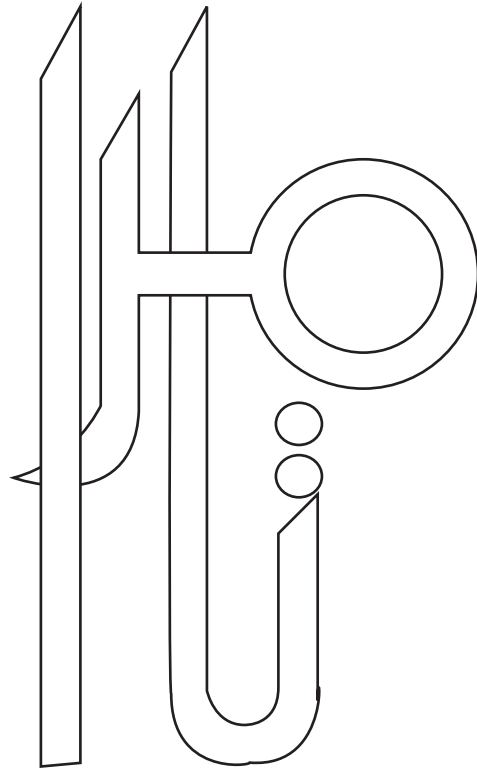




فصلية ثقافية جامعة العدد (9) آب/2020

- ترسل جميع المواد الى البريد الإلكتروني 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 - pixel/i 300 (resolution)
- نشر المواد يخضع لآلية خاصة تحددها هيئة التحرير
- لا يجوز ارسال مادة منشورة سابقا في اي مطبوع ورفي او الكتروني
- تحتفظ المجلة بحق حذف اي كلمة او جملة او فقرة فيها قدح او زائدة لا ضرورة لها
- لا يجوز نشر اي مادة من المواد المنشورة في المجلة او التصرف بها الا باذن خطي من هيئة التحرير ومصدق بختم المجلة

dyalawriters@gmail.com

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

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

طبع في مطبعة محافظة ديالى المركزية



نصرة

فصلية ثقافية جامعة

العدد (9) آب/2020

بدعم ورعاية السيد مثنى التميمي محافظ ديالى

رئيس التحرير: علي فرحان

هيئة التحرير:

أ. د. علي متعب جاسم

أ. د. نوافل الحمداني

د. خالد علي ياس

د. مثنى كاظم صادق

فراس الشيباني

الهيئة الاستشارية:

سليمان البكري

أ. د. فاضل عبود التميمي

أ. د. مكي نومان الدليمي

أ. د. زهور كرام

كاظم علي حسين التميمي

د. ظاهر شوكت

سالم الزبيدي

الأخراج الفني والتصميم: إنتصار البهرزاوي

تخطيطات العدد: شميم انتصار البهرزاوي

الغلاف: نحت للفنان صالح الكناني



الافتتاحية

- 8 علي فرحان - ذكرى موت
- إشتغالات
- 10 خزعل الماجدي - تنجيم
- 14 موفق محمد - (إشّ بـ.. إشّ)
- 16 يحيى السماوي - جلالة الخليفة
- 18 آوات حسن أمين - فضاءات ملطخة بالاختناق
- 22 رسمية محبيس زاير - الناصرية
- 26 حميد الساعدي - فكرة مائلة
- 30 سمرقند الجابري - تَريث
- 34 سعد جرجيس سعيد - انكساراتُ آخرِ الليلِ
- 36 سلامة الصالحي - أنا أحبك ... أنا أنقى
- 42 صدام غازي محسن - مزيج
- 46 روضة بو سليم - تونس - في مديح سيّد البياض
- 48 أنمار مردان - مقتنيات تماها العميق



رؤى

- 50 - أخطاء شافاق الأربعون في رواية "قواعد العشق الأربعون" د. نجم عبدالله كاظم
- إشكالية التعالق الإجناسي بين الرواية والسيرة الذاتية
- 58 (النصوص المهجنة في سياق المفاهيم المتحوّلة) عباس عبد جاسم
- 68 - (بورخيس) المدهش إبداعاً د. نوافل الحمداني

ترجمات

- تشابك الرؤية والأناقة والموقف في الشعر الأمريكي
- 82 هارولد بلوم ترجمة / أحمد فاضل
- 88 - حلم باللغة الانكليزية - اليف شافاق ترجمة / رعد زامل
- 92 - ثلاث قصائد شعر - أنا أحماتوفا ترجمة / حامد خضير الشمري
- 96 - قصيدة من إيران شعر - غروس عبد الملكيان ترجمة / إبراهيم رحيم
- 98 - ليتني أمسكتُ نبضك ونشرته في كل مكان - شمس لنگرودي ... ترجمة / فاطمة نعامي

بيان الشعر

- 100 مستويات البناء وشعرية المواجهة في نصوص (تأمراً 7 + 8) زهير الجبوري



كان ياما كان

112	د. ظاهر شوكت		- ولادات في الجحيم
116	د. شيمة محمد الشمري / السعودية		- قصص قصيرة جدا
118	صابر رشدي / مصر		- برطمان زجاجي
120	خولة جاسم الناهي		- مخلوق غريب
122	د. زينب ساطع		- شرانق وزنايق
126	علي حسين		- قصتان قصيرتان
128	صباح اليزغي / المغرب		- جوكرة

خندبة

132	نائر هادي جبارة		(صانع التواييت)
			تبادل الأدوار تبديل الدلالات
142	حسن كريم عاتي		في مسرحية (الخاتم) لخي الدين زنگنه



روافد

- | | | |
|-----|----------------------------|---------------------------------------|
| 150 | ابتهال المسعودي | الشروق الأخير للشمس |
| 152 | أحمد كاظم خضير | لي |
| 154 | حسين الأسدي | على مذبج الحلم |
| 156 | سجاد السلمي | تصلي تجاعيد الايام على عينيه |
| 158 | سعد محمد | مدينتنا كصوت مسه الترتيل فاستعرا |
| 160 | سلمان عبد الحسين / البحرين | ابن ضدي |
| 163 | علي نفل | أخطاء الفتى الجنوبي |
| 164 | كرار حداد | مشاهد غامضة |
| 166 | كرار الجنابي | - غرق على اليابسة |

ما بعد الحكي

- | | | |
|-----|------------|---|
| 168 | أسامة غانم | - قراءة في قصص العدد (7 + 8) / مجلة تأمراً |
|-----|------------|---|

علي فرحان

ذكرى موت



اجتهد { الأحبة - المتظاهرون } في الشعر والغناء والرسم ، اجتهدوا في جعل ساحة التحرير ((منطقة لجوء آمنة)) ،
استدرجوا العوائل والعشاق والحالمين والراغبين بالانتحار
اجتهد معهم اليائسون والعشاق المذهولون والمخدولون ، ثم أصطفَّ قرب تمثال الأم المخطوفون
اجتهدوا في تصوير الحياة الشجاعة ، ثم اجتهدوا في ميّتاتهم
وتصدّرتِ الدموعُ قرب صورهم
ولم يكن كافياً هذا الفيلم !!!!!



#هيتشكوك #يفكر #بمذبحه

دعونا نلجأ الى الحساب

شهيد عراقي = إطار محترق

#هيتشكوك #ضعيف #في #الحساب

لكن المخرج أم عراقية

#بلكت #يكعد

الشعراء الذين يموتون الآن ،

يكسرون عين الخليل ،

وبساطة حياة يعوفونها

ويعرفونها

يتطايرون

الشعراء جداً

حدّ إهم لا يتسلقون الجدار الستيني

ثم يقهقهون

على السنوات الهجرية التي لم تجعل نجاتهم

ميلاداً ظاهراً على حلقات معشوقة

ينهشونها

شعراء

ترتفع حرارة أحلامهم

ثم يتلقفهم الأطباء الموبؤن بالفايروسات المتحركة

ثم يُسجلهم المارة شهداء الواجب

ثم يدفنون

في

مدينة

لن

تأتي .

كورونا

شعراء

ذكريات محبة

أرض شجاعة

هذا عناقنا



تنجيم

شعر : خزعل الماجدي

٢

لعلّه ينام
هذا القلب الخائف
لعلّ سريري يطفو فوق الماء
وأيامي تتستّر
هناك على مائدةٍ محطّمةٍ أضع عدستي
وهناك أتزاحمُ مع النّمرور.

١

لا سبيل لي سوى هذه النجوم .. ولا صاحب
أقفُ في قلب الوردِ
وأشيرُ بميسمِ النور
هنا يتبدّل القلب وتظهر أيام الخوف
الشعوب ترى بعضها من خلال الزجاج.



٤

الكأس المقدسة ستطفو على النهر
وسينال الرجل ذو الهيئة الكلبية من الناس
هنا سيتوقف سنتلمس ظلال زُحل
وتُصدر الجدران أصواتاً
وسيصعق السقف ذيل سمكةٍ

٣

أمانٌ لروحي
وهي تعبر هذا الرماد
أمانٌ لها وهي تطفو على زوبعة النهر
مثل قمرٍ يعوم في الكحول
أنت في المفصل الوحيد
وأنا في الرتاج
وبيتي فراغٌ
وليلي وحيد .



٥

لا يتوقف النبض
ولا تتوقف الأسارى
لكن هناك ما يزحف خلف البيوت
نهاراً محتقناً بالبخار
وليلٌ باشطٌ مثل سيفٍ
لنا حتام الماء
وهذه الأحرارُ ينمو فيها التنين .

٧

يرتفع البرجُ عالياً
لكنه يلتوى ويخفي رأسه الدخان
هناك حيث تعيش الإبلُ
وحيث يوشوش الرملُ
ولا أحد يرى استدارة الأفق
حيث يسقط الميزان
وينتشر الجراد

٦

حين تتساقط النجومُ
وينبسطُ النهرُ
تتمزقُ كتبٌ كثيرةٌ
ويغرق الاسطرلاب
ولا يكون هناك سوى بساطٍ أحمر من الدم
تسير عليه الأفاعى .





٨

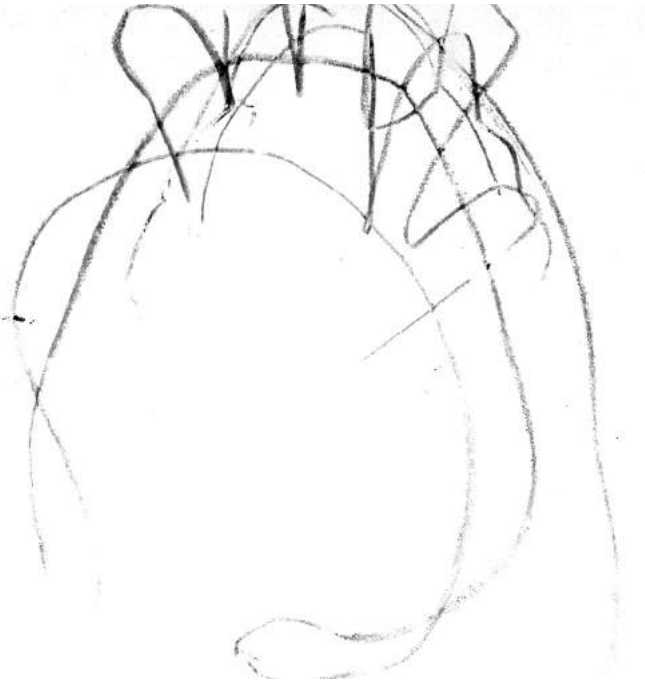
ساعة الرمل تنكسر
التراب الذي نزل من ثقوب السماء
حط في القلب
السماء التي دلتنا
تخطط صورنا فيها بالدم

٩

أمدّ يدي حين أسأل : ماذا جرى ؟
فينزل فيها تراباً
أقبضه مثل قلبي .
سماء متقبّبة بالرصاص تنث
ودفوف مبللة بالدموع
وأخري على النهر تلقى مسرتها في الضفاف
حين تدق .. وحين تدوخ
نبضها كاد يخبو
والملائكة تتساقط فوق البيوت وفي السواقي .

١٠

لمن عربات الكتب المقلوبة على الأرصفة هذه ؟
لمن هذه العلوم الخفية التي ينقصها الضوء
لمن جمرة الطين الملتبسة برمادها
وما هذه الجثث التي لم يُحسن دفنها
كيف صعب الزمان كل هذه القوافل وسلبها من مهندسي الطبيعة والروح
كيف تداعت كل هذه الصروح
في ضجيج المشهد الصامت
وعلى هذه الجسور المتوقدة
أضع معطفي وأبكي
وأنا آخذ العينات في أنبوب صغير .





(إِنِّشْ ب.. إِنِّشْ)

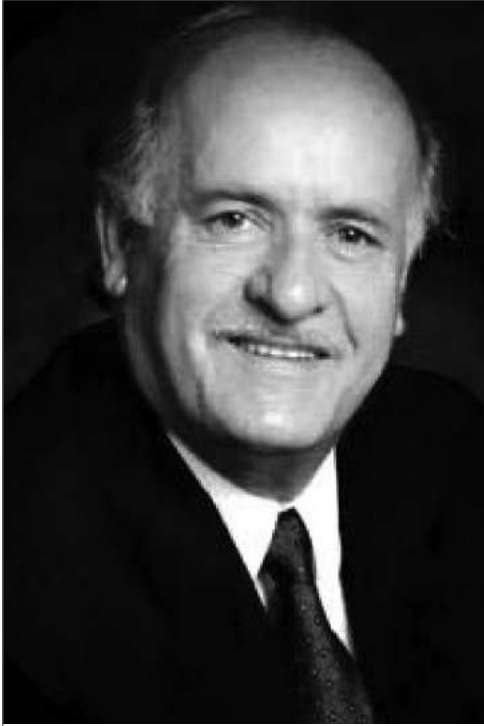
موفق محمد

ما زلتُ أسعى في العراق
ولا بلد ..
ما زلتُ نهباً للذئاب الى الأبد..
فيمَن ألوذُ ؟.. مِن ألوذُ ..
ولا أحد..
ألوذُ بالأحزابِ الحاكمة ، فترفسي
الأحزابِ الحاكمةِ بخوافرها ..
قلتُ .. يا هذا .. ماذا أبقيتَ لثور الوحوش ،
قال (إنت) مو طائفي وتريدُ حقلك ابن الكعبة ،
والله ننطيهما للجلب وانتَ الى سقر)،
وكان متكناً على عصاً يبسمل ،
ويدعي أنه يبعثُ يوم القيامة أمة وحده..



ألبسُ كفني ، وأنزعهُ لآخر أكثر عرياً مني ،
وأزحف متشطياً من خيبي الى حي التنك ،
وقبوره التي تنتظري في اسفل وادي السلام ،
حيثُ يسكنُ رؤساء الكتل السياسية..
بالمناسبة ..

العراقُ كلُّهُ وادٍ للسلام ،
فلا فرق بين قبورٍ متحركةٍ ، وقبورٍ ثابتةٍ ،
فالصور ينفخُ والملوثي
ومن هول البلاوي يرقصون ،
وأنت وحدك لا ولي ولا نصير ،
ولا لقاح لكبح جماح فايروس (كورونا) ،
فمن ذئب الى ذئب الى ذئب ،
(أخذونه إيش .. إيش) ،
(سلمونه تسلوم يد) الى خزنتها وهي تفور ،
وقال : أنبكي ..؟
قلتُ : يا موطني .. وأي شيء فيك لا يبكي ..
إنهم يُفلشون العراق على خرافاتٍ صاخبة ،
ويقدم الطبق ساخناً الى دول الجوار ،
ونحن نطحن بالرصاص
ولا معين .. ولا مدد ،
بمن نلوذ ..؟
بمن نلوذ ..؟
ولا أحد .



يحيى السماوي

جلالة الخليفة

جلالة الخليفة
قبل أن تُشيدَ لنا الجسورَ
شُقَّ لنا الأنهارَ أولاً

ما الفائدةُ من رسمِكَ للرعيةِ
قوسَ قُزَحٍ
إذا كنتَ ستُطفئُ خضرةَ الحقولِ
وصُفرةَ السنايلِ
وزرقَةَ السماءِ
وحُمْرةَ الشفقِ
وبياضَ الصباحِ ؟

الأعمى يحتاجُ عُكَّازاً وطريقاً مُعبّداً
لا مرايا ولافتاتٍ ضوئية

والجائعُ يحتاجُ خبزاً
لا حَجَراً يشدُّه على بطنه



إذا كنتَ نبيرون
فبغدادُ ليست روما
فلماذا تريدُ إحراقها ؟
الطيورُ لا تبني أعشاشها على
شواهد القبور
فأرأفُ بالبستان
إن لم تكن رافةً بالطيور
فبالحفاةِ الباحثين عن ظلالٍ لأقدامهم
وبالجياح الذين أنخمتهم
بخبز وعودك

قبل أن تطلبَ من المتظاهرين
خلعَ الكمّامات
أطلبُ من مرتزقتك وميليشياتك
خلعَ اللثامِ أولاً

المتظاهرون مستعدون لمغادرة ساحة التحرير
ولكن
بعد أن تغادر أنتَ وحاشيتك
قصرَ الخلافة

الرعيةُ تطالبك
باستيرادِ قنابلٍ مُسيلةٍ للدموع
لا للأرواح

نعرفُ أنَ خلافتكَ منتهيةُ الصلاحية
فلماذا قواتك تطلقُ قنابلَ
منتهيةُ الصلاحية ؟
الرعيةُ تطالبكُ بقنابلٍ طازجة

تشبّثكُ بكرسي الخلافة
قد أصابَ الوطن
بالبواسير

سواءً أصاحَ ديكُ القصر
أم لم يصح
فالفجر سيزرغ حتماً

أنت وحاشيتك
أصبحتم زائدين عن الحاجة
كالزائدة الدودية

الرعيةُ مُنشغلةُ
بإصاخةِ السمع ل ” التكاتك ”

إذا تريدَ أن تسمعك
فاخرجَ عليها بخطابِ استقالتك

فضاءات ملطخة بالاختناق

كنا غريبين
أنت وأنا ،
في وطن

نشرب من نفس الماء
ونفس الجبال.. قبلتنا .
والبلوط اخ النخيل
والهور توأم بحيرة دوكان .

حاولنا أن

نللم جرحنا

وكتبنا تأريخاً

مشاركاً..

في المقابر الجماعية..!

* * *



نأوات حسن أمين





كان للقائنا صدفة

ولكلامنا ..

معجزة

ولافتراقنا

آه ...

لافتراقنا كارثة !

مثل كل حكايات وطني !..

ألم يكن - فرهاد يعشق ليلي-

- وشيرين تعشق مجنون !..

* * *

أنا غريب

في بلد

لا أستطيع فيها أن أغني

لعصفورة من جنوبي

إلا وقتلها وغد !..

في الأمس القريب





كانت لي قصص

مع نواعير الفرات

و نوارس دجلة،

ما برأت..

حتى..

فأرقت المسافاتُ

_ الحياة _ .. !

* * *

صديقي :

صدقني ..

الأيام ستجمعنا،

لكن ما أحوجنا

للحظات الصدفة.

تحدثني فيها

عن سنين خلت

وكنت وحيدا



* * *

وآسفي ..

لم أوثقَ لقاءاتنا

في ذكري الهرمة

وعلى جدران بيتي الصدى ..!

يا صديقي .. وآسفي ..

لم تكتمل مسودة قصيدتنا

إلا بموتك الملتخ بالاختناق .

وانتحاري على جدار الغرباء .. !

فصرنا شماتة الاعداء !....!

كديوانك ..

وحزنك

كمواجهاتك

لقساوات الحياة .

وحيدا

كلحظات الغروب

وهطول المطر ..

وحيدا

كسواد الليل

وبقايا الإعصار !



رسمية محيس زابير

الناصرية

الناصرية بقعة ساخنة تضيئها شمس لا تغيب

ام الزقورات والمعابد والتكايا

على اديمها قامت الحضارات

وكتبت اول القصائد .

موال شجن ينطلق آخر الليل

وصبوة عشاق ومواعيد .

الناصرية أغنية تتلثم على شفة المغن

ابنة الرجال الماهرين في الحب والحرب

جبلت من تربة خصبة ومائها شهد في فم العشتان

غزالة اتعبت من يطاردها

لانتقاتل الا من يسرق من اجفائها مروود الكحل .

الناصرية موقد جمر اوقدته السومريات

على زقورة عالية

لتبعث الدفء في ابنائها الراسخين في الثورات .

الناصرية لا تحرق قلوب العشاق الا بالهوى العذري

ولا تشب نيرانها الا لتخبر الأرغفة السومرية

الناصرية بيتنا ومدرستنا التي ما سكنت اجراسها

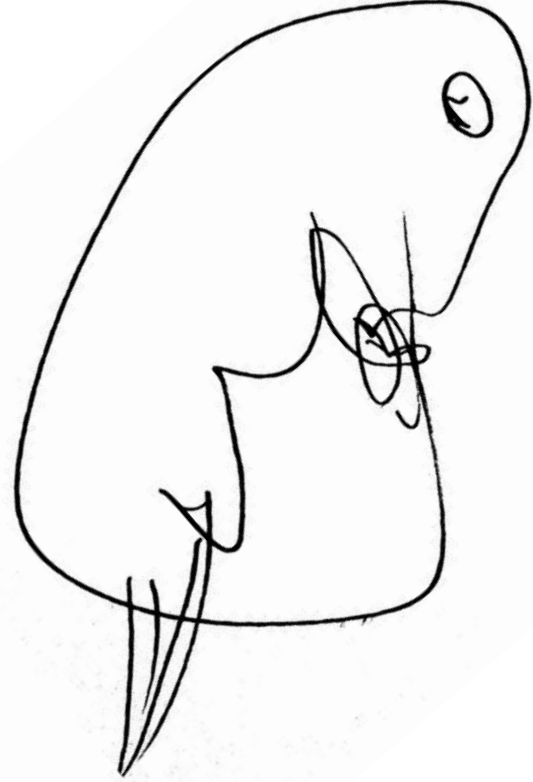
ولا سكنت اغنية العشق فيها

الناصرية .



تظاهرة

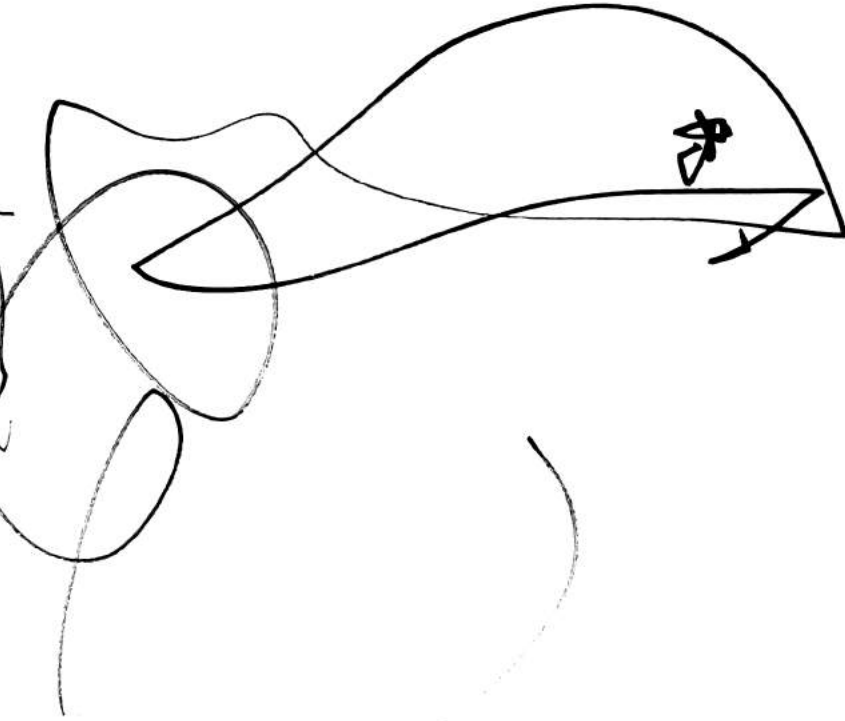
في تظاهرة سلمية جدا
خرجت لأرميك بقنابل الشوق . لكنك سلطت علي
فراقك المسيل للدموع
لم اراجع واستمر المسير
رغم الجراح التي أصابت قلبي
والسكاكين الكثيرة التي غرزت فيه
حتى خيل لي ان جميع الورود أصبحت حمراء
سيأتي يوم على هذه الاكف السمراء
والأقدام الصغيرة
ان تملأ الساحات والشوارع
بالورد والرايات والمصابيح
وسنرنو مبتهجين
ونهمس لبعضنا
لقد كبر الصغار
وازاحوا الغبار





ابراهيم

سوف يمر وقت طويل حتى ياتي رجل له سيمائك
ابراهيم الخياط الذي لم يخذله الموت
فقد اينعت ثماره وتفتحت أكمام الزهور
التي حرص على زراعتها بروح فلاح
وما زال عبير ذكراه يعطر الاماكن
وأغانيه ما زالت تصدح
يا جبل البعيد خلفك حباينا
تصحبه دجلة في مشواره اليومي
يهيم الأصدقاء بضحكته
لم يفكر أحد ان هذا الفلاح سيرحل
وتنتهي رائحة الورد التي ترافق حضوره
لم تدرك صغيرته حين قبلها ومضى





إن الباب الخلفي للجنة سيفتح
وتدخل معه الاغاني والنايات والبساتين
وان بغداد ستنتظر عاشقها ،
بشوق لم تقرأه في عيني عاشق غيره .
لم يدرك الضيوف ان القهوة ستكون بلا طعم .
ستغيب شمسك أيها التبريزي الاخير
وتمطر سماء بعقوبة مطرا لا يروي ضمنا الاشجار .
سيجيء ابراهيم اعرف خطوه
فرحا كطيف سحابة قد تمطر
لم يصدق احد خبر موتك يا ابراهيم
لكنك اغلقت عليك غرفتك
ونحن ننتظر خروجك بعد انتهاء القصيدة الاخيرة



100

فكرة مائلة

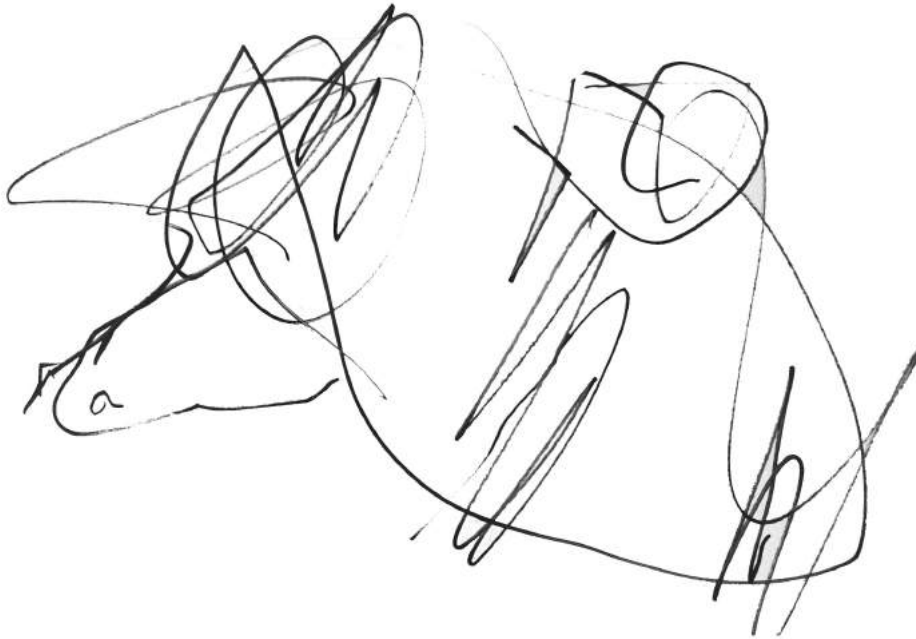
حميد الساعدي

الغريب عن الجمهرات
بأوجاعه المثمرات التي طاولت ظلّها
يُغيّر هذا النشارُ العموميّ
تلك الرّمال بدت شاهداً
حين تنجو القصيدة
وتلك الرصاصة للرأس
ماذا تبقى
لكي تستقيم الغمامة في هوها؟
لست أهو إذن ،
حين تجاوزتُ هذا الجنون
وأوقدت نبضي على الهاتفات





صباحي على كفِّ أهزوجةٍ للضياء
طيوري ارتماس الحقيقة في عينِ طفلةٍ
قد أتوسمُ جرحاً يناكفني
زارني مرةً
كي يؤدي طقوس الولاء
فأورقَ في خافقي
امرأةً من دخانٍ
تراقصُ جمعاً من الغائبين
على وقع خبيتها الفارقة .



لآخر الشعراء نكتبها معاً
 تلك المراثي
 أو آخر القتلى
 وفي عمق الغوايات السحيقة
 لم تكن ليلي
 بليل الشعر
 غير قضية الإيحاء
 والمعنى
 لقلب يقتفي أثر الخليفة.



يا آخر القتلى
بتوقيتِ الحروبِ الخاسرةِ
يا آخر الشعراءِ
حينَ تقتلُهُم مسافات الذَّهابِ
إلى الحقيقةِ
حينَ تحملُ صمتها الكلمات
والغيم الطَّعين
كم من هوى
يهوي صريعاً في المدى
للفكرة المائلة .



سمرقند الجابري

استغالات

لا أستطيع ان احبك كل يوم

هذا يسبب لي وجعا ذهنيا،

وصداعا نفسيا.

ولنفرض انك له تفهم امرأة كثيرة التفاصيل

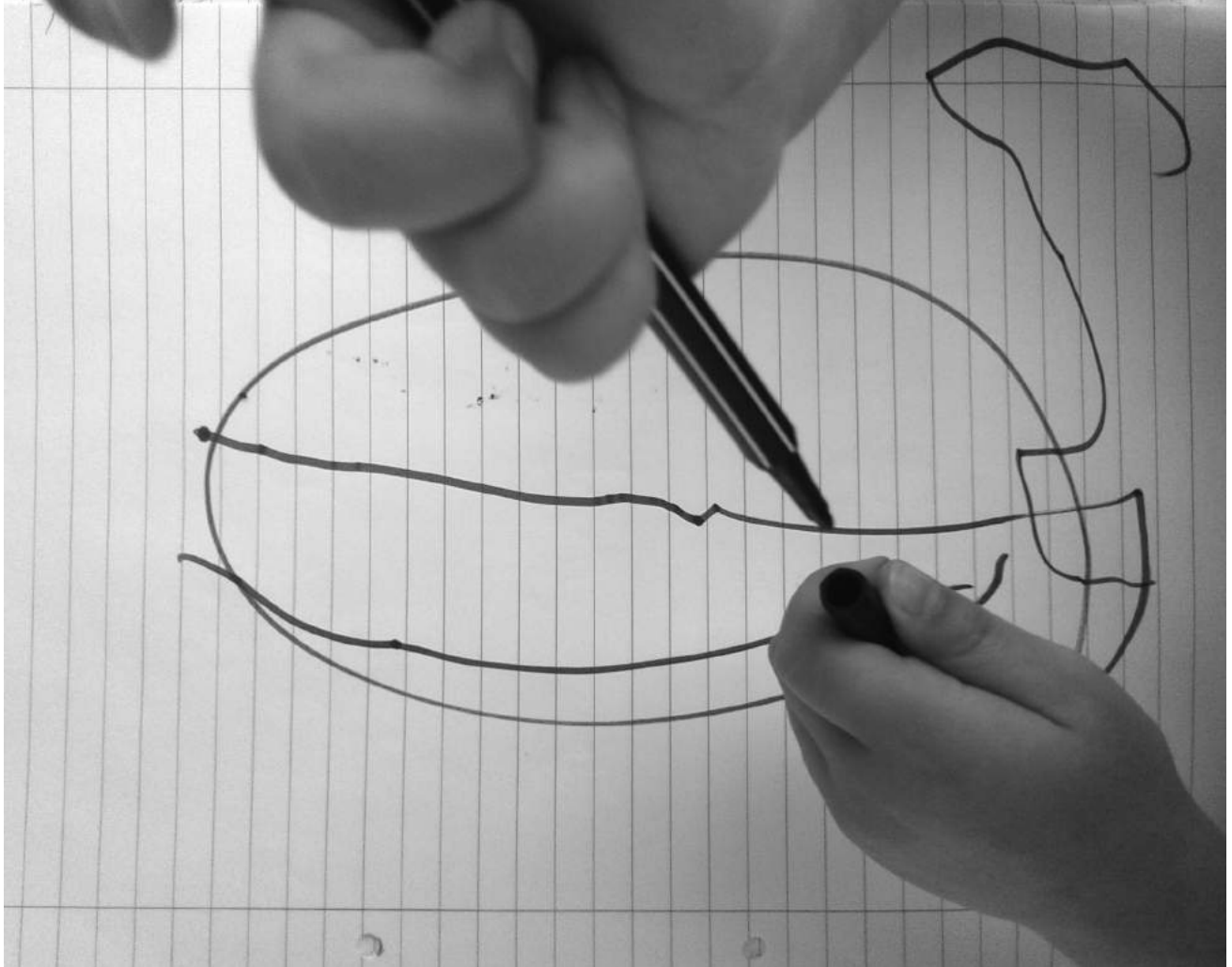
وان هناك الف جيد يفصلنا

واني هذا العام لا اريد التنازل عنه مزاجي الحاد.

سأحب نفسي كثيراً، لأشفي بسرعة.

ان تكون حواسي الست التي قسّمتها على حروفك
قد عادت إلي بعد ان وجدني في الغوغل

تحت اسم : شاعرة عراقية





انكساراتُ آخِرِ الليلِ

سَعْدُ جَرْجِيسَ سَعِيد





كَآخِرِ اللَّيْلِ.. كَالْأَيْتَامِ كَالْمَوْتَى
كَظِلِّ عَاشِقَةٍ غَنَّتْ نَوَافِذُهَا
تَمْشِي وَخَلْفَكَ أَقْوَامٌ تُفْتَشُ فِي
وَأَنْتَ غُمْرًا نَشَرْتَ الْجُرْفَ أَغْنِيَةً
فَمَنْ تُعَاتِبُ؟ خَانَكَ الشَّوَاطِيءُ لَمْ
هَذِي الْمَسَافَاتُ مَاذَا ظِلٌّ فِي يَدِهَا
أَكْتُبُ عَنِ الْغَيْمِ... إِنَّ الْغَيْمَ رَحَلْتُنَا
اكَتُبْ عَنِ الْفَرَحِ الْمَنْسَى مُنْتَصِرًا
عَنِ الشُّعُوبِ الَّتِي ظَلَّتْ تَمُوتُ فَدَى
عَنْ مَوْتِنَا حِينَ مَا صَاحَتْ مَلَائِكَةُ
إِذَا وَصَلْنَا إِلَيْنَا عَائِدِينَ لَنَا
ذَاكَ الطَّرِيقُ وَهَذَا... كُلُّهُمْ شَهِدُوا
لَا وَقْتَ لِلْمَوْتِ... فِي دَرْبِ الْقُرَى غَزَلَ
تَأَخَّرَ الْوَقْتُ... مَا غَنَيْتَ ضِحْكَتَهَا
وَآخِرُ اللَّيْلِ مَنْ يَدْرِي بِدَمْعَتِهِ

كَأَيِّ نَجْمٍ بَعِيدٍ أَدْمَنَ الصَّمْتَا
فَمَرَّ شَاعِرُهَا لَمْ يَسْمَعْ الصَّوْتَا
صَمَتِ الْقُبُورُ... لِمَاذَا لَمْ تَكُنْ أَنْتَا؟
لِلْعَائِدِينَ، وَبَايَعْتَ الْقُرَى نَبْتَا
تُخْبِرُكَ... فَالْأَرْضُ تُخْفِي رُغْبَهَا تَحْتَ
فَكَيْفَ تَنْحُتُ غُمْرًا لِلرُّؤْيِ نَحْتَ
أَكْتُبُ عَنِ الْغَيْبِ وَالْأَمْطَارِ مَا شِئْنَا
عَلَى بَقَايَا وَجُوهٍ تَحْفَظُ الْمَقْتَا
لِرَايَةٍ لَمْ تَهَبْ أَحْلَامَهَا بَيْتَا
عَنِ الدُّرُوبِ الَّتِي نَمَشِي بِهَا حَتَّى ...
أَلْقَتْ عَلَيْنَا مَسَافَاتُ اللَّظَى مَوْتَا
عَنْ رَاحِلٍ قَالَ فِي وَجْهِ الْأَسَى: لَيْتَا
فَمَنْ بَعْدَابَاتِ الْقُرَى أَفْتَى؟
مَرُّوا جَمِيعًا... جَمِيعًا أَخْرُوا الْوَقْتَا
وَأَنْتَ تَبْقَى وَحِيدًا وَالْأَسَى شَتَّى

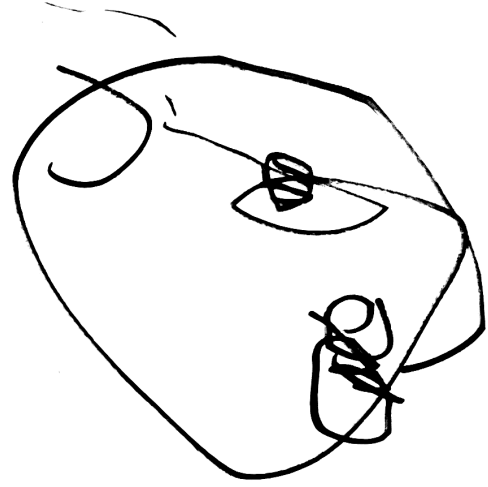


أنا أحبك ... أنا أنقى

سلامة الصالحي

لعبة انا بيد الذاكرة...
 لا انا...
 ولا استرد الليل...
 والليل يمضي ثوبا اسود للنهار...
 وهكذا ابدل ثياب السنين...
 بعراء التذكر...
 أبتاع حفنة نسيان...
 والبرد لا يحتفي بعود ثقاب...
 لكنني حين أجلد الذاكرة...
 وأصحو على زمني..
 أشعل من النار الكثير...
 وأنطفئ... بخدعة... النسيان....





.....

خطوتي بلا رفيق

والطريق لي..

وأنا لي ...

وصمتي لي...

وحزني لي...

وكل هذا البحر لي...

ورفيقي ظلي...

بريء من كل اثم....

....

٢



قطرك يغسل الوسن
انت صوت آذان الحب

توقظني مرآة حكاياتك
صوتك بمجة البراري
بعرس المطر الكوني

السماء تفي بكل رعودها
تَمبُط انت بأجنحتك الطويلة
مواعيد ملائكة
لولادة الحياة

انت صلاة التوحيد بين أرضي
ومملكة السماء التي أتيت منها
وأنا كاهنة

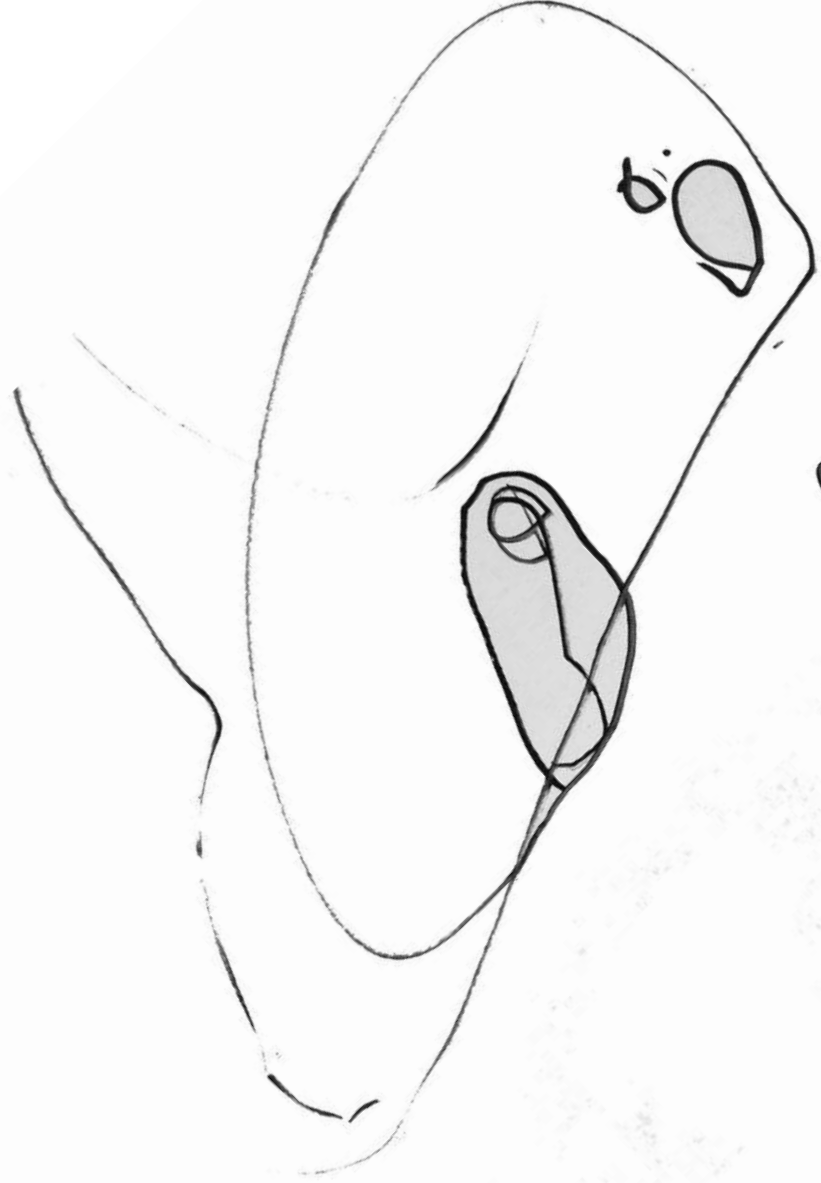
المعابد القديمة
أمسك أواني النذور
وأوزع نبيذ القداسة
يشملني صوتك



٣



بكل عذابات الجنوبيين
ويغني
ويغني
وأنا في الهدأة تلك
أفتح كل أبواب جناتي المتأخرة
وأنثر الورد
على كائناتي الغائبة
من زمن الشتات
والتيه
والشمس اللاحبة
الندى تسكبه ملامح القلب البعيد
قطر بكل صفاء الرب
دمعك حكايتي
حكايتي
وتراتيل نشيد الفرح الجنوبي
وأنين الاهوار.....
....





اللهفة ... حنين الانبياء...
 والوجه مرايا لكون جميل...
 هكذا هبطت من السماء انوارك...
 وباغتني...

...

الزهرة حين تمنح رحيقها..

فأنها تستحيب...

دون ان تدري ...

للهف الانبياء.....

....

الصمت في جلال النبيل...

لغة بليغة...

حين تعجز الكلمات عن الوقوف صامدة...

....

٤



ليه
م شميم انصار حيد
2020-1

رأسي وانت تستعيده...
كان مليئا بك... جدا...
وعندما سكبتني دمة...
كان الله يتراءى لي...
بين شظاياها...
....
لن اعلن الحادي ...
فقد آمنت بك كثيرا...





مزيج
صدام غازي محسن



النهاية لا تعني النجاة

بعضها توصلك للقيد ، وبعضها تمدك بالتململ ، وبعضها تحمل معوله لتحفر قبرك

—

السلام

هنالك سلام أفقية لا تأخذك الى ارتفاع

وهنالك من تأخذك الى الأسفل

وهنالك من ترتفع بك لكن ليس عاليا

وهنالك من تأخذك مباشرة الى الله

—

الحرية... هنالك الأرض مختلفة عن هذه الأرض . ربما تكون أيضا تختلف عن ماهيتك ، قد تكون فراشة ، أو نبتة ريحان ، أو تكون شجرة .

ما بعد الحرية تختلف أطوال القياس ، كل شيء يصبح قريبا بمتناول اليد ، بمتناول النظر ، وبمتناول حاسة الذوق . كل هذا ما بعد الحرية ، وما قبلها هنالك في رأسي وتدا لازل ينزل عميقا ، ليقسمني في اتجاهين .

—



هل يتسع لنا الفضاء
 حيث يكون هنالك الأفق أكثر من رجب
 الافق الذي نقف على تخومه كل ليلة
 لتتعرف على نجمة جديدة تذوي روحها على الارض
 لتحكي لنا فلا تسعفها الأجابة
 الإجابة التي لا تتسع الالوان
 لتشكلنا بالوان بعيدة عن حرارة الألوان أو برودتها
 فهل سنبتكر طريقة صامته لنرى الشمس
 بعيدا عن لغة شرح صوت المونوغراف
 هل تكون الأمطار مختلفة هذه المرة
 فلا تطمس عناويننا كجريدة مبتلة نحاول منها استحصال الإجابة
 الإجابة تتخذ هياث أخرى
 فتكون على هيئة أضلاع تخرج حارة من الجحيم
 تكون على هيئة كمادات لتغير كل مراحل العمر
 تكون على هيئة خطوط عبور الشوارع ، لكنها غير مرئية
 فيستحق الموت كلمة ظالم عندها
 يكون السديم بصوت يشبه صوت الشلالات



وتكون له بنايات ومجازات للمشحي وحدائق عامة

هل ستتسع أنت

والسقف منهار سلفا

والغطيظ يملئ صدر الكلام

هل لديك المقدرة أن تكون

بهذا الإتساع .

* * *

المجاز معك مختلف

كم أود

تعريه

خلايك

* * *

أعشقيني بصوتٍ أعلى

من صوت قنابل الدخان والرصاص

فالأموت هنا

أيضا

لها الحق أن تُعشق

* * *

في كل حديث معك

أشعر بأني

بحاجة الى جبيرة كبيرة من الكلس

لأعيد ترميم كاحل الكلام



في مديح سيّد البياض

روضة بو سليم - تونس



ولأني سليفة الدهشة

فالأمر عندي ، أبدا

لا يبلغ الاكتمال

ولأني خليفة ، ، تباشير الشمس الأولى

ترى قلبي يانعا طاهرا

ينفذ منه الودّ ولا ينفد

ولأني ابنة النور البكر ، ، ضممتك يا عشقي الذي

مُزجت براريه بالأناقة

ففاضت الوسامة من يناييعه

الله منك سيدي ... يا سيد البياض السّمح

يا من أدمنت غزل عطر

الروح من رحيق عريشه



الله منك !!
ما ادفأ أنفاسك ...!
ما أجمل صيرفة ألوانك!
فالشمس فيك أبهى من سواها
وطعم الحسن منك أشفّ وأبهج
ولأني اعادي العتمة طولاً وعرضاً
عزمت ركوب سهوة الغناء
لأراقص الياسمين والأضواء
معلنة فيك العدالة المقدسة
بين الأرض والسماء ...



مقتنيات تمثلها العميق

أنمار مردان

أحتاج
إلى موسمٍ آخرٍ من المطرِ
إلى أحلامٍ تجعلُ من القمرِ أرجوحةً
إلى زهايمٍ عميقٍ يُصيبُ ظلي
فأتشظى .
يعاقُ بالحرفِ المبكرِ
وأحياناً بالرعشةِ
قلبي
حين تختارُ أنوثتها الجلوسَ على صوتي
بطريقةٍ مهذبةٍ تليقُ بقصائدي .
غالباً ما كنتُ أقولُ
والعهدُ على القائلِ
ومن القائلِ ؟
فأنا لا أحملُ رقصةً أخرى إليها





سوى فراشة
تفرش عشها في شعرها وتشمل .
كم كنتُ أعشقُ تدخينَ خطوطها
و هي ترسمُ الخطأ على رثي
قررتُ ترك الأمرِ
لا حاجة لي بذلك
والآن أشربُ الحمرة بتأنٍ
أعني
حين تَهِينُ اصفرارَ الشمسِ في حضنها .
أنا
ومن ثم أنا
لا أتذكرُهُ مني
إلا آخرَ لقاءٍ يحشرنِي مع قنينةِ عطرها .
الأرضُ تشعرُ بالدوارِ
كلما تكسرُها مسافةٌ إلى نصفين متخاصمين
أنا أختلفُ تماماً معها
حين يكونُ همسُها خلفي
أشعرُ بجزعِ الأمكنةِ
ويكونُ العالمُ برمتهِ أشبه بالكذبةِ في رأسي ..





د. نجم عبدالله كاظم

أخطاء شافاق الأربعون

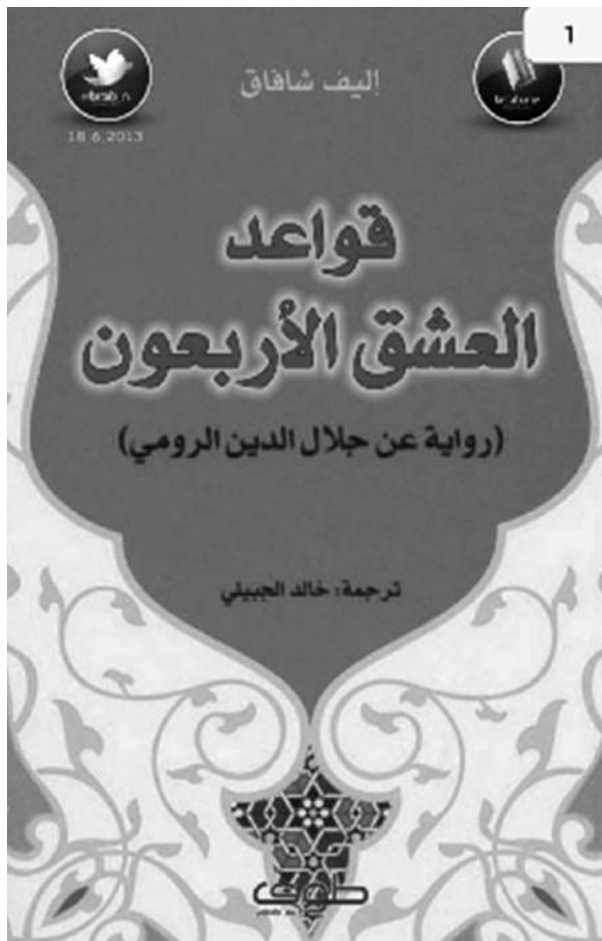
في رواية

«قواعد العشق الأربعون»

إليف شافاق واحدة من أشهر الكتاب الأتراك، لاسيما في الغرب، وهي تكتب بالتركية والإنكليزية. لها روايات عديدة لعل أشهرها رواية "قواعد العشق الأربعون" - 2012 - المستوحاة من حياة وفكر الشاعر الصوفي الشهير جلال الدين الرومي (٦٠٤-٦٧٢ هـ)، ومعلمه الروحي شمس الدين التبريزي (582-645 هـ)، وقد أقامتها على خطين، أحدهما في الماضي وهو مسار علاقة الرجلين، والثاني في الحاضر وهو مسار علاقة (إيلا) الزوجة المستتلة في حياة زوجية رتيبة، والصوفي (عزيز) الذي تشاء الصدف أنها تُكَلِّف من دار نشر بقراءة مخطوطة كتابه (الكفر الحلو)، ومن خلاله تنشأ علاقة بينهما.

نحن هنا لسنا بصدد كتابة نقد أو دراسة عن الرواية، فقد تكلم عنها الكثيرون في الشرق والغرب، بل بصدد الحديث عن ظاهرة غريبة تتمثل بما نراه إهمالاً وعدم مبالاة، مما قد يدل على عدم احترام للقارئ، خصوصاً حين نكتشف أن ذلك إنما هو بسبب عدم إحاطة الكاتبة، بخلاف ظنّ الكثيرين، بجذور شخصياتها وواقعهم وعوالمهم التي استوحت روايتها منها. فالكاتبة لم تفعل أكثر من قراءة حياة جلال الدين الرومي، وإلى حد ما حياة شمس الدين التبريزي، ولم تكلف نفسها الإحاطة بالعصر والعالم من حولهما وهي التي جعلت أحداث ما يقارب ثلثي روايتها فيهما. بل، ومع شهرة الرواية ومؤلفتها، ومع الإمتاع الذي تمنحه للقارئ، من الواضح أن الكاتبة لم تتعب نفسها لا في هذا ولا في ضبط سياق روايتها، فامتلات بالأخطاء المعلوماتية والتاريخية والسردية والتقنية، فلم أرَ إلا قليلاً من الروايات تحتوي على هذا القدر من الأخطاء والهفوات التي وجدتها فيها تقارب وربما تتعدى الأربعين خطأً معلوماتياً وتاريخياً بل تقنياً وسردياً، مما لا يتركبه إلا أصحاب المحاولات الأولى. وهذا أمر مستغرب أن تقع فيه روائية صاحبة تجربة إبداعية غنية طويلة مثل شافاق.





من هنا يأتي مقالنا، في ظل واقع أن الكثيرين عادةً لا يرحمون كتابنا حين يرتكبون خطأ تقنياً أو معلوماتياً واحداً، بينما لا يتجرؤون على الإشارة إلى مثل هكذا خطأ في عمل كاتب عالمي. ولكي نثبت ما نذهب إليه بشأن الرواية، سنقدم نماذج من أخطاء مؤلفتها، وبعضها كبير ومُخل، مما نرى أن سبب ارتكابها له يتعدى، كما قلنا، السهو أو الخطأ الإنساني العادي مثلاً، ليكون إهمالاً واضحاً. وبدايةً نسجل الملاحظات الأولى الآتية التي نأخذها على الرواية:

أولاً: هناك فصول لا تقدم شيئاً للرواية، لكننا لا نريد الخوض في هذا، كونه مما قد يكون موضع خلاف في الآراء ووجهات النظر. والأمر ينطبق على مأخذنا الثاني، وهو خطأ استخدام التاريخ الميلادي في أحداث الرومي والتبريزي والآخرين في الخط الأول من الرواية الذي تجري أحداثه قبل سبعمئة سنة، حين كان التاريخ الهجري هو المستخدم، مقابل صحة استخدام التاريخ الميلادي في يوميات (إيلا) في الخط الثاني للرواية الذي تجري أحداثه في الحاضر.

ثانياً: يحضر الراوي العليم، ليس بقصد في من المؤلفة، بل في غفلة وأحياناً بجهل في منها، فهو يتسلل حين تكون الأحداث مروية من وجهة نظر إحدى الشخصيات ليكون تسله محلاً، كما تفعل مثلاً مع (سيد التكية) حين يذكر (التبريزي) باسم (شمس) في وقت لم يكن يعرفه بعد بهذا الاسم، ومع (التبريزي) حين يخاطب القاضي بالقاضي في وقت لم يكن يعرف بعد أنه قاض.

ثالثاً: هناك ضعف واضح وأخطاء لغوية ونحوية وتعبيرية ليست قليلة، من الواضح أن غالبيتها في الترجمة، كما أن هناك أخطاء معلوماتية وتاريخية وتعبيرية وتقنية وسردية صغيرة عديدة مرتكبة من المؤلف سنتجاوزها، لنتوقف، وكما أشرنا، عند نماذج من الأخطاء المخلة والمربكة، مع تعليقاتنا القصيرة عليها، لنثبت ما ذهبنا إليه، مما نحن متأكدون من أن الكثيرين لا يتفقون فيه معنا قبل الاطلاع عليها.

*



- ص ٧٥: يقول (سيد تكية الدراويش): ”التفت شمس التبريزي نحوي، وشرد قليلاً بأفكاره، ورمش بعينييه بطريقة ودّية. وقد أحسست بأنهما لاهبتان مثل شمس حارقة. كان ذلك عندما اتضح لي كيف أنه يستحق الاسم الذي يحمله بجدارة. كان هذا الرجل يشعّ حماسة وحيوية، ويحترق في داخله مثل كرة من نار. كان شمس هو (الشمس) حقاً“.
- التعليق: والمؤلفة تبني هنا، ومن وجهة نظر (سيد تكية الدراويش)، الكثير على اسم (شمس)، ويفوقها أنها قبل صفحتين فقط قالت الآتي على لسان السيد: «وعندما سألت ه عن اسمه، عرّف نفسه بالتبريزي، وقال إنه درويش جوال يبحث عن الله في أرض الله الواسعة» - ص ٧٣ - ولم تقل: ”عرّف نفسه بشمس التبريزي“، وعليه فإن (سيد التكية) لم يكن يعرف بعد أن اسم التبريزي هو (شمس).
- ص ٧٥: يقول الدرويش (التبريزي) للقاضي: ”ما قصدتُ قوله، أيها القاضي، هو أن المرء لا يستطيع إذا ظل يرتدي معاطف فراء، وملابس حريرية... كالتّي ترتديها اليوم“.
- التعليق: غفلت الكاتبة عن أن الدرويش لم يكن قد عرف بعد أن هذا الذي يكلمه هو قاض.
- ص ٧٦: ”اعتدل شمس التبريزي في وقفته، وعيناه ثابتتان“.
- التعليق: مرة أخرى تنسى الكاتبة أنها كانت قد قالت: «بعد أن حيّا الدرويش الجميع، جلس، وراح يمعن النظر في الحاضرين في الغرفة».
- ص ٧٨: ضمن حكاية يحكيها شمس التبريزي الآتي: ”كرر الراعي الذي أحس بالذهول والخلج اعتذاره“.
- التعليق: لكننا لم نقرأ، في ما سبق من الحكاية، اعتذاراً للراعي لتقول الكاتبة (كرر الراعي اعتذاره).
- ص ٩٣: «توجد أسباب عدة جعلت إيلا تحب الطهو. إذ لم يكن إعداد وجبة طعام لذيذة مصنوعة من مواد عادية يُثلج صدرها ويُسعدّها فقط، بل كان كذلك يُدخل سعادة حسّية غريبة إلى نفسها. والأهم من ذلك، أنها كانت تستمتع بالطهو، لأنها تحبه وتحبّه إجادته تامة، كما أنه يريح أعصابها“.



– التعليق: واضحة الرّكة التي هي بالتأکید من الكاتبة وليست من المترجم، كما أنّها بالتأکید نتيجة الإهمال والسرعة في الكتابة وعدم المراجعة.

• ص ١٠٩، و ١١٢: «خلال الأيام التالية... كنت أمضي وقتي وحيداً في البستان، أتأمل أمنّا الطبيعة الراقدة حالياً تحت ملاءة ثقيلة من الثلج». [ثم] «وفي صباح أحد الأيام، رأيت لوناً مبهرًا، بهيجاً مثل أغنية جميلة، ينبعث من تحت أكوام الثلج. كانت أجمة مزروعة بالفضة تتناثر فيها أزهار خزامى صغيرة».

– التعليق: لا نعرف أي ثلج ثقيل هذا الذي يغطي الطبيعة في بغداد؟! هي تصورها بعد ذلك وكأنها من مدن أوروبا الباردة، بل تصف الثلج بالأكوام، وفوق ذلك تصور زهرة الخزامى التي لا تلائمها بيئة بغداد، ولم تعرفها. وهذه ليست خطأ بل لا مبالاة وقصوراً في الثقافة، فلأنها من مدينة مألوف سقوط الثلج فيها، تتصور بسداجة أن الثلج يسقط في جميع مدن العالم.

• ص ١٢٥: يقول الطاهي لشمس التبريزي الذي كان يشتغل ويتدرب على يديه في (تكية الدراويش): «كلما تحمّلت المشاق في المطبخ، نضجت أكثر يا بُني، ومع تعلّم الطهو، ستنضج روحك ببطء».

– التعليق: مرة أخرى تنسى الكاتبة، وهي تنقل هذا الكلام الأبوي اللطيف من الطاهي، أنّها قبل صفحتين قالت على لسان التبريزي: «فلا أذكر أنني سمعته يقول كلاماً لطيفاً، ولا أظن أنه يعرف حتى كيف يبتسم»- ص 123.

• ص ١٤٨: على لسان التبريزي: «ولما كنت معتاداً على حياة الترحال، كان المكوث في المدينة يزعجني قليلاً».

– التعليق: لكننا نعرف أن التبريزي بقي في بغداد بإرادته مدة طويلة.



- ص ١٥٤: "يتسابق الناس... لدفع الزكاة، ليغفر الله لهم ما تقدم من ذنوبهم وما تأخر".
- التعليق: وهنا خطأ معلوماتي وشرعي في آن، ينم عن عدم الدقة والتمحيص، فليس هناك من غفران مستبق، في الإسلام، لما تأخر من ذنب إلا للأنبياء.
- ص ١٥٩-١٦٠: تُعَدُّ الكاتبة، على لسان التبريزي، الناس الذين يراهم في قونية: "صادفتُ في طريقي غجراً يعزفون موسيقى، ومسافرين عرباً، وحجاجاً مسيحيين، وتجاراً يهوداً، وكهنة بوذيين... وكان هناك حجاج في طريقهم إلى القدس".
- التعليق: فلا مبالاة الكاتبة لم يُتيح لها الانتباه إلى تكرار ذكر الحجاج المسيحيين، علماً بأن سبعة أسطر فقط تفصل بين ذكرهم وتكرار ذكرهم.
- ص ١٧٥: وهي تحكي كيف صارت بغياً، تخبرنا (وردة الصحراء) أن أخاها، وبسبب سوء معاملة الأب وزوجته له، يبدأ بقضاء وقته خارج البيت، ثم يُثَمِّم بعد ذلك بقتل أبويه فيهرب.
- التعليق: يبدو الأمر أول وهلة عادياً، ولكن الحقيقة يفوت الكاتبة أن مسار الرواية ومقارنته بعمر الأخت، يدل على أن عمر الأخ حين يبدأ بالخروج من البيت يكون دون الستين، وأنه حين يُثَمِّم بالقتل يكون في الخامسة من عمره. وهنا يتخطى الخطأ السهو مثلاً، ليكون خللاً تقنياً وسردياً في المسار الحدثي للرواية.
- ص ١٩٣: في كلام عن (إيلا) في نورثهامتن: «كانت تفضّل البقاء في البيت وقراءة كتاب جيد في ليلة الجمعة، على أن تشارك شباباً غرباء في حفلة ماحنة».
- التعليق: واضح أن المقصود هنا إما مساء الجمعة، ويكون الخطأ حينئذ من المترجم، أو ليلة السبت الذي هو عطلة نهاية الأسبوع في بريطانيا، وفي هذه الحالة يكون الخطأ من المؤلفة.
- ص ٢٠٢: وهي تروي لقاءها ب(شمس التبريزي)، تقول البغي: «هزرت رأسي. لم أكن بحاجة إلى السؤال لكي أفهم ذلك أيضاً، فهي إحدى القواعد الأربعين». ص 202.
- التعليق: هنا تقع الكاتبة في خطأ تقنية كبيرة، فحين تجعل البغي تعلّق على قول (شمس التبريزي) بأنه إحدى قواعد العشق الأربعين، تنسى بشكل غريب أن القواعد عند شمس وليست عند البغي التي لا

نتظر منها أن تعرف شيئاً عنها ولا عن الصوفية بشكل عام.

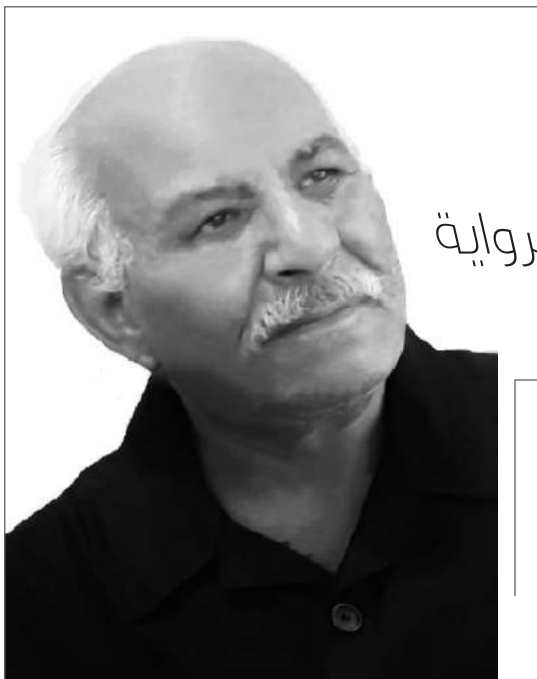
- ص ٢٥٧: تروي الكاتبة عن (إيلا): «ولم يكن عزيز يعرف أنها لم تكن تقرأ روايته فقط، بل كانت تكتب تقريراً عنها أيضاً».
- التعليق: عرفنا، من قبل، أن الكاتبة كثيراً ما تنسى قول شيء بعد بضع صفحات، بل بعد بضعة أسطر، فلا يكون غريباً أن تنسى هنا أن (إيلا) كانت قد كتبت إلى (عزيز)، قبل هذا بمئتي صفحة الآتي: «اسمي إيلا. وأنا أقرأ روايتك (الكفر الحلو) بعد أن كلّفتني الوكالة الأدبية بذلك» - ص ٦٧ - وبما يعني معرفة (عزيز)، إذن، بأنها ستكتب للوكالة تقريراً عن الكتاب.
- ص ٢٨٣: «عندما سمع [الخليفة الرشيد] أن شاعراً بدوياً يدعى قيس قد هام في حب ليلي وجنّ من أجلها، وأطلق عليه (المجنون)، أصبح الخليفة متلهّفاً للتعرف على المرأة... ومارس كل الحيل والسبل المذكورة في الكتب ليرى ليلي بعينه هو، وذات يوم، أحضروا ليلي إلى قصر الخليفة هارون الرشيد».
- التعليق: فات الكاتبة هنا أن قيس ويلي قد عاشا قبل الرشيد بمئة عام تقريباً. ويبدو أن الكاتبة أخذت (المعلومة) من شبكات التواصل الشعبية، دون تمحيصها.
- ص ٣٨٤: يقول شمس التبريزي: «إنك تهدفين إلى بلوغ المرحلة العليا من العدم. عيشي هذه الحياة خفيفة وفارغة مثل الرقم صفر. إننا لا نختلف عن أصيص الزرع، فليست الزينة في الخارج، بل الفراغ في داخلنا هو الذي يجعلنا نقف منتصبين القامة. مثل هذا تماماً، فالوعي بالعدم وليس ما نتطلع إلى تحقيقه، هو الذي يُيقينا نواصل الحياة».
- التعليق: يبدو هذا الكلام، أول وهلة، سليماً، فهو القاعدة الثالثة والثلاثون من قواعد العشق الأربعين لشمس الدين التبريزي، ولكنه يكون مضحكاً، إذا ما عرفنا أن الكلام الصوفي العميق هذا، الذي قد يصعب على أيّ منّا فهمه بدقة، موجّهٌ إلى بغي بسيطة.



*

هذه الأخطاء الكبيرة، إلى جانب الكثير من الأخطاء الثانوية التي تجاوزناها، تعزز مأخذنا على الكاتبة في عدم تحشمها عناء العناية والتثبت وتعزيز ما تظنه صحيحاً من معلومات وتأريخ بالرجوع إلى المصادر. وهنا نتساءل: ماذا يعني هذا كله؟ نعتقد أن الأخطاء تعكس اللامبالاة التي يقع فيها بعض الكتاب الكبار الذين يقودهم نجاحهم إلى التسرع بالكتابة، وعدم المراجعة والتدقيق. وهذا يجعلنا، بالتالي، نقول بأن الجهد، الذي بذلته إليف شافاق فيجمع المادة لروايتها، ليس كما يُظن، بل هو عبارة عن قراءة لسيرتي الرومي والتبريزي، وقواعد العشق الأربعين لشمس الدين التبريزي، وهي يمكن أن تكون ملائمة لكتابة عمل سردي مشوق، ولكن ليس على حساب التاريخ والمعلومة وسلامة السرد.





إشكالية التعالق الإجناسي بين الرواية والسيرة الذاتية

(النصوص المهجنة في سياق المفاهيم المتحوّلة)

عباس عبد جاسم

تُعنى هذه الورقة بإشكالية التعالق الإجناسي بين الرواية والسيرة الذاتية — بوصفها إشكالية خلافية في تقويم النصوص التي يتشاكل فيها الواقعي بالتخييل الذاتي .

ولكن قبل تقويم النصوص المهجنة في سياق المفاهيم المتحوّلة للسيرة الذاتية ، تسعى هذه الورقة الى بنينة الكيفية التي استعارت فيها السيرة الذاتية الطرائق السردية من الرواية ، والكيفية التي استعارت فيها الرواية طريقة القص بضمير المتكلم من السيرة الذاتية .

ومن خلال تعالق السير الذاتي بالقص الروائي — تطرح هذه الورقة — مرجعيات » السيرة الذاتية الروائية ” بوصفها بنى متحوّلة بحيوات متجدّدة :



• لقد تراجع فيليب لوجون - philipe Lejeune عن التعريف الذي قدّمه للسيرة الذاتية في كتابه « ميثاق السيرة الذاتية » عام 1975 ، والذي ينص على انه « حكم استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص ، وذلك عندما يركّز على حياته الفردية ، وعلى تاريخ شخصيته » (1) ، ليتبنى تعريف فاييرو vaperreau ، الذي أوردته في المعجم الكوني للأدب عام 1976 ؛ على « ان السيرة الذاتية هي أي عمل أدبي (.....) يسعى من خلاله المؤلف ، بقصد مضمر أو صريح ، الى حكاية حياته ، وعرض أفكاره ، وتشخيص إحساساته » (2) .

ثم تراجع لوجون أيضاً عن تعريف فاييرو ، ليتبنّى تعريف معجم لاروس - larousse عام 1988 ، الذي يعتبر السيرة الذاتية « حياة شخص اضطلع هو نفسه بكتابتها » .

ثم وضع لوجون « الميثاق الاتوبيوغرافي Autobiographie شرطاً لوجود السيرة الذاتية (.....) كي تكون هناك سيرة ذاتية يجب أن يكون هناك تطابق بين المؤلف والسارد والشخصية » . (3)

إذاً ، لماذا غيّر لوجون أطروحته السير ذاتية روائية ؟ هل لأن « الصدق الفني هو غالباً ايهامي » ؟ (4)

لقد تراجع لوجون بسبب : التعالق السير روائي ، وخاصة اقتران السيرة الذاتية بالتخييل الذاتي - Auto fuction ، في الأساس .

وقد « يرجع هذا التناقض الى كونه كان يعتقد ان مركز المجال الأتوبيوغرافي هو الاعتراف » (5) غير أن « النزوع الى كتابة السيرة ربما كان أعلق بالظروف الثقافية والتاريخية منه بالخصائص الفردية » (6) .





ويعترف لوجون باستحالة تعريف السيرة الذاتية لوجود تعالق إجناسي بين الرواية والسيرة الذاتية ، أما جورج ماي ، فقد ترك تعريف السيرة في كتابه ” السيرة الذاتية ” دون جواب ، ولكنه أكد على « أن معظم السير الذاتية المنتمية الى ما يمكن الاصطلاح عليه بعصر السيرة الذاتية الذهبي قد اتخذت من الرواية مثلاً لها ” (7) .

وبذا لا يمكن تعريف عمل مركب بين الرواية كبُعد تخيلي والسيرة كبُعد واقعي ، وخاصة ان دمج الرواية بالسيرة الذاتية ، يؤدي الى إنتاج جنس هجين وسيط ، يمكن الاصطلاح عليه بـ ” السيرة الذاتية الروائية ” ، حيث يتحوّل فيه الشكل الروائي الى قناع لكتابة السيرة الذاتية ” غير « ان السيرة الذاتية لما كانت تمارس مع هذه الأجناس سياسة استعمارية واضحة – كما يقول جورج ماي – فإنها لم تقتصر على الاستيلاء على طرائقها ، بل دأبت على العمل على صهرها فيها ” (8) .

وبما ان السيرة الذاتية شكل أدبي في طور الصيرورة ، فأنا « لا نستطيع تعيين موقعه وتصنيف تحولاته إلا إذا كان قد أصبح نمطاً منتظماً أشبه بالمؤسسة الاجتماعية ” (9) .

وقد تنبّه الناقد عبد الله ابراهيم لهذا الالتباس بين الرواية والسيرة ، فقد رأى ” إن عملية التهجين ما زالت في طورها الأول ، وذلك ان النصوص التي وقفنا عليها ، لم تنزل غامضة الانتماء والهوية ” (10) .

إذاً ليس ثمة قاعدة أو مواضعة لكتابة الذات بضمير المتكلم الشخصي ، سواء وفق حياة حقيقية أو حياة متخيّلة ، وقد تكتب ذاتها بـ ” أنا “ متعدّدة .

لهذا فالسيرة الذاتية سرد مراوغ ، قلق ، زئبقي ، غير مستقر ، لأنها مركبة تركيبة إجناسية مهجّنة ، حيث قد تدخل فيها المذكرات التي تهتم بالتاريخ المجتمعي على حساب التاريخي الشخصي ، وقد تدخل فيها اليوميات لتصوير مرحلة معينة من تاريخ الشخصية – كسيرة محمد شكري في ” الشطار » .



ولكن أغلب نصوص السيرة الذاتية لا تستجيب لميثاق السير ذاتي ، لأنها تتحرك بين جدار سردي وآخر ، وبذا يصعب توصيف السيرة الذاتية التي تهجنت بالرواية — بوصفة قارة أو نهائية ، وخاصة بعد أن أنتج التعالق الاجناسي بينهما نوعاً يمكن الاصطلاح عليه بـ ” السيرة الذاتية الروائية ” ، والروائية هنا صفة لمصطلح النوع أو الجنس ، وبناء على هذا — تكون السيرة الذاتية ” ” شكلاً مركباً يجمع بين جنس ” السيرة الذاتية ” وصنعة ” الرواية ” . (11)

وإن كان جورج ماي أول من أطلق مصطلح ” سيرة ذاتية روائية ” ، فإنه لم يلزم نفسه أو القراء بأي تعريف محدد لها ، فالسيرة الذاتية الروائية تستمد من الرواية الشكل والطريقة والتخييل .

وإن كان أحد الشروط الأساس للسيرة الذاتية أن ينوي كاتبها قول الحقيقة بضمير المتكلم الشخصي ، فإن هذه القاعدة انكسرت ، فقد استخدم طه حسين ضمير الغائب في ” الأيام ” ، وذلك لخلق مسافة من الإيهام والتضليل بين الذات والموضوع ، ويمكن النظر الى ضمير الغائب باعتباره قناعاً لا شخصياً للتخفي والتماهي مع اسم الكاتب ، كما انه شكل من أشكال الهروب من الاعتراف بالحقيقة .

وقد ذهب جورج ماي الى أن السيرة الذاتية من حيث هي سيرة ذاتية مجافية للحقيقة ، وأول أسباب ذلك ” ان كاتب السيرة الذاتية لا يستطيع مهما فعل أن يتخلص من الحاضر الذي يكتب فيه ليلتحم بالماضي الذي يرويه ” . (12)

لذلك تعرض التطابق والتشابه بين السيرة الذاتية ومحاكاة الواقع الى ” كسور ذاتية ” ، فادوارد الخراط لم يكتفِ برفض ميثاق السير ذاتي بين المؤلف والقارئ في السيرة الذاتية ، وإنما يتخلّى عن مبدأ (أنا الموقع أدناه) بعبارة لوجون (13) ، حيث يقول الخراط : ” بالنسبة لي ، لا أتناول عناصر السيرة الذاتية ، كما هي ، وإنما أكتب عناصر شبيهة بما حدث في الحياة الحقيقية ، لكن بعد فرض سياق روائي وقصصي عليها ، ليمتزج الواقع بالتخييل ، وتتداخل عناصر السيرة الذاتية في نسق غير مكتوب بين المؤلف والقارئ بأن يحكي الأول



بصراحة ووضوح تفاصيل ما مرّ به من أحداث ، هذا ميثاق لم أوقعه ، وما أندر من وقّعوا عليه ” . 14))

إذاً لم يعد للتطابق والتشابه بين المؤلف والسارد والشخصية قيمة وصفية أو قيمة معيارية للسيرة الذاتية ، فقد تمّ تحطيم الميثاق السردى بالتخييل ، و ” التخييل الذاتي ” باعتباره أقرب الى الحقيقة من أية سيرة ذاتية .

ويمكن الاستدلال على تحطيم التطابق والتشابه بين الرواية والسيرة الذاتية في ” الخبز الحافي » حيث يقوم محمد شكري بخرق الحقيقة وانتهاك الواقع بالتخييل الذاتي ، أما في رواية ” وجوه ” فقد افتتح سيرته بإشارة شخصية ” لن أسعى في هذه التجربة الى تبرئة نفسي أو إدانتها ” (15) ، غير أنّهذه التجربة تستعين بالذاكرة في كتابة الذات ، لتندمج بالتخييل الذاتي ملء فجوات النسيان ، وبذا ” كان التخييل الذاتي حاضرا ومستثمراً السيرة الذاتية ، فيحصل ذلك التداخل أو التفاعل بين الرواية والتاريخ الشخصي ” (16) .

إذاً يشكل ” التخييل الذاتي ” أهم خاصية تخرصت بها الرواية بالسيرة الذاتية ، لأنه يضطلع بوظيفة الجمع بين السيرة الذاتية والرواية بضمير المتكلم (17).

ولعل أهم سمات التخييل الذاتي – السمة الموضوعاتية ” حيث يتقاطع التخييل الذاتي مع باقي أشكال الكتابة عن الذات كونه يسرد الحياة ” الحقيقة ” للمترجم له ، ولكنه يتميز عنها في انزياحه عن السجل المرجعي “(18) .

لهذا يصبح الميثاق السير ذاتي في التخييل الذاتي محرفاً بدعوى عدم وجود تطابق مرجعي بين الاطراف الثلاثة : الكاتب والسارد والشخصية (19).

وإن كان ثمة من يرى في الترتيب تحريفاً للواقع ، فإن سبب ذلك ” ان القص السير ذاتي إذا ما التصق التصاقاً كلياً بالواقع تفكّك تفكّكا يؤدي الى الغموض ، والحال ان الواقع لم يكن غامضاً ” (20) .



ويذهب جورج ماي الى ان ” سمة التحريف (....) شرط ليس للسيرة الذاتية منه فكاك ” (21).

وإن كان السرد عموماً ، هو ضرب من الكذب ، فإن التخييل الذاتي هو عمل مركب من الكذب الموثوق بالصدق الفني ، والصدق الفني الموثوق بالكذب ، وذلك بسبب تحويل الواقع المستعاد الى سيرة تخيلية ، وبذا يشغل التخييل الذاتي المجال الحيوي الأوسط بين السيرة الذاتية والعمل التخيلي .

ولكل ذلك تقوم أغلب نصوص السيرة الذاتية والسيرة الذاتية الروائية بنقض ” الميثاق السير ذاتي ” بصيغة انتهاك التوثيق الشخصي بالتخييل الذاتي ، وذلك لعدم وثوقية العقد بين الكاتب والقارئ ، ليس لأنه مجرد خرافة موضوعية باعتراف فيليب لوجون نفسه ، وإنما لأن السيرة الذاتية ” غير مطابقة للحقيقة ” ، كما تفتقد الى الدقة الموضوعية .

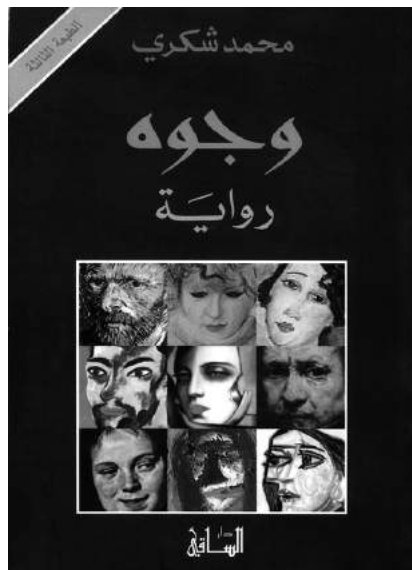
وتكمن إشكالية تصنيف السيرة الذاتية في اختلاف وجهات النظر الناتجة عن الالتباسات المنهجية في كيفية تقييم النصوص المهجنة ، وخاصة على مستوى تصنيف الأنواع والجناس ، كالجمع بين نوعين أو جنسين أدبيين متجاورين كتجاوز الرواية والسيرة ، فقد صنف محمد برادة ” دليل العنفوان ” لعبد القادر الشاوي ” سيرة ذاتية ” مرة ، و ” سيرة متخيلة ” مرة أخرى ، واعتبر عبد الحميد عقار ” دليل العنفوان - نص سير ذاتي “ ، وأضاف ” ان النص يخرق الدقة الكرونولوجية المفترضة في أي سيرة ذاتية ، ويكسر خطبة الزمن تبعاً لذلك ” (22) .

وعدّ الناقد عبد الله ابراهيم ” خطوط الطول .. خطوط العرض ” لعبد الرحمن مجيد الربيعي ” سيرة روائية ” (23).

واصطلحت يُمنى العيد على تسمية ثلاثية حنا مينا : بقايا صور والمستنقع

والقطاف بـ ” السيرة الذاتية الروائية ” (24) ، واعتبر صبري حافظ ” الاجنبية ” لعالية ممدوح ” سيرة ذاتية ” (25) ، غير ان عالية ممدوح تقول خلاف ذلك : « أني انتهك أصول السيرة ” . ثم تقول أيضاً على نحو مفارق لهذا الانتهاك ” هذه ليست رواية يشغل التخييل فيها الحيز





الأكبر، هذه حياتي تنبثق أمامي بدون توريات أو استعارات ” (26) .

إذاً الاختلاف في تقويم النصوص المهجنة ناتج عن آليات الخلط الاجناسي بين الرواية والسيرة الذاتية من جهة ، وناتج عن التباين في استخدام المصطلح والاجتهاد النقدي في تطبيقات حملاته الدلالية من جهة أخرى .

وبذا ، فالسيرة الذاتية لم تعد مجرد امتداد أفقي لـ ” سجل تاريخي لشخص ما منذ الطفولة وحتى كتابتها ” ، فقد تغير مفهوم السيرة ليتجاوز إكراهات الجنس وإرغامات النوع وكوابح المسكوت عنه بدينامية يتجاوز فيها التخيل والواقع بصيغ متحركة متحوّلة باستمرار .

إذاً ، ثمة انزياح متبادل بين الرواية والسيرة الذاتية ، فالرواية لا يمكن أن تكون سيرة من دون توثيق ، والسيرة لا يمكن أن تكون رواية من دون تخيل ، وخاصة بعد أن انعدمت الحدود الفاصلة بينهما ، حتى الأفق النظري لفيليب لوجون وجورج ماي ” لن يتناسب حتماً مع النصوص التي تتميز بانتماء زمني أو جغرافي أو ثقافي مختلف ” (27).

لهذا أفضى تعالق الرواية بالسيرة الذاتية الى إنتاج جنس هجين يقوم على الانزياح المتبادل بينهما ، يمكن الاصطلاح عليه بـ ” رواية السيرة الذاتية أو السيرة الذاتية الروائية ” ؛ ” وهما مصطلحان يعنيان غالباً عند كثير من يتبناهما ان الكاتب يستخدم الشكل الروائي قناعاً لكتابة سيرته الذاتية ” (28) .

ولكل ذلك ، تهجن الرواية بالسيرة في عمل مركب مفتوح على منطقة وسطى بين الشكل الروائي والحياة الشخصية ، حيث لا تطابق بينهما ولا تعارض ، لدرجة يتشاكل فيهما الوثائقي بالتخييلي .



● احالات

- (1) فيليب لوجون / السيرة الذاتية - الميثاق والتاريخ الأدبي / ترجمة عمر حلي / المركز الثقافي العربي / بيروت / ط 1 / 1994 / ص 8، 9.
- (2) PH.Lejeune, moiaussiseiul, p18 نقلاً عن : د . محمد الداوي / انترنت .
- (3) فيليب لوجون / السيرة الذاتية / مرجع سابق / ص 24 .
- (4) حميد حميداني / في التنظير والممارسة / منشورات عيون / الدار البيضاء / 1986 / ص 66 .
- (5) فيليب لوجون / السيرة الذاتية / مرجع سابق / ص 12.
- (6) جورج ماي / السيرة الذاتية / ترجمة محمد القاضي وعبد الله صولة / رؤية للنشر والتوزيع / القاهرة / ط 1 / 2017 / ص 33 .
- (7) جورج ماي / السيرة الذاتية / مرجع سابق / ص 261.
- (8) جورج ماي / السيرة الذاتية / مرجع سابق / ص 300 .
- (9) د . عدنان حسين العوادي و د. جولان حسين جودي / السيرة الذاتية الروائية / التنافذ الاجناسي / واشكالية التصنيف / مجلة القادسية للعلوم الانسانية / المجلد الثالث / ع 1 / 2010 .
- (10) عبد الله ابراهيم / موسوعة السرد العربي / المؤسسة العربية للدراسات والنشر / بيروت - لبنان / 2005 / ص 693 .
- (11) د . عدنان حسين العوادي و د . جولان حسين جودي / السيرة الذاتية الروائية / مرجع سابق / ص 79 .
- (12) جورج ماي / السيرة الذاتية / مرجع سابق / ص 135 .
- (13) فيليب لوجون / السيرة الذاتية / مرجع سابق / ص 24.
- (14) إيهاب الحضري / الاعتراف ممنوع حتى إشعار آخر (هل السيرة الذاتية موجودة في الأدب العربي) صحيفة الشرق



- الأوسط في 2 / أبريل/ 2006 .
- (15) محمد شكري/ وجوه / دار الساقى/ بيروت – لبنان/ ط3 / 2006 / ص 7.
- (16) صدوق نور الدين/ السرد والحرية/ دار الانشاء العربي / بيروت – لبنان/ ط1 / 2007 / ص23/ نقلاً عن : مصطفى ولد يوسف / المتخيل والتاريخ في الرواية المغربية / رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الادب العربي/ جامعة مولود معمري – تيزي وزو/ الجزائر/ 2014 .
- (17) يرجع إكتشاف مصطلح التخيل الذاتي الى سرج دوبروفسكي – Doubrovsky serge الذي صَنَّف عمله ” الابن ” 1977 ضمن خانة (التخيل الذاتي) .
- (18) د . محمد الداوي / منزلة التخيل الذاتي في المشهد الأدبي / موقع محمد الداوي نفسه/ انترنت .
- (19) د . محمد الداوي / منزلة التخيل الذاتي في المشهد الأدبي / مرجع سابق .
- (20) جورج ماي / السيرة الذاتية / مرجع سابق / ص 117، 118 .
- (21) جورج ماي/ السيرة الذاتية/ مرجع سابق/ ص 20 .
- (22) عبد الحميد عقار/ الكتابة وسؤال الكينونة/ قراءة في « دليل العنقوان ” لـ عبد القادر الشاوي/ مجلة المساءلة/ ع (2 ، 3) 1992 / ص 13 – 16 .
- (23) عبد الله ابراهيم / السيرة الروائية واشكالية النوع والتهجين السردي/ مجلة نزوي – عمان / ع (14) سنة 1918 .
- (24) يعنى العيد / فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميّز الخطاب / دار الآداب/ بيروت / ط 1 / 1998



السرد والحرية



/ ص 71 ، وما بعدها .

(25) صبري حافظ / عالية ممدوح - كتابة السيرة في الاجنبية / مجلة نزوى - عمان / 2015 .

(26) عالية ممدوح / الاجنبية - بيوت روائية / دار الآداب - بيروت / 2013 / ص 20 / 113 .

(27) هشام العلوي/ السيرة الذاتية في المغرب/ ثلاث زوايا للنظر في تجربتها/ مجلة البحرين الثقافية/ المنامة / ع (40) ديسمبر 2004 .

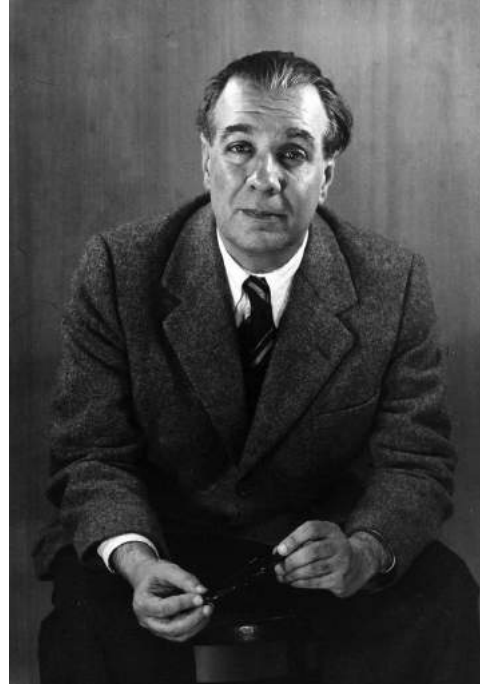
(27) أ. د صالح معيض الغامدي/ كتابة الذات (دراسات في السيرة الذاتية) المركز الثقافي العربي/ الدار البيضاء - المغرب/ ط 1 / 2013/ ص 145 — 146 .

القراءة حينما تكون ترميماً للماضي، — بورخيس القارئ المهيمن —

د. نوافل الحمداي

تعد حياة الأرجنتيني ((خورخي لويس بورخيس)) (1899-1986) عبارة عن قراءة وكتابة مستمرتين - بحسب ما استعرضته السير الذاتية عن حياته وأكدته بأساليبها وطرقها المتنوعة - و بقدر ما كان قارئاً نهماً، كان قارئاً متلاعباً، لم يعتبر (بورخيس) نفسه صديقاً للكتاب الذين يلتقيهم بقدر ما اعتبر نفسه قارئاً لهم، كأنه لم يكن منتبهاً إلى عالم الحياة اليومية بقدر انتمائه إلى المكتبة، لقد كان دور القارئ هو المهيمن حتى في مجال الصداقة، القارئ لا الكاتب، فهو يعتقد بأن القارئ هو من يضطلع بمهمة الكاتب (1)، كورناي أو شكسبير، هومبروس أو جنود هاستنغ، فالقراءة بالنسبة لبورخيس هي وسيلته لأن يكون جميع هؤلاء الذين يعلم جيداً أنه لا يسعه أن





تخيل الفردوس على ((هيئة مكتبة)) (3) كان يعتقد أن ما هو جوهري في الواقع إنما يكمن في الكتب، قراءة الكتب، تأليف الكتب، الحديث عن الكتب، وكان مقتنعاً بما لا يحتمل الشك، بأن يواصل حواراً بدا قبل آلاف السنين، وأن هذا الحوار بحسب ظنه لن تكون له خاتمة ، فالكتب برأيه ترمم الماضي، فهو حاسم في

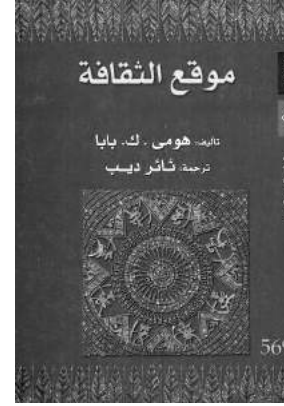
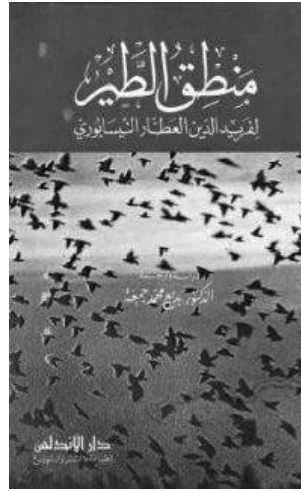
يكونهم، القراءة في نظره هي شكل من أشكال الحلول، ذلك المذهب الفلسفي القديم الذي كان شغل (باروخ سبينوزا) الشاغل: ((وهنا اذكر قصته (الخالدة) التي يبقى فيها (هوميروس) على قيد الحياة قرناً من الزمان فله قرن من الزمان، عاجزاً عن الموت، متخذاً أسماء (شقي)) (2). حتى أنه يصف الكون كمكتبة ويقر بأنه



كورناتار، ومن كارلوس فوينتس إلى سيفيروا ساردوي، كما تتردد أصدااء نبرته الأدبية بقوة في كتابات الجيل الجديد في أمريكا اللاتينية أو في أجزاء مهمة من العالم. في هذا الموقع استوقفنا قول له، نطوقه: ((يقرأ المرء ما يهوى، لكنه لا يكتب ما يهوى بل ما تسعفه به الكتابة)) (6). وسنناقشه في ضوء آرائه الأخرى، المعروفة جداً والمشهورة، فقد كان يؤمن بالفكرة القائلة: ((أن كل كتاب، مهما كان يتضمن وعداً بجميع الكتب الأخرى، وعلى نحو آلي وفكري في وقت معاً، وكان يعتقد بأن هذا الفكرة صحيحة شريطة أن تذهب

رفضه النظريات الأدبية المتقلبة الأطوار، يأخذ على الأدب الفرنسي خاصة، تركيزه على المدارس والزمير الأدبية لا على الكتب، كانت مكتبته التي هي شأن مكتبة أي قارئ آخر هي أيضاً سيرته الذاتية(4). في نص له مشهور نشر في صيغته الأولى عام (1952) كتب بورخيس: ((كل كاتب يبتكر أسلافه المؤثرين في أدبه)). وبهذا المعنى يجعل ((بورخيس)) من نفسه واحداً من سلالة عريقة من الكتاب الذين باتوا يبدون بورخيسيين قبل أن تولد البورخيسية نفسها: أفلاطون، نوفاليس، كافكا، شوبنهاور، ريمي دوغورمون، تشسترون.. وحتى بعض الكتاب الذين يبدون اليوم خارج أي تصنيف ممكن، ويعتبرون كلاسيكيين، ينتمون إلى ((بورخيس)) مثل سرفانتس، وبالنسبة لقارئ بورخيس حتى شكسبير ودانتي تتردد في أعمالهما أحياناً أصدااء بورخيسية واضحة(5).

جميع كتاب اللغة الإسبانية الكبار تقريباً اعترفوا بدينهم لبورخيس، من غابريل غارسيا ماركيز إلى خوليو



الأول) اشترك في تأليفه جميع الكتاب كل على حدة، وبما تسعفه الكتابة ، ويحاولون قراءته لأنفسهم وللآخرين، وإذا كان ثمة موضوع أو كلمات أو نصوص ضائعة من هذا الكتاب، فهناك من يتطوع لإكمال هذا النقص (وهذا الوعد الثاني، وهو خاص بالخلود ، خلود كل المؤلفين الذين يؤلفون بالحقيقة كتاباً مجازياً واحداً). هذا الكلام الذي أعلنه (بورخيس) على الملأ ليس ضرباً من الفتازيا، أو كلاماً مثالياً يمثل وعداً قيامياً من الوعود التي يطلقها- عادة- العرافون أو محترفو التنبؤ بالمستقبل، لكنه جاء نتيجة تجربة مراسية طويلة مع الكتابة وخبرة تقصي (المصدر) في مضانه، أو (اختلاقه) إذا كان يخدم الغرض ويدعم البرهان الذي يريد أن يصل إليه الكاتب، فالمصدر (الموهوم) والمرجع

بها إلى حدودها القصوى)) (7). هناك كتاب يحاولون أن يصنعوا العالم في كتاب، وهناك آخرون وهم قلة، يرون إن العالم هو كتاب، يحاولون قراءته لأنفسهم وللآخرين، بورخيس واحد من هذه القلة النادرة. يقول: ((إن عدد الموضوعات والكلمات والنصوص محدود، وبالتالي لا شيء يضيع إلى الأبد، إذا ضاع كتاب فثمة دائماً من يكتبه مجدداً، طال الزمان أو قصر، وينبغي لمثل هذا الخلود أن يكون كافياً في نظر الجميع)) (8). ونجمل هذه الأفكار في صهارة واحدة كي لا يتشتت ذهن المتلقي، ونختزلها بالآتي: أن كل الكتب المؤلفة في الماضي والحاضر والمستقبل، وفي جميع بلدان العالم، ما هي إلا عبارة عن كتاب واحد (هذا الوعد القصوي



تحوز على ذروتين، لذلك كانت وما زالت نتاجات بورخيس مفيدة ومثمرة وواجبة وضرورية ومنتشرة في كل العالم، وقلما بمقدور (مؤلف) تجاوزها بسهولة ولم يجانب الروائي الأرجنتيني (مانويل موفيكالايت) عندما قال صراحة: ((لا جدوى من سعيك وراء خطط العظمة، لأنك مهما كتبت وجدت بورخيس سباقاً)) (9). لقد استقيت آراء (بورخيس) من تجربته الطويلة مع الكتابة الابداعية وإتقانها، ومع القراءة المتبحرة

(المختلف) صار ضرورة (قصوى) عند (بورخيس) وربما غدا سبباً لـ (خلود) هذا الرجل وحسب (اورغانون) ارسطو (منطق ارسطو): إذا أردت أن تصل إلى نتيجة مقنعة فينبغي عليك أن تسوق مقدمة قوية، وإذا أردت أن تصل إلى نتيجة مقنعة جداً، فينبغي عليك أن تسوق مقدمتين قويتين لهذا نجد أن مقالات بورخيس متحصلة - في الأغلب - على مقدمتين، وما يميز قصصه القصيرة أنها من دون قصص معظم القصصين العالميين،



في متون السير عامة، من التأكيد المستمر، بأن هذه السير تنتمي إلى رواة مشهورين كالأصمعي، ووهب بن منبه، وأبي عبيدة، وجهينة اليميني وغيرهم)) (11). وعن توسلات (بورخيس) بمراجع خيالية - وهمية، التي شاعت مؤخراً بين نقاد الأدب ومؤرخيه تقول (بياتريث سارلو): ((أن موت المؤلف ونسبة نصوص بالغة الاختلاف إلى شخصية مخترعة صيغة من صيغ (بورخيس) المفضلة للتأليف في الأدب، وتنطلق كثرة من قصصه القصيرة من فكرة أن التأليف غير وارد وغير جوهري، كما سبق أن رأينا في قصة (بيير مينار

وحيلها، وقد حملت تلك الآراء بصمة أهدافه وأغراضه الكتابية، وانطوت على سحر نثره المميز، وحبكاته النادرة وإحالاته القرائية المستحيلة، وقد انتبه إلى ذلك لأول مرة الإيطالي (أمبرتو ايكو) ووصف (بورخيس) بأنه: ((قارئ قرأ كل شيء، لابل ما يتعدى الكل شيء، لأنه أتى على ذكر قراءات محيرة لكونها قراءات لكتب ومصنفات ومعاجم غير موجودة أصلاً، غير أن (انعدام وجودها) الذي هو شرط من شروط وجودها، لا يقلل من أهميتها البالغة)) (10). وخدعة (بورخيس) هذه ليست جديدة على التأريخ الإبداعي، فالدكتور عبد الله إبراهيم رصدها لدى رواة السير الشعبية، ففي: ((السير الشعبية العربية المشهورة يضطر بعض الرواة لتوثيق جزء مهم من مروياتهم، رابطين إياها بمصادر تاريخية موثوقة، زيادة في إيهام المتلقي، بأنهم يروون تأريخاً موثقاً مستنداً إلى مراجع قارة، ومثال ذلك ما يرد



مؤلف الكيخوتة). وعمل مينار أعظم قيمة من عمل سيرفانتس، مع أن كلا النصين (كيخوتة سيرفانتس وكيخوتة مينار) قد يبدوان نفس الشيء تماماً، ويجري تقديم أسباب تفوق مينار في مناقشته عن مبدأ الهوية، ويقوم بورخيس بنشاط مماثل عندما يخترع مؤلفين ثم يكتب مقالات أدبية عنهم، مقالات هي في الحقيقة قصص فنتازية وهذه هي حالة (هربرت كوين) وهو كاتب خيالي يصف بورخيس في كتبه الخيالية بالتفصيل)) (12).

وفي مكان آخر من الكتاب ذاته، تستنتج المؤلفة: ((أن بورخيس يبني أصالته عبر الاستشهادات والنسخ، وإعادة كتابة نصوص أخرى، لأنه من البداية يتصور الكتابة على أنها قراءة، ومن البداية يرتاب في أية إمكانية للتصوير الأدبي للواقع)) (13). ذلك لأن (بورخيس) قد باح في يوم ما بما يعتمل في داخله : ((أنا لا اكتب لقلة مختارة، فهي لا تعني شيئاً بالنسبة لي، ولا

لذلك الكيان الافلاطوني الذي يجري تملقه والمعروف باسم (الجماهير) فأنا لا أؤمن بكلا هذين التجريدين العزيزين جداً على قلب الديماغوجي (الغوغاني)، إنني اكتب لنفسي ولأصدقائي، وأكتب لتسهيل مرور الوقت)) (14). هذا التصريح الخطير هو الذي حدا بالكاتبة أن تعدّه أهم مسوغ لما يفعله (بورخيس) من استدراج لمراجع غير موجودة بالمرّة.

في معرض حديثه عن رواية ((السفينة)) لجبرا ابراهيم جبرا يقول الدكتور فيصل دراج: ((ينتج تكامل المعنى في النص الروائي قولاً يربط بين وقائع حقيقية وشخصيات متخيلة يعارض نصاً تأريخياً ينسب وقائع وهمية إلى شخصيات حقيقية، وهذا ما أشار إليه (طه حسين) في كتابه ((في الأدب الجاهلي)) الذي جعل من تأريخ الأدب مدخلاً لمساءلة تأريخ أكثر عمقاً، هو التأريخ الاجتماعي - السياسي، الذي ينسب قولاً حقيقياً إلى شخصيات متوهمة، أو يضع فضائل متوهمة



في شخصيات حقيقية)) (15).

وهذا ليس بمجديد على الأدب العربي، ففي الموروث العربي سينعطف السرد ليأخذ منحىً توسلياً، أكثر إقناعاً، لتمرير أغراضه الدنيوية، فنلاحظ أن كلاً من الغزالي والعتار سيتحولان إلى أبطال قصص خرافية لا حد لها على أيدي الكتاب الذين جاؤوا بعدهم، فالغزالي قد بلغ أن نبي الإسلام محمد صلى الله عليه وسلم، يُطلب منه في يوم القيامة أن يحاجج النبي موسى، وبلغ بالعتار أن بقي بعد قطع رأسه يكتب بعض الرسائل والكتب، هكذا تبدأ الحكاية بالكلمات في حياة المؤلف، حتى تنتهي إلى أفعال مستمرة، متعاقبة، يكون المؤلف ذاته جزءاً من عوالمها السردية، تخرج الحكاية من قبضة كاتبها لتتسع فإذا بها تلتهمه وتحضمه هو نفسه محولة إياه إلى شخصية متخيلة تحمل رمزيات التمثيل لوقائع ونوايا الأجيال القادمة التي هي بدورها ستلتهمها الحكاية ويغدو جزءاً مما هو آت، لكن ما يمكن ملاحظته أخيراً أن (فريد الدين العطار) سوف يعطف الأمر إلى تراث الفهلويين القدماء، وإلى كتاب (أفستا) الزرادشتي، من خلال استخدامه لطائر (السيمرغ) إشارة إلى طائر العنقاء في (منطق الطير) (16)، وهذه طريقة في الفرار من وحشة العزلة حيث المعاصرون لا يقبلون الأفكار ويقومون بحملة على قائلها، فيستخدم المؤلف حيلة نفسية يستأنس بها، يجعل أفكاره الجديدة ليست جديدة تماماً، فهناك من قال بها سابقاً، وهؤلاء شركاء الكتابة المتخيلون، وهذه الانعطافة إلى التراث القديم وطلب الأصدقاء الخياليين،

سوف تتكرر في الفلسفة مرة أخرى، وذلك على يد صدر المتألهين (محمد بن إبراهيم الشيرازي) الشهير بـ(ملا صدرا) أو صدر المتألهين الشيرازي.

يدعي (ملا صدرا) أن كتاب (الأسفار) الذي ألفه هبط عليه كشفاً، لذلك نجده أشبه بكتابي (الفتوحات المكية) و(خصوص الحكم) لمحي الدين بن عربي، فضلاً عن ما عرفناه من دعاوي (الغزالي) بكون كتبه المتأخرة هي نتيجة فيوضات ربانية ونبوية، وبالطبع فإن مثل هذه الدعاوي من هؤلاء، بالرغم من أنها مرتبطة بنظرية المعرفة لديهم، بحسب مقتضيات البحث الفكري إلا إنها تعبر من ناحية الرؤية السردية عن روحية المنافع المدافع، بكونها آلية للرد على الخصوم، فهؤلاء يدعون أن هذه النظريات والأقوال ليست نظرياتهم الشخصية وإنما هي أقوال ووصايا الله والنبي والأئمة، فإذاً : كيف يمكن أن تنكر، وكيف يمكن تكفير أصحابها الذين هم محض أواني حافظة وناقلة؟ أو ليس التكفير جدير بخصومهم الذين يكفرونهم؟ (17)

ماذا يعني كل ذلك أدبياً ووضعيّاً وأخلاقياً؟ هل هو نوع من التناص؟ ففي الرجوع إلى التراث الأدبي العربي، ربما سنجد بعض المقتربات والنظائر، فالتنصص أطلق عليه العرب القدماء توصيفات عدة منها: الإقتباس، التلميح، التلميح، التضمين، الاستعانة، الأخذ، التوليد، الحلول، القلب، الإبدال، السرقة، الإغارة، السطو، النهب، الانتحال، التوارد، التداخل، الاتفاق، التوازي... الخ. والتنصص حسب القاموس النقدي الحديث، وقد أدخلته (جوليا كرسستيفا) لأول مرة إلى النقدية الفرنسية عام (1966) يعني: ((الإحالة إلى نصوص سابقة، دون الاتهام بالنقل أو السرقة، ففي النص طبقات جيولوجية متعددة، مرتبطة بخطابات أخرى، داخل منظومة ايديولوجية شاملة)) (18) ولم تقل الإحالة الى نصوص غير موجودة بالمرّة.

إذا كان الجواب بالنفي فكيف نسوغ إحالات (بورخيس) أو (غيره) المدلسة ونعدها تدخلاً ابداعياً؟ ومن أين سيكتسب هذا التدخل شرعيته؟



يقول ((هومي . ك . بابا)) حاسماً وبجرة قلم: ((إن فضاء التدخل البازغ في الفرجات والصدوع الثقافية هو ما يدخل الابتكار المبدع الوجود)) (19) ، لكن (غاياتري سبيفاك) قد وصفت هذا التدخل بـ(التفاوض) ولها رأي يغاير تماماً آراء هومي ك . بابا ، فتفاوض الموقع ما بعد الكولونيالي الأدبي أو التاريخي أو الثقافي بشكل عام ، من حيث ما يمارسه على جهاز تفعيد القيم من قلب وإزاحة وتعطيل سيشكل فضاءاً من اللحن ((واللحن هنا معناه: استعمال الكلمات في غير ما وضعت لأجله) حيث نجد كلمات أو مفاهيم لويت وحُرِّفت عن معناها الصحيح واستعارت مفهوماً دون مرجع وافي، مما يفسد السياق الذي تنطوي عليه ويحرفه. وتتابع (سبيفاك) قائلة: ((إن إدعاء الحق في اللحن من فضاء لا يستطيع المرء أن يرفض سكناه، ولكن عليه أن ينتقده هو إذن ذلك المأزق التفكيكي الذي يجترحه ما بعد الكولونيالي)) (20)

إن إحالات (بورخيس) إلى مراجع غير موجودة، ممتعة ولذيذة بمغايرتها الصادمة، مع أن أحد أهم أخطار تعميم مثل هذه الاحالات الوهمية ما هو إلا إعادة إنتاج شاملة للصور الزائفة بغية خلق عالم يتسم بلا واقعية مفرطة وغياب شديد الوضوح للإحالة - وهذا ما يحدث الآن بعد أن تعولم كل شيء- والسبب في ذلك يعود إلى أن مجمل النشاطات المنتجة للمعنى قد تم تحويلها إلى تبادل رمزي لعلامات فارغة المحتوى، كما أن أنماط الإنتاج الاقتصادية (وكذلك الثقافية) قد تم تجميعها واختزلها إلى نظام اقتصادي سياسي ضخم من العلامات المتبادلة،



ففي عالم نُحيت فيه المسافة بين الفاعل والموضوع، لم تعد العلامة تشير إلى خارج ذاتها إلى عالم موجود فعلاً، وقابل للمعرفة، فقد تم تجاوز التمثيل، وتم تخطي الامانة العلمية، أما العالم الموضوعي المستقل عالم القيم والاخلاق والموروثات والتعريفات المتفق عليها سلفاً، فقد تم استيعابه وتسميته من قبل شفرات اصطناعية وموديلات محاكاة متطابقة، هذا ما يحدث على الصعيدين الاقتصادي والسياسي، وينعكس على فعاليات الفكر الأخرى من أدب وفن وتاريخة وسوسيولوجيا وتربية وتعليم... الخ، إن تقاليد الكتابة البورخسية التي أذهلت العالم، ربما ستجر علينا ما بعديات أجنبية لا نفهمها، لقد رفض ((بورخيس)) الموت في بلد أجنبي كاليابان مثلاً، وقال: ((لا أريد أن أموت في لغة لا أفهمها)) (21)، هكذا كان بورخس مميزاً في إبداعه قراءة وكتابة.



الهوامش:

(Endnotes)

- 1 استعدناها من نص ((ضيفاً على بورخيس)) من كتاب المخلوقات الوهمية خورخي لويس بورخيس ومرغريتا غيريرو ت: بسام حجار، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - بيروت، ط1، 2006، ص139.
- 2 المصدرُ نفسه ، ص 142 .
- 3 المصدرُ نفسه ، ص145.
- 4 المصدرُ نفسه ، ص154.
- 5المصدرُ نفسه ، ص166.
- 6 المصدرُ نفسه ، ص167.
- 7 المصدرُ نفسه ، ص169.



- 8 المصدرُ نفسه ، ص170.
- 9 المصدرُ نفسه ، ص176.
- 10 المصدرُ نفسه ، ص187 وما بعدها.
- 11 ينظر: موسوعة السرد العربي (الكتاب الأول) السردية العربية القديمة، د. عبد الله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، ط1، 2005، ص207.
- 12 بورخيس على الحافة، بياتريث سارلو، ت: خليل كلفت، المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة، ط-1 2004، ص114.
- 13 المصدر نفسه، ص31.
- 14 المصدر نفسه، ص8.
- 15 الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، د. فيصل دراج، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - بيروت، ط-1 2004، ص87.



16 ينظر: (رسالة الطير) بـ ابو حامد الغزالي، أما (منطق الطير) فـ ((فريد الدين العطار)).

17 الإثم والكتابة، صراح الثقافة العربية مع النقد الاستعماري إلى مدح ((الديكتاتور)) عبد اللطيف الحرز، دار الجواهري- بغداد، ط-1 2011، الصفحات: 377 و 773 وما بعدها.

18 تعريفات التداخل النصي، خطاطات ابداعية وأخرى غير إبداعية، الميلودي شغوم، دار ليبيا الشرق- طرابلس (ليبيا)، ط-1 2002، ص183.

19 موقع الثقافية، هومي. ك. بابا، ت: ثائر ديب، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء- بيروت، ط-1 2006، ص51.

20 المصدر نفسه، ص313.

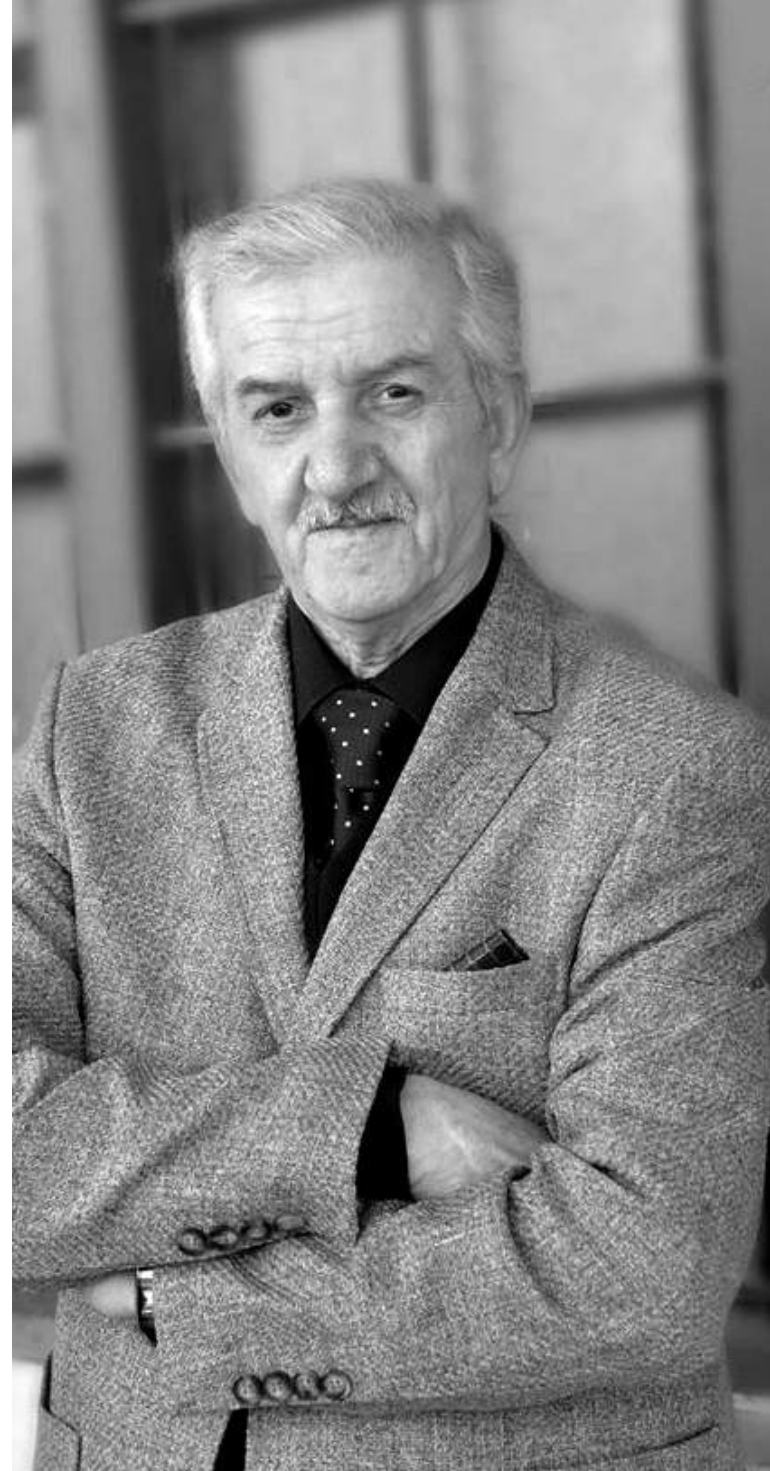
21 كتاب المخلوقات الوهمية- ضيفاً على بورخيس، مصدر سابق، ص188.

تشابك الرؤية والأناقة والموقف في الشعر الأمريكي

كتابة / الناقد هارولد بلوم

ترجمة / أحمد فاضل

في مقال نشره الملحق الأدبي لصحيفة التايمز البريطانية في عام ١٩٨٠ ، ينظر هارولد بلوم الذي توفي في يوم الاثنين المصادف ١٤ أكتوبر / تشرين الأول من هذا العام في التقاليد الشعرية الأمريكية ، الملحق أعاد نشر نص مقالة الراحل بلوم لأهميتها واستذكراً له كونه أحد أكبر أعمدة النقد الحديث ليس في أمريكا وحدها بل في العالم كذلك .





لاحظ الشاعر الأمريكي الراحل والاس ستيفنز ، في خطاب مكتوب قبل نصف عام من وفاته ، أن ” الأشياء الجيدة التي يتمتع بها والت ويتمان ، الأشياء الرائعة والجميلة والمتحركة ، هي تلك التي كتبها بشكل طبيعي ، مع عنف شديد الانفعال ولا يمكن كبتة ” ، إن هذه الملاحظة الحقيقية لأفضل أعمال ستيفنز ، وليس عمل ويتمان ، توضح الفوضى الجوهرية للتقاليد الشعرية الأمريكية وإن أفضل الشعراء في ذلك المناخ هم من القلة على وجه التحديد عندما يعترفون بأنهم ديمقراطيون فاتحين ، وهم فضوليون مؤقنون يحاولون أن يكونوا أكثر نخبوية على الرغم من احتجاج ستيفنز بعمق على بعضهم البعض الآخر في هذا الصدد ، ولديهما صلات كبيرة مع مجموعة من الشعراء الأمريكيين الرئيسيين الذين يشملون إميلي ديكنسون ومارت كرين وشخصيات معاصرة غير عادية مثل جون آشبيري وجيمس ميريل وآمون آر ، حيث يقترن عدم اليقين العميق فيما يتعلق بالقارئ الأمريكي وبالتصميمات الطموحة فيه ، والنتيجة هي موقف شاعري أكثر تناقضاً ذاتياً من موقف معظم الشعراء البريطانيين المعاصرين الذين حققوا إنجازات مماثلة ، من توماس هاردي إلى جيفري هيل مع كون دي إتش لورنس الاستثناء الأكبر ، كما تظهر تقاربه مع ويتمان بوضوح ، ويمكن اعتبار رالف والدو إيمرسون المصدر الرئيسي أو كممثل أولي لهذا الاختلاف الشعري الأمريكي حيث لا تزال جراته موضع تقدير ضئيل للغاية في بريطانيا ويعتقد



كثير من النقاد أنه من الغريب ترويضه إلى حد ما كجدلية له خفاياه ، ولكن موقفه الفعلي هو antinomian أو تناقض القوانين .

وبعد أن حث إيمرسون جماعة النبويين على أن يكونوا غير متدينين وديمقراطيين في آن واحد ، لأنهم شجعوا الانقسام في الثقافة الأمريكية والذي لن ينتهي أبداً ، جاء المؤتمر البديل في جماليات الأدب الأمريكي الذي بدأ مع الاحتجاجات المناهضة لأيمرسون في هوثورن ، ميلفيل وبو ، واستمر من خلال مدرسة ت . س . إليوت ، يجد مثله الأخير المشهور اليوم في الشعر المميز الذي كتبه روبرت بن وارين في العقد الماضي ، لكن وارين هو كالصقر عند غروب الشمس في نهاية تقليد مضاد ، لا تزال الشخصية العاطفية بكل أشكالها من الرؤية والأناقة والموقف ، هي الأسلوب الشعري الأمريكي السائد .

وقد يتم الاستشهاد بثلاث حالات - من ويتمان ، وستيفنز ، وأشبيري - لتوضيح خصائص الموقف الشعري الأمريكي ، فقد استمر ستيفنز في الإصرار على أنه لم يقرأ ويتمان ، ولكن عندما أراد في محاضرة في جامعة ييل عام ١٩٤٧ تقديم عرض لما يمكن أن يُعجب به كقوة شعرية ، اختار أن يقتبس قصيدة غنائية قصيرة ” منتصف الليل الصافي ” كتبها ويتمان متأخراً :



هذه هي ساعتك

رحلتك المجانية نحو الصمت ،

بعيداً عن الكتب ،

بعيداً عن الفن ، سيمحي اليوم الدرس المنجز

إليك بالكامل ناشئة الصمت ، تحديق ، تفكير في المواضيع التي تحبها :

الليل والنوم والموت والنجوم .

الموقف هنا وبعيدا عن الاختلافات وتكرارات اللغة مُحسِّنٌ كبير وواضح ووحيد لويتمان ، يتسم بالفردية تماماً في موضوعه الوجداني الباطني ، ” الليل والنوم والموت والنجوم ” الشعري ، لكن ستيفنز فقد الكثير لدرجة أنه لا يستطيع تحمل المزيد من الإيماءات المتجاهلة ولربما كان ستيفنز مدمناً على الخسارة ، قد يتم حثه على أن يعرف تلميذه آشي بالكاد كيفية المتابعة إلا من خلال الاعتراف بالخسارة ، وقد يكون هذا هو الثمن الذي لا مفر منه لتقليد طالب مؤسسيه - إيمرسون ويتمان - بالانتصار الدائم لكليهما ، إن قانون تعويض إيمرسون ” لا شيء حصل مقابل لا شيء ” ، هو من معضلات التقاليد الشعرية الأمريكية إلى مآسي نوع من النقد الأدبي الأمريكي الأصلي ، من إيمرسون نفسه إلى كينيث بورك ، تقليد النقد



الأمريكي جدي للغاية ، ويختلف في هذا عن التقليد التجريبي البريطاني الذي ساد من الدكتور جونسون إلى إيمبسون ، لكن هذه الانتقادات الأمريكية تشبه على وجه التحديد شعر ويتمان ، بدلاً من الديالكتيك الذي ارتفع من هيجل عبر هايدجر إلى تفكيك جاك دريدا وبول دي مان المعاصر حيث يحتاج الناقد الأمريكي هنا والآن حسب تقديري إلى الحفاظ على الإيمان بالشعر الأمريكي والسلبية الأمريكية ، مما يعني أنه يجب على المرء ألا يستسلم لمدرسة التفكيك البريطانية الدائمة .

إن أفضل شعراؤنا من ويتمان وحتى ستيفنز إلى آشبيري ، يجعلون مطالب مستحيلة ومتناقضة ذاتياً لكل من قرائهم وأنفسهم ، أنا شخصياً أحث على التأكيد على الذات على اللغة ، مع إعطاء الأولوية للغة المجازية على المعنى والنتيجة هي خطاب مختلط ، ربما كان فاتراً ، وباطني في آن واحد وديمقراطي ، لكن هذا هو عبء التقاليد الأمريكية .





ترجمة : رعد زامل

حلم باللغة الانكليزية

اليف شافاك - - - - Elif Shafak

(اعتقد انه لو كان بإمكاننا ان نحلم بأكثر من لغة , فسيكون بإمكاننا أيضا ان نكتب بأكثر من لغة .)

لماذا تكتبين رواياتك بالانكليزية بينما التركية هي لغتك الأم؟

انه لسؤال غالبا ما اسمعه , في كل مرة , احتاج إلى التوقف للحظة . كيف يمكنني ان اشرح ؟ أحاول أن أقدم جوابا موجزا وعقلانيا . مع ذلك اعرف أن بأعماق يدافع الكتابة القصص بلغة غير لغتي الأصلية وهذا اختيار لا عقلائي , ان كان اختيارا بالمرّة . لم أقرر بالضبط أن اكتب بالانكليزية ولكنه تصميم منطقي . وكأنها غريزية حيوانية تلك التي أوصلتني إلى شواطئ اللغة الانكليزية . ربما إني هربت إلى هذه القارة الجديدة , لقد أرسلت نفسي إلى منفاها الأبدي لأحفر منطقة إضافية للوجود ولأشيد بيتا جديدا شيئا فشيئا في هذه الأرض الأخرى.



يرعيني أحيانا ان أكون أجنبية او دخيلة على اللغة الانكليزية , فأطفا لي يمزحون من لهجتي , ويجدونها جذابة , مزيجا غريبا من المكونات . انه لمن التحدي ان تكتب بالانكليزية بشكل ذهني وروحي . مع ذلك فالمتعة والسعادة التي اشتقتها من هذه التجربة اكبر بكثير من الخوف . ومهما كان الأمر موجعا فانه اقل بالتأكيد من وجع شعوري بالغربة في موطني نوعا ما انه لشعور أثقل .

لقد تعلمت اللغة الانكليزية في سن العاشرة يوم أصبحت طالبة بالمدرسة البريطانية في مدريد \ اسبانيا . ان الانكليزية قد أدهشتني بمرونة تحليلها وبراعة انفتاح مفرداتها وحالا شرعت بكتابة قصائد وقصص سرية باللغة الانكليزية . عندما خطوت بكتابة رواياتي بالانكليزية أولا , قبل أربعة عشر عاما كنت مسبقا قد تشكلت كروائية بالتركية . ولكن على الفور كان رد الفعل سلبي في بلادي . فلقد اتهموني بخيانة أمتي . ولقد سمعت مثل هذا الادعاء من قبل . فهم يدعون إنني قد تخلّيت عن لغتي الموروثة لأجل لغة الامبريالية الغربية (كيف لها ان تكون واحدة منا الآن؟) هكذا أعلنها احد النقاد . (اذا تكتب بالانكليزية فلا يمكنها بعد ان تكون مؤلفة تركية) .

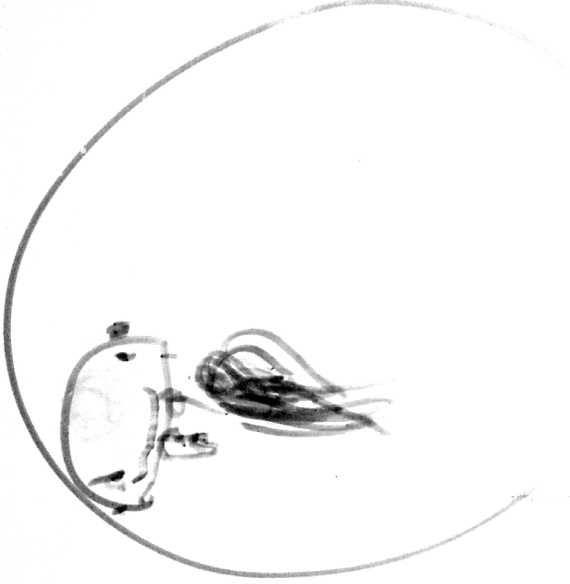


لم افهم هذه العقلية ان كل ما عرفه أنهم كلما أرادوا حشري زادت روحي مقاومة . اني لارفض الاختيار بين التركية والانكليزية . بالحقيقة ان التنقل بين اللغتين هو ما يشدني حتى اليوم . كالأهائم الرجال انتبه كثيرا لتلك الكلمات التي لا يمكن ان تكون معبرا من قارة الى أخرى . فانا على وعي اكبر بالمصطلحات واللغة الدارجة ولهجة الشارع : معنى وفوقاً بسيطة وبالفجوات اللغوية والسكنات . ان اللغات تشكلنا بينما نحن منشغلين بالاعتقاد ان لنا السيادة عليها .

اكتب رواياتي بالانكليزية أولاً ، ثم انما تترجم الى التركية من قبل مترجمين محترفين (والذين يعجبني عملهم واحترمه) ثم اني اخذ النسخة التركية الجديدة وأعيد كتابتها بإيقاعي وبطائقي ومفردتي . فانا أحب استعمال الكلمات العثمانية القديمة ، والكثير منها جاء من اللغة العربية والفارسية ، والتي اقتلعت من اللغة التركية من قبل النخبة القومية الحداثية تحت مسمى ” التطهير ” هذه الفوبيا أو الرهاب النقدي واللغوي من الأجانب . انا استعمل القديم والجديد من الكلمات اثناء الكتابة بالتركية .

ان الفصل ممكن ان يكون شكلاً للتواصل . الكتابة بالإنكليزية تخلق مسافة إدراكية بيني وبين الثقافة التي انبثقت منها . بشكل متناقض هذا يمكنني التدقيق عن قرب باللغة التركية وحالة ان تكون تركيا .

ان روايتي – لقيطة استانبول – تركز على عائلة ارمنية وتركية وعلى الأعمال الوحشية غير المعلن عنها للماضي . هل كتبها بالتركية؟ انما يمكن ان تكون كتاباً مختلفاً ، أكثر حذر أو قلقاً ، ولكن كتابتها بالإنكليزية أولاً قد حررتني من القيود النفسية والثقافية التي استوعبتها بلا وعي في لغتي التركية . ان الغياب أحياناً رابط في الواقع والبعد يساعدك على تدقيق الأمور .



انا احترم الروائيين والشعراء الذين يرون ان لغتهم الام هي المنبع
الأولي للهوية ولكنني بصدق اعتقد ان أرضية القصص هي
موطني الخاص بي . إنها لفسحة شاسعة حيث الهوية الثابتة يمكن
استبدالها بانتماءات مضاعفة وان الحدود مائعة بين الحلم والواقع
. هذا ما يجعلني امضي رغم لهجتي المكسورة وتحمل الغربة , انا
اعتقد انه لو كان بإمكاننا الحلم بأكثر من لغة , نعم , فسيكون
بإمكاننا أيضا أن نكتب بأكثر من لغة .





ترجمة : حامد خضير الشمري

ثلاث قصائد

شعر : أنا أحماتوفا

١

آه أنت ثانية . تعود إلى هذا البيت وتنظر لي
لا كشاب برّح به الهوى
ولكن كزوج جسور صارم عنيد.
كم يخشى قلبي هذا الهدوء المخيف قبل العاصفة
تسألني ماذا فعلت بك وماذا فعلت
بحياتك كلها وحبك الذي ائتمنتني عليه
لقد خذلتك . كم تكرر هذا وتكرر...
أينبغي عليك أن تعيد هذا بلا كلل، أينبغي عليك ؟



هكذا تهمس الضحية لقاتلها في الكابوس

وهكذا يتنهد الملاك أسود الجناح عند فراش الموت

إغفر لي الآن . لقد علمنا المسيح أن نصفح عن المذنب

جسمي عليل والضنى يجثم عليّ

مع أن روحي طليقة مرة أخرى

لا أتذكر غير هذه الحديقة الكئيبة الجرداء

وعتمة الحقول وصيحات وداع الكراكي

آه كم كان العالم جميلا عندما كنت معي !

٢

سمعت صوتاً. ناشدني بدعوات رقيقة :

”هلمي ! هلمي !“

” وغادري مسقط رأسك !

غادري بلدك الآثم إلى الأبد ! وارحلي إلى الخارج !

وسأحيل يديك المملختين بالدم ناصعتين

وأثّر لقلبك من العار القاتم

وسأهدئ غيظك واندحارك

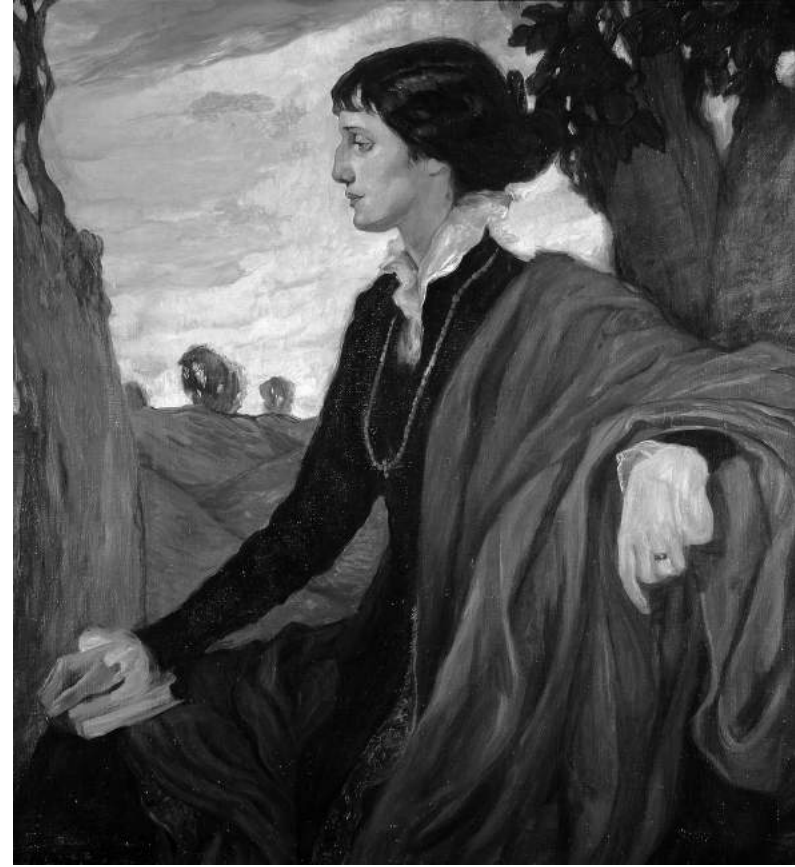
بإسم آخر ”

لكنني دون مبالاة وبهدوء

رفعت راحتيّ المفتوحتين وأغلقت أذنيّ

دون أن أدع مثل هذه العبارات الكريهة

تدنّس روحي بالحزن والدموع .





٣

في مكان ما ثمة حياة ذات مباحج بسيطة
حياة حميمة و دافئة حيث تتألق السماء صافية
وتتسلل عند الغسق فتاة لتلتقي بابن الجيران
لكي يبوحا بجهما فوق السياج ولا يسمعهما أحد غير الأشجار .

و نلتقي نحن الذين نعيش بأهجة وفخامة
محبطين بطقس صارم
وتهب ريح طائشة لتنتهي شكواك بأنك لا حظ لك
فتنثر الأفكار والكلمات .

لكننا لن نبدل بأي شيء في العالم
مدينتنا الحجرية الرائعة المجيدة المنكوبة
بنهرها الواسع المظمور تحت الثلج الوامض
والحدائق المعتمدة الدكناء الساحرة
وصوت آلهة الشعر مهما كان خافتا .



شعر: گروس عبدالملکیان

ترجمة عن الفارسية: إبراهيم رحيم

ها هو الليل
يقصفون بغداد، دمشق
وأنا في آن واحد

أجلس على الأريكة
أضغط على الزرّ
لكي أشعل وجه معذّي

لا تذيع النشرة خبراً عني
تذيع الأخبار
كي تخفي الأخبار

ها هو الليل
والتمل
يتناقل حزن الأرض

قصيدة من إيران



ها هو الليل
ووجهي يشبه الحرب
وليس وجه أمي

ها هو الليل
وعيويني
كآبار المحمّرة
تصلّ للدماء

ها هو الليل
والغيوم
تواري القمر في السّماء

ها هو الليل
وعليّ أن أبدأ القصّة
من مكان ما:





شعر شمس لنگرودي :
الترجمة عن الفارسية: فاطمة نعامي

« ليتني أمسكتُ نبضك
ونشرته في كلِّ مكانٍ »

البشر

جحيّمُ هم مبدعوها

تعالى لنهرب في هيينا.

ليتني أمسكتُ يدك

ونزلنا مدرج التأريخ مهولين

لنبلع بداية الأرض

حيث يزدهر الياسمين في طينة البشر

ليتني أمسكتُ نبضك ونشرته في كلِّ مكان

ليعود العالم إلى طبيعته.



البشر

جحيماً هم مبدعوها

عليّ أن أذهب لأدوّن اسمي في رتبة التّسور والتّمور والخفافيش

وأسكن في ألبوم الزراير القديم

البشر

لا صورة لهم إلا إذا كانوا جنبك.



مستويات البناء وشعرية المواجهة في نصوص (تأقرا ٧ + ٨)

زهير الجبوري



لعل ما تقدمه مجلة (تأمراً) من نصوص شعرية في اعدادها يمثل التجربة الشعرية العراقية الراهنة بكل مستوياتها وتنوعاتها ، لكن العدد المزدوج (٧ ، ٨) الذي صدر نهاية العام ٢٠١٩ قدم تجارب متنوعة ، حيث التجارب العراقية (بكافة ألوانها واشتغالاتها) يشاطرها بعض الاسماء العربية ، ومن خلال الغور في تفاصيل النصوص والقصائد التي نشرت ، والتي بلغ عددها (١٧) ، بغض النظر عن بعض النصوص التي نشرت عن الملف الخاص بالشاعر الراحل ابراهيم الخياط ، والآخر الخاص بـ(روافد شبابية) ، فقد صنفها بمستويات ثلاث ، المستوى الأول يكشف عن أليات الكتابة الشعرية الحديثة ، والمستوى الثاني ينطوي على مسرودات شعرية لمزايا النص النثري ، في حين جاء المستوى الثالث بضوابط القصيدة العمودية (ذات الشطرين : الوزن والقافية) ، ولعلني



لمست في حقيقة هذه القصائد ان الشعرية العراقية لها تفردا وخصوصيتها من بين الشعراء العرب ، ليس لأنها تبحث عن المختلف والمغاير ، انما هي في محاولات مستمرة لطرح السؤال الوجودي عبر سياق اللغة وعبر غوايتها المستمرة ، بما فيها نصوص الشاعر المغترب ..

1. المستوى الأول : وهي نصوص شعرية كشفت عن تداوليتها في المعاصرة ، وعن انفتاح (الشاعر/ الشاعرة) على مساحات واسعة في اللغة الشعرية ذات البناء المتعالي ، تلك التي تستعير من لغة المجاز وفنون البلاغة الأخرى لتطرح مشروعا الشعرية ، هي في حقيقتها لغة نصية مجردة ، ولا ضير في ذلك اذا كانت وافية ، غير ان هناك تجارب شعرية بقيت على نسقها البنائي الذي ألفناه (أعني الشاعر العراقي) ، وأخرى جددت ذلك ، ولأخذ الشاعر طالب عبد العزيز الذي كتب قصيدتين ، الأولى بعنوان (في مفازة السعادات) والثانية (قبة الأمل) ، الشاعر دائما ما يستعير الشعرية الواصفة ، ودائما ما تثيره بعض التعالقات الذاتية مع الآخر ليطرحها عبر جمل استفهامية ، ولأنه يمتلك مهارة كبيرة في كتابة القصيدة المعاصرة ، فقد اضاع على نفسه فتح شفرات أخرى في شعرية ، لذا ظلت مساحته الشعرية في كل تجربة (من الجانب الفني) تقف على مستوى واحد ، فالتفكير بالآخر عبر حواس عاطفية خفية من جهة ، وحضور (أنا) من جهة أخرى يكشف عن ما حولية الشاعر : (مثل خيط شفيف ، / هكذا تمرُّ قوارب الذين تحبهم..) ، ومع تراصف بعض العبارات (أستثني ، أحتفي ، أجلس ، أكتفي) في القصيدة الأولى ، فهي تكشف عن جمل فعلية ، ينظرها في القصيدة الثانية ذات الأفعال ، لكنها معبرة عن (أنا الشاعر) : (أنا ، عند نهاية الخيط .. / الذي تمسكين وشيعته الأولى .. / أتأمل قارب الرب ، الذي يوشك أنحني لما أسميه انتظارك) ، هكذا تبدو شعرية طالب عبد العزيز وهو يلاحق تفاصيل حسية صغيرة تدور ضمن مدركاته واحاسيسه ، في حين تأتي قصيدة الشاعرة دنيا مخايل (ألواح) على درجة كبيرة من البوح الشعري ، وقد حددتها بـ (٢٤) مقطعاً شعرياً ، ويبدو ان الشاعرة لا تزال تمارس كتابة القصيدة التأملية ، وأن كتابتها تمثل تنويعات لغوية ، ومن خلال استعارة الظواهر عبر احاسيس خاصة ، أو عبر رؤيا مكثفة ، تظهر القصيدة بكليتها



عبارة عن هاجس تعبيرى تكرر كثيراً ، فالإحساس بالضوء والحب والحياة والموت والألم والأمانى ، ينبأ عن ماهية مشحونة بالوصف ، وبالتالي تصبح العبارات المستعارة شواهد كاشفة عن ذاتيتها ، وقد بانت . تحديداً . في المقاطع الأولى ، لذا نقرأ في المقطع الأول (يسقط الضوء من صوتها / أحاول أن ألحق به كآخر ضوء في النهار.. / لكن لا شكل لألمسه إلا الألم) ، وفي المقاطع الأخيرة ظهرت الشاعرة دنيا ميخائيل بشعرية مغايرة ، كشفت عن تسخير اللغة لفعل البناء المجازي الملمح ، فلم تكن الجمل التالية (ثمة لهب يخفت في الموقد / المقطع ١٨) و(يسكنني إيقاع اغنية منسية / المقطع 20) و(القمر ذاهب الى الجهة الاخرى من الارض .. ينادي احبائي / المقطع 23) سوى تنويعات في شكل الكتابة الشعرية ، وهي في ذات الوقت تحافظ على كينونتها ازاء ما تقدمه من تجربة واضحة .. بينما تفصح الشاعرة منتهى عمران في قصيدتها (وصايا العاشقين) عن نزعتها تجاه الآخر عبر شعرية غنائية سلسلة ، وبقدر ما تمتعت به القصيدة من حالات استرخاء ، فقد كشفت عن قدرة الشاعرة في كتابة نص فيه سمات المعاصرة ، حيث العتبة / العنوان ، والمضمون / النص ، شكلا وحدة بنائية متكاملة ، لذا نقرأ (وأنت تبتسم للجماليات .. في طرقات المدن الباردة / لا تجرب أن تضع في جيب قميصك نقوداً معدنية / سيفضحك صوت رنينها على وقع نبضات قلبي الذي حملته معك) ، ثم بعدها نقرأ (ستشم عطري) و (يبقى اسمي) و(صورتي في عينيك)، يكشف عن فعل المواجهة بهاجس الاستبانة عن الذات بعيدا عن تغريبات اللغة واقحامها القسري في جوانب تجريبية ، واحسب ان للشاعرة خطوات قادمة تصقل فيها تجربتها أكثر فأكثر ..

أما قصيدة الشاعر رعد زامل (تعثرت بالجثث) ، هي قصيدة تستحضر المعنى عبر تواترات مجازية مفتوحة ، حيث الاحساس بالوجود وبالتكوين وبالحنّة ، كَوْنٌ عنده اشكالية شعرية كبيرة ، الأمر الذي جعله يغور بتفاصيل دقيقة ، وهذه المسألة تشكلت عنده منذ وقت مبكر ، بل قرأناها في جميع أعماله ، ولم يتخلص منها الى حدٍ أصبحت تلاحقه في كل مرحلة زمنية متحولة ، رغم جودة البناء وعمق الصورة الشعرية ، فالجمل (غداة نطفة على وجه الرمال) و(روحي بذرة الشك) و(من نطفة الى مضغة) و(أن يكسو ذلك العظم لحما) ، تناظرها الجملة التالية (حتى نهشته أنياب الحروب)



كمعادل موضوعي ، باختصار ، القصيدة تتلمس المحنة الأزلية لعالم الحروب والنهايات المستمرة لإنساننا ، لذا كانت ثنائية (العنوان والمضمون) ، هي وحدة شعرية مكملتها بعضها البعض ، مع دعوتي للشاعر أن يستثمر خبرته في كتابة القصيدة في ملاحقة التفاصيل الراهنة في عالمنا الآن .. ونقرأ للشاعر حمد محمود الدوخي نص بعنوان (قصيدتها) ، مهداة (الى /...) ، بمعنى إليها ، ومع تعدد عتبات القصيدة ، وانسراحها الى ما يسمى بالروي الشعري ، فإنها اعتمدت (اللازمة الشعرية) ، من خلال تكرار العبارات بين مقطع وآخر (إني جاهز .. جاهزون ؟!) التي تكررت ثلاث مرات ، وعبرة (تذكرني) التي تكررت خمس مرات ، ثم خاتمة القصيدة (أذكرها) ، حمد الدوخي من الشعراء القلائل الذين تستدعيه القصيدة لكتابتها ، شاعر مسكون بالتفاصيل الحياتية وبالمشاعر الخاصة ، ورغم تخصصه الأكاديمي ، إلا أنه يغور بموهبته في عوالم الشعر باتجاه العلاقات الانسانية المفعمة بالهواجس والأحاسيس الفطرية ، وقصيدته هذه تعبير عن هذا الانتماء ، لذا نقرأ في مطلع القصيدة (وردة وحمام / سوف ينطلق من جسدي ، نحوها) ، بالإضافة الى ذلك اشتغل على بنيات فرعية ، لكنها تعمل في مضمون واحد ، او في قصيدة شعرية واحدة ، (سفرء الكلام) و (شالها المديح) و (يجهلون) و (تغسل) عتبات يفضفض من خلالها الدوخي عن المعنى الشعري للموماً إليه ، فتارة لا يفصح عن اسمها ، وتارة يقع في التسمية (لنزرع في ثوب سلمى المصاييح) ، ككل ، قدم الشاعر في (قصيدتها) تجربة غاية في المهارة من خلال ادراكه المتواصل لشروط النص الشعري الحديث .. وللشاعرة المغربية فاطمة شاويتي قصيدتها المعنونة بـ (أفكار مشعنة..) ، ويبدو انها تكتب عبر شعرية استرجاعية لعلامات استعارية للمسميات والشخصيات الثقافية وغير الثقافية ، لتصبح القصيدة بكليتها شكل من أشكال الافتراض الشعري للمعنى المطروح ، وبذلك تتراكم العبارات والمسميات وفق خصوصية فنية ، ثم تنتج نصاً له ابعاده المتقاربة ، حيث نقرأ (هل تعرف يا نيتشه ..!) و (أنا أتبع فان غوغ في سيارته بأستردام ..) و (ضحكة بيكاسو على لوحة) و (يا إيفا براون ..!) وأنت تشذبين لحية هتلر) ، وهي تكشف عن خصوصية ذاتية غير معلنة ، خصوصية تنطوي على شواهد لشخصيات ذكرها التاريخ تستخدم لغرض استعارة شعرية مناظرة



في بوتقة واحدة ، بمعنى ان النص الشعري لا يخضع لضوابط الزمن والاحداث بقدر ما يقدم نفسه كلوحة فيها تقاربات مختارة ، ويمكن تشخيصها ايضا بوصفها اسقاطات شعرية تنوعية بالاعتماد على مرجعيات من حيث المعنى والمضمون ، ومثل هذا اللون الشعري غادرناه منذ أكثر من عقدين ونصف العقد ، على الرغم من تقنيته البنائية الحديثة .. وفي قصيدة الشاعر الدكتور سليم داود الغزبل (هذه الفتاة تشبه غيمة) ، ثمة ما نتلمسه من شعرية رمزية للأنثى ، وقد فات الشاعر عنونة القصيدة بكلمة (انثى) بدلا عن (فتاة) ، فالفتاة كائن فيه مواصفات حسية وادراكية ، في حين الأنثى يمكن احوالاتها الى مواطن اخرى عبر لغة شعرية مجازية ، وللهولة الأولى تظهر القصيدة على انها تشغل على ثيمة واحدة ، غير ان هناك تحولات استولدت بين مقطع وآخر وهي تعطي وظائف مختلفة ، ف(الأنثى الشاعرة ، الحاملة ، صاحبة العطر ، تمسد الرأس ، التي كتبت قصيدتها) ، كشفت عن استنهاض وافي للغة شعرية مراوغة ، او ما يسمى ب(اللعب اللغوي) ، والاّ ما معنى (الأنثى الشاعرة كتبت قصيدتها الوحيدة / وطلقها الشعر) ، هذه لغة تشغل على ابتكار نفسها بنفسها ، ولكن حالة الاسترخاء التي بانّت في منتصف القصيدة ، هي التحول الملموس في طريقة توظيف الأنثى ، (الأنثى الغابة) او (التي تشبه غيمة) او (الانثى التي تحتل الذاكرة) ، ومع كل ذلك تختم القصيدة بضربة ايروسية تعبيرية (الشاعرة ... امرأة بقلب رجل / تتلمس صدرها فيطير الحمام) ، ويبدو ان طريقة (الغزبل) تنتمي الى الشعرية الذهنية الراسخة في تجارب شعراء الحداثة الأولى .. ونقرأ للشاعرة هناء أحمد (قصيدة سمراء) ، وهي قصيدة ذات منحى مشهدي ، تتمتع بإحساس غنائي واضح ، وباعتقاد خاص ، تأخذنا الى منطقة السؤال الوجودي ، حيث سؤال اللقاء الذي لم يتحقق (تتعطل في الطريق كثيرا .. / لكننا لم نلتق) ، ثم في خاتمة القصيدة (تقول لي يا سمراء .. / وتضيف : لم نلتق .. لكننا لن نفترق) ، فالقصيدة تطرح علامات الرصد لشواهد (الحرب ، والمكان ، واللقاء المؤجل للآخر (الحبيب) ، وللتواريخ المثبتة) ، هذا كما يبدو في ظاهر المعنى الشعري ، أما دواخل النص ، يكمن في المنولوج الداخلي الذي كشفه النص عبر اللغة الشعرية ذاتها ، كما ان محاولة استنهاض



الاحساس داخل البنية الشعرية ، يتيح للشاعرة . مجازاً . خلق صورها الشعرية وفق غوايتها الخاصة ، لذلك أخذت هناء أحمد تشتغل بلذة الكتابة الشعرية بحثاً معنى ، حتى وان كان افتراضياً ، وما يحسب للقصيد هذه انها لا تقف عند حدود معينة ، بل بقيت وستبقى تجايل كل المراحل الزمنية ، لأنها تخاطب الوجدان بلغة عصرية.. وكذا الحال ينطوي على الشاعرة السورية ماري ظواهرة وقصيدتها (ما....ري ولا تفرح كثيراً) ، غير ان (ماري) اقحمت قصيدتها عبر المقاطع الـ(٩) بزحمة من العبارات المنحازة الى الـ(أنا) ، تلك الأنا المواجهة لآخر افتراضي ، (بلا عطش أنا ..، أشعر بالجفاف ..)، التوهج بأنوية الشاعرة افقدها الكثير من التأني ، فالقصيدة لا تقف عند مشهدية واحدة في البناء والوصف بقدر ما تثيره صراحة العبارات ودلالة المعنى للمشاعر الملموسة ، ونقرأ ايضا احساس الشاعرة وهي تُظهر صوتها عن طريق صياغة الجمل الشعرية الصادمة دفعة واحدة ، لذا نلمس سطوة الافعال (تفيض ، تتأجج ، تربط ، أتكىء ، مددت ، أممو ، أوصد ، أصنع ، أهدم ، وغيرها) تأخذ تحولاتها في الصياغة والبناء ، (تفيض بداخلي مشاعر متناقضة / وتتأجج بدمي فيضانات) ، وفي المقاطع الثلاث الأخيرة ، تتحول القصيدة الى حس تعبوي واضح ، وكأنها جزء من مشهدية درامية معبرة (قالوا لي : هناك الذهب غالٍ .. / فملأت جيوبي بتراب الوطن) ، ان مثل هكذا نصوص شعرية ، أشبه ما تكون مشبعة بقضية (الذات / سيرية) ، لحالات كبرى تظهر بدقائق لغوية صغيرة ..

2. المستوى الثاني : هي قصائد تمتعت باشتغالات نثرية مسرودة ، حيث لا تحكمها سوى طريقة الانسراح بالشعرية والوصول الى شكل له دلالة المعبرة عن الانفتاح الاجناسي ، وللنثرية انسيابيتها المعهودة في مواكبة الجوانب المرادفة للغة الشعرية ، بمعنى حضور القصيدة في جوانب لها مساس بالواقع الحياتي وتأثره بالتفاصيل والدقائق المعاصرة ، كالميديا وهيمنتها الواضحة ، وقراءة المهمل والمسكوت عنه التي هي من توصلات النقد الثقافي ، لذا نقرأ في قصيدة حكمت الحاج (سيلفي لفتاة جميلة يظهر فيه وجه شاعر هرم) ، ما يؤكد وظيفة النص النثري في سحب المتلقي الى الاصغاء من خلال الايقاع الداخلي ، وهنا تكمن مهارة القصيدة النثرية وحبكتها عن طريق قدرة الشاعر



في الكتابة المؤثرة بعيدا عن الشعر النبوي والايقاعي ، ورغم الاحساس الكبير بالآخر ، وقدرة الشاعر على الوصف ، وخبرته في الكتابة ، وتقديمه مشهدية منضبطة ، إلا أنّ النص شهد تحولات غير مباشرة ، ف(سيلفي للفتاة الجميلة النائمة) ، والتي نوديت ب(الموجة والبسمة والسراب والجمرة والخراب) ، استحضر الشاعر ملامح مزدحمة من التاريخي والمثيولوجي ، ويبدو ان العتبة الأولى للعنوان (سيلفي) هي الشفرة للتعبير عن الذات المفتحة عن العالم ، أعني هنا ذات الشاعر ، باتجاه (الفتاة) النائمة (أنهضي من نومك فقد أነع النخل وهبت ريح على مدائننا) ، ثم (هيا أنهضي واقري سورة الغافيات على قبورنا) ، في الحقيقة ، لم يكن نصاً نثرياً فحسب ، انما هو نص نثري كوني يلامس عوالم الشاعر المحيطة من ترسبات اولى للفتاة النائمة ، قد تكون ترسبات شرقية ملاصقة لها .. وفي قصيدة الشاعر فهمي الصالح (أطاردني باتجاهك في الغبار) ، ثمة كثافة ملحّة في استخدام المفارقة الشعرية ، والشيء الملفت للنظر انها القصيدة الوحيدة التي تتمتع ب(المناس الشعرية) ، من خلال تجاور العتبات النصية ل(العنوان والنص والخاصة) ، لتعطي وحدة كاملة ، لكن الشاعر فهمي الصالح ومن خلال تكرار عبارته (أطاردني) التي جاءت في مناطق متباعدة ، لم تكن لديه طريقة الشاعر المتأني ، وربما الطريقة الحماسية التي استخدمها نجدها في الأغلب عند الشعراء الشباب ، في حين لقصيدة النثر سرّ تميزها عند شعراء الخبرة ، باعتمادها على الضربة الشعرية المؤثرة وبطريقة ترو ، ومن خلال تهويمات افتراضية قرأناها ، فهي تنبأ عن قدرة الشاعر في كتابة نص فيه عمق شعري واضح ، فالعنوان ، ثم المعنى المرتبط به (لهذا الذي لا أعرف ما هو ..؟) قدما تناسقا في البناء والمعنى ، والقصيدة بما احتوته من دلالات الوصف ولوعة الحب والوجدان والانفعال والمواجهة الافتراضية ل(ذاته .. ظلّه .. دمه .. لوعته .. غيومه .. / اجنحته .. / انكساراته ..) ، فهي عبارة عن شفرة غنائية لمسرودة نثرية حكاية ، إذ نقرأ في المقطع الثاني (من أجلك يا امرأة الماء المتسربل بالغاز القراءات / من أجلك ثانية صرت أطارد غيوماً وأجنحة وانكسارات ..! / ها أنذا وحيداً أطارد مجموعي في وجهك المتعدد..!!)، ايضاً القصيدة عبرت دفعة



واحدة عن لغة تركيبية لشاعر يمتلك ضوابط الكتابة الحديثة مع استخدامه المكثف والمتراكم للصور الشعرية التي دائماً ما نجدها عند شعراء التفعيلة .. اما في قصيدة الشاعر هيثم كامل الزبيدي (الموت في المدن الغربية) ، تظهر الصورة الجمعية لثيمة الموت عبر شواهد اغترابية ، شواهد تتشعب بانكسارات الذاتي والنفسي ، ولم يكن العنوان سوى عتبة كاشفة للمعنى المصاغ ، ف(موت .. / مدن غربية) ، ثم تبدأ القصيدة بـ(سين) الاستقبال (سنموت في المدن الغربية) ، قد تبدو في ظاهرها لغة مباشرة ، غير انها شفرة خطائية كبيرة لواقع معاش ، وهذه من سمات القصيدة المعاصرة ، إنك حين تصغي إليها تكتشف أنها تمثل جزءاً مهماً من القرار الوجودي ، كما ان الاحساس بكيئونة الانسان وهو خارج حدوده المكانية ، او خارج تقاليده واعرافه ، هو سؤال ثقافي تطرحه القصيدة ، وربما تعكس ثيمة الموت التي قصدها الشاعر جوانبها الرمزية والواقعية والثقافية بضياغ الهوية ، ومع ان القصيدة تلامس في مناطق متباعدة الايقاع الوزني الاّ إني احسبها من الكتابات النثرية لانفتاحها اللغوي في البناء والوصف على مسرودات الواقع ، ولطرح معنى كونياً معاصراً ، فالمدن الأجنبية والغربية التي تكررت في القصيدة ، هي قراءة مكانية معبرة عن الذات الوافدة إليها ، لذا نقرأ (منذ نصف قرن من مواويل العتابة والعتاب / منذ نصف عمر النهر والأقمار والدم والتراب / جنناً نتأتاً كلما نادوا علينا :أيها الغرباء غنوا للختام) ، ولعلني أجزم ان قدرة الشاعر هيثم كامل الزبيدي قد بانت وتكرست من خلال ما قدمه في تجاربه السابقة او في قصديته هذه ، إذ هو رجل يجيد اللغة الثانية بوصفه استاذاً أكاديمياً لفرع من فروع اللغة والأنكليزية ، لكنه اثبت في نصه هذا موهبته الشعرية الخاصة .. وفي قصيدة الشاعر احمد جابر الله ياسين (مغارة الغياب) ، تنفتح ذهنية الشاعر على الذاكرة ، والعودة الى التكوين الأول وبعض التفاصيل اليومية وما تستدرجه من احداث صغيرة كعلاقة اصدقاء الطفولة (في طفولتي .. / لم يكن لي أصدقاء سوى (انيس وبدر) .. وعندما كبرت .. غاب (أنيس وبدر) فجأة !) ، وبعض التفاصيل الكبيرة كالحروب (يبدو لي أن واحدة من الحروب المتتالية احرقتهما) ، فالوقوف عند المرحلة هذه شعرياً ، هو عمل ذهني ، ويمثل



استجابة شعرية مسرودة التفاصيل ، ولم يكن (بكاء الشاعر عليهما لساعات وعلى جميع الاصدقاء لأعوام) ، إلا الانسراح في هذه التفاصيل ، الشاعر احمد جار الله ، يلاحق الجزئيات الحساسة للإنسان ، وإن كانت قصدية المعنى تنطبق عليه ، لكن الوجه الآخر لقصيدته او للعديد من القصائد التي سمعتها له ، تكشف عن محنة كبيرة تحتزله شعريته ، محنة الواقع المأزوم منذ عقود ..

المستوى الثالث : هو مستوى القصيدة ذات الشطرين ، والتي تعتمد ثنائية الوزن والقافية ، وقد اطلعنا عليها وشخصنا كل واحدة منها ، ومع ما تعددت في مضمونها من موضوعات ، فقد تمتعت كل واحدة بجوانب فنية معينة ، فكانت قصيدة الشاعر عبد المنعم الملطاشي (جواز مَعَ مالِك بن الرِّيب) ، والتي كتبها على البحر الطويل (فعولن /مفاعيلن / فعولن / فاعل) ، قد لامست الحس التعبوي الذي ألفناه سابقاً ، حيث (الجرح والموت والاحتراب واللوعة والأسى والذبح والبكاء، وغير ذلك) هيمن على وحدة الموضوع ، وعلى ايقاع القصيدة وقافيتها (الحائية)، نقرأ :

على أيّ جرحٍ تسكبُ الماء يا صبحُ وأيّ فوقَ الصحائفِ قد تمحو
فلا توقظِ الأجفان فالجرحُ ساكنُ وأنتَ الفرائثُ العذبُ عاث به ملحُ

في المضمون الشعري للقصيدة العمودية ، عادة ما يحكم الشاعر ما تفرضه الثنائية المعهودة ، وبالتالي فان الشاعر الملطاشي في قصيدته هذه انساق الى هذا الجانب وكتب قصيدته بضوابط كلاسيكية وعبارات مألوفة .. أما قصيدة الشاعر حازم رشك التميمي (مدنٌ ومدنٌ) ، فقد كتبت على البحر الكامل المشطور (متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن) ، وبكل ما احتوته القصيدة من تشبيهات واستعارات الموت والبكاء والحكايا واستحضار بعض الاسماء التي يتداولها الموروث او التي تتأطر بالنصوص المقدسة ك(السندباد ، وزليخا ، وسليمان) ، لكنها انطوت على اشتغال واضح في لعبة التناص لكلمة المدن التي تكررت (٢٣) مرة ، نقرأ (مدنا كلثغات الصغار ، وقال يا أبتِ رأيتُ كوكبا ، والأخوة الأعداء نخلا يثمر) و(مدنا كقلبٍ زليخةٍ عشقا كوجهٍ يوسفٍ دون أبوابٍ تغلقُ أو مواعيدُ



تعلّق أو قميصٌ يدبّر)، ومع تمتع القصيدة بهذا الاشتغال الشعري ، فإنها اقتربت الى حد ما بتنوع العبارات مع الاحتفاظ بوحدة الموضوع .. وقد اخذت قصيدة الشاعر المصري عبدالله الشوربجي (أبو تمام لا يشرب القهوة) ذات الاشتغال في لعبة التناص ، ولكن أكثر تنوعاً في اللغة ، وأكثر انضباطاً في الالتزام الوزني ، فالقصيدة كتبت على البحر البسيط المقطوع (مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فعلن) ، ولكن لعبة التناص عند الشوربجي اعتمدت المفارقة الضدية للمعنى الأصلي وكما هو معروف فإنّ التناص يكتب من خلال بناء نص على نص آخر ليعطي معنى خالصاً لنفسه أو هو (علاقة حوار مع النصوص المحيطة به) ، بصراحة ومن وجهة نظر خاصة ، حين يشتغل شاعر القصيدة العمودية على تقانات اللغة ، فان الايقاع الوزني هو من يتحكم بتقنية الكتابة الشعرية مهما كانت طريقة استخدام البلاغة ودلالاتها واحكامها الصرفية ، ككل ، نقرأ في استهلال القصيدة المعبر عن مشهدية الشيخ الجالس في ركنه ومن ثمّ التحولات الشعرية للعبة التناص في الابيات الشعرية بعدها:

هناك كان معي من لونه لوني شايٌّ ورجيلةٌ لم تكتشف حزني
في الركن شيخٌ على جلبابه ضحكٌ ياقاتٌ من سَمَّروا العينين في الركن

وبعدها توظيف ابيات القصيدة الى لعبة التناص وفق الضرورة الموضوعية التي يطرحها الشاعر ، فتارة يكشف عن تناص النص المقدس وهو في الغالب حضوره في القصيدة (قاييلٌ منّا .. وهابيلٌ يكتفه قميصٌ يوسف بين الحبِّ والسجن) ، وتارة يكشف عن التناص الثقافي (يا شيخٌ حلمك / فابنُ العلقميِّ هنا / والموصليُّ غريبُ العودِ واللّحن) ، والشاعر عبر عن احساسه الواعي للمحنة الكبرى التي مرت بها (نينوى) كان اختياره لشخصية (ابو تمام) كونه يمثل الرمز التاريخي والثقافي للمدينة مرورا بالموصلي ، لذا قدمت القصيدة شكلاً تعبيرياً ملموساً من شاعر عربي .. وفي قصيدة الشاعر اسماعيل الحسيني (نصٌّ هاربٌ من ديوان الميلاذ) ، هيمن الحس التعبوي بدرجة



كبيرة فحضرت الكلمات (الحرب والشهيد والحزن والموت والنوح والطلقات والدم) معبرة عن معنى يلامس محنتنا الممتدة منذ عقود ، القصيدة كتبت على البحر الكامل (متفاعِلن / متفاعِلن / متفاعِل) ، لم تكن هناك تجريبات في مثل هذا اللون الشعري ، سابقاً كان الشعر العمودي يُجَدِّد في المضمون ، وشهد ذلك في المرحلة التي كانت القصيدة العمودية تشهد تنافساً وصراعاً كبيراً بين الرصافي والزهاوي ، ومع كل ذلك فان الشاعر الحسيني كتب ابياتاً تحافظ على وجه القصيدة الكلاسيكية ذات القافية (التائية) ، نقرأ (بعد الحروب سيرفع الدمع الدعاء / بأن تجيء من الشهيد سمات / فأتيت يا بغداد ، من قسماته / وعلى الطريق تذلك العثاثر) ، ولعل الاحساس بظواهر الاشياء وبناتج الواقع المعاش ، دائماً ما يلجأ اليه شاعر القصيدة العمودية ، لأن الاطار العام من الجانب الفني يكرس في اللعبة الوزنية او بالأحرى ثنائية الوزن والقافية ، وهذا ما يحصل في الأغلب الأعم ..



ولادات في الجحيم

د. ظاهر شوكت

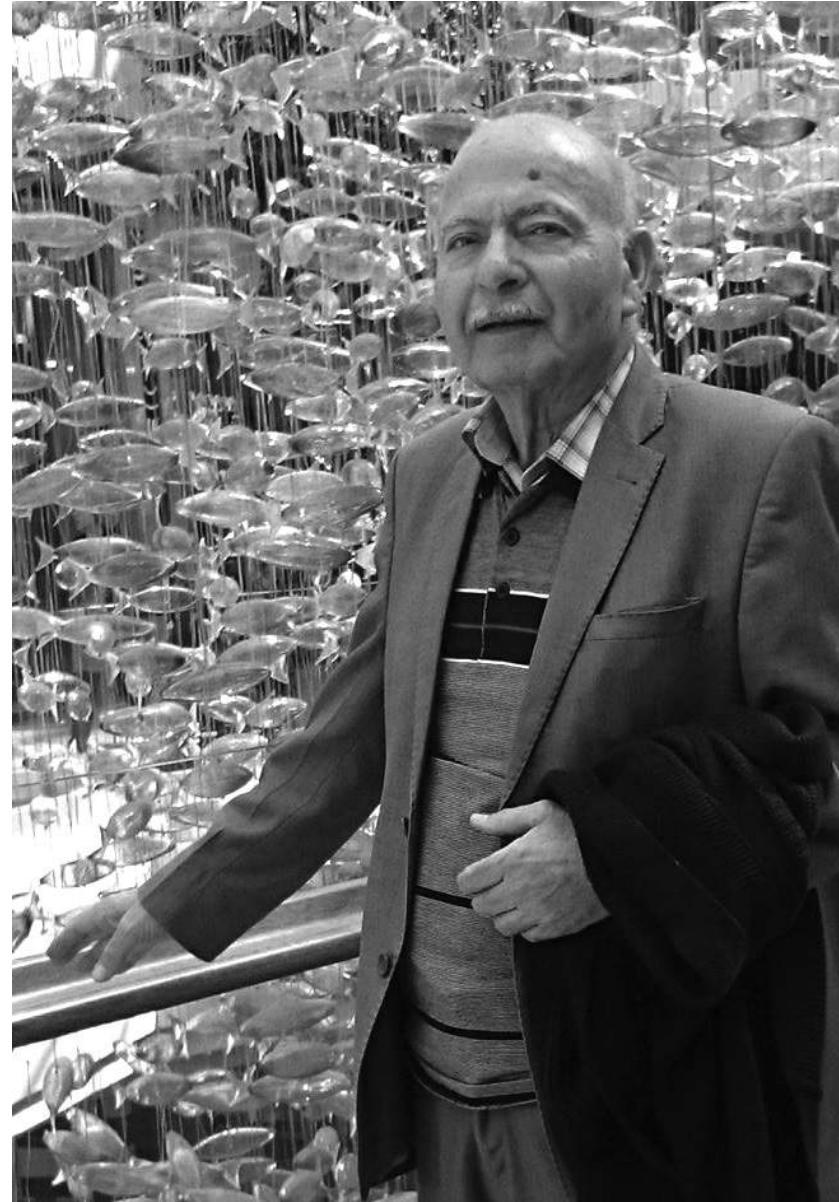
الحرارة في أيلول تغري الجنود بالتخلص من قطع الملابس غير الضرورية كما التخلص البعض من أفكارهم وأحلامهم في عام الطاعون .

إندفع الجنود - وكان أحمد احدهم - صوب المدينة الغربية عليهم بين مزهو بالتجربة , وخائف على حياته , ومستنكر لها ولكن بسرية تامة .

صوته الحاد كالموسى عبر المذياع يوحى بالحب والاطفال والموتى كما المطر !! صرخ الضابط منتشياً كما كان مرافقاً , إنه يتذكرها تماماً :

- فتشوا كل زاوية , فتشوا حتى الهواء , إنهم شياطين الارض قد يتحولون الى أشياء تغريكم لاصطيادكم !
بلغ غباء بعض الجنود أنه صار ينظر في فتحة المراض ويدقق النظر فيها .

(حين يدخل الجنود مدينة , لا ينشغلون بطرقها ومبانيها قدر انشغالهم بالبحث عن الذهب والفضة والنساء !)
أحمد شغله صوت طفل يبكي , اهتدى بالصوت الى مهده المزركش بعشرات الادعية والهدايا والامنيات بحياة سعيدة له !





إنه طفل رضيع !! شعر احمد برعدة واختناق , حاول أن يتنفس بعمق ليعيد توازنه , صم أذنيه عن لغط رفاقه وخاصة ذلك الذي كان مفتخراً بالحرب , لأنه وعد حبيبته بكثير من الغنائم .
تقدم أحمد , ويده ترتجف على نحو واضح , ووضع الرضاعة في فمه أبتسم الطفل وأهدى احمد نظرة بريئة , صافية من الحب , فانتعش أحمد , وردد في داخله بحزن : ما ذنب هذا ؟!
انتبه الضابط الى أحمد فصرخ :
ماذا تفعل يا أحمد ؟

بثقة وحنان مع دمعات ساخنة حاول أن يخفيها بيده , قال بحسرة :
سيدي طفل رضيع نسيه أهله حين فاجأناهم وهربوا .
(حين يباغت الموت أو التلويح به بني آدم , قد ينسى أعز الاشياء أحيانا)
صرخ الضابط مستنكراً , هائجا كالموت :
وأنت ترضعه يا كلب ؟! إنه منهم . سيقاتلنا حين يكبر , ثم سحب مسدسه وأطلق بدم بارد على رأس الطفل فأسكته يتلوى , ولم تصدر عنه الا همهمات مريضة غير مفهومة .
جمد الدم في جسم أحمد , فغر فاه , وقال في داخله : أمن المعقول أن يحدث هذا ؟ أنا في حلم أم ..
قطع الضابط على احمد أفكاره , وصرخ بصوت راعد : قل لي , بأي يد وضعت الرضاعة في فمه ؟
اندفع أحمد بمستيرية الخوف فقال وهو يرفع يده اليمنى : بهذه يا سيدي .
أطلق الضابط النار على يد أحمد فخر مغشياً عليه يتلوى لكنه كرر في داخله : تبا للحروب !

أما إحسان فقد كان صنو أحمد , من الذين يستنكرون الحرب ولكن بسرية تامة , لم يندفع كما فعل الاخرون , انما بحث بمهوء وخيبة الارجاء , فوقعت عينه على شيء يشبه الباب تحت السلم , تقدم بحذر وأمعن النظر .. إنه باب لكنهم قد موهوا عليه بكتابات كبيرة , غير منتظمة ثم غطوها بقطعة من النايلون الابيض الشفاف , اقترب اكثر , دفع الباب فانفتح , صعد إحسان حين وجد سلماً يقود الى سرداب تحت الارض , تذكر أن هذه المدن تعمل السرايب في البيوت لحزن المؤن واتقاء حرارة الشمس صيفاً , نزل بمزيج من الخوف ولذة الاكتشاف , تسمر إحسان حين وجد امرأة لا تعدو الخمسين وحولها بنتان وولد قد يبلغ العاشرة ... نحض الولد كالأسد ليحمي شرفه بعد أن فقد أرضه , وبدأت المرأة والبنتان بالارتجاف ونظرات تقطر تساؤلاً ماذا يريد ؟



بادر احسان الى وضع يده على صدره إشارة للمودة والاحترام فعاد الطفل الى مكانه لكن الام والبنات أمسكن بقوه ما بين السيقان .

ثم عاد إحسان أدراجه نحو الباب , مد رقبته فلم يجد أحداً , لذا تسلل كالموت الى باحة الدار . فاجأه أحد المعروفين بولعه وبابتهاجه بالحملة فصرخ :

ها ... ماذا وجدت يا إحسان ؟!

والله لم أجد أحداً .

- كلاب , جبناء , إنهم هربوا

نظر إحسان اليه باحتقار وسأل نفسه من غير أن يتكلم : لو تعرض هذا الخنزير الى ما تعرضوا اليه , فماذا كان يفعل ؟ انا متأكد إنه سيستسلم بسهولة (الجبناء يصرخون دائماً , يختارون الفاظاً كبيرة يتخلون عنها بسرعة البرق)

علم إحسان عن طريق السمع لا السؤال أن مجموعته ستبقى أياماً أخرى , فشرع يفكر كيف يوفر الغذاء للمنكوبين في السرداب , مر على أكثر من واحد يطلب أطعمة جافة بذرائع شتى حتى استطاع أن يجمع قوت يومين , وضعها في كيس وتسرب الى السرداب و وضعه خلف الباب .

كان يشعر برضا ولذة لا حدود لها , ابتسم وقال .. اليوم ولدت يا احسان , فالحرب لم تمسح كونك إنساناً !!

انا لا أعرفهم !!!





قصص قصيرة جدا

د. شيمة محمد الشمري / السعودية

- نهايات

قط الشارع المشاكس الذي أغوى قطي المدللة بالهرب
من المنزل ذات صباح ماطر .. لم يستطع إنقاذها من
عجلات سيارة فارهة يقودها شاب مراهق هجرته
حبيبه للتو .

- خراب

بعد الدمار الذي تعدى مدينتي إلى أطرافي ..
وأصدقائي المساكين ..
كنا ما زلنا أطفالاً .. نلعب بالجماجم ..
ونضحك من أطرافنا المبتورة .. ونتسابق زحفاً
إلى الموت



- عشق

ذلك البدوي محموم بقريته الصغيرة .. يشتهي ضمها بين جناحيه ..
ليطير بها إلى غيمة حبلى بالحياة .. يتركها هناك ..
ويظل يرقبها إلى أن تنبت زهورها على أكتافه ، وفي مقلتيه ..!

- هروب

تظل الوردة الصفراء في اللوحة المعلقة على الجدار مهبط عيني وسري عندما
يأتون على ذكرك!

- لا مكان

الأرض لم تعد صالحة حتى للموت ..
لنبحث عن حوت عظيم يليق بجثتنا المتعفنة !

- براءة

صديقي لم يكن سارقاً أبداً ..
حتى أنه لم يهتم بحياكة جيوب واسعة لثوب العيد ..

برطمان زجاجي

صابر رشدي - مصر



في داخل خوان صغير ومتهالك، كانت أمي تقوم بتخزين بعض الأشياء والكراكيب، وكان من عادتي التسلل إليه خفية، ربما وجدت فيه ما يصلح للعب والاقتناء. في هذا اليوم، كان معي رياض السيد، حيث قمنا بالتفتيش المتسرع، شديني دورق زجاجي مليء ببللورات صغيرة ولامعة، نزعت غطاءه بحذر، وتناولت قليلاً منه، تذوقت متردداً، للوهلة الأولى، شعرت بلساني يحترق، وكدت أصرخ، ولكني، مفعماً برغبة شريرة احتملت الأمر بصعوبة، كأنما ألمي، حتى يتناول شيئاً من هذه المادة، هو أيضاً كان متعجلاً، يريد ابتلاع أكبر كمية.

سألني:

- ما هذا؟

أجبتة:

- سكر.

ثم ناولته الوعاء، فقام بسف حفنة في الحال. وقبل أن تذوب هذه المادة على لسانه وجدته يتخبط في حيطان الغرفة، ثم يهوي فوق الأرض، متلويًا وصارخًا. كنت سعيدًا، لا أتوقف عن الضحك، مستغرقًا في موقف طفولي وقح. حضرت أمي على صياحه منزعجة، وجدته يترنح.

نهرتني مرتبكة:

- ما له؟



كنت أوأصل الضحك، وهو يواصل البكاء.
صرخت بشدة:

- إنطق.

أشرت إلى البرطمان مدعيًا البراءة التامة:

- لقد تناول من هذا السكر.

صعقت أُمي:

- تقصد هذا؟

- نعم.

- يا خراب بيتي، الولد ابتلع بوتاس.

بوتاس. تلك المادة الكاوية المدخرة لتنظيف الأشياء العسيرة، لكنه من نوع مختلف، شبيه بجبات السكر الصغيرة جدًا.

بسرعة، رفعت الولد عن الأرض، ثم حملته وانطلقت به إلى الخارج مولولة.

- سيارة إسعاف حاليًا يا ولاد. سيارة إسعاف.

خلال دقائق، حضرت أسرته التي تقطن معنا في البيت نفسه، وتجمع نصف سكان الحارة.

- ما الذي جرى؟

- لقد ابتلع بوتاس.

- كيف؟

- ليس وقته. المهم الآن إنقاذه.

في الأفق، لاحت بواذر أزمة طاحنة، لكنها صارت مؤجلة، في انتظار ما ستسفر عنه الأمور، كانت تعنيفات أُمي المطولة،

وقرصاتها الموجعة لوركي لا تنتهي. بينما معظم من حضروا مدفوعين بالفضول، تحلقوا حول رياض وهم منفعلون ظاهريًا،

ويطنون آمنيات أكيدة للتخلص من هذا الشيطان الصغير، الذي كدر الجميع، مرتكبًا كل الجرائم بما لا يتناسب مع طفل

صغير من سلالة البشر.

مر الحادث بسلام، وعاد رياض مرة أخرى، أشد عنفًا، أشد صخبًا، وأكثر شراسة، ممارسًا هواياته الأثيرة في الإيذاء. يأكل

كل ما تقع عليه عيناه، ويمضي وراء الكبار مسافات طويلة، مراقبًا السجائر بين أصابعهم، ليلتقطها من الأرض فور التخلص

منها، ليمضغ مستمتعًا، وبروية، الجزء المتبقي منها بتلذذ واستمتاع.



خولة جاسم الناهي

مخلوق غريب

منذ ان دخل ذلك العطر الجديد حيز عالمها المغلق تغيرت اشياء كثيرة، ليبتها تفهم مغزاه أو ماذا يعني وجوده على كل هذا القرب منها ولفترات طويلة من يومها . في البداية كان مزعجا جدا لها اقتحام ذلك الكائن الخشن والقاسي الى حتما عالمها الناعم، المسالم، الهادئ .

لا تفتقد الضوء والرؤية بقدر حاجتها الى التواصل والتفاهم مع مفردات حياتها التي تفتقر الى أهم حاستين يحتاجها الانسان . فمنذ تعرضها لذلك الحادث بعمر السنتين ، أصبح الصوت والنور خيالات بعيدة . واقتصرت لفظ لسانها على بعض الأصوات الطفولية. فكل الأشياء هي (دا) وكل الأشخاص هم (ما). وما تتقبله تعطيه كلمة (با) على عكس (نا) التي تقولها رفضا لكل ما تستهجنه أو كل ما هو مؤذٍ ومريب .

في سابقة فريدة من نوعها كان ذلك الكائن الغريب كل مراحل لغتها الأربعة فهو بداية كان : (دا) ثم (ما) وهو فعلا كان (نا) قبل أن يصبح (با)..

لذلك قد اختارت له اسما في بالها ضم كل هذه الحروف بما إنها لا تستطيع سماع اسمه أو صوته . فكان ”دا ما نا با“ هو تعريفها له . وقد اختصرت ذلك اللفظ الطويل لاحقا بكلمة ”با“



كان (با) رائحة جديدة وملمسا مختلفا عن كل ما ألفته سابقا ، خاصة مع كل هذه المراجعة التي يعاملها بها وكل هذا الدفء والاهتمام .

لم يقترب منها أحد حد الاندماج والتماهي . فهي تشعر به وكأنه جزء من كيانها وجسده .. جسدها . وكأنما نمت لها أطرافا اضافية ورأسا آخر .

ولكنها لا تعرف الآن أين اختفى ولماذا؟

تجلس كل يوم قبالة نافذة غرفتها لتشتم رائحة عطر ما يأتي به النسيم يذكرها بذلك المخلوق خشن الملمس الذي ترك لها جرح بالبطن وكثيرا كثيرا من البهجة والحنين .

لا يفهم أحد مقدار ألمها فهي لا تستطيع البوح أو السؤال أو حتى فهم ما يجري لها ولماذا اختفى نصفها الجديد بعد ديمومة تواجده طيلة هذه الفترة.

هل هرب منها بسبب جرح بطنها أو أبتعد بجسده لئلا يعاني بعضا من ألم ذلك الجرح. عندما نلوم أنفسنا على ذنب اقترفه في حقنا الآخرين ونظن أنه خطئنا ، ثم نتيقن ”

حتما انه خطؤنا“ . فليس من المعقول أن يرحل هكذا من دون سبب!

الطيبون لا يستطيعون فهم أن يؤذيهم أحدهم دونما سبب !

يتذكر ذلك الرجل تلك الفتاة فائقة الجمال رغم صمتها وعدم فهمها وسماعها لصوت قلبه . يتذكرها كلما ضمّ ذلك الطفل الباسم بين ذراعيه كمعجزة نادرة الحصول في عالم باهت الملامح .

وهو على الرغم من شعوره بالامتنان لها لا يستطيع أن يوصل لها شكره بإنقاذ زواجه واسم العائلة في آن واحد ، جاهلا بأن اقترابه على مرمى عطر منها سيتكفل بإيصال رسالته دون أدنى عناء وسيحصل على ابتسامة شكرا في المقابل أيضا !





د. زينب ساطع

نثرانق وزنانق

(ليس الحب من يصنع المعجزات .. العقل من يفعل ذلك) هذا ما كانت تكتبه كمستهل لمقالة جديدة حين ناداها زوجها مكررا .. (بشرى .. بشرى) لتنتقي له ربطة عنق تليق ببدلته الجديدة ، وما ان رآها حتى انتبه الى عينيها المحمرتين فقال لها ان البقاء في المكتب لساعات طويلة يأخذ من رونق تلك العينين العسليتين .. فابتسمت وقالت وهي تتأمل الربطات :

- انت تبقى بمشغلك أكثر، لذا ارانا متعادلين .. ثم ناولته الربطة التي توافق بدلته البنية .. تأملته وهو يرتديها وقالت :

- تزداد أناقة يوما بعد آخر ... لكن كيف تفضل الاناقة الخانقة على الراحة .. ألا تراها شيئا يعيق راحتك .. هل تدري ان ربطة العنق شيء تم اختراعه لنا نحن النساء ونحن من تركناه لكم فابتسم وقال :

- طالما أخذتم شيئا معيقا أكثر منه تم اختراعه لنا وتركناه لكم .. الكعب العالي مثلاً .. ام ان زوجتي استاذة التاريخ قد نسيت ان لويس السادس هو من اخترعه لمعالجة قصر قامته .. فقالت له :

__ ليتهم لم يخترعوه اساسا ..

خرج الزوج بعد توديع زوجته لتدخل مشغله .. هي لا تحتاج لترتيبه وتنظيفه ؛ فزوجها شديد الترتيب ويجب اتقان عمله والانتهاء منه بالشكل الجميل .. تأملت مسند لوحاته ومساطر عمله والمسطرة التي على شكل حرف ((T)) واوراق التخطيط لتصاميمه القادمة والحالية .. اخبرته الف مرة ان يغير من تصاميمه



الشائكة والزوايا الحادة وان المنحنيات لا باس ان تطعم بعض التصميم فكان يرفض قائلا:
_ من الصعب ان نتفق فمقالاتك وكتاباتك هي من تحتل المرونة اما انا فواقعي لأبعد
حد ، والمنحنيات تشي بالضعف وعدم الارتكاز .. الهندسة المعمارية تحب الخطوط الحدية
الصارمة .

وتصاميمه تحديدا مبهرة في تشكيلات الخطوط والزوايا القائمة لكن تلك الرسومات
بنظرها كانت خالية من الالوان القزحية ذات البهجة ، وليس سوى اللون الاسود مدادا
مواظبا عليه ، وكلما اقترحت عليه ان يلونها كان يقول : انت بالذات لا ينبغي ان تكريه
اللون الاسود فهو مداد ولون جميع الكتب التي تكتب .

ولم تمض بضعة دقائق حتى تذكرت ان موعد نتائج التحاليل اليوم وان الطبيب طلب
حضورها معا .. همت بالاتصال به لتذكره لكنها سرعان ما تذكرت مواعده الهام في عمله
، فقررت الذهاب لاستلامها من غيره .. لم يكن الشتاء قد حزم امره بالانتهاء لذا كانت
لساعات البرد تطاردها في المستشفى مع ساعات الانتظار التي ترفض ان تتحرك ..

بعد ساعة خرجت بعد ان قابلت الطبيب الذي كان يريد تأجيل اللقاء لحين قدوم زوجها
معه .. كيف يمكن للأطباء ان يكونوا بتلك القسوة .. أي جمود قلب وهم يتحدثون بتلك
الصراحة عن استحالة ان يزرقا بطفل يكمل سعادتهما ام لأننا نحس سماع الأكاذيب دوما
فنجد في كلامهم الصريح قسوة غير معتادة .. تذكرت كلام زوجها لها : احلم بان يكون
لدينا طفل يحمل اسمينا معا .. بل اطفالا مثل الشرائق والزنايق يحومون حولنا ويحملون اسمينا
..

_ لا أؤمن بان الطفل هو من يحمل الاسم .. من يحمل اسم الانسان عمله لا طفله وان
قدر الله لنا عدم الانجاب فقد حباننا بنعم بديلة كثيرة اهمها سعادتنا التي بنيناها من سنوات
عشرة ..

عادت للبيت وهي تحاول ان تنسى ما حدث بل ان لا تفتح حوارا مع زوجها الذي عرف





من الطبيب انه كان قد سبقها لأخذ النتيجة ولم يُعلمها .. مضت أيام وهو منكب على مشغله الهندسي لا يتحدث .. كانت قد تركت كل رغبتها بالكتابة وفي اي نص ممكن ان تُولفه او حتى تكمله .. فقد كانت امام نصها الاعظم وحبها الأوحد .. تنظر له باختلاس خلف عوينات نظارتها الدقيقة فتتمتم :

— كيف له ان يتجاهلني لهذه الدرجة .. كيف يدير ظهره لي من غير اي كلمة .. هل يبكي؟! .. لا .. انا قطعاً اتوهم انها عينه التي تحرقه جراء السهر للتصاميم المطلوبة .. الحمد لله انه هو العقيم ولست أنا العاقر فلو كنت عاقراً سيتزوج حتما ولن تحمل وجود امرأة أخرى و سأضطر لتركه .. اما الآن وهو العقيم فهذا يعني انه لن يتركني ، طالما انا لا اطلب هذا الانفصال المهلول .. طلبتُ منه ان يخفف من عبء العمل فاخبرها انه يريد تسليم الرسوم سريعا ولا يريد تأخيرها عن اسبوع ..

مضى الاسبوع وعادت ذات يوم من عملها لترى المنزل وفيه شيء يوعز بالرعب فقد بدت ابواب خزانته فارغة ومسندة غير موجود .. خالت ان الامر سرقة لتسارع في الاتصال به فكان جهازه مغلقاً .. مهلاً .. لا ليس الامر سرقة الباب لم يكسر .. مجوهراتها على حالها .. زاد الرعب أكثر، تمنّت ان يكون الامر سرقة ولا ان يكون قد هجرها .. لم تكن تعرف ماذا تفعل او بمن تتصل ليس له من اهل سواها .. تحركت خطوات لتبحث عنه حتى رأت رسالة فعرفت انها رسالة الوداع ، أو هكذا خمنت ، ثم طردت الهاجس فوراً لتفرد بها بجنون فكان ان كتبت :

(لو كتبت لك الف مرة سأمحني اعرف انك لن تفعلني .. لكن عدم مسامحتك اهون من غضب نفسي عليّ فقد حُرمت بسببي من نعمة الانجاب ولا اريد ان اظلمك معي اكثر ببلاء ليس لي فيه حيلة .. انا طلقتك صباحاً وفي الايام السابقة كنت قد تنازلت لك عن البيت وضمنت لك حق النفقة واهميت جميع عقودي مع الناس لأخرج من هذه البلاد خالي الارتباط .. ففي الوقت الذي تقرئين به رسالتي تكون طائرتي قد اقلعت منذ ساعتين .. فلا تبحشي عني وتزيدي تعذبي .. انت امرأة قوية وستكملين حياتك وتسعدي بعائلة أخرى .. فأمنيّتي ان تسعدي فقط) .. لم تقدر ان



تتكلم كانت تود ان تصرخ لكنها شعرت بالخرس .. عن اي قوة يتحدث ، هي خاوية بدونه ، هو مصدر قوتها وسندها ، أي غباء امتاز به هذا الرجل ليعطي حقوق الناس جميعهم وينسى حقه .. لم تكن قضيتها ان زوجها عقيم بل ان زوجها عنيد ، ولا يستمع لعقل غير رأيه .. شعرت بالتيه وكأنها تحط على ارض كوكب مجهول .. مادت بما الصدمة و اجتاحتها هزيم وهي تعيد كلماته وكأنها غير مصدقة بالقراءة الاولى .. مرت ساعات قضتها ببكاء ونحيب ثم سرعان ما تذكرت مقالتها التي تنتظر نقرات اناملها .. وبخطى وثيدة تسحب القدمين وتفتح حاسبتها لتكمل المقالة بعد ان غيرت المقدمة التي تقول :

(ليس الحب من يصنع المعجزات .. العقل هو من يفعل ذلك) إلى :
(فقط الحب القوي هو الذي يصنع المعجزات .. العقل مهما كان ذكيا سيكون متفرجا فقط ..) ..



علي حسين

قصتان قصيرتان

جدل بيزنطي .

تقدموا دون توقف حتى أسوار المدينة.
 هكذا أمر محمد الفاتح جيشه ليطوقوا بيزنطة ..
 البحر يحيط بالمدينة من ثلاث جهات رست فيها السفن المهاجمة والتي اربعت الصيادين ليهربوا إلى
 وسط المدينة تاركين شباكهم وعدد الصيد ..
 وقفت قطعات من الجيش من الجانب البري غرب المدينة استعدادا للانقضاض على عاصمة هرقل
 الروم ..
 تصاعدت سحب الدخان لتحجب زرقة السماء بلون رمادي ،عندما كانت المدفعية تواصل
 قصفها لتدك أسوار المدينة. .
 كانت مجاميع الناس هاربه إلى وسط المدينة كأنها أمواج بحر متلاطمة يسيطر عليها ،رعب ،خوف
 ،ذعر ، هربت مجموعه من الناس إلى بنايه كبيره تتوسط المدينة تتبعها لا شعوريا مجاميع أخرى
 لتتجمع أمام بوابه بنايه كبيره كانت على شكل مخطط كاتدرائي بنيت من الحجر والاجر ، ذو
 سقف خشبي مزينه بالفسيفساء والفن البيزنطي من الداخل ، تتوسطها قاعة كبيره صفت فيها
 آرائك متقابلة ،أعدت للمناظرات يجلس فيها قساوسة وهم يتناظرون بموضوعات الفلسفة الإغريقية
 كانت جدرانها العالية شاهدة عليها ...
 حينما كان النقاش على أشده وسط القاعة الكبيرة ذات الجدران العاليه بين فريقين من القساوسة
 لم يستطع اي فريق منهم إقناع الفريق المقابل عن حقيقة جنس الملائكة هل هم من الذكر ام من
 الإناث ..



بحث عشوائي..

حينها لم يعرف كم الساعة تماما .. انتابه شعور غريب , أحس بضيق في صدره .. حاول عبثا ان ينسب ذلك لارتفاع درجة الحرارة .. الا ان درجة الحرارة لم تستقر تماما ..
اخذ يقلب بالأوراق التي امامه , لا يعلم عن اي شيء يبحث .
حاول الخروج من المكان , سار خطوات الى الامام ولكن سرعان ما تردد عاد الى اوراقه التي اختلطت بسبب بحثه العشوائي ..
اراد ان يصرخ بصوت عال عن ماذا يبحث , لكنه سخر من نفسه .. مما زاد حيرته ..
حاول فتح حاسبته ليعرف هل وصله شيئا , تردد ايضا ..
قال في نفسه ليتني لم ارسل تلك الرسالة ليتني لم افعل , ما شأني بهم لماذا يريد ان اعرف من هم؟
ليتني انشغلت بشيء آخر ..
حاول جمع اوراقه وترتيبها لعله يريح نفسه ..
رن جرس الهاتف , تملكته الحيرة , أراد ان يمتنع عن الرد بالكاد فتح الهاتف :
__ الو ,, من من ؟؟
جاءه الصوت يهز سماعة هاتفه .. لقد عرف الصوت جيدا ..
__ اين انت لماذا لم تأت ؟؟
نحن بانتظارك

جوكره

آه.. رأسي آه .. يؤلمني. كان حلما مزعجا. لم أتم جيدا هذه الليلة.
أحتاج أن أنام ساعة أخرى أو ساعتين.
تشابكت الصور بعضها ببعض. كان المطر يسقط، وهو يمشي
وراءها، يقترب منها، يلمسها، يحاول اللعب معها، تبتعد، يقترب،
تهرب، يجري وراءها. كانت هي المحور وهو الهامش.
رأسي يؤلمني؛ كم الساعة؟ أظنني نمت ساعة أخرى، مع ذلك ما
يزال الألم ينفخ سعاره برأسي. سأخفض لغسل وجهي في الحمام. الماء
يبلل يدي، يداي ملطختان بالدم، من أين أتى وقد كنت نائمة؟ لا
أتذكر إلا أحلاما مزعجة. مسحت يدي بمنشفة وعدت لأتمدد على
سريري، انكمشت ركبتي إلى صدري، يداي ترتعشان، عيني أغمضتا
تعبا.

صباح اليزغي / المغرب



أغرسه في ظهره.

أفتح عيني مرعوبة. أنفض من مكاني، أقف، أتجه بخطوات نحو المرأة، لا أرى سوى جسدي القبيح عاريا، أتأمل زوايا تفاصيله، ثم أعود إلى مكاني، أنزوي فوق سريري، أغمض عيني ثانية.

سقط والدماء في يدي..

استيقظت على صرختي، مرة أخرى، حلم يراودني كلما أغمضت عيني، قفزت من مكاني إلى الحمام ثانية، غسلت وجهي ويدي جيدا، نظرت إلى المرأة، شعرت بقشعريرة وأنا أنظر إلى تقاسيم وجهي وجسدي، ثم عدت منهكة إلى مكاني أجرحها.

هذه المرة تمددت على ظهري. بدأت أتأمل سقف الغرفة، تذكرت يوم كان أبي يرفعي بجسدي الصغير حتى أكاد ألمسه، فأنزل من الأعلى واثقة أن حضن أبي ينتظري بذراعين منشرحتين، أسمع ضحكاتنا وأمي.. أفتح عيني وابتسامة فوق شفتي، ودمعة شاغرة في عيني تتسلل ساخنة، أمسح الدمعة والابتسامة والذكرى وأعود إلى حالة السكون.

كنت واقفة، أتأملها، أتأمله، أتأملهما. حاولت أن أفعل شيئا ما، أشتم، أصرخ.. رمقني، تنحى عنها جانبا، اتجه نحوي، ونظراته تتفحص جسدي، اقترب بخطى واثقة، رفع ذراعه ليزيح الوشاح عن وجهي، ضربت يده بعيدا عني، ابتسم، عاود الكرة، الآن لوجنتي، صفعته، قهقهه، بعدها، رفع يده وتركها تهوي على وجهي، لطمه، سقطت على الأرض، ثم أردف وابتسامة ساخرة على وجهه:
” ههههه شريفة.. كلكم قحبات.. ودبا.. شبالك.. أه..؟“

رفعت رأسي بعدما كان مطأطأ، تلاقت أعيننا، عيناه مغروستان في عيني، أمعنت النظر في بؤبؤ عينيه مدة لست أدري، استرجعت فيها جميع الأوجه واحدة واحدة المخزنة في ذاكرتي كوجهه، كنظراته كملامحه



كرائحته، كحركاته، ككلامه. يتشابهون في تفاصيل كثيرة والغثيان ولهيب يزداد اشتعالا.. فتحت عيني، يتصبب العرق من جبيني ووجهي وجسدي كله مبلل كأن أحدهم سكب على جسدي ماء ساخنا. جلست، بدأت أمسح العرق عن جبيني، نظرت إلى يدي، وجدت ما حسبته عرقا دما، من أين أتى؟ نهضت وأنا أرتعش، ذهبت إلى الحمام لغسله، لا يزول، أحك يدي بالصابون، أعدت النظر إلى يدي، وجدته اختفى، رفعت رأسي إلى المرأة، كان الدم يغطي ملامح وجهي، أنزلت رأسي بسرعة تحت صنوبر الماء، أعدت النظر فلم أجد شيئا، لم أر دما نزل منه واختلط بالماء؟ آه.. رأسي يؤلمني. عدت إلى السرير أجز ما تبقى من جسدي يمشي معي.

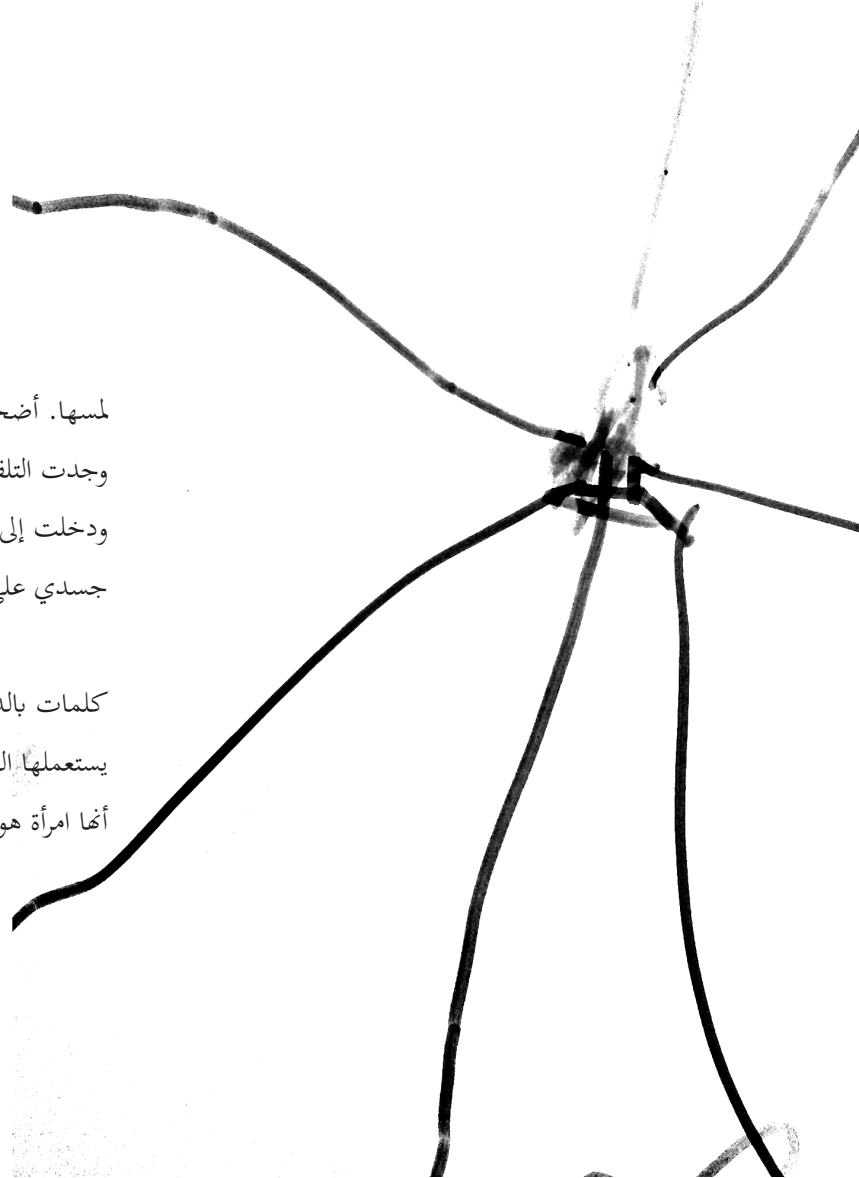
ثم استدار وبدأ يمشي بخطى واثقة، حاولت أن أنفض من مكاني بجهد، كان بيدي مظلة، أتجهت نحوه، استجمعت كل قواي والحريق يزداد اشتعالا بداخلي؛ حطبه؛ كلامهم الذي يصطف بذاكرتي المخرومة أسيفا مغروسة، تنام وتستيقظ معي: ”الزین دیالی“ ”مواح“ ”الكبيدة شي دورة“ ”الصلكوة“ ”نتوما الدين دهماكم انتفلاو عليكم غير بالسكات“ ”..كلبة“ ”كلكلم بحال بحال“.. وتلك الأوجه المتزاحمة في الذاكرة.. خلعت قبضة المظلة، اقتربت منه بخطى متثاقلة وخفيفة، رفعت المظلة إلى الأعلى بكل ما أوتيت من قوة وركزتها فيه من الخلف.

استدار ونظر في عيني وهو يشير بأصبعه إلي، لم يستطع التكلم، لكن، يده كانت ما تزال تتكلم، حاول بما بقي فيه من جهد أن يخنقني، حاول، لكنه، لم يستطع. كان الدم ينزف بشدة منه، ثم سقط على الأرض، سقط. بكيت، هرولت وأنا أنظر ورائي كمن يسبح في الفضاء من دون جناحين، أمشي فوق الأرض دون



لمسها. أضحك دخلت إلى المنزل، أغلقت الباب، كان جسدي منهكا،
وجدت التلفاز مشغلا، فيلم الجوكر وهو يرقص مبتسما، بادلته الابتسامة
ودخلت إلى غرفتي، وبعد أن وضعت آخر رقم خارج ذاكرتي، رميت
جسدي على السرير كي أرقص.. كي أنام.

كلمات بالدارجة المغربية؛ تنقسم إلى قسمين. القسم الأول العبارات التي
يستعملها الرجل للتحرش بالمرأة، والثانية يستعملها الرجل أيضا لنعث المرأة
أنها امرأة هوى



صانع التواييت

((نص مسرحي معد عن قصة بنفس الاسم للقاص فريد دوهان))

نائر هادي جبارة



المسرح يمتلك مجموعة كبيرة من المطارق التي تحتل واجهة جهاز DataShow ويتدلى خلف قماشة ال ” سايك ” * البيضاء ، سنارة و خيوط صيد الأسماك ، كما تغطي القماشة جهاز الإنارة الذي سيصنع خيال الظل .

شخص المسرحية :

الرجل ، الرجلان ، ملك المقبرة ، قبر ١ ، قبر ٢ ، قبر ٣ ، قبر ٤ ، الغريب



الرجل :

يطرق برقص ايمائي طرقات خفيفة خلف ”السايك ” ايضا يوجد من يطرق
الرجل يصيد الآخر يصيد خلف ” السايك “ يتزايد الطرُق تظهر على
قماشة ال Data Show صوراً لحرب مضت .

قطع

الرجل لا يستطيع الدخول فالعارضة امامه ،،، يطرق الرجل مع الظل الذي خلف القماشة نفس
الحن .

الطرق المنبعث من ال Data Show يأخذ صوت... انفجار سيارة مفخخة ، صوت سيارة اسعاف
.. طرق ... مجاعة ... طرق مقابر .. طرق صراخ ... طرق ... صراخ .

قطع

تطوف المسرح مجموعة توابيت ، ضحايا مع توابيتهم .. بينما يتعالى ويخفت صوتٌ متهدج
منذ ٣٥ سنة ، وانا ابيع التوابيت ... التوابيت مملكتي .. لكنني مللت .. مللت منها .. هذه
التوابيت قبور متحركة تعبت بي .. مللت .. اريد تابوتاً كبيراً ... إليك بالتابوت الكبير أريده قصيرا
، إليك بالتابوت القصير ... لا يهم إنه فقير ، سأصنعه من خشب بالي .. أريد تابوتاً يليق بالمقام
، أواه أنه من خشب الصندل ياربي ثلاثون عاما يستعبدني التابوت .. جعل مني معتوها .

يسقط الرجل وسط المسرح ، ويدخل شخصان متشابهان في كل شيء ، يطرقان على خشبة
المسرح بقديمهما ، الرجل يضع يده على اذنه لا يريد ان يسمع ... الرجلان يطرقان الخشبة بشدة
وهستيريا .

الرجل :

ما بكما بحق السماء .

الرجلان :

نريد تابوتا ...

الرجل :

لقد تركت هذه المهنة والى الأبد .

الرجلان :

نريد تابوتا...



الرجل :

(بعصبية) لقد ضقت ذرعاً بهذه المهنة ولن امارسها ثانية .

الرجلان :

(يظهران نقودا) بتوسل واضحٍ

الرجل :

لا تواييت لدي .

الرجلان :

(يزيدان كمية النقود المعروضة)

ال Data Show تعرضُ صوراً لطائرات تحلق من مدمرة امريكية ،، طائرات تحلق بصوت مزمر واحد .

الرجل :

القضية لا علاقة لها بالنقود كل ما في الأمر ان الموتى كثيرين جدا ، انهم في كل مكان ولا قدرة لي على صنع التواييت لهم جميعاً .. اذهب الى الجامع او الى الكنيسة فهناك ستجدان ،،، من خلال البكاء يقول (ربما ستجدان تابوتا ...) .

الرجلان :

يزيدان كمية النقود المعروضة

الرجل :

(يأخذ النقود بيد مرتعشة يضعها في جيبه) .. أسمعا أنكما تثيران الحزن .. حسنا كان لدي تابوتا قديماً ، اظن انه مازال موجوداً وقد يكون بحاجة لبعض الصيانة ، ولكن قد لا يناسب حجم المتوفي ، بالمناسبة كم طوله ؟

الرجلان :

أنه يماثلك بالطول والوزن وفي كل شيء .

الرجل :

هل هو متكامل الأعضاء ام مجرد أشلاءٍ فقط .

الرجلان :

كلّا.. أنه متكامل .

الرجل :

إن كنتما متأكدين من ذلك فهذا التابوت يناسبني تماماً

الرجلان :

(يدوران حوله ويراقبانه)

الرجل :

أنكما تزرعان في قلبي الريبة.. ماذا تريدان ؟ .

الرجلان :

تابوتا .



الرجل :

يُخرج التابوت (ظلام) .. بصيص من النور .. الرجل يضرب بالمطرقة وكأنه يقوم بتصليح التابوت
يعني (أدير العين ما عندي حبايب) يُكمل الطرق - ضوء - الرجلان يدوران حوله
وينظران اليه .

الرجل :

ما بكما بحق السماء ؟..

الرجلان :

نريد قبراً أيضاً .

الرجل :

أسمعا ... مهنتي منذ ٣٥ سنة صنع التوابيت ، أما أن أحفر القبور فهذا بعيد عن حرفتي ..
أرجوكم أنكما تحتقراني بهذا الأمر .. فهذه مهنة بائسة ولا تليق بمقامي انا والارض ليسا على
مايرام .. الأرض تنفري .. لا تقبلني بتاتاً .

الرجلان :

سنعطيك كل ماتريد لمساعدتك لنا.

الرجل :

النقود ثانية !!

الرجلان :

والمزيد منها .

الرجل :

هناك في المقبرة يلبي حاجتكما .

الرجلان :

خذنا فنحن غرباء .. والمكان لا نألفه ولا يألفنا ؟.. .

الرجل :

يحمل التابوت ويسير معهما ... (مع نفسه) اللّعة على كل شيء , لماذا اتيت معهم .. المقبرة
ملئية بأصوات الجثث مفقودة الهوية ، جثث تصرخ هنا وهناك طالبة من أحد ان يدفنها .. كم
أحمق أنا !!

ملك المقبرة :

يصرخ من وراء السابك وفي يده سوط يضرب به القبور في المقبرة .. المجموعة وهي على شكل
قبور وفي يدها شمسيات .

ملك المقبرة :

مَنْ الذي تجرأ واختال عذراء مقبرتي مَنْ ؟!.. (يضرب بالسوط).. انا الذي احصي قبورهم كل
يوم (يضرب).. القبور تصرخ .



قبر ١ :

مَنْ يزن الصرخة في ميزان الألم ..؟

قبر ٢ :

حبة دمعٍ واحدةٍ مِنْ عَيْنِ أُمِّ كَافِيَةٍ لتقيم الملائكة .

قبر ٣ :

يرسبُ اولادنا في الدرس ، لأنهم لا يعرفون اعراب المفخخات .

قبر ٤ :

لا تبيضوا الآمنا بـ (التداول اليومي) .

نطالبكم بترشيد القتل

جثثُ نوافل .. جثثُ غوافل ..جثثُ زرقاء .. جثثُ بنفسجية ..جثثُ بلا .. جثثُ .. كلُّ يحمل نعشاً
. ويناديه : وطني

ملك المقبرة:

(يخرج يضرب بالسوط) .. هذا هو الوطن .. لا اريدُ جثثُ الاصحياء .. اريدها مشوهةً تليق بالوطن
.. الغربان حارسة المقبرة من له الحق يدخل مملكتي هذه دون ظلام . اركع اركع لا فجرأت من
حمرة الدماء ايها القبر اركع ..

اركع .. لا فجرأت فالشمس قد اختليت فجأة وانا السجان لكل فجر اين الانين . انين يضرب

قبر ١ :

اعمارنا لنُ تصل بعد سن الخمسين .

قبر ٢ :

لَمْ استطع لَمْ شملِ الجسد ، فيداي لَمْ تدخلنا قبري ؟!

قبر ٣ :

الاشلاء .. الاشلاء صوت دوي ينثر اشلائي على حقول مفخخة .

قبر ٤ :

يا انسان لا توقد شمعة .

ارواحنا منشورة في اجواء المقابر .



ملك المقبرة:

الي بالرحيل .. لا اريد انيناً يضرب الصمت.. يدور هنا وهناك وهو يضرب بالسوط يدخل السايك وفي خيال الظل كل شيء مسجل بقدر وقدري ان احمي المقبرة ..اجدها ..ارفدها ..احضنها .. اصبغ جو المقبرة بدماء الاجساد لا بالأنين .. لا انين المقبرة تلتهم الاجساد . ذات يوم غفوت غفوة نوم لم اشعر الا وقتل الدم السيوف ، هذا الدم الذي صعد الى السماء ولم يسقط منذ ذاك التاريخ والمقبرة تأن .. (يضرب) لم اغفوا منذ ذلك التاريخ (يضرب بالسوط هدوء اصمتوا .. اصمتوا)

الرجلان:

بحركة الية .. انت .. أنت يامن هناك .

الغريب :

بحركة إليه وهو يسير ببطء أنا .

الرجلان :

نريد قبراً

الغريب :

لكما ام له .

الرجلان :

لنا

الغريب :

لكن .. ثمنه غالي..؟ .

الرجلان :

ينثران نقود في الهواء الرجل .. يأخذها ويهرب خلف السايك الأبيض اجل يضرب بالمعول (ظلام في المسرح) إلا السايك .

الغريب :

وهو يضرب الارض بالمعول

يا ارض انشقي .. ترابك لي ، فالضجة آتية.. كل يعلن انتماءه الى اية جهة .. يصرخ .. يذبح.. يعربد.. هو وهو الانتماء لهذه الحبيبات الرملية المالحة والآخرين يصنعون لغزه ، كل شيء معد ومرتب.. ان تنتمي لابد ان تقع في سلم يؤدي بك الى الهاوية.. اجساد فوق اجساد يصنعون اغصان الموت المبعثر في المقبرة ، تحلم ان يكون لك وطن ، خذ هذا مقاسك الحقيقي.. متر وبضع سانتيمترات

اشبع يا هذا .. اشبعو؟!

الرجل :

الآن مهمتي انتهت .



الرجلان :

بقي شيء أخير...!!

الرجل :

ما هو

الرجلان :

كلّ مانريده منك هو ان تضطجع في القبر لنتأكد انه يناسب الميت .

الرجل :

انا ؟..!

الرجلان :

ما بك..؟ لماذا خفت ؟.. نريد قياس ميتنا .. نريد معرفة حجم جسمه ، هل يكفيه ذلك ؟..

الرجل :

أن أخاف القبر ... عمري كلّ قضيته في القبور .. الخشبية .

الرجلان :

سنعطيك .. سنعطيك الكثير .

الرجل :

ولكني أخاف ذلك ؟!

الرجلان :

يظهرها حزمة من النقود ..

الرجل :

(يدخل القبر) : اعرف .. أعرف سأنزل (ينام في القبر) ها أنذا نائم .. نفس النجوم في السماء

.. والظلام قاتم.. استعجلا اريد الخروج.. لا تنسى النقود .. اين النقود .. نقودي .

الرجلان :

(الى أمام المسرح) هل هو مناسب .

الرجل :

ماذا ؟

الرجلان :

القبر بالنسبة لك مناسب .

الرجل :

اجل وأظنه واسع وبعض الشيء وهذا ملائم للمتوفي ليأخذ نفسه فيه..

الرجلان :

هل هو مناسب ؟ .

الرجل :

بخوف وبحسرة ، أجل .

الرجلان :

متأكد...!!



الرجل:

اجل

الرجلان :

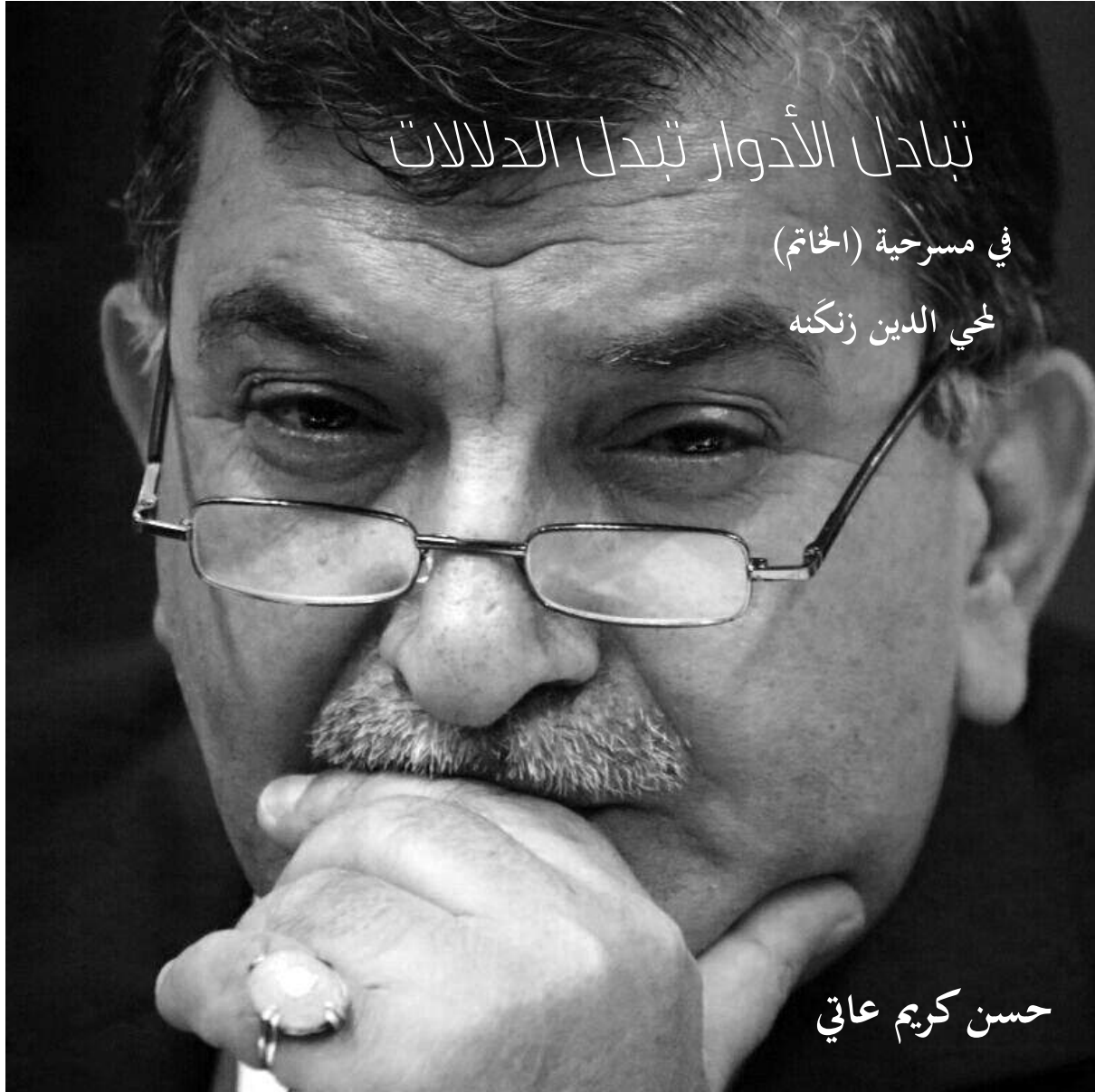
يبدأ برمي التراب فوق القبر

صراخ الرجل .. صراخ اموات اخرين .. هو بمدينة فيها صور انتخابات

الرجلان بحركة بطيئة ينزلان الى الجمهور الى شخص جالس في الامام ...

الرجلان هل هو الشخص المناسب





تبادل الأدوار تبدل الدلالات

في مسرحية (الخاتم)

لمحي الدين زنگنه

حسن كريم عاتي



اعتمدت مسرحية (الخاتم) * للأستاذ محي الدين زنگنه للوصول إلى دلالات تم الإعلان عنها في الإضاءة التي رغب المؤلف التصريح بها في مقدمة المسرحية، على تبادل أدوار الشخصيات فيها، بين التاريخي المعيش في مرحلته، وبين الفني المفترض في أزمنة لاحقة عليه، عبر ما امتلكنه من دلالات تتصل بالمرجعية المرتبطة بهارون الرشيد/ جعفر البرمكي/ زبيدة/ مسرور، التي تمتلك أكثر من صورة تبعاً لتعدد تلك المرجعيات.

فالتاريخية تكفلت بها وقائع المدة التي حكم بها هارون الرشيد دولة مترامية الأطراف تتسم بالقوة والرخاء. وإن تحديد ملامح هذه الشخصيات اعتمد المصادر التاريخية التي رسمتها. سواء كانت تلك المصادر متعاطفة معها أم بالضد منها، غير أنها حاولت أن تكون موضوعية، أو أنها ادعت ذلك، من خلال ربط الأحداث بمسبباتها وفق الرؤية الفكرية التي تقف خلفها إلى المتلقي. أما المرجعية الفنية، وكانت لحكايات شهرزاد في (ألف ليلة وليلة) أثرها الأكبر في خلق ملامح هذه الشخصيات، عبر افتراضها واقعاً فنياً يرتبط بالرؤية الشعبية للمرحلة التاريخية التي عاشت بها تلك الشخصيات، بوصفها عناصر مؤثرة في الواقع التاريخي الذي وجدت فيه.

فنكون بذلك أمام أكثر من مرجعية، تتكفل كل واحدة منها بما تراه مناسباً لمنطقتها وتصوراتها عبر واقع تاريخي معاش في حينه أو واقع مفترض في النص. غير أنها في جميع الأحوال تستثمر الملامح المشتركة للمرحلة التاريخية تلك، لخلق ترابط بين التصور الفني والرؤية التي تقف خلفه. وإذا كانت المرجعية التاريخية تخضع لسياق تحليل، فإن المرجعية الفنية تخضع إلى سياق تحليل مختلف. وإذا كانت المرجعية التاريخية تتعرض لمحاكمة الواقع وما يتصل به من خلال تفسير الوقائع، فإن المرجعية الفنية



لا تخضع لها.

إزاء فروق من هذا النوع بين مرجعيتين في تناول مرحلة تاريخية، أو شخوص من تلك المرحلة، خصوصاً المتحكمة فيها، فإننا نصل إلى نتائج مختلفة تبعاً لنوع الباعث أو التناول أو المعالجة أو الرؤية التي تقف خلفها.

فإذا كانت التاريخية يشوبها التناقض، بين مؤيد لها ومعارض، فإن الفنية، بالضرورة، تعكس هذا التناقض بالميل إلى أحدهما، وإن بدت بمعالجة فنية لواقع تاريخي عبر واقع افتراضي ليعكسه المنجز الفني، أو برؤية ثالثة تحاول الوصول إلى الواقع المعاش في زمن الكتابة، عبر مناقشة الواقع التاريخي ونقده.

على الرغم من تعدد الخيارات أمام المؤلف، غير أنه، عبر المجتزأت التي جعل منها إضاءة سابقة على المقدمة، يكون قد حدد خياراته من خلال انتقائها. فمن التاريخية عد المسعودي في (مروج الذهب) مدخله إلى هذه الشخصية: ((كان هارون الرشيد ينفق على طعامه عشرة آلاف درهم يومياً، ويومياً يعد له الطهارة ثلاثين صنفاً)) (الخاتم ص ٥). ومن الفنية انتقى من الليلة (٢٩٦) من ألف ليلة وليلة: ((يا معشر الناس كافة من كبير وصغير وخاص وعام وصبي. كل من نزل وشق الدجلة ضربت عنقه، أو شققته على صاري مركبه...)) (الخاتم ص ٥). وقد أضاف المؤلف من نصه المسرحي (الخاتم) مقطعاً منتقى: ((تعزوني بعض الأحيان، حالات تشظيني، تفتت روحي، تزعزع إيماني، أقف خلفها أمام نفسي المفتتة المشتتة، عاجزاً عاجزاً تماماً غير قادر على لها)) (الخاتم ص ٥).

فتكون بذلك الرؤية التي حاول المؤلف التعبير عنها، قد إسترشدت بهذه الإضاءة فيما يتصل بالشخصية (هارون الرشيد)، أو حاولت الوصول إلى دلالات تتصل بواقع آخر من خلال استثمار هذه الخصائص وإضافتها على الشخصية المحورية في المسرحية.

ولإدراك المؤلف هذه الحقيقة الفنية والتاريخية، جعله يميز بين (هارون التاريخي) وبين (هارون الليالي) وبين



(هارون الخاتم)، بوصف المسرحية صورة المدرك لها من خلال استثمار ما توافرت عليه المرجعيتان السابقتان، فعد شخصيات (ألف ليلة وليلة)، ومن بينها هارون الرشيد: ((... تستمد وجودها المتحقق عبر الفعل والفكر لا من المادة التاريخية (...)) من تفاعل (...)) خيال القاص الشعبي للمادة التاريخية)) (الخاتم ص 9). وبذلك نكون أمام شخصية مفترضة في الواقع الفني لليالي. ونفترض نحن، وفق هذا التمايز، أن يعمل المؤلف على استثمارها في الواقع الفني لمسرحيته: ((والخاتم تستنير في خلق شخصياتها وإبداع مخلوقاتها بنور الليالي وتستفيد بقدر ما من نهجها في سير أشخاصها وأحداثها)) (الخاتم ص 9).

وبذلك يتم إقصاء التاريخي عن وعي، والحفاظ على الفني عن وعي أيضاً، عبر ما يمنحه من فرصة واسعة للتخليق في فضاء التأويل لخلق واقع فني جديد يصلح لمناقشة أفكار معاصرة، وإن بدت بثوب تاريخي، بل وتطويره عبر الاستنارة به.

غير أن إفتراضنا هذا لا يصمد أمام ما ذهب إليه المؤلف من أن: ((هارون الخاتم) هو غير هارون (التاريخ) وهو غير هارون (الليالي) أيضاً)) (الخاتم ص 10). فنكون بذلك أمام إفتراق ثان تلي الإفتراق الأول. فبعد إقصاء التاريخي يتم إقصاء الفني المرتبط (بالليالي) تحديداً. فيوقعنا ذلك في حيرة المرجعية التي غلبت بوضوح على أسماء شخوص المسرحية وبعض من أحداثها، ويدفع بنا إلى التساؤل:

من هو (هارون) الذي أراده مؤلف المسرحية؟
ويتكفل المؤلف بالإجابة: ((إنه هارون ثالث، لا يمت إلى هارون الأول ولا هارون الثاني إلا بمقدار ما تمت النار المندلعة في غابة ... إلى جدحة أو شرارة سقطت فيها عفواً)) (الخاتم ص 11).
وبذلك نكون أمام بناء شخصية جديدة لا تستمد من المرجعية التاريخية سوى إسمها التاريخي،



ومن المرجعية الفنية سوى الأجواء التاريخية التي عاشت بها، فيكون تبدل المرجعيات يصحبه تبدل الدلالات المرتبطة بها. فكان بذلك ((وجوداً ثالثاً خارج وجوده المصنوع في الليالي، وخارج المدون في التاريخ، ولكن ليس خارج التاريخ ولا خارج العصر / الان)) (الخاتم ص 12-11). أي أن التدرج في إقصاء المرجعيات المرتبطة بشخص المسرحية كان موفقاً للوصول إلى القول: إن هذا الإقصاء كان متعمداً ويبتغي الوصول إلى واقع زمن الكتابة (الآن). وبذلك يتم إستبدال الواقع التاريخي بواقع في مفترض (الليالي). وإستبدال هذا الواقع بواقع في مفترض آخر، لا يستثمر سوى الأسماء وبعض من الوقائع من التاريخي والفني الأول لمحاكمة الواقع المعيش وانتقاده.

لكن، هل تمكن النص من الوصول إلى هذا المستوى من الأداء؟

فإذا كان لزاماً علينا التمييز بين النص المقروء مع المقدمة، وبين النص المقروء من دونها، فإن ذلك لا يتوافر مع النص المعروض (في حالة تمثيله)، لأن رؤية المقدمة لا تكون حاضرة في النص، ما لم يتم التعبير عنها. فيتم التعامل مع العرض المسرحي بمعزل عن المقدمة، وهو ما يدفع إلى تقصي الدلالات التي رغب المؤلف الوصول إليها عبر (متن) النص المسرحي تحديداً.

توزعت شخوص المسرحية إلى ثلاث فئات، تمثل إثنين منها موقفاً متناقضاً، وبقيت الثالثة في موقع قلق بالانحياز إلى أي فئة من الفئتين المتصارعتين.

الفئة الأولى:

(الخليقة / الوزير / السيدة / التاجر / السياف / الفضل / المنادي / الحاجب الأول / الحاجب الثاني). تمثل (الخاصة) في المرحلة التاريخية بمصدرها التاريخي والفني، وتنحاز إلى هذا الإنتماء بخصائصه المعروفة سياسياً وفكرياً واجتماعياً واقتصادياً.

الفئة الثانية:



تألفت من الشخصيات الآتية: (أبو الأيسر/ أبو السعد/ نعم/ إبراهيم/ رحمن/ زينب/ القراد/ القرد/ مساعد 1/ مساعد 2). تمثل (العامة) في المرحلة التاريخية ذاتها وبخصائصها المناقضة للفئة الأولى.

الفئة الثالثة:

تمثلت في (فرات/ سلمان/ الرسول)، وهي تنتمي طبقياً إلى الفئة الأولى، أو في أضعف توصيف لها، لا تمتلك موقفاً مضاداً من الفئة الأولى، خصوصاً في مراحل بنائها الأولى في النص.

لقد عمد النص المسرحي في التعامل مع هذه الشخصيات إلى إحداث متغير شكلي في انتمائها، عبر إستبدال كل طرف منها صفته الطبقيّة (من الخواص إلى العوام) ومن (العوام إلى الخواص) للوصول إلى غايات تختلف عن غايات الطرف الآخر. فكانت على النحو الآتي:

الفئة الأولى:

تُعد شخصية (الخليفة/ الوزير/ السيف) أهم شخصيات هذه الفئة، وتمثلها بصورة جلية، فإن الإستبدال فيها تم على النحو الآتي: صفة الشخصية بالإسم المعروف في المرجعية بالاسم المستعار في النص المسرحي: الخليفة هارون الرشيد، مروان للوزير جعفر البرمكي، زعفران للسيف، مسرور فرحان. وبذلك يتم التحول الشكلي فيها من طبقة (الخواص) إلى طبقة (العوام).

الفئة الثانية:

تعد شخصية (نعم/ أبو الأيسر/ أبو السعد/ إبراهيم/ رحمن)، أهم شخصيات هذه الفئة، وتنتمي إلى



العوام. غير أن ملاحظتها لا تشير على مرحلة تاريخية بعينها. وصفة العوام ملازمة لها، من دون ضرورة إنتمائها إلى الفئة الأولى. لقد تم الاستبدال فيها على الوجه الآتي:

اسم الشخصية في النص، بالاسم المستعار من المرجعيات: نعم إلى زبيدة، زوجة الخليفة/ أبو الایسر إلى جعفر، وزير الخليفة/ أبو السعد إلى مسرور، سيف الخليفة/ ابراهيم إلى السيف/ ١/ رحن إلى السيف/ ٢. وبذلك تتحول عبر هذا التغيير الشكلي من إنتماء طبقي (العوام) إلى إنتماء طبقي (الخواص).

في حين حافظت الفئة الثالثة على خصائصها الشكلية من دون تغيير. لأن المقصود من إحداث المتغير لدى الفئتين الآخرين يستهدفها بشكل مباشر.

إن التغيير الشكلي الذي قصده النص المسرحي، كان يهدف، لدى كل فئة، إلى غاية مغايرة لدى الفئة الأخرى. فإذا كانت الفئة الأولى ضاغطة سلباً على الفئتين الثانية والثالثة، فإنها بتحويلها من صفة (الخواص) على صفة (العوام)، لم تكن تريد بذلك الاقتراب منهما أو معالجة الجفاء بينها وبينهما، وإنما لغايات أشار إليها النص، وترتبط بنزوات (الخليفة) وإرضاء شهواته. وهو هدف مناقض للتحويل لدى الفئة الثانية (من العوام إلى الخواص)، الهادفة إلى تثوير الفئة الثالثة المنتمية إليها طبقياً، والمهادنة للفئة الأولى، والتحريض عليها.

وبذلك نكون أمام تغيير مضموني أدى إليه التغيير الشكلي الذي أحدثه النص. وهو ما يجعل من الانتماء على فئة واحداث المتغير عليها يؤدي إلى الاستبدال الشكلي للانتماء لأداء مغاير لهذا الانتماء، وبذلك يتم تبادل الأدوار بين الفئة الأولى والثانية كل منهما بالاتجاه المعاكس للأخرى، ليؤدي ذلك التبدل إلى خلق دلالات جديدة ترتبط بالرؤية التي يقف خلفها الانتماء لكلا الفئتين.



لقد استثمرت المسرحية من المرجعية التاريخية معلومة تخفي هارون الرشيد بأزياء وصور عدة، والتجوال في بغداد، للوقوف على أوضاعها. واستثمرت من المرجعية الفنية، ادعاء بعض العوام في (الليالي) وانتحالهم شخصية هارون الرشيد للوصول إلى اغراض شخصية. لقد عمل الفكر الخلاق للفنان على استثمار الخاصيتين من المرجعيتين ودمجهما في عمل درامي مشترك للوصول إلى تصادمهما في بوتقة المسرحية (النص) وعاء الفكرة. اهداف لا تتصل بأي منهما. فيكون المؤلف قد عمد إلى وسائل من بينها إحداث تغيير كبير في الرؤية التاريخية لشخص المرحلة التي تناولتها المسرحية، لكنها لم تكن المعنية بهذه المعالجة ن من خلال اقضاء المرجعيات المتصلة بها على تنوعها، واستحدثت علاقات جديدة مفترضة في بيئة لم تكن تلك العلاقات توافرت عليها المرحلة نفسها، غير أن ظلالها في زمن الكتابة أكبر وأوضح.

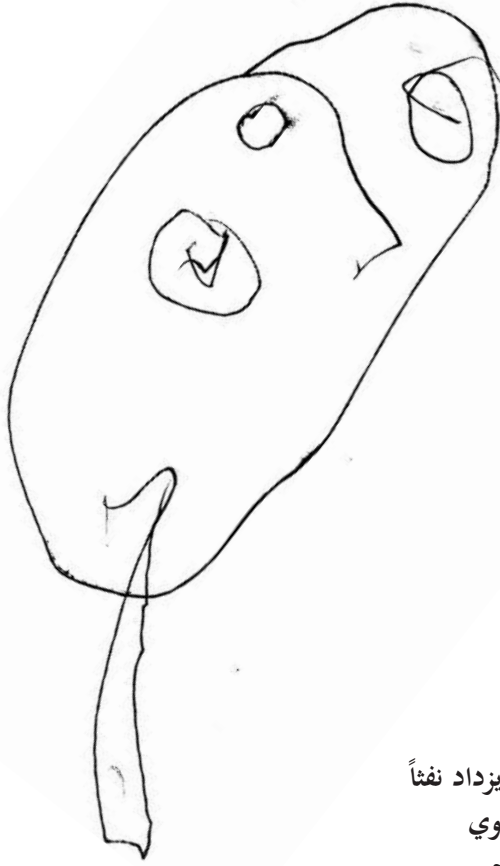
*مسرحية الخاتم/ مديرية النشر/ السليمانية/ ٢٠٠٤.

ابتهاال المسعودي

الشروق الأخير للشمس

الأشباح بعد الصلب
 تُكبرُ كفرًا
 وتخبر الواشين عن حكاية الريح
 هذي المسامير تدق صليبي
 تربني صوراً
 عن سلاله طيور تختضن غصناً مكسوراً
 فلم يعد واجباً أن نقرص أذن الوقت ،
 لنعتبر بشدة
 ونعيد الحسابات الفائتة
 تلك القصص للمسةٍ حريرية
 لفتنة شراشف المساء
 لأغنياتٍ ساذجة عن الوداع والعتاب
 عن انتحال سياسي بئس لشخصية دكتاتورٍ تاجر
 برقعة جسده الجغرافية في منافي الظلمة .
 هنا آخر لقطةٍ لصندوق موسيقى
 عرائسه تباع في جملة المحضيات
 عند فنادق الدرجة الخامسة
 وأسوار الحرية المفتوحة على مصراعها
 لتمد آخر انبلاج للشمس
 وتعتلي منصة العلم المنهوب
 كي لا يحمل إلا جثث الشهداء





فالمسامير اقتصت من الصليب
تَنَحَّتْ جانباً عند نعوش اليتيم
حتى آخر إطلاقه كاتمٍ للصوت
مرت لغة الموت
فلون الدم قداح العتاب
والشيخ العاشق يكتم صوته المبحوح
يغني أهزوجة الخو عند القبور
عناء يضع الهواء في رئة الناي
يحتل نوؤه هذيان المسوخين
يحاكبه صغيره :

أ أبتكر لعبة أخرى ؟؟

اه أيها الولد الثائر

لا زال الصراخ محتدماً عند ألعاب جوالك
وأنت نشبت أظافرك في بطن الرمل.

وجع أخرس يزداد نفثاً
كعواصف تغوي
كأخبار الفجر
لا أحد هناك لا أحد

هنا الشيخ العاشق يصرخ في قعر الرمل: خطيبة ولدي أنبتت خاتم خطبتها بيد الدفان
أعطته صورتهما و اقترحت سريراً آخر
ها قد تعلمت الرقص مع الأكفان
هذا الصلب كُتبت كتيبه
وجف هناك الورق المختوم
فقد ابتدع في عرس الدم
تشريناً آخر للأول من نيسان.



أحمد كاظم خضير

لي ألفُ ذكرى
وتنورُ من الورقِ
وَألفُ موتٍ
يلفُّ النارَ بالخرقِ
لي ضحكٌ غيمٍ
ولي أحزانٌ سنبله
توعدتها سنون اليأس بالعسقِ



تجتاحني غربهُ النائين
عن مدنٍ من السماء
وعن ماءٍ بلا غرقٍ
تاريخي الثلج
عاشت فيه محبرةٌ من الدماءِ
وإزميلٌ من الشبقِ
كان الجميعُ على دينٍ وسمسرةٍ!
لذا كُرهنا بأننا خارج النسيقِ
أهلي يقولون:
عاش الشعب،
في وطنٍ أماتهم
هكذا...
لحماً على الطريقِ



على مذبح الحلم

حسين الأسدي

عمرٌ كجذع دوغما أغصانٍ
ومواسمٌ تكتظ بالحرماتِ
وتعثرُ ملء الطريق يقودني
لخرائطٍ كثيرٍ بلا عنوانٍ
أعمى وليس لدي غير أصابعي
وعصا أهش بها على ألواني
أسرفت في عطشي وذاك الماء لم
يكُ غير أقنعةٍ على الكتمانِ
أنا قد بُعثتُ من الحياة أكلّم الموتى أحرضهم على عصياني
مذ كنت طفلاً لم تكن لي أمنياتٌ غير سيفٍ في يدي وحصانٍ
الحرب تلهو بي كما ألهو بها
نتبادل الأدوار في الميدانِ
ما كنت أعرف أنّ للأفقال حلوى
أو دميّ محشوةً بأغاني
مذ كنت طفلاً كلُّ شيءٍ باهظ الأثمان .. إلا موتنا مجاني



كم حذرتني بحة الفنجان
عن موعد الاحلام كم حدثتها
ومع السهاد تخونني أجفائي
ما زلتُ أدفن في القصيدة لوعي
ما أشبه الأوراق بالأكفان
ما زال هذا الليل يشبه ساعة
تكلّي تُديرُ مدامعي كثواني
أطفالي الغرقى مواويلُ أرّدها وما للبحر من آذانِ
الماء مرآة الوصول تواعدوا
فيها لينكسروا على الشيطان
ما شكّل حيرتهم إذا وجدوا حقائقهم وقد فرغت من الأوطانِ
وتفتّحت سحبُ الحروب بأفقههم
من ذا سيعصمهم من الطوفانِ
هم يندرونَ حياتهم رنةً إلى
مدنٍ تراودها بطبع دخانِ
لم ييخلوا يوماً بريش جناحهم
كي يرسموا الأعماد للفنانِ
هي مثلهم طين لذا يتقاسمون رغيقتهم حتى مع الجدرانِ
لم تطرق الأبواب كنفُ ربيعهم
إلا ليخضروا على الصليبانِ
وليزهروا رأساً قد استغنى بقبلة أمه عن زخرف التيجانِ





تصليّ تجاعيد الأيام على عينيّ

إِلَى ضَفَةِ الْمَعْنَى الَّذِي شَاخَ رَاحِلُ
يُرَاوِدُهَا شَوْقًا، فحزنًا تُبَادِلُ
إِلَى طِفْلَةٍ قَدْ شَوَّهَ الْخَوْفُ رُوحَهَا
وَطِفْلٌ إِلَى عَيْنَيْهِ مَوْتُ يُحَاوِلُ
إِلَى وَجْهَةٍ لَا تَبْتَغِي غَيْرَ وَجْهِهِ
وَقَدْ قَاسَمَتْهُ الْمَحَو - تَيْهَا - عَنَادِلُ
أَتَى مِنْ سِنِينَ الْخَوْفِ يَمْلَأُ وَحْدَةَ السَّنِينَ غَرِيبًا مَرَّةً وَالصُّبْحُ عَاطِلُ
أَتَى يَحْمِلُ الْمَوْتَ الْعَنِيدَ بِصَدْرِهِ
قُرَى وَهُوَ فِي صَدْرِ الْمَسَافَاتِ مَائِلُ
تَوَقَّفَ عِنْدَ الْمُتَقَبَّاتِ رِثَائُهُمْ
لِيَسْأَلَهُمْ عَنْ نَايِهِ وَهُوَ رَاحِلُ .



وَعَنْ حُزْنِهِ الْبَرِّي عَنْ أُمْنِيَّاتِهِ
وَعَنْ بَلَدٍ قَدْ أَنْكَرَتْهُ سَنَابِلُ .
وَبَوَصَلُهُ لِلتَّائِهِينَ عُيُونُهُ
وَلِإِنْ أَجْدَبَ الْمَنْفَى فَعَيْنِيهِ بَازِلُ .
أَتَى مِنْ خِلَالِ الرِّيحِ صَوْتًا مُبَعَثًا
لِيَعْرِفَ فِي عِيدِ النَّدَى - وَهُوَ ثَاكِلُ - .
أَتَيْتُ وَفِي قَلْبِي مِنَ الْخَوْفِ أُمَةٌ
وَعُزْبُهُ بَحْرٌ هَجَرَتْهُ الْقَبَائِلُ
أَعْرَنِي سَمَارَ الْأَرْضِ مَا زِلْتُ لَا أَرَى
وُضُوحِي وَأَنْتَ رَسُولٌ لَا يُجَاوِلُ .
أَعْرَنِي هَوَى النَّسَاكِ احْتِاجُ حُزْنِكَ الشَّفِيفَ فَقَدْ عَاثَتْ بِوَجْهِى الْمَنَاجِلُ
أَعْرَنِي صَلَاةَ الْمَاءِ كَيْ أُطْفِئَ اللَّظَى
بِرُوحِي فَإِنَّ الْجَدْبَ فِي الرُّوحِ هَاطِلُ
تَشَكَّلْنِي الْمَآسَاءُ جُرْحًا مُكَابِرًا
كَصَدْرِ بِلَادٍ فَهَرَسَتْهُ الْقَبَائِلُ
أَنَاجِي الْمَدَى الْمَجْهُولَ أَقْرَأُ قِصَّةَ الضِّيَاعِ لِأَشْجَارٍ نَسَتْهَا الْبَلَابِلُ

مدينتنا كصوتٍ منسّهُ الترتيلُ فاستعرا

كصوتٍ عبر نافذةٍ
تطلُّ على الصبيّةِ
عندما رشقت ملامحها على المرأةِ
أنثى قد توارتْ
خلفَ من عبرا

كغانيةٍ تعطرُ ثوبها
بالذكرياتِ
توزّعُ الآهاتِ بالضحكاتِ
صوبَ مسامع الشعرا

تفتّشُ عن مراياها
وفضّتها وكحلّتها بقاياها
تمرّدها وتقواها
حرائرها وأسراها
تناغي ليلها العجريّ والقمر

مدينتنا
كنهرٍ لم يعدْ يعنيه

سعد محمد



أَنَّ السَّهْلَ يَأْخُذُهُ إِلَى الْمُنْفَى
وَحِيدًا لَمْ يَعُدْ يَهْتَمُّ
حِينَ جَرَى

كجندِي يَرْتَبُّ مَا تَبْقَى مِنْ إِجَارَتِهِ
يِرَاوِدُهَا
فَتَمْسُكُ نَفْسَهَا
حَتَّى تَكْحَلَ بِالتَّرَابِ
وَصَارَ أَفْوَاجًا مِنَ الشَّجْعَانِ
وَانْتَصَرَا

مَدِينَتُنَا تَدْرِبُنَا عَلَى النُّكَبَاتِ
وَالْإِرْبَاكِ
وَالْقَلْقِ الْمَقْنَعِ بِالْمَوَاوِيلِ الَّتِي دَوْمًا تَحْرُكُنَا
تَقَاضِينَا تَرْكُضُنَا
كَأَطْفَالٍ نَجُوبُ شَوَارِعَ الْحُكَمَاءِ
وَالْفُقَرَا

كَأَرْقَامِي الَّتِي انْفَرَطَتْ مِنَ التَّقْوِيمِ
وَاحْتَشَدَتْ بَلِيلٍ
يَسْجُرُ السَّهْرَا

مَدِينَتُنَا
كَهَذَا الْحَبِّ
كَالْكِدَمَاتِ
كَالْمَاءِ الَّذِي انْهَمَرَا

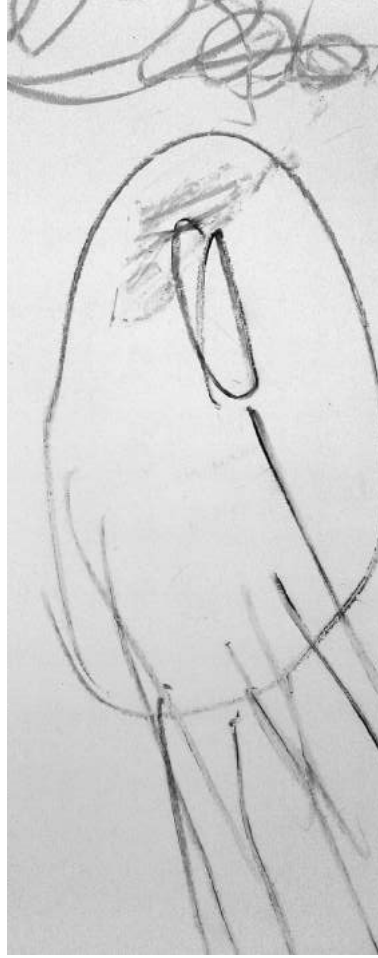




سلمان عبد الحسين - البحرين

ابن ضدي

قرَّبْتُ من موطن الأضدادِ أفكاري
 فصرتُ أبرُّدُ لما أهددي ناري
 وصرتُ أقبسُ مما ضاءَ بي قبساً
 أطفئ بها حينَ وهجِ الشوقِ أشعاري
 آمنتُ بالضدِّ حتى صرتُ أعبدهُ
 وهو الذي سنَّ تكفيري وإنكاري
 وكنت كفارةَ التكفيرِ مذبذبها
 ما بين كُفارها أو بين كُفَّاري
 حتى كأنَّ خطايا الضدِّ
 صاحبي
 خليلتي
 لم تكن من ضمنِ أوزاري
 في موطن الضدِّ
 لاصقتُ الألى نفروا مني
 وصحَّحتُ بالتشبيكِ أقداري
 عبَّرتُ عن زهرةٍ في الفوح



لا قشّاتُ تحملُ طفوً
المتعبُ العاري
فليحملُ البحرُ من ضدِّ أعيشه
لجنتي ..
ساجحاً عكساً لتيار
وليسَ أقبُلُ من بحرِ موافقةٍ
للموجِ إذ يتهاذى مثلُ أبحارٍ
فالصدُّ .. والصدُّ .. للإثباتِ تشظيةً
ولا أنا تنجلي عند مختارٍ

أختارُ ذاكَ نبياً
في ملاطفةٍ لكافٍ بي
ويرميني بأحجارٍ
لأصطفي ..
قاهر الأضداد أجمعها
ببسمتي
ونصوصي وهي أذكاري
من ليس يذكرني منها سيدكري
مختارُ من ليس لي يوماً بمختارٍ

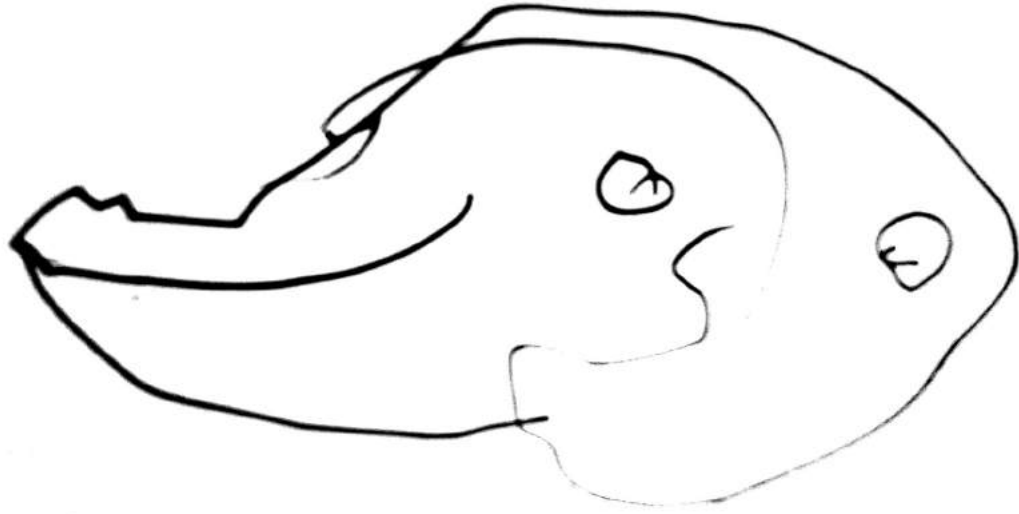
قائمها شوكُ
وناظمها في وجهِ أخطارٍ
إذ هكذا ساكنتُ أضدادُ شقوتنا
عمرًا يقاربُ أشواكاً لأعمارٍ
أني ابنُ ضديّ
أنكرتُ الموافَقَ
مذ كان الموافِقُ من أذيالِ سُمّاري
إني ابنُ ضديّ
والموجُ الملاطمُ في دنيا الصراعِ
بلا فلكٍ لإبحارٍ
وعكسُ ما راقَ من نهرٍ على مهلٍ
مذ سابَ ماءً ..
وقالوا : نهرنا جاري
أنا ابنُ مرسى بلا شاطئٍ ألوذُ بهِ
وابنُ البحارِ التي تودي ببحارٍ
إنَّ النجاةَ من الصِّبارِ
يجرُّني أريكةً
فوقها أدميتُ أعذاري
ألا جلوسَ على كلِّ الأرائكِ



علي نفل

أخطاء الفتى الجنوبي

مذ ايقظته المراثي صار لا ينسى
لان شيطانه قد اتقن المسا
احلامه الحرب.. والاحزان دميته
وفي كراريسه كم خالف الدرسا
لا ربح تشرح ما في الطفل من شغف



ولا شرع سيحكي فكرة المرسى
طفل من الضوء لو ليل أطاح به
رمى به الارض كي لا يجرح الشمس
له مع النخل اوجاع مؤكدة
لذا تراه كثيرا يكره الفأس
كم اشعلوا قلبه بالفقد واتفقوا
ان الاغاني بأرضي تفسد الرأس
وكم تجرع هذا الموت منتبها
فلا ندامى لكي يبقوا له كأسا
فيا صديقي الذي مازال معتقدا
انا كبار على أخطائنا الاقسي
هنا بلاد اذا تبدو تبذرنا
على المنافي التي تختارنا همسا

هنا كنائس من صلبانهم رفعت
على احتضارات من كانوا لهم قسا
كل انتظاراتنا ارض تليق بنا
وتشترينا اذا قالوا لها بنسا
كنّا صغارا وهذا العمر مقصلة
وكل حرب هنا تختارنا ترسا
فما خلعنا لها ثوبا ولا صلة
حتى استراحت على اشلاننا عرسا
عندي هموم اذا ضجت بخازنها
تشكو المواويل لو لامستها لمسا
تشيخ ايامنا والعمر منفضة
ويسرق الدين من احلامه الخمسا...



مشاهد غامضة

كرار حداد

اشربُ
بصحّةِ ابي الذي سال سريعا
وبقي دُمُهُ ملوحا الى امي

يذكرُها باخرَ المشاهدِ الغامضة
محاوِلا تبريرَ وقوفه الأخير
امامَ المرأةِ

المشكلةُ

ان العطورَ الفرنسيةِ
تجعلُ النساءَ اشدَّ غيرَةً
على ازواجهنِ



وحدها رائحة الحتمية
كانت أكثر حرصا
على صورة الرجل امام زوجته

زوجته
التي عاد إليها
بثلاث رصاصات متحزبة في صدره

في هذا الفناء الزاهر
للرواية ميول أخرى
وللمواعيد سطوة على الاسرار
ربما لأن المؤلف
هنا

ليس باتريك سوزكيند
تواعد ابي
بعطور عراقية
تدعى الكافور
هنا الغراء وحده لأمي
تنويه :
الله لم يقصد الامهات في



غرق على اليابسة

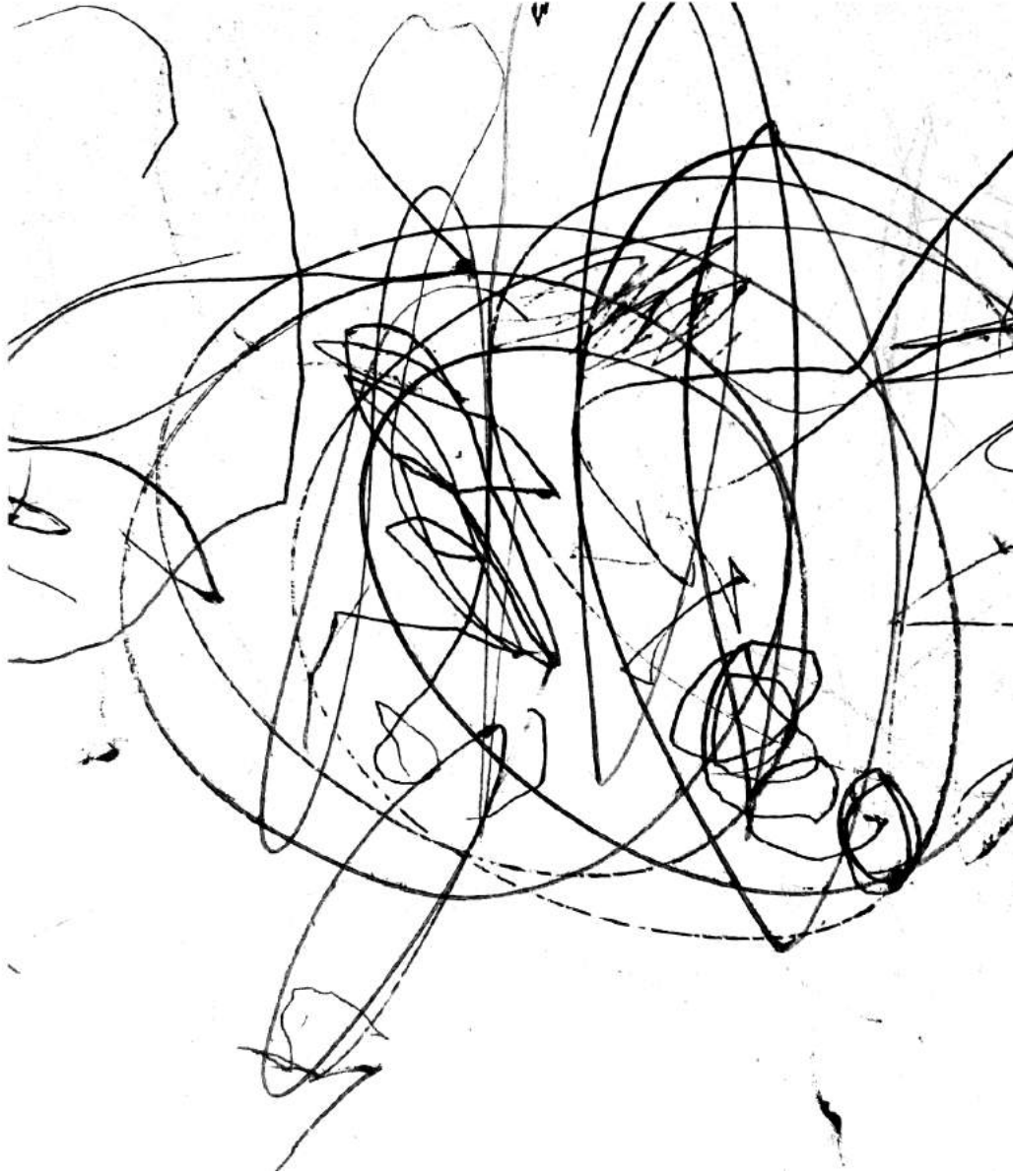
كرار الجنابي

ماذا لو خلعتُ وضوحي لمرة ؟
الوضوح: دربٌ للأسفل
أحدثُ الناسَ
عن لسعة الشَّعر
عن عُشبة القلق التي تنمو
في روح الشاعر،
عن الصدا الذي يأكلُ
سرير عُزلته،
عن جنونه الشعريّ
الذي يقصم شجرةً
أو يجعل ناراً..
تركضُ في غابة
سأكون واضحاً





و أشاطر المازة
الشعر و الدخان
و بعض حرائقي
أودّ أن أكتب
و أجعل من غيري
يحترق
في مكان آخر..
أودّ أن أغرق في النصّ
بينما يقرؤني..
شخصاً
على اليابسة..
و يغرق في التعجّب!!





قراءة في قصص العدد المزدوج (٧ + ٨) ٢٠١٩ لمجلة تأمرا

أسامة غانم

احتوى العدد على تسع قصص ما بين القصة القصيرة ” ه “ و
والقصة القصيرة جداً ” ٤ “ ، تحت عنوان ” كان يا ما كان “
، وهذا الكم من كتاب القصة في هذا العدد يكون بالضرورة تحت
طائلة الوقوع في الذي لا مفر منه الا وهو : الاختلاف و المغايرة
، من حيث الرؤى والاسلوب والصياغة والفكرة ، مع مدى عمق
التجربة الكتابية ، وكيفية التعامل مع الفكرة ، وهذا مما يجعلنا ان
نقوم (= يجبرنا) بتناول كل نص على حدا عن النص الآخر .
زيد الشهيد ما بين فوبيا الاكتشاف والتجاوز في ” الجسر
الحشبي ... شيفرة التَّجاوز “ .

رغم ان القصة القصيرة لا تتحمل الا العنوان الرئيس بسبب عدم
الابتعاد عن التكتيف والتركيز ، اللذين هما من شروط تقنية القصة
القصيرة ، لكن زيد الشهيد قام باختراق هذه القاعدة عندما



وضع ثلاثة عناوين فرعية في الداخل مع العنوان الرئيس : بين فكوك الحذر - المهارة على ايقاع التأني - الهدير بعين ثانية ” ، وبدلاً من ان تنشطى القصة وتضيع الفكرة ، منحها ذلك التحاماً عميقاً في رسم جمالية تشكيل النص ، وتدفعاً في انسيابية السرد ، وهذا جعل المتلقي باستطاعته ان يقوم بقراءة القصة من حيث العناوين الفرعية كلا على حدى دون ان تختل الفكرة ، لان كل عنوان يمثل القصة الرئيسة ويمثل قراءة مضافة للنص برؤية منبثقة من النص الكلي المتوزع على ثلاث قراءات متداخلة ومستقلة في ذات اللحظة ، مما اعطى السرد جمالية ثقافية في تشكيل الصور السردية ، وهذا ما انسحب على العنوان الرئيس ” الجسرة الخشبي ... شيفرة التجاوز ” ايضاً ، من حيث التفاعل في التداخل والاستقلال مع العنوان الرئيس :

الحذر = الاكتشاف

التأني = التجربة

الهدير = المواجهة .

وبهذا ، جعل زيد الشهيد مضمون القصة ينبثق من العناوين جميعها ، متحدة : الاكتشاف في مواجهة التجربة . وهذا السرد استخدم هنا ، لكي يجعل المعنى يتيه عن المتلقي ، ولا يستطيع الامساك به ، الا من خلال قراءة ذكية دقيقة متعمقة للنص ، رغم مخاتلة المعنى وراء ابواب موارد ، ولكن من خلال الجمل المبنوثة في السرد ، تمكنا من استخراج ذلك :

ففي ” بين فكوك الحذر ” ، نقرأ ” كلما طالع المياه تندفع دفاقةً ومُسرعة من تحت الجسر تراجع مصعوقاً ، ومكبوحاً من مفردة : إياك .. إياك ! تسكبها الأمُّ الهلعة من جموحه بينما يطالع الضفة البعيدة ناظراً لها عالماً غير مُكتشفٍ ” .

اما في ” المهارة على ايقاع التأني ” ، فنقرأ ” لا .. لا تخلع ملابسك وتنزل الى الماء .. لا بد أن تتعلم ، لا اكتساب مهارة دون تعلّم ، ولا يتحقق التحدي إن لم تكتمل أدوات الاستعداد ” .

وفي ” الهدير بعين ثانية ” نقرأ ” إنه الآن رجل يقطع دون خشية درب الجسر مرات ومرات ، ويعبر النهر غير



آبِه لِسْرَعَة مائِه ولا للهدير الذي كان يبصره مهولاً .. ينظرُ الى النهر بلا خوف لأنه بلغَ من العمر ما يمكنه من مواجهة المواقف وإيجاد القرارات الحاسمة ”.

وبهذا يتحقق المعنى الكلي للنص ، الذي هو : الاكتشاف في مواجهة التجربة لكي نتجاوزها .
وتمتلك سردية نص ” الجسرُ الخشبي .. شيفرةُ التَّجاوز ” لغة جمالية شعرية ، معجونة بتاريخ سيرة طفولة ، على شكل شهادة / ذكرى للشخصية الرئيسة والوحيدة في عملية السرد، التي تأخذه ” حُطاه مَسحوراً ” لعبور الجسر الخشبي ، ولكنه ” ينكفيء مُتخاذلاً ” ، خائفاً ، لان ” كلما ضاقت العبارة اتسعت الرؤية ” ، الرؤية لما بعد الجسر ، رؤية الضفة الاخرى ، معناه أن عبور الجسر يصبح حجاب يمنع الرؤية ، ولكن عند العبور يهتك الحجاب ، وتحقق الرؤية للضفة الاخرى غير المكتشفة ، لأن الرؤية لا تخبر ، بل تشهد .
” ثم اخيراً وضع القدم على بلاطة مدخل الجسر من الجانب الثاني ” ، لتتلاشى رهبة الخوف التي كانت في دواخله من : الجسر الخشبي ودعائمه الخشبية ، ومياه النهر .

هنا يكون من حق المتلقي ان يتسأل : لماذا هذا الاصرار على عبور الجسر الخشبي ؟ وما الذي يرمز له ؟ ورغم ان الرمز متعدد الاشكال : مجازية ، بلاغية ، ايحائية ، كلها تعمل على تعميق المعنى ، ولقد وظف رمز الجسر بجمالية منسجمة مع شخصية الطفل في ترقبه وتطلعاته وفضوله ومن ثم خوفه المكسور لاحقاً ، هذا كله اصبح مصدر تأثير وادهاش للمتلقي .

٢- الواقعية الخارجة من التاريخ المهمش في ” يوم شبت بعبدالله النار لـ جودت جالي ” .

بداية ، يتعين على المتلقي ان يستخدم خياله عند قراءته لهذه القصة ، لتفكيك وتركيب المعلومات المقدمة اليه ، من قبل الراوي ، حتى يكون التواصل غنياً وأكثر انفتاحاً في استلام المعنى : الاجتماعي – الاخلاقي – الاقتصادي – الديني ، والعثور على الجزء غير المكتوب الذي يحقق لنا تشكيل صورة مُتخيلة . لقد استطاع الراوي ان يرسم صورة انسانية مستتلة من انسانية الانسان في مجتمع ليس من الممكن تحقيق الحد الادنى من عدالة الاله ، او عدالة الفرد ، وبالذات في العالم الثالث ، المسحوق ما بين الدكتاتوريات المفترسة والتخلف وملحقاته .

المشكلة في قصة ” يوم شبت بعبد الله النار ” ، هي : متى تنتهي الحكايات ومتى يبدأ التاريخ ؟ ذلك ليس ممكناً ابداً ، ستبقى الحكايات تتوالد ، وسيبقى التاريخ مهمشا ، وسيظل شبيه عبود متواجدا دائماً في انحاء العالم ، عليه يكون عبود جزءا من المأساة ، كما هي زوجته التي ” يتفجر جسدها شهوة ” جزءا مضافا



، بل وعاملاً مهماً (= الزوجة المهمشة) في ترسيخ الخطيئة وسقوط الانسان .
عبود الشخصية الرئيسة ، موظف في مفرزة التصليح السيارة العائدة لمنشأة السكك ، متزوج منذ سنتين ، وحصل على دار في المجمع السكني بفضل الزواج ، ولكنه بقي يقضي كل اوقاته مع زملاءه في مفرزة التصليح ، واغلب الاحيان يبيت في دارهم بعيداً عن زوجته التي اخذت تملاً فراشها بجسد الرفيق مولود الأسود ضابط أمن المجمع ، وهذه القصة تذكرني بقصة ” عبود والمدينة ” المنشورة في المجموعة القصصية ” فك الحزن ” لنفس المؤلف، حيث ” عبود ” الآخر تختلف شخصيته كلياً من حيث المظهر والسلوك ، فهو ارعن ، شبه اخرس ، ” بالغ البلادة وسخا رث الملبس ” ، لكن هذه الموصفات والعيوب تجعله يتغلغل في المدينة بشكل خرافي ، وتصبح جسراً للوصول الى المراد الذي يتحسر عليه بقية شبان المدينة ، وذلك حينما يذهب مع النسوة الى داخل بيوتهن بل وغرف نومهن بعربة الخمالة الصغيرة ، بينما الآخر الاول تخونه زوجته ، مفارقة دلالية عميقة من الجانب السوسولوجي – الاخلاقي ، ولكن هذه الدلالة تكون طبيعية من الجانب الجسدي (= العملي) ، لان الحقيقة تبقى شيئاً ممكناً داخل النسق التاريخي ، لكن تأويل ظاهرة معينة الى حقيقة يعني ان نفهم هذه الظاهرة انطلاقاً من سياقها ، فالحقيقة المعزولة عن سياقها تبدو كما لو كانت معزولة تماماً ، عليه بهذه الدلالة التأويلية ، نستطيع القيام باستخلاص المعنى الذي اراده المؤلف .

رغم اتسام القصة بالواقعية الانتقادية الا اننا نعثر فيها على رمز يمتلك طاقة كبيرة على الانحاء الذي يوشح الى معاني اخرى مفتوحة تستمدّها من باطنية النص نفسه ، واذا علمنا ان غاية النقد الأساسية عند بعض النقاد هي تعيين المعنى في النص الادبي ، وتلك الغاية لا تتحقق الا اذا اصبح المتلقي او القارئ جزءاً من العملية القرائية ، رغم ان الفعل الكتابي نفسه يتضمن القراءة ، هذا الكلام سيكون بمثابة المدخل للوصول الى توضيح دلالة القصد في معرفة احتراق عبود ، ووجوب احتراقه مع انحاء بذلك لما سوف يحدث له : ” لا مفر من ترك العمال يكملون طقسهم الصباحي حتى يستحيل الخشب الى رماد ” ، ويستحيل ” عبد الله الى كتلة نار ” ايضاً في لحظة اهمال ، مع توكيد فعل الاستحالة في العمل على اخماد النار الملتهمية فيه ، ثم اخيراً يكون كما يصف الراوي نظرة البدوي اليه الذي لا يثير انتباهه اي شيء في الكون ” رؤيا مشتتة مرت به في طريقها الى البرية ، نحو الأفق البعيد ” .

بهذا سيكون علينا ان نتساءل: هل هذا الموت كان يرمز الى التحرر ؟ واذا كان كذلك فمن الذي تحرر :



عبود ام الراوي ام المؤلف .

٣- الواقع المتحول الى فانتازيا في ” قصار القصص لـ سعدون جبار البيضاني ” .

القصة القصيرة جدا تمتاز بقصر الحجم حيث من الممكن ان تكون من كلمات قليلة الى بضع اسطر ، والايحاء ، والرمزية العميقة ، والاختزال ، مع مجاز ضمن بلاغة الانزياح .

لقد اتسمت اغلب قصص البيضاني الاحد عشر بـ الفانتازيا والرمزية والاسطورة ، في قالب تجريبي متفرد حداثي ، يدفع بالمتلقي الى تنشيط ذاكرته واستحضار مخيلته مادام القص يبعث نغزات دبابيس قوية تحتاج الى تأويل مستنبط من مرجعية : سوسولوجية - سياسية - اقتصادية ، ليتحول النصّ لدي المتلقي الى نص مفتوح مضمن بالحمولات الثقافية - الواقعية.

لقد وظف البيضاني في سرده المجاز بكل انواعه الاستعارية والرمزية من اجل بلورة وتشكيل صور قائمة على الاغراب والادهاش ، تتطلب تأويلات دلالية عدة ، وهذا يستوجب متلقيا متميزا متمكنا في قراءته لهذه النصوص التي تهدف الى ايصال رسائل مشفرة بالانتقادات الكاريكاتورية الساخرة المنبثقة من الواقع العربي المتأزم .

ولتدليل على اجادة وابداع البيضاني ، لنقرأ ق ق ج ” خارج نطاق الجسد ” بلغة شعرية مكثفة :

” كلما ألقي القبض على رأسي ينفلت من بين اصابعي ويدعي انه لرجل تاه او مات او فقد اثناء الحرب او من جرائها ويتركني على الرصيف ألعق اخطاء المارة .. “ .

٤- ق ق ج (اشكالية الشكل السرد في قصص علي النعيمي ، وجمالية الترميز في قصص عبد الوهاب الحربي) . كما قلت منذ البداية ، وجود الاختلاف الواضح في الرؤى والاسلوب والصياغة والفكرة في قصص العدد ، وهذا ما نراه بوضوح عندما نتناول الكاتبين علي النعيمي و عبد الوهاب حربي ، لوجدنا انهما كلا في جانب ، رغم الاثنين يكتبان القصة القصيرة جدا التي تشتغل على التكثيف والاختزال والتركيز والتدقيق في اختيار الكلمات ، الا انهما يختلفان . تقع قصص علي النعيمي الثلاث ” رجل شرقي - حوار - حرية ” ما بين القصة القصيرة وبين ق ق ج ، وهي تمتاز بواقعية مكثفة تكون اقرب الى اليوميات منها الى ق ق ج ، وذلك بسبب جنوح شكلها واختزال السرد ، رغم انها مجتزة من الذات الانسانية والصور الحياتية .

اما قصص عبد الوهاب حربي الاربعة ” طفولة - تواصل - لا غير - نقطة بياض ” ، كانت عبارة عن لوحات رمزية تضج بالشعرية ، تمتلك دلالات تأويلية عميقة تحيلنا الى احداث الوضع الراهن في البلد ، اي الى الاحداث التاريخية



الواقعية مجردة من وظيفة تمثيل الماضي التاريخية بمعنى تمثل الواقع المعاصر ، وبهذا الترميز او التمثيل تعتبر هذه اللوحات ” = ق ق ج ” عملا خيالياً ، رغم انبثاقها من التجربة الحياتية للشخصية القصصية : لا غير

يقول التقرير الامني : .

انهم وجدوا في جيبه دفترا صغيرا ، ثم لوح شوكولاتة ، وبضعة الاف من الدنانير .
ووجدوا هوية احوال مدنية ووردة صغيرة ذابلة ، ثم وجدوا رصاصة في الراس ... لا غير .
تحيلنا كلمة هوية الى تسائل لا بد منه ، هل هي هوية فرد او افراد ؟ ومن هو الفاعل ؟
ولماذا رصاصة في راسه ؟

ومن خلال الصور اليومية التي تجري في الساحات الحافلة بالإحالات الاجتماعية والنفسية والسياسية ، مع قراءة مؤولة متقدمة ، عندئذ نعلم انه خرج لكي يعيد هويته المسوحة وهوية وطنه المسروقة ، ولكنهم بدلا من ان يحققوا ابسط المطالب يضعوا رصاصة حاكمة في راسه ، وفي هذه الصورة التعبيرية السردية تمكن القاص من أسطرة الواقع عندما خلق الشخصية المغتالة وشجب وادان الفعل غير الانساني ، مع تحويل هذه الشخصية الى أسطورة بنمط جديد ، وطرح مختلف ، أي اسطورة الواقع المدان وابرار قبحه ومأساويته .

٥- الذات المغسلة برائحة الموت في (ق ق ج ل فاقد حسين الحمداي) .

قصص الحمداي الثمان كتبت بتكثيف كبير ، وجميع افكارها مستلة من الواقع ، ولكن باشتغالات تنحى الى فانتازيا الواقع المأساوي ” قصة خطوبة وهي القصة التي تعتبر اطول قصة من القصص الثمان ” ، عندما فسحة الأمل الصغيرة التي يتسلح بها ، تختفي ، تضع ، بسبب شيء ليس من الممكن ان يخطر على بال ، الا وهو :
- قد تأخر مجيئك ، قبل قليل طلب يدها أحد الملوك .

- واي ملك هذا ؟!

- انه ملك الموت !

اما في قصة ” استرجاع ” فيجعل شخصيته تتقاطع مع الحاضر لتعيش في الماضي ، اي اجتزار الماضي .
وفي قصة ” مبادئ ” يقوم برسم انتهازية البعض ، وفي قصة ” قناعة ” قيام الذات بخدع نفسها ، وفي قصة ” بحث ” ايضا نرى ان الشخص يبحث عن ذاته التي فقدت منذ سنين ، وقصة ” خيانة ” استحالة التوبة ، وفي ” اغتصاب ” تتعالى الرمزية المبطنة بتأويل الحلم الذي يواد لعدم استطاعة التحقيق وذلك بسبب العوز



، وتقريبا قصة ”سبات“ تدور في نفس فلك اغتصاب بعدم تحقق الاماني .

٦- الحلم المبتور في ”دعني احلم ، ارجوك ل رجاء الربيعي“ .

كما كتبت عن مجموعتها القصصية ”وجوه ملونة“ ، بالتداخل ما بين الواقعي والرمزي ، ضمن مسار ذاتي للرواية / القاصة ، وعدم الابتعاد عنه كثيرا ، ومن خلالها تشحذ فعالية القراءة عند المتلقي وتعمل على بناء المعنى ، كذلك تقع قصة ”دعني احلم ، ارجوك“ قريبا من هذا المسار

الحلم = الفستان الابيض

الفستان الابيض = الزوج

هنا اصبح الحلم امنية غير متحققة ، بمعنى انها تبقى امني ضمن ذاتية مكثفة تدور في فلك الرجاء من اجل التحقق...ولكن تبقى مؤجلة ، غير مغادرة .

٧- شهرة الفضيحة ”خيارات صعبة ل هالة عبادي“ .

السرد في القصة عبارة عن رسالة موجهة الى الطبيب من قبل الراوية ، مليئة بالاعترافات ، والشعور بالذنب وجلد الذات ، وتخبره بانها اصبحت مشهورة ولكن لا تعلم لماذا اصبحت مشهورة ، وبماذا اشتهرت ؟ ومن خلال انثيالات الراوية في السرد ، نتعرف على عادل حبيبها السابق طالبا منها ”ما فاتته من متأخرات جنسية وحسية“ ، عادل الذي اصبح لها جزءا من ماضي اسود بئس ، تحاول ان تنساه او تشطبه من حياتها ، لكن عادل يخبر المحتفلين عن ليلته التي قضاها مع لونا / الراوية ، وبهذا الخبر تصبح لونا مشهورة ، شهرة متأنية من الفعل الجنسي ، وهو ماض تم تجاوزه ، لكن الفعل نفسه ، من ناحية اخرى ، يبقى في الحاضر .

وفي هذا المشهد ، تجتمع لحظتان مختلفتان ولكنهما متداخلتان ببعضهما ، تشغلان على الماضي وعلى الحاضر ، فبالنسبة لعادل ينظر الى الحاضر من خلال الفعل الذي حصل في الماضي ، اما الراوية / لونا فتسقط الماضي بالحاضر لتعيش اللحظة ، ولكنها عمليا هي مرتبطة بالزمن الماضي ، وعليه تكون الشهرة لها اتية من الفعل الماضي ”لقد مسني شيء من الماضي هذا المساء“ .



تخييل الزمن المستعاد ” حارس باب الجنة لـ شيماء المقدادي ” .

القصة القصيرة فن ادبي حديث ، تعتمد على التعبير عن لحظة ما ، او حدثا ما ، بسردية مكثفة ، مع استخدام الاساليب الادبية واللغوية والتقنيات المختلفة ، ولكن من اهم العناصر القصصية ، هي : الشخصية ، وتختلف الشخصيات القصصية بأبعادها المختلفة التي يقدمها القاص ، ولذلك يهتم الناقد بدراسة أبعاد الشخصية القصصية .

الشخصية الرئيسة في قصة ” حارس باب الجنة ” ، طفل عمره ثلاث سنوات ، يجد نفسه وسط النهر والموج يلعب به ، بعدها يجد نفسه حارسا لباب الجنة ، وبرمزية – تأويلية عالية من خلال سرد متداخل متشابك غامض ، تجري الاحداث ، في فترة ما بين النزول تحت الماء وفوق الماء ، الفترة الممتدة ما بين الموت والحياة ، وفي هذا الصراع مع الذات ومع الطبيعة ، يبين لنا الراوي ما يجري لروح الطفل من تحولات ، في هذه اللحظات ، والتساؤلات التي يطرحها الطفل على نفسه ” مفارقة الوعي في طرح الاسئلة وهو ابن ثلاث سنوات ” : لم لا ادخلها ؟ لم اقف خارجها ؟ هل سأمضي حياتي كلها هنا ام سيكون لي نصيب في دخولها بعد ان ينتهي الحساب ؟ .

بعد ذلك تتوضح الامور ، لنعلم بان الطفل لم يمت ! بل انقذ : ” ملح بعض الرجال يتصايحون وهم يقفزون الى الماء لتختفي اجسادهم قليلا ثم يخرجون وهم يسحبون طفلا قطع الماء انفاسه ” .
نكهة القصة ، في ان الطفل لا يرغب بالموت ، ولا يريد ان يكون حارس باب الجنة : رغبة عارمة في قلبه تحدته ان غادر هذا المكان ، عد من حيث اتيت ، الى الارض او الماء ، لا يهم . المهم العودة ، الحياة جميلة لذا علينا ان نعيشها بتذوق ولذة ورغبة .

