



نَامِرًا

فصلية ثقافية جامعة
العدد (3) حزيران / 2018

- ترسل جميع المواد الى البريد الإلكتروني للمجلة
- تامرا تعتمد (آية الاستكتاب) وما يردها من مواد على بريدها الإلكتروني بما ينسجم مع توجهاتها الثقافية
- ترسل المواد معززة بصورة شخصية للكاتب عالية الدقة (لا تقل عن 3 ميكابايت - pixel/i 300 resolution)
- نشر المواد يخضع لآلية خاصة تحددها هيئة التحرير
- لا يجوز ارسال مادة منشورة سابقا في اي مطبوع ورقي او الكتروني
- تحتفظ المجلة بحق حذف اي كلمة او جملة او فقرة فيها قدح او زائدة لا ضرورة لها
- لا يجوز نشر اي مادة من المواد المنشورة في المجلة او التصرف بها الا باذن خطي من هيئة التحرير ومصدق بختم المجلة

dyalawriters@gmail.com

رقم الايداع في دار الكتب والوثائق ببغداد (2236) لسنة 2017

لا تخضع موضوعات المجلة للمفاضلة في الترتيب بين الاسماء ، بل للضرورة الفنية .

نَامِرًا

فصلية ثقافية جامعة

العدد (3) حزيران / 2018

بدعم ورعاية السيد مشني التميمي محافظ ديالى

رئيس التحرير: علي فرحان

هيئة التحرير:

أ . د . علي متعب جاسم

د . نوافل الحمداني

أمير الحلاج

عمر الدليمي

الهيئة الاستشارية:

سليمان البكري

أ . د . فاضل عبود التميمي

أ . د . أياد عبد الودود الحمداني

الأستاذ كاظم علي حسين التميمي

الأستاذ طه هاشم

د . خالد علي ياس

د . وسن عبد المنعم

الاخراج الفني والتصميم: إنتصار البهرزاي

موفق السواد

محمد أكرم الياس

انتصار البهرزاي

تخطيطات العدد :



الافتتاحية

8 علي فرحان ((محطات قصية))

في مديح الأحياء

- 10 حياة مستقطعة من زمن مستقطع محمد خضير
- 14 رحيل فاجع أحمد خلف
- 16 سعد محمد رحيم ناصر عراق / مصر
- 18 رجل المحبة صباح الأنباري
- 19 سعد... لم تخبرني أنك سترحل وحيداً! يحيى البطاط
- 21 الكادح ابراهيم البهرزي
- 24 سلاماً ابن التكية الحمراء ابراهيم الخياط
- 27 جيل القدر وسعد محمد رحيم صالح الرزوق
- 28 إكسير السرد د. سامان جليل إبراهيم
- 30 غريد السرد الرافديني د. وسن عبد المنعم ياسين



إشتغالات

- 36 أجود مجبل محاولة للكلام عن هو
- 38 دلال جوّيد قصيدتان
- 40 منذر عبد الحر أصدقائي
- 44 علياء المالكي أسقط سهواً
- 45 سعدون شفيق سعيد ومضات في محراب الحب
- 47 غرام الربيعي الى العاطلين عن العشق
- 48 عبد المنعم القريشي تضحك الجماجم على أوتار قيثارة
- 50 مروة نبيل جُزْءان، ومقطعٌ سَمِيكٌ
- 53 قاسم سعّودي البغداديات يكذبن طوال اليوم
- 54 مهدي القريشي سوناتا الريح
- 56 عبير الديب بين الحلم واليقظة

رؤى

- 60 جاسم عاصي مكونات النص
- 68 أ.د. زهيرة بولفوس / الجزائر مضمّرات رواية «مقتل بائع الكتب»...



82	أ . د . فاضل عبود التميمي	ما وراء الرواية
96	د. حسين عمران	الخطاطة الاستهوائية وفاعلية الانجاز
106	د . فائزة علي محمد	الوظيفة الانجازية للغة

إيماءات واضحة

120	خليل المعاضيدي	ليته البحر عندي العشيّة
	خليل المعاضيدي	صرخة ذات إيقاع خاص
	خليل المعاضيدي	ظنون

ترجمان

128	أوات حسن أمين	التبعثر
136	مريم العطار	المصعد وقصائد أخرى
144	حسن سليفاني	لم يكن الوقت بعد



بيان الشعر

146 الشعراء يرون العالم عبر اللغة - قراءة في قصائد العدد 2 .. علي حسن الفواز

كان ياما كان

- 154 الشخص سعد محمد رحيم
- 166 تخنيط محمد سهيل
- 170 خوف زهير كريم
- 174 قصص قصيرة جدا قاسم حمدان الداوودي
- 178 الخفايا المكنونة جاسم عطا
- 180 رائحة الرشاد سمير غالي

خشبة

- 184 العامل دون قواعد ياسين النصير
- 190 الثعلب النزيه حسين علي هارف

ما بعد الحكيم

- 208 تجليات السرد في (كان ياما كان) باقر جاسم



((محطات قصية*))



علي فرحان

مجداً للواقف في المحطات القصية يربّي وجع الغياب لمثل هذه اللحظة ، مجداً لبائع الكتب الذي كأنه جداً ، ليدعنا في دوامة السؤال بهذه الطريقة المفجعة .

لماذا أُغتيلَ سعدٌ بهذه الطريقة الباهتة .

فسعدٌ لم يرهق أحداً بما يعانیه ولم يخطط يوماً ليكون نبياً ، فقد سأم من النوم على صليب وطنه بالضرورة .

لقد بقي كزهرة لوز حتى بعد موته

” حدثني ،، عن الله يا أختاه :

فأثمرت شجرة اللوز “كازنتراكي .



هو لم يمض للمجهول بضوضاءٍ أبداً ، لقد أختفى فقط ، وعليكم أن تغلقوا الباب خلف خريسان ، وخلف ((المدى)) ، عليكم أن تتناسوا سكك القطارات ، عليكم ان تطلقوا الكتب وتغسلوا ذكراتكم من ((المرزوق)) ، عليكم أن تبكوا الان بحرقه ” ديك الجن “ وتنتظروا ديكاً آخر يينغ من طوفان السعدية ليغسل الذاكرة من ((السرد الذي ينكل بالتاريخ)) .

((مات الشاعر فظل الشعراء السجناء نصف قرن في مرورهم الأعتباطي على الزنانية تلك ، يقرأون (أشجان البنفسج) ويكون . وعندما صدر أخيراً قرارٌ بهدم السجن وتُقل السجناء الى مكانٍ آخر ، أندفع بلدوزرٌ يقتلع حيطان السجن .. عندها تناثرت كلمات القصيدة بين الأنقاض .

وفجأة من بين الأنقاض انبجست آلاف من ازهار البنفسج الرائعات)) .

الآن .. وأنت لم تكمل وردةً واحدةً بعد الستين ،،، تدعني أمام ((ساعاتٍ مضنية استغرقتها المرافعة))

ليقول لنا أحداً ما ((- هل لك أن تبرهن لنا أنك شاعر ؟))

* كل ما بين الاقواس ل سعد محمد رحيم



حياة مستقطعة من زمن مستقطع

محمد خضير

(١)

مات حصان الميدان المنهك وسط هتاف المضاربين وصيارفة الزمن الجشعين. وعودٌ وجوائز تلوح عند خط النهاية، وكان القلب الغسقيّ يحتقن ويكمد في اسطبله تعباً وحسرة). هذه مقدمة قصة قصيرة قد تكون فكرتها راودت رأس سعد محمد رحيم في اللحظات الفاصلة التي رُبط بها قلبه إلى جهاز المراقبة بوحدة العناية في مستشفى في السليمانية. وكان موسى كريدي قد أنجز قصة مماثلة عن حصان السباق، بينما المضاربون حوله يتباحثون بشأن إبعاده نهائياً عن المضمار. وربما تطرأ الفكرة على آخرين من أحصنة السرد المنهكين هنا أو هناك. إنها الثيمة الأكثر شهرة فيما تبقى من زمن النهايات التراجيدية، ونحن نجد دوماً من يتفاوض على نهاية أديب في عنفوان «نشوته المادية» حسب عنوان رواية للوكليزيو.



فُطِعت بحدّة في أزمنة «مملوكية» متوالية. أصبحت القطائع التاريخية تلقي بموضوعات الأدب جزافاً لتتعثر بها خيول الأدب الأصيل. ويقدم موت سعد رحيم مثلاً على تعثر فرسان الأدب بوهم القمة المتوهجة اللامع بشدة في نهاية شوط قاتل. لا نستطيع أن نتق ببريق خاطف، لا يبدو أكثر من سراب لا دليل على إثبات وجود شواخص حقيقية وراءه.

من يدلّي على غير هذا الاستنتاج؟ هل نبدأ من حيث سقط فارسنا الأخير في قمة نشوته الروائية، أم نبدأ من وسط حفرة نتعثر بها في سباق محموم لا نهاية مؤكدة له؟ إننا المأساة المقتطعة من زمن المضارين، أخفى سعد رحيم نسختها الثانية عن عيونهم، آملاً أن يعود إليها في يوم ما. أهنك استنتاج آخر؟

ليس في موت أديب أعجوبة، عدا أنه يشير من مكمنه في «اسطبل» النهاية المحتممة، إلى وجود نسخة ثانية من نص لم يكتمل، سيكون شؤماً على حياة أدباء آخرين، يتلاحقون في أزمنتهم المستقطعة من سباق النهايات المهلك. كان سعد يسابق نفسه، قبل أن ينتقل خطاب النهاية إلى غيره. لعل هذا ما يجعل جلجامش معاصراً لنا مثل شكسبير. لكن من سيُقبلي سعداً على قائمة السابقين واللاحقين؟

عاش سعد محمد رحيم حياة مستقطعة من زمن المباريات الفروسية، الذي يوصف بأنه زمن الخيول التي أخرجتها المضاربات الأدبية من الحلبة بجراح بليغة. كان يرسم حوله هالة من الوجد والشغف أصبحنا الآن على يقين من أنها كانت فوق طاقته. فليس من أمل لأدباء القطيعة الأخيرة بهالة صافية من الأكدار والأخطار في سوق المضاربات الأدبية الجشعة. سقط الفارس قبل حصانه في الزمن المستقطع من حياة الحالمين المتعبين، بموازاة حلبة لا ينقطع ضجيجها ورهان مكاتبها المنزوية في شارع «القشلة» التاريخي. أضيف قلب سعد إلى قلوب الضحايا الذين راهنت الجندمة الثقافية على اغتيالها في ساعات الليل الأخيرة. ثمة نص لم يكتمل عن الزمن المملوكي الحديث دسّه سعد في زاوية بمتحف القلعة العثمانية في مرحلة من المطاردة أو السباق. إنه النص الذي كتب نسخة أولية منه تحت عنوان «مقتل بائع الكتب». سيضيع النص حتى يظهر من يزعم أنه عثر على نسخته الأصلية ويزايد على ثمنه في سوق المضاربات الميكافيلية الخفية. لا غرابة إن ظهر النص الضائع تحت عنوان «الأمير العراقي» باسم روائي آخر. نستعين بصورة الفارس لتحلّ بدلاً من استعارة حصان الإسطبل المجازية، لغاية تمثيل سرديتنا المتعثرة في حلبة المثوية الأولى، في عطلها من تقاليدنا الأساسية التي

(٢)

بتاريخ ١٤ نيسان ٢٠١٨). كرس الحوار الأخير الشغفَ السردِي المثليل للاحساس النهائي في قول رحيم: «لا أستطيع الهرب.. قدماي طوال الوقت عالقتان بشبكة السرد». وكان شغف الكتابة يعترض مجرى الحياة مثل شبكة مزروعة في شرايين القلب. كشف سعد رحيم عن سيرة روائية تريد أن تذهب الى أبعد حدّ في «انتهاك» سلطة التاريخ و«التحرش» بثوابت الواقع، من خلال «التخييل الذاتي». غير أن مثل هذا «التنكيل» يتعارض مع وسائل التخييل المهادنة لشعور يقول بأن الرواية هي «تاريخ اللا يقين». وهذا ما يحدّد خطوات الروائي الباحث عن تجربة تساوي بين الذات والعالم، تجربة بديلة عن الحياة، أو هي الحياة نفسها.

يسير الشغفُ الوهمي في الاتجاه المعاكس لأي تكريس يقيني يُرغم الكاتب على مخالفة هواه في آخر المطاف. وأولى المخالفات وصف سعد لمهمته السردية بأنها مهمة «المثقف المأزوم» الذي يريد من قارئه أن يقرّ بمعادلة «الحب والحلم والحياة، مقابل شغف الجنون والموت». ملأ سعد رحيم فسحة شغفه العامر بستّ مجموعات قصصية وأربع روايات وبحوث في الفكر والسياسة، ومازال حينئذ يراوده لتمثيل المجتمع والعالم عبر إحساس غامض باللا يقين التاريخي.

تتوفر في كل تقليد أدبي، عربي أو عالمي، فسحة «للجنون أو الموت» يسيطر عليها نوع من «الشغف» أو «الهوى» سيطرة أقوى من سلطة التاريخ والواقع. يقع هذا الشغف في المنطقة الوسطى بين أرض الواقع والانفصال عنها. وليس الأدب العراقي استثناء من هذا الشغف أو الهوى، بل هو زاخر بالمواقف والألغاز التي تشكل الهاجسَ الأخير، الذي يجذب الكاتب الى حتفه (الأدبي لا التاريخي). وكانت استراتيجية سعد محمد رحيم الأدبية ترسم للواقع صورةً تخيلية تقرب الحقيقة من الوقوف ضد «الخطأ، النقص، الاختلال، القلق، الأسى، الظلم، الاستغلال، الحرمان، الكتابة، وأخيراً حتمية الموت» أي ما يتفق ومهمات الفكر التنويري «العقلانية والحرية والتقدم». لكن الشغف المزروع في الذات الباحثة عن فسحة تنويرية صار يعترض سياق الفكرة الواقعي والتاريخي ويتجسد خارجها شبحاً مخيفاً محمّلاً بأسئلة «الجنون والموت» كما اعترض من قبل مسير «أوديب» الهارب من إثمه الثقيل قبل آلاف السنين.

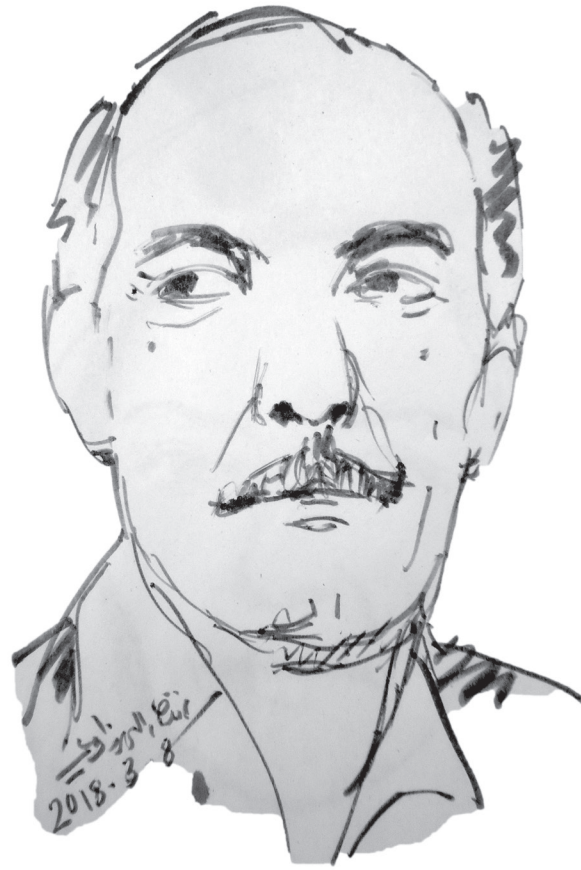
تسرّب الاحساس الغامض بشغف الكتابة من ثقب الحوار الذي أجراه علاء المفرجي مع سعد رحيم قبل سفرته الأخيرة الى مهرجان كلاويز في السليمانية ووفاته هناك (نشرته جريدة المدى في عددها ١٧٢٤



أخيراً، ما من تكريس سرديّ يرسم لكاتب «اللا يقين»
سراباً أخيلَ من سراب الشغف والخيلاء. ليس في وسعنا «نحن
المثقفين المأزومين» أن نخطط لسيرة أدبية مخوفة بالمخاطر ييقين
رؤيوي وجمالي. إذ كلما كرّسنا لأنفسنا مصيراً قريباً من أرض
الواقع، هبّت رياح الجنون والقسوة لترفعنا إلى أبعد نقطة في
المنطقة الرمادية الوسطى وأظلم جزء فيها. لم تكن النكسات
الصحية وحدها ما اعترض طريق الحلم والحب والامل في كتابة
رحيم، إنما أيضاً التكريس السردي لتمثيل الذات في مختبر
الشغف بأفكار التنوير والحرية والتقدم. إنها المعادلة الصعبة
التي ساوم عليها سعد رحيم حتى آخر فسحة للجنون الأدبي
والفكري. كان موته فاجعاً، ماثلاً في أدق تفاصيل الحقيقة
والوهم، وكذلك يفعل الصادقون!

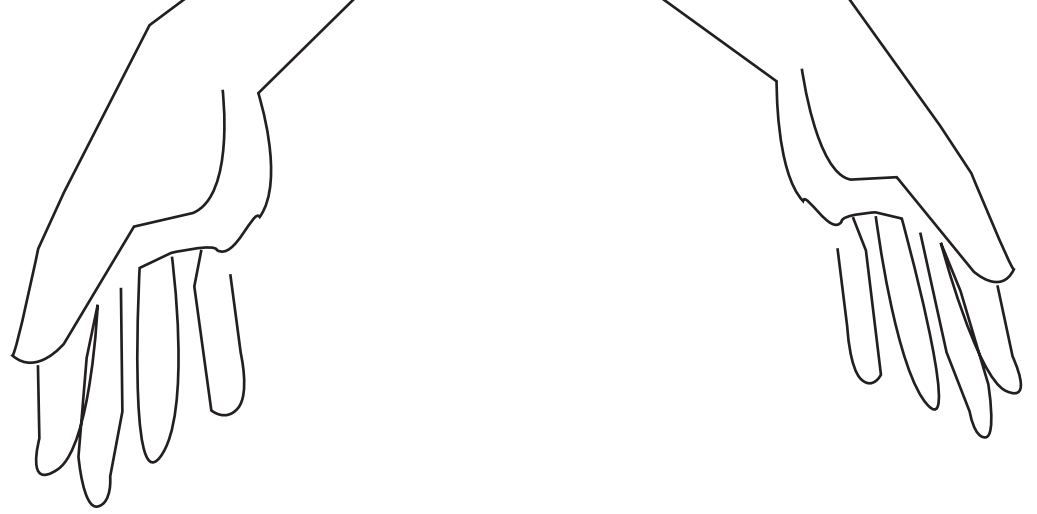


رحيل فاجع



أحمد خلف

رسالة لم تصل الى سعد محمد رحيم - ايها المضيء بعد رحيلك الفاجع اصبح الحديث عن الخسارات امراً لا مفر منه ... سيظل غيابك عنا موضوعة احاديثنا لسنين طوال فقد حفرت علامة بارزة على وجه الارض , لقد كنت المتأمل فينا واكثرنا حرصاً على مصائر الاخرين تماماً كما فعلت في روايتك المؤثرة إمراً لشفق البحر .. انت سيد من سادة السرد اخي وصديقي الحميم لقد اشترت قصصك ورواياتك وبجوثك اننا مقبلون على قراءة لتراث سردي ومعرفي قيم وهذا ما جعل انظار الجميع تتجه نحو الخطوة القادمة التي تلقيها في طريق ثقافتنا العراقية وانت تأمل ان يغيّر الادب احوال الناس , قراؤك على الاقل , وهذا حلم مزدان



متعددة من المعرفة وجدت مكانك دون عناء يذكر تقف في الصفوف الاولى بين من يقف مزهوا بالقادم الذي تعدنا به متواضعا جدا بما قدمته بسخاء الفرسان البواسل , من هذا وما ذكرناه عنك يحق لنا العتاب مع الزمن لأنه خدعنا كما خدعك ايها السيد الجليل وقام بمناورته المعرفة التي جعلتنا نطمئن على سلامتكم , وهذا وحده يعتبر خديعة ظالمة , اذ ساد بيننا انك تجاوزت الخطر .. كنا انا وانت عليين كل منا يحمل حزنه وغضبه من هذا الزمن الذي كُتبتنا بالالم , لما التقيتكم بعد العملية فاجأتني بنجاحها واندهشت لما رايت المسرة تعلقو صفحة وجهي , ربما تساءلت مع نفسك لهذا الفرح الكبير الذي ملأني حبورا وانت تزف لي بنجاح العملية , لم اكن غير مبالي بالاصدقاء فكيف حين يتعلق الأمر بكاتب مبدع ونبيل نحن بحاجة ماسة له ؟؟؟ عليك ان تتصور حال هذا الصديق كيف سيكون وخبر رحيلك الفاجع يصله على حين غرة منه ؟؟

والله ان مأساتنا بغيابك الصادم لن تزول وستظل ناقوس فجيعة بين اعطافنا يا صديقي الحبيب .. .

بركة المفكرين الكبار الذي استعدت حياتهم ودرست خطواتهم بكل جدارة وعناية واهتمام , وهذا طموح عرفته فيك سعد , أليس طموح المبدعين الجادين من امثالك ان يتركوا في قلوب الناس اثرا بليغا ؟ خصوصا حين يفتقدونهم على حين فجأة وبصيغة دراماتيكية مؤلمة وغير عادلة , الإناء الذي كانت يداك تحمله لتطعم وتسقي به عقول الناس من خيرات المعرفة التي توغلت فيها واصبحت نبراس ايمك التي كنا نريد لها ان تمتد ابعد من هذا الزمان الخؤون الذي غييبك بكل جسارة وبلا رحمة بنا نحن محبوك الحقيقيون , اللهم اشهد انك كنت جديرا بهذه الحياة التي اردناها لك حيث يمكن لك ان تستمر معنا تكتب وتنشر ونحن نقرأ , نراك مزهوا بما تجود به فريحتك الفريدة تبذل المزيد من العطاء الفكري بسخاء رجل فاض علمه وزادت معرفته عن سني عمره بحيث غدا استاذنا في فن السرد والقص الممتع الذي اصبح جزءا منك واصبحت من ابائه الخالدين , وان كان لنا من عتاب على احد سيكون مع الزمن القاهر الذي عجل بالفاجعة دون تمهل ليصنع لنا مأساة تضاف الى حشد مأسينا الكثر , ولسعة اطلاعك على صنوف



لسعد محمد رحيم

ناصر عراق / مصر

برحيل الروائي المتفرد سعد محمد رحيم
تفقد الحركة الإبداعية العراقية والعربية
واحدًا من أكثر رجالها موهبة وإخلاصًا،
وقد منحني المقادير نعمة التعامل مع سعد
شخصيًا، ومع نصوصه ومقالاته، فقد التقيت
به في بغداد عندما شرفتُ بزيارتها للمرة
الأولى في ديسمبر عام ٢٠٠٢، لكنني
كنت أعرفه قبل ذلك بثلاثة أعوام، عندما
تواصلت معه عن طريق الشاعر والكاتب
الصحفي الكبير الصديق العراقي العزيز
يحيى البطاط، حيث كنت أنتظر مقالات
سعد وقصصه بشغف لأشرف بنشرها في
مجلة (الصدى) الإماراتية التي كنت أتولى
رئاسة القسم الثقافي بها آنذاك.

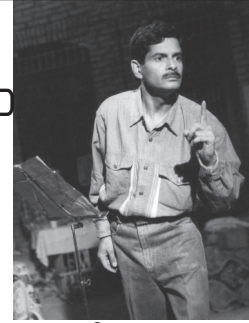


بدأت لي كتابات سعد وقصصه ذات مذاق مختلف يتكئ على معرفة عميقة بالفلسفة والتاريخ وفنون السرد وألاعيه الساحرة. وحين التقيته في بغداد اكتشفت كم هو رجل أنيق الروح رقيق القلب دمث الخلق عاشق أصيل لنجيب محفوظ، وقد فاجأني بأنه يعرف شوارع القاهرة وحواريها وأزقتها معرفة كاملة من خلال قراءته لمحمفوظ، رغم أنه لم يسعد بزيارة القاهرة قط كما قال لي، ونحن نتناول غداءنا (قوزي على تمن) الذي دعاني إليه في أحد مطاعم بغداد. ثم تعمقت علاقتنا بعد صدور (دبي الثقافية)، حيث واصل سعد الكتابة فيها بشكل شبه منتظم، ولما التقينا في الدوحة قبل عامين تنبأ لي بأن روايتي (الازبكية) ستفوز بجائزة كتارا الكبرى، وكان سعد أحد الفائزين بالجائزة فرع الرواية غير المنشورة عن روايته (ظلال جسد... ضفاف الرغبة). آنذاك كان منهكاً نحيلاً وقد برر لي ذلك بأن العطب طال قلبه الشفيف، وأنه بحاجة إلى المال لإجراء عملية قلب مفتوح، وقد وفر له الظفر بالجائزة ما أراد. ثمعاونته موهبته ودأبه على وصول روايته (مقتل بائع الكتب) إلى القائمة القصيرة في جائزة البوكر عام ٢٠١٧، فاستحق المزيد من السعادة والمجد. وجاء إلى معرض الشارقة في نوفمبر الماضي والتقينا وسهرنا في دبي ومعنا الشاعر والروائي والإعلامي المغربي الموهوب ياسين عدنان، وكانت سهرة جميلة تحدثنا فيها عن الأدب والفن والفلسفة والتاريخ والدين والطقوس والعادات ومستقبل بلادنا وشعبونا. وعاد سعد إلى بغداد فرحاً ونشيطاً مكلاً بالنجاح مواصلاً بهمة رحلته الشاقة والعذبة مع الكتابة والإبداع، وفجأة أعلن القلب عجزه عن مواصلة العمل في الجسد النحيل، فأرنيك صاحبه وغدر به ليرحل سعد فجأة أمس في مستشفى بكوردستان العراق عن عمر يناهز ٦١ عاماً، وليترك في قلوب محبيه ومتابعيه لوعة حارقة. مع السلامة يا سعد... يا صديقي النبيل





صباح الأنباري



رجل المحبة

سعد محمد رحيم.. رجل المحبة والطيبة والنقاء والتهديب والخلق الكريم. إنسان الصمت العميق واللغة الصائتة بأسمى آيات الجمال والحكمة. نقي الروح والسريرة، عزيز النفس، هادئ الطبع، غزير المعرفة، بالغ الحكمة سعد محمد رحيم.. متوهج بمجدوة الإبداع ومسكون به، مسحور بفتنة الحرف وبهاء الكلمة الطيبة وسحرها وجمالها. رجل يعجز اللسان عن ذكر مآثره، وجوده معانيه وهو الباحث دوماً في محطاته القصية عن فسحة للجنون أو ترنيمة امرأة تتهادى في غسق الكراكي سعيًا وعودة للحصول على مذاق التوت الأحمر.

سعد محمد رحيم.. موسوعة من الأدب الرفيع والثقافة العالية فهو من كشف عن المثقف الذي يدس أنفه والذي حاول استعادة ماركس قبل الرحيل في أنطقة المحرم، وعولمة الإعلام وقبل التحريض ومقتل بائع الكتب.

سعد محمد رحيم لم يذهب إلى (كتارا) ليفوز بل إنها هي التي جاءت إليه كما جاءت من قبلها جائزة الدولة للإبداع. وعندما وصل إلى ضفاف الرغبة كان يفكر بما سيأتي من بعدها من الروايات وعنوانات القصص.

سعد محمد رحيم.. كاتب مجيد قدير ممتليء بالأفكار الإنسانية الحرة، والرؤى الواسعة التي لم تعرف النضوب أو التوقف عند حد معين لكن الموت بحكمته القاسية، وجبروته المدمر أراد نيابة أن يتوقف ذلك المد الواسع الذي يعاشر البلاجات والشواطئ وشفق البحر بمحبةً وجنوح نحو الرغبة. قرر اصطحاب سيد الرواية دون أن يترك له فسحة لوداع أحبته ومن عايشهم وزاملهم ورافقهم وجايلهم على مدى سنواته الستين.

سعد محمد رحيم.. سيقهر الموت الذي زاره في غفلة منا ليظل خالدًا بيننا على مر العصور.



في مديح الأحياء

سترحل وحيثما!



سعد... لم تخبرني أنك

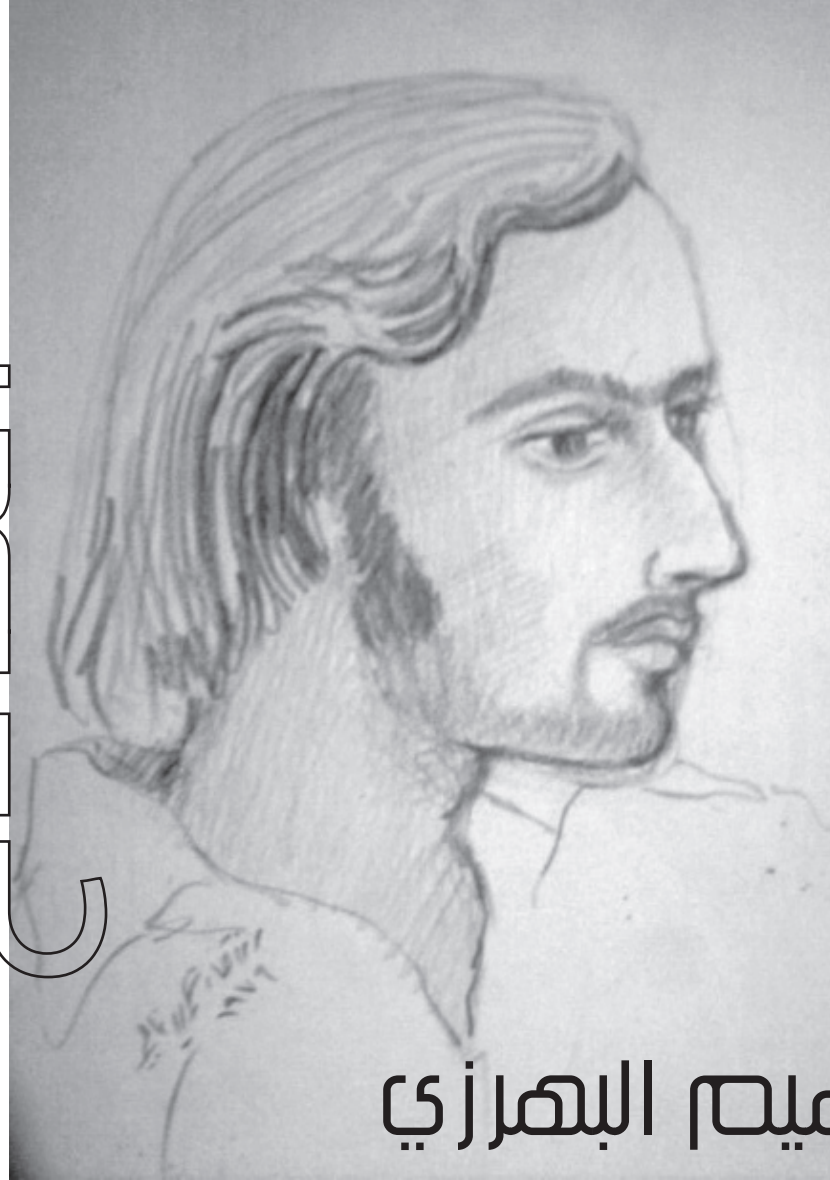
يحيى البطاط



الركون الى الذاكرة وحدها للحديث عن سعد محمد رحيم، يصيبني بالدوار، فحياتي امتلأت بروح سعد، بكلماته، وأفكاره، وتطلعاته، ومشاريعه الروائية والفكرية والثقافية، ولا أعرف تماما بماذا أبدأ، بأية ذاكرة، وأي حدث، فكل شيء في سعد، حتى همومه الصغيرة شكلت في وجداني علامات على حياة بدأت مرة، ولم أفكر يوماً أنها ستنتهي هكذا ببساطة وبدون مبرر. كنت أشاركه نوعاً من حوار مستمر وعميق وسخي ومبهج استمر أكثر من ٣٥ عام، منذ التقيته أول مرة في القسم الداخلي لإعدادية صناعة العمارة، كان قادماً من جهات الحرب كمن يظهر جسده من غبارها.. تلك الحرب اللعينة هي التي جمعنا مرة، ربما كانت تلك واحدة من حسناتها، لكن من سوء الحظ فرقتنا حروب أخرى ظلت تتوالد من حولنا مثل مخلوقات بشعة، غير أن تلك الوشيجة البهية التي جمعتني بسعد لم تتوقف يوماً عن وهجها رغم كل الأحداث الجسيمة التي مزقت حياتنا، كنا نراقب معا أحداثاً وأوقاتاً مكفهرة وحروب توالى بجنون حول أعمارنا المهتدة دائماً بالزوال. حتى عندما تركت العراق عام ١٩٩٥، في اغتراب استمر أكثر من ٢٥ عاماً، ظل سعد حاضراً بقوة في حياتي، لم تتوقف ابتسامته الهادئة لحظة واحدة عن اشراقها، عندما نتحدث في الهاتف لم يكن يعتب أو يشكو، بل يواصل حديثاً كأننا بدأناه ليلة أمس، مشاريع وأفكار وروايات وقصائد.. يا إلهي لن تكفيني هذه المساحة الضيقة لأتحدث عن سعد، أحتاج إلى حياتي بكاملها لأففيه حقه.. قبل شهرين كنت في شارع السعدون، لم اتصل بصديق آخر سوى سعد في بغداد المليئة بالأصدقاء.. التقينا ببساطة وواصلنا حديثنا كأننا بدأناه ذات نهار في مدينة العمارة قبل أكثر من ثلاثة عقود ونصف.. سامحني أيها السعد لم أكن إلى جوارك عندما خذلك قلبك وتركك وحيداً.. لم تسمعني آخر كلماتك ولم أسمعك آخر قصائدي، أتمنى أن تشفع لنا أحلامنا الصغيرة في هذه الحياة القصيرة التي لم نستطع أن نتهجى كل حروفها بعد. سأفتقدك صديقي.. سأفتقد روحك الشاهقة، سأشتاق لابتسامتك النحيلة، سأرنو إلى ذلك الأمل المستحيل الذي يشع من كلماتك، وأحن إلى وهجك الذي يخطف روحي.



الحياة



ابراهيم البهرزي

مع انتهاء الحرب العراقية الايرانية ، كُنّا تَوّأ قد فرغنا من تأسيس اول فرع لاتحاد أدباء ديالى برئاسة صديقنا الأستاذ سليمان البكري ، حينها كنت عضوا للهيئة الادارية ومسؤولا عن الشؤون الادارية والمقر ، حين دخل شاب نحيل لغرفة المقر وعرّفني بنفسه سعد محمد رحيم ... قاص وروائي



لم أكن للأسف قد سمعت بإسمه حينها ، كان قد أصدر رواية ومجموعة قصصية فازتا بجوائز محلية حينها، وفهمت منه أنه تواءم خدمته العسكرية و انتقل للعمل مدرسا في احدى ثانويات بعقوبة المهنية .

من سياق الحديث تعرفت على مثقف مختلف ، مثقف يتمتع بتلك الجدية التي غالبا ما يفتقدها الشباب الذين يقرضون الادب ، كان مختلفا و بريئا من امراض الثقافة السائدة ، لا ادعاءات كبيرة ، ولا اكاذيب مجانية ، ولا تسفيه للاخرين حتى وإن اختلفوا

هذا في حينها كان من الاعاجيب بالنسبة لأديب شاب ، وسط محيط ثقافي موبوء محتشد بالأدباء وادعياء الأدب من الذين تعودوا على عقد جلساتهم الصاخبة في النوادي والبارات بين اصوات الشتائم وصنع الاساطير البائسة عن بعضهم البعض دون وجود نتاج حقيقي ملموس لهم . كان سعد محمد رحيم دؤوبا على تكوين نفسه من خلال القراءة العميقة في شتى مجالات الفكر وكانت قراءاته وجهوده تأتي أكملها في نتاجات رصينة لا يتحدث عنها الا حين يكمل انتاجها كتابة او نشر .

بعد سنين الحصار ، صار لنا غير مقر اتحاد الأدباء مقرا آخر ، حيث حدث إن افتتح الصديق الشهيد مؤيد سامي مكتبة صغيرة قرب كراج بعقوبة فصرنا نختلف اليها بعد نهاية دوامنا الوظيفي ونمضي تلك العصريات في زاوية من المكتبة في نقاشات حول ما كان يجهد الشهيد مؤيد



تفجير منزله ، فغادر لبغداد ، اشتغل بالقطعة في جرائد مختلفة وواصل كادحا دؤوبا في سبيل انجاز مشروعه الثقافي ، سواء في المجال الفكري او الابداعي الروائي او القصصي ، وحقق انجازات متفردة نالت الكثير من الجوائز والاعتبارات .

قبل شهر من رحيله رأيت صورة على الفيسبوك لسعد ، كان شاحبا متعبا

أحد ما همس في اذني : يبدو ان سعد سيموت

في ليلة رحيله قرأت منشورا لصديقنا مازن لطيف يتحدث عن نقل سعد لمستشفى في السليمانية اثر تدهور وضعه الصحي ، وقبل ان اغفو سمعت طيفا حزينا ليلتها:

صديقك سعد سيموت

في الصباح وجدت رسالة في جهاز الموبايل مرسله من ابن شقيقتي : «خالوصديقك سعد محمد رحيم مات في السليمانية .»

لم يكن الوقت مناسباً للرحيل ، ثمة مشاريع وانجازات مدهشة في احلام سعد وخططه

مشاريع سوف لن نسعد بها .

هكذا الموتغادر وخيبت .

لتوفيره لنا من كتب مستنسخات يجلبها خلال مزاره الاسبوعي لشارع المنتبي في بغداد.

يعمل سعد محمد رحيم كفلاح دؤوب ، كانت القراءة العميقة عنده كطرح البذار ، والكتابة كجني الثمار ، وكان يبدو ككادح لا يعيقه عائق عن اكمال مشروعه وصار الظرف في سنين الحصار تلك قاسيا علينا جميعا ، نحن الموظفين ، سعد وانا ، وبقية الاصدقاء ، اصعب من امكانية اقتناء كتاب

وكان الشهيد مؤيد سامي يقدم لنا البدائل عن اقتناء الكتب بامكانية استعارتها وقراءتها لقاء اجور رمزية كانت تعلقُ دينا في الغالب ، وفي الحق فإنها لم تكن تُدفع ، فالشاهد مؤيد خجول عن المطالبة بها

كتب سعد رواية ومجموعة قصصية فازت احدهما بجائزة الابداع التي تقدمها وزارة الثقافة حينها وكان تطور انتاجه مذهلا

كان لا ينجز عملا حتى يياشر بعمل اروع منه كان كادحا في مجال الثقافة بحق ، مثقف له أهداف واحلام كبيرة لاتتوقف عند حدود .

بعد الاحتلال ، تعرض سعد لما تعرض له الكثير من الطيبين من ذئبية عصابات الارهاب ، حيث تم

سلاما ابن التكية الحمراء



ابراهيم الخياط

السعدية من أعمال خانقين في سواد دىالى. تقع على الطريق العام بين بغداد والمنفذ الحدودي مع ايران، وتحدها جلولاء شمالاً وبحيرة حميرين جنوباً. يعود تاريخها إلى عصور قديمة وثمة تلّ أثري يدلّ على قدمها يسمّى تلّ سليمة



وحسب قوله (إنّ ذكريات طفولتي وشبابي تنتمي لهذه البلدة المفتوحة على سماء رحبية شاسعة، والمائية بخضرة وألوان تُنعش الروح. تلك المواسم من سعدية الستينيات أبداً، في ضميري، لا تشيخ..).

ومن هذه المدينة القوية الصغيرة المنعشة، من حمضياتها وتمرها ومائها وظلالها وبساطتها ونقائها والأهم من تاريخها وتنوعها ولغاتها وقوس قزحها وصغرها، إكتسب سعد صحته الفكرية والاجتماعية، منها ومن ولعين تقاسم سنوات طفولته ومراهقته؛ الولع بالقصص والكتابة، والولع بكرة القدم..

أترك ولعه الثاني، فما يهمني هو بداياته مع الكتاب فيخبرنا بأن هوس الكتابة والأدب تغلبّ عنده، تماماً في الثالث المتوسط مع حلم مرادف أن يكون لاعباً محترفاً معروفاً.

بدأ بقراءة القصص البوليسية ثم مال الى كتب توفيق الحكيم وطه حسين وعباس محمود العقاد، ومن ثم لنجيب محفوظ الذي يجعله من خلال (بيت سيء السمعة) أن يقع في حب القصة القصيرة، بينما من خلال أم غوركوي وأحدب هيجو يستحوذ عليه عشق الرواية.

ولأنّ الورطة الكبرى في عالم الأدب والكتابة لن يكتمل إلاّ على يد معلم بوصلة لذا فهو يعزو تورطه اللذيذ الى

المدينة تحمل أيضاً اسماً تركمانياً هو «قزلرباط» وجاءت التسمية من روايتين، الاولى تنكئ على قصة بنات كن يلعبن حول بئر في يوم ذي ريح صرصر فوقعن فيها وغرقن، اما الرواية الثانية فتعزو السبب لوجود تكية بالمدينة مبنية بأجر احمر وترجمتها التكية الحمراء.

ومن المفارقات أنّ على أرضها دارت طواحين معركة جلولاء وليس على أرض جلولاء الحالية، ولكنها لم تحمل اسم المعركة الشهيرة.

هوية السعدية اجتماعياً مركّبة، وحسب ابنها نفسه، ترفض هذه القصة رتابة البعد الواحد والطابع الواحد، وتؤكد على المهجنة التي هي القوة؛ دالة التماسك الإنساني المدهش والفريد، وجمال التعدد والتنوع، وانتصار قيم العيش المشترك على ما عداها من قيم زائفة تختلقها السياسة والمصالح التافهة.

في السعدية، يعيش التركمان والكرد والعرب، ويتكلمون اللغات ثلاثتها ولكن تبدو، حسب ابنها أيضاً، وكأنّها لغة واحدة، ففي الجلسة الواحدة، في المقهى على سبيل المثال، تتنوع في الهواء الكردية والتركمانية والعربية، فيسأل أحدهم بالعربية ليحييه الثاني بالتركمانية ويعقب ثالث بالكردية.

وسعد (تولد ١٩٥٧) هو ابن هذي الديار وأهلها، فهو الأديب والباحث التركماني الكردي العربي في آن،



مدرّسه د. محمد حسين آل ياسين في ثانوية السعودية للبنين
أوائل السبعينات، والبدايات الصحيحة دائماً تؤدي الى
نتائج صحيحة.

والنتائج الصحيحة تتبيّن اذا عرفنا أن سعداً نال عام
١٩٩٢ الجائزة الثالثة في مسابقة المجموعات القصصية التي
تجريها دار الشؤون الثقافية العامة في وزارة الثقافة ببغداد
عن مجموعته (ظل التوت الأحمر)، ومع الجائزة أعطته الدار
مئتا نسخة مطبوعة من مجموعته، فاحترار ماذا يفعل بهذا
الكمّ الكبير؟ ولمن يوزع ويهدي؟ وهو لا يعرف إلا القليل
من الوسط الثقافي،، وبعد عقد من الزمان والحصار فاز
سعد بجائزة الإبداع في العراق عن روايته (غسق الكراكي)،
ومع الجائزة أعطته الدار إياها مئتا نسخة مطبوعة من
روايته، وهنا احتار أيضاً، اذ ماذا يفعل بهذا الكمّ القليل؟
فلمن يوزع ويهدي؟ وقد بات اسما حاضراً قويا في الوسط
الثقافي، ثم صار بعد عقد آخر قطافاً ماهراً للجوائز العربية
البراقة مع جهد نوعي جليّ في حقل المعرفة والفكر، فبعد
رحيل الحميم أبي سرمد بأقلّ من شهر تجديني أكتب عنه
اليوم، واليوم هو السبت ٥ أيار ٢٠١٨ ويصادف الذكرى
المئتين لولادة كارل ماركس الذي إستعاده سعد عندما
أجاب ولم يقصد التقريظ عن السؤالين العميقين: هل من
حاجة لماركس ومنهجه وفكره في هذا العقد الأول من
القرن الواحد والعشرين؟ وهل يمكن تصور مستقبل لهذا
العالم خارج الأفق الذي كشف عنه كارل ماركس؟



صالح الرزوق/سوريا

وسعد محمد رجبم جيل القدر

لا أستطيع أن أصف الراحل إلا بصفة واحدة أستعيرها من كولن ولسون: أنه يحمل صفة اللامنتمي، وهذا لا يعني أنه بلا قضية. إنما كان ينظر لما حوله بعين الشك وعدم الانسجام. حتى أنه أرسل لي رسالة قبل وفاته بأسابيع سألني فيها: وهل هناك حولنا شيء لا يغيظ؟.. وكان يرد علي كلام لي حول اختلاط المعايير والأدوات، ثم بدأ يتشكل لديه هم تنظيم الأفكار وسمى ذلك باسم «الأمن الثقافي». لا أعتقد أنه يقصد أي شيء له علاقة بالسلطات، أو المعنى المباشر لمفهوم الأمن لدينا، فهذا شيء غريب عن طبيعته وفطرته. وربما هو يحاول أن يستعير من سلسلة هموم وشعارات انتشرت بيننا في الثمانينات ومنها الأمن المائي والغذائي وما شابه. وهي مسائل إجرائية اخترعها عقل متأزم وبيئة تنحدر بسرعة نحو الفوضى والتباس العلاقة بين الضرورة و النظام. وبرأيي أن أقدس امتحان نواجهه اليوم هو تحويل أنظمتنا (إدارتنا بين قوسين) إلى إجراءات ضرورية. ترى هل نعلم أن هذا السلوك هو عودة لعصر القنانة، فالضرورة قيد، والنظام اختيار. ولا يمكن حل أزمة سوء التفاهم بينهما إلا بأدوات راديكالية، وأعتقد أن هذا هو سبب أزمنا مع «الربيع العربي»، إنه خريف أو شتاء إن شئتم الحقيقة. وكان ذلك واضحا في مضمون آخر رواية للفقيه الراحل وهي (فسحة للحنون). فبطل الرواية يستسلم لمصيره ولا يختاره. ويجد نفسه منطقيا ضمن من يسميهم مطاع صفدي (جيل القدر). لقد اختار الفقيه في النهاية أن ينتمي لهؤلاء مثل هاني الراهب قبله في عمله الهام والمؤثر (شرح في تاريخ طويل). ومثل صدقي إسماعيل في روايته الفلسفية القصيرة (الله والفر). إنهم من «جيل القدر» الذي يجارب شروطا محففة، ولكنه يكسب في النهاية شرف هذه المحاولة. لروح الفقيه وهذه الزمرة من التنويريين تحية محبة وإخلاص.

إكسبير السرد



د . سامان جليل إبراهيم



برحيل القاص والروائي سعد محمد رحيم تكون الساحة الثقافية العراقية قد فقدت مبدعاً من الكُتاب المميزين في عالم الأدب ، الذين خلدوا آثاراً مبدعة في مجال السرد بتمفصلاته الروائية والقصصية .

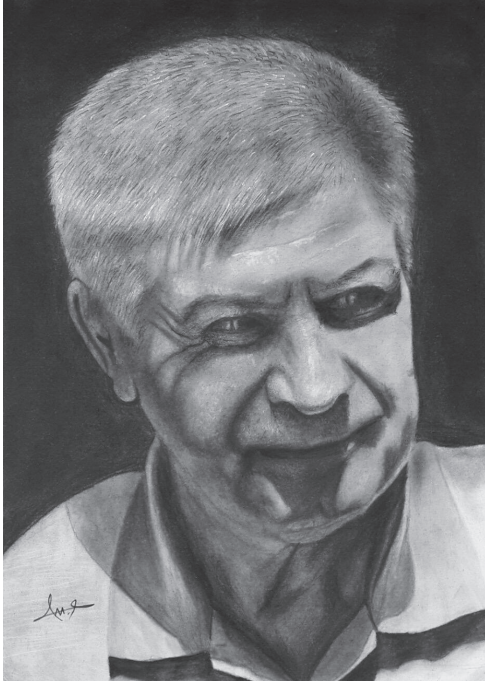
اشتغل الأديب على التجدد في الرواية والقصص بتقنيات حدثوية عبر استقطابه الثقافي والفكري ولاسيما أنه كان يجوب مجالات عدة كالفكر والسياسة والنقد وغيرها ، أي أننا نستطيع القول انه كان مفكراً وأديباً وإنساناً ، ولهذا الزخم الثقافي الذي صبغ نتاجه إذ حظيت رواياته بعشرات الدراسات والقراءات ابتداءً برواية « ترنيمة المرأة » وانتهاءً برواية « ظلال جسد ضفاف الرغبة » وكل هذا الجذب القرائي والالتفاف حول فضائه الأدبي ثمة مميزات فنية وجمالية وثقافية جعلها محط اهتمام.

امتازت روايات سعد محمد رحيم بدقة الوصف للمشاهد على النحو الذي يجعل القارئ كأنه أمام مشهد حقيقي يجذبه بكل حواسه وهذه هي نتيجة المتعة الشيقة للسرد لديه ، أي أن أسلوبه في عرض المشاهد يقوم على تقانة الوصف مما يدعو الراوي لتوظيف هذه التقانات ، وهو يجعل الوصف في رسم مشهد تلفازي وليس امام فنتزة السرد ؛ ولهذا فرواياته تحمل معاييرَ نظيرية مستجدة انتظمت بموجبها المتغيرات الجديدة والوقائع المستحدثة.

إنَّ سعد محمد رحيم امتاز بإنسانية مناسبة متفاعلة مع الواقع إذ أنه ينقل لنا مشاعر شخصه بدقة وكأنه قد أحسَّ بها لرهافة احساسه كما نقل لنا ذلك في رواية مقتل بائع الكتب « فشخصية محمود المرزوق هي شخصية استثنائية بمختلف المقاييس وفقاً للعنصر الأيديولوجي ، محاولاً نقلها من الطبقة الاجتماعية إلى طبقة مؤسطرة ، جاعلاً هذه الشخصية موضع إثارة واهتمام ، وكذلك في رواياته ولا سيَّما الاخيرة نجد السرد البوليسي التشويقي للأحداث فضلاً عن تنوع مصادر الحكاية بما يناسب ايقونة السرد وهذا ما يسهم في دائرة التلقي والتفاعل القرائي.

غريد السرد اليرافدايني

د. وسن عبد المنعم ياسين



في العتمة التي تلف يومها على منعطفات الطرقات الخاملة ، على قلائد المدينة ولا قمر يدور على ساعاته ، هنالك في أسوار المقابر وهي تعتصر الخطى بقناديلها ووحشة البيوت القديمة وهي تنكفي على الشوارع حيث لا يوم فيه حياة ولا فنارات سوى شاهدة مرمر تضيء ليلتها الوحيدة وسكون حائر وكثير من الظن على سلا لم البهجة المستحيلة على عناقيد النخيل حيث أنت ولا شيء غيرك واليباب والريح والأدعية .
الموت هو كائن (دقّ شخصه)، فلم تخطئ سهامه أيا من العالمين، الحرف مهور بوجع يجسم (صرخة كونية) في وجه العدم ، فما أصدقك أيها المتنبئ في قولك :

لولا مفارقة الأحباب ما وجدت لها المنايا إلى أرواحنا سُبلا
لفقدك يا سعد محمد رحيم غصة وحرارة لا تبرد أبدا ... تعجزني الأبجدية على ما فيها من سعة أن أحبك عبارات تفيك حقك، تحفو إليك الذاكرة وهي تستدعي همس حرك الباذخ المضمخ بالطهر والتقديس ، يرثج الحرف وهو يستحضر صورتك وأنت ترتدي الهدوء وقارا ببسمة خجلي تضوع حياء ومهابة .

((من أجلك يدهنون المستشفيات باللون الأزرق، ومن أجلك تتسريل دكاكين الخياط بالسواد، ومن أجلك أريد أن أكل عيون بابلو نيرودا .))
هذا نص ما قاله شاعر تشيلي في رثاء لوركا .



الموت بمفردته الموحجة التي تكسر بنا كل شيء حتى في براري المصائب يخطفنا كلنا بتواريخ قادمة بنكهة المرات في أجيال المبدعين الذين صنعوا بتلك التواريخ ، وذلك أن عجلة الموت عادلة في تصنيفهم لكن عجلة الموت تخطئ دوما قبل الاستحقاق المنظم والعشي معا .

(نيسان أفسى الشهور) نعم يا ت . س . أليوت ، القسوة تبطش بأقلام العراق الروائية ، رحل سعد محمد رحيم بعد سفر رواياته وقصصه، رحل غريد السرد الرافديني عن ستين عاما من حبر الكتابة بدءا من طفولة غضة في دروب السعدية ، تلك الدروب المنظمة على عشب قراها وسكك قطاراتها في لعب عددية من الصاعد والنازل منها في حياة تستظل بالقرب من (ظل التوت الأحمر) بغسق بريء يجمع الكراكي لحروب ماضية وكانت طويلة لم تنته بعد بفجائعها أتجت لنا عزاء لا ينتهي ب (مقتل بائع الكتب) ومقامرات كونكان التي تكتب على أوراق لعبها أحداث أطول من ليالي الموائد الخضراء والوجه البشع لما يجري في البلاد كيف ل (سعد محمد رحيم) أن ينقل أحداث هذه البلاد على سكة الرواية والقصص القصيرة وتشابك تلك التواريخ على ظهر الجناسات الأدبية .

كتب سعد محمد رحيم عن الاستشراق وإشكالية المثاقفة في تنافس ناعم ومتناغم مع فرضيات إدوارد سعيد التي كتبها بجيادية انزياح جزم فلسفي واع وبجراحة حادة تسلق هرم ماركس بكتابه المثير للجدل استعادة ماركس في جدليات الفكر السياسي الحديثة .

ويبقى السؤال الفتي هل كان سعد محمد رحيم أوسع رؤيا من مجاليه في سرد الأحداث التي مرت بها البلاد؟ أم عينه الفاحصة ب (سونار بؤبؤ وطني) يتسع للرؤية بزواياها ذات الخصوصية التي تتقاطع مع أجيال الروائيين؟ لا شك في أن لسعد محمد رحيم خيال خصب يؤهله لتطويع صلابة الأحداث على الرغم من جاهزيتها على مسارات مغايرة هي من أوصلته إلى القوائم المتعاقبة القصيرة للبوكر .

الحديث عن منجز سعد الإبداعي يصيبنا بالصدمة التي لم نكن مستعدين لها وهو في بداية تفتحها على العربية المكتظة ، لكن عقله المنظم اخترقها بدقة الحصيف العارف بأسرار الكتابة الروائية وآليات بنائها وتحوالاتها .



صالح زامل

برج بسبع طوابق.. لصديق المعرفة (سعد محمد رحيم)

لم يسبق لي التعرف بسعد محمد رحيم كما صديقي جبار البهادلي، فقد كانا صحبة تعود لثمانينات القرن الماضي مدرسين في اعدادية صناعة بمحافظة ميسان، ولما قدمني صديقنا المشترك له كان قد قطع شوطا بعيدا في الكتابة وتجاوز رواية غسق الكراكي التي عرفته بها..



عندي انك لم تغادر ذلك الغريب الذي وصفته
في قصصك، أو وأنت تستعيد ماركس في زمن لا
يصغي، أو تستعيد التنوير وازمته في ظلمتنا الحالكة.
كنت الأثير خفة وأنت تجلس إلى طاولتنا في البرج
بطابقه الوحيد ونحن نتحلق حولك: صباح والي،
وجبار البهادلي، وعمار السواد، وانا، ومن هذا
الطابق الأرضي يعلو برج بسبع طوابق:

طابق ثان من الحيوانات كنا نتسلقه في سمائنا فعرفنا
فيه أحوالك التي أسرتنا ولم تطلع غيرنا، أحوالك
المتثورة حروفا، كنت المحب الذي ذرف دمعته وهو
يفارق حبيباً، وكان الدفء ينبض فيها فيغشينا محبة
نحن الحيوانات التي اخترت رفقتهم وطاولتهم دون
غيرنا.

وطابق ثالث للمثقف الذي لم تلوثه الضغائن
وكراهات المثقفين وتعالى النخبة، فكنت مصغياً

ولما عرفته كان شبيهاً بحروفه التي تجوس أرضاً بحقول
مزدهرة بالاخضرار، حقول صباح الأولى التي تقطع
أوصالها السكة الحديدية، عانفتها ذاكرتي مستعادة
وانا افتش عنها في مجاميعه القصصية، يوم اشرفت
على طالبتني (وسن حسين) وهي تكتب رسالتها في
المجستير (الفضاء القصصي في أعمال سعد محمد
رحيم) لذي الاخضرار، وشعرت بقسوة الحديد وهو
يمر مجاوراً الحقول بأغصانها الهشة، لكنه تجاوز لا بد
منه، تلك هي الحياة بأضدادها، وفيها وجدت المدن
وهي تنطوي على المكر خلف المباحج، المدن التي
أخذ منها النهم بالحروف والتعلم، واعطاها براءة
الفتى القروي الغريب وهو يجلس شيخاً إلى نافذته
بكأس وحيدة ونافذة مشرعة تعب فيها الفصول
مترعة بشهيق ضاق عليه وهو يكابد في لحظاته
الأخيرة.



لاحقا فاقتنيت الرواية وكتابه المشترك (طرق الرؤية) فوجدتك معلما في الاختياريين من الكم الهائل مما يترجم ويؤلف في العربية من الاصدارات التي لم نعد نلحق بها، مع ما لدي من خبرة طويلة بالكتب.

طابق خامس للحوار وتسويق المنتج، ومع غزارة تجربتك لم أجدرك تسوق نفسك لكنك كنت محاورا ممتازا لعرض بضاعتك تترك أثرا اخضر في موضعك حيثما حللت ووجدتك تقطع مئات الكيلومترات من أجل تلبية دعوة من أصدقاء لعرض تجربتك أو المشاركة بمحور كلفت به، وظل موعدا في الجامعة معلقا فلم تصله وكان أواخر الشهر الرابع للحديث عن الجوائز التي حصدها بجدارة، فيقينا بذكرى كلمتك قبل اعوام وأنت تشاركننا احتفاليتنا بيوم

وقورا راهف السمع أكثر منك متحدثا، فتشعر من حولك أنك لا زلت تتعلم، بل كأنك أخذت الشيع من مهنة المعلم التي لم تتحدث عنها وكأنك سأمتها أو لأنها تذكرك بسلطة المثقف فلم تحبها.

وطابق رابع لوله الكتب الذي عشته، الكتب التي قرأت، التي اقتنيت، التي هي مشاريع قراءة، وكتبك التي كانت حوارا لا ينقطع، والرواية الأخيرة التي اقتنيتها ولا أظن القدر سمح لك بقراءتها، اذكر وأنت تقرأ لي كلمة الناشر أنها لروائي فرنسي لم يترجم ولم نقرأ له سابقا (جون برجر) وروايته (جي) الفائز بالبوكر، رواية ونحن نقرأ كلمة الناشر عن الحياة اليومية، شعرت انك نغريني بقراءتها وأنت تقول لي: له كتاب نقدي أيضا مترجم حديثا، ذهبت



ألق الواقف على أرض من المعرفة خصبة، عراقيا لم توظفها في الكراهيات الثقافية، ولم تنقد لما استحوذ على غيرك. وأنت بكامل إنسانك الذي يشبه أناقتك فلم تترك خلفك إساءات لأحد. طابق أخير تخلق فيه أرواحنا في سرمدية فراغ تركته مزحوما بالذاكرة التي نراجعها كلما التقينا في الشارع المتنبي، أو في البرج بطابقه الوحيد لكنه شاق بك نعهده بسبعة طوابق من المعرفة التي هيكلها ورق وحروف وفكرة تعطيها الروح التي نتنفس بها، لا زلت شاهقا نعرج إليك في برج المعرفة. عش خالدا أيها الإنسان والصديق.

اللغة العربية ولطالما تذكرك عبرها وأنت تتحدث عن العربية والمبدع وأنا أتحدث مع صديقي دكتورة نادية العزاوي ودكتور أحمد شيال. لكن حوارنا كان متصلا أذكر أنك سألتني عن العتبات هل تصلح أعمالك الروائية موضوعا لرسالة أكاديمية، وسجل الموضوع عن رواياتك بجامعة كربلاء ونوقشت الرسالة بغيابك. طابق سادس للألق لقد بدأت بجائزة الإبداع عن روايتك (غسق الكراكي) وفائزا برواية مخطوطة (ظلال جسد.. ضفاف رغبة) وفي البوكر العربي القصيرة عن روايتك (مقتل بائع الكتب) لم تبدل الجوائز من سيرتك وأحوالك وإنما بقيت بذلك الألق



محاولة للكلام عن هو



أجود مجبل

سَلِيلُهُ بِحَارِينَ وابْنُهُ شَاطِئِي
تَعَرَّتْ به الأمواج يوماً ولم تَزَلْ

وباحت له بيضُ المراكبِ بالهوى
وفي رملِهِ قِرطاجُ تحترِفُ الغَزْلُ

أَلَمَّتْ به خمرًا فصَارَ كَثُوسَهَا
وغنَّتْ له (يا دارهُ دوري) على عَجَلانِ

فحدَّثَهَا عن نَجْمَةٍ مُسْتَهَامَةٍ
وبرقِ أتى في آخِرِ اللَّيْلِ وارْتَحَلنِ

وقال لها : كُوني رسولةً هذه السهول التي
لم يحترمْ حزنُها جَبَلانِ

كَأَيِّ نَبِيٍّ بالضواحي مُتَيِّمِ
يُعَاتِبُ غيمًا منذُ حَرَبِينَ ما هَطَلنِ

إلى يثربٍ أخرى يسيُرُ مُهاجرًا
ويقطعُ صحراءَ الوجوهِ بلا جَمَلنِ

لَهُ أَنهَزُ لَيْسَتْ لَهُ

ووراءهُ قبائلُ

يَوْمَ العِيدِ تبكي على طَلَلنِ

فصاحبُ شكاٍ مُقَمِّرًا لِيُضِيئُهُ

وأدرِكُ ما في الأَبجديَّةِ مِنْ خَلَلنِ

كَأَيِّ نَبِيٍّ تَابَ عن مُعْجَزَاتِهِ

وبين يديها مِنْ خَطِيئَاتِهِ اغتَسَلنِ



هنا جسدي فسّرهُ لي بطلاقةٍ
ولا تفتح الأبواب للثلج إن وصلنا

قلّولاي لم تأت الطيورُ إلى القرى
ولولا فمي لم يعرف النحل ما العسل

سأسكنُ في عينيك سراً مُغامراً
وأقنعُ ياسَ المزهريات بالأمل

ولو سأل القلبُ الغريرُ عن الهوى
أقولُ له :

بالله ياقلب لا تسأل

سنغزو بلادَ العشقِ والشعرِ وحدنا
سعيدين

إذ أحلى غنائمنا قُبُل

هناك بجُضنِ الريحِ
سوف ترينني صبيّاً
رأى مجدّ النقائصِ فاكتَمَل

كما حدّثته عن أغانٍ يُحبُّها
وعن شاعرٍ فيها توهّج واشتعل

وقالت : على أزهارِ روحك دُلّني
بروحي فراشاتٌ حيارى بلا عمل

تعال حبيبي ، فالشوارغُ لَوحت
ومن حولنا ليلٌ تأنقُ واحتفلن

وكن مُتحنفاً أوي إليه

إذا انتهت خطاي

فإني لوحَةٌ راعها المَلَلن



هروب

هربنا من الحرب
عبرنا اسلاكها الشائكة
ركضنا بين ألغامها
غافلنا فرق الإعدام
حاملين معنا رسائل حب كتبها قلوب ترتجف
ودموعا بلّلت أكتافنا
أدعية لا تُجاب
..وزمزية عطشى

*** **

هربنا
من الموت
من رصاص بيددّ عناقنا
..وقناص يرصد جمر سجائرنا

*** **

هربنا
طويلا
لكنها...
...بأقدامنا تركض الحرب

دلال جوّيد

قصص
نهران



تكفي

الشمس ..
وقلبي ينظر بحبور إليها
فلا يجوع ..
. أحبك ألا تكفي؟
هلا كررتها
لتركض في باحة الدار
مثل أولاد كثيرين
وأنا أمهم كلهم
كلما أكل الذئب واحدا
طويت جناحي على الآخرين
فلا تبيض عيناى من الحزن
ولا أكثرث لقميصك المقدود
من أي الجهات يُقدُّ؟ ..

. أحبك ألا تكفي؟
نعم تكفي إذا ما كنتها كل حين ..

تكفي .. وتكفي
. احبك .. ألا تكفي؟
هذي قفار كثيرة
وتلك بحار ورمل
وأنا أركض بينها
مثل غيمة
لست أدري على أي بذرة أمطر
لتنبت عشبة الخلود
فأقدمها لشفتيك
وأقول: بل تكفي وتشفي ..

. أحبك إلا تكفي؟
ليتك تنفخها ببوق كبير
لتسمعها الرائحات والغاديات
وليتك تنبتها في أرضي سنبله
تنبت سبع سنابل
ثم سبعين
ثم حقولا من اللمعان تحت قرص



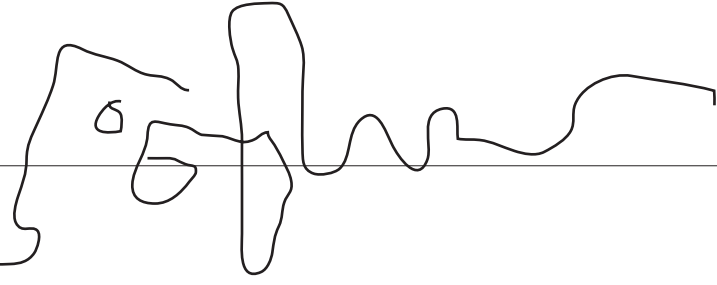
أصدقاء الأثرياء



منذر عبد الحر

لو ... كان ... رجلاً...؟
 لو ...
 لكنه .. حرباً
 تتربّص لنا في صحارى أعمارنا
 جثت على صدورنا
 صخرةً ..
 جعلت حياتنا
 من فرط بكائها
 مجنونةً بالضحك
 تأملوا أقدامنا
 هاكم كفوفنا
 اقرأوا على خطوطها حكايات

أصدقائي الأثرياء
 ضعوا ثرواتكم
 وكنوزكم
 وكل ما يمكن أن يطمع به فقير مثلي
 ضعوها جانبا
 وتعالوا أسمعكم آخر نكتة
 اضحكوا ...
 الضحك مجانيّ
 ونحن الفقراء
 نجيد صناعته
 تعالوا معي
 لن تتلم صحي ثرواتكم



وأنا صديقكم الوحيد
الذي يروي لكم النكات لتضحكوا
وتتدافعوا
ليحصل كلُّ منكم على حصته مني
مجاناً

دعوا لي جرحي
فهو جديرٌ بي
دعوه معي
نتحوّل في الأسواق
يروى لي بمرحه
حكايات الكنوز المخبأة
في رؤوس أمّهاتنا
ليطلقنها لنا
حين تغضب الأكواخ

المخن
عرفتنا الشموس الشرسة
والحروب
والأكواخ المهتدة بمطر الأمنيات

لا أريد منكم مالاً
يسيء لتاريخ روحي
لا أريد
رصاصةً تقضي على رأس طمأنينتي
فأنا في فافلتكم
أنام عميقاً لأحلم بالشراء
بينما يسرق القلق نومكم
بكوابيس الإفلاس
خبثوا أموالكم... خبثوها جيّداً
للصوص على أبوابكم



أصدقائي الأ

هم ...
 أكثر ثراءً
 من تجار السيارات
 ومقاولي الدّم
 أصدقائي الفقراء
 لا يضحكون كذباً
 ولا يرون في العالم
 إلاّ الحبّ ..
 عائماً كسفينة من عطر
 نهرها عذابٌ مقدّسٌ
 وشرائعها .. لوعةٌ تبتُّ قصائد
 يهدونها مع الورد
 لحبيباتهم
 هم ...
 أكثر ثراءً
 بأناقة ملامحهم
 ونقاء خطواتهم

في ليالي الشتاء
 وحين تكون أنهار آبائنا
 حرقاً نشعل منها موائد دفننا
 هو ... يحدثني بحبّ
 لكنه ...
 يكرهني حين أتحدث له عنكم
 أنتم أصد.....قائي

الأغنياء

* الفقراء

.....

أصدقائي الفقراء ...

عشاق ..

حالمون

يطيرون بأجنحة الغناء

فراشات بين زهور المعنى



إنهم لا يكرهون
إلاّ السواد
والذلّ
وخيانات الرّوح
يحرثون النهارات
بمحراث الصبر
ويقطفون البهجة
بمنجل الوهم
في الليالي
التي تتجمّع فيها النجوم
على موائدهم
ويرقص القمر على إيقاع لهفتهم
وتردد حوريات الحلم
مواويل شجنهم
هم أكثر ثراءً
بزهدهم
هم أصدقائي





أسقط سهواً

.. عادةً
 إسمي يفترُّ
 من سماواتٍ عليّة
 هارياً من جملةٍ تسهو
 إلى أن تلتقفهُ .. راحتيّ
 قطفَ حزنٍ .. أو كطفلٍ
 عابثٍ يلهو .. يدورُ
 يلتوي حولي ويبقى
 احتمالاتٍ بلا شكٍ ستمضي
 ثم تهوي من يديّ
 إنني أنسى كثيراً أنه
 قد كان وهماً ليس إلا
 فيض أحلامي القصيّة
 قد يقولون انتهت ، أو
 ربما ذابت كغيمٍ في بحارٍ ، أو
 هوت من سطرٍ أحلامٍ غبيّة

ها أنا سهواً سقطتُ
 من حبالي
 ثم عدتُ
 لا أبالي كالمرايا
 عادةً أنسلُّ
 من وجهي وأهوي
 فوق أوراقي عليّ

تاترا : علياء الصالحي



ومضات في محراب الحب



سعدون شفيق سعيد

الومضة الاولى :

من يومنا امست مراكبنا ..
تجول في اركانها الريح هاربة ..
وتعتلي جدرانها الذكرى اشباحا ،
يراقصها البرد ..
والبرق ..
والرعد !!
لكن اشرعتي مازلت ارتقها ..
كي امتطي سهوة الموج ،
لحب يموج بالدف !!
لكنها الصحراء ما برحت ..
تعانق زهر الشوك ،
بلا شوق !!

الومضة الثانية :

الليل يطفح من اعماق عزلته ..
والصبح ان هل يوما ،
فمن بين اهداب عينها !!
وحين امست بذاكرته ..
ناء بما ..
وحار ما بين اللآلئ ،
والياقوت .
والمرجان !!
لكنه اختار المطر المنهمر ،
من عينها !!
وأه من رحيل ..
ييكه ..
ويكيها !!



الومضة الرابعة /

الليل ذات الليل ..
 ودوامات النجوم الراكضة نحو النوافذ ،
 تواصل الابتهاال ..
 وحبه لم يزل يغفو على اعتاب ،
 المرفئ البعيدة ..
 او عند الفنارات التي تومض ،
 بوجه الظلمة ..
 وكان عليه التوقف عند ناصية ،
 الزمن الرتيب ..
 كالتائر الذي ماعدت جناحاه ،
 جناحيه ..

الومضة الخامسة /

مرت مرور الطيف في ليل ،
 الرجاء ..
 كالنجم يسطع بالضوء ،
 يمتهن التألؤ ،
 للبقاء !!
 وحبها ، قد يقتل في التو ..
 او قد يباع مع الجوارى ،
 والعبيد !!
 لكنني .. اشهد انى اموت ..
 على حبها !!

الومضة الثالثة :

لتشرق الشمس الاتية من وداع ،
 الليل المسافر ..
 ولتأني الريح الهاربة من وهج ،
 الاعصار !!
 وانت .. كما انت ..
 يداعب وجهك دفتى ..
 ويغفو على احضانك ليلى !!
 لكن الذي بات يقلقني ..
 همس .. واصدء .. وصوت ..
 وصمت بت لا افهمه ..
 كأني كذاك المتيم الوهان ،
 والمسكون بالحب !!

إلى العاطلين عن العشق

غرام الربيعي

وقصيدتي ، فيها مآرب أخرى
كلّما شربتها بالنعناع
صحوتُ دهرًا
وأتسلّلُ دروب العاشقين
وأن قالوا : غريبة الأطوار
كثيرة الأسرار
أوحى مجنونة بأصرار
فالعشق مثل كلّ شيء ، طقوسا
سأرجمُ كلّ شيء ، إلا حبك
تلك العصا على جسد الكلمات
ونصوصي بيضاء ، تحمّرُ من سطوة معنك
لم تكن خطيئة كبرى
والربّ يمنح النبضَ من يشاء
مدّ عرفتُك والعشق أباييلُ معتقّة
وها أنا الآن ، أنفلتُ من وجع
وأعلنُ لكل العاطلين عن العشق
(أحبُّ مع سبق الأصرار والترصد)
وبأثر رجعي أيضا



النفس لأمارة بالعشق
وروخك حلّت بروحي
وسامة صمتك تهمسُ بما أهوى
ومن الجدير بالسقوط في واديك
هل تعلم ، ان الجميع يحتفي بأعياد الميلاد
وأنا أحتفي بأول لقاء والأكثر صدقاً بأول قبلة
وهل تعلم ، ان الجميع منشغل بعدّ ارباحه أو خساراته
وأنا أحصي لقاءاتنا
تعددت الأسباب وحبك واحد
الحشدُ موجوع بالفراغ
وكلي محتشدُ بك
قد تكون أثاراً منذ الولادة
أو أمي توحمتُ بذلك
فكنت علامتي الفارقة
حتى قبل ولادتي ، أخبرتك بذلك
أكرر، أحبك بأثر رجعي

تضحك الجماجم على أوتار قيثارة

عبد المنعم القرشي



الى: روجي

-- ١ --

نسبحُ في السلام

وصوت (فيروز) . . .

يذكرنا

بالبحيرة الداكنة

في أصواتنا .

يا للسخرية

عزلتنا المغطاة بوحشة المقابر

تردها الظلالُ

فتمضي بضجيجنا

نتعثر بأيامنا الآتية

بلا بهاء

وكنا نحمل مواقدنا

رافعين شعاع خيبتنا

بينما صدى (فيروز)

يرسمُ في رؤوسنا

حكاية البلد الأمين التي لا تنتهي

كحكاية الأفعى ، حين رواها جدي عن جده

وهو يطعم أبناءه

ميتات متواليات

وطرفًا يتلعهما الضباب

-- ٢ --

لا شيء يبعثرنا

والطريقُ يغني صخب أقدامنا

ومن ليلةٍ الى أخرى

نقول قليلاً من الوهم

قليلاً من الحلم المتواضع

خطوطاً تضيق في منعطفات اللغة

ومحض توهم يهزُّ غصون الأمل ،

ولكي تكون العزلة

قابلةً للتنفيذ

نُحبر النجوم

على شربِ دم الضياء

الذبول المحيط بنوافذ كينونتنا



شو امرکم صاروا صدی
ما في حدا
ما في حدا)) .

-- ٥ --

وأنا أبخلق في التماثيل
الجالسة في عراء الهزيمة
أقول لأصدقائي :
لماذا لا نموت دفعة واحدة
يقولون لي :
إننا ميتون منذ أن نزلت
باخرة (كريستوفر كولمبس) إلى أرض
السواد .

لا شيء في حنجرة الكلمات
سوى كذب يومي للحريق
وآباءنا منشغلون بدفننا في الحياة
إن آباءنا منشغلون بما وراء الحياة .

-- ٦ --

ما إن بدأت بكتابة هذه القصيدة
حتى وجدت جثتي بلا كفن
ممددة فوق الورقة

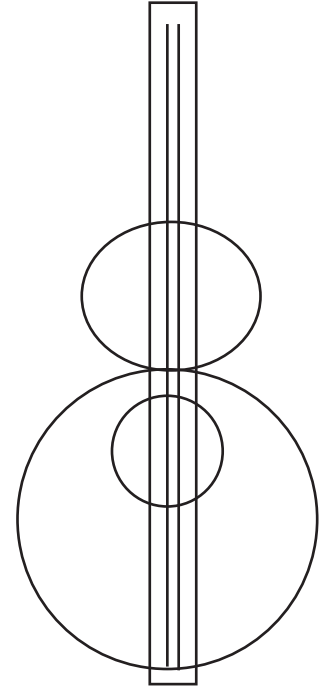
قادم من طقوسنا العارية
من صمتنا أمام الحقيقة
وهي تخلع ملابسها الداخلية
شاهرة عورتها أمام السماء

-- ٣ --

الواقع ينبوع جفت أوراقه
وعلي أن أرتب حياتي
فوق رفوف الموت الرحيم
لأن الحب يرتقالة دهستها سيارة إسعاف
عمياء
والمنجم مات من كثرة الضحك على ذقون
المغفلين
ونحن غصة في فم المقهى .

-- ٤ --

وما زالت (فيروز) تبكي ونبكي معها
(ما في حدا
لا تندهي . . . ما في حدا
عتمه وطريق
وطير طاير عل الهدا
بابو المسكر والعشق
غطه الفراش



جُزْءان، ومَقْطَعُ سَمِيكٍ

-I-

بين القطعتين رواق،
خلف الحوض دهليز،
دهليز يُفضي إلى نافذة،
نافذة تفضي إلى مائدة،
خلف المائدة باب،
فوق الباب صليب،
أصعد إليه في أبهى صوري.

-II-

الوقتُ ميتٌ أيتها القهوة، فاسلخيني،
واسلخيه. أنت يا رائحة الشاي
فلتجتذبيني كإغواءٍ أخير

مرّوة نبيل / مصر



-III-

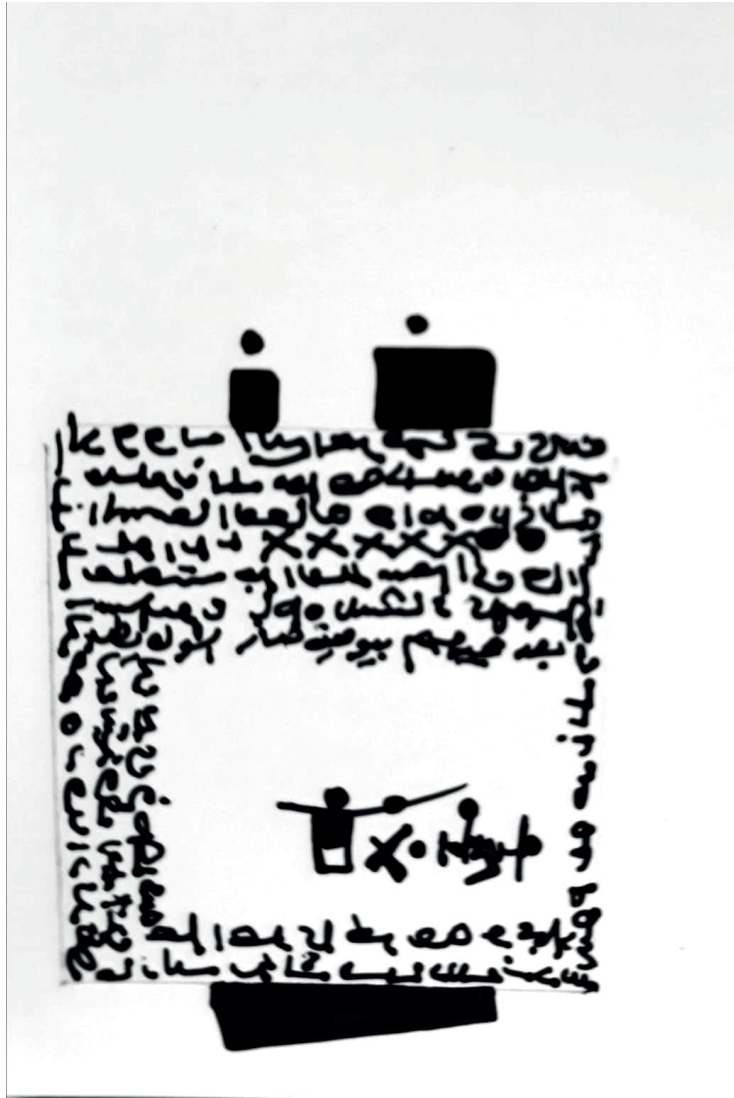
الساعة الآن تشرب من يد الموسيقى عسلا.
هنا - هنا فقط - يصير كل شيء يُفرزني.
آهات، يا إلهي... ألم تكن حُبًّا، ثم صارت العفريتة تتجنبك من فرط انسدادك؟
أتصب الآن بلغمك، ومخاطك؟

-IV-

في واقعة البكاء يكون الله في دموعي،
وأكون المزق التي أتخلص منها بعد الاستخدام.

-V-

- إحداهن تسأل: لمن دور البطولة؟
- للأحد، أو للعبارات العصيَّة، هذه العبارات أسيادي.
- من أين يأتي خبز اليوم؟
- أتمثل رمزًا، وأسرح بكلب، وقرد، وعنزة.
- ماذا عن الجدل؟
- يحدث بين سلالة أثبل، أي جدل بالضبط؟
- صممت كثيرا
- أعجبتني.
- أفضل عبارة مُترجمة؟



- «من منكم رحمان؟»
- أفضل كلمة في أغنية؟
- «يا وليدي»
- أفضل كلمة على الإطلاق؟
- كُني.
- أحب الأبيات إليك؟
- كن الوسادة بيني، وبين الذي يُدميني.
- كوني بيتًا من (سماء ممكنة، ومجموعة من الأهلّة)
- في صدرك ساحل، ومُنتجعان | .
- كلمات أخيرة؟
- يا للقسوة، يا للعار.

-VI-

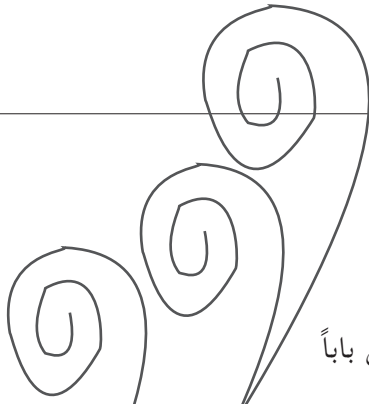
هناك فحيح يتجاوز سيطرتي، والباب أكثر من مُغلق،
والساعة تتطايّر مع ضمائر مُتحدثة.



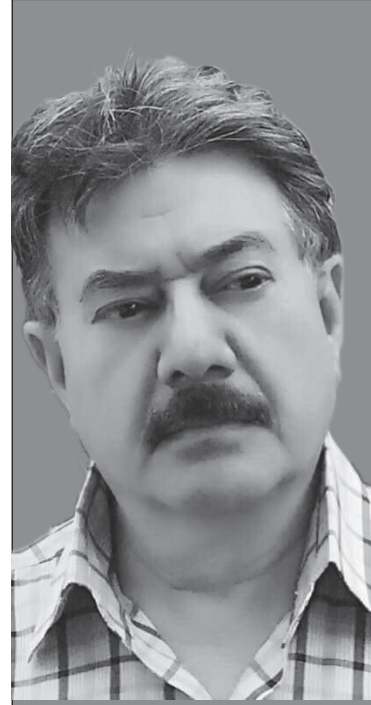
البغداديات يكذبن طوال اليوم

البغداديات يكذبن طوال اليوم
مثلاً واحدة تخبر عاشقها بأنها تحبه أكثر من الكون
وهي تحبه أكثر من ذلك
ثانية تخبر زوجها بأن براد الطعام فارغ
: تعال ابتسم فتخرج الفاكهة من شفطيك
يشتمها ويذهب إلى السوق
ثالثة تقول لصديقها الذي رآته أول مرة
: لقد نسيْتُ الطريق إلى البيت
وهي نسيْتُ كل شيء
رابعة تأخذ أطفالها إلى المقبرة
تقول لهم : هذا ليس قبراً
هذا غرفة لقياس نبض الأرض
وأبوكم كما تعلمون طبيب
خامسة لا تكذب
هي لا تجد نفسها في الصورة
ولا في عدسة المصور
سادسة لا تعرف ما تفعل عندما يأتي الليل
كانت تقول دائماً : لماذا بغداد قاسية بهذا الشكل
وهي تطير كلما نطق أحدهم اسم بغداد
البغداديات يكذبن دائماً
البغداديون كذلك
هل رأيتم أجمل من ذلك ..؟

قاسم سعودي



ليست لدي القدرة أن أغلق باباً
تأتي منها الريح
أو أبدد صوتي في حقل غيوم
لم تدرك معنى الوردة
حين تمد ظفيريها لترويض الماء .
فالباب توأمها الريح
مذ كانت غصناً
وليس لها من غطرستها
سوى نرف العتمة ، وكسر عفتها
ومن لوغها سوى ذبول الأيام
على حبل غسيل مترهل
ومن ثوبها سوى أوراق صفر
كذنوب لم تدون في سجلات جنوني .
بيد أن الشجرة تحدش بياض نهدتها
وتخفض جناح شراحتها
فتجتزح طريقاً للريح .



مهدي القرشي

سوناتا الريح



وقد رَقَصَتْ الارصفة
على نريف يتدحرج ؟
كان وجهها يسع كل نفايات الارض
وقفاها يزأر كماحور غَسَلَتْ ادراجه
الخمرة
من هنا ،
تنفذ الريح ما تيسر من أحلامها
من فوق شرفة دهشتها
وهي تلاعب بلاغة الثلج
بعين نسر
ولسان دبق
وحنجرة ثكلى
تنذر ببقاء الليل يتنزه بسرويل الشهوة
يكنس الأغصان المكسورات الخاطر
يداعب عِش الاطيار
كمحارب خسر اخر قلاعه

ان الريح براقى الله
ويده المسلولة في ظهر الغيم
والعابثة في خارطة بيوت الطين
والمتمادية في بعثرة مجد العطر .
تروض أظافرها الملونة بالعصف
في وسادة صَبِيَّةٍ
وفي عباءة الليل .
ليس لاستدراج الشَّمس
او للتنزه في حدائق عفتها .
أين اضع أشرعتي
وقد ثقتها الاسئلة
والابواب هبوب ؟
هي من قَشَّرَتْ آدم في خلوته
فتساقطت سَوَاءُهُ تبعاً
ورفعت تنورة (مونرو)
فتفياّت رؤوسٌ مثقلة بالعفة .
من يخلع عنها مواسمها

بين الحلم واليقظة



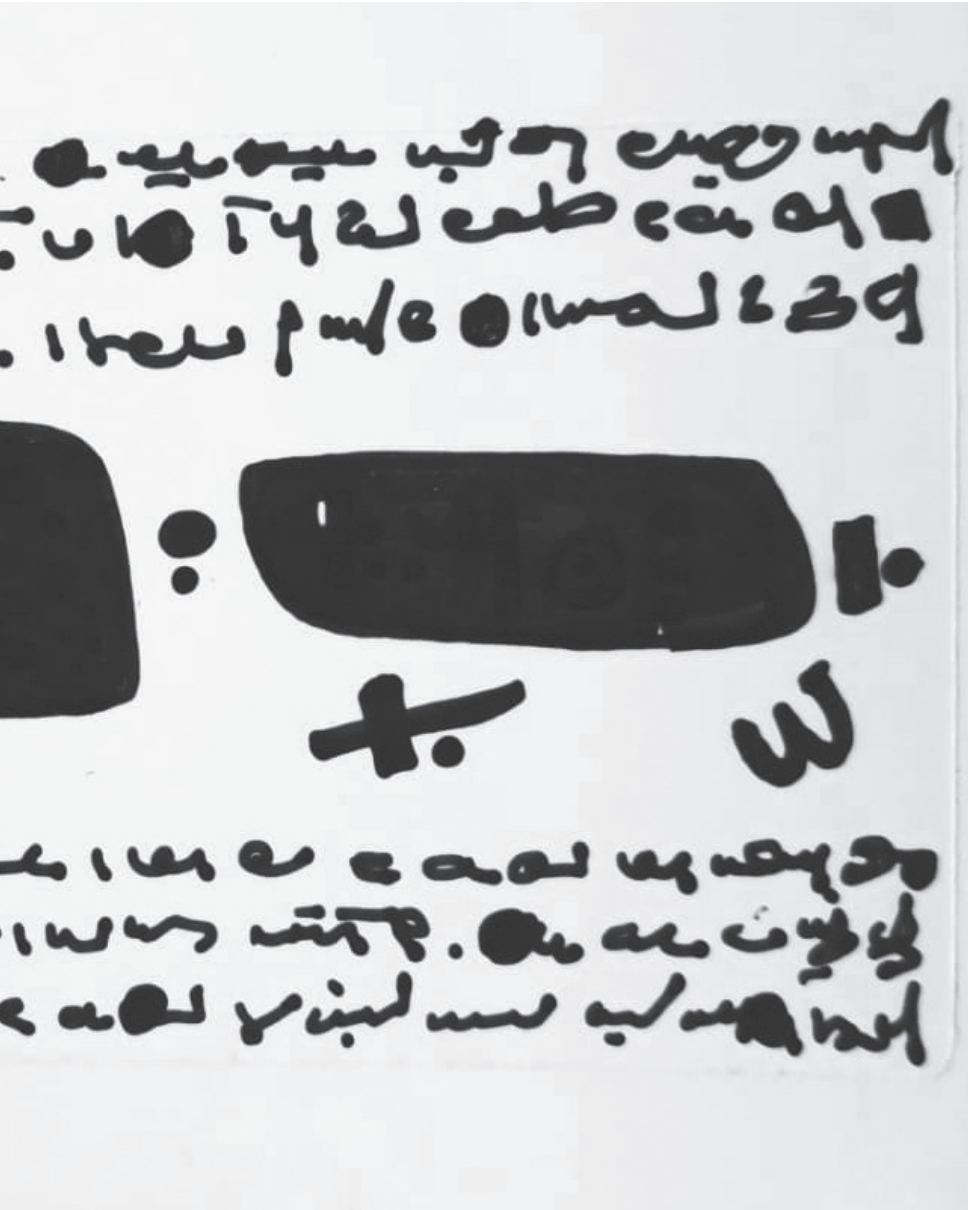
عبير الديب / سوريا

ذاتِ شمسٍ
 قبّلتُ وجهي
 فقبّلتُ الصباخُ
 وعلى السريرِ بغرفتي
 في حلمٍ أمسي
 . ترقص الأقداحُ .
 شالي الحريرُ ...
 يحدثُ الشّماعة الصماء
 عن عطرِ بلونِ خطيئة الأجداد



تبعثرت عني
ولم تعلم
بأن أصابع العشاق أقدر من جناح .
ولمحت... في بال الجدار...
تراقصت أطيافنا
تحكي من التكوين حتى البوق...
تُقرئنا الهيام
وتمعنُ التفصيل... حتى
من لهيبِ الظل يحترار الستار
أ ظلنا... أم نحن...
من غنى اللهب و رتل النيران؟
أم كأس... و راخ .
أنشودةً في الحلم كنتُ
وكان صوتك
سلمي المخمور... يسبقني
أحاوله
أحاولُ أن أدوزنه على

لو مرّت على نوح نسائمه
لعافَ الفلكَ والطوفان
وأختارَ النجاة
بكفّ ذبّاك الوشاح .
والخفّ ريش الغيم
ينتظرُ الهطول
على مداسات البيان... و ينبري
ليعمد السجادة الزرقاء
بالخطوات
يمنحها القيامة
بعد موت الليل
والصمتِ المباح .
أقراطي المحمومة الرنات
مشبك شعري العاجي
والخلخال... والسلسال
أشيائي الجميلة كلّها
كانت ملائكة علي



على قدّي
 فيعدو... ينحني... يلتفُ
 ينتفض اقتناصاً للرزاذِ
 ولا أعود أنا هناك و لا يعودُ
 ويختفي القنديلُ
 والدرب المؤدي للنجاةِ
 وتختفي المدنُ المجاورةُ
 المرافئ والكواكبُ...
 في هنيهاتٍ على جسد الحياةِ
 ويستغيثُ القفل بالمفتاح .
 من يا ترى
 قد علّق الأنفاس خلف الليل
 أغلق بابه السريّ
 كي تبقى على خصر المرايا
 من لهاث الشوق أنفاسُ
 بها منا بقايا الله والتفاح .
 وأنا التي شاءتُ



بأن تبقى هناك
ولم يشأ حلمي
فللمن نفسه
مستعجلاً... لم ينتبه...
نسي ارتعاشاً داخلي
وشمماً لآخر قبلة
عطراً...
وبعضاً من حريقٍ في دمي
حاك الصباح له الطريق
فعافني...
جرحاً تفتّح وردةً
جرحاً بليغ الصمتِ
منكسراً... على تأويله
حاك الصباح له الطريق
فعافني
جرحاً خرافياً... وراخ



مكونات النص

استهلال/

{ أنا لم أقتل عجوزاً ، بل قتلتُ نظاماً }

(راسكليكوف / الجريمة والعقاب فيدور دستوفسكي)

{ أنا لم أقتل شيخاً هرمًا ، وإنما قتلت وعياً صاعداً }

(مقتل بائع الكتب/ سعد محمد رحيم)

جاسم عاصي



كان المستل الأول صحيحاً ، مأخوذاً من الرواية ، بينما التصريح الثاني ، فقد كان مفترضاً من كاتب المقال ، أو هو تأويل القراءة للنص بكل مكوناته التي سندرسها . كما وأن التقارب هذا ، لا يعني به نوعاً من النسخ أو توارد خواطر ، بقدر ما شكّل طبيعة الوعي لوظيفة السرد ، لأن كلا الكاتبين (دستوفسكي وسعد) يشتغلان على متن فكري بحت بغلاف سردي . والأمر الذي يُعطينا حرية اجتراف مثل هذين الاستنتاجين هو الفعل الروائي الذي أتى على مكونات النصين بشكل تلقائي ، ومائل واضح لواقعية نقدية .

التقديم والبحث /

إقامة عمارة أي نص يتطلب التفكير في أسس البناء . إذ كيف استطاع (نجيب محفوظ) مثلاً أن يحول (الحرافيش) إلى قطعة نادرة ؟ وندرتها في بنائها العام ، سواء في شكل بناء النص ، أو بناء الشخصيات . ثم تفعيل المخيال السردي باتجاه وضع ثيمة النص هي الأقرب إلى البناء الأسطوري ، مستغلاً نفس نماذجه في الحارة المصرية المسحوقة تحت عجلة صراع الإنتاج والمنتجين من طبقات متنفذة في المجتمع ، مطوراً وموسعاً رؤيته لوجودها وتأثيراتها وصراعها مع المركز المختلف . في هذا نجد أن البناء العام هو الذي رسم المكون للنص . فتحويل الثيمة من مهدها التقليدي باتجاه سحر البناء ؛ مسألة تحدث في تشكلها صعوبة بالغة ، بسبب متطلب الفعل هذا ، لأنها تخص العقل السردي أساساً . والذي أجراه (سعد محمد رحيم) هو فعل التصرف بذكاء في تشكيل شخصيته الرئيسية (محمود مرزوق) بمعنى تشكيل تاريخها عبر مفردات يمكن أن نقول عنها كونها مبعثرة ، وضمن وثائق شفاهية ومدونة ، هي عبارة عن قصاصات بعيدة عن بعضها . غير أن القدرة على جمعها كان يمثل الجهد . وسحر التناول ليس من باب ثيمتها التقليدية التي ربما هي أقرب إلى (سراب) محفوظ في تفصي أخبار الأم . كان اختيارها الشكل في البناء ينضوي تحت قدرة التخيل على صياغة النادر من مكونات يمكن لها أن تكون تقليدية كما فعل كتاب كثر في تاريخ الرواية . غير أن ما يسم الرواية الحديثة هو الكيفية التي اشتغل عليها المخيال ، الذي أوقع البعض في إشكالية التطرف في التوظيف ، محولاً النص بكل تشكيلاته إلى نمط من عبث الخيال المفرط دون الرجوع إلى حضور الإجراء من أساس



ومتطلبات جدلية السبب والنتيجة . فالإفراط في الخيال يؤدي إلى خلل في تقديم أسس الإقناع من فعاليات النماذج المكونة للنص . بينما يحتكم المخيال السردي إلى اتباع تقديم العيّنات التي لا تخرج عن المنطق ، مع امتلاكها لسحر الطرح . وما فعله (سعد) في مثل هذه الأسس ، هو تفعيل المسكوت عنه . ولعل تنوعها في الصياغة المرجعية ، بدد الرتبة السردية . باعتماده على جملة مُعينات للنص وهي

- الفوتو : أي توظيف الصورة الفوتوغرافية ، شأنه شأن (محمود عبد الوهاب ، لؤي حمزة عباس) مثلاً ، وجعلها تضيف على تتبع المعلومة عن الشخصية المركزية عبر الصورة التذكارية ، التي لها زمانها ومكانها .

- القدرة على تقديم حراك روائي ، ووضعه ضمن حركة السرد .

- اللوحة : ونقصد بها اللوحة التشكيلية ، باعتبارها وثيقة لا تختلف

عن الصورة .

- حوار الأقربين : أي ممن باستطاعتهم تقديم ما يُدعم الثيمة المركزية

في تقصي السيرة بشكل محايد .

- المذكرات : ونعني بها ما تركته الشخصية المركزية من تدوينات .

- الرسائل : وهي متعددة المصادر ، ولعل رسائل الشخصية المركزية أكثر

جلاء لترميم فراغات السيرة .



هذه المكونات ساهمت في سد الفراغات في السيرة العامة للمرزوق ، والتي واجهها (ماجد) الصحفي المكلف بتدوين سيرة مجهولة بالنسبة له ، فقط يحمل في ذاكرته شيئاً من صورته البوهيمية التي كان عليها . لذا كان موقفه شائكاً . والشائك في هذا ينحصر في ؛ الأول : هو مرامي من طلب منه تدوين السيرة لقاء مبلغ سخّي من المال . والثاني : حضوره ضمن مواقف حرجة في مهمة مثل هذه ، لاسيّما أن شخصية نموذجة إشكالية . صاغت وجودها إشكاليات متعددة ، لعل يساريتها هي الأكثر حرجة ، والبوهيمية وضعته في مركز حرج وقلق . ثم علاقاته الواسعة مع النساء ؛ شكلت صورة فيها حذر من طرح السؤال . فالصحفي بدا كمن يبحث عن إبرة في كوم من القش أو التراب . فكل الذي اكتشفه يضعه أمام مساءلة مخوفة بالحذر ، خاصة الأممي منه . وأعتقد أن هذا يشكل عصب الرواية . أرى أن الانبهار في الكشف ، والالتفاف حول الأحداث ، التي يخلقها جديد السيرة و مراوغة المصدر وتعقيد الزمن حالات تلبست المتقصي خارج إرادته ، لكنها بالتراكم غدت مهمة ذاتية ، يُحيطها حب الاستطلاع . بمعنى أصبحت قضيته بامتياز . يكون هذا وفق ما عرفنا ؛ أن الصحفي يتقصى كل هذا في مدينة مخوفة بالإرهاب . ف (بعقوبة) لها خصوصية في الهم الكبير الذي فرض وجوده على البلد ، سواء في كثافة عناصر الإرهاب ، أو تطرف بعض سكانها من الشباب والمتلونين سياسياً بمعنى (العمالة) لذا كان التقصي عن المعلومة مخوف بالحذر والخوف من الوقوع في الخطأ ، الذي فعلاً أوقع المتقصي في مطبات هي من باب مستلزمات النص ، التي اصطلاحنا عليها (التبئير) في النص . فالكاتب وظف مجموعة تبئيرات ، قصد من ورائها الالتفاف على الحدث ، وتثويره ما أن يستكين أو يحفه التنميط . وهي درية في الكتابة ، أعانها عمق تجربة الكاتب ضمن تاريخ سردياته القصصية والروائية السابقة لهذه الرواية أولاً ، وقدرته الفكرية ، فهو كاتب قدم شيء كبير من الدهشة والموضوعية في كتبه ذات المعالجات الفكرية ، لعل الاستشراق واحدة من مداولاته ، التي أعانته على تفعيل العقل في توفير قناعة من طروحات مخياله في هذا النص . ولعل التجربة هذه اقتربت من تجربة روائي آخر هو (علي عباس خفيف) في روايته (عندما استيقظت من الحلم) .



المكونات القارة /

ونقصد تلك الثوابت المتحركة في النص . وهي من مستلزمات كتابته . غير أن الكاتب هنا استفاد من دريته ومخيلته لرسم المشاهد . فلغته السهلة وتأملاته في الصياغة المناسبة ، أوصلته إلى تدارك ما يمكن أن يكون محتملاً بالنسبة للمتلقي ، فهو يُمسك بمقود النص بدراية تكشف عن السر الكامن في ذاكرة جمعية وفردية قابلة للاستعادة حين تتوفر عوامل إعادة مفرداتها ، وخصوصاً ما يتعلق في سيرة النموذج . كذلك وفر لنموذجه (ماجد) الصحفي أساليب غير تقليدية ، فزجه في معترك شكل فيه طرفاً ، لأنه أساساً جزء من ذاكرة المدينة أيضاً . فليس ثمة غرابة مفروضة على مثل هذه المكونات . فهي تشكل ذاكرة عامة وذاكرة فردية ، وبالتالي ذاكرة جمعية هي ذاكر المدينة . لقد سار على منوال سيرة المدينة عبر تاريخ منسي ، خلال تفعيل سيرة نموذجه الذي ارتبط بجملة أحداث مهمة في تاريخ البلد . لعل سجنه في معسكر الرشيد وقبله قصر النهاية ، ووجوده ضمن قرابين قطار الموت ، وهجرته إلى خارج الوطن ، وتنقله بين بلدان مثل براغ وفرنسا ، أكسبه تاريخ جديد . صحيح فيه احباطات كثيرة ، لكنه شكل عوامل صياغة شخصيته . فكان لها غير ما كان يرغب . وهذا ما أكدته رسائله إلى (جانيت) مثلاً . فالمرزوق شخصية قلقة ، وقلقه متأت من إشكالية وجودها . لذا فأمر طرح بنيته الفكرية المتحولة بطبيعة الحال إلى سلوك يومي ، شكل تاريخه ، أمر في غاية الأهمية ، والذي حاول الكاتب طرحه بمستويات غير مهولة ومفتعلة . فنموذجه هذا يتميز بواقعية مفرطة ، لأن الرواية عاجلت نتائج سلوكه الذي اضفى على شخصيته خصائص مؤذية ، لكن لغيره العكس ، فأشكاليته ذاتية ، وفعله ذاتي ، ونتائج الاثنين ذاتياً أيضاً . وهذا يوصلنا إلى أنه بتشكله هذا لم يسبب الأذى للآخر ، بل اكتفى بما لديه ، ورسمت حياته على وفق رغبته أو خارجها . المهم أنها سيرة مضطربة ، تأتي دلالتها العامة كإشارة إلى اضطراب الواقع عبر أزمنة متباعدة وصعبة . فهو جزء من الواقع ، وهذا الجزء كانت له فعالية ضمن كل الفعاليات التي انتظمت في حقل اليسار والانضمام إلى الجماعة ولو بالفكر فقط . الأمر الذي وضعه موضع إشكالية الآخر إزاءه . ففي بلد كالعراق تكون الغلبة للأقوى ، لأنه في كثير من مفاصله يتحرك وفق إرادة خارج إرادته .



فالمعنى العميق للاستقلال ، يعني استقلال الذات . فحين فصلت الذات عن الموضوع ، حدث نوع من الارتباك الذي نرى عبر الأزمنة . فالرواية تُعالج ، ليس سيرة نموذج اسمه (محمود المرزوق) وإنما سيرة بلد اسمه (محمود المرزوق) بمعنى دلالة الجزء تعني دلالة الكل . وهذه قراءة قد يتصورها البعض مثالية أو متطرفة في التأويل ، لكنها قراءة على أية حال من بين القراءات التي تُجتهد في تقصي دلالة النص عبر تكوين مفرداته . ولعل ما أوردناه في الاستهلال يعني ما قصدناه الآن .

من الملاحظ على مصادر كشف السيرة ، تشكلت وفق نظام فني ، حاول الكاتب في هذه الوثيقة مثلاً ترك فراغات تُثير القارئ ، في ما نجد في بعضها مما يسد هذا الفراغ في وثيقة أخرى . وهي لعبة فنية خالصة ، عمل المؤلف على : أن يتواصل مع حيوية النص عبر مدركاته المعلوماتية أولاً ، ثم اشراك القارئ على أن يكون جزءاً منه في تشكيله للنص ثانياً . فبناء الرواية عمل على تعدد المؤلفين . فإذا كان الكاتب الأول (سعد) مبتدأ المدونين ، فأنا (ماجد) هو المؤلف الثاني . بينما كل الوثائق بطبيعة كتابها هم المؤلفون المحتمعون في مؤلف ثالث . وبهذا كانت القراءة بمواجهة حيويات متعددة . أدت إلى انبثاق فعاليات روائية ذات نكهة جاذبة وليست طاردة . لاسيما انتفاء التكرار والمبالغة وصعود اللغة في غير حساب النص بنماذجه وأزمته وأمكنته . المهتم في كل هذا نجد ثمة حيوية فاعلية في صياغة النص ، لأن ذلك اعتمد القدرة على عدم الانسياق وراء الوثيقة ، بل صياغتها وفق ما تؤديه من وظيفة وأداء مكمل لبنية النص . وحصراً ما يخدم سير (المرزوق) حصراً .

الدخول من باب الرواية /

ونعني هنا دخول القراءة من باب ما توفرت عليه الرواية من حقائق ومتخيلات ، ومُعينات ساعدت بطبيعة الحال في صياغة وحدة النص . وهذا في رأينا هو الأهم . لأنه يوفر للقراءة قناعات قادرة على الإقناع . في البدء استلم النص أول الإشارات من المؤلف (سعد) باتجاه (ماجد) الصحفي، عبر مكالمة غامضة المصدر . اتضح من سياق المكالمة ، طلب المجهول من المهاتف ، يُساعده في كتابة سيرة (محمود المرزوق) بائع الكتب الهرم الذي اغتيل قبل شهر في شارع الأطباء ببعقوبة (





وهنا نلاحظ سمات معرفة أكيدة من قبل (ماجد) حيث نعته بالهرم . معنى هذا أنه معلوم وليس مجهولاً لديه . فهو على دراية بمثل هذا الخبر . ولكن الذي يجمله هو الهدف من وراء التكليف الذي سد فم الاعتراض بالإغراء المالي . معرفة المرزوق كانت معلومة عند الشيخ المهاتف فهو (كان يعرف المرزوق جيداً جداً ، وأخهما اختلافاً لأسباب سخيفة قبل أكثر من عشرين سنة ، وانقطعت بينهما السبل) وهنا تكون مهمة الصحفي سد الثغرات في ذاكرة المهاتف لاستكمال صورة المرزوق أي سنوات تحمل مسكوت عنه من سيرة المرزوق . وهنا راود الصحفي الشك ، لكنه لم يعترض لعدة أسباب منها : المال ، ثم حب المغامرة لكل صحفي في أن يمارس لعبته المهنية . لعل المعلومة التي أفضى بها المهاتف أضفت سمة الواقعية على مسار النص ابتداءً من صفحات الاستهلال بعبارات ساهمت كما ذكرنا بتعدد المؤلفين في النص (صديقي الروائي سعد محمد رحيم دلني عليك . كان لمدة ستة عشر عاماً في بعقوبة قبل أن يُهدم نصف منزله بانفجار عبوة ناسفة في ٢٠٠٦ فغادر المدينة ، هو صديقك كما قال ويعرف المرزوق .. أعلمني ليس غير مصطفى كريم من سيساعدك ويُعينك في رسم خارطة طريق للعمل .) هذا ما ذكره (مصطفى) لماجد . وبهذا يكون مفتاح البحث قد ابتدأ من (مصطفى كريم) . وقد حاول الكاتب أن يشكل (فلاش باك) خلال ما استلمه وما يعرفه عن ابن مدينته (المرزوق) بأن يرسم مشهداً يومياً للمرزوق في المدينة . يعود الحدث إلى منتصف عام ٢٠٠٩ . وبهذه المعلومة يطرح مصرع (المرزوق) على أيدٍ مجهولة . فقد تم اغتياله وفق نص الرواية ، وقول الشيخ المهاتف . ثم تتوالى عيّنات كشف سيرة المرزوق ، يكشفها (مصطفى) عبر صور فوتوغرافية تُظهر المرزوق في سجن نقرة السلطان عام ١٩٦٨ مثلاً وتتوالى الصور لا لشيء سوى الكشف عن سيرته . ومن بين الصور واحدة التقطت في مدينة (براغ) . إن ما أظهره مصطفى من معلومات عبر الصور إنما يُظهر شخصية (المرزوق) القلقة (أبدأً لا أستطع التأقلم خارج هذه المدينة) ويقصد بعقوبة . الصور مختلفة في زمن التقاطها . وآخرها (في نهاية السبعينيات وهو جالس على كرسي خشبي عريض بين أكوام من الكتب في سرداب العمارة التي اغتيل على أمتار منها) إن مهمة الصحفي تحولت من مغامرة من أجل المال ، إلى شأن آخر محققاً للمعنى الذي كان يبحث عنه المرزوق . بمعنى انزاح الحجاب عن بديل للنموذج أتاحت له الفرصة لوضع مخطوطة سيرة رجل مهم من رموز المدينة الفكرية والشعبيين (ليس من أجل المال . أحتاج إلى مغامرة وانجاز ملموس يبقى في الذاكرة .. الكتاب يبقى ألف سنة .. ثم بطلني ليس بالرجل النكرة .. عاش حياة غير تقليدية .. أنا واثق ..) وبصدد مبرر القتل يذكر المؤلف المدون (لا يحتاج المرء أن يكون سياسياً من أجل أن يُقتل .. تكفي كلمة عابرة في نقد هذه الجماعة أو تلك . وهو لم يكن من النوع الذي يسكت .. يتكلم من غير حذر .. ما يقوله عن هذا أو ذاك



بسخرية تتناولها الألسن كطرائف . الناس بحاجة للضحك في هذا الزمن الملعون) هذا التصريح مهم في سياق الشخصية من جهة ، وتعاطف الصحفي ومن حولهما بالنمط الذي يمارسه المرزوق في حياته من جهة أخرى . فهو يشكل خطر الحقيقة ضمن أقوال بليغة وبسيطة . فتاريخه يشفع له ، حتى لو لم يكن منتمياً لجهة ما ، فقط انتمائه للتاريخ الوطني كاف ليكون حاملاً مستلزماً للحجة للاغتيال . وهذا ما حدث ، وما يريده الشيخ المهاتف ، ودأب الصحفي على استقصائه والتثبت منه .

إن تشكيل شخصية المرزوق عبر هذا التقصي ، وقر عينات عكست طبيعته المزاجية ، ورهافته واحساسه بالهم العام وتبنيه مشاريع فنية أثناء وجوده في أوروبا وعلاقاته مع النساء التي توزعت بين الداخل والخارج . كلها تعكس رغبته في التنوع في الحياة ، فهو فنان تشكيلي ، لكن القلق والاشكالية التي رافقت وجوده خلقت منه إنساناً عديمياً بامتياز . الأمر الذي وضعه في الوجود موضع القلق ، ليس بالنسبة له ذاتياً ، وإنما عبر رؤى الآخر المختلف معه ومع الوجود بشكل عام ، سواء كان مجسداً في الارهاب أو عناصره المنغمسة بالخيانة معهم . إنها عقدة الوجود التي يراها المرزوق منذ ابتداء اندماجه في المجتمع في مدينته . إنها اشكالية للوعي إزاء عماء الآخر . وهذه حقيقة دامغة تجسدت في مصير المرزوق . بمعنى انتصار اللاوعي على الوعي.

إن الاشكالية في شخصية المرزوق ، ليس ذاتية فقط ، بل أنه ضمن طبيعة الشخص المهاتف . وهو شيخ هرم ذي مسؤولية في الدولة . بمعنى أن المرزوق قتل بالخطأ ، وكان بديلاً لشخص آخر هو الشيخ المهاتف . هذا ما أوصل (ماجد) الصحفي إلى الظهور بحقيقة جديدة وتقصي سيرة المهاتف ، ليكون بدلاً عن مرزوق ، ليس بالتدوين فحسب ، وإنما بالاغتيال . وهي صنعة نصية أخذ (الصحفي - الكاتب) على نفسه أداؤها وإن لم يبح بها فقد كانت خلاصة تداعياته وهو يروم مهاتفة (فاتن) (صباح الخير حبيبتني ..أظنني بدأت أعرف الآن إلى أين أمضي ، وما يجب عليّ أن أفعل). كما وأنه تذكر اطلاعه على كتاب ل(أريك دورتشميد) الملعون ب (دور الصدفة في تغيير مجرى التاريخ) وهذا ما يضعنا ضمن الاستنتاج بإصرار ، كون الرواية عنت من الاغتيال ، اغتيال العقل ، المتمثل في الوعي .

● سعد محمد رحيم / مقتل بائع الكتب / دار سطور للنشر- بغداد *



أ.د. زهيرة بولفوس / الجزائر

مضمرة رواية «مقتل بائع الكتب» للروائي العراقي لسعد محمد رحيم

مقاربة ثقافية

يعد الروائي العراقي « سعد محمد رحيم » (١٩٥٧ - ٢٠١٨) من أكثر الروائيين العرب المعاصرين إيمانا بفاعلية التجريب (Expérimentation)، وقدرته على فتح آفاق إبداعية غير مسبوقة تمنح الرواية قدراتها على مساءلة قضايا المجتمع بكل أبعاده التاريخية، والدينية والسياسية والثقافية، إضافة إلى قدرتها على الولوج إلى الأعماق القصصية من حياة الفرد العربي، والكشف عن الهامشي والمسكوت عنه فيها، عن إيمان كبير بقوة الكلمة الإبداعية الخلاقية وإمكاناتها غير المحدودة، التي تنتقد الواقع الحياتي المعيش بكل جرأة فيما تعيد ترتيبه وتسمية أشيائه بمسميات أخرى مختلفة.



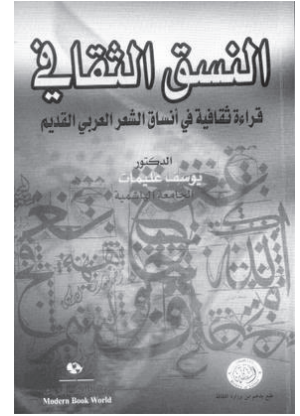
لا يتردد الباحث/ القارئ لروايته الأخيرة «مقتل بائع الكتب»- الصادرة عن دار سطور للنشر والتوزيع ببغداد سنة ٢٠١٦م - في استحضار هذه الأبعاد جميعها؛ إذ شكّلت هذه الرواية علامة فارقة في مسيرته الإبداعية؛ وأوصلته إلى القائمة القصيرة لجائزة البوكر العربية سنة ٢٠١٧م.

«مقتل بائع الكتب» منجز روائي قوامه التكثيف الموضوعاتي والتعدد الفني؛ انفتحت فيه الرواية على غيرها من الأجناس الأدبية، وعلى الفنون أيضا؛ مجسدة فسيفاء إبداعية اختزلت تحولات المجتمع العراقي في فترة على قدر كبير من الحساسية والأهمية أيضا امتزج فيها الواقعي بالمتخيّل والإيديولوجي بالفني، كما امتزجت فيها الذات بالآخر وتفاعلت معه، ومع التاريخ والدين والسياسة، راسمة أبعاد نص روائي تجريبي تمرد على الأطر التقليدية للكتابة الروائية العربية المعاصرة.

أكد الروائي « سعد محمد رحيم» من خلال هذا الملمح التجريبي أن الرواية نص إبداعي مفتوح لا يحتمك إلى أطر ثابتة، كما أكد عبر هذا النص/المزيج تحديدا أن الرواية واقعة اجتماعية بامتياز لا يمكن فصلها عن سياقاتها التاريخية والاجتماعية والثقافية؛ ف «مقتل بائع الكتب» نص يتضمّن في بنائه أنساقا ثقافية مضمرة تتصف بالمراوغة والتمنّع، وتتطلب لمقاربتها قارئاً نجبوا ملماً بمختلف البنى الثقافية للمجتمع العربي عموماً، والعراقي منه على وجه التحديد.

تسعى هذه الدراسة إلى تقديم مقارنة ثقافية لهذا النص المكتنز فنيا وإيحائيا، من شأنها إمطة اللثام عن الأنساق الثقافية المختبئة تحت عباءته؛ حيث تسعى إلى استقصاء اللاوعي النصي متجاوزة الدلالات الحرفية الظاهرة إلى الدلالات النسقية المضمرة، التي ستوصل حتما إلى الكشف عن البنى الثقافية والاجتماعية التي أنتجتها من جهة، والكشف عن الرؤيا التي احتكم إليها الروائي «سعد محمد رحيم» في معالجة قضايا المجتمع العراقي ما بعد سنة ٢٠٠٣م من جهة أخرى.

لعل ما يجب التنبيه إليه بداية هو أن القارئ / الباحث عن القيم الثقافية والأنساق المضمرة داخل أي عمل إبداعي، وبخاصة الروائي منه، لا يمكنه إغفال «الأثر الفاعل الذي تؤديه الثقافة في بنية الخطاب الأدبي بحيث يصبح النص الأدبي حادثة ثقافية نسقية تستأهل قراءة نقدية فاحصة للسياقات التاريخية والأنساق والتمثيلات الثقافية»، إضافة إلى ذلك لا بد أن نؤكد أيضا أن النقد الثقافي يبحث أساسا في «توفير إجابات عن المضمّر من الأنساق وليس البحث في ما يقوله الدال مباشرة أي التركيز في الأنساق الخفية المحمولة في النصوص...وحيث تقتضي حاجة النقد الثقافي أن يعنى بالنص المدروس جماليا فهو يتخذ من تلك العناية وسيلة لكشف النسق الثقافي» .





يتضمن مفهوم النسق مجموع النظم الاجتماعية والدينية والثقافية المتفاعلة فيما بينها وهي ذات صلة وثيقة في إنتاج أي خطاب إبداعي كان أو فكري، أما «النسق المضمّر» فهو «مجموعة من الترسبات تتكون عبر البنية الثقافية والحضارية وتتقن الاختفاء تحت عباءة النصوص المختلفة، تمارس على الأفراد سلطة من نوع خاص وهي حاضرة في فلتات الألسن والأقلام بصورة آلية، وينجذب نحوها الملقون دونما شعور منهم لأنها أصبحت تشكل جزء هاماً من بنيتهم الذهنية والثقافية» .

وتعميقاً لهذا الطرح لا بد من التأكيد على أن النقد الثقافي يستند إلى دلالات ثلاث: الدلالة المباشرة الحرفية، والدلالة الإيحائية المجازية الرمزية، والدلالة النسقية الثقافية؛ هذه الأخيرة هي قيمة نحوية نصوبية محبوة في المضمّر النصي في الخطاب اللغوي أو غيره.

وفي هذا السياق نستعير تعبير «عبد الله الغدامي» لنقرّ أن تلك الخطابات أو النصوص التي تقرأ من وجهة نظر النقد الثقافي حالة ثقافية أو حادثة ثقافية إضافة إلى كونها نصاً أدبياً وجمالياً .

«مقتل بائع الكتب» تجسيد عملي لهذه الحالة / الحادثة الثقافية ؛ فهو نص مؤسس على مضمرات كثيرة، متناسلة بعضها من بعض، يمكن وصفه بأنه مضمّر/جامع أو كلي ينشطر إلى مضمرات صغرى، تتجلى ملامحها الأولى منذ العنوان، الذي يستدعي لتأويله مزيجاً متداخلاً من السياقات الثقافية والاجتماعية، ثم تتابع تلك الملامح عبر متن الرواية بفصولها التسعة (٩) المفتوحة على تعددية القراءة ولا محدودية التأويل.

ونحن إذ نهمّ باستجلاء سلسلة الأنساق المضمّرة التي تنسج بواطن هذه الرواية نستحضر بداية الطرح التنظيري الذي قدّمه «عبد الله الغدامي» في تأكيده على فاعلية النسق النابعة أساساً من وظيفته في قوله: «يتحدد النسق عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرد والوظيفة النسقية لا تحدث إلا في وضع محدد ومقيّد، وهذا يكون حينما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب أحدهما ظاهر والآخر مضمّر، ويكون المضمّر ناقضاً أو ناسخاً للظاهر» .

هذا الطرح التنظيري من شأنه رسم الخطوات الإجرائية لهذه المقاربة التي لا تكتفي برصد الأنساق المضمّرة واستخراجها، بل تتعداه إلى إبراز فاعليتها ووظيفتها داخل البنية النصيّة وعلاقتها بالبنية الثقافية للمجتمع العراقي والعربي بشكل عام.

ننطلق بداية من قناعة ستعرف طريقها إلى التلليل عبر مباحث هذه الدراسة مفادها أن رواية «مقتل بائع الكتب» مضمّر كلي ينشطر إلى مضمرات صغرى نتبعها بحسب الآتي:

مضمرات العنوان:

يعد العنوان (le titre) العتبة النصية الأولى، وباب الولوج إلى أي نص أدبي، وهو في جوهره عقد قرائي



يوقعه المبدع مع قرائه، وهو أيضا عقد تجاري/إشهاري يوقعه المبدع مع الناشر، ولهذا احتل أهمية كبرى في حقل الدراسات النقدية المعاصرة.

إن العنوان هو العلامة التي تشدّ انتباه القارئ وتبقى راسخة في ذاكرته، ولهذا فهو الموجه الرئيس للنص، والاسم الذي يمنح العمل الإبداعي هويته؛ فهو «للكتاب كالأسم للشيء، به يعرف ويفضله يتداول»، وفيه يتجلى الهدف من العمل ذاته، أو خاتمة القصة، أو العقدة فيها.

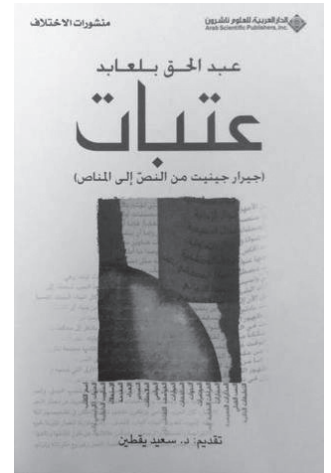
يختزل عنوان رواية «مقتل بائع الكتب» موضوعها، والغاية من كتابتها، بل إنه الرواية بكل حيثياتها وشخصياتها، وبكل أسرارها وحقائقها وأمكناتها أيضا.

انتقى الروائي «سعد محمد رحيم» جملة تقريرية بسيطة في تركيبها اللغوي، معقدة في إيجازاتها ومضمراتها، تستفز القارئ للتساؤل عن أسباب القتل؟ وعن هوية القاتل، وهوية المقتول «بائع الكتب» أيضا؛ التي تعمّد الروائي إخفاءها والإبقاء على المهنة التي يقوم بها كمؤشر دال يضاعف من تساؤلات القارئ عن الأسباب التي قد تدفع لقتل بائع كتب؟، وهي التساؤلات عينها التي أطلقها الصحفي «ماجد البغدادي» الذي كلّف بكتابة كتاب/ الرواية عن الضحية، في قوله محاورا الأديب «هيمن قره داغي» أحد أصدقاء المغدور: «ماذا عن الدافع، لم تراهم قتلوه؟ لم يكن سياسيا بأي شكل كما تقول».

هذا العنوان يضع القارئ في سياق رواية بوليسية موضوعها مقتل عجوز مسن تجاوز السبعين عاما من مدينة بعقوبة العراقية في منتصف كانون الأول سنة ٢٠٠٩م؛ حيث إن المكوّن الأساس في صيغة العنوان مرتبط بجاذبة مقتل هذا العجوز، وما يلحقها من غموض ولبس، فقد كان إنسانا مسالما، و«صاحب نكتة رحمه الله... كيف يجرؤ أي شخص على قتل إنسان كبير لا يؤدي فراشة».

هذا السؤال المضمّر في صيغة العنوان، والمثبت بحرفيته في ثنايا النص، يستدرج القارئ ويستثيره لمتابعة تفاصيل القضية ومعرفة أسباب الجريمة وملابساتها والدوافع الحقيقية وراء فعل القتل، ومن ثمة اكتشاف هوية القاتل من جهة، وهوية بائع الكتب/المقتول من جهة أخرى. وهنا نتساءل لماذا لم يصرّح الروائي باسم المقتول في صيغة العنوان وأبقى على مهنته فقط؟، ولماذا لم يكن العنوان مثلا «مقتل محمود المرزوق»، وهو اسم بائع الكتب؟.

إن في انتقاء المهنة بدلا من الاسم مؤشرات قد تخرج الرواية من خانة الرواية البوليسية إلى خانة الرواية الاجتماعية التي تشتغل على شريحة بعينها من شرائح المجتمع؛ حيث يبرز المكوّن الأساسي الثاني في صيغة العنوان «بائع الكتب»؛ هذا المكوّن الذي يكشف عن قصديّة الروائي في النزوع صوب الترميم والغموض





مند العنوان وترقّعه عن الوقوع في الاعتبارية التي قد توحى بها الصيغة الملتصقة باسم الشخصية البطلة (محمود المرزوق) لا مهنتها (بائع الكتب)؛ فهو حين ترقّع عن ذكر اسم البطل في صيغة العنوان قد أخرج روايته من حيز الاعتيادي والمألوف ليدخلها في حيز التأويل والبحث عن المضمرات والأبعاد.

وفي هذا السياق تحديدا نستحضر القراءة التي قدّمها الناقد «فاضل عبود التميمي» لاختيار اسم «محمود المرزوق» ودلالاته التي تعزز ما ذهبنا إليه في قوله: «تراءت لي اعتبارية اسمه على الرغم من أن سيرته تكاد تكون صورة دقيقة منتزعة من سير قسم من مثقفي العراق، وأدبائه في عقدي الستينيات والسبعينيات وجزء من الثمانينيات، فضلا عن أسماء أخرى كانت تسمياتها قد تمت باعتبارية دالة على الحرية التي يتمتع فيها الروائي وهو يعمل في متطلبات استراتيجية تعنى ببناء الرواية وتركيب شخصياتها».

وعليه فإن في انتقاء المهنة بدلا من الاسم قصديّة وتعمّد جعلنا القارئ يتعاطف مع القتل منذ البداية؛ لأن مهنة «بائع الكتب» في هذا الزمن الذي أحر اهتماماته القراءة والكتاب - خاصة في عراق ما بعد ٢٠٠٣م- تضرر بساطة في العيش ومعاناة وعوزا وفقرا وإحباطا عبّرت عنه الرواية على لسان البطل في قوله: «بدأت الدراسة في المدارس والكلية.. مازلت لا أبيع شيئا.. وقليلون أولئك الذين يأتون لاستعارة الكتب»، وقوله أيضا: «أول زبون منذ قيامة الحرب يطلب كتابا.. أعطيته نسخة مستنسخة من (اسم الوردة) لألبيرتو إيكو.. لم يبد عليه الاقتناع.. لكنه اشترى الكتاب بألفي دينار.. قال: «أثق باختياراتك».. أول مبلغ أحصل عليه في موسم الاحتلال».

ولعل في هذا ما يدفعنا إلى الإقرار بأن قصديّة صيغة العنوان تضرر أمرين على قدر كبير من الأهمية؛ يتمثل الأول منهما في وعي الروائي بأهمية العنوان وفاعليته في فتح الرواية على المتعدد القرائي، إضافة إلى حرصه على تفاصيل منجزه الروائي وحضوره الفاعل فيه، لأن الاختيار الموفق للعنوان نابع عن رؤيا مسكونة بمحاسن التميّز والبحث عن الفريدة والاختلاف.

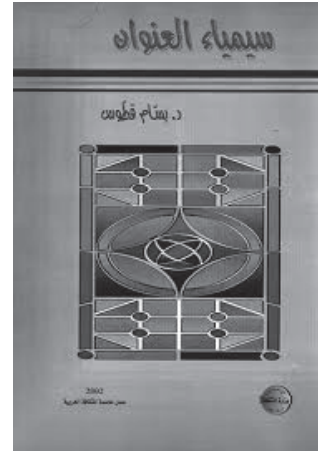
هذا الحضور سرعان ما تجسد عبر ملمح تجريبي يكاد ينفرد به الروائي «سعد محمد رحيم» وهو حضوره بشكل صريح في المتن الروائي على مرتين مختلفتين؛ حيث حضر على لسان «ماجد البغدادي» في قوله: «صديقي الروائي سعد محمد رحيم دلّني عليك.. كان لمدة ستة عشر عاما في بعقوبة قبل أن يهدم نصف منزله بانفجار عبوة ناسفة في ٢٠٠٦، فغادر المدينة.. هو صديقك كما قال ويعرف المرزوق.. أعلمني؛ ليس غير مصطفى كريم سيساعدك ويعينك في رسم خريطة للعمل. أعطاني رقم موبايلك فخابرتك، وها أنذا معك». كما حضر أيضا في سجل يوميات «المرزوق» التي وسّمها بـ «يوميات الخراب»؛ حيث التقى به في ١٤





تشرين الأول بييت صديقهما المشترك «هيمن قره داغي»، وهو ما وضعه بقوله: «كان هناك سعد محمد رحيم أيضا .. روائي لم أقرأ له أي عمل روائي .. قرأت بعض قصصه ومقالاته .. لا بأس بلغته وأسلوبه .. ذات مرة قلت له؛ هناك شيء ناقص دائما في كتاباتك شيء لا أعرف ما هو، لكني أشعر به .. قال يومها:» لا توجد كتابة مثالية كاملة، نحن كائنات ينقصنا شيء ما دائما، الكمال الذي نسعى إليه لن نبلغه أبدا».. هذا الحضور المعلن يضم خبرة الروائي بآليات الفعل الروائي وبالشخصية موضوع الرواية أيضا، كما يكشف عن إيمانه العميق بالفكرة التي يرغب في تهيئة القارئ لتقبلها؛ وهي ضرورة تغيير مفهومه عن البطولة والأتموج، والمثالي، لأن النقص من أهم خصائص الكائن البشري، والكمال لله وحده، كما يوحي بانتماء الروائي للشريحة الاجتماعية نفسها التي ينتمي إليها بطل الرواية؛ وهي شريحة المثقفين كتاب كانوا أم فنانيين أم صحفيين. حضور «سعد محمد رحيم» «جسد في الرواية أيضا بشكل ضمني نستشفه من خلال تلك التقاطعات التي جمعتها مع شخصية «ماجد البغدادي» راوي الأحداث، والمؤلف المتخيّل لرواية «مقتل بائع الكتب»؛ وهو في هذا يتقاطع مع عديد الروائيين المعاصرين؛ الذين تتماهى شخصيتهم الروائية مع شخصية الراوي داخل المتن الحكائي.

أما الأمر الثاني فيتمثل في أن عنوان الرواية يلخص مسار أحداثها التي توزعت عبر محورين متلازمين ومتقاطعين في الآن ذاته؛ الأول منهما ارتبط بجاذبة القتل وما أثارته من تساؤلات وما لحقها من تحقيقات ومتابعات الهدف منها الكشف عن جميع ملابسات الجريمة واكتشاف القاتل، في حين ارتبط المحور الثاني بشخصية «محمود المرزوق» (بائع الكتب) وبسيرة حياته، وعلاقاته، وسفرياته ومواقفه، وأسراره. كشف المحوران عن مفارقة كبيرة خرقت أفق انتظار القارئ، تحوّلت الرواية بموجبها إلى نكتة سردية كبرى كسرت الرتابة التي ألفناها في عديد المتون الروائية العربية المعاصرة وخرجت بها عن سياق السائد والمألوف؛ حيث أسفرت التحقيقات في مقتل «محمود المرزوق» عن حقيقة صادمة مفادها أن قتله كان خطأ، وأنه لم يكن هو المقصود بتلك الجريمة، كما أن حياته لم تكن تساوي عند القاتل المأجور أكثر من ثلاثمائة دولار. في هذا السياق نشير إلى أن فعل القتل العشوائي غير المبرر أصبح واقعا اعتياديا في حياة سكان بعقوبة بعد الاحتلال الأمريكي في ٢٠٠٣م، وهو فعل عبّر عنه «المرزوق» قبل قتله بقوله: «ربما سنموت ولن نعرف .. سيقتلنا أشخاص لا ندري لماذا، وهم أيضا قد لا يدرون لماذا عليهم أن يقتلونا»، ولعل هذا عينه ما حدث معه، الأمر الذي صنّف حادثة القتل التي تعرض لها ضمن خانة العمل الإرهابي الذي طال حياة العديد من أبناء العراق.





شخص «محمود المرزوق» الذي قتل في ظروف غامضة من طرف قاتل محترف، والذي تناقلت خبر موته بعض وسائل الإعلام ، كما أن مقتله دفع أحد الأثرياء لتكليف صحفي معروف بتحقيقاته الناجحة ومقالاته ذات الحضور الفاعل أن يكتب عنه كتابا، وبين ما آلت إليه هذه الصورة بعد تصريحات هذا الـ «أثير العراقي» من شأنها الكشف عن مضمرات الرواية ، التي حوّلتها إلى دراما تلخص تاريخا عريضا لجيل من المثقفين العرب، والعراقيين منهم تحديدا.

وعليه يمكننا القول إن «محمود المرزوق» نموذج للمثقف السليبي، الذي لا يمتلك الثقة في مواهبه وإمكاناته، يعيش في الظل، ويسكن الهامش، ويرضى بمراقبة الأوضاع دون أن يكون له دور فاعل فيها، يمتحن الهروب بدلا من المواجهة، حياته خطأ وموته خطأ، وبين الحياة والموت يتجلى الوهم واللاجدوى والعدم، ولعل هذا ما أكده صديقه « سامي الرفاعي» في واحدة من تصريحاته عنه بقوله: «ما أعاق محمود المرزوق عن أن يصبح شخصية فنية وثقافية مشهورة هو ضعف تقديره لذاته.. عدم إيمانه الكافي بموهبته، وربما بجدوى الفن عموما. ولطالما أثارت أعصابي تلك العدمية الكسولة التي طبعت سلوكه. ولطالما غضبت منه وزعلت، أنا صديقه .. وتلميذه بمعنى ما في عالمي الفكر والفن .. كنت أرى الجدوة المشتعلة في داخله وقد واراها تحت طبقة من الرماد البارد».

لا يتردد القارئ المتتبع لمواقف « المرزوق» في الإقرار بأنها شخصية مترددة ، لا تستقر على رأي ، تسكن البين بين دائما، هو ما جرّدها من القوة والفاعلية ، ولعل هذا ما أكده في حديثه عن نفسه بقوله: « لم أحاول كفاية في أي

كما كشفت تصريحات أحد معارف القتييل / «محمود المرزوق» ويدعى « أثير العراقي» عن حقيقة صادمة أخرى مفادها أن «المرزوق» « وغد برداء مثقف بعدما يعبر مطهر البارات يقرأ بضعة كتب، يرسم لوحات تنم عن ريع موهبة، ويكتب بعض الهراء، ويدي بأراء عن البروليتاريا الأمية لا تعني البروليتاريا في بلده التي لا تعيره أدنى اهتمام ويقول عنها لم توجد بعد».

هذه الحقيقة الصادمة كشفت الجانب المظوم من حياة «بائع الكتب»، وأماطت اللثام عن «ما وراء الهالة التي تلبسته، ما وراء الأسطورة التي أغدقوها عليه، ألم يتحدثوا عنه وكأنه إيمي سيزار العراق في باريس أو ريجيس دوبريه بعقوبة في أحراش أمريكا اللاتينية، أو بيكاسو المنفى بين حواضر القارة العجوز، وهو الذي لم يشارك في تظاهرة واحدة، ولم ينشر حتى مقالة من صفحتين، ولم تكتب عن لوحاته حتى جرائد الدرجة العاشرة».

كانت هذه التصريحات بمثابة الجواب الشافي الذي أسكت روح السؤال المتقد دوما في دواخل الصحفي «ماجد البغدادي» -وفي دواخل كل قارئ للرواية- عن شخصية « المرزوق» وعن أسباب رحيلها عن بعقوبة وعودتها إليها بعد طول غياب، حيث أجاب « أثير العراقي » عن ذلك كله في قوله: «ماذا يعني أن يرجع الآن إلى بعقوبة، غير إشهار إفلاس في نهايات العمر، كما جيل المهزومين، يعرض كتبنا في بلاد لم تعد تقرأ، ويرسم لوحات لن تعلق على جدار كالأريه ذي اعتبار وسيتقى يقضي سحابة أيامه بلا طائل».

لعل الموازنة بين الصورة التي شكّلها قارئ الرواية عن



تناول موضوع معين وصياغته في قالب يجنح ظاهره صوب التهكم، فيما يكشف باطنه عن نقد لاذع وعميق، يعبر في الأساس عن موقف المبدع ورؤيته.

ذلك أن السخرية أسلوب يعتمد على العقل والفطنة، ويتطلب قدرا كبيرا من الثقافة والعلم كما يحمل أبعاد تغييرية تهدف إلى تعرية الواقع وكشف تناقضاته بطريقة غير مباشرة تستفز القارئ وتشد انتباهه من أجل التأثير فيه، وهذه هي الغاية الحقيقية التي يصبو إليها الأديب الساخر؛ أي التأثير في المتلقي، ومن ثمة إيصال موقفه النقدي اللاذع، الذي يبرز فرادته وتميزه عن السائد الخاضع والمستسلم لمرارة الواقع وفساده.

وهنا تكمن أهمية السخرية ووظيفتها أيضا، التي تتوزع بين الوظيفة الاجتماعية والوظيفة النفسية؛ فالأديب الساخر يضع نصب عينه دائما موضوع السخرية ومادتها، كما يسعى جاهدا إلى حسن عرض هذا الموضوع ومناقشته بما يضمن له تحقيق البعد الاجتماعي الرامي إلى كشف سلبيات هذا الموضوع والداعي إلى ضرورة تغييره، وتحقيق البعد النفسي الذي يمنح ذاته راحتها وطمأنينتها بعد اتخاذها موقفا مغايرا للسائد ورفضها لتناقضات الواقع وفساده وتعبيرها عن هذا الموقف بأسلوب ساخر يشد انتباه المتلقي فيما يفتح النص على تعددية القراءة ولا محدودية التأويل.

ولعل ما يمكن التأكيد عليه في هذا الجانب المرتبط بشخصية المبدع الساخر هو عنصر المهوبة القابل للتنمية والتطور عبر التفاعل مع تجارب حياتية معينة من جهة والاطلاع على تجارب إبداعية ساخرة من جهة ثانية؛ حيث إن هذه المهوبة

وقت. أقف دائما عند التخوم.. أنظر من ثقف الباب، أو من خصائص النافذة.. هناك حدّ أخشى تجاوزه.. الحدود، أقول عنها متبجحا، إنها لا تعنيني.. وأذهب أحيانا بعيدا.. في خيالي المفتح المنفلت.. حشد الصور يبدأ مع انفعال جامح وينتهي معه».

هذه المضمرة التي باحت بها قراءة عنوان الرواية تؤكد العلاقة الوطيدة بين العنوان والمتن الروائي، وتدفعنا إلى الغوص عمقا في عوالم هذا المتن لاستجلاء أهم الأنساق المضمرة فيه. مضمرة المتن الروائي:

«مقتل بائع الكتب» رواية تتحدث عن المسكوت عنه في حياة كثير من المثقفين العرب والعراقيين منهم على وجه التحديد، تكشف المستور الذي يزيل عنهم هالة القداسة ويخرجهم من خانة البطولة الزائفة إلى خانة الإنسان الاعتيادي بكل أخطائه وحماقته، هذا المضمرة الكلي يكشف عن جملة من الأنساق الثقافية المضمرة، يمكننا عرض أهمها تباعا بحسب الآتي:

٢-١ - السخرية:

تصدّرت السخرية (L'ironie) طليعة الأغراض الفنية الصعبة التي وظفها المبدعون للتعبير عن رؤيتهم الناقدة للمجتمع بمختلف جوانبه السياسية والاجتماعية والثقافية، وعن رغبتهم في تغييره والنهوض به.

والسخرية في الأساس فعل إنساني؛ ارتبط بوجود الإنسان منذ أدرك ذاتيته وتميّزه عن الآخر، وتكمن صعوبة هذا الفن في انتهاجه التلاعب والتمويه والمراوغة والتشهير اللغوي في



لا يملكها إلا القليل ممن يتميزون بقوة الشخصية إضافة إلى الفطنة والذكاء وسرعة البديهة ، وكذلك حسن التكيف مع المواقف الحياتية المختلفة.

كشفت القراءة المتأملة في هذه الرواية عن إمكانات الروائي « سعد محمد رحيم » الكبيرة في توظيف هذا الأسلوب الفني؛ حيث برزت فيها السخرية بوصفها نسقا ثقافيا مضمرا، وقد كشفنا جانباً منه من خلال المفارقة التي آلت إليها أحداث الرواية، كما تجلّت أيضا في شخص البطل «محمود المرزوق»، وفي مواقفه الساخرة وخطاباته ذات الطابع الساخر في الغالب. يتضح أن السخرية بالنسبة لـ «محمود المرزوق» أسلوب حياة، يخفي وراءها ألما ومعاناة عميقتين، بمنتهى الذكاء والفطنة؛ فقد كان يسخر من نفسه ويهجوها، ويسخر من واقعه، ومن الحياة، بل ويسخر حتى من جهنم، لقد كان يسخر ويتهكم، وهو في الحقيقة يتعذب.

ومن بين ردوده الساخرة مثلا ما ورد في المقطع الآتي: « في مستهل السبعينيات شكك بمشروع الجبهة الوطنية، وحين قالوا له أنت لست منا ولا تفهم بالسياسة.. قال: أنتم على حق.. لست حيوانا سياسيا مثلكم.. أنا حيوان يعرف كيف يرسم»، والملاحظ أن «المرزوق» لا يتردد في وصف نفسه بأكثر الصفات إثارة للسخرية والضحك ومن ذلك مثلا ما ورد في المقطع السردي الآتي: « أردت أن تظهر غضبها، كانت طاقة الضحك في داخلها أقوى. قالت وابتسامتها تتسع: « هذه أعجب طريقة في جذب فتاة. أجب وهو يحك رأسه: « أعرف؛ أعجب طريقة، صدقت والله، ولكني لم أجد غيرها، أتري، إنها طريقة إنسان مصعوق بالدماع ها، ماذا

قلت؟». قالت بإنكار: « عن ماذا؟ ». هنّ يده باستخفاف: « تسألين عن ماذا وأنا منذ الصباح أشرح لك .. اسمعي أنا غارق، غارق.. أنا محمود المرزوق .. فنان والله، رسام .. صحيح حمار شوية .. لكن أنا..».

هذا الأسلوب منح هذه الشخصية القدرة على العيش والتأقلم مع الأوضاع المزرية والمواقف الحياتية القاسية التي مرت بها، ومع تغيرات الحياة في (بعقوبة) بعد الاحتلال وهو بمثابة رد فعل تقاوم به الحزن الذي يسكن أعماق روحها المتعبة، والنتائج عن خيبتها الحياتية المتتابة.

استطاع الروائي « سعد محمد رحيم » استثمار طاقات السخرية وإمكاناتها الفنية باحترافية عالية أضفت جمالية على متنه الروائي، كما أسهمت في تعلق قارئ الرواية بالشخصية البطلة ومواقفها، وفي شدّ انتباهه أكثر إلى متابعة الرواية والاستمتاع بقراءتها.

٢-٢- الذات / الآخر:

لعل من أهم ما ميّز رواية « مقتل بائع الكتب » أنّها أعطت وجها آخر لعلاقة كثيرا ما وسمت بالعنف والحدة والجلد ، وبالسعي إلى انتقام كل طرف من الآخر في عديد المتون الروائية العربية المعاصرة ، وهي علاقة الذات (العربية) بالآخر (الأجنبي).

منحت هذه العلاقة الرواية بعدا مختلفا كشف جوانب من حياة الشخصية البطلة ومواقفها كان لفضاء الآخر- بحمولته المكانية القائمة على التعدد والاختلاف وقيمه الإنسانية العالية- دوره الفاعل في إبرازها؛ حيث إن «المرزوق» قد امتهن الرسم في «فرنسا» و«براغ» قبل أن



مع موهبة الرسم، فكانت ملهمته في إبداع أجمل اللوحات التي رسمها في حياته على الإطلاق، والتي لم يستطع رسم غيرها مكتفياً بمشاريع لوحات لم لن تكتمل أبداً؛ ولعل هذا ما أكدته بقوله: «جانيت ملهمة، لست أسفا على شيء قدر أسفي على أنني لم أقل قط لجانيت؛ أنت ملهمة». مشكلة «المرزوق» الحقيقية أنه لم يستطع التصالح مع ذاته، وإعطائها فرصة لاحتتمال التغيير، ولذلك لم يستطع التصالح مع الآخر، على الرغم من محاولات الآخر المتكررة بلوغ ذلك؛ ولعل هذا ما عبّر عنه في قوله: «كانت جانيت تحاول أن تعيد خلقي، لكنها لم تفلح بما فيه الكفاية، لا لأنها لم تكن واسعة الحيلة بل لأنني أنا كنت عصياً على إعادة الخلق.. كنت أنا الصوان الذي يتكسر عليه كل أزميل».

عجز «جانيت» عن التأثير في «المرزوق» مرده إلى طبيعة شخصيته المجبولة على الخوف والتردد والسلبية؛ ولعل هذه الطباع هي سبب الهزائم والخيبات التي حصدها في حياته، والتي كان أبرزها انهيار الأمل الوحيد في احتمال التغيير والتصالح مع الذات بعد بخسارته لـ «ناتاشا» / المرأة التي أعادت لحياته بمعجتها، وهو ما أكدته بقوله: «لؤنت ناتاشا حياتي.. انتشلتني من شبكة العبث، اللاجدوى، اليأس.. ها هي واحدة لا تشبه أية أخرى من تلك اللواتي عرفتهن في مناسبات عابرة في السنين التسع الماضية.. امرأة يمكنها إحداث زلزال حولك تعيد معه ترتيب أشياء العالم. تمنح الغبطة والاكتفاء. نورانية رحبة سخية كأنها خرجت من بين دفتي رواية لتولستوى. أو من عمق لوحة (غويا)».

يتحوّل إلى «بائع كتب» في «بعقوبة».

يستشف قارئ الرواية تصالحا ضمنيا وتوافقا بين «محمود المرزوق» والآخر، وصل حد الانبهار به والهروب إليه في البداية محاولا التملص من ماضيه التعيس في (بعقوبة)؛ فقد كانت «باريس» الملاذ والمهرب، الذي عبّر عنه في قوله: «في سنتي الأولى بباريس دخلت اللوفر أكثر من عشر مرات.. زرت معارض الفنون الحديثة مرارا.. اقتفيت خطى بيكاسو في حدائق اللوتري وهو يتشبع بالأخضر، وتحوّلت مأخوذاً بين لوحاته في معرضه.. سحرتني رودان بأعماله النحتية.. وقفت متأملاً أمام تماثيل الملوك الفوارس القدماء.. وكم ترددت على مكتبة فرنسا الوطنية.. كنت أهرب من ذكريات بعقوبة وبراغ إلى سماوات الفن.. كنت أريد أن أنسى».

وبين إرادة «المرزوق» ورغبته في الهروب والنسيان وما وقع له بالفعل تتكشف أمام القارئ حقيقة علاقة الذات بالآخر في هذه الرواية؛ حيث لم تستطع هذه الذات التملص من خيبتها وتجاوز انكساراتها، ومن ثمّة التحرر من ماضيها، رغم محاولات الآخر انتشاله منها، كما لم تستطع كسر الجدار الفاصل بينهما، فبقيت محافظة على الحدود التي تضمن لها التمايز واختلاف عن الآخر.

تأثنت تفاصيل علاقة «المرزوق» بالآخر من خلال حضور المرأة في حياته؛ حيث ربطته علاقات حميمة بامرأتين الأولى فرنسية (جانيت)، والثانية روسية (ناتاشا)، وقد اجتهدت كل واحدة منهما على طريقتهما في إعادة خلقه من جديد؛ حيث عمّقت «جانيت» صلته بالفن، وتصالحه



لعل في هذا ما يدفعنا إلى الإقرار بأن (الآخر) في رواية «مقتل بائع الكتب» كان الجسر الذي أوصل القارئ إلى اكتشاف حقيقة (الذات) واكتمال صورتها أمامه؛ حيث كان المثير الأساس لظهور المخبوء والمسكوت عنه في تاريخها؛ ذلك الجرح الذي حاول «المرزوق» إخفائه طويلاً وانكشف في لحظة صدق ومكاشفة، هي لحظة تعرية قادم فيها كشف حساب بكل الأخطاء التي ارتكبتها، والتي كانت «ربيعة» في مقدمتها، وهو ما تجلّى في قوله: «أما أنا فلا أحكي عن جانبتي.. لا أحكي عن ناتاشا.. ولا عن غادتي الهاربة بين النجوم.. أحكي عن مراهقتي التي أزعج أن قصصي عنها هي قصصي.. عن الساعة العاشرة من مارس.. عن وقت غائب.. عن نهار أبيض كالموت، ورائحة احتراق.. ما لا يجب أن يحدث قد حدث.. بنت في السادسة عشر، تحت نجمة خرساء مشؤومة التقيتها.. أفكر بكتابة كتاب عنها.. كتاب مستحيل.. بلغة في درجة الصفر.. ربيعة ماتت اليوم.. لعلها لم تمت.. من يستطيع أن يجزم.. السؤال مطر الساعة.. ذلك النهار من مارس لم تكن السماء تمطر.. لا شيء، لا أحد، لا معنى.. هراء كريح صرصر».

الملاحظ أن الروائي قد تعمّد ترك الفجوات ومسافات التوتر التي تربك القارئ وتدفعه إلى مساءلة النص والبحث عن المسكوت عنه فيه؛ حيث ينكشف الجرح العميق، والانفعال الذي بلغ أقصى حدود الصدق، وتبرز معه الخطيئة التي التصقت بروحه، والتي يبحث لها عن مخلص؛ لعل الكتابة بلغة إبداعية راقية (اللغة في درجة الصفر) تكون السبيل إلى ذلك في مؤشر دال على الإيمان الكبير للروائي /

كانت «ناتاشا» رمزاً للصفاء المؤقت في حياة «المرزوق»، ذلك الصفاء الذي احتاجه لكي يعيد لذاته توازنها، ويمنحها إمكانية التجاوز والتغيير، وقابلية الاندماج مع الآخر وكسر جدار التردد الذي لازمها طويلاً؛ ولكي يختبر به الجانب المشرق من الحياة؛ حيث عاد معها «ذلك الطفل المسوس بالدهشة». ذلك المراهق الذي تجعله ابتسامته حبيبه يختنق فرحاً. ذلك الشاب الذي يؤمن بلا محدودية فرص الحياة».

مارست «ناتاشا» فعل التطهير الذي أعاد للمرزوق إيمانه المؤقت بعبءات الحياة غير المحدودة؛ وبالحب بديلاً سامياً لكل التجارب الفاشلة التي مرّ بها في حياته؛ ولعل هذا ما عبّر عنه بقوله: «أيقنت بأني واقع في الحب. هذه العبارة المبتدلة التي استهلكتها الألسن عبر آلاف الأعوام تعود لتغسل عنها الصدا، وتغدو كما في فجر البشرية نضرة يانعة نظيفة مترعة بالعصير الحلو.. كأن عاشقاً ينطق بها للمرة الأولى: أنا واقع في الحب».

لقد كانت «ناتاشا» بمثابة حلم اليقظة في حياة «المرزوق»، هذا الحلم الذي سرعان ما انقضى في ظروف غامضة، أعادت أمامه صورة خيالاته القديمة.

غياب «ناتاشا» وإحساس فقدها، وشعوره الضمني بأنه خذلها، مشاعر استدعت صورة «ربيعة» الفتاة التي وثقت به في سنوات المراهقة، والتي ماتت محروقة بعد أن خذلها وتخلّى عنها؛ حيث ينكشف وجه آخر لعلاقة الذات مع الآخر في هذه الرواية؛ تصبح به «ناتاشا» هي النسخة الغربية لـ «ربيعة»، وبذلك ينكشف أمام القارئ سر من أهم أسرار «محمود المرزوق».



(بعقوبة)، الذين كانوا « بحاجة إلى مثال، مثال قريب، ومن يمكن أن يكون غير محمود المرزوق بينطاله الضيق الأزرق وقميصه الساطع البياض وشعره الطويل المزيّت والممشط إلى الخلف والمشدود في مؤخرة رأسه في شكل ذيل حصان قصير، حيث تبرز جبهته العالية وحاجباه الكتّان ويطل المكر والتهكم من عينيه الواسعتين اللتين يخفيهما حين يمشي في الشارع خلف نظارة تشبه تلك التي يرتديها المحققون الحاذقون في الأفلام البوليسية» .

هذه الصورة البراقة للبطل المزيف انهارت أمام قارئ الرواية كما انهارت سابقا أمام «أثير العراقي» وأقرانه من شباب العراق الذين كانوا يصدقون كل ما نسج حول «المرزوق» من أساطير؛ ولعل هذا ما نستشفه من قوله: « ظننتي أعرفه كما تعرف القطة ابتنها، غير أيّ لا أكاد أعرفه، لن أعرفه أحد، لا أحد، وأشك إن قدر هو نفسه في أي يوم على مواجهة نفسه ليعرفها، شيء يشبه الكائنات الخرافية، أو قل الطحالب على أسفل أشجار ضفاف الأنهر، لا معنى لوجوده هناك، لا جدوى كما زخرفة على سرير أرملة» .

يدفعنا تأمل حضور (الآخر) في رواية «مقتل بائع الكتب» إلى التأكيد على أن الروائي «سعد محمد رحيم» قد غير تلك الصورة النمطية حول علاقة الذات بالآخر، التي ارتسمت في ذهن المتلقي العربي وهو يقرأ الكثير من المتون الروائية العربية المعاصرة؛ حيث أعطاهما بعدا آخر ترفعت فيه (الذات) عن الوقوع في الصدامية والعداء مع الآخر، فاتحة جسورا للتواصل والحوار معه، وأوصلتها إلى اكتشاف حقيقتها، والاعتراف بأخطائها وبنقصها، وهي

المبدع عموما بقوة الكلمة الإبداعية وفعاليتها وقدرتها على إحداث التغيير.

كان (الآخر) إذا هو السبب في اكتشاف الخراب الذي يستوطن أعماق (الذات)، والذي يمنح القارئ تفسيراً لمواقف «المرزوق»، وخطاباته، كما يفسّر أيضا مسارات حياته القائمة على الهروب الدائم نحو الأمام بحثا عن الخلاص المستحيل؛ ولعل هذا ما أكدّه أيضا صوت الآخر/الذاتي (أثير العراقي)، ذلك الصوت المختلف الذي ارتبط اسمه بالعراق وانبعث من أعماقه لغاية واحدة هي كشف الحقائق، وتقديم معطيات جديدة تطالب القارئ بإعادة قراءة الرواية من جديد.

ولعلّ الجدير بالتنبيه في هذا المقام هو قصدية اسم الشخصية، الذي انتقاه الروائي عن وعي كبير بإجاءاته الدلالية؛ حيث أكد «أثير العراقي» أن «المرزوق» تجسيد عملي لمفهوم الخراب، وذلك في قوله: «كلما دخل في حياة امرئ، رجلا كان أو امرأة، خربها، ذلك المدعو محمود المرزوق، إنه علامة قدر مشؤوم، لا عن سابق ترصد، لكنه ليس بريئا تماما، إنه قاتل على طريقته، بتواطؤ من لا أبايته، وقطعا لا على الرغم منه، بارد القلب، بضمير رجراج كماء بحيرة في يوم ريح، بألوان تنحلّ وتتغير».

قدّم الروائي «سعد محمد رحيم» للقارئ مفهوما آخر للقتل، وصورة أخرى للقاتل في الرواية، وهو القتل المعنوي الذي ارتكبه «محمود المرزوق» حين أجهض أحلام «ربيعة» بمشاعره الباردة وقلبه الميت، وحين شوّه صورة البطل/الأمّودج في مخيلة أتباعه ومريديه من جيل الشباب في



- ينظر: إبراهيم الياسري: الأنساق المضمرّة في بنية النص الشعري- دراسة في نصوص الشاعر الدكتور عمار المسعودي، متاح على الشبكة الإلكترونية : www.almothaqaf.com

- ينظر: عبد الله الغدامي: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، الدار البيضاء- المغرب، ط ٢، ٢٠٠١م، ص ٧٨.

- المرجع نفسه ، ص ٧٧.

- ينظر: عبد الحق بلعابد: عتبات (جيزار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط ١، ١٤٢٩هـ - ٢٠٠٨م، ص ٧٠.

- محمد فكري الجزائر: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي - دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر ، د ط، ١٩٩٨م، ص ١٥.

- بسام قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، ط ١، ٢٠٠١م، ص ٣٩.

- سعد محمد رحيم: المصدر السابق ، ص ٣٨.

- المصدر نفسه، ص ١٨.

- فاضل عبود التميمي: استراتيجيات الأسماء في رواية (مقتل بائع الكتب)، جريدة الزمان اللندنية، ٣٠/١١/٢٠١٧.

- سعد محمد رحيم: المصدر السابق، ص ٥٣.

- المصدر نفسه، ص ٤٨.

- المصدر نفسه، ص ٠٩.

- المصدر نفسه، ص ٦١.

- ينظر: المصدر نفسه، ص ٢١٢.

- المصدر نفسه، ص ٦٤.

خطوة إجرائية على قدر كبير من الأهمية أثارها الروائي، وهي دعوة ضمنية منه بأن الأوان قد حان لتقبل الآخر، ومواجهة الذات إذا أردنا تحقيق الفرادة والتجاوز.

وعليه فإن ما يجب الركون إليه في الأخير هو الإقرار بتميّز رواية « مقتل بائع الكتب» وفاعلية مضامينها وتعدد مضمراتها، التي يضيق المقام عن حصرها أو الإلمام بمختلف أبعادها المفتوحة على تعددية القراءة ولا محدودية التأويل.

الإحالات والهوامش:

- سعد محمد رحيم : مقتل بائع الكتب- رواية، دار سطور للنشر والتوزيع، بغداد، ط ١، ٢٠١٦م.

- يوسف عليمات : النسق الثقافي- قراءة في أنساق الشعر العربي القديم، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط ١، ١٤٣٠هـ - ٢٠٠٩م، ص ٠١.

- عبد العظيم رهيف السلطاني : النقد الثقافي ومنطق الانسجام في المنطلق والمتن والإجراء، مجلة كلية التربية والعلم، المؤتمر الدولي السادس لقسم اللغة العربية ، جامعة الموصل، العراق، ٢٠١٢م، ص ١٧٨.

- ينظر: حاكم شرار الكعبي: تداخل الأنساق الثقافية في كتاب الأغاني ، رسالة ماجستير، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة بابل، ٢٠١٣، ص ٠٧.

- إسماعيل خلباص حمادي، إحسان ناصر: النقد الثقافي، منهجه إجراءاته، مجلة كلية التربية ، جامعة واسط، العراق، ع ١٣، ٢٠١٣، ص ١٧.



- المصدر نفسه، ص ١٩٥.
- المصدر نفسه، ص ٢٠٨.
- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
- المصدر نفسه، ص ٩٤.
- المصدر نفسه، ص ١٥٣.
- المصدر نفسه، ص ٤٨.
- المصدر نفسه، ص ٣٣.
- المصدر نفسه، ص ٩٣.
- المصدر نفسه، ص ٨٩.
- المصدر نفسه، ص ١٧٩.
- المصدر نفسه، ص ١٨٢.
- المصدر نفسه، ص ١٨٢.
- المصدر نفسه، ص ١٦٨.
- المصدر نفسه، ص ١٦٨.
- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
- المصدر نفسه، ص ١٧٤.
- المصدر نفسه، ص ١٩٢.
- المصدر نفسه، ص ١٩٣.
- المصدر نفسه ، ١٩٢.



ما وراء الرواية في (ظلال جسد ضفاف الرغبة)

د. فاضل عبود التميمي

هدف الدراسة:

تسعى هذه الدراسة إلى قراءة: (ظلال جسد ضفاف الرغبة) رواية سعد محمد رحيم (1957-2018) الحائزة على جائزة كتارا للرواية العربية 2016 فئة الروايات غير المنشورة، التي تسلط الضوء على جزء من حياة بغداد في ظل الاحتلال الأمريكي ما بعد 2003، معتمدة منهجا وصفيا يميل إلى التحليل راصدا حضور مصطلح (ما وراء الرواية: Meta-Fiction) في متنها، وهو ينتج سردا يعمل على مغايرة المسرود، والتعليق على طبيعة السرد، وتوجيهه وفقا لأجواء التحديث الشكلي، والمضموني الذي رافق تطوّر الرواية المعاصرة في العراق والوطن العربي.



المدخل:

كان الروائي (سعد محمد رحيم) قد اهتمدى الى ما يشبه تقنيّة (ماوراء الرواية) حين نشر أول رواية له مكتملة الشكل أعني (غسق الكراكي) في العام 2000 م قبل أن يظهر المصطلح بشكله الدقيق في الثقافة النقدية العراقية، وقد تنبه إلى هذه المفارقة فيما بعد حين قال: ((حين شرعتُ بكتابة رواية (غسق الكراكي) في أواخر تسعينيات القرن الماضي لم أكن أعرف شيئاً يُذكر عن (الميتافكشن) غير أنّ المخطط الذي وضعته لنفسي لبناء الرواية بدا حاوياً على طاقة غواية عالية، ومحرضاً على الاستمرار في التأليف بمتعة وحماس، حتى خُيّل لي، وأنا منهك بالكتابة، وكأنني لست من يكتب الرواية، وإنما هي تنكتب عبري))⁽¹⁾، كان سعد منشغلاً في تلك المنطقة العجيبة من غير أن يفطن إلى أنه يخوضُ بالتناذ مبهر في هذا الذي يسمونه (ما وراء الرواية) فهو لا يدّعي أنه اكتشف تقانة (ما وراء الرواية) ومفاهيمها وآلياتها بنفسه، وهو يكتب (غسق الكراكي) من غير معونة، فقبل ذلك قرأ روايات استعملت تلكم القيم والمفاهيم والآليات بهذه الدرجة أو تلك، منها على سبيل المثال لا الحصر (مزيفو النقود) لأندريه جيد التي استبطنها، وقد أبحر في لجتها فيما بعد مستفيداً منها في كتاباته اللاحقة⁽²⁾.

لقد انفتحت (غسق الكراكي) على هذه التقانة لتظهر بشكل واضح تجليات الكاتب والمتلقي والساد في مشهد روائي قديم (كمال) وهو يفكر في كتابة (رواية)، أيام كان جندياً في جبهات القتال، وقد تأكّد له بيقينية مطلقة أنّ الكتابة مغامرة أخرى تحتاح وجوده القلق وهو يهيم في التفكير في بدئها، بعد أن آمن أنّ الحرب التي خاضها غير منتهية، فهي تتصافر مع حربه الخاصة التي كانت جزءاً من المسكوت عنه في الرواية، ثم كان للروائي (سعد) أن أعاد الكرة ثانية حين نشر روايته الثانية (ترنيمه امرأة... شفق البحر: 2012) التي هيأت للساد سامر أن يعيش في مدينة إيطالية بمساعدة من حبيبته كلوديا وهو يمّي النفس بأن يكتب رواية غير أنّ الكتابة كانت عسرة وتمنعة، فتظّل الورقة بيضاء أمامه إلا من بعض الخطوط المبهمة التي ربما تكون خطوط الخارطة الملغزة لنفسه وهي في مأزقها ذلك، وهذا ما حدث بشكل جزئي في روايته الثالثة (مقتل بائع الكتب: 2016) أيضاً حين انشغل متن الرواية في إحضار المؤلف الحقيقي في المتن متجاوزاً كتابة المغامرة إلى مغامرة الكتابة، وهو يقدم الذات الواعية بوصفها جزءاً من اللعبة الروائية والمنت، وبهذا التجلي أعطى السارد فرصة للمتلقي، وذات المؤلف لأن يكونا شريكين في بناء اللعبة الروائية المبنية





على المغامرة، وتلقيها ضمن أجواء سرد ما بعد الحداثة التي تسعى إلى تغيير طرائق الاتصال التقليدية في الأدب، واستبدال الثابت منها بالمتغير لتقريب الحالة بين ما هو واقعي، وما هو متخيّل لرفع درجة الإيهام عند المتلقي إلى درجة ما هو واقعي وقاّر.

أعود إلى مفهوم مصطلح (ما وراء الرواية: Meta-Fiction) الذي يشير إلى رواية تعمل على هدم الخيال السرد، والتعليق على طبيعة السرد، وإنشائه؛ أعني الرواية حول الرواية⁽³⁾، التي تسمح بدخول مؤلفها المتن بوصفه مؤلفاً يقوم بمهام تنظيمية، وأخرى تعليقية تسهم في تشكيل السرد، وتقديم المسرد، فضلاً عن مهمة الإيهام في المطابقة بين الشخصية الحقيقية، وشخصية مؤلف ما وراء السرد المصطلح الذي يبيح للروائي الاقتراب من التمثيلات ذات الأطر المتعالية التي تنحدر من مظان تقع خارج متن الرواية لتكون من مقتضيات التشكيل السردى الجديد المبرهن على فاعلية التعالق النصي، و دخول الرواية تمثيلات مرحلة ما بعد الحداثة في الأدب.

انفتحت دلالة ما وراء الرواية في (ظلال جسد ضفاف الرغبة) بدءاً من الصفحة الأولى على استهلال مكاني أشار إلى رغبة السارد (علاء البابلي) في أن يكتب ليحيل على تأريخ مكتوب، وهو يعلم أنّ كتابته التي لم ينصّ على أنّها رواية مملوءة بتساؤلات مربكة، وأنها فضلاً عن ذلك غير قادرة على أن تدفع عن نفسها تهمة التلفيق والتضليل والتحريف والخيانة، في إشارة إلى أنّه معنيّ في كتابة تجربة تفتح على حياة امرأة متعددة الأسماء كثيرة المعجبين في مدينة بغداد أوائل العام 2004م والمدينة تعيش حربها الخاسرة مع نفسها والآخر، فما كان منه إلا أن بدأ الكتابة بالقر على لوحة مفاتيح الآلة الحاسبة⁽⁴⁾.

لا شأن لهذه الدراسة في تحليل ما جرى لهذه المرأة متعددة الأسماء، وهي تلعب بمقدرات السرد في نصّ الرواية مانحة السارد البابلي مدرّس الاقتصاد السياسي في كلية الإدارة والاقتصاد بالجامعة المستنصرية، وطالب الدكتوراه في الوقت نفسه، حرية الاستقصاء في ظاهرة القتل المتعمد لشخصيات قريبة منه ظلماً من الدراسة أن هذا يقع خارج عنايتها التي تتمثل في البحث عن تقانة ما وراء السرد التي حفل بها نصّ الرواية في مظهرين واضحين يتجليان في:

أولاً: ملاحظ تعدد المؤلف الإتيان بها في نهايات قسم من فصول الرواية لتكون فكراً سردياً موازياً للسرد يضع المتن الخاص بالرواية تحت معالجة نقدية تحاول تفسير بعض مظاهر السرد

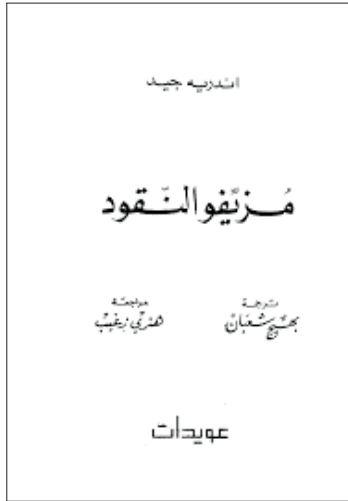


أو تسويغها، ولكن بطريقة مغايرة يسهم من خلالها السارد في التعبير عن فكرة نقدية تختص بالبناء الروائي، أو بقسم من شؤون الرواية، ولاسيما في قضايا الكتابة، والبناء السردى، وطبيعة الشخصيات، وعلاقة السارد بالسرد والقارئ الضمني والحكاية واللغة، فضلا عن المؤلف، وهذه الملاحق تضع الروائي في تماس مع النقد عند التخوم التي تصل الرواية بمحفل حيوي مجاور ذي طبيعة مختلفة تنفتح على دراسة الأساليب والبحث في جمالياتها، فتجري لعبة ماهرة بين الخيال الروائي الذي يبغي الانطلاقة التلقائية الحرة، وبين ضوابط ومعايير (تتحرش) به وتحاكمه، وهو في خضم حركته التي تريد الانفلات من أي شيء يمكن أن يعيقه، وهو ما يوفر أفقا معرفيا جاليا مضافا إلى الرواية، ويوطد شروط إبداعها على وفق احتمالات أكبر وأعظم، وهنا تكون مسؤولية الروائي الخالق لعوامله التخيلية الإلمام بقدر كافٍ بمقولات النقد وآلياته ومناهجه وتمثلها، وإعادة إنتاج شذرات منها داخل المتن الروائي⁽⁵⁾، بمعنى أنّ هذه الملاحق نتاج عقل الروائي النقدي الذي يخترن مئات المقولات التي تعنى عادة بالبناء السردى، أو تفسيره، أو تأويله، متعمدة إعادة إنتاج قسم من المقولات النقدية، أو الثقافية المعروفة، أو إنتاج مقولاتها هي، فهي في المحصلة النهائية تسهم في توجيه أفق السرد من خارج متن الرواية.

شغل السارد بالكتابة بوصفها تقانة معينة بتحويل التصورات العقلية إلى محسوسات موثقة من خلال مفاتيح (اللابتوب) التي تراقص أصابعه بتلقائية وسلاسة مانحة الكلمات تواتر، وتراكم جمل لتكوّن المشاهد على صفحة الشاشة⁽⁶⁾، فالكتابة هوية الكاتب، ومعرضه الذي يعلن عن نمط بضاعته، وهي دليل عناية تتعمد تحويل غير المرئي القابع في مطاوي الفكر إلى تشكيل وتوثيق، تُفككُ القراءة الواعية رموزه بوصفها نمطا من الاتصال الخاص الذي يعلي من شأن الذات، وهي تتخيّر الوقوف عند مرموزات معينة قابلة للتفكيك والتحليل.

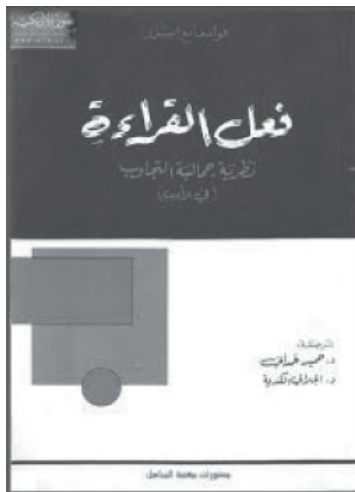
والكاتب ولا سيما الروائي بحسب رأي السارد صعلوك في اثناء الكتابة، تائه يتوسل الكلمات، وهي قاصرة شحيحة عصبية وقحة لعوب على الدوام معادية أحيانا⁽⁷⁾، والصلعكة هنا تتجاوز المعنى المفهوم للمصطلح الشائع إلى معنى آخر يرتبط بالتمرد الحياتي الذي ينعكس في شكل الكتابة ليكون علامة بارزة تتقلب بين الرفض، والإدانة الصريحة للواقع، والبؤس، وقد جعلت من الروائي كائنا غريب الأطوار يكتب كي يعيش، ويعيش كي يكتب، غير مبالٍ بمظاهر الحياة التقليدية التي تحيط به، وغير هيّاب بما يمكن أن يقال عنه.





والكتابة الروائية عملية معقدة وشدّ للأعصاب وتوتر دائم، والكاتب فيها ملقى في مجرى كابوس وهو يصارع جهازاً سحرياً يكاد يكون بديلاً عن ذاكرته المترعة بالحكايات⁽⁸⁾، هي إجراء خاصّ تتعشقه الأجواء الكابوسية التي تملي على الكاتب سمات نفسية تمتزج فيها المعاناة بما هو خارج حدود الذاكرة بحثاً عن مصادر أخرى للقصة تتشكّل في خارج المؤلف بما تحمل من أجواء سرد.

وكان لسارد (ظلال جسد ضفاف الرغبة) أن كتب متوسلاً بذاكرة قابلة للشطط لا يعول عليها في ظل غياب أرشيف يتعلق بحكاية رواء العطار وضحاياها⁽⁹⁾، فالذاكرة مهمة في إنجاز كتابة الرواية؛ لأنها تفتتح على سجلي الماضي والحاضر بما تملك من مضامين سردية، وإحالات، ودلالات ربط بين الزمان والمكان، وإذا كانت الذاكرة تعاني من شطط ما فهذا يعني أنّها تعيش محنة النسيان الذي يفعل فيها فعل التخريب المتعمد، واللامبالاة، تلك مشكلة كبرى تواجه لحظة الكتابة بما هو الضد من أجوائها، هي محنة الكاتب حين يجد نفسه محاصراً بما هو مدمر وسلي يأخذه من أجواء الفن إلى ضفاف التهميش، وهنا يتفطن الكاتب ليبحث عن بدائل يعتمد عليها: وثائق، ومستندات، ولقاءات تسهم في استحضار الماضي وتقديمه مطواعاً لحظة الشروع بالكتابة.



إنّ شكوك الكتابة الروائية عند السارد مرهونة بوقوف السرد عند حدّ معين من البناء الذي يلاحق طبيعة الزمان والمكان والحدث والشخصيات والحوار ((وأنا أصل إلى هنا، إلى هذا الحد، يخالني إحساس بأنّي ربما أضعت بوصلتي.. وربما بدأت من نقطة خاطئة واتخذت الاتجاه غير الصحيح، وربما هناك ما هو فائضٌ فيما كتبت، ربما هناك ما هو ناقص))⁽¹⁰⁾، وهنا يتحوّل السارد إلى ناقد نفسه يلاحق اتجاه السرد ويتقصّى المادة المسرودة، ويتعمد إقصاء الزوائد ويمحو المكررات، وهو يعلم علم اليقين أنّ هذا النمط من السرد يتساقق تماماً مع أجواء الحوار الذي يقع عادة بين الروائي وقرائه.

وقد تخذلّ اللغة السارد في لحظات معينة جاف العبارة شحيح المعجم فقير السياق مخذول التواصل يعاني من جفاف نبع البلاغة في رأسه، فتبدو حافظته شبه فارغة وقد تسربت منها الكلمات تلك التي هو بأمس الحاجة إليها، وهنا تكون القدرة في صوغ الجمل بمجازاتها واستعاراتها في أسوأ حال، كأنّ المؤلف الساكن في إهابه انسل هارياً تاركاً السارد

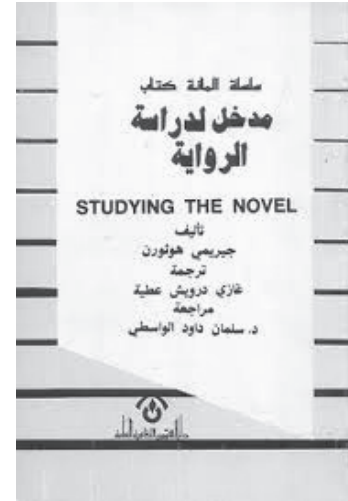


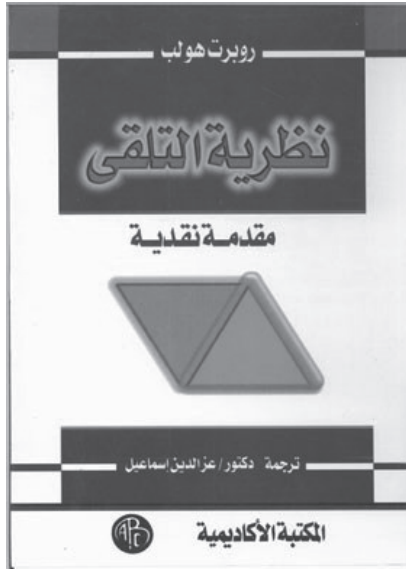
لقدره البائس والعاجز، يعاني الأمرين، ويخلو للسارد أن يستعير معاناة المؤلف الحقيقي، فقد تنقضي أسابيع وأشهر من دون أن يضيف شيئاً ذا بال يكتب ويمسح، ويتساءل وهو في لجة الكتابة وآفاقها⁽¹¹⁾.

ما عاناه السارد المتقمص وظيفته المؤلف يأخذ به نحو متاهة يهيم بها، هي ليست المتاهة التي تحدث عنها (أندريه جيد) في كتابه (تيزيه) بل هي متاهة الكدر الباعثة على الحيرة والأسى والخوف⁽¹²⁾، أي هي متاهة الكتابة حين تشخّ مرجعياتها في رأس صاحبها، شرّ يتممّص الأفكار، وهاوية يصل مشارفها دون علم فيختار ما هو أسوأ منها لحظة الهرب التي يجد فيها تعاسة ما كان يحلم به فتسجن أفكاره وتحال رؤيته إلى العدم.

والسارد على الرغم من اعترافه أنه يجازف في كتابة رواية، وما هو بالروائي المحترف، وأنه لا يستطيع أن يكتب إلا بعد أن يستعير شكل الرواية و تقاناتها من خلال ما قرأ من روايات نجيب محفوظ، وفؤاد التكرلي، وديستوفسكي، وفوكنر؛ أي أنه يعتمد الاستعارة السردية والثقافة بوصفهما حيلتين لتسويغ ما يعنّ له من أفكار، أو يستعمل حيلة اللغة في لعبته الكبيرة مع الواقع⁽¹³⁾، وهذا يعطي فكرة عن ثقافته وتمكّنه من الرواية قراءة ونقداً، وتأتملاً، ففي مغامرة الكتابة الروائية يجب إحضار جملة اعتبارات، ومسوغات، واستعدادات نفسية، ووثائق، وتصوّرات لتكون مشاركة في تشكيل اللعبة، فضلاً عن الخيال، واللغة، واستعارات الزمان، والمكان، والحدث، والحوارات، ليبقى هذا الكلّ مرهوناً بلحظة الشروع التي تمتلك من القلق أضعاف ما يمتلك صاحبها من الطمأنينة، والثقة بالنفس، فهو إزاء مغامرة كتابة غير محسوبة العواقب تشبه إلى حدّ ما مغامرة الدخول في حرب ذات مصائر متعددة.

ويريد السارد أن يبني روايته على وفق بناء دقيق، وهو يدري أنّ ذلك (ورطة) كبرى لأنّ عليه أن يروض فرس الزمن الراكضة بجنون في براري وعرة⁽¹⁴⁾، وأن ينصت إلى ما يملئ عليه الإنشاء الفاضح الحزين المؤرق، فضلاً عن حضور أسئلته التي من خلالها أراد أن يصرّح ((هل هذا هو ما حدث حقاً، أم أن المكتوب انزاح عن الواقع والتأريخ ليستقل ببنائه الخاص؟))⁽¹⁵⁾، لا شكّ في أنّ الرواية سيرت مقدار المسافة الفاصلة بين (الحقيقة)، و(الوهم)؛ ولهذا عمد الروائي إلى تشكيل الرواية تشكيلاً سردياً أحال على محنة (البابلي)، وأجواء الحياة البغدادية ذات المسرات الصغيرة، والأحزان الكبيرة بوصفها جزءاً من محنة كبيرة.





ويجد سارد الرواية نفسه في لحظة أخرى مختلفة تحت هيمنة الدكتوراة حنين وحضورها الباهر فيستمد القوة قوة الكتابة من تلك اللحظة، وهو لما يزل يخشى من أن تكون كتابته صادرة عن وهم⁽¹⁶⁾، فثمة نداء داخلي خافت يخضه على الاستمرار وهو يستجيب له⁽¹⁷⁾، وهذا يعني أنّ قسما من لحظات الكتابة تستجيب لبعض البواعث الحائثة كما في حضور د. حنين الذي أسهم في تنمية أجواء السرد، ودفع وتائرته نحو الأمام، فحضور المرأة في الرواية وإن كان ملتبسا بجملة رغبات جسديّة وروحيّة إلا أنّه دفع السرد نحو تصوّرات مختلفة أنقذت الرواية من نمطيّة التشكيل الاعتيادي.

ويجلبو للسارد أن يخاطب قارئاً مفترضا غير متعيّن كثيرا ما يظهر في الخطابات الأدبيّة المختلفة كان الناقد الألماني: (آيزر) أول من سمّاه ب: (القارئ الضمني) في مقابل مفهوم: (المؤلف الضمني) الذي طرحه (واين بوث) الذي أراد به: الأنا الثانية للمؤلف التي تنفصل عن أناه المرتبطة بشروط الواقع، وإن كان الأخير قد أشار إلى أنّ (القارئ الضمني) يعني أنّ البناء السردى للرواية - أحيانا - يتضمن توجّها مباشرا إلى القارئ غير المحدّد، وعند (آيزر) كما يقول ناظم عودة إنّ النصّ أيّ نصّ لا ينطوي على (مؤلف) ضمني، وإتّما على توجهه ضمني هو أساس عمليّة التوصيل (18)، والاتصال مع القارئ الحقيقي.

و(القارئ الضمني) عند (آيزر) ليس له حضور حقيقيّ، أيّ أنّ حضوره وهميٌّ يجسّد مجموعة من التوجهات الخاصة ب(تخيّل) المؤلف؛ لكي يكون (تخيّل) المتلقي متمكّنا من إدراكه، أيّ أنّ وجوده مقترن بوجود النصّ (19)، الذي لا تتحقّق دلّالته إلا من خلال قارئ آخر يُعيد صياغة المتن ليكون حاضرا في النصّ بمعنى أنّه: ((مائلٌ في ذهن المنشئ زمن الإنشاء يعتقد له حُبُّكَ النّطاق الذي لا يخرّج عليه النصّ)) (20)، وغائبا تماما عن عيون القارئ الاعتيادي، وهذا عين ما هو كائن في قارئ رواية: (ظلال جسد... ضفاف رغبة) الذي مارس تأثيره في متن الرواية، وهو يسهم في تشكيل رؤاها وسردها.

يقول السارد وهو يخاطب قراءً يقبعون داخل الرواية ((أزعم إنّ مضيتم معي حتى النهاية، أنكم ستعثرون على شيء تريدونه حقا)) (21)، ويسأل القراء أنفسهم ((وماذا لو اكتشفتم أن نسبة الخطأ (الكذب) فيها أعلى من نسبة الصواب (الصدق) أترككم ستستأنفون القراءة عنها حتى النهاية؟)) (22)، بمعنى أنّ السارد كشف عن بنية الرواية القائمة على (التخيّل)، فالكذب



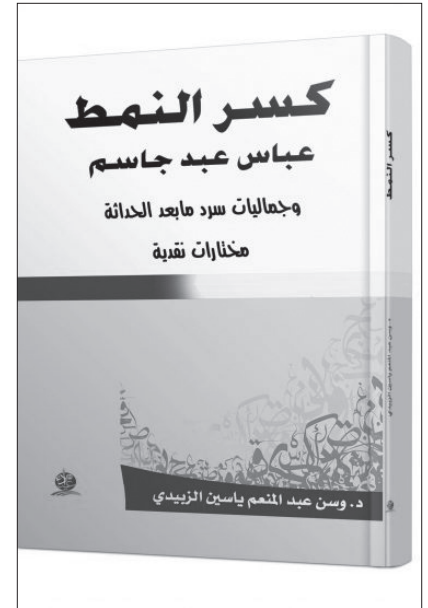
عنده لا يراد به الكذب المنطقي الذي يعرفه الناس، إنما أراد به قدرة الكاتب على التخيل، فضلاً عن قدرة المتلقي على التخيل، والكذب قرين المبالغة، والمبالغة سمة في الشعر، وهذا ما حاول تمريره بذلك، وللأسارد أن يضع قراءه الضمنيين في مفترق طريق، وهو يخاطب من يرغب في المضي في قراءة الرواية ليحججه سعيداً، أو من يرغب في ترك قراءتها، وقد منحه العذر⁽²³⁾، بمعنى أن القارئ في الرواية يمتلك موقعا محددًا في إنتاج دلالتها وتلقيها.

وللسارد أن يعتذر في نهاية الشوط بعد أن كتب ما كتب وهو يشعر أن رغبته في استمرار الكتابة أخذت بالتلاشي، في إشارة إلى ضرورة إهاء الرواية مخلّوًا القراء ضرورة إعادة إنتاج ما كتب، ورسم نهاية منطقية لها في رغبة يريد من خلالها إشراك القارئ في تحديد نهاية واضحة للرواية.

إنّ حضور القارئ في متن (ظلال جسد ضفاف الرغبة) يكشف عن نزعة المؤلف الإنسانية المتمثلة في حاجته إلى من يشركه في صناعة سرده وتقبله، فقارئ الرواية ليس سلبياً، ولا متلقياً اعتيادياً، إنما هو قارئ ناقد يتبادل المعرفة مع المؤلف؛ ولهذا صار له موقع مهمّ في سياق الرواية بهدف فهم السرد الذي قد يحتوي على عدد من (الفجوات) المبتوثة في السياق التي يقع على عاتق القارئ الضمني القيام بإجراءاته القرائية لكي يكمل متطلبات ملئها دلاليًا، وهذا يعني أن سرد الرواية ((يمثل بنية نصية تتطلع إلى حضور قارئ لتقييم جسرا بينه وبين النص)) (24)، وقد أصبح ((النص بهذا المفهوم الجديد مليئًا بالثقوب والفجوات، ثقوب يُكلف القارئ وحده برئها، وفجوات يقوم القارئ وحده بملئها)) (25).

والروائي المعاصر يهدف من جزاء التقاط (الماورائيات) كتابة رواية تنهض بمساعدة نصوص أخرى، أو مرويات، أو حكايات، أو مدونات تشترك جميعها في إنتاج (تعالق) نصّ يتجاوز السائد، والتقليديّ المتعارف على طبيعة بنائه بلغة تكشف عن مضامين غير هيّابة بأنماط البلاغة، والدلالات ذات الترميز المعروف تلك التي كانت سائدة في أشكال التعبير الروائي القديم⁽²⁶⁾، وهو -الروائي- بهذه التفانة يكون قد وسّع من فضاء اشتغاله في عالم يمور بالتحوّل والحركة.

ثانياً: إشارات واضحة مندغمة في متن الرواية حاول السارد الإتيان بها على سبيل تأكيد أنّ





ما يرويه فيها هو جزء من فضاء الرواية، ومتعلق بما مع أنه قريب من فضاء النقد وجزء من متعلقات الانفتاح على مجريات السرد في الرواية.

يرى السارد أن ظلّ جسد(رواء العطار) المرأة اللغز متعدّدة الأسماء هو ملح هذه الحكاية، يعني الرواية، وربما جسدها سمّتها أيضاً⁽²⁷⁾، بمعنى أن جسد رواء كان مدار السرد بالنظر إلى ما يملك من سمات حاولت الرواية الإفصاح عنها، وترى د. حنان الوجه الآخر للمرأة في الرواية أنّ أعظم ابتكار للإنسان الذي فهم الطبيعة الإنسانية من وجوه متعددة هو فن الرواية التي هي أحذق المحاولات في هذا الشأن على الرغم من عدم تكاملها، وهذا مؤشّر على رقيها، وقدرتها على التطور فهي فنّ الحرية والممكنات والحدود المفتوحة والقواعد المتجددة، وقالت من منطق الاستباق: إنّ في القرون القادمة سيكون لنا كتّاب روايات بلا شك، ولن يكفّ الناس عن قراءتها؛ لأنّها حاجة بشرية أصيلة، وأردفت أنّ أنضح البشر هم أولئك الذين يقرؤون العالم بوصفه رواية⁽²⁸⁾، أفهم من تفوّهات د. حنان أنّها قدّمت الرواية بوصفها نصّاً فرض وجوده على ذائقة التلقي المعاصر؛ بسبب من مزاياها الفنيّة والجماليّة، ولا عجب في ذلك فالرواية الان تعدّ ديوان العرب النثري الذي يجمع ولا يفرّق.

ولأنّ رواية(ظلال جسد ضفاف الرغبة) في جانب مهم منها تقوم على فكرة البحث عن مصدر قاتل أصدقاء السارد الذين قيّد موتهم ضد مجهول إبان حقبة الاحتلال الأمريكي وما جرّت من اقتتال طائفيّ فإن السارد مضطر لاستعارة شكل الرواية البوليسية مع أنه متيقن أن روايته تتخطى بأريحية متهورة حدود تلك الرواية إلى حدود أخرى تحتوي هيولى الحياة، ومادتها الهلامية لتعيد تركيبها في شكل آخر يفتقر بالتأكيد إلى دقة الرواية البوليسية⁽²⁹⁾، وفي هذا المسعى يريد السارد عن عمد مصارحة قارئه؛ لأنّ الرواية لم تكن بوليسية في أفقها المفتوح على الحياة البغدادية، إنّما كانت رواية حياة تريد أن تستعيد عافيتها في ظل حرب متعددة الأطراف.

وعن الهدف من كتابة الرواية يحكي السارد مع قارئه المفترض ((أكتب لكي أفهم .. أكتب لأشركك صديقي القارئ، صديقتي القارئة في لحن حيرتي، وها هو الإيقاع يتسارع وتترى الأحداث كما لو أنّ قوة قدرية لا تقهر تدفعنا بالاتجاه الذي تريد لغاية معلومة، أو بدافع نزويّ عابث، لست أعلم حتى هذه اللحظة شيئاً عن السر الكامن وراءه، وقد لا أعلم إلى الأبد))⁽³⁰⁾.

ويجاور السارد القارئ نفسه، ولكن بصيغة الجمع ((أظنكم أصبتم بالملل سيداتي القارئات، سادتي



القراء، وأعدكم بأني أوشك إلى الوصول إلى تسوية مرضية بشأنها فنيا.. أقصد أن أحقق إقبالا يقي أفق الأسئلة مفتوحا، وهكذا أزعجكم بمتاهة حكايتي لتملؤوا فراغاتها، وتخرجوا من مساراتها المتداخلة المتوتية بالطريقة التي ترضيكم ((³¹)، فلمؤلف بهذه اللعبة المكشوفة أعطى فرصة للمتلقي لأن يكون مشاركته القريب في بناء هذه اللعبة، وتلقيها ضمن أجواء سرد ما بعد الحداثة التي وقّرت للمؤلف الروائي فرصة التدخل في بناء الرواية، والدخول إلى سردها، والبوح بما يريد، ويستطيع المتلقي أن يلتقط من فكرة (حضور القارئ) في الرواية ودعوته إلى كتابة نهاية لها رسالة أولى تنبئ عن معاناة السارد المنبثقة عن معاناة الروائي وهو-المتلقي- يحاول أن يجد تفسيراً مناسباً يربط بين (أفعال الرواية)، و(ملء فراغاتها) فلا يجد غير ثقافة الروائي الرايضة خلف السياق التي يكشف عنها متن الرواية كلّها، فضلا عن حرصه على أن تقفل الرواية بطريقة غير تقليدية، وهذا ما كان للكاتب فيها.

أخلص إلى أنّ (ظلال جسد... ضفاف رغبة) رواية (ما وراء السرد) المصطلح الوافد من منطلقات مرحلة ما بعد الحداثة، وقد أضيف إلى المصطلحات الفاعلة في النقد العربي الحديث بعد أن تبناه عددٌ كبيرٌ من الساردين والنقاد، وكان همّ ذلك المصطلح ولما يزل الربط بين النصّ المدوّن، ونصوص أخرى تحضر في النصّ بوصفها صبيغا (ما وراثية) تأتي من حقول معرفية، أو ثقافية قريبة، أو بعيدة من فضاء الرواية من دون أن يعمد (الكاتب) إلى التنويه بأهميتها، واستراتيجية تفوّهاً، وهذا ما وجدته في رواية (ظلال جسد... ضفاف الرغبة) فهي نصٌّ مشبعٌ بالدلالات التي أسهم في تشكيلها الكاتب، و(ما وراء الرواية) الرابض في متون النصوص المستدعية سواء أكانت سرداً، أم نقداً، أم بناءً يتمحور حولها إشكال ما.

والنصوص الجديدة التي تأتي من وراء السرد حاملة دلالات مولّدة هي خرق لنظام الكتابة الروائية التقليدية، وتحديد لها في الرؤية، والتفان، فهي في حقيقة الأمر لم تكن وليدة المصادفة العابرة بل القصد الذي يقع ضمن اختيار (الكاتب)، وهو يلاحق مظاهر ما وراء الرواية التي تهدف إلى خلخلة النظام السردية، وتبصير القارئ بمكوناته، والاقتراب من المستوى الاجرائي، والنظري للسرد أكثر من المستوى الإبداعي له، وفي الإشارة إلى ظهور شخصيات حقيقية، أو تأريخية، وشخصيات معيّنة بالشأن الكتابي الإبداعي في السرد، أو مناقشة شؤون سردية في النص الروائي، والتعليق عليها، فضلا عن حديث السارد عن بناء الرواية، وتماهي شخصية الكاتب بالسارد، أو مخاطبة القارئ على نحو مباشر، والتحكّم في مستوى التأويل، أي انتهاك الإيهام السردية، واللعب على العلاقات القائمة بين القصة والحطاب (³²)، وهذه بأجمعها تكاد تجتمع في متن رواية سعد التي انحدرت بالتأكيد من أجواء ما وراء الرواية.





الخاتمة:

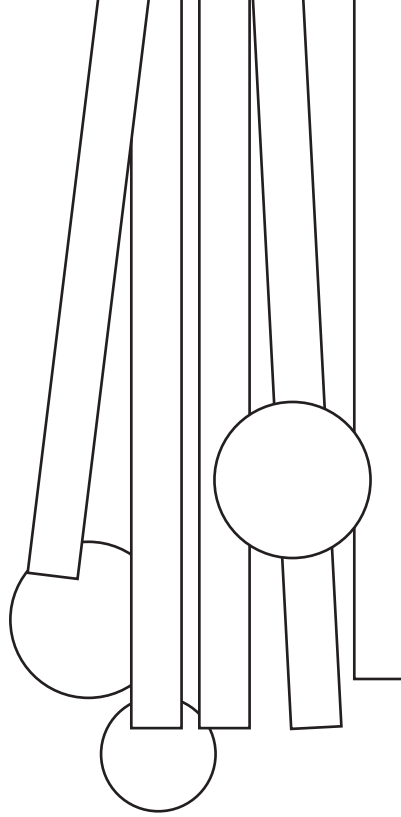
لا أشكّ في عناية الكاتب الروائي (سعد محمد رحيم) في بناء تقانة (ما وراء الرواية) من خلال تقديم جملة من الرؤى التي تحمل نقد الرواية، أو تحمل فكرة عن بنائها، وهو يشرك المتلقي في تلقيها والتفاعل معها ضمن مسار منعزل عن نصّ الرواية أي تقديم نصّ لاحق على نصّ سابق كي يؤكد سردها، ويقدمها باطرافاعل جديد.

اعتمد الكاتب (سعد) جملة أخرى من الرؤى النقدية في متن الرواية جلبها من مقولات النقد الحديث كي يستدل بها على صحة السرد ودلالاته، فهو يعيش فيها متعتي الوصف الخاص بالرواية والتخيّل الذي له سلطة تشكيل نصّ منظمّ بوساطة استرجاع المعاني، وإعادة تركيبها، وإنتاجها على وفق رؤية متقدّمة تتولى الجمع بين ما هو حسيّ، وعقليّ في مهمّة لا يقوى على توصيفها الكاتب نفسه.

ما ورد في أوّل وثانيا يؤكد انشغال الكاتب (سعد) بمصطلح (ما وراء الرواية) الذي تجلّى يوماً في بعض كتاباته ومحاضراته ليصير جزءاً مهمّاً من خطابه النقديّ المضمّن في السرد، وقد وظفه بشكل مباشر في الرواية.

الاحالات:

- 1 - حكايتي مع فن الرواية، وتقنية ما وراء الرواية: مجلة الأديب العراقي / الصادرة عن الاتحاد العام للأدباء والكتّاب العراقيين . المركز العام: العدد 14 شتاء 2017: 96.
- 2 - ينظر: نفسه: 98.
- 3 - ينظر: مدخل لدراسة الرواية: جيريبي هوثورن: ترجمة غازي درويش عطية: مراجعة د. سلمان داود الواسطي: دار الشؤون الثقافية: بغداد: 1996: 35.
- 4 - ينظر: ظلال جسد...ضفاف رغبة: : سعد محمد رحيم: كتارا: قطر: 2017: 3.
- 5 - ينظر: حكايتي مع فن الرواية: 96-97.
- 6 - ظلال جسد ضفاف الرغبة: 199 .



7 - نفسها: 381.

8 - نفسها: 150.

9 - نفسها : 66.

10 - نفسها : 251.

11 - نفسها: 268.

12 - نفسها: 299-300.

13 - ينظر: نفسها: 36.

14 - نفسها: 381.

15 - نفسها: 199.

16 - نفسها: 219.

17 - نفسها: 252.

18 - ينظر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي : ناظم عودة خضر: دار الشروق: عمّان : 1997: 159.

19 - ينظر: فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب): فولفغانغ آيزر: ترجمة حميد لحمياني ، د. الجلاي الكدية :مكتبة المناهل : فاس: 1995: 31.

20 - جمالية الألفة : النص ومنتقبه في التراث النقدي: د. شكري المبخوت بيت الحكمة، تونس 1993: 73.

21 - ظلال جسد ضفاف الرغبة: 106.

22 - نفسها: 131



- 23 - ينظر: نفسها: 252.
- 24 - نظرية التلقي: (مقدمة نقدية): روبرت هولب: ترجمة: عز الدين إسماعيل: كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة: ط1: 1994: 19.
- 25 - الخروج من التيه: د عبد العزيز حمودة: عالم المعرفة، ع298، نوفمبر 2003م: 99.
- 26 - ينظر: أجنحة البركوار ورواية ما بعد الحداثة: د. فاضل عبود التميمي: 15، ضمن كتاب: كسر النمط عباس عبد جاسم وجماليات ما بعد الحداثة: تحرير وتقديم: د. وسن عبد المنعم: دار غيداء للنشر: 2017.
- 27 - ينظر: نفسها: 36.
- 28 - ينظر: نفسها: 227.
- 29 - ينظر: نفسها: 322.
- 30 - نفسها: 32
- 31 - نفسها: 361.
- 32 - ينظر: تمثّلات ما وراء السرد في رواية (تحولات الحمار الذهبي) د. خالد سهر مجلة الأديب العراقي: الصادرة عن الاتحاد العام للأدباء والكتّاب العراقيين. المركز العام: العدد 14 شتاء 2017: 55.



المراجع:

- أجنحة البركوار ورواية ما بعد الحداثة: د. فاضل عبود التميمي ، ضمن كتاب: كسر النمط عباس عبد جاسم وجماليات ما بعد الحداثة: تحرير وتقديم: د. وسن عبد المنعم: دار غيداء للنشر: 2017.
- الأصول المعرفية لنظرية التلقي : ناظم عودة خضر: دار الشروق: عمان : 1997.
- تمثّلات ما وراء السرد في رواية (تحولات الحمار الذهبي) د. خالد سهر مجلة الأديب العراقي: الصادرة عن الاتحاد العام للأدباء والكتّاب العراقيين . المركز العام: العدد 14 شتاء 2017.
- جماليّة الألفة : النص ومتقبله في التراث النقدي: د. شكري المبخوت بيت الحكمة، تونس 1993.
- حكايتي مع فن الرواية، وتقنية ما وراء الرواية: مجلة الأديب العراقي/ الصادرة عن الاتحاد العام للأدباء والكتّاب العراقيين . المركز العام: العدد 14 شتاء 2017.
- الخروج من التيه : د عبد العزيز حمودة: عالم المعرفة، ع298، نوفمبر 2003 م .
- ظلال جسد ضفاف رغبة: رواية: سعد محمد رحيم: كتارا: قطر: 2017.
- فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب): فولفغانغ آيزر: ترجمة حميد لحمياني ، د. الجلال الكدية : مكتبة المناهل : فاس : 1995.
- مدخل لدراسة الرواية: جيريمي هوتون: ترجمة غازي درويش عطية: مراجعة د. سلمان داود الواسطي: دار الشؤون الثقافية: بغداد: 1996.
- الخروج من التيه : د عبد العزيز حمودة: عالم المعرفة، ع298، نوفمبر 2003 م .



د . حسين عمران محمد

الخطاطة الاستهوائية وفاعلية الإنجاز

المقدمة

شهد الخطاب السردّي عناية ملفتة للنظر في أوائل القرن العشرين بالدراسات والابحاث، وظهرت أولى تلك الدراسات في مشروع الباحث الروسي فلاديمير بروب ، ولاسيما دراسته الشهيرة « مورفولوجيا الحكاية العجيبة » عام ١٩٢٨ ، ثم تلت هذه الانطلاقة مشاريع أخرى منها جهود كلود ليفي شتراوس وسوريو وتنيير . أما مشروع الباحث الفرنسي اللتواني الأصل ألخيرادس جوليان غريماس فيعدّ تهديباً وتطويراً لكل ما ورثه من سابقه . انصبت عناية غريماس بدلالة النص ومشكلة المعنى ، وهذه العناية اتخذت مستويين ، الأول : سطحي يتناول « الزاوية السطحية التي يتم فيها الاعتماد على المكون السردّي الذي ينظم تتابع حالات الشخصيات وتحولاتها » .(١) وعليه فالمحلل السيميائي في مقارنته للنص السردّي يضيء على المستوى السطحي « البرنامج السردّي ومكوناته الأساسية كالتحفيز والكفاءة والانجاز والتقويم » .(٢) الثاني : يتناول « المكون الخطابي الذي يتحكم في تسلسل الصور وآثار المعاني » .(٣) أي دراسة التركيبية الدلالية والمربع السيميائي . أما المعالجة الجديدة في دراسة النص السردّي فتمثلت في توجيه بوصلة اكتشافهم في العقود الأخيرة ، من سيميائية العمل – بمستوياتها السطحي والعميق – إلى سيميائية الأهواء ، وبالإضافة إلى أن العامل يعمل فهو يشعر ويحتاج الى الحالتين معاً لإثبات وجوده والبوح بمشاعره ومواقفه ومعرفة مبتغاه والأثر في الآخرين ، ويعرف هذا الصنف من السيميائيات باسماء أخرى على نحو السيميائية التوتورية والسيميائية الاتصالية وسيميائية المحسوس .(٤) وإذا كانت سيميائية العمل تعني بعلاقة الذات والموضوع ، فإن سيميائية الأهواء تعني بعلاقة الذات بالعالم الخارجي إذ يمكن للأشياء وما في المحيط الخارجي أن تؤثر على الذات أثناء الفعل أو قبل القيام بالفعل .(٥)



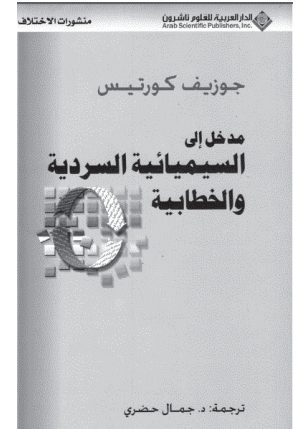
المحور الأول : الخطاطة السردية

تنهض الخطاطة السردية في معماريتها على تتابع الأوضاع وتبدلاتها عند العاملين , وترى آن هينو أنه : « يمكن أن نتحدث عن السردية عندما يصنف نص ما من جهة أولى و حالة بداية , على صورة علامة امتلاك أو فقدان لموضوع ذي قيمة , ومن جهة ثانية , فعلاً أو متوالية من الأفعال , التي تنتج حالة جديدة ومخالفة لحالة البداية » .(٦) أما سعيد بن كراد فيرى أن الخطاطة السردية : « تشكل نموذجاً يسلك التحولات الواقعة بشكل تجريدي في مستوى يتسم بالمفاهيمية (...)» وإنّ الانتقال من الحالة الأولى إلى الحالة الثانية لا يمكن أن يتم عن طريق الصدفة (...) بل يجب التعامل مع هذا الانتقال كعنصر مبرمج بشكل سابق داخل الخطاطة السردية .(٧)

إنّ الانتقال من حالة إلى أخرى يتم بوساطة أربعة أطوار تؤلف مجموعها الخطاطة السردية هي : التحريك والكفاءة والإنجاز والتقويم . وإنّ هذه العناصر تكون مرتبطة بالذات . وعبر سلسلة الحالات والمادة المعجمية نقبض على الذات الفاعلة في النص الحكائي التي تماثل في النسق الكلاسيكي شخصية البطل , ولكنها تتباين عنها في أنّها ليست بالضرورة أن تكون انساناً . إذ تظهر بصور مختلفة قد يكون حيواناً أو جماداً أو شخصية مجردة . أما تحديد الموضوع وعلاقة الذات به فيكون بالكشف عنه في الحالة البدئية ثم تحول هذه العلاقة بين الذات العاملة والموضوع . وصلب هذا البحث هو دراسة التركيبة السردية في رواية « ظلال جسد ضفاف الرغبة » , وإن الشخصية المركزية في النسيج الروائي تجلّت بتسع بطاقات شخصية مختلفة(*) , وفي ضوء ذلك ينبغي الاتكاء على المعيار العملي أو الفاعلي في تقطيع النص الحكائي وتقسيمه على وفق التحولات التي تجلّت فيها الحالات ؛ لأنّ كل تغيير يوّلد برنامجاً سردياً , ومن ثمّ يمكن تحديد سبعة برامج هي على وفق تسلسل الظهور في المتن الحكائي , لا على التسلسل الزمني للمبنى الحكائي :

- ١- الحالة الأولى:- رواء العطار مع علاء البابلي ----- البرنامج السردى الأول
- ٢- الثانية :- ناهدة حداد مع أبي غسان ----- = = الثاني
- ٣- الثالثة :- أوديت بنيامين مع كاظم بهجت ----- = = الثالث
- ٤- الرابعة :- تغريد مع نرمين ----- = = الرابع
- ٥- الخامسة :- نهي الجزيري مع أبي مثنى ----- = = الخامس
- ٦- السادسة :- زينب العطية مع رأفت الرحال ----- = = السادس
- ٧- السابعة :- روشان العامل مع د.عامر الفهد ----- = = السابع

اصطفت هذه الدراسة معاينة البرنامج السردى الرابع للذات تغريد والموضوع ايقاع الضحية في شرك الغواية ؛ وذلك لسببين , الأول , إنّ البرنامج السردى الرابع امتاز بميزتين , الأولى : كونه واسطة العقد بين البرامج





السردية السبعة . الثانية : الضحية في هذا البرنامج هي أنثى بخلاف البرامج الستة الأخرى إذ إنّ الضحايا فيها ذكور . الثاني : كانت الضحية « نرمين » أكثر ادراكاً وفهماً لنفسية العامل الذات « تغريد » من الذوات الأخرى . يتخذ ملفوظ الحالة شكلين حسب غريماس : (١) - إما أن يكون ملفوظاً في وضع اتصال ، وفي هذه الحالة يكون العامل الذات متصلاً بالعامل الموضوع ويرمز للاتصال برمز \cap وتكتب الصيغة بهذا الشكل : ع ذ \cap ع م في بداية السرد ، أي العامل الذات متصلٌ بالعامل الموضوع في بداية السرد . (٢) - أو أن يكون ملفوظ التحول أو ملفوظ الفعل أو ملفوظ الانجاز فيرتبط بالانتقال من حالة إلى حالة أخرى في نهاية السرد ، إذ نجد شكلين من التحول : (أ) - التحول الانفصالي ، ويتم الانتقال فيه من وضع الاتصال إلى وضع الانفصال إذ تكون الذات متصلة بالموضوع في الوضعية البدئية ، وتتحول إلى الانفصال عن الموضوع في الوضعية الختامية ، ويرمز له بالصياغة الصورية الآتية : ع ذ \cap ع م ع م ع ذ U ع م بمعنى أن عامل الذات كان متصلاً بالعامل الموضوع ثم تحول فأصبح العامل الذات منفصلاً عن العامل الموضوع في بدء السرد . (ب) - التحول الاتصالي : ويتم الانتقال من حالة الانفصال إلى حالة الاتصال ويُمثل له ب : ع ذ U ع م ع م ع ذ \cap ع م . أما تتابع الحالات والتحويلات فيُسميه غريماس البرنامج السردية (Programme narratif) . (٨) وعليه نرى أن العامل الذات تغريد كانت في وضعها الأول منفصلة عن نرمين ، والملفوظات السردية التي تظهر ذلك قول السارد في القسم العاشر من الرواية : « جئتُ ذات يوم من أجل أمها بعد ما هاتفتني « أريدك لي .. وكنا نجلس إلى مائدة العشاء لما دخلت تغريد » . (٩) وكذلك مروية نرمين للدكتور علاء البابلي في حديقة قاعة الحوار : « حين جاءت في تلك الليلة لم أدعُ إلى مخدع أمّ تغريد .. سعدتُ إلى غرفة أخرى في الطابق الأول لأنام .. الغرفة التي نمنا فيها أنا وأنت ، وبقيتا هي وأمها تدردشان في الصالة .. كان صوتهما يرتفعان حيناً ويخف حيناً ، ولم أعرف عمّ تتكلمان .. وغفوئ .. » . (١٠) الرواية في النصين السابقين يرسمان الوضعية البدئية للعامل الذات تغريد ، وتكشفان أيضاً عن حالة نرمين قبل وقوعها في المصيدة . وتميزت هذه الوضعية بالهدوء والسكون لتعقبها بعد ذلك وضعية الوسط أو التحول بوساطة عنصر التوتر أو العنصر المخجل ، وتؤدي هذه الوضعية إلى السيورة والتحول بطريقة تصاعدية . أما نمط التحول هنا فهو تحول اتصالي إذ انتقلت الذات الفاعلة تغريد من وضع الانفصال عن الموضوع أي الانضمام إلى اللائحة الخاصة إلى وضع الاتصال بالموضوع . والبنية السردية الدالة على وضع التحول والتغيير تتمثل بالوحدة السردية الاستراتيجية الآتية : « ربّما بعد منتصف الليل .. كانت ليلة خريفية دافئة والمروحة وحدها تكفي لتلطيف جو الغرفة .. أحسستُ بيد رقيقة على جبيني . فتحتُ عيني وتحمياً لي كأنني منفصلة عن الواقع... قبلتة تشعر وكأنك ترشفت خمراً حلوة » . (١١) تمثل هذه البنية الحكائية الاتصال بأجلى صورته ، أي حالة اتصال العامل الذات تغريد بالموضوع وهو ايقاع الضحية في شرك الغواية تمهيداً لانضمامها إلى اللائحة ولاسيّما : « إنني سأعطيك ما تريد ، جسدي كلّه بكليته لك ،



بشرط واحد أن تبقى تسميعيني حتى أنتهي من كلامي . قبّلتها من فمها » ومن ثم نقرأ معادلة الحالة كالاتي :

ذات تغريد U عن نرمين ----- الحالة الأولى (البدئية)

ذات تغريد N ب نرمين ----- الحالة الثانية (التحول)

ذات تغريد U عن نرمين ----- الحالة الثالثة (النهاية)

ينتج عن ذلك التحول الانفصالي . وينبغي الإشارة إلى أن هذه الحالة البدئية لا تجسّد الانطلاق الأول , أي انطلاق التغييرات التي اعقبت على الذات العامل تغريد , لكنّها الحالة نفسها التي تكررت ست مرات ؛ لأنّ النسق المهيمن على البرامج السردية الستة الأخرى هو نسق يبدأ من الانفصال ثم يتحول إلى الاتصال لينتهي بالانفصال . ويستشف من التعبير الآتي : « إنني سأعطيكم ما تريدون , جسدي كله بكليته لك » المرسله من الذات العامل تغريد إلى الضحية نرمين هي المحددة لطبيعة العلاقة بين تغريد ونرمين , والذي يتجسد بالرغبة . لكن وراء هذه الرغبة الظاهرة أخرى خفية تدل عليها رموز وأقوال مبعثرة هنا وهناك على امتداد جسد الرواية . فالرغبة الحقيقة استناداً إلى بعض المؤشرات النصية تتحدد بضم الضحية إلى لائحة خاصة بعامل الذات , وهو ما يمكن إلتقاطه من النصوص الآتية : منها قول السارد « حسبتك تمزحين حين قالت سأضمك إلى اللائحة . كان ذلك خلال لقائنا الثاني أو الثالث ... كانت تؤسس نوعاً من جميعة سرية هي عميدها ومحورها , واضعة أسماء عشاقها المختارين في لائحة خاصة , لتشعر بالزهو ليس إلا » (١٢) وكذلك الدلالة الضمنية للدال « حصتي » في سياقها اللغوي من طرف المخاطب - تغريد - وهي تحاور نرمين : « قلت لها لا أريد مجاراتك فيما تفعلين .. قالت : أنا بحاجة إليهم كلهم , أنت لا تفهمين . ما الذي لا أفهمه ؟ ! لسئ راغبة بهم .. لسئ ساقطة . يعني ؟ يعني أنني أريدهم أن يكونوا لي , أن يكونوا من حصتي . تريدون اهتمامهم وحبهم ؟ حتى ليس هذا , أنت لا تفهمين » (١٣)

أما الأطوار المحركة للفعل نحو التحول والتغيير فهي أربعة يمكن رصدها بدءاً من :

١- التحريك : ويهدف هذا الطور لإبراز (فعل الفعل) , أي فعل العامل فعلاً محدثاً لفعل آخر . ويناسب هذا تأسيس فاعل لتحقيق برنامج يطلق المرسل على الدور العامل الخاص بمنشئ فاعل عامل آخر , ويتم ذلك من خلال الإقناع والتهديد والإغراء والوعد (١٤) في حكاية تغريد مع نرمين , والحكايات الست الأخرى نرى أن الدافع الذي حرّك تغريد لإيقاعهم في مصيدة لائحة الحصة , ضبابي في نظر الضحية ومن ثم فهو متعدد , ومنه :

١- اللعب : أي اللعب بمشاعر الآخرين وأفكارهم , وهي ما صرحت به نرمين : « أقرُّ بأنّها تلعب , إذ كنا بالفعل نتحدث عن المرأة نفسها » (١٥)

٢- دافع مجهول , وهو ما قالته نرمين أيضاً في سرد حكاية تغريد أو بالأحرى أوديت بنيامين مع الخامي بمجت كاظم : « وهي لا أدري لم كانت تفعل هذا .. لم تستمر بالكذب في حين أنّها تستطيع أن تكون صادقة ولا تخسر أي شيء » (١٦)

٣- النزوة والخبث والعظمة , وهذه السلوكيات غير السوية تسللت على لسان أبي غسان وهو قوله : « في صحة نزوتها وخبثها وعظمتها » (١٧)



- ٤- الزهو والسُّلطة والغرور، هذه الدوافع استشفها د. علاء البابلي لعامل الذات تغريد، ولا سيّما في قوله: « ماذا تبغي رواء العطار من تشكيل لائحتها غير الشعور بالزهو والسُّلطة وارضاء الغرور ». (١٨)
- ٥- النزوة المبهمة، وهذا المحرك أو المحفز الذي دفع الذات إلى التحريك قد صرّح به المؤلف الضمني في ذيل تعليقاته على القسم (٢٣) من أقسام الرواية: « إذ قال فأقل ما يجب أن تفعله الآن هو السعي من أجل أن تفهم ما يحصل .. أن تعد ترتيب الأحداث والأفكار وأن ترسم خريطة تقترب من الدقة لشبكة العلاقات المعقدة، التي أنشأتها، تحت ضغط نزوة مبهمة ». (١٩) يستشف من المسارين الصوريين للدفاعين الثاني والسادس تشكلاً خطابياً هو حالة نفسية غير مشخصة، تفضي إلى ممارسة سلوك ظاهرة اللعب وحقيقته غير محددة حسب قول السارد: « نزوة مبهمة ». إن محور الرغبة هو الجسر الرابط بين الذات والموضوع، ولا يتم تحديد الذات إلا عبر معرفة هذا المحور -الرغبة-، وعليه تشغل تغريد دور العامل الذات التي تريد أو ترغب في ضم نرمن إلى لائحة التابعين لها. إن الامسك بمحور الرغبة والذي يتفرع منه الذات والموضوع يقتضي البحث في الكفاءة التي تمتلكها العامل الذات من أجل تحقيق الموضوع.
- ٢- الكفاءة: وهي الطور الثاني من التركيبة السردية و « يقصد بها الظروف اللازمة الانجاز، أي الكفاءة التي تتمتع بها الذات الفاعلة لكي تستطيع أن تنجز الفعل الموكول إليها، ولا يكون للذات الفاعلة أن تستحوذ على موضوع الرغبة إلا إن تحققت في أهليتها الشروط الآتية: وجوب الفعل، إرادة الفعل، معرفة الفعل، والاستطاعة أو القدرة على الفعل ». (٢٠) ويمكن تحديد القيم الجهيّة لفعل عامل الذات كما يأتي:
- أ- وجوب الفعل: وتتجلى ملامح هذا الوجوب زمكانياً في إحدى استرجاعات نرمن وهي: « ربّما بعد منتصف الليل .. كانت ليلة خريفية دافئة .. أحسستُ بيداً رقيقة على جيني. فتحتُ عيني وتهيأ لي كأنتي منفصلة عن الواقع... وكانت تغريد جالسة على طرف السرير ». (٢١) تكشف هذه البنية السردية قناعة الذات الفاعلة بوجوب الفعل أي فعل الايقاع بالضحية واحتوائها وما يجيئها إلى غرفة نرمن إلا خطوة أولى في ذلك. كما ساعدت ارسالية نرمن غير الجسدية ذات المحتوى الجنسي بوساطة العينين الذات الفاعلة في وجوب التحرك باتجاه الفعل من أجل السيطرة على الضحية واخضاعها لنفوذها، وتجسّدت تلك الشفرة الجنسية وفكها وتأويلها ب: « وقد لاحظتُ نظراتك لي وقرأتها، كانت نظرات اعجاب وحب وشهوة ». (٢٢)
- ب- إرادة الفعل: إن النص الآتي والذي يوظف تقنيّ المشهد والاسترجاع وهو « كانت تغريد جالسة على طرف سريري ... جئتُ لتتكلم ... وطلبتُ مني أن أقمص شخصية امرأة مسيحية ... يعني أنك من شاركتها في تلك التمثيلية بكنيسة العذراء ». (٢٣) يوضح بمفوضاتها السردية تشكل إرادة الايقاع بالضحية وتوظيفها لأداء دور عامل مساعد لانجاز بعض مخططاتها. ويمكن بيان تشكّل سلسلة تلك الأفعال وتتابعها بالترسيمة الآتية:
- الصعود إلى الغرفة---- الكشف عن مثليتها الجنسية---- البوح باشباع رغبتها الشاذة (المساومة)---- قبول الطلب----- الوقوع في المصيدة. وبعد حيازة بعدي تأسيس الفعل (الوجوب والإرادة) يتّجه عامل الذات نحو التأهيل،



وذلك بوساطة الجهات المحيية وهما :

أ- معرفة الفعل : تظهر معرفة الفعل التخطيط عبر كشف الذات الفاعلة ميول نزمين الشاذة واقناعها بتلبية رغبتها البيولوجية تمهيداً للاستحواذ عليها . كما في النص الآتي : « لستُ غبية يا نزمين .. أعرف شعور الشخص الذي التقيه اتجاهي وماذا يريد مني . كنت تفكرين وأنتِ تكادين تلهمينني بنظراتك بالصدقة وبشيءٍ أبعد من الصدقة .. لستُ سُحاقية » (٢٤)

ب- القدرة على الفعل : استطاعت الذات الفاعلة تنفيذ ما أرادت وما خططت له . واتكأت هذه الاستطاعة على عاملين : أولهما (البعد المادي) , وهي مجموعة الصفات التي تعكس البعد الجسمي للذات الفاعلة , والتي بوساطتها تؤدي وظيفة التأثير في الآخر وتجعل منه أو منها كياناً مسحوراً . ويتحدد البعد الجسمي الساحر للذات الفاعلة بثلاثة أشياء هي , النظرة الجميلة الشهوانية , وابتسامتها المغرية التي تشبه ابتسامه صوفيا لورين ثم حصرها ومؤخرتها . (٢٥) ثانيهما (البعد النفسي) , ويتمثل بقدرتها على الفعل بالاستناد إلى مؤهلاتها الذاتية وقراءة الباطن والعالم الشعوري للآخر وما تعانیه من أمراض نفسية وتشخيص العلاج على وفق مبدأ المساومة والمنفعة المتبادلة .

٣- الإنجاز : « هو مرحلة التنفيذ والشروع في العمل من طرف عامل الذات لتحقيق الموضوع » . (٢٦) وتحققت هذه المرحلة بقبول نزمين بمجاراة تغريد وتنفيذ بعض خططها , ولا سيما تقمص شخصية مسيحية أو الذهاب معها إلى مطعم الحاج أبو مثنى .

٤- الجزء : وهو : « آخر أطوار الخطاطة السردية , فهو مرحلة تقييم الفعل المنجز من طرف الذات : . (٢٧) إنَّ المستفيد من البرنامج السردية هو العامل الذات تغريد أما نتيجة الفعل الانجازي الذي قامت به الذات الفاعلة فهو النجاح , وهو ما يجسده القول الآتي : « حين أريد أجعل الواحد منهم ينكفي على ركبتيه » . (٢٨) هذا الحكم وإن شمل الذكور , وهم كلُّ من أبي غسان وكاظم بمحت وأبي مثنى والشاعر رأفت الرّحال , لكنّ سرّياً مفعوله يجري على نزمين أيضاً . إن الحكم والجزاء قبل فعل الانجاز , والاعتراف السابق ينهض بذاته دليلاً لانجاز البرنامج وتحقيق الموضوع ؛ لأنَّ الذات الفاعلة تغريد اعتنت فعل الانجاز عناية بارزة قبل وقوعه . أما طبيعة هذا الجزء فهو ايجابي على المستوى الذهني والمعرفي بالنسبة لها . أما على المستوى التداولي وهو : « مطابقة الأفعال المنجزة وطرق تنفيذها مع معايير الكون القيمي المثلث سردياً وحدثياً » . (٢٩) فنرى سلبية الجزء وهو ما تمثله مروية نزمين عن تغريد في سياق حكايات وقوع الرجال في حبائلها : « صحتُ بوجهها لماذا تكذبين ؟ . قالت لا أدري يا نزمين , لا أعرف لماذا أكذب , لا أشعر بأني أكذب , لستُ متيقنة بشأن الحدود بين الصدق والكذب » . (٣٠) تصرّح الذات الفاعلة تغريد - وفقاً لمروية نزمين - أنّها كاذبة أو لا تميّز بين الصدق والكذب , ومن ثمّ نلمس ارتباط الجزء بفعل الذات الفاعلة والاستنكار الشديد لتلك الأفعال





والأعمال وهو ما يؤكد النصان الآتيان في سياق حكاية تغريد مع المحامي بهجت كاظم : « وهي لا أدري لم كانت تفعل هذا .. لم تستمر بالكذب في حين أنّها تستطيع أن تكون صادقة ولا تخسر أي شيء ؟ شعرتُ بأنّها تورطت لكنّها تستمتع بالتمادي في الكذب عليه ... أعلمتها أن أسلوبها الملتوي هذا لن يوصلها إلى الفوز بالرجل إذا ما كانت تفكر بالزواج منه مثلاً » . (٣١) وتُظهرُ لنا نصوص الجزء انزلاق العامل المساعد نرمين إلى العامل العميق أو المعارض في البرنامج السردى المساعد , ولا سيّما في حكايتي المحامي وصاحب المطعم .

المحور الثاني : الخطاظة الاستهوائية

بعد دراسة الخطاظة السردية بحالاتها وعناصرها وتحولاتها , يتحتم علينا دراسة الخطاظة الاستهوائية والكشف عن مراحل البعد الاستهوائي ؛ لأنّ البعد الشعوري لعامل الذات مرتبطٌ بفعل الانجاز وحركيته , والتحول من وضعية إلى أخرى مضادة . إنّ مسار الانتقال في الخطاظة الاستهوائية ينطلق من المستوى العميق إلى المستوى السطحي عبر المراحل الآتية :

١- الانكشاف الشعوري : وفي هذه المرحلة ينكشف شعور الذات فتعبر عمّا يتناها داخلياً من أهواء , وتمثّل هذه المرحلة بروز الذات الاستهوائية في الخطاب إذ تصبح في حالة شعور بهوى معين . (٣٢) إنّ تغريد بوصفها الذات الاستهوائية في هذا البرنامج الهوى تكشف عن شعورها لنرمين , كما في قول السارد : « حين دخلتُ ورأيتك داخلي شعورٌ غريب .. كما لو أنّي أعرفك منذ ألف سنة » . (٣٣) أما نرمين فتقرر شعورها بقولها : « هو شعوري نفسه » . (٣٤) ساهمت نظرات نرمين بوصفها مؤثراً خارجياً في توليد شعور الذات الاستهوائية , وصاغت ذلك الشعور بالتشكّل الخطابي الأنف . ولم تقتصر الذات الاستهوائية تغريد في الكشف عن شعورها الغريب بل انتقلت إلى الكشف عن شعور نرمين كما في المشهد السردى الآتي : « وقد لاحظتُ نظرتك لي وقرأتها . كانت نظرة اعجاب وحبّ وشهوة . لسْتُ غبية يانرمين .. أعرف شعور الشخص الذي ألتقيه اتجاهي , وماذا يريد مني . كنتُ تُفكرين وأنتِ تكادين تلتهميني بنظراتك بالصدقة وبشيء أبعد من الصداقة .. لسْتُ سُحاقية » . (٣٥) أما الملفوظ السردى الآتي والمحيل على فعل سيميائي , وهو : « قبلتُها في فمها » . (٣٦) فيجسد انبثاق أثر الهوى في الخطاب أولاً , وقرار صدق الكشف الشعوري لنرمين من طرف الذات الاستهوائية ثانياً . أي انفلاق الحب والشهوة من المستوى العميق إلى المستوى - أي مرحلة ما قبل ظهور الهوى - إلى السطح .

٢- التأهب / الاستعداد : « وهو مرحلة تحديد الذات لنوع الهوى فتقدر الكفاءة » . (٣٧) إنّ الحدث الخارجي , أي نظرات نرمين الشّهوائية والموجهة للذات الاستهوائية كانت المؤثر في الكشف وتحديد انبجاس ادعاء هوى يجانس هوى الذات الآخر , وهذا النوع من الهوى - الشهوة المثلية - ما هو إلا علامة على مؤهلات الذات الاستهوائية في التعبير عن شعورها ؛ لأنّ الذات الاستهوائية لم تكن من مثلي الجنس , وهذا



نص اعترافها : « لستُ سُحاقِيَّةٌ » , وكذلك باعتراف نزمين : « هي ليستُ سُحاقِيَّةٌ » . (٣٨) وإتّما أقدمت على ازالة السّتار عن هذا النوع من الهوى بهدف انجاز الفعل المخطط له , وهو ايقاع الضّحيّة في المصيدة . مما يعضّد ذلك قولها : « لستُ سُحاقِيَّةٌ , ولكنك من اللطافة بحيث إنني سأعطيك ما تريدين بكلّيته لك بشرط واحد أن تبقي تسميعيني حتى أنتهي من كلامي » . (٣٩) و « طلبتُ مَنّي أن أتقمص شخصية امراة مسيحية » . (٤٠) إنّ هذا الاستعداد يكشف عن كفاءة الذات الاستهوائية في عملية انجاز الموضوع , وفي ضوء ذلك تأتي أهمية الكفاءة بالربط بين الخطاطة السردية والخطاطة الاستهوائية ؛ لأنّ في هذه المرحلة الاستهوائية تجلّى استثمار جهات الكفاءة وهي الارادة والواجب والقدرة والمعرفة و إذ رأينا كيف تواشحت الدوافع الخارجية مع المؤهلات الذاتية للذات الاستهوائية لانتاج ارادة فعل الهوى وصدورها واتجاه تلك الارادة بعد ذلك صوب الوجوب الإلزامي بعد اقتناع الذات الاستهوائية بقبول العرض والشرط من نزمين , وهاتان الجهتان المضمترتان للفعل - الارادة والواجب - حددتا التأسيس , أي تأسيس شعور الاستعداد للشهوة المثليّة . أما معرفة فعل من أفعال الشهوة , وهو القبلّة والقدرة على فعلها وممارستها فهما الجهتان المحيّتان والمحددتان للتأهيل .

٣- القطب الاستهوائي : « وهو مرحلة أساسية إذ تعرف الذات معنى الاضطراب الذي يشعر به » . (٤١) يترشح لنا من مرحلة الانكشاف الشّعوري حالة الاضطراب التي تشعر بها الذات الاستهوائية , ويتمثل ذلك الاضطراب بدخول الذات حالة تنمازج فيها الألفة والإغواء والاعتراب : « تكادين تلتهميني بنظراتك » إلى جانب البشاشة وخفة الروح التي تبيّنها نزمين فتشعر بالانشراح النفسي والارتياح الشّعوري مولّدة الرغبة نحو موضوع الانجاز ومستثمرة الأجواء إلى أقصى ما يمكن بالترغيب والضغط النفسي , ولا سيّما التمكين الجسدي كما في قول الذات الاستهوائية : « سأعطيك ما تريدين جسدي بكلّيته » .

٤- العاطفة : و« تبين هذه المرحلة ردود فعل الجسد إزاء الاحساسات المخزنة أو المبهجة , وفي هذه الحالة تصبح الحالة حدثاً استهوائياً قابلاً للملاحظة والتقييم » . (٤٢) إبان الفرح الجارف للذات الاستهوائية تصبح العاطفة حدثاً استهوائياً ويستشف ذلك بالقبلّة ورشفة الخمر والرّضاب كما في : « قبّلْتُها من فمها , قبلّة تشعر وكأنّك ترشف خمراً حلوة . تلك القبلة وذلك الرّضاب .. » . (٤٣) يستخلص من النص أعلاه ما يأتي :

أ- إنّ رد فعل الذات الاستهوائية كان مبهجاً إزاء الاحساس بالقبلّة والعلامة النصية المؤيدة لهذه القراءة هي لفظة الرّضاب ؛ لأنّ من عوامل نقصانه الفرح العارم . أما الدليل على نقصانه في سياق النص الروائي فهو عبارة « يرشف الخمر » , ويستشف من ذلك كله أن الرضاب القليل هو علامة سيميائية على فرح الذات الاستهوائية لفعل القبلة . ب- إنّ استحابة الذات الاستهوائية هي استحابة علامية غير لغوية تجسّدت بالرضاب .

٥- التقييم الأخلاقي : وهنا : « تقوم الأهواء من منظور جماعي لبيان موقعها داخل اطار سوسيوثقافي (موقف ثقافة معينة من الحبّ) أو منظور فردي لكون المقوم نفسه يعدّ جزءاً من المشهد الاستهوائي (موقف الغيور) » . (٤٤) إنّ



البنية السردية التي تبرز مرحلة الحكم الأخلاقي في الخطاطة الاستهوائية للذات تغريد هي : « قَرَيْتُ سَبَابِي مِنْ أَنْفِ نَرْمِينَ بِمَجْرَكَةِ تَهْمِيدٍ : أَنْتِ تَفْتَرِينَ عَلَى الْمَرْأَةِ ، إِتَاكِ وَالْكَذِبِ . أَمْسَكْتِ حَقِيقَتَهَا وَقَالَتْ بِنَبْرَةٍ رَاعِشَةٍ وَمَصْمَمَةٍ : إِمَّا أَنْ تُصَدِّقَ مَا أَقُولُ ، أَوْ سَأْغَادِرُ إِلَى الْأَبَدِ . هِيَ لَيْسَتْ سَحَابِيَّةٌ » قلت لك هي ليست كذلك , أو ربما هي مزدوجة الجنس مثلي .. أو ماذا ؟ لعلها تلعب .. تعرف أنها مهووسة باللعب بالأطفال « . (٤٥) يبرز النص السردى لنا حكماً سلبياً على هوى الحب والشهوة الشاذة , ومتخذاً نمطين من الاستحابة السلبية , أولهما : فعلي , يتمثل بالحركة الجسدية الآتية : « قَرَيْتُ سَبَابِي مِنْ أَنْفِ نَرْمِينَ بِمَجْرَكَةِ تَهْمِيدٍ » . ثانيهما : قولي , وهو « أَنْتِ تَفْتَرِينَ عَلَى الْمَرْأَةِ ، إِتَاكِ وَالْكَذِبِ » . والملاحظ من النص الروائي السابق أن الحكم التقويمي قد صدر من ثلاثة مقومين , هم :

أ- الذات الاستهوائية تغريد وتقويمها كان إيجابياً وقد ظهر التقويم على المستوى الشعوري والخطابي كما في : « إِنْنِي سَأَعْطِيكَ مَا تَرِيدِينَ جَسَدِي بِكَلِيَّتِهِ لِيْكَ » , و « قَبَلْتَهَا مِنْ فَمِهَا » .

٢- د. علاء البابلي , وتجسد حكمه الاخلاقي بالرفض والتهديد , أي رفض صدور هذا الفعل من الذات الاستهوائية .
٣- نرمن بوصفها شريكة لذات الهوى في التشكيلة الإهوائية . والحكم الصادر منها هو ايجابي إذ رفضت تكذيب د.علاء البابلي لروايتها . والراجح أن د. علاء البابلي لم يستند في تقويمه إلى عادات المجتمع وتقاليده كونه لم يكن ملتزماً أو متديناً , بل كان محكوماً بمشاعره الخاصة تجاه تغريد .

وفي ضوء كل ما قُدم يتجلى لنا بوضوح أن الخطاطة الاستهوائية بقدر استقلاليتها في البناء والمعالجة إلا أنها تبقى مرتبطة بالخطاطة السردية وذات فاعلية في دينامية الأنجاز لارتباطها بهوى الذات وشعورها . أما تغريد بوصفها الذات الفاعلة والاستهوائية في الخطاطتين فنراها تنزلق إلى أدوار عاملية أخرى منها العامل المساعد لموضوع الشهوة في البرنامج الاستهوائي . ونجد أن البرنامج السردى يقوم على ثنائيتي الظهور والاختفاء . ويمكن استخلاص مرحلتين أو أكثر من مراحل الخطاطتين السردية والاستهوائية في مقطع سردي واحد . أما النسق المتبع في بناء البرنامج السردى فهو النسق الدائري , وأخيراً تبقى معالجة نص حكايتي متكئة على التركيبة السردية معالجة غير مكتملة ؛ لأنها تستدعي الخطاطة الاستهوائية استدعاءً ملحاً .

هوامش البحث ومصادره

(١-٣) - مدخل إلى السيميائيات السردية والخطاطية , جوزيف كورتيس , ترجمة جمال حضري منشورات الاختلاف , الجزائر و ط ١ , ٢٠٠٧ : ١٢ .

(٤) - ينظر سيميائية الأهواء : محمد الداوي , مجلة عالم الفكر السيميائيات , اصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب , الكويت , العدد ٣ , المجلد ٣٥ , مارس ٢٠٠٧ : ٢١٣ .

(٥) - السيميائية السردية من البنية الى الدلالة - دراسة في ثلاثية « حكاية بحار » لحنا مينا- : جريوي آسيا , اطروحة



- لنيل درجة دكتوراه العلوم في الآداب واللغة العربية - تخصص السرديات العربية - , اشراف أ. د. بن غنيسة نصرالدين , جامعة محمد
حيضر - بسكرة- الجزائر ٢٠١٢ \ ٢٠١٣ : ٩٥ .
- (٦)- نقلاً عن العوامل في السيميائيات السردية , د. شادية شقروش و مجلة كلية التربية , جامعة واسط , العدد ٢٠ و تموز ٢٠١٥
: ١٢٦-١٢٧ .
- (٧)- مدخل الى السيميائية السردية والخطابية : ١٥
- (٨)- ينظر مباحث في السيميائيات , عبد المجيد العابد , ط ١ , دار القرويين المغرب , ٢٠٠٨ : ٣٥-٣٦ .
- (٩- ١٣)- ظلال جسد ضفاف الرغبة (رواية) , سعد محمد رحيم , ط ١ , المؤسسة العامة للحي الثقافي «كتارا» , قطر -
الدوحة , ٢٠١٧ م : ١٢٥ , ١٥٨ , ١٨٥ - ١٦٠ , ٢٣٧ , ١٦٢ .
- (١٤)- ينظر السيميائية أصولها وقواعدها , ميشال آريفيه وآخرون , ترجمة رشيد بن مالك : ١١٤ .
- (١٥-١٩)- الرواية : ٥٥ , ١٦٨ , ٧٩ , ٢٣٨ , ٣٠٠-٣٠١ .
- (٢٠)- العوامل في السيميائيات السردية : ١٣٣ .
- (٢١-٢٥)- الرواية : ١٥٨-١٥٩ , ١٥٩ , ١٥٩ - ١٦١ , ١٥٩ , ١٢٥ - ١٢٦ .
- (٢٦-٢٧)- نقلاً عن السيميائية السردية من البنية الى الدلالة : ٧٩ .
- (٢٨)- الرواية : ١٦٢ .
- (٢٩)- السيميائيات السردية مدخل نظري , سعيد بن كراد , منشورات الزمن , ٢٠٠١ : ١٠٥ .
- (٣٠-٣١)- الرواية : ١٦٣ , ١٦١ .
- (٣٢)- ينظر سيميائية السرد بحث في الوجود السيميائي المتجانس , محمد الداهي , رؤية للنشر والتوزيع , القاهرة ط ١ , ٢٠٠٩
١٠٠ .
- (٣٣-٣٦)- الرواية : ١٥٩ , ١٥٩ , ١٦٠ .
- (٣٧)- نقلاً عن السيميائية السردية من البنية الى الدلالة : ١٠٠ .
- (٣٨-٤٠)- الرواية : ١٦٠ , ١٥٩ , ١٦١ .
- (٤١)- نقلاً عن السيميائية السردية من البنية الى الدلالة : ١٠١ .
- (٤٢-٤٣)- سيميائية السرد بحث في الوجود السيميائي المتجانس : ١٠٥ .
- (٤٤-٤٥)- الرواية : ١٦٠ .

الوظيفة الإنجازية للغة

«دراسة تداولية»

المقدمة :

تعددت التسميات في اللغة العربية للتداولية وهو المصطلح للمقابل المترجم عن (البرجماتية - البرغماتية) والذي نقل نقلاً حرفياً عنها، وقيل إنَّها، المقامية، والسياقية، والذرائعية (١)، ولكن يبقى مصطلح التداولية هو المصطلح الأكثر تعبيراً وشيوعاً لدى الباحثين في مجال اللسانيات الحديثة .

وبما أنَّ التداولية استطاعت أن تفرضَ نفسها في الدراسات اللسانية والأدبية فقد أصبح من الضروري استثمارها في المجال اللغوي من خلال فهم أسسها وتطبيقها على خطابات حيّة، والبحث عن كيفية الإفادة من المجال السردي؛ لذا كان اختيار هذه المدونة؛ لما توليه التداولية من أهمية في الإبلاغ عن طبيعة السامع، ودرجة درايته، ومدى مطابقته للواقع حيث تحصل إفادة المخاطب واستظهار قيمتها داخل الخطاب، والكشف عن غرضها التداولي وتطبيقها على بعض نصوص هذه المدونة؛ لأنَّ التداولية ولدت من رحم الفلسفة التحليلية في إطار فلسفة اللغة العادية أو ما يسمى بأفعال الكلام، وهو أنَّ بداية الحدث اللساني في أعماق الوجدان، ونقصد بذلك مبدأ القصدية أي القوى المتضمنة في القول (٢)؛ ويترجم ذلك قول عبد الفتاح يوسف: ((فالمعنى أصبح لا يعرف من خلال الانفتاح على السياقات التي تستوعب الكلمات والعبارات، بل طرح مشاريع معرفية متعددة في دراسة ظاهرة التواصل اللغوي)) (٣) .

د. فائزة علي محمد



وأول اهتمام للتداولية هو الجانب الاستعمالي للغة في السياقات المختلفة من أجل الكشف عن الوظيفة الإنجازية للغة ، لكونها لا تختص بالجانب اللغوي حسب ، بل تتداخل معها الحقول المعرفية (٤) التي لها علاقة باللغة ، ويحد اللسانيون التداولية بحد جامع هو: ((مذهب لساني يدرس علاقة النشاط اللغوي بمستعمله وطرق وكيفيات استخدام العلامات اللغوية بنجاح والسياقات والطبقات المقامية المختلفة التي ينجز ضمنها الخطاب ، والبحث عن العوامل التي تجعل من الخطاب رسالة تواصلية واضحة وناحجة ، والبحث عن أسباب الفشل في التواصل باللغات الطبيعية (٥)). ويعني ذلك دراسة اللغة في التواصل لأنه يشير إلى الذي لا يتمثل في الكلمات أو المتكلم أو السامع كل على حدة ، بل يركز هذا الجانب في اللسانيات على كل منهم في سياق محدد (مادي اجتماعي ولغوي) وصولاً إلى المعنى الكامن في الكلام(٦).



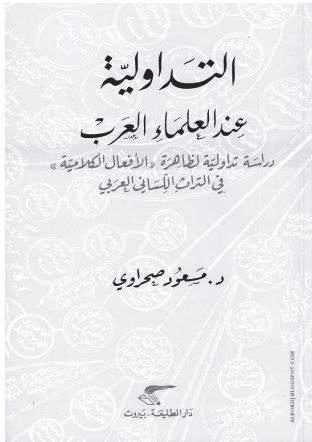
المفاهيم اللغوية التداولية

ولغرض دراسة الوظيفة الإنجازية للغة في رواية (ظلال الجسد وضاف الرغبة) لا بد لنا من تحديد مفاهيم التداولية التي تنطلق منها الدراسة وهي :

أولاً : الإشارة أو المرجع

وتتمثل الإشارة ب (الإشارات الشخصية ، والإشارات الزمانية ، والإشارات المكانية والاجتماعية ، والخطابية أو نصية) .

ومن العناصر الإشارية الدالة على الشخص هي ضمائر الحاضر والمقصود بها ((الضمائر الشخصية)) الدالة على المتكلم وحده ، مثل الضمير (أنا) أو جماعة المتكلمين (نحن) ، كما جاء في الرواية ((تباغتني بالقول «أنا رواء العطار» ٠٠ أقول بعد لحظة انشده «أنا علاء البابلي» (٧) ، و ((أنا في مزاج جيد)) (٨) و ((ماذا جرى لي؟ أنت تتحمل المسؤولية لأنك انت اخترت المكان الخطأ(٩) ، ((أنا الآن تحت رحمة الغواية مصداقي تنهار تباعاً)) (١٠) وفيما يدل على الإشارية الدالة على جماعة المتكلمين قول الراوي ((لم تجبني لكنها ظلّت تسير إلى جانبي ونحن نخرج من الباب الخلفي للجامعة(١١) والضمائر الدالة على المخاطب إن كان مفرداً أو مثنى كما جاء في الرواية ((تسألني إن كنت قرأت (خاتم الرمل) و(المسرات والأوجاع) لفؤاد التكريلي ٠٠ أقول «قرأتهما ترد» ٠٠٠ عمّ تحدثتان؟(١٢) أو جمع مذكر أو مؤنث(١٣) ، فالضمائر الشخصية يعتمد مرجعها على السياق الذي تستخدم فيه فليس بكافٍ أن يكون مرجع الضمير هو ذلك الشخص بل لا بدّ من التحقق من مطابقة المرجع للواقع ، فإن لم يتحقق شرط الصدق



كانت الجملة كاذبة (١٤)، أما ضمير الغائب فيدخل في الإشارات إذا كان حراً، أي لا يعرف مرجعه من السياق اللغوي، كما ورد في الرواية ((أقول: «ربما عن غربة المثقف في المدينة المعاصرة، أو عن قلقه الوجودي وأزمته وهو يتعرض للتهميش والقمع، أو عن انهيار أحلامه» (١٥) في هذا النص من الرواية إنَّ ضمير الغائب (هو) ضمير حر لا يعرف مرجعه من السياق اللغوي فإذا عُرف مرجعه في السياق اللغوي خرج من الإشارية الشخصية، وقد يقع اللبس في الضمائر الشخصية إذا تعددت مراجعها أو تبادل كل من المتكلم والمخاطب الأدوار، فاصبح المتكلم مخاطباً والمخاطب متكلماً، أو نقل المتكلم كلاماً لمتكلم آخر، وهو بأنَّ ينقل كلاماً كلف بنقله إلى آخر، فالوقوع في اللبس هنا راجع إلى ضعف القرينة التي تحدد المرجع، ومن ذلك: ما جاء في نص الرواية ((فُتِح باب غرفة مكتبي في الكلية لتلوح هي بدمها ولحمها ٠٠٠ شهقت ووقفت وكدت أصرخ لولا أنها باغتتني بكلمات قاطعة: «أنا لست هي يادكتور» جاءت هي من غير موعد متفق عليه)) (١٦) وقد ورد ذلك في الرواية: ((أخبرتني مقررة كلية الآداب في الجامعة بعد أن راجعتُ سجلها أنه لا طالبة دراسات عليا في الكلية وفي أقسامها كلها اسمها رواء (١٧)، نجد في هذا النص أن تعدد الضمائر مع ضعف القرينة التي تحدد المرجع أدت إلى اللبس، الناتج عن نقل كلام لمتكلم آخر، أو عندما يصبح المتكلم مخاطباً والمخاطب متكلماً كما نجد في نص من الرواية: ((قدّمت نفسي أستاذاً جامعياً وسألت عن رواء العطار ٠٠ بحث الموظف المسؤول في سجل أمامه وسأل: «هل أنت متأكد من أنها طالبة ماجستير عندنا؟» «٠٠ هزرت رأسي «نعم» ٠٠ «عندنا اسم رويدة، لا جود لرواء العطار أو رواء البزاز» وأطلق ضحكة سمجة ٠٠ قلت «شكراً» وخرجت ٠٠)) (١٨) و((أخبرني حمدي بعد أيام أنها قالت له في أول جلسة صراحة بينهما بعد تعارفهما «عرفت رجالاً» ٠٠ في كل مرة كنت أحب واحداً وأخلص له ٠٠ بعضهم تركتهم وبعضهم تركوني)) (١٩)

المرجعيات الزمانية

يُعدُّ الزمن أحد المقومات الرئيسة في حقل الإشارات الزمانية الذي يحدده السياق بالقياس إلى زمن التكلم أو مركز الإشارة الزمانية وحسب أعراف الاستعمال، ولتحديد مرجع الإشارة الزمانية وتأويل الخطاب تأويلاً صحيحاً يلزم المرسل إليه أن يدرك لحظة التلفظ فيتخذها مرجعاً يحيل عليه ويؤول مكونات التلفظ اللغوي بناءً على معرفتها، كما في قول رواء العطار في النص الروائي: ((ساتركك اسبوعاً لتصفي ذهنك وتحسب الاحتمالات)) (٢٠) فلا يستطيع المرسل إليه وهو «علاء» أن يتنبأ بالوقت الذي سيعود فيه المرسل ويغض النظر عن تحقق الوعد، فإنه يلزم معرفة لحظة التلفظ كي يبني توقعه عليها، فقد يكون التلفظ حادثاً قِبل لمدة غير محددة فالأمر يبقى مجرد تخمينات لدى المرسل إليه ومصدق ذلك ما جاء في الرواية: ((يوماً بعد يوم

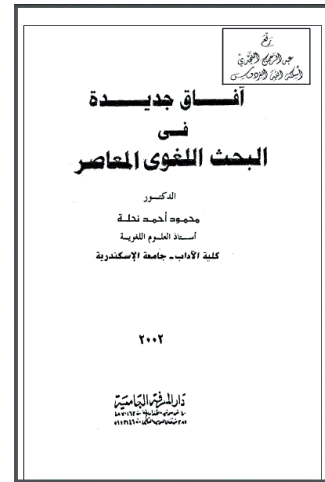


طلبْتُ رقمها، وكان موبايِلها مغلقاً)) (٢١) و((أمل واتضرع أن يرَّ هاتِفها، ويتناهى إليَّ صوتها لكنَّ هذه المكالمة المرتقبة لم تحصل)) (٢٢)، فالعبارة كما نرى لم تقدِّم مرجعاً زمانياً يمكن أن يسهم في تحديد زمن العودة (٢٣). وقد تستغرق الإحالة إلى الزمن « المدة الزمانية كلها» كما جاء في الرواية : ((صرنا نلتقي مرتين في الأسبوع)) (٢٤)، وقد يستغرق هذا القول وقتاً محدداً من الزمان؛ لأنَّ التلفظ كي يكون مفهوماً لا بدَّ من معرفة ما يشير إليه بتحديد زمانه بالقياس على زمن التكلم (٢٥) أي في جزء محدد من يوم كما جاء في الرواية : ((استمرت هذه الحركة التي أقدمت عليها ليس بشكل عفوي، ثوابي ٠٠ عشر ثوابٍ ربما))، ((والتقت عيوننا وإذا بها تشلني لثوانٍ)) (٢٦) وقد يتسع مدى العناصر الإشارية إلى زمان أوسع يحدده السياق (٢٧)، لأنَّ الزمن يتيح للمخاطبين فرصة انتقاء الكلام المناسب للزمن ويحدد القيمة الإنجازية للفعل الكلامي، فالقيمة الإنجازية لقول رواء العطار ل«علاء»: ((النعمة المسكرة ل«صباح الخير» وهي تطلقها بمرحٍ واثق)) (٢٨) في الزمن الصباحي كانت القيمة الإنجازية لهذا الفعل هي فعل التحية، ومثله : ((حين فتحت الباب طالعني وجهان غريبان باسمان . «صباح الخير» «صباح النور»)) (٢٩) .»
المرجعيات المكانية

وهي وضعية المتكلم في لحظة التكلم وإشارته تنحصر في ((القرب - البعد - الخلف - الأمام) والتي تعتمد على المركز الإشاري بالقياس إلى مركز الإشارة إلى المكان، أو السياق المادي المباشر الذي يستطيع به الناطقون تفسير الكلمات (هذا - ذاك - هنا - وهناك) وغيرها، والتي تحمل معنى الإشارة إلى القريب أو البعيد من المتكلم، ومثل هذه التعبيرات هي أمثلة على أن أجزاء من اللغة لا يمكن أن تُفهم إلا في إطار المعنى الذي يقصده المتكلم (٣٠) ، وقد ورد في الرواية ذلك بقول الروائي: ((ورايت بشكل خاطف امرأة تدلف إلى شارع فرعي محاذة كلية التربية الرياضية باتجاه ملعب الكشافة . . . لا أعرف حتى أين يقع بيتها . . . مرة سألتها فقالت في كسب سارة . . . لا أستطيع الجزم ربما تسكن الكسرة . . . أو شارع المغرب، أو الوزيرية . . . قد يكون بيتها قريباً من شقتي . . .)) (٣١) وهذا النص الذي يحمل الدالة إلى القريب أو البعيد من المتكلم لا يفهم إلا بفهم قصد المتكلم والذي يدل السياق فيه على الحيرة والمتاهة التي يعيشها «علاء» والذي دل عليها البعد والقرب من مركز الإشارة المكانية الذي حددها المتكلم،
مثلاً في النص الروائي

: ((قلت هناك في القصَّة ثغرات))

((تقصد قصَّتكَ التي تتخيلها)) (٣٢)، فلفظ «هنا» مثلاً في النص المذكور لفظ إشاري أو وسيلة إشارية في اللغة لا يفسره إلا على حسب الموضوع الذي قصده قائله أو الإشارة إليه (٣٣)

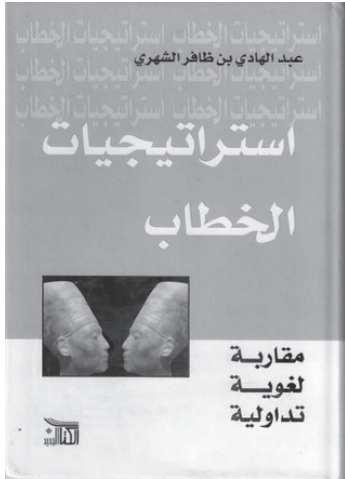


المرجعيات الاجتماعية

وهي التراكيب التي تشير إلى العلاقات الاجتماعية بين المتكلمين والمخاطبين ، فالإنسان إنما يتواصل مع غيره ضمن مواقف اجتماعية متعددة تحدد شكل الأسلوب اللغوي الذي يعتمده المتكلم، ونوعية الكلمات التي يختارها في رسم شكل العلاقات من حيث هي علاقة رسمية ، أو علاقة مودة أو الفة ،(٣٤) ونرى نوع هذه العلاقة من نص ورد في الرواية : ((في الأيام التالية كانت تجلس دائماً في صالة المكتبة ووجهها باتجاه النافذة الزجاجية الواسعة... كان حضورها يهدى أعصابي ويدعني في حالة استرخاء واكتفاء عذبين ٠٠ وكنت كلما رفعت نظري بعد جولة قراءة... ، والفيتها في مكانها تنفست بارتياح وانتعشت روعي)) (٣٥) وبحكم الأدوار التي يؤديها الإنسان على مسرح الحياة الاجتماعية وبما يحتم عليه كل دور، والنص الروائي يفسر ما ذكرت: ((ياعلاء ما الذي تريده ، على وجه التحديد من حنين؟))

أغمضت عينيّ وفتحتهما ٠٠٠٠٠ وعليّ أن أرد على سؤالها بوضوح ٠٠٠٠٠ مَرَّ بعض الوقت قبل أن أقول بنبوة متحشجة : ((الصدقة حنين ٠٠ أرغب بالصدقة ٠٠ أنا معجب بثقافتك وشخصيتك)) (٣٦) .

وقد يحدد شكل الاسلوب اللغوي الذي يعتمده المتكلم ونوعية الكلمات التي يختارها بحكم الدور الذي يؤديه ويتبين ذلك من خلال النص الآتي: ((لنفرض أنها المرأة نفسها ، وانها تلعب حقاً ، هناك مصادفات تقع ، لكن كيف تفسرين حقيقة أن تجذبنا جميعاً؛ أنا وأنت وأبو غسان والحامي ، أن تغويننا معاً بثلاثة أشياء ليست اعتيادية ٠٠ قولي لي كيف يمكن أن نقول إن الأمر برمته مصادفة ليس إلا؟)) (٣٧) في هذا النص الدور الذي يؤديه علاء دور يختلف تماماً عما سبقه فهو يتخذ دور الذي يبحث عن حقيقة طمست الأحداث التي يمر بها البلد ملامحها، بل انه تائه في حلّ الغازها ويتشبث محاولاً الوصول لحقيقة المرأة التي لا يستطيع الفكك من شباكها، وهذا الأمر يفسره شكل الاسلوب الذي استعمله علاء هو اسلوب الاستفهام من خلال تكرار ادواته ومنها (كيف) ، والتوكيد الضمني بادواته (أن وإن) ، والاستثناء(ليس إلا) وبشكل الاسلوب اللغوي الذي اعتمده «علاء» ونوعية الكلمات التي ذكرناها يؤكد حيرته وتلهفه لمعرفة حقيقة الامر ، ومصادق ذلك قوله في نص آخر: ((لست أبحث عنها من أجل الحب أو الزواج ٠٠ لست على يقين من مشاعري الحقيقية تجاهها، وطالما تساءلت إن كنت أحبها أو لا ٠٠ ، بل أجدني عالقاً في شَرِكِ نصبتّه لي ولا أملك القدرة على التخلص منه ٠٠ أقسم باني مستعد أن أذهب إلى حتفي من أجل أن أعرف حقيقة ما يحدث ٠٠ ما يقتلني هو أنني لا أعرف)) (٣٨)





مرجعيات الخطاب

تُعدُّ هذه الإشارات من خواص الخطاب « تتمثل في العبارات التي تذكر في النص مشيرة إلى موقف خاص بالمتكلم ويتوضح ذلك من النص الآتي: ((والآن أراني مثل هرّ جريح تكالب على ضربه عُصبةٌ من صبية نزقين أوغاد انتبذَ مخبأً أرجوه آمناً في مكان ما)) (٣٩)، وقد يتحيز في ترجيح رأي على رأي ، أو الوصول إلى مقطع اليقين في مناقشة أمر كما ورد في النص الروائي : ((سألتها بشيء من السخرية « أليس من المنطقي أن تكون أمك أنت أيضاً ؟ »

«أمي ؟ ؛ ما هذا الذي تقول ؟ إنما خالتي،أنا ومديحة لسنا بناهما ٠٠٠٠»

« أية قصة هندية متشعبة لا رأس لها ولا ذنب هذه؟»

« لا هندية ولا صينية ٠٠ ربما أخبرتكَ مديحة أو غيرها ببعض الأكاذيب »

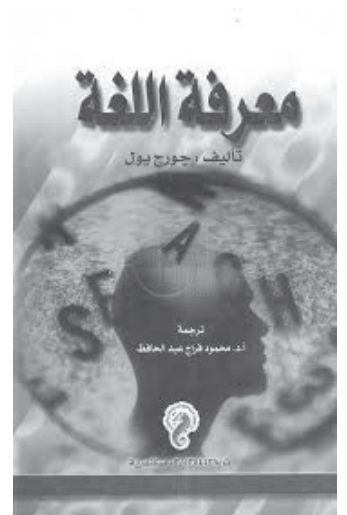
بعض الأكاذيب ؟ وماذا عن الآخرين؟ ماذا عن السحر الذي يجعل كل ما حولها مضطرباً؟ »

« كانت بارعة في الغواية ٠٠ أنت تراني أشبهها تماماً ،ومع ذلك كان الشبان في فترة مراهقتنا يميّزونها» « هذا ما يحيرني ، لا أستطيع أن أميز» (٤٠).

وقد يحتاج إلى أن يستدرك على كلام سابق أو يضرب عنه فيستخدم «لكن» أو «بل» ويتوضح ذلك من الآتي: ((اختفت نهي شهراً آخر ، وذات ليلة اتصلت بي ، وبدات تحكي عن ابنة لها أخذها والدها إلى مصر ومن هناك إلى أستراليا ٠٠ قلت لها : « لم تخبريني أنك كنت متزوجة » « وهل لهذا أهمية؟ » « على الأقل كان يجب أن أعرف ، ثم أين كنت طوال الشهر الفائت ، ولم تتصلي؟» حتى قدمت ذات ظهيرة ممطرة بصحبة تلك المرأة ٠٠ قلت ما اسمها ؟ نرmin ٠٠ دفعت صاحبتهما الحساب « بل عشيقتهما» (٤١).

وقد يعن له أن يضيف إلى ما قاله شيئاً آخر فيقول مثلاً «فضلاً عن ذلك» وقد يعتمد إلى تضعيف رأي فيذكره بصيغة التعريض «قيل» ويتبيّن ذلك من النص: ((٠٠ كنت أخشى أن تكوني أنت أيضاً أكذوبة مختلقة من أكاذيبها ، لكن حمداً لله أنت حقيقية وحللت لي مشكلة عويصة « أي اسم أعطته للشاعر ٠٠ ماذا قالت له عن اسمها؟»

« آه زينب ٠٠ قالت له أن اسمها زينب العطية» ، كانت بارعة في اختيار أسماء زائفة ٠٠ كل شيء يبدو زائفاً لي كأن القدر يضحك عليّ من خلالها . قالت : « هي الآن ميتة دفنتها بنفسك وهذه هي الحقيقة الوحيدة » ، « من يعلم ، إن كانت هي من دفنتها» « كانك تتهمني بالكذب» (٤٢)، وقد يريد أن يرتب





أمرأ على آخر فيقول « من ثم » ٠٠٠ الخ وهذه كلها إشارات خطابية خالصة (٤٣)، كما جاء في النص : ((فقلت «تفضلاً» فدخلا وجلسا على الأريكة ٠٠ لثانية تهيأ لي أن كلاً منهما سيستل مسدساً من حقيبته ويطلق النار ٠٠ يردنياني ويهربان ٠٠ لا ، كان يمكنهما أن ينفذا مثل هذه المهمة مع فتحي الباب ، ثم أن ملاحظهما لا تشي بكونهما قاتلين محترفين))(٤٤)

وقد تُستعار إشارات الزمان أو المكان لتستخدم إشارات للخطاب كما يقال: « الاسبوع الماضي أو الراي السابق» ويقال : هذا النص للإشارة إلى نص قريب أو تلك القصة إشارة إلى قصة بُعد بها القول(٤٥) والنص الآتي ينم عن ذلك: ((أذكر أنها حكّت لي عنه مرة أو مرتين ٠٠ كان ذلك في بدء علاقتنا ، لما راحت تفرك عينها بمنديل وريقي ، ٠٠٠ أفكر الآن في أن رواء لم تكن ربما تشعر بألم الحكمة في عينها ، وإنما أرادت أن تحرب لي رسالة من نوع ما لم أستطع يومها قراءة فحواها ؟ ولا أظن أنها أرادت ببساطة استشارة غيرتي ليس إلا ٠٠ فوجئت حين اقترحت عليها أن نذهب إليه معاً ٠٠ قالت : « لا ، لا ، معي وصفة دوائه وساشرتي ماكتب لي فيها))(٤٦)

ونلاحظ أن الإشارات الخطابية مجال واسع يجمع بين الإشارات الزمانية والمكانية وقد بينا ذلك في النص المذكور آنفاً ، فيستعمل بذلك عبارات ملائمة تفي بالغرض المقصود ، وتشمل الإشارات الاجتماعية عنصراً مهماً في حياتنا اليومية في توطيد علاقتنا الاجتماعية ، فنحن نستعملها يومياً أثناء تواصلنا مع الآخر بحسب مكانة المخاطب ونوع العلاقة الاجتماعية التي تربطنا والنص الآتي يوضح هذه العلاقة : ((كلما رأني حسام المطيرجي تحدث لي عن طيوره ٠٠ هو شاب في منتصف العقد الثالث من العمر سعى للتعرف عليّ بعدما لوحث له وأنا أقف عند النافذة المفتوحة أراقب حركة الشارع ٠٠٠ وصار يوقفني مرة في الاسبوع ليسترسل بالحديث عن ٠٠٠ عائلته ، وعمما يجري في المنطقة))(٤٧)

ثانياً : الافتراض المسبق

وهو من أبرز المفاهيم التي تقوم عليها التداولية نرجع من خلاله إلى مفهوم آخر يتعالق مع هذا المفهوم ، بل إن الافتراض المسبق جزء من هذا المفهوم الذي يسمى « بمتضمنات القول» أو « الإضماترات التداولية » ، ومفادها انطلاق المتخاطبين من معطيات معرفية قاعدية لتحقيق الفهم(٤٨) وهو أحد المفاهيم التداولية الإجرائية التي يجب الوقوف عندها لتحليل وفهم الآليات المستعملة في العملية التواصلية : ففي أحيان كثيرة لا يعني ذلك الجانب التصريحي ، بل يعني حمل المتلقي على التفكير في أمور ثم التلميح اليها بأساليب ضمنية تعتمد على المقام ، إذ به تكون إدائية أو لا تكون أمّا الإدائيات الصريحة فانها تعلن عن نفسها في كل سياق





تقال فيه)) (٤٩)، ويرى التداوليون أن الافتراضات المسبقة ذات أهمية في عملية التواصل والإبلاغ ، فإن كان الافتراض المسبق أو كانت الخلفية التواصلية غير مشتركة كما ورد في النص الآتي: ((اندفع خمسة من جنود المارينز شاهرين في وجوهنا وشرعوا حالاً يفتشون كل زاوية في الشقة وسال «ما اختصاصك ؟ »)) «الاقتصاد السياسي» «» في أي حزب انت ؟» «أنا مستقل . . . أنا وصديقي مستقلان)) (٥٠)، كما نلاحظ أن الافتراض المسبق غير مشترك ولذا كانت الخلفية التواصلية غير مشتركة .
الأقوال المضمره

وهي ما يقع ضمن متضمنات القول ، وهي جملة من المعلومات الخطابية غير الظاهرة على السطح « البنية السطحية » البنية المرئية (٥١) الابداع والتأويل السياقي للحديث (٥٢) ، والتي تسمى البنية العميقة « التفسير الدلالي للجملة » (٥٣) ، لأن التفكير في الخطاب الروائي يستحيل دون التفكير باللغة ، والكشف عن العلاقة بين اللسانيات والأدب ، لأنها الجنس الأدبي القادر على استيعاب الخطاب الذي يلتقط مشاكل الذات والواقع ، فالنصوص الروائية بالنسبة لعلماء اللغة هي أشكال لغوية تشكلت وفق قواعد محددة ، ولا يمكن تفسير هذه النصوص تفسيراً دقيقاً إلا من خلال الوحدة الكلية للنص ، فالجملة النحوية تربط الصوت بغيره من الأصوات بالمعنى لأن النحو يمثل الحصول اللساني الذي تراكم في ذهن المتكلم باللغة ، والبنية السطحية في رواية (ظلال الجسد وشفاف الرغبة) تتميز بعدة خواص مهمة أهمها الوصف والفعل فالنص الروائي يمكن التفكير فيه على أنه تتابع من العبارات والجملة التي توجه انتباه القارئ عبر القراءة أن يستعيد المعنى من البنية السطحية ضمن تتابع منظم أو فوضوي ندرك من خلاله كيف أن اللغة تستطيع أن تنشئ نفسها موضوعاً مترابطاً أكثر من كونها سلسلة عشوائية من الجمل (٥٤) لنلاحظ هذا النص من الرواية : ((ما سأخبرك به قد يصطدمك ، لكني أرب أن أعزني نفسي الآن أمامك . . تعلقت بما لا لأنها تشدني إلى الحياة بل لأنها تدكرني بالعدم، بالفناء ، بالموت . . في جمالها شيء يحملني على اليأس . . مرآها ، ذكراها ، وجودها ، حضورها يبهجني دقائق أو نصف ساعة ثم يتركني كئيباً ومموراً . . تماماً كمتعاطي المخدرات . . هل جرتبها . . حسناً لا تفعل .)) (٥٥)، في هذا النص نجد أن الوسائل اللسانية تساعد اللغوي من الوصول إلى الجمل المتقاربة وغير المتقاربة لتحديد حيوية التتابع الإخباري .

وقد تظهر الجمل الشيء الجديد من المعلومات مقابل المعروف مسبقاً والنص الذي نورده من الرواية يبين الطريقة التي يتمحور فيها نظام العبارات في البنية السطحية للمعلومات المعطاة في أجزاء منها البارز والآخر أقل بروزاً حتى تصبح العبارات عادية مركزة انتباه القارئ عن مشاعر «علاء» وأفعاله حيث نجح النظم من





ابراز قوة مشاعر الخيبة والتهيب الذي يحسه نلاحظ ذلك من خلال ما يعكسه الإحباط في يديّة النص في مقابله عبارة استسلام واستكانة يسكن روحه يقول: ((مالذي أريده منها؟ ماهو الشيء الذي أبعيه من هذه المرأة التي أضاعت بوصلة حياتي، وسلمتني للتيه؟ ماتصوري لشكل ومستقبل العلاقة بيننا؟ وإلى أي مدى أرغب بالمضي معها؟ أيضاً، أخوض لعبتها معي بقصد التسلية؟ لماذا لا أجعل من اللعبة هذه مصدر تسلية لي أنا الآخر؟ كيف تراها تفكر؟ ما رأيها هي بهذا كله؟ ثم من قال إنها تكثر أصلاً؟ من يقول إن ما يشغلي بهذه القوة يشغلها بأي قدر؟ ... صوت انفجار في مكان ليس بعيد، ليس قريباً أيضاً ... أهو صوت انفجار في رأسي؟ يحتوي فراغ مريع ... أشعر بالضيق (٥٦) تكشف هذه العبارات المسككة بالأوضاع النظامية عن النوى الدلالية الرئيسة ثم يأتي بعدها تتابع مباشر مشيرة بوضوح إلى التشوق إلى المعنى الرئيس لأكثر من عبارة اتباعية، ومن عناصر البنية السطحية الحمل المختصرة والقواعد الدلالية التي تتلائم بوضوح وبنية المضمون نلاحظ ذلك من النص الآتي: ((كيف لي أن أعينكما وأنا لا أمتلك أية معلومات ذات فائدة ...))

«نفترض أنك تمتلك معلومات لا تعرف أي شيء عن مدى فائدتها لنا».

«مثل ماذا».

«مثلاً، لا ندري إن كان هناك رابع وخامس وسابع ...» «رابع وسابع ماذا؟».

«دكتور أنت ذكي فلا تستهبلنا، رابعكما وخامسكما وسابعكما وعاشركما، أنت وبهجت ونامق عبد الرسول . لسنا ندري» (٥٧) نلاحظ من هذا النص أن الحكيم يمكن أن يختصر إلى خلاصة موجزة في جملة واحدة، فالجمل والحكي يتساويان في كونهما إنشاءات إنسانية للواقع (٥٨) فالقوة الإنجازية غير المباشرة لا يتوصل إليها إلا عبر عمليات ذهنية استدلالية تتفاوت من حيث البساطة والتعقيد، فالقوة الإنجازية المباشرة تؤخذ مباشرة من تركيب العبارة نفسها، ومن هنا لم تعن النظريات الشكلية إلا بالقوة الإنجازية المباشرة والحرفية وليست بأمور غيبية؛ لأنها متضمنة في الأقوال المصريح بها، ويلتجى المخاطب إلى عدم التصريح لاصطدامه بعوامل تستمد مشروعيتها من المجتمع بتقاليده وأعرافه وعاداته والنص الروائي يفصح عن ذلك: ((العفو، لم أقصد، لكن الذهاب مع امرأة إلى خارج البلاد لا يعد بحسب تقاليدنا أمراً بريئاً)) «ومن يحفل بالتقاليد في هذا الزمن القبيح» «انت لا تفهمين ... نحن جزء من مجتمع ... ثم أنا حاج» (٥٩)، ولربما من الدين والسياسة، فالمتكلم العربي لا يصرح مثلاً برغباته بل يكتفي بالتلميح خوفاً من اختراق العادات والتقاليد (٦٠)، ويترجم ذلك مقطع من الرواية: ((فما الذي أعجبك في؟)) . لم أقل لها، لم أستطع وحف ريتي، انحبس الكلام في حنجرتي، كنت مرتبكاً، لا أعرف ماذا أقول، ولم أعلمها إلا بعد شهر أو هو شهر ونصف)) (٦١)





ومن سليات توظيف متضمنات القول سوء التفاهم بين المخاطب والمتكلم بحيث يخطئ المخاطب ادراك نية المتكلم الذي يتجه للتأثير على الغير بالتحايل عليه ؛ وتوجيه أفكاره ومحاصرته كلامياً، ويظهر من خلال ذلك أن المتكلم مسيطرٌ على ذهن المخاطب ومن النص الآتي يتبين قولنا : ((ضغطت على الزر الأخضر وصحت :

« رواء لا تلعي هذه اللعبة السخيفة » . تناهى لي صوت بعيد خافت ومتحشرج لست متأكداً بأي شكل من أنه صوتها أو صوت أبة امرأة أخرى .

« مالك ، لماذا تصيح؟ » .

« رواء أهى أنت ؟ » .

« أنت لست طبيعياً ، مالك ، لماذا أنت عصبي هكذا ؟ » .

« رواء ، لماذا اختفيت ؟ » .

« اختفيت ، ما هذا الذي تقول . . . تركتك قبل أسبوع . . . ألم تنفق ؟ مالذي جرى لعقلك ؟ » .
« أسبوع ؟ مضى ثلاثة أسابيع يارواء » .

« يبدو أن إحساسك بالزمن مفقود » ، أطلقت ضحكة لا تشبه ضحكة رواء العطار .

« من انت ؟ هذه ليست ضحكة . . . »

« حبيبي ، مالك ، أنا أسفة ، كان يجب أن أخبرك بأي مريضة » .

« مريضة ؟ ؛ ياالله ، أي مرض ؟ أي مرض ؟ » .

« يجب أن نلتقي » .

« أي مرض ؟ » .

« لا تصرخ في أذني هكذا سنلتقي غذا ، تصيح على خير »

« رواء ، رواء . . . قطعت الخط (٦٢) »

ثالثاً : الاستلزام الحوارى

وهو ايضاح الاختلاف بين ما يقال أو يُعنى ، وهو ما تعنيه الكلمات ظاهرياً ، وغالباً ما يمكن شرحه وفق شروط الحقيقة ، أمّا ما يُعنى فهو التأثير الذي يحاول المتكلم متعمداً إخفاءه على المستمع أو المخاطب (٦٣) ، أي إقامة صلة بين ما يحمله القول من معنى صريح ، وما يحمله من معنى متضمن ، وبهذا يحتاج الاستلزام الحوارى التزام مبدأ الكم : أي أن تجعل مشاركتك في الحديث بالقدر المطلوب ، أي يتضمن المعلومة الضرورية





دون زيادة عن المعرفة المطلوبة وقد ورد هذا النوع من الاستلزام الحوارى من حيث الكم ((«الله الله ، ها أنك بدأت تكشف أوراقك»
«أوراقى مكشوفة ، فقط انظرن في عيني» (٦٤))

أما من حيث الكيف والأسلوب فيتضح ذلك من النص الروائى الآتى: ((لست أمرح . . . وهناك التقيت بنرمين . . .
نرمين ، اي نرمين ؟» .

« أظني حدثتكَ عنها ، التقيتها هناك » .

«آه . . . الآن فهمت » . « لن أذهب . . . لا أريد الذهاب إلى هناك » . « لماذا » ، « لان هناك سرّاً آخر لم أخبرك عنه » ، «
سرّ ، يا ستار» « لا . . . ربما تغريد هي نفسها رواء العطار » ، « ربما » ، « أو لعلها ابنة أختها» « أحشى
أنك متورط في قضية كبيرة ولا تعرف » ، « بل أنا متورط في قضية كبيرة وأعرف » (٦٥)

وهنا يتوضح مبدأ الاستلزام من حيث الكيف فقد جعل مساهمته ذات صلة بالموضوع ، ثم استطاع البرهنة عليه ، ثم كان اسلوبه
واضحاً تجنّب فيه الإبهام والتعقيد ، فالظاهر أنّ مبادئ التعاون متحققة كلها في المحاور القصيرة ، لقد أجاب الروائى بطريقة واضحة
، وكان صادقاً في مبدأ «الكم» باستخدامه القدر المطلوب من الكلمات دون زيادة ، وأجاب إجابة ذات صلة وثيقة بسؤال المتكلم
؛ ولذلك لم يتولد عن قوله أي استلزام ؛ لأنّه قال ما يقصده .

الخاتمة :

- ١- ساوى البحث بين الخطاب والنص من جهة توصيف الخطاب بصفته ك (مدونة).
- ٢- رصد الإشارات ذات البعد التداولي ، التي لا تقل أهمية عمّا توصل إليه الباحثون المعاصرون في هذا المجال ، ويمكن أن نجد لها
صلة وثيقة بما توصلت اليه الدراسات المعاصرة في سياق البحث التداولي .
- ٣- إنّ المنهج التداولي في دراسة اللغة يمثل مصدراً ثراً يمكن أن يعنى البحث اللغوي في منح متعددة .
- ٤- مثل الخطاب فضاء واسعاً ، رقد البحث اللساني بأفاق للدراسة ، تعدت حدود الجملة .
- ٥- استعمل الراوية في مدونته متضمنات القول ، والأقوال المضمرة كوسيلة تواصلية للوصول إلى غايته من المدونة في وصف حالة
الفوضى والانفلات الاجتماعى والسياسى والأمنى ، وتصفية الكفاءات العلمية والأدبية في فترة ٢٠٠٦ ومازالت مستمرة .



هوامش البحث ومصادره :

- ١- في اللسانيات التداولية محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم -خليفة بو جادي - بيت الحكمة - الجزائر - ط١ - ٢٠٠٩م / ٦٥ .
- ٢- ينظر التداولية عند العلماء العرب - مسعود صحراوي - دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - ط١ / ٢٠٠٥م / ٢٢-٢٣
- ٣- التداولية وتنوع مرجعيات الخطاب ، حدود التواصل بين اللسانيات الخطاب والثقافة - عبد الفتاح يونس - مصر - / ٦٧٦
- ٤- ينظر المرجعية اللغوية في النظرة التداولية - عبد الحليم بن عيسى / ١٠
- ٥- التداولية عند العلماء العرب / ٥
- ٦- ينظر آفاق جديدة في البحث المعاصر - محمود أحمد نخلة - دار المعرفة الجامعية - مصر ٢٠١٢م / ١٢
- ٧- رواية ظلال الجسد وضاف الرغبة - سعد محمد رحيم - المؤسسة العامة للحي الثقافي «كتارا» ، قطر ، ط١ ، ٢٠١٧م / ١٢
- ٨- نفسها / ١٤
- ٩- نفسها / ١٥
- ١٠- نفسها / ٢١٣
- ١١- نفسها / ١٣
- ١٢- نفسها / ١٢
- ١٣- آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر / ١٧
- ١٤- ينظر المصدر نفسه / ١٨
- ١٥- الرواية / ١٢
- ١٦- نفسها / ٢٥٤
- ١٧- نفسها / ٢٦
- ١٨- نفسها / ٢٨
- ١٩- نفسها / ٢٩
- ٢٠- نفسها / ٢٠
- ٢١- نفسها / ٢٢
- ٢٢- نفسها / ٢٥



- ٢٣- ينظر استراتيجيات الخطاب مقارنة لغوية تداولية - عبد الهادي ظافر الشهري- دار الكتاب الجديدة المتحدة - بنغازي - ليبيا - ط١ - ٢٠٠٤م / ٨٣-٨٤
- ٢٤- الرواية/ ١٣
- ٢٥- آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر / ١٦
- ٢٦- الرواية / ١٥
- ٢٧- ينظر آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر / ٢٠
- ٢٨- الرواية/ ٢٨
- ٢٩- نفسها/ ٢٤٤
- ٣٠- ينظر آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر / ٢٤٢
- ٣١- الرواية/ ٢٣
- ٣٢- نفسها/ ١٥٤
- ٣٣- ينظر معرفة اللغة ترجمة محمود فراج عبد الحافظ - دار الوفاء الإسكندرية - ط١ - ٢٠٠٥م / ١٣٧
- ٣٤- ينظر آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر / ٢٥
- ٣٥- الرواية / ٦
- ٣٦- نفسها/ ١٦٩ ، ينظر علم اللغة الاجتماعي عند العرب - الجامعة المستنصرية - بغداد - ط١ - ١٩٨٨م / ١٩١
- ٣٧- نفسها / ١٥٥
- ٣٨- نفسها / ١٥٧
- ٣٩- مقدمة الرواية
- ٤٠- الرواية/ ٢٦١
- ٤١- نفسها/ ٢١٢
- ٤٢- نفسها / ٢٦٢-٢٦٣
- ٤٣- ينظر : آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر / ٢٦
- ٤٤- الرواية/ ٢٤٩
- ٤٥- ينظر آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر / ٢٤
- ٤٦- الرواية / ٢٨٥-٢٨٦



- ٤٧- نفسها/٢٤-٢٥
- ٤٨- ينظر اللسانيات العامة اتجاهاتها وقضاياها الراهنة - نعمان بوقرة - عالم الكتاب الحديث - ط ١ - ٢٠٠٩م - ١٩٥/
- ٤٩- ينظر آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر /٦٦-٦٧
- ٥٠- الرواية /١٨٠-١٨١
- ٥١- اللسانيات واللغة العربية-عبد القادر الفاسي الفهري - عويدات للنشر والطباعة-١٩٨٦م /٦٨
- ٥٢- ينظر اللسانيات العامة واتجاهاتها وقضاياها الراهنة /١٩٦
- ٥٣- ينظر اللسانيات واللغة العربية /٢٧٨
- ٥٤- ينظر اللسانيات والرواية- فاوولر روجر ترجمة أحمد صبرة - مؤسسة حورس الدولية - الإسكندرية -مصر - ٢٠٠٩م/٨٢
- ٥٥- الرواية /٢٨٠
- ٥٦- نفسها/٤٢
- ٥٧- نفسها /٢٤٩
- ٥٨- ينظر اللسانيات والرواية /٥٠
- ٥٩- الرواية/٢٠٤
- ٦٠- لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب - ذهبية همو الحاج - دار الأمل للطباعة والنشر - الجزائر - ٢٠٠٥م/١٢٢-١٢٣
- ٦١- الرواية/٧٣
- ٦٢- نفسها /٤٥-٤٦، و٢٠٣-٢٠٤
- ٦٣- ينظر المعنى في السياق - جيفري ليتش وجيني توماس /www.pdfactory.com/
- ٦٤- الرواية ١١٣
- ٦٥- نفسها/٣٠٨-٣٠٩

ليته البحر عندي العشيّة

خليل المعاضيدي

قارتان بلا موعد، تهبطان العشيّة، مملكتي
والفراش العميق، بلا موعد
أو بلا جزر للقوارب،
يأتي النعاس المبجل، تأتي القوارب مصطفة
موجة، موجة
آه.. للاصطفاف الجميل
يوازي نتوءات سواحي، وحدودي المهمشة
تأتي القوارب،
عبر التضاريس، تخترق الجسد
المغلق في كآبته
وتفك شبائكه للرياح
موجة ، موجة،



اجمع البحر والريح، ألهو بكل الوسائد،

امسح مخاوفها

وابلل أحلامها بالطفولة..

مرة،

تنحني عند فراشي مملكة المياه،

أحاسبها

وأروض فيها جنوني،

لهذا تجيءُ العصافير قربي

تحاكم كل الطيور العصية

مرة، اجلب البحر فوق موائد ليلٍ

أسوي سواحله ملجأً للقصائد أو

أنتحي جانباً بالتماسيح،

علّ التماسيح تستدرج الريح أو

علّني امسك الريح بالحرير

يا بحر، ها أنت قرب القصيدة،

يا بحر، فلتغتسل، كل دفاتري

صرفة ... ذات أيعاع فاص ...
 هيمنه
 بين نلتنا باليا هو العشب ك يا أنت
 يا وجهك الليلي في الحياه بهن ب
 دمع الحقة التي ردت عن الحزن يا سحر النوم
 واليقين في الحزن يا سحر النوم
 أي مدار الليل التي رخت الحياه الغريبة
 شمر في الأتية طعم النبين ك دمع الواجد
 يا أنت مستغفرا في ذلك الحاله
 لا تحبني له ولا تحبني له في ذلك طريق
 هاهنا في ذلك الحاله
 يا أنت مستغفرا في ذلك الحاله
 هاهنا
 ولا تحبني له ولا تحبني له في ذلك الحاله
 سرتا تغبر جرح نبي
 توهمت ان البنوة سيرة تملن لوقت ك شهر بين احبارها
 وحشة الموت
 تأتي كأن الحجار فراسس لا شأنا
 والحياة القديمة تتسبب في القلب
 كأن سماء سمريرا يغادره الجرد
 حترتا بالوجه الشائبة ...
 الان قوني ك درائمت العشب طعم اشراك يوح ناسن وجهي
 وبين الحياه ك درائمت العشب نفس الفعيعين ك د لوقت
 سيرة تتفاحم من اصنيرها
 العصافير

بالقوارب أو

بالعواصف، أو

بالتماسيح، مجنونة، كالقصيد

مرة، تصطفني الطبيعة باراً

تفتش بين موائده عن أيني القديم

وعن نادل

يتقن الشعر

يوزع بين الموائد ذاك النعاس المسيج بالليل

والأمنيات الكسولة

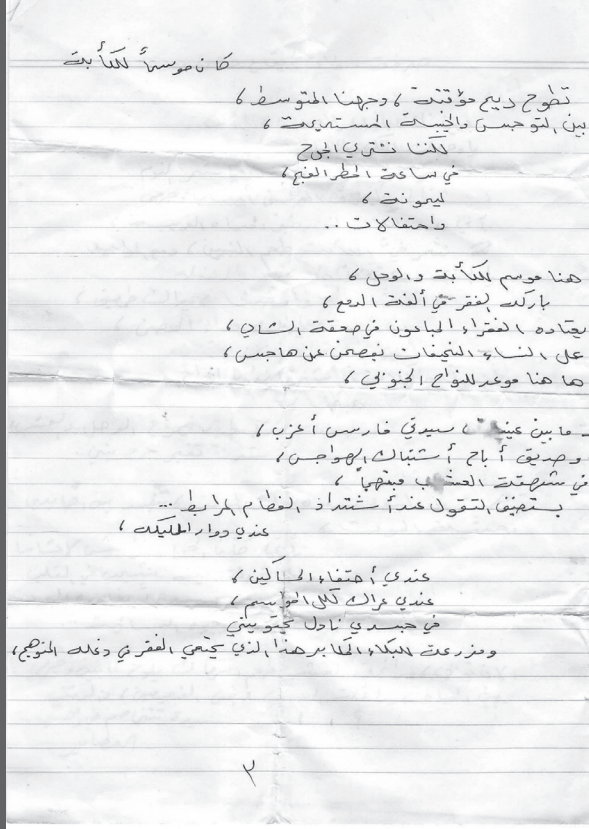
من يفتح البار هذي العشية يلقي العصافير

مذبوحة للزبائن،

ليته البحر عندي العشيّة،

لأستدرج الخمر نحو السواحل..

صرخة ذات إيقاع خاص



هبطنا، نيين نلتف بالماء والعشب، يا أنت

يا وجهك الملكي وراء المياه يهرب

دمع النبوة في وحشة الحزن يا شجر النوم.

ويلحرق العشق أعشاب وجهي

اني مدار البكاء النبي وخبز المياه الغربية،

تثمر في الكآبة طعم النيين،

دمع المواعيد،

يا أنت مشتعلا

واعتصمنا، يداك طريق، يداك حوار الحصى،

والمياه تكاشف شرقا زوايا الجراح،

هبطنا، ولا خدر يمزج الوحل والعشب شرقا

تفجر جرح نبي

توهمت ان النبوة سيدة تعلن الوقت، تنهد

بين اصابعها وحشة الموت، تأتي

الحجار فراشا لأعشابنا، والحياة القديمة تشجب في القلب.

كان الشتاء سريراً يغادره البرد محترقا بالوجوه النسائية،

الآن ثوبي، ورائحة العشب طعم انتهاك

يلوح ما بين وجهي وبين المياه، ورائحة العشب

نبض القميصين، والوقت سيدة تتخاصم في راحتها

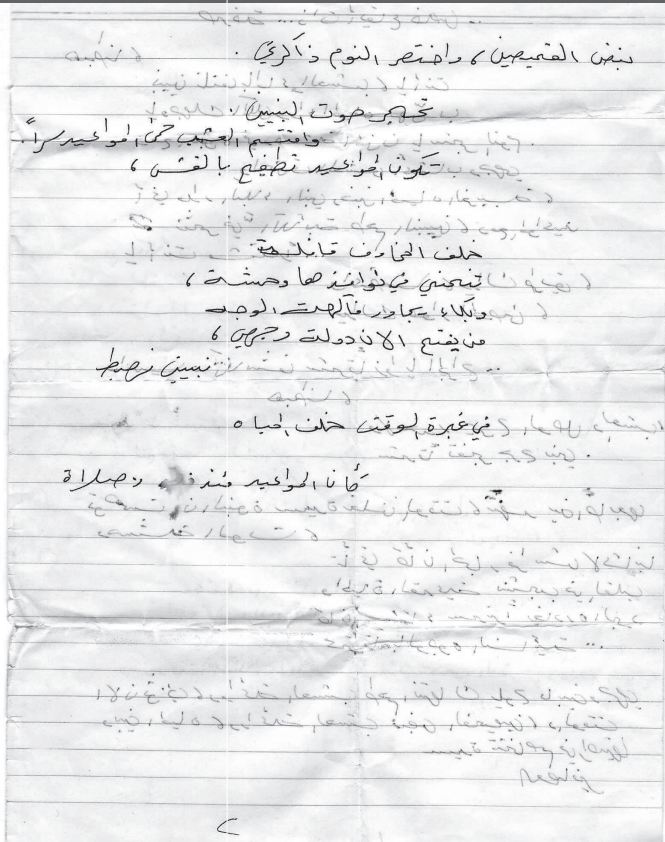
العصافير، نبض القميصين، واختصر النوم ذاكرتي

تحجز صوت النبين

واقتمس العشب حمى المواعيد،

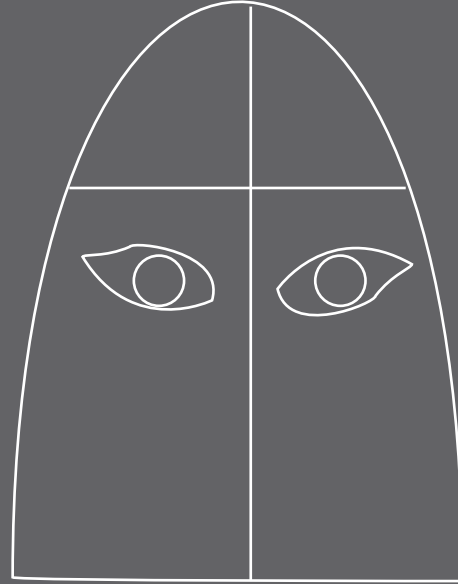
سرا، تكون المواعيد تطفح بالقش،

خلف المخاوف قافلة،



إيماءات واضحة

تنحني في نوافذها وحشة،
وبكاء يجاور فاكهة الوجه،
من يفتح الآن دولة وجهي،
نبيين، نهبط..
في غيرة الوقت خلف المياه
كأن المواعيد مئذنة وصلاة .



ظنون

في الطريق إلى الحب
أوقفني الجنار
وبعض من العوسج الفظ
أعطيتهم لحظة من جبيني
ثم نمت على طلاقة
في الظنون

في الطريق إلى الحرب
دوخي الجبناء الكثيرون
دارت بقربي المعارك
ثم انطفات
طلاقة في الظنون

في الطريق إلى الوجد
علمني المستريبيون*
أن أقتل الكلمات
المضيئة في القلب
ولكن
أذ تنام الحقيقة
أوقظها في بساتين قلبي
وأغفو على طلاقة
في الظنون

في الليالي البائلة بالخمير ،
نشرب الروح في متخم
للظنون



حيث لا ضجة،

حيث لا ريح

فيها

* في جلسة قرأها الشاعر: (علمني
المكتبيون).

واحرق عاطفتي

في طاسة

من نبيذ مدمى

يا لهذا الجنون

هل نسوي مآهاتنا

معبرا للفضيلة

أو ننتمي للحشائش

اذ تستقيل

يا لهذا العذاب الطويل

فمتى نستريح

متى نستريح

من سماواتنا

التبعثر على أرصفة المنفى

شعر وترجمة - عن الكردية - نوات حسن أمين

((بلا أمل ..))

و بقلبي الذي يخفق كوردة صغيرة

ساودع أشياءي الحزينة في ليلة ما..))

من قصيدة المسافر ل محمد الماغوط





تماماً، كأنك تتصدى لجيش من ((الجراد))
بحاجز من..أوراق الشجر..
أو تلبخ (١) وجه المصيرِ
بقبضةٍ من الماء

سلمت نفسك لأقدار حربٍ ما
كنت تنوي أن تدافع بسيفٍ من الدخانِ
عن الشوارع التي كانت، ذات يومٍ،..
مفروشة لنزهاتك!..
كنت تنوي إنقاذ أشجار عطشى،
كانت ذات يومٍ « مهقّة » لأنفاسك!..
آه أيها التعيس.. كم كنت أحمقاً

كنت تحمل أوزار حرب خطط لها أن تكون خاسرة مسبقاً
كنت قارئاً أليفاً
لقتنك التأريخ ببعاءٍ ما



كان أطرشاً.. أطرشاً
 كنت ساذجاً, لم تعرف بأن (تأريخنا دخان)
 ولذلك تتلاشى نتائج حروبنا بالأعاصير
 لأي شيء تتصدى؟!
 فنزيف هذا الجرح مستمر, منذ أمدٍ طويلٍ
 في الهجوم على ضفاف الحب
 منذ امدٍ طويلٍ أُحيلت كتابة تواريخ المحبة.
 الى غريان الضفة الأخرى
 آه أيها التعيس, كم كنت أحمقاً..!
 لم تسترق السمع لحكمة الحمامة التي
 ردت تحية الأصدقاء ساعة الوداع
 ورفعت قبعتها للريح, ثم قالت:
 ((كلنا بالرحيل محكومون))
 نظرت الى الحدود المسيّجة بالأشواك وقالت:
 (أوطاننا جميعا كائنة في المنفى)

**

**

**



لقد نصر ديوان الشك جدران قصيدي
وأنت, ها أنت, تتسلق قامة الشعر حديثاً
بميزاب من الأمل
لقد سكبتني (نظفتان) على طبق من الحشرات,
ووهبت لجسدي حياةً ملؤها العبث
وأنت, أو منك, أنت
تتصدى بحاجز من [أوراق الشجر] حديثاً
لقدوم خفافيش الليل
ترش سيماء عارهم بكتلة من الطين(٢)!
ألم تسترق السمع, أنت الضائع, لحكمة الحمامة التي
رمت قبعتها, ساعة الفراق, الى السماء,
والتفتُ اليها إلتفاتة أخيرة, وقالت:
(كلنا مسحوقون بأيدي الوطن)

**

**

**

لم أعد قادراً بعدُ على إستضافة الفراشات
لم أعد قادراً بعدُ على ترتيب موائد العشق

هذه بلاد الأف تسمطون
واحدة بلان الأف تسمطون
هذه بلاد الأف تسمطون
واحدة بلان الأف تسمطون
هذه بلاد الأف تسمطون
واحدة بلان الأف تسمطون
هذه بلاد الأف تسمطون
واحدة بلان الأف تسمطون
هذه بلاد الأف تسمطون
واحدة بلان الأف تسمطون

هذه بلاد الأف تسمطون
واحدة بلان الأف تسمطون
هذه بلاد الأف تسمطون
واحدة بلان الأف تسمطون
هذه بلاد الأف تسمطون
واحدة بلان الأف تسمطون
هذه بلاد الأف تسمطون
واحدة بلان الأف تسمطون
هذه بلاد الأف تسمطون
واحدة بلان الأف تسمطون



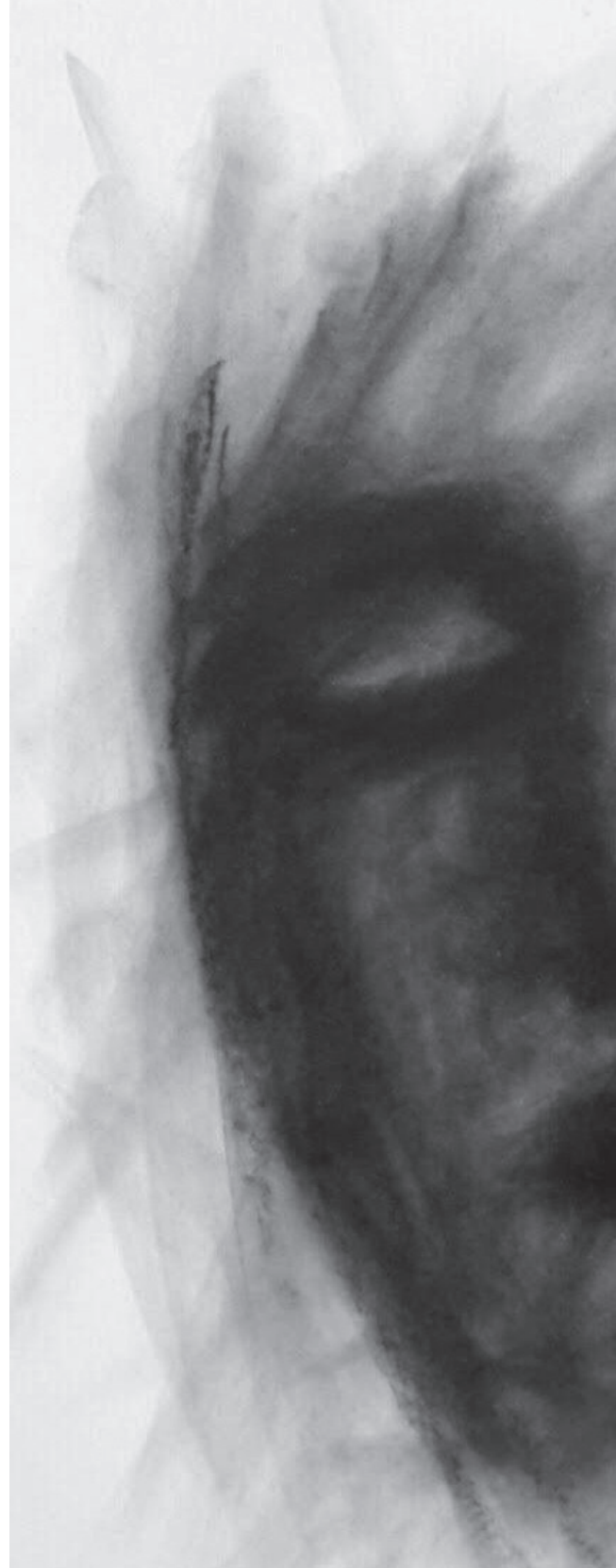
لقد نخر ديوان الشك أعماقي
وبدأت العصافير الوقحة بأخذ حبات عباد شمس عُمرِي
حبةً.. حبةً
وفي الضفة الأخرى
سخر قراصنةً الوطن ضاحكين.
من كبوة حصان قصيدتي
القراصنةُ الأحبة, أولئك
علموا الغزلان فن الفرار من طفولتي
وأنا, آهٍ مني, أنا..
سكبتُ دموع عيني قطرة قطرة أمام قدمي

«القبج» التي باعت لي حرمان الأشجار من الدلال
وأبتنت لنفسها عشاً
في عربة من عربات البلدان الباردة
وأنت .. ها أنت تأتي حديثاً
لتمنح أحاديدي ضفتي شيئاً من السلوى



لتراعي أسماك أعماقي المستيقظة رجلاً
لقد جئت متأخراً
متأخراً لحقت بمراسيم تشيع النوارس
متأخراً حركت بيدق الشطرنج لهذه الحياة
فأنا.. منذ أمد.. تحولت الى طيرٍ هلعٍ
تحولت الى موجة معترلة
فأنا منذ زمنٍ أحدق في مشاهد رمي الزهور
ونواح الليل
واجتثاث ضفائر الشعر شعرةً شعرةً
لقد وصلت متأخراً جداً
فها أنت تنوي لتوك فقط
أن تتصدى لأمواج جيوش الجراد
بحاجز من أوراق الشجر
أو تلبخ وجه المصير
بقبضة من الماء!

** ** *





لقد غدوت أجمل وطن على كتفي ..
 غدوت محكوماً بالرحيل مثل موسم السنين .
 سوف تبعثر قصائدي بعد الآن على أرضفة المنفى
 أبكي مقهقهاً
 وأسكب دموع الأنفجار ضحكاً
 أهرب من قسوة غربة الوطن
 وأبحث عن حبٍ لوطن.

ملاحظة :

إستخدم الشاعر عبارة [رذانة سةر شؤسته كانى مةنفا] عنواناً للقصيدة، والترجمة الدقيقة لها هي: [الأنسكاب على أرضفة المنفى] لكنني وجدت العبارة التي أحترتها، اي (التبعثر على أرضفة المنفى) أنسب لنقل الأيحاء المطلوب.
 - لبيخ: كلمة عراقية تعني طلاء الجدار ب(الخص) أو(الأسمنت).



ترجمان

المصعد وقصائد أخرى

المصعد

في قمرة المصعد يهطلُ الثلجُ !

صدغي ينبضُ

تأتي رائحةُ عطرِ جَسَدٍ محمومٍ

تدورُ في حفرةِ أنفي

المرأةُ بسيقانِ قوية

تأتي، تقفُ، ثم تنزل

تضربُ بمدقةٍ على ركبتيَّ

شعر: - علي رضا جهانشاهي*
ترجمة عن الفارسية: مريم العطار



أنا رأيتُ قاتلي
في الحياةِ يكفي أن يرتخي «برغي» لقيطٍ واحدٍ
يكفي أن تشرّد للحظات
حتى تهيمنَ عليك ذراتُ عِطرٍ
و الموسمُ كان موسمَ التملل
آه أيتها الحبيبة، أيتها الخائنة
الثلج يهطل، الثلج
رائحةُ جسدٍ محمومٍ تأتي
تدورُ في ممراتِ الجمجمة
الكلبُ يبدأ بالنباح
يسعُرُ، يسعُرُ
يضعُ يديه على فقراتِ عنقك
يشمُّك،
و يبدأُ بحياكةِ كراتِ خيالاته
يأخذُ بأسنانه كبدك

أنا مسعورٌ، مسعورٌ
في حدقةِ عيوني عروقٌ تحمُرُ
كلبٌ يُخرج من جلدي
و مادةٌ لزجةٌ بدأت تصبُّ من بين أسناني
آه أيتها الحبيبة. أيتها الخائنة
فوق قوس ظهرِك كانت لديك فراشةٌ
و من مفاصلك يخرجُ عطرٌ يوسع
تبدأ أصابعي بالوخزِ
هذا الشعورُ يأخذ المرءَ الى ساحةِ الاعدام
ويترك من وراء العيون المعصوبة...
من هي؟
من هي التي بدلاً عنك وضعت العطرَ
و حشرتْ جسدَها في المصعد
و تركتني كجنين في بطنِ هذه الكعبةِ الفولاذية
يا حسرتي و ويلي

وكالهواء واثقٌ من نفسه
في قمره المصعدِ يهطلُ الثلج
الكلبُ يتجمد
فمُه يُبقى مفتوحاً
أسنانهُ تلمعُ في الليل
و في النهاية
الموسمُ يفعلُ فعلته
أكنت كلباً أم بشراً أم حرقه قلب؟
أين أتيت؟
كي أسمعُ الآن صوتَ بيغاواتِ الجحيمِ في
رأسي
وككائنٍ غريب
أنظرُ الى الأرضِ من الجانبين
من هو؟
من حرسَ هذه الحكاية من؟

تركعُ امرأةً فوقَ قبري

تبكي

عطرُ جسدها ينتشرُ في الهواء

و زوجتي لا تعرفُها.

1

السماء ملبدة بالغيوم

وعمي .. يا إلهي انه لا يكف عن العمل في مكتب الجريدة

ولا يستطيع أن يدفن ذاته في حفرة

وينام براحة بال

ليت المطر يهطل

ويتربص صندوق الطماطم

لينضج

ونحن لدقائق نكف عن الأسى

2

أربعة نساء, وراء جدار متهدم
 أحدهن تغسل قميصا
 والثانية تأخذ الماء بإناء نحاسي
 الأخرى تحددق على عضلات رجل حداد
 لم أرَ من قبل المرأة الرابعة
 واقفة على أطراف أصابعها
 تلوح بمنديل حريري

3

لدي حياة بسيطة
 ولم أعد أشعر بالعار من يدي النحيفة
 ولا من العمل في سيارة الأجرة في «ملك آباد»
 أنا قتيبة مياه
 حبسوا فيها غولا





4

أنتِ صادقة

لا يوجد خبثٌ في حبات القمح
والمنام الطويل الذي رأيته عن «جبال زكريا»
وهمس الخراف البطيء
الذي كان يدور قرب أذني
سأنسى كل شيء .. و ذلك على مرور الأيام

أنتِ صادقة

صوت البلبل الجليل الذي كنت أنا , أنتهي
ولا يظهر شكلا جديدا مني في الصور
كلما قلتِ عنه كان صحيحا
وأنا منحني الرأس
ألوك مفردات بين شفتي
أتظاهر أنني أوافقك
في الليل استيقظ من صوت قلبي العجوز





و كالتأمل أتفحص زوايا الغرفة

أتسائل

لماذا وقعت تحت أوراق الضمان؟

لماذا أكلت صحن من الخس؟

ما هذه الاشارات؟

هذا الشكل البسيط مني ،

صخرة تندرجح في مياه نهر

وصوت طير ناعم صقل أطراف منقاره

من أنا من جديد؟

روح حافلة سعيدة تعبر من منتصف جسدي

لماذا أضحك مجددا على أحرف البكرة

لماذا متفائل من جديد على المروحة السقفية

وأذهب مجددا أبحث عن البرتقال

وأحب أصابعي من جديد

أتجول مرة أخرى حول فمي



كي أكتب شعرا آخر
أنا حائر أذن , متى أموت
كي يصدق قولك مجددا
وأتخلص من هذه الأيام
كي أشعر, انني حي كالثلج الطري .

- شاعر من مدينة خراسان (مشهد) مواليد ١٩٨٤ , له حضور بارز في الوسط الثقافي في العاصمة طهران , له مجموعتان شعريتان : (هذا الكتاب ليس له عنوان / ٢٠٠٥) و (إن تبلع الفاليوم تحت أشعة الشمس / ٢٠١٣) و قد ساهم بتحرير كتاب مختارات من شعراء مشهد بعنوان (بازل الشعر الحديث) و له مشاركات واسعة في المهرجانات الشعرية و المحافل الأدبية و قد درج اسمه ضمن كتاب انطولوجيا شعراء مشهد بعنوان (احلام مكتوبة) .





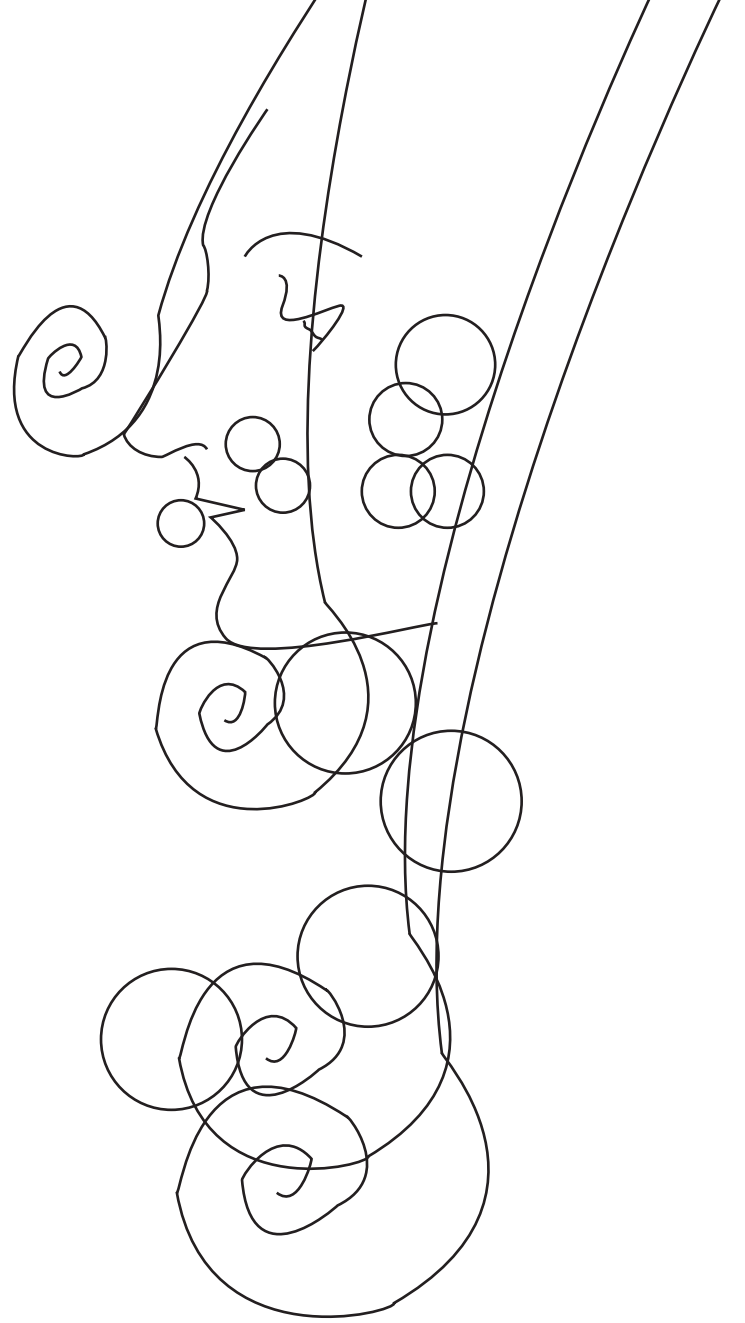
لم يحن الوقت بعد

شعر : د. عارف حيتو
ترجمة عن الكردية: حسن سليفاني

لَمْ لَمْ تَأْتِ
كُلُّ باقاتِ التُّرْجِسِ والأزهارِ الملونةِ
كنتُ قد صففتها لأستقبالِكِ
كنتُ بانتظارِكِ
بذلكِ المطرِ الناعمِ المكبوسِ في عيني
بكومةِ كلماتِ جريئةٍ لَمْ تولدِ بعد
بصفِ أشجارِ باسقةِ
بفَرَسِ نائرِ مطلقِ العنانِ
ببازِ نشطٍ قد حطَّ على سطحنا
كنتُ بانتظارِكِ
كنتُ أَلْعُبُ مع أوراقِ الشجرِ الخضراءِ



أخمدتُ شلالات الماء ولأجل التعميدِ احتفظتُ بها
فتحتُ ومضات النارِ بوجه الليلِ
تعطرتُ برائحة التراب - التراب الرطب -
فتحتُ كل الزوائد الصامتات من أجل مجيئك
قاطراتُ النفطِ والقصائد العذراء
القصور الشامخة والشوارع الفارحة
كانوا يمشطون شعْر اللقائِ بحماسة المراهقين
لكن غيابك طال - طال لدرجة -
غدوتُ إلعوبةً وضحكتُ عليّ الأشواك
لمَ لم تاتِ، ياشعاع الفجر الساطع؟
يانشيدا هائجا عطرا
كان مجيئك ضروريا ..
لكن يبدو،
لم يحن الوقتُ بعد .





علي حسن الفواز

الشعراء يرون العالم عبر اللغة

قراءة في قصائد العدد الثاني في مجلة تامراً

تظل الكتابة النقدية في أكثر وجوهها تمثيلاً نوعاً من القراءة الفاعلة، وأن وظيفة الناقد تتبدى - في سياقها - عبر مهارته في إخضاع المادة المقروءة إلى موجّهات النقد النظرية والاجرائية، وفي خلق مجال، وسياقٍ يمكن من خلاله رؤيا العالم، إذ تُحقّق هذه الرؤيا وظيفة الشاعر في استنفار طاقة اللغة الاستعارية، وإثارة أسئلة المخيلة، واسلوبية القصص، وكتابة قصيدة القرنين، وشعرنة الجسد والقناع...

القصائد المنشورة في العدد الثاني من مجلة تامراً تقترح جملة من تلك الموجّهات، والمقاربات، والتي يمكنها أن تحدد دينامية القراءة، بوصفها النقدي، أو بوصفها الوظيفي، فالقصائد مجتزأة من تجارب مختلفة، ومن رؤى لها مستوياتها الاسلوبية، والتقانية المتعددة، وهو ما يعني الحاجة إلى قراءات مختلفة، وأنّ احاطتها بإشارات معينة لا يعني الغاء التنوع والاختلاف في تلك التجارب..

قصيدتا (أفعال جنوبية و مُهَرَّب) للشاعر شوقي عبد الأمير تنطويان على وعي مفارق بين الواقع والأسطورة، فالشاعر يستدعي الواقع عبر الأسطورة، حيث يقودنا الإهداء في الأولى (إلى فاضل

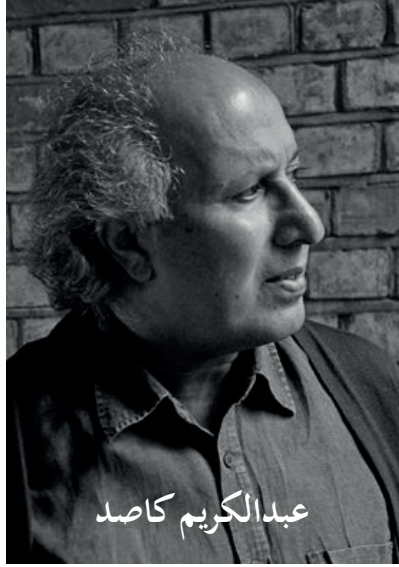
قناع المخلص، او الخيميائي الذي يستدل على العالم عبر اللغة، عبر قاموسه وعبر شفراته واقنعتة (لاني يصعد اليها، إلا الغارقون في غمر وحدانيتي)

لعبة الاقنعة تتكرر في القصيدتين، فهو الباحث عن سر الطوفان، وسر

النخلة، وسر النبي، وهذا البحث هو الموجّه الباعث على رؤيا أخرى للخلاص، حيث يتبدى الهروب الأسطوري من الغمر، وكأنه النقيض للهروب الواقعي، حيث تخون السفائن، والشواطىء والجودي، وليتبدى المخلص وكأنه ينزع قناع النبي ليلبس قناع المهرب التركي..

اللغة بوصفها رؤيا

القصائد القصار للشاعر عبد الكريم كاصد، هي مشاهد حياتية، أو التقاطات تحفل بالحياة، لكن الشاعر بنثرته العالية، أكسبها توهجا، له طاقة الرؤيا، وله حميمية استعارتها لليومي الحميم، وللذاكراتي، تلك التي تستدعي العالم عبر الرؤيا، والوجود عبر الاحتمال.



الخياط) الى عتبة ذلك الواقع، والى الاستغراقات التي تبدو فيها الشاعر أكثر نزوعا الى الأسطورة، من خلال الحفر في الواقع، عبر شفراته، ويومياته، أو من خلال اسطورة ثنائية الخصب والجذب في الذاكرة السومرية.

القصيدة الثانية تقيم لعبتها الشعرية على ثنائية الطوفان/ الهروب من الماء، والحرية/ الهروب الى الماء، وهما فعلا باعثن على المغامرة، لأن مايربطهما هو الخلاص، والبحث عن الوجود..

الجملة الاسمية، جملة واصفة في استهلالي القصيدتين، وهي جملة شرطية للحدث، وعلى مايمكن أن تنطوي عليه من نقائص، فالنخلة برمزياتها الأسطورية، مصدر للتطهير، والخلاص، مقابل الطوفان وهو رمز اسطوري للتطهير، وأن استدعاء روح المغامر السومري/ الجنوبي، هي الهاجس المحرك للبحث عن الحياة خارج الطوفان وخارج الغمر، وعبر اللغة، إذ تبدو تمثلات اللغة أكثر تعبيرا عن استعارة مغامرة التجلي، عبر استدعاء الغائب، أو استدعاء روح الامكنة، تلك التي يتلبس فيها الشاعر



اصطناع علاقات ثنائية ذات مستويات استعارية مباشرة، ولها مساس اشاري الى ما يستدعيه الشاعر في ذلك المكان...



طه هاشم

((الروح على السطح،
والقلب على بعض رفوفك،
والعنوان هو الجنة
ونواصل نزهتنا...))

الرؤيا والحضور

القصائد الثلاث للشاعرة ريم قيس كبة مسكونة بالحسي، وتوهجات ماتستدعيه الشاعرة من شفرات لها طابع صوفي، أو نوستالجي، فهي تسرح عبر جملتها البسيطة في عالم يمور بالذكريات، تلك التي توجج الخيال الشعري، أو تستنهض سيمياء اللذة، وعبر ماثشير إليه في صورها ذلك الطابع الصوفي، والذي تتوحد فيه ذات الشاعرة مع وجودها، عبر توحدتها مع رؤياها، وبما يجعل انبحاس المعني وحضور تلك الرؤيا وكأنها لعبة في الحلول والمتاهي والاكتفاء بما تقترحه اللغة في شعرنة استدعاء الغائب.

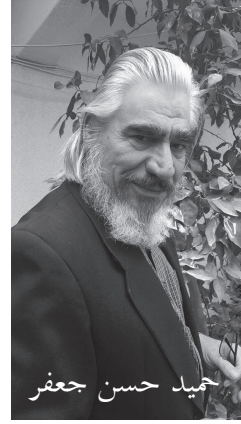
التقانة السردية في القصائد تجاوزت طابعها التريني، لتبدو لقارئها وكأنها تصطنع لنا مشاهد أو حركات سينمائية، حيث يمتزج فيها البعد المكاني مع الزماني في بنية تشكيلية محكمة بايقاع متواتر، تنمو فيه الصورة مقابل الفكرة، والحركة مقابل التأمل، والاستعارة مقابل الواقع، وأحسب أن الخبرة التي يكتب بها كاصد وجدت تماثلها في لعبة استدعاء العالم عبر الرؤيا، وعبر اللغة التي واستعاراتها في صياغة قصيدة اللقطة/ قصيدة المشاهد..

القصيدة والمكان.

في قصيدة (نزهة) للشاعر طه هاشم تبدو اللعبة الوصفية أكثر حضوراً، وأكثر استغراقاً في مقارنة المكان (بعقوبة) من خلال شعرنة تفاصيله، فالمكان في القصيدة يستدل على مركزيته الوصفية من خلال ما يشبه النزعة الباشلارية، حيث المكان الاليف يتحول الى بيت، مسكون بالحميمية، وباليوميات الشغوفة بالحسي، والجمالي. ولعل (حرف العطف) في اغلب جمل القصيدة يؤكد فاعلية التابع الوصفي، والتشكّل الصوري، ولكلّ ماهو عالق بالمكان/ البيت، وعبر توظيف استعاري واضح، حيث ساعة الحدائق، والشاطيء، وحيث



ريم قيس كبة



حميد حسن جعفر

((وأراهن أني

بقليل من عبق الحرف سأخرج

من هذي الظلمة وحدي،

ينبجس المعنى، أعلى من كل القسمات،

يجمع كل الماضين

وكل الحاضر في

لأحتضن العالم.))

القصيدة المنزلية

عبر قصيدته المنزلية (مزارع الزعفران) يأخذنا الشاعر حميد حسن جعفر الى هواجس اليومي والانساني، والى شعرية تستنطق ما في تلك الهواجس من الجمالي، والاستعاري، وبما يجعل اللعبة الشعرية أمام فضاء تتشكل وحداته وصوره من خلال ما يتشكل في (اللحظة العائلة) بوصفها لحظة توليدية، او اللحظة التي يستكنه من خلالها الشاعر الحياة، وعبر شفرة وجودية للنزوجة، الأم، الجدة، وهي (تتفقد تعرجات خطواتها) وعبر ما تُحيله الى

جملٍ فعلية توميء بالحركة، حيث عين الشاعر/ كاميرته/ رؤياه، وحيث افعال (تتأكد، تتزود، اتفحص، تقشر) يؤدي الى تنامي وظيفة تلك الحركة، والمراقبة، و الى انجاز لفعل التطهير عبر (التزود بالفيضانات) وتفقد الغائبين

قصيدة حميد حسن جعفر غير محايدة، فهي تنتهك (الخفاء) لتمارس العفن، ففي مايشبه مقطع (السير ذاتي) تبدو شعرية الحضور أكثر تعبيراً عن هذا الانتهاك، وعن تفكيك مساحة المكان، عبر رؤيا الزمن، وعبر ما تجسده شفراته الشعرية (آثار جسدي على الريح) و (تركت كل مالديّ وسط آنية حقولها)..

في قصيدة (سوء زجاج النافذة) للشاعر طالب جانال تتبدى لعبة الحلم وكأنها محاولة لرؤية الوجود، عبر ذلك الحلم، أو عبر استعاراته، حيث يفتح القصيدة على وحدات صورية، هي في الجوهر بينات صوتية تجسدها مفردات (كثيراً، حالماً، لماذا) والتي يسعى الشاعر من خلالها الى (توطين الحلم) بوصفها لعبة لممارسة توليد مزيدٍ من الصور، وعبر تواليات تُحيل الى ابراز شعرية الحلم، والى انهاءه بالصيغة الاستفهامية (لماذا) بوصف ارتباطها بالماضي، أو لممارسة مايشبه التطهير وسط عالم يزدحم ب(الساعات القاحلة)..



عمر السراي

القصيدة الانثربولوجية

لقصيدة الشاعر عمر السراي أكثر من موجّه تمثيلي وسيميائي، إذ يحمل عنوان القصيدة (من أنتم؟) استراتيجية البحث عن المعنى، الوجود، وبما يجعله عتبة فاعلة للتعريف بالمتن/ الهوية، حيث تتموضع الضمائر الدالة في سياق التحقق في المكان، وفي النسق أيضا، ليس بجدل الموائمة، بل بطاقة ماتحملة من مستويات تصويرية، لها حضورها التاريخ عبر شفرة الشخصية/ سيد حمدالله، أو حضورها عبر شفرة المكان/ بغداديين، وهي مقاربات تقوم على تبئير اليومي، بوصفه نوعا من الأسطورة، بما فيها اسطرة الامكنة/ شطيط، السدة، القناة، واسطرة الجماعة/ الشروكيين..

قصيدة في الانثربولوجيا هي اعمق ماتوصف به هذه القصيدة، حيث تتعالق فيها العلامات المكانية، والوجودية مع العلامات السحرية، وتفصيل شعرنة المقدس والاسماء والرموز والبلاغات الجنوبية..

الشاعر يستعيد اشياءه الغائبة.

قصيدة (كوفة فوق التقاويم) للشاعر علي مجبل المليفي تستغرق ماهو مُضمّر في المقدّس، إذ تتشكل وحداتها الوصفية والبنائية على فكرة اشهار ذلك المقدس، من خلال غيابه في التاريخ، وحضوره في الطلاسم والاستعارات، وهي مقابل يستعيد من خلالها فكرة الوطن ذاته، الوطن الغائب في سيرة الحرب والمنافي، لكنه الحاضر- استعاريا- في صناعة الاسى، وفي سير الاغاني، حافلات الجنود، والمواسم والجهات، والتي حاول الشاعر أن يصطنع لها مستويات تعبيرية متعددة، تبدأ من مستوى الوصف، الى مستوى التأمل، واخيرا الى مستوى المواجهة، وهي مستويات تتطلب نوعا من التحويل والتأويل، أي أنّ الشاعر أعطى لفاعلية التأليف التصويري مجاله في الكشف عن ماتحوزه القصيدة من معانٍ غائبة، أو ما تصرّح به من اشارات تتكأ على حركية الجملة الفعلية، وتستكنه ما يحمله المقدس والغائب من شفرات تنطوي على رمزية ما توحى بها عنونة التقاويم..

((أيها الوطن نحن.. الجنوب، كم انتظرنك

ولم تأت،



علي مجبل



قاسم الشمري

سمعناك تحتفي بالأسى،

وتترك العنى بلا اجنحة

سبحانك ولا لدينا سواك..))

خلال المستوى الدلالي والايقاعي المباشر والواضح..

التكرار وقصيدة اللقطة..

وفي قصيدتي الشاعر حمدان طاهر المالكي بدت تقانة التكرار، وكأنها المجال الذي تتحرك فيه الجملة الشعرية/ اللقطة، ففي تلك القصيدتين القصيرتين، حاول الشاعر أن يمنح لهذا التكرار وظيفة تشكيلية/ جمالية، ووظيفة نفسية، تلك تستغرق الشاعر وهو يجد نفسه أمام لحظة وجودية فارقة، وعبر ثنائية تتوحش فيها تلك اللحظة، انها لحظة الفقد والغياب والعزلة والنفي..

((كلّ مايقوله الغريق للقشة،

كلّ مايقوله الرأس للرصاص

كلّ مايقوله الضرير الى النهار

كلّ مايقوله الغريب الى البلاد البعيدة

كلّ ماتقوله الجثة الى التابوت

أردتُ أن أحدثكم به..))

قصيدتا الشاعر عامر هادي، والشاعر قاسم الشمري واللذان اعتمدتا البناء العمودي بدا وكأنهما أكثر انغمارا بالغرزية الشعرية، فبقدر ما حملتاه من حمولة صوتية وانفعالية، إلا أنّهما اختلفا بالاتجاه، فالقصيدة الاولى كانت تقليدية في ايقاعها، وفي بنائها، وقصدية موضوعها، لكن القصيدة الثانية كانت أكثر دينامية في تعبيريتها على مستوى صياغة الصورة الفنية، أو تدفق صورها، وتنامي وحداتها الصوتية/ الايقاعية عبر بحري البسيط والكامل وطبيعة حساسية تقانتها التعبيرية والايقاعية.

الاحالة الى الموضوع هو ما تقاسمتاه القصيدتان، حيث المدينة بغداد، وحيث عراء النازحين، وهو ما يتطلب قاموس لغويًا وصوريا، وبناء على شعرية التضاد، ما بين صورة بغداد والواقع، أو صورة النازحين وعرائهم وطردهم عن الامكنة، وهو ما يعني الاهتمام بمواجهات متن الواقعة الشعرية، من خلال الوصف والتقرير، أو من



حمدان طاهر المالكي



مؤيد نجرس

هذه التقانة تمنح القول الشعري طاقة التصريح، وطاقة المفارقة، إذ يضع الشاعر الضحايا (الغريق، الرأس، الغريب، الضير، الجثة) في علاقة ضدية، تلك العلاقة الوجودية التي يصنعها الماء، القتل، المهجر والموت، وهي لعبة تنهض على ما يمكن تسميته بالايقاع التضادي، والذي هو في جوهره جزء من الايقاع الداخلي الذي تحتفي به قصيدة النشر..

هواجس القلق هي ما يغمر شاعرا مثل مؤيد نجرس، والذي دأب على موضعة الايقاع في كثير كتاباته الشعرية، لكن قصيدته (على المفترق) بدت أكثر تحررا، حيث يندفع الشاعر وعبر تقانة الضمير المخاطب الى صياغة واقعة شعرية للقلق، والذي يتحول الى طاقة مولدة تحتفي ب(الأنا الشعرية) بوصفها القرين، وحيث تؤدي وظيفة من يراقب الانا وتحولاتها، وعبر ما تمور به التفاصيل، حيث تحضر أو تغيب، أو تراقب، أو تستعير، فالشاعر يحاول أن يحقق - عبر هذه التقانة - الى مطابقة مع نفسه، تلك النفس اللجوجة، القلقة، الباحثة عن المعنى، اللذة، الغائب.

فعل الاستهلال (مازلت) وهو فعل ماضي ناقص، يبحث عن اشباعه في الخبر كمعادل عن الاشباع النفسي، ولأنّ الفعل يُفيد الاستمرار، فإنّ الشاعر اعطاه مساحة زمنية تؤكد على ماهو نفسي، أو ايهامي، بدلالة ما تحيل اليه من التفاصيل التي تستغرق القصيدة، على مستوى تنامي الايقاع في وحداته الصوتية، أو على مستوى تنامي الفكرة - القلق، والبحث عن المعنى - وهي فكرة بموضعها الشاعر في بنية الغياب، عبر استعارة القص القرآني (يوسف، يعقوب) وهي بنية سيميائية تحيل الى افتراض الحضور عبر قميص يوسف، أو عبر ثوب راحيل، لكن الشاعر بموضعها من جانب آخر في التعاطي معها بوصفه عنوانا لغيابه الشخصي، أو كضدية لحضوره القلق، وما يتبدى منه في اللغة/ في مستواها التشكيلي أو الرؤيوي، حيث الطابع الحواري/ الونولوج، وحيث الجانب الاستعاري، وهي جوانب تُحيل شفرات الاعتراف، والبحث، والاشباع، والاعادة...



الشاعر يكتب مونولوج شغفه

أبرز ما في قصيدة(قمر يضئ ليكتمل..) للشاعر نصير الشيخ هي تقانة الحوار، وتمثلاته التصويرية، وما يمكن أن يحققه من بنية شعرية ن لها قوام السيولة والتدفق، إذ يجهد الشاعر عبر لغته الشفيفة الى استنطاق ماهو جمالي في هذا الحوار الايهامي بين(الرجل والأنثى) وعبر اقنعة تستغرقها الرغبة، والتي تجد في الشفرات اللغوية(الكلمات، أو في فيتشياتها(الاصابع، القهوة، التمر) شبقتها، ايهااتها..

عبارة(لك أنت) نداء وشارة، وهي قناع للرغبة، والاستحضار، وهو ما يجعل(شبه الجملة) التي يبدأ بها الشاعر وحداته الشعرية، ايقاظا نفسيا للبحث عن الاحتواء والاكتمال، فالأنثى هنا هي رمز للمدينة، ولذاكرتها، مثلما هي مجال للاستدلال على وجود الشاعر، الذي يراقب ويرى، وعبر تقانة الحوار يستدعي الآخر/ الأنثى، بوصفها الشبقي، أو الايهامي، أو من خلال جملة من الاستعدادات والاستحضارات، والتي تكشف في جوهرها عن قلق الشاعر ووحدته في المدينة، لتبدو تقانة المونولوج وكأنها صوت الشاعر الداخلي الذي يقترح وجود الانثى عبر ما تركه من تفاصيل في فراغ المدينة الموحشة والمهددة...

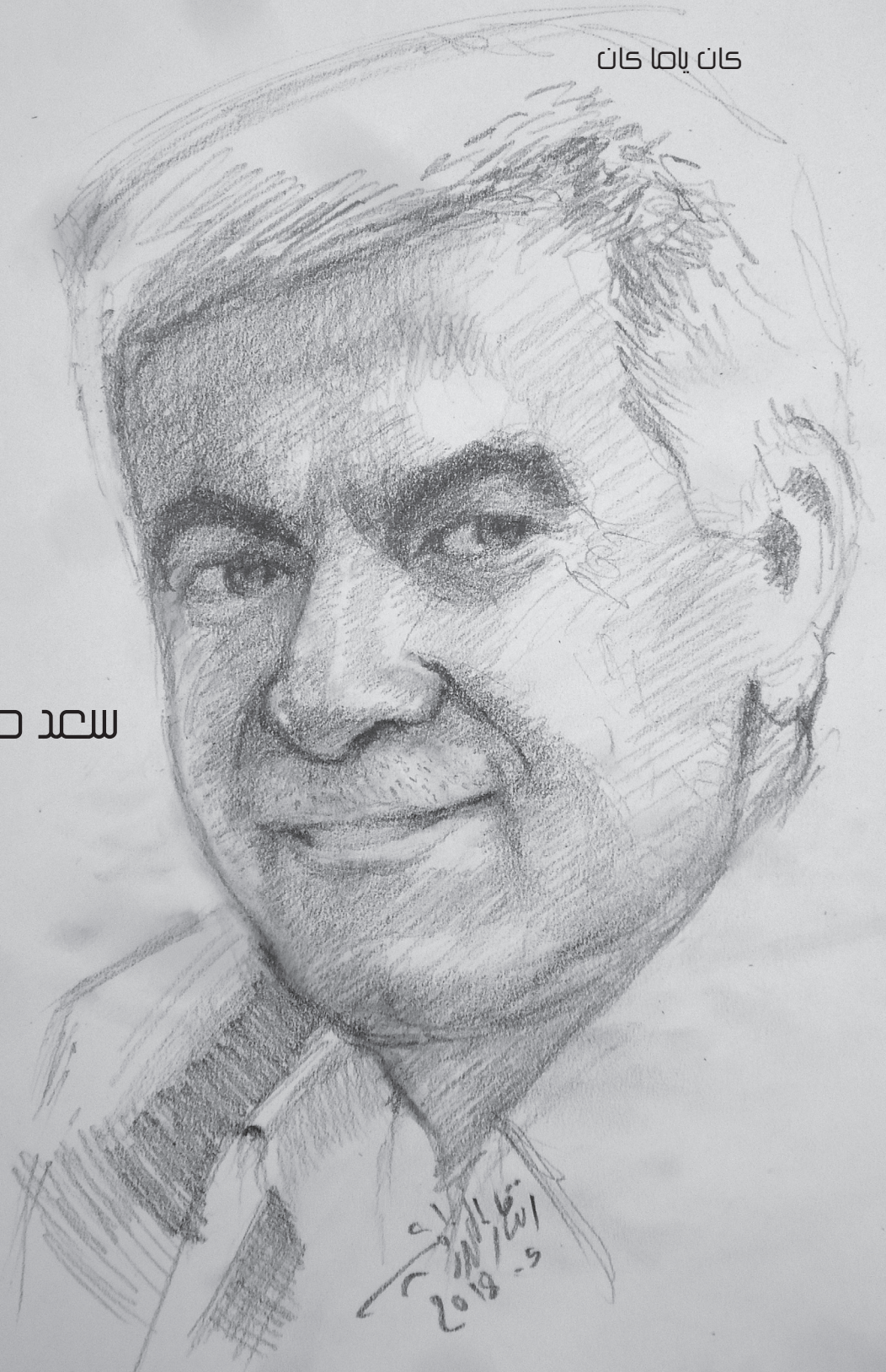


نصير الشيخ

كان ياما كان

الشخص

سعد محمد رحيم





دفعني ثلاثة أسباب لأج الرواق الطويل، المفتوح على الشارع، لدار السينما؛ الضجر، والتبطل، وحرّ ظهيرة آب. وما شجّعني أكثر، وقادني إلى الداخل، هو عبارة؛ «الصالة مكيفة» مكتوبة بخط الرقعة الجميل على لوحة تتدلى من السقف.. نقلت نظري بين جانبي الرواق حيث علّقت ملصقات لأفلام عديدة، ليس بينها فيلم حديث واحد.. قلت لنفسي؛ «لا بأس، المهم أن أنتعش ببعض الهواء البارد، في هذا الوقت الجهمني من النهار، وربما أستطيع أن أنام لساعة على مقعدي في الصالة شبه المظلمة».. ما كنت أحشاه هو ألا يكفي ما معي من نقود لشراء تذكرة، بعدما دفعت، هذا الصباح، مبلغاً ثقيلاً للحلاق الذي خفّف شعري ولمعه ورتبه بعناية.. بحثت عن كشك قاطع التذاكر، كانت نافذته مغلقة، وعليها إعلان مدوّن بالقلم الماجك وبألوان ثلاثة؛ الأحمر، والأخضر، والأزرق:

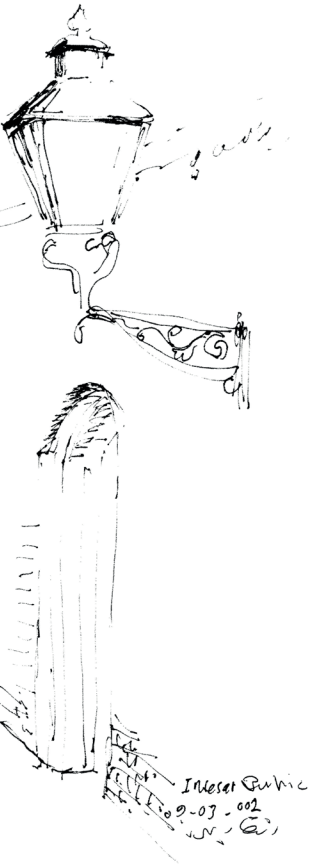
«الدخول مجاني.. لأول مرة في العالم شارك في العرض.. آفاق من المتعة والإثارة والمفاجآت».. تساءلت؛ أي نوع من المشاركة يقصدون، فهذه دار عرض وليست مدينة لصناعة الأفلام؟. كيف لك أن تكون أنت الزبون المشاهد جزءاً من مشاهد مصوّرة ومهيأة للعرض، أم تراهم يصوّرون لقطات تلقائية أبطالها النظارة أنفسهم؟ ولكن كيف؟ وأين؟ طالما أنه ليس هناك أمكنة مناسبة للتصوير، فهذه الصالة أعرفها.. دخلتها مرات لا تحصى، وإن كان ذلك منذ سنين.. المرة الأخيرة كانت قبل ست سنوات، أو سبع».

لم ألتق بمن يمكن أن أسأله.. لم يكن في الرواق، أو عند البوابة الداخلية، أيّ من عمّال الدار، أو روادّ غيري.. ويبدو أن الإعلان لم يجذب أحداً سواي.. فكرت للحظة أن أنسحب وأغادر، وساورني الشك حول احتمال وجود مكيدة ما، فالمدينة غير آمنة مذ أكمل المارينز احتلالها، وربما تكون ثمة عصابة أو ميليشيا مختبئة في زاوية ما تترصد المغفلين من أمثالي. لكني، في النهاية أدعنت للفضول المشع في دخيلتي، والذي أخذ يقوى بعد قراءتي للإعلان، ناهيك عن عنادي الذي لا مسوّغ له، والذي يُفقدني، في الغالب، حسن الصواب فأرتكب حماقات، معانداً الآخر الذي في إهابي.. وأيضاً هناك تلك الحقيقة التي تلخصها الحكمة الشعبية الدكية؛ «المفلس في



القافلة أمين». فلا شيء لديّ، له قيمة، يمكن أن أخسره بأية حال.
 تولاني شعور بالخواء واللااكترات كبح فيّ ذلك الآخر/ العقلاني والحذر، والذي سينبري، وبطبيعة الحال بعد فوات الأوان، ليقرّعني ويشتمني، وينعتني بالطيش والغباء.
 كانت البوابة الداخلية العريضة مغلقة، غير أنها انفتحت بمجرد أن وضعت يدي على مقبضها المعدني، كما لو أن شخصاً ما، في الداخل، سحبها برفق.. خطوات فألفيتني في مكان بارد معتم.. بالاستعانة بذاكرتي يمكنني التأكيد، أنني الآن، في صالة الانتظار، وإلى اليمين يوجد السلم الذي يفضي إلى الأعلى حيث صالة العرض. ولكن لم هذا الظلام في صالة الانتظار التي يفترض أن تكون مضاءة؟.. غمرتني، أسفل وفوق حجاي الحاجز، موجة باردة، مقلقة، وكنت على وشك التراجع والعودة إلى الشارع لما انبثق ضوء مصباح يدوي في وجهي، وتناهى إليّ صوت أنثوي هامس؛ «اتجه يساراً». وراح ضوء المصباح ينير لي الطريق بالاتجاه المعاكس للمفترض.. قلت: «السلم إلى اليمين» قالت بنبرة رخيمة، مغناج، ومطمئنة؛ «اتجه يساراً أيها الوسيم، ولا تنس القاعدة الأولى: من حقلك أن تسأل سؤالاً واحداً في كل مرة تقابل فيها شخصاً ما.. لن يجيبك أي منهم أبداً على سؤالك الثاني».

رضخت لهذه الغواية الأنثوية اللذيذة، ولعلني أملت نفسي بمسرات متوهجة، على الرغم من أنني لم أستطع رؤية هذه المرأة التي ظلّت في مكان خفي ورائي.. وأخيراً سرّث مثلما أردت.
 انشق الجدار أمامي في مسقط ضوء المصباح، ودفعني يد قوية، ليس من المعقول أن تكون يد المرأة نفسها.. كان ما وراء الجدار، الذي انغلق الآن بدوي مكتوم، غارقاً في طوفان من الضوء المبهر.. درت حول نفسي ولم أبصر شيئاً.. خمنت أنني في غرفة غير مكيفة، فالمكان حار وشحيح الهواء، كأنهم أفرغوا الغرفة من نصف حصتها من الأوكسجين.. بدأت أشعر بصعوبة في التنفس وأمسك بي الرعب بعدما غمرتني الظلمة فجأة.. لا بد من أنهم أطفأوا المصابيح. وخطر لي أنني في سجن، وقد أكون في زنزانة انفرادية، ومن يدري فلربما في الغرفة أشخاص آخرون ألفت عيونهم الظلمة من طول البقاء فيها، يحدجونني، في هذه اللحظة، بإشفاق، غير أنني لا أسمع صوت تنفسهم.. لعلّ الغرفة كبيرة..





استدرت ومشيت بسرعة نحو الجدار وشرعت أضرب عليه بجماع كفيّ وأصيح، أطلق كلمات متوسلة، وأخرى بذيئة.. حتى إذا جلستُ، وظهرني إلى الجدار، أهت وشعور بالعجز والإنهاك يغمريني جاءني صوت رقيق لفتي مراهق: «كلهم يفعلون هذا حين يدخلون، لا تخف». صحت: «من أنت؟» قال بثقة: «أنا صديقك». «قل لي ما هذا المكان؟». «ليس من حقك طرح سؤال آخر.. قم وامش». «إلى أين؟». «لم يجيني.. كنت خائفاً، لكنني، ولأن لا خيار آخر لديّ، قمتُ ومشيت.

«لا تستدر أبداً، هذه هي القاعدة الثانية»

شيعني الفتى بهذه العبارة التي بدت لي أشد غموضاً من عبارة القاعدة الأولى، حتى أنني شعرت بالتهديد المبطن الذي تنطوي عليه، إذ ماذا يعني؛ «لا تستدر أبداً».. أيقصد: «لا تعد أبداً، لن تعود أبداً». أم، وبعبارة مخففة؛ «امضِ قدماً، ولا تفكر بالرجوع.. إلى الأمام دوماً». وماذا يحصل إذا ما عدت؟ أمن المحتمل أن يقتلوني؟ ومن هؤلاء الذين يعطون لأنفسهم الحق في أن يقتلوني؟ ولماذا؟ أتراها تجربة مميّنة هذه التي انزلت لخوضها تحت وطأة نزوة طائشة وبلهاء؟ أهو الحظ السيء ما استدرجني إلى هنا؟.

بدا الطريق الذي سلكته غاية في الطول، أطول من أن تكون في ضمن نطاق دار سينما، أو مساحة أي مبنى، مهما كبر، في المدينة.. تهيأ لي أنني في نفق عريض. وأخيراً، شيئاً فشيئاً، راحت رؤيتي تتوضح، وصار بمقدوري تمييز ما حولي، ولم يكن حولي أي كيان مادي؛ لا جدار، لا أشجار، لا علامات، لا بنايات ولا أي شيء.. لم يكن هناك إلا الضباب؛ كتلة سميقة عكرة من الضباب. وأمامي الطريق المسفلت الممتد.. ولكن كيف يمكن أن يكون هناك ضباب في أي مكان، خلال شهر آب، في هذه المدينة.. من المؤكد أن كل شيء اصطناعي ومفتعل.. وكنت أشعر بالبرد، بقليل من البرد، وكان يرعش أعضائي. وتمنيت لو أنني ارتديت شيئاً أثنخ غير بنطالي الجينز وقميصي، نصف الكم، السماوي.. إذن لكنت قاومت البرد.. ولعله ليس البرد، وإنما لأني ببساطة خائف؛ خائف جداً. وكان حلقي جافاً.

بعد دقائق أبصرت شخصاً جالساً باسترخاء على كرسي، ويده صنّارة، خيطها موصول





بعصا يمسكها بإحكام.. سألته؛ «ماذا تفعل؟». «مثلما ترى أصيد السمك». بنبرة أردتها ساخرة، منقوعة بالغيظ صحت: «وأين الماء، أين النهر، أين البحر؟». وكم كنت أمل أن يكون هناك نهر حقيقي أنخني على مجراه، وأملأ من مائه كفي، المرة تلو الأخرى، وأشرب، أشرب..

ردّ بنبرة هادئة، واضحة المخارج؛ «مسموح لك طرح سؤال واحد.. ألم يعلموك بهذه القاعدة.. إنها القاعدة الذهبية التي إن اتبعتها بذكاء نجوت.. والآن رُح، ولا تنس القاعدة الثانية».

فكرت؛ في ما إذا كانت هذه هي القواعد فعليّ الالتزام بها إذن، فقد ينفد صبرهم في النهاية ويبتشون بي، أو يعذبونني.. والآن عليّ أن أصوغ أسئلتني بحذاقة، أن أسأل، في كل مرة أقابل فيها شخصاً منهم، سؤالاً تقرّني الإجابة عليه من معرفة ماهية الحالة الملتبسة التي أقحمتُ فيها.

واصلت السير وأنا أمّي نفسي بالعثور على منفذ يُرجعني إلى المدينة.. كنت سأقتنع، مهما كانت العقابة، بالتسلل حتى إلى ذلك الجزء الخطر والمريب من الشوارع الخلفية والمناطق التي تسيطر عليها العصابات أو الميليشيات، على أن أبقى في هذه الدوامة المدوّخة التي لا أستطيع فيها تحديد شكل مصيري.. بوغت بوجود امرأة مستلقية على جانب الطريق، مغمضة العينين وشبه عارية.. جسدها كأنه نُحِت بيد فنان من عصر النهضة الأوربية.. ساقان نضرتان، مصقولتان بإتقان، وصدر عالٍ، متوثب، وشفتان عنبيتان، تقطران شهوة.. ظننتها، للوهلة الأولى، نائمة. سألت بصوت خافت: «لماذا تستلقين هكذا على قارعة الطريق؟». قالت: «أتشمس» آه، هي المرأة ذاتها التي استقبلتني في البدء بعدما دخلت من البوابة الرئيسة للصالة.. لا يمكن أن أخطئ في تمييز صاحبة هذا الصوت المغناج. وغمرني شعور بالغضب: «تشمسين؟! لا بد من أنك معتوهة.. في هذا المكان المغلق، الغارق بالضباب.. الشمس؟!.. ها ها.. أين شمسك اللعينة هذه؟». قالت من غير أن تفتح عينيها «إنك تنسى القاعدة الأولى يا صاح، تجنّب السؤال الثاني».. بسبب التسرع والغضب ها أني أفقد السيطرة على نفسي



ثانية، وأضيع فرصة التفكير بطرح سؤال أول حاسم.. فكرت أنني ربما ورطت نفسي مع زمرة من المجانين.. قالت؛ «ستكون مجنوناً إن لم تبدأ بالركض الآن». وسمعت وقع خطوات متسارعة خلفي، ثم حين هممت بالالتفات فرقع الرصاص بصليات طويلة.

مرقت بالقرب من أذني رصاصة، بقي صداها يتردد في رأسي، فيما لم تتحرك المرأة ملمتراً واحداً، ولم تفتح عينيها، كما لو أنها حقاً مستلقية على شاطئ بحر، تحت سماء مشرقة.. رصاصة أخرى مزقت طرفاً من ردى قميصي.. أدركت أن الأمر جاد، وأن من الجنون أن أستهين بكلام المرأة، وأن عليّ أن أجري..

جريت موظفاً أقصى ما أمتلك من بقية طاقة في جسمي.. كنت ألثت وكانوا قريبين مني، قريبين جداً، أحس بسخونة أنفاسهم على قفا رقبتى، وكانوا صاخبين، يطلقون النار بين قدمي ويقهقهون.. يا لهم من أوغاد، أولاد كلب.. يستطيعون نخل ظهري بالرصاص، لكنهم لا يفعلون.. يستمتعون بتعذيبي، بإرجاء موتي طالما أنني في متناول بنادقهم ومن المستحيل أن أفلت من مجال قدرتهم.. كان الرعب يخنقني، يكاد يشلني.. كان رعباً ساحقاً، أربك خطواتي حتى أوقعني أرضاً.

لما وقعت جعلت أبكي.. لم أبك منذ زمن بعيد.. توقعت أن يحيطوا بي ويبدأوا بتمزيقي برصاص بنادقهم الأوتوماتيكية.. كنت أنفخ من الخوف، وأنتظرهم على الرغم مني.. أنتظرهم بلا حول، بلا قدرة على اتخاذ أي قرار.. تخيلتهم يحيطون بي.. جلست متقنفاً، أعيط مثل طفل ضل سبيله إلى بيته. بيد أنهم احتفوا.. تلقت، لم يكن من أحد في الجوار.

كنت بحاجة إلى الراحة، إلى أن ألتقط أنفاسي، لذا لم أبرح موضعي واستمرت بالجلوس.. ولم يمض أكثر من دقيقة أو دقيقتين حتى اقترب مني شيخ، من الجهة ذاتها التي قدمت منها وجرت فيها ملاحظتي تواء. كانت لحيته خفيفة، صهباء، وعينه واسعتين، توحيان، بقوة بريقهما، كما لو أنهما لشاب متوقد الحيوية في العشرين من عمره.. كان يعتمر طربوشاً عثمانياً أحمر، ويرتدي بدلة من قماش الكبردين، ينتمي طرازها لعقود ما قبل منتصف الخمسينيات من القرن العشرين، لم أتبين لونه فيما إذا كان أسود أو أزرق غامقاً بسبب شحة الضوء، وآثار الدموع التي تحدرت





من عينيّ وشوهدت نظري.. وضع يده المعروفة بحنو على رأسي وقال: «قم بني، كأنك استيقظت من كابوس مريع».. سألته، مفترضاً بأن هذا السؤال حاسم ويمكن أن يمنحني الإجابة عليه صورة عن وضعي: «ما هذا المكان؟». ابتسم وقال: «هذا أول سؤال منطقي تسألته، كان يجب أن تلقيه عند أول دخولك دار السينما.. لكن لحسن الحظ لم يفت الوقت بعد، وإن كان ما بقي منه جد قليل، ويُحسن بك أن تتصرف معه بروية». «لم تجبني على سؤالي» «صحيح.. تسألني عن هذا المكان.. حسناً، إنه المتاهة». «متاهة؟ أهي لعبة؟». «سأحرق القاعدة هذه المرة وأجيبك.. منحوني لطول خدمتي هذا الحق أن أجيب، إن أحببتُ، عن سؤال آخر إضافي، عن السؤال الثاني فقط.. سأقول لك؛ لا هذه ليست لعبة مثل تلك التي في ذهنك، وهي لعبة أيضاً بمعنى ما، هي خطة، وعليك أن تكون متنبهاً وحذراً، وأن تتحلى بالحكمة».

صرخت في وجهه والحلق يكاد يخنقني: «من أنت، من أنتم، وماذا تريدون مني؟». هزّ رأسه بإشفاق وقال: «يا لك من نساءٍ مسكين، قم وأكمل المسير». وبقي يهز رأسه وهو يتراجع، ووجهه إليّ، نحو الجهة التي أتى منها، حتى تلاشى في الظلام. خطر لي أن البقاء في مكان واحد ربما عرّضني لعواقب سيئة، ولا أظن أنه سيعينني على النجاة بأية حال، وما عليّ إلا أن أستأنف سيرتي، فالخلاص هو في مكان آخر.. لتكن هذه هي قاعدتي الأولى.

لمحت امرأة قادمة من الاتجاه المعاكس لاتجاه سيرتي.. حين دنت اكتشفت فيها عجوزاً متصايبية، منحنية الظهر، ثوبها أزرق غامق، تحمل دلو ماء وقدحاً.. وجهها المتغضن ملطخ بالبودرة والأصباغ.. طلبت عشرة دولارات من أجل كأس واحدة.. صحت: «عشرة دولارات من أجل كأس ماء؟» قالت: «إن ما أحمل في دلوي ليس ماءً يا شاطر». «إذن ما هو، ثم أنني لا أحمل عملة أجنبية، معي أوراق من العملة المحلية فقط». كركرت مثل طفل مصاب بالزكام وهي تجتازني.. قالت: «لن أجيبك حتى لو توصلت يا حمار».. فكرت، بدافع الإهانة التي وجهتها إليّ من غير مسوِّغ، والدوار الذي أصابني وأضعف حواسي، وربما بسبب العطش كذلك، أن ألحق بها وأطرحها أرضاً وأشرب دفعة واحدة الشراب كله الذي في دلوها. غير أنني تذكرت القاعدة الثانية:



لا تعد مهما حصل، وكانت هي قد ابتعدت بخطوات طويلة لا تتناسب وكبر سنّها. وخطر لي أن أسرع الخطى أماماً، ولا أبدد الوقت القليل المتبقي لدي كما نصحني ذلك الشيخ، فلعلّي أجد لي مخرجاً.

كانت الطريق هي ذاتها، كما لو أنني أراوح في مكاني، أو أدور في حَيّر مغلق؛ الشارع الطويل والضباب والصمت ولا شيء آخر.. وكانت قد انقضت نصف ساعة أخرى قبل أن تعترضني في وسط الطريق منضدة صغيرة عليها علبة شراب ما.. العلبة خضراء والكلمات الكثيرة المدونة عليها تنتمي للغة غريبة، وإلى جانبها قطعة كارتون كُتبت عليها كلمة؛ اشرب.. مع هذه الدرجة من العطش الممض كان الإغراء شديداً.. غير أنني حسبت بأنهم ربما حققوا العلبة بمادة مخدّرة أو مسمومة. ترددت لثوانٍ قبل أن أمد يدي إلى العلبة وأفتحتها، ومن ثمّ ليكن ما يكون.. الرشفة الأولى أخذتها بحيلة.. بضع قطرات بللت بها شفتيّ ولساني.. كان السائل كثيفاً وحلواً بطعم عصير من كوكتيل الفواكه، وكان شبه لاذع كأنه مُزج بقليل من الخمر.. في خمس أو ست جرعات منعشة أفرغت ما في العلبة، في جوفي.. بدأت خلاياي تنمل وذهني يفتح، ويحتد بصري.. وما تركني في حالة من الدهول هو أنني لمحت باباً جانبياً صغيراً، يشبه أبواب أكواخ الفلاحين، على مبعده مترين مني لم اتنبه إليها، ولم أرها، عند وصولي هذا المكان.. كان باباً خشبياً خُطت عليه، بالدهان الأخضر، كلمة: «ادخل».. تلقيت الكلمة بعدّها أمراً لا يُرد.. طاوعني الباب بسهولة وأنا أدفعه.. خطوات إلى الداخل من غير تردد فوجدت نفسي في صالة عرض صغيرة، وأمام صائد السمك؛ الرجل الذي التقيته في طريقي إلى هنا.. لا شك في وجود ممرات أخرى في المكان غير ذلك الذي سلكته وإلا كيف يعقل أن يسبقني في الطريق الخالي ولا أراه.. أتراه تسلل من ورائي وأنا أتكلم مع المرأة المتشمسة، أو الشيخ المالك لامتياز الإجابة عن السؤال الثاني، ولم أتنبه؟.

شملي صائد السمك بنظرة حيادية قبل أن يمسكني من ساعدي ويجلسني على مقعد في المقدمة، ويناولني نظّارة سوداء غريبة الإطار كأنها تحاكي بتصرف بسيط شكل قطة عمياء، وقال: «حذار، لا تنزع النظارة مهما حدث». ونصحتني أن أتحملي بالصبر والشجاعة، وألا ييدر



مني أي سلوك أو كلام ينم عن تدمير أو احتجاج، أو ما يشبه هذا وذاك. وأعلمني بأن هذه هي القاعدة الثالثة والأخيرة، وهي القاعدة الأخطر، وقد أُنجُو إذا ما التزمت بها. كانت الشاشة قبالي فضية براقية، فيما المقعد الذي أجلس عليه منجد ومريح، وصمت مقلق مشير للربية يحيط بي لا يقطعه سوى وقع أحذية جلدية متينة على أرضية الصالة ورائي.. عرفت أن آخرين غيري يدخلون ويحتلون مقاعدهم في الصفوف الخلفية، وما كنت قادراً على تخمين عددهم، إذ لم يكن بمستطاعي أن أراهم، فالنظارة التي أضعها على عيني لا تتيح لي رؤية شيء آخر غير الشاشة الفضية البراقة التي راحت تتلملم وكأنها تغلي؛ تتقلب على سطحه ملايين من النقاط السود الصغيرة. وفجأة ظهر في لقطة مقرّبة وجه رجل كبير السن، يعتمر طربوشاً عثمانياً، تبين لي بعد لحظات أنه وجه ذلك الشيخ صاحب امتياز الإجابة على السؤال الثاني.. بلبل شفّتيه بطرف لسانه قبل أن يقول بصوت عميق وقور: «سنعرض عليكم الليلة فيلم (الشخص)، ونزعم أنه الفيلم الأشد واقعية الذي تم إنجازه في تاريخ السينما. والشخص المعني هو خلاصة عالم مرتبك، دبّ فيه الفساد، فاشل، وباعث على القرف.. لا أريد الخوض في التفاصيل، ولا أعطي لنفسني الحق في أن أسلبكم عنصر المتعة والإثارة والمفاجآت.. إليكم سيداتي وسادتي فيلم؛ (الشخص)».

قفزت كلمة (الشخص) إلى وسط الشاشة مثل فهد رشيق مستفز، بأحرف حمراء ذات حواف تشتعل على خلفية عمارات سكنية، تحتشد كثر من شرفاتها بوجوه نساء وأطفال مع مئات من قطع الغسيل المنشور وهي تهفّف في ريح رخية.. عمارات يمكن أن تكون في أية مدينة من مدن بلدان العالم الثالث.. احترقت الكلمة حتى تحولت إلى رماد متطاير لوثت ذراته صفحة السماء الزرقاء الصافية، قبل أن تظهر عبارتان متتاليتان؛ (تمثيل؛ أي شخص.. إخراج؛ أي شخص).. بعد ذلك توالى المشاهد؛

١. تقترب الكاميرا من مدخل واحدة من تلك العمارات حيث يسرع شخص ما، يرتدي بنطال جينز وقميصاً سماوياً، بكم قصير، تناثرت عليه بضع شعرات، يلج باحة عريضة مغلقة تيرها مصابيح خافتة.. شعره خفيف، ممشط بعناية.. يبدو أنه آتٍ لتوّه من صالون حلاقة.



٢. صار ظهره يغطي جزءاً واسعاً من مساحة الشاشة وهو يرتقي سلماً عريضاً.. ماراً بعدد من سكان العمارة في صعودهم وهبوطهم من غير أن يبادل أيّاً منهم التحية أو الكلام..
٣. يقطع في الطابق الثالث أو الرابع ممراً طويلاً، وما يزال ظهره إلى الكاميرا، قبل أن يرفس باب إحدى الشقق ويختفي وراءه... يُسمع صوت إطلاقات نارية.
٤. تتكلم امرأة عجوز منحنية الجذع، ثوبها أزرق غامق، مع رجل شرطة، بكلمات سريعة منفصلة، وتحرك يديها المعروقتين.. لا نرى رأسيهما حيث الكاميرا تصوّرهما بدءاً من رقبتيهما، وحين تنزل ببطء نتبين الملامح الهادئة لطفل في الثامنة مستقلق على ظهره وقد ثقب صدره الرصاص..
- (أتملى وجه الطفل، إنه يشبه الطفل الذي كنته في الثامنة مثلما هو في صورة قديمة احتفظ بها في ألبومي.. يقشعرّ بدني).
٥. يظهر قفا رأس شخص، شعره خفيف، ممشط ولامع، يجلس إلى النافذة في حافلة تقطع طريقاً خارجياً.. هو الراكب الوحيد.. تأخذ الكاميرا زاوية أخرى فيظهر القميص السماوي، وجزء من البنطال الجينز، وجانب مظلل من وجه الشخص..
- (يتأكد المشاهد بأن هذا الرجل هو نفسه ذاك الذي دخل العمارة في اللقطات الأولى وارتقى السلم واقتحم شقة فيها، وأطلق النار على الطفل).
٦. الكاميرا في مؤخرة الحافلة.. يأمر الشخص السائق بالتوقف.. الحافلة تتباطأ وتنحرف إلى جانب الطريق وتقف.. يقوم الشخص.. يقترب من السائق.. يحتل ظهره، في لقطة مكبرة، مساحة الشاشة وهو يهتز، فيما يتناهى صوت إطلاقات نارية.
٧. تُرفع يدٌ شرطي، لا يُرى وجهه، رأس السائق الساقط على مقود الحافلة جاعلاً إياه في عين الكاميرا فتبين ملامحه.. إنه فتى مراهق في السادسة عشرة.
- (أشهق.. إنه أنا كما أطلُّ من صورة قديمة أخرى لي.. لا يمكن أن يكون الشبه إلى هذه الدرجة بين الفتى الذي كنته وهذا المقتول في الفيلم.. ما الذي يجري؟ أي فيلم هذا؟ وكيف صوّروه؟ وماذا يبغون مني؟ أكاد أقف وأصرخ، لكني، أتمالك نفسي متذكراً قاعدتهم الثالثة



اللعينة، وعيناى تحدقان فى الشاشة، وساقاى ترَبْجان) .

٨. الشخص نفسه، مصوراً من الخلف، بقميصه السماوى وشعره المشط اللامع، يدخل أجمة من أشجار التوت والنخل، والكاميرا تلاحقه.. يرتقى الطريق إلى مبنى واجهته المزججة توحى بأنها مقهى، يحمل على كتفه مدفعاً رشاشاً.. يدخل الشخص فيقف مع دخوله الرواد.. إنهم بأعمار مختلفة، أصغرهم فى السابعة عشرة وأكبرهم ربما فى الخامسة والثلاثين أو الأربعين.. وجوههم التى يجمدها الخوف تكاد تكون متطابقة، لولا تغيرات طفيفة يقتضيها حكم العمر.. يمزق الجو صوت المدفع الرشاش فينكفئ الجميع ويسقطون فيما يتدفق الدم من صدورهم.. يلتفت الشخص القاتل نحو الكاميرا، للمرة الأولى؛ تعابير وجهه منكمشة، وقد شلَّه الفزع.. هو الوجه نفسه.. وجه أولئك الضحايا الذين قضوا لتوهم.

(أقف وأشهق؛ يا الله.. إنهم جميعاً يشبهونى.. إنهم أنا؛ القاتل والمقتولون).

٩. يملأ النمى الشاشة التى تبدو وكأنها تغلى ويبرز وجه الشيخ وهو يمد إصبعه كما بإيماءة إتهام نحو عين الكاميرا... نحوي.

١٠. تسود الشاشة.

بغداد: ٢-١١-٢٠١٢





محمد سهيل احمد

تحنيط

1

كان القصف المدفعي المتبادل ، وهو يدك أهدافه العشوائية ، كالموت ، قد عقد اتفاقا غير معلن مع الظهيرة على إفراغ المدينة من أناسها ممن غادروا بيوتهم الى ضواحيها الأبعد او الى بلدات بعيدة تماما عن مرمى الصواريخ .
الأمر نفسه انطبق على شارع الملذات وأزقته الخلفية باستثناء جنود الجبهات الأمامية ممن شوهدوا يتسكعون بحثا عن ملاذات هنا او هناك ؛وكلاب المطاعم والبارات الموصدة الأبواب وعدد لايزيد عن اصابع اليد
من مجانين المدينة توهمت بأنني العاقل الوحيد بينهم !



2

من بين القلة من المحلات المنتشرة في ذلك الشارع ، حافظ صديقي الخياط على رباطة جأشه مواصلا خياطة بذلة عقيد في الجيش متعللا بأن البقاء تحت سقف محله ، حين يشتد القصف أفضل ألف مرة من التعرض لمطر القصف الوبيل . وهكذا واصل غرز أبرته في نسيج قماش

(السرج) متفاديا وخزاتها بدرع كشتبانه الرصاصي المخرم مرتشفا بين الفينة والفينة عرقا زحلاويا نفاذ الشذى ممتزجا مع وخامة الأركان وبقايا عرق الأجساد ودخان السجائر وبساطيل الجنود وقشور المقبلات المتناثرة على الأرضية ، عاركا زر آلة التسجيل لينبعث صوت أم كلثوم مرددا .. ”الأمل لولاه عليّ كنت في حبك ضحية ”

من خلال عدستي نظارته السميكة نظرتي بصرامة معلنا في اقتضاب :

- يبدو انك محظوظ .. هذه المرة ..

سألته وأنا ارسم على فمي ابتسامة :

- لست انا بل هو الموشوم بالنحس ..

ناولني مدالية ضمت في حلقتها مفتاحا :

- ستجدها هناك .. لكن عليك ان تسرع الخطى ..

ثم أردف وكأنه يختم حديثا طويلا بيننا :

- ليس لديها مأوى تذهب اليه . ستبيت الليلة في الأغلب في الأستوديو .. وغدا ستغادر

.. هذا اذا توقف القصف تماما ..

دستت المفتاح في جيبي وغادرت المحل .



3

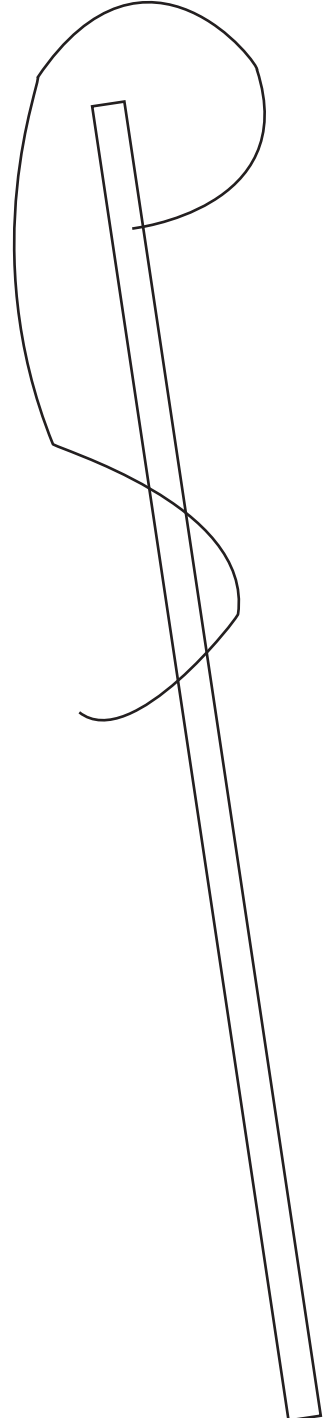
مجنون أنا حقا . ولو لم أكن كذلك لما امتلكت أدنى قدرة على التحمل . لم يكن جسدي بحاجة الى نار زرقاء او صيف قاتظ كيما يتقد . لا ادري لماذا عزيت الأمر الى وحدتي والى الجوع الذي يتوغل في كل خلية من خلايا دمي .. كنت أشبه بمن يقيم في محطة لاتتوقف عندها القطارات بل تندفع كنيازك نحو أقاليم ظلام دامس . دسست المفتاح في ثقب الباب وأدرته دالفا الى داخل الأستوديو- الشقة .

استطعت اثناء لحظات العماء التي غمرتني ، وأنا اجتاز عتمة الفناء ، ان استعيد تألفي مع المكان الذي طالما اعتدته واعتادني . كنت بحاجة إلى بعض الوقت للتخلص من وهج الخارج المتعلق بأهدابي بعد مغامرة الدخول ، وها أنا الآن في صالة المرسم التي يريق مصباح التنغستن على جدرانها المتصدعة نورا شاحبا لألمح أشباحهم المقعية على أرائك الصالة المصرصرة . فأشبح بعينيّ إشاحة غير المتيقن الى الجدار المقابل للمدخل حيث صور فوتوغرافية بالأسود والأبيض تتحلق حول صورة ملونة متوسطة الحجم تمثل فراشة محنطة بين طيات حجر كهرباني اللون في ازرقاق راتينجي متصلد



4

فجأة فتح باب الغرفة لتخرج منه امرأة خميرية اللون ترتدي منامة فولكلورية الألوان .مسحت الجالسين بعينين مسبلتين مغممة :
- تعالوا في الغد .. أنا مرهقة جدا ..
تعلو أصواتهم في نغمة احتجاج تحمل مزيجا من نفاذ صبر فيما يردد احدهم :
- كلا .. أما الآن او نعيدك الي حيث كنت تتسكعين ..
تقلب عيناها نظرات حائرة قبل ان ترسل يداها رسالة رضوخ عائدة الي الغرفة .استأنف التحديق في الصورة المعلقة على باب الغرفة ذاهلا عن الوقت غير شاعر بفداحته ولا باقترابي من باب الغرفة بعد ان أمسى دوري التالي بعد آخر من دخل .التفت إلى الورااء لأجد الاراتك الثلاث وقد احتشدت بصفوف لا نهائية من منتظرين اعرف بعضهم : جندي في اجازة ، طالب مسائي ، بائع حمص مسلوق ، مخبر سري ، اسكافي وآخرين أخفقت في التعرف عليهم . وثمة من أشار اليّ بأن لا أطيل المكوث في الداخل . لكنني حين دخلت لم أجد المرأة المضطجعة . كان السرير فارغا والنافذة نصف مفتوحة في الوقت الذي سمعت رفرقة جناحين لأبصر في النور الكابي فراشة تغادر الغرفة إلى عري الفضاءات السابحة فيما تبقى من أشعة شمس الأصيل .



كان ياما كان

خوف

زهير كريم

في كل يوم، تنهض السيدة، تنهض
بهدوء حتى لا توقظ زوجها، أو في
الحقيقة هي تفعل ذلك لترعى خوفها من
العين الفاحصة، ومن الكلمة الجارحة،
تنهض لكي لا تحتفى بالعمى المفاجئ أو
الصمت عن قدوم الكارثة، تفعل ذلك
لأن الخوف قبل أن يكبر بسرعة، يحتاج
الى المراقبة، والمراعاة.



اذن، هي تراقب وحسب، تنهض لتراقب، وتنهض لكي تتأكد أيضا أن العلامة الصغيرة التي تراها بالعين المجردة، لا تعني بالضرورة وجود علامة أخرى مضمرة تعني مايستدعي الفزع ، تراقب لأنها تخاف من المضمّر وليس من الظاهر، وهي تراقب لتحصّر مساحة التخريب وتتركه في منطقة الشكّ، تنهض وتقف على أطراف أصابعها، تخرج من غرفة النوم وتقطع الصالة بحذر أقل ولكن بخوف مضاعف، فهي تخاف أن يكبر هذا الشيء بشكل مفاجئ، أن يعلن عن نفسه بكامل وحشيته وقسوته، تريد أن تفهم، أو أنها لا تريد ذلك، بل من أجل المحافظة على مساحة محددة من الفهم، تقول انه من الأفضل أن يحدث ذلك على شكل جرعات، فالشر عندما يأتي على شكل جرعات، يكون افضل، لانك لا تشعر بشيء، لا تشعر بالألم نفسه كما لو جاء دفعة واحدة. تتوقف للحظة قبل أن تدخل الحمام، وتشعر كما لو أنها تدخل غرفة المحاكمة، فهي خائفة بالفعل، خائفة وتراقب، خائفة ولا تريد أن تصدق أن خوفها سوف يكبر، تريده مجرد مزحة، ثقيلة نوعا ما، لكنها مزحة على كل حال، ثم تدخل الحمام، تدخل وفي رأسها اسئلة كثيرة، مصيرية في الحقيقة، اسئلة عن البذرة عندما تصبح شجرة، عن المرارة التي في الثمرة، تدخل وفي رأسها اسئلة ليست سهلة على الاطلاق، وهناك أشياء عليها أن تفهمها، تفهما جيدا، تفهما بشكل صارم لا يقبل الشك! قبل أن تسميها بشكل نهائي.

في كل يوم، وفي الوقت ذاته تفعل ذلك، تفعله بنفس الآلية، بنفس الحرص، وبنفس المشاعر المضطربة التي تحرسها بعناية كما لو أنها تسير في منطقة من مسطحات غير متساوية، أرض مليئة بالعقبات والانحدارات، تحرس مشاعرها حتى لا تظهر فيربكها السؤال، في ذلك الوقت الذي ترى فيه الهاوية، وترى العتمة. تقف للحظة أمام المرآة، تفكر وكأنها لا تعرف لماذا تفعل ذلك، أو أنها تتساءل عن جدوى المهمة التي عليها تنفيذها، وهل من الضروري أن لا تتخلى، أو تتمسك بهذه الحركة اليومية السخيفة. وفي النهاية تأخذ قرارها، كل يوم، وفي الساعة السابعة صباحا، تتردد قليلا ثم تأخذ قرارها، تنزع عنها قميص النوم، تفتح السوتيان، ثم تعرض صدرها، تلقي نظرة حزينة وقلقة، ترفع باطراف أصابعها الثدي الأيسر، تنظر الى التقرّح الذي ظهر فجأة، في كل يوم تنظرله، تفعل ذلك قبل أن يستيقظ الزوج، وقبل أن تدخل



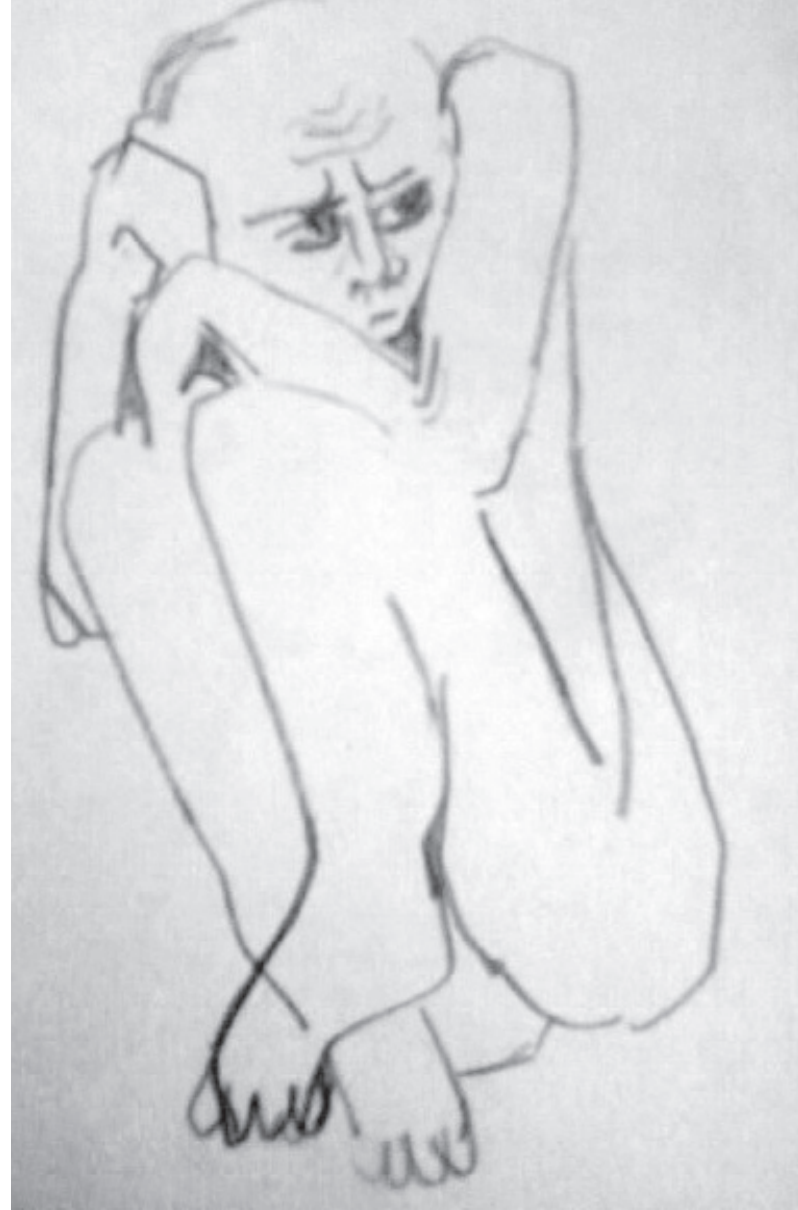
المطبخ، وقبل أن يتناولوا افطارهما، وقبل أن يذهبا الى عملهما، ثم تسأل ماهو هذا الشيء، تسأل ثم تعيد سوتياها، ترتدي قميصها وتخرج بابتسامة شاحبة، تبتسم و تجتهد لتطوير نسيان، هي تعرف أنه مزيف، لكنه نسيان مؤقت و ضروري على كل حال.

وفي يوم آخر، في الوقت ذاته، تقف أمام المرأة ولم يظهر ذلك الشيء، تطلعت زفرة، وتقول لاشيء، تضحك فتعبر ضحكتها الى الصالة والى غرفة النوم، يسمع زوجها، فتقول انها تذكرت شيئا مضحكا، وانها لم تكن تتصور أن الوجود يحمل الأوهام التي بهذا الحجم مثلما يحمل الحقائق التي بنفس الحجم ، وان لاشيء يمكن ان نصفه بالحقيقي، في الوقت ذاته لا يمكننا وصف الأشياء الأخرى بالوهمية، فكل شيء حاض للصادفات، وللانية، وأنها الآن في برج المصادفات السعيدة، ثم تدخل المطبخ .

وفي صباح التالي، ورغم أن التفرح لم يعد، تذهب الى الحمام، تلقي نظرة ولم يظهر أيضا أي شيء، تبحث في الأيام التي تعقب ذلك عن أثر الشيء الذي ظهر على ثديها فجأة، ولكن لم يكن ثمة شيء، ثم تقول انها تخيلت ذلك وحسب، أو ربما كان كابوسا، تقول لزوجها : ظهر تقترح على الثدي الايسر، وكنت في كل يوم القي عليه نظرة، لكنه اختفى، هل تعتقد أنني كنت اتخيل أو أنه كان مجرد كابوس!! . وكانت سعيدة، أو انها تحاول الاندماج في دور السعيدة ذلك الصباح، فالأسرار لا يخف وزنها الا عند تقاسمها مع الآخرين، لكن الأمور لا تجري دائما على القياس نفسه، ثم تعتذر من زوجها، تقول انها اشتاقت له، ولم يفهم الزوج لماذا تقول ذلك، أو انه يفهم لكنه يرى غيوما ثقيلة تمرّ، عيناه تتعلقان في السقف كما لو أنه يطارد شيئا ما، تقول انها لم تكن تريده أن يقترب منها، وانها آسفة فعلا، وانها لم تكن تريد ليده أن تشعر بذلك الشيء، ولعينه أن تقع عليه، وهي تعتذر، فلم يكن سوى كابوس: أعتذر وأنا أقلقك بهذه التي يبدو مثل مزحة. تقول: لقد كنت أتخيل وحسب، هذا مؤكد، كنت أتخيل، أو ربما، اقول ربما كان كابوسا.



لكن الزوج لم يقل شيئا، لم يتسم كما ينبغي للمرء الذي يسمع خبرا مبهجا، أو مزحة حتى لو كانت ثقيلة، لم يقل هذا ليس مهما، لم يقل انه متفهم لكل ماتقول، لم يقل نعم انه كابوس، لم يقل انك تخيلت كل هذا، لم يقل انها مزحة، لم يقل ان الذي حدث هو اللاشيء، قال: عليك مراجعة الطبيب ياعزيزتي، مقلق في كل الأحوال أن يظهر مثل هذا التقيح ، وتذكري أمك. فتسمع مفردة (امك) كمن يتلقى صفة، او كأنما حرك زوجها الرماد، فتوهج الجمر الذي في داخلها، يتغير لون الزوجة وتكرر أمها، تقول: لقد اختفى، لماذا لا تريد أن تصدق أنني كنت اتخيل. ولم تكن تريد الوقوف أمام المرأة عند الساعة صباحا، لا تريد أن ترعى خوفها مرة أخرى، يهتز يقينها بالكابوس، وتتزعزع ثقتها بالخيال، تشعر بألم في مكان ما عندما تذكر أمها، ثم ينتشر الألم في كل جسدها، تذكر أمها بشكل مبالغ فيه، وكانت توشك على السقوط في وسط الصالة، الظلام أحاط بها في تلك اللحظة، تذكر أمها بطريقة مؤلمة، ثم تغمض عينيها فتتخيل نفسها، امرأة في الأربعين بندي مقطوع، ثدي كانت تراقب التفرح الذي ظهر فيه كل يوم، في الوقت ذاته، لكنه اختفى، ربما كان كابوسا أو أنه لم يكن كذلك، وربما كانت تتخيل، و ربما كان حقيقيا ذلك الشيء .





قاسم حمدان الداودي

قصص قصيرة جدا



تبدّع

لطالما حلم بأن يحصل على عيش رغيد
ووضع اجتماعي يؤهله للإحساس بالاحترام
لنفسه وذويه لكنه ومع مرور الوقت شعر بأنه
لم يقدر على المناجزة ذئاب هذا الزمن ، ولم
يحصل من حطام هذه الدنيا الا على خيمة
صغيرة تجمعهم وزوجته وأولاده الثلاثة على
سطح إحدى المباني بوصفه عامل خدمة
.. مساءً تناول أولاده عشاءً متواضعاً هو
نتاج مشقة يوم طويل من التعب والعناء ..
وقبل النوم طلب منه أحد أولاده مبلغاً من
المال لأن إدارة مدرسته تجمع تبرعات لدعم
الفقراء .





جئة معلومة الهوية

وأخيرا قرر أن يأخذ معه جميع أوراقه الثبوتية ومستمسكاته الرسمية ، ووضه في جيبه الهوية ، وفي جيب بنطاله شهادة الجنسية ، وفي جوبه الأيمه البطاقة التموينية ، والجورب الأيسر قد ووضه بطاقة السكه الأصلية .. كل ذلك مع أجل أن لا يقال يوما .. إن ها هنا جئة مجهولة الهوية .



ممرارة

أسرني يجهش بالبكاء لأن أخاه أخيره بوفاة والده بمرض سرطان الرئة بسبب التدخين وهو الآن في المستشفى لإجراء الترتيبات .. ركب سيارته منطلقا نحو المستشفى .. وجد الجثة ووجد بجانبها جثتيه كانتا لأناس ماتوا بسرطان الدم والرئة وكانت وفاتهما بسبب التدخين أيضا .. وهنا أحس بالألم الشديد وانتابه الحزن ، أخرج من جيبه علبة السكائر ، أخرج منها سيجارة وأشعلها وأخذ يشهق دخانها بممرارة .



الخفايا المكنونة



جاسم عطا

كلمات . تهديدات . لمسات . تتجمع بقعر كأس , يخالطها مزيج من الرجاء بالندم والوجود بالعدم , ابحت بداخلي عن عرق ينبض أو برعم ينهض , أريد أن أملأ كأسني فإذا القنينة فارغة مابها إلا فقاعات عائمة , وامام عيني كؤوس مهشمة أونائمة , فدوائري المغلقة , والملغومة بعلامات الاستفهام والتعجب , تخنقني بروائحها العفنة , وروحي مكفنة بجسد لا أعرفه , وحولي تتراقص زنايق سوداء , تناديني للتلاشي ! وترك حياتي العبارة عن هالة كبيرة من التفاهة , وسر هذه التفاهة , هو أنا المخدوع والقنوع , ثلاثة عقود من الأمل والصبر , فعندما استنققت من نشوة الزمن وجدت السنون مجدولة حول عنقي تمتص بقايا أمنيات في قلبي , وأنا معلق في الصحراء أتشبث بجذور الآخرين وأراقب صمت الزواحف وهي محملة على أكتاف المشيعين لتنتقل إلى مئاها الأول والأخير , المثوى الذي خلقت لأجله , اهرب إلى زوايا طفولتي , مراهمتي , شبابي , منقباً في روعي عن خفاياها المكنونة , علني أجد مخرجاً إلا إنني كلما حفرت وفتشت أجدها تفيض حزنا



والمأ ، فحينما كنت شاباً وأتمتع بالمال والصحة والوسامة ، لم يملكني هذا الشعور ، بل كنت أملك رؤية وأفكاراً وأحلاماً ، إلا إنني كنت افتقد الحب، لذلك كرهت القصائد والروايات والأفلام العاطفية ، لأنها لا تعوضني بل تذكرني بنقصي ، وحسبت نفسي ذكياً حين أوهمت نفسي بإقامة علاقات عاطفية ، سرعان ما تنفصم عراها، لما اكتشف بأن الإنسانة التي تلتصق شفتي بشفتيها ، وساقني حول ساقها ، ما هي إلا نزوة عابرة ، وأعود من جديد بالبحث عن حبيبة أخرى في الصناديق والدواليب والحفائب، وتمر الأيام والسنون وأكبو كبوتي الأخيرة ، وتزوجت متصوراً بأن هذه هي نهاية المطاف! وللأسف كانت البداية! فلأول مرة أشعر بالضجر يخرج مع العرق من مسامات جلدي ، ففي السنة الأولى من زواجي تدمرت واشتكيت ، فادعوا بأن الزواج في سنته الأولى هكذا، وفي السنة الثانية قالوا أنت حمار وترفض التأقلم ، السنة الرابعة أنا ثور ، وهكذا كل سنة أجدهم يمنحوني أسم أحد الحيوانات ، وأنا أقبل بكل هذا، ولكن أي حيوان يستجدي الجنس من زوجته، لتتصدق عليه أخيراً بلذة باردة ، تتبعها بتأفف مستمر لتزيدها تفاهةً ، مما دفعني للتمادي والتسلل بخطوات القط إلى مومس تقطن في أطراف حينا ، كنت حين أراها أشمئز منها، واليوم أجد نفسي أبكي بكاءً حاراً ، وأنا أخفي وجهي بين نهديها لأغرقيهما بدموعي ، سألتني، ألحت ، توسلت ، لمعرفة سبب بكائي ، فقلت لها : -

- ربما فقط أنت الأنثى في هذا العالم!

رفعت رأسي بيدها عن صدرها ، ونظرت إلى بحنان ، ثم شهقت وقالت : -

- زورني حتى لو لم يكن عندك نفود!

تركتها وأنا أقول بسخرية : -

- وهل ستمنحيني اللذة في سبيل الله.

نظرت إلى بأسي ، وقالت: -

- بل لأنني لم أسمع إطراء كهذا من قبل.

عندما تركتها كنت حانقاً على نفسي ، وعلى زوجتي التي أضاعت عمري في توسلاتي لصنم أبله، فكرت بالعودة لهذه المومس ، لكن البقية المتبقية من كرامتي منعتني عن إعلان استجدائي ، وقررت أن أستغل بقية كرامتي في شئ ينفع على المدى البعيد ، ومن الخيارات التي أمامي ترك زوجتي ، ولكن تركي لها لا يطيل المتبقي من سنوات نشاطي التي سيقتلني الندم فيها على ما مضى ، البقية من كرامتي تكفي لأنهي حياتي بيدي، فأني أجد وزنا موسيقياً جميلاً لكلمة أموت .



رائحة الإرشاد

وانت تسافر من البصرة الى بغداد، لا تتوسل سائق الباص أن يتوقف كي تبول. تبوّل على نفسك إذا لزم الأمر، لكن احذر النزول قرب ناقلة الجنود التي احرقها الامريكان قرب مقالع الرمل المحصورة بين صحراء أبو غار وزقّورة أور. الناقلة التي انسحبت من الكويت بسبعة جنود، قطعت كل تلك المسافة في ليلة واحدة، وبإطارات مثقوبة. فلما انحدرت عن الطريق السريع، تلهث عبر عادمها اخر ما أحرقتة من وقود، صاح سائقها ليوقظ الأرواح الحاملة فيها. - الناصرية

فزّوا، فشاهدوا عبر غشاوة الخوف والجوع، برك المياه التي أحدثها المطر، تحيطها حقول القمح، وتدغدغ رقة جلدها، مناقير طيور الخضيرى والبريش والحذّاف. وأبصروا ليس ببعيد، معبد أور، وبيت إبراهيم الخليل وفأسه.



توقفت. فتحوا أبوابها الخلفية وترجلوا. فكان أول ما فعلوه، أن عبوا ما أمكن رئاتهم من رائحة الخندقوق وعطر القرنفل وأريج الأصابع الترفة للقصب. ثم تراكضوا كصبية لا يفقهون الحرب، فمضغوا الفطر بالتراب، ولاكوا السنابل قبل ان تنضج، وراحوا يلاحقون بعضهم مثل جراء مرحة، فسلكوا نحو المدينة، الدروب التي أحدثتها أقدام الفلاحين وقطعان الرعاة. حلموا بالبيوت الواظئة التي تتكى بأحنالك نوافذها على تراب الازقة. حلموا بأبجزة الأطعمة المشتهاة تملأ فناءات المنازل، وبقطقة خرزات المسابح الممسوحة بعطر الأضرحة البعيدة في أكف راعشة بالدعاء، وبالأفرشة الباردة داخل الكلل فوق السطوح، وبالشفاة الوردية والحلمات التي أورمها طول الانتظار. حلموا بالأمهات الخائبات يرشرشن عتبات المنازل كل غروب بطوس لا ينقطع طمث الماء فيها رغم طول السنين علّ غائباً يعود. وقبل أن يلجوا أنوفهم في ذكرى الأثناء المتبلة برائحة الخبز ووهج التناير.. مرقتهم كمائن الرصاص.

لم يكن يجدر بي أن اعلم أنهم جالوا بعيونهم الزرقاء حول جثثهم، وبريبتهم المعهودة مدّوا سبطانات بنادقهم الحديثة نحو تلك الأجساد التي عضت بأسنانها الارض، فأخرجوا من جيوب بدلاتهم العسكرية الممزقة قطعاً صغيرة من ملابس نسائية شفافة مسروقة من الكويت. لكن المترجم أخبرني أيضاً، أنهم أخرجوا من جيوبهم غلباً تحتوي على كريم أبيض لترطيب البشرة. وان الأمريكان عندما سألوهم عن سر الأسراف وراء استخدام بعضها، أجابهم المترجم ضاحكاً.. أجابهم المترجم العراقي ضاحكاً: كانوا يظنون انها قشطة فأكلوها.

.....

توقفت سيارة أجرة نوع فولكا موديل ١٩٧٥ قرب ناقلة جنود معطوبة من آخر حرب. وعلى التراب المنقوع بمطر البارحة نزلت خمس نساء حافيات. كان الضباب الذي غطى الحقول المحيطة



بقاعدة الامام علي الجوية كثيفاً، حتى ان السائق الذي تأخر في إزاحة لوح الخشب المستخدم كبديل لرجاج نافذة سيارته، راح يصيح في عدة اتجاهات وراء النسوة اللاتي غيبن الغيش الطباشوري. - سأكون موجوداً هنا عند الساعة الثالثة.. لا تتلكان في العودة.. لن انتظر حتى حلول الليل. ومثل أفراس بيرة جُللت بالسواد، راحت النساء تحب في الأراضي الطينية الموحلة، بغية الوصول لحافة الطريق السريع الرابط بين البصرة وبغداد، حيث ينمو في الأرض الرملية الهشة هناك رشاد البر. يمكن للنسوة إذا ما تحاشين دوريات الامن الراجلة، أن يصلن الى مبتغاهن عند الضحى، وسيكون لديهن الوقت الكافي قبل عودة السائق لمليء «شكابينهن» بالرشاد، ثم بيعه والعودة الى بيوتهن مع حلول المساء وقد استحال ثمنه الى تمر ودقيق يكفي لسد رمق ليلة من ليالي الجوع الطويلة. (خمس نمالات سود.. خمسة. يعبرن فوق قطعة حلوى خضراء أخرجها طفل خبيث من فمه ووضعها على الطريق ليمرد رأس كل نملة التصقت عليها. هكذا كانت تبدو النسوة وهن يجتزن حقول القمح التي لانهاية لحوافها. اذ من كانت تجرؤ على الانحناء وانتزاع قبضة سنبل. من كانت تجرؤ على إنقاص حق الأسماك في بحيرات القصور المسورة المحمية المخيفة.)

تسارعت الايدي في غرس السكاكين تحت جذور الأعشاب كي لا يلحق أوراقها الضرر وناحت أصغر الأمهات:

شلونك يبعد أمك شلونك

بعدك حلو لو خرب لونك

أجابتها ناعية كانت على مقربة منها.

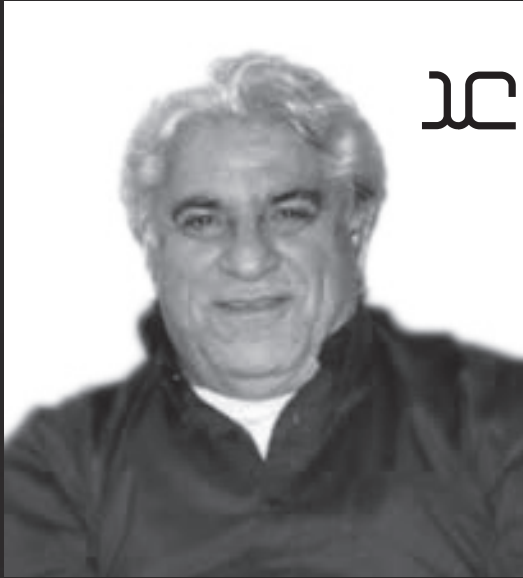
فَرَيْتِ يَايُمَّةَ وَجِيَّتِكَ

وعلى فراشك يُيِّمُه مالكيك

امتألت الشكاكين برشاد غسلته الدموع، وعادت النساء الى حيث ينتظرهن السائق. كانت الشمس قد شارفت على الزوال عندما قالت احداهن.



- يبدو انه لن يجيء اليوم
- لا يمكن. هل جنّ لتركنا وسط هذا البر.
- مع تقدم الوقت، انقسمن الى فريقين. ثلاثة منهن توجهن نحو القاعدة. قلن انهن سيصلن الشارع العام قبل حلول المساء، وقد يحالفهن الحظ فتتوقف لهن شاحنة تأخرت في مقالع الرمل.. ساعة ويصلن بيوتهن. فيما راهنت الاثنتان على مجيء السائق. قلن انه عجوز طيب، ويخشى الدخول في مشاكل مع عشيرتيهما ان تخلف عن مواعده. (لو انهما تعلمان، ان شاباً بعثياً مزهواً بمسدسه، أقام نقطة تفتيش على الطريق، وسخّر السيارة وسائقها لنقل جنود هارين الى وحداتهم، لكن بعد ساعة في بيوتهن يغسلن عن أرجلهن الطين بماء دافئ، وقد التحف بعباءتهن أطفال منتشون برائحة الرشاد) ما ان غابت اشباح النسوة الثلاث حتى حل الليل. ومع اول عواء جائع لجأن الى ناقلة الجند المعطوية وأوصدن أبوابها. لكن النوافذ المهشمة الزجاج تحالفت مع البرد والظلام فاستحالت الى اشدّاقٍ متوحشة.
- هل تسمعين؟
- نعم.. لكنها لن تتمكن من الدخول.
- لا أقصد الذئب يا الله. هناك من يزحف بين ثوبي وجلدي.. الا تسمعين أنينه.. انه يحاول ان يدس انفه بين ثديي.
- صلي على محمد.. لا تخافي.. تعالي الى حضني
- يا محمد.. يا علي.. يا محمد.. يا علي.. يا علي.. يا علي..
- في الصباح، جلس بدوي وسط مطعم كباب عند أطراف المدينة، وراح يتحدث بفم مليء برشادٍ مصبوغ بالدم، عن امرأتين أكلتهما الذئب.



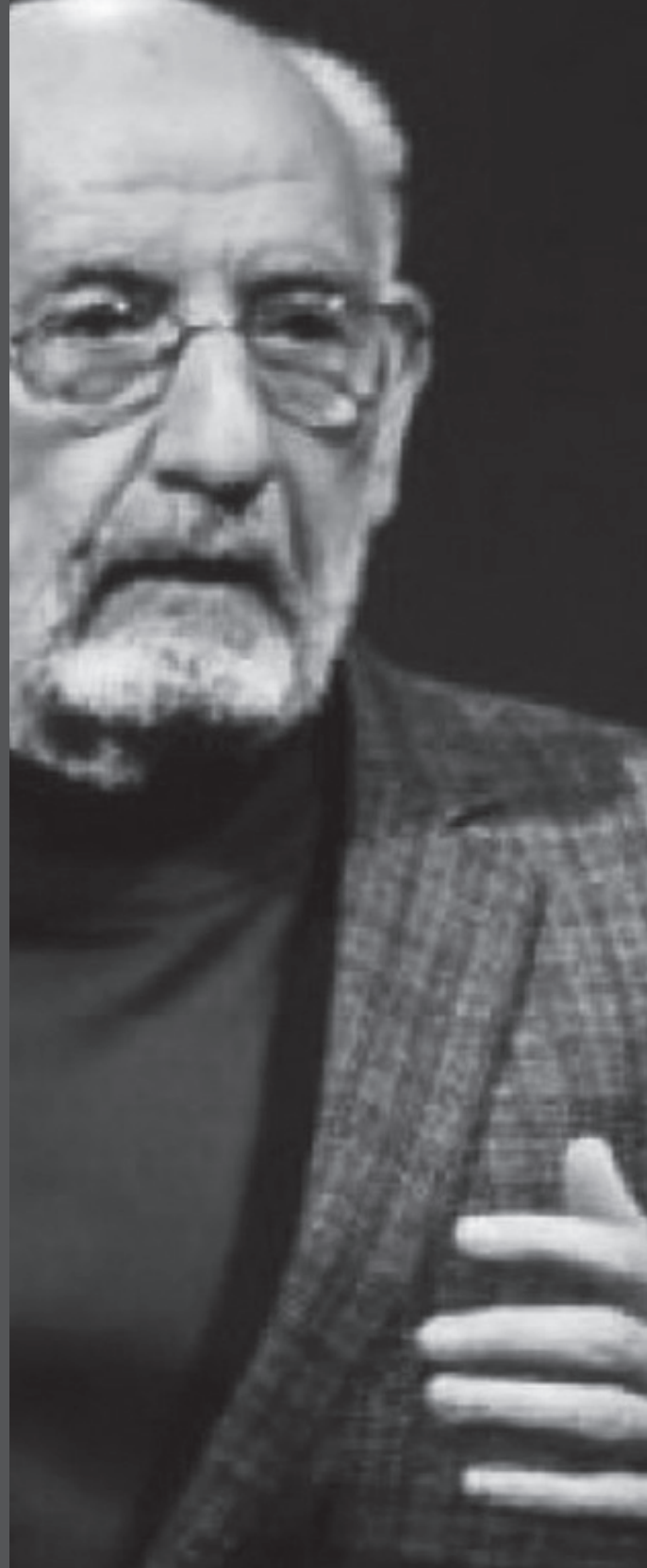
ياسين النصير

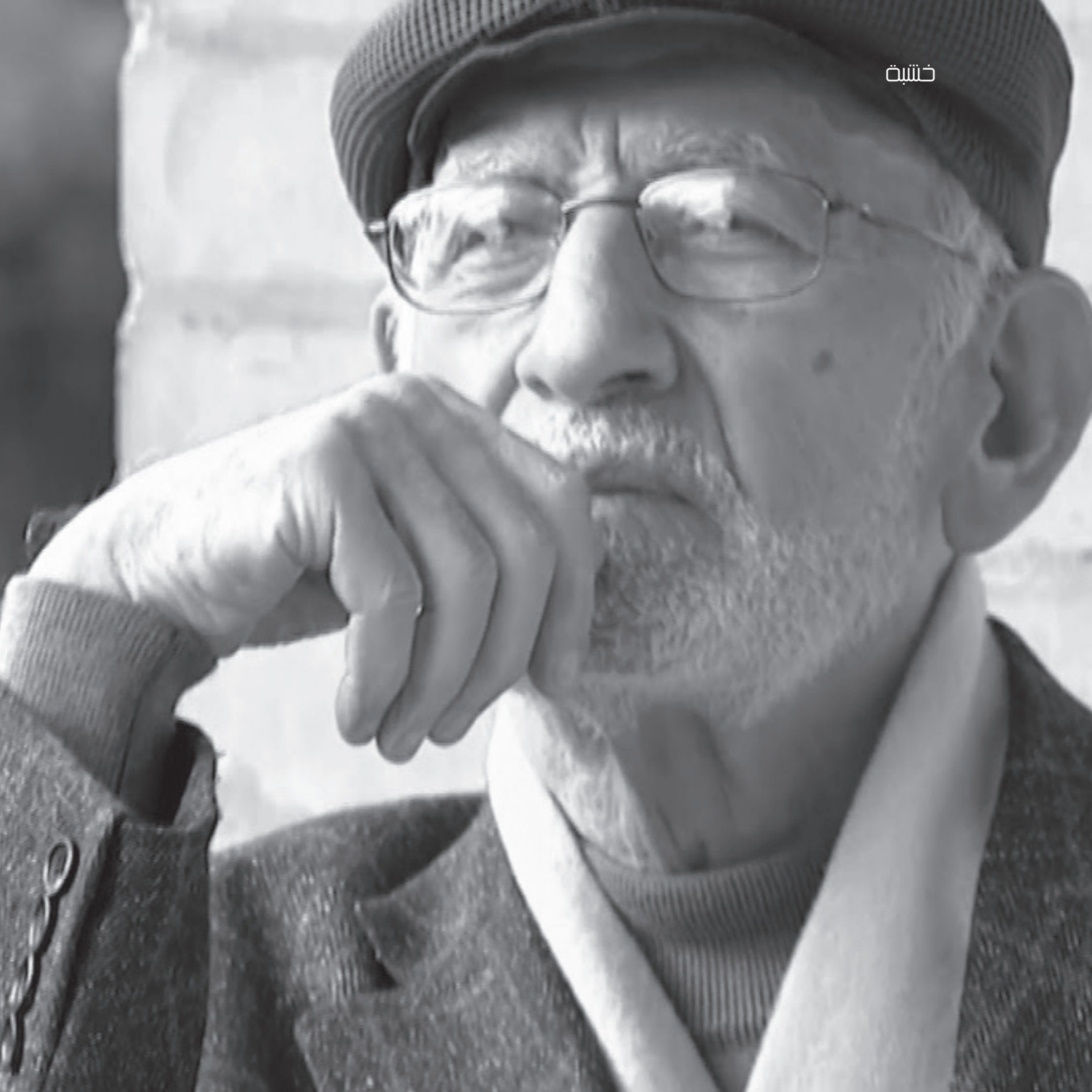
العامل دون قواعد

ما أعنيه بالعامل دون قواعد، هو أن الفن في البداية ملكة فطرية، اتت إليه كما قال في لقاء لي معه من الحضور اليومي في الملحة ومعارف الناس وأمكنتها، ولا غرابة في ذلك، فجنود الفن العراقي وثقافته هي بدايات غير مدرسية، بدايات المحلة والحضور الكاريزمي، يوسف العاني في المسرح، وبجواره عدد كبير من فناني المسرح، خليل شوقي مثلا، كما نجد ذلك في الفن التشكيلي، وحضور الفنان الفطري منهم فرات في تماثليه التراثية، ويكاد الفن الفطري يشكل أرضية خصبة في التشكيل العراقي، منهم الفنانة كاغد زيبك، ام لمجموعة من الفنانين، ثم شواهد كثيرة، بكر المعماري رفعت الجادرجي عن دور أسطة البناء في تنفيذ مشاريع عمارته، يعتمد عليه لخبرته دون أن يكون متعلما او مهندسا، ولعل جواد سليم تنبه للفنان الشعبي في عدد من لوحاته، هنا، ومن داخل هذا الإطار الواسع لدور الفطرة في الفنون، نجد الشعر الشعبي في المقدمة حيث كان صوته مرتبطا بحركة الجماهير التقدمية/ كان ومايزال صوت ملا عبود الكرخي وصوت جريدة حزبوز الناقدة الفكهة. كل هؤلاء كانوا يعملون وينتجون فنا متقدما بدون ان يتعلموا مدرسيا أية قواعد لإنتاجه، وهل يحتاج صوت الفن الشعبي ل قواعد كي يظهر؟

خاتمة

يوسف العاني هو ما لا يقبل الحديث العادي عنه، فقد دأب هذا الفنان الرائد، أن يكون دائماً متصدراً الحديث عن الجديد في المسرح، العراقي والعربي، وبقي خيط صعوده مترابطاً، ولسته عقود من الإنتاج الفني، مع حركة اجتماعية تقدمية متنامية، يواصل هذا الصعود في الممارسة الفنية وفي الحضور الاجتماعي والثقافي، فهو ليس ممثلاً ولا كاتباً للمسرح والإذاعة والسينما، إنه بالإضافة إلى ذلك رجل مجمع ينحدر من أسرة عريقة لها مواقفها الوطنية، وهذا ما يجعل حضوره فنياً يضيف على أعماله قوة المرجع ونبيل التوجه وحدانية الرؤية. ولذلك كان حضوره واضحاً في المسرح العراقي وفي المسرح العربي، وشكل ذلك أهمية استثنائية للمسرحية العراقية، فيوسف العاني في علاقته بمسرح الرحابنة في بيروت والمسرح المصري من خلال الفريد فرج وكرم مطاوع، والمسرح السوري واللبناني من خلال يعقوب ش دراوي والرحابنة، كان امتداداً لحضور ثقافة وفكر المسرحيين العراقيين في هذه البلدان، وطوال عقود من الزمن كانت تجربته وعلاقته ميداناً لمدا الجسور بين مساح البلدان العربية وخاصة الجانب التقدي والإنساني حيث رافق هذا الحضور نهوضاً لقوى اليسار وحركة اجتماعية سياسية في العمق منها قضية فلسطين وقضايا التحرر العربي من الأنظمة المهينة المرتبطة بالعجلة الاستعمارية، ونجد ذلك واضحاً في مسرحياته في الستينيات من القرن الماضي، التي كانت تعرض مشكلات الناس بشخصيات شعبية تميز فيها شخصية «ابو الجراوية» حيث الرداء الشعبي كان له حضور في ممارسة النقد ضد ممارسات السلطة، ولم تقدم أعماله بعد ثورة تموز في بغداد وحدها، إنما كانت تقدم في البصرة في نادي الاتحاد الرياضي وكان الفنان توفيق البصري وعدد من الفنانين الشباب من بينهم محمد سعيد الصكار وقاسم حول وضياء البصري وعزيز حداد وغيرهم نواة للمسرح الواقعي النقدي، ومن البصرة كانت مسرحيات العاني تطل على الكويت حيث أن معظم فناني الكويت كانوا إما بصريين أو من لهم علاقة ما بفناني البصرة، فنشأت نوع من العلاقة الفنية والاجتماعية امتدت إلى التسعينيات بزيارات وعروض مسرحية وترسيخ الاتجاه الواقعي النقدي في المسرح العربي.







فحركة التنوير التي بدأها اليسار العراقي منذ عشرينيات القرن الماضي، كانت تحمل رؤى شاملة للفنون، كما هي للسياسة والاقتصاد والتعليم، وتعد بدايات العاني مبكرة في استثمار وعي التنوير، ليجعل منه تمثيلاً للواقع المحتمل، فكانت بداياته عام ١٩٤٤، في جمعية «جر الحواطر» التي قدمت أعمالاً مدرسيّة متميّزة، ومن هنا بدأت حاسته النقدية بالنمو عبر الممارسة التجريبية لأعمال مسرحية مدرسيّة، ثم تطورت بعد إنتائيّة سياسيّة إلى ما يشبه تبنياً للصوت الاجتماعي التّقدي، مسرحية «أي أمك يا شاكر» وغيرها في فترة الخمسينيات والستينيات، ولذلك تعد أعماله التجريبية الأولى، وحتى فترة الستينيات من تيار الواقعية التّقديّة التي عالج فيها ما يحدث في الواقع الاجتماعي الخارجي، وما يلحق هذا الواقع من أشياء، وخواص وأحداث، ولم يكن واعياً كلّ الوعي بأنّ الواقعية التّقديّة لا تقتصر على المعطيات الحسيّة الخارجيّة، أنّها يمكنها أن تعالج الجوانب العقليّة والأوهام والأحلام، أي «الجانب التابع للعقل من العالم الذي يُفضي إلى فهم العالم المستقل عن العقل، وهي لا تمثل أية أشياء محسوسة في الواقع لكنّها تؤشر إلى أنّها جزء من مشكلات الواقع» هذا التصور للواقعية التّقديّة لم يدركه يوسف العاني جيداً إلا في أعماله المتأخرة، مسرحية «الجومة» و «الخان» و «المفتاح»، و «الخرابة»، و «الشريعة» وغيرها، وتأتي هذه النقلة التجريبية، في مسرحه من الواقعية التّقديّة إلى الواقعية الاجتماعيّة الفنيّة، بعد سلسلة من التجارب التجريبية، ومن العلاقات مع المسرح الملحمي والتجريبي والكلاسيكي، وهي من أضج مراحل يوسف العاني، التي شملت السبعينيات والثمانينيات من القرن الماضي، كما أنّها تعد مرحلة النضج الفني في المسرح العراقي. يقول العاني «الحقيقة بالنسبة لي شخصياً ك مسرحي عراقي، فإنّ مسرحي بالذات، كان منذ بدايته مسرحاً معارضاً»

على مستوى آخر من التجريب، لا يلتزم يوسف العاني كثيراً بقواعد التّأليف المسرحي، فهو يمتلك نزعة التمرد على الأشكال الفنيّة المألوفة في الحوار وفي التمثيل، وعلى مستوى القلب الفني للمسرحية، فقد كان إهتمامه يزداد بصالة العرض، وبفنية العمل، وبالإعلان، وبالصحافة، بالتأكيد أنّه إكتسب هذه المرونة التنفيذية التي غذت تجربته، من علاقته المتميزة بالمسرح البرشتي، حيث يعدّ رسول المسرح العراقي في ألمانيا، ودائماً ما يحضر عروض مسرحيات برشت، ولسنوات قريبة، كنا معاً، ونحن نشاهد مسرحيات برشت في عيده المائة. في التمثيل، تحولت شخصيّة العاني إلى نموذج الإنسان الشعبي، الكائن المعزول، والصوت المتفرد، مشحوناً بعيد أدبولوجي، وبطريقة تمثيل تجمع بين الحكاية المباشرة والبوح السايكولوجي، مع سخرية لفظية وجسدية من الأنظمة، أي طريقة برشتية عندما أعاد صياغة الحكاية الشعبوية ليحولها إلى مسرحية «المفتاح»، وهي أول مسرحية عراقية كسرت قالب الفصول الثلاثة، كما كسرت طريقة التمثيل حيث كان الخطاب مباشراً مع جمهور الصالة، واعتمدت بنية اللوحات الفنيّة، تحول العرض إلى مجموعة من المواقف التي صاغ منها رؤية كيف تصبح الحكاية الشعبية بموتيفاتها المتعددة عرضاً فنياً، ليصبح نهجه، نهجاً فنياً للعديد من مؤلفي المسرح لاحقاً.





النموذج الإنساني لشخصياته: هو الرجل الصغير الذي يعايش واقعاً غير قادر على تغييره، والمرأة الشابة - الشغيلة ، مع مسحة من الجمال، كما في نساء «تؤمر بيك» و « لو بسراجين لو بالظلمة» و «آني أمك يا شاكر».

سيكون القول مفصلاً في طرائق التجريب التي إعمدها العاني، سواء بالكتابة، أم بالتمثيل، أم في الرؤية الإجتماعية، ويكاد مسرحنا العراقي في تجاربه الجديدة، محتدياً سدى عباءة يوسف العاني الاجتماعية والفنية.





حسيه علي هارف التعلب النزيه

مسرحية للأطفال ٦ - ١٢ سنة

القرء: مرحباً بكم أصدقائي.. هل يحمل أحدكم معه موزة؟ لم آكل موزة منذ زمن طويل، ربما منذ ساعة، مه المؤكد أن لدى أحدكم موزة ربما يخفيها في جيبه أو حقيبتة... لا أحد يجيب، سأعرض عليكم اتفاقاً، إن أعطيتموني موزة سأروي لكم حكاية، ما رأيكم؟ حسناً - إتفقنا - وإثبات حسه نواياي سأروي أنا لكم الحكاية أولاً، علي أن تعطوني حبة الموزة لاحقاً، إتفقنا؟





حكايتنا اليوم عن الثعلب -ولكنه أي ثعلب؟- لا، لا، ليس الثعلب الماكر... هذه المرة سنتحدث لكم عن ثعلب مختلف، نعم مختلف تماماً، سنحكي حكاية الثعلب النزيه. ربما يبدو هذا غريباً - طبعاً.. عندما كانت حيوانات الغابة تنتهي من عملها وتجتمع لتستريح وتتسامر، كان موضوع الثعلب الغريب والحكيم الذي يسكنه المكان المهجور خارج الغابة هو أهم الموضوعات التي يهتمون بها ويتحدثون عنها.

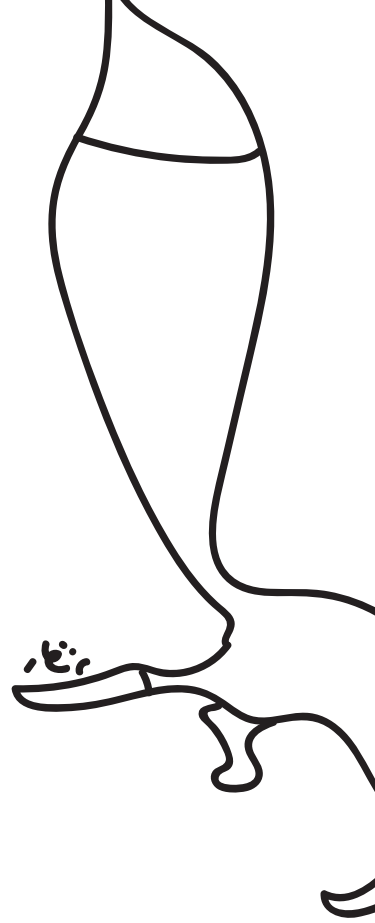
ما رأيكم أه ترون الحكاية؟ أما بالنسبة لي فله أعجب عنكم، وسأظهر بيه الحيه والآخر في الحكاية - بل سيكون له دور مهم فيها- وسترونه، وقد أقوم ببعض الأعمال التي قد لا تعجبكم وله ترضيكم - فقط تابعوا- ولا تنسوا الموز...

المشهد الأول

(كوفيه الغابة... طاوولات متفرقة -حيث يتواجد الذئب والنمر على إحدى الطاوولات- حيوانات أخرى على طاوولات أخرى).
الذئب: هه هه هه، هل سمعتم عن ثعلب لا يأكل اللحم ويكتفي بأكل الثمار التي تسقط من الأشجار (يضحك).

النمر: هذا الثعلب يثير غضبي.. إنه ثعلب مخيف ومريب.
القرد: (وقد كان قريباً ومنصبتاً لما يدور) لماذا كل هذا الخوف من ثعلب صغير الجسم لا يأكل ما تأكلونه ولا يراحمكم في طعام أو مسكنه، ويعيش في شق بسيط من الأرض بعيداً عن الجميع.

النمر: (غاضباً) لا تتكلم فيما لا تعرف أيها القرد الساذج، أنت لا تفهم في هذه الأمور.
القرد: لكه جميع من في الغابة يثني على أخلاقه ويمتدح تصرفاته.
النمر: ليس جميعهم، الكثير من الحيوانات لا تظمنه له بسبب تصرفاته الغريبة والشاذة التي تثير الشك والتساؤل وتستوجب الحذر.
القرد: نعم، هو ليس كباقي الثعالب، لم نسمع عنه إنه يعتدى على حيوان أو اشتبك في قتال مع أحد من سكان الغابة.





النمر: أسكت أيها الساذج، (يخاطب الذئب) هل سمعت كلام القرد؟ هل تصدق إن مثل ذلك الثعلب يملكه أو تطمئنهُ إليه باقي الحيوانات؟ وهو الذي يرفض أن يعيش كما تعيش باقي الثعالب، ويسلكه بعيداً لا يختلط بغيره من الحيوانات؟
الذئب: (وهو يفكر) صدقني يا عزيزي النمر، ذلك الثعلب يثير شكّي دائماً... وأخف إنه عدو لنا جميعاً.

النمر: نعم، أنا أتفق معك.

الذئب: أشعر إن هذا الثعلب المريب يراقبنا ليدير لنا مكيدة تقضي علينا.

النمر: ها!!! ما الذي ستقوله الآن أيها القرد.

القرد: (بشيء من التردد والخوف) أنا لم أقابله سوى مرة أو مرتين.. وفي كل مرة أزره أو أمر عليه أجده مع بعض الحيوانات الأليفة يعلمهم الحكمة في القول والسلوك، وقد كان يدعوني لتناول بعض من الثمار التي يأكل منها.

الذئب: (مضحكاً) أنظر إلى هذا القرد الساذج.

النمر: لماذا تدافع عنه ذلك الثعلب اللعين مع أن كل أبناء جنسه من الثعالب ساخطون عليه وغاضبون منه ويطالبون بطرده من المملكة كلها.

القرد: كان أبي يقول لي دائماً، إحذر أن تحلم على أحد بما تسمعه عنه، فلا بد أن تعرف الحقيقة بنفسك دائماً.

الذئب: ما الذي تعنيه؟ نكلم وإلا بطشت بك.

القرد: لماذا لا نذهب إليه جميعاً، نلتقي به ونكلم معه، فربما عرفنا حقيقة أمره.

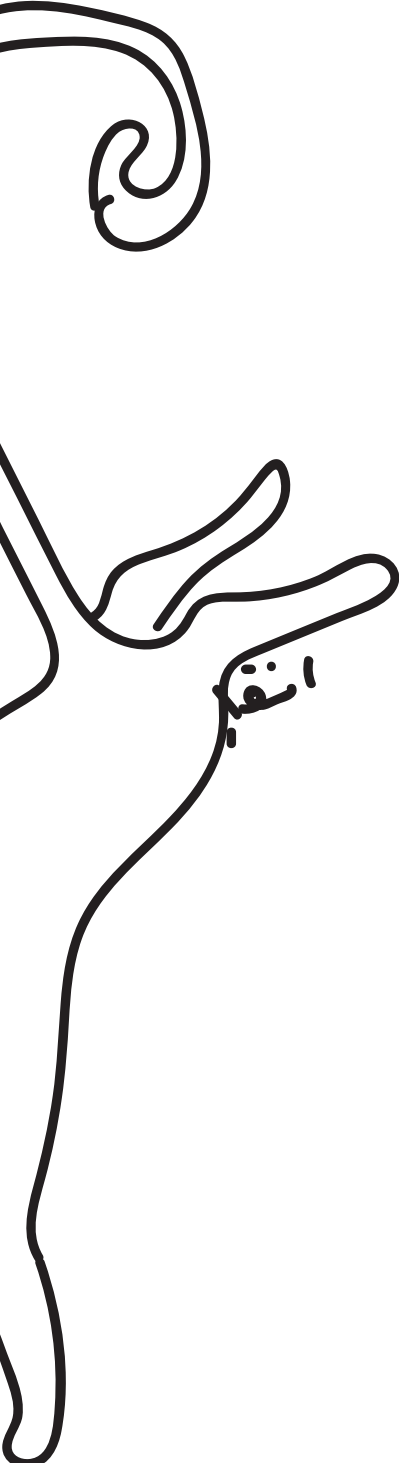
النمر: (باستغراب واستنكار) نذهب إلى من؟؟؟

القرد: إلى الثعلب.. لقد وصفتموه بالملك والخداع (غم إنكم لم تتكلموا معه.. واعتمدتم في حكمكم عليه على ما سمعتموه من بعض الحيوانات.

الذئب: لعلها فكرة مفيدة، ما رأيك صديقي النمر؟

النمر: ها؟؟؟ -لا مانع لدي- هيا بنا نذهب إليه ونكتشف أمره.

القرد: هيا بنا.





المشهد الثاني

عند باب بيت الثعلب النزيه، حيث يجلس الثعلب ملقناً بعض الحيوانات الأليفة حكماً في كتابٍ يقرأه...

ثم تدخل مجموعة من الحيوانات يتقدمهم الذئب، النمر، القرد)
الثعلب النزيه: اصدقائي الصغار، أحبوا احدائكم.. باركوا لاجنيتكم.. أحسنوا الى مبغضيتكم..
وصلوا لأجل اللذيه يسيئون اليكم. هل فعمتم اصدقائي، أحبوا احدائكم.

(نشيد كه عدلاً)

كه عدلاً دوماً ونزيهاً (٢)

قل صدقاً حقاً ووجيهاً (٢)

لا تسرق شيئاً .. لا تقتل (٢)

لا تحلف أبداً .. لا تكذب (٢)

لا تشهد زوراً في كلامك (٢)

لا تكنز مالاً لا تجمع (٢)

لا تترى أبداً .. لا تطمع (٢)

كه عدلاً دوماً ونزيهاً (٢)

تعجب الحيوانات الأليفة حال دخول النمر والذئب والقرد .. ويتفاجأ الثعلب بوجودهم في بيته)

الثعلب النزيه (بتردد): خيراً؟ ما بلكم؟
الثعلب النزيه (ينهض مرحباً): اهلاً اهلاً، أهلاً وسهلاً، أهلاً بأصدقائي وإخوتي (الذئب كما باقي الحيوانات ينظرون اليه برية دونه كلام)





هل من خدمة أستطيع ان اقدمها لكم؟
الذئب: (بحدةً وبغضب) نريد ان تعرف من أنت؟ ولماذا تختلف عن باقي الثعالب التي نعرفها؟
النمر: ولماذا لا تأكل ما يأكلون ولا تسلك حيث يسكنون؟
الثعلب النزيه: ألا تجلسون حتى نتكلم بهدوء؟
القرد: نعم، نعم، من الأفضل ان نجلس ونسمع منه.
الذئب: لا، له نجلس.. وعليك ان تجيب على أسئلتنا فوراً.
النمر: سمعنا انك على غير عادة الثعالب لا تأكل اللحوم، ولا تصطاد الأرانب أو الدواجن.
الذئب: ولتفني بأكل التمار والأعشاب؟ فما سبب ذلك؟
القرد: نعم يا صديقي، هذا أمر حيد جميع من في الغابة بل حيد حتى ثعالب الغابة أنفسهم.
الذئب (باستهزاء): نعم، أنت ثعلب.. ولا تأكل اللحوم مثل باقي الثعالب، ولا تصطاد الدجاج والأرانب.. ما السبب؟
القرد: أرجو ان أيتها الثعلب يجب ان توضح لنا ولحيوانات الغابة ما السر في ذلك.
الثعلب النزيه: م م م.. هل تريدون ان تعرفوا القصة؟
الجميع: نعم، نعم.
الثعلب النزيه: طيب سأحكى لكم.. هي قصة طويلة، لكنني سأحكى لكم باختصار شديد،
ولكن أرجوكم ان تصغوا إلي جيداً وتفهموا السر!.
الثعلب النزيه: لقد كنتُ أعيش في غابة بعيدة، وذات يوم، جرت معركة بين الحيوانات.
القرد: يعني حرب أهلية؟!
الثعلب النزيه: نعم نعم، مات فيها البعض، وجرح الآخر، يومها سألت الكبار من الثعالب
عن سبب هذا العراك والقتال المميت، قالوا ان السبب خزال إصطادته بعض الحيوانات
وأراد البعض الآخر الاستيلاء عليه فسألتهم، ومن الذي استولى عليه في النهاية؟ (يصمت
عن عمد).

الجميع: (بصوت واحد) ماذا قالوا؟
الثعلب النزيه: (مبتسماً) قالوا وهم يتوجعون ويتألمون، لا أحد.



القرد: (مباحكاً)، هههههههه -لا أحد- (ينظر اليه الجميع بغضب فيسكت).
الثعلب النزيه: نعم -لا أحد- إذ مات مع مات وجرح مع جرح، وتركتنا الغزال تستولي عليه
النسور لتأكله. (يسود الصمت والذهول الجميع).

القرد: (بفضول) وماذا حدث بعد ذلك؟
الثعلب النزيه: أصابني الفزع فمشيتُ مبتعداً عه مكان المعركة الى مكان مهجور بعيد، ورحتُ
أفكر، وأفكر، فمرت الأيام لا آكل ولا أشرب ولا أتحدث الى أحد.
النمر: (متحمساً) وما الذي كنت تفكر فيه؟
الثعلب النزيه: أفكر فيما رأيت.

الذئب: وما رأيت؟
الثعلب النزيه: إه طمع الحيوانات في الغزال جعلها تقضي على بعضها البعض.
القرد: اذا كنت قد فكرت.. وفكرت، وفي التفكير أمنت، هذا يعني إنك قد قررت، أي قرار
اتخذت؟

الثعلب النزيه: بعد تفكير طويل أقسمتُ بيني وبينه نفسي ألا أحتدي على حيوان صغير أو كبير..
ولا آكل اللحم ما حبيت.

النمر: (مباحكاً) ماذا تأكل إذه أيها الثعلب؟
الثعلب النزيه: قلت لنفسي لماذا لا أكتفي بالثمار والنباتات وهي كثيرة تملأ الغابات والمزارع
وهي تكفي الجميع لو أرادوا؟

القرد: (مازحاً) -نعم- الثمار، الثمار طيبة وخصوصاً الموز، كم أحب الموز، هل تحب الموز
أنت أيها الذئب؟؟

الذئب: (ينظر الى القرد بغضب).
القرد: نعم، نعم أنت لا تحب الموز طبعاً -أنت تحب العُبر- وأنت صديقي هل تحب الموز؟
النمر: كف عه مزاحك الثقيل أيها القرد وإلا أفرغنا خضبنا عليك.

الثعلب النزيه: مع فضلكم، لما لا تجلسون معي لأقرأ لكم بعض القصص والحكايا المليئة
بالمواعظ والحكم الجميلة؟

القرد: (مباحكاً) لكنتك لم تقدم لنا شيئاً نأكله؟





الثعلب النزيه: لذي اللئيم من الفواكه والموز.

القرد: اذن قدم لصيوقك بعضاً من الموز، الذئب والنمر يجبان الموز كثيراً.
النمر: عليك اللعنة، (يهجم عليه، فيهرب القرد.. ويركض النمر وراه).
الثعلب النزيه: (يخاطب الذئب الذي بقي وحده)، ها يا صديقي الذئب.. هل أجلب لك حبة موز لعلك جائع !.

الذئب: (بغضب).. شكراً، احتفظ بها لنفسك، ليس طعامي المفضل، (يخرج).
الثعلب النزيه: من المؤكد إنهم خرجوا غاضبين مني، وربما سأخسرهم جميعاً ولكنه ماذا أفعل؟

(ماذا ينفخ الواحد منا لو ربح العالم كله وخسر نفسه؟)
القرد: (يدخل مسرعاً لاهتاً) ها صديقي الثعلب، لقد اتعبته بالركض ورائي دون جدوى، تسلفت شجرة عالية فينس من الوصول اليّ وذهب الي بيته -ها ها ها- ولكنه، أليس ذهب الذئب؟
الثعلب النزيه (بحزن): لقد خرج الجميع وهم غاضبون مني.
القرد: لا عليك صديقي -أنا معك- أنا أفهم تماماً ما آمنت به وتعمل به، أنا صديقك ولذا عليك أن تقدم لي الا حبة موز.. بل حينها.. ثلاث حبات فأنا جائع.
الثعلب النزيه: بل سأجلب لك حذفاً كاملاً من الموز (يخرج).
القرد: (متوجهاً الى الجمهور وقد بقي منفرداً)

ها يا أصدقائي الحلويين.. الثعلب النزيه سيجلب لي بعض حبات الموز، ولكنه هذا لا يعني إنني ساتخلي عنه ما وعدتموني به من الموز بعد نهاية الحكاية... لا تنسوا ذلك، وعد الحُر ديه، وانتم مدينون لي بموزة واحدة على الأقل.
ها .. هل أحببتكم الحكاية حتى هذه اللحظة؟ هي لم تنته بل ما زالت تحمل أحداثاً مشوقة ومثيرة.

وقبل أن تشاهدوا بقية الحكاية.. أود أن اخبركم بأن الثعلب النزيه قد اشتهر بيه حيوانات الغابة، وقصة نراهته وحكمته وزهده وأخلاقه الطيبة قد ذاعت.. حتى وصلت الى أسماع الاسد ملك الغابة الذي أرسل في طلبه، مارأيكم ان تشاهدوا ماذا سيحدث؟ فقط تابعوا.



المشهد الثالث:

(في غرفة الأسد حيث يقف الثعلب النزيه)
الأسد: هل تعرف أيها الثعلب لم أرسلت في طلبك؟
الثعلب النزيه (بتعجب): ها... لا أدري يا مولاي.
الأسد: لكّنك حسب ما قيل لي .. لم تعد علي أحد ولم تدخل في عداي مع حيوان آخر.
الثعلب النزيه: ولذلك أنا اعيش في سعادة وأمان.
الأسد: اسمع أيها الثعلب.. لقد سمعت عنك كثيرًا من الحكايات والروايات.. وكل هذه الحكايات تؤكد أخلاقك الحميدة وحلمتك .. وزهدك عن كل مباحة الحياة وملذاتها.. لهذا رأيت أن استعيت بك في مملكتي.. وأسند اليك عملاً يحتاج الي أمانتك وأرجو أن تكون عند حُسن ظني.

الثعلب النزيه: (يصمت..)
الأسد: ما لي أراك صامتًا؟! تكلم
الثعلب النزيه: يا مولاي، اسمع لي أن اشكرك على ما سمعته من ثناء علي شخصي وامتداح أخلاقي.. ثم اسمع لي ان اعتذر عن قبول المنصب الذي تعرضه علي، فلا طاقة لي بذلك، ولا أجدرني صالحًا لخدمة الملوك.

الأسد: (مستاءً) ما هذا الكلام؟؟
أنت الآن واحد من أبناء المملكة، ولا بد أن تكون حريصًا علي صالحها وما فيه منفعتها..
والملك الصالح هو الذي يحسن اختيار اعدائه من الصالحين حتى يضمهم صدقهم وعدالة اعمالهم.. صدقني سأكون حزينًا لو رفضت التعاون معي.. فأنا بحاجة الي من هم علي أمانتك وأخلاقك الحميدة.

الثعلب النزيه: فليسمح لي مولاي بأن أذكر له سر اعتذاري عن الوظيفة التي تعرضها..
الأسد: تفضل

الثعلب النزيه: لقد عرفت من خبرتي ومن أقوال أجدادي، إن من يخدم الملك بإخلاص يتعرض للآذى من أصدقائه ومن أعدائه!



الأسد: وكيف يكون هذا؟
 الثعلب النزيه: اذا ما اخلص النصح للملك وصارحه بحقيقة الأمور واذا ما استمع الملك
 الى نصائحه ساد العدل، وعمت السعادة بيه أفراد الشعب، واستقر الحكم وهذا يثير غضب
 الأعداء الذين يتمنون خراب المملكة.

الأسد: هذا عن الأعداء .. ماذا عن الأصدقاء؟
 الثعلب النزيه: في نفس الوقت فإن الناصح المخلص للملك يسبب عداوة أصدقاء الملك
 والمقربين منه فهم سيحسدونه على مكانته عند الملك .. وهنا تبدأ المكائد وتُخلق الأكاذيب
 مما سيجلب عليه غضب الملك نفسه.

الأسد: (مناحكا) إطمئنه أيها العزيز فتقتي بك كاملة وله تؤثر فيها الوشايان والأكاذيب
 وقولك الحكيم هذا يجعلني ازيد تمسكا بك، واصدرا على عملك معي.
 الثعلب النزيه (على مضض): أ..أ..أ.. الأمر لك يا مولاي.. فقط أطلب أن تعدي بشيء
 واحد..

الأسد: تفضل أيها الثعلب النزيه.. قل ما عندك
 الثعلب النزيه: إذا سمعت عني ما يثير حفيظتك على شخصي فتمهل في الأمر بعقابي حتى تتأكد
 مما سمعت.

الأسد: (مبتسما وفرحا بموافقة الثعلب) لك ما تطلب وأنا بدوري أقول لك.. له ينجح أحد
 في الوشاية بك عندي، وإعلم إنك منذ اليوم ستتولى أمر خزائني بكل ما فيها.
 المشهد الرابع:

(مقهى الغابة.. المنظر الأول نفسه، النمر والذئب يجلسون حول إحدى الطاوات وقد بدت
 عليهم علامات الغضب)

الذئب: لم أعد آكل من اللحم ما يكفي..
 النمر: وأنا أيضا لم أعد قادرا على الأكتفاء بحصتي من اللحم من خزينة الأسد.
 الذئب: كل هذا بسبب هذا الثعلب العيب.. انه يغني بني براهته
 النمر: هو مُصدر على منعنا من سرقة اللحوم



الذئب: قبل مجيئه كنا ننعى بالخيرات ونتكلم بما هو موجود في خزائن الأسد.. ونأخذ ما نريد وما نشتهي
النمر: ما العمل إذ ذاك يا صديقي؟ كيف نستطيع التخلص منه؟
الذئب: نعم.. يجب أن نزيحه عن طريقنا
(يدخل القرد..)
القرد: كل من في الغابة يتحدث عنه.. الكلب مسرور به
النمر: من هو؟
القرد: الكلب يمتدحه ويسمونه النزيه
الذئب: قل من هو.. ولا تثر غضبي
القرد: ومن غيره.. الثعلب النزيه الذي أوكل الملك الأسد إليه أمر خزائنه.
الذئب: لقد حرمنا من النعيم، واللحم الوفير.
القرد: عليك بالموز.. (يضحك) الموز لذيذ ومفيد جربوه.. هو أيضاً يسهل عملية هضم الطعام ولا سيما اللحوم حسب ما قرأت
الذئب: أسكت أيها القرد.. ههه تسخر منا
النمر: كفاه سخفاً ولؤماً.. أراك مرتاحاً ومسروراً لأخبار صديقك الثعلب
القرد: ها..؟ لا.. لا.. أنا لست مسروراً.. ولكنه ما باليد حيلة
الذئب: بالضبط.. نعم هي الحيلة.. نحتاج الى حيلة لإيقاف نفوذ هذا الثعلب

القرد: حيلة!!
الذئب: بل مكيدة مخلصة نفساً بها يبه الأسد والثعلب
القرد: وكيف ذلك؟
الذئب: فكروا.. فكروا معي بمكيدة
القرد: أنا لا أستطيع أن أفكر بدونه أكل الموز
الذئب: تباً لك وللموز.. الا تستطيع أن تنسى الموز
القرد: وهل تستطيعون أن تنسوا اللحم الذي حرمكم منه الثعلب النزيه



النمر: لا تقل نزيه
القرد: لست أنا.. الغابة كلها تلقبه بالثعلب النزيه. هم يقولون ان تعيينه مسؤولاً عن
المخازن قد خلص الغابة وثرواتها من فساد الوزير وحاشية الملك.

النمر: اصمت.. كيف تتجراً على قول هذا
القرد: بل سلك الغابة هم تجرأوا ويتجرأون.
الذئب: سنوقف تجرؤهم هذا بمواجهة ذلك الثعلب النزيه.

القرد: وكيف سنواجهه؟
الذئب: سأطرحه أرضاً وأفترسه بأنيابي التي فارقت اللحوم بسببه.
النمر: لا.. لست بحاجة الى ذلك. لدي مكيدة.. فاسمعوها لكي نضع خطة محكمة لتنفيذها.
(يتجمعون حوله)

النمر (بصوت منخفض): عندما يخرج الأسد غداً ليصطاد طعامه سيعود بصيد طيب.
القرد: وسياكل منه حتى يشبع كعادته.
الذئب: هذا صحيح وبعد أن يشبع الملك الأسد سيطلب مني كعادته ان أمضي بما سيبقى من
لحم الى خزائنه حتى يطلبه عندما يجوز ثانية.
النمر: ومنه هنا تبدأ المكيدة.

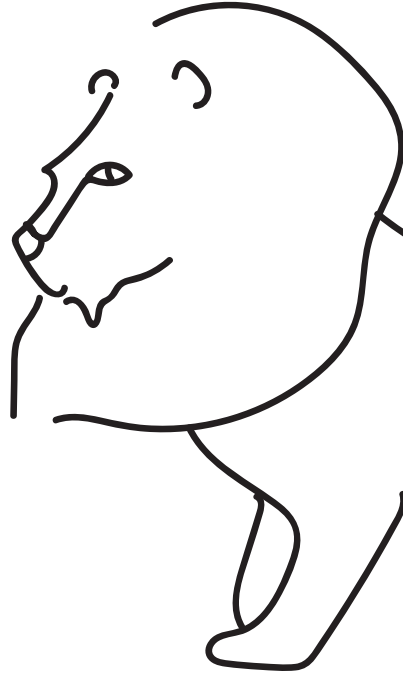
القرد: وكيف ذلك؟
النمر: عندما يطلب الأسد ذلك، عليك يا صديقي الذئب بالتعاون مع القرد في حمل ما بقي من
الصيد ليس الى خزائنه الأسد!

القرد: بل الى بيت الثعلب النزيه!! فحمت الفكرة.
النمر: أحسنت.. بالذاتك ونباهتك أيها القرد الذكي. أكمل الخطة
القرد: ثم ننتهز فرصة غياب الثعلب عن بيته.. لنخفي اللحم في مكان غير ظاهر في بيته.

الذئب: عندها سيأتي دوري.. يا لها من خطة محكمة سننال بها منك أيها الثعلب النزيه!
المشهد الخامس:
(بيت الأسد)



الأسد: كم أشعر بالجوع. منذ ساعات لم تقدموا لي وجبتي المعتادة من اللحم. أيها الوزير النمر ألم أأمرك ب جلب اللحم لي؟
النمر: نعم مولاي الملك وقد أرسلنا أحد جنودنا الى الخزانة ليجلبه لك.
الأسد: لكه الأمر قد تأخر كثيراً.. يكاد النهار أن ينتهي ولم تجلبوا لي اللحم.
الذئب (يدخل): مولاي الملك لقد عاد الجندي ويقول انه لم يجد اللحم في خزانة الملك.
الأسد (بدهشة): ماذا؟ كيف يحدث هذا؟ ألم أرسل اللحم بالأمس الى خزانتي؟
الذئب (بنعومة): نعم مولاي.. كلنا نشهد على ذلك.
النمر: نعم مولاي.. إنه أمر غريب.. بل هو لغز.
الذئب (بخبث): ولكنه أية الثعلب النزيه أميه الخزانة؟ إنه الوحيد الذي يمكنه أن يفسر لنا هذا اللغز الغريب.
الأسد (بغضب): فليحضر أميه خزانتي أمامي فوراً.
النمر: هو في الغرفة المجاورة مولاي شاهدته قبل قليل. سأستدعيه بنفسي.
الأسد (ما زال غاضباً): أسرع وآتي به. (يخرج النمر)
الذئب: الأمر غريب ومخيف فعلاً لقد وضعنا في الخزانة كمية كبيرة من اللحوم يوم أمس، ترى أية زهبت؟؟ على أميه الخزانة أن يوضح الأمر ويفسر لنا هذا اللغز.
الأسد: أسكت.. كفاك تردد.. اللغز.. اللغز.. اللغز، ليس في مملكتي من الغاز.
الذئب (يدخل بصحبة الثعلب النزيه): مولاي الملك ها قد حضر أميه الخزانة.
الثعلب النزيه: السلام عليكم.. طاب يومك مولاي الملك
الأسد (غاضباً): كيف يطيب لي يوم لا يتوفر لي فيه ما يطيب من اللحم يا أميه الخزانة الثعلب النزيه (بخوف): ما الأمر يا مولاي؟
الأسد (متعجباً.. وهو ينظر الى الذئب): ألم أرسل اللحم الى خزانتي أمس؟
الذئب: نعم يا مولاي.. وقد سررتُ به أنا بنفسي الى خزانتيكم.
الثعلب النزيه (مقاطعاً وبتعجب): متى حدث هذا؟ (بغضب) أنا متأكد من إن الخزانة لم يدخلها بالأمس أي شيء.
الأسد (غاضباً وقد استبد به الجوع): ماهذه الفوضى؟ تكلم أيها الثعلب.. أية اللحم؟





الثعلب النزيه (بالم وحيدة): صدقني يا مولاي.. لا علم لي بهذا الأمر.
النمر (بخبت ومكر موجهًا كلامه الى الثعلب): أيعا الثعلب.. لماذا لا تبحث عن اللحم في
مكان آخر غير خزائن الملك؟
الثعلب (بتعجب): أيه مثلًا؟

النمر (موجهًا كلامه للثعلب وهو ينظر الى الأسد): ربما يكون اللحم في بيتك أنت!!
الثعلب النزيه (بغضب): وما الذي أفعله باللحم في بيتي؟ هذه إهانة لا أقبلها.
الذئب (متدخلاً.. مخاطبًا الأسد): لماذا لا يرسل مولاي معي يبحث عن اللحم في بيت الثعلب.
الأسد (بعد تردد وهو ينقل بصره بيه الثعلب والنمر والذئب): أنا اعرف أه الثعلب النزيه لا
يقول الا الصدق.. فلماذا أرسل معي يبحث في بيته وهو يقول إنه لم ير اللحم.
الذئب: اذا كان الأمر كذلك، فلماذا يغضب الثعلب ويرفض البحث في بيته؟ طالمًا..
الثعلب النزيه (مقاطعًا): بل اني مصمم يا مولاي على إرسال معي يفتش بيتي بحثًا عن اللحم..
حتى أثبت لكم صدق قولي.

المشهد السادس:

(المنظر السابق نفسه.. غرفة الأسد (الأسد والنمر والذئب والثعلب. يبدو القرد وهو يقف
قرب الأسد وأمامه أكوام من اللحوم)
الأسد: ما هذا أيعا القرد؟ أيع وجدت هذه اللحوم؟
القرد: لقد وجدناها في مكان خفي ببيت الثعلب..
الأسد (ينظر الى الثعلب بخيبة أمل): يا للأسف.. بالخيبة الأمل.. ما تفسير هذا الذي سمعت
أيعا الثعلب النزيه؟
الثعلب النزيه (بخبر): ليس له أي تفسير، سوى إن أحدهم وضعها في بيتي في أثناء غيابي..
فما الذي يدفعني الى اخذ اللحم الى بيتي، وانتم تعلمون اني لا آكل اللحم
النمر (ساخرًا): بل توقفت عن أكل اللحم عندما كنت تعيش وحيدًا فقيرًا خارج الغابة.
وبعد أه عشت في خير مولانا الأسد فلا بد أنك قد عدت الى أكله والتلذذ به مستمتعًا بما في
خزائن الملك مع خيرات.
الأسد (غاضبًا): خذوا الثعلب الى السجن.



(النمر والقرد يقتادوه الثعلب الى الخارج بينما يبدأ الأسد بتناول قطع من اللحم)
الذئب (يقترّب من الأسد الذي يتلذذ بأكل اللحم): لماذا ترسله الى السجن يا مولاي؟
الأسد: حتى أنتهي من التحقيق معه ومعرفة الحقيقة.
الذئب: أي تحقيق ستجره معه يا مولاي بعد أن ثبتت عليه التهمة؟ رأي أن تقتله حتى
نستريح من شره،
لكي يكون عبرة لغيره ممن يطمعون في خزائن الملك.
الأسد (مفكراً وقد توقف عن تناول طعامه): رأيك غريب أيها الذئب
الذئب: بل هو الرأي السديد يا مولاي فهذا الثعلب غريب عنّا لا نعرف سرّه وربما يخفي لنا
ما هو أفظح من جريمته هذه وخيانتته لك.
الأسد (بعد تفكير): لا.. لا.. لا بد أن اعطيه فرصة للدفاع عن نفسه ولتفسير ما حدث.. على
الأقل ترسل اليه في السجن من يتكلم معه في هذا الأمر.
الذئب: اذا كان لا بد من هذا يا مولاي.. فاقترح ان ترسل اليه القرد حتى ينقل اليك ما يقوله
الثعلب بأمانة.
الأسد: حسناً.. أخبر القرد ان يكون بقربه ويعرف أمره وسره.
الذئب: أمر مولاي (يخرج)
الأسد (مع نفسه): بالخبيثة الأمل فيك أيها الثعلب النزيه!!
المشهد السابع:
(المنظر السابق نفسه النمر والقرد والذئب .. في نفس غرفة الأسد)
الذئب: احذر أيها القرد بعد قليل سيستجوبك الأسد إنته لما تقول.
القرد (متردداً): ها .. نعم.. لك الثعلب أخبرني انه بريء وبأنه سيثبت برائته عما قريب.
النمر: احذرك ان تذكر أمام الأسد ما سمعت من الثعلب، فنفسد خطتنا كلها.
القرد (متردداً): ولكن الثعلب بريء وسيدفع ثمه جريمة لم يرتكبها .. ما تقوم به ليس عدلاً.
الذئب: ألم نتفق جميعاً على إبعاده والإبقاء به.
القرد: لك الأسد ربما يقتله.
الذئب (يمسك بخناق القرد): انني احذرك ستكون وجبتي القادمة إن لم تفعل ما اتفقنا عليه.





النمر: كفى كفى .. الأسد قادم.
 الأسد (يدخل): ها أيها القرد .. ما أخبارك؟
 القرد (متردداً .. خائفاً): انني يا مولاي ارجل أن أعيد على مسامعتكم ما قاله الثعلب النزيه.
 الذئب (ينظر الى القرد بغضب مهرداً).
 القرد: اقصد ما قاله الثعلب الخبيث.
 الأسد: تكلم أيها القرد ولا تخف .. ماذا قال الثعلب؟
 القرد: سألته عن سبب وجود اللحم في بيته.
 الأسد: وماذا قال؟
 القرد (يتبادل النظرات مع النمر والذئب)
 القرد: قال بغيب .. وهل يريد الأسد أن يأكل كل هذا اللحم بمفرده؟ أليس من حقنا نحن جميعاً أن نشاركه فيه؟!
 الأسد (غامبياً): الولد له، اذهبوا واحضروا هذا الثعلب الخائن.. سيكون وليمتي لهذا المساء.
 (يغادر النمر والذئب فرحانين .. بينما يتردد القرد بالحاق بهما لكنه توقف عند مقربة الباب..
 لكه الأسد لم يلاحظ ذلك).
 الأسد (مع نفسه): ياأسف كم كنت مندوعاً بهذا الثعلب الماكر.. لقد احببته ووثقتُ به ..
 كنتُ أفكر وأخطط لتعيينه وزيراً بدلاً من النمر الطماع.
 القرد: فعلاً يا مولاي !
 الأسد (متفاجئاً ومندهشاً): ماذا تفعل هنا أيها القرد لما لم تغادر معهم؟
 القرد: مولاي عليك أن تتريث في الحكم على الثعلب .. وتتحري عن الحقيقة.
 الأسد: ماذا؟ الحقيقة ! ألم تقل الحقيقة .. ألم يلك الثعلب خائناً، ألا يستحق الثعلب الخائن
 الناكه للجميل أن يُقتل جزاء ما قال وما فعل؟
 القرد: اتمنى يا مولاي أن تتأني في قرارك لكي لا تندم لاحقاً.
 الأسد (متسرعاً): ولماذا أندم؟ لقد أخطأ وسينال الجزاء الذي يستحقه حتى يكون عبدة
 لغيره.



القرد: ولكنه يا مولاي ألم يتفق الثعلب معك عندما أرسلته واستدعيته لتعيينه أو تتمهل في قرارك إذا ما بلغك عنه ما يضر؟
الأسد: وهذا ما فعلته.. ألم أرسلك إليه حتى يدافع عن نفسه. فقال ما أخبرتني به من تطاول وتهجم؟

القرد: وهل أنت متأكد من صدق قولي.. وادعائي؟!!

الأسد: ماذا؟ ألم تقل الحقيقة؟

القرد: لا يا مولاي.. لقد شهدتُ بكلام زور وأنا نادى على ما فعلت؟

الأسد: ماذا؟ خدعتني؟! كيف؟ تكلم.

القرد: أرجو أن تعذري بالعفو عني ومسامحتي حتى اكشف لك حقيقة ما جرى.

الأسد (بعد تفكير): حسناً.. أعدك.. قل ما عندك.

القرد: لقد كانت مكيدة منّا للإيقاع بينك وبينه هذا الثعلب النزيه.

الأسد: مكيدة؟

القرد: النمر والذئب.. (بخجل) وأنا.

القرد: النمر والذئب وأنا تأمرنا على الثعلب النزيه حتى تغضب عليه وتقتله.. لكي يتعدى عن طريق الذئب والنمر بعد أن حُرِمَ ما من التلاحب بخزائنك والاستيلاء على كميات من اللحوم.

الأسد: ولماذا تكلمت الآه؟

القرد: لأنني شعرتُ بالندم.. وأشفقت على هذا الثعلب النزيه الطيب الذي لم أرمنه إلا كل خير ومحبة، لقد أحسسه لي كثيراً.. ولايمكك لنا أن نبادل الإحسان بالإساءة. أرجوك يا مولاي

أعف عني وسامحتي.

(يدخل النمر والذئب وهما يقفان أمام الثعلب النزيه).

الذئب (وهو يدفع بالثعلب أمام الأسد): أدخل أيها الخائن.

النمر: مولاي ها قد جننا به ليمثل أمامك لينال جزاءه العادل.

الأسد: تقصد الثعلب النزيه!

النمر: بل الثعلب الفاسد.



الأسد: هذا صحيح.. وانا بدوري اعترف بخطأي.. لقد حذرتني ونصحتني لكني لم اهتم ..
وأعدك بأنها غلطة له تنكر.
الثعلب النزيه: هي ليست كلك الأغلط يا مولاي ! إنها غلطة كادت أن تقضي على حياة بريء.
الأسد: أعلم ذلك وهاهو ملك حيوانات الغابة كلها يعتذر إليك ويطلب منك العفو. فهل تقبل الاعتذار؟
الثعلب النزيه: العفو يا مولاي.. والحمد لله أن الأمور انتهت عند هذا الحد.. أما الآن فاسمح لي يا مولاي أن أعود الى خلوتي ومهنتي السابقة في التعليم خارج الغابة.
الأسد (يصيح متألمًا): لا ! لا يمكنه أن اسمح بهذا
أستغني عنك وعه حكمتك وأنت الذي أظهر لي مه هو العدو ومه هو الصديق ! .. أرجوك أيتها الثعلب النزيه.
القرد: أرجوك أيتها الثعلب النزيه إرجع عه قرارك هذا .. الغابة بحاجة إليك.
الثعلب النزيه: حسنًا
القرد: وملكتنا بحاجة الى مه هو نزيه وحكيم مثلك.
الثعلب النزيه: حسنًا
القرد (بفرح): لقد وافق.. لقد وافق
الأسد: أحسنت أيتها القرد.. وسئلكون أميخ خزائني منذ الآن (حما الله غابتنا مه الحاقديه والمتأمريه والوشاة والفاسديه).
الثعلب النزيه: وبالنسبة للذئب والنمر، سيأخذ القضاء مجراه العادل بحقهما عه سرقة خزائنه الغابة، كلهما يتعلمان درسًا. وبالنسبة لي شخصيًا سأسامحهما على اساءتهما لي، عملاً بالوصية التي تقول:



تجليات السرد في (كان يا ما كان)

القصصي الشعبي العربي التقليدي، ثم انتقلت إلى السرد الأدبي القصصي المدون لاحقاً. بمعنى أنها عبارة دالة على الجنس الأدبي أو القصة، وهي تذكرنا بلعبة موغلة في القدم، ومع ذلك فهي لم تفقد قدرتها على الإدهاش، تلك هي لعبة الإنصات للحكايات أو قراءتها. بيد أن هذا الأمر لا يعني، بالضرورة، أن تطغى ملامح النمط السردى التقليدي على ما ينشر من قصص في الدوريات الحديثة؛ إذ من المفهوم ضمناً أن السرد، بوصفه جنساً أدبياً ذا حيوية وتحدد دائمين، يتغير رؤيةً وشكلاً فيحدث

تنهض عنوانات التوبوب التي يضعها المحررون في المجلات الثقافية بوظيفة معرفية وتوجيهية مهمة؛ فهي تعلن عن جنس ما ينشر تحتها وتوحي بمعان معينة تسهم في فهم النص وتأويله. فكيف نقرأ عنوان (كان يا ما كان) الذي اختارته هيئة تحرير مجلة «تامراً» [ويلفظ الاسم بفتح الميم وتشديد الراء، كما تلفظ كلمة سامرا باللهجة العراقية] لنشر السرد القصصي تحته؟ نلاحظ، أولاً، أنه يشير إلى عبارة معروفة منذ قديم الزمان هي: «كان يا ما كان في قديم الزمان» التي كانت تتردد في مستهل الحكيم



نداءً لا نعلم لمن ولماذا! أهو نداء للافتراض أم للجنس أم للعودة إلى أحضان الطبيعة البكر؟ ومن المقصود بالنداء؟ وبذلك يخلق هذا العنوان حالة التوقع في أن يسهم النص القصصي في جلاء طبيعة هذا الأفق الواسع من الدلالات قبل أن نخوض في غمار النص السردي الذي يبدأ باستهلال موج أيضاً جاء في صيغة سؤال «والآن، ماذا تقول يداك؟» وهذا السؤال الذي لا نعلم في البدء من أطلقه، ولمن وجهه، يحمل توتراً شعرياً وفعالاً مجازياً لأن اليدين لا تتحدثان، ولأنهما لم تقولا شيئاً بعد، فإن ما ستقولانه سيقع في المستقبل، بمعنى أن هذا السؤال يشكل دريئة للاستباق السردي، وفي الوقت نفسه يحيل إلي حدث سردي أو صيرورة نفسية سبقت لحظة طرح السؤال. وفضلاً عن ذلك، فإن هذا السؤال يحيل، ضمناً، إلى نسق ثقافي مضمّر هو شهادة الجوارح على الإنسان في يوم القيامة، كما تقرر ذلك العقيدة الإسلامية. إذن فإنه سؤال جاء مشحوناً بتوتر سردي لأنه جاء في لحظة متقدمة في السرد، فهناك أحداث سبقت لحظة طرح السؤال وأخرى ستأتي بعدها، وذلك في تسلسل لا ينتمي إلى المتن الحكائي في تسلسله الزمني المعهود، وإنما هو جزء جوهري من إعادة تشكيل الحكاية التي يمارسها الكاتب حين ينطلق لتشكيل المبنى الحكائي. ولسوف تظهر، بعد حين، أدلة نصية

تغيراً مكافئاً في التلقي. وهذا مما يضاعف من صعوبة مهمة الناقد إذ يفرض عليه أن ينجز مهمته على أسس ذات درجة عالية من المرونة؛ يستطيع من خلالها أن يستجلي الظواهر الفنية والفكرية المختلفة الماثلة في النصوص القصصية ويقارنها مع بعضها حتى يدرك قارئ النصوص القصصية ونقدها طبيعة الأثر الفكري والجمالي الذي يحققه كل نص وآليات توليده للمتعة الجمالية الشاملة. ويزداد الأمر صعوبة حين يتصدى النقد لفحص قصص مختلفة لكتاب مختلفين في رؤاهم وفي قدراتهم الفنية، لذلك فإن طبيعة النصوص التي يدونونها تأتي مختلفة من كاتب لآخر نتيجة لاختلافهم في الرؤيا والشكل واللغة؛ كما ستنشأ ضرورة منطقية لشيء من الموازنة أو المقارنة بين القصص ١. وعلى وفق هذا المنظور، كان علينا أن نقرأ القصص الست المنشورة في العدد (٢) من مجلة «تامراً» الصادرة في بداية العام ٢٠١٨.

نداء النمر) والسرد المستقبلي

يستنهض عنوان قصة لؤي حمزة عباس «نداء النمر»، المؤلف من مضاف ومضاق إليه، شهية التأويل على الرغم من بساطته التركيبية؛ فالنمر، وهو علامة مهمة من علامات الطبيعة الوحشية غير المستأنسة، يطلق



وسرد الحدث تتلاحق وتداخل من خلال جمل قصيرة ودقيقة على نحو يعتمد التكثيف والإيماء والتلميح؛ وبذلك يحقق السارد مبدأً جوهرياً هو أن يكون الوصف مقتصدًا وحيويًا ومتوترًا حين ينسج جديدةً محبوكةً بدقة ومهارةً كبيرتين من العناصر الزمنية الثلاث، أعني الآن، والمستقبل والماضي، وبهذا الرتيب المغاير للمألوف. وهذا ما يحقق هدفًا مهمًا من أهداف السرد، ألا وهو رفع حساسية التلقي إلى مستوى يكافئ الآفاق التي يخلق فيها النص.

ولسوف تظل الرغبة في معرفة هذا الرجل ذي القبعة المصنوعة من الخوص تحرك عملية توليد مادة النص اللاحقة من جهة، وتحفز عملية التلقي من جهة أخرى؛ فيجد القارئ نفسه وقد تورط في لعبة تتجاوز التمتع بالحكاية من حيث أحداث وشخصيات، وهي حكاية غامضة ولا تكشف عن نفسها بيسر، إلى الكشف الوجودي الذي يحققه النص السردى الذي يجب أن يكافئ جهد القراءة الفاعلة المنفعلة. وهكذا نجد في هذا النص كثافة لسانية تعبيرية تقدم لنا أصداءً فكرية ونفسية ذات أبعاد ثقافية وحضارية وتاريخية متشابكة. فهناك إشارات إلى شخصية تاريخية هي الرحالة البريطاني ولفريد ثيسينغر (١٩١٠-٢٠٠٣م) صاحب كتابي (رمال العرب) و(عرب الأهور) وقد قدم هذا الرحالة

على أن من وجه هذا السؤال إنما هو الراوي الذي يخاطب به نفسه. وأيضاً، نحن هنا في غمرة لحظة خصبة على المستوى النفسي حين تنقسم الذات على نفسها فتوجه لها سؤال عما ستقوله يداها، وهما اليدان اللتان ستحضران في أكثر من موضع في السرد، فنقرأ عن الفتاة التي « تعبر ... من أدنى الخنصر في يدك اليسرى الى أعلى السبابة في يدك اليمنى» ففي هذا الخبر السردى المتخيل هناك إشارة صريحة لليدين، وأخرى ضمنية للرقم (٧) لأن عدد الأصابع التي تعبرها الفتاة هو سبعة؛ وهكذا نرى أن هذه اللحظة المتوترة الواضحة/الغامضة ترفع سقف التوقع عند القارئ وتسحبه بقوة إلى عالم النص الداخلي لاستكشاف طبيعته واستجلاء صيرورته السابقة واللاحقة. ثم سرعان ما يتدفق النص على شكل إجابات لا نعرف من يقدمها لنا: أهو السارد، أعني الكاتب؟ أم أنه الراوي، أعني الشخصية التي تتحدث داخل النص؟ فنقرأ: «عن مدن غريبة ستحكي، عن أناس بعيدين، عن رجل بقبعة خوص ينزل سلماً إسمنتياً يؤدي الى النهر، يتوقف على إحدى الدرجات ثم يلخلع قبعته ويضعها تحت إبطه ليخرج باليد نفسها شيئاً ما من جيب بنطلونه (قنينة، أو رسالة، أو شمعة، أو صورة فوتوغرافية) ثم يلقي به الى النهر...» ونلاحظ هنا أن وصف الشخصية (رجل بقبعة خوص) ووصف المكان



في النهر «... حيث تنتظرهم في الجهة المقابلة حناجر قصيرة معقوفة لامعة الخواف» لا يقرر النص على نحو صريح ما سيحدث لهؤلاء العبيد حين يصلون إلى الجهة الأخرى، إنما يومئ إلى ذلك من خلال تقديم صورة فنية مكثفة مباشرة بعد الجملة السابقة، فنقرأ «ثم يتبعهم جمع من القتلى بجراح بليغة طازجة،...» لنعرف على سبيل الحدس والفهم التداولي للخطاب أن مصيرهم سيكون القتل، وهو ما سيتأكد لنا حين تتكرر قيمة العبيد قريباً من خاتمة النص. ولكن ماذا ستحدثنا جموع القتلى، أو ربما الجراح البليغة الطازجة؟ يقول النص إنها «... تحكي عن جموع السحرة وهم يقودون قطعاناً من القطط البرية ويلوحون، لأيديهم المنفعلة معنى واحد تلتقطه من بين الجلبة الحيوانية وتقول انه [إنهم] يصرون على أن لرغبتهم حياة أخرى»، فتتخذ الصور السردية صيغة تاريخية واجتماعية ذات أبعاد رمزية ودينية؛ ويتساءل القارئ عن ماهية المعنى الاجتماعي والسياسي لقطعان القطط التي يقودها السحرة؟ ومن هم هؤلاء السحرة؟ وما البعد الميتافيزيقي لإصرار السحرة على أن لرغبتهم حياة أخرى؟

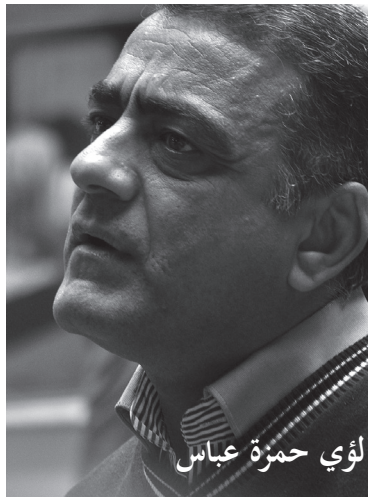
ولكن، كيف ينمو النص من دون سببية واضحة؟ وكيف يوسع أفقه من أحداث وشخصيات وموضوعات؟ نقرأ الآتي مباشرة بعد المقتبس أعلاه: «ثرددُ بعد ذلك

وصفاً للأهوار في الكتاب الأول، ولكنه كرّس الكتاب الثاني لوصف رحلته في أهوار جنوب العراق وبقائه هناك لفترة طويلة من الزمن (بين عامي ١٩٥١ و ١٩٥٨) حتى لقبه سكان الأهوار ب(الصاحب). والسؤال هنا هو: هل كان الرجل ذو القبعة المصنوعة من الخوص في (نداء النمر) هو نفسه ثيسيغر؟ قد لا نجد إجابة صريحة، ولكن الترابط السببي بين الأحداث والوقائع النصية سيكون غامضاً بعض الشيء لأنّ السرد الحديث لا يبني على سببية عقلية واضحة تعتمد تعلق الأحداث بعضها ببعض، كما في بعض الحكايات التقليدية، وأيضاً في القصص الفني في صورته الكلاسيكية المعروفة، بقدر ما يعمل على خلق نوع من السببية الغامضة، وتكوين بيئة مصنوعة من صور فنية قصيرة ومتتابعة تستجيب لعلاقات وروابط خفية لتتشكل بيئة سردية داخلية، ومن خلال صيغ لسانية متفردة تقترب كثيراً من الشعر. لذلك نرى أنّ القصة الحديثة غير قابلة للاختزال أو الاختصار لأن أهميتها لا تكمن في الحدث فقط بقدر ما تكمن في الأداء اللساني، أو اللغة، والتشكيل الصوري المتفرد، والنمو المعتمد على هجئة الأحداث وتتابعها على نحو يفتقر إلى منطق واضح. ونلاحظ أنّ صنيع السارد في (نداء النمر) كان من هذا الضرب؛ فحين يخوض (عبيد)، هكذا هم غير معرفين في النص، بخيولهم



الذاتي الداخلي «عن مذابح وتصورات عن طقوس لن تتم إلا في راحتي يديك» فإذا هما موضع لطقوس غفل من التعريف لا سبيل لإتمامها إلى في يدي الراوي في إشارات يمكن أن تفهم على أنها ذات طبيعة إيروسية، أو حتى إشارات لطاقة اليدين على العمل والإنتاج. ونلاحظ هنا أن للعبارة التي يبدأ بها هذا المقتبس «ثردد بعد ذلك مبتسماً يا للسحرة»، وظيفتان، الأولى التذكير بوجود الراوي الذي يحدث نفسه، والثانية الربط بين مادة النص السابقة ومادته اللاحقة التي ستكون مختلفة كلياً حيث ستظهر صبية أو فتاة على نحو سحري لتنزلق عبارة «... من أدنى الخنصر في يدك اليسرى إلى أعلى السبابة في يدك اليمنى...» في عبارة تحييلية تملك جرأة الشعر وتتضمن بالدلالات الإيروسية. ولن تسير هذه الفتاة لوحدها، فهي «تتبعها رياح الحقول المحروثة والغابات»، مما يمنح هذه الصورة الحركية بعداً تعبيرياً يتجاوز وصف الحدث إلى درجة جعل حضور الفتاة وحركتها ذا بعد غرائبي وجسدي صريح يتكشف لاحقاً حين تدخل الغرفة، فنقرأ: «أمام المرأة ستستجيب لنداء الحقول المحروثة ونداء الغابات فتفك أزرار قميصها، وتمنح عريها لفضاء الغرفة...» ليتسع فضاء الدلالات التي ترشح من هذه القصة/الرؤيا فيشمل نداء الجسد الذي ربما يكون هو النمر الرمزي المكافئ للنمر الحقيقي

مبتسماً يا للسحرة، كل ذلك يحدث قبل أن تعبر الصبية من أدنى الخنصر في يدك اليسرى إلى أعلى السبابة في يدك اليمنى تتبعها رياح الحقول المحروثة والغابات وهي تمر بمعلف وحجرة بماكنة سقي وكراج متروك، ثم تفتح باباً خلفياً، وتدخل منزلاً ستائر القرمزية قديمة لكنها مزهرة ولامعة، الفتاة ستصعد سلماً خشبياً، يدها تمس الدرايزين بألفة بادية وتمضي هادئة الخطى إلى آخر غرف الطابق العلوي تفتح الباب وتدخل، أمام المرأة ستستجيب لنداء الحقول المحروثة ونداء الغابات فتفك أزرار قميصها، وتمنح عريها لفضاء الغرفة، هكذا تقول الحكاية كما تقول أشياء لا عد لها عن وصايا واغراءات، عن خييات ودسائس، عن مذابح وتصورات عن طقوس لن تتم إلا في راحتي يديك، ثم تعرف الطريقة التي تنتهي بها الحكاية والطريق الذي يؤدي غالباً إلى حكاية أخرى هي صورة الأولى أو صداها، بالطريقة التي بها والطريق الذي قادك، حيث الرمال تؤدي إلى مدن والمدن إلى فسحات، فتعرف أنك على طريق الحكاية من دون أن تعلم إن كنت في بدئه أو في منتهاه.» وحين نحلل طبيعة العلاقة بين الأحداث المتعددة في هذا النص السردي نجد أنها ذات سببية غامضة، ربما نقول أنها سببية نفسية نابعة من الاحتراقات الروحية للراوي نفسه! وتحضر اليدان مرة أخرى في قول الراوي وهو يطلق حوار



لؤي حمزة عباس

الصحراء بلا طرق، ولا خرائط، ولا أسماء،...» هكذا يستعاد العنوان، بنصه الحرقي، مرة أخرى ليمنح المكان قيمة رمزية أكبر وليظهر كيف أن الصحراء مكافئ رمزي لتجربة الوجود من دون بوصلة؛ لذلك ففي الصحراء «... سيكون لصمت العشاق معنى، ولنظرتهم معنى، ولارتجاف شفاههم معنى...» وهذه الحقائق السردية الثلاث، صمت العشاق، ونظراتهم، وارتجاف شفاههم، تكافئ جعل المكان الموحش، أو الصحراء، مكاناً حميماً ومألوفاً. ونلاحظ هنا أنه لا يمكن فصل الصوغ الشعري للحمل السردية عن إنتاج الأثر الكلي للنص.

سأكتفي بهذا القدر من وصف آليات توليد نص «نداء النمر» وتحليل بنياته الداخلية وتفسيرها، فهذا أمر قد ننجزه في مقال آخر. ولكنني أقول: هكذا تتجاوز القصة الحديثة الأطر المألوفة في الكتابة السردية؛ وهكذا ينعقد ميثاق قراءة وتلقٍ جديد بين السارد والقارئ؛ وهكذا يحصد المتلقي ثمرة الجهد القرائي الرصين.

الموصوف، في القصة، وصفاً باذخاً في غموضه. فالنمر الإيروسي (التأويلي) لن يكفَّ عن إطلاق نداءاته الإيروسية في بنية الوجود.

ويؤث السارد، أعني لؤي حمزة عباس، المكان السردية الصحراوي، وهو بيئة فقيرة نسبياً، برؤية تمنحه شيئاً من الاستبصار الصوفي؛ ففي الصحراء «... كلُّ شيء في مكانه: الحجر والبئر وزهر الرهات الأبيض والله وذرات الرمال،...» وستتحلى الطاقة التخيلية السردية في إدماج ما هو شعري بالوصف، في جمع جرى بين ما هو مادي ومحدود المتمثل بمجموعة الأشياء المذكورة [حجر، بئر، زهر الرهات، ذرات الرمال] من جهة، وبين من هو مطلق وميتافيزيقي، أو الله الذي جاء ذكره بين الأشياء وليس بصفته نقيضاً لها مما يوحي بظلال من نظرية الحلول. إن الصحراء ليست سوى المكان الرمزي الواسع للصيرورة السردية، فالراوي يقرر «... لكنك تعرف من نداء النمر ومن ذكرى قصر السعادة ان



الحجم، تلتقي زوجتي زكية (قبل أن أتزوج منها)، تسلّم عليها ويتجاذبان أطراف الحديث، وأكثره كان يدور عن شؤون النساء، وكانت أمي تصرّ على أن تسألها عن الفرق بين نساء الأمس ونساء اليوم...» فنلاحظ أن العبارات الأولى هي كانت خبرية ناقلة لحقائق ولا تنطوي على أية مغامرة تعبيرية. فنحن نتعرف، هنا، من خلال السرد والوصف والحوار إلى قرية (أم البط) حيث تسكن عائلة الراوي وعائلة زوجته التي ... إلخ. وليس هذا الصنيع السردي معيماً، ولكنه لا ينتمي إلى القصة الحديثة فضلاً عن أنه يجبط حالة التوقع لدى القارئ لأنه يقرر سلفاً النتيجة التي ستؤدي إليها الأحداث، وهي أن الفتاة (زكية) ستكون زوجته بعد حوارات فكرية وثقافية في الفن والحياة! ولسوف نلاحظ أن السارد (أو الكاتب) قد أورد على لسان الراوي - هل يتطابق السارد والراوي في هذه القصة؟ - ما يمثل نوعاً من التعبير عن نزعة ذكورية ضمنية؛ فالراوي يتحدث عن أمه قائلاً أنّها

(مزرعة الجمال) للقاص علي حسين عبيد

الحقيقة هي أن منهج النقد في التعامل مع النصوص يتأثر، إلى حد ما، بالشكل الفني للنص المنقود؛ وهذا يقتضي نوعاً من التراس الشكلي بين النقد والشكل الفني للقصة. وإذا ما عطفنا القول على قصة علي حسين عبيد «مزرعة الجمال» فسترى أنّها تفرض علينا تكييف طريقتنا في الوصف والتحليل وبناء الاستنتاجات وتفسير العمل الأدبي برمته.

تبدأ القصة على نحو فيه إفصاح وتبن صريحين للبناء الفني الكلاسيكي للقصة؛ ذلك البناء الذي يمزج بين مكونات السرد من وصف وحوار وسرد للأحداث من خلال أداء لساني مألوف ولا ينطوي على مغايرة ومفارقة مع ما استقر من دلالات معجمية للألفاظ. ففي الاستهلال، نقرأ: «في قرية (أم البط) تسكن عائلتي وعائلة زوجتي التي كانت تمتلك مزرعة صغيرة في تلك القرية، كانت أمي كلما احتجنا لشيء من المزرعة تأخذ كيساً متوسط



في مزرعة أهل زكية، ويبدو أن زكية هي من تعني به، فيصفه على النحو الآتي: «... ودخلت الكوخ، وجدته نظيفاً مفروشاً بصورة غير متوقعة، قمة من قمم الجمال، تناسق ألوان الفراش، الوسادة الزرقاء الناعمة، وثمة بعض لوحات للرسم [كذا] تتوزع الجدران، مناظر طبيعية ووجوه (بورتريه) مشرقة ومنحوتات صغيرة غاية في التعبير الجمالي،...» مما يمكن تفسيره على أنه دليل على تعدد مواهب (زكية) (ص ١٢١) ولسوف يبدو مثل هذا الوصف تفنيداً ضمناً للقول بعدم وجود المواهب في الريف. ويصرح القاص بما يتطابق مع هذا المعنى، بعد بضعة عبارات، إذ يصف فيها اهتمامات زكية الفنية، فيقول: «أبناء الريف موهوبون وليس كما يشاع عنهم،...» (ص ١٢٢) ولكن المفاجأة هي أن الكاتب نفسه يفند، ضمناً، المعنى الذي دافع عنه بدلاً من أن يؤكد حين يقرر بعد هذه العبارة مباشرة قائلاً عن زكية «بدأت كأنها تعيش خارج عالم الريف بل خارج الزمن،...» إذن، فهي حالة لا تنتمي للريف؛ وحتى إذا قلنا أن هذه الفتاة من الريف كما تقرر القصة، فإنها الاستثناء الذي يثبت القاعدة بخصوص مسألة وجود المواهب في الريف من عدمه! ونلاحظ أيضاً أن هذه القصة تتأرجح بين فن السيرة الذاتية والقصة الفنية المبنية على حكاية متخيلة أو واقعية، أعني أن لا علاقة للمؤلف بها؛ وهي قد

«تلتقي زوجتي زكية (قبل أن أتزوج منها)، تسلّم عليها ويتجاذبان أطراف الحديث»، فينقل الوصف اللاحق زمنياً (زوجتي) ليدمغ به الفتاة (زكية) في زمن كانت فيه غير متزوجة في نوع من الاستيلاء الذكوري على ماضي هذه الشخصية النسوية. كما سوف يفصح النص عن حكاية زواج الراوي [أتساءل مرة أخرى إن كان الراوي هو السارد نفسه؟] وهذا يجعل منها قصة مألوفة لأنها سوف تقص علينا كيف تمكن الراوي من الزواج من حبيبته! ولكن عنصر المفاجأة هو أن النص يسعى حثيثاً للكشف عن بطلان فكرة معينة لا نعلم من يقول بها، وهي أن الريف يخلو من المواهب، وذلك من خلال عبارات صريحة مبثوثة في موضعين. فالراوي، بعد أن يصف جمال (زكية) الاستثنائي، يقول: «إن مجرد النظر إلى عينيها سوف يبطل الفكرة المتداولة عن أبناء الريف، بأنهم لا يهتمون بالثقافة والجمال،...» ولا يكفي بذلك، بل يكتب فقرة كاملة في إثبات بطلان هذه الفكرة؛ ونعتقد أن هذه الفقرة السجالية تمثل خروجاً عن موضوعة القصة الأساسية، ولكن قد نجد للقاص عذراً في إعجابه بجمال (زكية) وثقافتها التي بدأت فنانة تتمتع بمواهب متعددة مثل الرسم والنحت والغناء، ولكننا لا نعثر في النص على ما يسوغ ما تتمتع به من مواهب. ولكن احياز الراوي لها يجعله يتحدث عن الكوخ الموجود



تشير إلى أن السارد والراوي شخص واحد! ومهما يكن من أمر، فإن عنوان القصة، وهو مؤلف أيضاً من مضاف ومضاف إليه، يلخص ما سوف يتوسع المتن في تفصيله فيفسد حالة التوقع. ومع ذلك، إذا كان البستان المقصود ذا شقين: طبيعي يتمثل في مظاهر الجمال الطبيعي، وآخر مصنوع يتمثل في الفن والثقافة والحياة الإنسانية الرفيعة، فهذه الفكرة حاضرة في فلسفة الفن التي تؤكد على أرجحية الفن المصنوع لأنه يتضمن رؤية وقصدية في حين يغيب هذان العنصران، أعني الرؤية والقصدية، عن الفن الطبيعي. وأيضاً يمكن القول أن التوكيد على تعاضد هذين النمطين من الجمال هو مما يجعل من بستان الجمال حافلاً بما يستحق الحياة.



محمد علوان جبر



لاحقاً، وفيه أيضاً تلميح للعقدة التي ستدور حولها القصة، أعني تخليص الطفل الراوي من شقاوته وحراكه غير العادي. والقصة قد صيغت لتوحي بأن أصول كثير من الخرافات نابع من ثقافة الخوف المغروسة فينا منذ الطفولة. ولكن النص يقرر على نحو ماكر أن الشاب الفارس الذي أنقذ الطفل قد يكون هو صاحب المرقد نفسه لأنه يشرح لوالدي الطفل كيف أنقذ الصغير من الغرق إذ استدل على أن ما يظهر ويغوص هو غريق وليس كلباً أسود فيقول: «حينما وقعت عيناى على الجزمة السوداء وهي تظهر وتغوص في الماء، ظننتها بادئ الامر كلباً اسوداً يسبح في الماء، لكنى وقبل أن تغوص الجزمة تماما في الماء تذكرت الصبي الذي كان يجلس في المكان، حينها ايقنت انه وقع في الماء، وسرعان ما أمسكته وسحبته...» (ص ١٢٥) وتظهر العبارة التي وضعنا تحتها خطأ أن الفارس كان في المرقد، وكان يراقب الطفل، وليس من تفسير لهذه العبارة سوى القول أن الفارس نفسه هو صاحب المرقد أيضاً خصوصاً إذا استعدنا حديث الطفل عن الفارس إذ يقول «ركضت وأنا اتلفت خلفي، لم أر الإمام ولا أمي ولا أبي.. لم يكن يتبعني أحد، لكنى جمدت في مكاني حينما رأيت من بعيد فارسا يركب حصانا وهو يتجه نحوي.. من بعيد يبدو الفارس بعمرى.. لكنه كلما يقترب منى

(آذار بات بعيداً) للقاص محمد علوان جبر

يمارس القاص محمد علوان جبر اللعبة السردية المألوفة من خلال وصف تمهيدي للمكان يبدأ بجملة خبرية إذ يقول: «الطريق المنحدر وسط البساتين يتلوى كأفعوان أسود، يشبه الأفاعي التي تحدثنا عنها أمي أنا وأخوتي آخر الليل قبل أن ندخل المسافة الحلمية بين النوم واليقظة. تخترق السيارة انحدارات الطريق الذي يستقيم تارة وينحرف تارة اخرى.. لم تكن أمي تتحدث وهي توزع علينا قطع الخبز المغمس بالسمن والذي تنبعث منه رائحة عطرة، ولم نراقب الطريق المنحدرة بل كنا نترقب بلهفة بقية عطايا الأم مع الخبز. ثمّة قطع صغيرة من الخيار والطماطم. بعد أن مضغنا كل شيء بسرعة تقترب من سرعة السيارة التي بدأت تخترق طريقاً ترابية حيث أثارت خلفها سحابة من غبار تشبه ستارة كاكية أضفت علينا صرامة مارستها علينا أمننا وهي تطلب منا أن نهدأ، وعيناها لا تفارقان وجهي كأني المعني الوحيد في الأمر دون أخوتي،...» (ص ١٢٤) وفي هذا المشهد السردى القصير يقدم لنا الكاتب أهم الشخصيات، ولاسيما الطفل الذي يروي الأحداث وأمه وأخوته، ولا تغيب سوى شخصية الأب، ثم شخصية الفارس الشاب الذي أنقذ الطفل من الغرق اللتين ستظهران



السنور والنمور والليمور، وعندما حان وقت العثور على أناس جدد في فصل جديد، وجدا كائنين جديدين لم يعرفا من الكلام سوى كلمتين:

أين عقلك؟

أين رأيك؟» (ص ١٢٦)

نلاحظ هنا أن الكاتبة تتعامل مع هذين المصطلحين كما لو كانا شخصيتين حقيقتين. وهناك مشكلة فنية في الأداء الكلامي إذ أنها تسند الفعل (لبث) إلى شخصين من الذكور. وقد يقول قائل أن المصطلحين شيئان معنويان ولا علاقة لهما بالمذكر والمؤنث! ولكننا نجد الكاتبة تتعامل (أليغوريا) على أنها أنثى فتكتب:

«فزعت أليغوريا، وقالت بلغتها الإشارية...» وحين تتحدث عن (أليغوريا) و(ميتافور) تستخدم الفعل (... لبثا ...) المسند إلى اسم مثنى مذكر! والحقيقة أن (ميتافور) لا تتحدث، أو لا يتحدث، في النص مطلقاً حتى نعلم جنسه أو جنسها، فإذا كان مذكراً فإن اسناد الفعل (لبث) إلى المذكر يعني، ضمناً، أن هناك نسق ثقافي مضمّر يقول بتغليب النزعة الذكورية، و أن الرجال قوامون على النساء، فإذا اشترك شخصان (ذكر وأنثى) في حدث ما، فيجب أن يسند الفعل للمذكر. وأعتقد أن هذا الأمر ليس مقصوداً بل هو من العناصر التي تتسلل للنص الأدبي من الوعي الجمعي. أما إذا كانت (ميتافور) أنثى فإن الفعل (لبثا) خطأ كتابي. وهناك أيضاً ملاحظة لغوية في قول الكاتبة « وجدا كائنين

يبدو أكبر مني.» (ص ١٢٥) فما هذا التحول من هيئة طفل إلى شخص أكبر من الراوي إلا تعبير عن صورة متخيلة لكائن مقدس. والحقيقة أننا إذا ما مررنا بحدث ما وظهرت شخصية لتفعل شيئاً ما واختفت بسرعة، مالت نفوسنا إلى التفسير الميتافيزيقي لطبيعة الشخصية. وهناك معضلة في فهم عنوان القصة، ونصه «آذار بات بعيداً»، فلا صلة للإشارة إلى شهر آذار في المتن الذي كان خلواً مما يشير إلى زمن زيارة للضريح المقدس! كما خلا النص من أية إشارة إلى اسم صاحب الضريح، وهو أمر غير مألوف لأن نداء الاستغاثة الذي يطلقه الزائرون يقترن عادة باسم الإمام المطلوب عونته.

(أليغوريا وميتافور) القاصّة ميسلون هادي

تبني الكاتبة ميسلون هادي قصتها المعنونة «أليغوريا وميتافور» على لعبة ذهنية تقوم على عملية تشخيص ((personification لمصطلحي الأليغوريا، allegory))، ويعني الرمز أو الحكاية الرمزية، وميتافور، ((metaphor))، ويعني الاستعارة أو التشبيه المجازي؛ وهي بذلك تعلن عن نيتها في دعوة القارئ إلى فهم النص على نحو مجازي.

وحين نقرأ الاستهلال، نجد ما يسوغ مثل هذا الرأي إذ تقول الكاتبة: « أليغوريا وميتافور لبثا يسكنان أرض الحقول والتلال مدداً طويلة، كانت الذئب الرمادية واسعة الانتشار في جميع أنحاء الأرض، ومعها جمهرة



خرائط الفيتامين أو إشارات القرطاس، كما لم يكن لديه الكثير من العلم عن ألواح أليغوريا وميتافور، أو دفاترهما من الزمن الخام، ومع ذلك فقد حط من قيمتهما، «...» ونلاحظ أيضاً نوعاً من الولع بالسجع في الأداء الكلامي (اللغوي) عند الكاتبة، فنقرأ: «وتناسى خط الشروع الذي سبق الجموع. واجتاز الزمان وهو ينظر للنجوم، دون أن يرى السناء في السماء، ولا الأجزاء في الأنواء، بل يخاف مما يرى خوف النار من الماء.. الزمن هو الشيء الذي يذهب ولا يرجع بعد الذهاب...» وهو أمر غادره السرد الحديث، كما نجد أن عبارة (... بعد الذهاب) من فائض اللغة التي لا تضيف شيئاً للمعنى.

وعموماً، فإن التحولات السياسية والاجتماعية ذات الجوهر السلبي التي حفزت الكاتبة إلى تدعونا لفهم النص بالارتباط مع تلك التحولات المرجعية السياقية الرمزية للنص، وهي التي سوف تظهر على نحو أكثر وضوحاً عند نهايته فنقرأ الآتي: «فنحن أهل سؤال دائري،...» بمعنى أننا، بصفتنا الجمعية، ندور في حلقة مفرغة. ثم يذهب النص إلى ما هو أبعد من ذلك حين يطرح سؤالاً محورياً: «هل سيظل الوضع على ما هو عليه؟» ونقول إن الواقع ما زال يemor بالكثير من التحولات، ولا سبيل إلى اليأس المطلق من وعود المستقبل.

جديدين لم يعرفا من الكلام سوى كلمتين:

أين عقلك؟

أين رأيك؟»

فقد تعاملت الكاتبة مع الجملتين الاستفهاميتين (أين عقلك؟)، و (أين رأيك؟) على أنهما كلمتين للدلالة على أنهما بمثابة مقولتين تكوينيتين في الشخصية العراقية! وفضلاً عن ذلك، فإن النص ينطوي على رسائل اجتماعية وسياسية ضمنية هي جزء مهم من مقاصد النص، فنقرأ: «أول سؤالهم لنا كان عن النار كيف يشعلونها، فأعلمنا لهم سر النار، وعلمناهم تدجين الحصان، وزرع البذور، وتخفيف الثمار من أجل موسم البرد، وهذا كله لا يغني عن الفيتامين (أي) الذي يقوي البصر، و(بي) الذي يقوي الذاكرة، و(سي) الذي يقوي المناعة،...» فنحن هنا إزاء تعبير ضمني عن الدور الحضاري الرائد لسكان بلاد وادي الرافدين منذ القدم. ويمكن أن نفهم الإشارة إلى فيتامين (أي) الذي يقوي البصر، وفيتامين (بي) الذي يقوي الذاكرة، وفيتامين (سي) الذي يقوي المناعة؛ على أنه يعني أن الكاتبة تريد منا أن نرى الواقع ببصر حديد، وأن لا ننسى الماضي لأنه عنصر مهم فيما نروم من مستقبل، وأن نحسن أنفسنا ضد ما يحيكه الأعداء من مؤامرات. ومما يؤكد مثل هذا التفسير للنص أن الكاتبة تورد الآتي: «ولم يفهم هذا الكائن الجديد، ولا أي ولد من أولاد السلامة،



(هولوجرام) القاص حسين اليعقوبي

إذا كانت القصة السابقة قد أشارت إلى القصيدة الترميزية للنص من خلال العنوان نفسه، فإن عنوان (هولوجرام) للقاص حسين اليعقوبي يتقدم نصاً سردياً مبنياً بالكامل على إنشاء عالم تخيلي مواز لما يحدث على أرض الواقع في بلاد الرافدين

منذ التاسع من نيسان ٢٠٠٣. وهو صنيع أليجوري بامتياز. وقد استثمر القاص التوازي بين عالم الواقع الفعلي والواقع الافتراضي الذي تخلقه صورة الهولوجرام ثلاثية الأبعاد، فكانت الشخصيات التي يتم اغتيالها تنتقل من عالم الواقع الفعلي إلى عالم الهولوجرام. ويؤسس المقطع الافتتاحي المهم لمثل هذه النقلة فنقرأ: «في شوارع وأزقة مدينتي، شكى بعض المواطنين من ظهور أجساد غريبة، وهي تنتقل من زقاقٍ إلى زقاقٍ، ومن شارعٍ إلى آخر، وهي تصدر أصواتاً غريبة كأنها تنطلق من بئرٍ سحيق .. بعض الشهود ذكروا أنّ هذه الأجساد أُرعبتهم أكثر مما فعلت معهم المفخخات، والعبوات، والاغتيالات، وغيرها من المرعبات .. وقالوا أيضاً، إنه على العكس من كل المظاهر الأخرى، لم يتم الإشارة إلى تلك الأجساد المرعبة، من قبل المسؤولين أو الأحزاب السياسية، وحتى أولئك الذين يتصيدون في الماء العكر، ويتحدثون بنفس طائفي تحريضي لاذوا بالصمت هم أيضاً، القوات الأمنية بدورها لم تعقب بشيء،

كذلك فعلت الصحافة وكل وسائل الإعلام الأخرى، والتي صادف أنها كانت متواجدة في الكثير من تلك الأزقة والشوارع التي ظهرت فيها تلك الأجساد . لم تنبس تلك الوسائل ببنت شفة .. وليس هذا فحسب، بل ذكر عدد من المواطنين، أنهم شهدوا على أرض الواقع نشاطات إعلامية تم تسجيلها من خلال الكاميرات التلفزيونية، وكانت تلك الأجساد حاضرة ضمن المشهد. لكن حين عرضت الفضائيات برامجها، لم تظهر تلك الأجساد في تقارير المرسلين!!» هكذا يحضر المشهد العراقي بكل تناقضاته ومآسيه على نحو لا لبس فيه. وقد وضع الكاتب الأمر برمته على لسان بطل جمعي غير محدد الملامح، فكان الكلام في صيغة قالوا واعتقدوا لغياب اليقين بمعقولية ما يدور. وهذا مما يظهر أن الأحداث الغريبة التي تؤدي إلى انتقال الأشخاص من عالم اليقين والواقع إلى عالم الهولوجرام تتطابق تماماً مع الوضع العراقي، حتى أن الكاتب لا يتورع عن الحديث قائلاً: «وظهرت تلك الكائنات لأول مرة وهي تصول وتجول في المدينة، وكان أول قرار اتخذته، هو تشكيل مجلس للحكم، ثم برلمان، ثم حكومة، ثم ظهر من يمثل هذه الطائفة أو تلك وهذا الحزب أو ذاك، وبدأ النزاع مرة أخرى، وتقاتلت تلك الكائنات فيما بينها، وبدأت التصفيات مجدداً عن طريق



فنحن نقرأ في الاستهلال: «لم يستطع أحد أن يكذب التاريخ المحفور على الصخور والألواح وفي الكهوف، وفي كل مكان كُتِبَ بجهد الإنسان، ومعرفته بنفسه، وليس كتاريخ الآن، أقصد الزمن الذي أصبح التطور يكتب ويمحو ويזור بقدرته العلمية التي لم تتفوق إلى الآن على قدرة الإنسان المدون على الصخور، فمنذ كان الورق والدواة بدأ التزوير، وصرنا نعيش بفوضى تبعاته الفكرية العبثية بأقلام المنحرفين ووعاظ السلاطين الذين سَخَّرُوا قدرة الاختراع والابتكار لتوثيق أمراضهم اللعينة لنتنهار معها صروح الإنسان في أي زمن تُبعث فيه كما الطاعون. وها هي قصتي محفورة عليّ لمن يريد أن يعلم أن الصخور تفهم وتتكلم بقوة الحدث.» (ص. ١٣٠) ولكن ما قيمة مثل هذا الكلام في التاريخ وأهميته؟ وهل ستنهض القصة بمهمة أثبات وجهة النظر هذه؟ إن الفحص الدقيق لهذا الاستهلال يبين مظاهر من الإخفاق في الصوغ اللغوي من جهة؛ أما من الناحية الوظيفية، فإنه يمثل كشفاً مباشراً عن مقاصد النص مما يمثل إنموجاً لتورط الكاتبة في كشف نواياها منذ الاستهلال، لذلك فإن الفقرة اللاحقة له ستبدأ على النحو الآتي: «ما سأرويهِ حدث قبل عام تقريباً بعيداً عن أضواء المدينة.» وهذا صنيع، فيما نحسب، لا يخدم النص؛ وهو نوع من الفائض اللغوي الذي لا ضرورة له. ولو غاب هذا الاستهلال، فإن العلاقة بين العنوان والمادة السردية ستغدو أكثر تشابكاً وإدهاشاً لأنها مروية على لسان صخرة من صخور الأرض! وهي

الأسلحة الكاتمة والعبوات والتفجيرات بكل أنواعها..» مما يكشف بوضوح طبيعة المحتوى الذي أرادت القصة توصيله وتطابقه مع الحالة العراقية الراهنة. ولكن، أهذه هي نهاية القضية؟ يقرر النص: «ثم حلت لحظة صمت. تذكر المختصمون خلالها أنهم سبق وأن شاركوا في مثل هذا السيناريو .. فأصيوا بنوبة طويلة من الضحك المستيري. ثم حل الصمت المطبق في أرجاء المكان.» فهل يفيق المختصمون من وهم الاندماج في الأدوار التي أسندت إليهم في سيناريو مبتذل أعده أعداؤهم لأفنائهم جميعاً؟ ذلك هو السؤال المعلق الذي يمثل الغاية التي تسوغ وجود مثل هذا النص في مثل هذا الزمن.

(عندما تنطق الصخور) ابتهاج الخياط

يشير التعالق بين عنوان هذه القصة واستهلالها مشكلة حدود حرية الكاتب في أن يصرح بما يرغب فيه في المتن السردية. فالاستهلال أو الافتتاح، بحكم أهميته النابعة من موقعه الإستراتيجي، «ركن من أركان البلاغة، ومقتل من 'مقاتل الكلام'، ... [فهو] اللبنة الأولى في بناء النص والأثر، وأول مظهر بارز من مظاهر إحكام الكاتب صنعة الكلام.»^٢ فهل كانت الكاتبة موفقة في الاستهلال الذي دونته؟ لو عدنا إلى القصة، لوجدنا أن الصخور تذكر في العنوان وفي الاستهلال مما قد يبدو مسوغاً كافياً لقيام علاقة عضوية بين الأثنين.



ما على الإنسان لكي يستمر ويقوى إلا أن يفهم قوته فمن أنا بقربه ذاك المفروم بصمته, ربما عليه أن يكون صخرة مكورة ملساء كي يعي أن اللامبالاة بما حوله هو حلقة دماره القصوى» (ص. ١٣١) وهكذا تختتم الكاتبة نصها الذي ربما يريد القول أننا، العراقيين، صرنا أقل شأناً من الصخور، وأكثر صمتاً منها. وهذا المغزى المهم لا يفصح عن أية علاقة واضحة وحقيقية مع التأمّلات البسيطة حول التاريخ التي وردت في الاستهلال. ختاماً، أقول: لقد أتاحت لي هذه المجموعة من القصص فرصة معاي

نة عينات من أسلوب تعامل الكاتب العراقي مع مشكلات الواقع الراهن. وهي عينات تظهر غنى وتنوع أساليب السرد وتعدد الرؤى التي اعتمدها كتاب هذه القصص لتدوين موقفهم الوجودي مما يدور في نفوسهم، كما في قصص: (نداء النمر) و(بستان الجمال) و(آذار بات بعيداً)؛ أو يدور حولهم كما في قصص: (أليغوريا وميتافور) و(هولوجرام) و(عندما تنطق الصخور) مع أن يكون الرواة في القصص الثلاث الأولى أشخاصاً حقيقيين، في حين كان الرواة في القصص الثلاث الأخيرة أما ضمائر مبهمّة كما في قصتي (أليغوريا وميتافور) و(هولوجرام)، أو ضمير عائد على جماد هو (الصخرة) كما في قصة (عندما تنطق الصخور). وهو مما يدعو المراقب للمشاهد السردى إلى أن يتفائل بمستقبل أكثر عطاءً.

خطوة تخييلية مهمة في بناء النص القصصي على نحو فيه شيء من المغايرة والاختلاف، فنقرأ: «أظني مجرد علامة تميز المكان، بلا فخر هيئتي مميزة لأنني أشبه كرة كبيرة مصقولة لا توجد فيها عيوب للناظر، كنت سعيدة بهذا حتى خدشتني قطرة من ذاك السائل، شعرت بالحرقه وتغير مكان البقعة المبتلة، تعجبت، كيف يمكن لسائل أن يخترقني هكذا .. شيء خطير، إن سكب عليّ السائل بكثرة فسأنتهي الى رمل تأكله الريح.. فقررت الانتباه والتحقق من الأمر. بإمكان أي شيء أن يفهم إن أراد حتى وإن كان صخرة...» هنا، يظهر مرة أخرى فعل التشخيص personification للأشياء وجعلها بمثابة بشر يشعرون ويتأملون ويفكرون ويخططون ويفعلون. وستكون القضية العراقية حاضرة بقوة في هذا النص. ففي النص نقرأ أيضاً: «في كل يوم يأتون بأكياس محملة يرمونها فيها، عرفت اليوم أنها جثث لبشر حين كانت إحداها تتحرك في الكيس أخرجوها فكانت امرأة ضربوها على رأسها بي [في إشارة ذكية لفعل الرجم] ثم ألقوها هناك، حينها فهمت...» والحقيقة هي أن رسالة هذا النص الضمنية الأساسية ترد في الختام حين تصرح الصخرة قائلة: «سأكون صخرة منبوذة من كل الصخور لأنني نطق، لا بأس، لا شيء يتحقق بالصمت ولا حتى بالصراخ والدموع وغاياتي عرفت سبيلها مطمئنة. لكن هل ستخلو الأرض حينها من البشر؟ لا أعلم، إنني مجرد صخرة شاء قدرها أن ترى وتفزع فتنطق.. [إذن]



الملاحظات:

يفرق المختصون في الأدب المقارن بين مصطلحي 'الموازنة' و'المقارنة'، فهم يخصصون الأول، أعني 'الموازنة' للبحث في أوجه التماثل والاختلاف بين النصوص المكتوبة في لغة واحدة وثقافة واحدة، أما الثاني 'المقارنة' فهو مكرس للبحث في النصوص المكتوبة في لغتين مختلفتين وثقافتين مختلفتين. وبهذا فإن أي بحث، في هذه القصص الست، يتضمن مقارنات فنية أو فكرية سيكون ضرباً من الموازنة.

ينظر: د. محمد عبد الله البهلول، «فواتح الأدب في التراث النقدي: قضايا الاصطلاح وضوابط الافتتاح». مجلة (عالم الفكر) العدد ١٧٠، ٢٠١٦. ص. ٣٣.

