العدد (14) تشرين الثاني 2021 (1)

فصلية ثقافية جامعة

العدد - 14- تشرين الثاني 2021

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

dyalawriters@gmail.com

رقم الايداع في دار الكتب والوثائق ببغداد(236) لسنة 2017

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

طبع في مطبعة محافظة ديالى المركزية

فصلية ثقافية جامعة
بدعم ورعاية السيد مثنى التميمي محافظ ديالى
العدد (14) تشرين الاول – 2021

رئيس التحرير
علي فرحان

هيأة التحرير : أ. د. علي متعب جاسم
أ. د. نوافل الحمداني
د. خالد علي ياس
د. مثنى كاظم صادق
فراس الشيباني

الهيأة الاستشارية : سليمان البكري
أ. د. عبد القادر فيدوح
أ. د. فاضل عبود التميمي
أ. د. مكي نومان الدليمي
كاظم علي حسين التميمي
د. ظاهر شوكت
أ. سالم الزيدي

التصميم والأخراج الفني : علي الرسام
لوحة الغلاف الفنان : صفاء المهاجر

متون

ألافتتاحية

المواطن سلمان داود محمد ..... .علي فرحان 6

اشتغالات

تباريح الليلة ألاخيرة .....بشرى البستاني 8
أستعير ضيائي من قوسها..... سهيل نجم 12
مركب النجاة ..... أمير ناصر 14
هبوب المساف..... د. وحيدة حسين 16
بالأمس كان المطر نقيق ..... أحمد رافع 18
ولادة.....باسم محمد 26

رؤى

من الكتلة الشعرية الى بنية القصيدة..... حاتم الصكر 28
استراتيجية التأدب والتعاون اللغويين..... نادية الزقان/ المغرب 36

حفريات المعرفة

القصة في ديالى..... د. فاضل التميمي 44

ترجمان

الخطاب الكونيالي..... د. خالد سهر 58

بيان الشعر

المسافة الشعرية ..... د. زينة محجوب حسين 62

كان يا ما كان

تعارف .....خليل شوقي 72
العمة مريم..... سمير غالي 80
عربة في الجحيم ..... كاظم حميد الزيدي 84

خشبة

تجليات في ملكوت الموسيقى..... صباح الانباري 88

قراءات

التعددية الثقافية في السرد الروائي..... د. نوافل يونس الحمداني 96
جدلية الشعر والسلطة..... أ.د. عيسى سلمان الدرويش 114

ما بعد الحكي

وجهة نظر..... أ.د. عبد الله حبيب التميمي 124

المواطن سلمان داود محمد

علي فرحان

يُشرق وحده ُالليلُ ، لا يحتاجنا في مهمته ، فالهالاسم ُلا تقترب ُمنه ُ
ولا الخوف ُ....
هو يشرق ُبيساطةٍ مثل ليلٍ نعرفه ُجداً
والمدينة ُ « بغداد « تعرفهُ وباتتْ حديقةً ومحضيّة ..... له ُ
يغلقُ النافذة َالمرسومة في حلمٍ ما ، ويُفتشرّ ُاول خيها ضياء s .. ثم
« يلضمه « في إبرة القسوة ِ....
شرشف ٌما..... سوف يتكفلُّ بإغلاقِ الكاميرات
شرشف ٌاو غيمة ٌاو مكالمة ٌمتحفلة .
هو لا يأبهُ لاستجابةِ عين الإبرةِ ، يثقبها أمامنا
ثم ...
سيشرق ُوحده ُ.

*** ***

يقولُ الرضيعُ بُكاءٍ مفجعٍ :-

وحدهُ

تقولُ الفتاة التائهة عن أنوثتها :-

وحده

يقولُ الجندي المتلعثم بُدمه :-

وحده

يقولُ الليلُ :-

وحده

وحده

وحده

و

ح

د

ه

وح

سلمان داود محمد

تباريح الليلة الاخيرة

بشرى البستاني

الليالي عيونْ
والحكايا حنونْ
وأنت الغريبُ الذي صار وشماً على وجنتيَّ
الغريبُ الذي صار نهراً على كتف المنحنى
يتدفقُ من جرح خاصرتي
ويلوح بضوء عيوني
خذيني إليكِ
اخلعي قلتَ ما يحجبُ الشمسَ
كي أبصرَ المدنَ الضائعةْ
وازرعَ قمحاً على جرفها
وملاعبَ جذلى
وفاكهةً نضجةً

وهُنىً يانعة ..

.....

قلت لي ، المرايا تخون
قلتَ ذاك قناعُ الرحيل إلى مدنٍ هائعة
في الطريق إليكِ عبرتُ فِجاجاً
وأزمنةً من لظى
وزيتونة تنحني
ورياحاً تجزُّ اليها الغصون
نحو ليل المرافئ
يا ليلُ، إن المرايا عيون
دمعها يابسٌ
وأساها ابتهالْ
والمرايا ظلالْ
قمرٌ لا يخونْ
كنتُ في فجرها أتنسم عطراً قديماً

يلوح ويناأى
وتلقفهُ عادياتُ الهجارى
مُنيةٌ من حجر
في الطريق إليها بكت نجمةٌ
وتهاوت شجونْ
ومالت تقاسيمُ عزفٍ يسائلني ..
كم تعرّج هذا الطريقُ
وكم مالت الريحُ
كم مالت الريحُ
ترمقني من بعيدٍ
تباريحُ ليلٍ قديم
فأسعى إليها
آلملاعبُ سكرى بفرسانها
والمواسمُ مأخوذة بالسؤالِ
وجذلى بما لا يُقالُ
آلملاعبُ ريّا بعطرٍ جديدْ

.....

الليالي حانونْ
والحكايا تخون
وأنت الغريبُ الذي صار وشماً
على ساعديَّ
الغريبُ الذي يتجوّلُ في جرح خاصرتي
و يموجُ بفيض حنوني
ـ خذيني إليكِ
جريحاً معنّى
ونامي بضوء عيوني

أستعير ضيائي من قوسها

سهيل نجم

الفتنة تمسك برقبة الليل
علّ هذا المكان الموحش
يسترد فضاءه
وأرى النور يلتوي
على سقمي
فأستريح.
الهواء المفروش على الوسادة
يغدو انحناءة وقرباناً.
فأمد من روحي شمعة
ماؤها يسيل على الأنامل ضاحكاً.
هذا وعائي يفيض بطيور تزقزق
والعشب تحتي يلمع
كلما لمسته ازداد أخضراري.

أرض من القطيفة يمرح فيها ندائي
إليكِ
وأخاف من شبح الوقت
أخاف من هبوط السلم بساقين من
انطواء.

سراب تكور في فمي
وألفظه روحاً تستدير
أو هجرة لحياة تأكل من روحي
وأبقى في انتظار هدوء الرمل
يموج من قبل أن يحمله
الماء.

كان القلب يرفرف وبه هاجس
أن توقاً أسفّه من يديكِ
يغدو ملاكاً ينوي العروق
فلا ألمس منه غير سفسطة
قبلة تهذي وحدها
مثلها مثل جمر تجلوه الرياح.

مركب النجاة

أمير ناصر

أذكر جيداً ، يوم أنقذنا (نوحنا) من الطوفان
كانت معي بوصلة ،
وقتها همس شيخ باذني
(..... اينما يحل المركب هي أرضنا
يا بُني)
خذ هذا .... (واعطاني كتاباً فيه حكمة)
وقال لي: لوّح للبابسة ، فأنت ملاقيها حتماً
فَسُرّت روحي .....
أذكر أيضاً
امرأة جسيمة كانت تُغلي وجه الأسد ،
وتوزع لنا من مخضتها لبنا باردا في المساء
وشاعرة من الحلة تنفقد الزمور

وبذور الفكلات الطاهرة .

وحتى نوح بثوبه الفاقع ومئزره كان يدعو لنا بالخلاص

ويرتل كل صباح وكل مساء صلاته العذبة

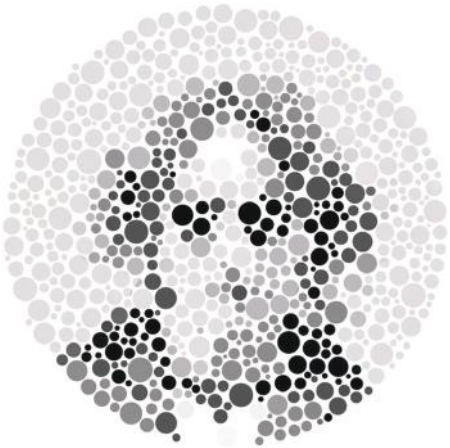
ويعدنا بالحياة

وكان لنا يبتسم

فاتني ان التقط صورا لركام الاسلحة

التي تركناها ذليلة وهي تغرق

.....



-القيثار .. القيثار قال : نوح

فرد رجل من بهرياثا ... هي معي يا أخي

وسرنا ونحن نغني ، ونتلوا الأدعية

سرنا والأسماك المدهشة تلبط من حولنا

وكانت لنا « ثغبرة « *.

* ضجة وضوضاء بالعامية العراقية

هبوب مسافة

وحيدة حسين الركابي

لن يكلمني الجوري
بعد انطفاء المصباح
في أصابع السنين
مررتُ بيدهِ على قطرات عطر
في آخر ممر
لقارورة الحنين .
أعرف سبباً
عن هبوب اسئلة
تحت ضوئي
وأكتفي بحزنٍ
في التخلص من علاقة قلقة عند شباك طائر
أو شوق تمرةٍ ،
تزفرُ بممحاة .
نزفت حياءً

في شقوق كلمة
فلا تُسرف في وشم أوراقي
بكحل هروتك ..
وتلاطخ سماء الفنجان
بمرارة حائها
لا
تمضغ أسمي بمرح موجة
فما زلتُ الهيلَ
على حائها أسمك
ولا تنس عينيَّ
امام عينيك الخافتين
فلي عنوانٌ
تحت سُرّة الأيام .
ولجأتْ لجفنيكَ عيوني
وهي
تثرثر عند أذنيكَ .

كيف أهفك للمرايا
وبعضك يخجل من أهدابي
بينما
الملمُ حبات الوقت
وهو
يتساقطُ سهواً من توقيت لهفتي
ولهذا أبدو
في عمر المسافة ..
موجةً ذاهلةً
عن تقويم المطر

بقيتُ لوحدي ..
مثل
الحلوى
والأطفال في تشرين ..
تساقطوا تباعاً ...
مثلنا

بالأمس كان المطر نقيق

أحمد رافع

I

بالأمس هرخت قارورة
أنتَ يتيم الورد
والآن ردت رئة الساحل المتيبسة
أنتَ عديم الموج
وستقول عني الزوارق الراحلة
أنتَ معاق
ليس لك في الجرفِ مأوى
ولا
مجدافا
يداعب خد السفر
آهٍ
من
يضعني
على السكة

قدمي قطار منتفخة بحقائب الحمى
من يدفعني نحو الجليد
على راحةِ يداي تغفو الشمس

II

بالأمس قالوا عني : انقشعت السحب
فلترقص كالقطراتِ في الهواء
وفي كل محولٍ يموت قوس قزح
أدفن في وجهي كل الألوان
وكل الالوان مقابر
تستوحش في متامة جلدي
يناولني الغرق بعظمةِ الكلب
ويهرب كلما تغنى بعنقي
حتى صار تراب الساحل جلد الأفعى
والموج جذعُ الشجرة العنسي !

III

يكلُّ بصري
كلما ساحت الوردة المضنية
حزنا سائلا من فمي
يبحثُ عن مجرى الفلاح المتشرد
يحقن خيبته الصغرى
بالدمعِ الوردي
أعني فتاةً بيضاء
جدائلها المنسدلة كالليل شراشفٌ
لهذا
العراء المحروق
ولهذا
البرد الوحيد
والكبرى تسبحُ في الطين
تدورُ كالدوامةِ للموج التالف في القبر !
لكن تزعم أن تصبح فخارا
دون إناء

تجمع وقت الربيع كي يلدغه خريف ما

IV

بالأمس فحت الأفعى
واليوم زقزقت في مرايا الضباب
عن أي دمعةٍ
تبحث الحقائب
فالمحطات بوجه الريح مغلقة
لم يعرفوني في الأمس
حين مررت كثمرةٍ منسية بأصابع الأطفال
ولم يلتفتوا لأثري
حين مزجتُ النوافير بدمي المنساب

V

بالأمس كرب الدلو بالأمس
ويعلم
أجساد الآبار لا تضيء
كم مصباحا يسيل من لسان العتمة
كم بئرا
تدور حوله الغربان !
ثمة جثث تعلو
وتهيجُ
وتكابرُ
ولا تهالُ
على الشرفة جثثٌ تحزن
وتصعدُ
وتطير

VI

تتجمل بالصبار الأيام المتروكة
والمسافرة
في بذرات الصيف
.....والعائدة لزجاج الشتاء
يأتلقان بمنار الصدفة
والهاربة
من حيث أن المنفى جنات مكسورة
تسبح مدارًا وطنا متعوبا
أو رصاصة تحفر خد المنفى
وتدفنُ ريش العصفور كيما تتعالى النوبات
صدماتُ الأعشاش
تعيدُ الغصن الشاكي
وشذرات الفستان المنثورة
تنضحُ عن أنثى ذبحت في الليل

ربما كان الورد عنيد
أو كان الفلاح لا يكفكفُ دموع البساتين

VII

أتشاهد ذئب حولك يأكلُ السنابل
أن يرفع رأسه
لا يعني الحقل بخير
أن يفرد ذيله للأسفل لا يعني الطير ذبيح
ولا يعني قدوم السرحانة عروسة
بالأمسِ
كانت أنيابه تهلهلُ بين الخرفان
عجيبٌ أيها الولد
أن تسمع العويل زقزقة
وترسمُ
لهذا الفك المقنع وردةً وثمار

VIII

ما يدهشني
أن اتبدى كالهفهاف
تحت لسان الذكرى أنهملُ مرارا
واتمشى في خلجات الهواء بخارا
لكأن القوس مناه دائرة
كيما تنسكبُ الألوان للنهر الجائع
كالأمس تدور
كالغدِ تزول قبل أن تخلفها المهيبة
عناء العطر !
ونكران الخيمة في الشتاء

IX

ما يحزنني
أن أركض في خاصرةِ المقبرة
وأهايج ضحية لا تتمرئى للتاريخ

لم يحن أجل التوت
ولا الكرز المضاعف فيه شغف الموت
لكن التراب ثقيل
بالدمع المنسجم من أحداق الشجرة
فالحطاب يخبئ لوعته
والفأس يعاتب ما تبقى من دم التراب
قنديلا يصبح جسد ما
لهذه المقابر المضيئة
فيها تبتكر الشمعة جنازة تضحك !

X

بالأمس ظهرت الندأة بين الغيوم
من يقنع المطر
حين يكف

عن الهطول

يتوارى بعرائسٍ ملونة

تتسم بالجذوع الرهابة يا حير

فالمطر يبحث عن عظمة

ويعانق

تكسرات المستنقع

من يخبره كانت قطراته بالأمس
نقيق !

ولادة

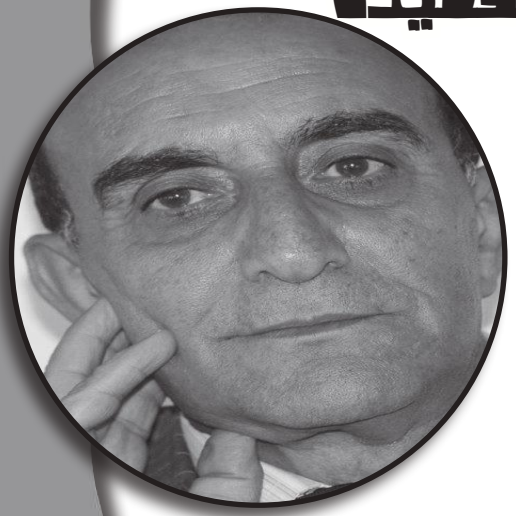
باسم محمد

القريةُ تولدُ من خاصرةِ الفجرِ
وتنهو في رئتي
أشهقها وهي توجعُ في عينيَّ رعاةَ الماعزِ
تخبرُهم عن رائحةِ العشبِ اليابسِ
عن وجهي..
ما أجملَ هذي القريةِ وهي تودّعُ أشياءَكَ كلَ صباحٍ
أولدُ من بردِ الضفةِ
من فانوسٍ تقلقهُ الريحُ
وحراسٍ تركوا الليلَ بنادقَهم
أولدُ من نبضيَ
من أرقِ الغابةِ يا اللهُ وحيداً
تملؤني الأشجارُ حنيناً
والأنهارُ بكاءً وهديرْ..

أولدُ لا نهدَ يبللُ هذا الجحرَ الظامئَ
أو شفتينِ تعيدانِ تفاصيلَ الرحلةِ
فلتتركني الريحُ وتمضي..
لي هذا الحزنُ الباردُ يا اللهُ
ودفءُ الموتِ فعلمني كيفَ أربي هذا القلبَ على حجرٍ؟
فالليلُ كثيرْ..

من الكتلة الشعرية إلى بنية القصيدة

عن حداثة قصيدة النثر وتجلياتها النصية



حاتم الصكر

-1-

يجري الحديث في العادة عن البلبلة التي يثيرها مصطلح (قصيدة النثر) لأسباب باتت معروفة مكررة، لكنني أجده محيطاً بها ومناسباً لشعريتها، لا آمتثالاً للرغبة بكسر قيد الشعر المنظوم ، ولا الإحتكام إلى الرخصة الإصطلاحية التي تقبل المصطلح الشائع المستقر إجرائياً وتداولياً رغم التباسه ، بل لكون المصطلح يحمل أفضل ما أراه امتيازاً لقصيدة النثر، وهو انتقالها بالكتابة من (الشعر) - بحمولته المكرَّسة في التقاليد أو الأطر الفنية والبنى الجمالية الموروثة والمتكتلة بقوة،إلى (القصيدة) بما تقترح من مفاجآت إيقاعية وانزياحات وخروج عن الثوابت.فالقصيدة ابنة نافرة متمردة ، لراعٍ يريد تطويعها وتدجينها وهو الشعر ؛ يسوقها ضمن الجوقة -القطيع؛ لتنضم إلى كتلة النصوص التي صارت بتراكمها ذخيرة فنية بآستخدام الشعراء لآلياتها وتقاليدها ،وذخيرة جمالية بما يضمنه لها المتلقون من مكانة تحصّنها ضد (الجسم الغريب)عنها، فهم مستودع ذلك التراكم النصي الذي يرسّخ الشعر من خلاله

تقاليده، ويضمن استمرارها،ويعطيها قدسيتها لتغدو جزءاً من شخصيتهم وهويتهم، فيصبح كل خروج عنها (مروقاً) يُرفض بشدة . تلك التقاليد هي ثوابت جمالية عبر- تاريخية، أي تمتلك ثباتها من زمنيتها ،واحتلالها للذاكرة فتصبح بعناصرها الفنية تقليداً لابد من اتباعه للوثوق من انتمائها إلى الجنس الشعري. وهذا ما جعل التحديث في الشعرية العربية عملاً شاقاً وبطيئاً ومحفوفاً بالكمائن الأخلاقية التي تخرج من الوظيفة الشعرية إلى التعصب ،والخطاب الضيق المغلق الحيز، والمتمحور حول الهوية.

ويمكن تعضيد رأينا هذا بالتذكير بأن الأنواع السابقة على قصيدة النثر حملت كلها وصف الشعر، كأنما لتبرير وجودها وانتمائها إلى كتلته ؛فهناك مسميات اصطلاحية في تاريخ الشعرية العربية تكرّس وصفَها بالشعر :

- الشعر التقليدي

- الشعر المنثور

- الشعر الحر

أما النوع التحديثي الذي تبلور عبر(قصيدة النثر) ،فقد مثّل التحديث الجذري الذي لايكتفي بالشكل أو اللغة،بل يجترح مزاياه عبر القصيدة التي تلتقي بما يناسب

آلياتها وهدفها. وهي تتنوع ولا تكف عن التجدد ضمن حداثة الكتابة؛ لأنها مشروع شخصي مفتوح لمقترحات تتسع لها القصيدة بعدد أفراد النصوص المكتوبة بها.وذلك يعيد التذكير بالقناعة بوجود قصيدة نثر لكل شاعر.لايمكن إذن فهرسة النصوص في حقول نهائية تتناسل عددياً داخلها .بل هي ولادات مستمرة لأجيال من النصوص.

وأحسب أن قصيدة النثر ستكسب بالمصطلح هوية فارقة لا توفرها لها المقترحات الأخرى التي تلصق بنفسها وصف (الشعر) أو تضيفها إليه. والتي لم يكتب لها الإندراج في عمليتي كتابة القصيدة أو قراءتها ، أتحدث هنا عن مسميات مثل(كتابة الشعر نثراً) .

إن الإختراقات النوعية في الشعرية العربية تشجع على القول بأن مقترحات التجديد التي تلت ما عرف بالنهضة تميزت بالهفو للتجديد

كمهمة شعرية في المقام الأول . ووقف بعضها على عتبات التحديث، ولم يكتب له التوسع والتمدد والإنتشار.أشير هنا إلى ظاهرة غريبة حفظها لنا تاريخ الشعرية العربية، وأشرت لها من قبل في دراسات وأبحاث منشورة .وأعني ظهورالشعر المنثور في الكتابة الشعرية بعد التقليد الوزني الموروث، وقبل التعرف على(الشعر الحر) و قصيدة النثر.كان المرجع الشعري الإنجلو سكسوني يهب المجددين من شعراء المهجر خاصة ،حرية اختيار النثر الشعري لكسر الصرامة الشعرية الموروثة ، ثم الإنتقال إلى الشعر المنثور الذي لم يكتب له الذيوع ،وظلت كتابته مشوبة بالهواجس والخواطر والخطابيات المتواضعة التي لا يخفيها البريق البلاغي الذي يغلف العبارة. ولكنها في جوهرها كانت وجهاً للهفو صوب التحديث .خارج النسق الشعري المهيمن إيقاعياً وبنائياًعلى الكتابة الشعرية.وكانت بذلك تمهد لظهور قصيدة النثر تؤازرها الترجمة كأحد وجوه التثاقف الشعري.

-2-

لقد تواطأت قصيدة النثر مع نفسها على القبول بوصف (النثر) في بنيتها ،وارتضت أن تكون(قصيدة دلالية)، استبدالاً للمعنى الضيق بإزاء سعة الدلالة وكليتها .فالمعنى مرتبط بوحدة البيت، أومنبثق من الشطروالسطر في (الشعر الحر)،فيما تبحث قصيدة النثر عن الجملة الشعرية، بالحدود المفتوحة لا المقيدة بالتركيب أو بالحيز،و ارتضت أن تقترض من السرد كثيراً من أعرافه وعناصره ،ولكن بإخضاع ذلك كله لمصهر صوري وإيقاعي وتركيبي يدير مركزه ويخضعه لأعرافها.وهي تتنبه للعتبات والمداخل والموجهات الفاعلة في القراءة ،والتي تمثل نصوصاً صغرى داخل بنيتها. ويمكن الإشارة إلى استثمار فضاء النص لخلق إيقاع موازٍ يدخل العامل البصري في الكتابة والتلقي ،ويكون الفضاء وسطح المكتوب فرصة لاستكمال بعض الرؤى والتصورات التي اتسع لها النص بانفتاحه وتعدد موارده. واستثمر شعراء قصيدة النثر الإشارة التي تعمل بقوة صورية ورمزية

عالية ،والهيئة الخطّية للنص والنتشاره المكاني المكتوب لتعضيد الرؤية المركزية للقصيدة وخلق دلالتها.أما التخفف من العنونة والإستغناء عنها فهو بذاته تكتيك فني يستوجب التأمل، وله دلالته على كلية النص الطويل، والمقاطع التي تغدو بالتخلي عن العنونة سلسلةً جمليةً تؤدي مهمة دلالية مترابطة.كما أنه يوجد فراغاً قصدياً يغري القارئ بتخيل ما يملؤه، فهو جزء من فراغات النص وفجواته المسكوت عنها والتي تتكفل القراءة بملئها.وربما كان التخلي عن العنونة جزءاً من المشغّل الفكري للنص، وإطلاقه حراً وعدم تقييده في لافتة عنوانية.

وتشتبك قصيدة النثر العربية مع الإيقاعات والتناصات الممكنة لاسيما في طورها الثالث ، وذلك إذا ما اعتبرنا البدايات التبشيرية والمنافحة عن شرعيتها طوراً أولاً، والأصوات التالية التي هذبت من تقليديتها الأولى وانصياعها لاشتراطات وأوهام التبست بسبب الحرية التي تتيحها كتابتها، طوراً ثانياً، ثم اتساع حريتها وانفتاحها السردي كتتويج لصفة النثر الملازمة لشعريتها ،وتبدل مراجع مدوناتها وتعدد كيفياتها طوراًثالثاً. وهذا ما سترينا إياه قراءة نماذج الكتاب الشعري الماثل، فثمة قصائد طويلة ، وأخرى قصيرة،وثالثة بشكل شذرات وجمل قصيرة ، وواضح أنها داخلياً توفرت على تقنيات متنوعة دليلاً على الإجتهاد والكد في كتابتها.

-3-

تتنوع قصيدة النثر العربية شكلياً ،وتعضد ذلك بتنوع محتواها.فالموضوع المغيّب كعينة دم للنصوص ،تنضوي تحته كلافتة لم يعد يشغل الشعراء .فقصيدة النثر تتيح انتقال القلق الشخصي وعدم التمركز في معضلة أو إشكالية واحدة إلى قلق نوعي ونصّي ، فتتجاذب القصيدةَ أفكارٌ ورؤى وصورٌ لاينتظمها إلا ماينتظم شخصية كاتبها.وهذا لا يعني إغفال معضلاتها وإشكالاتها ،كالإستسهال المتأتي من هجر الوزنية وإيقاعاتها ما أدى إلى تراكم نصوص لا تستجيب لمواصفات القصيدة لغة وإيقاعاً وتراكيب،ومثل سوء فهم وجود (السرد) عنصراً مهيمناً في القصيدة ؛ ما أحال بعض النصوص إلى قصص مصغرة أو

قصيـرة ، مركزهـا السـردي يسـلب شـعريتها، وغيـاب مـا أسـميه (ثقافـة النـص) كالإسـتعانات الأسـطورية أو التنـاص والإحـالات المرجعيـة التـي تثـري المتـن النصـي، ولا تشـعرنا بشـحوب القصيـدة أو فقرهـا وسـقوطها فـي الغنائيـات المائعـة والمناجيـات ،والبنـى الصادمـة فوقياً ؛أي دون أن تكـون لهـا مبرراتهـا الرؤيويـة أو الفنيـة.

أذكـر هـذه المحاذيـر رغـم قناعتـي بمنجـزات قصيـدة النثر،وإفادتهـا مـن الإنفتـاح علـى أشـكال كتابيـة ترسـخت بالنتـاج النصـي؛ كقصيـدة الومضـة أو االمقاطـع الشـعرية ، والأشـكال الحواريـة، وتداخـل الفنـون ،والإسـتعانة بالسـيرة الذاتيـة والوقائـع ،والشـذرات المكثفـة التـي لا أود حصرهـا فـي مـا عُـرف بالهايكـو؛ لأنهـا غالبـاً لاتمتثـل لأعرافـه، لكنـه أصبـح أحـد روافـد التأثيـر فـي الكتابـة، وكذلـك تنـوع أو تبـدل المؤثـرات الفاعلـة فـي الوعي بالكتابـة، وهنا لابد مـن ذكـر الترجمـة والإحاطـة بالقصيـدة الحديثـة عالميـاً. وكذلـك التنظيـر الـذي يجـري لشـعريتها وتلقيها..وسـنجد فـي نمـاذج هـذا الكتـاب مـا يتيـح الإسـتدلال علـى التنـوع الشـكلي والمقولات التـي تنهـض بقصيـدة النثـر إلـى تعيينـات، تنفـي عنهـا صفـة التجريـد اللغـوي، أو التهويـم والبعـد عـن مرمـى القصيـدة بتحميلهـا مبالغـات شـعرية تقـوم علـى التوافقـات والتناقضـات التـي كانـت أسـلوباً شـائعاً فـي كتابـات طورالتبشـير الأول.

وسـألفت إلـى وجـود حريـة مضمونيـة مناسـبة للحريـة المقصـودة فـي خطـاب قصيـدة النثـر.. حريـة تتجلـى فـي رصـد تدرجـات الوعـي، ومسـاءلة الأعراف،ومصارحـة الجسـد، والتحقق مـن الثوابـت .وهـي وسـواها مزايـا تلـي هيمنـة الشـاعر علـى خطابهـا ،أي وجـوده فـي قصيدتـه ذاتـاً سـاردة أو واصفـة أو مسـتبطنة أو محاورة ، غيـر بعيـد عنهـا بالتخفـي القديـم وراء الموضـوع وتكـرار تقاليـده بحسـب الأغـراض التـي ظـل الشـعر العربـي قبـل الحداثـة يمتثـل لهـا، مـا شـكّل عائقـاً عـن التميـز والتفـرد إلا فـي لحظـات شـعرية معينـة اتاحـت للشـاعر أن يمـزج بيـن الموضوعـات التـي تظـل لهـا هيأتهـا ودلالاتهـا رغـم المـزج ،لكنهـا مثلـت خروجـاً علـى صنميـة مـا عـرف ب(وحـدة الموضـوع)، وقـد منحتـه القـراءات الجديـدة والإسـتعادات تلـك الأهميـة. .

إن الموضـوع يناظـر التجويـق الـذي تجسَّـد بالتلقـي عبـر الجمهور.والعنايـة بـه كمفـردة

فنية تؤطر النصوص وتدرجها في تلك التراتبية النوعية التي لا تميز فيها لنص. وهذا ما تخلصت منه قصيدة النثر لاسيما في أطوارها اللاحقة للبدايات.وهو ماسنتبينه بقراءة نصوص هذا الكتاب.فهي لا تندرج في موضوع أو مناسبة كتابيةٍ ما.هي إظهار لما يحرك الكتابة بدافع عوامل تختلط فيها الذاكرة بالخيال الحر المنتج ، والصور التي تشييء المجرد أو تجرد المحسوس ،بالعاطفة غير المتبنينة في موضوع محدد أو (شخص) يستهدفه الخطاب العاطفي. ويكون للغة في هذه الحال وفي قصيدة النثر عامة مهمة أخرى غير إنجاز الوظيفة الكلامية أو التواصلية المعتادة في اليوميات .إن اللغة في قصيدة النثر تحفل بالدوال التي يتعين على القارئ الإشتراك في العثور على مدلولاتها .وهو نشاط أغنته قصيدةالنثر بإتاحة قراءتها بحرية تورط القارئ في تعقب المدلولات وتاويلها، لخلق هيكلية نصية لا تهبها القصيدة كوصفة جاهزة.ولعل هذه أبرزمشكلات تلقي قصيدة النثر،ومسببات وصفها بالغموض أو الصعوبة والغرابة..وساهمت في تعميقها إشكالية بعض المصطلحات المستعارة من رواد التنظير لقصيدة النثر الفرنسية دون وعي بمفاهيمها. مثل القول بالمجانية والفوضى كشروط لكتابة قصيدة النثر. وغيرها من المصطلحات التي يساء فهمها.

-4-

لاتزال كثير من معضلات كتابة قصيدة النثر وهويتها تتصل بالتلقي والإستجابة أو كيفية قراءتها.فالمتلقون المفترَضون لايتفاعلون معها كمتلقين أفرادٍ لكل منهم جهازه الجمالي في استقبال نصوص الحداثة التي تمثلها قصيدة النثر. وهم يستنفرون الطاقة الجمالية المتكونة عبر الذخيرة التي تمدهم بها النصوص التي تلقوها ضمن فهم الصلة بالقصيدة عبر (الجمهور)، المتكون كمفهوم من بقايا مرحلة المشافهة ،وما جلبت من مزايا غنائية و خطابية ومباشَرة. وكذلك انعكست على البنية الشعرية بتكريسها وحدة البيت والمعنى المفرد ،والوزنية المؤثرة في الأذن، والقافية التي تمثل جرساً للإشعار بالإنتقال إلى معنى آخر. وكان لابد أن يحل (المتلقي) المفرد بدل الجمهور المتكون

كوجود خارجي يناظر صوت الشاعر وتوصيل المعاني بقوالب اعتاد عليها. إن تكتل الجمهور المنفعل يناظر كتلة الشعر وانثياله،والمتلقي يمثل التفاعل والحوار مع النص واستنطافه.وهو ما تنشده القصيدة العربية في طور حداثتها الراهنة.ولعلنا بهذا اقتربنا من تشخيص جذور التلقي المضاد من قصيدة النثر من لدن الجمهور، وتقبلها المتدرج والهام لدى المتلقي بمكوناته الموازية لحداثة القصيدة، وضرورة تبديله لموقع التلقي وأفق القراءة . ولا يعفينا لوم الجمهور وسوء القراءة من التصريح بأن النقد الشعري لم ينهض إلا بهبّات مناسباتية، ودراسات فردية تعوزها الحوارات والمداولات الفكرية بين نقاد الحداثة وقرائها، وبتحفظات لا تنفصل عن طبيعة التكوين الثقافي للناقد ،وتربيته الشعرية ؛ وكيفية التعامل مع النصوص وقراءتها دون شك.

-5-

وإن النماذج التي سيضمها (كتابنا الذي سيظهر قريبا) تقدم تنويعات على الكتابة وتلوينات لها ، تؤكد أن أجيال القصيدة تتواصل، وكذلك كيفيات بنائها واحتواء عناصرها السردية والإيقاعية واللغوية والصورية. وهي تهبنا الإحساس باستقرارها، وزوال بعض إشكالات كتابتها ومعضلات تلقيها. كما أن تنوعها الشكلي يؤكد بحثها عن التفرد الصوتي بدلاً عن الإصطفاف في تماثلات تعبيرية وتشابهات جمعية، كما يخشى المهتمون بشعرية قصيدة النثر أن يشوش عليها ما ينشر تحت مسماها من نصوص تعاني من الضعف والسطحية والإفتعال ،.فيزيد مشكلة قراءتها وتلقيها تعقيداً. إن قصيدة النثر العربية تميزت بالبسالة ،لا لأنها خرجت عن مألوف النظم الشعري، أو بدحرها تهم المعترضين وتمترسهم في وجهها ،بل جوهرياً بكونها تجاوزت قرونا ً من التقليد الشعري المستقر والمحكم في متطلبات الكتابة الشعرية واشتراطاتها. .والرهان عليها يأتي من استرجاع تلك الكفاحية والثبات في جدليتها الفنية والجمالية، وعراكها المتواصل مع الجمود والتراجع الفني والجمالي.إنها تتسلم في لحظة الحداثة الراهنة مهمتها الإجتماعية

والفنيـة، لترتفـع بالقصيـدة إلـى مصـاف عصرهـا ،والتفاعـل مـع مـا يـدور فـي متنـه لا فـي حواشـيه وهوامشـه.إنها تخـرج مـن زمـن الإنـزواء والعزلـة ،إلـى فضـاء الحريـة المعـوض عـن فقدانهـا فـي سـياقات المجتمـع، والأنسـاق المتحكمـة فـي خطاباتـه السـائدة. وهـذه مسـؤولية لا تنهـض بهـا إلا النصـوص الخلاقـة والمعبـرة عـن الحداثـة فـي اكثـر أيامهـا احتداماً وحرجـا

استراتيجية التأدب والتعاون

في رسالة طه حسين للأستاذ الرافعي

نموذج: نقد «رسائل الأحزان»

نادية الزقان: المغرب

الخطاب السجالي هو استخدام اجتماعي للكلام، وبهذا فهو يتطرق لمختلف الخلافات والاختلافات التي يكون الغرض منها مناقشة القضايا الاجتماعية والفكرية والسياسية...التي تشغل بال المجتمع، هذا الخطاب يقع عادة على الحدود المتغيرة باستمرار بين العنف والمؤسسات التي تحاول تنظيم وسائله والتحكم فيه، إنه خطاب مائع، لا يمكن ضبط حدوده، ينتقي بعض مقوماته من الحجاج وبعضها من الجدل، على اعتبار ذلك البعد التأسيسي للعلاقات الإنسانية التي لا تستقر على حال، فما يميزه عن الخطاب الحجاجي هو أنه خطاب عدائي، يسعى إلى الغلبة ودحض أقوال وأفكار الآخر، عن طريق استقصاء الأخطاء والهفوات والمغالطات ... فإذا كان تقديم الحجج المنطقية وشبه المنطقية وما يعرف بالاتفاق المسبق في الخطاب الحجاجي البلاغي الغرض منه الاقناع بالدعوة، ففي الخطاب السجالي يتم استحضار تلك البراهين والدلائل والحجج لأجل إفحام المساجل والغلبة عليه.

لا يسعى هذا الخطاب إلى إيجاد طرق للائتلاف ووئد الاختلاف، بل على العكس من ذلك هو خطاب تتصلب فيه الآراء لسد طرق الحوار والمراهنة على الغلبة والانتصار، في هذا الضرب من الحوار السلبي القائم على أساس إبراز عدم نجاعة حجة الخصم، وردها عليه، يكون الهدف هو إحداث تأثيرات خطابية في طرف ثالث يتابع سيرورة المساجلة ويشهد أطوارها ويحكم على وقائعها وهو الجمهور ثم بعده المتلقي والقارئ، وهذا ما تؤكده مضامين مؤلف طه حسين الذي يحمل اسم «حديث الأربعاء»، والذي من خلاله يتبين أن القرن العشرين قد شهد - مرحلة ازدهار الأدب العربي- معارك أدبية كثيرة، أدت إلى بروز مساجلات أدبية غنية، نظرا لكثرة الأدباء واختلاف آرائهم وتعدد وجهاتهم في تلك الفترة، والذي يُمعن النظر في هذه الحِقبة الأدبية،

يجد الرافعي أكثرهم خوضًا لهذه المعارك، لأنه اعتمد النقد و مناقضة أفكار من عاصروه بأسلوبه المتفرد ، ومن ثَمّ تعددت خصومه، فكان أشدهم اختلافًا معه العقاد، ومن بعده طه حسين، وأيضًا زكي مُبارك، وسلامة موسى وغيرهم، لأنه تبنّى قضية وامتثل مبدأً لم يرجع عنهما ، أمّا القضية فهي اللغة العربية ومكانتها وصلتها بالأمة، وأمّا المبدأ فهو الهوية العربية ومواجهة موجة التغريب والتشتيت.وفي ما يلي نعرض لمقال نشره د. طه حسين بصحيفة الأدب، ينتقد فيه كتاب الأستاذ الرافعي «رسائل الأحزان»، ومنه يتبين تلك المعركة الأدبية التي جمعت بين الأديبين، والتي نشبت أولى شرارتها حين كتب طه حسين في مجلة «الجريدة» ١٩١٢ م ، تعقيبًا على كتاب «تاريخ آداب العرب» للرافعي واصفًا إياه بالجمود الفكري، ومؤكدًا أنّه لم يفهم منه حرفًا واحدًا ثم أتبعه بنفس الرأي في كتاب «حديث القمر»، فوجه له الرافعي أنظاره النّقادة وأعيُنه الفّحاصة، فوصف أسلوبه بالركاكة والتكرار مُشبهًا إياه كأنه «يمضغ الكلام مضغًا» (١) فلما تكلم طه عن «رسائل الأحزان» نقدًا، استوجهه الرافعي بمقالات متتالية في مجلة «السياسة».وما يهمنا في هذا العرض هو كلام طه حسين عن كتاب «رسائل الأحزان»، ومدى تطبيقه لمبدأي التعاون والتأدب في نقدهن أو ما مدى احترام د. طه حسين لمبدأي التعاون والتأدب اللغويين في نقده للأستاذ مصطفى صادق الرافعي؟

المقال النقدي لطه حسين عن كتاب «رسائل الأحزان»:

قال د. طه حسين «الأستاذ الرافعي لا يحب النقد إلا أن يكون هذا النقد في هواه، وقد كنت أتحدث إليه يوم السبت الماضي، فعرفت أنه لا يحب النقد على هذا الشرط. ولم أكن أعلن إليه أن لي في كتابه رأيا قد لا يرضاه حتى أعلن إلي متشددا أنه سيرد علي. وطلب إلى رئيس التحرير متشددا أن ينشر رده ذلك، وهو يرى رئيس تحرير السياسة، يدفع إلى رده على نقد كتابه يسألني أن أنشره في صحيفة الأدب. وإذا فأنا أكتب وأنا أعلم أن الأستاذ الرافعي سيغضب وسيرد وسيكون سخطه شديدا. وكل هذا ليس شيئا، فقد غضب ناس قبل الأستاذ الرافعي وسخطوا وردوا وأمرقوا في الرد، فلم يصرفني ذلك عن رأيي ولم يحولني ذلك عن مذهب. وإنما الشيء العسير حقا، هو أن أنقد كتاب الأستاذ الرافعي، فكيف نستطيع أن ننقد كتابا لا نفهمه؟ وما رأيك أني لا أفهم كتاب الأستاذ الرافعي؟ لا أفهمه. ولقد اجتهدت في أن أفهم، فقرأت وقرأت واستأنفت القراءة ولكني لم أفلح، ولقد ذكرت هذا أو بعضه للأستاذ الرافعي فقال: ولم تتخذ نفسك مقياسا للناس؟ ثم لم نستطع أن نمضي في هذا الحديث الذي كان يمكن أن يكون قيما: لست أتخذ نفسي مقياسا للناس، وإنما أتخذ نفسي مقياسا لنفس، فإذا قلت إني لا أفهم فليس معنى هذا أن الناس لا يفهموه، وإذا قلت أفهم فليس معنى هذا أن الناس يفهموه، ولكنك تسألني أن أنقد كتابك وأعلن رأيي فيه، فلم تسألني هذا؟ ألست تسألني إياه لأنك تريد أن يعرف الناس رأيي في كتابك ولأنك تظن أن كتابك قد يصيب خيرا قليلا أو كثيرا حين أتناوله بالنقد، وأنت تسألني أن أنقد كتابك، سألتني هذا حين أهديت إلي هذا الكتاب، وسألتني حين كتبت إلي في الصيف الماضي كتابا

حلوا رقيقا تطلب إلي فيه أن أقول رأيي في الكتاب، فلك علي أن أقول رأيي في الكتاب وأن أقول في صراحة ووضوح، وفي قصد واعتدال أيضا، ورأيي في الكتاب أني لا افهمه، فلا أستطيع أن أقول إنه رديء أو جيد، بل أستطيع أن أقول إني لا أفهمه، وإذا فلا يمكن أن يكون جيدا، ذلك أني وإن لم أتخذ نفسي مقياسا للناس فلست من الأميين ولا من الذين يشق عليهم أن يفهموا الآثار الأدبية القيمة، وإذا فإذا كتبت كتابا لا سبيل إلى أن أفهمه فيجب أن يكون في هذا الكتاب عيب حال بيني وبين فهمه، ذلك لأني أقرأ القرآن فأفهمه وأقرأ الشعر فأفهمه وأقرأ ضروبا من النثر العربي والأجنبي فأفهمها، وأقرأ كتابك فلا أفهمه، فيجب أن يكون كتابك شيئا لا كالكتب، ويجب أن يكون مذهبك في الكتابة شيئا لا كالمذاهب.

والحق أني ترددت كثيرا قبل أن أكتب هذا الفصل، فأنا أعلم أن الأستاذ الرافعي قد تكلف مشقة لا تكاد تعدلها مشقة في وضع هذا الكتاب، ذلك شيء يظهر جليا لمن يقرأ من هذا الكتاب أسطرا قليلة، أو هو تكلف العناء في طبعه ونشره وأنفق مالا في هذا الطبع والنشر، فقد يكون من الإسراف في القسوة أن تعرض لعمل كهذا فيه مشقة وعناد ومال، فتعلن أنه غير جيد، وتعلن أنك لا تفهمه. ولكن ما رأيك في أن مثل هذه الكتب التي تذاع وتعلو الصحف في حمدها وتقريضها يتناولها الشبان فيقرأونها ويحتذونها فهموها أو لم يفهموها، وتكون لها الآثار المختلفة في عقولهم وآرائهم وأساليبهم الكتابية؟ أليس لهؤلاء الشبان علينا حق أن نلفتهم إلى هذه الكتب ونعينهم على أن يقدروها قبل أن يقرأوها؟ بلى، لهم علينا هذا الحق وأنا مضطر إلى أن أعتذر إلى الأستاذ الرافعي من أني لا أستطيع أن أثني على كتابه ولا أن أحث الشباب على قراءته. ومالي لا أتبسط بعض الشيء، فأقول إن كل جملة من جمل هذا الكتاب تبعث في نفسي شعورا قويا مؤلما بأن الكاتب بلدها ولادة وهو يقاسي في هذه الولادة ما تقاسيه الأم من آلام الوضع، ولو أنه ظفر بعد هذه الآلام بما تظفر به الأمهات بعد آلام الوضع لقلنا آلام قيمة لها نتائجها الحسنة وآثارها الخالدة، ولكنه لا يظفر من هذه الآلام بشيء، فأنت لا تجد لذة في قراءة هذه الجمل المتعبة المكدودة التي شقت على كاتبها وهي تشق على قارئها. وكذلك تظلم ذ. الرافعي إذا قلت إن حظه من العلم باللغة العربية وآدابها وبدقائقها وأسرارها قليل، وإنما الحق أن الذين يعلمون هذه اللغة كما يعلمها الرافعي قليلون جدان وأحسبهم يحصون ، والحق أن الذين يظهرون على أسرار هذه اللغة ودقائقها كما يظهر عليها د. الرافعي قليلون جدا وأحسبهم يحصون أيضا، ولكن ماذا تريد وقد أبى د.الرافعي أو أبت فطرته أن يكون علمه باللغة مفيدا وأن يكون ظهوره على أسرارها نافعا. ماذا تريد وقد حرص د. الرافعي على أن يكون عالما وحده، منفصلا عن هذا العالم الذي يعيش فيه.

كنت أصف العقاد في فصل بشدة الغموض أحيانا، وقد رضي د.الرافعي عن هذا الفصل وأنبأني أنه لم يرض عن شيء مما كتبت كما رضي عن هذا الفصل. ولكني أعترف بأن غموض العقاد أحيانا ليس شيئا بالقياس إلى غموض د.الرافعي دائما، فأنا لم افهم مقدمة العقاد ولكن فهمت كتابه كله، أما كتاب الرافعي فقد قرأت مقدمته فلم أفهمه إن فقلت كتاب ككتاب العقاد، فسأفهم رسائله بعد أن أعيش مقدمته، ومضيت في هذه الرسائل، فليتني ما مضيت، لأني أتممت الكتاب ولم افهم منه شيء. بحيث أن أكون منصفا، فأنت تستطيع أن تقطع كتاب الرافعي جملا جملا وأن تجد بين هذه الجمل طائفة غير قليلة فيها شيء من جمال اللفظ وبهرجه يخلبك ويستهويك، وفيها معان لا تخلو من نفع ولكن المشقة، كل المشقة

في أن تصل هذه الجمل بعضها إلى بعض وتستخرج منها شيئا قيما.

لن تظفر من هذا بشيء، وأكبر ظني أن الرافعي نفسه لا يحاول أن يقول شيئا حين يكتب هذه الرسائل، وإنما هو يذهب في النثر مذهبا غريبا، فيتكلف العناء والمشقة في أن يسبغ على هذه المعاني الغريبة ألفاظا غريبة، حتى إذا تم له من ذلك خلق غريب رص هذا الخلق ببعضه إلى بعض فاتسقت منه رسالة، ثم يستأنف العمل حتى تتسق له رسالة أخرى، ورسالة ثالثة ورابعة ثم يرص هذه الرسائل بعضها إلى بعض فيتسق له منها كتاب.

وليس أدل على غموض الرافعي من هذه النادرة التي لا أراها تخلو من ظرف وأنا أترك للعقاد وأصحابه أن يصدقوها أو يكذبوها وهي أن العقاد أراد أن ينتقد كتاب الرافعي منه بما كتب على الغلاف، واتخذ عنوان الكتاب وسيلة إلى أن يذكر مذهبه هو في فلسفة الجمال والحب، وأحسب أن العقاد لم يكتف بالغلاف حين أراد أن يكتب لأنه لم يجد في الكتاب شيئا. ومن غريب الأمر أن لدينا في مصر رجلين: أحدهما فيلسوف الجمال والحب. والآخر أديب الجمال والحب، فأما الأول فهو العقاد، وقد قلت لك غير مرة إني لا أفهمه أحيانا. وأما الثاني فهو الرافعي، وأنت تظن أن الفلسفة أشد عسرا على الفهم من الأدب، وأنك تستطيع أن تفهم الأديب في يسر، بل يجب أن تفهمه في يسر، وأنك تعذر الفيلسوف إذا وجدت مشقة في فهم فلسفته، ولكن الله أراد أن تنعكس الآية هذه المرة فتفهم فلسفة العقاد في الجمال والحب، أو ما يسميه العقاد فلسفة الجمال والحب ولا تفهم أدب الرافعي في الجمال والحب. وإذا أراد الله شيئا فلا مرد له. «اجتمع من تاريخه إنسان بلغ الزمن تحت عينيه نيفا وأربعين سنة، فهو تاريخ أحزان قد استفاضت مسائله في فصول وأبواب جف القلم منها على نيف وأربعين جزءان كلماتها في حوادثها، وإن السطر منها ليئن أنينا يسمع، وإن تاريخه كله ينتفض لأنه مصيبة ملكية مصورة في ملك.» اللهم إني أشهد أني لا أفهم شيئا، إلا أنه يشبه العمر بكتاب من كتب التاريخ والحوادث بالكلمات التي تكتب في هذا الكتاب، والسنين بأجزاء الكتاب، فأما بين السطور التي ترعد غيظا في الصحف، وأما بكاء الكلمات الذي يرى وأنهن الحروف الذي يسمع فعلم ذلك كله عند الله وعند الرافعي. ومع هذا فهذه الجملة أيسر ما في الكتاب، ومهما يكن من شيء فإن الذين يريدون أن يروضوا أنفسهم على الطلاسم واقتحام الصعاب وتجشيم العظائم من الأمور يستطيعون أن يجدوا في كتاب الرافعي ما يريدون.»[1]

مقتضيات استراتيجية مبدأي التعاون والتأدب اللغويين:

تدخل استراتيجية مبدأي التعاون والتأدب اللغويين ضمن ما يصطلح عليه بالتواصل الإنساني والتعامل الأخلاقي، فلما كان التخاطب يقتضي إشراك جانبين عاقلين في إلقاء الأقوال وإتيان الأفعال، فقد لزم أن تنضبط هذه الأقوال بقواعد تحدد وجوه فائدتها الإخبارية، أو قل فائدتها التواصلية، نسميها بقواعد التبليغ، كما لزم أن تنضبط هذه الأفعال بقواعد تحدد وجوه استقامتها الأخلاقية، أو قل التعاملية نسميها بقواعد التهذيب. مع العلم بأن مصطلح التهذيب هو موضوع للدلالة على التعامل الأخلاقي، ومعروف أن موضوع التخاطب في كل أوجهه: التواصلي – التبليغي – التعاملي – التهذيبي... قد أخذ يشغل الباحثين من مختلف الآفاق العلمية منطقيين ولسانيين وفلاسفة واجتماعيين ونفسيين... وقد عملت في هذا العرض على استقراء هذه الضوابط التبليغية والتهذيبية التي تخص التخاطب بوصفه عبارة عن انتهاض المتخاطبين بأقوال وأفعال بغية حصول التواصل والتعامل بينهما.

---

١ حديث الأربعاء، ج.٣ ، طه حسين،ص.١١٥/١٢٤

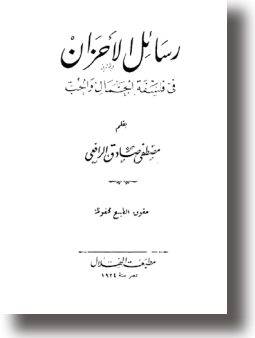
تطبيق د. طه حسين لمبدأي التعاون والتأدب اللغويين في نقده كتاب «رسائل الأحزان»

- عن قواعد التخاطب المتفرعة على **مبدأ التعاون:**

قاعدة الكم: نجد من طريقة نقد طه حسين للرافعي أنه ضمن صحيفة الأدب رسالة نقدية طويلة تعدت إفادته فيها القدر المطلوب. رسالة من فقرة من ٢٢ فقرة وأخرى، وهذا خرق لهذه القاعدة (قاعدة التعاون) التي كانت تقضي بألا يجعل المتكلم إفادته تتعدى القدر المطلوب.

قاعدة الكيف: طبعا بالنسبة لهذه القاعدة فإن طه حسين قد احترمها كثيرا، لأنه ما جاء بفكرة أو خبر عن الأستاذ الرافعي بخصوص نقده لكتابه، إلا وعززها بحجة أو دليل أو برهان كأن يقول له: «ولقد اجتهدت في أن أفهم، فقرأت وقرأت واستأنفت القراءة ولكني لم أفلح، ولقد ذكرت هذا أو بعضه للأستاذ الرافعي فقال: ولم تتخذ نفسك مقياسا للناس؟ ثم لم نستطع أن نمضي في هذا الحديث الذي كان يمكن أن يكون قيما: لست أتخذ نفسي مقياسا للناس، وإنما أتخذ نفسي مقياسا لنفس، فإذا قلت إني لا أفهم فليس معنى هذا أن الناس لا يفهموه، وإذا قلت أفهم فليس معنى هذا أن الناس يفهموه، ولكنك تسألني أن أنقد كتابك وأعلن رأيي فيه، فلم تسألني هذا؟».

قاعدة علاقة الخبر لمقتضى الحال: والتي تقضي بأن يناسب مقالك مقامك، وهذه القاعدة في التعاون لغرايس هي الأخرى مطبقة خاصة حين يقول: «وكذلك تظلم ذ. الرافعي إذا قلت إن حظه من العلم باللغة العربية وآدابها وبدقائقها وأسرارها قليل، وإنما الحق أن الذين يعلمون هذه اللغة كما يعلمها ذ. الرافعي قليلون جدان وأحسبهم يحصون، والحق أن الذين يظهرون على أسرار هذه اللغة ودقائقها كما يظهر عليها ذ. الرافعي قليلون جدا وأحسبهم يحصون أيضا، ولكن ماذا تريد وقد أبى ذ. الرافعي أو أبت فطرته أن يكون علمه باللغة مفيدا وأن يكون ظهوره على اسرارها نافعا. ماذا تريد وقد حرص ذ. الرافعي على أن يكون عالما وحده، منفصلا عن هذا العالم الذي يعيش فيه». نلاحظ أنه في هذه الفقرة يقدم توصيفا دقيقا لقدرات ذ. الرافعي في الكتابة باللغة العربية، وعليه فهو هنا يناسب بكلماته ونقده مستوى الرافعي، فناسب بالتالي المقال المقام، سواء من طرف د. طه حسين كناقد وكذلك الرافعي ككاتب قل نظيره.



قواعد جهة الخبر:

أولا - لتحترز من الالتباس: هذه القاعدة مطبقة بشكل جيد في تحليل د. طه حسين، لأنه ينتقد كتاب «رسائل الأحزان» وهو يخبر بأنه قرأه مرارا وتكرارا، لكنه لم يفهمه بسبب اللغة التي كتب بها ذ. الرافعي فنجده يقول: «وإنما الشيء العسير حقا، هو أن أنقد كتاب الأستاذ الرافعي، فكيف نستطيع أن ننقد كتابا لا نفهمه؟ وما رأيك أني لا أفهم كتاب الأستاذ الرافعي؟ لا أفهمه.»

ثانيا - لتحترز من الإجمال: كذلك د. طه حسين أيضا بالنسبة لهذه القاعدة فقد فصل بشكل واف ومستوفي لنقده ولم يجمل الحديث في توصيف كتاب الأحزان للرافعي، إذا هناك احترام تام لهذه القاعدة التعاونية.

ثالثا – لتتكلم بإيجاز: د. طه حسين لم يكن متعاونا بهذه القاعدة بشكل جيد، ذلك أنه أطنب كثيرا في نقد كتاب لم يفهمه ولم يفهم مضمونه، بالتأكيد والتكرار على جزالة لغة الرافعي غير المفهومة.

رابعا – لترتب كلامك: من رسالة النقد التي خصها د. طه حسين لصحيفة الأدب، عن كتاب رسائل الأحزان للرافعي، نجده أوغل في تكرار بعض الأفكار بعينها، خاصة منها عدم فهمه للكتاب، ومدى تعنت الرافعي وإصراره في استعمال لغة القدماء بجزالتها التي كانت

عائقا في إيصال مضمون كتابه، وهذا التأرجح بين الفكرتين أفقد وغيب قاعدة الترتيب عند طه حسين، وهذا أيضا جرح مبدأ التعاون في خطابه السجالي.

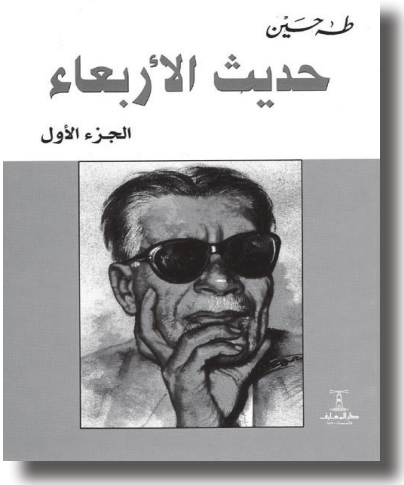
نستخلص أنه من بين سبع قواعد تخص مبدأ التعاون، فإن د. طه حسين قد نقض منها ثلاثا (قاعدة الكم + لتتكلم بإيجاز + لترتب كلامك)، تقريبا نصف القواعد التي حدد **بول غرايس** لهذا المبدأ، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على نوع العلاقة التخاطبية التي باتت تربط طه حسين بالرافعي. خطاب سجالي يؤسس للاختلاف في الرأي ودحض مكتسبات الآخر وتصيد هفواته ومغالطاته.

- **مبدأ التأدب واعتبار جانب التهذيب**

قاعدة التعفف: التي تقوم على فكرة «**لا تفرض نفسك على المخاطب**» هي الأخرى غير متحققة ضمن خطاب طه حسين، هذا الأخير الذي ضمن ما نشره في صحيفة الأدب، قد فرض نفسه وأفكاره في نقد كتاب الرافعي على صاحب الكتاب أولا وعلى جمهور القراء ثانيا، وهذا لابد وأن يستنفر ذ. الرافعي على الرد والدفاع على نفسه وعلى كتابه ووجهة نظره في اختيار أسلوب كتابته الجزيل.

قاعدة التشكك: تقضي هذه القاعدة ان يتجنب المتكلم أساليب التقرير ويأخذ بأساليب الاستفهام كما لو كان متشككا بحيث يترك للمخاطب مبادرة اتخاذ القرارات،...

والحال أن هذه القاعدة قد تم نسفها من طرف د. طه حسين الذي يظهر من خلال عباراته التي تتخذ طابع الالزام وعلى طابع الرجل الواثق من كلامه، بسخرية ينتقص من خصمه بل ويشكك في مضمون أفكاره ويدعو القارئ للشك فيه خاصة عند مقارنة كتابه الأدبي الجمال والحب بكتاب العقاد الفلسفي عن نفس الموضوع.

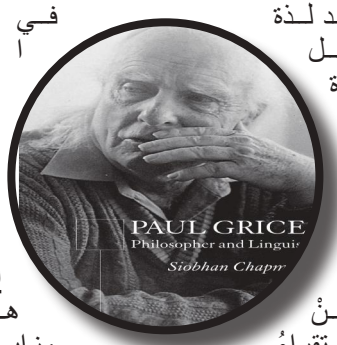


كما أنه وليزيد من نسبة التشكيك في إمكانية فهم كتابه، جاء بنادرة عصية الفهم ودعا الرواد لفك طلاسمها إذ نجده يقول: «وأنا أريد الآن أن أختم هذا الفصل بطائفة قليلة من الجمل نتخذها نموذجا لنا في كتاب الرافعي من الغموض والإغراب والعسر، أنظر إلى هذه القطعة البديعية:

اجتمع من تاريخه إنسان بلع الزمن تحت عينيه نيفا وأربعين سنة، فهو تاريخ أحزان قد استفاضت مسائله في فصول وأبواب جف القلم منها على نيف وأربعين جزءان كلماتها في حوادثها، وإن السطر منها ليئن أنينا يسمع، وإن تاريخه كله ينتفض لأنه مصيبة ملكية مصورة في ملك».

قاعدة التودد: هذه القاعدة التي توجب معاملة المخاطب معاملة الند للند، لذلك فإننا إذا قرأنا كلام طه حسين الموجه للرافعي، نجده أنه يستعمل له ضمير الغائب، ولم يخاطبه بضمير المخاطب، مما يدل على نفحة التغييب التي تعمدها طه حسين بهدف التصغير والتنقيص من شأنه، وفي هذا خرق لهذه القاعدة في مثل: لا يشق – نفسه – ينحت – يلدها... بل وأكثر وصفه في صورة تحقيرية تفحم رجولته، إذ شبه اختياره للألفاظ ووضعها كأم في مخاض ولادة، بمعنى أنه يشق على نفسه أكثر من اللازم...إذ نجده يقول: «ومالي لا أتبسط بعض الشيء، فأقول إن كل جملة من جمل هذا الكتاب تبعث في نفسي شعورا قويا مؤلما بأن الكاتب يلدها ولادة وهو يقاسي في هذه الولادة ما تقاسيه الأم من آلام الوضع، ولو أنه

ظفر بعد هذه الآلام بما تظفر به الأمهات بعد آلام الوضع لقلنا آلام قيمة لها نتائجها الحسنة وآثارها الخالدة، ولكنه لا يظفر من هذه الآلام بشيء، فأنت لا تجد لذة في قراءة هذه الجمل المتعبة المكدودة التي شقت على كاتبها وهي تشق على قارئها».



خلاصة: لقول يمكننا

أن الهدف مِنْ هذا البحثِ كان هو استقراءُ مزايا تطبيقِ مبدأ التأدّبِ، الذي بسطته اللسانيّةُ «روبن لاكوف» وتعمّقت في تحليله، فأصبح محلَّ اتّفاقٍ بين السّوادِ الأكبرِ مِنْ الزّعماء التداوليّن والمُهتميّن بمجالِ تحليلِ الخِطابِ عموماً. لكننا نستنتج أنه قد تم خرقه بوضوح لجميع قواعده الثلاث، وهذا يدل على عمق الاحتقان النفسي الذي يكنه طه حسين لفائدة خصمه. وقد كان الهدفُ مِنْ هذا البحثِ استقراءُ مزايا تطبيقِ مبدأ التأدّبِ، الذي بسطته اللسانيّةُ «روبن لاكوف» وتعمّقت في تحليله، فأصبح محلَّ اتّفاقٍ بين السّوادِ الأكبرِ مِنْ الزُعماء التداوليّن والمُهتميّن بمجالِ تحليلِ الخِطابِ عموماً.

- **مبدأ التواجه واعتبار العمل:**

قاعدة التواجه التي تفيد صيانة وجه المتكلم، عن طريق عملية **الوجه الدافع**، ويكون بإرادة دفع الاعتراض، وقد تمثلت خاصة في قول طه حسين: «ولقد اجتهدت في أن أفهم، فقرأت وقرأت واستأنفت القراءة ولكني لم أفلح، ولقد ذكرت هذا أو بعضه للأستاذ الرافعي فقال: ولم تتخذ نفسك مقياسا للناس؟ ثم لم نستطع أن نمضي في هذا الحديث الذي كان يمكن أن يكون قيما: لست أتخذ نفسي مقياسا للناس، وإنما أتخذ نفسي مقياسا لنفس، فإذا قلت إني لا أفهم فليس معنى هذا أن الناس لا يفهموه، وإذا قلت أفهم فليس معنى هذا أن الناس يفهموه، ولكنك تسألني أن أنقد كتابك وأعلن رأيي فيه، فلم تسألني هذا؟». يعترض على رد الرافعي الذي بعد أن طلب رأيه عاد وحاول التنقيص منه بقوله: ولم تتخذ نفسك مقياسا للناس؟ ثم بعملية **الوجه الجالب**، ويتجلى في إرادة المرء اعتراف الغير بأفعاله، أو ما يعرف بإرادة جلب الاعتراف، وحفظ ماء وجه مخاطبه، لنجد أن تصوير طه حسين لمشقة الرافعي في اختيار ألفاظه كامرأة في وضعية مخاض، فأي اعتراف جلي هذا لمجهوداته، وأي اعتراف له وصيانة لكرامته؟.

أما عن مفهوم التهديد، فمكانه جوهري ومتمحور داخل رسالة النقد هاته، سواء من الرافعي الذي هدد طه حسين بالرد الشديد على طرحه قائلا: «الأستاذ الرافعي لا يحب النقد إلا أن يكون هذا النقد في هواه، وقد كنت أتحدث إليه يوم السبت الماضي، فعرفت أنه لا يحب النقد على هذا الشرط. ولم أكن أعلن إليه أن لي في كتابه رأيا قد لا يرضاه حتى أعلن إلي متشددا أنه سيرد علي. وطلب إلى رئيس التحرير متشددا أن ينشر رده ذلك، وهو يرى رئيس تحرير السياسة، يدفع إلى رده على نقد كتابه يسألني أن أنشره في صحيفة الأدب. وإذا فأنا أكتب وأنا أعلم أن الأستاذ الرافعي سيغضب وسيرد وسيكون سخطه شديدا.» وأيضا التهديد الذي يمارسه طه حسين بنقده اللاذع على كتاب الرافعي وهو يؤكده بقوله: «والحق أني ترددت كثيرا قبل أن أكتب هذا الفصل، فأنا أعلم أن الأستاذ الرافعي قد تكلف مشقة لا تكاد تعدلها مشقة في وضع هذا الكتاب، ذلك شيء يظهر جليا لمن يقرأ من هذا الكتاب أسطرا قليلة، أو هو تكلف العناء في طبعه ونشره وأنفق مالا في هذا الطبع والنشر، فقد يكون من الإسراف في القسوة أن تعرض لعمل كهذا فيه مشقة وعناد ومال فتعلن أنه غير جيد، وتعلن أنك لا تفهمه» خلاصة القول بالنسبة لمدى حضور وتضمين د. طه حسين لمبدأي التعاون والتأدب اللغويين في نقده لكتاب «رسائل الأحزان» للرافعي، نجد أنه قد تم خرقها لينضاف

لحزن صعوبة لغته وسلبية عنوانه، حزن استقباله والرغبة في اقتنائه وقراءته من طرف جمهور المطلعين على صحيفة الأدب في حديثها الأربعائي، مادام قد عمد ناقدنا طه حسين إلى استمرار العراك الأدبي بين رواد المرحلة خاصة بمقابلة هذا بذاك، ومقارنة لغة العقاد الجزلة بلغة الرافعي الصعبة.

الهوامش:

1. حديث الأربعاء، ج.3 ، طه حسين،ص.124/115

2. Paul Grice :Logic and conversation in COLE ; Peter and Morgan ;Jerry ;L(eds) :Speech

3. acts ;in Syntax and Semantics ;vol.3 ;Academic Press ;New York,1975,pp41 .59-Ribin Lakoff :<The Logic if Politeness : ir,Minding Your P ,s and Q ,s. inPapers from The Ninth Regional Meeting Chicago,Linguistic Society ,Chicago,1973,pp.292-305.

المراجع المعتمدة

- كتاب حديث الأربعاء الجزئين الثاني والثالث، دار المعارف لطه حسين.
- كتاب اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، د. طه عبد الرحمن، ط.١٩٩٨
- كتاب رسائل الأحزان لمصطفى صادق الرافعي.
- **غرايس، بول**: المنطق والمحادثة، ترجمة، محمد الشيباني وسيف الدين دغفوس، ضمن كتاب، إطلالات على النظريّات اللّسانيّة والدلاليّة في النصف الثاني من القرن العشرين، مختارات مُعرّبة بإشراف وتنسيق، عزّ الدين مجدوب، المجمع التونسي للآداب والفنون، بيت الحكمة، ط١، تونس، ٢٠١٢.
- Lakoff. Robin. The Logic of Politeness. In Papers from the Ninth Regional Meeting.Chicago. Linguistic Society.Chicago.1973.
- Ribin Lakoff :<The Logic if Politeness : ir,Minding Your P ,s and Q ,s. inPapers from The Ninth Regional Meeting Chicago
- Paul Grice :Logic and conversation in COLE ; Peter and Morgan ;Jerry ;L(eds) :Speech acts ;in Syntax and Semantics ;vol.٣ ;Academic Press ;New York,١٩٧٥.

أسرة (القصّة) في (بَعْقُوبَة)

حفرٌ في ثقافة الستينيّات

د. فاضل عبود التميمي

مقدمة:

تسعى هذا المقاربة برؤية الدرس الثقافي إلى الوقوف عند فكرة وجود جماعة منظّمة في مدينة (بَعْقُوبَة) مركز محافظة (دَيالى) اسمها (أسرة القصّة) أخذت على عاتقها إصدار مجلة (القصّة) في ستينيّات القرن الماضي، والإعلان عن وجودها، وتبني النهوض بها في ضوء حركة ثقافيّة، واجتماعيّة عبّرت عن مكنوناتها من خلال وسائل مختلفة.

مدخل:

تنتمي فكرة الجماعات الأدبيّة في العالم إلى نوع من الاجتماع الخاص الذي يتوحّد بالرؤى ويدوم بالإنجاز، فهو اجتماع بغايات نبيلة تنتمي إلى قواسم مشتركة هدفها ثقافيٌّ في الأساس يأخذ بنظر الاعتبار النهوض بالواقع الآني للجماعات الأدبيّة المنتمية مهنيّا، وثقافيّا بهدف تشكيل وعي أدبيّ مؤثّر في مجال الإبداع ينطلق نحو الصحف، والمجلّات، ومؤسّسات المجتمع، والفكر، والجامعات، والتلقي، فالجماعات الأدبيّة والحال هذه ليست ترفا تزيينيّا يعلو الواجهات الثقافيّة، ومقاهي الأدب، وشوارع الثقافة، إنّما هي نوع من المؤسّسات التي يتضامن أفرادها في سبيل غايات سامية تتعلّق بنمط الثقافة التي تمارسها في ظلّ وجود حقيقيّ لسلطة الثقافة، وتأثيراتها المختلفة.

الجماعات الأدبيّة في العراق:

منذ بدايات القرن العشرين، وبسبب رياح التغيير التي عصفت بالحياة الاجتماعيّة في العراق، وبتأثير مباشر من جملة وقائع أولها الدستور العثماني، وليس آخرها نتائج الحربين العالميتين، ونشاط أوربا العلمي، والثقافي صار الحراكُ سمة من سمات بدايات القرن الجديد في العراق، من هنا أجد أنّ ظهور التجمّعات الثقافيّة، والسياسيّة ما كان إلا ردّا واضحا على سوء الماضي، وجمود مفاصله، والرغبة في التحديث، والانقلاب على ما هو كائن إلى ما سيكون، فقد تبلورت أكثر من فكرة أرادت بالحياة أن تسير بطرائق تتعالق، والتجديد الذي بشّر به روّاد القرن العشرين.

يستطيع الراصد لطبيعة التحوّلات الاجتماعيّة، والثقافيّة التي جرت في العراق أن يقف عند تلك التجمّعات، وأن يفحص محتواها الفكري لغرض إثبات مشروعيّتها في الحياة الجديدة، فلقد ترك التأريخ جملة نشاطات لتجمّعات أدبيّة عُرفت في وقتها، وزاولت نشاطها العلني عن طريق النشر، والمحاضرات، لعلّ من أهمّها: جماعة (الصحيفة) في بغداد التي قامت بتآلف جهود كلّ من: حسين الرحال، وعوني بكر صدقي، وعبد الله جدوع، ومصطفى علي، وسليم فتاح، ومحمود أحمد السيد، وهي تسعى إلى الإصلاح المرتجى، ونشر الأدب الجدي، فكان أن صدر العدد الأول من مجلّتها (الصحيفة) في ٢٨/ كانون الأول /١٩٢٤[1] لتكون أول جماعة أدبيّة في العراق الحديث، ومقرّها بغداد.

برزت بعد ذلك جماعة (الوقت الضائع) التي ظهرت في العام ١٩٤٦ في بغداد أيضا، وقد حظيت بعناية عدد من الباحثين، وكتّاب القصّة، والأدباء العراقيين والعرب؛ لما لهذه الجماعة، أو التجمع الأدبي، والثقافي من أهميّة في مسار حركة الثقافة العراقيّة المعاصرة التي ضمّت عددا من الباحثين، وكتاب القصّة، وهم: بلند الحيدري ،ونزار سليم، وسلمان محمود حلمي، وحسين مردان، وعبد الملك نوري، وإبراهيم اليتيّم ، ونجيب المانع، والفنان جميل حمودي، وآخرون، وكانت لقاءاتهم في مقهى (السويدي) أو مقهى(الدفاع)، وجاءت تسمية الجماعة من عنوان النشرة الأدبيّة التي كانت تصدرها[2].

وشهدت بغداد ولادة جماعة (واق واق) أيضا، فمن الطريف أن يَقْدِم نخبةٌ من الكتّاب، والشعراء ،والأدباء الشبّان في العام ١٩٤٦ على الالتئام في تجمع أدبيّ في مقهى أسّسوه مقابل النادي الأولمبي في ساحة عنترة: الأعظميّة، في بغداد أسموه (مقهى ألواق واق)، وضمّت الجماعة كلا من: حسين مردان، والأخوين سليم: جواد ،ونزار، وغائب طعمة فرمان، وبلند الحيدري، وسلمان محمود حلمي، وأكرم الوتري، وساطع عبد الرزاق، ومحسن مهدي، وحسين هداوي، وفؤاد رضا، وإبراهيم اليتيّم، فضلا عن عدنان رؤوف، وهؤلاء كوكبة من الشباب استطاعوا أن يلفتوا نظر طلاب المعاهد، والكليّات في بغداد، ولاسيّما دار المعلمين العاليّة لنشاطاتهم الثقافيّة الواسعة[3] التي انفتحت على عموم الثقافة والمثقفين.

وكانت (جماعة كركوك) ١٩٦٤ -١٩٦٨من أكثر الجماعات الأدبيّة التي ظهرت في العراق المعاصر شهرة، وإنتاجا، وتأثيرا، وقد ضمّت هذه الجماعة نخبة من ممثلي الحركة الثقافيّة العراقيّة شعراء، ونقّاد، وقصّاصين، وفنّانين تشكيليّن، ومترجمين، وكتّاب مقالة، ويكاد مؤرخو هذه الجماعة، -منهم من عمل معها- يتّفقون على أنّ الآباء المؤسسين الأوائل لهذه الجماعة هم: جليل القيسي، وفاضل العزاوي، ومؤيد الراوي، وسركون بولص، وجان دمّو، ويوسف الحيدري، وصلاح فائق سعيد، وأنور الغسّاني، ويوسف سعيد، وفاروق مصطفى، وكان القاسم المشترك الأعظم الذي جمع هؤلاء المثقفين تحت مظلة أدبيّة واحدة هو روحهم التجديديّة، وتبرّمهم من الأوضاع العامّة التي كانت تسود العراق آنذاك، ونزوعهم إلى التمرّد، ومعاناتهم من الإحباط ،واصرارهم على السياحة في أرض الله الواسعة، فضلا عن ذلك فإنّ معظمهم كان من أهل مدينة كركوك، ويرى الأستاذ فاروق مصطفى، وهو من أرّخ للجماعة أنّ مصطلح (جماعة كركوك) يعود إلى أمرين رئيسين: أولهما إنّهم ينتسبون إلى مدينة كركوك، وثمّة وشائج ودّ، وصحبة طيّبة جمعتهم، وثانيهما يردّ إلى محاولتهم تجديد الأدب العراقي، وتحديثه، وقد أثبت بعضهم الجدارة في هذا المضمار[٤].

ويرى د. عبد الإله أحمد أن التجمّعات، واللقاءات الأدبيّة التي كانت تعقد في مقاهي بغداد الكثيرة في الخمسينيّات، وقبلها كانت مظهرا من مظاهر الحياة الأدبيّة في العراق، إذ شهدت الكثير من لقاءات المثقفين والأدباء، ومناقشاتهم الحامية، وثرثراتهم التي أسهمت إلى حدّ كبير في انضاج العديد منهم، فضلا عن بلورة اتجاهاتهم الفنيّة والفكريّة[٥]. إنّ تلك الجماعات، وغيرها ممّن لم يرد ذكرها في هذه المقدمة -باستثناء جماعة كركوك- كانت بمنزلة المهاد العملي الذي أدّى فيما بعد إلى ظهور اتحاد الأدباء في العراق، وبروز الجانب المهني في تنظيمات ثقافيّة متعدّدة الأهداف، والرؤى في العراق، أحاطت بالمثقف العراقي، وعملت على الارتقاء به من عدّة وجوه.

أسرة (القصّة) في بَعْقُوبَة:

كان النشاط الثقافي لأسرة (القصّة) في بَعقُوبة معروفا لمن عاش المرحلة، والتسمية منصوصٌ عليها على لسان القاص سالم الزيدي الذي كتب:((و»القصّة» التي حملت رايتها «أسرة القصّة» تؤمن أنّها لم تكن محض صدفة، بل بعد دراسة علميّة لواقع القصّة في العراق والوطن العربي))[6]، إلا أنّ أحدا لم يقف عند تلك الجماعة ليشير إلى وجودها، ونشاطها الذي مارسته بشكل تفصيلي وموثّق، وقد تجاوزت أخبارها مدينة (بَعْقُوبَة) إلى مدن عراقية أخرى، بل وصلت إلى القاهرة حين أذاعت (صوت العرب) برنامجا خاصّا عن مجلة (القصّة)، فضلا عن إذاعة الـ(بي بي سي) البريطانيّة التي قدّمت تقريرا ثقافيّا عن المجلّة نفسها في الثمانينيّات من القرن المنصرم[7].

ويبدو أنّ التعتيم على نشاط الجماعة كان بسبب توقّف نشاطها بعد مدّة قليلة من تأسيسها الذي خضع لمزاج أمنيّ لا يحبّذ النشاط المفضي إلى الحريّة الثقافيّة، فضلا عن تراخي الأسرة نفسها في البحث عن بدائل للعودة، وخضوعها التام إلى قرار السلطة الأمنيّة، مع أنّ موافقة وزارة الإرشاد كانت قد أقرّت بصدور المجلّة قبل قرار اغلاقها.

الزمان والمكان:

كانت بداية الستينيّات حافلة بالنشاطات الثقافيّة المتنوعة في العراق، فالستينيّات كانت سنوات القبض على جمر الأدب، والفكر في العالم المتحضّر، والبلدان التي كانت تسعى لأن تكون نامية في اقتصادها واجتماعها، وفي عراق أواسط الستينيّات ظهرت الأعمال الستينيّة الأولى التي شكّلت بذرة الاتجاه الجديد، كانت التسمية التي أطلقت على هذه الظاهرة "الموجة الجديدة"، و "أدب الاحتجاج"،

و"الكتابة المضادة"، و"الكتابة الحرة"، و"اللا قصيدة"، ولم يظهر مصطلح "جيل الستينيّات" إلا بعد سنوات من ذلك، ضمن الكتابات النقديّة، وغالبا من خصوم الحركة الجديدة التي أثرت روح الستينيّات بوصفها عقدا متميّزا في تطوّر الوعي، ليس على المستويين العراقي والعربي، وإنّما على المستوى العالمي أيضاً، بطرائق مختلفة على الكتّاب، والفنانين الجدد، وتركت تأثيراتها على كتاباتهم، التي تنتمي إلى اتجاهات جماليّة مختلفة، وعلى المستوى الكوني غيّرت حقبة الستينيّات، بحساسيتها الإنسانيّة الجديدة، الكثير من الرؤى المحافظة القديمة، وفتحت الطريق أمام التحرير الشامل للإنسان من أوهام فكر الماضي وعبوديته، فإذا كانت الحركة الستينيّة هناك قد اتخذت طابعا جماهيريّا في الغرب، وخاضت طيلة أعوام معارك شوارع عنيفة ضد السلطات، فإنها اقتصرت في العراق على الأدب، والفن وحده، من دون أيّ قاعدة شعبيّة فعليّة[٨].

لم تكن (بَعْقُوبَة) ومن فيها بعيدين عن هذا الجانب المضيء، فقد شهدت ولادة نشاطات متنوعة في الفن التشكيلي، والمسرحي، والرياضي، والأدبي في ظلّ وجود (دار المعلمين الريفيّة) التي تحوّلت في الاربعينيّات إلى دارين للمعلمين والمعلمات اللتين كانتا بمنزلة جامعة ليس لـ(دَيالى) فحسب إنّما للعراق كلّه، فضلا عن وجود عدد من الفرق المسرحيّة[9]، والنشاطات الفنيّة الموسيقيّة، والسينمائيّة، فصارت المدينة مركزا جامعا لعدد من النشاطات التي ليس للحكومة يد في وجودها، وإنّما كانت نابعة من حاجة المجتمع، والرغبة في التجديد، وهكذا اجتمع عددٌ من الأصدقاء ممن جمعهم حبُّ القصّة، ومحاولة الكتابة فيها لعمل شيء ما يبلورون من خلاله انتماءهم الخاص لهذا الفن الثقافي الجميل.

إصدار مجلة القصّة:

يَذْكُرُ القاصُ والناقدُ (سليمان البكري) في مقابلة معه أجواء تلك المرحلة من عمر الثقافة في (بَعْقُوبَة)

فيقول: كنا مجموعة من الشباب نلتقي في مقهى بعقوبيّ في نهاية الستينيّات، فطرحتُ على الأصدقاء فكرة اصدار مجلّة تعنى بالأدب القصصي، أو الروائي، أو المسرحي، فكان الإجماع على إصدارها متخصّصة في القصّة مع إصرار على أن تكون باتجاه جديد، وبجهود فرديّة للأدباء أنفسهم، وفرنا مبلغ الطبع، وأرسلنا العدد الأول إلى مطبعة الغري الحديثة في النجف بمساعدة واضحة من الأديب حميد المطبعي، طبعنا ألف نسخة من العدد الأول، ووزّع في العراق كلّه[01].

يقول القاص (ناجح صالح)، في إطار حديثه عن فكرة تأسيس الأسرة :((في عام ١٩٦٧ كنّا نجتمع في مقهى (البَلَم) الكائنة في السوق القديم إلى جوار نهر خريسان ...كنا نجتمع أنا، والأخوة: سالم الزيدي، وخالد الخشالي، وسليمان البكري، وبعض لا اتذكرهم الآن.... وكان يدور بيننا حوار حول آفاق الأدب من قصّة وشعر ...، ثمّ اقترحنا في إحدى الجلسات أن نصدر مجلّة اسمها (القصّة) بتمويل ذاتي ....، وفعلا صدر أول عدد في كانون الثاني ١٩٦٨، وتمّ طبعه في النجف، وكان لكلّ منا قصّة نشرت في المجلّة، واتفقنا أن يأخذ كلّ منا عددا من النسخ، ويوزعها على الطلبة اختيارا، وليس إجبارا بسعر ١٠٠ فلسا حتى نتمكّن من إصدار الاعداد المقبلة، كنّا في مقتبل الشباب تحتوينا حماسة لا

حدود لها، وكان ذلك العقد عقدا ذهبيّا ظلّل وطننا بما فيه من وئام، وودّ، وحب)).

ويقول القاص ناجح صالح عن أهداف الجماعة: ((أمّا الهدف من وجود تجمعنا فهو نشر الوعي بين القراء عن طريق القصص الهادفة، وكانت لنا طموحاتنا أن نستمر، ولكن لم يكن الأمر بأيدينا رغم حماسنا، وحبنا للأدب بما فيه القصّة... ويدور الحديث، ويدور، ثمّ يتشعب الى آفاق الثقافة بكلّ فروعها ثم يعرج آخر المطاف إلى الأدب لنستعرض كمّا من الكتب قرأناها القراءة المتأنية الواعية لنرى فيها محاسن خلبت عقولنا ... لم نكن نريد إلا أن ننهج نهجها بما نمتلك من مواهب، وطاقات، ونحن في جلستنا تلك، وفي جلسات أخرى من ذلك الصيف يترنم أحدنا بقصيدة هي من وحي قلمه، يردفه آخر بقراءة قصّة قصيرة من بنات أفكاره، ثمّ يتبعه ثالث بمقال نقدي، وهكذا تكون جلستنا في عالم أدبي له من حلاوته ما ترتاح له النفس))[١١].

ويذكر القاص والمسرحي الأستاذ سالم الزيدي شهادة تتعلّق بمسعى اصدار مجلة القصّة فيربط الحياة الثقافيّة في (دَيالى) بالعاصمة بغداد، ولكن بشيء من التفصيل:((بعد هزيمة الأنظمة العربيّة في ٥حزيران عام ١٩٦٧، وما انعكس من واقع سياسيّ، واجتماعيّ، وثقافيّ، وتأثير ذلك على العلاقات الإنسانيّة، وقضايا النشاط اليومي، تنبهنا إلى الجانب الثقافي المضيء في الحياة، فقد كان للثقافة التأثير الأكبر، يوم كان الأديب الملتزم بقضايا الوطن، والأنسان الأكثر احساسا بواجبه، والمسؤوليّة الملقاة عليه بوصفه قوة فكريّة، ومادية مؤثّرة في مجمل أنشطة الحياة، وكان لابد من فعل ثوريّ يكون ردّا على الهزيمة، فبدأت حركة ثقافيّة، وفنيّة تتجسّد من خلال أنشطة، وحوارات، وكانت المقاهي ساحات لها، وكنت التقي في بغداد في مقاهي:(عارف أغا، والبرلمان، وحسن عجمي، والزهاوي، والبلديّة)حيث يتواجد الأدباء، والكتّاب، والفنّانون، وبعض أهل السياسة، وكانت تجري النقاشات حول الموضوعات التي ترتبط بالواقع المجتمعي، والسياسي، وتحديد دور المثقف.

ويؤكّد الأستاذ الزيدي: كان سركون بولس، وعبد الأمير الحُصيري، وعبد الرحمن الربيعي، وعبد الستار ناصر، ومحمود جنداري، وشاكر السماوي، وحاتم محمد الصكر، وحامد العبيدي، والأديب محمود العبطة يشكّلون مجموعة من الأدباء الذين اعتدنا أن نقضي معهم ساعات في تلك السياحات، والنقاشات الأدبيّة، والثقافيّة، فالجميع يلتقي بحلقة الأديب محمود العبطة، وكان النقاش يفضي إلى ثقافة المحافظات.

وفي يوم ما -والحديث لمّا يزل للزيدي- كانت مجموعة كبيرة من أدباء بغداد تزور (بَعْقُوبَة) اسبوعيّا، وتكون لنا معهم حوارات في بساتين (بهرز) صباحا، ومساء في مقهى (الحريّة) الواقعة إلى جانب نهر خريسان، وكانت تلك اللقاءات لا تخلو من الحديث عن ضرورة تنشيط الحركة الأدبيّة في بَعْقُوبَة، واصدار مجلة أدبيّة فيها، وهذا ما شجّع مجموعتنا المؤلّفة من: (سالم الزيدي ،وسليمان البكري، وحسين الجليلي، وياسين حسين ، ومحسن الكيلاني ، و خالد الخشالي ،وناجح صالح) للعمل على تأكيد الهدف؛ أي اصدار المجلة، ثمّ جاء تعيين الأديب (محمود العبطة) قاضيا في (بَعْقُوبَة) انتصارا للحركة الثقافيّة في المحافظة إذ كنت التقي به يوميّا، وطرحت عليه فكرة اصدار مجلة ثقافيّة في مدينتنا، فشجعني على ذلك، وقال إنّه سيدعم المشروع ماديّا ومعنويا.

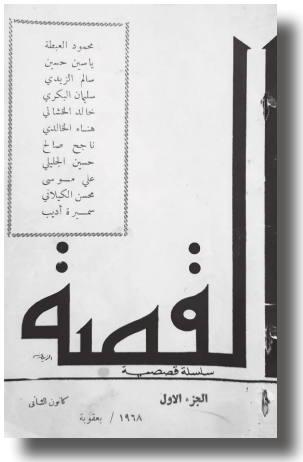
ويتابع الأستاذ الزيدي حديثه فيقول: ناقشت الموضوع مع القاص (سليمان البكري) الذي رحّب بالفكرة منذ أوّل يوم تحدثنا فيها، وطرحت الفكرة نفسها على (ياسين حسين) و(حسين الجليلي) و(ناجح صالح)، فوافق الجميع، وعقدنا اجتماعا في إحدى مقاهي (بَعْقُوبَة) بحضور أكبر عدد من الأدباء، ووضعنا الخطة لإصدار العدد الأول، وحدّدنا الشعار: (القصّة فكرٌ مفتوحٌ لكلّ تجارب الأدب القصصي)، وكُلّفت من الجميع بمتابعة التنفيذ، واتفقنا على تسديد نفقات الطبع، والأمور الأخرى مثل: النقل، والمتابعة بالمشاركة، والتعاون[٢١].

العدد الأول:

يروي الأستاذ سالم الزيدي الاستعدادات الأولى لإصدار (القصّة) في جزئها الأول فيقول: ((شُكّلت لجنةٌ من (سليمان البكري) و(حسين الجليلي)، و(ياسين حسين) مهمتها اختيار نصوص العدد الأول، وتم اختيار عشر قصص، على أن تكون الافتتاحيّة بقلم الأديب محمود العبطة، ثمّ قمتُ أنا بمراجعة وزارة الإرشاد:(الرقابة) للحصول على الموافقة الرسميّة، وتمّ ذلك، وذهبنا أنا والأديب محمود العبطة إلى مدينة النجف الأشرف، والتقينا بالأديب (حميد المطبعي) الذي رحب بنا، ورافقنا إلى مطبعة (الغري) العائدة إلى أخيه، واتفقنا معه على طبع العدد الأول الذي صدر في نهاية شهر كانون الثاني عام ١٩٦٨بموافقة من وزارة الإرشاد العراقيّة))[٣١].

محتوى العدد الأول:

كانت (القصّة) قد صدرت في مدينة (بَعْقُوبَة) بوصفها سلسلة قصصيّة تحيل على شكل مجلة أدبيّة معنيّة بالأدب القصصي إبداعا ونقدا، وقد أشرف على تحريرها، واصدارها الأديبان: سليمان البكري، وسالم الزيدي، وهذا ما ثُبّت على غلاف جزئها الثاني الداخلي.



والمجلة كما شهد مضمون عددها الأول الصادر استقطبت مجموعة من الكتّاب الشباب، وبشّرت بقصصهم، فقد احتوى (العدد الأول) الذي صدر في نهاية كانون الثاني: ١٩٦٨على تقديم بمنزلة الافتتاحيّة للعدد كتبه الأديب محمود العبطة، أكد فيه أنّ الأدب العراقي الحديث بمنزلة غابة كثيفة متشابكة الأغصان معتمة الظلّ تتطلّب الأيدي الأمينة التي تنقل أزهارها في إشارة واضحة إلى أهميّة نشر الأدب العراقي الحديث، ثمّ برّز فيها تلك الأقلام حيث ضرورة العناية بأدب المحافظات جاعلا من مدينة (بَعْقُوبَة) مثالا لتلك العناية، وعنده حرام أن تذبل الأزهار الشابّة في الهجير، ولا تقبّل وجناتها إلا الشمس في إشارة كنائيّة إلى اهميّة أدب المحافظات ، وضرورة نشره[٤١].

وكان النشر القصصي في ذلك العدد مقتصرا على: القاص ياسين حسين في قصّته (المنفذ)، وهي بإطارها الترميزي حاولت الاقتراب من الحياة حين يكون الموت حدا فاصلا بين حالتين لا شبه بينهما، وسالم الزيدي في قصّة (صور خمس)التي برع في التجريب فيها مبكّرا في الإفادة من التقانات المسرحيّة التي كان ولمّا يزل قريبا من حدودها كي يقدم نصّا معبّرا، وسليمان البكري في قصّته (لهاث الرحيل) التي كان من خلالها وفيّا لإيجاد حلّ للمشكل الاجتماعي، وهو ما سيظهر في نقده فيما بعد بشكل واضح، وخالد الخشالي في قصّة (الحلم) التي استطاع من خلالها أن يدين الفكر الغربي، وهو

يصنع ألاعيبه السمجة التي تقتل وعي الشعوب، وهناء الخالدي في قصّة (الظمأ) التي حاولت من خلالها أن تكشف عن حاجة الإنسان إلى الطبيعة، وضرورة أن يعيش محترما، والقاص ناجح صالح في قصّة (طريق الانتقام) التي غلّف متنها الموت بوصفه نهاية، والقاص حسين الجليلي في قصّة (الحاج حامد) التي كانت سفرا في مشكلة الأرض والفلاح، والقاص علي موسى في قصّة (نازك) التي كانت تجري وقائعها في قرية كرديّة شهدت سرّا كبيرا خبّأته القصّة في متنها، والقاص محسن الكيلاني في قصّته (نهاية الطريق) التي لا تخلو من بعد اجتماعي ركّز القاص عليه، ورغب في الإشارة إلى محتواه، والقاصّة سميرة أديب في قصّة (المهزومة) التي كانت تعبيرا واضحا عن الوحدة التي تلفّ حياة المرأة وسط ضياع غير متناه، بمعنى أنّ العدد الأول اقتصر النشر فيه على قصاصي (دَيالى) فحسب ، فكأنّ المجلة كانت في فضاء تجريب إخراج العدد الأول.

وكان العدد قد اشتمل على جملة معلومات منها الإحالة على مطبعة (الغري) طباعة له، فضلا عن التعريف بالمجلّة بوصفها ((سلسلة قصصيّة تعنى بشؤون القصة))، ومقدار الاشتراك السنوي (دينار واحد)، وعنوان المجلّة الذي يجب أن ترسل إليه الرسائل والحوالات[٥١]، فضلا عن أنّ العدد احتوى على مجموعة من الاضاءات التي تحيل على فلسفة المجّلة مثل:(القصّة ...فكر مفتوح لكلّ تجارب الأدب القصصي)، وبعض الإعلانات الخاصة بصدور المجاميع القصصيّة، ومحتويات العدد القادم.

أهميّة العدد الأول:

ترى كيف يتسنّى لنا -الآن- أن نحتكم إلى المجلّة في عددها الأول بعد سنوات ليست بالقليلة على ولادة مشروعها الثقافي الأدبي الرائد الذي كان في وقت بزوغه أشبه بمغامرة لا تخلو من اندفاع شجاع؟، لا شكّ أنّ صدور المجلّة في ذلك الزمن، والمكان يمكن النظر إليه الآن من زاوية الإنصاف التي تسوّغ وجود البطولة الجماعيّة حين تلامس أحلام فئة من الأدباء تريد النهوض في المجتمع، وتسعى إلى إحداث تحوّلات فيه، لقد كان صدور المجلّة مختصّة في أدب القصّة ونقده نقطة تحوّل في تأريخ الصحافة الأدبيّة في العراق، فضلا عن أن ظهورها كان تجريبا مسوّغا أجد من الضروري الإشارة إلى أن (القصّة) بوصفها مطبوعا متميزا في شكله، ومحتواه قام على جهد أدباء معدودين بلا دعم رسمي، أو شبه رسميّ سوى رغبة مجموعة من الأدباء في تأكيد أثر القصّة في حياة الأدب العراقي الحديث، والإعلاء من شأنه، فضلا عن أنّها أي (القصّة) صدرت في زمن صارت فيه الحاجة ماسة لوجود مطبوع يتولّى العناية بالقصّة، وما يحيط بها من نقد.

كان صدور العدد الأول من (القصّة) قد حفّز أدباء بغداد للنشر في أعدادها الآتية، وأجد أن هذه المسألة لها صلة بطريقة تلقي المجلة، وتفاني العاملين عليها، فلو لم يكن العدد الأول خارقا للسكون الذي كان يعيشه قسمٌ من الأدباء في العاصمة لما أقدم هؤلاء، وغيرهم على النشر في المجلة، وتحيّتها عن بعد.

العدد الثاني:

يروي الأستاذ (سالم الزيدي) فصلا آخر من فصول اصدار المجلة فيقول: ثمّ هيّأنا العدد الثاني الذي اتفقنا أن يكون بمشاركة كتّاب من جميع مدن العراق، وأن لا يقتصر على أدباء دَيالى، وفعلا صدر الثاني في شهر آذار ١٩٦٨بمشاركة خمسة عشر أديبا عراقيّا، وكانت افتتاحية العدد بقلمي، وقد سبّبت لي مشكلة، إذ تّم استدعائي إلى دائرة أمن (بَعْقُوبَة) للاستفسار عن عبارة (الإنسان إنسان مهما اختلفت الظروف، والمجتمعات، وتعددت القوميّات، والأديان والاجناس)، وخرجت من دائرة الأمن بعد توضيح مؤدّاه أنّ الإنسان واحد في عالم مليء بالبشر[٦١].

محتوى العدد الثاني:

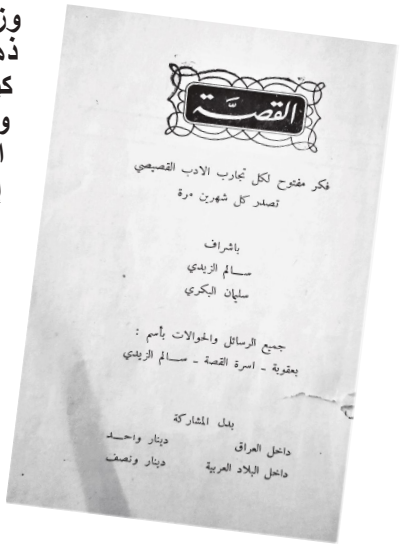
كان العدد الثاني من المجلة متميّزا عن العدد الأول في محتواه، فقد كتب افتتاحيته الأديب سالم الزيدي، وكانت بعنوان (القصّة ...المولد الشرعي لإرادة التغيير) التي أكدّ من خلالها أنّ المثقفين هم الركن الأساسي لأيّة محاولة للتغيير؛ لأنّهم يمتلكون المعطيات الفكريّة لحركة التجديد والتقدم، و رأى (الزيديُّ) أنّ الإنسان إنسان مهما اختلفت الظروف، والمجتمعات، وتعدّدت القوميّات، والأديان ،والأجناس ، فهو في هذه اللمحة الفكريّة كان إنسانيّ النظرة، عالميّ النزعة، وكان من (حقّ) ضابط الأمن أن يقف عند هذه العبارة التي التبست عليه، فكيف يكون الأنسانُ إنسانا؟! ليس بوسع ذلك الضابط إلا الوجوم أمام تلك العبارة الفصيحة التي تحيل على مبدأ المساواة بين البشر، ولم يكن قد سمع بها من قبل!.

ونُشرت في ذلك العدد قصصٌ لقصّاصين من بغداد وسواها لكلّ من: عبد الرحمن مجيد الربيعي في قصّة (الملاحقة) التي تجري وقائعها في ظل ملاحقة بوليسيّة فاقدة الزمان والمكان بلغة احتراف سرديّ عال، وسركون بولص وقصّته (يجوب المدن وهو ميت) التي هي سردٌ لحياة أخرى أراد القاص من خلالها أن يقول إنّ الحياة لا تصلح للجميع، وبلقيس نعمة العزيز في قصّة (التلوّث) وهي فضاء من النقد الاجتماعي الذي يتوجّه نحو الأب حين يكون على درجة عالية من التفاهة، وعبد الجبار العبودي في (الهدوء في اللونين) وهي قصّة رجل مأزوم يعاني من هزيمة كبرى في حياته، وخضير عبد الأمير وقصّة (قصّة رجل ميت)، وهي مشكلة رجل يعيش بين أنقاض بيت لا يفارقه حتى تحوّل إلى سرّ من أسرار المدينة، ومحمد عبد المجيد في قصّته (القاع ليس معتما)، وهي عن الطفولة الحائرة والضياع، كما نشرت المجلة لقاصّين من محافظة ديالى: ياسين حسين في قصّة (الهاربون من الوحل) التي تنتمي إلى إشكالات المجتمع: الرشوة والحياة التي تأخذ شكل مأساة، والتحقيق، والمدن التي تتعجل في نهاياتها، وسليمان البكري في (خطوات في قاع زجاجي)، وهي خطوات الحب الذي شغل القاص ردحا من الزمن، لكنّه في القصّة حبٌ انسجم مع الطبيعة.

وكانت المجلّة قد نشرت مقالات، ومتابعات تخصّ نقد القصّة، ومتابعتها لكلّ من: أحمد فياض المفرجي الذي كتب (قاصّان من زمن الستين) استجوب فيها القاصين عبد الرحمن مجيد الربيعي، والقاص سركون بولص في سؤالين لكل منهما: هل لك أن تقول لنا شيئا عن بداياتك القصصيّة؟، و هل تعتقد أن الزمن كاف لأن يوجد جيل ستيني، وأين موقعك منه؟.

وفي العدد نفسه نشر لطيف عبد حسين قراءة نقديّة عنوانها (القصّة في الأدب العربي القديم)، وهي حفرٌ معرفيٌّ في البحث عن جذور القصّة عند العرب، وكان الأديب حسين الجليلي قد نشر في العدد نفسه (رأي للمناقشة: في القصّة العراقيّة) وهو عنوان أحال على مسألة مهمّة تتعلّق بطبيعة القصّ العراقي يوم ذاك، وكان الأستاذ أحمد خالص الشعلان في دراسته (ثلاث قصص قراءة ونقد) قد تابع نقديّا قصص ياسين حسين، وسالم الزيدي، وسليمان البكري المنشورة في العدد الأول، وكان للقاص غازي العبادي أن نشر في ذلك العدد متابعة نقديّة عنوانها (انتفاضة قلب وقصص أخرى) قرأ فيها قصص قاصّة عراقيّة نسي أن يذكر اسمها، هي القاصّة : سهيلة داود سليمان في مجموعتها:(انتفاضة قلب وقصص أخرى):

منشورات دار المكتبة العصريّة- بيروت1965، و رأى أن قصصها تدور في إطار التجارب الشخصيّة فحسب، وكتب في العدد نفسه خالد الخشالي قراءة بعنوان (الغضب مجموعة قصص حسب الله يحيى) تابع فيها المنجز القصصي لهذه المجموعة التي وجدها قصصا واقعيّة بشيء من التحفظ.



استنادا إلى ما سبق أعُدّ العدد الثاني من المجلّة قفزة نوعيّة في الصحافة الأدبيّة يومذاك على اعتبار أنّ (القصّة) أول مطبوع عراقي عنى بالأدب القصصي فحسب، فضلا عن أن العدد اشتمل على قضايا نقديّة، ومتابعات للعالم القصّة القصيرة ممّا اعطى لصدوره تميّزا في المضمون لم يقتصر على نشر القصص بل تعداه إلى نقدها.

وكان العدد قد وزّع في العراق، فضلا عن مكتبات قسم كبير من الدول العربيّة، وقد وصلت المجلة رسالتان الأولى من الأديب غسان كنفاني الذي كان يقيم في بيروت، والأخرى من الشاعر عبد الوهاب البياتي الذي كان مقيما في القاهرة تباركان صدور المجلة، وانطلاقتها عربيّا[٧١].

العدد الثالث:

يسترجع الأستاذ (الزيدي) وقائع التهيئة لإصدار العدد الثالث من المجلّة فيقول: تمّ اختيار مواد العدد بمشاركة كتّاب عرب، وكان عدد المشاركين(١٢) كاتبا منهم من العرب: غسان كنفاني، وحسين القباني، وكان تأريخ صدور العدد مايس ١٩٦٨، وحين ذهبت لاستلام النسخ من المطبعة في النجف الأشرف بُلّغت بمراجعة دائرة الأمن هناك، ورافقني شقيق الأديب حميد المطبعي الذي أبلغني أنّ كتابا صادرا عن وزارة الإرشاد: دائرة الرقابة منع صدور المجلة، ذهبنا إلى دائرة الأمن، وجرى التحقيق معي عن كيفيّة صدور(القصّة)، ومن المموّل، والأشخاص، واتجاهاتهم السياسيّة، وقدّم لي تعهّدا بعدم الاستمرار في إصدارها إلا بعد الحصول على إجازة امتياز من الوزارة، وتمّ مصادرة العدد واتلافه، لكنّ صاحب المطبعة أخفى نسخة منه، بعد ذلك حاولنا الحصول على امتياز اصدار القصّة إلا أنّ الطلب رفض، فتوقفت المجلة عن الصدور[٨١].

كان العدد الثالث من المجلة متميّزا، وتميّزه جاء من مضمون المواد القصصيّة، والنقديّة التي نشرت فيه، فالأسماء التي كان لها شرف الاسهام في تحريره هي: لطفيّة الدليمي، ومحيي الدين زنكنة، ومحمود جنداري، وسالمة صالح، وحسب الله يحيى، وسليمان البكري، وفهد الأسدي، وسالم الزيدي، وأمل عبود عباس، ويحيى إدريس الناقد الفنيّ الذي كان يكتب القصّة، وغسان كنفاني: الجبهة الشعبيّة لتحرير فلسطين، وحسين القباني: من سورية.

فضاء القصّة:

لقد تبنّت المجلة نهجا خاصّا في تحريرها حاولت من خلاله أن تكتب قصّة جيل أخلص لذاته وأدبه، وأبى أن يخلع عليهما دفء الأقنعة المتهافتة[٩١]، أي أنّها حاولت أن تقدّم تجارب طليعيّة في كتابة القصّة الجديدة ايمانا منها بأهميّة هذا النوع من الأدب المتميّز، وللمتلقي اليوم أن يعود إلى قراءة القصص كي يكتشف بنفسه مقدار التحديث، والتجريب الذي مورس في كتابتها على مستوى اللغة والرؤية، والمجلة كما قال القائمان على اصدرها، ونشرها نتيجة حتميّة منطقيّة مستلّة من واقع الإنسان المعاصر الذي يبحث بصدق عن حقيقة وجوده، على الرغم من أنّها عاشت خضم مرحلة قلقة من تأريخ

العراق المعاصر، وكانت سبّاقة في كشف مضامين ذلك الواقع ونقده، وتلك جرأة كبيرة تحدّت المجلة فيها الوضع السياسي، والنفسي السائد يوم ذاك .

لقد كان صدور(القصّة) في تلك الحقبة (العقد الستيني) حدثا ثقافيّا ننظر إليه اليوم باحترام، ونحن ندقّق النظر في أهدافها، وأفكارها المعلنة، ولك أن تقرأ على صفحاتها: إنّها مجلّة تتخطى الخوف، وتفصح عن حاجة حقيقية ببراءة لم يفسدها ادعاء الكمال، وعلى الغلاف الثاني للعدد الأول حاولت أن تبيّن المجلة أهدافها مؤكّدة مسئوليّتها التأريخيّة للارتفاع بمستوى القصّة العراقيّة، ودعوتها القارئ لكي يكون سندا حقيقيا لها بعد عن أفصحت بصراحة عن هويّتها المتمثلة في أنّها: فكرٌ مفتوحٌ لكلّ تجارب الأدب القصصي.

لخّص الأستاذ سالم الزيدي أحد مؤسسي المجلة ملامحها في المقالة الموسومة بـ(القصّة المولود الشرعي لإرادة التغيير)، المنشور على الصفحة الثالثة من العدد الثاني حين كتب :((القصّة لم تكن محض صدفة، بل بعد دراسة عمليّة لواقع القصّة في العراق، والوطن العربي، والقصّة تؤمن بالنقد، والنقد الذاتي، والنتاج الجديد يفرض نفسه، وأنها (أي المجلة) فكرٌ مفتوحٌ لكلّ تجارب الأدب القصصي الحديث ذي السمة الإنسانية))[٢٠]، وقد أسهم قسم من الأدباء في تحيّة المجلة والوقوف معها؛ فالأديب محمود العبطة كتب على الغلاف الأخير من العدد الثاني (القصّة ...محاولة تستحق الهتاف العالي)، وكتب عبد الرحمن مجيد الربيعي (القصّة ....خطوة طيّبة وبداية خصبة لزملائنا القصاصين الشباب)، وكتبت القاصّة سالمة صالح (أتمنى للقصّة التقدم والانتشار السريع)، فضلا عن القاص موسى كريدي الذي كتب(القصّة....رملةٌ في أرض قاحلة ...أتمنى أن تفرض وجودها في الأعداد اللاحقة).

وكان غلاف العدد الثالث متميّزا في إخراجه، وفي لون الغلاف الذي فارق سيمياء الغلافين السابقين، وفي الشعار الذي حمله (القصّة رسالة الفكر التقدمي)، مما أعطى فكرة عن أنّ القائمين على المجلة أخذوا بأسباب التطوّر التقاني للغلاف مسايرة لأغلفة المجلات العربيّة التي كانت تصل العراق، وهذا دليل حرصهم للوصول إلى الغايات النبيلة.

وكان للمجلّة أن أعلنت عن أنّ لها منشورات ستظهر في القادم من الأيام، وهذا الإعلان دليل تطوّر حدث في بنيتها، ونظامها غير المعلن أراد التحول بها من النشر الخاص بأعداد المجلّة إلى النشر العام الذي تقوم به عادة دور النشر المعروفة، فقد أعلنت في عددها الأول عن قرب صدور (موت الشجرة الخمسين) مجموعة مشتركة للقاصين سليمان البكري، وسالم الزيدي عن منشوراتها هي، وأعلنت عن قرب صدور (ثم يكسبها الجبناء) رواية ياسين حسين عن منشورات مكتبة الحقيقة في مدينة بَعْقوبَة.

وفي العدد الثاني من المجلة أُعلن عن صدور روايات أخرى، ومجاميع قصصيّة، وشعريّة عن دور نشر مختلفة، فقد أعلن عن صدور(أعوام الظمأ) المجموعة القصصيّة للقاص محمود جنداري من دون أن تشير إلى اسم دار النشر، وأعلن عن صدور رواية ناجح صالح (أشياء لها شجون) عن منشوراتها؛ أي منشورات أسرة القصّة، وصدور(الظل في الرأس) مجموعة القاص عبد الرحمن الربيعي عن منشورات المكتبة العصريّة في بيروت، و(زقاق الفئران) للقاص نزار عباس، و(نازك) مجموعة القاص علي موسى، من دون أن تحدّد دار نشرهما، وأعلن عن اصدار المجموعة الشعريّة للشاعر هادي الربيعي (أغاني الطائر الأخضر الغريب) من دون

أن تحدد دار النشر، وأعلن عن صدور مجلة (القافلة) التي كان يصدرها الأديب محمود العبطة، فضلا عن أنّ المجلّة أعلنت عن مفاجأة أدبيّة في العدد القادم؛ أي الثالث ستقدمها أسرة القصّة.

لقد تبنّت المجلّة منهجا خاصّا في تحريرها حاولت من خلاله أن تكتب قصّة جيل أخلص لذاته وأدبه، وأبى أن يخلع عليها دفء الأقنعة المتهافتة، أي أنّها حاولت أن تقدّم تجارب طليعيّة في كتابة القصّة الجديدة ايمانا منها بأهميّة هذا النوع من الأدب المتميّز، والمجلّة كما قال القائمان على إصدارها، ونشرها نتيجة حتميّة منطقيّة مستلّة من واقع الإنسان المعاصر الذي يبحث بصدق عن حقيقة وجوده، على الرغم من أنها عاشت خضم مرحلة قلقة من تأريخ العراق المعاصر وكانت سبّاقة في كشف مضامين ذلك الواقع ونقده، وتلك جرأة كبيرة تحدّت المجلة فيها الوضع السياسي، والنفسي السائد يوم ذاك.

بيان القصّة:

لم تصغ أسرة القصّة في (بَعْقُوبَة) بيانا تأسيسيّا لها، إلا أنني أستطيع أن أعدّ ما كتبه الأستاذ سالم الزيدي في افتتاحيّة العدد الثاني بمنزلة بيان الأسرة الذي تضمن متنا اعلانيّا أحال على الأمور الآتية:

١- إنّ نكسة الخامس من حزيران جعلت الفكر يحلّل المواقف بآليات التحليل العلمي المستند إلى الواقعيّة السياسيّة، والثقافيّة.

٢- إنّ المثقفين هم الركن الأساسي لأيّة محاولة للتغيير؛ لأنهم يملكون المعطيات الفكريّة لحركة التجديد والتقدم، فهم الذين يفكّرون بمنظار جديد، وأسلوب يستعمل الطاقة الماديّة والمعنويّة.

٣- إنّ على الإرادة الشعبيّة استخدام جميع إمكاناتها في معركة الوجود، والتغيير المنتظر.

٤- إنّ مجلّة (القصّة) هي المولد الشرعي لإرادة التغيير الذي لا بد منه، وجولتنا لم تكن سهلة بقدر ما هي صعبة.

٥- يُطلب من المثقفين الالتزام الأدبي، والنهج العلمي، والواقعيّة.

٦- إنّ الإنسان (إنسان) مهما اختلفت الظروف، والمجتمعات، وتعددت القوميّات، والأديان، والأجناس، هو (هو) في فلسطين وفيتنام ووفي أية بقعة من الكوكب الأرضي.

٧- الأديب الذي تؤمن به المجلّة هو الذي ينقل الواقع بما فيه من صراع بين الخير، والشر، والرذيلة والظلم، فيصوّر القضيّة تصويرا حيّا، والسياط التي تلامس اللحم، والعظم تدفع الإنسان إلى التجديد.

٨- الأديب الملتزم يشعر بإحساس مرهف ليجسّد أهدافه، وهي تتّصل بأعماق الإنسان، ووجوده بصدق.

٩- (القصّة) التي حملت رايتها (أسرة القصّة) تؤمن بأنّها لم تكن محض مصادفة بل نتيجة دراسة علميّة لواقع القصّة في العراق، والوطن العربي، وهي تؤمن بالنقد والنقد الذاتي، والنتاج الجيّد يفرض نفسه، وما ينشر فيها يمثّل رأي كاتبه، وهي فكرٌ مفتوحٌ على كلّ تجارب الأدب القصصي الحديث ذي السمة الإنسانيّة.

١٠- ليست (القصّة) مع مقولة (الأدب للأدب)؛ بمعنى أنّها مع مقولة الأدب للمجتمع، ولا وجود لـ(فرانكلين)، ومجلة (حوار) بيننا، وهيهات للأقلام الكاذبة أن تخدع الجيل العربي المعاصر.

إنّ القراءة الدقيقة لهذه (الافتتاحيّة: البيان) تحيل على تبيان أنّها كانت بمنزلة إعلان مهمّ في طرحه حاول أن يقرأ الواقع الثقافي العراقي، والعربي من وجهة نظر نقديّة، كانت الافتتاحيّة في بعض فقراتها متأثرة بالفكر الماركسي، ولا سيّما في رفض فكرة (الأدب للأدب)، وهذه مسألة طبيعيّة ترتدّ إلى فاعليّة ذلك الفكر، وتخطيه الحدود، ووجود من يؤمن به من العاملين في المجلّة، لكنّه -البيان- في ذات الوقت حافظ على استقلاليته، وهويّته العربيّة، والعلميّة التي رافقت ولادة المجلة، وحضور فكرة النقد والنقد الذاتي التي تعدّ مطهّرا للثقافة والمثقفين، وإن كانت مجلوبة من الحلول السياسيّة، فضلا عن أنّ البيان أكّد على السمة الشعبيّة للمجلة، وانسانيّة القائمين عليها فكرا ونشرا.

أمّا مسألة نقل الواقع بما فيه من صراع بين الخير والشر، والرذيلة، والظلم، وهو يصوّر القضيّة الجماهيريّة تصويرا حيّا، فقد يخضع للحوار الجاد، فالأديب ليس مصوّرا فوتوغرافيّا همّه النقل الحرفي لمظاهر الحياة، إنّما له مخيّلة يستطيع من خلالها أن يتعامل مع حقائق الوجود، فضلا عن تخيّله الذي يمنح اللغة جمالا، ومغايرة، وإضافات، وإذا كانت(القصّة) فضلا عن كلّ ما ذكر ليست مع مقولة (الأدب للأدب)، إنّما مع دعوة أخرى لها مرجعياتها الماركسيّة التي حضرت في بلداننا بوساطة مصطلح الواقعيّة الانتقاديّة التي ترى أنّ الأدب للمجتمع، وكان لها تأثيرها المباشر في وعي كثير من الأدباء، فإن ذلك كان تعبيرا عن حوار آخر مع الفكر الماركسي.

بالعودة إلى جوهر البيان فإنّ (فرانكلين) مؤسّسة ذات صبغة ثقافيّة تابعة لوكالة المخابرات الأميركيّة،

كان لها فرع في بغداد، وقسم من العواصم العربيّة، ومجلة (حوار) كانت تصدرها المنظمة العالميّة لحريّة الثقافة بدعم من وكالة المخابرات الامريكيّة أيضا، وكان الحديث عنهما في الستينيّات محط عناية كبرى من القوى السياسيّة، لكنّ (القصّة) تمكّنت من تفكيك أهداف تلك المؤسستين مبكّرا.

إنّ الدراسة المتأنية لمحتوى أعداد المجلّة تشير إلى أنّها مجلةٌ انطلقت من الواقع وإلى الواقع تصويرا، و تأملا، ونقدا، فعلى الرغم من تميزها بتجريبية رائدة إلا أنها لم تدّع كمالا مزيفا، ولا مجدا مؤسّسا على جهد الآخرين، وأنّها كانت شجاعة في مضمونها، فقد تخطّت الخوف الأدبي، والسياسي إبّان تلك الحقبة من تأريخ العراق الحديث، والقت حجرا كبيرا، وثقيلا في بحيرة القصّ العراقي، ثمّ تركت أثرا ليس من السهولة نسيانه[12].

وبعد: فإنّ أسرة (القصّة) في (بَعْقُوبَة) كانت (تجمّعا) تمّت لقاءاته على وفق إطار الحاجة الملحّة لتنظيم ثقافيّ تولّى الإشراف على اصدار المجلة، وبَعْقُوبَة تحاول أن تفارق الاقتصاد الزراعي نحو اقتصاد آخر يقترب من شكل المدينة، وكان التجمّع واضح الرؤى في مكان معين، وزمان: أعني مقاهي المدينة، وبيوت الأدباء، في نهاية الستينيّات من القرن العشرين؛ فالأسرة كانت مأخوذة بحب القصّة، والتجديد فيها، ونشرها أيضا.

إنّ الإقدام على اصدار مجلّة متخصّصة كما هو حال (القصّة)تعنى في نشر القصص، ونقدها هو مشروع ريادي ثقافيٌّ يمكن الاستدلال على أهميّته بالاستعانة بما رأى (د. علي جواد الطاهر) وهو يعاين فكرة إصدار الجرائد، والمجلات فوجدها رافدا مهمّا من روافد الثقافة المعاصرة، وهو يعتقد أنّ النقد الحديث بعامّة وُلد على صفحات الجرائد والمجلات، وأنّه تكوّن من المقالات التي صارت نوعا يُعرف بالمقالة النقديّة، بمعنى أنّ النقد عمليّة صحفيّة في الأساس[22]، ولدت في ظلّ الثقافة التي ابتكرتها الصحف والمجلات المتخصّصة.

الإحالات:

1 - ينظر: وراء الأفق الأدبي: د. علي جواد الطاهر: صدر عن وزارة الإعلام العراقيّة سلسلة دراسات: 1977: 183، 184.
2 - ينظر: المجلات العراقيّة الرياديّة ودورها في تحديث الأدب والفن 1945-1958: سامي مهدي: دار الشؤون الثقافيّة العامّة: بغداد: 1995: 38-42.
3 - الوقت الضائع أول جماعة أدبيّة في العراق: موقع المراقب العراقي: بتاريخ 23/ 8/ 2020 واللقاء مع الأستاذ محمد ونان.
4 - ينظر: جماعة كركوك والإستذكارات الناقصة: فاروق مصطفى: دار سردم للطباعة والنشر في السليمانية: 2005، وينظر: جماعة كركوك (الأدبية): فصل من تأريخ العراق الثقافي المعاصر: د. إبراهيم خليل العلاف: موقع الحوار المتمدن: بتأريخ 23/ 8/ 2020.
5 - ينظر: الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية: اتجاهاته الفكريّة وقيمه الفنيّة: ج2: د. عبد الإله أحمد: وزارة الاعلام: بغداد: 15.
6 - ينظر: القصّة المولد الشرعي لإرادة التغيير: سالم الزيدي: القصّة: ج2: 5.
7 - لقاء مع القاص سالم الزيدي بتأريخ 23/ 3/ 2019.
8 - ينظر: الروح الحيّة جيل الستينيّات في العراق: فاضل العزاوي: دار المدى للثقافة والنشر: ط2: 2003: 9، 10.
9 - ينظر: مسرح المحافظات ذاكرة إبداع: مسرح ديالى أنموذجا: سالم الزيدي: مكتب زاكي: بغداد: 2021: 43-45.
10 - ينظر: سليمان البكري ذاكرة تامرا: حاوره: د. فاضل عبود التميمي، والشاعر عمر الدليمي: مجلة تامرا: العدد 2: آذار: 2018: 92.
11 - رسالة من القاص ناجح صالح إلى المؤلّف بتاريخ: 3/ 2/ 2020.
12 - لقاء مع القاص سالم الزيدي بتأريخ 21/ 3/ 2021.
13 - نفسه.
14 - ينظر: العدد الأول (القصّة):5، 6.
15 - ينظر: نفسه: 2.
16 - لقاء مع الأستاذ سالم الزيدي بتأريخ 2/ 3/ 2021.
17 - ينظر: نفسه.
18 - رسالة القاص سالم الزيدي إلى المؤلف بتأريخ: 10/ 8/ 2020.
19 - ينظر: القصة: العدد الأول: 4.
20 - ينظر: صفحة من تاريخ الصحافة الأدبيّة في دَيالى: د. فاضل عبود التميمي: جريدة الجريدة في 2003/8/28.
21 - ينظر: نفسه.
22 - ينظر: ج. س أجوبة عن أسئلة في الأدب والنقد: د. علي جواد الطاهر: ٦٩، ٧٠.

الخطاب الكولونيالي(1)

Colonial Discourse

Pramod K. Nayar

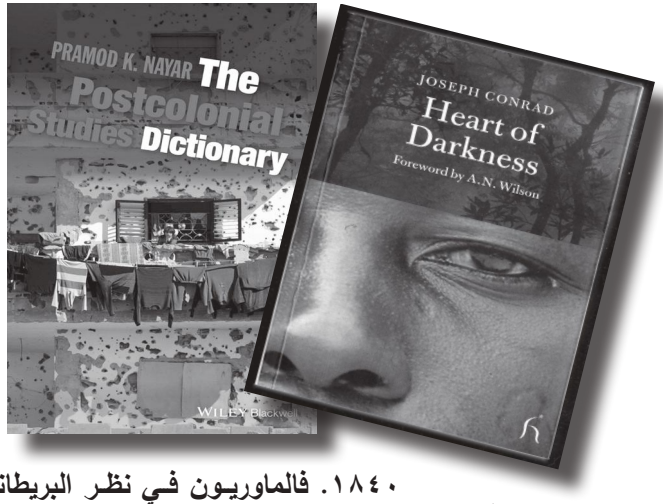
ترجمة: د. خالد سهر

اكتسب هذا المصطلح شيوعه منذ ثمانينيات القرن العشرين مع الدراسات ما بعد الكولونيالية مبديا العناية بصيغ التمثّل في الكتابات الأوربية الكولونيالية والفنون (عبر الأجناس, من تقارير الطب الأحيائي إلى الرواية ومن المسالك الإدارية إلى الرحلات المدوّنة). يشير ((الخطاب)) في النظرية ما بعد البنيوية إلى الظروف – السياسية والاجتماعية والإدارية واللسانية– التي تمكّن أنماطا معينة من الأشياء لأن تُقال. إنه يصف تراتبيات القوة التي فيها تقرر شخصيات بارزة – أطباء ورجال شرطة وملوك وإداريون– ما يمكن أن يكون ملفوظا وما يمكن أن يكون مسكوتا عنه. والخطاب الكولونيالي على نحو ما فصّله, للمرة الأولى, إدوارد سعيد في كتابه (الاستشراق ١٩٧٨) هو دراسة التمثلات الأدبية للثقافات والشعوب غير الأوربية. يطرح (المصطلح) علاقة قوة فيها تمتلك القوة الكولونيالية صلاحية التمثيل (وضعها في سياق سردي, وسياق لغوي) وصلاحية صنع الملفوظات حول رعاياها المستعمَرين من دون التساؤل حول الموثوقية أو التصديق. إذْ يُديم الخطاب الكولونيالي نفسه, وبهذا, فإنه في غياب أية معارضة (من المحليين) تجاه ادعاءاته أو طروحاته, يؤسس نفسه على أنه ((الحقيقة)) حول الرعايا المستعمَرين. ويمكن أن يعرّف الخطاب الكولونيالي بهذا بأنه منظومة من التمثلات الأوربية

لرعايا القوة الكولونيالية لتمكين الممارسات السياسية والاقتصادية والثقافية والاجتماعية لعلاقات القوة الموجّهة عنصريا بين الشعوب المستعمِرة والشعوب المستعمَرة. يُنظر إلى الخطاب الكولونيالي في دراسات متنوعة تلت دراسة سعيد على أنه يقدّم أنماطا معينة من الصور لغير الأوربيين: متوحّش ومخنّث وبدائي وواهن وطفولي وخرافي وأمّي وغير سياسي...إلخ. ويصوّر الأرض على أنها خالية (terra nullius[٢] في حالة الأمريكتين وكندا واستراليا), ومتوحشة (أفريقيا), ويوما ما – كانت – مجيدة – ولكنها – اليوم متدهورة (الهند)[٣]. مثل هذه التمثلات, في أسلوب الخطاب برمته قد شاعت بقوة وأصبحت:

١- الأساس المنطقي والمسوِّغ للحكم الكولونيالي, طالما أن المحليين, وفقا إلى الخطاب الذي لا يمكن تحديه, هم متوحشون وغير قادرين على حكم أنفسهم.

٢- قُبلت من لدن المحليين بوصفها التجسيد الحقيقي لأنفسهم. وقد كان هذا الثاني وسيلة ماكرة لفرض الحكم الكولونيالي لأن الخطاب, طالما قبل به التابع, قدّم الحكم الكولونيالي على أنه ضروري ومُحسِن وطبيعي. وهكذا فإن أستراليا ((الخالية)) يمكن أن ((تَحتَل)) و ((تُستوطَن)) من لدن البريطانيين, وأفريقيا ((المتوحشة)) يمكن ((ترويضها)), والهند ((المتدهورة)) يمكن أن تُرقى إلى سلم الحضارة, إذا كان للخطاب الكولونيالي أن يُصدَّق. وتشكل معاهدة وايتانكي Waitangi Treaty[٤] مثالا جيدا على هذه القوة وامتداد الخطاب, تلك التي وقّعها البريطانيون مع الماوريين Maoris في عام



١٨٤٠. فالماوريون في نظر البريطانيين سلّموا كل حقوقهم القانونية في أراضيهم, على الرغم, بطبيعة الحال, من أن الماوريين لا ينظرون إلى الأمر بالطريقة نفسها مطلقا. وحين أكّد البريطانيون الطبيعة المقدسة للوثيقة المكتوبة – في حين لا يجد الماوريون امتيازا على الكلمة المنطوقة– فإنهم (البريطانيين) رفضوا بشدة المعتقدات المحلية للملكية العامة للأرض لصالح المعتقد الأوربي في الملكية الخاصة. فاستطاع البريطانيون فيما بعد أن يعلنوا السيادة على الأرض الماورية إستنادا إلى هذه الوثيقة نفسها. ومن النتائج الأخرى للخطاب ما يمكن تقفّيه في التمثيل الذاتي للإنكليزي – بوصفه بطوليا ومحقا وعادلا – تلك الصفات التي أُشرِبوها وأمكنتهم من تدريب شبانهم وشاباتهم عليها كي يصبحوا حكاما كولونياليين. وقد قدّمت كتابات الرحلة للمستكشف مونكو بارك Mungo Park[٥] إلى الشباب الإنكليزي صورة الرجل الإنكليزي – البطولي– الذي يقاتل–

المشهد– الأفريقي– المعادي. وقدّمت منشورات بيدن–باول Baden–Powell[٦] حول الكشافة أنموذجا لدور تلميذ المدرسة الإنكليزي بوصفه بانيا للإمبراطورية. وكُرّس خطٌ رئيس في الدراسات ما بعد الكولونيالية لتفكيك المعاني الخفية السياسية والاجتماعية للخطاب, مبديا أن لمثل هذه الخطابات تأثيراتٍ ماديةً لأنها تشكل تمثلاتٍ وقوةً دافعة من وراء بنى القوة للإمبراطوريات. فتمثلات شكسبير لكاليبان المتوحش Caliban[٧] أو كليوباترا الشبقة, وتمثلات مارلو Marlowe للغازي الطاغية تامبرلين Tamburlaine[٨] , وتمثيلات ديفو Defoe للمتوحش الأخرس فرايدي Friday[٩] (جمعة), وتمثيلات برونتي Brontë للكريولية (الهجينة) بيرثا مايسن Bertha Mason[١٠], وتمثيلا كونراد Con–rad[١١] للأفارقة أشباه الحيوانات, كلها أمثلة فيها صوّر الخطاب الكولونيالي الرعايا المحليين بطرائق خاصة إما بتجاهل الجوانب الأخرى من ثقافتهم أو بالحطِّ منها. وأشارت الدراسات اللاحقة لا سيما لدى هومي بابا Homi Bhabha إلى أن الخطاب الكولونيالي لم يكن ببساطة عن فرض وجهة نظر أو رأي أحادي. إنه غالبا متناقض وجدانيا ambivalent[١٢] ومشكوك به ويكشف نفسه بوصفه منقسما في آرائه ووجهات نظره حول المستعمرة. فالتناقض الوجداني عند فورستر Forster[١٣] تجاه الهند مثال على ذلك حينما بدا أنه يعيب على الإنكليز غرورهم (على الرغم من رسمه صورة كاريكاتورية لكودبول الهندي Godbole),

وتتحرّى القراءات المعاصرة الآن هذا النوع من التناقض الوجداني في الإنتقادات الدقيقة والخفية للإمبريالية في الأدب الإنكليزي.

هوامش المترجم:

(١): المصطلح واحد من (١٤٦) مصطلحا يضمها كتاب معجم الدراسات ما بعد الكولونيالية The Postcolonial Dictionary لمؤلفه برامود ك. نايار Pramod k. Nayar, طبعة ٢٠١٥, أعمل عليه ترجمة وتحقيقا وتقديما. ورد المصطلح في الصفحات (٣٢-٣٣) من الكتاب.

(٢): الأرض الخالية terra nullius مصطلح آخر من مصطلحات الكتاب (المعجم).

(٣): هذا النوع الثالث من الخطابات المتعلق بالهند ينطبق على الدول العربية التي وقعت تحت الحكم الكولونيالي, والدليل على ذلك يمكن أن يجده القارئ في خطابات نابوليون (الفرنسي) إلى المصريين, وخطابات الجنرال مود (البريطاني) ممثل التاج إلى العراقيين, وخطابات بول بريمر (الأميركي) ممثل الرئيس بوش الإبن إلى العراقيين أيضا ...إلخ.

(٤): معاهدة وقّعها ممثلو التاج البريطاني مع شعب الماوري من الجزيرة الشمالية لنيوزيلندا بتاريخ ٦ من شباط عام ١٨٤٠, المشكلة فيها اختلاف النص الإنكليزي عن النص الماوري مما أدى في النهاية إلى استيلاء التاج البريطاني على أراضي الماوريين.

(٥): مونكو بارك Mungo Park (١٧٧١- ١٨٠٦) مستكشف أسكتلندي لغرب أفريقيا, له كتاب رحلة مدونة بعنوان: رحلات في الأقاليم الداخلية لأفريقيا Travels in the Interior Districts of Africa.

(٦): بيدن-باول Baden-Powell (١٨٥٧-١٩٤١) ضابط في الجيش البريطاني وكاتب ومؤسس الكشافة, كان من الأوائل في التأليف عن الكشافة, وهو مؤلف كتاب: الكشافة للصبية Scouting for Boys.

(٧): كاليبان Caliban إحدى شخصيات مسرحية العاصفة (١٦١٠) لشكسبير, ومن المفيد هنا وصف هارولد بلوم لهذه الشخصية في دراسته المسرحية: ((كاليبان ليس روحا أثيرية, بل هو مخلوق متوحش يدب على الأرض, نصفه بشر ونصفه الآخر بهيمة)). أنظر: The Tempest, edited and with an Introduction by Harold Bloom. New York. 2008. P.6.

(٨): Tamburlaine (أو تيمورلنك) الشخصية الرئيسة في مسرحية تامبرلين العظيم Tamburlaine the Great لكريستوفر مارلو Christopher Marlowe الكاتب الإنجليزي (١٥٦٤- ١٥٩٣) , كُتبت المسرحية في عام ١٥٨٧ او ١٥٨٨.

(٩): فرايدي (جمعة) Friday شخصية في رواية روبنسن كريسّو Robinson Crusoe (١٧١٩), تمثل التبعية والعبودية للسيد الكولونيالي.

(١٠): بيرثا مايسن (الهجينة – غير النقية عرقيا) إحدى شخصيات رواية جَين إير Jane Eyre (١٨٤٧) لشارلوت برونتي Charlotte Brontë, وهي الزوجة الأولى لإدوارد روشستر Edward Rochester, التي جُنّت من جراء عنف زوجها الذي حبسها في غرفة معزولة.

(١١): يقصد في رواية قلب الظلام Heart of Darkness (١٨٩٩) لجوزيف كونراد Joseph Conrad.

(١٢) التناقض الوجداني Ambivalence مصطلح آخر من مصطلحات الكتاب (المعجم).

(١٣): في ممر إلى الهند A Passage to India (١٩٢٤) للكاتب الإنكليزي: ي. م. فورستر E. M. Forster. وشخصية البروفسور كودبول، في الرواية، تمثل الطائفة الهندوسية.

المسافة الشعرية ...

قراءة في اشتغالات تامرا العدد (12- 13))[1]

د. زينة محجوب حسين

نعالج في هذا الاشتغال النقدي «المسافة» بوصفها جزء من بنية فكرية تخضع إلى جدلية الاندماج والانفصال أو الارتفاع والانخفاض أو على حد توصيف ياسين النصير إلى القرب والبعد، والمسافة هنا تكتسب وجودها الفعلي في النص الشعري من خلال البؤرة المكانية وما يتصف بالدلالات المحاطة، وربما تتشكل من الخيال الشعري الذي يعكس ايديولوجيا الفضاء الداخلي والخارجي في سياق نصي محكوم بها، والقيمة الاساس لها تتشكل عن طريق الوعي بها معرفيا واجتماعيا وثقافيا، أي أننا لا ننتظر من الشاعر أن يحدد لنا المسافة وأبعادها بل نبحث عن فعل المسافة التي تستطيع أن تتوالد من خلالها الفاعلية الشعرية المؤسسة إلى عمق المسافات التي هي دائرة الاشتغال في هذا المجال.

هل يمكن تصور النص الشعري بلا مسافة؟ ما نقصده هنا الابعاد المتعددة للمسافة التي حددها جاك كوسينر بأربع مسافات: الحميمية والشخصية والاجتماعية والعامة ثم اضاف إدوارد هال لكل مسافة مسافتا القرب والبعد؛ لذلك وصفها النصير بأنها فاصل أيديولوجي بين موقفين، هذا الفاصل مدعاة إلى تساؤل ثان: إذا كان وجود المسافة شرطا في النص الشعري، ما الحاجة التي تفترض وجودها؟ هل هي أصل فكري؟ أم جاءت بفعل إيديولوجي؟

في الحقيقة لا تدعي الدراسة البحث عن إجابة بل التأكيد على التأسيس الثقافي للكشف عن طبيعة

التحول الظاهري من تتبع بنية المكان في النص الشعري إلى رؤية تكوينية تعمق ثيمة المسافة ضمن سياقها الثقافي والفكري والفني فلا تخضع إلى منهجية مفترضة أي تفترض المسافة لغتها الخاصة ودلالتها وطريقة التعامل مع المخفي والمعلن، والالغاء والالتصاق وكذلك التعامل مع ما هو نفسي واجتماعي.

ومن جهة أخرى لم يعد النظر إلى بنية المكان وكأنها تفسر الشكل الخارجي للفضاء الشعري المكاني، بل تشخيص فكري يستوعب التداعي المكاني الذي يعتمد على التوسع الإدراكي لكل ما يحيط بثيمة المسافة، و تطويع فكرة المسافة باستنهاضها عناصر البنية المكانية وتعميق فكرة اكتشاف الأمكنة الملغاة.

من هنا جاء الاشتغال النقدي الذي يعالج الاشتغالات الشعرية الخاصة بمجلة تامرا في عددها»١٢- ١٣» والجانب الخاص بالاشتغال الشعري المترجم، ونعمد فيه إلى تقديم هذه الاشتغالات من خلال ثيمة المسافة التي يستوعبها النص الشعري، أي نعمد إلى ما يحويه النص من فكرة المسافة وعمقها المعرفي؛ لذلك نبتعد قليلا عن الفرضيات المنهجية وادواتها ونجعل النص هو الموجه المعرفي في تتبع ثيمة المسافة التي تتوحد كل النصوص بوجودها وتختلف بفاعليتها وطريقة الكشف عنها .

أولا: مسافة الغياب

ترتبط هذه المسافة غالبا بالموقف الذاتي تجاه الوعي بالعالم المحيط، وأحيانا تتشكل بين التأريخ الشخصي والمكاني؛ لذلك الممارسة الفعلية التي تحيط بهذه المسافة ترتبط بعمليتي التحول والتطور التي تتفاعل ضمن رؤى مؤطرة داخل البنية المكانية، لكن ما نود الحديث عنه تحديدا في هذه المسافة هو معالجة النص الشعري ضمن مكان خال من المكان داخل البنية المكانية

ليتحول هذا الفاصل بينهما إلى مسافة مغيبة وهذا يعني غياب الفاعل المكاني الذي عمق صورة الغياب داخل البنية المكانية وأسفر عما ندعيه بمسافة الغياب.

لنلاحظ على سبيل المثال قصيدة (بياض ثلج كانون) للشاعر الأمير برادة:

((أنت في يدِ السماء وعلى بعد عشبة ليست خالدة،

ملائكة يرتقبون في باب المقبرة))

من الواضح أن مكان الصراع بين جدلية الموت والحياة يتشكل داخل الفضاء العلوي والأرضي، لكن الغرابة المكانية فرضها فعل الغياب أو فعل الموت؛ ليفسر تحولات الأمكنة بين الأرضي والسماوي وحتى النفسي، فهذه الأمكنة هي مفرغة من فعل الحياة والاحتواء، والمسافة بين هذه الأمكنة تكشف عن مسافة الغياب التي تحوي دلالات التوتر والقلق والترقب، ويعمق معناها الملمح الأسطوري الذي غادر جذوره التكوينية وتحول إلى رؤية مكانية جديدة توازي مسافة الغياب، فأصبحت عشبة الخلود داخل المسافة لا خارجها أي عشبة فاقدة الحياة.

ثانيا: مسافة الاندماج والانفصال

عندما يكون الحديث عن مسافة الاندماج والانفصال لا بد أن نستحضر فهم المكان والوعي بمكنوناته الداخلية والخارجية، إذ أن عملية الفهم تنطلق من القدرة الخاصة على فعل الاحتواء والألفة الذي نحدده بالاستيعاب المكاني، ومن هنا تبدأ تتشكل مسافة الاندماج والانفصال، وهذا لا يعني استحضار الانتماء واللاانتماء وإنما يستدعي عمل الوعي التفاعلي داخل بنية المكان؛ لأن مسافة الاندماج تتحقق داخل هذه البنية من خلال فرض السيطرة والتوحد معها، على العكس من مسافة الانفصال التي تتحقق من أجل الرفض وعدم الانتماء شعوريا لهذه البنية المكانية والبحث عن وعي مكاني جديد، والحقيقة التي تستدعي السؤال هل العلاقة بين مسافتي الاندماج والانفصال بنائية؟ وما زاوية النظر لاستبصار حقيقة المسافة؟ وكيف تتغير من مسافة إلى أخرى؟

الشاعر إبراهيم المصري في «ساريفوات» حقق مسافة الاندماج والانفصال، ومن أجل الكشف عن فعل المسافة المتحركة في النص الشعري:

((المعاني العظيمةُ لافتاتٌ

تحذيرية

أو هكذا يجب أن تكون

في الطريق السريعة إلى

الموت

ولا يكون الموت اقتباسا لينا

من كعكة عيد الميلاد))

((العش كفكرةٍ للإيواء

لا يتسعُ بالعناق

وإنه محمولٌ على

غصن شجرة

كما لو كان قلبك

محمولاً

على ذراعك))

نلاحظ في المقطع الأول أن المعنى المطروح هو الفعل الفكري التام المؤسس بين مسافتي الاندماج والانفصال، اذ ينظر الشاعر إلى هذه المعاني بتحديد فعل الممارسة من خلال العلاقات اللغوية، وتحول رمزية اللافتة التي شكلت بعدا أنطولوجيا، فالمسافة التي حددها بين طريقي الموت والحياة هي الفعل الشعري المحرك (المعاني أو اللافتة التحذيرية) التي اعطاها ثيمة الانبعاث والولادة أو القوة وبالمقابل ثيمة الموت، نجد المسافة هنا تتوجه نحو الأشياء في محاولة للاندماج والتحرك نحو طريق الحياة و الغاء طريق الموت من العالم الخارجي، الشاعر هنا جعل من هذه اللافتة التحذيرية أو المعاني التحذيرية بؤرة حركية تخضع إلى اتجاهين: البنائي والتخيلي في الوقت ذاته، وطالما المسافة تخضع إلى العلامات فهي مكافئ لتحديد نوع المسافة وليس فقط علامة دالة عليها، وبذلك تحولت من مجرد علامة إلى ثيمة تؤدي وظيفة مرجعية بإمكانها تحدد مسافة الإنسان بين طريق الحياة والموت.

أما المسافة في المقطع الثاني فهي تخضع إلى سلطتين: الأولى تتجه نحو الخارج، والثانية تتجه نحو الداخل، وهذا يعني وجود فعل استجابة يحدد سلطة المسافة وما نقصده هنا مكاني «العش والقلب»، فالعش يمثل مسافة مفتوحة امام العالم الخارجي العلني، و من الممكن أن تشير إلى فكرتي المشاركة والاختراق مما تتجه المسافة إلى الانفصال ولا تستطيع الذات تحقيق فعل العناق والاحتواء، على العكس من مسافة الاندماج بين القلب والذراع التي تمثل خصوصية المكان.

وإذا أردنا السعة في أبعاد المسافة فثمة مسافة أولية لا مرئية تتمثل بين العش والقلب، وغصن الشجرة والذراع، فهذا التماثل بين العناصر الطبيعية والبشرية ناتج عن طبيعة العلاقة بين الطبيعة والإنسان من جهة والصراع بينهما من جهة ثانية، وهذا التماثل فيما بينهما يؤسس لنا مسافة مشحونة بالتناقضات فالمسافة بين العش وغصن الشجر هي مسافة البحث عن الحرية، بينما المسافة بين القلب والذراع هي مسافة مشحونة بالقيود. فهي ما بين الخارج والداخل أو ما بين الانفصال والاندماج ولدت لنا فعلين أو موقفين ومن ثم كشفت لنا عن ثيمة الاختلاف التي جاءت من رحم الفاصل بين المسافتين.

وفي نص آخر نجد مسافة الانفصال والاندماج تخرج إلى ما هو كوني خاضع إلى مسافة الاحتواء وهذا يتمركز في نص الشاعرة جوانا إحسان أبلحد (ذهب مع النحل) وهي مسافة قائمة على البعد الواقعي والفكري معا من جهة، ومن جهة أخرى نجد أنها مفكرة باتجاهين: مسافة الفعل المحرك وهنا يظهر الآخر بتمفصلاته، ومسافة الفعل المستجيب وأقصد الأنا وإدراكها الفاعل للاندماج والانفصال. إذن ستكون المسافة تقاطعا وارتكازا، والفاصل بينهما هو البعد الفكري والواقعي الذي ذكرناه سابقا فالفكري هو رؤية طبيعية للعلاقة بين ما هو ثقافي ونسوي والسلطة

الذكورية، اما الواقعي فهو نتيجة الصراع بين المجتمع والآخر، ومبعث ذلك كله تتصف بفقدان الذات إلى الآخر، مما عمق من هذه المسافة، إذ استطاعت بناء الأنا وانفصالها ، ومنذ لحظة الانفصال شكلت وعيها الخاص بالبحث عن الهوية، لكن السؤال هل مسافة الانفصال تتشكل من خلال علاقة الأنا بالآخر و الأنا الجديدة معا؟ أم من لحظة البناء الجديد والشعور بعدم استيعاب الآخر؟.

السؤال الذي نفترضه أن نص الشاعرة يمثل المسافة الكونية التي تتقصد صناعة فعل الالغاء والنفي على الآخر . نجد المسافة في محاولة الشاعرة الانفصال والاندماج كردة فعل للأقصاء بمعنى اقصاء الذات مقابل تقدم الآخر؟ أو تعمد الذات الشاعرة بهذه المسافة الكونية إلى تشكيل الآخر من خلال الأفعال العائدة له؟ وهذا يعني قدرة الشاعرة على خلق أو صناعة اللحظة الشعرية الرافضة لسلطة الآخر والسعي إلى

فعلي التغيب والإلغاء.

إن الأفعال الحسية والروحية تشكل رغبة حقيقية بالاتصال والاندماج لا سيما:

(من تقرص النحل) (وأنت تقرص أوراقي الناعمة) (ماذا لو سبق فعل القرصة لثمة قولها) (وها قد تفتحت على قرصات نحلتك) (كيف ترنو مرضاة خدي بقرصة صامتة) إن فعل القرص هو فعل الرفض والمسافة الكامنة تتطلع الذات من خلالها إلى رغبة أكثر بالالتصاق والاندماج عبر النداء الداخلي والتساؤلات التي تبني مسافة الرؤية التي تصنع البحث عن السؤال لا الجواب، ومن ثم ارتباط الفعل بمسافات إنتاجية أخرى من محيط التجربة الاجتماعية.

وتسعفنا الأفعال الحسية والحركية مرة أخرى في تطوير المسافات وتوسع دلالاتها الخاصة، لو نلاحظ أن هذه الأفعال تقترب من الجسد الأنثوي لا سيما مكان الرأس وما يحيط به من خصوصية، فهذه الأفعال تبني مسافتها على الهوية الخاصة لا العامة.

وفي (رشقة حبر) للشاعرة إسراء الحكواتي، نجدها تعبر عن العاطفة الذاتية والرؤية الايدولوجية التي تتحرك بقدر من التناقضات في مواقف فلسفية واجتماعية لفهم لا مرئي يتشكل من خلال الواقع. هذه الفكرة صنعت مسافة الاندماج نحو صور متراكمة للفراغ والعدمية للمهمل والمعلن والثابت والعابر، هذه الصور هي المسافة المفترضة نحو الاندماج بما هو حقيقي وخرافي، أو بين الواقع والحلم وهذا الاندماج تحقق عبر مخاطبة الذات أولا والحوار المفكر ذاتيا وموضوعيا داخل اللغة برؤية حسية تأملية.

ثالثا: مسافة البوح الذاتي

تفرض المسافات نمطا جديدا نصطلح عليه بمسافة البوح الذاتي، اذ أصبحت قادرة على خلق لغتها الخاصة والكشف عن عملية التحول من الفضاء المكاني المفتوح إلى فضاء تكويني ذاتي خاص يفرض رؤيته بوساطة فعل المواجهة الذي ولد مسافة كونية ذاتية.

يمكن أن نقرأ قصيدة بياض ثلج كانون للشاعر الأمير بريهي التي بحسب فهمنا تتمثل فكرة مسافة البوح الذاتي:

((كنت أضع السماء في قصيدتي وأحذف منها ما تريدين فحسب

وأجلب لك ايقونة وصليبا وحياة عتيدة))

يحول الشاعر تجليات الغياب الدائم والفقد إلى مسافة من البوح الذاتي، فنجد المكان العلوي/ السماء يخترق المسافة ويشكل مع القصيدة عتبة للدخول إلى ثيمة الذات، وهذا التحول الثاني، تحولت السماء من فضاء علوي مفتوح إلى فضاء خاص، يوهم الذات من خلال تلك التحولات بفعل الحذف والإبدال المرتبطين بمعنى الموت والغياب إلى التحول الوظيفي الذي نسميه قوة المنع و الإلغاء أو سلطة المواجهة وهذا المعنى الدلالي يقترب من فكرة الخلود في ملحمة كلكامش، والاختلاف بينهما في ملحمة كلكامش أرتبط المكان بالبحث عن عشبة الخلود، ومع زهير أرتبط بتحويل فضاء السماء الذي شكل عتبة الموت إلى فضاء ذاتي والمسافة فيما بينهما شكلت بوحا ذاتيا نحو الحياة، فالشاعر خلق مسافته الخاصة بفضاء إيهامي نحو البعث والحياة، ثم عزز مسافته برمزيات معرفية (أيقونة، صليب، حياة عتيدة) تشكل امتدادا فكريا تدريجيا وتعويضيا لديمومة

الحياة، خاصة باقتراح الصليب الذي يرتبط بالديانة المسيحية ويرمز للحب والمصالحة بين السماء والأرض ومن ثم الفوز بالحياة الأبدية أو العتيدة، فهذه الرموز المتقاربة حاول الشاعر أن يعمل موازنة خفية لكنها ممكنة وحقيقية.

وتساهم مسافة البوح الذاتي بإعادة التجارب الماضية منذ تكوينها لكن كفرة داخلية وخارجية في آن واحد، وهذا يتشكل بعدما تتعرض الذات إلى فعل التعرية، وتظل حركة الأنا بين المسافة المغلقة والمفتوحة داخل فضاء الذات، وهذه الفكرة تشكلت للتدليل على الاشتغال الشعري للشاعرة اللبنانية (جمانة شحود نجار)، ففي المقطع (صلوات) تأسيس متشبع بالمسافات الواقعية والمحتملة التي تكشف حمولة العمق لمسافة البوح الذاتي بدءً من الخطوة الأولى في بعد الطريق وتشتت الخطوات:

((طالَ الطريقُ وضاعتِ الخطواتُ

وأنا تراودُ عـــزّتي الكلماتُ

الاسفلتُ هدبُ العين كيف

تركتني

فوق الطريق

تدوسني الأصوات))

هذا البعد في المسافة ليس احصاءً للزمن الفعلي، لكن هو اكتشاف للعمق المضمر الذي يمكن أن يكون مدخلا للسياق الذاتي الذي هبط من الخارج إلى الداخل وهنا يكمن عمق مسافة البوح التي نتحدث عنها.

ثم تتغير خارطة ذلك الطريق المشتت والذي ترك مسافة من انكسار الذات وفقدها هويتها وجعل منها للوهلة الأولى ذاتا قابلة للانعزال والانفصال بسبب سياسة القمع والهيمنة التي مورست داخل كينونتها، فمن خلال هذا التحول الشكلي فقط نجد أن الخروج عن الطريق الأول ليس حقيقيا؛ لأن مسافة البوح الذاتي بدأت نحو الاتساع فالتحول بين الطريق الأول والثاني هو ظاهري لا تكويني فبقيت متصلة بالطريق المشبع بالفوضى الداخلية للذات، وبدأت تنشأ علاقات جديدة داخل عمق مسافة البوح الذاتي لتجعل كل ما يتصل بالطريق وخطوات الضياع ضمن رؤيتها المركزية. ومن جهة ثانية تبدأ تحقق الذات صورة الوعي بالبوح الذاتي في خارج الذات بقصدية معرفية لتمارس على الآخر حضورها المرئي من خلال وجودها في الشرفة وإقامة علاقات مجازية للخروج من لحظة انهزام الذات إلى لحظة التجرد لتؤثث حضورها الخارجي بتفاعلها

مع الأشياء المحيطة وبناء علاقات خاصة، لكن في الحقيقة هي ذات مزيفة مغلقة تبحث عن هويتها داخل مسافة البوح الذاتية.

رابعا: مسافة الرفض

إن هذه المسافة ليست أحادية التكوين فهي مركبة داخليا من وشائج جدلية معقدة، تكشف عن رؤية مكانية ساخطة للواقع بكل تناقضاته وجدليته، وما يفرزه من سياسات وأيدولوجيات تتبع رؤية شمولية تراكمية بالأقصاء والنبذ والاضطهاد، لو نلاحظ الشاعر اليماني أحمد الفلاحي في نصوصه، إذ يقول في مطلعه:

((أقترب من الأرض

كثيرا

الأرض التي لا تستمع

إلى ما يقوله الطيبون

الطيبون وهم

يخبرونها كم هي

عنيدة

وجاحدة

تبتسم بمكر

وتأخذهم إلى باطنها))

إن مسافة الرفض تتحول في هذا الخطاب المبني على فعل النفي والسخط إلى فكرة تربط السياق الخارجي بالداخلي، فالأول يتعدى فعل النفي إلى موقف فكري غاضب ورافض في الوقت ذاته عن طريق عملية المخاطبة أو المحاورة، أما الداخلي وهذا ما نحتاج إلى الكشف عنه إذ تمنحنا مسافة الرفض عدة دلالات داخل بنية المسافة فالعلاقة بين المكان وفعل الرفض جعل من المسافة خالقة لجدلية الحضور والغياب داخل الأرض وخارجها من جهة، ومن جهة ثانية إن قياس المسافة الرافضة جعل الطيبون أكثر ارتباطا بالأرض وهنا يظهر الموقف من الانتماء والرفض بصوت الجماعة.

ونلاحظ أن المسافة بين فعل الرفض وعملية الحوار هي مسافة فارغة أو بتوصيف ياسين النصير على الفواصل وعلامات الترقيم بالمسافة البيضاء هذا الجزء الصامت من المسافة بين فعل النفي وعملية المخاطبة ربما يتولد بوضوح معنى النفي والانعزال والغربة أو حتى معنى الموت فالعملية أشبه بالفعل ورد الفعل والمسافة بينهما كانت داخل المعنى لا خارجه، وهذا يعزز الرؤيا الميثولوجية حول الصراع بين العالم السفلي والعلوي وهنا نصل إلى ظهور مسافة أخرى تعرف بمسافتي التوحد والانفصال وهذه خلاصة المسافة الرافضة.

عندما نقرأ الاشتغال الشعري لحمزة فيصل مردان (تحولات) كأننا مسكونون في ذاكرة رافضة تتراكم منذ لحظة التكوين الصاخبة التي تمتزج فيها الأوجاع بالفراغ والصراع بين الحضور والغياب، فكل التمفصلات داخل النص تتحول إلى حدث رافض يفرض علاقاته البنائية والمضمونية ضمن الوعي

المعرفي المتحرك صوب البنية الشمولية لفعل الرفض المطلق، وإذا أردنا أن نشخص المسافة الرافضة بصورة دقيقة فيمكننا البحث عنها داخل اتجاهين:

- المكان المختبئ: هذا المكان تهيمن عليه صورة الضياع الفعلي من جهة، ومن جهة ثانية يفتقد إلى البؤرة المكانية المحددة، لنترك الكلام المطلق وندخل في خصوصيات هذا المكان لنعرف حتمية المسافة داخله:

(كل شيء كان ممكنا تفتحت الزهور عند الفجر الصادق أما الاوجاع رفسها الفجر) و (في جيب الرغبة تكوم فراغ قاتل) و (البار أخفى كؤوسه والنادل تعرى امام اشباح انفلاتي) و (كرر الوقت رفضه لخطواتي) هذه المواقع المختبئة ممكن أن نعدها فكرة مكانية أو مكانا داخليا ربما تصبح لاحقا جزء ثابتا من المكان، لكن ما نحتاجه تحديدا هو مسافة الرفض بين هذه الأماكن المختبئة التي تبدو مظهرا فعليا لا تنمو فيه إلا مسافة الرفض نتيجة التحولات النفسية والجسدية المطلقة والمتداخلة بين الازمنة والأمكنة.

- المكان المعلن: لنقرأ على سبيل الاختصار:

((انا ابيع السكون بثمن الضجيج

لا الومه فقد حفز كل الخلايا

وغاب بين ادغال الروح، كيف

استسلم لتخرصاته وهو لم يعد

حرفا في ذاكرة المدن، أمشي

وتعوي خلفي مخلفات الاماني،

ارميها مع وابل من الشتائم

الطازجة.))

هنا التحديد رؤيوي مكاني كلي يتجمع في ذاكرة المدن ولكن فقد صلته الفعلية بالمدينة وعلى وعي من التشتت والضياع والحزن؛ ليعمق من خلال ذاكرة المدينة المسافة الرافضة التي يهيمن عليها فقد الأشياء مما أدى إلى لحظة هاربة متداخلة متصلة بين المتناقضات في اقامة علاقة تمتد إلى فكرة الوعي بفعل الرفض، فاصبح لدينا رفض بالمسافة ورفض للواقع الذي سلب الأفعال التي كشف نفسها داخل اللغة.

خامسا: المسافة المغلقة والمفتوحة

في تصورنا المحدود أن هذه المسافة هي نتاج الواقع اليومي وأبعاده المختلفة المهيمنة على الذات، مما يجعلها أكثر التصاقا بالتجربة الذاتية، ومن جهة أخرى نجدها تتكئ على اللحظة الآنية أي أن التفكير في داخل المكان هو جزء من البؤرة الآنية ثم يتحول هذا الجزء إلى فعل ضاغط على الذات مع علاقاته مع الأشياء، والذي يحدد هذه المسافة الوعي المفكر بخلاصة هذه العلاقات والدلالة النفسية التي تستوعب أو تستحضر طبيعة المسافة.

لنلاحظ مثلا الاشتغال الشعري في نص (سندانة اللهفة) للشاعر صلاح حسن السيلاوي، إذ نلحظ أن المسافة خاضعة للأحداث الواقعة داخل السندانة التي تعتبر البؤرة المركزية للصراع أو الفضاء الواقعي الذي جرت وتحركت فيه الأحداث، فالمسافة الواقعة بينهما يمكن أن تكون وسيلة لا غاية، والبنية الشمولية تفصح عن تحديد المسافة داخل النص بأربع مستويات متتالية: (مغلقة، مغلقة، مغلقة، مفتوحة)

إن هذه المسافة تبدأ من لحظة انغلاق الذات بفعل بنيتي الخوف والقلق والحضور والغياب وصولا إلى بنية الخلاص والتحرر، هذه المسافة المغلقة وهيمنتها على تشكيل الصورة الكلية بفعل الأماكن التي تحولت إلى مغلقة أو شبه المغلقة إذ ذابت فيها الذات وامتزجت باللاوعي مع الشظايا والحروب والخوف والقتل وهذا الظلام هو فعل الحياة اليومية وما يصاحب الذات من تقلبات نفسية واجتماعية وسياسية ايضا، وتبقى الذات خاضعة للمسافة المغلقة والتي لا تتمكن من الخلاص والتحرر حتى في الحلم، فجاءت المسافة غير مستقرة وظلت حاجزا مغلقا امام الذات المحبطة، لذلك يخلق مسافة مفتوحة بتغير الحدث عن طريق المقولات الميثولوجية التي تعرف بالتعويذة ليطل على امكنة خارج الصراع كجزء من الشعور بالحرية والخلاص فهو بحاجة إلى النهر والأمهات السومريات كفكرة ثقافية لها اتصال بقضايا الإنسان ووعيه بالانتماء داخل التعويذة كي يقتحم المسافة المغلقة بأخرى مفتوحة، وهنا نجح الشاعر بتحول ذاتية العناصر إلى ذاتية الكشف الفاعل في نسق جديد.

واذا انتقلنا إلى الاشتغال الشعري(قبل الافتراس راكضا إلى الجحيم) للشاعر ناجح ناجي الواقع ضمن هذه المسافة التي يتصل في كينونتها بلوغ المعنى داخل الواقع اليومي المتكامل لينهض من داخله امتدادا له، وهذا التشخيص يجعل المسافة مغلقة رغم سعة اقامة العلاقات الوجودية والتفاعل معها، لنلحظ مثلا:

((راكضا إلى الجحيم.

بينما نحن وأنت ايها القارئ

قبل الافتراس.....

نلقي من قلوبنا حجر النور

ونغرق في الظلام.))

يظهر لنا مكانا العمق والسطح تمثيلا إلى الموقف الكلي من الحياة الواقعية، ومن داخل المكانين تطل الذات الشاعرة كبنية كلية شاهدة تمتلك الوعي بالمعطيات الإنسانية، وتفصح الإحساس بالمسافة المغلقة بين المكان العميق والسطحي حيث الحزن المأساوي والحياة البائسة، هذه المسافة المغلقة من الداخل والخارج أو من العمق والسطح تمثل الحاجز النفسي المعتم أو المكبل كجزء من الرؤية تجاه جدلية الواقع، فاستطاعت المسافة أن تكون فاصلا مغلقا ما بين المكان العميق والسطحي، فالمسافة هنا احتوت الذات المغلقة أو المكبلة في الصورة الكلية التي تحولت إلى الكشف عن مستويات الفعل الذاتي المغلق.

سادسا: المسافة المتقاطعة

في كتاب المسافات يذكر ياسين النصير: ((أن المسافة تقاطع طرق توصل بين الحياة الدنيوية والأخروية))، من هذه الفكرة يمكننا أن نقترح نوعا آخر للمسافة نصطلح عليها ب «المسافة المتقاطعة» ، فالكشف هنا سيكون منفتحا على الفعل التبادلي الذي يكون معناه من وإلى، فيكون الفعل المولد للمسافة امتدادا داخليا وخارجيا له أبعاده بناءً ومحتوى، ولا نريد الاستطراد عن الفهم الدقيق لهذا النوع من المسافة، فعلى سبيل التكثيف والإيجاز نضع امامنا الاشتغال الشعري للشاعر رحمن غركان = الشهر الشبي، نلمس منذ بداية عتبة العنوان هي اجابة عن: ماذا تعني المسافة المتقاطعة؟. هذا العنوان يسهم بشكل ذاتي في تطور بنية النص بوصفه جزءً من المعرفة، إذ تتسع هذه المسافة من خلال التقاطعات التي تنمو بصورة متتابعة، فكان العالم العلوي والكوني والسفلي والواقعي والمتخيل والدنيوي والأخروي واليومي والثقافي والديني يتنامى في تصاعد داخل التراكيب الداخلية، وهذه التقاطعات هي الخطوة المهمة للكشف عن المسافة وانتمائها على المستوى الفني والفكري:

- **المسافة المتقاطعة الأولى يمكن أن نحددها على أنها تصوير داخلي للحديث عن الإنسان المعاصر من خلال الانفتاح الثقافي والديني.**
- **المسافة المتقاطعة الثانية هي أقرب إلى الجانب النفسي فاستحضار الأنبياء ومخاطبتهم هو استحضار نفسي استذكاري من جهة ومن جهة أخرى استحضار تعويضي للانكسار والقلق والغربة؛ لتكون المسافة بين الزمنين هي مسافة التحام والتصاق.**
- **المسافة المتقاطعة الثالثة تكشف عن العودة إلى الحقيقة الأولى (الطين)، ومن ثم التمفصلات الموزعة بين النهر والغيم والتراب والبحر وغيرهما، تكشف عن الارتباط الجسدي بالعالم العلوي والسفلي، وكذلك الارتباط بالحياة ونوازعها نحو التجديد، والعلاقة الجوهرية ما بين العالمين.**

ونصل إلى أن المسافة اصبحت فاعلة في حضورها داخل المتن الشعري، والبحث عن كينونتها هو البحث عن المكان الحقيقي، فالمسافة ليست ضمنية بقدر ما هي بنائية، وهي قادرة على بناء العلاقات وانتاج علاقات جديدة من خلال تفاعلها وتجسيدها مع العالم المحيط واللغة.

1- أفدت في هذه الدراسة من كتاب المسافات مقاربة نقدية في جدلية القرب والبعد: ياسين النصير، ط١، دار نينوى، سورية، دمشق، ٢٠٢١م.

تعارف

خليل شوقي

تعرفت عليه صدفة. كان ذلك في ليلة فرح دعيت اليها. المكان ضاج بالمدعوين وصوت المغنين والمغنيات يولول. أغان تافهة تتردد في مثل هذه المناسبات. كان يصغي وعيناه شاخصتان الى حلبة الغناء والرقص.

وجدت في انصرافه فسحة لطرد الضجر، فأمعنت بمراقبته. كان ربع القامة يميل الى السمنة كعجينة هشة، تستقر ملابسه عليه من غير فضفضة أو ضيق، صدره ممتلىء وظهره مستقيم حتى عندما يتكىء.

قررت بعد أن تحول ضيقي الى فضول، التعرف عليه وسؤاله عما يجعله ينصرف كل هذا الانصراف لمثل هذا الزعيق، فاغتنمت فرصة ترك الجالس الى جواره مكانه، فتجاوزت الاصول وحشرت نفسي. التفت الي مبتسما ثم عاود نشاطه في المراقبة. لم انتظر.

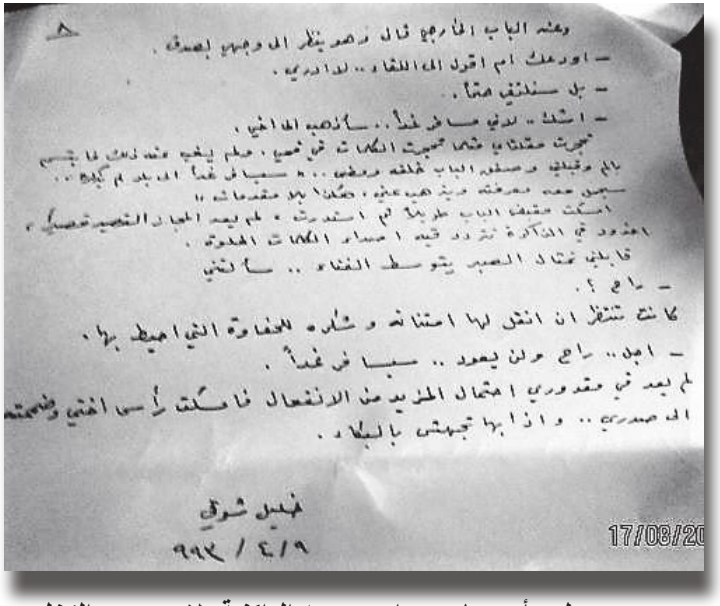
- معذرة أيها الاخ
- تفضل
- أرجو المعذرة على تطفلي وتعكير صفو انسجامك
- ابدا .. ابدا .. تفضل

شعرت ان محدثي لم يتضايق من كسر انسجامه بل على العكس استرخى في مجلسه ونظر الي نظرة مطمئنة ثابتة ولكنها لا تخلو من تساؤل أطفأ جذوة حماسي فانتابني شعور بالخيبة لتسرعي في تنفيذ قراري، ولكن بعد فوات الأوان، إذ لابد لي من الاستمرار والاعراب عما يدور في رأسي، فشكله لا يوحي انه من النوع الذي يتفاعل مع هذه الجعجعة المنفلتة.

- أهذه ليلة فرح؟!
- ولم لا.

أدركت فعلا أني تورطت. إنه على حق فما يمتعني قد لا يمتعه. وددت لحظتئذ ان اختفي فجأة من هذا الكرسي اللعين الذي حشرت نفسي فيه، فنظرته المحيرة التي رافقت عبارته الاخيرة قتلت كل الكره الذي تملكني وأنا أسمع وأرى، سكارى يضجون، يقهقهون لغير ما سبب، حركات راقصة شبيه بالحركات البهلوانية ، زعيق المغني بمكبر الصوت يرتفع على كل ما يجري مستعرضا قوة حنجرته على أنها الاكثر قدرة في فرض عبقريته، وإن كانت نظراته القلقة تستجدي الاصغاء، وبداخل إحساس بالرفض لولا تفكيره المنصب على أجره الذي سيتقاضاه آخر السهرة.

كلهم بؤساء النائح والمستمعون، هستريا مشتركة لا أثر فيها للفرح الحقيقي. بعد ساعات سينتهي كل شيء وفي الصباح سيفرغ كل منهم مافي جوفه



ليبدأ يوما جديدا بهمومه الداكنة. لا .. يجب التخلص من هذه العتمة وإلا لن تكون ليلة تسمى ليلة فرح. علي ايجاد منفذ أسرب من خلاله السرور الى نفسي، فقلت لأسأل صاحبي سؤالا أخر، ربما أجد في جوابه متنفسا للكابوس الضاغط على تفكيري.

- أيعجبك هذا الصخب والضجيج

استدار مثل كتلة اسمنتية واجاب

- كلا ولكن بعض الناس يعبرون عن فرحهم بهذه الطريقة.
- طريقة سخيفة لا طعم للفرح فيها
- كان باستطاعتك ان لا تحضر او ان تنصرف.

كان على حق، ولكني لم اتوقع أن تجري الأمور على هذا المنوال وبعد فترة صمت أردف:

- طالما قبلت الدعوة ، عليك تحمل نتائجها. أليس كذلك؟

- صحيح

- حاول امتاع نفسك بطريقة ذاتية

- كيف؟؟

- هذه مناسبات لا أحضرها إلا نادرا جدا. إذن هي بالنسبة لي فرصة للرصد والدراسة واستخلاص نتائجهامتعةكبيرة.راقبوتمتع.

وضحك.

ارتفع صراخ وصفير حاد عندما تقدم صاحب الدعوة من الغجرية وصوتها يطن محتقنا بين حلقومها وأنفها ونثر على رأسها اوراقا نقدية لا عد لها وحشر الباقي بين ثدييها المملوطين ثم دفعها بخسة وخطف بيسراه لاقطة الصوت وحك بيمناه مابين فخذيه بلا حياء ودبك ضاربا الارض بقدميه معربا عن فرحه بزواجه الثالث وصاح:

- يا جماعة الخير..

وران صمت.. وشخصت الانظار. احسست ان كل شيء قد توقف داخل وخارج هذا المكان. تذكرت يوما عندما كنت طالبا في الإعدادية وكلفت بتقديم فقرات حفل اقامته ادارة المدرسة إذ كنت خير من يلقي الشعر والنثر فاعتليت المنصة الخشبية وأنا ارتجف خوفا وخجلا، وشككت ان يسمع صوتي من خلال مكبر الصوت، وجاءني الرد على غير ماتوقعت عندما اعلنت مرحبا بالحاضرين ومن اول كلمة ران الصمت نفسه.

- تفضلوا العشاء جاهز

ادركت فورا ان الجميع كانوا ينتظرون العد التنازلي بعد ان شربوا واتخموا بالمقبلات فاختلطت طقطقة الكراسي بخشخشة الملابس الزركشة بصحون المرق الردىء وأواني اللبن الزجاجية وأرغف الخبز واطباق كبيرة تضيق بالزر وقطع اللحم المكدسة وصحون ثانوية اخرى. قرفت نفسي، فاكتفيت بشيء من الفاكهة وقطعة حلوى. وبحثت عن صاحبي فوجدته قد ملأ صحنا وانفرد. توجهت نحوه. نظر الى صحني ورفع حاجبيه الكثيفين .

- فاكهة وحلوى .. بديع.

ودس ملعقته في صحنه بهدوء ورضى. حسدته على قدرته في التكيف.

في اليوم التالي اختلت المعادلة اليومية التي يحدد مفرداتها امي واختي سميرة ، وانتظمت البيت حركة نشيطة لا تظهر إلا في اليوم او الأيام التي تسبق العيدين، وكانتا مكرهتين ، ذلك اني دعوت «لبيب» فقبل بعد إلحاح مني. لم يكن من عادتي استضافة معارفي في البيت ، وكسر المعادلة اليومية يعد خروجا على التقاليد والرتابة خاصة بالنسبة لسميرة التي ستضطر الى ترك ماكنة خياطتها اللصيقة بها. إنها المتنفس الوحيد لقهر السنين التي التهمت شبابها. كنت اشفق عليها كلما وجدتها منكبة تفرغ حقدها فيها، وكلما طالعت وجه أمي المزروع في همومها.

لم يكن شغفي بالتعرف على لبيب وليد الليلة الماضية، إذ كثيرا ما كنت اشاهده يقطع زقاقنا بخطواته الثابتة المؤدبة واناقة مظهره البسيط وشعره السبط اللامع وهو يختفي في انعطافة في نهاية الزقاق. إن مثل هذه الشخصيات تعجبني ويشدني اليها احساس غريب من الألفة وفضول التعرف.

- لم أتخلص أمس من الصداع إلا بعدتناولي‌قرصين‌من‌الأسبرين.

قالها مستهلا جلسته في غرفتي الصغير المستغلة للنوم والجلوس معا، ثم اردف وهو ينظر الى المائدة الصغيرة.

- لقد جعلتها عزيمة بحق وحقيق.

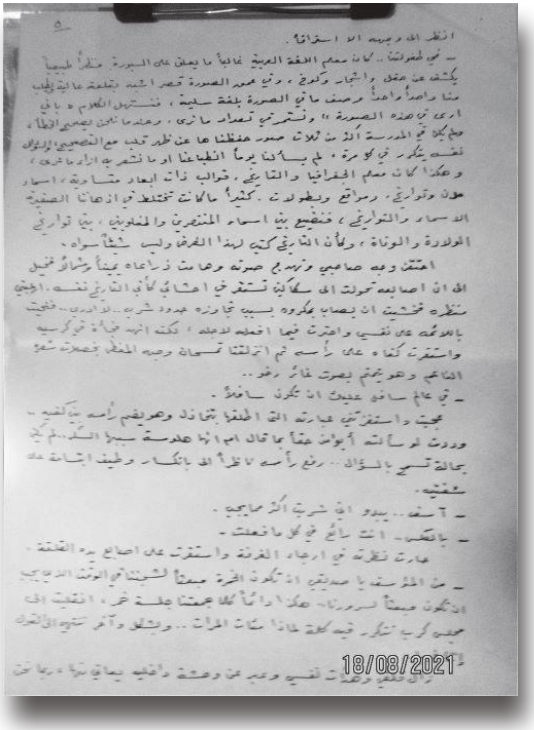
ضحكت وأنا اتطلع الى وجهه الأبيض الرائق. كل شيء فيه هادىء وبطريقة ما جلسته التي تشعرك وكأنه قضى دهرا في مكانه ، لقد أفادتني اختي بحكم علاقاتها كخياطة ملابس نسائية انه فلسطيني واخوه متزوج وله ولدان. قبلها اعتقدته سوريا او لبنانيا.

بدأت مسيرة ليلتنا بقنينة العرق، فصببت لكلينا، ورجاني ان اضع الماء في قدح اضافي لأنه يؤثر شرب العرق غير ممجوج. لم احاول الاستفسار وبدأت الحديث عن ليلة أمس إذ لم يكن غيرها مدخلا او ربما لادراكي انه المدخل السليم في مثل هذا اللقاء، ومن باب اظهار معلوماتي في الموسيقى والغناء. كان يصغي بفرح ويطيل النظر الى وجهي مبتسما بأدب ويهز رأسه مؤيدا. وبانتهاء كأسي الثانية شعرت والسكر يدغدغني اني استأثرت بالكلام وصببت جام غضبي على جهلة الموسيقى عندنا وغابت عني مجاملة ضيفي ومنحه فرصة الكلام، فابتسمت له بما يشبه الاعتذار وابتسم بدوره ثم مد يده مستأذنا إلا اني سبقته الى علبة سجائري.

- لاأدخن إلا نادرا ومع الشرب فقط.

وسارعت الى علبة الثقاب إلا انه اخذها من يدي بلطف وراح يولع سيجارته بهدوء وأنا أتأمله. سحب نفسا طويلا كأنه يستعد لخوض حديث طويل وبالفعل بدأ كأستاذ يلقي محاضرة.

- الموسيقى يا صديقي منذ نشأتها وبما امتلكت من قيم جمالية وعبر عصور التاريخ الشرقي والغربي اثرت تأثيرا كبيرا في تطور الحس الانساني عند الشعوب والارتقاء بذائقتها الجمالية. إنها يا صديقي حاجة وليست ترفا.



واستشهد بأسماء اعاظم الموسيقيين من العرب وغير العرب وماخلفوه من آثار لا غنى عنها. كنت استمع وكان كلما امعن في التحليل والتشخيص احس اني اتقزم امام هذه المعرفة الواسعة. واقسمت في داخلي ان لا اورط نفسي ثانية اتظاهر بمعلوماتي التي بدت قطرة في بحر هذا الرجل. شعرت بغثيان كاد ينسيني اني الداعي ولست المدعو فمددت يدي وتناولت حبة باقلاء علّ ملوحتها تعيد لأمعائي استقرارها، وقدمت له الصحن وأنا ابتسم مواسيا، فضحك وتناول واحدة ثم قال وهو ينظر الى قنينة العرق.

- لقد اشرفت ذبيحتنا على الخلاص كما ذبح الفن في امتنا.

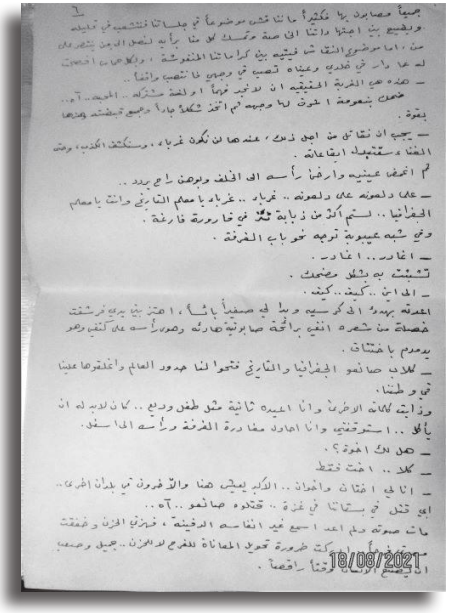
أكان لحبة الباقلاء، أم لكلمة الذبيحة التي أضحكتني التأثير على أحشائي

ورأسي، أم ترى ثراء الجلسة غمرني بفيض من السعادة أنساني ما لايجب ان يمر بخاطري الآن

”ترى ماذا لو تزوج لبيب سميرة. . سنصبح اربعة بدلا من ثلاثة»

قطع صوته سلسلة خجلي فلم ارفع رأسي عندما تكلم إلا بعد فترة ، ولم انظر الى وجهه إلا استراقا.

- في طفولتنا كان معلم اللغة العربية غالبا ما يعلق على السبورة ، منظرا طبيعيا يكشف عن حقل وأشجار وكوخ، وفي عمق الصورة قصر اشبه بقلعة عالية ويطلب منا واحدا واحدا وصف مافي الصور بلغة سليمة، فنستهل الكلام بـ»أني ارى في هذه الصورة» ونستمر في تعداد ما نرى ، وعندما نلحن يصحح الخطأ، ولم يكن في المدرسة اكثر من ثلاث صور حفظناها عن ظهر قلب مع التصحيح، والسؤال نفسه يتكرر في كل مرة. لم يسألنا يوما انطباعنا او ما نشعر به ازاء ما نرى . وهكذا كان معلم الجغرافيا والتاريخ، قوالب ذات ابعاد متساوية،اسماء مدن وتواريخ ومواقع وبطولات . كثيرا ما كانت تختلط في اذهاننا الصغيرة الاسماء والتواريخ ، فنضيع بين اسماء المنتصرين والمغلوبين، بين تواريخ الولادة والوفاة وكأن التاريخ كتب لهذا الغرض وليس شيئا سواه.



احتقن وجه صاحبي وتهدج صوته وهامت ذراعاه يمينا وشمالا فخيل الي ان اصابعه تحولت الى سكاكين تستقر في احشائي كأني التاريخ نفسه . أرعبني منظره فخشيت ان يصاب بمكروه بسبب تجاوزه حدود شربه . لا ادري ، فنحيت باللائمة على نفسي واحترت فيما افعله لأجله. لكنه انهد فجأة في كرسيه واستقرت كفاه على رأسه ثم انزلقتا تمسحان وجهه المغطى بخصلات شعره الناعم وهو يتمتم بصوت غائر رخو.

- في عالم سافل عليك ان تكون سافلا.

عجبت واستفزتني عبارته التي اطلقها بتخاذل وهو يضم رأسه بين كفيه. وددت لو سألته أيؤمن حقا بما قال أم انها هلوسة سببها السكر. لم يكن بحالة تسمح بالسؤال. رفع رأسه ناظرا الي بانكسار وطيف ابتسامة على شفتيه.

- آسف .. يبدو اني شربت اكثر مما يجب

- بالعكس.. انت رائع في كل ما فعلت.

حارت نظرته في أرجاء الغرفة واستقرت على اصابع يده القلقة.

- من المؤسف يا صديقي ان تكون الخمرة مبعثا لشجننا في الوقت الذي يجب ان تكون مبعثا لسرورنا. هكذا دائما كلما جمعتنا جلسة خمر، انقلبت الى مجلس كرب تتكرر فيه كلمة لماذا مئات المرات، وبشكل وآخر ننتهي الى

القول إننا غرباء.

زال قلقي وهدأت نفسي وعبر عن وحشة داخلية يعاني منها، ربما نحن جميعا مصابون بها فكثيرا ما نناقش موضوعا في جلساتنا فنتشعب في تحليله ويضيع بين اجتهاداتنا الخاصة وتمسك ك منا برأيه لنصل الى من ينتصر على من، اما موضوع النقاش فيتيه بين كراماتنا المنفوشة، وبكل حماس افصحت له عما دار في خلدي وعيناه تصب في وجهي فانتصب واقفا:

- هذه هي الغربة الحقيقية ان لا نجد فهما او لغة مشتركة .. المحبة.. آه .

ضحك بنعومة اشرق لها وجهه ثم اتخذ شكلا جادا وجمع قبضته وهزها بقوة.

- يجب ان نقاتل من اجل ذلك ، عندها لن نكون غرباء، وسنكشف الكذب وحتى الغناء ستتبدل ايقاعاته.

ثم اغمض عينيه وارخى رأسه الى الخلف وبوهن راح يردد:

- على دلعونة على دلعونة .. غرباء .. غرباء يامعلم التاريخ وانت يا معلم الجغرافيا. لستما اكثر من ذبابة تنز في قارورة فارغة.

وفي شبه غيبوبة توجه نحو باب الغرفة.

- أغادر .. أغادر

تشبثت به بشكل مضحك.

- الى أين .. كيف .. كيف

أعدته بهدوء الى كرسيه وبدا لي صغيرا بائسا.

اهتز بين يدي فرشقت خصلة من شعره انفي برائحة صابونية هادئة وهوى رأسه على كتفي وهو يدمدم باختناق.

- كلاب .. صانعو الجغرافيا والتاريخ. فتحوا لنا حدود العالم واغلقوها علينا في وطننا.

وذابت كلماته الاخرى وانا اعيده ثانية مثل طفل وديع .. كان لابد له ان يأكل. استوقفني وأنا احاول مغادرة الغرفة ورأسه الى أسف.

- هل لك اخوة؟

- كلا ... اخت فقط

- أنا لي اختان واخوان.الاكبر يعيش هنا والاخرون في بلدان اخرى . ابي قتل في بستاننا في غزة . قتلوه ..صانعو .. آه..

مات صوته ولم اعد اسمع غير انفاسه الدفينة ، فهزني الحزن وخفقت معدتي فرحا. ادركت ضرورة تحويل المعاناة للفرح لا للحزن. جميل وصعب ان يصنع الانسان وقتا راقصا.

الساعة الثانية بعد منتصف الليل، سمعت شخير أمي وأنا اتوجه الى المطبخ، وسمعت سميرة وقع خطاي فانتفضت وفركت عينيها وبادرتني:

- ها .. عيني عدنان تاكلون؟

- بسرعة

- كل شيء جاهز

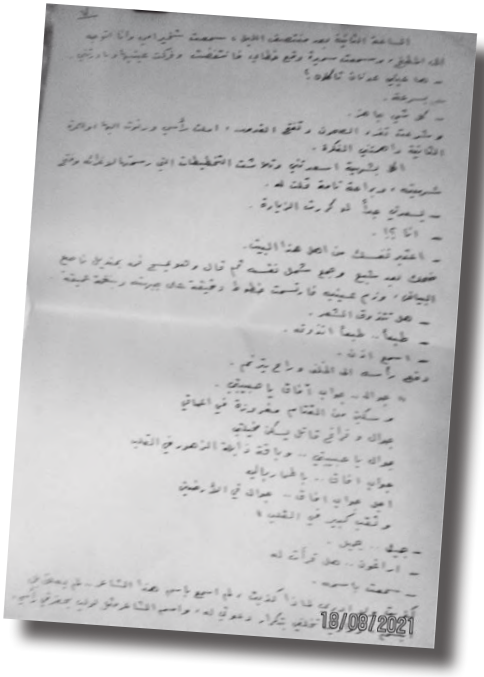
وشرعت تفرد الصحون وتفتح القدور . املت رأسي ورنوت اليها، وللمرة الثانية داهمتني الفكرة.

أكل بشهية اسعدتني وتلاشت التخطيطات التي رسمتها لاغرائه وفتح شهيته، وبراحة تامة قلت له:

- يسعدني جدا لو كررت الزيارة

- أنا؟!

- اعتبر نفسك من اهل هذا البيت؟



ضحك بعد شبع وجمع شمل نفسه ثم قال وهو يمسح فمه بمنديل ناصع البياض، وزم عينيه فارتسمت خطوط دقيقة على جبهته وبتغمة عميقة.

-

- هل تتذوق الشعر

- طبعا طبعا اتذوقه

- اسمع إذن

دفع رأسه الى الخلف وراح يترنم

"جوال .. جواب آفاق يا حبيبتي

وسكين من القتام مغروزة في اعماقي

جوال وفراغ قاتل يسكن مخيلتي

جوال يا حبيبتي .. وباقة ذابلة الزهور في القلب

جواب آفاق.. جوال في الأرضين

وثقب كبير في القلب»

- جميل .. جميل

- أراغون. هل قرأت له؟

- سمعت باسمه.

كذبت ولا ادري لماذا كذبت. لم اسمع باسم هذا الشاعر.. لم يعلق بل ابتسم، وداريت تخلفي بتكرار دعوتي له ، واسم الشاعر مثل لولب يحفر في رأسي.

وعند الباب الخارجي، قال وهو ينظر الى وجهي بصدق.

- أودعك أم أقول الى اللقاء .. لا أدري

- بل سنلتقي حتما.

- أشك .. لأني مسافر غدا.. سأذهب الى أخي.

تحجرت مقلتاي مثلما تحجرت الكلمات في فمي. ولم

يغب عنه ذلك فابتسم بألم وقبلني وصفق الباب خلفه ومضى... «سيسافر غدا الى بلد لم يذكره.. سيحمل معه معرفته ويذهب بعيدا عني، هكذا بلا مقدمات»

أمسكت مقبض الباب طويلا ثم استدرت. لم يعد المجاز القصير قصيرا. اخدود في الذاكرة تتردد فيه اصداء الكلمات الحلة.

قابلني تمثال الصبر يتوسط الفناء.. سألتني:

- راح؟

كانت تنتظر أن انقل لها امتنانه وشكره للحفاوة التي احيط بها.

- أجل راح ولن يعود. سيسافر غدا.

لم يعد في مقدوري احتمال المزيد من الانفعال، فأمسكت رأس اختي وضممته الى صدري.. وإذا بها تجهش بالبكاء.

العمة مريم

سمير غالي

أذكر ذلك اليوم ولا أنساه . منعنا أبي من استقبال مريم السوداء في بيتنا ، سمعناه ينهر أمي خلف باب حجرة النوم الموصدة :

ـ تستقبلين عبدة ساقطة في البيت ، ماذا سيقول الناس عنا ؟

لم نفتح الباب في الليلة التالية . كان القصف قد بدأ مجدداً مع حلول الغروب ، والحي العسكري الذي نسكنه بدا بطابوق بيوته الشاحبة مثل مقبرة موحشة ، فأغلب الناس هجرته نحو المدن البعيدة عن الحدود . بقينا ننظر إليها عبر ستارة نافذة غرفة الضيوف المطلة على الزقاق ، كانت كما في كل ليلة ، تحمل فوق رأسها قدراً تغطيه أرغفة خبز ، وتحت عباءتها تبدو وجوه بناتها بضفائرهن المنتصبة وكأنهن عنزات صغار ، وقد ظلت تدق على بابنا لوقتٍ طويلٍ قبل أن تتوقف ، ثم رأيناها تهش بناتها أمامها عائدةً إلى بيتها في الظلام .

لايمكنني نسيان أحاديث مريم مع أمي تلك الليالي البعيدة . كنا مبعثرين حولهما تحت الأغطية وكانتا تبدوان وهما تتوسطانا وكأنهما مئذنتان محنيتان على بعضهما وقد جللتهما طبقات العتمة ورغم المدافع التي كانت ترعد فوق بيوتنا قاطعةً بوحهما الحميم ، إلا إن عينيها وهما تمسحان سقف الحجرة كلما جلجلت قذيفة في الآفاق ، كانتا تظلان تلمعان بدعاء خفي وهما تلاحقان بخوفٍ تلك الكبسولات المحشوة بالشر والموت حتى تتبدد أصوات انفجاراتها في قلب المدينة فتبتلع ريقها ثم تدس يدها تحت الأزر تتحسس صدورنا ، وكأنما تريد أن تتأكد إن قلوبنا مازالت تخفق ، فإذا ما هدأ روعنا ، دنت من أمي ، وأكملت من حيث انقطع الكلام .

وقد ظل حديثها عن اللصوص الذين يجولون حول البيوت الخالية من الرجال يصب داخل روحي إلى اليوم كثغاءٍ قادمٍ من قعر بئرٍ عميق . فكنت أتخيّل خطاهم الحَذِرة فوق السطوح يعقبها انقلاب علب الصفيح في الأقنان ، وفزع أجنحة الحمائم المذعورة ، وكانت تحلف بعيونها التي سيأكلها الدود ، إنها رأتهم يهبطون مع

لفائف العتمة كضباعٍ شبقة ، ويجوسون في الحجرات ، وإنها كانت تضم بنتيها تحتها وتظل ترتعد طول الليل ، فيما شخير أشداقهم يكوي أذنيها كرصاصٍ ذائب ، وألسنهم اللزجة تلوغ لحمها ، وإنها كانت تستغيث بزوجها المجدول من التعب في شقوق سواتر الجبهات البعيدة . ثم تهمس لأمي :

لكن صوتي لم يكن يصل إليه ، فلساني يا أخيّتي كان يصير مثل قطعة حبلٍ مهملة تحت تراب أحذيتهم التي تدوس فمي حتى طلوع الصبح .

ما عادت مريم تطرق بابنا لقضاء وحشة الليل مذ أصيب زوجها في الحرب . لم يذهب الرجال لعيادته ، لكننا رافقنا أمهاتنا بعد أيام للسلام عليها ، أبقتنا في غرفة الضيوف ، تحدثت قليلاً عن جروحه الطفيفة وقالت إنه عاد لوحدته بعد انتهاء إجازته ، ثم صمتت طويلاً وهي ترسل نظرات حائرة لباب الحجرة الأخرى .

حين كان الآباء يعودون من جبهات الحرب ، لم يكن لديهم مكانٌ يلتقون فيه سوى ركن الشارع القريب من بيتها ، وكنا نتحلق حولهم وهم يتحدثون عن قصف المدن والدبابات المحروقة والشهداء الذين بقيت جثثهم في الأوحال ، لكنهم كانوا يطردوننا عندما يتكلمون عن مريم

فنلتقط من همسهم المريب حكاياتٍ عن غرباء يتوافدون لمنزلها تحت أستار الليل ، وإن زوجها الذي ما عاد يُشاهد في الشارع يكون موجوداً بينهم لشواء الأكباد وتكسير قوالب الثلج وتقديم العرق ثم يصمتون إذا أطلت من بابها . كانت سمراء مثل حنطة ألهبتها الشمس ، وتفوح منها باستمرار رائحة الحبة الحلوة ، وقد زادها ثوبها الأسود المخطط بقلم صدام طولاً ، فكانت تجلد وجوههم عندما تمر وكأنها عصا خيزران رشيقة بيد معلّم ظالم . وطالما انتظرها سائق سيارة أجرة بعيداً عن البيوت ، لكنها كانت تعود آخر النهار مع غيره ، فتنتسابق لحمل الأكياس التي تجلبها طمعاً في حلوى قمر الدين التي تمنحنا إياها في كل مرة ، ولم يكن بيتها يختلف عن بيوتنا ، كان مثل كل منازل الحي ، بنيت في واجهته غرفتان يطل شباكيهما على الزقاق ،أحيلت إحداهما كغرفة للضيوف ، ويفرق بينهما باب المنزل بممشاه الضيق المبلط كرقعة شطرنج بقطع الكاشي الملونة بالجوزي والأصفر ، والمؤدي إلى فناءٍ تتوسطه سدرة نبق تنفض أوراقها باستمرار على مطبخ صغير وحمام ومراحيض صفّواً واطئين على الضلع الأيسر المكشوف للسماء ، وعلى الضلع المقابل يتكئ مرتفعاً نحو سقف البيت سلّم خشبيّ خُلعت درجاته الأولى لمنع البنات الصغيرات من الصعود إلى السطح ، وفي الفسحة المتبقية قرب قن الدجاجات ينتصب تنور الطين ، فيما ظل ما بداخل الحجرة الأخرى عصياً على الجميع ، كان بابها موصداً طوال الوقت وقد حيكت حولها قصص كثيرة عن نساءٍ يستأجرنها لمواعدة الرجال وإنها تحتفظ فيها بمخ حمار تطعم منه زوجها الهارب من الجيش والمختبئ في خزانة الثياب طوال النهار .

ولم يكن في الشارع من يملك في بيته هاتفاً غيرها ، فكانت النساء تذهب إليها بين فترةٍ وأخرى لتقصي أخبار الأزواج الذين تأخرت إجازاتهم . كانت تفرح بدخولهن منزلها ، فتسارع نحو تلك الغرفة ، تفتح بابها بحذر ، وتعود منها بسجاجيد جديدة ووسائد لم يقعد عليها أحد ، وتعد لهن الشاي مع الكعك المخبوز بالدهن الحر ، وكم رأيناها تحل أمام أعينهن صرة أحجارٍ نادرة وتحدثهن عن الفصوص التي تدر الحليب في الأثداء العجاف ، وتلك التي تجلب الرزق وتزيد محبة الرجال ، ثم ترشهن بعطورٍ فاخرة تصلها من الكويت ، وتشيعهن ضاحكةً من دون عباءة حتى منتصف الزقاق .

لم يودع أحد مريم يوم طردتها الحكومة من بيوت الجيش ، ولا امرأة في الحي العسكري ذرفت وراءها دمعة . كانت تتلفت في الشارع لوحدها يوم توقفت أمام باب منزلها في ذلك الغروب شاحنة كبيرة ، وكانت تنوء تحت ثقل قطع الأثاث مع بناتها . لم يعنها أحد سوانا نحن الأولاد الصغار ، تراكضنا نحمل معها ما أمكننا . أفرغنا لها قن الدجاجات ، ومشواة السمك المركونة فوق تنور الطين ، وأنزلنا من علية السطح باقة الثوم الكبيرة ، وقلائد البامياء المجففة وأنشوطة الأسماك اليابسة

، ونقلنا إبريق المراحيض النحاسي الثقيل ، وحملنا صحون الصيني الثمينة ، والمزهريات ، وصور الشهداء المزججة على الجدران ، والستائر المزركشة في غرفة الضيوف ، ولما لم يتبق سوى الحجرة الموصدة ، وقفت ببابها تقلب وجهها وكأنها تتمنى لو تموت ، فلما حثها

سائق الشاحنة بصوته المشروخ على الاستعجال ، تكسر حنكها ببكاءٍ مر وقالت :

ـ أعينوني .

كان يستقر مثل ثمرة بطيخ ذابلة داخل نقرةٍ في فراشه أحدثها نومٌ طويل ، وكان بلا يدين ولا رجلين ، ولم يكن يدخر تحت ثوبه الأبيض النظيف علكة لحم ، ولولا قلق بؤبؤيه المنطفئين في محجريهما ، لظننّا إنه دمية سوداء ضاعت أطرافها . حدق مذهولاً في وجوهنا ، ثم أدار لمريم عينيه المحتقنتين بالعتاب ، فصاحت :

ـ ومن أين أجيء بأخوةٍ يحملونك ، أنا وأنت مثل غرابين ، وجوهنا لا تشبه وجوه الناس هنا نحن أغراب يا روحي .

حملناه ملفوفاً بالأغطية . كان مثل ريشة ، لكن مريم اشتكت من ظهرها تحت خفته المفرطة فتركته بين أيدينا حتى أوصلناه إلى السائق الذي وضعه إلى جواره مثل طفل رضيع . ثم نفثت الشاحنة بوجه الحي العسكري دخاناً أسود ، ومضت تتقلقل بين بيوت الزقاق . بقينا نركض وراءهم ، والهواء ينفخ دشاديشنا الفضفاضة كاشفاً مؤخراتنا العارية ، وكان الرجال والنساء

يطلون برؤوسهم خلال أبواب المنازل ، يضحكون من منظرنا ، ويتهامسون فيما بينهم عن رحيل أم العبيد ، فيما كانت مريم تهتز مع بناتها بين أكوام الأفرشة وصرر الثياب كظبيٍ سلخت وجوهها حمرة الغروب .

انتهت الحرب ، ونشبت حرب أخرى وانتهت ، وأحالوا أبي إلى التقاعد ، وطردتنا الحكومة من بيوت الجيش ، فاستأجرنا منزلاً في الأرياف المحيطة بالمدينة ، وأصرت أمي على تزويجي .

كانت تعتقد بأنني سوف أعقل ، وأترك قراءة الكتب وأعود للصلاة إذا ما وضعت امرأة صالحة في حضني . أنفقنا كل ما ندخر على مهر العروس الباهظ ، وفي الصباح لم يكن لدينا ما نشتري به ذبائح لمأدبة العشاء . حاول أبي أن يستدين من صديقٍ قديم كان معه في الجيش ، فاعتذر منه لكنه أشار عليه بالذهاب إلى عائلةٍ في الحي تمتهن بيع المواشي ، وإنه سيتكفل ثمن ما سنشتريه منها . عندما شارف النهار على الانتصاف بدأ وجه أمي يسود ، وحين كبّرت المئذنة لصلاة الظهر، لاحت آخر الزقاق عدة خرافٍ تسوقها امرأة يلحقها أبي ، فلما أقحمت خرافها عتبة الباب ضج البيت لزغاريدها الصاخبة . كانت رشيقة مثل عصا خيزران ، وتفوح منها رائحة الحبة الحلوة ولون وجهها مثل حنطة ألهبتها الشمس .. وصاح أبي في الجميع :

ـ قوموا للسلام على عمتكم مريم .

.....

.....

قلم صدام : قماش أسود تلبسه النساء الحزينات . اشتهر في ثمانينيات القرن الماضي خلال فترة الحرب الطويلة مع إيران .

الحبة الحلوة : حبوب نبات الشمار .

عربة في الجحيم

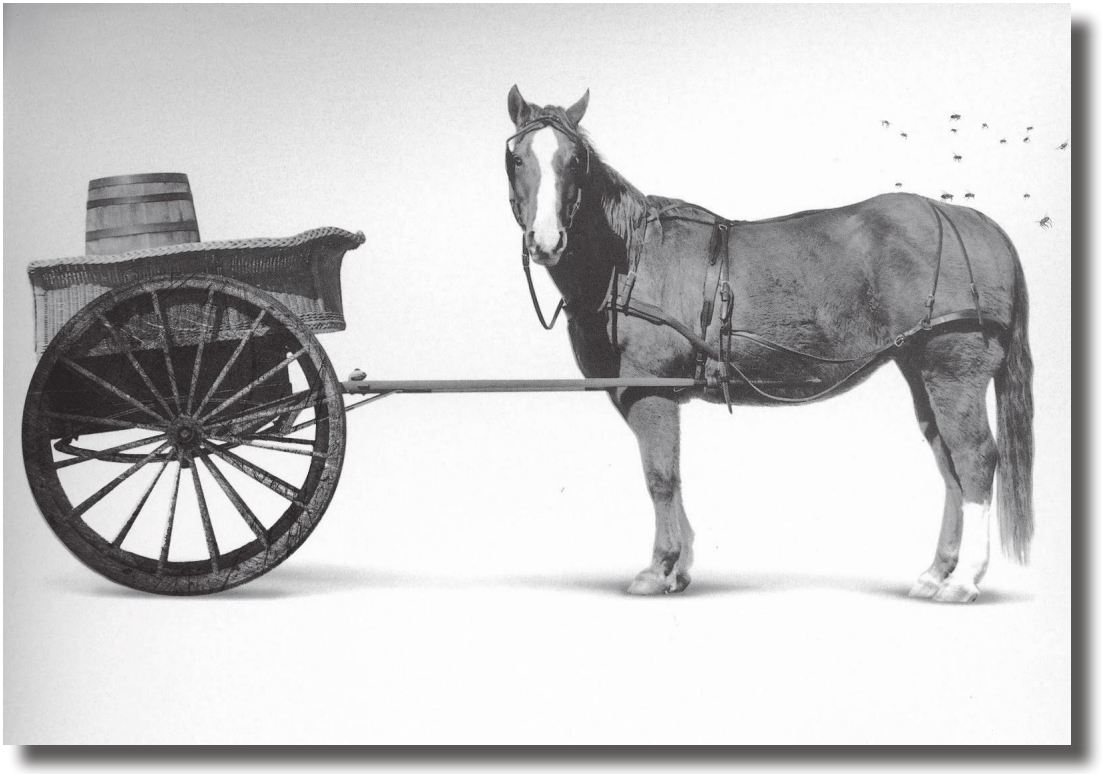
كاظم حميد الزيدي

الفتى دافع العربة ظل يحلم وهو يدفع عربته الخشبية على الطريق الترابي الذي يربط بين حي الاسكان القديم وسوق الديوانية الكبير فالنعاس لا زال يرف فراشة على جفونه الوسنى ، فحين أيقظه والده الشرطي برفق كانت الشمس لا زالت في خدرها ، لكن الفجر بأشعته الطبشورية أيقظ الحياة وراحت الحركة تدب شيئاً فشيئاً في الأشياء شجرا وبشرا .في حلمه كان الفتى يقود عربةً ملوكية ذات سقف من ذهب وأبوابٍ من الفضة وخيولها الاربعة البيضاء كانت تطوي المسافات وتقفز من غيمةٍ الى أخرى والضحكات الرائعة التي كانت تطلقها أميرته التي اتكأت على فرشٍ من سندسٍ وحرير وشعرها الذهبي الذي مع كل حركةٍ من حركات العربة كان يعربد على صفحة وجهها الرائق مثل صفحة من الحليب تشعره بنشوة تجعله يقبل على الحياة ويكاد يختصرها بما فيها ليمررها عبر نياط قلبه النابض مثل عصفورٍ في كف طفلٍ شرير. هو الآن يغمض عينيه لعله يستكمل حلمه أو يقتنص لقطةً لوجه اميرته المحلقة بين النجوم. وفكر الفتى ربما أميرته هي الفتاة نفسها التي رآها حين استأجرته تلك الحاجة التي لم تكن أبداً تشبه نساء حييه فقد كانت على الرغم من كبر سنها تشع مثل شمسٍ معتقة

والنعمة بادية عليها وحين وضع اشياءها في جوف العربة خمن انها ستقوده حتماً الى الجهة الغربية من المدينة. وقد كان على حق فها هو يدفع عربته في شارع نظيف خلف السيدة التي راحت تتقلب أمامه مثل بطةٍ سمينة .أنزلق بالعربة فرحا ًوخلف شارع السوق في حسرةٍ وهو يراه يفوز بهذه الاعطية الكريمة. بدأت المنازل الفارهة والكبيرة ذات الحدائق الموشاة بالفواكه الناضجة والتي تألقت هناك في اماكنها وكأنها تلك المصابيح التي يعلقونها في أعراسهم القليلة وفكر الفتى لو أنه كانت في حييهم لما بقت نهاراً واحدا ،فالناس في حيهم يقطعون السدرة لما يلاقونه من أذية من الأطفال الذين لا يشبعون من النبق. انعطفت السيدة باتجاه شارع الجسر المعلق ،ازدادت الاشجار كثافةً وبدت أبواب المنازل أكثر أتساعا وأكثر علواً .تذكر الفتى بيتهم الصغير في حي الاسكان القديم بغرفتيه الصغيرتين وجدرانه المشتركة مع الجيران الآخرين تذكر بلوعةٍ لون البلوك الكابي بصليله البارد في الشتاء وجحيمه اللاسع في الصيف، سطحهم الترابي الذي يفترشونه في ايام الصيف اللاهبة ،أزقتهم الصغيرة وبيوتهم المتراصة كأنها تخاف من شيء ما وفكر الفتى لماذا لم يوسعوها على الرغم من المساحات الشاسعة من الخلاء التي كانت تحيط بهم ،إنها بيوت حكومية أعدت لإيواء الفقراء ولن تكون بغير هذه الصورة سمع صوت الحاجة (يله عيني شبيك صفنت نزل المسواك).

وبدأ الفتى يفرغ العربة من محتوياتها الغريبة :قناني زجاجية ملونة وعلب كارتون رسمت عليها مناظر وصورا جميلة وأكياس نايلون ضمت ما يشبه الفواكه التي لم ير مثلها من قبل. وخطرت بباله علاقة أمه العائدة من السوق والتي لم تختلف يوماً عن اليوم الذي سبقها طماطة وباذنجان وشيء من العنب الممرود أو الرمان الحامض، وإذا كانت الأمور جيدة فكيلو واحد من الاسماك الصغيرة .أفرغ محتويات العربة ورفع رأسه ليرى شمساً غير التي يستظل منها بعلبةٍ من الكارتون إنها شمسُ على الرغم من شدة ألقها فلا ترسل لك الا نسمةً باردة خلفها تتيقن ثمة جنة ما لا يدخلها الفقراء. أنها ساره هكذا نطقت باسمها الحاجة وهي نفس الفتاة التي كان الفتى يقود لها العربة في حلمه .عندما حانت التفاتة من الفتى كانت الفتاة تقف عند عتبة الباب الداخلي في نفس اللحظة التي راح ينغلق فيها الباب الخارجي رويدا جاعلا بين الفتى وحلمه حاجزاً من حديد. انتبه الفتى من حلمه على منبه سيارة وصوت سباب عند تقاطع الإشارة الضوئية الجديد القريب من السوق. قبل انتصاف النهار وحين بدأ اليأس يدب في قلب الفتى وهو ينظر الى عربته رأى يدين تضعان رقيةً كبيرة في حوض العربة رفع رأسه ليرى رجلاً أسمر طويل القامة يرتدي دشداشة شفافة ويعتمر كوفية دون عقال وبصوتٍ أجش قال اتبعني وخمن الفتى إنه سيتجه بعربته شرقاً وما أدراك ما شرقاً يوم ينتهي الشارع المبلط ليبتدئ الشارع الترابي الذي لا تسير به العربة الا بشق نفس الفتى حيث يبدئ التراب بالدخول الى ((بولبرينات)) العربة ويصبح من الصعب دحرجتها فينز العرق الغزير من جسد الفتى وتصبح الشمس أتون محرق لا يمت الى الله بآية الا آية حرق وجه الفتى وجلده وبعد عناء طويل وعين لا يرفعها الفتى كي لا يرى تلك البيوت المتداعية والتي يسكنها الألم وتعربد بها الحاجة ويكثر فيها بكاء الاطفال وصراخ النسوة المقهورات يصل الى بابٍ متهالك يدفعه الرجل فيأن مثل مفصل عجوز فينحني الفتى ليخرج الرقية من بطن العربة فسرعان ما يشعر بشيءٍ صلب وساخن يضربه بين

فخذيه فيلتفت مذعوراً فيرى الرجل قد ألتصق بجسده طالباً منه إدخال الرقية الى جوف الدار ،هز الفتى رأسه وحين سبقه الرجل الى الداخل الموحش الخلي من أي صوت استدار بعربته وراح يدفعها بسرعةٍ جنونية متخلياً عن أجرته وصوت الرجل يتبعه مثل شيطان مريد ..... خذ ..... تعال



تجليات في ملكوت الموسيقى

صباح الأنباري

مسرحية

الصامتون:

الرجل العجوز – المرأة الأم

الطفل – والد الطفل
الأمير – ضيوف الأمير
عدد من الجنود بالزي الحربي النمساوي
عدد من الجنود بالزي الحربي الفرنسي
عدد من الأشباح

مقدمة المسرحية بقلم الناقد

العراقي باسم عبد الحميد حمّودي

(صراع الداخل النقي مع الخارج المفترض)

هذه مسرحية بانتومايم متكاملة الأبعاد تعتمد تقنيّات المسرح الحديث – الطرازي وإمكاناته في المساوقة بين الأداء الصامت للممثلين وقوة التقنيات الإخراجية التي يفترض المؤلف صباح الأنباري أن المخرج المنفذ سيأخذ بها.

الخشية على هذا النص الجميل الموحي المعتمد على وعي الكاتب بالموسيقى وأصالاتها المعرفية وسميولوجيا الحركة المسرحية المختلطة أو المعبر عن جزء منها بالنص الموسيقي المختار لهذا المقطع من المسرحية أو ذاك، أن يقوم المخرج المنفذ بدور المخرج المؤلف فيتصرف خارج سياق سيناريو العرض المدوّن ويضع النص في متاهة أخرى غير التي قصدها المؤلف ليصوّر لنا إرادة الإنسان وهو يصارع الخارج – المؤثر – الفوضى – القسر وكل ما يحمله الآخر الخارجي من أذى اتجاه البنية الصافية الداخلية للفكر الإنساني.

لا أريد أن ألخّص المشاهد هنا ولكني استمتعت بقراءة نص يوحي، ويعطي الكثير لتقنيات المسرح الجاد في إطار اللعبة الإيمائية التي قصدها المؤلف لتطوير شخصية الطفل - الصبي - الشاب واستنهاض إرادته لأن تأخذ دورها في العطاء غير المشروط.
تحية لصباح الأنباري وهو يعطي للمسرح هذه التجليات.

المُصْمَتُ الأول

(يرفع الستار عن الخشبة.. حزمة ضوء صغيرة على رجل عجوز يجلس وسط الظلام أمام آلة البيان كمن ينتظر وقوع المفاجأة بين فينه وأخرى.. آلة البيان وقطع الديكور الأخرى كلّها موضوعة ضمن دائرة مرسومة بخط واضح على الخشبة مما يدل على أن الأحداث المقبلة كلّها ستقع ضمن هذه الدائرة).

ينهض الرجل العجوز.. يخطو بضع خطوات جيئة، وذهابا.. يتابعه (الفلو) الضوء المتحرك.. يجلس ثانية.. يرخي السمع فترة وجيزة.. يفاجئه صراخ طفل ولد توا فيقف مندهشا.. يتردد صدى نواقيس الفرح في أرجاء المسرح.. يؤدي الرجل العجوز بعض الحركات الراقصة لا إراديا تتساوق مع توهج المصابيح الملونة على الخشبة، وامتلاء الدائرة بالإضاءة الفيضية، وانطلاق موسيقى نشيد الفرح من السيمفونية التاسعة لبتهوفن.. تتوقف الموسيقى.. تدخل من أعلى وسط المسرح امرأة تحمل طفلا مدثرا بأغطية بيض.. تقف على وسط الوسط.. يتقدم الجد (الرجل العجوز) ليأخذ منها وليدها.. يتأمّله.. يطبع قبلة حنون على جبينه ثم يأخذه بفرح غامر إلى آلة البيان.. يدور به حولها بطقوسية مبتكرة.. يجلس.. يعزف لحناً راقصاً.. يستدير إلى والدة الطفل.. يراها ترتجف.. يسلمها الطفل ويخرج.. يعود بقطع من الخشب يلقمها للنار وإذ ينتهي يقف خلف المرأة والطفل.. يتأملهما.. يتسمع وقع خطوات مضطربة.. يدخل إلى المسرح رجل ثمل.. يقترب من الطفل.. ينظر إليه.. ترتسم على وجهه ملامح الفرح، والحبور يسرع إلى الجد يجره إلى آلة البيان ويجلسه أمامها فيبدأ الجدّ بالعزف السريع بينما يأخذ الرجل الثمل بالرقص فرحا مختالا متمايلا حتى يسقط أرضا من الإعياء، والتعب.. تضع المرأة وليدها في سريره، وتدريجيا تختفي الأضواء أو يسدل الستار.

*

المُصْمَتُ الثاني

يرفع الستار.. حزمة ضوء على وسط المسرح تظهر المرأة/ ألام وهي تلبس ابنها الذي صار في السادسة من عمره، الملابس التي يرتديها عادة رواد الموسيقى.. تضع الباروكة على رأسه.. تتناول سلة التبضّع، وتخرج مودّعة الصبي بإشارة وابتسامة.. يتبعها الصبيّ.. يقف عند حافة الدائرة قريبا من الكواليس.. يتطلع في إثرها وإذ يطمئن لابتعادها يعود بخفة ونزق ليجلس أمام البيان.. يعزف ألحانا خاصة به.. يتوقف عن العزف فجأة إذ يسمع وقع خطوات تقترب.. يرجع الكمان إلى محله.. ينظر باتجاه الصوت ثم يهرع إلى فراشه يمتد عليه مغطيا نفسه ومتصنعا النوم العميق.. يدخل الأب، وهو الثمل نفسه في المشهد السابق.. ينظر إلى آلة البيان ثم إلى الكمان ثم السرير.. يلتقط عصا المايسترو من على البيان.. يقترب من السرير.. يزيل الغطاء من على الصبي بطرف العصا.. يشير عليه بالنهوض.. ينهض.. يشير له بالذهاب إلى البيان.. يذهب متردداً خائفاً يبدأ العزف بإشارة من عصا أبيه وبإشارة منها يتوقف الأبن عن العزف ثم يبدأ ثانية، وثانية يوقفه.. يعزف مرة ثالثة.. تبدو على الأب إمارات الراحة فيخرج مغادراً.. يختفي وراء الكواليس.. يطل برأسه ليتأكد من سلامة سلوك الصبي.. ينسحب.. يذهب الصبي في إثره.. يطمئن لابتعاده فيعود إلى

آلـة الكمـان يعـزف عليهـا لحنـه السـابق نفسـه.. تداهمـه الأم، هـذه المـرة، فيضـع الكمـان فـي موضعـه بارتبـاك.. وبارتبـاك يتنـاول كتبـه المدرسـية.. تنحنـي الأم عليـه.. تطبـع قبلـة علـى جبينـه.. يغـادر مهـرولاً إلـى خـارج المسـرح.. تسـير الأم فـي إثـره.. تتوقـف.. ترفـع يدهـا مودّعـة.. تختفـي وراء الكواليـس.. تطفـأ الأضـواء تدريجيـا وحزمتـان مـن الإضـاءة فقـط تظـلان علـى توهجهمـا فتـرة علـى آلـة البيـان وسـرير الطفـل ثـم تختفيـان تدريجيـا أيضـا.

المُصْمَتُ الثالث

(تفتح الأضواء تدريجياً.. الأم في وسط المسرح جالسة أمام آلة البيان تحيك قفازا لصغيرها).

تسـمع صـوت خطـوات مضطربـة.. يدخـل الأب ثمـلا كعادتـه وباطـن جيوبـه مسـحوبة خـارج بنطالـه.. يقـف إلـى جانبهـا.. يمسـكها مـن ذراعهـا وينهضهـا بعنـف، وبقـوة يدفعهـا بعيـدا عنـه.. يجلـس فـي محلّهـا.. يضـرب آلـة البيـان بعصبيـة.. تتقـدم منـه.. تقبـض علـى يديـه.. تمنعـه مـن تكـرار الضـرب العنيـف لكـي لا يوقـظ الصبـي.. ينتبـه.. يلتفـت إلـى سـرير ابنـه.. يتنـاول عصـا المايسـترو، ويذهـب إلـى السـرير.. تقـف الأم فـي طريقـه محاولـة منعـه مـن الوصـول إلـى ابنهمـا.. يدفعهـا فتتنحـى جانبـا.. يقـف لصـق السـرير وبالعصـا يزيـح الغطـاء مـن علـى ابنـه ويأمـره بالنهـوض.. يتـردد الصبـي فيجـره عنـوة إلـى آلـة البيـان.. يبـدأ بالعـزف.. يوقفـه بإشـارة مـن عصـاه بعصبيـة، وانفعـال يضربـه علـى أصابعـه ويأمـره بالعـزف ثانيـة.. يعـزف لحنـا نشـازاً أيضـا بينمـا الدمـوع تترقـرق مـن عينيـه.. يضربـه ثانيـة، وثالثـة وإذ يعـزف عزفـا سـليما ينبهـر الأب ويـؤدي بعـض الحـركات النزقـة مـن خلـف ظهـر الصبـي.. يتوقـف لحظـة.. ينظـر إلـى ولـده بإعجـاب.. يمسـك باطـن جيوبـه ويرجعهـا إلـى الداخـل بزهـو.. يضـرب علـى كتفـي الصبـي فيتوقـف الصبـي عـن العـزف.. ينهـض.. يذهـب إلـى سـريره بأمـر مـن أبيـه يتمـدد عليـه.. يغطـي نفسـه والدمـوع لا تـزال ترقـرق مـن عينيـه.. يخـرج الأب وتطفـأ الأضـواء تدريجيـا إلا حزمـة الضـوء التـي تضـيء سـرير الصبـي.. سـوناتا (فـي ضـوء القمـر) بأجوائهـا الهادئـة تسـتمر فتـرة قبـل أن تـدق نواقيـس الكنيسـة دقـات اسـتغاثة ممزوجـة بالصرخـات البشـرية المفزوعـة وأصـوات تهـدم الجـدران أو سـقوط السـقوف وفرقعـات النيـران.. ينهـض الصبـي، وتدخـل المـرأة مهرولـة مفزوعـة تأخـذ الصبـي إلـى النافـذة، وتـرى إلـى خارجهـا.. وهـج نيـران الحرائـق تسـطع علـى الخشـبة،

وعلى وجهي الصبي وأمه.. تزداد الأصوات والفرقعات.. يتحركان باضطراب وخوف ورعب.. يزداد وهج النيران على منطقة خيال الظلّ.. يتسارع الناس نحو الحريق وهم يحملون أوعية الماء.. يحاربون النار.. ينسحبون أمامها.. تستمر أجراس برج الكنيسة برهة قبل أن تتمكن منها السنة النيران وتسكتها نهائيا، وإذ يسقط البرج تخمد الحركة تماماً.. ينظر الصبي صوب مكان البرج والأجراس بمرارة، وألم، وحزن.. يبدو وهو ينظر إلى هناك مع أمه مثل تمثال عملاق نصب على خرائب، وأطلال.. يتحرك الصبي حركة تصاحبها (سوناتا في ضوء القمر) يدور حول محيط الدائرة مفكراً.. يتوقف عند آلة البيان.. يواصل الدوران.. يتوقف قرب سريره.. يلتقط آلة الكمان ويعزف عليها لحنا هو أقرب إلى التنويمة منه إلى أي شيء آخر.. يترك الآلة غير راضٍ عن اللحن ويتوجه إلى آلة البيان مرة أخرى.. يضرب عليها ضربات تشبه ضربات الأجراس المستغيثة ثم يسترسل مع اللحن فترة قبل أن يتوقف، ويستدير نحو خيال الظلّ الذي ظهرت عليه فرقة أوركسترالية.. يقف.. يتناول عصا المايسترو.. يعطي الإشارة للفرقة فتبدأ بالعزف فترة قبل أن يحس بضيق جرّاء الباروكة على فروة رأسه فيرفعها بعفوية، وبراءة، ويحك رأسه بأطراف أصابعه التي حشرها تحت الباروكة.. تتوقف الفرقة عن العزف.. وتتعالى أصوات الضحكات.. يعود للعزف دون أن يفكر بالاعتذار.. يلتفت عدة مرات إلى الفرقة التي لم تعد تشاركه العزف فيضرب على البيان

بقوة محدثا صوتا حاداً، ويقف غاضباً منفعلاً.. تختفي الفرقة من على خيال الظل.. يذهب، متضايقا إلى سريره.. يدخل الأب ويقاطعه في منتصف الطريق بين البيان، والسرير.. يحشر يده في جيوبه ويسحب بطانتها إلى خارج بنطاله بعصبية وهو يتقدم من الصبي بانفعال، وغضب.. يتراجع الصبي أمامه.. يعود إلى آلة البيان.. يجلس.. يلتقط الأب عصا المايسترو.. يرفعها إلى الأعلى ومع ارتفاعها تتوقف الحركة على المسرح بينما تنطلق كونشرتو البيان الأول لبتهوفن فترة وجيزة قبل أن تطفأ الإضاءة تدريجياً على خشبة المسرح.

*

المُصْمَتُ الرابع

(قبل أن تتوهج الإضاءة تدريجياً على المسرح.. نسمع صوت قاطرة بدأت تتحرك منطلقة مندفعة نحو هدفها.. تضاء الخشبة فنرى الصبي نفسه جالساً في المكان نفسه وقد تقدم به العمر حتى بلغ الخامسة والعشرين، وقد أزيلت الدائرة المرسومة على الخشبة، واختفت بعض قطع الديكور وحلت محلها قطع أخرى من الأثاث الفخم الرئاسي).

يدخل عدد من الضيوف بهندام بالغة الأناقة يوحي مرآهم بانتمائهم الأرستوقراطي.. يترك الشاب محله، ويقف إلى جوار مجموعة من المدعوين وإذ يكتمل عدد الضيوف يزعق صوت البوق معلناً عن وصول الأمير.. ينقسم الضيوف على كتلتين إحداهما على يسار المسرح، والأخرى على يمينه وعند ظهور الأمير من أعلى وسط المسرح تنحني المجموعتان، ويمر
الأمير بينهما بمرونة، ورشاقة.. يشير لهم برفع رؤوسهم، وشرب أنخابهم.. يجلس فيجلسون.. يتبادلون النظر بعضهم

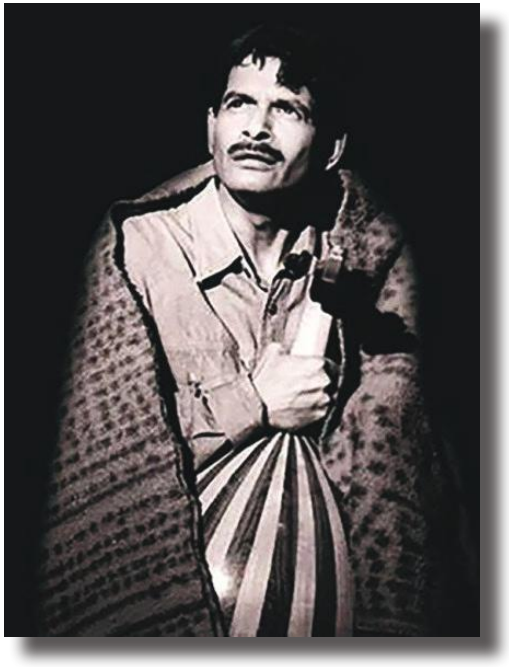
إلى بعض.. ثم ينظرون جميعاً إلى الشاب الذي تنحى بعيداً ليجلس على أريكة معزولة منفردة غير مبال بنظراتهم.. يخطو بضع خطوات صوب الشاب.. يمد له يده.. ينهضه، ويأخذه باحترام جم إلى آلة البيان وسط تعجب الضيوف من تواضع أميرهم أمام شخصية الشاب.. يعود الأمير إلى محله.. يجلس فيجلس الجميع.. يرفع الشاب يده إلى الأعلى فتتوقف حركة الضيوف.. يبدأ الشاب مع الفرقة الأوركسترالية عزف كونشرتو(الإمبراطور) فترة قبل أن نسمع أصوات القذائف التي أخذت تتداخل مع مثيلتها في الموسيقى وهي تقترب بدويها الهائل من المكان شيئاً فشيئاً.. يصاب الضيوف بالفزع، ويتحركون باضطراب هنا وهناك.. يظلم المسرح عدة مرات خلال دوي القذائف وانفلاقها.. يخرج بعضهم مهرولاً.. يقتحم المكان عدد من الجنود بالزي الحربي الفرنسي.. ينتشرون على الخشبة وهم يرفسون بعض قطع الديكور.. يفتشون هنا وهناك.. يجدون بعض الأشخاص المختبئين.. يخرجونهم من مخابئهم بالركلات.. يوقفونهم صفاً واحداً في مواجهة جمهور النظارة، ويفتحون عليهم النيران.. يجلس الجنود إلى الموائد التي كانت معدة لضيوف الأمير.. يهم بعضهم بالعزف على البيان باستهتار.. بعضهم يرقص بنزق بينما يقوم بعضهم الآخر بحركات ماجنة وهم يرفعون بعض الإكسسوارات النسوية التي تركت على الموائد، وإذ يبدو عليهم التعب والإرهاق واضحاً.. يلقون بأنفسهم للنوم على أي شيء.. تخفت الأضواء قليلاً، ويسود المسرح الهدوء ثم وكالصاعقة ينقض عليهم عدد من الرجال، بالزي الحربي النمساوي، يباغتونهم ويفتحون النيران عليهم فيردونهم قتلى ومع مارش الحداد الجنائزي من الحركة الثانية للسيمفونية الثالثة، يجرون جثثهم إلى خارج المكان وكذلك معداتهم العسكرية.. تطفأ الأضواء تدريجياً بعد سحب آخر الجثث.

المُصْمَتُ الخامس

(نسمع، من خلال الظلام، صوت تصفيق حاد لجمهور متحمس.. حزمة ضوء دائرية رأسية تتوهج على الشاب وهو يقف على دكة دائرية في وسط الوسط مرتدياً ملابسه نفسها (ملابس المايسترو) ورافعاً يده إلى الأعلى ليعطي الإشارة للفرقة السيمفونية ببدء العزف).

تبدأ الفرقة عزف سيمفونية بتهوفن الثالثة (البطل).. يستمر العزف على الخشبة.. يظهر خلف الفرقة خيال شبح يهيمن على خلفية المسرح بحركاته الشيطانية.. ينسحب ليظهر مرة ثانية، يتوقف الشاب عن قيادة الفرقة إذ يختلط مع الموسيقى صوت صفير حاد أو أزيز قوي ثم يستأنف عمله بدقة.. يدخل الشبح من يمين المسرح دون أن يلفت انتباه أحد.. وإذ يمر بالشاب (المايسترو) يتوقف الشاب عن القيادة.. يضغط براحتيه على أذنيه معتصراً نفسه من الألم بينما يأخذ الصفير أو الأزيز بالارتفاع أكثر فأكثر.. وإذ يغادر الشبح من يسار المسرح ينقطع الأزيز أو الصفير ويرفع الشاب راحتيه من على أذنيه، ويبدأ القيادة مرة أخرى.. تطفأ الأضواء على الفرقة.. وحده الشاب يظلّ ضمن حزمة الضوء الدائرية.. يدخل الشبح من يسار المسرح فيبدأ الصفير أو الأزيز بالارتفاع ثانية، وثالثة، ورابعة.. يضع الشاب راحتيه على أذنيه ويضغط عليهما وهو يتلوّى من الألم.. يدور الشبح حول الشاب.. يؤدي حركات شيطانية ثم يخرج من يمين المسرح.. ينهار الشاب يلملم بعضه ويقرفص على نفسه متهالكا غير مصدق ما حدث له.. ينهض.. يلتفت إلى آلة البيان.. يقترب منها.. يضربها بإحدى يديه بينما يضع الأخرى على أذنه.. يتسمع صوت البيان.. لا يعطي رد فعل السماع.. يضرب بقوة أكثر ولا يسمع.. يضرب أقوى ولا يسمع.. يقف خائفاً، وغاضبا.. يتحرك هنا، وهناك بعصبية، وهستيريا.. يجلس.. يقف.. يقترب من البيان.. ينظر إليه.. يضع رأسه على حافته ويبكي.. يسمع صوت نقرات لطائر نقار الخشب.. ينتبه.. يضع يده على أذنه.. تستمر النقرات.. يبتسم ابتسامة غير أكيدة.. يقترب من الكواليس.. تستمر النقرات.. يقلدها بحركة من أصابعه وكأنه يعزفها على البيان.. يتوقف النقر.. يقترب من البيان.. يعزف مقلدا النقرات وهي نفس النغمات الأربع التي تبدأ بها الحركة الأولى من سيمفونية بتهوفن (القدر).. يتوقف عن العزف.. يتناول مجموعة أوراق ويكتب عليها نوتات سيمفونيته الجديدة.. يظهر الشبح على منطقة خيال الظل.. يتوقف عن الكتابة.. يتحرك الشبح حركات شيطانية بينما يتلوى الشاب قليلا ثم يقاوم.. يقاوم بشدة.. يتمكن من السيطرة على نفسه.. يعود إلى أوراقه.. يستأنف الكتابة.. يتوقف.. يتسمع صوت اللحن الذي دوّنه معزوفا من قبل فرقة سيمفونية.. يشتدّ العزف

في ذهنه أكثر فأكثر في ضربات متتالية وشديدة.. يتلوّى الشبح كما كان الشاب يتلوّى من قبل.. يعتصر نفسه وينهار.. يقفز الشاب بفرح غامر ويتوجه إلى البيان.. يتناول عصا المايسترو، وينتقل إلى الدكة الدائرية التي في وسط المسرح.. يرفع يده كإشارة لبدء العزف.. تعزف الفرقة في منطقة خيال الظل قدرية بتهوفن الخامسة.. وعندما يهدأ العزف ينهض الشبح يهرب نحو الكواليس ليعود ثانية مع شبحين آخرين يشبهانه تماما.. يدورون حول الشاب.. يؤدون رقصة (القدر، والمداهمة) فيتوقف الشاب عن القيادة.. يضغط أذنيه براحتيه ويتلوّى.. يقاوم.. يقاوم أكثر من المرات السابقة.. يسيطر على آلامه.. يقطع الأشباح الثلاثة رقصتهم.. ينظرون إلى الشاب بتعجب، واستغراب وهو مستمر بقيادة الفرقة بضربات شديدة، وعنيفة.. يبدأون بالتلوّي، والتمايل.. يتساقطون الواحد إثر الآخر.. يزحفون هاربين إلى خارج المسرح.. يستمر العزف بضع لحظات يشعر خلالها الشاب بالنصر، والزهو.. يعطي الإشارة بالتوقف.. تتوقف الموسيقى.. يستدير نحو جمهور النظارة.. ينحني لهم باعتداد.. تنطلق أصوات التصفيق الحاد بينما تسدل الستارة عليه مرتين.



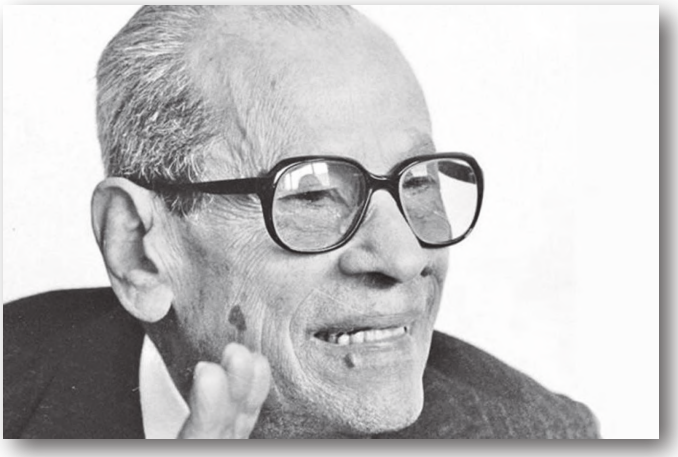
*

التعددية الثقافية وضغوطات الواقع في السرد الروائي

د.نوافل الحمداني

خلّفت السياسة الاستعمارية للبلدان الكبرى ذات القوى في هيمنتها السلطوية على الشعوب الضعيفة، ضربا من التعالي المجتمعي والطبقي الذي يتّبعه الشعب –الأصل- مع مكوناته من الثقافات و الأقليات الأخرى، بما يفضي إلى التعنصر في رفض الثقافة الفرعية أو المهمشة و التقاطع معها، بمعنى تشبّع تلك الشعوب بسياسة بلدانهم في التسلط و الهيمنة خارجيا، جعلهم يمارسون هذه الهيمنة داخليا مع أبناء مجتمعاتهم من الأقليات والطوائف المغايرة لهوية الشعب الأم، مما خلق مشاكل مجتمعية أثّرت على سمعة تلك البلدان وطموحاتها السياسية و الاقتصادية، فركنت إلى اتخاذ خطوة تثقيفية تخلق نوعا من التوازن بين مكونات تلك المجتمعات عن طريق تبني سياسة التعددية الثقافية، وهي نظام ينم عن وعي حضاري يعكس صورة تقدم الشعوب و تطورها من خلال تقبّل الآخر ومعايشته و الاندماج معه، وبشكل يمثل احترام المختلف وخصوصيته الهوياتية في تمثيل بعض اعرافه وتقاليده وتجسيد سمات هويته التي يحملها من غير استفزاز الثقافات الأخرى، ومن دون المساس بما يثير النعرات أو يشجع على ممارسة العنف، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، ما تمخض عن الارتحالات الدائمة والعيش في المهاجر، من معاناة في التعايش مع الوافد، وكذلك صعوبة تفهّم الأجواء الجديدة من قبل الوافدين، ما أثّر على طبيعة العلاقات الاجتماعية و الثقافية فيما بين أبناء البلد و الوافدين عليهم، كل يتحسس تجاه ثقافته في ممارسة عادات تجسد طباعهم وهوياتهم، فتحرُّك الوعي عند شعوب بعض البلدان الأوربية الجاذبة للمهاجرين التي يشار إلى تحضرها، وإلى نظامها السياسي غير الاستعماري كونها من البلدان المتحضرة والمسالمة،

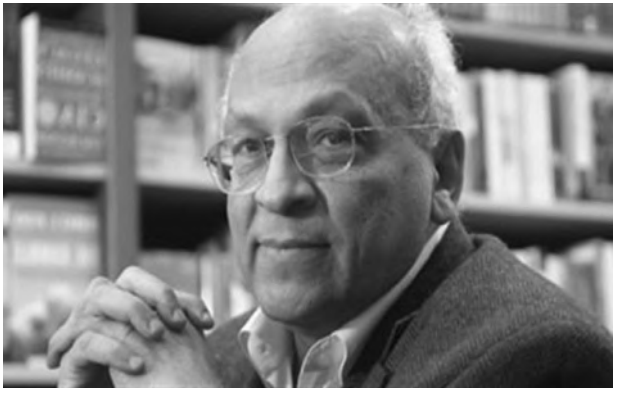
وشعورهم بضرورة فيما بين كل مكونات وبتلّون لغاته وطوائفه، للتنوع الثقافي للمجتمع المتواشج والمنسجم الذي الجميع و تقبّلها، فهم التي تمثل هوية الشعب في خصوصياتهم وتشجيع من بعضهم صورة ناصعة لتجسيد خدمة بلدانهم هو ما توفر الحياة الهادئة وتعايشهم مع بعضهم لا



التعايش و الانفتاح الثقافي المجتمع باختلاف انتماءاته ما يجسد صورة حقيقية غير المتقاطع والمنفصل بل يقوم على احترام خصوصيات متوحدون مندمجون بالقضايا الكلية ووحدته، ومتغايرون الهوياتية وتمثيلها باحترام البعض، وهي بذلك تكون التعددية الثقافية ، فكانت يشغل تلك الشعوب، إذ أنها الهائئة لهم بتوافقهم بتنازعهم وتفرقهم، ومن ثم أخذت البلدان الأخرى حتى ذات الطابع الاستعماري بالنظر إلى التركيبة الداخلية لمجتمعاتها في حذو نحو تعددية ثقافية تقضي على ما ساد من عنف وتشنج بعض مكونات المجتمع ضد الآخر الذي يتشارك معها بمفردات كثيرة للحياة ويتقاطع معه اجتماعيا وثقافيا مما يؤثر بالحصيلة على استقرار البلد و أمنه ومن ثم على علاقاته الخارجية، وهذا لا يعني أنه لا يمكن تطبيق أو تبني التعددية الثقافية إلا في بلدان المنافي أو التي حدثت اضطرابات في مجتمعاتها بسبب من النزوع الاستعماري لحكوماتها الذي أثّر بشكل أو بآخر في سلوكيات ابنائها، بل أن التعددية الثقافية نصب عين كل بلد ينفتح على أكثر من مكون اجتماعي ويضم طوائف وإثنيات أو أعراق وأجناس متباينة، من حيث أن تبنيها يشير إلى تحولات في بنية المجتمع نحو التقدم والتطور الحضاري، ويؤشر صحة العقل المجتمعي و ثقافته القائمة على الاستعداد لتقبّل الآخر المختلف ثقافيا، والمتوائم معه في الانتماء لمكان أو بلد واحد وخدمته من أجل العيش فيه بسلام وطمأنينة، وتعد التعددية الثقافية من مصطلحات ما بعد الحداثة، عنيت بها الدراسات الثقافية التي تهتم بحركة الانسان الاجتماعية وتغييراته الحياتية، وتطور البلد ورقيه الذي لايكون في تسلحه وقوته العسكرية بل بوعي مجتمعه وثقافته المنفتحة وأيديولوجته السمحة، التي تسهم في خلق جو معيشي هادئ ومستقر لمجتمع ينعم بالمحبة و السلام فيه، وقد ظهر في ستينيات القرن العشرين وسبعينياته، بعد أن أخذت موجات الاضطرابات العرقية و التصعيد العنصري مدى واسعا في دول كثيرة من العالم مثل أمريكا وبعض الدول الأوربية ، فوجدت كل من كندا و استراليا أن تّبني هويات متعددة في مجتمعاتها ضرورة تخدم سمعتها في بناء وتطوير البلاد فاتخذت التعددية الثقافية كخط عمل لنظام اجتماعي ناجح يمثل تحضر المجتمعات ورقيها، ورحّبت باستقبال مكونات عرقية وجنسية أخرى واضافة ثقافاتهم الى الثقافة الأم من مثل ثقافة(العرق الأسود)، وتفعيل قوانين تساوي بين الجميع بما يغني روح التعايش السلمي، وقد اطلقت عبارة(الأسود الجميل) دلالة تراض وانسجام، ما حفز المنظمات على التحرك للمطالبة باتخاذ المساواة أساسا لتعزيز فكرة التنوع الثقافي الذي تنشده التعددية الثقافية، ودعت إلى المساواة الفعلية وتثبيت حقوق المهاجرين و الأقليات ومنحهم

فرص عمل كباقي الشعب، فإجراءات الدول علامة قوة وتوحد ضرورية لنجاحها وضمان التعددية الثقافية وتترّفه في ظل شعوب تحترم الفعلي في صناعة النمو الحياتي(التجسيد المتكافئ)، مع الحفاظ على فسحة كينونية في الدول المضيفة للمهاجرين، بمعنى أن هذه التي شكلت وجها للتقاطع كالنظرة المعادية على أنه من الدرجة الثانية إنسانيا، وهذا بلا بأغلبيتها أو قوتها على هوية الأقليات الأخرى، المهيمنة، والكراهية المدسوسة بالإحساس النفسي عند من يغلبون على أمرهم، لذا لجأت في التسامح و التنوع الاثني «[1] للسيطرة على

في المساواة بين المكونات الثقافية هو تواصل البلدان معها، ولهذا تنمو خصوصية الآخر، وتمنحه حق التشارك السياسي و الاقتصادي و الاجتماعي تُجسد الهوية الثقافية الأصلية، لاسيما المجتمعات تجاوزت بعض السمات للملون أو الدونية للمختلف، وتصنيفه شك يسود حين تتغلب إثنية وتهيمن ما يوّلد الشعور بالأفضلية عند الاثنية بالضعف والاستلاب والقلق والعصاب الدول إلى «المثل الليبرالية الحديثة بعض الأماكن التي يسودها العنف بسبب من هذه التمايزات التي جعلت الأقليات تتماهى مضطرة إلى نزع معالمها الثقافية من أجل أن تحظى بالعيش في سلام مع الأقوى منها، لكن على الرغم من هذا التماهي الذي ضيّع خصوصية الأقليات الثقافية غير أنها بقيت على هامش الثقافة الكبرى، مما خلق نزاعات و صدامات دائمة تقلق أمن الدولة وهدوئها، وليس هذا ما ترمي إليه التعددية الثقافية، إنما إقامة علاقة تعتمد التكافؤ بين الثقافة الفرعية و الثقافة الكبرى في مجتمع مثالي منفتح غير معقد يجسد ثقافويته في استيعاب الصور المتنوعة للهويات ومنحها حقها في تمثيلها لبعض سماتها الخاصة واحترام مشاعر الجميع والنظر بعصرنة غير متعنصرة لطرف على آخر، لهذا اتجهت الدول إليها لأنها «نظام أكثر عدلا بحيث يسمح للناس التعبير عن قضاياهم الاجتماعية بحرية حقيقية و يرون فيها نظاما أكثر تسامحا يتكيف بشكل أفضل على أساس عرق أو دين واحد»[2]، وفي مواكبة دائمة لتغييرات العالم وحسب تنوعات المجتمعات الثقافية، كونها الحل الذي يمثل السلام للمجتمع ولاسيما إذا ما اقترنت بشرعنة قوانين المساواة في العمل و الإقامة و التمليك وغير ذلك مما يدعم استقرار الذات والبلد، وهذا يمهد لتساؤلات منها، إذا حسبنا أن التعددية الثقافية سياسة مجتمعية تفرضها حكومة البلد ، فهل هذه السياسة نابعة من توجهات المجتمع نفسه، ورغبته في تحقيقها محبة بالآخر المختلف؟، أو أنها سياسة شكلية فالخلافات و التقاطعات هي المتحكم بمشاعر الناس تجاه بعضهم البعض ولاسيما إذا ما بقيت التمايزات قائمة حكوميا من حيث إدارة الاعمال و المناصب في الدولة؟، بمعنى هل هي استجابة سياسية لمكون المجتمع المتنوع ثقافيا، فكانت خطوة اجرائية مصرّح للعمل بها بما يعبر عن التوجه الثقافي للمجتمع خاصة والبلد عموما؟، وإذا ما تساءلنا عن مدى نجاح تطبيقها، فبلا شك سنجد أن التعددية إذا كانت نابعة عن شعور حقيقي لمحبة الآخر ووعي في فهمه، و التآلف معه، بمعنى أنها جاءت عن حاجة حقيقية ومنبثقة من حالة معيشية مرصودة، فهي الأنجح من التعددية الثقافية التي تفرضها السياسات الحكومية، لأنها ربما تجسد حاجة الحكومة في السيطرة على المجتمع من خلال جعل الثقافات الفرعية تنضوي تحت سماء الثقافة المهيمنة التي تتبناها دولة ما فسيكون الانسجام المجتمعي ظاهراتيا، والتعددية الثقافية مظهرا خارجيا جاذبا و ليست نابعة عن تفاعل حقيقي ومشاركة جادة، فإذا ما ضعفت الحكومة سيتمزق هذا



الستار ويتكشف عنه التمايزات وتطفو الاختلافات التي يعبر عنها بـ(الأجنبي، الأسمر،الأسود، المختلف عرقيا، المتباين جنسيا)، وهذا كله يكشف الجوهر الحقيقي لطريقة تفكير المجتمع ووعيه تجاه الآخر، لذا تجمع التعددية الثقافية على هوية واحدة توافقية و ضامة لهويات متنوعة ، وليس هدفها أو برنامجها جمع هويات متعددة لأعراق وجنسيات مختلفة في المجتمع الواحد، على نحو من الفصل أو المحو بل على أساس من التضام من أجل الكل، وبما يمكّن بلدهم من تقديم الأفضل لهم بتسامحهم وتعاونهم وتآزرهم ضد ما يفرّق وحدتهم، وبمعنى أنها هوية إنسانية تؤسس على إذابة الفروقات، ونبذ التميز، والتعنصر لفئة أو أقلية على باقي الفئات و الأقليات، فيسود المجتمع كلا متكاملا بإنسانيته العابرة للاختلاف العرقي أو الجنسي أو الطائفي، وهذا غالبا ما ينبجس من بنية المجتمع نفسها، أي أن الدولة تعوّل على وعي المجتمع بتنوعاته العرقية والجنسية والطائفية، في ضرورة التفاهم المجتمعي وتخليق أواصر العيش الموحد، ولايسود التفاهم أحيانا الدول الجاذبة للهجرة إليها، والمرحبة بإقامة الجاليات فيها بين مكونات المجتمع الأصل والوافدة ، وهذا ما يوقع الدولة بمشاكل سياسية او اقتصادية خارجية فضلا عن الداخلية، فتفرض تطبيق التعددية الثقافية كسياسة حمائية تقي بنية المجتمع من التفرقة وتكسب البلد سمعة وقوة وتواصلا خارجيا مع الدول الأخرى.

أما التعددية الثقافية عربيا(عراقيا كأنموذج دراسة)، فيمكن القول أن المجتمع العربي، لم يتعامل مع المختلف الغربي بشكل واضح بسبب عدم امكانية استقطاب البلدان العربية له، لكنه مع عموم مكوناته الأخرى يعيش حالة تصالح فيما بينها كونه مجتمعا مسالما، والسبب في رأينا أننا ندين بثقافة دينية تحكم تصرفاتنا مع الآخر المختلف عقيدة ومن ثم طائفة أو مذهبا، تبعا للقرآن الكريم الذي لم يفرّق بين الأديان، وليس هذا التفاهم و التناغم بين مكون المجتمع على الصعيد الاجتماعي و الثقافي فحسب بل نجد أن بلادنا لا تفرق في قوانينها المدنية وأنظمتها السياسية بين مكون وآخر فحق الجميع مكفول بالتعليم والعمل طالما أنه يحمل جنسية البلد بغض النظر عن مكونه و انتمائه العرقي أو الفئوي، وهذا يعطي انطباعا عن مدنية مجتمعاتنا وتحضرها ، فهي تنظر إلى الفرد على أنه إنسان وليس على أساس عرقه، لكن بالتأكيد لا يعني التطابق التام مع مقولة التعدد الثقافي الأوربية كفكر وممارسة [٣]، وهذا ما تلمسناه في بعض الروايات العراقية موضوع الدراسة كما سيأتي لاحقا.

وعلى الرغم من اتفاق نقاد الأدب ومؤرخيه على أن الرواية العراقية (والعربية عموماً) قد مرت بمراحل من التغيرات على مر العقود الماضية، غير أن طبيعة هذا التغير لم تحدد أبداً، فقد حافظت الرواية على كونها شكلاً غير قابل للنقض، مع أن صور الأدب الروائي التي طرأت على الشكل الأصلي كالحكايات الشعبية، والقصص الرومانسية الإطارية أو الرافدة، والخرافات، والموتيفات الغنائية، كان محكوماً على الأغلب منها بقواعد مجازية فضلاً

عن محاكاة الواقع، وكانت تلك التغيرات والهجنات والإثراءات المشكّلة بمهارة، فهي إما مرتهنة بالشكل الروائي التقليدي الموروث، أو أنها توضح فكرة مجردة، ولم تكن إجناسية الرواية لغاية وقت قريب محددة باستخدام تفاصيل معينة أو أحداث واقعية لكي تقدم نسخة محتملة وحقيقية للعالم اليومي العراقي بكل اطيافه خصوصاً أو العربي على وجه العموم، كما كانت الروايات التخييلية الطويلة التي قرأناها مترجمة ومنقولة من الآداب الأجنبية، والسبب في ذلك هو أن كتّابها وجلهم من المصريين شكلوا سلالة عصر، تعد الحقيقة فيه منسوبة الى مفردات مختبرية بدقة في أفران الواقع المعطى، فلم يستطيعوا تجاهل التقانات الواقعية المتزايدة لـ»نجيب محفوظ» و»توفيق الحكيم» و»جمال الغيطاني» وغيرهم، ولا تقبل ما هو خارق للطبيعة أو للواقع المعيش الذي يشكّل في حقيقته قاعدة للأشكال السردية المتعددة التقانات، فقام هؤلاء بجمع اصطلاحات السرد وطروحات الحكي ذات الرمز المحدد للأشكال الرومانسية المجازية القديمة مع الأساليب المحتملة لحقيقة أشكال المحاكاة الجديدة، وأوجدوا منها جنساً روائياً وقصصياً جديداً أطلق عليه الناقد والروائي الأردني «غالب هلسا» في إحدى مقالاته المثيرة في أواخر ثمانينيات القرن المنصرم مصطلح «الرواية العربية». وكأن «هلسا» أحد المدشنين لهذا المصطلح والمطبقين لجهازه المفاهيمي في رواياته وقصصه القصيرة' .

وتقدم لنا الروائية (ميسلون هادي) روايتها (زينب وماري وياسمين) بوعي مقصود لتوظيف التعددية الثقافية وتمثيل طبيعة المجتمع العراقي الحقيقية المنفتح على أطيافه بكل تلوناتها، وقد جسدت الروائية ذلك عبر صورة مصغرة لتعايش المجتمع العراقي، بدءا من عنوان الرواية الذي يحيل من اختيار اسماء الشخصيات النسوية في الرواية على المعتقد أو الطائفة التي تنتمي إليها هذه الشخصيات، و تروي لنا الساردة بطلة الرواية (ياسمين)، ماجرى لحظة ولادة طفلتين في آن واحد في إحدى مستشفيات بغداد إثناء دخول الأمريكان العراق والجو الملتهب حيث القصف و الاطلاقات النارية، وفي حالة من الارتباك والفوضى تبدلت الطفلتان المولودتان توا لأسرتين مختلفتين في الديانة، حيث إحداهما تعتنق الدين الاسلامي و الثانية الدين المسيحي، و الطفلتان تحملان الاسم نفسه(ياسمين) مما جعل أمر اختلاطهما واردا جدا، فنشأت كل واحدة منهما في بيت غير أهلها، وتعتنق دينا غير الذي عليه أسرتها الحقيقية، ولم يجر الفطن لهذا اللبس الحاصل إلا بعد سبعة عشر عاما، حين أجري فحص دم لـ(ياسمين) -المسلمة في التربية والنشأة- من أجل اجراء عملية لأمها (زينب) لتوقف (الكلى) لديها عن العمل،» نظفت الممرضة مكان الزرق بقطنة باردة منقوعة بالكحول.. فوجدت الحقنة قد امتلأت بالدم. .فرأيتها تفرغ الدم في أنبوبة

كتبت عليها اسمي فوق لاصقة طبية، استغرقت عملية أمي الليل بأكمله..وفي صالة الانتظار جلس أبي وحده يدخن،.. بينما خرجت أنا من هناك ابنة رجل آخر وأم أخرى، و الفاصلة بين الاثنتين كانت لحظة واحدة، وقطرة دم واحدة ، ونغزة إبرة واحدة، جعلتنا نحن الثلاثة بعد يوم واحد غرباء عن بعضنا البعض، لم يتفوه أبي بكلمة بعد يوم من فحص الدم ، وأصبحت أمي تنظر في وجهي كثيرا،.. وبعد سبعة أيام من العملية كانت أمي زينب قد ماتت وهي تدري بأنني لم أكن ابنتها» الرواية صـ٣٥-٣٦، لقد» أصبحت اثنتين ولم أعد أنا ابنة أحد في هذا البيت ، زينب لم تعد أمي ولا محمد أبي ، ولا مصطفى أخي»صـ٣٩، وتثير هذه الواقعة في نفس المتلقي التساؤل وتشده عما يمكن أن يكون عليه حال البنتين، هل تتقبل الأسرة التي نشأت فيها (ياسمين) الوضع الجديد، ولم تغيّر في تعاملها معها شيء، أم سيرفضها الأب بحثا عن أسرتها الحقيقية؟، وهو ما حدث فعلا،» طال غياب أبي في بحثه عن أمي الأخرى وأبي الآخر، جاء من مستشفى الولادة وقال إن هناك بنتا واحدة ولدت في اليوم الذي ولدت أنا فيه ، وكان اسمها أيضا ياسمين، ولدت لأم اسمها ماري .. الاسم واحد ومسقط الرأس واحد، ..ولكن ياسمين الأخرى يعني أنا ابنة ماري تلك التي خلطت ساعة قصف بينها وبين ابنة زينب.. ساعة سوداء جعلتني أذهب إلى حضن زينب وجعلتها تذهب إلى حضن ماري..والآن يجب أن يبحث أحدنا عن الآخر لكي يتصحح الحال الذي نحن فيه» صـ٣٧، هذا الخلط الذي جرى بين الطفلتين لحظة ولادتهما بسبب من الارتباك الذي حصل جراء القصف على بغداد، جعل من ياسمين ابنه عبد الأحد وماري، الأسرة المسيحية المرفهة تعيش في مكان ياسمين ابنة محمد عبد الواحد وزينب الأسرة المسلمة الفقيرة الحال، وكلاهما تتدين بدين الأسرة التي نشأت فيها وليست التي تنتسب لها حقيقة إلى أن يكتشف هذا الأمر في وقت متأخر، وترفض الابنة المسلمة ترك الأسرة المسيحية التي تربت فيها، ولأن والدها محمد عبد الواحد فقير الحال آثر أن تبقى ابنته –ياسمين وهي مريضة-في كنف أسرة عبد الأحد المسيحي، على أن ترعى والدها وتزوره من حين لآخر، « قالت –زمان خالة ياسمين التي تزوجت من والدها محمد بعد وفاة أمها زينب-إنه مطمئن عليها معكم مادامت مريضة وتحتاج إلى علاج مستمر.. ومطمئن عليها أكثر مادامت مع ابنته الأخرى ياسمين التي يثق بخلقها وأدبها فهي ابنة زينب الحبابة، وأنها تستطيع البقاء معهم مقابل أن تعلن شهادتها وتُشهر اسلامها وأن يراها بين الحين والآخر،.. قالت له ماري غالي و الطلب رخيص.. ولم تصدق أنه سيطلق سراحها بهذه البساطة»صـ٩٢، في حين أن (ياسمين) الأبنة المسيحية تترك والدها المسلم لتلتحق بأسرتها الأصل، من غير أن يطلب منها أن تغيّر ديانتها الإسلامية وبقائها على صلاتها وصومها الذي اعتادتهما في البيت المسلم الذي تربت به، ومن غير أن تخلع حجابها الذي طلبت منها والدتها (ماري) خلعه لأنهما في بيت أبيها و(أدور) أخيها، فلا داعي للتحجب أمامهما، لكن والدها(عبد الأحد) تركها على راحتها، ومع هذا كانت تذهب إلى الكنيسة معهم لكن من باب الاطلاع وليس من باب الاعتناق للمسيحية، تقول ياسمين مخاطبة نفسها» عليك التشبث بالحجاب هنا في بيت ماري الذي

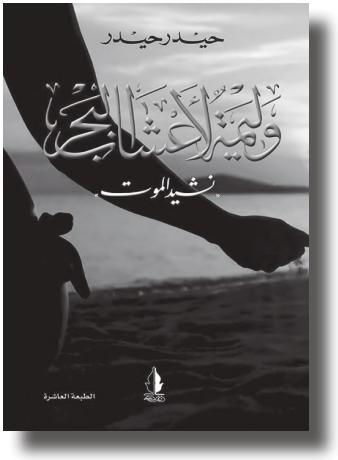
أصبح بيتي منذ سن الرد،..ولم يمض وقت طويل بعد ذلك حتى ذهبت إلى الكنيسة بالحجاب»صـ٣٢،وماري» قد تركتني أصوم دون أن تعترض على صيامي،.. وتركتني ألبس الربطة على رأسي متى أشاء،..إلى أن تركتني أنا بنفسي أقرر خلعها عندما ذهبنا لشراء ملابس الكلية، فهل ستتركني أكف عن الصوم والصلوات الخمس من تلقاء نفسي أيضا»صـ١٠٦، وهذا ما يجسد التوافق الانساني والانسجام الروحي وفطرة الطيبة بين العراقيين في طبيعتهم، وقبل تدخلات الخارج فيما بعد التي قذفت أدرانها عليهم، ومن ثم شاءت الأقدار أن تتعرف (ياسمين) المسيحية على(ابراهيم) الطالب المسلم معها في الكلية ويطلب يدها ويتزوجها، وتنجب منه ابنة، وتسميها (زينب) على اسم أمها المسلمة التي ربتها، نوعا من الوفاء و الذكرى، وتبيانا لقوة الارتباط الروحي بينهما، حتى بعد معرفتها بأنها ليست والدتها الحقيقية، بقيت مواكبة على زيارة قبرها، وتجسيد طقوس المسلمين في زيارتهم لقبور ذويهم من سكب ماء الورد وإيقاد الشمع و البخور وقراءة آي من القرآن الكريم، كل ذلك يوحي بانسجام المجتمع العراقي وتلاحم أطيافه ، على تنوعها، من غير الشعور بالانقسام والتفرقة الدينية أو الطائفية، فأكملت البنتان حياتهما مع الأسرة المسيحية، من غير أي معوقات تذكر، على الرغم من هجرة الأسرة المسيحية إلى أمريكا وبقاء ابنتهما الحقيقية (ماري) في منزلهم ببغداد وقد أصبح ملكها، ورعايتهم لها وتواصلهم الدائم معها، هو ما واظبوا عليه، وفي تشجيع مستمر لها من أجل اللحاق بهم، غير أنها آثرت البقاء في العراق، وهي في تواصل مع أسرتيها كلتيهما، وتعكس الروائية ميسلون هادي صورة أخرى عن تناغم المجتمع العراقي وتقبله لكل أطيافه، في توظيفها لأسرة تبارك الكردية ، وتبارك هي صديقة ياسمين- المسيحية ابنة زينب-، تقول ياسمين «كنت أسأل نفسي لماذا لايكون بيتنا مثل بيت البنات..بيت تبارك الذي يسمونه بيت البنات، ماأجمله بيت البنات، نظيف دائما وفيه ضحك كثير وفاكهة كثيرة وكشاكش تتحرك في كل الاتجاهات،.. تسمح لي أمي أحيانا بالمبيت عندهن لأن بيتهن خال من الرجال ،فأشعر بالسعادة،.. كل ليلة أبيت فيها عندهم هي عرفات وكل صباح هو عيد، .. كل شيء مختلف دون أن أعرف السبب، أ لأنهم أكراد من الشمال ،أم لأنهم أثرياء..؟ كم كنت أحزن عندما يأتي صباح السبت بسرعة فأعرف أن العيد انتهى وأني سأعود إلى البيت»صـ٥٤، فعلى الرغم من أن أسرة تبارك (كردية) و أمها صابئية وهم يعيشون حياة مرفهة وتختلف عن حياة أسرة ياسمين، لكن الأم زينب لا تمانع من علاقة ابنتها معهم ومبيتها عندهم، لما بينهم من ألفة ومودة، ولا يشعرون بالتباعد العرقي أو الديني و الطائفي طالما أنهم تحت خيمة بلد واحد، وفي مدينة واحدة، ولا يوجد ما ينغص عليهم علاقتهم الطيبة بل تسودها المحبة والتوادد بينهم، فتصف ياسمين» كنا في التاكسي،.. ذاهبة ذلك اليوم مع تبارك وأمها إلى السوق،.. كانت أم تبارك تريد أن تستمع إليه_ القرآن الكريم_ بدون أن يثقب الصوت العالي أذنيها، ولكن السائق لم يفهمها وصرخ بها: هل أنت مسلمة؟ ولما رأت أنه يوشك أن يشتمها-لأنها تريد أن يخفض من صوت مسجل الصوت- ثارت وغضبت وقالت له كلا أنا صابئية» صـ٥٩، هذا ما يؤكد تشاركية الحياة بينهم وتقبلهم لبعضهم البعض ولا يقف الاختلاف الديني أو العرقي مانعا عن تواصلهم الحياتي اليومي، وتعطي الروائية انطباعا آخر عن التلاحم الاجتماعي بين مكونات المجتمع، من خلال الشخصية النسائية اليهودية (راشيل)، وفي حديث استذكاري من زينب لابنتها ياسمين وهما في طريقهما إلى بيت راشيل لزيارتها،» بعد أن دخلنا إليه، وجدنا سيدة طاعنة في السن لا ترتدي الحجاب، وتضع على كتفها شالا. .سلمت أمي عليها وجاءت خادمتها وقالت أنها مصابة بالزهايمر ولم تعد تتذكر أي أحد»صـ١٤٧، وعلاقتها بأسرة زينب، تتلخص في أنها آوتهم بعدما هربت بهم أمهم صبيحة من مدينة (الكوت) بعد وفاة والدهم الذي تزوجها (فصلية)

حسب أعراف العشائر سابقا تقول زينب «أن بيبتك صبيحة.. بعد أن مات زوجها الذي هو جدك هربت بنا من بيت أهله وجاءت إلى محلتها القديمة في منطقة قنبر علي بشارع الكفاح، ولكنها لم تذهب إلى بيت أهلها خوفا من أن يستدل عليها أهل زوجها، وإنما اختبأت في هذا البيت، بيت راشيل التي كانت تخيط ملابسها عند جدتي أم صبيحة، وتنضد فرشها عند أبيها النداف.. فأخذتنا وخبأتنا في الطابق العلوي ولم تكن تعاملنا كخدم بل أحسنت معاملتنا وكأننا أهلها»صـ١٤٨، فروح المؤازرة هذه والمساعدة التي قدمتها السيدة راشيل قد سوغه التآلف والتواشج بين مكونات المجتمع بمختلف طوائفه، حيث لا حجب بينهم تحول دون وحدتهم وتسامحهم الذي يخلق لديهم الشعور بالانتماء لإنسانيتهم، وموقف السيدة راشيل نابع من ذلك، ولاسيما أنها «كانت مدرسة متقاعدة عملت في مدرسة اليهود بسوق حنون، وبحكم معارفها عثرت لأمي صبيحة على عمل فرّاشة في مدرسة في دور السكك»صـ١٤٨، ماعزز من ترابطهم وحبهم لها، ولم يكن الاختلاف الديني حاجزا بين تقاربهم ومساعدة بعضهم ، وهذه الصورة التي غذت بها زينب ابنتها ياسمين عن السيدة راشيل، وهما في الطريق إلى منزلها، لشعورها بالامتنان لهذه المرأة أولا، ولكي تزرع في ابنتها بذرة المحبة والتوادد مع الناس ثانيا، ويصادف وهما في البيت إن «دخل رجل (صحفي) ومعه مصور ترافقهما الخادمة،.. استوقفها –لأمي- الصحفي،وقال، هل تعرفين هذه السيدة من زمان ؟..لولاها لما كنت على قيد الحياة الآن،.. ولولا راشيل لما دخلت المدرسة وتعلمت القراءة والكتابة، فهي التي سجلتني وإخوتي بالمدرسة»صـ١٤٩،في تعامل انساني يخلو من أي مصلحة شخصية، بل يسهم في تنشئة النفس على الحب والتفاني من أجل إسعاد الآخرين، وتسأل زينب الصحفي» ولكن لماذا تصورونها، لأنها واحدة من سبعة أشخاص هم آخر من تبقى من اليهود العراقيين، فبعد أن تعرضت بغداد للفرهود، هاجر سكنة محلة التوراة- نسبة إلى ساكنيها اليهود- وهو اسم يعزز مدى التعايش السلمي والطيب بين الناس حتى لتسمى محلة باسم معتنقي الديانة اليهودية-،»إلى أمريكا وأوربا واسرائيل،.. ولكن هذه السيدة لم تغادر»صـ١٤٨، حبا لموطنها الذي تسكنه وتنتمي روحيا إليه، وعلى الرغم من أنها مصابة بالزهايمر، لكنها تصر على تذكر ماكان من رفضها الرحيل، «راشيل نطقت أخيرا_ أمام الصحفي_ قلتو لصدقاني ما أغوح»صـ ١٥٠، لتبث صورة من أجمل صور تعلق الانسان بالمكان لامن حيث هو مساحة مكانية،وإنما من حيث ساكنيه وعلاقاته بهم، وما يتقاسمه معهم من مشاعر إنسانية تسمو فوق كل الاختلافات وتمحو كل الفوارق .

في روايته (موت الأم)° حاول القاص والروائي «حنون مجيد» أن يبلور هذا المنظور أو الفرضية في الاهتمام بالثقافات المتعددة ونبذ الصراعات المتضاربة على أرض الواقع – كما في أغلب اعماله السردية- ولأن الواقع يتضمن التفاعلات البشرية مع الوضع الاجتماعي والمادي في وقت محدد، ما جعل الروائي يعمل على عكس ذلك الواقع ببناء صورة مشابهة أو موازية للواقع المادي والاجتماعي مجسدة تفاصيل حدود زمنية معينة، وإذا كان الواقع، من ناحية أخرى، مثالياً في المقام الأول، سرمديّ التصور، يبرز الرغبات الإنسانية من

أجل السمو، فإن أفضل طريقة لتصويرها فنيا هي بناء رواية تتمركز على لحظات الإلهام التي تظهر فيها تلك الرغبات أو التصورات، و الرواية التي تصور الواقع الاجتماعي هلاميا مزيفا، تكون شكلاً –سرديا- رومانسياً أكثر منه واقعياً، إذ البوح ولحظات التجلي والانهمام برغبات الذات ومتطلبات الجسد يعكس الواقع الحقيقي، مثلما كان الشكل الرومانسي القديم يركز على التمييز بين الديني والدنيوي، العام والشخصي، وعلى الرغم من ذلك، فهي تختلف بطريقة أساسية عن الرومانسية القديمة، العربية وغير العربية، في أن لحظة الكشف تتجلى من تصور فردي (سارد عليم هو أحد شخصيات الرواية)، وذلك ليس نتيجة للتدخلات المباشرة للواقع المطلق المتسامي، و تمثّل النوع المهجن الذي يسمى الآن بـ»الرومانسية الحديثة» ،و قُدّم بأفضل صورة في رواية (الأسلاف) لفاضل العزاوي، و(الثلاثية الثالثة) لجمعة اللامي، وعكست أيضاً في روايات كاتبين من أكثر الكتّاب الذين قرئ لهم بتوسع في العالم العربي وهما: حيدر حيدر في روايته (وليمة لأعشاب البحر)، وإبراهيم الكوني في معظم أعماله الروائية والقصصية، اللذان قاما بإبداع شخصيات تبدو حقيقية ومقنعة في الوقت نفسه نتيجة لذلك الخلط بين الرومانسية وواقع الروايات الطويلة.

تدور رواية (موت الأم) في العاصمة بغداد، في شارع الكفاح، وتحديداً في منطقة باب الشيخ حيث مرقد الشيخ الولي عبد القادر الكيلاني، وأبطالها عبارة عن أفراد عائلة بغدادية متواضعة تتكون من الأب «عبد الغفور»، والأم «ليلى»، وإبنيهما «رأفت: و»آمال»، وهما شابان منتظمان في الدراسة والتحصيل العلمي، و ربما لايحيل عنوان الرواية(موت الأم) على تعددية ثقافية يبنى عليها متن الرواية، بل عنوانها أكثر التصاقا بقضية اجتماعية لأسرة تعاني تداعيات الفقد من تشتت وانحراف بسبب غياب عصب البيت(الأم)، وهذا مانجده ظاهرا جليا في الرواية وتصاعد أحداثها، لكن ماناراه نحن وهو المساحة التي تركها لنا الروائي لنملأها بتأويلنا للعنوان وربطه بموضوعة التعددية الثقافية، أن(موت الأم) في تلك الأسرة يرمز إلى(موت الروح العراقية الانسانية) في المجتمع، وتشتت ابناء الأسرة، وانحراف الابن(رأفت) يقرأ على أنه تبعثر للمّ الشمل والفرقة بين مكونات المجتمع بكل تلويناته، فحين كانت الانسانية سمة يتحلى بها الناس كانت تلمهم المحبة ويجمعهم الود الانساني فيتوحدون بعراقيتهم، أنى كانوا من أي فئة أو طائفة أو عرق، مثلما الأم تلم ابناءها إلى حضنها تحت سقف واحد، والجارة الدخيلة على الأسرة (سعاد) هي السبب الذي جعل الأم تموت كمدا، في إشارة إلى التدخل الخارجي الذي يمكن أن يزرع الفرقة ويشتت الجمع، فضلا عن غزو المادية لتفكير الناس، ما جعل الانسانية تأخذ طريقا للنضوب ويتحول المجتمع من المتوحد المتناغم إلى الممزق المتناحر يسوده العنف والقسوة وغلظة القلب، ومن ثم إلى تمزق لحمته، وكأن الروائي بتضمينه هذه الرمزية، قد أطلق إشارة تحذير من مساوئ التدخل الخارجي و غياب الانسانية عن ابناء المجتمع، ما يحوّله إلى متوحش، أناسه غرباءعن بعضهم، كما أن منطقة(باب الشيخ) التي اختارها الروائي مسرحا لأحداث روايته، ما هي إلا بنية مصغرة عن البنية الكبرى (العراق)، فأغلب أو كل مناطق العراق تتشكل من هذه الباقة المجتمعية الملونة بالحب والانسجام، وهي الصورة

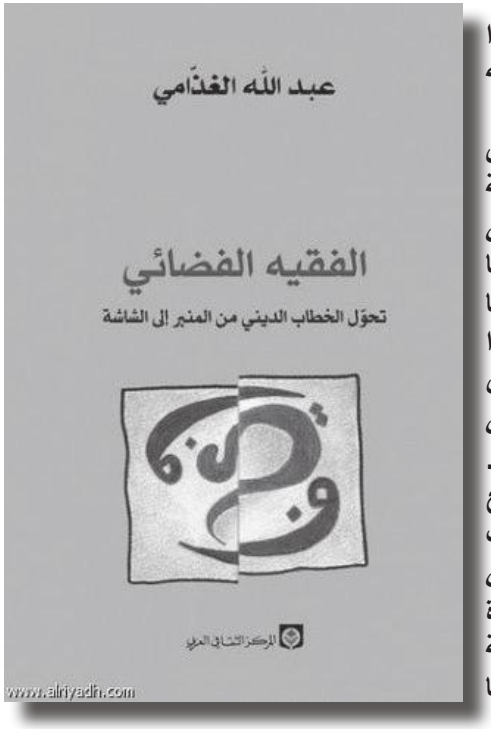


الحقيقية التي وجد عليها مجتمعنا وارتكز في و العنصرية الطائفية دخيل على فالكره والتعنصر لفئة أو طائفة روحها السمحة المتواشجة، وعلى فالإنسانية هوية رقي تمنح لمعتنقيها الراقي، وهذا كله مما تشف عنه مضمرها النسقي المخبوء تحت عباءة في القطاع الخاص، صاحب معرض تعمل مدرسة في سلك التعليم، وكانت عمل الأب مدر للرزق الوفير بالرغم من قطاعات واسعة من الشعب العراقي بعد يتعرف الأب «عبدالغفور» على الأرملة تبادل بعض الهدايا والمناورات الغرامية منطقة سكنهما خوفاً من افتضاح أمرهما، «ليلى» الأمر بحدسها الثاقب ومساعدة ثورة الغيرة والغضب تعتمل بداخلها حتى جسدها بالذبول والانكماش حتى الموت.

هذه هي الحكاية المحورية للرواية مع شحة بالقصص الرافدة، باستثناء قصة العلاقة الجنسية بين الابن «رأفت» والجارة «أم سمير» التي تناهز عمر أمه، وقد انتهت هذه العلاقة بموت «أم سمير» الغامض، لذلك ظلت هذه القصة غامضة ولم يسلط المؤلف عليها الضوء الكافي في علاقتها بالقصة الاطارية، ولم تكن سوى بيان التفسخ الاجتماعي الذي ساد المجتمع بعد اضطراب القيم الأخلاقية، وليست علاقتها بالمعنى العام للرواية سوى أنها صورة لحياة الشخصيات في اطار الأسرة الواحدة، وليست لها وشيجة بالموضوعة الرئيسة (الثيمة-الأم)، إلا بانحراف الابن بسبب انشغال الأب بملذاته العاطفية وتأثيرات الوضع المضطرب وتحولاته الشوهاء، ويحرص المؤلف على وصف جانب من اهتمامات الزوجة الأولى «ليلى» في زيارتها لمرقد الشيخ عبد القادر الكيلاني رغبة منها في صفاء روحي وايماني، وحالات الوجد والتيهان التي تصاب بها في الحضرة الكيلانية وسط الأنوار المضيئة الساطعة، وهو ما يمثل بساطة التفكير ونقائه في البحث عن الراحة والسمو الروحي، من غير تعصب إلى الجهة التي يفترض أن تحققه حسب المعتقد المذهبي أو العقدي، وأن الناس الزائرين بمختلف مذاهبهم ومعتقداتهم يتزاحمون يطلبون التبرك والكرامة والبحث عن منفذ روحي وغيبي من ظلم الواقع وضغوطه، وهذا يمثل في الرواية ضربا من الجوس العميق لمكمن التعددية الثقافية في أحد وجوهها وغايتها المرجوة في أن لافرقة بين مكونات المجتمع حين تتسامى الذوات عن انتماءاتها الشكلية، وهناك في خلفية اللوحة المشهدية يمتد الوطن شاسعاً كبيراً بشعبه الذي يحيا على الكفاف ويتوالد كل يوم، ويموت كل يوم، مواصلاً الحياة الشاقة بوتيرة صابرة، عنيدة في تشبثها بالبقاء وبأسباب الوجود، فمن حرب علاقاته عليها، وما اعتراه من أمراض العنف ألوانه القزحية التي شكلت سماء محبة نقية، على أخرى ليس مما يقارب لبنته الأولى في هذه القاعدة لُفّت خيوط رواية (حنون مجيد)، المتوسمين بها في سلوكهم الحضاري الرواية ولاتصرّح، ولا يمسكه القارئ الا من (موت الأم). كان الأب يعمل تاجراً صغيراً لبيع الأدوات الاحتياطية للسيارات، والأم حياة الأسرة مستقرة وسعيدة، لاسيما وأن الظروف الاقتصادية الصعبة التي تعيشها الاحتلال، وفي غفلة من تواتر الأحداث «سعاد»، جارتهم وصديقة زوجته، وبعد يقترنان رسمياً ويسكنان بعيداً عن وسرعان ما تكتشف الزوجة الأولى سلسلة من القرائن والمصادفات، فتبدأ تصاب بمرض نفسي غريب، على إثره يأخذ

أهلية مدمرة إلى مفخخات واغتيالات وفقدان للأمان والأمل .

ونحن ندلف إلى دراستنا التعددية الثقافية في الرواية، نود أن بين ماله علاقة في رصد طبيعة الحياة الاجتماعية وما يعتريها من اخفاقات، وما يُهيأ من ظرف لأن تتعايش المكونات المختلفة للبيئة الواحدة، وتحافظ على تماسك أبناء المنطقة الواحدة وتآزرهم الذي لا يفلّه أي دخيل، لذا نذكر ما تعرضت له الرواية بالمجمل من الهجاء الاجتماعي والثقافة السائدة والنماذج الأخلاقية التي أثيرت من خلال علاقة الحب التي ربطت بين «عبد الغفور» والجارة «سعاد» وقد آلت الى التدعيم المطلوب بالزواج الشرعي، وما نشأ على حافتها من أحداث، وهي حكاية تقليدية مطروحة بكثرة في السرديات العراقية والعربية، لكننا نرى أن الإعادة الجديدة لسرد الحكايات التقليدية المعروفة سلفاً، ترتكز على انتباه القارئ بعيداً عن السلطة المخولة للسرد والسردية (رغبة الحكي المكبوحة وهي رغبة عارمة)، وعلى اتجاه سلطة وجهة النظر الشخصية للسارد العليم، تلك السلطة التي تحتكر المعلومات الأساسية في التحبيك والتعقيد -من عقدة-اللازمين لنجاح أية رواية إبداعية، فإثارة الوعي الذاتي للعلاقة بين(التخييل) وخشونة الحياة الواقعية اليومية تحتاج الى ذرائع لا يجيد صياغتها إلا الحكّاء البارع وحنون مجيد قادر على ذلك لأنه وظف ثقافة التسامح ونبذ التناحر والتصارع والأنانية النفعية والسياسية الفئوية، لوعيه لما يجب أن نكون عليه في زمننا هذا « زمن المشاركة العالمية لكل كائن بشري فاعل مهما كانت جنسيته وانتماءاته»[٦]، والتعايش الذي يخلق مجتمعا ممتلكا لأدوات الحياة.

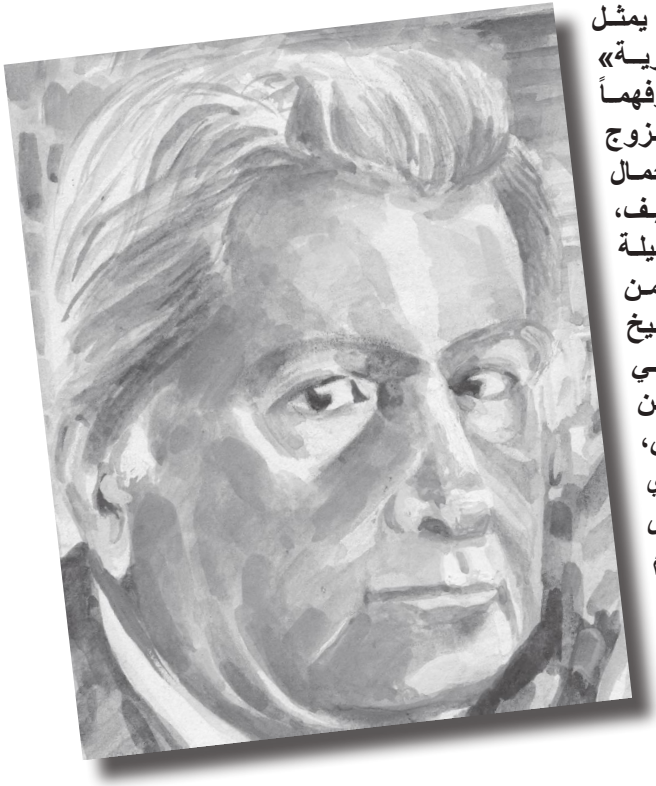


إن جميع الأحداث المتخيلة مع بؤس التفاصيل الواقعية وصل الى أعلى ذروته حينما نسج -حنون مجيد- صوغها على خلفية ثقافية تعددية طيفية أثنية (عرقية) هي نسيج فسيفساء المجتمع العراقي، تحكي الواقع الحياتي له والتجربة المعيشية لتكويناته الثقافية التي تشغلها الحياة، والتشارك في تحقيق سمات هذه الحياة بالتفاهم والانسجام فيما بينهم بعيدا عن ماهية انتماءاتهم فلا يعنيها الاختلاف الطيفي، وهذا التنوع هو القاعدة الطبيعية التي تبنى منها المجتمعات، فمن الطبيعي أن يسود التصالح بين مكوناتها[٧]، وهنا تكمن احترافية المؤلف وقوته في منحنا رواية جديدة هي ابنة الراهن الوطني الموبوء بالتشتت والتشرذم.

ولعلنا نرشح أن يكون أهم ما يلفت في الرواية ، هو الجمع بين الواقع الاجتماعي البائس الذي يعكس الحياة اليومية لمنطقة «باب الشيخ» وما يجاورها من الأحياء السكنية وبين الأسلوب الاثنوجرافي للفلكلور العراقي والثقافة العراقية الأصيلة، وهذا مامنح الرواية الجدة والطرافة، وهو تركيز ظل يواظب عليه ويزاوله بين الحين والآخر، طيلة زمن الرواية وفي روايته السابقة (المدونة الرقمية)- التي سنهتم بها

لاحقا، وتأكيده على الدعوة الضمنية لكل الهويات الثقافية الفرعية المتساكنة في منطقة واحدة، ووطن واحد، وتحت شمس واحدة تكفي للجميع، ودعوتهم للأخوة الإنسانية والتكاتف من أجل مصلحة الجميع بإشاعة ثقافة التسامح وروح تقبل الآخر، وقد استخدم المؤلف الرواية كواجهة مشوّقة لخلفية عريضة عنوانها الفلكلور العراقي والتنوع الثقافي والتعايش السلمي، وانسجام الثقافات الفرعية بعيداً عن التناحر في إطار تعددية ثقافية، هي» تكوين اجتماعي توافقي يسمح للهويات الثقافية بالتعبير عن نفسها من دون مصادرة الآخر ونبذه»[٨]، أو التقاطع معه ومعاداته.

يستثير حنون مجيد بناء العوامل البشرية في الدراما الخاصة بالشخصيات البسيطة التي يرسمها أو يخلقها أو يستجلبها من الواقع تبعاً لقوانين الاحتمالية أو الصدفة أو المساكنة والجيرة أو توحيد المصير التأريخي- الوجودي، وذلك لجعله شخصياته تفكر وتتكلم وتتصاهر كما يفترض أن يفعل الرجال والنساء الموجودون في المواقف المعتادة، بعيداً عن التعصب والانغلاق ضمن دائرة واحدة أو عرق محدد أو مذهب بعينه، وفي ذلك رغبة في ترك قوى السرد تطوف بحرية حلال عوالم الابتكار غير المحدودة، ومن ثم ابداع مواقف أكثر تشويقا، فيُسجل للروائي تطويره لذلك المزيج الغريب من الشغف الاجتماعي والتسامح الأهلي، وهو ما يطلق عليه «التعايش السلمي» كعنصر جوهري من فكر الحداثة وما بعدها، فنجد ما نراه يمثل الجملة الثقافية للرواية ككل، مع بعض الإيضاحات «الفلكلورية» التي وضعناها في نهاية النص لكي يزداد القارئ وضوحاً وفهماً لكل ما طرحناه سابقاً، هو ما وصف به الأب الطريقة التي تزوج بها: ((لا أنكر أنني حال وجدت أم ليلى جميلة تداني بجمالها جمال ابنتها ليلى، تحرك قلبي على الزواج من ليلى، فهذا عالم نظيف، رحت أحدّث به أمي، ولا أحسبك ترفضين هذه المرة، الفتاة جميلة وهي بيضاء على بياض أمها، بياضهما على بياضنا، وبيتهم من الخارج نظيف ومن طابقين، وفي أي محلة أو عقد؟ باب الشيخ نفسه، ومن «عقد الكرد» تراخت خلجات أمي أو هكذا صوّر لي خيالي السعيد، غير أن سؤالاً ربما خامرها ولكنها أحجمت عن الإبانة عنه، لأنها تعرف أن لا صدى له في نفسي على الإطلاق، حتى لو تضافر معها كل الناس، فالمحيط الخليط المتجانس الذي يسير على سعادته النسبية كالسائر في نومه، لم يتوقف على نوع تشكيلته، ولم يفرز بمدة صارمة بين ألوانها، بل لم يحصل ما عكّر هدوءه النسبي، هذا حادث حدث في الفضل أو الباب الشرقي أو في مناطق كثيرة أخرى في بغداد روّع نفوس الناس، ألا وهو استدعاء «ماهر» فجراً وضمّه في جوف سيارة، ثم عودته إلينا على ظهر أخرى في تابوت!. ولعل مرقد الشيخ عبد القادر الكيلاني شمخ كأبرز الموحدين



على سيادة السلام بين تعدد الألوان هناك))،صـ٧٧.

- مسـرد فـي الإيضاحـات الفلكلوريـة للثقافـات الفرعيـة فـي الروايـة:
  - عبد الغفور: تركماني/ سنّي.
  - والدته: تركمانية/ سنّية.
  - ليلى: كرديه فيلية/ شيعية.
  - أمها: كردية فيلية/ شيعية.
  - ماهر: أحد جيران وأصدقاء «عبد الغفور»: عربي/ شيعي، وقد استدعاه أمن الدولة في زمن النظام السابق، وبعد التحقيق معه تمت تصفيته.
  - مرقد الشيخ عبد القادر الكيلاني: وهو أحد مشايخ الإسلام السنّي الكرام.

كل ذلك في منطقة واحدة وفي شارع واحد، هذه هي الفسيفساء العراقية التي أراد الحكّاء «حنون مجيد» أن يذكرنا بها.

إن مرقد الشيخ عبد القادر الكيلاني هو البؤرة اللامة للمكان «باب الشيخ» والناس، كل الناس يواظبون على زيارته بحرص وعناية، وينذرون له النذور، ويعقدون في داخل أبهائه وخارجها الطقوس والشعائر، سنّة وشيعة، عرباً وكرداً وتركمان سواء بسواء، بالوتيرة نفسها، وبالتبجيل والاحترام ذاته، وفي ذلك تجسيد للحمة المتعاشقة المتعايشة بعيدا عن التصادم والتقوقع والانطواء حول الذات الثقافية الخاصة المنفردة[1]، وهذا هو نسيج من الثقافات العراق في أي مكان منه تجد التناغم الثقافي المتحابب، وإن اعتراه ما يعلّه، فهو دخيل على لمّة محبته الأبدية.لا شك في أن استخدام «حنون مجيد» لسارد عليم هو أحد شخصيات الرواية (الابن: رأفت) وهو في الوقت نفسه المؤلف الضمني للرواية، والكاتب الذي يمتلك ثقافة محلية جعل رؤيته للوجود الوطني تنبع من جذورها الرافدينية باتجاه واقعية اجتماعية متوهجة بالمواقف المدنية، دون فقدان الإحساس بالمثالية وواقعية الحلم الإسقاطية، فمثلا وصفه رجل الدين التقليدي، المرتزق، ابن الراهن الفوضوي، المتسيد على المشهد والذي لا يتمتع بأبسط مقومات رجل الدين الحقيقي، يقول:» بعين لا تخلو من فطنة تدقق في الصغير والكبير، طرف نظري الى ملابس الرجل، ألفيتها نظيفة ترفة كما لو أنها تسيل على جسده المترف بالكمال، ثم سرّحته على بشرته الناعمة، وأصابعه الترفة التي كأن لم يمسسها شيء من قبل، وعلى السيارة الفارهة التي تنتظره، وعجبت من هؤلاء الذين تبعوه حتى غاص جسده في أحشائها، وخلت أنهم سيصفقون ويهتفون بعد أن جعلوا يلوحون له مودعين... هذا الاحتفاء برجل لا يجيد العربية حتى وهو يستشهد بالحديث الشريف، أو ببيت من الشعر القديم، وقد يغلط في آي من القرآن الكريم» صـ٤٦ ما بعدها. إن المشكلة التي واجهت كلاً من المؤلف الحقيقي وسارده العليم في استغلال الأشكال الرمزية والأيقونية الرومانسية القديمة

هي كيفية إضفاء مخيال سردي الإبقاء -في الوقت ذاته- على الحس الرمزية النموذجية للأشكال السردية ونظّر لها «غالب هلسا»، في حين للمؤلف بالاعتماد على الوحدة المبنية أو الحقيقة المجردة التي استبطنت لسان المؤلف الضمني (الابن: رأفت) اجتماعية واقعية كاملة عن طريق كشفت عنه الرواية:» المدونة كتبت بضعة أعوام، والمفارقة في الأمر بانكشاف أمره، سلمها لغيره وإختفى أنهم في طريقهم إليه سلمها لغيره عليها الرجال والحكايات لترسو لدى تفسير لديّ لذلك، ففي مدينة مثل بمنطق وبغيره، وسرّها أنها تمضي موج ولا تفضّ أسرارها ريح، بموت أنه قتل تحت التعذيب بسببها، فقد

على القصص الشعبية الواقعية، مع القوي بالوحدة الشكلية والدلالة للـ»الرواية العربية» التي تكلم عنها أن المطالبة بالواقعية لم تسمح للرواية والمستلة من الواقع الخشن، الأشكال القديمة، وقد وجدنا على بأنه كان غير قادر على كتابة قصة الموهبة الفردية أو التقليد، وهذا ما منذ التأسيس واستمرت حتى قبل أن كاتبها الأول اليساري بعد أن شعر وظل ذلك يضيف إليها حتى إذا ظن هو الآخر واختفى، وهكذا توالى ماهر الإسلامي ، آخر الأمر، ولا مدينتنا تقوم أشياء وتموت أشياء، مثل سفينة عاتية البنيان لا يقهرها ماهر انقطع الخيط، وأغلب الظن اختفت تماماً بغيابه» صـ٢٦٢ وما

بعدها، موظفا تقانة ما وراء السرد في روايته هذه، كما وظفها من قبل في روايته (المدونة الرقمية)، وهو ما يحتاج دراسة مستقلة في نتاجه الروائي فيها.

لقد قام «حنون مجيد» بتجربة تقوم على دمج الشاعرية السردية مع خشونة الواقع، فقد حوّل تركيز الرواية من فهم الواقع الثقافي -نتيجة للقوى الاجتماعية أو الخارجة عن السيطرة- الى واقع مفهوم ضمنياً كوظيفة للروح السرية للفرد، وهذا الفهم الفني للواقع الذي لا يخلو من نزعة رومانسية يرجع في بدايته الى حدس عالي الكفاية ينظر الى الرواية القوية بمميزاتها الفارقة، ومنها الوعي الشديد بالوحدة الإنسانية والتعددية الثقافية والتعايش السلمي، وتعكس رواية (موت الأم) موضوعاً عاماً ولكن مضمرها غير المعلن عنه يضرب في عمق النسيج المجتمعي وتكويناته الفنوية، وما تحمله من رؤى تجاه العيش بربقة المصير الواحد، فالواقع الاجتماعي فيها ينبض بالحياة بما شكّلته تلوينات المجتمع التي مثلت شيئا من تعددية ثقافية ذات محمول توافقي يتسم بالتسامح و التعايش السلمي [١]بين أطيافه التي منحته صفة مدنية متحضرة، فحتى تلك الجوانب الزائفة فيه، لا تصمد أمام قوة تماسك، مع أن الواقع الحقيقي للحياة السرية الخاصة دائماً ما يكون غامضاً كغموض الموت، لذلك غدا (موت الأم/غموض الأم) وهو ما يشمل كل (أم) رُسم حضورها في الرواية: أم رأفت، أم عبد القادر، أم سمير ..الخ، في تمثيل كلي لملامح وإن بدت مختلفة غير أنها تحت سقف الوطن الواحد.

وفي روايته(المدونة الرقمية) ما يجسد التعايش السلمي بين العراقيين على تنوع أطيافهم الدينية و المذهبية

والعرقية ،إذ تربطهم صلات طيبة تنفتح على المحبة و التآزر، وقد سلط الروائي الضوء على ماجرى في العراق بعد ٢٠٠٣، من أحداث الدمار والخراب، وما أحدثته خروقات الامريكان وفضاضتهم في التعامل مع الناس من ألم وقهر، فضلا عما خلفه الاحتلال من تغييرات في ديموغرافية المجتمع ، وما اعترى بعض النفوس من شد عقيدي وعرقي مورس ضد البعض المختلف، لكنه طارئ وليس من جوهر هذا المجتمع ولبّه، الذي تعايشت أطيافه على مرّ التاريخ، وتتنفس الرواية صبح التفاؤل و الامل بالعودة إلى ماكان عليه المجتمع من تضام وتوحد في صورة الحبّ التي تلم كل تنوعاته بنسيجها الاجتماعي المتراص، فوعي العراقيين الثقافي هو ما سينهض من رماد القتل و التهجير، وماخلفته ظروف الحرب، ليوقد جذوة التصالح و التحابب من جديد في ظل تعددية ثقافية منفتحة على أن العراق بلد الطيف الجميل، ويمكننا رصد الكثير من الاشارات التي تحيل على ما أراد الروائي التركيز عليه في أن بغداد –الصورة المصغرة للعراق- تتسع لتضم إلى مناطقها صورة ملونة عن الأطياف كلها، فاختياره الشخصيات المختلفة الانتماء، والمكان الممسرح لأحداثها مختار بدقة في تمثيل الوجود المجتمعي ولحمته النسيجية، فكان اختياره(الكرادة والأعظمية) من كل مناطق بغداد مكانا لأحداث الرواية، مايمثل تاريخية المدينة في تلاحم ابنائها، وعراقة ما يربطهم من وشائج قوية تتعالى على الدخيل والطارئ في أن يفض تواشجهما ولحمة المحبة التي تؤطر الناس في تعايش مثالي ينم عن الوعي بالتحرر من أفكار التعنصر المقيت، فكانت الشخصية الرئيسة أو(الراوي الإطاري) – سليم ناصر- وهو مسيحي ، في أحد محاوراته لزوجته(كلاديس)، يسمع منها ما تتوق نفسه لقوله، في شعور متبادل إزاء رؤيتها لهاتين المنطقتين من بغداد و المعروفتين بانتماءاتهما، يقول» الكرادة، ما بها ؟ - وحدها كفيلة بأن تجدد العراق، لم أشك في كلام زوجتي فأضواء الكرادة التي تغالب الظلام وحدها كفيلة بحفز النفس على إطلاق مثل هذا الكلام، ثم الناس الذين يأخذ كل منهم نصيبه من الحياة برغم ما يحيط بها من تهديدات، أنا أعلم أن الكرادة مدينة كانت تراود أحلام نسبة كبيرة من البغداديين قبل غيرهم من العراقيين، إلى جانب الكرادة أحببت الأعظمية التي تسكعت في شوارعها كثيرا أيام الشباب وكم شعرت آنذاك أن المطر فيها أجمل من المطر في بغداد، قلت: أنها لكذلك فمدينة تحفل بهذا القدر من الناس وهذا التنوع الغزير لجدير بذلك حقا» الرواية صـ٧٥، هذا النص يمثل صورة لتعاشق المنطقتين من خلال عشق الناس لهما، فكل واحدة تمثل جزءا أو نصفا يكمله المنطقة الأخرى، فلن تفصلهما المسافة لكنها يتجاوران بحب الناس لهما- وألفتهم

فيهما وهم يجوسونهما مكاني للرقي و التحضر الثقافي و الاجتماعي.

ومن معطيات ما أراده الروائي من اختيار شخصياته، في التأكيد على سلامة النسيج الاجتماعي في مناهضته الاحتراب الطائفي و الديني الذي بثّ بذوره الاحتلال ومن عاونه في زرع الأفكار المسمومة الداعية إلة الفرقة و التمزق، ما مثلته شخصية (سليم ناصر) المسيحي الذي بدأت الرواية فيه، من عثوره على قرص مدمج في شارع المتنبي ويجد فيه بعد فتحه مخططا لرواية بعنوان (المدونة الرقمية، حب هذا العصر) و اللافت أن الشخصية الرئيسة في تلك الرواية- في القرص المدمج- اسمها(سليم ناصر) وهو(مسلم) متزوج من امرأة اطلقت عليها(كلاديس) زوجة(سليم ناصر) اسم (خديجة)، للدلالة على انتمائها الشيعي عبر الرواية، يقول «لحظة خيّل إليّ أننا وبطلا المخطوطة نتتابع في الأحاسيس في ما يصدر عنهما وعنّا ، فمن المحتمل أن تكون النفوس نفسا واحدة باستثناء ما قد يطرأ عليها أو على بعضها من مواقف طارئة تحرفها إلى مواقع حادة أحيانا، كما يحصل في الحروب و المنازعات، وحتى في هذا فكم اختلطت جثث القتلى وضاع على أهلها فرزها بين هذا لي وهذا لك، وفي شك أن الذي لك قد يكون لي وبالعكس «الرواية صـ١٠٧،فنلحظ تماهي شخصية (سليم ناصر) المسيحي في الرواية، مع (سليم ناصر) المسلم في المخطوطة مع أنهما يختلفان دينيا، في حرص من الروائي على تبيين تلاشي الانتماءات لتنفرد الانسانية في فاعليتها الهوياتية، فضلا على إيمانه بالتعايش السلمي بين العراقيين بكل انتماءاتهم، مما يجسد تعددية الثقافة وتجانسها في وطن يتسع للجميع، ويتضح هذا التماهي من بداية مخطوطة الرواية التي تكشف أن العراقيين جميعا يتقاسمون الحياة بكل ظروفها وأن ما يحدث لأحدهم يمكن أن يعايشه فيه الآخرون، «قارئي العزيز إنما هي صفحات كتبت بدم حار ما لديك منها بعض ما لدي، فإن قبلها عقلك وحسبها واقعا حيّاكما لو أنه واقعك فلك الحرية في أن تتقدم فيها و كما يحلو لك، أما إذا لم تحسبها كذلك فما هي سوى سطور سود دبجها خيال جامح، جمعها في قرص لا تعدو مساحته مساحة الكف، فلك الخيار في أن تتقدم أو تحجم الأمر متروك لك»صـ١٣، وهذا يعطي انطباعا عن توحد العراقيين وتشابه ظروفهم وتعاطفهم مع بعضهم البعض فالواحد هو الكل، وهذا ماجعل سليم ناصر المسيحي أن يخبر زوجته(كلاديس) عما قرأه هذه اللقية(قرص المخطوطة)، وقرّرا سوية أن يتابعا قراءتها، ووصلا إلى ما مكتوب في نهايتها «ثم أنك وأنت تمضي في قراءة ما بين يديك ستجد أن اسمي (سليم ناصر) الذي سيرد فيها ، قد يكون مطابقا لاسمك أنت أيضا، عندئذ ستكون أنت مدون الرسائل الواردة فيها ، وهذا محض مصادفة غريبة قد لا تحصل إلا في الأحلام... سليم ناصر» صـ١٤، ولعل في هذا التطابق بين الاسماء صورة أخرى من التماهي، حتى لتجعل(كلاديس) تشك بزوجها، في أن ما ترويه المخطوطة حكايته هو، وكأنها تحاكي زوجة سليم ناصر الراوي الداخلي فيها ،حتى شعرت بحب زوجها لأمرأة أخرى، وشغلتها من تكون بلقيس أحمد اليماني الفنانة التشكيلية و المثقفة الغامضة، ولا نعرف انتماءها إلا عبر حديثها عن زوجها –في المخطوطة- الذي استشهد و دفن في مقبرة الكرخ إحالة إلى انتمائه المذهبي، ولم يقدم لنا الروائي عن شخصيتها ما يجلي صورتها، غير أنه أوحى بظرفها بقوله» تواجه هذه الأيام وضعا نفسيا لا تحسد عليه لصعوبات ترتبط بسفر أخيها إلى خارج العراق طلبا للأمن و العمل» صـ٦٩، وفهمه لظرفها وتعاطفه معها، يحيل على أنه كان موزعا بين الزوجة والحبيبة، أي بين الجسد والروح، فيذكر الراوي الداخلي (سليم ناصر المسلم) قصة إحدى المعلمات

معه في المدرسة، ليشير إلى انتمائها المذهبي الذي ربما يخالف انتماء زوجها من خلال حديثها معه» لم يمض على زواجنا سوى سنتين وقد انجبنا ولدا حتى مات زوجي بالسرطان بتأثير الاشعاع، لم ينفعه عمله بين الاطباء و لا سفره إلى خارج العراق،.. ولكن أشهد أن قسما منه تحوّل إلى ولدي وآخر إلى ابنه حفيده، مازلت أزوره في قبره في مقبرة(محمد سكران) وإن هي بعيدة عن بغداد وحيدة أو مع ولدي»صـ٣٢، فما كان بينهما هو الالفة والمحبة، ووفاؤها له بعد موته يمثل صورة التواؤم الروحي الذي لا يخلخله الاختلاف المذهبي أو يهزه.

ويمكننا القول أن ما شغل الروائي حنون مجيد من أفكار حول الوعي الثقافي و الاجتماعي، تمثلت لديه في أكثر من عمل، فمثلا أن اسم (سليم ناصر) كان قد جسّد الشخصية الرئيسة في رواية (المنعطف)، التي كتبها في زمن النظام السابق ورفضت من قبل الرقيب حينذاك، وهنا لا نقصد الاسم لوحده وإنما ما تقوم به الشخصية في الرواية وما تتبناه من أفكار ورؤى، تمثل تقاربا يوحي بنضج فكر الروائي وعقلنته لقضايا التنوع الثقافي واندغام المجتمع تحت خيمة الحب الانساني في الوطن الواحد، كون الحب وحده هو ما يفعّل الانسجام ويزيده بين ابناء المجتمع وان اختلفت انتماءاتهم ، وهذا ما حدث لسليم ناصر في حبه لبلقيس ، فالحياة لا يضيئها سوى الحب، وبه تنمو وتستمر.

الهوامش:

1 -الدراسات الثقافية مدخل تطبيقي، مايكل رايان بالاشتراك مع برات إنكرام و حنا موسيول ترجمة وتحقيق وتقديم د.خالد سهر ،ط١ ،٢٠١٦،دار بغداد،١٦٢.

2 -التعددية الثقافية ، الجامعة اللبنانية الثقافية في العالم،www.ulcm.org.

3 ينظر، الفقيه الفضائي،عبد الله الغذامي ، ٢٠١١،ط١، المركز الثقافي العربي، المغرب، ١٧٠.

4 - ينظر،الرواية العربية بين المفهوم و المآلات، غالب هلسا، مج الموقف الأدبي السورية الفصلية، العددان٤،٥،نيسان ١٩٨٩، دمشق:١١٦ وما بعدها.

5 - موت الأم (رواية)، حنون مجيد، ط١ ،٢٠٢٠، دار أمل الجديدة ، دمشق .

6 -الحداثة ومابعد الحداثة ، د. حفناوي بعلي ،ط١، ٢٠١١،دروب للنشر و الاعلان، عمان:٢٢٤.

7 -ينظر، موسوعة علم الانسان، المفاهيم و المصطلحات، شارلوت سيمور سميث، ترجمة، مجموعة من أساتذة علم الاجتماع،اشراف،محمد الجوهري، ط٢ ،٢٠٠٩، المركز القومي للترجمة، القاهرة:٢٧.

8 - دليل مصطلحات الدراسات الثقافية و النقد الثقافي، د. سمير الخليل،ط١، ٢٠١٦، دار الكتب العلمية، بيروت: ٧٣.

9 - ينظرفضاءات النقد الثقافي من النص إلى الخطاب، د. سمير الخليل، ط١، ٢٠١٤،تموز للطباعة والنشر و التوزيع:٢٥٤ .

10 -ينظر،ا لنقد الثقافي ، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، آرثر آيزابرجر، ترجمة ، وفاء ابراهيم ورمضان بسطاويسي، ط١، ٢٠٠٣، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر: ١٩٥.

جدل الشعر والسلطة : فيض الدلالة وتأويل المعنى الشعري

في (صحيفة المتلمس)

أ.د. عيسى سلمان الدرويش

يبقى الشعر رؤية متوترة في قراءة الواقع بتجلياته كافّة، سعيا من منشئه لإعادة التوازن النفسي والروحي أمام حضور مجموعة من الاعتبارات المتراوحة في طبيعتها القيميّة، إذ اشترط الشاعر على نفسه أن يكون واقفا بجدّية - تفرضها مكانته التي يطمح فيها - على أن تكون له سلطة يستطيع أن يمارسها على جمهوره، من خلال ما يكتب؛ لأنّه يدرك حتما بوعيه أن سلطة الكلمة نافذة من الوعي إلى الوعي ، لذلك لا بدّ أن يتضمّن هذا الخطاب مستويات عدّة تتدرج من المباشرة إلى بنى عميقة، يُكشف عنها من خلال عناصر البنية اللغوية للنّص، وبالتالي هناك بنية يمكن أن نطلق عليها (بنية الغياب)، أو المسكوت عنه، مشكّلة ضغطها من خلال ما تنطوي عليه من توهج دلالي، تنتج صورها من التناسق الدينامي أو التوافق الجدلي بين المعنى والرمز ، مما يشير إلى أنّ الشاعر أصبح يستدعي في خطاباته تلك، نماذج تراثية حينًا أو شخصيات أسطورية حينًا آخر متوائمة وتوجهاته ، أو قد يبقى صامتا منشغلا بقضايا ربما يتبادر إلى ذهن المتلقي أنّه يعيش في عالم حالم، لكنّه في كل الحالات يعيش ألم التجربة المغيّبة وراء التشكيل اللغوي والفنّي، تجاه ما يراه من أحوال على الصّعد كلّها، ولا سيما السياسة التي تخلق حالة من الإحباط، نتيجة وجود من لا يستحق أن يتولّى إدارة شؤون البلاد، على سُدّة الحكم ، فينتج

فراغاً عن غياب القيادة الحقيقيّة التي يمكن للناس أن يعتزوا بها ويجعلوا منها علّة في بناء مشروع حياتيّ متكامل. وعلى هذا النحو يخلق معادلا موضوعيّا في نصوصه كافيا نفسه خطر المقاومة، لا على أساس افتقاره للشجاعة، بل تسويغا يفصح عن همّة متعالية في بث روح الحماس في جمهوره. ويمكن للقارئ تلمس تلك الرؤى التي يسعى الشاعر مواربا أحيانا، وكاشفا في أحيان أخرى إلى بثّها في نصّه، خاضعا لحكم الضرورة في الوفاء بمتطلبات المرحلة؛ لأنّ فاعلية الأدب إنّما تكمن في وضع خارطة طريق، لتجاوز مرحلة الخضوع والخنوع، ولعلّ ما يدعو الدارس إلى استكناه تلك المعاني، وتبني مجموعة من التأويلات هو عظم مرحلة الصراع، وتقاطع المتغيرات التي تؤرجح كفّة الطرف الآخر، وهيمنته ، واعتقاده أنّه الأقدر، وأن ما دونه ليس سوى جرم يدور في أفلاك ملكوته؛ ومن ثمّ تغدو معادلة الصراع أعقد، فيحاول العقلاني، وعلى نحو من المواربة، أحيانا السعي إلى تدوين ما من شأنه الغلبة من الرؤى والأفكار بطريقة فنّية تضارع حجم العمل السياسي، أو قد تتفوق عليه أحيانا، وهذا قد لا يكون كافيا لوحده، أبدا، فهو ليس توكلا، إنه ينشد الخلاص، الذي يجب العثور عليه في تخوم الإدراك الواعي لما في نفوس سواد الناس، وتسويقه عبر الاستعارات وما سواها من مقاييس الجمال الأدبي؛ ليكون ناضجا، مثيرا، ممكناً وقد يكون غير ممكن؛ لأنه لا يقدم وصفة سحرية، إنها رؤية فقط، إذا ما حسبناها بحسابات النقد، وهي إن دلّت من الناحية اللفظية على معنى، فإنه سيبقى مغلفاً، مؤجل الحضور، لا يجد طريقه إلى الكشف عن نفسه إلّا بفعل القراءة المتأنية، فيستيقظ المعنى قلقا، ومضطربا، ثمّ لاينى أن يقيم نفسه دليلا على ما رُسمَ له.

إنّ الفكرة التي تراودنا ، هي لبّ ما نطمح إلى طرحه في تلك السطور، إنها عبارة عن طقس جماعي من التصورات التي تحمل في ثنياتها أحاسيس جماعية نحو العبور إلى حيّز آمن يحفظ لتلك الأحاسيس والتصورات جانبا نفسيّا من الممكن ملاحظته أو الشعور به بأنه طبيعيّ، وليس شيئاً

فظّا بحسب الآخرين. ليندفع الشعر بديلا ليسدّ العجز الحاصل في جدليّة الحياة؛ لأنّ الدلالات المحتشدة خلف الألفاظ لهي الجذوة التي تفتّح عنها أبواب الرؤيا.

من هذا المنطلق سنقف عند تجربة الشاعر عبد الأمير خليل مراد في مجموعته الشعريّة (صحيفة المتلمس) آخذين بلطف النظر، مجموعة الشعائر الرؤيوية في الكشف عن جدل الشعر والسلطة في نصوص مجموعته تلك .

نبدأ انشغالنا من العنونة بوصفها نقطة التقاء وافتراق تجمع نصوص المجموعة ، بكيفيّة ما ، وتفرقها بكيفيّة أخرى، إذ جاء عنوان المجموعة مؤسساً على وفق مأثور قديم يُضرب مثلا لمن يحمل كتابا فيه حتفه ، ممثلا بؤرة ومرجعيّة يحافظ فيها الشاعر على خلق خطابه في نسق يتّصل بجذوره الممتدة بأصالة في شهوة الأرض وبالإنسان، هذا الامتداد العارم تضافر على تشكيلة مجموعة من الأنساق التي تملأ فراغ ما لم تؤده العلاقات اللغوية الظاهرة في مكونات الخطاب. وبحسب ما ورد عنه في نصوصه ـ فهو مرتبط بالموروث الشعري الّذي يمثّل وعيا مخالفا لما هو سائد، وربما أظهر أثر الارتباط الصوفي جليّا في تعميق الرؤية الشعرية التي تثير الفكر؛ لأنّ عنصر الحسّ الكامن في ما هو مطروح يضيء عن أمر ما من خلال علاقة جدليّة بين الرؤية الذاتية والواقع.

ومما لاشك فيه إن الموقف الملغز يترسخ كقيمة لا يمكن التعبير عنها مباشرة؛ لذلك يجنح الشاعر إلى توجيه الوعي من خلال ما استتر عنّا بمواقف من عمق التراث، فشخصية المتلمس بدءاً، متبوعة بشخصيات أخرى، كشخصيّة أبي العلاء، والمتنبي، طرحت نفسها كأدوات فنيّة انعكست من خلالها معاناة الشاعر، عبر محاكاة حياة متوزعة بين الرفض، والتشتت، والاغتراب. ففي نصه (صحيفة المتلمس) النص الذي تحمل المجموعة عنوانه:

كم مرَّ من الأزمان
وأنا كصيّاد يبحر في المخطوطات
(مخطوطات للحبِّ وأخرى للموت)
أحصي المدن الباقية (بابل، دلمون، الحيرة، سومر، وأكد)
والمدن الزائلة(نحن)
من كلكامش إلى عبد الأمير...و....و...و
ولا تاريخ إلّا تاريخ الأشخاص ص٨٠.

في مطلع النّص الذي اشتغل على حياة الشخصيّة/ الشاعر، يقع الفعل المنسوب إلى الشخصيّة في مواجهة دراميّة مع الواقع؛ لأنّ المسافة بين الذّات بوجودها كلّا متكاملا ، لابدّ ان تدخل في اشتراك معياري، فالواقع مهما كان متخيَّلا يبقى واقعا مع الأخذ بلطف النظر حساسيّة الفضاء التصوري بين المتخيّل واللامتخيل. فكأنه يستثير فينا مساحة كافية للتخييل ليحقق ربطا جدليا، بين مؤديات

الخطاب مما يعزز الطاقة الشعرية المتوخاة من خلال هندسة جمله الشعرية بتلك الطريقة الأخاذة.

فكم الخبرية تعيّن المسافة الراصدة بين بداية فعل (الإبحار) وبين (الآن) مضاعفة حجم المعاناة، المتمثل بثنائية :الحب/ الموت، المدن الباقية/ المدن الزائلة، ثمّة شعور ما يسيطر علينا، بوعي منا، أو بغير وعي أنّ هذا البحث تقودنا إليه مواجهة مشهديّة قائمة على التّضاد بين الواقع المعيش، وبين الماضي ـ كما نتصوّر أحيانا ـ وفيه قلب وجهة النظر السائدة للامساك بزمام المبادرة:

المدن = الطغاة

نحن= الشعوب

الطغاة يبنون أمجادهم ليس في شعوبهم، بل في ما يحقق لذائذهم، و(نحن) تمثل صوتا خاصّا بمقدار تمثيلها لهوية الشعوب، وما التعبير عنها بتلك الكيفيّة إلّا استثماراً لوحدة المصير، كذلك من أجل تحويل أنظار العموم إلى ذواتهم المستلبة؛ من أجل أن يتضافر الجميع ، جهداً، وفكرا على استجماع القوّة وتوجيهها لاقتراح نهاية أخرى؛ لذلك يقف متأملا:

أتهجّى أبراجي بكآبة

كأنني على شفا حفرة من هذا العالم

أقف...!

(وما في الموت شكّ لواقف) ص٨٠

إنّه ينبغي أن يقف إزاء نفسه/ نحن محددا

ملامح ما ينبغي أن يبدل. فمن غير المناسب أن يبقى لائذاً بانحطاط القيم، فحيث يكتمل اتحاد الذات بأوجاعها، وتعرف حقيقة ما يحيط بها، لاتفتأ أن تستشرف واقعا كان كلُّ ما سبقه جواز مرور له، مع ما يعتمل في تلك الذات من سخط وغضب، ونحسب أن ذلك لا يمكن أن يتوافر بالكيفيّة تلك إلّا أن تكون مخيلة الشاعر متعاليةً، مرهفة، تولج النفس في حيّز انتقاء رؤيتها. فالفعل (أقف) حدٌّ فاصل بين مرحلتين: الإبحار(البحث) ، والتأمل المفضي إلى تشكيل عناصره الرؤيوية، بلغة الاقتصاد التي تمدّ النص بصور الاستقلالية في تقبل المواجهة، وربما الكشف عن انطلاق الوعي بحضور الإحساس؛ لذلك يطرح الشاعر قناعته كمسلّمة نهائيّة يطرحها من خلال (وما في الموت شك لواقف) فإذا هو ذو قوّة قادرة على مشاهدة ذاته محطمة، مستعينا بقولة أبي الطيب تلك متلمسا عبرها تفسيرا في غاية الإدهاش؛ لأن الموقفين متضادان ، واستعمال تلك العبارة للتعبير

عن هذا الأمر هو نتيجة الشعور بعظم المغامرة مع حجم ما رصده عبر تخوم الاستعارات من فظاظة ما يحيط به، ليبدو الموقف شبه طبيعي، صانعا من نفسه بطلا مغيّبا في ذاته الـ (نحن)، أو يبدو أن الأمر شكلٌ من أشكال الهلوسة النفسيّة التي تُري الآخر تلك اللمحات المكبوتة، وعلى أية حال تتفق الحالتان تحت تأثير التباين بين ما هو كائن أصلا وبين ما سيكون .

فـ أتأمل / أنقاضي

لا أرى/ غير حاطب

فالتأمل هو حالة من المراجعة الذهنية المبنيّة على المقارنة بين حالين: الحال التي كان عليها، والحال التي انتهى إليها، وقد تتخذ مسارين: أحدهما إيجابي، والآخر سلبيّ، لكنّه مع كل ذلك يؤسس لشروع آخر بوصف المسارين هما حصيلة التجربة على نحو من القلق النفسي، حيال ما يحيط بالذات / الـ (نحن) بوصفها تدين بولعها بالحياة، وبشكل ربما لا يبدو طبيعيّا، تنعطف بها تلك المتغيرات إلى ما يتصل بفهم كينونتها، وتمايزها من غيرها من الموجودات.

إنّ ما يحاول الشاعر تأديته ـ إنْ جاز لنا قول ذلك ـ هو من قبيل التحليل الاستبطاني الذي ينجلي عن أفكار ظليلة مشفوعة باللذة والألم، وإنْ جاءت بصورة منسقة مع ذبذبات شعوره، وبشكل مغاير عن ما هو مرصود في الواقع العياني؛ بحجة أن ما يجري من نزاع بين السنن المختلفة، يسوق إليه أكثر اللحظات وعيا، وحيوية، فالوعي الناضج ينتفض دائما، ولا تعترض سبيله الانتهاكات، فهو مختبر العلاقة الحقيقية بين الإنسان والوجود، سواء أكان هذا الوجود ظاهرة ، أو حدثا، أو شخوصا، فالمرء حينما يهذب حواسه، ويستعذب ما يريد التوصل به إلى الدرجة العليا يستمرئ عذابه، فـ (لا أرى غير حاطب تلوكه حوافر العنقاء) إنّ القوة الغاشمة/ السلطة المستبدّة/ المرض/ الفقر / الموت.... هذا الغموض السّري الذي يكتنف دواعي تمكن هذه المسميات، والإحساس بأثرها، واقعيّا، ونفسيّا، لا يعني أنّ معرفتها بالحسِّ يعني الامتثال لها، فالمعرفة ، والإدراك، وعدم القدرة على التّصدي لها في الواقع يفضي بالمرء إلى الشّعور بها، وكأنها مُسلَّماتٌ، وما انتهاء الشاعر عند تلك المرحلة التي يرى فيها رأسه متدلياً كـ (مدية في خاصرة حبلى ، قشة على سارية القلعة) إلّا دلالة على اللاانتهاء، فمهما سُحقت إرادته تبقى هناك إرادة مخبأة خلف فجيعة الهلكة، فهل هذا الذي يحصل قضاء محتوم ناتج عن فعل الزمن بالإنسان ، ليلجأ بعد وطأة التجارب إلى طلب الحكمة؟ لذك نرى الراوي/ الشاعر متماهيا مع ما يرويه، لأنّ البنى اللغوية للنص تحيل إلى هذا الفهم ، بيد أن التداخل الفعلي بين الشاعر / الواقع يضاعف خصوصيّة الأثر الناتج عن فعل القراءة، وبالتالي يتمخض عن اللوحة الأولى لوحة ثانية، يقودنا إليها

ما نتج عن أثر الانتهاء والتلاشي فنجده هنا يطلب الحكمة:

من يملأ كوزي بعناقيد اللذة
و لا أحد في مقاهي الحكمة
تجرجرني لدروب لم أ ألفها
تعصر ما تبقى من أوصالي ص٨٢

فالبحث عن اللذة ، والحكمة، تشكيل سردي لم يلتزم المباشرة في الطرح ، إنّه حاول أن يجعل الإيحاء ، والتكثيف نسيجا ذا صفة مركبة على مستوى إنتاج الدلالة؛ لأنّ الحركة الذهنية المأزومة تستند مباشرة إلى الأحاسيس، فيستسلم لوقع الزمن، مستعيرا قولة أبي الطيب :

(صحب الناس قبلنا ذا الزمانا
وعناهم من شأنه ما عنانا
وتولوا بغصّة كلهم منه وإن سرّ بعضهم أحيانا) ص٨٢

إنّ المسحة المألوفة لهذه الأبيات ــ في موضعها هنا ــ لا تبدو متعالية على الواقع، بقدر ما تحيلنا إلى معاينة مشهد الانخذال، إذّ يختزل الشاعر تجربة انكساره الممتدة بعمق الزمن؛ لترتد ذاته في عودتها مستندة على الاستدراك التعليلي، الذي يقود إلى رؤية عقلية/ حكمية للواقع، وهذا ليس من باب الحدس، فالشاعر يرى نفسه في أزمة تحولات تُظهر احتدام التجربة الوجودية/ تجربة الصراع مع الآخر، إذ إنّ سحب صرخة أبي الطيب من عمقها الزمني، تنبي أنّ جوهر التأويل إنما يتصل باحتدام روح الثورة التي سوف تؤدي بموقف الشاعر إلى التثبت؛ لأنّ ما تمخض عنه فعل الحياة / الموت لا يجسد إلا عبر الرؤيا التي تشيّد الحضور وفعل الصيرورة، لتثبتَ تأهلها لخوض مغامرتها بكل عنفوان، لذلك انتهى أبو الطيب في أبياته بقوله: (وإذا لم يكن من الموت بدّ/ فمن العجز أن تكون جبانا) ، وبذلك فالأحياز الزمانية/ المكانية تستوعب الرؤية تلك وتمهد لها، مؤشرة على نفسها، بما يمكن أن تنتهي إليه ملابسات التجربة.

وما دام الأمر حاصلا ـ لا محالة ـ فإنّ ما ينطلق منه الشاعر وينتهي إليه، يحفل بمجازاته التي صارت سبيلا لكشف ملابسات هذا الجدل الذي لا ينتهي، فعندها يسعى إلى أن يوضح ما داخله من الزمني، وما وراء هذا الزمني. وعبر حوار إشكالي مرّة مع ذاته، ومرّة مع الآخر ينفذ في صميم ما يراوده عبر الحس الديني العميق، الممتزج بمأساوية الاستنكار؛ لذلك نراه يصدح بما قاله النفّري:

(يا عبد إذا قمت إلى الصلاة
فاجعل كلَّ شيءٍ تحت قدميك
يا عبد لا تنفقني على كلّ شيء فم الشيء بِعِوض منّي) ص٨٣

إنّ ما يستثمره الشاعر ــ بالحقيقة ــ هو القدرة على التأمّل في خضم المواجهة؛ لأنّه قادر على أنْ يعطيَ إثباتات عقديّة تضطلع بما يبلغ به

تلك الفيوضات التي تستكين لها الروح؛ على الرغم من إنها قاصرة ـ في أغلب الأحيان ـ في توجيه طاقة الحسِّ في إمكانية إدراك الحقيقة بصورة كليّة، لذلك يجنح الشاعر نحو استثمار الطاقة الفعلية في جمله الشعرية، ليمنح نصّه سرديّة تشتغل في إطار استحداث انتصار متوهم، يتحكم في حركة النّص ؛ إذ يميل بالأسلوب نفسه إلى الإفادة من النّص القرآني (...بشيء من الخوف والجوع ونقص من الأموال والأنفس والثمرات) باقتراح قراءة مغايرة، وبمنولوج داخلي، يحاول تخفيف حجم الإخفاق، ويمكن ملاحظة ذلك في تلك الصّيغ الفعلية (أمحو/ أبلو/ يندلق / أراها/ تصهل) التي تكشف نوعاً من التنامي، الّذي يحاول به الشاعر ردم الفجوة وكبح جماح القلق الطارد ليرى كلماته الطافحة من (تنور القلب) تصهل بحرارة في نواعير الأبدية، ولعمري فإنّ هذه الاستعارات تكشف عن أنماط شاملة من معانٍ هي ثمرة من الحدس المرموق جداً، والّذي يعبّر عن استثمار الانطباع المتمرس في تأثيث النص بما هو جمالي، وجعله كيانا مفتوحا، لا يكشف عن نفسه بسهولة.

إنّ نصّ الشاعر على الرغم من طوله ، يتبنّى فكرة واحدة، يحشّد لها كمّا هائلا من المعاني لإيضاحها، وباستغراقٍ ما، فإنّه يدخله عالم التأويل، لتبقى حدود التأمل في إنتاج الأبعاد الزمكانيّة للتجربة قائمة على الفرضيّة المتحققة، وصولا إلى استحداث نوع من الانتصار الذي يريد الشاعر به تمويه انخذالاته، فقوله:

طوبى للطمي الأحمر ... حين يصير نياشين
على حُباب الكأس المرة
طوبى للأزمنة المجنونة بالزعيق
ورسائل الموت المؤجلة
طوبى للمدن الغافية على سجاجيد اللعنة
وهي تثرثر كالساعات العاطلة
طوبى لفم الشاعر يسيل لسانه
قصائدَ لا يبلغُها إلا العرافون
طوبى لي . . . ولك . . . وللموتى
(والناسُ نيامٌ حتى إذا ماتوا انتبهوا)
طوبى لي . . . ولك. . . وللموتى
إذ نرث صناديقَ الفوضى

وعظام الفردوس الأخضر ص٨٥ بهذا التوجيه الّذي يبدو استجابة لنسق مضمر تنهض على مفاوز كمونه هذه السرديّة التي تشير إلى ردّة فعل محايدة يبدؤها/ الشاعر بـ (طوبى) التي يكررها (٦) مرات بشغف، إنه لا يني يغبط بمزاج عاطفي محض من دون ان يروج لنفسه وهو/ الشاعر/ الوارث/ الميت / ابن المدن الغافية على سجاجيد اللعنة/ ابن الزمن الميت...، هذه المسميات.

إنّ استكمال النماذج التحصيلية التي يغبطها تؤكد المطابقة الحاصلة بينه وبين واقعه، وهذا كلّه احتمال آخر في دوامة التردي الّذي يستهلك الشاعر

فيه ذاته، ليجلو عبر هذا التضليل ضبابيّة الواقع؛ على أن يحافظ على هذا التناغم بين رؤيته هو وبين حجم ما يعاني عبر مجموعة الاستعارات التي تجعل نصّه بعيدا عن الاستهلاك التقريري فـ(الأزمنة المجنونة، وسجاجيد اللغة، و يسيل لسانه، وصناديق الفوضى، وعظام الفردوس) هذا اللاعقلاني الّذي يفضي بنا إلى تقبله، هو لإكساء المحتوى ـ الّذي خلع كِساء الأخلاقيات ــ ضرباً من الاستدراك الباطن الذي يفسّرُ نفسه بنفسهِ بعيداً عن اختبارِ انطباعات الحسّ؛ بتوفير مجموعة المعاني التي لا تنطبق عليها معايير العقل، وبهندسة جمليّة، يُحكم الشاعرُ رؤيتهُ بـ (والناسُ نيامٌ حتى إذا ماتوا انتبهوا) .

إنّ الإيقاع الّذي يحاول الشاعر به إعادة توازنه ، ليس بمستوى ما يعانيه، لذلك يطرح رؤيته على نحو من التأثير المتباين الّذي يعمق دوافع الإمساك بنقلة انقلابيّة، أو، احيانا يمنح نفسه فضاءً مهتزَّ القناعةِ بما يمكن أن يؤول إليه مصيره. فاعتماد الفعليّة في البناء التشكيلي يستدعي بناء علاقة حقيقيّة بين استقلاليّة ذات الشاعر وبين فعل الواقع/ السلطة من خلال إضفاء رمزية تعبيريّة تنتهي إلى أنموذج مقترح من الحل المهلهل، أو الاستكانة في أغلب الأحوال:

سأدثر جَسدي الناحل بالجمر/ وأغفو ملءَ جفوني

تقرُضني الأيامُ والليالي كأفعى /يخطفُها الخلود

ها أنذا كالمنجل أتلوّى في يَمين

الزارع /وعروقي الوضيئة قش في طوفان

لا أنذرُكم (بعذابٍ واقع)

فـ (سآوي الى جَبَلٍ يعصمُني)من عرق المعلقات

والبكاءِ على وشم الأطلال/وما من وشل يا صديقي في كوز الرحلة

ينقذنا ص٨٦

إنّها من دون شكّ رؤية تحمل لنا ومضات المواجهة المبطنة ، بعرض ليس أكثر تفصيلا من التوقعات التي يضطلع بها المرء، حينما لا يستطيع أن يحوز طروحات تحددها طاقة الحدس في التغيير؛ فيبقى معلقا بحبال خيبته !

فكلانا غريمان في لُجَج الخوف

غَريمان. . . والمعبر صحراءٌ

في صحراء . ص٨٦

إنّ البحث عن خلاص في خضم المعادلة الوجودية تتركب مفاهيمه من رؤية فردانيّة تستحوذ على عموميّته، كفيل بأن يجعل الدوامة قائمة؛ لأنّ معاناة الموت/ الانبعاث لم تزل تكوّر واقع تلك الذات المتخاصمة مع واقعها النفسي/ الخارجي، والمتصالحة معه أحيانا، بما يوفره من أسباب المصالحة؛ لذلك نراه ينصهر مرّة مع الواقع ويخضع لملابساته، بكيفيّة ما، وهذا ما تظهره الأنساق التي

يعرض لها من خلال تجربته، لكنّه مع ذلك يحاول منح لغته نوعا من الجينات التي تبقي القلق، والغموض، والخوف، وأحيانا اللاجدوى، في تكثيف رؤيته المنفتحة/ المنغلقة كما في قوله:

آن لي يا هذا أن أكسِّرَ مرآتي
كي أخرجَ من حبائلي كطير
(أبقَ الى الفلك المشحون) ص٨٧

قد تكون الرؤية المطروحة إيجابيّة، أو تعطي على أقل تقدير، ومضة أملٍ، لكنّه حين يتناص مع قوله تعالى:(أبقَ الى الفلك المشحون) يدحض هذا المستوى المتحقق الذي جهد فيه لإظهار تغيير استثنائي من خلال استعماله الفعلين: أكسر ، وأخرج، مرّة أخرى؛ لأنّه مدرك تماما أن الخلاص يحتاج إلى معجزة ويده المجذودة لا تقوى.

لأفوز بما يصل الحطاب من عطايا
المتلمس
وأرثي قفازَ الأرقام
في اليوم السابع من هذا الشهر أمسية للشعر
وطبعا ـ في الأسبوع القادم أمسية للنقد
ها . . . ها . . . ها . . . ها . . . !
وراتُبك الشهريّ وفير جدا. . . كالبيدر
في حضيرة نيسان ص٨٧

وربطا بين العلة والمعلول، وبحكمة العارف يعود مرّة أخرى متسكعا في مفاوز الغياب، والخضوع، والانقياد، وبرمزيّة مهيمنة، وبمشهد سرديّ تتوزع فيه الانخذالات بصورة دراماتيكية صادمة، يتلاشى تدريجيّا ، وهو يسخر من هذا المشهد الّذي يطوق نفسه بهمه اليومي/ الأزلي، وفي داخله صرخة تحاول أن تنثر ركامه، وبغموضه السّري الذي يكتنف نصّه، يحاول أن يعريّ ذاته ما استطاع إلى ذلك سبيلا؛ لأنّ حاضنة انفعاله، تدفع بالمعاني لكي تتدفق، بالرغم من أن ألفاظه تقيّض له أن يبقى غامضا، وعلى ما يمنح صورته الحيوية نراه يمنحها طابعا ديناميّا من خلال اللجوء إلى الأفعال بوصفها» مسؤولة غالبا عن ارتخاء الحركة في الصورة، أو، توترها» ، ومن الطبيعي أن سلسلة الصور التي هي أثبت ما يكون في تجسيد الفكرة ، فهو يحاول تمييع ردة فعله ... انفعاله بأقل الأوصاف التي تقتضي هكذا نوع من الصور؛ عصا غضبي/ حجولي صلصال/ ورمادي حلاجا آخر يمتشق الحرف / ، ليدلنا بإحكام عبارته على صورة المفهوم ، الّذي يشير على أن الوفاق يمسي مستحيلا مع الآخر/ السلطة.... :

عيناي تطلان من السقف
كغريق يشهق من حدائق الوحشة
وعصا غَضَبي قدّامي
فأرى كفي تقطعُ كفّي
وحجولي صلصالاً يفلتُ من بركان
ورمادي حلاجا آخر يمتشق الحرف

ويذرّي ما ظل من العمر على عرجون البصرة
أو كوفان ص٨٨

وباستعماله الحوار ، وعبر انعطافة استفهاميّة، يندفع الشاعر، ممتثلا لرغبة تحقق له بديلا ، عبر متخيل يربط الرؤية الصوفية، المعتمدة على الحدس و الحسيّة الماثلة في الأمنيات المقترحة / أعلو على الناس/ أنا كطائر في أرض الله:

قال : (أبنِ لي صرحا)
أعلو فيه على الناس
وأكلّم من يأتي لتحيّاتي من خلف حجاب
قلت : (الحرف حجابٌ والحجاب حرف)
وتلك صروحك أيّها (ال . . .) مبنيات بعظامي
وأنا كطائر في أرض الله
أتدبرُ قبل الإقامة على حصيرة المعرّي
قصة موسى والخضر
وأعاقر في حميّا اليم غبار العنقاء
وأطمئنُ كثيرا لأنَّ الأرضَ التي نُعمرها
ونُشيّدُ فيها للموت قلاعا. . وقلاعا أخرى . . !
أن حرف الألف الواقف يسكنني
كناي الألفة بين الناس ص٨٩

وبهذا التجلي التأويلي ينضّجُ التعبيرَ عن مكنونه، وهو يحتمي بانسحاق إمكانياته الحسيّة، مبلورا لنا بسرديته المعهودة خاتمة الفجيعة التي تقتات على حلمه ، وكأنه على وفاق تام مع ما تخطّى من معاني فسرها لنا عبر استنهاض ما اختلج من انفعالات مفرطة انبجست من أعماق نفسه .

لقد كشف عبد الأمير خليل مراد في هذه القصيدة عن نفسه، فلم يكن محرجا، وإن كان كذلك فاستعاراته الأنيقة بحمولاتها الفكريّة والدلالية قرأت لنا خارطة معاناته التي ينوء بحملها، وبمشاهد النص التسعة كتبت الأيام صحيفته التي تسوقه لحتف كلما أحكمت عراه خرج مزهوا بجراحه، منتصرا ببقائه على قيد حتف آخر.

وجهة نظر في « كان يا ما كان ، « قصص العدد ١٢-١٣» في مجلة تامَرّا

أ.د. عبد الله
حبيب التميمي

قد يبدو الحديث في الرؤية القصصية في وجهه الأول سهلا واضحا ، ذلك أن القصة بطابعها الكتابي ، إنما تقدم تجربة فيها الكثير من التلاقي مع تجارب أخرى ، خاضها أبناء النوع البشري ، و إن اختلفت في مؤداها القصصي شكلا ، غير أنها تتقارب في مضامينها ، حتى أن المرء ليظن أن تطابقا حاد حادث بينها . غير أن الفحص بتأمل ذهني و إنعام في النظر يظهر وجها آخر لدلالات عميقة تحملها تلك القصص ، و أنها في حقيقتها ، إنما تحمل تحفيزة جديدة في كل مرة ظن متلقيها أنها جاءت من زمن بعيد . و الحالة هذه قد تقترب كثيرا فيما حمله العدد ١٢ - ١٣ آيار ٢٠٢١ من مجلة تامرا . في نصوص قصصية عددها ((خمسة نصوص)) ، هي : « صقور هرمة لحميد المختار ، و هاجس لضاري الغضبان ، و وراء حدبة الموت لقيس عمر ، و خط غير أحمر لديار الساعدي ، و سكر لأغضان الصالح)) .

صقور هرمة : اعتمدت على مساءلة الذات و حوارها ، و في ذلك دليل على اغترابها ، و علم تواصلها مع الآخر ، لا سيما الزوجة ، التي بدت من خلال حديثه عنها ، آخر مفارق ، فالعلاقة بينهما لم تكن علاقة تشارك و تآلف ، و هذا يبدو جليا في سلسلة توصيفه لها ، (زوجتي المتلصصة ، و العينين المفترستين الثاقبتين ، و الترقب و الريبة و أتصور شبحاً ، و تراقب جهاز الموبايل)). إن قصة كهذه تعبر عبر ساردها عن ذات ، تؤثر الوحدة و الانزواء ، فتعاني الذات بعد انطوائها و انعزالها ، اغترابا نفسيا ، يثقل عليها همتها في انجاز دورها الحياتي ، و هذا ينسجم تماما مع العنوان صقور هرمة ، فالصقر الهرم ، يفقد نشاطه ، و قوته و قدرته على ممارسة صفة حياته عبر الصيد و الافتراس ، كما فقدت الذات نشاطها في التواصل مع الآخر ، غير أنها وجدت في الماضي طريقة للعودة و الرجوع إلى الذكريات القديمة ، فالماضي بما فيه من حياة ، و حركة دؤوبة ، كان أجمل من الحاضر الصامت المعتم .

((قلت : لو وجدناه لوجدنا آثارنا على سفوحه ، ذكرياتنا تجوالنا حوله و شبابنا ، ليس شرطا أن نتسلقه ثانية ، لقد تسلقناه أول مرة و وصلنا إلى قمته فقهرناه و وضعنا له سمة

خاصة بنا ... و ذلك هو جبل الصقر) ... ثم كانت الأحلام وسيلته الثانية في بث الحياة من جديد في ذلك الظلام و تلك الرتابة التي يعيشها .

الهاجس: تمزج هذه القصة بين الحاضر و الماضي ، فمدار القصة ناسب عنوانها ، على الرغم من اعتماد القصة على الوصف التفصيلي ، إلا أن الحوار الداخلي جسد هوية الشخصية و قوتها.

لقد كشفت نهاية القصة عن حكاية حب جديدة انبثقت من جذور الحكاية الأولى ((حكاية الجدة و حبيبها و لنسج حكاية جديدة بين الأحفاد ، وفي ذلك تواصل عبر ثبات الرمز في هذه القصة متمثلا ب : (النخلة) ، و عطائها الإيجابي على الرغم من تقلبات الزمان و المكان عليها بدت النخلة أكثر وضوحا بين السراب في طرف المقبرة حيث منحدر الوادي ، واضحة جدا ، بحيث بدت سعفاتها التي عرتها الريح كأنها تلوح من وجهة نظر نسمة و أمجد ، فتوجها لها دون طلب إذن من الجدين اللذين يلتهمان التمر - الذي يدل اسمه على الكتمان - دون الشعور بالعطف . لقد اشتغلت الذاكرة بمنحى إيجابي ، حاولت فيه ايصال الماضي الجميل بحاضر أجمل .

في القصة بناء سردي ، اعتمد الوصف و الحوار بنوعيه « الخارجي و الداخلي)) و الحركة المشهدية.

وراء حدبة الموت: تتحدث القصة عبر محاورها الثلاثة عن حياة الحروب و ويلات البلد التي يعاني منها ، من فقد الأصدقاء و الإخوة و الأسر ، و مخلفاتها التي تترك في النفس الإنسانية فوضوية عارمة ، و استفهامات متكررة ، إلى أين بعد هذا الضجيج ؟ و ما المصير ؟ و ما الموت ؟ و ما الفراق ؟ ، هذه الأسئلة التي تدار في حوارات داخلية لا تنتهي ؛ لأن آلة الحرب دائرة ، و محرقتها مستمرة ، تأكل الأشياء الجميلة ، و تحطم مرجعيات الحياة ((كانت عدسة العالم بالنسبة لصديقي غير قادرة تماما على حمولة اللحظة الكونية ، و هي تنوء بهجرة الصور و المياه القادمة من أعماق الأصلاب و نداءات الضفاف)).

خط غير أحمر : تندرج هذه القصة في ضمن تقنيات القصة المضمنة ، إذ تحدثت في ثلاث قصص كلها انتهت ، بالنهاية نفسها ، وهي الإحجام و التراجع ، أي لا للكتابة في هذا الموضوع « القرآن ، و المختار ، و المعلم)) ؛ لأن البلد يقع تحت ثلاث سلطات تتحكم بمصائر ابنائه.

السلطة الدينية المتشددة المتطرفة ، التي لا تعرف غير لغة القتل لكل مخالف لها أو مختلف عنها من دون حوار بناء يهدف إلى الإقناع ، أو تقبل الآخر المختلف ((سلطة رجل الدين)) . و السلطة السياسية المتطرفة ، أكثر من سابقتها التي تعد كل ناقد لها أو لسياستها ، أو منبه على أخطائها

أو نواقصها خارجة عن القانون و علاجه القتل إعدامه ، بعد سلسلة عذابات تفقده لذة الحياة السلطة المختار.
و السلطة الاجتماعية التي هي وليدة للسلطتين السابقتين ، و هي أخطر منهما لأنها تدعي الالتزام و تنادي بالمبادئ ، و لكنها بعيدة عنهما (سلطة المدرس) إن فقدان حرية الكلام و التعبير ، كانت بسبب الأقفال السلطوية التي فرضت فيودها على المبدع ، فكانت خطاً أحمر .
و هنا تكمن مفارقة العنوان مع خاتمته ، فكل شيء خط أحمر إلا (الأم) ، فهي خط غير أحمر.
ما هذه الفوضى ؟ أريد موضوعة مثيرة ! ... هنا قدحت عندي الفكرة التي أريدها ، لأكتب موضوعها ، دون أن تؤذيني . شخصيتها لن تسبب لي مشاكل ، و لا مشكلة ، بل ستسامحني في كل الأحوال ! عن من ستكتب ؟ عن أمي ! . فالأحمر هو لون القصص الثلاث ، باستثناء القصة التي سوف تكتب و هي قصة الأم ، رمز المحبة و الحنان و التسامح ...

سكر : هي القصة الأخيرة من مجموعة القصص المنشورة في العدد المشار إليه ، و هي قصيرة نوعا ما بالنسبة إلى القصص الأخريات تبحث في الحقيقة عبر وضوح الأشياء على وفق قواعد مفترضة . هذه القصة اعتمدت على عنوانها ، الذي شكل عنصرا بنائيا رمزيا . فالوضوح في كل الأشياء ، يعادل مرارة التقبل ، بينما التستر يعادل غياب الحقيقة و فوضوية الفاعلية في التعامل اليومي . و بذلك فالحضور و الغياب مرهونان بنوع الأصدقاء و شخصياتهم في قبول الحقيقة و العمل بها ، أو الميل عنها على أن القصة نفسها تحمل نوعا من المفارقة غير المتوقعة من الشخصية الساردة في مكنونها الداخلي عبر حوار المنولوج وهو السائد فيها و بينما أنا أحرك السكر ببطء ، كي لا يذوب كانت عيناي مصوبة على علبة السكر . ترى كم ملعقة سكر سيضع لنفسه ، و إذا به يحتسي الشاي بلا سكر .

إذا ما عدنا إلى القصص بمجموعها ، و إلى خلاصة الحديث فيها ، و محاولة إيجاد رابط بينها ، و إن بدا ذلك فرضية فيها جدلية في التأويل البعيد ، فإنه يمكننا القول : إن رابطة موضوعية ، يربط هذه القصص الخمس مع بعضها و إن بدت خفية . وهذا الرابط يتمثل الفقد فكل هذه القصص تشير إلى نوع خاص من الفقد بالنسبة إلى شخصياتها ، إذ تعبر (صقور هرمة) عن حالة الفقد بالنسبة إلى سنوات العمر و سيرها نحو النهاية ، و تعبر قصة ((هاجس) عن فقدان الحب و محاولة تعويضية عبر النخلة و رمزيتها منقولا للأحفاد . أما (وراء حدبة الموت) ، فهي تعبير واضح عن فقد الحياة للأمان و السلام ، و لا تبتعد عنها قصة ز خط غير أحمر) ، فهي تعبير عن فقدان حرية التعبير و السلام ، وقد تكون (سكر) أشدها فقداناً ، إذ تفقد الشخصية ثقة تقبل الآخر ، فتعيش في هاجس الشك و القلق .

حميد شكر محمود