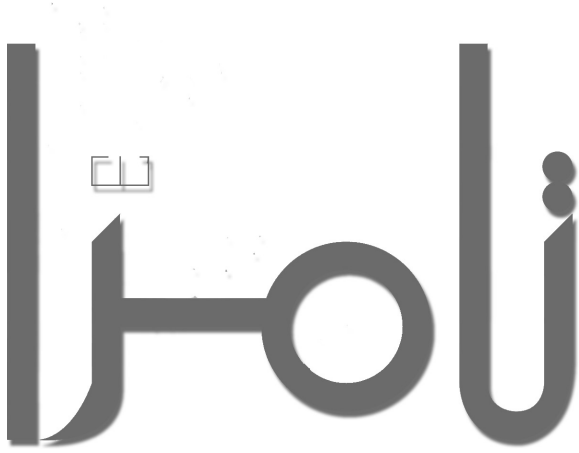


فصلية ثقافية جامعة
العدد (5) كانون الاول /2018

- ترسل جميع المواد الى البريد الألكتروني للمجلة
- تامرا تعتمد (آلية الاستكتاب) وما يردها من مواد على بريدها الالكتروني بما ينسجم مع توجهاتها الثقافية
- ترسل المواد معززة بصورة شخصية للكاتب عالية الدقة (لا تقل عن ٣ ميكابايت – 300 pixel/i resolution)
- نشر المواد يخضع لآلية خاصة تحددها هيأة 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 هيأة 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 .

طبع في مطبعة محافظة ديالى المركزية

فصلية ثقافية جامعة
العدد (5) كانون الاول /2018
بدعم ورعاية السيد مثنى التميمي محافظ ديالى

رئيس التحرير: علي فرحان

هيأة التحرير:
أ . د . علي متعب جاسم
أ.د . نوافل الحمداني
أمير الحلاج
عمر الدليمي

الهيأة 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

ألأخراج الفني والتصميم: إنتصار البهرزاوي
تخطيطات العدد: نذير حميد, فهد الصكر
الغلاف الأول: لوحة للفنان انتصار البهرزاوي
الغلاف الأخير: لوحة للفنان موفق السواد

الافتتاحية

–زوارق حوّاء ..... علي فرحان 8

إشتغالات

– الْوَحِيد..... حمد شهاب الأَنباري 10
– مِثلُ جَمَلٍ في سَمِّ الخِياطِ ..... فضل خلف جبر 14
– قصيدتان ..... حسن النواب 16
– الى القبلة مباشرةً ..... وسام هاشم 20
– جَـدِّي..... باسم فرات 22
– توقيت الهجرة..... ميمي أوديشو 24
– ألحصان الشهيد ..... صادق الطريحي 26
– تجوّال ..... نادية الكاتب 30
– كوتشينة ..... راوية الشاعر 32
– أغنية ..... ثابت حسن حمد 34
– مرايا ومصابيح ..... أفياء الأسدي 36

رؤى

- ذاكرة الجسد ذاكرة الثورة ..... أ.د. بشرى موسى صالح 38
- المؤلف بين الحياة والموت ..... أ. د. يادكار لطيف الشهرزوري 56
- أضواءعلى صراع الثنائيات والأضداد..... د. خليل محمد إبراهيم 62

إيماءات واضحة

- مؤيد سامي 70

قصيدة وقارئ

- رؤيا في ((تداعيات امرأة وثنيّة)) ..... خالد علي مصطفى 78

ترجمان

- حرب المهرجين ..... جودت جالي 88
- الكاريكاتير .. فن معرفة الوجوه ..... مي أبو جلود 92

بيان الشعر

– لُقيات إبداعية, (قراءة في قصائد العدد 4)...أ.د. اياد عبد الودود الحمداني 100

كان ياما كان

– عصمان بيك..... جابر خليفة جابر 114
– قفزات ارمسترنغ ..... عبد الكريم العبيدي 118
– مباهج الحياة من ماكس فاكتور ..... محمد حيّاوي 124
– امراة حقول الخُبّاز..... نبيل وادي 128
– حبر أسود ..... حسن السلمان 132
– أحلام المغني الصغير ..... داود سلمان الشويلي 138

خشبة

–– أوهام شكسبيرية..... صباح الأنباري 144

روافد

– كابوس الصباح.....	تيسير النجار	166
– اشياء لابد منها	رشا حمزة	170
– وردة اصطناعية	رشا قاسم	172
– قصائد	لبنى الحديثي	174
– اطفالنا يخبزون الشمس	مسار الياسري	177
– عطر جنوبي	نورس الجابري	180
– ولدت على هذه الشاكلة	نور الهدى كناوي	181
– واختصر كل رجال العالم	هدى حافظ	184

ما بعد الحكي

– قراءة في قصص العدد 4 من تامرا	أ.د.ثائر العذاري	186

علي فرحان

زوارق حواء

وقتذاك .....
قررَّ الله ُأن يجعل لَهذه الأرض روحاً ، ((في البدء كانت الكلمة)) فكان السحر والُدهشة الباهرةُ ، والنهارُ والنهر يركضان خلفها ، ثم حبلتْ بالشعر سمواتٌ وطاردَ العشقُ آدم في طول الجنة وعرضها ، وفزعتْ أيائلٌ كانتْ متجهة ً للأرض فعلقتْ بكعوبها شموس وأُغان وسوسنات .
آدم الذي أتخذَّ شكلَ الشَيطان مرةً وشكل صداع يفتكُ ببوح غزالةٍ تسحل الشمس والقمر ، أتخذَ منقار صقرٍ أيضاً ليتذوق لحم الضوء . فيما كانتْ المرأة تحملً « زنبيل» الحياة على كتفها وتهبط من زورق الطوفان الى ساحل مازالتْ أصابعها تلملم له مويجاته ورمله .
قصة الكلمة أبتدأتْ منذ الوجع الأول ومنذ حبيبتنا الاولى التي اقتطعنا نهدها فتسوّستْ حياتنا بالشياطين ولم تفلح صلوات الإذعان بنفخ الغفران بروح شجرةالتفاح الاولى وهي تتسمّعُ لهاثنا راكضين من السماء الى حضنها = الطوفان .

وكذلكَ فرَّتْ الحماماتُ خلفنا بهديلها الحامي، تلهبُ أعمارنا بوجع الإنصاتِ ... ... وياخيبتنا من زعل الجدّات ونحنُ نسرقُ أطواق الورد من رؤوس الحفيدات بكل العصور .

زهور عبّاد شمس أفئدتُنا

والنوارسُ تشربُ بحور ندمنا

بينما بابلُ تفترُّ أكثر من ٣٦٠ درجة في الدمعة الواحدة ، ونفشل في الاعتذار .

منذ الهبوط خلفكِ ، ونحن ندمن كتابة الشعر على الطيارات الورقية ، ندمن قطع شرايين قصائدنا ،علَّنا ننجحُ بالأعتذار .

صوتكِ المطرُ ، صوتك (دللول .. دللول)

يملىءُ هواجسنا بالنوارس .

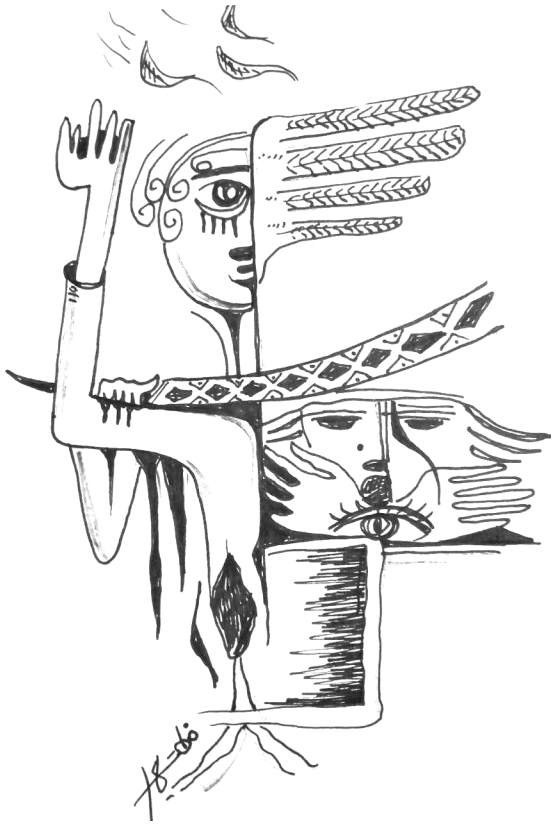
وكثيراً ما حَلم الطوفان بُابتلاعنا ، لكنَّ الجنيّات الطيبات يبتدعنَ لأعمارنا قصائد وحكايا,

عن مبدعاتٍ زرعن في النقد والشعر والقصة واللغات ، زوارق جديدة .

حمد شهاب الأَنباري

الْوَحِيد

يَأْلَفُوْنَكَ فَانْفُرْ .
لَعَلَّكَ بِالرَّأْسِ أو فِي جْنَاحِكَ ذاكَ الْمَهِيْضِ ، _
بِجِلْدِكَ يَوْماً ستَسْلَمُ ، أو رُبَّمَا أَحَدٌ يَفْتَدِيْكَ ، _
وَرُبَّمَا سَاعَةٌ لِلْخَلاصِ مُواتِيَةٌ قَدْ تَحِيْنْ .
وَرُبَّمَا إِذْ يَجِنُّ هُنا اللَيل ، حِيْنَ يُكونُ الدُّجى سَاجِياً _
تَحتَمِي بِدُجَى اللَيلِ كَيْ لا تَبِيْنْ .
يَأْلَفُوْنَكَ ،
هَا أَنْتَ تَعْرِفُهُمْ ، وَهُمُو يَعْرِفُوْنْ ،
إِنَّكَ الآنَ تَعْرِفُهُم ،
وَتَرى لَوْثَةً فِي الأَصَابِعِ ،
أَوْ رُبَّمَا كُنْتَ تَهْجِسُ أَنَّ الْبُكاءَ لَهُ سَاعَةٌ قَدْ يَطِيبْ .



فَإذا مَا تَعَذَّبَ ذا الْقَلْبُ فِي سَاعَةٍ لِلْبُكا ،
كُنْت تَرْمُقُهُم يَضْحَكُونْ .
إِضْحَكُوا ، ....
إِنَّهُ ضَحِكٌ كَالْبُكَاءْ .
وَأَنَا مُحتَفٍ بِدَمِي ، بِالْصبَّاحِ الْجَمِيْلِ ،
بِكُلِّ الَّذِي يَمْلأُ الْرُّوْحَ بِالْكِبْرِيَاءْ .
وَارْقُصِ الآن يَا أَلَقِي .
سَوْفَ أَرْقُصُ حَتَّى تَمِيْدَ بِيَ الأَرْضُ ،
أَوْ يَصِلَ الْرَّقْصُ حَد الْسَّمَاَءْ .
حِيْنَ تَرْقُصُ هَذِي الْطُّيُور الْذَّبِيْحَةُ مِن أَلَم ،

أَوْ تُغَادِرُ أَعْشَاشَهَا ،
لَيْتَكَ الآنَ تَعْرِفُ أَعْشَاشَهَا ،
وَالْفراخَ الْصغَيِرْهْ .
أَهِيَ الآنَ عرْيانَةٌ ، أَمْ بِهَا مَرَضٌ ، أَمْ تَجوُعْ ؟ .
لَيْتَكَ الآنَ تَعْرِفُ أَخبْارَهُمْ .
أَوْ تَشمُّ الْهَوَاءَ الَّذِي مرَّ مِنْ قُرْبِهِمْ ،
هَلْ تُرَى تَنْفَعُ الْ « لَيْتُ « ،
وَالْقَلْبُ يَرْجِفُ مِنْ فَزَعٍ ،
وَالْجفُوْنُ كَمَا دِيْمَةٌ فِي الْسَّما أَمْطَرَتْ بِالْدُّمُوْعْ ؟.
لَيْتَنِي بَيْنَكُمْ أَيُّهَا الأَهْلُ ،
بَلْ لَيْتَنِي لَوْ رَأَيتْ .
وَطنَِي وَهْوَ يَنْزِفُ ،
مَنْ يُوْقِفُ الْنَّزْف عَنْ وَطنَِي ،
مَن ْتُرَى يُسْكِتُ النَّائِحَاتْ ؟.
أَمِن الْعَدْل أَتا نَظَلُّ بَعِيْدِيْنَ عَنْ أَهْلِنا ، ؟

لا الْصِّغَارُ إذا كَبَرُوا سَوْفَ نَعْرِفُهُمْ وَالْكِبَارْ .
أَهُمُو الآنَ مَاتُوا ؟ .
أَمْ هُوَ الْعَدْلُ مَاتْ ؟.
إذْ يَجِنُّ هُنَا الْلَيْلُ ،
لا الأَرْضُ تَحْمِلُنِي ، والْفَضَا إذْ يَضِيقْ .
مِثْلَمَا الْذِّئْبُ أَعْوِي ،
الْسَّمَاءُ الَّتِي لا تُطَالُ أُداعِبُهَا بِالأَصَابِعِ ،
كَيْفَ الْسَّبِيْلُ إِلَى جَبَل لِلْخَلاصِ ؟

سُهَيْلُ انْطَفَا ، فَأَضَعْتُ الْطَّرِيقْ .
هَلْ تُرَى تَعْرِفُونْ ،
شَجَنَ الْقَلْب ، أَوْ دَمَهُ إذْ يَسِيلْ ؟.
إنَّ ذِي غُرْبَتِي ثَمَنٌ لِلْتَّزِيْف ،
وَلَيْسَ لَدَيَّ الْبَدِيلْ .

مثلُ جملٍ في سمِّ الخياطِ

فضل خلف جبر

تَقولُ أمُّكَ، بِكُلِّ بَشَريَّةِ المَلائِكَةِ:
أريدُ أنْ تَقرَّ روحي بِرؤيَتِكَ
ويؤَكِّدُ طَبيبُكَ الذي تَآكَلتْ أسنانُه فَرطَ الوسواسِ:
لا بُدَّ من استئصالِ غُدَّةِ النَتَآنِ لإصابَتِها بِداءِ التَدَمُّعِ

وَأنتَ تَرْكُضُ تَرْكُضُ تَرْكُضُ
في كُلِّ شَوارِعِ الدُنيا
مُمسِكاً بالرَكضِ مِن قَفا سُرعَتِهِ
تَرْكُضُ مِثلَ رَضيعٍ يُريدُ فَكَّ القِماطِ عَن جَنَّةِ يَديهِ وَرِجلَيهِ
تَرْكُضُ مُتلَفِّتاً وَخَلفَكَ تَرْكُضُ الدُنيا
تَرْكُضُ بَحثاً عن ظِلِّكَ الذي يَتَعَقَّبُهُ الصَيّادون مِثلَ غَزالٍ
جَريحٍ

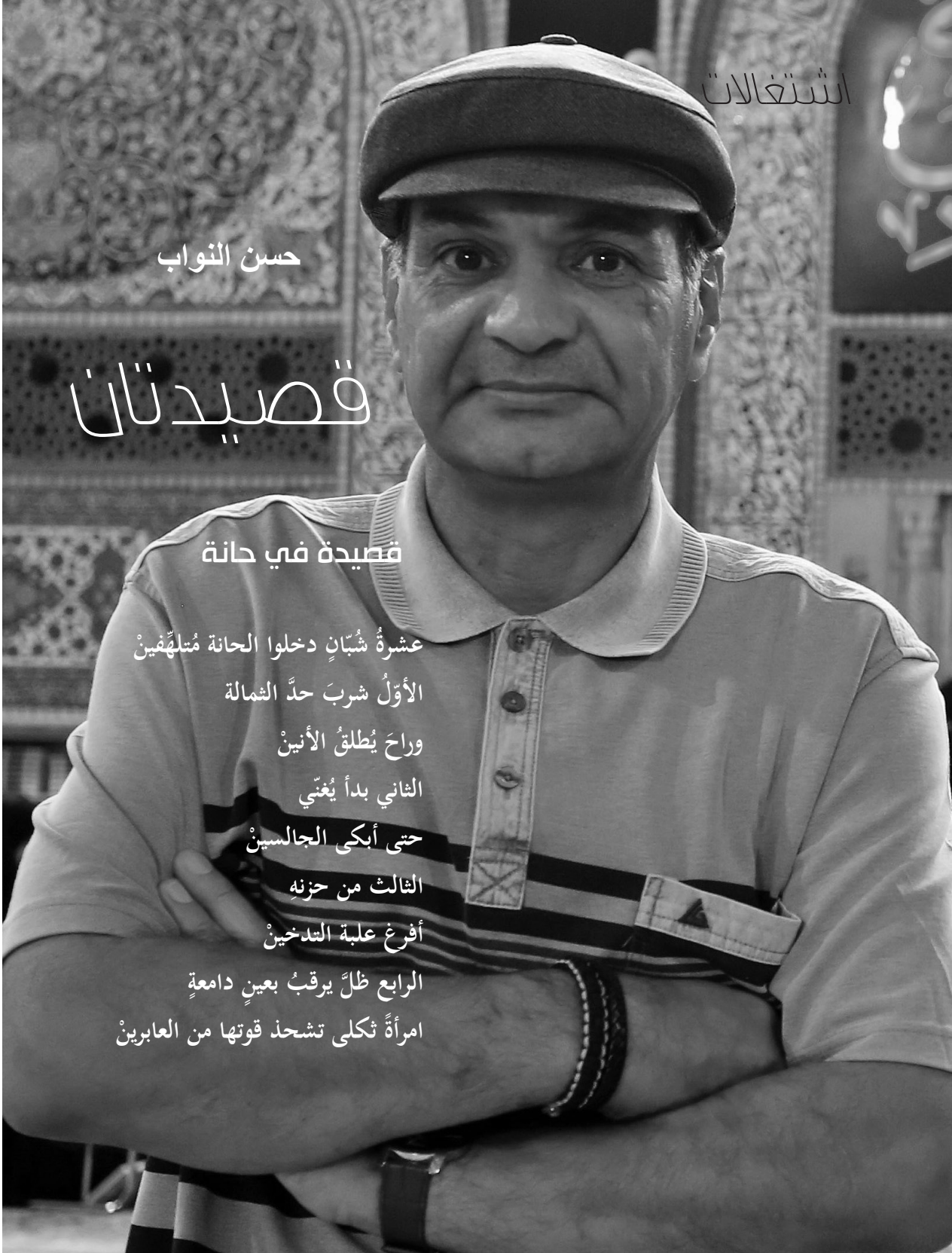
اتَّهُم يتَرَبَّصونَ بِكَ
في كُلِّ ما لا تتَوقّعُ
لَستَ خائِفاً لكنَّكَ مُرتَبِكٌ
لَستَ بَطَلاً لكنَّكَ تُريدُ البَقاءَ على قَيدِ الأملِ
لَستَ حَيادياً لكنَّكَ تُفَكِّرُ بِمَن سَيموتُ لاحِقَاً
لَستَ مُتَهَوِّراً لكنَّكَ مَجبولٌ على تَفسيرِ الأحداثِ
لَستَ افلاطونياً لكنَّكَ تُريدُ أنْ تَعيشَ الحَياةَ بِبَساطَتِها
فلماذا يتَرَبَّصُ بِكَ الدَماغُ الناسِفُ وَالروحُ المُفَخَّخَةُ؟

صَباحَ يَومِ أمسِ
ذَهَبتُ الى اللّامَكانِ
كانَ مُكتّظَّاً بِاللَّجاجَةِ وَالحاجاتِ القَسريَّةِ
وَشَعرتُ كَما لَو أنَّ جَميعَ مَنْ مَعي
يَشعرونَ بِما لا أشعرُ بِهِ
إنَّه لَأمرٌ مُحيِّرٌ حَقَّاً
أنْ تَجِدَ نَفسَكَ مُكتَظَّاً بِاللَّجاجَةِ
أنْ تَشعرَ كَما لَو أنَّكَ جَمَلٌ
يَلِجُ سَمَّ الخِياطِ بِتَأشيرَةِ دُخولٍ غَيرِ صالِحَةٍ

جُمَلٌ ضائِعٌ في مَتاهاتٍ لا تَنتَهي
وَطُرُقاتٍ لَيستْ عَلى خارِطَةِ ال GPS

يا لَلهولِ!
مَنْ كانَ سَيُصَدِّقُ
أنَّ تَمتَدَّ كُلُّ هذهِ المتاهاتِ المتَداخِلَةِ
في هذا المكانِ الضَيِّقِ مِثلَ حَياةٍ
وَالمكتَظُّ بالحاجاتِ القَسريَّةِ مِثلَ سَمِّ الخِياطِ!

٢٠١٣/٣/١٢
أربيل



حسن النواب

قصيدتان

قصيدة في حانة

عشرةُ شُبّانٍ دخلوا الحانة مُتلهِّفينْ
الأوّلُ شربَ حدَّ الثمالة
وراحَ يُطلقُ الأنينْ
الثاني بدأ يُغنّي
حتى أبكى الجالسينْ
الثالث من حزنهِ
أفرغ علبة التدخينْ
الرابع ظلَّ يرقبُ بعينٍ دامعةٍ
امرأةً ثكلى تشحذ قوتها من العابرينْ

الخامس أخذَ يقلّبُ جريدةً كلُّ صفحاتها
عن شكاوى المواطنينْ
السادس أمضى الوقتَ
يتكلَّمُ من هاتفهِ مع عاشقةٍ في العشرينْ
السابع شرب خمرتهُ على عجلٍ
وأنصرف لبيعَ حبوبٍ مخدّرةٍ على المراهقينْ
الثامن في كأسه الثانية
اشتاق لسماع أغنية فؤاد سالم وتسافرينْ
التاسع تشاجر مع النادل
لأنه أضاف على الحساب خمسة وعشرينْ!
العاشر انشغل بكتابة هذه القصيدة
رغم ضجيج المخمورينْ
ثُمَّ غادروا الحانة للالتحاق
بتظاهرةٍ ستنطلقُ بعد ساعةٍ
تحت نصب الثائرينْ
ضِدَّ الساسة الفاسدينْ.

كل شئٍ كان يضحك

استيقظتُ فجراً
فوجدتُ الناس
في الظهيرةِ
كُلّ شيء كان يضحكُ
الشمس وزقزقة العصفور وجارتنا العجوز
والملابس المعلَّقة على حبل الغسيل
صنبور الماء الذي تسيل منهُ عبراتي
وقطعة الصابون الآيلة للتلاشي
ماكنة سجائر اللف
المرآة المكسورة، قميصي الرث، شمعة الوحشة
ساعتي اليدوية التي نفدت بطاريتها
قلمي الذي ابتعتهُ بالدّين من مكتبة على الرصيف
ومفكِّرة التلفونات الممزَّقة
الشارع المتخوم بالسيارات
الرصيف الذي ضاق بالقمامة وخطوات المارَّة
هتافات سيارات التاكسي والسرفيس
حانوت الخبَّاز وأرغفته البائرة
بناية البريد التي يسيل من صناديقها الحبر
والفتى المصري نادل مقهى السنترال
الجنوبيات اللائي يبعنَ السجائر المهرَّبة في سقف السيل
مطعم العزائم، وموبايلات فتيات الجينز،
حقيبة الملابس التي سرقوا قفلها مع المفتاح،
والبريزة اليتيمة في جيبي،
جريدة الزمان، وإشارات المرور، الساحة الهاشمية،
المدرج الروماني، بيت الشعر، مطعم ماكدونالدز،
فندق زيد الفلسطيني، بائعو القهوة على مفترقات الطرق،
الفاكس الذي وصلني من فنلندا،
السلَّم الحجري المؤدي إلى دارة الفنون،
فول هاشم، لوحات الرسامين في قاعة الأورفلي،
شجيرة الصفصاف في حديقة أمانة عمان،
ثمار التوت الأسود التي صبغت خد الطفل،
الصحون اللاقطة، نافورة جفَّ في ضرعها الماء،
البحر الميت، حانوت بيع الخمور،
الجامع الكبير، مرقد جعفر الطيَّار،
القطط السائبة مثلي،

الصور الإباحية لسينما الخيَّام،
الكنافة، وقطايف وسط البلد،
قصة حب مجوسية لعبد الرحمن منيف،
وكتاب حرب تلد أخرى،
زجاجة الميرندا التي تجمع على فمها الذباب،
الذكريات، الأحزان، الجوع، الإفلاس،
قصيدة لم تكتمل بعد في منجم الجنون،
القنوط، الصعاليك،
الواقفون منذُ الفجر في طابور أطول من شارع الرشيد
عند باب الUN ،
الأحلام المبادة، الجراح الدفينة،
الحسرات، الشهقات، النظرات المنكسرة بعيون اللاجئين،
الأوهام، المناديل الورقية،
الأوراق السمر التي أخذتها من المطاعم،
لم أجفِّف بها يدي إنَّما لكتابة آخر مقالاتي،
الطائرة التي حملت شاعرا إلى منفى أوربي،
الزلاجات، الفراشات قبل انتحارهنَّ في الخريف
المتاهات، الصبوات، العثرات،
العدم، الشهيق والزفير،
صباغ الأحذية الشركسي
الذي احتار كيف يدهن حذائي العتيق بالمجان،
مجنون العاصمة بملابس الحرب ونياشينها الصدئة،
النظارات الزائفة على وجوه النقاد،
النرد بيد القاص عبد الستار ناصر،
خرطوم النرجيلة بفم علي السوداني الذي يجهل التدخين،
المعارضة المغشوشة،
المخبرون السريون الذين جاءوا من بغداد،
الأعشاب الطبية، القلق، الأرق، سكرة الأمس،
روحي المأخوذة بزهرة الرازقي
كل شيء كان يضحك .. على قلبي
لأن شمعة البلَّور
اعترفت أخيراً بحبها لشاعر صعلوك.

وسام هاشم

إلى القُبلةِ مباشرةً

آخرُ قمصاني صار دليلَ سفرٍ أزرقَ،
آخرُ أغنياتي في علبة الشاي على رفٍّ ببغداد،
آخر قبلةٍ ملفوفةٍ بعلمٍ غير وطني تتجولُ مع غزالةٍ ضاعت غابتُها،
آخر آبائي إختبأ في سلّةِ آخرِ أبنائي،
السلالةُ العجيبةُ من ظهر نخلةٍ وبطنِ أسى تركضُ في براري ناحلةٍ،
حتّى الآن أنا عشرُ ميتاتٍ وحياةٌ متضررةٌ من البردِ والنسيان،
مَنْ يدري تحت أيةِ طاولةٍ ستسقطُ حياتي غداً؟

آخرُ مرّةٍ إلتقطَتْ حياتي إمرأةٌ بضفيرةٍ وفتحتْ لي باباً لنهرِها، ومنذ ذلك اليوم وأنا أرتّبُ ما تبقّى تحتَ الشمس.
هكذا أثرثرُ مع كلّ شئ حولي ومعَكَ، قارئي الطارئ، في محاولةٍ لجرّ أقدامِكَ إلى نهرِ عذاباتِنا معاً.

أنتَ تتوهمُ أنّي أتألم،
وأنا أتوهم أنكَ تتألم.
العالمُ غيرَ ممكنٍ،
ولا يُحتمل.
الحل الوحيدُ بعيدٌ عنّا، يا قارئي، وهو أقلّ فداحةً من هذياناتِنا.
أنظرْ من نافذتِك، سترى ببساطةٍ أن يومَكَ هذا يستحقُ أكثرَ مِن قراءَتي.

للتوّ ماتَ، عمرُه فقط ٥٣ عاماً، بيديهِ مزرعةٌ وفي حقيبتهِ صورٌ عن المعركةِ كما كانوا يسمّونَها والحرى عن الخبزِ،
لمْ ينبت على بابِ حياتهِ قمحٌ ولا أهازيجَ.
في كل عامٍ خلْفَه غرابٌ يُسلّمُه لغرابٍ خلفَ البابِ،
هذه السنة، سنةُ المزرعة الوحيدة، سلّمَهُ غرابٌ لذئبٍ،
الغريبُ في الأمر أنه إصطحبَهُ في نزهةٍ إلى مقبرةِ سنواتهِ، حتى تلكَ التي خلَتْ من الحروبِ والقبلات،
وكعادتهِ مع الخيولِ والذئابِ يتحدّثُ بطلاقةِ تمتمة ...
متى يعودُ أبي من موته، وأخي من شظيّة فوق عنقِهِ، وأنا من هروبي الناجح ومنفايَ الفاشل؟

في اللوحةِ لا تُكْمل تلةً فتصيرُ تلةً،
في المنفى لا تجرّ بلادَكَ إلى درسِ الغريب،
في القصيدةِ إذهبْ إلى القبلةِ مباشرةً ولا تتركها أسفلَ الورقةِ.
سيحبكُ، حتى، أعداؤك ويقولون:
لقد ماتَ رجلٌ هائلٌ ميتةً هادئةً.

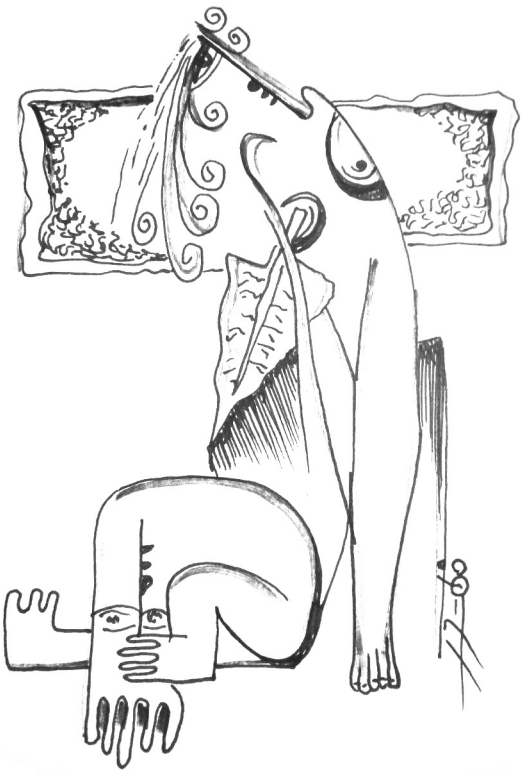
باسم فرات

جـــدّي

على شُرُفَاتِ الْمَدِينَةِ
شَمْسٌ تَسْتَيْقِظُ علَى وَقْعِ أقدامِ جَدِّي
عائدًا مِنْ صَلاتِهِ
حِينَها تَكْتَظُّ أعمدةُ الكهرباءِ بالزَّقزقات

النَّسِيمُ فِي صَبَاحَاتِ أواخِرِ آبَ وفِي أَيْلُولَ
يدخُلُ أَزِقَّتَنَا مُعَبَّأً بِنَدَى الْبَسَاتِينِ
لقدْ زَفَّهُ سَعَفُ النَّخِيلِ عَرِيسًا

الكسَبَةُ يَرُشُّونَ الماءَ أمامَ دَكَاكِينِهِمْ
وبَهْجَةُ الصَّباحِ ترنِيمَةٌ تَمْلأُ الوُجُوهَ
دَعْ مَشْرِقَ الأرضِ أمامَكَ
وادْخُلِ السُّوقَ
عن يَمِينِكَ شفيعُ الحيارَى ومِصباحُ نَجَاتِهِمُ



الطامِعينَ بِرَدِّ اعتبارٍ لِسَيْلِ الأسَى في القُلُوب

وعنِ الشِّمَالِ منتظر
يموتُ الجميعُ ولا طُرُقَ تُوَصِّلُ إلى اسْمِه

قارئُ القرآنِ، يَفْتَتِحُ نَهَارَ «الطَّالِعِينَ على بابِ الله»
ثَمَّةَ تَفَاؤُلٌ «بِالرِّزق»

السُّوقُ الْمُزْدَحِمُ بِرَبَّاتِ البُيُوتِ
مُتْرَعٌ بابتساماتِ سَاكِنِيهِ
هُنَا الأيَّامُ فُراتٌ
بِفَيضانِهِ يُصْلِحُ العطَّارُ كلَّ شَيْء
جملةٌ كانَ يُكَرِّرُها جَدِّي
كُلَّما الْتَفَتَ إلى مَاضِيهِ الطويلِ
أوْ بَدَأَ عَمَلَهُ بِرَشِّ الْمَاءِ أمامَ مَنْجَرَتِهِ
حيثُ قضَى عَقْدَهُ الثَّمانِينيَّ
ينجُرُ صقيعَ الغاباتِ أَسِرَّةً دافئة.

ميمي أوديشو

توقيت الهجرة

اسمعي يا أنا
اللسانُ كوطني
مركزٌ لتسويق نتاج العقل و القلب و الروح
الآذان زبائن
و العملة عبقريةُ إصغاء
تلك الباب :
رفات شجرة
تُسجنُ فيها مساميرُ مَنفيّة
بعد حكمٍ بالمطارقِ و النار
لايزالون بكلِّ صدأ البطولات المشرقيّة
يردّدون أُغنيات صرير
لجمهورٍ لن يأتي
و هذا السقف قِدرٌ ترتطمُ به الأمنيات
مطعونٌ بمروحةٍ تداعبُ الستائر بالهوى
النوافذُ لعوبٌ كجارتنا

و الريح زيرُ نساء
هذا القلم
عميلٌ مزدوج
يَصنعُ و يُصنع
يَتبعُ و يُتبع
يَقتلُ و يُقتل
أووووه ..... و هذه الأصابعُ في قدميّ
محسوبة على الخطوة
أيتها الضفيرة
أستحلفُك بالمشط
أن تتوقفي عن فقدانِ ذاكرة اللون
أن لا تنتحلي الطرحة
أيتها العينان
أستحلفك بصورته
أن توقفا جَمهرة التجاعيد حولكما
فالكل لاحظ نزوح نهديّ نحو الجنوب
و لم يبقَ مِن أسناني سوى الذكرى
تداعبها عودةٌ وقحة لطعامِ الأطفال

ما عاد الهواء يرضى بشهيقي
و ما عادت حبالي صالحة لحياكة الكلام
البقاء يرفضُ عروضَ تصبّري
فاسمعي يا أنا
إنّي أهرَمُ
أهرَمُ بهذه السرعة
حين يغيب عنّي ليلة
هلّا أخبرتيه أن يرحم
ثلاثيني ؟؟؟

صادق الطريحي

الحصانُ الشّهيد

يسائلني الحصانُ عنِ المغاني
عن العاقولِ ، والدّير العتيقِ
عن الشّعراءِ ، والرّهبانِ ، ..
والقارئين ....، ..
ونحنُ منتظرينَ . في الرّافدينِ . ..
قيامةَ النّصّ
الشّهيد.
يسائلني الحصانُ عن الزّمانِ
عن الأطيارِ تأكلُ حِنطة اللهِ ..
ثم تطيرُ آمنةَ المصيرِ.

يسائلني الحصانُ عنِ النّساءِ
عن الحسناتِ تلثمُ في المساءِ
عن الأمواهِ ، والحليّ الصّليلِ
عن الأنهار ..
فاضتْ ..
ثم فاضتْ
كعاشقةٍ تتوهُ بها خطاها
بأوّلِ قبلةٍ عندَ الأصيل ،
وما علمَ الحصانُ بأنّنا ..
نشربُ الماءَ القليلَ من الجوارِ.
يسائلني الحصانُ عنِ الحَمامِ
وصوتِ اللهِ يملأ ذا المكانِ
عن الصّلواتِ تتلى في الشّروقِ

عن الأنغامِ تُسمعُ في المغيبِ
يسائلني الحصانُ عن المقامِ
عن الألواحِ تكتبُ باليمينِ
عن الفتياتِ يملأنَ الأواوينَ ..
رقصًا ، وابتهاجًا بالربيعِ.
وما علمَ الحصانُ بأنني عاشقٌ ..
عفّ الضّميرِ ، من الجنوبِ.
يسائلني الحصانُ عنِ الحجيجِ
وعن شعبٍ عراقيّ الطّوافِ
ملاعبُ أمّةٍ لو سارَ فيها سليمانٌ
لصارَ معلمًا في المدارسِ ..
أو نبيّا للأنامِ.
...
ولكنّ الحصانَ يقولُ قولًا !!
يقولُ : أرى الطّريقَ بلا طريقِ

فكيفَ فتى العراقِ سيقطعُ الليلَ بحثًا ..
عن صديقٍ في الضّجيجِ؟
يسائلني الحصانُ عنِ الجِنانِ
وعن أسمائها الحسنى ..
وعن فتيةٍ مرّوا هنا ..
لكنهم في ثآليل الحروبِ تفرقوا ..
ثمّ ضاعوا ..
قالَ : من أين الفتى؟
قلتُ : من بيتٍ عتيقٍ في السّوادِ ،
من الزّقورةِ الخضراءَ ..
من معبدِ الوادي الخصيب ...
فقال : إنّي بحثتُ عن الفتى العربيّ فيهِ
وكان يقاومُ الأنواءَ فردًا
غريبَ الوجهِ واليدِ واللسانِ
فهل أبصرتهُ يومًا يصلّي؟

وهل أبصرتَ روحَ الشّرق يلقي ..
مواويلًا تبوحُ بلا كلامِ؟
فقلتُ ، وقد فرغتُ من الطّوافِ
رأيتُ أبا المحسّدِ منصتًا ..
. في منازله . أغانيّ العراقِ.
وما علمَ الحصانُ بأنني أخرسٌ ..
ماضي اللسانِ ، من العوامِ!!
يسائلني الحصانُ عن السّوادِ
عن التّوحيد ، والقبلاتِ ..
فجرًا
وظهرًا ..
والدعاءِ بلا رياءِ.
يسائلني الحصانُ عنِ الرّحامِ
وعن روحٍ يرفّ بلا هوانِ
برغم الحربِ ، والطّعناتِ ، والخيلِ ، والأعرابِ ، والأعداء ..

مازال حيًّا ، ..
يرتقي أعلى مقام.
يسائلني الحصانُ عنِ الهلالِ
عن الأطفالِ يحتفلونَ بالعيد ..
في نيسانَ ، في أحلى احتفالِ
يسائلني الحصانُ عن الصّعيدِ
عن التّمراتِ والرّزق الكريمِ
عن التّشبيهِ في السّبت العظيمِ
عن الإيقاعِ في النّصّ الأخيرِ
وعن شَعبٍ يلوّحُ بالقصيدِ
...
يقولُ بكلّ إيمانٍ حصاني :
. أعن هذا يسارُ إلى الحروبِ؟
وما علم الحصانُ بأننا سائرونَ ..
من الطّعانِ إلى الطّعانِ.

نادية الكاتب

تجوال

كان الجوعُ يتجولُ في ازقةِ مدينتي
مقنعاً الحشائشَ والأدغالَ
ان تقيمَ في قدورِ الموصلياتِ بدلَ طبخةِ الحجرِ المبهرةِ التي تلمُ سهراتِهم الخاليةِ من الاضواء
حيث يلونُ السوادُ مداخلَ انوفِهم
حين يلمُ الحطبُ الجائعين والحالمين بالدفءِ والحساء..

*** *** ***

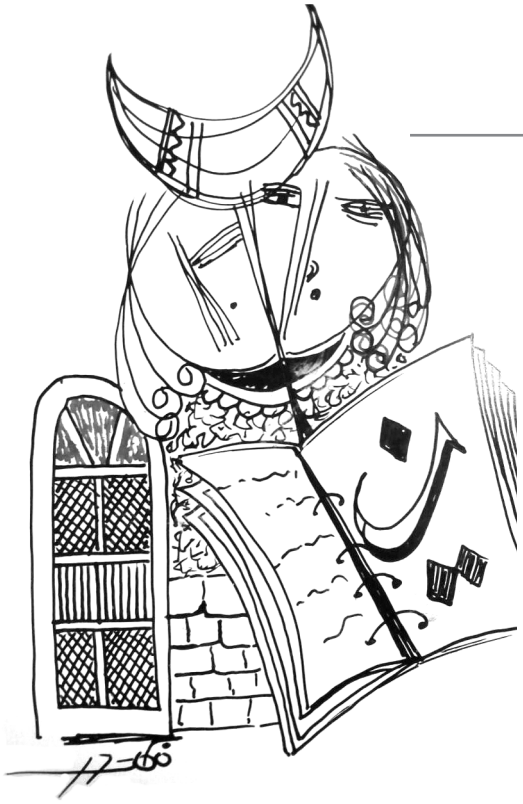
في مدينتي
صارتْ جيوبُ الرجال منافضَ للسجائر
لان الدخانَ تهمةٌ
عيونُ النساء واكفُّهن تهمة ...
*** *** ***

في مدينتي تعرتِ البناياتُ
فبانت عورةُ الحديدِ ..
كان الموتُ يتجولُ في ازقةِ مدينتي
صمقنعاً الصغارَ ان يكسروا لعبَ الحياةِ
زارعاً فيهم ثقافةَ اليتمِ
حتى «بابا» صارتْ مفردةً صعبةَ الفهمِ

راوية الشاعر

مقطع من نص كوتشينة

أطرّز ثوب العزلة بالنسيان
أصنع من القلق تماثيلاً
أرقع ثقوب الكفاح المخذولة بالوعود
أحرثُجسد الكتابة من الكبوات
وألوّن الشفتين بجدل مالح (من ينتصر .. ؟ والخسارة طعمها لذيذ كالكذب)
أتابع بائع الأسئلة .. لا تطرف لي عين ولا تغفر لي دمعة
أتسلق روح النصل في خاصرة الوقت
ألتصق بجسمه الحار
وأتلو ما تبقى من دورانه المكلل بالفجوات
أحصي ذنوب الشوارع والمصابيح
وأدعّي شهامة التدوين
أفعل كل ما يحلو للظلال .. وألمسني دون لمسي
أتغيب عن درس الوقاية .. فالعدوى سري المدفون بين السوط والعتاب
أُمهدُّ للحكايات نزفها .. وأقبر لها لعنة التطهير والنهايات

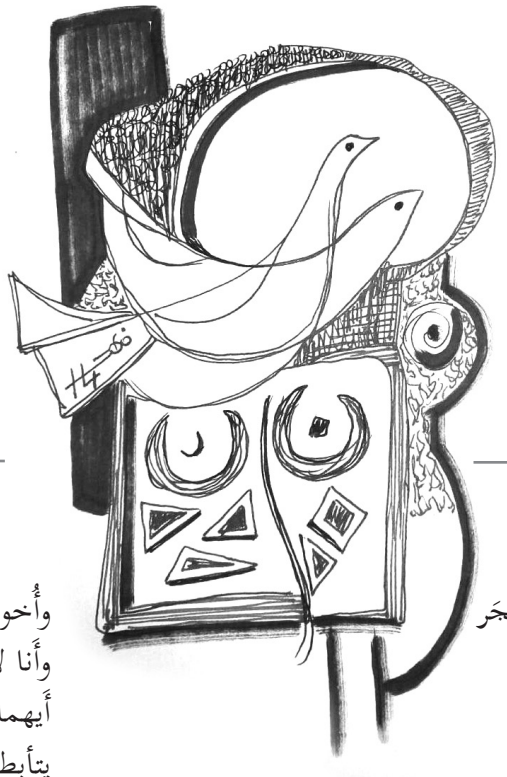


أعاند سيل الافكار .. وأقيم لها هيبة الكسر على سدود الاختلاف ...
أُماطل .. أُماطل
وأضحك عالياً.. كإله يلعب الكوتشينة
بحظوظ رعاياه ويقلب اللعبة كونا
أبعثرها جداً .. قصائدي
عَيبٌ على الشاعر أن يرتب فوضاه

ثابت حسن حمد

أغنية

جِئتكم أحملُ أوراقي ...
وتحملُني أُغنية
هل أجِدُ عندكم
ملجأً يُؤويني
و يُوقفُ فَيضَ الأسرارِ الحَمقى ..؟
***
مَن يَكفلُني يا زَكريا
مَن يأتيني بالرُطبِ
ونخيلُنا ...
تيبس ومات واقفاً
وسيفُ الغافقي
دُفن على أسوارِ الصين
***



اضرب برجلِك يا أسماعيلُ الحَجَر
وفَجر لنا زمزماً جديدا
ودع هَاجَرَ
تَسقينا بالسياراتِ الحوضيه
فقد جَفت منابعُ الأنهارِ
***

لم يعُد في مَدينَ شُعيب
ولا في أرضِ الجليل
نجارٌ أسمهُ عيسى
وغُصنِ الزيتونِ
أصبح سائلاً
في عُلبِ البلاستك
كلُ ما فيه أنهُ نَسيَ أصلهُ
***

أُخوتكَ يا يوسف
أحَدَ عشر
وأُخوتي أثنان وعشرون
وأَنا لا أَعرفُ
أَيهما نكتل ....؟
يتأبط الغيمُ
شَمسَ الفجرِ
وبصماتُ أَصابِعِنا
صورٌ
و جوازُ سفرٍ طويل
والقاتلُ يخرجُ
من جُرحِ المقتول
***

أَعطنا قميصكَ يا يوسف
لنُلقِه
على وجهِ يعقوبَ العراق
عسى
أن يرتد بصيرا

مرايا و مصابيح

أضياء الأسدي

قسما بشيء صامت في صدرك الذهبيِّ
لمّا كنتَ تنظر نحوها بصدى المرام
كانت مسافتنا كأبعدِ ما تكونُ عن الغرام
كانت ملامحُ وجهي الـ تهواه اغربَ من تجاعيد القلوب على المرايا
كانت ملامحُ وجهتي كمعالم المحتارِ في بلواه
كانت ربما تدعى بوادرَ الانهزام
لو قلتُ : تنظرُها
لقلتَ تبسّمي ثم اكتبي
حجّبتُ كل عيون هذي الارض حتى تكتبي
نازلتُ كلَّ مخاطرِ التاريخ حتى تكتبي
و رسمتُ جغرفيا المكان بمقلتيكِ لتكتبي
لو قلتَ : انبؤك السلام
لتفجّرتْ في داخلي عينان من عرش الكلام
و لكنتُ اصدقَ ما اكونُ
و لكانتا كفاي أصدقَ في مصافحة الانام
لو قلت هبّي
جئت كالريحِ ..التفتْ كشجيرة من دون جذرٍ
دون ذنب
غير أن جذورَها كانت ببئر من هلام
فلنبتكر من ساعةٍ ميلين من صمتٍ و صوتْ
فليرتجف بندولُها ما بين حبّ من خرابٍ
بين قافية و موتْ
يا سؤلها الكتبِ الممزقة التي مرّت بكفّيِّ الزجاج

كيف استطاعت أن تعيّش حرفَها
و ترمَّ عظمَ غلافِها
و تسبَّ كلَّ ترابِ ذاكرة حرامْ
يا سؤل ايامي المغامرةِ العجوز
كيف استطاعت ان تعيدَ شبابها
لو مرة قررت عصرا أن تفوتْ
يا سؤل خيطٍ من مصابيحِ الضياع بدا كخيط العنكبوت
سلّم بعينيك اللتين هما مساميرا و توتْ
سلّم على كأس التيكيلا المستريح على البيوتْ
سلّم على أرض خطوتَ
على كتاب لم يذق كفّيك
او
سلّم عليها فارغةْ
اعني بقلبي : الابسلوت
يا ليتني
كسيجارة ادنو الى شفتيك
او
يا ليتني في قلبك المعنى اعيش قصيدةً
تفنى بها كي لا تموتْ
يا ليتني ...
صوتا يمرّ على السكوت
يا ليتني ... يا ليتني
يا ليت أني كنتُ في عينيك حوتْ

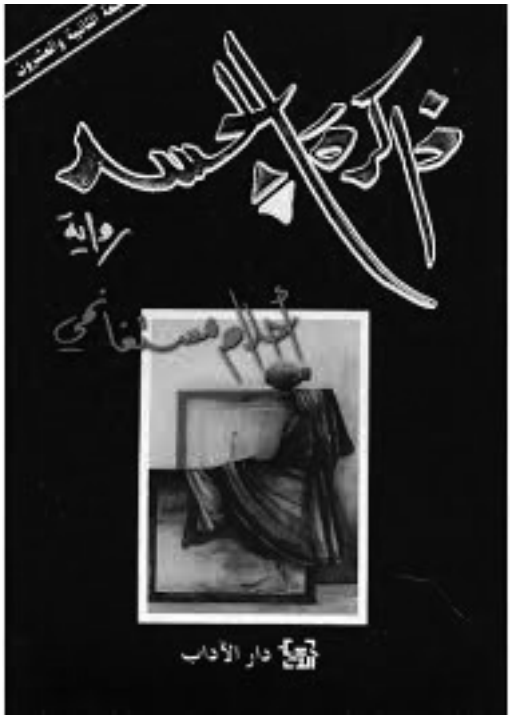
ذاكرة الجسد ذاكرة الثورة

أ.د بشرى موسى صالح

(قراءة تأويلية في رواية ذاكرة الجسد لاحلام مستغانمي)

إذا كان السرد هو السبيل إلى تأجيل فعل القتل أو استبداله بنقيضه فعل الحب تكون شهرزاد هي صاحبة السيادة في هذا المضمار. فقد أجلت شهرزاد سيف شهريار يومًا بعد آخر عبر الحكي فتوالت الحكايات وتراجع فعل القتل حتى توارى بعيدًا، واستعاضت عن الموت بالحياة بعد أن أنجب الحكي أبناء الحبّ في ألف ليلة وليلة ولم تسكت عن الكلام المباح.

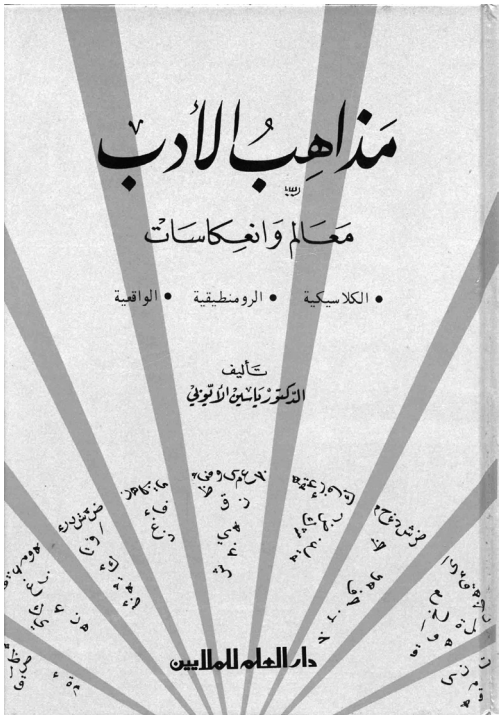
أحلام مستغانمي ورثت فعل (الحكي) لتأجيل فعل (القتل) .. ولكنّ الحكي في رواياتها لبس ثوبًا ورقيًّا وامتشق ريشة القلم فكانت الكتابة



السردية التي مثلت لعبة الغواية السردية وأمدتها بأفاعيل الذاكرة لتتعدد وتتمدد، وتغنى وتثمن.

وإذا ما أردنا أن نستعير لغة النقد للتمييز بين رؤيتين نسويتين نقديتين جرى تداولهما في الفضاء النقدي بعامة نجد أنهما تتمثلان (بنسوية ما قبل الحداثة) و (نسوية ما بعد الحداثة) ويعني هذا التمييز وضع حدٍّ فاصلٍ بين عصرين مختلفين في الرؤية النقدية . عصر ما قبل الحداثة وهو عصر البحث عن موقع نسوي للمرأة فهو عصر قلق حائر يريد أن ينفض عن المرأة سطوة الذكورة والتهميش، ويتجلى في نهايته في الحصول على شارة المساواة الوهمية. وهو ما أطلقنا عليه (رؤية التحرير) في التّحول النسبي من المواقع الخلفية إلى الوسطية (إن صح التعبير) وهو عصر البحث عن وتائر الخلاص من الهيمنة وتمثل في الحراك الثقافي والبوح الواعي.

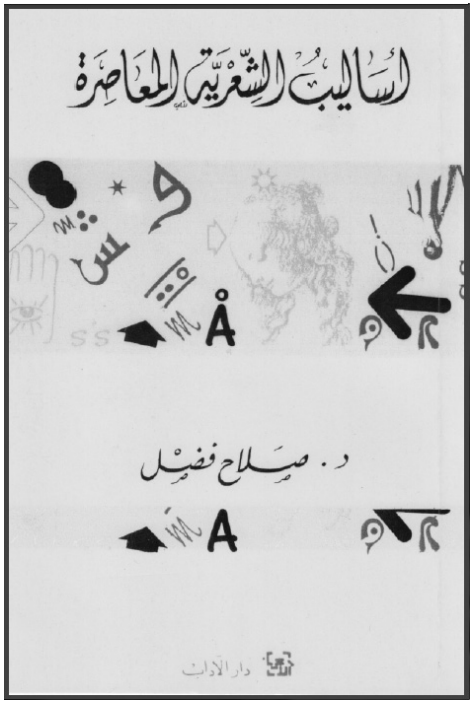
أما عصر ما بعد الحداثة فتمّ فيه التحول من التحرير إلى الحرية عبر رؤية الاختلاف المجردة عن معيار الآخر



(الرجل) فكان الاختلاف هو نقطة الشروع والبداية في رؤية الذات أو العالم تتجاوز عقدة الحكي والسباحة في غواية الكلام الشهرزادية لتأجيل فعل القتل الشهرياري.

وأحلام مستغانمي عبر سردها الروائي انتمت إلى عصر ما بعد الحداثة في الوعي أو الرؤية وفي الفعل الكتابي المناهض للفعل التقليدي الحكائي الذي ينسب الحكي للمرأة والقتل للرجل فكانت رواياتها تمارس نمطًا مغايرًا لذلك الحكي الشفاهي وتستعيض عنه بالحكي الكتابي حين تكون اللغة ذاتًا وثيمة تقاوم فعل الموت بفعل الكتابة عوضًا عن فعل الحكي فكان الفعل السردي مناهضًا للقتل الذكوري الذي كان يحجب عنها فعل الحياة أو فعل الكتابة.

ولعل أبرز المفاهيم المتحولة في خطاب ما بعد الحداثة النسوي هو مفهوم المساواة المعبر عن تبعية المرأة للرجل في عصر الحداثة ،فكان أقصى ما تسعى إليه المرأة في هذا المجال هو أن تصل إلى مرتبة الرجل ولو على سبيل التوهم أو الافتراض وهي بذلك قد حكمت سلفًا على الرجل بالهيمنة والفوقية واعترفت على نفسها بالتبعية والدونية.. هذا المفهوم جرى تفكيكه وحلّ محّله مفهوم (الموازاة) وهو مفهوم مناهض للمساواة جعل فكرة المثال الذكوري فكرة تقليدية مطرودة من فضائها لتستعير مفهوم الاختلاف من أدبيات ما بعد الحداثة وتكون الموازاة تعبيرًا عن خطوط مختلفة وموازية لخطوط الرجل في الحياة بمناحيها المختلفة والكتابة واحد منها.



وبذلك يلتصق الحكي بالمساواة إذ تساوي المرأة رمز شهرزاد التأريخي في أن تحكي وتحكي للحصول على الغواية ومن ثم الحياة هذه الرؤية التي تحيّد العقل والمنطق وما ينتج عنهما وتربطها بالصوت والكلام ليس إلا الذي لا ينتج سوى الكتابة على الرمل.

والتصقت الكتابة بالموازاة وتراجع رمز شهرزاد فكانت الكتابة المختلفة عن الآخر الرجل هي سمة هذه المرحلة ، الكتابة المرادفة للعقل أو المرادفة للحياة بمفهوم آخر، فصارت الكتابة على الورق تأريخًا وحاضرًا ومستقبلًا يبوح بما انتهت إليه المرأة من مواقع إبداعية وإنتاجية مختلفة.

أحلام مستغانمي الروائية الجزائرية ابنة الثورة واقعًا وليس مجازًا إذ أنَّ والدها محمد الشريف كان مشاركًا في الثورة الجزائرية واعتقل قي السجون الفرنسية لاشتراكه بمظاهرات 1945 ثم أطلق سراحه عام 1967 وفقد عمله بالبلدية نتيجة لذلك.

ومن الملاحظ أنَّ ثلاثية الجسد التي كتبتها أحلام مستغانمي هي كتابة مقنعة عن الثورة الجزائرية وجسد الثورة جسدتها عبر اللعبة السردية التي سنقف عندها وهي قد حازت على جائزة نجيب محفوظ عام 1998 عن روايتها ذاكرة الجسد.

ذاكرة الجسد ذاكرة الثورة

يطالعنا إهداء الرواية بالكثير من العلامات الرمزية الدالة

على الانتماء الثوري إذ هي تهدي ذاكرة الجسد إلى مالك حداد ابن قسنطينة ''الذي أقسم بعد استقلال الجزائر ألا يكتب بلغة ليست كلغته فاغتالته الصفحة البيضاء'' [1] ومالك حداد هو الروائي الجزائري الذي دفع حياته ثمنًا لرفضه أن يكتب بلغة فرنسية أو أية لغة ما خلا لغته العربية فكان شهيد اللغة العربية. وتعود لتهدي الراوية ثانية إلى أبيها ابن الثورة الجزائرية ومنذ رقعة الإهداء كل شيء يضعنا في حضن الثورة، ويبدو المعجم الروائي ضاجًا بالكلمات الثورية الدالة ففي صفحة العنوان تطالعنا (قسطنطينة) و (استقلال للجزائر) و(اللغة العربية المناهضة للغة المحتل) والاغتيال (اغتالته الصفحة البيضاء) أو اغتالته اللغة الآثمة التي أرادت أن تصادر لغته العربية فضاعت الكتابة.

كما يطالعنا إهداء ثانٍ يضاف إلى إهدائها الأول إلى مالك حداد إذ تهدي الراوية كما تفعل في أغلب أعمالها إلى أبيها وكأنها بذلك تهدي الرواية إلى الثورة الجزائرية وشهدائها.

بنية الرواية

تقوم الرواية على بنية الاسترجاع وهي توظف ما يعرف في أدبيات النقد ب (الميتاسرد) إذ تقدم مخطوطة الرواية من لدن خالد بن طوبال بطل الرواية الذي يحكي ذاكرة الحب الموازية لذاكرة الثورة ، ويستغرق استرجاع الذاكرة الميتاسردي الفصلين الأول والثاني من الرواية بما يمكن القول بأنَّ في الرواية جسدين الجسد الثوري (جسد الثورة) وانتهاكاته ومن ثم انتصاره ونفض مخالب المستعمر التي تعبث بجماله ومفاتنه، و (جسد المرأة) التي تعاني ما يعانيه جسد الثورة من انتهاكات وضياع ومن ثم مهادنة وانتماء إلى فعل الحب المصالح او المناغم لجمال الجسد وعناقيده البهيجة.

ومن هنا بدت الرواية في مشاهدها السردية تنسج(التوازي) عبر بنية الميتاسرد أو الرواية داخل الرواية بين (جسد الثورة وذاكرة الجسد الثوري) وجسد المرأة (ذاكرة الحب أو الجسد العشقي) ، هذا السرد الذي يماهي الذات العاشقة ببعدها الخاص مع الذات الثورية والذاكرة الموازية لهما ذاكرة الثورة وذاكرة الجسد او ذاكرة جسد الثورة وذاكرة الجسد الأنثوي.

كما أن اسمي بطليها المركزيين يحملان دلالة رمزية ممكن القول بثوريتهما وهما (خالد) والخلود سمة الأبطال التي تلتصق بالشهداء، ومثلها (حياة) التي تحمل سمة الخلود وترتبط به.

وبدت اللغة الروائية هي الرهان الثقافي المفصح عن الماضي والحاضر والمستقبل وهي تنتج خطابات تأريخية وراهنة تكشف عن البؤر الخفية والغامضة والمظلمة في الجسدين ....اللغة التي انمازت بها أحلام مستغانمي هي لسان الذاكرة وصوتها المشع بالبوح.

اللغة في روايات أحلام هي لغة مقصودة لذاتها وهي تتمرأى في خطوط المجاز ، ولغة مقصودة لغيرها حين تبوح بأسرار الجسد وذاكرته.

ذاكرة الجسد رواية (حبكتها) اللغة فهي تفتت الحبكة التقليدية التي تبدأ فيها الأحداث من نقطة ما معتمة او مضيئة ثم تتصاعد فتتأزم ثم تعود إلى الانفراج كما هي الحال في العقدة السردية التقليدية ، أما الحبكة التي أسست لها أحلام في روايتها فهي (حبكة) نسوية ما بعد حداثوية تكون اللغة هي أحداثها وتداعياتها وتفاصيلها.

حين تريد أحلام البوح بمكنونات الذاكرة التي يتماهى فيها الجسدان جسد الثورة وجسد المرأة تهرع الى اللغة فتصنع مجازاتها التي هي أردية حريرية جميلة تغطي تلك المكنونات بما فيها من مساحات خضراء أو مجدبة ، مفرحة أو مؤلمة ، والكاتبة تعلم بان للمخيال اللغوي أثره الكبير في خلق التواصل الإبداعي وتجسيد الأفكار بصورة دالة إيماناً منها بان كل فكرة مجردة أو تجريدية لها معادلها الحسي ومن هنا يكمن دور الأديب في الربط بين العالمين الحسي والمجرد [2] ويأتي الرمز لاستجلاء المجهول القابع وراء عالم الحس أو داخل ذواتنا ،ولا نصل إلى ذلك باللغة المألوفة أو الكلمة المباشرة بل بالفكرة المصورة التي تهب المتلقي الجمال والدلالة معًا.

وحين كتبت أحلام روايتها بلغة الجسد وبحبكة الجسد كانت قد تغلغلت في قلب اللعبة الكتابية الماكرة التي تستطيع أن تلف أغصان الحياة جميعاً في هذا الجسد اللدن القادر على خلق الاستجابة والتأثير وكأنها بذلك تحاكي فعل شهرزاد كتابياً فتغوي المتلقي بحكاياتها وتقص عليه حكايات الثورة وخصائصها وبطولاتها وواقعها وأساطيرها ، كما تقص عليه حكايا الحب نجاحاته وإخفاقاته بحيث تتوازى الحكايات وتتوحد معاً إلا إنّ غواية الجسد هي غواية سردية كتابية، وليست غواية شفاهية حكائية ومن الطبيعي أن استخدام وصف غواية لا يحمل معنى التضليل في كلتا الدلالتين (التأريخية) الملتصقة بشهرزاد فهي بحكم مقصديتها ترادف معنى الفعل السردي وعمقه التأثيري ونتائجه الكبرى في تغيير مسيرة الواقع من الموت إلى الحياة ومثلها (الكتابية) أو شهرزاد الكتابية ذاتها ؛ فغواية الجسد أو غواية السرد أو غواية الكتابة تحمل الدلالة ذاتها فهي تنقل الواقع عبر

صيغ الخيال ؛ فتحيل الذاكرة ذاكرة الثورة و ذاكرة الجسد الأنثوي إلى واقع مغاير يحيل الموت إلى الحياة أو الذاكرة إلى حياة وواقع.

وقد عبرت (حياة) قناع أحلام في ذاكرة الجسد عن هذا الأثر السردي الذي يحيل الواقع أو الذكرى إلى كتابة ''فبعد أن نشفى من جراحنا وذاكرتنا النازفة يمكن أن نلمس جراحنا القديمة بقلم دون أن نتألم مرة أخرى'' و''يكون الورق مطفأة للذاكرة '' ص 8 وكانت قسطنطينة المدينة الثائرة هي ابنة المخيال الجسدي في رواية أحلام مستغانمي فهي بيت الذاكرة الذي حوى الجسدين وكثرت الإشارات التصويرية المعبرة عنها التي ترددت على لسان (حياة) بطلة الرواية أو (خالد بن طوبال) بطل الرواية.

تستهل ذاكرة الجسد صورة (قسطنطينة) بوصفها الأول ''ولكن قسطنطينة مدينة تكره الإيجاز في كل شيء'' وفي هذا الوصف إشارة إلى فعل السرد وتداعياته الممتدة الموازية لطرد الإيجاز.

وترتبط اللعبة السردية في ذاكرة الجسد بثنائية (الذاكرة والنسيان) وفاعلهما (الجسد) فالنسيان صمت والذاكرة كلام ومصدرهما الجسد بأفانينه وأوضاعه الكتابية.

وتتماهى صورة أحلام المنتزعة من ذاكرة خالد بن طوبال مع مدينة قسطنطينة التي تشبهها في كل شيء أكتب إليك من مدينة مازالت تشبهك'' هاهي ذي قسطنطينة.. وهاهو كل شيء أنت''. ص 10 ، 11.

ويجدها تدخل إليه أي مدينة الذاكرة من النافذة ذاتها التي يذكر بها قسطنطينة بل أن الرواية تفتح المجاز على مصراعيه ليرسم صورة الذاكرة وصورة الجسد التي تتوحد إماراته الأنثوية والثورية فيمنح خالد حياة نداء الذاكرة و الحب الموّحد عبر سياقات ممتدة وكثيرة منها : يا قسطنطينة الأثواب '' يا قسطنطينة الحب والأفراح والأحزان والأحباب '' هاهي قسطنطينة باردة الأطراف والأقدام محمومة الشفاه مجنونة الأطوار هاهي ذي كم تشبهينها اليوم أيضاً. ص 13.

ثم يعود إليها ليعلن تمرده عليها مستعيراً اللغة الثورية ذاتها ومجانساً بها خطابه الشخصي أو الذاتي لحياة: ها أنت ذي أمامي تلبسين ثوب الردة لقد اخترت طريقاً آخر '' ولبست وجهًا آخر '' ص7.

وبدت (حياة) حين اختارت رجلاً آخر مدينة هجرت أهلها وارتمت في أحضان الغرباء وهنا ينتفض خالد عليها ويجعلها تفارق وجه قسطنطينة الأول ، ولبست قناعًا يخفي حقيقتها الثورية أو تأريخها الثوري لتروج

لبضاعة في شكل كتاب اسمه (منعطف النسيان) أو (ذاكرة النسيان) أو (ذاكرة الجسد) وعبر بنية الاسترجاع التي يعود بها خالد بن طوبال إلى بدايات الحب ووقائعه الملتبسة بقسطنطينة يتماوج الميتاسرد بين الحقيقة والخيال والواقع والذكرى.

وبمونولوج مروي يبوح خالد بن طوبال بما تمتلكه الكتابة من سطوة وهيمنة على الذاكرة فتغير من كنه الأشياء وعلاماتها الوضعية، وترحل الوقائع من حقل إلى آخر، ومن أرض إلى أخرى فهو يستعير ويستعيد عبارات (حياة) التي بررت بها لجوءها إلى الرواية وهي تستعير بها اللغة الشيئية تعبيراً عن علاقتها بذاكرتها أو ذكرياتها عن الآخرين الذين يستوطنون الذاكرة وكيف هي تلجأ إلى التحايل أو التلاعب اللغوي وهي تنسج روايتها ''وكان لابد أن أضع شيئاً من الترتيب داخلي. وأتخلص من بعض الأثاث القديم.. أنّ أعماقنا أيضاً في حاجة إلى نفض كأي بيت نسكنه ولا يمكن أن أبقي نوافذي مغلقة هكذا على أكثر من جثة.. إننا نكتب الروايات لنقتل الأبطال لا غير'' ص 18.

ويعود خالد ليحاكم حياة على فعلها بإبطال ذاكرتها أو فعلها بجسد ذاكرتها ويعود إلى خلق التماهي بينها وبين ذاكرة المدن أو ذاكرة قسطنطينة وذاكرة المرأة متمثلة بذاكرة السرد أو الكتابة فيعنّفها على فعلها '' من يناقش الطغاة في عدلهم أو ظلمهم؟ ومن يناقش نيرون يوم أحرق، روما حباً بها، وعشقاً لشهوة اللهب وأنت، أما كنت مثله امرأة تحترف العشق والحرائق بالتساوي. ص 19و21.

هذا التلاعب بالكلمات يخلق مدناً جديدة مدناً تنبض في ارض الورق ولكنها تتغذى بذكرياتها ووقائع تأريخها كما المدن الواقعية تماماً وهي تتنفس عبر الرمز والمجاز هواء سردياً قادراً على خلق الدهشة والاستجابة بما يخلق مفارقة يصعب إنكارها بين ذاكرة الواقع وذاكرة الورق. ولاشك في أن ما يمنح الجملة الشعرية شعريتها هو قدرتها على إكساب التعبير درجة عالية من انحراف التركيب ،وارتفاع الصور مع وضوح المرموز له بانتظام في دفقات التيار الوجداني المبطن للتجربة والمنتاغم دائماً مع ارتفاع الوعي بالكتابة . [3]

وفي مدينة الذاكرة الساردة تحضر قسنطينة بما يشبه التماعات الذاكرة الحية ويصعب غلق نافذتها النابضة بالحياة .. وفجأة يحسم البرد الموقف .. ويزحف ليل قسنطينة نحوي من نافذة للوحشة .. فأعيد للقلم غطاءه وانزلق بدوري تحت غطاء الوحدة'' ص21.

وتظل قسطنطينة هي الوجه الآخر (لحياة) بطلة ذاكرة

الجسد أو هي الوجه الآخر للثورة في مساحاتها المهيمنة على الذاكرة ذاكرة خالد بن طوبال و(حياة) الهاربة هرباً مجازياً من الواقع إلى مدن الكتابة المخلدة للتأريخ والذاكرة المهاجرة هي ذاكرة مكتوبة بوهم النسيان ، في الحقيقة كل رواية ناجحة هي جريمة ما نرتكبها تجاه ذاكرة ما، وربما تجاه شخص ما، نقتله على مرأى من الجميع بكاتم صوت وحده يدري أن تلك الكلمة الرصاصة كانت موجهة إليه'' ص18.

ذاكرة الجسد تقيس الحب على مخيال الوطن الذي أنتجه السرد وخالد بن طوبال عبر قصة الميتاسرد يزاوج أو يوازي بين تأريخ الثورة الجزائرية وحرب التحرير وعلاقته (بحياة) عبر استرجاعات تتفلت من ذاكرة الحب يعود بها إلى تأريخه النضالي وقسطنطينه الملتحفة بملاءتها القديمة والقواعد السرية للمهاجرين وقوافل الشهداء وصولاً إلى (سي الطاهر) والد حياة في ذاكرة الجسد.. وذكريات سجن الكريا موعد خالد النضالي الأول مع سي الطاهر هذا الرجل الاستثنائي كما يصفه خالد بن طوبال الذي يعد نفسه منذ البدء ليكون أكثر من رجل وحين يكون هذا الرجل هو والد أحلام فهذه علامة ناطقة بهذا التماهي بين (حياة) والثورة الجزائرية في نسبها وانتمائها وذاكرة جسدها.

ولعل واقعة (بتر الذراع) هي الواقعة الرمزية التي انبثق منها جسد خالد بن طوبال الروائي فقد اخترقت ذراعه رصاصتان بعد أن اشترك في المعركة الضارية التي دارت على مشارف (باتنة) التي انقلب معها كل شيء؛ إذ يغادر على أثرها خالد أرض الجزائر إلى تونس ويكون أمام واقع آخر يحمل معه بعض الأوراق النقدية التي يودعها سي الطاهر.. ومعها ورقة صغيرة خط بها سي الطاهر اسم حياة التي تولد في ذاكرة خالد بن طوبال وحياته في تلك اللحظة حاملة معها سر الوطن وسر قسطنطينة .

ومن الملاحظ أن اسم (حياة) في ذاكرة (خالد) يحترق بلهب الذاكرة وتكون حروفه أسراراً للحياة والنضال والجهاد والخلود ''بين ألف الألم وميم المتعة كان اسمك تشطره حاء الحرقة و (لام التحدير) فكيف لم يخدر اسمك الذي ولد وسط الحرائق الأولى، شعلة صغيرة في تلك الحرب، كيف لم أحذر اسماً يحمل ضده ويبدأ ب (أح) الألم واللذة معاً كيف لم احذر هذا الاسم المفرد – الجمع هذا الوطن وأدرك منذ البدء أن الجمع خلق دائماً ليُقتسم . ص37.

هذا التفكيك لحروف الاسم كان إيذاناً ببدء الرواية التي تمتزج بين تأريخ المدن وتأريخ النساء وبين ذاكرة الثورة

وذاكرة الجسد هو مزج بين ما لا يمتزج في الواقع، ويهرع إلى السرد والمخيّلة لينام الألم في حضن اللذة، والوطن في جحر امرأة تهدهده وتحنو عليه بمخيال الكتابة الحانية.

والرواية تكتب نفسها بنفسها في نمط الميتاسرد الروائي أو الميتاسرد الجسدي الذي يتوازى فيه جسد الثورة وجسد الذاكرة ، والحب الجامع بينهما لابد أن أكتب عنك بعد ''أن أسدل كل الستائر وأغلق نوافذ غرفتي '' .ص4 هذا الإسدال والإغلاق يعني حجباً للذاكرة التي لا تحجب، الذاكرة التي تعدد أسماءها كما تعدد المدن أسماءها والنساء أسماءهن ''حياة سأدعوك هكذا ....ليس هذا اسمك على كل حال، أنه أحد أسماءك فقط.'' ص42.

وينسج خالد بن طوبال بداية قصته الفرعية مع (حياة) المجاورة لقصة الوطن الأصلية أو الأولى قصة الوطن الذي كان في صيف 1960 بركاناً يموت ويولد كل يوم '' وتتقاطع مع موته أكثر من قصة'' بعضها يأتي متأخراً كما جاءت قصتي التي تقاطعت يومها معك''. ص47.

هذا النسج الموازي بين ذاكرة الثورة أو ذاكرة الجزائر وذاكرة العشق كان القضاء الذي سبحت فيه رواية ذاكرة الجسد ومخيالها السردي فكانا يتقاطعان في الوهم ويلتقيان في فضاء السرد '' أن المدينة/ الفضاء تقترن بتجربة المرأة/ الأنثى في بداية عشقها، فمظاهر معاناتها انتهاء بانكساراتها ، وهي بذلك تمثل فضاء التجربة والخيبة وما تصحبها من معاناة تنقلها الذاكرة إلى أفق الكتابة ، ولعل ذلك ما يعلل علاقة التنافر بين المرأة وهذا الفضاء الذي يمثل بؤرة معاناتها أنثى وفرداً حتى عندما تخرج من التسمية وتدخل في الترميز ، و هذا ما يجسده نص (ذاكرة الجسد) الذي تأخذ فيه المرأة شاكلة المدينة قبل أن تتضخم أبعادها فتتخذ شكل الوطن''. (4)

ولعل أحلام مستغانمي حين استعارت لغة الجسد وامتاحت منها صور المخيال السردي كانت تبذر وعيها في الكتابة ؛ فهي في الوقت الذي تتصاعد فيه مفردات الحس والأبعاد الآيروسية في مفاصل الرواية كانت توظفها في سياق خلق المعادلات الرمزية عن الدلالات الثورية وعن الوعي الثقافي بذاكرة الأمة والوطن ،و كانت تعرف أسرار الجسد وتأثيره كما كانت تفعل شهرزاد في سردها التأريخي فهي تراوغ الثورة بالجسد والجسد بالثورة وتمنح التعبير طاقته التأثيرية الآسرة للقارئ؛ وقد عبر خالد بن طوبال عن هذه المعادلة التي أعارتها أحلام مستغانمي صوته.

يا امرأة على شاكلة وطن...امنحيني فرصة بطولة أخرى دعيني بيد واحدة أغير مقاييس الرجولة ومقاييس للحب ومقاييس اللذة. ص 184

هذا التناغم بين جسد المرأة وجسد الثورة كان إيقاع الرواية منذ مستهلها وكان فضاء الذاكرة هو وسيلة الرواية لخلق التناغم بين التأريخ- الواقعي والتأريخ الورقي ، بين صحراء الذاكرة وجنائن الكتابة السردية .. ويصعب أن تفضل بينهما.. كان الحكي المرتدي ثوباً ورقياً هو سر البوح بمغادرة سطوة الهيمنة الذكورية ،والتحرر من عقدة الكلام الشهرزادية عبر رؤية معبرة عن الجندر النسوي ما بعد الحداثوي الذي يكسر الحدود بين الواقع والمخيلة ، وبين الحس والعقل .

فكانت ذاكرة الجسد هي واحدة من الروايات المكتوبة على كل البحور وهي لا تختصر ذاكرة الجسد فحسب بل تختصر تأريخ الوجع الجزائري والحزن الجزائري، والجاهلية الجزائرية كما كتب نزار قباني على غلاف الرواية.

ذاكرة الجسد تعلن أن الجسد خرافة حين تريد أن تضع له حدوداً والمرأة خرافة حين تمتد فتصبح وطناً أرادت أحلام مستغانمي أن تشيع مفهوم الاختلاف اختلاف المرأة عن الرجل واختلاف النساء الواحدة عن الأخرى مبددة أسطورة المرأة الواحدة ، والجسد الواحد كنت كل مرة أفاجأ بامرأة داخلك وإذا بك تأخذين في بضعة أيام ملامح كل النساء ، وإذا بي محاط بأكثر من امرأة، يتناوبن علي في حضورك وفي غيابك فاقع في حبهن جميعاً.

أكان يمكن لي إذن أن أحبك بطريقة واحدة؟ لم تكوني امرأة ''كنت مدينة'' ص141.

هذه اللعبة السردية واللغة التخييلية هي التي شكلت قوام الرواية ونسجت حبكتها السردية على نحو مغاير للنمط التعبيري الخطابي لأن المخيال السردي كان منبعها الذي منحها الحميمية والوهج فولجت إلى عمق التأريخ والذاكرة فكانت ذاكرة الجسد ذاكرة الثورة.

مصادر البحث و هوامشه

1- ذاكرة الجسد، أحلام مستغانمي، دار الآداب، ط13، بيروت 1999، ص 5.

2- مذاهب الأدب معالم وانعكاسات، ياسين الأيوبي ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت 1982 ص 32.

3- أساليب الشعرية المعاصرة، د.صلاح فضل ، دار الآداب بيروت 1995، ص 141.

4- الرواية النسائية المغاربية، بشوشة بن جمعة، منشورات سعيدان، تونس 1995، ص 225.

المؤلف بين الحياة والموت أو المؤلف عبر قرون النقد الأدبي

أ. د. يادكار لطيف الشهرزوري
جامعة صلاح الدين – أربيل

لم يكن للمؤلف شأن يذكر في مجالات البحث والاستقصاء في الآداب القديمة، إذ نشأ التاريخ الأدبي عندما تغيّر معنى الأدب، وذلك أنّ الأدب عند الكلاسيكيين هو فن الكتابة، أي أنّه محاكاة واعية ماهرة لروائع العصور القديمة، بوصفها مثالات للجمال الأزلي الكلي؛ فلذلك لم يروا له صلة بالتاريخ والحياة والبشر، ثم تغيرت النظرة رويداً رويداً مع عصر النهضة التي أفرغت النصوص فيها من أية ملاحظة غير صادرة عن المؤلف، وفي حال الشك بمصدرها يجري نسبتها إلى كاتب معين بعد التحقيق(١). ثم غيّرت فلسفة الأنوار والثورة الفرنسية (١٧٨٩م) الوعي الأدبي، إذ كان لهما نصيب في الكشف (أنّ الأدب تعبير عن المجتمع)، كما قال لويس دي بونالد؛ أحد المنظرين المناصرين للنظام الملكي في أوائل القرن العشرين. ومن هنا يمكننا ربط هذا الأمر بظهور ملامح القصة الفنية في القرن الخامس عشر الميلادي، والانتقال فيها إلى التعبير عن مشاكل الانسان وهمومه.. . إلاّ أنّ مفهوم المؤلف والعمل عليه يعود إلى

القرن التاسع عشر على نحو دقيق، ويوضح رولان بارت هذه المسألة بشكل واضح قائلاً: (المؤلف شخصية حديثة). ويمكن الجزم بأنّ الذي ابتدعها هو التاريخ الأدبي، أي (سانت بوف ولانسون) وذلك لأنّ الفرد الذي يكتب كان دائماً موجوداً، لكن قلّما كان التعرف عليه كان أمراً ضرورياً. فلا يعلم أحد هل كان هوميروس موجود حقاً، وملامح القرون الوسطى مجهولة المؤلف، ولم يكن المؤلف ضرورة مركزية(٢) إلاّ منذ نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، إذ بدأ ببطء فكر تاريخي شامل يتخلل المجالات كله، وذلك مع ظهور الرومانسية المبكرة على يد الأخوين (شليغل ونوفاليس) وهلدرلن وتيك. ومتزامناً مع توطيد أركان الفلسفة المثالية الألمانية وانتشار تأثير الثورة الفرنسية. ويتبين تأثير هذا الفكر – على سبيل المثال – في الجدل الذي دار حول العلاقة بين الشعر والفن القديمين (الكلاسيكيين) والحداثيين، فبدأ في ألمانيا ثم انتشر في عموم أوروبا، وتوسع ليكون جدلاً حول نظريات في تاريخ البشرية من قبل مؤلفين مثل كوندورسيه وهردر وكنط وشللر. وهي نظريات تنظر إلى تطور البشرية باعتباره عملية مفتوحة وغير غائية، إذ لم تعد فيها حياة الأفراد مشدودة بعناية إلهية ولا بواسطة نظام ثابت، بل إنّ كل واحد من البشر أمامه إماكانات عديدة مفتوحة من التطور. ونجد هذا المنظور في روايات هذا العصر التربوية، ولا سيما في رواية غوته (فيلهلم مايستر)(٣). وقد جعل النقد التاريخي من هذه الطروحات نقطة التقاء الأدب والمجتمع، وفي الوقت نفسه رفع ذلك العصر الفرد المبدع وجعل منه إلهاً. لهذا أصبح المؤلف في القرن التاسع عشر الضامن لمعنى عمله الأدبي، فشكّل نقاد القرن التاسع عشر ولا سيما (سانت بوف وتين) ومن ثم أتباع لانسون التقليد الأبرز لهذا الاتجاه، فنجد أنّ سانت بوف (١٨٠٤– ١٦٦٩) قد جعل من شخصية المؤلف وسيطاً بين العمل الأدبي والمجتمع، وأوضح تين (١٨٢٨– ١٨٩٣) أنّ العمل الأدبي (حادث اجتماعي) كغيره من الحوادث الاجتماعية، أي أنّه (نتاج) (وسط) و(عرق) و(حقبة زمنية) (٤).

من هنا أصبح المؤلف في الدراسات الأدبية أداة معرفة؛ إذ تحوّل عمل الكاتب وسيرته إلى سبيل من أجل دراسة النصوص، فاعتمدت بعض التأويلات والشروحات على (قصد) المؤلف وإلى (سيرة حياته) وإلى طريقته في الإفادة من (مصادره)، فجعلت هذه المناهج والتصورات من الكاتب العمل الحاسم في شرح مؤلفاته، وذلك عبر تقنية بحثية تعتمد التحريات البوليسية، فإنّ كل معلومة تتعلق به توضع في السجل للإفادة منها في إقامة تصور ما. فلذلك كان الغرض الجوهري في التاريخ الأدبي، هو الكشف في نص الأعمال الأدبية، عمّا أراد مؤلفها أن يضع فيها. كان النقاد يرون أن المؤلف قد عبر في أعماله عن مقاصد، على الناقد الوقوف عليها، لأنّها هي (المعنى الحقيقي) لتلك الأعمال، والمعنى الوحيد (المبني على السند الصحيح). وأولوية المؤلف هذه في التاريخ الأدبي التقليدي– الذي يطلب تفسير العمل الأدبي من منظور منتجه، والذي يكتب دائماً من موقع المؤلفين لا من موقع القراء– لا بدّ من ربطها بتطور نفسي للإبداع، والفلسفة والذات، وكلاهما اليوم محطّ نزاع. وقد كان الاعتقاد

السائد لمدة طويلة أنّ العمل الأدبي ينبثق عن ذات مفردة، تحركها (مقاصد)، ولها سلطة خاصة على الكلمات وعلى العالم، أي عن سيد متحكم في إبداعه تحكُّم الرب في خليقته(٥).

وترتّب على هذا المنظور المحتفي بالمؤلف ظهور المنهج التاريخي والنفسي، إذ نبّه (هيبوليت تين وسانت بوف) – بوصفهما رائدي المنهج التاريخي – إلى قضايا خطيرة؛ قرر الأول أن الأدب يعتمد أساساً على السلالة والبيئة والعصر ومن ثم يجب أن يضع الناقد ذلك في تقويمه، والثاني يجعل شخصية الأديب – أو قل الشاعر – هي المؤثر الأول في نتاجه ولهذا يجب الاتصال بحياته وتعمق مزاجه قبل الصدور عن أي حكم. وغدا المؤلف عند رواد المنهج النفسي قاعدة أساسية لفهم النص، وقد ظهرت خطورة هذه القاعدة بتشعب أبحاث علم النفس واقتحامها مجالات الأدب على أساس أن العلاقة بينهما هي تحديد الدوافع والإحساس والإدراك وما أشبه ذلك، وكشفت مدارس السيكولوجيين من بنائية ووظيفية وجشتالتية أن (شبرانجر Spranger) مثلا يؤدي الدور الذي يؤديه (فانت Wundt)، وإن الاثنين يسهمان في الكشف عن سلوكية الأديب أو نفسيته، التي هي نقطة انطلاق نحو النص إن لم تكن بؤرته أو البوتقة التي ينصهر فيها. وتطور الأمر لدى (ستارك يونج Stark young) وأتباعه إلى الاشتغال بالرمز والأسطورة كما

شغل الفرويديون أنفسهم باللغة والباطن(٦).

إلاّ أنّ هذا التركيز الكبير على المؤلف والنظر إليه بوصفه المركز في الشرح والتحليل والاستنباط، قد تغيّر منذ ظهور مدرسة النقد الجديد ومجيء الشكلانيين الروس، وتغير الموضوع بشكل جذري مع ظهور البنيوية منذ بداية الستينات، إذ أعلنت البنيوية، ومعها مجموعة من الكتاب، في القرن العشرين، عن موت المؤلف، فأكدت أنّ بنيات اللغة، بل نسق اللغة نفسه — وليس الذات – هو الذي يتكلم، قبل أي وجود إنساني. واقترح بعض الباحثين كتابة تاريخ (دون اسم أي كاتب)، لأنّ الأعمال الأدبية لا تنتمي إلى مؤلفيها بل إلى الأدب. واكتشاف وجود (نسق مجهول بدون ذات، هو نسق اللغة، أو نسق الأدب، قد قضى على أسطورة المؤلف (المزعوم)، فلم يعد المؤلف صاحب عمله ومالكه الأصلي، ولم يعد أصل المحتويات والضامن للمعنى(٧).

وفي مقال كتبه رولان بارت عام ١٩٦٨، عبّر فيه عن النظرة البنيوية تعبيراً قوياً، وزعم أنّ الكتاب لا يمتكلون إلاّ القدرة على خلط الكتابات الموجودة، لإعادة تجميعها أو نشرها: فالكتاب لا يستطيعون استخدام الكتابة (للتعبير) عن أنفسهم، بل يستطيعون فقط الاعتماد على معجم اللغة والثقافة الهائلة (المكتوب سلفاً). وربّما لا يكون من الخطأ استخدام مصطلح (مناهض للنزعة الإنسانية) لوصف روح البنيوية. وفي الحقيقة استخدم البنيويون أنفسهم الكلمة لإبراز مناهضتهم لجميع أشكال النقد الأدبي الذي تكون فيه الذات الإنسانية مصدراً وأصلاً للمعنى(٨). من هنا سمّى المفكر الفرنسي المعاصر (ورجيه جارودي) البنيوية بأنها (فلسفة موت الإنسان).

فشاعت منذ ذلك الوقت مفاهيم تعكس الواقع الجديد مثل (اختفاء) أو (موت) المؤلف في المناظرات العلمية، ويعدّ رولان بارت في كتابه (هسهسة اللغة — ١٩٨٤) الرائد الأبرز لهذا الاتجاه — على الرغم من التغييرات التي طرأت على رؤاه فيما بعد – ويأتي بعده في الأهمية (ميشيل فوكو) الذي لاحظ في نص نشره سنة ١٩٦٩، أنه غالباً ما يتم تحديد الكاتب في الموروث العام بألفاظ نفسية، فيعتبر – بكل صفاء وبساطة – شخصاً محسوساً وحقيقياً، مما يؤدي إلى تجاهل مدى تعقيد الأوضاع، ورأى أنّ هناك أوضاعاً متنوعة وعديدة، ويؤكد فوكو أنّ فردية الكاتب مثار إشكالية، ذلك أنّه بالإمكان اعتماد عدة وضعيات تعبيرية إما في الوقت نفسه أو على التوالي مما يجعل العلاقة بين (الرجل والنتاج) موضع تساؤل. وليتحاشى تحويل المؤلف إلى (فخ) فهو يطعن في المنزلة التي تحتلها في عملية التأويل، وينزل تحليل أشكال الخطاب محلها. وعلى الرغم من هذا النقد؛ فإنّ مفهوم المؤلف بقي صامداً يعمل في خدمة النقد والتاريخ الأدبي ودافع (كومبانيون) عن وجهة النظر المتبنية لقصدية المؤلف، ففي نظرية الحقل الأدبي — حسب وجهة نظره – يحضر الكاتب من خلال دلالات الفاعلية التي تشكل المظاهر والاستراتيجية واتخاذ المواقف المتضمنة في سيرورة المدار الاجتماعي(٩).

وقد شهد مفهوم المؤلف بعد ظهور التأويلية ونظريات التلقي والتفكيكية تغييراً كبيراً، فذهب الباحثون في مجال

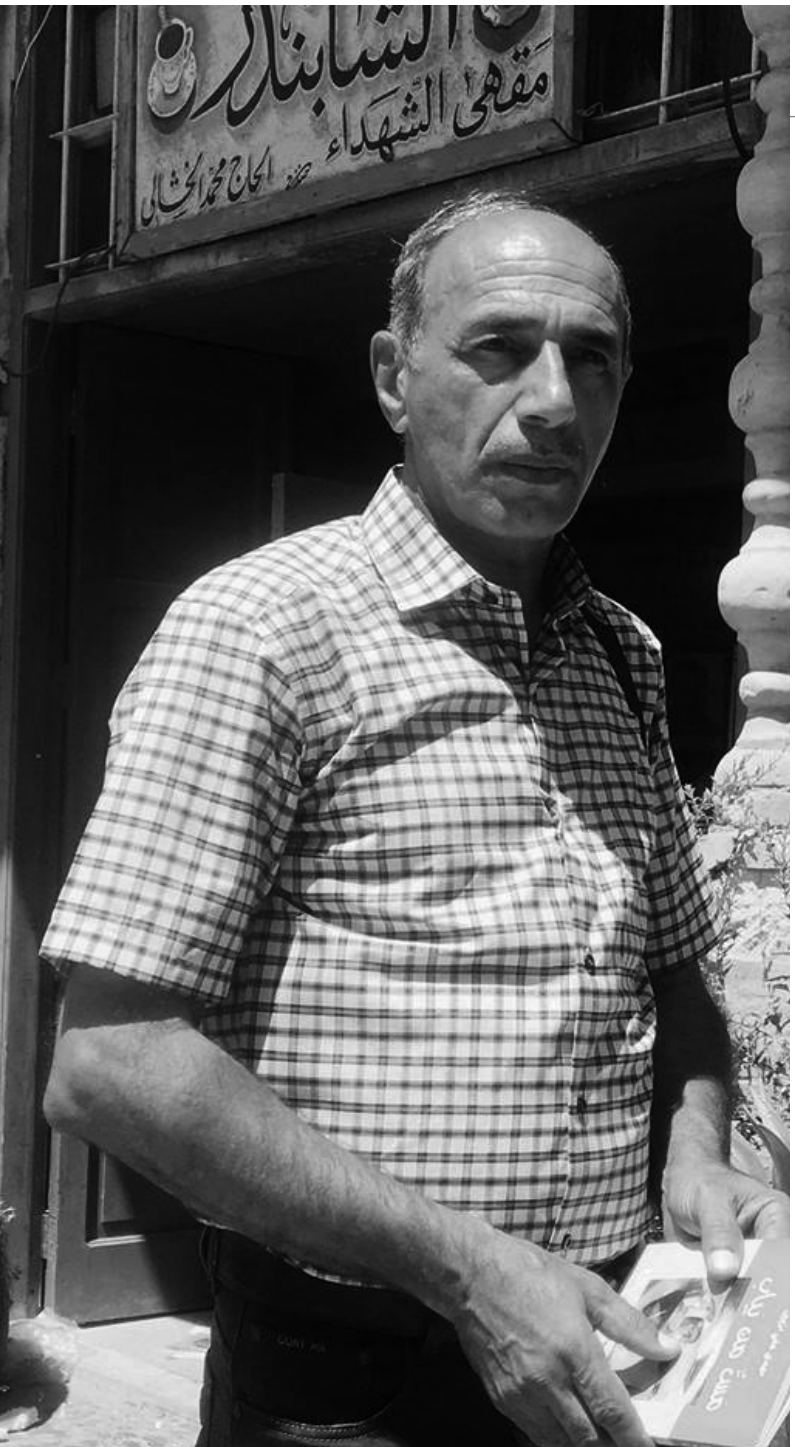
نظريات التلقي والسرديات بالمشاركة المتساوية القدر لكل من الكاتب والقارئ، ويصف مونتاني في مقالته (في الخبرة) عملية التواصل اللفظي من خلال تشبيه مثير بلعبة التنس: فالقارئ ينبغي أن يكون مشاركاً بفاعلية، حاله حال المتكلم (أو الشخص الذي يرسل الكرة) إذا ما كان على الرسالة (أو الكرة) أن تُرسل، أو أن تُعاد، وهذا هو الأهم، ويضيف مونتاني: ينتمي نصف الكلام للمتكلم، ونصفه الآخر للمتلقي. وعلى هذا الأخير أن يهيئ نفسه لأن يتلقى الكلام طبقاً للحركة التي يتخذها الكلام نفسه. والقارئ — شأنه شأن لاعبي التنس– يتحرك ويستعد طبقاً لحركة ضارب الكرة وطبيعة الضربة. لهذا يقتضي أن يلقى التواصل اللفظي — بصرياً أم شفاهياً – مشاركة واسعة من جانب القارئ أو المستمع بالقدر المطلوب ذاته من الكاتب أو المتكلم. إذ ينبغي ألاّ تهتم دراسة العمل الأدبي بالنص الفعلي، بل تهتم كذلك، وبدرجة متساوية، بالأفعال المتضمنة في الاستجابة لذلك النص(١٠)، فنظراً لأهمية القارئ ودوره الفاعل في وجود النص الأدبي وعملية التواصل فيه، قسّم (فولفغانغ آيزر) — اعتماداً على إنغاردن – العمل الأدبي إلى قطبين؛ فني artistic وجمالي esthetic، يتعلق القطب الفني بنص المؤلف، فيما يتعلق القطب الجمالي بقراءة القارئ وإظهار دلالات النص وأبنيته الخاصة (١١).

ويرى الباحثون أنّه «إذا كان الموقع الفعلي للعمل يقع بين النص والقارئ، فإنّ تحققه هو، بشكل واضح، نتيجة تفاعل الاثنين، كذلك فإنّ التركيز على تقنيات المؤلف أو نفسية القارئ يكشف لنا، بشكل ضئيل، عن عملية القراءة نفسها، وليس هذا إنكاراً للأهمية الأساسية لكلا القطبين، إنّه ببساطة إذا ما فاتت المرءَ رؤيةُ العلاقة، فستفوته رؤية العمل الفعلي»(١٢). إذ على الباحث ألاّ يضع في اعتباره النص الفعلي فحسب، بل ينبغي عليه التركيز أيضاً، وبالقدر نفسه، بالأفعال التي تنطوي عليها الاستجابة للنص(١٣).

يميز منظرو الخطاب السردي بين الأشخاص الحقيقيين المشاركين في التواصل الأدبي (المؤلف والقارئ) والوضعيات التخييلية التي يمثلونها في الخطاب (الراوي والمروي له)، فالمؤلف الذي وُجد (أو يوجد) بلحمه ودمه لا ينتمي إلى عالم التخييل، مثلاً إميل زولا(١٤)، مارسيل بروست، نجيب محفوظ. إنّ المؤلف — مثله في ذلك القارئ – شخص، إنسان من الحياة الحقيقية، يحتلّ حيّزاً في مستوى التواصل اللاقصصي، وعليه فإنّ المؤلفين والقراء هم أشخاص(١٥). فوجود هذا المؤلف واضح ولا يقتصر على إنتاجه الأدبي. في المقابل لا يوجد الراوي إلاّ داخل الخطاب الأدبي(١٦).

المصادر والهوامش

(١) معجم المصطلحات الأدبية: ١١٥٢
(٢) النقد الأدبي المعاصر- مناهج، اتجاهات، قضايا: ٣٢-٣٥.
(٣) المثالية الألمانية: ٩٠٦/٢.
(٤) النقد الأدبي المعاصر- مناهج، اتجاهات، قضايا: ٣٢-٣٥.
(٥) معجم المصطلحات الأدبية:١١٥٢
(٦) دراسات في النقد الأدبي : ٧-١٥.
(٧) النقد الأدبي المعاصر – مناهج، اتجاهات، قضايا: ١٠٧.
(٨) النظرية الأدبية المعاصرة: ٨٢- ٨٣.
(٩) معجم المصطلحات الأدبية: ١١٥٣.
(١٠) القارئ في النص- مقالات في الجمهور والتأويل: ٣٠٧ – ٣٠٨ و ١٢٩.
(١١) ينظر فعل القراءة - نظرية جمالية التجاوب في الأدب،: ٥٦. وينظر النص والقاريء، حوار مع فولفغانغ آيزر، أجرته: سوزان تيلر، ت: محمّد درويش، مجلة الأقلام، العدد:١-٢، السنة السابعة والعشرون،كانون الثاني- شباط ، بغداد- ١٩٩٢: ١٣٣.
(١٢) القارئ في النص- مقالات في الجمهور والتأويل: ١٣٠.
(١٣) فن القص في النظرية والتطبيق: ٦٢.
(١٤) شعرية الرواية: ٤٤ - ٤٥.
(١٥) علم السرد - مدخل إلى نظرية السرد: ٦١.
(١٦) شعرية الرواية: ٤٤ - ٤٥.

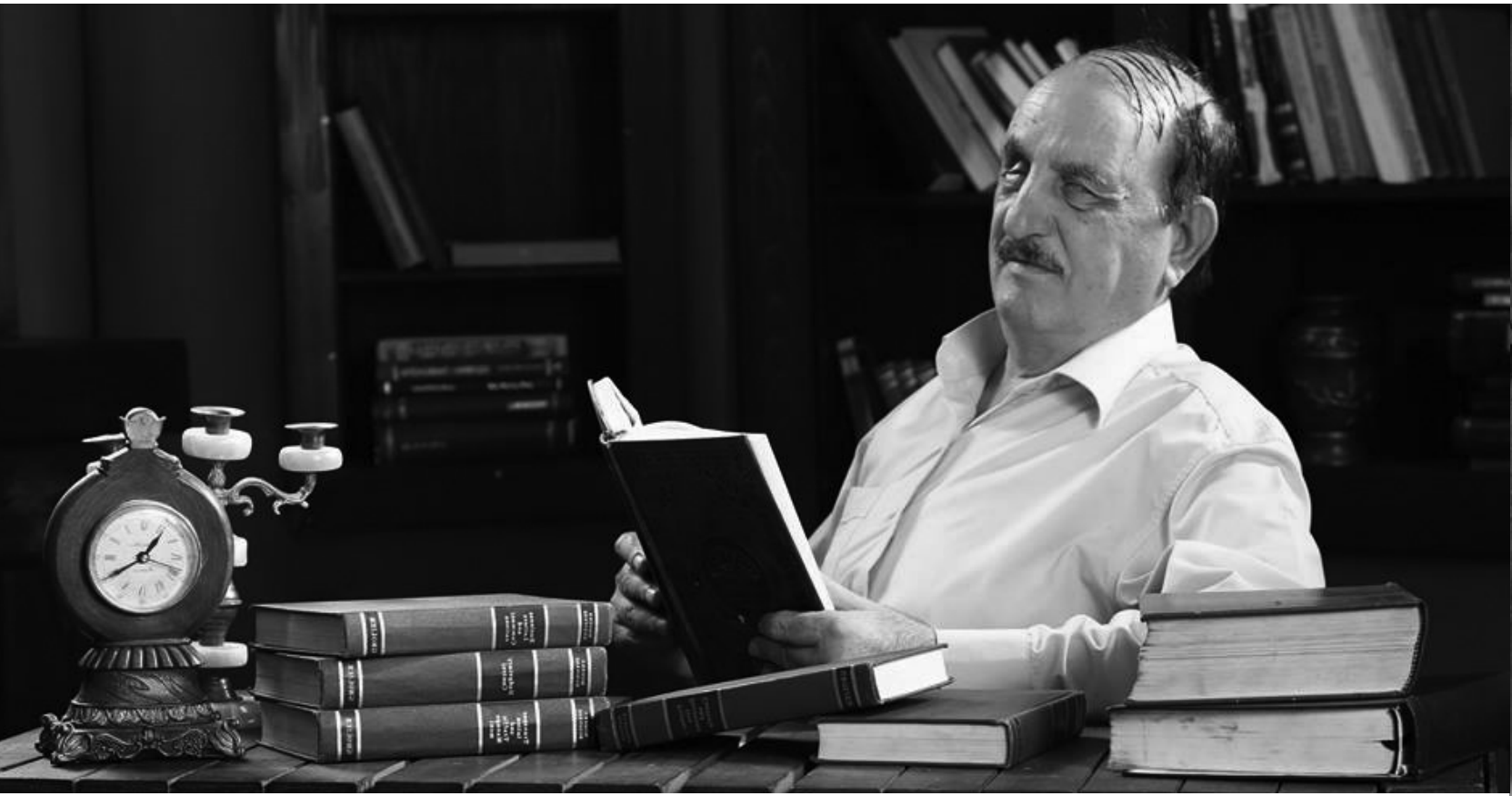


أضواء على صراع الثنائيات والأضداد في رواية (هياكل خط الزوال)

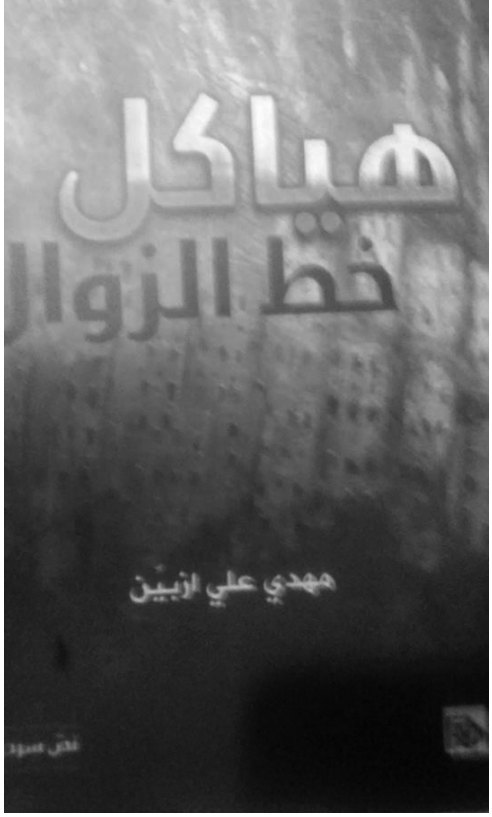
د. خليل محمد إبراهيم

يقسم الكاتب روايته إلى أقسام يضع لكل منها رقما بلا عنوان إلا الرقم الأخير (33)/ على صفحة109 فيضع له عنوانا هو:- (ينبعج الزمان المتماهي).

من اللطيف أن يتقمص الروائي دور جرو/ بطل الرواية الذي يكبر فيتطوَّر، في زمن كانت الحكومة فيه تشتري الكلاب والقطط من الناس بالنقود بحجج يذكرها الروائي منها أنها تنقل الأمراض.



وللناس في هذا الشراء والبيع للكلاب والقطط؛ آراء متنوعة تُعبر عنها البنت/ بطلة الرواية التي تُدافع عن الجرو في مواقف مختلفة بعضها يمثله الأطفال الذين يُطاردون الجرو ليمسكوا به ويبيعوه للحكومة والبنت وأخوها اللذان يحميان الجرو ويعملان على تربيته وما يترتب على ذلك من رفض الأب لتلك التربية ومن ثم قبولها، فكأن العائلة تمثل أنموذج الإنسان الخير الذي يقف نقيضا لمن يبيعون الحيوانات للحكومة، وللحكومة التي تشتري تلك الحيوانات، فهذا النقيض؛ قد لا يحب شيئا، لكنه يدافع عن



حقه في الحياة التي كانت الحكومة/في السبعينات من القرن الماضي تُدرِّب أفرادا على سلبها من الناس، بوسائل مختلفة؛ تَدرَّبوا عليها وتربوا من خلال حرقهم تلك الكلاب والقطط بالنار أو خنقها بوسائل مختلفة أو شنقها، فقد سمعنا عن ذلك الكثير/ في ذلك الوقت مما قد تكون الناس قد نسيتْه، ومناسب جد مناسب أن يستذكر كاتب مآسي تلك الفترة وغيرها من الفترات التي سبقتها وتلتها لأن الناس توشك أن تنساها وتتصور أن تلك الفترات كانت فترات سعد وهناء، بل هي (الزمن الجميل)، أو هكذا يصوّرها البعض.

يبدو أن الجرو ليس بطل الرواية فحسب، لكنه هو الراوي العليم للرواية أيضا، وهو لا يكتفي بالرواية، لكنه يتحدث عما يجيش في نفسه من الرضا والخوف والهلع والأمل عبر أحداث الرواية وهو يتحدث ابتداءً من رقم(3) عن إطلاق نار كثيف متتابع مستمر في المدينة التي هو فيها، والتي لا يُسميها، ويبدو أنه يريد أن يحدد سبب هذه النيران الكثيفة التي أخافته مثل الجميع، ويبدو أنها أدت/ في رقم (4) إلى قتل أبي بطلة

الرواية، وأخيها الأوسط، وإذا كان يحدد في رقم (1) أواخر السبعينات من القرن العشرين؛ تاريخا لانطلاق الرواية استنادا إلى فترة تشجيع الحكومة الناس على جلب القطط والكلاب لبيعها إياها، فإنه لا يبدو تاريخ واضح/ أو سبب لهذه النيران القاسية في المكان خصوصا وأنه لا يحدد تطور الكلب عمريا إلا إذا كان المقصود استهداف السلطة لمدينة الخالص واجتثاث شجرها وبشرها قبل حرب الخليج الأولى لادعاء أن أبناءها حاولوا اغتيال الظالم الذي كان نائبا لرئيس الجمهورية آن ذاك.

في رقم (10) يبدأ التعريف بالعائلة فيُبين أن البنت هي الكبرى، وهي تحمل شهادة الهندسة وتنتظر الوظيفة؛ وهي مخطوبة لقريب لهم ميكانيكي يشتغل في إحدى الشركات؛ تعرقل زواجهما الصعوبات المالية، فكأنه يريد أن يقول أن شهادة الفتاة لم تمنعها من قبول عامل/ زوجا لها فهي ليست من عائلة طيبة من الطبقة الوسطى فحسب، بل هي من عائلة إنسانية؛ متحررة فكريا كذلك.

ومع أنك تشعر بأن الكاتب/ الراوي يعترض على ما يجري من إطلاق عشوائي لنيران وقتل مجاني للإنسان إلا أنه يكتشف جوانب من الأحوال المضيئة في هذا الظلام المدلهم ففي رقم (11) ينبه إلى أن النسوة يستجدين الخبز من الجند.

صحيح أنهن كن في بيوتهن بالرغم منهن، وصحيح أن الاستجداء عيب، لكن يبدو أن بعض الجند يسعفون بعض النسوة المحتاجات، وهو أمر إنسانيٌ محمود؛/ مع أنهم في خدمة الظلم فهذه الخدمة؛ مفروضة عليهم.

أما إنجادهم الناس/ في حدود الممكن فهو من إنسانيتهم؛ مثل هذا يقال عما جرى/ في رقم (12) فقد سقط رضيع العائلة من مهده، فأصابه جرح، ولم يكن بمقدور الأم أن تسعفه لولا أن مسؤولا في مجنزرة أخذه منها فعالجه في وحدة الميدان الطبية ثم أعاده إليها سليما معافى، ومثل هذا يبين أن الكاتب/ الراوي وإن كان حانقا على ما يحدث إلا أنه كان موضوعيا فيما يروي/ مع أن الأديب غير ملزم بالموضوعية ولعله كان يريد أن العسكر مجبرون على ما يعملون كما أن المدنيين مجبرون على ما يصيبهم، وهي لمحة إنسانية تحسب له روائيا.

وهو/ في رقم (13) يذكر لمحا بعكس صورة هؤلاء العساكر، فهو ينبه إلى أنه ما يزال مع سيده وابنه القتيلَين اللذَين رآهما أربعة من العسكريين؛ انغرست عجلات سيارتهم في الرمال دون أن يساعدوهما.

وأكثر من ذلك، فهو كلب جائع بجانبه جثتان ميتتان وشيء من الخبز، ومع ذلك، فلم يمد إلى شيء منها يدا، فعلى ماذا يدل هذا إن لم يدل على تنوُّع العسكر، فإلى جانب تلك الحالات المضيئة؛ ترى توحش بعض العسكر وإنسانية الكلب؟!

في رقم (15) يبدو التناقض بين الناس واضحا فالمرأتان تخافان من العسكر وضابط متوسط الرتبة يدخل البيت بلا استئذان وبلا أدب حتى ليقول ''والزنا بنسائكم حلال''/ ص56 وكان قال قبل ذلك تصويرا للناس في نفسه:- ''لماذا لا تفتحين الباب؟ إنكم مجرمون''/ ص53 وهذا الضابط؛ نقيض الجندي الذي كان قبله مع من في الدار فكانت عينه تدمع لما يجري، لكنه/ مع ذلك ينفذ الأوامر، فيقفز سور البيت ويفتح للضابط الباب، وهو حارسه الذي يشهر رشاشا، فهذان/ الضابط الذي يحمل مدية، والجندي الذي يشهر رشاشة في مواجهة امرأتَين عزلاوَين، وكلب خائف لا حول له ولا طول؛ ترى كم هم الرجال الذين عانوا معاناة هذا الكلب وهم يشعرون بعجزهم عن الدفاع عن أعراضهم؟!

والفقرة (16) تؤكد معنى هذا السؤال بل تنتهي بسؤال الكلب نفسه:- ''ماذا يمكن أن أفعل وفوهة السلاح مصوبة تجاهي'' ص57.

أما في الفقرتَين (17 و18)، فلعله يثير تلهف المتلقي إلى معرفة ما خفي عنه في الفقرتَين (14 و15)/ مما لم يتَّضح له فيهما حيث يبدو أنه مهّد لاغتصاب الضابط للفتاة، فالفتاة الضحوك/ عادة في الفقرة (7) دامعة العينين متلكئة في السير؛ تتقيأ، فهناك سر مكتوم بينها وبين أمها، فما هو هذا السر؟!

إنه السر الذي يتشوق المتلقي لمعرفته/ في الفقرات التالية وإن كان ملمحا به وموحى في هذه الفقرات وهو سبب تأخرهما الذي بدا في فقرات سابقة وفرض على الأب وابنه الخروج لمعرفة أخبارهما في أثناء الليل.

في الرقم (19) تبدو إنسانية الأشياء، فحينما تغفو البنت بحضن أمها في وقت المساء المظلم المرعب يقوم الكلب بواجبه حيث يذهب إلى كلاب القرية مبينا لها حاجته إليها وتأتي

الكلاب معه لتحيط بالمرأتَين حماية لهما، فإذا واصلتا السير، كان الكلب معهما، وحولهما بقية الكلاب، فإذا وصلوا إلى بيت الخالة، استقبلهم الكل بفرح؛ كلب البيت، وصاحبة البيت التي لم تنسَ كلب أختها، بل قدمت له الطعام في منتصف الليل.

في رقم (20) يعبِّر عن تصورات الزوجة تجاه زوجها وابنها اللذَين ذهبا للبحث عن أمرهما، فهي لا تدري أنهما قتلا، كما لا تدري ماذا ينتظرها.

إنها المشاعر الإنسانية المعتادة بين الناس المتحابين والكاشفة عن حب الذين يشحون عن كشف أسرار محبتهم إلا في ظروف من هذا النوع.

أما هذه العائلة، فواضح أنها متحابة منذ الوهلة الأولى في الرواية.

في الفقرة (23) يتكشف قلق الكاتب الذي هو/ الآن يروي عن الراوي، فأين الكلب الآن؟

في رقم (23) هو عند الجنازتَين الميتتَين، بينما هو/ في الفقرات السابقة مع المرأتَين الحزينتَين ترى أين هو فعلا؟!

في رقم (23) يتناقض بعض الناس مع الحيوان مرة أخرى، فالعسكريان يتنازعان قضية دفن الجثتَين، وينتهيان إلى تركهما خوفا على حياتهما.

أما الكلب القلق، فهو حارس للجثتَين يفكر في طريقة مناسبة لدفنهما، لا يدري ماذا يفعل، أيبقى معهما حارسا أم يذهب إلى المرأتين أم يترك الأمر كله ويتخلى عن هاتين المهمتَين؟!

وعلى عكس العسكريين يصر على البقاء مع الجثتَين والتفكير في دفنهما.

وعلى الرغم من قسوة المأساة التي يعانيها الكلب، فإنه يبدو متذكرا طريفة كان سيده يرويها عن موت كلب دفنه

صاحبه خلافا للمعتاد، فلما استدعاه القاضي لمعرفة سبب هذا الفعل، أخبره بأن الكلب ثري وأنه أوصى لكل الموظفين بشيء من ثروته، ولم يذكر القاضي، فيهمس القاضي في أذنه ''ألم يوصِ المرحوم بشيء آخر؟!

فيضحك الحاضرون، فكيف يتحول الكلب المذموم إلى شخص مرحوم؟'' – ص78بغير النفاق؟!

ترى أيدفن الكلب صاحبه/ كما هو الآن أم يدفن صاحبُ الكلب؛ كلبه كما في الطُرفة؟!

ولعله بهذه الطريفة؛ يمهد للمأساة الكبرى فما تُعرَف المآسي الكبرى في الروايات والمسرحيات، بل في الحياة أحيانا إلا بعد الطرائف.

في رقم (24) يتحدث عن قضية غامضة تجري في سيارة توحي بأن في السيارة عملية تعذيب/ أو قتل لشخصَين يُلقَيان خارج السيارة بإهمال لا يبين الراوي العليم/ الكاتب، أو الكلب\ مَن هذان الشخصان الميتان اللذان ألقيا بإهمال من السيارة أهما الأب وولده أم غيرهما؟!

ليس هذا مهما، فالتعذيب والقتل أمر معتاد في ذلك الزمن.

المهم أن الكلب في رقم (25) يروي تداعيات مأساة دفنه للولد وتعبه في ذلك وألمه لذلك مع جوعه وأنفته عن أن يأكل الخبز الذي في يد الولد المرفوعة، أو رأس الدجاجة الذي تلقيه له سيدته ودفنه الرأس مع حلمه في أن يخرج جثة الولد ليأكلها.

أما في الرقم (26)، فيُقدم الكلب صورة طريفة لحديث جرى بين الأب وابنه حول مهنة جديدة للكلب هي دفن الموتى أو مجموعة أحاديث لمح فيها إلى ظاهرة سرقة السيارات التي تفشت في التسعينيات من القرن الماضي واستمرت وتطورت إلى سرقة أشياء أخرى كثيرة، وقد اجتهد الناس في إيجاد حلول متنوعة لمشكلة سرقة السيارات ذكر بعضها؛ لم تكن نافعة إلا فكرة ذكرها أحد المتحدثين تتمثل في أن يحرس السيارة كلب، واستعمل إتماما لهذه الفكرة جملة فيها تورية هي ''والآن أصبحت منطقتنا كلها كلابا'' – ص88- فالمستوى الأول لفهم الجملة يعني أن الناس أحظرت كلابا لحراسة السيارات.

أما المستوى الثاني لفهم الجملة , فهو يؤدي إلى معنى أن

أهل منطقة المتكلم كلهم تحولوا إلى كلاب, وما يترتب على هذا المعنى من تداعيات كثيرة؛ في أي وقت.

لقد فُهِمَتْ الجملة بهذا المعنى حتى أن أحد المستمعين يسأل المتكلم:- ''هل أصبحت منطقتكم كلها كلابا'' ص88

وهكذا تبدو الطرافة مقبولة، ولو خطرت على الذهن في أعلى مستويات المأساة حيث يكون الراوي العليم بين جنازتَين عزيزتَين على نفسه يحاول دفنهما ويجتهد في ذلك, لصعوبة ذلك عليه, فهو كلب وليس إنسانا, وإن كانت الإنسانية تتدفق منه بأرقى صورها، لتصارع الحيوانية بأعلى صورها, فهناك تداخل واضح حينا، وخفي أحيانا بين الإنسان والكلب, فقد يترقى الكلب ليصل إلى أعلى مراقي الإنسانية حين يحاول دفن صديقَيه, أو يحمي أهلهما، وقد يتسافل الإنسان في مدارك الحيوانية حتى ليعذب أخاه الإنسان أو يقتله فينظر إليه ويتركه بعدم اهتمام أو يلقيه بكل إهمال في الشارع أو على الرمال؛ ترى أي حيوانية تقبل بهذا الحال؟!

ومع أن الكلب يعيش مأساة وجوده بين جنازتَين، فذلك لا يمنع من استحضاره الُرَف، وتمتعه بها، ليتجذَّر الصراع بين الحقيقتَين المأساوية والهزلية.

ويستمر في الرقم (27) ليقدم إنموذجا جديدا متناقضا بين الناس والكلاب فهو نائم ليلا؛ يستيقظ على نباح الكلاب التي تحاول كشف جثة الفتى لتأكله ويحاول ردهم مشتبكا معهم على جوعه، ويظهر له شبيه يدافع عنه وعن الجثتين ويصرف الكلاب التي يقابلها رجال السلطة الذين يقبضون على أناس أبرياء نفذو وصية خبيث أوصى بأن يعلق بحبل مدة نصف ساعة إذا مات، ويموت الرجل بعد أنتظار الناس لهذا الموت مدة طويلة وبمجرد أن بدؤا بتنفيذ الوصية؛ حضر أزلام السلطة واعتقلوهم بحجة أنهم يعدمون رجلا بلا محاكمة، فيبدو خبثه وأذاه ميتا مثل خبثه وأذاه حيا.

وأيا كان الأمر، فرجال الشرطة؛ يُنكرون على الناس تنفيذ وصية ميت؛ يفعلونها كثيرا جدا في محاكماتهم الشكلية.

وإذا ما ظهر كلب شبيه للكلب الراوي العليم؛ أنقذه وأنقذ الجثتين من مجموعة الكلاب التي معه، فلم يظهر من ينقذ الناس من أزلام السلطة التي لم تتبين الحق.

في الرقم (28) تظهر كلاب المقابر مرتين الأولى في الفجر والكلب يحاول دفن سيده الكبير لكن الرمال توشك أن تطبق عليه والخدر يسري في أغلب جسده

ويصارع الكلاب التي حضرت لنهش الجثة '' إنهم كلاب المقابر المسعورة يبحثون عن الجثث لأن الموتى لا يذهبون إلى المقابر لا أحد يرسلهم في مثل هذه الظروف''/ ص94\ وبصراع غير متكافئ مع كلاب المقابر يخططه الكلب الحكيم؛ تخرجه الكلاب من الحفرة التي كان فيها ويتمكن من طردها فتنسحب دون أن تنال من جثة الميت شيئا.

في المرة الثانية تظهر الكلاب للجد الحي/ الذي لم نعرفه من قبل والمسلح بعصا؛ تحاول الكلاب المسعورة الانقضاض عليه/ دليلا على جوعها فيذب عن نفسه بعصاه الغليظة/ التي تأكل الكلاب أجزاء منها فينجو ولكن بصعوبة، وبخدوش في جسده؛ ترى أيهما أقوى الجد الحي المسلح بعصا أم الجثة الهامدة الملقاة على الرمال، وبجانبها كلب يحبها؟!

وهذا أحد الأسئلة التي طرأت على ذهني وأنا أقرأ الفقرة؛ ترى ماذا أراد أن يقول؟!

أأراد أن يقول أن الحب/ ولو من الكلب أقوى من السلاح أم أراد أن يقول أن السلاح ضروري لمقاتلة الظالمين أم أراد القولَين معا؟!

أيا ما أراد، فإذا جاعت الكلاب الضارية، فما حال الناس الطيبة؟!

وكم تكرر ذلك في ذلك الزمان؛ على الرغم من ثراء العراق الكبير، بل كم تكرر ذلك عبر التاريخ؟!

في الرقم (29) تظهر العصا في يد السيد الميت قرب غروب الشمس وتظهر كلاب أخرى أكثر شراسة؛ تختلف نوعيا عن كلاب المقابر؛ فكلاب المقابر/ على شراستها\ كلاب سوية، أما قائد هذه الزمرة من الكلاب، فهو أعور، وفي زمرة الكلاب؛ كلبة عمياء أو مغمضة العينين؛ تتأبط ثعلبا، والذي يبدو لي أن كاتب القصة قدم الكلب الأعور شرسا قويا على صدر السيد، فهو مثل (الشمر)/ الأعور الذي جلس على صدر (الحسين) (ع)، ليذبحه، لكن الشمر حقق هدفه بذبح (الحسين) (ع)، إذ لم يكن مع (الحسين) (ع) من يعينه، أما هنا، فقد نجح الكلب في حماية الميت من الكلب الأعور ومكر الثعلب الذي مع الكلبة المصاحبة لمجموعة الكلاب المنسحبة مع قائدها الكلب الأعور الذي غرس الكلب مخالبه في عينيه على الرغم من دمائه النازفة من جراحه الكثيرة.

صحيح أن ما حول عينيه متورم، وأن الدم تكثف فوق

عينيه فلم يعد يرى، لكنه ما زال على قيد الحياة، لأن الصراع مستمرّ.

في الرقم (30) يطرح الكلب المجرَّح المغمض العينين المتعب الملاصق لجسد سيده الذي نزل في القبر؛ جملة أسئلة عن الكلب الأعور والكلبة العمياء/ أو شبه العمياء والثعلب، ومن الذي يقود؟!

أهي الكلبة العمياء أم الثعلب؟!

وهذا الكلب الأعور؛ هل يشتغل لهما؟!

ولا يجد إجابة على أسئلته إلا من خلال سيده الذي يخبره بلصوصية الكلبة وربما بغائها مع الثعلب الذي يأكل أجنتها إذا حملت، وهي تسرق من أهلها لتطعمه.

هنا أتساءل:- من أهلها؟!

أهم أهلها من الكلاب أم أهلها من البشر أم أهلها من الكلاب البشر والبشر الكلاب؟!

هذا هو السؤال الذي أظن أن الكاتب أراد أن يوحي به للمتلقين، وأراد للنقاش حول إجابته أن يدور بينهم، فهل هذا هو السؤال الوحيد الذي تطرحه الفكرة؟!

لماذا كان الكلب أعور، وكانت الكلبة عمياء؛ لصة بغيّا؟!

ولماذا يحار في القائد؟!

هل يُريد أن يقول أن قادتنا بين لص بغي، لذلك لا يرى، وبين مَن لا يرى إلا من جهة واحدة، فلا ينال الناس منهم غير الشرّ؟!

أغلب الكلاب/ التي تقدمت في القصة\ كانت متوحشة/ على اختلاف مستويات توحشها\ وكانت عنيفة شرسة/ على اختلاف أنواع شراستها وعنفها لكنها لم تكن تعمل.

أما الكلاب التي ظهرت في رقم (30)، فهي مختلفة عن كل الكلاب السابقة.

إنها عنيفة وشرسة؛ هذا صحيح، لكنها غير متوحشة، وهي/ إلى ذلك نافعة لأنها تعمل مع الرعاة؛ حامية للحيوانات المرعية، لكن كان هناك كلب أعور/ منذ الولادة ضخم، لعله يشبه/ شكلا الكلب الأعور الذي حاول نهش السيد؛ كان فوق سطح، وكان يستعرض عضلاته على كلاب الرعاة، لكنه لما سقط من أعلى وتناولته كلاب الرعاة قطعت ذنبه الذي تلاعبت به القطط، فصار سخرية الساخرين من الكلاب، وصار أبتر، أهو الكلب الأعور الأبتر الذي حاول الاعتداء

على السيد الميت أم هو كلب يشبهه؟!

ليس هذا مهما، فالأهم أن الكلبَين قويان إذ لا يصدهما أحد، فلما صد أحدهما كلاب الرعاة؛ تخاذل وانهزم وإذا كانت كلاب الرعاة كثيرة وقوية، قد ينهزم هذا الكلب أمامها بلا خجل، فقد انهزم/ ومن وراءه أمام كلب ضعيف متهالك، فالظالمون أقوياء إذ لا يقف في وجوههم أحد.

أما حين يقف في وجوههم مَن يقف، فإنهم يصبحون سخرية الساخرين؛ منهزمين مخذولين، وإن ادعوا/ وادعى إعلامهم أنهم منتصرون، فما انتصارهم إلا على الشعب المسكين.

وبعد أن تحدث الكلب الراوي العليم عن كل تلك الكلاب الحقيقية أو البشرية التي تخلص منها؛ بدأ الحديث عن القطط التي هي أضعف من الكلاب والتي تخاف الكلاب؛ لكنها تقوى عليها إذا وجدت فرصة مناسبة، فقد تلاعبت القطط بذنب الكلب بعد بتره، وهي تحاول أن تواجه كلبا ضعيفا متعبا مغمض العينين، حتى إذا واجهها بيد فيها شيء من القدرة، فتبتعد روائحها في الرقم (31).

وعلى ما فيه من آلام وظلام، وافتقار إلى الضوء، فإن التداعيات لا تفارقه:-

إنه يتذكر حادثة حدثت له/ ومعه سيده الأوسط يوم كانا في حديقة البيت الذي كانوا يسكنون به، في ذلك الوقت حدثت له طريفة هي:- ''في سكون الليل قنينة فارغة ترمى من خلف السياج تستقر في الحديقة.. أركض نحوها أتفحصها، قنينة مصفحة لا غطاء عليها رائحتها نفاذة؛ فيها بقايا من سائل، أمسك بعنق الزجاجة، أرفعها إلى الأعلى، فيندلق ما تبقى منها في جوفي. إنه سائل من نار، أو نار سائلة تحرق حلقي وجوفي، أفقد السيطرة على نفسي، أترنح وأدور، ولا أقوى على النباح، أنتصب واقفا.. وأتداعى وصوتي يتحشرج، ينتبه سيدي الأوسط. ما بك... هل أنت مريض؟ لا أستطيع أن أميز شكله.. إنه يتأرجح. ما هذه القنينة؟ ثم يضحك. هل تتناول الخمر؟ إنك سكران وأخشى أن تكون مدمنا. تزداد ضحكاته وهو يصفق بيديه. اصطفاق الكفين من عالم بعيد، ينبه بقايا إحساس لدي.'' ص105-106 وتستمر التداعيات في رقم (32) حيث يتذكر منع سيدته إياه من أكل قطعة لحم مسمومة ألقيت إلى الدار فـ''إنهم يسممون الكلاب'' - ص107-، وتريه كلبا أكل من هذا اللحم فتسمم وحدث لذلك الكلب

ما يحدث له وقت وقوع الحدث، وهنا يبدو كما لو كان إنسانا غريبا منفردا ''أتمنى أن يودعني أحبائي في مزق أحلامي كي أحسبها تحدث في الواقع. لا فرق عندي بين الحلم وأعتقد أنه حقيقة''ص108

في رقم (33) يقدم الكلب نفسه بين الموت والحياة، فعلى الرغم من كل الأحزان والآلام التي كابدها في حياته وكابدتها معه العائلة التي تبنته وربته؛ يقترب من الموت/ هذا صحيح\ لكنه يبدو سعيدا؛ كان يحلم بأن يكون معه أحد، أما الآن، فهو يحلم أنهم جميعا معه ومما يتداعى في ذهنه:- ''سيدي يضع فمه قرب أذني المتضررة يوشوشني ورائحته تتوضح في حواسي، هل يصحو الموتى؟'' ص111، هذا سؤال مهم بالنسبة للجميع لكن الذين يعالجون سكرات الموت؛ يتراءى لهم كل أحبابهم، فإن الكلب يسلم الروح وهو بين أحبائه ترى أأسلم الروح فعلا أم لم يسلمها؟!

هذا ما لا تذكره القصة الطويلة بعض الشيء مع أنها ألمحت إلى أن الكلب يعاني من سكرات الموت سعيدا.

لا يمكن القول أن هذه القصة الطويلة بعض الشيء/ الموصوفة على ص3 بكلمة: (رواية) قصة عادية؛ صحيح أنها أول كتاب ينشر لـ(مهدي علي زيّن) إلا أن له معاناة في الصحافة الثقافية العراقية بعد الأحداث كما أن له قصصا قصيرة منشورة فيها، لكن ذلك لا يمنع من التعجب بهذا المنجز الجاد؛ على ما فيه من هنات نحوية نعاني منها مع بعض الشعراء والكتاب.

لقد كانت أهم أدوات الكاتب الروائية/ في حدود تصوري روايته القصة على لسان حيوان أليف وفيٍّ هو (الكلب) الذي كان في بداية حياته/ وقبل وصوله إلى العائلة التي يروي أحداث حياته معها (جروا) مضطهدا؛ لم يعرف الحياة الرغيدة إلا بعد تبني الأسرة الطيبة له، ومع هذه الأسرة الطيبة؛ عاش سعاداته وشقاواته كما عاشت.

ليس استثمار الحيوان بوصفه راويا لقصة أو بطلا لها أو شاهدا عليها؛ في التراث العربي والإنساني؛ شيئا جديدا، لكن الغالب على هذا النمط من الأدب أن يكون موجها للأطفال والأحداث كما هو كتاب (كليلة ودمنة) لـ(ابن المقفع) وحكايات (لافونتين) وخرافات (أحمد شوقي).

أما هنا، فالحكاية مما يفهمه الأطفال والأحداث، لكنها ليست موجهة إليهم خاصة، إنها موجهة إلى القراء عامة، وهو ما قل حدوثه في الأدب العربي والإنساني،

لذا فهو يحسب للكاتب، كما يحسب للكاتب أن أداته الروائية الكبرى (الكلب) لم يكن مجرد راوٍ عليم، لكنه كان من أبطال القصة إن لم يكن بطلها الأبرز، وكان شاهدا على القصة، وإن كان من أبطالها والمجتهدين في صنع بعض أحداثها، وأغلب هذا قد تجده في أدب الحيوان العربي والإنساني، لكن أين تجد هذا الحيوان الراوي العليم؟!

في الغالب أنت تعرف راوي حكايات (كليلة ودمنة)، إنه الفيلسوف (بيدبا) لملكه (دبشليم)، فالفيلسوف هو الراوي العليم، والملك هو المتلقي.

أما في حكايات (لافونتين) وخرافات (شوقي)، فالراوي العليم معروف هو (لافونتين) و(شوقي)، لكنهما غير ظاهرَين في الحكاية، والمتلقون معروفون ومنهم أنا وأنت، لكننا غير مذكورين في الحكايات أو الخرافات.

أما في مجموعتي القصصية الموسومة:- ب(مأساة طائر) والمنشورة في عام 2002 والصادرة عن دار الشؤون الثقافية، فهناك مجموعة بطولات حيوانية، وأساليب متعددة للروي والتلقي، للنقاد التفضل بمناقشتها لبيان ما فيها.

أما هنا فالكاتب معروف (مهدي علي زبيِّن) الذي يوشك أن ينأى بنفسه عن القصة كليا، فراويها العليم وهو بطلها وشاهدها والمشارك في أحداثها وشخصيتها الديناميكية (الجرو) الأليف الذي تطور حتى صار كلبا محاربا من الأبطال إن لم يكن من الشهداء، ففي هذه القصة كثيرا ما تداخلت الحيوانية والإنسانية؛ تماما كما تجادلت إنسانية الحيوان مع حيوانية الإنسان، بين الخير والشر بين الحق والباطل، فصحيح أن الأب وابنه الأوسط قد قتلا، وصحيح أن الكلب يعالج سكرات الموت، لكن لم يُتأكَّد من موته، كذلك لم تمُت الأم ولا ابنها الكبير ولا ابنها الصغير ولا أختها ولا بنتها الطيبة المثقفة المغتصبة.

لقد تفهم الجميع مشكلتها وهم يغدقون عليها من الرعاية والحنان ما تستحقه، لكن الراوي العليم تغافل عن موقف العامل الذي كان خطيبا للبنت، ما موقفه منها بعد اغتصابها؟

أقَبِلَها/ كما ينبغي لشهم نبيل أم تخلى عنها كما هي عادة البشر الكلاب؟!

هذا سؤال تمنيْتُ لو أنه أجاب عنه في جزء ثانٍ؛ في قفرة تالية، بل في كلمتَين أو إشارة.

إنها قضية غاية في الأهمية، وهي موحية بأمور كثيرة.

ثم لماذا كان الاغتصاب لفتاة طيبة مثقفة؟!

أأراد أن يقول أن الثقافة شيء إنساني، وأن الإنسانية ضعيفة، وأن الضعيف معرض لكل شيء شرير، ولاسيما الاغتصاب الواقع من الظالمين؟!

ثم أن التداعيات من أدوات القصة/الرواية وكذلك التناقض الواضح بين الأحداث والأشياء، فكثيرا ما تظهر إنسانية الحيوان، كما قد تظهر حيوانية الإنسان، وكم تصارعتا؟!

كما أن الطرفة/ وسط المأساة أسلوب آخر من أساليب إثارة الشجن عند المتلقي

ومع ذلك، فلا أعتقد أنه يُطلَب من قصة بهذا الحجم أكثر من هذا، حيث تألق الكاتب وهو يتحدث عن مشاعر الكلب ويصف حركاته وحركات الحيوانات الأخرى، إنه ليس مجرد كاتب ينتظر منه الكثير، إنه خبير رائع بنفسية الحيوان ناهيك عن نفسية الإنسان؛ على الرغم من أنه غير متخصص في التربية أو علم النفس، وعلى كل حال فما تقدم مجرد مفتاح من مفاتيح رموز هذه القصة الراقية التي تنتظر من يقرؤها بوعي ليفهمها وقد ينقدها إن كان من أهل النقد والأدب.

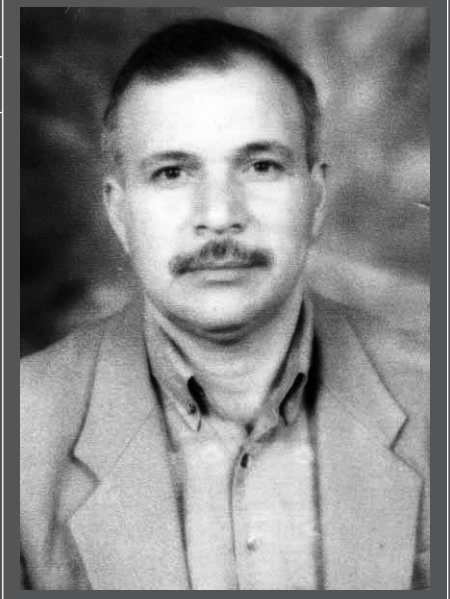
ثمة أسئلة أخيرة تطرح نفسها هي:- متى كتب (مهدي علي زبيِّن) هذه الحكاية؟!

أكتبها قبل حرب الخليج الثالثة أم بعدها؟

وإذا كان كتبها قبل حرب الخليج الثالثة، فهل استلهم ما حدث بعد التاسع من نيسان 2003 أم كتبها بعد هذه الأحداث ليقول أنه لا فرق بين ما كان قبل التاسع من نيسان 2003 وما حدث بعده فالقتلة هُم هُم في كلتا المرحلتَين.

إن الإجابة الدقيقة عن هذه الأسئلة؛ تمنح الناقد فرصة عظيمة، لفهم القصة بصورة مناسبة لما فهمه، وليس من واجب الكاتب الرد على هذه الأسئلة وأمثالها لتبقى فرصة الجدل دائمة بين المتلقين المتنوعين والرواية من جهة، ومن جهة أخرى بين المتلقين أنفسهم، وبهذا يستمر عطاء القصة، وإن تمنيْتُ أن أرى عطاءً أرقى وأنضج لكاتب يَعِد بالتميز مثل هذا.

مؤيد سامي



ولد عام ١٩٦١ في ناحية بهرز – ديالى
بكلوريوس أدارة واقتصاد
عمل في الصحافة بعد عام ٢٠٠٣ في صحف الصباح والصباح الجديد والمدى
عضو اتحاد الأدباء والكتاب في العراق
نائب رئيس اتحاد الأدباء والكتاب في ديالى / الدورة الأنتخابية الأولى بعد ٢٠٠٣
عمل رئيساً للتحرير في جريدة البرلمان التي تصدر عن مجلس محافظة ديالى عام ٢٠٠٤
عضو مجلس محافظة ديالى ورئيس اللجنة الثقافية فيه ٢٠٠٤
نشر بعض القصص والنصوص والدراسات في الدوريات العراقية .
بتاريخ ٢٠٠٥/١/١٣ اغتيل الشهيد مؤيد سامي أمام داره بناحية بهرز على يد مسلحين مجهولين .

في يوم ما

قصة

هذا اليوم من الأيام الغريبة في حياتي ، فحيثما أذهب أرى أشخاصاً يشبهون أناساً أعرفهم ، وعندما وجدت الشبه شديداً جداً سألت أحدهم بعد أن سلمت عليه: ألم تعرفني؟ أجاب معتذراً بأنه لم يتشرف بمعرفتي سابقاً . قلت له: ألست فلاناً الفلاني؟ أجاب بعد تفكير قليل : كلا .. لست هو ، أنت واهم .. تأملت وجهه ملياً ، الفرق الوحيد إن هذا الشخص ذو وجه مضغوط من الجانبين وأكثر استطالة .

اعتذرت منه ومشيت في طريقي . تكرر المشهد نفسه مع عدة رجال ونساء .. أخيراً قررت أن لا أسأل أحداً أو أسلّم على أحد ، فكل من أراه ليس هو وإنما شبيهه المضغوط ، ولكي أتجنب هذه المشاعر المزعجة كلها والضيق الذي أحس به ، قررت أن أقطع يومي هذا وأعود إلى بيتي ، قلت لنفسي : من يعرفني سوف يسلّمُ علي ويتحدث معي . وكان هناك أشباهٌ كثيرون لم أسلم على أيّ أحد منهم أو أتحدث معه ، ولا يبدو أن أحدهم عرفني رغم أنهم نظروا الي وربما تبادلنا نظرة أو ابتسامة لسبب ما .. إنهم ليسوا هم بالتأكيد .. وهكذا قررت أن أمضي الوقت بالتفكير بموضوع آخر وأسلّي نفسي بالنظر إلى مشاهد الطريق التي تمر بها السيارة حتى اصل إلى البيت .. وعندما وصلت إلى البيت ، فتحت بابه الخارجي ، ودَخلت ثم أغلقته خلفي وأنا أشعر بارتياح عميق لم أحس به طوال الوقت الذي مضى من هذا اليوم فكأني أجد نفسي فيه لأول مرة .. طرقت الباب الداخلية ، فتحه رجل يشبهني تماماً ولكن بوجه مضغوط قال : تفضل أخي . قلت له : من أنت؟ قال ، وقد بدا مستفَزاً ، : من أنت وماذا تريد؟ قلت له : هذا بيتي.. في هذه الأثناء جاءت امرأة وطفلان مثل امرأتي وطفليَّ ووقفوا بجانب الرجل الذي قال للمرأة : يبدو إنه مجنون .. كلمني بلطف ولكن بمنطق حازم أن أخرج من بيته فوراً وإلا .. خرجت مسرعاً إلى الشارع وأنا لا أعرف إلى أين أذهب ..

مؤيد سامي

البرلمان
AL- PARLAMAN
نحو صحافة حرة تدافع عن الحقوق العامة
تصدر عن مجلس حكم محافظة ديالى
رئيس التحرير: مؤيد سامي
جريدة يومية سياسية عامة تصدر كل سبت "مؤقتا"
SAT 4 SEP 2004 issue number (١)
السبت ٤ كانون الاول ٢٠٠٤ ٢١ شوال ١٤٢٥ هـ العدد (١)

عبوات ناسفة تستهدف الاتصالات

البرلمان – علي الحمية:
ادى انفجار عبوة ناسفة في ناحية المنصورية صباح الجمعة الماضي الى احداث اضرار في القابلو الضوائي لمسافة ٦٠ متر مما ادى الى انفجار ثلاث عبوات في ناحية العظيم الى القطاع وجلولاء والمنذرية والمقدادية مما ادى لانفجار ثلاث عبوات في ناحية العظيم الى القطاع الاتصالات ما بين العاصمة بغداد ومحافظة كركوك.

دراسة جديدة لرواتب الموظفين

محافظ ديالى ينتقد مواقف الوزارات

علمت (البرلمان) ان وزارة المالية اعدت دراسة لضوابط ودرجات العاملين في دوائر الدولة لتلافي الفوارق الكبيرة بين رواتب العاملين على الدولة فيما يحقق العدالة واستحقاق العاملين على ضوء مدة الخدمة والشهادة.

من جانب اخر عقد في ديوان محافظة ديالى الاجتماع الدوري الاسبوعي لمجلس محافظة ديالى برئاسة السيد نوفل عبد حسين رئيس المجلس وحضور الدكتور عبد الله حسين رشيد محافظ ديالى الذي شدد خلال حديثه في المجلس على ان الوزارات تعاني من بطء التغييرات وحراجة في الموقف حيث لا يستطيع الوزير ان يغير او يفصل موظف وهو ما يعرقل اعمال المحافظات. وانتقل المجلس الحديد من الفقرات المدرجة على جدول اعماله واتخذ القرارات اللازمة بشأنها.

التفاصيل على الصفحة الثانية

تسليم مستلزمات طبية لصحة ديالى

بعقوبة – البرلمان:
نظم مصدر اعلامي مخول في قوات نكر متحدة الجنسيات بانه تم تسليم مخازن صحة ديالى ٢١ صندوقاً من المستلزمات الطبية لتوزيعها على اجنحة مستشفى بعقوبة العام لتمكنها من اداء واجبتها الصحية والاسهام في سد النقص الحاد الذي تعانيه المؤسسات الصحية لكثير من هذه المستلزمات.
واضاف المصدر بان المستلزمات تضم عددا من الاسرة والاجنحة الخاصة باجراء العمليات وكمية من الاكرشة وادوات متحركة وكميات كبيرة من الادوية والضمادات الطبية.

شيوخ عشائر حن بحرز يجتمعون مع محافظ ديالى ورئيس مجلس المحافظة

البرلمان – متابعة:
عقد في ديوان محافظة ديالى صباح يوم الثلاثاء الماضي اجتماعا موسعا ضم عددا من شيوخ عشائر ناحية بهرز وجوهها اجتماعية.
والقى كلمة في الاجتماع تدارس الوضع الامني في المدينة مع السيد عبد الله حسن رئيس محافظ ديالى والسيد نعمان عباس الخدران نائب المحافظ والسيد حوقل عبد الحسين رئيس مجلس الحكم المؤقت بالاضافة للعديد بقادة قائد الفرقة الامريكية الاولى المسؤولة عن منطقة ديالى ضمن القوات متعددة الجنسية الذي طلب بتسليم من اسماهم بالارهابيين وقد تعهد ممثلو المدينة بتقديم المطلوبين حيث تم تشكيل لجنة لهذا الغرض تألفت من ممثل المجلس العسكري لمحافظة ديالى وممثل عن مجلس الحكم في المحافظة وممثل عن المحافظة وممثل عن اهالي بهرز وقد اكد المحافظ على ضرورة تسليم من اسماهم بالمختصر الفترة فيها ان ابدا صفحة البناء الجديد.

توفير 250 طناً من النايلون الزراعي في زراعة ديالى

بعقوبة – البرلمان:
تم توفير محافظة ديالى بتوزيع ٢٥٠ طنا من النايلون الزراعي على منتجي ومزارعي محاصيل الخضروات بأسلوب الزراعة المحمية.
بالمقابل صرح مدير زراعة المحافظة موضحا بان الدائرة وبالتعاون مع شركة التجهيزات الزراعية وفرت كميات مناسبة من البيلور لتوزيعها على المزارعين في مختلف مناطق المحافظة.
وأشار عباس لفضل التعيني مدير زراعة المحافظة الى ان الكمية تكفي لتغطية ٥٠٠ دونم من الخضروات المختلفة.
وأكد المدير العام لشركة التجهيزات الزراعية في جانب تأمين الاحتياجات المطلوبة لانجاح زراعتها من الاسمدة والمبيدات الكيمياوية مشيرا الى ان الحصة لهذا الموسم مخصصة لمحصول الطماطة فقط.

جسر جديد في ناحية السعدية

السعدية – البرلمان:

1500 حاج حصة ديالى لهذا العام

بعقوبة – البرلمان:
لم أبدى عطر الفا من الراغبين بأداء فريضة الحج من أبد عطر الفا من الراغبين بأداء فريضة الحج لمحافظة ديالى في حج بيت الله الحرام، يستهدف طلبات الراغبين في حج بيت الله الحرام، يستهدف ٥٠٠ منهم حسب الحصة سوف يتم اختيارية" ١٥٠٠ "منهم حسب الحصة التي لتلك الملحسات التي حددتها خلال العام الماضي حصة وزارة الخارجية بهدف تنسيق القرعة في المقررة المحافظة ديالى حيث ستجري القرعة في وضمان عدم تكرار الحج مرتين بالتسلسل.
والخاصة القرعة كل مواطن بالتسلسل.

اعتقال رئيس هيئة علماء المسلمين في جلولاء

جلولاء – البرلمان:

رأي المجلس

الفساد الادا

مجلس العراقي الفقير حيث رافع طيه علم أمريكا

البرلمان
AL - PARLAMAN
جريدة يومية سياسية عامة تصدر كل سبت "مؤقتا"
نحو صحافة حرة تدافع عن الحقوق العامة
الجمعة ١٨ شباط ٢٠٠٥ ٩ محرم ١٤٢٦ هـ العدد (١) FEB. 2005 issue number (1)

وزارة التخطيط تعتمد رابطة الاعلاميين الم
بغداد – البرلمان
اعتمدت وزارة التخطيط والتعاون الانمائي رابطة الاعلاميين الموحدة في ديالى واحدة من المنظمات غير الحكومية العاملة في ال
ذكر ذلك الزميل ادريب ابو نوار رئيس الرابطة "للبرلمان " واضاف بان وزارة التخطيط سجلت الرابطة تحت الرقم ٢٢١١
الجاري وان الرابطة تضم الآن ٣٤ اعلاميا من المحررين والمراسلين والمصورين العاملين في المؤسسات الاعلامية المحلية والع
واختارت هيئتها العامة في اجتماعها الاخير الزملاء ادريب ابو نوار رئيسا للرابطة ونبيل وادي نائب للرئيس وعمر الدليمي وعلي ال
العنبكي وسامي ابو رية اعضاء.

نعي
بسم الله الرحمن الرحيم
"ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله امواتاً بل احياء عند ربهم يرزقون"
صدق الله العظيم
يعزي مجلس محافظة ديالى ابناء المحافظة وذوي الشهداء نوفل عبد حسين الشمري والدكتور على حداوي ومؤيد سامي محمد وفارس عبد حسين سائلين المولى القدير ان يسكن شهداء الشعب جنات الخلد ويلهمنا وذويهم الصبر والسلوان و"انا لله وانا اليه راجعون"

رئيس الوزراء يكرم عوائل شهداء مجلس محافظة ديالى

المالية توافق على صرف مخصصات للسواق والمكلفين بخفارة الدفاع المدني

بغداد – علي الحجية:
علمت البرلمان بان وزارة المالية وافقت على صرف مخصصات خطورة للحراس الليليين والموظفين المكلفين بخفارة الدفاع المدني طيلة ايام الشهر وكذلك سواق السادة الوزراء ووكلائهم والمدراء العامين وعدد من السواق الاخرين وسواقي الدراجات النارية المكلفين بتوزيع البريد يوميا.
وانتشرت هذه التعليمات التي اصدرتها وزارة المالية

المخصصات واي مخصصات اخرى تمنح تحت مسمى الخطورة ووضحت وزارة المالية مبالغ هذه المخصصات كالاتي 100.000 :- مائة الف شهريا لسائق السيد الوزير وعلى ان لايزيد عدد السواق على ثلاث 75.000 خمسة وسبعون الف دينار شهريا لسواق السادة وكلاء الوزارات والمدراء العامين.

البرلمان – بعقوبة:
زار وفد مجلس محافظة ديالى الدكتور اياد علاوي رئيس الوزراء حيث ناقش معهم ومشاكل قطاع الزراعة في المحافظة ووجه السيد رئيس الوزراء بايجاد حلول فعالة وسريعة لكل ما يعيق استمرار وتطوير الزراعة في

عضو مجلس محافظة ديالى الذي اضاف قائلا.
المجلس الدكتور عبد الله حسن رشيد محافظ ديالى رئيس الوزراء على حجم الاضرار التي سببتها الافات الزراعية التي تفتك بهستاتين الحمضيات والمحاصيل الزراعية الاخرى ووجه

هذا وقد ناقش السيد محافظ ديالى مع السيد رئيس الوزراء معوقات العمل الاداري وما يجابه المحافظين من امور في علاقتهم بالوزارات المختلفة.
وفي ختام اللقاء امر السيد رئيس الوزراء بتكريم عوائل شهداء مجلس محافظة ديالى عرفانا بما

الشهيدين نوفل وعلي

بقلم الشهيد مؤيد سامي

عصر اليوم الأول من العام الجديد اضاف المجرمون إلى سجلهم جريمتين ، حيث اغتالوا رجلين من خيرة الرجال في بلدنا وهما الشهيدين نوفل عبد حسين الشمري رئيس مجلس حكم محافظة ديالى والدكتور علي حداوي عضو المجلس ومعاون المحافظ.ولقد كرس الشهيدان حياتيهما من اجل عراق ينعم بالسلام والخير والامان ولم يكونا غافلين عن مخاطر هذا العمل الجليل.
ولكنهما عقدا النية الصادقة والعزم على المضي في هذا الطريق لا يثنيهما تهديد القتلة ولا ظروف العمل العسيرة وضعا

الكؤوس الفارغة

الكؤوس الفارغة
تئنُّ من الوحدة..
وأنا أنتظر ..
ثمَّةَ من لن يأتي..
ناسيًا ظل خطواته الداكنة،
فجوةً.. فجوةً.. تختفي في الطريق..
والطينُ يسحبُ احلامَه
نحو نعوشِها الغائبة..
وأنا أضلل بالصمت أقدامي الغائبة
أرفع يداً خالية..
تدق على لازورد الرجاء..
بسرب من الاغنيات والادعية الساكتة.

* * *

ها أنذا قد ثملت من الطريق
فإقتطف دمعتي الصامتة..
وإذ تحسب عمري..
فلا بأس أن تنسى سنواتِه الفائتة..
كالدروب التي تذهب
فارغةً من الخطوات..
ومن الملامح..
وإذ يأتي المسافر في نومه
مثل كأسٍ فارغةٍ
لن يجد أحداً في الطريق

يمدُّ يداً لانتشال الغريق
ستظل الدروب مثل أذرعة خاوية.
تستطيل عبثاً نحو سماء بليدة..
وأنا أظلُّ..
أكتب بخطواتي المتعبة..
خارطة للطريق
الى سنواتي الهاربة..
وأنثر وردًا وشوكًا
على ساحة احلامي الخائبة..
أضائل نفسي..
علّني أختفي في الوجود
غريبًا دائمًا أرتدي الاقنعة..
لأمثل دور السعيد.
فمتى أغادر..؟
خذوا ما تريدون مني..
فأنا لا أريد..

* * *

حين تكون العيون حفرًا للظلام
أو كلامًا للخفافيش في رأسك
قبورًا فاغرة في العتمة الباهتة
مسامير فاغرة في الروح
فماذا تريد؟
هل ستظل تجترّ أيامك..؟
آكلاً وجباتك المعتادة من البشر،

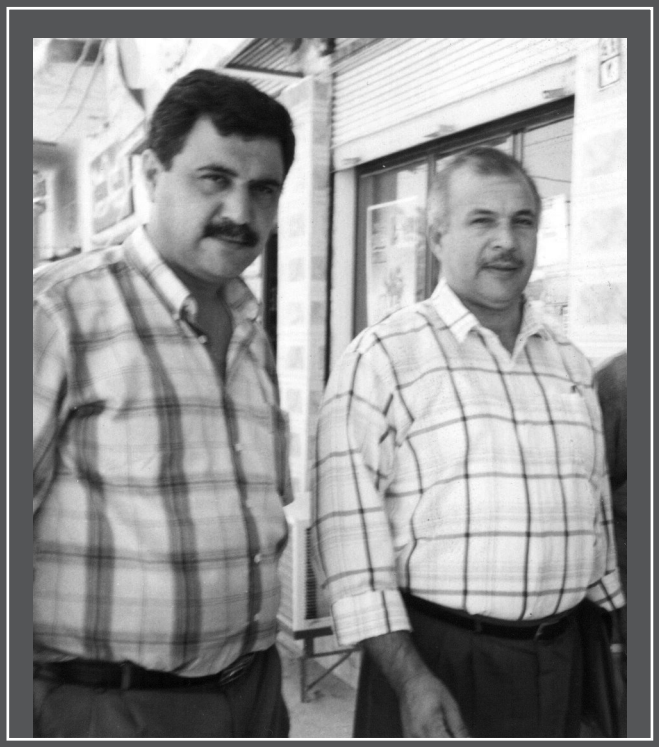
أقارب، أصدقاء، غرباء..

كلّ يوم.. كل يوم
ستظل تساعدهم على الحياة؛
وسَفتاك تقبلان أقدام الموت المبللة بالدموع..
وها تمتدحان فضائل الحياة

* * *

كم أحنّ الى التراب، الهواء، اللهب، المياه، الضياء..
كم أحنّ إليكِ
كم أحنُّ اليكِ.
خُذيني...

مؤيد سامي
بعقوبة ٤/٢٠٠٤



رؤيا في ((تداعيات امرأة وتينة))

خالد علي مصطفى

خالد الداحي, تخطيط انتصار البهرزاوي

1

يمكن أن أقول إنَّ قصيدة الشاعر خالد الداحي (تداعيات امرأة وثنية) المنشورة في مجلة تامّرًا عدد « برتقالة / ٢٠١٧ « قد واجهتني بما لم أكن أتوقع . هي قصيدة قصيرة ، تجلت في تسعة عشر بيتاً على البحر البسيط النظامي ، عمودية) . تتسلسل أبياتها متماسكة بتصوراتها ، متعالقة بتراكيبها ؛ يأتيك كلُّ بيت فيها بهيأة حركية؛ حيوية ؛ مفاجئة ؛ تؤدي في النفس (أقصد : نفسي) الى وثبة شعورية ، إعجابا متواتراً من بيت الى بيت من دون ان تجد عائقا يصد مفاجات الأبيات ، ووثباتها .

ومع هذا كله ، جاءت القصيدة بحدها وتمامها ، ذات نسق غريب في تصورها ، منفتح على ما توحي به غرابتها الصورية من معنى غائر في أعماقها ؛ وهو تمزق وجودي يغري العقل والقلب – تمزق من الصراعٍ الأبدي بين ألوهية تطارد الانسان ، وبين إنسان يتمرد عليها لكنه يظل في تمرده محترقاً بنارها ، مشحونا بقوتها . وما بين المطارد والطريدة يتوالى التيه الأبدي « حتى المقطع الاخير من الزمن المكتوب « «١ «.

بهذا كلِّه تتحدد درامية القصيدة ،بحركاتها المتناوحة بين اتجاهين متصل بعضه ببعض ، بقدر ما هما متعاكسان متضادان .

2

تندرج فكرة القصيدة ، – أيا جاءت غرابة تصورها ، وقوة الانفعال المنبثّة منها – في تيار فلسفي وديني يذهب الى إنَّ الانسان واقع تحت « جبريّة قاهرة « تسيّره الى حيث لا يشاء ؛ وهو حين يريد أن يتمرد عليها يظل منجذبا اليها تجرّه قوتها بما لا يستطيع الفكاك منها .

لقد اخذ هذا التفكير الغيبي « الميتافيزيقي « قدراً واسعاً من الفلسفة الدينية عامة

نعمان ماهر الكنعاني
شعراء الواحدة
من المسرح العالمي
١٢٤
مكبث
الفتوحات المكية
للشيخ الأكبر والنور الأبهر
العارف بالله العلامة محيي الدين بن عربي
أسرار البلاغة
الإمام عبد القاهر الجرجاني
في الميزان الجديد
الدكتور محمد مندور
الطبعة الأولى
نشر وتوزيع
مؤسسات ع. بن عبدالله
تونس
الإشارات الإلهية
لأبي حيان التوحيدي
تحقيق
دكتور: عبد الرحمن بدوي

والأسلامية خاصة ...ووجد له من يعبّر عنه شعرا ونثرا ً، قديما وًحديثا ،ًكلّا بطريًقته الخاصة ، وهذا يتبدّى واضحا ً على سبيل المثال – بما قال به التوحيدي في كتابه الأشارات الألهية « وهو يصوّر التجاذب بين الله والانسان :

« إن ذكرتك أنسيتنا ، وإن اشرنا اليك أتعبتنا
وإن أعترفنا بك حيرّتنا ، وإن جحدناك أحرقتنا
وإن توجهنا أليك أتعبتنا .....الخ « ٢ «

كما نجد مثل هذه الماورائية ، على قلتها ، في قصيدة ابن سينا « النفس « تعبيراً عن الحنين الى « المحل الأرفع « بعد سجنها في قفص الجسد البشري ؛ وفي قصيدة الشهرزوري « نار ليلى « وهي تصور استحالة الوصول الى الله برغم معاناة الرحيل اليه :

« لمعت نارهم وقد عسعس الليل وملَّ الحادي وحار الدليل
.....
فوقفنا كما عهدت حيارى كلُّ عزمٍ من دونها مخذول «٣»

اما في الشعر الحديث فقد أصبح هذا المنحى الماورائي موضوعاً قائماً بذاته كالذي يبرز في شعر يوسف الخال وتوفيق صايغ وقصائد « وفيقة « السياب « و» عائشة « البياتي وسواهما مما تعبرّ عن صورة المثال الغائب والبحث عنه بلا طائل . هذه القصائد قديماً وحديثاً تجد مرجعياتها المعرفية في حديث قدسي لم يرد في كتب الحديث . جاء في كتاب ابن عربي (الفتوحات المكية) «٤» :

« كنت كنزا لم أعرف ، فأحببت ان أعرف فخلقت الخلق وتعرفت اليهم ، فعرفوني « .

من هذا الباب يمكن أن ننظر الى القصيدة ايضا على إنها ضرب من «التصوف المتعالي « الذي يحاول أن يندمج بالألوهية ويتمرد عليها في آن واحد بحثاً عن ألوهية ذاتية .

-٣

ليس هذا المنزع الفكري او الباعث المختفي في ثنيات القصيدة شعرا بحد ذاته ، بل هو عصارة عقل ، فهذا يميل الى الجبر وذاك الى الاختيار اما الشاعر الذي يعي هذه الثنائية فإنّه يرى فيها ما يفجر خياله ذاهباً فيه الى أمداء بعيدة من الابداع الشعري او النثري الخاص به كالذي نجده عند ابي العلاء المعري

. بعبارة أخرى إن هذا المنزع الفكري يتحوّل من حيّزه العقلي التجريدي الى حيّز حسيّ انفعالي بقوة ملكة التخييل أياً كانت طبيعة التصوير ؛ قريبة او بعيدة ، مألوفة او غريبة ، وصفية أم درامية ، مسترسلة او متقطعة ...

هنا يكون المنزع الفكري موحى به تبثّه لنا الصفحات المستترة خلف اللغة بثّاً يثير الأحساس الجمالي في النفس .وبهذا تكون القصيدة – أيّة قصيدة – بمستوياتها المتعددة ظاهراً او باطناً عابرة لقارات الزمن ...

4

أول ما يطالعنا في صورة القصيدة الكليّة إنّها مخاطبة : ألهة وثنية توجه خطابها الى أحد عابديها المتمرد عليها تذكره بعبث ما أقدم عليه وتذكره بما حاق به من نيّة وتكشف ما آل اليه وضعه من فقرٍ روحي وما ألتمس لنفسه من طقوس خرافية ظاناً بإن يكون (نبياً في خرافاته) لكن يظل سادراً في تمرده بعد أن سكنت الخرافة في صدغيه وتمكنت منه في رحيله التمردي (سبعين عاما)؛ فلا تجد في خاتمة المخاض إلّا أن تسخر منه سخرية مرّة في البيت الأخير من القصيدة :

مبارك لك هذا التيه دون هدى تسعى وسفر الوصايا في عباءاتك

نفهم من هذا ايضا إنّ وجود التمرد عليها مرهون بوجوده وإن وجودها مرهون بتمرده ، وبهذا تكون هذه المعرفة المزدوجة موصولة ايحاءاً بالحديث القدسي المذكور انفا وبرائحة من التصوف المتعالي الفناء في الألوهية والتمرد عليها في آن واحد بحثاً عن ألوهية ذاتية . وهذا ما أخفق فيه جميع المتصوفين قديما والعلماء حديثا لكن التعبير الشعري عن هذا الاخفاق في قصيدة خالد الداحي هو الفوز العظيم !.

قد يقال إنَّ هذه الأجزاء تفتقر الى التوازي التعبيري ، هذا صحيح من حيث الانطباع الاولي ومع ذلك تستطيع الروية (النظرة المتأملة) أن ترى في كل مقطع ما يشفُّ عن حال الأخر ، حال الألهة يشفُّ عن حال العبد المتمرد ؛ حال العبد يشفُّ عن الألهة والخاتمة عن الطرفين بغض النظر عن الألوهة المتعالية والعبد المتمرد المتدني هنا التنافذ بين المقاطع الثلاثة هو ما تسير عليه القصيدة في جميع أبياتها .

5

قد يفضي بنا هذا التنافذ الى أن تكون شخصيتا القصيدة (قناعا مزدوجا) يتوحد طرفاه بقدر ما يفترقان ؛ يتوحد في إن كلّا ً منهما .... بالآخر ويفترقان بما يدعو اليه التمرد ، يعني هذا إن (القناع المزدوج) صورة لنفس واحدة تعاني صراعاً داخليا ً لا ينفك يغري الروح والجسد . والحل الوحيد هو أن تعبرّ هذه النفس (الشاعر او غيره) عن هذا الصراع بتمثيله (قناعا مزدوجا) وقصيدة خالد الداحي نموذج بارز في تمثيل هذا الصراع الذاتي المحتدم .

هذا يؤدي الى أن يكون توحد الطرفين (البيتان ٣،٥) وافتراقهما (البيت الاخير) وما يؤولان اليه من صراع قد بنيا على أسلوب المفارقة ... وهي التي تتجلى في صورة القصيدة الكليّة بين الألهة وعبدها المتمرد : كلٌّ يشدُّ الأخر الى ناحيته في تجاذب حاد لا يؤدي إلّا الى إستمرار الصراع الذاتي بصوره كافة . كما تتجلى المفارقة في كل بيت من أبياتها جميعا . وبهذا تكون المفارقة في صورها المنفردة متراكبة بدلالتها الأحتدامية ، في صورة المفارقة الكليّة التي بنيت عليها القصيدة ويمكن القول إن المفارقة جاءت مزدوجة أيضاً ً حالها حال القناع . أذا كان القناع رمزا ً للصراع للصراع الذاتي بين طرفين متعارضين فإنّ ازدواجية المفارقة جاء قائماً ً على التوافق الأسلوبي بين الجزء والكل .

جاء في مطلع القصيدة :

وحدي أُعيد اشتعالي حين تطفئني كي لا تظل وحيداً في اشتعالاتك

وجاء في خاتمتها :

مبارك لك هذا التيه دون هدىٍ تسعى ، وسفر الوصايا في عباءاتك

ما بين مبتدأ القصيدة ومنتهاها ، جاء اشتعال المرأة ، (الألهة الوثنية) رمزاً ً لقدرة ذاتية قابلة للتجدد المتواصل في حين جاء العبد المتمرد رمزا يفسرّه التيه في المنتهى بصيغة —كما قلت — ساخرة .

هذا التنازع بين رمزي الاشتعال أحدهما ضارب في الخلود والأخر تائه في الفناء .هو ما يتراءى بصور متعددة يخالف كل طرف فيها الأخر في جميع أبيات القصيدة وهذا هو مبدأ المفارقة المزدوج ، الجزئي والكلي الذي بُنيّت عليه .

قلت من قبل إنَّ القصيدة (مخاطبة) توجهه الألهة الكبرى الى عبدها المتمرد تدعوه الى العودة في

أحضانها تتبدّى المفارقة في هذه المخاطبة بين صورة الألهة المتعالية لا تستغني عن عبدها وبين هذا العبد الذي فقد في تمرده كل شيء:

لم يبق الّاك منسيّا تُحاوره ما بين أوراقك الصفرا ولوحاتك

ومع ذاك يظهر مصرّا على تمرده على الرغم من عجزه المستشري :

ما عاد عندك بوح تستفز به عشق الرحى وهي تغفو بين لوحاتك

ينبثّ من تلاحق صور المفارقة هذه وتواترها وحركتها وتصادم بعضها ببعض الانفعال الحاد صادرا من مفاجأت المفارقة المتصل بعضها ببعض وهو انفعال يتحقق به الإحساس الجمالي في النفس او بوصفه (أمراً في الفؤاد) كما يقول الجرجاني ...

6

عليَّ هنا أن أشير الى إنّ المفارقة تميل الى ضرب من (الطقوسية) فهي إمّا تدل على التجدد كالصورة التي تصف الألهة نفسها بها مثل (أُعيد اشتعالي) وإمّا على (التعالي) (أنّا أ لهتك الكبرى ستسجد لي ، أنّا الوحيدة فوق الارض) في حين جاءت صور الطقوس الدالة على سلوك العبد المتمرد تعبيرا عن العجز واليأس والتيه (كالدراويش أغرتك الدفوف / تمشي على الجمر / عشق الرحى ...) وهي مستقاة من الأثار الصوفية التي أتخذت سبيل (الدروشة) او تعبيراً عن مأساة مستحكمة موصولة بصلب المسيح (يصنعون صليبا سوف تحمله) او من وهم خرافي (بإن تكون نبيّا في خرافاتك) . هل لي أن أقول إنّ هذه المفارقات الطقوسية هي مما انبثق من ذات مهمومة بعذاب ديني خاص لم تجد ما تعبر عنه إلّا بصور دينيّة مفرّغة من دلالتها الروحية لتأخذ دلالة نفسية خاصة هي في الوقت نفسه تيار عام نجده في جميع الأزمان والأمكنة ؟.

7

يظلُّ في النفس شيء من القصيدة هو موسيقاها المنبثقة من وزن نظامي (عمودي) على البحر البسيط لكن قبل ذلك أوّضح ان ما يسمّى إيقاعا خارجيا من وزن وقافية وداخلي –تكرار وجناس

وخصائص صوتية متآلفة قسمة ضيزى لأنها جميعا مندرجة في وزن واحد على نظام واحد من الحركات والسكنات .هذه الصورة الصوتية المنتظمة يمكن أن نسميّها (موسيقى السمع) أمّا ما يصدر عن المسموع من دلالات موحية ذات تاثير خاص فهي ممّا سمّاه الجرجاني « أمر في الفؤاد «٥» وسمّاه الدكتور محمد مندور (موسيقى الاحساس) « ٦» بعبارة أخرى أثر النص في النفس .

من ناحية أخرى نجد إنّ موسيقى السمع قابلة للرصد والقياس لأنها شاخصة في جميع مستوياتها الأسلوبية باختصار (الصورة الصوتية للأسلوب) اما (موسيقى الإحساس) فهي غير قابلة للرصد والقياس لأنها رهن القارئ ومستوياته في التلقي والاستجابة . موسيقى السمع موضوعية ؛ موسيقى الإحساس ذاتية .

من المعروف إنّ القصائد يمكن إن تلقى بفصل الصدر عن العجز صوتيا ً ولا ً سيمّا في الأوزان ذات الحيز المتّسع كقصيدة خالد الداحي هذه لكنّ هذا الفصل ليس دقيقا ً على وجه الإجمال . عدم الدقة متأتٍ من إنّ البيت الواحد قد تختلف فيه صيغ التركيب اللغوي ، بحيث يمكن أن تشترك جملة ما بين الصدر والعجز مع توافر الإكتفاء العروضي في الصدر .

لنأخذ الأبيات الأتية ونعيد كتابة كل جملة فيها على سطر خاص بحسب ترقيم الأبيات :

١-وحدي أُعيد اشتعالي / أ /
حين تطفئني / ب/
كي لا تظل وحيداً في إشتعالاتك / ج /
٢- يا أيّها الخارجي / أ /
الرب من حجر / ب /
فأسكب على قدميه حبر توراتك /ج/
٣- انا الآهتك الكبرى /أ /
ستسجد لي / ب /
وإن صبأت / ج /

وتنسى كل لاءاتك
٨ – غادرت سفح الصحارى /أ/
وأسترحت الى طين السواقي / ب /
فاطفأت احتراقاتك

يتكون كل بيت من الأبيات (١،٢ ،٨ ،) من ثلاث جمل وإنّ البيت (٣) من أربع جمل البيت الاول إخبار توضيحي لتحقيق توازن تصويري بين إشتعال الألاهة وإشتعال عبدها المتمرد امّا البيت الثاني فتنوعت فيه صيغ التعبير : جملة «أ» نداء تنبيهي ، جملة «ب» اقرار بوجود الالهة ، جملة «ج» أمر إلزامي ؛ وإمّا البيت الثالث فأربع جمل : جملة « أ» إخبار توكيدي متعال ؛ الجمل الأخرى إخبار ذاتي بالتوقع . وإمّا البيت الثامن فإنّ جمله الثلاث إخبار موضوعي بما جرى للعبد المتمرد .
يعطي هذا التنوّع في صيغ المخاطبة وضعاً صوتياً خاصاً بكل جملة بحسب ما تدل عليه معنويا : إرتفاعا او انخفاضا ، هادئاً او حاداً ، اقرارا او توقعاً كما نجد إن جملة « ب» في البيت الثامن « وأسترحتَ الى طين السواقي» مشتركة بين الصدر والعجز مع إن الصدر مكتفٍ عروضيا (أسترحت إلى). وهذا ما نجده ايضا في الأبيات « ٤،٩ ، ١١ ، ١٤ ، ١٨ ،» . ومن ناحية أخرى يصل حد الإشتراك التركيبي « التدوير» في البيتين (١٤ ، ١٨) وهو نوع من الاسترسال التعبيري الذي ينبعث من استرسال إيقاعي لا يتوقف إلّا عند القافية . في حين إنّ الأبيات الموّزعة الى جمل تقوم على الانتقالات الصوتية المتنوّعة من الإخبار الى النداء الى الأمر ومن الإقرار الى التوقع الى الإنذار . يؤدي كل هذا التنوّع في صيغ التعبير الى تنوع موسيقي يتموج مع تموج الانتقالات الصوتية على الرغم من استقرار كل بيت على قافية حادة الصوت « روي التاء المردفة بالألف والمخرجة بالكاف الساكنة» .
هذه العمليات جميعها يمكن اجراؤها على الأبيات الأخرى . باختصار تتكون موسيقى القصيدة من :

- تنوع صيغ الخطاب بما ينبثّ منه تنوع ايقاعي
- الاسترسال التعبيري مع ما يصدر عنه من استرسال إيقاعي

- وقع القافية بين الحدة والهمس
- الحاضنة الوزنية التي تحقق الإنسجام بين الإبيات وجملها .

8

ما ورد أعلاه هو موسيقى السمع أمّا ما وراء هذه الموسيقى وما يثار في النفس من إهتزازات إيحائية يتجاوب بعضها مع بعض فأمرٌ مرهون بذوق القارئ وقدرته على إستغوار الصفحات المستترة اللامقروءة اللامسموعة . وإذا كنت أشرتُ الى مثل هذا الأمر في مستهل هذه الملاحظات فان هذه الإشارة خاصة بكاتب هذا الكلام دون غيره من حق الأخرين ممن أدركوا حرفة الأدب أ ن يروا شيئا آخر في هذه القصيدة . ومع ذلك أعترف إنّ هذه الملاحظات لا ترقى الى مستوى البحث الأكاديمي او غير الأكاديمي لكنّها تجلّت في النفس من خلال الإعجاب بهذه القصيدة المتميزة وتقديراً لمبدعها الشاعر خالد الداحي .

إشارات :

١- من مسرحية « مكبث» من ترجمة جبرا ابراهيم جبرا فصل ٥ مشهد ٥ بيت ٢١

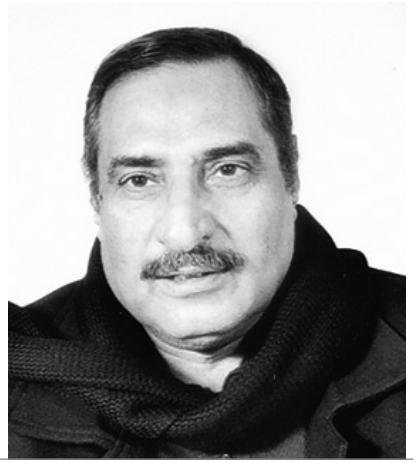
٢- الإشارات الألهية ت -عبد الرحمن بدوي : ١٩٢

٣- قصيدتا « ابن سينا والشهرزوري في شعراء الواحدة» نعمان ماهر الكنعاني ط ٢ مكتبة النقاء بغداد ١٩٨٥ ص ٦٥ ، ٧٧ على التوالي

٤- الفتوحات المكية : محي الدين ابن عربي - بيروت -١٩٨٨- ٢/ ١١٠

٥- أسرار البلاغة - ت - ريتر اسطنبول ١٩٥٤ ص٤

٦- الميزان الجديد — محمد مندور — القاهرة : ٥٧



حرب المهرجين

بقلم ميا كوتو

ترجمة جودت جالي

وقف مهرّجان ذات مرة في الشارع وأخذا يمثلان دور شخصين يتجادلان فكان الناس يتوقفون ليراقبوهما وهم متعجبون. يتساءل بعضهم « ما هذا؟» فيجيبه آخر« ألا ترى؟ إنهما مجرد مهرجين يتجادلان». من كان يمكنه أن يأخذهما على محمل الجد؟ شيء سخيف. كانت المجادلات مجرد هراء، والموضوع محض بلاهة، وعلى هذا المنوال إنقضى اليوم بأكمله. في اليوم التالي بقي الإثنان على تصرفهما البغيض، يتناوبان الغلبة على بعضهما بعضا، وقد بدا أن الأمر بينهما مستعصٍ على الحل. في هذه الإثناء أخذت هذه التمثيلية تبهج الحاضرين في الشارع. أخذ الممثلان الهزليان يزيدان إهاناتهما لبعضهما بتعليقات جارحة قاسية اللفظ فيما كان الناس العابرون، وهم يظنون ما يجري عرضا، يتركون قطعا نقدية معدنية على جانب الطريق.

في اليوم الثالث تطور الأمر بين المهرجين الى أعمال عنف كانت فيها الضربات عشوائية والرفسات المتقابلة تضرب الهواء أكثر مما تضرب جسديهما. تمازح الأطفال مقلدين ضربات المهرجين، ومتضاحكين على من يرونهما غبيين يتبادلان النط فوق بعضهما بعضا، وأرادوا أن يكافأوا طيبة المهرجين المبهجة، فيقول الواحد منهم لوالده « بابا، أعطني بعض القطع النقدية لأتركها على جانب الطريق».

في اليوم الرابع أصبحت الطعنات والضربات أشد، وأخذ وجها المهرجين ينزفان دما من تحت مكياجهما، فخاف بعض الصبيان من منظرهما. أذلك دم حقيقي؟ فيهدئهما الأهل بالقول « ليست معركة جدية فلا تقلق». بسبب سوء التوجيه أصابت ضربات بعض المتفرجين، ولكن هؤلاء لم يهتموا عادين إصابتهم مقصودة لزيادة ضحك الجمهور، وهكذا إنضم المزيد والمزيد من الناس الى العرض المشوق.

« ما الذي يحدث؟» لا شيء. حسابات مثيرة للإنزعاج بين صديقين، ولا تستحق أن نفصل بينهما، سيتعبان، وليس الأمر أكثر من جولة قصيرة جدا لمهرجين.

في اليوم الخامس تسلح أحد المهرجين بعصا، ووجّه، وهو يتقدم نحو خصمه، ضربة أطارت لمة شعر الخصم، فسلح هذا نفسه، وهو يستشيط غضبا، بعصا مماثلة ورد عليه بنفس الضربات غير المحسوبة، وأطلقت العصاتان فحيحا في الهواء مع الشقلبات والحركات الهائجة، ومن دون قصد أصابت ضربة متفرجا فسقط أرضا وقد فارق الحياة.

ساد بعض الإضطراب وانقسم الناس بين مدع أنها قضاء وقدر وبين مطالب بالقصاص، وشيئا فشيئا تشكل ميدانان للقتال وأخذت مجاميع مختلفة تتاجر بعدد الضرب وآلات الموسيقى الصاخبة فيما يتزايد عدد القتلى. دخل هذا الوضع أسبوعه الثاني وانتشر في الأحياء المجاورة خبر المهرجان المدوخ الذي يحيط بمهرجين والذي شوه الساحة، وقد وجد الجيران أن الأمر مسل حتى أن بعضهم ذهبوا للتأكد من صحة الخبر وعادوا بنسخ له متناقضة وملتهبة من إبتداعهم. إستمر الناس في الجوار ينقسمون على أنفسهم بآراء متعارضة.

في اليوم العشرين بدأت إطلاقات تسمع ولا أحد يعرف بالضبط مصدرها إذ يمكن أن تكون من أي مكان في المدينة، ولذلك تسلح السكان وهم ممتلئون رعبا، وصارت أقل حركة مبعث ريبة. إنتشرت أصوات الإطلاقات، وبدأت الجثث تتكوم في الطرقات، وخيم الرعب على المدينة كلها، وسرعان ما بدأت المذابح.

مع بداية شهر آخر كان سكان المدينة كلهم قد ماتوا، كلهم ما عدا المهرجين. في ذلك الصباح جلس الكوميديان، كل في ركنه، وتخلصا من لباسهما المضحك. نظرا الى بعضهما بعضا وهما منهكان. ثم نهضا واقفين وتعانقا، ضاحكين من الرايات المتناثرة، وجمعا، يدا بيد، القطع النقدية من جوانب الطرق. إجتازا سوية المدينة المدمرة، محاذرين من الدوس على الجثث، ومضيا بحثا عن مدينة أخرى.

THE MASSACHUSETTS REVIEW
War of the Clowns by Mia Couto

ولد ميا كوتو في موزمبيق سنة ١٩٥٥ وهو من أصل برتغالي. كاتب معروف بكتابه (بلاد السائرين في نومهم) ٢٠٠٧ الذي أختير من قبل NOMA African Award بوصفه واحد من أفضل ١٢ كتاب أفريقي في القرن العشرين، ولديه روايات وقصص مهمة. حائز على العديد من الجوائز الأفريقية والعالمية. يعمل في الصحافة.

بين أوستن

الكاريكاتير .. فن معرفة الوجوه

ترجمة : مي أبو جلود
كلية الاداب \ قسم الترجمة \ الجامعة المستنصرية

((يعتقد الكثيرون ان رسم الكاريكاتير هو اصطياد عيوب الشخص وتضخيمها قدر المستطاع ، وهذا اعتقاد خاطئ ، الكاريكاتير هو فن اظهار الحقيقة ومن ثم يمكنك المبالغة بعدئذ))

قد تدينُ مهمة تمييز الوجوه بالفضل لفن الكاريكاتير – بمعنى ان لوحة كاريكاتيرية لوجه مألوف– –حتى وان كان خطاً رُسم على عجل بثانيتين– يمكن للمخ ان يقوم بالتعرف عليه في التو واللحظة . يقولون ان الكاريكاتير هو الصورة الأصدق للوجه ، وهذه الفكرة – بالرغم من غرابتها– الّا أنها مستندة لحقيقة علمية . ويوجد مصطلح خاص لهذه المسألة في علم البصريات وهو (أثر الكاريكاتير) وهو مصطلح يشير الى مراوحة المخ بين تمييز الوجوه من عدمها .

الوجه البشري مصمم بشكل واحد تقريباً: عينان يعلوان الانف والفم وتتوزع باقي الملامح على مساحة بضعة مليمترات على اختلاف الوجوه . وبالتالي فأن ما يبحث عنه المخ –طبقاً لرأي العلماء– هو الخصائص البارزة التي تميّز الوجه عن المألوف الذي نصادفه باستمرار.

أننا نفكّ شفرة الوجوه الجديدة التي نصادفها وفقاً لاختلافها عن الشائع ; بعبارة أخرى فأننا نركّز على المميز من الملامح ونتجاهل سواها . فنقوم مثلاً – أثناء تلقّينا للصورة – بجعل العيون الغائرة او الوجنات المكتنزة

توماس ناست

أكبر حجماً. أي اننا ومن أجل ان نتعرّف على الوجوه ونتذكّرها بشكل أفضل ، نحولّها للوحات كاريكاتيرية .

قبل عقد من الزمان ، تحول علم التعرف على الوجوه لمسألة أمن وطني .فعندما أنتشرت صور (محمد عطا) المشوشة في نقاط التفتيش في المطار بولاية بورتلاند الامريكية ثارت ثائرة الامريكيين ، مما دفع بالقائمين على السياسة هناك ان يهتموا أكثر بتمويل البحوث المخصصة لأنظمة التعرف الالية . وتوقع الجميع أنه خلال سنوات قليلة وبمجرد دعم كاميرات المراقبة بالبرامج المناسبة ، فسيكون بالإمكان رصد كل وجه وتمييزه كبصمة الأصبع ، أذ تتيح الملامح المميزة مفتاحاً بايومترياً يساعد وبلا إبطاء على فحص الوجوه استناداً لقائمة المعلومات الخاصة بالمشتبهين . لكن وبالرغم من مرور اكثر من عشر سنوات ، لاتزال تقنيات التعرف على الوجوه تراوح مكانها . ولتجاوز هذه المشكلة ، يتوجب على الكومبيوتر القيام بمهمة التعرف على الوجه كما يظهر فعلياً على شاشة الفيديو ، أي ضمن مسافات متباعدة ، وأضاءة ضعيفة وتحت ضغط التغيير الدائم لتعابير الوجه والزوايا . يمكن للعين البشرية التكيف في هذه المتغيرات ، لكن الاجراءات الحسابية ستبقى مشوشة .

عملاً بهذه التقنية ، فأن فرص التعرف على مشتبه ك(محمد عطا) وسط زحمة المواطنين ليست أفضل الان مما كانت عليه بعد هجمات سبتمبر . كل هذه المعطيات يمكن أن تقودنا لتوجيه سؤال قد يبدو غريباً وهو : ماذا لو أننا بحاجة للتركيز على فن الكاريكاتير والاهتمام به أكثر من اجل حماية مطاراتنا ومؤسساتنا ؟ خاصة ان مهارة تشخيص الصفات الأكثر بروزاً وتميزاً في الوجه البشري والتي يُعرف بها رسام

الكاريكاتير هي ما يحتاجه الكومبيوتر ، فالكاميرات الافضل واجهزة الكومبيوتر الأسرع ليست كافية . قد نحتاج لكسب مهارة فنية من أجل ان نتعرف على الهاربين من العدالة.
ولم يكن دور فن الكاريكاتير غائباً فيما مضى ، فخلال القرن التاسع عشر ، أدركت اجهزة الشرطة أهمية هذا الفن عندما ساعد سكيتش كاريكاتيري رسمه توماس ناست في صحيفة هاربر الاسبوعية في القبض على (بوس توید) في ١٨٧٦
يقول (ستيفن سيلفر) الذي يحترف رسم الكاريكاتير منذ عقدين فضلاً عن عمله بتصميم الشخصيات الكارتونية في استوديوهات الرسوم المتحركة (قد يجد البعض أمر استعانة الشرطة بالرسوم الكاريكاتيرية في القبض على المجرمين أمراً مضحكاً لكنها في الحقيقة السياسة المثلى .. لو قمتُ برسم كاريكاتير لمطلوب للعدالة , يمكنك ضمان ألقاء القبض عليه) . يستطرد ستيفن الذي يمتاز بقدرة فحص الوجوه منذ اللمحة الأولى قائلاً (لا يهمني كم التجاعيد المحيطة بالعين او ان كانت هناك لحية على وشك النمو ، هذه ملامح لا تعني شيئاً لأنني اتوقف عند الأشكال الاساسية) يقول وهو يشيرُ لأمراه من اصول افريقية تبدو منهمكة بالرسم على طاولة قريبة (رغم ان وجهها يُعد صغير الحجم نسبياً ، الا ان المساحة بين شفتها السفلى وقاعدة عنقها هائلة).

هذا النوع من التبصّر العميق والفوري هو ما تفتقر أليه اجهزة الكومبيوتر (ان عبقرية رسام الكاريكاتير تكمن في قدرته على تحديد الملامح الأبرز للشخص .. حتى الان تقف الاجهزة عاجزة عن امتلاك مهارة مماثلة رغم السعي الجاد لتصميم برامج تنجح في جمع صفتين او ثلاثة يمكن ان تحدد هوية أحدهم)هذاما يقوله أيريك مللر من مختبرات جامعة ماساشوستس .

يعتقد الكثيرون ان رسم الكاريكاتير هو اصطياد عيوب الشخص وتضخيمها قدر المستطاع ، وهذا اعتقاد خاطئ ، الكاريكاتير هو فن اظهار الحقيقة ومن ثم يمكنك المبالغة بعدئذ .

وللوصول لنتائج مماثلة في مجال تقنيات العرف على الوجوه ، يتوجب على العلماء محاكاة عبقرية رسامي الكاريكاتير وهي مسألة شبه مستحيلة أذا ما تعرفنا على طرق بعض الرسامين الغامضة في اكتساب هذه المهارة . يقول (جيسن سيلر) الفائز بجائزة غولدن نوزي ٢٠٠٨ انه قد درّب عقله لسنوات بدءاً من المرحلة الثانوية وصولاً لمرحلة اكتساب بصيرة جديدة (هل تذكر فلم ماتركس ؟ ذلك المشهد عندما تتداعى الشفرات من حوله ليدرك انه الشخص المطلوب ؟ ما أقوم به يشبه كثيراً هذا المشهد) ويقول رسام أخر (فجأة يصبح الجميع مشاريع لرسوم كاريكاتيرية ولايمكننا التوقف عن رصد وملاحظة أدق التفاصيل التي لا ينتبه لها الانسان العادي) وعندما يصف (كورت جونز) اسلوب تدريسه لها الفن فأنه يستخدم التقنيات الحسابية ذاتها التي يعتقد العلماء ان الانسان يستخدمها للتعرف على الوجوه ، اذ يتوجب على الطلبة تخيّل الوجه العادي كمقياس ومن ثم رصد اختلاف الوجوه الأخرى عنه .وبالتالي فأن الوجوه المتناظرة العادية مثل وجه الفنانة كاتي بيري او النجم براد بيت تشكّل تحدياً حقيقياً لرسامي الكاريكاتير .

RT JONES
LIVE Q&A

يدرك (باون سينها) مدير مختبر البحث البصري في معهد ماساشوستس للتكنولوجيا واحد أهم الباحثين المجددين في مجال الابحاث البصرية ان رسّامي الكاريكاتير يتسمون بالظرف والابتعاد عن المألوف كونه هو الاخر يرسم الكاريكاتير في صحف الجامعة من حين لأخر. وبنفس الوقت فأن هذه الرسوم المبالغ في ملامحها –برأيه– يمكن ان تكون مادة للدراسة وبما يبشّر بإنجازات مهمة في مجالات الرؤية البشرية والتقنية على حد سواء .

يستعد مختبره للقيام باختبارت آلية للمئات من اللوحات الكاريكاتيرية تعود للعشرات من الرسامين على أمل معرفة وفهم ما يتسم به هؤلاء الفنانين من معرفة فطرية لما هو اساسي او ثانوي بما يخص الية التعرف على الملامح الأساسية . وقد سمى (سينها) مشروعه هذا ب(مشروع هيرسشفيلد) تيمناً باسم رسام الكاريكاتير بصحيفة نيويورك تايمز (ال هيرسشفيلد)

كاتب المقال (بين أوستن) بلوحة كاريكاتيرية ل(بين أرماري)

كاتب المقال (بين أوستن) بلوحة كاريكاتيرية ل(جايسن سيلر)

وفي زيارة قمتُ بها لمعهد ماساشوستس ، جلبتُ معي مقطع فديو لأريه ل(سينها) وتلامذته . يصور المقطع مجموعة من رسامي الكاريكاتير يخوضون منافسة للسرعة من اجل رسم اكبر عدد من اللوحات الكاريكاتيرية خلال خمس دقائق فقط . غمرت (سينها) الأثارة وهو يراقب المتنافسين عند وصولهم للحظة انهاء الرسم وتحقيق الشبه المنشود . والعملية سريعة جداً بحيث تحتم علينا أعادة مشاهدة الشريط ببطء لمراقبة احد المتنافسين وهو يرسم ابتسامة كبيرة ويخطّ ذقناً مدبباً منهياً وبنجاح رسم أحدهم . بينما يقوم أخر برسم شعر ضخم الحجم وانف على شكل حرف (ل) وعين يسرى وهكذا فجأة ظهر أمامك الوجه المطلوب ! واثناء هذا كله خطرت ل(سينها) فكرة دراسة ادمغة رسامي الكاريكاتير. وأقترح (يوري اوستروفيسكي) وهو طالب دكتوراه انه من الممكن ان تكون أدمغة رسامي الكاريكاتير تمتاز بمساحات اوسع مما يعرف علمياً ب(اليات التعرّف الكبرى).

أ.د. اياد عبدالودود الحمداني

لُقيات إبداعية

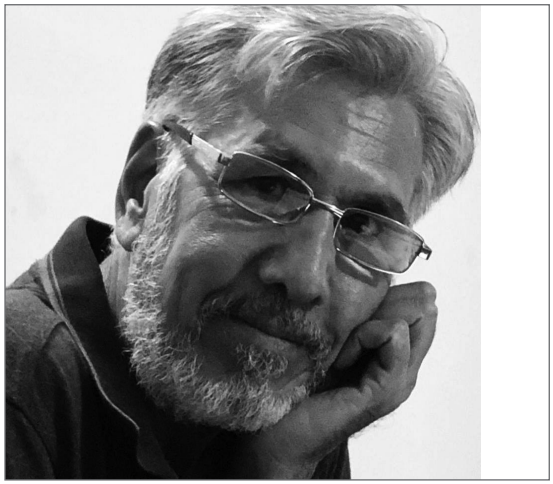
تأمّلات نقدية في قصائد (اشتغالات) العدد الرابع من مجلة تامرّا

يشير اللغويون إلى أن اللُّقية ما يُصادَفُ ملقًى على الطريق وغيرها ممّا أضاعَهُ الناس، وجمعُها لقًى، ويوظّفُها الآثاريون عند عثورهم على كنوز في باطن الأرض، فهي عندهم لقًى، وأردتُ في هذا المقال أن أفيد من اتساع اللغة وإمكاناتها فأستعير هذه المفردة للمظاهر الفنية والملامح الأسلوبية وغيرها ممّا يستقطب الناقد والقارئ النخبوي، فأنقلها من حقلها اللغوي إلى عوالم اصطلاحيّة ميدانها القراءة النقدية النخبوية حصراً.

ابتداءً وجدتُ في أنّ (اشتغالات) التي مثلت أحد المحاور الرئيسة في مجلة تامرّا؛ كانت تسميتُها ذكية تبيح للإبداع الانفتاح تجاه التمرّد على الأجناس الأدبية.

وهذا ما حصل فعلاً؛ فعلى الرغم من هيمنة الذاتية والغنائية تمرّدت النصوص على الأشكال والمضامين في الكثير من صورها؛ التي سيظهرها هذا المقال النقدي.

والطريف أن التوظيف الشعري كان عنصراً واضحاً في هذا العدد ابتداءً من الافتتاحية التي

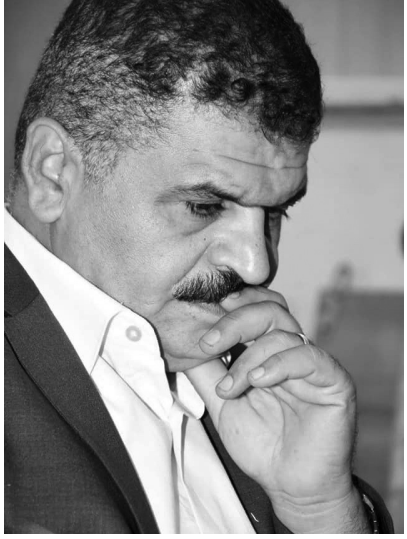


عمر الدليمي

كتبها الشاعر علي فرحان الذي ((ترك أحلامَنا بلا أحذية))، وانتهاءً بعناقيد بوح الشاعر عمر الدليمي الذي وجد القمر ((غير مهذّب لطول نظره لسفالة الأرض))، وكأنّ هناك نطاقاً يحصّن هذا العدد من لعنة السرد المجرّد من لغة الشعر، ولا يفوتني — هنا — أن أشيد بمنجز الشعراء الذين ظهرت قصائدهم عند محور (روافد)؛ فهي بمنزلة متقدمة في الأداء الشعري في أغلب صورها.

إن (اشتغالات) هذا العدد ضمّت صوراً وتقاناتٍ وأساليبَ أداء متنوعة بعضُها يرتبط بالأصالة والانتماء، وبعضها الآخر متمرّد يبحث في الحداثة أو ما بعدها بطريقة ما.

غابت عن (اشتغالات) هذا العدد القصيدة العمودية، وكان التعامل مع قصيدة شعر التفعلية محدوداً أيضاً، ولم يكن الوضوح الإيقاعي في هذا الشعر أمراً مهماً، فالتوظيف الإيقاعي كان محدوداً، وقد تجده متعثّراً.



علي الامارة

ظاهرة علي الإمارة :

إذا كنت قد كتبتُ ذات يوم (بحث عنوانه: القصيدة البَصَريّة وقصيدة الاستدعاء– نمطان من التحوّل في الذائقة البلاغية) عن ظاهرة طالب عبدالعزيز في حدود التعامل مع المعنى الكنائي المضموني، فالشاعر علي الإمارة قد تمرّد على الشكل بوضوح، فبعد أن ظهرت عنده (القصيدة البَصَريّة) بوصفها الناضج، وواكب شعره عملية التحوّل في الذائقة النقدية والبلاغية؛ فقد كانت قصائده الستة التي ضمّها هذا العدد مقترنةً بصورة يظهر من خلالها التوليف التعبيري Montage، تحوّلت على إثره الأمكنة إلى صور تهيئ قارئاً ضمنياً Implicit Reader تُوجّه قراءتَهُ الصورةُ البَصَرية عن طريق العلاقة المتحققّة بين النصّ وصورته (الفوتوغرافية)، وكان الشاعر الانجليزي الرومانسي William Blake (وهو من شعراء القرن الثامن عشر) يربط بين الكثير من قصائده بالرسم الذي يحقق نوعاً من القراءة الموجَّهة، وقد ظهر في شعر ما بعد الحداثة Postmodernism عندنا توظيف للرّسوم والأشكال والرّموز الهندسية، وقد أوجد نوعاً من المخاطَبة البَصَرية، ولاسيما في فنون الجرافيت Graffiti التي يوظفها الشاعر المعاصر.

أظهرت قصائد على الإمارة وجوداً جدلياً بين الشعر والواقع أمام توظيف (الفوتوغراف). فالقصائد : شجرة آدم، خطوة الإمام علي بن أبي طالب، بوابة البصرة، أسد بابل البصري، سوق الحِبال، ساعة المعقل، نسجَتْ ذلك الوجود الجدلي بين الصورة الفوتوغرافية ومضمون القصيدة.

حدود الاستعارة :

تراجع توظيف التشبيه بوصفه نمطاً بيانياً يعقد الصلةَ بين شيئين مشتركين، في الوقت الذي نجد أن الاستعارة قد شكّلت حضوراً واضحاً، وكانت قصائد (الاشتغالات) قد تجاوز فيها الشعر حدود الاستعارة، وقاد بعضها إلى الإبهام، وبعضها الآخر إلى الغموض المنتج، وحدودُ الاستعارة وصفٌ أطلقهُ الآمدي (ت371هـ) على الاستعارة فقال : ((إن للاستعارة حداً تصلح فيه، فإذا جاوزتْهُ فسدت وقبحت))، ويبدو أن هذه الحدود تتغيّر عبر الزمن، وإذا ما أخذنا برأي الحكم المعياري، فيجب علينا ملاحظة الالتزام بصلاحية الاستعارة؛ إذ إن الإبهام أمر سلبي كالذي ظهر في قصيدة سلمان داود محمد (في انتظار باص خارج الخدمة)، فعلى الرغم من تضمنها أساليب أصيلة في التشبيه وتشابه الأطراف وظهور الطابع الرمزي والكنائي، فإنّ لغته الشعرية تضمنت أساليب وافدة. يقول في المقطوعة الخامسة :

العالَمُ في غيابِكِ إسكافيٌّ قَديم

عادَ إلى البَيْتِ بأطرافٍ صِناعيّة

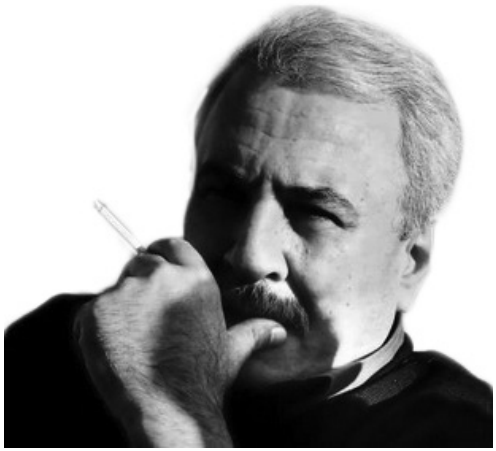
وَكيسِ خطًى ذابِلة

أولادُهُ أحْذِيَةٌ وبناتُهُ قَباقيب

غالباً ما يَتَقَبَّلونَهُ بصَيحةٍ ونُصْف :

مَتى تأتي لنا بالشَّوارعِ يا بابا ؟؟

أرْواحُنا جائِعَةٌ



سلمان داوود محمد

رزاق الزيدي

أو قوله في المقطوعة الثامنة :

لا شيءَ يَسْتَحِقُّ الذِّكْر

سِوى اقتتالٍ بينَ براميلَ أخويَّة

على عَرَبَةِ نِفْطٍ يَجُرُّها وَطَن ...

بيد أن هناك صوراً استعارية عنده ذات شعرية واضحة، يقول سلمان داود محمد في المقطوعة العاشرة :

في مُقتَبَلِ العُمْر

كانَتْ إلى (حَديقَةِ الأمَّة) تقتادُني الأمّ

كي أتعلَّمَ الخُضْرَةَ وَأنمو،

فَتَنامى العُشْبُ بي وَبَلَغْتُ سِنّ العِطْر ...

ومن القصائد التي تضمنت تجاوزاً لحدود الاستعارة المشار إليها، القصيدة الأولى للشاعر رزاق الزيدي التي جعل فيها (الله دمعة) بطريقة لا يقبلها الذوق الجمعي، وهذا لا يعني أن قصيدتَي رزاق الزيدي ليس فيهما صوراً استعارية فاعلة، بل إن الكثير من تلك الصور كانت تتناغم مع مقولة الآمدي السابقة؛ من ذلك ما ظهر في استهلال (دمعة على خدّ القصيدة) التي قال فيها :

نامَتْ على خَدِّ القصيدةِ

دَمْعَةٌ حَمْراء

الحلمُ دَثَّرَها بِمُعْطَفِهِ

وقوله في القصيدة الثانية (وهمٌ صوفيّ) الذي أظْهَرَ الصوت وهو يرشّ المسامع؟!

أمّا قصيدة خالد البهرزي فقد تضمَّنَت استعارات مُبهِرَة، منها :

حَصَدوا الفَرْحَةَ من روحَكِ من زَمَنٍ

جَعَلَ بُسْتانَ عَذابِكِ مُزْدَهِراً

وجاءت استعارات منتهى السوداني لتُفعّل نمطاً شعرياً هائلاً :

قبلُ يُشَكِّلُني الشتاءُ وَحْلاً

يُحَرّرُني الرّبيعُ على رؤوسِ العُشْب

إلى قَلبِ الظّلامِ أصْعَدُ

أفتَحُ نافذَةَ العُتْمَة

[. . .]

ما زالَ الوَقْتُ باكراً

لِجُيوبي أن تَفتَحَ فَمَها

تُخبّئ ما تيسَّرَ من ضِياء

على قماشِ الليلِ السّماويّ

وقد تعدّت استعارات منتهى السوداني إلى نمط غريب من التجسيم تحوّلت عنده الضحكات المسموعة إلى شيء ماديّ يتكلّس :

ضَحِكاتُهُم المتَكلِّسَة

في أُذُني

تَغْسِلُها مَعْزوفاتٌ ملائكيَّة

وهذا التجسيم ظهر في (غنائم) فراس الشيباني؛ فهو تلٌّ من الأحزان على أرضية الغرفة، وفي صورة أخرى نجده يزرع الشهوات تجاه الريح على طريق التحويل المعنوي إلى مادي.

أصالة اللغة الإبداعية :

ترتبط الأصالة بطبيعة اللغة الإبداعية وخصائصها وآلية عملها، ويتعدّى الأمر إلى وجود ذائقة خاصة لكل لغة من لغات العالم يحقّق نوعاً من التفكير الجمالي الجمعي، واللغة الإبداعية العربية تتفاعل مع معطيات الثقافة الإنسانية، فتظهر فيها رموز وأساطير وثقافات وشخصيات وتقاليد بيد أن ورودها في سياقات معيّنة يكون منفّراً لعدم ارتباطه بالسياق الملائم، وقد تظهر أساليب أصيلة نادرة في الاستعمال في سياق يُظهر مستوى أدائياً واضحاً تُنجَز على إثره غايات الشعرية Poetics، ومن تلك الأساليب توظيف التكرار والمبالغة في قصيدة (العالم يسبّح بحمدِك) للشاعر فراس طه الصكر، قد هيمنت جملة (يسبّح بحمدك) على النصّ منذ عتبة العنوان حتى الخاتمة، زيادة على تكرار (على) و(في) في مقامات منسجمة.

وقد اعتمدت هذه القصيدة على (المبالغة) بوصفها الجمالي، فهي واحدة من مولّدات الشعرية في الحقب العربية الإبداعية الزاهرة :

فَمِن آياتكِ :

اخْضِرارُ الأرضِ تَحْتَ قَدَمَيْكِ،

وأنَّ الشَّمْسَ تَخْجَلُ أنْ تُطِلَّ

على المكانِ الذي أنتِ فيه،

وأنَّ الأشْجارَ

تتسابَقُ لتَنْشُرَ ظِلَّها عَليكِ،

وأنَّ كثيراً من البَشَر

قَدْ دَخَلوا الجَنةَ

لِمُجرّدِ أنَّهُمْ رَأَوْكِ ..

ويبدو أن حدود الالتزام بالأنماط الشعرية الأدائية في تراجع مستمر؛ فلا هيمنة للوزن التقليدي أو الوزن المستند إلى التفعيلة في النمط المسمّى خطأً بالشعر الحرّ Free verse؛ فهو شعر تفعيلة عربي خليلي مُتَصَرّفٌ به، والقصائد التي ظهرت في (الاشتغالات) كان عدد منها يفيد من الوحدات الوزنية كما في قصائد علي الإمارة الستة بيد أن الوضوح الإيقاعي كان متراجعاً تتصارع فيه تفعيلة فعولن مع فاعلن، وهما تفعيلتان متداخلتان بسبب انتمائهما إلى دائرة واحدة؛ وكانت قصيدتا رزاق الزيدي قد استندتا إلى تفعيلة (متفاعلن) التي نجحت في تحقيق الوضوح الإيقاعي، والانسجام المقطعي.

ووظفت قصيدة (في انتظار باص خارج الخدمة) للشاعر سلمان داود محمد أساليب نادرة مثل (تشابه الأطراف) القائم على تكرار الكلمة في آخر السطر ثم أول السطر الذي يليه، يقول في المقطوعة الثانية من القصيدة :

منهَمِكونَ في حفظِ نَكْهَتِكَ بلا مَلَلٍ في الأضابير

الأضابيرِ التي فاحَ مِنها عَبيرُك

ويقول في المقطوعة الرابعة :

لا شَأْنَ لي بأطاريحِكُم الكَحيلة

سوى أن يَرى الوَداعَ ودائِعَهُ،

ودائعه .. وهي تتعرّى دَمْعَة

برعايَةِ وَطَنٍ مَزاد

كلّ شيء فيه مُعَرَّضٌ للبَيع ...

للبَيع ..

وللرَّحيل ..

وللتّلَف ...

لغة الغياب :

يعدّ التصرّف في اللغة مفتاح الأداء الشعري الإبداعي، والتعالق بين النصوص والصور أمر مؤكّد قال به النقاد العرب ثم أكدتْهُ Julia Kristeva بشكل أوسع؛ فليس هناك نصّ بريء من نصوص سابقة، وما القصائد إلا فسيفساء مصنوعة من تلك النصوص .. وقال Paul Valery : ((ما الليثُ إلا مجموعةٌ من الخراف المهضومة))؟!

ويكون هذا التعالق بمستويين أحدهما يستند إلى علاقة حاضرة، والثاني يستند إلى الإيحاء والتلميح وتكون علاقته غائبة، وقد كثر هذا النوع في (اشتغالات) هذا العدد؛ فموضوعة التوحّد بين الوطن والحبيبة ظهر في قول الشاعر سلمان داود محمد عند المقطوعة السابعة :

كلّما افترَقْنا سَقطَ من الخارطَةِ وَطَن

وهي ترتبط ذهنياً بقصيدة (غريب على الخليج) للسياب التي اقترن فيها الوطن بالحبيبة، يقول السياب :

لو جئتِ في البلدِ الغَريبِ إليَّ ما كَمُلَ اللقاءْ

الملْتقى بكِ والعراقُ على يَدَيَّ هو اللقاءْ

ويقول فراس طه الصكر في معرض الحديث عن الشجرة الوحيدة في حديقة المنزل وهي تسبّح بحمد الحبيبة، مستعيناً بالتعليل :

دليلُها على ذلك

أنّها تُزهرُ كُلّما دَنَوْتُ منها

فيَنْطَلِقُ النّحْلُ على مَهَل

وَتَمْتلِئ القوارِيرُ بالعَسَل ..

وهذا يذكرنا – بلغة الغياب – بقول السياب :

عيناكِ حينَ تبْسُمانِ تورِقُ الكُروم

وَترْقصُ الأَضْواءُ كالأقمارِ في نَهَر

أما الألفاظ الواردة في قصيدة الشاعر سلمان داود محمد فقد أحالَتْ على قصة صلب السيد المسيح ولاسيما في الاستهلال حين يذكر أنه مصلوبٌ أو مسجّى.

وكذا ذُكِرَ أيوبُ في قصيدة خالد البهرزي الذي تكرّر كثيراً، مما جعل المتلقي يستحضر قصتَهُ وصبرَهُ على البلوى، وظهور أيوب بوصفها شخصية رئيسة في القصيدة يذكرنا بـ(سفر أيوب) في الكتاب العبري.

الصورة الذهنية :

قد تكون (اشتغالات) هذا العدد تحاكي النسق المهيمن في الغموض الذي تنتجه الصور غير المألوفة التي غالباً ما تحقق الدهشة والتعجّب، وتقوم بإعادة إنتاج عقلية لتجربة عاطفية أو إنسانية أو فكرية.

ويبدو واضحاً أن الذائقة الإبداعية المعاصرة بدأت تبتعد عن الحسيّة المجرَّدة أو الوصفية تجاه التأثير الذهني القائم على استحضار المعاني، من ذلك قول حبيب السامر :

أحياناً، أحتاجُ أن أُبدِلَ الغَيْمةَ بأُخْرى أكثرُ مَطَراً

ويقول فراس طه الصكر في وصف الزحمة وارتباطها بحالة الاغتراب المرّة :

العَصافيرُ مثلاً

تلك التي تقفُ على شُبّاك غُرْفَتَكِ

المطِلّةِ على الشّارع؛

الشّارع الذي يَتوهُ فيه الْمارّة دائماً

عندما تَجْلِسينَ وَحيدَةً في الْغُرْفَة

وتُعدُّ اللغة الكنائية واحدة من أكثر أنماط الأداء هيمنة، بل إنها أصل مهم من أصول الشعرية العربية – إن صحّ التعبير – وقد بدا ذلك بشكل أكثر وضوحاً في معظم خواتيم (الاشتغالات)؛ يقول الشاعر علي الإمارة في خاتمة (شجرة آدم) :

يبدأ الخلقُ من نبضةٍ في الجذور

وأيادٍ تحاولُ أن ترتقي جذعُها

تُحاولُ أن ترتقي في الهواء

يَبدأ الخلقُ من دمْعَةٍ

سَقَطَتْ من عُيونِ السّماء

ويقول في خاتمة (سوق الحِبال) :

هل تبقى الحِبالُ في هذا الْحال

أجيالٌ تَسْحَبُ أجيال ...؟؟

وفي خاتمة قصيدة الشاعر سلمان داود محمد يتحقّق الغموض المنتج :

وظلّتِ الحربُ

تدورُ بي على الخَرائِبِ

وَتَصيحُ عَبْرَ مُكَبّراتِ الصَّوت :

هذا الوطنُ التائه

لِمَن ؟؟؟ ....

أما خاتمة قصيدة خالد البهرزي فقد عَقَدَتِ الصّلة بين المعنويات بطريقة يتحقق عندها سرد ذهني اختلطت فيه قصتا أيوب بقصة مريم.

أيّوبُ أَما قالَ لها هُزّي جِذْعَ النّخْلَة

يَتَساقَطُ كالوَجْدُ عَليك الرّطَب

أما قصيدة نامق سلطان فقد استندت على خاتمة فكرية قال فيها :

وَلَمْ أعُدْ مُقْتَنِعاً

أنّ الشّعرَ يُمْكنُ أن يُغيِّرَ العالم

وكانت خاتمة (غنائم) للشاعر فراس الشيباني قد وَظَّفَتْ لغة (التعريض) حين قال :

الأحلامُ لغةُ النائمينَ لأروقةِ الغنائم

وَلْيَسْتَيقظ الحالِمونَ ... بدون غَنائم

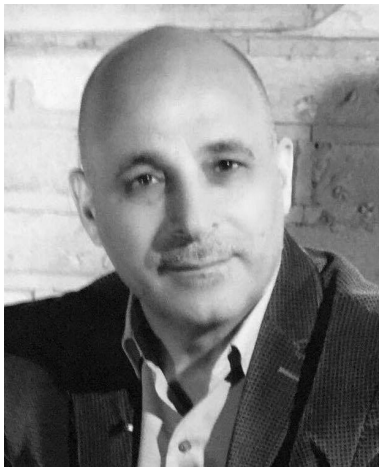
تقومُ دائرةُ الكَهْرباء

بقطعِ الطاقة !

نامق سلطان

أخيراً أقول :

لقد بدا واضحاً أن قصائد (اشتغالات) أظهرت انسجاماً مع النسق المهيمن في تطوّر الذائقة النقدية والبلاغية بشكليها البَصَري والذهني، ووجدتُ في رصد هذه اللُّقيات الإبداعية أن الأنماط التقليدية في التصوير البياني قد بدأت بالانحسار، بل إن نمط التشبيه التقليديّ لا يكاد يُرى، وبدا واضحاً أن حدود الاستعارة وطريقة التعامل الذهني مع الصور قد أخذَتْ مساراً جديداً، وكان لظهور (لغة الغياب) وتقدّمها على لغة الحضور في التعالقات النصية استجابة واضحة لدى الشعراء حين ترجموه بمظاهر الصور الذهنية التي كثيراً ما تبحث في التجارب الإنسانية والوجودية، بعيداً عن الوصفيّات المجرَّدَة ومتعلقاتها الحسيّة.

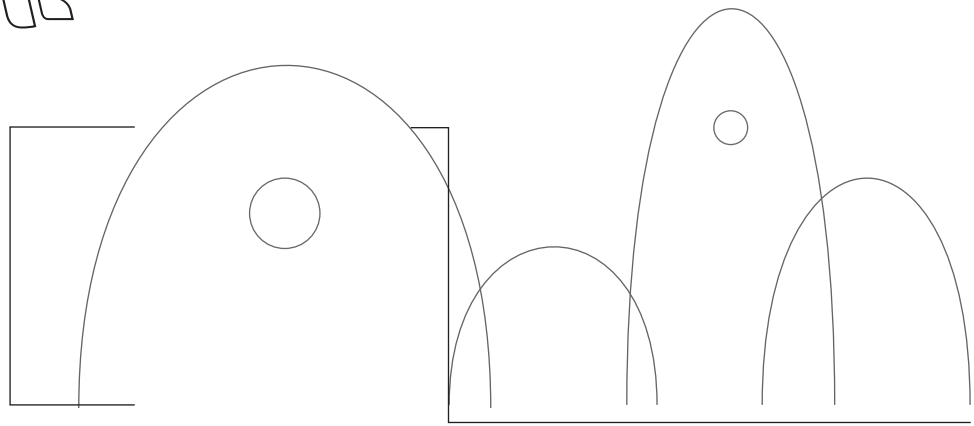


جابر خليفة جابر

مقتطف من رواية بعنوان (دار بهار)

عصمان بيك

قبل أكثر من مائتين وخمسين سنة من الآن، بُني دار بهار في مركز ولاية البصرة حين كانت خاضعة للعثمانيين، وبالدقة في عهد السلطان مصطفى الثالث، بناه التاجر الخواري علي بهار ليسكن فيه وليتخذه أيضاً مقراً لنشاطه فقد أمره الأمير مهنا بن ناصر الزعابي أمير خرج وبندر الريق أن يكون مقره قريباً من السراي العثماني وأن يسرع في تشييد الدار لتطوير الأعمال التجارية ومتابعة استقبال السفن الراسية في شط العرب والإشراف على شحنها بالبضاعة لمصلحة أمير بندر الريق، فحرص علي بهار على تنفيذ توصيات أميره وأوامره الصارمة، واشترى أرضاً قريبة من السراي العثماني وصارت ملكاً له بموجب ورقة مدموغة بالختم الرسمي الخاص بالولاية، ثم شرع ببناء الدار بعمارة وتشكيلة شناشيل تناسب مكانة الأمير الذي شاعت أخبار شجاعته و تناقلها البحارة، ولهجت بها موانئ الخليج العربي وعُمان وبلاد فارس، حتى بلغت مسامع الناس في شرق أفريقيا وسواحل الهند، فجلب أخشاب الدار من أجود أنواع الصاج الهندي والإندونيسي، وحملت اللنجات والأبوام الشراعية المبحرة طابوقه من هرمز وبندر بوشهر، كما استورد بعض الأحجار



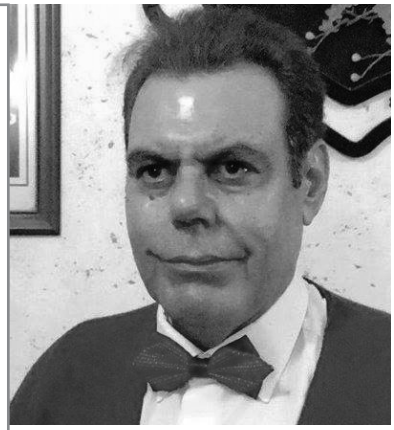
المنحوتة من شيراز والموصل وحلب وحتى من دمشق، واستخدم في صناعة شبابيكه الزجاج الاسطنبولي الملون، لكنه تعمد ألا يجاري بيوت الباشاوات في فخامتها، قام بهذا على مضض، لكي لا يطمعون فيه، فكان أشبه بقصر صغير في حينه وإن اختلف عن قصور الشناشيل العائدة لكبار التجار والباشاوات بخلوه من ساقية تجري إليه من نهر العشّار، واكتفى بوجود حوض مدور من حجر الرخام في وسط الحوش للتبريد، وكان علي بهار سعيداً وهو يشرف على بنائه وكأنه يرى أن عمله هذا سيكفر عن خذلانه للصغيرتين وعدم تدخله لإنقاذهما من بطش الأمير مهنا، ولم يعكر صفو باله وسروره بهذه الدار التي ستضم قبري الصغيرتين سوى اختفاء أسطى التخريم البصراوي كاظم الخشّاب وكانت مهمته نجارة مئات القطع المخرمة والمنمنمات الخشبية الصغيرة من الصاج اللزمة لترصيع وتزيين واجهة الدار والتي تحتاج لكثير من الفن والدقة والوقت لنجارتها وتخريمها فحجم إحداها لا يتجاوز بضعة سنتيمترات، ويتطلب مثل هذا العمل الفني الصعب والمتقن البدء بإعداد هذه المخرمات منذ بداية البناء إذ يستغرق إكمالها عدة أشهر وقد يحتاج الأسطى إلى سنة كاملة لإنجازها أو أكثر، وكان الأسطى كاظم قد جمع كل ما أنجزه في كيس من الخيش، وحين انتهى منها وهو المعروف بدقة مواعيده وأمانته وإخلاصه لعمله شعر وكأن حملاً ثقيلاً انزاح عن صدره فجاء بها إلى بيته مسروراً ووضعها في الحوش تمهيداً لتسليمها في الغد إلى علي بهار، ومع الفجر سجّرت الخادمة التنور كعادتها وكان الأسطى يأتي لهم عادة بمخلفات النجارة للاستفادة في إشعال التنور وشواء السمك فقامت بإفراغ كيس الخيش في التنور وإيقاده وهي تظنه من المخلفات، وصعق الأسطى كاظم، وكاد أن يجن، فطرد الخادمة وطلق زوجته وهجر البصرة إلى مكان مجهول خجلاً من علي بهار واختفت أخباره، فحزن علي بهار لما جرى وتمنى لو أن الأسطى كاظم لم يفعل ما فعل، وحاول البحث عنه وراوده شعور بالذنب مقارب لشعوره يوم خذل الصبيتين ولم

ينقذهما، وبعد أن يأس من العثور على الأسطى كاظم انتقل للسكن في الدار ولم تكتمل منمنماتها على يد الأسطى أحمد النجار إلا بعد عام، ومنذ ذلك الوقت اشتهرت داره هذه لارتباطها باختفاء الأسطى كاظم الخشّاب، ولكونها بنيت على أرض مقبرة مسكونة بالأرواح كما يقول أهل نظران، وعرف بيت الشناشيل هذا ب دار بهار، ولم يعش فيه علي بهار إلا سنوات قليلة، ثم سكنه عدن أفندي بعد أن اضطر علي بهار للرحيل عن البصرة، ثم انتقلت ملكيته للأتراك، ووفقاً لما وجدته الإدارة البريطانية مدوناً في دفاتر الطابو العثمانية، فإن آخر مالك لدار بهار هو ضابط في الجيش العثماني اسمه غازي بيك، لكن الأهالي هنا يروون عن أسلافهم أن ضابطاً عثمانياً اسمه عصمان بيك هو أول من استولى على دار بهار بالقوة مستخدماً الإكراه والترهيب، وقام بطرد مالكه الرسمي حمدان أفندي حفيد عدن، وقد أسكن عصمان بك في هذا البيت المزدانة واجهته بشناشيل جميلة، شقيقتين أرمنيتين جميلتين جاء بهما معه من الأناضول إلى البصرة وكانتا من سبايا إحدى الحروب التي شارك فيها عصمان، واتخذ كبراهما عشيقة له وسماها جهان، لكن أسمها الحقيقي كان كوهار، أي جوهرة بلسان الأرمن، وقد أجبرها على الاسم الجديد وفرض عليها أن تكون مسلمة بعد أن أنقذها هي وأمها وأختها من الموت في مذبحة كاتدرائية أورفا في عهد السلطان عبد الحميد الثاني، كما أنه استغل نفوذه ليخرج شقيقهما كارين من معسكر السخرة، والذي صار مسلماً أيضا وسماه صافي كما سمى أختها الصغيرة أنوش بصفية، وكان يتصرف معهم كالعبيد فعلى الرغم من أن عصمان بيك تجاوز الستين، وكانت كوهار صبية ناعمة بأوائل أنوثتها في الخامسة عشرة، لكنه استدعاها عند الظهيرة بعد يوم واحد من إحراق أبيها وأخوتها الآخرين وأقاربها جميعاً وهم باحتضانها فنفرت منه وخرمشته بأظافرها فضربها بسوطه وكان يريد إخضاعها لسطوته بالجلد وبالتخويف وهي تقاومه بكل بطاقتها، وأمها كانت تسمع صراخها ولا تستطيع فعل شيء والصغيرة أنوش محجوزة عن أمها وأختها في حجرة أخرى، تسمع استغاثة كوهار وصراخها، فتبكي لوحدها خائفة مما يجري. وواصل عصمان محاولاته اليومية المتكررة والقاسية لإخضاع كوهار بالقوة والعنف حتى استسلمت في النهاية مكرهة، وتقول سهيلة خاتون نقلا عما روته جدتها أنوش: أنه استعان بجواريه القاسيات فقيدن أختها كوهار حتى تمكن من

النيل منها وقام باتخاذها عشيقة له، وقد أثر هذا العذاب النفسي على صحتها، إذ كانت مشاهد قتل الناس من أهلها وأقاربها وأبناء قريتهم حاضرة أمامها وهي تبكي طوال الوقت وتتفجع، ولم تكن كوهار مع كل هذا العذاب والمعاناة تطيق عصمان ولا وجوده قربها، وكانت تشكو لأمها وتبكي، وليس بيد أمها سوى أن تضمّها لصدرها وتصبرها وتحاول أن تخفف عنها، ثم تبكيان معاً، وكنت أبكي معهما – تقول أنوش – أما كارين فقد كنا لا نراه إلا نادرا، إذ أبعده عصمان عن مكاننا.

وظلت كوهار تعاني وتعاني حتى بدأت تنحف وتذبل، ويقال أن عصمان خفف عنها بعض الشيء بعد تكرر مرضها ونحولها، فعوض عنها بما كان يمارسه من نزوات مع العديد من نسائه و خادماته، وحاول مرة حتى مع أم كوهار فقد فوجئت به ليلاً وأنوش نائمة بحضنها، وهو يمد يده ويتحسس جسدها، فأبعدتها بقوة، ثم استعطفته أن يتركها، ومزجت استعطافها بتهديد مبطن في وقت واحد بأنها ستنتحر أو تشكوه إلى كبار القادة، فقام عنها غاضباً، وفي مرة أخرى ضربها فلم تستسلم له، وظلت تصرخ وهو يركلها، جرى هذا أمام عيني أنوش الصغيرة المرعوبة، فتعلقت بأمها، ثم هجمت على عصمان وهي تصرخ وتولول، فلطمها بعنف وهو يبتعد عن أمها..

بعد هذه الحادثة لم يعاود عصمان التحرش بأم كوهار، ويقال أن الخبر وصل لبعض الضباط الأتراك ممن يكنون له العداء، فخشي العواقب وقرر التخلص منها، وبعد السبي بأقل من سنة تقريباً، تخلى عن الأم لوحدها، وفصلها عن أبنائها، وقدمها هدية لقائده جلال باشا كي ينقله إلى ولاية البصرة حيث التجارة والرشاوى والغنائم الوفيرة كما سمع، واحتفظ لنفسه ب كوهار وأخويها، وكانت أنوش الصغيرة أشد إخوتها تأثراً وبكاءً لفراق أمها الحنون.



عبد الكريم العبيدي

قفزات ارمسترنغ

في نهار الحادي والعشرين من تموز، وفي الساعة الثالثة وست وخمسين دقيقة قذف بي في صندوق سيارة ضيق وأغلق غطاؤه بإحكام.. كان «نيل ارمسترنغ»، في تلك اللحظة بالضبط، وقبل ثمانية وثلاثين عاما يضع أول قدميه على سطح القمر. وبينما تكللت بالنجاح تلك المغامرة البشرية الأكثر جرأة في تاريخ الإنسان كانت مغامرتي من داخل صندوق السيارة الخلفي قد بدأت.

بدا ارمسترنغ، الأقرب الى الإنسان الآلي يتبختر في الظلام قبالة العدسات والتلسكوبات العملاقة، في قفزات عصفت بعصر قديم، راح يتهاوى من على سطح القمر، وأفزع أبي وأمي وجعلاهما يرتعدان من موعد اقتراب «أهوال الساعة».. بينما كان بعض المارة والركاب يتابعون برعب شديد مشهد سحلي على إسفلت الشارع الحار ورميي في الصندوق.

كنت فرحا بذلك الارمسترنغ، منبهرا بمشهده الفاخر. وكم كنت أود لو أنه أعلن من هناك عن رفضه العودة الى الأرض مفضلا الانتماء الى عالم أقل قسوة، ولا أدري كيف راودت هذه الفكرة صبيا مثلي؟. غير أنني أدرك الآن، في هذه اللحظة، وبعد ثمانية وثلاثين عاما أنني كنت مصيبا حقا.. فكل ما يعرفه، أو ما لا يعرفه المارة والركاب الذين شهدوا اختطافي هو أن لي اسما جميلا مؤلفا من ثلاثة أحرف، ولقبا مؤلفا من ضعفيهما. ولكن لعنة هذه الحروف التسع التي حلت بي، مع حلول

هذه الذكرى هي التي سحلتني من بين السيارات والسابلة وأودعتني في هذا الصندوق المظلم.
لم أقو في تلك اللحظة على أدنى ممانعة. ولذلك استسلمت صاغرا لإنابة باقة عفنة من التجشؤات والأصوات القبيحة المتدفقة من مؤخرتي. وكان أقصى ما أتمناه في ظلمة ذلك الصندوق هو أن تتم تصفيتي بأقل قدر من الألم.
لا شيء، قطعا كان يجمعني ''بنيل» بعد عملية اختطافي سوى تجرع شراسة ذلك المجهول. ولكن أمله بالعودة من القمر الى الأرض كان أكبر بكثير من أمل خروجي من صندوق العربة!. حتى أنني كنت كلما مددت أصابعي لأتحسس ظنا ينقذني من ظن آخر ازددت قناعة بأن رائحة دمي كانت هي الأقرب الى الحل. فالبقعة السوداء المهتزة التي دفنت فيها كانت تزداد رعبا كلما ازدادت قرفصتي وتكوري الجنيني داخل بركة المياه المالحة والسوائل والقيء والبراز المصحوبة بروائح كريهة.. وحين كفت بقعة الظلام عن الدوران وسكنت، توقفت معها أجراس الهلاك كلها، وتوقف قلبي عن النبض، واختفى الطنين المدوي، وتمطى الوقت مخترقا كل نأمة ما زالت تصر على البقاء قبل وبعد رفع غطاء الصندوق.. لقد وصلت إذن الى حافة الموت مثلما وصل ذلك القرد المسكين، قبل أكثر من ثلاثة قرون على متن زورق صغير الى شاطىء «وست هارتبول» بانجلترا، وقضت محكمة عسكرية بإعدامه شنقا بتهمة التجسس لحساب فرنسا.. أنا عميل وخائن وجاسوس ومرتد لأن اسمي الجميل مؤلف من ثلاثة أحرف. ولأن لقبي مؤلف من ضعفيهما. ولذلك لن يحتاج قتلي الى أية محاكمة.
«ولكنني سأقاوم حتما.. آه تذكرت.. أخرجت قصاصة من جيبي وحاولت قراءتها.. اللعنة. أين نظارتي؟.. قربت القصاصة من عيني بلا جدوى. ثم سلمتها الى أحد الملثمين أملا في قراءتها على مسامع الخاطفين. ولكن الملثم قلب القصاصة بيديه ثم رماها، وهذا ما جعلني أبتسم.. تذكرت ما قاله عامل المطعم «لاينشتاين» حين طلب منه قراءة قائمة الطعام عوضا عنه بسبب ضعف بصره:» أنني آسف ياسيدي، فأنا أمي جاهل مثلك تماما!».

لم يمهلني الملثم فرصة التلذذ بابتسامة اينشتاين. مسكني من شعر رأسي. وقرب السيف من رقبتي.. وهنا كان لا بد أن أصرخ.. أن أقذف لاءات ساخطة عذراء، معجونة بكل التباساتي.. أقسم أن صرختي كانت أعلى صوت سمع في العصر الحديث.. صرخة طغت على صوت بركان «كاراكتوه» الذي انفجر بعنف شديد قبل أكثر من قرن واستمر لمدة ست وثلاثين ساعة.

أنا لا أملك في ظهيرة اغتيالي الحمراء، ولا حتى الآن أو غدا سوى تلك الصرخة المدوية التي جرفتني من عوالم الدنيا كلها وقذفت بي في ثلوج «انتراكتيكا».. هل سمعت صرختي في أميركا أو انجلترا أو اليابان أو غينيا بيساو ؟. لا شأن لي بذلك العالم القديم. عالم ما قبل اكتشافات « كريستوفر كولومبس». ولم أعد أأبه بعد هذا بقارات العالم الجديد.. أنا في أهوال انتراكتيكا الآن. في أبرد مكان في العالم، لا ينتمي الى قديمه أو جديدة.. هذا هو قمري السحري المكتشف يا ارمسترنغ. قارتي المتجمدة الخالية من شرور البشر، والتي سأصمد في صقيعها لمدة ثمانية عشر يوما.. كل يوم سأمثل فيه دماء ضحايا مدينة عراقية.. دماء قانية كست الأرصفة والشوارع والساحات والحدائق العامة.. سأحمل معي أنين كل القتلى وحشرجاتهم وصراخهم.. وسأسعر صرختي يا ارمسترنغ، استغاثتي المدوية التي ابتدأت من قطع رأسي. وسأمزج معها إغماضة أعين القتلى المخيفة وجفاف أفواههم الفاغرة. وسأطلقها مدوية في أقطار السماوات والأرض وما بينهما وما تحت الثرى.

«ولكنك لست مؤهلا للإقامة في هذا القطب المتجمد يا فتى. وكان عليك، قبل هذا أن ترتدي سترة النجاة. وأن يكون بحوزتك أجهزة متطورة لتحديد موقعك عبر الأقمار الصناعية «gps». كما أن صرختك البدائية هذه فاقت مقياس «دي سيبل» للتلوث الضجيجي.. أنت مغامر بدائي يابني، قادم من مستنقعات عالم قديم. وعليك أن تصغي الى كلماتي قبل فوات الأوان «.

ابتسمت مرة أخرى، أو كدت أضحك وأنا أستمع بذهول الى تعاليم الكابتن «جيمس كوك»، أول مغامر وطأت قدماه ثلوج انتراكتيكا. فأية صدمة ستصعقه لو عرف أنني فقدت كل مستمسكاتي الرسمية وغير الرسمية في حروب المستنقعات البدائية!؟ وما الذي سيقوله لو تأكد له أنني لا أعدو سوى

صدى لإنسان قطع عنقه هناك لأنه كان يحمل اسما جميلا مؤلفا من ثلاثة أحرف ولقبا مؤلفا من ضعفيهما!؟.. لا أدري يا «مستر كوك» كيف سأجعلك تنجو من قهقهة مميتة إذا ما عرفت أن الذي حز رأسي بالسيف كان ملثما أميا جاهلا مثل عمنا السيد اينشتاين تماما!؟

تركت السيد جيمس فاغرا فاه. وتوغلت في سلاسل جبال جليدية شاهقة. وبدأت أدرك أن هذه الصحراء الثلجية الشاسعة تكاد تكون خالية من البشر. وأن انقطاعها عن العالمين، القديم الجديد ليس بسبب برودتها الشديدة. ولا بتراكم هذه الطبقات الجليدية التي تغطيها على مدار العام، وإنما لأنها اكتشفت لتبقى انتراكتيكا حسب! واحة ثلجية لا تأوي غير العلماء المدفونين في قرى صغيرة مبعثرة تحت الأرض، ولا شأن لهم في هذه الدنيا غير مراقبة ثلوج معبودتهم الجميلة انتراكتيكا. حتى أن بعضهم بدا شديد القلق والحزن على انحسار أحد جبالها الجليدية بمعدل كيلو متر واحد في كل عام!. إنهم يستذكرون بأسى كارثة انفصال الرف الجليدي «لارسن إيه» عن القارة في العام ١٩٩٥. وما زالت غصة انفصال الرف الجليدي «ويلك ينز» في العام ١٩٩٨ تخنقهم. بل أن وجوههم الشمعية سرعان ما تنكمش كلما تطرقوا الى نكبة انفصال «لارسن بي» في العام ٢٠٠٢!

هذه الانفصالات الثلاث تثير في نفوس الكائنات الإنتراكتيكية الرعب. وتجبرهم على الإعراب عن خشيتهم من تضاعف معدل الاحتباس الحراري الذي سيؤدي الى اختفاء محبوبتهم قريبا، بعد أن تنهار مجموعات لا حصر لها من الطبقات الثلجية الضخمة في مياه المحيط، مبعثرة على شكل آلاف الجبال والكتل الجليدية العملاقة. وهذا ما ذكرني حقا بخشية أبي وأمي من اقتراب يوم القيامة حينما صدما بقفزات ارمسترنغ قبل ثمانية وثلاثين عاما على ظهيرة اغتيالي.

اقتنعت بالفعل أن هذه المخلوقات المتجمدة غير معنية بصرختي. وعبثا أحاول أن ألفت أنظار قوم مخلوقين من ثلوج انتراكتيكا. كما أن قراهم الصغيرة المدفونة في الثلوج لا تأوي الغرباء القادمين من العالم القديم، حتى لو وصلوا إليها أجسادا بلا رؤوس.. إنني مخلوق من طين، وهم من ثلوج انتراكتيكا. ولا بد أن يكون إبليس في هذه القارة اللامنتمية هو أنا وليس أحدا منهم.. أنا «الرجيم» الوحيد المنبوذ

في هذه الهدأة. والذي كان يطلق عليه اسما جميلا مؤلفا من ثلاثة أحرف، ولقبا مؤلفا من ضعفيهما.. أنا مخلوق من دم مسفوح. ودمار مباح، قادم من مستنقعات عالم قديم تجاوزته اكتشافات كريستوفر كولومبس.. أنا مقطوع الرأس، نعم. جثتي مجهولة الهوية، وعليها آثار تعذيب. ولكن ما الذي يعنيه كل هذا إزاء كارثة انفصال «ويلك ينز» عن انتراكتيكا!؟

هذه المتاهة ليست ضالتي اذن.. لا يمكن لهذا الجليد أن يخفي فاجعتي، أو يشعرني بنوع من الأمان.. ثلوج متراكمة منذ الأزل، عبرها «السيد كوك» ثم غزتها المختبرات ومراكز البحوث السلمية. وشيدت بباطنها بيوت تسكنها كائنات مخلوقة من وفر.. هذه الثلوج ليست جنتي. لا يمكن لانتراكتيكا الخالية من النخيل والأنهار والأعناب أن تغدو جنتي.

انطلقت صرختي مدوية في سماء الصحراء الثلجية بعد ساعات من وصولي اليها. عبرت المحيطات والصحارى. وتوغلت في قارات العالمين القديم والجديد. ثم أمست أخبارا عاجلة على شاشات الفضائيات.. «مواطن عراقي يعتصم في ثلوج انتراكتيكا في محاولة منه للفت الأنظار الى المشهد العراقي الدموي.. عراقي يقوم برحلة في القطب المتجمد الجنوبي لمدة «١٨» يوما، أطلق عليها «أعراس الدم العراقية».. المئات من المنظمات الإنسانية تعلن تضامنها مع العراقي المعتصم في الدائرة القطبية الجنوبية.. تظاهرات واسعة تشهدها عدد من عواصم العالم للإعراب عن تحالفها مع العراقي المعتصم.. ناشطون من جنسيات مختلفة في طريقهم الى انتراكتيكا للانضمام الى المواطن العراقي المعتصم في الثلوج منذ عدة أيام».

في اليوم الأول من أعراس عراقيتي الثمانية عشر رسمت على الثلج نخلة مائلة على ضفاف دجلة. ورسمت نوارس مذعورة، وزوارق مقلوبة تحيط بها جثث طافية. وزعمت أن هذه الخربشة هي بغداد.

وفي صباحات الأيام التالية أضفت بقعا وخطوطا متعددة.. رسمت أنهارا وجبالا وأهوارا. ورسمت طيورا

وأسماكا وشناشيل. وكلما زار الضوء ثلوج انتراكتيكا رسمت مدينة جديدة، حتى لاح لي العراق أخيرا بكل نعمه فاحتضنته طمعا بالدفء ونمت.

ولكن الجثة المشوهة المقطوعة الرأس لا تنام. تبقى مأخوذة بأنين مسحور تنثه ثقوبها ليلا ونهارا، حتى تلامس رأسها المحزوز ذات يوم، وتدفن معه وتهجع.

سمعت أصوات انهيارات جليدية وعواصف فاستيقظت فزعا. ولكنني لم أتعوذ من شر ما رأيت كما أوصاني أبي. ولم أبصق في كتفي الأيسر ثلاث مرات طبقا لوصايا أمي. فأنا جثة بلا رأس.. قلبي وحده كان يسمع ويرى. وكل ما سمعه، وكل ما رآه في خريطة العراق الثلجية هو وجوه مذعورة من رؤية جثة مجهولة الهوية. جثة مشوهة بلا رأس. كانت تراهم. وتصغي الى صراخهم الحاد، الذي لم يكن يختلف أبدا عن صرختي المدوية الممزوجة بصراخ آلاف القتلى، والتي أطلقتها في ظهيرة اغتيالي، بعد ثمانية وثلاثين عاما على قفزات ارمسترنغ العجيبة.

محمد حيّاوي

مباهج الحياة من ماكس فاكتور

أجبرتني فتاة مُشرّدة، التقيتها مُصادفة في مقهى لو فوكيه Le Fouquets الباريسي ذات مرّة، على الدخول إلى مِتحف مصانع ماكس فاكتور الشهيرة لمساحيق التجميل.. ما الذي يمكن أن يفعله المرء في متحف لمستحضرات التجميل؟.. ولِمَ يقيمون لها متاحف أصلاً؟.. لكنَّني سرعان ما اكتشفت خطئي عندما رأيت فتاة نصف عارية بوجه أبيض صاف تضع أحمر شفاه بلون قانٍ.. بدا مثل حبّة فراولة مهروسة على طبق من الخزف الصيني.. كانت تتحدّث عن قِصَّة أحمر الشفاه عبر التاريخ.. ومن فمها الذي يسيل عسلًا عرفت بأن السومريين هم أوَّل من صنعوا أحمر الشفاه قبل خمسة آلاف سنة، بعد أن استخدموا أنواعًا قويّة من النبيذ وعصارة التوت البري لتلوين الشفاه، ومن الفم ذاته أدركت أيضًا أنّهم اكتشفوا علاقة الأحمر بمكامن اللذّة.. كانت الفتاة تحكي بفرنسية فادحة عن مكامن الأحمر في جسد المرأة وتسأل جمهور الحاضرين عن تلك المكامن.. وعندما يكتفي الحاضرون بالابتسام، تُشير بقسوة إلى شفتيها ثمَّ إلى حلمتيها ثم إلى..... يا إلهي.. كم كانت فادحة.. قلت في سرّي أنَّهم يدركون الفلسفة هنا أيضًا..

((كن شاكراً لأنّك نكرة))
هنري ميلر

طالما اعتقدت أنّها مجرّد صناعة عابرة.. لكنَّني أدركت ضحالتي عندما علمت بأن أكثر من ٨٥ ٪ من النساء يضعن أحمر شفاه.. كما أن صناعته تدرّ مليارات الدولارات سنويًا.. انَّه السبب ذاته الذي جذب أسلافنا الأوائل للفواكه الناضجة على ما يبدو.

حتَّى فتاتي التي صحبتني إلى هذه المعجزة الصغيرة.. ولنطلق عليها اسمًا مستعارًا هو ياسمين، تجيد الفلسفة أيضًا على ما يبدو.. فهي أقرب إلى المشرّدة منها إلى مُلتقطة للرجال العابرين في مقاهي باريس الجانبية شبه المعزولة.. في الأيّام التي تلت، أدركتُ أنَّها لا تعرف حتى أفلاطون بقدر معرفتها بنجوم باريس سان جيرمان، بعد أن تمرّدت على الدراسة وهجرت مقاعدها المملّة..

تتلفع بشالها الصوفي الطويل جدًّا وتكتفي بوضع معطّر رخيص.. وعلى الرغم من أنَّها جيّدة في السرير، إلّا أنَّها لم تعْلِق برجل مُحدّد.. ولا أدري فيما إذا كانت تصطحب جميع الرجال الذين تتعرف إليهم إلى متحف ماكس فاكتور أم كان ذلك ارتجالًا منها في الحقيقة.. ثقافتها ضحلة للغاية.. الكتب لا تعني لها شيئًا يُذكر ولا الأعمال الفنية التي تعج بمعارضها باريس.. لكنَّها تشعر بسعادة غامرة وهي تمارس حريّتها البريّة تلك..

طالما أسرتني وأنا أتأمّل طريقتها التلقائية في العيش.. حتَّى قلم أحمر الشفاه الذي حصلت عليه كهدية عرفان من المتحف لم يعنِ لها شيئًا.. انتزعت عنه الغطاء بحركة أبعد ما تكون عن الرِّقّة ثمَّ انحنت أمام مرآة جانبية ودهنت شفتيها وعضتهما بطريقة غريبة، قبل أن تعيد إليه الغطاء وتلقيه من دون أدنى اهتمام في حقيبتها النسيجية الكبيرة، التي رسمت عليها بقلم الحبر الجاف برج أيفل وشعار باريس سان جيرمان وصورة رديئة للثائر جيفارا، الذي تعدّه وسيمًا للغاية ولا تخجل من الاعتراف بممارسة الجنس معه في أحلامها.

في الليل اكتشفت ذات الصورة موشومة على خاصرتها..

. لكن من يراها هناك؟..
تضحك وتقول
. أنا أراها.. أعني أنا أشعر بها عندما تلهب أنفاسه خاصرتي..
لم تكن تجيد صناعة القهوة ولا الأومليت الفرنسي.. تنقع حبوب الشوفان بالحليب وتشربها في الصباح بعد أن تقضم كعكة مقرمشة ثمَّ تدخّن سيجارتها الأولى وهي ترتدي قميصًا قطنيًا بالكاد يغطي عانتها السوداء المنفوشة التي طالما لفتت انتباهي.. فهي تجبر المرء على البحث عن الطريق السالكة لبضع ثوان.. زيادة في التشويق ربّما.. حتى تلك الشعرة الوحيدة النابتة قرب حُلمتها اليسرى أثارت فضولي في الحقيقة.. لِمَ لا تنتزعها ببساطة؟.. بملقط ما أو حتى بأصابعها.. فهي طويلة بما يكفي لانتزاعها!
. أنس أمر تلك الشعرة أرجوك..
. ولكن لِمَ؟
. أنَّها تشعرني بآدميتي.. لكن قُل لي.. هل أعجبتك قِصَّة أحمر الشفاه تلك؟
. جدًّا
. لِمَ؟.. هل لأنَّها مثيرة؟
. ربّما.. طالما تفوتنا أشياء صغيرة في الحياة.. قد تبدو تافهة لكنَّها مهمة جدًّا في الحقيقة.. قِصَّة المواقع الحمر الثلاثة في جسد المرأة أثارت فضولي كثيرًا.. خصوصًا عندما أشارت إليها تلك الفتاة الجميلة بجرأة مُلفتة
. لكنَّك لم تدرك المعنى في الحكاية!
. وهل ثمَّة معنى أعمق فيها باعتقادك؟
. بالتأكيد.. فالفم الأحمر لدخول وخروج الروح في الكلام والتقبيل والفرج لدخول وخروج الجسد في الجنس والولادة..
. والحلمتان؟
. لمنح الحياة واللذة
فاتني أن أذكر بأن من قال ذلك ليست ياسمين في الحقيقة بل فتاة ماكس فاكتور الجريئة. لكن عليّ أن اعترف هنا بأن تلك الأيّام القليلة التي قضيتها مع ياسمين علّمتني أشياء كثيرة. أقصد أشياء بسيطة جدًّا لدرجة أنَّنا من فرط بساطتها لم ننتبه لوجودها.. الآن أصبحت أدرك حقيقة أن نلقي بأرواحنا في الهواء وندعها وحدها تكمل ما تبقى.

الروح مفطورة على الابتكار. لم تقل ياسمين ذلك في الحقيقة.. أو لا تعرف كيف تقوله.. لكنَّه يكمن في نمط عيشها غير المعقد!

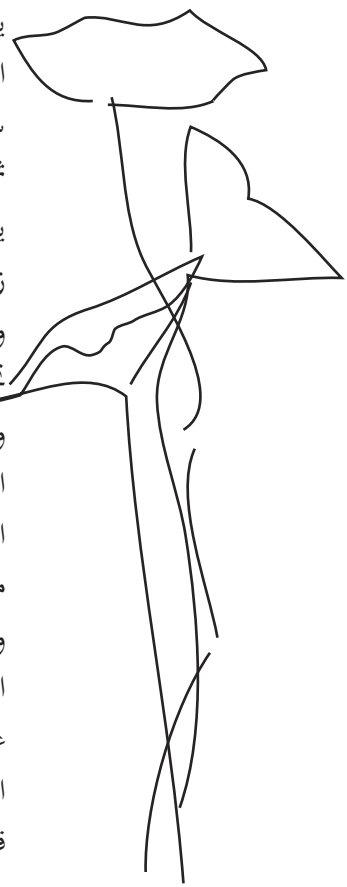
اليوم مرّت خمسة أعوام على رحلتي الغريبة تلك.. عدتُ إلى مخاوفي وجبني وفلسفتي وطغيان عقلي ومفاسد حياتي الصغيرة، التي لا تكاد تكون شيئًا إلى جانب عنفوان ياسمين ونمط عيشها وطغيان الحياة المتدفقة في جسدها الصغير الموشوم والمزيّن بحلقات الفِضّة في سرتها وفوق انفها شبه المحدب الجميل. عندما أستدير بكرسيي في المكتب البعيد جدًّا عن باريس لأواجه النافذّة ويغسل وجهي ضوء النهار الخجول، أغمض عينيّ وأتذكرها.. أتخيَّل تلك الدهشة التي سترتسم على وجه رجل ما وهو يلج عالمها الغريب، حين يجفله دفق الحياة في جسدها الصغير، وأبتسم.. دائمًا أبتسم في الحقيقة.. وأنا أتذكّر تلك المباهج الصغيرة التي لا تتكرر أبدًا في الحياة.

كان ياما كان

امراة حقول الخُبّاز

اقعى الكلب امام اللاعبين الصغار، هازا ذيله وراكضا وراء الكرة كلما خرجت من ساحة النجيل الصغيرة، من عمق السكة الحديدية تأتي المرأة الذابلة وزوجها الواهن الى حدود الساحة يقطفان الخباز، يجلسان لدقائق قبل ان تنهض المرأة ثانية لتقطف، يؤرث زوجها سيجارة ويعصر علبة السكائر ويرميها بانزعاج.

نبيل وادي



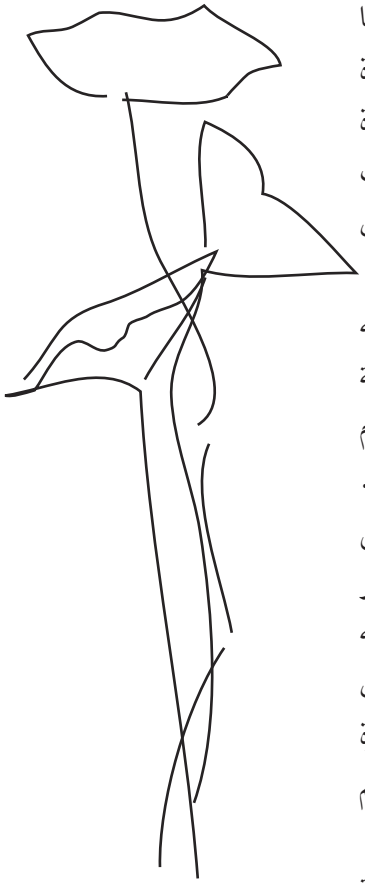
ينظر الكلب اليهما ويتوقف ذيله عن الاهتزاز، والكرة تتدحرج على الشارع الذي تمر عليه السيارات بسرعة جنونية. اللاعبون الصغار ينظرون بحذر الى الكرة التي تزداد تدحرجا كلما مرت سيارة مسرعة، ثم تختفي تحت عجلات عربة حمل طويلة. يصفق اللاعبون الصغار ايديهم اسفا ، ثم يجمعون الخرق ويكورونها ويبدأون اللعبة من جديد.

يتأمل الزوج مرجا من الخباز ويطلب من زوجته الذهاب اليه، تخبره ان الكلاب تبول هناك على زهوره.وضعت حزمتين صغيرتين على عباءتها ولفتها ووضعتها على ظهرها ، ينهض الزوج بتثاقل وهي تسنده بيدها الاخرى.

تخبرها سيدة القصر المبني على حدود سكة القطار، ان زوجها النائب في البرلمان يحب الخباز، الخباز وجبته الرئيسية رغم امراض القولون، وقالت لها ان زوجها يضرط تحت قبة البرلمان في اكثر مداخلاته النيابية، وان اللاقطة سجلت صوت الضراط بسبب قوته، وهو مايضطر رئيس البرلمان الى الايعاز الى فنيي الصوت لاطفاء اجهزة الصوت والاكتفاء بالصوت المجرد، في الواقع لم يكن رئيس البرلمان منزعجا من صوت ضراط النائب قدر انزعاجه من سماع اصوات المحتجين على قراراته والتي تلتقطها وسائل الاعلام وتبثها على الجمهورفورا.

الكلب ولسبب مجهول ترك التبول على اماكن حقول الخباز الذي تقطف منه المراة واكتفي بالتبول على الخباز النابت تحت عربات القطار وبين القطارات، وهو ماجعل باقي الكلاب تلجأ الى عربات القطار دائما، تاركة مرحها في التمرغ في حقول الخباز منذ ان رأت الزوجة وزوجها.

قالت زوجة النائب وهي ترى ذبول وجه المرأة عندما ناولتها صحن الخباز المسلوق، بان القصر مسكون بجني وانه يسكن في الطابق العلوي ولذلك فهي مضطرة للبقاء في الطابق الاسفل على الرغم من ضبطها ثعبانا كبيرا يجهد من اجل الزحف على ارض الصالون المرمرية من غير ان يتقدم الى الامام او الى الخلف، تقول لها ان الجني يفقد قدرته على العمل في الطابق السفلي وانها لذلك قادرة على التخلص منه مطالبا اياها بجلب فاسها في كل مرة تاتي الى البيت لتقطيع الثعبان وسحق



راسه ثم انها ستعطيها ثمن الفأس واجور تنظيف الصالون من دم الثعبان، مشيرة الى ان الجني له سلالة تتناسل في الطابق الثاني من القصر وانها لاتستطيع ان تفعل شيئا حيال هذا الامر.سالتها مرة ان كان بامكانها البقاء الى جوارها لكي تقطع راس الثعبان كلما ظهر في الصالون ، لكن المراة الهزيلة تهديء من روعها وتخبرها ان الثعابين غير مؤذية في حال تركت لحالها ، في المرة الاخيرة قالت زوجة النائب انها بنت مشتملا صغيرا الى جوار القصر وانها تفكر بايجاره لكنها صرفت النظر عن ذلك وفكرت في ان تؤجره مجانا لها مقابل ، قتل الثعابين وتنظيف الصالون واعمال منزلية صغيرة اخرى.

ينظر الزوج الى ساحة النجيل الصغيرة والاطفال يتقاذفون الكرة المطاطية، كرة صغيرة، تذكر انه كان يسميها كرة ام ثماني دراهم ، كان يجعلها (تنجم) في السماء في كل مرة يضربها وبعد سبعة عشر عاما تسقط على الارض ثم ترتد الى السماء ، وحين ينتهي دوام المدارس بعد ظهر اليوم التالي تسقط ثانية، وهو الان عاجز عن رفع خصيتيه اللتين تتدليان على الارض بسبب الدوالي.

لم تات زوجته معه الى حقل الخباز لانشغالها بدفن ثعبان امرأة القصر، قال لها احرصي على سحق رأس الثعبان، والا فانه سينتقم منها ان ظفر بأحد اولادها سيكون السم مركزا ومميتا.فكر ان المشتمل سيكون مكانا جميلا وسيجدون غرفة للقراءة والمطالعة، ولكن لن يضمن حياة زوجته التي تذهب في الصباح الى بيت صاحبة القصر لتواجه الثعابين مع رفض زوج تلك السيدة دخول اي رجل الى القصر حتى ولو من اجل قطع راس الثعبان، مايفعله الزوج احيانا هو حفر نقرة في الارض يجهد ليجعلها عميقة من اجل دفن الثعبان، قالت له زوجته ان ذلك مهم لان عظم الثعبان ان ديس سيكون ساما.

تطل الزوجة من الطابق الثاني على ساحة عدن حيث مطحنة الجلبي وبيته القديم المحاط بحديقة كبيرة ورجال الحماية الذي يقفون قرب البوابة الكبيرة ينظرون لطالبات الجامعات والى خلفياتهن المهتزة، قبل سماع صوت الاذان عندها يهرعون الى جامع البيت ويصلون الظهر والعصر ثم يخرجون للتسوق من باعة البسطيات في الجهة المقابلة. احدهم يشتري مطرقة ثم يثبت اطراف لافتة تنعى النائب الجلبي، في حين ينظر الجلبي اليه من اعلى بناية البريد فروحه تأبى مغادرة المكان، منذ ان

اخبر جني قصر زوجة النائب الذي يرتبط معه بعلاقات تجارية جديدة انه مات مسموما ، بعد عودته من سهرة نادي العلوية.اخبرته ابنته ان حملاته لكشف الفساد في وسائل الاعلام ستؤلب عليه شركاء فاسدين، هي لم تقل ذلك بالضبط وانما اكتفت بانهم لن يسكتوا عن تهديد مصالحهم وانها تهييء له دارا في لندن واخرى في نيويورك، لكنه قال بانه سيسافر ريثما ينتهي الفصل التشريعي، والا فانهم سيفهمون سفره بانه هروب من المواجهة او، ان وثائقه في كشف الفساد غير دامغة.

يفسر الكلب غياب المراة عن حقل الخباز بانخفاض اسعار الخضر مع اقتراب الصيف وانه لايجد مناصا من التمرغ في حقول الخباز تحت الشمس الدافئة، لكن المرأة تاتي مع زوجها على حين غفلة فيشعر بالندم لان الزوجة تشم رائحة الخباز ثم تلقيه جابنا وتبحث عن مكان آخر ، لكنها لاتقترب من خباز السكة ، فهناك يكثر شرّاب (العرق) ليلا مخلفين قنانيها وكرزاتها والقشور، وملابس نسائية داخلية احيانا.

قالت سيدة القصر لها ان لدى الجني قائمة بجدول اعمال زوجها ويعرف الايام التي سيقضيها خارج البيت وخصوصا في متابعة احوال الناخبين وتوسيع قائمة الوعود مع اقتراب الانتخابات، وان الجني ياتي الى فراشها ليلا ويحاول التحرش بها، وانها اصبحت تضع القرآن الى جوارها ولكن اخلاق الجن لم تعد مثل اخلاق جن ايام زمان فهو يقهقه كلما رفعت القرآن بوجهه ، ويتركها مهلهلة الثياب ويخرج من الغرفة على اطراف اصابعه لكي لايستيقظ الاولاد ، عندما اخبرت زوجي النائب قال بان الجن كلهم معنا يتلون القراءة الثانية لمشاريع ومقترحات القوانين ، ثم يضحك، يبدو ان جني البيت هو احد المتغبين بعذر شرعي.اخبرتها ان دورتها انقطعت رغم ان زوجها لم يقربها منذ الفصل التشريعي الاول ، وانها تحمل في احشائها جنيا صغيرا.

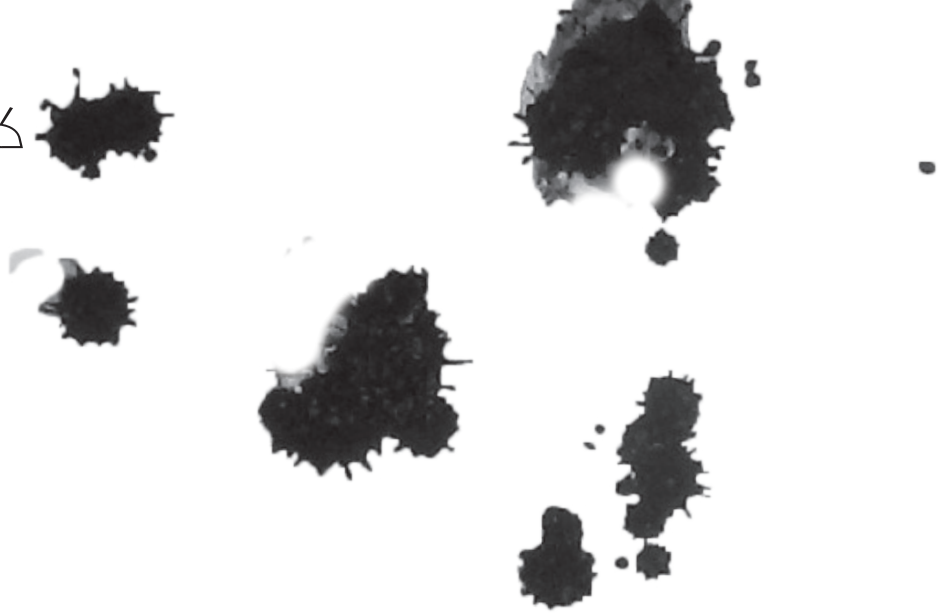
تتوقف السيارة على الشارع المحاذي لساحة النجيل والاطفال يلعبون، يتأملهم النازل الشاب ربما يكون في عمر واحد منهم يقترب منهم عندما يصفر الحكم ضربة جزاء، ينظر اليه مسدد الضربة دون ان يفهم سبب تواجد شاب غريب الى جواره يتقدم باتجاه الكرة بقوة ويضربها فيرتفع في الهواء يرى محطة توليد الكهرباء، وساحة مستشفى الكاظمية وطلبة كلية الحقوق من نافذة الكافتريا ومتسوقي مول الطائي في شارع عشرين ويصطدم خده بمجموعة عصافير هاربة، ومن البعيد يبصر امرة الخباز وزوجها يدبّان على حقول الخباز مثل كرتين سوداوين.

كان ياما كان

حسن السلمان

حجرٌ أسود

انتهت الحرب ...
طابورٌ طويلٌ من العربات التي تجرها الأحصنة الهزيلة يمضي على طريق موحل يشق حقولاً تتمايل سنابلها الذابلة مع الريح، تحت سماء غائمة.
في مقدمة الطابور ثمة عربات تتكدس فيها جثث القتلى. في وسط الطابور ثمة عربات تحمل جنوداً يرتدون معاطف ممزقة، وخوذاً ملطخة بالطين، ومابين أيديهم تستقر بنادقهم الطويلة المواسير وقد انتزعت حرابها. بعض الجنود مازالت الضمادات ذات الدماء المتيبسة على اذرعهم وصدورهم ورقابهم. كانوا ينظرون بلامبالاة إلى السنابل المتمايلة مع الريح ولا ينظرون إلى بعضهم البعض أبداً. في مؤخرة الطابور تأتي عربات تجر بغالاً وأحصنة ومدافع مغطاة بأغطية من البلاستك, وعربات تحمل مُؤناً وصناديق فارغة وخيماً وقدوراً كبيرة يعلوها السخام ومجارف ودلاء وكراكيب من كل نوع.



أمام رابية تجثم عليها عدة أكواخ رمى أحد المجندين بكيس أمتعته وقفز وراءه من إحدى العربات التي تقل الجنود الملطخة خوذهم بالطين. شيّع آخر عربة ونظر إلى الأعلى.. لم تكن أكواخ منزلهم بهذا العلو حينما غادرها آخر مرة ملتحقاً من إجازته الدورية إلى الجبهة الغربية. من بعيد لمح مدخنة الكوخ الكبير يتصاعد منها دخان رصاصي اللون. وضع كيس أمتعته على متنه وصعد بتثاقل. في منتصف الطريق شعر بوهن في رجليه. انتبه إلى أن خوذته مازالت تستقر على رأسه. انتزعها بعصبية طاغية ورماها بعيداً.. لاحقها بنظراته الغائمة وهي تتدحرج مثل سلحفاة ميتة بين الصخور. أنزل كيس أمتعته وجلس عليه ووجهه إلى أعلى الرابية. بانت سقوف بقية الأكواخ بشكل متعرج. كان يعلم بأن كلابهم الثلاثة تستقبل كل من يصعد إلى منزلهم بالنباح لكن الآن لم يسمع كلباً ينبح. حسناً. ربما الكلاب نائمة، أو تنزوي خلف أحد الأكواخ. حسناً. سيفاجئهم هذه المرة. ولكن، هل سيدخل أولاً إلى الكوخ الكبير الذي يجلس فيه أبوه عادة إلى جوار المدفئة الحجرية على كرسيه المصنوع من الجريد، لفاعه الصوفي الأخضر ملتف على عنقه، ونظارته الطبية تستقر على عينيه الذابلتين، يطالع صحيفة أو يستمع إلى الراديو أو يكتفي بتأمل جمرات الحطب، سارحاً مع ذكرياته البعيدة؟ ترى ماذا سيفعل؟ هل يضع يديه على عيني أبيه؟ هل يربت على كتفه؟ هل يناديه؟

لا. سيتخطى الكوخ الكبير ويدخل إلى الكوخ الشرقي حيث تكون أمه في هذه الساعة من النهار جالسة أمام الموقد تعد طعام الغداء، منديلها الذهبي الموشى بالخيوط السود، يعلو حاجبيها بقليل كما اعتادت أن تضعه، وبيدها عصاها التي تقلب بها جمرات الموقد وإلى جانبها تقعي زوجة أخيه التي تشبه قندساً حينما تضحك.

لا. سيذهب إلى حقلهم الذي يقع خلف الرابية لمفاجأة أخيه الذي يكون في هذه الساعة على جرّاره.

تساقطت قطرات من المطر على وجهه فقطعت سلسلة افكاره. نهض ووضع كيس أمتعته على كتفه وواصل الصعود...

فجأة، وكأنها خرجت من جوف الأرض، حاصرته كلابهم.. وثب الكلب الضخم ذو الوبر الأبيض الكثيف على كيس أمتعته وأسقطه.. وثب الكلب ذو الوبر الأسود على صدره فتلقاه بيديه اللتين انغرزت فيهما مخالب الكلب، بينما اكتفى الكلب الضئيل بالمراقبة.. دارت الكلاب حوله وهي تهرّ وتنبح. ناداها بأسمائها فتوقفت عن الهرير والنباح وبقيت تنظر في وجهه. نهض وقد شعر بأوجاع حادة في كفيه وذراعيه وقفاه. حمل كيس أمتعته وواصل الصعود والكلاب تحف به وهي تهز بذيولها...

وصل أكواخهم ولم يكن ثمة أحد في الخارج. استغرب من عدم خروج أحد من افراد عائلته على صوت نباح كلابهم. انتظر دقيقة واتجه نحو الكوخ الكبير.. دفع الباب على مهل ونظرَ: فقط كرسي الجريد والمنضدة التي تستقر عليها صحيفة ونظارة وكوب خزفي، وجمرات الموقد التي علاها الرماد..

دفع باب الكوخ الذي اتخذوه مطبخاً ليفاجئ أمه فلم يجد غير قدرٍ مازال البخار يتصاعد منه، وبضعة أطباق من الخزف والألمنيوم متناثرة هنا وهناك..

دفع باب كوخ أخيه وتطلع من فرجة الباب فلم يجد لا زوجة أخيه ولا أطفالهم الثلاثة.. فقط ملابس الأطفال مرمية في كل مكان...

خرج وتلفت يمينا وشمالاً عله يلمح أحداً في الجوار ولكن لا شيء غير الكلاب تتجول بين الأكواخ..

هبط من الرابية قاصداً الحقل عله يجد أخيه.. استغرب من أن الحقل أجرد.. أرض بور قاحلة ولاشيء غير فزاعات أمستْ خُرقاً تخفق بها الريح، وهناك في منتصف الحقل، يجثم الجرّار وقد علا مقوده وأجزاءاً من بدنه الصدأ. من بعيد كان الجرّار يبدو وكأنه دابة متحجرة.

استبدت به الحيرة والقلق وشعر بوهن كبير من أثر الرحلة الطويلة من جبهة القتال، فدخل كوخه ليستريح.. كان كل شيء على حاله منذ أن غادر آخر مرة: السرير الخشبي.. الكرسي الوحيد.. المنضدة والكومديون ذو الأدراج الأربعة والصورة الفوتوغرافية بالأسود والابيض التي يظهر فيها جالساً في حضن أبيه وخلفها قماشة سوداء.. كان ولداً نحيلاً بعينين صغيرتين وقد شبك يديه في حجره. ألقى بنفسه على السرير وغفا كالميت..

أمضى المساء كلهُ والليلة كلها نائماً، وعندما استيقظ فجراً، توهم بأنه مازال في الجبهة.. رمى الغطاء بسرعة جانباً وسارع للبحث عن جزمته العسكرية وبندقيته، لكنه بعد هنيهة عرف أنه في البيت فشعر بارتياح بالغ سرعان ماتبدد عندما حيّره عدم وجود أي أحد من افراد عائلته، وراحت الاسئلة تنهال على باله بغزارة: هل يعقل أنهم سافروا كلهم؟ أبداً لم يحدث أن تركوا البيت كلهم؟ هل حدث لهم مكروه عظيم وجعلهم يهجرون البيت دفعة واحدة؟ ثم ماتفسير دخان المدخنة والقدر الذي كان البخار يتصاعد منه بينما الصدأ يعلو الجرّار؟؟!!.

ظل طوال النهار يتنقل مابين الأكواخ والحقل حائراً لايعرف ماذا يصنع.

دخل غرفة أمه وأبيه بعد أن يأس تماماً من وجود تفسير لاختفاء العائلة كلها. نظر إلى سريرهما وكان مرتباً بعناية فائقة. تطلع في معطف أبيه ذي اللون الكاكي، المعلق بمسمار في زاوية الكوخ وتذكر أنه جلبه له في إحدى إجازاته الدورية. إلى جانب المعطف ثمة ثياب ومناديل تعود لأمه وأغلبها نيلية اللون. لمح على الطاولة علبة تبغ أبيه المعدنية وعلبة ثقاب وفتات خبز. همَّ بالخروج فلمح قصاصات ورق أسفل السرير. عاد وجمع القصاصات وعرف أنها رسالة ممزقة. الرسالة مكتوبة بالحبر الأسود، ومن خلال الخط الجميل عرف بأن من كتبها أمه. أمه، تلك المرأة المتعلمة، ابنة المدينة التي رمى القدر في طريقها أباه القروي الذي يسكن بضعة أكواخ فوق رابية ولاأحد معه غير أمه العجوز وثلاث عنزات بيض تتدلى من أعناقها أجراس صغيرة. أمه، تلك المرأة القوية التي عاندت اهلها الذي رفضوا زواجها من القروي الجلف الجاهل، وارغمتهم في النهاية على الموافقة. لتشتري له حقلاً وتلد له ولدين وبنت لدغتها افعى

فماتت وهي لم تكمل الأربع سنوات من عمرها. في الحقيقة أن مشاعره نحو أبيه كانت متضاربه دون أن تكون له يدٌ في ذلك. مشاعر هي خليط من عدم الاكتراث والمودة، بينما مشاعره نحو أمه واضحه. كانت مشاعر إعجاب منقطعة النظير اكثر مماهي حب جارف يحصل عادة بين الأبناء والأمهات وخصوصاً العزّاب.

وضع القصاصات على السرير وحاول أن يرتبها لكنه اكتشف بأن بعض أجزاء الورقة مفقود وهناك شطب على بعض الكلمات، لكنه استطاع بصعوبة أن يقرأ سطراً يقول: مهجتي، ولدي الحبيب...

حلّ الليل. لفت العتمة الكثيفة الأكواخ والروابي. شعر بلسعات البرد. دخل الكوخ الكبير وألقمَ الموقد الحطب. أسند ظهره إلى كرسي أبيه منصتاً إلى طقطقة احتراق الحطب، ومتأملاً ألسنة النيران ذات اللهب الأحمر. على موجات الدفء التي غمرته، غفا على الكرسي. لم تطل غفوته فقد فزَّ مذعوراً على نوبة نباح مسعورة. تناول مصباحا يدوياً وخرج متعثراً. على ضوء المصباح تطلع في الأكواخ والأرجاء ولم ير شيئاً سوى الكلاب التي كفت عن النباح. عاد إلى الكوخ وما إن أسند ظهره إلى الكرسي حتى أطلقت الكلاب نوبة نباح أشدّ من الأولى. تناول المصباح وخرج. تطلع مجدداً في كل ناحية ولاشيء غير الكلاب. لم يتمالك نفسه فنهر الكلاب بصرخات هستيرية وسيلٍ من الشتائم. همَّ بالعود إلى الكوخ لكنه سمع مايشبه بكاء أطفال متقطع، وأنيناً كما لو أنه يصدر من بشرٍ يتعذبون، مختلطاً بهمهمات عالية، ورنين أجراس صغيرة، وصرير حشرات الليل... تسمر في مكانه وقد اجتاحت جسده موجات متلاحقة من القشعريرة. لم يطل بكاء الأطفال والأنين ورنين الأجراس فعم السكون. تراجع إلى الخلف ودخل الكوخ الكبير. بقى مطروحاً على الكرسي وقد شلّ الخوف تفكيره تماماً. كان يتوقع في أي لحظة سماع نوبة جديدة من النباح، لكنه لم يسمع شيئاً حتى تسلل ضوء الفجر الشحيح عبر الباب الذي نسي أن يغلقه وراءه. خرج وكان الضباب كثيفاً... دخل كوخه. خرج وألقى نظرة أخيرة على الأكواخ والأرجاء ولم ير أي كلب من كلابهم الثلاثة. عاد إلى الكوخ وحمل

كيس أمتعته ونزل من الرابية خاوي الروح.
في منتصف الطريق، التفت صوب الرابية فلم يرَ غير الضباب. شعر بأنه مشى كثيراً ولم يصل الطريق العام. لايستغرق الوصول من رابيتهم إلى الطريق العام كل هذا الوقت. حثَّ خطاه نازلاً كي يصل بأسرع وقت ممكن إلا أنه لم يكن يواجه غير الضباب. انتابه قلق كبير عندما ظنَّ بأنه أضاع الطريق. مع ذلك واصل المشي مخترقاً طيات الضباب. وفجأة، انكشف الطريق الموحل أمامه ليواجه طابوراً طويلاً من العربات التي تتكدس في أحواضها جثث الموتى والجرحى العائدين من جبهات القتال...

داود سلمان الشويلي

أحلام المغني الصغير

نظر الى الساعة المنضدية ذات الشكل الدائري، كانت عقاربها تشير الى الثامنة مساء.

صاح حاثاً أمه: هيا إسرعي يا أماه.

راحت الأم تعد»الصندوق الخشبي»وهي ترتب داخله علب السكائر،وعلك»أبو السهم «والأكياس الصغيرة الممتلئة بـ «حب الرقي الاحمر،والحب الأبيض»،وبعض الحلويات.

قبل أن تنتهي أمه من ترتيب تلك الأشياء الصغيرة في «الصندوق الخشبي»،كان «كريم» بسنواته العشر يلبس «دشداشته» السوداء بسرعة غير إعتيادية كأنه يريد أن يستر عري جسده مما دفع أمه الى القول:

– كريم..لا داعي يا ولدي للعجلة..ما زال الوقت مبكراً.

كان قد انتهى من ارتداء «الدشداشة»، وبينما كانت يداه تزنران الحزام الجلدي على خصره الضامر قال مؤكداً:

– يجب أن أصل قبلهم.

رددت الأم بعد أن وضعت «العرقجين»الأبيض ذات الحواف المهترئة على رأس إبنها الوحيد.

– يجب أن تأكل شيئاً..تناول عشاءك قبل الذهاب.

كانت عيناها تتشربان ملامح زوجها في وجه ابنها «كريم» ذلك الزوج الذي لم يترك بعد موته سوى هذا الوجه الصغير الذي يذكرها به.

قال لها وهو يضع الحزام الجلدي للصندوق الخشبي خلف رقبته،ويوازن طرفيه بكفي يديه:

– لن آكل هذه الليلة .. يجب أن أحافظ على حنجرتي نظيفة وصافية.

وقبل أن يفتح باب البيت، أدار وجهه الى حيث وقفت أمه وهي تتملاه بفرحة أحس بها من خلال نظرات عينيها الصافيتين.. خاطبها بتوسل لا يخلو من نبرة حنان:

– أمي.. لا تأكلي شيئاً ، انتظريني سأشتري لك «كباباً».. ثم فتح الباب وخرج.

احتواه الزقاق المظلم، فبدا كأن الهواء ساكناً سوى ما أحس به من برودة لذيذة قد احتوت جسده الصغير كله وخلفت فيه رعشة سرعان ما تلاشت مع ما يحس به من بعض الإرتباك.. وقليلاً من الخوف الذي دفع قلبه الى أن يدفع بالدم الى عروق جسمه كلها بقوة أحس بها تضرب على صدغيه.

أخذ يشق طريقه الى حيث أصدقائه الجنود.. الى المكان الذي باع فيه في الليلة الماضية كل محتويات صندوقه الخشبي الصغير.. حتماً سيأتون هذه الليلة كما وعدوني.

هذا ما أكده مع نفسه كأنه يمدها بقوة اضافية للإسرع الى القاء بهم في ذلك المكان.

عدّل من وضع الصندوق الخشبي الذي أخذ حزامه الجلدي يخز في رقبته النحيفة تاركاً عليها آثاراً أحس بها تحترق من تحت جلد الحزام.. قال أحدهم وهو يشتري منه علبة سكائر كاملة ، وبعض الحلويات:

– سيكون هذا المكان موقفاً لحافلاتنا العسكرية التي ستعيدنا الى المعسكر مساء كل يوم في الساعة التاسعة.

وأكد له أحد الجنود الشباب وهو يدفع له ثمن العلك والحب:

– لا تنسى هذا.. في كل ليلة.

كان مسروراً ومبتهجاً أمام حلقة الجنود التي تشكلت حوله وهم يستمعون الى صوته العذب.

« تميت أحومي إعله شوفك بس أروحن ورد
أبغي وصالك وروم إمن المراشف ورد
مفروض ذكرك علينه.....».

اندفع خشب الصندوق الى بطنه.. أحس بالألم يضغط على عضلات بطنه الصغير.. تناثر كل شيء على الارض في ظلام الليل.. ذلك الظلام الذي انتشر في الشارع سوى ما كان يبعثه مصباحه من ضوء شاحب.. زل قدمه في حفرة صغيرة ، فيما كان صوته يتهادى بين جنبات الشارع المقفر.

نهض من الأرض.. تلفت الى جميع الجهات.. لا أحد سواه في الشارع.. أخذ يجمع ما تناثر من أشياء صندوقه الصغير.. جمعها كلها في الصندوق وما زال الألم يحرق بطنه.. وأحس بقطرات عرق صغيرة تفصدت من مسامات وجهه الذي جمدت عليه ملامح الخوف والأرباك.

كانت السماء كعباءة سوداء كبيرة.. والغيوم قد غادرت صفحتها كأنها — حدث نفسه ضاحكاً ليطرد عنه شبح الخوف — ستتجمع عند موقف الحافلات العسكرية لتشارك الجنود سماعهم لصوته وهو يغني لهم ذلك الموال العذب:

« مفروض ذكرك علينا بالفرايض ورد
من حيث بإسمك تتم إفروضنه والدَعه
«رضوان « حِسن الجواري ....».

حاول تناسي الألم في بطنه.. أبعد عن خاطره أن في جسده منطقة تدعى «البطن».. كان كل تفكيره قد تجمع عند حنجرته.. جسده — أحس به — قد أصبح حنجرة تبعث الأنغام:

«رضوان حسن الجواري ابوجنتك ودعه» .

هاهي ليلتك يا «كريم».. يجب أن تثبت لهم مرة أخرى أن صوتك ما زال عذباً وجميلاً.. بل هو أكثر عذوبة من الليلة الماضية.. يجب أن تدفع بالخجل والخوف خارجاً عنك.. اتركهما هنا في هذا المكان الذي حاول أن يعيقك من الوصول اليهم.. انهم أناس طيبون، أكد مع نفسه، سيستمعون الى أغانيه ، ويشترون منه كل ما في صندوقه الصغير.. هكذا وعدوني ليلة البارحة.

تذكر تلك الليلة..كانت الأولى..تجمع حوله كل الجنود...عشرين ..
ثلاثين.. لا يعرف كم كان عددهم ، ثلاث حافلات عسكرية ... عرف أنهم يأتون المدينة بعد الدوام الرسمي من معسكرهم الذي يبعد عنها بنصف ساعة.. يشترون ما يحتاجونه اليه ... يذهب قسم منهم الى السينما ، وبعضهم الى الحمام العام.. فيما يتنزه البعض الآخر في شارع الحبوبي.. الشارع الوحيد في المدينة الذي يمتليء بالشباب والشابات مساء كل يوم.. وفي الساعة التاسعة بالضبط يجتمعون عند موقف الحافلات .. حيث يغادرون المدينة الى معسكراتهم.

وها هو يدفع بخطاه اليهم بصندوقه الصغير، يدفع بقدميه اليهم، فيما الصندوق يضرب جسمه الصغير في المنطقة الوسطى بتردد يتجاوب وسرعة خطاه.

« والورد قدم لوايح واشتكه وادعه».

أحس أن صوته عذب وجميل.. في البداية لم يتقدم أحد ليشتري شيئاً ما منه..كان الجميع منشغلاً في أحاديث لم يفهم منها شيئاً..كان ينادي بأعلى صوته ليروج لبضاعته:

- سيكاير.. حب.. علج..

دون فائدة.

كان البعض من الجنود قد صعد داخل الحافلة العسكرية.. والبعض الآخر قد افترش رصيف الشارع في تجمعات صغيرة انتشرت بينهما الضحكات والنكات الخفيفة.. فيما تجمع البعض أمام باب الدكان الوحيد في المنطقة الذي يبيع السيكائر والحب والحلويات، عندها طلعت في ذهنه تلك الفكرة الجهنمية..كيف تذكر ذلك.. ولكن ... هل يمكن القيام بمثل هذا؟ لم يجرب نفسه أمام الآخرين – أكد مع نفسه –كان قد تعود الغناء مع نفسه أو أمام والدته فقط.. أما هذا.. بين وسط هذا الحشد من الجنود ... لا.. لا.. – ردد مع نفسه – ثم تساءل:

- كيف يبدأ الغناء ؟كيف.

كانت الحيرة قد وجدت لها وقتذاك مكاناً في نفسه.. أحس بوجهه يشحب.. يغادره الدم ؟.. أحس بالدم يفور في معدته بالضبط.. بلع ريقه أكثر من مرة.. حمل صندوقه الخشبي وابتعد قليلاً عن أقرب تجمع منه. وبإرتعاشة

أحس بها تتردد على شفتيه الصغيرتين تحت ضوء مصباح الشارع الأصفر الشاحب . ردد مع نفسه البيت الأول لموال كثيراً ما سمعه من الراديو بصوت أحد المطربين . ردد كلماته بتناغم خافت أول مرة.. وشيئاً فشيئاً أخذ صوته يرن في أذنيه.. ثم دون وعي منه كانت كفاه تحيطان بأذنيه وهما تنغمان صوت غنائه.

بدء غناؤه بإستحياء في ظلام هذا الليل، وكانت حلقات الجنود الصغيرة قرب حافلاتهم العسكرية تتزايد، غابت الضحكات، انقطع خيط الحديث بين الأفواه التي أكلها التثاؤب.. خيم سكون مطبق تحت ظلام الليل.. ترجل بعض الجنود من الحافلات بعد أن نفضوا عن أعينهم ما حل بها من نعاس خفيف.. مد صاحب الدكان رأسه الأصلع الى خارج دكانه.. نهض بعض الجنود من أماكن جلوسهم على الرصيف البارد.. كان صوته قد ملأ الفضاء المحيط بهم.

« والورد قدم لوايح واشتكه وادعه

ويقول انت الورد ....»

وامتدت الأيدي، وهي تبتاع من صندوقه الصغير علب السيكائر والعلك والحب بهدوء تام كي لا تثلم صوت هذا المغني الصغير.. فيما كان صوته يصدح في فضاء الشارع تحت خيمة الظلام الليلي الهاديء.

كان صوته يشق سكون الليل.. وفي اللحظة التي أحس بها أن صوته قد امتلك كل حواس الجنود ومشاعرهم، كانت أحشاء صندوقه الصغير قد تناثرت في وسط الشارع.. شاهد صندوقه يطير بركلة مباغته من قدم الرجل الاصلع.. انفرش الذهول على وجوه الجنود.. وحبست المفاجأة غير المتوقعة الأنفاس، فيما كان صوت كريم ما زال محلقاً في سماء المدينة .

« ويقول انت الورد.. وشلون..»

امتدت يد ضخمة اليه ، سحبته من بين الحشد.. كانت الكلمات المنغمة تصدح في أذنيه.. وكان الاصرار على الغناء بادياً على ذلك الصوت الذي أخذ يمتلك كل زوايا الشارع ، لكنه.. وبتصاعد النغم، أحس بشيء يخدش صفحة تلك العذوبة.. سكين حادة تنغرز في القلب وفي الأذنين.. تقطع الأوتار الصوتية.. عندها تجمد السكون

على كل شيء.

تصاعدت أصوات الاحتجاجات من الحشد.. أمسك اثنان من الجنود بالرجل الاصلع ودفعاه الى داخل دكانه.. امتدت أكثر من يد الى اسفلت الشارع وهي تجمع ما تناثر عليه من أشياء الصندوق الخشبي.. وفي ثوان قليلة تجمعت الأشياء مرة أخرى في الصندوق.

كان كريم واقفاً بين حشد الجنود ، منتصباً.. رافع الرأس:

« ويقول أنت الورد و شلون تشتم ورد ..»

جاءه صوت من بين الحشد:- سنشتري منك فقط.

سمع جندي آخر يقول:- غداً سنلتقيك هنا.

أكد ثالث:- نحن نحميك من هذا الرجل الجلف .

صعد الجنود الى حافلاتهم، وقبل أن تتحرك عجلات أول حافلة ، صاح كريم بالجنود وهو بلوح لهم بيده:- سآتيكم غداً.. سأغني لكم فقط.

ها هو كريم يدفع بخطاه الى حيث تراءت له تجمعات الجنود على الرصيف.. فيما كانت الحافلات قد توقفت عن الاشتغال وقد خيم داخلها الظلام.

صباح الأنباري

مسرحية أوهام شكسبيرية

(نحب أو لا نحب؟)

شخوص المسرحية:

الزوج: رجل في الثلاثين، وهو شخصية مثالية تعشق رسم الطبيعة.

الأول: صديق الزوج في الثلاثين أيضاً.

الثاني: صديق الزوج في الخامسة والثلاثين.

الثالث: صديق الزوج في الثامنة والعشرين.

الزوجة: امرأة جميلة في الخامسة والعشرين.

الرجل: في الخمسين من العمر.

المرأة: زوجة الرجل في منتصف الأربعين من العمر.

المشهد الأول

{صالون واسع مؤثث بشكل عصري ينمّ عن ذوق رفيع. على الجدار الخلفي علقت لوحة زيتية كبيرة لمنظر من مناظر الطبيعة الساحرة، وعلى الجدار الأيسر هناك نافذة تطلُّ على حديقة المنزل وإلى جوارها باب للخروج والدخول يربط بين الخارج والداخل. على الجدار الأيمن باب تؤدي إلى المطبخ وأخرى إلى غرفة النوم. عدد من الكراسي والمناضد الصغيرة وبعض التحف الفنية تشكل بمجموعها مؤثثات المكان. ثمة عدد من اللوحات مركونة على الجدار الخلفي، وأخرى معلقة على الجدران بأناقة وذوق رفيع}

(الزوج يستقبل ثلاثة من أصدقائه. يصافحهم واحدا تلو الآخر ببرود. يدعوهم للجلوس على الكراسي المُهَيَّأة للضيوف. يجلسون. يتركهم متوجهاً إلى المطبخ. يخرج من المطبخ متوجهاً إلى باب الخروج من الصالون. يغادر مسرعاً دون أن يقول كلمة لضيوفه الذين بدا على ملامحهم الاستغراب والريبة)

الأول : (يتابعه حتى خروجه من الباب) هل ثمة من أثار حفيظة الرجل؟

الثالث : على ما يبدو ... نعم.

الثاني : حتى دون أن يقول لنا كلمة واحدة!!

الأول : لا أريد أن أزيد قلقكم. الوقت مساء وفي المساء كل شيء جائز.

الثالث : وما علاقة خروجه بالمساء؟

الثاني : ربما علاقته بوجودنا.

الثالث : نحن لم نتفوه بعد بكلمة واحدة.

الأول : صحيح معك حق... ألا ترى معي أنه استقبلنا ببرود؟

الثالث : (يفكر) نعم عندما دخلنا نظر إلينا بطريقة مريبة.

الأول : ماذا تقصد؟

الثالث : اقصد أن أحداً منا ربما كان السبب وراء خروجه.

الأول : ومن منا بالضبط؟

الثالث : لا أدرى.

الأول : ليس بسببك أنت؟

الثالث : لماذا؟

الأول : لأنك من بدأ يشكك وهذا يعني أن (يشير لنفسه وصديقه الآخر) المشكوك بهما أنا أو هو، أليس كذلك؟

الثالث : يا صديقي إنه مجرد شك.

الأول : لا أظن.

الثالث : أتتهمني بشيء؟

الأول : لم أقل هذا.

الثاني : إذن، لم يبق من يُشَكُّ به إلاي.

الأول : يا جماعة لا يجوز لنا أن نشك ببعضنا بعضاً في غياب صاحبنا. أليس في هذا إحراج لنا جميعا؟

الثاني : صدقت. ماذا سنقول لزوجته؟ (ينتبه لقدومها) اسكتوا ها هي تأتي.

الثالث : من سيفتح الحديث معها؟

الثاني : أنا.

الأول : ولماذا أنت؟

الثاني : مجرد محاولة لإقناعها (يبادرها) مرحبا سيدتي.

الزوجة : مرحبا بكم جميعاً (تتلفت بينهم مستغربة) أين زوجي؟!

الثاني : أنا سأقول لك سيدتي. هل تسمحين لي أن أحدثك على انفراد؟

الزوجة : وهل ثمة سر لا أعرفه؟

الثاني : ليس سراً ولكن امنحيني فرصة للشرح على انفراد،

الزوجة : حسنا (تضع أقداح الشاي على منضدة (طبلة) كل منهم. ثم إلى الثاني) تفضل من هنا (يذهبان إلى المطبخ)

الأول : (مستغرباً تصرف صديقهما) ماذا دهاه؟ ولماذا جعل الأمر على هذه الدرجة من السريّة؟ لم يتطلب الأمر سوى بضع كلمات.

الثالث : أنا مستغرب مثلك أيضاً.

الأول : عسى أن يكملا الحديث قبل عودته.

الثالث : أتشك في أمرهما؟

الأول : كلا ليس لي أي شك لكن (يتوقف عن الكلام)

الثالث : لكن ماذا يا صديقي؟

الأول : (متردداً) أ. أ. أخشى أن يعود فيجدهما منفردين ببعضهما.

الثالث : وماذا في ذلك؟ أيشك بصديقه مثلاً؟

الأول : يا صاحبي أرجوك لا تفهمني بشكل خاطئ.

الثالث : أنت تحيّرني حتى أكاد لا أفهم فعلاً.

الأول : اشرب شايك يا صديقي.

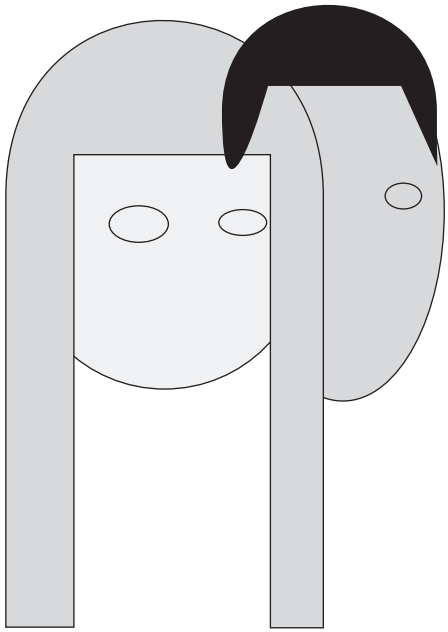
الثالث : هل تريد أن أكون صادقاً معك؟

الأول : بالتأكيد.

الثالث : حقيقة... إنكما تخفيان أمراً ما، ولا تريدان أن أعرف ما هو بالضبط.

الأول : هل تعتقد ذلك؟

الثالث : نعم



الأول : ليس بيننا أي سر. أنا متخوّف فقط من عودة صديقنا وهما على هذه الحال.

الثالث : وما سبب تخوفك ونحن الأشدّ إخلاصاً له؟

الأول : ثمة أمر حدث في الماضي أخشى أن يكون صديقنا لا يزال يتذكره.

الثالث : من منهما تقصد... هذا؟ أم (يشير برأسه إلى الخارج)

الأول : أ. أ. الجميع.

الثالث : الجميع؟ ماذا تعني؟

الأول : ثلاثتهم.

الثالث : آآآآ. ثلاثتهم. فهمت (يدخل فيفاجآن به. ينهضان احتراما له)

الزوج : اجلسا رجاءً (يجلسان) هل غادر صديقنا؟

الأول : في الحقيقة... لم يغادر بعد.

الزوج : هل هو في الحمام؟

الثالث : لا ليس في الحمام. إنه بصدد طمأنة زوجتك على غيابك المفاجئ.

الزوج : وهل يطمئنها على انفراد في غيابي؟

الثالث : آ...

الزوج : لا عليك يا صديقي سأدعوهما للجلوس معنا (يخرج)

الأول : آمل أن لا يغضب في هذه الساعة الحرجة.

الثالث : وأنا أيضاً (يدخل الزوج وزوجته وصديقهم فينهضان)

الزوج : اجلسا من فضلكما أنتم في بيت أخيكم ولا حاجة بكم للمجاملة (يلتفت كل منهما نحو الآخر)

الأول : لا بأس جئنا فقط لألقاء التحية وقد أقلقنا خروجك المفاجئ.

الزوج : أنا آسف حقاً. اعتذر لكم عن خروجي بسبب أمر طارئ وزوجتي تعرف هذا الأمر (يبدو الارتباك واضحا على الزوجة)

الثالث : تعرف! (يتبادل النظر مع الأول ثم يتدارك الموقف) آ آسف اعتقدت أنها لا تعرف. عذرا سيدتي هذا غباء مني.

الزوج : لا لا تقل هذا يا صديقي ربما سهت عما قلته لها فاستغربت من خروجي المفاجئ.

الثالث : حسنا أنا اعتذر ثانية... إلى اللقاء

(يخرجون. يوصلهم الزوج إلى الباب بينما تظل الزوجة منتظرة ساهمة في محلها. يعود الزوج. ينظر إلى زوجته نظرة ذات مغزى)

الزوجة : (كمن تنتظر كلمة من زوجها) ألا تريد قول شيء ما؟

الزوج : عن ماذا؟

الزوجة : عن... عن أي شيء.

الزوج : لم أجد ما يستحق القول.

الزوجة : إذن ما رأيك؟

الزوج : بماذا؟

الزوجة : بماذا! بكل شيء.

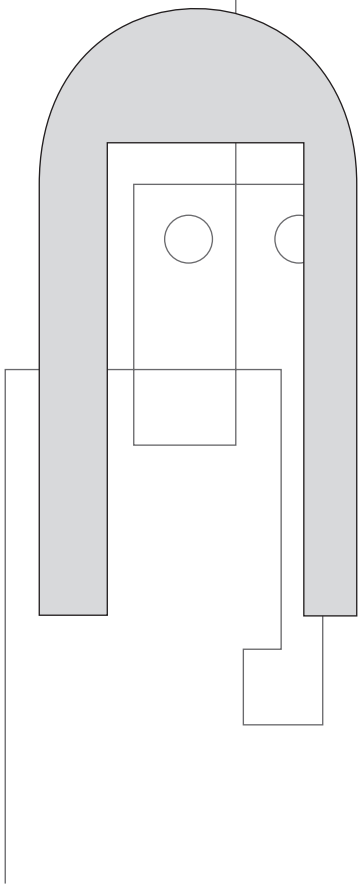
الزوج : وهل ثمة شيء يستحق؟

الزوجة : ألا تريد أن أعتذر؟

الزوج : كلا لا تعتذري. ليس ثمة ما يستحق الاعتذار؟

الزوجة : هل تعتقد هذا؟

الزوج : ولمَ لا؟



الزوجة : أنت تكلمني بجفاء.

الزوج : حقاً؟

الزوجة : نعم.

الزوج : لم أنتبه.

الزوجة : أنت تتصنع عدم الانتباه.

الزوج : كلا هذا هو طبعي منذ البداية

الزوجة : ليس منذ البداية.

الزوج : منذ متى إذن؟

الزوجة : وهل أنا أعْرَفُ منك؟

الزوج : ربما.

الزوجة : أنت تقتلني بأسلوبك هذا.

الزوج : هذا أسلوبي نعم، لكنني لم أقتل أحداً بأسلوبي. أليس كذلك؟

الزوجة : أرجوك لا تحدثني هكذا.

جميل : هكذا كيف؟

الزوجة : لا أعرف.

الزوج : إذن لنترك الأمر.

الزوجة : أي أمر؟

الزوج : أمر الكلام.

الزوجة : هل تريد أن تجنني؟

الزوج : ولماذا أجننكِ؟

الزوجة : (غاضبة) حسنا سأذهب للنوم (تخرج)

الزوج : تصبحين على خير...

(يتثاءب... يأخذه الشعور بالغفوة فينام على الكرسي... تطفأ الأضواء تدريجياً مع الموسيقى، وتدريجيا تفتح ثانية. خيوط الشمس الواهنة تخترق نوافذ الصالون. تدخل الزوجة بتكاسل وهي تتثاءب أيضاً فتفاجأ به نائما على الكرسي)

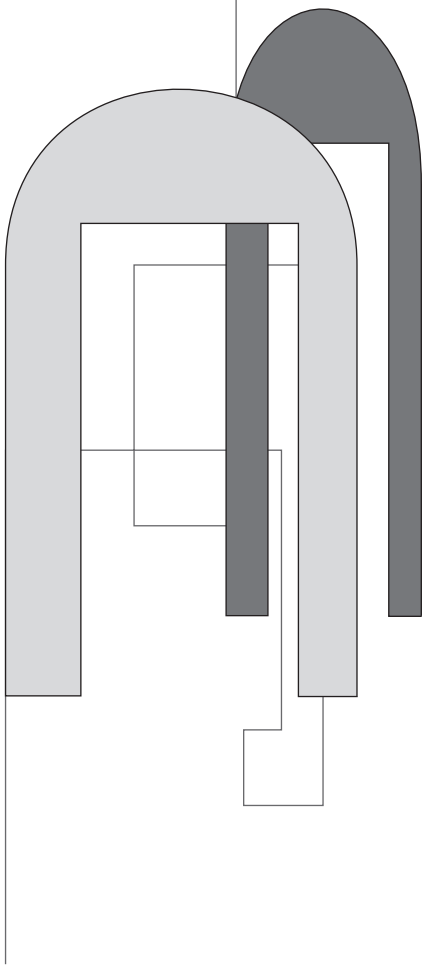
(لا ترد عليه. يتمشى جيئة وذهابا داخل الصالون. يبدو عليه الانزعاج. يتوقف، يتأفف يسير ثانية، يتوقف بشكل مفاجئ وهو ينظر بالاتجاه الذي خرجت منه. يذهب إلى اللوحة الفنية التي تَظهر فيها الطبيعةُ أخاذة بجمالها وهي معلقة على الجدار الخلفي. ينحيها جانباً. يخرج من خزانة صغيرة خلف اللوحة مسدساً صغيراً، ينظر باتجاه مكان خروجها. يلقي نظرة على المسدس. يأخذ نفساً عميقاً ثم يزفره بتأفف. يعيد المسدس إلى مكانه. يرجع اللوحة إلى محلها. يتوجه نحو الكراسي لكنه يتوقف مترددا. يستدير ناظراً إلى مكان الخزانة. يعاود الاستدارة متحركاً نحو الكراسي يجلس متهالكاً مهموما. يهم بالتكلم مع نفسه لكنه يتوقف. يعيد المحاولة ثانية لكنه يستكنُّ بالصمت حتى ينفجر على نحو غاضب)

لماذا تشرنق نفسك بالصمت؟ أما كان الأفضل أن تعترض، أن تبوح بظنونك؟ ولكن بماذا ستبوح؟ أنت غارق في قطرة شكٍّ أخشى أن تتحول إلى بحر لا قرار له (يتوقف مفكراً) هل أبدو لك مثيراً للسخرية لأنها ليست من طباعي المرنة؟ (غاضباً على نفسه وصارخاً بها) ألا تباً لكل طباعك المرنة (يصمت ثم لنفسه بصوت خفيض) المرونة تقتل عندما تنشأ في زمن لا يحتملها. ترى ماذا عليَّ أن افعل وقد تراكمت في نفسي هموم لا طاقة لي عليها. وكلما كظمتُ الكثير منها كلما بدوت أكثر ضعفاً أمامها. أكل هذا منبعه القلب أم الحب؟ (غاضباً) اللعنة على القلب حين يكون متواطئا ضدكَ وأنت العاجز على فعل أي شيء. أي قلب هذا الذي ينحاز لغيرك ولا يهتم لغيرتك القاتلة! (يصمت قليلاً ثم يطلق قهقهة مدوية) هههههههه (يصمت) هل تملك غيرة قاتلة فعلاً؟ هه متى كانت الغيرة من طباعك يا هذا؟ أنت طاهر من كل شك وهذا هو ذنبك العظيم الذي لن تغفره لك الأيام... كم من الأيام تحتاج لتتوطن على هذه الطباع المريبة مثل كل البشر؟ (بهدوء وليونة بالغتين) أرجوك لا ينبغي لك الاستمرار في تواطؤك ضدي. أنا بحر من المودة الخضراء فلا تتغابى عما أنا عليه. قل لي فقط ماذا يتحتم عليَّ أن افعل وسأفعله بلا تردد (كمن ينتظر الجواب) من حقك أن تلوذ بالصمت فلم يعد للثقة مكان يليق بها. أنا لم أعد ما كنت عليه فعلاً. أنا أسوأ منك ومن كل ما جنته سوءات عالمنا المريب. هيه هل أنا وحدي في هذا أم تشاركني فيه (يغير في نبرات صوته) حرية طيبتها الغامرة وبراءتها الغافلة؟

(يطلق آهة طويلة) اشعر أن الليل يتسرب إلى كياني المهدم منزلقا داخل أوردتي وهو يطأ روحي مالئاً إياها بظلام شيطاني لا يحده حد. كان النور يغمرني، وكنت أتسلق بفرح غامر خيوطه الحريرية المشعة فمن أين جاءت الظلمة وحشرت نفسها بين ضلوعي محولة إياي إلى بيضة قبان. هنا (يشير بيده اليمنى إلى اليمين) كفتها، وهنا (يشير بيده اليسرى إلى اليسار) كفته، أما قلبي فقد التزم حياداً مؤقتا عليَّ أن أنتهي منه لأضع حدا لكل هذا.

(يرتفع صوت الموسيقى تدريجياً فتشعر بالبهجة فعلاً. تدور راقصة بفرح غامر مع الموسيقى وفجأة يُطرق البابُ فتجفل شاهقة. تستدير جهة الباب. تنظر إليها بعمق ثم تنظر إلى زوجها النائم. تتردد في الذهاب إلى الباب. تتوجه إلى زوجها محاولة إنهاضه. يقف فتأخذه بصعوبة إلى غرفة النوم ثم تعود. يُطرق الباب ثانية طرقات خفيفة هذه المرة. تفتح الباب فتتفاجأ)

الزوجة : لهفي عليكَ يا حبيبي. ما كان ينبغي لي أن أتركك هنا لتنام على هذا الكرسي اللعين وأنت تغفو على جبل من الهموم الصماء. ألا تعساً لي كيف غفوتُ ولم أقل لك كلمة يمكن أن تزحزح عنك جبل همومك القاتلة. سوف لن أسامح نفسي على هذا. وجل ما أخشاه أن تحسبني امرأة متواطئة. امرأة أرادت أن توقف ما علق بأذهاننا من الأوهام والشوائب، ولم تعرف أن ما فعلتْهُ لن يقع في نفسكَ موقع الرِضا. أنت تعرف بقدر ما أنا أعرف كم أُحِبُّكَ يا حبيبي (تسمع صوت الريح. تشعر بالبرد) الليلة باردة جداً وأنا بحاجة إليك فأنت الهواء الذي يدفّئ روحي بأنفاسه الزكية (تتوجه إليه) لم أعهدك مختلفاً من قبل فماذا جرى لك يا حبيبي. ولماذا توقفت عن البوح بما يعتمل داخل نفسك المعذبة؟ أعذرني يا حبيبي فأنا لم أردْ طرح الأسئلة عليك كي لا أضيف لك هماً فوق همومك (تتركه وتتجه نحو وسط المسرح) حمداً لله أنني حظيت برجل لا حدود لثقته، ولم يعترض يوما على تصرفي حتى بحضور أغلب أصدقائه إن لم أقل كلّهم (تتمشى داخل الصالون) هل عليّ أن أراقب نفسي أو سلوكي في المرّات القادمة؟ ولكن لماذا؟ هل حدث ما يغير ثقته بي؟ (تصمت قليلاً) لا... لا اعتقد، فأنا هكذا منذ بدأت علاقتنا تتوطد ومنذ بدأ الحب يغمرنا بنوره السرمدي. ربما أنا قلقة من انفعالاته المتكررة حتى عندما يرسم لوحاته فانه لا يثبت على حالة واحدة. يرسم ثم يمحو ما رسمه بسخط ومرارة وهو يحرك فرشاته هستيرياً حتى تختفي معالم اللوحة كلّها وكأنه فقد مهاراته وقدراته الإبداعية. لقد صار يتردد كثيراً قبل أن تلامس فرشاته سطح الكونفاس. وكلما أعاد المحاولة كلما زاد ترددا وارتباكاً. في المرة الأخيرة وانا أراقبه ملياً اضطر لكسر فرشاته واستبدالها بأخرى ثم كسر الأخرى أيضاً وبعناد غريب ظل يستبدل واحدة بأخرى، وإذ ذاك استحضرت بيني وبين نفسي شخصية (هاملت) وتردد هاملت وفقدانه القدرة على فعل ما ينبغي فعله من دون تردد حتى بعد أن صار كلّ شيء واضحاً أمامه وضوح الشمس. ما يحتاجه فقط أن يقدم على الخطوة التالية. (تنتبه لنفسه متسائلة) الخطوة التالية! ماذا تعني لكِ يا غافلة؟ الخطوة التالية تقوم على القتل كما في هاملت... لا... حبيبي ليس (هاملت) وترددِه ليس مثل تردد هاملت (تصمت قليلا مفكرة) ولكن ما الفرق؟ أنا أحببته بالطريقة نفسها وكم كنت فخورة أن أكون شبيهة (أوفيليا) على الرغم من موتها المأساوي (منتفضة) ما هذه الأفكار الجنونية التي تلبَّست ذهني وجعلتني أشعر بالموت القادم إليَّ بشكل مأساوي؟ (تهدأ) أنا لست أوفيليا وحبيبي ليس هاملت. أنا سعيدة به فهو سر فرحي وبهجتي.



الزوجة : ما الذي أتى بك في هذا الوقت المبكر من الصباح؟

الزوج : إلا نقول صباح الخير أولا؟

الزوجة : (باستسلام) صباح الخير. نعم!

الزوج : جئت أطمئن عليكِ.

الزوجة : (بلا مبالاة) أنا بخير. هل ثمة شيء آخر؟

الزوج : نعم.

الزوجة : حسنا زوجي متعب ولا يستطيع مقابلتك الآن.

الزوج : أنا لم أجئ من أجل زوجك.

الزوجة : (بجفاء) من اجل من إذن؟

الزوج : من أجلك يا سيدتي.

الزوجة : أرجوك اذهب ولا تعد مرة أخرى.

الزوج : قبل أن تعرفي لماذا أتيت؟

الزوجة : لا يهمني أن أعرف. اذهب أرجوك (يهمُّ بالدخول فتعترض طريقه)

الزوج : حسنا سأذهب ولكن ليس قبل أن تعديني بلقاء.

الزوجة : هل جننت؟! أنا امرأة متزوجة.

الزوج : وأنا رجل متزوج أيضاً، أو كنت متزوجاً.

الزوجة : إذن اذهب ولا تعقّد الأمر.

الزوج : للمرة الأخيرة إن ذهبتُ هل تعدينني بلقاء؟

الزوجة : (تسمع صوت زوجها يناديها) أرجوك زوجي يناديني وعليَّ أن أغلق الباب (تغلق الباب لكنه يمسك حافتها بقوة)

الزوج : عديني بلقاء إذن.

الزوجة : (تلتفت بارتباك إلى مصدر الصوت) حسنا حسنا أعدكَ.

الزوج : متى؟

الزوجة : أنا سأتصل بك

(تغلق الباب بهدوء فتطفأ الأضواء)

المشهد الثاني

{أثاث فخم بعض الشيء. تغطي الجدار الخلفي مكتبة ضخمة جداً مليئة بالكتب الأنيقة وبعض التحف الفنية. رجل في الخمسين من العمر. طويل القامة. نحيف البنية يجلس على أحد الكراسي وهو يقرأ بكتاب. تُطرق الباب. يدخل الزوج وزوجته فيستقبلهم الرجل مرحباً. يصافح الزوجة مبتهجاً ويقبل وجنتيها ثلاث قبلات ثم يقبل الزوج من وجنتيه قبلتين. تدخل زوجته وهي امرأة في الخامسة والأربعين من العمر، تُقبّل الزوجة وتكتفي بمصافحة الزوج}

المرأة : هل تفضلان الشاي أم القهوة؟

الزوج : لا داعي لهذه الأتعاب سيدتي.

المرأة : تعبكم راحة، سأجهز القهوة.

الزوج : شكرا لك سيدتي (تخرج)

الرجل : أهلاً وسهلاً بكما شرفتمونا بزيارتكم

الزوج : لنا الشرف يا سيدي

الرجل : ها ماذا تعمل الآن؟

الزوج : كما تعرف أقوم بالأشغال ذاتها.

الرجل : سمعت أنك مهتم برسم الطبيعة هذه الأيام.

الزوج : الطبيعة تسحرني بجمالها الأخّاذ حتى لا تدعني اكتشف جمالاً غير جمالها.

الرجل : يمكنك أن ترى الجمال أينما نظرت حتى في أبسط الأشياء. أحيانا يكون الجمال قريباً منا، ولكننا لم ننتبه إليه. الفنان وحده من يملك عيناً مدربة على اكتشافه، واكتشافه يعيننا على تلقيه من زاوية نظر ربما تختلف قليلاً أو كثيراً عن زاويته بمقدار ما نملك من قدرة التلقي.

الزوج : يبدو لي أنك من أولئك القلائل الذين يظفرون به كما لو أن الأمر رهين بفطرتهم.

الرجل : ليس تماماً. يمكنك القول إنني رجل له ولع خاص.

الزوج : جميل أن اسمع منك هذا.

(يرن هاتفه النقال. يخرج الهاتف من جيبه. ينظر إلى اسم الشخص الذي يهاتفه، ثم إلى الرجل)

اعذرني يا سيدي عليّ أن أرد على هذه المكالمة.

الرجل : لا ضير في هذا أبداً. يمكنك الخروج إلى الحديقة إن شئت.

الزوج : شكرا لك سيدي (يخرج. يقف خلف النافذة المطلة على حديقة الدار)

الرجل : (للزوجة) لماذا لا تشاركيننا الحديث عن الجمال أيتها الجميلة؟

الزوجة : الاستماع لكما يكفي.

الرجل : بل الاستماع لك هو ما نحتاج إليه.

الزوجة : وما سر هذه الحاجة؟

الرجل : حين يتحدث الجمال عن نفسه بنفسه نكتشف المزيد.

الزوجة : ماذا يعني هذا؟

الرجل : يعني أنك أقرب منا إليه. وهذا هو ما نراه فيك.

الزوجة : (متصنعة عدم الفهم) لم أفهم.

الرجل : أنت جميلة جداً حد أن جمالك يفتن الناظرين.

الزوجة : (تشعر بالحرج) شكرا لك.

الرجل : لا أدري لماذا يهتم زوجك بجمال الطبيعة ولا يهتم بجمالك؟ جمال المرأة هو السحر بعينه.

الزوجة : (تنظر صوب زوجها) ومن قال لك انه لا يهتم.

الرجل : انشغاله التام بالطبيعة.

الزوجة : لزوجي نظرة فنية يحسد عليها.

لا أحد يقول خلاف هذا ولكن... لا يجوز إهماله لجمالك الآسر بأي شكل من الأشكال.

الزوجة : (مرتبكة) لا أعرف ماذا أقول ولكن...

الرجل : من دون ولكن أنا أشير إلى جمال المرأة فهي وحدها من تمتلك الفتنة والسحر معاً.

الزوجة : شكرا لهذه المعلومة.

الرجل : سأثبت لك كلامي بالدليل القاطع

(يتجه نحو مكتبته. يتناول أحد الكتب. يبحث داخل أوراقه فيجد ما خبأ بين طياته. يلقي نظرة عاجلة على مكان الزوج)

انظري يا جميلتي هذه الصورة. إنها تحفة فنية غاية في الجمال.

(تدخل امرأته مع فناجين القهوة فيخفي الصورة داخل الكتاب. تضع القهوة على المائدة)

خذي هذا الفنجان له فقد يتأخر في المهاتفة.

(تتجه إلى الحديقة. يخرج الرجل الصورة ليريها للزوجة. يلتفت الزوج من وراء النافذة فيرى الصورة بيد الرجل وهو يقربها من الزوجة. يتجاهل ما رأى)

الزوجة : (ترتبك) ما هذه الصورة؟ إنها امرأة عارية.

الرجل : ليس العري هو ما قصدتُ بل جمال العري. أليست جميلة جداً.

الزوجة : (يزداد ارتباكها وهي تنظر صوب زوجها. تدخل المرأة فتبادر بالتحدث إليها. يخفي الصورة بين طيات الكتاب ثانية) سيدتي ألا تجلسين معنا كي نراك قبل أن نغادر.

المرأة : تغادرون؟ ما هذا الكلام يا عزيزتي؟ نحن لم نتحدث إليكما بعد.

الرجل : فعلا لم نتحدث بعد. أنظري لا يزال زوجك ممسكا بهاتفه ولم يرتشف من قهوته رشفة واحدة.

الزوجة : لا بأس أنا وزوجي مشغولان كثيراً.

الزوج : (يدخل) اعذروني عن التأخير. إنها مكالمة ضرورية وعليَّ أن أغادر الآن.

الرجل : وماذا في ذلك يمكنك المغادرة ولكن اترك السيدة هنا لتتحدث مع زوجتي فحديث النساء له خصوصيته ولا أظن أنك لا تمنحهن هذه الخصوصية.

الزوج : على العكس أنا أحب ذلك.

الزوجة : اعذروني لا أستطيع البقاء فلدي أشغالي أيضاً.

الرجل : ما هذا الكلام يا سيدتي. جئتما لزيارتنا ومن المؤكد أنكما حسبتما الحساب لهذه الزيارة.

الزوجة : (يهم الزوج بالكلام لكنها تقاطعه)

نعم وقد نسيت بعض مشاغلي وعليَّ إكمالها. شكرا لكم. نراكم بخير.

الرجل : (يمد يده لمصافحتها فتصافحه محرجة. يحاول سحبها ليقبلها لكنها لا تستجيب) لا تنسوا رجاءً البي بيتكم متى شئتم زيارتنا.

(يصافح بعضهم بعضاً ثم يخرجان)

المشهد الثالث

{المنظر الأول نفسه. في صالون البيت تجلس الزوجة بانتظار زوجها وهي تدخن سيجارتها بانفعال}

الزوجة : (تنهض. تتحرك بلا هدف. تبدو منفعلة وغاضبة ومشتتة وغير متأكدة من أفكارها وظنونها. تطفئ السيجارة في منفضة السجائر)

ماذا يعني أن يريني صورة فاضحة كتلك؟ لماذا يرفع الحشمة؟ وهل هو مندهش من جمالها حقاً! أما كان الأفضل أن يعبر عن ذلك بطريقة أخرى! ولماذا أخفى الصورة عندما دخلت زوجته بفناجين القهوة؟ لماذا يريني ما لم يستطع أن يريه لها؟ هل كانت تصرفاته بريئة أكثر مما هي شائبة؟ أكاد أجن من شوائب هؤلاء الأصدقاء فلا أعرف فعلاً حقيقة سلوكهم الذي أراه بعض الأحيان مريباً، ولا امتلك الجرأة أو الصراحة لأقول لزوجي أو اشتكيه عن هذا كلّه فيحسبني أتوهم أشياء لم تحدث إلا في ذهني المشوَّش (تسير مضطربة. تتذكر) لقد وعدت أن أتصل به (تشير برأسها علامة الرفض) لن اتصل وما أخشاه أن يتصل بي أثناء وجود زوجي في البيت.

(يدخل الزوج) لماذا تأخرت يا حبيبي، وأين كنت، ولماذا لم تتصل بي؟

الزوج : خففي من الطرق على رأسي بمطرقة أسئلتك الكثيرة.

الزوجة : منذ متى تحولت أسئلتي إلى مطرقة؟

الزوج : منذ نسيتِ تحية زوجك.

الزوجة : آ... آسفة. لقد أنساني قلقي عليك.

الزوج : قلقك عليَّ؟ لماذا؟ هل اكتشفتِ إنني أتقرب من امرأة مثلاً؟

الزوجة : (مرتبكة) ماذا تعني؟

الزوج : (ينظر إليها) ماذا أعني؟ (يرن موبايلها. تستمر بالنظر إلى زوجها) ألا تردي على المكالمة؟

الزوجة : كلا لن أرد (تغلق الموبايل)

الزوج : (يبتسم) ربما هي مكالمة مهمة.

الزوجة : حتى ولو كانت مهمة (يرن الموبايل ثانية. تنظر إلى اسم المتصل ثم تنظر إلى زوجها)

الزوج : أهي صديقتك؟

الزوجة : لا ليست صديقتي.

الزوج : من إذن؟

الزوجة : (مترددة) انه (تفتح الخط) نعم.. تكلم مع زوجي إن شئت (لزوجه) خذ انه صديقك (يأخذ الموبايل)

الزوج : آلو... (ينظر إلى زوجته) نعم... حسنا... سأجلبها معي... إلى اللقاء.

الزوجة : ماذا يريد؟ ومن هي التي تجلبها معك؟

الزوج : أنتِ... لستِ على وضعك هذا اليوم. ماذا جرى لك بالضبط؟

الزوجة : لم يجرِ أي شيء. لماذا تعتقد أن شيئاً جرى لي؟

الزوج : لا تقلقي أنا امزح معك فقط.

الزوجة : فقط!

الزوج : نعم... فقط (يفكر بشيء ما ثم يتصنع النسيان) عذرا لقد نسيت أن أقول له شيئاً مهماً. هل تمانعين إن طلبته على موبايلك؟

الزوجة : (ترتبك كثيراً) دعني أطلبه لك.

الزوج : لا. لن أزعجك أكثر. أنا سأطلبه

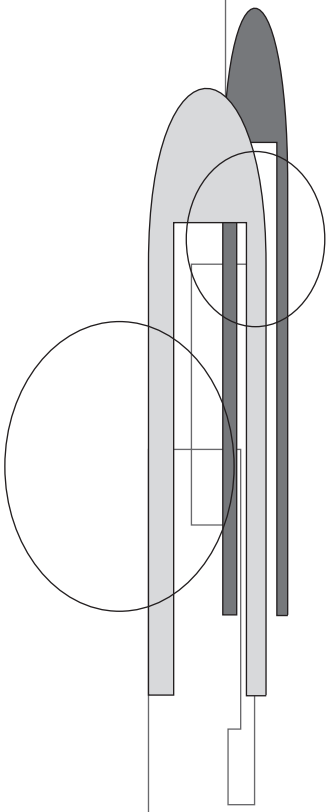
(يفتح الموبايل ويطلب الرقم. تغادر مكانها ولكنها تتوقف ناظرة إلى زوجها الذي أدار ظهره لها. يبدو عليها الخوف الشديد. ينصت لصوت الموبايل. تتغير ملامح وجهه دون أن ينطق. يغلق الموبايل دون أن يجيب فتزداد الزوجة خوفاً. يضع الموبايل على المنضدة ويغادر إلى غرفته. تسرع إلى الموبايل. تفتحه لتعرف من كان المتصل. يكسو ملامحها الخوف. تقذف بالموبايل على الأرض)

إلهي لماذا يحدث لي هذا وليس لي فيه دخل؟ من المؤكد أنه اعتقدَ أنني أنا من يهاتفه فقال شيئاً ارتاب منه زوجي. ترى ماذا قال له، ولماذا لم يرد زوجي عليه. لماذا عليّ أن أدفع ثمن خطأ ارتكبناه في لحظة طائشة منذ زمن بعيد. هل عليّ أن أواجه زوجي بهذه الحقيقة؟ هل أصر على التكتم عليها؟ أنا في حيرة قاتلة، وضياع مهول، وخوف ينبئني أنني سأخسر كلَّ شيء (منتفضة على نفسها) لا... كل شيء إلا هذا. لن أدع أحداً يحطم حياتي. أنا أقوى من كل ما يَعْتَوِر نفوسهم من الوهم والشوائب (باستسلام) ولكن تظلُّ

مشكلتي مرهونة برضا حبيبي وأنا أعرف أنه لن يرضا فأبدو له ساذجة أكثر من أي وقت مضى. عليَّ أن أقرر ماذا أفعل الآن قبل فوات الأوان (تفكر ملياً. تنفعل. تضطرب. يتصاعد غضبها. تتناول حقيبتها وتخرج. تغلق الباب بقوة. يدخل زوجها مضطرباً. يتوقف في وسط البهو وهو ينظر صوب الباب. يلتفت إلى اللوحة. يقترب منها. يزيحها ويلتقط مسدسه من الخزانة المخفية خلفها. يتحرك إلى أسفل يسار المسرح. يجهز مسدسه للإطلاق. يخفيه تحت ملابسه ويخرج)

المشهد الرابع

{داخل منزل الثاني. المؤثثات مشابهة لصالون الزوج والزوجة ولكن من دون لوحات فنية أو تحف ثمينة. الزوجة تطرق الباب بغضب}



الثاني : (يفتح الباب فيفاجأ بها. تعبره داخلة إلى الصالون) سيدتي لماذا كل هذا الغضب!؟

الزوجة : قل بسرعة ما الذي تريده مني بالضبط؟

الثاني : ألا يجدر بك أن تخففي من هذا الغضب.

الزوجة : لا تسألني عن ذلك... مفهوم.

الثاني : كما تشائين سيدتي.

الزوجة : (بحدة) اسمع.

الثاني : عذرا سيدتي إن لم تطفئي جمرة غضبك لا أستطيع سماع أي شيء.

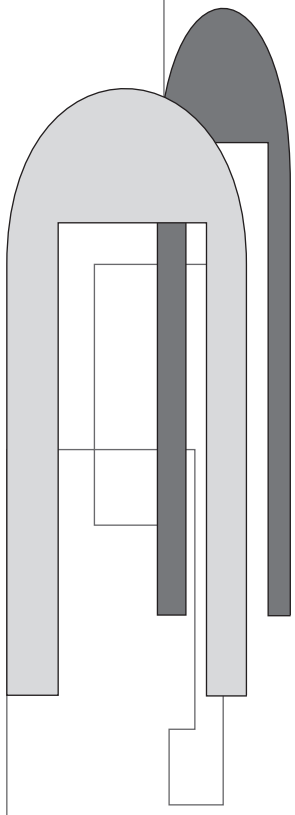
الزوجة : عليك أن لا تلاحقني بعد الآن.

الثاني : ألاحق من إذن؟

الزوجة : لا يهمني.

الثاني : كيف لا يهمك؟

الزوجة : لاحق من تريد إلا أنا.



الثاني : لست مراهقاً يتبع وهماً.

الزوجة : وهماً أم واقعاً ذلك شأنك فقط ولا تدخلني بخياراتك.

الثاني : أدخل من إذن؟

الزوجة : قلت لك ليس هذا من شأني.

الثاني : شأن من إذن؟

الزوجة : ماذا دهاك يا رجل. رح واسأل زوجتك.

الثاني : ليس لي زوجة الآن... لقد افترقنا.

الزوجة : ولماذا افترقتما؟

الثاني : لأننا لم نكن على وفاق منذ البداية.

الزوجة : لماذا؟

الثاني : لم اقتنع بمحبتي لها.

الزوجة : ما هذا الكلام. أهي لعبة بين يديك؟

الثاني : بل أنا اللعبة.

الزوجة : لم أفهمْ.

الثاني : باختصار شديد لا يزال قلبي معلقا بامرأة أخرى. امرأة أحببتها ولم تمنحني الأيام فرصة نسيانها. لقد بذلت ما بوسعي بل أكثر من ذلك ولكنني فشلت. فشلت بإقناع نفسي أنها لم تعد لي.

الزوجة : مسكين أنت يا رجل.

الثاني : هل تعترفين الآن أنني مسكين؟

الزوجة : أنا أرثي لك حسب.

الثاني : الله... كم أنا بحاجة إليك (يقترب منها) مضى وقت طويل قبل أن اسمع كلمة عطف أو حنان منكِ. أنتِ لا تزالين كما كنت أراكِ في الماضي. جميلة جداً وجذابة جداً وقريبة من القلب والروح.

الزوجة : لم أعرف أنني سببت لك كل هذه المعاناة.

الثاني : لا يهمني ما سببتهِ لي طوال تلك السنين. ما يهمني أنني ما زلت على قيد محبتكِ

الزوجة : أنا أحببتك أيضاً. كنتَ تجربتي الأولى التي حولتني إلى فراشة ملونة هائمة في فضاء المحبة حتى بدا لي العالم كلّه كفردوس لا حدود لجماله داخل روحي.

الثاني : كنت زهرتي الوحيدة التي أشمّها كلّما ضاقت بيَ الدنيا.

الزوجة : (تقترب منه منساقة وراء كلماته الآسرة) الله... كم كانت كلماتك تشحن روحي بسحرها الآسر. وكم كنت أتخيل مذاقها وعطرها الزكي.

الثاني : (يقترب منها أكثر) كنت أنجذب إليكِ مأخوذاً بسحر عيونكِ ونظراتها الخارقة.

الزوجة : كنتُ أكثر انجذاباً لكَ وأنت تبحر داخل عيني الساهمتين.

الثاني : لم اشعر أن في الكون من هو أكثر سعادة مني وانا المس ذراعيك الحانيتين (يلمس ذراعيها) ثم أضمك إلى صدري بحنان (يضمها إلى صدره)

الزوجة : لا يزال دفء صدرك يشعرني بالرغبة في امتلاكك كطفل صغير.

الثاني : (يهم بتقبيلها وفي اللحظة نفسها يدخل الزوج شاهراً مسدسه فتفيق الزوجة مما كانت فيه)

الزوج : (يدخل فيفاجأ الاثنان بدخوله) أكملا قبلتكما أمامي فما أفظع القبلة عندما تحوّل الزوج إلى دَيّوث. دعوني أشعر بما يشعر به القَوّاد حتى أغفر لنفسي فعلتيَ القبيحة. قبّلا بعضكما الآن وإلا أطلقت

عليكما الرصاص. هيا قبلها أيها العاشق قبل أن تموت فما أحوجني إلى التخلص من خيانات كهذه. خيانة الزوجة التي منحتها روحي، وخيانة الصديق الذي وهبته ثقتي.

الزوجة : أنا لم أخنكَ أبدا.

الزوج : (يضحك بسخرية مُرّة) ألا فليقطع اللسان الذي كان يقطّر عسلاً فصار يقطّر قيحاً. قيح من القذارات التي لا أستطيع تقيؤها من جوفي كي يعود نقياً بما فيه الكفاية. أنتما وحدكما من اتسخت بهما روحي وعليَّ تنظيفها من هذا الرجس الذي استعمرني. هيا قبلها قبلة الوداع فأكثر ما يهفو العاشقُ إليهِ قبلة وداع حانية. قبّلها من أجلي. من أجل قلبي السخيف كي يتذوق مرارة اختياره الخاطئ. ها هل فقدت شجاعة العاشق الجسور. هل آثرت الخسارة على الفوز باللذات؟

الزوجة : حبيبي دعني...

الزوج : (يقاطعها) لا تناديني بهذه الكلمة التي صرتُ أمقتها منذ اكتشفت أمركما، وصبرتُ عليكما، وانتظرت أن تفيقا مما أنتما فيه، ولم أعرف أن مثلكما لا يفيق أبداً، ومعكما كل الحق في هذا طبعاً. شخصياً لم يكن هذا باستطاعتي عندما كنت عاشقاً مثلكما فالعاشق لا يتوب من العشق حتى آخر يوم في حياته. أنا غبي. اعترف أنني كنت غبياً أكثر مما تصورت.

الزوجة : حسناً افعل بي ما تريد. اقتلني فأنا لا أتوق لشيء أكثر من توقي إلى الموت، وقبل ذلك فقط امنحني فرصة واحدة للكلام.

الزوج : سقطت نمرة جائعة في فخ وحين اقترب الصياد منها قالت له: خذني إلى أي مكان تريد. اجعلني مهرجة في السيرك أو لعبة يمتطي ظهرها الأطفال أو اجعلني أي شيء تحب. لم يستطع الصياد إلا أن يصدقها وإذ خلصها من الفخ، انقضت عليه ولجوعها لم تبقِ من لحمه شيئاً.

الزوجة : لست حيوانا لألتهمك يا حبيبي وأنت لست صياداً فقط امنحني فرصة للكلام.

الزوج : (للثاني) اجلس (يجلس) اصغِ لما تقوله العاشقة الولهانة (يوجه الكلام إليها) حسن سأسمح لكِ... تحدثي والقي عليَّ من قيحك المزيد، فالمزبلة لا تتعب من تراكم الزبالة عليها.

الزوجة : لا أذيع سراً إن أنا قلت إنني وهذا الرجل كنا على علاقة أيام المراهقة. تصرفنا كما يتصرف المحبان ولكننا لم نرتكب أي خطأ من تلك التي يرتكبها سائر المحبين. أخلصنا لبعضنا وتعاهدنا على أن نكون لبعضنا بعضاً مهما حدث، وإذ اشتعلت الحرب التي تعرفها ساقوه إليها فأختفى هناك، وما من أحد عرف شيئاً عن مصيره فانتاب قلوبنا اليأس، وبمرور الوقت غابت صورته وتلاشت في أفق النسيان. وحدث إن ظهرتَ في حياتي فقلبت كياني رأساً على عقب. أحببتك بكل ما أملك من قوة الحب وأخلصت لكَ كما تخلص أي امرأة طاهرة لزوجها. لم يدخل لحياتي أي رجل غيرك يا حبيبي...

الزوج : (يقاطعها) وماذا تسمين صديقي الحميم هذا (يشير إليه)

الزوجة : لا تقاطعني أرجوك... أنا أعرف أنني سأنتهي من هذه الحياة ولذلك سأدلي بشهادتي بصدق لا يهمني بعدها ما سيكون... كنتُ كلما حضرَ إلى بيتنا مع أصدقائك أشعر أن لا شيء يربطني به من ذلك الماضي البعيد. كنت أتصرف كما لو أن الجميع إخوة لي. وما حدث ذلك اليوم الذي خرجت فيه بعد وصولهم لبيتنا كان مجرد كلام عادي.

الزوج : وتريدينني الآن أن أصدق براءتكما... أليس كذلك؟

الزوجة : كلا لا أريد.

الزوج : أليس هذا إقرار بالجرم إذن؟

الزوجة : كلا... لم ارتكب جرما.

الزوج : أليست الخيانة جرما؟

الزوجة : نعم ولكنني لم ارتكب جرما كما قلت لك... كنت غاضبة جداً ومنفعلة جداً وإذ اتصلتَ به وردَّ عليك في الهاتف حسبت أنه قال ما يثير غيرتك وشكوكك فأردت الانتقام لكرامتي. جئت إليه. وحاسبته على كل ما تفوه به (تتوقف قليلا) وبين الغضب والكلام الهادئ تغير مسار الحديث فأخذتنا الذكريات إلى أيام براءتنا. نسينا أنفسنا وكدنا أن نقبل بعضنا ولكن دخولك أعادنا إلى ما نحن عليه. أعترف لك أن هذا الجزء من حياتي هو الذي نسيت فيه نفسي كامرأة متزوجة مخلصة لزوجها للمرة الأولى.

الزوج : وأنت ألا تريد أن أمنحك حق الكلام كصديق مخلص لي؟

الثاني : ليس لي إلا أن أعترف لك أن هذه المرأة لم تخطئ ولم تخنك على الإطلاق. أنا أحببتها هذا صحيح وهي تركتني طويلاً ولم تفكر بي أبداً وهذا صحيح أيضاً لكنني والحق يقال لم أستطع نسيانها. كانت حلم حياتي وكلّ شيء جميل فيها.

كبر حبي لها وأنا في أقفاص الأسر ولم أستطع كبح جماح حبي على الإطلاق. وإذ انتهت الحرب وعدنا للديار صعقت بنبأ زواجها منك. فكرهتك كرها شديداً. لم أستطع مسامحتك على ما فعلت، وصرت أتحيّن الفرص للانقضاض عليك فأنت من سرق حلم حياتي وحطمها كما لو أنها بلا أية قيمة تذكر. وبمرور الوقت بدأت أستوعب الأمر فأردت تطهير نفسي من كل الأوهام والشوائب التي امتلأتُ بها. ولكي اثبت حسن سلوكي اتخذت منك صديقاً مقرّباً وكنت أتصرف معها بشكل طبيعي. حتى لحظة مجيئها لبيتي واستعادتنا الماضي الذي هو حلمنا الذي لم نفق منه لولا دخولك علينا.

الزوج : اسمع... كلانا أحبها وكلانا لا نزال على قيد محبتها وهذا ليس هو السؤال الذي أيقنا من جوابه المطلوب، نحب أو لا نحب؟ ولم يكن هذا الحب ما يجب أن نكون عليه (يلتفت بغضب) أحدنا يجب أن يموت فلا يمكن لأرض أن تسعنا معاً. أنا (يخطو بضع خطوات) أعلن انسحابي أمامك.

(يقترب من المنضدة. يضع عليها المسدس)

خذه... عليكما أن تعيشا حياتكما التي حرمتكما منها.

الزوجة : لا... لا يمكن أرجوك لا تغادر من دوني فانت كل شيء بحياتي...

الزوج : (كما لو انه لم يسمع شيئاً)

اقتلني الآن (يستدير إلى الجهة المعاكسة. يلتقط الثاني المسدس. يوجهه إلى رأس الزوج. تفاجأ الزوجة بما سيفعله الثاني فتقف خلف الزوج لتفتديه بجسمها. تغمض عينيها مستسلمة للموت. تنطلق رصاصة واحدة من المسدس. لحظة صمت. تفتح عينيها. يسقط الثاني صامتاً ومضرجاً بالدم. تصرخ صرخة قوية. تركض نحوه. تجهش بالبكاء. يستدير الزوج. يراها وهي تحتضن الثاني. يقترب منهما يلقي نظرة على الثاني ويغادر. تظل الزوجة محتضنة الثاني وهي تنوح بينما تطفأ الأضواء تدريجياً ويعمُّ الظلام مع الموسيقى الحزينة.

النهاية

أديلايد ٢٠١٨

تيسير النجار

كابوس الصباح

- لاااااا

أفاقت زوجته إيرين على صوته خائفة، نظرت إليه، رأت الذعر في عينيه، أنفاسه متلاحقة، يقلب نظره باستغراب في غرفة نومه الفاخرة، وشرفتها التي تطل على البحر.

أمسكت بكوب الماء الموجود فوق الكومودينو، قدمته إليه، تحسست صدره بحركة دائرية هادئة، شرب، غص الماء بحلقه، سعل ثم هدأ قليلاً، أعادت الكوب مكانه، تأملته، بإمكانها أن تسأله الآن:

- ماذا أصابك يا جريجور؟

- رأيت حلمًا مفزعًا، بل عشت كابوسًا متوحشًا، كابوس يخيفني كل صباح يا إيرين.

اقترب منها بجسده النحيل، أمالت رأسه إلى صدرها العاري، ضمته بحنان:

- لا تقلق، كل شيء بخير.

تأمل جسده، تحسس وجهه ولحيته بكفيه، مد ذراعيه إلى الأمام، ثني ساقيه وفردهما، فتح فمه:

- أنا إنسان طبيعي؟

- بالطبع يا حبيبي، أنت أجمل رجل في العالم.

- صوتي يبدو طبيعيًا؟

- بنبرته المحببة لي يا جريجور.

- كان صوتي في الكابوس مثل الزقزقة الصارخة المخيفة.

تسمعه بإنصات، أصابعها تلاعب شعره الناعم، يدها الأخرى ترفع شعرها عن وجهه، سكت.

- وماذا رأيت أيضًا في الكابوس؟

- كنت حشرة هائلة الحجم، أشعر كأن أحدهم يرغب في تحويلي إلى خنفساء، كل يوم يؤلمني ظهري، جسدي كله يتخشب، عاجزًا عن الحركة، لم تكوني معي في ذلك العذاب المستمر.

نهض من الفراش، مشي بهدوء، تمطى، أثنى ظهره، فرده، رفع ذراعيه، وقفت إيرين قبالته، عانقته.

- هل سينجح في تحويلي؟

- حبيبي أنه مجرد كابوس، لا تنزعج، لو كنت معك فيه؟

- لصار حلمًا جميلاً، جريتا أختي كانت معي وأبي وأمي.

- أمممممممم.

واتجهت نحو التسريحة.

- هل ما فعلته معهم له علاقة بكوابيسي المتكررة يا إيرين؟ أم ظلمًا أوقعته على آخرين؟ أم هروبنا من زوجكِ السابق؟

جلست على الكرسي، مشطت شعرها الأشقر، حدثت انعكاس صورته في المرآة.

- حبيبي يكفي الحديث عن هذا الموضوع، حقك وأخذته، كابوس عادي يحدث كثيرًا، لا تعطِ الأشياء أكبر من حجمها.

- سأزورهم اليوم، أمنحهم بعض المال.

حركت يدها كأنها لا تبالي باقتراحه الأخير.

فكر جريجور في إهمالهم له في الكابوس، حين كان حشرة في غرفة مضطربة بلا عون، هل يستحقون إهماله؟ إنهم أسرته، المال الذي استحوذ عليه، ملكهم جميعًا، هو من أهتم بالحصول على ميراث عمه، لكن ذلك لا يعطيه حق التصرف فيه كله، وتركهم في حالة فقر، الكثير من التجاوزات قد أفترقها، لكن من ذلك الذي يريد أن يمسخه؟ أي قدرة يمتلكها حتى يسيطر على أحلامه ويقظته أحيانًا؟!

بدت زوجته شهية بعد تبديل ثيابها، تصفيف شعرها، ملامحها الوديعة، جسدها الناعم الذي يعشق ملامسته، يلفها رائحة عطره المفضل، نفض كل أفكاره، احتضنها بشوق، معتذرًا عن إيقاظها على ذلك النحو المفزع.

- جريجور سامسا بطل قصة التحول للكاتب/ فرانتس كافكا

Nashir

رشا الحمزة

أشياء لابدَّ منها

لابدَّ لخطوطكِ أن يسقط منها شيء

يثبتُ على حسابكِ

إنَّ التراب ظِلنّا الذي

كيفما اتفق ، سيلتحم بنا

فإمّا قوة تهدرينِها عرَقاً

أوَ كسلاً على غير عجلة منه .. يهدركِ

أعنيكِ . . أيتها الكفُّ المُقصاة عن إحكام القبضة

* * * *

لابدَّ لأبنائِكم أن يُنسبوا لأسرة
تكبّدت سالبكم
كإيحاءٍ حَبلتْ به اللحظةُ
فيما عودهُ
كان يشتدّ على سياط المنادمة .. فتأبّد
أعنيكم . . أيها المتزوجون على ورقٍ ضعتم قبلهُ

* * * *

لابدَّ لسُعاتكَ أن يُزكموا ببرد الشوارعِ
أو يجوبوا الفِراش بأحلامٍ متعثرة
ليسايروا أحبّةً بعيدين عن اللمسِ
ويدركوا من خلالك
تكوين العالم . . بوضوح

أعنيكَ . . أيها الحب المتأصّل من الضباب

* * * *

لابد أن أكاتبكم من قعري وحسب
حيث الفراغ المشترك بيّناً
وهدير صمتٍ يغنينا عن الجُمل الطويلة
واللكنات التي لاتليق
بحكمة الموت . .
أعنيكم . . أيها الموتى المصابون بالحياتين

رشا القاسم

وردة اصطناعية

ما الذي يمكنُ أن اجدَهُ على النافذة

سوى صورةٍ لوردةٍ اصطناعية

ورسائلَ مروّعة ؟

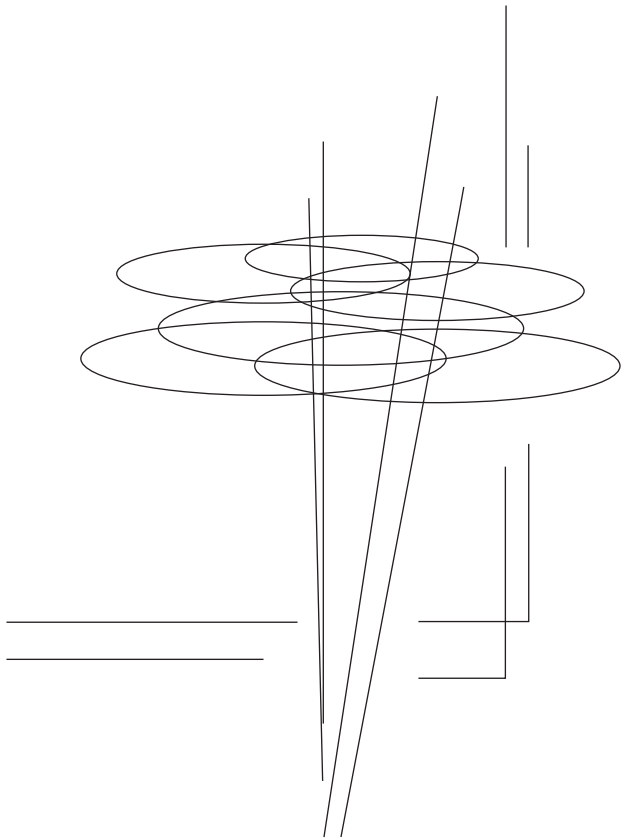
ما أعنيهِ بالترويع

ستفهمُهُ شاعرةٌ

تجلسُ في ركنٍ قَصيّ

تقضمُ مسودّاتِ أوهامها

لئلّا يقرأها أحد



فيفهم الانتفاخَ تحت العينِ،

كيس دمع..

تفهمُهُ شاعرةٌ

لا تتدخَّلُ الشّمسُ في حياتها؛

إلاّ لتُدمي عينَيها بالبياض الناصع،

امرأةٌ مثلي

تغطّي مقلتَيها النافقتَين

بعصبة سوداءَ،

وتحزن.

قصائد

بنى الحديثي

(1) هُنا ..

هنا زجاجٌ .. يَهوى ويخشى الإنكسار

هنا منفى ..

هنا ضبابٌ .. هنا نار

وأنا .. مثلُ الموتِ أخشى الإنتظار

أتجاوزُ تلك الطرقات

أرسمُ الحبَ على الشرفات

هكذا أنا .. لا أملكُ قرار !

أكتبُ قصائدَ في الحبِ

عصافيرٌ .. ألوانٌ ولعبٌ

جنةٌ يطوفُ فيها الدمار

أطوي الدهرَ .. أُشعلهُ

أُراقصُ الحبَ ..

وأبني بالوهمِ ألف دار

(2) آفاقُ الشوق ..

لم تنحنِ أنتَ حين انحنيت

أسرفتُ في عشقي أنا

أضعتُ في الوجدِ قلبي حتى بكيت

تتزاحمُ الآفاقُ .. والصحراءُ تسكنني

أبتهجُ إذا جاء المطر

يُغرقني وما ارتويت

***

أحتارُ بك .. يطولُ السهر

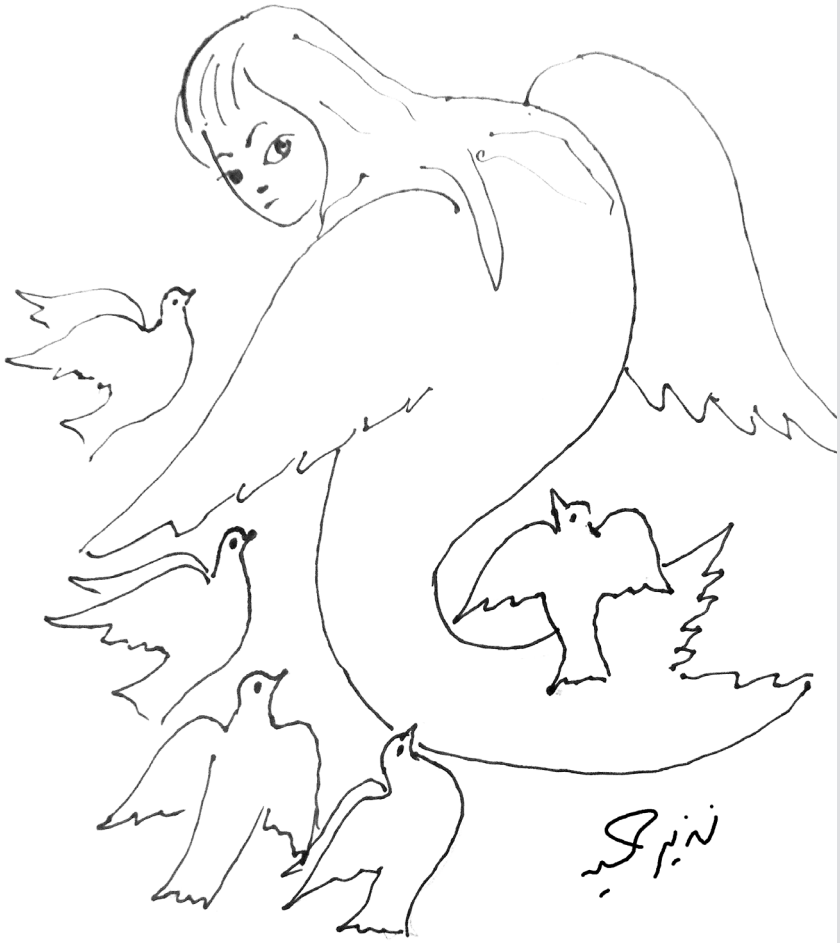
أحسب السنين يوماً وشهر

لا أدري أين المفرُ

وما وعيت !

***

شوقٌ أنا .. خواطرٌ



سحبٌ بها طرتُ حتى استويت
ويطلُ المطر .. يستفزُ خواطري
أنتزعُ وجعاً من سهامٍ بها رُميت
ويطيرُ قلبي كعصفورٍ حائرٍ
يبحثُ في الحبِ عن مائدةٍ
يتقاسمُ بها خبزاً وزيت

(3) طعم التين ..

ما أشقاني بك ..
أغوصُ في بيادرِ الذكرى بشوقٍ مترامي الأطراف
يطوقني حزنٌ دفين

(4)مشاعر غافية ..

أكتبُ إليكَ بلا مناعة

ببراءةِ طفلٍ مسلوبة

أترجمُ الأيقونات وأفكُ الطلاسم ..

أطبعُ كلماتي بأحرفٍ كبيرةٍ لأصرخ كما أشاء

بدلاً من صدى صوتي المكتوم بغيابك

المفتونُ بهدوءك ..

المغرومُ بروحك ..

المتعلق بكلكَ حدَ الأنا!

أُداعبُ عطركَ خلسة ..

بعيداً عن النهاياتِ المبتورة وحكايات الحب المتملقة

بعيداً عن الإنتظار المبهم والواقع العنيد

هو احتياجي المؤدب لك ..

عطشي لماء زمزمك ..

شوقٌ لأحاسيسَ لا أشاركها إلا معك

أنتظر بها دعوتك على رقصةٍ تطرقُ بابي بفرحٍ لا ينتهي

تمحو تفاصيل الألم العالقة في الذهن

كصوتِ الرعدِ في ليلةٍ ماطرة ..

أطفالنا... يخبزون الشمس

على أريجك ما تاهتْ بي الطرُقُ

هذا دليليَ ضوعٌ فاتنٌ عبِقُ

ها قد كتبْتُ وقد يممْتُ قافيتي

بترب نهركَ لما عافهُ الغرقُ

شدَتْكَ كلُّ طيورِ الشعر قاطبةً

لكنها كُمّمت قسراً بما نعقوا

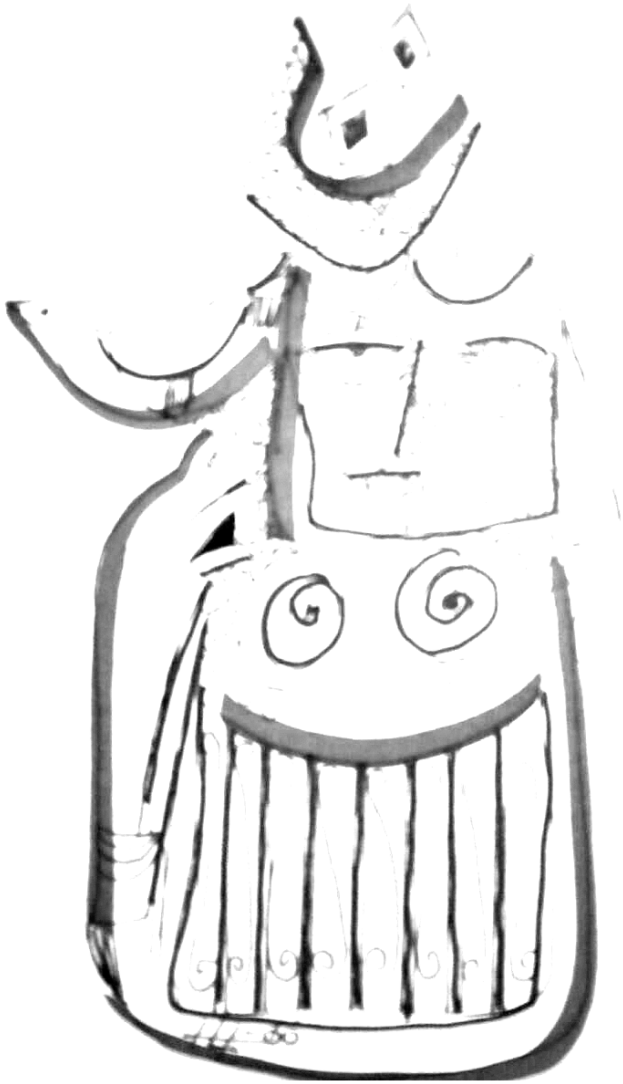
عمراً أرقْتَ على محراب أزمنةٍ

أراقتِ الدمعَ حتى ملّها الحدَقُ

هم يحملون نوايا الحرب في دمهم

فبئسما انجبوا فكراً وما اعتنقوا

أطفالنا يعبدون الشمس اذ حملَت
حرَّ التنانير ، قرصُ الخبزِ فاحترَقوا
لا يعرفون بأن الشمس ترعبنا
في كل يوم اذا ماغتالها شفقُ
ويكبرون وقيد الخوف في يدهم
اذ كلما علقوا آمالهم شُنِقوا
لم تبقَ فيك عصافيرٌ ولا شجرٌ
الا بقية ليلٍ سادهُ الغسقُ
لم تبقَ فيك سوى احلامُ ثاكلةٍ
تعاتبُ الموتَ علّ النبضَ يتسّقُ
جنتْ عليك عظيمات الحروب وما
جنيتَ غير همومٍ شاءها الحمَقُ
اني طرقْتُ بحور الشعر فاحترقَتْ
كل البحور وكيف الشعر يحترقُ!
يا ربُّ انيَ مصلوبٌ على لغةٍ
منها اجيء اليها علهُ الرمقُ
يترجم النبض معنىً لا يراودني
فإذ عليك معاني الله تنطبقُ
عنا يحدث وجه الليل ظلمته
كي تستقيلَ ونُكفى شر ما خلقوا
ويسرقَ الغيمُ من ضحكاتنا مطراً
فنبلغَ الحبَّ حتى يهطلَ الودقُ



نورس الجابري

عطرٌ جنوبي

أحبُ رجلاً لا يؤمنُ بالأعيادِ

لكنهُ يؤمنُ بي

يخبرني بأن الأعيادَ خدعة

واني حقيقةٌ خالصة

لا يؤمنُ بوجود ايامٍ مميزة

بينما أتميزُ كلَّ يومٍ في عينيه

أحبُ شاعرًا مختلفًا

يتخذُ من الجنونِ شكلا ً للحب

ومن الحبيبةِ قِبلةً للقُبلات

بينما يتسائلُ الجميعُ لماذا تحبه ؟

ماذا تشتهي النساءُ غيرَ رجلٍ

بعطرِ جنوبي ..

وصوتٍ يوقظُ الحبَ بقلبٍ ميت

نور الهدى كناوي

وُلِدتُ على هذه الشاكلة

لا شيءَ يتغيرْ

المرايا الباكيةْ

والمعزوفةُ الراقصَةْ

دونَ حلَبةٍ اوْ راقصينْ

فتاةٌ وحيدةٌ ترتدي صندلها

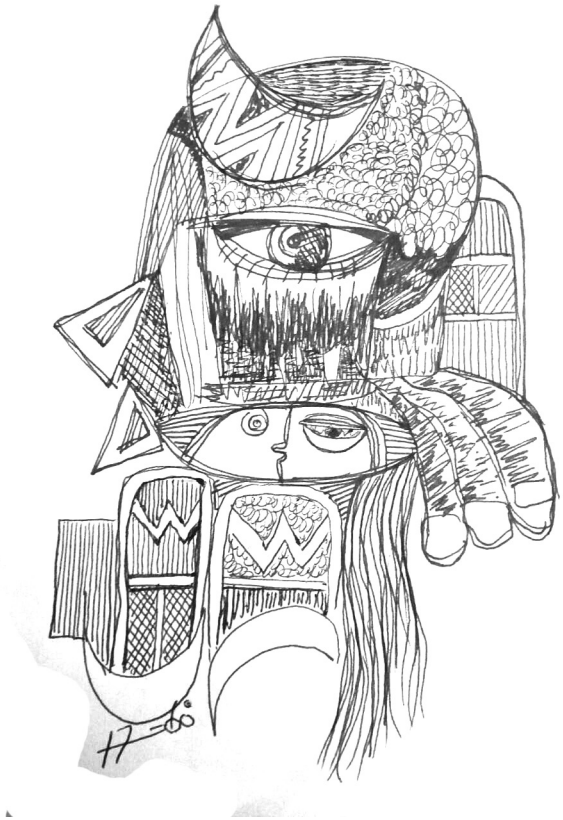
قلقةً فوقَ السريرِ الَّذي كَرِهته

....

لا شيءَ يتغير

الشّرشفُ الازرقُ الّذي بهتَ

والشّعرُ الطويلُ المجدول



الأسودُ في شهرين

وظَلامُ الملِ الّذي يكتسحُ حياتَنا

....

لا شيءَ يتغير

عَملُ الامسِ مفقودٌ اليومَ

أشخاصٌ قبلَ الأمسِ رَحلوا البارِحة

ما بَقيَّ هوَ الكَمانُ الغازِفُ

وحدهُ اللحْنُ يَفهمُ القَضِية الحقيرة

.....

لا شيءَ يتغير

عُيونُ المساءِ المغْمضة عَنّا

والسَّلام الُّذي لا يحلُّ

أعْرفُ واحِدةً أحْرَقتْ كلَّ عَمليَ

الدؤوبَ, لِتَحلَّ مكاني كَغرابِ نحسٍ

....

لا شيءَ يتغيرُ

المرأةُ الغُرابُ في حَضيرةِ المسوخِ

وطِفلُ بوكوفسكي المنتحر

مُنذُ سَقَطَ على الورقْ

وهُوَ يَجوبُ الغُرفَةَ ويَحتَلُّ الكُرسِيَّ

وذِكريات المرأة الغُراب تَنْعقُ بِرأسي

.....

لا شيءَ يتغير

لا حَظّي العاثر ولا قصائدي الحَزينات

مازِلْتُ هُنا أَبحَثُ عَنْ حُبٍ

، شَجَرةٍ مُعمّرةٍ مِنْ ألْفِ قَرنٍ

ها أنا ذا أُريدُ حياةً واحدةً

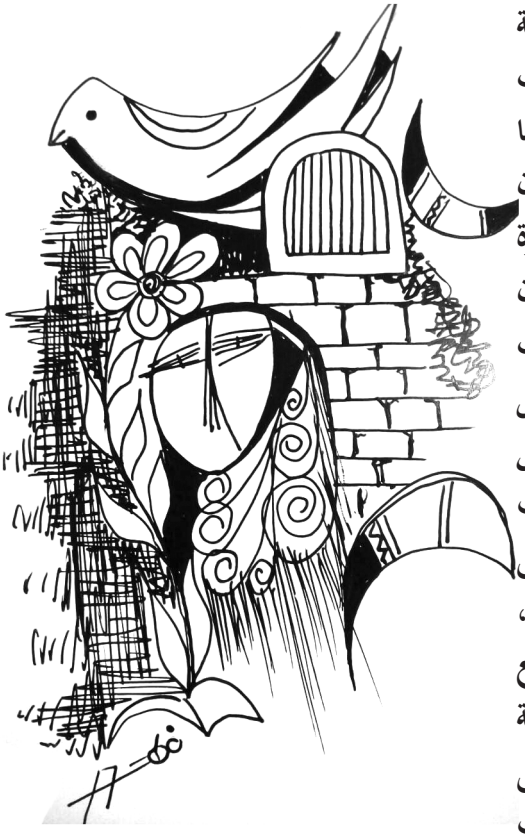
لكنَّها ضاعتْ حِينَ صادَفَ

أَنّي وُلِدْتُ على هذِهِ الشّاكِلةِ.

هدى حافظ

واختصر كل رجال العالم

يبدو أنّ الطرق المتشابهة تجعل منك انسانا نمطيا ، تتحول الى شخص يحاول الخروج ، من متاهة في لعبة ورقية قديمة ، يتضح أنكّ لا تستطيع أنْ تصل الى نهاية الطريق الاّ باكتشاف لغز الحياة ، وانا مازلتُ اردد مع نفسى ، أين الطريق الذى يختصر هذة المتاهة؟ ، قلت ذلك وانا فى الطريق الى عملى في أول يوم دراسى القيتُ التحية على الطلاب كانوا لطفاء جدا الى الدرجة التى تتجاهل معهم عمرك الحقيقي ، بدأتُ في التعرف عليهم ، أدركوا بفطرتهم أنني معلمة الصف من دون مشقة التعريف بنفسي ، واكتفيت بالاسم ومضى الوقت وانا اشاركهم اللعب ، فى ذلك الحين احضر عامل الفراشة كوبا من الشاي المضبوط ، لاستعيد قدرتي الذهنية في التواصل معهم ، هناك أمر واحد أثار فضولي ، طفل يجلس وحيدا شاردا ، لوهلة لا تستطيع أنْ تفرق بينه والكتلة الخشبية التى يجلس عليها ، كليهما مصابين بالصمم والجمود



، يحترق داخل نفسه ، تصدر منه رائحة الرفض للعالم يصوب نظره خلسة ناحية الكوب، الشيء الذى نسيت ان اتقاسمه معهم وتلذذت بالشرب وحدى اقتربت منه لاتحقق من وجهه ، لكنّ نظرة عينه كأنماا ينتج عنها اشعاع كهرومغناطيسى كفيل لاضاءة جميع انواع المصابيح اما انا وجهي كان مطفأ مرسوما عليه علامات الغضب والاحتجاج على الحياة بداخلي مظاهرة غير سلمية احطم نفسى بنفسى ، لكنه يمدنى بالضوء الذى احتاجة ، كان الصغير لا يحمل فى يديه سوى فرشاة والوان ، يرسم أبطال المسلسلات الكرتونية المحببة لديه، يضخ الحياة لرسوماته بينما الشحوب والزرقة تتسلل الى اصابع يديه الصغيرة ، فكرت فى حيلة جيدة لجذبة ان احرك العرائس بصوت ساخر يدعو للضحك ، لكن لا شيء يحدث سوى أنّ بقعة الصمت الصغيرة تزداد اتساعا واسقط انا فيها ايضا، تساؤلات وافكار حاطت بى حتى توصلت الى حيلة جديدة ، اقنعت اجمل طفلة بان تجلس الى جانبه ، تحول انفها المدبب بين يديه الى آلةٍ ايقاعية ازعجتنى، كيف يمكن ان اصنع ابتسامة فوق شفاه طفل تعس ، لكنه اشار بيديه الى صورة قديمة متهالكة لامرأة كأنها تشبهني ولكنها ذات وجه مشرق ضاحك ، اعددت ابتسامتى كما يعد الطباخ كعكته بمقادير لاتحتمل الخطأ ، وفى اللحظة التي ابتسمت فيها كان يبتسم هو من اجلى، انتهت الحصة وأنا أودعه ، وبينما التفت سمعته يقول هى الصورة الوحيدة لامى التى رحلت عن عالمنا هل يمكن ان تعاودى الابتسامة مرة اخرى صرخ كل الطلاب لقد نطق " الفتى الاصم" قلت يوما ستكون الرجل الذى اختصر كل رجال العالم .

(التحديق) تكنيكاً قصصيًا

قراءة في قصص العدد4 من تامرًا

لما تزل القصة القصيرة فناً مراوغاً، ما أن نكتشف تقنية من تقنياته حتى نجدنا أمام مغاليق كثرتنتظر من يكشف عنها الغطاء ويضعها تحت مجهر الدرس. ولعل ما نتحدث عنه هنا، متخذين من قصص العدد السابق من (تامَرًا) أنموذجا، واحدة من تلك التقنيات التي لم تنل حظا من الدرس.

وإذا كانت الرواية تقوم على حبكة أحداث بما يشبه الفيلم السينمائي فالقصة ليست كذلك ولا يمكن مقاربتها بفيلم قصير، فهي تشبه، إلى حد كبير، صورة أو مجموعة صور فوتوغرافية، فالقصة تقوم على موقف قصصي عابر، أو لقطة عابرة أفضت إلى مفارقة، وهكذا تكون عين الراوي أو الشخصية التي ننظر إلى الموقف القصصي بعينها (زاوية النظر) أهم عنصر بنائي يقيّم الشكل القصصي، ويصعب علينا، إن لم نقل يستحيل، تصور قصة يرويها راوٍ بصير.

تُوظف عين الرائي في القصة توظيفات قد لا يمكن حصرها، فهي تشبه آلة التصوير، يمكن أن تدور في الاتجاهات كلها، وتقرّب الأشياء وتبعدها، وثمة دائما مشهد وراءها لا يظهر في الصورة.

في الصورة الفوتوغرافية تفاصيل كثيرة نغفلها حين نريد وصفها، ما يظهر في الخلفية، عدد أزرار قميص أحد الأشخاص أو قلم في جيبه، الوضع الذي يتخذه لحظة التقاطها، ألوان الملابس وتخطيطها وموضتها، خصلة شعر متدليّة على الجبين، ومئات التفاصيل قد تتطلب مئات الصفحات لوصف صورة واحدة.

ولا ترى عين الرائي في القصة القصيرة إلا ما تعتقد أنّه مهم أو أنّه مما يجب إدراكه، فهي تعمل بما يشبه فينومينولوجيا (هوسرل)، الواقع عندها ما يُدرك لا ما هو موجود. ولهذا فإن كل عنصر مرئي في الصورة القصصيّة إنما وُضع ليؤدي وظيفة ما متعالقة بالدلالة أو مساهمة في بناء استجابة القارئ، أو مصورّة لمزاج الشخصية أو غير ذلك. وعلى هذا يكون للقارئ حق السؤال دائما عن سبب ظهور أي عنصر في الصورة.

(التحديق) يعني وضع أجزاء محددة من الصورة الكليّة في بؤرة الصورة أو في (الكادر) بمصطلح السيناريو. وقد تكون تلك الأجزاء صغيرة فتقوم عين الرائي بوظيفة (التقريب) أو العكس. و(التحديق) بوصفه تكنيكاً قصصيّاً هو إحدى أدوات التكثيف والاقتصاد باللغة في القصة القصيرة، لأن الصورة يمكن أن تشحن بحمولة ثقيلة من الدلالات قد تحتاج إلى أضعاف عدد الكلمات التي وُصفت بها الصورة. وفي قصص العدد السابق من (تامرًا) أمثلة مختلفة من وظائف (التحديق) بعضها كان موفقًا وبعضها أخفق في بناء الوظيفة المطلوبة.

في (حين تثرثر الرغبات) يعتمد (فرج ياسين) على تكنيك (التحديق) لعرض سلسلة من الصور الثابتة الملائمة لحالة تلك المرأة التي نرى العالم بعينيها، فهي ترى في غرفتها رجلها أو حبيبها:

''... ثمة أدوات الزينة، وآخر قطعة ملابس نزعتها، فضلا عن مجموعة من الكتب التي أحضرتها ذلك اليوم...''، كان ثمة رجل يجلس على حافة السرير، لكن أمها حين تدخل الحجرة لم تره، وانتفاء (التحديق) هنا ليس سوى إرهاصة بمفارقة النهاية.

وحين ينزل الرجل إلى حديقة المنزل ترصد عين المرأة سلسلة أخرى من الصور الثابتة، ''جلس في الأرجوحة، كانت أوراق الخريف الساقطة تفرش الأرض تحت قوائمها، وثمة بعض أزاهير هاطلة تبقع بألوانها الكابية أكتاف السواقي...''، الخريف والأوراق والأزهار كلها علامات موت، و''فجأة دخل أولاد الجيران بضجيجهم وكراتهم الملونة'' صورة متحركة مفعمة بالحياة، لم توضع هنا إلا لتبدو مفارقة النهاية أكثر عمقا.

لا تلتقط عيون تلك المرأة إلا الصور الثابتة المثيرة للقلق، ”... وللمرة الأولى – مع أنه يجلس في الظل- لاحظت أطراف الذؤابات الشائبة ... ورأت تلك الحزون التي رسمتها الأيام القاسية فوق جبهته ووجنتيه“، وحين تفكر أن تعد له الشاي تلاحظ أن الأطفال كانوا يتقافزون خلفه وأمامه ويجتازون جسده كما لو كان تمثالا من دخان، كان الرجل إذن شبح إنسان مات وهي تفتقده بشدة، وكانت سلسلة الصور الثابتة التي (حدقت) بها دالة على الإهمال واللا مبالاة مرة، وعلى الموت والقلق مرة أخرى، وفي كلا الحالتين كانت تبني بالتدريج مهادا خفيا لدهشة النهاية، لن يتنبه إليه القارئ إلا لحظة الكشف.

أما (محسن الخفاجي) فقد أهمل إلى حد بعيد تكنيك (التحديق) في (حفل زفاف السيرجنت برايد جون) لأنه، كما يبدو، تعمد كتابة شكل قصصي مختلف، فعمد إلى خدعة لغوية جعلت النص يبدو كما لو كان وريقات من مذكرات جندي أمريكي ترجمها إلى العربية مترجم ضعيف اللغة، فوقع في تلك الركاكة التي يقع بها المترجمون أحيانا نتيجة حرصهم على الترجمة الحرفية، ففي هذه الجملة مثلا:

”... وفي هذه الأثناء رفع الملثم نعلا بيده اليمنى, في مستوى رأس السيرجنت برايد جون, وهوى به على رأسه في مكان خده الأيمن ...“

بنيت الجملة تماما كما هو واضح بطريقة تجعلها تبدو مترجمة بقلم مترجم يترجم حرفيا، فكلمة (مكان) نقلت من الوصف الإنكليزي ولا داعي لها في الصيغة العربية، ولأني أعلم أن النصوص تسلم إلى المجلة مطبوعة يمكنني القول أن (الخفاجي) وهو يطبع نصه تعمد استعمال الفاصلة الإنكليزية (,) بدلا من العربية (،) إمعانا في تعميق الشعور بعمل المترجم.

في هذه القصة أيضا يتضح تعمد الكاتب اعتماد التشبيهات بدلا من الوصف:

”... وما عليه إلا أن ينتصب مثل ديك وينشر ريشه...“

ليس في الجملة (تحديق) ولا وصف لصورة، زيادة على استعمال كلمة (ينشر) بدل (ينفش) على أساس أنها ترجمة حرفية.

وحين يضطر الكاتب لجعل عين الراوي تقع على صورة ثابتة يجعله يصوغ ما يراه بجملة منفية:

”لم تكن الخيمة المواجهة للمخيم خالية. كان هناك ثلاثة يجلسون على أرائك...“

فالصورة الثابتة في بداية الجملة منفية، أي أن الصورة التي وقعت عليها عين الراوي هي الضد مما قيل، والطبيعي أن تصاغ الجملة هكذا ”كان في الخيمة القريبة المواجهة للمخيم ثلاثة يجلسون ...“.

أما الراوي الذي قد نظنه غائبا كلي العلم فيكشف عن نفسه في الفقرة الأخيرة حين يستعمل ضمير المتكلمين:

”لم نر برايد جون منذ ذلك اليوم ...“

هذه الجملة هي اللغم الذي زرعه (الخفاجي) للقارئ لينبهه أن كل ما سبق ليس سوى مذكرات يكتبها جندي أمريكي.

وفي (شارلي شابلن يصوت وحده) يوظف (علي السباعي) تكنيك (التحديق) للإشعار بمزاج الشخصية القصصية التي تروي قصتها بضمير المتكلم الذي يتيح إمكانية التعبير المباشر عن المزاج النفسي:

”... أشرقت شمس تموز صباح اليوم الجمعة، أشرقت فوق هامات النخيل بلون أرجواني مخضر ...“

تشعرنا الصورة التي تحدق بها الشخصية (النخيل والألوان) بمزاج رائق على الرغم من حرارة تموز المرتفعة، وهذه هي الحالة الطبيعية صباح كل يوم لبطل القصة الذي يعمل في صيانة الألكترونيات، قانعا بعمله ورزقه منه. لكن الموقف القصصي الذي بنيت عليه القصة يغير هذا المزاج، انفجار هز السوق، ثم موت الشاب المنغولي الذي كان يتعاطف معه بسبب سوء فهم جعل المحتشدين يظنون أنه إرهابي فانهالوا عليه ضربا حتى فقد حياته، هذا الحدث غير مزاج الرجل، بل إنه شعر بأن مزاجه سيتغير قبل حدوث الانفجار:

”أشاهد غيوما سودا تجمعت وسط الحر القائض في هذا الصيف المر ...“

يصنع هذا التضاد بين الشعور الأول اليومي المعتاد وبين الشعور الذي تنتجه هذه العبارة هو ما ينذر بوقوع حدث مشؤوم، بيد إن (السباعي) يقع في خطأ أفسد جمال التضاد لأنه وضع عبارة تفسيرية:

”... أعلم أنها أجواء الشؤم التي تذهب البسمة...“

مثل هذه العبارات التفسيرية تفرض وصاية على القارئ وتحرمه متعة الاكتشاف، إذ يبدو القاص معلما يملي على تلاميذه شرح النص.

ويدخلنا (بشار صبحي) عالم قصته (شظايا نابتة في الروح) من بدايتها بفعل الرؤية (التحديق)، فالقصة كلها سلسلة من الصور تستعرض حياة رجل مجنون نعلم فيما بعد أن قسوة الأب كانت وراء حالته تلك، وتأتينا كل الصور عبر عيون راو متكلم (شاهد) لا دور له في تنامي الموقف القصصي:

''حال رؤيتي إياه وقبل دخوله، شعرت بالضيق لمنظره؛ دشداشة سودها الوسخ .. لحية بيضاء تنبت من غير ما انتظام .. ورائحة تودي بالحياة.''

كان (التحديق) في هذا المركب الصوري كافيا لإشعارنا بالبؤس والقرف. فهذه هي الصورة التي آل إليها الرجل مؤخرا، وبعدها مباشرة يأخذنا الراوي إلى استعراض لحياة الرجل منذ طفولته، ولكن يتخلل سرده ذاك عودة إلى (التحديق) في الشخصية:

''أملأ له قدحا من الماء ... ينزلق الماء على جانبي فمه ويتخلل شعيرات ذقنه ويبلل صدر دشداشته ...''

ولنا أن نتصور كيف كان الراوي يتابع بعينيه مسار الماء. وهو بذلك يمعن في إشعارنا ببؤس صاحبه.

واللافت في القصة أن الراوي يذكر فعل (التحديق) بطريقة تصور إشفاق الناس على الطفل الذي يعنفه والده في السوق:

''والده يضربه .. الدماء تسيل من أنفه .. وجوه الزبائن واجمة تحدق فيه''

فكان فعل التحديق نفسه وسيلة لتصوير حالة الطفل التي استدعت التعاطف.

وأخيرا نجدنا بإزاء قصة بنيت قصدا لتكون الصورة ثيمتها الرئيسة، ففي (تيمورلنك) يختار (إبراهيم سبتي) مصورا ليكون الشخصية الرئيسة لقصته:

”حلمت ذات ليلة، بأني التقطت صورة لتيمورلنك متبخترا على حصانه الأبيض، وهو يستبيح بجيوشه بغداد المذهولة ...“

ينتقل (إبراهيم سبتي) بتكنيك (التحديق) خطوة متقدمة، فالفعل يحدث هنا عبر ثلاث وسائط؛ الحلم والكاميرا وعين الراوي، غير أن المصور لا يعبر أبدا في سلسلة (التحديقات) عن أي شعور سلبي تجاه تيمورلنك بل ربما نشعر غير واثقين أنه معجب به، إلى درجة مغامرة التقاط صورة له خلسة، أما الشعور الوحيد الذي عبر عنه غير مرة فهو الخوف من بطش تيمورلنك، الأمر الذي يوصلنا إلى أن الراوي المصور كان مستلب الإرادة كما كان البغداديون يوم الغزو المغولي:

”... بقيت في سرداب مظلم أنتظر الذبح يوم الجمعة مع أني لا أعرف اليوم الذي سجنت فيه فزاد ذلك توتري وخوفي.“

والحقيقة هي أن انعدام قدرة الراوي على التحديق بسبب ظلام سجنه هو ما زاد خوفه. وبالصورة أيضا يرسم الراوي نهاية تيمورلنك:

”في الساعة الأولى من صباح يوم الجمعة أنزلوه عنوة من حصانه بعد إصابته بالحمى الشديدة وألبسوه جلود النمور وفرو الثعالب لوقايته من زمهرير البرد ...“

حلم الراوي كله كان صورا يلتقطها بكامرته، إنه يحلم أنه (يحدق) هبر عدسة كاميرته التي تلتقط الصور التي يمكن أن تودي به، يفعل هذا من غير مبالاة على الرغم من رعبه، يفعله مدفوعا باستلابه لا بشجاعته.

تعلمت منذ سنوات حين أقرأ قصة قصيرة أن أسأل دائما سؤال الرؤية، لماذا (حدق) الراوي بكذا؟