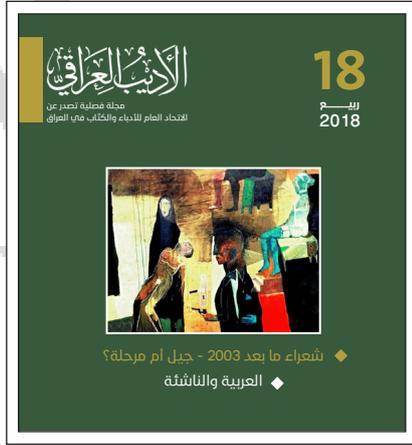




الأديب العراقي

AL ADEEB AL IRAQI



العدد 18 ربيع 2018

هيئة التحرير:

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

الهيئة الاستشارية:

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

مجلة فصلية تصدر عن

الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق - بغداد

رئيس مجلس الإدارة:

ناجح المعموري

رئيس التحرير

د. أحمد مهدي الزبيدي

سكرتير التحرير:

عبد الأمير المجر

نائب رئيس التحرير:

بشير حاتم

التصميم والإخراج الفني: د. فلاح حسن الخطاط

4 أما قبل الأديب العراقي

61-6 دراسات

6	الرواية العراقية والتحول الاجتماعي.....أ.د. صالح زامل
17	المدينة الحلم في شعر السياب.....أ.د. جاسم حسين الخالدي
27	السرديات الروائي بين المتخيل والتاريخ..... اسامة غانم
33	تمثيلات الحرب في شعر الشباب.....أ.م.د. حزام بدر حسين
49	النص وفعل القراءة رحيم زاير الغانم

62 - 85 ندوة العدد: شعراء ما بعد 2003 .. جيل ام مرحلة ؟

86 - 109 نصوص شعرية

86	هناك.. تحت معطف غوغل علي نوير
89	يديا تنظران إلى غاب نضال القاضي
92	أحمل حياتي في حقيبة... وأبتسم عبد المنعم القريشي
95	على وجع أراك معن غالب سباح
97	لاءات سالم محسن
99	يتعبهم الجنوب هلال كوتا
102	مأضحك البهلول علي شبيب ورد
105	للأقنعة وجه آخر عبد الامير محسن
108	رجل الغيم احمد جار الله

110 - 133 نصوص قصصية

110	رجل من تلك الحرب حنون مجيد
-----	----------------------------------



البابل	117
اسماعيل سكران	
خطوات الكنغر	120
محمد علوان جبر	
جرّة قلم	126
سلام حربّة	

134 – 144 مراجعة ندوة العدد 17

الأجيال الشعرية.. جدل أبدي؟!.....	134
علي سعدون	
عن النقد والعد العشري	135
شوقي عبد الأمير	
إشكالية «الأجيال الشعرية».. مقاربة خلافية	138
عباس عبد جاسم	
الجيلية لا تمنع فرادة الشاعر	142
صادق ناصر الصكر	

145 – 173 فنون - سماع بصرية

المسرحية التأريخية وتمثلات المركز والهامش	145
واقعة الطف أنموذجاً.....	
د. سعد عزيز عبد الصاحب	
ميريل ستريب وتوم هانكس	162
حديث عن فيلمهما المثير للجدل The Post	
ترجمة: أحمد فاضل	
من الخط الى اللون الى السطح	166
قراءة في تجارب تشكيلية ميسانية مختارة	
غسان حسن محمد	

174 – 181 نشاطات الاتحاد

المسابقة الأدبية للشباب	170
نشاطات الاتحاد وفروعه	176
علي شبيب ورد	

182 – 184 أما بعد ..

العربية والناشئة	
أ.د. نادية غازي العزّاوي	

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

المجلة غير ملزمة بنشر كل مادة تصل إليها.

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

iraqicultured@gamil.com

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

ما يشهده الأدب العراقي الحديث من تحولات جمالية وثقافية، خطيرة، جعل الأقلام النقدية في ترصد لا يغفل عن ذكر الريادة الابداعية العراقية، سواء في الشعر وما دونه السياب ونازك خلال خمسينيات القرن الماضي أم في السرد وما تلاه للروائيين بعد العام 2003. لذلك تُوج أدبنا هذا عاصمة للريادة الحداثية العربية، فأصبح الفاعل الأول في منظومة الفعل الجمالي العربي. ولعل الفعل الاسنادي _ الأول أيضاً _ هو "الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق"، اتحاد الجواهري الكبير، الممتد على مدّ غطاء الحداثتين: الشعرية والسردية. فهو الشاهد الأول على الإبداع والداعم له والمؤطر لقضاياها الجمالية والثقافية. إذ أن ما يقدمه هذا البيت العتيق لا ينافسه على عطائه أي بيت ثقافي مهما علا بنيانه الكونكريتي أو المالي. وها هي مجلة "الأديب العراقي"، الرفيق الدائم لمنجزات الاتحاد وأبنائه وأفراد أسرته، ذات العمر المنافس لعمر (جمهورية العراق)، تصرّ على أن تبقى الشاهد الأوحى لواقع خلى كلماتهم وصناعاتهم الأدبية. وها هي في عددها الربيعي للعام 2018، تطلّ بقُداح هداياها لقرائها الكرام بدراسات نقدية ونصوص إبداعية متنوعة ومختلفة عن سنن أعدادها السابقة. فلم تلتزم بـ "ملف نقدي"، محدد الموضوع، وإنما قدّمت دراسات متنوعة ما بين الشعري والسردية، فالملفات النقدية المحددة الموضوع كثيراً ما تأكل من جرف وقت المجلة وتراتبية صدورها الفصلي.

ومن اللافت للنظر أن العدد الربيعي قد تجاوز مع شتائه في "ندوة العدد"، إذ استمر الجدل الشفاهي عن الأجيال الشعرية، ليفتح هذه المرّة نافذة على الشعر العراقي ما بعد نيسان "أبريل" 2003، فطرح تساؤلاً أساسياً: جيل أم مرحلة؟ ولم تكتفِ الندوة بصوت الشاعر ورأيه بل استضافت صوتاً نقدياً ليتعمق حوار المختلف والمؤتلف، وكانت غاية أسرة التحرير أن تسلط الضوء على المساحة الحداثية الشعرية العراقية وهي على مشارف السبعين من عمرها الجديد: عمر تلاقفته أجيال شعرية ترسم _ بالعشرية _ أطرها التحولية ومغايرتها

الأسلوبية. ربما هي ادعاءات تخيلية، ليس من واقع جمالي يمثلها، وربما هي مكانم فنية، لها جذورها الحقيقية، وما بين (الربّتين) تختبيء جدلية البحث عن حقيقة صراع الأجيال في العراق، ولذلك انتهى الحوار بندوتين من دون أن ينتهي البحث عن (الحقيقة)! وكالمعتاد تضمن العدد ردوداً على الندوة السابقة لتأتي منسجة مع الإيقاع التسلسلي للجدل التجيلي. كذلك احتضن هذا العدد - الثامن عشر - نصوصاً شعرية جاورتها نصوصٌ قصصية اربعة، ثم دراسات نقدية في أجناس فنية أخرى، كالمسرح والسينما والتشكيل، بزغت بعدها المادة الأخيرة "أما بعد"، مؤدّنة بانتهائه، لتصدح بنصيحة (العربيّة والناشئة).

وما لا نملّ من البوح به أن كثرة الدراسات والنصوص الواردة على مجلّتنا ترغم أسرة التحرير على البحث عن آلية أكثر موضوعية في تدوين المواد ضمن الأعداد الصادرة. فليست جودة "العمل المنتج" معياره الأهم، ولا زمنية وصوله التسلسلية للمجلة، إذ قد توجّله مناسبة ما لعدد آخر! لكن يمكن القول إن لكل عدد معايير الخاصة به، والنابعة من طبيعة خصوصيته ومنطلقاته والفضاء الثقافي المزامن له.. فمن حسن حظ العدد الربيعي أن يورشف احتفائية الاتحاد بذكرى تأسيسه، في السابع من أيار "مايو" 1959، والمتضمنة إعلان أسماء الأدباء الشباب الفائزين بجوائز مسابقتها الأخيرة، للشعر والقصة والرواية، ومنحهم هويات العضوية فيه، بوصفها تكريماً لفوزهم، معلناً عن انتمائهم المبكر لبيت الجواهري الكبير...

ألم نقل لكم إن هذا البيت هو الشاهد الأوحى على الابداع في العراق؟

الرواية العراقية والتحولت الاجتماعية

أ.د. صالح زامل



فضاء روائيا مناسباً، ولما كانت الرواية لصيقة بمتاحات الحرية لأنها أقرب للمعمار الفكري، ولأن تداولها مباشراً للكثير من الإشكاليات الاجتماعية والسياسية التي لا يراد أحياناً تناولها بالنقد أو المعارضة، فإن الإنتاج الروائي من جهة الغزارة كان أقل من الطموح بل لا يوازي الكم الهائل من تحولات المجتمع في العراق، فضلاً عما يولده من انشغال الرواية بالموضوعات المتاحة أو غير المتاحة التي لا تصطدم بالسلطة، فقد ضيع عليها الانهماك بالتقنيات التي انفتحت في الرواية العالمية على آفاق واسعة، وهذا لا يعني غياب التقنية أو ضعفها في الرواية العراقية لكن الحرية بالتأكيد توفر الكثير من الانصراف للتجريب وتلقيه أيضاً.

لكن مع انفتاح فضاء الحرية بزعزعة السلطة بعد التسعينيات ثم اندحارها بعد نيسان 2003 في

الرواية والحرية

كانت الرواية ولعهد قريب أحد أفضل الفنون قدرة وفرادة على بسط وتمثيل الحياة وتجارب حيواتها، فضلاً عن تقديمها اليوم أشكالاً غير محدودة من المعرفة في ظل التنافس بين الفنون الإبداعية المعروفة وما ظهر من وسائل حديثة في ثورة المعلومات وتقنياتها، صارت الأخيرة تقدم سردياتها أيضاً في فضاء أكثر سعة وأيسر حضوراً فزاحت الرواية في جمهورها.

وفي محطة قاسية مثل العراق وجدت الرواية نفسها في مخاضات عديدة لصيقة بفعل التحول المتنوع الذي مر بهذا البلد، وهو بالقدر الذي ضيق على ازدهار هذا الفن، أورث بعد كل تحول خزينا من الحكايات، كانت بعضها مدار النصوص الروائية وأخرى ظلت من المسكوت عنه تنتظر أن تجد



تقدم الصراع بين المتوائمين مع الحضرية ومواجهة المدينة لهم، أو الصراع بين زمنين وتقاليدهما وقدرة حيواتهما على إنتاج حياة مستسلمة ذات مواءمة كما في رواية بتول الخضيرى (غايب) أو رواية ميسلون هادي (العيون السود) التي تمثل سنوات الحصار في التسعينيات فضاء للإعلان بأسى شفيف: أن الطبقة الوسطى ماضية نحو الغياب بالتهميش الذي لاحقها ووجدت نفسها فيه ثم إلى حتفها مع نهاية ذلك العقد، فذهبت معها كل التقاليد الحضرية، فظلت تتشبث بأشياء تنتمي للماضي، لكن لم يكن ذلك السعي بقادر على دعمها من الاندحار والتفتت، فكل قصص الحب التي تنتمي لزمن نقي تنتهي بالفشل في زمن تال في رواية (العيون السود) وستدوم هذه الإشكالية إلى الأحفاد وهو الجيل التالي أو من أبنائهم الذين سيواجهون بحياة ليس لديها مرجعيات إنسانية تطل بروح النبالة كما كان الجيل السابق، وإنما تخطو خطواتها بقسوة في اضطرابات ليست بذات قيمة هي أحاديث الموظفين اليومية في فراغ دائرة حكومية معنية بالثقافة، بمعنى أن هذه الطبقة لم تعد للحياة أو تستمر فيها حتى في الأوساط المفترض أنها ثقافية، لقد غابت تقاليدهما كما في رواية (حفيد البي بي سي) لميسلون هادي أيضا. وكل مشاريع ابن الطبقة الوسطى مثل "غايب" في رواية (غايب) والأعمال الحرة وتركه الوظيفة - والأخيرة قرينة بالطبقة الوسطى - لم يفلح في جعله يحافظ على مقتنياته من اللوحات الفنية لرسامين أعجب بهم، ولا استطاعت تعويضه بحياة آمنة

العراق وما رافقته من هجرة كبيرة بدأت بشكل لافت بداية التسعينيات، أسهم هذا التحول في إنتاج روائي غزير إلى حد ما، وكان اللافت فيه ظهور أسماء نسائية جديدة وأخرى أضافت عددا جديدا لرصيداها السابق، وقد عنيت الكثير من هذه الأعمال بقضايا ملحّة وجديدة لنسيج كان مغيبا، وله قضاياها الإشكالية كإشكال الهوية الذي نجده في أعمال روائية عديدة كرواية سميرة المانع (من لا يعرف ماذا يريد) في عوالمها النسوية في المنفى وإعادة تشكيل روح جماعية من خلال التواصل عبر القراءة أو الثرثرة أو الاطلاع على ما حولهن ثم في عود إلى الوطن المنتظر بعد غياب عقود، أو في رواية إنعام كجه جي (الحفيدة الأمريكية) التي يتوزع اهتمامها بين العراقي المهاجر والمقيم في العراق في فضاء انفلات الهويات بعد نيسان 2003 حيث تكون المجابهة ناعمة (قصة حب بين متنافرين الحفيدة المسيحية الأمريكية والأخ بالرضاعة المسلم من جيش المهدي) بعد قطيعة مكانية طويلة، وهي مجابهة مدججة أيضا بالقوة (الحفيدة الجندية والمترجمة مع قوات الاحتلال والآخر مواجه لهم من جيش المهدي) الهويتان تلتقيان في الإلغاء لكن لم تستطع أي منهما أن تفرض نمطها، وتترك الأشياء بالمحصلة متحللة تسير بقدرها عندما ينكفي كل منهما إلى ذاته ولفضائه، أو رواية حوراء الندوي (تحت سماء كوبنهاغن) حيث الاضطراب بين هويتين؛ الهوية الجديدة، من أمكنة الهجرة وأخرى تستعاد للتصادم مع قيم وأخلاقيات الأمكنة الجديدة، أو رواية هدية حسين (بنت الخان) وهي

ذا قيمة فانتهى بالقطيعة في الرواية مثلته خلاصة هذه المصائر، والعراقي الخالص غايب وزوجته انتهيها أيضا بلا ملامح. أما المشعوذة (ثقافة التخلف)، التي تعيش زمانها، فقد تتعرض للاعتقال لأنها مشعوذة، لكن لا يغير ذلك في الأمر شيئا لأنها ستخرج من هذا المكان لتجد لها مكانا آخر، مادام هناك رواد بشكل كبير لبضاعته، أما الوسيط الذي مثله مكان الصالون للإطلال على تنوع من الحيوانات أو لإدارة مجموعة من العلاقات النفعية بين خيانة وكذب فقد كان مكانا باهتا، هو المساحة التي قد يلتقي بها الكل، لكن من غير تواصل حقيقي لا يعدو المراقبة حيث تعرض أحيانا الطبقات أو الفئات في تفاوتها هل هذه خلاصة الوطن، يبدو أن الجماعات دائما تحتاج إلى المكان المحايد للاستعراض.

المثقف بطلا

الروايات العراقية الحديثة، التي تناولناها بالفقرة السابقة، لم تقدم بطلا تقليديا بل ما يسمى ميتا بطل، لكن في مرحلة سابقة فهي مثل عناية الرواية العربية في رياداتها المتعددة بالمثقف بطلا، وخطابه الذي يحضر بوصفه متداول للرواية، كانت الرواية العراقية أيضا مأسورة له بذات الوعي في البحث عن فضاء يجد فيه المثقف موضعه، وأحيانا تراه الرواية الأقدر على تقديم الإجابات عن الإشكاليات الاجتماعية الكبرى والأمثلة كثيرة بدءا من رواية الريادة العراقية لمحمود أحمد السيد (جلال خالد)

اقتصاديا وحسب، بل قدمت تنافسا داخل العائلة كان مناكدة بين غايب وزوجته التي تركت الوظيفة أيضا وتفرغت للخياطة ولها أحلام بتوسعة أعمالها، وبالحصيلة الفردية بالعمل الحر هو ما لم ينجح به زوجها لا في مشروع المناحل الذي تعرض للضرر بسبب سياسات الدولة ولا مشروع تهريب اللوحات، وقد انتهت إلى أن تكون عائلته واحدة من ضحايا علاقات أشبه بالاغتصاب تتعرض لها ربيبة غايب وصديقتها الممرضة، علاقات فرضتها المرحلة الجديدة وما كرس من أخلاقيات، والمغتصب رجل الأمن ذاته سيقود غايب إلى طائلة القانون بوصفه مهربا للوحات لمجرد شروعه بالأمر، فيجرده بشكل نهائي من كل انتماء لتقاليد طبقة التي غادرها مهمشة، وهو ينظر إلى المشعوذة التي تقرأ الطالع وإلى المرائي والمحتمل واللوطي صاحب صالون تجميل السيدات، وقد صاروا ميسوري الحال وأبطال المرحلة الجديدة، لكن أبناء هذه الطبقة لم يستطع أيٌّ منهم أن يدوم على حال واحدة سواء الرجال أو النساء، فربيبة غايب ابنة أخت زوجته تجد نفسها منقطعة عن جذورها بوفاة والديها بحادث، وهي من أب انكليزي وتدرس اللغة الانكليزية في الجامعة، لكن هذه اللغة لا تفيد لها في شيء، عندما تكون عاملة في صالون نسائي، وصديقتها من أم أوروبية تركت العراق وابتنتها، وانقطعت عنهما بلا عنوان، هذا التأكيد على الانقطاع عن الوالدين هو إشهار لانقطاع تواصل ثقافتين على صعيد اجتماعي وفي سنوات الحصار أخذ القطيعة بكل أبعادها، بالمحصلة هذا التلاقح لم يكن بالمرّة منتجا أو

وحضورها وغيابها السريع، والمهاجر إلى امريكا، خليط مزدوج من الانتماءات يمثل نموذج (الازدواج) إذا استعرنا اصطلاح علي الوردي في توصيفه للشخصية العراقية، هو المنتظر بالنسبة للراوي المثقف، والأخير لا يملئ عليه بل ينتظره بشغف ويتلقى حياة ثانية منه في السكر ومواجهة الحياة أيضا. والأم (بنية) تمثل نموذج المرأة العراقية البسيطة التي عاشت بإصرار الحياة ليس غير، امرأة لا تمتلك فرضيات ثقافية ولكن تمسك بالحياة على طريقته محملة بخبرات وتجارب هي ثقافة الآخرين من غير النخبة، هذه الخبرات، خبرات حميد وبنية، تصبح هي الفاعلة في مواجهة الحياة، (بنية) مثلا هي التي تفكر بطريقة التخبئة من رجال الحزب والجيش الشعبي أو تدير الحوار وتوجهه معهم، وحياتها وموتها الإنساني متعلقات بخلاص يفرضه حميد.

و(سعود)، في رواية لؤي حمزة عباس، هو البطل الرئيس، عامل الميناء، الذي يؤكد حياته بالقطيعة مع الصراعات والانتماءات حوله ويعيش بقصة حبه وإنسانه العالي، هذه القطيعة لم تحمه من ان يكون في السجن مرة بسبب الحب وأخرى لاتهامه بالسياسة التي لم يكن معنيا بها، لقد كان نموذجا لافتا للصبيين، واستحقت حياته التدوين بل جسد الشخصية البصرية في خصائصها وبمرجعيات ثقافتها

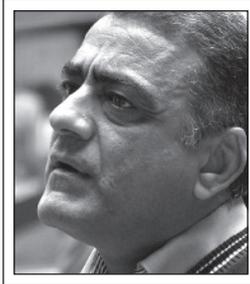
المتعلم الأفندي المثقف الذي يتعرف على الأفكار التحريرية في الهند ويصر على العودة للعراق لتصميمه على المشاركة بثورة العشرين، لكنه يصل للعراق برحلته البحرية وقد برد كل شيء، مرورا ب(الدكتور إبراهيم) و(الأرض واليد والماء) روايتي ذو النون أيوب، وانتهاء إلى ما يكتب اليوم. فهذه الروايات عنيت بالمثقف المنتمي للطبقة الارستقراطية المتعلم العائد من الغرب غالبا، وهو إذا كان غير منتم لهذه الطبقة فسيأتي بعد التعليم في أوريا ليكون في منصب وظيفي عال، ويعيش بفروض متعالية من ثقافة غربية فردانية أخرى صارت ولاء له.

لكن بين كل هذا سيمر صوت هادئ يعني بأبطال خارج هذه الفئة الاجتماعية، من ثوري عبد الرحمن مجيد الربيعي أو فاضل العزاوي في فنتازياته خاصة روايته (آخر الملائكة) حيث يحضر الدرويش والثوري والمثقف إلى أبطال أحمد سعداوي في رواية (إنه يحلم، أو يلعب، أو يموت) وأبطال لؤي حمزة عباس في رواية (مدينة الصور) وهي تمثل الهامش بقوة.

والمثقف إذا كان راويا فهو يطل على ما حوله بحياد، (حميد)، في رواية سعداوي، القارئ الشيوعي وحدود علاقته بالثقافة التداول في مرحلة معينة من حياته العادية، ثم السكير والمتمرد والطماح والمحب بجنون، ومعوق الحرب، وابن الحياة الهامشية في مطامحها البسيطة



ذو النون ايوب



لؤي حمزة عباس



انعام كجيه جي



ميسلون هادي

تدور حول الأصالة والمعاصرة في الفن، وفي تجريف الأحياء القديمة بمقابل العمارة الحديثة، ثم صراعات القيم والوجود.

هناك مدينة مفتوحة مدينة أواخر الستينيات إلى السبعينيات ترسمها الرواية، أكثر من فضاء للقاء المشترك بين نساء ورجال وحوارات ثقافية متكافئة، وحركة سفر وتحولات من برجوازية إلى ثورية، وأحياء وسط بغداد والوزيرية والكرادة والمنصور. وتبخر الرواية هوامش المدينة، فقد ظلت معنية بمتقفي الطبقة الارستقراطية، وهو في الحقيقة، وضع الثقافة في الخمسينيات وما

قبلها، فقد قدمت الهوامش منذ الستينيات فاعلين ثقافيين جدد، بل حتى قبل هذا التاريخ إذا فحصنا جمعية الخريجين التي تأسست بداية الستينيات، ففيها عشرات الأسماء المهمة هي قادمة من محافظات الفرات الأوسط والجنوب، ناهيك عن أحياء بغداد الهامشية التي قدمت فاعلين ومتداولين أثروا فعل الثقافة وتداولها في مستوى التعليم، وفي إنتاج جيل فاعل لم يستطع العراق تقديمه أو تعويضه حتى مع نجاح برنامج محو الأمية في الثمانينيات. فهذا المثقف (ابن الجنوب) في رواية ناصرة السعدون، يبدو شيوعيا محمولا بخيبة مثل أصدقائه لكنه احتاج ان يتخلى عن أشياء كثيرة لها صلة بهويته ليدخل هذا المتن، بدءا من اسمه (زياد الذي لا يتسمى به غالبيتهم). وكان هؤلاء المثقفون غيريين أمميين أو قوميين في كل شيء، وهو واضح في الثقافة التي يتلقونها من سماع الموسيقى

الشعبية التي تستطيع ان تصطفي كومار البحار الهندي بلغة بسيطة وسيطة ليس لها علاقة بالرطانة، وأبو جورج المسيحي صاحب مخزن المشروبات، وكريمة منذ لحظة دخوله حياتها لأول مرة، إذ كان فاعلا في مصيرها الذي من الممكن أن يكون شيئا آخر بدونه، لقد تنفس سعود الحياة بكل صعبيها.

المثقف في لجة المجابهة

يواجهنا هذا البطل في الكثير من الأعمال بدءا من (خمسة أصوات) لغائب طعمة فرمان، وهي رواية المثقفين المنهمكين في السياسة وتحولاتها وما تطحنه من حياتهم اليومية وما تستغرقه من تفاصيلهم، تتنازعها أيضا صراعات الثقافة: الالتزام، ومحنة الوجود، والقلق بمنشئه الوجودي، وهي سنوات اليسار الصاعدة آنذاك والمحتدمة أيضا بصراعات الأيديولوجيا.

بعد سنوات طويلة من هذه الرواية ستصدر رواية ناصرة السعدون (لودامت الأفياء) وهي تقدم ذات الوسط حصيلة الستينيات المتبقية من الذين كانوا فاعلين في السبعينيات، وهم أيضا الثوري والمرتب، أو الثوري (النبي أو الصوفي) والآخر الضد الذي يعطي متاحات، والثورة هنا تجد تحققها ليس في العراق، ولكن في فلسطين. فالعراق فيها مكتمل ومسترخٍ وقمة استرخائه تتبدى في الحوارات التي

كان السيد معروف إنساناً أفلاً يهيمن على حضوره المرض وشعور غياب الآخرين من حياته، والجزع من الاصطدام بما حوله، والاحساس بالخيبة، فضلاً عن الشيخوخة التي لم تكن حصيلتها مع العمر كله بأصدقاء أو موثمين، وإنما يقف واحداً فرداً دون معاضدة من أحد.

لذا تشحن الرواية بمشهد الغروب الذي يحرص على مراقبته، ليكون استكمالاً لشهادة فرمان عن المدينة العراقية (بغداد) وهو يرصد المتغيرات فيها، لتكون هذه الرواية آخر ما يكتبه عن المدينة بغداد، ليعلن شهادته على أفولها مدينة ذات تقاليد حضرية. فقد تابع تحولاتها منذ الحرب العالمية الثانية وأزمته التي كانت واضحة في (النخلة والجيران) وطلوع المثقف المتعلم والمحرض على الحرية والثورة على التقاليد كما في (القربان) ثم المثقف في موقع الصراع الفاعل في (خمسة أصوات).

تختصر فضاءات المدينة بغداد في رواية (آلام السيد معروف) إلى مجموعة من اقترانات بالغياب نجدها في:

– البيت العاطل من الحياة تجسده الأم المريضة والأخت الأرملة التي يقتل زوجها صديق السيد معروف اغتيالاً بسبب الانتماء السياسي المعارض للسلطة، فيكون ضحية ذات المبادئ التي يؤمن بها السيد معروف أيضاً.

– عيادة الطبيب إعلان الضعف بهيمنة المرض والحاجة للترميم، وفرصة للثرثرة مع متعلم ومثقف مثل الطبيب، حديث تفرضه حاجات المجاملة بحثاً عن مواءمة تخفف حدة الاغتراب.

العالمية، وفي الأغنية تصدح (أم كلثوم) ولا يوجد ما هو وطني سوى المكان. ميزة الرواية أنها تقدم نساء فاعلات حيث كانت شخصية راوية المحورية المتحولة من عائلة إقطاعية إلى ثورية تشارك في حركة المقاومة الفلسطينية ولها رؤية ثورية متطرفة، وصدقتها الأستاذة الجامعية الأكثر عقلانية تحصد علاقة حب راوية، وتستطيع أيضاً إكمال دراستها وتحقق الحضور الأكاديمي اللافت، وكأنها هناك أيضاً نساء في اللجة وأخرى يستحوذن على مكاسب النضال، والمثقف الثوري بالمحصلة يحلق في عالم آخر.

المثقف المتعلم ومداد الثقافة

في الثمانينيات أيضاً تصدر رواية يصنفها بعض النقاد على أنها قصة طويلة، ليس لشيء سوى أن مؤلفها غائب طعمة فرمان قدمها مع عدد من القصص القصيرة القديمة لكنها غير منشورة سابقاً، هذه الرواية (آلام السيد معروف).

ترصد الرواية تحولاً مهماً في العراق لصيقاً بالسياسة والاجتماع وسيذعن له المجتمع لاحقاً، أزمة الإنسان المتعلم المثقف تحديداً، والمداد للثقافة وليس بمنتج لها إلا بقدر تعليقاته الخاصة التي لها غالباً مرجعيات الانتماء السياسي أو الحس الإنساني، وقد صار بحسب السائد رجل الأحلام عندما يقف على مرجعية الإيمان بأن الإنسان موقف، وهي محنة السيد معروف، الذي يرى وحده أن كل شيء يسير إلى الخطأ والكل لا يصغي، بل

سيصبحان مؤثرين بشكل كبير في تحولات هذا المركز لاحقاً، وقد امتهن الكثير من أهلها وظائف لا يعمل فيها الحضريون غالباً، وفي المقابل هي مما لا يتقبلها فضاء النازحين الاجتماعي السابق، وقد تقبلوها مرغمين مع حاجات الحياة الجديدة التي وضعتهم في مواجهة الفقر الذي هربوا منه حيث فرص العمل المتاحة قليلة، لذا كانت النساء أكثر حضوراً في هذه الوظائف لاعتبارات منها الامتهان الاجتماعي الذي كرس على المرأة من اندثار فلاحي ثم اعتمادها على نفسها لإعالة عائلتها كأن تكون مطلقة أو أرملة، وتكون هذه النماذج أيضاً أقرب للحضرية بحكم التجاور معها على الأقل في الفضاء الذي تعود إليه، وقد تبدى ذلك بوضوح في الجيل الأول من النازحين، وهو حاضر في الرواية فعاملة الخدمة (الفراشة) والممرضة تمثلان نموذجاً يحضر في أبسط صور الحضرية؛ وهي النظافة واللف في التعامل وأحياناً التعالي على فئتهما الاجتماعية، والنموذجان وإن مثلاً رفضاً لأنهما حطاً من قيم القروي العشائرية، إلا انهما ظلاً ينظر إليهما في الوقت نفسه على أنهما نموذجان يستمدان اعتبارهما الاجتماعي الجديد من اتصالهما بالحضرية بالتغاضي عن الامتهان، ويجتمع في داخل المجتمع احتقار لهذه الحضرية وطمع بالتواصل معها أيضاً، فقد تكون محط إغراء للآخرين ومنهم أبو بنت الخان الذي يعيش قصة حب مع عاملة الخدمة في مدرسة ابنته، في حين الجيل الثاني أو أبناء النازحين يكون أكثر ميلاً برغبة الآباء للتعليم، وكان هؤلاء الممتهنون (بنظر

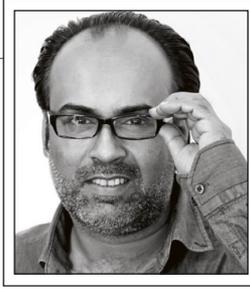
مكان العمل حيث قمة الاغتراب اغتراب العمل في وسط ينظر بسخرية من جدية السيد معروف وتصحيحه للخطأ اللغوي في المراسلات الحكومية، وإعلان تدمره من هذه الأخطاء، ويقف خلفه اعتراض وعدم رضى على السائد في الحياة. صاحب الأسواق الذي يتردد إليه السيد معروف استعاضة الحياة الزاخرة بالاستهلاك.

المقهى على الرغم من أنه مظل على النهر لكن ماتت فيه روح الحياة، عندما اختصر في مشهد واحد يميل للسكينة والانتقاع عما حوله وهو مشهد الغروب.

لقد كانت هذه آخر رواية لفرمان تحتفي بمدينته، ومثل كل أعماله ظلت تنظر لبغداد بعيون المنفي من داخله، بتوصيف عصام الخفاجي، والبطل فيها المدينة التي وقف على أطلالها وتحولاتها الاجتماعية وعمرانها وهي تشكل حيواتها.

المثقف المتعلم ابن الأطراف

في رواية (بنت الخان) لهدية حسين تتابع تاريخ عائلة من نازحي الجنوب إلى بغداد، ومحاولة أفرادها الاندماج بالفضاء الجديد من خلال إما قدر امرأة تتزوج من بغدادى يتاجر مع فلاحين من الجنوب، أو تطلعات التعليم أو متاحات الوظيفة الحكومية حيث يشق أفرادها طريقهم إلى تقبل قيم هذا الفضاء، وبالمقابل ظلت المدينة تواجه اندماجهم بالفرض، فظلت أحياناً هم معزولة في أطراف المركز من شرقه وغربه في حين



احمد سعادي



ناصر السعدون

الإيرانية منه، وتعوض كل ذلك بالحرفية التي تأخذها من المدينة، فتمتهن الخياطة ثم الانكفاء وحيدة حتى لتبدو مثل خلاصة عود بعزلة وبخيبة من المدينة لكل تاريخ العائلة. - والجدّة التي تتزوج من بغدادى وتؤسس للتحوّل للمدينة ترفضها عائلته بعد وفاته.

هذه النماذج تقدم بقوة رغبة الاندماج التي تفيد في دفع معنوي للذوات؛ الأم وابنتها، وتمثل المدينة قمة التطرف بما يقع على هذه الحيوانات من الإلغاء والرفض على الرغم من تضحياتها بنسيجها الذي من الممكن ان يحقق لها موثلاً من السكنية. وبالمحصلة تكرر علاقة هذه الذوات القطيعة بلا شفقة سواء في علاقات هذه الذوات ببعضها البعض، كما في هجر الأب للأم بعد قصة حب عنيفة، أو رفض أهل الزوج إيواء الزوجة التي تنتمي لأصول من غير طبقتهم كما في حال الجدّة، والعلاقة المتوترة بين الأم وابنتها التي لم تنفتح على الأسرار إلا على فراش الموت.

المتقف وتحدي الأزمات الاجتماعية

في رواية (العيون السود) لميسلون هادي تكون الطبقة المتوسطة وحيها الذي تأكله طبقة جديدة من الطفيليين، هي المحو، فتراقب التحوّل الذي طرأ على حيوات أبطالها عندما أصبحت محض ذاكرة، وشيء ينتمي مثل أشياء أخرى إلى زمن ماضٍ ظلت الرواية تحتفي به، تؤرّخ الرواية لاضمحلال

فضائهم) أو المرتبطون بوظائف دونية في الحكومة هم الأسبق في دفع أولادهم للتعليم، فالبطلة بنت الخان وإن امتهنت الخياطة بإجادة لكنها مع ذلك لا يمكنها أن ترضى بعمل حرفي للآخرين ليس الاحتقار القروي للمهنة الذي قد يجد له أثراً، ولكن لأن لها مزاجاً لا يتوافق مع ثرثرة النسوة اللاتي ستستقبلهن، إن لم يكن انقطاعاً عن التواصل أو معلماً على الاحتقار لهذا الفضاء الاجتماعي.

تختار الرواية حياً من هذه الأحياء قريباً من حي الأعظمية ومن النهر، هذا الحصار والانفتاح أيضاً أعطى الحيوانات اعتداداً وكبرياء لا ينفتح في الرواية بسهولة إلا من خلال صندوق مغلق هو ما ترثه بنت الخان من أمها، وهو سرداب من الحكايات تقدمها ذاكرة الصور لأحبة من أقارب الأم لم يمروا بغير الصور حيث تجسد اللا تواصل مع الماضي، وهو مناسب للبطلة، والآثار العينية المجموعة فيه من ثياب وحلي تنتمي لثقافة أخرى بالنسبة لبنت الخان لا يمكن الانتفاع بها وهي بتلك الصورة، لذلك ظلت أسيرة لذلك المكان المخزونة فيه لا تغادره، فالحياة إنما تعاش في مكان آخر.

تقدم الرواية ثلاثة نماذج:

- الأم شبه المطلقة لكنها تستطيع الاستمرار بالحياة بطريقتها، وهو متاح لا تقدمه غير المدينة. - وابنتها بنت الخان تستطيع أن تعيش وحيدة، عدا منغصات فقدان التي تحرمها الزواج من الرجل الوحيد في حياتها وستحرمها الحرب العراقية

الآخرين أو في التخاطب معها، وهو يقف خلف عبد الحليم حافظ الصوت الذي صدح بقوة ليملاً فراغاً بعد نكسة حزيران ليعوض الخسارة الفادحة، وعبد السلام النابلسي الذي يحيل لانقلاب الموازين التي تقود إلى السخرية، وكل منهم يمثل تحدي الأمل بطريقته الخاصة وبحياته المعروضة للآخرين.

الراوي المثقف المهاجر العائد للوطن

في رواية (سيرة ظل) لنضال القاضي مفتتحها الراوي المرأة العائدة من الخارج محملة بحقائبها التي لن تكشف عن أسرارها وستركنها جانبا، لتدخل بيت العائلة القديم في حي بغدادي، وأول مكان ترغب فيه وتحرص على فحصه هو المكتبة التي شغلت إحدى الغرف، فتجد مخطوطا تنفض غباره لتدخل عالم تاريخ العائلة الخليط من أعراق وطوائف، تنتمي لأماكن سحيقة في القدم من أقصى شمال العراق إلى وسطه في ترحال يبدو أن المكان هو المحدد لهويتها، ولأنه متسامح فهو لا يستفز والحيوات تبدو أنها بلا ملمح تأتي به قبل أن تقطن فيه، وذلك ملائم جدا لاستعادة التاريخ، فهو مثل الذاكرة أحيانا يمكن أن يستعاد مهذبا من كل المنغصات، ذاكرة احتفالية بالماضي ولذا يحضر العراق بنسيجه المتعدد؛ من العرب والكرد والعثمانيين واليهود، وقاع الحياة ونخبته وكل منهم يكون مكملًا للحكاية، خاصة، والرواية تكتب بواقعية سحرية تريد أن تجمع كل شيء من تفاصيل الحياة: اليومية؛ الملابس، والمشرب، والسحر،

هذه الطبقة وانحارها منذ الثمانينيات، لتنتهي بغياب تتساوى فيه اقتصاديا واجتماعيا مع الطبقة المسحوقة في التسعينيات، ومتخلقة بالكثير من قيمها في التغالب واختصار الحياة بالرزق، عندما تتخلى عن قراءة الكتب، وعن ارتياد المسرح والسينما، وبطلتها الرسامة يمامة تعجز عن الصمود، فتتحول إلى أهون الشترين وهو الإذعان لما حولها.

النساء في الرواية أكثر شكيمة وصبرا على مواجهة التحديات الجديدة للحياة في حين الرجال فيها أكثر استعدادا للتحويل مع النمط الجديد، ويبدو قسوتها على الرجال أشد، لذا تجد فيهم المهاجر ويترك محبوبة (حبيب يمامة)، والأسير في إيران الذي يعود بعوق نفسي (خطيب جنان)، والآخر المتحول إلى مندمج حقيقي مع القيم التي يفرضها الحصار(مثنى).

الأشياء تتبدى بعين المرأة التي تشم رائحة المأساة وتراقب كل شيء بحذر، فهي التي تكنس مخلفات الخريف من أوراق مصفرة، وتمسح غبار الصور وتكتشف كم المساحات التي تقطن خلف الصور المرفوعة من الجدار بيضاء وناصعة، فهي صور آخرين يستعادون من الماضي في مواجهة القائم الذي مثله عموم الجدار.

لذا تكون لوحة يمامة (بطلة الرواية) بكرنفالها تمثل كل هذا الخليط- الذي صار أمرا واقعا- عندما جمعت على القماش عبد الكريم قاسم ويستعاد في غير زمانه، وهو الزمان الشعبي، وكانت فيه العامة في المقدمة ولها الحضور الفاعل في خطابات

الذي أخذ فضاء تخوينا في أحيان كثيرة قبل نيسان 2003 وبعده.

المثقف العراقي في نسيج مغاير

تقدم رواية حوراء النداوي (تحت سماء كوبنهاغن) مصائر عراقية تحت سماء مدينة أوربية في صراع الهويات، وهو صراع يتجلى ببعده الثقافي بالتأكيد. البطلة فيه هدى المولودة في الدنمارك لوالدين عراقيين هاجرا من العراق في السبعينيات بسبب الاضطهاد السياسي، تحاول الاندماج بهوية دنماركية ولا يعيقها الاصطدام بفتى من عائلة متعصبة ضد المهاجرين في المدرسة عن هذه القناعة، لكن البلوغ في العمر يضعها في مواجهة مع أمها التي تطلب منها أن تلبس غطاء الرأس (الإيشارب)، هذه الأم التي كانت فرصة لقائها بالأب هي الحماية التي قدمها لها وهي شابة من مطاردة الشرطة في أحد أحياء بغداد بسبب لباسها القصير (الميني جوب). في المنفى تتحول هذه الأم إلى ملتزمة بهوية إسلامية تتجلى في (الملبس، والحجاب، والحرص على سماع القرآن، وتعليق الآيات القرآنية على الجدران، وحضور المجالس الدينية) ولم يكن كل هذا بسبب لقاء عائلة إيرانية متزمتة تأتي للمهجر ذاته فقط، ولكن يبدو أن الأهل يغيرون قناعاتهم ويتخلون عن

والخيانة، والانتقام، ونساء من أزمان سحيقة منهن المخدرة يلاحقها الطامعون أو التي تفتش الطريق أو تغوي الدرويش، وعقائد وملل، وعوالم أسطورية، ومكان يمتد للبدائية حيث الكهوف إلى وصف طرز البناء الحضري، وهندسة الفضاء، والأبعاد، ويجتمع العراق فيها من زمن العثمانيين إلى عراق التسعينيات وما بعدها، هذا الهاجس الذي تختفي فيه الهويات الفرعية يناسب العراقي المطل من الخارج على وطنه، وللعائد من المهجر الذي يقدم في الغالب تنازلات لهوية المكان المقيم أو يعود باصطدام لهويته الأصلية لذا يحتفظ بصورة لوطنه يحاول أن يكرسها، وما حمله معه من أمكنة أخرى جرده في الحقيبة التي كانت ثقيلة واحتاجت من يساعد في نقلها لكنها ظلت مركونة.



بتول الخضيري



هدية حسين

لكن جيل الرواية الأخير من متعلمي أوائل القرن الماضي يستقر ببغداد، وتتبدى منه كفاح الحياة أكثر من التكشف عن هوية، فالهوية تحتاج الاصطدام لتفصح عن ماهيتها، الاصطدام الذي غيبته الرواية بصوتها الذي ينزع للتاريخ فهو يدخل عالم آخرين بالتأكيد.

هذه الإطلالة التي يقوم بها العائد من المهجر تقابل ثقافة الاعتراف بالتاريخ وتجاهل القائم، وهي لا تتحدث عن أماكن المهجر (التي ظلت مأسورة في الحقيبة) فهو غير معني بالبحث فيها، وهذا جزء من صراع ثقافة داخل وخارج العراق

بتفاصيل لا تمتلكها هدى التي لم تر العراق أبداً، وعائلتها منقطعة عنه منذ زمن ليس بالقريب، فهو المهاجر من موجة تالية يمتلك معلومات قريبة أو طازجة، وليمثل بعد ذلك قصة حب هدى وهي حبه لوطنها الذي احتاجته ليهذب الهوية الجديدة، فقد عرضت عليه روايتها ليكون مترجماً ومنقحاً ليدخلها صوتاً أساسياً فكأن الوطن لم يغب بالمحصلة لديها ولا يكتمل إلا بالداخل والخارج. المميز أن الرواية تتحدث عن هوس الهوية والتصادم فيها بصوت الجيل الثاني، وهم من أبناء المهاجرين المولودين في المهجر، والشباب من القادمين بهجرة تالية في التسعينيات، انفتاحهم وانغلاقهم على المجتمعات المضيفة التي تمنح الهوية أيضاً بحق الإقامة، ماذا يأخذون وماذا يتركون وازدواجية الآباء الذين تستيقظ هويتهم القديمة لمجرد أبوتهم لبنات، لأنهم متساهلون كثيراً بل لا تقلقهم الهوية كثيراً عندما يكون الأبناء من البنين.

خلاصة

هذه القراءة حاولت أن تطل على الرواية العراقية من خلال مجموعة من النماذج كانت أغلبها نسوية، ليس بقصد القراءة النسوية لكن يبدو أن المصادفة جعلتها منمكة بتحويلات العراق الجديدة في فضاءها الثقافي، ويبدو أن إشكال الهوية كان الأبرز فيها، فضلاً عن رصد تحولات طبقة (تدورن) غالباً المجتمعات، وهي التي تحافظ على التقاليد الحضريّة وتمدها بفاعلين جدد دائماً هي الطبقة الوسطى.

مبادئهم في سبيل قيم أخلاقية قد يخرقها أولاد في العائلة تحديداً، وبالتأكيد من البنات، وهذه مشكلة أكثر المغتربين المسلمين لذا يتصرفون بازدواج لافت قدمته الرواية في أكثر من جيل في اصطراع الهوية:

– الأم المتحررة اليسارية في مقبل عمرها كما يبدو ثم المنكفة إلى هويتها الإسلامية في المنفى والتي ستتعامل بازدواج، مرة مع معتقدات سمحت في يوم ما أن تتساهل فيها مع نفسها إن لم تكن رافضة لها، وأخرى في التعامل بين الولد الذي تركته يتصرف بحرية يعيش مثل أي أوروبي والقيود التي وضعتها للبنات في مواجهة المشاكل نفسها.

– البطلة هدى وهي أكثر عقلانية، لكنها عاشت الاضطراب بقوة من خلال المواجهة حولها بين هويتين، فضلاً عن المراقبة والإطلال على الآخرين وهو ما يعطيها إياه صوت الراوي وهي تكتب فصول قصتها، فتكون بالتأكيد عرضة للمراجعة والتهديب.

– زينة المولودة أيضاً لعائلة عراقية في الدنمارك مثلت نمط الشابة المتحررة - بالنسبة لجماعة المهاجرين - التي اندمجت بسلاسة مع ما حولها، لكن لم يكن ذلك بغير نظر الآخرين لها بالابتدال، فلا يمكن لأحد أن يعترف بأن ذلك هو الصحيح، ومن دون محاكمة ذلك بمرجعيات من غير الفضاء المعاش، وهي النموذج الضد للبنات المهذبة الملتزمة التي أرادت الرواية لهدى.

– المترجم القادم بهجرة تالية والذي استعان به الرواية ليكون صوت ذاكرة تستعاد من العراق

المدينة الحلم في شعر السياب

أ.د. جاسم حسين الخالدي



مدخل

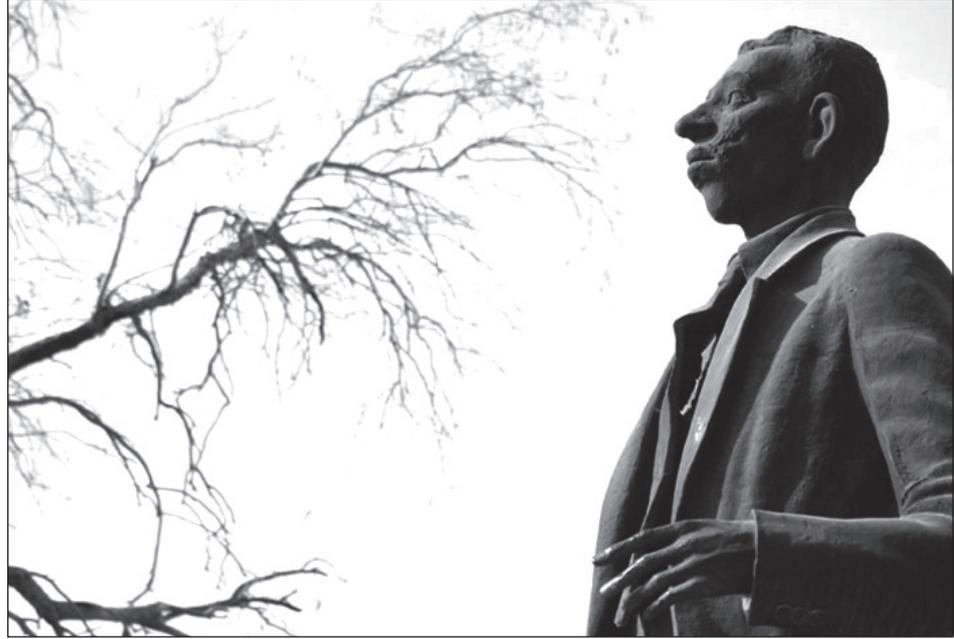
مع حياة الإنسان التي تميل إلى الاجتماع، وتنفر من الصُّدود والجفاء؛ لذلك صارت هذه موضوعة قارة في شعر الغزل العربي.

وقد برزت المدينة في شعرنا المعاصر بشكل كبير، حتى عدت فكرة معاصرة، ارتبطت بالقرن العشرين ومنجزاته؛ لذلك لا يمكن للباحث أن يفصل بين بروز فكرة المدينة في الشعر العربي المعاصر، والانفتاح على الثقافة الغربية. ويمكن العودة إلى شعر بودلير لنرى كيف صوّرها في هيئة امرأة عاهرة، فضلاً عن صور أخرى اقترنت بها(3).

لكن ذلك لا يمنع من القول: إنَّ مواقف الشعراء الغربيين لا تختلف كثيراً عن شعراء العرب؛ ذلك لأنَّ المشاعر واحدة، لكن ما يختلف هو الموقف منها، وما يمكن أن تجرّه المدينة على الشاعر النازح من الريف إليها، لذلك لا نستغرب من بروز المدينة بوصفها موضوعاً شعرياً

تعدُّ المدينة موضوعاً قاراً في الشعر العربي على مختلف العصور؛ إذ أشارت المصادر إلى "فزع (الشُعراء) من الشكل المدني، وعلى الندوب التي خلفتها المدينة" (1) فيهم؛ إذ نجدهم ينفرون منها، ويفضلون حياة البداوة على حياة الحضر، ومما ذكرته المصادر أن "ميسون بنت بحدل شاعرة بدوية تزوجها معاوية، ونقلها إلى حاضرة الشام؛ فنقلت عليها الغربية، وأكثرت من الحنين والوجد إلى حالتها الأولى، وعبرت عن ذلك شعراً في أبيات مشهورة من بينها:

لبيت تحفق الأرواح فيه أحبُّ إليَّ من قصر منيف(2)
وهناك أمثلة أخرى تؤكد ضيق الشاعر بالمدينة ونزوعه إلى حياة أكثر صفاءً وهدوءاً، تنسجم مع روحه الحاملة بالحرية والحب. ويبدو أن ذلك ينسجم



و(مدينة السراب) و(مدينة بلا مطر). فضلاً عن أنّ شخصياته جاءت على شاكلة (المومس العمياء)، و(حفار القبور)، و(المخبر)، وهي كلها شخصيات مدنيّة كانت المدينة سبباً في ضياعها وتخليها عن القيم التي تربت فيها، كالمومس التي كانت ضحية لها. ولعل سبر أغوار هذه الشخصيات الهامشية يفصح عن مدى حقيقة المدينة التي وضعت هؤلاء أمام مصائر ما كانوا ليصلوا إليها، لولا العوز والفاقة والتخلف؛ فقد كان نقص المال يدفع الحفار إلى التمني بأن يسود الدمار في المدينة، حتى يستطيع أن يحيا مثل الآخرين، ويمكن رؤية الأمر نفسه في موقف المخبر، فهو يعترف في مستهل

ترك أبعاده في أعماق الشعراء "فالعربي لا يعيش شكلاً من الحياة خارج الحياة" (4).

المدينة في شعر السياب

لست هنا بصدد متابعة تشكّل صورة المدينة في الشعر العربي؛ بل بتطور صورتها في شعر السياب، وتطور موقفه منها، وما يضمّره من أنساق اجتماعية وسياسية وثقافية، جعلت منه مثلاً يُقتدى بين أقرانه ومجايليه؛ إذ إنه كرّس صورة المدينة المبعّغى، والمدينة الضياع، حتى أنّ قصائده جاءت معنونة بحسب هذه الصورة: (مدينة الضياع)

قريته جيڪور، فلم تحضر لندن أو باريس أو روما أو الكويت أو بيروت إلا بوصفها أماكن تساعد على قول الشعر؛ ولكن لا تصلح أن ترتقي إلى أن تكون رمزا شعرياً على غرار جيڪور. وهو أمر قد نجده عند شعراء آخرين؛ إذ يوظفون أجواء المدينة وما تكتنفه من مشاهدات في موضوعاتهم الشعرية؛ لذلك بقيت مدينة الحلم عند السياح لا تتجاوز حدود جيڪور أو ما تذخره ذاكرته من صور لمدن تاريخية ارتقت إلى مصاف الأسطورة. لذلك سيكون من أهداف هذه الورقة؛ فضلاً عما تقدم هو البحث عن ملامح المدينة الحلم التي تكتنزها مخيلته، ولم تستطع مدن زارها، من أن تكون بديلاً عنها.

بغداد.. المدينة الحلم

إن سبر أغوار البداية يشير ولو قليلاً، إلى أن في البواكير كانت بغداد هي المدينة الحلم بالنسبة للسياح، فقد كشفت قصيدته (المساء الأخير) المكتوبة بتاريخ 1944/2/16 شيئاً مما كان يحسُّ به وهو يهيمُ بمغادرة القرية، وإن كنا نرى فيها صيبانية كلاسيكية في إطلاق العبارات أو التراكيب الجاهزة، حيث يمكن أن توّشر جوانب من قلق الشاعر حيال ما يلقاه في المدينة. فالمرأة العذراء هي المعادل الموضوعي للقرية، أي المعادل الموضوعي لحياة الدعة والهناء. فهو يبدوها بالقسم برّب الشمس ألا تتعجل الرحيل، ويختمها بالتمني بأن يزداد عمر اليوم الأخير ساعة ليزداد عمرٌ وصاله. وهو ما تجسّد في قوله (6):

القصيدة بأنه يعي خطورة عمله الذي لا يختلف عن أي شيء يؤدي إلى الدمار، لذلك فهو لا يتوانى من أن يقرنه بعمل البغي، بل ربما هي أعف منه، وهو غير مهتم بما يكابده الإنسان العربي في أماكن كثيرة. فالمخبر يخلع عليه كل الصفات الذميمة؛ فهو الغبي، والحقود، إلى الجانب الصفات النقيضة (5):

أنا ما تشاء: أنا الحقيز

صباغ أحذية الغزاة، وبائع الدم والضمير

للظالمين. أنا الغراب

يقتات من جثث الفراخ. أنا الدمار، أنا الخراب!

شفة البغي أعف من قلبي، وأجنحة الذباب

أنقى وأدفاً من يدي. كما تشاء... أنا الحقيز!

لقد أدان المخبر المجتمع؛ إذ إنه يغضُّ النظر، عن أفعال الرجال؛ بسبب النزعة الذكورية التي تتحكم بالمجتمعات الشرقية، في حين أنها تضع المرأة في قفص الاتهام ولو على سبيل الشبهة، على الرغم من أن بعض أفعال الرجال لا تقل خطورة عن عمل المومس نفسها، وقد تزيد على أفعالها.

إن تلك الصورة التي رسمها السياح للمدينة ولشخصها، فوتت الفرصة عليه في خلق أساطير خاصة بالمدينة على غرار الأساطير التي خلقها الشاعر في القرية، وهو الذي جعل (جيڪور/ القرية) معادلاً موضوعياً للمدينة الحلم التي يبحث عنها، أو أنه قد أمدّ بصره إلى الماضي ليجتث عن مدينة الحلم.

كما أجد من المفيد القول إن الشاعر وعلى الرغم من عمره القصير نسبياً قد زار عواصم عديدة؛ إما للمشاركة، أو للعلاج، لكنها لم تفلح في أن تمحو ذكر

قصيدته (السوق القديم) التي "تنقل إلينا مزايا الشكل الجديد وعيوبه معاً في تلك المرحلة" (9) تفصح عن موقف مبكر للشاعر من المدينة؛ فقد أشار إحسان عباس إلى أن "السوق هنا يرمز إلى المدينة، ذلك أن الغريب قد ضاع في السوق، أي في المجتمع، بمعنى أن السوق هو معادل موضوعي للمدينة التي تقترن عنده بالضياح، وهي ليست المدينة الحلم لدى السياح، وقد صار هذا الموقف من المدينة وصفاً جاهزةً عند أكثر شعراء الحداثة. فالبياتي في قصيدته (سوق القرية) يصور العائدين من المدينة وهم يصرخون مما شاهدوه من أحوالها ويلوذون بحمي قريتهم" (10). وهذا الموقف مرده أمران: أحدهما: وقوع معظم الشعراء، شعراء الحداثة، تحت تأثير الشعر الغربي، ومواقف الشعراء الغربيين من المدينة، فباريس لم ترد في الشعر "إلا مقترنة بالشعور بالضياح والاعتراب والعزلة والجذب الروحي، ولم نجدها إلا على أنها تلك المدينة الخاطئة" (11). فهي في شعر بودلير "ليست سوى عالم ميت مقرف، إنها ذات وجه مزعج لا يبعث إلا على القلق والشعور باليأس، والإحساس بالغربة والعزلة، ويدفع بالنفس إلى البحث المضني عن عالم مثالي تتخلص فيه من وقع هذه المدينة الكبرى التي تفيض رعباً وقبحاً وعمقا وتتردى في مهاوي الرذيلة ووحل الخطيئة" (12) وتتحوّل عنده في النهاية إلى مبعى كبير.

والآخر: موقف الشعراء النازحين من الريف إلى المدينة، فهم لم يتخلصوا من تلك النظرة السوداوية للمدينة، فقد قرنوا القرية بالنقاء، والمدينة بالضياح

برب الهوى يا شمسُ لا تتعجّلي / لعلّي أراها قبل
ساع الترحّل
كذلك ما كشفته لاحقاً قصيدة (اللقاء الأخير)
المكتوبة بتاريخ 1948/11/3، بالشكل الجديد؛ إذ
صوّر فيها اليوم الأخير في قريته (7):
هذا هو اليوم الأخير!
واحسرتها! أتصدقين؟ ألن تخفّ إلى لقاء؟!
هذا هو اليوم الأخير فليته دون انتهاء!
ليت الكواكب لا تسيرُ
والساعة العجلى تنام على الزمان فلا تُفِيق!
خلفتني وحدي أسير إلى السراب بلا رفيق.
وخالصة القصيدة: إنه ضمنها بعض ما تملكه من
خوف مصحوب بحزن عميق عبر عنه بـ(واحسرتها)،
وما هذا الخوف إلا من المجهول الذي ينتظره، وعبر
عنه بالسراب، وهو وصف اعتاد الشاعر أن يخلعه
على المدينة، وهو أيضاً عنوان لقصيدة له (مدينة
السراب).
فضلاً عن ذلك، أشير إلى أن قصيدة (اللقاء الأخير)
وإن جاءت على الشكل الجديد إلا إن النفس القديم
مازال يسيطر عليها، فلا يجد القارئ بوناً شاسعاً
بينها وبين قصيدة (المساء الأخير)؛
وقد ظلت تلك الرؤية مهيمنة فيما كتب بعد ذلك،
ولم نرأي أثر للمدينة فيه، فقد ظل يؤكد "حنينه
الدائم إلى الجنوب، حيث القرية - جيكور والأأم
والنخيل والحقل الذي تموج به السنابل، تحت أضواء
الغروب" (8).
ويمكن للباحث الوقوف على عدد من قصائد السياح
ليتابع تطور موقفه من المدينة والقرية معاً. ولعل

بين النساء الجائعات فنرقب الحسن الأجير
بين الرجال العاطلين إلى الهلاك لهم ديب
ما بين شحاذ يئن وبين ملتاع يلوب
إن السياب، ومع مرور الزمن، تخلص من تلك النظرة
التقليدية التي صاحبته في قصائد (دجلة غضبي)
و(إلى حسناء الكوخ) و(رثاء فلاح) و(غادة الريف)
و(قاتل أخيه).
فعلى الرغم من أن الدلالة في هذه القصائد أكثر سعة
من دلالة المدينة، فهي قد تحيل إلى دلالة (الوطن /
الأغلال) - كما ذهب كريم المسعودي (14)، لكن
الباحث يمكن أن
يلمح في تصوير
المدينة كل ما يقترن
بها من ضياع
وتسكع ولهو، ويمكن
أن يكون (الكوخ)
معادلاً موضوعياً
للقرية، حيث القصر
هو المعادل
الموضوعي للمدينة،
يقول السياب (15):
النائمين على الحرير
وحولهم / شعب
مراقده على الغبراء
التاركين لكل كوخ
أهة / ولكل قصرٍ
ضحكة استهزاء

والرياء والزيغ. فضلاً عن أنها تقترن دائماً لديهم
بذكريات الطفولة وظلال النخيل والبراءة، كما أنها
تمثل حواجز قوية لهم بمواجهة الحاضر، والحنين
الدائم إلى الماضي بكل ما يحمل من قيم وأصالة
ونقاء.
وبالعودة إلى السياب، فهو لا يتورع من رفع صوته
في تعرية المدينة، بما تضم من نساء الهوى اللواتي
كنى عنهن (الحسن الأجير)، والرجال العاطلين
من شحاذ وغيره. إذ يقول (13):
حسنا تلك هي المدينة فاتبعيني كي نسيرا



بيت الشاعر السياب في جيكور، بعد ترميمه .

لقد أضفى الشاعر عمى المومس على المدينة، وعممه على الأحياء الذين يعيشون فيها، وظلت دلالة العمى تلازم المدينة؛ ذلك أن الناس "مبصرون شكلا، ولكنهم عمى في البصيرة، فورثة الأعمى لا يرثون غير العمى" (19) لكن ما يؤخذ عليه في هذه القصيدة أنه ربط حياة المومس بالبغاء، وجعله النتيجة الحتمية لهذه المرأة، كما أنه ربط هذه القضية بالجانب الاجتماعي، نعم، قد يكون الفساد الاجتماعي من بين أسباب البغاء، لكنه ليس كل الأسباب، إذن "الحتمية الاجتماعية طارئة ذات طابع اجتماعي موقوت، كالقوة والضعف، والغني والفقير، وهي من الحتميات التي تزول إذا تدخل العقل الإنساني بالإصلاح، وليست حتمية قدرية كالموت والحياة، فهي ليس ضربة لازب، وإنما هي مرتبطة بالزمان والمكان والأفراد" (20).

يقف وراء موقف السياب هذا من (المومس العمياء) ما تذخره ذاكرته القروية من ثقافة اجتماعية راسخة، لا يمكن أن يتخلص من هيمنتها بسهولة. لقد درج المجتمع على إلقاء اللوم على المرأة من دون محاسبة الرجل أو المجتمع الذي دفعها إلى دخول عوالم البغاء؛ فهو ما زال يؤمن بمقولات اجتماعية جاهزة من مثل (العرق دساس)، وغيرها، ولا يعطيها فرصة لمراجعة الذات والمصالحة معها، ومن ثم المصالحة مع المجتمع والتماهي معه، فمن حق المومس أن تحقد على الناس، وهو ما أفصح عنه السياب في المقطع الأخير من القصيدة على لسانها؛ إذ راحت تسرد مأساتها، حيث أتهم أبوها بالسرقة، لتجبر على مغادرة القرية، والذهاب إلى

السارقين من الرضيع وأمه / (لبناً) لكل نابح
 وجراء
 السالبين من العذارى بسمه / ذابت فكانت (لمعة)
 لحداء

واضح - هنا - أن وعي السياب الشعري والثقافي ما زال في بداية تشكله، يتلمس خطاه بأناة وسكينة، فقد لفته "رؤية تقليدية ساذجة ساعدت على جعل القصيدة أقرب إلى الخطابات السياسية التي تسعى إلى إلهاب الحماسة منها إلى الشعر" (16). لذا لم يبدُ لقارئ السياب أنها تضمراً أنساقاً ثقافية معينة، وإنما هي تعبيراً لرؤية سياسية لما تتوضح بعد؛ لكن سرعان ما تخلص من تلك الرؤية التقليدية في نتاجه الذي عدّ بداية حركة التحديث في الشعر العربي.

المدينة في البعد الاجتماعي

في قصيدة (المومس العمياء) عالج السياب موضوعاً مدنياً بامتياز؛ وذلك أن البغاء مفرزٌ مدنيٌّ والبغي إحدى لعنات المدينة (17) مختاراً بطلة قصيدته فلاحه من جيكور كانت تستقي الماء من نهر بويب، راحت ضحية للمدينة، وهو يريد فضح عهر المدينة، وما يمكن أن تجره على الوافدين إليها، بوصفها ليلاً وزيفاً وعمى (18):

من أيّ غاب جاء هذا الليل؟ من أيّ الكهوف؟
 من أيّ وجر للذئاب؟

من أيّ عش في المقابر دفّ أسفع كالغراب؟
 "قابيل" أخف دم الجريمة بالأزاهر والشفوف

السبب ضمّن شعره موضوع القرية وما يتعلق بها؛ حتى أنه خلق لنا أساطير خاصة بالقرية، أو هو ارتقى بها إلى مصاف الأسطورة؛ لكنه من المؤسف لم يفلح في خلق أساطير أو رموز خاصة بالمدينة على غرار الرموز التي ابتكرها في القرية وعدت إنموذجا تحديثيًا في الشعر العربي الحديث. وهو محل استغراب بعض الباحثين، إذ إن شاعراً مثل السياب "تستند شعريته إلى غنى ومعرفة كبيرة في التراث، كما تستند إلى معرفة هائلة وكبيرة من المنجز الغربي لم ينجح في صنع أساطيره الثقافية ومرموزاته وحكاياه عن المدينة التي لم يتناغم معها على الإطلاق" (24). وهو ما جعل الباحثين يأخذون على الشاعر انفصال أساطيره عن شخصيته؛ ذلك أن أجواء الأساطير الغربية كانت غريبة الشخصية، بوصفه شاعرَ محلية بامتياز. وهو أمر يمكن رده بسهولة، ذلك أنه عوض هذا الغياب بإبراز أمكنته المحلية غير المعروفة وارتقى بها إلى مصاف الأسطورة من قبيل: جيكور، وبويب، ووفيقة، ومنزل الأفتان.

المدينة، بحثاً عن لقمة عيش، لكنها لم تحصل عليها إلا مقابل شرفها، ولذلك فمن حق "سليمة" أن تحلم في بيت وزوج يعود إليها آخر النهار، حاملاً في يديه خبزاً وأملاً في عيش رغيد، يقول السياب (21):
يا ليت حملاً تزوجها يعود مع المساء
بالخبز في يده اليسار وبالمحبة في اليمين.
لقد كان السياب واقعياً في طرح أمنية المرأة؛ فهي لم تحلم سوى بحمّل يحقق لها رغبتها في عيش كريم.

إن الشاعر وعلى الرغم من مغادرته القرية، فإنه لم يستطع أن يغيّر موقفه من المدينة، فقد بقيت عنده بلا مطر، وهو عنوان قصيدة كتبها عام 1958، رسم فيها صورة للجفاف التي هي عليه (بابل / المدينة) وجانباً من البؤس الذي خيم على ناسها وشوارعها؛ إذ "يتجمع السحاب، ولكنه لا يؤول إلا إلى تكريس الظلام، فلا ينقشع ولا ينزل المطر" (22). وهكذا نجد أنّ علاقته مع قريته من العمق والانسجام، بحيث إنه لم يستطع أن ينسجم، أو يتناغم مع الحياة المدنية التي عاشها، متنقلاً من مكان إلى آخر (23). ولهذا



شناشل البصرة.

إرم.. المدينة الأسطورة

لعل المتأمل في قصيدة (إرم ذات العماد) يدرك أن السياب قد وظف فيها قصة "إرم" معنىً أسطورياً ذا دلالة معاصرة؛ إذ يضيف عليها بعداً إنسانياً يجتمع فيه ما هو ذاتي، مع ما جاء في الواقعة التاريخية التي تكونت من خبر سمعه من جدّه عن مشاهدته لجنة "إرم" المستورة التي لا يراها الإنسان إلا مرة في كل أربعين عاماً، فيستلهم منه رؤية معاصرة. على الرغم من أن الحلم لم يدم طويلاً، فقد "فرت (مدينة السياب) من يديه أو من يدي جدّه، ذلك أنه لم يدم الطرق على بابها، واستسلم للنعاس، فانتهدت قصيدته بهذه الحسرة" (25).

ويبدو أن هرب الشاعر إلى الماضي السحيق هو جزء من أزمة كبيرة وقع تحت تأثيرها جيل من المثقفين العراقيين الذين اقترنت لديهم بالزيف والخديعة، ولعل البياتي خير من عبر عن ذلك، حين قال: "قامت (يعني المدينة) بالصدفة وفُرضت علينا، لم تكن نملك من حقيقة المدينة أكثر من تشبهها ببهلوان أو مهرج يلصق في ملابسه كل لون أو أية قطعة يصادفها، أما أعماق المدينة الحقيقية التي عاشت قرونا عديدة على ضفاف (دجلة) وولدت وعاصرت حضارات عظيمة، فقد شعرت بأنها ماتت واختفت إلى الأبد" (26).

عاش السياب في أتون الأزمة نفسها، لذلك لم يجد بداً من مغادرة المدينة مرة صوب القرية، وأخرى

باتجاه الماضي، هرباً من زيف المدينة وتلونها. وهو جزء من بحثه الدؤوب عن المدينة الحلم التي "تنبو عن التعريف المحدد الدقيق" (27).
 قدم الشاعر لقصيدته بالقول: "عند المسلمين، أن شداد بن عاد بنى جنة لينافس بها جنة الله، هي "إرم" وحين أهلك الله قوم عاد، اختفت "إرم" وظلت تطوف، وهي مستورة، في الأرض لا يراها إنسان إلا مرة في كل أربعين عاماً. وسعيد من انفتح له بابها" (28).

ثم يروح يسرد الحكاية مستثمراً ما في الموروث الحكائي من قصص، كقصة عنتره وعبلة، والسندباد؛ ليصل إلى ملامح المدينة الحلم؛ ليقول (29):
 أسرت ألف خطوة؟ أسرت ألف ميل؟

لم أدر إلا أنني أمانني السحر
 إلى جدار قلعة بيضاء من حجر
 كأنما الأقمار منذ ألف ألف عام.

كانت له الطلاء

كأنما النجوم في المساء

سلن عليه ثم فاض حوله الظلام

ومن المفيد القول: إن الشاعر كتب قصيدته، وهو مريض في مشافي لندن، وما جعله يعود إلى أجواء الحلم، ما شاهده في لندن من عمران وتطور واحترام لكرامة الإنسان، ورفاهية في العيش. فهو لم يشأ الوقوف على مدينة لندن بوصفها مدينة للحلم، لما تحمله المدينة الغربية في ذاكرة الناس؛ ولا سيما لندن من أنها سبب مأساة الفقراء، وما الفقر والفاقة إلا جزء من سياسة الاحتلال، الذي أغرق البلاد في

في خاطري من ذكرها ألم
حُلمُ صباي ضاع.. أه ضاع حين تمَّ
وعمري انقضى.
ولعل قراءتنا لقصائد لندن تشير إلى أن المدينة
الحلم لدى السياب، هي المدينة التي يعانق فيها
جيكور وبغداد، وتجمعه في دار واحدة مع غيلان
وأهله جميعاً (31):
أعدني يا إله الشرق والصحراء والنخل
إلى أيامي الحلوة،
إلى داري، إلى غيلان أثلّمه، إلى أهلي!

أتون أزمات لا حصر لها. فهرب من الواقع صوب
الماضي لئلا يتهم بالتبعية للامبريالية وغيرها من
الوصفات الجاهزة في التخوين والعمالة.
والمقطع الأخير من القصيدة يوضح ذلك (30):
ولن أراها بعد، إنَّ عمري انقضى
وليس يُرجع الزمان ما مضى.
سوف أراها فيكم، فأنتم الأريج.
بعد ذبول زهرتي. فإن رأى إرم
واحدكم فليطرق الباب ولا ينم.
إرم

خلاصة

لم تظهر ملامح مدينة الحلم في شعر السياب إلا من خلال جيكور، أو من خلال الماضي السحيق الذي انغمس فيه ولم يخرج منه إلا حين يمم وجهه صوب مدينته الحلم (جيكور) ونهرها الخالد (بويب). ويبدو أن انشغاله بالمدينة وبوجهها الكالح جعله حبيس هذه النظرة السوداوية للمدينة، فلم نر بغداد في عموم شعره إلا عبارة عن مبعى كبير، أو درب للضياع والرذيلة، وهي نظرة فيها من المبالغة الشيء الكثير، فربما تشكو المدينة ذات الهم من النازحين إليها من عوالم مختلفة، يحملون معهم عاداتهم السقيمة وطقوسهم البالية، بحيث إنهم يرجعون بها سنوات طويلة إلى الوراء. فهم محل اتهام بالنسبة للمدينة. فالبغاء لا تمارسه المدينة؛ بل هم الذين يأتون من مختلف الأصقاع، يوزعون أجسادهم بين المباغي، طالبين ومطلوبين، ضائعين أو هكذا يبدو لهم بين أرققتها وشوارعها. وهكذا نجد أن نظرة السياب لا تخلو من بُعد اجتماعي، فضلاً عن بُعد ذاتي لا يمكن فصله عن الأبعاد الأخرى؛ إذ إنه يرى "أن المدينة ستكون مقبرة لوعيه الريفي الصادق، ووجدانه الطاهر؛ ولكنه لم يستسلم، بل راح يقاوم تلك المقبرة الزاحفة نحوه عبر شبكة من الرموز والإشارات الطقوسية ذات المنطلق البعثي التجديدي" (32) وهي أيضاً متهممة بكونها نقلت العدوى إلى قريته الهادئة الجميلة، حتى حق عليها الدمار واللعنة، كما حق في الماضي البعيد على عامورة وسادوم. وإن كان بعض النقاد من يظن أن في ذلك إشارة إلى المدن الكبرى، التي زارها، فضلاً عن جيكور التي أضفى عليها السياب من السعة والعمق ما يفوق الوصف والتخمين.

الإحالات

- (1) المدينة في الشعر العربي المعاصر، د. مختار علي أبو غالي، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت 196، 1990: 6.
- (2) ينظر: المصدر نفسه: 7.
- (3) ينظر: المصدر نفسه: 6.
- (4) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د. فتوح أحمد: 327.
- (5) الأعمال الشعرية الكاملة، بدر شاكر السياب، دار العودة، 2003: 1/191.
- (6) المصدر السابق: 2/423.
- (7) المصدر السابق: 1/48.
- (8) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، إحسان عباس، دار الشرق للنشر والتوزيع، ط3، 2001: 41.
- (9) بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط4، 1978: 141.
- (10) اتجاهات الشعر العربي المعاصر: 42.
- (11) صورة بارييس في الأدب الغربي الحديث حتى الحرب العالمية الأولى، دراسة في تلقي جمالية المكان الأوربي، مجلة عالم الفكر، المجلد 19، العدد 2، 1988: 187.
- (12) المدينة في شعر زماننا: الإنسان والمدينة في العالم المعاصر، تعريب كمال خوري، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1977: 215.
- (13) الأعمال الشعرية الكاملة: 2/517.
- (14) ينظر: الوطن في شعر السياب - الدلالة والبناء، د. كريم مهدي المسعودي، دار صفحات للدراسات والنشر، الإصدار الأول، 2011: 51.
- (15) الأعمال الشعرية الكاملة: 1/496.
- (16) الوطن في الشعر السياب الدلالة والبناء: 52.
- (17) ينظر: المدينة في الشعر العربي المعاصر: 101.
- (18) الأعمال الشعرية الكاملة: 269.
- (19) المدينة في الشعر العربي المعاصر: 109.
- (20) المصدر نفسه: 111.
- (21) الأعمال الشعرية الكاملة: 1/276.
- (22) الوطن في شعر السياب - الدلالة والبناء، 74.
- (23) الشاعر والقرية المستبدة، علي سعدون، جريدة الصباح، 16/1/2014، من بحوث مهرجان الجواهري 2014، الصفحة الثقافية.
- (24) المصدر نفسه والصفحة نفسها.
- (25) المدينة في الشعر العربي المعاصر: 283.
- (26) تجرّيتي الشعرية، عبد الوهاب البياتي، منشورات نزار قباني، بيروت، ط1، 1968: 12. وينظر: المدينة في الشعر العربي المعاصر: 156.
- (27) المدينة في الشعر العربي المعاصر: 253.
- (28) الأعمال الشعرية الكاملة: 316.
- (29) المصدر نفسه: 318.
- (30) المصدر نفسه: 323.
- (31) دلالات المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان، قيادة عقاق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001: 241.
- (32) ينظر: المصدر نفسه: 244.

السرد الروائي بين المتخيل والتاريخ

أسامة غانم



في النصّ الأدبي، مطروحة حوارية أمام المتلقي الواعي بدوره كمساهم في العثور على أي معنى من النص - الروائي، بمعنى أن النصّ أصبح محكوماً بالمثلث: المتخيل - التاريخ - المتلقي، لأن مؤلف الميثا رواية "يرفض إمكان النظر إلى الماضي والكتابة عنه كما كأنه حقيقة، وإنما يضطلع بدلا من ذلك بدور فعال، إنه ينتج الماضي، مشاركا، ومسائلا، ومستجوبا"2، لكن، هنا يبرز لنا سؤال عن مدى الحدود التي تفصل بين مكونات المثلث، وعن مدى تداخلها واستيعابها للآخر، وعن كيفية اشتغال كل واحد منهم، وتفاعله، مع الواقع المسرد عنه، من خلال العلاقة ما بين مكونات السرد الروائي: الخيال - التاريخ - الواقع، وذلك للكشف عن عمق التفاعل بين هذه المكونات والمتلقي، فالخيال "يعيد تشكيل تجربة القارئ بواسطة وسائل لا واقعيته وحدها، وأما التاريخ فينجزها بفضل إعادة بناء الماضي

هل هناك اشكالية عندما يستعير الروائي من التاريخ الأحداث والشخصيات؟ نعم أعتقد ذلك، لأنه يحاول بقدر الممكن أن يطابق هذه الاستعارة بالواقع اليومي، عن طريق الرمز، والفنتازيا، ومزامنة الحدث مع الآني، وذلك بالاشتغال على المتخيل في تداخله مع التاريخ والتلقي، ولا نقوم بتأسيس المتخيل أي "لا نعني بتأسيس المتخيل انطلاقاً من الواقع، إننا نعيد إنتاج هذا الواقع كما هو، بل نعني أننا نستفيد منه لإنتاج عوالم جديدة ترفضه وتنفصل عنه، فالمتخيل يقترح علينا القدرة على رفض الواقع"1، وأن السبب في لجوء الروائي إلى التاريخ، هو الابتعاد كلياً عن الحاضر (وذلك بدمج الماضي بالحاضر)، والابتعاد عن المباشرة في السرد، وذلك بأسطورة الواقع، لذا يذهب الروائي إلى الترميز والاستعارة والإحالة في سرد الأحداث، عندئذ تتأسس علاقة جدلية بين المتخيل والتاريخ

جدا، ومن الجائز أن تتوافق رؤية المؤلف مع المتلقي أو لا تتوافق، فالنص يعطي الحرية الكاملة للمؤلف وللمتلقي.

وكما يقول رولان بارت هناك تأويلات متعددة ورؤى مختلفة للنص الواحد، بمعنى أن الشخصية والحدث يفسران ويحلان حسب الزمن الذي يقرأ فيه النص، وحسب عمق المخيلة التي يمتلكها المتلقي، فليس كل القراء يمتلكون مخيلة واحدة، أبداً، بل مخيلات مختلفة، متغايرة، غير متشابهة، وفي هذا يبين أن انحراف "الكاتب" (إن لذته في الكتابة لا وظيفة لها) ليضعاف مرتين أو ثلاثاً وإلى ما لانهاية انحراف الناقد وقارئه⁵.

ومن الكتب التراثية التي تتفجر فيها المخيلة، على شكل خرافة، أو أسطورة، ووقوعها بالأساس بعيداً عن الوقائع التاريخية، هي حكايات "ألف ليلة وليلة"، فهي أمثلة على كيفية تحويل الصور الحقيقية إلى صور أسطورية أو صور خرافية عبر مزاجتها في سياقات تخيلية موحدة، وهكذا، فإن الواقع المرسوم في النص المتخيل ما هو إلا عبارة عن نص يستوحي المتخيل المرسوم في الواقع (الرخ - أسماك ملونة مسحورة - حيوانات مسحورة - الجن - العفاريت - السحر الأسود - البساط الطائر)، عليه أن شخصية شهريار تمثل قارئاً يتحول النص المتخيل بالنسبة إليه، إلى واقع، "لأنه فقد الوعي بالنص بحد ذاته، إن

على أساس الآثار التي أبقاها"³. السؤال الذي تطرحه روايات محسوبة على ميثا الرواية التاريخية، لا يتعلق بما هو التاريخ الفعلي، وإنما بمعنى أصح، كيفية تقديم الحدث التاريخي أو الشخصية التاريخية؟ وكيفية الاستفادة منهما في رسم الحدث أو الشخصية بمنظور الحاضر؟ ومدى عمق التفاعل بين الحاضر والماضي؟ ومن الذي سيطع عليه أو يؤوله؟ "إننا لا نرى الراوي - المؤلف يكتب فقط، وإنما نكون أيضاً على وعي بأن الكاتب يكتب بوعي تام لنا. إن الراوي - المؤلف يطالب القارئ بالمشاركة في خلق الصورة، وعلى القارئ أن يمثل لهذا المطلب وأن يكون عبر فهمه للنص"⁴. أي أننا نبحث

في الماضي من أجل أن نفهم الحاضر، وكأن الروائي على وعي من أنه يؤسس علاقة بين الماضي الذي يكتب عنه والحاضر الذي يمارس الكتابة به، أي يجب على المتلقي أن يشترك في عملية التأويل التي وضعها فيها المؤلف، وبالذات الشخصية التاريخية التي يتناولها، ولماذا هذه الشخصية بالذات؟ وكم عمق تصويرها للحاضر؟ وكم تفاعلها مع الحاضر؟ رغم أن بعض الكتاب يطلقون أسماء على شخصياتهم والبعض الآخر لا يفعل، ولكن تبقى الشخصيتان تستمدان حضورهما من الماضي، هنا يكون حضور المتلقي واسعاً جداً، وساحته التأويلية كبيرة



رواية رحلة الضباع



سهيير المصارفة



رواية من اعترافات ذاكرة البيدق



عباس خلف علي

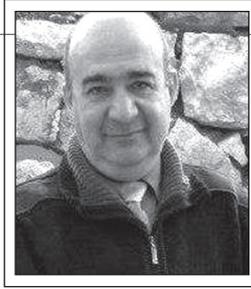
هنا تركز وعي شهريار على الحكي وليس على النص، وهذه اللعبة جعلت السرد لا ينتهي، شهرزاد تحكي، وشهريار يصغي، ففي الحكي المتخيل في "ألف ليلة وليلة"، اختفى الموت، وغادر النص، وبقيت الحكاية.

فمنذ القدم كان التخيل متواجدا في عقل الانسان (الثور المجنح - بروميثيوس - كعب اخيل - القنطور - السيرينيات)، لأن الانسان كائن متخيل، بالأساس، لدرجة يقول سارتر إن الخيال هو "ظهور المتخيل أمام الوعي"8، وعند بول ريكور يكون جوهر الخيال، له وظيفة إنتاجية لغوية، والأدب الذي يكتب بهكذا مخيلة عالية وعميقة، مهما امتدت وتوسعت جذورها التاريخية "الأوديسا - حي بن يقظان - كليلة ودمنة - روبنسون كروزو - دون كيشوت - مائة عام من العزلة - الخيميائي - أولاد حارتنا"، يضعنا على حافة الوجود كما تقول جوليا كريستيفا، حيث يصاب المتلقي لهذه المشاهد المتخيلة، بالدهشة، والانبهار، والسفر بين عوالم افتراضية.

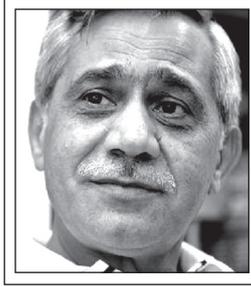
وإن أدق من يمثل المخيلة، هو الممثل حينما يكون على خشبة المسرح، في تجسيده لشخصية خيالية مغايرة له، هنا يمارس الممثل تحولا متخيلا من قبل ذاته الحقيقية إلى الذات الأخرى التي يجسدها، كأنه انفصل عن عالمه الواقعي - اليومي ليصبح في العالم الافتراضي للشخصية التي يجسدها. أما عندما يريد الروائي أن يستلهم التاريخ، فتكون

حقيقة أن (النص المفقود) يحول الواقع نفسه إلى نص هي نتيجة ساخرة، لقوة التلقي المتجهة خارج النص..على الرغم من أن دراسة تاريخ التلقي تُعد دراسة مهمة بالنسبة للتأويل الفعلي لنص ما، وبالنسبة لموقعه بين النصوص الأخرى، فإنها لا تستطيع معالجة تعقيد المعنى الذي يؤسس النص نفسه، وهذا هو سبب حاجتنا إلى نظرية شكلية متممة للقراءة التي تستمد معاييرها الخاصة بتلقي النصوص التخيلية من مفهوم سمة التخيل نفسه"6، وبهذا ليس من

الضروري أن تتوافق القراءة الحاصلة في أي زمان ومكان، مع السياقات المهيمنة في النص ذاته، لأن اللغة تحيل على مرجع خارج ذاتها. بالإضافة إلى أن النص التخيلي "يتميز بكونه تأليفا لا مرجعيا رغم احتمالية إشارته إلى الواقع"7، وليس من الممكن أبدا أن تتوافق مخيلة المؤلف مع مخيلة المتلقي، رغم أن الخيال التاريخي هو الذي يتوسط بينهما، وكذلك شهرزاد تعتبر هنا حكايًا من الطراز الأول، في سرد الحكايات، وإلا قتلت، فهناك لعبة غير مرئية ما بين شهرزاد/ السرد وشهريار/ الاصغاء، هي القدرة على الاستمرارية على الحكي، مع شد الانتباه إلى الحكايات من قبل شهرزاد، وجعل شهريار في ترقب دائم وانتظار، لما سوف يحدث غدا، وهذا يعتمد أيضا على مزاج شهريار / المروي له، ومدى انجذابه إلى الاصغاء، لأنه حينما يتوقف الاصغاء، تموت شهرزاد ويموت السرد، ولكن



محمد الاحمد



النياس فرکوح

الفعالية الإبداعية البُعْدَ الفعلي للنص، الذي يمنح النص واقعيته، وهذا البُعْد هو ليس النص نفسه ولا تخيل القارئ: إنه نتيجة النص والتخيل معاً¹⁰.

يجب أن لا يفوتنا بأن هنالك علاقة متبادلة قوية بين المتخيل والتأويل، وينسحب ذلك على التاريخ والمتلقي أيضاً، ولكن بنسب متفاوتة، وتظهر عند الناقد / المتلقي دائماً، لأنه يمثل فعالية القراءة الجادة والعميقة، وفي بناء المعنى، والاستجابة لما يقرأه، عن طريق الفهم، وفي القراءة تكتمل التأويلية الكاشفة للمعنى "إن تحليل النص يكتمل

بتحليل ذات الفاعل الذي سيفهم نفسه بشكل أفضل، أو بشكل مختلف، أو سيبدأ بتفهم نفسه¹¹، كما يقول غادامير، وعليه يجب أن يُنظر إلى التأويل "على أنه شيء يُجري على التخيل، بل بالأحرى على أنه شيء يُجري في التخيل، يصبح، عندئذ، موقف مناهضة التأويل موقفاً يتعذر الدفاع عنه، لأنه مساوٍ لرفض شكل هامّ من أشكال التخيل (الحديث) الذي يعني بالتأويل: أي أنه يعني بمدياته وحدوده، وضرورته وقصوره¹²، ومعنى ذلك أن التأويل مرادف للمتخيل، في اشتغاله واتصاله مع السياقات: التاريخية - السياسية - السوسولوجية. ففي رواية - نص "السواد الأخضر الصافي"، لـ عباس عبد جاسم، نعثر على تجاوز لحظة الحداثة، في الإحالة إلى خارج النص، إلى ما وراء السرد وإلى ما وراء الرواية، للعثور على مفاتيح الشفرات

الكتابة عنه غير التي يكتبها المؤرخ، فالروائي لا يعتبر مؤرخاً، وإنما يعتبر قارئاً لمرحلة تاريخية بمنظور شخصي، لأن رؤيته التاريخية ستكون وفق اشتراطات العمل الروائي، ووفق المخيلة التي يشتغل عليها، رغم أنه يعلم بأن الرؤية التاريخية "لا يراد بها أداء وظيفة التاريخ، إنما استثمار المناخ التاريخي، وتوظيفه كخلفية للوقائع"⁹، اليومية التي يعيشها، في استعارة الحدث أو الشخصية، بل يتعدى ذلك إلى الاستعارة من الموروث الديني أو الموروث الاسطوري وحتى الخرافي،

في تعزيز النص، وهنا يتقاسم المتخيل السردية والمتخيل التاريخي النص، في الانفتاح اللامحدود وفي عدم التقيد بأي شيء، عليه يتطلب منا أن ننظر للتاريخ كخطاب، وكشيء بالاستطاعة التلاعب به، من قبل الراوي ومن قبل المتلقي.

يجب علينا أن نستوعب ماذا يريد النص التخيلي من حيث المعنى الذي يقع وراء النص؟ وهذا لا يتحقق إلا إذا استوعبنا العلاقة القائمة بين النص والمتلقي، وأن هذه العلاقة تنشأ من التفاعل بين النص وذهنية المتلقي عبر تراكماته المعرفية وتجربته الشخصية وقراءاته الذاتية ووعيه السوسيو-ثقافي، عندئذ تتكشف الممكنات الدلالية المتعددة للنص والتي تقود المتلقي إلى التأويل، لاستخلاص المعنى من خلال اشتراك المتلقي والمؤلف في لعبة التخيل، ويمكن أن ندعو "نتاج هذه

ورواية "مناهة أخيرهم"، لـ محمد الأحمد، تحكي حكاية آخر عائلة يهودية، وحكاية مدينة اسمها بعقوبة، لقد اشتغل كاتبها على أسلوب حكايات "ألف ليلة وليلة"، حيث جعل الحكايات تتناسل من بعضها البعض، وتتداخل فيما بينها، وتثير أسئلة اشكالية فلسفية وكونية وانسانية عديدة ترتبط بعلاقة بين الواقع والخيال والتاريخ، مع تفاعل جمالية التلقي عند المتلقي.

رواية "أحمر حانة"، لـ حميد الربيعي، تتلاعب بالمتلقي، عندما تجعله يقوم بدمج قراءات متعددة معا: التاريخي والتمثيل واللحظة الأنية، ليس كمتلق فقط، بل كمنتج مشارك في تحديد المعنى المتواجد في النص أيضا، للكشف عن مدينة تلبس الظلام، وتنبعث منها الحرائق، ويعيش فيها للصوص، واستباحة كل شيء باسم الدين وباسم سلطة العمامة، ومنح أنفسهم امتيازات خرافية / فلكية والبقية الأغلبية في القاع.

وبعض القراء، قد يتساءل، لماذا وقع اختيار الروائي عبد الخالق الركابي على هكذا عنوان "ليل علي بابا الحزين"؟ رغم أن شخصية علي بابا الاسطورية لا تمت ظاهريا إلى المتن، ولكن، لماذا ليل / ظلام، علي بابا / الشخصية الحكائية الخرافية، الحزين / المحبط - المخدول - المكسور - المحطم، لا نستطيع اكتشاف ذلك إلا بالقيام بقراءة مثقفة تفكيكية معمقة خاضعة للتأويل من أجل اكتشاف الشفرات المطروحة في النص الروائي، عليه لم يستعر الروائي اسم علي بابا

الواقعة في منطقة متداخلة ما بين التخييل والواقع، وهي في لحظة اشتغالها على المتلقي، تشترك في التأسيس والإنشاء لرواية التخييل / الواقع.

أما رواية "أرض اليمبوس"، لـ إلياس فركوح، فهي أساسا مرتبطة باللحظة التاريخية واللحظة الانسانية، والكشف عن الماضي لتفسير الحاضر، وكلما تقدم المتلقي في القراءة، برزت أمامه الأسئلة، التي تجعلنا نتساءل نحن بدورنا، أمن حق المتلقي أن يتساءل؟ هل أن لغة إلياس فركوح مكتفية فعلا؟ لأنها "تغوص في الميثولوجيا الشخصية والسرية للمؤلف" كما يقول بارت.

ورواية "من اعترافات ذاكرة البيدق"، لـ عباس خلف علي، يكون فيها البيدق = الجندي / المقاتل / المحارب، الذي خاض الحروب كلها: طروادة وداحس والغبراء والبسوس والنهروان والطف والحروب الصليبية وحروب الخليج، فلقد وضعه الروائي في وضعية مخيفة في الاختيار، فهو يساق سوقا لها، لأن هنالك من يقوم بتحريكه أنى يشاء، فهو واقع في مساحة الواقع التخييل.

رواية "رحلة الضباع"، لـ سهير المصادفة، تتداخل أحداثها بين التاريخي والتخييل حيث يقوم الحاضر بالعبور إلى الماضي وبالعكس، مما أعطى هذا التناهد الرواية زخما شعريا جمالياً وتحولاً حدثياً في السرد، فرحلة الضباع ما هي إلا عبارة عن رحلة العربي في التوغل في استباحة دمه، وإهانة واضطهاد وقمع المرأة العربية.



عبد الخالق الركابي

بمعنى أنه تناول التاريخ الخاص لفرد (صص سيرته الذاتية) ضمن التاريخ العام للمجتمع الدولي، أي قام بمزاوجة ما بين السرد الأدبي والسرد التاريخي، فإنه في هذه اللحظة يمنتج اللحظة الحاضرة باللحظة الماضية.

اعتباطاً! وبهذا نتوصل إلى أن علي بابا ما هو إلا العراق.

قام الروائي / السارد محمود عيسى موسى في روايته "بيضة العقر" بالاشتغال على الذاكرة، الذاتية، المجتمعية، الواقعة ضمن التأريخ للعالم،

الهوامش والإحالات:

1. ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت - لبنان 2007، ص 110، 111.
2. م.ن، ص 105.
3. د. شاكِر عبد الحميد - الخيال: من الكهف إلى الواقع الافتراضي، سلسلة عالم المعرفة العدد 360، الكويت 2009، ص 81.
4. عبدالله ابراهيم - موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005، ص 435.
5. جين ب تومبكنز- نقد استجابة القارئ: من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت - لبنان، ط 2، 2016، ص 113.
6. جان غروندان - التأويلية، ترجمة: د. جورج كتوره، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2017، ص 91.
7. القارئ في النص - 198، 199.

1. ليلي احمياني - صورة المتخيل في السرد العربي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2016، ص 43.
2. برندا مارشال - تعليم ما بعد الحداثة/ المتخيل والنظرية، ترجمة وتقديم: السيد امام، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010، ص 195.
3. بولريكور - بعد طول تأمل، ترجمة: فؤاد مليت، مراجعة وتقديم: د. عمر مهيب، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار العربية للعلوم - ناشرون، بيروت والدار البيضاء والجزائر العاصمة، 2006، ص 103.
4. تعليم ما بعد الحداثة - ص 197.
5. رولان بارت - لذة النص - ترجمة: د. منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، حلب، ط 2، 2002، ص 43.
6. تحرير: سوزان روبين سليمان وانجي كروسمان - القارئ في النص: مقالات في الجمهور والتأويل، ترجمة: د. حسن

تمثيلات الحرب في شعر الشباب

أ.م.د. حزام بدر حسين



مقدمة

وقد تكون الحرب وأشياء أخرى مادة دسمة للكتابة لكنها في الوقت نفسه زرعت شظايا من الألم في الوعي الجمعي العراقي خلقت نوعاً من الكتابة التي أحاول أن أقتفي أثرها في هذه الدراسة، وبما أن للنقد مهمة تقصي الظواهر الأدبية وتحليلها، فأجد أن هذه الظاهرة قد شاعت عند الشعراء الشباب أو شباب الحرب في العراق بعد عام 2003، وهي تتناول غالباً ذاكرة الحرب والعنف والألم، ونستطيع الجزم أن أكثر الانقلابات الفكرية ونشوء المدارس الفنية والأدبية تأتي بعد الأزمات وخاصة الحروب فإن الحرب التي عاشها العراق عموماً وشبابه الشعراء خصوصاً، أوصلتهم إلى حالة من القلق والكآبة انعكست على جل أعمالهم الأدبية وعلى مفرداتهم الشعرية. وربما هو وعي الموت - حسب شنغ - الذي يعطي مجدداً كل معناه لقدرنا الذي يشكل جزءاً لا يتجزأ من المغامرة الكبرى في صيرورتها.

يقول هايدكر "ما أن يولد الإنسان حتى يصبح عجوزاً بما فيه الكفاية كي يموت" وإن صدقت تلك المقولة فإنها تكاد تتطابق مع حياة أغلب الشعوب المنكوبة بالحروب، وهي تتطابق أيضاً بما صرخ به فرانسوا شنغ عندما وجد بأننا "نشكل القبيلة الهالكة، قبيلة معذبي الأرض الذين يموتون ألماً وحسرة، ويحملون في أعماقهم الآلام والأحزان ويفرحون بالجزء اليسير من الحياة التي يتقبلونها كعطاء لم يكونوا يأملون الحصول عليه".

عندما نتحدث عن الحرب نتذكر ما كتبه برودون "إن أياً من القراء ليس بحاجة إلى معرفة الحرب حسيماً أو تجريبياً. كلهم يملكون فكرة معينة عنها، البعض لأنهم شهدوها، والبعض الآخر لما لهم من اتصال بها، وعدد لا بأس به لأنهم قاموا بها".

عادياً جداً، لذا عندما سألت أحد الشعراء الشباب "لم تكتب عن الحرب؟" أجابني بعفوية صادقة (إن الإنسان بطبيعته يحاول محاكاة الأشياء المرافقة له، والأكثر التصاقاً به، لهذا أجد أن الكتابة عن الحرب هي كتابة جوهر الحياة العراقية). يقول الشاعر عمر الجفال في مجموعته (الحياة بنقالة متهالكة):

أربع حروب عايشتها

ولدت وسط رصاص متبادل بين العراق وإيران،
ورضعت آخر قطرة حليب في حرب الخليج الثانية،
أكلت الدبس المحروق والخبز في (ثعلب الصحراء)
وبلغت في غزو العراق وإسقاط نظام صدام حسين
الحرب لم تكن الملهاة بل كانت السعلاة التي تسمن
الموت بأعمارنا

الحرب تعمل بجد دون أي تعب، تطبق بشكل كامل
دون موارد.

ستخلف الأرامل والتهجير والمزيد من الأطفال
المشوهين.

وهي بالفعل كل ما عايشه هؤلاء الشعراء، فقد كان
من سبقهم قد عاش ربما بعض السنوات القلائل
التي ارتسمت في الذاكرة وفيها القليل من الحرية
ربما، والقليل أيضاً من رفاهية العيش خاصة لدى
الطبقة المتوسطة، لكن هذا القليل أصبح كثيراً عندما
اختفى لتحل محله سنون من الحرب والحصار
والحرمان والموت المجاني.

وأنا أجمع المعلومات وأعداد الشعراء الجدد
وأسماءهم لفت نظري وأنا أتحدث مع أحدهم باسم
شعراء آخرين أنه قال (هؤلاء ظهروا بعدنا)، ويبدو

فالشعر العراقي، الذي تدرب خلال التسعينيات على
أن يكون معنياً بهذا المستوى الابداعي أو ذلك بتمثل
أثر المعاناة من الحروب والحصار والطغيان، كان
هو الأكثر تأهلاً للاقترب من دمار العنف وجرائم
الإرهاب التي شكلت ظاهرة واضحة ما بعد الألفين
ليس في العراق والمنطقة العربية فحسب وإنما في
العالم بشكل عام.

ما سنقدمه فيما سيأتي لا يشكل سوى صيغة
مختصرة لدراسة تتناول وتحلل مجموعة من
القصائد التي كتبها الشعراء الشباب بعد عام 2003
تناولت موضوعاً واحداً غالباً، ألا وهو موضوع
(الحرب) التي انعكست بشكل كبير على جل أعمالهم
حتى باتت تشكل ظاهرة تستحق الدراسة.

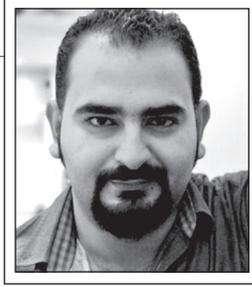
الحرب أسلوب حياة

ترى حنة أرندت في كتابها المثير للجدل (في العنف)
أنه "لا يمكن لأي شخص أعمال فكره في شؤون
التاريخ والسياسة، أن يبقى غافلاً عن الدور العظيم
الذي لعبه العنف، دائماً في شؤون البشر ومن هنا
سيبدو لنا للوهلة الأولى مفاجئاً ما نلاحظه من أن
العنف نادر ما كان موضع تحليل أو دراسة خاصة،
ونرى هنا إلى أي درجة يعد العنف، والتعسف
المرتبط به، معاً أمرين عاديين، بحيث أنهما لا
يلقيان عناية خاصة.. فالمرء عادة لا يطرح أسئلة
حول أمور تبدو بديهية للجميع، ولا ينصرف إلى
تحليل مثل هذه الأمور"، ولكنني أجد أن هذا العنف
عندما يصبح أسلوب حياة يصبح الحديث عنه أمراً

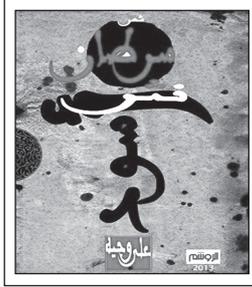


كان لعنة في أحيان كثيرة ولأسباب يطول شرحها الآن، لذا أجد أن تصنيف الشعراء قائم على أساس أنهم جيل شباب أو جيل حرب فقد ولدوا وكبروا على أعتاب حربين يتخللهما حصار ندرت خلاله كل

أن لعنة التجييل مازالت قائمة، فقد سار النقد في المرحلة ما قبل الألفين على تجييل الشعراء فجيل الستينيين والسبعينيين والثمانينيين والتسعينيين، ومع أننا لا نغفل ضبطه لتقعيد النقد في وقته لكنه



علي وجيبة



سرطان اسود

الأشياء!

وعلى الرغم من كل ذلك فأنا أجد أنه جيل محظوظ بطريقة ما، فما يميز هؤلاء الشباب هو ولعهم بالميديا، وإذا كانت الميديا هي التقنية الأكثر تطورا وانتشارا في هذه الأيام، فإن هؤلاء الشباب استطاعوا الوصول عبرها للانتشار عربيا وأصبحت لدى البعض منهم فرصة للدخول إلى عالم كان من الصعب على الأجيال السابقة لهم من الوصول إليه، وما يميزهم أيضا هو القدرة على صناعة علاقات فاعلة مع

شعراء شباب من دول أخرى ومساعدة بعضهم البعض في الأنشطة والفعاليات المختلفة، وبوجود شبكات التواصل أصبح من السهل عليهم النشر والانتشار، في حين كان الشاعر الشاب في سنوات سابقة يدور على أبواب الصحف والمجلات ومن الصعب أن يجد من يرغب في نشر نتاجه.

هناك أعداد هائلة من الشعراء الشباب في بغداد وفي المحافظات وحصر هؤلاء الشعراء أمر في غاية الصعوبة، جلهم يكتبون القصيدة النثرية، واللغة التي يكتبون بها هي لغة بسيطة عموما وواقعية وفيها الكثير من المفردات التي عبرت عن الحرب والعنف لذا لا نستغرب أن تكون قصائدهم قد قدمت لنا معجما (حربيا و عنفويا) بالغ الثراء وهي تثير الاهتمام أحيانا كثيرة لما تصفه من بشاعات، وقد لا يكون هؤلاء الشعراء متحمسين لتقديم نتاجهم بلغة شعرية منمقة، ولم يكونوا من الشعراء الذين

وصفهم رينيه جيرار بأنهم يخلعون وشاحا شعريا على أمور هي أقرب للخسة. إن اللغة هي المكون الأهم والأخطر في مسيرة التشكل الشعري لبنيان قصيدة النثر، التي تأتي أهميتها من شدة خصوصية هذه اللغة وطبيعة تكوينها أو حساسية تشكلها ومخزونها التعبيري والثقافي، بوصفه المادة التكوينية الأساس في صناعة فضاء التعبير الشعري داخل عالم القصيدة. وهي في الوقت نفسه تدخل في صناعة النسيج النصي الشعري لتتحول إلى لغة ثانية، بمعنى أن ماء

الشعر هو الذي يمنحها هذه الطاقة الفريدة على التحول إلى مجال دلالي آخر، فهي تتمخض عن شبكة معطيات وقيم وأخلاقيات تعبيرية وسيميائية مبتكرة وحديثة وذات طابع حيوي وخاص. إلا أن القصيدة الشبابية كانت مغايرة تماما لما اتسمت به القصيدة النثرية، بحيث أنها ركزت على محاولات للوصول إلى الدواخل النفسية عبر فعالية السرد والاسترجاع، استرجاع الماضي واجتراره مع أمنيات خجولة بالحاضر والمستقبل عسى أن يختلف عن الماضي، لذا نجدها في الكثير من الأحيان تكشف عن حالات قلق لشخصيات تفقد الاحساس بغايتها وقد أنهكتها محاولات فاشلة للعيش بصورة طبيعية، كل هذا بلغة بعيدة كل البعد عن التكلف والتزيق وإنما بلغة تكاد أن تكون لغة تفاصيل يومية، غالبا ما تسرد قصصا واقعية. يقول الشاعر علي ابراهيم صافي في

لكنني:
 (خاكي) البكاء
 وفي نهاية (الكاروك) - (الساتر)
 أرى خوذة
 فوق رضاعتي؛
 أرضع منها الدم وخيبات الغد
 وفي قماطي
 يتساقط الشهداء...

مشكلات اجتماعية ولدتها الحروب

لقد قال بول فاليري (إن القصيدة تطور للتعجب) صيغة واضحة المعالم، ولكنها الصيغة التي بسبب وضوحها تحتاج إلى التطوير والنمو. وبدأ بتقسيم أنواع القصائد حسب الطول، ففي القصيدة القصيرة تندمج البداية بالنهاية. وقلما نلاحظ وجود تطور أو نمو. وفي القصيدة المتوسطة الطول يمكن التمييز بوضوح بين البداية والنهاية، فهما متميزتان. ولكل منهما ملامحها الخاصة بها. ولكنهما في الوقت ذاته مندمجتان بحيث يصعب الفصل بينهما. إننا نقرأ من البيت الأول إلى الأخير دون أن نفصل بين الأجزاء، أما القصيدة الطويلة فالأقسام لا تكون مستقلة بذاتها لكنها تظل متواجدة بشكل أقسام كل قسم قائم بنفسه ومستقيم المعنى. كل هذا التقسيم الذي قام به فاليري ليقول لنا إن في القصيدة القصيرة تتم التوضيح بالتنوع لصالح الوحدة، أي وحدة الموضوع بينما تتميز القصائد المتوسطة والطويلة بالتطور والنمو.

مجموعته (قميص قدته الحرب):
 انتظريني...!
 لم تبق أمامي
 سوى حرب واحدة
 حرب واحدة...
 أخسرها
 لا قفل باب
 حياتي.

هناك من يرى بأن تشابها كبيرا باللغة والتجربة وأسلوب الكتابة لمجموعة كبيرة من شعراء هذا الجيل، وأن القصيدة الشبابية في انحدار مستمر، وأشعر بأن هذه المقولات فيها ظلم كبير، فالقصيدة الشبابية أثبتت يوما بعد يوم نجاح الكثير من تجاربها، حتى أصبح لكل منهم خصوصيته، وأن هناك الكثير من التجارب المهمة والمثيرة للدهشة التي ستتكشف لنا في السنوات القادمة، وإذا كانت لغة الحرب والعنف هي اللغة السائدة في شعر الشعراء الشباب، فأنا على يقين من أن الحياة كلها ببهجتها وعنفها ستكون مادة جديدة للكتابة، وإذا كان أودنيس يقول "الموت، اليوم هو شعرنا الوحيد"، فإني أراهن على أن الحياة ستصبح شعرنا الوحيد.

قد لا نحتاج إلى شرح وتفصيل أكثر عندما نقول إن الحرب أصبحت لدى الشاعر العراقي الشاب أسلوب حياة فما هو الشاعر علي وجيه في مجموعته (سرطان، نثر أسود) يلخص لنا ذلك عندما يفصل سيرته الذاتية فيقول:

((CV))

ولدت بعد الحرب؛

تزويق في الألفاظ ويالات الحرب وأوجاعها، فقد ظلت النساء الصغيرات في حرب الثماني سنوات والحروب التي تلتها مطوقات بالفقد واللوعة، لم يعرفن من أزواجهن شيئاً، فغالبا ما يتزوج الجندي ليموت بعد أيام أو أسابيع أو أشهر من زواجه، ليترك زوجة صغيرة، وطفلا أو أطفالا لا يتذكرون والدهم، فهي سبعة أيام قصيرة عمر الإجازة الشهرية وقد تمر أشهر طويلة قبل أن يحصل الجندي على الإجازة، بعد فقد الشاب الوالد لا يفرط الأجداد بأبنائه لذا غالبا ما يتم تزويج الزوجة الصغيرة لأخي الزوج الصغير، المشكلة تظهر عندما يعود الشهيد إلى دياره، وقد اتضح بأنه على قيد الحياة، هل تتصورون مقدار الألم عندما يرفض الجميع قبول ذلك، ليصبح موته الحل السعيد للقصة.

يعود سعودي في المجموعة نفسها ليسرد لنا قصة شعرية لزوجة شهيد يطلق عليها اسم (الحمامة) يقول :

على الباب مكتوب بأنه شهيد

زوجته في المنزل

لا تعباً لهذا الأمر

فالرجل الذي أحبته أبعد من هذا المعنى بكثير،

مثل سقف تنام تحته العصافير دون أن ترتجف

وحدها الآن

في طابور التقاعد

مثل حمامة حائرة،

يغازلها ذلك الشرطي الأحمق،

سائق التاكسي المتصابي،

حتى بائع الملابس القديمة، وفتيان المدينة الصغار،

نصل من كل هذا إلى القول إن القصيدة الشبابية انمازت بالقصر وكونها حافظت على وحدة الموضوع الذي هو غالبا أشبه ما يكون بقصة قصيرة، هذه القصة اكتنفتها الكثير من المشكلات الاجتماعية التي حاول الشعراء الشباب تسليط الضوء عليها، ومن هؤلاء الشعراء قاسم سعودي في مجموعته (الصعود على ظهر أبي) نتطلع إلى قصيدته (عظام سوداء) يقول فيها :

صديقي الذي فرح كثيرا بعروسه ابنة بائع الخضروات

عاد إليها بعد ثلاثة أسابيع على شكل عظام سوداء
زوجته الصغيرة أخذت تقفز في مكانها مثل يد مقطوعة

الأم نامت على خشب النعش

الأب يضرب على رأسه.

بعد عام!!

خرجت من غرفة الزوجة أقدام الصغيرة تصرخ
"بابا"

الأخ الصغير أخذ بكلام أبيه وصار أبا للطفل.

بعد عشرة أعوام نامت الحرب قليلاً

عاد صديقي حياً

طرق الباب

لم يجد الأم

أخذت الزوجة تقفز في مكانها مثل يد مقطوعة

الأب يضرب على رأسه

الأخ الأصغر سقط على وجهه

مثل دموعي، وأنا أكتب هذا النص.

القصيدة تبدو وكأنها قصة قصيرة، تحكي بلا

ونفخ تورماته أكثر، وتتمظهر في إبراز صفحات الخراب التي خلفها، والدمار الذي لحق بالبشرية منه، وبالإنسان بشكل أكثر خصوصية .

الميديا تقتات على الموت

يعرف الاعلام بأنه الأوجه والنشاطات الخاصة التي تستهدف تزويد الجمهور بالحقائق والأخبار الصحيحة عن القضايا والموضوعات والمشكلات ومجريات الأمور بطريقة موضوعية وبدون تحريف، بما يؤدي إلى خلق أكبر درجة ممكنة من المعرفة والوعي والإدراك والإحاطة الشاملة لدى فئات جمهور المتلقين للمادة الإعلامية، وبما يسهم في تنوير الرأي العام وتكوين الرأي الصائب لدى الجمهور في الوقائع والمشكلات المثارة والمطروحة. يتطرق الشعراء الشباب لما تقدمه الميديا وكيف أن أوجاعنا وألمنا وحتى موتنا صار مادة دسمة لتلك المحطات التي تتسابق لنشر تلك الأوجاع، نقرأ للشاعر محمود عواد في مجموعته (أكزما) يقول :

خمسة وتلفاز
كل ما موجود في بيتنا ذي الغرفة الواحدة
خمسة أفراد وتلفاز

ننام فيه ونستيقظ بالعدد نفسه،

في المدرسة تستجوبني الكاتبة ، كم عدد العائلة؟
أجيبها خمسة وتلفاز،

هي بدورها تدون في البطاقة المدرسية، خمسة
وتلفاز

نشترى الملابس، نوقت الساعة، نسحب البالوعة

الجميع يغازلها.

وحده هو من يراقب كل هذا
ويضرب رأسه بجدار القبر.

تلك زوجة وحببية فضلت أن تبقى وحيدة وفاءً
لحبيبها الشهيد، لذا لم تعبأ عندما أصبحت زوجة
شهيد، لكن هل تتركها الأذرع القذرة، فالشرطي
يعاكسها وسائق التكسي، وبائع الملابس، هي لا
تسلم حتى من صغار الحي الذين كبروا فوجدوها
أرملة، الأمر كله واقع حقيقي لما نعيشه اليوم
فزوجات الشهداء عرضة للنهش والمعاكسة
والإهانة، ليس هناك من يحترم أن الشهيد فقد
حياته من أجل أن يبقى الآخرون في أمان، لذا نراه
يضرب رأسه بجدار القبر يأساً وقلّة حيلة.

هناك أغنية شعبية شاعت في مرحلة ما بعد 2003
تقول "أنا بيا حال والدفان يغمزلي" تبين عمق
المأساة، البعض تراقص على أنغام تلك الأغنية،
والآخر استهزأ بكلماتها الفجة والمبتذلة، ما يسوء
حقاً إنها على الرغم من ذلك فالقصة حقيقة واقعة،
وليس هناك حماية حقيقية لزوجات الشهداء من
المجتمع الذي يبدأ بمغازلتها حتى وهي تدفن
زوجها.

ما يحسب للشعراء الشباب تطرقهم لهذا قصص
شعرية، وتسليط الضوء عليها بشكل واضح وصريح،
وأظن أن هذه المشكلات الاجتماعية هي نوع من
الإرهاب فصناعة الحروب هي إرهاب للمجتمعات،
ودراسته تحتاج منا إمكانية اختراقه وتغييره من
الداخل. هذه المحاولة التي قد تساعد على تفجير هذا
النسق أو انبجاسه وتتجلى في زيادة الضغط عليه



قاسم سعودي



الصعود على ظهر أبي

يدعو للدهشة والاستنكار في الوقت ذاته فهناك حضور مكثف للموت بلا رثاء وبلا أنين إنه حالة طبيعية جدا كحالة تبخر المياه، فالموتى هنا اختفوا بكل بساطة، وكان السبب منطقيا جدا فكيف يمكن أن تستمر الميديا بالبث بلا جثث تقعات عليها؟

يقول حسنين شفيق في كتابه (الحروب الإعلامية): "تشبه المعركة الإعلامية الحرب بين شياطين أو ملائكة، أحدهما قوي وآخر مستضعف يتبارزان على قيادة مجموعة بشرية مستهدفة في اتجاه الخير أو الشر؛ الأيام والنتائج

فقط قادرة على كشف المستور فيها، فالضحايا المباشرة للحروب الإعلامية هم الشعوب والممتلكات والحقيقة، وفي النهاية الوضع يشبه الوقوع في دوامة عنف مفتوح يغذيه الإعلام المنظم والمتهور، والذي بات متهما بإنتاج الأزمات وتطويرها في اتجاه تم الإعداد له مسبقاً".

في السياق ذاته يكتب الشاعر ميثم راضي في مجموعته (كلمات رديئة) قصيدته (النجاة في العتمة) إذ يقول:

إذا رأيتنا يوما: نركض في التقارير المصورة عن الحرب
أغلق تلفازك أرجوك
ربما ستخطئنا الرصاصة في شاشتك المعتمدة على الأقل.

يلجأ الشاعر هنا إلى آلية التشخيص لتشكيل

لخمسة وتلفاز
بعد 2003 أصبحنا أربعة وتلفازاً
ثم ثلاثة
ثم اثنين
ثم واحداً
ثم تلفازاً فقط
تضامنا معنا، ولكي يمسكوا بخيوط تدلهم
علينا
أبلغ الجيران الشرطة
المسكينة جدتي سمعت، جاءت بحدبتها
الميثولوجية
خبأت التلفاز بكيس أسود، وذهبت به إلى
صديقتها العرافة

بعد تبخيره بالحرمل، ورشه بماء تربة كربلاء
فتحت القرآن فتبين أن التلفاز يختطفنا ليلا، ليطعم
به القنوات بنا
طوال النهار.

من مميزات الكتابة الشبابية أنها تتكئ على السرد في وصف الصورة التي يحاول بها الشاعر الوصول إلى هدفه في إيقاع الصدمة في نفوس القراء، النص هنا يحاول أن يبين لنا أن المادة الدسمة للقنوات الفضائية هم الضحايا أنفسهم التي تقوم هذه الماكنة بابتلاعهم واحدا تلو الآخر مع مرور الأيام، لم يقدم لنا الشاعر هنا صورة نمطية للموت الممنهج الذي عايشه مثلما عايشناه جميعا، أراد أن يستفز القارئ فهو غير معني هنا بالضحية ولا بالموت ولا بالقاتل إنه يصف المشهد بعين المتفرج ويبولور لنا هذا الشاعر الشاب انسياب الصورة على نحو

المصورة التي تنقل أرقام الضحايا في معركة ما ليصبح بها الإنسان رقما من الأرقام، أن من يموت هنا قد ترك قلوبا كسيرة انقطعت عنها الحياة بعد وفاته، الأم والحببية، فصدم وعي القارئ يظل قائما بينما يظل صوت الشاعر ساردا وحياديا إلى نهاية القصيدة.

أعوام ودلالات

العنوان نص مصغر، له امتدادات في منظومة ثقافية موسعة تقابله بأي شكل من أشكال التقابل، ومن ثمة فإن فهمه وتأويله يتمان من هذه المنطلقات، عبر مقابلة مقوماته (الاختزال، التكتيف، الإيحاء، الترميز) مع مقومات سياقه وإدراجهما معا في فعل قرائي تقابلي وتساندي. ولكن أن يختزل الشاعر هذا كله برقم لسنة فهذا كما أظن شيء جديد في عنوانات القصائد، ويرى محمد باز أن العنوان "سواء كان كلمة أو جملة أو جملتين، فإن التقصي الدلالي للألفاظ يعد خطوة لا بد منها، وذلك بالعودة إلى المعجم، والتعرف على المعاني المختلفة للفظ، واختيار المعنى الأنسب، وهنا يبدأ التأويل، ويشغل الترجيح لاقتراح تخريج دلالي تدعمه معطيات اللغة أو مساق الكلام (ما قبل اللفظة وما بعدها). وقد تتدخل مرجحات أخرى سياقية خارجية عن بنية العنوان، ومنها مقاصد المؤلف المعلنة وغير المعلنة، التي يمكن أن يتضمنها الخطاب التقدمي" ويعدد الكاتب هنا أنواعا مختلفة من دلالات العنوان إلا أنه لا يتطرق إلى عنوانات بشكل أرقام وهنا فأنا

صورته، لأنه يجد بها الوسيلة الملائمة والقادرة على نقل كل مشاعره النفسية المتأزمة والمتوترة، التي من الممكن أن تفقد تأثيرها ورونقها لو أنها نقلت بالشكل التقليدي والمباشر، فالرصاصة الطائشة التي تقتلنا كل يوم في التقارير المصورة التي تظهر عبر القنوات الفضائية، ربما ستخطئنا لو أغلق أحدهم التلفاز، والشاعر هنا لا يدين أحدا لا الإعلام، ولا الحرب، ولا القتل، هو فقط يريد أن يستمر بالحياة، ولو كان ذلك ممكنا بغلق التلفاز فقط.

أما الشاعر غسان حمدان فله رؤية مغايرة، يقول في قصيدته (معركة):

حين يذهب الجندي
إلى ساحة المعركة

تفقدوا جيوبه

فهو يخفي بعضا من امرأتين
أمه وحبيبته...

وحين يموت الجنود

لا تصدقوا عدد القتلى المعلن

في نشرة الأخبار

فكل رصاصة تستهدف قلب الجندي

تقتل امرأتين

الأم التي تحرسه

والحببية الكامنة في قلبه.

تكشف لنا هذه القصيدة عناية الشاعر بتفاصيل دقيقة قد لا ننتبه إليها، فيحملنا على إعادة النظر في الأشياء المهملة والمنسية لأنها محملة بالدهشة البكر، فقد لا يأتي على بالنا ونحن نسمع التقارير

يذبحون أخي
 ويرسلون إلينا جزءاً من لحمه
 ثواباً على روح أخيهم
 الذي أكلناه
 نحن
 ذات ترتيل.
 عندما قرأت هذه القصيدة لأول مرة منذ سنوات،

أظن أنه نوع جديد من العنوانات التي تشير إلى
 دلالات عميقة قد لا يفقه كنهها إلا العراقي الذي
 عاش سنواتها واكتوى بنارها، في قصيدة للشاعر
 علي وجيه حملت عنوان (2006) يقول :
 في آخر الليل؛
 تراتيل في بيت الجار
 كانوا



كانوا قد قطعوا أذنه اليسرى
لأنه ببساطة

لم يذهب إلى الحرب

"إن الحكى إغراء ومقاومة واستدراج إلى عوالم تخفيها دوائر التجريد، والذين يملكون الحكايات أو ينسبون إليها ويتمهون مع مقاماتها وأبطالها، أشد حضوراً في التاريخ من الذين لا حكاية لهم" ، لذا فهناك الكثير مما لم يُقَل بعد عن سنوات الثمانينيات والتسعينيات، عن الأنظمة الشمولية والدكتاتورية وما تفعله في شعوبها، وقد تكون قصة قطع الأذن هي واحدة من القصص الوحشية التي ترسخت في الذاكرة، فقد تمت عملية قطع صيوان الأذن لعدد كبير من الأفراد الذين تخلفوا عن أداء الخدمة العسكرية في ذلك الوقت، وكان البعض منهم قد رفض الحرب وكانت إحدى طرقهم لهذا الرفض هو في الهروب من الخدمة، فما كان من النظام إلا إصدار القرار 115 في 1994/8/25 والقاضي بقطع صيوان الأذن لكل من تخلف عن الخدمة أو أوى هارباً أو متخلفاً عن الخدمة.

يعود الشاعر نفسه في قصيدة أخرى بعنوان (1991) ليقول :

عندما عاد حافياً من البصرة

الجندي الطيب لم يصدق أمه وهي تنتظره في كراج النهضة

كانت قد ماتت منذ سنين بعيدة

لكنه شاهدها جيداً وهي تلوح له

ثم اختفت في شوارع بغداد

مثل ضحكة صغيرة

تركت أثراً كبيراً في نفسي، أظنها ستترك أثراً كبيراً في نفس أي قارئ عراقي، على الرغم من أن الموت والأسى الذي تصنعه الحرب يعد هما إنسانياً مشتركا للجميع، إلا أنني أظن بأن هذا الهم يتعمق ليصل إلى أقصى تجلياته مع تجربة الحرب الطائفية التي عاشها العراق عام 2006، العنوان ذكي للغاية وهو يحيلنا لكم هائل من الدلالات، ثم تأتي القصيدة مكملة لهذه الدلالة، فالشاعر يدلنا على القانون الطبيعي للحياة فالعنف لا يقدم إلا العنف، وإن فعلنا كل ذلك تحت سقف من التراتيل الدينية، فقد برز الصراع المذهبي والملل والنحل المختلفة داخل الدين الواحد، وطغى أحياناً على الساحة الاجتماعية، ولا سيما إذا كانت نسبة التمثيل العددي لدين ما أكثر بكثير من بقية الأديان. لكن هذا الاختلاف المذهبي ودوره المعرقل للحوار بين الأديان يتلف من شدة وطأته وانعكاساته السلبية، حينما يظل مقتصرًا على الحوار وتبادل الآراء الشفوية والتحريرية، وفي مختلف الوسائل الإعلامية، وحين يتحول هذا الاختلاف المذهبي في الدين الواحد إلى مسوغ لاستعمال العنف ضد الآخر، سواء كان هذا الآخر المخالف من الدين نفسه أو من دين آخر .

في السياق نفسه ولكن بعنوان لتاريخ أقدم يقدم لنا الشاعر قاسم سعودي قصيدته (1994) إذ يقول :

حين تغني زوجته في المطبخ

أو يناديه طفله الصغير بابا

لم يكن يسمعها جيداً

لم يكن يسمعها بالمرّة

إلا أنهما كتبتا بعد 2003 استذكراً لحروب سابقة عاشها العراقي نفسه الذي يعيش اليوم حروباً أخرى من طابع آخر.

مليشيا الثقافة الشعر في حقول الألغام

مطلع العام 2015 أسس مجموعة من الشعراء الشباب تجمعا أطلقوا عليه (مليشيا الثقافة) لتكون بالصد مما تحيل إليه هذه المفردة من دلالات ومعان أخرى للموت والقتل والعنف في العراق، نظم هؤلاء الشعراء مهرجانات وألقوا قصائدهم بطريقة مغايرة فهم يلقونها في أماكن ليست تقليدية كالأسواق والمقابر وحقول الألغام مع مشهد تمثيلي رأيت بعضاً منها وأنا أتابع صفحاتهم على مواقع التواصل الاجتماعي، ردود الأفعال كانت متباينة بين داعم لها ورافض، ما يهمنا هنا هو كسر النمط وإيجاد سبل جديدة، وأظن أنها ردت فعل طبيعية عما يلاقونه يوميا من عنف، بعضهم يرى بأن هذه الحياة وأقصد بها "حياة الحرب" لم يختارونها لذلك يجب أن يتعايشوا معها كحقيقة واقعة لذا نرى أن جل كتاباتهم عن الموت والجثث والانفجارات والمقابر وكل ما يثير فينا الرعب والاشمئزاز. هذا هو تمردهم على هذا الواقع وهذه هي الطريقة التي عبروا بها عن هذا التمرد.

قبل هذا التاريخ كان هناك تجمع لمجموعة من الشعراء سمو أنفسهم (دريم الهامش) لم يكتب له النجاح وكان من الشعراء: محمود عواد، كاظم خنجر، زيدون الرائي، علي تاج الدين، علي ذرب،

تلاطف جيشا من الحفاة الطيبين.. تعد الذاكرة أساس التفكير كله، ولكنها أيضا أساس التفكير الشعري بشكل خاص، يقترح فليشر أن الذاكرة الشعرية تفسح المجال للإدراك الذي يعد الشرط الأساسي في التفكير لأغراض أدبية، فالقوة الشعرية تدمج التفكير والتذكر معا، تحيلنا هذه المقولة لقصيدة الشاعر قاسم سعودي التي وصف بها العام 1991 عندما ينسحب الجنود العراقيون من الكويت ويعود أكثرهم مشيا على الأقدام وحفاة، يعيد الشاعر لنا هذه الذكرى المؤلمة لكنه يعيدها عبر مناهضة فعل الموت المتجسد بالأم الميتة والحارسة لولدها العائد وتحولها إلى ضحكة صغيرة تعيد الأمل بالحياة لهؤلاء الجنود المنكسرين الحفاة، صناعة الحروب وإفشاء العنف هي صفة الحكومات الدكتاتورية التي وجدت لأنها تكره الحياة، حياة السلم وحياة المحبة، المحبة التي يبحث عنها شاعر اليوم فلم يعد الشاعر اليوم يمجد الحروب كما كان من قبل ولم يعد الشاعر اليوم يتغاضى عن الانكسارات والهزائم، الشاعر اليوم يدين الحرب بكل أشكالها لأن الحرب تقتل الإنسان وتقتل الأمل فيه. يقول ياسين طه حافظ عن (ويلفرد أوين) وهو أحد شعراء الحرب العالمية الأولى (بأنه شعر بأن واجب الشاعر الحقيقي هو كشف حقيقة الحرب المركبة من القبح والعذاب، من الوحشة والرعب، من الخزي والموت)، إنمازت هاتان القصيدتان وأقصد بهما (1991-1994) بأنهما جسدتا أوجاع الحروب وما تخلفه من مأسا ومشكلات في الفرد العراقي وعلى الرغم من أنهما تحدثتا عن الحرب قبل 2003



الحياة بنقالة متهاكئة



عمر الجفال

من العظام غير المتساوية من الطب العدلي والتوقيع على استلامها على أنها تعود لأخ فقد منذ سنوات طويلة. يصور لنا الشاعر الحيرة والأسى وهو يتحدث لتلك العظام العائدة لأخيه الكبير، وقد استنكر أن تكون هي كل ما بقي له من ذلك الأخ.

لا يمكن تجاهل الدور الذي اضطلعت به التجارب المؤلمة التي خبرها العالم في الحرب العالمية الأولى والثانية، وما زال كتابا (أفكار لأزمة الحرب والموت) لفرويد و(نقد العنف) لوالتر بنيامين من الاسهامات القيمة في مجال الدراسات إذ عبر فرويد عن شعوره بالصدمة بعد مواجهته ظاهرة تكرار تدفقات الكره والشهوانية في الحرب، غير أنه استنتج أن إنكار العنف وعدم توقعه بعد الآن هو بالضبط ماسمح بانفجارات مفاجئة لاحقة فيما بعد، بينما تأمل بنيامين في الاحتمالات الطوباوية (لعنف الوسائل الصرفة) الذي قد يوقف أو يعلق الدورات اللامتناهية من العنف مرة واحدة وإلى الأبد، ويبدو واضحا إمكانية تطبيق المنظورين كليهما على الأحداث المعروفة لدينا حاليا وآخرها الحرب على الإرهاب.

يقول كاظم خنجر - أيضا - في قصيدة (دفانة):

نضع الميت في تابوت من خشب

لنوهم الأرض بأننا جننا لزراعة شجرة.

لقد تجاوزت قصيدة الرثاء في الشعر بعد الحادثة نفسها، لقد تخلت عن الرثاء وطلقت الكلام، وعطلت

صابرين كاظم، عمر الجفال، ميثم الحربي، أحمد ضياء.

ثم كانت مليشيا الثقافة وضمت الأسماء: مازن المعموري، كاظم خنجر، أحمد ضياء، علي تاج الدين، وسام علي، علي نرب، محمد كريم، أحمد جبور، حسن تحسين. بالتأكيد الأسماء تتغير بين الحين والآخر مثل كل التجمعات الأخرى إذ ينضم إليها شعراء جدد وينسحب منها شعراء آخرون.

كتب الشاعر كاظم خنجر في مجموعته (نزهة بحزام ناسف) قصيدة (عاجل "العثور على مقبرة جماعية بالقرب...") يقول فيها: يقول التقرير الطبي بأن كيس العظام الذي وقعت على

استلامه اليوم هو "أنت" ولكن هذا قليل نشرته على الطاولة أمامهم. أعدنا الحساب: جمجمة بستة ثقب، عظم ترقوة واحد، ثلاثة أضلاع زائدة، فخذ مهشمة، كومة أرساغ، وبعض الفقرات هل يمكن لهذا القليل أن يكون "أخا" ..

نفخت كفي من التراب العالق فيها، ثم نفخت بالتراب

الباقى على الطاولة، وضعتك على ظهري وخرجت. يتحدث الشاعر عن المقابر الجماعية التي قام بها النظام السابق ضد من اشتبه في معاداتهم له، والتي تم العثور عليها بعد عام 2003، وكشف مطابقة البقايا مع من فقد بتلك المرحلة ولم يعرف عنه أي شيء، فالقصيدة تحكي عن استلام القليل

لعل الشاعر هنا يبدو متصالحا جدا مع الحدث والفكرة تصبح أقرب ما تكون إلى شبه قناعة أن الحفرة التي خلفتها السيارة المفخخة ستكون ملعبا للأطفال، أطفال من ماتوا بها، لتصبح حدثا قديما يتقبله الجميع: الشاعر والدولة وحتى أطفال من ماتوا.

ويقول في قصيدة أخرى :

لا تنظر لأصابعك الدماء والمهروسة منها

لا تنظر للذين من حولك وهم يتصرفون بغرابة.

لا تحاول التمسك بأي شيء يشبه عضوا بشريا.

لا تحاول رفع صوتك فالكل يصرخ مثلك.

لا تفكر بجسدك كثيرا أو الخدر الذي تشعر به أو الألوان الغريبة

ستشعر بكل شيء لاحقا.

يميل الشاعر في هذه القصيدة لاستخدام المونولوج الداخلي لكن باستخدام ضمير المخاطب وهي وسيلة يلجأ لها الشاعر في إيهام القارئ بأنه يخاطب شخصا آخر، شخصا يشاركه همومة المتمثلة في كونه فردا تعرض لانفجار وهو ينقل مع مجموعة من المصابين والشهداء إلى المستشفى، والشاعر هنا يميل في لغته إلى العلاقة المباشرة والقريبة من الفهم معتمدا على التأثير العاطفي الذي يتركه النص في متلق عاش مواقف قريبة من الحدث، هو أو أشخاص يعرفهم، وإذا كنت قد استعنت بعرض بعض النماذج من شعر الشعراء الشباب، أجد أن هناك الكثير من النماذج الجديرة بالدراسة لكنها غابت في هذه الدراسة على أمل أن تجد لها متسعا في دراسة لاحقة.

الايقاع الشعري القديم ساعية إلى تقديم نمط جديد للثناء وللقصيدة بوجه عام، ولعل أبرز ما مكن الشاعر من كتابة قصيدة عزاء تخلو من العزاء، هو أنه أوقف الكلام نفسه ليشع صمت مهيب في أركان القصيدة كلها. والكلام بكليته ينطبق بشدة على هذه القصيدة.

بينما نراه في قصيدة()، ويبدو أنه وضع القوسين بلا اسم معين للدلالة على الفراغ الذي يشعر به بعد فقد أصدقائه، يقول :

عند النوم أحسب أصدقائي القتلى، أجمع جثثهم، أقسم

حزني على الأحلام، وفي كل ليلة أراهم ينشفون مثل الجراح التي تغرينا بحكها، وما أن أبدأ حتى تسيل دماؤهم على الفراش.

وهنا أستعين بما قاله عبد الزهرة زكي عن هذا الجيل من الشعراء: "هؤلاء شبان وشابات يأتون إلى الشعر، كما يقبلون على الحياة، من ذاكرة طفولة قريبة وهي ذاكرة لم ترتو من طفولتها كثيرا فيما هي منشطة؛ بين الحرية والخوف بين نسيان جبروت السلطة وحضور تهديدات القتل والإرهاب بين جراءة التفكير والتصريح وبين خشية مفاجآت الموت، بين جسارة التطلع إلى المستقبل وبين اليأس من الحاضر".

يقول الشاعر وسام علي في قصيدته (خفت الرجل: مات فجأة):

الحفرة التي خلفتها السيارة المفخخة تركتها الدولة على حالها، انفجار آخر وتصبح بركة مناسبة ليلعب بها أطفال من ماتوا.

- ريشا، مراجعة د. جورج سليمان، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2009: 18.
8. ينظر: قصيدة النثر الحديثة في العراق، الكتاب بالجسد وصراع العلامات، د. محمد صابر عبيد، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 2015: 33.
9. قميص قذته الحرب، علي ابراهيم صافي، 143.
10. سرطان، نثر أسود، علي وجيه، دار الروسم للطباعة، 2013.
11. ينظر: الشعر ونهاية القرن، اوكتافيو باث، تر: ممدوح عدوان، المدى، ط2، 2005: 12.
12. الصعود على ظهر أبي، قاسم سعودي، دار العنوان للطباعة والنشر، 2016: 89.
13. المصدر نفسه: 27.
14. الفلسفة والإرهاب أو في سلم السؤال وعنف الجواب سرد في الجريمة المنظمة ضد العقل، د. علي عبود المحمداوي، دار ومكتبة عدنان، 2016: 173.
15. الاعلام والاتصال بالجماهير والرأي العام، سمير محمد حسين، عالم الكتاب، القاهرة، 1984: 19.
16. أكزما، محمود عواد، دار مخطوطات، 2016: 106-107.
17. ينظر: الحروب الإعلامية بين شهوة السبق الإعلامي وتلغيم الأخبار، دكتور حسنين شفيق، دار فكر وفن، 2017: 10-11.
18. كلمات رديئة، ميثم راضي، منشورات المتوسط، 2015: 61.
19. (مجلة نصوص من خارج اللغة).

وقد يكون يوجين مونتالي قد اختصر ما يمكن أن يقال ختاماً لهذه الدراسة عندما أشار إلى أن "لغة الشعر هي ليست لغة التاريخ أو التسجيل، فلسنوات طويلة، ظل الشعر وسيلة معرفة أكثر مما هو وسيلة حضور، إذ إن الشاعر يبحث عن حقيقة معينة لا عن الحقيقة العامة، هو يطلب حقيقة موضوع الشاعر التي لا تنكر موضوع إنسان التجربة، بل إنه يحتاج الحقيقة التي تتحدث عما يوحد بين الإنسان والناس الآخرين دون نكران كل ما يفصل الإنسان عنهم ويجعله فريداً".

الإحالات

1. حول الموت والحياة، فرانسوا شينغ، تر: فاروق حميد، دار الفرقد للطباعة والنشر، دورية - دمشق، 2007: 17.
2. ظاهرة الحرب، غاستون بوتول، تر: إلي نصار، دار الفرابي، بيروت، 2007.
3. اطلالة جيل شعري عراقي من رماد الحروب وتراجيديا الإرهاب، عبد الزهرة زكي. <https://www.alaraby.co.uk/diffah/herenow/2017/1/27>
3. في العنف، حنة أرندت، تر: ابراهيم العريس، دار الساقى، 1992: 10.
4. لقاء شخصي مع الشاعر المتمرد محمود عواد. الحياة بنقالة متهالكة، عمر الجفال، دار مخطوطات، 2016: 20-21.
7. ينظر: العنف والمقدس، رينيه جيرار، تر: سميرة

- 2015.
30. نزهة بحزام ناسف، كاظم خنجر، دار مخطوطات، 2016: 8.
31. ينظر: ظاهرة العنف في المجتمعات المعاصرة، مواجهات اثنوغرافية، تحرير بارفيس قاسم - فاخاندي، تر: د. هناء خليف غني، المركز الاكاديمي للأبحاث، بيروت، 2017: 348-349.
32. نزهة بحزام ناسف، كاظم خنجر، 38.
33. الشعور بعد الحادثة، النظرية - الاشكال - الروى، أثير عادل شواي، الرسم، 2016: 159.
34. نزهة بحزام ناسف، كاظم خنجر، 71.
35. اطلالة جيل شعري عراقي من رماد الحروب وتراجيديا الإرهاب، عبد الزهرة زكي. <https://www.alaraby.co.uk/diffah/herenow/2017/1/27>
36. موتغرافيا، وسام علي، المركز الثقافي للطباعة والنشر، بابل، 2016: 45.
37. المصدر نفسه: 32.
38. شعراء من الحرب العالمية الأولى، ياسين طه حافظ، 61.
20. العنوان في الثقافة العربية، التشكيل ومسالك التأويل، محمد بان، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، 2012: 24.
21. المصدر نفسه: 22.
22. سرطان، نثر أسود، علي وجيه، 68.
23. العنف في الأديان، د. صادق إطميش، دار قناديل للنشر والتوزيع، بغداد، 2017: 8.
24. الصعود على ظهر أبي، قاسم سعودي، 19.
25. السرد الروائي وتجربة المعنى، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2008: 102.
26. الصعود على ظهر أبي، قاسم سعودي، 44.
27. ينظر: فن قراءة الشعر، هارولد بلوم، تر: د. باسل المسالمه، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، 2009: 15-16.
28. شعراء الحرب العالمية الأولى، ياسين طه حافظ، المدى للإعلام والثقافة والفنون، 2016: 25.
29. العنوان مستوحى من كتاب: الشعر في حقول الالغام، مختارات من نصوص مليشيا الثقافة، اعداد وتقديم عبد الرحمن الماجدي، دار مخطوطات،

النص وفعل القراءة

رحيم زاير الغانم



تمهيد

والحس الإنساني البليغ، فهي حياة صغرى / عالم صغير خيالي، تتماهى، مع حياة أكبر وأوسع وأشمل / العالم الكبير / الطبيعة، ليتم عندها تسليط الضوء على سلطة المتلقي، الذات الفاحصة هنا عن قرب للنص الأدبي / الموضوعة المتجذرة في تقبل الإنسان الشاعر برهافتها، معلنا عن وجوده الذي بُثَّ في بواطن البُنَيَات النصية، فالحدث الشعري حدث عابر لـ (أنا) المؤلف، وهذا ما تشي به شفرات النص، وهي بطبيعتها شفرات من العالم الحقيقي / الطبيعة.

لذا صار لزاما علينا تناول الاتجاهات والمدارس النقدية الحديثة صاحبة البصمة الأولى في تغليب كفة المتلقي والنص، قبالة كفة المؤلف، ولعل الاتجاه البنيوي أول من ذهب إلى "موت المؤلف" (لأنه أصبح خارج دائرة الاهتمام، والبديل عنه الاهتمام بالنص والكتابة)¹، وهذا يعني كما يرى

إن جُلَّ اهتمام الدراسات القديمة إيلاء اهتمام بالغ على أبوية المؤلف والتأسيس لترسيخ سلطته، كونه الباث الفعلي للنص الأدبي، وأن ما ينبئ به الحدث الشعري من إبداع، ممثلا بولادة نص أدبي جديد، تُعدُّ ولادة مرعية بأبوية المؤلف، وكذلك الحرص على ديمومة اقترانه بوليدته، في تكريس لأبديته سلطته عليه، وهذا ما جرت عليه طبيعة المفاهيم والدراسات النقدية القديمة الراعية لسلطة المؤلف، كونه صاحب الامتياز، إلا إننا في فترات مختلفة حديثة أو قديمة، نسمع أصواتا تطالب بتقويض سلطة المؤلف، وفسح المجال لسلطتي القارئ والنص، على اعتبار إنهما الأكثر تهميشا إزاء سلطته، موجها الاهتمام للقارئ، على اعتبار أن ما يبث من موضوعة تلامس الواقع والوجدان

والمدارس النقدية قديمها وحديثها، وبهذه الكيفية والشجاعة في الطرح، أقلت على التلقي سمة القدرة على الاستقبال والتملك والتبادل، ومن ثم إعادة إنتاج النص الأدبي، فالقارئ، هو المستقبل للنص الشعري بعد إنتاجه فنياً أي أنه عندما يتحرر من أبوية المؤلف، لا يعاني التهميش والركون بل أنه سيتحلى بالفاعلية لظهوره من جديد وبطريقة مغايرة هذه المرة، لأنه سيجد من يتلقاه بحميمية ورعاية لا تقل عن سابقتها، والتملك هنا هو انتقال ملكية النص من المؤلف إلى القارئ، أما التبادل فهو تبادل للسلطتين وفي إقرار بسلطة المتلقي، أما المؤلف فهو حاضر كمتلق محايد، يشهد تنوع القراءات النقدية لما أنتجه، فمنها من يتطابق والمعنى الذي قصده، أو أن القارئ ينتج معنى جديداً لم يقصده بالمطلق، وهذا يمكن تحقيقه ضمن أفق النص الأدبي المفتوح، الذي بدوره منح المتلقي القدرة على إعادة إنتاج معناه، بل لنقل إن كل بنية نصية يمكن للقارئ أن ينتج لها معنى جديداً، وما يحسب للنص المفتوح تقبله تأويلات عدة، وهذا ما أكده ياوس أن جمالية التلقي، (تمتحن عقيدة هرمنيوطيقية)4، أي تأويلية، وما دام النص في حوزة المتلقي ما انفك عن إنتاج المعنى، وبحسب إيزر أنها وضعية (وجه لوجه) التي ستفضي إلى معان جديدة.

إن النص مرهون بعوامل ومؤثرات أيولوجية واجتماعية ونفسية، مضافاً لها البعد المكاني والزمني، مجتمعين، يؤثران تأثيراً مباشراً على سياق النص، وهذا لا يعني إننا نجرد المؤلف من

رولان بارت، أن المؤلف (لم يعد صاحب امتياز أبوي أو لاهوتي انه ليس أكثر من أنا على الورق لكن الغياب أو الموت يعني انتقال الاهتمام إلى النص)2، وما ذهب إليه البنيوية وما رآه رولان بارت، وإن لا يُعدّان من متبنيات الدراسة، - بقدر ما هو إشعار أول بتهاولي سلطة المؤلف وانتقالها إلى سلطة النص، التي تؤسس لسلطة القارئ/ المتلقي، مستقبلاً، - بحسب نظرية جمالية التلقي التي سيتم تناولها لاحقاً- فمن يتقبل فكرة (موت المؤلف)، أي المؤلف للنص الأدبي، لا يعني بالضرورة أنه يقرُّ بنظرية موت الموجد لهذا الكون، فالنص المكتوب عموماً، من نسج خيال بشري، يمكننا فض اشتباك تداخل سلطاته، أما النص الحقيقي/ الكون/ الطبيعة/ الحياة، لها موجد، بسلطة لا متناهية على نصوصه المحسوسة وغير المحسوسة، فالامتياز اللاهوتي، امتياز سرمدى، بحسب قناعاتنا وبمعزل عن قناعات الاتجاه البنيوي، لذا لا يمكن المساس بسلطته، وما سيتم تناوله في الدراسة يكون في حدود تقويض (سلطة المؤلف) على النص الأدبي لا غير.

أما مدرسة كونستانس موطن نظرية التلقي ممثلة بأطروحات الألمانين هانز روبرت ياوس وفولف جان جايزر، التي تبنت نظرية جمالية التلقي ونقد استجابة القارئ، على اعتبار أنهما نظريتان للتواصل الأدبي، إذ تهتمان (بتداول النصوص الأدبية وكيفية تلقيها وبالتالي إعادة إنتاجها)3، ولا يتحقق لها ذلك إلا بسلطة جديدة، وإن لم يكن لها حضور في متبنيات عديد الاتجاهات والمذاهب



نصير الشيخ



عصام كاظم جري

الحاجة لها ملحمة أو ذات أهمية يمكن لها أن تعيق إنتاج المعنى بغياها، إن من أسباب فريدة النص الأدبي ومغايرته هو تحرره من الأبوية معتمدا على قدرته التي تجلب له رعاية من نوع آخر، على أن لا تكون مبادلة سلطة أبوية بسلطة أبوية أكثر حزما، على اعتبار أن للنص الأدبي قدرة لإغراء قاعدة عريضة من القراء لإعادة إنتاج معناه، أي أنه في تناسل دائم، بفعل التواصل.

إذن أن من أهم عوامل المتلقي ما يبيده النص من فاعلية التواصل على اعتبار أنها الأصرة الأولى التي من شأنها جذب المتلقي، وهذا يبدو جليا في مقطع من نص (مطر لا ينام) للشاعر نصير الشيخ⁶.

(من مزغل الحرب

كنا نحدق في المدى..

نرقب أعمارنا

وهي تحمل نعوشها

نحو أفق بعيد)ص38

نلمس في هذا المنتج الشعري فاعلية تواصلية بينه وبين المتلقي لما لموضوعة الحرب، من قدرة في خلق أفق يسع لمشاعر المتلقي، فهما يلتقيان تحت وطأته، فما أفصح عنه النص من تحديق في المدى، أو ارتقاب الأعمار وهي تحمل نعوشها نحو أفق بعيد، ما هو إلا أفق لا طائل منه، فهو مثوى النعوش / الأجساد، هذه العالمية/ الكونية التي أطلقها النص، يتلقاها القارئ ويتفاعل معها،

أناه وما بُتَّ من خلجات، كون النص الأدبي، هما ذاتياً بمؤثرات واقعية ذات بعد أنساني بمنظور جمعي / كوني، يسهم في تصدير هموم وطموحات ومشكلات مشتركة بينه وبين متلقيه، تعبر عن الذائقة العامة للفرد بحسب عصره ولغته وثقافته.

يبقى السؤال هنا كيف لنا عزل المؤلف عن سلطته؟ وهو من أنتج نصا أدبيا بالحمولات الأنفة الذكر، كونه الباث الفعلي للنص الأدبي، كيف لنا فك الاشتباك هذا، وتسويق سلطة القارئ؟! قطعاً ستمت الإجابة عن هذه الإشكالية،

بالاستعانة بقطبين مهمتين، فهناك (قطبان أحدهما فني، وهو النص الذي أبدع فيه المؤلف، والثاني جمالي هو استجابة القارئ لهذا النص المبدع)5 بحسب إيزر، غير متناسين ما أحدثته نظريتا يانوسوايزر عندما رجحتا كفة (القارئ والنص) على حساب كفة (المؤلف)، وبعد كل ما تقدم من إحالة وما سيعقبها من إحالات أخرى، معتمدين في إجرائنا على ثماني مجموعات شعرية لتأكيد ما ذهبنا إليه.

التلقي والفعل التواصلية

بعد إنتاج النص الشعري وتداوله بين جمهور القراء، يصبح مادة غنية لفعل التواصل بين النص والقارئ، بمنأى عن سلطة المؤلف التي لا تبدو

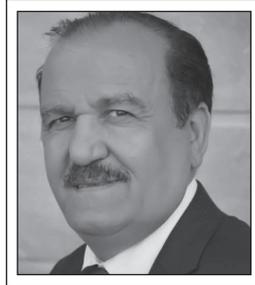
حيث ترغب، قد تُحيدك المسافات وتطويك الدروب،
وتتحكم بمصيرك الأقدار، وهذا بالضبط ما أضمره
النص، ودفع القارئ لاكتناه معناه.
نقرأ للشاعر كاظم مزهر⁸، من نصه الشعري (أوراق
طائشة)
(لا أحصي كم مرة ذهبت إلى الطبيب أشكو له ألماً
في
جسمي، لكنني

لم أذهب يوماً لأخبره أنني حزين.) ص 43
هذا النص الشعري له القدرة على جذب المتلقي لفعله
التواصلية، لما طرحه من موضوعة لامست ذات
المتلقي واستفزتها، موضوعة يومية يعاني منها
الكثيرون، كوننا كمجتمع نصرح بعلمنا
العضوية، لكننا نكبت أوجاعنا الباطنية،
فهي المعنى المرتحل ممّا يعانیه وجداننا
من ألم وحسرة وحزن، لقد انتفض النص
على معناه الظاهر لينتج لنا معنى
عميقاً، بلغة سهلة واضحة، أمكن النص
من خلالها جذب المتلقي إليه.

النص المفتوح، نص منتج للمعنى
إن النص المفتوح، نص نموذجي لما
يفسحه للقارئ من أداء دور أكثر فاعلية
في تلقيه، لما يمتلكه من موضوعة
تفاعلية تُهيئ لعلاقة مستقبلية بين
القارئ والنص الأدبي، تجعله متحلياً
بقدره الانفتاح على ذات المتلقي، وهذا
يؤسس للغاية القرائية/ الناقدية، التي
تمكن المتلقي من ملء فراغات النص.



عبد السادة البصري



حبيب السامر

فالحرب كما صرح به النص تنتج نعوشاً/ موتاً،
والنص هنا ملاً فراغاته ولم يمكننا لإنتاج معنى
غير المعنى المتحقق في تصريحه الأنف.
أما في نص (المحطات) للشاعر حبيب السامر⁷.
(المحطات تبتلع وفود القادمين من مدن شتى،
تقلهم القطاراتُ

إلى حيث مراتبهم
يصلون في هدوء الفجر،
عواؤها يشق صمت المكان
الوجوه الذابضة المنتظرة تحت السقائف،
وعلى الأرصفة الباردة

يشقون صفوف الأمواج) ص 29
إن الفعل التواصلية حاضر في النص
الشعري، حيث أن موضوعة المحطات
تلامس وجدان المتلقي، وسرها يكمن في
أثرها المفرط على متلقيها من خلق هكذا
أجواء شعرية، تلامس يومياته، على الرغم
من اعتماد النص الشعري على المنولوج،
لكنه تمكن من استقطاب متلقيه، عبر
سرده للوفود القادمة من مدن شتى، وفعل
القطارات التي تقلهم إلى حيث مراتبهم،
ووصولهم في هدوء الفجر، وهذا حال
فئة من الناس، أما الفئة الأخرى التي لا
تنعم بالوصول، يشق هدوء مكانها عواء
تلك القطارات، فهي مازالت قابضة على
الأرصفة الباردة، لتنتج معنى جديداً
للضياع في لجة الوطن، فليس معنى أنك
ترتاد المحطات بإمكانك الوصول إلى

سبَّخُ في القلوب
سبَّخُ في الشجر.....
المدينة التي أرضعتنا البراءة يوم جننا..
أشاحت الوجه عنا
والدروب التي قاسمتنا التسكع في الأمسيات..
بادرتنا الرحيل صوب المرافئ) ص 23
نلمح انفتاحاً جلياً للنص الشعري، وقد تحق هذا
الانفتاح على متلقيه من جملة المعاني التي تمكن
القارئ من إنتاجها مضافاً لما ذهب إليه النص
الشعري من معنى، أسهمت فيه موضوعة السباح
التي وطأت الغصون والقلوب والشجر، فكيف لا تفرز
العصافير من حلمها المستريب، بل كيف لا تشيح
المدينة بوجهها عنا، أو كيف لا تبادر الدروب
بالرحيل صوب المرافئ، وكل ما حولنا أحلناه إلى
سبَّخ، بدءاً من جمال الطبيعة، الغصون/ الشجر،
معنى الحياة الظاهر، وصولاً إلى بواطن القلوب،
مثلاً لتردي البعد الوجداني الإنساني / الضمير/
المعنى الباطن للإنسان، الذي اتسخ هو الآخر، لذا
لا غرابة أن ينفى هذا الإنسان، الذي أحال الوجود
إلى أشباح، مبتعدة عن المعنى الذي وجدت من أجله،
معنى تقبل الحياة، الذي يعتبر بوابة لتقبل الأشياء
من حوله من شجر وبشر.
وفي أول مقطع من نص (غامضة نومتك الأخيرة)
للشاعر حبيب السامر.
(المغارب قاسية
تزيحُ آخر رشفة من بياض
في فنجان النهار الفارغ.
المغارب لا تفضي

وفي نص (قداسٌ أحمر) للشاعر ثامر سعيد9.
(صارت السماء أشد حمرةً
من الرصيف
والرصيفُ الذبيحُ أشدُّ حمرةً
من عيون ثاكلة
وعيون ثاكلة أشدُّ حمرة
من دم صاعدٍ إلى السماء.) ص 49
نجد هذا النص الشعري يشي بانفتاحية على ذات
المتلقي، إذ أنه غادر منطقة الأنا إلى العالمية،
مستعينا بثنائية متنافرة، لكن الشاعر وظفها
لصالح النص توظيفاً لا يחדش حياء الثنائية هذه،
أمام ثنائيات أخرى، بل أن النص أكسبها المغايرة
التي جعلت النص نصاً مفتوحاً على تأويلات تنتج
معاني عدة، وإن لا تخرج عن إطار، الذبح/ الثكل/
الدم، بحسب تراتبية النص الأنف، مع إنتاج معنى
للذبح جديد/ الموت، مثل هذه المرة بالحمرة/ أشد
حمرة، التي رافقت المقطع لثلاث مرات، مسبغة شدة
الاحمرار/ الدم/ الذبح، هذه القسوة التي نعيشها
يوميًا، والتي هي خلاف اليومي المعتاد عند البشر
عموماً، ومع كون هذه الأحداث تمثل أحداثاً محلية
لكنها ببعد كوني، يأخذ معنى أوسع، وهذا ما ذهب
إليه النص إذ لم يشهد العالم الأكبر مثل هكذا
ممارسة، إلا في عصور عفا عليها الزمن.
أما لو قرأنا المقطع الذي يعد مقدمة نص (سباح....)
للشاعر عبد السادة البصري10.
(وتفز العصافير من حلمها المستريب،
مرعوبةً
سبَّخُ في الغصون

إلى شفق بلونِ النحاس أو حدائق من أسي،
 المغارب نزهةً بليدةً
 في عوالم من مرايا مهشمةٍ بسذاجة أحلامنا،
 ص 21

نجد في النص الشعري انفتاحاً على متلقيه في
 تواكب عبر النص الأنف، فالمغارب القاسية، هي
 مغارب تمثل انفتاحية على الناس أجمع إذ أنها تزيح
 عن آخر رشفة للبياض وهذا معنى المغارب عندما
 يحل الإنسان ضيفاً ثقيلاً في اغتراب ما، فالمغارب
 لا تفضي إلى شفق بلون النحاس، وهذه مُسلمة
 ميتافيزيقية تزول بزوال الغروب، وهذا ما يتسم به
 الجو النفسي العام لكل مغترب، وكذا يذهب النص
 إلى جلد هذه المغارب وتعرية حقيقتها الغامضة،
 حقيقة البريق الذي يفضح ستر عوالم مراهيه
 المهشمة، ما أن نعي سذاجة أحلامنا، التي تقف في
 مواجهة من نوع خاص هذه المرة، مواجهة الحقيقة
 للوهم، والتزويق الإعلامي والمجمعي، إلى هكذا
 ثقافة، لينتج لنا معنى المكوث، بدلاً من الاغتراب
 هذا المعنى المتفشي في أروقة وجدان الكثير منا
 بسيطه وعميقه، ثقافة الهروب لا المواجهة، هذه
 الثقافة المموجة، والتي نسعى لإبدالها عن طريق
 خلق أجواء جاذبة للجيل القادم، من خلال ثقافة
 الثبات والخلق والصمود.

استجابة القارئ وتخيبه

لا شك أن استجابة القارئ تتحقق بفعل ما يتمتع به
 من خبرة وثقافة ومخيلة متوثبة تمكنه من اكتناه

بواطن النص الشعري، فنحن ندرك أن النص ككون
 مؤثر وفاعل بذاته في الوجود، فهو لا يرجو ملامسة
 الظاهر منه بقدر الغوص حد الغائر منه أو ما يتجلى
 من بنياته النصية، مع الحرص على إجلاء معانيه
 وترابطها في أصرة معنى دال وهادف، يكمن بفك
 شفراته التي لا تمنح نفسها لمن يسره قشور المعنى
 أو المعنى الطارئ، لذا نجد النص يخيب هكذا قارئ،
 الذي يعد ضمن توصيف القارئ العادي، الذي يأسره
 أول خيط للمعنى، فيمضي به إلى خيبة الحكم القبلي
 الذي حذرنا منه مرارا في مناسبات عدة.

إن استجابة القارئ للمعنى الذي ذهب إليه النص
 الشعري، هي إشارة صريحة لنجاعة التلقي، إذ أننا
 من دون متلقٍ / قارئٍ خبير، ترتحل المعاني إلى غير
 رجعة، متخفية بين طيات النص الشعري، فالجدوى
 تكمن في تلقيه، وتحقيق الفهم الحقيقي لمعناه،
 والإمسك بعرى بياضاته النصية والوقوف عليها
 بتأويلها وتأويلاً يفضي إلى إنتاج معنى جديد، وهذا
 ما سنؤكد في ثلاثة نصوص كعينة لا للحصر،
 نبتدئ بنص (مراثٍ مؤجلة) للشاعر ماجد الحسن 11.

(ترتجف السماء وهي تتكئ على رأسه
 كان عليه...

أن يتكئ على شجر تعلمه رعونة الفؤوس
 يبحث عن بذار يرمم به طفولته...

في الحروب لاشيء غير حقول شظايا
 الظلام يرتديه... ص 61

في المقطع الشعري نجد الانزياح حاضرا في لفظة
 الاتكاء، مشكلا ثنائية التقاطع فبينما السماء
 المرتجفة تتكئ على رأسه، تقاطع معها هنا عدم

يوسف في امتلاك قلب أبيهم النبي، هي ذات الشهوة التي تتملك أبناء آدم للآن، لكن ليس بمعنى التنافس في تملك قلب ما بقدر شهوة عارمة لإقصاء وتهميش الآخر، وهو ابتعاد عن التملك المعنوي إلى التملك المادي، فالذئب/ كحيوان عاجز عن تحمل هكذا ذنب، كما تحمله ذئب مفترض وتقبله على مضض نبي الله يعقوب (ع) في ذاك الزمن.

وقد تتحقق استجابة القارئ للنص المتلقى للتوافق النفسي، لما يشي به النص من انفعالات ويأس عن موضوعة الخيبة، وهذا ما يبدو جليا في نص (الغياب)، للشاعرة ابتهاج بليل 12.

(ضجيج خطواتك في مدني

عجينة دواليب المطر، فخبأته في محبرتي..

وعندما جف ليله..

أحرق رسائلي ضاحكا كمهرج ملون بالخيبة.)
ص 37

يبرز النص الشعري ما تعانیه النفس الإنسانية من مشاعر تجعلها تُشد إلى الطبيعة فتحاكيها، وهذه المحاكاة عنوان لنزوع إنساني فطري، فالإنسان والطبيعة صنوان لا يفترقان، وما ضجيج الخطوات في المدن، إلا عجينة دواليب المطر، ما أن يجف حتى تتلاشى تلك الخطى المتهومة، لكن من ننتظر يبقى عالقا في الذاكرة تمثل هنا في تخبئته بالمحبرة (فخبأته في محبرتي..) ستحفظ لنا وقع الخطوات، كما سيحفظ لنا الطين، ضجيج الخطوات، ولكل وحل منهما/ الحبر/ الطين، وقع بالنفس خاص به لا يمحي كمعنى الخيبة، فهي معنى ماكث أيضا. الفجوة الجمالية/ أفق النص- أفق التلقي

اتكائه على شجر، تعلمه رعونة الفؤوس، وفي كلتا الحالتين، لم يجلب له، قرب رأسه من السماء، أو ما توجب عليه بحسب ما أفضى به النص من معنى الاتكاء لو تحقق، فالسماء ترتجف، والشجر معلم مضطهد من رعونة الفؤوس، لذا نرى النص عبر متلقيه يتجه إلى معنى بكر يوائم الطفولة عبر بحثه عن بذار، هو بكر أيضا، لإيمانه أن (في الحروب لاشيء غير حقول شطايا)، وفي هذا إنتاج لمعنى التجدد والديمومة، في خروج على سلطة الظلام التي ترتدي هذا العالم.

وتتحقق استجابة القارئ في نص (في الريح صوتك يزدهي) للشاعر نصير الشيخ (يوسف هناك...)

تتمرأى في سحنته الأطياف

قرب البئر ذئب

يرقب قميصا

قد من زمن

علقته الشهوة

شاهدة هنا..

خطوات تمحي

لآدم... حتى الآن) ص 107

بعد قراءة متأنية للنص الشعري تبرز رموز من العالم الحقيقي، تأخذ أبعادها عبر مخيلة الشاعر، التي تنتج لنا صورا شعرية تعيد إلى الأذهان قصة نبي الله يوسف (ع)، إذ البئر/ الذئب/ القميص/ حاضرون، كشاهد لواقعة حقيقية، إلا أن النص أماط اللثام عن معنى الشهوة في قد القميص مع إحالته لذاك الزمن المنصرم، وصرح بطمع أخوة

توصلا إلى مؤداها، فلا يُسمع من شهقة الليل إلا ضجيج الخراب، لتكون مبررا، لنكوص شهقات جُبل عليها الإنسان بالفطرة، بدلالة جملة، (لأقول لك: تسلقي يبابيعي)، أو لما صرح به جملة (- فكيف لي أن أحيي شهقة جسدك؟)، موضوعة شهقة الشك هنا، انسحبت، إلى ما قد تؤديه البنيات النصية عبر شهقاتها المكبوتة، ومع بطء نزول النهار، ولكون الخراب من دون أفق، لا يمكن التصريح بتسليق الينابيع، فهو خلاف التوجه العام للنص، الذي يبدو في مواءمة تامة بين أفق العمل الأدبي وأفق التسلقي جماليا.

أما المقطع الأخير من نص (رسائل)، للشاعر عصام كاظم جري 13.

(هذا التيه

أقدامنا التي رسمت قبوها

وهذا النباح صوت الحنين

للمشمس

ولا شيء سواه

علام نرمي الحجارة إذا؟

كلانا صدى المساءات

اللواتي ولدن أنينا

في أبراج النسيان) ص 50

إن موضوعة الضياع التي تمثل بؤرة تمركز المقطع الشعري الأنف، هي ذاتها محطة التقاء أفقين، أفق النص الذي لامس وجدان المتلقي، وأفق المتلقي الذي تلقى تخيل النص الشعري جماليا، فالصور الشعرية تنهال تباعا، في تراتبية فنية عالية المستوى، ارتقت جماليا إلى مستوى التسلقي، فالتيه

تُعدُّ الفجوة الجمالية هي المسافة التي يلتقي عندها المتلقي والنص عبر حساسية الوجدان التي يمكنها تلقي ما ينتجه النص الشعري أو ما يصرح به من جمال فني ظاهر أو جمال داخلي عبر سبر أغواره، فكلما الجمالين يصبان في بوتقة جمالية التسلقي، إذ أننا نلمح تنامي أفقين هما: أفق العمل الأدبي / الموضوع - وأفق المتلقي / القارئ / الذات، اللذان ما أن تقاربا جماليا، إلا أنتجا معنى جديدا، عبر ملء فراغات النص، حيث يراعي القارئ في اكتناه المعنى مُعتَمدا على حساسيته الوجدانية التي تمكنه من تلقي المعنى الذي أنتجه النص الأدبي جمالياً. هذا ما نحاول الوصول إليه من خلال إجرائنا على المقطع الأول من نص (شهقة الشك) للشاعر ماجد الحسن.

(لا أسمع من شهقة الليل...

إلا ضجيج الخرائب،

- فكيف لي أن أحيي شهقة جسدك؟

ينزل النهار بطيئا،

وليس لهذا الخراب أفق...

لأقول لك: تسلقي يبابيعي) ص 28

نرى أن تلقي النص جماليا لا يتأتى عبر قراءة عابرة، بل يجب على القارئ التروي في القراءة ليتسنى له تلقي النص الشعري جماليا، مبتعدا عن الحكم المسبق الطارئ، وبنظرة فاحصة لعتبة النص الرئيسية العنوان، (شهقة الشك)، هي شهقة بالصد من شهقة اليقين بالطبع، فهي تسوق إلى الشك في متواليه شهقات الشطر الأول والثالث، وعلى الرغم من تكرارهما إلا أنهما لم يؤديا دلالة اللفظة، ولم

عن إنسانيته؟ الجواب هنا لم يلب ذائقة القارئ العادي، وقطعا ذات القارئ العادي لا تكتنه المعنى الذي ذهب إليه النص فقد يجيب مثلا: لا شيء، إلا أن البناء الفني للنص أفاض فعلا تواصيلا تفاعليا أفق تلقاه القارئ الخبير، عندما أجاب: (غير بقايا.../ وبعض فتات متناثرة من شر/ تملأ ساحات العالم/ رعباً..)، لتبقى الفجوة الجمالية مساحة تقارب بين النص الشعري والمتلقي من خلال ملء فراغات النص الشعري، لما وشت به ثيمة الضياع المتحقق من بُنيات النص، البقايا/ الفتات/ الرعب/ التي تملأ الساحات، في قتل للجمال. إندماج الذات مع الموضوع إن للنص الشعري قصيدة تتسم بنوع من الاستقلالية، وهذه القصيدة متأتية من تأثرها بسلطة المؤلف، وما أن تتحرر منه كموضوع عند التقائها بذات متلقٍ/ ذات باحثة عن معنى تقصده هي أيضا، ويتحقق لها ذلك في النص الأدبي/ الموضوع، نجد تمثلهما في اندماج فعلي، تتلاشى عندها قطبتي النص والقارئ، (فالذات تبدأ في البحث عن المعنى من خلال النص وتقصده وعندما تتحقق هذه القصيدة فإنه لم تعد هناك ثنائية

هنا أقدام رسمت قبوها، وإن نلحظ لفظة (نباح) في غير سياق (صوت الحنين)، لذا أحدثت انكسارا في الصورة الشعرية، (وهذا النباح صوت الحنين)، حيث أننا لا نرى لفظة النباح، تتوافق وصوت الحنين، فقد تستدعي نكوصا في تقبل المتلقي، قد يشكل قطعا في التواصل التفاعلي، وبالتالي، يهيج إلى نشوء هوة في المساحة الجمالية، لكن النص يستمر في التصاعد تدريجيا حتى يصل إلى ذروة الإبداع مرة ثانية ابتداءً من الشطر الذي يليه.

أما نص (مجرد اقتراح ليس إلا...)
للشاعر عبد السادة البصري.
(ماذا سيصير الإنسان..
إذا تجرد عن إنسانيته،
غير بقايا....

وبعض فتاتٍ متناثرةٍ
من شر
تملاً ساحات العالم
رعباً..
وتترك في الروح
الحسرات) ص40

إن أفقي النص الشعري والتلقي يسيران في خط متواز حتى يصل إلى المسافة الجمالية، حيث تحلق حساسية وجدان المتلقي في أفق النص، وصولاً إلى تأويل معناه، في خضم سؤال وجواب لا يخلو من الهم الإنساني اليومي، إلى ماذا يتحول الإنسان إن تجرد





ابتهاال بلبيل

أصغي الى بكاء خضرته...
وأحدث عن الدخان،
ففي الحروب كثيرا ما نؤجل المراثي)
ص 60

لا غرابة أن نشهد اندماجا بين النص
والمتلقي عبر اندماج الذات والموضوع، بعد تخلي
(أنا) المؤلف عن نصه، بعد إنجازها، وهذا التخلي
قطعاً ليس بإرادته، مادام النص بما يقوله وليس
بقائله، بحسب رأي أحد النقاد العرب القدماء،
فللنص شخصيته المعنوية الثابتة، وهذا لا يسوغ
لإعلان موت النص، بقدر تلاقي قصديتين، وهو ما
يؤكد فاعلية وحيوية النص الشعري، فالجميع قارٌّ
بحياته، إن سيمائية صعود الدخان بخضرته هي
علامة انكسار لمعنى النضارة والخضرة والجمال،
إلى تتعرض للحرق، وإعلان عن موت مبكر للإنسان
جسده أسنة الجماد، (أصغي إلى بكاء خضرته...)،
وفي هذا تعالق كبير بين الطبيعة والإنسان،
لتتلاقى مرة أخرى قصديّة الموضوع والذات،
في بحثهما الدائم عن المعنى، الذي يفضي عن
اندماجهما، ويتكرر أيضاً المشهد، مجدداً في حقيقة
الحروب وويلاتها التي لا تنقضي أبداً، (وأحدث عن
الدخان، / ففي الحروب كثيرا ما نؤجل المراثي)، وما
معنى تأجيل المراثي إلا أن الحرب أم ولود، لا تشيخ،
ولا تنجب العقر، فلا داعي للمراثي ما دام الدخان لا
يعتق الأخضر حتى، فما بالك بمن يبسّ من جزع.
ويشي مقطع نص (ثوب الظمأ)، للشاعر عصام كاظم
جري، بما أفصح عنه المقطعان السالفان.
(درونا ليالي مؤنثة

بين الذات والموضوع) 14 كما يرى
البولندي رومان انجاردن.
إن نظرة فاحصة لنص (نصوص لسيدة
الغياب) للشاعر نصير الشيخ،
(في السماء الأخرى..
وعلى أشجارها العالية،
تهبط أسرار الحب..
وبجنبي دوما..
يغفو ذلك
وتنام شظايا الحرب) ص 30

نلمح في هذا النص الشعري اندماج الذات
والموضوع، بعدما تمكنا من الوصول إلى قصديّة
في المعنى، فما صرح به النص، أو لم يصرح به فهو
ذا القصد الذي يبحث عنه المتلقي، فالاندماج نتيجة
التقاء معنى مقصود، لا حاجة بعده إلى التفريق بين
الذات والموضوع، إن ما يطرحه النص الشعري من
رؤى، تصبُّ في ما يختلج وجدان المتلقي، وهذا
بالضبط ما تشي به موضوعة الحرمان العاطفي،
الواقع بفعل الحرب، الذي أنتج انزياحاً قصده النص،
خلق لنا عوالم متوهمة جديدة، كسماء أخرى لها
أشجارها العالية تتسم بأسرار الحب الخاصة بها،
توازئها حقيقة قصديّة حرص المتلقي على كشف
معناها، ففي الجمل النصية (وبجنبي دوما.. / يغفو
ذلك / وتنام شظايا الحرب)، ردم ثنائياً الفاصل
بين التخيل والحقيقة في النص، تتحقق باندماج
الذات والموضوع، في قصديّة لمعنى واحد.
أما تمهيد نص (مراث مؤجلة) للشاعر ماجد الحسن،
(إليه حين صعد الدخان بخضرته

أوج ألقه حينها، فحياة النص الأدبي غير مرهونة بحياة المؤلف بقدر كونها مرهونة، بما يطرحه من موضوعة تتخطى الاعتباطية والرتابة، موسومة بالفرادة والمغايرة ملبية طموح القارئ في اكتناه معنى جديد للحياة، يتسرب إلى ذاته بدنامية تفاعلية، عبر ما يطرحه من بنيات نصوصية. مقطع من نص (من هذا أعلن) للشاعر ماجد الحسن (من هذه النافذة....

تكاد الوجوه تذب
أترك عيني تتنزهان وحيدتين في السماء....
وحين تريان قنديلاً أسوَّغ لهما اليقظة،
تماماً سأحتج على الليل) ص82

إن النص الشعري يحيا حياتين، حياة معنى، لحظة الإبداع الشعري، وحياة سرمدية بفعل التلقي، فكلمة تلقي القارئ النص الشعري أنتج معنى جديداً، فهو في تناسل دائم مع معنى الزمن الذي يعيشه مغادراً زمن إنتاجه، فكيف له أن يتوقف عند سلطة مؤلفه، وما المقطع الشعري الآنف إلا خير دليل لما ذهبنا إليه، فالنافذة هنا مرآة تلقي الوجوه عبر الزمن/ العالم، وما ترك العينين تتنزهان وحيدتين في السماء إلا تصور لكونية النص وفكك قيده من زمن الكتابة أو سلطة المؤلف، إن النص الشعري لا يمكن تقييده بأي سلطة، حتى سلطة التلقي ذاته، وما للمتلقي إلا اكتناه المعنى، وهذا ليس من السلطة بشيء، بقدر كونه يخضع لتأويل المعنى، وهو بالأساس يخضع لاحتمالية الصواب أو الخطأ. مقطع من نص (دمية عالقة في أسلاك شائكة) للشاعرة ابتهاج بليبيل،

تورق حكمة الراحلين
وتصنع خيانات موحشة
لك قرية وأنها
ورعاة

ولي ظمأ غرق في سفر الماء) ص58
إن قصيدة المعنى الذي اشترك في إنتاجه النص والمتلقي، يعد بوابة عريضة لاندماج الذات والموضوع، وما عدا ذلك نفور وفرقة، حقيقة أن قصيدة النص، لا تأتي إلا بمتلق فطن، يفهم المعنى المقصود، ويحقق كشوفاته فيه، وما توصيف الدروب بليال مؤنثة، إلا لإصاق سمة الحكمة للراحلين والخيانة، لليالي المؤنثة، وهذا ما جرت عليه ثقافتنا المجتمعية وبعد ما تحقق في هذه الصورة الخيالية من معنى متضاد، قابله في الواقع معنى طابق هذا الاندماج المتكرر نصوصياً، (لك قرية وأنها/ ورعاة/ ولي ظمأ غرق في سفر الماء)، إذا ما جاد به خيال الشاعر من خيانات موحشة، تلاقت مع ظمأ الغرق، وبهذا اندماج للذات والموضوع، تجسد في قصيدة واحدة للمعنى لا تتيح مباركة ثنائية النص والمتلقي.

حياة النص، موت المؤلف

إن حياة النص الشعري الفاعل في أروقة القراءة وتناول الجمهور له، والاهتمام بموضاعته التي يطرحها، تجعله أكثر انتشاءً وفاعليةً وتحرراً، لما يكسبه القارئ من بعث جديد لمعناه، يتجدد بحضور الفعل القرائي، من القارئ المنتج/ الناقد، فهو في

الإنسانية على إطلاقها، لذا تبقى هكذا نصوص حية
 لكونها ذات فاعلية تواصلية مع القارئ.
 مقطع من نص (لقاء أول) للشاعر عصام كاظم
 جري،
 (عند أول عودة لي
 عند أول التفاتة إلى حارس الحدود
 عند أول نقطة لتفشي السر
 تذكرت الحياة
 والشظايا أريكة ليل) ص 71

إن قدرة النص الشعري على الحضور المتجدد عند
 مائدة القارئ، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بامتلاكه لغة
 شعرية متجددة، ومعنى طيعاً، بعيداً عن الإيهام
 والتعمية التي لا تمكن القارئ من فك مغاليقه، فكيف
 بالوصول إلى معناه أو إنتاج معنى جديد؟ وكذلك ما
 يكتنز النص من عنصر المبادأة والمفاجأة، ممثلة
 بالضربة الشعرية، التي نلمح بوادرها في أول النص
 الشعري، (عند أول عودة لي / عند أول التفاتة إلى
 حارس الحدود)، تتجلى لنا فرادة الضربة الشعرية/
 صدمة المتلقي، حاضرة في (عند أول نقطة لتفشي
 السر)، التي تأتي بعد حبكة سردية هيأت للعودة
 مرة أخرى للذات / المتلقي، وربطه بالنص، (تذكرت
 الحياة / والشظايا أريكة ليل)، وهي مغايرة، تضاف
 للنص، وحياة ثانية للمعنى، الذي يُنتج لمرات عدة،
 فما أن تذكر، راودته شظاياها، متجلية هذه المرة
 بأريكة، لتنتج معنى الوجد المرتحل، لكن، سيميائية
 الشظايا لم تدخر وسعا عن كشفه.

(قلبي...
 يجرُّ ملامحي عربية التعب
 يستجير بالأرصفة المنهكة
 وفي هذا الزحام:
 لا أحد سيلاحظ ذلك الزائر الأخير
 الزائر الذي...
 يأتي بحثاً عن شارع قلبي...
 وأبداً لا يخطئ عنوانه.) ص 20
 إن من أسباب حياة النص تحليه بسمة الحركية
 والقدرة على إضفاء نوع من التواصل مع معناه،
 وهذا من أسباب حياة النص الشعري، كونه قادراً
 على التواصل مع متلقيه، وامتطاء معنى يتواءم
 مع معان يقصدها القارئ، إن موضوعة الموت/
 الاغتيال / مصادرة الحريات، موضوعة رائجة هذه
 الأيام، ولها متلقوها، فالقارئ حين يتجول في
 النص الشعري، سيواجه هذه الموضوعة، ويسعى
 لتأويل معنى يتوافق مع رؤاه وأفكاره التي تتناسب
 معها، بل أن هكذا نص كفيل بإعادة نتاج ما ارتحل
 من معنى، عبر ملء فراغات النص، عبر ما يدور في
 خلد متلقيه، وما إعلان الموت في النص الشعري بجر
 الملامح والاستجارة بالأرصفة / الجماد، إيماناً بأن
 في هذا الزحام / انشغال الناس بأحوالهم وهمومهم،
 (لا أحد سيلاحظ ذلك الزائر الأخير)، وهذا مما دعا
 إلى التصريح بانسيابية الوصول إلى الضحية، مع
 تحقق فعل الزحام، فالزائر لا يخطئ عنوانه، وفي
 هذا رسالة لتلاشي عرى التواصل بين الناس، مما
 تسبب بتفشي العزلة فالموت البطيء للمشاعر

خاتمة

يخضع النص الأدبي لتفاعل توافقي من قبل المؤلف، المتلقي الأول / المتلقي الأصيل، للنص، فهو من يتلقى بنيات النص ابتداءً من أول بنية تنجز. وهكذا تباعاً إلى إتمام الفعل الإبداعي / الكتابة، فهو بذلك يُمكن أن يمارس التلقي والتفاعل والتأويل، وبمجرد الانتهاء من فعل الكتابة وإطلاق النص إلى الجمهور ليتم تداوله حتى يصل إلى القارئ الثاني / القارئ الفعلي / الناقد، الذي يعيد قراءة النص، وصولاً إلى المعنى المقصود أو أنه ينتج معنى جديداً، يتحقق بفعل القراءة لما للنص من إمكانية دينامية / حيوية، تمكن القارئ من الفهم والتأويل وملء الفراغات. لذا نُشر أن المؤلف باعتباره قارئاً عليماً بخبايا النص، كونه الباث الفعلي له، يتحول تدريجياً بعد الانتهاء من الفعل الكتابي / التأليف، إلى الفعل القرائي / التلقي، بطريقة ديناميكية / تفاعلية، وهو انتقال من ممارسة الفعل الإبداعي إلى التواصل مع النص الشعري عبر نافذة التلقي.

الإحالات

1. جماليات التلقي، المجلس الأعلى للثقافة: د. سامي إسماعيل، القاهرة، ط1، 2002.
2. المستجدات النظرية في النقد المقارن: محسن جاسم الموسوي، دراسة منشورة بالمجلة العربية للثقافة العدد32، تونس، 1997، ص40.
3. التلقي والسياقات الثقافية: عبدالله إبراهيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، 2000، ط1، ص7.
4. جمالية التلقي والتواصل الأدبي: هانز روبرت يابوس، ص107.
5. د. سامي إسماعيل: المصدر نفسه، ص30.
6. كأس حياة أخرى: نصير الشيخ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2017.
7. شهرزاد تخرج من عزلتها: حبيب السامر، دار
- الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2017.
8. شيء عن الغابة: كاظم مزهر، إصدارات اتحاد الأدباء والكتاب في البصرة، ط1، 2017.
9. غصن يزقزق في رماد: ثامر سعيد، وراقون للنشر والتوزيع، البصرة، ط1، 2016.
10. المعنى أكثر مني: عبد السادة البصري، المركز الثقافي للطباعة والنشر، ط1، 2016.
11. أين سيهبط بنا هذا الدخان؟: ماجد الحسن، المركز الثقافي للطباعة والنشر، ط1، 2016.
12. دمية عالقة في أسلاك شائكة: ابتهاج بلييل، أكد للترجمة والنشر والتوزيع، لندن القاهرة، ط1، 2013.
13. خارطة الريح: عصام كاظم جري، اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين في

شعراء ما بعد نيسان 2003 جيل أم مرحلة؟

حين فتحت مجلة "الأديب العراقي" نافذة على إشكالية (الأجيال الشعرية) وجدت _ كما وجد الآخرون _ جدلاً لا ينتهي، سواء كان بين الشعراء أم النقاد، وهو دليل على حيوية الظاهرة واستمرارها: إشكاليةً وتصورات ومفاهيم.

فالنقاش الشفاهي، الذي دوّنته المجلة في عددها السابع عشر، بين أربعة شعراء يمثلون أجيالاً مختلفة: الستيني والسبعيني والثمانيني والتسعيني، ترك النافذة مفتوحة رغم التقارب النقدي بين الآراء المختلفة المتحاوره. من هنا وجدت أسرة التحرير حاجتها إلى تواصل الجدل حول ظاهرة التجييل ومفاهيمها النقدية عند طبقة أخرى من الشعراء والنقاد ليكون مرتكز الحوار عن التصورات الجديدة لهذه الظاهرة المصاحبة للحدثة الشعرية في العراق. ومن حسن حظ مجلتنا أن تحظى في هذه الندوة بروى الشعراء منذر عبد الحر وعمر السراي وميثم الحربي والناقد بشير حاجم.

يكتب النثر وهو محسوب على هذا الجيل. في حين
وسم جيل الثمانينيات كله بقصيدة النثر. وهذا خطأ
منهجي في دراسة هذا الجيل وخطأ تقويمي وخطأ
نقدي. إذ إن هذا التنوع في الجيل يفقدنا القدرة على
تسميته بجيل واحد وهم شعراء يكتبون بأنساق
فنية مختلفة. وأنا في الحقيقة لست مع فكرة تسمية
(الجيل)، تسمية (الجماعة) أدق من تسمية (الجيل).
ودليلي على ذلك البيانات التي أصدرها هؤلاء
الجماعات. فهناك بيان مجلة شعر 69 وهناك بيان
القصيدة اليومية، والبيانات اللاحقة، بيان الشعراء
الأربعة في السبعينيات عندما أشاروا لأنفسهم بأنهم
الجيل السبعيني. وأيضاً ما كتبه بعض الشعراء عن
جيل الثمانينيات، ولخصوا الجيل باسماء ربما لا
تمثل الجيل الثمانيني تمثيلاً كاملاً. وهناك من
تسبب بابتعادهم عن البؤرة الجغرافية لتواجد
الجيل، وأعني أن من لم يكن يتواجد في مقهى حسن
عجمي لم تتم تسميته من قبل الدارسين ضمن الجيل
وهذا خطأ فاضح في تشخيص طبيعة الجيل، لذلك
أقول إن (الجماعة) أدق في التسمية من (الجيل).

أحمد الزبيدي: اتوجه للناقد بشير حاتم.. لقد
تطرق الشاعر منذر عبدالحرف في بداية حديثه إلى أن
شيوخ الظاهرة بدأ في المرحلة الثمانينية، فما الذي
نقوله عن كتاب الناقد فاضل ثامر "معالم جديدة"
وقد سبق الثمانينيات بكثير وتطرق إلى مصطلح
الجيل وتحدث عن الجيل الستيني؟ بل أن الستينيين
كان بيانهم بمثابة الاعلان عن ولادة جيل
الستينيات. وتذكر سخرية الناقد عبدالجبار داود
البصري عندما كان يطلق عليهم "جيل السجّينات"

أحمد الزبيدي: مرحى بكم في بيتكم واتحادكم
ومجلتكم، فنحن اليوم جميعاً ضيوف بين دفتيها،
وسأبدأ الحوار بتساؤل استهلاكي.. هل أمن الشعراء
العراقيون بالتصورات النقدية التجيلية إيماناً لا
يحق لهم تكفيره؟ وهل على كل شاعر عراقي حديث
أن يبحث عن قبيلة عشرية تأويه؟

مذخر عبدالحرف: قضية الأجيال تحتاج الى الكثير
من الحوار وتحتاج إلى تفكيك المصطلح، وإعادة
إلى جذره الحقيقي الذي انبثق منه. وفي الحقيقة أن
التركيز على مصطلح الأجيال بدأ في الثمانينيات
وبالتالي فإن القضية قد طرحت متأخرة ولم يكن
يقال عن الشعراء الرواد بهذا المصطلح، وهم الذين
عملوا على فتح البيت الشعري من العمود إلى
قصيدة التفعيلة وانطلقوا إلى فضاءاتهم المعروفة
لدينا جميعاً. وقد جاءت قضية الأجيال للاستسهال
النقدي في تناول التجارب الشعرية المعروفة في
حينها. فعندما نقول الجيل الستيني فإننا نعرف أنه
جيل بلا ملامح ثابتة تشمل جميع شعراء هذا الجيل،
وكذلك جيل السبعينيات مروراً بجيلي الثمانينيات
والتسعينيات ثم جيل ما بعد التسعينيات، لأنه
يصعب القول بجيل الألفينيات بسبب النسق
التعبيري في تسمية الأجيال. لذلك لا يوجد شيء
اسمه سمات محددة لجيل معين، ولو تحدثنا عن
جيل الثمانينيات الذي أنتمي إليه شخصياً، سجد
أن بعضهم كانت لديه توجهات فنية معينة، فهناك
من كان يكتب عمود الشعر وهو محسوب على جيل
الثمانينيات، وهنا كمن كان يكتب قصيدة التفعيلة
وهو محسوب على جيل الثمانينيات. وهناك من

المشاركون:

- منذر عبد الحر
- بشير حاجم
- ميثم الحربي
- عمر السراي

مدير الندوة:
 احمد الزبيدي.



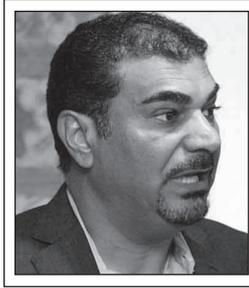
فيما يتعلق بكتاب الناقد فاضل ثامر "معالم جديدة في أدبنا المعاصر"، الذي صدر خلال العام 1975، فلا أشك في تطرقه للمصطلح نفسه. لكنني أرى أن هنالك كتباً نقدية، جيلية أو تجيلية، صدرت في حينها، ومنها هذا الكتاب، وثمة شعراء لما يُجِيلُوا بعد. ففي كتاب الناقد محمد الجزائري "ويكون التجاوز"، الذي صدر خلال العام 1974، يتحدث أحد مباحثه عن تجارب شعراء ما بين العامين (1960 - 1970)، تحديداً، هم في المجمل من الجيل الستيني لكنهم غير مجيئين لحد الآن! آنذاك وصفهم

باعتبارهم من الذين قاتلوا تجربة الرواد وأرادوا أن ينتصروا عليها. فهل تتفق مع رؤية منذر عبد الحر في أن ظاهرة الجيل ظهرت متأخرة في الثمانينيات وسببها الاستسهال النقدي؟

بشير حاجم: أعتقد أن الشاعر منذر عبد الحر لم يكن يقصد، بالتحديد، أن مصطلح (الجيل) ظهر في الثمانينيات. لقد أراد أن يقول إن الثمانينيات كانت فترة احتدام، خاصة عندما بدأ الثمانينيون بكتابة قصيدة النثر، وإن هذه الفترة استدعت صراعاً ما بين الذين يؤيدون هذا المصطلح والذين لا يؤيدونه. أما

هذا وارد جدا، ثم أتى بعدهم نقاد وكرّسوا هذا التجييل. أما بعد نيسان 2003، لغاية العام 2010، فاختلف الوضع بسبب عدم وجود جماعة من الشعراء متجانسة في ما بينها تتيح لهم إمكانية التنظير. بعكس ما كان يحدث في التسعينيات، على سبيل المثال، حيث كانت للجيل التسعيني "أجنحة" ثلاثة: عمود/ تفعيلة/ نثر.. هنالك شعراء للعمود وآخرون للتفعيلة، فضلاً عن آخرين "مزدوجين"، تحالفوا مؤسسين - خلال العام 1999 - مشروع "قصيدة الشعر" (لاحقاً سينقسمون إلى جماعتين، متباينتين نسبياً، تصدر كل واحدة منهما بياناً خاصاً بها: 2000 ثم 2007).. وهنالك شعراء للنثر، فقط، صادقوا على بيان "الرؤيا الآن" الذي تشارك في كتابته الشاعران (فرج الخطاب - جمال الحلاق) خلال العام 1997. بعد نيسان 2003، حيث اختلف الوضع عما كان عليه، ثمة شعراء عموديون وتفعيليون ونثريون، نعم، لكن الحرية المتاحة لهم صرفت أنظارهم حتى عن مجرد التفكير بجماعة! ففي المراحل السابقة، لمرحلتهم، كانت الجماعة حماية للشاعر، لكل شاعر، أي كان يتقوى بها. إذ حين أصدر الشاعران (فرج الخطاب عباس اليوسفي) خلال العام 1998 مختارات لشعراء تسعينيّين، بعنوان "الشعر العراقي الآن"، لم يكن بمقدور كل شاعر منهم أن يصدر على نفقته الذاتية مجموعة خاصة به

بـ(الشعراء الشباب ضمن محور العشر سنوات)، لاحظوا التعقيد؛ ثم اختصر هذا التوصيف بـ(شعراء "الستينيات") مع تحفظه على تجييلهم باللفظ: (ما يسمى بجيل "الستينيات")! كذلك الحال فيما يخص الجيل السبعيني في كتاب الناقد حاتم الصكر "مواجهات الصوت القادم"، الذي صدر خلال العام 1986، وهو "دراسات في شعر السبعينات". آنذاك، أيضاً، وصف هذا الشعر بـ(شعر الشباب) ممثلاً في (جيل ما بعد الستينيات) رغم إقراره اللفظي: مرة بـ(القصيدة السبعينية) وأخرى بـ(الشعر السبعيني)! أما بخصوص الجيلين الثمانيني والتسعيني، اللذين وصفتهم في عدة دراسات بجيلي الحرب والحصار تراتبياً، فسأتحدث عنهما لاحقاً هنا في هذه الندوة. لذلك أنا مؤمن بمصطلح (الجيل) إيماناً مطلقاً، مُذ وعيت الحراك النقدي، وسأقدم الاعتبارات التي تدعوني لهذا الإيمان المطلق: حتى بجيل (ما بعد نيسان 2003)، حيث (التغيير)، إذ كنتُ مراقباً له أكثر مما كنت كاتباً عنه طيلة سبعة أعوام في الأقل...



فرج الخطاب



عباس اليوسفي

أحمد الزبيدي: ألا تؤمن بأن الأجيال الشعرية هي ظاهرة، يعلن بدايتها الشعراء ثم يأتي النقاد ليعارضوا أو يتفقوا مع فكرة الشعراء؟ وفيما يخص الشعراء - بعد عام 2003 - مَنْ ولي أمر التجييل؟

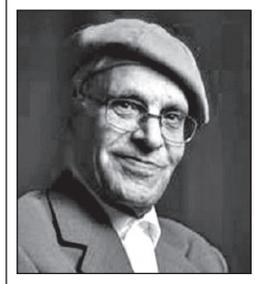
بشير حاجم: في مراحل سابقة حصل أن قام شعراء بتجييل أنفسهم بأنفسهم،

خصائص فنية وأسلوبية في القصيدة الستينية هي من نتاجهم الرامي إلى تحقيق مغايرة أسلوبية وجمالية عن الرواد وأن السبعينيين أيضا لديهم تحولات. فهذا الاستسهال ألا يعد أكذوبة نقدية عند هذه الأجيال؟

ميثم الحربي: لم أقصد بالاستسهال شحنة سلبية، لأن الناقد يريد أن يلم بعصر معين، ونحن نعرف أن هناك عصورا للأدب: العباسي والأموي والجاهلي، وهو أمر مفروغ منه. ولكن في تلك العصور هناك خصائص لكل شاعر تختلف عن مجموعة دوائر ومجموعة شعراء. ويحدث أن شاعرا أمويا بدويا يتردد في منطقة العصر الجاهلي، وعلى هذا الأساس فإن الشعراء العراقيين أو الشعراء العرب قد تجد فيهم شاعرا من منطقة التسعينيات يكتب بطريقة ستينية. وقد تجد أحد شعراء ما بعد 2003 يكتب بخصائص جيل الرواد. وقد حدث أن الناقد بشير حاجم يشير إلى أحد الشعراء ويقول له "أنت تذكرني بالسياب" رغم الفارق الزمني الكبير بين الشاعرين. وبتقديري هذا الأمر ينبع من ورشة الشاعر القرائية ونمط تفكيره. ونجد حاليا أن النقاد والشعراء يتمغنطون في أرخنة الأدب من خلال البيانات والمقالات. وهناك من يريد أن يعمل على التججيل بمنطق الجماعة ويجمع بمنطق الجيل، وعليه فإن موضوع الترهيط سيبقى معرضا إلى رجّات وتوافدات.



جمال الحلاق



فاضل العزاوي

لسوء وضعه المالي. أما بعد نيسان 2003، ولو ببضعة أعوام، فصار بإمكان أيّ شاعر شاب إصدار مجموعة له وحده مقابل مئة دولار فقط! **أحمد الزبيدي:** السؤال موجه للشاعر ميثم الحربي.. لقد تحدث الشاعر منذر عبد الحر عن ميله إلى تسمية الجماعات باعتبار أن الأجيال قد خدمها الايقاع الزمني (ستينيات وسبعينيات... إلخ).. هل بالإمكان اجترار تسمية لجيلكم الشعري الجديد؟ وإذا ما طلب منكم الانتماء، إلى أي من الأجيال والجماعات تنتمون؟

ميثم الحربي: موضوع الترهيط الشعري ليس بجديد، ففي مراجعة سريعة للنظرية الشعرية القديمة، سنجد لها أشبه ما تكون بطبقات ابن سلام وابن المعتز من المحدثين والقدماء، وهناك خصائص فنية تجمع هؤلاء الشعراء، وغيرها يجمع مجموعات أخرى. ومصطلح (الجيل) هو ضيف من منطقة التاريخ، في علم التاريخ فإن الحقبة هي ثمانون سنة والجيل ثلاث وثلاثون سنة. وموضوع الأجيال تم حسمه من قبل النقاد من أجل العثور على تسمية وخصائص فنية معينة كما يقول الشاعر منذر عبد الحر ووصفه بالاستسهال.

أحمد الزبيدي: مهلا. كأنك بذلك تريد أن تفرغ النقد من محتواه بخصوص الأجيال! أعني محتواه في رصد التحولات.. فمثلا النقاد يذكرون أن هناك



عارف الساعدي



عبد الخالق كييطان

الاجيال موجود أوربيا ولكنه لم يطلق على بعد زمني إنما أطلق على جماعات تمتلك خصائص متشابهة. وقد انطلقت لدينا فكرة الجيل -للأسف- من أبعاد نفسية تتلخص بفكرة قتل الأب وليس من أبعاد فنية أو نقدية أو إبداعية. لذلك تلاحظ أن كل بيان يصدر ينسف ما قبله "نحن الشعراء ونحن الجيل ومن قبلنا لا يملكون شيئاً". وقد استمر هذا الأمر لغاية التسعينيات عندما أصدرنا بياناً، ثم قتلوا أخوتهم وليس آباءهم فقط. وكنت أقدم برنامجاً لإحدى الفضائيات وقطباه في إحدى الحلقات عن الأجيال هما:

عارف الساعدي وعبد الخالق كييطان وكان الأمر بينهما محتدماً للغاية، أتحدث عن هذا الاحتدام في عام 2010 وهو ما يعني أن الجدل مازال طرياً.. أنا لا أؤمن بشيء اسمه جيل، ربما يؤمن به الناقد وهذا من حقه، لأنه يريد أن يدرس ويصنف، يريد أن يضع الأشياء في نصابها لكي تسهل عليه. ربما أؤمن بوجود جماعة تمتلك خصائص متشابهة. في سؤالك تحدثت عن مقدمات الشعراء، وهو ما يسمى بنقد المؤلفين، وهو مدرسة بحد ذاتها استمد منها الشكلازيون الروس كل أعمالهم، فقبل أن تأتي جوليا كرستيفا أو ميخائيل باختين كانوا قد أخذوا من فاليري. أظن أننا مازلنا في منطقة لم يصل فيها المرقاب النقدي للتنظير لمنطقة جديدة لما سوف يجري. ومازال نقدنا قاصراً عن اجترار منطقة جديدة، وعليه يركن بعض الشعراء وبعض الأدباء

أحمد الزبيدي: السؤال هذه المرة للشاعر عمر السراي. من التصورات الفكرية المتداولة أن الحقيقة النقدية عند الشعراء تكون عادة في مقدمات دواوينهم، وقد وصلت إلى الحد أن إحدى الطالبات تناولت موضوعاً أكاديمياً يختص بمقدمات الشعراء في رسالة ماجستير، وتوصلت إلى نتيجة أن الآراء النقدية عند الشعراء يدخرونها إلى مقدمات دواوينهم. وقد ذكرت أنت في مجموعتك الشعرية "للدرس فقط" أن الإيقاع الزمني العشري ساعد على تسمية الجيل فيعتمد التسمية الإيقاعية. بعد غياب هذا الترتيب العشري ما بعد 2003، هل غابت الفكرة معه؟

عمر السراي: أظن أن سبب الأجيال الشعرية في العراق وتواترها من الجيل الستيني إلى الجيل التسعيني هو مجموعة الرواد أو جماعة الرواد، ولا أقول جيل الرواد لأنهم جماعة أو مدرسة. وبأبسط التوصيفات سنقول عن المدرسة إنها تحقق الشيوخ والاتباع. لدينا جماعة الديوان وهي شاعت ولم تتبع. ولدينا مدرسة الكلاسيك أو الكلاسيكية الجديدة وقد حققت الشيوخ والاتباع وهي بذلك مدرسة. والرواد بحكم أنهم كسروا النمط القديم للقصيد ذات الشطرين كانوا يحققون مجموعة أو جماعة. وقد احتار من جاء بعدهم في أمرين: هل يكون هناك اتباع مباشر، أم يقولون إنهم يجب أن يحققوا فتحاً؟ وقد بدأ مصطلح الجيل مع الستينيين، الرواد لم يقولوا عن أنفسهم بالجيل. ومصطلح

عمر السراي :

بقي شعراء ما بعد
 العام 2000 بلا تسمية
 بسبب عدم وجود إيقاع
 جيلاني يؤهلهم لذلك

بنت التغيير السياسي.. لقد بقي شعراء ما بعد العام 2000 بلا تسمية بسبب عدم وجود إيقاع جيلاني يؤهلهم لذلك، فماذا سنقول: الجيل الألفيني؟ إضافة إلى غياب القبضة المركزية التي يمكنها أن تكون منهم جيلا. العراق بدأ يتفكك بعد العام 2000 والجيل مفهوم مركزي، ولن يكون هناك جيل بعد اليوم بسبب غياب المركزيات. هناك فقط تجارب حرة، مثلا، موفق محمد ظهر عام 2003 من جديد وكأنه من شعراء ما بعد 2003، كاظم الحجاج ولد من جديد. محمد حسين آل ياسين ولد من جديد، ربما لأجل هذا أصدرنا مجموعة شعرية مشتركة عنوانها "أكثر من قمر لليلة واحدة" ولم تكن لجيل واحد. هناك سلمان داود محمد ونجاة عبدالله وميثم الحربي وعمر السراي، إشتراك فيها الجميع. وكتب جمال جاسم أمين كتابا عنها أسماه "تدوين قبل فوات المشهد"، لم نقل إننا جيل أبدا لأن اللامركزية هي السائدة ولم يؤمن بعد العام 2003 أحد بقتل الأب لأن أبا الآباء وهو أبو الدكتاتورية قد مات.

أحمد الزبيدي: أتوجه الآن للشاعر منذر عبد الحر.. في ندوة العدد السابق، يكاد يكون الكلام متشابهة عن الأجيال. والغريب أن حصيلتها كانت بعدم إيمان الجميع بموضوعة الجيل. فمن أتى إذن بالكتابات النقدية المتعددة عن الجيل؟ الارهاصات السياسية والميول الأيديولوجية ترجمت على أنها أجيال. ألم يكن للاتجاهات الجمالية دور في ترسيخ مفهوم الجيل؟

منذر عبد الحر: الحقيقة أن الحديث قد تشعب في هذه المسألة. كنا قد وضعنا أيدينا على المشكلة

للحديث عن تجاربهم وعن جماعاتهم. وأنت ترى أن الجيل الستيني نظر له فاضل العزاوي وسامي مهدي وفوزي كريم وخالد علي مصطفى، أعطني الناقد فيهم؟ كلهم شعراء. بعدها كتب فاضل ثامر وياسين النصير. وكذلك خزل الماجدي، وصولا إلى التسعينيات. يكتب الشعراء عن أنفسهم ثم يأتي بعدهم النقاد للحديث عن الأجيال. ولماذا انتهى الجيل عند 2003 وسأجيب عن ذلك بسؤال: لماذا تقولون عام 2003 ولماذا لا تقولون عام 2000؟ لقد انكسر ظهر تسمية الجيل بظهور أكبر حدث، أعني انكسار العقد بأكبر تغيير شهده العراق. الأجيال دائما مرتبطة بالسياسة والتاريخ، ففي عام 1938 كانت الحرب العالمية الأولى، عام 1948 نكسة فلسطين، عام 1958 قيام الجمهورية العراقية، عام 1968 مجيء البعثيين إلى السلطة في العراق، عام 1979 صدام حسين يحكم العراق، عام 1988 انتهاء الحرب مع إيران، وعليه فإن كل الأجيال هي



والصراع البعثي الشيوعي نتج عنه ولادة جيلين في الجيل الستيني، أعني جيل سامي مهدي وجيل فاضل العزاوي، كتب سامي مهدي في "الموجة الصاخبة" عن الجيل الستيني الذي كان يراه بمنظاره، ورد عليه فاضل العزاوي بطريقة مغايرة. أعني أن هناك صراعا في تسمية هذا الجيل وهو صراع سياسي. والذي يقف وراءه هي المؤسسة السياسية العليا المهتمة بالجانب الثقافي.. وبيان القصيدة اليومية لم يكن خالياً من هذه الدوافع الأيديولوجية. فأصدروا بيان القصيدة اليومية لضرب فئة معينة من الشعراء. جابههم الشعراء

الحقيقية لأزمة هذا المفهوم. ونحن متفقون على أن القضية لا تفوقها الخصائص الجمالية بشكل كامل. وقد تحدثت عن الاستسهال في الكتابة النقدية وأوضحها الشاعر ميثم الحربي. ولم أكن أعني الجانب السيئ في الموضوع، إنما قصدت الإلمام بالموضوع ووضع ركائز أساسية له. لذلك فإن الإشارة إلى الجماعة بالسلمات المشتركة خير من الإشارة إلى أفراد باتجاهات متناقضة وهم ينتمون إلى مجموعة واحدة. ولكي أكون صريحا، أقول إن قضية الجيل، قضية سياسية بحتة. وقد انطلقت من أن هذا الشاعر شيوعي وذاك بعثي.

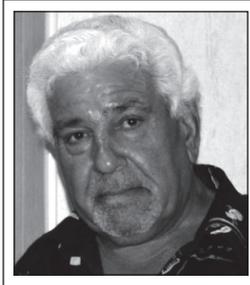
أطلقها ظهير سياسي بحت.. سعدي يوسف إلى أي جيل ينتمي؟ يوسف الصائغ؟ كذا الحال مع يونس ناصر عبود. كذلك رعد بندر ولوأي حقي، يجب أن نصنفهم نقدياً، وإذا لم نصنف هؤلاء نقدياً فهناك خلل. وهو خلل قرائي يقف وراءه دافع سياسي. ولهذا أقول هناك جماعات تشترك بروى جمالية، وقد تجد شاعراً من شعرائنا ينتمي إلى العصر الجاهلي، هناك من يكتب الآن بطريقة تنتمي إلى عصور قديمة. أدونيس قال إن هناك نصوصاً لأبي نواس أكثر حداثة من المحدثين أنفسهم.

أحمد الزبيدي: السؤال موجه إلى الناقد بشير حاجم.. إن وراء الأجيال بعداً سياسياً بحسب بعض المتحدثين في هذه الندوة، وبالتالي فإن مقالاتكم النقدية أصبحت لا قيمة لها وفق البعد الجمالي! ماذا تقول عن ذلك؟

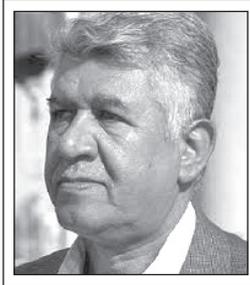
بشير حاجم: لا، أبداً، ليس صحيحاً أن (الجيل) مصطلح سياسي! كذلك، لئلاً أنسى، ليس مصطلحاً زمنياً. هو عندي مصطلح فني، فضلاً عن أنه زمني، من حيث المبدأ ثم تفاصيله. لقد قلت بذلك، مرارا وتكرارا، في عدة كتابات، تنظيرية "و/أو" تطبيقية، وثق أهمها الباحث الأكاديمي سعيد حميد كاظم ضمن كتابه "تجليل الكتابة الشعرية في العراق / 2013" والشاعر الناقد علي سعدون في كتابه "جدل النص التسعيني / 2017" وآخرون سواهما. لهذا أشك فيما قاله الشاعر منذر عبدالحر، هنا، وهو أن (الجيل) مصطلح

الآخرون ببيان مضاد، قالوا فيه نحن شعراء هذه المرحلة ونحن شعراء السبعينيات، وقد أبعده هؤلاء المتصارعون شعراء كثيرين لا ينتمون إلى الطرفين. فبماذا نسمي هؤلاء المستقلين؟ أين نضعهم في ظل هذا الصراع؟ أين نضع شعراء السبعينيات في الأردن؟ أين نضع أنسي الحاج؟ مع أي جيل نضعه؟ ففي سوريا ظهرت الحركات الريادية، الرومانسية مع نزار قباني، وظهرت قصيدة النثر مع الماغوط، ولو تحدثنا عن صراع السياسي والفكري والهوياتي سنتحدث عن أدونيس. وفي شعر الأطفال عن سليمان العيسى، فلماذا لم يسمّ السوريون أنفسهم بالأجيال ليتصارعوا عليها؟.. جيلنا نحن شعراء

الثمانينيات، أين نضع فيه عبدالزهرة زكي مثلاً؟ لقد وضعه السبعينيون في جيل الثمانينيات ووضعه الثمانينيون مع السبعينيين. أين تضع رعد فاضل مثلاً؟ أين نضع طالب عبدالعزيز؟ في كتاب "حطب إبراهيم"، وسيكون لي ردٌ عليه بسبب الاخفاقات التاريخية والفنية التي وقع فيها، وضع محمد مظلوم كل من يجلس في مقهى حسن عجمي في الجيل الثمانيني. وكذا الحال لشعراء المحافظات، هذا الاستسهال في التسميات والمجانبة في التسمية. ثمّة إبراهيم البهرزي وعبدالعظيم فنجان.. عقيل علي إلى أي جيل ينتمي؟ من قال إنه سبعيني؟ لم يضعه السبعينيون ضمنهم! إنها قضية تسمية سياسية



موفق محمد



طالب عبد العزيز

بشير حاجم

مصطلح (الجيل) عندي
فني، فضلا عن أنه
زمني

1994، جيرّ مهدي (الجيل) لصالحه الأيديولوجي، وإنّ ليس كثيرا، وفي كتابه "الروح الحيّة"، خلال العام 1997، قام العزاوي بالتجسير ذاته.. لكنهما، مع كثرة خلافاتهما في هذا الصدد، لم يختلفا على (فنيته / أدبيته).. إذ أنّهما، لتمثيل أجلى، ما تطرّقا للشعراء العموديين المحسوبين ضمن جيلهما استنادا إلى (زمنيته / تاريخيته) فقط. هذا ينطبق على كتاب فوزي كريم (تهافت الستينيين)، خلال العام 2006، وأيضا على كتاب خالد علي مصطفى (شعراء البيان الشعري)، خلال العام 2015، حيث الرؤيّة ذاتها. أي أنّ المشاع عن (الجيل)، في وسطنا، بأنّه مصطلح زمني تاريخي، ذو دوافع سياسية أيديولوجية، إنّما هو تهمة. هكذا أعتقد، لا تطال النقاد، ولو من قريب في الأقل، بل أنّ المسؤول عنها شعراء مروجون لها وفق اعتبارات شخصية إجمالا! كذلك ثمة باحثون أكاديميون، ليسوا نقادا أدبيين، يتحمّلون جزءا من مسؤوليّة هذا الترويج..

ذو بعد سياسي! ببساطة: عندما نتحدث عن (جيل الرواد)، بدءاً في التجيبيل، فإنّما عن شعراء، أربعة أو خمسة أولاً، كسروا العمود العربي التقليدي، ما بين العامين: 1947 - 1950، بما جُنس: سابقاً بـ(الشعر الحر) - لاحقاً بـ(قصيدة التفعيلة). ثم، والشيء بالشيء يُذكر، من قال بعدم وجود "جيل خمسيني" في المشهد الشعري العراقي؟!، أيها السادة، إنّ (الجيل الخمسيني) أممي! ففي دراستي "أجيال الحرب والحصار والتغيير وما قبلها"، خلال العام 2013، قدّمتُ أسماءه الآتية: يوسف الصائغ / رشدي العامل / سعدي يوسف / صلاح نيازي. هؤلاء، وأمثالهم، خمسينيون لاحقون بالرواد، الذين هم أربعينيون أصلاً، حيث جيّلتهم خمسينيين لا اعتبارين متواشجين: زمني، تاريخي، وجدتُ فيه مواليدهم ثلاثينية ليست عشرينية كمواليد (الرواد) - فني، أدبي، قرأتُ به نصوصهم فتجلت غير مقلدة لنصوص (الرواد). أما تجيبيل الستينيين، بعدهم، فلأنهم تمردوا على القصيدة (الروادية) إيجابياً، أي جدّوها، وقد تجلّى ذلك أخيراً - آنذاك - في بيان (شعر 69). لقد وقّع عليه منهم أربعة شعراء: فاضل العزاوي / سامي مهدي / فوزي كريم / خالد علي مصطفى، تراتبياً، ولم يكن هنالك خلاف سياسي بينهم رغم كونهم مختلفين أيديولوجياً! ظهر الخلاف السياسي لاحقاً، نعم، خصوصاً بين العزاوي ومهدي. لكنه نأى عن التأثيرية السلبية بينهما، حتى عند ذروة استفحاله خلال التسعينيات، في المتعلق بالفنية الأدبية لجيلهما الستيني. ثمة دليل واضح: في كتابه "الموجة الصاخبة"، خلال العام

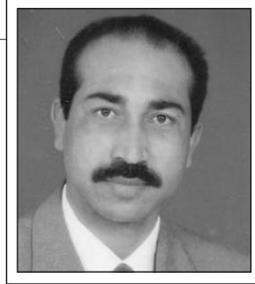
أخرى، مماثلة لها، تخص الجيل الثماني، وهو أحد شعرائه، في: ملتقى الشعر العراقي الثاني _ شعراء الثمانينيات / 1992.. لقد شارك فيه، من الشعراء الثمانينيين، عموديون (رباح نوري، رحمن غركان، رعد بندر...) وتفعيليون (عدنان الصائغ، علي خلف الأمانة، لهيب عبد الخالق...) ونثريون (خالد جابر يوسف، دنيا ميخائيل، محمد تركي نصار...).. هنالك أعلن الشاعر خزعل الماجدي ولاءه للثمانينيات، التي تجلّت خلالها ملامح مشروعه التجديدي، رغم أنه أحد السبعينيين الثلاثة الموقّعين على بيان (القصيدية اليومية).. فهل قصد الماجدي بهذا الولا، الذي تضمّن إدانة للسبعينيات، قصيدي العمود

ذلك، تعليلاً، حين يستنتجون أن (الجيل) مصطلح صعب التحديد بأطر معيّنة، غالباً، كما الحال مع الباحث الأكاديمي مناف جلال الموسوي - مثلاً - في كتابه "غواية التجريب"، الذي صدر خلال العام 2012، مع أنه عن (جيل السبعينيات)! وما كان للجيل هذا، ذي (غواية) هذه، أن يبدو جيلاً، عند النقد التحليلي دون البحث التجميعي، لولا أن فيه شعراء مجدّدين لقصيدية (التفعية) بدءاً من دعوتهم لمشروع (القصيدية اليومية) في العام 1973. فما شأن الدوافع السياسية الأيديولوجية، التي افترضها الشاعر منذر عبد الحر، بهذه الدعوة ((الفنية الأدبية)) الخالصة؟! هنا أذكره بفنية أدبية



الوحيد لقصيدتهم "جيلهم الجمعي". أي أن هنالك انغلاقات مباحة على تمثلات متخفية لقطبية ثنائية: قيديّة - حرّية، مثلاً، قد تمخّضت عنها أجيال جمعية "فنيا - أدبيا" قوامها مشاريع فردية "زمنياً - تاريخياً"! فما بالنّا، والحال هذه، بالانفتاحات المتاحة على التمثلات المتجلية للقطبية الأحادية: الحرية، حصراً، بعد نيسان 2003؟ هكذا انبثقت عنها، إذن، ما أسميتها بـ "شعرية الجيل الأخير في العراق": عنوان جامع لسلسلة مقالات، خلال العام 2009، عن تجارب الشعراء: زاهر موسى، عمر السراي، مجاهد أبو الهيل... وآخرين. ميزتهم، إجمالاً، أنهم يجيدون العمود والتفعيلة والنثر، معاً، لهذا وصفتهم بـ (الجيل الجوكر). عندما أتحدث عنه جيلاً سابعاً، من ناحية فنية أدبية، يعني أنني مؤمن بامتداده التجيلي. هذا ليس استسهالاً نقدياً، كما يظن الشاعر ميثم الحربي هنا، بل هو جزء من تفكيكي للمشهد الشعري العراقي، الحاضر، كي يسهل عليّ تقييمه ثم تقويمه! أي، تفسيراً أوضح، ثمة الآتي هذا: عندما أتحدث عن جيل ما، معيّن - محدّد، عندي سؤال مفتاح: هل جاء بجديد مختلف، ولو نسبياً، عما كان عليه جيل سابق أو جيلان سابقان أو أجيال سابقة؟! هاكم نموذجاً اجرائياً، خلال العام الماضي، يحاول الإجابة عليه: في أحد أعداد مجلة "تامراً"، التي يصدرها اتحاد أدباء وكتاب ديالى، نشرت دراسة بعنوان (التمظهر الذروة) عن (آخر إيقاعات "قصيدة النثر" العراقية) في نصوص لشعراء من الجيل الأخير: حسام السراي، أحمد شمس، أحمد ساجت شريف، مهند

والتفعيلة الثمانينيتين أم (قصيدة النثر) الثمانينية؟ إذن.. بهذه القصيدة الأخيرة، ليس بالقصيدتين السابقتين لها، تمظهر جيل الثمانينيات: تجنيس شعر "فني أدبي" لا تجميع شعراء "زمني تاريخي"! هذا التمظهر، الشعري غير "الشعرائي"، يتعلق بجيل التسعينيات أيضاً: عندما أحدث عن (قصيدة الشعر) التسعينية، بكلا جناحيها: العمودي - التفعيلي، أعني مشروعاً تسعينياً، فقط، لكن عند تحدّثي عن جيل تسعيني، بالمفهوم "الفني الأدبي" للجيل، إنما أريد (قصيدة النثر)، حصراً، حيث كتبها مجمل التسعينيين خلال عقدهم "الزمني التاريخي": تسعينيات القرن الماضي. الآن.. أصل إلى (بعد نيسان 2003)، أخيراً ليس آخراً، حيث تسأل الشاعر عمر السراي: لماذا تقولون عام 2003؟ لأنّ قبله، منذ تأسيس دولتنا المعاصرة، هيمنت على شعرائنا ((قطبية ثنائية)) سياسية "و/أو" أيديولوجية: انتدابية - استقلالية / في العشرينيات، دستورية - انقلابية / في الثلاثينيات، حلفائية - محورية / في الأربعينيات، يمينية - يسارية / في الخمسينيات، رجعية - تقدمية / في الستينيات، بعثية - شيوعية / في السبعينيات، قومية - دينية / في الثمانينيات، سلطوية - انتفاضية / في التسعينيات. أي أن أجيالنا الشعرية: الخمسيني / الستيني / السبعيني / الثمانيني / التسعيني، فضلاً عن جيلها الرائد، قد انغلق كل واحد منها على تمثّل لهذه ((القطبية الثنائية))، السياسية "و/أو" الأيديولوجية، فانعكس هذا التمثّل عند شعرائه مضامين عديدة في نصوصهم "مشاريعهم الفردية" دون المسّ بالشكل



خالد جابر يوسف



دنيا ميخائيل

هذه المسميات زئبقية ومائعة، لا يمكن الامسك بها.

أحمد الزبيدي: المنطقة الشعرية، تختلف عن المنطقة النقدية، والأخيرة معرفية وتراكمية بالخبرة العلمية. المنطقة الشعرية هي الموهبة والابداع.

ميثم الحربي: نعم. من هذه المنطقة نستطيع أن نخصّب بين الجيل بمعناه السياسي الذي يشير إليه الشاعر منذر عبدالحر وبين الجيل بمعناه الفني الذي يشير إليه الناقد بشير حاجم. وفي رسالتي للماجستير "الموقف النقدي من الأشكال الشعرية في العراق من مرحلة

السياب إلى التسعينات" عثرت على مفارقات ساخرة، وثمة دعوات من شعراء يغنون خارج السرب. أعني خارج السلطة الفنية، أو خارج السلطة الرسمية بمعناها السياسي. وهؤلاء جذبتهم مناطق الأجيال والجماعات. وظلّوا يدورون في الحلقة نفسها. الصراع الفني أو عدم قبول قصيدة النثر في تكريسها أمام العمود الشعري. وتكمن المفارقة، في أن قصيدة النثر كما يسميها بعض النقاد، هي قصيدة نقد، هي قصيدة تفكير، فيضعونها في معركة مع شكل شعري وبالتالي تكون قصيدتا النثر والعمود في إطار غزوة. وهو أفق بدوي! وإذا ما كان بإمكان قصيدة النثر أن تكون في متن المشهد فلماذا تبقى في إطار الصراع البدوي؟ وقد تحدث الناقد بشير حاجم عن مفهوم التجريب في تصنيفات محمد الجزائري في كتابه، ومفهوم التجريب، نظر

الخيكاني، عمر الجفال، ميثم الحربي، علي وجيه، صفاء خلف وغيرهم.. لقد أردت بهذه الدراسة، تطبيقاً بعد تنظير، أن أقول إن لقصيدة هؤلاء الشعراء إيقاعاً متميزاً عما في قصيدتي سابقهم التسعينيين والثمانينيين.. هكذا يسرت أمام المتلقي، هنا، أن يتدرج في تتبّع إحدى جمالياً تشعرنا العراقي، وهي الجمالية الإيقاعية، حين فكّكته تجييلياً.

أحمد الزبيدي: السؤال موجه للشاعر ميثم الحربي.. هل المراهقة الشعرية، ونضعها بين قوسين، هي من تدفع بالشاعر إلى تشكيل جماعة تطمح إلى أن تكون جيلاً؟ هل الأدوات الموجودة الآن لا تسمح لكم بتأسيس الجيل أو الجماعة؟

ميثم الحربي: فيما يتعلق بالمراهقة الشعرية، فهي تردد زمني يشير إلى مرحلة، وربما نجيب بمفارقة ساخرة، إن النابغة الذبياني، راهق شعرياً بعد الستين. فكيف يمكننا أن نؤمن بأن الموضوع نوع من المراهقة الشعرية؟ لكن هناك أشياء مهمة في التمرحّل الزمني، فهناك حماس، وهناك حمى في إنتاج مجلة يقوم على إصدارها مجموعة من الشعراء الشباب وهي فئة عمرية. في مقالة لي عنوانها "شعراء شباب وجهة نظر" قلت إذا كان هناك شعراء شباب يشتركون في عوامل نصية فنية توحدهم في قضية معينة، هل هناك بالمقابل نقاد شباب أم ستبقى القضية نقاداً كهولاً ينظرون إلى شعراء شباب أو شعراء شباباً بمقابل نقاد شباب؟

متاحة وكانت أشبه بالقفاز الذي يُتخفى وراءه...
أحمد الزبيدي: وما علاقة الشاعر بهذه التحولات
المنهجية؟

ميثم الحربي: الشاعر أيضا يمارس نقد نصوص
جماعته. أعني أن نقد الناقد موجود ونقد الشاعر
موجود أيضا. ففي بعض المناهج يتجرأ الشاعر أن
يطلق حكم قيمة على النص. وبعض النقاد يتخفى
في بعض المناهج التي لا تتعامل مع أحكام القيمة
ليبقى نقيًا.

أحمد الزبيدي: السؤال للشاعر عمر السراي.. لقد
اتفق النقاد على أن الشعر العربي غنائي، وهذه
الغنائية هي التي أغرت السلطة على أن تحتكر
الشعر، سواء كانت سلطة دينية أم سلطة سياسية
فاشية.. هل غياب مركزية السلطة والتحول إلى
مرحلة ما بعد العام 2003 كان سببا في غياب
مركزيات شعرية ونقدية عن شعراء ما بعد العام
2003 أو عن الثقافة

بشكل عام؟

عمر السراي: سواء قلنا
سلطة أم أيديولوجيا،
لنوجد المصطلح هنا.
لقد تحدث زملائي هنا
عن الأيديولوجيا وهم
يقصدون السلطة. أعرف
أن الأيديولوجيا تريد
أن تمارس السلطة.
وعموما، بعد العام
2003 غاب مفهوم

له النقاد باعتباره نقاء متخففا من حمولة السياسة
والأيديولوجيا، وهم يباشرون متابعة القصيدة وفق
المنهجية النقدية، وبالعودة إلى موضوع ما بعد
العام 2003 وما قبله فإننا نلاحظ أن نوع الضمير
الذي كان يسود المرحلة هو ضمير أيديولوجي، والكل
متوترون في داخله، وذلك ليس عيبا، وربما جماعة
2003 إذا ما قمنا بترحيلهم للمنطقة الأيديولوجية
لكننا شهدنا نفس الصراع. ويقال إن شعراء ما
بعد 2003 متخففون من حمولة الأيديولوجيا،
وجميعنا اليوم نسبح في فضاء اللاأيديولوجي،
وبالحقيقة إذا ما أردنا أن نفحص القضية بتمعن،
سنجد أن اللاأيديولوجيا هي نوع من الأيديولوجيا.
لماذا لا تحل الميديا محل الأيديولوجيا ووصولاً إلى
الميديا الجديدة التي سهلت كثيرا على الشاعر أن
ينشر نصوصه ويتداولها الجميع؟ ويمكننا أن نشير
أيضا إلى أن التفاصيل الفنية عند الشاعر تتبلور
وفق فضاء أيديولوجي

وسنعرف من خلال ذلك
أن هذا الشاعر تردده
شيوعي أو تردده قومي
من خلال فحص النص
بإزميل النقد الثقافي
على سبيل المثال. ونحن
نعرف أن الثمانينيات
شهدت شيوعا لمناهج
مثل البنوية والتفكيكية
وغيرهما، أعني أن بعض
المناهج النقدية كانت

ميثم الحربي :

قصيدة النثر كما يسميها
بعض النقاد، هي قصيدة نقد،
هي قصيدة تفكر

مثل الوايفآي، تماما(تكنك) على المسرح والسينما والموسيقى والرسم. وإذا لم تكن القصيدة ذكية فستنتهي مثل أجيال الموبايل القديمة. السؤال هنا: هل سيصبح مول المنصور بديلا عن مقهى حسن عجمي؟ كان الشاعر الجاهلي لا يخجل أن يصف ناقته وحصانه، لكننا نخجل اليوم أن نصف سياراتنا الفارهة. فعلا نحن نتعامل بزيف مع القصيدة بينما كان الشاعر ابن الفطرة وابن البيئـة وابن الحقيقة. التجديد لا يتوقف أبدا، لذلك على الشاعر أن يجد لنفسه مراحل جديدة يدخل بها مفهوم جديد للشعر. وهذا ما جرى، نستبدل الأيديولوجيا بالميديا، أعني أن الميديا تحولت إلى ميديالوجي. والآن بعد أن كنا نتحدث عن جماعات تلتقي في مقاه، نتحدث عن جماعات تظهر في قنوات فضائية وجماعات في الفيسبوك. أود أن أعقب على موضوع ما بعد العام 2003 وأقول إن شعراء هذه المرحلة لم ينظروا لأنفسهم. وربما أكون قد فعلت أنا وكتبت في مقدمة مجموعتي شيئا من هذا. والدكتور حسين سرمك أسمانا جيل ما بعد المحنة، وهي إشارة نقدية مهمة. ولكن من هم جيل ما بعد المحنة؟ مؤكداً أنهم ليسوا شعراء ما بعد 2003، وكان معهم حمد الدوخي وعارف الساعدي وحيدر عبدالخضر وحسيـن

السلطة، وتحولت إلى سلطات صغيرة، وهو أشبه بما جرى في التنظير الأميركي عن الهوية، التي تحولت من البوتقة الصاهرة لأوروبا إلى صحن السلطة الأميركي، وأصبحت الحياة صحن سلطة تحوي كل الأشياء.. وبالتأكيد عندما تغيب السلطة لا تستطيع أن تحتكر أي منتج.. أتحدث هنا عن الشعر بوصفه سلعة.. أعني كان هناك تسليع للشعر في العصور المهيمنة، وحتى الرومانسية ودعاة البرجوازية قيل عنها إنها كانت تسلع الشعر. وبعد العام 2003 لا وجود لأيديولوجيا ولا وجود لسلطة وبالتأكيد لا أحد بمقدوره أن يهيمن على المنتج الشعري. ليس الشعراء أيديولوجيين، إنما السلطة تهيمن عليهم وتحولهم إلى سلعة. هل ضعف الشعر في عام 2003؟ في عالم الميديا والانفتاح والفيس بوك، لم يعد الشعر هو المهيمن الأكبر. فبعد شيوع الانترنت في العالم تغير كل شيء. صار صوت التسليم في الواتساب يفوق جمال مطر السياب، وعبارة مرئي

في الفايربوتس كل ما قاله المتنبي، وبالتالي صار التكنولوجيون هم الشعراء.. لقد أصبح الشعراء على المحك في عالم التقنية وفقدوا ضوءهم. وما بقي مناسبا بعد العام 2003 هو القصيدة الذكية، التي تستطيع أن تتصل بتقنيات أخرى،

منذر عبد الحر:

هناك شعراء رائعون يكتبون القصيدة الجديدة بمسميات ليس بالضرورة أن نقول عنها قصيدة نثر



فضل جبر خلف



رباح نوري

سمات مشتركة لكل جيل تاريخيا، وإما أن نضعه في فضاء مفتوح وأن نقرن الأجيال ببعضها كتشابه فني ممتد من امرئ القيس إلى ميثم الحربي. ومن خلال ذلك نستطيع أن نقول إن منذر عبدالحر ينتمي إلى جيل حسب الشيخ جعفر! وهل يجروا نقد عراقي أو عربي أن يدرس الأجيال وفق هذا الشكل؟ لا أظن ذلك. إذن لنتفق على أن قضية الجيل ليست زمنية. وهذا الأمر نستدعي فيه أن نكون متفقين على أن الجماعات التي تشكل منحنى فنيا مشتركا، لنقل جيل ثمانينيات أو جيل تسعينيات، هذه التسمية الزمنية والجماعات الزمنية المقترنة ببعضها هي التي تحتم علينا هذا. أما أن نكتب عن الجيل التسعيني ونأخذ شعراء كتبوا في التسعينيات ونقول إن الأمر فضاء مفتوح فهذا تناقض في القول. الفضاء ليس مفتوحا، محدد بفترة زمنية من وإلى. ألا توجد تجارب في ما بعد 2003 تتشابه مع تجارب ما قبل 2003؟ أقول، قبل العام 2003 كانت هناك ضوابط، وهذه الضوابط - حتى لو كانت مصدات - فهي تبقى ضوابط، والضوابط كانت على الجانب الرسمي تتلخص بعدم مرور أي مجموعة إذا ما لم تمر بشيء اسمه "الرقابة"، والرقابة لم تكن رقابة سياسية كما يشاع عنها، إطلاقا، ولو كانت كذلك لما صدر ديواني "قلادة الأخطاء" عام 1992، وبالمناسبة هو أول ديوان في ثقافة الاستنساخ، وهذا الأمر لا يعترف به أحد. والفضل يعود إلى

الكاسد وعمر السراي، وكانوا خليطا ما بين تسعينيين وشعراء ما بعد 2003 وقد أطلق الناقد بشير حاجم توصيفهم بـ(الجيل الجوكر) وكان دقيقا في هذا التوصيف. وأعتقد أن الشاعر لا يستطيع أن يطلق على نفسه انتماء جيليا، هو شاعر وكفى. ثمة تعقيب أخير عن التدوير، فقد قالوا إن التدوير يعد منجزا ستينيا، في حين استبعد الستينيون حسب الشيخ جعفر وهو رائد التدوير. وقد اختلف طرفا الستينيين في أشياء عديدة واتفقا على شيء واحد هو قتل الرواد.

أحمد الزبيدي: السؤال هنا معياري

موجه إلى الشاعر منذر عبدالحر.. إن الحداثة بنيوية وما بعدها تفكيكي، والبنيوية هي المركز والتفكيك هو صعود الهامش إلى المركز.. في شعر ما قبل العام 2003 وما بعده، أين تجد التجسيد الحقيقي للحداثة؟

منذر عبدالحر: شكرا لك لأنك تتيح المجال لصراحتي، وسأكون صريحا مع الناقد بشير حاجم الذي يصر على أن لا يتصالح مع نفسه، لأنه يقول: إن الجيل موضوع مطلق، قضية مفتوحة، الجيل لا يقتزن بزمن.. وأنا هنا أسأله: هل يستطيع أن يضع ابراهيم زيدان مع يوسف الصائغ لتشابه تجربتهما ويدرسهما باعتبارهما من جيل واحد؟ هل يستطيع أن يقول إن لؤي حقي من جيل أبي تمام ويدرسهما ضمن فضاء فني واحد؟ إما أن نلتزم بتجنيس جيلي يرتبط بالتاريخ ونكون مضطرين لإيجاد

لمجموعته الثالثة، قلت له: والمجموعتان اللتان سبقتا هذه، ماذا قلت فيهما؟ قال هذه الأكثر تطوراً! المجموعة في الواقع لاتجد فيها أي شيء ينتمي إلى الشعر. وسيصبح هذا الرجل شاعراً ويقبل في عضوية اتحاد الأدباء ويدعى للمهرجانات وسنغادر القاعة عندما يقرأ. هذه الفوضى تحتاج إلى مصدات...

أحمد الزبيدي: أعتذر عن المقاطعة.. لقد تحدثت عن الضوابط أو الجانب الرقابي، والقبول في عضوية الاتحاد.. أعتقد أن هناك لجنة للقبول يرأسها الكبير أحمد خلف، وأعتقد أنه حريص على تطبيق الضوابط وفلتره القبول ومنحه لمن يستحقه...

منذر عبد الحر: إن إفصاحك عن رئيس اللجنة هو خلل، وأحمد خلف إنسان رائع ونبيل. وقد

يتعرض إلى ضغوط...

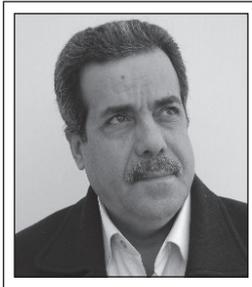
أحمد الزبيدي: لجنة القبول ليست مخفية. وهي ليست جائزة لنقوم بإخفاء الأسماء...

منذر عبد الحر: أحيانا هذه الضوابط، تطلب بأن يتوفر لهذا الشاعر نص منشور. وقانون الاتحاد يشترط كتاباً مطبوعاً فُسر على أنه عشرة نصوص منشورة.

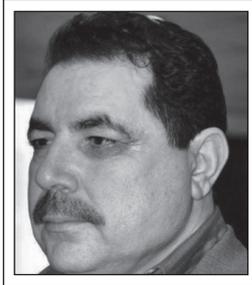
والنشر مشكلة المحررين. أتذكر أن محرراً مثل خالد علي مصطفى جعل كثيرين منا يبكون وأنا أولهم. لكنه وضعنا في المسار الصحيح، أعطيته مرة إحدى قصائدي فنصحتني بأن أترك الشعر، وبعد أيام وجدتها منشورة في جريدة "الثورة". قلت له إنك أبلغتني أن هذه القصيدة

الرائع فاضل جواد الذي ابتكر ثقافة الاستنساخ في العراق وهو أديب وفنان عراقي في دار الأمد. وقد صدر بعد كتابي "شعر 92" و"قصة 92" عن دار الأمد، وبعدها صدر ديوان عبد الزهرة زكي "اليد تكتشف" وبعده "السائر من الأيام" لمحمد النصار، وحددنا كتاب "شعر 92" لقصيدة النثر واشترطنا فيه قصائد النثر فقط. ورفضنا قصائد التفعيلة التي قدمها جواد الحطاب وعبدالرزاق الربيعي وعدنان الصائغ لهذا الكتاب. كان رقيب ديواني عام 1992 من الأكثر تشدداً وهو عبدالرزاق عبدالواحد رحمه الله. ولا أعرف كيف وافق عليه! هذه الضوابط وضعت الشاعر في خانة أن يكمل أدواته على

الأقل، وهناك التوجه الخطير والتحول الفني الذي ظهر في التسعينيات وكتبه الثمانينيون، وكنت قدمت بحثاً عنه أسميته "النص اليائس" وهو النص الذي لا يفترض جمهوراً، نص ينكفي على ذاته ويعلن احتجاجه السياسي على المؤسسة الثقافية. أتذكر أن أحد الشعراء كان يجلس في مقهى حسن عجمي وأمامه متلق بسيط، قال له سأقرأ لك ما في هذه الورقة، أي عبارة تفهمها أبلغني بها كي أشطبها، ولذلك ظهرت نصوص في الثمانينيات هي أقرب للهذيان التي لا معنى لها. إضافة إلى ظاهرة النصوص الطويلة. وقد غابت المعاني بقصدية. أما في ما بعد 2003 فقد غابت الضوابط. مرة طلب مني أحد الشعراء كتابة مقدمة



عادل عبد الله



جواد الحطاب

غير جيدة، قال إذا كنت بهذا العمر وأقول لك إنها جيدة فماذا سأقول لك بعد عشر سنوات. والشعر ما بعد 2003 أفضل مما قبله.

عمر السراي :

في عالم الميديا والانفتاح والفيسبوك لم يعد الشعر هو المهيمن الأكبر.

د. أحمد الزبيدي: الناقد بشير حاجم.. سأذكرك بأخطر ما قاله الشاعر منذر عبد الحر عنك.. أنت مصرٌّ على أن لا تتصالح مع نفسك! بماذا ترد؟

بشير حاجم: أستغرب من الشاعر منذر عبد الحر، هنا، إذ يراني غير متصالح مع نفسي! هو يعرف أنني واحد من بضعة نقاد، فقط، لم يتورطوا في ممارسة الكتابة الابداعية. فأنا، بعبارة صريحة، لم أخرج من منطقة فشل "ابداعي" للدخول في منطقة النجاح (النقدي)! أنا ((ناقد)) فقط، منذ بدايات التسعينيات، لذلك أراني متصالحا مع نفسي. لست ك(نقاد) آخرين، كثيرين، هم في الوقت نفسه (شعراء)، ما زالوا ينشرون نصوصهم ويصدرون مجموعاتهم! لذلك فقدوا الحياء النقدي بسبب انحيازهم الشعري. يجب على النقد، بالضرورة القصوى، أن يكون حياديا إزاء الشعر. من سمات حياده، لا من ميزاته، أن يرى (الشيء) بروية منفتحة لا برأي مغلق! هكذا أرى (التجيب)، هنا، بأنه فني، أدبي، ليس زمنيا، تاريخيا، لكن هذا، الذي أقوله الآن، لا يعني، أبدا، أنني ألغي عمريّة (الجيل). لا،

تمام بل ولا حتى إبراهيم زيدان مع يوسف الصائغ! هذه التجيلات، التي حوججت بها هنا، ليست منطقية! بعكسها، وأمثالها، ثمة مثلا: تجيب شعراء "سبعينيين" من مواليد الخمسينيات مع الشعراء (الثمانينيين) ذوي المواليد الستينية. تم هذا التجيب، الذي أوّمن به، حين استندنا إلى اشتغالاتهم النصية المتماثلة (هكذا رُحّل: رعد فاضل/ رياض ابراهيم/ سهيل نجم/ عادل عبدالله/ عادل مردان، وآخرون، من جيل سبعيني "زمني تاريخي" إلي الجيل الثمانيني "الفني الأدبي"). أي أن تجيبا كهذا، فنياً أدبيا غير زمنيّ تاريخي، إنما اعتمد القواسم المشتركة الكبرى (الحساسية/ المنجز/ التجربة/ المشروع) بين شعراء كل جيل بحسب الشكل البنيوي للقصيدة المهيمنة. هذا الاعتماد هو وحده، لا سواه، ما يجعلني مُقرّاً معترفاً بأن لشعراء (بعد نيسان 2003)، ممن تتقارب أعمارهم على

لقصيدة العمود أغلقت وانتهت. إن أي شيء يقرأه الشاعر العمودي لا يؤثر، ولا بد له أن يتحول إلى مديات شكلية أخرى، وهذا يأتي من صراع معين. السياب عندما كسر الشطرين فإن الظهير الشعري أو التاريخ الشعري الذي يمتد خلفه هو أربعة عشر قرناً وهي خصوصية ثقافية تنتمي إلى الحضارة الإسلامية. هذا الأمر غير موجود في الشعر الفرنسي الذي يمتد إلى ما قبل بولسيفر. الزمن الممتد كظهير للحدث الأوربية في الشعر يختلف كما ونوعاً عما هو للحدث في الشعر العربي. لذلك هناك نوع من التشعب الوزني في الذائقة العربية الشعرية. وحتى الناقد العربي يمتلك هذه الذائقة. في مهرجان (جواهريون)، وكان الشاعر المحترف به عبدالأمير جرس رحمه الله، القصائد التي قرئت كانت تحمل أصداً قصائد التسعينيات والثمانينيات وهي أصداً واضحة جداً. وهناك من قرأ نصوصاً نثرية يربطها خيط بفاضل العزاوي والسنينيات أو التسعينيات. هذا يحيلنا إلى موضوع التمرد، ففيما سبق كانت الأمور واضحة، واليوم الشاعر يتمرد ويصرخ في فضاء مفتوح ولا يوجد أمامه ما يصدده. نتذكر مقولة هيغل الشهيرة: الرواية ملحمة البرجوازية الصغيرة. وأنا أقول إن (نيوميديا) ملحمة الشعرية الحديثة. على النقد أن يكون حيادياً في قراءة التفاصيل، في "حطب إبراهيم" هناك إضافات يقرأها الناقد، وهناك سبب ذكره الشاعر منذر عبدالحرفي هذا وهو التنازع على إطلاق منطقة حرب الشوارع على موضوع أدب الاستنساخ، التنازع على ريادة هذا المناخ المضاد للسلطة الرسمية.. هذه الإشكالات ستعني الناقد لأنه

وجه التخصيص، جيلاً ذا قواسم مشتركة كبرى: حساسية/ منجز/ تجربة/ مشروع، تماماً، يُجملها شكل بنيوي لقصيدة مهيمنة...

أحمد الزبيدي: الشاعر ميثم الحربي.. معظم الشعراء الشباب الآن يبدأ نثرية، فهل أن قصيدة النثر هي السمة المهيمنة على شعر ما بعد 2003 وهل هي تمرد على العمود وأتباعه وأنساقه وعلى سلطته على وجه الدقة؟

ميثم الحربي: بعض الشعراء الشباب يبدأون بالنثر.. وهو تأثر بالتنظيرات التي تشير إلى أن هذا الأفق جديد. هناك إغراء في هذه القضية، وبالتالي يتوهم الشاعر أن هذه هي القصيدة. في حين أن هناك نصوصاً بشكل حديث تحمل معها أنساقاً قديمة بسبب ضعف التجربة. في مهرجان عالم الشعر الذي أقيم في النجف، قلت ضمن مداخلة عن أصدقائي الشعراء الشباب إنهم منقطعوا الصلة بالدرس الشعري العراقي وتحولات الأجيال، يتقفون الشعر من كتب الشعر، بينما بعض الشعراء السابقين لديهم اطلاع على الفلسفة ويجيدون القراءة بلغة أخرى، يقرأون الحياة والمكتبة بما فيها، يتأثرون برأي الأكبر سناً، عندما يقول أقرأ لهذا الشاعر ولا تقرأ لذلك. المكتبة الثقافية للشاعر الشاب مشوشة ولا يستطيع أن يقبض على رؤية محددة، مثلما أوضح الشاعر منذر عبد الحمرآن هناك شعراء يتفوقون على رؤية نصية محددة. وهناك مستويات في هذا الجانب، أنا أتذكر أنني أوصلت رؤيتي للشعراء الشباب والأساتذة من الأجيال الأخرى، كما يقول الدكتور مالك المطلبي في مؤتمر قصيدة النثر، إن الدورة الاستعارية



عبد الامير جرحص



حيدر عبد الخضير

فيما يخص الأجيال. النقاد عادة ما يربطون الحداثة بقصيدة النثر، ويربطون الأجيال بالحداثة. لذلك هم يقيسون الجيل بمقدار ما يكسره من تابوات الجيل السابق. وهو ما فعله الستينيون في تمردهم على الرواد، والسبعينيون إلخ. الجيل إذا اتفقنا بأنه مرحلة زمنية وداخلها تقسيم فني أو جماعة فنية، هي لحظة زمكانية، هي صورة فوتوغرافية لشعراء كانوا موجودين في هذا النسق. كل شعراء ونقاد ما قبل 2003 كانوا يبحثون عن نقطة التشابه فيما بينهم، أما فيما بعد 2003 فقد بنيت الأجيال على الاختلاف. وأنتم تعرفون أن الهوية إما تطابق وإما اختلاف. أنا أعرفك لأنك تشبهني، وأنا لأعرفك لأنك لا تشبهني، وخلاصة القول إننا بعد 2003 نعيش عالم الاختلاف. والحداثة وصلت إلى ما بعد الحداثة وإلى ما بعد بعد الحداثة، وهابرماس يقول إن الحداثة مشروع لم يُنجز بعد. تعدد الرؤى موجود. والجميع موجود في لحظة ما بعد 2003، أبو العلاء المعري موجود وامرؤ القيس موجود وبودليير موجود، الجميع موجودون، ولا حظوا أن المنصات مشتبكة والشعر لم يعد هو الشعر الذي نعرفه، لذلك لم يعد الجيل هو الجيل الذي نريده. الجيل نتاج حكم مركزي وقمعي، أعتقد أن جيل ما بعد 2003 كان جيلا يمتلك من الوعي ما يؤهله بأن لا يكون جيلا. أعني وصل إلى هذا الفراغ المدقع دائما. أحمد الزبيدي: إن واحدة من سمات هذه الندوة، أنها مختلفة في آراء المشاركين فيها. السؤال الآن

يفض التنازع الجيلي ويبحث عن منطقة نقية. نتذكر أن الدكتور عبدالإله أحمد أطلق على أحد أجيال القصة العراقية تسمية (الجيل الضائع) لأنه عار زمنيا وفنيا عما سبقه من أجيال.

أحمد الزبيدي: السؤال موجه للشاعر عمر السراي.. ما دمننا بإطار الصراحة.. النظام السابق رفع شعار "كل عراقي بعثي وإن لم ينتم" .. غياب السلطة، أو غياب الدكتاتور، لن يؤدي إلى غياب النسق.. هل القصيدة التي تستقطب المثقفين الآن هي القصيدة المعارضة؟ بمعنى أننا نطرب كثيرا لقصيدة موفق

محمد التي تكشف زيف السلطة وكذا الحال بالنسبة لكازم الحجاج.. هل يمكننا أن نقول إن قصيدة ما بعد 2003 هي قصيدة المعارضة؟
عمر السراي: إن مساحة الشعر وتأثيره تكمن في التمرد وكسر المألوف. لكن الشعر لا يتوقف على ذلك.

أحمد الزبيدي: هل الوعي الثقافي أدى إلى ذلك؟ كذلك عدم أدلجة الشاعر بهذه الظلامية الطائفية التي تهيمن على المجتمع؟ هناك كثيرون من حملة الدكتوراه يتحدثون برؤية طائفية غريبة.. فيما ظل الشاعر محافظا على تمرد؟

عمر السراي: نعم. ظل الشاعر ينظر إلى بوصلة ذاته، ويحمل مضمار الحقيقة دائما. دائما يحمل خشبته ليقول الحقيقة. وسبب سماح السلطة له أنه لم يعد مؤثرا كالسابق، ولو كانت قصيدته تؤثر لتم اعتقاله اليوم. هناك أمر وددت أن أناقشه

بشير حاجم:

شعراء قصيدة
التفعيلة قليلون جدا،
بل يكادون نادرين، بعد
نيسان 2003.

سماعه إلى فترة تأمله، الآن هناك مديات أوسع وقد أشار لها الشاعر عمر السراي، هناك معطيات حديثة في التعامل مع النص الحقيقي. لذلك فإن الشاعر الحقيقي، الشاعر الجيد، الذي يعرف كيف يؤدي أدواته سواء كتبت بالتفعيلة أو خارج نسق الوزن أو بحور الشعر، عليه أن يعرف ماذا يكتب وأن يجد له متلقيا يستطيع أن يتجاوب معه، ومنطقة مساحة مشتركة يحافظ بها على الشعرية، وعليه لا يمكن أن تموت التجربة الشعرية في العراق.

أحمد الزبيدي: أتوجه للناقد بشير حاجم.. بعد أن تحدثنا عن شعرا ما بعد 2003 لا ضير أن نعرِّج على نقد ما بعد 2003، وكقارئ أرى التالي: شاعر يصدر مجموعة فيكتب إهداءً إلى صديقه الناقد، وكذا يفعل الشعراء الآخرون، وسنجد أن هذا الناقد جمع مقالاته عن (أصدقائه) وأصدرها في كتاب. أعتقد أن النقد وفق هذه الحالة، فقد البعد المعرفي في أن يحرك بوصلة الشاعر، كما كان يفعل

موجه للشاعر منذر عبدالح. نازك الملائكة في آرائها المبكرة تبشر بالشعر الحر وتعد نفسها أمًا وأبا لقصيدة التفعيلة. لكنها تنبأت بأن هذه القصيدة ستموت وسيعود عمود الشعر إلى مكانه القديم. ماتت نازك الملائكة وبقيتم أحياء أيها التفعيليون والنثريون. هل تنبأ الآن بأن قصيدة النثر ستنتهي ويعود الشعر عموديا كما تنبأت نازك الملائكة؟

منذر عبدالح: قبل أن أجيب على هذا السؤال، اسمح لي أن أعقب على الناقد بشير حاجم. أقول في موضوعة الجيل إن هناك ما نتفق عليه ونختلف عليه أيضا. واختلافنا: لا يمكن أن نربط بين مجموعة أشخاص ينتمون إلى خانة زمنية واحدة. (قصيدة النثر) في الحقيقة أنا أشكل على تسميتها هذه أصلا. إنها متناقضة في هذه التسمية. أقول: عندما نشأت هذه القصيدة بعد قصيدة التفعيلة زمنيا، شاعت بعد فترة التسعينيات واختلفت ضوابطها وبنائها وموضوعاتها عما كان مقصودا بقصيدة النثر التي أطلقتها قصيدة النثر الفرنسية. وإن أقرب هذه التسميات هي قصيدة الشعر الحر.

أحمد الزبيدي: بغض النظر عن التسمية، ما مدى ارتباط قصيدة النثر الموجودة حاليا بمرجعياتها التي تأسست بسببها؟

منذر عبدالح: إن الشعر الحقيقي متواصل في العراق منذ انطلاقه لحد الآن، الخط الحقيقي والمنهج الحقيقي يتطور، هناك شعراء رائعون يكتبون القصيدة الجديدة بمسميات ليس بالضرورة أن نقول عنها قصيدة نثر. وقد انتقل الشعر من فترة

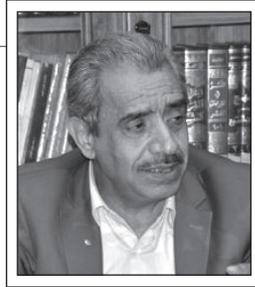
ميثم حربي:

إن أبي شبيب يقرأه الشاعر
العمودي لا يؤثر، ولا بد
له أن يتحول إلى مديات
شكلية أخرى.

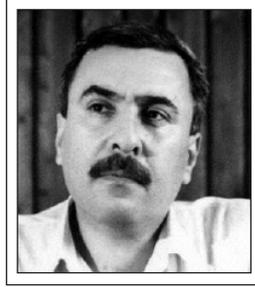
النقاد السابقون في التطرق إلى الجوانب الفلسفية والمهيمنات الثقافية، أعني كان النقاد يحركون بوصلات الشعراء. الآن الشعراء هم من يحركون ويوجهون بوصلة الناقد، وبالتالي فقد الناقد هذه البوصلة الأبوية والتعليمية. فماذا تقول في ذلك؟ بشير حاجم: هذه القضية نسبية، جزئية، ولا أتصور أن هنالك نقدا عراقيا بهذه السذاجة والهشاشة. إن نموذجاً كهذا، الذي ذكرته في منطوق سؤالك، ليس هو النموذج العام للنقد العراقي بعد نيسان 2003. ربما ثمة نماذج تسيء له، نعم، لأنها متطفلة عليه ليس إلا! أعتقد أن نقدنا، وهو مهم دائماً منذ "روفائيل بطي" حتى اليوم، مازال محركاً للشاعر. هذا، بحق، ما ألمسه في مجمل محافله: المجلات، المهرجانات، الجلسات... وسواها. لذلك، قولاً واحداً، أنا أنفي عنه تهمة (المجانية). قد تقول، وهذا من حقه، إنها ظاهرة موجودة. نعم، صحيح، لكنها أشبه بفقاعة! إذ أن نماذجها، التي وصفتها بالمسيئة،

ليست سوى نماذج تطفلية، فضولية، لطالما حذرت منها، في مناسبات عديدة، مع إيماني التام، البات، بأنها ستسقط وإن أجلاً! أما بخصوص سؤالك عن قصيدة النثر، والذي وجهته للشاعر منذر عبد الحر، فأجيبك عليه بأنها باقية تتجدد. كذلك فيما هو متعلق بمقولة الشاعرة نازك الملائكة، هنا، أقول: نعم، بالفعل، إنها نبوءة! إن شعراء قصيدة التفعيلة قليلون جداً، بل يكادون نادرين، بعد نيسان 2003. ثمة اليوم تنافس واحد، فقط، بين قصيدي العمود والنثر. وإذا أردتُ تشبيه شعرننا بالطائر، خصوصاً، فجناحاه عمود ونثر وذيله تفعيلة.. لكن الذيل مهم، ربما ليس بأهمية الجناحين، لأنه يساعد على الطيران. أما بخصوص (قصيدة النثر)، ثانية، فثمة، في رأيي، ما يجعل منها راسخة وثابتة وقوية. ثمة العامل الكمّي، وسأكتفي به في هذا الصدد، حيث ترفدها (قصيدة العمود) بشعراء منتقلين منها: كليا "متحولين" أو جزئياً "مزدوجين". أخصُ بانتقال كهذا، في كلا نوعيه هذين، من يعون أن القصيدة العمودية (شعرٌ) علاوة على أنها (نظمٌ). هؤلاء مصاديق لقولي، الدائم، بأن من الشعراء المهمين (نثراً) شعراء مجيدين (نظماً). آخر نماذجهم الفذة، في تقديري النقدي، قدمها الجيل ((الجوكر))...

أحمد الزبيدي: إذا تتبعنا الظواهر الشعرية الحديثة، سنجد أن توظيف الأسطورة في الشعر كان للرواد، وإذا ذكرنا البعد اليومي فسنذكر السبعينيين، ويمتد من الستينيين، والكولاج أيضاً للستينيين.. أتوجه للشاعر ميثم الحربي: هل لديكم أدوات شعرية خاصة بكم ولم تكن مألوفة في الأجيال السابقة؟



سهيل نجم



سلمان داود محمد

إنتاج العزلة أو التفكير بالعزلة أو التفكير بالسلطة، ولذلك تجد هذه النصوص تتميز بالضعف الثقافي.

أحمد الزبيدي: السؤال للشاعر عمر السراي.. حينما تحدث النقاد القدماء عن الخضرمة، فإنهم يعنون مسألتين: زمنية ورؤيوية، كالحطيئة وحسان بن ثابت الذي ضعف شعره لأن الاسلام قيده.. هل يمكن أن نقول إن الخضرمة، بمفهوم آخر، موجودة في الشعر العراقي، وإن شعراء ما قبل 2003 أو ما بعده لهم هذه الخضرمة والتحول في المواقف والآراء؟

عمر السراي: نعم. الخضرمة هي مصطلح يشمل من يعيش بين زمنين سياسيين متتاليين، ومفهوم العصر هو مفهوم سياسي تاريخي. هناك تحولات بين الزمنين للشعراء، وقد شهد هؤلاء تغيرات وتغير الشاعر هو شيء إيجابي.. بدر شاكر السياب مثلاً، ستجد أنه بدر التموزي وبدر الرومانسي وبدر الثوري... إلخ. نعم هنالك خضرمة وهنالك من يحمل أنساقاً متعددة. لكن لحظة ما بعد 2003 هي لحظة متشظية الحرية تجد بها كل الأصوات، ومن الصعب أن تجد صوتاً واحداً مهيمناً، وهذا يعني ما يسمى بعلم الموسيقى "بولفونية" تعدد الأصوات، وهذا المصطلح رُحِل إلى النقد، وهي ليست بولفونية هارمونية، أعني ليست منسجمة، وتؤمن بالمتضادات الكبيرة. كان سؤالك عما يميز شعراء بعد 2003 فأقول إن عدم وجود ميزة لهم

بماذا يتميز جيلكم عن سواه؟ بماذا تتميز هويتكم الشعرية؟

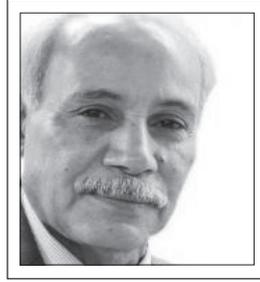
ميثم الحربي: يتميز المنجز الشعري لشعراء ما بعد 2003 بقضية أساسية وهي وجود التناص، على مستوى الاستخدامات السابقة في الدرس الشعري العراقي. تناص مع أساليب فنية سبقت تجربة ما بعد العام 2003 وتوظيف تقنيات خارجة عن النص، توظيف الأسطورة، أو توظيف اليومي. شاعر قصيدة النثر ما بعد 2003 أمامه سلّة من الاستخدامات المفتوحة، هو يتناص

مع ما يعجبه أو يغيره في الروافد المغذية للشعرية العراقية. هناك تميز آخر، وهو أن بعض النصوص عارية من هذه الاستخدامات، إن قصيدة شاعر ما بعد 2003 متخفة وتطرح قضايا نفسية بالدرجة الأساس. لا نجد شاعراً ممن بعد 2003 يتعامل مع الأسطورة بشكل واسع، لكنه يتناص مع تجارب سابقة فنياً في هذا الموضوع، ويستخدم التنصيص مع شعراء سابقين أيضاً. هناك جانب آخر، إن شعراء ما قبل 2003 يتميزون بثقافتهم واطلاعهم، طرحوا شعرياً مفاهيم أساسية وعالجوها، مفهوم الحرية، مفهوم الحقيقة، مفهوم العزلة، وأيضاً مفهوم السلطة. هذه المسميات أو العناصر مشوشة في شعر ما بعد 2003 لذلك نجد أنه بسبب المعالجات النفسية يقترب من قضية الخاطرة. لأنه لا يمتلك قراءات توفر له شعرياً رؤياً في إنتاج الحرية وإو

في محاكاة المقدس. **عمر السراي:** نعم. لأن المقدس صار سلطة. غابت السلطة الكلاسيكية وأصبح المقدس سلطة بديلة. والشاعر منذر عبدالحر أشار إلى وجود ضوابط. بعد العام 2003 من الصعوبة أن تجد ضوابط. واتحاد الأدباء مؤسسة كلاسيكية. ووزارة الثقافة مؤسسة كلاسيكية لا تستطيع أن تضع ضوابط. والدليل أمامنا "ساعة بغداد" وهي رواية رُشحت إلى البوكر والجميع يسبها ويشتمها وهي الأكثر مبيعا. لماذا؟ لأننا ندرك دائما أن النص يصنعه المتلقي. ولأن المتلقي كما قال أيزر يملأ فراغات النص، إننا لم ندرس حساسية العصر، ولم ندرس كيف ينظر المتلقي إلى الشعر الذي يريده. قد يرى المتلقي أن ما نكتبه ليس شعرا، وهو يعد الشعر شيئا آخر. **أحمد الزبيدي:** تمنيت أن الحديث لا ينتهي، لكن الصفحات المحدودة لهذا العدد لا تسمح لنا بالمزيد. وأنتم بانتظار الرد على هذه الندوة من خلال تقليد دأبت عليه مجلة "الأديب العراقي"، حيث يُكلف مراجعون بالرد على هذه الندوة، والمراجعون لم يحضروا هذه الندوة. فانتظروا ما سيكتبونه عنها.. شكرا لكم.

هو ميزة أيضا.. كل شيء موجود بعد العام 2003، الأساليب القديمة والأساليب الجديدة، القناع موجود والأسطورة موجودة واليومية موجودة، والجديد الذي ربما لا يحسب فتحا، أن الحياة انفتحت، فظهرت قصيدة الميديا وقصيدة الفيسبوك، حتى حجم القصائد صار أقل، أشار الشاعر ميثم الحربي إلى افتقار الثقافة والرؤية، وليست الرؤية التي تقول إن النقاد قديما كانوا مؤثرين في تجربة الشعراء، الستينيون لم يأبهوا بتنظيرات علي جواد الطاهر ولا عناد غزوان وضربوها وصاروا هم النقاد. إلى أن لحق بهم النقاد متمثلين في فاضل ثامر وياسين النصير. لأن سامي مهدي وفاضل العزاوي سبقا كل الآراء النقدية في التنظير لتجربتهما. إن ما يميز شعراء ما بعد 2003 ليست ميزة شعرية، إنما هي اجتماعية، إنهم أول مجموعة متصالحة مع آبائهم، وهو أمر مختلف مع من سبقهم. يقول ياسين طه حافظ إن الستينيين ينعنون الشاعر السبعيني الذي وصل عمره إلى الخمسين بالشاعر الشاب، للتقليل من حجمه. ما بعد 2003 تساوى الجميع. **أحمد الزبيدي:** هناك ملاحظة تتعلق بالجانب الذي تتحدث به، وهي أن القصائد صارت أكثر جرأة

هناك.. تحت معطف غوغل*



علي نوّير



لستُ بعيداً عن معطف عمّنا غوغل،
تعالٍ إليه،
سيفرد أمامك خارطة أمّنا الأرض،
حَسَبَ آخر صورةٍ لها
من نقطةٍ بعيدةٍ في هذا الفضاء.

يا شبيهي
تعالٍ معي،
المسافةُ إليّ أقربُ ممّا تعتقد،
لا تبحثُ عنّي في الزوايا التي تعرف،
ها أنا ذا الآن



إبتعدُ عن الأصفرِ اللاصفِ

إنه صَحارٍ وسهوبٍ لا أكثر

إنهَبُ هناك... إلى الشِّمالِ قليلاً

أفردِ اصبِغِك ثانيةً

ستبزغُ تحتها جبالٌ وسهولٌ وأنهار

سترى الأرضَ خضراءَ خضراءَ خضراءَ

تماماً.. مثلما أحبَّها لوركا ذات يوم

هيَ ذي أوربِيا الصبِبةُ مازالت يا صاحبي

مهوى أفئدةِ الهاربين

حدِّقْ إلى الخارطةِ جيِّداً

ضَعْ عليها اصبِغِكَ (السبَّابةِ والإبهامِ تحديداً)

أفردُهما

سترى كيف تأتي إليك شهيةٌ مثلَ تفاحةٍ ناضجةٍ

عندما يميل بها غصنُ طريِّ

قربها إليك، أو اقترب منها

ها هيَ ذي ملامحها.. أترى؟

إبتعدُ، لدقائق، عن الشرقِ (الأوسطِ أعني)

لن تجدني، هذه اللحظة، هنا

من ذاك الأصفرِ المداهنِ
 وهذا الأسودِ بصخورهِ المُسنَّنةِ
 أفرد اصبعيك أكثرَ
 إذ هبَّ شمالاً... شمالاً
 حيثُ المدنُ هناكِ تغورُ هانئةً بعزلتها
 إقتربُ
 ها هيَ ذي الأرضُ ذاتُ البحيراتِ والأنهارِ السريعةِ
 الجريانِ
 إقتربُ.. إقتربُ
 ثمَّةَ ساحلٍ مهجورٍ إلا من زوارقٍ للصيد، وأخرى
 للرحلاتِ القصيرةِ
 حدِّقْ إلى انحناءِ الطريقِ هذهِ
 ثمَّةَ مقعدٍ منزوٍ
 ورجلٌ وحيدٌ
 ذاكَ هو أنا يا صاحبي

تعالَ اجلس هنا
 لنحدِّقْ معاً
 إلى امتدادِ هذا البحرِ
 إلى جذوعِ الأشجارِ الطافيةِ
 التي جاءتْ بها الأنهارُ تلكِ
 تأملها عميقاً
 ألسنا نشبهها كثيراً؟
 ألم نكن يوماً معاً
 مثلَ عائلةٍ
 في الغابةِ البعيدةِ هناكِ
 لولا فأسُ الحطابِ؟

× لا توارد بين معطف الكاتب الروسي الشهير (غوغول)
 وبين معطف عمنا "غوجل"، حيث لا يجمعهما هنا سوى
 التسمية لا أكثر.

يدياى تنظران إلى غاب



نضال القاضي



وأشياءٍ علقتُ:
سكوتٌ أسمعُهُ..
من عالمٍ آخرٍ كتفّاحةٍ غيرٍ مُعلّنةٍ،
كـ اذهبي بألوانٍ مائيّةٍ
ظلالها الطويلةُ طويلة

1
بيحّةٍ..
كجدرانٍ كثيرةٍ تتدفّقُ خلف الباب..
تلك العبارةُ كانت روحاً!
هذا الثعلبُ، بكلِّ قوتها بريّةً، كان حبّاً!

2

صورة الفتاة الميتة في النحت المتواصل
ينتفخ جسدها بالأحلام فتجلس
تفرغهُ في حقيبة وتموت

وتكثرُ فيها الأرض،
كأريدُ أحبكِ لكن الرياحَ عاليةً
ثمّة من ينهرُ عبّاداً عائداً لوحدِهِ من الشمس
ثمّة من يقنصُ الأوزَّ في أغنية..
فتصيح!



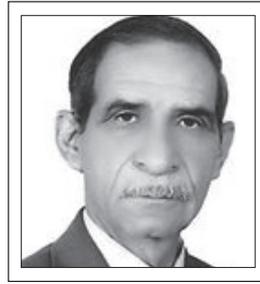
يومٌ واحدٌ بقي منِّي..
 تركتهُ مع زرافةٍ
 يركضُ بعنقٍ طويل
 يومي مرَّ بيومٍ طويل
 قطعهُ جيئةً وذهاباً..
 ومثل إفريزٍ نزلَ عميقاً
 قرينهُ معه شاحباً يتجول
 الأماكنُ تتجولُ أيضاً..
 لم أعدُ أجدها
 لا تُشاهدُ في الغرفةِ
 لا تصلُ إلى البيتِ
 لا أحفادَ لها
 هم خبروا الماء
 قالوها للهواءِ في وجهه
 ملأوا جيوبهُ باللعبِ وبالأصوات
 وقلتُ!
 لا أريدُ أن يلمسَ أحدٌ ما قلتُ.

جاهزةً للرقصِ
 في فخِّ الرقصِ صورٌ وحقائبُ
 وترابٌ ينفثُ وينغلقُ

3

سخام
 كبلادٍ تقطعُ بلادَ كلِّ يومٍ
 وقربةً تحلقُ عالياً فارغةً
 كبضعةٍ أمِّ لم تعدْ موجودةً
 في الطريقِ إلى البيتِ..
 ذهبتُ وراءَ الآجرِ تنيمُ مياهاً قديمةً
 وكلما داستُ على حَجرةٍ
 سدَّتْ فَمَ الماءِ بكلتا يديها
 كي لا يبكي..
 فلا يكبر..
 فلا يقطعُ بلادَ كلِّ يومٍ..
 فلا يحلقُ عالياً في قربةٍ فارغةٍ،
 سخام!

أحمل حياتي في حقيبة... وأبتسم



عبد المنعم القرشي



وهي أقرب إلى صورة (نيانتردال) يتجول في مرآة
هشمتها الأنانية، واعتراها خجلٌ أصفر، يكحل
عينيه بالخوف من الشتيمة، ليعرض آخر زوابع
الابتكار.

قرد الشمبانزي يمدد سعادته في المقهى، سعادته

أعوامٌ مرت... وأنا أبحث عن كذبتك في قاموسِ
الأرض، أقمارُ النار كاذبة أيضاً، وثمة ما يؤدي إلى
جنون العظمة من أخطاء المراوغة وابتهالات الرماد
أمام حشدٍ معلقٍ بين الأرض والسماء، آه... كذبتك
تثلج صدور الواهمين، تنام على عراء الفجيعة،

سوادك المضطرم، فوق كتف الوجود، صوتك فائض
عن الحاجة، أنت قلق المسافر نحو حتفه، سباحة في
موسيقى التيه، سيدة حقول الانكسار، فوق عتباتك
سحائب الخديعة، والحافات الخاوية، أرمالُ سوداء
أنت؟؟ أم فاجرة نفضت أيامها من الخطيئة، لا.. لا..
أنت حصان ميت حملته العاصفة لتلقيه في بهو

بحجم قبضة اليد، ونبيذ اللامبالاة يشرب الوجع
القادم من مسراتٍ لا تفقه كيف جاءت بلا رأسٍ،
وربما بلا قدمين.
أعوامٌ مرت... على كذبتك أيتها الحياة بلا مسوغٍ
أخلاقي، تتبعين طريقاً لا يصل إلى الطلوع،
أسمعك... وأنت تحملين عكازَ ابتهاجاتك، وتعزفين



فوق حياتهم البركات... في مدن... شوارعها دهشة
 الغريب أمام نهار يبتسم للافتات، وهي تفيض
 بالدموع.

يد -- يذوب صوتي في صورتها، إلا أن صلبانهم
 تختبئ خلف حياتنا، وبالرغم من أننا نطيل التلفت
 إلى السوراء، ولا نطمئن لنظراتنا النائمة في الخوف
 والاشمئزاز، إلا أننا نغني للفصول الهزيلة، ونقبل
 بلعب دور المهرج.

ا -- فوق عتبات الحاضر، يغرس المغني صوته
 ويرحل، يغرس حياته في الشجن ويمضي، قاذفاً
 حياته أمام دروب لا مفاتيح لها، وهو يسجن ذاته
 في ذاته، فتنهض من أشلائه زمجرة الشرار، وأنهار
 الانكسار، حتى بدت الحياة له جثة طافية فوق سواد
 أيامه... يا للهول مرت الأعوام وهي تطرق فصولاً
 بلا صلاحية... لا... لا... لا...

لكن..... مرت بلا استحياء مثل قطيع من البرق.

ة --

؟؟؟.....

حشرجاتك، تكتبين خريشاتحك وأنت موجودة في
 فيافي التيه، وفي طيات كلام السادة غير المهذبين...
 لا... لا... في الأكف التي يبني النمل أعشاشه فيها...
 أعوامٌ مرت... على كذبتك، جيفة إثر جيفة، وهم
 يواصلون البحث عن الكلام خارج الكلام، ويعودون
 إلى طبائعهم الحيوانية، حاملين أقفاصهم
 وخزائنهم فوق رؤوسهم، يدخلون الحياة ليخرجوا
 من مؤخرتها، أيتها الكلمات الذابلة، أين ماء وجهك،
 الأعداد تنشد للأعداد، تباً لك يا فيثاغورس، علمتهم
 العدد دون أن تخبرهم إنَّ العدد نغمٌ يفوح بأكوان
 لا تحدّ، بأيام ذي رأس ناصع وفجرٍ لا يشبه فجر
 السعالي والحيثان.

ح -- مرت جميعها بلا استحياء، مثل قطيع البرق،
 وكانت بحار رغباتنا تلمّ نثارَ عواصفنا، وهي تقتل
 اليقظة بالدهشة، فنقعي مصممين على مصالحة
 الواقع، ونرتد إلى صباحات أطفأها الحزن، حيث
 الظلال كانت موشومة بأضاليل الرغبة، وكانوا
 ينمقون الأرصفة بالبخور والذهب من أجل أن تهطل

على وجع أراك



معن غالب سباح



صبغت الدهرَ أحمرَكَ المعافى
 ندِيُّ الوردِ بين يديكَ غثُ
 وأنتَ حذاءٌ من لا نخلَ فيه
 ليُمطرَ من ثراكِ اليومَ فرثُ
 بوجهِ جميعِ من يبغيكَ موتاً
 عراقياً كأنَّ الموتَ إرثُ

على وجعِ أراكَ ندَى تنثُ
 فأقدمُ إنَّ كلَّ الكونِ يجثو
 وسدُّ من قناتِكَ ألفَ سهم
 فليلُ الحقدِ من هلعِ يبيثُ
 عراقُ الحبِّ حمالُ الرزايا
 سلمتَ وكانَ في الأحلامِ ضغثُ

فيا وطناً أضاعته الليالي
 فباتت في لظى الأوطان تحثو
 ترابَ الفاقاتِ بكلِّ عصرٍ
 على أبنائه الآهاتُ غوثُ
 لتأكلَ كلَ أبناءِ الثريا
 ويجثمَ فوقَ صدرِ الأرضِ فرثُ
 ألا حيتت من وطنٍ صبورٍ
 له في ذروةِ الأوطانِ مكثُ
 لنحك ما لصبرك في ضميري
 وفي جنبِي موقدةٌ ونفثُ
 غنائِي دونَ عينيك انطفاءً
 وجلبابي بغيرِ هواك رثُ
 بلادي أيما وجعِ كريمٍ
 على نهرِك والأيامِ حرثُ
 أنا هطَّالها وسماءِ أهلي
 تجود كديمةٍ والكونُ بعثُ
 ستلثُ في هوى الأحرارِ رُوحِي
 ويلمُعُ في ذرى عيني لهثُ

إذا الأيامُ مرَّتْ فيكَ صبراً
 وشاءتْ أن تراك اليومَ تجثو
 مددتَ لشمسها نسجَ جميلاً
 وشهدَ الطيبُ من جنبيك نفثُ
 تكبِّلني الهمومُ إذ ابتلاني
 ونوءُ الدهرِ في جنبِي كثُ
 فأحملُ كلَّ ليثٍ كان مجداً
 وملءُ جوانحي للغابِ ليثُ
 أجددُ عهدَ آبائي إذا ما
 تناستنا الحضارةُ إذ تبثُ
 أمدٌ يدين كالأمطارِ جوداً
 فيروى من دماءِ الوردِ غيثُ
 حضاراتُ وبابِ النخلِ بابي
 على مصراعهِ الدنيا تنثُ
 تشابهَ في ورودي واغترابي
 قطافُ الخيرِ بين يدي غوثُ
 أتحربُ الدهورَ وأنت فيها
 وسورةُ حربها مسخٌ وطمثُ
 وتتعبُ في لهاةِ الحربِ بحثاً
 فما يجديك عندَ البحثِ بحثُ

لغات



سالم محسن



الأنهارُ
 حدائقُ البيوت تركتني لطريقٍ واحدةٍ بين رصيفين
 أبحثُ عن مسيحٍ يصلبني على الأعمدة
 لا مصطبةً
 لا قلمَ
 لا مصباحَ

لا وجهَ لهذه المدينة
 كان وجهاً..
 ثم اختفى
 القديمُ
 والجديدُ سواء
 الشوارعُ

لعبةُ الجسدِ
 اللعبةُ الباليةُ
 لا أسماءَ في جيوبي
 لا عنوانَ في الذاكرة
 سأخذُ من الشهداء أيقونةً، دون هذا الكون
 هذا
 لهاثٌ لا يتوقف
 لا أريدُ إلا ما تُريدهُ خطاي
 - كُنْ مع الأرضِ في أولِ برعمِ، قالَ الصوتُ
 نشازٌ محفوفٌ بين رصيفين
 يأخذُني إلى صدَى همسِ
 أبحثُ عن مدينةٍ
 بلا أموات
 بلا أحياء
 مدينةٍ من يابسٍ وماءٍ
 مدينةٍ من قصبٍ وطائرٍ
 أبحثُ عن مدينةِ الأصواتِ.. تلك التي تُناديني

تأتي القصيدةُ فلا أكتبُها
 تكتبني فأربُتُ على كتفِها وأكمل مسيرتي
 كم تبقى؟
 سنة.. لا
 أقلُّ.. أم أكثر..؟
 أرمي الكلماتِ عندَ دُرُج الليلِ
 أُعيدها في الفجرِ
 ممزوجةً بأهاتٍ خفيضةٍ
 همهماتٍ
 آه.. نغمُ الحرفِ
 أدوفه مع الكلماتِ المبتورةِ
 أيها النغمُ المبتور
 يا فصاحةَ الطعنِ
 الصحراءُ بلا طرقِ
 المدنُ المموجةُ
 أصباغُ الحيطانِ
 الموتُ المبكرُ
 الولاداتُ العقيمةُ



يتعبهم الجنوب



هلال كوتا



أسفل العمر
مساجدُهم عامرة بالتوابيت
ومقابرُهم أكبر مما ينبغي
لازالت تسأل عنهم المدافن
حليقو الرأس

اهداء الى ملح الارض ...
هم آخر ما تبقى
بعد أن نفذ الرصاص
يورثون اطفالهم شظايا ...

ك واديهم الذي سكنوه
 كثيثو الشوارب
 لذا تولد ضحكاتهم مجروحة
 كثيرو التوجس على أعناقهم
 لأنهم ..
 لم يدمنوا التصفيق
 الساهون عن صلاتهم ...
 بذكر الله
 وقصص انبيائه
 كلما سمعوا افضل القصص
 تفقدوا صغارهم
 وراحوا الى البئر
 يدلون بدلوهم
 وكلما خلوا الى انصافهم
 قرأوا التكاثر
 سليلو الآلام
 صانعو المسلات ومروضو الحروب
 كنعانيون متخمون بالضاد / بالبداوة

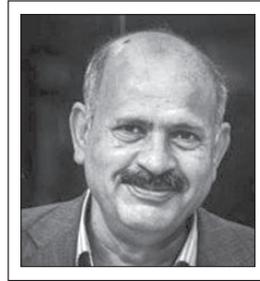


مذ عرفوه
 ادمنو الارض
 ألثموها بالمعاول
 هؤلاء أخوتي
 اتعبهم الجنوب كثيرا
 هم اخر ما تبقى
 بعد ان نفذ الرصاص.

كلما هبت الريحُ
 عزفتهم ...ك نايات حزينة
 مَذَّ عرفوا ان الله حق
 لم يصل اليهم خراج الخليفة
 ولم تتعمد انهارهم بالماء.
 يحبهم الله
 أكثر من حبهم لمواشيهم



ما أضحك البهلول



علي شبيب ورد



- | | |
|------------------------------------|------------------------|
| ماعداد الناس يعانون | 1 |
| من مشقة الذهاب إلى جبهات القتال | الموت شاعرٌ مذهلٌ، |
| لأنها في بيوتهم. | بأجسادنا يكتب القصائد. |
| 3 | 2 |
| التدمر من ارتفاع الأسعار في الحروب | في الحروب الحديثة |



عادة سيئة،

فليس كل الأسعار مرتفعة

والدليل سعر الدم.

4

الوقت في الحروب

يهشُّ نهارات ثيابها متسخة بدخان الأفئدة،

فتعدو لغسلها

برضاب غروبٍ دنيء

يحتسي الدم

كوؤسه الجثث.

5

في الحروب

أن اسكتيرون

يفوزون بجائزة نوبل

للحطام.

6

الموتى...

حروف رواية مدهشة
 لم تكتمل بعد.

7

في أول حرب فقد قدمه
 في الثانية فقد الأخرى
 في الثالثة فقد يده
 في الرابعة فقد الأخرى

في الخامسة فقد الطرف السفلي الثالث
 في السادسة فقد عقله
 في السابعة..

عفوا لم يشترك في السابعة
 لأنه إلى الآن يتساءل:

أيهما أكثر نفعاً

الرأس أم الجسد!؟

8

في الحروب تهرب الطيور
 وتدخل البنادق الأعشاش، لتنهب الزقزقة.

9

لكثرة الحروب
 لم أر البلاد كلها
 إلا على الخارطة
 بعد كل حرب أقبل الخارطة وأبكي
 لأنني أكبر، وهي تصغر.

10

ما من أحدٍ أضحك البهلول في موته،
 سوى النمل،
 الذي أقام معسكراً دبيبياً
 في مؤخرة هارون الرشيد



للأقنعة وجه واحد



عبد الأمير محسن



الملامح التي تتآكل على وجهك المجعد
لا ترتدي من صورتك الأولى
غير خطوط أليفة
وبعض أقنعة عجوز..
لذلك

الذاكرة - لحظة ما -
لا تبالي أين تنزف أوقاتنا الأخيرة،
بعض الذكريات لا تقاوم لها،
كذلك
لا أيام تتزين لمواعيد هرمة..

بانتظار توبة ليست أخيرة..

قناع ثالث

لست سليلاً لنبي متأخر
يمنحك العمرَ مؤجلاً حتى موتٍ قادم،
أو مجنوناً يمنح لحيته طعم الحرية..

قناع رابع

العزلة تترقب
لحظة تنزف رصيدك - غير الصالح -
بحماقاتٍ لا تنتهي..

قناع خامس

لست نادماً
لأنك تحتفي بموتك العاطل،

لا تبالي أيضاً تلك المرايا المُسنّة
بسنيك التي تتسللُ
خلف زجاجها المتأكسد..

قناع أول

لا معنى أن تمنح عينيك
وهم حياةٍ أخرى،
والصورة لم تبصر بعد
ما تقدّم من ذنبك
أو تأخر..

قناع ثان

تراودك دائماً
بقاياك التي لا تشيخ
لحظة تغفو في أرقٍ مشاكس
تلك الأخطاء التي تتراكم،

ما حولك يرحلُ أيضا..

قناع سادس

لكَ فكرةٌ أن تموتَ نبيا

بعضُك يوحى إليه

وبعضُك.. لم يتيقن بعد...

قناع ليس الأخير

لستَ سوى أمنيةٍ

أدمنتُ النومَ بنهاراتٍ عاقر

لذلك

تستعيرُ وجهكَ الدامسَ

نواياكَ

التي تشتهي

حضوركَ المعتم..



رجل الغيم



أحمد جارالله



عسى أني بللها إصغائي.
.....
كلما وضعت معطفي في الدولاب
انكسر الباب

أختار من الغيم.. أجمل المعاطف.. أرتديه.. وأخرج
وكلما مررت بأحد الأصدقاء
فتح مظلة أحزانه.. بوجهي
وبدأ يثرثر لي عن أيامه اليابسة

وخرجت سفينة
 تحمل من كل ذكرى نديّة زوجين اثنين!

 أمي.. كلما احتاجت ماءً
 عصرت قلبي
 في إبريق الشاي..
 ضيوفنا يتعجبون من نكهة الهيل في الأقداح!!

 من يدي يفيض الماء أيضاً
 لذا يتسابق أقاربي إلى مصافحتي في الصيف

 في ذاكرتي بحيرات...
 يستمتع بها مالك الحزين
 لذلك غالباً ماأقف على ساقٍ واحدة
 بانتظارك حبيبتي...!

 أتشاءب
 في ندلق الماء... على الصفحة
 لذلك لا تقرأ كلماتي إلا مع منشفة...!



رجل من تلك الحرب



حنون مجيد



صفاء ذاكرته، إلا أن يستحث عزمًا جديدًا فيبسط ذراعيه على الأرض، ويبدأ الزحف، مغادرًا، إلى حيث لا رجعة، هذا الركام من الجثث وهذا الأنين الملتاع. بل أن متتبع سعيه، سيتحقق له القول إن هذا الجندي الذي يواصل زحفه الحثيث، رجل يقاوم بإصرار عنيد كل ما يتهدده بالموت. الظلال هنا وهناك تنشأ شحيحة، لا وجود لها إلا مع شجيرة شوكيّة قميّة، أو نبتة بريّة تطاولت

أرسل يده تلامس رطوبة ظهرت على نقطة من لفافة ساقه المحمومة، وقد فزت على ألم جديد. عاد إلى لفافته يفتحها ويمسح عن جرحه، خيوط الدم التي تدفقت حديثاً وانتشرت بين كتله التي جفت من قبل. لا يبدو أن لي صلحاً قادمًا مع هذا الجرح. ليكن فأنا في حرب. وكرر ربطها شديدا هذه المرة. ليس أمامه، وقد مضت عليه ساعات يستعيد خلالها

فتح عينيه ببطء. تطلّع حوله بحذر محسوب. بدأت ذاكرته المتعبة، تستعيد الأحداث على مشهد هذا الخليط المترامي حوله من جثث وأنين، تتصادى معه ريح.

كم مضى عليه هنا؟

الذي بدأ يعرفه أنّ ساعات طويلة أو أياماً، لا بدّ أن تكون مرّت على نومه أو شبه موته، ليجفّ دمه؛ يصبح له ملمس لحاء شجرة عجوز.

بصعوبة بالغة رفع ظهره.. وتناولت أصابعه نحو نقطة من ساقه المحمومة، يتحسس كتل الدم المتقرّن عليها.

إستل لفافة قماش طبي احتفظ بها في حقيبته العسكرية لمثل هذه الحالات، وجعل يلفها حول الجرح، ابتداءً من أسفل الركبة حتى أعلاها، مخافة أن يتلوث بعوارض شتى.

أرخصى جسده تماماً: إن عدّ نجاته من مطحنة موت مغنما، وترك العنان لذاكرته تتجاوز هذا المساء الدبق الحار، إلى فجر يوم قريب مضى أو بضعة أيام.

ثمة صورة واهنة لجنود يتقدمون، يلوحون أمام عدسة المنظار أول انطلاقهم مثل غابة متحركة وشحّتها الغبشة بغلائل دهماء، ثم إنهم يتقدمون ويتقدمون كما لو على أجنحة الطير، حتى يصبحوا في مدى الرصاصة القاتلة.

كانوا يتقدمون كأموج البحر، لتصبح المعركة في الأخير، معركة الرجل بإزاء غريمه الآخر؛ يرى تجهّم وجهه، واحتدام الغضب في عينيه، شجاعة قلبه أو هزيمته.

يا إلهي.. إنني أراها من جديد؛ أرى عينيه تنفرجان

قليلاً وتوقفت، ولا شيء في متناوله الآن، بما فيها هذه السماء التي تبدو قريبة، وهذا الشريط المتداعي سريعاً من صور أصدقائه الذين بعمره، وكانوا طلاباً معه في مدرسة واحدة؛ قمصانهم بيض وحمر وخضر، معلّمة بفراشات وورود، استبدلوا بها قمصان الكاكي الكريهة، وذهبوا إليها ولم يعودوا.

الصورة الوحيدة التي تمهلت قليلاً أمام عينيه، صورته وهو يحمل قنينة عطر ممّوّهة الصورة والاسم؛ إلى أين بها يا صديقي؟ إنها لها، هدية مني إليها، ولأقول لها كذلك؛ وداعاً حبيبتي، لقد متّ.

لا يعرف إن كان صديقه هذا يعرف ببقائه حياً حتى الآن، أو مات قبله أو بعده.. لقد قالها عجلًا، ومرّ سريعاً، متلاشياً كما السراب. تفّ عليها؛ وقودها الناس والحجارة.

كان صديقه هذا جرح قبله وعرف في حلمه أنه مات، وجعل يتمنى لو أنه علم بموته، إنذا لحتّ الجرحى قبل أن يموتوا، على دفنه لئلا تسفح جسده ريح الظهيرة، أو تسفو عليه الرمال.

شلالات الضوء تنهمر على عينيه فتبهرهما. ولكي يعيد إليهما قدرتهما على النظر إلى الأشياء بصفاء، يظللها بكفيه. على هذه الأرض التي لوئتها الدماء، يمتدّ الضياء شاسعاً مترامياً، وكأنه صنو لها منذ الزمان.

يسوده هدوء أخذ أشبه بالهدوء الذي يشتمل النفس، حين تسلّم بأمر لا بد منالتسليم به من بعد عناء.

إستفاق على دفقة ألم حاد استفزت غيبوبته المغطاة بالدم والتراب، ما لبث وقعها الثقيل أن شاع في نصفه الأسفل الجريح.

بيادرنى فيغوص فى ساقى، فلا أعود أعرف ما
 حصل لى بعد؛ كيف سقطتُ، كيف أنا هنا، ما الموقف
 الأخير لهذه المعركة أو هذا الهجوم.
 كفى.. كفى....
 يصرخ بجميع صوته.
 تغيب صور القتلى والجرحى.. يخفّ الأنين على
 سمعه المكلوم، إنما يصمت حتى شخير الجراح..
 يغدو كل هذا والليل الأسود سواء.

بل تنشقان، وسكين بندقيتي يتوغل فى أقاصيه،
 أرى يديه تفلتان سلاحهما فيتهاوى، أرى الآخر
 وهو يخور فيبحث عن ملجأ تحت ظلال الحراب.
 أرى فزعه وهو يشهق إثر لسان بارد يغور بين هيكل
 ضلوعه. أرى وأرى، فما دامت هناك حرب، هناك
 صليل سيوف، وبريق حراب، وخرير دماء، وتساقط
 أشلاء، ثم لا أرى إلا صورة وجهه المعفر بالدم
 والتراب، تتسيد كامل بصري وسلاحه الأبيض





يتخطى تعب الجسد وعناء الروح، لكنه بعد ساعات آخر يستأنس لذلك الذي يهيب به بإصرار الناصح النصوح، أن يستسلم لنوم أو حتى لموت؛ فما أجمل النوم العميق يعقبه موت!

يعتزل منخفضاً معشوشباً هو الآخر قامت على مقربة منه شجيرات. هناك على حافته يبسط ذراعيه ويثبت مرفقيه، ويسحب ساقه اليمنى حتى تلتئم تماماً وتنغرز ركبتهما في الأرض.

يرفع جسده أعلى فأعلى. يبدأ بالميلان نحو اليمين ولكن بتدرج وبئيد وبئيد. تلامس كتفه الأرض. يزوي ركبته اليمنى تحت بطنه نحو جهة اليسار. إذ يحقق الميلان المطلوب ويستوي له الأمر على جنبه اليمين، يبدأ بالتسلل نحو الاستلقاء التام على ظهره، بمواجهة السماء التي بدأت تتكشف له تحت فيض من نور الفجر، فسيحة وصامتة.

يسمع صراخاً يتنأى فيصرخ متجاوباً معه، لكن صوته يتلاشى في البعد والسكون والصفاء. كُفَّ عن البكاء والصراخ نزار، وأنت هيفاء كفي عن النواح، وأنت أحمد، وأنت سلوى، كفا عن أي شيء، بل كفا عني.. يدخل في بحر غير متجانس من الحزن والوسن، فلا ينام.

الظهيرة جافة والسماء فيها جرح نرف دمائه فأمسى هو ولون الماء سواء. لا يعرف إن كانت الشمس ذكرته بحلم الليلة الفائتة، حين كان يشرب الماء ولا يرتوي، شرب من ماء زمزميته، وشرب من ماء بيته، وشرب من ماء جامع مجهول ولم يرتو.

العطش يلاحقه بصوت يلهب أحشاءه. يتناول زمزميته. يهيب به وعيه الواهن ألا يستقتر آخر

مدّ ذراعيه.. غرز أصابعه في الأرض وثنى ساقه وسحب جسده، مخلفاً ساقاً عاطلة يتوفز الألم فيها كلما تقدّم للأمام.

الأرض مستوية نسبياً تتيح استمرار الزحف عليها ساعة أو ساعات، نحو خطوط لا يعرف حتى الآن مقدار ما قطع إليها. كم ساعة مرّت عليه، حتى سكنت حركته وهو يلاحق بنظره جسداً دبّ قريباً منه، عرف فيما بعد أنه لثعلب أو أرنب، فرّ مذعوراً منه؟

إنحرف باتجاه وهدة معشوشبة قريبة، وقد التقطت أذناه دبيباً ثقيلًا أشبه ما يكون لحيوان مفترس يجرّ بين فكيه صيداً، أو لإنسان يزحف على أربع أو حتى مثله؛ على ثلاث.

إستلقى على وجهه مستشعراً جسداً يثقل وينتابه خدر ما. يسحب أنفاساً عميقة خالطتها عفونة تراب. يطرد عن وجدانه أغنية عدّها وقحة إذ جاءت تراوده، كان أن ردها قبل يوم.

ينأى القمر بعيداً، والجسد المزحوم بالحمى وعلامات الموت، يقاوم ذلك بإصرار حتى ولو إلى نقطة يكون الموت فيها أمناً وأمنية.

ساعات جديدة على أرض متموجة تارة، مستوية أخرى، وجرداء ذات نتوءات مسننة ثالثة تتمزق خلالها ذراعاه، تحقق له أملاً لا يعرف مقدار الصدق فيه، سوى أنه على قيد الحياة.

يرفع رأسه لأعلاه. يشاهد نجومًا متباعدة ساكنة لا حركة فيها إلا ما بدأ يتراقص هناك لعينيه المسهدتين. ياه.. ما أغرب هذا الكون. ما أشدّ غربة الوحيد فيه، ما أطول المسافات وما أقصر الذراعين!

على أرض وفز.

غاب عنه إن كان الثعلب ترك مخبأه، حين تشاغل بالبحث عن زمنه المعلق على يده اليسرى. الثانية بعد الظهر؛ وها هي صامتة كما هذه الأرض، وكما تلك السماء. إنما هي منزوعة الإحساس به، لا تفقه من أمره شيئاً؛ وسواء لديها، أن يظل هنا أو يكون هناك، وأن تمكث على يده أو تُلقي على الأرض مغمورة بالمطر والستراب، بعد أن تكون افترسته الثعالب والذئاب.

كان ينتظر الليل القريب البعيد ليواصل الزحف، يتذكر في الآن نفسه تلك ليالي الشتاء حينما يسكت الرصاص، ويصبح النوم الآمن موسوماً بالدفاء والقصص الجميلة والأحلام. كما يتذكر رقوده القيلولة في بيته في مثل هذا الوقت، مجرداً إلا من ملابسه الداخلية على سرير آمن ونظيف. أيستطيع الآن أن ينام بهدوء، أو راحة بال، أو دونما خوف؟ وماذا لو نمت وأكلني ثعلب لا ذئب؟ أغير أن يقال: إن الفتى المعمارك الشديد، أكله ثعلب جبان؟ يا لبؤس هذا الطالع الكئيب!

سأل نفسه إن كان ضعيفاً إلى هذا الحد ولا يدري. كاد يضحك منه، إذ لم يكن مرة على هذه الحال، كما لم يفكر نصف مرة في أن يكون كذلك، وقرر ألا يكون. ظهر الثعلب ثانية. ربما هي المرة الثالثة أو العاشرة لا يدري، وتقدم نحوه حتى ظن أنه سيهاجمه. عند نقطة قريبة منه، توقف ساكناً سكناً مملاً، وعيناه الذهبيتان غائرتان في عينيه. أيمكن أن يُخلق حب من هذا النوع بين جريح ومفترس تقترحه عينان جميلتان؟ حانت منه التفاتة مفاجئة نحو نقطة

قطراتها القليلة. يصيب منها ما يبيل شفثيه وينساب مشوباً بحرارة مقيتة نحو حنجرته ولا يتعداها. كان بحث ولكن دونما جدوى في حقائب الجرحى ثم القتلى، عن شيء يسد حاجته المتوترة إلى ماء أو طعام.

يرسل نظرة متوجسة على ما حوله. تقع عليه. ثعلب صغير يقف ساكناً على بعد قريب منه، عيناه لامعتان صافيتان تكتنزان فتنة طاغية، ومع ذلك فإنهما محملتان بحزن عميق.

يتفرس فيهما جيداً، يذهله أن يكون لثعلب مثل هاتين العينين البريئتين. كان في حقيقته أشبه بكلب متردد بين أن يترك سيده الجريح، أو يرتبط به حتى الهلاك.

إلتفت إلى ذيله المسترسل الطويل، وإلى قوائمه المتناسقة الدقيقة، ود لو يستعيرهما ليلة واحدة. ولو لم يكن جريحاً ذا جرح حار ومنفوخ لاستدعاه، تعال يا مسكين، تعال، وقدم له كفه؛ مغامراً ولو بإصبع أو بإصبعين.

تحرك، يكاد بوزه يلامس الأرض المعشوشبة. لم يبتعد سوى مسافة قصيرة وتوقف وعطف رقبته نحوه، متلمّظاً بلسان طويل رطب بعد أن اقتنص شيئاً صغيراً هناك.

تعاوده الحمى ليشعر بانتفاخ ساقه ودنو انفجارها. يدرك درجة هلاكه، ويبحث في الآن نفسه عن منفذ في أرض لا تحمل على ظهرها سوى جندي جريح، وثلعب يحمل في وجه واحد عيني طفل وأنياب ذئب، وكان هذا غيب نفسه بين مجموعة أحرش وشجيرات قمينة تلتئم من عطش على نفسها، تنبت

ليل ويأتي نهار، وينزف آخر قطرة حياة فيه..
كان يريد أن يصل.

شعت في الظلام بورتان مضيئتان متقاربتان،
تتحركان في كل الاتجاهات مرة واحدة. نقطتان
صغيرتان غامضتان تتقدمان أو تتوقفان.

هذه ليست المرة الأولى التي يخلع فيها فؤاده
الخوف، ولكن لهذا الخوف الذي يجتاح جسده دوي
خاص. العدو غامض، والوقت ليل، وهو جريح. إنما
لأول مرة يحدث له شيء من هذا، وقواه تنفذ ويده
تهونان.

كم لسوء حظه أن يتوقف زحفه بينما تنسرب إلى
جسده ونفسه آلام وعذابات شتى، ليبدو له أنه
الوحيد في هذا، ولم يكن إلا كذلك.

كان يود لو تجاوز هاتين البورتين الناريين، إلى
أرض غير هذه الأرض، وسماء غير هذه السماء، وإلى
فجر جديد. وإن ساورته فكرة أن يستدعي صاحب أو
صاحبة هاتين الشعلتين، ليجهز عليه، فهل فكر في
ذلك حقاً؟ وهل هناك من سلم جسده طواعية لثعلب
أو ذئب؟

إذاً ما بال هذه الأرض تتشقق تحتي كما لو أنها
تمتصني، وما بال الأوجاع تتألب عليّ حتى
لكأن ساقِي نفرتا مني، وما بال هاتين الجمرتين
المتقدتين لا تغامران بالوثوب على الفريسة مرة
واحدة وينتهي الأمر؟

تقدمي.. إني أراك.. فلست سوى ذئبة جائعة، وعدت
نفسها وصغارها الجياع بلحم وفير.. ها إني أراك
على وهج حلم جائح تحملين جسداً ملتحمًا بالظلام،
ورغبة جامحة في الافتراس.

معاكسه وانطلق إليها مسرعاً دونما هدف محدد
واختفى هناك.

أسلم نفسه لحظات لنوم قصير؛ لا بأس من أن
تأخذه غفوة، فلقد بعدُ عدوه، وصار له أن يستسلم
لغفوة يقاوم فيها وسن الليل، وأصغر أطفاله يشير
إلى الرباط الذي لفّ به ساقه؛ ويجيبه؛ لقد عضني
وهرب ثعلب جبان!

تحسس جيبه اليمين، تذكر قنينة العطر الصغيرة.
غضّ حياءً حينما أهملها ولم يفتحها أو يبال بها،
منذ أن عاد بها منذ ما يقرب من شهر من يد زوجه
هيفاء.. أخرجها أخيراً وصبّ عطرها على جرحه من
خلف ضمّاده، وبدلاً من أن يعود بها إليها لتملأها
له مثل كل مرّة، رماها على الأرض. كان يعرف أن
أشياء كثيرة مثلها قيمة أو أكثر، ألقي بها وتركت
هناك. ليس هذه المرة وحدها بل كل مرة.

فتح عينيه.. الشمس وقد مالت للمغرب، صار عليه
أن يمتطي ظهر الأرض كزّرة أخرى قبل أن يترصده
جندي عدو. لم يكن أمامه بدّ من أن يلمّ ساقه اليمني
بأدنى ذي بدء، وتبقى اليسرى ممدودة على حالها،
حتى يتيسر له إعادها إلى الوضع الذي يساعده أو
يساعدها على المضي معه، بأدنى قدر محتمل من
الآلام.

إستوى الليل كاملاً على الوجود..

وأن يزحف ويزحف حتى تدمى يدها وركبته،
وينفتح جرحه الكبير، ويكبر الجرح الصغير في
ساقه اليمني، ويتورم جسده كله، وتصبح الحمى
ناراً تأكله، وتطن في رأسه أصوات مبهمّة، وتظهر
نجوم، وتغيب نجوم، ويظهر القمر ويأفل، ويذهب

ويستفيق؛ ليكن لك الآن ما تشائين من طَرْفٍ أو قلبٍ
أو أحشاء، من عَيْنٍ أو أنفٍ أو أذنين، فلا تبطنِّي، بل
أنت تبطنين كما لو أن جرحي فيك، والليل موحش
وكئيب.. أه سيدتي الذئبة، لا الثعلبة، هل أنا أحلم أم
أنت تماكرين وتخادعين؟

ما يزال الليل أسود مطبقاً، وما يزال الخدر يسري في
عروقه السفلى، وما تزال العينان البارقتان تدنوان
وتبعدان، تثبتان وتزوغان، حتى ليضيق الأمل
فيهما ويتسع اليأس.

ها هو يشد ما تبقى من عزمه ليغادر زمنه الراكد
الممل، ولا يدري فوق أي جثة مضى يمرّ، وأي أهة
كان يسمع.

لا يا امرأة، لا.. الصفحة تنتقل، فأراك تفرحين على
عود حميد وثلاثة أطفال يكررون، كلما جئت إليهم
بكيس فاكهة، أو لعبة من لعب الأطفال.

نعم يا امرأتي، نعم.. الحزن أن تكون الذئبة، الثعلبة
أقرب إلي منك، وغدا إن بزغ النور ولم أصل، فما يوم
قادم هنا، إلا وفي أحشائه موت أو أي موت.

وها هو الفجر يدنو أو يطل، ليكشف زيف ثعلبة
تفرّ قبل أن يتجاوب بين أذنيها رصاص ثقيل، ملّ
صمت الليل وانهمر مُفرغاً خزين بنادقه على آخر
عدو محتمل، قد يكون هائماً على أرض حرام، مع
أولى ساعات صدور قرار وقف إطلاق النار؛ في اليوم
الثامن من الشهر الثامن من العام 1988.....

تقدمي وانزعي عني هذا العذاب الطويل، ضعي حداً
لجوعي وعطشي كما تضعين من لحمي ودمي، حداً
لجوعك وعطشك.

تقدمي مثلما أنت عليه اللحظة؛ أنياباً مثل سكاكين،
ناراً مثل جحيم، لا تترددي تردد المخادع الذليل،
فقد سئمت هذا الموت البطيء والنزيف المقيت.

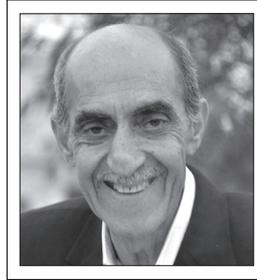
لو تعلمين كم زحفتُ، كم شعّت وانطفأت أمام عينيّ
من صور وأحلام ورغبات، وكم حلّ محلها من
أشباح وغيوم وتراب ومطر. وها إني أراهم يزحفون،
والحصاد قائم بين الجيشين، الحراب ترتفع والدماء
تفور، والمد يتواصل ولا ينتهي، فإن كنت لا تزحفين،
فها أنا أزحف إلى هدف آمن كنت أحسبني أتقدم
منه، بينما أنا أتقدم منك.

ها أنت ترين بتلكما اللؤلؤتين الناريتين، كيف تشل
الأعضاء، وكيف يكلّ الجسد أو يموت، بل كيف يتوق
إلى أسنان تقطع الحديد..

لا تخافي؛ إن ما تسمعيه ويرهيك رهبة رعناء
تأخذ بأعتى القلوب ليس مني، إنما هو صوت الريح
الغبراء التي غالباً ما تأتينا من بعيد، ومن حيث
تشاء ولا نشاء. هو صوتها الكالح الكريه. في الليل
يا أنت حتى الريح، أو مثل هذه الريح تصبح مخيفة
ومشكوكاً فيها، وتذهب بالسلام.

هل هو محموم ليسمع منها أو يهذي؛ ما جئت
لأكلك يا سعيد، إنما لأواسيك! فيسخر منه أو منها

البلابل



إسماعيل سكران

المنتسبون للجهاز.
على أية حال لقد نهضت من فراشي متثاقلاً، فقد
نمت في ساعة متأخرة من ليلة أمس كعادتي منذ
أن صرت على رأس مسؤولية إحدى دوائر الأمن
الوطني، واجبي يحتم عليّ السهر على سلامة الوطن،
من الجدير بالذكر أن أشير إلى أن هذا المنصب هو
من حصة جماعتنا فأنيطت زعامته إليّ باعتباري
من الكادر المتقدم.

أيقظني صفير أحد بلابلي قبيل موعد نهوضي
اليومي بساعة واحدة فبدلاً من أن أستيقظ في
السادسة أيقظني عند الخامسة فجراً. في صوته
نغمة غريبة فيها شجن، لم أعدها في بلابلي
العديدة من قبل على الرغم من أنني استوحيت اسم
أحد الانذارات العسكرية من أصوات بلابلي، أطلقت
عليه اسم إنذار صفير البلبل، هذه النغمة تعني إنذاراً
يبث رنينه مركزياً عبر أجهزة الموتريلا التي يحملها

درجة الانذار القصوى التي تعقب مرتبة إنذار جيم، فحالما يسمع مراتبي، الضباط والمنتسبون تلك النغمة فإنها تعني لهم حالة التأهب القصوى والتي تستدعي منهم التجمع في الأماكن المتفق عليها والمؤشرة ضمن الخطة الأمنية كمصادر خطيرة، خاصة بعد تجاوز التظاهرات مدياتها المسموحة وقامت باقتحام مجلس النواب والعبث بمحتوياته وكذلك اقتحام مجلس الوزراء، الامر الذي يعد مساساً بهيبة الدولة، ونحن طبعاً نحافظ على هيبة الدولة. وعلى غير عادتي لم أذهب مباشرة إلى الحمام لأخذ دوش الصباح، بل اتجهت مباشرة إلى أقفاص البلابل المعلقة بكلايب مثبتة في جدار المطبخ لأتبين سبب تبكير أحد بلابلي بإطلاق صفارته الصباحية، علماً بأنني واثق من أن زوجتي لا تترك بلابلي بلا طعام فهي تضع لهم تفاحاً معلقاً في سقوف الأقفاص، لذا استبعدت الجوع كسبب لذلك الاحتجاج المبكر، كما أن بلابلي لا تكثر إن رأته لساناً مثلاً يمر من أمام شبك المطبخ فهي مسالمة لهذا ندعوها بطيور الحب.

قد يظن البعض أنني ربما أكون بطراً أو بلا مشاغل، في الواقع لقد ذكرت لكم مهنتي في بداية حديثي معكم، أنا في المراتب المتقدمة في الدولة، غالباً ما ألتقي بوزراء أو برئيس الجمهورية أو رئيس الوزراء ورئيس مجلس النواب وبشخصيات أخرى مهمة. فأنا رجل أمن مهم على الرغم من أن معظم ضباط دائرتي هم من ضباط ما نسيمه نحن (دمج)، فالمعاون في دائرتي على سبيل المثال ينتمي إلى هذه الفئة وقد اعترف لي ذات يوم حين كنا معا

المهم أنني استيقظت فجراً قبيل مواعيدي اليومي المعتاد ظناً مني أن ذلك الصوت الصادر من حنجرة بلبلي إنما هو ينطلق من جهاز الانذار الموتريلا خاصتي والذي أضعه دائماً تحت وسادتي للطوارئ ولكي يتسنى لي أن أستجيب بسرعة وأن أكون مستعداً لأي نداء مفاجئ خاصة وأن الأوضاع الأمنية في البلاد ليست على ما يرام.

على أية حال استيقظت مذعوراً بعد سماعي لذلك الصوت لأنني في الواقع لم أكن متأكداً من مصدره أهو صادر من حنجرة البلبل أم من جهاز الموتريلا خاصتي.

من المفيد أن أذكر بفخر أنني مخترع صوت إنذار صفير البلبل الذي أصبح بمثابة إعلان عن بدء تنفيذ



زوجتي هي التي تهتم بخدمة هذه الكائنات الملونة، تستبدل مياهها تنظف أراضيات الأقفاس من بقايا الأطعمة المتناثرة ومن الذروق.

الغريب هو أنني عندما استيقظت استجابة لصوت أحد تلك البلابل الخمسين التي أمتلكها، أن بلبلًا واحدًا فقط من بين ذلك العدد هو فقط من أطلق ذلك النداء الحزين الذي يشبه الانذار الذي ابتكرته، فيما صمتت بقية البلابل ولم تشاركه في تغريدته تلك وهو أمر يحدث على خلاف عادة البلابل التي تهتاج مرة واحدة وبمختلف النغمات، الأمر الذي أثار استغرابي وفضولي على حد سواء وجعلني أتساءل عن الدافع الذي جعل تلك البلابل الكثيرة التي تتشارك في محمية من الأقفاس تصمت؟

حين دنوت من باب المطبخ حيث توجد أقفاس بلابلي في مكان خاص بها من غرفة المطبخ الشاسعة، رأيت أن جميع البلابل كانت مستيقظة، لكنها كانت تقف بالصف فوق الأعواد وقفة حداد وهي واجمة صامته ترنو نحو أحد تلك البلابل وهي متراسة جنب بعضها بانتظام كتراصف العسكر في ساحات التدريب، تنظر باحترام وحزن نحو بلبل سقط ميتاً على أرضية قفص الفناجز الناعمة.

لقد كان ذلك البلابل الصريع هو زوج تلك البلبلة المفجوعة والتي أيقظتني منذ الفجر وجعلتني أتوهم بأن ذلك الصغير صادر عن جهاز الانذار، حين دنوت مستطلعاً لم تتوقف تلك الهزارة المفجوعة عن إطلاق عويلها الحزين فبقيت واقفاً وقفة احترام وحداد أمام جثمان ذلك الهزار الزهري الجميل، وقفت دقيقة صمت.

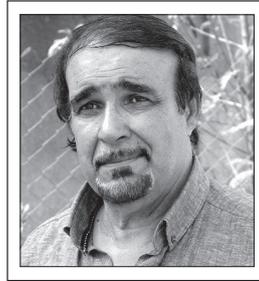
في غرفتي، بأنه لا يمتلك الخبرة الكافية في مجال اختصاصه فهو لم يؤد خدمة العلم آنذاك فقد أمضى حياته مناضلاً ضد النظام الشمولي وقد اضطر إلى التخفي في مقبرة وادي السلام، يبيع الماء في المقبرة المترامية الأطراف يرش الماء على القبور حين يرى ذوي الموتى وهم يبكون على موتاهم، يبلل القبر، سبيلاً على روح الميت، فينفحونه مبالغ بسيطة كثواب على روح الميت.

كان ينام متنقلاً في أماكن متفرقة من المقبرة الشاسعة كي لا يتعرض للاعتقال من قبل أجهزة السلطة، وقد احتسبت له هذه السنوات فيما بعد خدمة جهادية أضيفت إلى خدمته المدنية.

المهم كي لا أنسى قصة البلبل، بلبلي العزيز المغرد الذي أوحى لي بفكرة انذار (صغير البلبل) الذي عمم فيما بعد على كل جهازنا الأمني فأصبح إنذاراً رسمياً معتمدا لدينا.

لا أريد أن أطيل عليكم، لم تنقطع تغريدة بلبلي الحزين فقد تواصلت بإلحاح فيما كان الفجر علي وشك البروز واللون الرصاصي الداكن لم يزل طاغياً على الكون. طبعاً نسيت أن أقول لكم إنني أمتلك مجموعة من الأقفاس تضم أصنافاً متنوعة من البلابل لكل صنف في قفص خاص، لا يسمح باختلاط الأصناف كي لا تنشب فيما بينها معارك دامية. للكناري قفص، للفندور قفص ولطيور الحب قفصها الخاص للجاوي قفص أيضاً للفناجز قفص، كما أن لكل صنف طعامه الخاص، فمنها ما يرغب في حبوب الدخن ومنها ما يريد حب عباد الشمس وأخرى الحب المخبوط إضافة إلى الفواكه المتنوعة.

خطوات الكنغر



محمد علوان جبر

لجدار المدرسة متفافزاً كأنه الكنغر، بالكاد يلامس الأرض ثم يقفز، يقفز ويهبط بتواصل يشبه من يرقص على إيقاعات سريعة. فكّر شقيقه وهو يطالع تفافز الصغير: ما الذي فعله حتى يغضب الشبح هكذا؟ لم يقل له أحد أن يتبع شقيقه الصغير، لكنه توجس أن هناك شيئاً سيئاً سيحدث، أو ربما أراد أن يعرف سبب غضب زوج أمه بهذا الشكل؟! وما الشيء الأسود الذي قذفه بقوة ناحية شقيقه الصغي؟!؟



- إزتكب حماقة أخرى...
هكذا فكّر وهو يلاحق الصغير الذي خرج مسرعاً من الباب متفادياً الشيء الأسود الثقيل الذي قذفه "الشبح" باتجاهه لكنه أخطأه. ركض الصغير ناحية الشارع حافياً لأن صرخة الشبح لم تترك له الوقت الكافي لإرتداء نعله الإسفنجي الأزرق... كم تمنى في تلك اللحظة أن يكون في قدميه ليحميهما من سخونة الإسفلت التي جعلته يسير في الظل الكثيف



قرب بابهم، صرخت بغضب وهي تمسك أنف ابنها بخرقه وتهدد الجميع بيد مرفوعة إلى الأعلى كأنها ترسم حمما تطلقها علينا وتتوعد حقي الملاكم الذي فراكضا دون أن يلتفت).

توقع أن يتوقف الصغير قريبا من عمود الكهرباء خاصة وأن بيت أم فاروق كان مشرعا، لكنه واصل سيره قفزا في كل خطوة، لم يكن يعلم أن الصغير كان يتفادى حرارة الإسفلت التي تلسع قدميه الحافيتين بالركض وبتقافزه المتواصل الأمر الذي جعل المسافة بينهما تكبر، فأسرع متنقلا من وسط الشارع إلى الجدران حيث الظلال الكثيفة.

الصورة 2

من الباب الموارب قليلا، رأت أم شاكر، ولدي "جميلة" يمران تباعا في الظهيرة، رأت الصغير يمر راكضا وسط الشارع الإسفلتي حافيا قريبا من بابها، وبعدها بقليل رأت أخاه الأكبر الذي لم يكن حافيا يتبعه، تعرفهما جيدا وتعرف أمهما التي تزوجت من "الأعور" بحثا عن ما ينقذها من كلام الناس، فهي التي ترملت سريعا حينما مات زوجها بحادث سيارة وبقيت صامدة ترتدي السواد الذي كان يزيدا جمالا وألقا، فضلا عن خفة ظل تجعلها تختلف الكثير ممن تعرفهن في المدينة الصغيرة، تختلف عن أم فاروق رغم أنهما صديقتان لا تفترقان إلا نادرا، جميلة تثير اللغط أينما تذهب بقامتتها الهائلة ووجهها المدور كالبطيخة الحمراء، والأسنان العاجية التي تزيدها ألقا، على العكس من أم فاروق والمرأة التي اسمرت كثيرا وكبرت شفتاها وبدت كأنها من الزوج.

سار جوار جدار المدرسة محتميا به من الشمس العمودية، كانت الشوارع مقفرة، لم ير أم شاكر في جلستها المعتادة أمام بسطتها المليئة بالحلويات الملونة التي كان يتمنى أن يحصل عليها كلها دفعة واحدة "وهذا ما سأفعله ذات يوم" ردد هذه العبارة وهو يجتاز باب أم شاكر محاصرا بالروائح السكرية الملونة للأشياء المصفوفة في البسطة الخشبية التي تسحبها عند الظهيرة ناحية رواق البيت وتبقي الباب مواربا، فمن يريد أن يشتري من البسطة يضع قدمه داخل البيت مجتازا عتبة صغيرة من الطابوق تستخدمها حينما تخرج بضاعتها قريبا من الشارع عندما تشتد الحركة في الأزقة القريبة من بيتها. اجتاز ظللا داكنة قريبة من بيوت أخرى مصفوفة على طول الزقاق الذي قطعه الصغير بخطوات الكنغر الخرافية! بيت أم فاروق، إبتسم حينما امتزجت في برهة زمنية صغيرة صور الحلوى مع الوجه الأبله لصديقه فاروق بعينيه الجاحظتين وجسده البدين الذي يجعل من ينظر إليه يظنه أكبر من عمره، الأمر الذي يجعله مضحكا حينما يرونه يلعب مع من هم أصغر سنا، أو حينما يفتح فمه ويظهر الفراغ الذي تركته أسنانه الأمامية التي سقطت بسبب لكمة من حقي الملاكم حينما تحداه فاروق معتمدا على ضخامة جسده وطول قامته، يومها عقدت حلقة حول الملاكم وامتدحيه وسط الزقاق قريبا من عمود الكهرباء المزروع قرب بيت أم فاروق.....

(مر المشهد سريعا قبل أن نرى الدماء الكثيرة التي سألت من أنف فاروق وفمه، وفزع أمه الذي تحول إلى سباب انصب علينا وعلى من يقف بجانب العمود أو

والمقبرة القريبة من النهر حينها نكون قد أحصينا روح المدينة (مقبرة صغيرة رغم قدمها وسوق ونهر يمر سريعا مخترقا إياها من الشمال إلى الجنوب وأزقة متداخلة ودكاكين تشكل سوقها القديم). سلك الطريق التي اعتاد الشبخ سلوكها كل يوم في ذهابه وإيابه إلى البيت متخذاً طريق السوق دائماً، ليعود مترنحاً لا يعرف كيف يسير باستقامة بسبب ما يعبه في جوفه من دخان السكائر والشراب الرخيص.

- أين ذهب الصغير؟

فكر بما يمكن أن تفكر فيه أمه الآن، ولهذا حث خطاه سالكاً الطريق المؤدية إلى السوق... لكنه بعد أن عبر بعض الأزقة النائمة وسط الظهيرة حيث يهدأ اللغظ حيناً أو يتصاعد أحياناً أخرى، الصخب المنبعث من السوق على هيئة كلمات مبهمه وأصوات تشبه جوقة موسيقية تصل أذنيه بتقافز صوتي يشبه تقافز الصغير بخطواته الكنغرية وهو يسير حافياً على الرصيف الساخن، توقف متطلعاً إلى الأفق وعاد ليسلك الطريق الأخرى المؤدية إلى النهر.

الصورة 4

(أعلم أنه يتبعني لكنني لأراه وأنا أتطلع من مكاني حيث واصلت السير وأنا أتذكر وجهها الجميل يقترب مني تقبلني أجد نفسي إزاء العينين الواسعتين اللتين أحس - لا أعلم لماذا أني أضيع فيهما - لولا شبح "الأعور" الذي يتسلل خلصة بيننا لبقيت أزدرد أحاسيس الرفاهية من أمي، وأتخيلها مع الأعور الذي ضربني بشيء أسود لامس ركبتني بخشونة

أثار موضوع زواجها من الأعور الكثير من اللغظ في أعماق أغلب رجال المدينة عبر السؤال المكرر "كيف استطاع هذا السكير الذي سكن المدينة منذ سنوات قليلة أن يقنعها لتكون زوجة له؟" وهناك الكثير من اللغظ عن حياته البوهيمية حيث يمضي أغلب وقته في الحانات يستجدي عطف الزبائن ليشتروا له القليل من الخمر! وإذا وجه هذا السؤال إلى جميلة، كانت تكتفي بهز رأسها وتغير الموضوع متجنباً الخوض في أسباب قبولها الزواج من هذا السكير!

الصورة 3

الأعور.. الشبخ

"شفرتان لا يفهمهما إلا القلة من ساكني الأزقة القريبة من بيت جميلة، والتي تعني صبيح الأعور زوج أمهما هما الوحيدان يفهمان مايقولانه بحق زوج أمهما"
- كيف تحتمل أمي الرائحة الكريهة المنبعثة من فمه؟

لم تفارق عيناه الطريق بحثاً عن الصغير: أين يمكن أن يكون قد ذهب؟ لقد اختفى في الدائرة التي تتفرع إلى أربعة مسارات يؤدي أحدها إلى السوق وآخر إلى المنخفض المؤدي إلى النهر، فيما ينتهي المساران الآخران إلى ذات المكانين "السوق والنهر" مع فارق أنهما يتفرعان إلى فروع ودوائر تلتف وتتداخل مع بعضها، لكنها تؤدي في النهاية إلى السوق أو النهر، علامات شاخصة تمثل روح المدينة وهويتها إذا أضفنا إليها الأزقة المتداخلة والدكاكين القليلة ومنها دكان أم شاكر المقابل للمدرسة الوحيدة

في هشاشة الرمال الندية القريبة من الماء، كان يعلم أنه يتبعه، فلا أحد يهتم به في البيت سواه أما أمه فقد كانت تذوب ألما وهي ترى كراهية زوجها تتجسد أمامها ولا تملك إلا الصمت والبكاء، حالما تذكر الشبح بعينه الوحيدة، تصاعد هلعها وكاد يصطدم بقارب مقلوب على الرمل.. ركض حينما مست قدماه الرمال الندية، وقرب مرتفع رملي يصل إلى أعلى ركبتيه رأى عصفورا مقطوع الجناحين، أحد جناحيه قطع بشكل حاد، كأنه قطع بألة حادة تشبه السكين الكبيرة التي تمسكها أمه في المطبخ

قبل أن يضرب الباب، وينبعث من ذلك صوت كرية يشبه صوته، دائما أتخيلها معه في عتمة الغرفة التي لا يكسرهما الضوء الشحيح المنبعث من نافذة صغيرة، أتخيل قهقهاته وهو ينقر جسدها برائحة فمه وأصابعه الكريهة، تراودني هذه الكوابيس التي أستقبلها بصمت وجسدي يرتعش برعب واشمئزاز كبيرين).

وصل الصغير الطريق المؤدية إلى النهر، هب نسيم بارد لفتح وجهه المتعرق، وخفت قليلا لسعات الإسفلت على قدميه العاريتين، حينما بدأ يخوض



كبيرة إلى وجه الشبح، يقترب بنصل السكين من العين السليمة، قبل أن يفيق مرعوباً، ينفخ حلمه تحت صنوبر الماء، لكن تبقى صورة المقبض الأسود الذي يشبه الشيء الأسود الذي كاد ينغرز في ساقه لولا قفزته الهائلة من الباب إلى الشارع،
- هل ضربني بذات السكين التي كنت أعرزها في جسده؟

في مكاني قرب التل الرملي كانت حركة الرمال تشبه أذرع اخطبوط عملاق، كدت اضحك وأنا أرى تحول الرمال الندية إلى أذرع مبسوطة تقترب من قدمي العاريين، كان انعكاس الضوء الساقط من الشمس أقل حدة حينما كنت في الشارع المحاذي للمدرسة بعد أن قذف الشبح ذلك الشيء الثقيل، الأذرع تقترب مني، بقيت جامداً في مكاني. رأيت بطرف عيني شقيقي الذي كنت أعلم أنه سيلحق بي، إقتربت الأذرع الرملية الصفراء الداكنة بفعل المياه المتسربة إليها من النهر وبدأت تسحبني نحوها، كم أحسست بخفة جسدي وأنا أدور حول الأذرع الرملية، وبقي منظر السكين الحادة هو الشيء الوحيد الثابت حولي، السكين التي بدأ اللون الأحمر يطغى بقوة على نصلها الأبيض الذي يعكس الضوء بألوان تشبه ألوان قوس قزح النهر على الشاطئ، كنت أراقب أمني بعد أن تنتهي من تقطيع اللحم تضع السكين في الحوض الصغير وتفتح صنوبر الماء حيث يبدأ اللون الأحمر الداكن للدماء المتبسة على النصل، وبالتدريج تزداد حدة اللون الأحمر وهو يصبغ الماء في الحوض الصغير.

وتقطع بها اللحم.. لم تكن تستعمل قوة ذراعها في تقطيع اللحم، كانت السكين تنغرز عميقاً ويختفي نصلها بين طيات القطع، أما الجناح الآخر فقد قطع من منبته ورأى دائرة دموية متجمدة، العصفور يحاول تحريك الجزء المتبقي من الجناح المقطوع باستقامة لكنه لا يستطيع ويستعين بمخالبه الصغيرة للتخلص من كمامة الرمل الندية، إقترب الصغير بحذر من العصفور. حمله وهو يكاد يبكي وألقاه في الماء، إختفى الطائر بسرعة وسط تموج الماء، بقي يراقب مكان اختفاء الطائر وانعكاس ضوء الشمس على صفحة الماء الذي يسير ببطء، يتصاعد أمام عينيه كأصابع ملونة تظهر وتختفي. بمواجهة قوس القزح الملون للشمس وسط الألوان البيضاء والصفراء والحمراء وهي تمتد أصابعها الملونة في الماء، ثمة كتل أخرى بدأت تنضم مع خيوط الشمس وتشغل المسافة القصيرة بينه وبين النهر، كلما يتقدم يدغدغ الرمل الندي باطن قدميه اللذين كادا يتخشبان بفعل الحرارة التي لسعته رغم تقافزه. الضوء على الرمل لا يشبه الضوء في الماء، ولا يشبه الضوء المنبعث من السكين العملاقة التي كانت أمه تغرزها في اللحم عميقاً كما يفعل في أغلب احلامه وهو يقطع بذات السكين الكتلة اللحمية للجسد المشوه لزوج أمه حيث ينبعث مع كل ضربة شخير متقطع، يرى السكين تغور عميقاً في أماكن كثيرة من جسد الأعور، لكنه لا يرى دماً، الأمر الذي يجعله يواصل الضرب في جدار اللحم ويتصاعد صوت غريب من فمه الكريه، ويتواصل التشنج صعوده إلى الوجه الذي كان يتحول بسرعة

مشهد الطفلين الراكضين في الأزقة وسط الظهيرة، مر الصغير الحافي أولاً يركض بسرعة كأن هناك من يطارده، وبعدها مر شقيقه الكبير وهو يركض بذات السرعة، لم تفهم لكنها اكتفت بشهقة الدهشة التي لم يسمعها أحد سواها. لم يمض وقت طويل حتى وصل البيت، كان يرتجف من أعلاه إلى أسفله، وكاد يهوى على الأرض ورغب في أن يطلق صرخة، لكن دهشته وهو يرى الصغير يقف بالقرب من البوابة الرئيسية للبيت وهو يراقب الشيء الأسود الملقى على الأرض، منعه من إطلاق صرخته، إقترب من الصغير وأمسك يديه مقرباً جسده منه ليضمه، رأى دماء متببسة على قميصه.. لم يتكلم، كانا يرتجان مرعوبين وانهمكا في بكاء انطلق من فميهما الصغيرين، ولم يجروا أن يسأل الصغير عن مصدر الدم الذي رآه.. كان يبكي فقط وهو يراقب السكين ذات المقبض الأسود وهي قريبة من الباب.. كانت أمهما تراقب الطفلين المتعانقين، وكم تمنى في تلك اللحظة أن لا يعود زوجها ويقطع عليهما انفعالاتهما التي استغربت منها واكتفت بالصمت وهي تراقبهما، وقعت عيناه على الوجه الهلع لأمه.. لم يبح لها بمشهد جثة الشبح المغمورة قليلاً في الرمل الندي للشاطيء المقفر، ولم يحدثها عن السكين التي رآها في مكانين، رآها أولاً مغروسة في بطن الجسد على الشاطيء ورآها ملقاة قرب الباب في المكان الذي قذفها ناحية الصغير حينما هرب في أول النهار، وكم تمنى في تلك اللحظة أن يقترب أكثر من السكين ليتأكد مما يراه على نصلها الأبيض هل هي دماء الشبح أم شيء آخر!

الصورة 5

وأنا أسلك أقصر الطرق المؤدية إلى النهر، تصاعد هاجس في أعماقي، وقبل أن أصل إلى الماء رأيت تلة الرمل تتحرك، توقفت في مكاني...
"من بعيد رأى الصغير يقف جامداً أمام مرتفع رملي، ليس تماماً أمامه (هكذا شرح الأمر فيما بعد لأمه) بل بعد التل الصغير الذي كان يخفي نصف جسده قبل أن يختفي الجسد تماماً!
رأى الشبح قرب التل الرملي نائماً على ظهره، نصف جسده السفلي مغطى في الرمل ورأى بوضوح السكين الكبيرة التي كانت أمه تستخدمها في المطبخ مغروسة في بطنه، إمتص الرمل الكثير من الدم الأحمر الذي تيبس حول جسد الشبح، إقترب ببطء وعيناه تبحثان في الأرجاء عن شقيقه الصغير.. وجد نفسه وسط صمت الظهيرة على الشاطيء الرملي والسكون المخيف للجسد الساكن..
(كنت أرتجف وأنا أقترب من الوجه الكريه، الذي زاده الصمت والفم المفتوح بشاعة، وأضاف الصوت الملحاح لطنين الذباب خوفاً وهلعاً، تأكدت أن هذا الخراب في وجهه لم يكن قناعاً أو وهماً، ولم أجد في جسدي قوة تمنع انهيار الكامل وسقوطني قرب جسد الشبح، مما دفعني للتراجع السريع، درت حول القارب واتجهت مباشرة نحو الزقاق مزحاً عن صدري المشهد المرعب الذي مررت به بسرعة خرافية)

إخترق الطريق المختصرة المؤدية إلى بيتهم، لم ينتبه إلى بيت فاروق المشرع ولم ينتبه كما اعتاد دائماً إلى بسطة أم شاكر وإلى شهقتها وهي تراقب

جرّة قلم



سلام حربّة



البشرة لا ترى أوعية دم قانية بل كدما غامقة،
ودوائر سود في الوجوه من يراها يشعر بأن أشياء
نفيسة قد تفسخت في الداخل وأشلاءها تطفو رمادا
طاعنا بالموت على السحن وعممة سحيقة كالثقوب
الكونية في حدقات العيون تجذبك في أغوار متاهة
لا نهائية..حقا أن الوجه مرآة النفس،النضارة تعني
ذراعين مفتوحين لاستقبال الحياة والتجهم يعلن
غلق نوافذ الروح والوقوف برضا في نقطة اللاأين،

لا أعرف ما الذي حصل في مدينتي بعد أن ضربها
زلزال يقين أعمى ودارت بجنون حول نفسها بعد أن
اختلت بوصلة الرشد فمن كان يرنو نحو الشمال ارتد
كسيرا نحو الجنوب والشمس توهمت الغروب شروقا
وانتظرت احتضارها في فراش نسيانه، الناس
نزعت جلودها الذبئية المتغضنة الخشنة وانبثت
صوف الحملان الوديعه الناعمة والملاح اصطبغت
بخطوط داكنة،لحي كثة ووشوم في الجباه،وما تحت

عيون الرعية، يخط نقطة شروعه بمسح كل أثر نصبه الحاكم القديم، يمزق رايته المرفوعة على بناية ديوان الحكم ويمنع الناس، بمرسوم نافذ، إرتداء لون راية الحاكم القديم.. كان منصور الحاكم السابق قد رفع اللون الأصفر لونا لراية ساريتها على ديوان مملكته، الناس تعبر عن ولائها للحاكم بأن يصبح اللون الذي يختاره طاغيا في عمائم الرؤوس والملابس وواجهات البيوت والسحن المدعوك بالجووع وفقر الدم، حتى كلام الناس كانت حروفه ومخارج الفاظه تشم فيها نبرة الحاكم وبصاق حديثه وإن كان بلسان معقوف وهو يندر بالموت والفجعة وما أن تشهر في جلدك لونا آخر أمام المصبوغين عهرا بفرشاة الحاكم واحتقاره حتى تذهب برقبته طائعا إلى مقصلة الموت وقد تبرأ منك أبناؤك وعشيرتك، خلايا جسدك وحتى لسانك الذي طليته، رغما عنه، بلون مشاكس مغاير.. ما نراه اليوم مع الحاكم الجديد حميد يفوق كل الوصف والتوقع، فمنذ اليوم الأول لجلوسه على عرش المدينة، وقد نصبته قوى غاشمة خارجية لها فينا نوايا معتقة تنز خبثا ومأرب سود مسنودة بأموال الحاقدين علينا من المدن المجاورة لمدينتنا، كانت المدينة تقرب لون الراية التي سيرفعا حميد على سارية بناية حكمه.. تأخر رفع الراية على السارية أياما عدة، كنا نلمح حميدا مهموما في رواحه ومجيئه من بيت رافع، نسّاب المدينة، وزجاج سيارته القاتم يزيد من دكنة ملامح وجهه الغارقة بالأسئلة الثقيلة والشعر الكثيف، ابتدأت الشكوك تطن في عقولنا عن سر العلاقة بين حاكمنا الجديد ورافع النساب، المشهور

هذا الأمر لم أكن أشعر به لوحدي بل شاطرتني إياه خطيبتي سمر وهي غالبا ما تتفحص الوجوه في سوق المدينة في جولاتنا اليومية ونحن نحاول أن نجتمع، بالمال النزر الذي نملك، بعضا من عيدان عش الزوجية.. لم يبق لي إلا أن أرمم سقفا أطرده به وحدتي أستظل به مع سمر بعد أن هجرني اعز أصدقائي قريبي موفق وتركني غارقا محاصرا بوحشة هذا الزمن العبوس وأنيابه العطشى.. حتى هذه اللحظة وأنا غير مصدق أحقا أن جلد الكرامة سهل النزاع لهذه الدرجة واستعارة ذكاء الحرباء ومراوغتها ممكن ولا يحتاج إلا إلى جرأة منافق..؟ ما أقسى أن تعيش غريبا بين أهلك تبخر في وجوه اخوانك وأهلك وأبناء مدينتك فلا تعرف أحدا، أين الخل، في العيون أم أن الواقع ملون بضروب من الخيال والأوهام وحزم الظنون.. مدينتي جنة من جنان الله يحفها نهران يسقيان آخر عشبة في أرضها الطينية الرخوة، تعاقب على حكم مدينتي الملوك والأباطرة، المدنيون والعسكريون، الرحماء والقساء، الوطنيون والعملاء، تاريخ مدينتي بمجلداته العديدة التي كتبت منذ آلاف من السنين سجل حافل بالعنف والدم والقتل على الفكرة والهوية، يكفي الموت عذرا أنك تجهر بحب مدينتك لتفارق حياة مفطوما من أية لذة من مباحها العديدة المقموعة، السياسة الداعرة تتقلب في مدينتي بين الاحضان كما تتبدل القمصان على الأبدان، وفي كل عام أو نفر قليل من الأعوام والتي تغلي، على الدوام، على مرجل التأمروالديسياسة والانتقام يطالعك حاكم جديد، كاريزماه تتشكل حروفها من كسر شظايا الذل في

لم تهرأ تؤكد رابطة الدم بين حميد والشيخ قسيم المبارك، ستظهر إلى العلن شجرة نسب الشيخ على جلد غزال قديم موقع ومختوم بالشهود والوثائق وحميد آخر أوراقها الخضراء اليانعة، هذا ما سمعناه من رافع ويحلف عليه بأغلظ الأيمان..
علقت بتلعثم ولساني اليابس يلتصق بين حرف كلام وآخر في سقف فمي..

_ المدينة تعرف أن حميدا لا نسب له، نصّب أعداؤنا بعد أن أطاحوا بمنصور الأصفر كي ينتقم منا، أنا وأنت نعرف كيف عاش منبوذا بيننا حتى أن كلاما كثيرا يلاك عن سمعة أمه..
رفع موفق يده قاطعا حديثي والامتعاض باد على قسمات وجهه..

_ أرجوك لا تتكلم بسوء عن سيدنا حميد، إنه طاهر ولن أسمح بأي حديث ينال منه، الأصلاء الناجحون دائما أهداف للأحجار القذرة..

رمقني موفق بنظرة غاضبة ما زال نصلها تنزف له أحشائي، إنسل بين المتجمهرين وضاع في زحام الأيادي وهستيريا الأصوات التي ارتفعت حين أطل حميد من مقصورة بناية الحكم وهو يلوح بيده للجماهير التي لو امتلكت أجنحة لطارت إليه وضمته إلى صدورها وأشبعته قبلا.. كان حميد يلف رأسه بعمامة زرقاء، لحيته طويلة مشذبة والوقار المزيف يخطط تقاطيع وجهه كالذي يظهر على وجوه من تعتق الرياء والدجل داخلهم فهم مهرة في تقمص الأدوار وبراعة التمثيل، على الرغم من أن لا أحد في المدينة رأى حميدا في زمن منصور الأصفر يوم جامعا أو مسجدا ليصلي فيه ولفافة رأسه كانت

بيننا بالتلفيق والضحك على الذقون والمتاجرة الرخيصة في الأصول والأنساب، ولماذا لم ترتفع الراية على البناية إلى الآن ولم يجهر حميد باللون الذي اختاره..؟ لم يمض شهر إلا والسارية عالية تطعن كرش السماء المتهدل وتضيف أطوال أمتار عديدة إلى ديوان الحاكم وبنائات الدوائر الرسمية القصيرة القديمة والمهدمة يراها من يزور المدينة من الاتجاهات الأربعة، الراية زرقاء مطرزة بهلال ونجمة خماسية فضيين، تجمر أبناء المدينة قرب بناية الحاكم يصفع وجوههم الشاحبة بالدهشة والحيرة تموّج وتثني الراية الخفاقة، كعجربة مراهقة لم تتقن فنون الرقص، وهي تتمرغ زهوا ودلالا بين أحضان نسائم صباحية خفيفة باردة..
إلتفت إلى موفق الواقف بقربي..

_ أليست هذه الراية نفسها تعود لشيخنا قسيم المبارك مؤسس مدينتنا قبل أكثر من ألف عام..؟
أجاب موفق بجدية..

_ نعم إنها راية شيخنا قسيم المبارك.. حميد حاكمتا الجديد أثبت أنه احد أحفاد الشيخ قسيم..
تفرست في وجه موفق لعلّي ألمح خيطا للسخرية أو التهكم أو كذبة نيسانية رغم أن شهر نيسان فارقتنا أكاذيبه منذ أكثر من شهر..

_ ولكن الشيخ قسيم المبارك ليس لديه أبناء ولا أحفاد وهذا المذكور في وثيقته التي تركها لنا..
دون أن يلتفت إلي أجاب موفق بعدم ارتياح..

_ رافع النساب يقول إن للشيخ قسيم المبارك أبناء وأحفادا، أعداؤه حاولوا قطع نسله كي تُنسى سيرته العطرة، لقد زود رافع النساب حميدا بورقة قديمة

إلى براهين ومراجعات لإثبات صدقه.. إنسلت لائذا بعجزني إذ لا سبيل للعثور على موفق في ثورة بركان الرعاع هذه، إبتعدت يقودني التفكير الأصم حد كلت قدماي وآخر ما غرس في ذاكرتي ابتسامة زرقاء زاوية مرسومة في محيا حميد الحاكم الذي لم يخطر بباله يوما، حتى في أحلام يقظته، أن يكون أبناء مدينته بلا ذاكرة أو بصيرة وتغشي أبصارهم حجب من الخدع وقصر النظر.. في طريق العودة إلى البيت شاهدت طابورا طويلا يقف أمام بيت رافع النساب وهم يحملون أحلاما طرية وأوراقا عتيقة ورسوم أشجار أنساب طويلة فارعة تدلت ثمارها أسماء أبنائهم عازمين على مقايضة اللالون لجلود عشائهم بالغالي والنفيس ونحرا ما يخزنون من العملة الأجنبية الخضراء على دكة النسب الأزرق الجديد، تلف رؤوسهم عمائم زرق، تتدلى على أكتافهم يشامخ مطرزة بالحرير الأخضر المزرق الناصع، يطيلون اللحى ويركبون ملامح هجينة للتقوى ويرددون كلاما خفيا هامسا من يطيل النظر إليهم يخامرهم الشك بأنهم يرددون برتابة مقاطع آيات مثلومة حفظوها بالاكراه كمن يدخل امتحانا إجباريا دون رغبة أو تحضير وعيونهم تنطق أحقادا وكراهية وهم يلاحقون النساء المطعونات بنظراتهم الخليعة الحارقة والمتسريلات بالأحزان والسواد، إنهن سبب اللعنة والبلوى كما يقولون، الهاربات إلى بيوت أشد حلكة وظلمة من عسرة عقولهم..

في أحد نهارات الصيف القائل ودرجة الحرارة في الظل تتخطى الخمسين مئوية والنفس منقبضة تغلي.. طرقت باب بيت خطيبتي، سمر تجمد وجهها

صفراء ومن الجاهرين بالولاء إلى منصور الأصفر والمنتمين بفخر إلى شجرة نسبه المرتقة أغصانها من منسيي الأقوام الغريبة المهاجرة التي حطت في مدينتنا، حميد يترنم وبصوت عال بخطابات منصور وأقواله المأثورة وهو، برأيه، خاتم الفلاسفة ورحم الفلسفة أصيب، من بعده، بالعقم الأبدي.. كان يقول إن منصورا حكيم كالانبياء وأسماءه تسعة وتسعون يحفظها عن طيب خاطر، إلا أنه اليوم بوشم غامق ختم جبينه ليس من أثر سجود ولكنه، وقد فضحه مقرب منه هرب من بطشه، فعل نار كاوية لحجر مجمر أو ثمرة بانجان مشوية مؤخرتها.. كان حميد الأزرق يبدو بهيأة الشيخ قسيم المبارك الذي صورته الكتب ورسمته الأذهان حتى أن يدا فنية ماهرة بالمكياج قاربت بينه وبين قسيم ونثرت على وجهه غبار أزمان سحيقة، يبدو للناس وكأن قسيما قد تجسد بلحمه ودمه وهذا ليس بغريب ولا مستحيل الحدوث في زمننا، زمن العجائب والعلم المستحيل.. الجماهير هتفت بأعلى أصواتها فأطار صداها الحمائم الفتية، من أعشاش النخيل في أطراف المدينة، والتي لم يكتمل ريش أجنحتها ولم تتدرب على الطيران فصوت النفاق اعلى ترددا موجيا من صوت الحقيقة وأنفذ في الأذان السماء، لم أصدق ما سمعته من هتاف مدو انتفخت له الأوداج وما ارتسم على وجوه الحاضرين من تعابير مشوهة مغالية، حينها يئست من الحال الذي وصلت مدينتنا إليه، المدن ناس وتاريخ وحجارة إن خرب العقل وتوسخت الأخلاق بالدناءة فلا قيمة بعد للحجارة والتاريخ يبقى في موقف زور يحتاج

الغرفة وتعلقت بأهداب الهواء الثقيل..جلست سمر إلى جانبي والقلق يرتسم ارتجافا على شفثتها..
 _ لم تخبرني ما بك..هل حصل لك مكروه في عملك..؟
 تبادلنا نظرة طويلة..سكون الغرفة الرطبة التي لم تطعننا خناجر الشمس قد نفذ إلى مفاصلي فارتخت له الأعصاب المتصلبة،الحر وسلاحه الشمس الفتاكة تنهمر نصالها عمودية على البيوت ورؤوس البشر الهاربة صوب الجدران وما يشح منها من ظلال

وهي ترنو إلى فاتحة ضلفة الباب..
 _ ها سليم،ما بك..؟

أزحتها عن طريقي ومضيت إلى غرفة الاستقبال،إرتميت على كنبه طويلة وأنفاسي تتلاحق لا تقوى رئتاي على جمع الهواء لزفره، كانت الغرفة ظليلة رطبة يتخثر فيها بعض البرد من دقات نسائم زفرها جهاز التبريد المعلق على الحائط،ترسبت على طقم القنفات وعلى أرضية



مكان.. سنتزوج في أية بقعة في أرض الله الواسعة
لكن ليس في مدينتنا هذه..
أجابت باستغراب..

_ سليم، ما الذي حصل...؟
لم أقو على حبس دموع انهمرت من عيني.. أشحت
بوجهي جانبا كي لا أبدو أمامها ضعيفا، واصلت
حديثي وأنا أعض على نواجذي..
_ لا أستطيع تحمل هذه المهازل..

إلتفت إليها رغم أن الدموع تشجعت أكثر على الجريان
والرقص بخبث على خدودي الذاوية..

_ تصوري أن معظم أبناء مدينتنا يدعون الآن بأنهم
أحفاد الشيخ قسيم المبارك، حتى قريبي موفق هو
اليوم يعصب رأسه بعمامة زرقاء ويدعي بأنه أحد
أحفاد الشيخ علما بأن أجدادنا قد تأمروا تاريخيا
على الشيخ وتسببوا بحزنه الدائم وموته المبكر
وكتب التاريخ تشهد على ذلك..

زفرت سمر بحرقه.. تكلمت وهي شاردة البال..
_ ليكن، هذا الأمر لا يهمنا، لينتسب موفق إلى من
يشاء..

_ كيف لا يهمنا..؟ الكل يدعي القربى وابن عم
الحاكم حميد الأزرق، حتى يعيثوا فسادا أكثر في
المدينة، هؤلاء خربوا حاضرها وشوهوا جسدها
وسرقوا أموالها وجسوا أنفاس الناس وعدوا حروف
كلامهم بحجة أنهم مسؤولون عن المدينة كونهم
أحفاد مؤسسها الشيخ قسيم المبارك ينقشون صورته
على ملابسهم فوق منابت قلوبهم، لقد عاتبت موفقا
على فعلته هذه، قال لي صحيح نحن أقرباء ومن
عشيرة واحدة لكن فرع عائلته في شجرة العشيرة

وغير البيوت ملاذا للهاربين ببؤسهم من هجير
حياة ومن ألم يطالعهم من كل الجهات، الكهرباء
سلاح المواطن بطلقات خلب لا تصيب يهرب عند
اشتداد المواجهة ما يجعل المواطن أعزل يرفع راية
العجز والاستسلام.. سحبت نفسا عميقا، شعرت أن
جسدي أصبح أكثر اتزاناً وأمسك بتلابيب روحي
خوفا عليها من مغادرة الجسد..
_ سمر احزمي حقائبك، لم يعد لنا في هذه المدينة



جينات ذاكرة أبناء مدينته ينقلها الأفراد بصمات
وخصالا وحكايا.. طفت ابتسامه رصينة على وجهه
النوراني، نهض الشيخ وهو يمسك بذراعي.. وبنبرة
صافية كأن روحا أبدية تتكلم قال..
_ تعال معي لأرى حال مدينتي..
نهضت، نطقت بتلعثم..

_ لكني أخاف عليك منهم.. أحفادك يبيعون ويشترون
بك، ظهورك يسقط أقنعة الزيف عن وجوههم..
أطلق ضحكة ناعمة وصلني منها نغم عذب ضمد
روحي اللائبة.. وبسخرية:
_ أحفادي.. أصبح لي أحفاد.. المنافقون شر يتناسل
عبر العصور..

صمت وسحابة من الجزع حطت على وجهه لبرهة
لكن سرعان ما انقضت، سحبني خارجا من الغرفة..
كانت المدينة في حال لا يسر ما يشخص فيها
كأنه بقايا انفجار ذري مدمر، الفوضى تضرب
أطنابها، البنايات مهدمة، الشوارع حفرتها سيارات
الأحفاد الفارهة وجنهم عشيقاتهم، إطلاقاتهم
الوقحة تنضح شذوذا وعافية، تفاصيل وجوه
الرجال والنساء، المشغولة في صالونات التجميل
بعناية فائقة، تزيل الفوارق وتعكس اغراءات جنسية
مقاربة، تقاطع الطرقات سكنها المتسولون رجالا
ونساء وأطفالا بملابسهم الممزقة ووجوههم الوسخة
وأيديهم القذرة وهي تستجدي العون والعطف
من أولياء النعمة الجدد، طوابير الشباب يفترشون
الأرصعة وذباب البطالة يهشونه من على وجوههم،
كانوا ينظرون إلى الشيخ بعيون جامدة، ينهضون، بلا
وعي، غير مصدقين ما يرونه وقد تسمرت أقدامهم

يرجع في النهاية إلى الشيخ قسيم المبارك.. أي
جنون هذا..؟
أرادت سمر أن تطيب خاطري لكن كلامها اعترضته
دموعي المدرارة وتهدج صوتي من نحيب يتكسر
بين ضلوعي.. وضعت يدها على كتفي لكنني رفعت
يدها بقوة وحضنت رأسي بذراعي المتكئة على
حافة الكنبة العريضة وأجهشت ببكاء مر.. شعرت
من وقع قدميها وخفوت صوتها أنها أصبحت
خارج الغرفة وتهداتها شربتها زوايا ومنعطفات
البيت القديم.. كم مؤلم أن تسمع صدى بكائك تردده
جدران الغرفة كأنها يد تربت على كتفك تدعوك إلى
الهدوء والصبر، بكاء يشاطرك الوحدة ويحققك جرعة
عزم على أن هذا البؤس عقاب جماعي لن يستمر إلى
الأبد.. لا أعلم هل درجت في جادة النوم أم ما زلت
أصارع ألم الروح وأنا أرفرف في عالم فسيح شفيف
يضج بالنور والبهجة حينها أحسست أن يدا غريبة
حطت على كتفي، رفعت رأسي وأنا أجاهد لتنظيف
عيني من الدمع الراكد بفتحهما وغلقهما عدة مرات،
لم أصدق ما رآته عيناى حتى أنني انحسرت في
زاوية الكنبة وأضلاعي أطبقت بقوة على قلبي الذي
شارف على الانفجار وشعرت بأن روحي أنبتت لها
أجنحة خفية وعلى وشك الطيران.. لا تخف، هذا ما
نطقه الشيخ الجليل بصوته العذب الرخيم وعمته
الزرقاء ولحيته الفضية ووجهه القمري وعيني
اللتين تبوحان بكل شيء..

_ ألسنت الشيخ قسيم المبارك..؟
هز رأسه بلطف، كنت على يقين من جوابه ومثله
انطبعت صورته وكلماته وحكمه وبركاته في

وقع أقدامهم الغاضب والسنة زرق من عفن
كلام متخثر قديم، يحملون البنادق والسكاكين
والعصي والهرات والأكجار، يتطاير من الأفواه
الزبد والكلام البذيء والتهديد والوعيد يتقدمهم
حميد الحاكم وقريبي موفق وآلاف من البشر
يقودهم، كالقطيع، سوط انفعال ناري ينطبع على
الوجوه يمسحها، تحجب عنا الآفاق..

بقر مسامعي صراخ موفق الحاد وعيناه كتلتنا
لهب، لا تفسد حياتنا يا شيخ قسيم، الويل لمن يفسد
علينا ملذاتنا ومغانمنا.. إرجع من حيث أتيت يا
شيخ.. كانوا يتقدمون إلينا والشرر الأحمر يتطاير
من عيونهم، كانوا على مسافة صوت منا، تقدموا
خطوة وتراجعنا، بذعر، خطوة، كل ما شعرت به
أن قوة اقتلعتني من أرض الساحة، بلمح البصر..
أجلس الآن في مقعدي على الكنبه العريضة في بيت
خطيبتي سمر، الدموع جامدة في عيني، الأصوات
المرعدة الهادرة تتصاعد في الخارج وتقترب من
البيت أميز من بينها صوت موفق، أرنو إلى باب
الغرفة المغلق بوجل وخوف، ما زلت أتشنق عطر
الشيخ قسيم المبارك الزكي، يملأ روحي ويخدر
كافة حواسي..

إلى الارض كأنهم تماثيل حجرية.. أكوام النفايات
كناطحات السحاب علامات المدينة الفارقة..
_ دعنا نذهب إلى الساحة الكبيرة فهناك وضعت
حجر أساس هذه المدينة.. هل ما زالت الساحة
قائمة..؟

هزرت رأسي بالإيجاب، لم أستطع النطق فحتى هذه
اللحظة لم أكن أصدق بأني أمشي جنباً إلى جنب مع
الشيخ قسيم المبارك، سبقني الشيخ بخطوات عجل
في شارع المدينة الرئيسي، جمعت كل قواي كي ألحق
به.. لمحناً موفق وهو يقود سيارته الحديثة وعيناه
لم تسقطا عن الشيخ حتى وهو يجتازنا، التواء رأسه
واستدارة جسده العنيفة تسبباً بحك جلد الرصيف
بأظافر إطاري سيارته العريضين، الجميع كان
ينظر إلى المبارك والعيون جاحظة والأفواه نصف
مفتوحة من الدهشة..

قبل أن نصل إلى منتصف الساحة شعرت بأن
صوتا غليظاً يتضخم وراءنا، همهمات وصراخ
وجمل مبتورة وكلمات نابية وشتائم، عند الساحة
الكبيرة توقفنا.. التفتنا أنا والشيخ إلى الورا، كان
جمهور غفير كأنه يافطة عريضة زرقاء، عمائم
قلقة ويشامخ زرق تدلت من الأكتاف تخطط

الأجيال الشعرية.. جدل أبدي؟!

ثمة مفارقة يتوافر عليها هذا العدد "18"، من مجلة (الأديب العراقي)، تكمن في التناظر والتشابه بين الندوة الجديدة التي تتوسط متنه، وموضوعتها عن غياب التجييل بعد العام 2003، وبين مراجعتنا هذه لندوة عددها السابق (17). يعود سبب ذلك إلى أن الحديث عن "الجيلية" في الشعر، حصراً هنا، سينطلق من مناطق خلاف محتدم كان قد نشأ في مدونتنا النقدية وطروحات شعرائنا- العراقيين - منذ نهاية الثمانينيات إلى يومنا هذا. هكذا سينحصر جدل أبدي عن "الأجيال الشعرية": قدرتها على الصمود أمام سيل من رؤى نقاد وآراء شعراء مفادُه عدم التسليم لهذا المصطلح ابتداءً.

كانت ندوة عددنا الماضي، للتذكير، قد اشترك فيها الشعراء: خالد علي مصطفى، عبدالزهرة زكي، علاوي كاظم كشييش، عارف الساعدي. لقد قدموا فيها عصارة ما يحملونه من معرفة في "الأجيال الشعرية": مالها وما عليها.. هنا.. في العدد الحاضر، من مجلتنا، نستكتب ثلاثة معنيين بـ "الأجيال الشعرية بين الرفض والقبول": شاعراً وناقدين. نطمع منهم، ثلاثتهم، أن يقدّموا لقرائنا أكبر مقدار، ممكن لهم، مما يضيء مساحة واسعة من هذه الموضوعة الأثيرة.

علي سعدون

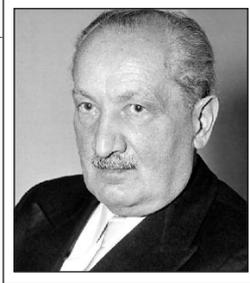
عن النقد والعد العشري

شوقي عبدالأمير

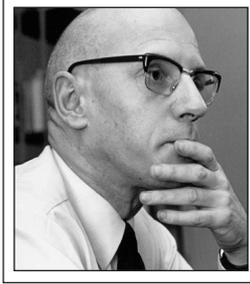


الخيول، تكون فيها الخيول هي الشعر والابداع،
والعربة هي النقد والبحث والتحليل... إلخ.
في الواقع هذه الصورة لا توجد في أوروبا، حيث أن
أسماء المفكرين والنقاد الكبار هم الذين يقودون
عربة الابداع الشعري عندما نرى أن هيدجر هو الذي
قدم هولدرن وأن رولان بارت هو الذي وضع أسس
الرؤية الشعرية والنص بشكل عام وكذلك تودوروف
وميشيل فوكو في (الكلمات والأشياء) وقبلهم نيتشه
في كل نصوصه..
بالطبع، يعود السبب إلى أن النقد الأوربي، مرتبط
بالحركة الفكرية والفلسفية، وهذه الأخيرة تعاني
من حدود ضيقة، وحصار ديني فكري حولها إلى
حالة هلامية غير قادرة على البحث المطلق الذي
يجب أن يتحرك فيه الفكر، وكلنا يعرف أن المسلمات

إن الحديث عن "الأجيال الشعرية" يذهب باتجاهين،
الأول عام ويخص النقد ككل، والثاني خاص
ويتعلق بالتقسيم العشري المعروف، الستينيات
والسبعينيات...
ما يخص النقد ككل، تواجهنا حالة عربية عامة
وهي سمة صارت معروفة ولا خلاف فيها، لكن
الاختلاف يأتي من الحدة تارة ومن البحث عن
الأسباب تارة أخرى، هذه الحالة هي التي تعرف
بـ(تخلف النقد العربي) عن حركة الابداع شعرا
ونثرا وفنونا تشكيلية على حد سواء، المراقب
للحركة الأدبية / الشعرية بالأخص - وهي مادة
المقال، يرى بوضوح أن الأسماء الشعرية منذ الرواد
وإلى يومنا ظلت هي اللامعة وهي التي تهيمن
على المشهد الشعري في صورة تشبه العربة تجرها



ميدجر



فوكو

وبدرجة أقل في الرواية والقصة القصيرة في العراق بالذات.. هذه السنوات العراقية كانت متميزة تاريخيا وفكريا وسياسيا في العراق فقط، فقد خرج العراق من أتون أزمة سياسية دموية ابتدأت منذ عام 1958، سقوط الملكية والطم الجمهوري المجهض في عام 1963 إلى عام 1968 وهي سنوات مفصلية في السياسة العراقية واكبتها نهضة أيديولوجية أممية وقومية احتلت الساحة السياسية والاجتماعية وحتى الابداعية..

هذه السنوات تميزت لوحدها ولم يحدث أن تميزت قبلها الخمسينيات ولا الأربعينيات.. ثم انطفأت ولم يتواصل نسغها بعد السبعينيات وهكذا ظلت - من وجهة نظري - مثل جزيرة صغيرة في محيط الحياة الثقافية العراقية.

لكن للسهولة ولغياب السؤال الفكري العميق جرى تعميم هذا العد العشري إلى السنوات قبل / بعد الستينيات، وهكذا ظهرت البحوث والدراسات بشكل (رجعي) كما يقال عن الخمسينيات والأربعينيات وتتابع الأمر إلى التسعينيات ولكن الغرابة في الأمر توقف هذا (العد النقدي) عند العام الأول من القرن الحادي والعشرين ولم يقل أحد (العشرة الأولى) من القرن الحادي والعشرين ولم نفهم لماذا والسبب كما يبدو واضحا هو في صعوبة التسمية الاصطلاحية وكان الأمر لا يعدو أكثر من سهولة التسمية الاصطلاحية لا غير... ولا أظنه أكثر من ذلك. الستينيات نعم. لكن لا قبل ولا بعد، وفي الستينيات

المذهبية والدينية بكل اتجاهاتها، هي التي تشكل سقفا واطئا جدا للسؤال الفلسفي والفكري، ومن هنا، فإن غياب النقد الحقيقي مرتبط بغياب المفكر والفيلسوف في ثقافتنا..

وإذن المشكلة عامة وليست محصورة بالنقد بصفته نوعا أدبيا متأخرا، إنما هو أحد ملامح غياب السؤال الفلسفي المحض، وهي النتيجة المباشرة التي تظهر على سطح الحياة الفكرية والبحثية فيما يخص جميع أشكال الابداع، لهذا انحصر العمل النقدي في أطر مدرسية ومنهجية تعليمية تارة، وهامشية تارة أخرى، مرتبطة

بمواكبة النصوص الابداعية وشرحها والتعليق عليها مع بحث في خصوصية هذا الشاعر أم ذاك من وجهات نظر لغوية تارة أو أيديولوجية تارة أخرى، وحتى اجتماعية.

لم يتوقف الأمر عند هذا الحد، فقد دخلت التأثيرات الخارجية لسلطة الدولة والمال والدين ومن ثم العلاقات الشخصية لتجهز كليا على (الظاهرة النقدية) بتحويلها إلى هامش لا دور له ولا تأثير في تطور وبناء العملية الابداعية.. هذا بشكل عام، أما عما يعرف بالعد العشري للنقد في الشعر العراقي بالأخص فهذه حالة في غاية الغرابة، ذلك لأننا لانعرف لها مثيلا، لا في الأدب الغربي ولا حتى في الأدب العربي بشكل عام، بدأت هذه التسمية من الستينيات في القرن المنصرم عندما أحدثت هذه المرحلة نوعا من الهزة في حركية تطور الشعر والفن التشكيلي

السؤال الجوهرى فى فكرنا وفى بحثنا الفلسفى..
لأن الفلسفة اليوم هى أساس كل تطور ابداعى
واجتماعى وهى غائبة كلياً عندنا حتى تاريخ
الفلسفة غائب هو الآخر وليس السؤال الفلسفى..
كيف يمكن والحالة هذه، أن يكون عندنا فكر
وإذا غاب الفكر كيف يمكن أن يكون لنا نقد،
وإذا غاب النقد كيف نؤسس لحياتنا وإبداعنا
وهويتنا...؟

بحث مهم لم يتم لحد الآن وهو الحوار الفكرى
والفلسفى الذى عمّ فى أفق الحياة الثقافية فى
العراق وهو ما أسس لقصيدة نثر عراقية..
لولا الأفق الفكرى.. والسؤال الفلسفى، الذى هيمن
على الحياة الأدبية فى تلك الفترة، لما عرفنا قصيدة
النثر ذات البعد الرؤيوى الذى يدير ظهراً للغنائية
والمقرنصات البلاغية بمختلف أشكالها..
إننى أعتقد أننا بأمس الحاجة إلى أن نعود إلى



إشكالية «الأجيال الشعرية».. مقاربة خلافية

عباس عبد جاسم



وقد تفرّعت عن هذه المحاور مصطلحات وتسميات أخرى، منها: التغيرات الاسلوبية لجيل الستينيات/ تطور الشعر أم تغيّره/ المراهقة الشعرية/ قصيدة الثمانينيات/ البيان الشعري/ البيان السبعيني/ حركة القصيدة اليومية/ البعد المعرفي لـ قصيدة الشعر – قصيدة النثر.

إنّ (مصطلح الجيل/ التجييل/ أدلجة الجيل/ البعد الجمالي) كانت مركز مدار الحوار بين أربعة شعراء ينتمون إلى تشكيلات معرفية وزمنية مختلفة، هم: خالد علي مصطفى/ عبد الزهرة زكي/ علاوي كاظم كشيّش/ عارف الساعدي.

وإزاء هذا التوصيف، ليس ثمة سمات مشتركة بين هؤلاء الشعراء، وإنما هناك عوامل اختلاف بينهم،

على الرغم من أهمية تداول إشكالية "الأجيال الشعرية" في ندوة العدد (17) من مجلة "الأديب العراقي"، وما تضمنت من مشكلات عدة، فإن (مفهوم الجيل)، فقد صلاحيته في التداول النقدي للحدث، ثم أطاحت الحدث البعدية بـ (فكرة الجيل) أصلاً.

ولكن قبل مقاربة إشكالية "الأجيال الشعرية": مقاربة خلافية، نوجه عناية القارئ إلى أن الدكتور أحمد الزبيدي (مدير الندوة) طرح أربعة محاور، هي: البعد الجمالي للتجييل الشعري/ البعد الأيديولوجي للتجييل الشعري/ المصطلحات الإبداعية للتقسيمات العشرية/ تقسيم الشعراء طبقات وأجيالا وعلاقتها بالموروث النقدي.

الاتجاه السياسي " و"فاضل العزاوي مؤدج مئة بالمئة" حتى سرياليتها "مؤدجة".

ولكن ينبغي الإشارة إلى أن حميد سعيد تجاوز الالتزام الأيديولوجي لصالح حرية الالتزام في خروجه على الأيديولوجية التي انتمى إليها، وذلك بعد أن أدرك (إن الخراب الذي فاجأ النص.. ما كان في النص)!! لهذا أفضى به الخروج بـ(اتجاه أفق أوسع) إلى أعلى تمرد في نطاق شعرية (نص تكعيبي) بوصفه النموذج الأعلى لـ(فوضى في غير أوانها).

وقد تنبّه عبد الزهرة زكي إلى تنازع الإرادتين بين الأيديولوجي والفني في البيان الشعري الموقع من أربعة شعراء ينتمون إلى أيديولوجيتين متعارضتين تماماً، هم سامي مهدي وخالد علي مصطفى وفاضل العزاوي وفوزي كريم.

ورأى بأن البيان السبعيني هو (بيان أيديولوجي بحث)، وخاصة أن شعراء ينتمون إلى أيديولوجية واحدة.

ولعل أهم سؤال توصل إليه الدكتور أحمد الزبيدي بحساسية عابرة للشعرية، عندما تلقف مقولة عبد الزهرة زكي في كتابه (طريق لا يسع إلا فرداً): "هل تحققت هذه السمة عند السبعينيين، وهل غيروا ولم يتطور شعرهم؟".

استدعت هذه المقولة أن ينبني السؤال على استراتيجية تختزل إشكالية مركبة بحاجة إلى قراءة "طباقية"، ليس لمعرفة ما إذا كان الشعر (لا يتطور)، وليس لمعرفة ما إذا كان الشعر (يتغير)، لأن هذا وذاك يمثل رأي عبد الزهرة زكي نفسه،

حتى بين أفراد الجيل الواحد.

وقبل الانطلاق من إشكالية (الجيل) الاصطلاحية والعودة إليها بسياق دائري، نوجه عناية القارئ أيضاً إلى ماورد على أسنة الشعراء الأربعة وملابساتهم الميتا شعرية.

فقد تساءل خالد علي مصطفى: "هل الجيل يشكل قيمة أو يشكل تطورا؟ أم إنه استمرار لوضع قائم؟". رغم أن البنية الاستفهامية للسؤال قائمة على الترجيح والاحتمال والخيارات المفتوحة، فإن الاجابة كانت محايدة، إن لم أقل محاكية تماماً لـ"فكرة الجيل"، لهذا جاءت لصالح "جيل من نصوص أدبية قد تكون مختلفة عن الجيل السابق أو اللاحق" أي النصوص المتميزة التي تشكل له "نوعاً من التحدي الشعري".

كما أن (الجيل) عنده، مسألة تتعلق بالتاريخ وليس الابداع" سواء كانت علاقة صراع أم علاقة تألف". ويرى أيضاً أن "التجديد ليس خطأ، إنما هو مسألة تتعلق بالتاريخ، بالتوزيع الزمني للشعراء".

وبعد أن رفض تسمية الجيل، يفترض تسمية أخرى هي "جيل ما بعد السياب"، وبذا استخدم (الجيل) اصطلاحاً ومفهوماً بصيغة النفي المتبادل بين الرفض له والقبول به في آن، وهذا الاستخدام هو جزء من إشكالية الجيل والتجديد في التداول النقدي اللساني.

وفي أدلجة الجيل أو التجديد، رأى أن البياتي والسياب انتفضا بعد خروجهما من الحزب الشيوعي "ولكن ظل الاتجاه الأيديولوجي مضمراً وليس موجهاً" ماعداً "حميد سعيد الذي انساق خلف

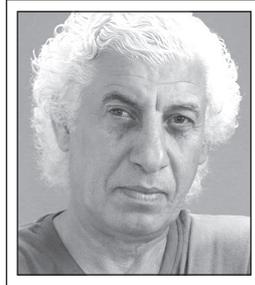
قصيدة الشعر".

ويرى بأن "تقسيمات الأجيال بدأت بالحادثة العربية"، بل ويذهب إلى أبعد من ذلك، إذ أن "التجيبيل فكرته الحادثة بالأساس، إن لم تكن هناك فكرة التحديث والتجاوز لا يمكن أن يسمى بالجيل". وبذا انساق في مساق خالد علي مصطفى في الجمع بين رفض فكرة الجيل والقبول بها!! وإلا فما تعليل اضمحلال (فكرة الجيل) في التداول النقدي للحادثة؟

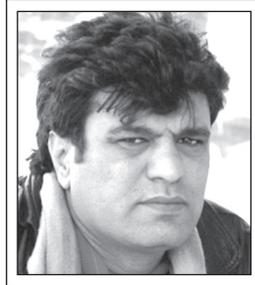
وما تعليل الكيفية التي أطاحت بها الحادثة البعدية (فكرة الجيل الشعري) كلياً؟ ويرى عارف الساعدي أن "قصيدة الشعر" التي صاغت فكرتها جماعته الشعرية كانت (وليدة لحظة)، أما (حركتها)، فقد كانت وليدة سنوات قبلها.

أما علاوي كاظم كشيخ، فقال "الترتيبات العشرية بؤس تاريخي" ورأى "أن الجيل لا يترك رؤياً"، وكانت "الحرب" هي الهاجس المحرك للثمانينيات، وذهب إلى أن الكتابة الشعرية في الثمانينيات انتحرت بسبب تمثّلها الشعري للحرب!

إن كانت (الحرب) كذلك، فما تعليل (الرواسب التحتانية) للحرب التي تحوّلت إلى عوامل محرّكة دافعة في التصادم السياقي للاتجاهات المتعاكسة في الشعرية العراقية، والتحول الشعري باتجاه البحث عن أفق شعري جديد؟



صلاح حسن



محمد مظلوم

ولكن لمعرفة ما تحقق من حيازة شعرية، وتحديدًا هل السبعينيون (غيروا ولم يتطور شعرهم؟) فعلاً على حد تعبير الدكتور الزبيدي.

إن كان الجواب كذلك أو غير ذلك، فقد ذهب عبد الزهرة زكي إلى أن "الشعر عمل فردي ينطلق من رؤية شخصية" لهذا فإن ما تحقق من منجز "لا يقترن بثقافة أمة معيّنة، ولا بثقافة جيل معين، أو جماعة معيّنة" كما أنه لا ينفي أن تظهر "أجيال تتأزر وتعمل من أجل ظروف اجتماعية وثقافية" ولكنه يستدرك في نفي ما سبق: "لكن الوجود الجماعي بالشعر من الممكن أن يعبر عنه من خلال الجماعات التي تظهر"، ويستدل في ذلك على ظهور الجماعات السريالية غير أن إيلوار خرج على "تقاليد السريالية".

ويلق عارف الساعدي على (فردية التجربة) في ضوء جماعة "قصيدة الشعر" التي انتمى إليها في التسعينيات، ويشير إلى أن "السنة الجيلية ابتدعها الستينيون ليختلفوا بها عن جيل الرواد"، وبذا فإن "الستينيين الذين أسسوا لفكرة الجيل الشعري، هيمنوا على المؤسسة الثقافية لأربعين عاماً من الحضور"، ولكن هل الستينيون هم وحدهم من كرس (فكرة الجيل)؟

ورغم أنه يرفض فكرة الجيل، فإنه يستخدم مصطلح الجيل كـ "جيل قصيدة الشعر الحر، وجيل قصيدة النثر، وجيل

ومن خلال هذا السياق الدائري، نرى بأن (فكرة الجيل) محكومة بألية تجميد حيوات الدينامية الشعرية، وتحبيدها بأطر اصطلاحية وأيديولوجية فقدت صلاحيتها النقدية والأيديولوجية، وخاصة بعد سقوط الأيديولوجيات الشمولية وانهيار اليقينيّات الشعرية لدرجة تداخلت الحدود بين الأفكار والتجاوب الشعرية المؤتلفة والمختلفة، حتى انزاحت فعلاً (فكرة الجيل والتجيب الشعرية) اصطلاحاً ومفهوماً ودلالة بتحوّلات الكتابة الشعرية العابرة للتقسيمات العشرية التقليدية.

من البداهة أن تستتبع الحروب والأزمات الحضارية تغييرات في الأشكال، وحتى المضامين، وإلا فما تعليل الأسباب المحركة والدافعة في تحوّلات الكتابة الشعرية الجديدة في الثمانينيات، وما بعد منتصف الثمانينيات على وجه الخصوص، منها تحوّل قصيدة النثر من هامش إلى مركز، وظهور (المحذوف) و(المحذوف) من وقائع الحرب بـ(التكرار) في تجربة محمد مظلوم وصلاح حسن، والتي تشكلت بحساسية شعرية جديدة صادمة للذائقة السائدة يومذاك.



الجيلية لا تمنع فرادة الشاعر

صادق ناصر الصكر



الشعر، إلا أن ذلك لا يتعارض مع الاقرار بوجود أنماط من المدونات الشعرية المرتبطة بحقبة زمنية دون سواها، بمعنى أنها تأتي إلى هذا العالم وتكشف عن أشياءها في زمن دون غيره، اليس ذلك هو الجذر المفهومي لفكر الجيل!

التسعينيون - مثلاً - متشابهون في النظرة إلى الشعر، نصوصهم بعد تجميعها وقراءتها بشكل جيد تؤكد ذلك، وليس لأننا نفتش عن بدعة الجيل بأي ثمن.. عودوا إلى الوراء قليلاً: النصوص التي كتبها الثمانينيون، مختلفة تماماً في اللغة وفي الرؤية عن النصوص التي كتبها رفاقهم من التسعينيين (بالمناسبة: الاستثناءات في إشكاليات من هذا النوع، تصبح تكريساً للقاعدة وليس خروجاً عنها

باهتمام كبير قرأت آراء الشعراء الذين تحدثوا عن إشكالية (الأجيال الشعرية) في العدد السابق من مجلة (الأديب العراقي)، حول تلك الآراء لدي عدد من الملاحظات:

أولاً/ هناك ما يشبه الاتفاق على أن (الجيلية) هي واحدة من أوهام ومغالطات الثقافة العراقية... إختلف المشاركون في طريقة التعبير عن ذلك، إلا أنهم في النهاية، كانوا في الموقع ذاته: علينا أن نتحدث عن "الشاعر" لا عن "الجيل".. (مع تفهمي لما كانوا يقصدونه وهم يتكلمون عن الجيل الشعري). من جهتي، أرى أن قضية الأجيال الشعرية لا يمكن الالتفاف عليها بهذه الطريقة.. الكل يعرف أننا، دائماً، نقرأ للشاعر تجربته الشخصية في كتابة

أو تحطيمها لها).

حين أقول، والمشهد الثقافي العراقي يؤكد ذلك، إن النص الشعري الثماني كان مشغولاً بإنشائه اللغوية الملغزة وتجريداته الذهنية المكثفة، فإن الاتيان بقائمة طويلة من الشعراء والنصوص لإثبات ما قلته سيكون مهمة سهلة، وفي هذه الحالة فإن الجيل الشعري لم يعد متخيلاً افتراضياً يوفر للنقد الأدبي فرص عمل مريحة، بل هو أمر فني واقع.. فإذا خرج (ثمانيني) واحد عن هذه الخارطة، فإن الأمور ستبقى على ما هي عليه: تلك هي القاعدة في الشعر وفي الفيزياء.

وجود الجيل الشعري يجب أن لا يختلط، أكثر من اللازم بالبحث عن الأسباب السوسولوجية والثقافية والسياسية لظهور الأجيال... هذه الأشياء الأخيرة هي المسؤولة عن صناعة برميل النفط، بنفس الدرجة التي تكون فيها مسؤولة عن هموم الجيل الشعري، إلا أن التركيز عليها ينبغي أن لا يكون على حساب ما ينتج منها: إختلاف الأجيال الشعرية.

ثانياً/ الشاعر علاوي كاظم كشيخ، على وجه التحديد، كان (خارج) سؤال الندوة إلى حد ما.. يقول: "سميت الشاعر الذي يرضى أن يكون ضمن مظلة الجيل، شاعراً داخلياً... الشاعر الذي يستغني عن فرادته وعن تميزه، يبحث عن أجيال... والأجيال ترثه حول جماعة مضطربين!!"

ما علاقة هذه التقولات بالسؤال!! هل الانتماء للجيل قرار أيديولوجي أو حزبي، كي نحاكمه بهذه اللغة!! ما معنى أن يرضى أو لا يرضى!! ما وجه الاستغناء

الطوعي عن الفرادة!!

مجموعة من منتجي النصوص الشعرية يفتحون عيونهم على مرحلة تاريخية معينة: حيث السياسة والمجتمع والاقتصاد وتحولات الثقافة واللغة الأدبية، فينتبه الآخرون ممن يقرأون، أن ثمة فضاء شعرياً مختلفاً.. تطلعات فنية وثقافية مشتركة لدى أولئك الذين ظهرت نصوصهم في حقبة محددة، فيقال: لدينا جيل.

ليس هناك أي خيانة للفرادة.. الشاعر دائماً ما يكون في "مساكنه الشخصي" بكامل القوى الجمالية لذلك المساء... مع تجربته الفردانية إلى آخر الخط..

في الوقت ذاته، لا أرى أن ذلك يدعونا لرفض الإقرار بالحساسية الفنية والثقافية المشتركة لدى مجموعة من المبدعين (الرواية الجديدة في فرنسا، على سبيل التوضيح، لم تجعل ساروت استنساخاً من بوتور، أو آلان روب غرييه، أو العكس)... ثم أن الشاعر، أتحدث عن الشاعر لا عن الموهوم الذي يبحث عن الجيل كنوع من التسلية والشغف بفكرة الجماعات، لا يعلم أنه أصبح منتماً للجيل.. هو أحد أبناء الكتابة والتاريخ، مع الوقت قد يبدأ الشاعر بالدفاع عن "قضية" جيله، حيث يكتشف أنها تستحق ذلك الدفاع... بعد أن يعرف أنه وصل إلى قلب الحياة من خلال تلك القضية... والأجيال، وقد لا يتطلب الأمر أن نقول ذلك، ليست مسؤولة عن فشل الشعراء.

ثالثاً/ الشاعر عارف الساعدي كان أكثر الشعراء تفهماً لمسألة الأجيال الشعرية في العراق وقصة نشوئها.. ولكن الغريب هو أنه يفسر الأمر، في سياق حديثه عن قضية أخرى، بالأسلوب التالي:

عليه تلك الحساسية وهي تشارك غيرها تجربة أنطولوجية مشتركة.

خامسا/ الشاعر عبد الزهرة زكي، في حديثه عن جدل الثمانيني / التسعيني، مع بعضهما، وجدلها مع الواقع، كان دقيقا في مقاربتة للمشهد، إلا أنه انتزع من التسعينيين خصوصيتهم بعد أن تطرق إلى "قصيدة النثر التي استقرت في التسعينات على أيدي شعراء من أجيال مختلفة"، بدلا من إلقاء الضوء على نقاط الاختلاف بين النص التسعيني وسواه.

أعتقد، وانطلاقا من ملاحظتي على "زكي" عائدا إلى ما سبقها من ملاحظات، أن الجيل الشعري يعلن عن نفسه، في البدء بوصفه موقفا من ثنائية: النص / الحياة... هذا الموقف تتولى شؤونه التحولات المنظورة وغير المنظورة في هذا العالم والتي ستضع كل ما لديها في الطريق أمام (الشاعر القادم) بعد اكتمال التجربة، تجربة الجيل، فإنها قد تقوم بإغواء "الآخرين" وقد يعملون على الوصول إليها لأي سبب كان، إلا أنهم - بالمطلق - لن يكونوا من لحمها ودمها... وبإمكاني أن أكتب عشرات الصفحات لتأكيد ذلك: بالقصائد والأسماء!!

في كل الأحوال: كانت ندوة "الأجيال الشعرية" واحدة من أهم ندوات المجلة... قضية مميزة ومثيرة، وهناك الكثير مما يمكن أن يقال حولها... ملاحظات الأساتذة الشعراء كانت على درجة عالية من الفطنة بصرف النظر عن الاتفاق أو الاختلاف، هنا أو هناك.

(الفردية وهي النتاج المهم للإبداع الشخصي، غير موجودة في العراق، الحكومات المركزية لا تسمح بالعمل الفردي الذي لا ينتعش إلا بأجواء الحرية شبه المعدومة هنا، "..."، لذلك كانت هذه المجاميع، "...")!!

ما أعرفه أن الشموليات، في العالم الثالث، لا تحسن الظن بالجماعات الأدبية وليس العكس... الساعدي أشار إلى "البيانات" التي عادة ما ترافق ولادة الجماعة أو الجيل، وأرى أن ذلك يمثل امتدادا لما يعرفه الشعراء عن اقتراب تجاربهم من بعضها البعض، وليس لأن "البيان" يبحث عن المجموعة (الاسم الآخر، ولكن الفتوي للجيل، حسب اللهجة السائدة في مداخلات عارف الساعدي).

رابعا/ الشاعر خالد علي مصطفى، أشار، وهو يتكلم عن جذور التعقيبات الجيلية في العراق، إلى "مسألة" قال إنها "مهمة جدا"، وهي كذلك بالفعل، قال: "هناك شعراء كانت عندهم الأيديولوجيا مجرد اتجاه سياسي، وليس اتجاها فنيا"... وهذا صحيح، وثقافة ما بعد 2003 قبل غيرها، عليها أن تعي ذلك سواء، حيث تريد أن تبحث في إشكالية الأجيال أو غيرها.

قد يبدو الموضوع من الخارج بعيدا عن جدل الأجيال الشعرية، إلا أنه في العمق ملتصق بها: تماثل المواقف السياسية وتطابقها لوحده لا يصنع جيلا شعريا... الحساسية الشخصية في انفتاحها على السياسة والعديد من العوامل الأخرى، هي من تضعنا بعد ذلك، أمام ملامح الجيل... ما تعرفت

المسرحية التاريخية وتمثلات المركز والهامش واقعة الطف أنموذجاً

د. سعد عزيز عبد الصاحب



مدخل

بإسقاط سياسي واجتماعي وأخلاقي باتجاه اللحظة الراهنة لتوليد انفتاح مداليلى لا نهائي، ولتشكل الشخصيات والفضاءات والسرديات المتاخمة للحسين مركزاً استقطابياً جديداً، وليصبح الفضاء المسرحي الجديد فضاءً منفتحاً على المعاصرة واتجاهات ما بعد الحداثة على صعيدي الشكل والمضمون، المبني والمعنى، ولتكتشف هذه القراءات والروى دوال بملولات جديدة إذ تحولت العلامات السينوغرافية والاكسوارية والأزياء التراثية السابقة (كالخيمة والسيف والراية والجمال والدروع...) إلى شكل معاصر (كمحطة قطار وحقائب وعصي وقناني ماء وقطارات...) ضمن فضاء طقسى جديد... وأصبحت شخصيات يزيد والحر وجون وهند بنت عامر مراكز أساسية ومحاور استقطاب جديدة بما تحويه شخصياتهم من خواص قابلة

يستمد هذا البحث مشكلته من جدلية الحضور والغياب، المركز والهامش، وتهشيم التراتب ببنيته التقليدية: أعلى / أسفل، أمام / خلف، في عروض المسرحية التاريخية، إذ اعتدنا كمتلقين أن نشاهد استقطاباً لشخصية الحسين في العروض التي تناولت واقعة الطف بوصفها شخصية تراجيدية.. وتسير كل العناصر الدرامية الأرسطية الستة من (حبكة وشخصية ولغة وفكرة وإيقاع ومرئيات) باتجاهها وتصب في مركزيتها إلا إننا لاحظنا في العروض الأخيرة عكساً لهذه المواضع والخصيصة باتجاه الانفتاح على أشكال وروى جديدة سواء في معالجة الشخصية الدرامية أو الفضاء المسرحي السينوغرافي أو الأزياء أو الحبيكات... إلخ. تفتقرن



الحسيني.
ويبقى هناك سيل من الأسئلة يحتاج إلى إجابات، هل إن الواقعة إذا قدمت درامياً في أشكال معاصرة يمكن لها أن تشكل أفقاً تواصلياً ينزاح عن الطقس، أم إنها تبقى مقتصرة على الطقس والشخوص

للتعبير عن المأساة فنياً، عندما يكون فيها من يمكن أن نوحده أنفسنا معه، ومن هنا تأتي أهمية الشخصيات والبنى الدرامية المهمشة والمتاخمة للحسين في نص واقعة الطف التي لم تلق اهتماماً وتركيزاً في التقديمات السابقة لعروض المسرح

يتداخل الزمن
ويتشظى المكان
بطريقة مونتاجية
تحول المأساة إلى
قيمة أخلاقية
ووجدانية لكل العصور.

الحسيني، يجعل هناك أهمية عضوية قصوى في مناقشة وتفكيك طبقات هذا اللون الجديد من العروض، بما يخدم الباحثين والمشهد المسرحي الأكاديمي، خصوصاً المخرجين والمؤلفين الدراميين على وفق السؤالين الإشكاليين الآتيين:

1. ما هي الدلالات الشكلية التي أنتجها التحول من المركز إلى الهامش في عروض المسرحية التاريخية؟
2. هل يشكل مفهوماً المركز والهامش دائرة تفعيل لاشتغالات المخرج المسرحي بصدده مفهومي الحضور والغياب؟

تأثيرات ما بعد الحداثة

رافقت الفنون باختلاف أساليبها وأجناسها كل تحولات الفكر الأوربي من التحديث إلى عصر الحداثة وإلى ما بعد الحداثة وكأن لكل مرحلة سماتها الخاصة بها وفيما يخص ما بعد الحداثة وما أنتجته من فنون حملت سماتها وأبعادها

الماثلة في الوعي الجمعي؟ إن الانفتاح الافتراضي الذي أجراه المؤلف الدرامي والمخرج في نص عرضه على إعادة إنتاج الشخصية التاريخية بمرجعياتها الأخلاقية والقيمية ومن ثم فضاء العرض بمحمولاته الشكلية جاء بعد كسر للمواضعات والتابوات المزمنة التي ظلت جاثمة على جسد المسرح الحسيني على وفق بنية (دوغمائية) واحدة بوصف الشمر ويزيد وابن زياد وحرمله أشراراً لا يمكن مناقشتهم درامياً إلا بوصفهم لونا واحداً.

فالشكل الدرامي والإخراجي الجديد في تصديه لهذه المواضعات الجامدة جعل من هذه الشخصيات تعيد إنتاج لحظتها الزمنية بمناقشة فعلها، (يزيد) سيعيد إنتاج اقترافه للمأساة وذلك بفعل التأنيب والخوف من العقاب والهواجس التي تحاصر ذاته. لذلك تشكل نسق جديد من العروض انبنى بثنائية الحضور/ الغياب وتعارضاتها الجدلية وبصراع الأنا/ الآخر الفني، ف(الحسين) ماثل في التاريخ كبطل لكنه على المسرح في هذه العروض غير مجسد نكاد لا نبصره... إلا إنه حاضر ومائل بقوة ويثقل خطابه الإنساني العام. ويتداخل الزمن ويتشظى المكان بطريقة مونتاجية تحول المأساة إلى قيمة أخلاقية ووجدانية لكل العصور، فالانفتاح على بناء سيرة افتراضية جديدة لعروض ونصوص ماثلة في اللاوعي الجمعي بكسر استقطاباتها ومناقشة حضورها بشبكة علاقات جديدة ومغايرة تتحرك بحرية في الزمكان وبجدل يزيح ما تراكم من مواضعات متحكمة وثابتة في ألبيومات المسرح

الفكرية والفلسفية والجمالية لاسيما وإنها قد حلت مشكلة غياب الهدف والغاية والمعنى بقبول التبعض باعتبارها أمراً نهائياً طبيعياً وتعبيراً عن التعددية والنسبية والانفتاح، وقبلت التغيير الكامل والدائم (1) ، واتخذت النصوص الفنية ذات السمات التي حملتها ثقافة ما بعد الحداثة، فجمالية النص الأدبي واللوحة التشكيلية والفيلم السينمائي والعرض المسرحي تشترك مع تلك الثقافة في السمات الآتية:

1. سلطة الثقافة: ضمن وجهة نظر أتباع هذا التيار نجد أن الثقافة لها أثرها على الممارسات الاجتماعية والإبداعية والثقافية على وفق التقنيات السائدة مثل الخط، الطباعة، الحاسوب، غيرت طبيعة الثقافات ومجتمعاتها.
2. المعنى الاختزالي: وفيه يحل الجزء محل الكل.
3. التشيؤ: وهو أحد تبعات سلطة الثقافة حيث يتم النظر إلى كل المعارف الإنسانية بمنظار واحد حيث تتساوى وتجتمع أفكار الفلسفة والاقتصاد والدين والسياسة في تقنية أو بنية واحدة ذات طبيعة رمزية (2).

ومن منطلق العرض المسرحي لما بعد حدائهي الذي بدأ يتشكل على أطلال التمرکزات الحدائيه التي بدت جد متعالیه تمايز خطاب المؤلف الذي هو صاحب نتاج النص بوصفه خطاباً مقدماً على غيره، أو بوصفه المركز البؤري الأساسي الذي تووّل إليه جميع مفردات النص من جهة والحاكم الشرعي لتثبيت المعاني وحراستها من الزحزحة والتلاعب لأجل فرض قصديته الأحادية من جهة ثانية (3) وليتحول كل ما هو حدث هامشي وغير

أساسي في البناء الدرامي إلى شكل أساسي تنبني عليه التحولات الكبرى للمسرحية فعد البداية تعريفاً واستهلالاً لا يؤدي غرضه، بل لا يغطي مساحة العمليات والمسؤوليات التي تراتبت على هذه البداية فمثلاً في مسرحية (مكبث) لـ(شكسبير) تكون تنبؤات الساحرات الفعل الدرامي الذي ينشط ويسند بقدر ما أفعالاً وأحداثاً تالية، إن هذه الأفعال إنما هي أفعال تحفيز واستفزاز كونها ستندفع لا لتتصادم بل لتؤسس خطأ تصاعدياً للأحداث القادمة والمتغيرات الجديدة (4) وإن الزمن في مسرح ما بعد الحداثة يتأسس على أن الماضي هو عماد شغل الذاكرة ومصدر استحضاراتها وهو بشكل ما تلك الصور المخزونة لأجل إعادة إحيائها بدائرة التمثيلات إلى الوجود، وهذا هو النسق المعمول به في المحاكاة وخاصة في بنيات العرض المسرحي، على اعتبار أن ذلك الماضي هو ما سيمنح الحاضر قدرة التقاط صورته، والعرض المسرحي بأنيته يفعل بالتفكك الزمني وقيامه إسقاطياً في الزمن الحاضر البحث، وعليه فإنه يتميز بالتضخيم أو التصغير أو التشتت أو اللاتمرکز وغياب المنطق العلمي أو السببي أو الإحالة الموضوعية حيث تمنع الذات المحايدة في مستقبل غير محسوب النتائج (5).

وفي إطار الجسد الأدائي في مسرح ما بعد الحداثة يمكن الإشارة لهذا الجسد باتخاذ سمات الاختزال والثقافة المعولمة في فنون ما بعد الحداثة ومنها العرض المسرحي حيث يتحرر الجسد من أبعاد الهوية التي توقفه تحت مرحلة تأريخية معينة، أو شكل معين أو حجم معين، ليكون الجسد قائماً على

الجسد هنا يعيش حالة من العزلة والاغتراب مما يتسبب بظهور عدة أعراف ودلالات في شكله الظاهر والمرئي دون ملمح ذاتي يخص حامله (7).
ويترتب على ما تقدم حضور الجسد في عروض مسرح ما بعد الحداثة ليقوم على أبعاد ومظاهر لا تخص الجمال المعروف الذي اعتاده المتلقي بل إن هناك سيادة لدلالات القبح تتأتى من واقع الذات الانسانية ومعاناتها من الحروب والمحن والكوارث والمستقبل المجهول، فالجمال لدى فلاسفة ما بعد

الاختلاف أكثر من النمط العفوي المألوف والهوية البيولوجية (6) ولتصبح دلالات اللون والشكل لهذا الجسد متغايرة عن أصلها الايقوني المجتمعي وحتى الفني النمطي، ولا يتوقف مسرح ما بعد الحداثة فيما يخص العرض المسرحي على تدمير وتفكيك النص الدرامي وما حملته البنى الدرامية من أشكال تخص كل مذهب أو مدرسة فنية كلاسيكية، واقعية، مثبتة، بل يسعى إلى تدمير الجسد البشري وجمالياته، وتأخذ ما بعد الحداثة بدلالات القبح وذلك إن



للمتلقي خطاب العرض المابعد حدثي الذي يحفل
 بكل أشكال الاختلاط والمزج وتغير ذهنية طرحه
 باعتماد الخطوط أو الألوان أو المساحات أو السطوح
 أو التشويه والسخرية(9) ونستطيع سوق أمثلة
 كثيرة على استلهام الهامشي والمقصي خصوصاً في
 التجارب الآسيوية والشرقية وتحويلها إلى منطلق
 مركزي في العرض المسرحي (فمن سمات مسرح
 الكابوكي الياباني، نمط التعبير الفني الحر والشعبي
 الذي يستلهم طباع الممثلين الجوالين، وسمات

الحدث لا يمكن أن يكون قيمة كونية شاملة للفن، إلى
 حد ما، لأن البشاعة والقبح وما يثير الاشمئزاز كلها
 يمكن أن تكون قيماً فنية إيجابية. فإن ما يمكن أن
 يعد بطريقة أخرى بشعاً، يمكن أن يكون جميلاً، وإن
 البشع والمثير والقبيح والهامشي يمكن أن يصبح
 بحد ذاته إيجابياً في قيمة العمل الفني(8) ويتشكل
 خطاب ما بعد الحدث على وفق آليات صورية
 أساسها العلامات الشكلية التي تنفتح على أكثر
 من تأويل دون تأكيد حقيقة ما والتي تترك عادة





الطف درامياً وخصوصاً ما بعد 2003 حيث أصبح هامش الحرية المتاح نسبياً في تقديم عروض هذه الواقعة سبباً في ظهور مسرحيات عديدة شكلت تنوعاً في أساليبها الإخراجية وانتقاءاتها للمقصي والمهمل والهامشي في موضوع واقعة الطف، وتركزت هذه العروض في مسرح المحافظات أو ما يسمى سابقاً بمسرح الهامش وهي تسمية أطلقها الشكل الأوتوقراطي المركزي للحكم في العراق حيث جعل من النشاط الثقافي في بغداد مركزاً، وعروض المحافظات هامشاً، لتتغير هذه المعادلة بعد عام 2003 لتصبح الهوامش مراكز استقطاب وتنوير وحضور مسرحي في ضوء المهرجانات العديدة لما يعرف بالمسرح الحسيني والتي استقطبت العديد من العروض المسرحية الملفتة ويمكن الركون لمستواها الفني بوصفها عينات منتقاة، يمكن قراءة دوالها بمدلولات متعددة لا نهائية منفتحة على السري والمغيب والمقصي. حيث أصبحت النهايات الدرامية لهذه العروض مفتوحة بعد أن كانت مغلقة تنتهي بفاجعة استشهاد الحسين، وتنوعت مراكز الاهتمام في القراءة الإخراجية حيث تم كسر المدرك الإيهامي لعروض واقعة الطف والاتجاه لأسلوب المسرح الملحمي المونتاجي الذي يقطع التراتبية التقليدية (بداية، وسط، نهاية) والشكل الفريتناجي - من مثلت فريتناج- المؤدي إلى الأزمة ثم حلها، في خريطة المبنى التراجيدي التقليدي، والاتجاه نحو المسرحية وعناصرها المباشرة في تماسها مع المتلقي، وتوفرت سيناريوهات وأشكال درامية حرة لعروض واقعة الطف المابعد حدثية والاعتماد

الأشكال الموسيقية الشعبية... لذلك جاء فناً متمثلاً للهامش ورفعته إلى درجة عليا من الفنية فكان توليفاً فنياً للجوهري بالهامش والسامي بالمبتذل (10) وفي طريق المعالجة الإخراجية لموضوعات ما بعد الكولونيالية ((ظهرت أفكار تدعو بالرجوع إلى التراث فيما يخص المسرح العربي بمحاولة لإبراز شكل ومضمون يخص الثقافة العربية الإسلامية، ومن تلك الجماعات المسرح (الاحتفالي) و(الحكواتي) و(الفوانيس) بشكل إسقاطي، ساعية إلى الأخذ بالتراث القصصي والحكائي والعادات والطقوس التي حملها التاريخ العربي الإسلامي وأنتجتها الذات العربية الإسلامية، مما تشارك به هذه الجماعات في مواجهة مركزية المسرح الأوربي وهيمنته الشكلية)) (11) وقدمت مأساة الحسين في واقعة الطف تقديمات عديدة في المسرح العربي والعراقي خصوصاً ونشاهد مدى التنوع والفرادة الأسلوبية في بعض العروض المسرحية التي تناولت الواقعة بأشكال ما بعد حدثية في تغييرها للنمط الأصلي من شبكة العلاقات إلى الحبكة إلى تثوير الشخصية الهامشية وجعلها مركزية لتأخذ دور البطولة إلى المرنيات المسرحية وأسلبتها والخروج عن السائد والمألوف في سينوغرافيا العروض المسرحية التي اعتادت أن تقدم الأشكال التراثية المرتبطة بالواقعة زمكانياً. فراحت تجعل من الأشكال مناظر وديكورات معاصرة وذلك أيضاً نجده في الأزياء والضوء واللون فكلها أصبحت تختلف عن العناصر الأصلية التي ألفناها في عروض مسرحية عديدة ناقشت موضوع واقعة

والاندحار يهيمنان عليه فيقرر المغادرة.. وفجأة يسمع نداء مدويا من خلف القاعة يقول ((ليبيك يا حسين)) ليبدأ العرض من لحظة اختيار الرحيل من مكة ورفض البيعة ليزيد بمشهد بين الحسين وابن عباس معلناً رحيل الأول لنشاهد مباشرة صورة لخيال الظل للسبايا وسط القافلة الراحلة إلى مصيرها المجهول.

يحولنا الفعل الاخراجي إلى تشظيات نصية نجدها في متون أخرى بتناسات مع مسرحيتي (عطيل يعود) لـ(نيكوس كاننتزاكي) و(ست شخصيات تبحث عن مؤلف) لـ(بيراندللو)، ليظهر لنا حوار بين المخرج والمؤلف في العرض.. المؤلف المعترض على سير أحداث نصه هنا والتي تتناص أيضاً مع مسرحية (السماع على إيقاع الجيرك) لـ(وليد أخلاصي)(12).

ويطلب ممثل شخصية الحر تبديل شخصيته بأخرى، مسوغاً طلبه هذا لعدم قدرته على تحمل هذه الثنائية في الصراع ما بين الخير والشر وبين أن يكون مع الحسين أو عليه، فالشخصية الدرامية في عروض ما بعد الحداثة المتمثلة للمسرح الحسيني لا تمثل قناعاً نهائياً بين الممثل والشخصية، بل وجود مسافة فكرية بين الممثل والشخصية تحول دون الاندماج الكلي.. ويسعى المخرج لإقناع ممثله بتوجيهات أحالت لتوجيهات ووصايا ("هاملت" شكسبير) إلى ممثلي الفرقة التمثيلية التي زارت القصر الملكي ليضعهم في الصورة التي يسعى هو إليها.. تتحرك فرضية المكان والزمان بسهولة في هذا العرض حيث تنتقل من الزمن الراهن إلى الكوفة وبالعكس..

تنوعت مراكز الاهتمام في القراءة الإخراجية حيث تم كسر المدرك الإيهامي لعروض واقعة الطف

على شذرات درامية بسيطة مما هو متراكم في اللاوعي الجمعي عن واقعة الطف، والانشقاق على البنية الدرامية النصية المحكمة الصنع نحو البنية التجريبية التي تنمي عناصر العرض على حساب العناصر الدرامية.. وعادت الجوقة المسرحية لتلعب أدواراً متعددة في العروض الطفوية الما بعد حداثية لتكون صوتاً متنوعاً وليس مرتبطاً بالجانب الخير والايجابي فقد تمثل في توظيفاتها أعداء الحسين وقد تمثل أصحابه إضافة لتوليدها الدلالي المستمر مع المفردات الاكسسوارية منتجة مدلولات لا نهائية.. إضافة لعنصر التعابر الزمني بين الماضي والحاضر في الرجوع للواقعة وشخوصها ومن ثم العودة إلى اللحظة الراهنة بشخوصها المعاصرين على وفق الفرضية الإخراجية المنتخبة..

ومن هذه العروض مسرحية (على ظلال الطف)، نص بارعة مهدي وإخراج علي الشيباني، التي تنبني على لعبة افتراضية مفادها أن مخرجاً معاصراً يحاول أن يخرج مسرحية عن الإمام الحسين، لكن العجز

تاريخ المسرح العراقي تشبه مرحلة القرون الوسطى في الذاكرة المسرحية وسيطرة الكنيسة على مقدرات المسرح في تلك الفترة

العيال بدون ماء! لتنتهي المسرحية بمجيء قطار ينزل منه شباب وأطفال يحملون رايات الحسين يطلبون من قاطع التذاكر أن يدلهم على طريق الحسين لينصروه.

مسرحية (جمال الليل) فيها تناص واضح مع مسرحية (مسافر ليل) لـ(صلاح عبد الصبور) ابتداء من العنوان، فكلتاهما تحملان مفردة "الليل"، ومفردتا "جمال" و"مسافر" لهما مدلول حركي انتقالي من مكان لآخر.. وكذلك تجسد التناص فيما يخص أحداث المسرحيتين، فالأحداث في كليهما تتم بعد منتصف الليل.

وهناك تناص يصنعه المكان في كلتا المسرحيتين إضافة للتناص مع قاطع التذاكر في مسرحية (عبد الصبور)، جاءت الأزياء المسرحية بشكلها المعاصر وبالزّي الرسمي ذي اللون الاسود فيما يخص الجوقة والممثلين رجالاً ونساء وأطفالاً وهي ذات دلالة بأن الواقعة ما زالت مستمرة والحداد عليها قائم...

وينتقي الإخراج للحظات الدرامية لا عبر تسلسلها التاريخي بل بحسب الحاجة الدرامية لرؤية العرض، فينتفض المؤلف هنا معترضاً على ما يجري إلا إن المخرج يحاول إقناعه في أنه يريد تقديم الواقعة كما يراها في أحلامه، لا كما حدثت على وفق منطقتها التاريخي. لينفتح الإخراج على العلامات الراسخة في الوعي الجمعي في واقعة الطف ليحولها إلى مدلولات أخرى تقترن بالأصل ولكن بشكل ممسرح فالكنائية المنتخبة للطفل الرضيع في العرض كانت باقاة زهور تحملها الشخصيات وهي تحميها من النبل.. وتتحول الرماح إلى شخصيات المعركة وبخاصة أصحاب الحسين في وقوفهم معه واستشهادهم واقفين، ولتتحول الرماح أيضاً إلى يد فنتازية كبرى تدعو إلى الله أن يخرج الحسين من محتته..

وفي مسرحية (جمال الليل)، نص عمار نعمة جابر وإخراج خالد علوان، تراح البيئة التاريخية تماماً باتجاه العصرية، في ضوء محطة قطار نشاهد فيه (كابينة) قاطع التذاكر وسكة منصوبة على الأرض ومسافرين.. أحدهم مرتبك يروم المغادرة فوراً وبلا إبطاء.. لكنه لا يستطيع ذلك بسبب ترده، نفهم من الحوار أنه غادر الحسين وأهله قبل نشوب المعركة متخذاً الليل جملاً حسب مقولة الحسين ((هاهو الليل قد غشيمك فاتخذوه جملاً)).. ليقوم حواراً مع قاطع التذاكر ومع الأشخاص الذين يغدون هاربين من المعركة ولم ينصروا الحسين، لتأتي امرأة وزوجها هاربين من المعركة أيضاً لكن الزوجة تحمل قربة ماء كانت قد سرقتها من مخيم الحسين ليبقى

دون وصول الحالم لرؤية الفتاة كي يمنعه من الانتحار، ويحاولون غسل دماغه وحشوه بأفكار سوداوية تغير من طريقة تفكيره كي ينضم معهم... الحكاية استعارة عن سير الإمام الحسين نحو الكوفة وقطع الطريق عليه من قبل الحر في حوار فلسفي عن اللون الواحد والطريق الواحد والفكرة الواحدة، السينوغرافيا معاصرة متمثلة لعلامات البلدية التي تستخدمها في الطرق كي تمنع المارة من المرور لانشغالها في أعمال الطرق أو ما شابه.. وبمدلولات محدثة عن مفهومات الإنسان والتضحية والإيثار والفضاء وغيرها..

وفي مسرحية (الهاجس الأخير)، إعداد نعيم خلف وإخراج علي مجيد، يختزل الصراع الذاتي في نفس الحر، إلى شكل ضوء قناع مزدوج أو وجه ذي صورتين الحر وضميره أو الحر وهاجسه في صراع نفسي مرير وشكل تجريدي مؤسلب يدل على انقسام الشخصية عن حضورها الفيزيقي وانفتاحها على جهان لا نهائي بلغة مفككة مضطربة، وبغياب لـ(الحسين) وحضوره المرئي مدللاً على قوة هذا الغياب واستبداله بالحضور الروحي المتوثب في شخص الحر الملتاث واللأذ بإطار خشبي: إطار صورة تبحث عن فوتوغرافية ومجد لا يتم إلا بالتوحد مع الذات وإلغاء الوجه الآخر.

نماذج منتخبة

يمكن اعتبار الحقبه التي سبقت عام 2003 في العراق فيما يخص العروض التي تناولت موضوعه

إضافة لحضور البانوراما الظلية أو خيال الظل فقد صور لنا أهوال المعركة عبر الظلال الخلفية التي تكونت بمصاحبة المؤثرات الصوتية مقربة للأحداث إضافة لسماع العزف الحي المنسجم في تواتراته مع أحداث المسرحية والجوقة القريبة من وظيفتها الأغريقية في نقل الخبر والتعليق على الحدث (13).

على الرغم من الطبيعة الإيهامية والأداء التمثيلي الاندماجي للممثلين إلا إن عملية عصرنة بيئة العرض حولت المتلقي إلى حالة التفاعل العقلي مع العرض، في تحويل القيمة التاريخية للواقعة إلى قيمة وقائعية يومية تدخل في ازدواج الشخصية الإنسانية في الأنا والآخر، أي إن المسرحية ذاتية في شكلها على الرغم من استيعابها لعدد كبير من الشخصيات إلا إنهم ينمون عن فكرة ذاتية واحدة إن الإسقاط الدلالي في مسرحية (جمال الليل) يحول المنطق الذاتي في الواقعة الأصل والذي جاء على لسان الحر وانشطاره بين واجبين، إلى شكل معاصر يتمثل في تردد شخصية (رجل 1) المسافر بين موقفين.

وفي عرض مسرحية (الضفة الأخرى)، نص وإخراج مهند ناهض الخياط، يغيّر من أنساق العلاقة مع الموروث النصي للواقعة في ضوء رؤية حلمية يراها شخص في أن فتاة سترمي نفسها من على الجسر لتنتحر على لسان العقيلة زينب أخت الحسين حيث جاءته في الحلم، فيهرع إلى الضفة النهر ليعبر الجسر نحو الضفة الأخرى لكن سيطرة وهمية تلبس لباس عمال البلدية وتحمل أدواتهم تقطع الجسر وتحول



وتنوع الأصوات الدرامية فيها.. ومن هذه النصوص مسرحية (ثانية يجيء الحسين) للشاعر (محمد علي الخفاجي) ومسرحية (الحر الرياحي) للشاعر (عبد الرزاق عبد الواحد) والتي أخرجها (كريم رشيد) عام 1994 وعرضت على خشبة المسرح الوطني في بغداد، وقد أتى رفع الحظر عن النص بعد اثني عشر عاماً على صدوره بمبادرة من كلية التربية

واقعة الطف على خشبة المسرح بأنها حقبة مظلمة في تاريخ المسرح العراقي تشبه مرحلة القرون الوسطى في الذاكرة المسرحية وسيطرة الكنيسة على مقدرات المسرح في تلك الفترة، بسبب (التابو) الذي أحيطت به هذه الموضوعات وكبلت من خلاله، ولم تخرج إلى النور سوى نصوص يسيرة لكنها كانت على مستوى فني عالٍ في البناء الدرامي والحبكة

خارج فضاء العلبة الإيطالية لكنها اعتمدت على المقاربة التاريخية ذاتها ولم تأت بمداخل عكسية جديدة ومغايرة ومبتكرة..

مسرحية (الحسين الآن)

تأليف وإخراج: د. عقيل مهدي يوسف، تمثيل: خالد أحمد مصطفى/ جبار خمياط/ هديل مهدي، سينوغرافيا: نجم عبد حيدر، أزياء: امتثال الطائي، موسيقى ومؤثرات: طارق حسون فريد، عرضت في قسم الفنون المسرحية وعلى مسرح الرواد عام 2013.

النص:

من العنوان، الذي يقول (جيرار جينيت) إنه أحد أهم عناصر "النص الموازي" (14)، يمكن أن نفحص الميكانيزم الداخلي للمسرحية، فالزمن هو الآن، بوصف الحسين شخصية عابرة للزمان وللهوية ومتمثلة لواقعه الاجتماعي والسياسي والأخلاقي. في حيز اللحظة الآن... لذلك جاءت شخصية الحسين معادلاً لقيم العدالة والكرامة الإنسانية التي توطر بمفهوم الحرية والرفض والاحتجاج ضد الظلم/ القهر/ السلطة.. ضمن معادلة اللحظة الآن.. لأن هذه الصفات كلها صفات تاريخية متحركة أينما حلت البشرية.. يدخل النص في ضوء متنه الحكائي لثنائية الحسين/ يزيد، الخير/ الشر، الحق/ الباطل، النور/ الظلمة، من خلال حكاية هامشية دارسة،

الفنية التابعة لجامعة بابل، ويصطدم المخرج (كريم رشيد) بمدونة تملكها الهواجس والأصوات الداخلية، حيث يتشظى الحرفي المدونة النصية إلى الحر وهاجسه، أما في الرؤية الإخراجية الجديدة فقد أضاف (رشيد) هاجساً آخر هو صوت المرأة، وتتجمع هذه الهواجس عند الحر وتتوحد أخيراً في الموقف المتوحد مع الذات، وقد استسلم عرض (الحر الرياحي) في معظم مشاهد لنظام العلامة وتحولاتها وكثير تحميل العرض بالرموز والدلالات لدرجة حاول عندها أن يتحول إلى عرض شكلائي لمدونة تاريخية شعرية واضحة المعالم والأحداث، بسبب (التابو) والمساءلة الايديولوجية خلال تلك الفترة... فهرب الإخراج نحو الشكل ليظل المعنى والمضمون بالذات موارباً ملتبساً قدر الإمكان..

وبعد عام 2003 انفتحت العروض التي تناولت واقعة الطف بأشكال وأساليب متنوعة وهنا لا أناقش التجربة التعزوية لواقعة الطف على ما فيها من بعد تلقائي حميمي وتفاعلي قل نظيره على مستوى التلقي، والذي دهش له (بيتربروك) عندما شاهد إحدى الممارسات الشعائرية الطقسية (التشابه) في إيران.. إنما أناقش العرض المسرحي المتمثل لواقعة الطف من على خشبة المسرح بالعرض والنص الدراميين وعناصرهما المعروفة للمتخصص والأكاديمي.. ولا أناقش أيضاً العروض المتحفية والفوتوغرافية التي كانت لا تأتي بمعالجة أو رؤية جديدة معاصرة للنص الطفّي وكانت شكلاً انعكاسياً نمطياً على المستويين الإخراجي والتمثيلي، وقدم عدد كبير من هذه العروض حتى

قصية، تنم عن عظم الحراك الأخلاقي لشخصية الحسين في وصايته لـ (هند بنت عبد الله بن عامر بن كريز) كي يخلصها من سطوة يزيد الذي يريد لها محظية له، ممارساً عليها صنوف العذاب والقهر بارتعانه لوالدها وتعذيبه كي تقبل الزواج به، لذلك لم تنس هي حنو الحسين عليها فذهبت متخفية بزى الرجال كي تحذره مما يخبئه يزيد له من مكيدة: هند: أنبتك حسيناً قد مدّ عنكبوت الشر يزيد، شبكة غدرهم من المدينة.. إلى الكوفة.. وحتى البصرة.. ولا نريد لأحد أن يعلق بالمصيدة.. التمسك ألا تذهب إلى الكوفة..

(ويصر على إنجاز عهده ووعد للكوفيين بحضوره): الحسين: أشرف ينتظروني هناك، بلا وال، ولا أمير يسوس أمرهم.. أو يفقههم في أمور دينهم ويصلح أحوال دنياهم (15).

يستمر النص في تقديم سجل درامي بين الحسين ويزيد تتخلله دخولات لشخصية هند في ثلاثة عشر مشهداً قصيراً، أشبه بالمشاهد الملحمية (البريشية) في تقطيعها وحضور عنواناتها وثيمها بلغة تلغرافية مبتسرة ليس فيها إطناب، ثم يشير إلى التداخل الزمني في الحدث الدرامي الذي يجري قبل مقتل الحسين حيث يحصل هذا اللقاء الافتراضي بينه وبين يزيد بما فيه من مواجهة ومحاجة تنم عن موقف الحسين الثابت والمتوجه نحو الشهادة.. وموقف يزيد المراوغ المصّر على الظلم واستخدام السلطة للفتك والبطش بخيار الناس.. وتصور المشاهد الختامية وضع يزيد ما بعد مقتل الحسين من انهيار نفسي وجسدي، وخوف هند على ولدها

من يزيد كي لا يسلك سلوك أبيه فتفكر بالذهاب إلى حيث علي بن الحسين في المدينة ليضم ولدها عنده. المسرحية باختصار سيرة حياة يزيد ما بعد مقتل الحسين بأبعادها النفسية والبيولوجية، من وجهة نظر تتحرك داخل البلاط الأموي أي من مخدع يزيد نفسه. في تناص واضح مع مكث بعد قتله دنكن ولحظات رعبه وخوفه وهو محاط بأشباح قتلاه.. ويمكن أن نلاحظ من الحوار التالي تناصاً مع شخصية (ريتشارد الثالث) لـ (شكسبير) حين يعبر يزيد عن استبداله عرشه وأعطائه لمن يطفى أو يسكت نداء رأس الحسين..

يزيد: يا لهذه الرأس.. يتطاير شررها.. من الطف، إلى الشام، إلى مصر.. دلوني على من يطفى، أو يسكت نداء هذه الرأس!.. ولكم عرشي هذا.. لذا تصبح المماثلة مع قول ريتشارد الشهير (من يبادل مملكتي بجواد) دلالة على فقدان الأمان والسكينة الداخلية.

تقدم فرضية النص الجديدة تقابلات بين الشخصيتين (الحسين ويزيد) ليس لها من أصل أو حقيقة تاريخية إنما هي افتراض يعبر عن ديكالكتيكية الزمن ودائريته، ونسقه التكراري بمشاهد قائمة بذاتها لها ذراتها الموضوعية والتي لا تصب في النظام التصاعدي العام للنص الذي يحول شخصية يزيد إلى شكل متناص مع شخصيات أخرى دكتاتورية ماثلة في الوعي الجمعي ومعروفة في الأدب المسرحي أمثال (مكبت وريتشارد الثالث وكاليجولا).. كذلك مع شخصيتي (صدام وعدي) المتناصتين مع الوقائع العراقية الدموية

أو الديكوري... لنرى ظهور هند متخفية بكفن أبيض لتخبر الحسين ما يضر له يزيد لتردد دين الحسين في عنقها حين كللها بوصايتها إلى أن خطفها يزيد ليظهر في قصره وعلى عرشه وهو يسومها العذاب، فالتداخل الزمني بحركته في العرض تتيحه اشتراطات عرض ما بعد الحادثة، الزمن متشظ حيث نرى يزيد يقابل الحسين في لقاء افتراضي درامي لا أساس له في التاريخ ليتحول يزيد من الهامش في الواقعة إلى مركز في ضوء مناقشة الدكتاتورية في خطاب العرض.. بوصفها، أي الدكتاتورية، متحولة ومراوغة تلبس لبوسات وأقنعة ووجوها عديدة في صراعها الدموي على السلطة، ف(يزيد) في ابتناء مركزيته داخل العرض يحاول أن يقدم عرضاً تاريخياً شكلياً لتحولات الديكتاتورية أشبه بعرض أزياء عبر العصور، ففي الحضور الأول له يلبس ملابس الحرب التاريخية الإسلامية القديمة مكسورة أو مرتشحة بخوذة حديدية حديثة.. لينتقد العرض العسكرتاريا السلطوية في ركضها وراء نظام الحكم.. ليتحول بعدها يزيد إلى شكل بشع من خلال قناع مخيف يضعه على وجهه مرتدياً بدلة رسمية حديثة، هنا يدلل في الانتقال إلى هذه الشخصية على أن التجربة العلمانية في الحكم تخفي وراءها وجهاً بشعاً أيضاً.. يريد المخرج أن يقدم تصوراً عن أشكال السلطة في المنطقة العربية وتقنعاتها الأيديولوجية التي تخفي وراءها الزيف والخداع والمواربة.. ليعود يزيد إلى لباس داخلي بظهوره مع هند مؤسساً- أي الإخراج- لحياة بيته السرية المتطرفة في غلها-(هند) بكونها

الحديثة التي يصورها الكاتب في تقمص يزيد لهاتين الشخصيتين الدراماتيكتين من خلال الزي والمكياج والأداء التمثيلي، حيث يسرد النص في ثيمته صراع السلطة المتوالي والمتعاقب، وفي تشريع وتوظيف المقولات الإسلامية في إنكفاء الباطل على وفق الغايات الميكافلية للحكام، ف(يزيد) يببطش بـ(الحسين) بسيف الشرعية (السلطة): يزيد: سأقتلك بسيف جدك..

يريد النص في هدفه الأعلى أن يثبت القيم الأخلاقية والإنسانية التي بذرها الحسين في أرض البشرية في ضوء صنيعه مع هند.. بمعنى أن آثار الخير تظل ماثلة للبشر أينما حلّ وارتحل، حيث صنيع كهذا هو الشاخص المتبقي في حياة البشر الفانية.

العرض

ينفتح مكان العرض على شكل تجريدي مؤسلب بسينوغرافيا تحمل إنشاء مزدوجاً بين الفضاء الخارجي (العراء) في ضوء الغيمة المعلقة في الفضاء والمخدع الداخلي للقصر، الذي يتوسط خشبة المسرح والبسط العربية الملونة التي يتشكل منها العرش وجوانب المسرح التي توحى بأننا في غرفة لأمر أو خليفة، تدل طريقة تكوين وتشكيل البسط على ثنائيات: الزهد/ البذخ- البساطة/ التكلف، وتشير أيضاً إلى مركزية الصراع على السلطة بوضع العرش في وسط المسرح.. يشير الإنشاء المكاني هذا علاوة على ما أسلفت إلى أنه مكان يضم الاثنين الحسين ويزيد من دون الحاجة إلى التغيير الضوئي

يتمظهر يزيد بأزياء وحركات مخنثة جنسوية تظهر مدى ساديتها وتغيرها للنوع البشري من أجل النزوع الفردي نحو السلطة بوسائل المكيفة والتفنن، وما يتركه الثراء والبذخ على صفحة وجوه هؤلاء الموسرين سوى ظهور علامات المثلية والتخنث وتغير الطبيعة السوية.

وفي اختزال مؤسلب يدخل يزيد صحناً أو (طاسة) يحمل فيها رأس الحسين والذي هو عبارة عن جزء من الغيمة التي تصدرت سقف خشبة المسرح، الرأس يطارد يزيد بشظاياها ونيرانه، إنها كناية مكثية محضة في مطاردة الأشباح والأطياف لـ (مكبث) كي تقض مضجعه.. مكبث يقتل النوم ويزيد يقتل الطمأنينة في ذاته فهو يجول مع الرأس الزكي يبحث عن مستقر له.. ولكن لا مستقر سوى العراء والتجوال الأبدي والجنون المستحكم والظلمة.. ليقدم لنا يزيد في نهاية العرض وهو عبارة عن رمة تهذي ولا تستطيع الوقوف على قدميها.. رمة أصابتها الحمى، واضعة الأردية والأغطية على جسدها الملتهب ليظهر الغروتسك بأروع صورة في أداء (خالد أحمد مصطفى) لشخصية يزيد الهرم، العجوز الذي تلاحقه اللعنات والدعوات. ومن المهم ملاحظة تلاوين دلالة الاكسسوار لدى شخصية يزيد وتحولاتها حيث يتحول الصولجان إلى عصا تبخرت عسكرية، وإلى عصا لاعب سيرك، يحاول أن يروض هند، وعصا برية في نهاية العرض سيتوكأ عليها يزيد تظهر هرمه وشيخوخته وتقزيمه قبالة طيف الحسين القائم والمنتصب والمهيمن على المكان وظهوره الأخير في تركه لرسالة مطوية

تحت وصاية الحسين تعلن مقولاته وتكشف مناقبه بميزانسينات حركية تحمل أنماط مسرح القسوة والمسرح الفقير في آليات عملها على جسد الممثل بعنف في توظيف البعد الفيزيائي الخارجي لتثوير دواخل الممثل، يعلن المشهد عن تهتك الحياة السرية ليزيد وطهرانية هند التي لا تريد أن تقترن به حتى لا يطبع نسلها بأخلاقه وسلوكياته، وهي رؤية جينالوجية تفيد بمقولة (الرس) والأصل السيئ حين يترك آثاره على الأبناء، فأبناء يزيد لا ينتهون بانتهائه إنما هم يتناسلون على الرغم من اقترانهم بأصلح النساء وأشرفهن حيث أن وازع الشر هو أقوى من وازع الخير حسب التصور الجينالوجي للعرض الذي يجعل من تصورات اللاوعي واللوايح الباطنية هي المركز في بناء الحدث الدرامي بفعل التعارضات الثنائية والتقابلات التي لا يمكن أن تحصل على أرض الواقع إلا في الذهنية الافتراضية لذلك يموت الفعل ويتقهقر باتجاه الجدل (الديالكتي) الذي يفضح النوايا المخبوءة في النفس ويدلل على أن الصراع الثنائي: الخير/ الشر، الحق/ الباطل، لا يزال مستمراً ولا نهائياً..

يتحول يزيد إلى مشعوذ (روزخون) يقرأ الطالع ويعمل السحر.. يشعل البخور ويقرأ الأحجية ويذهب إلى المستقبل من خلال الرقى والطلاسم لا من خلال العمل والعلم وهذا شكل ثالث للسلطة في ضوء لبوس يزيد للشكل الروزخوني المعبر عن ظلامية هؤلاء الذين يستخدمون الدين جسراً لأطماعهم وغاياتهم بوسائل الشعوذة والخرافة والسحر..

المظهر الرابع هو المظهر الخنثي للسلطة حيث

وحده، لتتهدم تراتبية الحضور/ الغياب التقليدية. بقيت الإشارة إلى أن معظم التحولات في شخصية يزيد لها معادلها الاستقطابي الواقعي خصوصاً في مراسم الزواج القسرية لـ(هند) من قبله، حيث تذكرنا بأحد رموز النظام السابق وهو يفض الأبرار ويغتصب المحصنات.. بحيث يصبح الحاضر المعاصر هو المركز وتصبح واقعة الطف هي الهامش خصوصاً في لحظات تقنع يزيد حين يرتدي بدلة حافلة بأنواط الشجاعة التي كان يكيلها رأس النظام البائد لنفسه ولحاشيته.. أو في تجسيده لشخصيات السلطة بتياراتها الايديولوجية التي حكمت العراق إلى اليوم، بقراءة تاريخية تنم عن وعي بنيوي توليدي لحركة المجتمع ومتغيراته، لقد تهشم وتقوض الطقس التقليدي السابق لعروض المسرح الحسيني في تناولها لواقعة الطف بالانفتاح على شكل طقسي جديد يجعل من القيمة الأخلاقية والإرشادية والوعظية، أي الخطاب بما فيه من آيات قرآنية وأحاديث نبوية وأقوال حسينية، هي الجزء الطقسي في هذه العروض، إضافة للتنوع بين مستويي الحاضر والماضي على صعيد الفضاء السينوغرافي والأداء التمثيلي والأزياء، حيث شكل طقساً هجيناً يحاور العاطفة والعقل في آن معاً.

ومكلمة باللون الأخضر تأخذها هند، كانت إشارة رمزية لاستمرار رسالة الحسين بمحملاته الفكرية والأخلاقية في نسل هند التي تركب مركب الحسين وتحذو حذوه.. تتحول شخصية الحسين منذ منتصف العرض حتى النهاية إلى روح هائمة أو طيف أبيض متحرك يقدم الوصايا والحكم وفي استكناه معاني الواجب والأمانة والتضحية.. هذه القيم التي ظلت مجسدة على مدار العرض بوسائل ملحمية (برشنية) على لسان الحسين وهند خفتت من القيم الدراماتيكية في الصراع والحبكة والأزمة... إلخ.

لقد تقوض المبنى التراجيدي المأساوي في مسرحية (الحسين الآن) وتحول إلى ذاكرة مروية وخطاب بارودي يسخر من نهايات المستبدين والطامحين نحو السلطة ولأجلها.. في ضوء الميزانسيات: الحرية والتقنع في الزي والمكياج لشخصية يزيد، لقد تحرر الحسين كشخصية ماثلة بهوية محددة جسداً وروحاً منفتحة على المفاهيم الأخلاقية الكبرى التي تشترك بها جميع البشرية.

حضور شخصية هند بوصفها مركباً جينالوجياً يتواصل مع الحسين كخطاب ورسالة أخلاقية مستمرة في نسلها ومعادل موضوعي للأئمة الأطهار من ولد الحسين، ومركز استقطابي ديناميكي يتحرك بين البورتين: يزيد والحسين... غياب الحسين دلالة حضوره الطاغى في مشاهد هند ويزيد.. ويزيد

الهوامش

- (1) ينظر: عبد الوهاب المسيري، العلمانية تحت المجهر، دمشق: دار الفكر المعاصر، 2000، ص326.
- (2) ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص215.
- (3) ينظر: جبار حسين صبري، عقل عدم، بغداد: منشورات دائرة السينما والمسرح، 2012، ص291.
- (4) ينظر: المصدر السابق، ص115.
- (5) ينظر: المصدر السابق، ص125.
- (6) ينظر: نك كاي، ما بعد الحداثة والفنون الأدائية، تر: نهاد صليحة، ط2، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ت، ص87.
- (7) ينظر: حبيب الشاروني، فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية، ط2، بيروت: دار الفارابي، 2005، ص180.
- (8) ينظر: دانا احمد مصطفى، الخطاب الجمالي، لما بعد الحداثة وتطبيقاته، السليمانية: مركز كلايش، 2008، ص29.
- (9) زينات بيطار، غواية الصورة، ط1، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1999، ص78.
- (10) عبد المجيد شكير، الجمعيات المسرحية – التطور التاريخي والتصورات الفنية، ط5، دمشق: دار الطليعة الجديدة، 2005، ص67.
- (11) سعد أردش، الأصالة ومنهج العمل الجمعي في المسرح العربي الحديث، مجلة (البيان) الكويتية، ع169، 1979، ص34.
- (12) ينظر: محمد حسين حبيب، على ظلال الطف، مسرحية ملحمية حقيقية، انترنت.
- (13) ينظر: زينة كفاح الشبيبي، تناصات (جمال الليل)، جريدة (المدى) العراقية، ع3016، 24/2/2014.
- (14) ينظر: عبد الحق بلعابد: عتبات – (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ط1، الجزائر: منشورات الاختلاف، 2008، ص65.
- (15) ينظر: عقيل مهدي يوسف، مسرحيات تاريخية، بغداد: دار الجواهري للطباعة والنشر والتوزيع، 2015، ص25.

ميريل ستريب وتوم هانكس.. حديث عن فيلمهما المثير للجدل (The Post)

كارا باكليجان
ترجمة: أحمد فاضل



رجال الرئيس " بطولة جيسون روبراردس وداستن هوفمانوالذي عرض فيالعام 1976، وفي ما يلي مقتطفات من هذه المحادثة:
باكليجان:هل فكرأي منكما كيف ستكون عليه نهاية الفيلم، وهل أنتما ضد ذلك؟
ستريب:لم أكن أعتقد أن فيلم واشنطن بوست ستكون نهايته بالشكل الذي أهمل كثيرا كاثرين غراهام وموقفها مع أنهكان فيلما عظيما.
هانكس:كانت هناك إشارة لها، لكنها عابرة.
باكليجان: هانكس..كنت تخطو إلى الدور بإيقاعية فاعلة، كيف يمكنك أن تذهب على نحو مختلف في دور كهذا؟
هانكس: أنا نظرت إلى هذه القصة قبل أسبوع من

فيلم " ذا بوست " يروي الأيام المتوترة التي أدت إلى قرار صحيفة " واشنطن بوست " فيالعام 1971 بنشر أوراق البنتاغون "التاريخ السري للحكومة في حرب فيتنام"، الفيلم من إخراج ستيفن سبيلبرغ، أما نجماه فهما ميريل ستريب بدوركاثرين غراهام المسؤولة عن نشر تلك الأوراق في الصحيفة، والتي تحدثت أمر الرئيس ريتشارد نيكسون بعدم نشرها، وتوم هانكس بدور بن برادلي رئيس تحريرها، كما أنها المرة الأولى التي يعمل فيها هؤلاء الرموز الثلاثة في هذا الفيلم الهوليودي معا.
لقد تحدثت مع النجمين هانكس وستريب عن التشابه الغريب لتداعيات الأمس مع مانعيشه اليوم وأفكارهما حول ما يشبه فيلمهما هذا فيلم "كل

دافعالأحاول أن أكون قريبا
من شجاعتهأ وهي تجسد
شخصية كآثرين غراهام فقد
حدث بعد تصوير الفيلم أننا
أصبحنا نعيش الدور كحالة
مشتركة تقوم على الكثير من
الأشياء كالحب والاحترام
والتعاطف، والتفاهم.
ستريب: الإعجاب كان
متبادلا بيننا.

باكليجان: هناك أصدقاء لما
حدث وقتها في عهد الرئيس
نيكسون تتكرر في ما نسمعه
الآن من البيت الأبيض مع
فارق هو أن الناطق باسم
البيت الأبيض رد على ما ورد
في الفيلم بقوله إن التقارير
وقتها هي "أخبار وهمية"،
هل بمقدور مجموعة الفيلم
إقناع الناسبتلك الأخبار؟

هانكس: لو كان هجوم
الصحيفة في عهد الرئيس
نيكسون فيه مساس كبير
على الأمن القومي لما تجرأت
على طباعته ونشره، وإعادة
تلك القصة من قبلنا ليس كذبا على أحد ولو كنا
نكذب لما كان باستطاعتنا أن نؤدي وظائفنا، وما
يحدث الآن هو حرب على قول الحقيقة.



A Steven Spielberg Film

The Post

Now Playing

Music by John Williams Produced by Amy Pascal, p.g.a. Steven Spielberg, p.g.a. Kristie Macosko Krieger, p.g.a.
Directed by Steven Spielberg Edited by Liz Hannah and Josh Singer

تصويرها كفيلم، إن التي سأقف أمامها هي ستريب
وهي ممثلة لا تشبه أية ممثلة وقفت أمامها، هنا يكمن
الاختلاف فيأن الخوف الذي تملكني بداية أصبح

نحن جميعا كانت لنا ردات فعل عنيفة على ما
 قالتها صحيفة "نيويورك تايمز" لأنهم لم يكن لديهم
 كاثارين غراهام ولم يكن لديهم ذلك الجانب الخفي
 من أوراق البيت الأبيض.
 باكليجان: ستريب.. ما الذي واجهته على مر السنين
 وكيف كان تعاملك معه؟
 ستريب: لقد شهدت أشياء كثيرة ومعظمها عندما
 كنت صغيرة وجميلة، لا يمكن بأية حالة أن أعود
 إليها الآن، كان هناك الكثير من السلوك التفاضلي
 الذي كان لا مفر منه، ولكن الآن بعد أن أصبح الناس

باكليجان: كيف نعيد بناء الإيمان بهذه المؤسسات؟
 هانكس: حسنا أعتقد أنه ماراتون، إنها مسافات
 طويلة في نهاية المطاف الحقيقة لا بد أن تظهر.
 باكليجان: في صحيفة "نيويورك تايمز" يشعر
 الزملاء أن هذه هي قصتهم باختراقهم أوراق
 البنتاغون، ما هي أفكارك حول ذلك؟
 هانكس: قرأت مقالا نشر على صفحاتها قبل أن نبدأ
 حتى في تصوير الفيلم.. كيف نجروا على القيام بهذا
 الفيلم المأخوذ عن صحيفة "واشنطن بوست" بينما
 هو يعود لصحيفة أخرى هي "نيويورك تايمز"،



الأخطاء بعد الآن لذلك هذا شيء جيد.
باكليجان: هانكس..ماذا ستقول بعد أن انتهيت من
هذا الفيلم؟

هانكس: يستبد بي غضب شديد على المسؤولين في
البيت الأبيض حينما يحاولون تحريف الحقائق
مع أنها واضحة لا لبس فيها، لكنهم بمواقفهم تلك
سيجعلون الناس يسخرون منهم كثيرا، إن الفيلم
يطرح تساؤلات أساسية عن الولايات المتحدة اليوم،
وأعتقد أنه فيلم وطني جيد جدا عن ما هي حالة
أمريكا.. إنه عن مكانة المرأة والمساواة في مكان
العمل وهو بالتأكيد عن إرث حرب فيتنام وما فعلته
40 عاما من السياسة للولايات المتحدة الأمريكية،
وهو أيضا عن النزاهة الصحفية لأناس يعتبرونها
ليست وظيفتهم ولكنها مسؤوليتهم بالحصول على
الحقيقة.

عن / صحيفة "نيويورك تايمز".

أكبر سنا وأكثر واقعية يجب أن تكون هناك مغفرة
وهذه هي الطريقة التي أشعر بها الآن.

باكليجان: هل تريدين الذهاب إلى تفاصيل أكثر؟
ستريب: لا، لا، ولكنني لا أريد أن أفسد حياة من
عاشها معي، أنا فقط أعتقد أنه إذا كان العالم سوف
يستمر علينا أن نجد طريقة للعمل معا ونعرف أنه
من الأفضل للرجال إذا كانوا يحترمونا بعمق على
قدم المساواة.

باكليجان: بالعودة إلى أيامك الأولى يتساءل الناس
عما إذا كانت لديك مشاكل مع داستن هوفمان، وما
هي قصة الصفة التي وجهها لك؟

ستريب: كان ذلك عندما كنا نمثل معا في فيلم
"كرامر ضد كرامر"، هذا أمر صعب لأنك عندما تكون
فاعلا في مشهد عليك أن تشعر بالحرية، أنا متأكدة
من أنني قد أضرت عن غير قصد بالمشاهدين،
ولكن هنا كقدر معين من الغفران في ذلك، ولكن هذا
كان أول فيلم لي وكانت أول مرة توجه لي صفة
جعلتني أتجاوز أخطائي لأن الناس لن تتقبل تلك



من الخط الى اللون الى السطح قراءة في تجارب تشكيلية ميسانية مختارة

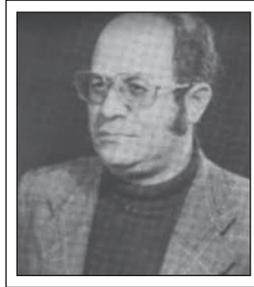
غسان حسن محمد



وتماثيل وأحفورات لحضارات سومر وبابل وأشور وأكد..تمثل الإرث الحضاري لبلاد الرافدين، دلالة على غنى وتنور عقل الانسان العراقي عبر مراحل الزمن كافة. ميسان تلك المدينة الغافية على كتف دجلة الخالد كانت وعلي مر العصور ولادة لعديد المبدعين في مجالات الأدب والفكر والفنون التشكيلية فنون الذات المبدعة. ففي مجال الفن التشكيلي هناك أسماء كبيرة من الفنانين يفتخر الميساني بهم ومنهم (صبيح عبود وأحمد أمين وماهود أحمد وعبد اللطيف ماضي وكاظم العبودي وشوكت الربيعي وأحمد البياتي وعبد الباقي رمضان... إلخ)، هؤلاء جيل لانستطيع تصفح الفن التشكيلي في ميسان دون المرور بهم.. وفي نفس السياق فإن هناك جيلا مبدعا من الشباب ينتظرون الفرصة لتفجير طاقاتهم وابداعاتهم فهم جيل مهم

الفن التشكيلي من الفنون الرئيسة التي جسدت العوالم الإنسانية، عبر بلورة الأفكار وتجسيدها بريشة رسام أو إزميل نحات أو عدسة تصوير. وهو حدس الذات في ترجمة الشعور عبر التقنية البصرية في إنتاج الرؤى متماهية مع حرفنة الفنان في إبداع العمل الفني، إنه قدر يأخذ الانسان عنوة إلى منطقة مكتظة بعوالم استطبيقية تحول هذا الانسان إلى كائن مثقل بالخيال. فالفنان في مجتمعنا واقع بين مطرقة الخيال وسندان الواقع حيث تراه في بعض أعماله متمرداً مجنوناً ولا معقولاً في أعمال أخرى. العراق شهد إبان مرحلة الاربعينيات والخمسينيات والستينيات ازدهاراً كبيراً في الحركة الفنية والثقافية عبر تجارب إبداعية ترسخت عالمياً، فالعراق كان ولا يزال المهد والحاضن الكبير للفنون الشرقية.. خزفيات وجداريات ولقى

الجمالية والحسية للفن. الفنان غالب ناهي المولود في الثلاثينيات من القرن المنصرم، اكمل دراسته واصبح مدرساً في معهد الفنون الجميلة ومن ثم في اكااديمية الفنون الجميلة في سنوات الستينيات والسبعينيات، يدين له بالفضل الكثير من فنانين العراق.. ارسى دعائم حقيقية للفن العراقي بعلمية كبيرة وخبرة واسعة في عالم الفن. انتمت اعماله الي المدارس الواقعية والانطباعية والتفكيكية والسوريالية متأثراً بأساطين الفن امثال (دافنشي ورينيه وفان كوخ وبيكاسو وسلفادور دالي) الا ان المدرسة الواقعية كان لها النصيب الاكبر في لوحاته، ربما لكونها الاقرب الي نفسه وتمنحه حرية التعبير عن الواقع المعاش بتعددده وتنوعه والسهولة والبساطة في اثاره التساؤلات لدي المتلقي بما يؤدي الي اشراكه (أي المتلقي) في العمل الفني، كيما تكتمل دائرة الاتصال بين الفنان والعمل والمتلقي، اذ كان ناهي قد عمد الي البساطة في اعماله مع عمق الفكرة من اجل الحصول علي استجابة المتلقي التامة، سواء كان هذا المتلقي متواضع الثقافة او من النخبة الفنية الثقافية المختصة. كان لانسيابية الخطوط وانتقاء اللون المناسب في اشغال مساحة اللوحة والتشاكل الصوري والتماهي مع الفكرة، واستثمار العناصر الدرامية في اقامة علاقات فنية ضمن جسد اللوحة.. نتائج اللمسات السحرية في ولادة العمل الابداعي. اما فيما يخص اشتغالاته النحتية، فقد امتازت منحوتاته بدقة توزيع نسب الكتل النحتية



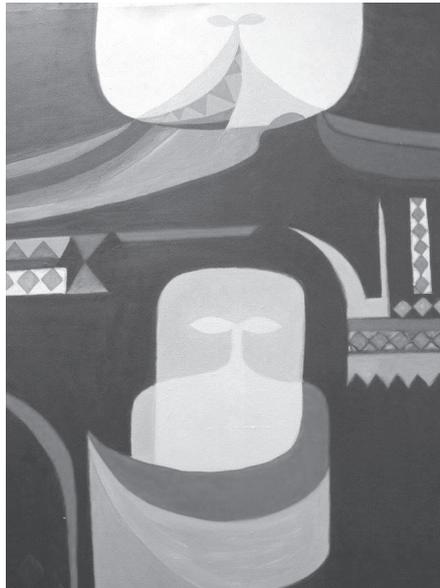
غالب ناهي

باستطاعته تغيير خارطة الفن التشكيلي في ميسان.

خطوط تنساب بأنامل صائغ

الفنان غالب ناهي امتلك زمام هذا الفن عبر ممارساته في (النحت والحفر على الخشب والجرافيك) بالاضافة الي الرسم.. فهو من رجيل الستينيات ومن رواد الحركة التشكيلية في العراق.. ابصر الفن منذ نعومة اظفاره، فقد ولد في كنف عائلة ميسانية تمارس مهنة الصياغة بالوراثة.. رأى المصوغات الفضية والذهبية منقوشاً عليها نخلة او اسداً لبابل او صورة لمشحوف جنوبي وغيرها من المفردات، مما ادى الي اغناء مخيلته الفنية التي قادته الي تجسيد الموروث الرافديني واستلهام الحكايات الشعبية والاساطير السومرية في موضوعات اعماله. استخدم غالب ناهي آليات وافكار الحدائث الفنية مشيراً الي الامكنة وابعادها في اثناء مساحة العمل الفني، مجسداً الشواخص المدنية والبيئية عبر تأرخة الاعمال الحياتية والطبيعة البشرية. فبعض اعماله قد غلب عليها التكتيف واخرى طغت عليها الشفافية.. وفقاً لموضوعة العمل والفكرة المراد ايصالها.. اذ انفردت اعماله بتعددية الموضوعات وتنوع تشكيلاتها وادامة حيويتها وسحرها الجمالي مما جنب الفنان الوقوع في داء التكرار المولد للرتابة والملل والتناسخ التماثلي التقليدي لاعمال اخرى، والذي بدوره يؤدي الي افساد الوظائف

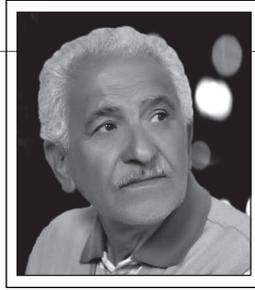
(الخ) الفنان التشكيلي عبد اللطيف ماضي تعددت مساراته في عالم التشكيل العراقي فقد مارس الرسم والنحت و اقام العديد من الجداريات والنصب والتصاميم في محافظة ميسان وتنقل بين مدارس الفن الواقعية والانطباعية والتعبيرية الرمزية وصولاً الى مدارس الحداثة كالمستقبلية والواقعية الجديدة وغيرهما، عبد اللطيف ماضي المتخرج في معهد الفنون الجميلة 1960.. له مقتنيات في اليونان وامريكا ومصر والاردن، حاصل على جائزة الربيع 1959 وجائزة احسن مصمم ديكور من وزارة التربية 1972، وجائزة الغدير 2006.. اسس نقابة الفنانين في ميسان 1972، جماعة الجنوب وجماعة الدائرة الفئتين، وقد اقام نحو عشرين معرضاً شخصياً.. تتلمذ على يد رواد الفن التشكيلي كجواد سليم وفائق حسن واسماعيل الشبخلي وحافظ الدروبي، يوضح الفنان التشكيلي عبد اللطيف ماضي ان رواد الفن التشكيلي كل له مدرسته وهم بناء حقيقيون هدفهم انكاء روح المعرفة ونشر الوعي الفني بين الطلبة. وعن بعض الاعمال الفنية التي يعجز العقل عن ادراك مقصدياتها بسبب تشظي مفرداتها وافتقاد الانسجام الموضوعي بين وحداتها.. من الاراء ما ينسبها الى المعاصرة والحداثة في الفن، هذا الغموض والابهام في ايصال المعنى يعزوه ماضي الى



وانتخاب الاوضاع الملائمة للحركات والاتجاهات والايماء التي تصدر بتوافقات هندسية بارعة ساعدت على اكساب هذه المنحوتات الديناميكية والحيوية والجمالية. وهذا بدوره اسفر عن اقناع وادهاش ولفت انتباه الرائي والسير به نحو مواطن الخيال والرؤى المبتكرة والخروقات الفنية المجددة من قبل فنان عراقي ميساني طواه الزمن في ارشيف النسيان.. بعد ان غادرنا وهو في قمة الابداع.

الرواد بناء حقيقيون

هل يمكن للانسان ان يحيا دون ان يتذوق متع الجمال والمعرفة؟ هذا السؤال يقودنا الى التعرف على كنه عوالم الجمال واهميته في اكساب عالم الاناسة الفريد الخبرات الادراكية والحسية والبصرية في الفهم والتحاور والتواصل مع مفردات وعناصر وتشكيلات عالم الوجود المتوفر على عديد المعطيات المادية والروحية والنفسية.. عالم الثابت والمتحول الذي يضع وجوداته بانتظار من يصيرها دهشة واثارة واضافات قيمة ومفاهيمية تصل الذات عبر استنطاق عوالمها المتنوعة بالمحيط الخارجي، والتأسيس للغة (ذات/ موضوعية) يعلي بناءاتها ويثمر نفائسها فنان مبدع سواء أكان (رساماً او نحاتاً او سينمائياً او مسرحياً...



كاظم جبر العبودي

انصهر في بوتقة فائق حسن واسماعيل الشخلي وحافظ الدروبي وغيرهم. لاتندرج اشتغالاته الفنية ضمن مدرسة معينة الا ان الغالب فيها تأتير المدرسة الواقعية والانطباعية، يعلل العبودي ذلك الى ابتعاده عن التعقيد وایمانه بالنتائج التي تؤكد على جماليات الشكل والمضمون، ومدى افادة المتلقي من العمل. انجز بعضاً من اعماله منتهجاً الحروفية، ایماناً منه بجماليات الحرف العربي وتميزه وتطور انواعه مما جعل الحرف يثري اللوحة بطاقات بصرية ورؤیوية تزيد من حساسية التلقي الجمالي والمعرفي على حد سواء. تناول الرمز في اعماله ولكن بصورة محددة ومقننة، بعيداً عن التعمية وزيادة التعقيد اذ یؤمن ان استخدام الرمز يجب ان يكون ضمن مدلولات مفهومة التعبير لأن اللوحة قد رسمت من اجل الفهم البشري لمحتوياتها ومثال على ذلك لوحات بيكاسو ومنها لوحته الشهيرة (الغورنيكا) وكذلك (نصب الحرية) للرائد الكبير جواد سليم.

التركيز على مفردات يهملها الآخر

يستظل بالرمز ويحاكي الوقائع بلغة علاماتية خاصة، تشي بتنوعه الثقافي ونزوعه الانساني في بحث قضايا المجتمع وحرية الكائن في ممارسة حيواته، بلغة لونية تتراتب توناتها وفق الثيمة المتناولة من قبل الانامل المبدعة للتشكيلي صباح شغيت الذي يأخذ بالخطوط نحو التعميق والاقتراب

اقحام مفردات ليست مدروسة في اللوحة وان مجرد وضعها في اماكن غير اماكنها یؤدي الى ارباك الرؤیة وضیاع الايقاع المنسجم، ان العمل الناجح له مفتاح معين يدخل منه المتلقي الى تفسير العمل وربما تتفق رؤيته مع الفنان في وضوح الافكار. ولناخذ اللون كمكون اساس في جسد العمل الفني فهو في احد تعريفاته غطاء للشكل حيث ان لكل لون صفته وحساسيته ودرجته ومعناه ويكون نجاح اللوحة في وضع تكون الالوان منسجمة تارة ومتضادة تارة اخرى ووضع كل لون في مكانه المناسب قوة للوحة واداء مهم في نجاحها.. فلو كانت الحياة لونا واحداً لكسدت الذائقة ولاعترانا الملل والرتابة.

عراقة التجربة

على مدى اكثر من اربعين عاما، وهو يمارس سحره الخاص على قماشة تحمل الانفعالات النفسية والاستبصارات الفكرية والكشوفات الرؤیوية.. يمزج ما بين الذاتي والموضوعي في عوالم الالوان والخطوط والاشكال المتماهية مع المضامين وفق تراتبية تمنح العناصر نسقا منطقياً في بنية التشكيل.. يستنطق افكار المتلقي عبر عملية تواصلية يجيد حبكها الفنان التشكيلي كاظم جبر العبودي، المتخرج من اكاديمية الفنون الجميلة في العام 1962، حيث درس على يد رواد الحركة الفنية في العراق ينهل من ابداعاتهم الفكرية والفنية حيث

الابداعي..الفنان صباح شغيت ولد في ميسان 1956،عضو نقابة الفنانين العراقيين،رسام ومعد في مجلتي قناديل وفراشات للاطفال، اقام ثلاثة معارض شخصية ومعرضا لفن الكاريكاتور في بغداد وبعض المحافظات.

البساطة والحركة العفوية

لغة جمالية تناسب عبر انامل تسعى الى المباحج ورسم صورة الانسان العراقي وهو يمارس حيواته باصرار على بناء الذوات الحية عبر عوالم الخطوط والاشكال والالون والظلال وهي تختصر رحلة ذلك الانسان باتقان المسارات المهارية والذوقية والفنية المرهفة في نقل المشاعر والاحاسيس والرؤى عبر (الرسم) اقدم الفنون واقربها الى روح الانسان وجوهه في الوجود كقيمة عليا ترتقي على قمة هرم الوجود..يغلب على اشتغالات الفنان التشكيلي ميثم عبد الحسين الطابع الواقعي في تشكيل اعماله الفنية ويرجع ذلك الى ان الواقع المعيش والمتخيل له اغراءاته في الانوجد ضمن جسد لوحته، الا ان ميثم عبد الحسين يرتكن الى الاسلوب والفكرة في تشكيلاته فقد يتناول السريالية والانطباعية والتكعيبية ايمانا بتعدد ذائقة المتلقي وما تقترحه فكرة العمل التي قد تلزمه بانتهاج اسلوب ومنهج وتقنية محددة..وصولاً الى تقديم شيء من الجمال والذوق والمعرفة الى ذلك الانسان الذي شغله على امتداد مسيرته الفنية في بث طموحاته واماله واحلامه الكبيرة.. يؤمن بأن للمدرسة الواقعية

من الابعاد الثلاثة للمرموزات، وفق انساق وطرائق ممكنات التظليل التي يعمد الى توكيدها في جسد لوحاته،لغرض ايصال رؤية متكاملة الى المتلقي واشراكه في العمل، منطلقاً من فهم وادراك الجذور الفنية للتشكلات والرسومات الاولى وصولاً الى عوالم الحداثة وبناء جماليات الخط واللون والحركة والسطح وكل العناصر الفنية بحرية مدروسة، خارجاً من النمطية الاكاديمية، باجتراح اساليب وآليات تقانية وافكار متفردة في الشكل والمضمون، اذ يسعى الفنان الى تمثيل افاق المغايرة والتميز والتجديد في عالم التشكيل، وهو يشهد زمن المعلوماتية العظيم..يرى الى التجريد عالمه الاثير فالانسان حسب تعبير شغيت كائن تجريدي وكذلك الشجر..مؤسساً لنفسه اسلوبه الخاص في النظر الى الوجودات وتأملها وفق الانساق الرمزية والانزياح الكبير الذي يحتاج الى تأمل واعٍ وحوار مع مكونات العمل الفني الذي قد لا يصل بسهولة الى اذهان المتلقين.. الفنان صباح شغيت يبتث فكرته في العمل الفني بصيغة الترميز وعلاقاته المحورية مع عناصر لوحاته وصيغ انوجد هذه الكائنات ضمن مناخ تجريدي في غالب الاحيان، وهذا ما يميز تجربته الاقرب الى مباني ومعاني الفلسفة الفنية التي يذكر ان له اطروحته الخاصة بها والتي اسبغت على اعماله صفة العمق وتعدد الرؤى والمحاو التي تعود بلغة منظورية ادبية الى الفكرة الرئيسية (بؤرة العمل الفني) التي منها تنطلق مفردات الفنان لتضيء مساحات العقل الابداعية، ولتعود الى ذات المركزية التي انبنت في نسيج واطر قماشة الخلق



اثراً نفسياً على الانسان، حيث انها تحاكي الواقع بصورته البسيطة بعيداً عن التكلف. ويجد في هذه المدرسة ذاته التي تنبعث من الواقعية فهي انعكاس لتعدد الحيات في المجتمع العراقي، كما ان الالام والاحزان والضغوطات المعيشية، تشكل في اغلب الاحيان سر نجاح التشكيليين وغيرهم من المبدعين لاثارها النفسية والحياتية والمجتمعية التي تدفع بالمبدع الى بث تصوراته وبلورة افكاره ورواه عبر لوحه فنية يدفعه الامل بزوال كل ما يعكر صفو العيش الرغيد. اما المدرسة الانطباعية فتشغل حيزاً في اعماله من خلال مشاهداته واعمال المخيلة في استيلاء لوحات تغتني باللون والفكرة وفق هارمونية تعتمد انسيابية الخطوط وتناسق التعبيرات البصرية وفق لغة جمالية تركز على المعرفيات الدالة وبما يثري اذهان المتلقين.. مؤكداً على ان لكل تشكيلي اسلوبه الخاص ومدارسه الفنية الخاصة ايضاً، فالرمزية والتعبيرية والسريرية والواقعية والانطباعية تعد من اهم المدارس التي انتمى اليها مختطاً بصمته التشكيلية عبر قماشه اللوحة، بتنوع الموضوعات سواء اكانت سياسية او اجتماعية او اقتصادية. كما ان التراث الرافديني واستخدام مفردات وعوالم وعناصر الموروث الشعبي في لوحاته يشكل نسبة كبيرة قياساً الى باقي الموضوعات.

خطوة نحو ألف ميل الابداع

يؤمن بنفسه.. يمتلك اذنأ صاغية تستمع النصائح..

يحدوه الطموح اللائحد والارادة الراسخة في ارساء عوالم الجمال والذوق الرفيع في دنيا التشكيل العراقي الباهر.. يسعى لاحتراف الرسم كفن للامتاع والادهاش والفائدة، تتعدد كائناته البصرية وممارساته فهو لا يرتكن الى نمط او اسلوب او مدرسة معينة في انجاز اعماله.. يعمد الى استثمار "المفاهيمية" التي تربط مفردات وعناصر الفن مع الحياة وتطوراتها العلمية والسياسية والاجتماعية.. استخدم طرق الحداثة كالفوتو-تشكيل والتقانات السمعية والمرئية وعمد الى تداخل الاجناس الفنية واستثمار وتطوير اليات واشتغالات البعض منها كالنحت والخزف واستخدام خامات ومعادن وقصاصات لزيادة التأثير لدى المتلقي وخلق تنويعات رؤيوية وبصرية تواشجت مع صناعة اعمال تشكيلية تحمل في طياتها الجدة والمعاصرة واشراك المتلقي بالحوار مع ثماره الجميلة وتحقيق التواصل الفاعل بينه واللوحة والمتلقي. يؤكد

وقربها من نبض الشارع العراقي ثمة ميثم راضي الذي له القدرة على حكي أشياء عميقة او معقدة بخطوط بسيطة واشكال تشبه كثيراً ما يرسمه الاطفال، فهو بوح طفولي ذكي وهو الفرصة الملائمة لجذب اهتمام المتلقي بوساطة اللون والخطوط الكارتونية. رسام الكاريكاتور الآخر هو حامد وهيب الكعبي حيث امتازت اعماله بانتقاء المفردات والموضوعات الهامة التي تكون علي تماس مباشر مع حياة المواطن اذ ان هذا الفن وفقاً لدائرة الإنتاج الإبداعي لرسام الكاريكاتير يعتمد علي السيميائية التبسيطية (إذا جاز لنا القول) وبالتالي فإن دلالته من الوضوح التي يستطيع انتزاعها المتلقي البسيط، أي بالإمكان القول انه فن جماهيري. انه فن سياسي حديث بامتياز وهذا بالذات ما يجعله مستبعداً عن الاستحواذ وعناية المؤسسات الثقافية البيروقراطية، مع ذلك فإنه اثبت فاعليته وانطلق بعض فنانيه نحو العالمية. هو فن ذو طبيعة اختزالية عميقة التأثير، رغم ان الاختزال في كثير من الأحيان لا يؤدي أغراضه في بقية الفنون، ولكن الاختزال

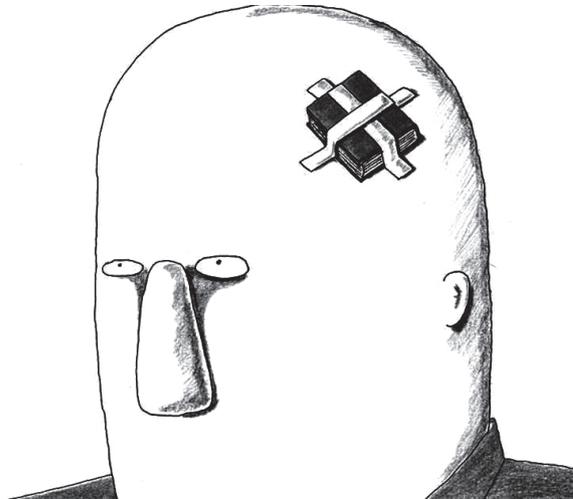
في فن الكاريكاتور هو أهم مشروطات هذا الفن، الذي يؤدي أغراضه بيسر. تطور فن الكاريكاتور في العراق حتى ترسخ كمدسة فنية، وعلى حد تعبير الكعبي فإنه

عباس العلاق على الخروج باللوحه الى فضاءات جديدة وادخال عنصر المفاجأة في تنفيذ العمل التشكيلي للوصول بالعمل الى مستويات عالية من الادراك الحسي والتفاعلي.

الكاريكاتور فن الاختزال المثمر

الكاريكاتور فن السخرية الهادفة الى اصال فكرة ما، وإعمال ذهن المتلقي في تلقفها والخوض في مفرداتها فهو فن المشاركة بامتياز. ارتبط الكاريكاتور بالصحافة حيث انها المعني الاول بهموم وافاق وتطلعات المواطن وهي على تماس مباشر معه لما تتمتع به من جماهيرية هائلة.. يحفل الكاريكاتور ببساطة الخطوط والاشكال التي يحتويها بالإضافة الى صيغتي الامتاع والادهاش اللتين كثيراً ما يعتمد عليهما هذا الفن في التماهي مع عوالم المتلقي ايأ كان مستواه الثقافي فهو (الكاريكاتور) فن السهل الممتنع لسهولة تشكيلاته وقوة فكرته التي دائماً ما تكون مصداقاً لما تكون

عليه احوال الكائن البشري وما يحيطه اجتماعياً وسياسياً واقتصادياً وبيئياً...بغية لفت النظر الى الحوادث والوقائع، لاجل التغيير والوصول بالعباد والبلاد الى اعلى مراتب الحضارة..من فناني الكاريكاتور الذين تمتاز اعمالهم بسهولة المفردات





اعماله بالدقة والقواعدية الصارمة في بناء حروفه واجادة صنعتهامستخدماً الهارمونية اللونية والتشكلات الهندسية في بث زخرفاتها عبر حرفة اتقنها وطورها مع تقدم الازمان وبلغة تجمع بين التراث والمعاصرة. تأثر بشيخ الخطاطين محمد هاشم البغدادي في تطويعاته

لاشكال الحروف مع الحفاظ على الاسس والمبادئ التي انبنت عليها تجسيديات الخط العربي والزخرفة الفنية..يوالي بانامله المبدعة وافكاره الخلاقة انتاج الفريد من الابداع.هنالك مقولة تذكر ان القرآن نزل في مكة، وكتب في اسطنبول، وقُرئ في مصر عن الاختلافات الاسلوبية والادائية والموضوعاتية، يؤكد الموسوي على ان مدارس الخط العربي في تركيا والعراق ومصر بينها اختلافات بسيطة بترسيمات معينة فالمدرسة التركية استثمرت جماليات الخط العربي وواصلت مشوارها الا انه يرى ان المدرسة البغدادية هي من ارقى مدارس الخط العربي لكنها لم تأخذ صداها الاعلامي على المستويين الاقليمي والدولي.هكذا ميسان منذ الوجود والى وقتنا الحالي تزخر بالطاقات الابداعية في مجالات الفن والثقافة والفكر والعلوم كافة وستبقى منارة التقدم والرقي في قادم الازمان.

بالامكان ان يكتب للمدرسة العراقية التفرد عن باقي المدارس لسخونة ملفاتها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية.

في البدء كان الحرف

في البدء كانت الكلمة وكان الحرف الذي اشاع لغة التفاهم والحوار والتعبير عن كل ما

تدركة الابصار وماتحدسة الذوات..اطلت علينا الحضارة السومرية بالحرف السومري الذي عومل كخلق مقدس ليتطور على مرّ الازمان كما تتطور اللغات.. وعبر امتداد الفرد العراقي لحضارات من البناء والخلق وتوطين عوالم الجمال..وهبنا هذا العقل عديد الابداعات في لغة بصرية انطلقت من محلية الجغرافيا العراقية لتدهش عوالم المعمورة اجمع..كما يشهد بذلك خبراء ومتذوقو الفنون البصرية الابداعية في البلدان الاخرى..ان للخط العربي كمالياته وجمالياته التي اخذت بألباب كل من وقعت باصرتة وبصيرته على لوحة فنية استلهمت جمال تشكيلاته التي ابدعتها انامل وعقول دأبت على مغازلة الروح الانسانية بالجميل من الفن.الخطاط شاكر الموسوي من المبدعين في تجويد الخط العربي وتحسين التقنيات والاداء المثمر في انبعث اللوحات الفنية الكبيرة...امتازت

المسابقة الأدبية للشباب

مناسبة تأسيس الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، الذي صادف يوم 7 أيار 2018، وعلى قاعة الجواهري، احتفى الاتحاد بالأدباء الشباب الفائزين في (المسابقة الأدبية للشباب) وذلك في جلسة مهيبه، وبحضور الأدباء الفائزين، وشخصيات أدبية مرموقة، وجمع غفير من الأدباء والأصدقاء. وخلال الجلسة التي أدارها أمين الشؤون الثقافية الشاعر مروان عادل تحدث رئيس اتحاد الأدباء الباحث ناجح المعموري عن تصورات قيادة الاتحاد للحركة الثقافية عموماً والأنشطة الثقافية تحديداً، وأيضاً عن عمل الاتحاد في دورته الحالية، من أجل تطوير إبداعات الشباب في الحقول الثقافية المتنوعة.

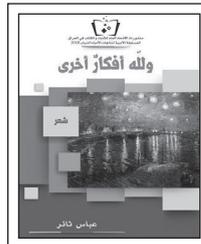
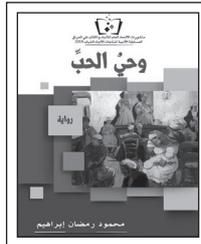
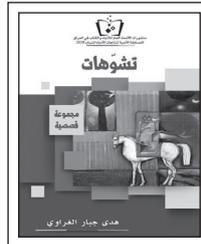
وألقى أمين الشؤون الإدارية والمالية الشاعر عمر السراي كلمة نحتزىء منها: "بفرح وسرور يعلن الاتحاد اليوم عن أسماء الفائزين، فهم نخيرة الوطن النابض بالحب، ومدار التطور المبشر بالخير وديمومة الدماء الجديدة، وبوابة الاتحاد ستظل

مفتوحة لكل الآفاق المبدعة دعماً واحتضاناً". كما أنه تناول في كلمته، آليات اجراء المسابقة: بدءاً بالإعلان عنها، ثم استلام الكتب المشاركة، وتشكيل لجان رصينة متخصصة من أدباء ونقاد، دأبوا على قراءة الأعمال وتقويمها، وصولاً إلى ترشيح المستحق منها للفوز.

ثم جاء دور كلمة لجان التحكيم، ألقاها الشاعر "شوقي عبد الأمير" رئيس تحرير (بين نهريين) الذي تحدث عن أهمية هكذا مشاريع ثقافية، في التبادل الثقافي والابداعي بين الأجيال، ثم أعلن عن مبادرته الملفتة، المتعلقة بنشر ملف خاص بنصوص الأدباء الفائزين في (بين نهريين).

بعدها تحدث مجموعة من الأدباء حول أهمية هذا المشروع الابداعي وسواه من المشاريع الثقافية المتميزة التي تبناها الاتحاد، في شتى المجالات المهنية والثقافية والابداعية.

ودعا مدير الجلسة الأدباء الفائزين فرادى إلى منصة الجواهري، للتعريف بسيرهم وبيان آرائهم



4. فرقان كاظم - مدونة نبي أعزل
5. نورس حسين الجابري - في حنجرتي طائر منسي
6. الوليد خالد علوان - هذا الصندوق رأسي
ثانياً، فرع القصة
1. رعد عبد الزهرة قاسم - تفاصيل المربع الأسود
2. مصطفى غازي يوسف - ثرثرة بين القبور
3. هاجر سالم الأحمد - تراوغ شمسها ميموزاي
4. هدى جبار الغراوي - تشوهات
ثالثاً، الرواية
1. حيدر عبد السلام العتابي - الضائع في رحلة كول
2. محمود رمضان إبراهيم - وحي الحب
وبهذه المناسبة المتميزة، يسر أسرة تحرير مجلة (الأديب العراقي)، أن تهنيئ الأديباء الشباب الفائزين في الشعر والقصة والرواية، وتدعوهم إلى بذل المزيد من الجهد، لتحقيق طموحاتهم في تأسيس تجاربهم الكتابية وترسيخها، عبر السعي الحثيث، لسبر أغوار المجاهيل وتدوّن التضاريس الوعرة، نشدانا للتفرد في فضاءات الجمال، كما أنها تثمن مبادرة قيادة الاتحاد هذه، أو سواها من المبادرات السابقة واللاحقة، وتؤكد دعمها ومباركتها لكل مشروع ثقافي مثمر، ولأي نشاط ابداعي منتج، على طريق التجديد والتطوير، ضمن رحاب خارطة الذاكرة الأدبية والفنية والثقافية في عراقنا الحبيب.

حول هذه المبادرة الثمينة من لدن الاتحاد، وقرأ كل واحد منهم نصاً منتخباً من كتابه الفائز. وبعد أن وزعت الشهادات التقديرية على اللجان المشرفة، جرى توزيع الدروع، وهويات عضوية الاتحاد، على الأديباء الشباب الفائزين. وما أن انتهت مراسم جلسة الاحتفاء، حتى قام الأديباء الفائزون، بتوقيع نسخ من كتبهم، وتوزيعها بين الحاضرين. وتجدر الإشارة إلى أن قيادة الاتحاد، سبق أن أقرت إجراء (مسابقة الأديباء الشباب) وطباعة الكتب الفائزة، وقبول الأديباء الشباب الفائزين، أعضاء في اتحاد الأديباء. وبعد أن استكملت إجراءات المسابقة، وفق التوقيتات المعلنة، وفي البيان الخاص بالمسابقة، الذي نشره الناطق الإعلامي لاتحاد الأديباء الشاعر عمر السراي جاء ما يلي: "هذا ويذكر أن الاتحاد كان قد أعلن عن تنظيم مسابقة لنتائج الأديباء الشباب، يطبع الاتحاد فيها للفائزين كتبهم الأدبية، مع قبولهم أعضاء بصفاتهم الأدبية". وذكر في البيان، أسماء الفائزين في الجائزة، على وفق التسلسل الهجائي:

أولاً. فرع الشعر

1. رلى براق - ما وصل منها
2. عامر الطيب - يقف وحيداً كشجرتين
3. عباس ثائر - والله أفكار أخرى



نشاطات الاتحاد العام وفروعه

علي شبيب ورد

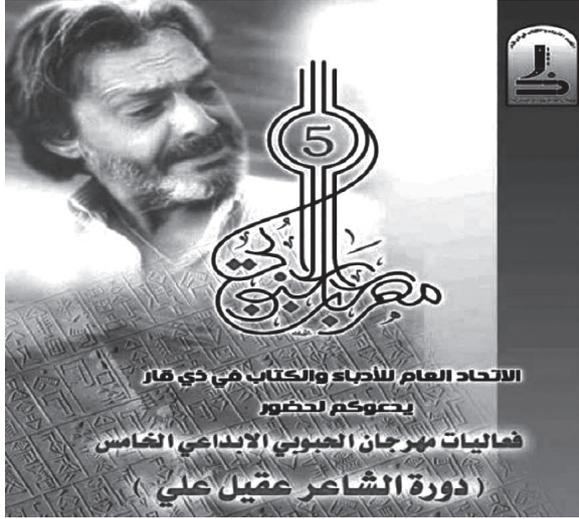


يواصل "الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق" نشاطاته الثقافية، سواء كان ذلك في بغداد أو في باقي المحافظات. وتميزت هذه النشاطات بتنوعها المنفتح على مجمل حقول المعرفة، وهذا التنوع جاء نتيجة لتعدد النوادي والملتقيات التابعة للإتحاد، والتي تهتم بتنفيذها وفق تخصصات كل منها. ولأن المجال هنا لا يسع لشمولها، كلُّها، نعرض لقرائنا الكرام ما توفر لنا وما وجدناه مناسباً وممثلاً ودالاً عنها. وبهذا الصدد، تدعو أسرة التحرير فروع الاتحاد في المحافظات الى تزويدها بأهم نشاطاتها الثقافية لنشرها موحدة في المجلة بقصد التوثيق.

مهرجان الكميّت الخامس

ثقافة وراهن إبداع). شارك في المهرجان أكثر من 100 شخصية من الأدباء والكتاب والاعلاميين، وقد كرس لمحور ثقافي واحد بعنوان (مظفر النواب.. سفر إبداع شعري يتجدد). تضمّن اليوم الأول للمهرجان قراءات لشعراء ميسان الشباب، تلتها جلسة نقدية برئاسة علي الفواز، وشارك فيها: سمير الخليل، علي شبيب ورد، جاسم محمد جسام، عبد الهادي

أقام اتحاد أدباء وكتاب ميسان (مهرجان الكميّت الخامس) للمدة -13 15 كانون أول/ 2017. برعاية وزارة الثقافة والسياحة والآثار وبدعم من محافظ ميسان، وبالتعاون مع الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، تحت شعار (ميسان أفق



مهرجان الحبوبي الخامس

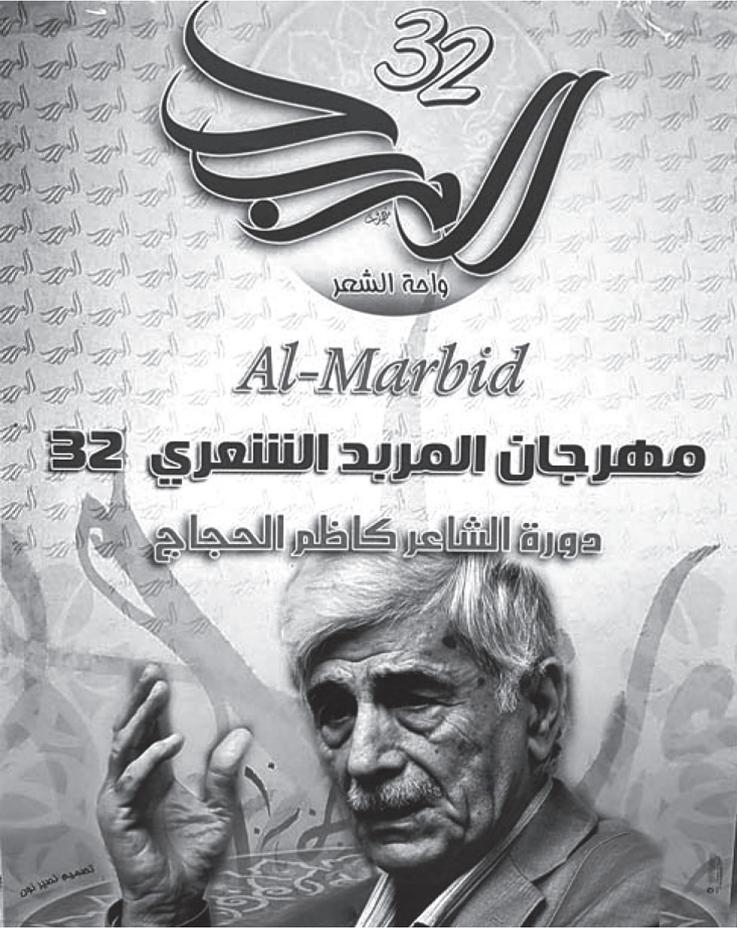
الزعر، عزيز الموسوي. فيما تضمّن يومه الثاني قراءات لشعراء العراق، وجلستين نقديتين: الأولى برئاسة جاسم الخالدي، شارك فيها: زهير الجبوري، عبد الجبار الجويبراوي، علي سعدون، حازم هاشم، عبد الغفار عطوي، والثانية برئاسة جاسم محمد جسام، شارك فيها: حسن السلطان، علي الفواز، جاسم الخالدي، علوان السلطان. واختتم المهرجان بقراءات شعرية تلاها بيانته الختامي ثم توزيع الدروع والشهادات التقديرية.

نظم اتحاد الأدباء والكتاب في ذي قار (مهرجان الحبوبي الخامس) دورة (الشاعر عقيل علي) للمدة -21 23 كانون الأول 2017. في اليوم الأول، على قاعة بهو الإدارة المحلية في الناصرية، جرى حفل الافتتاح الذي تضمّن أناشيد وكلمات وقراءات شعرية ومعرضاً فوتوغرافياً للفنان عبد الرضا عناد ومعرضاً تشكلياً مشتركاً لأساتذة وطلبة معهد الفنون الجميلة، واختتم بعرض مسرحية (فرائس) تأليف وإخراج عبد الحسين ماهود. في صباح اليوم الثاني عقدت جلسة نقدية عن الشاعر الراحل (عقيل علي) أدارها علي شبيب ورد، وشارك فيها: علي الفواز، مسار الناصري، أمجد نجم الزبيدي، خليل الغالبي.. وفي مساءه قُدمت قراءات شعرية، تبعتها الجلسة النقدية الأولى ضمن المحور النقدي الموسوم (الكتابة العابرة للأجناس)، وأدارها علي الفواز، وساهم فيها: محمد خضير، فاضل ثامر، سعد

محمد رحيم، باقر جاسم محمد، جميل الشبيبي، ثم قدّم الفنان سرور ماجد حفلاً موسيقياً ممتعاً. وتضمن اليوم الثالث عدة فعاليات.. منها: زيارة لآثار أور، معرض عامل الكتاب، وصلات غناء ريفي... وغيرها، أعقبها الجلسة النقدية الثانية للمحور ذاته، وقد أدارها صفاء ذياب، وساهم فيها: جاسم عاصي، ميثم هاشم طاهر، أحمد ثامر جهاد، حيدر عبدالله الشطري، علي شبيب ورد. أما حفل الختام فتضمن: قراءات شعرية/ البيان الختامي/ عرض فيلمي: (أهوار جنوب العراق) إخراج عصام جعفر، و(سوق سفوان) إخراج هادي ماهود.

مهرجان المرشد الثاني والثلاثون

إنطلقت فعاليات مهرجان المرشد الثاني والثلاثين (دورة الشاعر كاظم الحجاج)، على قاعة المركز



بالغيم) للمدة -29 30 آذار 2018، برعاية محافظة ديالى والاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، ودعم مجلس محافظة ديالى وجامعة ديالى وكلية بلاد الرافدين الجامعة. تضمن منهاج اليوم الأول للمهرجان حفل الافتتاح الذي بدأ بأناشيد وطنية تلتها كلمات ثم قراءات شعرية، على قاعة المركز الثقافي في كلية الهندسة/ جامعة ديالى، واختتم الحفل بمعرض تشكيلي للفنانين: علي الطائي/ منعم الحيايلى/ انتصار البهرزاوي/ شمس

الثقافي النفطى في مدينة البصرة، بحضور مميز من الأدباء العراقيين ومشاركة مميزة من الأدباء العرب والأجانب، إذ وجهت الدعوات إلى سبعة وخمسين أديبا من الإمارات والسعودية والكويت وعمان والبحرين ولبنان وسورية واليمن ومصر والأردن وفلسطين والسودان والمغرب والجزائر وتونس وليبيا، ومن الأجانب 18 أديبا من إيران واليابان والدنمارك وطاجكستان وفرنسا وتركيا. ونظمت على هامش المهرجان معارض فنية، تشكيلية وفوتوغرافية، إضافة إلى صدور جريدة "المربد" التي واكبت جميع فعالياته اليومية. وقد افتتح المهرجان فعالياته مساء السابع من شباط 2018 في جلسة كبيرة احتوتها قاعة المركز الثقافي النفطى، وشهدت كلمات لوزارة الثقافة ومحافظة البصرة والاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، واتحاد أدباء وكتاب البصرة، تلتها قراءة قصائد لشاعرنا الكبير كاظم الحجاج الذي شكر كل الشعراء الذين قدموا من أكثر من محافظة ومن بلدان، حيث قال: هذا دليل على أن العراق ينبض بالحب والحياة وأنه ما زال بلد الأدب والثقافة والفن والشعر، مضيفا: هذا التكريم وداع بالنسبة لي كوني ودعت منصة الشعر بعد 28 مشاركة لي في المربد وإصدار خمس مجموعات شعرية على مدى خمسين عاما.

مهرجان تامرًا الثاني

نظم اتحاد الأدباء والكتاب في ديالى (مهرجان تامرًا الثاني) تحت شعار (تامرًا... اتحاد الشعر



في الذاكرة/ رفعت مرهون
الصفار، غناء سري/ منذر
عبد الحر، دارة الإحسان/ فهد
الأسدي، حكايات الرمل/ عالية
طالب، في الأدب الأندلسي/
خليل محمد إبراهيم، الريادة في
المسرح العربي/ عقيل مهدي،

مسرح الفتيان/ حسين علي هارف وإيمان
الكبيسي، التوصيل وإشكالياته/ معتز عناد غزوان،
سأقول غير ما يقوله العشاق/ هدى محمد حمزة،
الطيب/ هيثم بهنام بردى، ألف صباح وصباح/
حامد فاضل، مزامير الشيطان/ نضال العياش،
وجوه ملونة/ رجاء الربيعي، دراسات حرة في الأدب
الحديث/ نجاح كبة، المثل النقدي/ جاسم الخالدي،
شغب أنثوي/ رسمية محيبس، التسارد - فعل الخلق
بين السرد وتلقيه/ كوثر جبارة، وشم لذكرى وجه/
عمران العبيدي.

مهرجان أبي تمام الخامس

أقام اتحاد الأدباء والكتاب في نينوى (مهرجان
أبي تمام الخامس للشعر العربي) دورة الشاعر
(محمود المحروق) للمدة -13 15 نيسان 2018،
تحت شعار (مهرجان أبي تمام اشراقه الحرف
وربيع السلام)، برعاية السيد أسامة عبد العزيز
النجيفي نائب رئيس الجمهورية. تضمن اليوم الأول
للمهرجان افتتاحه بعرض فيلم عن الراحل المحروق،
ثم قراءات شعرية لعراقيين وعرب. ومن فعاليات

السعدي. في صباح اليوم الثاني،
داخل كلية بلاد الرافدين الجامعة،
جرى افتتاح (معرض دعم القوات
الأمنية) للفنان علي قحطان، ثم
عزف منفرد على آلة العود للطالب
عمر عبد الوهاب الذي صاحبت
معزوفاته قراءات الجلسة الشعرية.

بينما احتضنت قاعة الشهيد د. مشحن الدليمي
فعاليات الحفل الختامي التي بدأت بجلسة قراءات
لشعراء من أجيال عدة، ثم قرأ البيان الختامي
للمهرجان الذي اختتم بفعالية توزيع الدروع
والشهادات التقديرية على المشاركين من الأدباء
والكتاب والفنانين.

جناح للاتحاد في معرض بغداد الدولي للكتاب

تحت شعار (نقرأ لنرتقي) انطلق معرض بغداد
الدولي للكتاب 2018، بمشاركة أكثر من 600 دار
نشر من 18 دولة عربية وأجنبية من بينها الكويت
“ضيف شرف” هذه الدورة. وتميزت دورة هذا العام
بمشاركة مميزة من الاتحاد العام للأدباء والكتاب
في العراق، حيث أقام في جناحه سبع جلسات توقيع
لكتب صادرة عنه فضلاً عن احتفائهم بإصدارات
لمجموعة من الأدباء، وهي: مغامرات البالون بوبو
- مجموعة أطفال بإشراف قاسم سعودي، دمي
وأطفال وقصص أخرى/ سافرة جميل حافظ، في
القصة العراقية/ باسم عبد الحميد حمودي، تراثيون

الفوزان، شارك فيهما: حسين الهنداوي، هاشم حسن، معترز عبد الحميد، ناجح المعموري، رضا الظاهر، هافال زاخوي، سعد محمد رحيم، فائز الشرع، ماجد الصوري، نادية هناوي، أياد عنبر.

الاتفاقية الثقافية العمانية العراقية

تم في العاصمتين الشقيقتين مسقط وبغداد، توقيع اتفاقية ثقافية بين (الجمعية العمانية للكتاب والأدباء) و(الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق) تضمنت إقامة أيام ثقافية متبادلة بين الجانبين، بمشاركة أجناس الثقافة المتنوعة، تحقيقاً للمتعة والفائدة. ويتكفل الطرف الضيف تذاكر السفر، بينما يتكفل الطرف المضيف بالإقامة والضيافة، على أن يتم الاتفاق على مواعيد الأيام بالتواصل بين الطرفين.

ترميم تمثال السياب

حضر وفد من "الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق" حفل افتتاح (تمثال السياب) بعد تأهيله



اليوم الثاني افتتح معرض تشكيلي ومعرض فوتوغرافي لمبدعي نينوى. أما اليوم الثالث فشهد قيام المشاركين بجولة في المدينة القديمة شملت (الجامع الكبير/ كنيسة الساعة/ شارع النجفي/ الميدان) فضلا عن (قاعدة تمثال أبي تمام) التي كشفت عن هول الدمار الذي أحدثه الفكر الداعشي في مدينة الموصل. وتضمن حفل الختام: قراءات شعرية، البيان الختامي، توزيع الدروع والشهادات على المشاركين، وجلسة غنائية تراثية في مقهى قنطرة الثقافي.

مؤتمر الأمن الثقافي

أقام (منبر العقل) في الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق (مؤتمر الأمن الثقافي) يوم 24 آذار 2018 على قاعة الجواهري، بواقع جلستين: الأولى ترأسها علي المرهج والثانية ترأسها علي





6768



AL ADEEB AL IRAQI

والفضاء المحيط به، من قبل وزارة الموارد المائية، وبإشراف مصممه الفنان الكبير نداء كاظم. وكانت مساهمة الوفد بكلمة للاتحاد ألقاها الشاعر منذر عبد الحر، كما قرأ الشاعر عمر السراي قصيدة للسياب نالت إعجاب المحترفين.

بعض الشخصيات الحكومية والثقافية.

وحضر الاحتفال، بالإضافة إلى ممثلي الحكومة المحلية، رئيس الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، والأمين العام، والناطق الاعلامي للاتحاد، وحشد من الأدباء والكتاب والمواطنين.

مهرجان اكيثو

أقام اتحاد الأدباء والكتاب السريان(مهرجان أكيثو)، رأس السنة البابلية الآشورية، في دورته الثالثة، بدعم من الاتحاد العام للادباء والكتاب في العراق- مكتب الثقافة السريانية، للمدة -12 11 نيسان 2018. وافتتح المهرجان في مدينة (بغديدا) المحررة من الارهاب، ليتواصل في يومه الثاني في مدينة (عين كاوا) متضمنا فعاليات ثقافية متنوعة. وقد أشار البيان الختامي للمهرجان إلى أن الدورة المقبلة من (أكيثو) ستعقد في مدينة (بابل) لسمتها الحضارية والتاريخية.

مهرجان السلام في الفلوجة

أقام اتحاد الأدباء والكتاب في الأنبار (مهرجان السلام في الفلوجة) بتاريخ 3 شباط 2018، برعاية الحكومة المحلية، وكان كرنفالا ثقافيا كبيرا يليق بالفلوجة والفرات الخالد والنخل الأشم وأهل الأنبار البواسل، كما كان بحق عرسا ثقافيا بعد قسوة ضياع ومرارة تهجير، حيثنفضت الفلوجة غبار الحزن وتراب الأسى، وتعملقت مدينة أمن وسلام ومحبة، بفضل أبنائها الغيارى وإخوانهم العراقيين

إفتتاح مقر اتحاد بابل

بتاريخ 3 آذار 2018 احتفل أدباء وكتاب محافظة بابل بافتتاح المقر الجديد لاتحادهم، والذي تم تشييده برعاية محافظ بابل صادق مدلول السلطاني وأميين عام مجلس المحافظة عقيل الربيعي، وبدعم

العربية والناشئة

أ.د. نادية غازي العزّاوي



ونواجه في مدارسنا وجامعاتنا يومياً صوراً مؤسفة لهذه الكارثة، تفضح ضآلة معلومات الطلبة عن لغتهم وتراثها، وهشاشة انتمائهم إليه وإيمانهم به، وتلكأهم في قراءته واستيعاب مضامينه، وتدبر دلالاته، وتذمرهم من نصوصه وسخريتهم من رموزه وأعلامه، وإحساسهم بعدم جدوى دراسته، بينما هم على الجانب الآخر صرعى ثقافة الغرب، مع إقبال متزايد على تبني أفكاره، وتقمص شخصيته وسلوكه. واختلال المعادلة في مثل هذه الحالة متوقع، فوعي الموروث وتمثل قيمه هو الذي يمنح المرء التوازن الطبيعي، ويعصمه من الانزلاق نحو الانبهار والمحاكاة الصماء، مهما كان ضغط الظروف والموجهات لأنه يزوده بخبرات ومعارف

في الزمن العولميّ الماحق لخصوصيّة الملامح الثقافية والحضارية للشعوب، وإن يُراد للجميع أن يفكروا ويتكلموا ويتصرفوا بطرائق متشابهة طبق الأصل للنموذج الغربيّ، وإن تُجنّد وسائل الإعلام والاتصالات لهذه الغاية الخطيرة وإن تجري في بلداننا عمليات تغريب المناهج الدراسية بحجة التحديث، تزداد يوماً بعد آخر غربة النشء عن تراثهم، ويتعمق اغترابهم عنه، وعن اللغة الحاضنة له، لغة آبائهم وأجدادهم، والمحصلة الحتمية اضمحلال الانتماء القوميّ والدينيّ، وضياع الهوية وصولاً إلى الانقطاع ثم القطيعة التامة، لتنشأ أجيال بترء لا تفقه شيئاً من تاريخ أمّتها التي تنتسب إليها، ولا تقدّر حقيقة منجزها ودورها الحضاريّ المشرف.

سابقة، تحقق له الامتلاء الفكري، والاستقرار الذهني والغنى الثقافي، وهي أدوات كافية جداً لمنحه الثبات، وبما يحول دون انسلاخه الفكري. إن التراث ليس ركاباً الماضي المفروض أو المتسلط علينا، الذي يشلنا ويحول دون انطلاقنا كما يحلو للبعض أن يظن أو يدعي، وليس الماضي المنقطعة أسبابه عننا، والنافذ الصلاحية كما قد يتوهم البعض بل هو الجذر الذي انبثقنا عنه، الجذر الحامل لنسج الحياة، فهو كامن على نحو خفي ومعلن ليس في كينونتنا لحظة تشكلها فحسب، بل هو كامن وفاعل في صيرورتنا وفي تحولاتنا أيضاً مهما نافسته عوامل أخرى من مستجدات الواقع حولنا. مما يستلزم العمل الجدي لإزالة عوامل الاغتراب النفسي بين النشء والتراث، وتحفيز عوامل الإعجاب به كخطوة ضامنة للإقبال على تعلمه وفهمه وتدوقه. وهي لحظة سابقة على دخول المدرسة، ففي بيت العائلة تكون البداية، كثير من التفاصيل الدقيقة، التي نلناها عابرة قادرة على خلق لحظة اهتمام، تتحول إلى ألفة مبكرة بين الطفل والموروث، الألفة الممزوجة بالاحترام والهيبة، تفصيلات كثيرة: مكتبة الجد في إحدى الغرف، ألبومات الصور القديمة، مسبحة الأب المعلقة على الجدار، حكايات الجدّة عن مصباح علاء الدين والسندباد وعلي الزبيق، تلاوة قرآنية مسجلة تستفتح بها العائلة صباحاتها... إلخ، وهكذا يظل الموروث حياً غير منسيٍّ أو مفقود في النفوس. كانت جدران بيوتنا عامرة بصورة الراحلين من الأهل جزءاً من ذاكرة متصلة يأكل الأحفاد ويشربون تحت أفيائها، ويعيشون ويتفاعلون معها، أمّا

جدران بيوتنا الفارهة البراقة اليوم حيث تتدلى المنحوتات والسّتائر الفارهة الأنيقة فخاوية من آية ذاكرة. والتركيز على دور التعليم في إنعاش الصلة بين الناشئة وتراثهم، وللمعلم دور مركزيّ خطير هذه المهمة، المعلم المعلم وليس النسخ المشوّهة منه التي تضجّ معاهدنا الدراسية بهم، المعلم الذي يؤمن بخطورة مهمّته الرسوليّة الجبّارة، القدرة على بناء أجيال سويّة في المجتمع، أو الفشل فتنشأ أجيال مهزومة فاقدة الثقة بنفسها وتاريخ أمّتها، أجيال مدحورة تعيش النكوص والخذلان، ومع المعلم المناهج الدراسيّة وطرائق التدريس، ولكي نحقق هذه الغايات الطموح لا بدّ أن نتجاوز طرائقنا التقليديّة البالية في التعلّم، التي فقدت قدرتها على الجذب والتأثير في عقول من صاروا على تماس مع أحدث التقنيات البصريّة والسمعيّة، طرائقنا البالية في قراءة النصوص على نحو جاف أعزل متناسين المهمة الأخطر وهي استحضار الجوّ النفسيّ والعاطفيّ والجوّ الانسانيّ المرتبط بالنصّ، وهو التحديّ الأصعب في ظلّ هيمنة موروث الآخر على أبنائنا، إذ كيف تسحب الصبيّ من عوالم (سبايدر مان)، المثاليّة المهيمنة عليه بالصوت وعنف الحركة وبريق الألوان والخدع البصريّة التي تحبس أنفاس الكبار قبل الصغار، إلى عوالم حكايات ذلك الطفل القرويّ البصير في قصته (الأيام)؟ وكيف تشدّ ذهن حفيدتك وهي منغمسة بالأحداث الدراميّة الساخنة في بيت (ساندرلا) أو (أليس في عالم العجائب) لتقرأ عليها حكايات (كليلة ودمنة)؟ يالها من مهمة جسيمة غير متكافئة، تتطلب منك تصعيداً في

وإلا فهم يرددون في برامج المسابقات الغنائية أحلى قصائد فيروز وعبد الوهاب وأم كلثوم دون أن يجدوا حاجزاً نفسياً أو لغوياً صاداً عنها، والطلاب الجدد المقبولون في أقسام الرسم والنحت يُبدون مهارات فائقة، ممزوجة بشعور الارتياح والرّضا، وهم يحاكون رسم لوحات فان كوخ أو بيكاسو أو أنجلو، وكذا طلاب فرع التمثيل وهم يؤدون أدوارهم في مسرحيات شكسبير أو تشيخوف أو سعد الله ونوس المستلهمة من المقامات وليالي أبي حيان التوحيدي وعوالم الشطار والعيارين.

حجم الإثارة، وتفنّناً في الأداء والإيصال، وجهوداً استثنائية في تطويع حاجز اللغة على اختلاف استعمالاتها الأسلوبية بين الأمس واليوم، لتقريب معطيات التجارب القديمة إلى مداركهم الغضة، وجعلهم قادرين على استشعار ما فيها من مشاعر جياشة، ومعان إنسانية سامية، هي زبدة الوجود البشري، مهماً اختلف الزمان والمكان والدين والعرق. وبعد فإن الخلل ليس في الناشئة بل فينا نحن الكبار، إذ فرطنا بركائز هويتنا، وأضعنا مؤثر البوصلة السليم، الخلل في طرائق تربيتنا وتعليمنا،

