباً.

أما النزوع الوظيفي للرقص، مصحوباً بالغناء، أو مقترناً بالموسيقى فهو الذي يحدد المعنى ويوجه أغراضه ومعانيه العامة، ولهذا يُعنى كثيراً بالنزوع الوظيفي في كل مناحي الحياة، في الدين وفي السياسة، وفي الاجتماع، وفي التصوف وغير ذلك؛ في الدين يتم الإعداد لتحقيق أغراض معينة والتعبير عن معانٍ مقصودة، فيوظف الجسد والصوت واللحن في وعي المؤدي وفي وعي المؤدى إليه فيتشبع به المؤدى بعد أن كان قد تمثله، ويتأثر به المتلقي انحيازاً لوعي ديني معين، وهذه حال نلاحظها في بعض الأديان السماوية منها والأرضية. وفي السياسية يستثمر الرقص بالغناء وباللحن في الدعاية والتعبير عنها وفي الحرب والترويح لها؛ اقناعاً لمعانٍ وتنفيراً من معانٍ أخرى.

كما في الرقصات الصوفية التي تصحبها (إغماءات دروشة) يرتفع الخيال فيها على الحس فلا يعود الراقص شاعراً بالمحيط ولا بالألم الجسد، وهي أقصى حالات تجلي المعنى هنا إذ يصبح السلوك هنا معنى روحياً خالصاً، لا يدركه المتلقي وإن أوغل في تأمله؛ لان فاعله يعيشه بروحه وبصره فلا يدركه معرفياً، وإن كان يهجس كيانه روحياً أو وجدانياً لان ذلك النمط من الرقص قد أحاط به تماماً فهو في حال تواجد عرفاني. فالجسد هنا أداة معنى، والفعل هو المعنى، وصفاء الذات في استغراقها هناك مجاز المعنى. كأنه نمط من الإدراك لا تشتغل فيه الحواس بوظائفها التقليدية، إذ صار الأداء كله حاسة تعبر عن معنى يدركه الراقص لحظة الأداء ولا يدري حقيقته المتلقي، ولا يتحدد بصواب أو خطأ، بقدر

إن إيماءات الجسد ترافق كل الفنون، فهي في علم الإشارة قواعد موزونة وأسس معلومة معروفة، وهي في المسرح جزء من خطرة الممثل وطبعه الفني في الإيحاء بالمعنى، وهي في الشعر جزء من القراءة الإنشادية المؤثرة،

الانفتاح الخيالي المحض على ارتفاع الإنسان على الحسي إلى الوجداني، وعلى العقلي إلى الروحي. أما صحبة الغناء فيجتاح الراقص فيها إلى الحواس؛ رقة في الطبع وهدوءاً في الانفعال، وانفتاحاً على الآخر، وإدراكاً لتأثير حركية الجسد في بعض أوضاعه على القصد، وكأن حركية الجسد إذا انفتحت على إيقاعات الغناء في

لعل في لغة الرياضة،
 يتكلم الجسد ضمن
 سياق المجموع أحياناً،
 وضمن سياق المفرد
 أحياناً أخرى، ولكل من
 السياقين معانيه؛ ومنها
 ما يقوله اللاعب نفسه،
 ومنها ما يقوله المشاهد
 أو المتفرج،

وفي الحياة الاجتماعية
 في الأفراح والأحزان؛ تعد
 بعض الطقوس المبنية على
 حركات الجسد مصحوبة
 بالصوت أو اللحن أو
 أحدهما إبداعاً خيالياً
 وظيفياً لإقناع الناس
 بنوع من المعاني وأشكال
 من التفكير. وفي التصوف
 تجيء لغة الجسد عالماً
 خيالياً يوغل كثيراً في
 الأداء للإيحاء بنمط من
 المعاني، بما يكون الجسد
 فيها علامة والأداء معنى.

الخيال في الرقص يحدد الحواس، لأنه يرتفع
 بحركات الجسد من مستوى كونها لغة إلى مستوى
 كونها كلاماً فردياً لمن يؤدي، ومن ثم فإن المعنى
 الصادر عن كل ذلك بالغ الثراء في معانيه وإيحاءاته.
 أما لغة الجسد في كلام الرياضة، فإن خيالها أقل
 تدفقاً عاطفياً وأقرب إلى الوعي الفني ذي المعطيات
 الإيحائية المباشرة؛ مجاز الحركة فيها أقل من أداء
 القصد المباشر، أنت في السباحة ذو خيال نفعي إذ
 تطفو على الماء بسبب تحريك يديك ورجليك، وفي
 الرمي معنى بقواعد الإصابة في سكون النفس
 وانعدام الحركة لحظة الإطلاق، وفي ركوب الخيل
 ترفع الأنا مضمراً معنى الفروسية في توجيه الجواد
 لما تريد بقصد مباشر أو لهدف إمتاع الأنا، وهكذا
 في فنون الرياضة الكثيرة جداً.

في الرياضات التي تمارس
 على الأرض أو على
 الحيوانات أو معها، وفي
 تلك الرياضات التي تمارس
 على الماء أو فيه، وفي تلك
 التي في الجو، في الرياضات
 الفردية أو الجماعية، دائماً
 هناك قاعدة تواضع عليها
 الآخرون في تحريك الجسد،
 في توجيه طاقته باتجاه
 هدف ما، فالإنجاز هنا
 بالتزام القاعدة، وتطبيق
 حدودها تحقيقاً للحد
 الموضوع للفائز، ولكن

التمرين في الرياضة شأن آخر هو غير الأداء لحظة
 السباق؛ في التمرين خيال متعدد ومعنى واحد، وعند
 لحظة السباق للفوز في أي نوع رياضي، هناك خيال
 فردي ومتعدد في آن معاً، وخيال الفنون الرياضية
 يرفع الحس ومجسات الإدراك على الخيال المحلق
 الفني، إلا إذا اتصل الأمر بالحلم أو الطموح فهو
 ينفث على (رغبات الأنا). ويبدو أن النزوع الوظيفي
 النفعي في فنون الرياضة، والالتزام بقواعد الإنجاز
 عند التمرين وعند الأداء للفوز قد نأى بالرياضة عن
 الخيال الفني وأدخلها في الخيال النفعي المباشر
 بوظائفه المحددة القواعد.

في لغة الرياضة، يتكلم الجسد ضمن سياق المجموع
 أحياناً، وضمن سياق المفرد أحياناً أخرى، ولكل
 من السياقين معانيه؛ ومنها ما يقوله اللاعب

إثارة النزوع الجمعي العرقي أو الطائفي، وقليلًا ما تثير نزوعاً فنياً.

ولعل أبرز ما يميز لغة الجسد في كلامها الرياضي ما يأتي:

- لا يطلق الخيال بعيداً في إبداع المعنى، ولا يستثير المشاهد بمنجزات الوعي المحض إلا قليلاً، لهيمنة الاهتمام بمكونات لغة الجسم من نوع الغذاء إلى صحة العضلة وطبيعتها الفسلجية، إذ

يصبح الجسد مادة تتكلم لتحقيق إنجازات مادية مباشرة فحسب؛ والمدهش هنا أن هناك نمطاً من الناس لا يتذوق قول ما يريد جيداً إلا بهذه الطريقة من الأداء، وبهذا النوع من تحريك الجسد ورياضته، ولهذا يندر أن تجد رياضياً خطيباً مفوهاً أو شاعراً مبدعاً، وقد يصبح بعد ترك هذا النمط من التعبير، لأنه مسكون بالتعبير عن نفسه بهذه اللغة؛ هو يجد نفسه فيها وبها، ونحن مدعوون إلى احترام هكذا نوع من الناس، لأن لغتهم منتجة، وإن هيمن عليها الحس، لأن الراسب في أبعادها خيال خصب. إذ نلاحظ

نفسه، ومنها ما يقوله المشاهد أو المتفرج، المعاني عند اللاعب الإنجاز واثبات الأنا وتحقيق بعض الرغبات الأخرى، وهي عند المتفرج، التنفيس عن نزوعه الرياضي غير المنفذ في تلك اللحظة أو دائماً، والاستمتاع بقدرة الآخر على الانجاز، والإحساس بالانتماء إلى اللاعب في حال اللعب الجماعي بحسب الأوطان والأعراق والفنون، وهذه سمة في معاني الرياضة لا تتصف بالفنية قدر فاعليتها في



إلى قوة حضور النزوع الوظيفي الانتفاعي وربما الانتهازي في الطبع الفني للرياضة وهو يجعل المعنى الفني بعيداً، والخيال بمعطياته الإنسانية مُبعداً.

–الجسد في الرياضة يشعر بنفسه فنياً ويحس بالآخر خيالياً، وحينئذ يحمل انجازه معاني الأداء الجمالي، إن كلما انتسبت رياضات الجسد لفطرة طبعها الإنساني في التعبير عن نفسه، جاءت انجازاتها مدهشة، ولم يتعصب لها الآخر، وستبث معنى للمنافسة جديداً؛ وان التعصب الجماهيري العام لبعض الرياضات ولاسيما كرة القدم، يخرجها من التأثير الفني الإنساني النبيل إلى التعصب الأناني الإلغائي الذي يقرأ المجموع بعين رغبته الأنوية. إذ صار تأثيرها رمزياً في جماهيرته كالعلم في الدولة أو معنى خريطتها الجغرافية الواحدة، وهذا شكل من فهم الأداء الرياضي يجهل حقيقة معناه بعين من تعصب لا ترى بعمق؛ تكتنز رياضات الجسد بخيال خصب، وتوحي بمعان مدهشة، ويلزمنا أن نتأملها بوعي الفن قبل تعصب الحماسة الإلغائي غير المنتج.

هوامش :

(1) مقالات امرسون ، ص 177. السلسلة الاولى والثانية ، ت ، أمل الشرقي ، الدار الاهلية للتوزيع ، عمان - الاردن ، 9991 م .

نشاط الجسد جزءاً/ حيويّاً في موجهات المعنى ولكن الانجاز الذي يحققه هو المعنى كله، وتأثيره في المشاهد؛ مشجعاً كان أو خصماً هو معنى أيضاً، ولكنه وجه من وجوه المنافسة وهي أجلى معاني الرياضة في حال اتصافها بالحرفية الفنية، والفهم الإنساني الجميل لإنجازات الآخر.

كثرة الألعاب الفردية توحى بتوق (الأنا الرياضي) إلى الانجاز الفردي، والى التعبير عن الذات بمعزل عن جهد الجماعة، وهذا ما يفسر أنّ الخيال الفردي في هكذا رياضات، أكثر تدفقاً منه في الجماعي، كأنه في الفردي يركز على ذاته أكثر فتتحفز مكوناته على الإنجاز بشكل أكبر، أما في الجماعي فهو يستبطن عون الآخر أو يدخر عونه. ثم تطبيق القواعد في الألعاب الفردية واضح الأثر بين الانجاز أما في الجماعي فالفردي يطبق بمعونة الآخر المعاضد في الغالب، كما ان الجماعية تحرك المجموع الذي يشاهد تحريكاً حماسياً، لا تحققه الفردية بالتأثير نفسه.

–ان الحماس الانفعالي في رياضات الجسد الجماعية مثل كرة القدم أو السلة أو سواهما ينعكس على الجمهور المشاهد بسلبية أكبر؛ بما يكون فيه المشاهد منحازاً لمواطنيه أو بني عرقه أكثر من الأداء الفني الناجح إذا توفر لدى رياضي الخصم، وقد يصل انفعال المشاهد درجة من التشجيع يخرج فيها عن فطرته الإنسانية المسالمة إلى انفعالات تتصف بالتوحش تقسو على الآخر بألم؛ بما يشير

مصطلح الجنس الأدبي في المنظور العربي الإشكالية والأنواع

د. سامي شهاب الجبوري
جماعة كركوك النقدية



١- الإشكالية

من الباحثين ، بل بالاستفاضة العميقة لاختيار ما يتناسب مع الموضوع ، ولما كان قصد الباحث التطرق الى الرأي العربي من خلال ما قاله نقاده بهذا الخصوص وأقسام الجنس الأدبي فان تعريفنا للجنس سيكون مختصراً ومحددا لان مجاله واسع والخوض في دهاليزه متاهة كبرى لا يبغيها بحثنا هنا .

لا يمكن تعريف الاجناس الأدبية بهيئتها الاصطلاحية (الاجناس الادبية) لانها جاءت عند كثير من النقاد والباحثين بهيئة (الأنواع ، أو الاشكال الأدبية وغير ذلك) ، لذا سنلجأ الى تعريف الجنس الأدبي الذي بدوره سينسحب على بقية الاجناس الأخرى لانها متناظرة ومتوافقة من حيث المبدأ العام ومتخالفة في الجوهر والآلية والكيفية

يصطدم الباحثون وهم يخوضون في غمار البحث عن الأجود والأقرب الى الصواب بشأن تحديد تعريف عام لمصطلح أو قضية ما بعراقيل كثيرة ، والسبب يعود الى الرؤى المتضاربة التي تنفت ما تراه صالحا ويجب الاحتذاء به ، وهذا بالتأكيد يتطلب من الباحث الدقة في توخي الحذر وعدم الاستسلام لهذا الرأي أو ذاك حتى يستطيع ان يستشف الرأي الأجدد منها وتوظيفه في كتاباته المتعلقة بهذا الأمر. وإنما إلى ما تقدم فان تحديد تعريف خاص لمصطلح الجنس، أو الجنس الأدبي لا يمكن ان يكون بالسهولة التي قد يظنها كثير

دراسة الأدب لا تكون بالنظر اليه من زاوية تعداد أجناسه والى أي زمن تنتمي ، وإنما الانسحاب على التقنيات الفنية القابعة في النص

في التطبيق. وعليه فالجنس الأدبي مجموعة الأنظمة والقوانين الموضوعية في نسق عام والتي تمارس سلطتها العليا على التنظيم الإبداعي للمنتج وتصبغه بآليات وكيفيات تميزه من غيره ، وهي تعمل جاهدة على المحافظة عليه وعدم السماح لمبدعه التغيير في

معالمه والتقنع بمظاهر التجديد ؛ إلا أن هذا الأمر غير ممكن لأن رؤى المبدع تتغير تبعاً للظروف الاجتماعية المحيطة به التي ترغمه على الإفلات من أسرهِ ومحاولة تحديث ما يمكن أن يكون ملائماً لروح العصر، وهذا يعني أن الجنس أو النوع الأدبي ” كالنوع البيولوجي: ينشأ ويتطور وينقرض لكن المنقرض من الأنواع الأدبية كالمنقرض من الأنواع والكائنات الحية لا يفنى تماماً وإنما تتواصل عناصر منه في النوع أو الأنواع التي تطورت عنه ” (1).

لذلك نجد أن عدداً من الأجناس تصدر عن وعي اجتماعي في بادئ الأمر، ولكنها سرعان ما تتلاشى مع تقادم السنين فتتحول إلى وعي فردي بحت، وللممثل على ذلك نجد أن الملحمة وهي أسطورية في فحواها عند اليونانيين وغيرهم قد انبثقت من إحساس اجتماعي وذلك لغرض التنفيس عما يريدون التنفيس عنه ؛ ولكن الإحساس الاجتماعي بدأ يفقد بريقه بعد التخلي عن الواقع

الملحمي (الأسطوري) وأصبحت الحاجة ملحة للانطلاق من الرؤى الفردية فانبثقت على غرار الجنس الملحمي الرواية والقصة اللتان تعدان الوريث الشرعي للملحمة على الرغم من اختلاف مضامينها وآليات خطوطها التنظيمية عنها ، وبرؤية أعمق نقول

أن لكل جنس أدبي استقلاليته وذاتيته الخاصة عن بقية الأجناس تبعاً للعناصر المكونة له التي تتحرك في إطاره الخاص ، وهي عناصر تعيش في نسيج واحد تكمل أحداها الأخرى بغية تحقيق عملية إبداعية تميز هذا الجنس من غيره، وباكتمال دائرة العمل على وفق هذه العناصر تكتمل للجنس الأدبي هويته لينطلق عندها إلى فضاء الأدب من زاوية العمل الإبداعي، وهو بهذا يفرض نفسه ” بهذه الخصائص على كل كاتب يعالج فيه موضوعه مهما كانت أصالته ومهما بلغت مكانته من التجديد ولا يستغني عن الإحاطة بهذه الخصائص الفنية كاتب ولا ناقد من النقاد ” (2).

بعد أن وضعنا تعريفاً للجنس الأدبي الذي قد لا يرتضيه القارئ يمكن أن نعود إلى مسألة الأشكال في المصطلح التي نوهنا عليها مسبقاً. إذ أن هناك اختلاف بين النقاد والباحثين والدارسين على تسمية المصطلح وتحديد شكله وكل منهم ينطلق من رؤاه الأيديولوجية والانتماءات الاجتماعية

النوع الأدبي أو الشكل الأدبي . ولكننا نجد في الجهة المقابلة عددا من النقاد قد ركزوا على مصطلح النوع ، وهم كل من عبد المنعمة تليمة في كتابه مقدمة في نظرية الأدب ، وعلي جواد الطاهر في كتابه مقدمة في النقد الأدبي ، وعبد الله ابراهيم في بحثه (مقدمة في نظرية الانواع الأدبية) وغيرهم كثير. كما ان عددا من الكتب التي ترجمت للعربية استخدم فيها المترجمون مصطلح نوع كذلك ، وهذا واضح في كتابه نظرية الأدب لرنيه ويليك ، وكتاب نظرية الأدب لعدد من الباحثين السوفيت المختصين .

ومن هذا الاستقراء يمكن الاستدلال على كون المصطلح ما زال قيد الدراسة والتمحيص بدلالة عدم تحديد وجهة عامة له واي المصطلحات التي تناسبه ، لهذا قال خلدون الشمعة ” ليس ثمة معادل لهذا المصطلح في النقد الأدبي وان كانت كلمتا (نوع وشكل) تستخدمان في موضع جنس احيانا ، وهذا يؤكد على ان المصطلح ما يزال مقلقا وغير مستقر، بل لعله يشير الى الاضطراب الذي يحيط بمسألة تطور نظرية للاجناس الادبية المعاصرة ” (4) .

هذا الاختلال المصطلحي راجع الى امكانية تطور الأجناس عبر العصور المتعاقبة بحسب ما يأتي به المبدع من ملامح جديدة تفضي باضفاء لمسات حيوية على عناصر هذا الجنس أو ذاك ، ومن ثمة وبحسب هذا التغيير والتنوع والاستمرارية في التبديل تتولد في

وقيمه المفروضة عليه التي تجعله مقيدا أو متحررا في عرض أفكاره، فوجهات النظر في المصطلح ” تتباين بحسب المعيار الذي يحتكم اليه الناقد في ضبط نوعية الجنس الأدبي أولا، ثم تتباين بحسب تحديد المقومات الفنية التي تميز ذلك الجنس من اضراب الاجناس الأدبية الاخرى ثانيا ، وبذلك تتولد القضايا الاشكالية في دائرتين: أولاهما دائرة ضبط الجنس وحده ؛ والثانية دائرة تحليل عناصره بقصد تأويل دلالاتها ” (3).

هذا الاختلاف في الرؤى هو الذي أحدث هذا الازباك والفوضى في تحديد ما يمكن تحديده من مصطلح ، وفي استقراء بسيط يمكن ان نبين في ضوء ما يسمح لنا به مجال بحثنا مجموعة

من الاختلافات الواردة بين النقاد العرب من خلال الوقوف على كتبهم وبحوثهم المنشورة حتى يستوضح لنا الأمر في هذا المجال ، فالنقاد مثل محمد غنيم هلال في كتابه الأدب المقارن ، وعبد السلام المسدي في كتابه النقد والحداثة ، واحمد كمال زكي في كتابه دراسات في النقد الأدبي ، وفؤاد مرعي في كتابه مقدمة في علم الأدب ، ورشيد العبيدي في كتابه دراسات في النقد الأدبي ، وخلدون الشمعة في بحثه (الاجناس الأدبية من منظور مختلف) ، وعبد الاله الصائغ في بحثه (التجنيس بين الخطابين الشعري والسردى) وغيرهم أكدوا على مصطلح الجنس الأدبي ولم يستعملوا مصطلح



علي جواد الطاهر



عبد الله ابراهيم

المتمخضة عنه (x) ولا يمكن ان يسوق غير ذلك . لذا جاءت النصوص باختلاف اقباعها في الاجناس الأدبية شواهد حية على تمثيل الواقع أو قل هي مرآة عاكسة للرؤى المتبلورة في افكار الجماعة أو الجماعات المنتمية لهذه الافكار ، وعليه نجد ” ان الذي زاد قضية البحث في الاجناس قيمة انما هو وقوف الدارسين على ظاهرة أدبية تاريخية مدارها ان الآداب الانسانية تختلف من حيث نمط الاجناس السائدة ومعايير تصنيفها وذلك بحسب الحضارات وما لكل واحدة منها من مميزات خصوصية حتى أصبح البحث في الاجناس الابداعية مطية الدارسين الى استكشاف القيم الحضارية والفكرية عامة من خلال القيم الجمالية والفنية ” (6).

وفي الاطار نفسه يمكن عدّ نظرية الاجناس عملية ديناميكية متواصلة لها جذور في الماضي وارتباط بالمستقبل من خلال آلية ربطها اللاحق بالسابق ؛ وهذا بفضل اعتمادها على العنصر الزمني الذي يمثل مفتاحا لجعل الابواب مشرعة أمام التلاقح بين السابق واللاحق (7). وهذا كله ما يقع في الشطر الأول من النص، اما الشطر الثاني الذي ركز على طبيعة الأدب ومهامه فالمقصود منه الوظيفة التي يؤديها النص الأدبي التابع لاي جنس من الاجناس، فطبيعة الأدب تكمن بايصال افكار المجتمع واعطاء انطباعات جوهرية عنها عن طريق صراع نصي مقبول يفضي بعرض المضامين



رينيه ويليك



هيجل

المقابل لدى النقاد والباحثين ردة فعل مشابهة تجعلهم يتوحدون في مجالات منوعة الغرض منها الاهتداء الى التسمية المصطلحية المناسبة لهذا الجنس الذي تطور بعض الشيء .

ومهما يكن الاختلاف في هذه القضية من حيث تنوع المصطلحات لموضوع معين فاننا - وقد يكون هذا رأي غيرنا كذلك - نرى ان المصطلحات جميعها وان اختلفت من حيث الهيئة الشكلية المكتوبة فانها مترادفة الفحوى ولا تقبل القسمة على اثنين على الرغم من اختلاف بعضها من جانب الزيادة والنقصان ، وهذا أمر لا ضير فيه تبعاً للتغييرات التي تحصل - كما ذكرنا آنفاً - على مرّ العصور، شرط ان يحتفظ الجنس بجوهره

العام المميز الذي يعد الفيصل بينه وبين الآخر، وسبب احتفاظ الاجناس بالجواهر العام هو ” اولا صدق عكسها لقوانين الوجود الواقعي ؛ وثانيا توافق هذه الاجناس توافقاً كاملاً مع طبيعة الأدب ومهامه ” (5).

هذا النص يدفعنا الى جانب آخر من الموضوع وهو عرض السؤال الآتي. ماهي اهمية الجنس ووظيفته (x) ؟ وللإجابة على هذا السؤال نقول : ان الجنس أرض خصبة لما يمكن ان ينثره المبدع من افكار فوقها بحسبما يشاء، وهذه الافكار والتطلعات التي يبغى ايصالها الى المتلقي عبر النصوص التي يكتبها هي تابعة من رحم المجتمع والايديولوجيات

والمتضاربة يرجعنا الى دائرة المربع الأول التي تحتم علينا القول ان الاختلاف في مسألة انتقالية المصطلح نابعة من عدم وجود أسس ومعايير ثابتة تحكم ذلك، وان التقنع باسماء ومسميات جديدة وان كانت في شكلها مختلفة فهي متفقة من حيث المضمون متقاربة

مترادفة في اعطاء الانطباع أو الصورة نفسها عن الشيء المراد ايصاله، وهذا يحيلنا الى قبول فكرة ان الأدب ” متنوع جدا وهو يتطور باستمرار على نحو يتلاءم مع تطور حاجات الناس الفكرية والمعرفية؛ غير ان الدور الحاسم في نهاية المطاف يكون لطبيعة المواضيع التي يهتدي الأدب لتصورها ” (9). أي التي تكون معبرة ومؤثرة والتي تكتب بصيغ منسجمة وغير مألوفة في الوقت نفسه لتحقيق انطباعات تصويرية مماثلة بعض الشيء عن الواقع المحيط به الذي ينتمي بدوره للتنظيم الاجتماعي الفارض لسلطته على المبدع الذي يدلي في نصه ما يراه ملائما في هذا التنظيم .

إن دراسة الأدب لا تكون بالنظر اليه من زاوية تعداد أجناسه والى أي زمن تنتمي، وانما الانسحاب على التقنيات الفنية القابعة في النص كذلك، وهذا ما يؤكد محمد غنيم هلال بقوله: ” لا يزال النقاد في الآداب المختلفة على مرّ العصور ينظرون الى

نظرية الاجناس عملية
ديناميكية متواصلة
لها جذور في الماضي
وارتباط بالمستقبل من
خلال آلية ربطها لللاحق
بالسابق

بقوالب محببة ومؤثرة تدخل الى نفس المتلقي عنوة وتجعله مشاركا فعليا في عيش التجربة التي عرضها المبدع للنص، وهذا يقع عن طريق السيطرة على الاخيلة والعواطف والافكار والادوات اللغوية وتصنيع التراكيب المنتمية للسياقات لكي تنجز فكرة التوصيل ويحقق النص

ما عليه ويترك اعقاب ما يحصل بعد ذلك للمتلقي ليتصرف به كيفما يشاء.

كما ان وظيفة الجنس من خلال النص تجانس طبيعة الأدب من حيث اتكائها على القيم الجمالية وكل جنس يبغى تحقيق جماليات عالية المستوى من اجل الارتقاء بنفسه والتعالي عن سواه من الاجناس الأخرى وذلك بحسب الثوابت والمتغيرات التي ترافقه وكذلك بحسب الآليات والامكانات المتاحة له من استعمال مسموح وآخر مرغوب فيه، كما ان الجنس الأدبي ” يخلق توقعات لدى المتلقي تنظم الكيفية التي يمكن ان يفهم ويؤول بموجبها، وبهذا الاعتبار يصبح الجنس الأدبي بعدا رئيسيا من أبعاد معرفة مضمرة أو سمطا ينطوي على جملة من الافتراضات والتقنيات القابلة للتأويل نعتمده أساسا ضابطا من أسس عملية القراءة النقدية ” (8) وعليه فان الانطلاق من جوهر القضية مجددا واماطة اللثام عن تجليات الرؤى المختلفة



كروشه

ثابت على الاطلاق عدا الثوابت التي لا تقبل التغيير وهذا يقع في النزر القليل . هذا المبدأ أقره هيجل (x) في حديثه عن المادية الجدلية في التيار الماركسي الذي أسماه (الديالكتيك) وهو ايجاد حالة مغايرة للاخرى مبنية على انقاضها. إذ تصل الحالة الى الذروة إلا ان نجمها يتساقط لتقوم على انقاضها الأخرى وهكذا.

ومن بين التغييرات التي تحصل في المجتمعات هي تغيير قيم الآداب وأصولها والفنون على وجه العموم ؛ فلكل مرحلة أدب خاص تابع للطبقة الاجتماعية المشتهرة في الأوساط الثقافية يسير على وفق رؤيتها وما تنهجه له من مبادئ وقواعد عامة . لذا نجد ان الأدب تفرع الى اجناس عدة تبعا لاطر الاجتماعية المهيمنة عليه، منها ماهي اجناس عدها النقاد والباحثين أساسية ومنها تفرعت الاجناس الصغيرة الأخرى، ومنهم من لا يؤمن بهذه المسألة إلا بحدود ضيقة، ومهما تباين أمر الاختلاف في ذلك فان الأدب يتكون من ثلاثة اجناس رئيسة، وهو تقسيم عام لا يخص أدب حضارة ما وهي لاتزال قائمة حتى يومنا هذا ، وهذه الاجناس هي ” الشكل القصصي ، والغنائي ، والدرامي ” (11).

هذا التقسيم صورة من الواقع اليوناني الذي سيطرت آدابه على آداب الرومانيين والكثير من الامبراطوريات والدول الأخرى باختلاف حضاراتها وظل ينحت له مكانا في آداب الأمم الأخرى حتى نهاية القرن الثامن عشر، إلا انه أخذ يتلاشى مع

الأدب بوصفه أجناسا أدبية أي قوالب عامة فنية تختلف فيما بينها لا حسب مؤلفيها أو عصورها أو مكانها أو لغاتها فحسب ، ولكن كذلك على حسب بنيتها الفنية وما تستلزمه من طابع عام ومن صور تتعلق بالشخصيات الأدبية أو بالصيغ التعبيرية الجزئية التي ينبغي ألا تقوم إلا في ظل الوحدة الفنية للجنس الأدبي (10).

ب - أنواع الإجناس

إن المجتمعات بطبيعتها تتعرض بين حين والآخر الى تصدعات الصراعات الداخلية والخارجية التي تحدث بدورها فجوات في أواصر الترابط وازدياد حجم الفوضى والانتقال من مرحلة الى أخرى للسيطرة على الوضع ؛ بحيث تتكون في كل مرحلة قواعد وأسس وأصول عامة منها ما يتعلق بالسياسة والاقتصاد والاجتماع والأدب وغير ذلك . إن طبيعة المرحلة هي التي تفرض القوانين والاحوال التي ستسير عليها أفكار المجموعة المنتمية الى هذا المجتمع أو ذاك ؛ فالمجتمعات التي تعرضت شعوبها الى دوامة الحروب مثلا كالشعوب الاغريقية(اليونانية) والرومانية أوجدت لنفسها مكانا ومنهاجا خاصا يسير عليه الجيل ولايحيد عنه، إلا ان المنهج يخفت بريقه بعد مرحلة أخرى من التقدم وهكذا دواليك. أي ان الصراع مع الحياة بمجالاتها الواسعة هو الذي يجدد الأصول والقوانين لكل مجتمع وفي كل زمن وعصر وليس هناك شيء

التماهي سوى في جوانب
محدودة ، وهذا يحدث
تبعاً للحاجة البشرية التي
تقتضي ذلك .

وعلى هامش ما تقدم نجد
ان التقسيم العربي القديم
مثلاً لقضية الاجناس يصبّ
في مجالين معروفين هما
الشعر والنثر وكل ما يقع

تحتهما من اجناس متفرعة هي خاضعة لقوانين
عامة ومحددة في الوقت نفسه. اذ اننا ” نرى في
النثر بصفة اساسية الخطابة والامثال والقصص
والسير الأدبية وبدرجة اقل المسرحية التي نشأت
شعراً وسنرى في الشعر بصفة أساسية الملحمة
والغنائيات والمسرحيات الشعرية وبصفة اقل
الامثال والقصص الشعري ” (13).

لذا إنّ ولادة النظرة العربية بخصوص هذه
القضية كانت ولا زالت ولادة مشوهة يكتنفها
التخبط والاضطراب والعبثية في انتقاء القواعد
والسياقات المحددة التي يمكن عدّها الدستور
الادبي للتمييز بين الاجناس، وظلت المحاولات
المتوالية من النقاد والباحثين والدارسين تحبو على
أرصفة التهشم وتناثر الفكرة وعدم الاهتداء الى
السبيل الامثل .

التغييرات التي تحصل في المجتمعات هي تغيّر قيم الآداب وأصولها والفنون على وجه العموم

استمرار الزمن واوجدت
اجناساً فرعية تناسب القيم
السائدة في هذا المجتمع
أو ذاك ولا سيما بعد نظرة
برونتيير في أواخر القرن
التاسع عشر التي نادت
بعدم وجود أطر عامة تحدّ
الاجناس وان الافضل هو
تداخل الاجناس فيما بينها

عن طريق رفع الحواجز المهيمنة حتى تتولد من
جرائ ذلك تقسيمات جديدة واجناس معبرة تقدم
كل ما يريده الانسان. وهذا بالفعل ما دفع كثيراً من
النقاد على ايجاد تقسيمات جديدة أو قل تقسيمات
واقعة وموجودة جراً هذه النظرة التي دعا اليها
برونتيير وكروتشه وآخرين من امثالهما ، فهذا
خلدون الشمعة يقول : ” وتشير نظرية الاجناس
الأدبية المعاصرة الى اجناس رئيسية هي الشعر
والنثر والرواية والملحمة والدراما إلا انه توجد
اجناس فرعية أو قل انواع أدبية تندرج تحت كل
تصنيف من هذه التصنيفات الرئيسية ” (12).

وفي ضوء ذلك نجد ان النقاد والباحثين بدأوا
ينطلقون في تقسيماتهم للاجناس من منطلقات
ايدولوجية مجتمعية تحتم عليهم التقسيم على وفق
معطياتها ، على الرغم من أطرها العامة التي لا تقبل

الهوامش

1. مقدمة في نظرية الأدب-د-عبد المنعم تليمة- دار الثقافة-القااهرة1976- : 135 ، وينظر:الأدب المقارن-محمد غنيم هلال-دار العودة ودار الثقافة-بيروت-ط/5:138.
2. الادب المقارن - محمد غنيم هلال : 137.
3. النقد والحداثة-د.عبد السلام المسدي-دار امية- تونس-ط/1989-2:107.
4. الأجناس الأدبية من منظور مختلف-المجلة العربية للثقافة-العدد الثاني والثلاثون-السنة السادسة عشرة-آذار1997- : 127.
- 5.مقدمة في علم الأدب-د.فؤاد مرعي-دار الحداثة-ط/1981-1:57.
- ×يمكن القول ” أن فهم الدور الذي يضطلع به الجنس الادبي لا يقتصر فقط على الكيفية التي تصنف وفقها النصوص وتعرّف من حيث خصائصها النوعية ومحدداتها وانما يشتمل كذلك على ادراك كيفية انطباق انظمة التصنيف على الاطر الجمالية والاجتماعية المتعلقة بكيفية انتاج النصوص واستعمالها وتقييمها الأجناس الأدبية من منظور مختلف-المجلة العربية للثقافة-العدد الثاني والثلاثون-السنة السادسة عشرة-آذار1997-:135.
- ×الجنس الأدبي ” محكوم في نشأته وتطوره بوضع تاريخي اجتماعي محدد ومحتوم في طبيعته وطاقاته ووظيفته بالوفاء بحاجات اجتماعية معينة يحدها ذلك الوضع التاريخي الاجتماعي الذي اثمر هذا النوع ”-مقدمة في نظرية الأدب:131.
- 6.النقد والحداثة:108.
7. ينظر : دراسات في النقد الأدبي-د.احمد كمال زكي-دار الاندلس-ط/1980-2:25.
8. الأجناس الأدبية من منظور مختلف-المجلة العربية للثقافة-العدد الثاني والثلاثون-السنة السادسة عشرة-آذار1997-:143.
9. مقدمة في علم الأدب-58- وينظر: الأجناس الأدبية من منظور مختلف-المجلة العربية للثقافة-العدد الثاني والثلاثون-السنة السادسة عشرة-آذار1997-:135.
- 10.الأدب المقارن - محمد غنيم هلال : 136.
- × هناك ثلوث اقرّه هيجل وهو (الادب الروائي- حالة-الشعر الغنائي-نقيضها- الادب الدرامي-نقيض النقيض.هذا الثالوث مكنه من القيام بتقسيم الأدب الى انواع وذلك استنادا الى احد مبادئ الديالكتك) - نظرية الادب-تأليف عدد من الباحثين السوفيت المختصين بنظرية الادب والادب العالمي-ترجمة-د.جميل نصيف التكريتي-دار الرشيد للنشر-العراق1980-:89.
11. المصدر نفسه:79 ، وينظر : مقدمة في علم الادب:57.
12. الأجناس الأدبية من منظور مختلف-المجلة العربية للثقافة-العدد الثاني والثلاثون-السنة السادسة عشرة-آذار1997-:132.
- 13.دراسات في النقد الادبي-احمد كمال زكي:28.

سؤال الرواية العراقية الحديثة

الرواية العراقية الحديثة، ماضيها وراهنها.. همومها وتطلعاتها، منجزها الذي بدا اليوم متوهجاً أكثر من ذي قبل، رواجها في المكتبات العربية والعالمية، وأفقها الذي يبرز اليوم علامة مميزة وشاخصة تشير إلى أهمية الأدب العراقي في آداب العالم الشاسع. كل هذه العتبات حملتها "مجلة الأديب العراقي" وهي تتطلع إلى عقد ندوة مهمة عن الرواية العراقية الهائلة، التي تضاهي اليوم في نجوميتها، ما وصلت إليه بلدان متقدمة في صناعة الرواية وإبداعها.

الرواية العراقية اليوم تضاهي تلك الانجازات الكبيرة، وتقف على قدمين صلبتين بفضل كد طويل وصبر أكبر على تحقيق ذاتها من خلال تجارب مبدعة تفكر كثيراً في القدرة العجيبة التي يمتلكها السرد في صناعة الحياة وتحضرها والأخذ بيدها إلى مساحات هائلة من التنوير الانساني الذي نحتاجه على الدوام. كل هذه التداعيات حملتها "الأديب العراقي" ووضعتها بأياد امينة على مستقبل الرواية وتاريخها، نقداً وكتابة.. والمنتدون هنا: د. شجاع العاني، د. طه حامد الشبيب، علي بدر، احمد السعداوي.. ستتدافع معرفتهم وخزينهم الثقافي في تحليل وتفكيك موضوع الرواية العراقية الحديثة.



خالد". ولكن هذه الرواية جاءت مختزلة إلى حد كبير، ويبدو أن الرجل لم يكن موهوباً ولم يكن يملك الاستعداد لكتابة الرواية. وربما كان الدافع الوطني هو المحرك لكتابتها بدفع من المثقف العراقي الكبير "حسين الرحال" الذي نشأ في أحضان الحركة الوطنية فصدرت النخلة والجيران، وهي البداية الاولى، ولديّ موقف شخصي عندما صدرت "النخلة والجيران" لغائب طعمة فرمان، وكنت أول من كتب عنها، وقلت عنها: إنها أول رواية عراقية فنية، وأسجل أن صاحب المولود الشرعي غائب طعمة فرمان 1966، لأن فيها تعدد أصوات وفيها قص جيد جداً ربما يعلو على الروايات الأخريات، وأنا

أحمد الزبيدي: يسر مجلة اتحادكم أن ترحب بكم ، في بيتكم الأمن (اتحاد الجواهري الكبير) ، ويحق لها أن تحاوركم - وأنتم من فصيلة إبداعية واحدة - عن الرواية العراقية وسؤالها الراهن .

وسنبداً مع الدكتور شجاع العاني بالسؤال . إذا أردنا أن نحدد بدايات الرواية العراقية الحديثة، فمن أين سنبدأ؟ الشعر الحديث مثلاً يبدأ بالأربعة من نازك والسياب والبياتي والحيدري الخ.. فمن أين نبدأ في الحديث عن الرواية العراقية؟

شجاع العاني: في الرواية العراقية الحديثة، هناك بدايتان تختلفان عن الشعر، البداية الأولى مع "محمود احمد السيد" سنة 1928 في روايته "جلال

وشخصيته الخاصة. وأنا أرى أنها غير موجودة، عند غائب طعمة فرمان، ولا عند غيره. القضية فنية وتعمل على تغيير في الاسلوب.

احمد الزبيدي : اذن الرواية الحديثة سبقت الشعر الحديث.

شجاع العاني : نعم هي الأسبق. لكن الشعر الحديث كان موجوداً عند الرصافي والزهاوي، ثم الجواهري، أعني الحداثة الكلاسيكية، كلاسيكية الشعر كانت موجودة بطريقة حديثة عند هؤلاء.

علي بدر : استكمالاً للموضوع أقول إنه موضوع مهم جداً، وأنا على علم برأي الأستاذ شجاع وهو معروف بهذا الرأي، أنه يعد "النخلة والجيران" الولادة للرواية العراقية على خلاف الكثير من المؤرخين. لكني أرى أن بداية الرواية العراقية كانت على يد "محمود احمد السيد" وهو اول من وضع تسمية رواية على كتابه. بمعنى انها بداية تاريخية حقيقية.

شجاع العاني : ثمة خطأ في حديثك، هو سمّاها (حديث مطول) وهو نفسه غير مقتنع أنها رواية. أنا قلت إن عمل محمود أحمد السيد عمل عظيم ولكنه تقريرى وليس فناً روائياً.

علي بدر : أريد أن أوضح ما يخص باختين. فوجهة نظره أن واحدة من الروايات هي الرواية البوليفونية، لكن الرواية ممكن ان تكون بصوت واحد. مثلاً رواية مارتن دوكرات (الإخوة تيكو) كانت بصوت واحد هو صوت الراوي، ويختزل الشخصيات جميعها بصوته، لكن فكرة البوليفونيا تخص باختين لنوع من أنواع الرواية. وعندما دخل في جدال مع أندريه

أختلف مع رأي الناقد فاضل ثامر في رواية "خمسة أصوات" التي اعتبرها ذات صوت واحد، لأنني عندما أتى بخمسة أشخاص لديهم أفكار واحدة، ويعملون في صحيفة واحدة، وينتمون جميعهم الى الجبهة الوطنية، فكيف سيكون هناك تعددية أصوات. تعدد الاصوات يحتاج الى طبقات اجتماعية متعددة وصراعات متعددة. لكن في "النخلة والجيران" استعمل "فرمان" فيها العامية وكان بها تعدد بالرواية، فمثلاً شخصية خالة "نشميه" كانت تقص إلى جانب الراوي، وفيها اكتشفنا - قبل أن نعرف باختين الذي عرفناه فيما بعد - اكتشفنا وجهة النظر. فمثلاً عندما يقول نظرت "سليمة" الى السماء كأنها فوطة مليئة بالزئبق، أو إن سليمة كلما تجلس على "المندر" يقول انها (انهبت)، وقد ذهبت إلى المعجم فوجدتها بمعنى (قطعَ الجبل) ووجدت دلالتها المختلفة بالعامية وهي تعني (سقطَ من الاعياء) أي إنها سقطت على الحصيصة من الإعياء، وهذا الاجراء في اللهجة العامية هو صوت موجود في الرواية بشكل ممتاز جداً. ولذلك انا أعد بداية التعددية هي النخلة والجيران وليست خمسة اصوات.

طه الشبيب : أعتقد هذه الازمة قائمة إلى الآن. تعدد الأصوات (فنياً) ينبغي أن تتعدد فيه الاصوات بصورة فنية، لتتغير اللغة. هناك اكثر من قاص يشيرون إلى تعدد الأصوات، لكننا نجد اللغة نفسها دون تغيير. وهي لغة السارد الرئيس ولغة الكاتب. اذن هي ليست تعددية أصوات لأن ذلك مقترن بتغيير اللغة. إذ إن لكل صوت مفردته الخاصة

أن عدة الاشتغال السردي (قد أقلت) وصارت على الرف. التحولات صارت مضمونية ومتعلقة بالرؤية، وأتذكر في أحد المعارض في كاليري بلندن في مطلع التسعينيات، سألوا ناقداً تشكيمياً: ما ميزة هذا الكاليري؟. فأجاب: ليس هناك ميزة محددة، ولا يوجد تيار أو لون أو مدرسة واحدة، هناك مواهب فردية تتعالق وتتشاكل مع تاريخ الفن التشكيلي، هناك لوحات، أو شغل سريالي حديث، وشغل تعبيري حديث وشغل تكعبي حديث. وبرأيي الشخصي ما عادت هناك أهمية لموضوع التحولات الشكلية في الرواية وأنه انتهى عندنا منذ التسعينيات على المستوى المحلي، وربما يكون قد انتهى في العالم قبلنا. ف"رواية العطر" لباتريك يعدونها ضمن الفضاء البورخسي إعادة تشكيل ضمن فضاء بورخس. وهكذا فإن الأعمال المقيمة نقدياً هي براعات فردية، لكن على المستوى التقني ليس عندنا مدارس أو تيارات، إنما هناك موهبة في الاستعمال الجيد لعدة الكتابة. كما في موضوع الميتاسرد.

طه الشبيب: بودي أن أضيف لما قاله أحمد السعداوي. وأتساءل: هل يعد الشكل غرضاً أم وسيلة؟ إنه حامل وليس غرضاً على الإطلاق. لا يمكن أن نحدد الشكل قبل أن يكون عندنا مضمون، ويحفر في داخل الكاتب ثم يبتدع الشكل. أي إن النجاح الأكبر لأي نص انسجام المضمون مع الشكل. فالمضمون يجترح الشكل ثم أنا عندي خمس عشرة رواية ولا يوجد بينها تشابه، كل رواية تختلف في شكلها عن الأخريات..

جيد ابلغه بـ "أنك تكتب الرواية بخط منحني بينما أنا اكتبها بخط واحد.

أحمد الزبيدي: إذا انتقلنا الى الميتاسرد، وهذه النزعة الانفلاتية من الأصول والأعراف الصارمة في تقنيات السرد.. هل تُعد آخر التحولات؟. هل ثمة بداية لها، أعني من أين يبدأ الميتاسرد في الرواية الحديثة؟

شجاع العاني: أتذكر أنّ محيي الدين زنكنة أول من استعملها. عنده رواية في السبعينيات طبعت في دمشق، وكان الروائي يثير شجاراً مع الشخصية التي تخرج عن الحدث، هذا الكلام على يد محيي الدين زنكنة في السبعينيات، أما الميتاسرد فقد أصبح الآن عادياً، وهو السرد الآن. الجميع أخذ يمارسه ولا نحتاج الى توصيفه بالميتاسرد.

أحمد الزبيدي: المنطقة الواعية القصصية في هذا التوظيف الحديث للأسلوب الروائي. هل يمكن أن نقنع بوعي المرحلة السبعينية لهذا التحول، لم يكن المصطلح اساساً قد ظهر إلا نهاية السبعينيات؟

علي بدر: لا. التحول موجود، والرواية لا تأتي من النقد، الروائي يكتب، يجيء بعد ذلك الناقد ويصنّف. شجاع العاني: هناك من يقول لا يوجد نقد روائي، والناقد يستعير أدواته من التشكيل بسبب التداخل بين الرواية والتشكيل. الرواية كائن غير مستقر، وهي في تحول دائم.

أحمد سعداوي: هل ينبغي لنا أن نكون معنيين ومهتمين بأرحنة الرواية من خلال التحولات التقنية، والتحولات - وهذا ما لمسناه على الأقل منذ التسعينيات الى اليوم - قد (انغلقت)، أعني

أنوه إلى وجود روايات عراقية كتبت بعد العام 2003 واصبحت عالمية. طه الشبيب: بالتأكيد أنا لا أتحدث عن الجميع، أقول معظمها أو الغالبية العظمى - وعندي رأي ميداني - أقول فيه، هناك فرق بين الأخبار والسرد الروائي، الأخبار من ناحية نقل الحدث إلى

المتلقي، أما السرد الروائي فهو نقل القارئ، إلى الحدث، بمعنى أجعله يتلمس الحدث بتفاصيله، القارئ يتحسس أنفاس الأبطال الموجودين داخل الحدث ويخرج بنتائج لا يقولها الكاتب، لكن هذه تحتاج إلى مهارة روائية، وهم غير قادرين على الكتابة بهذه المهارة.

أحمد الزبيدي: من هم هؤلاء؟

طه الشبيب: الكتاب الجدد (المجانبيون) وهم أكثر ولا يمكن تحديد أسمائهم.. اليوم الكثير من الروايات تجدها خبرية، والسبب الذي جعل عدد الروائيين بهذا الحجم وبهذا الشكل، هو "أسلوب الروائي"، أنا أشعر بالاستغراب، فكل من سارت به قدمه يكتب رواية، وهي أخبار لا أكثر!!

أحمد سعداوي: اليوم رضينا أم لم نرض، إننا كنا خارج العالم، ورجعنا إليه بعد النفي، وبعد أن عدنا بعد هذه (الرجة)، وجدنا أنفسنا في عصر الوفرة. كان والدي يشتري نوعين من معجون الاسنان،

شجاع العاني

النخلة والجيران أول
رواية عراقية فنية، لأن
فيها تعدد أصوات،
وفيها قَصّ يعلو على
الروايات الأخرى.

أحمد الزبيدي :

لماذا تفصل بين الشكل
والمضمون؟

طه الشبيب: هو الامر هكذا. إنها ثنائية، ثنائية الشكل والمضمون. في الطبيعة مثلا، الأزهار ليست شكلا فقط؟ إن بها مضمون لقاح يجب أن يجتذب الحشرة.

أحمد الزبيدي: كيف

تفسر هذا الإقبال على الرواية بعد 2003، هل يتعلق
بفضاء الحرية، أم بانكسار المركزية السياسية؟

طه شبيب : أتصور، إذا أتيح لي إعادة السؤال، أقول لماذا لم يظهر لدينا كتاب رواية أكثر من عدد أصابع اليد الواحدة قبل 2003 في العراق واليوم عندنا المئات، أنا أعتقد بعد 2003 حدثت مشكلة

نفسية. لا تقل لي إن الامر قبل 2003 يعود إلى حرية التعبير، وكل الذين كتبوا لم يظهر عندهم مضمون يعاقب عليه الرقيب. المشكلة كانت أن قبضة النقد في ذلك الوقت صارمة، ولا أحد يتجرأ على كتابة الرواية لأننا كنا نعيش فناً روائياً حقيقياً. وأرتخت بعد 2003 قبضة النقد وانتفى هذا النقد إلى (المالي غرضية) أي النأي بالنفس، وهذه الحال انتشرت في كل مفاصل المجتمع من السياسي إلى الاقتصادي وصولاً إلى رئيس الوزراء نفسه، المجتمع بكل تفاصيله ومنهم الناقد.

أحمد الزبيدي : فيما يخص المجانية في الكتابة،

وحسب، بل في كل العالم العربي؟. أنا بتقديرى أن مسألة الجنس الادبي وظهوره بهذه القوة، له علاقة بتحويلات الأشكال السياسية وعلاقتها بمفهوم الأمة. وهذا واضح في كل مكان من العالم .. مفهوم الأمة في العالم العربي، ظهر وانبنى على المفهوم الشعري. ولو أخذنا وجهة نظر أساسية في تشكل الأمة في العالم الغربي بعد ظهور الرأسمالية سواء كان عند لوكاش أم بندق اندرسن ولوسيان كولدمان. فقد عملت الرواية الغربية على بناء الأمة، مفهوم الأمة في الغرب. أكد أندرسن أن الرواية الفرنسية هي التي خلقت الأمة الفرنسية والحال نفسه ينطبق على الرواية البريطانية والروسية، باستثناء العالم العربي الذي أسهم الشعر فيه بتأسيس مفهوم الأمة بحسب "ياسر سليمان" .. القوميون الأوائل كانت نصوصهم شعرية. ولو أخذت كتاب في "سبيل

وهي المتوفرة في حينها، أما اليوم فانك تجد عشرات الأنواع منها، اليوم نحن في عصر الوفرة، المواقع تغيرت سواء رضينا أم لم نرض، وسلطة المثقف الراعي الهادئ الموجه تفتت بسبب تعدد المنابر ووسائل التواصل الاجتماعي.. الأشياء التي كان يتحدث عنها "علي بدر" قبل سنوات كاللهجات واللكنات، وكان مشغولاً بها في الرواية، خرجت لنا اليوم من مواقع التواصل الاجتماعي التي اخرجت لنا عدداً من اللكنات واللهجات بتلقائية غير مرسومة بيد أب أعلى . الأنواع التي تشكل لوحة سردية هائلة في تعدد اللهجات واللكنات، وهذا العصر أو فضاء الوفرة لا بد أن نتقبله ونتكيف معه. والنوعي في النهاية يفرض نفسه. علي بدر: أود أن أشير إلى شيء مهم . لماذا هذا الانفجار الروائي الذي حصل ليس في العراق



يفضي إلى وفرة مجانية.

شجاع العاني: القصة لم تنشأ في الغرب إلا مع الديمقراطية، وليس الموضوع تحلل السلطة، لأن تحلل السلطة يكون تأثيره أوسع. ولكن أنا الآن أقارن بين ما كنا عليه وما نحن عليه الآن.. كنت كل خمس سنوات يخرج لي كتاب من دار الشؤون الثقافية، بعد أن أقوم بتقديم شكوى لوزير الثقافة. وهو شأن العديد من الكتاب، وهي طباعة محدودة ونشر محدود.. وفجأة أصبحت وسائل النشر والطباعة متاحة بشكل كبير، إن خمسين بالمئة من هؤلاء الكتاب من النساء. هذه الانثى الحبيسة بدأ صوتها يخرج من خلال الرواية.

احمد الزبيدي: مثلما لدينا مناسباتية بالشعر، أعني أن يلفت نظر الناقد بالكتابة عن هذه القصيدة أو تلك. الآن أصبحت الرواية التي تفوز بالبوكر أو بأي جائزة أخرى هي التي تلفت أنظار الناقد، بمعنى أن الجائزة هي التي تلفت انتباهتنا إلى الرواية. أي إن النقد للجائزة وليس للرواية، فهل يكون هذا نوعاً من النقد الغنائي في نقد الرواية؟.. هناك ناقد معروف طلب مني رواية السعداوي "فرانكشتاين في بغداد" بعد فوزها بجائزة البوكر، وسألني إن كانت تستحق الفوز أم لا؟! وقد كتب مقالاً يقول فيه: أنا لم أكتب عن هذه الرواية لأنها فازت بالجائزة، وإنما كنت أريد أن أكتب قبل فوزها..

شجاع العاني: في النقد لا يمكن أن نعمر هذا الأمر على الجميع. ومثلما تجد أن لكل روائي أسلوبه وطريقته ووضعه، فكذلك في النقد. ستجد ناقداً يشتغل بأداء نظري وغربي ويترجم الكلام.. ونادراً

البعث "لميشيل عفلق لوجدته كتاباً شعرياً لا علاقة له بالواقع، وهو يقوم على الاستعارة والكنائية، وعلى كل المفاهيم الشعرية، بتقديري في عام 1991 مع احتلال العراق للكويت، سقطت الأيدلوجية العربية وسقطت الأيدلوجيا القومية، وبسقوطها، سقط معها الشعر. أزيح الشعر الذي كان في السبعينيات والثمانينيات يحتل الصدارة، وبدأ يتراجع تراجعاً كبيراً، وبدأ ظهور جديد مع شينين بحسب "باختين" وهما ضعف السلطة. فلكي تظهر الرواية تحتاج إلى ضعف السلطة، وبضعفها تظهر اللكنات الاجتماعية والسياسية والاثنية، وتعبّر عن نفسها وتظهر الرطانات. العامل يتكلم بلغته والسياسي يتكلم بلغته. وهذه الحال ستنمو بشكل كامل وتشكل نص الرواية المكتوب في سياق خطابي واحد، ولكنه يحتوي على العديد من اللهجات الاجتماعية، ومن الرطانات، برأيي أن التسعينيات هي البداية، ولكن هذا الانفجار كان ضعيفاً، ثم استقر شيئاً فشيئاً بعد العام 2000 وضعف الدولة كلياً في العراق، ومع انحسار الشعر، وهو ما يشبه ظهور النازية في الغرب في الأربعينيات. وأشير إلى تحديد باختين للشعر، فهو يقول: إن الشعر يظهر مع الاستبداد والصوت الواحد، ولما تضعف السلطة تظهر الرواية، بمعنى أنها تكون في سياق واحد، وقد سماها البولفونية. هذا ظهر بأوروبا في الخمسينيات مع نهاية الفاشية والنازية، وفي روسيا بعد نهاية بطرس الأكبر، وفي فرنسا في القرون الوسطى ونهاية عصر الاقطاع.

طه شبيب: على الرغم من وجهة رأي الأستاذ علي بدر، إلا أن هذا لا يلغي فكرة الاستسهال الذي

ما تجد لدينا ناقداً تطبيقياً جيداً. الناقد التطبيقي في العراق غير موجود. وأنا أقرأ رواية وتبدو لدي انطباعات أكتب عنها بغض النظر عن فوزها أو لا. الرواية الجيدة تجبرك على الكتابة عنها.. فذات مرة كنت امشي في سوق السراي في عام 1966 ووجدت مجلة

"حوار" مرجوعة واشترت العدد لأجد فيه رواية (موسم الهجرة الى الشمال) وهذه الرواية التصقت بي بانفعال، وكنت أعمل مدرساً في مدينة الرمادي، وفي أثناء الدرس أقرأ فيها بانفعال. وفوراً كتبت عنها قبل المصري، وأنا لم انشرها كتبتة إلا بعد أن نشر المصري بالمصور.. كتبت عنها قبل المصري، والمصريين عرفوها من خلالي، ولكنني تأخرت بنشرها، أعطيتها للمصريين كلهم، ومن خلال مجلس عبد لوهاب البياتي اطلعوا عليها.. الرواية عمل عظيم، وبمناسبة موسم الهجرة الى الشمال، فقد زارني صحفي من النرويج بعد ثلاثين سنة ليسألني عن ابن خلدون وعن الطيب صالح صاحب موسم الهجرة الى الشمال، وهو لا يعرف سوى هاتين الشخصيتين في الثقافة العربية، من هنا أقول إن العمل هو الذي يدعوك للكتابة.. ربما هناك نقاد مثلما الروائيين عندنا اختلاف بالتعاطي مع العمل الأدبي، فأنا بوصفي معلماً أكتب مثلما أريد أن أوضح للطالب المادة، وأحترم جداً عبد الجبار

طه حامد الشبيب :

لماذا لم يظهر لدينا كتاب رواية أكثر من أصابع اليد الواحدة قبل ٢٠٠٣ في العراق ، واليوم عندنا المئات ؟

عباس، لأنه ناقد تطبيقي كبير ونحن بحاجة لهؤلاء لأننا نفتقد للنقاد التطبيين.

علي بدر: ما حدث في الثمانينيات في ظهور مدارس النقد البنيوية، وكان يركز ارتكازاً كبيراً على فكرة التطبيق، لكن هناك من

حوّله الى نظريات مدرسية، وقد مررنا نحن في العراق بمثل هذه المرحلة، كان عندنا فيها نقاد كبار في التطبيق ولهم دور كبير بالتطور في السرد والشعر، وكانوا مجابليين للكتاب. انكر الدكتور شجاع العاني والدكتور عبدالاله احمد واكبوا مسيرة السرد في العراق وطرحوا افكاراً كبيرة وكان هناك جيل من النقاد.

شجاع العاني: نعم كان عندنا نقاد كبار. طراد الكبيسي، ياسين النصير، فاضل ثامر، ثم ظهر بعدهم جيل من النقاد أيضاً.

طه الشبيب: كان هؤلاء صمام الأمان للمشهد. **احمد الزبيدي:** ناقد عراقي كتب مقالاً يقول: بعد التكرلي وغائب طعمة فرمان لم نجد روائياً عراقياً إلا ما ندر، يعنى بالتحويلات الاجتماعية والتجريف للحياة المدنية في المجتمع العراقي. يرى أن هناك افتقاراً في الرواية العراقية في هذا المفصل. ويعني أن بعد التكرلي وغائب طعمة بدأت هذه الظاهرة تضعف في الرواية العراقية..

التي سحبت الكاتب من المسألة الاجتماعية الى المسألة السياسية. قرأت عشرات الروايات وهي تشبه العملية السياسية في العراق وتشير الى الشيعي والسني والكردي.

طه الشبيب : تجربتي لثمان روايات صدرت في عهد النظام السابق، وكانت تعبئة مضادة لذلك النظام. كان هناك "فرمانات" بعدم الترويج لطله الشبيب. وفي جلسة شهيرة لرئيس النظام السابق في العام 2002 جمع فيها عدداً كبيراً من كتّاب الرواية، ليعلمهم (كيف يكتبون رواية). وصار مشروع 80 رواية، ولم يدع لها طه الشبيب مع أنني كنت أعلاهم وعندي سبع روايات.. إذن أنا كنت بوضع لا أحسد عليه وكان لا بد من إيجاد وسيلة للكتابة، وهي الإبتعاد عن المباشرة الاجتماعية والعمل بشكل فني، فكانت للضرورة أحكام والحاجة أم الاختراع.

إحمد الزبيدي : من يقرأ روايات علي بدر يشعر أن هناك مرجعية فلسفية ذهنية في رواياته، فمرة الوجودية وعلاقتها بالعولمة... ذكرتني بمقولة امبرتو ايكو (مالا يمكن تنظيره ينبغي سرده) إلى أي مدى حاول علي بدر أن

شجاع العاني: هذا الرأي صحيح إلى حد ما. وهو رأي سياسي.

طه الشبيب: لا توجد رواية واحدة من رواياتي لا تستند الى المشغل الاجتماعي. وبمنتهى السريالية. رواية "مأتم" كانت تتكئ اتكاء مباشراً على الواقع والحياة الاجتماعية.. هناك سطحية عند بعض الكتاب - وعذراً لهذا التوصيف- ولكن هذه السطحية اختفت وكانت موجودة عند عدد من الكتاب الذين كانوا يتصورون أن عليهم الذهاب إلى طريقة نجيب محفوظ، ومباشرة يدخل الى العائلة ويتحدث عنهم.. أنا أتكلم عن السحرية الواقعية وليس الواقعية السحرية، أشتغل على الشيء غير المؤلف وأحوّله إلى مألوف. فمثلاً أنا أتكلم على

"قطة" ولكني سأتكلم من خلالها على المجتمع، والمظهر الذي ستظهر به الرواية يختلف عن رأي الناقد الذي يقول باختفاء التحولات الاجتماعية.

أحمد الزبيدي: لقد اتفق الدكتور شجاع العاني مع الناقد صاحب هذا الرأي.

شجاع العاني: نعم. اتفقت أولاً بسبب أن الاحتفال بالشكل كان أكثر من المضمون.. وثانياً العملية السياسية

علي بدر :

أرى أن بداية الرواية العراقية كانت على يد محمود أحمد السيد، وهو أول من وضع تسمية رواية علي كتابه (مع احتلال العراق للكويت، سقطت الأيديولوجيا العربية، وبسقوطها سقط الشعر

ينظر فلسفياً في رواياته؟

علي بدر: في الواقع لم تكن عندي تنظيرات، أنا أردت قراءة واقع الثقافة ووظيفة المثقف داخل المجتمع العراقي.. في التسعينات عندما بدأنا نكتب لفت نظري شيئان: قوة اجتماعية وثقافية، لنقل كانت بداية مشروع حادثة في المجتمع العراقي تم بُترت عن طريق السياسة.. كان هناك مشروع حادثة اجتماعية ثقافية وايضا في الاشكال السياسية لما كان يطلق عليه الدولة العراقية الحديثة وكان يمكن أن يستمر.. فظهر شكل سياسي جديد عن طريق الانقلابات العسكرية وبتر هذه الحادثة وتحويلها.. وكانت مشكلة المثقف العربي بشكل عام والمثقف العراقي بشكل خاص هو تحول الحادثة من أطرها الاجتماعية والمعرفية إلى أطر سياسية، بمعنى أنها صارت حادثة سياسية ولا توجد حادثة ثقافية ولا اجتماعية.. في تلك المدة خطرت ببالي فكرة تأكدت من صحتها شيئاً فشيئاً، أن جميع التحولات السياسية في العالم العربي على الغالب لا تؤدي إلى الحريات وتؤدي إلى حركات فاشية. وهذه الحركات

الفاشية تعيد التاريخ مرة أخرى.. وهذا التاريخ في الغالب لا يقوم على شيء عقلائي دائماً يقوم على التعذيب والاعتقال فجاءتني فكرة أن ما نحن بحاجة إليه ليس تغييرات سياسية، إنما تغييرات

أحمد سعداوي:

هل ينبغي لنا أن نكون
معنيين بأرخنة الرواية من
خلال التحولات التقنية؟

اجتماعية وثقافية. والديمقراطية غير مهمة وانما المهم هو الحادثة.. كيف نبني مجتمعاً حديثاً قبل أن نبني مجتمعاً ديمقراطياً فكانت رواياتي تتحدث عن مفهوم المثقف. أنا هنا لا أتحدث عن الأفكار ولكن اتحدث عن المثقف بوصفه وظيفة وعن دوره ووظيفته داخل المجتمع وما الادوار التي قام بها، ومن جهة اخرى لفت انتباهي ظهور ما يطلق عليه بـ"الطبقة الرثة" التي حذر منها ماركس في الأيديولوجية الألمانية منذ عام 1838 ويقصد المهاجرين من الريف الى المدينة - ما تسميه حنا ارنت - سقط الطبقات، والتي ركز عليها " جيوفاني جانتيله" وسمّاها الطبقة الخامسة وممثل الامة.. والمقصود هو التجمعات العشوائية التي تأكل الديمقراطية وتآكل الحريات وتنهى التطور الطبيعي للمجتمع. كل هذه التدايعات ركزت عليها كثيراً في رواياتي. وأعتقد أن أكثر من اهتم بهذه الطبقات هو عبد الكريم قاسم، خشية من هذه التجمعات على المدينة. أحياناً ليس بالضرورة ان يكون السياسي منظراً ولكن يمكن ان تكون لديه غريزة في معرفة كيف يتعامل معها إثر الهجوم الكبير على المدينة في العام 1958 وأراد أن يسكنها ويوطنها ويغير شروطها الاجتماعية.. وإثر ذلك ضاقت الطبقة الوسطى الحاملة للتحولات الاجتماعية واتسعت

مشروعاً. هو لا يكتب رواية ويفكر باخرى لاحقة. هو لديه تصور استراتيجي وعلي بدر ايضاً. لا يمكن ان يكتب رواية ليفكر في غيرها .. اعتقد هذا عائد لتجربة الكاتب. وأيضاً الى طبيعة استهلاك الرواية، اذا كان هناك استهلاك عال سينمي من مشغل الرواية.. اليوم إذا نرجع إلى انتشار الرواية وكثافة الرواية ومعنى هذا أن هناك استهلاكاً. وهناك أجد أن شباباً وشابات يقومون بحفلات توقيع للكتب، وهناك مبيعات لهذا الإنتاج وكثرة الإنتاج تؤدي الى تطور المشاريع الروائية، ويمكن يخطط الكاتب مشروعاً ثلاثياً، أو سباعياً أو أي مشروع كتابي.

احمد الزبيدي: بماذا تفسر غيابها؟
احمد السعداوي: أعتقد أن هذا يعود إلى أمر

الطبقة الرثة، التي ليس لديها أيديولوجيا وغير منتجة وتستطيع تغييرها بحسب التغيرات فتعطيها المال ليعمل أي شيء.

احمد الزبيدي: أستاذ احمد السعداوي، أنت من الروائيين الذين منحوا الرواية العراقية صفة العالمية من خلال ترجماتها لأكثر من لغة. وهي الآن تنافس على جوائز عالمية.. ولكن بعضهم يلتفت إلى أن هذا الروائي العراقي الذي أصبح عالمياً ومن جيل الشباب، لماذا لا نمتلك من خلاله، أو من خلال جيله روايات مثل ثلاثية نجيب محفوظ أو مدن الملح لعبد الرحمن منيف أو كأعمال حنا مينا؟؟

احمد السعداوي: هذا أمر يعود لخيارات الكتابة. بمعنى دكتور الشبيب قد فصل في ذلك لأن لديه



فمن أين يأتي الروائي بالأحداث؟ لا يمكن أن يعتمد في كل ما يكتب على الخيال. ومع ذلك، هناك ثلاثية "محمود سعيد" ثلاثية نيويورك" وإن كانت بعيدة عن المجتمع العراقي وتدور أحداثها في الخارج. وسأشير الى عمل يصلح أن يكون بديلاً عن الرواية، وهو "النسر وعيون المدينة"، وهي ثلاثية تعادل ثلاثية "نجيب محفوظ" لأنه تحدث عن نشأة طبقات عراقية في المجتمع.. وكيف نشأت الطبقة المتوسطة الخ.

علي بدر: لدينا أيضاً رباعية "أبو كاطع" .. أبو كاطع شمران كتب رباعية عظيمة. أقول أن الفكرة شكل روائي تتقطع على ثلاث مراحل، أو أربع الخ . ثم تطورت الفكرة وصرنا نقبل أن نقرأ رواية من 700 صفحة.

طه شبيب: عندي الروايات الأربع الأولية، وكان أحد النقاد قد كتب عنها مسلسلاً فنياً وليست مضموناً فحسب، أعني روايات "الجراد، الظفيرة، الأبجدية الأولى، المأتم" وأسموها رباعية فنياً، وكتب عنها كتاب نقدي بوصفها رباعية. والفكرة طرحتها وعالجتها بأربع تقنيات، وعندما تتفحصها ستجدها رسالة تستوعب أربع روايات وكتب عنها كثيراً.

أحمد الزبيدي: أريد أن أوجه سؤالاً عاماً مفاده: تتهم الثقافة العربية أنها ذات انتماء أيديولوجي. هذه التهمة كم أكلت من الرواية، أعني الاحتكار، الأفكار الحاكمة والمتحكمة بانساق الرواية؟

شجاع العاني: الرواية لا تكون بلا فكرة. ولا يمكن التمييز بين الصوت المنفرد والرواية. القصة القصيرة

الخيارات الفردية. وأعتقد أن الذائقة الشعرية مازلت مسيطرة، وما زال هناك روائيون يكتبون بمزاج الشاعر.. القراء كانوا يطلبون مني جزءاً ثانياً من فرانكشتاين، وهناك من يكتب جزءاً ثانياً لطلب السوق أو دار النشر وهذا أمر طبيعي في الإستجابة لشروط من شروط الاحتراف. صديقنا الروائي "محسن الرملي" أنجز اليوم جزءاً ثانياً من روايته "حدايق الرئيس" بطلب من الناشر. أنك تستجيب لنداء السوق، الموضوع جديد وكان مفقوداً سابقاً، وللتذكير أيضاً فإن وليم فوكنر كتب روايته "الهرم" استجابة لاشتراطات السوق، وهي رواية تصنف نقدياً بأنها عمل ممتاز. تفاعل السوق وفرضه لرهانات وخيارات واشتراطات على مزاج الكاتب، وهو ما كنا نعتبره سابقاً خطيئة لكن اليوم هو أمر طبيعي وواقعي ويبقى الرهان على جودة العمل.

شجاع العاني: الكاتب العراقي نفسه قصير بالكتابة، وهذا الأمر له أسبابه الاجتماعية والحضارية. وستجد أن هناك من يكتب قصة واحدة ويصمت، فمثلاً "عبد الملك نوري" كم كتب من اعمال، علماً أنه واحد من رواد الحداثة؟. والسبب أن مجتمعنا غير متحضر، ومن ثم لا يهيب فضاء للكاتب. اذكر أنني كنت في مصر أذهب في المترو من مصر الجديدة إلى مركز القاهرة وكنت أرى من الأحداث ما تشيب له الرؤوس، ولو كنت امتلك خيالاً روائياً لكتبت في كل سفرة رواية. هنا في العراق لا تجد مثل هذه التجربة... الرواية كتبت في مجتمعات رأسمالية، صارت مدناً وعلب ليل وحياء سرية، ولما لم تكن مثل هذه الاشياء موجودة في بلداننا

واللسان. نحن بوصفنا مجتمعات نعاني من موضوع الأيديولوجيا بشكل قاتل. وهذه الجماهير التي نطلق عليها الطبقات الرثة متر بسبب ما زرعه الاخر من أيديولوجيات دينية وغير دينية بداخلها. أنا قرأت رواية جميلة لأحد الكتّاب - وتحدثت لإبراهيم الخياط في حينها -، إنّ هذه الرواية الجميلة للأسف يقتلها كاتبها بالحديث عن الأيديولوجيا،

فمثلاً يتحدث عن عمّال يعملون في السعودية - والسعودية تجيء هنا بقصدية- عند صاحب معمل، وصاحب المعمل يكون قاسياً ومميتاً على هؤلاء، وعنده شاب سوري جميل يحاول إقامة علاقة جنسية معه، ويتدخل المؤلف تدخلاً مباشراً، فيقول: لو كان جسام لا يسرق الفلوس؟ ولا يخاف من الله، وإنما يخاف من آل البيت!! والسلبى في الموضوع أنه تدخل في السرد وأقحم نفسه في الموضوع بطريقة سخيفة، انظر إلى الأيديولوجيا ماذا فعلت؟ فهذا الشاب من أهل الهور، ويرسل حوارات إلى أهله من السعودية عن طريق رجل كردي فيصفه بأن هؤلاء أناس طيبون.. أتذكر أن بلزك يقول " في الرواية عندما



يكون كاتبها فرداً مأزوماً، كاتب الرواية مفكر وفيلسوف ومؤرخ، وعنده إحساس بالعصر والبيئة والمجتمع. لا نتحدث هنا عن الرواية الصغيرة، إنما نتحدث عن الرواية الكلاسيكية، فعندما تقرأ دستوفسكي أو تولستوي يجب أن تكون هناك فكرة في الرواية، وتمتلك الشخصيات فكرة وعندها منظور، ولكن المشكلة عندما تخضع هذه المنظورات لأيدلوجيا وحيدة يعتنقها المؤلف ويبشر بها هنا تكمن المشكلة. والمفروض أن هذه المشكلة انتهت بوجود رواية الأصوات المتعددة. وإن كان عندنا كتاب جيدون مثل جبرا ابراهيم جبرا في كتابته عن وليد مسعود، وستجد أن هناك ثمانية رواة يروون بلغة جبرا وهم شخصية واحدة من حيث اللغة

ألا نبرر وجود مثل هذه الروايات بسبب الوفرة التي تنتج النوع.

احمد السعداوي: الحديث عن الأيدلوجيا يجب أن نتعامل معه بحذر. والأيدلوجيا تُستغل للترويج للعنصريات. وهذا هو الخطر الحقيقي، أما أن تكون الرواية حاملة لخطاب سياسي فلا أعتقد أن ذلك يمثل مشكلة. التعصب منظور ضيق لتعزيز العنصريات الموجودة أصلاً في المجتمع، وينبغي للمثقف أن لا ينحدر إليها.

علي بدر: في الواقع أن هذه الفكرة لا تُحدد في الأدب العربي فحسب، وأول من طرحها فريدريك جيمسن عن آداب العالم الثالث، قال: إن كل آداب العالم الثالث ولاسيما الرواية، هي اليغوريات

تقحم الفلاح في الأيدلوجيا فأنت تفسد الرواية" الصحيح أن يتنحى الروائي جانبا ويكون بعيدا عن تقييد الرواية. وعليه فإننا مجتمعات مؤدجة بشكل مقيت. فمن الطبيعي ينشأ عندنا روائيون مؤدلجون لا يتخلصون بسهولة من الأيدلوجيا.

طه شبيب: مرة أخرى أقول إن الفن كفيل بحل هذه المعضلة، وباستطاعته أن يبعد الأيدلوجيا عن العمل الروائي بطريقة لا يمكن أن تشعر بها.. عندما يطرح الروائي تأويلات بعدد القراءات تختفي الأيدلوجيا، ويمكن لنا أن نستنتج الافكار لكن على الروائي أن لا يفرضها على القارئ. ولذلك أنا أدعو إلى فن عال وعلى النقد أن يشدد من قبضته التي ارتخت، لأن ما مكتوب اليوم ليس روايات. وعلينا



نظري الشخصية، مفهوم فكرة الاقليات، أي بمعنى محاولة الأقليات للإدلاء بصوتها .. وكنت أتساءل أمام عدد من الكتاب في التسعينيات عندما كنت أكتب رواية "بابا سارتر" لماذا لا يكتب الآشوري

رواية عن الآشوريين، ولماذا لا يكتب الكردي رواية عن الأكراد، فأجابني أحد الأصدقاء الكردي، نحن عندنا الشعور نفسه، أي إن الهوية الوطنية تلغي أية هوية أخرى ... اليوم ظهر عندنا أدب الهويات الفرعية.

شجاع العاني: قرأت ذات مرة لكاتب كردي أعطاني روايته. فوجدت أنه لا يتحدث عن بيئته أو قضيته، أنه يشتم التركمان وينعت نساءهم بالعاهرات. كان يريد أن يكتب عن روايته !! فهل يُعد هذا أدب الاقليات؟

أحمد الزبيدي: السؤال لأحمد السعداوي. في معرض القاهرة أقتنيت كتاباً يتحدث عن الروائيات العربيات المعاصرات، وهو كتاب مترجم عن الأنكليزية، وكنت أتصور أنني سأجد فيه إنعام كجبه جي ولطفية الدليمي، لم أجد فيه ذكراً لروائية عراقية..؟!؟

أحمد السعداوي: إذا أحصينا عدد الأديبات والكاتبات في العراق سنجد أقل من غيرهن من العرب، لكن الانفتاح الذي نشهده اليوم - برغم سلبيات الوفرة وتدني النوعية - يمنح فضاءً وتمرينا

شجاع العاني

نحن بوصفنا مجتمعات
نعاني من موضوع
الأيديولوجيا بشكل قاتل.

وطنية. وهذه أدت إلى ردود افعال كبيرة، وقد رد عليه كثيرون، منهم "أدوارد سعيد" و "بريارد حارلو" وعدوا رأيه محاولة لوضع آداب العالم الثالث في خانة واحدة، هي

خانة سياسية. في حين أن الآداب بشكل عام، تكتب لحاجات متعددة منها حاجات جمالية، وحاجات اجتماعية، ومنها حاجات ثقافية، وحاجات سياسية. نعم إن آداب أفريقيا والعالم الثالث بشكل عام تحكمها علاقة النضال الوطني مع الاستعمار ومع تغيير اللغة وتغيير الهويات. واليوم يظهر بشكل جديد، وهو الجندرة الأفريقية القائمة على فكرة "الاستعمار المزدوج" فهي من جهة امرأة تخضع لاستغلال الرجل، ومن جهة ثانية هي سوداء اللون، ومن جهة ثالثة كونها مستعمرة من قبل الرجل الأبيض. وظهرت كذلك في الهند الآداب الهندية بشقيها: الآداب الهندية التي كتبت في أوربا لتعالج هموم المنفى، أو هموم المواطن المحلي مع المواطن الاصلي الابيض، والشق الثاني مشكلات الريف والفلاحين بسبب مشكلات الاستعمار. وفي الادب العربي حدث الشيء نفسه، فعندنا ثلاثة اشياء محددة للآداب العربية: الأول فكرة الاستبداد الذي شكل عنصراً أساسياً بتشكيل المفهوم الثيمي للرواية العربية المعاصرة، والمفهوم الثاني هو الصراع مع الاستعمار، والمفهوم الثالث من وجهة



الادب العراقي.

علي بدر: نعم. والامر الآخر، أن هذين البلدين مفتوحان على الآخرين. وكل هؤلاء عندما يدرسون الآداب العربية يذهبون إلى هذين البلدين. ولهذا تشكلت علاقات بينهم وبين الكتاب انفسهم.

طه الشبيب: علينا أن لا ننسى دور الاعلام ايضاً وغياب دور النشر.

علي بدر: الذي حدث، أننا خرجنا إلى هناك. أنا وسعداوي والآخرين. وكنت أول من وصل إلى أوروبا. والصراع كان عليّ أنا شخصياً. وفؤاد التكرلي كانوا ينظرون إليه نظرة هامشية. وقد قلت في معهد العالم العربي: إن نوعية الرواية التي كتبها فؤاد التكرلي (فنياً) أهم من الرواية التي كتبها نجيب محفوظ،

ممتازاً لأسماء جديدة من الكاتبات. ويمكن تبرز اسماء نسائية جديدة في العقد الحالي.

علي بدر: كتبت عندنا روايات جيدة لكاتبات.

احمد السعداوي: نعم . وتوجد لدينا أسماء ماتزال فاعلة.

علي بدر : عندما ذهبت إلى أوروبا في عام 2001 وجدت أن كل دور النشر هناك يهيمن عليها مصريون ولبنانيون، وهؤلاء أقنعوا جميع الجامعات في الغرب، وجميع المستشرقين، وجميع المترجمين، بعدم وجود لأي أدب عربي عدا هذين الادبين.

شجاع العاني: وهذا الأمر موجود في جامعاتنا، فنحن ندرس الأدب المصري والأدب اللبناني قبل

عن المجتمع، أريد رواية عراقية أعرف من خلالها طبيعة هذا المجتمع" .. وبدأت دور النشر تبحث عن الأدب العراقي بالتزامن مع الاحتلال. وقد طلبت إحدى دور النشر الفرنسية ترجمة روايات عراقية. وترشحت روايتان هما "بابا سارتر" و "ليل البلاد" لجاسم حلاوي واختارت المحررة رواية ليل البلاد وترجموها بـ "بلاد الليل" والفارق واضح بين العنوانين. فسألت الكاتبة عن عدم اختيارها روايتي، أجابتنني أن العراق محتل وتريد مني أن أقدم للقارئ الفرنسي رواية تتحدث عن شخصية ضاحكة وذكية، نريد رواية تتحدث عن عراقي مدمر ومنهار ومسحوق بسبب الديكتاتورية. وهذه من متطلبات السوق.

أحمد الزبيدي: السؤال للدكتور طه الشبيب. يقال في الجنوب أن المرأة الولادة عندما تنجب ذكراً أول مرة ستنجب في كل عام ذكراً. أنت بدأت في العام 1995 فكم كان عمرك في حينها؟

طه الشبيب: كتبت رواية أنه الجراد، منذ عام

1991 وصدرت في عام

1995 وكان عمري 38

سنة وكنت أكتب الشعر

قبل ذلك بمدة طويلة،

واشتركت بمهرجان

شعري في السبعينيات

مع خزل الماجدي، ثم

انشغلت بدراساتي العلمية

للحصول على البورد

ومن ثم الدكتوراه. والذي

لكن نجيب محفوظ كان عنده مشروع، والتكرلي لم يكن مهتماً بالمشروع، كان همه أن يكتب رواية يسحق فيها دمه في سبيل أن تكون رواية متقنة من الناحية الفنية ومن ناحية الشكل. وكل الموجودين من مستشرقين وكتّاب كانوا يعتقدون أن الأدب موجود فقط في لبنان ومصر. اليوم بدأت تضعف هذه السلطة النقدية. وظهر شباب هناك بدأوا يتعرفون إلى العراقيين في الخارج.. عندما ذهبنا إلى مصر بدأنا نلتقي بمتترجمين، وبدأوا يعرفون أن الرواية العراقية أهم من غيرها. وقد استحوذت على الجوائز بطريقة غير مسبوقة ولم يحصل عليها كاتب عربي قبلهم. فقد حصل حسن بلاسم على جائزة الاندبنت البريطانية، وحصل محسن الرملي على الغرديان، والسعداوي وصل الى المان بوكر البريطانية، وحصلت أنا على جائزة الكتاب الاجنبي في فرنسا.. إن أحد الاشياء التي كان يتساءل عنها "تيري ايغلتن" في أحد المؤتمرات هو الأدب العراقي. قال "أنا أول مرة أتنبّه إلى الأدب العراقي،

ولولا الاحتلال لما حصل

اهتمام بالأدب العراقي،

وعندما وقع الاحتلال

بدأت أتساءل عن الأدب

العراقي، أردنا أن نعرف

ما المجتمع العراقي..،

العلوم الاجتماعية

لا يمكن أن نعول عليها

ببحث لطالب تبعث به

الجامعة ليكتب تقريراً

طه حامد الشبيب :

أنا أشعر بالاستغراب، فكل من سارت به قدمه يكتب رواية وهي أخبار لا أكثر.

حملة نابليون على مصر. فيأتي الطالب ويحفظها من دون أن يعرف معناها.. التعليم يجب أن يكون حواراً بين الأفكار للنشئ ذهنية حوارية. فعندما نتساءل عن سبب نشأة الحضارة، سيأتي أحدهم ليحجب أنها بسبب البيئة، وآخر بسبب العرق، ويأتي "توينبي" ويركب بينهما فيقترح التحدي والاستجابة، ولهذا صار عندنا حوار. ومناهجنا اليوم لا حوار فيها، وهناك تعصب أيديولوجي في الجامعات، وكل ما نمنحه للطالب من خرافة سيصدقها، لأنه يتلقى المادة بذاكرته فحسب.

أحمد الزبيدي: عندما شرح المرزوقي حماسة أبي تمام، تحدث في مقدمته عن هذه الإشكالية، إشكالية

الناثر والشاعر، وأخذها

على البعد الاجتماعي،

ونوّه إلى تفضيل السلطة

للشاعر على الناثر. فضلاً

عمّا تحدث به عن القيم

الاجتماعية للناقد.. كذلك

أدونيس عندما جمع

ديوان النثر العربي كان

يريد أن يعكس صورة

مظلومية النثر العربي،

على الرغم من أنه جزء

من بناء الشعرية العربية.

شجاع العاني: لو سألت

اليوم أي طالب جامعي

عن أحمد سعداوي، أو

طه الشبيب، لما عرفهما.

أثارني للكتابة واعادني إليها قضية انتفاضة العام 1991 وما رأيته بأمر عيني من مآسي في منطقة المسيب. بعدها وجدت نفسي في إبحار فلسفي لأن القضية كبيرة وتستحق.

أحمد الزبيدي: القصد من السؤال، كان يوسف زيدان مثلاً، قد بدأ بقراءات فلسفية، ولم يكتب إلا بعد أن وصل عمره إلى الأربعين، فظهرت عزازيل، وظل الأفعى وغيرها من الأعمال، وهذا نطلق عليه البعد الثقافي. وقد ذكرت ذلك بعبارة "ما لا يمكن تنظيره ينبغي سرده". أي السرد هنا وسيلة للتعبير عن أفكاره الفلسفية. السؤال هل تعد المرحلة المتأخرة لها دور في ذلك؟

شجاع العاني: للأسف

في جامعاتنا يكون

التركيز على الشعر.

وأما النثر فلا يدرّس

كثيراً. فالنثر العباسي

لا يدرّس تقريباً. والنثر

الحديث يدرّس إلى حد

ما بدرسين أو ثلاثة.

فالاهتمام الأكبر لدراسة

الشعر. وثمة خلل كبير

في التعليم عندنا.

وإن سبب التعصب في

المجتمع تنتجه الجامعة.

فعندما أتساءل عن

أسباب النهضة الحديثة

في الأدب، سيكون بسبب

علي بدر :

(أرى أن بداية الرواية العراقية كانت على يد محمود أحمد السيد، وهو أول من وضع تسمية رواية على كتابه) مع احتلال العراق للكويت، سقطت الأيديولوجيا العربية، وبسقوطها سقط الشعر



العراقي، نأتي بالشعر مقابل الرواية، صحيح أن الشعر ينمو في المجتمع بمختلف مستوياته، والرواية تحتاج إلى مجتمع متحضر، لأن المدنية جزء من بناء الرواية في المجتمع، ولا نتخيل وجود رواية في مجتمع بدوي وقروي. ما أقصده: أن المسألة لا تتعلق بجنس أدبي مقابل جنس أدبي آخر، إنما تتعلق بثقافة المجتمع نفسه وقدرته على الإنتاج.

علي بدر: الرواية شكل من أشكال الإنتاج.. أقول إن العالم تأسس على فكرتين. الأولى فكرة دينية، وهذه الفكرة اخرجت لنا طقوساً ولغة. وفي العالم الغربي، بعد بداية المشروع "الكانطي" انتهت العلاقة

ربما يعرف عبدالخالق الركابي، لأنه أضيف إلى المنهج.

طه الشبيب: في مؤتمر عن الرواية العربية – الألمانية في عام 2004 الذي عقد في اليمن وحضره غونتر غراس، قلت: لا يوجد شيء في الأدب غير الشعر، الرواية طور من أطوار استحالة الشعر. والشعر حقيقة ما لا يرى، ولأن التغييرات الكبرى التي حدثت في العالم لا يمكن للشعر أن يستوعبها، انبثقت الرواية من الشعر على هذا الأساس. وكل الروائيين الحقيقيين لهم جذر شعري.

علي بدر: الشعر حاضنة الأدب العراقي. أحمد الزبيدي: لماذا عندما نتحدث عن الأدب

مع السماء، وانتهت
 الأساطير، ولم يعد
 عندهم أبطال دينيون أو
 الهيون. صارت عندهم
 حاجة جمالية بديلة عن
 الدين، على الرغم من أن
 أي مجتمع لا يمكن أن
 يعيش بدون روحانيات.
 وظهر بطل الرواية للمرة

أحمد سعداوي :

سلطة المثقف الراعي الهاديء الموجه تفتتت بسبب تعدد المنابر ووسائل التواصل الإجتماعي

وحدث ذلك عندما كان
 هناك انتظام اخلاقي
 واجتماعي في العصر،
 وعندها بدأت الهوامش
 تغزو المركزيات،
 النثر غزا الشعر. الأمر
 نفسه حدث عندنا في
 الثمانينيات عندما تحول
 فضاء الشعر إلى فضاء

الأولى بشكل مغاير للبطل الديني، الذي يتصف
 بالعظيم. وعندما عرف فلوبير الرواية في "مدام
 بوفاري" فإن أبطال هذا الفن هم الإباحيين، بمعنى
 أن أبطاله هم الاشخاص النادرون والخارجون
 عن القانون، وليس القديسين أو الأسوياء الذين
 يتمثلون فكرة الدين. إن حل هذه الإشكالية بدأ مع
 البنيويين، لكون أن الأدب ليس فكرة الشعر وحدها
 انما هو كل ما تصنعه الكتابة. لكننا في العراق بدأنا
 شعراء، الجميع بدأوا شعراء. ظهور النثر في العالم هو
 الذي عمل على تدمير النثر، ومن ذلك قصيدة النثر
 كمثال. وظهور الرواية هو ظهور المدنية في أوروبا.
 اشير الى فهم خاطئ لدينا بمصطلح المجتمع المدني
 والصحيح ما نسميه المواطنة. لقد تشكلت المدن من
 الهاربين من الاقطاعيات الفلاحية في العالم وبدأت
 تتجمع في المدن بعد أن كانت تنسب أسماءهم إلي
 من يرعاهم. وعندما وصلوا المدينة صاروا احرارا.
 وعندما تشكلت البورجوازية حققت حضورها بعد
 أن وجدت هؤلاء الذين لا يجدون قوت يومهم. وفي
 الواقع أن بودليير عندما كتب، كتب عن هذا العالم.

نثري في التسعينيات قصيدة النثر على سبيل المثال.
 هذا التحول اضافة الى التحولات الاجتماعية ولغة
 الصحافة هو ما نطلق عليه اليوم بالرواية الحديثة.
شجاع العاني: الأدب منذ عصر الإغريق، كله شعر.
 ماعدا "القصة" وهي الملحمة، وقد كانت تُكتب
 شعراً، أما الشعر الغنائي فلم يكن له دور، ولم يذكره
 ارسطو الا بشكل عابر. وعندما تطورت الحضارة
 وصارت المدن، بدأ التحول من الشعر الى النثر.
أحمد الزبيدي: كل روائي بدأ شاعراً. والشعر كما
 نعلم تصعب ترجمته، بسبب فقدان الترجمة للجرس
 الايقاعي ورنين الجملة الشعرية. والجاحظ يقول إن
 الشعر لا يترجم. السؤال لأحمد السعداوي: نعرف أن
 رواياتك ترجمت إلى أكثر من لغة. هل قرأت رواياتك
 المترجمة بلغة أخرى كالانكليزية مثلاً؟
أحمد السعداوي: لا لم اطلع عليها.
أحمد الزبيدي: القصد من السؤال معرفة مدى
 مقدرة المترجم على الحفاظ على البنية السردية في
 الرواية، وكيف وجدت تجسيد تجربتك الروائية بلغة
 أخرى؟

تحدثت عن عراق ما قبل 2003 ونظام صدام، هل كانت ستأخذ نفس الحيز الذي وصلت إليه الان؟ أحمد السعداوي: كلنا كتبنا عن تلك المرحلة. رواياتي كلها تتحدث عن ذلك.

شجاع العاني:

فرانكشتاين في بغداد لم تكن عن تلك المرحلة. أحمد السعداوي: كان فيها مراجعة للمرحلة السابقة. وفيها ربط بين المرحلة السابقة والمرحلة الحالية. وربط بين مرحلة صدام ومرحلة الاحتلال، لكن حاجات التلقي في اللغة الذاهبة اليها الترجمة، تفرض احكاماً معينة، اليسار الاميركي مثلاً، والبريطاني، قرأوا روايتي في سياق نقد الحرب في "الغارديان" وهي صحيفة يسارية. لكن هل يعد هذا المحدد الوحيد؟ مؤكد لا. لان ذلك فيه اجحاف للعمل الادبي أو الروائي. وبالنهاية يبقى ثقل العمل للقدره والبراعة الفنية. وانا من خلال المراجعات التي اطلعت عليها، أرى أن هناك مراجعات سريعة تشير إلى البعد السياسي، وهناك من حلل البناء الفني والجانب الخلاق في النص. واليوم أشير إلى أن التداول في الميدان، وهيمنة الموضوع السياسية، ستكون حاکمة جداً في تداول الأدب. "جبار ياسين" مثلاً، صدرت روايته "القارئ البغدادي" في عشية الحرب على العراق باللغة الايطالية، وكان كتاباً عادياً كبقية الكتب، لكن مصادفة صدره مع بداية

شجاع العاني :

ففي جامعاتنا يكون التركيز على الشعر، وأما النثر فلا يدرس كثيراً.

علي بدر: لا يستطيع أحمد أن يجيبك عن السؤال. أنا سأجيبك عليه.

أحمد السعداوي: من خلال تجربتي الشخصية، فإن ترجمة رواياتي إلى اللغات الفرنسية

والإيطالية والإنكليزية، قد وقعت بأيدي مترجمين بارعين. مثلاً "بربره تريسي" التي ترجمت روايتي إلى الايطالية وحصلت في عام 2016 على جائزة أفضل ترجمة وهي مستعربة بارعة لها ترجمات كثيرة. أما التي ترجمت روايتي الى الفرنسية "فرانس مايا" فقد أشاد بها الأصدقاء الذين يقرأون عن الفرنسية، وهي أيضاً مترجمة قديرة وبارعة. والترجمة الانكليزية ترجمها "جونثان رايت" وهو مستعرب إنكليزي بارع ومتمكن وعنده جوائز كثيرة في الترجمة.. أما عن الكيفية التي يتصرف بها المترجم في بعض الأشياء، فقد ترجم رأيت مفردة "الشسمه" بـ Whats name وقد تصرف بدمجها. أعني أن المترجم يمكنه أن يتصرف في ذلك. والمعيار سيكون في تلقي اللغة الذاهبة اليها تلك ترجمة الرواية. أشير إلى مترجم ياباني رُفِضت ترجمته لـ "فرانكشتاين في بغداد" من قبل الناشرين لكون نصها الياباني ركيك. ذلك أنه محكوم بسياقات تخص اللغة المترجم لها. وثمة انطباعات تتشكل عند قراءة الترجمة من قبل القراء.

أحمد الزبيدي: لو كانت تلك التراجم للروايات

محظوظاً بالترجمة للإنكليزية، فمترجمي الأولى لم تكن تتقن العربية. هذا الموضوع فيه حكايات كثيرة، ولم يكن معبداً بالورد. القضية ليست بوجود مترجم جيد وتمشي الأمور ببسر. وترجمت عازف الغيوم من قبل مترجمة تونسية، وعندما اطلعت عليها الناشرة وجدتها ترجمة ضعيفة، فتطلب هذا الأمر منّا تكليف محررة تعيد صياغتها. وكنت محظوظاً جداً بالترجمة للفرنسية وفازت ترجماتهم بجوائز أدبية كثيرة. ومحظوظ أيضاً بالإيطالية. وقد نجحت ترجمة إحدى رواياتي بالروسية، في حين اقترحوا علي سحب ترجمة أخرى لسوء الترجمة، وكانت لرواية "الركض وراء الذئب" قارئ وهو ناشر روسي من الشيوعيين القدماء نصحني بسحبها من المكتبات.

شجاع العاني:

كنت أكتب مقالات لجريدة نرويجية بعد العام 2003 عنوانها "حكايات من بغداد"، أبلغوني أن اليوم الذي يظهر فيه مقالي في الجريدة فإنهم يبيعون أضعاف النسخ منها، لأن الناس هناك تريد مادة عن بغداد، لأن الدنيا تشتعل فيها.

أحمد الزبيدي: السؤال موجه للدكتور شجاع العاني: في نقد الشعر، ثمة "الأجيال الشعرية" وهي سنة سنها النقاد ليتحدثوا عن الشعراء

الغزو جعلته يحقق حضوراً كبيراً في اللغة الإيطالية، وهذا ليس موضوعاً أدبياً أو فنياً، إنما حاجة القارئ الإيطالي إلى معرفة ما يجري من خلال الأدب. جبار ياسين عندما كتب العمل لم يكن يفكر أن ثمة غزواً سيحصل.

علي بدر: خمس عشرة من رواياتي تُرجمت إلى مختلف اللغات، وعندني خبرة في هذا المجال بشكل جيد، أقول ليس كل الأعمال تُترجم وتُنشر لأسباب فنية. والسبب السياسي هو سبب رئيس في ذلك. بل إن السياسة في الأدب سبب رئيس. أنا لم أكتب رواية حب، ولم أكتب رواية خارقة علي المستوى الفني، لكن هناك مجموعة عوامل يتطلبها السوق، منها أنك من العراق، والعراق محتل، ولأنك روائي جيد، إنهم لا يترجمون أية رواية. يريدون رواية مستوفية لشروط إنتاجها الفني باحتراف علي وفق المعايير العالمية، ولا يترجمونها لأنها خارقة فنياً أو على مستوى الشكل، لأن موضوعها سياسي. لقد نجحت روايتي "حارس التبغ" بالإنكليزية، لكن بابا سارتر

نجحت بالفرنسية، لأنها تتحدث عن الوجودية، ونجحت "عازف الغيوم" بالهولندية، لأن عندهم مشكلة اللاجئين. ونجحت "الطريق إلى تل مطران" بالإيطالية لأن فيها جنساً وحباً وآلهة ودينياً. ثقافة المجتمع لها علاقة بحاجات السوق. ولم أكن

طه حامد الشيبب:

إن النجاح الأكبر لأي نص
انسجام المضمون مع
الشكل، فالمضمون يخرج
الشكل.

لا نستطيع أن نستوعبه في الشعر ولا في غيره، إنها فكرة مغلوطة.

علي بدر: المشكلة أننا نقدر هذه الاشياء الخارجية. وإن كانت وسيلة أكاديمية لمعرفة المرحلة، فنضع أطراً صغيرة ومتحركة لنفهم من خلالها موضوع الاجيال. وهذا الأمر معمول به في الغرب، فيشرون إلى ان المرحلة الفلانية ظهر فيها فلان وفلان، للإشارة إلى ظهور ذي أهمية ما، أما عن التفاضل فهذا للتاريخ.. وعندنا بتقديري تصنيف لكتاب الواقعية، أسميهم فرسان الواقعية مثل غائب طعمة فرمان، وفؤاد التكرلي، وعبدالرزاق الشيخ علي، ومهدي عيسى الصقر. بعدها ظهرت رواية الستينيات، وهي تقريباً شكلية كافكوية كفاضل العزاوي.. بتقديري الشخصي لا يمكن أن تأتي بجديد مالم نقرأ القديم، وما هذا القديم إلا بنية هائلة.

احمد الزبيدي: يبدو أن السؤال عن الرواية لا ينتهي ، وهذا هو ديدن الحداثة التي لا تمل ولا تكل عن التجديد والتغيير، ويبدو كذلك أن الإجابات، هي الأخرى لا تنتهي ... شكراً جزيلاً لكم على كل هذا الجدل والنقاش والتساؤل .

بغطاء جيلي، وغالباً ما ينسبونه إلى البعد العشري - ستينيات وسبعينيات الخ - . لكن الأمر مع نقد الرواية مختلف تماماً. فلم هذا الاختلاف برأيك ؟
شجاع العاني: ربما يعود السبب إلى قلة الإنتاج في الفترات السابقة. لهذا لم يمنح النقد فرصة لمثل هذا الإجراء.

احمد الزبيدي: هل تستطيع ان تقسم الروائيين إلى أجيال . إلى جيلين على الأقل؟

شجاع العاني: نعم. هناك جيل غائب طعمة فرمان، وفؤاد التكرلي، وهناك جيل طه الشبيب، وعلي بدر، وعبدالخالق الركابي، واحمد خلف، وهناك احمد سعداوي وآخرون من جيل أحدث. وأصنفهم على أساس عقدي. أعني أن غائب، والتكرلي، على الرغم من التفارق بين أسلوب هذا وذاك، أسميهم جيلاً رغم اختلاف طرقيهما بالكتابة.

طه الشبيب: أنا ضد فكرة الأجيال، وكيفما نضعها ستكون خاطئة. إذا افترضناها بحسب العمر ستكون خاطئة ، وبحسب الإنتاج أيضاً ستكون خاطئة. لكننا نستطيع القول إن ضرباً من ضرب الكتابية ظهر في هذه المدة أو تلك . أعني اتجاهات فنياً معيناً يمكننا تسميته على هذا النحو، أما التججيل،

بستان قريش



جبار الكوّاز



لا أشجارها التي أثلكتها السيوف،
ولا ثمارها،
وهي تتقمص جماجم الفوضى.

قال الجاحظ: : بستان قريش وصف أطلقه
العرب على عراق العرب وعراق العجم حين
وزعه الخليفة الثالث على قادة جيوشه فصار
أهله وأرضه عبيدًا وخولاً لهم)

ولا أفقها الأسود المخضِرّ،
يسطر برهانه في سجل الأعشاب.
كان يا ما كان،
خيولُ تدكُّ أثداء الصبايا،
رماحُ تكسّرُ ظلال الموتى،
ودروعُ تقرأُ تعاويذَ الليل في النهار.
وملثمون
ملثمون
ملثمون
أسقطوا ألقابهم في الأزقة،
وألبسوا في خضمّ خيلائهم أجساد الرمال للصبايا،
وتقاسموا الطنافسَ نكايةً بقصر الإمارة.
رتلوا سورة الروم،
وهم يحرقون الأنهار،
بحثًا عن أسنة الآبار.
ومسحوا عيون المطرِ،
ليغرسوا أورادَ دمائننا شوكا.
وكان يا ما كان

الرجل ذو العين الخشبية،
ذو السيف الخشبيّ،
ذو الجواد الخشبيّ،
بقيَ منسجمًا،
وهو يغادر خشبة المسرحِ،
ظلّ العرق يصهل في ظلاله.
وبستان قريش،
ما زالت تصرخ بالسبايا وتلهث باليتمِ.
وكان يا ما كان،
أين هوى الخلان؟!
لقد دفن الملكيون سيوفهم بالضباب،
وأوقدوا غلّهم في النخيلِ
وبلا أسماء،
أوالقاب،
أو كنى.
ونكايةً بعماتنا،
أولموا حقائبهم مطاراتِ،
ومخادعهم أشلاء ضحايا،



وظلّت البستان في ظلّمٍ مجنون.
وكان يا ما كان،
هؤلاء،
الهؤلاء،
الذين يخرجون من حلمي،

وأنين بلاد.
وكان يا ما كان،
أين مضى الخلان؟!
لقد مسحت سحابة بالسيف،
من دفاتر السجون،

وتزوير بصمات الروح في الزوايا؟!
 أين هم الان؟!
 أين أنا؟!
 وأين أنت يا بستان؟!
 وكان يا ما كان.
 الجبال - الشمال..
 (لم تكن ولدت بعد تلك البلاد)..
 وما كان (كارون) - في الشرق - نهرًا أحد..

xxx

والآن:
 لا في المتحف، بل بعد سبعة آلاف عام،
 لون الماء صغير في النهرين وفي الأهوار..
 والمشحوف - الحوت الأول - مغروس في الطين..
 والأسماك:
 الشبوط. الكطان. البني. الحمري..
 تبحث في أنهار الجيران العطاشين
 ... عن لقمة ماء!

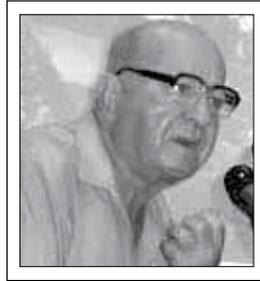
وهم يخدعون أنفسهم بأقنعة المعصية،
 والغفران معًا،
 كيف أقنعهم بالمكوث؟!
 وهم يزورون أحلامي بالأغاني،
 ويتسترون بالخوف نكايًا بالفرح،
 وبالماضي نكايًا بالغد،
 وبحروف العلة نكايًا بالمعلقات،
 كيف أحصاهم؟!
 وهم يختصرون أحلامي بالظن،
 ويوسعون لومي بالانتظار،
 ويوظرون حلمًا لي،
 لا يقفون عليه،
 ولا يبتسمون.
 ويغادرونه باكراً
 قبل أوان النوم،
 هؤلاء
 هؤلاء
 من علمهم سرقة الأحلام،

يا أحزابَ الشيعةِ، يا أحزابَ السنةِ، يا أحزابَ الأكرادِ:
 ألف عوافي!..
 فلتقتسموا بغداد!
 لكن لن تقتسمونا!
 وأنا- بين القيثارةِ والناي-..
 سأصعدُ فوقَ الزقورةِ ،
 أتلو نشيدي الأخير:
 في البدءِ كان الرافدانُ
 وكانتِ الدنيا دخان
 لا بارقُ خلفَ المدى. والأفقُ ضاقُ
 حتى بدا- مثل الندى- وجهُ العراق!

يا أيها النوابُ. أيها (المجرَّبون)
 والذين لم يُجربوا. يا أيها النوابُ.
 لا تقتربوا من نصبِ (جواد سليم). بعد الآن!
 عودوا إلى مطابخِ بيوتكم..
 ولتخجلوا. إن كانَ بها جبنٌ أولبن..
 من سدِّ (أليسو)..
 أو، تمرُّ أسود، من نخلِ الجيران..
 حزنانُ على سيِّده.. تمرِ البصرةِ.. يا نواب!
 ×××
 وأنا. سوف أصيحُ. بعلوِّ الناي. وحزنِ المعدان:



عيد ميلاد يوم أمس



زهير بهنام بردى

وتذكرت أنني لست مطالباً بإبداء دهشة أو أي علامة
تدل على انتمائه إلى مملكة الشهوة، ما كان علي
سوى أن أقف برباطة دهش ولا أدخن أو أحتسي
الخمير والشفاف؛ ومن عتاب داهمني خمسة حاكته
امراة سليطة الإغراء. صديقة المشؤومة تحسست

عيد ميلاد يوم امس
صالون ساخن بحرارة عيد ميلاد صديقه المشؤومة
بغيره، لست فاضحاً، لكن متعب ومثير لذا لا أقف
كموديل للدعاية، يوم أمس كنت حقاً مزدحماً؛ نلت
الكثير من التهكم ودم معنى نفسي بوصفي تمثالاً

من طبيعته يرميني بشفتيه بلا فراديس ويدحرج
 بيضاً مكسوراً لصحرائي المتبعثرة بالشمس أجلس
 القرمضاء الساعة بوحشتها وأنا بتموج كلامي
 وشهوتي ليل يغمض شهوه النوافذ

xxx

أقرأ في فم يابس حكمة غيب تائه في زيتونة الليل،
 طفل يأخذ إلى سريره ارطب، وعلم أن يقول أشياء لا
 تقدر أن تمشي في ماء اساطير مجهولة يدور وكأنها
 شموع صاخبة تهتم بفنجان عرافة تهذي في تموج
 مرايا تحب نساء لا حصر لهن يوقدن ذروة شهوتهن
 في الرماد ويلبطن في الطين دون رداء اسير وأنا
 اودع اعضائي هكذا في كراس سلاله لا تشجب
 تماثيلي في فهم ابواق تبوق وسع سلالم تنزل من
 سيقان مسن بزي فضي

xxx

دع من فضلك وتمهل قليلا التمثال، يستحم الان
 بعشب قصير الماء في فكرة جميلة، قصدي إثارة
 الثملين المتباهين بغزيرتهم المتشردة، وماوهم

قوسي وتمردت لأنني موضع مزاجات لا تحصى،
 صحبت مزاجي الشخصي وخرجت إلى برق في عتمة
 أضاء أمامي صالون الليل
 xxx

حكمة عذراء تعاشرني كيف لي أن انضح في الإقامة،
 احتفاءً بشهيق اكسير المصفي إلى هذيان في
 نقوش صفراء من شهوه الشمس ينبغي لي أن اغتسل
 الفجر والهموم والفضاء فوق كتفه الا..... تدوق
 خف يومياته الشامية من منفي يتخاصم النبات مع
 فخامة قامة أعضائه مزامير من الخيال تضحك في
 قصب يحتضن الكلام المكتوب بفصامة موسيقى. لا
 وقت سوى للحب يعود إلى طبعي الصغير حيث كنت
 أمسك الهواء كي لا يسقط على الارض

xxx

يصعد نعاسي إلى قلق الساعة، اعشاش ما زالت
 تتزين نوافذ الوقت ليس مفاجأة لأن أرقد في كهوف
 أراها مطمئنة إلى قوس خيط رقيق من برج يتحدث
 ظلي الواقف في ابجدية الوقت إلى ظل اخر ليس

وسام والتشويش ولوثة ايام تحت عس حالك من البيذ
العتيق المهجور يغمض عينيه من مسحوق أسود تائه
في اعباء التراب يذوب في أي وسيله قبيحة تجيء إليه
ولا تدعه يفكر بالاستسلام إلى حمة تشرده المبتكر في
أيقونة منهكة

xxx

رميت الغبار في الطالع وغسلت اخطائي باعتذار
عصي عن البوح، ما دخلت إلى خلوه خضراء بجسدي
المغموس بالتبلسم، ماكنت بعيداً حقا عن الكلام ولم
أسمع أن تاخذني الاتي من اسمالي إلى ربيعها البرزخ،
كنت اتكسر فيها فوق بعض واتكئ على عتبات تدرني
بعري صاخب استسلم تائها مشتتتا لطلسم واهبط
طوعا مقتحما بلطف أيامي الأولى وأنا احفي منفى
بحسن عويل

xxx

قرات ما يشبه مكيدة افعى تركع خارج أسلوبها
المعتاد ليس ماكون ان أكون في ارساليات جسدي
ربما لبصري أن يلقي باللائحة على فارغة يخرج



البارد فوق كرسي يهتز بعذوبة، ويسروهم من تكسع
الشمع الخبيث تحت قميص أسود شفاف وبين فوضى

وعادة في الواحدة بعد ظلام الليل، وكانت مجمل أحداث العالم بعيني، كنت الحضاها بشكل منطقي ولكنني لا ادري كنت اتعثر ما يقرب عولا من فكره كسلانة من دنس الحب تنام في مجمع كبير بخيبات تتكسد على منصة، لفصل بين اوان سماء لا تعلقها الند، عورون الفتاه باشكالهم الممشوقة وما زالت لديهم الرغبة بتدخين المضاء، هم التنايله على ذمة ترون بغدرته افكارهم السوداء الشخصية

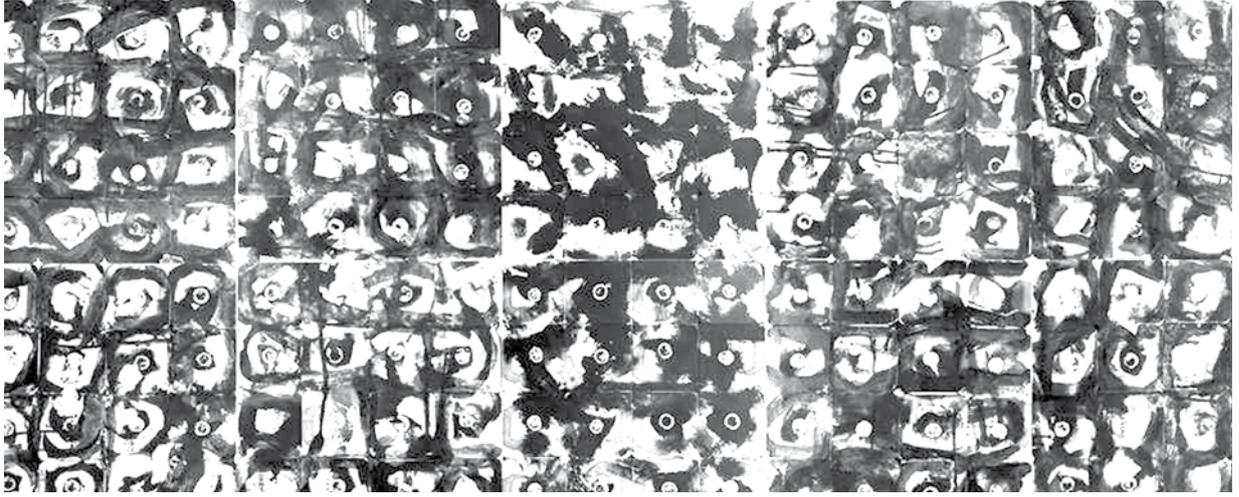
xxx

فيما كنت اترهل نشاطاً وسروالي يتوسل إلى التنظيف، لقامة عادت من اذرامي فجأة وبإلحاح، وكان جسدي قد فارق الحب في عادات امراة دائماً ما تدخل في شؤونه الداخلية بانتقاض ما كنت احاذي الفردوس وأنا أسير مهلاً؛ واقطع بصورة حفيص عن اعتزازي الناعم في العبت وقتا اكثر وانا احدق بشكل كثيف وبانزعاج بارن وباستمرار تلك الحال الى امراة تتناسب جنونا بافكاره لقتل الوقت

من مدور او ليس كرة القدم لكن اعود في تنويات رمان ما يتحول شحبا في غموض كائنة المستغرب من عدوبة ما حصل وبحسب ذلك مماثلا لضجر شوؤم بالتحديد كان يرغب طوعا لقاءه في فكرة غير كاملة بلا ريف لانكسار صوت وردة بلا سبب في مكان لا يسمح لها أن تكون أكثر انفه رغم بشاعه الوهم

xxx

لم يبق في الفراش سواي فليس من العدل ان ادخن حديث امراة لازالت إلى الان في درجة حب غليان تطلق قبحا يتطلع الى جسدي السليم اشمئزازا من بطء رغبته مثيرة تقول تالو لموسيقى في فهمي لتتخلص من صوت كسير في دهشتها يطلب بالاح مخيف تفاهة كائن مغموس يتدخل في شائبة ومحط اعجابه في اشارات صيادتها كرها في رتائه نشوه شخصية تخبط بصرا انيقا في استهجان السوداء عمل جرىء حقا فخور بانني لم انتبه اليه حين تأسفن. وحدي الفراش وتواطأت مع اباي



يوجد معي ليل أحتاج إلى مكان عتيق من الصلصال
لا يمشي في عبه الماء، اتذوق الضريح الطري وما
يتبقى من قصب في حنجره غيتار وكمبادرة فردية
اطل برأسي القبيح تحت وطأة الضوء، وبالنيابة
عني لا عيب أن أبقى اهذي عندما اطيح بشيء
ربما خلتم أنه حدث بشكل غريب في الخواء أو ربما
تعب بردا في مكان لم اطق ذرعاً بسيرته الرهيبة؛
استعنت كثيرا بوقاحة غفلتي ورفعت أصابعي على
قيد السماء ليس ضعفا لكن كي لا تخونني صديقتي
التي تشبهك قليلا في مثل هذا الوقت من الليل

شاسعة تأملاتي، في القيام بأكثر أشياء بساطة
تتصرف أحيانا بيوم اعتيادي ممزوج بقليل من
الضجيج وتنفذ هائلة في كسلها البارد كثيرا وسبب
شهرتي أنني أكره الظلام فيكون الأمر في محط
إعجاب الضوء وتحت وطأة هياج اجتاز ازعاج
مؤقت بسرعة بطيئه لا استسلم على الأقل لوقاحة
تطيب خاطر ولا أكون سبباً لحاجة ارغب في لطفها
بشئى الوسائل طبعا اجلس قبالة موقد الكلام وعلى
الدوام شغوفاً بمتحف فاتر لشاكلتي

xxx

اعتراف



ناجي ابراهيم



مَا جِئْتُ أَعْرِفُ لَكِنْ جِئْتُ أَعْتَرِفُ

حِينَ ارْتَكَبْتُكَ أَنِّي كُنْتُ أَخْتَلِفُ

عَنْ كُلِّ مُخْتَلِفٍ لَا شَيْءَ يُشْبِهُهُ

كَأَنَّ كَوْنِي عَنِ التَّكْوِينِ مُخْتَلِفٌ

فَحِينَ جِئْتُكَ مَحْمُولًا عَلَى عَطْشِي

لَمْ أَعْرِفِ الْمَاءَ .. كَانَ الْمَاءُ يَغْتَرِفُ

مُذْ كُنْتُ نَاعِمَةً الْأَطْرَافِ مُتَرَفَةً

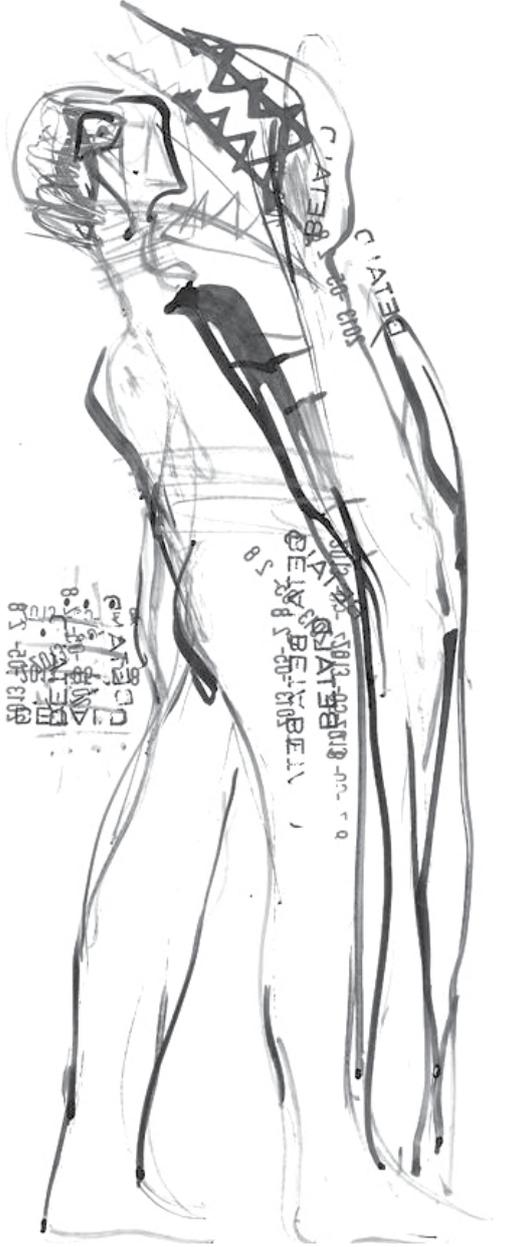
وَكَانَ يَلْهُو عَلَى أَعْطَافِكَ التَّرْفُ

مُذْ ابْتَدَعْنَا حُرُوفَ اللَّيْلِ وَاحْتَرَفَتْ

كُلُّ الْأَصَابِعِ شَيْئًا لَيْسَ يُحْتَرَفُ

مُذْ قِيلَ مَا قِيلَ .. لَا تَنْفَكُ تَعَشَّقُهَا

وَمَا تَزَالُ كَمَا أَنْتَ الَّذِي وَصَفُوا



أَحِبُّهَا .. مِنْ هُنَا .. حَتَّى هُنَاكَ .. وَمِنْ
 طُفُولَةِ النَّخْلِ حَتَّى يَهْرَمَ السَّعْفُ
 إِنْ لَزِنِي تَعَبٌ أَوْ هَزْنِي شَغْفٌ
 يَسُوقُ رُوحِي إِلَى أَهْدَابِهَا الشَّغْفُ
 وَإِنْ تَطَرَّفَ وَدَّ فِي مَوَدَّتِهِ
 أَضْمَرْتُ وَجِدًا كَثِيرًا مَا لَهُ طَرَفُ
 وَإِنْ تَذَارَفَ دَمْعُ الْعَيْنِ سَاعَتَهَا
 ذَرَفْتُ عَيْنِي لِوَأَنَّ الْعَيْنَ تَنْذِرُ
 فَكَمْ وَقَفْتُ وَرَاءَ الْغَيْمِ أَرْقُبُهَا
 وَلَسْتُ أَدْرِي عَلَى أَيِّ أَنَا أَقِفُ
 عَلَى شَفَا جُرْفٍ هَارٍ وَيَنْهَرْنِي
 تَهَوُّرُ الْمَاءِ أَنْ لَا يَسْقُطَ الْجُرْفُ
 عَلَى كَثِيرٍ مِنَ الْأَشْيَاءِ أَوْلَاهَا
 أَنَّ الَّذِي هَهُنَا غَيْرَ الَّذِي عَرَفُوا
 فَمَنْذُ شَبَاكِهَا الْمَكْسُورِ أُنْكَرُهُ
 حِينَ انْحَرَفْنَا وَكَادَ اللَّيْلُ يَنْحَرِفُ
 مُذِ ارْتَجَفْتُ وَفِي كَفِّي أَصَابِعُهَا
 وَمَنْذُ شَبَاكِهَا لِلآنِ أَرْتَجِفُ

رسالة إلى أبي



رعد زامل



يثيرُ غبارَ القلق،
يا أبتِي،
لا شيءَ سوى إنَّ ريحًا غامضةً
قد عصفت بالكوخِ،
وإنَّ النهرَ لم يعد
غير مجرى للدموع.

وكيف هي روحك
في البرزخِ،
أيها الأبُّ،
هل ما زالت تحنُّ
إلى النهر المحاذي لكوخنا ؟
لا شيءَ

لا شيء،
يا أبتى
سوى إنَّ أمي الصحراء،
قد وزعت ظلالك
على أخوتي التماثيل.
وإنَّ نطفتك الخضراء لم تزل معلقةً
على حبلِ الهجيرِ
فانظرْ إليهم
كيف يحثون الترابَ
بوجه نطفتك اليتيمة x.
ثم انظرْ الى الكوخ
يا أبتى،
إذ ما من أحدٍ به،
يشهدُ على
ذبولي !

أما شجرة الزيتون
التي ودعتني تحتها،
فلا غصنَ - بعدك - فيها،
يوحي بالسلام !
لا شيءَ قد تغيَّرَ،
تحت سماءِ كوحننا القديم.



x) وغارقة .. بالدموع عيوني .. أجزر الخطى .. فإذا
زارني طائف الحرب حيناً .. تعثرت بالكلمات .. كما
كنت بالأمس يا أبتى ... عاثرا بالظنون !!

ماذا كسرت



علاوي كاظم كشير

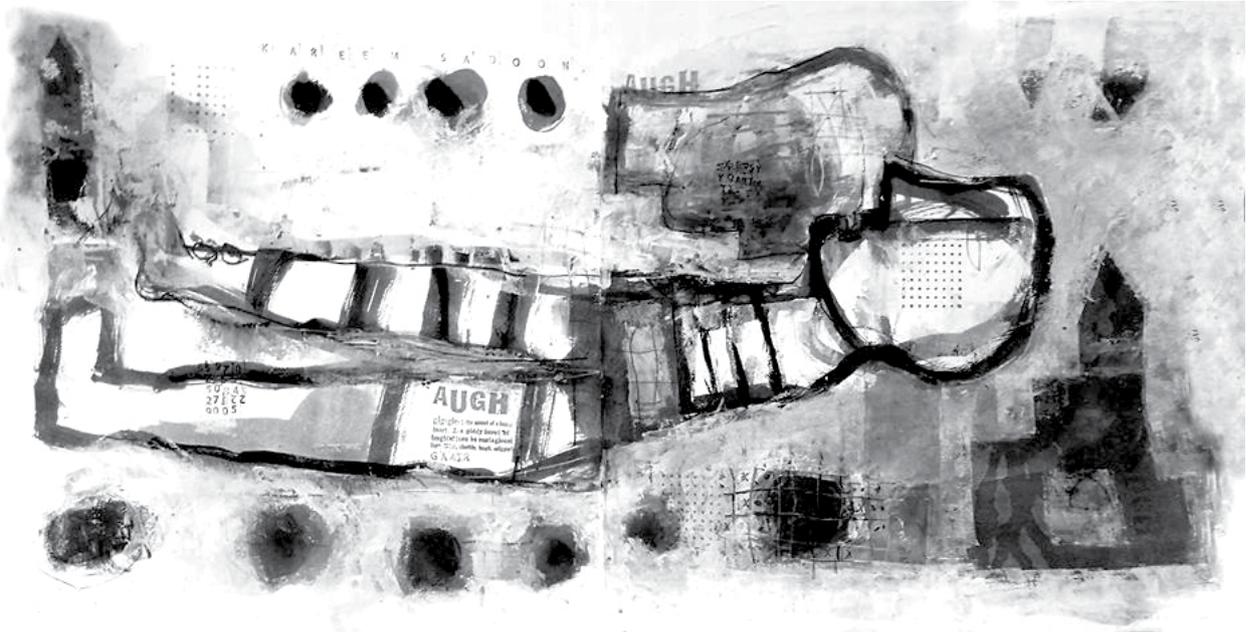


يا ليتني لم أبصرِ الكلماتِ وهي تمرّ مترفة تضيء
كتابها
بالدهشة الأولى وسحر النار فيها
بالمنى صبغت لها أعتابها.
أمضي الى قلقي فأسنده
ليسندني

ماذا كسرت؟
_ كسرتُ مرأتي
وكلّ قصيدة ألقّت عليّ سراجها
_ ماذا وجدت؟
وجدتُ رمل حكايتي رملاً
ولم تنطق لأغلق بابها

هنا حيث انغرستُ سحابةً وضبابها
 هذا الوضوح يمؤه المرأة في روعي شظايا لا أريد
 ذهابها
 _ ماذا كسرتُ؟
 _ كسرتُ مرأتين ليس هما القصيدة
 بل شطبتُ عذابها

وأحذف لوعتي
 أنسى لها أسبابها
 النهر أبعد ما يكون الآن
 حتى يأخذ الطعنات ثم خطابها
 يا غابة الروح الخسيفة
 يا ظلال النخل تمنح رقصها حطابها
 انا لا أرى الآ الجمال هنا..



(برايميسيوم)



مروان عادل حمزة

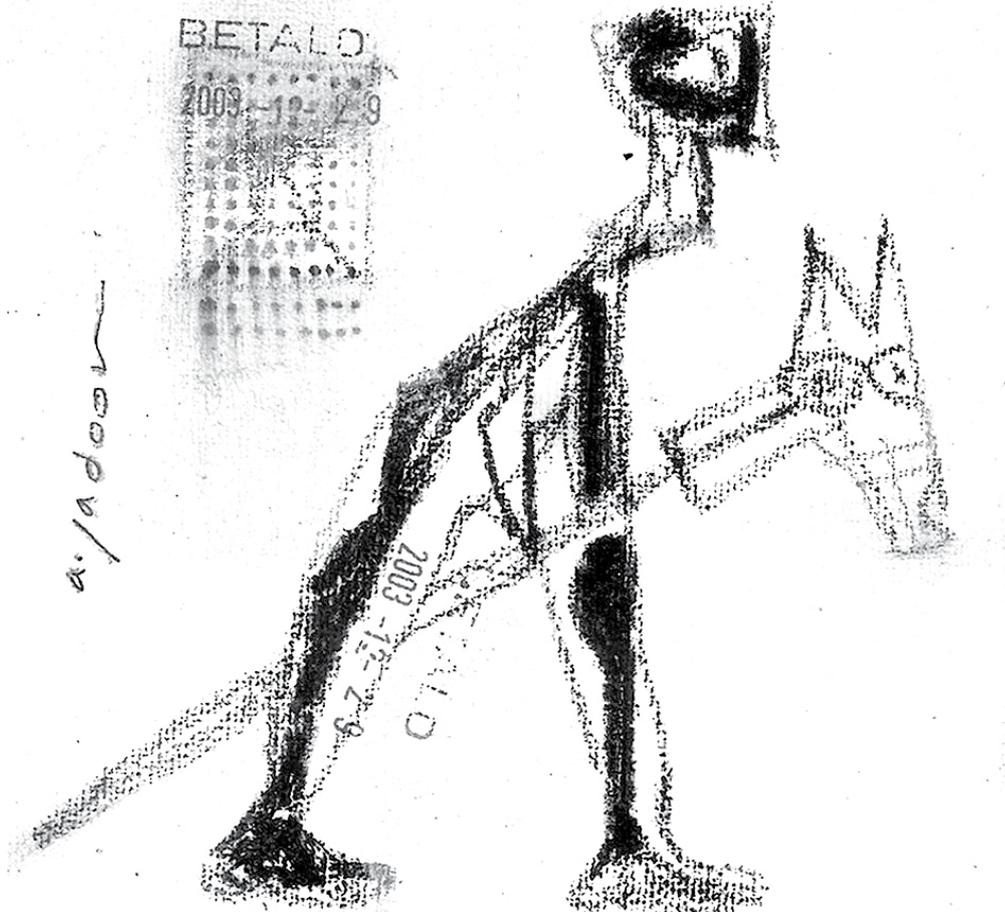


اتسّح تحت المجاهر
مثلَ تخطيطاتِ أوليّة
أواجه بفردة حذائي
عالمكم المتطفّل
قصائدي اهدابي

هكذا أكون حين أكون معي
كائنًا أحاديّ الخليّة
أتكاثر منشطرا على حزني
بعيدا عن عيونكم المجرّدة
بدائيا

لذلك خُصَرِيَا كُنْتُ.
لا ولدَ ولا والدَ له
أنا الوحيد الذي أشبه الله
يا ربَّ !!
ما أقريني بذلك إليك

التي اتحسَّس بها الفراغ
واتلمَّس بها مساحتي واغني:
" ما بين الإله الذي لا يُمكن أن اكونه !
الذي لا ولد ولا والد له
وبين أن اكون كائنا بنواةٍ واحدةٍ
كلُّ شيءٍ ككلِّ شيءٍ



بثوب شارع

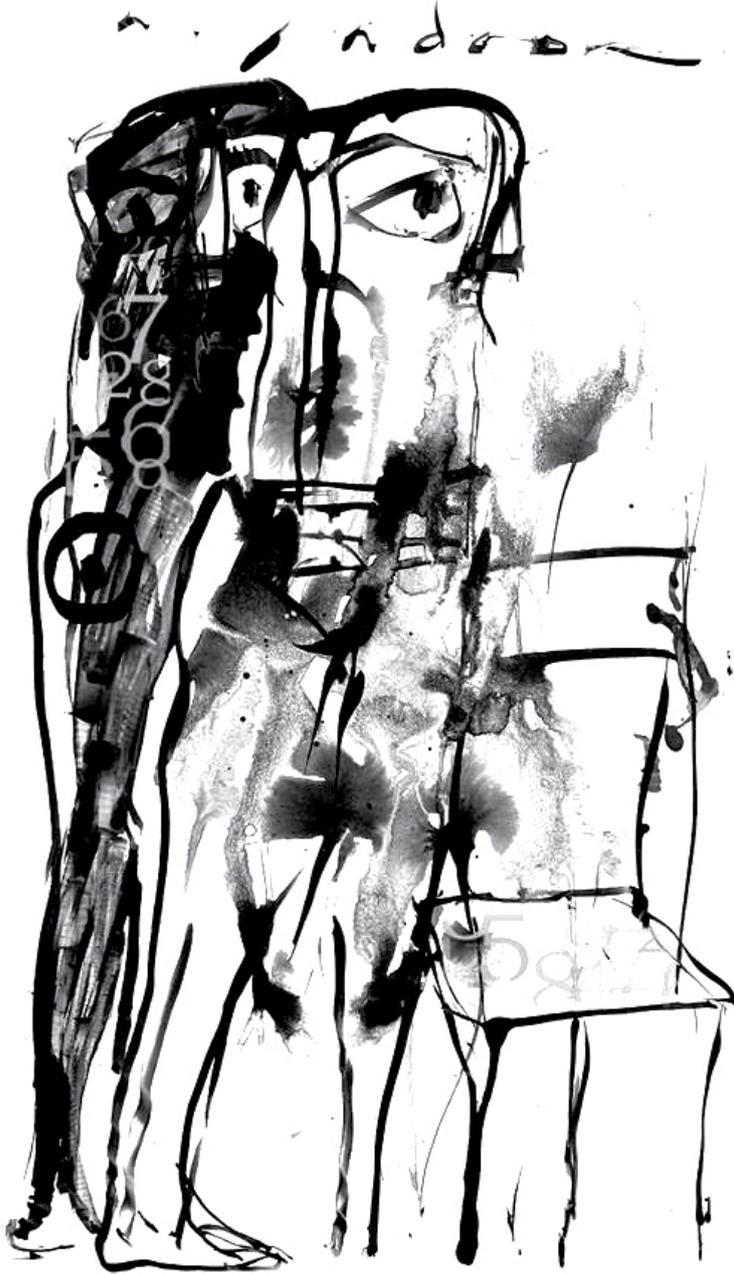


راوية الشاعر



سريّر من المحابر،
ينقُع بي ريشُ الوجع،
مغمسةً بقيحِ وطن.
ترفّني اللغةُ عروسًا بثوبِ شارع،

أيها الشعرُ،
أنثاك أنا،
فمّ على هيئةِ حرفٍ،
جسدٌ على شكلِ سطرٍ،



عذراءً ملطخةً بتاريخِ
أحمر،
فديةً للصمتِ المعلقِ في
كهفِ الحناجرِ.

× × ×

أيها الشعر
معصمي قافيةً من
النعوشِ،
وريدٌ على كتفِ وريدِ،
بيتٌ يحتفلُ بوادِ بيتِ،
وسبيلٌ من كسرِ الدعاءِ
مهملٌ.

× × ×

كلُّ الجوامعِ في بئرِ عيني
عطشى
كلُّ الدلاءِ في خلاصِ شكي
خجلي،
والحبلُ رهينةُ قداسِ

أيها الشعر،	لعيد لا يعود.
مضاجعتك الكريمة،	× × ×
لم يسنّها كتاب،	أيها الشعر،
وبطن الأفكار ملعونة،	طهر جلد القصيدة ،
فكل القوائد بنات حرام.	من طغيان الصدق،
والمحاة كائن هجين،	فالوطن كذبة،
بأعضاء مشوهة،	الانتماء كذبة،
فظل العيب مستحياً	والرسائل بيضاء جداً،
كما سقرّ وطني.	كحجرة ربّ ملام.
× × ×	× × ×
أيها الشعر،	تعال ثقّف جرح البنفسج،
لا صلاة أجيد،	في خلد الفراشات.
لا تيمماً أعرف،	ليت البكاء يسدّ ثغر القلم،
وشياطينك المئة تعرق	لتكفّ سياط الكفر،
على وسادة الريب	ليخرس كمان الحزام،
مبتلةً باعتراف الغفران	وتعتق صغار مدينتي،
بيقين الخطايا	من موت يليق بدستور ممزق،
× × ×	× × ×



العابرونَ بي زعماءُك،
مترعونَ بنساءِ خيالاتهم،
وهم يبادلونهن سرّاً،
يتبولون المنابرَ على الطرق،
تضجُ بهم حافلةُ الوقتِ،
فيبصقُ الطريقُ حظهَ المتكرّرِ،

× × ×

العابرونَ بي زعماءُك،
يقلدون .. يثرثرون .. يدعون،
يطوفونك بطويلٍ متعبٍ،
ويضربونك ببسيطٍ معطلٍ،

أيها الشعر،
منازلُ زرقتي تهجرُ الأبوابَ،
لا نافذةً .. لا قفلَ،
كلُّ ستائرٍ طمأنينتي ترتجفُ.
كلُّ هواجسِ الغيمِ
تعترفُ باعتقالِ المطرِ،
كلُّ زورقٍ في عتمةِ دمي،
يبحرُ بنصفِ شراعٍ،
وبعضٍ من مجدافِ نبضٍ.

× × ×

أيها الشعر،

شتاء معتق ومطر مختمر



عدنان الفضلي

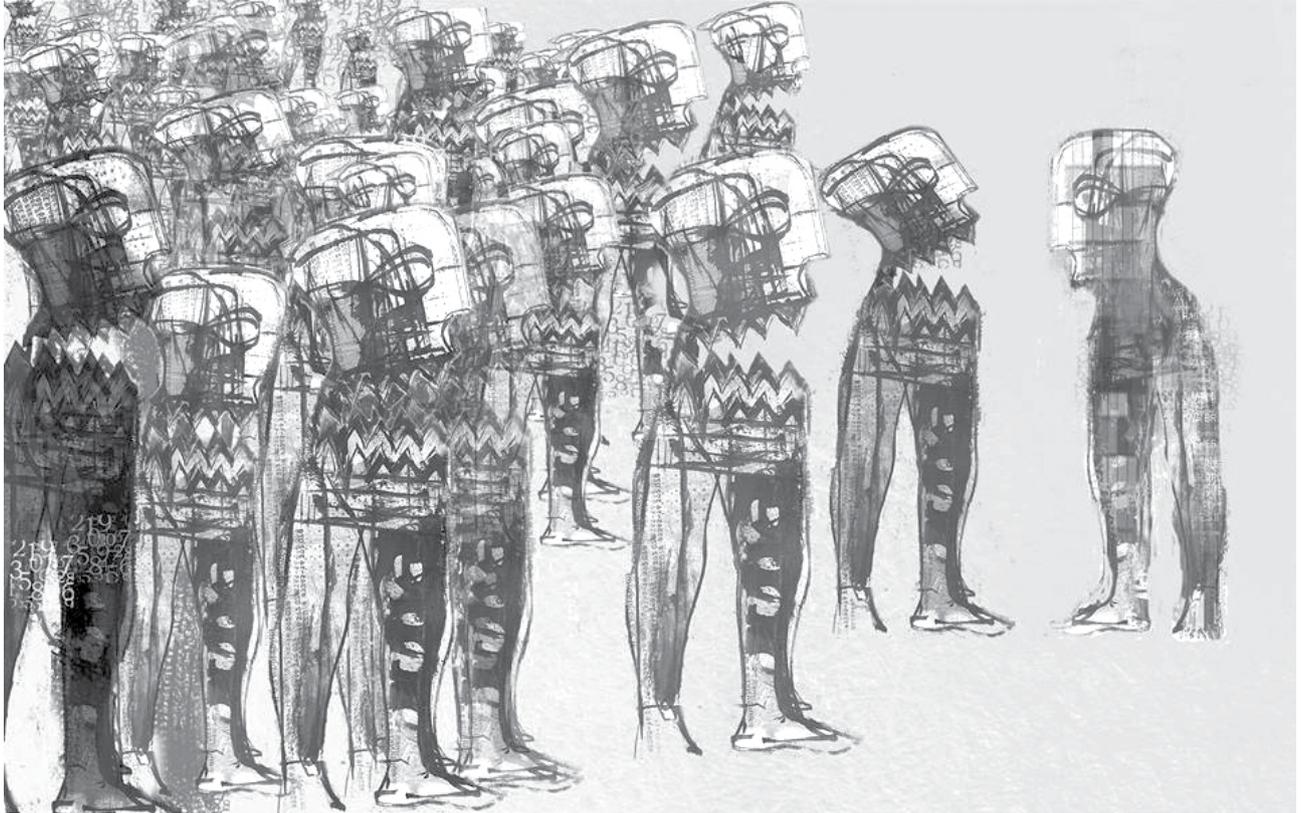


سأذهب الى جسد متثائب
أوقظه بقبلة ممغنطة
فلا استمرار عندي ..
أن ألج المخادع السومرية

كي أستمرّ ..
سأعلق شتائي على جدارٍ أشوس
وأترك للنهارات حقّ النعاس
وبعد إغفاءة الزنابق ..

فساومها عليها ..
 الممهرون بالنزق
 وقبل أن أشعل فتيل الهدوء
 سأثبت للفضاء إني ..
 مستمرّ بتميع السواد
 ورصّ البياض على جسد القصائد

بحثاً عن زهرةٍ سوداءٍ
 تشبه في انتفاضتها
 نهذاً يخال يومه ساخناً في الشتاء
 كي أستمرّ ..
 سأنقب عن بضاعة أنثى
 ردّت عليها ذات صيفٍ



كي أستمر ..
 سأوثق لآخر النساء الموسقات
 أدون لها ما تيسر من ربيع يتناسل
 وأعتلي منصة مقووسة
 تطل على وطن أخضر
 غادره السواد والدم
 وأبقى لنفسه ..
 أنثى بطعم السكاكر
 تراودني عن شتائي الذي ..
 مازال معلقاً على الجدار الأشوس

فالأنثى قصيدة فاخرة
 والبياض يليق بالقصيدة
 كي أستمر ..
 سأمشط أرض السواد
 بوابل من حروف سومرية
 وأمنح الذين ينحتون جمالهم
 بعض أقمار تتراشق بالغيوم
 أحثهم ..
 أن يفتحوا النوافذ الزهرية
 لاستقبال المطر المختمر
 المعبأ بقوارير من ثلج



أربعة أعوامٍ أخرى



وليد حسين



فالحياة مملّة ،
والناس عاكفون على ممارسة التدوين.
أربعة أعوامٍ أخرى،
وسجلُ الموتى حافلٌ بالأضاحي،

لم يعد البحرُ متخفماً
بالحضورِ،
يحملُ بين طياتِ أمواجهِ
مساراتِ اللاعودة،

لشعبٍ يزاولُ الاستهلاكَ.
 بفمٍ مفتوحٍ،
 يخدشُ الساسةَ في الظلِّ،
 ويمارس الهزيمةَ،
 في لقاءٍ متلفزٍ.
 ليس الأمرُ مخفياً،
 طالما
 أشرعتَ نوافذكِ الى المدنِ الباردةِ،
 ولديكِ ذاكرةُ الإيابِ.

يشربون نخبَ الهزيمةِ،
 مع أوّلِ ظهورٍ علنيٍّ.
 يا لهذهِ البلادِ والسقوطِ المتكرّرِ،
 منذُ غيابِ،
 يستيقظُ الفجرُ ثملاً،
 يتدثّرُ بحمى الانتظارِ،
 لكي يعودَ الحلمُ
 من جديدٍ.
 في مطابخِ الساسةِ
 تصطفُ اللعناتُ،



كأس الفراق



عبد المنعم الامير

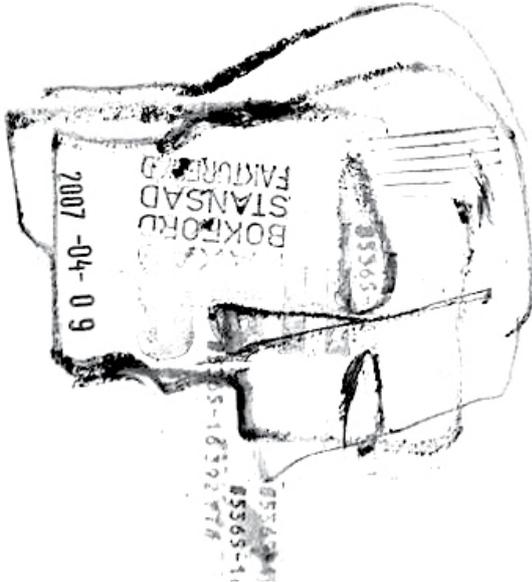


الآن جئت؟
تُكْطِلِينَ اللَّيْلَ مِنْ وَهَجِ انْتِلاقِ
وتُراودينَ قصيدتي؛
فتغيبُ عن نسقِ السِّياقِ

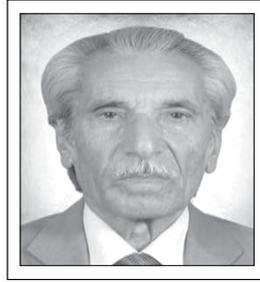
شَفَتَانِ مِنْ عَسَلِ مُراقِ
وتدُلُّ يُذْكَي احتراقِ
وتلَفْتُ كالأُمْنِياتِ إِذا تَنَفَّسَها اشتياقي
وأنا انكسارُ قصيدةٍ شاخَتْ على أَمَلِ التَّلَاقِ

وأنا المؤثت بالحروب
وبالنُدوبِ
وبالعراقِ
كم قد قُتلتُ ولم أمتُ
ومشيتُ مقموعًا وثاقي
وجرعتُ أصقاعَ الخطوبِ
فلم تُثِرْ حتّى فُواقِي
ولقد طفحتُ..
فما شربتُ أمرً من كأسِ الفِراقِ

وتُرذنينَ على أغاريدِ الصباحِ ندى أنبثاقِ
يا نكهةَ الحلمِ المُعَفَّرِ
بالتمنعِ والعِناقِ
أو بالتُرُدِّدِ
والتوددِ
والتعبُدِ
والوفاقِ
كيف أنجزتِ بداخلي
وأنا المُدججُ بانغلاقِي؟



سطو في عمق الليل



موسى غافل الشطري



(وابن (فنديه) - ان حجم الثمار قد لاح شهياً ، وقد تدلى الرمان جراً ثقله ، وحان قطافه . فبات عليهم أن يفكروا ويجازفوا بالتسلل في عمق الليل . وكانوا قد رصدوا : إن الطريق إلى الداخل ، لا يتم إلا عبر فجوة الساقية الخالية من الماء . وكان التسلل محفوفاً بالمخاطر ، فأبناء الشيخ لن يترددوا بإطلاق النار على من يتجرأ على اجتياز السياج . وقفوا كالعادة على مسافة ، يمعنون النظر

كانت هناك في القرية حديقة غناء تحيط بقصر الشيخ ، لا أحد يحزر ما فيها من ألوان الأشجار المثمرة . فهذا حكر على سيدة القصر المدللة ، وأبناء الشيخ القائمين على خدمتها ، لكن الأشجار على مر السنين ، تمردت وأبت إلا أن تتباهى بثمارها المثيرة للعباب ، وتطل بحملها من فوق السياج . الرمان والتين والنارنج والتكي والليمون ، كل في حينه . وكان يبدو للناظر - بالأخص لولدي (صخيله

بالممانات ، التي بدت ناضجة متدلّية .
 قال ابن صخيلة الكبير لابن فنديه :
 - هل تستطيع أن تجتاز الساقية تحت جناح الظلام ؟
 قال ابن فنديه بحماس :

- أستطيع ، ولماذا لا أستطيع ؟ هل أنا جبان ؟ فانا سأزحف بطريقة الأفعى وأدخل عبر فجوة الساقية بسهولة . ولكن عليكم أن تراقبا جيدا .. هل سمعتما ؟ تراقبان جيدا . فإذا حصل وشاهدتما أحد أبناء الشيخ فإن على أحدكما أن يطلق صفييره لكي أكون على علم بالأمر .

عندما مضى الليل إلى العمق ، أخذنا الكيس من صخيلة ، التي أظهرت تدمرها من نيتهم فحذرتهم ، ولكنها في الخفاء تحلم هي أيضاً بمذاق الرمان .

اقترب الثلاثة من السياج . وعندما اطمئنوا من خلو المكان من المارة ، تسلل ابن فنديه زاحفاً من فجوة الساقية ومعه الكيس .
 علق بثوبه طين الساقية ، التي مازالت مبللة بماء السقي . هذا لا يهم ، سيفغسله لاحقاً ... تحرّى بنظره جيداً ، مخافة ان يوجد احد . كان يهيمن على قلبه الخوف من هذا الصمت والظلام الذي بدا أشد حلكة مما في الخارج . استوى على ركبتيه .. ورفع رأسه ليستطلع يمناً ويسرة ، وهو ينظر لعلو السياج : إنه لا يستطيع أن يقفز منه لو أجبر على ذلك . وبدا له كأنه قد انقطع عن القرية بكاملها . هل يعود ؟ لكن حبات الرمان قد تدلت وداعبت خديه وأنفه .

لاحت له الحديقة مكتظة بالأشجار أكثر مما كان يتصور . ويهيمن عليها القصر العالي بسطوته . فبقي محتاراً . من أين يبدأ ؟ وإن عليه أن يعمل بسرعة .
 - عمى بعينك . إي والله . كيف لم تشاهد ذلك ؟

لاحت له رمانة كبيرة في الأعلى فاقتطفها ، لكن الغصن تحطم وأصدر صوتاً عالياً ، فردد بخوف :

- خرا بعينك وعين الخلفك ابن فنديه . ربما هناك من ينصت وأنا أفعل هذا . خرا بصفحة موتاك .

تحرك بهدوء حتى لا يصدر صوتاً مرة أخرى ، و تريت ليعبئ الرمان في الكيس . كانت الحديقة مكتظة ، ويجد صعوبة في تنقله ، إذ عليه أن لا يترك صوت الأغصان يعلو وهو يمر فيما بينها . إلا أنه شاهد أشجار الطرنج . كان يفضل أن يصطحب معه لأمه فنديه ولخالته صخيلة . فتحرك سريعاً باتجاه الطرنج ، وامتدت ذراعاه نحو علو الشجرة واقطع الثمار ، رغم الجروح التي أحدثتها أشواك الشجرة .
 لاحظ : أن هذه الأشجار هي أيضاً شائكة وهو لا يدرك ذلك . وكان عليه أن يضع الثمار في الكيس و يعود ليتوغل أكثر . إنه إلى حد ما يشعر وكأنه قادر على الاختباء والتنقل بدون صوت ، وعلى ممارسة قطف الثمار دون ان يتم رصده . عثر بساقية أخفتها الأدغال فردد مع نفسه :



ينبغي أن نحذر من زوجة أبي . فأكد لو التقتك
وأنت تغادرين .. ستفتشك .
- واحدة . فقط واحدة ههههههه .
كان يحتضنها ويقبلها عدة مرات ، ويمرر اصابعه
تحت فوطتها ، ويبسبس معها :
- ما هذه الرائحة الطيبة ؟

- هيا .. جمّاره ، إخلي فوطتك واعطني قبلة هناك .
- وتعطيني رمان؟
- همس ابن فنديه مع نفسه :
- جمّاره بنت نوشه .
قال لها علي ابن الشيخ هامساً :
- ليس الآن . سأعطيك كل الرمان فيما بعد . الآن

لا مانع لديه أن يطلق النار عليه ويرديه قتيلاً.

xxx

عاد الأخوان وكررا عملية التسلق بجانب السياج للبحث عنه وظنّ ابن فنديّة: إنه قد نصب له كميناً خارج السياج .

ولكن أين ذهب رفيقاه؟ لماذا لم يصفرا. أما كان الأجدى بهما أن ينفذا وعدهما؟ ربما انهزما وتركاه وحيدا؟ واستمر بالبكاء. مالمعمل؟ من أين يخرج. إن عليه أن يختفي، ولا يبدي أي حركة. فأى حركة خافتة ستؤدي إلى طلقة في الرأس. إنه حتى لو تم الأمسك به. سيقول لهم:

- أن ولدي صخيلة هما اللذان خدعاه ودفعاه به دفعاً ليُنْفَذ من ثقب الساقية، ليكون في قلب الحديقة .
- أنا لا ألقى بما قمت به فقط على نفسي. ولدا صخيله هما اللذان دفعاني دفعاً إلى هذا .
تكور داخل الأدغال كاتماً أنفاسه واستمر يراقب وهو يذرف دموعه .

بينما عاد الأخوان. ليصعد الصغير على كتف أخيه ويتمعن بالبحث .
ردد ابن افنديّة باكياً .

- ها هوذا، ها هو ابن الشيخ ما زال يبحث، إن أمعائي تخبط وأكاد أفلعها .

كان الرأس قد جال من فوق السياج يتحرى في كل جانب ثم اختفى .

- انتهيت . ويلك يا أماه تعالي لابنك الجحش الذي ورطاه بهذه البلوى . إنتهيت .. إنتهيت .

كان ابن افنديه يمكث طويلاً باكياً، وينصب إذنيه

- قرنفل . هههههههه .

- جمّاره .. دعينا نجلس هنا قليلاً . إجلسي .. هيا ، إجلسي تحت هذه الشجرة .

- لا فدوة لا. دعنا نخرج . فقد تطرف الليل وستفقدني أمي .

بينما كان ابن فنديّة قد فقد السيطرة على بوله وساح بين فخذه .

وبعد ان قضى ابن الشيخ وطره بالقبل امرها :

- هيا .. تعالي خلفي لنتأكد من خلو الطريق ونخرج من الباب الخلفي .

- ولكنك لم تقل .. متى تتزوجني ؟
- أتزوجك حتماً .. وسأقول لك متى ، فيما بعد .

- قل .. والله ؟
ابتعدت خطواتهما سريعاً ، وجر ابن فنديّة نفساً عميقاً وهو يذرف دموعه ويقول :

- اللعنة . كدت أخزّي بثيابي .. فأمعائي ما زالت تخبط .

xxx

في خارج السياج كان ولدا صخيله قد استبطأه كثيراً . ثم عاد مرة ثانية ليقتربا من السياج ، وجلس الكبير ليصعد الآخر مرة أخرى على كتفيه ويتحرى سريعاً عن صاحبهما . فهمس الكبير :

- هل شاهدته ؟
- لم أشاهده .

وبدا لهما : أنه قد يكون حدث له مكروه . وقررا أن يبتعدا أكثر وينتظرا .

كان الأمر قد اختلط على ابن فنديّه وتصور أن ذلك هو أيضاً ابن الشيخ . فربما . في هذا الوقت المتأخر .

- هاته .
 وضعته صخيله في السدانة (8) وأغلقتها .
 قالت له :
 - فلك طرّك و طرّامك .. هل شاهدك أحد ؟
 - أتيت بالنهير . لم اترك لأحد أن يشاهدني .
 قال له الكبير :
 - أين كنت ونحن متنا من الانتظار؟ ما هذا الطين
 وهذه الرائحة ؟
 قال وهو يسب ويشتم بأقسي الكلمات :
 - لقد بلّت على ثوبي . خفتُ من أبناء الشيخ وهم
 يراقبونني لعدة مرات من خارج السياج ؟ . كان يطل
 احدهم برأسه عدة مرات بحثاً عني لأن الغصن الذي
 انكسر أصدر صوتاً فسمعوه . أين كنتما ؟ لماذا لم
 يصفر أحدكما ؟
 استغرقا بالضحك وقال الكبير :
 - الذي يطل برأسه هو أخي أيها الجحش ، قلقنا عليك
 لأنك تأخرت كثيراً . قم واذهب إلى الشط واشطف
 ثوبك ولا تجلس وأنت نجس .
 قال ابن فنديه :
 - سأغتسل وأعود إليكم لأروي لكم حكاية كبيرة
 شاهدتها .

2017/6/1

(1) السدانة وعاء طيني تحفظ في جوفه بذور
 الحنطة و الشعير .

لكي يتسقط ما يجري ، ثم فجأة لاح له أحدهما
 يتحرى .
 ومن خارج السياج ، يئس الولدان ، دون أن يستدلا
 على مصير صاحبهما .
 مضى الوقت .. وابن فندية لم يتسلل . وكان الخوف
 يستحوذ على قلبَي الأخوين ، فالمشكلة ستكون
 وبيلة عليهم جميعاً وعلى أبيهم .
 قال الكبير وهو يقتله القلق :
 - أين ولي هذا الجحش ؟
 وعندما فقدوا الأمل عادا أدراجهما إلى البيت ، وظلا
 في حيرة .. ماذا حدث ؟ هل أمسكوا به . كان الإثنان
 قد قرفصا في فناء الدار وظلا يفكران بالأمر . وبعد
 أن يئسا تماماً التجأ للفراش وهما يفكران بقلق .
 ما الذي حدث له ؟!
 سألتهما صخيله :
 - أين صاحبكما ؟
 - لا نعلم . إنه لم يعد بعد .
 غمّت بكلتا يديها وجهيهما وقالت :
 - فلك طرّك .. ماذا فعلتما بابن المرأة ؟ سنبتلي من
 وراء فعلتكما . هل هو يسكت ؟ سيقول انكما معه . ما
 هذه المصيبة التي جلبتماها .
 بعد أن مضى وقت طويل والأم تفرك ببديها ،
 وتواصل لومها لهما ، وإذا بالبواب يندفع بقوة .
 صاحت المرأة مرعوبة :
 - ما هذا ... ؟
 بعد لحظات بان ابن فندية على اعتاب باب الكوخ
 لاهثاً وهو مثقل بالكيس . صاحت صخيله :

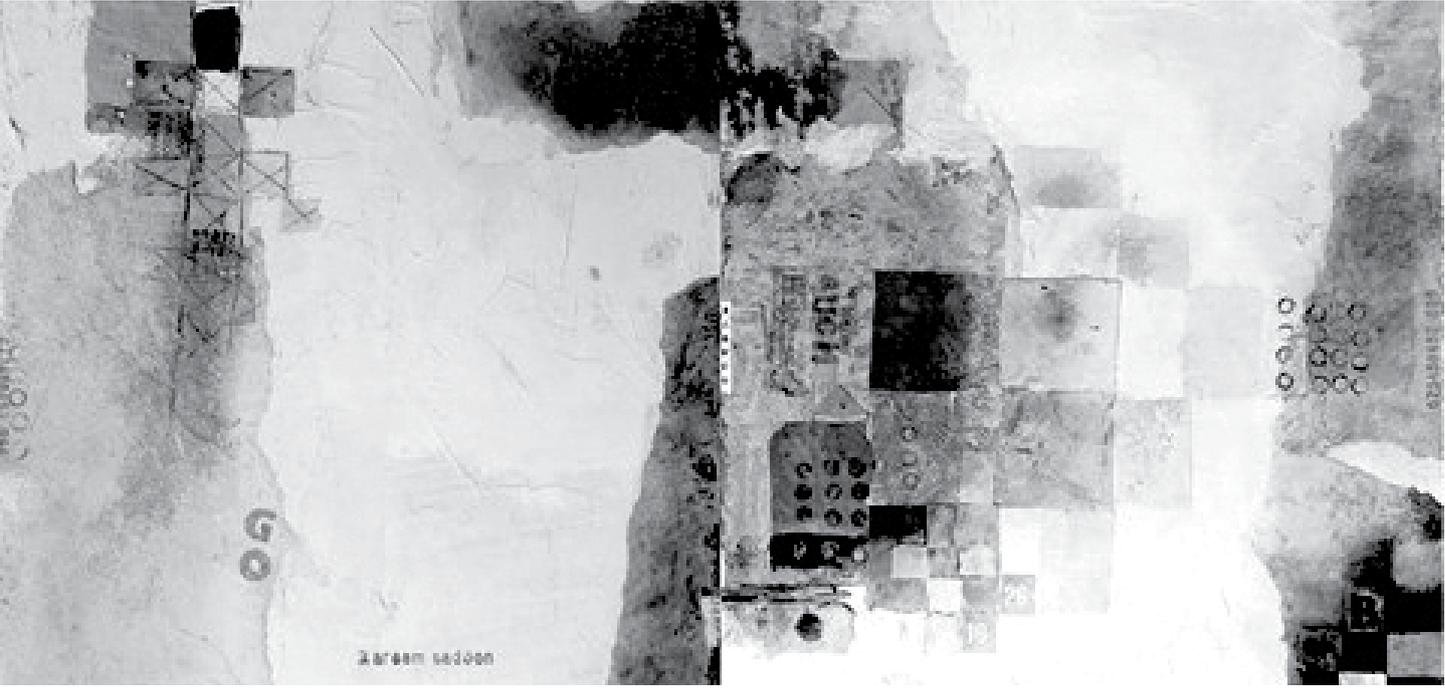
حذاء باتا الوطني



اسعد اللامي

بالنسبة لي يا خالة حسيبة ، الصحة أهم شيء في الحياة
ألقت عباراتها في وجه أمي التي كانت تحثها
على تجريب الكاهي مع القيمر ، توقفت برهة ألقت
فيها على وجهي نظرة شابها شعور بالاثم المغلف
بالاعتذار وهي تعالج سحب حقيبتها الكتانية،
تخرج مغلفا فضي اللون ، توسطت غلافه بقرة
حمراء، منتصبة على قائمتيها الخلفيتين ، نافخة

الدبوبة الصغيرة السمراء سابقا ، الزهرة الاوربية
البيضاء الآن ، قبل خمس دقائق أنهت فطورها
الصباحي ، رفضت بشدة تناول ما حوته صينية
الاحتفاء بمقدمها بعد أكثر من ربع قرن غياب.
أزاحت صحن القيمر الذي جلبته أمي مخصوصا لها
إلى طرف بعيد، رفضت رقائق الكاهي المنداة بنقيع
السكر الفواح بماء الورد، عيون البيض الصفراء
السابحة في الزلال الأبيض المحمر..



الثخين.
(من اجونا المصريين يا بنتي) ردت أُمي بتلقائيتها
. قابلت رد أُمي بضحكة رنانة..، التشبيه في عائلتنا
طبع نتداوله بالوراثة ، بنطلون الزهرة الاوربية
القادمة من بلاد الزهور ، المدحوس في (بوتها)
الطويل ذكر أُمي بالشرطة الخيالة ، قصة شعرها
الولادية ذكرتني بالنجمة ليزا مانييلي في فلمها
الشهير نيو يورك ، نيو يورك .
هاهي بعد أن أتت على محتويات الكيس ، متربعة
على الأرض، مسندة ظهرها إلى الجدار، ربما أرادت
من خلال جلستها الشعبية هذه التأكيد على ذاكرة

صدرها للأمام ، رافعة أقراص الحديد بقائميتها
الأماميتين كما لو كانت رباعة اثقال فيما ذيلها
خط في السماء الرصاصية للمغلف عبارة ، خالٍ من
الدهون، خالٍ من الكولسترول.
هاهي تسكب الباوذر الأصفر في ماء ساخن ، تطفو
على السطح قطع صغيرة، حمراء وصفراء، تطلب مع
المستحلب المزيد من الشاي ، أصرت على تناوله)
بالإستكان .
لا يكون الشاي شايًا ما لم يكن بالاستكان ، خالة
منذ متى بدأت تشربون بالأقداح ؟ هزجت ضاحكة
وهي تعلق بطرف لسانها مستحلبها الزعفراني



قالت جملتها الأخيرة بحماس كبير لكن رغبتها
المخبأة خلف اللسان الذرب والنظرات المتعاطفة لا
تخفي علي، تلك الرغبة الدفينة التي يمكن ادراكها
راسخة وغير قابلة للنقاش في ذهن كل من جاء
الى البلاد بعد فترة اغتراب، والتي يفصحون عنها
علانية على هيئة اتهام يوجهوه لنا نحن الذين
بقينا داخل الاسوار

انتم جزء من ماكنة النظام ..

لذلك تجدهم متحمسين لمعرفة تفاصيل حياتنا
اليومية التي كنا نمضيها داخل السور، غرضهم
مقارنتها بتفاصيل أيامهم في بلدان الشتات،

عدم انسلاخها عن منبتها الشرقي القديم، هي تجهل
الكثير مما جرى بعد خروجها من الثقب اللامرئي
في جدار تلك الأيام، لذلك أبدت منذ اللحظة الأولى
لعودتها رغبتها العارمة بمعرفة كل شيء
كل شيء، لا تترك صغيرة ولا كبيرة لا تقصها علي
يا كريم .

أصدرت أمرها بروح لا تخلو من جيشان عاطفة
واهتمام، عللت تعطشها لمعرفة ما جرى داخل
السور في أعقاب خروجها منه .. من لسان الناس
الذين عاشوا الأحداث تكون الوقائع صادقة، في
نيتي إصدار كتاب عن مرارة تلك الأيام يا كريم .

الدرع الداخلي ضد مشاعر الأفول لا أجد عندي أدنى رغبة هذا الصباح بمواصلة الحديث ، أشعر بجذوى الصمت كغطاء ساتر لنقص جسدي وانكشاف ذاتي أمام البرد والريح والتجريح والغياب والندم الواقفين جميعا على أهبة الاستعداد عند عتبة الباب ولكن كم سيدوم هذا الصمود فانا الآخر لا أحسب نفسي غير كائن شأني شأن أقراني من فتیان الجيل الذهبي للخمسينيات متورط أشد حالات التورط في فخ استعادة الذكريات .

كيف حدث ذلك ؟

أين ؟

فوق الركبة أم تحتها ؟

يؤلمك المكان ؟

تطلق أسئلتها دفعة واحدة بما يشبه النواح وهي تطلب رؤية ندبة الرأس المشوه الصغير ليس الألم بمعناه المادي ، ثمة الألم المعنوي يا حنين .. أرد عليها مع ابتسامة أحاول فيها التلطيف من الوجد الكامن في الجواب ولكن ذلك لا ينفع معها إن تحفزها نبرة الأسي المختلج في صوتي المشروخ على التطلع المشفق في وجهي بامعان مصحوب بالمزيد من الالاحاح فلا أجد أمامي من سبيل غير الهروب من نظرة عينيها الساحقة والتطلع في نقطة لا مرئية في كبد السماء الصباحية المنكشفة عبر زجاج النافذة المزاحة ستائرهما الرمادية إلى أقصى اليمين ، يدوم هروبي لحظات ، تحس حنين بالخرج الذي يعتريني ، فتصرخ في مناورة مكشوفة ، مناورة الصياد يشك الطعم في الطرف المدبب المعقوف لصنارة الأسماك

ولكن رغبتهم هذه غالبا ماتكون مغمسة بالزهو والانتصار مع شيء دفين ولكن غير خاف من الاستعلاء لذلك أقابل رغبتها العارمة بفتور مقصود ، أقطر لها الماء بالقطرات .

أهذا تلبسها الضجر والقنوط ؟

البارحة على سبيل المثال وهو يوم وصولها الأول إلى بغداد ، كنا في حديقة الدار أنا وهي وجها لوجه ، كان الحكي يجنح بنا لتذكر حادثة ما ، أعدد لها زمان و مكان الوقوع ، توقفني بسبابة يده ك معلمة تاريخ عجوز، تطرق مفكرة لحظات ثم تقول بزهو ... كنا حينها في سيدي بلعباس على البحر الأبيض المتوسط ، تركنا اليمن الديمقراطي ، صعدنا خطوة باتجاه الشمال ، أبي وأمي كانا على قيد الحياة ثم تسترسل بالكلام باحثة عن نقاط التشابه والاختلاف بين هذا وذاك من الأشياء المترابطة أو المتنافرة التي ترد بين ثنايا الذكريات . أحيانا كان يستبد بها شعور طاغ بالفرح يجعلها تصفق ابتهاجا كالأطفال ، أحيانا أخرى تبدو كعجوز محبطة تتكسر ملامحها على نصال الكلام فتصل إلى حافات ذرف الدموع . فسرت الأمر على انه نوع من نوستالوجيا الحنين ، تعبير مكبوت عن العذاب ، عن الحياة الشائكة التي عاشتها وهامي تستعيدها من خلال الذكريات ، الذكريات التي تشعل بالنسبة لي على الأقل ضوءها الأحمر ، تذكرني بأنني في اللفة الأخيرة لمضمار السباق ، أعتقد أنني سأفوز في سباق عداءي الذكريات ولكنني لا أشعر بأدنى رغبة في الجري هذا الصباح ، لهذا كنوع من الاحتياط ضد الوقوع في براثن الضجر ، نوع من

، أعني انني لست متأكدا أن كان الذي قالته حين
عن الفجر الرمادي هو بالفعل ما قلته وتحدثت به
بالأمس فأنا غالبا ما انسى الذي افطرته صباح
يومي الذي مضى ، أقصد انني غالبا ما أرمي
شبكتي على نحو لا خبرة لي فيه ، أرميها دائما
لأجدني متورطا ذلك انني اسحبها لأجدني صائدا
ذاتي وليس أي صيد آخر ، أعني انني اجد في الشبكة
ماتفة على نفسها كأخطبوط ذاتي المتشظية أربعة
وعشرين مليون شظية ، بقدر عدد نفوس البلاد
حينذاك.....

نعم، نعم يا حنين لا يمكن عد تلك الهلوسات التي
كنت اطلقها في براري الحرب كمجنون نبوءات على
الإطلاق . تحتاج النبوءات لكي تنبثق إلى ذهن
راسخ وبصر حديد ، ، تحتاج إلى حال سليمة ومزيج
سليم من ظروف. لقد كان التشوش يملأ الأذهان
في تلك الايام فمن أين تأتي يا حنين النبوءات .
حين أقول كان التشوش يملأ الأذهان في تلك الايام
فذلك لأنني لا أتحدث عن نفسي بمعزل عن الآخرين
، كثيرون من ابناء جيلي سيجدون أنفسهم لا محالة
متواجدين فيما سأقول ..

هلوسة أولي

(أيها الخلد المرعوب من شبح أفعى مترصدة على
الدوام ، أيها الأعزل المنبوذ كمصاب بالجذام، ماذا
أمامك كترضية لعجزك وخيبتك غير الانسحاب
إلى داخل فوقعتك السرية وتخيل ممراتك السرية
المؤدية إلى رد الاعتبار، ماذا أمامك غير أن تتوسل

أكمل، لك داد كرومي ، أود أن أعرف متى حدثت لك
هذه الكارثة
تأسرني عبارتنا القديمة لك داد كرومي هذه ومعها
توازرها وتشد من تفتيت مقاومتي النظرة المشجعة
في عينيها البنيتين كورق اشجار الخريف فأنزلق
، أنزلق ويكتمل إنزلاقي تماما أذ يأتيني صوتها
يخاطبني كأنني طفل صغير ..

أين وصلنا مساء أمس كرومي ، كنت تتحدث عما
اسميته أنا نبوءات ، أنت قلت أنهم لم يكن نبوءات ،
قلت أن النار اندلعت وكان خلفها ما يشبه الفجر و
أن الصفحات الأولى للصحف الرسمية في تلك الأيام
أظهرت ذلك الفجر غائما وبلون رمادي ولكنها
كانت تظهر تحت خط الافق لذلك الفجر الرمادي
رئيس ذلك العهد يرتدي بذلة غامقة بقبعة أمريكية
وسيجار كوبي، على وجهه ابتسامة غامضة ، يطلق
النار من بندقية يمسكها بيد واحدة. وهو يخطب في
الجموع قائلاً ، أيها الشعب العظيم أنظروا الى هذا
الفجر ، انه فجر دخيل يزحف نحونا ، الآن وليس
في الغد اذا ما اردنا لفجرنا الجميل أن يعود في
سمانا ما علينا سوى تنظيف سماواتنا من دخان
الشياطين ، قرون الكذب لم تعد بعيدة عن سياج
بيتنا الكبير وإذا ما أردنا لبيتنا البقاء عامرا فعلينا
أزاحتة هذه القرون اللعينة بعيدا عن الحدود

أرفع الراية البيضاء ، أرضخ لإلحاح ضيقتي
المضيئة الجالسة أمامي كزهرة من زجاج ، ابتلع
طعم صنارتها الخفي ، متخليا عن حذري وضجري
أقمص دور السمكة ودور الصياد في آن واحد معا
، لكنه صياد غشيم لا يتذكر ماذا اصطاد بالامس

من منبتها القطبي البعيد ...
يشرق وجه دبدوبتنا القديمة لرؤيتي أتدفق كشلال
هادر في الكلام ، تشع عيناها بدفق من ضياء ،
يرشح من خلال حبات الدموع ، تتمم ، بذات النبرة
القديمة ، المشاكسة التي كانت عليها قبل أكثر من
أربعة عقود .
شكرا ، جميلة تخرج من فمك عبارة طفلة الخرز
الملون هذه .

تضيف بمرح طفل : هذا يعني انك ما زلت تذكر تلك
الأيام ، السنة التي قضيتها عندنا في البيت ، لعبة
الختيلة في حديقة الدار ، مشوار المدرسة الصباحي ،
مسلة خرز الحساب ، الزعل والعراك ، الترضية التي
تجيء فيما بعد ، حكاية المساء قبل النوم تحكيها
لنا العمة رضية التي كانت دائما تجيد حسم النزاع .
هس ، هس ، كانت تنهرني بلطف ، أبكي فتصرخ ،
ليش البكاء ، الولد ، عنده الصبح امتحان ، انتبه
أنت ، تصرخ وهي تستدير بوجهها إليك ، واحد زائد
ثمانية يساوي كم ؟ .

تجيبها بعد ارتباك ، سبعة .
تصرخ بقهر يا الهي ، سبعة ؟ قلت لك ، زائد لم اقل
ناقص ، كيف ستنجح غدا بالامتحان ، وأنت لا تفرق
بين الجمع والطرح ؟ هاك ، تقول لك وهي تمد يدها
نحو مسلة الخرز ، تعزل بيدها المعروقة سبع خرزات
حمر تضيف لها اثنتين زرق .

كم المجموع ؟ تسألك من جديد وهي تخزرك بعين
جامدة من زجاج ، تعود ثانية بعد أن تجدك صامتا
لا تجيب ، لتقول لك ، زين ، ثلاثة زائد ستة ؟
تجيبها متلعثما بعد فترة صمت ، سبعة !

القوانين الغامضة التي تتحكم بظهور واختفاء
الممالك والحيازات لكي تعجل في انقضاء زمن
السيد الرئيس ، ماذا أمامك وأنت الكائن المزدري ،
المحاصر ، المخذول المرمي كنفاية تافهة على
قارعة الطريق غير التمني الأعجف ، المرتبك ،
الخجول ، المنبعث من أعماق جوفك على هيئة
هبات من صراخ .

هلوسة ثانية

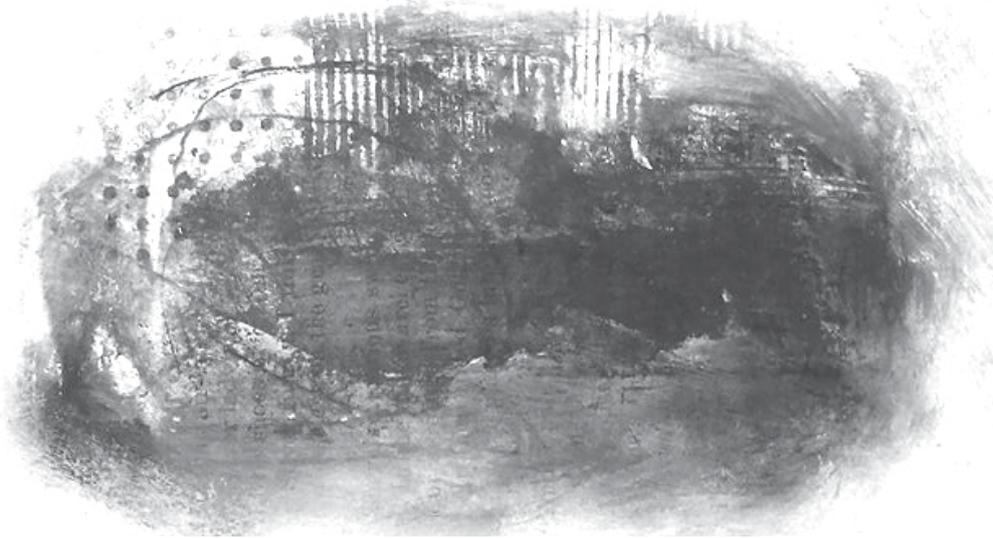
(في الغامض الأتي أيها المعشش في الرؤوس
كالسرطان ، في المفترض القادم في دورات الزمان
أيها المستذئب الممسك بمقاود الأيام بمخالب من
حديد ، حين ترسو السفينة عند الرصيف الأربعين
، الخمسين ، الستين ، السبعين أو أي رصيف من
الأرصفة المتجاورة اللامرئية لميناء العمر ما
الذي سيكون عليه حالك أيها المزيف الكبير؟ .
أو لا تهرم أنت أيضا ، يا ثمرة الأخطاء؟ . حين
تهرم وتغدو مخالباك اللعينة التي تفقأ بها عيون
مخالفيك ومقاطعي عوائك الذئبي مجرد هلام ،
ألا تكون حينها شبيها بدجاجة حبشية عارية من
دون ريش ، ما الذي سيفعله بك حينذاك ضحيتك
المزدري؟ أترأه ينسى العذاب الذي اتخمت سنواته
به ؟ . بأي طريقة سيسفي غليله ويقتص لسنوات
عمره التي تبددت في نار حرائقك هباء).
أحيانا تحمل الجراح في عنفوان أوجاعها ملامح
ما أسميتها بالنبوءات يا طفلة الخرز الملون القديمة
القادمة في قمة البشاشة والحبور والتألق والبياض

تخرجني مشاعر حنين الوجدانية المتأججة من
لحظتي المائلة، بقسوة لا هواده فيها ترمي بي في
باطن حذاء توافقي عظيم ، من طراز أحذية باتا
الكتانية البيضاء الشائعة في الستينيات .

عذرا يا حنين.. الأمانة
التاريخية تحتم ذكر التفاصيل
.. آسف أن يكون بين طيات
استذكاري بعض الحرج
والتجريح، مضى على ذلك وقت
طويل، أرجوك تحملي هذيان
ذهن محموم، رسخت فيه صورة
حذاء الكتان الأبيض الزهيد
كإشارة أولى على الانقطاع
المروع بين الأفكار السامية
وتطبيقها على الأرض .
حذاء الطفل مفتوق من الأمام
كأنه قم حيوان صغير انفرج
شدهاه فظهرت أصابع القدم
للولد الصغير.

هو أمانة عندكم، ينهي سنته
الدراسية ويعود، أبوه في السجن، أليس أبوه حالما
ممتلكم؟ ألم تعلموه أنتم على أن يكون ريقه وغداؤه
وعشاؤه أحلاماً في أحلام؟ تنهال العمة ساخطة
بغضب وهي تحتضن الولد الصغير تحت جناحها
، تضيف بنبرة مقهورة وهي تمضي مرعدة إلى
حجرتها في آخر الدار:
والله لو عرف أبوه لقلب الدنيا رأساً على عقب .
ينعقد مجلس العائلة تحت وطأة إضراب العمة

يا ربي، يا ربي، ماذا أفعل لهذا الطفل الذي لا يعرف
من الأرقام غير سبعة؟
تعود للصراخ وهي تتمخط بعنف في منديلها الأبدى
الأبيض ذي الوردات الخضراء والحمراء عند الحواف.



تسعة، تسعة عمتي، أجيبها أنا على الفور فتزق
في وجهي، اسكتي انت، منو سألك، أمد يدي إلى
عيني واشرع ثانية بالبكاء، تسحبني بلطف، تمسح
دمعي بمنديل المخاط، أحس بالرطوبة اللزجة في
عيني .
بس، بس، تطيب خاطري، طق، طق، شوفي، الخرز
الملون كله لك.
للذكريات رائحة البيض الفاسد في كثير من الأحيان

، مثلما جعلتني وكما تنبأت عمتنا رضية طيبة الذكر، حين أصبحت ذا مورد مادي من وظيفتي كأمين صندوق في الفرع الرئيس لمصرف الرشيد فرع البياع مهووسا باقتناء الأحذية البرجوازية والرأسمالية من كل لون وشكل كردة فعل لا واعية على حذاء الكتان التقدمي العظيم ذاك كل رأس شهر مع استلام المرتب ولأجل أن تكتمل فرحتي السرية الغامضة الكامنة في عقلي الباطن لا بد من شراء حذاء برجوازي. لا شيء في العالم يلبي الحاجات الدفينة ويعوض عن الحرمان والشعور بالذل سوى تلك الكائنات الجلدية الصغيرة حتى أصبح لي ومن شتى الألوان والموديلات والمناشيء العشرات من الأحذية اللامعة على الدوام . أحذية بمقدمات مدببة، بحواف عريضة ، أحذية تنز، أخرى خرساء، سوداء، بنية، بيضاء، كحلية، بقيطان، قبلي، من الجلد، من الروغان، من الكتان، من الشاموا، من القماش، أحذية فاضت بها الدواليب فرميت تحت السرير، تحت السلالم، مع الكراكيب في مخزن البيت، في كل بقعة فيها فائض من مكان يتسع لفردتي حذاء، حتى حانت اللحظة القاصمة التي جعلت أمي تبكي بإذلال وقهر، مؤنبة نفسها لأنها صرخت في وجهي ذات يوم متذمرة من الطوفان الحذائي الذي اكتسح البيت.. اللحظة التي أنقذتني من ذلك الهوس المريض، المعوض عن ذكرى قديمة مؤلمة، وجعلتني أكتفي بفردة حذاء واحدة، لساق واحدة بعد أن بترت ساقي في العام 1986 في معركة الفاومع ايران

وتهديدها السافر بالاعتصام في غرفتها حتى ينفذ طلبها بشراء حذاء للولد الصغير ولكنه يعنون تحت شعار التضامن الاخوي مع الحالم القابع في السجن الصحراوي البعيد، بعد طول ترقب من قبل العمدة يخرج القرار، حذاء مساومات توافقي عظيم، الصناعة الوطنية فوق كل شيء، المبادئ تمتزج بالبخل المتبل بالحنو الأسري .
 ما عيب باتا الوطني، فخر صناعتنا الوطنية وإبداع عمالنا الرائعين، كتان لطيف أبيض بربع دينار أفضل بالتأكيد وبالف مرة من الأحذية البرجوازية الغالية، كما أنه تدريب للطفل على جوهر الصراع الطبقي وجعله يشعر بمعاناة الفقراء
 يا للبخل تتهكم العمدة، تضيف رابطة على كتفي بحنو وإشفاق وحن: شيء أحسن من لاشيء يا كروم، تكمل وهي تحديق في نقطة لامرئية في كبد الغيب، غدا ستنجح وتصبح موظفا كبيرا وتشتري أحسن الأحذية وأغلاها على الإطلاق
 عذرا مرة أخرى يا حنين، لا تشعري بالحرص أرجوك، أنا لا أقصد من وراء سوق حادثة الحذاء العظيم ذاك الانتقاص من عائلتك ولا من نضالها اللطيف والجميل من أجل الفقراء على الإطلاق، أنا فقط أبغي من وراء سوق حادثة حذاء باتا الوطني تمهيد السبيل للوصول الى الحديث عن نقطة ضعفي الكبرى التي رافقتني زمنا طويلا وجعلتني بشكل لا واع وبمنظرة منكسة للأسفل أدقق بصمت كسير في الأقدام السائرة على الطريق، أختلس النظر إلى الأحذية التي ترتديها الأقدام الزاحفة على الطرقات

صوت الجدار



عالية طالب

دون ان يفكر بالعودة من حيث أتى، مر الوقت
بتثاقل وهو يتشبث بالاستماع لصوت قريب يسأله
كيف يمكن له ان يتسلق الجدار ليقفز منه الى مسافة
تبعدة عنهم وهم يغلغون عليه نهاية الشارع الذي
قذفوه اليه قبل اكثر من ساعة، لم تساعده الرؤية
على اكتشاف وجودهم من عدمه، اخبروه ان عليه
عدم العودة وان يكمل طريقه ليصل الى الشارع،
اي شارع يقصدون والنهايات لا تفصح عن طرق

وقف في نهاية الطريق المغلق بأسيجة كونكريتية
ضخمة، تفحص المسافات ما بين قطعة وأخرى
بحثا عما يسمح لجسده النحيل بالمرور، اكتشفت
اصابعه فتحة طولية صغيرة لا تزيد عن بضعة
سنتيمترات تنغلق في الأعلى فتختفي صور الحياة
مخلفة اصواتا تشعره بأمان لا توفره له الظلمة
الخائقة خلفه.

لاصق السياج وهو يحاول ان يقتفي حركة الاجساد

– الخمر والنساء سينقلانك الى جهنم سريعا...
 – لينفكك مذهبك الذي نعرفه الآن جيدا...
 – لا تستحق حتى الماء الذي نخسره عليك.
 – ههههه دع عنك خوفك فالموت واحد مهما تأخر..
 نعم الموت واحد لكنه يأتي بوجوه متعددة، كثيرا ما
 فكر بيوم لقائه به وغالبا ما تمنى رحيلًا متكافئًا
 مع كل ما استطاع تفتيته من كوارث تعاقبت لتشكّل
 ما يسمى حياته، فهل يمكن ان ينتهي كل هذا بطريقة
 بئسة وباهتة لا تحقق له اصطحاب آخر ما تمنى
 ان يليق به، طوال الايام السبعة كان يحاول عبثا ان
 يفهمهم انهم مخطئون باختياره وان لا شيء لديه
 يمكن ان يحقق لهم ما يفكرون به، كل اجوبته لم
 يهتم لها أحد، مثلما عاش دون ان يهتم به ومن دون
 امرأة تشاركه ايامه، بلا أولاد وعائلة اختفت تباعا
 برحيل متعاقب.. عن اي حزب وخمر ونساء واهتمام
 يتحدثون، هو خال تماما من كل هذا، لم يفكر يوما
 بأن أيامه لا بد ان تكون ضمن هذه المحددات التي
 يتحدثون عنها، فمن أوحى لهم بأن كل هذا يلتصق
 به، ضغط عقله بشدة طوال تلك الأيام باحثا عن
 سبب تواجهه بينهم دون جدوى، ولم يعد يجد طريقة
 تسهل عليه التفاهم معهم، حاول اولا ان يحدد لماذا
 تم اختياره، من أجل المال أم تهمة الانتماء للحزب
 أم المذهب الذي لا يروق لهم أم الخمر والنساء، كل
 هذا غير متوافر عنده ولم يسأل نفسه يوما عن سبب
 فقده، الامر لا يعنيه تماما ولم يعمل على تغيير ما
 هو فيه، فلماذا يلصقون به ما لم يشغل فكره يوما؟
 مؤكداً أن هناك أسباباً أخرى لا يفهمها جيدا، حين
 تحسس أصبعه المتورم ازداد ضغط الالم متزامنا

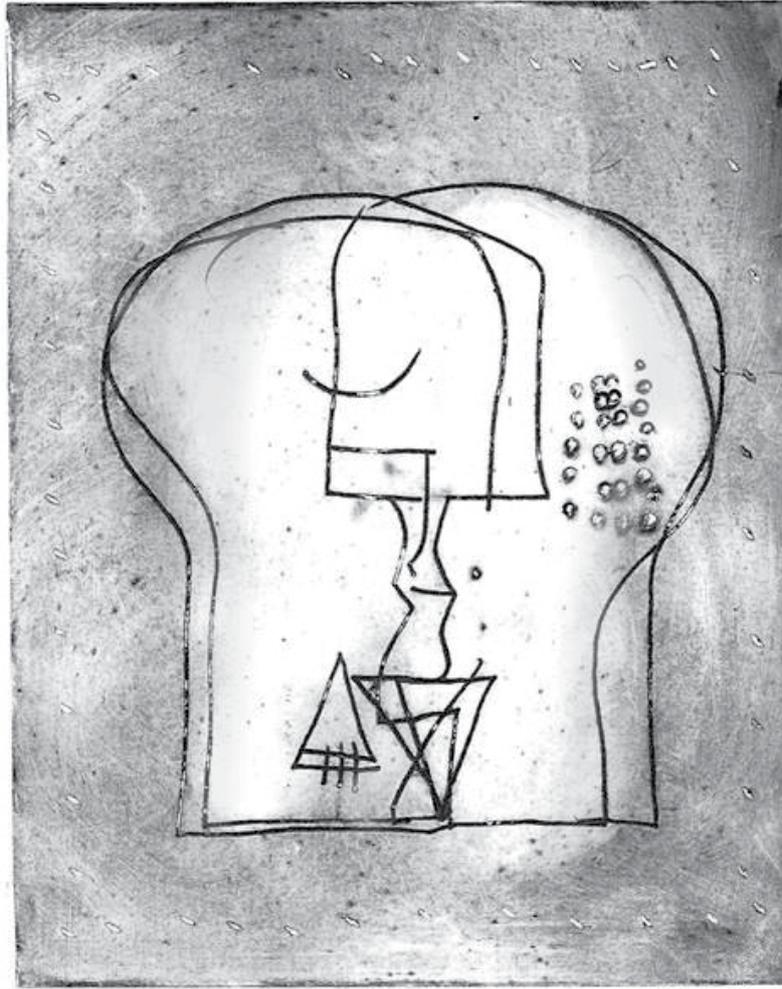
توصل الى ما ورائها، ادخل اصبعه في الشق عله
 يلفت انتباه احد ممن يمر لصق الجدار مزامنا حركة
 الاصبع بهتاف لا يحوي الا كلمة واحدة.
 – ساعدوني..

لا يصل اصبعه الى نهاية الجدار السميك، يقف في
 المنتصف ولا احد يراه غيره، انحنى باحثا عن
 شيء يمرره عبر الفتحة الصغيرة ليجذب اهتمام
 من يتحركون وراء المسافات المظلمة التي تبتلعها،
 لم يجد غير جذع شجرة سميكة أربكت قدميه فسقط
 على ظهره وسط نفايات لا يتبين ماهيتها تماما.
 لا يتوقف احد وراء الجدار لينتبه الى صوته الواهن
 ولا لحركة الإصبع داخل المسافة القاتلة ولا لأنينه
 المتوسل، لكنه لا يقطع محاولاته فيما عقله يواصل
 التفكير بكل أحداث الايام السبعة الماضية.. كل ما
 بقي في ذاكرته هو تعداد هذه الأيام التي تحايل
 على عدم نسيانها وهو يعرض معصمه بقوة ليترك
 اثرا داكنا يمثل له تعداد ما مر به من ايام.
 في اليوم الأول قال له صوت منهم:
 – رصدنا تواجدك أمام محال بيع الخمر وستنال
 عقابك.

وفي اليوم الثاني قال صوت آخر:
 – يبدو ان لا أحد يهتم لأمرك.
 في اليوم الثالث همس له صوت يشبه الأفعى:
 – ستقتل لأننا نعرف انك تنتمي لذلك الحزب ولن
 ينفكك الإنكار..
 في اليوم الرابع تعددت الأصوات:
 – ستغادر الحياة غير مأسوف عليك..
 – يبدو ان ثمنك بخس عند الآخرين.

للتسلق، تلمسه بحثاً عن ثقب تصلح للاتكاء عليها،
أفرحته ثلمات صغيرة خلفتها اطلاقات قديمة، مد
يديه الى اعلى ما يستطيع متشبثاً ببعض الفتحات
لكن اصبعه المتورم أعاق عملية التثبيت لرفع جسده
جيداً، انزلق ساقطاً على نفايات مدببة زادت من

مع ما تركه الشريط اللاصق بقسوته على عينيه
منذ سحبوه ليلا الى الغرفة الفارغة الا من بساط
خفيف تلمسه بعد ان استفاق من غيبوبة لا يدري
كيف دخل فيها.
رفع بصره الى نهاية الجدار مفكراً بطريقة سهلة



البدايات.

- ههههه دع عنك خوفك فالموت واحد مهما تأخر..
 يستمر الشارع بالاتساع كلما قطع مسافة جديدة،
 ولا تبدو اية نهاية ممكنة الآن، هل مشى فعلا
 كل هذه المسافات قبل ان يصل الى الاسيجة
 الكونكريتية!! لماذا يبدو الشارع
 أطول مما كان عليه حين
 قذفوه فيه!! المسافات
 تستطيل والخطوات
 بدأت ترهقه
 وتضخم خوفه من
 كل هذا الصمت
 الرهيب والظلمة
 المتزايدة.. فكر
 بالعودة الى الجدار
 الكونكريتي من
 جديد واعادة
 محالته
 وتسلقه، وقف
 تائها لا يدري اي
 قرار هو الانسب له، استدار
 راجعا للتأرجح بخطوات
 تتقاذفها الاحجار المدبية
 والزجاج المهشم والنفايات،
 الشارع لا ينتهي مجددا
 والظلمة تزداد ضراوة
 واشجار الكالبتوس تصطفق
 بحدة مرعبة وهي تصدر اصواتا تشبه الأنين



الام جسده المنهك، فكر بالعودة إلى آخر الشارع
 ربما غادروا المكان وتهديدهم بأنهم باقون محض
 كذبة، تحرك محاذرا وسط الشارع حتى لا ينتهبوا
 له، سار لصق يمين سياج شاهق متعثرا كل قليل
 بأحجار وزجاج وقنان أصدرت اصواتا زادت من
 خوفه وسط سكون هذا الشارع المقفر الذي لا يعرف
 اين يقع، سياج معتم لا تظهر منه الا رؤوس
 أشجار كالبتوس ضخمة تبدو نهاياتها
 وكأنها تلول بتكوينات معتمة
 تكثف الظلمة حوله، خطواته
 اشبه بفيلم بطيء يتجنب
 فيه السقوط والهيكل
 المعتمة تزداد باقترابها
 اينما تلتفت، الشارع لا
 ينتهي، تكبر المسافات
 وكأنها تتسع بامتداد
 لم يعد يستوعبه تماما،
 قالوا له قبل ان يقذفوه:
 - لا تفكر بالعودة
 فستجد رصاصة
 تنتظرك.
 - سبعة أيام كافية الآن
 ولن تجد اياما غيرها.
 - حياتك الصاخبة لن
 تشبه هذا الشارع ابدًا.
 - أستمر بالمسير دون ان
 تتلفت.
 - هل تبدو النهايات مثل

اليمين واليسار.. هل يمكن للأشجار ان تكتم صوتها أم أن سمعه يعاني من خلل ما؟ لم يعد يتذكر من اوصله الى هذا الشارع ولا كيف مضت الايام السبعة التي ظل تعدادها راسخا في عقله، اين كان في هذه الايام السبعة؟ ومن كان معه؟ ولماذا هو الآن هنا؟ ومن سيعيده الى ذاكرة سبقت تلك الأيام؟

عقله يتراخى وتتقلص الأيام كلما قطع مسافة اخرى باتجاه لا يعرف لماذا يسير فيه الآن، وهل سيجد شيئا في نهايته أم ان عليه ان يعود من حيث اتى مجددا؟ اختفت الآثار عن معصمه ولم تترك لونا مغايرا لبشرة يراها كلها بلون يميل للسواد الآن. تقلصت الكلمات في ذاكرته ولم يعد يسمع إلا بضعا منها:

- لا أحد
- يهتم
- حزب

ماذا تعني هذه الكلمات؟ ومن عليه ان يهتم وبماذا وماذا تعني كلمة حزب؟ لا يشعر بالعطش ولا الجوع ولا الخوف ولا يسمع صوتا ولا هسيسا ولا حركة تنبعث حوله.. المسافات تمتد امامه تبتلع خطواته وكأنها تغوص في عمق ارض امتلأت برووس مدببة يطأها دون ان يشعر بالألم، يلمس اصبعه المتورم فلا يزعجه اي وجع وكأن إحساسه توقف عن الاستجابة لعقله الذي اختفت فيه كلمات اخرى ولم يبق يتردد الا صدى ملول يتمطى بخفوت يأتي من مسافات تطوقه:

- لا أحد
- يهتم

وتقترب من السياج لتنتثر فوقه اوراقا متيبسة برائحة تراب مبلل، أين اختفت الاسيجة الكونكريتية؟ ولماذا تبتعد به المسافات يمينا وشمالا، غدا السير بوسط الشارع مبتعدا عن السياج المظلم ولم يعد خائفا من أن يكتشفوا حركته فلا يبدو أنهم متواجدون الآن، سبعة أيام لم يفهم كيف تناوب فيها الليل والنهار، لا يتذكر أنهم أعطوه شيئا ليأكله أو يشربه برغم أن عبارة احدهم ما زالت ترن في أذنيه:

- لا تستحق حتى الماء الذي نخسره عليك.

هل أعطوه ماء وهو لا يتذكر!! كيف تمكن من البقاء حيا إن لم يكونوا قد فعلوا هذا، جسده النحيل ليس واهنا ويشعر بقدرة جيدة على التحرك في كل الاتجاهات فكيف يفعل هذا ان كان لم يأكل أو يشرب طوال سبعة أيام؟

اسرع خطاه باتجاه الاسيجة لكنها لم تقترب ابدا، ولم يبق أمامه غير مسافات تكبر كلما سار فيها، الطريق يمتد والاصوات التي حدثته طوال السبعة ايام الماضية بدأت تتلاشى في عقله الذي توقف أمام بضع كلمات بقيت تدور فيه..

- يهتم بك..
- خمر..
- نساء..
- ماء..
- حزب..
- مذهب..

يسير بنشاط لا يعرف من اين يستمده والمسافات تستطيل بلوّم غريب والظلمة تزداد وصوت الرياح يتوقف برغم حركة الاشجار العنيفة وراء اسيجة

شَمُّ التُّراب



ابراهيم سبتي

هياكل العظام فوق الماء العارم، وسبحت الأفاعي
والفئران المفزوعة وانتفخت بطون المواشي النافقة
وهربت الكلاب لاهثة تبحث عن أصحابها الهاربين
المذعورين.. وبعد الجفاف المروع الذي ساد الأرض
بعد هدير السيول.. ظل ذلك الحائط صامداً ولم
يسقط، سطرت عليه الحروف محفورة من أسفله
إلى أعلاه.. كما رآه الرجال الذين سارعوا إلى البلدة
المهجورة بعد أن أخبرهم الراعي.. قرأ أحدهم السطر

كل شيء، كل شيء عاد تراباً..
بابلو نيرودا

الراعي الذي أدركه المطر واحتفى مع شياهاه بين
أنقاض وخرائب البيوت الطينية المهجورة، هو
الذي عثر على الحائط الطيني الذي صمد بوجه
سيول الفيضان الهادر واجتاح الأرض الهادئة،
فنبش القبور وطافت جثث الموتى وتراقصت

أو بقتلي إذا كانت الخسائر جسيمة لأنني نمت في نوبتي وخنث واجبي.. الليلة الثالثة وأنا استسلم لدفع الخيمة الصغيرة أسفل التل.. أرقب بحذر ذلك الآتي ليقتم ليل القطعان الآمنة.. قلت ستمر ليلة أخرى والبلدة تنهض في الصباح تهرول نحو.. لا رحمة بي من ليل بارد مميت، بل ليتأكدوا ما من شيء حدث البارحة ليناموا ليلة أخرى هانئين... سأقول لهم لم أسمع عواء نذب أو زعيق وحش ولا نعيق غراب ولا بوم.. لم أر غير ليل بهيم بارد وصفير ريح مخيفة.. لا أقول بأني خائف فقد تطيح بي هذه الكلمة وتجعلني منبوزاً إلى الأبد. / توقف.. كلمتان اقتلعتا من مكانهما وصار حفرة صغيرة في الحائط / سأخبرهم بأني أستطيع الحراسة ليلة رابعة وخامسة وسابعة وستنتهي نوبتي وقد سلمت من انهيار يحوم حولي.. اللحظات منفية والساعات لا عداد لها في حساب الحيطنة والترقب.. الليل واحد والظلام قرينه، لا ليل بلون أبيض ولا ظلمة بلون آخر.. أنا أحمي قطعان البلدة من الضواري.. سأطلق الرصاص من هذه الماسورة الصدئة، وستمزق كل الأجساد المتوحشة المهاجمة وستموت في مشهد دام نادر، ويغرق المكان في مستنقع الدم وأغوص فيه كي أحملها الواحد تلو الآخر إلى البلدة.. هراء.. سخر لا تقدر رصاصة واحدة أن تفعل ذلك! يا إلهي لا أكاد اسمع من البيوت المتناثرة خلفي سوى صرخات امرأة قتل زوجها في ليلة حراسته الأولى أو بالأحرى افترسه الضواري، في الصباح وجدوه عظاماً متناثرة والدماء تغطي الأحجار والتراب.. وظلت زوجته تطلق صرخات كالمجنونة كلما حل

الأول.. حاول بعناء التقاط الحروف المحفورة.. لكن العجوز الذي حضر فجأة إلى المكان رمق ذلك الحائط وسقطت منه دمعة.. قال لهم.. سأقرأ وسكت وبعد النظر طويلاً إلى الحروف.. قراءة أولى / قال العجوز.. يوجد نقص في بعض السطور.. بعض الكلمات اختفت.. ربما اقتلعت عنوة.. لكن المخطوطة قسمت إلى فصلين.. فصل في ذاكرة التأهب والغياب / الليلة هي الثالثة.. لا شيء غير البرد القارص وسماء ملبدة بغيوم سود.. ينتابني القلق كل لحظة.. الليل الطويل مخيف وممل.. لا أستطيع تصور نفسي نائماً والذئاب تحيط بي، الأصوات البعيدة تصلني، نباح وعواء.. أغرق في ذعر وخوف.. ترك المكان والهرب نحو البلدة الغافية احتمال لا أقدر عليه.. لقد أرسلوني.. قالوا لي دورك في الحراسة، لا نريده يقتحم البلدة ويسرق الماشية.. اقتله.. اسحقه.. بندقيتي العتيقة تلازمي ما دام العواء يقترب والخوف المشحون بالرهبة وأنا أقبع في بر موحش لا نهاية له، أطلق العنان لرعشة خفيفة تسري في مفاصلي المرتجفة أصلاً.. الليلة الثالثة ستمضي.. الظلمة متأهبة للرحيل.. ساعتان.. ثلاث لا أدري لكنها سترحل.. هناك في الخلف تهجع البلدة غافية آمنة مسلمة مفتاحها لي.. ثلاث ليال وأنا أحرسها لوحدي أتوسد مخاوفي وأرقب ما سيحدث.. الكل ينام بعين واحدة مذعورة مرعوبة.. الناس والشياه، من يدري فقد تطالها المخالب الحادة المشحونة بالموت، بعدها تصب البلدة لعناتها عليّ وقد أتهم بالمشاركة في المجزرة، وربما يصدر الأمر بطردي من البلدة

ليل جديد.. عندما اسمعها اضغط على زناد بندقيّة جدي القديمة وأحلق بالتلال المخيفة مضطرباً.. بندقيّة جدي التي ورثتها عن أبي وهو عن جدي الذي اشتراها لقاء عجل سمين، كلما لامست حديدها الصدىّ يتبدد قلقي وأروح في غفوة سرعان ما أفز منها عندما أتذكر أنها لم تطلق رصاصة، لم أسمع من أبي يوماً أنه قال ذلك.. رغم أن جدي لم يفقد حملاً واحداً من قطعانه كما أخبرني أهل البلدة.. وقد يكون الوحيد الذي لم يطلق رصاصة على وحش أو لص.. ستقضي الليالي السبع وأنعم بنوم رغيد.. أرقب من بعيد ما يحدث عند التلال، سبع ليال هي حراسة كل رجل في هذه البلدة.. الذي يصطاد وحشا أو يمسك لصاً يسمى بطلا.. / هنا امتدت يد العبث واقتلعت ثلاثة أسطر متتالية من الرقيم - الحائط - ومحت تفاصيلها /.

فصل في قوانين الريح والصمت / . الليلة هي الرابعة.. عاصفة تتحرك نحوي.. تطاير تراب التلال، وطار خيمتي الصغيرة وتشظت بوجهي رمال محمومة وكأنها نبتت كالمسامير.. لم أعد أملك قوتي.. تحركت نحو ملان قريب.. عند أسفل التل المجاور.. العاصفة هجمت على المكان برمته وصارت تلعب به كدمية، رحلت أركض.. أركض مذعوراً.. لم يفدني ذلك الملاذ.. لم يحمني.. لقد انهار هو الآخر.. بل تطاير بأكمله.. كان قبل لحظات تلا مهيباً.. لكنه تحول إلى نثار من الأتربة، اشم التراب المعفر برائحة الخوف وأركض إلى مجاهيل لا أراها.. أسقط.. انهض مترنحاً.. أتعثر بالأحجار المتجذرة في الأرض الغائصة في لجة الرعب. بندقيتي

لصق جسدي، حملتها برقبتي.. لا أقدر على تركها فلا أدري ما تخبئ لي اللحظات القادمة.. أركض والبندقية القديمة تثقل كاهلي.. صفير العاصفة يشل سمعي، يكاد يصم آذاني، لكني تلقفت عواء قريباً، جفلت في مكاني رغم سرعة الريح، وانزويت تحت بعض الأحجار الكبيرة، انحنيت ورحت أرقب الريح والعواء والتراب المتطاير في الفضاء / يوجد كسر في بعض السطور، فاخفتت الكلمات وسقطت ثلثة من الحائط تقدر بخمسة أسطر، لكن السطر الذي جاء بعدها دونت فيه الكلمات التالية.. الموت يطاردني.. لا أستطيع إضرام النار.. البرد والخوف يشلان حركتي.. فالذي يشعل النار يبعد الذئب عنه ولكنه لا يستطيع أبعاده عن البيوت الغافية خلف التلال /.

الأسطر التي تلت تلك اقتلعت من أماكنها وتعذر قراءتها.. لكن الرجل العجوز عندما وصل إلى أحدها التفت للرجال قائلاً.. كانت عينا الذئب مخيفة.. مرعبة تقذف شرراً ينذر بموت أكيد.. الليلة الرابعة (كما موجود في الحائط) قاسية.. لا أثر لي.. أردت تحسس جسدي فلم أجد ما يدل على ذلك.. أنا مدفون بالتراب.. دفنت حد الرأس.. رأسي وحده خارج المدفن الترابي.. وشعرت بأني اختنق بحزام بندقيتي المدفونة معي.. قلت أتراني سأصد الضواري عني وأنا تحت التراب؟ ستمزق رأسي.. بل ستمعن فيه تمزيقاً، تفترس اللحم وترمي بالجمجمة بعيداً ثم تجر جسدي المدفون وتبدأ بعشائها اللذيذ، وبعد أن تكمل هذا المشهد تنزل إلى البيوت لتختار فريستها، وتنتهي الليلة لتبدأ ليلة أخرى.. القلق الذي دب في

سيتوزع دمي بين الجوارح والضواري.. ربما.. ربما.. وقد لا يحدث ذلك بل أموت من الرعب قبل مشهد التقتيل والافتراس.

أنا في الليلة الخامسة التي تمضي نحو الانقضاء.. أخرجت كيس التبغ، لففت سيكارة واحدة.. أضمرت عود ثقاب، لكنني فوجئت.. فوجئت تماماً.. التمعت عين متوحشة.. عينه الثانية تقدح شرراً.. أمسكت البندقية وضغطت بقوة على الزناد.. لم تخرج أية رصاصة.. أطلق عواء المرعب ووثب علي.. ضغطت ثانية.. لا رصاصة، أنا ميت لا محالة.. حاولت مرة أخرى.. وأخرى.. ارتطم بي، أوقعتني أرضاً وأحسست بأن الصخور الصغيرة قد اخترقت ظهري، أنيابه تبحث عن منطقة طرية من جسدي، فجأة دوى صوت الإطلاق في الفضاء الأخرس.. انقطع العواء وسقط الجسد المتوحش بعيداً عني.. لم يعد فوقي الآن نهضت بخفة قرد، لا أثر له. بحثت عن جثته.. عنه إن كان حياً.. لا شيء غيري في هذا المكان.. أشعلت عوداً ورأيت خيطاً من الدم.. خيطاً طويلاً على الأرض الترابية.. تابعت، مشيت محاذياً له لكن فقدت أثره ولم أعد أراه..

قال العجوز.. السطور الناقصة في النص يمكن تخيل ما جاء فيها.. سأقرأ اللوح - الحائط - ثانية وسأضع الكلمات والسطور المفقودة في أماكنها.. صمت تحت وابل دموعه وقال والحيرة نبتت فوق رؤوس الرجال سألني لكم ما جرى في الليلتين السادسة والسابعة..

مفاصلي منحني قوة استطعت بها رفع جسدي الواهن.. رفعته بعد أن أزحت كومة التراب.. نهضت أبحث في الظلمة عن أحجار وصخور أتكى عليها من أعيائي لكنني جرجرت بندقية جدي وسرت نحو البيوت النائمة..

في الليلة الخامسة / الأسطر الأربعة الأولى غير صالحة للقراءة.. انتقل مباشرة إلى السطر الذي يليها / ماسورة بندقيتي صوت التلال البعيدة.. عواء يقترب.. إصبعي المرتجف على الزناد.. العواء اكتسح رعشتي.. صار يواجهني.. فجأة الذئب أمامي.. حقيقة وليس وهماً.. انفصل عني إصبعي وصار صلباً كحجارة.. أغمضت عيني قبل أن أطلق النار، بعد لحظة واحدة فقط لم يعد أمامي.. لم تخرج الرصاصة أبداً.. وخسرت أمنية رؤيته سابحاً صريعاً في بحيرة دم أسود وصدى صيحته تحوم في الفضاء البارد.. لقد اختفي وغرقت بحيرتي محدثاً نفسي.. أما أنه هرب خائفاً أو نزل إلى البيوت الغافية.. أعدت ترتيب نفسي وغادرتني الرعشة وكأن ذلك المنظر أزال عني مخاوفني التي كانت تغزوني قبل أن أراه، لكن الرهبة ووحشة المكان دفعا بوهم مخيف.. ماذا لو هجم عليّ وافترسني؟ سيمرغ أنفي في الوحل.. وبعد موتي سيقضم هبرة طرية من لحمي ويرحل تاركاً أجزاءي المتبقية للغربان السود فيبدأ كبيرهم طقوس النهش، سينقر عيني أولاً تمهيداً لاقتلاعهما، وتبدأ المأدبة لا يوقفها إلا نباح الكلاب المسعورة التي ستكمل ما تبقى.. وبذا

تعويض



حسين البعقوبي

بداخله . لكنه لم يجروا على قراءتها .. كان يتوجس خيفة من معلومة أو حقيقة تفوق طاقته على الاستيعاب او الفهم او التحمل . لذا احجم عن القراءة ونظر الى الأعلى بحثا عن الجواب في مكان آخر . في الأعلى كان الرجل يجلس خلف مكتبه الخشبي الصغير وينظر الى أكوام الملفات الموضوعة على الأرض والمرزوم بعضها بطريقة بدائية وبإهمال بدا اكثر وضوحا في انفلات بعضها من الخيوط

نفض جسده المسطح كما يفعل الطائر حين ينفذ عن ريشه الماء او التراب . حاول ان يتمطى بجسده قليلا .. لكنه خشي ان تخرج الأوراق من بين دفتيه . نظر الى ما حوله وجد الكثير من الأجساد التي تشبهه تنعم بسباتها وربما تتدفأ بالتراب الذي يغطي جسدها منذ سنوات . حاول ان يتذكر من هو . أو ما الذي اتي به الى هنا .. احساس غريب انتابه حين شعر بأن كل الأجوبة موجودة في الأوراق التي

الملفات تنوعت ما بين الوردية والأصفر والأزرق.. ألوان بلا معنى.. لم يقترحها نوع الجرم الذي أصاب الضحية ولا صنفها او دينها او طائفاتها.. ثم انتبه الى انه يحدث نفسه.. فقال: ألوان غبية في زمن غبي وأنا الأغبي منهم جميعا لأنني ارتضيت لنفسني ان ادفن بين ملفات ستصيبني بالجنون . فكر ان الشيء الوحيد الذي يوحد بينها.. ليس جهة القتل او العمر او اللون او الجنس بل هو الغبار المتراكم الذي دفنت فيه هذه الملفات طوال هذه السنوات ودفن أيضا اصحابها ممن استدل على جثته .

غادر مقعده مرة أخرى بعد ان عب في جوفه كأسين من الشاي ودخن بضع سجائر.. وأجرى اتصاليين او ثلاثة عبر الموبايل . تجاوز عقرب الساعات الرقم تسعة معلنا عن مضي ساعة و يضع دقائق من ذلك الصباح المتكرر بين صباحات أخرى متكررة وبالنمط ذاته بين الأضابير المتربة.. والتي كلف بإعادة رزمها وترتيبها وادخالها ضمن سجلات اعدت لهذا الغرض منذ شهر، وها هو قد انجز نصف المهمة التي كلفه بها مديره . حين استطاع ان يرفع نصف تلك الاضابير ويعيد ترتيبها في الدواليب الكبيرة المخصصة لها وفقا لجدولة وترتيب معين يعتمد اسم القتل ورقم اضبارته وبعض التفاصيل الأخرى التي تدل على تصنيفه بين الاموات من حيث التاريخ والمكان وسبب الوفاة .

قال لي الرجل مرة حين زرتة في مكان عمله في ارشيف تعويضات المتضررين من الاعمال الارهابية وانا امازحه بطريقة مستفزة واصفه

التي ترزمتها . كان الرجل ينظر اليها بملامح تشي بالفتور والانقباض وهو يفكر ان تلك المنفلتة من خيوطها ربما لديها رغبة في التحرر من ربة الرزم الفوضوي الذي يبعث على الاختناق.. أكوام من الملفات تعلوها طبقات من الغبار الذي يشي بعمر الالهال الذي تعرضت له طوال سنوات من الخراب الذي اصاب البلاد على يد حفنة من القتلة المتستترين بمسميات دينية او طائفية وحفنة أخرى من المتربحين من هذه الفوضى وهذا الخراب والجنون . خيل له ان ثمة حركة ما حدثت بين تلك الملفات.. لكنه عزا الأمر الى وزغ عجوز كبير الحجم رآه مرة وهو يجول بين الملفات.

عب نفسين أو ثلاثة من سيجارته ومن بين الدخان بدت له تلك الملفات وكأنها تتحرك في مكانها كما الأمواج.. وثمة ملف لفت انتباهه أكثر حين تحرك من مكانه بطريقة غريبة جدا فبدأ كما لو انه قام من مكانه واقفا . لكنه حين بدد الدخان بنفخة هواء عادت تلك الملفات مرة اخرى الى سكونها المعتاد . قام من مكانه واقترب من الملفات بحذر.. دار حولها . ثم ابتسم كما لو انه يسخر من الفكرة التي راودته ثم عاد الى مكانه . قال بشيء من الانفعال كأنه يببر شيئا ما او يتحدث الى اشباح لا يراها : أكوام وأكوام من ملفات تواصل التدفق الى غرفتي بينما يواصل السياسة وصناع الموت عملهم . ملفات وسمت بأسماء خطت على عجل لأناس فارقوا الحياة تحت مسميات شتى ، بعضهم وضعوا تحت يافطة ضحايا الارهاب وبعض آخر وضعوا تحت يافطة المدافعين عن ضحايا الارهاب .. ألوان

الي في كوابيسي .

حاولت أن أخفي تأثري بهواجسه ومخاوفه وأن ابعد قليلا عن هذا الجو المشحون بالألم .. فقلت له معايبا : قصتك هذه تصلح ان تكون فيلما سينمائيا عن زومبي ولكنه سيكون زومبي العراقي وبطريقة مبتكرة لم تخطر ببال أحد من قبل .

رفع رأسه قليلا من تداعيات أخيلته ونظر باتجاهي باهتمام . وقال بعد ان غادر مكانه واقترب من تلك الملفات : رغم اني لم اعد اميزك ان كنت جادا او مازحا ، الا ان الفكرة بدأت تروق لي .. لسببين ، الأول هو انني اتمنى ان تكتب قصة كهذه لأنها ستجعلني أشعر بأنني قد حققت شيئا ما في حياتي بدلا من الجلوس هكذا لساعات طويلة مع ملفات الموتى .. والثاني ان تشير الي بوصفي صاحب الفكرة .

– ولكنها فكرتي أنا .. انت فقط تحدثت معي بما يراودك من هواجس وكوابيس .
– لكنك لا تنكر بأنني انا من أوحى لك بهذا ولو بطريقة غير مباشرة .

– نعم لا أنكر .. استمر .

أشاح بنظره قليلا بعد ان عاود الجلوس مسندا ظهره بالكامل الى مسند الكرسي ودفع رأسه الى الوراء قليلا كما لو انه يبحث عن الفكرة في سقف الغرفة .. أو ربما هو استطاع ان يزيل ذلك السقف بمخيلته ليطل من عل على عوالم من الماضي القريب يستقي منها قصته . فكرت في تلك اللحظة ان تلك القصة التي سيسردها ان كانت مناسبة فسأدخل بعض الملاحظات على السيناريو ليفيد منها مخرج الفلم ويصور تلك اللقطة بطريقة الفلاش باك .. وبأسلوب

بالمرتشي الذي يتكسب من مصائب الناس وآلامهم ومآسئهم : غالبا ما يراودني كابوس غريب .. حين أجدني وقد تحولت الى دفان في مقبرة السلام او اي مقبرة اخرى وأمامي طوابير من الموتى تحت شمس الظهيرة الحارقة .. ولا أحد سواي مكلف بدفنهم .

قلت : ربما بسبب عملك مع اصابير ضحايا الارهاب . قال : المشكلة ان الاصابير مجرد ملفات ورقية .. أما في ذلك الكابوس فان الموتى يقفون امامي بالطوابير وهم يحملون اصابيرهم الملونة .. وماهم بموتى ولا أحياء .. ويصدرون اصواتا غريبة .. صحيح انها واطئة ولا تكاد تسمع .. لكن لها وقعا غريبا على أذني .. وربما تظنني ابالغ اذا قلت لك ان لها وقعا آخر داخل صدري وكأنه صدق رفيف وحاد وموجع .. وهو لا يشعرني بالغبرة والعزلة فقط أمام هذا الكم من الأصوات الغريبة المتنافرة .. بل يشعرني أيضا بالفرع والوحشة والخوف .. فمن يدري ربما اتحول انا أيضا الى مجرد ملف وسط هذه الملفات ويعلوني الغبار .

حاولت ان استفزه مرة أخرى فقلت : ربما هي تونبك لسبب ما .

يبدو انه لم يهتم لجملتي الأخيرة .. أو انه كان يحاول مواصلة الكشف عن كل الصور التي يراها كشريط سينمائي شفيف ورقيق جدا ويخشى ان هو انصرف الى مجاراتي ان ينقطع ذلك الشريط .. فقال : ثم صارت تلك الكوابيس تراودني في الصحو عندما أكون وحيدا في غرفة الارشيف .. فأرى تلك الملفات تتحرك من مكانها وتصدر عنها اصوات غامضة تشبه الى حد ما اصوات اولئك الموتى الذين يأتون

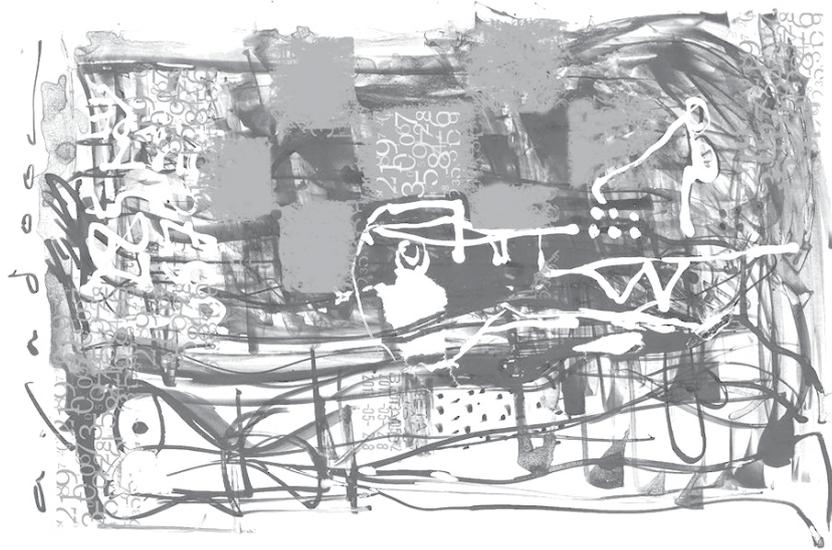


والعودة ثانية لاتخاذ دور المصغي .
- في عام 2008 كنت أوصل بين الحين والآخر
الاتصال بجاري الذي فارقتة منذ عامين بعد
تعرضنا للتهجير.. وكان أغلب حديثنا عن بيتنا
الذي هجرناه قسرا وسكنته عائلة تضم بضعة
ارهابيين استولوا على الدار ثم تركوه وهربوا حين

حديث فيظهر بطل القصة وهو يزيل ذلك السقف
بمخيلته ثم يرتفع عاليا ليطل على ما حدث في
السابق بعين الطائر وفي الوقت ذاته يكون بطل
القصة أحد المتواجدين على ارض الواقع . كنت في
سبيلي للتواصل أكثر مع أخيلتي تلك لكنه عاود
الحديث . فوجدتني مضطرا الى ترك تلك الأخيطة

كما كانت في السابق .
 ثم نظر الي بوجه يبذوانه استعاد ملامح الحزن الذي
 أصابه آنذاك.. فبدأ في لحظات وكأنه صار أكبر سناً
 مما كان عليه قبل قليل .
 – أتعرف .. كان هناك طفلاً جميلاً في الرابعة
 عشر من العمر يسكن البيت المقابل لبيتنا ، وكان
 في السابق يلعب مع ابنائي وتعامل معه على انه
 فرد من الاسرة . وقد اكتشفت ان هؤلاء المجرمين
 الذين سكنوا بيتنا قد قتلوه حين علموا انه ليس ابن
 صاحب الدار بل ابن زوجته ومن طائفة أخرى ..
 متهمين اياه بأنه جاسوس .
 – ما تقوله يقترب من المعنى ولكنه ليس ما أبحث
 عنه .
 واصل مرة أخرى وكأنه لم ينتبه لجمليتي . او ربما
 انتبه وقال في سره . (فلتذهب انت والمعنى الذي

دخلت قوات الجيش الى المدينة . وكان الاتصال
 الأخير من قبل جاري مطمئناً .. وحثني على المجيء
 من دون أي خوف أو قلق .
 حين وصلت الى الحي الذي كنت أسكنه كانت رائحة
 الموت ماثلة في زوايا وتفاصيل المكان والخراب
 يلقي بظلاله الكئيبة الموحشة اينما نظرت . بيوت
 قليلة بينها بيتي نجت من الدمار الذي حدث على
 يد الارهابيين ويد من قاتلوا الارهابيين وأخرجوهم
 من المكان .. رأيت بيتي خاوياً من كل شيء .. شعرت
 بغصة كبيرة .. ليس بسبب القيمة المادية للأثاث
 والاجهزة الكهربائية وغيرها من الاشياء . بل ألمني
 كثيرا ان يقوم ثلة من المجرمين بانتهاك بيتي الذي
 ولدت فيه وانتهاك ذكرياتي ومشاعري وألفتي مع
 أشياءي .. بمعنى او بأخر شعرت أن المكان قد تلوث
 بهم ومن الصعب علي ان اعيد صلتني بتلك الاشياء



ينتظر .

في تلك اللحظة قفز هو من مكانه .. ونظر الي بفرع وخوف .. ثم اتجه الى حزمة من الاصابير ودس اصابعه بينها ثم استخرج ملفين وجاءني بهما وقال :

- هذا ليس من خيالك ايها الكاتب لكنه واقع حال .. ولا تحاول خداعي مرة أخرى .. فأنا اعلم انك قد قلبت تلك الاصابير ووجدت الملفين قبلي .. لكنك ابتكرت هذه الصيغة لتخدعني مدعيا انها من صنع خيالك . انظر هذا هو اسم القاتل وقد جاءت تلك العجوز التي اكرهها ، قبل بضعة أيام لتتسلم حقوقه بوصفه شهيدا . وها هو ملف الطفل الشهيد الذي حدثتك عنه مازال الغبار يعلوه .. ولم يتسلم أهله على الرغم من فقرهم أي تعويض .

خرجت من غرفة الأرشيف ..

بعد ان ودعت ذلك الموظف .. وأنا اتخيل ملف ذلك الطفل وهو يرتدي ثوب طفل ويتجول في الليل بين ملفات الضحايا والقتلة فيعيد ترتيبها وهو يغني او يتحدث بشكل عفوي عن مظلمته بوجه تعلوه ابتسامة بريئة .. فيما بقية الملفات تصحون من سباتها ويرتدي كل واحد من الأشخاص الذين تمثلهم الحلة التي تناسبه فيتبادلون اطراف الحديث وهم يضحكون ويسخرون من تلك المهزلة التي عاشوها في الماضي والأدوار التي انيطت بهم ، وربما سيسخرون ايضا من السيناريو او القصة التي افكر بكتابتها .

تبحث عنه الى الجحيم).

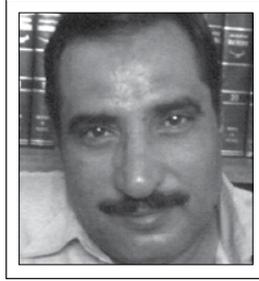
- سألت عن مكان اولئك الذين استولوا على بيتي على الرغم من اني كنت اعلم انهم قد اختفوا ولن اجدهم لكن دلني صديقي على بيت صغير يقع في نهاية الزقاق .. وقال هنا يسكن من تبقى من تلك العائلة وهما رجل عجوز وزوجة كفيفة . وحين طرقت الباب فتحت لي تلك الكفيفة الباب واعلمتها بأني أنا صاحب الدار التي استولى عليها ابناؤها وسرقوا محتوياته . فقالت : لقد اشترينا الاثاث من الدولة الاسلامية . يومها لم اتصرف مع تلك العجوز بأي طريقة تناسب الجرم الذي ارتكبهه بحقنا ، بل تركتها ومضيت بعيدا . على الرغم من اني رغبت في تلك اللحظة في ان اقتلها خنقا او حرقا هي وزوجها القذر.

على الرغم من تأثري بتلك القصة الا انني لم أجد فيها ما يمكن ان يميزها لتكون قصة تستحق الكتابة او أن توظف في أي جنس أدبي آخر . لذا اعتذرت منه معلنا وبكل تهذيب أنني مضطر لتلبية موعد كنت نسيته . فقال .

- لست بحاجة الى الكثير من الذكاء لأستنتج ان القصة لم ترق لك .

- ليس الأمر كما تظن لكن سأحاول ان اربط بين القاتل والضحية بطريقة ما .. كأن يكون بين هذه الاصابير ملف لقتيل وآخر لقاتله .. يجاوره . وقد سعى أهل القاتل الى دفع الرشى من اجل احتسابه شهيدا ونجحوا في مسعاها هذا بينما القاتل ما زال

ابتسامة المصور اللطيف



جودت جالي

يكتب الاسم والتاريخ في المفكرة، يقولها وهو يدعو لصاحب الاسم بالستر والموفقية والسلامة، ويجيب على كل استفسار بجملة تنتهي إما بـ "عيوني" أو بـ "قلبي" أو بـ "حبيبي" أو بها جميعا.

ترك صاحبيه يرتبان معه شؤون تصوير ما قالوا إنها حفلة زفاف غدا، أما هو فقد أخذ ينظر إلى نقطة السيطرة المشتركة للجيش والشرطة على مبعدة مئة متر دون أن تتغير تعابير سحنته المكفهرة

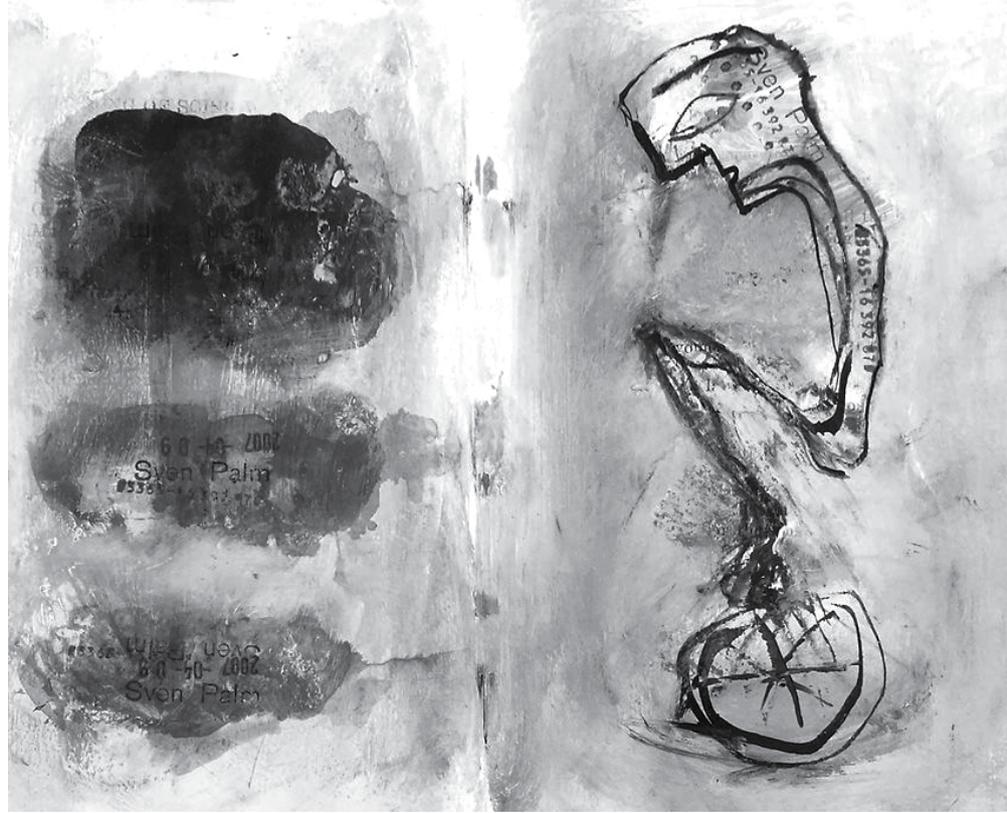
خرج من محل التصوير ووقف مولياً ظهره إلى الواجهة الزجاجية. وضع سيجارة بين شفثيه وأشعلها ثم أعاد العلبة إلى جيب سترته وهو يستمع بامتعاض إلى المصور في الداخل يتبادل الحديث مع صاحبيه. بدا له المصور لطيفاً لطفاً لا يطاق، يردد كلمات مثل "عيوني" و"قلبي" و"حبيبي"، يرددها كثيراً، مع كل جملة، يقولها وهو يقلب أوراق المفكرة ذات الغلاف الجلدي، يقولها وهو

خاصة مضافا إليها حوض زجاجي فيه نافورة مصغرة تدور حولها أسماك زينة بالغة الصغر زاهية الألوان، وفي وسط الماء معلقة بسلك كالنشرة صور دقيقة من صور الاستوديو الشخصية مكبوسة داخل طباقات زجاجية دائرية شفافة تنعكس عليها ألوان نشرة أخرى ضوئية تومض فوق الحوض، وأمام الواجهة، في المنتصف على الأرض، مزهرية امتلأت بزهور بنفسج الثالوث على قاعدة مزخرفة من المعدن الرصاصي اللامع، حيث وقف الرجل. ربما كان لطف المصور سياقا اعتمده في بداية سيرته المهنية لجذب الزبائن وإعطاء صورة مُرضية عنه في نظر الناس، وبمرور الزمن تحول اللطف الى خصلة أخلاقية ثابتة لا يكاد يخلو منه تصرف، حتى في المأكل والملبس، ولا تخلو نهاية جملة أو بدايتها في كلامه من مفردة من هذه المفردات التي أصبحت موضع تندر جيرانه وأصحابه في غيابه، وحتى في حضوره أحيانا على سبيل المزاح. أصبح اللطف علامته المميزة، لا بل هو في نسيج شخصيته كلها، مبنوث في كل سلوك، وشيئا فشيئا انطبع اللطف على ملامح وجهه، ففي العينين الصغيرتين ترى تلك النظرة المستدرة لإعجاب الآخر أو استرضائه، وعلى الشفتين تلك الابتسامة التي تشع قليلا أو كثيرا، وتتسع أو تضيق حسب المواقف، ولكنها أبدا لطيفة نفس اللطف الملبي لمتطلبات الآخرين والمسرع لأهوائهم كي يجعل منها تحفا فنية. انضاف الى ذلك في تلك السنوات، التي قد يُقتل فيها المرء لأتفه الأسباب ولا يمكن التمييز بين أختيار الناس وأشرارهم، سبب مسوغ آخر لأن يكون

خلف غلالة من الامتعاض الساخر وهو يفكر "هل هذه تمنع؟ لو جاءت السيارة المفخخة فلا راد لها، تجعل كل هذا الصخب نثارا متفحما"، وسرعان ما ذابت الابتسامة وسط جمود ملامح الوجه مخلفة شحوبها على الشفتين. المصور من جانبه، بحكم اهتماماته التي تجعله شديد الانتباه إلى التفاصيل والأشكال واللامح، لم يكن ليفوته وضع الرجل غير المريح برغم انشغاله بإداء الواجب الذي تملبه عليه مهنته كمصور ذي براعة، حنكته عشرات السنين من ممارسة التصوير الفني بأنواعه وتعدت سمعته حدود بغداد إلى المحافظات الأخرى فيستقبل منها أحيانا كثيرة زبائن وسط الاستوديو الذي غطت جدرانه صور مؤطرة بعضها مستنسخ عن أعمال أساتذة التصوير العراقيين الأوائل أضاف إليها من عنده لمسات زادت جمالها ووضوحا، وبعضها صور لملوك العراق ولعبد الكريم قاسم، والصور التي التقطها هو لأماكن وأناس من بغداد ومن مدن أخرى، ونساء جميلات من أعمار مختلفة تعبر صورهن، في تسلسل مقصود، عن جماليات سن كل منهن، الطفولة والصبابة وسن العشق والأمومة والشيخوخة الحانية، فيما خصص الجدار الذي وضع عنده مكتبه للصور الشخصية الملونة وغير الملونة من إبداع عدسات كاميراته التي تعود لأزمان وصناعات مختلفة تتوزع في زوايا المحل وفي الغرفة الخلفية على رفوف خاصة. تحت زجاجة المكتب يرى الزائر صورا بالقياسات الصغيرة. في واجهة المحل تشكيلة صورية من هذه الأنواع كلها بعناية عرض

الفني، ولكنه في تلك اللحظة أثار فيه أشكالا من المخاوف حاول تجاهلها وهو يوجه حديثه الى الرجال الثلاثة ويجيب عن أي سؤال مبقيا ذا التقطية ضمن دائرة انتباهه يلاحظه بطرف خفي حتى بعد أن استدار وخرج بفضافة ليقف خارجا ويلتفت الى الداخل بين الحين والآخر بنظرة مسترقة يراها المصور مريبة فإذا حدث وتلاقت عيونهما أحس كأن الرجل يزيد تركيز نظره عليه للحظة ثم يشيح ببصره. أصبح لكل حركة تبرد من الرجل ما يقتضي من المصور الانتباه واستشفاف المعنى، أو بتعبير أدق، استشفاف النية، وعندما رآه يمد يده يبحث عن شيء تحت سترته انتباهه قلق لم يفارقه الى أن شاهده يخرجها بمحفظة أخذ يفتش فيها عن

شيء. ولماذا لا يقلق وموجات القتل المنظمة لا تزال ظاهرة من ظواهر الواقع اليومي؟ فقبل أشهر شاع قتل الحلاقين، وقبلهم الأطباء، وقبل أسبوع قتل في حادث غامض مصور من معارفه في مدينة أخرى وبعده بيومين اختفى مصور آخر، فلماذا لا يكونون قد شرعوا الآن بقتل ما يستطيعون قتلهم من



أكثر لطفا هو اتقاء الشر. كان من البديهي، والحالة هذه، أن يكون رد فعله إحباطا، حين قوبل كلامه اللطيف وابتسامته الداعية للتعاطف بتقطبية نابذة من وجه بدا له أن كل ما فيه مثال للجفاء وانعدام الرحمة عندما وجه كلامه اليه. لو حدث هذا في غير هذه الظروف لأثار فيه فضوله

مفاجئ، وتوجه الى حيث كان يقف الرجل أمام الواجهة، فتنش عن أي شيء غريب أمام المحل أو قربه على ناصية الشارع الفرعي فلم يجد ما يشبهه في كونه عبوة ناسفة. نظر في الاتجاه الذي ساروا فيه، فلم ير لهم أثرا. عاد شاعرا بقواه تخور من جديد ليجلس وهو يلوم نفسه لأنه لم يراجع الطبيب المختص بالقلبية قبل أسبوعين على الموعد الذي حدده له عند المراجعة الأولى. ها هو قلبه يخفق بسرعة والألم في الصدر يشبه الذي أحس به سابقا، وأكثر وخزا. لماذا لا يعترف أنه أصبح عجوزا، عرضة لشتى الأمراض ولم تعد أعصابه تتحمل مواجهة المخاوف والأزمات التي تضج بها الحياة هذه الأيام؟

فيما كان يفرك جبهته بيده اليمنى وقع نظره على المفكرة التي لا تزال فوق زجاج المكتب حيث سجل الموعد ومقدار المبلغ المستلم. الموعد غدا في منطقة أخرى وقد دفعوا له ثلث الأجر مقدما، ودون أن يساوموه أو يجادلوه. ماذا لو كان الأمر كله استدراجا له؟

ولماذا يستدرجونه هو بالذات؟
كشر ساخرا من نفسه لهذا التساؤل... "كثير من القتل هذه الأيام لا يحتاج الى سبب. المهم هو القتل."
يا للمفارقة... أجال ببصره في الصور المؤطرة ضمن أطر خشبية كلها بلون أنبوسى موزعة باهتمام شغوف. عمله كله... طوال حياته... هو الإبقاء على الأشياء حية، وإحياء الميت على نحو ما، ولو على ورق الصور اللامع السميكة. إذا حافظ الإنسان على الذاكرة يكون الموت مجرد جانب

المصورين، وهذان الرجلان يلهيانه بحديث أكثره ثرثرة وأسئلة لا ضرورة لها ويعطيانه معلومات غير صحيحة بينما يقوم ثالثهم بالتأكد من الوقت المناسب فيعطيها الإشارة أو يدخل هو ليطلق بنفسه عليه الرصاص من مسدس كاتم للصوت، ويلوذون بالفرار.

لم يتخل المصور عن ابتسامته وإن اصطبغت الآن بدكنة القلق، ولم يشرده ذهنه عن مفرداته المهدبة المعتقة باللفظ، وإن بدا هذا اللطف غير واثق من جدواه هذه المرة، والابتسامة متوجسة. تحرك الرجلان للانصراف. أصبحا خارج المحل فاستدار صاحبهما ليتبعهما بعد أن ألقى بعقب سيجارته في مجرى ماء.

شعر بالارتياح لانصرافهم ولكن في اللحظة التي أخذ يميل فيها الى التفكير بأنه قد أسرف في شكوكه التقت نظرتيه بنظرة الرجل لآخر مرة، ابتسم له المصور ابتسامة هي مزيج من التسامح والتزلف غير أن الرجل، وبنفس التعابير المتصلبة، وجه اليه نظرة معبرة عن الحنق المصحوب بإيماءة رأس خفيفة لا تكاد تلاحظ. لا يدري المصور بماذا يفسرها، أهي حركة لا إرادية من حركات الأشخاص المصابين بداء الكره للآخرين الذي يميز القتلة والمجرمين أو المعتلين نفسيا، أم ماذا؟

رجع الى كرسيه وهو يشعر بإرهاق لم يكن يشعر به قبل قليل وبضغط يعتصر صدره وبارتخاء في مفاصل ساقيه يكاد معه أن يعجز عن السير وتتعثر قدماه الواحدة بالأخرى. لكنه ما أن استقر على كرسيه حتى هب مذعورا، وقد دبت فيه نوبة نشاط

بشكل غير منتظم. لماذا لا يذهب الى البيت، يستحم ويلبس دسداشته البيج الجديدة ويجلس في مستطيل الجنينة الصغيرة، التي زرعتها وسيجها أمام الدار، واضعا حفيده الصغير في حضنه يداعبه ويرقصه وربما جاء واحد أو اثنان من جيرانه للجلوس معه كما يحدث غالبا؟

هذا هو الحل المناسب، وإن كان لا يقضي على قلقه، ولكنه قد يشغله عنه الى أن... الى أن ماذا؟ فليترك الأمر الآن.

الوقت عصرا وظلال البنايات تغطي الشارع الواسع. لن ينتظر ابنه ليقف بسيارته. نهض بصعوبة، أخرج المفاتيح من جيبه، وتوجه نحو الباب دائئا سارح الفكر. إنه مرهق ونفسه تميل الى أن يبقى غدا صباحا في البيت. سيأخذ استراحة، لن يفتح المحل غدا صباحا ولن يقف ككل مرة بالباب يشعر بأنفاس الصور المكبوتة تندفع نحوه مرحبة شاكية من قضاء الليل وحيدة فيدخل اليها مسترضيا بابتسامته الخاصة بها التي لا يشرك شيئا آخر فيها معها والتي يكون بها مختلفا، ابتسامة الفخر، من مبدع الانبهار ببلورات الضوء ، وكما لو أنه فكر أن قسطا من الراحة والعيش بضع ساعات في جوه العائلي الوادع ستجعله يكتشف أنه مر بحالة ضعف سمح فيها لنفسه أن يسقط في مخاوف لا أساس لها فيعود لفتح المحل ظهرا ويهين للموعد الحقيقية التي يضع فيها الكاميرا الفوتوغرافية وكاميرا الفيديو والأقراص. ولكن لو أن شخصا يعرفه وصادف أن رآه لحظتئذ لقال لك فورا أن شيئا غريبا أصابه فهذا بالتأكيد ليس هو الذي يعرفه لسنوات طويلة، المرح

واحد من الحقيقة وليس الحقيقة كلها. هذا هو ما فكر فيه منذ أن وعى قيمة التصوير الفوتوغرافي. حين صور ذلك الشخص السائر ضاحكا في انهمار المطر أو تلك المرأة التي تحمل طفلا في متنزه أو ذلك الفتى وتلك الفتاة اللذين يجلسان متباعدين على المسطبة الخشبية ولكن نظراتهما المختلصة الخفرة المتبادلة تنبئ أن لا مسافة بينهما وأنهما قريبان حد الالتصاق، فقد حفظ لهؤلاء كلهم حياة أخرى قابلة للاستمرار الى ما لا نهاية. والآن هو حائر كيف يحافظ على حياته.

راجع كل تفصيل منذ أن دخلوا عليه المحل، كل حركة، كل جملة قيلت وكيف قيلت، والمبلغ الذي دفعوه، والرجل المتجهم، ثم انصرفهم، ولكنهم ربما لم يذهبوا بعيدا. هل يتفقون، بعد أن يدرسوا الوضع، على العودة لقتله؟ ولكن إذا كان هذا هو ما يريدون فلماذا لم يفعلوه ببساطة بلا هذه المقدمات؟ أحاديث، وتسليم نقود، وموعد. لا... لا... قتلة من هذا النوع لا يخططون بهذه الطريقة. إنهم يدخلون، يطلقون النار، وينصرفون.

لكن خطة استدراجه معقولة وإن كانت لا تزال تحيره إذ يوجد دون شك مصورون في منطقتهم أو قريبا منها فلماذا يتجشمون عناء المجيء الى مصور بعيد ليتفقوا معه على أن يصور لهم بالفيديو وبالصور الفوتوغرافية حفلة زفافهم. هل سمعوا بمهارته في التصوير مثلا؟ يا له من تفسير سخيف! يبدو له كل تفسير سخيفا وفيه شيء غير ملائم للواقع. لأول مرة يرتبط فيه تفكيره بمهارته الفنية، بدلا من الفخر كالعادة، بإحساس بالسخف. بدأ قلبه يخفق

مكتملة، أطر سفلية، ثم تتحدد له تدريجياً صورة الفتاة الناضرة الى ما هو أوسع وأكثر ارتفاعاً من السماء وهي تنادي الفرح . هناك الى الأسفل منها يبدو ما يبحث عنه، بدأ يتبينه شيئاً فشيئاً. وفجأة يدرك ما فاتته. كان أحد الرجلين يحمل شيئاً على شكل علبة مستطيلة صغيرة مغلقة بغلاف بلاستيكي. هل كان لا يزال يحملها حين إنصرفوا أم إغتنم فرصة خاطفة ووضعها خلف الحقيبة؟ أجل... هو الآن يتذكر أنه لمح، قبل أن يخرج، شيئاً قرب الحقيبة له هذا الشكل بين المكتب والجدار، وكما تتضح صورة صادمة بعد التحميص، تراءت له هناك، جوار الحقيبة وبلون مقارب، في الزاوية، تحت صيحة الأمل الأنتوية القافزة عالياً، وإرتعد جسده كله وهو يتخيل الانفجار يلتهم بلهبه، في لحظات، كل أناسه الذين أكسبهم جمالاً أرادهم أدياً، ولأول مرة يدرك هشاشة هذا الجمال المنبسط على سطح ورقي، ليس أكثر من ورق داخل إطار هو الآن الوقود الجاهز للهب الجمال الفاني في نار الدمار البشري، فيلوب شفقة. توقف وأخذ يتحرك حركة مترددة عاجزا عن إختيار وجهته، يمينا أو يسارا، وهو يقول كلاما حاول أن يجعله صرخة، ويحرك يديه حركة الثاقل، قريبا من الجنود المرابطين في النقطة: "ستحترق كلها... سيحرقونهم!". فوجئ أقرب الجنود واستدار بسرعة نحو الرجل الذي سقط أرضا. حين تجمعوا حول الجسد الهامد كانت ترتسم على الشفتين إبتسامة أخيرة... إبتسامة أسفة متفجعة.

نيسان 2018

ذو الوجه الباسم والذي يحافظ على قدر من حيوية الشباب برغم بلوغه الستين، ليس هو هذا الذي يتحرك كالسائر في نومه.

وضع المفاتيح في جيبه بعد أن أقفل المحل تاركا المزهرية خارجا هذه المرة بخلاف المعتاد. عندما إنعطف في سيره الى الشارع العام إنتبه الى أنه متوجه في نفس الإتجاه الذي ذهب فيه الرجال الثلاثة. توقف، كان واضحا له أن الإلتقاء بهم مرة ثانية في تلك اللحظات سيكون أكثر مما تتحمل أعصابه. نظر الى الأمام، الى أبعد ما يستطيع، محاولا أن يتبينهم من بين الناس الذين بدأوا يملأون الشارع بحركتهم. إلتفت الى الخلف نحو نقطة السيطرة، فكر أنه من الأفضل أن يذهب في إتجاهها ويتجاوزها ومن هناك يعبر الشارع الى الجهة المقابلة ليستقل سيارة أجرة. أشعرته هذه الفكرة بنسمة من الأمان إذ يكفيه الآن ما يلاقيه من وساوسه التي يخشى أنه لن يرى إلا ما تترأى فيه، فها هو يراوده إحساس بأنه قد نسي شيئاً، أو لم يول شيئاً إنتباها كافيا، أو ترك شيئاً مهما خلفه، وكلما إبتعد عن المحل ألح عليه هذا الهاجس وأخذ يبطئ من سيره. مر به شخص سلم عليه ولكنه لم يجبه وهو في غيابة التفكير بما قد يكون فاتته الإنتباه اليه، وخاطبه طفل كان يوزع التحايا على كل من يمر به وهو برفقة أمه التي تزجره وتجذبه اليها.. "هلو عمو! لم يلتفت اليه حتى.

شيئاً فشيئاً تتكون في ذاكرته نقطة عسية على تركيزه، تتحرك، أولا في فضاء غير محدد، ثم تلوح له حولها ملامح من داخل المحل، تفاصيل غير

الهارب إلى النار



حسن البحار

أمامي على خفتي الطريق اناس يواصلون فرارهم تاركين خلفهم موتى على الأرض واشلاء ودماء... رأيت المرأة البدينة تحت صغارها -الذين لم يصب أحد منهم بأذى -على الاختباء تحت عباءتها وهم يعبرون فوق أشلاء الناس يسرون يداً بيد! ادركت إنما الأهالي لم يتمكنوا من النجاة بالفرار من السقوف إلى العراء، الجرحى ينشدون أماناً نسبياً

بعد أكثر من أسبوع من البحث عن سكن جديد وجدت غرفة في شقة معلقة عند الطابق الثالث من عمارة يسكنها عزّاب، في الليل، لحظة سكون الأشياء فكرت في الاستلقاء، كالعادة عبرت حاجز الدخان متجهاً صوب مدينتي أسير ببطء شديد يثقل خطواتي الموت من الاختناق، وسط حطام البيوت يقودني الخوف من سماع أنين رجال وعويل نساء،



من مشاهدتهم الموتى والمحتضرين،
بينهم رجل نحيف يبدو وحيداً
لكنه شجاع يحاول الوقوف على
عظامه المحطمة؛ لينقذ إحدى النساء
النازفات، لكن رشقات سريعة من
الطلقات النارية العمياء رمته نازفاً
على الارض بلا حراك. لعنت الزمن والمكان الذي
سقط فيه الرجل، قرب المرأة البدينة كان الأطفال
صرعى يتلوون ألم اختراق الاطلاقات الساخنة
أجسادهم الطرية، أهمهم بجثتها الهامدة
تحتها بركة من الدم، دمٌ مازال ساخناً
يسيل على الرصيف، يرسم أشكالاً من
العيون الباكية على شفاه الأطفال الصامتة.
حاولت التحرك، لكنني عجزت عن الحركة،
أريد مساعدتهم، فشلت، عبثاً حاولت مرات
ومرات، كنت متخشباً مثل مسمار في باب،
أرغب بخوف شديد كيف الدخان الأسود تسيد
الأفق والمكان، تقاطيع الأجواء صارت متوترة،
شيئاً فشيئاً حجب الظلام الضوء وامتدت ذراع
إلى رقبتني والتفت عليه بقوة وبدأت تضيق عليّ
الخناق، شعرت بالموت، شهقت، فأفقت من نومي
مذعوراً أصيح: "لا"، ويا للعجب! الظلام في غرفتي
وكل شيء حولي معتم! ورائحة الدخان تملأ الأجواء!
انتبهت أبحث بأعياء تام عن مصدر الدخان،
ولما اكتشفت إن مدفأتي النفطية هي سبب
كابوس منامي قررت التخلي عنها.. في
الصباح توجهت إلى أقرب محال للتصليح
أو البيع وفي نيتي الانتقال إلى سكن آخر
وقد حصل الذي عزمت عليه.

حين تعلم جو الأسماء كلها



حسين محمد شريف



عمران مع نفسه مئات المرات. (إنه قدرني وعلي أن أعيش معه رغم كل الحماقات) كان يقول ذلك أيضا علاوة على قوله السابق.

سوق السراي ضالته الوحيدة من هذه الحياة وهو لا يفرط أبداً بالتنازل عن الذهاب إليه كل يوم جمعة مهما كان الثمن، ولعل من أكثر الأشياء ألماً لذاكرة أخوته هي خروجه من عزاء أمه والتوجه إلى

الانتكاسات التي أمت بعمران جعلته مدحوراً وغير مكترث بالحياة، وهولن يكون بوسعه نسيان الشظايا التسعة عشرة المستقرة في أنحاء متفرقة من جسده المتهاوي يوم كان جندياً مكلفاً بالحرب تحت ضربات البؤس الدائم. وليس أسوأ من ذلك زواجه عنوة من امرأة نصف أمية (شغلها الشاغل الوله بمشاهدة الدراما الهابطة) كما عبر عن ذلك

أن يظهر مرة أخرى في السوق حتى اليوم. عاد عمران صوب بيته مبكراً جداً قياساً إلى أي جمعة أخرى كان فيها بالسوق وتزامن ذلك مع انفجار مدو هزّ جانب الكرخ من الجهة المقابلة للسوق وتبعه وابل استمر لوقت غير طويل من أزيز الرصاص، الأمر الذي دفعه للهرب خوفاً من أي سوء. أثناء هربه السريع تبادر إلى ذهنه ذلك الهرم السبعيني الذي اتجه بالزورق إلى جهة الكرخ قبيل وقت قصير من الانفجار ولعل نزوله تزامن معه. شعر بالأسف لما يمكن أن يلقاه الشيخ من مصير، وندم كثيراً على شراء الكتاب منه بذاك المبلغ الزهيد مما دفعه إلى أن يرمي الكتاب قرب مزبلة تتوسط شارع الرشيد من الجهة المقابلة للبنك المركزي العراقي الذي صار شبه مهجور منذ العام الفائت بعد أحداث نيسان 2003، ولكن الكتاب يأبى إلا أن يكون بحوزة عمران. حيث شاهده طفل أشيب عن بعد وهو يرميه حانقاً ليواصل سيره عائداً إلى بيته الكائن في محلة صبابيغ الآل في الحي البغدادي القديم. توجه الصبي الأشيب نحو المزبلة والتقط الكتاب وحث الخيطي لملاحقة عمران الناقم على زوجته التي تشاءمت بوجهه منذ الصباح الأسود هذا.

استمر بالمشي وانحرف مواصلاً الطريق قُدماً نحو محلة صبابيغ الآل. كل تلك المسافة والصبي الأشيب وراء عمران دون انتباه منه حتى كاد يدخل إلى الزقاق الضيق على مقربة من بيته ليفاجأ بالأشيب وهو يعطيه كتابه مؤكداً حرصه بضرورة أن يقرأه لعل فيه خلاصه!! اندهش عمران من شكل

السوق تحت ذريعة أن رهطاً من أصدقائه قادمون للعزاء وهم لا يعرفون عنوان البيت لذلك اتفق معهم على اللقاء في السوق ليأتي بهم لاحقاً إلى العزاء، وكان ذلك المحك الأول له في اختبار حبه للسوق الذي صدم العائلة، لتتكرر الأحداث بعدها وتصبح في حكم المعتاد منه. ويوم أوشكت زوجته أن تلد ابنه البكر غادر البيت متوجهاً إلى السوق دون أي اكتراث، الأمر الذي أساء في علاقته بالزوجة لاحقاً، ولقد ندب حظه العاثر حيث تكون الأحداث في حياته متزامنة مع يوم الجمعة وهو يوم السوق.

وسط هذا الحر والتهيه وقف عمران قبالة رجل في السبعين من عمره كان مشغولاً بترتيب بعض الكتب المكتوبة باللغة الانكليزية وكان الرجل غير مألوف بالنسبة لعمران فهو لم يبع في السوق سابقاً. لفت انتباه عمران عنوان كتاب، بدا قديماً جداً استطاع أن يميز التذييل المكتوب بحروف حجرية أسفل العنوان الممسوح بشكل تام، تقريباً، وهو يوضح ماهية الكتاب كمجموعة قصصية دون أن يكون مكتوباً عليها اسم المؤلف. ثمة شيء جذب عمران لشراء الكتاب دون أن يخوض في تقليبه كما يفعل مع كل كتاب يشتريه حيث يتصفحه طويلاً بدءاً من العنوان وتاريخ الطبع وجهة النشر والفهرس، إلا مع هذا الكتاب الذي اشتراه بثمن زهيد للغاية ربما لن يقبل ابنه الصغير بثمنه لو أعطاه إياه فهو بالكاد يساوي قنينة ماء بارد أو قدح شاي رديء، وفور أن دفع عمران فئة 250 ديناراً إلى الرجل الهرم حتى غادر الهرم من مكانه حاملاً كتبه متوجهاً نحو ضفة نهر دجلة ليركب الزورق إلى جهة الكرخ دون

عند بيت أختها سيما في فصل الصيف. كان عمران غير أبيه بما يحدث في بيته لأن الزوجة نصف الأمية قننته بطريقة فذة حين أشعرته بالتهميش داخل العائلة، فهو بالرغم من تعلمه الجامعي باعتباره حاملاً للكالوريوس في الأدب الانكليزي عام 1977 ووعيه الرصين لم يستطع تغيير سير العائلة لأنها كانت منساقة وراء لغة التغالب والاستبداد والعجرفة التي كانت تمارسها زوجته. ولعله (هو) من أوصل تلك الجمجمة إلى هذا الوضع) على حد

الصبي المنهك وشعره الأبيض الذي لا يتلاءم مع عمره اعتقد أنه إزاء حلم وإلا بماذا يفسر حرص الصبي الدؤوب بمتابعته كل تلك المسافة ليعطيه الكتاب ويختفي كصاحبه الشيخ بعد أن وعظه بكلمة الخلاص!!

دخل عمران البيت بيسر معتاد حيث كانت عادة البغداديين، ولا تزال، عدم غلق الأبواب طيلة النهار. افتتح دخوله بوجه زوجته وأختها العانس التي كانت تكبر زوجته وكانت تقضي أياما بلياليها



الذي أضاف بأن المجموعة تصلح لتكون تسع عشرة رواية مختلفة لو اهتم بها بشكل أكثر كاتبها السلتي المغمور تريبيون هاملتون. وتستمر تنويهاات السيد ادوارد اموند بالغرابة أكثر حين يروي انه بعد أن اشترى المخطوط عاد إلى بيته ليجد ابنه البالغ من العمر سبعة أيام فقط يقول له فور دخوله البيت (هل عثر جو على ظله أخيراً يا أبي؟) كانت المسألة بالنسبة إلى السير ادوارد مجرد حلم أو ربما هلوسة كما قال لزوجته التي أصيبت بنوبة خوف حاد مما تسمع وترى ليدفع هذا الأمر بالسير ادوارد إلى الخروج الفوري نحو دار النشر خاصته ليودع المخطوط هناك تخلصاً من مفاجأته المحتملة، وفي اليوم الثاني كما مدون في التنويه حين غادر البيت إلى الدار فوجئ بطابور من الكتاب في شتى التخصصات واقفين بانتظار مجيئه بغية طبع مؤلفاتهم بعد توقف دام لأكثر من سنتين تقريباً لم يطبع خلالها إلا تسعة عشر كتاباً. ويستمر التنويه بعوالمه الخفية حين يقول إن من بين الطابور كانت ثمة طفلة بعمر سبع سنوات من أصول آسيوية غير مألوفة كثيراً في لندن وتبين أنها من منشوريا كما قالت له لاحقاً وان جو جاء بها إلى لندن لتوصل رسالته إلى السير ادوارد وتحتة على البحث عن سر جو كما قالت واختفت بعدها وسط تدافع الطابور. أدرك السير ادوارد أهمية ما اشتراه باعتباره لا يقدر بثمن، لذلك قرر طبع تسع عشرة نسخة من المخطوط فقط بناء على رغبة جو كما قالت الفتاة المنشورية، وإهداؤها إلى الشخصيات المهمة في لندن وكانت نسخة عمران مهداة إلى رئيس الوزراء البريطاني

توصيف أحد أخويه غير الراضين بما صار إليه عمران. دخل غرفته الرطبة ذات السقف المسنود بأعمدة الخشب المتآكل كروحه تماماً تلك الغرفة الكائنة في الطابق الثاني من البيت الذي ورثه عن أبيه بعد أن تنازل أخوته عن ميراثهم لمصلحته باعتباره ذات دخل محدود علاوة على كونه كان كسولاً. لم يكثر كعادته بالعائلة وأخذ يتصفح الكتاب. إن أبرز ما لفت انتباهه أن الكتاب مطبوع عام 1904 في لندن عن دار نشر اسمها دار السير ادوارد اموند أي قبل مئة عام من يومه هذا. لقد كانت رائحة الكتاب تذكر بزمان جميل بالنسبة لذاكرته الميتة الآن حيث درس تاريخ الأمة الانكليزية وهي في أوج مجدها الاستعماري أيامها. شرع بتقليب الكتاب على الورقة الأولى ليجد تنويه الناشر المهم حين وصف الكتاب بأنه كان عبارة عن مخطوط اشتراه الناشر من إحدى مزادات لندن المختصة ببيع الأشياء القديمة، لقااص سلتي مغمور اسمه تريبيون هاملتون وكان عنوان المخطوط (حين تعلم جو الأسماء كلها) وقد كتبت كما هو مذيّل على ظهر المخطوط عام 1804. وأشار كذلك الناشر بأن المزاد كان عائداً لرجل ويلزي اسمه بنيامين جونسون صاحب مكتبة الأحلام لاحقاً تلك المكتبة التي أنشأها على حطام المزاد بعد احتراقه دون معرفة الأسباب. ولعل الأغرّب في التنويه هو أن المخطوط يحتوي على تسع عشرة قصة كلها تحمل العنوان نفسه (حين تعلم جو الأسماء كلها) ولكن باختلاف المتن كما يشير صاحب الدار في تنويهه

بيرمان.

أصيب رأس عمران بالدوار مما يقرأ، الأمر الذي دفعه لرفض الغذاء من أجل التعرف على حقيقة الكتاب. استعان بمعجم الأدباء والكتاب الانكليزي، وهو عبارة عن موسوعة مهمة تؤرشف تاريخ الأدب الانكليزي على امتداد ثلاثة قرون، فلم يجد أثراً واحداً لقااص أو ناقد أو أديب باسم تريبيون هاملتون مؤلف مجموعة (حين تعلم جو الأسماء كلها). ولكنه تفاجأ أن قاصاً انكليزياً غير معروف جداً اسمه بنيامين جونسون كتب مجموعة قصصية واحدة فحسب، ولم تنل رضا النقاد وقتها، الأمر الذي دفعه لإحراق كل النسخ البالغة مئة نسخة بعد أن جمعها من المكتبات، وكانت تحت عنوان (الضياع في متاهات جو).

يمر الوقت على عمران كما يمر السحاب دون أن يُخطر الناس أن الساعة المتهالكة ذات البندول العاطل عن العمل منذ تسع سنين بدأ يعاود رقصه بنحو أذهل زوجته التي ارتقت سلم البيت الحجري لمناداة عمران إلى العشاء لتسأله (فيما إذا أصلح بندول الساعة؟) الأمر الذي أثار استغراب عمران حين افترض قائلاً (ربما نحن في حلم!)

عاد عمران سريعاً إلى غرفته للبحث مجدداً عن تريبيون هاملتون بعد أن أسرع بتناول بعض الخبز المحروق وقدم شاي بارد ومُرّ مكتفياً بهذا القدر من العشاء عوض حساء العدس الذي لا يتناسب بالمرّة مع حرّ آب. وبمجرد صعوده طرق الباب الخشبي العتيق بنحو غير مألوف للعائلة أبداً، حيث كانت الطرقات متقطعة إلى تسع طرقات قصيرة ومتداخلة

لا توحى بأن الضيف القادم معروف للعائلة وبسبب رهبة العائلة نودي على عمران ليفتح الباب وكان عمران من جهته مريباً وقال في سره (هل يعقل أنها قوات أمريكية قادمة للتفتيش؟) ولكنه أجاب (انه وقت مبكر وغير معتاد لهم فيه الخروج!) وصل نحو الباب وفتح ليجد طفلة بعمر سبع سنين شعثناء الشعر ببشرة نحاسية اقرب ما تكون هندية حمراء إنها ليست من بنات صبايغ الأل قطعاً. عرفت نفسها(اسمي جاسمين وأنا من الهندوراس أتى جو بي إلى هنا لأكون ترجمانه وهو يوصل لك هذا المغلف اقرأه واكتب ردك) قالت ذلك واختفت وسط هدوء الزقاق بانسيابية.(من كان الطارق؟) تساءلت زوجته (انه رجل متسول) قال ذلك لها بثقة. (إنها من بركة الأمريكان علينا) أضافت زوجته ساخرة بألية طرق الباب الغريبة.

عاد مجددا صوب غرفته ليفتح المغلف وهو مرعوب مما مرت به اليوم من أحداث غريبة. فتح المغلف بحذر بعد أن اطمأن أن زوجته لن تزعجه بالصعود إليه كونها منشغلة بأختها طائر البوم كما كان ينعتها في سره. تفاجأ أن المغلف يضم ورقة صفراء مطوية على شكل مثلث بطريقة غريبة يصعب فتحها دون تمزيقها. افترض عمران أن هذه الورقة هي بمثابة الاختبار لقدراته وهي حتما من ابتكارات جو لذا (يتعين علي أن أكون ذكياً وافتح المثلث دون تمزيقه) قال ذلك واستمر بالبحث على الطريقة المثلى بفتح المثلث.

توافق أزيز الرصاص القريب من البيت القادم من اسلحة رشاشة يصعب تمييزها فيما لو كانت

جلس متأملاً النهر العظيم النائم بين أحضان بغداد واخرج المثلث علاوة على زهرة الجوزاء كما وصفها المجند الجامايكي بحثاً عن حل يرضي جو. كان الوقت صباحاً ومازال قرص الشمس بحدود الحجم الكبير بلونه النحاسي. غير أن غيمة غير متوقعة في مثل شهر آب غطت الشمس وحجبت زرقة السماء الصافية لتحيل المكان إلى بياض شديد النضوع فحسب لتأتي غرابية أعظم حين انشق نهر دجلة بخروج كائن نوراني بجناحين عملاقين وصولجان فضي مزين برأس هدهد احمر اللون كالزهرة (عد إلى العماء الاول ولا تنتظر. وكن متأهباً لاستقبال العائد من مكانه البعيد إنها الأسماء يا فتى) قال الكائن النوراني ذلك واختفى.

انتابت عمران نوبة من الارتجاف وأزيد فمه خوفاً فيما تصاعدت دقات قلبه بنحو سريع ليطرافق ذلك كله مع اصفرار الوجه واصطكاك الأسنان وسط ضياع اللسان في رهبة النظر المتوهج بالأوهام.

عاد راکضاً إلى بيته دون أن يوضح للزوجة سبب العودة واتجه نحو غرفته ليتصفح الكتاب الذي فوجئ بأن الكتابة مُحيت من كل الأوراق وكأنها صارت صحراء مترامية الأطراف ليضيع بينها عمران كما لم يضع من قبل.

انتهى المعالج النفسي من انجاز الصدمة الكهربائية بنجاح باهر وسط ثبات زوجة عمران الذي أصيب بفصام حاد قبل عشرين عاماً يوم أصيب بالشظايا التسعة عشرة التي استقرت في جسده حتى اليوم ليدخل بعدها في نوبات متناوبة تتعلق بجو ورسائله حين تعلم الأسماء كلها.

أمريكية أو سوفيتية الصنع مع دقات البندول ليعلن الساعة الثانية عشرة بعد منتصف الليل ويقطع التأمل على عمران، حين تداخلت اللغة الانكليزية بشتى المشارب اللفظية للمجندين أثناء دورياتهم للبحث عن اللصوص. أخيراً انتبه إلى أن الأصوات تنبعث من تحت نافذة غرفته وهو أمر غريب إذ لا يكون غالباً بوسع القوات الأمريكية التجول في متاهات الأحياء البغدادية القديمة لخطورة ذلك، استمرت الغرابية لحظة أدرك عمران أن مجنداً أمريكياً أسود بكامل تسليحه البالغ أكثر من عشرين كيلو غرام يقف فوق رأسه بطريقة درامية أدهشت عمران الذي تساءل قائلاً (كيف له الدخول عليّ دون إحداث أي جلبة؟) قال له المجند الجامايكي بعد أن أهده زهرة حمراء اللون مصنوعة من الحرير (أنا جوناثان غونزاليز بيدرو أرسلني جو للتأكد من قدرتك على فتح المغلف وهو يبعث لك زهرة الجوزاء لتلهمك على الانتماء له) قال المجند الجامايكي وأسرع بالقفز على سطح الجار المحاذي لعمران بعد عدة رشقات من بندقيته 4m

غلب النوم عمران ليستفيق مع الفجر مرتبكا من عدم قدرته فتح المثلث، ألقى التحية على العائلة وارتشف قليلاً من الشاي الرديء ليخرج مسرعاً إلى العمل بعد أن خبأ المثلث والزهرة الحمراء عن عيني زوجته الفضولية. ولكنه توجه إلى نهر دجلة عوض العمل الذي انتهك كل أشيائه طيلة السنوات الفائتة، حيث كان يعمل عتالاً بأجر زهيد أحياناً من أجل سد جوع أولاده كونه لم يحصل على وظيفة رغم تأهيله الجامعي.

هنا المتحف أيتها الحياة التي هناك «لوحات مسرحية من مشهد واحد»



محمد خضير سلطان



يكتمل وتنتظم عند أسفله جرتان بعنقين مستدقين
ويطنين منتفختين.

يقابله نول الحائك الذي يطوي نسيجاً صوفياً
ملوناً فيما ينتصب على سجادة ملونة زاهية بألوان
وزخارف قديمة.

من الجانب الأيمن ، يبدو مقطعا من ناعور ماء على
جانبيه قاعدة واطئة لرأس جوديا وعدد من الألواح

إلى الفنان حسين الهاللي

المشهد

مقطع من المتحف على المسرح ، يظهر فيه من
العمق على منصة واطئة دولاب الخزف القديم ،
على محوره الدوار عنق طويل لإناء نذري يكاد

الطير.. مشاؤون يصلون بأقل من لمح الابصار
مشاؤون لم يصلوا بعد

(2)

سته ممثلين في العتمة ، اربعة رجال وامرأتين في
تشكيل يشبه نسق عدائي البريد الذين يتسلمون
رسائل من عداء لآخر منتقلين من موضع لآخر
ثم يتشكلون في مسيرة صامتة من حشود
سائرة متسريلة بالأردية الكهنوتية والعباءات
والأقواس والمجامر والصلبان والرايات الخضراء.
مرة تشكيل عدائي البريد من خلال تحريك بعض
المقتنيات على المسرح من ساع وعداء الى آخر
مرة تشكيل حشود سائرة من خلال وسائط داخل
المكان ثم يعودون الى تلقائيتهم في تمرين مسرحي
بعد اعادة الوسائط الى اماكنها .

كان هؤلاء ممثلين حقيقيين قد زاروا متحفا
افتراضيا اسموه متحف البريد فخلصوا الى اقتراح
جناح جديد في المتحف اسموه جناح العدائين أو
المشائين وهو يمثل وجودهم الفني وعندما نضجت
الفكرة ، رتبوا واستعملوا مقتنيات المتحف حسب
مقتضى عملهم المسرحي.

(3)

يدخل الممثلون في ورشة مسرحية وحوارات
تقطع من حين لآخر ،بينهم المخرج الموجه !
نحن العدائين ، نحن المشائين .. نحن الممثلين الذين

والرقم القديمة .. منصة لكبير الحداد .. اطارات معلقة
على حوامل ، تظهر مجامر وبدلات عسكرية ورايات
شبه مطوية وثوب كهنوتي لشماس ودلاء وأقواس.

(1)

تظهر شاشة لأقدام وسواعد عدائي بريد بسرعة هائلة
، كأنها تحليق خفيض فوق الارض محفوف برفرفة
اجنحة اعداد كثيرة من طيور تبدو كنقاط رمادية في
السماء ، من جهة لأخرى ، تتخاطف على صور لجوديا
وجنائن بابل وألواح أكادية وصحراء وغابات نخيل
عاقولاء وحشود سائرة على جسر نهري ، ترافقها
اصوات مختلطة لرياح عالية ومطر شديد الانهمار .
اصوات متكررة متناوبة تبتعد .. تقترب اخرى ..
ركضا مع نول الحائك .. ركضا مع دولاب الخزاف
.. ركضا مع دلاء الناعور ركضا على راحة اليد ..
بين السطور

عداؤون في الريح .. في العجلات السريعة ..
تحت غلاف الاسلاك .. على سطوح الشاشات
ركضا مع الماء .. ركضا مع الظلام .. مع رفرقة
اجنحة الطير .. عداؤون يصلون بأقل من لمح
الابصار عداؤون لم يصلوا بعد اصوات متكررة
متناوبة تبتعد .. تقترب اخرى . نحن المشائين
مشيا مع نول الحائك .. مشيا مع دولاب الخزاف .. مشيا
مع دلاء الناعور مشيا على راحة اليد .. بين السطور
مشاؤون في الريح .. في العجلات البطيئة ..
تحت غلاف الاسلاك .. على سطوح الشاشات
مشيا مع الماء .. مشيا مع الظلام .. مع رفرقة اجنحة

.. نحن احجار الساسانيين .. نحن لون السلوقيين ..
نحن نسيج الانكليز .. نحن طوائف الاميركان .. نحن
البدو .. نحن الغزاة .. نحن النازحون من ارياف
المدن ، مضينا وظل كبير الحداد ودولاب الخزاف
وناعور الماء ..

(4)

وسط المسرح ، ومن خلل عتمة خفيفة ، تجلس
امرأة في مقبل الكهولة ، ساهمة الوجه ، مستقيمة

قبل ان يسلم عداء بريده لآخر ، ينسحب المخرج:
نحن شمع الجوالين التيموريين ، جئنا من هناك
لكي نكتسب شيئاً من اثر البروق على وهج القمح
لا نحمل رسائل لهذي المدن المزدانة بالعشب
سوى ان يلتهمه الجند لم نحمل سوى حاجتنا الى
كبير الحداد لكي يلبس فرساننا دروعا وأفراسنا
حدوة هلالية ونول الحائك ليمنح جندنا
بأساً شديداً جئنا ومضينا وظل كبير الحداد
ودولاب الخزاف وناعور الماء كل شيء يدور
اصوات متناوبة بين العدائين : نحن شمع التيموريين



جميلا قبل ان يحل ظلام العدائين لا شيء ايها
 العداؤون .. مخاض كاذب لا شيء سوى انتظارنا
 الابيض نلقيه على اطيارنا وأشجاننا يا رياح
 كوني بلا عدائين غزاة

×××

"رجلان وامرأة يقفون على خط مستو ، مطرقين
 أمام انتظار المخاض ثم يتحركون مثل انحدار
 موجة ماء مستديرين حولها ويغيبون وراء
 المسرح ." "رجلان آخران وامرأة ، يجلسان
 على أريكة واطئة في مواجهة الجمهور ، ينهضون
 بانتظام عكس اتجاه الثلاثة الآخرين ثم يأخذون
 مطهم فيما يشغل الآخرون الأريكة من جديد ."
 اختلاط اصوات هدير ماء وصفير ريح ، تقترب
 فيهرع في حركة منظمة الجميع تتقدمهم الأم
 الكهله كأنهم يفتحون ايديهم لما تحمله الريح اليهم.
 صمت..

ممثل يتنكب علم التاج البريطاني ويهتف :
 - أنا برترام توماس الحاكم الانكليزي في المدينة ،
 من يقتفي أثري أنا الزائر الأخير لهذي المدينة ، من
 يتعقب ظلال رايتي؟
 - لن يقتفي أثرك سوى عدااء أخير .. سوف يجيء
 عداؤون سراعاً يستبدلون هذا العلم بآخر.
 - انت العدااء الاخير على مسرح المدينة.
 - أنا مسرح المدينة ، أتقفى جناح النسر الرابض في
 فضاء القصب الاكادي وانتظر أن تنبت الصرخة
 على طائر في اعماق الحقول .
 أنا من يجتث احراش مدينتي البرية لأنشئ دارا
 للبلدية ومشفى ومطحنة ومعملا للثلج وسوقا

الظهر ومرفوعة الرأس باتجاه اليمين ، قد تكون
 قابلة على نحو معين ولكنها ليست كذلك تماما.
 تخفض المرأة يديها فارغتين في حركة كمن
 تتشبث لتنتزع وليدات ثم ترفعهما لتتموج على
 راحتيها وخلل اصابعها جدائل بيض رقيقة.
 بضراعة : يا رياح العدائين، يا بريد الغزاة
 يا رياح الظلام بين احراش اوروك واجمات عاقولاء
 اكشفي عن غيمة ماطرة على جبل الهموم الثقال
 اكشفي عن غيمة تخسف كهفنا القديم يا رياح
 العدائين يا بريد المنسيين عدااء يسلم آخر بريد من
 مخاضاتنا الشقية كلما جاء بريد اكتشفنا أنفسنا
 قليلا ثم نضيعها إذا حل آخر عداؤون في الريح
 يلوحون من افقنا الرمادي الغامض يلقون على
 سهلنا الفسيح رسائلهم بريدا من تدافع الدهور
 كلما لاح عدااء جاءت في اثره حرب ضروس آه
 الريح والعداء والعشب المدمى بضراعة :

يارسل الحرب والإغارة ليست لنا اسوار
 فليدخلها العداؤون ها لا بريد في يد العدااء
 ها الريح والموت في إثر قدم العدااء كلما جاء بريد
 إكتشفنا أنفسنا ثم نضيعها إذا حل آخر المرأة أيضا :
 يا رياح العدائين قفي ، يا رياح الظلام بين احراش
 اوروك واجمات عاقولاء ، عدااء يسلم آخر بريد من
 مخاضاتنا الشقية لما نزل قافلة من حشود سائرة
 نحو النجوم ها العداؤون يندسون في الحشود
 السائرة نحو النجم القطبي امرأة أخرى: يا بريد
 العدائين .. قف قبل ان تدهمنا ريح العدائين
 ، كنا قد أقمنا العالم على دولاب الخزف ونول
 الحائك وناعور الماء وكير الحداد .. هل كان عالما

تعالوا نشكل حشودنا السائرة نحو النجم
ينسحب
صمت
ينهض رجل .. تنهض امرأة .. يتناوبان القول :
هل نحن قاعدون هنا حتى تكف الريح من أن تأتي
بالعدائين
وحتى يمنحنا العداؤون رسائلهم
نحن قاعدون خامدون هنا ازمانا تمضي وأخرى
تجيء
تجيء رسائل وتمضي أخرى مثل شمس جديدة على
صباح قديم
ايها العداة هل تحمل رسائل لهذه الارض
ايتها الريح هل تحملين عداة لهذه البطائح
تراها تعبت الريح فاستراحت وراء الجبال
أم ترى عداؤنا غيبته رمال الربع الخالي
تظهر شاشة ثانية لأقدام وسواعد عدائي بريد بسرعه
هائلة من جهة لأخرى ، تتخاطف على صور لجوديا
وجنائن بابل وألواح أكادية وصحراء وغابات نخيل
عاقولاء ، يرافقها اصوات مختلطة عالية لريح عالية
ومطر شديد الانهمار ، يرفع الممثلون شيئاً ما على
الاكتاف مثل تشييع في ظلام كثيف :
لا شيء يدور على مدار الازمان سوى ريح العدائين
ليسوا رسلا .. بل كانوا مخاضا كاذبا
كانوا رسلا للغزاة الذين يطردون آخرين
كنا نديماً جذبهم عبر هذا البياض
اذن دعونا نبعد عن الانظار
دعونا نبحت عن مدفن لوقتنا الضائع
دعونا نقيم متحف العدائين ونحصن حدود مدينتنا

قيصريا لتطلق في اثرها نحائين ورسامين وشعراء
وقصاصي اثر .
- من أنت حقا؟
- أنا العائد المتخيل من ذاكرة العدائين في الازمان
، نحن الصورة الجديدة العائدة من مروضي الخيول
بالقدماء .
- أنا أقف بسمو على ذات العرش الذي وقف فيه
جوديا العظيم .. كان هنا يدير البلاد .
- ولكنك مضيت وظلت هذي المدينة عند الصباح
كما لو كانت منذ ألف صاخبة مثل نوارس النهر في
كانون وهادئة مثل جريان الماء على صياح الباعة
قرب الجسر .
- ايها الأجلاف أنا مكتشف جوديا العظيم .
- ايها الغزاة أنتم تزيحون غباواتكم بواسطة نبوغ
الآخرين الموتى ونحن نصيغ بداوتنا في الارض
التي شكلت الحرف الطيني الاول .
- ايها الغزاة السلام للأرض من الارض على الارض
- ايها الغزاة ، انتم سراق جوديا العظيم من ورثته
الضائعين
- ها أنذا اقف على العرش .. أنا جوديا الجديد
- أنت تقف على ما سرقه بعض حوذيي المدينة من
حجر معبد جوديا
- أنت رابض مغفل على حجر أكادي قديم في فضاء
معمارية العهد التركي
صمت
يصعد المخرج
علينا ان ننهي دور العدائين
علينا ان نعدو باتجاه آخر

المسفوح
 وكير الحداد المتوهج في صنع السيوف والباहत في
 جر المحراث
 في هذي المدينة لا تسأل عن المصانع والمزارع ..
 فهناك قبر ومدرسة وحشود فاقدة الأمل بالعالم
 ويريد عدائين قدماء
 يتحرك الرجال والنساء واحدا واحدا الى مكان
 معين ، احدهم يقترب من الناعور ليتناول من اطار
 قريب ثوباً كهنوياً فضفاضاً يشبه لباس الشماسين
 ويعتمر غطاء الرأس ويمسك مجمره ليردد :
 كبا الكهنة في الارض
 كبا الكهنة في الارض
 عداؤون برايات سود وقبضات من تراب
 يعبرون الصحراء نحو سماء عاقولاء
 عداؤون من يثرب ، يتقدمون القوافل يتركون تجارة
 الهند ليكتشفوا طريق الحرير
 عداؤون يلقون كتباً وخيلاً ودمقساً مزخرفاً بطيور
 الديباج
 يصنعون فرسانا
 يجففون الطين ليغدو زقورة وديرا وكنيسة ومسجدا
 ثم يعيدونه الى الماء
 جاءنا عداء الملوك القدامى والجدد
 من وراء النهر حتى الحجاز
 فأطلق اسوارنا المحصنة
 وأقام معابدنا التي رنت الى السماء
 لكن الملوك القدامى والجدد تقاتلوا حتى انقرضوا
 فتركوا اسياهم ودروعهم تحت تراب المعابد
 تحت حجر القصور

من ريحهم
 دعونا نكون عدائي حدودنا
 لم يبق لنا سوى حشودنا السائرة نحو نجم القطب
 (5)
 "تشكل الحشود ثمانية ، حملة اقواس ومجامر
 ورايات وصلبان وبثياب بدو وشماسين وعباءات."
 سنكون السائرين نحو نجم القطب
 سنوصل رسالة القوافل العائدة بالحكايات السائرة
 نحن عداؤون حدودنا
 علينا أن نقيم الحد الفاصل بين المتحف والحياة
 علينا ان نزيح اقنعة جوديا للعثور على وجوهنا
 علينا ان نعدو الى امام مع كل دورة لدولاب الخزاف
 وناعور الماء ونول الحائك لكي
 نحسبها منذ بدء الخليقة
 علينا ان نحصي دورات حشودنا السائرة منذ أزمان
 ونرسمها على الارض في خط مستقيم
 ها نحن نعيد اشياء المتحف ثمانية الى مكانها
 نعيدها الى زمانها ونمضي .. قد نصل او لا نصل
 ها نحن هنا في المتحف ايتها الحياة التي هناك
 صمت .. تستمر الاصوات في ما يشبه الانشاد
 في هذي المدينة لا تسأل عما يدور
 مثل نمر جريح بين غابات يثرب ، ينهض صوت من
 انكفائة عميقة ويكتسح قرونا من القمع والجور ،
 تلك الحشود السائرة صوتها صورة نمر جريح
 تلك الحشود التي تبكي
 ناعور الماء الدائر ، ينهمر اسى فوق عشب تملأه
 الدهور بالجند
 ودولاب الخزف الدائرطينا جافا على نوافير الدم

ثم تراكم الغبار حتى طمرت الاسوار
والأسرار والألواح وكبا الكهنة على الارض
تأتي امرأة ، تتناول رداءها المندائي الابيض لتردد
ثم تمضي :

كل شيء في عاقولاء ، يؤدي إلى المقبرة وكل شيء
في المقبرة يؤدي إلى حشودها السائرة .
كان جمع الهتاف للرجال والنساء في قعر المسجد
يشبه الى حد كبير صوت نمر جريح بين غابات
يثرّب ،

في المدينة لا تسأل عن المصانع والمزارع
فهناك قبر ومدرسة وحشود فاقدة الأمل بالعالم
وذكرى دولاب الخزف ونول الحائك.

رجلان آخران يتناولان مجمرة وصليب ، احدهما
يتنكب راية سوداء والثاني يتنكب قوسا وحزمة نبال
كانا معلقين في اطار وينشدان :

اقدامنا تخب في رمل عاقولاء .. نتنكب قوساً
شديد النزع ، نخرج من عاقولاء الى بغداد ودمشق
والقيروان وسمرقند واسطنبول وبكين وكربلاء
، نرمي سهامنا في المهاب فنصل خطوط رمياته
ونقيم عدالة الصحراء في العالم لكننا نعود في آخر
المطاف محبطين الى عاقولاء وندخل في حشود
الندابين السائرين في الأزمان .

عداؤون في ثياب مشائين ، اختلطت الالوان ..
رسل ورواة جيوش من بابل ويثرّب يشتركون في
السير ، حملة سيوف ومنتكبو أقواس شديدة النزع ،
قرامطة واسماعيليون يخبون على الرمل ولا يدركون
أنفسهم سوى اندماجهم مع الحشود .
رجل آخر وامرأة يحملان اعوادا على عواتقهم معلقة



هائلة ، كأنها تحليق خفيض فوق الارض محفوف
برفرقة اجنحة اعداد كثيرة من طيور تبدو كنقاط
رمادية في السماء ، من جهة لأخرى ، تتخاطف على
صور لجوديا وجنائن بابل وألواح أكادية وصحراء
وغابات نخيل عاقولاء وحشود سائرة على جسر
نهري ، ترافقها اصوات مختلطة لريح عالية ومطر
شديد الانهمار.

اصوات متكررة متناوبة تبتعد .. تقترب اخرى ..
نحن المشائين

مشيا مع نول الحائك .. مشيا مع دولاب الخزاف ..
مشيا مع دلاء الناعور

مشيا على راحة اليد .. بين السطور

مشاؤون في الريح .. في العجلات البطيئة .. تحت
غلاف الاسلاك .. على سطوح الشاشات

مشيا مع الماء .. مشيا مع الظلام .. مع رفرقة اجنحة
الطير ..

مشاؤون نصل بأقل من لمح الابصار

مشاؤون لم نصل بعد

ينشد الجميع

قد نعود محبطين الى عاقولاء ولكننا سنصل

قد نعود محبطين الى عاقولاء ولكننا سنصل

قد نعود محبطين الى عاقولاء ولكننا سنصل

عليها دلاء وصررا ويهمسان بصوت عال :
جاءنا عداء الملوك القدامى والجدد

من وراء النهر حتى الحجاز

فأطلق اسوارنا المحصنة

وأقام معابدنا التي رنت الى السماء

ينتظمون في حشد سائر منشدين

مشيا ايها النجم

مشيا ايتها الأعالي

مشيا الى العائد من الحكايات السائرة

مشيا يدور الناعور

مشيا يدور دولاب الخزاف

مشيا نبتكر حياتنا الجديدة

مشيا نحلم

مشيا نشيع اوصابنا

مشيا نبحت عن مستقبل

مشيا نبتكر وطننا جديدا

مشيا لا بد أن نصل

وقد لا نصل لكننا نمشي في حلمنا السائر

(6)

تظهر شاشة لأقدام وسواعد عدائي بريد بسرع

الفيلم التسجيلي ... قراءة معرفية

د. صالح الصحن



الإجرائي لمعنى (تسجيلي) والى أي مدى يتصل بالوثيقة كوثائقي، وما هي مثابات الفصل بين الفن والواقع، وبين الحقيقة والخيال؟ وناقش المشهد في الواقع وجدلية العين والإذن وفيلم العلوم والمعارف والايديولوجيا والفيلم، وكانت تحليلات الكاتب وتوصيفاته المعرفية دقيقة وعميقة لبيان مدى علاقة (المصطلح) بالحرفة والميدان كوسيط يراد له أن يكون تعبيريا في حقل السينما.

وقد تناول كذلك في فصله الثامن الأسئلة التاسعة التي تطرقت إلى قضايا فلسفية في أصول الفيلم التسجيلي وجنسه السينمائي والخاصية التي يتمتع بها، وما يحمل من إعادة بناء بين الواقعي والخيالي ومستوى الحساسية الفنية التي يتوجس البعض منها في أسبقية التصوير أم المونتاج، بالإشارة إلى الأساليب الإخراجية التي اعتمدها كبار المخرجين

عن وزارة الثقافة الفلسطينية لسنة 2017 صدر كتاب "الفيلم التسجيلي.. واقعية بلا ضفاف" للكاتب والمخرج السينمائي قيس الزبيدي، والذي أطلق فيه بعضا من تصورات وأفكاره الفلسفية عن الفيلم التسجيلي وتجاوزه لحدود الضفاف التي تحيطه وتحده، باعتباره الجنس السينمائي الإبداعي، الذي امتد لحدود أوسع من الآفاق والتداعيات الأكثر تعاملًا مع الواقع وعالم الحقيقة والتي قد تلامس الخيال أحيانا.

بعد رحلة من الخبرة والمعرفة والبحث والتقصي عن أصول المفاهيم والأفكار الواردة من كبار الباحثين والمفكرين وتجارب المخرجين العالمية، يطل علينا الزبيدي بمنجزه المعرفي الجديد الغني بالأفكار الصادرة عن خبرة واسعة. كتاب في ثمانية فصول، ذهب فيه إلى التعريف الدقيق



جول لويس اوديمار وإدوارد أوغست بيغيه

واقعية لا يجوز لأحد اختلاق حبتها بل تكتشف من الواقع نفسه. والثاني يبحث عن حكايات خيالية تعتمد على حبكة مختلقة.

وقد جرت نقاشات معقدة حول، أين يمكن للحدود أن تتقاطع بين الخيال واللا خيال والى أي حد يجوز للفيلم الروائي / الخيالي أن يكون تسجيليا والى أي حد يكون للفيلم اللا خيالي أن يكون تمثيلا؟ ولكنه لم ينس أن بعض الأفلام الروائية الخيالية تحتوي أيضا على جوانب تسجيلية مستعينا بمنظر الفيلم التسجيلي بيل نيكولز، ويصف الزبيدي المخرج الرائد فلاهرتي بأنه جان جاك روسو أي

العاملين وعدد من المدارس والاتجاهات الفنية في السينما.

يبدأ الكاتب من الأخوين لوميير (أوغست ولويس) وكيف انبثق الفيلم التسجيلي / الوثائقي من رحم تجاربهما الأولى بعد أن ذهب إلى القواميس الفرنسية لضبط أصول المصطلح وجذوره اللغوية والمعرفية والمنحدرة من - 1214docume tum اللاتينية بعد أن اكتسب مصطلحه الدقيق، الذي تخلى عن سمة الخيال عام 1915.

عمد الكاتب الزبيدي إلى إضفاء التجربة الفنية المتميزة للمخرج جون جريريسون الذي أسس المكتب القومي الكندي لإنتاج الأفلام التسجيلية والذي أطلق فيه المصطلح بشكل صريح على فيلم "موانا" للمخرج فلاهرتي.

ومنذ ذلك الوقت 1926 عرف الفيلم التسجيلي الوثائقي بأنه "معالجة خلاقة للواقع". كما ذهب الزبيدي أيضا إلى زوايا من المعرفة والتصورات الذهنية العميقة وتساءل كثيرا عن التيار الفني والمدارس والاتجاهات وهل يمكن أن يستقل الفيلم التسجيلي بجنسه وتسميته وشكله المختلف عن بقية الأفلام؟ والى أي مدى يستطيع أن يحتفظ بجماليته ومدى عمق صلته بالواقعية دون الافتراضية؟ وكيف يستطيع التعامل مع المادة الخام وتحويلها إلى فن؟ وشخص بعضا من هذه الاتجاهات محمدا الفرق بين واقعية لوميير وخيالية ميليس بعد أن بين كيف إن الحكايات تختلف فخيالية تعتمدين التسجيلي اللاخيالي والجنس الروائي الخيالي: الأول - حسب كراكاور - يبحث عن حكايات

زمنيا في مهرجان لايبزغ للأفلام التسجيلية عبر عنها كبار منظري الفن التسجيلي أمثال البرنو كالفالكنتي وجون جريريسون وبول روثا ويوري ايفينز أما دزيغا فيرتوف فقد أشير لأفكاره وطروحاته في الندوة بإدارة الكاتب ذاته.

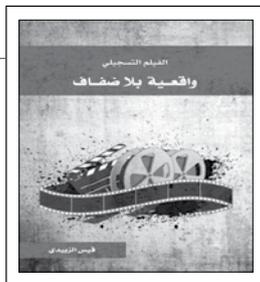
تميز كالفالكنتي ببحثه عن الشعر في عالم الكاميرا وشعر الواقع إذ يقول (إن أفلامي التسجيلية كانت تنحاز دائما إلى جمالية الفيلم الروائي) بينما نقب جريريسون في جذور حركة الفيلم التسجيلي ووجدها في طبيعة الكاميرا وإمكاناتها من عام 1898 رغم اختلاف الأساليب والطرق التي سلكها العديد من المخرجين.

وهناك دزيغا فيرتوف الذي قدم طرق تصوير معينة مكنت تصوير الشيء من موقع الطائر أو من موقع الضفدعة ومن زوايا نظر مختلفة ومتنوعة فيما أخذت الكاميرا دور المراقب بنبض جديد في ألمانيا من خلال (مورناو) وأمريكا عن طريق (فلاهرتي) الذي قال يوما ما (في البداية كنت مستكشفا) بوصفه من وضع المبادئ الأولى للسينما التسجيلية. ويصعب على بول روثا أن يضع فارقا بين الفيلم التسجيلي وبين الفيلم الروائي. فقد انصب على الموضوع وطريقة تصويره وأسلوب إخراجه وان كل فيلم تسجيلي يجب أن يمتلك تصورا دراماتوريا فيما يدعو (يوري ايفينز) في الفن إلى عدم الفصل بين السياسي والجمالي ويسمح بالعلاقة بين ما هو مادي وجمالي. ذلك ان العمل هو حصيلة تركيب مما هو شعري وعاطفي والتزام اجتماعي. ايفينز الذي قال عنه ارنست همنغواي (ايفينز ليس

الفيلسوف الذي أعاد كتابة العقد الاجتماعي في السينما وهو عراب السينما التسجيلية ونموذجا في صناعة السينما المستقلة.

أما جون جريريسون فيعد الأب الروحي للسينما التسجيلية وان اوغوست لوميير هو المخترع الوحيد للسينماتوغرافية الذي اعتمد على اللقطة والمشهد والتأطير الفني لأفلامه وإعادة تجسيد الحياة. ويعد ميليس ساحر السينما، عندما حضر العرض السينمائي الأول يوم 28 ديسمبر 1895 فإنه اكتشف حينها قدرة السينما على سرد قصص خيالية كأول فنان خيالي يعيد بناء قصصه الخيالية في مناظر مسرحية مُثله وقد نعته شابنل وسماه كيميائي الضوء واعترف غرفت بدوره قائلا: أنا أدين له بكل شيء. وقال غودار أنا أرى إن لوميير، التسجيلي الواقعي، قدم اللامعقول في المعقول وميبليس، الروائي الخيالي، قدم المعقول في اللامعقول.

وترصد نافذة الزبيدي التي يرى بها الأشياء بوصفه مخرجا محترفا وذا تجربة غنية وله الخبرة في معرفة فلسفة الصورة واللقطة والمشهد والى أي مدى يمكن الفصل بين الفن والواقع وما يتمتع به الفيلم من حركة وخلق عالم مرئي يبوح بما يحاكي مجسات الواقع ويذهب في الخيال بعيدا عن المحتمل والمتوقع والافتراضي، باحث ذو خزين من المعرفة والخبرة ويجيد فن صناعة استمرارية التركيب لفهمه الواسع بنظرية الدراما وأسس البناء الفيلمي. في فصل افتراضي عن ندوة متخيلة يطلعنا الزبيدي على آراء وأفكار قيلت في أوقات سابقة مختلفة



بارنهايم التي رفضت استنساخ الواقع بصورة قسرية وان ما يتوفر من إمكانات تعبير إنما تنشأ من وفرة التحويلات القائمة، فيما ربط الزبيدي أصل الفكرة بأسئلة اندريه بازان التي رفض فيها إقامة المعادلة البسيطة بين الفيلم والواقع، كما فعل كراكاور الذي دعا إلى إقامة العلاقة الدقيقة بينهما، بحيث يكون فيها الفيلم هو الخط المقارب للواقع، الخط الوهمي الذي يقترب منه المنحنى الهندسي دون أن يلامسه أبداً.

وفي قوله المعروف (انطولوجيا الصور الفوتوغرافية، يمكن التوقف باهتمام كبير عند الأسئلة التسعة التي أطلقها الزبيدي في الفصل الثامن من الكتاب والتي كانت ظلالة لأجوبة الفيلسوف فرانسوا نيني وهو المخرج والناقد والمحاضر في المعهد العالي والكاتب في مجلة دفاتر السينما وعلم الجمال في كتابه (الفيلم التسجيلي وحججه) الذي تناول إطلاق خمسين سؤالاً عن النظرية والممارسة التسجيلية، فقد حل معنى الصورة ومعنى اللقطة والفرق بينهما، فالصورة هي علامة، نسخة مطبوعة، رسم، ايقونة، لوحة، رسم بياني، مخطط بياني، شكل هندسي، تصميم مخطط، فانوس سحري، رسم متحرك، فوتوغراف فيلم فيديو شريحة، صورة كومبيوتر، وتختلس الصورة النظر بين العين والعدسة وتسجل اشياء واحداثا بمادة بصرية تسمى اللقطة السينمائية التي يقول عنها كريس ماركر (بدلاً من إنسان ميت، تجعله الكاميرا خالداً لا يموت)، وجان ميتري الذي يصف (جوهر

مخرجاً موهوباً فقط بل انه شاعر أيضاً) فهو صاحب فيلم الأرض الاسبانية الذي برهن فيه على إن الفن يمكن أن يكون فيلماً وبنفس الوقت يمكن ان يكون حقيقياً. ونكتشف في

حروف الكاتب الزبيدي نكهة من خلاصة تجربته المرموقة في صنع الأفلام التسجيلية معززة بالمزيد من التصورات والرؤى الفكرية والجمالية في لغة السينما وعالمها الفلسفي، إذ يقترب إلى حد قريب من نظرتة وعقيدته المرئية من قول المفكر جيل ديلوز (مع السينما يغدو العالم صورته الخاصة، وليس صورة تغدو هي العالم) ذلك إن الزبيدي بمنهج يسعى لبلوغ الجمال والفكر والمعرفة، ويبحث عن امثل السبل للوصول إلى هدفه ومسعاها، مسترشداً بديكارت وإطار فلسفته التي تقول (لا يكفي أن يكون الفكر جيداً، المهم أن يطبق تطبيقاً حسناً) وإزاء هذا الاعتقاد، يقرب الكاتب من الاتجاه الشكلي ودوره الفاعل في تعظيم المضمون.

ويشير صاحب الواقعية بلا ضفاف في الفيلم التسجيلي إلى أن رولان بارت في نظرتة إلى الفوتوغرافيا والسينماتوغرافيا، يراها نتاج ثورة صناعية ولا ينتميان إلى أي ارث أو أية تقاليد، وعلى المرء أن يبتكر علم جمال يهتم بالفيلم والصورة الفوتوغرافية ويميز بينهما ويعمل في الواقع بقيم أسلوبية ذات نمط واقع مرئي وليس أدبياً، وهو ذات الحال الذي وجده الزبيدي عند هنري اجيل بان السينما هي فن الواقع وهي نقل الحقيقة الظاهرة بأمانة وحقيقة وعلى مرمى آخر من الرؤية الخاصة

والخصومات الحرفية لدى المنظرين. ويطرح اعتقاد فيرتوف المختلف عن إيزنشتاين، الذي أعتقد إن المونتاج له أسبقية ووظيفة قبل التصوير لأنه ثمة تصميم وتخطيط وحساب دقيق للزمن والحركة والشكل قبل بدء التصوير، فيما يعتقد غودار بالتركيبة الثنائية الجدلية، حيث رأى المونتاج والميزانسين معا كوجهتين مختلفتين للنشاط السينمائي وأعاد تعريف المونتاج كجزء من الميزانسين، وان من يعمل المونتاج يعني انه يتعامل الميزانسين لهذا التوافق المتداخل وحالهما حال (اللحن مع الإيقاع)، وعن ضرورة المونتاج في الفيلم يؤكد الزبيدي إن على السينما كفن أن تسعى بفضل المونتاج إلى تنفيذ التناوب بين هاتين المقولتين، فمن جهة ينفذ التناوب الراهن عبر توثيق الصورة الفيلمية.

ومن جهة أخرى ينفذ التناوب بين ما هو خيالي متصور بين تناوب علاقة المكان والزمان عبر تدخل مخرج الفيلم الذاتي في تنفيذ اللقطة حتى في الفيلم التسجيلي.

ويقف الزبيدي مع بازوليني في مقولته التي تؤكد على (إن كل لقطة هي وصلة سمعية بصرية زمكانية، وكل وصلة مونتاج هي مجرد وصلة ويصل المرء من كيناموغراف إلى سينماتوغراف من خلال ربط المونتاج وبدد الزبيدي مخاوف البعض من (لعبة) المونتاج على أنها انتهاك لمصداقية الصورة، وبسببها يصبح المونتاج لغة خداع وتلاعب في إنتاج المعاني والدلالات، فقد أشار إلى أن المونتاج هو لغة تعبير وتجاوز وتجانس وربط محكم بين

اللقطة بأنه حيازة للحياة)، أما الفيلم فهو العالم الذي تعرضه الحكاية، وان السمة التسجيلية في الفيلم هي ذاتها درامية الطبيعة والحياة بحسب اندريه بازان.

ويستمر الكاتب في رحلته المعرفية التحليلية مقارنة في معطيات إعادة البناء في التسجيلي الذي حدده بستة إشكال وهي المقابلات، المسرحية الدرامية للشهود العيان، التعليق، إعادة السرد من خلال الوثائق، الخيال الموثق من خلال المحاكاة، الأزياء والإكسسوارات، حيث أثار إشكالية وضع الأسبقية التي ربما يختلف عليها المنظرون والمحترفون بما يتعلق بالمونتاج والميزانسين في ضوء الاعتقادين وهما:

1. اعتقاد (أعداء السيناريو) أن خطيئة الفيلم كما يرى فيرناند ليجر وقد تطورت عن هذا العداء والخصومة، مثلا حركة السينما المباشرة وحركة الدوغما التي أعادت الحيوية لظهور حركة التصوير والارتجال ضد ماكنة السيناريو.

2. اعتقاد (أعداء المونتاج) الذي عبر عنهم اندريه بازان، إن هناك واقعا واحدا فقط لا يمكن تجاهله في السينما هو واقع المكان الذي يتمُّ عبره تقديم الواقع على سجيته وفقا للمعنى الذي أطلقه بازان وهو إن الميزانسين يبدو أكثر أمانة للواقع وأكثر صدقا من المونتاج، ويثير الكاتب الزبيدي المعنى الوارد بروية إيزنشتاين المتحيزة للواقع ومدى قربه الأكثر من المونتاج الذي يهدف إلى إعادة بنائه لتتجانس فيه العلاقة العضوية للعناصر المكونة له، وهنا يتقصد الكاتب بكشف مستويات الاختلاف

فان الفيلم التسجيلي هو فيلم أو (فديو) يميز نفسه عن الفيلم الروائي / الخيالي، كما تميز الرواية نفسها عن المقالة الأدبية، أي بمعنى أن الفيلم التسجيلي هو جنس سينمائي وليس خاصة سينمائية، لأنه يحيلنا إلى الواقع بشكل خلاق ولا يحمل خيالية الروائي التي تعيش في فضاء المختلق والمتصور والمستنبت والوهم والخيال والحلم والتنبؤ وغيرها، ويختتم الزبيدي قوله الذي أردت أن يكون ختام المقال وهو (فلا يوجد أي فيلم دون صنعة أو دون تدخلات فنية، لأن التصوير بوساطة الكاميرا يستوجب دائما ملكة الحرفة ويستوجب بشكل أمثال - فطنة تامة) ذلك لان الفيلم التسجيلي يقوم وفقا لأحكام ومزايا جمالية معدة مسبقا إضافة إلى السق الواقع وتوجهه الذي يصرح ويبوح بالمعنى

اللقطات في التقديم والتأخير لملاحقة فهم المعنى المختبئ في الصور، ففيه تتفجر سمة الإيجاز والتركيز والإيحاء والإشارة وفيه تتحرك العلامات للبحث عن حركة الأحداث ودورانها، الأمر الذي يحرك دائرة التأويل والتفسير وتداخل المعاني، فهو وسيط تعبيرى لا يحتمل الخداع والكذب والتزييف، انه كما يطلق عليه الزبيدي (المونتاج العادل)، وقد توصل الكاتب في فصوله الأخيرة إلى أن (أية دراسة توثيقية، هي أداة مرجعية توثق لكتابة تاريخية، فالصفة (توثيقي) تحيل إلى أن كل شيء يتعلق بفكرة وموضوع الفيلم، يجب أن يكون مدعوما بالوثائق وبمعنى الاشتقاق الاصطلاحي، فان (التوثيق) يعني ضبط نوع محدد من الوثيقة أو عملية توثيقها وتسجيلها صوتيا وصوتيا، وعليه

الكاتب : درس في كلية الفنون الجميلة، حصل على دكتوراه في فلسفة الإخراج - سينما وتلفزيون 2010 . مخرج تلفزيوني، أستاذ جامعي دكتوراه في فلسفة الفنون السينمائية والتلفزيونية عن موضوع "المعالجات الجمالية والفلسفية لحكايات ألف ليلة وليلة في الخطاب السمعي البصري العالمي".
 يعمل حاليا أستاذا لمادة الإخراج التلفزيوني ومادة التذوق السينمائي والتلفزيوني في جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة - قسم السينما والتلفزيون

التشكيل وبناء الاستعارية

د. نجم حيدر



في اعتمادها على الأسس الفلسفية التي يمكن تقديمها بأنها فنون تعتمد الاستعارة بالكامل ، او انها تستدعي الاستعارة مع مستوياتها الاولى البسيطة في التركيب ، وهي على الموقف ذاته في اعلى واوسع مراحل التأويل.

وازاء ذلك نجد ان التنوع في استدعاء المستعار امراً مستمراً لا يمكن تحديده بحد ومن ثم لا يمكن قياس تقيمي للنظام الاستعاري على وفق محددات تعد مثالا ايجابيا وابداعيا ، وتكمن هنا حيوية هذه الفنون بل ما تمتلكه من استفزاز مستمر للوعي البشري والمعرفة الانسانية بأنواعها، وما يقصد بالتشكيل هو ما ركب بالاشكال او بغيرها كما في فنون الصوت والدراما .

المهم في كل ما ذكرناه ان للفنون التركيبية ومنها التشكيل خصوصيات استعارية تعتمد (الشكل ،

يمكن تعريف فكرة الاستعارة التي تعتمدها الاداءات الابداعية المختلفة بعدها، استدعاء ما يمكن ان يكون مشابهاً او مؤثراً او متفاعلاً من موضوع او ظاهرة قبلية الى موضوع وظاهرة بعدية ، وهي اداة توضيح وتأكيد وقد تصل الى مستوى التعظيم او التثليم في اعلى مراحل المبالغة ، وادواتها مختلفة حسب لغة التوصيل ، وفي التشكيل تسمى استعارة تشكيلية اي تحتوي المفردة الشكلية ومركباتها . ابتداءً من الافكار مروراً بأساليب البناء وانتهاءً بالخامات ، اذا ما وصفنا كل هذه المفردات والاشكال بكونها (أستاتيكية) جمالية .

في توصيف ل (جورج سانتيانا) لفنون التشكيل قدمها على انها تلك الاداءات الجمالية التي تعتمد الشكل الباث للصورة المتحققة في الوعي بأدوات الابصار، ولأنها بهذه الواقعية الفزيائية

في العمق التاريخي للخطاب النقدي التشكيلي او الدراسات نجده خطاباً حديثاً ضمن دائرة الحداثة ، برغم العمق الشاسع لفن التشكيل ، اذ يمكن ان نرجع الاداء الفني الى عصور ما قبل التاريخ ، وما رسوم الكهوف الا ادلة تؤكد ان هذا الاداء (الانساني) سبق كل الظواهر المجاورة التي انتجها الانسان بزمان وجوده ، لكن المشكلة تبين ان نقد التشكيل ودراساته التحليلية لم تكن مواكبة لزمان نتاجه ، فلم نجد تحليلاً نقدياً تشكيمياً في زمن الاغريق ، الا اذا ما وصفنا توجهيات سقراط للنحات (براسلي) بعدها صورة من صور النقد عندما يطلب سقراط مخاطباً براسلي (ان من الصعب ان تجد انساناً كاملاً من الناحية الجمالية ، اي لا تشوب جماله اي شائبة ، فأنت عندما ترسم انساناً جميلاً فانك تأخذ من عدد من الناس اجمل ما عندهم وتجمعه في رسمك لتحصل على الانسان الذي يمكن ان تسميه (جميلاً) ، واذا ما حللنا بعض حوارات افلاطون في كتابه الشهير الجمهورية ، نجد في بعضها ما يشابه الدراسات التشكيلية ولاسيما في قراره حول الخطوط والرسوم الهندسية ، اذ يقول (ان الذي اقصد به جمال الاشكال لا يعني ما يفهمه الناس من جمال في تصوير الكائنات الحية بل اقصد الخطوط المستقيمة والدوائر والمسطحات والحجوم المكونة منها بواسطة المساطر والزوايا ، واؤكد بان هذه الاشكال ليست جميلة جمالاً نسبياً مثل باقي الاشكال ولكنها جميلة جمالاً مطلقاً ، كما ان اللذة المستمدة منها لا تتوقف على الرغبات والحاجات الانسانية) ، لكن الابحاث لا تشير الى

التكوين ، اللون ، ومنظومة البناء) او ما نسميها بالعلاقات التفاعلية في ذات النص وفي نظام تلقيه وتنتج ما نسميه الفكرة، وان كانت مفاهيمية محملة بضغوط المعنى او شكلية تقنية تعتمد التجريد .

ولو أجرينا مسحا يهدف الى كشف دقيق لحركة الوعي وبناء المعارف الانسانية ، نجد ان للفنون التشكيلية تاريخاً استعارياً عميقاً ، اذ استثمرت أنظمة الاستعارة منذ الكهف الى تشكيل ما بعد الحداثة وكانت بمستويات وتدرجات استطاع فيها هذا الفن ان يعلن عن نفسه لغة تداولية تواصلية تفاعلية مطورة لبنية الوعي في كلياتها . فرسوم الكهف في قراءة تحليلية نقدية ما هي الا استعارة مجموعة من الأنظمة الشكلية حققت تمازجاً بين وقائع دراماتيكية قد حدثت قبل فعل إنجاز النص ، ووقائع دراماتيكية افتراضية من الأمل حدوثها ما بعد انجاز هذا النص ، انظر في ذلك رسوم الكهف في تاميرا . وعليه نجد ان الاستعارة في مخاضات فنون التشكيل امر حتمي لكنه بمستويات بعضها يكون ضمن دائرة المفاجأة بوصفه ابداع في التركيب او اعادة المركبات بنظم جديدة وبعضها يكون منسوخ عن منطقة بثه فيكون في دائرة نمطية وبذلك يمكن ان نعين .

وعليه نجد ان الاستعارة في مخاضات فنون التشكيل امر حتمي لكنه بمستويات بعضها يكون ضمن دائرة المفاجأة بوصفه ابداع في التركيب او اعادة المركبات بنظم جديدة وبعضها يكون منسوخ عن منطقة بثه فيكون في دائرة نمطية وبذلك يمكن ان نعين .

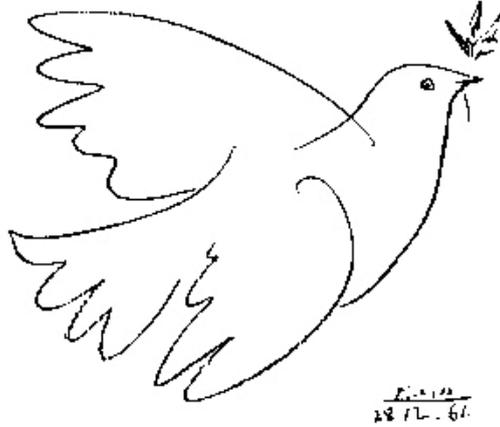
بحجة استقلاليتها)، فالمعرفة نسيجية متفاعلة متداخلة يؤثر احداها بالأخرى وينتج الجديد بمخاضات تعالقية للمجاورات، وحياة الفن ونموه بهذه النسيجية، ولو استدعينا ماهية الاستعارة، نجدها اداة لإعادة صياغة الظواهر المرسله الى الاخر بتأكيدات قد تكون في ثيمة النص ان كان ضمن المعنى او الشكل وفي تاجيج العاطفة والانفعال الى مستوى من تحقيق زهول او صدمة عند التلقي بأدوات مختلفة (الاستماع او البصر او كليهما)، اذ تعد الاستعارة (عاملاً رئيسياً في الحفز والحث، واداة تعبير وتأكيد معنى وتأسيس لانفعال حاد)،

وفي عالمنا التواصلي التداولي الذي نستهن فيه النمطية والتكرار، نحاول ابعادهما بالإثارة والحث والتحفيز، فنجد في الاستعارة منتج لأسس هذه المحاولات، وعليه فان الاستعارة تعتمد التواصل بل تحفزه وتثيره، وهي بذلك تستدعي في معظم الاحايين نظم التشبيه بتشكيلها كياناً من كياناتها الرئيسية، وكلما كان التشبيه فاعلاً في ذات المتلقي، كلما نجحت الاستعارة، فهناك مسافة لا بد لمنتج الاستعارة ان يدرسها، وتمثل في مسافة المشبه والمشبه به ومدى تقبلهما في النظام الاستعاري من قبل جموع المتلقين، والامثلة في اللغة والتشكيل كثيرة، ونجد الموقف فاعلاً في الامثلة الشعبية ××، اما في التشكيل فهي بذات الفاعلية اللغوية، فضلاً عن ذات المستوى في المباشرة التي تقصر المسافة او تبعداها بين المشبه والمشبه به، وما صورة الحب التي ترسم شعبياً بصورة قلب وسهم وقطرات دم،

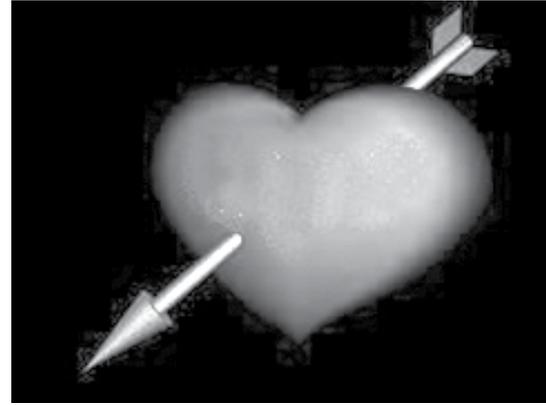
مستوى في كثافة ملحوظة في النتاج النقدي الذي يعد ضمن دائرة دراسات التشكيل، الامع القرن الثامن عشر ومع بداية الحداثة الفلسفية كما هو حال الدراسات التي قدمها هيغل في محاضراته التي نشرها طلابه بعد موته تحت اسم (ابحاث في علم الجمال) وانجازاته التحليلية في فن الرسم وفن النحت... الخ، وقبله عمانوئيل كانت ولاسيما كتابه الشهير (نقد ملكة الحكم)، اذ بدأت بعد (كانت) خصوصية البحث الجمالي والتشكيلي تظهر وتنمو وتكشف لنا عن خفايا الابداع الفني الجمالي المفعم بنظم استعارية واضحة.

وازاء ما قدمنا نجد ان الدراسات الادبية والالسنية سبقت البحث التشكيلي واستطاعت ان تؤسس منظومات كلية تُعد مراكز اضاءة وكشف اعتمدها النقد التشكيلي ونجح في احوالاته الى لغة الشكل، ولأن الاستعارة (عمليات تسمح لنا بفهم وانشاء حقل من الخبرة مستعملين حقلًا آخر مختلف)، ولأن التشكيل كفن او ظاهرة معرفية ادائية اكثر خصوبة في بعض الاحايين من فنون الكلام والصوت او اللغة في توظيف هذه الدراسات وتعالقاتها مع الابداع الاداعي، الامر الذي نجده في تفاعل البحوث مع البنيوية والسيمائية والتفكيكية والتداولية والتواصلية والتأويلية.

ان مشروعية هذه الاستعارات اسقطت النزعة المهنية التي تحاول (وهي خاسرة حتماً لمخالفتها اسس البحث العلمي بفصلها بين البحث اللغوي والالسنى والفلسفي والميثولوجي والانثروبولوجي والأبستمولوجي واداءات الفن ولاسيما التشكيل



الشكل (2)



الشكل (1)

نكتشفه في التشكيل ومنها مفردات الغزل المجتمعية ، فالغزل العراقي يختلف عن الغزل المصري ، وحتماً يختلف عن الغزل الفرنسي ، فنجد في بغداد استدعاء لكلمة

(كيمر) او كلمة (كيك) بينما في مصر تستخدم

للغزل كلمة (مزة) ، وفي

باريس تستخدم (Rose

= وردة) ولان منظومة

التشكيل في كثير منها تعتمد

(المفاهيمية والمعنى) ، حتى

ان تاريخ البناء التشكيلي

في عصور ما قبل الحداثة

اعتمد هاتين المنظومتين

على نحو شامل ، بل ان

تأكيد المفاهيمية وترسيخ

المعاني في هذه الفنون كان

اداة قيمتها وارتكازها ، وما



الشكل (3)

الشكل (1) ، الا استعارة تشبيهية قصيرة المسافة بين المشبه والمشبه به لاقت تعاطفا اجتماعيا وحققت الانتشار وديمومة حتى أحيلت إلى إيقونة شكلية ، بل الامر استمر فكانت الرموز الاستعارية حبلى بالنتائج التشكيلية كما في رمز السلام الذي

اعتمد غصن الزيتون والحمامة

، كما في عمل بيكاسو، الشكل

(2) .

ان في اللغة نظام اجتماعي

او انظمة مجتمعية ضاغطة ،

ولأي مجتمع انظمة ضاغطة

على اللغة بعضها ديني او

اسطوري او اقتصادي مع

ضواغط اخرى مختلفة تنتج

لنا منظومة الاستعارة او

توجهاتها ، والامر نكتشفه

في البناء اللغوي الشعبي كما

المركبة حفزت التأويل بتأكيد مفاهيم او معاني يقصدها النص بتشخيص ودقة عالية ، فما ارجل الثور الا تأكيد على الرسوخ والبقاء والقوة ، والاجنحة الا تأكيد على الهيمنة والبعد الانتقالي من الارض الى السماء بصفة روحانية ، والراس الا اداة تأويل استعيرت بقصد نحو الحكمة والدراية والشموخ ، الشكل (3 ، 4 ، 5 ، 6 ، 7) ، وهنا تكمن المنظومة الاستعارية في تأكيد المفاهيمية والمعنى ، وكما يقول امبرتو ايكو في كتابه التأويل بين السيميائيات والتفكيكية (ان الاستعارة تربط علاقة تطابق معين بين

مضامين التعابير ... انها تطبيق منطق شكلي لفهم قيمة الحقيقة) ، ويقصد ايكون منطق الشكل في احيان كثيرة يستدعي سيميائية البث المفاهيمي التي تبثها الاشكال ، كما ذكرنا في ارجل واجنحة وراس الثور المجنح .



الشكل (5)



الشكل (4)

المؤول منها او الباث للتأويل الا صورة من صور تأكيد المفهوم والمعنى في جسد النظام التأويلي . فكان للاستعارة وما زال فاعليتها في هذه المنطقة ، واذا استدعينا على سبيل المثال الثور المجنح الاشوري ، سنجد ان منظومة الاستعارات التشبيهية



الشكل (7)



الشكل (6)

جدل الأجيال الشعرية

علي سعدون



لمرحلة ما من مراحل نمو الشعر العراقي وتطوره، يكون مسوغاً للتداول والبحث عن جدواه وأهميته في مدونتنا الثقافية. ولا غرو في ذلك ما دمننا بصدد دراسة هذه الظواهر لتبيان الفروقات الشاسعة التي تمنح هذه المجموعة، أو هذا الجيل أفضلية على سابقه، مثلما ستمنحه في أحيان أخرى حالة من النكوص والضعف الفني، فتجعل من سابقه أكثر أهمية من اللاحق. القضية إذن لها مسوغاتها العلمية الجادة، ولها جدلها الذي ينهمر بين مدة وأخرى، لا ليزيد من حدة التفارق والتضاد بين ظواهرنا الشعرية، إنما لتنبعث بسببه وبدعواه فتوحات نقدية تشير إلى مواطن الخلل والزلل في هذه التجربة أو تلك. وهذه بتقديرى الشخصي إحدى دوافع فتح ملف الأجيال لمرتين متتاليتين في مجلة "الأديب العراقي" التي لم تدخر وسعاً في سبيل

تعد الحساسية المفرطة واحدة من أهم الدوافع التي عززت عندنا فكرة مداولة ومراجعة الندوة التي عقدتها "مجلة الأديب العراقي" فيما يخص التجارب الشعرية للمجموعة التي ظهرت بعد العام 2003، تلك الحساسية التي يتمتع بها بعض الكتاب وبعض الشعراء من مصطلح الجيل، وكأننا نتحدث عندئذ عن تقسيم عشري، أو فنوي، يميز بين الشعراء على أساس طبقاتهم وألوانهم ومذاهبهم وانتماءاتهم العقائدية والأيدولوجية.. والحق، أن هناك من يقترف على الدوام إفتعال موضوعة التجييل لأغراض لا تتعدى مرامي الاصطفااف مع الظاهرة الفنية التي تترسّخ وتصبح فيما بعد، جاهزة للدرس والبحث. نعم هناك من يقترف ذلك. لكن التصنيف الجيلي الذي يجري بطريقة علمية رصينة تستند إلى سمات وملامح فنية وتاريخية

سيشكل صورة من صور الإبداع الخالدة. في هذه المراجعة الدورية التي تعتمدها "مجلة الاديب العراقي" عندما تنجز ندوة من ندواتها، سنقف على مراجعة غنية تجري على لسان نخبة من منتجي ثقافتنا في الشعر والنقد، ليتفحصوا بعيون ثاقبة أهمية الطروحات التي أثمرت ندوة الأجيال المنشورة في العدد 18 من العام 2018 لا لتعارض طروحاتهم مع طروحات المشاركين في الندوة الأم، إنما لتتسع دائرة الجدل والاضاءة من خلال مراجعتهم لكل ما دار في وقائع تلك الندوة التي كانت على قدر كبير من الأهمية. فاستكتبت المجلة لهذه المراجعة أقلاماً مبدعة ومتوهجة في عطائها الإبداعي.. وسيقرأ هذه الندوة ويعقب عليها: (طالب عبدالعزيز، د.جاسم حسين الخالدي، سهيل نجم) وفق الرؤية الشخصية التي يتمتع بها كل منهم.

الإتيان بكل ما هو حيوي لتفعيل الراكد والساكن في ثقافتنا وأدبنا.. لقد درجت العادة في النظر إلى القضايا الخلافية في أي نمط من أنماط الثقافة والمعرفة، على أساس التفاعل الظاهراتي في تلقي المادة الأدبية والثقافية. إنه نوع من أنواع تعاطي الثقافة التي لا تكتفي بإنتاجها، إنما تذهب إلى ملاحقة ما بعد الإنتاج الثقافي للوقوف على الإجابة الحرجة عن الأسئلة المصيرية التي تشغل بال القارئ والكاتب على حد سواء، وتأخذ حيزاً كبيراً من اهتماماتهما في الغور عميقاً عن الغاية التي يتحصّل عليها الإنسان من تلقيه للمعرفة أو إنتاجها طوال عمره. هذه التداعيات أيضاً ستصب في بوتقة الفعل الثقافي والإبداعي الذي لا يريد أن يتحقق بصيغة واحدة وبلون واحد. فهو ينشد التغير والتجدد والانبثاق من رحم الواقع فينزاح عنه، وبالنتيجة

التجيبيل إقحام للسنوات في النتاج الشعري

طالب عبدالعزيز



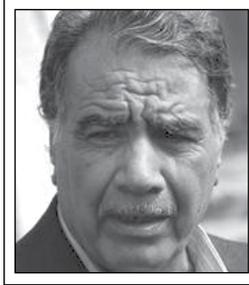
جاء محجماً لأهميته مرة، وبعثرة للمعاني الفنية والفلسفية والوجودية في شعره - التي لم تستنفذ في النقد - مرة أخرى، ولا حظنا أن التركيز على عنصر الزمن فيها كان قاصراً، فقد كانت له آراءً مختلفة ومفارقة كثيراً في شعر السياب والبياتي، يؤسفنا أن النقد لم يتوقف طويلاً عندها. وكنت أتمنى على الناقد، الصديق بشير حاجم أن يخلصنا من الصورة التي وصف بها الشعر العراقي بقوله (أنه كان ذا قطبية ثنائية من الناحية السياسية والأيدولوجية) هذا التصور ضيق من فسحة تأمل المشهد الشعري، عندنا، وحصره بالثنائية هذه، حيث أغفل النقد التماعات كبيرة في مشهدها لعقود طويلة، إذ من غير المعقول أن نظل أسارى ثنائية الوطنية والقومية أو الشيوعية والبعثية، وربما، الدينية والعلمانية فيما بعد، التي دأب النقد التقليدي على تداولها.

الجيل إصطلاح فني وليس سياسياً، لكنني، لا أجده كذلك. قد يجد الناقد في قضية التجيبيل حاجته في معاينة التجارب الشعرية، وربما منحه نظرة فاحصة، ومدخلاً آمناً لبحثه، إلا أننا سنضيق الكثير النافع في حديث يتمحور حول معرفة ما إذا كان الشاعر قد بدأ الكتابة في السنة هذه أو تلك، وبذلك سنقحم السنوات في النتاج الشعري، وسنظل نرصف بأغلال الزمن، بعيداً عن معاينة التجربة والأشكال والأنساق.

هنا، وعلى سبيل المثال، أذكر أنني سمعت من البريكان، وهو من (جيل) الرواد، أكثر من حديث يشير أو يؤكد فيه سبقه لبدر في كتابة القصيدة الحرة والمطولات والقصيدة المدورة، لكن زهده المعروف في النشر وعزلته الشخصية، جعلته خارج الترتيب ذاك، ولعل حصره في جيل الرواد



حسب الشيخ جعفر



حسين عبد اللطيف

فن ودربة وولوع، هناك منظومة فكرية وجملة رؤى وطرائق تعمل وتشارك داخل النفس الشاعرة، لتحدد مضمون القصيدة النهائي وشكلها. كان الناقد حاتم الصكر يقول بأن لا يطبق قراءة قصيدة كتبت على نظام التفعيلة، وهو يقرأ السياب ضمن حدود زمنية معروفة آنذاك، ولعل جملة الدكتور مالك المطلبي في مؤتمر قصيدة النثر، التي أوردها الصديق الشاعر ميثم الحربي: "إن الدورة الاستعارية لقصيدة العمود أغلقت وانتهت" هي الأكثر تعبيراً عن ذلك. أنا هنا لا أشرت على الشاعر الذي يكتب على نمط قصيدة النثر معرفته لأبحر الخليل، بل، لا أجدها ضرورية له في سنوات الكتابة الأولى، ربما، سيتعرف عليها لاحقاً، أعتقد، أن أدونيس، هو الذي قال عن محمد الماغوط في جلسة مجلة شعر (هذا الأنقى بيننا) في إشارة لعدم معرفة الماغوط بالعروض.

برأيي فأن واحدة من أجمل تجارب الشعر في العراق، تلك التي نأت بنفسها عن الثنائية هذه، كانت تجربة حسب الشيخ جعفر وكذلك كانت تجربة حسين عبد اللطيف، وقبل ذلك تجربة البريكان، ولو فحصنا المنجز بدقة لوقعنا على الكثير من التجارب الناضجة المؤثرة، التي حافظت على طهرها من لوثة السياسة، والدين، والايديولوجيا. أراني، فهمت جملة الناقد بشير حاجم (شعراء الجوكر) التي أطلقها تهكماً، وقد خص بها الشعراء الذين يكتبون العمود والتفعيلة والنثر، وهي لعمرى كذلك، أن يتحول الشاعر من الكتابة بعمود الشعر والتفعيلة ثم ينتهي إلى قصيدة النثر فهذا تحول منطقي، يحمل بين ثناياه الكثير من التطور والفهم، لكن، أن يكتب ثلاثة الاشكال الشعرية هذه في آن، فذلك ما لا أجده ممكناً، الشكل عندي نظامٌ موجّهٌ والاساليب

التجيبيل مفهومًا نقديًا

د. جاسم حسين الخالدي



والحصار. ومن هنا تأتي أهمية النظر في قضية التجيبيل، والموقف النقدي منها، وندوة (الأديب العراقي) خطوة في توجيه الأنظار لهذه القضية التي خفت بريقها، ولم يعد من يعول عليها نقديًا إلا في حدود التوثيق والأرشفة لتلك الأجيال الشعرية. وبالوقوف على ما دار في هذه الندوة، نجد الشاعر (منذر عبد الحر)، وهو من الجيل الثماني، ينفي فكرة الجيل، بدءًا من الجيل الستيني، الذي عدّه جيلًا بلا ملامح ثابتة تشمل جميع شعرائه، مرورًا بجيل السبعينيات، والثمانينيات والتسعينيات، وصولًا إلى جيل ما بعد التسعينيات؛ أي الشعراء الذين ظهروا ما بعد الألفين الذين يصعب القول - بحسب "عبد الحر" تسميتهم جيلًا شعريًا، بسبب النسق التعبيري في تسمية الأجيال. ويفهم من المثال الذي

لم تكن قضية الأجيال الأدبية جديدة على الأدب العربي؛ فثمة جذور لها في تراثنا الأدبي القديم، وما كتأب (طبقات فحول الشعراء) إلا ملامح من ملامح التفكير بقضية الأجيال، لكن الفارق أنها أصبحت قضية نقدية، اختلف فيها النقاد واتفقوا، ودارت رحى صراعات أدبية كثيرة أبطالها يعتقدون أنهم ممثلون لهذا الجيل أو ذاك، ولعل الصراع الذي شهدته الساحة الثقافية بين جيل الستينيات وما قبلهم، وجيل السبعينيات وما قبلهم ما زال يتجدد مع ولادة كل جيل، ومع ظهور شعراء التسعينيات، عادت قضية الأجيال إلى الواجهة الثقافية بشكل كبير من ممثلين هذا الجيل، ولعل كتاب (الشعر العراقي الآن) هو البيان الشعري لهذا الجيل؛ إذ طرحوا في مقدمته رؤيتهم لما يجب أن تكون عليه القصيدة لشعراء خرجوا من معطف الحرب والموت

لا يقترنُ بزمنٍ "لأنَّه ينفي الزمنية عن الجيل، ويجعلها مطلقةً، مما يجعل دراسة شاعر جاهليٍّ مع شاعر معاصر أمرًا واردًا. كما تغدو دراسة كل الشعراء الذين كتبوا القصيدة في التسعينيات، مع الجيل التسعيني أمرًا طبيعيًّا. أمَّا بشأن شعرا بعد 2003م فيراه بلا ضوابط، كالتي كانت سائدة قبل 2003م؛ إذ دخل ميدان الشعر، من لاقطة له بالشعر أبدًا، مستفيدًا من الحرية المطلقة التي سمحت لكل من هبَّ ودبَّ أن يطبع ديوانًا خارج ضوابط الشعر والشاعرية.

مما تقدم يظهر أنه لا يشكل على فكرة الجيل بشكل عام، ولكنه يُشكل على إطلاق تسميته على مجموعة أشخاص ينتمون إلى عقدٍ زمنيٍّ واحد. أمَّا الرؤية الثانية التي طرحت في هذه الندوة فهي للناقد بشير حاجم ايضاً، الذي أكد تبنيه لهذه التسمية لأسباب كثيرة منها: أن مصطلح الجيل - عنده - مصطلحٌ فنيٌّ، وليس سياسياً أو زمنياً. لكنه يستدرك ثانية: فيقول: "هو عندي مصطلح فني، فضلاً عن أنه زمني".

ويمضي بالحديث فيقول فقد عُرف كلُّ جيل من الأجيال الشعرية، بشيء من دون سواه، فالرواد، كسروا العمود التقليدي، والخمسينيون الموازون لهم بالتجربة بصمتهم الخاصة، وهكذا الجيل الستيني الذي تمرد على قصيدة الرواد، ومنهم السياب، أما بكونه مصطلحاً سياسياً، فالخلاف السياسي الذي حدث بين الستينيين، لم يكن موجوداً أبان توقيع البيان الستيني، وقد حدث فيما بعد. ويعزو أسباب تبني التجيبيل الشعري إلى الشعراء وليس النقاد،

ضربه أنه لا يعارض فكرة الجيل كلياً؛ لكنه يفتقد في جيله ما يوحد مشغلهم الشعري، فقد تنوعت مشاغل القصيدة الثمانينية بين القصيدة العمودية، وقصيدة التفعيلة، وقصيدة النثر، في حين شاع بين النقاد أن قصيدة النثر قد سميت هذا الجيل، وهو ما دعاه إلى عدُّ ذلك خطأً تقويمياً ونقدياً؛ وبسبب ذلك يرجح تسمية (الجماعة) على تسمية (الجيل).

إن ما يجب ذكره - هنا - أن مفهوم الجيل لا يشمل دائماً كلَّ مَنْ كَتَبَ الشعر في هذه الحقبة الزمنية، وإنما يعني توافر مزاج واحد عند مجموعة من الشعراء، ينتمون إلى عقدٍ زمنيٍّ واحد، وإن لم يجمعهم موضوعٌ واحد، فالجيل الستيني، على سبيل المثال، خرج من رحم التجريب والتحديث في النص الشعري، وإن اتسعت مشاربهم الشعرية بين القصيدة الرويوية والقصيدة التشكيلية، وغيرها، فضلاً عن عنايتهم بالوجودية - مثلاً - التي أصبحت الوصفة السحرية لبعض شعراء هذا الجيل. ويرد "عبد الحر" فكرة الأجيال في الشعر العراقي المعاصر إلى أسباب سياسية صرفة؛ منها الصراع الأيديولوجي، كما هو الحال، في الجيل الستيني الذي انقسم بين جيل سامي مهدي، وجيل فاضل عزاوي، وكل واحد منهما له ارتباطه الأيديولوجي المعروف. وهذا الأمر جعل الأضواء تُسلط على شعراء معينين في حين يُقصي آخرين؛ لعدم انضوائهم تحت لواء هذا الجيل، بسبب البعد الجمالي والفني بينهم، فجعلهم خارج التجيبيل.

وتأكيداً لرأيه، يأخذ على بشير حاجم قوله "إنَّ الجيل موضوع مطلق، قضية مفتوحة، الجيل

يكن رأيه اعتبارياً؛ بل هو جزء من اشتغالاته على هذه المنطقة الشعرية، وهو ما استدعاه لأن يمرّ على دراسته (التمظهر الذروة/ عن آخر ايقاعات قصيدة النثر العراقية) التي كان من نتائجها أنها أظهرت أن لهذا الجيل "إيقاعاً متميزاً عمّا في قصيدة سابقهم من التسعينيين والثمانينيين".

وبعيداً عن فكرة الجيل، فإنه يرفض الاتهامات التي تطول النقد العراقي ووصفها بالمجانية، وتتمثل بالقول: إن (الشاعر/ الكاتب)، يحرك النقد لا الناقد، ويرى أن النقد العراقي منذ (روفائيل بطي) إلى اليوم، مازال محرّكاً للشاعر، وإن لم ينف وجود حالات فردية لكنها لا تولّف ظاهرة عامة في هذا النقد. ويؤكد الناقد أن قصيدة النثر باقية وتتمدد إلى جانب قصيدة العمود، بعد انكفاء قصيدة التفعيلة، وانتقال بعض الشعراء إلى

كتابة قصيدة النثر.

ويعد كلام الناقد بشير حاجم، دقيقاً إذا نظرنا بعمق إلى الواقع الشعري العربي، فليس ثمة شاعر يكتب قصيدة التفعيلة فقط؛ إلا إذا استثنينا بعض الشعراء الستينيين أو السبعينيين الذين ظلوا أوفياء لهذا النوع الشعري. ولهذا بقيت الساحة الشعرية رهينة بالصراع الحاصل بين قصيدة النثر وقصيدة

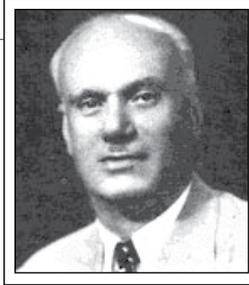
أو إلى أكاديميين، ليسوا نقاداً بالمعنى الحقيقي. ولتعزير رأيه بعدم وجود أهداف سياسية وراء مصطلح الجيل يمرّ على (ملتقى الشعر العراقي الثاني - شعراء الثمانينيات / 1992م)، ويذكر فيه تخلي الشاعر خزعل الماجدي عن القصيدة اليومية وولاه للقصيدة الثمانينية.

أمّا الشعراء الذين ظهروا بعد 2003م، فلا وجود لمجموعة من الشعراء متجانسة تتيح لهم التنظير على خلاف ما كان سائداً في الأجيال السابقة، والحرية المتاحة لهم صرفت أنظارهم عن التفكير بجماعة.

وهو أمر صحيح؛ ذلك أن فكرة الجماعة بدأت تتلاشى في مخيلة الشعراء، فلم يطبقوا التجييل أو الإبقاء في إطار معين، فقد كتب أحد الشعراء رداً قاسياً على

ناقد ما، وضعه في مجموعة الشعراء الذين ظهروا بعد 2003م، أو شعراء ما بعد التغيير، وهو ما جعل فكرة التجييل غائبة؛ لعدم وجود شعراء معينين يرفعون لواء الجماعة وينظرون لتجربتهم. ولكنه من جهة أخرى، يعارض هذا الرأي، فيطلق عليهم مصطلح (جيل الجوكر)، أو (الجيل السابع)، أو (الجيل الأخير)، وهو يصرح بأنه مؤمن بامتداده التجييلي، ولم

صراع الأشكال الشعرية
ليس جديداً، فقد لا يخلو
أبي أدب منه، مثل: وجود
صراعات أدبية تصل إلى
الخصومة والقطيعة،
كالتي حدثت بين شعراء
التفعيلة وشعراء العمود،
أو شعراء التفعيلة
وقصيدة النثر.



روفائيل بطي



خزعل الماجدي

يخلو أيُّ أدبٍ منه، مثل: وجود صراعات أدبية تصل إلى الخصومة والقطيعة، كالتي حدثت بين شعراء التفعيلة وشعراء العمود، أو شعراء التفعيلة وقصيدة النثر، فالمجددون أنفسهم أكثر مقاومة لأي شكل من أشكال التحديث والتجديد، ولعل العقاد - وهو شيخ المجددين - يقف بكل ما أوتي من بيان في مواجهة قصيدة التفعيلة، ويجبر محمد معطي حجازي إلى استبدال قصيدته الحرة، بقصيدة عمودية ليته لم يقرأها، وهو الموقف نفسه الذي وقفته نازك الملائكة من قصيدة النثر، مثلما هو موقف حجازي نفسه، إذ كانا من ألد أعداء التجديد في الشكل الشعري.

ويرى فيما يخص الشعراء الذين ظهروا بعد 2003م، أنهم لا يختلفون عن سبقتهم، لو خضعتهم إلى الضمير الأيديولوجي كما سماه، ولذلك حتى الأيديولوجية التي تسبغ عليهم هي نوع من الأيديولوجية.

ويبدو أن فكرة الأجيال تسلفت إلى وعينا، فمنا من يرفض فكرة التجييل، لكنه حين يتحدث عن الحركة الشعرية في العراق بعد الحرب العالمية الثانية، ليتحدث عن الرواد وما رافقهم من شعراء تتابع النقاد على تسميته بالجيل الخمسيني، وعن جيل الستينيات وهكذا وصولاً إلى يومنا هذا. ما وجدنا شبيهاً له عند الشاعر ميثم الحربي، حين أخذ على الشعراء الشباب أنهم "منقطعوا الصلة بالدرس الشعري العراقي، وتحولات الأجيال"، فعبارة

العمود. وفي رؤية نقدية أخرى، يؤكد الشاعر ميثم الحربي فكرة الأجيال الشعرية، أو كما أطلق عليها بالترهيط الشعري، ولكن تكون عنده ذات صلة بالنقاد أكثر من الشعراء، مستعيماً من منذر عبد الحر، وصفه لها بالاستسهال؛ ولذلك فهو يرى أن مصطلح الجيل سيبقى يتعرض إلى رجّات وتوافدات. للأسباب نفسها التي ذكرها عبد الحر. واستناداً إلى ذلك يؤكد النفي في أن يكون الجيل مهماً، ويفترض سؤالاً مفاده إذا وجدت مجموعة شعراء يشتركون في خصائص نصية، فهل يوجد مقابل ذلك نقاد شباب؟. ينطوي

كلام الشاعر ميثم الحربي على عمومية واضحة، ولورجعنا إلى الجيل الستيني - مثلاً - فقد ولد إلى جانبه نقاد سايروا الحركة الشعرية الستينية، وكتبوا عنها، وهذا لا يمنع الإشارة إلى الدور الكبير الذي لعبه شعراء الجيل نفسه في التنظير لمشروعهم الشعري.

وربما قد نسي الحربي أنه قرر سلفاً أن الترهيط الشعري مرهون بالنقاد لا بالشعراء، يعود ليتحدث عن شعراء جذبتهم مناطق الأجيال والجماعات، فحاضوا غمار صراعات عقيمة، كالذي حدث بين قصيدة النثر وقصيدة العمود الشعري، ولا يخفي الشاعر الحربي انتصاره لقصيدة النثر بوصفها قصيدة نقد وتفكر، أما قصيدة العمود فيضفي عليها صفة البدوية.

إن صراع الأشكال الشعرية ليس جديداً، فقد لا

فيردها إلى دوافع نفسية" تتلخص بفكرة قتل الأب، وليس من أبعاد فنية أو نقدية أو إبداعية"، وبسبب ذلك فإن - شاعراً - يرفض فكرة الجيل، ويعدها من حق الناقد إن آمن بها أو لم يؤمن، ويمكن أن يؤمن بوجود جماعة تمتلك خصائص متشابهة. نعم هذا صحيح وانها فكرة نقدية لكنها تقع في صميم الشعر.

أما ما يخص تسمية جيل ما بعد 2003م، فيؤكد الآراء السابقة بعدم وجود أسباب موجبة لتسمية هؤلاء الشعراء بالجيل الشعري، منها سياسية، لعدم وجود اي قاع جيلي يؤهلهم لذلك؛ والتغيير السياسي الذي كسر ظهر العقد، فكك فكرة (العقد/الجيل) تماماً، وفكرة الجيل هي فكرة مركزية، وكان العقد الألفيني هو إيدان بمغادرة المركزية، والميل إلى ما سُمّاه بالتجارب الحرة.

لكنه من جهة أخرى، يتفق مع د.حسين سرمك الذي أطلق على الشعراء الذين ظهرُوا بعد 2003م بـ "جيل ما بعد المحنة"، والناقد بشير حاجم في تسميته "جيل الجوكر"، لكن هؤلاء ليسوا شعراء ما بعد 2003م، إنما كانوا خليطاً من التسعينيين، والشعراء الذين ظهرُوا بعد 2003م، ثم يعود ليؤكد ما قاله (ميثم الحربي)، بأن شأن الأجيال هو شأن النقاد لا الشعراء.

ينطوي كلام السراي على اعتراف خفي بالأجيال الشعرية، حين اتفق مع سرمك، وحاجم في تسميتهما، ولكنه من جهة أخرى يدع أمرها للنقاد، ويخرج الشعراء منها لأمر جوهري يتعلق باتساع دائرة اشتغال الشعراء بعد 2003م، وهو ما عبّر

الأخيرة، تشير إلى اعتراف واضح بفكرة الجيل، ولكنه ربما ينظر له بعيداً عما هو متعارف عليه ثقافياً. وثمة مصداق آخر على أنه لا يرفض فكرة الجيل تماماً؛ ولا سيما الشعراء بعد 2003م، فإنه يتحدث عن خصائص فنية اتسمت بها قصائدهم، منها: التناص/ تناص أساليب فنية سبقت تجربة ما بعد 2003م، وتوظيف تقنيات خارج النص، مثل: توظيف الأسطورة، وتوظيف اليومي، وهي تطرح قضايا نفسية بالدرجة الأساس، ويلمح إلى أن هؤلاء الشعراء يتميزون بثقافتهم واطلاعهم، وهذا ما أهلهم لطرح قضايا عصرية كبيرة مثل: مفهوم الحرية، ومفهوم الحقيقة، ومفهوم العزلة، ومفهوم السلطة.

والحق أن كلامه السابق يتناقض مع كلامه اللاحق، "لذلك نجد بسبب المعالجات النفسية يقترب من الخاطرة؛ لأنه لا يمتلك قراءات تقدم له شعرياً رؤياً في إنتاج الحرية، أو إنتاج العزلة، أو التفكير بالسلطة، ولذلك نجد هذه النصوص تتميز بالضعف الثقافي".

فكيف نصف هؤلاء الشعراء بالثقافة والاطلاع، ثم نصف نصوصهم تارة أخرى بالضعف الثقافي. ويبدو أنه لا يقصد الثقافة بمعناها العام، وإنما يقصد الثقافة التي تنحو منحى فلسفياً أو فكرياً، تجعل الشاعر مؤهلاً لأن يعالج قضايا اجتماعية وثقافية عميقة.

وفي انتقالة رابعة يبحث (عمر السراي) - الذي ظهر بشكل كبير بعد التغيير - في كنه قضية التجييل وأسباب تبنيها من الشعراء والنقاد على حد سواء،

والدفاع عنها في الدرس النقدي الحديث. وعليه يمكن القول: إن قضية التجميل مفهوم نقدي، وليس شأنًا شعريًا؛ لأن من وظائف النقد التصنيف، وهذا تصنيف إجرائي، وليس واقعيًا. أمّا القول بعدم وجود جيل شعري بعد 2003م؛ فالبيئة الحاضنة لهم غير مواتية لأن تخلق مزاجًا شعريًا واحدًا، بسبب غياب الروابط، والمنتديات والمقاهي الأدبية التي تبلور فكرة الجيل، كما هو الحال مع الأجيال السابقة. فضلًا عن ذلك، افتقار هذه المرحلة لمقاسات فنية وموضوعية يمكن أن تبلور فكرة الجيل؛ ولذلك وجدنا ضيوف الندوة من الشعراء يتحدثون عن أساليب "ممتزجة" وسمت قصائدهم، ويندر أن تحدثوا عن منطقة بكر ارتادوها، أو بصمة شعرية تميزوا بها. ولكون هذا الجيل لم يحمل فلسفة واضحة ينطلق منها، ضيعت الفرصة عليهم؛ لأن يظهروا بوصفهم جيلًا شعريًا على غرار ما وجدناه عند ظهور الأجيال السابقة.

عنه السراي بتعدد الأصوات؛ إذ من الصعب أن تجد صوتًا واحدًا مهيمًا على المشهد الشعري. لكن حديثه عن أساليب متنوعة لدى الشعراء الذين ظهروا بعد 2003م وجمعهم بين ما هو قديم وجديد، يشير إلى اعتراف ضمني بوجود جيل شعري قد لا يكون ضمن أعمار زمنية واحدة، ولكن يجمعه هذا التنوع في الطرائق والأساليب المشار إليها آنفًا. فضلًا عن ميزة أخرى يلتقون بها جميعًا، وهي التصالح مع الأجيال السابقة، أو مع الآباء، كما عبر عنها السراي نفسه.

وأخيرًا يمكن القول: إن الآراء التي طُرحت في الندوة، تشير إلى انقسام واضح بين النقاد، والشعراء في قبول فكرة الأجيال الشعرية أو رفضها؛ ولا سيما أن الشعراء الذين أدلوا بأرائهم، لم يُعرف عنهم انضواؤهم تحت لواء جيل شعري معين أو ممن كتبوا بياناتهم.

وأكدت الندوة أيضًا أن شأن الأجيال الشعرية، شأن نقدي أكثر مما هو شعري، لذلك كان صوت النقد عاليًا ممثلًا بـ "بشير حاجم" في تبني هذه الفكرة

تجيبيل القصيدة وليس تجيبيل الشاعر

سهيل نجم



وكوّنوا مصطلح الجيل الذي هو أشبه بالنقابة، من هو قريب منهم أيديولوجياً يستأثر بالمكانة وفرص النشر، أكثر ممن هم بعيدون عنهم حتى لو كان القريب منهم محدود الموهبة، ويمتلك البعيد عنهم موهبة شعرية كبيرة، واضعين بالبال هيمنتهم على مؤسسات النشر الرسمي للسلطة التي كانت تحتكر فرص النشر في الصحف والمجلات، ودار النشر الوحيدة للكتب في وزارة الثقافة. وأعتقد أن التحديد النقدي لمصطلح الجيل ضروري، ليكون أداة من الأدوات النقدية التي يستعين بها الناقد لدراسة ظاهرة شعرية، أو لتمييز شاعر ما عن جيله أو تمييز جيل عن آخر في نمط إنجازاته وتفرداته عن غيره. وقراءتي الخاصة لهذا المصطلح، أنني أفضل تجيبيل القصيدة وليس الشاعر، بمعنى أن القصيدة بمحدداتها الفنية من رؤية وبناء ولغة وصور

كرست الأوساط الأدبية وقتاً طويلاً جداً في مناقشة مصطلح "الجيل" من دون التوصل إلى اتفاق على معنى أو دلالة نقدية واضحة لهذا المصطلح، مثلما كرس الندوة هنا حيزاً كبيراً من الصفحات، ولم تعط أو تشبع موضوع الشعر العراقي ما بعد العام 2003، حقه الذي كان ينبغي له أن يكون محور موضوعها. على الرغم من أن هذه المدة لا تزال طازجة في تجربتها، إذا كنا نقصد بالطبع الأصوات الجديدة التي ظهرت في غضون ذلك. وإذا كان لي أن أدلو بتعليقي المختصر على مسألة الأجيال، أنها ظهرت في الستينيات لتشير إلى تلاقح فكري وفني مع موجة التمرد الستينية في العالم، لكن، وخصوصاً في السبعينيات والثمانينيات، عمد بعض الشعراء، وتحت تأثير الأيدولوجيات السياسية إلى تجيبيل سياسي أكثر مما هو أدبي،

ما يدعم وجهة نظري. أن التحقيب الزمني يصلح أكثر لنمط وشكل القصيدة، من أن نسمي شاعراً بالإسم بأنه خمسيني أو ستيني.

وأتفق مع الصديق منذر عبدالحر في قوله: "إن التنوع في الجيل - ويقصد من الناحية الزمنية- يفقدنا القدرة على تسميته بجيل واحد وهم يكتبون بأساق فنية مختلفة". ومن المفترض أن الشاعر نفسه،

كما ألمحت، وعبر قراءته للتاريخ وظروفه المتعاقبة والمختلفة، لا يستكين إلى نسق فني واحد طوال حياته.

من ناحية أخرى، لا أظن أن هذا التحقيب الزمني للشعر يمكن أن يكون مرتبطاً بالمركزية أو اللامركزية، كما يرى عمر السراي، وأظن أن هناك أباً لشاعر عليه أن يقتله لكي يحيا. فلا يمكن، باعتقادي، أن ينطلق الشاعر بشعره من دون تأثره بمن كتبوا قبله من أية مدة كانوا، وهو في الوقت نفسه، لا بد له من التجاوز لبناء خصوصيته وإلا أمسى نسخة فاترة ومقلداً تابعاً.

أما ما يخص ملامح القصيدة ما بعد 2003 التي لم توفها الندوة حقها من التحليل والوصف، فقد كان عمر السراي مصيباً حين أكد أن الجميع موجودون في زمن ما بعد 2003 وقد حدد الشاعر

مصطلح الجيل الذي هو أشبه بالنقابة، من هو قريب منهم آيديولوجياً يستأثر بالمكانة وفرص النشر، أكثر ممن هم بعيدون عنهم حتى لو كان القريب منهم محدود الموهبة،

ودلالات يمكن أن تكون قصيدة مميزة عمودية كانت، أو حرة خمسينية، أو ستينية، وغير ذلك لأنها بالضرورة تتأثر بمرحلتها التاريخية داخلياً وعالمياً، إذ لا يخفى أن للأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية إنعكاساتها المباشرة وغير المباشرة على البنية الفوقية الثقافية والفكرية. ونحن هنا نتمكن من رصد تحولات

الشاعر، حين يرخل أسلوبه الشعري من أسلوب إلى آخر، استناداً إلى تحدياتنا للأنماط الفنية للشعر في كل مرحلة، وهكذا رأينا بالفعل تحولات لشعراء من القصيدة العمودية قبل الخمسينيات، ثم إلى جيل القصيدة الحرة الخمسينية وبعدها القصيدة الستينية بنمطها الفني والدلالي المعروف، نزولاً إلى مرحلة قصيدة النثر التي هيمنت في الوسط الشعري منذ الثمانينات، وهي ذاتها خضعت لتغيرات وتحولات على مرّ العقود التالية.

فليس مستغرباً، بعد ذلك، أن نجد شاعراً حديثاً من الناحية الزمنية يكتب بنمط قديم، مثلما وجدنا، كما يقول ميثم الحربي: "أن شاعراً أموياً بدوياً يتردد في منطقة العصر الجاهلي وقد تجد أحد الشعراء الذين ظهروا بعد 2003 يكتب بخصائص جيل الرواد" ويقصد شعراء القصيدة الحرة. وهذا

توصيفه بأنه لم يكن سياسياً، إلا في حالات تتبع أهواء الرقيب، تشهد بذلك دواوين وكتب كثيرة منعت لهذه الأسباب، منها على سبيل المثال فحسب، ديوان نبيل ياسين "الشعراء يهجون الملوك"، وربما لهذا السبب لجأ بعض الشعراء في ذلك الوقت إلى التعمية والغموض، لكن هذه الرقابة كانت والحق يقال فنية أيضاً، وكان من الصعب أن يجاز ديوان ضعيف شعرياً.

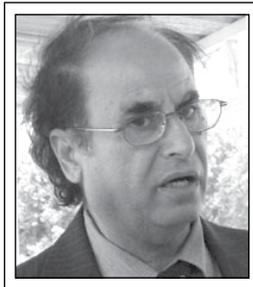
من بين هذا الفيض الهائل والفوضوي في نشر النصوص الشعرية التي نُشرت وتُنشر منذ 2003 إلى اليوم، وإذا تغاضينا عن التجارب غير المكتملة، ظهرت اتجاهات وقصائد لشعراء من الأجيال كافة ذات روحية جديدة مستفيدة من

الحرية، تهدر بأصوات الوعي والتمرد والاحتجاج. وصار الشاعر مستريحاً في نقل رؤاه إلى اللغة. وصرنا نقرأ نصوصاً أحدث فيها مرونة وبوح شعري متجاوزاً تجارب سابقة لشعراء لهم تجارب متقدمة في الحداثة الشعرية العراقية، منهم على سبيل المثال فحسب، موفق محمد، وكاظم الحجاج، وزاهر الجيزاني، وكريم شغيدل، ووسام هاشم، وحيدر الكعبي، وسلام دواي، وحسن السلطان، وغيرهم. وصرنا نقرأ لأصوات ظهرت جديدة ولدت متقدمة بسبب عزوفها عن النشر في العهد السابقة كتجربة كامل عبدالرحيم مثلاً في الشعر والرواية.

ولعل ما يميز الشعر العراقي في هذه

ميثم الحربي بعضاً من هذه الملامح. وفي ظني أنني لم أمس مسألة التناص واضحة في نصوص هذه المدة، على حد اطلاعي على النصوص التي تنشر على صفحات التواصل الاجتماعي والصحف والمجلات القليلة التي راحت تنحسر. وإن ثمة تناقضاً واضحاً في كلامه على أن الشعراء الذين ظهروا بعد 2003 تميزوا بثقافتهم واطلاعهم وهو يقول في مكان آخر، أن نصوصهم تتميز بالضعف الثقافي. وعرض د. أحمد الزبيدي سؤالاً محورياً وهو: "في شعر ما قبل 2003 وما بعدها، أين تجد التجسيد الحقيقي للحداثة؟" إلا أن الإجابة ذهبت إلى الحالات الفردية.

من المعلوم أن الحياة العراقية فيما بعد العام 2003 وحتى اليوم، قد اتسمت بنوع من الفوضى، وصرنا نواجه حالات جديدة على المجتمع العراقي في شدة الانشطارات المجتمعية والتجاذبات الطائفية والسياسية التي كادت في مدة بعينها أن تقضي على كامل النسيج المجتمعي بحريق الفتنة والحرب غير المقدسة. وفضلاً عن الفوضى المجتمعية، سادت أيضاً الحرية الفوضوية التي تكاد تكون مطلقة في النشر على صفحات الميديا، ما خلق مستويات فارقة في مستويات النصوص المنشورة، بعد أن اختفت "الضوابط" وأزبح الرقيب تماماً، ذلك الرقيب الذي كان برأيي سياسياً، وأختلف مع الصديق منذر عبد الحرفي



زاهر الجيزاني



سلام دواي

لا بد من القول أن هذه الندوة كانت غنية بآراء صائبة في تحديد مظاهر وجوانب من التجربة الشعرية العراقية، منذ جيل رواد القصيدة الحرة في الخمسينيات إلى اليوم، على الرغم من اختلاف في وجهات النظر مع المتحاورين هنا وهناك، ولا بد من الثناء على مدير الندوة في إحاطته بتفاصيل التاريخ المعاصر للشعر والنقد العراقيين، وحسن توجيهه لبوصلة الحوار. على أنني أتمنى أن تتطرق الندوات اللاحقة إلى مشكلات بنية القصيدة العراقية الحديثة من الداخل، بعد أن جرت ندوات كثر عن أمور هي خارج النص الشعري.

المرحلة أيضاً، وضوح الرؤيا الشعرية. ولم تعد ثمة حاجة إلى المناورة في المعاني وأن ذلك كان من أجل حاجة فنية تغني البناء الشعري وتعميق الدلالة، وليس الغاية منها الاتكاء على الغموض من أجل الغموض بوصف ذلك بالشعر، أو ما يتطلبه الشعر، والحق أن ذلك، أي الغموض الذي يقصد منه الغموض لذاته، يتأتى في تقديري من ضعف فكري وشحوب في الموهبة إن صح الاصطلاح. وثمة ملمح آخر أيضاً، هو أن القصيدة التأملية أخذت فرصتها أكثر من قبل في ثنايا التجربة الشعرية العراقية الحديثة.



كلمة في إيقاع النثر

د. خليل محمد إبراهيم



سياق الجمل ونظمها؟ أم الصور الشعرية، وتكثيفها؟ أم غير ذلك؟!
والحق/ عند كاتب هذه السطور\ لا يعدو أن يكون بديهية بسيطة لم يلتفت لها قليلو البضاعة من العلم بالموسيقى والإيقاع؛ ألا وهي: - ((إن إلقاء النص بطريقة تعبيرية يصنع إيقاعه شعراً كان أم نثراً))
فلو قرئت أدق القصائد عروضاً وقافية قراءة غير تعبيرية، لفقدت موسيقاها، فكيف النثر؟!
إن ضبط أحرف النص النثري وحركاته وصحة لفظ كلماته ومعرفة معاني جملة في أثناء الإلقاء أو القراءة، ووقوف الوقفات المناسبة عند النقاط والفوارز وعلامات الاستفهام والتعجب وغيرها من سائر علامات الترقيم، بطريقة مناسبة لا تمنح النص النثري إيقاعاً متناسقاً تناسقاً طردياً، فحسب، لكنها تمنحه دقة الفهم، ووعي المعنى

حين خرج شعراء الشعر الحر/ في البلاد العربية\ عن أوزان ((الخليل)) الكاملة إلى جزء منها وبدؤوا الحديث عن موسيقى داخلية للقصيدة بدا جدالهم نظرياً صرفاً في أغلب ذلك، لأنهم تحدثوا عن شيء مجازي/ لا حقيقي\ فموسيقى الشعر؛ خارجية/ كانت\ أم داخلية؛ مصدرها لفظ الإنسان لا شيء آخر، أضف إلى ذلك قلة محصولهم من علم الموسيقى العملية والنظرية/ خلافاً لمقلديهم من الشعراء الأوربيين\ مما يصير كلامهم بعيداً عن الدقة، فلما نظموا/ ما يسمى\ ((الشعر المثنو))/ أو ما في هذا المعنى\ تطرفوا في الحديث عن شيء مجهول هو ((إيقاع النثر)) واختلّفوا/ في هذا الإيقاع\ اختلافهم في كل شيء تقريباً، فما الذي يوجد الإيقاع في النثر؟
أهو الحروف وجرسها؟ أم الكلمات وترتيبها؟ أم

الهدف المرتجى.

أما إذا كان هدفاً ثانوياً؛ الأصل فيه خدمة المفهوم الصحيح للنص فلا بأس فيه ما دام صحيحاً في هذه الحدود.

إن للكلمات العربية معاني قاموسية يقترب فيها المتكلمون والقراء حينما يكتبون أو يتحدثون، لكن لكل كلمة/ في النص الأدبي\ حالاً مغايراً لحالها في القاموس؛ على أساس الحقيقة والمجاز والتصريح والتلميح والمنطوق والمفهوم والإشارة والتورية وما إلى ذلك، فلكل كلمة عربية: (إيقاعها) الخاص بها في الجملة الأدبية، وهي مستقلة قد يقترب منها/ إلى هذا الحد أو ذاك\ (إيقاعها) في الجملة، والنص، لكن لا يباينها/ إطلاقاً\ كما قد يحدث في المعنى؛ هذه مسائل قليلة؛ من مسائل كثيرة؛ ينبغي الالتفات إليها وفهمها قبل التطلع إلى الحديث عن موسيقى الشعر الداخلية أو الخارجية؛ إيقاع النثر وجوده أو عدمه، فالإنسان ((عدو ما جهل))، فكيف إذا كان عمله الذي يزعم أنه يحبه مما يجهل؟!

إنه سيصبح أقرب ما يكون؛ إلى طفل يلعب بقنبلة، قد تنفجر في أي وقت، وهذا ما يعانیه جانب كبير من الجو الأدبي والفني العربي مع الأسف الشديد.

أيضاً، فكلما كانت القراءة دقيقة والإلقاء صحيحاً كلما كان النص موسقاً، وكلما كان الإيقاع مع القراءة أقل كفاية، فقد النص لا موسيقاه فقط بل فقد جماله أيضاً، فقد فقد معناه، ولا أعرف منتبهاً إلى هذا، فحين تُقرأ القصيدة النثرية/ أو ما هو بهذا الاسم\ تُقرأ تحدياً قراءة سريعة لتشبه قراءة الطلاب للامتحان، فلا تفقد إيقاعها فحسب، بل تفقد كلما فيها إن كان فيها شيء.

من هنا، فإن علماء اللغة العربية انتبهوا لعبقريتها فاهتموا بها/ من هذا الجانب\ على مستويين أحدهما ((القرآن الكريم))، فقد اعتنوا بوضع علامات إرشادية معروفة؛ تفيد المبتدئ/ من حيث الوقف والوصل، وما إلى ذلك\ ولا تضايق الضليع. وثانيهما ((سائر النصوص العربية))، فقد تطورت علامات الترقيم فيها؛ تطوراً قد لا يكون بمستوى غيرها من اللغات الحية المتطورة إلا أنه موجود، وعلى مستوى مناسب، لو أستعمله العارفون على أنه فن حياتي؛ يُساعد القارئ/ فعلاً\ على فهم معنى النص/ استناداً إلى علم المعاني\ لا على أنه مجرد (زخرفة) شكلية، لا قيمة لها؛ خارج هذا المجال، فقد بدأ يتبلور فهم لعلامات الترقيم / من هذا القبيل\ وهذا الفهم غير دقيق، لو كان هو كل