

الأدب العراقي

مجلة فصلية تصدر عن
الاتحاد العام للكتاب والكتاب في العراق

24

صيف
2020



◆ الفلسفة والترجمة والتأويل :

في سيميائيات الأديان

◆ المعوّقون

في القفص الأحمر



العدد 24 صيف 2020

هيئة التحرير:

حبيب السامر- علي سعدون حسن البحار
ابتهال بليبل - حذام يوسف طاهر

الهيئة الاستشارية:

الفريد سمعان-أ.د. محمد حسين آل ياسين
أحمد خلف -أ.د. سعيد عدنان أ.د. عدنان حسين
العوادي-أ.د. صبحي ناصر حسين أ.د. نادية غازي
العزاوي- د. خليل محمد ابراهيم أ.د. صالح زامل.



الادب العراقي

AL ADEEB AL IRAQI

مجلة فصلية تصدر عن
الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق – المركز العام

رئيس مجلس الإدارة:

ناجح المعموري

رئيس التحرير

د. أحمد مهدي الزبيدي

مدير التحرير

د. علي متعب

التصميم والإخراج الفني : د. فلاح حسن الخطاط

المصحح اللغوي: د صباح عبد الهادي



منحوتات للفنان مكي حسين

6 أما قبل رئيس التحرير

8-71 الدراسات

- 8 تشكيلات بنية التدهور في رواية (فرانكشتاين في بغداد)
لأحمد سعداوي د. سلمان كاصد
- 23 الفلسفة والترجمة والتأويل : في سيميائيات الأديان د. سمير الشيخ
- 36 السيرة النظرية ..احتمال المعنى وإلتقاء الممكن في
(السرود والكتاب) عباس خلف
- 46 مظفر النواب ..
الشعرية بين مطرقة الفصحى وسندان العامي د. سعد الحسيني
- 58 البلاغة العربية في ضوء النقد الثقافي عذراء غالب عبد

72-103 النصوص الشعرية

- 72 دنانيري الملكية كاظم اللايد
- 76 دراما شعرية من مشهد واحد/ شقة الحبيبة بسام صالح مهدي
- 82 جدران د. سعد ياسين يوسف
- 84 سطوع كاظم ناصر السعدي
- 86 مصطفى العذاري حسن عبد راضي
- 88 الخائفون منتهى عمران
- 90 في محاولة لاصطياد وطن بجثة عقيل حبيب
- 93 مايشبه المقهى سالم السالم
- 95 النسيان ياحلوى اللاشيء حسين الجار الله
- 97 من معجم العين حميد عبد الوهاب
- 100 سيرة لأبواب المدينة فهد أسعد

104-141 النصوص القصصية

- 104 حقل المحار سمير غالي

- 106 بائع ألوان أو حفلة النار أحمد محمد الأسدي
- 110 ثلاث قصص قصيرة طه الزرباطي
- 114 قصص قصيرة جداً جمال نوري
- 116 بصمة نيرون محمد سهيل أحمد
- 120 العناء والرغبة وأشياء أخرى خالد الوادي
- 122 إضطراب البوصلة تحسين عبد الرضا حسين
- 128 كولونيل الماكينات البلاستيكية علي السباعي
- 133 عاقبة ميرفت الخزاعي
- 137 خط في الزاوية محمد عبد حسن

142-146 الحوار

- 142 حوار مع الشاعر قاسم والي
ستبقى بوصلة القصيدة العراقية بإتجاه قضية الانسان منذ
ملحمة كلكاشم وقصة الخليقة حاورته: ابتهاج بلييل

147-172 المربد النقدي

- 147 مدونات اللحظة في الأزمت الحرجة د. رحمن غركان
- 151 أنسنة الأشياء واستنطاقها وثنائياتها المتضادة في (السنونو) خضير اللامي
- 157 (المدعو صدام حسين فرحان) المفارقة والسحرية الهادفة علوان السلطان
- 163 جون كيتس في الحجر الصحي..تفاصيل مؤثرة قبل وفاته المأساوية
- في سن الخامسة والعشرين ترجمة : أحمد فاضل
- 166 سلطة الشلل ميثم الحربي
- 168 الهذيان الأخير للملك نيونائيد..
وامرأة من البعد الماضي.. وتقنية التماثل لبطرس نباتي صباح هرمرز

173-177 أمابعد

- 173 المعوقون في القفص الأحمر د. خليل محمد ابراهيم

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

- المجلة غير ملزمة بنشر كل مادة تصل إليها.

- المواد المرسله الى المجلة لا تعاد الي اصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.

-البريد الإلكتروني:

aladebaliraqi1960@yahoo.com

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

ليست مرآة ستاندال وحدها مَنْ تبحث عن واقعية الأدب، وليس الفن البروليتاري وحده من يدعو إلى الاهتمام بـ (الإنسان الكادح) فالأدب في بنيته الجمالية ما هو إلا نزعة إنسانية تفسر الأشياء بروية خاصة ومغالطة منطقية، وحتى يكون الكلام (واقعياً) فلننظر إلى التشكلات الأولى لأدبنا العربي، وبخاصة الشعري، وهو قبل النظريات واشتغالات العقل وتفسيراته، إذ سجد أدباً يتوسل الإنسان ويحاول أن يجسد وجوده وفضائه وثقافته.. وحين جرّت الأيديولوجيات المنجز الأدبي إلى ماكنتها الإعلامية فهذا لا يعني أن الأدب تخلى عن مهمته المثالية، التي فرح الإنسان بامتلاكها، إنما هو وعي السلطة بفاعلية الإكسير الأدبي في الحياة الإنسانية والتموجات العقلية، وقدرتها على تمرير خطابها من خلال مجازات اللغة وسحرها البياني .

ولولم تكن للأدب تلك المكانة الرفيعة في الوجود لما تحمل أوزار الصناعة الثقافية في كل مرحلة من مراحل التاريخ العربي، حتى أصبحنا نقرأ في مقدمات الكتب النقدية المتحدثة عن تاريخ الأدب العربي: فائدة الأدب في توثيق الأحداث والمواقف والتحويلات التاريخية، وكأنه الشاهد الشرعي على ما حدث، بل أحياناً شريك بما حدث .. الأدب متهم بالمسؤولية وإن كان بريئاً !. وقد يترك الناس محاكمة المفكرين للمفكرين والنقاد للنقاد لكنهم قلما يتركون محاكمة الأدباء ومقاضاتهم على سحر الكلام وإن كان عن (جناح بعوضة)! وإذا كانت شهرة الأديب قد تمنحه (حصانة نقدية) فهي لا تمنحه، بالضرورة، حصانة أخلاقية، إذ حين تنتهي مرحلة أيديولوجية معينة وتسود مرحلة مضادة لها أو منقلبة عليها يكون الأديب أمام محاكمات مختلفة: نقدية وثقافية واجتماعية . وهل هناك تحول غير (الانقلاب) في ثقافتنا العراقية، على الأقل؟ .. هل هناك في صفحات تاريخنا تحولات ثقافية خلقتها رؤى فكرية وفلسفية واجتماعية

أنتجت خطاباً ثورياً استطاع أن يفرض وجوده ويخلق كيانه الوجودي من قوت فكره وتضحياته فشكل دولة؟! لا اظن أننا بحاجة إلى تأمل كبير، بحثاً وتنقيباً، وأغلب تحولاتنا تدبّرت شرعيتها تحت ظلام الليل، لتشرق الشمس على وجوه جديدة وشعارات جديدة وإيمان جديد.. نعم الانقلابات وحدها من تقلب الحكم رأساً على عقب، وهي وحدها من تغري أو تعاقب بعض القصاصد، سريعة الاشتعال، حتى يكون الخطاب الأدبي جزءاً من الخطاب السياسي وتقويماً يورشف (الثورة) ويعلن ولادة نصر جديد، بل قد تتحول القصيدة إلى وحي يوحى برضا السماء عما فعله السلطان الجديد المؤيد بحفظ الله .. ولربما غانبات القصاصد كفت أخواتها الفنية الأخرى شر النضال مع السلطان، ولهذا بقيت المحاكمات تلاحق القصيدة وتترك بنات عمها وشريكاتها في اللغة والخيال!

وهل انتهى زمن ملاحقة القصيدة مع انتهاء مرحلة الانقلابات؟ هل آمن الأديب أن الجلباب السياسي لا أمان له؟ وأنه إذا منحه سلطة ومسدساً يركنه في خاصرة القصيدة فإنه سينفجر يوماً ويقتله ويقتل قوافيه المتراصفة كجنود يأمرون بأمر الضابط؟ أتبقى القصيدة - بنت السلطان - بالقيمة الفنية نفسها، التي كان يتغزل بها نقاد القصر الملكي؟ هل ستسلب منها الحصانة النقدية؟ وتنهشها المناهج الوصفية، وياليتها بقيت على وصفية المنهج ونصيته، إذا جاءها النقد الثقافي الذي يبحث عن (القبحيات) لا (الجماليات) .. ولتتعدد المرايا ولتختلف أشكالها فليس هناك من مرآة صافية تكشف للأديب ماهية الإنسان والحقيقة أجمل من (مرآة الضمير) ..

رئيس التحرير

تشكلات بنية التدهور في رواية "فرانكشتاين في بغداد" لأحمد سعداوي

د. سلمان كاسد



لا شيء يشبه شيئاً، حيث لا يتطابق شيئان، ان لا بد من وجود عنصر ما يفرق بينها.
في الرواية هناك مُتشابهات عدة، منها ما بين سرد وآخر مكرر وما بين وصف يعاد بصيغ لا تختلف إلا قليلاً، وما بين حوار يعود سرداً أو وصفاً بأنماط تركيبية أقرب ما يكون الى التواتر، غير أن المشابهات في بنية شخوص اي رواية تدخلنا في نمط التماثل ومن هذه الزاوية نلمس صنعة الروائي عندما يبني شخوصاً ذات ملامح عامة في خصائصها الذاتية

بيد انها تختلف في فعلها وحركتها وتركيبتها، والتي نحس بها احساساً شفيفاً وتمثل امامنا في بنية الحكاية من خلال وهم الشخصية الواقعية ذاتها. في الرواية نجد الوثيقة والمذكرات كونها عناصر سردية بديلة، ان هي بمثابة وسائل يتشكل من خلالها العالم الذي يراد تصويره.
في الرواية استغلال أمثل للعلاقة بين الوثيقة بوصفها الواقعي والاحداث بوصفها الافتراضي حيث تصبح الوثيقة شاهداً والمذكرات عناصر

كلهم يتصارعون من اجل أن يسيروا بالحدث نحو الاتجاه الذي يريدون لكي يؤكدوا - بشكل محسوس- ان مايسرد من قبلهم هو الاقرب الى حركة الرواية والى بنية الحقيقة فيها.
في الرواية يمكن ان يبني عالم مُتخيّل نكتشف فجأة أنه عالم واقعي وفق ايهام المتلقي بان ما بني كان وهماً وتكريساً لبراعة السارد نكتشف أن ما كان وهماً هو الحقيقة بعينها.
في الرواية يمكن ان يبني عالم واقعي نكتشف فجأة انه عالم خيالي وفق ايهام المتلقي بأن ما بني لم يكن واقعياً انما هو الوهم بعينه، تلك هي اللعبة التي يقترضها السارد ولا يجد الا المتلقي خصماً له في هذه الرقعة الواسعة من الاحداث والوقائع والتشكلات التي تبني كلها على الافتراض.
في الرواية جماليات أهمها أن يمارس السارد والمتلقي معا لعبة الايهام وكسر القناعات وتفكيكها في اي وقت يريده السارد، وكاننا نبحث عن ايهما سيفكر أو يسبق الآخر في لعبة سردية بانخة الجمال، ان في اللحظة التي تتشكل قناعات المتلقي بأن ما كان قد تلقاه واقعاً يجيء السارد ليؤكد أن ما كان قد بثه الى مُتلقيه لم يكن الا وهماً، عكس ذلك يحصل ايضاً إذ في اللحظة التي تترسخ قناعات المتلقي بأن ما كان قد تلقاه خيالا و وهماً يسارع السارد لتقديم فرضية

لا شيء يشبه شيئاً، حيث لا يتطابق شيئان، ان لا بد من وجود عنصر ما يفرق بينها.
في الرواية هناك مُتشابهات عدة، منها ما بين سرد وآخر مكرر وما بين وصف يعاد بصيغ لا تختلف إلا قليلاً، وما بين حوار يعود سرداً أو وصفاً بأنماط تركيبية أقرب ما يكون الى التواتر، غير أن المشابهات في بنية شخوص اي رواية تدخلنا في نمط التماثل ومن هذه الزاوية نلمس صنعة الروائي عندما يبني شخوصاً ذات ملامح عامة في خصائصها الذاتية، بيد انها تختلف في فعلها وحركتها وتركيبتها، والتي نحس بها احساساً شفيفاً وتمثل امامنا في بنية الحكاية من خلال وهم الشخصية الواقعية ذاتها. في الرواية نجد الوثيقة والمذكرات كونها عناصر سردية بديلة، ان هي بمثابة وسائل يتشكل من خلالها العالم الذي يراد تصويره.
في الرواية استغلال أمثل للعلاقة بين الوثيقة بوصفها الواقعي والاحداث بوصفها الافتراضي حيث تصبح الوثيقة شاهداً والمذكرات عناصر اثبات على حقيقة الافتراضي حتى لو صدقنا بأن ما كان يُروى هو افتراض يتحقق من خلال الوثيقة او المذكرات. في الرواية ساردون، بناء على فكرة الوثيقة والمذكرات، يتناوبون على استلام الاحداث والرجوع بها الى الماضي والتقدم بها نحو نهاياتها المحتملة،





احمد سداوي

مجموعة من الملامح العامة وهي:

- أولاً "السير رواية"
- ثانياً الصراع مع الآخر الغربي،
- ثالثاً البحث عن الهوية.
- رابعاً عودة السارد الغائب

لا اعتقد ان هذه السمات والخصائص واللامح العامة سمة خاصة بالرواية العراقية، بل نجدها في الرواية العربية ايضاً والامثلة كثيرة جداً، غير ان مالفنت انتباهي ان ملمحاً جديداً دخل الى بنية الرواية العراقية الحديثة الآن تحديداً وخلال السنوات الاخيرة، وهو تناول الشخصيات المسيحية وهجرتهم وعذاباتهم ومآسيهم ومحاولة خلق عناصر استثنائية منهم.

ويأتي دور هذه العناصر ليؤكد على قيمة الهوية، وتأصيلها، ولناخذ "يا مريم" لـ "سنان انطوان" و "الحفيدة الامريكية"، و"طشاري" لانعام كحه جي و "عراقي في باريس" لصموئيل شمعون و "أموات بغداد" لجمال حسين علي و "بابا سارتر" لعلي بدر وأخيراً "فرانكشتاين في بغداد" لأحمد سداوي.

هذه الشخصية الاستثنائية المسيحية بيئة نموذجية تقدم بلامح محده أهمها البحث الدائب عن الهوية بسبب تجربتها بتجاوزها مع الآخر

اللاخيالي واللاوهمي، ذلك ما يلعبه صانع الرواية الماهر، المتمرس الحاذق، الخبير في تشكيل عوالم الوهم والحقيقة وتجاوزهما في عمله.

وربما نسأل انفسنا بوصفنا متلقين نبصر شخصاً أمامنا تتراقص فوق الورق، وهي تلعب ادوارها في أحداث متداخلة، أي الشخص في الرواية هي الاقرب للنسيج الافتراضي هذا؟ هل هي الشخصية النموذجية او الشخصية الاستثنائية؟ ولم أذكر هاتين الشخصيتين الا لكونهما تتكرران في بنية الرواية العراقية الجديدة، "رواية مابعد التغيير" كما نصلح عليها وليست "رواية التغيير" كما يقول فيها البعض.

اللامح العامة

الغريبة حقاً ان الرواية العراقية المتداولة الآن لا تبتعد الى حد ما عن نسيج الرواية العربية في

اللحظة التي تترسخ قناعات المتلقي بأن ما كان قد تلقاه خيالاً و وهماً يسارع السارد لتقديم فرضية اللاخيالي واللاوهمي، ذلك ما يلعبه صانع الرواية الماهر، المتمرس الحاذق، الخبير في تشكيل عوالم الوهم والحقيقة وتجاوزهما في عمله.

وحينها الطافح لذاتها التي بدأت تتغرب وشيخوختها الراضة للهجرة.

أبنية هذه الشخصيات تبدو منطقية لكون الروائيين يشتغلون داخل مناطقهم وانتماءاتهم وفهمهم الواضح لشخصهم هم أقرب اليهم، بالرغم من ان هذا لا يمنع من ان يشتغلوا داخل نصوصهم الروائية على بناء شخصيات أخرى منتمة لأعراق متعددة تجمعها عراقيتها بوصفها الهوية الكبرى، ومن الغرابة حقاً ان هذه الشخصية في كثير من الاعمال الروائية تصبح مركزاً وتحول الشخصيات الاخرى في الرواية الى عناصر لانقل هامشية بل مكمله لاحداثها، تسهم الى حد بعيد في رسم ملامح

الشخصية المركزية، وتبقى العوالم التي تتحرك فيها تلك الشخصية المركزية ضائعة باهته غير قادرة على تمثيل صراعاتها أو كأن السارد لا يريد ان يقدم بنية التناقضات الاجتماعية لكونه معنياً بشخصيته الروائية لاغير، وهذا ما اختلف فيه أحمد سداوي في "فرانكشتاين في بغداد" عن غيره من الروائيين العراقيين فهو لم يدخل في قراءة العالم الاجتماعي العراقي من بنية شخصه بل رأيناه يخرج من شخصه لقراءة العالم الذي وجد فيه.

أقول من البراعة حقاً أن يبقى البحث مستمراً عن التدهور الذي أصاب العالم الاجتماعي حيث الرواية يحسب لوسيان كولدمان هي "تاريخ بحث متدهور عن

قيم اصيلة في مجتمع متدهور" ولاوجود لرواية تفاؤلية ان تظل الرواية -بحسب كولدمان- تشكياً يعبر عن ينية متدهورة لا يمكن الا ان توصف بالتشاؤمية كما قرأها كولدمان في أدب "راسين" في كتابه "الإله الخفي"، وكما نحاول أن نقرأ ذلك في رواية احمد سداوي "فرانكشتاين في بغداد" التي سأتناول جميع المفاصل التي تحدثت عنها في مقدمة مقالتي هذه وهي:

- 1 - تمثلها لرواية مابعد التغيير بأمثيان
- 2 - بناء المشابهة على المشابهة في تركيبه الشخص
- 3 - بناء الوثيقة والمذكرات والسير الذاتية للشخص
- 4 - تحولات الواقعي الى الخيالي وبالعكس
- 5 - اللعبة المخادعة بين السارد والمتلقي
- 6 - تعدد الساردين بالوكالة بنية الرواية



أنعام كحه جي



بنية "فرانكشتاين في بغداد"، تقوم على سرد قصص شخصيات يدخلون في علاقات اشكالية وفي صراعات ضمن عالم واقعي، وينشأ من تلك الصراعات تضادات مقابلة في عالم افتراضي يتشكل ضمن خمسة محاور هي: أولاً: محور الجدة المسيحية ايشيلوا "أم دانيال المغيب" التي تسكن داراً قديمة

الروائيون يشتغلون داخل مناطقهم وانتماءاتهم وفهمهم الواضح لشخصهم أقرب اليهم، بالرغم من ان هذا لا يمنع من ان يشتغلوا داخل نصوصهم الروائية على بناء شخصيات أخرى منتمة لآعراق متعددة تجمعها عراقيتها بوصفها الهوية الكبرى،

والتي تواجه بالرفض، الحاح أبنيتها المهاجرتين الى كندا (هيلدا) و (ماتيلدا) عليها لمغادرتة والالتحاق بهما، بالرغم من ضغوطات "فرج الدلال" في زقاق 7 بالبتاوين لشراء البيت منها وضغوطات هادي العتاك لشراء الأثاث وهي التي تصر عن الاحتفاظ بهما.

ثانياً: محور "فرج الدلال" الذي يملك مكتباً في الحي نفسه والذي يطمح في امتلاك الدور التي يغادرها أهلها بأسباب الهجرة مع طموحه لشراء فندق العروبة الذي يملكه "ابوانمار" الشخصية الجنوبية الميسانية.

ثالثاً: محور "هادي العتاك" بائع الأثاث والايقونات القديمة وخالق الحكايات وسارد الخرافة والذي استطاع ان يخلق شخصية "الششمه" في محاولة منه لأن يحول "الوهم" الى حقيقة والذي دخل في نهاية الرواية الى تماثلية حكاية مع الشخصية الافتراضية مشكلاً بذلك قصة خلقتها الاحداث بشكل قسري مما جعل التشابه حلاً افتراضياً.

رابعاً: محور الصحفي الشاب محمود السوادي الجنوبي الصابئي الاصول "يلاحظ ذلك ضمن النسق المضمرفي صراع الرواية" والذي يسكن فندق العروبة حيث يعمل في مجلة "الحقيقة" التي يمتلكها علي باهر السعيد الشخصية الاشكالية

التي لم يستطع المتلقي أن يمك روحها وانتماءها وتوجهاتها على وفق ما كان يريد السارد الذي هو السوادي هنا او من ينوب عنه "الوكيل بالمفهوم السردى" والذي يرصد عبر "أنا السارد" في كثير من الفصول علاقته بالبغي "زينة"

التي تشبه نوال الوزير الفتاة الطامحة الى انتاج فيلم سينمائي، والتي اقامت علاقة غير شرعية مع السعيد لم يستطع المتلقي توكيد حضورها في الرواية، بسبب ايهام السارد "السوادي" ذاته وطمسه لحقيقة وجود العلاقة أو عدمها بفعل مؤثرات السارد الوكيل العليم المتحكم في توجيه الاحداث.

خامساً: دائرة المتابعة والتعقب "والتي يرأسها العميد سرور محمد مجيد والتي أنشأها الاميركان كونها دائرة متخصصة بالسحر والتنجيم والتي اضطلعت بمهمة تعقب "الششمه" وتوقع الاحداث وهي الممثل الافتراضي للدولة. بمقابل ذلك لا بد لنا ان نحدد الساردين لجميع فصول الرواية الـ "19"

فصلاً والتي حملت اسماء حاولت ان تكون عتبة لما يحدث في كل فصل حيث تتكرر تسمية واحدة فقط وهي "روح تائهة" للفصلين الثالث والخامس عشر وكلاهما يتكون من "5" مقاطع. جاءت العناوين الداخلية للفصول بمثابة مفاتيح او مراكز مشعة لمعنى الفصل وتكونت اغلبها من كلمة واحدة "المجنونة" و"الكذاب" و"الصحفي" و"الجثة" وغيرها ماعدا "5" فصول توزعت بين اسماء وصفات "الحوادث الغريبة" او "الخرابة اليهودية" او اسماء معطوفة على بعضها وهي "متابعة وتعقب" و "اوزو وبلوديميري"، أما الساردون للفصول فهم:

1 - الوكيل عن انا السارد والذي اضطلع به مؤلف الرواية العارف بكل شيء.

2 - هادي العتاك في سرده روايته عن شخصية الشمه

3 - محمود السوادي الصحفي الذي استخدم التوثيق عبر المسجل الديجتال

4 - المؤلف الجديد الذي اشترى مسجل محمود السوادي بعد

افلاسه وهروب

صاحبه على باهر السعيد

رئيس تحرير مجلة الهدف.

5 - المؤلف الصامت ابو سليم المراقب الاكثر معرفة بوقائع لم تذكر. ولكي نفهم طبيعة رموز الصراعات القائمة بين الشخصيات لا بد ان نقرأ

طبيعية الصراع في البنية الاجتماعية في تاريخ العراق الحديث والذي استغله الوكيل بشكل واضح وهو الالتقاء التاريخي بين الاسلام والمسيحية واليهودية والصابئية في حضارة العراق والتي تجسدت في "الكنيسة" والآية القرآنية المعبرة عن المسجد في الرواية والبيت اليهودي الذي يسكنه العتاك والاشارة الدلالية لاصول السوادي الصابئية.

المشابهة المفترضة

قدم أحمد سعداوي مشابهاً افتراضية، استطاعت ان تنهض بالرواية ككل وعلى ضوءها استطاع ان يشكل عالم الرواية الحقيقي و الايهامي معا ما بين شخصيات حية واخرى وهمية وما بين شخصيات غائبة واخرى حاضرة وشخصيات تمتلك اسماء واخرى لا اسم لها "الششمه" وبين ساردة واخرى مؤلفة.

وأما تعالق الشخصيات مع بعضها عبر المشابهة

قدم أحمد سعداوي مشابهاً افتراضية، استطاعت ان تنهض بالرواية ككل وعلى ضوءها استطاع ان يشكل عالم الرواية الحقيقي و الايهامي معا ما بين شخصيات حية واخرى وهمية وما بين شخصيات غائبة واخرى حاضرة وشخصيات تمتلك اسماء واخرى



جمال حسين علي



علي بدر

ص 122 .

مفتاح الحكاية

تستخدم الرواية تنقلات الى الماضي في اغلبها في لحظة الحاضر من خلال ما يمكن ان نطلق عليه "مفتاح الحكاية" من مثل "استل سيجارة من علته وبدأ يدخن أثناء ماكانت زينة جالسة، بحوار نافذة البلكون واستحضر ماجري له خلال اليوم الماضي" ص 264. ويأخذ الوكيل هنا عن "محمود السوادي" بسرد وقائع اليوم الماضي. تستخدم هذه

اللعبة السردية مع جميع شخوص الرواية ويظل الوكيل هو في الاعم الاغلب من يقوم بهذه المهمة. وشبيه بهذا النمط السردية مانجده في هذا المقطع الذي كان الوكيل سارداً عن محمود السوادي نفسه ايضاً " ظل جالساً في حانة بمنطقة الزوية لوقت غير محدد، أظلمت السماء في الخارج، وهو يشرب حتى وصل الى حالة من عدم التمييز كان يستعيد تفاصيل لقاءه مع نوال وكيف انتهى نهاية بانسة.. تحدثاً معاً" ص 274 وبالرغم من ان فصول الرواية التسعة عشر فصلاً قد عنونت توصيفاً لشخصيات الرواية المتعاقبين في الظهور تبعاً إلا ان كل فصل يحتوي اقساماً هي اجزاء لشخصيات مجاورة للشخصية الرئيسية في الفصل الواحد..

كان الاستهلال في الفصل الاول "المجنونة" متتبعاً الجدة المسيحية "أيليشوا" في قسمه الاول، حيث

- فهني:
1 - دانيال الحفيد "الحاضر" ودانيال الابن "الغائب"
2 - دانيال الابن "الغائب" و الششمه "الحاضر"
3 - محمود السوادي " الغائب" والمؤلف المفترض " المالك الاخير للمسجل الديجتال "
4 - هادي العتاك "الحاضر" والششمه "الغائب"
5 - ابو زيدون "الغائب" والششمه "الحاضر"

6 - المنجمون "الغياب" والششمه "الحضور" لعبة الحضور/ الغياب تلك هي التي دفعت الرواية باتجاه الابهام المستمر والذي استطاعت فيه ان تجعل المتلقي يقرأ نصاً يظنه واقعياً ليكتشف ايهامه، وآخر أيهامياً ليكتشف أنه واقعي وبذلك وعبر هذه اللعبة يظل السرد قائماً على منطق غياب الحقيقة مع استمرار التأجيل لاحداث صغيرة، ولكن مهمة على وفق " الارصاد اللاتزميني" من مثل لحظة التقاء العجوز مع الشاب الذي تسور الحائط حين مر القط بينهما.

"أشاح ببصره بعيداً ومر القط بينهما وهو يتمسح ببنطلونه ويهرّ بخفوت:

- ساعود.. لاتخافي" ص 77 يتكرر ذلك في ص 103، وآخر: قال العتاك لمحمود السوادي "لابد ان تروري لي سراً مقابل سري" ص 122 تتكرر في

يتحول في القسم الثاني الى ام سليم البيضة جازة العجوز وفي الثالث مناصفة بين فرج الدلال، وهادي العتاك، والرابع الى فرج الدلال، وجميع الاقسام اضطلع الوكيل في سردها نيابة عن الشخوص. وهذا ما يحصل في الفصل الثاني "الكذاب" ايضاً حيث اضطلع الوكيل نيابة عن هادي العتاك بزواية قصته الخيالية عن "الششمه" في مقهى عزيز المصري ومن اللافت هنا " وهي طريقة سردية اخرى تضاف الى الطرائق السردية في "فرانكشتاين في بغداد" أننا نجد عدم تغير نيابة السارد الوكيل بضمير الغائب في نيابته عن هادي العتاك اي ان اقسام الفصل الخمسة جميعها حصراً تسرد لصالح العتاك غير اننا نلاحظ تغيراً في "الفضاء المكاني لحكاية العتاك ما بين:

- 1 - المقهى في (1)
- 2 - المقهى ثانياً في القسم (2)
- 3 - بيت العتاك في القسم (3)
- 4 - في المقهى الثالثة في القسم (4)
- 5 - بيت العتاك في القسم (5)

في هذا الفصل تماماً يتداخل الوعي السردية ما بين "الوكيل" و"هادي العتاك" اذ في المقهى يسرد العتاك حكاية الانفجار الذي شاهد وقائعه، ولذا نجد حالتين سرديتين وهما:

- 1 - المقهى فضاء سردي نهائي
 - 2 - مكان الانفجار فضاء سردي أولي
- هنا يلعب السارد على الفضاء السردية النهائي "هادي العتاك" يروي الحكاية في المقهى" وعلى

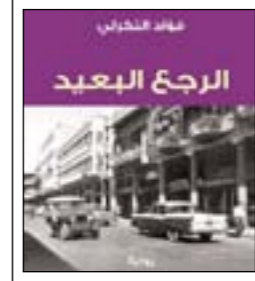
فضاء سردي أولي "ماحصل لهادي العتاك مع الانف المقتوعة التي التقطتها من الرصيف ووضعها في كيس الجفاس وطواه تحت ابطه وغادر مسرعاً" يُلخّص هذا الفصل البنية السردية للرواية كلها حيث يصبح الفصل الواحد مجموعة مشاهد مقسمة الى اقسام أربعة او خمسة تلتقط جوانب معينة من الحكاية التي تريد بناءها في جسد الرواية، وعليه فإن أحمد سعداوي يمزج هنا بين بؤر قصصية قصيرة مع مشاهد سينمائية من اوجه مختلفة وزوايا كاشفة للحكاية في نظام روائي يجمع المشاهد والبؤر ليتكون لديه فصل روائي كامل يقدم فيه بنية جزئية من بنية الرواية الكلية.

بعد انتهاء هذا الفصل "الكذاب" الذي اتخذناه نموذجاً سردياً لمجمل فصول رواية "فرانكشتاين في بغداد" نجد سعداوي وقد سرد عبر الوكيل السارد جميع حكاية العتاك مع الانفجار، وحصوله على الانف التي يحتاجها في تشكيل انسان اسطوري "الششمه" ترانا وقد تلبستنا واقعية ماتم سرده، وبدأنا نقتنع بأن ما حصل كان فعلاً مطابقاً للواقع وهنا يبادر السارد باستخدام حوار بين "هادي العتاك" و"محمود السوادي" و"عزيز المصري" في المقهى لايهامنا بان ما تم سرده لي واقعي، حيث يحول الحوار الحكاية باتجاه الوهم. "اي.. وبعدين؟ -هاي هيه.. انتهى

- شنو هاي هيه؟. يعني الجثة وين راحت هادي؟
- ما ادري
-هاي قصة موزينه هادي..سولف غيرها



فؤاد التكرلي



الا عبر المشابهة المفترضة، اذ هي خارج الرواية أما المشابهة فتحصل بين:

القبر الفارغ من جثة حسيب محمد جعفر في النجف المشابه فيما بعد للقبر الفارغ من جثة دانيال ابن ايليشوا الذي اختفى في زمن الحرب الاولى الماضية. يعود احمد سعداوي في فصل روايته السابع الى الطريقة ذاتها التي بنى بها فصوله الثلاثة السابقة عليها والمتكونه من "بور" لقصص قصيرة، ومشاهد سينمائية من زوايا متعددة، لتكوين "بنيات صغرى" تركب في جسد البنية الكبرى "الرواية ككل"، ويعنون هذا الفصل بـ "الصحفي"

والمقسم الى خمسة اقسام ايضاً نحاول هنا ان نفكك بناءه كي نجد النسق المضمّر الذي تشكلت من خلاله رواية "فرانكشتاين في بغداد":

- 1 - الصحفي محمود السوادي ينهض من نومه صباحاً في الفندق ليذهب الى موضع الانفجار.
- 2 - لقاء السوادي بنوال الوكيل وتأجج رغبته فيها وثرثرته مع صديقه الصحفي حازم عبود.
- 3 - السيرة الذاتية لمحمود السوادي منذ عمله الاول في صحيفة "الهدف" حتى عمله الاخير مع علي باهر السعيد في مجلة "الحقيقة" عبر صديقهما المشترك - فريد شوّاف - "لاحظ البناء السيري لحسيب محمد جعفر في الفصل السابق".
- 4 - زهاب السوادي الى مستشفى الكندي ثم عودته لمقر المجلة حيث يقاجأ بعلي السعيد وهو يخبره

-انتم ما تصدكون، بكيفكم.. يله آني اروح هسه، وحساب جاياتي عليكم" بهذا الفصل الحوار يُلغى السارد واقعية الحكاية بمجملها ويحيلها الى كذبة "يعلن عنها العنوان كونه بنية افتقار" فيرد:

"انتم ماتصدكون.. بكيفكم..". هذا هو النظام السرد الذي لعب عليه أحمد سعداوي حين يرسخ واقعية سرد الوكيل ثم يهدمه من داخل السرد نفسه عبر حوار الشخص.

في الفصل الثالث.. "روح تائهة" .. يضطلع الشاب حسيب محمد جعفر "حارس فندق السدير توفوتيل" بسرد الوقائع عبر ضمير الغائب "الوكيل" وهي مقسمة الى خمسة اقسام: اولا

سيرة "حسيب محمد جعفر" الذاتية خارج الرواية وثانياً لحظة توجه سيارة النفايات التي يقودها الانتحاري - السوداني الى بوابة الفندق "وثالثاً" حكاية غرائبية 1 "عن لقاء مفترض يجري في وادي السلام في النجف بين السارد وحسيب محمد جعفر الذي شاهده يجلس على قبره الذي لم يحتو جسده المتبخر في الانفجار الكبير ورابعاً "حكاية غرائبية 2" بعودة حسيب محمد جعفر الى الفندق والى بيته ليشاهد زوجته وابنته الرضيعة"، و خامساً "توصيف لاحتمال ضياع جسد حسيب محمد جعفر". في هذا الفصل لم نجد حدثاً من الاقسام الخمسة وقد اتصل باحداث الرواية مطلقاً

كيفية حضورهم الاعتباطي الى المكان كما في رواية "فرانكشتاين في بغداد".

النسق الرباعي والخماسي

تنقسم كما قلنا فصول الرواية التسعة عشر جميعها الى نظام جزئي يضم نسقين

لاغير وهما نسق رباعي أو آخر خماسي وهذه "الاقسام" في الفصل الواحد هي اجزاء نصوصية قصيرة معزولة سردياً عن بعضها لالتقاط حركة الشخص ولاتاحة فرصة واسعة لتحرك السارد بأي اتجاه يريد سرده، مما يسهل على الروائي ان يلتقط مايشاء من عالمه، وهو بذلك يمتلك حرية أكثر في التنقل بين مايريد وأهمال ما لايريد او تأجيله.

من خلال ذلك نشعر ان الشكل السرد العام في الرواية والخاص في الفصل الواحد نشعر ان الشكل

السرد العام في الرواية

والخاصة في الفصل الواحد

يشابه تفكك الواقع في

البنية الاجتماعية الذي تريد

الرواية توصيفه والذي يتخذ

من محطة

البتاويين "زقاق 7" نموذجاً

له ، وهذا التطابق بين النسق

السرد والنسق الاجتماعي هو

المتدهور والمضمّر، هو

البنية الدالة على تطابق

الوعي بالمنجز مع التشكل

عن فكرة "التخلص" لاحظ المفردة "من زيد مرشد، وعدنان الانور وهذه الفتاة النحيلة ... ميساء، واخبر صديقك فريد شوّاف ان يغادر الكسل قليلاً" ص 57، وتعيين محمود السوادي "صاحب العرق الصابئي الذي شكل لديه عقدة الانتماء الفكري لمجتمع يحور في صراعات داخلية منذ زمن بعيد" ص 58 في صراعات داخلية منذ زمن بعيد "السوادي وزيد مرشد وعدنان الانور وفريد شوّاف" ثم توجههم الى ساحة الاندلس أمام فندق السدير توفوتيل حيث حصل الانفجار الثاني الذي سبق لهادي العتاك ان شاهده.

حركة الشخص

نلاحظ في الرواية ان جميع فصولها الاولى تؤدي بالشخص الى حضور اعتباطي لمكان الانفجار

وهي طريقة سردية من

احدى طريقتين وهما اما

أن يروي الساردون الموتى

كيفية حضورهم المقصود

الى مكان الموت "الانفجار"

كما في رواية "مشرحة

بغداد" لبرهان شاوي حينما

تسرد النسوة القتلى في

المشرحة لبعضهن قصصهن

المؤدية الى حضورهن الى

موقع الانفجار ، وأما ان

يروى الساردون الاحياء

البنية الشكلية للفصول

في تشابه شكلي

للتناول الموضوعية

ولتسهيل بؤر التناول

ولمنح السارد الحرية

الاروسع لنفسه كي

يلتقط مايشاء ويلغى

أو يؤجل ما لايريد الان.



ماركيز

الاجتماعي. نتساءل لماذا نجد في هذه الاقسام الاربعة او الخمسة المشكلة للفصل المعنون قسماً اكثر طولاً من الاقسام الاخرى؟

من الطبيعي ان الروائي يميل الى قسم اكثر طولاً وهو ليس اعتباطياً اذ ان كل حركة سردية في هذه الرواية محسوبة بدقة خوفاً من الوقوع في خطأ سردي،

وربما نعزو سبب طول القسم الذي لا يستقر على موقع محدد من الاقسام المكونه للفصل الواحد، وذلك لأنه يحتوي على استرجاع لسيرة ذاتية لشخصية الفصل نفسها، وهذا مانجده بالفصل المعنون "الجثة"، حيث نلاحظ أن القسم الخامس منه أطول سردياً من الاقسام الاخرى التي تضطلع بها "ايليشوا" بضمير الغائب ويتكون هذا القسم من:

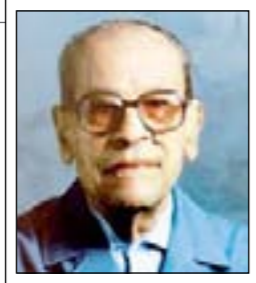
- 1 - انشغال ايليشوا بصنع الكشكا لابنها دانيال الذي قتل في الحرب العراقية الايرانية.
- 2 - ثرثرتها مع دانيال الصامت
- 3 - استذكارها لعائلة نينوس ملكو وزواج ماتيلدا الابنة الثانية لايليشوا من الاخ الاصغر لنينوس
- 4 - زهاب دانيال الابن الى الحرب على يد ابي زيدون الحزبي

5- اختفاء دانيال "ساعود.. لا تخافي" ص 77 نجد أن اغلب بنية القسم الاكثر طولاً في الفصل "الجثة" يتعلق بالماضي اي ان الارتداد الى الماضي سواء اكان خارج الحكاية أو

داخلها يمنح القسم الواحد طولاً اكثر . تلك هي البنية الشكلية للفصول في تشابه شكلي لتناول الموضوع وتسهيل بؤر التناول ولمنح السارد الحرية الاوسع لنفسه كي يلتقط مايشاء ويلغي أو يوجل ما لايريد الان.

تستمر اللعبة المزدوجة بين منجمي دائرة المتابعة والتعقب وبين الشسمة الاكثر غموضاً، والذي تشكل وفق حكاية كاذبة ابتدعها هادي العتاك وانتهى حقيقة حاضرة غاب عنها هادي العتاك من خلال هذا النص الحواري:

- "اروي لنا حكاية الجثة..
- حكاية الشسمة
- الشسمة مات الله يرحمه
- شلون مات؟ ،، لا،، احكيها من البداية .. شلون سويت الجثة؟
- الشسمة
- اي الشسمة.. سولف ومشاريبك عليه
- ما اكلك مات" ص 96
ونكمل:
"وحين انهى عزيز المصري تنظيف بعض الاستكانات والصحون أمام سماور المقهى جاء وجلس أمام هادي وتلبس وجهه هيئة جدية..
- انتة ايه حكايتك؟ إنسه الحدوتة الكدابة بتاعتك
- وشصار يعني
- ايش صاير؟ يدورو على اللي قتل الشحاتين الاربعة وابو زيدون والزابط اللي لقوه مخنوق بغرفة



نجيب محفوظ



حكاياتهم التي ركبت في تعشيق بسيط يقوم عن حكاية لا غرابة فيها "فرج الدلال يريد الاستحواذ على بيت العجوز ايليشوا المسجيه وفندق العروبة، وهادي العتاك مثله على اثائهما" ولاشيء اخر في هذا العالم الواقعي، اما العالم الغرائبي فهو الاكثر غموضاً حين يخلق هادي العتاك شخصية وهمية هي "الشمس" التي تتكون من اجزاء ضحايا القتل والتي تضطلع بمهمة تأرية انسانية.

يخلق هادي العتاك شخصية فرانكشتاين لا بمعناها المشابه لشخصية "فرانكشتاين: لماري شيلي أو لشخصية فيلم "سيفن" بل هي الاقرب الى ملامح هادي العتاك و إلا لم تحصل المشابهة في آخر الرواية بين العتاك (الغائب) والشمس "الحاضر".

النسق المضمّر

يعود "محمود السوادي" الى العمارة ويعود ابو انمار صاحب فندق العروبة الى قلعة سكر في ميسان بعد انهيارهما على مستوى الفعل والعمل، وتذهب ايليشوا بعيداً الى عين كاوة في الشمال باتجاه كندا، ويختفي هادي العتاك بين احضان سلطة الدولة، ويختفي فرج الدلالة وراء جدران بيته، ويقتل ابو بلال البعثي الذي قاد دانيال ابن ايليشوا الى مذبحه الحرب العراقية الايرانية، ويرحل

القحاب في بيت ام رعد
- وأني شلي علاقته
- حكايتك دي ح توديك في مصيبه...
"ص 97

نلاحظ أن تكذيب الحكايات يأتي في الحوار غالباً أما تصديقها الواقعي فيأتي في السرد، اي ان السرد يصبح حاضناً لفعل الحقيقة بينما يصبح الحوار حاضناً مضاداً لفعل التكذيب "تذكرني شخصية الشمس الذي لا اسم له بشخصية "اللامسى" في رواية "من انت ايها الملاك؟" لابراهيم الكوني، وهما شخصيتان هلاميتان

تشابهان اغلب الشخصيات في الروايتين، ولنلاحظ هنا ان الشمس كونه حاضراً / غائباً في "فرانكشتاين في بغداد" يتخلق متقابلاً مع اغلب شخصيات الرواية "

مع دانيال الابن وهادي العتاك وابو زيدون والمنجمين" وجميع هؤلاء يدخلون نسق الغياب بينما يبقى الشمس في نسق الحضور.

يتقابل في "فرانكشتاين في بغداد" عالمان، عالم الواقع وعالم الخيال وما بينهما تقف الحقيقة واللامعنى وبذلك يتحاذب السارد مع المتلقي التأثير والاقناع بصحة هذين العالمين، ففي اللحظة التي يصل فيها السارد الى اقناع المتلقي بالعالم الواقعي يفاجئه بكشف اللعبة بأن ما كان واقعياً ما هو الا خيال وهكذا تعود اللعبة من جديد. هذه اللعبة نظام سردي يشترك فيه شخوص لهم

علي باهر السعيدى الى عمان، ويختفي صوت عزيز المصري الذي ضاع وسط زحام الموتى، والتغييب، وتنهيار دائرة المتابعة والتعقب، ويذهب مديرها العميد سرور محمد مجيد بعيداً الى احدى دوائر الدولة، وكأني بالسارد يريد ان يؤشر انهيار بنية اجتماعية كاملة مارست حقيقتها المزيفة فتخلت عن وجودها الفعلي تاركة الفراغ ليملاه "الششمه" الذي اتخذ مبنى فندق العروبة المنهار مقراً له كي يكمل مشوار الانتقام حيث يصبح العالم كله بلا اسم. وكأني بسعداوي أراد ان يدين العالم كله، كونه خالق الصراع ومكتشفه بل هو الذي يكتشف الالم ويمارس الحرب عليه. ذلك هو النسق المضمّن الذي يريده الروائي الذي وظّف كل الصراعات التي مورست في الواقع لتشكل بؤراً صراعية متخيلة في الرواية، صراع حضارات "غرب وشرق" "البقاء/الهجرة"، صراع اعراق "المسيحية / الاسلام"، صراع تاريخ "الايقونات اليهودية/الايقونات المسيحية" "اية الكرسي المعلقة في غرفة هادي العتاك و صورة القديس ماركوركييس المعلقة في غرفة ايليشوا"، صراع الوجود والذات/الآخر .. كلها اسهمت في إغناء الرواية فاستحقت ان يُحتفى بها لنكتشف أنواعاً أخرى من صراعات مضمرة أيضاً. لقد حاولت قراءة بنية الرواية الشكلية ومدى

مطابقتها لبنية العلاقات الاجتماعية وكل ذلك جرى وفق تفكيك النص لظهور انساقه المضمرة ويبدو لي ان ثمة تطويلاً في التوصيفات والسرود، كان لابد من التخلص منه والاكتفاء باهم المفاصل التي تجعل من "فرانكشتاين في بغداد" رواية مكتملة ولهذا فان الرواية كان لها ان تتخلص من الخمسين صفحة الاخيرة والاكتفاء بلحظة مغادرة ايليشوا ودانيال الحفيد بغداد، اذ ان هذه النهاية تجعلها نصاً دائرياً يبتدئ وينتهي بذلك المصير الذي اختارته العجوز، وليس من المنطقي ملاحقة مصائر الشخصيات حتى النهاية.

واعتقد ان ظاهره الاعمال الطويلة بدأت تنتشر بالرغم من عدم تمثيلها لروح العصر ولنتذكر أن أعظم الأعمال العالمية كانت هي الاقصر مثل "صمت البحر" لفيركورو "رحلة بن فطومة" لنجيب محفوظ و "مذكرات بحار غريق" لماركيز و"الوجه الاخر" لفؤاد التكرلي وغيرها الكثير ومن الغرابة ان هذه الاعمال على قصرها وجدت في زمن الرواية الطويلة وان ما يكتب الان من روايات طويلة يقدم في زمن ضد الاسترسال اللانهائي وارهاق الشخصيات "بسير ذاتية" و "تكرارات نسقية" و"تواترات لاحداث تروى لاكثر من مرة" كان لابد من التخلص منها.

الفلسفة والترجمة والتأويل: في سيميائيات الأديان

د. سمير الشيخ



قد تبدو غريبة حقاً تلك القرائن الدلالية بين الفلسفة والترجمة. إذا ما أخذنا بالتصور القائل إن الفلسفة تجريدٌ ذهنيٌّ حول قضايا المتيافيزيقياء، فيما الترجمة فن لفظي يقوم على أساس متين من العلم. ثم ما علاقة الترجمة بفلسفة الجمال؟، ذلك الحقل الذي يتناول طبيعة الجمال والفن والذوق بل ويتناول خلق الجمال وتقويمه؟ هذا ما تحاول هذه الدراسة أن تجيب عنه وقد لا تجيب، فإثارة القضايا التي أثارها دراسات الترجمة من قبل وأجابت عنها

تفصيلاً، ليس من أفق تفكير الكاتب المترجم. ومن يود معرفة تجربة المترجم في الترجمة فعليه بكتاب "الثقافة والترجمة" الصادر عن (دار الفارابي، بيروت، 2012) والورقة النقدية (نحو مقارنة لسانية- ثقافية للترجمة) (بالإنكليزية) التي ألقيت في (مأدبة الترجمة) بالجامعة المستنصرية - كلية التربية - قسم الترجمة) العام 2012، وكتابنا (أوديسا الرمز: دراسات في الكون السيميائي) الصادر عن (دار الرافدين، بيروت، العام 2018).



فاذا كانت إشكالية تأويل المعنى مغامرة فلسفية في الجواهر، فإن هذه الإشكالية تقع في مركز التفكير اللساني قديماً وحديثاً من حيث علاقة المعنى ونظامه الكلي (الدلالة) بالمقدرة اللسانية وبالحدس . وإذا كانت فلسفة اللغة معنية باللغة بوصفها الظاهرة الإنسانية التي بها ومن خلالها يُعبر عن الفكر، وأن اللغة البشرية نظامٌ للتعبير ولتوصيل الأفكار، فإن الترجمة هي النظام اللساني- الثقافي الحامل للفكر العابر للغات وللتقافات. إن الفكر حاملات للبيانات عن العالم. ولذا، فإن معرفتنا بالعالم تتأتى من التعبير اللساني عن الاعتقاد. فاللغة في وظيفتها الفكرية تتيح للمرء التعبير ليس عن رؤيته وموقفه من العالم الخارجي حسب، بل عن معتقداته ومشاعره وتصوراتهِ وكل ما يعتمل في سريره أو عالمه الجواني. ثمة مسألة: كيف يمكن ترجمة الخطاب بالمعنى العام؟ يبدو لنا أن الأمر رهن بفلسفة الترجمة. تذهب الدراسات الحديثة للترجمة إلى تحديد ثلاثة فلسفات:

أولاً - فلسفة اللفظ باللفظ أو (المكافئ الشكلي):

وهي الترجمة المعيارية من حيث الحفاظ على بنية الجمل والعبارات حيث يتساق اللفظ بالخطاب الأصل في اللغة والثقافة المصدر واللفظ بالخطاب المستهدف في اللغة والثقافة الأخرى المنقول إليها. هذه الترجمة الحرفية تبغي من ناحية الجوهر أن تمسك قدر المستطاع بالصياغة الدقيقة للنص



شريقياً. فاتخذت من دونهم حجاباً فأرسلنا إليها روحنا فتمثل لها بشرًا سويًا. قالت إني أعوذ بالرحمن منك إن كنت تقيا. قال إنما أنا رسول ربك لأهب لك غلاماً زكياً. يترجم Alexander Ross عن النسخة الفرنسية المأخوذة أصلاً عن النسخة اللاتينية في القرن الثاني عشر الأوربي ما نصه:

Remember thou what is written of Mary. she retired towards the East. into a place far remote from her Kindred. and took a Vail to cover her. we sent her our Spirit in form of a man; she was afraid. and said. God will pr – serve me from thee. if thou have his fear before thine eyes; he said. Oh Mary! I am the Messenger of God thy Lord. who shall give thee a Son. active and (prudent.1)

الإشكالية في (فلسفة اللفظ باللفظ) لا تكمن في اللفظ أو تراتب المكونات من أسماء وصفات وظروف في بنية الخطاب إنما في الحس الدلالي للفظ المختار. ما يعيننا في هذه الترجمة التي كانت تلقى رواجاً على مدى القرون الوسطى الأوربية (القرن الحادي عشر حتى القرن الخامس عشر) وامتدت حتى عصر

الأصل والأسلوب الشخصي للكاتب، والأخذ بنظر الاعتبار، الاختلافات في القواعد والنحو والتعابير المأثورة في النص الأصل. تطابق اللفظ باللفظ هذا قد أطلق عليه في فضاء الترجمة English Stanford Version وقد أعتمد في ترجمة الأناجيل المقدسة من لغاتها الأصلية. فهي تعتمد (المكافئ الشكلي) في النقل. ولكن حتى على صعيد النقل الشكلي للمكافئات يُدفع المترجم دفعا إلى إجراء تغييرات وتأويلات كيما تكون لغة الخطاب المترجم لغة بيّنة. للشروع بإدراك ما يعنيه مفهوم (فلسفة الترجمة) في اتجاهاته المتغيرة، لنأخذ سورة (مريم) من (الكتاب المنير) إنموذجا للتأويل. هنا، نعتمد مقدمة Arberry في كتابه (The Koran Interpreted, 1955:7-28) الإقتباس والتأويل. (التنزيل العزيز) قد نُقل إلى اللاتينية في القرن الثاني عشر من لدن العلامة الإنكليزي Robertus Retenensis واكتملت عملية النقل العام 1143. ومن ثم تُرجمت المدونة اللاتينية في عصر النهضة إلى الفرنسية من لدن Andre du Ryer الذي يعمل في التجارة الفرنسية العام 1646. ما مر عامان حتى ظهرت النسخة الإنكليزية المترجمة من لدن Alexa der Ross عن ترجمة Du Ryer الفرنسية والتي طُبعت ونُشرت كاملة في (هامبورغ)، وكان يحررها Hinckelmann العام 1694 لنقرأ أولاً (ترجمة) سورة (مريم) في (القرآن الكريم)، وعلى وجه التحديد مولد السيد المسيح: واذكر في الكتاب مريم إذ انتبذت من أهلها مكاناً

إذا كانت إشكالية تأويل المعنى مغامرة فلسفية في الجوهر، فإن هذه الإشكالية تقع في مركز التفكير اللساني قديماً وحديثاً من حيث علاقة المعنى ونظامه الكلي.

النهضة الأوروبية (القرن السادس عشر وما تلاه) ليس جهل المترجم بتركيب بنية الجملة العربية وعدم إدراكه لمعاني النحو في القرآن الكريم. بل تلك المقدمة ذات الحس العدائي السابق لعملية النقل. وهذا ما نسميه (مقاصد المترجم) وليس (مقاصد الخطاب). بمعنى ان ثمة

عاملاً يتجاوز تأويل لسانيات النص، وهو عامل الثقافة أو منظومة العقائد والسلوكيات وطرائق التفكير للمترجم. ثمة غواية في التأويل مستندة إلى نوايا مقصدية لا تمت إلى المحبة الإنسانية بصلة. فالورقة الأولى من الخطاب المعنونة (إلى القارئ المسيحي) تقول: "[هذا] قرآن محمد، المترجم عن العربية إلى الفرنسية من لدن، Sieur du Ryer، Lord of Malezair، المقيم عند ملك فرنسا في الإسكندرية. وقد نُقل حديثاً إلى الإنكليزية إرضاءً لكل من يريد النظر في الحماقات (التركية). لقد تصدرتها حياة محمد، نبي الأتراك ومؤلف القرآن". (2) بهذا الروح العدائي المنحاز بدأ تأويل القرآن بالإنكليزية عبر ترجمة du Ryer. ليس هذه حسب، بل في المقدمة يبدي رؤيته لمحتوى التنزيل العزيز: "فهناك الكثير من النحل والهرطقات المجتمعة ضد الحقيقة تكشف عن نية محمد إلى التحشيد، فلقد حسبت انه من الحسن الوعي بذرائعها،

وبذا تبصر عوك بكامل بدنه، فلربما ان تحتاط بشكل أفضل لمواجهته واما ان تتغلب عليه." (3) لتأمل ما الذي يتشكل في ذهن القارئ المسيحي الذي لم يقرأ القرآن من قبل وهو يقرأ وتُغرس فيه عبارات (محمد مؤلف القرآن / محمد نبي الأتراك / القرآن الحماقات التركية).

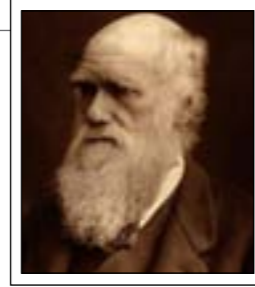
لا بد من الإلماح أولاً أن الوعي الأوربي القروسطي لم يزل يستحضر وبقوة الحروب الصليبية ومديات تأثيرها. فعندما بدأت الحروب الصليبية في العام 1092، كانت تلك الحملات (المقدسة) تحمل رسالات تحرير قبر السيد (المسيح) من أيدي الكفرة الـ Saracens. وهذا قد يعضد تصورنا القائل أن الترجمة بوصفها نشاطاً إنسانياً لا تنفصل عن سياقاتها السوسيو- ثقافية مثلما لا تتشكل إلا في سياقها اللساني. ثمة إلماح آخر، هنا، هو أن ذكر الأتراك في مقدمة Ross ليس بالأمر العابر، بل لأن الإمبراطورية العثمانية كانت تمثل القوة العالمية الجديدة التي اجتاحت أوربا بعد سقوط (القسطنطينية) وبلغ الصراع على المضائق البحرية لأسباب سياسية واقتصادية ودينية أقصى مدياته. مثل هذه الصراعات نراها تتجسد درامياً في (يهودي مالطة)، مسرحية الدرامي الإليزابيثي القليل (كريستوفر مارلو). في القرن السادس عشر،

والتي قمنا بتحليلها في كتابنا (تحولات زهرة العباد) الصادر عن (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت العام 2012). يقول Arberrry في مقدمته عن المسار التاريخي لنقل (الكتاب المنير) إلى اللغات الأوروبية من القرن الثاني عشر وحتى القرن العشرين: "هكذا كان تقويم المترجم (Ross) لمزايا القرآن. إن ما يثير الدهشة بقوة هو أن ترجمته كانت بعيدة كل البعد عن الكمال." (4). وبعيدا عن الجهالة الفكرية عن قصد أو دونما قصد يختار المترجم لفظة Child في الخطاب القرآني الذي يقول :

فأشارت إليه قالوا كيف نكلم من كان في المهد صبيا. قال إني عبد الله أتاني الكتاب وجعلني نبيا.

She made signs to her infant to answer them; they said. How Shall the Infant in the Cradle speak? Then her infant spake. and said. I am the Servant of God. he hath taught me the Scripture (hath made me a Prophet...5)

لفظ Infant في ترجمة Ross العام 1694 يصبح the child في ترجمة George Sale العام 1734، ويصبح the babe في ترجمة - Ro



داروين



كريستوفر مارلو

well العام 8611 ويصبح one في ترجمة - Edward Henry Pal العام 1880، ثم يصبح one في نقل Pickthall الذي أعلن بجلاء أن القرآن لا يُترجم، وما من كتاب مقدس يمكن أن يُقدّم من لدن أحد لا يؤمن بوحيه ورسالته. فيما استُخدمت لفظة (المسلمون) أول مرة بدلاً من (المحمديين) أو (أتباع محمد). (3) وفي ترجمة Richard Bell العام 1937 تم استخدام لفظ one. أما ترجمة ARBERRY فتقول (6) :

فأشارت إليه قالوا كيف نكلم من كان في المهد صبيا. قال إني عبد الله أتاني الكتاب وجعلني نبيا.

;Mary pointed to the child then But they said. "How shall we speak ,To one who is still in the cradle (A little child?"4)

اللافت للنظر ان بعض الترجمات تستخدم the Servant of Allah وبعضها الآخر وهو الغالب يستخدم the Servant of God نقلاً لعبارة (إني عبد الله). في الدرس السيميائي الحديث، العلامات الرموز من أشكال ثقافة مثلما هن أشكال Jehovah/Lord/A -) والمكافئات العربية (يهوه/ الرب/ الله)

على التوالي، وحضور العلامات المكانية المقدسة (Kneset/Church/Mosque) يعني حضور ثلاث ثقافات في الأرومة التوحيدية. هنا تتبدى أهمية البعد السيميائي – الثقافي في الترجمة. يتضح لنا ان فلسفة (اللفظ باللفظ) تظل محفوفة بمخاطر تأويل العلامات إن هي تُرجمت دون الإدراك العقلي لسياقاتها الدينية والتاريخية، فالترجمة ليست عملية نقل بين اللغات البشرية بل فعل لساني – ثقافي عابر.

ثانياً – فلسفة الفكر بالفكر (المكافئ الوظيفي)

هو الاتجاه الآخر الذي يتناول الأبنية اللسانية ويحاول أن يُبلِّغ فكر الخطاب بأسلوب ينقل فيها الفكرة إلى القارئ. بقول آخر، يمارس الخطاب المترجم ذات التأثير الذي يمارسه الخطاب الأصل على القارئ. وبهذا تقف فلسفة (الفكر بالفكر) مقابل (الكلمة بالكلمة) في النقل مؤكدة المكافئ الدينامي أكثر من المعنى الإحالي جوهرياً للخطاب الأصل. وهي بهذا تميل إلى أن تعكس الأفكار التأويلية للمترجم وتأثيرات الثقافة المعاصرة.

وبمثل هذه الفلسفة يصير تغيير التعالقات اللسانية والإضافة والحذف أمراً مفروغاً منه. وتبدو لنا

لا بد من الإلماح أولاً
أن الوعي الأوروبي
القروسطي لم يزل
يستحضر بقوة الحروب
الصليبية ومديات تأثيرها.

ترجمة Rodwell العام 1861 مثالا جيدا لهذه الفلسفة. يقول المستشرق – G. Marg liouth الذي قام بتحرير ترجمة Rodwell عن دار Everyman's library: "أن المرء ليشعر بالغبطة كيما يكون قادراً على القول إن نقل Rodwell هو واحد من أفضل ما أنتج حتى الآن. فالنقل ينقل إلى درجة كبيرة الأجواء التي عاشها (محمد) وأن جملة [الناقل] قد أشربت بنكهة الشرق. فالترجمة تبدو أنها تحمل معها وإلى حد كبير الجو الذي كان يحياه محمد، وان الجمل قد تشربت بنكهة الشرق. ان الشكل الشعري بكل ما للأبيات من دقق إيقاعي غير مقيد بل وغير منتظم، والذي تم تبنيه في الحالات المناسبة قد ساعد في خلق السحر الوحشي للعربية." (5) ينقل Rodwell مطالع سورة (مريم) ما نصه::

And make mention in the
Book. of Mary. when she went
apart from her family. eastward
And took a veil to shroud herself
from them: and we
sent our
spirit to her. and
he took before her the
form of a perfect man
She said: "I fly
for refuge from thee to
the God of Mercy! If

"Thou fearest Him, begone from me
He said: "I am only a messenger of thy
Lord. that I may
(bestow on thee a holy son."7)

اعتمد Rodwell طبعة (لايبزغ) العام 1841 في ترجمة الخطاب القرآني. ونظرة فاحصة للنقل نرى أن عبارات to shroud herself و begone from me لا تشكل حضوراً في الخطاب المقدس. هنا، لا بد من إيضاح الموقف الثقافي للفكر الأوروبي حيال (الإسلام) كتاباً ونبياً من خلال كتب الترجمة ومقدماتها من بواكير العصور الأوروبية الوسيطة وحتى بواكير القرن العشرين. هذا الأمر يبين بلا شك أهمية الترجمة كفعل ثقافي عابر بين الأمم على اختلاف الألسن والأزمنة. ثمة نظرة أخرى هي ان الفكر الغربي لا يقوم على الإقصاء أو عدم نقل آثار (العدو) الفكرية بغية نقدها أو الاستفادة منها.

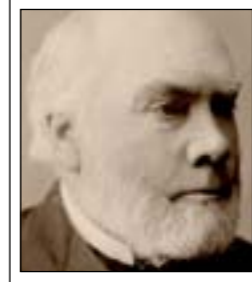
كانت أول ترجمة للقرآن إلى لغة أوروبية، كما أسلفنا، في القرن الثاني عشر، والتي قام بها العلامة الإنكليزي – Ro Retenensis. قام الفرنسي Andre du Ryer بإصدار الترجمة الفرنسية العام 1647. في العام 1649، اي بعد عامين من ظهور الترجمة الفرنسية، ظهرت نسخة إنكليزية. قام بها Alexander Ross

يعارس الخطاب المترجم ذات التأثير الذي يمارسه الخطاب الأصل على القارئ. وبهذا تقف فلسفة الفكر بالفكر مقابل الكلمة بالكلمة.

وهو يترجم نسخة Du Ryer. هذه النسخة للقرآن هي النسخة المتداولة من لدن الجمهور الإنكليزي ولأكثر من قرن تقريباً. من الغريب حقاً ان هذه النسخة لم تكن ذات تأثير يُذكر. (7) في ذلك الوقت، وفي العام 1694 تمت طباعة النص العربي للقرآن وتم نشر النص بصورة كاملة في (هامبورغ) تحت إشراف Abraham Hinckelmann. وبذا، أصبحت النسخة متاحة للمحامي George Sale الذي أخذ على عاتقه إيضاح نسخة Russ المبنية على نسخة Du Ryer. ولقد كان في متناول المحامي نسخة لاتينية جديدة لترجمة القرآن قام بها الأب Maracci وقد ظهرت في مدينة Padua العام 1698. وعلى الرغم من ان Sale قد أنجز مهمته بأهلية عالية أكثر من سابقه، فإنه لم يكن لينشغل بعوامل الحياء أو النزاهة العلمية.. لقد أوضح موقفه في مقدمته التي تصدرت الطبعة الأولى العام 1734، ومن ثم تلتها طبعات آخر، إذ قال: " سوف لن أبحث في الأسباب التي جعلت من قانون محمد يحظى بهذا القبول المنقطع النضير في العالم (فلقد أخذت من تصور بأنه قد انتشر بحد السيف وحده)، أو بأية وسيلة أخرى جعلته مهوى أفئدة الأمم والتي ما أعرفت يوماً قوة الجيوش المحمدية، حتى من قبل أولئك الذين جردوا العرب من فتوحاتهم، ووضعوا حداً لسطوة خلفائهم." (8)



ادوارد غلوبون



الكسندر روس

نهايات القرن التاسع عشر. ولم ينظر الكثيرون في ترجمة غير ترجمة Sale للقرآن. وليس هناك من نقل أو ترجمة بين يدي المؤرخ الكبير Edward Gibbon غير هذه الترجمة المتداولة. كتب Gibbon يقول: "ففي روح من الحماسة أو الخيلاء، يرسي النبي حقيقة مهمته على مزية كتابه، إذ هو يتحدى بجرأة كلاً من البشر والملائكة لمحاكاة جماليات صفحة واحدة، ويحسب أنه يؤكد ان الرب وحده بمقدوره ان يُملي هذا العمل المعجز." (10). ويتابع: "ان هارمونية الأسلوب وغزارته سوف لن تصل، في نسخة (ترجمة) إلى المشكك الأوروبي." (11) وبعد ان يبسط هذا التصور الذي قال به القرآن، يطرح Gibbon المسألة الأتية: فإذا كان تأليف القرآن يتخطى قدرات البشر، فتري لأية عبقرية سادرة ينبغي لنا ان ننسب إلياذة هومر Iliad of Homer او خطبة ديموستينس Philippics of Demosthenes ؟ (12) هذه المسألة الشكوكية تظهر بجلاء ان ثمة عبقرية أرضية قدمت آثاراً مكتوبة غاية في البلاغة والبيان والسحر قد تتوارد الأفكار ولكن الأساليب اللسانية تختلف. فالأسلوب في التصور اللساني، صيغة مختلفة من التعبير على المستويات الشكلية (الصوتية والنحوية والدلالية والسياقية). ومن خلال الاستخدام المتفرد لهذه الموارد اللسانية المتاحة يتشكل البنيان الفني المفارق للمؤلف. فالتفرد أو (الإعجاز) ثمرة

مقدمة Sale وعلى الرغم من الحيادية العلمية لم يخل من علامات مثل (قانون محمد) - the law of Moha med و(الجيش المحمدية). ويضيف Sale كاشفاً عن التضليل الذي مارسه الترجمات السابقة للقرآن الكريم: "مهما يكن من أمرفائدة نسخة حيادية للقرآن في جوانب أخرى، فإنه من الضرورة بمكان ان لا نخدع الناس، بفعل الترجمات الجاهلة وغير المنصفة التي ظهرت، من ان يتفكروا بفكرة محببة عن الكتاب الأصل، وان يمكننا نحن أيضاً للكشف عن الخداع وبصورة مؤثرة." (9)

بعيداً عن مسارات ترجمة القرآن، فهذه المقدمة تعترف بأن عمليات ترجمة الكتاب المنير كان يشوبها الزيغ والهوى، وأن ثمة قوى (غير حد السيف) جعلت من القرآن مهوى أفئدة الأمم في الأرض. ولكن حتى في ترجمة Sale ليس هناك من علامة تدعى (الإسلام). الفكر الأوروبي ظل يعاقر فكرة ان (محمد) كاتب القرآن وليس بالوحي الذي يوحى كما قالت به الرواية الإسلامية منذ عهد الظهور. لكننا المسكوت عنه في هذه المقدمة هو حقيقة تلك الصراعات الثقافية المتعاطمة بين الأديان منذ بروز الإسلام كقوة روحية ومادية في القرن السادس الميلادي وما تلاه من عصور. ظلت ترجمة Sale دونما استبدالات على مدى المائة والخمسين اللاحقة، فلقد كان تأثيرها مدياً، إذ كانت هي القرآن حقاً لكل القراء الإنكليز حتى

التوظيف الغرائبي لممكنات اللغة، بمعنى ان التفرد يتولد من داخل القوى العقلية للإنسان وليس من لدن قوى إلهية خارقية. لقد قالت النظرية النقدية اليونانية ان الآلهة هي التي تهب الشعراء الإلهام. وبذا يبدو الشاعر وكأنه قصبه جوفاء تمر من خلاله رياح الآلهة. الدراسات اللسانية والثقافية والفلسفية في عصر الحداثة وما بعد الحداثة تؤكد ان المخيال، هو قوة من قوى العقل، هو من يقوم بعمليات الخلق الفني هو من أوتي تلك الحساسية الجمالية التي تختلف بالدرجة عن سائر البشر. وأحسب ان اللغة المتفردة للقرآن أو أسلوبية الكتاب المنير كانت وسوف يبقى لها بالغ الأثر في قبول القرآن كونه كتاباً مقدساً أنزله الله على عبد من عباده الصالحين. فالقراءة الفاحصة لكتاب يُقرأ بلسان عربي تكشف ان المتشابه من الآيات كثير، لغة وفكراً، كما في فكرة (الطوفان) التي وردت في الأساطير السومرية والبابلية ومن ثم في كتب (التوراة) و(الإنجيل)، مع اختلافات في التفاصيل والأسماء، وكذلك تلك القصص المتداولة في الكتب المقدسة ومنها مآثر النبي (المسيح بن مريم). ثم ان ذكر (موسى)، حتى على المستوى العددي وقصة بني (اسرائيل) تكاد ان تطغى على ذكر الرسول العربي في سيرته الذاتية، فليس هناك من تنويه عن موت الرسول وما سوف يكون والذي قاد إلى ذلك الصدع العظيم بعد موته. أضف إلى ذلك، ان شعائر مثل الطواف حول الكعبة ظلت تُمارس وحتى الساعة في المعتقدات الإسلامية. المختلف هو الأسلوبية الأسيرة التي صيغت بها قصص مثل قصة ولادة

السيد المسيح في سورة (مريم) على سبيل المثال. لا بد من القول هنا اننا لسنا بوارد الجدل حول نقطة خلافية ان كان (القرآن الكريم) كتاباً مُنزلاً من الله أم كتاباً تمت كتابته من لدن الآخر، كما تقول مقدمات الترجمات والتأويل الأوروبية. العقل النقدي الحر يطرح المسألة فذلك الجدل الصاعد. يبدي Gibbon نظراته في مدى تأثير ترجمة Sale على الفكر الأوربي الإنكليزي في القرن التاسع عشر، وفي مقدمة أولئك المفكرين Thomas Carlyle. كان Gibbon و Carlyle يعدان في زمنهما من الكتاب المتميزين في ليبرالية موقفهما حيال الإسلام. ترجمة Sale مقارنة بترجمة Ross تظهر براعة ترجمة Sale في الإمساك بتلابيب اللغة العربية، بل وأسلوبه الإنكليزي الأكثر أناقة ونسوجاً.

التحول العظيم الذي حصل في القرن التاسع عشر في النظر إلى القرآن جاء بفعل ازدهار الدراسات الاستشراقية بالمعنى العلمي للكلمة، كما ان تأويل القرآن قد دفع لامحالة اهتمامات العلماء المتطلعين إلى تطبيق طرائق النقد الأشد تسامياً في هذا الحقل البكر من البحث. هذا الفكرة الثاقبة تظهر لنا أمرين: الأول أن حركة (الاستشراق) لم تكن بالحراك الفكري الثقافي الذي ينال من صورة الشرق دوماً، والثانية ان الفكر الأوربي الليبرالي كان وما يزال يأخذ بالفكر النقدي الحر والبحث العلمي في الوصول إلى الحقيقة دون زيغ أو هوى. ويقول آخر، ان الجدل الصاعد هو مكمّن الفكر الأوربي وليس الجمود الفكري. بالمعرفة العلمية العقلية استطاعت أوربا

الأسلوب ، في التصور اللساني، صيغة مختلفة من التعبير على المستويات الشكلية (الصوتية والنحوية والدلالية والسياقية

ان تتخطى مرحلة الانحياز غير المبرر، كما في الترجمات التي صدرت منذ بواكير القرون الوسطى وحتى القرن التاسع عشر الذي شهد أعظم الثورات الفكرية ضد سلطة الكنيسة، وفي مقدمتها (أصل الأنواع) لـ(دارون). بهذا السياق العلمي تأتي

ترجمة القس J. M. Rodwell التي نشرت في العام 1861 معتمداً نص القرآن كما صدر عن مطبعة (لايبزغ) العام 1841. إن ما يميز هذه الترجمة هو أن نظام السور والآيات التي يتألف منها القرآن قد تغير تماماً بغية إعادة تشكيل التواتر التاريخي للتأليف الأصل. كانت مقاصد Rodwell، كما يقول: "إن تنظيم السور في هذه الترجمة يقوم بصور جزئية على تقاليد المحمدين أنفسهم وبالإشارة على وجه الخصوص إلى القائمة التاريخية القديمة التي أعدها Weil في كتابه (النبي محمد) - M hammed der Prophet، وكذلك على الاعتبار الدقيق لفحوى كل سورة منفصلة مع احتمال ارتباطاتها بتواتر الأحداث في حياة محمد." (14). وعلى الرغم من محاولته الجادة في ترجمة القرآن، فإن Rodwell مازال يستخدم ذات العلامات من قبيل (المحمديون)، بل الأدهى من ذلك ما يزال يعتقد ان القرآن كان نتاج مخيال محمد، ولكن تقديره لشخصية محمد لم يكن يعوزه الوضوح بل والمديح. ففي بدأ المقدمة بالقول Rodwell:

وارتباطاً بالملاحظات الآتفة الذكر يبرز السؤال حول صدق محمد ونزاهة غايته من أنه رسول من الرب. فإذا كان حقاً الرجل الأمي كما يقدمه المسلمون، فإنه لمن الصعوبة بمكان التهرب من استدلالهم من ان القرآن، كما هم يؤكدونه، يظل معجزة. ولكن إذا كان (القرآن)، من ناحية أخرى، مُعداً من مصادر مختلفة، ويعون عرضي، ونُشر كوحى مقدس، فإنه يبدو ان مؤلفه يظل وفي الحال عرضة للاتهام بالإفك الجسيم، بل وحتى الكفر العاق." (15). لكن Rodwell يرى: "إن سيرة محمد لهي مثال رائع للقوة والحياة التي تسكنه وهو الذي يمتلك الإيمان الراسخ بـ (الرب) وفي العالم اللامرئي ومهما تكن استدلالات النبلاء والصادقين، وهي كثيرة وجادة، في شخصيته، فلسوف يُعد دوماً واحداً من أولئك الذين لهم تأثيراً على الإيمان والأخلاق وكل الحياة الأرضية لإتباعه." (16). لقد كان Rodwell المترجم الإنكليزي الأول الذي حاول جاهداً إلى حد ما محاكاة أسلوب اللغة الأصل، وبكلمات المترجم، "لقد تُرجمت الأبيات الشعرية والأكثر قصراً بحرية أمتنعت عنها كلية في الأجزاء التاريخية والنثرية، لكننا حاولت هنا وليس في أي مكان آخر أن نستخدم قدراً أكبر من إعادة الصياغة أكثر مما يجب لنقل المعنى... لقد حاولت هنا ان اتمثل إيقاعات الأصل." (17).



كروتشه



جومسكي

على هذا النحو حظيت ترجمة - Ro well بتقدير ذوي الألباب في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. لقد كان G. Margoliouth مأخوذاً بمحاسن الترجمة، وهو من قام بتحريرها في Everyman's Library، إذ يرى "ان المرء ليشعر بالغبطة ان يقول ان نقل Rodwell يظل واحداً من أفضل ما تم إنتاجه." (18). في نهايات القرن التاسع عشر، قدم العلامة Edward Henry Palmer ترجمته للقرآن في جزأين. كانت ترجمة باهرة، وقد تم تحريرها والتقديم لها من لدن R.A. Nicholuson العام 1880.

شهد النص الأول من القرن العشرين تقدماً مضطرباً في دراسة القرآن وتأويله. فالمسألة لم تعد نقلاً أو ترجمة للكتاب المنير بل تأويل، وربما كان ذلك بسبب من التطورات الحاصلة في النظرية اللسانية وما تفرع منها من حقول لسانية مثل (علم الدلالة) و(التداولية) و(الأسلوبية) و(السيمياثيات). وكان من نتائج ذلك تداول ترجمات لمترجمين ليسوا من اللسان الإنكليزي. هنا، لا بد من التنويه بترجمة Marmaduke Pickthall العقل الغربي الذي عاش في شبه القارة الهندية وتحول إلى الإسلام. توفر Pickthall على مزايا أدبية مائزة ودراية بلغة القرآن. كان القصد من وراء وضع هذه الترجمة هو ان يقدم للقراء الإنكليز في أرجاء المعمورة معاني ألفاظ القرآن. وكان Pickthall

يريد ان يقول ما قاله الناقد (الجرجاني) من انه (يتوخى معاني النحو). لكنه يضيف بعداً روحياً حين يرى أنه ليس هناك من كتاب مقدس - Holy Scripture يمكن تقديمه من لدن من لا يؤمن بوحيه ورسالته، وهذه هي الترجمة الإنكليزية الأولى للقرآن من لدن رجل إنكليزي ولكنه مسلم. (19). وعلى الرغم من إيمان الفكر الماضوي من ان القرآن لا يمكن ترجمته، فإن Pickthall يرى ان القرآن قد تم نقله حرفياً وأن مجهوداً قد بُذل لاختيار اللغة المناسبة، لكننا النتيجة هي ليست (القرآن المجيد) the Glorious Koran، تلك السمفونية الإعجازية، تلك الأصوات التي يهتز لها البشر حد الدموع والغبطة، إنما هي فقط محاولة لتقديم معنى القرآن، وربما تقديم شيئاً من ذلك السحر باللغة الإنكليزية. وهذا ما قام به Pickthall في الآيات التي تصور ولادة السيد (المسيح) الإعجازية: فأشارت إليه قالوا كيف نكلم من كان في المهد صبياً. قال إني عبد الله أتاني الكتاب وجعلني نبياً.

Then she pointed to him. They said: How can we talk to one who is in the cradle, a young boy
He spake:Lo! I am the salve of?
Allah>he hath given

Me the Scripture and hath a –
(pointed me a Prophet. (20

إن ما يعيننا هنا ليس تقويم أفكار المترجم وما يراه من مزايا لهذه الترجمة كونه مسلماً، إذ أن من مزايا المترجم الجاد الحدق بثقافة النص الأصل والثقافة المنقول إليها، وإدراك أسرار الأديان تُعد جزءاً من عمليات النقل والثقافة. الذي يعيننا أن ترجمات التنزيل العزيز ما زالت تتأرجح ما بين المكافئ الشكلي والمكافئ الوظيفي. في القرن العشرين نرى ترجمة (القرآن) من لدن Richard Bell، هو علامة ضليع بالعربية صب جل اهتماماته في إعادة النقدية لتنظيم سور الكتاب العزيز.

ثالثاً- الفلسفة التأويلية

ما بين فلسفة (اللفظ باللفظ) وفلسفة (الفكر بالفكر) تتأرجح فلسفة توحدن خواص الاتجاهين وتبني الجسور بينهما. تحاول هذه الفلسفة موازنة التوتر بين الدقة ويسر القراءة. فبينما هي تصبو إلى الإحكام في الترجمة فإنها تبغي الوضوح لدى القارئ المعاصر. ربما تقع ترجمة Arberr في القرآن ضمن هذا الاتجاه. يوضح Arberr في مقدمته كتابه The Koran Interrupted الصادر العام 1955 عن دار

Macmillan Publishing Company

مقارنته في (ترجمة) القرآن. ينبه العلامة المترجم في مقدمة كتابه إلى القوة البلاغية والإيقاعية الأخاذة للكتاب المنير، ومدى المعضلات الحقيقية

التي تواجه المترجم الحاذق عند التصدي لقضية الترجمة :

بإيجاز، فإن بلاغة وإيقاع لغة القرآن العربية لهما مميزات جداً وقوية جداً، بل ومتعالية الانفعال، بحيث تظل إيما ترجمة مهما ارتبطت بطبيعة الأمور تظل نسخة بائسة لذلك الألق المتوهج للأصل. وليس هناك من مثل حقيقي كمثل (ان المترجم خائن). ان القصد من وراء تقديمي لهذه الترجمة الجديدة لكتاب كانت قد تمت (ترجمته) مرات عديدة هو ان ليس هناك من نقل سابق له جدة المحاولة، مهما اعتورها من نقص، في ان تحاكي تلك الأنماط البلاغية والإيقاعية والتي هي مجد وجلال القرآن،إني بهذا لأطأ أرضاً جديدة." (21)

يؤكد Arberr وبوضوح تام من أن لغة الكتاب المنير بكل مستوياتها الصوتية والدلالية (المجازية البلاغية) والنحوية والسياقية هي مجد القرآن وجلاله. بهذه الأسلوبية كان الكتاب المنير يتحدى بلاغات العرب، علي الرغم من أن الأسلوب مثل إبهام اليد، فلا يحل أسلوباً بديلاً عن الآخر. ربما الأساليب تختلف في الاختيارات اللسانية ليس إلا. فالقصيدة التي يكتبها (نزار قباني) لا يمكن لشاعر مثل (محمود درويش) كتابتها والعكس يبدو صحيحاً.

لقد واجه Arberr ذات المعضلة التي كان قد واجهها المترجمون السابقون ألا وهي التسلسل التاريخي لنزول السور في القرآن " فالسور التي تم جمعها في سفر بعد وفاة محمد لم تكن مرتبة بأيام نظام تاريخي، حقاً ان معظم السور التي

And mention in the Book Mary'
when she withdrew from her people
to an eastern place
;and she took a veil apart from them
then We sent unto her Our Spirit
that presented himself to her
.A man without fault
She said. " I take refuge in
the All-merciful from thee
" . . . If thou fearest God
He said. " I am but a messenger
come from thy Lord. to give thee
(a boy most pure."(25)

يتضح لنا جلياً ان مقارنة Arberr تأخذ بنظر الاعتبار الأسس الجمالية للخطاب القرآني وفي مقدمتها الشكل الصوتي الذي حاول صاحب التأويل تخليقه وبدرجة عالية من الجودة مسنداً في ذلك إلى الإطار النظري الذي طرحته المقدمة في تناول المد الإيقاعي للخطاب. فالمستشرق قد قضى أوقاتاً في ليالي شهر (رمضان) وهو يصغي إلى ذلك الشيخ ذي اللحية البيضاء الذي يرتل الكتاب ترتيلاً في (مصر) لينجز ذلك (التأويل) الباهر الذي يقرب من ضفاف الأصل إيقاعاً وبلاغة دون الوقوع في فخ النقل الألي الشكلي للعلامات. وبذا تحقق لدينا نص جديد يرتبط جنينياً بالخطاب الأصل. عند هذه النقطة تلتقي فلسفة الترجمة بفلسفة الجمال.

أعيد ترتيبها في هذا السفر كانت قد نزلت على صدر النبي في السنوات الأخيرة من دعوته. (22) ولذا، فإن المهمة التي أضطلع بها المترجم : " أنني أحاول في هذه التأويل ان أبين ما يعرفه مسلمو كل العصور عن كتابهم المقدس. (23) ولكن كيف تعامل Arberr مع القوى البلاغية والإيقاعية في القرآن؟ يرى المترجم " ان الآيات التي تتوزع كل سورة منفردة عادة، وليس دائماً، ما تمثل وحدات إيقاعية، تنتهي وترتبط بعضها البعض بكلمة مقفاة. لقد غامر القليل ممن لهم روح جريء ان يقدموا بمناسبة أو غير مناسبة هذه السمة بتقنية ترجماتهم، لكننا النتائج المتوخاة لم تكن ذات تأثير يذكر. من جانبي فإنني فضلت ان ابين تلك الوقفات والوحدات المستمرة بأن أختتم كل تعاقب من الإيقاعات المناسبة بيت أشد قصراً. ان وظيفة القافية في القرآن تخالف تماماً عن وظيفة القافية في الشعر، ولذلك فهي تتطلب تناولاً مختلفاً في الترجمة. تلکم هي طريقتي في تأويل الفقرات التشريعية والجدلية والسردية." (24) بهذه المقاربة الجديدة يمكن للقارئ ان يدرك الفروقات بين (تأويل) Arberr للقرآن و(الترجمات) السابقة التي تركزت حول البنية النحوية - الدلالية دون الصوتية.

وأذكر في الكتاب مريم إذ انتبذت من أهلها مكاناً شرقياً. فاتخذت من دونهم حجاباً فأرسلنا إليها روحنا فتمثل لها بشراً سوياً. قالت إني أعوذ بالرحمن منك إن كنت تقياً. قال إنما أنا رسول ربك لأهب لك غلاماً زكياً.

فالجمالية إنما هي محاكاة المستويات الشكلية الجمالية القارة في الخطاب الأصل للخطاب المستهدف من حيث الاقتراب وليس التطابق التام. أن تترجم خطاباً جمالياً يعني أن تخلق خطاباً جديداً. فالخطاب المترجم صناعة نفسه. يتناول Arberrby بتحليل البنية الدلالية للكتاب المنير والتوزيع الدلالي للسور. ففي القرآن، كما هو معروف، 14 سورة ذات أطوال مختلفة. والسور التي جمعت بعد وفاة النبي العربي لم تنظم على وفق نسق تاريخي. ولكن ما يؤكد المستشرق هو محاولته الجادة في إظهار السورة على أنها وحدة فنية تحتوي أجزاءها الغرائبية غالباً على نمط ثر ومثير للإعجاب. فلسفة الترجمة لدى Arberrby تأخذ بالمنهج التوافقي eclectic حيثما اختلف الشراح والمفسرون في فهم أو إدراك مفردة أو عبارة من عبارات القرآن. بهذه المقاربة ترتبط، ولنستعر مفردات (جومسكي) في اللسانيات التوليدية، البنية السطحية الصوتية بالبنية العميقة حيث يرتبط النحو بالمعنى. هذه اللسانيات الوصفية من شأنها أن تقدم بنية موضوعية لفعل الترجمة. مضافاً إلى ذلك، تلك الدراية التامة بالنزعة الشعرية لدى العرب وهم يحترفون قرض الشعر بوصفه فناً زمنياً صوتياً يمتد بامتداد البيداء اللامتناهية. وعلى الرغم من ذلك المسعى الجاد، فإن Arberrby يعترف علانية أن ما قام به حيال الكتاب المنير هو (التأويل) وليس (الترجمة) - The Koran I interrupted (القرآن مؤولاً). ويقول: "إنني مدعن لتلك العلاقة الوثيقة بالنظرة المسلمة الراشدة،

والتي يمثلها (Pickthall)، من أن القرآن لا يمكن ترجمته. ونحن لا نغفل البعد الثقافي في فعل الترجمة. فاللغات بنات الثقافات، والثقافات إنما هن منظومات للعقائد والسلوكيات وطرائق التفكير التي تتغير من أرومة بشرية إلى أخرى. إن من مزايا (تأويل) Arberrby أنه لم يتناول تأويل الكتاب المنير بتعبئة عدوانية مسبقة كما لدى Ross أو لدى Rodwell إلى حد ما فهو يبرهن، على الضد من النظرة المتحاملة، من أن الثيمة المقدسة لمولد السيد المسيح إنما هي ثيمة إيقاعية التشكيل سواء كان ذلك في الكورال المسيحي القروسي أو في ترتيل الشيخ ذي اللحية البيضاء للقرآن في ليالي رمضان. وذلك يؤكد المصدر الإلهي الواحد للأديان التوحيدية الكبرى. إن الترجمة الجادة للكتب المقدسة وإدراك معاني النحو فيها وأنماطها الإيقاعية البلاغية بل وأرومتها الثقافية - الاجتماعية، بل وإدراك الحساسية الشعرية للعرب، من شأنه أن يفتح الأفق أمام إعادة تقويم الأمم للكتب المقدسة في الثقافات واللغات المتباعدة وإنتاج ثقافة المحبة بدلاً من ثقافة البغضاء والكراهية للآخر. بهذه الرؤية الثاقبة تطرح ترجمة المستشرق الإنكليزي خواصها الجمالية والإنسانية. ينبغي العلم أن الجدران العازلة قد هُدت بين الفلسفة واللسانيات أو فلسفة الجمال وعلم اللغة في بدايات القرن العشرين. لقد أدخلت فلسفة Croce (كروتشه) الجمالية اللسانيات مدخل الإستطيقا. ففي كتابه (الإستطيقا بوصفها علماً للتعبير ولللسانيات)

وسنن اللغة المتداولة فإذا كان الفن يمارس تأثيره على المتلقي بفعل عوامل جمالية نابغة من الفن نفسه، فإن ترجمة Arberrby بوصفها فناً يقوم على إدراك العوامل الجمالية للخطاب القرآني تمارس مثل ذياك التأثير. إن كلاً من الترجمة والتأويل أمران يتطلبان عشق الكلمات ومعرفة تعالقاتها بـ إدراك روح المحبة لثقافة الآخر. فالترجمة - باقتصاد - جدل الثقافات في سياق من التكامل الحي عبر ممر اللسان.

يُعرف الفيلسوف الإيطالي (الأستطيقا) بوصفها لسانيات عامة تُعنى بالدرجة الأساس بالوسائل التعبيرية حيث اللغة تشكل إنموذجاً لكافة أشكال المنظومات الرمزية الإنسانية، وهي منظومات سيميائية بامتياز. أما (حلقة براغ اللسانية) وعرابها (موكاروفسكي)، فإنها تضع القيمة الجمالية للخطاب في أعلى سلم القيم المتصاعدة، فلا بنية جمالية خارج حد الفن. و(الجمالية)، هنا، تعني الخرق القصدي لمعايير

الإحالات العربية والأجنبية

| | | |
|----------------------------|--------------------------|----------------------------|
| قرآن كريم | (10) المصدر السابق: 11 | Koran |
| (1) ينظر: | (11) المصدر السابق. | London: George Allen |
| Arberrby, A.J. (1955) | (12) المصدر السابق. | and Unwin Ltd. P. 223 |
| The Koran Interpreted. | (13) المصدر السابق: 14 | Arberrby, A.J.: ينظر: (21) |
| London: George Allen & | (14) المصدر السابق. | (1955) The Koran Inter- |
| Unwin Ltd P.9 | (15) المصدر السابق: 15 | preted. London: George |
| (2) المصدر السابق : 7 | (16) المصدر السابق. | Allen & Unwin Ltd. pp. |
| (3) المصدر السابق. | (17) المصدر السابق: 1716 | 24-5. |
| (4) المصدر السابق: 8 | (18) المصدر السابق: 17 | (22) المصدر السابق. |
| (5) المصدر السابق: 10 | (19) المصدر السابق: 20 | (23) المصدر السابق. |
| (6) المصدر السابق: 27 | (20) ينظر: | (24) المصدر السابق. |
| (7) المصدر السابق: 17-18 | Pickthal. Mohammad | (25) المصدر السابق: 26-27. |
| (8) المصدر السابق: 10 | Marmaduke (1953) The | |
| (9) المصدر السابق. ص 10-11 | Meaning of the Glorious | |



السيرة النظرية ..

احتمال المعنى والتقاء الممكن في «السرد والكتاب»

عباس خلف



1

تأتي أهمية كتاب محمد خضير (السرد والكتاب) الصادر عن مجلة دبي الثقافية / 2010 لسببين اعتقدتهما يصفيران بعقل الناقد وعقل المنتج، الناقد الذي يحق له أن يكشف طبيعة الظواهر وتباين آلياتها، والعقل المنتج الذي له القدرة على الاستدراج إلى المناطق التي تلهمنها التصور، وفي كلتا الحالتين وأنت تراقب مشغل محمد خضير عليك أن ترافقه بعين الملاح الذي لا يكتفي بنظرية الملاح، لأن

الفضاء يتسع لاحتمالات غير محسوبة وأحياناً غير مضمونة، ربما تشعر بالاطمئنان لأنك مع المهارة الملفتة وجهاً لوجه، بحيث لا تفرق من حيث الألفة، أنك تقرأ فقط بل تصغي إلى الكائن المنقّب وهو يسحبك إلى عوالمه المتعددة والمتنوعة في الكتابة/ القراءة، فلسفته في وضع المقالة. أو لماذا نكتب؟ وكيف نرى الأساليب الروائية؟ وما معنى التأليف؟ وما الأشكال التي يمكن صناعتها في السرد؟ وما أهمية التدوق: شعور غامر أم إحساس مسبق؟ وما



الان روب غريبيه

والتقريب بين الأدب والعلم (التقنيات) هل هي برهانية أم موضوعية، كيف ينظر محمد خضير إلى طروحات فوكو ونيتشه ودريدا

وكنديرا وكويلو وبورخس في بعدها التنظيري؟ وهل استطاعت أن تشكل حواراً أو جدلاً مؤثراً في الذوات المنتجة، وهل المحاجة البرهانية - لغة المفاهيم - تستطيع أن تتعايش مع جوهر الأدب - لغة الاستعارة - كيف يفهم الصانع موجبات القراءة، وما يريد أن يميزه في هذه الأنوية وهل فعلاً أن الرواية العربية مازالت هامشية، لأنها لم تكسر الحاجز النفسي الذي ولدته الرواية الغربية، في حين تجاوزته أمريكا اللاتينية وأفريقيا وآسيا؟ وأسئلة كثيرة يطرحها الكتاب نحاول أن نفهمها في سياق قراءة رسائله المقالية التي توزعت على قسمين هما - استعمالات السرد واستعمالات الكتاب - والتي قال عنهما: هذه المقالات لم تكتب لتكتفي بذاتها، وهي دعوة صريحة لزيارة مصنع الحكايات وسيرتها وتجاربها التي نفذت إليه من كل حذب وصوب.

(2) استعمالات السرد :

إن استعمالات السرد في مشغل محمد خضير لا تركز على وجه محدد وواقع مفهومي ثابت بل نراه يتحول ويتبدل باستمرار، تجربة قائمة على فهم المؤلف لإشكالات الواقع النصي وزمنه التاريخي



المازني

نوع التأثير والتأثر الذي يمكن أن يحدث أو يرشح من الوثيقة التاريخية في جغرافية النص؟ وهل هذا سر وجودها عالمياً؟ وإن

كان النص مشعباً بالنبوءة والحجب هل بإمكان الرؤية أن تهتك تلك المناطق وتلتقط أنفاس الحقيقة؟ وهل الرواية بمكوناتها الحديثة تستطيع أن ترسل إشارات أقوى من الأجناس الأدبية الأخرى التي قيل عنها إن كل مدخراتها المتنوعة - أقصد - وسيلة التعبير التي انتهجتها الفنون مثل السينما المسرح التشكيل ومهما تعددت كالشعر والقصة والرواية كأدوات توصيل بقيت تبحث عن طرق جديدة، أي أنها في حالة مخاض أو إنها مثل المجرة التي تسبح في فضاء سديم.

ماذا تعني مقولته بأنه كاتب غير مصنف، على الرغم من أنه قارئ متمرس ومجهري لعناصر السرد؟ لقد شخص اندريه جيد في ارتكابه الخطيئة عندما فتح كتبه على نزاعات شخصية الأبيقورية وآلان روب غريبيه وباولو كويلو (1)، وكان شاهداً على كتاب المستعمرات مثل كاتب ياسين والطاهر بن جلون وآسيا جبار، ثم كيف نظر إلى الرواية بأنها الميدان الوحيد لجمع المتناقضات من خلال عبارته - ثق بالرواية - وما الذي استفزه في مقولة بارت (أن ميلاد القارئ رهين بموت المؤلف) عن البديل الذي اجترحه (مجهولية المؤلف) وقال عنه بأنه أكثر توفيقاً في الاستعمال كمفهوم يضمن الاتصال والإرسال معاً، وما الذي يدعوه إلى المحايثة

وهذا مادعاه إلى تشكيل أبعاد مجاورة، محايدة مع مسارات متعددة الاتجاه ومتنوعة الأصول والمنبع يستدعيها جميعا كي يقيم حوارا معها.. لا من أجل أن يضع تعريفا أو مصطلحا في إطار بنيات ثقافية محددة، وأن يفعل ذلك من وجهة نظر خالصة إلا أنه يترك الباب مفتوحا

لإجراءات مرجعية معرفية تعتمد تفعيل الساكن وإدامته، ومن ثم فسح المجال لبلورة فكرة الرهان المنضوية تحت زحمة أسئلة النصوص المرسله من فضاءات متعددة المصادر، تاريخية، واقعية، تخيلية، أسطورية، تجريبية، رمزية، تناصية، للتخاطب فيما بينها، وخلق مناخ يكون فيه النص الغائب قيمة خطابية في حضوره مهما كان وضع هذا النص من الناحية التاريخية قريب أو بعيد، فهو بالتالي يصلح أن يكون إنموذجا من الرسائل ذات علامات مختلفة تتميز بحكم بنية تأسيسها التي تكون داعمة للتبادل ومظاهر التعبير في تحليل قيمها ومثلها.. قدرة على فتح الأبواب والتساؤلات معا على الكثير من المنطلقات الأساسية التي نحاول أن نفهمها، وإن كان أمر فهمها مستحيلا ولكن من أجل ان نتصورها أمرا مختلفا، ولذا يسجل النقد الأدبي ملاحظة خطيرة إزاء فشل التلقين، لأنه لم يستقر على شكل نهائي، ومن هنا يبحث الكاتب

وهل فعلا أن الرواية العربية ما زالت هامشية، لأنها لم تكسر الحاجز النفسي الذي ولدته الرواية الغربية، في حين تجاوزته أمريكا اللاتينية وأفريقيا وآسيا؟

بشكل دائم ويحلل ذاته إزاء الواقع المتأزم والنافر، ويعيد النظر في كل الأشكال التي استقر عليها.. إن الأدب كما هو معروف يحسب لهذه الحقيقة حسابها فالمواجهة تتطلب منطقا يخوض بأكثر من منطقة، القلق، الهوية، الذات، الغربية، الإقصاء، التهميش، ومن ثم التاريخ، الاجتماع، السياسة،

الاقتصاد كلها تسلسل يتشكل معرفيا وروحيا ولذا قالت نتالي ساروت، لقد اكتشفت مع بروسث والأنكلو سكسونيون، أن الحقيقة كالعالم ليست ذات شكل واحد، ولا تخضع في كل مكان للقوانين نفسها، وهذا ما يدفع بنا للدوران في فلك البحث عن المدلولات الفاعلة أينما وجدت كي يتسنى لنا نحن المتأخرين على الأقل أن نعرف من نحن / ولمن نكتب ما دام مخزون الأقوال وغاية الأفعال على غرار المجموعات الطلسمية عند الصوفي الذي بقي في الكل الثقافي مقابل السر الموجود في الحقيقة المطلقة الذي يركن في العلم الباطني على حد تعبير مدني صالح.

ندرك أن في هذا التوصيف تضيقا لمعنى التعبير عن الرؤيا، ولكن البحث في المنطلقات الأساسية للأدب يحتم أو يجعل من الفرضية أمرا واقعا في التقصي والربط والمقارنة والكيفية من أجل توسيع النظرة وتعميق فكرتها المبنية على المعنى والدلالة.

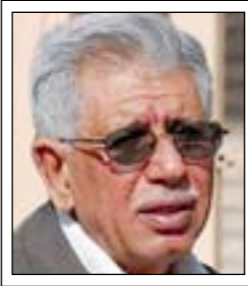
مثلا لو أخذنا نصوص التاريخ كيديهية لوجدنا أن عملية التأليف، صناعة قائمة على ترتيب مختلف عن ما تورده النصوص المعاصرة، كما في أسلوب المقامة والطرفة والنوادر أو كتب التاريخ والنقد والرسائل بينما تلتقي مع امتداد الأزمنة نحو صيغة المعنى الدلالي، الذي يرشدنا إليه التأويل القرائي بعد أن يحفزنا سؤال ساذج نجده لائقا (أين النص، ولماذا النص) كما صاغه - ميكال دوفران - حول نصوص ذابت في عصور لاحقة.. ومن ثم تندفع القراءة حول المواضيع المختلفة لتجسيد الممكن في فضاء المعرفة التي تتنوع مفاهيمها بين القديم والجديد وتستمر على هذا المنوال نحو

بني وتسميات ملازمة للنصوص إلى ما لانهاية. إن ما يهمنا هو كيف يرى المنتج موقعه من خارطة الإبداع والمعرفة وهي معززة بالأضداد الثابت / المتغير، الفاني / الباقي، الماضي / الحاضر، المنطق / اللا منطق، الحقيقة / المتخيل، وما هي الاجترحات التي يمكن التمثل بها لمقاربة الدوال على مستوى تعميق الرابطة والصلة بين الإفهام والمفهوم (التأثير والتأثر) في عملية التبادل؟.

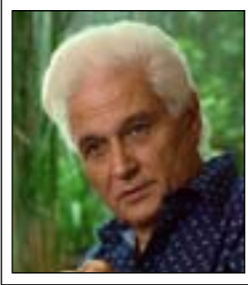
إن المسلم به وكما هو معروف ، تتعدد النصوص بتعدد المرجعيات التي انحازت لها أو تأثرت بها، فإننا نواقون دائما كقراء أن نفهم لعبة النص(2)، النص الواقعي لا يعطينا أكثر من تبادل واقع بواقع، صورة بصورة، وقد أشار ستندال

وهو من أعمدة الواقعية قبل لوكاش إلى أن الروائي كحامل المرآة إذا صادفها الوحل فليس العيب بحاملها وإنما في الوحل، وهذا يعطينا دليلا على مدى التصاق الكتابة الواقعية بالطريقة الانعكاسية التي لا توفر لقارئها أكثر من بضاعته ردت إليه من دون حوافز، إذن القارئ يبحث عن يدعوه إلى وليمة هو طرف بها كما هي - (لعبة النسيان) - لمحمد برادة، يريد أن لا يكون ضيفا فقط بل إذا غاب يختل التوازن عن طرفي المعادلة، ولذا نعتقد أن الروايات العظيمة التي أنتجت في أوائل القرن الماضي شكلت بكل ماضيها تراثا انسانيا لا يمكن التغاضي عنه أو تجاوزه، فهي في نظر جاك بنفيل،

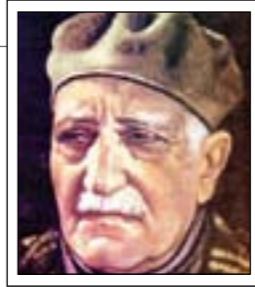
إثارة ساطعة لحياة خالية من الحيوية والتجديد.. هذه الروايات مهما بلغت من مجد لا تصلح الآن لقراء عصر الانترنت مثلا، هذا القارئ كما يصفه (هيرش) الأمريكي بأنه لا يمتلك أي معنى سوى المعنى الذي يرغب أن يجده في النص، ومن ثم يمكن لنا أن نضيف بأن السرود الحديثة لم تعد تأخذ أهميتها حسب عدد الصفحات وحجمها وتضاعفها كما كان حال الروايات في السابق، وإنما المسألة تتعلق في المعنى الغائب في ظاهرها كما ذكره منذر عياشي في كتابه -الكتابة الثانية وفتحة المتعة - ومحاولة القارئ في إنتاجها أو تشكيل نمط من العلاقة المتكافئة وفي هذا الاتجاه وصل الأمر في السينما



محمد خضير



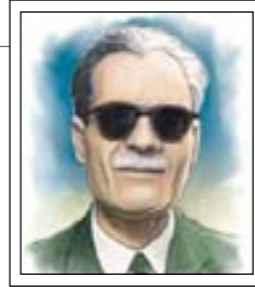
دريدا



عباس العقاد

الجديدة، إذ أن المنتجين لها يبحثون عن الفكرة فقط، وما جاء على لسان أحد روادها آلان روب غرييه في كتاب - الجن

والمناهة - لشاكر نوري، يؤكد ذلك، "حينما أكتب إلى السينما لا يمكن أن أحوله على الورق لأنه غير مخصص للقراء بل للمشاهدين.. " ومن هذا المنطلق الذي تعددت فيه الأجناس الأدبية أغراضها وأهدافها نوه تودروف، إلى أن الأدب نظام ولكنها معرفة القارئ بنظام النص وهو ما يؤكد الجرجاني في تقسيم المعنى إلى تخيلي وعقلي والجاحظ بتعريفه - البيان والتبين - إلى أن الترابط بين - سامع، قائل - هو اللفظ القليل الدال على المعنى الكثير ويشترط أبو هلال العسكري حول النظم الجيد الذي يقاس باللفظ في بناء متعدد العناصر هو الكلام، وحازم القرطاجني يعتبر المعنى وجوداً ذهنياً ويحدده استناداً إلى مثله المعروف بالقوة الحافظة والقوة المائزة والقوة الصانعة. وهنا نستطيع أن نقول أن الواقع ميدان التجربة الإنسانية، والفن عموماً يعيد ترتيب هذه التجربة التي انتبه إليها محمد خضير وكما وردت في تساؤلنا السابق، من أنه دمج واقع القراء بواقع التجربة وشكل بينهما ما يمكن أن يوصف بروياً التراسل أو التخاطب وإن حدد لها عنواناً هنا أو هناك إلا إن الكل يتصافر لبلوغ غاية - خبرة الكتابة، والصناعة من التجربة - لينتج لنا في دليلها / العنوان ما يشبه التقريب والتجاوز.



طه حسين

توزعت استعمالات السرد ما بين الإشارات والاستعارات والأسرار وأهمية إيصال المعنى المجازي لا الحرفي، مشفوعة بمبررات اقتباسه

عن الرسام غويا مثل «أي شيء لا يستطيع الخياط أن يفعله أو عندما ينام العقل تستيقظ الوحوش» ص 44 مروراً بكتاب الأسود لأورهان باموك واستخدامه للعبة الحروف خلال بحث الشاعر غالب عن زوجته رؤيا وكيف عليه أن يفك أسرار الخارطة ومن ثم ينقلنا إلى حكاية رمزية من التراث العربي - الطبل والثعلب - بعد ذلك يقف حول ما أراده المعري ودانتني وملتون من اختلاق صور مماثلة للفردوس ولكنهم عجزوا عن الاقتراب من الرؤيا المثالية، ولذا ابتكروا أنظمة في العلاقات الرمزية الدينية المجاورة، وفي القصة تحدث عن اللغة والفكرة والزمن والحكاية والتوليف والربط (المونتاج) ثم يعرج حول تعيين اللحظة القصصية فيقول «حركة الأبعاد من موقع ثابت لتبدو هذه اللحظة مناسبة أكثر من فكرة الجريان أو الارتداد أو الدوران في المبنى التقليدي، حيث يتمدد بمقتضى التمثيل المتزامن للمراجع التي دخلت في بنائها» ص 36 أما روايته - كراسة كانون - يصف حقيقتها بأنها مجموعة حكايات فرعية... وعن مقولته ثق بالرواية، يعد أن التجربة الروائية تنفر من البحوث النظرية. «إن أفضل الروائيين أولئك الذين يفكرون وهم يتقدمون مع شخصياتهم يسردون الخيالات كأنها حقائق والحقائق كأنها خيالات وبذا يصبح

المبدأ ثق بالرواية ولا تنفق بالنظرية» ص 38 ثم يؤكد بأن (كراسة كانون) خرجت من هذا المبدأ، إذ كان السرد والتعليق عليه أن يسيران جنباً إلى جنب بين الوقائع والتدليل عليها، وفي اليوميات يخبرنا عن دفتره الخاص بكتابة (رؤيا خريف) الذي يعود لعام 1985، إن فيه فوضى الأحلام وعشرات الأفكار وغزارة التحضير والتدبير.. «تبدو لي مفكرات الماضي أشبه بأنصاب خرسانية تركتها القمص وراءها في معرض الذاكرة المغلق» ص 91 وفي (مشغل الخيال) يقول «عمل يقوم على التقاط أصوات شاردة من حافات الجمجمة وبهذه الأصوات تجلت الجمجمة لي برزخاً، غابة، كهفاً بحرياً.. صورة مرآتي وحقيقة شهودي وشبح حلمي وشاخص وجودي» ص 66... أما في موضوع التناص يؤكد بأنه مفهوم لا تطويري ولم ينشأ من بنية قديمة حتى ينمو في بنية جديدة. «لا أحب أن تأخذ مفهوم التناص من كتاب - المقابسات - لأبي حيان التوحيدي لأنه غير مجدي للوصول إلى الحقيقة» ص 80 ولذا يفضل الانتقال من المفهوم الشائع عن التداخل النصي إلى مفهوم التأثير المرجعي حسب ما اصطلح عليه. ثم ورد في استعمال السرد الكثير من الإشارات والاستعارات لبعض الكتاب

إن مبعث النصوص لا يقوم إلا على المعنى الباطن وحضوره لا يعني استيعابه، هذا واقع، فهو مسودة النص التي تبحث دائماً عن مرفئ آمن يسكن مبتغاهها ويهدأ من روعها.

ورواياتهم مضيافاً ومعلقاً ومطابقاً عليها استحقاق التجربة (3)، مما يفسح المجال أمام القارئ أن ينتقل في سياحة ذهنية، معرفية، تأويلية، تراثية، فكرية، صوفية، صحيح ان أغلب المقالات قد نشرت قبل أن تحتوي في كتاب حيث يحوز الكتاب على الأهمية كنوع وهدف وغاية غير المقال الذي ارتحلت عنه، هنا تكمن الحقيقة المنهجية (4) في ترتيب المواضيع وتصنيفها وعنونتها التي بإمكانها التأثير والتحكم في توجيه الذائقة وخضير بخبرته يعرف متى وكيف يدعو أصحاب الشأن على وجه الخصوص إلى سماع حكايته من داخل الورشة أو مشغله السري / الخاص. في هذه الورشة يمكن أن تتكرر الأشياء وتعاد وكأن بقائهما من عدمه لا تلقى فيه ضرر ولا نفع، ولكن مع ذلك نسعى كقراء على أن لا تتجاوزنا عبارة كل شيء مكتوب في روح العالم وتستغفلنا كي تستبيح مما يتوجب علينا البحث عنه، لأن مدارات النصوص كما يصفها محمد خضير عبارة عن فخاخ لا أحد يستطيع أن يزعم إنه نجا منها.

ولذا باعتقادي المتواضع أستطيع أن أقول، إن القسم الأول في هذا الكتاب (السرد والكتاب) الذي اهتم بفكرتين أساسيتين هما الفكرة النظرية والفكرة السردية التي نوه عنهما في المقدمة، قد تمثلت مقولاته المرجعية

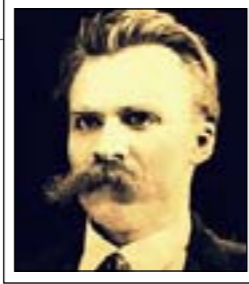
السردية في السيميائيات والبنويات في تحليل السياقات القصصية والروائية (5) انطلاقاً من مبدأ محاكاة وأثر الواقع غير المرئي لتكون اسقاطاً ومطابقة وانعكاساً ومن دون أن تشكل أو تزامح رؤيته رؤى غيره من الكتاب، فكانت المواضيع تنأى بنفسها عن الذاتية ولا تقلدها كما عرفناها في كتب السيرة (6) أو إسقاطات الذات على النص الروائي كما هو حاصل في أغلب الروايات ومنها على سبيل المثال (الخبز الحافي) لمحمد شكري و (دفنا الماضي) لعبدالكريم غلاب و (أولاد حارتنا) و (الشحاذ) لنجيب محفوظ و (المرأة والورد) لمحمد زفزاف و (الطيبون) لمبارك ربيع و (لعبة النسيان) لمحمد براءة ولا تنتمي لكتب السيرة مثل (هواجس كتابية) لحنا مينا أو (وجع الكتابة) لمهدي عيسى الصقر و (ذكريات الأدب) لسهيل إدريس و (خارج المكان) لأدوارد سعيد أو للسيرة المؤسسة كما تأتي في وصف الريادة، مثل (الأيام) لطف حسين و (أنا) لعباس محمود العقاد و (قصة حياة) لإبراهيم المازني بينما في هذا الحقل من الكتاب / استعمالات

النص الواقعي لا يعطينا أكثر من تبادل واقع بواقع، صورة بصورة، وقد أشار ستندال وهو من أعمدة الواقعية قبل لوكاش إلسي أن الروائي كحامل المرآة إذا صادفها الوحل فليس العيب بحاملها وإنما في الوحل.

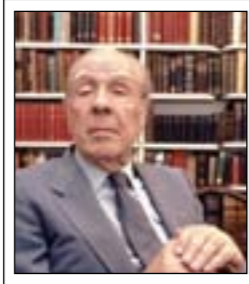
السرد، يعتمد على حيثيات المشغل من أسلوب، خصائص، مؤثرات، مصادر، (7) بحيث تكمن أهمية الكل في تغليب الفرع الناتج عنها / الومضة على المتن، وبذا نحصل على نوع يتجاهل السيرة الذاتية ولا يفتتها، ويقترب من السيرة النظرية التي تخوض في الأفكار والفلسفة والمعرفة ولا تنتمي إلى خصائصها التنظيرية، بل أن الاستعمالات المختلفة للسرد هي التي تورث الخصائص للمتلقى ليحدد نوع وجهة الاشتغال.

(3) استعمالات الكتاب :

لا تستبعد حقيقة كتابنا عن الذائقة في مقاييس المقارنة بين - استعمالات السرد واستعمالات الكتاب - سوى كون المشتغلين / المقطع الثاني " استعمالات الكتاب " شاهداً حياً على عذابات ومكابدات المؤلفين وشقائهم، لا أحد يشاركهم ما يتكرر لهم تحت وطأة الإحساس الذي يتحملونه بمفردهم، إنه نزوع خفي، وهم يصارعون بوصلة الملاحاة من أجل الرحلة التي لا يعلمون إلى أين تقودهم... وإلى أين تنتهي؟ فالمؤجلات مظلة تسبقها أمنيات محفوفة بمحاذير المفاجأة غير المتوقعة.. من يراهن على أن يكون حامل الكتاب بدل أن يكون مؤلفه، فالشاهد الذي اعترته لذة الكتابة قال «اني وقعت في شرك هذه الغريزة.. لم أصح من حلمي



نيتشه



بورخس

السعيد حتى اليوم» ص 103 ما يتركه الحلم عند الغنوصي أو الصوفي، وحتى العرفاني (8)، توحد الذات في تجليات معرفية تبحت في اليقين عن الشك وفي الشك عن اليقين، وكل منهما لا تخفت عنده حالة التجلي، طاقة لها القدرة على النزوح الدائم وبذلك قد تغيب اللانهاية ويحل مكانها الترجيح والتأويل والمفاضلة كما يقول الجابري، ولكي يبقى الحلم يمارس حضور الغياب، ولذا يعتقد أودونيس نمطا من التعبير المستخدم في خطاب التخيل تكون فيه الرؤيا المقاربة أو المرافقة للحلم في

صناعة ضرب من الصور (الأيقونات) ولذا كانت اللذة نابعة من هذا الشعور الذي يمدنا بما نحتاج الية كما لو انه عاكس للأفكار. (9) وبعودة إلى لذة المخطوطة يقول خضير «أن لذة المخطوطة لذة موقعية لا يشترك القارئ مع المؤلف في اعتصارها مادامت تحدث في مشغل المؤلف الانفرادي» ص 109 وهذه حقيقة، نذكرها كونه ولسن في كتابه - فن الرواية - يؤكد أن المخطوطة وهي في الذهن مخاض، لا أستطيع أن أجد له تفسيراً محددًا ولا أتمكن من علاجه إلا بعد أن تنصرف عني إلى الورق، أو تذهب نحو الهيولي، وأسعد ما في الحاليتين لوإنها اختارت الورق، وهذا ما يفسر أن وطأة التحضير والتهيؤ ومحاولة ضبط اللحظة، قلق وإرهاص وتذبذب لا ينتهي أو يتوقف عند ما يكون الذهن حاملاً للتصورات فقط بل يتعدى ذلك

إلى الوضع الآخر في الشطب أو المحو الذي لا تستكين في مرحلته أي مسودة، وهو البحث عن شيء مفقود/ مجهول الإقامة/ مجهول الهوية/ مجهول الصورة/ مجهول التحديد في بنية الصراع/ يتماهى بين الأشياء/ يظهر ويختفي/ مراوغ في ملامحه، وقبل هذا وذاك يقول بيكاسو، كل الأشياء تهتف، الصدق والعمق يحركان الموهبة نحو تقشير تلك الكثافة غير المرئية الكامنة بين السطور.

وهو ما يعكس حكم (لاتوز) في فلسفة التاو، اصنع للغرفة جدراناً وباباً ونوافذ، ولكن اعلم أن الفراغ هو الذي يصلح للسكن، يعبر هذا التصور أو يفسر الإشارة الملغزة حول ما يمكن أن نعده مفهوماً أولياً باللذة الغائبة، أي الدوران في فلك الدلالات من أجل تقليص المسافة وفي الوقت ذاته لا تكتمل الصورة أو يصعب الإمساك بها، ما زال نزيه الرؤى يلاحق الأشباح المعتمين حول مائدة المسودة. ولربط الموضوع بحكاية كوديا الأكدي لا نحتاج إلى أكثر من فهم المعادلة بشكل موضوعي كما هو الحال في حجم وشكل التمثال/ المدونة تحفر على الظهر، بينما وجه كوديا في الأمام.. هل يعني أنك لا يمكن أن ترى حقيقة كوديا إلا بحقيقة الوجه الآخر. ولا بد أن تكون محفورة، مثل شاهدة، لا ينبغي لها أن تختفي أو تنفصل صلتها أو تنعزل أو تتوارى من دون اتصالها الظاهري، فوجودها روح إذن، محدثة، تمس الوجدان وتستند

اشتغاله / لدى حراس النوايا/ قائم مذ قيام فجر السلالات الكتابية على هذا المعنى، ولذا الناسخ الناشر يتحمل وزر هذا المفهوم، وبهذا الشعور يخبرنا الصانع في - تتمة الغابة - «وبين هؤلاء وأولئك يعيش مؤلفون وناسخون يعملون بخزين مرجعي من عصر زاهر قديم ما زال ضوع رموزه المعقدة يوجه حواسهم وآلياتهم المقنعة بالحديد والصخر والتراب» ص 118. لم يختف عمل الناسخ عن رؤية (الكتاب والسرد) ذلك المجهول في عالم التدوين والحفر حتى وصوله عصر الليزر وحروف الطباعة الإلكترونية ليضحي أمثلة في تحمل مشاق غيره.

الخلاصة :

تحاول الورقة التأكيد على نقطتين أساسيتين في هذا الكتاب (السرد والكتاب):
الأولى / إن هذا الكتاب له مشتركات أدبية وإبداعية مع بقية كتبه السابقة، إذ لم يتدخل في النص إلا بحدود الرؤيا المتاحة، وكذلك نجد المقالات، عبارة عن رؤى متحركة تمتد في جسد متون الكتاب، والمؤلف قد يكون مثلنا يتحمل ما تفعله الكلمات أو ما توفره من احتمالات في عملية تواطؤ لإنتاج المعنى، أي تتجسد الذائقة القرائية في تكوين أفكارها من دون تدخل أو تأثير

عليه ومن هذا المنطلق نعتقد أن جيولوجيا المعرفة البارتيية شكلت أطر مفهوماها/ الحفريات/ مهذا لقراءة الإشكاليات المشرقية من غنوصية وفارسية وهرمسية وغيرها. إن مبعث النصوص لا يقوم إلا على المعنى الباطن وحضوره لا يعني استيعابه، هذا واقع، فهو مسودة النص التي تبحث دائما عن مرفئ آمن يسكن مبتغاهها ويهدأ من روعها، قبل الرحيل إلى حامل الكتاب كما يصفه محمد خضير.

(4) الناسخ :

يجمعنا بكتاب بيديا ومن قبله وبعده وثائق ومخطوطات محجورة - كليله ودمنه- في حكاياته المؤلّسة وجدت بهذا الشكل تحاشيا ظلم - دبشليم - ولكن مع ذلك دفع حياته ثمن لاشتغال المفهوم، أن الظاهر والباطن نقيضان متلازمان مثل بقية الأضداد التي تحسنا دائما بوجودها المتماهي في دواخلنا، وإن كشفت أهمية ما تحتويه المخطوطة، لم يبق ثمة غموض أو لبس إزاء تحريك المفهوم، لأن

السيرة ، ترجمة للواقع بكل أصنافه وأشكاله، وإذا ما أريد الكتابة عن هذا النوع من الأجناس الأدبية فإنه لابد أن يخضع لمؤثرات ذاتية أنويه لا تجرأ على التنكر لها كمهيمنات أو تجاوزها والاكتفاء بالتلميح لقدراته.

التجنيس إلا إن تجربة المؤلف كانت حاضرة بفعلها القرائي المتنوع القائمة على ردود فعل الهوامش المرسلّة عن تلك القراءات، وإذا ما حاول ملامسة الذات، فأنها ومضة عابرة، مثل ما يقول، أنا كاتب غير مصنف أو إن كراسة كانون تنتمي بصعوبة لجنس الرواية، أو إنني لم أكتب سوى رواية واحدة، وغيرها من هذه العبارات السريعة التي تتجنب الإسراف ولا تتدخل فيه..

خارجي عليها وبهذا الشكل تنمو الموازنة ما بين القارئ من جهة والمؤلف من جهة أخرى.
الثانية / السيرة ، كما هو معروف ترجمة للواقع بكل أصنافه وأشكاله، وإذا ما أريد الكتابة عن هذا النوع من الأجناس الأدبية فإنه لابد أن يخضع لمؤثرات ذاتية أنويه لا تجرأ على التنكر لها كمهيمنات أو تجاوزها والاكتفاء بالتلميح لقدراتها، بينما الحقيقة، وإن كان هذا الكتاب قد راهن على زئبقية

هوامش :

- ×الكتاب والسرد: محمد خضير منشورات مجلة دبي الثقافية 2010 م
(1) خضير الذي تأمل السرد والتاريخ، علي حاكم صالح، موقع الكتروني، قراءاتي، الخميس 25/3/2011م
(2) فن الرواية : ترجمة محمد درويش / دار المأمون م1986
(3) كولن ولسن: رولان بارت: الأدب والحقيقة ترجمة عبدالجليل الأزدي / مراکش 1992 م
(4) د.عبدالحميد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب السردية، الجزائر 2003م
(5) سعيد بنكراد: تحليل سردي لرواية حنا مينا، بحث منشور على موقع الكلمة، العدد 33 الكترونية.
(6) د. جميل حمداوي : لشخصية الروائية على ضوء مقاربات النقد العربي القديم والحديث / مجلة الرواية الكترونية



مظفر النواب

الشعرية بين مطرقة الفصحى وسندان العامي

د. سعد الحسني



مظفر النواب.. فنان؟ اكثر! / شاعر؟ اكثر! / انسان؟ اكثر! / تائر؟ اكثر! / مناصل، مضطهد،

بوهيمي، معارض ..؟ / اكثر! / هو كل هذه الاشياء في رجل ...

غريب كيف يستطيع انسان ان يختزل وزر جرح اكبر منه... هذا الجرح، عفوا هذا الرجل، اسمه مظفر النواب. سوف لن اتحدث عن النواب سيرة او شعرا او اي شيء اخر، لكن سأبدأ مقالتي بعبارة استوقفتني وردت في مقال جميل في (موقع الحوار المتمدن) بقلم الناقد وديع العبيدي حين قال ان النواب هو من "مواليد نخبة من المؤسسين والرواد في ثقافة العراق المعاصرة ممن شكلوا ويشكلون المشهد الثقافي والفكري حتى اليوم". ولكن احدا لا يألوا جهدا حين يقول ان الساحة الثقافية، اليسارية بشكل خاص، كانت تعج بالشعراء العراقيين غير ان احدا منهم لم يصل الى الذائقة اليومية للناس البسطاء الذين هم مقياسنا الامثل لنجاح او فشل الشاعر، اي شاعر، كما وصل اليها النواب شعرا وهو اجسا ونضالا وقهرا والمأ.



سأركز هنا على لغة النواب التي اقضت مضجعه ومضجع السلطة الحاكمة في أن واحد، حتى اني حين اقرأ له مقطعا شعريا ينتابني الشعور بالخوف والمطاردة، ويحملني ثقلا اضافيا بان قضية النواب وهمّه كان اللغة التي هي بمثابة صليب يريد ان يفصله حسب مقاسات لم تكن مألوفة بين ابناء جيله من الذين خيّم عليهم اجنحة وقوافي العملاق "محمد مهدي الجواهري" المتشددة، والقوالب الشعرية للمحزون المحاصر بالأنين بدر شاكر السياب. فالنواب كان يبحث عن لغة ثانية يستطيع ان يتحدث من خلالها الى الناس وعن الناس. فبينما كان نزار قباني - كما اشار احد النقاد -، يلجأ الى جعل اللغة هاجسا ويعاملها كجسد امرأة يغرم به احيانا ويضجر منه في اخرى، ويداعبه احيانا ويركن اليه في اخرى. كان هم النواب - وهمومه كثيرة - هو لغة يفصلها بحجم القضية التي لبسها رداءً من الاشواك يوجعه لأنه يحمل فيه هم الوطن.

في ثلاثينات القرن الماضي، برزت على الساحة موجة كانت تتنامى باتجاه الانفتاح والعصرنة مما جعل التبادل التجاري الذي كان من نتائجه ايضا، التبادل الثقافي المباشر او غير المباشر يدخل حيز التنفيذ كما اشار الناقد "وديح العبيدي" في معرض بحثه العميق. ولعل الانفتاح كان باتجاهين: الاول باتجاه الشرق نحو ايران والهند والذي امتاز باليسارية، والثاني باتجاه غرب العراق والذي امتاز بالتيار العروبي والقومي: فالنواب ان كان مصلوباً بين هذين الاتجاهين اللذين كانا

يتجاذبان منه الهوى والروح.

والمتتبع للغة النواب بشكل عام يلحظ انه كان يتأرجح باتقان ما بين العامية والفصحى وكلاهما صعب المراس، خصوصا حين يؤول الامر الى ترجمة نصوصه الى الانكليزية مثلا، كما فعل مؤخرا الاستاذ الدكتور هيثم الزبيدي من كلية الآداب في مسعاه من خلال الاتحاد العام للأدباء والكتاب في محاولة للتعريف بالأدب "النوابي" الذي نأمل ان يؤدي الى ادراج اسمه من ضمن قائمة المرشحين لنيل جائزة نوبل.

ان اكبر تحد يواجهه الباحث او المترجم، هو الصور المتداخلة والمعقدة بالنسبة الى لغة تقع ضمن اطار السهل الممتنع، تلك اللغة التي ولدت من رحم معاناة النواب. وقد عزا احد النقاد ذلك العمق والتعقيد

المتشعبة الموبوءة بالملاحقة والموت كان سلاحا يشبه "الكلاشينكوف" تخشاه السلطة.. سلطة بكامل عديدها وعدتها كانت تخشى من قصيدة يلقيها النواب في غفلة من أعينها فتصبح كالنار في الهشيم.

ولان الشيوعية في وقتها كانت طريفة السلطة، فأنها تركت بصماتها على الجدران الطينية لبيوت الريف، ووضعت قطع قماش حمراء بللها الدم حول اعناق النخيل. لذا اصبح الجدار مطاردا والنخيل مطاردا والنواب مطاردا. واصبحت الحركة الشيوعية التي انتمى اليها النواب في بواكير حياته، موجودة سرا في فكر اناس مثل النواب يحملون صليب الوطن فوق اكتافهم، حتى ان احد الشعراء اشار ببلاغة عفوية في خطاب واع او غير مدرك لهذه القسوة من مصادرة الحريات مخاطبا حبيبته بقوله: "خدودج شيوعيات وعيوني أمن" ليعبر عن ملاحقته لتلك الحبيبة.

اشار الناقد باسم عبود الياسري الى ان القصيدة النوابية الشعبية، اصبحت "تحمّل نسقا دراميا لم يكن مألوفاً، وازدادت دلالات جديدة على عمارتها الجديدة فكانت طافحة بغنائيتها الحادة في اسلوب ملحمي بذل الشاعر جهده للارتقاء بها لتصبح قصيدة جديدة ومختلفة عما سبقها، لقد فجرت قصائد مظفر النواب زخماً شعرياً غير معهود فكانت قصائده تهز الوجدان

غريب كيف يستطيع
انسان ان يختزل وزر جرح
اكبر منه... هذا الجرح،
عفوا هذا الرجل، اسمه
مظفر النواب.

والسلاسة في آن واحد، الى ان النواب "قد ولد شاعرا بمعنى انه ولد ليكون شاعرا" حيث كان الشعر قدره وفنه واسطوره الحياتية. لذا فان الناقد يرى لو ان النواب ما كان شاعرا لما صلح ان يكون اي شيء اخر، ولعل هذا يفسر سبب عدم استمراره في وظيفة محددة بعد تخرجه من كلية الآداب وتعيينه مفتشا فنيا بوزارة التربية ببغداد. فالشعر عند النواب هو قضية وطن.

لقد فرضت حالة الشعر هذه على النواب ان يجترح لغة تليق بحجم همومه التي تناوبت في ضغطها عليه من فترة ما قبل الستينات الى يومنا الحالي.. ففي بواكير حياته أثر النواب ان يلقي بثقله على كاهل اللغة العامية وخصوصا الجنوبية ليؤطر فيها مرحلة حياته الثقافية وقضاياها الاجتماعية حيث كان محاصرا في بيئته العراقية بين جدرانها الآيلة للسقوط اثر الضغوط السياسية عليه حين وجد في التزامه السياسي بين صفوف الحزب الشيوعي العراقي العريق متنفسا له ليعلم عن رفضه للعفن والفساد الذي كان ينخر مجتمعه. فجاءت معظم الصور الشعرية مفعمة بالغموض لان الكلمة التي

هي تجسيد للنواب بشحمه ولحمه تخشى من مسؤول الأمن الذي كان ديدنه في ذلك الحين مطاردة الشيوعيين باعتبارهم قوة كانت تسبب القلق للنظام الحاكم في حينها . والشعر في تلك الفترة



حسين سرمك

جاؤوا من بعده. وفي هذه الفترة ايضا كما في غيرها، اعتمد النواب على القاء قصائده بنفسه معتمدا على التأثير

الشفاهي على جمهوره. واتسم القاء الشعر لديه بعفوية فطرية ودرامية كانت في بعض الاحيان تلغي الحدود الوجدانية بين الشاعر وجمهوره.. وكان يميل في اغلب الاحيان الى الانشاد والانيث في محاولة لإضفاء جرس الصوت الى الصورة الشعرية المكثفة.

ان لمظفر صوت "التينور" الذي يحترث بوجع بالغ في مخيلة المستمع فيجعله يطير معه في فضاء عذابات الصورة. ولعل مقدار الالم الذي يضمه النواب بين اضلعه جاء من حقيقة واقعة هي انه لا يستطيع ان يفصل ما بين حياته الخاصة بكل تعقيداتها وتجربته السياسية الصعبة من ناحية، وبين نتاجه الشعري من ناحية اخرى. كل ذلك تم تشكيله في لغة مرنة يرددها الفلاح والعامل والمتقف حتى وان كانت بالفصحى. كلماته كانت مثله تبحث عن وطن:

يا وطني... وكأنتك في غربة / وكأنتك تبحث في قلبي
عن وطن انت / ليأويك / نحن الاثنان بلا وطن...
يا وطني.

في الواقع ان النواب كان من اوائل من نقل نمط القصيدة الحديثة الى مستوى اخر غير "الابودية" او البسطة او الموالم. وحيث ان هذه الاشكال كانت سائدة منذ قرون، الا انه خلق من خلال ذائقته



وديع العبيدي

العراقي". فلا عجب ان ينحني شاعر كبير مثل سعدي يوسف ليقول "بكل تاريخي الشعري انحني امام الريل وحمد"

يا ريل طلعو دغش والعشك جذابي
دك بيه طول العمر ما يطفه عطابي
وموالف وي الدرب وترايك تراي
هودر هواهم ولك حدر الكصايب كطه.

ان فترة الستينيات لدى النواب، اتسمت باللهجة العامية الجنوبية رغم انه لم يعيش في الاوار مخيرا لفترة طويلة، بل اختفى كي يبتعد عن مرمى السلطة التي لاحقته بسبب مشاكسة قصائده التي تحول بعضها الى اغان ممنوعة يرددها الناس في المقاهي والحانات والصرائف والازقة. الا ان ما ميز لهجة النواب في تلك الفترة التي استعار فيها من اللهجة هو تطويع المفردة العامية وجعلها مستساغة، وهذا النحت اللغوي واعادة تشكيل المفردة العامية لم يأت في الواقع من عبث او عدم بل من فكر وفلسفة وتأمل ومعاناة، هي اكسير تجربة النواب الشعرية وتميز شخصيته ذات الظلال الودية حيث تكمن خواصه النفسية واستغراقه الذاتي مع نفسه اكثر من صخب الحياة الاجتماعية واستهلاكها اليومي الرتيب. لذلك كانت العوامل "الزمكانية" هي الاطر التي عمل على ضوئها النواب ليؤسس منصة لغوية ارتكز ويرتكز عليها العشرات من الشعراء الذين

الشعرية وعبقريته الفنية ايقاعا متنوعا للقصيد
الشعبية الجديدة التي امتازت بموسيقاها المتباينة
الايقاع:

روحي لا تكلها شبيح
وانت الماي مكطوعه مثل
خيظ السمج روجي
حلاوة ليل محروكه حرك روجي
وعتبها هواي مايخلص عتب روجي
ولا مريت ولا نشديت ولا حنيت!!!
كالولي عليك هواي
ياثلج اللي ما وجيت
عودان العمر كلهن كضن وياك
يا في النبع واطعم عطش صبير ولا فركاك
تعال بحلم/ احسبها الك جيه واكولن جيت
ودخولي السنه من الكاك يا تلج اللي ما وجيت .

هذه اللغة المليئة بالايقاعات والاوزان المختلفة،
اكتسبت غنائية مختلفة عما كان سائدا، الامر
الذي جعل تحويل هذه اللغة الى لغة غنائية امر
صعب يحتاج الى مؤلف موسيقي ضليع، يختار
لها مقاطع لحنية متنوعة
ومقامات متنوعة واوكتافات
(Octaves) متباينة. لا غرو
من القول اذن، ان النواب ما
كان ابن ريف يوما، لكن لغته
الستينية كانت ريفية بحتة..
النواب على العكس من ذلك،

كان حضريا ابن مدينة وموظفا له ايقاع روتيني
مع الحياة الوظيفية، ما جعله في تماس مع المفردة
اليومية الحضرية بصورة اكثر تكرارا من المفردة
اليومية الريفية. لكن ما هو السر الذي جعل المفردة
الريفية في قصائده في فترة الستينات تطغى حتى
على مفردة الفصحى التي اختارها بديلا حين تحول
الى المستوى القومي من حياته النضالية ومعارضته
لرموز الفساد في كل جسد العالم العربي ؟
لا بد من القول ان تلك المفردة التي تيناها ايام
نضاله السري المصيري، بُعيد انتمائه للحزب
الشيوعي العراقي، كانت مفردة عميقة وصعبة الفهم
على السلطة الامنية الحضرية في بغداد. ولحين
ان يكون هناك متسع من الوقت كي تفهم السلطة
الامنية المعنى، يتسنى للشاعر الهرب من الساحة
العلنية نحو قطار الارتحال من صوب الكرخ الى
صوب الرصافة، ومن الرصافة الى الاهوار ومنها
الى المجهول. فيسكن في كوخ ليس له اسم وغير
مسجل في سجلات الحكومة، ويجلس مع اشخاص
كانت بغداد بالنسبة لهم مثل مكة المليئة بالأضواء
والبعيدة كبعد الشمس عن جيب زحل. يأكل من خبز
الشعير الذي يتلقفه من تنور الهور الطيب، وينام

المتتبع للغة النواب بشكل عام يلحظ انه
كان يتأرجح بانتقان ما بين العامية والفصحى
وكلاهما صعب المراس، خصوصا حين يؤول
الامر الى ترجمة نصوصه الى الانكليزية



الجواهري



نزار قباني

على حصير الارض مطمئنا بانه حين
يصحو لن يفتح عينه على رجل الامن.
وفي هذا الاطار وضمن هذه البيئة التي
اختارها منفى مؤقتا له، يتعلم النواب
وبسرعة خارقة المفردة الجنوبية، لذا
بقيت القصيدة النوابية تجتر صوت الفلاح
الذي عاش معه النواب. ولأجل ان تواكب
القصيدة قضية النضال فقد كتبت بلغة
الفلاح وليس بلغة الحضري او النواب ابن
المدينة :

صويحب من يموت...منجله يداعي
لقد تبنت هذه اللغة المليئة بالمفردات
الجنوبية، النظرة الطبقيّة او كما يقول
الناقد وديع العبيدي انها تبنت "الفكر الطبقي وما
ينظر اليه من عنف (متأصل ذي اصول بدوية) يتم
تطويعه هنا في باب الصراع الطبقي بين الفلاح
والفئة المستغلة لقريته وانسانيته". والنواب بهذا
النهج استطاع ان يثور القضية الفلاحية ويجعل
من (صاحب) بطلا ذا ملامح يسارية لما يحمله من
ثقافة امتزجت فيها الفطرية بالايديولوجية. وظهر
(صويحب) ثائرا ساخطا يتكلم بلغة الثوار والبسطاء
في ان واحد :

الكاع ضيجة من عكبكم
ما تسع حجّام
تنام العين، جي تعبانة مني
ومن نفسها..تنام
ولك ردّوا...

حنيني إيكعد الميت
وحشتي اتطلع بليل الشته
شمس الربيع
أيام.....

يقينا ان هذه اللغة لم تكن لغة طبقية
بقدر ما كانت لغة اختفى وراءها
النواب ليحاكي بها خزير الالم
والمطاردة . وهذه اللغة الرهيفة كانت
تقع على اذن الجنوبي المقهور وقعا
موسيقيا فتضيف بعدا اخر الى موروثه
الشعبي. فلغة النواب لم تقدم بديلا عن
لغة الهور بل قدمت مفردة اخرى ازلت
عنها غبار الاستخدام والوحشية وجعلتها مستساغة
في شوارع المدينة ايضا:

يابو محابس شذر
يلشاد خزامات
يا ريل بالله بغنج
من تجزي بأم شامات
ولا تمشي مشية هجر
كلبي بعد ما مات
وهودر هواهم ولك
حدر السنابل كطه

ان التناوب الذي احترفه النواب ما بين الصمت
الذي احتفى به لان مفردته العامية كانت فضيحة
تضج بالمعنى حين تقال، وبين الصوت الذي يبقى

ان التناوب الذي احترفه النواب ما بين الصمت الذي احتفى به لان مفردته العامية كانت فضيحة تضج بالمعنى حين تقال، وبين الصوت الذي يبقى صده بعد فراره الدائم مدويا يثير هواجس السلطة. فحتى العشق لديه كان مطاردا لا يرتاح له بال

المواجهة (immediacy):

ياريل طلعو دغش
والعشك جذابي
دك بيه كل العمر
ما يطفه عطابي
نتوالف وي الدرب
وترايك ترابي
وهودر هواكم ولك
حدر السنابل كطه
انه ارد اللوك لحمد
ما لوك انه لغيره
يجفللني برد الصبح
وتلجلج الليرة
ياريل باول زغرنه
لعبنه طفيرة
وهودر هواهم ولك
حدر السنابل كطه.

وفي هذا الاطار التجزئي المحكم نجد ان الرابط لمجمل هذه الصور الشعرية المتناثرة التي تشكل

صده بعد فراره الدائم مدويا يثير هواجس السلطة. فحتى العشق لديه كان مطاردا لا يرتاح له بال الا حين "سمعنه دك اكهوه وشمينا ريحة هيل". في الشعر عموما، وخصوصا الشعر الانكليزي، هناك علاقة عضوية ما بين الكيان الكوني الكبير (Macrocosm) والكيان الفردي الصغير (Microcosm) ورغم اني لا اعرف مدى اطلاع النواب على الصور الشعرية المتداولة للشعر الانكليزي كما فعل السياح قبله مثلا، باعتباره خريج قسم اللغة الانكليزية وعلى علم ودراية به وترجم منه الى العربية، الا اني اجد ان هذه الاصره كانت موجودة لدى النواب بحيث لم يستطع الفصل ما بين نفسه وبين بيئته التي يعيش فيها. ولأجل ان يرسم هذه الصورة بشكل دقيق استطاع من خلال لغته ان يعتمد الى تفكيك الصور الشعرية (poetic d - construction) ويرميها على نسيج اللوحة، عندئذ يكون بإمكان القارئ ان يلتقط الصورة الشاملة الكلية او يلتقط جزءا منها لتمثل كلية الصورة. وما كان لدى النواب امكانية القيام بذلك لولا لغته الشعرية التي تجاوزت حدود المحال من حيث السلاسة والسهولة والعمق واللباقة ودهشة

الصورة الفنية او اللوحة الشعرية الكاملة هي الكوبليه (Couplet) الذي لا يمل من تكراره "وهودر هواهم ولك..... حدر السنابل كطه" باعتبار ان ذلك من شأنه ان يعمل عمل الرابط الموضوعي (Objective correlative) لجعل القصيدة ذات اطار موحد. وبناء على ذلك، فأن النظر الى قصيدة النواب في تلك الفترة يجعل القارئ ينزاح نحو رؤية بانورامية امتازت بها قصيدته. وهناك مسألة اخرى اشار اليها الناقد وديع العبيدي وهي مسألة التدوير في بنية القصيدة النوابية، حيث يقول في مقالته المعمقة بان "هذا البناء الدائري المتكور في صورة البانوراما يرتبط فنيا بنظام الابوزية من الشعر الشعبي العراقي الذي يبدأ بالمفتاح (الدخلة) وينتهي بالقفل ويستمر في الدوران حيث تتعدد المفاتيح (الدخلات) لكنها تنتهي بنفس القفلة وفي الغالب تلتزم بوحدة الموضوع." هذه هي القصيدة النوابية التي راحت تشكل بنية قائمة بذاتها اختلفت عما سبقها نظرا لجرأة المفردة المشاكسة التي خاطبت وجدان الانسان البسيط، وهو هدف الشاعر الذي يبدو يائسا في بعض حالاته من الحال السياسي الذي آل اليه البلد، لهذا لجأ الشاعر الى "الماضوية" او (Flashback) كي يعبر عن سخطه الصامت على الوضع السياسي الذي ساد في تلك الفترة العنيفة:

ماله احد شغل بيا
جرص عطلة
حيل ادك نوبات وحدي

ابجي وحدي... احجي وحدي
أخذ المدرسة عرض بطول وحدي
اطفه وحدي بلايه احد واشتعل
جرص مني وبياه وحدي اشتغل
كلت اكضي الظن امن ايامي اتفرج
أمن الشباج عالدينيا وهله
ولن بالشبيبيج الكبالي اتلجلج
كامه من بلور
شكلتني من عيوني شكل
غمضيت أبربع جفني
وبثلث ترباع شفت الدنيه مزروعة كفر
مشمش حلو..ورمان
وفر بيّه الخصر فرة حجل
صحت سبحانك شكلك؟

هكذا سخر النواب قصائد تلك الفترة لتصوير معاناة الطبقة العاملة والفلاحية، التي تنوع جرحها من ظلم الاقطاع الى جور السلطة الى الحظ العاثر والتخلف الذي كان يصوغ الحياة اليومية سواء في الريف او المدينة. ويبدو انه في مجمل صياغاته اللغوية كان يطور نمطا جديدا من القصيدة الشعبية لم يكن مألوفا لأنه اضاف الى هذه القصيدة التي كانت محدودة التداول من فكره السياسي وانفتاحه وثقافته الواسعة نتيجة انتمائه السياسي فجعلها واسعة التداول سعة الوطن. فالقصيدة لم تعد مجرد ايقاعات متكررة ومواضيع أكل الدهر عليها وشرب، بل هي انزياحات متجددة كما يرد في الادبيات الاجنبية كـ "نبيذ معتق في قنان جديدة". فلا عجب

ان يقوم مظفر النواب بللممة نفسه ومعها للممة قصيدته ليعلن ولادة نمط جديد من الفكر والتحدي في شعر يطلقه على السجّان والحاكم والاقطاعي و"السركال" ورجل الامن والظالم بشكل عام :

وانته نازع نفسك أمن ازمان

وتلمم سكتك

جيت للندنيه نزل...ومسافر الله وياك

في المرحلة التالية، اي فترة ما بعد الستينيات والسبعينيات حينما اختار النواب منفاه بعيدا عن العراق واستقر في دمشق، استدرك في كتاباته ليرى ان الظلم والجور يمتدان في شريان الجسد العربي ويقطعانه اربا. فالحاكم الظالم موجود من نجد الى يمن ومن الشام لبغدان، مرة يرتدي العمامة، ومرة يرتدي العقال ومرة يرتدي السدارة، ومرة حاسر الراس، لكن العقلية النتنة هي ذاتها. وببساطة، يمكن القول ان النواب في هذه الفترة تحول تدريجيا من هموم (الريل وحمد) و (عشك الكاع) الى هموم اكبر حجما، هي الهموم القومية التي تخص العالم العربي. فبينما تحددت معالجاته في قصائده المبكرة بملامح الشخصية العراقية وهي حسب ما اورده د. حسين سرمك حسن في مقاله الموسوم "البطل الشعبي في شعر مظفر النواب" المنشور في موقع (ادب وفن) بان النواب " لم يغازل بشعره احدا غير الانسان العراقي"، وهي مرحلة اُرخت ما يسمى بـ "البطولة الشعبية". لكن، والكلام لايزال للدكتور حسين سرمك، من "المثير وربما المستغرب

هو توقف مظفر النواب عن كتابة الشعر باللغة العامية العراقية بعد مغادرته العراق هربا من بطش السلطة البعثية في نهاية الستينيات الماضية. فلا نكاد نعثر له الا نادرا على قصائد جديدة بالعامية العراقية، كما لو انه اكتشف عالما جديدا لا يتفاعل مع العامية ما دفعه الى ان يكرس كل طاقته الابداعية للشعر باللغة الفصحى.

ان خيار الفصحى ليس خيارا سهلا حين كانت الساحة العربية تضج بأسماء عملاقة مثل نزار قباني وادونيس وصلاح عبد الصبور ومحمود درويش وغيرهم. لكن ما ميز هذه الفترة من شعر الفصحى لدى النواب هو انه استطاع ان يثور اللغة ويحولها الى سلاح فعال ضد السلطة، اية سلطة حاكمة في اي بلد عربي. فيقول احد النقاد ان مظفر النواب كان بعيدا كل البعد "عن الفهم المسطح للثقافة التراثية لأنه من اكبر المحرضين على غربة اللغة الشعرية وتنقيتها من الشوائب والحشو وجعلها اقرب الى الجماهير عبر مدها بالسهولة غير المبتذلة في اللفظ والمعنى لتلقاها شريحة اكبر من المتلقين ولكي لا تكون قصيدة نخبوية للأحاد. ونعتقد ان النواب كان واعيا لما يصنعه ومدركا لمدى التأثير السلبي او الايجابي الذي تتركه في النص والمتلقي. لقد كان يرصع فسيفساء نصوصه بين الفينة والفينة بفصوص لغوية نادرة او غير شائعة نظرا لان النص لديه هو بحق فسيفساء زخرفية من العلامات المتناغمة في النظام اللغوي الابداعي.

ورغم ان لغته الفصحى لم تشبه لغته العامية من حيث مقدار الاغتراب الذي تحملته الا ان النواب في

تأثيره بالفصحى قد ايقظ الذاكرة العربية وصنع لنفسه حضورا مميزا بعيد اطمئنانه بان السلطة التعسفية لم تعد تلاحقه لأنه بعيد عن متناول يدها القاسية. لكن الفصحى لديه لم تكن لغة "متعالية" على اسلافها ولا منقطعة عنها قطيعة معرفية". انها لغة متطورة تعي الماضي بكل تفاصيله، لكنها تبنت الحاضر بكل معاناته. لقد

تبنت لغته الفصحى وجع الشارع العربي ونبضه فلا غرو اذن من القول ان التبرير حاضر جراء ميل النواب الى استخدام مفردات "بذيئة" احيانا في قصائده الفصحى، عليها تليق بعذاب الناس البسطاء الذين افترشوا الارض والتحفوا السماء. فهو يقول في معرض دفاعه عن ذلك: "لا يعقل ان الجأ الى معجمية الاخلاق وانا اعيش سم المواخير حتى التخمّة...قبيح بي وانا اعيش هذا الذل العربي الحاكم الا ترقى مفرداتي الى هذا الدرك اللغوي وخيانة لجوئي للصمت في وجه العهر والقمع رغم ان العثة في بلد العسكر تفقس بين الانسان وثوب النوم وزوجته تقرر صنف المولود".

ومن يصف اخلاقيات لغة النواب بانها جريئة لا بد وان يرى بان الواقع العربي متدن ايضا حد الوجد، فنحن اليوم نستجدي اخلاقا فقدناها فلا "ثوارنا ثاروا ولا شعراؤنا شعروا" واصبح الشعر كالطرق

المفردة التي تبناها
النواب ايام نضاله
السري المصيري، يُعيد
انتمائه للحزب الشيوعي
العراقي، كانت مفردة
عميقة وصعبة الفهم
على السلطة الامنية
الحضرية في بغداد.

على النحاس فبينما نحن لا نزال منذ المغفور له سيويه نناقش بعضنا بعضا عن المصروف والممنوع من الصرف نرى ونسمع كل يوم ان "جيش الغاصب المحتل ممنوع من الصرف" كما يقول نزار قباني. فهل استطاع النواب ان يكتب عن العهر المؤسساتي بلغة عاهرة؟ بهذا التصور الحاذق، املى النواب على

نفسه بان تكون لغته الفصحى قالبا يصب فيه قيء حزنه وغضبه وتحديه ونفيه، فاللغة بالنسبة له وعاء غرفة المريض التي "تحمل كل امراض المرحلة العربية وكل زخمها وكل ما فيها من جذب ونبذ، اقدام وتساقط".:

في القلعة بئر موحشة كقبور ركن على بعض

اخر قبر يفضي الى سجن

السجن به قفص تلتف عليه اغاريد ميتة

ويضم بقية عصفور مات قبيل ثلاث قرون تلکم

روحي في هذه المرحلة من حياته،

اي بعد الستينيات والسبعينيات، لجأ النواب الى دمج معاناته الشخصية بإحكام بالغ بمعاناة بلده العربي، فالابوذية القديمة تحولت الى نشيد او نشيج وطني يردده على نايه المثقوب ويردد صداه

كل الجياع العرب والفقراء العرب، ويتجلى ايمانه في احداث ثورة لهؤلاء تعطيهم دورا قياديا كيما يستطيعوا ان يغيروا واقع الحال. يقول احد النقاد ان النواب هو شاعر عراقي شريد ”بالغ الحضور على سطح الواقع العربي الراهن في مواجهة انظمة الحكم العربية الممعة في بذاؤها...انه شاهد يثير المشاهدين في قاعة المحاكمة حد التصفيق“ :

ايها الناس

هذي سفينة حزني

وقد غرق النصف منها قتالا

ربما غرقت عائمة

وشرابي البهي شموشي

لا اخاف، وكيف يخاف الجسور بطلقته

طلقة كاتمة

قدمي في الحكومات

في البدء...والنصف.... والخاتمة.

ورغم ان النواب نذر شعره في هذه المرحلة الى القضية العربية، واستفاد من حرية التعبير التي كانت تعيش بها مدينة مثل بيروت، لينقل كلماته دون مكياج، قبيحة، بذيئة، كما هي الى جماهير الثائرين على السلطة العربية، فما هو يخاطب الحكام العرب :

لست خجولا حين اصارحكم بحقيقتكم

ان حاضرة خنزير اطهر من اطهركم

إلا انه لم ينس همه العراقي والواقع الذي عاشه

وتركه دون حل، لان حكام العراق جزء لا يتجزأ من الحكام العرب، في دينهم، في اخلاقهم، في عقيدتهم، في حبه للنساء والمال، في جهلهم، حتى في سحنة وجوههم. فبين الفينة والاخرى يهيج به الحنين الى الوطن الذي صادف انه لا يستطيع ان يشم هواه:

تعلل.. فالهوى علل

وصادف انه ثمل

يرب العشق فينا في المهود وتبدأ الرسل

عراقي هواي وميزة فينا الهوى خبل

وامي ارضعتني...فرات حليبها

ان الصلاة على تراب لا يوحد ليس تكتمل

ففي تلك المرحلة العصبية من حياته، اتسم شعر النواب بالغضب والحساسية المفرطة بعد ان تعالت واشتدت الخطوب على ابناء جلدته من العرب وبالأخص حين تمحور الامر الى القضية الفلسطينية :

القدس عروس عربيتكم

فلماذا ادخلتم كل زناة الليل الى حجرتها

ووقفتم تسترقون السمع وراء الابواب

لصرخات بكارتها

وسحبتم خناجركم وتنافختم شرفا

فما اشرفكم

اولاد القحبة هل تسكت مغتصبة

لست خجولا حين اصارحكم بحقيقتكم

ان حاضرة خنزير اطهر من اطهركم

وبالرفاه والبنين

ابرقوا لهيئة الامم

اما قمم

كعب على كعب

ابا كعباتكم...على ابيكم جائفين

تغلق الانوف منكم الرمم

وعنزة مصابة برعشة

في وسط القاعة بالت نفسها

فاعجب الحضور

صفقوا وحلقوا بالت لهم ثانية واستعر الهتاف

كيف بالت هكذا وحدقوا وحلوا واجلوا

ومحصوا..وممصوا

وشخت الذمم

وا هبلتكم امهاتكم

هذا دم ام ليس دم ؟

فمن وجدان (صويحب) المفعم بالألم نتيجة ظلم الاقطاع حتى اخر نبض للنواب وهو يلهج بعذاباته التي اعتاد عليها، نجده ملتفا بعباءة اليأس من الحاكمين ويؤثر النوم في طرقات الحرية حيث لا يوقظه احد او يرعبه رجل امن او تقض مضجعه هزيمة قلب او وطن. يتهياً النواب الى النوم على سرير الرحيل، لكنه نسي اسمه في سفر الرافدين للخالدين. يقينا هو لن يعود ليسترجعه لأنه قد حُفر في قلوب الفقراء وحملته الامهات تعويذة او ”دلول“ لينام الجوع في جوف اطفالها... رجل رغم جراحه التي تنز دما صامتا، لا زال يطلق النار على الخونة والفاستدين ..

في هذه الفاصلة المهمة، تطور شعر النواب الفصيح فاصبح مدرسة اخرى جديدة تمتزج فيها قواعد العشق للوطن العراق بقواعد العشق للعالم العربي، لذا فقد لخص النواب هجومه على الحكام العرب قاطبة لانهم كما ذكرنا يتقاسمون نفس المواصفات: خسة ونذالة وتبعية وخيانة. وها هو يلغي عن هؤلاء الحكام صفة الانسان ليجعل الصورة معبرة بشكل اكثر تأثيرا، فيجعلهم مجرد حيوانات تجتمع في زريبة لتقرر ما يحدث، ولا ادعي في هذا الصدد انني اكشف سرا ان قلت انه ربما تأثر برواية (مزرعة الحيوانات) للكاتب الانكليزي جورج اورويل الذي صادف انه كان شيوعيا هو الاخر، ولا اعرف لماذا انساق بعفوية وراء هذه المقارنة :

قمم...قمم...قمم

معزى على غنم

جلالة الكباش

على سمو نعجة

على حمار في القدم

وتبدأ الجلسة

بلا ولن ولم

وتنتهي فدا خصاكم سيدي

والدفع كم

ويفسخ البغل على الحضور حافريه

لا...نعم

وينزل المولود بنصف عورة ونصف فم

مبارك....مبارك



البلاغة العربية في ضوء النقد الثقافي

عذراء غالب عبد



تسعى هذه الدراسة إلى رصد حركة التجديد البلاغي في العالم العربي، لأن التجديد البلاغي له صلة وثيقة بالحدثة، فقد حاولنا تحديد مفاهيم الحدثة وملاساتها؛ إذ ليس من السهولة تحديد مفهوم واحد للحدثة، وبسبب الاختلاف الحاصل بين النقاد، فمنهم من يرى تجديد البلاغة بإحيائها وبعثها على صورتها القديمة، ومنهم من يرى تجديدها انطلاقاً من الدراسات الغربية الحديثة، والبعض الآخر يرى تجديدها انطلاقاً من الدراسات القديمة التي يتمها

إصحابها، لذا أهتم الدارسون في العصر الحديث والمعاصر بالتراث البلاغي، وأسهم ذلك في ظهور العديد من الدراسات والأبحاث التي حاول أصحابها معاودة النظر في هذا التراث، واستنطاق الموروث البلاغي مرة أخرى، ومن جانب آخر، سنحاول قراءة البلاغة العربية ومحو التقاتها مع النقد الثقافي محاولين بذلك إضاءة أجزاء المنجز البلاغي العربي، وتصحيح الرؤية اجتهادا منا في بعض المواقع التي رأينا إجحاف الدارسين في احكامهم على مراحل

البلاغة المختلفة، وهذا ما سيدخلنا في خلاف مع دارسين آخرين سبقونا في البحث والتنقيب عن مفهوم البلاغة العربية من خلال إعادة إحياء مفهوم البلاغة القديمة، ودراستها في ضوء مظاهر التجديد من خلال تحطيم تحنيطها، فإن الحضور القوي للنقد الثقافي في العالم العربي ترك أثره، وهو يتعامل مع الخطابات المختلفة، خطابات لم يتصد لها النقد الأدبي، كما تعامل مع النصوص التراثية بإعادة قراءتها. وهذا التزاحم بين النقد الأدبي بتاريخه الطويل، والنقد الثقافي بمرجعياته (الما بعد حداثة) شجع الاصطدام من جانب آخر، لذا نبين التقاء البلاغة العربية مع نشاط النقد الثقافي محاولين قدر الامكان ايضاح هذين المفهومين.
الكلمات المفاتيح:

أولاً:

الجهود النقدية لدى النقاد العرب
(حمادي صمود، محمد العمري، محمد عبد
المطلب، امين الخولي).

ثانياً:

البلاغة العربية من منظور عبدالله الغدامي.

إن هذه الجهود التي عمل اللغويون والبلاغيون الغربيون في الستينات من القرن العشرين على إعادة قراءتها وتفسيرها واستثمار بعديها التأثيري والتداولي وإعادة صياغتها في قالب جديد، يراعي التقدم الحاصل في جميع مجالات الحياة

العلمية والتكنولوجية واللغوية والعلوم الانسانية والاجتماعية والثقافية واستفادوا استفادة عظيمة من علم اللغة الحديث ومن جهود ياكبسون اللسانية والشعرية.، بل أكدت جماعة (mu) إن اللسانيات البنيوية هي التي اكتشفت البلاغة الجديدة وعلى رأسها ياكبسون الذي نبه إلى القيمة الاجرائية في البلاغة .

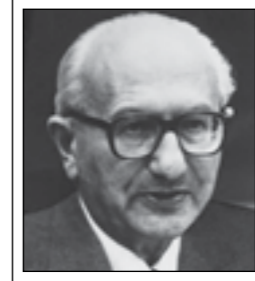
وينبغي علينا التعرف إلى ما وصلت إليه البلاغة الغربية الجديدة والاستفادة من التجربة الغربية في التجديد انطلاقاً من التراث والتعريف بطبيعتها واتجاهاتها وجهود اعلامها.

لذا علينا الاهتمام بتقديم قراءة جديدة لمفهوم البلاغة القديمة الذي جاء بعد العمل الذي قدّمه رولان بارت عام(1915-1980) في كتابه المعنون بـ(قراءة جديدة للبلاغة القديمة)، قال: إن البلاغة الغربية أصبحت "تكتسح الساحة بقوة أكبر مما كانت عليه في عصرها الذهبي إلى درجة صارت تبدو معها مثل (الموضة) أو تعبيراً عن الحدثة"، وهذا الفضل يعود إلى مجموعة من الباحثين امثال(فاليري في فرنسا، ريتشاردز وأوغدن في المانيا، وبعد ذلك تواليت التآليف نتيجة التطور الذي عرفته بعض الفروع المعرفية المجاورة لحقل البلاغة مثل(اللسانيات، السيميائيات، التداوليات، الشعرية).وقد ظهرت اسماء لامعة مثل (شايم بيرلمان، رولان بارت، جون كوهن، بول ريكور).

وبهذا أصبحت البلاغة عند الغرب امبراطورية العلوم منفتحة على مجموعة من المعارف الانسانية والتخصصات العلمية وأصبحت لنظرية الحجاج



بول ريخور



شاييم بيرلمان

والتواصل، أهمية خاصة ضمن مفهوم البلاغة الجديدة. الجهود النقدية لدى النقاد العرب (حمادي صمود، محمد العمري، محمد عبد المطلب، امين الخولي).

إن هذا التطور قد اتاح للباحثين العرب وفتح المجال امامهم بإعادة إحياء مفهوم التراث البلاغي القديم وفق مقولات علم اللغة هادفين من وراء هذا التقديم الوصول إلى قراءة جديدة للبلاغة العربية القديمة ومن امثال النقاد العرب (حمادي صمود، محمد العمري، محمد عبد المطلب، امين

الخولي) وهناك الكثير ممن كتب بهذا المجال إلا أننا، سنقتصر على هؤلاء الباحثين لعدم اتساع هذه الدراسة، فنحن نحاول قدر الامكان ايضاح رؤية مختلفة ومختصرة في هذا البحث.

– مشروع حمادي صمود: لعل من القراءات المهمة التي حاولت أن تستنطق النص البلاغي القديم هي محاولة (حمادي صمود) من خلال اطلعنا على مشروعة النقدي في ما يسمى (مشروع قراءة)، وهي عبارة عن اطروحة وصدرت ضمن منشورات الجامعة التونسية سنة (1981) بعنوان (التفكير البلاغي عند العرب).

ونلاحظ من هذا المشروع يحاول إعادة كتابة تاريخ البلاغة الغربية التي انطلقت في الستينيات. لذا جاء هذا العمل بعد القصور الذي صاحب مشروع تلقي التراث البلاغي في العصر الحديث، وهذا ما

شجع ثلث الباحثين العرب إلى معاودة قراءة هذا التراث ضمن رؤية جديدة بهدف إحيائه بصورة تجديدية مرة أخرى .

وبهذا كان مشروع (صمود) في إعادة قراءة البلاغة على ضوء المكتسبات اللسانية الذي حرص في مباشرة " التراث من منطلق التفاعل بينه وبين الحداثة قصد فهمه في ذاته واستجلاء ابعاد النظرية الأدبية التي يتضمنها، ثم محاصرة مظاهر المعاصرة فيه التي يمكن استحضارها".

حاول صمود أن يبحث عن تجليات المقولات اللسانية في الحدث (الجاحظي) الذي تكلم فيه عن انواع الدلالات، والعلامة اللغوية، ثنائية (المقام/الحال)، (اللغة/الكلام) وهي موضوعات سابقة قد اظهرتها اللسانيات في العصر الحديث اعتمادا على كتاب (دي سوسير) ولايسعنا في هذا المقام التكلم عن هذه الدلالات.

– مشروع محمد العمري: أبدع الناقد في تدوين نتاج علمي ملحوظ في إطار تحديث الدرس البلاغي، وتقديم قراءات معاصرة لمنجزه انطلاقاً من الأصول، ووصولاً إلى الامتدادات مستفيداً من منهج (صمود) في مشروع قراءته، وهي من الدراسات الهامة، ومن محاولات محمد العمري كتابه الموسوم بـ "البلاغة العربية أصولها وامتداداتها" ولديه الكثير من المؤلفات في هذا المجال إلا أننا حاولنا الاختصار على هذا المنجز باعتباره أهم مشروع بلاغي وقف

العديد عليه وقد افادوا من منهجه واصوله والوقوف على أهم المرتكزات البلاغية.

حيث يقف عند أهم النقاط المراد ايضاحها وهي:
– بلاغة جديدة أم بلاغات نوعية؟ سؤال في جديد البلاغة.

– تاريخ البلاغة العربية ومساءلات الراهن للقديم.
– مقومات البلاغة العربية نشأة وتطورا وامتدادا .
من المهم إن نشير في بداية بحثنا إلى إن البلاغة الجديدة أو الدرس البلاغي الجديد، قد مر بمراحل منذ دخوله إلى البحوث العربية المهمة بهذا الشأن، إذ نجد جماعة من النقاد المعاصرين وعلى رأسهم الناقد (عبد السلام المسدي) الذي اعتبر (الأسلوبية)، وريثة شرعية للبلاغة التي قامت على اكتاف البلاغة وحلت محلها، وأصبحت مفاهيمها لا تصلح لمقاربة الخطابات بلهجة تجني على البلاغة أو تستحضر البلاغة الغربية وتقصي الجانب العربي مطلقاً، إذا بينا مسلمات الباحثين والمنظرين وجدناها تقرر أن الاسلوبية وليدة البلاغة ووريثتها المباشرة، معني ذلك أن الاسلوبية قامت بديلا عن البلاغة، ووضح أن الاسلوبية بلاغة جديدة قامت محل البلاغة القديمة .

إن هذا المفهوم مجحف بحق البلاغة كما يعلق عليه (محمد العمري)، حيث يقول: "إن الاسلوبية حاولت تثبت كرسبها على الدكة التي كانت تستقر

فيها البلاغة باطمئنان حتى اهتز من تحتها ومال على جانبه لانكسار إحدى قوائمه المتمثلة بالبعد التداولي". وهذا يعني أن البعد التداولي حاضر وبقوة في البلاغة العربية.

وهذا ما أراد أن يوضحه (العمري): إن الاسلوبية لا تصلح أن تكون (بلاغة جديدة)، وبعدها جاءت مرحلة كانت الدراسات العربية المعاصرة على اتصال بالتيار (التداولي، ودخول مفهوم الحجاج والاقناع والخطاب التأثيري) وغيرها من المفاهيم التي تترد إلى الحقل التداولي الغربي خاصة مع مدارس الحجاج يقف العمري على رأس الدارسين الذين استفادوا من كتاب "مصنف في الحجاج البلاغة الجديدة" إن هذه العبارة الاخيرة (البلاغة الجديدة) التي انتشرت حديثاً بين الدارسين الغربيين وقالوا إن نظرية الحجاج، هي بلاغة جديدة، وأيضا كما يقول: رويول "البلاغة الجديدة في العصر الحديث بلاغات، ولكن يمكن أن نعتبر البلاغة التي جاء بها (بيرلمان، تيتيكا) هي (البلاغة الجديدة).

ومن النقاد العرب (عبدالله صولة) الذين اعترفوا بأن البلاغة الجديدة بلاغات وهذا ما اشارنا إليه سابقاً، وهذا عكس مفهوم البلاغة الجديدة لأن الجديدة سوف تكون محصورة في (الحجاج)، وهذا يحد من فعاليات أقطاب كثيرة كالفعالية (التأويلية، والشعرية). وهذا دليل

سمة الدرس البلاغي
تتجه نحو الذوقية
والسمة المنهجية
العلمية التي تبعد
الذوق، وتنهاي وجوده.

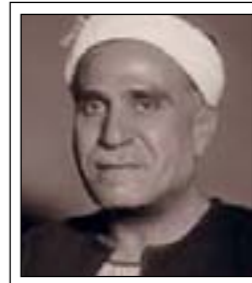
أن مفهوم البلاغة الجديدة بلاغات متعددة تشمل جميع المفاهيم التأويلية، ولا تضعها داخل دائرة مغلقة ومفاد هذه النظرية إن هذه القراءة التي قدمها (محمد العمري) إنما تهدف إلى :

- 1 - الحفاظ على هوية المنجز البلاغي العربي.
 - 2 - الانتفاع من المنجز الواقد الغربي تحديداً.
- في إطار تقييم الدرس البلاغي.

ويتضح المساران كلاهما في معالجات الناقد(العمري) لمنجزات البلاغيين القدامى، وبيان الاصاله والمعاصرة، أو باتخاذ موقف علمي من النص التراثي والمنجز الحداثي، ومواجهة المفاهيم المتعلقة بها.

وهذا يعني أن المنجزات البلاغية لدى الناقد تتسم بالشمول والعمق، لأن البلاغة تغطي مجالين كبيرين من خلال الاجابة عن سؤالين الغرابية والانزياح والبديع، وسؤال المناسبة المقامية التداولية، هذا من ناحية الشمول، أما من ناحية العمق، فهي تحفر في أعماق القضايا البلاغية مثل المفارقة

الدلالية، والنظم في بعده الانزياحي، والتناص من خلال فكرة السرقة الشعرية والبعد الدلالي للموازنات الصوتية، وتأويل الضرورات الشعرية، والبناء على الصور البلاغية، وهذه من



امين الخولي



عبد الله الغدامي

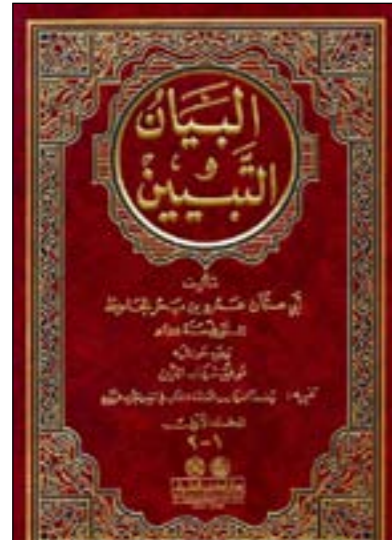
أهم المنجزات التي أشار إليها (العمري) .
 مشروع محمد عبد المطلب: في كتابه(البلاغة العربية، قراءة أخرى) كان يحاول تفسير القواعد البلاغية من وجهة النظرية التوليدية التحويلية .
 طرح الناقد محمد عبد المطلب جملة من الشبهات التي دارت حول البلاغة العربية وعرض مجموعة من النقود التي قيلت عن مسارات تحليلها، مفندا تلك الادعاءات بالحجة والبيان، فقد ذكر أن من جملة ماأخذ على البلاغة العربية صيرورتها إلى مجموعة من القوالب الجافة، وتحويلها إلى أداة تفسيرية عميقة، أسهمت في تمزيق النص، وبعثرته، وعدم توضيح مدلولاته بشكل تفصيلي .
 وبعدها يذكر أن هذه التهم والادعاءات انبثقت من سببين هما " عدم إدراك الوظائف الجمالية للبلاغة العربية، وعدم الكشف عن الإطار المرجعي للبلاغة العربية الذي يعطيها الوظيفة الإبداعية" . ومعنى هذا إن الناقد يعزو هذه الاسباب في جملة من الامور التي أخذت عن البلاغة العربية تعود إلى (الصيغة العلمية) التي اعتمدت عليها البلاغة، فضلاً عن طابع الانسجام مع علم (المنطق)، وهذا ما يجعلها أقرب إلى المفهوم الرياضي في تعاملها مع النصوص الأدبية، وهذه الاسباب هي التي دفعت البلاغة العربية التخلي عن فطريتها وانطباعيتها، وابتعادها عن تلمس مواطن الجمال، والكشف عن بيان الدلالات

وانساقها المسكوت عنها. فسمه الدرس البلاغي تتجه نحو الذوقية والسمة المنهجية العلمية التي تبعد الذوق، وتنهي وجوده.

وهذا ما نلمسه عنده إذ يقول: إن " البلاغة لم تعد قادرة على الاحتفاظ بكل حقوقها القديمة التي كانت تناسب فترة معينة من ماضينا التي يجب على الباحث في الاسلوبية وضعها في اعتباره" .
 وليس محمد عبد المطلب وحده الذي وقف عند تلك الإشارة، وإنما نجد مظاهر التجديد البلاغي عند الناقد " أمين الخولي" قد صرح بالقول في شأن علوم البلاغة، حيث قال علينا أن نعي جيداً كيف ندرس علوم البلاغة بعلومها الثلاثة

(علم المعاني، البديع، والبيان) إلى طلابنا في جميع المدارس والجامعات ، وهذه من المحاولات المبكرة في التجديد البلاغي، والتي عرضها من خلال كتابه "فن القول" الذي يكشف من خلاله عن توجهه النقدي، فهو يدعو إلى الاستفادة من علوم ومعارف الأمم الأخرى، وبخاصة الغربيين، لأنهم سبقونا في ميادين العلوم النظرية والعملية، ويرفض الخولي الآراء التي ترى الكمال في القديم، وأن الكلمة الاخيرة، قد قيلت، وأنه لا مجال للتجديد، وعليه علينا التعرف على مؤاخذات الخولي على البلاغة القديمة:

- صعوبة قراءة الكتب البلاغية القديمة لكثرة استخدامهما للمصطلحات الفلسفية والكلامية، واعتمادها على التحليلات العقلية والمنطقية.
- إقحام مباحث الفلسفة، وعلم الكلام في المباحث البلاغية، مما ابعده الدراسة البلاغية عن البحث



الأدبي الفني.

- عدم اعتماد الدراسة البلاغية على الذوق الأدبي والحس الجمالي، والكثير من المؤاخذات التي أخذها الناقد على البلاغة القديمة .

غير أن هذه المناهج، لم تعد صالحة للدراسة، ولم تعد تفي بالغرض في الوقت، علينا التجدد في الرؤى والمناهج، علينا أن نتطرق إلى شيء آخر غير علم البلاغة، التي كانت قواعدا أشبه بالقواعد الصارمة، وكيف سار جميع النقاد والكتاب عليها من غير خرق في أنظمتها وقوانينها، لكن في الوقت نفسه لا يمكن التجرؤ عليها وإلغاء جميع مقررات البلاغة، لأننا بهذا سوف نجني بالانتحار المعرفي، أو التآمر ضد هذا التراث الذي استمر زمنًا طويلاً من خلال التصريح الذي قدمه "الغذامي"، أمين الخولي " أن هذه العلوم، والمقصود بها " علم البلاغة" قد بلغت حد القداسة، ولم تعد باستطاعتها مواكبة ذلك التطور الزمني الذي يصاحب المتغير المعرفي والثقافي .

لعل هذه العبارات أو هذه الدراسات التي قد تم تناولها من قبل الكثير من الباحثين والنقاد اتاحت

للدراسات التمهيدية التي شجعت بالقول إن الاسلوبية هي بلاغة جديدة قامت مقام البلاغة القديمة، وبهذا اتسع تناول الاسلوبية وأضحت جميع الدراسات الحديثة ضمن هذا الميدان .

نحن لا ننكر علاقة البلاغة

العربية وارتباطها باللغة، وتطورها وحيويتها من جانب آخر، نشأت عن هذه علاقة مترابطة متواشجة وثيقة غير منفصلة عبر مسيرة معرفية ممتدة، وقد اتضحت هذه العلاقة بشكل فاعل في بيان العلاقات التي لم يستوعبها علم (النحو)، ولم تستوعبها المعايير المنطقية المتداخلة مع الدرس البلاغي، وتلتقي هذه الاشتغالات. حسب (العمرى) مع مصطلحي (الشعرية، والاسلوبية) الحديثين اللذين تعاملتا مع موضوع انسجام النص، والانزياحات الواردة فيه . وهذا دليل واضح حول العلاقة التي تربط بين (اللغة/ القاعدة)، (البلاغة/ الذائقة)، أي تربط بين الحس وبين التدوق.

بينما حاول الناقد(محمد عبد المطلب) تقديم جهد علمي مختلف عمّا قدمه (العمرى) ومتعلق بقراءة جديدة للبلاغة العربية تحمل تصورات ومقومات وتحولات من جهة، مشحونة بملايسات وشبهات وتعميمات من جهة أخرى . وبهذا أدرك جهد الجانبين معاً من خلال مناقشتها بموضوعية عالية، مبيناً نقاط القوة في الدرس البلاغي، وعدّها مقومات منهجية لحيوية البلاغة العربية،

لا نريد إن ننكر حق النقاد لها حاولوا إيجاد حلول تعيد من خلالها إعادة إحياء البلاغة العربية وقراءتها قراءة أخرى، لكن علينا أن نشير إلى نقطة مهمة حول التقاء البلاغة العربية مع النقد الثقافي

وتطور اللغة البانية لها، ونلاحظ من خلال تقديم الناقد لعدة تساؤلات، ويعقبها بردود علمية مقنعة. ويحاول جهد الامكان بيان وجهة نظر مختلفة حول مفهوم البلاغة العربية. فقد سجّل حضوراً متميزاً، وقد نهض كتابه: "البلاغة العربية قراءة أخرى" نهضة مهمة بهذا المجال.

كما رأينا بتقديمنا هذا آراء النقاد حول مفهوم البلاغة العربية من خلال طروحاتهم النقدية، فقد لاحظنا تقارب آراء (أمين الخولي، محمد عبد المطلب) حول مفهوم البلاغة العربية التي تقترب كثيراً من طروحات الغذامي وهذا السبب الرئيسي الذي جعلنا، لم نراع السبق الزمني لهؤلاء النقاد.

لذا نحن لا نريد إن نبخس حق البلاغة العربية، فهي تراثنا الغني، ولا نريد إن ننكر حق النقاد لما حاولوا إيجاد حلول تعيد من خلالها إعادة إحياء البلاغة العربية وقراءتها قراءة أخرى، لكن علينا أن نشير إلى نقطة مهمة حول التقاء البلاغة العربية مع النقد الثقافي، وخير من مثل لهذا الاتجاه الناقد العربي(عبدالله الغذامي)

ثانياً: البلاغة العربية من منظور عبدالله الغذامي: يمثل النقد الثقافي اتجاهاً جديداً يهدف إلى الكشف عن الانساق الفكرية المساندة المترسبة تحت تربة الجمالي البلاغي، ويحاول أن يغوص وراء الكلمات وما يحيط بها بغض النظر عن كون النص يحظى بقدرات بلاغية أم لا، مع الاهتمام البالغ بالافكار والمعاني في حين لا يهتم النقد الأدبي المؤسساتي إلا بالكلمات وجمالياتها البلاغية من جناس، وطباق، ومقابلة.... الخ.

ويبقى النص البلاغي/ الجمالي مقيداً؛ لاهتمامه بالالفاظ، وطريقة التعبير بها، تلك الطريقة المتوارثة والمحكومة بمجموعة من المعايير التي من خلالها تتم قراءة النص، ومدى موافقته لها. وبهذا رفض النقد الثقافي هذه المعيارية الأدبية، ويحاول قدر الامكان النظر إلى الاعمال الأدبية التي انتجتها ثقافة معينة، كل نص في نظر النقد الثقافي هو واقعة ثقافية تصلح للدراسة، بغض النظر إلى مدى القدرات البلاغية المتوفرة بالنص، لكن وفق آليات جديدة يشمل جميع الخطابات الشعبية والدراسات الهامشية، بأنواعها وأشكالها المختلفة (الحكايات الشعبية، الاغاني الشبابية، المسلسلات التلفزيونية)، هذه الدراسات قد أهملت من قبل النقد الأدبي، بدعوى إنها لا تتمتع بمعايير الجمال والبلاغة، ولم يلتفت إليها النقد الأدبي، لأنها خطابات غير هادفة وليس لها أثر كبير في المجتمع، وهذا خلاف وجهة نظر النقد الثقافي إلى هذه الدراسات المهمشة.

فليس غريباً أن تكون الأثرارة التي أعلنها الغذامي بـ(موت النقد الأدبي) حرضت على ظهور دراسات موافقة أو مخالفة، ومفندة، وبين الحماس والعلمية كانت تسير تلکم الدراسات. لذا تبدو محاولة الناقد " عبدالله الغذامي" في تحديد بعض المتغيرات الاساسية للنقد الثقافي، والنظر إليه من زوايا جديدة، حيث يشير إلى إعلان موت النقد الأدبي، وإعلان النقد الثقافي بديلاً منهجياً عنه، من خلال إيضاح بعض المفاهيم والأسس التي تكون بمثابة مدخل إلى النقد الثقافي .

لقد رأى الغذامي أن النقد الأدبي وصل إلى الباب

المسدود، لما وقف عند حدود رصد المكونات البلاغية للنص الأدبي، وتتبع مكوناته الجمالية والفنية، وحسب .

ولهذا فالنقد الثقافي ليس إلغاءً منهجياً للنقد الأدبي ولا مصادرة لمنجز النقد العربي، بل سيعتمد النقد الثقافي على أدوات النقد الأدبي في تحقيق أهدافه المنهجية، فقد كان اقتراح الغدامي في إحداث نقلة نوعية للعمل النقدي من كونه الأدبي إلى كونه الثقافي عبر مجموعة من العمليات الاجرائية:

- اجراء نقلة في المصطلح النقدي ذاته.
- اجراء نقلة في المفهوم(النسق).
- اجراء نقلة في الوظيفة.
- اجراء نقلة في التطبيق.
- أما من الناحية الاصطلاحية فقد تضمنت:
- عناصر الرسالة.
- الدلالة النسقية.
- الجملة الثقافية.
- المجاز الكلي.
- التورية الثقافية.
- المؤلف المزدوج.

لذا فهو يرى أن النقد الثقافي يقوم برصد مناطق المرض الثقافي لهذه النصوص، وبهذا يجعل مقابلة بين النقد الأدبي الذي يرصد مواطن الجمال كما قلنا بين النقد الثقافي الذي يشخص مناطق الأمراض الثقافية، وهذه الأمراض التي تمرتارة باسم "الحداثة" وتارة أخرى باسم "الشعرية والجمالية"، فهذه تمثل



رومان جاكسون

خروجاً من النمطية ومحاولة تحديث ومواكبة العصر، لجأ بعض النقاد والدارسين العرب وفي مقدمتهم "عبدالله الغدامي" إلى فتح النافذة على القراءة الأدبية، ولكن بصورة مستحدثة ألا وهي "النقد الثقافي".

من الواضح أن الغدامي كان يتحرك في مجال مشبع بالممارسات المعرفية، لهذا قام بعدة اجراءات، كلها متعلقة بتحرير الفهم التقليدي لوظيفة النقد من قيوده الموروثة، أو هي تحرير الأداة النقدية والدفع بها إلى الامام، لذا دعا إلى تغيير الوظيفة النقدية من وظيفة الأدبية إلى وظيفتها الثقافية من خلال عدة اجراءات وهي:

- عناصر الرسالة: ويفضل الغدامي في حديثه عن إضافة العنصر السابع وهو "العنصر النسقي" الذي اضافته إلى عناصر الرسالة الستة المعروفة التي قام بوضعها "رومان ياكسون"، وذلك باجراء تعديلات جوهرية تتحول بها المصطلحات لتكون فاعلة في مجالها الجديد، وهو بهذا يحول كل عملية سابقة الى بناء ونشوء جديد، وفي النموذج الأتصالي الذي وضعه وحدد عناصره: المرسل، والمرسل اليه والرسالة، السياق، الشفرة، أداة الاتصال". ويضيف الغدامي عنصره السابع "النسق"، ويرى أنه يوازى عنصر الرسالة حينما تركز على الرسالة نفسها، وفي تعريفه الشعرية، بتحقيق ادبية الأدب، أو النظام أو البنية كما هو معروف عند عالم اللغة (دي سوسير) إذن وظيفة النسق هي



حمادي صمود

للقول الاتصالي، وكما معروف أن النسق هو مركز أو بؤرة للنقد الثقافي الذي يكون مهمته البحث عن ما هو مضمّر في النصوص الأدبية . وبهذا زادت وظائف اللغة وهي(الذاتية، الاخبارية،

المرجعية، المعجمية، التنبيهية، الشاعرية الجمالية، ثم الوظيفة التي اقترحها الغدامي(النسقية). هذه الاجراءات التي قام بها الغدامي ما هي إلا إيضاح في كيفية زحزحة الوظيفة الأدبية إلى الوظيفة الثقافية، لذا يقتضي الاجراء الأول الذي عمل به الغدامي هو تحويل الأداة النقدية لتكون قادرة على استيعاب المهمة الثقافية التي سيقوم بها، وهي "إعادة ترتيب عناصر العملية الأدبية، وتجديد وإضافة إذا لزم الأمر، وهنا يقترح الغدامي أن تشمل عناصر الرسالة الأدبية، المجاز، والتورية الثقافية، ونوع الدلالة، والجملة النوعية، والمؤلف المزدوج".

- الجملة الثقافية:بعدها قام باضافة الجملة الثقافية نوعاً ثالثاً مقابل الجمل النحوية ذات مدلول تداولي، وجملة أدبية، ذات مدلول ضمني وبلاغي مجازي . وقد أدى إلى توظيف الأداة النقدية توظيفاً يحولها من كونها الأدبي إلى كونها الثقافي من خلال اجراءات جوهرية تتحول بها تلك المصطلحات لتكون فاعله في مجالها الجديد،

- التورية الثقافية: فهي مصطلح نقدي دقيق ويعني إن الخطاب يحمل نسقين، إحداهما ظاهر والآخر مضمّر، فالنسق المضمّر هو نسق (ثقافي) لذا قام بتوسيع وظيفة التورية من البلاغة المباشرة إلى وظيفتها الثقافية . وبهذا تحرر المصطلح من

رقوده؛ ليمارس وظيفة شاملة لكل أنواع الخطابات الأدبية وغير الأدبية. وبهذا تم إحلال التورية الثقافية محل التورية البلاغية، ويرى إن "التورية تعاني أزمة داخلية كبقية عناصر المنظومة

الاصطلاحية في البلاغة، فقد حُددت وظيفة التورية بالظواهر المقصودة فعلياً في صناعة الخطاب وتأويله، فيما ينبغي الانتقال بهذه الوظيفة من هذا الخانق الضيق والمحدود الفاعلية إلى مجال المضمّرات والمخفيات والمتواريات بدل الركون إلى المقاصد التي تشير إليها الألفاظ، وفي هذا المجال تبدو وظيفة التورية محدودة ومشلولة، لأنها معطلة إلى حد كبير، فالقصديّة، كما حدتها البلاغة المدرسية، حولت التورية إلى لعبة جمالية أفقدتها القدرة على كشف طبيعة النسق في الخطاب الأدبي".

المراد من هذا الاجراء في تحويل الوظيفة البلاغية من وظيفتها البلاغية إلى الوظيفة الثقافية، بمعنى تحريرها من القيود الضيقة، التي يدفع بها إلى ممارسة وظيفة شاملة وكلية في استكناه الخطاب، مهما كانت مستوياته ومضمّراته.

- المؤلف المزدوج: ويقصد بالمؤلف المزدوج إن هناك مؤلفاً آخر يقابل المؤلف المعهود؛ وهذا يعني أن الثقافة ذاتها تعمل عمل مؤلف آخر يصاحب المؤلف المعلن، وتشترك الثقافة بغرس أنساقها من تحت نظر المؤلف، ويكون المؤلف في حالة ابداع كامل الأبداعية وفي مضمّر النص، وهذا يدلنا على وجود نسق كامل ليس في وعي صاحب النص، ولكنه نسق له حضور حقيقي.

إن ما قام به الغدامي من توسيع في عمل الأداة من (كون أدبي) إلى (كون ثقافي) ماهي إلا توسيع، واستيعاب للمهام الثقافية، وذلك بإضافة العنصر النسقي عنصر سابع لعناصر الرسالة التي اقترحها "رومان ياكبسون" ومن ثم تبديل المجاز البلاغي، بالمجاز الثقافي، وإحلال التورية الثقافية محل التورية البلاغية، والمؤلف المزدوج ويقصد هناك نوع فردي له شخصيته الخاصة، ومؤلف آخر له كيان رمزي.

– المجاز الكلي: هذه من أهم التغيرات الجذرية التي أجراها الغدامي على المنظومة النقدية، فيرى أن مفهومنا للمجاز لا بد أن يتحول، فلم يعد كافياً أن نأخذ بمفهوم المجاز البلاغي أو المجاز النقدي، وهو مجاز مفرد، بل عليه أن يأخذ بمفهوم الجمل الثقافية التي تكون مقابل الجمل النحوية والأدبية، وهذا يدل على حاجتنا إلى كشف الجمل الثقافية التي يسعى إليها النقد الثقافي، وبهذا يكشف عن مجازات اللغة الكبيرة والمضمر التي تتواجد مع كل خطاب لغوي.

نستنتج من هذه التحويرات المنهجية في النقد الثقافي الذي أعلن نفسه بديلاً فالأداة المقترحة للنقد الثقافي أداة تحمل إمكانية بحثة تؤهلها ل طرح أسئلة مختلفة، ومن ثم الخروج بنتائج متعددة يأتي بعدها مفهوم "الجملة الثقافية"، بوصفها جملة كاشفة ومعبرة، فهي كاشفة للنسق، وهي محدثة بلسانه، وتلك الجملة نستطيع أن نميزها عن الجملة النحوية ذات المعنى التداولي، والجملة الأدبية ذات المعنى البلاغي، وعبر هذا التمييز لا تكون الجملة

الثقافية جملة نحوية أو بلاغية، وإنما جملة تكشف النسق المضمر، والذي تعبر عنه فيما بعد وهذا هو الفرق بين تلك الجمل. يتضح لنا فيما بعد منهجية النقد الثقافي وهي كشف حركة النسق المضمر الذي يتحرك على نقيض المعلن أو الواعي.

إن هذه المفارقة ما بين النقد الأدبي والنقد الثقافي، قد أحدثت فصلاً طبقياً في التعامل مع المؤسسة الأدبية وما هو مستهلك جماهيري، ونخبوي معزول، وبهذا التفريق قد جرى إهمال ما هو مؤثر وفاعل في عموم الناس، وانشغل النقد بالنخبوي والمتعالي، من هنا أصبح للنقد الثقافي مجالات يتحرك بها وهي:

- سؤال النسق بديلاً عن سؤال النص.
- سؤال المضمر بديلاً عن سؤال الدال.
- سؤال الاستهلاك الجماهيري بديلاً عن سؤال النخبة المبدعة.
- ويتوج ذلك سؤال عن حركة التأثير الفعلية وهي هل للنص الجمالي المؤسساتي، أم لنصوص أخرى لا تعترف بها المؤسسة.

هذه الأسئلة التي طرحها الغدامي تمثل المجالات التي يتحرك في ضوئها النقد الثقافي، وهي عبارة عن دليل ثقافي بديلاً عن النقد الأدبي، لأن تلك الأسئلة، لم يكن النقد الأدبي يهتم بها بل لم يقف عندها، لهذا سوف تأتي وظيفة النقد الثقافي والعناية بهذا المجال، لأنه يقف عند المهمل والمهمش، بل إننا يجب أن ندرك ضرورة التأسيس المنهجي والنظري للمشروع. محاور هذه الأسئلة تمثل المفترق الأساس بين النقد الأدبي والنقد

الثقافي، لذا نجد سؤال النسق بديلاً عن سؤال النص، فالنقد الأدبي ينظر إلى النص، بوصفه نصاً ابداعياً جمالياً، ومن ثم يكشف عن تلك الجماليات. وهذا هو المفهوم المركزي في سؤال النقد الأدبي بديلاً عن سؤال النسق، لأن النقد الأدبي يحتكم إلى قوانين هذه الجمالية، من غير أن ينتبه إلى ما هو مخبأ تحت هذه النصوص، من أنساق تتحرك على نقيض مدلول النصوص ذاتها وعلى نقيض وعي المبدع والقارئ، وهذا فعل نسقي وليس فعلاً نصوياً.

لقد أشرنا إلى هذه الأسئلة الأربعة أو الشروط التي تكشف مجال حركة النقد الثقافي حول مفهوم "النص"، ولكن النص يعامل هنا بوصفه "حاملاً للنسق، ولا يقرأ النص لذاته ولا لجماليته وإنما نتوسل بالنص لنكشف عبره حيل الثقافة في تمرير أنساقها".

نواصل فيما ذكرنا من خلال السؤال المطروح من أن النقد الثقافي يؤخذ بسؤال المضمر بديلاً عن سؤال الدال؟ يوجد لدى النقد الأدبي "الدلالة الضمنية، والدلالة الصريحة" وهذا المحور الذي يتعامل ضمنه مفهوم النقد الأدبي، بينما نجد النقد الثقافي يتعامل مع "المضمر النسقي"، ويمكن أن نجد الفرق بين "الدلالة الضمنية" وبين "النسق المضمر" في الأولى تكون ضمن معطيات النص في كونه تكويناً دلالياً ابداعياً وتكون في وعي المبدع والقارئ ويكون على دراية بها، في حين النسق المضمر يكون باطنياً ومخبأً تحت عباءة النصوص الأدبية وتحتاج إلى وعي ثقافي عال، فيكون النسق المضمر ليس في محيط الوعي ويكون ناقضاً منطق

النص ذاته ودلالاته ابداعية، الصريح والضمني. تمثل تلك المدلولات التي حددها "الغدامي" في منهجية النقد الثقافي نقلة نوعية مهمة في العملية النقدية، حيث شرع في الوقوف على الانساق المضمر، وليس على النصوص، نحن نعرف لدى النقد الأدبي مقولة عن الدلالة "الصريحة، الضمنية"، غير أن الدلالة الصريحة تعني عملية توصيلية، والدلالة الضمنية، فهي أدبية جمالية، ومن ثم يقترح بعدها الغدامي نوعاً ثالثاً من أنواع الدلالة، وهي الدلالة النسقية تمثل تلك الدلالة عنصر ثقافياً، حتى أصبحت فيما بعد عنصراً فاعلاً، واستطاع ذلك العنصر التوغل داخل الخطابات والتحقق بها، غير أن الدلالة النسقية تحتاج إلى وعي وقدرة للكشف عنها. إن هذه المضمرات النسقية، قد تتسرب عبر حيلها، وبهذا تكون "جماهيرية نص ما أو عمل ما دليلاً على توافق مبطن بين المغروس النسقي الذهني في دواخلنا، وبين النص، مما يدفعنا إلى الاستجابة السريعة إلى أي نص يُضمر في داخله شيئاً خفياً يتوافق مع ما هو مخبوء فينا، ويحصل القبول السريع منا لهذا النص الحامل لذلك النسق"، وهذا هو مفهوم السؤال الثالث سؤال الاستهلاك الجماهيري بديلاً عن سؤال النخبة المبدعة.

يفضي هذا بنا إلى السؤال الرابع ضمن الأسئلة التي طرحها النقد الثقافي، وهي سؤال التأثير الذي تخلفه هذه الانساق المضمر، وهو ما يقصد به مفهوم الشعرة وهو مصطلح يشير إلى "مجموع السمات التي انتقلت من كونها الجمالي الخالص إلى كون حضاري ثقافي، وهي سمات تصبغ

سلوكنا الثقافي وتتحكم في خطاباتنا الأخرى الفني منها والفكري والمسلكي". هذا هو القصد من مفهوم الشعرنة"، بوصفها قيمة شعرية في الأصل، ولكنها انتقلت لتشمل الذات الثقافية والقيم الحضارية من إيرادنا السابق لمصطلحات الغذامي التي وجهها التوجيه المناسب لاشتغاله، وهو مظمطة المصطلح البلاغي، ليكون أكثر قبولاً للظاهرة الثقافية، ويخرجه من بعدها الجمالي الخالص الذي سار بمنادجه إلى الجمود إلى فضاء الظاهرة الثقافية المنفتح على اللاطبقية.

لقد عالجت هذه الدراسة قضية العلاقة بين البلاغة العربية والنقد الثقافي، وقد اتجهت الدراسات باتجاهين الأول كان يدور حول مقولات نقدية لدى النقاد العرب (حمادي صمود، محمد العمري، محمد عبد المطلب، أمين الخولي). والثاني: البلاغة العربية من منظور عبد الله الغذامي، واحلال النقد الثقافي محلها وكلاهما، استفدنا من مرجعياتهم الثقافية، لذا أراد الغذامي من خلال تقديمه لهذه المقترحات التي وسعت من وظائف النقدية وكيفية عملها، وهو بهذا يحاول انقاذ النسق الثقافي الذي يترد كثيراً في ثنايا مشروعة الثقافي، بل يحاول تقديم الطول الجذرية التي تنقذ الانساق الثقافية، ويهدف إلى تفكيكها، والتحرر من سيطرتها التي باتت تقيد عمل تلك النصوص الأدبية، ولهذا لا يمكن تقدير أهمية "النقد الثقافي" ما لم نكشف عن تلك الأنساق الثقافية، فلا بد من كشف الأهمية المعرفية لمشروع النقد الثقافي في دخول المجال العربي، الذي قام بطرحه الناقد "عبد الله الغذامي"، ويبدو إن النقد الثقافي اتجاه آخر ظل في محور مقولة (الغذامي)، ليثبت العكس في أهمية النقد الأدبي، فهو خلاصة وليس نفيًا وموتاً لغيره.

الهوامش

- 1- ينظر: البلاغة الجديدة الطبيعية والافاق العلمية، مقال في الانترنت
- 2- ينظر: البلاغة الجديدة الطبيعية والافاق العلمية، مقال في الانترنت
- 3- قراءة جديدة للبلاغة القديمة، رولان بارت، تر: عمر اوكان، رؤية للنشر والتوزيع القاهرة 2011، ص: 11.
- 4- تنظر: ملامح تجديد البلاغة في كتاب البلاغة العربية قراءة أخرى، لمحمد عبد المطلب، دراسة تحليلية نقدية اطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية/ كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران- أحمد به، ص: 16، وينظر: رولان بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، تر: عمر اوكان، رؤية للنشر والتوزيع القاهرة، 2011، ص: 11.
- 6- تنظر: ملامح تجديد البلاغة في كتاب البلاغة العربية قراءة أخرى، لمحمد عبد المطلب، دراسة تحليلية نقدية اطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية/ كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران- أحمد به، ص: 16، وينظر: البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، محمد العمري، ط: 2، افريقيا الشرق 2012.
- 7- ينظر: التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس (مشروع قراءة)، حمادي صمود، دار الكتاب الجديد- المتحدة، بيروت، ط: 2010-4، ص: 12-11.
- 8- ينظر: المصدر نفسه، ص: 12-11.
- 9- ينظر: ملامح تجديد البلاغة في كتاب البلاغة العربية قراءة أخرى، لمحمد عبد المطلب، دراسة تحليلية نقدية اطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية/ كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران- أحمد به، ص: 17.
- 9- ينظر: المصدر نفسه
- 10- ينظر: البلاغة العربية والبلاغات الجديدة
- 11- ينظر: المصدر نفسه
- 12- ينظر: البلاغة العربية والبلاغات الجديدة، قراءة في الانساق بين التراث والمعاصرة، بوعافية محمد عبد الرزاق، راس الجبل للنشر والتوزيع، ص: 15، وينظر: الاسلوبية والاسلوب، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، ليبيا تونس، 1977، ص: 48
- 13- ينظر: المصدر نفسه، ص: 15
- 14- البلاغة العربية والبلاغات الجديدة، قراءة في الانساق بين

- التراث والمعاصرة، بوعافية محمد عبد الرزاق، راس الجبل للنشر والتوزيع، ص: 16، وينظر: الحجاج مبحث بلاغي فما البلاغة؟ ضمن الحجاج مفهومه ومجالاته، محمد العمري، ج: 1، عالم الكتب إربد الأردن 2010، ط: 1، ص: 21.
- 15- ينظر: المصدر نفسه، ص: 17
- 16- ينظر: المصدر نفسه، ص: 18-17
- 17- ينظر: ملامح تجديد البلاغة في كتاب البلاغة العربية قراءة أخرى، لمحمد عبد المطلب، دراسة تحليلية نقدية اطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية/ كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران- أحمد به، ص: 18.
- 18- ينظر: تحديث الدرس البلاغي، عند الناقلين محمد عبد المطلب ومحمد العمري- رؤية نقدية-، د. محمد سالم سعد الله، قسم اللغة العربية/ كلية الآداب/ جامعة الموصل، مجلة التربية والعلم- المجلد 20، العدد 1، سنة 2013 م، ص: 194. وينظر: البلاغة العربية قراءة أخرى، ص: 1.
- 19- المصدر نفسه، ص: 195.
- 20- البلاغة والاسلوبية، محمد عبد المطلب، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت لبنان، ط: 1، 1994، ص: 354
- 21- ينظر: نقد ادبي أم نقد ثقافي، عبدالله الغذامي، ص: 12
- 22- ينظر: تجديد البلاغة العربية وموقعه من الحداثة، عامر مسعود- أمين خروبي، جامعة عمار ثلجي، الأغواط، ص: 184.
- 23- ينظر: نقد ثقافي أم نقد أدبي، عبدالله الغذامي- عبد النبي اصطيف، ص: 12
- 24- ينظر: المصدر نفسه، ص: 12
- 25- ينظر: الحجاج، مبحث بلاغي فما البلاغة ضمن الحجاج مفهومه ومحاولاته، ج: 1، عالم الكتب الحديث إربد، الأردن 2010، ص: 21
- 25- ينظر: تحديث الدرس البلاغي، عند الناقلين محمد عبد المطلب ومحمد العمري- رؤية نقدية-، د. محمد سالم سعد الله، قسم اللغة العربية/ كلية الآداب/ جامعة الموصل، مجلة التربية والعلم- المجلد 20، العدد 1، سنة 2013 م، ص: 205. وينظر: البلاغة العربية قراءة أخرى، ص: 1.
- 26- ينظر: تحديث الدرس البلاغي، عند الناقلين محمد عبد المطلب ومحمد العمري- رؤية نقدية-، د. محمد سالم سعد الله، قسم اللغة العربية/ كلية الآداب/ جامعة الموصل، مجلة التربية والعلم- المجلد 20، العدد 1، سنة 2013 م، ص: 205.
- 27- ينظر: النقد الثقافي في مجلة فصول المصرية من سنة (2000-2015 م)، عذراء غالب عبد، رسالة ماجستير، الجامعة المستنصرية/ كلية التربية/ قسم اللغة العربية، ص: 68، وينظر: النقد الثقافي أم نقد أدبي، عبدالله الغذامي، عبد النبي اصطيف، ص: 39
- 44- ينظر: نقد مفهوم علم الأدب عند رولان بارت، فريستو تودوروف، تر: حسين جمعة، د. ط، د. ت، ص: 67-65
- 45- نقد ثقافي أم نقد أدبي، الغذامي، عبد النبي اصطيف، ص: 41-40
- 46- النقد الثقافي: رؤية جديدة، الغذامي، مجلة فصول العدد 59/2002، ص: 51، وينظر: نقد ثقافي أم نقد أدبي، الغذامي، عبد النبي اصطيف، ص: 42

- 29- النقد الثقافي: رؤية جديدة، الغذامي، مجلة فصول العدد 59/2002، ص: 51، وينظر: النقد الثقافي مطارحات في النظرية والمنهج والتطبيق، عبدالله إبراهيم، مجلة فصول العدد 63/2004، ص: 193، وينظر: نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص: 25
- 30- ينظر: المصدر نفسه، ص: 48
- 31- ينظر: النقد الثقافي في مجلة فصول المصرية من سنة (2000-2015 م)، عذراء غالب عبد، رسالة ماجستير، الجامعة المستنصرية/ كلية التربية/ قسم اللغة العربية، ص: 68، وينظر: نقد ثقافي أم نقد أدبي، عبدالله الغذامي، عبد النبي اصطيف، ص: 32
- 32- النقد الثقافي مطارحات في النظرية والمنهج والتطبيق، عبدالله إبراهيم، مجلة فصول العدد 63/2004، ص: 193، وينظر: النقد الثقافي قراءة في الانساق الثقافية، الغذامي، ص: 62.
- 33- ينظر: المصدر نفسه، ص: 27.
- 34- ينظر: النقد الثقافي: رؤية جديدة، الغذامي، مجلة فصول العدد 59/2002، ص: 48-47، وينظر: النقد الثقافي، قراءة في الانساق الثقافية، الغذامي، ص: 82-62
- 35- النقد الثقافي مطارحات في النظرية والمنهج والتطبيق، عبدالله إبراهيم، مجلة فصول العدد 63/2004، ص: 194، وينظر: النقد الثقافي: رؤية جديدة، الغذامي، ص: 50
- 36- ينظر: النقد الثقافي في مجلة فصول المصرية من سنة (2000-2015 م)، عذراء غالب عبد، رسالة ماجستير، الجامعة المستنصرية/ كلية التربية/ قسم اللغة العربية، ص: 72، نقد ثقافي أم نقد أدبي، عبدالله الغذامي، عبد النبي اصطيف، ص: 33.
- 37- ينظر: المصدر نفسه، ص: 74-73.
- 38- ينظر: النقد الثقافي: رؤية جديدة، الغذامي، مجلة فصول العدد 59/2002، ص: 49، وينظر: نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص: 36
- 39- ينظر: المصدر نفسه، ص: 49
- 40- ينظر: نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص: 38
- 41- ينظر: المصدر نفسه، ص: 39
- 42- النقد الثقافي: رؤية جديدة، الغذامي، مجلة فصول العدد 59/2002، ص: 50
- 43- ينظر: المصدر نفسه، ص: 50، وينظر: نقد ثقافي أم نقد أدبي، الغذامي، وعبد النبي اصطيف، ص: 39

حيث " البابونك " ، و " ورد لسان الثور ""
و" القرنفل " و "دهن العود" و "ثوم الجبل"
وحيث التوابل القادمة من الهند..
تزرُق الهواءَ بحُقن المورفين
سألتُ عن (عبدالجليل العطار)
قال لي رجلٌ معفّرٌ بالكارِي :
يبدو أن ساعة يدك - أيها العم - -
(متوقفةً ، منذ العهد (العصملي
لأنك تسأل عن رجلٍ
مات قبل خمسين عاماً ...

• • •

أكلتُ الأكياد - على الهاتف -
تطلب مني أن
أضيفَ الي قائمتها ..
حبالاً للغسيل
إذا :

وقفتُ على دكانٍ

لرجلٍ يُشبه القنفذ ..

يبيعُ الملابسَ المستعملة

سألتُهُ عن كفنٍ من الحرير الكشميري ؟

أجابني على الفور :

تجده في سوق (الهرج)

عند رجلٍ من أهل (هراة)

اسمه (هبة الله الهراتي)

لعلهُ كان يسخر .. هذا الرجل القنفذ

• • •

تذكرتُ الآن

أن الأدوية

التي أشتريها من الصيدليات ..

وأدفع لقاءها ماءً قلبي ، لا تنفع .

• • •

توجهتُ الى سوق العطارين

دنانيري الملكيّة



كاظم اللاييد



طلبتُ مني أن أتبضع للعائلة
وسلمتني قائمةً
وكيساً كبيراً
مثل تلك البردعة
التي توضع على ظهور الحمير.

• • •

جُمجتِي، تتجولُ في الأسواق
وعليها .. سِدارةٌ " فَيصليّة " ،
وتحتها .. رِبطةٌ عُنقٍ .
كتلك التي يبيعها أهلُ " البالات

• • •

" هندُ " : " أكلتُ الأكياد

إلى سوق الحبال يا سِدَارتي

• • •

في باب الجامع

تصطفُ أحدىَّةُ المصلين

مثلَ كراديس من الجنود ..

تدعوني إلى الصلاة ،

لكنني واقِعُ في شِراكِ الحِبالِ:

حبالاً مشبوكةً بحبل

حبلَ الودِّ ، بحبلِ النجاة .

حبلَ السرِّةِ ، بحبلِ المشنقة .

حبلَ الصبرِ بحبلِ الله .

حبلَ الغسيلِ ، بحبلِ الكذبِ ...

ولذا

لم أنتبه إلى الصاغة المندائين

خلفَ باتريناتهم الزجاجية ،

ولا إلى الصرّافين اليهود على جانبي

السوق



والسدارةُ الفيصليةُ

تمدّ بوزها في الفراغ

مثلَ سفينةٍ تائهة

وكيسُ آكلةِ الأكباد

الذي سلّمتهُ لي يداً بيد ..

ما زال فارغاً في يدي ،

لأنّ الباعةَ الذين طفتُ عليهم جميعاً

دكاناً دكاناً ، وبائعاً بائعاً

كانوا ..

يرفضون دنانيري الملكية

ولم أرَ الروّافين ،

ولا باعةَ البشوتِ ولا صانعي العُقلِ ،

ولم أسمعَ الصفّارين يدقّون على ظهور الأباريق

ولم أرَ (حميد الخياط) : مجبّرَ الكسور

ذاك الذي حملوني إليه صغيراً

ليُصلحَ كتفي المخلوع في لعبة كرة القدم .

لم أنتبه إلى كلّ هؤلاء ،

لأنّ الحبالَ جميعها كانت تلتفُّ حول عنقي

جمجمتي

تأخذُ طريقها إلى البيتِ ،



دراما شعرية من مشهد واحد شقة الحبيبة



بسام صالح مهدي



صوت جرس..

موسيقى هادئة..

الكاميرا من داخل الشقة يظهر في الكادر باب مدخل الشقة.

من زاوية الكاميرا تخرج إلى الكادر امرأة لا يظهر وجهها متجهة نحو الباب تفتحه.

الكاميرا على وجه الزائر مبتسماً يلقي التحية (من دون صوت)..

الكاميرا خارج البيت على وجه المرأة المبتسمة تلقي التحية (من دون صوت). وتشير بيدها اليمنى للزائر بالدخول..

من داخل الشقة المرأة تغلق الباب .. وتحتضن الزائر

بقوة .. تلتصقُ بجسده تلف جذعه بيديها.. ويدسُّ
هو يده بين شعرها ورأسها ملتصقٌ بصدرة ..
يظهر الرجل اوحده وهو جالس على كنبه في الصالة
وأمامه طاولة وعليها ورد في أنية وبجانب الأنية
دفاتر مبعثرة.. يمد الزائر يده للدفاتر.. الكاميرا على
صفحات الدفتر..

يظهر في الصفحات سطور يبدو أنها كتبت من زمان
بعيد. (تُقرأ بصوت مختلف عن صوت الزائر).

• • •

موسيقى منخفضة. صوت يقرأ:

كنتُ أحبكِ والزمن الصعبُ يحيطُ بنا والوطن الهشُ
يبعثُنا.. والحربُ تدور بنا وتدور.. والشمسُ رماد
وعيون الأهل رمادٌ وشفاه الكلمات رمادٌ .. كنتُ
أحبكِ في زمن مجنونٍ لا يتركُ للحب مكاناً .. أكتبُ
في دفتركِ هذي الكلمات حتى تصبحَ نكري.. وأنا
أرحلُ عن ضفةٍ للضفةِ الأخرى... لن أناسكِ تمرُّ
سنين .. صورتكِ في وسط العين .. وكلامكِ في أذني
يُسمعُ..

وأنا أعلم علم يقين.. أنك لن تنسي قبلاطي فوق الخد

بساتين.. لن تنسي كفي تتسلل كاللص وتعبث في
ليل الشعر.. رأسي مندسٌ يتمسحُ بالنهد كقط..

ما يحدث بين اثنين يحفظه القلب ولا تنساه العين.

لا تظلمها.. ما أدراك بمعنى النسيان.. يشبه ما
ترسمه القهوة في فنجان، لك مثل تجاربهها.. كم
واحدة مرة بشراع الحب على جدول قلبك.. لا
تظلمها.. إن عشت يوماً رجلاً ومضى عنها.. لست
بأحسن منها.. هي خيرٌ منك.. أما أنت فكانت تجوب
الحانات وتبحث في جيب الليل عن الأنثى.. كم ابنة
ليلٍ رافقت وحين تسيران معاً تتعجب في نفسك من
هذا المعنى:

(امرأة تبحث في كل صباح أو كل مساء عن رجل
يتدلى كالقط على شباك القلب.. كنت تراها في
الحانات وفي الطرقات تصطاد رجالاً.. تُسكر..
تلبس.. تخلع.. تمسك في قبضتها مالا..).

كم جربت وكم أحببت وكم عاشرت ولم تعشق من
عاشرت.. فلا تظلمها هي أحسن منك.

وأنت تريد من امرأة قطعت شوط عقود أن لا تعشق

صوت الزائر في
داخله يقول:

الزائر يرفع رأسه عن الدفتر..
الكاميرا على وجهه، ملامحه
توحي بالانزعاج من تاريخ
حبيبته المدون، يتذكر ويحدث
نفسه..

يوماً.. أن لا تعرف طعم الحب.. أن لا تغريها قبلة..
أن لا تتلمس للورد المتفتح أنفاً يتحسس عطر أنثتها.
فلا تظلمها هي أحسن منك.

اتطلع للأنثى بين عبارات الحب المنسية فوق
دفاترها.

هل قول القائل يصدق عن أيام مات بها الحب؟
اتطلع للجسد التفت بأوراق التوت وسنين مرت زرعت
فيه ثماراً أجزت فيه جداول.. جسد حين يسير يغني
وطيور تعزف في صدر مرتفع كسماوات سبع..

تقعد قربي تتحسر.. تطلق نظرتها لمكان أبعد من
قلبي.. الشعر كذيل الأفعى يتدلى..

صوت الزائر في
داخله يقول:
الزائر يرفع رأسه عن الدفتر..
الكاميرا على وجهه، ملامحه
توحي بالانزعاج من تاريخ
حبيبته المدون، يتذكر ويحدث
نفسه..

الكاميرا في هذه الأثناء تجوب على جسدة المرأة.

تقعد المرأة بجواره تتحسر..

المرأة تتحدث بصوت مسموع.
وتقول بهمس:
تسمك على قبضة كفها.. الكاميرا
على القبضة.

الكامرة تظهر صورة حقيقية قديمة تفتح وتظهر
فيها أوراق. وصور وعقود زواج..

ممثلون يمثلون على خشبة المسرح.. المرأة جالسة
لوحدها في أول صف من مقاعد المسرح.

• • •
خلقنا لنكون معاً يا حبيبي.. تمر على القلب ذكرى
هو القلب متسع للعوامل صغير قبضة كفي.. كبير
ككون عجيب.. ويشبه بعض الحقائق حين تكون
قديمة.. نخبي فيها تراث العوائل من صور ووثائق..
والقلب يشبه كل المسارح حين يفر بذاكرة
والشخصيص تقوم بأدوارها.. والمُشاهد شخص
وحيد.. يجلس في أول الصف.

صوت الزائر في
داخله يقول:
ما أجملَ وجهَ الأنثى حينَ تُفكّرُ بالعالمِ بالأولِ
والآخرِ بالعمرِ يَمُرُّ سحاباً باللحظاتِ تمرُّ غزلاً
يُسرع في حقلِ الأيامِ.

يرتشفان من النبيذ: يحضنها..
صوت الزائر في
داخله يقول:
حينَ يكونُ العالمُ نجوى تَشْتَعِلُ الأشجارُ بأثمارِ
الطوى ننسى تاريخَ المَنِّ وتاريخَ السلوى.

ترفع رأسها عن صدره.
المرأة تقول:
لا تنظر للغة المطمورة في قعر الدفتر لا تبصر في
الشكِّ ولا تتبصر ولا تبحث عن أنثى بين الأوراق
الصفرة.. غرام الأيام يقارب أن يصبح لعبة..

ينظر إليها ..
صوت الزائر في
داخله يقول:
أنا لا أبحث بين دفاتر أنثى عن أي رماد ..
أنا مثلك .. ضيعت كثيراً .. وأخذت من الأيام
دفاتر.. مرّ الناس على شباك الروح بعضهم
لَوْح بالكف وراح، والآخر غادر من دون سلام

المرأة تقول:
تعال إلى صدري ونم ها هنا يا حبيبي ولا تستعد
زمناً لا يردُّ ولا زمناً لا يُعدُّ ولا زمناً مُستحيل.. هو
العمر جد طويل .. وأقصر ما فيه طعم العناق..

دقائق صمت:
المرأة تقول:
حين تكون قريباً مني اعبث بالشعر المتدفق داعب
عنقود العنب المتدلي قشراً لوز الشفة وتنشق من
عنقي عطراً تتفتح في جسدي أزهار الرمان .. فكّر
بالثمرات الآن لا تنسى الأغصان..
أترك ظنك وأترك ظني أسرق تاريخك منك وتسرق
تارخي مني..

جدران



د. سعد ياسين يوسف



1

حيثُ اتَّكَأْتُ

دافئاً كانَ

أسيحُ في فضاءاته كوكباً

أضواء مداره حرفان

لا شأنَ لي بالصَّخبِ المشتعلِ

خلفهُ

تؤنسني موسيقى نبضِ التَّكوينِ

حتى تلاقفتني أكفُ اللهفةِ

غادرنِي الدفءُ

مع صرختي الأولى

وأنا أتَهجِّي أحرفَ إسمي

المرسومة فوق جداره

2

في أزقتها ...

الجدارُ أبُّ رحيمٍ

يُحني ظهره لنصعدَ

عالياً فوق الشُّرفاتِ

ونحنُ نحصي فراخَ الدَّهشةِ

أو نتأملُ حدائقها المجاورة ...

3

حينَ ارتقيتهُ

مُتلمساً خشونةَ ملحِه ،

تجاويفَ صدره الغائرِ

بالطُّعناتِ ،

ظلالَ كفوفِ الوقتِ ،

بقايا الخبزِ المتساقطِ ،

تعاويذَ قديمةٍ ،

ورقَ الآياتِ المتساقطةِ

من شجرِ الله ،

حروفاً كَتَمَتْها

قطراتُ المطرِ ،

لتنبتَ من بينِ حجارتهِ ،

كفُّ تحملُنِي

خلفَ الجدرانِ !!! .

أكانت كفُّ أبي ... ؟؟

4

الجدرانُ المُتهرئةُ

المكسوةُ بالطُّحلبِ

الواقفةُ على إصبعِ قدمٍ واحدةٍ

لا تعرفُ إلا العتمةَ مرآةً

ستكسرُها " الأشناتُ "

المُتهامسةُ

كبيضةٍ مبقعةٍ سقطت

على حجرِ الوقتِ ..

5

كُلِّمًا عدونا

ارتفعتُ جدرانُ الوقتِ

مشهرةً يدها الحجريَّةَ

الملوحةَ برايتها الحمراء

- المضاميرُ مفتوحةٌ ؟؟ !

لمَ توقُّفنا

المصابيحُ التي تكسرتُ

مياسمُها

على قارعةِ الصُّباحِ ؟

6

الدائرةُ ستُغلقُ

آخرَ نوافذِها ...

تكفُّ عن الدورانِ

وجميعُ الجدرانِ ستنهارُ

إلا (... ..) .

أنتِ جدارٌ ساكنٌ

وليسَ لكِ سوى سقْفِ

سيغمضُ جفنهُ

قبلَ أن تُدرِكَ

معناكَ

كيف أطيّر بجناحين من بخار الألم ؟
 كيف أعيد تشكيل وردة متناثرة ؟
 سأتوضأ بجلال المعنى
 طلباً لياقوت الكلام
 رغباتي المخبأة في أعشاش العصافير
 سقطت في بئرٍ مهجورة
 نكايّة بزقزقة الضوء الكليل
 سطوع الأمل في داخلي
 يدعوني لابتكار لغة الماء
 في النهار
 تترك الشمس
 خصلة من شعرها على جبيني
 في الليل
 يترك القمر
 لمسة من فضّته على نافذتي
 شجرة مثمرة
 تكفي عن حيازة بستانٍ عاطل



لماذا لستُ أهلاً
 للتنزّه في فضاء الجمال ؟
 لفرح بلون الفجر ؟



سطوع



كاظم ناصر السعدي



آه .. نخيرتي حديقة أحلام ذابلة
 عندما يحفر التعب قدَمَيَّ
 ينتحب الانتظار
 تنكفي كَأَس الصبر
 شفق العمر
 يسكب تباريحه
 في أيقونة الغموض

متجرّعاً مرارة الخريف
 ثعلب الزمن
 يتأبطني إلى قارعة المَلَل
 رحلتي ناياتٌ مبلّلةٌ بالحَسرات
 أيامي متجهمةٌ بالخسران
 كلما أخترع قمراً لروحي
 تحجبه عتمة الانكسار

مصطفى العذاري



حسن عبد راضي



عالقاً في الرماد
مستأنساً خرافة موتي
أتدلى أمامكم بحبال الشنق
يا للأناقة
ساخراً من جحيمكم ومراياكم

وخفافيش ليلكم
سأدلي لساني المقطوع
أهجو التاريخ،
ذاك الذي دماً يمور،
ذاك الخياط عند الملوك

أهجو نفاقه
وبفقري لسوف أصنع فلكاً
من قصدير "الراعي"
وأخسف العدل المهتوك
أبتاع للعيال قبوراً، أو مناف
سيأكل الناس من تحت أقدا،
حروباً ونفطاً
يهدمون الحرية في ساحة ال
كي يشيدوا نصباً لذكرى "ال
أيها العائدون من ساحة الد
عودوا فموتوا
فالحياة التي تحمون لا تشب
ولا تشبه الأساطير
لا تشبه شيئاً
إنها هكذا .. حياة مُعاقبة



ولكني لأحب الإنتظار
أيها الخائفون
امنحوني أمنياتكم
أضيء بها شجرة يتيمه
لعلها تكسر خاطر السماء
فتبرق معلنة

هذا العام هو للخائفين فقط
ليضجوا فرحاً
وليعيشوا بلا أسماء



وأنا مثلكم
ولكني لا أحب العيش
في علب الصفيح
أيها الخائفون
امنحوني قوتكم
لأفتح نفقا إلى البحر
ونحظى بسفينة
للنجاه
أنا أعلم
أنكم لن تركبوها
وأنا أيضا
لأحب الهجرة

الخائفون



منتهى عمران



لأفتح أبوابه
أيها الخائفون
أعلم أنكم لن تدخلوا
فأنتم

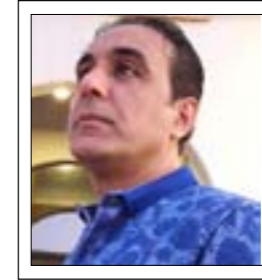
لا تحبون الغابات ولا الذئب ولا القصور

أيها الخائفون
امنحوني شجاعتكم
لأقطف ثمار الغابة
وأصادق الذئب
وأدخل القصر

جثة يلقمها سنارته طعما لجثة
ولم يصطد غير الأنين
غير صراخ الجثث مغروزة فيها قنابل الدخان
ومعلقة من غلاصمها لفراغ اسمه الوطن.
في المحشر
في طوابير طويلة
يقفون صامتين
شباب صغار واطفال عراة
ولكثرة ما ابتلعت اجسادهم من الدخانيات
والرصاص كان وحده الدخان يتكلم خارجا من
افواههم الفاغرة
نظرت اليهم الملائكة وتحسرت، ودمعت عيني
الرب: لماذا وضعت كل هؤلاء الصغار في سنارتي
ولم اصطد غير هذا الأنين؟
استطيع ان اتخيل كيف ستبدو هيئتي أنا الرب
وهذا الفراغ الذي يشبهني ونحن نجلس مثل
أخوين في صورة فوتغرافية
ولشدة الشبه بيننا، كانوا كلما رأوه تذكروني



في محاولة لاصطياد وطن بجثة



عقيل حبيب



منذ شهرين يجلس القناص على شاطئ هذا الكون صياد حزين
اكثر من 700 جثة لن تكفي سيدي وراء الحدود
ما زال هؤلاء الشباب في الشوارع
متى يعودوا الى منازلهم لكي أعود
الى أين أعود يا إلهي؟

ما يشبهه المقهى



سالم السالم



كان يشبه السلام
جلسنا على ما يشبه المقهى
سألني كيف هي الحياة هناك
هل تشبه ما نحن فيه الآن؟

يومها عانقت اسفاري
أرصف السماء
باحثاً عن بقايا جذع شجرة كي استريح
فاجأني الملاك إبليس

احتاج كلمة لأجل نسيانك
البرد لا يدعني اكمل نطق اسمك من أجل أن يولد
العالم
هذه الليلة قلبي مائدة لنبضات الموتى
يتدحرج العالم في دمي كرة من سبات
لماذا تصر ربة المنزل أن تخبأ صراخها في
شرايينها حتى تجلطت؟ أنا كنت أخبئ صمتي في
جواريب اعقدها وأرمي بها وراء الخزانة
لكن أمي كانت كل مرة تعثر عليها وتعيدها،
فاضطر لارتدائها
لهذا في كل مرة أجدني أمام بوابة قرى البكاءين.

الفراغ الذي رحل قتيلاً وتركني أخذ مكانه
في الصورة
يقول الرب
متى أفرغ من نفسي، لقد تعبت من هذا الامتلاء
إن كنت أخي حقاً أيها الفراغ فعليك أن تنصت
لمخاوفي
أنا خائف منك وأرتجف
سيخترق رصاصهم خيمتي هذه الليلة
هذه الليلة ستنام بندقية بدل كلمة (شجرة) في
جملة هذا العالم
صباحاً سيولد العالم ناقص (صفاء السراي)
الغيم يسافر تحت جلدي لغة مبهمه



النسيان يا حلوى اللدشيء



حسين الجارالله



والتذاكي التي أهداها لك الهباء السعيد
دُلّني أنا البطريقُ المُثقلُ بِجَلادةِ السواحل
دُلّني على عريّاتك مسحورةِ المساكين
أستقلّها إلى حيث لا زغاريد
ولا شتائم أحبك وجاموسُ الصحو جاثمٌ على قلبي

يا نبات الخفة وشقيقَ مرح الرعاة
أتوسلُ عجائبَ حواسك
وانسيابك الشهوي ومخلوقاتِ خلاصك
أتوسلُ أمومتك للسكاري ولشطاره الينابيع
دُلّني على زرّ نُبوّتك وعلى ماسحةِ الحزم

حيث يتصافح القاتل مع القتل
والأغنام تسيّرُ جنبَ الذئب،
بيت العصفور فوهة بندقية،
الذباب يتسلى بالملل
هنا لا أحد يجلس على كرسي الاغتيال
لا توجد قصة حب عابرة

لا كتاب ينتجه الاغبياء..
الأم لا تسأل ولدها
هل تأخر عن الحرب
لا يوجد مطرٌ تسقطه الشمس
ولا صيفٌ يبحثُ عن قطرة ماء
هنا إله لا يوزع الرغيف
كما يشتهي
هنا الكل عرايا
يستترون بأوراق الشجر،
إلا أنا مللت من السجود
فنزلت إلى الحياة
لأشاهد عن بعد
كيف يأكل الإنسان
كيف يحلم
كيف يبكي
كيف يصنع حرباً ضرور
من أجل إله
لا يملك وطن



من معجم العين



حميد عبد الوهاب



إن لم تخدعني عيناى شواطئ دجلة
هل دجلة يجري مخموراً
يقطع كل بقاع الأرض
لكي يستلقي في عينيك

• • •

في غيبه جب السنوات
يغرق عمري
وأن أتامل شكل خطوط يديك
أقرأ في صفحة عينك الأولى
غزلاً صوفياً وأرى



كل ما لدي أيها النسيان أحمله لك
كإرث طائش
رُشَّ به باحة لغزك الكسول
سرجه فرسك سليلة السراب
به ملهاتك المدببة
منها عسلُ الوسوسة
فهم غنيمتك الطارئة
ب بريدك السريع
يتني أفكك عذوبة حيايدتك وليتك
أخذتني أيها النسيان كخادمٍ مَيِّتِ التذمر

لأنظف منزلك العدمي
وأغسل صحونَ غيبك اللذيذ
وأسقي أشباحَ حديقتك بإبريق سذاجتي
وأصارحك بالسنونو وأكتمك بالإفول
وحين أتعب أفتريش نعاسك الرائب
وأتوسدُ كمنجةَ حيرتك الدافئة
وأحلم بنسيان كل شيء إلا خروجي من قبضتك
البريئة.



الصغير
ليس كثيراً أو مربعاً إدخالك لي قا،
معاطفك
وحلبات إباحيتك الخرساء
وخيمة سرياليتك المطمئنة كـ
أعزب
ليس كثيراً يا شامة اللذة بخد الغمو
اطلاقك جِراءَ رحمتك على عثرةٍ مكـ
وسقوطي كعطلة مفتوحة بقدر
ذوبانك الهادئ
أنا بُستاني التردد
كلُّ ما ملئتُ به سلالَ مفاجأتي
كلُّ جرسِ رَوْضَتِهِ بصمتِ العقيق
كلُّ يومٍ شَقِيْتُ بشطفِ صُلحِهِ اللعوب
كلُّ جسارةٍ فَجَعْتُ قمرها بجاذبية حماقتي
كلُّ ما لدي من صواعقِ إناثٍ وأيدٍ نثرَنتني
حبوبَ قصصٍ معطوبة أمام مناقير المعسكرات
وصُحفاً رمَنتني كفاكهةٍ مريبة

لا آمن عينيك على قلبي
أعني لا ضرورة لمثل هذه النظرة
أعلن حظر التجوال غداً
كما أن الغابات لم تعد كثيفة اليوم
لنختبيء خلف شجرة

• • •

تعرفين لماذا أحب عينيك
مع أنهما يحتجبان خلف نظارة طبية؟
منذ أكثر من سبعة عشر عاماً
تهملين نصيحتي بعدم البكاء
عندما يتهمني المؤجر شهرياً بالكذب
كنت أجيب بعنف
لست بكاذب
بعد أن ينصرف طبعاً

• • •

أتصفح كتاب النسيان
يتقلب قلبي



بين إصبعين من أصابع الحب
مكتبة الجيل العربي
تذكرني بعينيك أيضاً
لأنهما وحدهما
جيل الزمن الجميل

• • •

أعتذر لغابتي نخيلك عن طفولة قلبي
ما زال يبحث فيهما
عن ما تساقط من الأمل
عاشقاً و منهكاً
يحمل زهرة يحسب أنها قصيدة
×××
مع إطلالة كل يوم تقريباً
يطرق الحرس الأبواب برفق

يطلبون إليّ بلطف بالغ
أن ألتفت إلى الحائط
و أن أحنى قامتي قليلاً
و على سبيل المزحة
ربما اصطحبوني إلى متنزه المشتبه بهم
عينك تنت دموعاً
تسقط في أقصى قلبي
يطرق الحرس الباب ثانية
الزنزانة أكثر وفاء من الحقائق العامة
افتقدتني بسرعة
- عفواً فاتنا أن نعيد ساعتك اليدوية
- شكراً أهدها لي طلبتي
عندما كاد المعلم أن يكون رسولاً
أشكركم فعلاً
نحن بخير
النقود ليست مهمة !



كَانَتْ هُنَاكَ حَرْبٌ لَا تُوجِّهُهُمْ
إِلَّا لِتَحْشُرَهُمْ فِي فَوْهَةِ الذَّعْرِ
كَانُوا يُغْنُونَ (يَا سُمَّاق) .. يَجْرَحُهُمْ
حِمْضُ الْأَغَانِي وَلَا يَدْرُونَ بِالْتَّمْرِ

هُنَاكَ طِفْلٌ وَمَا انْفَكَّتْ مَلَائِكَةٌ
تَلْمَهُ كَشْطَايَا الْكُوكِبِ الدَّرِيِّ
وَتَمَّ طِفْلَةٌ (بَيْبُون) ** بِهِمْ ذُبُلَتْ
لَمْ تَبْلُغِ الرَّشْفَةَ الْأُولَى مِنَ النَّهْرِ



سيرة لأبواب الصدينة



فهد أسعد



مِنْ قَبْلِ أَنْ يُولَدَ الْمَاءُ الَّذِي انْبَجَسَتْ
مِنْهُ سُلَالَةُ أَيَّامِي الَّتِي تَجْرِي
مِنْ قَبْلِ أَنْ لَتِغَتْ فِي دَاخِلِي مُدُنٌ
لِكِي تَدُلُّ نُجَيْمَاتٍ عَلَى الْفَجْرِ

قَبْلَ انْدِلَاعِ أَغَانِي الْعِشْقِ فِي لُغَتِي
وَقَبْلَمَا اشْتَعَلَ الْمَوَالُ فِي شَعْرِي
وَقَبْلَ أَنْ يَصْنَعَ الْأَطْفَالُ مِنْ وَرَقِ
طَيَّارَةٍ وَيَفْلُؤُوا بِسُكْرَةِ الْعُمْرِ

سوى الخرافات لم يَجْنُوهُ مِنْ وَطَنِ

ولم يُحِبُّوا سوى المكذوب في الشُّعْرِ

من أين يأتون بالبُشرى لأعيُنهم؟

هم يعرفون بأن لا شيء في البئرِ

تتلمذوا بين أيدي الموتِ واختصروا

للوافدين عليهم مُعْجَم القَهْرِ

وقصتِ الحربُ أقداماً لفرحتهم

كانتْ سترَكُضُ حتَّى لو على الجمرِ

هم أحرَفُ سقطتْ من أجديتِها

وجاءها المخوفُ فاستعصتْ على النَّبْرِ

لا يقرأون سوى أحزانهم، ولذا

سيسقطون كضحكاتِ من الثغرِ

سيفشلون بعد العُمُر.. يبعثهم

فلا يموتون إلا ساعة الصُّفرِ



بلا بطاقاتِ تعريفٍ ستَعْرِفُهُم

عنوانهم نُدبة البارودِ في الصِّدْرِ

هم هكذا حُكِمَتْ بِالْقَطْفِ وردتُّهم

مذ مات حقلٌ وكانوا حبله السَّري

كانوا الفَرَّاشَاتِ في فُستَانِ فاتنةٍ

في غفلةٍ سَقَطُوا مِنْ رِقةِ الخَصْرِ

يُعلِّقونَ على النَّيرانِ دهشتهم

ويرسمونَ شُعاةً بالغِ السُّحْرِ

إلى المدارسِ راحوا، أمهم نطرتْ

لكنهم لم يجيئوها مع الظَّهرِ

تقصُّ للدربِ رؤياها، تقولُ له:

رأيتُ في النَّومِ أنّي فارغٌ جِري

وحينما كتبوا (دارٌ) بدفترهم

من فرطِ غُربتِهم ناموا على السِّطْرِ

أجسادهم أم دواةٍ حولها ازدحمتْ

أصابعُ الموتِ فأنقذوا من الحَبْرِ

إذ لم يسعَ موطنٌ نبضاتِ أصغرهم

فيكفَ يحشُرهم في موطنٍ شبرٍ؟!

هم لم يموتوا ولكن حينما رجعوا

توهّموا بين بابِ البيتِ والقبرِ

*أغنية تراثية موصلية

** اسم زهرة البابونج بلهجة أهل الموصل ، وهي أشهر زهرة في نينوى ، وقد كانت رمزا للأشوريين؛ إذ تظهر في منحوتاتهم دائما كعلامة على الربيع والانتصار

منحوتاتهم دائما كعلامة على الربيع والانتصار



ودخان المواقد وأباريق الشاي المطلية بالسخام . لكن تغير أحوال البنات في كليتنا وظهورهن كل صباح برقاب طويلة مطوقة بعقود اللؤلؤ جعلني أقتفي أثرهاشم محارة بعد اختفائه ذلك الغروب . كانت العتمة شديدة ، فاستعنت بمصباحي اليدوي ومضيت نحو ملاعب التنس . أجفلت الزرايزير على شجيرات الغرب التي سورت الحدائق هناك . ثم بحثت في المسابح المغلقة . كان السكون يعم المكان ، وليس سوى صدى إيقاع تحدته قطرات تسقط بتتابع ممل داخل الحوض من حنفية معطوبة . دخلت المبنى . فتشت قاعات المحاضرات في الطابق الثاني فلم أجده . ألصقت أذني على كل أبواب غرف الموظفين علي أسمع صوتاً ولكن دون جدوى . صعدت إلى سطح البناية . تأكدت من المراحيض في الأسفل ، ولم يكن هاشم موجوداً في أي مكان . لم يبق غير ملعب كرة القدم . ذهبنا لإنارة أبراجه الأربعة . ليتني مت قبل تلك الليلة ولم أمر من هناك . كان ثمة نشيج يقطع القلب ينبعث من غرف المنازع حيث تستبدل البنات ثيابهن الرسمية بملابس التدريب . توقفت . دفعت الباب رويداً رويداً ، وسلطت دون حياء بقعة الضوء عليه . كان يضم إلى وجهه بعض الملابس الداخلية ويبكي بحرقة تعز على الوصف . لم أشاهده بعدها ، أخبروني انه قدّم طلباً ملحاً بنقله إلى كلية أخرى ، لكنني لم أشاهد في حياتي كمية من اللؤلؤ ، مثل التي شاهدتها في ملابس البنات تلك الليلة .

ولم أكن من النوع الذي يكثرث لاختفاء حارس ليالي ، فقد أورتني قراءة الكتب عقدة ذميمة ، وهي ذلك الشعور بأفضليتي على الحراس ، وبأنني لا أنتمي لعالمهم المحصور بالبنادق القديمة والكلاب



حقل المحار



سمير غالي



كوفية سوداء على الدوام ، وتحيط وجهه المجذور لحية بيضاء شذبت بعناية . جاءنا منقولاً بعقوبة من كلية تمتاز البنات فيها برقابهن الطويلة المخنوقة بعقود اللؤلؤ . وطالما سألناه عن تلك الرقاب ، لكنه كان يزعم شفقيه بخيط من الأسي ويغادرنا متذرعاً بقضاء مافات من الصلاة ، فيختفي طيلة الليل ، ولا يظهر إلا عند الفجر ، معروق الوجه ، وقد ابتلت لحيته بالدموع .

يسميه الناس هاشم محارة . لا يعرف أحد من الحراس اللياليين عنوان بيته ، لكنه عندما يغادر مبنى الكلية عند الفجر ، يتخذ بدراجته الألمانية درب محطة القطار ، وما أن يعبر سكة الحديد المتاخمة للبيوت الحكومية الواطئة ، حتى تلاحقه كلاب الخرائب المحيطة بالمدينة ، فيختلط نباحها بهدير محرك دراجته لفترة طويلة ، قبل أن يغيبه غبار الطريق . كان شديد السمرة ، شارف على الستين ، يعتمر

بائع ألوان أو حفلة النار



أحمد محمد الموسوي



نفسى من ضرورات حياتية عديدة لأشتري القماش والفرش والألوان والخشب وأتم واحدة، أعلقها بعد انجازها على الحائط أمامي ليوم أو أكثر بقليل، ثم أركنها بعد ذلك في المخزن مع أخوات لها أو الأصح فوقهن. فمئذ أن اكتشفت للون طعماً أتذوق درجاته بأطراف بصري، كنت أواظب على ممارسة عاداتي السحرية هذه بشبق لذيذ، وأنا أجول في رياض الأحلام منادياً على بضاعتي بصوت مغنٍ ريفي

فجأة، عند الفجر، قبل بزوغ أول خيط للشمس، وجدتنى في عرض الشارع الرئيس في المدينة، أذفع عربية حمل متوسطة، لا أدري من أين أتيت بها، ولكنني متأكد أنها ليست لي، فكيف لفنان مثلي أن يمتلك مثل هذه العربية البالية المتهرئة؟! الأشياء الوحيدة التي أستطيع ادعاء ملكيتها هي اللوحات المكومة في حوض العربية، فهي لي، رسمتها بفرشاتي على مدى زمن طويل كنت أحرم

كلّ محتويات العربية.....!!! فخنجر الشتاء هذا اليوم مصر أن يطعن أضلاعي الشائخة بنصل من تلج كأبته..... البرد أيها السادة جاء ثقبلاً هذه المرة!!! إلى درجة بدا معه الطريق إلى السوق طويلاً جداً!!! ... وكان الاثنان ينثان في نفسي مرارة سحيقة... ولكن مهلاً..... أنا لا أدري لم أسرد عليكم تفاصيل هذه الحكاية...؟! ولم أنتم منصتون لي هكذا باهتمام...؟! فأنا أيها السادة لا أعتقد أن هناك أمراً مهماً في حكايتي يستحق الانصات منكم.....! وعلى كل حال فإن كان هناك ما يستحق صبركم على سماع هذا الهذيان فهو بالتأكيد ما سأسرده عليكم الآن: في السوق، وفيما كنت أحاول أن ألم أطرافي الزرقاء إلى بعضها اتقاءً للبرد وقعت عيناى على الحقيقة... نعم الحقيقة أيها السادة... الحقيقة كاملة وواضحة وبلا مبالغة!!!! واسمحوا لي أن أولاً أعترف أمامكم بأنني لم يخطر على خلدي يوماً أن أرى ما رأيته..... كانت الصدفة وحدها هي من قادني إلى هذا الاكتشاف، المفاجأة، بل إلى هذه المواجهة الصاعقة..... وأعترف لكم أيضاً أيها السادة أن المشهد أربني في البداية حد الموت... لكنني تعاملت معه بعد ذلك باسترخاء شديد ولا مبالاة عالية، ولا أدري لماذا أيضاً... المهم أن الحقيقة المرعبة التي تجلت أمامي ورأيته بعيني أيها السادة هي أن وجوه الناس المتجمهرين في السوق كانت بلا عيون...!!! نعم، هذه هي المفاجأة... هذه هي الحقيقة... وجوه بلا عيون..... وجوه لحمية ممسوحة ليس فيها أي ملامح تدعو للاعتقاد بآدميتها المتعارف عليها... وبدت لي من الغرابة حتى أنني انتبعت وتساءلت مع نفسي: لم لم يخطر

رخيم، دافعاً بيدين متعبتين عربية حملتها من ثقل سنيني لوحات وتحفاً فنية، منها أصلية لي، ومنها بنسخ مقلدة لفنانين عالميين ومحليين، مشهورين وغير مشهورين... على كل حال هذا ما كنت أعتقد، واتضح لي فيما بعد أن الحقيقة هي غير ذلك، فالفنانون - العالميون منهم والمحليون - غير مشهورين عند عامة الناس، ولو كان العكس لما بقيت هذه اللوحات الثمينة حبيسة حوض عربتي المتآكل طيلة هذه السنين!! ولكن مهلاً... فهي ليست عربتي ولا أدري من أين أتيت بها، أو بالأحرى من أين جاء تني، وإذا كنت على سبيل الفرض قد تورطت يوماً واشتريتها، فلماذا أفعل ذلك؟! هل لأنني كنت معجباً بالعربات الخردة؟! وكيف أجزت لنفسي أن أذفع مالا وإن كان قليلاً بعربة عرجاء تسير بعجلة مضلعة؟!... نعم لا تتعجبوا أيها السادة فأحدى عجالاتها مضلعة، وهذا للأسف ما اكتشفته بعد مسير خطوات على الاسفلت البارد، كانت العربية تهتز مع كل دوران للعجلة فيميل أعلى حمولتها إلى السقوط لأقف وأمنعها بيدي دافعاً إياها إلى الداخل. محتويات هذه العربية أيها السادة هي حصيلة عمري الذي قضيته في مشغلي بين اللون وحركة الفرشاة والطين والحجر وازميل النحت باحثاً عن الجمال... ورغم أنني إلى اليوم لم أبع منها عملاً واحداً إلا أنني ما زلت مصراً على فكرة الدوران بها في الأصقاع مثل فلك لا ينتهي، حالماً بأحدهم يلتفت إليها في لحظة ما ويشترى واحدة، أو ربما أكثر من واحدة...!! ولا أريد أن أسترسل أمامكم في الأحلام وأذهب بعيداً لتخيل أحدهم وهو يشترى

ببالي يوماً أن أرسم لوحة لأناس كالذين أمامي...!!
ربما لو فعلت لكانت لوحة رائعة تفوق أعمال أكبر
الفنانين في العالم... وجوه ملساء لم يكن فيها سوى
خطوط لشفاه تتحرك بلا صوت أحياناً أو همساً

في أحيان أخرى ... وجوه
ترتفع إلى الأعلى ببلادة
مقرفة، مثبتة على كتل من
العضلات المتورمة لأجسام
تشبه هياكل كونكريتية
لا هندسة واضحة فيها،
تسير بحركات رشيقة تطأ
الأرض بإيقاع مضبوط
ومحسوب رياضياً، فلا
تضرب كتف كتفاً أو يد يداً
أو رجل رجلًا أخرى...!! -
آآ ... صحيح ... لماذا يتجه
العميان برووسهم إلى نقطة
في الأعلى دائماً، فيما يميل
المبصرون برووسهم إلى
الأرض!!!! سؤال كان ينفخ
جمرات الشك والاستغراب
في رأسي كلما نقلت بصري
في الأرجاء متفحصاً
تلك الوجوه وأنا أصطنع
توضيب عرض بضاعتي
الكاسدة... في لجة السوق
وبعد وقت ليس بالقليل
بدالي البرد وكأنه حصان

جامح، تجسد أمامي واقفاً على قدمين شبه قائمتين
كما في مشهد هوليوذي قديم... وبحركة عفوية مني
أردت أن أمتطي هذا الحصان الجامح أمامي، وأطلق
له العنان باتجاه ما... ربما باتجاه السماء، إلى حيث



جربت أن أمد يدي أكثر فأكثر إلى مصدر النار
التماساً للدفع، ولكن من دون فائدة...
كنت أرى النار ولا أشعر بدفئها...
أمسكها بأصابع يدي ولا أشعر بها...
البرد كان مصراً أن يطعن خاصرتي بأنصال الثلج،
فيما تخرج النار لي لساناً طويلاً وكأنها تهزأ بي...
جعلت أوزع نظراتي يائساً بين الناس الـ "بلا
عيون" والنار الباردة والعربة العرجاء ولوحاتي
المحترقة، حينها فقط أيقنت أن عليّ أن أتخلص من
عيني لأهنأ بالدفع!!!!

• • •

مع أول ضياء للشمس كانت سيارات الاطفاء تنهي
عملاً شاقاً امتد لأكثر من ساعة، فيما كان رجال
الشرطة يترجلون على عجل من سياراتهم ليفحصوا
المكان شبرا شبرا، ويستجوبون كل من يقع تحت
أنظارهم، وكان سكان الحي وجمع غفير من المارة
يتجمعون عند باب بيت الرسام العجوز، ممسكين
بأنوفهم وسط روائح النار المطفأة المنبعثة من
مرسمه، ويلوكون الأحاديث السريعة عن صاحب
الجنة المتفحمة، ذلك الرسام العجوز الأعرج ذي
القدم الصناعية الرخيصة التي حصل عليها من
إحدى المستشفيات الحكومية بعد أن خسر قدمه
ذات حرب، ويجترون أخباراً قديمة تحكي قصة
وحدته الغامضة وكأبته الحادة ومحاولاته العديدة
للانتحار التي توجهها أخيراً بحفلة النار الصاخبة
فجر هذا اليوم.

تتجه كل هذه الوجوه البلهاء أمامي ... لكن إحدى
قدمي علقت بجزء من عربتي فوقعت على صفحة
وجهي، مرتطماً بحجر على الأرض. آآآ...!! أحسست
بماء الحياة القاني وهو يسيل دافئاً على خدي
المجعد، مددت إليه إصبعين مرتجفين كأننا مثل
فرشاتين أتعبتهما خطوط لوحة عصية لا تكتمل،
حاولت أن أرسم مشهد الهدوء على لوحتي الحمراء،
تخلصت من بعض التراب العالق بوجنتي، ارتميت
على ظهري قليلاً... فكّرت وأنا مستلق على الأرض:
- لماذا لا أحرق هذه اللوحات الكاسدة وأتدفاً
بنارها...!!؟ ... لماذا؟! فجأة استفاقت كل شياطين
الحقيقة برأسي ... أحسست بها وهي ترقص وتدور
حولي مثل جوقة هنود حمر... كانت تصرخ في:

- النار ... النار ... النار!!!!!!

رأسي كانت كتلة من نار، والراقصون أفكاراً مجنونة
... تدور وتدور، وتدور ... ترقص وتدور وتدور ...
ومثل مجنون ثائر انفجرت فوهة البركان النائم في
أعماقي ... وبدأت ألسنته الشرهة تأتي على لوحاتي
الواحدة إثر الأخرى ... خشب اللوحات المحترق
كان يملأ المكان قرقعة وأزيزاً ... الحرارة تتسرب
عبر الأجواء إلى أجزاء المكان ... وفيما أنا مشغول
بقرقعة الخشب المحترق بدأ الناس الـ (بلا عيون)
يتحلقون حولي مثل فراشات عمياء ... يمدون نحوي
أياد لحمية بلا عظام، يفركونها بشغف طلباً للدفع...
وكانوا يزدادون ازدحاماً على العربة المحترقة كلما
زاد أوار النار فيها...
الغريب أنني وعلى الرغم من قربي من مصدر النار،
حيث كنت فيها تقريباً، لم أكن أشعر بالدفع مثلهم...



ثلاث قصص قصيرة



طه الزرباطي



الحرب

لا يمكن استهجان الأوامر مهما كانت غريبة، الاستهجان يصنع منك عدوا، قيل نفذ ولا تناقش. ارسلوا لي خمسة وعشرين جنديا، الاشارة تقول يعبرون تنكة هولان، خلف العدو، عبورهم محال، يعني هؤلاء طعم، يعدمون لكن بيد الاعداء، حين اجتمعت بهم، لم استطع مغادرة حزني على موتهم

القريب، لكن بصرامه مصطنعة، تحدثت عن الوطن، ليس الوطن الذي جاء بهم ليموتوا في لعبة حرب. من ملامحهم، عرفت من هم، معهم نائب ضابط جلوب وهو محمل فيما يبدو بأوامر سرية، كيف يفجر بهم الالغام بزجهم في ارض المعركة، او جعلهم طعما للعدو يكشف جوانب من قواه، وحجم ناره. كنا في رمضان، بعض جنودنا زدوهم بما اعدوه للإفطار، وربما لم يتناول الطرفان افطارا

مزاج عبد اللطيف السبعيني، الهرم، والمصاب (بهوم سك)

اصطدم بسؤال المصطبة الخشبية (تبدوان توأما) واكمل بعد صمت (يبدو انك تحبه وتتحملة، لم كان يبكي؟ أيشكو من مرض؟ من حاجة؟ أجاب العكاز الهرم من غير أن يغير في موضعه، وكأنه يتواصل الهمس في أذن المصطبة الخشبية: الخريف غاضب هذا العام، المزيد من الاوراق تسقط، وصوت الريح ايزان بوحدة الحديقة، ستبقى وحيدا ...

ثم اردف: صحته طيبة على الرغم من عمره، انا صاحبتة بعد أن منحوني له كهدية، لم يكن يحتاجني، كان يتبختر بي، ويعاقب بي اولاده، واحفاده، وحتى اولاد زقاقه، هو ضابط قديم، صعب المراس؛ لكن الغربة أبكته، لم يترك رصيفا، او مصطبة، او جذعا الا وبكى لوطنه... جلوسه الطويل سيما في الشتاء سيب، وبطولاته، وخشونته... أعتقد انه سيموت قريبا على مصطبة ما، في حديقة ما.. ماذا سيكون مصري...؟

ضحكت المصطبة بصوت عال وأضافت: في أوروبا المتطورة جدا! توجد دور للعكازات القديمة، كدور المسنين لا تبتئس، انا المسكين انتهي حطبا ...

بعد ساعة من الصمت قالت المصطبة: يا صديقي جسد العجوز بارد جدا، لعل نبوءتك تحققت... لعل مات فعلا ...

بعد صمت ثقيل قال العكاز الهرم بصوت مهزوم متردد: أتعرف عنوانا لدور العكازات للمسنين؟ وأسقط دمعين دافئتين... وصمت طويلاً ...

ولكل جانب اسبابه! خيم حزن شديد، جلوب بعينين ماكرتين، وبحركات سريعة، ونظرات قلقة يراقب كل شيء، معظمنا يفهم اللعبة لذلك طلب منا ان نهى فصيلا كاملا، كفصائل اعدامات مخافة ان يهربوا، او يثوروا، كان قد جيء بهم من السجن، ثم علامات تعذيب... قلت مع نفسي جاءوا ليموتوا... فجرا بصمت وبأسلحة خالية من الرصاص، وبعضها خال من بيت الترياس، أو ابرة الرمي... سيقوا كفصائل... كنت ننتظر انفجارات الغام، او رمي حاد يחדش ظلمة تلك الليلة من رمضان... ليلة قلقة مرت، لكل واحد منا سبب لقلقه... في الفجر مع خيوط الشمس الاولى عادوا بجثة جلوب ممزقا بالرصاص... دون ان يصابوا بشيء... قلت لهم كيف عدتم؟ سترميكم فصائل الاعداء

وانا من الصعب علي اعدام عراقيين لا ذنب لهم، وبرصاص جيشهم... سأحاول اشغال الربيع لتهربوا... شاهدت ابتسامة، نسخة واحدة من ابتسامة على محياهم... حين هربوا، ضاعوا في الارض الحرام... شكرت ربنا لم اسمع صوت انفجار... يعني احيانا تكون الأرض الحرام اكثر رحمة، من وطن يحكمه ظالم....

العكاز الهرم

العكاز الهرم برأس معكوف بعناية على شكل رأس أسد، تساقطت أجزاء من لونه الأسود اللامع، كان ملقى على المصطبة الخشبية في حديقة الغرباء، كان متعبا، ملولا، متعكر المزاج، منزعجا من

رائحةُ وطنٍ

بعد ما يقرب من اربعين عاما ، بعينين مخضلتين بالدموع ، وذاكرة مزدحمة بالصور، يترجل عماد من سيارة التاكسي ، في شارع الجمهورية ، نظر الى خلفه تذكر (عكد النصارى) * حين ادار وجهه ، اختلطت اصوات الطيور ، برائحة سوق الغزل ، مرت أسماء ، وأحداث ، قال في نفسه : أبياتٌ على السقوط هذه الدموعُ اللعينة ، أنزلن لأرتاح ...

في دهاليز الدهانة . رائحةُ الخشب في معامل التخريم ، تختلف عن رائحة خشب (الشناشيل) ** : قال لنفسه كأنه يتحدث الى احد ما . مرّ بالعشابين ، حين اندفع يمينا الى شارع أبو السمسمة ، نزل الدمع قال لنفسه ، أيتها اللعينة نزلتي أذن ؟ حتما رائحة الطعام ، واصوات الامهات الغاضبات من اطفالهن .. الهواء البارد الذي يخرج من البيوت محملا برطوبة حريفة ... صور ... وروائح ... ووجوه ، كأن فلما هائلا بالأحداث ، باللقطات السريعة ، بالموسيقى بضربات قلبه التي بدأت كحصان جامح تضرب قضبان صدره .

وقف أمام الباب الخشبيّ العملاقة ، بمطرقتها التي أخذت شكل رأس حبيبين من الحديد ، بعد الطرق يتعانقان في قبلة (كم كان ماهرا من اصهر حبيبين ليتعانقا) تذكر تعليقه قبل لربعة عقود ... أمتعض من زر الجرس الكهربائي ، وابتسم منه ساخرا ، والدمع يللم جيشه ليهجم ...

سمع صوتا مألوفاً منوووووو ، صوت غاضبٍ ، حنونٍ ، خائفٍ ، لم يقوَ على الرد ، حين فتحت



الباب بأنينه وشكواه . عينان واسعتان مُنكسرتان ، دامعتان ، ذوائب بيضاء لشعر الفودين ، تمتمات قلقة ، وصمت وصرخة بكاء ، صرخت سعاد حبيبي عماد ... جاء عماد عانقته ، كأن شخصيتي ابيه وأمه تمثلتا فيه ، في وجهه المتعب ، في عينيه الغائرتين ، في ألف سؤال ، وسؤال .

دخل الى باحة الدار ، رفع رأسه الى شناسيل غرفته ، سمع صوتهُ الأجنس وهو يقرأ موطني ... الجلال والجمال شيء ما أعتصر في صدره اراد ان يسب ، ويدوس على شيء ما ، ويحطم كأساً ...

دخل غرفة المعيشة ، شاهد تلفزيونا جديدا كبير الحجم ، وصورا للحرب ، قال بسخريته الحمد لله التغيير الأول تلفزيون جديد ، وقناة امريكية امبريالية ! يا فؤاد هذا التغيير الوحيد ... عانقه فؤاد باكيا لم يساعده جسمه في الوقوف ، كاد ان يسقط لولا بقايا قوة عماد الابن الاصغر ... نظر الى زاوية أمه تذكر وداعه الأخير . دخلت سهى المترهلة جدا ، كأنها تقدم من قبر عميق ، عانقته وبكت بهمس ، كان جسمها يرتجف ... وصدى ارتجافها ينعكس عليه ، بغضب قال : رائحة (العمبة) *** يا سهى ، الصمون المنقع بعمبة حجي نوري ، العمبة التي تسقط قطرات صفراء في ثنايا القميص تصل الى الصدر ، سينما الفردوس ، البرودة تنهش العظم في استراحة ام كلثوم ، جميل يجلب لفتي عمبة ، ويترك قبلة دافئة ، على خدي ، ويمنحني زجاجة الكولا ... قتلوه في (عكد الأكراد) مغدورا ، لم يتعاطى السياسة يوما ، كان عاشقا ، يهوى الافلام ، رومانسيا ... قتلوه ... فهربت ...

كلُّ العيون تترقبُ ما يقول هذا الرجل الستيني ... المتعب ... الروائح تقتلني ، تشير ذاكرتي ، اين ذهبت فاطمة ، (كصيبته) **** تصل الأرض ، عيناها بحران ، تزوجت من جمال .. قاطعته سعاد : سفروها ، والدها مات قبل عدة اعوام في ايلام الايرانية ، بينما امها ماتت في ذات الوقت في بغداد من غير أن تعلم بوفاة زوجها . قالت سهى : لعل الروحين اتفقتا على اللقاء عند رب لا يظلم . قلته بعلمة تعجب باهتة تماما .

فجأة وقف عماد كالمُدوغ ، كأن الشيطان نفخ فيه ، سأهرّب ، سأهرّب ، حتى الطعام ، الروائح ، النسومات رائحة وطنٍ مذبوح ، كيف تحملتم كل هذا الظلم ؟ أنا لا اتحمل . خرج كما فعل قبل اربعين عاما ... من غير أن يقول شيئا ... تطاردُهُ عيونٌ مشدوهة ، مُحملة بالدمع ، بالعتب ، بالسؤال الذي يُخنق ... سمعوا أنين الباب وصوت ارتطامه ، ... احدهم قال : راح بصوت جنائزي ، وساد صمتٌ ، كأنهم استيقظوا من كابوسٍ جماعي ، مجردُ كابوسٍ ثقيلٍ .

* عكد النصارى عقد بمعنى حي ، وهناك أحياء للنصارى واعني الواقع بين شارع الرشيد والجمهورية ببغداد .

** الشناشيل : الشبابيك الخشبية التي طرزت البيوت البغدادية القديمة .

*** العمبة أو العنبة بهرات صفراء تتحول سائلة تعطي نكهة ، صارت جزءا من ذاكرة الشم البغدادية

**** الكصيبة : الضفيرة ، الضفائر ... كانت جزءا من الجمال العراقي .



زوجة المحارب الأخير.

ليس ثمة أصعب من الانتظار ولا سيما إذا اقترن ذلك بالحرب وويلاتها..كم من الجنود عادوا وكم منهم من تأخر كثيرا وأثر البقاء لوقت أطول.. الحرب ضروس والأرض عطشى لتغيب تلك الجثث المتهالكة تعباً عند السواتر او في الخنادق..الزوجة اللابدة قرب النافذة المطلة على الشارع أدمنت انتظار زوجها الذي تخلف عن اجازتين وطال غيابه، الكثير من أهله كانوا يتمنون وصول رفاته لكي يقطعوا الشك باليقين أما هي فلقد كانت تراه كل ليلة في حلمها ولم يذكر لها شيئاً عن الحرب واهوالها بل كان يذكرها بمواقف وذكريات جميلة عاشها معا واستمتعا بها كثيرا..في الهزيع الأخير من ليل الانتظار والوجع كانت تسمع طرقات قوية على باب الدار فتهرع لفتح الباب ولكنها لاتجد أحدا غير صفير الريح وصرخة الرعود التي انارت ظلمة ذلك الليل الحالك



فاجأه صوت السكرتير وهو يرسم على شفتيه نصف ابتسامه عفوا أستاذ المدير العام يعتذر عن استقبال الضيوف لانشغاله باجتماع مهم ...

ثوب ابيض للزفاف

انتبذ الرجل مكاناً قصياً ودفن رأسه في جريدة صفراء، كانت الكلمات تمتزج مع بعضها وتختلط فيما بينها فيصعب عليه فهم أي شيء، وبين وقت وآخر كان يسترق النظر الى زوجته الجالسة بشروود إزاء ثوب الزفاف الأبيض، نشرت الثوب على الارض ثم قلبته وهي تمسك بالمقص، كيف ومن أية جهة ستبدأ بقص الثوب؟ ينبغي ان تصنع منه ثلاثة أثواب زاهية لأطفالها الثلاثة.. رفعت عينيها فاصطدمت بنظرات زوجها المرتابة.. اعادت فرش الثوب ثم جعلت المقص يمضي من دون رحمة يقطع اوصال ذكريات جميلة عاشها معا.. لمح الزوج وسط جلبة الصغار وسعادتهم الطاغية دمعتين صغيرتين تهميان على وجنتين شاحبتين..

قصص قصيرة جدا



جمال نوري



وهم...

تقاسما اللقمة والذكريات المشتركة وتحديثا عن النساء اللاتي مررن في حياتهما سيضحكان كثيرا وهما يتذكران كل تلك المواقف الطريفة ولحظات العذاب التي انتهت بافتراقهما...غيبتهما المنافي ومزقتهما ليالي الثلج الطويلة لقد سبقه في العودة الى الوطن واستلم منصباً باذناً حتما سيمنحه فرصة فارهة وسيخرجه من شرنقة الفقر والعدم كان يقول له دائما سيثمر كفاحنا يوماً..

سعادته لم تكن لتوصف...هاهو ذا ينتظر في مكتبه لحظة اللقاء الحميمة..سيتعانقان ويضحكان..حتما سيترك مكتبه الوثير ليجلسا جانبا وسيشعر سكرتيه الشخصي بأنه لن يستقبل أحدا بعد الآن فمثل هذه اللحظات لا يمكن التفريط بها.. سيمسكان بأيدي بعضهما ويتذكران سوية تلك السنين الموجهة بين الجدران التي امضيها سويه

بصمة نيرون



محمد سهيل أحمد

1

قبل أن أعبر نهر المدينة الذي اعتكرت مياهه ، لاحت أمام عينيّ أسطح مجمّع المدينة الإداري المكمل بالسقوف التي التهمت النيران فانصهرت قبابها وتدلّت صفائحها الجينكو وتهاوت ألواح الألمنيوم وأبراج الاتصالات وزجاج نوافذها المتهشمة راسمة لوحة باعثة على الاكتئاب . ومع ذلك كله قررت أن

أواصل مسيري نحو ضلع المجمع الغربي . نفذت الى ساحة الكراج من خلال فتحة المصدات الكونكريتية المتلاصقة التي اعتاد زملاء العمل وصفها بفتحة الكلاب ! أتوسط ساحة الكراج مطوقا بشرذمة كلاب أخذت تهز ذيولها ، محاذرا ان يصدم قدميّ نثار الأحجار التي قام الغاضبون من المتظاهرين بقذفها نحو جدار البناية ؛ ميمما صوب نهاية الساحة حيث ميني باص من فئة الكيا قد احترق

بالكامل وانغمر نصفه في بركة مياه مكتسية بصدأ هيكله المحترق .

كنت واثقا من أن أصحابي في العمل لن يجيئوا نظرا لأن النيران قد طالت جل غرف المبنى، وكانت السلام المفضية لمكتبنا محتشدة بشظايا زجاج الشبابيك العملاقة وبأوراق مبعثرة وبدقائق العتمة التي جعلت أمر صعودي لطابقنا العلوي شاقا حتى أخذت خطاي بالتباطؤ كلما دنوت من غرف الممرين .

كانت رائحة الدخان أكثر من خانقة وكان أي ميلان في بدني يجعلني ارتطم ببراكيتات الأضواء المتأرجحة وعلى أتم الاستعداد لتلطixي بطبقات السخام المنتشرة في الأركان والممرات والسقوف الثانوية .

أسرعت مغادرا المكان تطاردني الروائح الرطبة ومعزوفات الريح وسط صمت مطبق غمر أشجار السدر التي سفعت النيران هاماتها وأبراج الحراسة المهجورة.

لمحت امرأة مقعية على كرسي دوار أفلحت النيران في صهر ذراعيه المقوسين . كانت تمسك بمغلف اسطواني شفاف لوحث به صوبي هاتفة :
- استاذ .. يا أستاذ ..

اجفلتني المفاجأة فيما كنت أحملق ساهما في صفوف خزانات معدنية بدت أشبه بأكورديونات صهرتها السنة النيران محيلة إياها الى هشيم صامت في ريح الفراغ.

حين أدت وجهي وقعت عيناى على محياها الذابل تتوسطهما عيناان حدقتان دعجاوان منحتا سطوعا

لصبوات منكفئة وقد اعتلت خديها لطحنا مسحوق يحمل لونا مائلا للاحمرار في حين ارتسم على شفيتها ازرقاق يعكس ألوان قشرة باذنجان . غير أنني لم اعر لذلك كله انتباها لولا عيناها اللتان لمحت في سواديهما وميضا جنونيا طفق ينطفئ و يسطع ، للحظات . غمغمت بنبرة متقطعة :
- من هنا ؟ من أنت ؟ انس أم جن ؟! - اخبروني بمراجعة المجلس المحلي ..

مللت المراجعات .. ثمة من قطع راتبي .. مرت ثلاثة شهور دون أن اقبض دينارا واحدا .. أشرت الى سحب الدخان المحيقة بنا وهي تبصق سحبا أخرى متسخمة :

- كما ترين .. المظاهرات والاحتجاجات .. ماذا أرى ؟ أية أذكار أقدمها لصاحبة الغرفة التي اسكن ؟ وما الذي أقوله لصاحب البقالة ؟!

- أين اهلك ؟ - تقصد زوجي ؟

لا أعلم .. هاجر .. أو لعله مات ..!

قلت بعد فترة صمت : - اغلب الظن أن الموظفين سينتقلون لمبنى آخر .. - ولكن عريضة الطلب ما زالت في احد دواليبهم ..

- لا اعتقد ان الحرائق أبقت على شيء ..

أخرجت ورقة مالية حمراء ودفعتها اليها :

- خذي .. دبيري حالك لحين الانفراج ..

انكفأت متراجعة للوراء :

- لا أريد .. لا استطيع .. أنا مكبلة بالديون .. لكن اسمع .. مادمت تعمل في هذا المكان ، لا بد وأنك تعرف خباياه ..

- أنني اعمل في قسم آخر ..

- أين تعمل ؟

- في جريدة ..

- ما رأيك أن نجرب هذه الخزانات معا ؟

- وكيف لنا العثور على إبرة في هذا الديجور ؟

أخرجت من تحت عباءتها الموحلة الحاشية علبة ثقاب مندفعة للداخل :

- هيا بنا .. في ميسورنا إنارة المكان بهذه الأوراق المتناثرة هنا وهناك ..

- تريثي ..

أخشى أن يشعل كبريتك حرائق جديدة !

2

لحقت بها ساعيا لثنيها عن عزمها . لكنها أسرعت بإضرام النار بمخروط ورقي مندفعة على طول ممر معتم تنسكب من أبواب غرفه التي التهمت النيران أطرها موشورات ضوء قادمة من الخارج في غمرة ظلام راح يغالبنا مرات ونغالبه بأبصار تسرب اليها الكلل متعثرين بما تهاوى من ألواح السقوف الثانوية ونثار الزجاج وأجهزة الحواسيب المتفحمة والمناضد المطمورة تحت أكداس طحينية من السخام .

اجتزت والمرأة آخر الغرف الثلاث المخصصة كمقر للجريدة تلاها قسم الإدارة المحلية الذي كان يضم الصادر والوارد والأرشييف في آن معا . في المدخل انتصب تمثال نصفي لإمبراطور روماني بدت عيناه كما لو كان قد أرهقهما طول تحديق لتوهجات منطفئة .



آخر ..

فجأة قبضت على ساعدي بيد من حديد :

- لقد نامت الصخرة على اضبارتي .. ولا بد من حل بديل !

طرحتنني أرضا فأحسست بشظايا الزجاج وهي تخترق الجزء الخلفي من جذعي .

قذفت المرأة بجسد ثقيل على جماع جسدي . شعرت بأنفاسها وهي تخنقني دون أن افلح في انتزاع بدني من ثقلها الرجراج فتدحرجنا أرضا . وبصعوبة

استبقنا الباب وقدت قميصي من دبر .. وطفقت تطلق ضحكات مزقت دياجير ممرات المبنى ومداخله ما

عتمت أن تحولت الى صرخات وحشية . لقد طاردني ذلك المخلوق من غرفة لغرفة قبل أن يمسي تمثالا

متقدرا بلهب ازرق سرعان ما انهار تحت سحابة انبعثت منها رائحة شواء مستحيلا الى ركام ورقي

متفتت . انتظرت زما حسبته دهرا قبل ان استعيد ثباتي راكضا نحو بوابة المبنى متعثرا من جديد

بسجادة اسطوانية شبه محترقة لأبصر هيكلي المتراعش وثيابي المبقعة بفحم الحريق وصديده

والمشبعة برائحة الدخان في مرآة متصدعة لخزانة مركونة عند احد المداخل .

أدركت انه ينبغي علي أن امكث ساعات وربما أياما وسنين في هذا المبنى القفر إلا من أنين رياح تتسكع

في الممرات ممتزجة بأصوات غاضبة لمتظاهرين ولعلعات رصاص وأبواق سيارات إسعاف : كيما

أتسلل عائدا للبيت ملتفا بعباءة الليل الحافل بالأسرار . حينئذ سأهمس لنفسي مغمما :

إنها بصمة نيرون !

كان مزنر الرأس بغصن أوراق مذهبة يرتمي على كتفه اليمنى رداء ارجواني اللون بينما انهمكت يداه بالعزف على أوتار قيثاره متهتكة الأوتار .

أجفلت المرأة لدى مشاهدته فتذكرت موصحا : - آه .. انه نيرون .. - مدير عام ؟

لم استطع مداراة ضحكة أفلتت من فمي وأنا أقول :

- هو إمبراطور يقولون انه احرق مدينته في ساعة جنون مستمتعا بالعزف على آلهته الموسيقية .

- من روى حكايته ؟

- لا ادري .. الناس يتحدثون عن أيد خفية وراء هذه الحرائق .. لست متأكدا ولكنني اجزم انها بصمته هو ..

- بصمة من ؟

- نيرون ..

دلفنا لغرفة الصادر والوارد فلقيناها متكدة بدخان خانق من جراء إقفال شباكها الوحيد ، أما

محتوياتها فكانت مقلوبة رأسا على عقب . توقفت قبالة خزانة كانت النار قد طالت بعض أجزائها .

أخبرتها :

- هنا تحفظ العرائض والطلبات .. بحذر شديد جعلت اسحب الأضابير واضعا أيها على كنية منتفخة

كبطن امرأة حامل وجعلت أتصفحها اضبارة اضبارة من دون جدوى . اعلنت في فتور : - اغسلي

يديك .. عريضتك أما إنها احترقت او أودعت سلال القمامة !

اكفهر وجهها وارتمس عليه تعبير غريب :

- والحل ؟

- لا اعرف .. عليك الانتظار لحين عثورهم على مبنى



العناء والرغبة وأشياء أخرى



خالد الوادي



تحسين هيئته الطافحة بالفوضى ، وفمه الواسع ما انفك يسيل منه اللعاب دون ارادته ، في كل مرة تمنحه مندبلا وتأمرة باستعماله حتى لا يسخر منه الاخرون .
جاءني في مساء صيفي حار ، نادى بي دون مقدمات :
- أسمع انا بحاجة الى عمل !
كان لا يعرف شيئاً عن لياقة الحديث ، أو كيف

الاحلام بالنسبة له لا تتعدى محيط مدينته الصغيرة بمساحتها ، الكبيرة بسكانها ، يقرأ المستقبل على أسس تفكيره المحدود ، فهو يعتقد ان العمل سيحدد حياته ومستقبله ، وكثيرا ما يخاطب أمه بانزعاج وغضب ، لقد اكتشف مؤخرا انه بحاجة الى امرأة تحقق له رغباته الجامحة ، بات جامحا منذ زمن ، نبت ذقنه مبعثرا ، وتغيرت ملامح جسده .
كانت أمه تنظر اليه بعطف دائما ، تحاول وباستمرار

خرجنا نبحت عنه ، واستمر بحثنا الى وقت متأخر من الليل ، فهو لم يعد في أول يوم يزاول فيه عمله ككناس في المدينة ، اتجهنا انا وبعض الجيران نحو غرب المدينة ، وخرجنا عن نطاقها .
كان منحنيا يكنس بايقاع رتيب ، لم يهزمه التعب ، ولم يفاجئه وجودنا !!
- ماذا تفعل أيها المخبول ؟
- أنا أعمل ، لقد أمرني المراقب أن اكس الشارع من بدايته الى النهاية ، ولم أجد النهاية حتى الان !!
عدنا معبئين بالحزن ، فالحرب اندلعت ومضى الجميع نحوها ، حتى هو غادر باكياً ودعته دموع أمه التي حاولت مرارا أن تجد له زوجة تعلمه معنى الحياة ، ورغم ضراوة القتال ظل مصرا على الزواج ، لقد أصبح جندياً ، والعسكرية عمل كما يعتقد ، اذن هو ليس بالعاطل عن العمل ، هكذا يخاطب أمه في كل اجازة يمضيها ، ثم يعود بكامل خوفه ، يرهبه الرصاص ، والخنادق والجنود المارقين .
انتهى الامر ، لقد تزوج بامرأة عوراء تكبره بسبع

سنين ، كانت تشبه بلادته ، أمضى الاجازة عريسا اختلطت بقلبه مشاعر لا يفهمها ولا يدرك عمقها ، وجد نفسه حنونا وسعيدا ومصرا على البقاء والاستمرار ، وما ان انتهت اجازة الزواج فاجأ الجميع برفضه الاتحاق والعودة الى الجبهة ، لقد تشكلت في داخله هواجس جديدة لم يعرفها من قبل ازاحتة نحو البقاء حيا ، فهو مدرك تماما ان الحرب تعني الموت .

يخاطب الناس رغم طبيته المفرطة ، فالمدينة لم تلوث شيئا من ريفيته التي اكتسبها من اهله ، اولئك القاطنين هنا منذ زمن ليس بالقليل .
حاولت مرارا أن أجد له عملا لائقا ، لكن دون جدوى ، فهو أبله باعتقاد الجميع ، وفمه الواسع كان السبب الاول في ذلك .. في النهاية انتهى به المطاف كناسا في بلدية المدينة الخائفة من أبواق الحرب ، كانت الحرب على الابواب ، والدلائل والاحداث وضعت الناس هنا في خانة اليأس ، الحرب قائمة لا محال .
جاء المساء متغلغلا في اروقة المدينة وشوارعها ، الا ان ضوضاءها لم تنقطع ، ضوضاء تجلبها صيحات الصبية والعابهم ، فهم لا يهدأون وينفسون عن انفسهم في شوارع الحارات الضيقة ، لكن صوتا مختلفا ، غاضبا ، كسر طوق الرتابة المعتادة ..
- لم يرجع ..
هكذا صرخت أمه في وجهي ، جاءت صرختها كما الاتهام الموجه لي بقوة ، وكأنها تقول ، انت من زج ولدي في عمل كهذا !!



مرفوض ولا يجد عندي قبولاً، لكنه لم يمل؟ ولم ييأس؟ كل يوم هو على هذه الشاكلة، بعد أن دب في نفسي الضيق قررت أن استدعيه واستدرجه بالكلام لأعرف ما يبغني من تلك النظرات التي شوشتني وارهمتني، أهو مجنون؟ ولكن كيف يكون مجنوناً وهو يمتلك كل هذه الوسامة والأناقة المقبولة، لو أن هذا الأمر حدث معي لمرة واحدة أو مرتين لقلت انه وقع في دائرة الاشتباه والمصادفة، ولكن صار لهذا الأمر اياماً عديدة وبالحماس ذاته والتوقيت والأسلوب الابتسامات والإيماءات نفسها، المشكلة إنني اقرب إليه من عمر أمه، كيف يغرم بامرأة دب بباطنها الصداً فشوه معدنها وتأخر موسم قطاف انوثتها كثيراً حتى تهرت وساحت ثمارها، وذوى جسدها وانبسبت مرتفعاته وتخذد وتهدل كل شيء جميل فيه ولم يعد يثير غرائز واهتمام الرجال والنساء على حد سواء لاسيما وان التجاعيد اخذت ترسم اثارها على بشرتي، كل هذه الاسباب اهلنتني لان احجز مقعداً بين جماعة النساء العوانس، فموقدي قد خدمت ناره ولم يعد كوخ القصب يدرأ عني الزمهير؟

ناقشت هذا الموضوع مع إحدى اخص صديقاتي فأشارت عليّ أن لا استبعد مثل هذا التصرف فهناك رجال يحبون أن تكون زوجاتهم اكبر منهم سناً، أو ربما يكون هارياً من قصة عشق خائبة ويجد فيك الأمان والتعقل، وأردفت لكل قاعدة شواذ، أيعقل أن يكون شاذاً عن أبناء جيله، يترك كل هذه الحمائم الناعسات ليلاحق دجاجة هرمة أصبح لحمها عصياً مرّاً لكبر سنها؟ .

يملك وسامة ورجولة واضحة تساعد في إغراء وجذب الصبايا إلى حقله المغناطيسي أو الالتصاق بنسيجه العنكبوتي الدبق، وكأن سحراً سماوياً حل به، لا يمكن لأي امرأة أن تقاوم وسامته، أما أنا فكنت حينها في مرحلة الانغلاق والذبول فكل ما تمتعت به من مزايا أنثوية شابة غادرت مكانها وأغلقت نوافذها، كنت اتساءل لماذا لم يظهر في حياتي مثله في سنين عمري السابقة، عندما كنت امتلك كل ما يغري الرجل كأى فتاة تحمل فيض انوثتها، فكثيراً ما سجدت وابتهلت لربي وانزلت نفسي في صلاة صادرة من القلب أن يرشد لي رجلاً يرغب بالارتباط معي ويغير حياتي، ولكن هذا الرجاء أصبح قديماً جداً أيعقل أن تكون الاستجابة جاءت معه الان؟

من حقك ان تبسمي، فعلاً هذا الامر مضحك ومثير للسخرية، لقد قلبت كل الاحتمالات فلم أجد لنظراته سبباً واحداً يوصلني الى اليقين لارتاح، أيعقل ان يكون معتوهاً أبلهً او الأمر يتعلق بعملية المهم والحساس، ولكن لماذا لا يأتي بالمباشر ويترك هذه الخزعبلات الطفولية السخيفة التي ما عادت تجدي نفعاً مع من في عمري، او لعله يريد أن أكون له حلقة وصل من اجل فتاة تناسب عمره، وما شأنني أنا والصبايا الصغيرات فلهن عالمهن وصدقاتهن ولا يقبلن أن افرض عليهن أي تدخل في مثل هذه المواضيع، ثم إنني لست ممن يتوددن لعمل هذه الأشياء وليس من خلقي الانخراط بهكذا أمور، كيف السبيل يا ربي، انا أدور في حلقة مغلقة لا اعرف لها مخرجاً، إلا يكفي صدودي له علامة أن طلبه

اضطراب البوصلة



تحسين عبد الرضا حسين



لا استطيع أن أخمن معنىً محدداً لسلوكه معي، كان عليّ أن استبعد موضوع الحب والاعجاب لسبب واضح وجلي بسبب فارق العمر الكبير بيننا، كان في أوج شبابه وتفتحه كأقرانه آنذاك الذين يرتعون في خضم الفتوة واللهو والجمال، يلهبون قلوب العذارى بنيران محبتهم، كان شاباً اذا وضعت الفتيات رهانها عليه فأنها تكسب، وتنام مطمئنة،

اسمعي يا ابنتي، لدي ما أفضي به اليك، فأنت كما ترين الشيخوخة تأخذ مأخذها مني، فقبل أعوام مضت حيرني أمر شاب لا تربطني به أية علاقة اجتماعية، اصبح شاغلي الاول، اربك حياتي وشوش صفاءها، لم اعرف ماذا يريد مني، ولا اعرف تفسيراً محدداً لنظراته الجريئة، كنت أتساءل هل هي نظرات توصل أو إعجاب، حب، بغض، اشتباه، معرفة قديمة،

لا أطيل عليكِ حدث ما لم أكن أتوقعه واحلم به يوماً، ففي ذلك اليوم الصيفي الحار، جاءني بكل احترام وتودد وكياسة وطلب يدي كزوجة له، كنت حينها كمن انفجرت قربها قنبلة صوتية ما زال دويها يعصف في رأسي، ما ان ذكر اسمه حتى جعل كل ارجاء جسمي ترتعش، كان واثقاً من موافقتي وتذوق طعمي الفج ولحس ملوحة أعوامي على شفثتي الذابلتين، قال لي : اعذري لي عجالتني ففي عصرنا يجب أن يجري كل شيء بلا تأخير ودون تردد لا مبرر له، ثم نظر في وجهي وقال: ما لوجهك غار الدم منه، ومالك ترتعشين كطير بليل، لا تخافي اطمئني هات يدك اسمعي النساء كالشجر شرابها واحد وثمرها مختلف وأنا أحب الشجرة التي ثمرها مختلف وناضج جداً، ستكونين لي حديقتي الواسعة ولن أكل عن الاعتناء بها، كوني لي النهر المتدفق الذي يروي حقولي الظامئة، عوضيني عن وحدتي فالنساء محض تعويض عن الوحدة، ذهلت ! احترت ماذا افعل ؟ ومن فرط دهشتي غصت الكلمات في فمي، كنت عاجزة عن النطق، وبفعل عجزني هذا تشجع ليكمل كلامه النازل على رأسي كالصواعق، كنت ساكنة مبهورة وأنا أتطلع بلون وجهه الذي تقطر منه دماء الشباب، وقد زادهما الخجل احمراراً على حمرتها، رفضت طلبه لأنني اعتقدت ان الامر مجرد مزحة ثقيلة وسمجة لكنه لم يترك لي فرصة للكلام وبدأ يعبر لي ما يختلج به صدره من إعجاب ولواعج لم أكن اعرف مدى صدقه أو كذبه فيها، كنت حينها كالسمكة وهي تدغدغ الطعم على استحياء، ولكي لا أطيل عليكِ سأختصر، تزوجنا وعشنا

كأي زوجين مغرمين في حالة طوفان مرح دائم، كان معي في غاية الطيبة، كنت أعيش معه عيشاً رضيعاً كما تعيش النخلة في الربيع، كان كل يوم في نظري يصغر أسبوعاً وكل أسبوع يصغر شهراً وكل شهر يصغر عاماً، وتوالت الليالي محمومة بالشبق المكبوت، ففي الليل ينشط بيننا الهمس واللمس والحلم ويخبو الكلام، واخذ عقلي المتزن يخف مع فارس الليل الأسمر الذي تهيم به النساء، فالحياة لا تكتمل من دون لمسة جنون .

أخذت الأيام تُوسع الفارق ما بين عمرينا لمسافات كبيرة، أنا اهرم وهو يتراجع في العمر، ففي يوم استيقظت من منامي ونظرت إلى وجهه فلم أرى أثراً لشعر ذقنه او اثراً لشاربه وقد نبت بدل عنهما زغب اصفر ناعم شفيف، كان يومها في صورة فتى يافعاً على ابواب الشباب الأولى، لم أجد لهذه الحالة أي تفسير، سوى اضطراري بإقناع نفسي إن ما يحصل معه ربما يبدو في عيني لعطب فيها، والذي بدأ يخدعني فلم اعد أرى الأشياء واضحة جلية كما كانت، أسرعرت بلف البيت بدخان المباخر وترك المصاحف مفتوحة في كل زاوية من زوايا البيت، ولكي لا يعتقدون انني في طريقي للجنون او التخريف أخفيت هذا الموضوع عن كل شخص يخصني، استمر هذا الحال وأنا أتأرجح بين مصدقة ومكذبة ما يجري حولي، صدمتي الأخرى كانت في تلك الليلة الباردة القارصة حيث السماء تسكب ماءها، ليس على شكل قطرات ولكن فيوضاً مرعباً، عندها استيقظت في منتصف الليل فوجدته قد أصبح بعمر فتى صغير مرتيمياً بحضني يطلب

الدفء، انطلقت في وثبة من الذعر المفرط، وتولتني نوبة من الهلع كادت تقضي عليّ، أتلفت في أرجاء الغرفة المضاعة بضوء خافت المنبعث من المصباح المنضدي القريب من الطاولة استوضح الأمر، هل عادت عفاريت الليل ترقص بأوهامها امامي؟ هل أنا في حلم أم يقظة؟ وما تفسير هذا الشيء المحير؟ شعرت بالتيهان، كادت روعي تخرج مني، كيف لإنسان يصغر بطفرات إلى السوراء، أية لعنة حلت بجسده، وأي شيطان رجيم يرسم ضلالاته حول بصري، استعذت من الشيطان وخرجت من تلك الغرفة التي تجمعنا أتعثر بخطواتي المرتبكة، استنشقت اكبر قدر ممكن من الهواء وامسح بعض دمعات انسابت دون إرادتي، تركته نائماً كطفل بريء لا يظهر منه سوى ذراعه التي يحتضن بها الوسادة وصوت تنفسه الرتيب .

عرضته على الأطباء والاختصاصيين فلم يجدوا لحالته تفسيراً أو تشخيصاً ناجعاً فقط انه مصاب بخلل في غدد النمو وليس لحالته علاج، إذن ليس أمامي إلا الدعاء فأخذت أناجي ربي في هزيع الليل الطويل، يا واهب الكرامة للإنسان، أهذه كرامة منك له؟ يا ربي أنت من تحارب الجهل والسحر، أهذا الذي يمر به سحراً؟ أنت يا من تمنّ على المحرومين والمعدمين أهذه منّة منك إليه؟ أنت يا من تحارب الشيطان أيعقل أن يكون هو الشيطان؟ أنت يا من تعطي الحياة للأموات والبصر للعميان، والشفاء للمرضى، والصبر للمجاهدين، يا سفينة نجاة اليائسين خلصني من هذه الحيرة وافتح لي بصيرتي لأعرف ما يجري حولي، يا ألهي أيقظني



من نومي، من سباتي، لأفقه سبب علة زوجي المسكين، يا من أمرت ملائكتك بالسجود للإنسان، انظر إليه نظرة رحيمة فهو ابنك الإنسان، انه خلقك وكل خلقك هم عيالک، ولا تجعلني وتجعله لعبة بيد الغيلان والشياطين يا رب العالمين - أمين .

ساد المكان جو من الصمت للحظات حتى سمعت صوت بكاء زوجي ينظر نحوي طالبا مني أن أضمه

إلى صدري حينها تذكرت ان لا مناص من هذه المحنة انها ارادة الله عز وجل ولا حيلة لي للهروب منها، عدت إلى فرشتي و كنت مذهولة أيعقل هذا الذي يصير معي؟ الناس تكبر مع الوقت إلا مع زوجي فهو يصغر كل لحظة، ومع الأيام تبدل دوري من زوجة إلى أم رؤوم ترعى طفلها، كانت إرادة ملزمة وسارية المفعول ليس لي بها أي خيار، لقد أصبح هذا الطفل البريء شاغلي الوحيد ومصدر سلوتي، والى الآن لا افقه أي علاقة و أي عاطفة جبارة تربطني وتشدني إليه، بدأت أخاف عليه من نفسه، فعندما أغادر البيت أقفل



عليه الابواب لكي لا يخرج بغيايبي ويكشف سري أمام جيراني، بدأ طعامه يتغير يكثر من أكل الحلوى ولوك اللبان كأبي صبي صغير، يلعب ويلهو بأشياء صغيرة يرتبها ثم يحطمها ثم يصرخ ثم يهدئ وينام بعيون نصف مفتوحة، كانت وسامته لا تترك لي مجالاً للإحباط، اضطررت إلى ترك عملي فقد أصبح لعبة خطيرة لا يقدر عواقب الأمور، بدأت أقلق عليه من وحدته في البيت، فربما يؤذي نفسه بشيء جارح أو حارق أو السقوط من مكان مرتفع، وفي ليلة غلبني النعاس فنمت، حتى صحوت على قبلات متلاحقة على خدي، فرأيت زوجي الصغير قد امتد بجسمه على صدري، يضريني ويقرصني طالبا مني النهوض لأرضعه، ثم وصل الأمر أني رجعت اعلمه بعض الحركات ونطق بعض الكلمات عندها اختفت أسنانه في فكه، أصبحت مزاجيته لا تحتمل، تضطرنني إلى الخروج به من البيت ليلا، ولكي لا يفتضح أمري اشعت بين الجيران انه ابن أختي، اذهب به إلى

الشواطئ يلهو برملها، أو إلى الحدائق يزحف على نجيلها، أو عند بائع المرطبات التي تبهره إضاءتها، وعند عودتي إلى البيت ينتفض مقهقها مرتميا على جسدي يعانقني عناقا صادقا قويا، ومع الأيام اخذ يصغر ويصغر إلى أن رجع إلى العمر الذي يرتدي فيه الحفاظ ، هذا هو سري العجيب ابوح فيه لك .

والآن وبعد اعوام عجيبة مرت كومضة برق خاطفة انتهت بأن اصبح عرشه حضني وصدري له متكأ، أجبرت نفسي فيها على الصبر والكتمان، وها هو يقترب موعد انعتاقي قريبا من هذا الكوكب المنحوس، فأنا ذاهبة إلى عالم الموتى أو في طريقي إليه، لقد تساقطت ايامي كما تتساقط اوراق الشجر في اديم الخريف، فأنا الآن الورقة المصفرة والجاهزة

لهذا المصير بعد اليوم، إن مصباح عقلي أنطفأ ولم تعد لي طاقة على التفكير، لقد جلبت لنفسي الشقاء من حيث احتسبته انه السعادة، لقد اكتسى كل شيء من حولي بألوان ارجوانية داكنة .. قاتمة حزينة كأيامي، ربما أكون مجنونة او نصف عاقلة، لكن وصيتي لك أن تجدي في البحث والاستقصاء عن فهم حقيقي لهذا اللغز المحير، علي ان ارتاح في رقدتي الأخيرة فربما يداهمني الموت الليلية ليملحو خرف الشيخوخة وذكرياتى الاخرى كلها، فالحزن يلاحقني بلا حاجة الى ان ائن او انحب او اتوسل .

- أسمع انا بحاجة الى عمل !
كان لا يعرف شيئا عن لياقة الحديث ،
أو كيف .



كولونيل المانيكانات البلاستيكية



علي السباعي



جذلات، سعيدات، ضاحكات، غامزات، لامزات، ومتنادسات تحت وميض مصابيح أنارة الشوارع، تحف بهن بناتهن الناهدات، العاشقات، الكواعب اللواتي يرفلن في الحرير الأخضر الزاهي للغاية، بعضهن وراء أمهاتن يبدين كبقرات سمان يتمتعن بصحة جيّدة، يكتفين بتأمل المحلات من حولهن بعيون غبية، والعذراوات منهن يتطاير شعر رؤوسهن ذي الألوان: النحاسي، والكستنائي، والتوتي، وبلون

نحن في شهر رمضان، بداية الأيام العشرة الأخيرة منه، جرت عادة النسوة على الخروج للتبضع بعد تناول طعام الإفطار، أراهن قادمات من أقصى المدينة يسعين، سومريات جميلات يخرجن إلى الأسواق تحت وهج النيونات الساطعة في هذا المساء الربيعي، أيام غروب شهر آيار، نساء كثيرات: أمهات مرتديات ملابسهن الوقورة بألوانها البسيطة، يسرن فوق أرض السواد بوقار زاه براق يتميلن

مدينة الثورة ببغداد (حسين سعيدة): (إلك شمس بوسط روحي ولك ظل)، متعددة ومثيرة ومرغبة حركات فتيات سومر الجميلات المغريات بشفاههن الحمر الجذابة، وبصدورهن الناهدة، وأجسادهن الرشيقّة بامتلاء مغر، قلبي مكسور يأنس بدفء حضورهن الساخن، لم أعش حياة عاطفية مستقرة في زمن نشأتي الأولى، مرارة ذلك ترافقني على أمتداد سنوات عمري، هكذا أنا بلا رتوش، حياتي في خريفها الآن. أجدها موجعة، نازفة كجرح تتسرب منه الدماء ولا يمكنني إيقافها، أجول كل صباح ومساءً بالضياع، عرفت الخيبة وعرفتني باكراً، كنت طوال حياتي خائباً، وضائعاً، وحتى هذا اليوم الذي عبر فيه عمري صوب مغرب حياتي ما بعد الخمسين عاماً، لا نور في آخر نفق العمر، لا حبيبة قبل غروب العمر، أتنقل من خيبة إلى ضياع، ومن ضياع إلى خيبة، لم أك مجنوناً حتى أوّمن بما قرأته في سني شبابي لنيكوس كازانتزاكيس: "بقليل من الجنون نغير العالم"، سومر مدينتي في أرض الخراب، مدينتي التي أحبها، وأحبّ درابيتها، وأزقتها، وشورعها، وبيوتها، وترابها، وناسها، ونخيلها، ونصف جوامعها: جامع فالح باشا السعدون الكبير، وجامع معروف آغا، وجامع فالح باشا الصغير، تؤذن الآن لصلاة العشاء، أما جوامعها الباقية فقد أنقطع عنها التيار الكهربائي ضمن جدول القطع المبرمج، جامع الشيخ عباس، وجامع الشيخ حسن، وجامع الست لندا، وجامع فليح المدو، أنهض من خراب وأنتهي في خراب آخر جديد، بضمير متعب أثقله ألم الحب وخيانة الحبيبة،

الشوكولاته، متمائلاً مع نسيمات الربيع الحلوة التي تهب من نهر الفرات القريب، والبنات اللاتي على أبواب الزواج يبدين مثل حوريات البحر، ملابسهن بألوان بحرية منعشة تجعلهن يبدين فانتات وهن يضعن مساحيق التجميل ذات الألوان البراقة على وجوههن مع الكثير من الكحل الأسود فوق نهايات جفون أعينهن السومرية ذات الظلال البنية بلون الطين، يتربع فوق جفونهن لون قزحي من الظلال هو مزيج من ظلال العيون الفضية وظلال العيون المعدنية تجعل عيونهن تبدو قاسية، كلهن يتجولن داخل الأسواق متبضعات ومتبخترات ومغناجات ومنتظرات فوارس الأحلام، يلبسن الملابس ذات الألوان الحادة، يمررن بمحلات بيع الملابس النسائية بفساتينهن ذوات اللون الأصفر الجريء، الأصفر المشرق عليهن يجعلهن جميلات، حيويات، فرحات، مشرقات، ونضرات، كالفراشات بحللهن الصفر الضيقة والواسعة، يقفن ليحدقن بمعروضاتها، بنظرات غريبة منتزعة من أعماقهن التي لا يمكن التعبير عنها أو سبر أغوارها، وأخريات ألوان ثيابهن ذوات تكتيف لوني عال، وقسم منهن تجد ألوان ما يسترهن باهتاً، ضوضاؤون وضوضاء ألوان ملابسهن تشعّ طاقات غريبة كفيّلة بأن تقيم ثورة، ثورة ناعمة تفتن شبان مدينة سومر والقرى المجاورة القريبة منها، والذين حضروا هذه الثورة ليشاهدوا متحسرين أجسادهن الرجراجرة الباذخة الحضور، يتبعوهن زرافات زرافات أنى اتجهن، نتيجة هذه الثورة الجميلة، يتغنون سطرًا من بيت "أبوذية" غناه مطرب ريفي عراقي معروف من

الحببية التي أشتاقت لعينها الخضراوين كثيراً، لضحكاتها الشمس التي تشرق على قلبي توقظه من غفلته، أستيقظ من خيبة الذات وانطفيء في خيبة المكان حيث أجد نفسي بعيداً عنها في قلب ظلمتي، الدرب المؤدي لحبيبتني نفسه، وكل مرة أضيع إليها، وتردني الناس إلى نفسي، إلى صوابي، يعودون بي من حيث ذهبت إليها، يملؤني الحزن والألم، ألم ينته بي أن أعيش خيبة البحث عن حبيبتي التي هجرتني في هذا العالم الغريب عني بعد إصابتي بحرب الثماني سنوات بجرح غائر في رجولتي، ياألهي! كيف أبدل جسدي المعطوب؟ وحده التجوال بحثاً عن وجهها الحي بين وجوه من في شوارع المدينة، أبحث برغبة تنبع من القلب، من قلبي الشغوف بحبها، قلبي اللامتناه بحبها، أفتش في سوق المدينة عن وجهها، وأسأل وجوه الناس عنها، أرى رجلاً مثلي عبر صوب مغرب حياته التي نافت على الخمسين، سحنته مثل سحنة أي عراقي متعب، يرتدي بزة عسكرية خضراء اللون، حليق الشعر واللحية، بشارب أسود كثيف جميل وخطه الشيب كشارب علي السباعي، يعتمر بيرية عسكرية خضراء اللون، تتوسطها مظلة بلون النحاس يحتضنها بعنفوان جناحي نسر نحاسي اللون، ينتعل بسطالاً رومانياً أسود اللون يلمع بشكل غريب، يتمنطق بنطاق عريض بلون أوراق شجرة الزيتون يتوسطه نسر قوي، وتربعت على كتفيه العريضتين رتبة عقيد ركن مظلي، يعلق على صدره من الجهة اليسرى فوق القلب أوسمة الشجاعة من النوع العسكري ومن الدرجة الأولى، تذكرت أول أحتكاك فعلي بين الجيش

العراقي والشعب العراقي كان عام ألف وتسعمائة وثلاثة وثلاثين ميلادية، بمذبحة سميل ضد الآشوريين العراقيين بإشراف مباشر من الفريق بكر صدقي، يسير قبالي في السوق بهيبة العسكري المنتصر، هذا الرجل الخمسيني أفقدني سلامي الداخلي، كسرتني، استغربت، نحن في فترة السلم، وكل حروبنا حلت أوزارها منذ زمن بعيد جداً، وجدت نفسي الآن بعيداً عن حبيبتي وظلمتي، قريباً منه تحت أضواء محلات أسواق الفنان حسين نعمة التي تحتضن كوناً من الأجساد، يتجول بين المتاجر الصغيرة لبيع ملابس النساء، يمر قربي الكولونيل بديلته الخضراء، كان اللون الأخضر المفضل عند نابليون، وأرتبط هذا اللون بالإمبراطور الروماني نيرون، وأصبح لون الإسلام، وكان الفيلسوف الألماني غوته يعتبره لون الطبقة المتوسطة، وأصبح الأخضر هذه الأيام رمزاً للقضايا البيئية ومهمة إنقاذ الأرض، يمر العقيد متبخترًا بعصاه أمام مانيكانات من البلاستيك البراق الأملس النظيف، يتفحص بنظرات حادة دمي عرض الملابس الكبيرة والصغيرة بطريقته العسكرية التي جبل عليها، تلك هي نظراته، لغته التي يتحاور بها مع المانيكانات الطويلة والباردة والبارزة التضاريس، نظرات صامتة، مسكونة بالشجاعة والحزن، سواد عينيه عميق، صموت، ومتسائل، فيه عمق أسود شاسع وفسيح لا نهاية له، يحدق على كتيبة الدمى المنتصبة أمامه كالجند تهذبها الألوان الحية والبهيجة، متكدة ومتراصة بجانب بعضها بعضاً، تمارس بقوة وجودها الزاهي والجميل على مشاعر



من يراقبها، لونت المانكانات بالأصفر الكثيب الفاتح اللون وبقعت بضربات لونه حمر معتمة متناغمة ومنسجمة بالحجم على مساحات وجوهها لتكون متنفساً لهذه المحلات المزحمة، كأنها تطل علينا من سطح القمر، غزارة من الألوان الهادئة وأشكالها الغريبة المتشابهة التي لم تأت بالصدفة، وقف مندهشاً، مصدوماً بيقين غريب، أمام مليكانة لونت بالأبيض إتخذت هيئة شابة ساهمة حاملة بحزن شفيف وضع على وجهها البارد الصموت مكياجاً مجنوناً بالألوان النابضة ببهجة الحياة وروعته، ألبسوها بدلة زفاف بيضاء خلاصة ذات صدر مكشوف يفصح تفتح التفاح تحت بدلة العرس، كأنها إينانا بصدرها العاري كالينبوع، عروس مثل نبع الماء العذب، وهو ظمىء لماء ينبوعها ذلك ما شفت به لمعة روحه في نظراته وما أوحى به بساطة قلبه المتيم بحركاته قليلة الصبر، ما به من حب جعله قليل الصبر، وأنا مثله أكون قليل الصبر لما أحمله من حب، تذكرنا بعالم شرقي مأخوذ من ألف ليلة وليلة، راح يعاتبها بشدة لتأخرها عن موعد الزفاف، عاتبها بمودة المحب لحبيبه، وهي واقفة خرساء بلهاء جامدة ببلادة كبيرة، ثغرها ذو الشفتين الحمراءوين الصغيرتين الرفيعتين يفتر عن إبتسامة بلاستيكية باردة، باردة وبعيدة ونائية، تجمهر المتبضعون والمتبضعات وأصحاب المتاجر وأصحاب صلات التسوق وأصحاب دكاكين السوق وأصحاب البسطات والبنات الجميلات الناهات والصبايا الطافحات اغراءً وأغواءً وشهوةً والفتيات المتغنجات وأمهاتهن السمينات بعباءتهن السود

يتفرجن على خروج صاحب الدُّكَّان الذي راح يكيل السباب والشتائم اللاذعة للرجل لكي يترك دمية عرض ملابس العروس حتى لا تتسخ بدلة العرس الغالية الثمن وتتلف، لم يستجب العسكري برتبة العقيد ركن مظلي لنداءات صاحب الدكان، دفعه الشاب اليافع بعنف لكي يغادر من أمام متجره، الضابط رابط الجأش والقدم، واقف بهيئة المستعد للمنازلة، عاد يحتضن المانيكان البلاستيكي بزي العروسة بحنان هائل، أخذت الحضور الدهشة، وأخذت النسوة والصبايا والفتيات يبتسمن وهن ينظرن بأستغراب ممزوج بالألم والحسرة، والنساء البدينات تغشين بعباءتهن ضاحكات، صارخات، متغامزات، ومتنادسات، والفتيات الصغيرات بعمر الورد وضعن مناديلهن الورقية يغطين شفاههن وهن يخفين شغفهن المفصوح فوق شفاهن المبتسمة المثيرة المستغربة، عندما صب الكولونيل جنونه عليها، وقبلها بلهفة هائلة، قبل يباب شفيتها البلاستيكي، ضم وجهها بيديه الرقيقتين السمراوين، مد شفتيه المكتنزتين وأمتص شفيتها البلاستيكتين برقة، لم تمد شفيتها الرافيعتين، قبلها قبله طويلاً ورقيقة وعميقة ودافئة، كان صوت تقبيله لها يشبه شهرزاد تلك المقطوعة موسيقية لريمسكي كورسكوف، ذكرتني قبلته للمانيكانة بالمشهد العاطفي بين "مس بيل" و"ليجمان" الذي ظهر في فيلم (المسألة الكبرى) الذي أخرجه الفنان "محمد

شكري جميل"، تقول فيه "مس بيل" ل"ليجمان": "أنت مستحيل... ولا أدري لماذا أحبك". . . أنقطع التيار الكهربائي ضمن برنامج القطع المجدول، سكنت أصوات المصلين وأمامهم وهم يؤدون صلاة التراويح في الجوامع الثلاثة، والليل الربيعي بهي رقيق يلفنا وهذه الشوارع، والهلال الكسول يطالع ما يجري من وراء سمائه الزرقاء المعتمة في هذا الجو الربيعي الحزين بسبب جائحة كورونا، فتح الشبان المتجمهرون مصابيح هواتفهم النقال، وبضوء وميض مصابيح الهواتف النقال شغل أصحاب صالات التسوق والمتاجر الكبيرة والصغيرة مولداتهم الكهربائية، أضاءت عيون الناس كالشموع، وميض فضي ساطع غمر المكان، عادت الأضواء خجلة داخل ميدان السوق، كان العقيد الركن مظلي مثل نقطة مضيئة في قلب عتمة أسواق الفنان حسين نعمة، ضوء عينيه السومريتين يلف وجه الدمية البلاستيكية بضياء دافء بحنين جارف، فك أشتباك ذراعيه من خصرها بحنان، وانسحب بلطف قل نظيره، ثم غادرها يائساً، حزينا، ومنكسراً، الشبان يلتقطون صوراً معي بهواتفهم النقال، أشاهد نفسي في مرآة المتجر، وأنا أنسحب بكامل قيافتي العسكرية من أمام دكان بيع وتأجير بدلات الأعراس، رحت أتذكر ذلك اليوم المشؤوم في حرب الثماني سنوات حين أصبت بشظية في خصيتي.

عاقبة



ميرفت الخزاعي



انه الحظ الذي جعل الطائفة التي كانت تقلها لوجهتها تتعطل وتسقط فوق جزيرة نائية في احدى المحيطات. حاورت بنظراتها المياه الزرقاء والسماء فردا عليها بأصوات بعض الناجين مثلها.

أي مصادفة تلك، ان تكون هي الفتاة الوحيدة على ارض هذه الجزيرة مع خمسة شبان.

أمر يدعو للخوف ام للفرح؟! حتما سيساعدوها وسيحرصون عليها كجوهر ثمينة او شيء غال او حجر نفيس، ما دامت هي الانثى الوحيدة هنا. على مهلكم، فليس هذا ما ظننته تلك الفتاة فقد خافت وارتعدت فلربما حاول اولئك الشبان مهاجمتها او اذيتها او التحرش بها او معاكستها او التودد اليها كونها الطرف الاضعف في معادلة الحياة الآن.



ساورتها الشكوك وهددت الكوابيسُ مناماتها
فقررت الإنزواء والإنعزال عنهم
وحينما كانوا يدعونها لتناول ما
يجمعونه من فواكه الجزيرة او مشاركتهم ما
امكنهم اصطياده من أسماك أو حيوانات برية ؛
ترتبك وتجلسُ صامتة وهادئة وكأن الطير يقفُ
على قمة رأسها ، تمضغُ بعض لقيماتٍ على عجل
وتسرعُ بالعودة الى مكانها.
_ انتظري قليلا ، ماذا لو اهتدينا لطريقة الخروج
من هنا او تمكنا من الاتصال
ببعض الناس لمساعدتنا، كيف سنعلمك بذلك ونحن
لا نعرف اين تختبئين!
صاح احد الشبان خلفها وهي تهْمُ بالمغادرة وحمل
بعض قطع الطعام معها.
_ أنا لا أختبئ، لكني احب البقاء بمفردي ، هذا
افضل لي.
_ ولنا ايضا ، ههههه
ضحك شابٌ ثانٍ بتهمك.
ركضتُ وهي تلتفتُ للوراء خوفا من أن يتبعها احدُ
منهم ، فكرت ان تغير طريقها
لكنها لم تفعل ، فلربما تاهت وضيعت مكان جحرها.
لاحظت بأن اربعة شبان يقضون الليل في السهر
والمرح والغناء والمسامرة و
اللعب ببعض الاحجار حتى ينبلج الفجر ويسفرُ
الصباح عن وجهه.
فيما عدا الخامس ، يقضي وقته منزويا ومطرق
الرأس ، سارحا ومهموما ، فلظنت
انه ربما يكون مختلفا عنهم لذا فهو لا يبالي

بتجمعهم.
بعد عدة ايام وليال في الجزيرة ، بدا الضيق والضجر
والملل على ووجه وتعابير
الجميع فلا امل يلوح في الافق ولا اثر لبادرة انفراج
حتى إنها سمعت احد الشبان يتحدث لرفيقه حين
مرت من امامهم:
_ نريد وسائل جديدة للمتعة ، لقد مللنا ملمس الرمل
والحجر.
_ معك حق، فلا جولات ولا مشروبات ولا سجائر ولا
حتى نساء!
في تلك الليلة هاجمتها هواجس فخططت
لاصطيادهم كلا على حدة وأن تستغل الظروف
المحيطة بهم : الكآبة التي ارتفع مستواها في
ارواحهم ، اليأس الذي أخذ
يحفرُ في نفوسهم، الجوع ، العطش والحر.
تعمدت الاختلاء بالشباب المفقول العضلات
ومحاولة الاقتراب منه اكثر وايهامه بأنها تستلطفه.
_ لقد جمعتُ رزمةً من اغصان الاشجار لكنني لا
اقدرُ على حملها.
فأنبرى لها وكأن قوةً قد دبّت في جسده فجأة
واقترح ان يرافقها حيث مكانها
الخاص.
ولما قطعنا مسافة وتوغلا في الغابة
_ احذرُ فالارضُ رخوة قليلا هنا
_ سأقدمك ، لا تقلقي
وعندها شعرُ بقدمه تزلُ في حفرة عميقة ، هوى
فيها بكامل ثقله.



تركته حتى خفت اصوات صرخاته وأنقطع انينه.
في اليوم التالي استغرب الشبان الثلاثة غياب
صاحبهم فتوجهوا اليها وسألوها عنه فأجابتهم

بأنه قد اوصلها لمنزلها ورجع حتى انه لم
يستجب لطلبها بالموث بضع دقائق.
ذهب الثلاثة وبحثوا عنه ونادوا عليه دون
جدوى ثم رجحوا التهامه من قبل ذئب او
حيوان مفترس ممن تعج بهم الجزيرة.
" لا بد من طريقة للانفراد بأحدهم " حدثت
نفسها وهي تمرق امامهم وتصيح
بصوت مسموع:
_ سأذهب للاغتسال عند نهر في اطراف
الغابة .
تظاهر احد الشبان بأنه تعب وباجة
للهدوء والراحة وراح يتبعها ببطء ، كانت
بين الحين والآخر تديرُ رأسها نحوه وتومئ
له بحركات وبطرف ثوبها الذي لم يتبق
منه الا قطعٌ لا تكاد تسترُ جسدها الفاتن.
حالما وصلت النهر ، نزلت وراحت تتقلبُ
كسمكة في مياهه الباردة المنعشة داعيةً
إياه بالانضمام اليها .
كان منظرها شهيا ومغريا ، اخذت ترشقه
بالماء وتطلق ضحكاتٍ في الهواء مما
زاده نشوة.
عندها تظاهرت بأنها تغرق فاندفع نحوها
واحتضنها، طوقت رقبته بذراعيها
ورمستُ رأسه في الماء حتى انقطعت
انفاسه.

ظل الشبان حائرين لا يعرفان كيف اختفى
صديقهما الثالث ولم يجدا له اثرا في اي مكان ، في
الحقيقة خشيا من الذهاب لبقيّة مناطق الجزيرة

خَطٌّ فِي الزَاوِيَةِ



محمد عبد حسن

يرها من قبل.. كما لم ير جنوداً بلحى وشعور طويلة ورووس خالية من (البيريات). بقي ينظر إليهم، ثم أدار عينيه نحو شيوخ تبتلع ملامحهم كوفيات مرقطة.. نساء جنوبيات يتجمعن، ودهن، في فيء حافلة هناك، عند طرف الساحة البعيد، يبدو أنها لم تتحرك منذ دهر.

حين أحاطت عيناه بكل ذلك: كان قد اجتاز بائعة الشاي المحتمية بامتداد ظل بوابة المدخل. وقبل أن

ظهيرة قانظة. سطوة الشمس يراها كل من دخل موقف الحافلات عبر بوابته الواسعة.. يشعر بها على رأسه وكأنها أصابته للتو.

الحافلات القليلة المبعثرة تتوزع بعيداً قرب الظلال القصيرة للجدران، يفترش ظلها جنود يجلسون فوق حقائبهم، بعضهم يشبهه: الملامح ذاتها.. الثياب المعفرة برائحة البارود ولونه، بينما آخرون، بأعمار فتية، يرتدون ملابس يدرك أنها عسكرية؛ ولكنه لم

خلفه. اقتربت عليهما ذلك، وافق الشابان وقبل ان يصلوا لقمته، احتضنت الارض بذراعيها: _ لقد إلتوى كاهلي، تابعا الصعود، سألحقُ بكما وما ان ابتعدا حتى نهضت وتسلفت للجهة الثانية، سبقتهما وسحبت حبلا مربوطا به جذع شجرة فتدحرج مسببا انهيارا صخريا لم يستطيعا تفاديه. نزلت وإمارات الراحة مرتسمة على وجهها فتفاجأت بروية الشاب الاخير ينتظرها بكل برود في الاسفل وحالما اقتربت منه ضرب كفيه فرحا: _ شكرا للسماء، لم يعد هناك ما يمنعني من افتراسك فقد كان اولئك الشبان يسهرون حتى الصباح لحمايتك والاعتناء بك.

تحسبا لوقوع مكروه لهما فالعدو غير معروف او ربما هي مجرد مصادفة لا اكثر، حاولا اقناع نفسيهما بهذا. نسيت ان اخبركم بأن طوال هذه الاحداث كان الشاب الخامس يجلس هادئا كعادته ولم يحاول الاستفسار او الاستقصاء عن احد او شيء. _ اسمع يا اخي، علينا ان نكون عصبية والا تعرضنا للتصفية على يد... لا اعلم المهم ليس من المستحسن بقاؤك بمفردك، لا تبتعد وكن قريبا منا. لكنه لم يحرك ساكنا بل تابع نظراته الساهمة. التخلص من اثنين في آن واحد ليس أمرا سهلا وعليها تجربة شيء مختلف هذه المرة. _ ما رأيكما بتسلق الجبل الذي يتربع في وسط الجزيرة، علنا نجد سكانا او قرية

يبتعد.. فكّر في البقاء قليلاً تحت الظلّ الباهت. كان يعلم أن لا حافلات تنطلق الآن إلى الجنوب.. وكان يريد الوصول قبل أن ينطفئ يوم من أيام إجازته السبعة، فهم ينتظرونه، ربما يجدهم في الزقاق أو قريباً منه، عندها سيتركون كل شيء ويركضون إليه. ومع أنه يعلم أن بابهم لا يُغلق إلا في الليل المتأخر.. مع ذلك.. كان يطرق الباب ويقف، كأبي غريب، بانتظار أن تمدّ رأسها وتراه. تحسّس نموذج الإجازة في جيبه.. ثمّ استدار نحو بائعة الشاي. وعلى إحدى صفيحتي السمّن الفارغتين.. جلس. برودة خفيفة يشعر بها تتسلل إلى رأسه بعد أن نزع (بيريّته) ووضعها على ركبته.

• • •

– إنْتَ وياهُم؟
قالت له ذلك وهي تمدّ له، بيد مرتعشة تخططها عروق خضراء مزرقة، شاياً أسود كشف لون عباءتها الكالج. كانت، وهي تنظر إليه، لا تراه.. أحسنّ بذلك وهو يضع عينيه في عينيهما البيضاوين. ولم يكن يعرف بماذا يجيبها. مع مَنْ هو؟! هو مع لا أحد..



مع نفسه فقط. حين تحتم المعمارك؛ ينسى كل شيء ويبدأ بدفع الموت المقرب إليه من الجهات كلها. لم يجبها.. ويبدو أنها لم تكن تنتظر منه جواباً:
– ابني استشهد بقاطع أمرلي.
وهو يسمعها تفضي إليه بذلك؛ كان نصف (استكانة) الشاي، المستقرّة في يده فوق صحن متسخ، قد فرغ. أثاره اسم المكان الذي لم يسمع به خلال تنقله الطويل، منذ سنين ترك حسابها، على جبهة تشغل الحدود الشرقية كلها. أراد أن يسألها: أين؟ غير أن حافلة، لم يميّز لونها تماماً وهو يقارب جفنيه في الشمس الساطعة، كانت قد توقفت

الخلف: (تعال هنا.. هنا أحسن لك). وكنت حينها موشكاً على وضع حقيبتي على الرف فوق أحد المقاعد الفارغة. (هنا أحسن لك).. قالت ذلك وهي تربّت، بيدها، على صفّ المقاعد الأخيرة المتلاصقة. وإذا اقتربت منها؛ وجدت أنها بائعة الشاي، أو ربما واحدة تشبهها.. لا أدري. ثمّ فرشت لي عباءتها ودعّنتني، بعينها، لأنام. (سيأتي مَنْ يجلس هنا). (لن يأتي أحد).. وتناولت الحقيبة من يدي ووضعتها على طرف المقعد البعيد. وضعت رأسي عليها، فبدأ سقف الحافلة أمامي ببياض منطفئ. أمتعة قليلة أخذت مكانها على الرفين الطويلين. سألتها:

– أين تصل هذه الحافلة؟

– إلى حيث تريد.

– البصرة. سألت الرجل الواقف قرب الباب قبل أن أصعد ولم يجبني. لا يبدو أنه سمعني.

– وأنا كذلك. ولكنها ستصل.

كان جسدي قد بدأ يتخلّص من بعض حرارته.. وستائر الحافلة المرخاة تضيء على الجوّ تباشير عتمة. وإذا لم أجد ما أقوله؛ أدارت المرأة ظهرها إلي.. ثمّ وضعت (بيريّتي) على وجهي وأغمضت عيني.

• • •

وكأنّ يدًا أيقظتني.

كانت الحافلة متوقفة في ظلّ جسر للمشاة، لا يبدو جديداً.. ومع ذلك.. لا أتذكر أنني رأيت من قبل، يمتدّ إلى جهة الشارع الأخرى. قليلون فقط، كانوا ما يزالون يقفون، في ممرّ الحافلة الضيق. تبعثهم..

وسط الساحة يتبعها ذيل غبار يتقاصر. سكب ما تبقى من شايه على الأرض ووضع (الاستكانة) على لوح الخشب. وحين بحث في جيوبه عمّا يدفعه لها؛ قالت:

– روح يمه.. أنا ما أخذ من ربيع ابني.

وبقيت تتابعه يبتعد، دون ظل، نحو وسط الساحة.. فيما انسحب ظلّ البوابة بعيداً تاركاً جسدها كله للشمس.

• • •

كما كنتُ أراه؛ كان المكان يراني، وأنا أجزّ خطواتي فيه، متهاكاً كجدار قديم.

بدأت الساحة، الساحة الكبيرة، أمامي غير تلك التي تركتها بعد آخر التحاق لي. المرآب الرئيس، وأنا أراه من جهة الشارع الأخرى.. حيث كنتُ قبل آخر النازلين من الحافلة، بدا لا يشبه ذلك.. فيما يمتدّ جسر كبير، بمقترباته، فوق الساحة عابراً إلى جهتها الأخرى. لا أثير للحوت، المثلوم الظهر، وصياده الشرس.. ترك مكانه لنصب بديل يبدو هجيناً.

كانت الحافلة قد ذهبت.. والناس، الذين نزلت معهم في ظلّ جسر للمشاة لم أره من قبل، تفرّقوا كلهم. (ربما أخطأت الخط).. هكذا قلت. وبدأت أستعيد لحظات سعودي هناك: في مرآب العاصمة الكبير لخطوط النقل المتّجه جنوباً. (بصرة؟). لم يجبني.. ولكنني سعدت على أمل الوصول إلى أيّ مكان يقربني منها.

وأنا أخطو وسط الحافلة ناديت عليّ عجوز تجلس في

فيما كان راكبٍ آخر ما يزال يجمع أشياءه المبعثرة على المقعد، ولما انتهى؛ جاء ووقف خلفي.

لم تكن العجوز موجودة، لا أدري متى نزلت.. ولا كيف سحبت عباءتها من تحتي دون أن أشعر. ربما أعطيتها وعدت إلى النوم.. ربما. كنتُ تعبًا.. والليل يقيء سواده كله على الصبح ليخيفه. وكنتُ أنتظره وحقيبتني على السرير.. و(البسطال) في الخارج، وكنتُ قد غسلته، لم ينشف بعد. لبسته رطبًا. ونسيت برودة قدمي عندما وضعت نموذج الإجازة في جيبتي. ومن على ظهر سيارة (الإيفا)، وهي تتهادي من مكان ما على جبل لم أر رأسه كما لو كانت تلف حول صدفة حلزون، كنتُ أتتبع حافة الطريق خوفًا من انزلاق العربة المتهالكة في وادٍ لا قعر له. لا أتذكر متى غفلت عينايا عن الحافة.. إلا أنني أضعتها.

لم يبق أحد سواي تحت الجسر وقد سحب ظلّه بعيدًا بعد أن سئم وقوفي. زحفتُ إليه مرةً أخرى دافعًا حقيبتني بقدمي.

لم يبق أحد. بعض، ممّن نزلوا معي، حمل أشياءه وابتعد.. فيما استقل آخرون سيارات صفراء، يمتلئ بها الشارع، بعد حوارات، لا تستمر طويلاً، مع سائقها.

لم تقف أية سيارة قربي. وكنت بانتظار مرور إحدى سيارات الأجرة، ذات اللونين، لأشير إليها.. ولكن أياً منها لم يمرّ وكأنها قد اختفت من الشارع كله. تراجع للخلف وحقيبتني بين قدمي. ثمّ جلستُ فوقها مسنداً ظهري إلى أحد الأعمدة الضخمة التي تحمل الجسر.

كان النهار يللمل أشلاءه حين توقفتُ أمامي واحدة

منها وكأنها سقطت من الجسر. فتح لي السائق، من الداخل، الباب القريب منه. (عاطل).. قال لي بعد أن جلستُ قربه وأغلقتة مرّات عدّة قبل أن ينطبق أخيراً.. بعدها انطلق بي دون أن يسألني عن وجهتي.



لم يستطع السائق الانعطاف يسارًا نحو مركز المدينة. لا اثر للساحة! ولا لإشارة المرور التي كانت هناك. (لا أدري.. أمس مررتُ من هنا وكان التقاطع موجودًا).. سمعته يحدث نفسه ونحن نعبر ظلّ الجسر الكبير الممتد فوقنا. (أنا كنتُ هنا قبل شهرين).. قلتُ له، وعينايا تتابعان الطريق الطويل والأبنية الكبيرة المنتشرة على جانبيه، (وربما أكثر.. أنت تدري: هناك يضيع الحساب، عندما تطول المدّة ننسى كل شيء، ونبقى نعدّ القذائف التي تسقط ورفاقنا الذين يموتون.. ثم نترك كل شيء لنعد، فقط، اللحظات التي بقيت لنا).

تائهين كنا، أنا وهو، في طرق تحاول ذاكرتي استعادة ملامحها، يسلمنا جسر إلى جسر، وتقاطع إلى تقاطع. ولم يكن يبدو عليه أنه يعرف الطريق جيدًا. سألته:

– هل ستوصلني؟

– أنا خرجت لأوصلك وأعود.

نظرتُ إليه. ربما كنتُ أعرفه.. رأيتُه في مكان ما، فنحن أبناء مدينة واحدة، احتوتنا الطرق.. المدارس.. الحدائق ذاتها قبل أن تحتوينا جبهات الحرب. أردتُ سؤاله إن كان جنديًا، ولكنني أدركتُ تفاهة ذلك:

فالجميع جنود. بقيتُ أتابع الطريق.. ألتقط ما بقي من تفاصيله.. الصور المنتشرة، لفتيان بملابس حرب لا تشبه ملابسهم، حول الساحات، على جانبي الطرق، وعند تقاطعاتها.. كلهم قتلوا في معارك جرت في مدن أعرفها آمنة، مررتُ في بعضها وأنا في طريقي إلى هنا. لم أشعر بوجود حرب فيها، ولا رأيتُ أثرًا لها.

أرى البناءات الجديدة بواجهاتها الملونة! هل حدث كل ذلك في الأيام التي غبتُ فيها؟! نظرتُ إليه.. وكان مشغولًا بإيجاد مكان لسيارته قرب بيت قديم لا يبعد كثيرًا عن بيتنا. (هنا).. قلتُ له كمّن فرّ من غفوة عميقة.

نزلتُ هناك. أعطيتُ الرجل أجرته وأغلقتُ الباب مرّة.. ومرّتين قبل أن ينطبق أخيرًا. راقبته يبتعد. ثمّ حملتُ حقيبتني نحو بيتنا المختفي في الزقاق القديم وسط بيوت لا أعرف كيف بُنيت هكذا في فترة غيابي القصيرة.



كان الزقاق خاليًا، والأطفال القليلون، الذين رأهم هناك، لا يعرف أحدًا منهم. اجتازهم وكأنهم لا يرونه. كان منطفئًا.. إلا أن ظهور الباب الخشب للبيت، بلونه الغائب وشقوقه المتسعة حتى أنه رأى ظلمة الدهليز عبرها، طرد وحشة الطريق وغربته. طرقه.. وطرقه.. وطرقه حتى خشي عليه أن يتحطم. وخلال ذلك.. كان رنين الجرس، وقد أعاد تثبيته وسط الممرّ في إجازته الأخيرة، يصل إليه دون أن يخرج إليه أحد. ولأنه يعلم أنه مفتوح دائمًا؛ أمسك إحدى درفتيه بيده ودفع الثانية فانفتح لتواجهه ستارة القماش المتدلّية عند عنق الممرّ الضيق.

كان باب غرفة الضيوف، وقد طلي بلون مغاير، مواربًا يتسلل منه خيط ضوء يبدد بعضًا من ظلمة المكان. (ربما يكون أحد هنا).. هكذا قال. ثم دفع الباب ودخل. ولم يكن هناك أحد.

كانت الغرفة مضاءة. صور عديدة، يحاول لمّ ملامحها، موزعة على الجدران بترتيب معتنى به.. وكانت صورته هناك: فوق الشباك المطل على الزقاق، بإطارٍ جديد.. وخط في زاويتها اليمنى.



الشاعر قاسم والي:

ستبقى بوحلة القصيدة العراقية باتجاه قضية الإنسان منذ ملحمة كلكاش وقصة الخليقة

حاورته: ابتهاج بليبيل



تحت ظلال (نخل السماوة) الشهير وليس ببعيد عن صوت القطار النازل
وحكايات (حمد وريله).. وقريباً جداً من (يا حريمة) وشجنها الحراق ولد
شاعر على أطلال (أوروك) التي سيعيد ثانياً بناء أمجادها (شعرا) ويجعلنا
نصغي إلى تراتيلها الأزلية..

نافذة الشتات

قاسم والي الذي اختار العمود شكلاً، فنجح في جرّه
إلى بوتقة الحداثة تلازم قارئه فكرة أنه يطل على

العالم من نافذة الشتات، يقول في حديثه لـ(الأديب
العراقي) عن (اللا أين - لا باب افتحه لا باب اغلقه
- خبأت صوتي ما بيني وبين فمي الخ)، التي لا
نعلم هل كان بحثاً عن ذاته أم لـ"كسر المعيار

العزلة وعزف عن النشر زمناً حتى أخرج مجاميعه
الثلاثة بأوقات متقاربة.
يقول "كنت منهمكا بالكدح اليومي من أجل تحصيل
قوت صغاري وضمان سلامتهم وسلامة المحيطين
بي من الأهل والأصدقاء وسلامتي الشخصية بلا
ريب في محيط شائه



والنقاد يحتطبون ليل الامثلة"، إنه، "قدري علي
أية حال. أحاول فقط أن أصل الى العالم الذي يطل
علي وأنا اقبع خلف نافذة الشتات تلك، لكنها ليست
كافية لمثلي على الأقل فهي مضسبة وخادعة والذي
تثيره من الأسئلة أكثر بما لا يقاس مما تعطيه من
الأجوبة".

فرايس القصيدة

الشاعر(الذي لا يجيد اللعبة لا يدخل الى فرا
القصيدة..) هكذا يقال ولكن عن أية لعبة تلك
تفترض معرفة القارئ بها، يسرد والي بأن
لا يجيد اللعبة لا يدخل إلى فرايس القصيدة
يقترّب من أسوار جحيمها).

ويقول: "تلك تتمّة الاقتباس وتلك لعبة
الشعر ذاته وهي بقدر بساطتها بالغة
التعقيد وتتعلق بمهارة الانشغال بالتنغم
ونبذ الضجيج ومهارة صياغة المعنى والكف
عن إطلاق الهراء وتلك اللعبة تتعلق بالشاء
بالقارئ، فالقارئ يستطيع ببساطة أن ينأى بس
وبصره عن أية قصيدة أو أن ينهمك بها بد
ذائقته ومزاجه ووعيه وكيمياء روحه".
ويتابع حديثه " لكن، المشكلة بتصنع الشعر وخر
الخائضين الكثيرين فيه دون مهارات تتيح الفرا

الطاحونة العمياء

وكان قاسم والي قد عكف على الأرجح إلى

يستطيع فيها الأحرار إطلاق أفكارهم علانية دون إثارة الشكوك والأسئلة ومكابدة النهايات الفاجعة وحتى لو كان ما أطلقه من نصوص إنسانية ووجدانية خالصة وعمومية تتعلق بالمشاعر التي يتشاركها الأسوياء من البشر فالأمر يتضمن

خطورة لفت النظر والاستدعاء لتمجيد الفاشية وتجميل القبح حيث تسحق الطاحونة العمياء من يلج فيها دون رحمة وتستنزفه حتى آخر قطرة من عرق جبين الحياء فلجأت الى اعتزال النشر والعزوف عن الظهور".

بعد ذلك عام 2003، صار والي على مشارف الخمسين منهكا من المكابدة كجندي في الحروب وكادحا في ساحات العمل اليومي وزاهدا في مباحج الظهور إن كان ثمة مباحج، كما يروي.

ومضى للقول: لكن فضاءً من حرية هجينة أسميتها حرية الصراخ أتاح لي أن أنشر (تراتيل أوروک)

الشاعر قاسم والي:



– ولد قاسم والي، في مدينة السماوة عام 1960،

– تخرج من دبلوم الصناعات الكيماوية، وعمل منذ العام 1980 في معامل الاسمنت في السماوة وكربلاء، قبل أن يصبح عضواً في الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق.

– صدرت له ثلاث مجموعات شعرية (تراتيل أوروک عن دار الينابيع بدمشق 2010) و (قراطيس بألوان راية عن دار تموز بدمشق عام 2013)، (يجري إلى اللا أين عن دار تموز بدمشق 2018).

و(قراطيس بألوان راية) و(يجري إلى اللا أين)". ويضيف والي: أظنني أكرر دائماً أن الإنسان منوط به أن يترك كلمة وأرجو أنني قد فعلت".

ونتيجة لذلك، كان الشاعر ابن بيئته وظروفه والمهيمنات المعرفية التي تمثلتها روحه وهو يطلق نصوصه بكل أنساقها البيانية والشكلانية وفقاً لتلك الأحوال والمقامات، كما يعتقد قاسم والي عندما اقترحنا عليه استنتاجاً افتراضياً ربما! لأي قارئ "مجهول" كما يقول. ثلاثة خطوط تحكم بناء نصوصه، ثمة نصوص يقرأها فيجد فيها اللغة والبناء الفخم، كأنما هي أقرب إلى تصوراتنا عن القصيدة التقليدية العمودية، حتى في شكلها الكتابي. ونصوص أخرى وهي الأعرض مساحة في مجموعات فيها اللغة الناعمة، اللغة الاستعارية الهائلة الصور فهي بالضبط قصيدة الشعر حتى في شكلها الكتابي. ونصوص أخرى فيها اللغة اليومية، الصور التي

تمس يوميات الانسان العراقي مثلاً " فيس بوك " أو " هواجس " وغيرها.

قارئ النصوص

نشير أيضاً إلى أن الشاعر قاسم والي في قصيدته يريد شيئاً منها، وربما كيف يريد، وإذا قلبنا المعادلة ما تريد القصيدة منه أو ما تريده، لكنه يصير إلى أنه يريد أن يستريح هو وشقيق روحه الذي هو قارئ نصوصه والذي يشاركه أزمته وقلقه وحزنه وفرحه وحياته وموته عبر أن نتوهج معا في أتون الكلمات.

إلا أن والي يرى عند قلب المعادلة بُعداً أكثر إثارة، ويقول إن " القصيدة لا تريد لكنه الهاجس الذي يأتي بها إنه متطلب كثيراً وأنا مؤمن بوجوده مثلما أنا موقن بوجودك وبأنك من يسألني الآن حتى أنني اتساءل كثيراً بعد الفراغ من كتابة نص

الشعر كائن فطري وهو كائن مناضل فبعد أن تسيد وخصوصاً في الأمة التي تتحدث العربية طويلاً في غياب نسبي للفنون الكلامية الأخرى يجد نفسه الآن في خضم محيط نشاسع من السرد والفنون البصرية والسمعية والميدانية الجبارة التي اجتاحت العالم يحاول استعادة ما يستطيع استعادته من المساحة الكبيرة المقتطعة منه.

ما كيف كتب هذا النص؟ أو كيف جاء هكذا؟ السؤال هنا يتوجب توجيهه لهاجسي وليس لي على أية حال ولا أرى أنه يمكن مساءلته حتى من قبلي".

من هنا، يعتقد والي أن الشاعر مشغول بإثارة الأسئلة كطفل يدرج في العوالم الغامضة المثيرة التفاصيل التي تستدعي الأسئلة العسيرة على الإجابات.

يقول إن " الفلاسفة منهمكون بالإجابات عن أسئلة الأطفال والشعراء وما زالوا، لكن المتصوفة اختاروا أقصر الطرق إنهم يشبهون الضوء الذي يمضي مختاراً أقصر الطرق – خطه المستقيم – دون لف ولا دوران بين ذواتهم التي ذابت بالذات العليا بأقل ما يمكن من العناء ليتني منهم.

وكانت بعض الصحف والدوريات العراقية والعربية قد نشرت للشاعر قاسم والي، كما وقد اشترك في عديد المهرجانات والملتقيات الأدبية والشعرية، وتناول شعره الكثير من نقاد الأدب منهم (د. عبد الرضا علي ود. مرتضى الشاوي ود. حسين سرمك حسن. ود.

عبد المطلب محمود وعباس العوفي وحמיד حسن جعفر وبشير حاجم) وغيرهم، وكان شعره محل دراسات أكاديمية داخل العراق وخارجه.

الشعر كائن فطري لعل السؤال الذي ظل يشغل تفكيرنا الآن هو: إلى أين تتجه بوصلة القصيدة

مدونات اللحظة في الأزمات الحرجة

د. رحمن غركان

الوقائع واستنطقها ، وأتت إلى الأشياء فوظفتها، وتلقت المعاني فتلقفتها؛ نشرًا وتأويلًا؛ وحينئذ يكون الفعل التدويني وعياً خالصاً مأهولاً بأنظمة أفعال جزئية، تتعامل معرفياً، مع قضايا معينة، أو ظواهر مقصودة، أو لنقل: مع أشياء البشر والحجر وما يتنفس هواء الحياة. مدونات اللحظة هي أنفاس هذا العقل، ونبض هذا القلب، وهما يتعاوران كيميائيات التلقي وأشكال التأويل، في

المدونة فعل مبني على نظام صادر عن نوع المدونة ومكوناتها، وهي فعل لحظة يحتقب ثقافة وعي المدون وعمره الإبداعي، ولذلك فهي تضرب جذورها في تاريخه الذي تستمد منه إمكاناتها اللازمة للتأثير، فهي لحظة فعل ذي نظام، ولحظة وعي ذي تاريخ، ولحظة بث ذي إمكانات؛ لا بد أن تكون عميقة فيما صدرت عنه، عالية فيما تذهب إليه. لأنها ثمرة عملية زراعية ذات أبعاد، قرأت



على أنها ظاهرة تصنيفية بحثة لجأ إليها النقاد والباحثون لتيسير البحث في متراكم المنجز الشعري وغيره من الفنون في محاولة لاستقراء المهيمن الفني والفكري على جيل معين وفق ظروف ذلك الجيل السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية وإيجاد علائق متشابكة ومتباينة لكل جيل وفيما يخص الشعر والشعراء فهو وهم غير معنيين بها البتة.

ويقول كذلك إن "الشعر كائن فطري وهو كائن مناضل فبعد أن تسيد وخصوصاً في الأمة التي تتحدث العربية طويلاً في غياب نسبي للفنون الكلامية الأخرى يجد نفسه الآن في خضم محيط شاسع من السرد والفنون البصرية والسمعية والميديا الجبارة التي اجتاحت العالم يحاول استعادة ما يستطيع استعادته من المساحة الكبيرة المقطعة منه، ولأنه فطري ومناضل أستطيع تأكيد ديمومته ولكنني لا أستطيع التنبؤ بما سيكون عليه في المستقبل من حيث الأنساق الشكلانية والبيانية".



العراقية لاسيما بعد هذه الأزمة التي يمر بها العالم؟ فكان جواب الشاعر قاسم والي أنه متى كان العراق خارج الأزمة أو متى كان

الإنسان خارجها.. بوصلة القصائد باتجاه الإنسان هنا وفي أي مكان.. هنا منذ أول تهويدة أم لطفل وترنيمة في جنبات معبد ومجلس ندب على فقيد، ستبقى بوصلة القصيدة العراقية باتجاه قضية الإنسان هنا وأينما يكون منذ ملحمة كلكماش وقصة الخليقة.

كما وقد رأى والي في معرض حديثه عن إمكانية أن تتحقق الحداثة الشعرية في بنية القصيدة العمودي، أن الحداثة عموماً والحداثة الشعرية بوجه خاص مفهوم عائم فكل حادث يصبح من الماضي بمجرد حدوثه لذلك تصبح الأحداث عموماً بما فيها الشعر مستغرقة بهذه المطاردة التي لا تنتهي والقصيدة العمودية واقعة بهذا الاستغراق بلا شك عبر كل الحقب والأجيال.

لقد كان والي ينظر إلى ظاهرة الأجيال الشعرية التي شاعت في الشعرية العراقية في القرن العشرين

سياقات إبداعها النص الذي يدون في اللحظة عمرها جارياً بين صفتي : الماضي والمستقبل مدونة اللحظة نهر لا تعبره مرتين.

أما الأزمة الحرجة أو الأزمت الحرجة فهي قصور عقل ما عن الإحاطة بواقع ما . فهي سؤال مستفز يبحث عن إجابة مطمئنة ، شيء من عالم الأسئلة ، لا يريد لك أن تتصالح معه ، بل أن تضع له حلولاً ، أن تريح الأسئلة المنفصلة بإجابات هادئة . فالأزمة صمّت ذات أو ذوات بين يدي أسئلة ، أو فيض أسئلة ، يريد طمأنينة الإجابة ؛ والأزمات الحرجة قصور ثقافة معينة في مرحلة ما ، عن الإجابة عن أسئلة مصيرية .

في الأزمة يتنفس الوعي ببطء فرط انفعاله لذلك تكون حرجة من ذلك الإختناق ، ومن ثمة يستدعي عبور الأزمت جهاز تنفس يتصل بعقل هادئ في تحكمه ، وقلب مطمئن إلى حكمته . لأن الأزمة - من وجهة أخرى - من صنع المأزوم لا من فيوضات الواقع الذي يمتلئ بأسئلته حين لا يتسع معها امتداد نهر الأجوبة.

ومن هذا نخلص إلى أن الأزمة الحرجة أسئلة ، وأن مدونات اللحظة إجابات ، وهنا ينبثق سؤال يقول : ما الصلة العضوية بين الأسئلة الحرجة وإجابات اللحظة ؟

ينتمي الإنسان للحظته

فسمة توثيق
الإحساس بالأشياء،
الإمسك باللحظة
الراهنة وتسويقها
للغد، محاولة الإمسك
بالغياب قبل أن يوول
إلى غيابه.

الراهنة إنتماءً ؛ ماضياً مستقبلياً في آن معاً . ولذلك تشكل اللحظة مسيرة ، والتضحية باللحظة أزمة حرجة ، لأن تلك التضحية قصور عن الدفاع واستسلام للغياب . ولذلك تبحث الأزمة في لحظتها عن فعل ، لأن كثافة الأسئلة هناك تريد ولو بصيص أمل من إجابة . وهناك يجسر الصلة بين أزمة الأسئلة ومدونة الإجابة في لحظاتها الآنية سرعةً بديهية واجبة ، وفي لحظتها التأويلية ثماراً تجربة ناضجة ؛ أتت أكلها . وفي البديهية ارتجال كبير وثقافة شفاهية عريضة ، ونزوع عقلي حيناً ، وعاطفياً حيناً أخرى . وفي نضج التجربة سكون إلى المعطيات وركون إلى ممكناتها ، وهذان يستدعيان أن يكون النضج متجدداً وليس ساكناً ومتعدداً وليس واحداً ، لأجل أن لا تموت المعطيات بالثبات على حالة واحدة ، ولا نقف مع ممكناتها على وظائف أحادية ، ومن ثمة إذا لم تنتج أسئلة الأزمت الحرجة مدونات إجابة مرضية ؛ فستقع الأشياء في غيابتها .

وهناك نوعان من الأزمت يخلقان وجهين للمدونات حيث هناك أزمت ثقافة أمة من الأمم ، تخلق مدونات ذات وجه جماعي ، تحضر الفردية فيه لبنة جزئية في بنائه الجماعي العام . وهناك أزمت ثقافة فرد ، تبدع مدونات ذات وجه فردي مائز ، تحضر الـ (

أنا) فيه ؛ فاعل إيجاباً لازدهارات وجود ، وغالباً ما تركز الإجابات عليها أو تصدر عنها . وأحسب أن توثيق الصوت ، وتوثيق الإحساس بالأشياء ، الإمسك باللحظة الراهنة

وتسويقها للغد ، محاولة الإمسك بالغياب قبل أن يوول إلى غيابه ، تعويض الفعل بالصوت والصوت بالفعل ، يجعلهما يتناوبان أو يتساويان ، كل ذلك قاد العقل البشري إلى الفعل التدويني ، إلى المدونة ؛ سواء أكانت حجراً ، أم رقماً طينياً أم منسوجاً من البردي أم جلد حيوان أم ورقاً من نوعاً ما ، وصولاً إلى اللوح الإلكتروني ، والتدوين في الافتراضيات وعالمها الرقمي ؛ لأن الأزمة جزء وجود فأن المدونة بعض إجابة من حل ، ولأن الأزمة شرط في الحياة ، فإن المدونة جزء البقاء .

وفي حياة الناس كان العالم الآخر ، العالم الغيبي ، عالم الروح ، عالم المادة العصية على التأويل ، نهر أسئلة هادر صارت الناس تسبح فيه بين ناج وغريق ، لأن أسئلته أزمة حرجة ولهذا جاء الأنبياء بمدونات اللحظة ، مدونات السماء ، الإجابات الهائلة .

ولأن ما يراه الناس ولا يحيطون به علماً يذهبون إلى تأويله وتفسيره ، فقد ظهرت الأساطير بوصفها مدونات شفاهية مرتجلة أو تأويلية ، الأساطير مدونات ذات إجابات متخيلة عن أسئلة عصية على

أن الحياة أزمة أسئلة،
والهوت سلة إجابات
في الزمان ، وسقفاً
حتمياً لكل اتساع
المكان إلى غيابه.

الإجابة .
ولأن الإنسان كائن
عقل يتنفس بلسانه
ومنه ، هواءً من أصوات
وكلمات ، يحسها أفعالاً
ويدريها حيوات ، ويشعر
بها ومن خلالها ، شعوراً
ينسجه نظام حركة

الأصوات والجمل والمعاني والسياق والنسق فقد ابتكر المدونة الشعرية بوصفها إجابات تخيل ممكن أو محال تتيح لتخيل الحياة من لدن المتلقي ، أن يشعر بالحياة ويعيشها وينجزها في خلال هذه المدونة الشعرية الواجبة .

ولأن أسئلة الأصوات الباحثة عن حركة نظام في النغم ، كانت حرجة في مرآيا الروح والعقل والقلب فقد ابتكر الإنسان المدونة الموسيقية بوصفها إجابات ممكنة عن أسئلة الأصوات تلك .

ولأن البصيرة توجه البصر في تأمل أسئلة الألوان فتخلق أزمة في إعادة خلق الأشياء والمعاني بألوان على مساحات الممكن ، فقد ابتكر الإنسان مدونة الرسم لتجيب عن فائض أسئلته تلك .

ولأن الحجر بشر من وجهة نظر المعنى ، فهو يطرح أسئلة حرجة ، تتصل بأزمة حلول الإنسان فيه ، ليس صنماً أو موتاً ، إنما شؤون حياة ؛ مكانية زمانية في آن معاً ، فقد ابتكر إجابات هائلة في سكون العقل إلى مكانية الحجر ، وسكون القلب إلى زمانيته فكان أن وضع المدونة النحتية ومدونة العمارة . وهما يتضمنان إجابات واسعة

لسفر الإنسان في أماكن الحجر عمارة ، وفي أزمات
النحت مأرب أخرى .

الفنون كلها ومنها الآداب ، في كل فن منها وفي
كل نص من ذلك الفن ، وفي كل جزء من ذلك النص ،
وفي كل معنى من ذلك الجزء ، أنجبته أم على إثر
إقترانها بأزمة حرجة ذات أسئلة شتى ، فجاء ذلك
المولود حاملاً إجابات كثيرة في مدونة من لحظة ما
. ولذلك فإن الأزمات مخاضات تلد مدوناتا وهي
تحمل الإجابات ، ومن ثمة ، لا يستغني الإنسان عن
الأزمة ، لأن المواجهة بناء ، ولأن التحدي إضافة
، ولأن التحمل ثبات ، ولا ينفصل عن الإجابة في
خلال مدونة معينة ، لأن يريد أن يكون موجوداً في
ما يعاني وليس في ما يعني فقط . عجيب شأنه : لا
ينفصل عن الإبداع بمعزل عن الأزمة ، ولا عن مدونة
اللحظة بمعزل عن الإجابة . إنه مخلوق الجدل الدائم ،
والكبد الشاق ، وفائض الـ (أنا) ، يبحث دائماً عنه
في نهر أزمات حرجة جار ، وضاف تدون إجابات
لحظته كل حين . أما النوع الثاني ، أعني : أزمة ثقافة
الفرد فهو مخلوق من ثنائيات : (الماء - النار) .

لا بد للنار من أن تظل مشتعلة تحيط بنا حرارتها ،
حتى ننضج تحت خيمة لهيبها ببطء ساخن ، لأن
النار الهادئة مصدر صناعة الماء : الماء يصدر عن
النار ، وهي التي تمدّه بالغيث وتغذيه بالسحاب ،
والغيث بكل أنواع سحبه هو خلاصة تلك النار ؛
بمعزل عنها يجف العالم أولاً ، وينطفئ قبل ذلك
(الأول) .

أنسنة الأشياء واستنطاقها وثنائياتها

المتضادة في « السنونو »

خضير اللامي



ماهي دلالات هذا العنوان
وما هي تأويلاته ؟!

وهنا ، فإنّ هذا العنوان ، السنونو ، يتكشف لنا عن
مدلولات متن نص القصص القصيرة جدا ، للولوج
الى العتبات الأساسية ، في ثنايا ومحتوى هذه
القصص ، وبطولة المكان فيها ، وثنائيات الأشياء
المتضادة وأنسنتها ، وغيرها ، التي استنطقها حنون

يحلم العالم فينا ديناميكياً
نيتشة ..

السنونو هذا لا يطير بعيدا ، ولا يُمسك باليد ، فهو
كائن زئبقي ، إنسيابي ، برشاقتة ، وخفة طيرانه ؛ إذ
يمر بك طائراً مهفهفاً ، بجناحيه الرشيقين ، مخلفاً
وراءه ، نسمة هواء عذبة ، تلامس وجهك كحلم ،
تتمنى أن لا تتلاشى أبداً .

ومن مجازات ذلك : أن صارت الحاجة أما بارة بـ
(الاختراعات والابتكارات) ، وأن صارت المنجزات
أبناءً بررة بالمعاناة والصبر والتحمل ، وأن صارت
الحياة مولوداً صادراً عن الموت ، لأن الحياة أزمة
أسئلة ، والموت سلة إجابات في الزمان ، وسقفاً
حتمياً لكل اتساع المكان .

الشاعر لحظة كتابة القصيدة يعيش أقصى الأزمات
الحرجة ، ولكنه حين ينجز تجربة نص جديد مبتكر
حديث فإنه يقف على أعتاب مدونة الإجابة .

والسارد الرائي في الحكايات والقصص والروايات
تحتله الأزمات الحرجة ، وتتمكن منه أو تكاد ، لولا
أن يجد في جديد مدونته ، أعني الجديد فقط إجابات
جامعة مانعة أو تكاد . في الجديد حين ينولد ، في
الجديد حيث ينولد إجابات تغذي الأسئلة بالشفاء
من أزمة الصمت .

العالم في مختبره أيّاً كان تخصصه العلمي ، إنما
يسكن إلى أزمات حرجة تبدو مستعصية على الحل
حتى تقف معها التجارب العلمية الصرف على
اختراع إجابات ترسم لخريطة الحياة هناك طرقاً
كثيرة تمسك بطريق الوصول جواباً .

أزمة ثقافة الفرد ، أزمات مسيرة الحياة ، هي
أوجاع في معنى اللحظة ، ولكنها ذات فضل كثير
على مستقبل الأيام ، لأن مدوناتها الكثيرة تضع
إجابات كاشفة وتنجز حيوات متعددة ، وتصير
معها النيران إلى مياه كثيرة في أرض تلك المدونات
وفي سمائها .



مجيد ، من انسان وحيوان وجماد ، وماذا ترمز لنا هنا ..وهنا ايضا، فإن في كل قصة قصيرة جدا ، من هذه القصص ، ينطبق عليها تعريفنا للسنونو أعلاه ، فضلا عن ذلك ، أنها تدفعك للتأمل والتحليق ، في ثنايا رؤى الأحلام والمخيال اللذين ، وجماليات السرد الممتع ، الذي يأسرك ويرفعك الى فضاء سماوي، ويمنحك فضلا عن ذلك كله ، حكمة وتأملا ، في عالم جمال القصص القصيرة جدا ، فهي أي القصص هذه ، سنونات ذات خفة ورشاقة ونسمة هفهفة أجنحتها .

ومع كثرة تعريفات هذا الجنس الأدبي الحديث ، تباينا وتطابقا ، يأتي هذا ، ربما لأنه جنس أدبي حديث المنشأ ، لا تمتد وتغور جذوره عميقا في تاريخ الادب العربي ، كما هو شأن الرواية والقصة القصيرة والشعر الخ ، وقد تتطابق هذه التعريفات أو تتباين ، أو تتمايز ، أو تتنافر بعضها البعض . ولكن على العموم ، فإن هذا الجنس الأدبي بالرغم من كثرة تعريفاته ، فقد امتدت جذوره عميقا ، لدى المتلقي أو الناقد فضلا عن القاص ، وأن جميع هذه التعريفات في نهاية الأمر ، تذهب لتصب لصالح القصة القصيرة جدا ، وإن تباين بعضها البعض ..

السنونو هذا، هو لقطة ذكية لتعريف القصة القصيرة جدا ، وهو كما أرى أجمل تعريف لها . في بداية مقالنا هذا، كنت اتساءل قبل أن اقرأ هذه الباقة الفنية من القصص القصيرة جدا : ولماذا السنونو هذا عنوانها؟! لأنه خفة في الطيران ، ورشاقة في الحركة ، وهفهفة ، صعودا ونزولا وانسيابية ؟ أم ليس له مثيل بين الطيور كبيرها وصغيرها ؟.. لذا

، أرى هنا ، أننا لا نملك إن اردنا أن نعرّف القصة القصيرة جدا ، إلا أن نقول إنها سنونو وكفى ! ونمنح براءة الإبداع هذه الى حنون مجيد .. وما دمنا كذلك ، اذا ، فقصة السنونو القصيرة جدا في أدناه ، هي تعريف دقيق وواف وشامل ، في هذه الحقل الأبداعي القصصي كما أزعم :

السنونو ..

سألت الحمامة الغراب : ما هو تعريفك للقصة القصيرة جدا يا غراب؟! قال : هي خطف على الحياة لخطف ما يخطف ، قالت : قل هي السنونو يا غراب ، قال : احسنت هي السنونو يا حمامة ! لكن ، أعرف تماما ، أن ما يحمله هذا العنوان ، أي عنوان هذه القصص ، يعبر عن قصدية المؤلف بدقة .. إذ أن كل شيء فيه يحمل مقاصده ونواياه ، واغراضه ، ومفتوح على التأويل وتعدد الرؤى، بما في ذلك ، النقاط والفوارز ، وعلامات الإستفهام والتعجب الخ .. إنه نظام دقيق جدا ، أجاد ممارسته حنون مجيد بمهارة ؛ ولنضرب هنا امثلة للتوضيح أكثر في سياق مقالنا هذا ..

هذه الباقة من القصص القصيرة جدا ، لحنون مجيد ، تدفعك عند قراءتها أن تتوقف كثيرا ، وتتأمل كثيرا، وتجنح بخيالك وتسموبه ، وتتساءل : هل من المعقول لبضعة أسطر مشحونة ، بالفن والإيحاء والتأمل ، الذي يقترب احيانا من التصوف ؛ هل من المعقول ، تمنحك هذه القصص حكمة ، وأفقا إنسانيا ، وارتواءً نفسيا وجماليا ، وتطلعا أكثر، لما

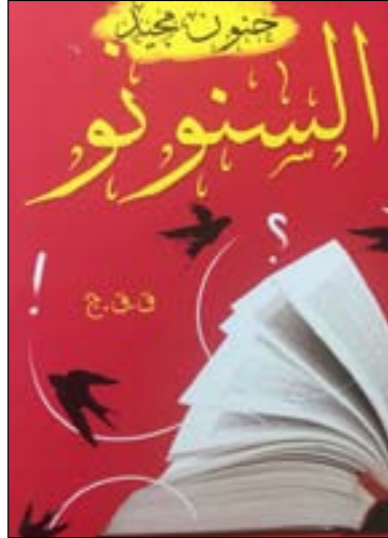
هو خبيء ، في ثنايا كلماتها الموحية الصادمة ، المتضادة ، والمؤنسة .. وكل قصة قصيرة جدا ، من قصص هذه المجموعة ، مضمونا وتقنية واسلوبا ، توفر لك الوقت ، وتجنب السرد المسهب ، لما هو سائد في بعض الاجناس الادبية عموما .

ولو جمعنا احداث هذه القصص ، وشخصياتها وطريقة سردها واسلوبها وضرباتها الفنية المتساوقة ، لرأينا أنها بالتمام ، لا تختلف عن أي رواية قصيرة او طويلة ، وزع حنون مجيد عناوينها هذه على شكل ابواب صغيرة جدا ، اسماها قصصا قصيرة جدا ..

وبالتالي ، فإن هذه القصص القصيرة جدا ، اللوحة الموحية والساحرة ، هي لمسات إنسانية عذبة ، وضربة يتقنها صاحبها بمهارة قل نديرها ، فجمله معبأة بالإنفجارات ، ومشحونة بالتأملات العميقة، التي تقترب من تأملات صوفية ، تنقلك في نهاية الأمر ، الى عوالم حلمية تخترق الخيالات ..

تتميز قصصه القصيرة جدا هذه، بفخامة اللغة وإيجازها ، فضلا عن شعريتها ، وتكاد أن تكون ذات لمسات إيحائية ، يلفها الغموض أحيانا ، وتجعلك تتوقف عندها وتتأملها أحيانا أخرى، لا تريد أن تقرأها ، ولا تغادرها ، كما لا يمكن هضمها بسهولة . ذلك أن القاص حنون مجيد ، متمرس بإيجاز اللفظ ، والدلالات الإيحائية والشعرية ، وسعة المخيال والرؤى، بكلمات موجزة وموحية وبمقاطع قصيرة جدا ، تكاد أن تقترب من التأمل الفلسفي ..

وكما تقول الناقدة السورية ، سمر ديوب في مقالها:



حنون مجيد

لو جمعنا أحداث هذه
القصص ، وشخصياتها
وطريقة سردها
واسلوبها و ضرباتها
الفنية المتساوقة ، لا
لرأينا أنها بالتمام ، لا
تختلف عن أي رواية
قصيرة او طويلة

الثنائيات الضدية في
القصة القصيرة جدا..
تقوم القصة القصيرة جداً
على صورة وامضة تولد
في ذهن المتلقي فائض
معنى يُدرَك بالتأويل،
فيعيد تشكيل الواقع على
وفق رؤيته ورؤياه. وتغدو
اللغة أيقونية، تولد دهشة ؛
لوجود فائض المعنى. وثمة
فرق بين المعنى الذي ينقله
الخطاب، والمعنى المتشكّل

في ذهن المتلقي، فالقارئ منتج آخر للنص الأدبي،
يغني النص بقراءته، وفي كل نص أدبي مستويان:
مستوى يلاحظه القارئ العادي، وهو المعنى، وآخر
يحتاج إلى تأويل، وهو فائض المعنى."
إذن، هنا، لا نعطي تفسيراً او تعليلاً لهذا النوع من
الجنس الأدبي، كما يبدو للمتلقي، اذ على الناقد
الإبداعي، إن صح التعبير، التعامل مع النص
الإبداعي والقصصي القصير جداً، على وفق ما
جاء اعلاه؛ لأنه أي الناقد المعاصر إن لم يرق إلى
مستوى النص الإبداعي، وبالتالي الاقتراب مما
يقوله السارد، فإنه والحالة هذه، يكون قد ابتعد عن
مهمته الحقيقية كناقد وكمثقف في آن، ويبقى يراوح
في مكانه. أي أنه لا يتجاوز ذاته، وبالتالي، فإنه
والحالة هذه، لن يستطيع أن يقدم قليلاً او كثيراً
لعملية نقد النص الإبداعي المتميز.
إذن، بعد هذا، لنعد إلى عنوان مقالنا، ونتحدث

عن مضمونه إنطلاقاً من
القصص القصيرة جدا هذه
، بعد أن أوفينا تعريف هذا
الجنس من الأدب ، تعريفاً
وافياً بوصفه قصصاً
قصيرة جداً ، ولنتحدث
بإيجاز لماذا تضمّن متن
القصص ، هذه أبطالاً
وشخصيات من حيوانات
، وحشرات ، وأشياء أخرى
متضادة ، كالجماد على
سبيل المثال . ولنأخذ أمثلة،

أو عيّنات لنوضّح لقاريء هذا النوع من الجنس
الأدبي، ليكون على بينة تامة ، من مرامي القاص
حنون مجيد بهذا الشأن ، وبالذات ، لماذا أنسناها
، واستنطقها ، وجعل منها متضادات ، ولتذهب
تتحدث بلسان بليغ . نقول هنا ، أو بالأحرى ، نطرح
سؤالاً قد يحمل مضامين بليغة ، لماذا يستنطق
المؤلف هذه المخلوقات ، ويجعل لها عالم خاصتها،
ويزجها في مشاكل شائكة ، كما لو أنها مخلوقات
أدمية .. إننا هنا ، مدفوعين لنتساءل عن سبب هذه
الإستعارة، ربما يجيب عنها المؤلف أو القاريء ، أو
الناقد حصرياً. ولماذا يستنطقها ويؤنسها ؛ وهي
ذات عالم خاصتها الفسيح ، الذي يعج بصراعات
ابتداء من النملة ذات النظام الحياتي الدقيق ،
إلى الفيل أو الكركدن اللذان لا يحسان غير ثقلي
جسديهما .. وهل أن القصة القصيرة جدا لا تحتمل
على قصرها طرح مشاكل معقدة ومتشابكة ، تعج

بها مجتمعاتنا؟! أو هل أن إنساننا لم يعد قادراً على
طرح تفاصيل مشاكله الحياتية والمجتمعية؟!.. إن
هذه القصص القصيرة جدا بوصفها جنساً أدبياً ،
لا تملك إلا أن تطرح تساؤلات عن الكون والحياة
والانسان معا ، كما قلنا في متن مقالنا هذا..
إذن ، وعلى العموم هنا ، فإنّ الادب الإبداعي في
جوهره ، لا يقدم لنا حلولاً وأجوبة جاهزة لنص ما؛
إنما هو يطرح علينا تساؤلات ورؤى وتأمّلات، بل
ثمة أسئلة تستولد أسئلة أخرى ، في النص الواحد ،
وبذا ، فإنّ المتلقي يجترح نصه إياه ، طبقاً لقراءته ،
وانحداره التاريخي والفكري والاجتماعي والنفسي،
وحتى الفلسفي . وهذا الجنس الأدبي من القصص
القصيرة جدا ، على قصره جدا وقصر عمره ، كما
نرى ، فهو مشحون بنصوص أجوبة متباينة واحياناً
معقدة ومتشابكة، بموقف فني يحاول فرض نفسه
، بوصفه عملاً إبداعياً ، متجاوزاً لما قبله.. إذ كلما
قصرت القصة القصيرة جدا ، إتسعت رقعة أجوبتها
، وكما يقول النفري: " كلما اتسعت الرؤية ضاقت
العبارة . " : هذا يعني ، أنها ، أي العبارة ، مشحونة ،
أو معبأة بمضامين لا يعرفها أحياناً حتى منتجها ..
إذن، لنأخذ عيّنة ، أو بالأحرى ، عيّنات من
مخلوقات حنون مجيد المؤنسة والمتشيئة ،
فضلاً عن المتضادات التي استنطقها ، في جسد
هذه المجموعة، لتحمل فلسفته ورؤيته في الحياة
. وازعم هنا ، أنني ارتقيت إلى ما يقوله صاحبي
المبدع حنون مجيد ، من طرح بعض تأملاته في
عالمنا هذا ، ليقدّم لنا نممات صغيرة جدا ، تكاد
تكون مجهرية ، لكنها كبيرة كفلسفة وتطلع ورؤى،

إزاء العالم والكون والحياة والانسان عموماً ، في
عالمه القصصي القصير جدا هذا ..
وتجلّت قدرة حنون مجيد ، في هذه الشذرات
الإبداعية، ليمنحنا لوحة فنية تأطرت ابعادها
ومضامينها ، في ثنايا هذه المجموعة، ليقدمها لنا
بأقة قصص قصيرة جدا ..
ونرى هذه الثنائيات مبثوثة في ثنايا متن سرد هذا
الكتاب ؛ مشكّلة بذلك ظاهرة بارزة في جسد هذا
النص؛ وتكاد أن تكون ايضاً انتقاء واضحاً ، لهذه
الظاهرة التي يبدو فيها السارد ؛ وفي محاولة منه ،
كي يتجاوز ما كتب في هذا الجنس سابقاً .
انطلق حنون مجيد في مجموعته هذه من المتضادات
الثنائية المتوزعة على متن هذه المجموعة ، من
رؤية فلسفية ونظرة شمولية للحياة والعالم ، وراح
يبث مفاهيمه الفلسفية والفكرية في ثنايا هذه
القصص القصيرة جدا . فهو وبوصفه مبدعاً في
هذا الجانب من الفن ، يحرص على اقناع القاريء
وجذبه ، إلى ضرباته الفنية ، ويحرص ايضاً في
ثنائياته الضدية هذه ، على قواعد ونظم ابداعية
لفن القصة القصيرة جدا ..
وما يتلاعب به حنون مجيد ، في ثنائيات القصص
القصيرة، جدا هذه، والمتضادة جدا ، راح يتلاعب
ايضاً بثنائيات اللغة . وقد بلغت هذه الثنائيات
المضادة والمستنطقّة ، ما يعادل أكثر من ثلثي هذه
المجموعة القصصية جدا ، ولنقرأ عيّنة قليلة من
نصوص هذه القصص جدا وكما يلي ، والتي أراها
تشكل إنموذجاً لقصصه القصيرة جدا . وأولى هذه
القصص ، وأهمها التي يستنطقها السارد حنون

مجيد والتي تدمي قلوب جميع الكتاب والمبدعين العراقيين هي قصة: القصة القصيرة جداً، التي راحت تبحث عن وردة سوداء تعلقها على ياقة معطفها لتحضر عزاء الشاعر الصديق على الطائي، ثم تليها عينة عشوائية اخرى من القصص القصيرة جداً:

القصة القصيرة جداً

أحزن القصة القصيرة جداً نبأ وفاة الشاعر الجميل "علي الطائي" x. طافت على قصائده النادرة، ثم تحولت نحو الحقول والأنهار والجبال؛ تستقطر مروءاتها من أجل وردة سوداء؛ تعلقها على ياقة معطفها لتحضر عزاءه، وهناك تبكي .. وهذه قصة ثنائية بين ذكر وانثى للتلاعب بمفردات اللغة كما قلنا اعلاه ..

فرصته اللغوية ..

كان / كانت، يسير / تسير أمامه، يتثنى / تتثنى، أنثى بلباس ذكر، ذكراً بلباس أنثى، قبل أن يلحق به / بها، ليعرف شيئاً عنه / عنها، وقفت عربية له / لها، والتقمته / والتقمته، تلك اللحظة كانت فرصته اللغوية التي ضاعت عليه. وهذا حوار ثنائي يستنطق فيه السارد الشجاعة والجبن:

افتراق

سأل الجبن من لا يعرف إسماً له؛ أتعرف الجبن؟ قالت الشجاعة لمن لا تعرف له إسماً كذلك؛ كلا. وأنت أتعرف الشجاعة؟ رد الجبن كلا. قالت وهي تنهض؛ إذا لفترق. قال وهو يغادر؛ هو ذا الرأي الحكيم. وهذا حوار ثنائي اخر يستنطق فيه القاص حنون الامانة والغش .

حوار الأمانة والغش

قالت الأمانة للغش؛ أنت تصطبغ بلوني فتغش الناس، ومن غشنا ليس منا. ردّ الغش؛ هذا لكي أعيث. ردّت الأمانة؛ ولكن مرة واحدة وليس مرات، فمن يعيش بالحيلة يمت بالفقر، أما سمعت؟ قال بلى سمعت وكنت كلما نظرت حولي قلت "مَثَلٌ قديم"، ولا أدري حتى الآن إن تغير شيء! هنا، في هذه القصة ادناه، وهج صوفي للمؤلف حين يتألق في مناجاة ذاته ..

عالم مغلق

قالت القطة لأختها القطة: ما لصاحبنا يحمل عصاه علينا اليوم؟ ردّت؛ لعله يلهو. قالت أيلهو بعضاً؟ أجابت؛ ربما برصاص غداً. دعته؛ إذا لنرحل إلى عالم ليس فيه عصي وليس فيه رصاص، قالت؛ لن تجدي!

(المدعو صدام حسين فرحان) المفارقة والسخرية الهادفة

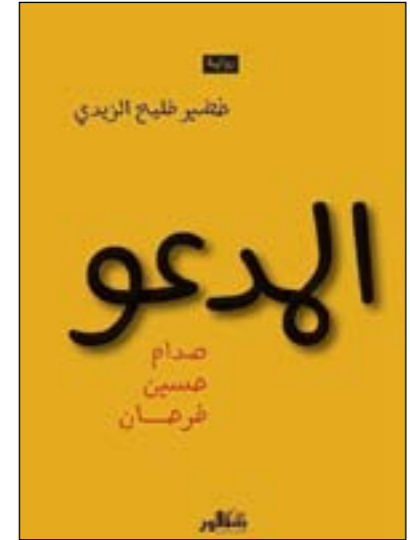
علوان السلامان



وتجربة الروائي خضير فليح الزيدي في (المدعو صدام حسين فرحان) التي نسجت عوالمها النصية انامله واسهمت دار سطور في نشرها وانتشارها /2019.. كونها نصا يعالج شكلا من اشكال الاسقاط النفسي وهو يصور الصراع بين الذات والموضوع بلغة المجاز الرامز التي منحت النص عمق الدلالة وغاية القصد.. فضلا عن استخدامه تقانة التقطيع المشهدي للوصول الى غايته وسبر

النص السردي بوصفه خطاب غني الدلالة لاتسامه بالوعي الجمالي والفكري الناقل للتجربة بتجلياتها وبعدها النفسي.. لتحقيق المتعة الفكرية بالتساؤل واستنطاق ما خلف الالفاظ والمشاهد من جهة والمنفعة الروحية عبر جمالياته واسترساله من خلال استثماره للقدرة اللغوية التصويرية الايحائية بوعي متخيل من شأنه التعبير عن ثقل الوجود وما ينتج عنه من توترات واوجاع..





خضير فليح الزبيدي

احداثها بعيدا عن الخطية بسياق زمني يمكن ان يخلق حدثا ينمو نموا عقلا نيا.. اضافة الى انها تتراكم بتوال خالقة لمشاهده المرتبطة بخيط رفيع من الواقع ويوحدها سياق فكري يكشف عن براعة الراوي العليم التي تظهر في نسجه الحدثي وحركة شخوصه دون ان تفقد صلتها الوثيقة من الداخل عبر لغة يغلب عليها التجريد والشاعرية الرامزة.. الممزوجة بالفكاهة والمفارقة التي تقدم خدمتها الفكرية بحيوية سرديّة تبعد المستهلك (المتلقي) عن الشرود الذهني..

- اسمك صدام حسين فرحان.. هاهاهاه.. لا يجوز بهذه الامة العظيمة اثنان صدام هيببي.. فالعمق السوقي للاسم سوف يتعارض مع تكتيك المرحلة، عليه قررنا تغيير اسمك، الامة لا يقودها الا الرجل الواحد الاوحد/ اسميك صدام بالحاء لك/ وبالميم لي، ها هههه..

- بكيفك سيدي من يدك اليمين الى يدك الشمال، أفعل ما تراه مناسبا.. /ص 206.

وهناك المفارقة الاسلوبية الادهاشية.. (صدفة غريبة لا تحدث حتى في الافلام.. انت عبدالكريم قاسم وانا صدام حسين.. يلتقيان من جديد..

- كلا.. نحن حاملان لاسمين متناقضين فقط.. لكن صداما حاول اغتيال عبدالكريم.. ربما تحاول اغتيالي بعدما تنتهي حكايتك.. /ص 67.

وهناك السخرية الهادفة.. الكوميديا السوداء التي تعترى الزيف وتكشف عن الخطيئة وتحد من الفساد بطريقة ادبية خلاقة كونها سخرية واعية تحمل بين طياتها عمق المعنى بسخريتها القائمة

على المفارقة في سير الحدث.. لذا فهي تترجم حاجة انسانية وتشكل انعكاسا تصويريا لحالات استثنائية بلغة لا تكتفي بكونها اداة توصيل وانما تنزع الى المعنى الدلالي الذي يكمن في السياق.. فضلا عن تميزها بحمولاتها الاجتماعية والنفسية واشتغال منتجها على تيمات متعددة داخل نسجه السردية، ليخلق عالما مكتظا بالمفارقات القائمة على المتناقضات وانفتاحها على واقع متعدد الشرائح الاجتماعية.. وبعض الجوانب التاريخية مما اضفى على السرد بعدا تشكليا معمقا في تحديد الابعاد المشهدية الحديثة..

(اصابتني رعشة هزت بدني، حيث هي المرة الاولى التي تحصل معي، ان اقف للتحقيق على حاجز تفتيش رسمي او وهمي، لقد كنت حذرا جدا فيما مضى لضمان السلامة الجسدية على حساب هشيم السلامة الروحي، عندما ذهبنا الى حضرة الضابط الشاب وسلمت عليه بتهذيب عال، قال: اسمك خضير فليح حسن؟

- نعم هو كذلك...
- للأسف، مضطر ان اخبرك ان هذا الاسم - حسب التدقيق في الحواسيب - تبين انه مطلوب للقوات الامنية.. الاسم لارهابي خطير نفذ عشرات العمليات في مناطق مختلفة من بغداد، في الحسينية وبغداد الجديدة وحي الشعب، وزرع عشرات العبوات في اماكن عدة من العاصمة، شخصك وهياتك لا يدلان على مطابقة نهائية مع الاسم غير الكريم للأسف، هل لديك ما يثبت الاسم الرابع؟

- لا طبعا، كيف اثبت لك الجد الثاني وهو تحت

التراب، قبل ان اكون ويكون الاسم؟ انا كاتب روائي ياعزيزي حضرة السيد الضابط، واستاذ تاريخ المسرح في معهد الفنون الجميلة، عملت كثيرا على تطبيق جراح غائرة في وجه مدينة بغداد، اعلم مثل طبيب روحاني لاعانتها على التمسك بنواة الصبر ضد ألم الجراح العاصفات، وتلك واحدة من أمراض عصرنا..

- بلا تفلس رجاء... ص 10 - ص 11..

فالخطاب السردية يدخل في خضم الاسئلة ونتائج الاحتلال التي افرزت الارهاب والتفخيخ والطائفية والقلق الاجتماعي الذي زاد من توهجها ذلك الاستبطان الشفيق للكوميديا الساخر (بلا تفلس) والموروث الشعبي وتوظيفه في سياق النص دون ان يفقد تكنيكة السردية ليعطي مدلوله المقصود بحد ذاته عبر الامثال المتداولة لتأصيل دلالة نفسية تتصل بذات السارد (المنتج) واستعادته لماض مضى وانقضى.. (الحسود بعينه عود) و (سرك في بئر).. مع تتابع الاحداث من خلال تقنية الاسترجاع وتيار الوعي وتداخل المتخيل بالواقعي.. اضافة الى اعتماد السارد (المنتج) الاسلوب المشهدي في انتزاع اللحظة وتسجيلها مع عناية في توزيع مناخاته النفسية حتى بات عنصر الحركة يشكل احد معطيات المستوى الحسي للغة التي وظفت الاشياء بطريقة موحية اسهمت في تطوير البناء الدرامي، من خلال شخوصه (علاء نيتشه المتفلسف في طبيعة الهوية العراقية وجذورها التاريخية ومحتواها الفكرية.. و علي وطوط الذي يحفظ عن ظهر قلب كل اشعار القصائد الهابطة والمضحكة والماجنة التي

لا رابط لها سوى الهذيان ومتعة السفاهة) ص 9..
ومرتضى الابن الوحيد المهاجر الى السويد هجرة
غير شرعية) ص 39.. وابو مرتضى عبد الكريم قاسم
الحيالي الموظف السابق في وزارة الخارجية وابنته
حوراء وصدام حسين فرحان وزوجته ام رضاوي
التي ماتت بطريقة درامية كفيلم هندي.. من دون ان
تبلغ الخمسين بيوم واحد....) ص 27.. والتي تميزت
بتباينها من حيث تصوراتها ورواها واطروحاتها
وهي تتحرك في عمق وجودها الانساني.. والتي
تظهر متوترة نفسيا وهي تمارس طقوسها وتعيش
صيروتها في اماكن مغلقة وتنتهي في اماكن
مفتوحة.. وهذه الاماكن تمتلك فاعليتها من خلال
الحدث والحبكة.. اضافة الى اعتماد السارد تقنيات
فنية واسلوبية كالتقطيع الكلمي الكاشف عن توتر
نفسى.. والتقطيع (النص الصامت) او (المسكوت
عنه) الدال على الحذف الذي يستدعي المستهلك لسد
فراغاته..
- الوووووومرحبا..

- انه صوت انتوي ناعم.. ناعم جدا، ناعم كالحرير، يا
الله لكم سيغير هذا الصوت من مسار حياتي.. المرأة
صوت تذوب في دفته كل الهموم..

- كيف..؟

- زين..

- من؟

- انا حوراء.. انت صاحب الرقم..... 0773

- نعم هو رقمي على الالف دينار

- ابي يبحث عن رجل ليتحدث له

- ما به؟

- انه لا يخرج من البيت مطلقا ويريد التحدث..

- لماذا؟

- قضيته معقدة، بحاجة الى من يستمع له، يود أن
يلتقي بك.. هل تسمح؟

- لا بأس

- منذ زمن طويل وهو يبحث عن شخص يودعه سر
حكايته، فوقع الاختيار عليك بشكل عشوائي هذه
الليلة.. يعتقد ابي في ايداعه سر حكايته لدى شخص
مؤمن سيقبل من قلقه وهول رعبه.. ماذا تقول؟

..... أنا أريد أيضا احدا ما يستمع
لحكايتي) ص 50 - 51

فضلا عن توظيفه الغرائبية النابضة لذاكرة
المستهلك (المتلقي)..

(عندما حضر ملك الموت كان يرتدي قناعا لوجه
غوريلا داكن بعينين حمراوين، وبملايس سود
وبمخالب فولاذية مقوسة الى الداخل وانياب
طويلة حادة.. أول جولة من المصارعة الحرة غرس
أظافره الطويلة في عنقها بشكل مفاجيء بحركة
مباغطة، بعد ما استفحل عليها المرض العضال، غير
أنه كان أقوى منها وأخف حركة واتقاننا وخبرة..)
ص 28..

فالنص يعتمد الارتداد الزمني باستحضار
الشخصية الرامزة التي تسهم في تنامي الحدث
وتكثيف المشهد الدرامي وتعالق الماضي بالحاضر
من اجل تشكيل بناء نصي تشكيلا معرفيا يعتمد
القاموس الحياتي بواقعيته.. فيستنبت المنتج
مفرداته المؤطرة بدفئها المستفز من عمق الاحداث
التي يكتظ بها الوجود المجتمعي بتلقائية التعبير

في تشكيل جملها والقيم
المعاصرة.. اضافة الى
الغوص في أعماق الذات
ومشكلاتها بعمق ابداعي
متفرد بخطابته المتسامية
والمتكئة على لغة
متشكلة من خزين الذاكرة
والمعاصرة وتقديما
بنسج متماسك.. متفاعل..
مع دلالة النص ونموه.. كون
المنتج (السارد) يبحث عن
الحضور في حركة الاشياء
وعلاقاتها.. لذا فهو يتأمل

نفسه والعالم الملثف حوله بعين ثاقبة.. راصدة..
وفكر واع لكل التقاطاته المشهية فيسجلها بالفاظ
لها دلالاتها وابعادها وايحاءاتها وهو يعتمد
الاستدكار بلغة تتسم ببنية تركيبية تتشكل من:

الجانب الدلالي + الجانب الرؤيوي

ابتداء من العنوان النص الموازي والعلامة
السيمائية المشكلة لقمة الهرم النصي من جهة..
وبنية ذاتية كاشفة من جهة اخرى.... كونه (اعلان
عن طبيعة النص والايديولوجيا التي انبثق منها)
على حد تعبير كريفل..

(أذكر ان (البغادة) حملوا من صوبيها هويتين ابان
حربهم الاهلية (غير المقدسة) في عام 2006 وما
تلاها، واحدة مزيفة وأخرى حقيقية.. غالبا ما تكون

قدم السارد نصا أهم ما
يميزه خروجه عن المؤلف
الاستهلاكي.. اضافة
الى اعتماد المشهية
السيمية من خلال
التركيز على المكان الذي
يتحول الى رؤية فكرية
بلغة استدلالية تعتمد
الاحساس بالزمن.

الحقيقية قريبة من القلب
على جهة اليسار، بينما
تكون المزيفة والصادرة
من سوق (مريدي) للتزوير
الوثائقي على جهة اليمين
مخصصة للسيطرات
الوهمية، لكن بعضهم كان
يرتبك تحت تأثير الفزع
من سماع كلمة (هويتك)
بصوت مخنوق تحت
الثام، نسي الشخص
المرعوب مكان هويته، هل
هي في جهة اليمين أم في

جهة اليسار؟ في اللحظة القاتلة، حتى مات مقتولا
باطلاقة طائشة، ولم يزل مرعوبا من كلمة مجردة
بل مخيفة في الوقت ذاته.. مكتفيا بحبل من (مسد)
على رصيف او خلف كراج السيارات العمومية او
مزيلة ما، تمرح فيها القطط والكلاب السائبة، حتى
داخت فيه دوائر الطب العدلي وهو حامل لاسمين
مع بعض، على جثة متفردة غير مزدوجة، الحل كان
جاهزا بوضع الاسمين معا على جهتي الصدران
وجد سليما، ليستلم ذووه الجثة المغدورة بهويتين
واسمين معا، يبدو انه لا نفع في الاسماء مع حبل
القتلة في اكتشاف الهوية الزائفة من الحقيقية..
لكن أغربهم من أوحى بالرواية هو الاخ المدعو
صدام حسين فرحان، كان الرجل يبحث عن الاب
الشرعي لجده فرحان في أوراق المحكمة منذ قرن
من الزمان، يبحث عن جده الشرعي ليتخلص من آفة

الخوف وهول شبح الاسم ورعبه.. ص14- ص15.. فالسارد يعتمد المشاهد الاستباقية والاسترجاعية عبر ذاكرة سباحة في عالم مأزوم عاشر يومياته مع تخيالاتها وتداعياتها المقترنة بالزمن وشخصية(صدام حسين فرحان) الرمز الذي شكل بؤرة السرد التي تحققت عبر جدلية(الهوية السردية والهوية الذاتية) والتي تنفرد بتشظيها وتوزعها على مسارات السرد التي ينسج حيثياتها وتفاصيلها منتج واع بحبكة ودرامية يتحد فيها الخيال بالواقع مستعينا بشخوص واقعية تفردت بحيويتها وكثافتها الفسيولوجية التي جعلت منها وجودا بشريا فاعلا ومتفاعلا مع الحياة مما اضفى على السرد انسيابية مبتعدة عن وصف ملامح الشخوص واستدعاء المستهلك(المتلقي) للاسهام في تشخيص ملامحهم بما يقترب من ذهنيته.. فضلا عن تعدد الرواة(الراوي العليم والسارد والراوي الضمني)..مع سيطرة الحوار الذاتي على امتداد مساحة واسعة من جسد الروي..

فالسارد ينقل ما هو غريب فيما هو اعتيادي ويحمل المستهلك(المتلقي) على التفكير..اضافة الى انه يجسد المشاعر الخفية التي يبوح بها لحظة امتلاء مخيلته التي لا تكتفي بعكس الوجود الموضوعي ونفاذ بصيرته الى اعماقه وانما يشغل على استثمار التعارضات الفكرية والتاريخية والمواقف المتباينة القائمة على جدلية اجتماعية تراوح بين الارتكاز على الماضي والخوض

في الحاضر مع ايقاع الصراع الذي يمثل بؤرة السرد(صدام حسين فرحان) ابتداء من الاستهلال السردى المتجاوز الذي يبدأ من لعبة الراوي العليم التعريفية بشخصيته التي تجره صوب المتن النصي المقصود..

وبذلك قدم السارد نصاً أهم ما يميزه خروجه عن المألوف الاستهلاكي..اضافة الى اعتماد المشهدية السيمية من خلال التركيز على المكان الذي يتحول الى رؤية فكرية بلغة استدلالية تعتمد الاحساس بالزمن الذي هو(معطى موضوعي سابق لحركة الانسان وفعله ورؤيته)..مع تفرده بلحظاته الخصبة المعمقة فكريا والمتفردة اسلوبيا وجماليا بنسجها الموضوعي مع غلبة افكارها الواقعية وتلقائية التعبير في تشكيل جملها والقيم المعاصرة..اضافة الى الغوص في اعماق الذات ومشكلاتها بعمق ابداعي متفرد بخطابيته المتسامية المتكئة على الفاظ بعيدة عن الضبابية..متفاعلة مع دلالة النص ونموه الذي يكشف عن قدرة متجاوزة للمألوف وهي تنبض بوعي العصر..وتقوم على عدة مستويات منها ما يتعلق بعالم النص ومنها ما يتمحور في تقنياته الاسلوبية..فضلا عن تجزئته واستثمار تقنية المونتاج السيمية..اضافة الى كسرهما خطية الزمن واعتمادها السارد الضمني المصاحب للشخصية والكاشف عن اعماقها النفسية والفكرية مرة بضمير الغائب واخرى بضمير الانا المتكلم..

جون كيتس فاي الحجر الصحي

تفاصيل مؤثرة قبل وفاته المأساوية في سن الخامسة والعشرين

كتابة : فرانسيس مايز

ترجمة : أحمد فاضل



الأخيرة الذهاب إلى روما ، لكن دون أن يشعر أنه سيكون منفاه الأخير هناك . وهو يصور في إحدى كتاباته كيف عاش لحظات ذلك الحجر القسري الذي امتد طوال أكثر من عشرة أيام قبل أن يرحل إلى الأبدية ، وكأنه يكتب آخر كلماته :
" لقد رأيت نابولي ، كأنها سفينة راسية بالقرب من البحر ، واحدة من أكثر المواقع جمالا وهي تطل على الساحل بعرائش الشمس ، القرمزي ،

في أكتوبر / تشرين الأول 1820 ، اندلع التيفوس في نابولي بإيطاليا ، حينما كان الشاعر البريطاني جون كيتس مع صديقه الفنان جوزيف سيفيرن هناك ، كانت رحلته هذه خارج إنكلترا هرباً من برودة الجو ، إلى المناخ المشمس في إيطاليا بسبب سعاله الذي كان يزداد سوءاً بشكل مطرد ، منذ ذلك الصباح الذي شهد فيه بقعة دم على وسادته ، كان يعلم أنه ليس لديه فرصة تذكر للنجاة من هذا المرض الذي غزرتيته ، فكانت محاولته

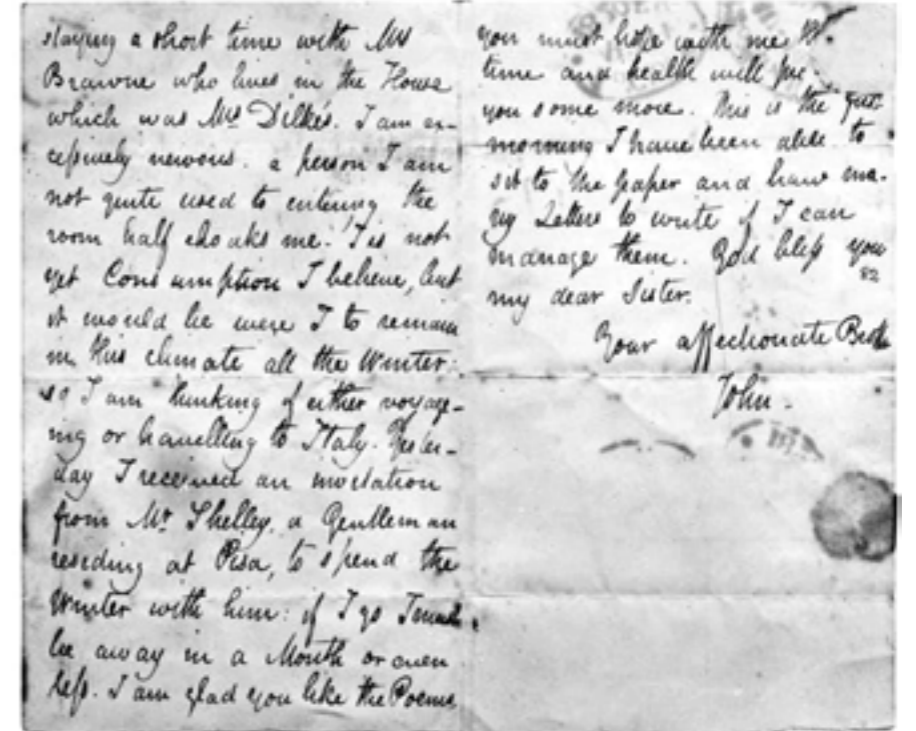




جون كيتس

بسبب مرضه ، وعدم الاستقرار ، والفقر ، والمعارك المستمرة مع المتنمرين الذين كانوا يضايقونه بسبب " حجمه القصير " ، وبعد مرحلة شبابه المبكر الصعب والمأساوي ، حاول التدريب على قهر المرض الذي ألم به ، كانت تجربة شنيعة ، تلتها سنوات تدريب أخرى في مستشفى جاي ، يومها وقع في حب الشعر وقضى كل وقت فراغه في الدراسة ، حيث شق طريقه إلى الحياة الأدبية وأراد فقط أن يكون اسمه " بين الشعراء الإنكليز الأكثر شهرة " .

وأنا أقرأ رسائله أدهشتني فترة وجيزة من حجره الصحي ، كان كيتس ، البالغ من العمر 25 عاماً تقريباً آنذاك ، لديه أربعة أشهر فقط للعيش وشعر بأنه وهو يكتب : " غير ذي أهمية ، كما لو كان وجودي بالكامل يعني وفاتي " . بالنسبة للقراء الكثيرين مثلي ، فإن قصة حياته ستكون لها وجود أبدي أيضاً ، فمن رسائله في حجره الصحي نجت رسالة معنونة للسيدة براون والدة فاني الشابة التي أحبها والتي لن يراها مرة أخرى ، كتب يقول :



الساوي والورد الأزرق ، أما فيزوف فهو يرنو إليها دون أن يعكر صفوها بحممه ، أما أنا :
قد تبدي 10 أيام من الحجر القسري حرماناً منها ، جمالها ، مياهاها وكل ما فيها من أماكن " .

أتخيل أن كتاب السيرة الذاتية المستقبلين ممتنون لأن كيتس استغرق الأيام القليلة تلك ، في كتابة رسائل موجزة عن نشأته التي لم يجبها على الإطلاق ، حيث كان يتوقع أن يموت في كل لحظة منذ ولادته

" ياله من حساب ، يمكنني أن أعطيك من خليج نابولي إذا استطعت أن أشعر مرة أخرى بأنني مواطن في هذا العالم ، أعطي حبي لفاني وأخبرها ، هناك ما يكفي في هذا الميناء لملء كمية من

فرانسيس هايز

أستاذة جامعية أمريكية وشاعرة وكاتبة مقالات وروائية ، ولدت ونشأت في فيتزجيرالد ، جورجيا ، حصلت على

درجة البكالوريوس من جامعة فلوريدا ، في عام 1975 حصلت على درجة الماجستير من جامعة ولاية سان فرانسيسكو ، حيث أصبحت في النهاية أستاذة للكتابة الإبداعية ، ومديرة مركز الشعر ، ورئيساً لقسم الكتابة الإبداعية ، الآن وهي تكتب بدوام كامل ، هي وزوجها الشاعر

يقسمان وقتهما بين منازل في هيلزبورو ونورث كارولينا وكورتونا بإيطاليا ، حيث تعمل كمدير فني لمهرجان توسكان صن السنوي .



الورق ، ولكن يبدو وكأنه حلم " .
أربع أوراق كبيرة مطوية لإنشاء 24 صفحة ، تخيل أنه قام بتغطيتها بأوصاف للمدينة القريبة جداً على المياه المتلألئة ، نابولي قمر يتأرجح ، يلقي بريقاً فضياً على القباب ، الأجراس البعيدة التي يتردد صداها في البحر ، الهواء الرطب الدافئ الذي يجعله يتنفس بعمق ، في الحجر الصحي ، واجه توقفاً كاملاً ، وجد رغبة جامحة في الحياة ، ترك وراءه الشاب المليء بالحياة والرومانسية ، الذي تودد إلى الكآبة في قصائده ، الآن ، ها هو هذا الخليج الرائع لا توجد طاقة على الكتابة عبره .
في رسالة مكتوبة بعد وقت قصير من نزله هناك ، كان زعره يضرب مثل طائر عالق في غرفة ، لا يمكنه أن يتخيل أنه لن يرى فاني مرة أخرى :

" أخشى أن أكتب لها - لتلقي رسالة منها - لرؤية خط يدها من شأنه أن يحطم قلبي ، حتى أن اسمها على أي حال ، المكتوب سيكون أكثر مما أتحملة " .

عبر 200 سنة ، لا يزال القلق يتذبذبني ، أتساءل عما إذا كان شعره قد تغير ، أتطلع إلى ما أسماه كيتس بالقدرة السلبية ، عندما يكون المرء :
" قادراً على أن يكون في حالة من عدم اليقين ، أو الألغاز ، أو الشكوك ، دون أي توصل عصبي بعد الحقائق والأسباب " .

في النهاية ، هذه هي وجهة نظري ، يمكن أن تتغير الحقائق والأسباب التي جعلت ذلك الحجر الذي عاشه كيتس ومنه رحل ، يترك كل تلك القصائد والخطابات ، تحمل كل هذا الخلود .

سُلْطَةُ الشَّلَلِ

ميثم الحربي



يشقُّ نصُّ "المعزوفة" للشاعر عبد الرحمن طهمازي، طريقه بقوة الأفكار بعيدا عن التبذل البلاغي والدبق العاطفي. يسبق النصُّ إهداءً وتقديماً. فهو إلى "الشاهد والمشهود"، ويختار لتقديمه مقولة كولنجود: التاريخ هو الحاضر. تبدأ معزوفة طهمازي من لحظتين: الترميز المبتوث في الإهداء، والإحالة المشحونة في المقولة. وسيُشكّلان معا - عبر الاستمزاج - مهمازا يقود طبقات المعنى الثاوية في المعزوفة لتجلية مفادها النثري.

إنَّ حضور المهماز يُمثل ظاهرة نصية في شغل طهمازي؛ فهو إن لم نستبته صُراحاً فسيتكفل استهلال نصوصه بذلك. وقد يظنُّ ظان أنها سمة درج عليها الشعراء في العصور الحديثة وبالتالي فهي في مُتناول التقليد والنسج على المنوال.. لا؛ إنها مُباحة لهواة التقليد، ومُتاحة لمن ينحتون العمل الفني بقصد "ظاهراتي". فالحقيقة عند الظاهراتيين تبدأ من مُستوى معرفي، حيث تغدو مُعبّرة عن استعداد البسالة الفردية لتكتشف الوجود عبر الإنصات إلى لغته ولتصل - وهذا سرها الدّامي - إلى إشراقه السلوك الحر!



عبد الرحمن طهمازي

ومن المُسلم به أنّ الشاعر هو أحد روافد المعزوفة؛ ولكنّ الأهم هو أحد كائناتها التي تتحرّك في "رمادة مترامية". يتحدث كائن النص من تضاعيف المشهود، وهي تسمية تقابل: المشهد

أو الحاضر. فهو يقف في قلب الطوفان، وربما تصلنا هدهدة كلماته من الأنف.. ذلك الأمل الباقي من حكاية الغريق الذي حيّانا وذهب إلى الغسق. ويوصف المعزوفة حافلة بدلالات مركبة؛ فهي أضاميم لوقائع، وأحداث، وتقاطع مصائر مدفوعة إلينا بحركة الفعل المضارع.. هذا الفعل الذي يدخلنا معه إلى حرارة التجربة وملموسيتها. وما التجربة هنا سوى: أوهام أفراد عن أنفسهم، وحشود باطلة، وحيوات مرصوفة بالأضاليل.. إنَّ الفعل المضارع يعرض الموضوع الذي نحن قطعة منه؛ لنلمس بوئنا في حياة صادف أنها - على حين غرة - كانت حياتنا

"ها هي المعزوفة تفلت من الأسماع على حين غرة وتستحوذ على صمتنا.

صرنا نتمرّن على التذكار من الصيوان. إلى الطبل ثمَّ إلى الطَبَال"

ومن دلالات التحوّل من منطقة الشاعر رافد النص إلى أحد كائناته، ها هو في المعزوفة يندمج معنا من خلال الضمير: نا، في "صرنا"، والنون في "نتمرّن"، فالضمير والنون الجامعان يكوّنان معا "نون الهضم" والانغام والذوبان في مشهد المعزوفة السائر في أدغال السرطان القيمي العميم.

وإذا فهمنا أن الفعل المضارع من حصة المشهود على هذا النحو، فإنَّ الأمر، والصيغ الاستفهامية في المعزوفة من حصة الشاهد، فيما ستتكفل دوائر الفعل الماضي بحمل أعباء النواح، وقوارير

المراثي.

"تبا لك يا خصيم السياسة والطفولة الجانح.. أهذا وقت اللهو أيها الفاحش؟!

الحمامة التي طال ساقها لن تعرف المشي المليح.. يا كذوب خذها عني.

المعزوفة ليست على الكاغد ولا في الركان.. إنها في أفواه النوادب العريبات التجريديات.. اللائي أراد الغزاة أخذهنَّ إلى الألحان المتصارعة لكنهنَّ أسرعنَّ إلى وراء الفوضى التي يقبعُ عندها نظام الطغمة الحاكمة وهكذا تتسابق الشروط خبط عشواء

إلى أن ينطبق أحدها الآخر.."

يشير النص إلى الخصائص التي عرفناها في مُنجز طهمازي حيث تنمو الدلالة في فضاء نحوي تجريدي يُرينا بيت الوجود، وتبقى لغته منسية إلى أن نصل إلى قطاف برق الكناية. وفي نص المعزوفة يحضر ذرؤ من ذلك مع وجود كسر أو مُعاكسة لخطاب التركيب الشعري المعهود، حيث الجمل تتباطأ ومن ثم تسترسل؛ لأن المعزوفة ابتكرت لها سمتا شعريا يتحايت مع لحظة انهيار المعزوفة، وشلل العازف حين أراد قياس التفكك والذهاب في رحلة اكتشاف "شفرة الفشل!"



الهديان الأخير للملك نيونائيد. . وإمراة من البعد الماضي. . وتقنية التماثل. . لبطرس نباتي

صباح هرمز



في معترك هذا الجنس الأدبي كذلك، ليس سهلاً، لأن سرد الأحداث فيها لا يجري كما تجري في الرواية. فإذا كان سرد الأحداث في الرواية الحديثة يقوم على تداخلها مع بعضها البعض، وعدم الإلتزام بنظام ترتيبها بشكل متسلسل ووفق وقوع أحداثها، فإن سرد الأحداث في القصة القصيرة يجري وفق نظام يحدده الاستهلال بوصفه المفتاح الرئيس لوسط القصة ونهايتها، وامتدادهما له.

فمن هذا التواشج العميق الذي يربط الاستهلال بالوسط والنهاية، تكمن صعوبة كتابة القصة القصيرة، ذلك أنه بالإضافة إلى ما تتطلب منه

القصة القصيرة، مثلها مثل أي بنية، كلما كانت أركانها الثلاثة مترابطة، ازدادت قوة ومتانة صموده أمام عاتيات الزمن، كذلك فالقصة كلما امتد جسر من التفاهم بين أركانها الثلاثة التي هي الإستهلال والوسط والنهاية، ازدادت قوة ومتانة حبكةها. وبالعكس ذلك، بدون هذا الترابط، تفقد خصائصها الفنية، وبالتالي أبرز المقومات المتوافرة فيها.

إن الخوض في معترك هذا الجنس الأدبي ليس بالأمر الهين، إن لم يكن أصعب من كتابة الرواية، فليس كل من كتب الرواية، بوسعه أن يفلح في كتابة القصة القصيرة، والعكس صحيح أيضاً. إن الخوض



بطرس نباتي

في إشارة واضحة في الجزء الأول من المقدمة إلى العدو، والثاني إلى مقاومة الشعب لهذا العدو.

إذا كان السارد قد استخدم الرمز لتقنية التماثل في استهلال القصة، ففي وسطها

اعتمد على الرمز وفي نهايتها التزاوج بين الرمز والأسطورة، عبر توظيف شخصية الملك نيونائيد، آخر ملوك بابل في فترة حكمه (-555 539 ق.م) الذي قام بغزو الميدي لبابل والقضاء على الحكم الكلداني).

لجأ المؤلف إلى الرمز، تجنباً لإنزلاق المتن الحكائي لقصته إلى التقريرية والمباشرة، وإلى الأسطورة بهدف اقتران الماضي بالحاضر، لبيان عكس ما هو معروف عن التاريخ بأنه لا يعيد نفسه، بينما هنا يعيد نفسه. واللافت للنظر أنه في الوقت الذي اعتمد فيه على أسطورة مستقاة عن أرض بلاد النهرين، في الوقت ذاته وجد من المناسب أن يكون لهذه الاسطورة، امتداد للظروف التي يمر بها بلادنا، والمأساة التي يعيشها شعبنا. أي البحث عن قيمة لميثولوجيا تماثل ظرفنا الحالي. وكان اختيار ميثولوجيا الغزو الميدي لبابل، أنسب اختيار، لأن هذه الأسطورة قابلة للانفتاح على كل الشعوب، وتأويلها في عدة مستويات، ومختلف الاتجاهات.

إن العاهل نيونائيد الأخير الرمز إلى الدكتاتورية، يقع تحت وطأة الحمى، عندما يرى شعبه والشعوب المجاورة تعيش بسعادة، في تصور منه أن سعادتهم هذه تجلب له الشر، لذا تجنباً من شرهم، يبعث اليهم بجيشه الجرار: (دبلوماسيون هي سبب حزننا وبلائنا،

الاختزال، تفرض عليه ألا يتجاوز في وسط القصة ونهايتها، الثيمة التي انطلق منها في البداية. وقصة (الهديان الأخير للملك نيونائيد) لبطرس نباتي، هي واحدة من القصص التي استطاعت،

أن تختبر هذا الامتحان الصعب وتجتازه بنجاح. وذلك من خلال شروع بدايتها بهجوم الفراشات السود على المدينة، ووسطها بإعلان الحرب على المدينة المسالمة، وفي النهاية بتلاشي الفراشات الفراشات السود، لتحل محلها الحمام البيض، وخروج (دموزي) من عالمه السفلي من جديد. أي أن القصة تبدأ بشن الهجوم، وتمر بإعلان الحرب، وتنتهي بسقوط الملك، بخروج دموزي عليه ثائراً من عالمه السفلي.

تتكون هذه القصة من عشر صفحات، كرس الكاتب للإستهلال، صفحة ونصف الصفحة، وللنهاية العدد نفسه من الصفحات تقريباً، وما تبقى وهي سبع صفحات للوسط. وهذا التوزيع نموذجي، يتناسب مع أركان القصة.. يعمد السارد الذاتي (أنا)، بالتعويل على تقنية التماثل، كرد فعل لهجوم الفراشات، من خلال الشخص الذي له جمجمة كبيرة، والرمز إلى الشعب، لنأي النهاية عن غير ما هو غير مقنع ومفتعل، وإيجاد ما يسوغها. وهو إذ يبدأ الاستهلال في جملة (منذ الضياء الأول للفجر. وآلاف الفراشات السود تفتersh بحدة أطراف سماء مدينتي) في نصف صفحة، يكمل الجزء الثاني من المقدمة في جملة (ما بين شغاف الحلم واليقظة، أطل علي ذو الجمجمة الكبيرة. .) في صفحة واحدة،

استخدم السارد تقنية التماثل في استهلال القصة، واختيار قيمة الأسطورة والواقع الراهن، كذلك استخدم التقنية نفسها بين الشخصيات التي تمثل هذا العصر وبين الشخصيات التي تمثل الزمن الغابر.

هي التي جعلت مملكتي تتصور جوعاً وتنعم هي (بالسلام). ما أشبه ديلمون بالكويت، وما أشبهها بالمدن العراقية والجنوبية التي ضرب الدكتور ثوارها في انتفاضة عام 1991، بيد من حديد. وما هو يأمر بقرع طبول تأجيل أعياد أكيتو، ليغيب السعادة عن وجهي السارد، باعتباره شخصية من شخصيات القصة، والرأس الكبير:

(وعندما يدخل العاهل هكذا في عزلة تامة.. فلا الخصوبة ستعود الى الأرض.. والشاب سينام في مخدعه والفتاة عند صديقاتها). تخلو القصة على امتدادها الإشارة الى هوية الشخصيات التي تحرك أحداثها في العصر الراهن، وتكتفي بالإعلان عن هوية الشخصيات التي تحرك أحداث القصة في الماضي السحيق. وإذا كان في القصة ثلاث شخصيات، تمثل الزمن الحاضر، وهي السارد والرأس الكبير والدكتور، دون ذكر أسمائهم، باعتبار أن كل شخصية ترمز الى شيء معين، كالدكتور مثلاً الى صدام حسين، والرأس الكبير الى الشعب، والسارد الى شاهد عيان، فإن الشخصيات التي تمثل الزمن السحيق، جاء الإعلان عن هويتها بشكل واضح، كونها شخصيات

أسطورية، وحفرت أسماءها في التأريخ القديم، ابتداء من الملك نبونائيد، مروراً بالكاتب شويش شاكان، وانتهاء بدموزي. مثلما استخدم السارد تقنية التماثل في استهلال القصة، واختيار قيمة الأسطورة والواقع الراهن، كذلك استخدم التقنية نفسها بين العصر وبين الشخصيات التي تمثل هذا الزمن الغابر. الدكتور يماثل نبونائيد.

السارد يماثل الكاتب شويش شاكان، والرأس الكبير يماثل دموزي. إن التماثل الأول لوضوحه ليس بحاجة الى تعليق. والتماثل الثاني على أساس أن الأثنين كاتبان. والتماثل الثالث لكون الرأس الكبير ودموزي تائران.

كتب نباتي قصته هذه عام 2001، أي قبل سقوط الدكتاتور بعامين. وبهذا فهو قد تنبأ بنهايته. والجميل أن تأتي هذه النهاية مقرونة بالهذيان. مثلما يهذي نبونائيد في أيام حكمه الأخيرة، تبجحا بسجنه وتعذيبه لأبرز كتاب العهد البابلي (شويش شاكان) وخادمه المطيع. هذا التبجح يذكرني بأخر ظهور لصدام حسين على شاشات التلفاز، وهو يلقي خطاباً وسط مجموعة من مؤيديه في إحدى ساحات بغداد، ففي الوقت الذي كان الجيش الأمريكي

يترصد على أبواب بغداد، بهدف الدخول إليها، كان يشيد ببطولات الجيش العراقي الذي يقف سدا منيعاً بوجه الغزاة. لتفتقر نهاية الأثنين أيضاً بإستخدام القاص بتقنية التماثل، عبر الهذيان. أقول كتب نباتي قصة الهذيان الأخير للملك نبونائيد عام 2001، وكتب قصة (إسحاق يتوسد تلة أحبها) عام 1987، أي قبل القصة التي نحن بصددنا بأربعة عشر عاماً. أشير الى هذه القصة لسببين، أولهما كون قيمة القصة تشابه مع بعضهما البعض، وثانيهما هو البين الكبير في المستوى الفني القائم بينهما. إذا كانت الهذيان الأخير تتوافر فيها كل مقومات القصة القصيرة، فإن إسحاق يتوسد تلة أحبها، تفتقر الى أبسط هذه المقومات. ذلك لأنها غارقة حد التخمة في الواقعية، ابتداء من هوية شخصيات القصة المعروفين لأهل البلدة، كإسحاق والعقيد خليل، ومروراً بالأماكن المعروفة أيضاً في القرية، وإنهاءً بالعبارات التي تشير الى إستشهاد إسحاق. والقصة الثانية للنباتي التي تستحق التعرض إليها، هي قصته الموسومة (وإمرأة من البعد الماضي). ذلك لأنها تخلو من المباشرة، وتعتمد على الرمز، فضلاً عن توافر مقومات القصة القصيرة فيها، وهي ترابط أركانها الثلاثة مع بعضها، سيما الركنيين الأخيرين، أي الوسط والنهاية بالإستهلال. في قصته هذه، كما في الهذيان الأخير للنبونائيد، يبدأ السارد في إستخدام تقنية التماثل. وذلك من خلال إبراز جانب القوة والضعف في شخصية زوجته. أقول زوجته لأن السارد أحد شخصيات

القصة ويشارك في أحداثها. ضعيفة لكونها مريضة ومصابة بمرض (الحزام الناري)، وقوية ليس لأنها تزاول عملها بنشاط داخل البيت أو خارجه فحسب، وإنما تتحمل حماقات زوجها الذي غالباً ما يتأخر في الليالي عن العودة الى منزله، فضلاً عن تحليها بإغاثة الضعفاء، والدفاع عن حقوقهم. يحول السارد الذاتي (أنا) مرض زوجته الى قوة وتحدي على التعدي القادم من داخل وخارج أسوار المدينة. إذن قيمة القصة هي في الظاهر مرض الزوجة، وفي الخفاء الدفاع عن الوطن. فالزوجة هنا والحال هذا هي رمز الوطن: (وقبل أن أصل وجدتها قد خرجت قبلي، تحمل صواعق أنو وزوابع مردوخ وقوة وبأس إنكيدو ومكر وخبائة دليلة العبرية وجمال وإغراء عشثار..). إن ما جعل الزوجة مريضة ليس بسبب إصابتها بالحزام الناري، وإنما لضيق أبنائها الواحد تلو الآخر، وهجرتهم لها، حتى أنهم باعوها في سوق النخاسة. رابطا السارد ما يحدث الآن هنا في بابل، بما كان يحدث في سومر في الماضي. أي مثل القصة السابقة، يعيد التأريخ نفسه. بالأحرى مازالت الدول المجاورة، لا وببل حتى الشعوب التي تعيش معنا، تلعب دوراً كبيراً في إقصائنا من بلدنا بمختلف الوسائل الترهيبية والترغيبية. (بينما كنت نائمة بجانب مهد أبنني، فجأة ظهرت طغمة من رجال غلاظ القلوب، فصلوا أبنني الوحيد عني، وقالوا أبنك أصبح أجنبياً..). إن هذه القصة هي إمتداد لقصة الهذيان الأخير للملك نبونائيد، لوجود خيط مشترك بين متنها

الحكائي . هذا المتن القائم على إستغلال القوي للضعيف، إما لنهب ثرواته وعقاراته، وإما لتغييب هويته، وبالتالي لإذابته وإنصهاره في قومية أخرى، أو عرق ودين آخر.

إن شبح المرأة الذي يتسلل الى مكتب السارد، والقادم من الماضي ما هو إلا شبح زوجته، بدليل إن المرأة التي وقفت قبالتة وأخذت تهمهم بكلمات غير مفهومة، يعيدنا هذا المشهد الى بداية القصة، وزوجته تتدفق من فمها عبارات متقطعة وغير مفهومة: (وعندما أرادت الخروج من غرفتي تعرفت على ملامحها فأعتراني خوف شديد، كانت الملامح ذاتها أو تشبه الى حد بعيد ملامح تلك المرأة القوية والناعمة، امرأة من الماضي البعيد). والعبارة الأخيرة هي الأخرى يأتي السارد على ذكرها في إستهلال القصة.

إذا كان مرض الزوجة قد تحول الى التحدي والقوة لمواجهة تعدي العدو في الداخل والخارج، فإن قصتها لإختطاف أبنها الوحيد، وسرد حكايتها مع أبنائها الثلاثة، يلعب الدور نفسه، كاشفاً بأنها زوجة السارد، بهدف الإنتقال الى التحول الأكبر في الضربة الأخيرة، وهي مفاجأة المتلقي أن من كتب عنها ليس زوجها، وإنما هي التي كتبت عن نفسها. في الوقت الذي كانت تطالب فيه منه أن يكتب عنها، طالما يكتب عن الكل. وهنا أيضا يلتقي الحاضر بالماضي، من خلال عملية تزواج المرأتين في امرأة واحدة، ذلك أن من كانت تحدثه عن إختطاف أبنائها وغيابهم عنها، كانت هي زوجته التي ظهر له شبحها في امرأة أخرى وفي زمن غير زمننا

المعوقون في القفص الأحمر*

د. خليل محمد إبراهيم



إذا كان ذلك الأديب نفسه؛ من ذوي الإعاقة. ومع أن المجتمع مسؤول/ بشكل أو بآخر/ عن جانب كبير من حالات التعويق، فالمجتمع/ والأدباء والفنانون بعض أفرادهم/ قلما يعرف عن ذوي الإعاقة؛ شيئا يستحق الاهتمام، وفاقد الشيء لا يُعطيه، لذلك لم تؤثر صيحات كثيرة؛ دعت للكتابة عن المعوقين لتجاوز الحلقة المفرغة التي يرقد الأدب فيها، وهي الحديث عن الحب؛ هنا أحب أن أثبت حقائق محددة منها:-

على أهمية ذوي الإعاقة في المجتمع العربي/ إذ هم يتراوحون بين 10% و13% من هذا المجتمع، بحسب إحصاءات الأمم المتحدة/ فقلما عُنيَ بهم أدباء العرب؛ مع أنهم يُوفرون مصدرا أدبيا، وثقافيا ثرا لمن ينتبه إليهم، ويتعرف عليهم، وعلى مشكلاتهم، فهي مشكلات غريبة/ قياسا إلى ما يعتاده الأدباء/ وهي متجددة متطورة؛ تمنح الأديب الجاد؛ فرصة تقليب المسألة؛ من جهات متعددة؛ قد لا ينتبه إلى جانب من جوانبها أديب آخر؛ خصوصا

* يسرني إخبار كل قراء هذه المجلة الغراء، وغيرهم أنني بصدد إعداد كتاب عن (ذوي الإعاقة في الأدب)، فمن يملك قصة قصيرة، أو رواية مطبوعة؛ فيها ما يتعلق ب(ذوي الإعاقة)، فسيسرني وصوله إلي، فلعله يجد طريقه إلى النقد عبر الكتاب المنتظر مع الود



أولاً: - إن الحب؛ واقع اجتماعي حسن؛ يجدر بالأديب أن يعرضه على الناس، ويحببه إليهم؛ مُطوّراً مفهومهم الساذج عنه؛ من خلال وسائله وأدواته، وعبر ذلك؛ يتحدث عما يشاء، وذو الإعاقة/ هنا/ شيء مما يجدر أن يشاء الحديث عنه.

ثانياً: - ما دام الإنسان عدواً لما جهل، فلا بد للأديب الراغب في الحديث عن ذوي الإعاقة؛ من أن يحبهم، بحيث يدرسهم نفسياً، واجتماعياً، واقتصادياً، لمعرفة ظروفهم، وما يحتاجون إليه لكي يكون كلامه مقنعاً، ومفيداً، فذوو الإعاقة في (زقاق المدق) / عند (نجيب محفوظ) / مثلاً شحاذون، بل إن التسؤل، لا يكون إلا بعامة، لذلك، فهناك صانع للعاهات / صانع للتعويق / هذه النظرة الدونية؛ تغلب على نظرة الأدباء والفنانين العرب؛ إلى ذوي الإعاقة / إن عرضوا لهم / وهي نظرة خاطئة؛ كان لها رد فعل خاطئ هو الآخر، لأن المجتمع يظن أن كل ذي إعاقة؛ عظيم، ومثاله (طه حسين) في فلم (قاهر الظلام) ل(كمال الملاخ).

ثالثاً: - كما أن الحب؛ حقيقة اجتماعية واقعة، فالتعويق / كذلك / حقيقة اجتماعية واقعة؛ تستحق الاهتمام، والدراسة، وحقيقة الحال؛ هي أن ذوي الإعاقة؛ ناس من الناس، بينهم العظيم، كما أن بينهم السقيم، وبين ذلك أحوال أعجبنى منها تصدي (صوفي عبد الله) لجانب منها في مجموعتها القصصية القصيرة: - (الفصص الأحمر) التي صدرت ضمن سلسلة (اقرأ).

تناولت المجموعة؛ ذوي الإعاقة الظاهرة؛ في بضع من قصصها/ ولولا ذلك، لأمكن اعتبار الكثير من

شخصها من ذوي الإعاقة، لما يبدو من شذوذهم النفسي، وتطرّفهم الاجتماعي، وهو ما قد يُعالجه غير هذه العجالة/ التي أرادت معالجة التعويق الظاهر/ ولعلي لا أخطئ حين أتصور أن قصة (أمل): أدق قصص المجموعة، وأكثرها انسجاماً مع إحدى معضلات ذوي الإعاقة، حتى ليتصور الناقد أنها تعكس تجربة لصيقة/ إن لم تكن تجربة شخصية حقيقية/ سجّلت أحداثها بوعي وانفعال وعناية، فمع عدم ذكر المعركة/ التي أصيب بها البطل، ولا وقتها، ولا مكانها، ولا كيفية إنقاذه لسرية كاملة؛ عن بكرة أبيها/ فهي / مسألة ممكنة، فالرجل بطل، لكنه ليس (سوبرمان)؛ يجرح، ويقتل، ويفعل كل شيء، ويتطايير الرصاص من حوله، ثم لا يُصيبه شيء.

لقد أصيب إصابات كثيرة؛ خافوا عليه منها الموت، فلما عاش، بتروا ساقه، وحمدوا الله على سلامة سمعه وبصره، وهكذا تبدو الخبرة واضحة في حبكة الحكاية، ليس هذا فحسب، لكن معاناته من تشوّه وجهه، وانتظاره ابنته وزوجته، وعدم موافقة الأطباء على أن تُشاهداه/ وهو في هذه الحالة/ فتحوّل/ هذا/ إلى رغبة ذاتية من رغباته؛ على الرغم من تلهفه لهذه المشاهدة؛ خصوصاً وأنه في مستشفى؛ يرى نزلاؤه فيه الأزواج والأطفال، وغيرهم من الأحبة.

هذه الحالة من الرعب الإنساني / على الرغم من بطولته/ تُمهّد السبيل لتقبّل رعبه حين تسمّرت ابنته/ وهي ترى تغير وجهه الوسيم/ وحالة الفرح/ التي غمرته/ وهو يراها تطوّق عنقه بيديها

الصغيرتين.

إن الانتباه إلى أن البطل / السياسي، أو المقاتل / إنسان عادي / على كل حال / ليس معتاداً في الأدب العربي الحديث، ولا في تصوّر الناس؛ مع أنها حقيقة واقعية، فلو كان إنساناً ما؛ بطلاً لا يتخلف، لما تحدّث التاريخ عن أسر أناس؛ عُرفوا بالشجاعة عبر تاريخ الحروب / في كل زمان ومكان / ولو كان الإنسان الشجاع؛ مفضولاً على الشجاعة، لما كان له بها فخر، فهو شجاع بطبيعته، لكن الشجاعة؛ تضحية يُقدّمها المضحّي؛ مع معرفته بحاجته / وحاجة أهله / إليها، فلحظة الشجاعة / وما قد يترتب عليها من مخاطر جمة / تضع الشجاع المتصدّي في حالة لا يتصورها غير الشجاع المضحّي؛ نفسه، ومَن على شاكلته.

لعله هو الوحيد القادر على تصوّر الحالة الإنسانية التي تقمّصها، والتي عاناها، والتي لا يدري ماذا يحدث له لو تكررت، فهل يقف الموقف نفسه؟ أم يتخلّى عنه؛ خصوصاً إذا لم يجد ما يُعينه / أو مَن يُعينه / على تحمّل الظروف الواقعية الجديدة التي يُعانيها؟!

إن مشكلة ذوي الإعاقة، لا تنتهي بقبول أهل ذوي الإعاقة له، بل تبدأ هناك، وهو ما لم تلتفت إليه القصة، ولا يلتفت إليه الناس عادة.

ولأن الناس لا يعرفون مشاكل ذوي الإعاقة الجديد / غالباً / فقد يفتقر حماسهم له، ثم ينسون بطولته / أو يألفون ذكراها / وتبدو مشاكله الصحية والنفسية والاقتصادية، للعيان، لتبدأ معاناته، ومعاناة أهله، وحاجتهم إلى معرفة ما ينبغي أن يفعلوه له / وهو ما

يُسمّى ب(التأهيل النفسي)، و(الدمج الاجتماعي) / وكم هم المستعدون، لقبول أدوارهم الجديدة معه / بغض النظر عن وجود التأهيل النفسي، والدمج الاجتماعي، وقبولهم لهما، أو عدم قبولهم إياهما / ناهيك عن مجرد تصوّرهم لتلك الأدوار؟!

هنا يبدأ دور المجتمع / الذي قلما يعرف دوره تجاه ذوي الإعاقة / ف(رامز) / في قصة (السرداب) / قبلته أمه، وحنّت عليه حنوّاً زائداً، لكن ذلك؛ لم يمنع زملاءه في المدرسة؛ من إيذائه، والسخرية منه، ولم يُتَح له الانتساب إلى مدرسة معدة لأمثاله، ولم يُعنه مبلغ كبير / تحكّم به له محكمة / يتقاضاه من شركة الأدوية / التي تناولتها أمه وهي حامل به، فحدث له ما حدث / ولن ينال مثل هذا التعويض من مستورد الأدوية أو الطبيب / الذي وصفها / أو تقاعداً من الدولة؛ على الرغم من أنه غير مسؤول؛ عمّا حدث له من تعويق إذ أنه مظلوم، بل إن أمه / وهي مُدرّسة / لم تفرغ لتدريسه، وإعداده للحياة؛ مع أنها أخطأت في تناول الأدوية الضارة في أثناء الحمل / وهو ما أظنه المهم؛ المُركّز عليه من قبل الكاتبة / فهكذا يتبين أن احتضان الطفلة لأبيها ذوي الإعاقة؛ هو بداية المطاف، لا نهايته، وهو أن يحمل (الأمل)، كما هو عنوان القصة.

إنه يحمل الحزن، حين يسخر الأطفال في المدرسة؛ من أبيها ذوي الإعاقة؛ إن لم يُعيروها بعاهته؛ ذاكرين بطولته / أو ناسين إياها / بل قد يسخرون منها في ظروف غير موضوعية.

ثم ماذا يعني بكاء الزوجة ساعة رؤيته؟! أهو قبول له على علته؟ أم أنه بكاء على حالها حسداً

لزوجات الجبناء اللاتي لم يُصَب أزواجهن؛ ما أصاب زوجها من التعويق والتشويه؛ أم هو بكاء على حاله المتغير لكي تلتمس أول فرصة للفرار منه؟ فليست كل النساء؛ (ناعسة)/ زوج (أيوب) المصري/ تحتمل منه/ ومعه/ كل شيء؛ سبع سنين، ثم تبيع شعرها، لتشتري له طعاما.

سبع سنوات؛ تنقضي/ بهذا الشكل أو ذاك/ ولكن كيف ينقضي العمر كله، وما فيه من حرمان مع ويلات الأمل الساخرة؟

هناك مسائل أثارها بعض قصص المجموعة في نفسي دون أن أجد دليلا على حل إيجابي لها/ أو سلبي/ فقصة (السرداب) تعرض التناقض بين قبول المجتمع لذي الإعاقة، وسوء تعامل أبنائه معه، ف(ابتسام)/ بطلة القصة/ تحبُّ الأطفال، وتقول الحكاية عنها "تعبد الأطفال أينما وجدوا" وهي تتمنى أن تُنجب عشرة أطفال، ومع ذلك، فلسبب لا تُصرِّح به الحكاية: تعمل/ بكل ما أوتيت من قوة/ على إسقاط طفلها الثالث/ الذي لا يسقط/ لكنها تلده نكيا ضامر الساقين؛ مما يُعيق مشيه، وهو متلعثم، بسبب ما تناولته/ في أثناء حملها/ من أدوية، فمحاولتها الإسقاط؛ تُخالف سلوكها العام، فقد حنت على هذا الطفل؛ حنواً شديدا/ يوشك أن يكون مَرَضيا/ بعد أن وضعته من ذوي الإعاقة، فهل في ذلك انسجام؛ مع سلوكها العاطفي بوصفها أما؟ أم هو تكفير عن شعورها بالذنب؛ تجاه طفل بريء؟

وحيث تُجاوز التناقض، تجد المخالفة، فابنها (رامز) ضامر الساقين/ على نكائه وجماله المنسجمين

مع أطفال المجموعة، وخلافا لهم/ وهي ضاحكة؛ على الرغم مما تُعانيه من آلام نفسية؛ خلافا لأكثر شخصيات القصة، وهي/ في ضحكتها/ قريبة من الممثلات، لأنها استسلمت للبكاء حين استغربت (سلوى)/ زميلتها في التدريس/ دوام ضحكها، وأعلنت عن سهولة البكاء؛ مع صعوبة الضحك، وتصورُ الناس للضحكين؛ على هذه الحالة، و(ابتسام)/ في هذا/ تُخالف زملاءها في المجموعة، فهي توافق الإنسان المصري العادي؛ الملتجئ/ عادة/ إلى النكتة، وبالعكس ذلك، فطلت بطلة قصة (الخيمة الزرقاء) حيث وضعت هذه المرأة، وأستاذها/ الذي تزوجها، والذي يستطيع أن يُحقق لها حلم الإنجاب/ وكأن (الإنجاب) هو الهدف الوحيد من الزواج، وكأن (مصر)، لا تُعاني من مشاكل الإنجاب، فتدعو إلى تنظيم النسل، أفلا يكفي عاقرا أن ترعى يتيما، أو تربي ابن فقير، أو تُساعد أهله على تربيته؛ خصوصا إذا كانت متعلمة؟! ولعل الحب؛ ليس شاغل المرأة الحديثة/ في رأي (صوفي عبد الله)/ بمقدار ما يشغلها الزواج، والكلمة الطيبة.

إن من حق الإنسان أن يعيش حياته، ومن واجب الأديب؛ أن يكشف عن هذا الحق، لكن المطلوب أن يكون مقنعا فيما يذهب له بعقلانية لكي لا يكون غريبا في نصّه الأدبي، كما هو غريب في الواقع. أما (رجفة أحرار)، ففيها مسائل إحداها مسألة الأخطاء النحوية والبلاغية والفنية/ التي سنضرب عنها هنا؛ صفحا لعدم التزام الموضوع بمناقشتها/ وثانيتها مسألة التفرقة بين الفتى والفتاة، وضرورة

المساواة بينهما، وتصور أن بلوغ المرأة مركزا ما/ سياسيا أو اجتماعيا\ كمركز الوزارة، أو مجلس النواب، أو غيرهما؛ يُحقق لها المعجزات، ويحل المشكلات للنساء.

مليارات الرجال؛ لم يُصبحوا وزراء، ولم يحلموا أن يكونوا نوابا/ بل حتى مديرين عامين/ ومع ذلك؛ لم يُحسوا بالاضطهاد.

كثيرون هم الذين أحسوا بالاضطهاد، فكانوا رجالا يثورون أو يتمردون، أو ينقلبون على رجال.

وكثيرات هُنَّ النساء اللاتي اضطهَدن النساء، أو الرجال، أو كليهما، وأم البطلة/ كما تتصورها الكاتبة/ واحدة من هاتيك النساء اللاتي لهنَّ أمثلة في المجموعة، وخارجها.

وبغض النظر عن كل شيء، فقد أصابت (أم منى)/ وهي البطلة/ حين قالت لها: - "لا تنتظري من الناس أن يُعاملوك كرجل وخير لك من الآن أن تواجهي الحياة بنفس امرأة ما معنى كلماتها هل أحنى الرأس وأعيش ذليلة؟"

الإنسان بعمله وخلقه/ رجلا كان أم كانت امرأة/ وتصور غير ذلك؛ ضار طبعا، وهو سائد بين الأدياء والإعلاميين؛ كثيرا، فلو أحسَّ المجتمع أن الرجال هم حاجته الوحيدة، لما أنجب النساء، وهذا أمر مستحيل، لذلك كانت الفتاة المسترجلة/ المتخلية عن أنوثتها قصدا/ لا تقل مرضا نفسيا وتعويقا عن الفتى المخنث التافه.

وهكذا يتبين أن هذه المجموعة القصصية/ مثل

أغلب أدبنا المطل على عالم ذوي الإعاقة/ ناتجة عن عدم عناية خاصة بذوي الإعاقة؛ على الرغم من أن بعضهم؛ معني بأدب التحليل النفسي، فكيف حالهم/ وهم يُقدِّمون ذوي الإعاقة/ العرب الذين قلت الدراسات العربية/ النفسية والاجتماعية/ لهم من ناحية، ومن ناحية أخرى؛ قلت ترجمات مثل هذه الدراسات؛ مع قلة غنائها.

إن ذوي الإعاقة؛ موجودون في كل بيئة ومجتمع، لذلك يستطيع الأديب المهتم بالفقراء أن يجدهم؛ تماما كما لا يعدم وجودهم من يعنى بالأثرياء، وهم كثر؛ في البيئات الجاهلة، وليسوا قلة في البيئات المتعلمة، وبهذا الشكل/ أو ذاك/ فهم مؤثرون متأثرون، لا يُشترط البحث عنهم في مجتمعاتهم الخاصة، كمدارسهم، وجمعياتهم، ونواديهم، فقد عرفتهم المدارس العادية، ومصانع الأسوياء، ومزارعهم، ونواديهم، وجمعياتهم، وبيوتهم؛ مما يجعل مهمة الأديب في اكتشافهم سهلة، كما حدث ل(نجيب محفوظ)، و(كمال الملاخ)، و(صوفي عبد الله)/ مثلا/ لولا الجهل بأحوالهم أحيانا، وما يُعانونه، وكيف ينبغي التعامل معهم، وهي مشكلة معقدة، وستبقى معقدة، ولكل وسيلته في الموازنة بين الحاجة/ المشكلة: العقدة/ والحل؛ هذه الموازنة التي قد تُصيب، وقد تخطئ؛ مما يمنح الأدب والفن؛ فسحتهما في تنويع العروض، والعقد، والحلول مع تجدها، لتجدد إشكالات المجتمع الإنساني؛ المتطور؛ السريع الحركة.



فنان العدد مكي حسين



في هذا العدد اخترنا النحات العراقي المغترب الفنان مكي حسين لتزين اعماله النحتية صفحات مجلتنا، وهي المرة الأولى التي ندخل فيها النحت بدلاً عن التخطيط او اللوحة التشكيلية، وتمثيل مكي حسين، هنا هي: الأجساد لا ترقص في مهرجان للفكاهة، بل هي الأجساد المنتزعة من عذابات الضحايا، وما لا يحتمل من انتهاك حقوق الإنسان. لم يصبح مكي حسين، نحّاتاً موهوباً، مرهفاً، ومنشغلاً بالحريات، والجماليات،

وحده خارج الوطن، انما ظهرت منحوتاته المبكرة المعنية بدراسة العلاقة بين المربع - والإنسان، متجاوزة المعنى الأحادي للتأويل، ولكن بإيحاء يبلور المجال الدينامي لعلاقة الإنسان - بالحياة. فالمربع قد يعني: التاريخ - وقد يرمز للقدر - أو للسلطة، أو للموت، أو لغياب شروط الحياة الأساسية... الخ، إلا أن العلاقة ستلقي المزيد من الضوء على مفهوم الصراع والحركة.

إن الموضوعات التي نستعرضها هنا هي نتاج وذخيرة عدة سنوات وتواريخ، مختلفة ومتوالية، عن مدى مرارة الإحساس بالحيف والأسى الذي لازم ورافق ميول وتطلعات الفنان رغم ما فيها من احباطات وتلكؤات عززت من فريدة التصريح الذي يبوح به "مكي" وهو يعلن رافضاً ومقاوماً لكل ما واجهه ويواجهه من مثقلات حياة، وتناقضات.

تميزت تجربة مكي، ان يلفت الانتباه إلى: انه " واحد من نخبة فنانيين العراقيين المعاصرين الذين كرسوا أنفسهم لجهد خاص يتسم بسعيهم لخلق موازنة واعية بين الرمز والتشخيص" وانه يمسك الإنسان حتى في عزلته.

- ولد في البصرة عام 1947
- أكمل دراسته في معهد الفنون الجميلة، بغداد 1967
- شارك في معرض جماعة البداية 1967

- شارك في معرض الفن العراقي المعاصر 1972.
- عضو جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين
- غادر بغداد وانقطع عن الاتصال بشكل كامل عن الوسط الفني، والوطن منذ عام 1979، بعد هذا التاريخ بثلاث عشرة سنة سححت له الظروف أن يعيد علاقاته بالوسط الفني العراقي وبعض الأصدقاء.
- معرض مشترك مع سبعة فنانيين في قاعة المركز الثقافي العراقي في لندن/ 1978 .
- معرض مشترك عام 2002 في إستوديو الفنان رحمن الجابري في مدينة (لودفيلتس هافن - المانيا).
- معرض (انعكاسات حسية) كانون الاول 2018 مدينة (كوتنكن) الألمانية عرض فيه أكثر من ثلاثين عملاً برونزياً وبأحجام مختلفة.

