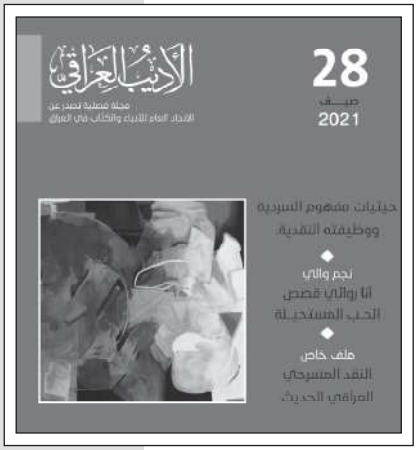


العدد 28 صيـف 2021

هيئة التحرير:

علي سعـدون - حسـن البحار- د. راوية الشاعر

حسين محمد شريف - حبيب السامر -

علي شبيب ورد - ابتهال بليبل

الهيئة الاستشارية:

الفريـد سمعـان - أ.د. محمـد حسـين آل ياسـين

أحـمد خلف - أ.د. سعيد عدنان - أ.د. عدنان حسين

العوادي - أ.د. صبحي ناصر حسين - أ.د. نادية غـازي

العزاوي - د. خليل محمد ابراهيم - أ.د. صـالح زامـل.

الأديب العراقي

AL ADEEB AL IRAQI

مجلة فصلية تصدر عن
الاتحاد العام للأدباء والكتّاب في العراق ـ المركز العام

رئيس مجلس الإدارة رئيس التحرير:
نـاجـــح المعمـــوري

مدير التحرير
د. علـي متعـب جاسم

سكرتير التحرير
د. غنام محمد خضر

التصميم والإخراج الفني : فلاح حسن الخطاط

6 أما قبل ..... **هيئة التحرير**

8– 67 الدراسات

8 حيثيات مفهوم «السردية» ووظيفته النقدية ..... **د. عبد الله ابراهيم**

20 القطيعة تؤسس النهضة.. نحو ترسيخ
شروط المعرفة العلمية في دراسة التراث ..... **د. باقر ابراهيم الزيدي**

34 البنية السردية في رواية امرأة القارورة ..... **د. مثنى كاظم صادق**

44 (وله لها) القصيدة الذاكراتية
وشعرية التلاقح الاجناسي ..... **د. خليل شكري هياس**

52 أقانيم الشعر من حزن الحكاية إلى الضحك في المرآة
قراءة في الحالة الشعرية عند جبار الكواز ..... **د.علي حسين يوسف**

58 النظرية النقدية العابرة للتخصصات للناقد عباس عبد جاسم
(التمفصالات الأساسية) ..... **أ. د.وسن عبد المنعم**

68– 71 من ذاكـرة النقــد

68 من أروقة النقد الأكاديمي العراقي
محسن اطيمش أنموذجا ..... **د. نادية غازي العزواي**

72– 101 النصوص

72 الباقون هنا ..... **كاظم الحجاج**

74 علبة مكياج الحزن ..... **حسن سالم الدباغ**

78 مــاء عاقــر ..... **سي محمد البلبال**

81 قصيدتان ..... **رعد زامل**

84 لـــــن ..... **باقر صاحب**

87 الثنائي ..... **عادل الصويري**

89 تفاصيل عراقية جدا ..... **محمد احمد فارس**

92 بعـد العاشـرة ..... **هناء أحمد**

94 هوامـش فـأس ..... **قاسـم العـابدي**

97 البلـدة الصغيـرة ..... **رحيـم زاير الغـانم**

99 امرأة العمر ..... **مصطفى الخياط**

الأديب العراقي

AL ADEEB AL IRAQI

الفهـــرس

28

صيـــــف

2021

ISBN 978-9922-666-16-7

100 أنا الأقصى الأخير ..... رنـد الربيعـي

102– 127 النصوص القصصية

102 أمواج سود ..... عبد علي اليوسفي
108 عرق زحلاوي ..... زهير كريم
112 خيار جديد آخر ..... تحسين عبد الرضا
116 في الفردوس المفقود ..... نجم الأميري
118 شيزوفرينيا ..... زهراء ثائر الطرفي
121 البحث عن رائحتي ..... كاظم الزيدي
124 حدث في تشرين ..... حسين محمد شريف

128– 135 سيـــرة مكـــان

128 كفرياثا ..صـور مدينـة ..... عيسا ضيـايي

136– 171 مقـــــــالات

136 النقد المسرحي العراقي الحديث
وعلاقته بالتحولات التاريخية والأجتماعية ..... د.غنام محمد خضر
138 الفرضية (الجمالية) والضرورة (الثقافية)
في نصوص السيرة عند (عقيل مهدي) ..... د. رياض موسى سكران
144 بواكير النقد المسرحي في العراق ..... د. علي محمد هادي الربيعي
150 المسرح العربي من السيرة الغيرية إلى السيرة الذاتية ..... عواد علي
159 النقد المسرحي وتجليات التجريب ..... د. سافرة ناجي
168 التشفير في مواجهة العنف الرمزي
في نصوص الكاتب سالم الزيدي ..... كاظم اللامي

172– 183 الحـــــــوار

172 نجم والي : أنا روائي قصص الحب المستحيلة ..... حوار د. عـالية خـليل

184– 186 أمـــــا بعـــد

184 الشعر العراقي وعصاب هيدغر ..... علي حسن الفواز

ـ محتـويات المجـلة لا تخـضع في الترتيب للمفاضلة بين الأسماء بل للضرورة الفنية فقط.

ـ المجلة غير ملزَمة بنشر كل مادة تصل إليها.

ـ المواد المرسلة الى المجلة لا تعاد الى اصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.

ـ البريد الإلكتروني:

aladeebmag@gmail.com

ـ رقـم الإيداع في دار الكتـب والوثائق في بغداد : 2182 لسنة 2016

(60) باقة ورد ..

كل يوبيـل يصـل الى المئـة ينطلق عدّه التنازلي منـذ الستين . فيا لإيقـاع الستينات من رنينٍ مبهر ومدهش يخدش الروح ويعيد فيها ألقها وإشراقها..

لسنا هنا بصدد الاحتفاء بذلك البريق من دون أن نشير الى ضفة الإبداع التي نجم عنها ذلـك التراكم المعرفي طيلة تلك العقود ، وهو الابـداع العراقي الذي أسس وامتلك ناصية الريـادة العربيـة حتى غـدا مشعلا من مشاعـل ثقافتنا فكرا وأدبا وفنـا .. نعم انه كذلك بسبـب مثابرتـه وكدّه المضني في الاضافة والتجاوز والتجديـد .. كل هذا كانت ترصده وتبثه الاديب العراقي في مسيرة متواترة ، يتصل أولها بآخرها في لمعان قل نظيره في سماوات الجمال الشاسعة..

ماذا بعد الستين ؟

ستـون شمعـةً تمتدُ على ضفتي العراق ، لا غيمةَ الا ونداهـا شعرٌ وسردٌ وفكر ، لا شمسَ الا وشعاعهـا يُناسل الضوء ليلد ضوءً ، الكلمةُ تُنجز فكرةً والفكرة تضيفُ لسمائها فكرة . أيتهـا المحجة البيضاء.. كيف نلمّ سنيك كلّها في سلَّة العمرِ ونضفي على ياقوتك دفءَ ربيعنـا ووسامـةَ شتائنا وها أنـت تستقبلين العمـرَ ويداك تحتضنان مـا نقول ونطمح ونسعى إليه .

كان مسـراك محفوفـا بالمطامـح التي لم تتوقـف إلا لينبتَ برعمٌ أخضـر جديد ويتفرع الى سمـاء أولى ، فواكبـتِ عمرا من أخطر مراحل العراق وتحولاته ثقافةً وسياسةً وفكرا ، ألأقـل في ذلـك أنك مـددتِ الأصابع زنابق من تفاؤل شفيف لفـروع الثقافة كلّها ، ولم تبخسي طموحَ المثقف العراقي أيا كان انتماؤه وكيف صيغت قناعاته ، لأنك ولدتِ حرة إلا مـن انتمائـك الى الثقافة العراقية الأصيلة وتنصلتِ عن كلِّ قيدٍ إلا الابداع .. ميسمك ألأكيد .

والان .. أيتهـا المطهَّـرةُ المجيـدة ، تمتد فسائلـك لتكشفَ أرضا أخـرى وتفتحَ أفقا ملء

أما قبل

المسعى ، وتعزمَ أن تنحتَ شكلا مُباهى لمكانة تتأصلُ مع عمرك وهو يقترح لسنوات ما بعد الستين ما يمثل أقصى مطامح المثقفً العراقي ، وطنا باذخَ الامنيات وثقافةً مهابةَ الجانب ، متفاعلة مع الأقرب والأبعد ،ونخلةً فارعة الجمال تهدي حكمتها الازلية المغمسة بنُسْغ جلجامش ، ولتكوني فيئا مع ما تنهجه الهيئة المشرفة من دأبٍ خلاّق لثقافة تعي متغيرات المرحلة وتستشعرُ القادمَ وتحوكُ للعراق حللَ الامنيات عاصمةً إياه من انفراط عقده اللؤلؤي .

لقد أضافت الاديب في رحلتها الستينية أبوابا تسع الثقافة وارتحلت من مكانة إلى أخرى وفتحت ملفات في الثقافة وأومأت الى ما يستجدُ في الساحة العالمية والعربية لتكونَ بموازاة منبر العقل ونادي الشعر ونادي السرد والمسرح وغيرها من أغصان الاتحاد الوارفة ، مشابك واضحة تسوّر الثقافة ، وتطمح في ما بعد الستين أن تخترق حجابات العزلة مع ملفات بقيت في ظل أو استبعدت لسبب أو آخر ، وستضعُ خطة جديدة في فتوحاتها القادمة تترصد فيها مسافات ثقافية أبعد من فكرة الحذو المطابق ، وأرسخ حضورا من أبواب تتصدأ بالتشابه والتقليد ..وتتحسس ما يلوح في الافق أو لم يجر اكتشافه بعمق .

ونحن هنا في هيئة تحريرها نتطلّع إلى هذا التراث الهائل، فتلتمع امام ارواحنا قبل اعيننا اسماء لامعة وكبيرة عملت على تحريرها ، وهي بمثابة النور العظيم الذي اضاء لنا عتمة مهاد التجربة وسماواتها ، فلهم التحايا كلها.. ولهم المجد كله ، مجد الاصرار على الولادة ومجد التحدي على الانجاز في احلك الظروف واشدها مرارة. وصولا الى وجودها اليوم كواحدة من الدوريات العراقية والعربية التي تريد ان تكون في الصدارة بما تقدمه من مادة غنية ومتنوعة ومتجددة .. واذا ما كان للأديب العراقي ان تسمو ويشار لها بالبنان اليوم ، فان مبعث ذلك هو اقلامكم ومحبتكم وقلوبكم التي تنبض بها ورقة اثر ورقة.. فطوبى لها ولكم وللإبداع العراقي

هيئة التحرير

حيثيات مفهوم "السردية" ووظيفته النقدية

د. عبدالله إبراهيم

1

يقـوم النقـد المنهجـي، بصـورة عامـة، علـى قـراءة مخصوصـة للآثار الأدبيـة، والقراءة النقديـة هي التي ترسـم منظـور الناقـد للنصوص الأدبيـة، وقـد مـرّت، عـبر التاريخ، بمراحـل ثلاث أساسيـة، تمثّلت الأولى في التركيـز على السياقات التاريخيّة والثقافيّة للنصوص، وهو ما أظهر إلى الوجود المناهج الخارجيّة التي انصبّ اهتمامهـا على صلة النصوص بالمرجعيات الحاضنة لـه، ومنهـا الاجتماعـيّ، والتاريخـيّ، والنفسـيّ، وبعد مـدة طويلـة تغير مسـار القـراءة النقديـة حينما عمدت إلى نـزع النصوص عن تلك المرجعيـات، وانخرطت في تحليـل سماتها الجماليّة، ومثّلت هـذه المرحلة المناهج الداخليّة كالشكلية، والبنيوية، وهدفها العام إنتاج "علم أدبـي"، وأخيرا ظهرت مرحلـة ثالثة شُغلت بكيفية تلقّي النصوص، لأنّ المتلقّي هو الذي يُعيد إنتاجها، مستفيدا من تجربتـه القرائيّة، ومن السياق الثقافي المعاصر له، وأظهـرت المرحلة الأخيرة مناهج التلقّي والتأويل. هذا، بشكل عام، هو المسار التاريخي العام للقراءة النقدية.

ومـع ذلـك، فـلا يغيـب عـن العارفـين تداخـل بعض القـراءات النقديـة، أحيانـا، وعبور الحـدود الافتراضية في مـا بينها، ويعود ذلك إلى أن النقّاد على نوعين: نوع

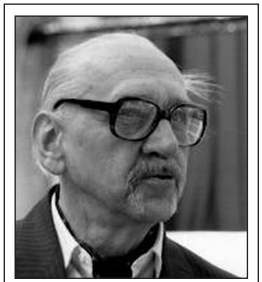
ينكفئ على المنهجية التي يُؤمن بها، فلا يرى في سواها إلّا القصور والخلل، فيحاذرها، ويزداد تمسكا بطريقته، ونوع يهتمّ بقيمة الممارسة النقديّة وصلتها بالنصّ الأدبيّ، فيستفيد من الكشوفات الجديدة، والأخير عابر للمنهجيات المدرسيّة، ويمثل جزءًا من رهانات النقد الحديث. ويتعذّر تقييد علاقة القارئ بالنصّ تقييدا حصريا؛ لأنّ عناصر الظاهرة الأدبية، وهي المؤلّف وبيئته الاجتماعية، والنصّ وخصائصه الأدبية، والمتلقّي وسياقه الثقافيّ، في حالة حراك دائم، ولا يُتاح إيقاف التفاعل بين تلك العناصر، وتقديم وصف قاطع لعلاقات هي في تحول مستمر. وبهذا يستشكل الحكم على أيّ من القراءات النقدية هي السديدة، فالأولى تُضفي على السياق قيمة جليلة، فيكون الأدب علامة دالّة على أهمّية الحاضنة الاجتماعيّة له، والقراءة الثانية ترشد إلى جمالياته الفنية، والثالثة تبتغي التسوية بين مضمرات النصّ، ومزاياه الجمالية، واستعدادات المتلقّي، وسياق عصره، مع التركيز على كيفية التفاعل بين الاثنين.

وحيثما يثار موضوع القراءة النقدية، فيلزم الحديث عن موضوع خلافي، وهو "الذائقة". ولا أقصد بالذائقة الانطباع العابر عن النصوص الأدبية، والانجذاب التلقائيّ إليها، والشعور المؤقَّت بتأثيرها، وإنما الذائقة بوصفها خلاصة تجربة القارئ في التفاعل مع النصوص الأدبيّة بهدف اختبار سلامتها، وهو اختبار باعث على الاستمتاع بها، وتقدير أمرها، وتمييز جمالياتها، أي إدراك خفاياها، وتأسيس صلة قويّة معها؛ فالذائقة، في تقديري، هي المهارة التي بها ينتقي الباحث مواد بحثه من دون قسر لنفسه عليها، ولها الدور الحاسم في الانتقاء؛ لأنّ النصوص المختارة تنفذ من خلال هذه المَلكة التي تكوَّنت بالمراس، وتخلَّقت بالجَلد، فتكون الذائقة هي المصفاة التي تتولّى تنقية النصوص المعتمدة من الركام الهائل الذي يشكل الظاهرة الأدبية.

وفي سياق صلتي بالذائقة الأدبية، وبنوع القراءة النقديَة التي أخذت بها في معالجتي للظاهرة السردية في الثقافة العربية، أعترف بأنّني كنت، في أول أمري، مشغولًا بالتحيّزات في قراءاتي، أي بالطريقة التي أُقارب بها النصوص، لكنّني عزفت في حوالي عام 2000 عن تقديم الأطر المنهجيّة بوصفها شروطا تمهيديّة لكلّ قراءة أو تحليل، وأصبحت القراءة أكثر حرّية، وفيها كثير من الشغف. في البداية كنت أريد أن أرى دورًا لكلّ شيء أعمل به، بداية من الرؤية النقديّة، وصولًا إلى جهاز المفاهيم، وانتهى الأمر إلى أن يكون ذلك مضمرًا في التحليل النقديّ، فلا يطفو على سطحه. ولست قادرًا على ضبط إطار القراءة التأويليّة التي جاءت إثر حقبة من الهوس النظريّ، فالمناهج الحديثة أفرزت مادّة خصبة من التحليلات، والفرضيات، والتوصيفات، والنتائج، ولعلّها ثمرة من ثمار الجهد الذي انتهى إليه مفكّرون انخرطوا في صلب العملية النقديّة، وأقاموا هذا الصرح الذي يُمثِّل أحد أهمّ إنجازات العقل البشريّ في مضمار العلوم الإنسانيّة، وتمكّن النقد من فتح المسالك للدخول إلى عالم التخيّل الأدبيّ، وكثير من الدراسات تُحذّر من استبعاد قيمة المتخيّل المرتبط بالواقع، والتاريخ، والأدب، والعقائد، وأكثر مظاهر الاحتجاج على فكرة الحداثة هو أنّها أعطت العقل دورًا جعله يتحوّل إلى أداة قاطعة، لا تأخذ في الحسبان المستويات غير المرئية

الدراسات

دو سوسير


غريماس

للعلاقـات الإنسانيّة، ولـلآداب، وللأديان، وللتواريـخ؛ ذلـك أنّ العقلانيـة خلعت على الثقافة سمـة المنفعة، وجعلت منها معيارا في تحديد قيمة الأشياء في العالم. ولازمني حذر من الامتثـال لحبس الظاهرة السردية في أطـر وصفيـه ضيّقـة بدواعـي مراعـاة شـروط العلـوم النظريّـة في تحليلهـا، وهو أمر ما وجدته فاعلًا في الدراسات السرديّة، فغايتي استكناه هوية المادّة السرديّة.

وعلـى الرغـم مـن أنّنـي عشت في حقبـة تداخلـت فيهـا القـراءات القائلـة بقطـع الأدب عـن مرجعياتـه، وهـو رهـان المناهج الشكليّـة، والأخرى القائلة بوصله بمرجعياته، وهو رهـان المناهـج الاجتماعيّة، فقد سعيت إلى البحـث عـن كيفيـة أردم بها الهـوّة الفاصلة في ما بينهما، بقراءة تُعظّم هويـة الظاهرة السردية، وتحتفي بوظيفتهـا التمثيلية، فكان أن انحسر عندي أثر المفهوم الذي أوقع الأدب في قبضة التاريخ، فدرجت على اتباع طريقـة تقول بأنه لا تجوز الإفـادة من كشوفات العلوم الإنسانيّـة الأخذ بمنطق وضع الحافر على الحافر؛ فذلك من الخطأ الشنيع الذي لا يُغني العلم الإنسانيّ، ولا يُتيح لـه بلوغ الغاية المرجـوّة منه، فإنّما العلـوم الإنسانيّة، ومنها الدراسات السردية، مباحث يهتدي بها العاملون في الآداب لكـي يتوصّلـوا إلى نتائـج مفيـدة لـلآداب القوميّـة، نتائـج لا تُحيـل المـادّة السرديـة إلى نموذج اختبـاريّ لبيان صواب النظرية، بل تكُون حقلًا تُمارس فيـه النظرية فعلها بهـدف إغنائه، وكشف المضمر فيه، ومـن دون ذلـك، تُرغـم المـادة الأدبيّـة علـى أن تكُون شريحـة اختبـار يُمارس عليهـا المُختـبر مهاراتـه الاختباريّـة. ولعـلّ مـن أشـقّ ما يُواجهه الباحث من صعاب هو إحلال رؤية ناشئـة محلّ رؤية راسخـة؛ فلا مقام الأدب يحتمـل ذلك الإحـلال، ولا المجتمع الثقافيّ يقبـل به، ورهـان الإبدال يقـترن بالمثابرة، وصواب المعالجة، وبتجنّب إثارة الزوابع.

هـذا هـو، بالإجمـال، التصـوّر العـام للقـراءة النقدية التـي أخذت بها في تحليلي للسرديـة العربيـة، وخلال عملـي عليها ما غـاب عنّـي المفهـوم المعجمي للسـرد غير أنّنـي تجاوزته إلى الدلالة التـي صاغها له الإرث الأدبـي، وفيـه تمـدّد مفهـوم السـرد علـى بسـاط التاريخ الثقـافي، فهو الحامـل الأول لعدد وافر من المرويات السرديـة الموروثة، فأكون تحاشيت الوقـوع في فخ التعريف الضيّق الذي ينزع عن الظاهرة السردية روحهـا، وتجرّأت على الخوض في ثنايا الإرث السـردي، وهـو إرث أغنـى المفهـوم بـدلالات إيحائيـة دارت في الأفـق العـام للمفهـوم، لكنّها وسّعـت فيه من هـذه الناحيـة أو مـن تلـك، فانتعشت لـدي رؤية ذهبت إلى أنّ الانشغـال بتضييـق المفاهيم، واختيار ما يوافق هـوى الباحث، سوف يُرغمه على الابتعاد خطوة، وربما خطـوات، عن الظاهـرة السردية، ويبطـل الغاية المرادة مـن بحثه فيها، باعتبارها ظاهرة ثقافية. وراعني عدم الاهتمـام بإثراء مفهوم للسـرد مستخلص من الظاهرة السرديـة، والاكتفـاء بتعاريـف حصريـة مستعارة من المعاجم الفرنسية والإنجليزية، فبراعة الباحث السردي في الاحتذاء؛ فمعظـم الباحثين شغلـوا باستعراض آراء

هذا وذاك مـن السرديين، وما التفتـوا إلى الظاهرة التي ينتمـون إليها، وهو سلـوك مفهوم في ثقافـة ما برحت تستعير معظـم فرضياتها من الآخرين، ولَم تلتفت، بعد، إلى هويتها.

جلب الانتقال من الرؤية الاختزالية إلى الرؤية التوسعية للسـرد فائدة جليلة، فيما أزعم، فلـم أذهب إلى الظاهرة السرديـة مقيّدا بأصفاد جاهـزة، بل ترحّلت فيها بهدي مـا زودتنـي به من مفهـوم استـوى في محضنها خلال تاريخ طويل؛ فالسردية العربية لم تنبثق عن فراغ، وما نبعـت فجأة من عين، إنمـا ترعرعت في سياق زاد عمره علـى ألف عام، وخلال تلك الرحلة تعرّض مفهوم السرد إلى التهذيب، والاصلاح، والترميم، وبات من غير الممكن مطابقة دلالته الموروثة مع الدلالة المعجمية المستعارة من سرود لا توافقه في سياق نشأته، ولا في أنواعه، ولا وفي وظائفـه؛ فالمطابقـة قـد تمحو الاختـلاف، وتزيل الفَـروق، وربمـا تسهّل تقديم وصف عـام، وإصدار حكم سريـع، ولكنها لا تفلـح في الإلمام بالظاهـرة السردية على اختلاف أنواعها.

يصـحّ القول بأنّ تصـوري المنهجي في تحليل المادة السردية ظهر في كتابي" موسوعة السرد العربية" الذي بـدأت في جمع مادتـه، وشرعت في كتابـة الجزء الأول منـه في أوج سطوة المناهـج الشكليّة التي غزت الثقافة العربيـة في ثمانينيـات القرن العشريـن، فكأنّها تجتثّ تركة نقديّـة فقدت بوصلتها، فراحـت تطويها في سجلّ التاريخ، وتغلقه عليها، ورافق ذلك احتفاء منقطع النظير بتلـك المناهـج، احتفاء رافقه زهو وخيلاء، واستمرّ جذلُ أنصارهـا نحـو عقديـن قبـل أن يخفت وهجهـا. لم أخذ بالمفاهيـم التـي حملتهـا تلك المناهـج في أصلهـا إلّا عند الضـرورة القصوى بعـد الاستيعـاب، والتحقّق من سياق المفهوم، وفائدته في تحليل النصوص التي أعمل عليهـا، وأطـرح الحذلقات المحيطة بـه غير راغب في ما لا نفـع فيه، فتعرّضت المفاهيـم إلى التعديل، والتنقيح، والتقليـب، وأعيد توظيف بعضها بما يُوافق سياق عملي النقدي. وبهـذه الطريقة فهمت أهمّيـة المشترك الثقافي للمفاهيـم السرديّـة في الآداب الإنسانيـة، فهي لا تثبت علـى حـال واحـدة، إنمـا تتطـوّر بحسـب السيـاق الذي تستخدم فيه، وغايتي من بذل ذلك الجهد اتخـاذ المفاهيـم وسيلـة مساعـدة في التحليل النصوص السردية، وليس قسر النصوص لكي تستجيب لشروط مفاهيم استحدثـت في آداب محتلفة عنها، فكان مدخلـي إلى الدراسات السردية منفتحا، وما رأيـت فيها علمًا قائمـا بذاته، وما جعلتنـي حجـج الدارسـين أقـع ضحية لهذا الوهم، بل رأيت فيها دليلًا استرشد بـه في دربي لخوض غمـار النصوص

> لا يغيب عن العارفين تداخل بعض القراءات النقدية، أحيانا، وعبور الحدود الافتراضية في ما بينها، ويعود ذلك إلى أن النقّاد على نوعين: نوع ينكفئ على المنهجية التي يُؤمن بها، فلا يرى في سواها إلّا القصور والخلل، فيحاذرها، ويزداد تمسكا بطريقته، ونوع يهتمّ بقيمة الممارسة النقديّة وصلتها بالنصّ.

الدراسات

السرديّة، فكان أن تحاشيت الإقرار بالبنيات العميقة التي لا يُغيّر من ثبوتها تعاقب الأزمان؛ فمرادي لم يكن توهّم الانخراط في صناعة "علم أدبي" من سلسلة التخيّلات البشريّة، بل المشاركة في إثراء مدخل تحليلي يتطوّر بتطوّر مكاسب العلوم الإنسانيّة.

ولَم يغب عن بالي، وأنا أراقب المنطقة الوصفية الراكدة للبحوث السردية مبعثه المقايسة بين التعبير السرديّ والنموذج اللغوي بافتراض وجود قواعد ثابتة تقبع تحت التعبير الكلاميّ، وتتحكّم فيه، وكأنّنا بإزاء نحو سرديّ يتحكّم في مواقع الأحداث، ويستبدّ بترتيبها، فالسرد، على وفق هذه الفرضية، جُملة محكمة الصنع، وقع تصميمها قبل ظهور النصّ، وليس تعبيرًا كلاميًّا مرتبطًا بالسياقات الثقافيّة الحاضنة له. ولعلّ هذا التصوّر هو الذي أفضى بي إلى النظر إلى السرد على أنّه ممارسة ثقافيّة أكثر منه ممارسة لغوية يتلفّظ بها اللسان، ممّا جعلني أتحرّر من القيود المدرسيّة للسرديات الكلاسيكية بالشكل الذي استُعيرت به من سياقها الغربي، وانهج نهجًا مرنًا في تحليلاتي النقديّة التي جمعت بين الوصف، والتحليل، والاستنطاق، والتأويل. وهذا النزوع هو الذي دفعني للاجتهاد في اقتراح مفهوم "السردية".

2

أردت بـ"السردية" المدخل الذي يستعين به الباحث لاستخلاص الطبيعة السردية للنصوص الأدبية، وفيه تتولّى المعرفة النقدية في استخلاص مجمل صفات السرد، وتعرّف بهويته الثقافية، في آن واحد، والغاية من ذلك سبك مفهوم لا ينفصل عن المادة السردية فيخضعها لقواعد تجريدية، ومن ثمّ يتعالى عليها، إنما يصدر عنها، ويتكيّف معها، فتحولاته مقيّدة بتحولاتها، فلا يجوز تجريد نموذج افتراضي عابر للزمان والمكان، واللغات والثقافات، والأجناس والأنواع، وإرغام المادة السردية الامتثال له؛ فذلك لاهوت سردي تأبى المادة السردية قبوله، وعلى هذا فالتماسك بين وظيفة هذا المدخل النقدي وبين هوية المادة السردية ضروري كيلا تنفصم العُرى الرابطة في ما بينهما بذريعة الوظيفة العلمية للمصطلح؛ فالتراكب بين الوصف والتسمية ينشّط التحليل النقدي من جهة، ويراعي أعراف المادة السردية من جهة أخرى، فلا ينبع ثراء "السردية" من كمالها، بل من نقصها، لأن الظاهرة السرديّة في ترحال دائم، ولا سبيل لأسرها في حقبة تاريخيّة، أو لغة معيّنة.

أخذت السردية في حسابها الاهتمام ببنية الخطاب السردي، وتتشكّل تلك البنية من العلاقات المتضافرة بين الراوي، والمرويّ، والمرويّ له. ولا يشترط في الراوي أن يكُون

اسمًا متعيّنًا؛ فقد يحتجب وراء صوت، أو يقبع خلف ضمير، يصوغ بوساطته المرويّ بما فيه من أحداث وشخصيات. أمّا المرويّ فكلّ ما يصدر عن الراوي، وينتظم لتشكيل مجموع من الأحداث يقترن بأشخاص فاعلين، ويُؤطّر في زمان ومكان. أما المرويّ له فهو الذي يتلقّى ما يرسله الراوي، سواء أكان اسما معلومًا أم شخصًا مجهولًا. ولا أهمّية لأيّ من المكوّنات الثلاثة في ذاته، بل في علاقته بالمكوّنين الآخرين، فغياب أيّ من منها يُخلّ بالإرسال، والإبلاغ، والتلقّي، ويُقوّض البنية السرديّة، ويجعل من النصّ إنشاء غير معقود على حبكة. ولا تكتمل الفعّالية السرديّة من دون أن يُعرف موقع الراوي في العالم المتخيّل، وموقع المروي له، وعلاقتهما بالمرويّ؛ ذلك أنّ الرسالة السرديّة هي مناقلة أفعال متخيّلة بين الاثنين. وكما يلزم أن يُعرف مصدرها داخل البنية السرديّة، فينبغي أن يُعرف مستقرّها سواء أصرّح به في السرد أم جاء مضمّنًا فيه؛ فالمروي له يخلع على المروي قيمته ومعناه، فينفتح من هذه البؤرة المركزيّة إلى الخارج على سبيل التأويل في اتّجاه المؤلّف الضمنيّ والقارئ الافتراضيّ، وصولًا إلى المؤلّف والقارئ الحقيقيّين، وهما كائنان لهما استقلالية خارج العالم المتخيّل.

تبلور تصوري لمفهوم "السردية" إبان سيطرة السرديات الكلاسيكية على المشهد النقدي في العالم، ومعلوم بأنها اقترنت بالبنيويّة، وتلازما بضعة عقود، قبل أن يأفلا معًا، فقد أزاحتهما الدراسات الثقافيّة عن العرش؛ ونتج عن ذلك ظهور مداخل سرديّة حلّت محلّها لأنها تغافلت عن جماليات النصوص، ووظائفها التمثيليّة، وشغلت باستخراج الأبنية المعياريّة فيها على غرار الدراسات اللغوية، أمّا المداخل السرديّة فشملت طيفًا واسعًا من القضايا بدأت بالأدب، ومرّت بالتاريخ، وتجاوزت ذلك إلى الأديان، والأخلاق، والعمارة، والفنون البصريّة؛ وبهذا الاستبدال انتقلت دراسة السرد من الحقبة الشكليّة إلى الحقبة التداوليّة. ولمّا كان الثبات قرين الأولى، فالتحوّل أضحى ركيزة الثانية. ولا إجحاف في القول بأنّ هيكل السرديات أفرغ من المحتوى الأدبيّ، فتُرك مهجورًا، لأنّ النصوص أبت قبول شروطه المعياريّة، فإذا به يُمسي طللًا باليًا، فيما أخذت السردية سيرورتها من هوية الظاهرة السرديّة. شحّ عطاء السرديات لأنّها استنكفت النظر إلى السرد بوصفه سلسلة من الأفعال الرمزيّة، وعدّته سلسلة من النماذج التجريديّة.

> ما غاب عنّي المفهوم المعجمي للسرد غير أنّني تجاوزته إلى الدلالة التي صاغها له الإرث الأدبي، وفيه تمدّد مفهوم السرد على بساط التاريخ الثقافي.

شيّعت السرديات إلى مثواها الأخير بأفول البنيويّة، وبانحسار هيبة النموذج اللغوي الذي خلع عليها الشرعية. وآن الأوان لطرح السؤال الاشكالي: ما هو القوام الصلب للسرديات، وقد لفّقت هيكلها من علم اللغة، ونظرية الأدب، ونظرية الأنواع السردية، بدل أن تشتّقه مباشرة من الظاهرة السرديّة. يُمْكِن العثور على

الإجابـة في الأسباب التي دفعـت بأفولها، وهـو أفـول يُعـزى الى التغيـيرات الجذريّـة التي تعرّضت لها المصادر التي نهلت منها السرديـات فروضهـا، وكان يلزمها الاتّكاء علـى الظاهـرة السرديّـة بدلًا مـن استعارة مفرضياتهـا مـن مداخـل أخـرى. إذا، كيف بـدأت المقايسة بـين السرديـات والنموذج اللغـوي؟ فيمـا يأتـي أدوّن إجابـة موجزة لعلّها تكشف جانبًا من التداخل الافتراضيّ في ما بينهما، فباعتبار "الكلام هو تشغيل لقواعد اللغة؛ كما قال "كوهن" في كتابه "الكلام السامي" مجاريًا ما قـرّره دو سوسير مـن تفريق بين اللغـة والكلام؛ فتكون اللغـة نظامًا أسمى مـن القواعد الثابتة، ومـا الكلام إلّا إدراج بعضهـا في مجـال الاستخـدام، وعلى غـرار ذلك فللسـرد قواعده العليا الراسخـة في زعم السرديين، وما نصوصـه إلّا تعبـير تنفيـذيّ لها. وكما هـو ظاهر، فهذا التصنيـف ورث مضمـون الثنائيات الضدّيّـة المتوطّنة في الفكـر الإنسانيّ منـذ القدم، ولم يقـع التخلّص منها، فهـي تتلوّن بألوان الحقـب التاريخيّة، وما زالت راسخة في المتخيِّل العامّ.

إنّ القـول بوجـود قواعد سرديّة ثابتة، وإنّ الكتابة تنفيـذ عملـيّ لهـا، يلـزم أن يكُـون الكاتب عارفًـا بتلك القواعـد، وباستخداماتها، مع احتمـال درايته بالعدول عنها حينما لا يراها وافية له في التعبير، وذلك أشبه ما يكُون رجمًا بالغيب، وتخمينًا قائمًا على الظنّ، فما جعل أحـد من القواعـد الافتراضيّة دليلًا لـه، واهتدى بها في تآليفـه، وهل يتطلّع الكاتب، ناهيك عن الراوي الشفهيّ، إلى الكمـال في مطابقتـه المعايـير المضمـرة للكتابـة السرديّة؟ فإن كان، فأين يُمْكِن العثور على النمـوذج الذي تتوفّر فيه المعايير المستترة بتمامهـا؟ ولا أجد من صواب القول الادّعاء بوجود كمال سرديّ خفيّ يسعى الكاتب إلى محاكاتـه كما هـو حال أفلاطـون في قوله بوجود مُثل عليا؛ لأنّ قوام الكتابة السرديّة لا يستقيـم على التماثل، بل على الاختلاف، فـلا يُفـرز معيـارًا، ولا يفرض قاعـدة، بل يُراعي أعرافًا نوعيّة عامّة.

بروب

ومـن المستبعـد وجـود قواعـد سرديّـة لابثـة في أعمـاق النصوص، وأنّ الكتابـة تشغيل لها، فذلك إفراط في المطابقـة بـين نمـوذج لغـوي افتراضـيّ، ونمـوذج سـرديّ متخيّل. ومع ذلك، فالمبالغة في تعميم النموذج الأول علـى أنشطـة التعبـير السـردي، لا فائـدة منـه، لأنّـه يُضيِّق واسعًـا؛ فالهوية المجازيّة للقـول السرديّ في حـال مستمـرّة مـن التغيـير، وبإخضاعهـا لقواعـد معياريّـة تنحبس في إطـار مغلـق، ولا يتوافـق السرد مع أيّ يقـين، ويندرج في هذا السيـاق مفهوم الوظائف التـي استخلصهـا بـروَب فهي منطـق أفعال تقـوم بها الشخصيات في نوع مخصوص، وهو الحكاية الخرافيّة، ومـع محاولة غريماس اختزالها لتشمـل أنواعًا أخرى، فـلا ينبغي إسقاط المنطق الافتراضيّ لتلك الأفعال على الأنـواع السرديّـة، وهي كثيرة جدًّا، ومـن المحال ضبط أفعـال الشخصيات فيها، ومـن العبث ترويض الحبكات الناظمـة لأحداثهـا، عـلاوة علـى تنـوّع صيـغ السـرد، وأساليبه، ووظائفه، وإلى ذلك، فليست الظاهرة السرديّة مجرّد سيل من أفعـال متعاقبة، فهي نسيج متلاحم من آلاف النصوص المتباينـة في معانيهـا ومبانيها. ولو

وقـع الإقرار، على سبيـل الافتراض، بوجود نحو سرديّ ضابط للأفعـال السرديّة، فسوف يكُون السرد، بمجمله، فعل اخـتراق متواصل لمعايير ضمنيّة، أي أنّه سلسلة لا نهايـة لها من الأخطاء، وبذلـك يتقوّض وجود المعايير التي فرضها التفكير اللغوي على الظاهرة السرديّة.

كشفـت ملازمتـي للمـادة السرديـة القديمـة والحديثـة عن ضـروب من التراكيـب المتنوّعة، ولم أسع إلى اختزالهـا في قوانـين، إنما الوقـوف على ما تضمره مـن غايات جمالية تُشكِّل اللّب الـدلاليّ لها، ولا أنكر أنّ الدراسـات الثقافيّة أبعدتني عن المناهـج النسقيّة التي بنـت فرضياتها في ضوء النموذج اللغوي، وفصلت بين المـادّة الأدبيّة وسياقها الثقافيّ، ومـا وجدت ذلك يفي بغاياتـي في استنباط السرديـة العربيّة من طيف واسع مـن المرويـات السرديّـة، والأعمـال الروائيّـة، ولطالما راودتني أفكار كثيرة حول كون صرامة النموذج اللغوي لا تُفلـح في استكشاف طبيعة الظواهـر الأدبيّة الكبرى، الظواهـر التـي صقلتهـا أعـراف التـداول الشفهـيّ عبر القـرون، وتلك التـي استجابت لشروط الحقبـة الكتابيّة مـن التـداول القائـم علـى التدويـن، ولعلّـي استجمعت أدواتـي التحليليّة من مزيج من المؤثِّرات المنهجيّة التي أخضعتهـا لتفكير أعاد توظيف المفيد فيها في التحليل، ويقترح مـا تُثيره لديّ المادّة السرديّـة التي ألفتُها مدّة طويلـة؛ وبهذا يصـحّ القول بأنّني لم ألتـزم إطارا نظريًّا قـارًّا لأيّ مـن المناهـج النقديّة التي شاعـت في العصر الحديـث، فليس مـن أهـدافي استجلاب نظريـة، وإثبات فرضياتها، بل اجتهدت في اقتراح ما رأيته نافعًا لي في التحليل والتأويل.

3

مـا دامـت صلتي بالسرد انتظمـت بحسب الوصف الذي ذكرته آنفا، فكيف كانت نظرتي للسرد ولوظيفته؟ فالجـواب عـن ذلك يسلط الضـوء على أسبـاب انشقاقي عن طائفة السرديـن للعرب الآخذين بمعايير السرديات الكلاسيكية، فلقد رأيت إنّ الظاهرة السرديّة برمّتها فعل اجتماعـيّ ما خلا الأفعـال التي تقوم بهـا الشخصيات المتخيّلة؛ فالسرد يفارق الواقع، ولكنّه لا ينقطع عنه. والأحداث سواء أحصلت في الواقـع أم كانـت قابلة للوقوع في السـرد، فهـي متـآزرة في سـيرورة حدوثها، أي في تطوّرهـا، وامتدادها، وتشابكهـا. وكون جمهـرة منها يقوم بـه الإنسـان في الواقـع، وأخرى تقوم بـه شخصيـات العـالم المتخيّـل، لا يُجرّدهـا مـن التعاضـد، والتفاعـل، فليس لأحـد إنكار الوظيفـة التمثيليّة

> أخذت السردية في حسابها الاهتمام ببنية الخطاب السردي، وتتشكّل تلك البنية من العلاقات المتضافرة بين الراوي، والمرويّ، والمرويّ له. ولا يشترط في الراوي أن يكوّن اسمًا متعيّنًا؛ فقد يحتجب وراء صوت، أو يقبع خلف ضمير، يصوغ بوساطته المرويّ بما فيه من أحداث وشخصيات.

للسرد؛ إذ هي وظيفة اجتماعيّة تردم الهوّة الفاصلة بين العالمين، وتمدّ جسرًا رابطًا في ما بينهما. ومهم يكن السبب، فلا يجوز تجريد السرد من وظيفته الاجتماعيّة، وقصرها على الوظيفة الجماليّة، فذلك ينتهك وظيفة نشاط بشريّ بالغ التأثير في تاريخ الإنسان. ومن نافلة القول، بأنه لا فائدة من الإيمان بوثوقية النصوص السرديّة، فهي تخيّلات منزلقة لا تَعْرِض يقينًا، لأنّها تستكنه الظواهر الاجتماعيّة، وتستبطن أعماقها، وتُعيد سبكها بشروط الخطاب السرديّ الذي يُقارب موضوعاته بتراكيب، وأساليب، لا يقصد بها انتاج حقائقَ مؤكَّدة، بل أطياف متداخلة تُلمِّح إلى تلك الظواهر مجازًا، ولا تصرّح بها بالأدلّة القاطعة.

ولمّا كنتُ لا أهدف، بأيّ شكل من الأشكال، إلى العثور على مطابقة صريحة بين العالمين، فالقول بتناقضهما قولٌ تُعوزه الأدّلّة، ويأنفه التفكير السليم، ولعلّ مصدر الاختلاف ماثل في كون الآثار السرديّة نتاج عمل أفراد مخصوصين، يستعينون بأعراف صنعة السرد في تركيب عوالم تلك الآثار، فيما لا تخضع أحداث الواقع إلى سطوة الأفراد، وإن انخرطوا في صنعها؛ فتكون القصدية بائنة في إنشاء العوالم المتخيّلة، فيما هي مستترة في العوالم الواقعيّة. لا تستنسخ أعمال السرد أحداث الواقع، بل تنتقي ما يخدم هدفها بالتخييل شرط اهتدائها بأعراف النوع الذي تنتمي إليه، وبجملة شارحة أخرى، فالمشابهة بينهما ليست مماثلة غايتها المطابقة، بل تمثيل مجازيّ ليس من أهدافه التوثيق، بل الاعتبار، وحتّى لو قيل، تجوّزًا، بالمماثلة، فالذاكرة، وهي إحدى وسائل استدعاء أحداث الماضي، سوف تتولّى اختلاق بعض الوقائع، إمّا بهدف تلطيفها وإما بغاية تلفيقها، فلا تُراعي شروط الأمانة في استعادتها؛ ويُستنتج، ممّا سبق ذكره، أنّ الوشائج بين أحداث العالمين تُؤكّد تحريفًا مقصودًا للعناصر المستعارة من الواقع؛ لأنّ لوازم التأليف السرديّ، وشروط العوالم المتخيّلة، فضلًا عن الفعل الماكر للذاكرة، لا تقبل بغير الانزياح من مستوى محسوس قابل للوصف إلى مستوى متخيّل قابل للتأويل، وعلاوة على ما فات ذكره، فتجريد أحداث الواقع من نواميس الترتيب يُخالف ما درجت عليه من خضوعها لقانون السببيّة المنطقيّة، الذي يُوازي قانون السببيّة السرديّة في الأعمال الأدبيّة.

> لطالما كان السرد، عبر التاريخ، من أفضل وسائل تجسيد الأحداث، ولا يُراد بهذا القول تزوير وظيفة للسرد. .

ولطالما كان السرد، عبر التاريخ، من أفضل وسائل تجسيد الأحداث، ولا يُراد بهذا القول تزوير وظيفة للسرد، فذلك إقرار بحقيقة ملموسة، ومع هذا، فلا تجوز المصادرة على المطلوب بالقول إنّه كفيل بإيراد الحقائق على الوجه الذي حدثت به، فما أبعد وظيفته عن ذلك، وبالأحرى، فهو يستكنه الأحداث، بقصد إقرارها، والاعتراف بها، بل يقترح ترتيبًا لها يُوافق وظائفه الايحائيّة والتعبيريّة؛ فكأنّه يأتي بها من زمان وقوعها إلى زمان تلقّيها، وقد كساها بغير ما هي عليه في أصلها، حتّى تكاد تتخلّى عن أسباب وقوعها؛ فالأحداث المعروضة فيه توشك على الانقطاع عن جذرها الأصليّ، وقد نبتت لها فروع مثمرة تغذّت

منـه، ولكنّها لا تحمل بـذوره، وهي لا تصلـح دليلًا إلى أحـداث التاريـخ بالحـال الـذي وقعـت فيـه، بـل تكون أحداث التاريـخ دعامة اعتباريّـة، فالتمثيل فيه يتنكّب عـن أعـراف الدقّة، ويتجـرّد مـن الموضوعيـة، وينزلق إلى الايهـام، والمجـاز، والايحاء؛ وبهـذا تستقيم وظيفة السـرد، وتنتزع شرعيتها الأدبيّـة، وليس بوصفها مرآة تعكس حقائق التاريخ.

ولا تصلـح الخـبرات الإنسانيّة الممثّلة بالمرويات السرديّـة معتمدًا لإنتـاج الحقائق، فهـي تخليق سرديّ يستوحيهـا، ويتظاهـر بهـا، ولا يقـرّ حملهـا بالأسلوب الـذي وقعت فيه؛ فبلاغة السـرد توسيعيّة، والإبلا غ عن حـوادث الزمان بالسـرد لا يهدف إلى إقرارهـا؛ فغايته إبـراز صورها الحيّة أمام المـدركات الحسيّة والتخيليّة، ومـردّ ذلك إلى تنـوّع الخـبرات، وترادفهـا، وتناقضها، بالإضافـة إلى تبايـن علاقـات التواصـل الإنسـانيّ، وكيفيـات عمل الذاكـرة، وطبيعة الفهم، ونـوع الشعور؛ وهـذه كلّهـا يمتنـع حشرهـا في إطـار تفسيري واحد، وقـد أثمـر تكاثر الخـبرات الإنسانيّة انفتـاحَ التمثيلات السرديّـة؛ حتّـى ليـكاد السـرد يكُـون الجامـع الأعلـى لوسائـل تمثيـل تلك الخـبرات، ومـا اقتصـر دوره على الإخبـار عنها، بل شمل عرضهـا، وتركيبها، وتفسيرها، وتجـاوز ذلـك إلى الاغـراء بهـا بالترغيـب وبالتهييـج، أو استنكارهـا بالتأليـب وبالتحريض. وبمـا أنّ السرد وسيلـة حبك لوقائع متناثـرة، فلا يطلب منـه أن يكُون شاهدًا علـى وقائع الحياة، وهو عاجز عن القيام بمهمّة لا تنسجـم مـع وظيفتـه التمثيليّـة، فـتراه ينتقـي منها مـا يُوافق أعرافـه، ومجمل محتـواه المتخيّل يربض في جـوار تلـك المنطقـة بهوية مجازيّـة خاصّـة تأنف من الإقرار بوظيفة التوثيق؛ فهي ليست من الأصول الداعمة لهويتـه. وعلى خلاف ما شاع عن السرد، ففرادته تكمن في نفـوره مـن تلـك الوظيفـة، أي في اصطناعـه سياقًا متخيَّلًا بحبكة مقصودة تُدغم شذرات من وقائع الحياة في خطـاب مجازيّ التكوين، وقـد تعرّضتْ لما يتعرّض لـه الخلـق الجديد من إعـادة تشكيل تستوعـب عناصره بكاملهـا؛ فانغماس السـرد بتمثيـل الحيـاة يُعيد خلق خبراتها بما يستجيب لأعرافه، وليس لأعرافها.

إنّ القـول بتحقّـق الخبرات الإنسانيّة، والاستثبات منها، لا يناسـب القول بتجدّدهـا، ودوام تغيّرها. وإنّما السرد كفيـل بإظهار هذه الحقيقـة إلى الوجود، وإبطال أيّ بهتـان آخـر؛ فلا عجـب أن يُفصح عـن تلك الخبرات وهي في حال ديمومـة واستمرار، وليس في حال كمون واستتـار، ما يَشْرع الأفق أمـام ظهور الهويـة السائلة للإنسان، وليس الهوية الصلبـة التي رسمتها التواريخ، والمعتقـدات؛ وبذلـك تقلّـد السـرد وظيفـة رفيعـة القدر تتمثّـل في نقض الخمول الـذي اكتنف الصـور النمطيّة للكائـن البشريّ. وبمجمل القول، فـإنّ الهوية المحبوكة بالخطـاب السـرديّ تختلـف عـن الهويـة المخلوقـة بالإنجـاب؛ فهـذه الأخـيرة تتحلّـل، وتضمحـلّ، وتفنى بفعل الزمن، فيما تنمو الأولى، وتُصقل، وتشتدّ صلابتها بمزيـد مـن التأويل الـذي يقترحـه عليها الزمـن نفسه، وحيثما تنبغي المقارنة الوظيفيّة، أي المقارنة الثقافيّة وليس الأنطولوجية، فالغلبة تكُون للهوية السرديّة على حساب الهويـة الإنجابيّة، ويكاد يكُـون الإنسان بمنأى عنها كائنًا بهيميًّا يمتنع تعريفه.

ثمّ أنّ السرد يتولّى تمثيل أحداث الماضي بالأشكال المجازيّـة. لا أعنـي بذلـك أحـداث الماضـي البعيد التي تـوارت خلف الأساطـير، واستبطنت الخرافـات، ولا تلك التي حملتها المرويّات عن عصور بائدة، ووقع تدوينها

الدراسات

في سجلات التاريخ، فحسب، بل، أقصد، أيضًا، أحداث الماضي القريب التي عاصرها الكتّاب أنفسهم، وأبالغ في القول بأنّه يقوم بتمثيل استباقي للأحداث المتوقّعة في المستقبل بأشكال خاضعة لأعراف التخييل؛ فالتخييل فعل حيويّ يستوعب مزيجًا من الأحداث من دون التعثر بزمن وقوعها؛ لأنّ سيرورة السرد تقترن بالذاكرة في تحوّلاتها التي لا تعرف الكلل، الذاكرة التي بمقدار ما تدّعي الأمانة تتورّط في الاختلاق، لا بقصد الإساءة لوظيفتها الاستعاديّة، وإنّما لأنّها تخضع لشروط حاضرها في الإتيان بأحداث الماضي، أو توقّع أحداث المستقبل. ويصعُب القيام بالوظيفة التمثيليّة من دون مراعاة الأعراف الاستعداديّة للذاكرة، وهي أعراف تحرص على إعادة إنتاج الأحداث المنفرطة بأشكال سرديّة محبوكة؛ ممّا يجعل وجود الماضي بأحداثه نسغًا مغذّيًا صور الحاضر كما يتولّى السرد رسمها، وهذا العقد الذي تشترطه الذاكرة بوصفه مقتضى من مقتضياتها هو ميثاق عرفيّ لا سبيل إلى خرق بنوده، وإلّا انهارت الوظيفة التمثيليّة للسرد.

وبصرف النظر عن إمكان وقوع أحداث العالم المرجعيّ واستحالة وقوعها في العالم المتخيّل، فلا ينبغي فصم الصلة بين العالمين، إذ ليس المهمّ، من وجهة نظر الدراسات السرديّة، وقوعها أو عدم وقوعها، بل المهمّ التصديق باحتمال حدوثها سواء أوقعت فعلًا أم كانت محتملة الوقوع في السياق الحاضن لها؛ فذلك يجعلها مُدركة بالعقل أو بالمخيّلة، أو بهما معا. وعليه، فمن الواجب إبرام عقد ينصّ على انسراب شذرات من ذاك إلى هذا. وليس لأحد الادّعاء بقطع صلة عالم السرد بعالم الواقع، وذلك لو حدث، فهو لا يُفيد أيّا منهما، وما حدث لهما أن تبادلا الاستبعاد؛ فالبنيات المتخيّلة التي يقترحها السرد، وتلك التي يطرحها الواقع، قابلة لمزيج من الإدراك التخيّليّ والعقليّ، ولا يصحّ الانتصار لأيّ منهما على حساب الآخر؛ فالمفاضلة في ما بينهما تقوم على مبدأ آخر له صلة بتصديق أحداث الواقع، وتكذيب أحداث السرد، وهو موضوع لا علاقة له بهما في إطار العمل الأدبيّ، فهما مرتبطان بمشترك أعلى، وهو مشترك الرؤية الناظمة لأحداثهما. ولمّا كانت أحداث العالم المتخيّل تتلوّن بالرؤى السرديّة التي تخلع عليه تنوّعًا، فكذلك أحداث العالم الواقعي فهي تخضع لوجهات نظر الأفراد والجماعات، فلا تُعرض إلّا بمنظورات تتولّى تركيبها، أو أنها تعيد تركيبها وفق شروط تلك الرؤى؛ وهو المبدأ الذي يقوم عليه عالم السرد. أخلصُ إلى ذكر بديهة مقرّرة، وهي أن الإرسال والتلقّي، أي الكتابة والقراءة، من الظواهر الاجتماعيّة التي يقوم بها الكتّاب والقرّاء الذين يعيشون في سياقات تاريخيّة وثقافيّة تتدخّل في صوغ ملامح العوالم السرديّة، بما

> الانتقال من الرؤية الاختزالية إلى الرؤية التوسعية للسرد فائدة جليلة، فيما أزعم، فلم أذهب إلى الظاهرة السردية مقيّدا بأصفاد جاهزة، بل ترحّلت فيها بهدي ما زودتني به من مفهوم استوى في محضنها خلال تاريخ طويل.

في ذلك صوغ أعراف الأنواع نفسها، وهي الأخرى، تتدخّل في تعديل ضروب التلقّي من عصر إلى آخر. ولم يثبت، بعدُ، وجود نصوص أدبيّة قيّمة منقطعة عن السياق المرجعيّ من حيث كتابتها وقراءتها.

لم أغفل التداخل والتخارج بين العالمين، ولئن ترحّلتُ في تضاريس الآداب السرديّة العربية القديمة والحديثة، فلأنّني رأيتُ فيها تفاعلا وظيفيًّا مع المرجعيات الحاضنة لها؛ فهي ليست أشكالًا كتابيّة فارغة، ولا سطوحا ناشفة من الإنشاء اللغويّ، أبدًا، ما كانت كذلك مذ تداولتها الألسن في أوّل أمرها، لأنّها نفذت إلى ما وراء المسكوت عنه من الأعمال، وغاصت في عتمة الأسرار، وأشارت، على وفق مقتضيات السرد، إلى ما تعذّر الجهر به؛ فالمدونات السرديّة ليست خرساء، بل هي ناطقة بالإيماء، وغائصة في أعماق النفوس، والدفع بما فيها من أحلام، ورغبات، فهي لصيقة بالمناطق الجوانيّة للوعي، والإدراك، والمشاعر، ووسيلتها المداورة، والمراوغة، والتمويه، ولأنّها كذلك، فمن المحال، النظر إليها على أنّها حوامل للحقائق، أو أنّها نواقل للوقائع، فمرادها غير ذلك، وهي تنشد مطلبًا يُفصح عن نفسه بالإشارة الموحية، والعلامة الدالّة، فلا تقرّر أمرًا، ولا تُوثِّق حدثًا؛ فعوالمها تضمر المقاصد، ولا تجهر بها ، فلا تنكشف إلّا بعناء التأويل، فيكُون طلب المعنى فيها شاقًّا، والوصول إلى مبتغاها عسيرًا؛ فالحقيقة ليست مطلبًا سرديًا.

القطيعة تؤسس النهضة

نحو ترسيخ شروط المعرفة العلمية في دراسة التراث

د. باقر ابراهيم الزيدي

(لو شاء ربك لآمن من في الارض كلهم جميعا أفأنت تكره الناس حتى يكونوا مؤمنين)"
يونس 99

كلما قل الايمان في قوم اكثروا من بناء الجوامع .

الإمام الغزالي

مقدمة :

طرحت في العالمين العربي والاسلامي مجموعة كبيرة من المشاريع الفكرية ،لمعالجة ومواجهة الاشكالات الناتجة عن الخطاب الديني بشكل عام والمتطرف منه بشكل خاص .تحت تأثير وضغط الحداثة الغربية بمختلف اشكالها المادية والفكرية ،ونتيجة للفتوحات العلمية الكبيرة التي احرزتها العلوم الانسانية المختلفة .وذلك في محاولة محمودة من الباحثين في عالمنا الاسلامي ، لا شاعة فهم مختلف للظاهرة الدينية المعاصرة وخطابها ،غير الفهم التقليدي الراسخ والمهيمن في المجتمعات الاسلامية التقليدية. وكما هو ملاحظ يبدوا ان هذه المشاريع لم تحقق الامل المنشود منها في تقليص هيمنة هذه الخطابات التقليدية ،اوالحد

منهـا علـى الاقل .بل علـى العكس فما نـراه الان هو ان البلبلـة والاضطـراب الفكريـين الناتجـين مـن انحسار الخطـاب العقلاني وتسيـد الخطاب المتشنـج والانفعالي همـا الان اكثر حـدة مما سبـق .لكن هل هـذا يعني اننا فقدنـا الامـل الى الابـد في شيـوع وترسيـخ منهجيـة مغايرة في فهم التراث .او على الاقل هذا ما يبدو.

لتبقى المشكلة على حالها ابدا تلقي بثقلها على النخب الفكريـة وقـادة الـراي في مجتمعاتنـا ،منـذ ان بدأنـا (نهضتنا) الحديثة في بدايات القرن التاسع عشر.

هـل فشلنـا في اجتراح منهج فعال في تحقيق نهضة حقيقيـة تنافس او لنقـل تـوازي ما انجـز في الغرب ؟. هل فشلنـا في اتخاذ المسافة النقديـة المطلوبة بيننا– كباحثـين– وبـين التراكـم الهائـل لأرث فكـري يثقـل ظهورنـا منذ قرون؟ وهي المسافة النقدية المطلوبة لكل طـرح جدي حول ماهية التراث، طرح يراد منه الإصلاح الفعلـي والجدي للمشاكل التي تـرزح تحتها مجتمعاتنا العربية والإسلامية منذ قرون.

ويـا لهـا من مهمة عظيمة لايقوم بهـا الا مثقف ملتزم يعـي دوره ومسؤوليتـه في المجتمـع . وذلـك مـن اجل تجـاوز الاختزالات الخطرة والتبسيطـات التي لا تغتفر، التـي يكتـظ بها الخطـاب الإسلامـي التقليـدي المنتشر حاليـا بشـكل واسـع ، سـواء في الأعـلام بـكل أشكالـه ،او في الكتابـات الإيديولوجيـة المتملقـة التـي تتنكـر لشروط المعرفـة العلميـة ومتطلباتهـا. والتـي تسعـى لتحقيق غايات خارجـة عن المعرفة العلمية ولا علاقة لهـا بهـا لا من قريـب او بعيـد .ومما يؤسف لـه ان هذه الكتابـات التـي تغلـف نفسهـا بـالعلميـة في حين انها متخمـة بـالأيديولوجيا المتملقة، والتـي غالبا ما يكون خطابهـا متواطئـا مع الخطاب السياسـي لهذه الجهة او تلـك .اننا ندفع ثمنـا باهضا لمزيج خطر مـن السياسة والمـال والدين ، تديره دول عديدة وتضخه وتسوقه عبر مؤسسـات لا حصر لهـا .اننا نعيش في منطقة متخمة بالمقدس ، لكن المدنس هو الذي يحرك خيـوط اللعبة فيها بكل تفاصيلها(1) .

ومن الطبيعي ان نحيا جميعنا– كمسلمين– تضامنا تاريخيـا مـع الـتراث هذا . لكن هـذا التضامـن لا يعني الانحيـاز والاصطفـاف غير العلمي معـه ، أو الانغماس في التبريريـة الفجة التـي يصطنعها الخطاب الاسلامي التقليدي والمتطرف معظم الأحيان .

انـا ادرك تمامـا ان المشكلـة ليست فكريـة فقط ، لكـن الجانب الفكري فيها ذو اولوية حاسمة بكل تأكيد. اذ يبـدو ان العقـل والتفكير العقلاني بـدأ يخسر معركته في الديـار الاسلامية وهو امر يتضـاد تماما مع منطق التاريخ الذي بشر فلاسفته بالصعود التدريجي والظافر للعقـل ،بالتزامن مع انحسـار كل انماط التفكير الأخرى المتعارضـة معه . وهو الامر الـذي كان يبشر به هيجل اذ ان الديـن والفلسفـة سيختفيـان امـام مسـيرة العلـم الظافرة(2) .

وسيجـد القارئ ان مقاربتـي للموضوع تتم من خلال محوريـن .المحـور الأول : اني اخـترت ان ابـدأ بتحليـل الخطاب الإسلامي السائد ، باعتباره خطاب مواجهة مع الغرب ،على الاقل هـذا ما يبدو بشكل واضح منذ انهيار المنظومة الاشتراكية والاتحاد السوفيتي السابق الى ان وصـل الى ذروته مع احـداث الحادي عشر من سبتمبر وما تـلاه من احداث مبينا تهافـت، وخواء هذا الخطاب معرفيا ،وفكريا .

والمحـور والثـاني : محاولـة طرح رأي للخـروج من هذا المنـاخ الفكـري الذي يـكاد يخنقنا جميعـا ويسد علينا

الدراسات

كل منافذ الخروج لحياة كريمة عادلة متسامحة .وذلك انطلاقا من مفهوم متداول في المنظومة الفكرية للحضارة الغربية الا وهو مفهوم (القطيعة المعرفية) عسى ان نتخطى من خلاله كل هذا الرعب الذي نراه يوميا امام اعيينا يرتكب باسم الدين الاسلامي ولتعرية الأيديولوجية المريضة التي تبرر مثل هذه الاعمال من قبل من يتسيدون المشهد الفكري البائس في وسائل الاعلام المختلفة.

جذور المواجهة :

بدءً لابد من الاعتراف ان المواجهة بين الغرب – سواء كان مفهوم الغرب يشير الى جغرافية محددة او فضاء حضاري وثقافي معين – وبين العالم الإسلامي ليست جديدة ،هذا اذا سلمنا الان بأن ما يحدث هو مواجهة . فعلى الرغم من انها ذات جذور تاريخية تمتد عميقا ،الا ان الاحياء المعاصر لها ،وما يرافقها من زخم اعلامي، وفكري هائل ،يجعلها وكأنها عابرة للتاريخ .فهي دائما تجد عوامل استمراريتها وديمومتها لمن يريد ان يعمق طبيعة هذه المواجهة .

ان تبلور الاسلام كحضارة تحدد وتطرح مواقف كلية وشاملة عن الكون، والحياة، ومكانة الانسان ودوره فيه وفي هذا العالم، وبلورة نمط من السلوك والمعيشة، والتشريعات القانونية التي تنظم هذه الحضارة ، استناداً الى مرجعية غالبا ما كانت تؤطر بمقولات دينية – بالرغم من تدخل عوامل الصراع السياسي والاقتصادي في تشكلها– اقول ان تبلور هذه الصورة الحضارية للعالم الاسلامي كصورة متميزة لها مواقفها الحضارية من قضايا الوجود بمختلف اشكاله ، ومنها وجود الاخر المختلف، ستطرح كنتيجة منطقية مواقف تجاه هؤلاء الاخرين المختلفين وتجاه كل حضارة اخرى، بغض النظر عن مرجعية هذه الحضارات التي بدورها ستفرز انظمتها الخاصة سواء كانت ايديولوجية او دينية . هذا ما فعلته كل الحضارات الناضجة من الحضارة الصينية الى الحضارتين اليونانية ولرومانية ،بل وحتى الحضارة الغربية الحديثة والمعاصرة تطرح مثل هذه المواقف وهي برايي امر طبيعي .

وهكذا كان موقف الحضارة الاسلامية من الفكر والفلسفة اليونانية باعتبارها (اخر) يحاول ان يزاحم مقولاتها في النظر الى الاشياء والعالم موقفا يحاول ان يهمش هذه الحضارة وهذا الفكر باعتبارها علوم الاولين الوثنية .

لذا كانت الفلسفة اليونانية تتحرك على شواطئ محيط الحضارة الاسلامية ،ولم يتح لها ابدا ان تبحر في مياهها العميقة .فقد صادف فلاسفة الاسلام الكثير من المحن والسخرية بأعمالهم ،وربما هذه اولى مظاهر المواجهة ،اذا ما اعتبرنا الغرب وارث الحضارة

> ان معنى ان نقوم بالقفزة المعرفية الهائلة، لتحقيق القطيعة المعرفية مع تراث العصور الوسطى، هو: ان نتجاوز المشاريع الجزئية للإصلاح، ومحاولات الترقيع والتركيب الهشة التي أنجزها أصحاب الرؤى والمشاريع النهوضية.

اليونانية .

وربما ثاني مظاهر هذه المواجهة كانت بدايتها الصارخة مع بداية فتح الاندلس .مرورا بالحروب الصليبية التي بدأت في القرن الحادي عشر.

وثالث مظاهر هذه المواجهة هي في صعود الإمبراطورية العثمانية وتوسعها في اوربا. منذ القرن السادس عشر الى انهيارها الاخير بعد الحرب العالمية الاولى . اذ مازالت اثار العثمانيين قادة الاسلام في القرون الثلاثة الاخيرة، ماثلة في ذاكرة الشعوب الاوربية كذكرى قاسية مرت بهم تحت سلطة كانت ترفع رايات اسلامية . وما العداء التركي اليوناني المستديم الا امتدادا لهذه الذكريات القاسية .اما رابع مظاهر هذه المواجهة ، فهو الوقوع المباشر تحت سيطرة الغرب طوال النصف الاول من القرن العشرين .

ومن الجدير بالذكر هنا ، ان اوربا المسيحية والتي هي تاريخيا ما ندعوه (الغرب) لم تعرف حضارة متاخمة ومنافسة لها غير الحضارة الاسلامية ، اذ ان كلا الحضارتين كانتا تتقاسمان شواطئ المتوسط طوال التاريخ ، وكان الاسلام والمسلمون يشكلون هاجسا دائما للأوربيين فهم منافسون قريبون جدا انهم على التخوم .

اذاً المواجهة كحدث تاريخي، واقعة لا يمكن تجاهلها . لكن السؤال هو :هل هذه المواجهة حتمية ؟ ام ان هناك مساحة كبيرة للحوار والتفاهم ؟لخلق عالم مشترك تسوده قيم انسانية عليا لا ترتبط بمفاهيم محلية ضيقة ،خاصة بجماعة اجتماعية محددة ،ومن كلا الجانبين .

ان الوعي الغربي المعاصر ،لا يتغذى من ذاكرة التاريخية مليئة بشواهد المواجهة والصدام التي ذكرتها قبل قليل فقط ،بل هناك ايضا المكتبة الاستشرافية الضخمة ، وما اشاعته من صور نمطية –images stereotypical – عن الإسلام وعن المسلمين ، القساة غلاظ القلوب ،الذين يضربون نساءهم ،ويعيشون من غزواتهم وفتوحاتهم المبررة دينيا وشرعيا في دينهم الاسلامي بشكل لا لبس فيه .

اذا فالوعي الغربي المحاصر ب (الخطر الاسلامي) ليس بلا جذور او وليد الاحداث المأساوية التي وقعت في اماكن مختلفة من اوربا وامريكا والعالم .بل انه دائما هناك كامن يخبو احيانا ويبرز احيانا اخرى لكنه تفجر بصورته الصارخة بعد احداث 11 سبتمبر الاليمة.

حينها سارع هذا الوعي بكل عدته المفاهيمية والتحليلية ليصوغ ويطرح للتداول الثقافي في الفضاء العمومي مفهوما واحدا يلخص به كل هذا التاريخ من الصراع والخوف والتحامل الا وهو مفهوم (الاسلاموفوبيا – Islamophobai– الخوف المرضي من الإسلام). وهو مفهوم مستعار من حقل معرفي مختلف تماما وهو علم النفس ، باعتباره علما موضوعيا يحاول ان يصف مظاهر مرضية بهذا المصطلح (phobia) سلوكية فردية . ليعيد استخدامه في حقل جديد ومختلف تماما هو (الانثروبولوجي والسوسيولوجي) لان هذا مفهوم (الاسلامو فوبيا) يشير الى المسلمين بصفتهم هذه ويعتبرهم مجموعة(اثنية – دينية) يثير ذكرهم الخوف لدى الاخرين .

والامر الاكثر خطورة هو ان تتبنى هذا المفهوم احزاب سياسية ومنظمات مختلفة ليصبح من كثرة تداوله في وسائل الاعلام وكأنه حقيقة علمية لا تقبل الجدل(3) .

طبعا هناك التباسات كثيرة في حقيقة هذا المفهوم المعرفية ومصداقيته العلمية ، فلا يكفي ان يكون الانسان (مسلما) بالمعنى الديني ،او حتى بالمعنى

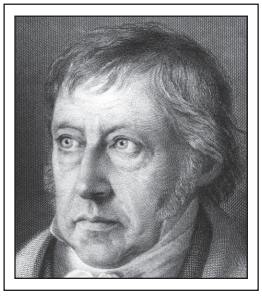
الثقافي – اي الذي لا تشكل التشريعات الدينية محددات لسلوكه وارائه – لكي نتعجل بقولبته في سلوك وافكار وعلاقات توصف تحديدا بكونها(اسلامية). اي بمعناها الديني المحدد طبقا للشريعة الاسلامية ،فهناك (المسلم) بالمعنى الاجتماعي والثقافي الذي لا يميل او يؤيد بالضرورة نظام اقتصادي ،وسياسي ، واجتماعي ،تكون مرجعيته الاساسية والوحيدة هي المرجعية الاسلامية .

ان الوصف (اسلامي) وبالمعنى المتداول سياسيا الآن ينطبق على المجموعات المتطرفة التي تريد ان تقيم نظاما سياسيا واقتصاديا على اسس دينية محددة ،وسلكت طريقا مفرطا في إرهابه وعنفه بشكل منفر، لفرض هذه الرؤية على المجتمع تحت عنوان عريض هو تطبيق الشريعة الاسلامية .

تمظهرات المواجهة :

اذا كانت احدى مظاهر المواجهة في الوعي الغربي هي بروز مفهوم (الاسلاموفوبيا) او حتى العداء للمسلمين (anti– Muslim) فان مظاهر هذه المواجهة في العالم الاسلامي اخذت اشكال مختلفة ،مرة فكرية ،واخرى سياسية ،وتارة اجتماعية ،واخيرا ارهابية وذلك كتعبير حاد عن تمزق الوعي الاسلامي وخوفه من تلاشي هويته الخاصة.

وسواء كان هذا المظهر من الرفض من طرف المسلمين



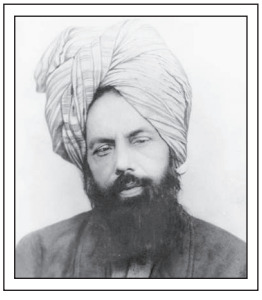
هيكل

مقبول او مدان ، فأن المشكلة هنا تتجاوز هذه المواقف الانية التي لا تشكل تحليلا معرفيا يخدم البحث الموضوعي .

نحن نريد ان نفهم ما يجري ،من اجل المعرفة اولا ،ومن اجل المعالجة الناجعة ثانيا .لنرى مقدار ما نتحمله نحن كمسلمين من مسؤولية في هذه القضية الشائكة ،والتي اشاعت كل هذا التأزم والتوتر سواء في العلاقات الدولية ،او في مجتمعاتنا المحلية من الداخل على حد سواء .

لذا لا أظنه كافيا ان نصف هذه الجماعات المتطرفة بعد كل عمل ارهابي ، بأنها لا تمثل الاسلام وانها خارجة عن تعاليم الاسلام السمحاء ، وانها تتعارض مع تسامح الاسلام ، وسموه الأخلاقي . بل المطلوب ايضا ان نعرف لماذا تخرج مثل هكذا جماعات من بيننا ، من بيئتنا ومن محيطنا الثقافي والديني .ولماذا يعلو خطابها بهذه الصورة الصاخبة وتصادر كل الاسلام حين تتكلم باسمه .

ربما يكمن السبب في الفقر المنهجي والمفاهيمي الذي قدمته مختلف حقول الدراسات الانسانية المعاصرة فقرها او حتى غيابها في الدراسات الدينية الاسلامية وعدم تقبل حقيقة ان نصوص الاسلام التأسيسية المركزية الكبرى ،كونها نصوصا مفتوحة المعنى فأنها تبقى قابلة للتأويل باستمرار ،وهي كونها كذلك ،اي باعتبارها نصوصا ، فأنها تخضع لكل ما تخضع له كل النصوص الاخرى



الميرزا غلام احمد

الامام الغزالي

من اكراهات في تشكلها ،وان المنهجيات المعاصرة قادرة على تفكيك شفرة هذه النصوص وكشف بنيتها الخفية ومعانيها العميقة . ومن جانب اخر طالما كانت معايير التفسير والتأويل للتراث متراخية وكيفية وغير محكومة بمنهجية علمية واضحة ، بل فقط بالضوابط التقليدية من ضبط صحة الرواية والسند وغيرها من الادوات البدائية منهجيا ،ما يتيح ويسمح لكل مدعي معرفة الدينية ان يقول ما يشاء، وفي ظل غياب معايير قارة ومؤسسة ذات اعراف واصول لصياغة الفتوى فبإمكانه ان يفتي بما يشاء ايضا .لذا سيكون هناك دائما ابن لادن جديد وابو بكر بغدادي جديد ومتطرفين جدد يخرجون من بيننا بأسماء جديدة .طالما غابت عنا حقيقة ان الامر في النهاية هو تأويل في تأويل ،وليس هناك من دين حق او سراط مستقيم ، يقود الى الجنة واخر لايقود .

الغرب المتآمر دوما :

مع نهاية (الحرب الباردة) ومع رواج مقولة ان الغرب بحاجة الى عدو بشكل دائم ،وهنا رشحت التنظيمات الاسلامية نفسها بكل مجانية باعتبارها هي الخصم الابدي للغرب وحضارته

(والمفكرين) الذين يتعكزون على هذه المقولة ، ينظرون الى هذا الصراع وكانه امر حتمي ابدي لا مفر منه لانهم يعتقدون ان الصراع مع (اخر) –بغض النظر عن هويته – يعكس حاجة داخلية لدى المجتمع الغربي .ان الحاجة الى عدو هو الذي ساعد في احياء النزاع القديم بين العالم الغربي والعالم الاسلامي .

أن ألامر الملفت للنظر بهذا الشأن هو : التطابق الغريب بين طروحات الغربيين المتطرفين تجاه الاسلام ، وهي في معظمها نمطية ،ومكررة ،وبين خطاب الجماعات الاسلامية المتطرفة .

بل ان هذا التطابق في بعض الاحيان يتخطى خطاب الجماعات المتطرفة ، ليطغى على كثير من تحليلات الباحثين والمثقفين العرب .

إن شيوع هكذا خطاب هو امر من الخطورة بمكان ،اذ ان اختيار المواجهة مع الغرب وترشيح انفسنا كأعداء فعليين للغرب ،ومن ثم الدخول معه بدوامة صراع متعدد الجوانب ،طويل الامد بهذه المجانية ،لا اظنه – وفقا لاختلال الموازين الصارخ بين الطرفيين – لا اظنه يصب بمصلحة أي من البلدان الاسلامية . فضلا عن انه يعزز مقولة الغرب ذاته عن صدام الحضارات وهو المفهوم الذي رفضته النخب الفكرية بقوة (4) .

وهناك وجه اخر لهذا التطابق بين الخطاب المعادي للإسلام والجماعات الاسلامية المتطرفة متجسدا في مقولة (جوهرانية الاسلام) . بمعنى ان الاسلام قد تحدد مرة والى الابد في لحظة من التاريخ وسيظل يحتفظ بهذه الجوهرانية الازلية الخارجة عن التاريخ الى ان يرث الله الارض ومن عليها .

ان هذه النظرة الجوهرانية الرازحة في الوعي الغربي هي برأيهم التي تكمن وراء كل ما يقوله المسلمون، او يفعلونه او ما ينبغي لهم بصفتهم هذه، ان يقولوه وما ينبغي ان يفعلوه . انها مقولة استشراقيه خالصة، ومع ذلك يتمسك بها (الاسلاميون) في معظم خطاباتهم وهم في هذا لا يختلفون في هذا عن اي خطاب غربي متعصب ضد الإسلام (5) .

الدراسات

ان جوهرانية الاسلام المستخدمة هنا كتبرير وتفسير لكل ما يؤتيه المسلمون من افعال ،انما هو تبسيط واضح وتعميم ساذج اذ ان الاسلام كدين مفتوح بذخيرته المقدسة ،المتمثلة في الكتاب والسنة وكتابات كبار الفقهاء والمفسرين وهي التي تستحضر عادة لتبرير افعال المسلمين ،تنطوي على عدد من الممكنات التفسيرية والاجتهادية ما يتعذر معه ان يدعي احد او اية جماعة من الجماعات بأنها امتلكت حقيقة النص وتوصلت الى جوهر مايريدة الله من المسلم ، لذا فهي تمثل "الفرقة الناجية " هذا امر يكاد ن يكون متعذرا فلا احد يجرؤ ان يدعي معرفة ما يريده الله . وفي هذا الصدد يقول محمد اركون :

ابذل جهودا عديدة لمكافحة الاستخدام الأيديولوجي للدين المحتدمة اليوم في البلدان الاسلاميه واقصد بذلك الاستخدام الأيديولوجي للإسلام كدين . اما هل نجحت أم لا ؟ فهذه مسالة أخرى ، ان كل دراساتي التحليلية وكل جهودي تهدف الى شق الطريق وتامين شرط امكانية وجود فكر اسلامي نقدي وحر ، واقصد بذلك :الفكر الذي يطارد كل الاستخدامات الأيديولوجية داخل الفكر الديني والذي يريد أن يكون منفتحا وحرا(6) .

والاستخدام الأيديولوجي للدين هو بالضبط ما تسعى الجماعات المتطرفة الى فرضة قولا وممارسة ،ونموذج القاعدة ومن بعده داعش ،حاضر دوما ليمثل الطريق المسدود الذي وصل اليه هكذا خطاب .

ان الاسلام كتجربة دينية وكمشروع حضاري وسياسي ،كانت تسوده حسابات واقعية طوال التاريخ ،لذلك نرى غياب الشكل الموحد للحكم الاسلامي .فليس هناك سياسة واحدة تستند الى نصوص مقدسة ،وليس هناك تلازم بين نظام سياسي او اقتصادي محدد ،وبين فرض ديني محدد داخل العالم الاسلامي .

> مازالت اثار العثمانيين قادة الاسلام في القرون الثلاثة الأخيرة ، ماثلة في ذاكرة الشعوب الاوربية كذكرى قاسية.

بمعنى اخر ان مقولة (التاريخية) تنطبق على التاريخ الاسلامي مثله مثل اي تاريخ اخر ، اي ان هناك عوامل فاعلة في الزمان والمكان هي التي تحدد الافعال وردود الافعال ، اي ان البناء الفوقي للمجتمع المتمثل بتشريعاته ،وقوانينه ، وطروحاته الفكرية ،هي انعكاس لظروف واقعية تعيشها المجتمعات وتتصارع فيها .

فلا توجد عوامل مطلقة خارج الزمان والمكان تحدد طبيعة هذا الصراع ونتائجه النهائية ،ان الاسلام متحرك مرن مفتوح للتأملات والقراءات الجديدة ،وهنا تكمن عبقرية تكيفه مع شعوب وحضارت مختلفة بعيدا عن جذوره العربية البدوية الاولى .

انا اريد ان اصل الى نتيجة وهي :

ان كانت هناك مقولات نمطية مسبقة عن الاسلام شائعة في الغرب من اجل السيطرة والاستغلال ،فأننا نردد هذه المقولات ايضا في ديار الاسلام المختلفة ،نحن الواقعين تحت الهيمنة والاستغلال الغربي .وبالتالي فأن معالجة هذه القضية والتصدي لها ستكون مهمة مزدوجة فهي تتحدى افكارا ليست سائدة في الغرب فحسب بل وايضا في العالم الاسلامي كذلك .

الحقيقية ان الخطابات الاسلامية السائدة الان والتي

الدراسات

تجيش الشباب سوء في المساجد بصورة مباشرة او من خلال استغلال ثورة الاتصالات الحديثة ،وتحثهم على (الجهاد) ناهيك عن التوصيل الرديء، وربما المقصود لبعض وسائل الاعلام ،والتحريض المستمر على بغض (الاخر) وكرهه ، وأحيانا حتى قتله، امر يثير الهلع ولا يساعد على اشاعة ثقافة الحوار والتسامح التي ندعو اليها .كرد على مقولة صدام الحضارات ، وذلك كي نمنع من يريد ان يتصيد في الماء العكر من ان يجد ضالته في هكذا خطابات .

ان التحديات التي فرضتها موجة التطرف الراهنة ، التي تواجه العالمين العربي والاسلامي تتطلب ليس فقط بيانات الشجب والإدانة ، ورد الفعل الآني بل المطلوب هو الفعل الذي يتجاوز هذه المواقف، ومعيار الفعل في العصر الحاضر، هو أولا وأخيرا فعل العقل .

اما الخطابة ، والوعظ والارشاد التي نسمعها من طيبي القلوب فلم يعودا يجديان نفعا الان، .ان عالمنا المعاصر يكاد يقوم كل شيء فيه على الفعل العقلاني وعلى الضبط والتنظيم ، وحساب الخطوات ،وحصر التوقعات ، وتقليص دائرة المصادفات والمفاجآت الى اقصى حد.

وامام هذا الواقع بشقيه المتناقضين العقلاني من جهة ،والمتطرف – الذي لا يعير بالا لشروط انتاج الخطاب العقلاني – من جهة اخرى ،يتطلب منا بكل تأكيد، تبني الخطاب العقلاني بكل ابعاده المعرفية ومايتطلبه منا من جهد هو مفتاح التجديد الذي نتطلع اليه ،وما اكثر الاشياء التي تحتاج الى التجديد في عالمنا العربي والاسلامي .

ويبقى التجديد الحقيقي الذي نستهدفه هو تجديد العقل ،وآليات التفكير ،وايجاد الحلول العملية لما يطرحه علينا عصرنا من قضايا لم يعرفها ماضينا . نعم لا ضير ان تكون هذه الحلول مشبعة بالروح الاسلامية كحضارة، ولكن ايضا ينبغي ان تكون قادرة على الدفع بنا في طريق التقدم ،طريق مواكبة العصر ،والمساهمة في اغناء انجازاته ،وعدم الاكتفاء بالتفرج السلبي على ما يحدث من حولنا وكيل الانتقادات المجانية الغاضبة .

ان مطلب (فتح باب الاجتهاد) والذي رفع طويلا منذ بدء النهضة العربية في منتصف القرن التاسع عشر ،سيظل كلاما وشعارا فقط ،ما لم يتم تجديد العقل الذي تقع علية مهمة الاجتهاد .ولان باب الاجتهاد لم يغلق الا حينما انغلق العقل والفكر الذي يمارسه في مرحلة حضارية توقفت عن الابداع . فان هذا التجديد،من بين ممارسات اخرى مهمة ،كفيل بتهميش المتطرفين وتعرية مقولاتهم وخطاباتهم ،التي لا تنتمي الى المرحلة الحضارية التي كان فيها المسلمون اسياد العالم ،والناطقين بالعلم والمعرفة ،بل انه خطاب ينتمي الى المرحلة التي انحطت فيها قوى الابداع والنمو في الامة ،وحين

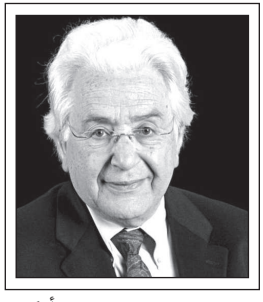
ترهلت الضوابط المعرفية او تكلست فهو يعبر عن التشوهات والانحرافات التي اصابت روح الامة ،وسيهمش هذا الخطاب بل انه سيموت ان استعادة الامة روحها المبدعة .ان المتطرفين لا يعملون على حلول لمشكلات التاريخ ، بل كل ما يفعلونه هو ان يعوقوا مسيرته قليلا .

هل القطيعة تمثل حلا .؟

ان الخطاب الاسلامي بشقيه التقليدي و المتشدد ،يكادان لا يختلفان في اليات التفكير والاستنتاج من حيث المبدأ ،فكلاهما مستغرق في منظومة القرون الوسطى الثقافية بإشكاليتها الفكرية والفلسفية والدينية المعروفة (بدوكمائيتها) القاطعة والجازمة . فلا تشكل الاكتشافات العلمية الحديثة ولا منهجيات البحث المعاصرة في العلوم الانسانية لا تشكل بالنسبة لهم مرجعية فكرية معترف بها ،في الاجابة عن تساؤلات الانسان المختلفة ،اذ مازالت المجموعات النصية الكبرى التي تشكلت في التراث الاسلامي قبل اكثر من الف سنة تلعب دوا مركزيا ولها الاولوية في تقديم الاجابات عن المشاكل التي تعاني منها مجتمعاتنا . انها دوكمائية امتلاك الحقيقة المطلقة التي عفى عليها الزمن .

وفي هذا الجزء والذي يمثل المحور الثاني من هذا البحث ، محاولة لتقديم اجابة او حل ، للخروج من هذه الحلقة المفرغة التي يدور فيها هذا الخطاب ،حلقة النصوص ،والنصوص المضادة التي لا تنتهي .

السياسي الهولندي بولكستاين


محمد أركون

ومن المفيد ان ارجع هنا الى الحوار الثري الذي دار بين المفكر الجزائري الكبير محمد اركون ،و(بولكستاين)زعيم الحزب الليبرالي الهولندي ، فمن بين اربعين سؤلا وجهها زعيم الحزب ،

هناك سؤال يحمل الرقم (24) يبداه) بولكستاين) باقتباس طويل، ولافت، مأخوذ من تقرير كتب بعيد اضطرابات حصلت في لاهور الباكستانية ضد الاحمديين سنة 1954.وهم طائفة اسلامية برزت في الهند في منتصف القرن التاسع على يد الميرزا غلام احمد .

والمقطع هو اصلا مقتبس من التقرير الذي رفع للسلطات حول الاحداث والذي سمي بـ(تقرير منير) يقول الاقتباس :

إن المسلم الحديث يجد نفسه على مفترق طرق، متلفعا بعباءة الماضي وثقل القرون الميتة على ظهره من جهة، وهو من جهة أخرى محبط ومتردد في الانعطاف للسير في هذا الطريق أو ذاك. إن الحيرة تنهشه داخليا وتحيط به من كل الجهات. فعندما كان إيمانه لا يزال طازجا، وبسيطا، أعطاه ذلك تصميم قويا في إرادته ومزيدا من الصلابة في عضلاته. ولكنه الآن خسر كل ذلك ولم يعد قادر على تحقيق الفتوحات والأمجاد كما حصل في الماضي. بل لم تعد هناك بلدان جديدة لكي يفتحها. ولذا وجد نفسه في حالة يرثى لها، حالة من اليأس المطبق، وأصبح ينتظر منقذا جديدا لكي يجئ ويفرج عنه كربته ويخلصه من الوهدة التي انحدر إليها، ولايمكن لأي شيء أن يخرجه من الوضع المتردي والبالي الذي وصل إليه اليوم، إلا ذلك الفهم الجديد للإسلام. اقصد الفهم

الدراسات

الذي يعرف كيف يفصل بين القشور، والجوهر، بين ما هو حقيقي حي، وما هو سطحي تجاوزه الزمن. هذا هو الشيء الوحيد، الذي يمكنه أن يبقى الإسلام كمثال عالمي. والذي يمكنه إن يجعل من المسلم مواطنا حقيقيا اليوم وفي المستقبل(7).

ان ما هو مميزفي هذا المقطع ومؤثرا بالنسبة لي هو مقاربته للجانب لنفسي من الأزمة التي تعاني منها المجتمعات الإسلامية اليوم ،وتمزق وعي الفرد المسلم بين ماضي شامخ وحاضر بائس.ومستقبل غامض.

ويقترح النص حلا عاما طالما تكرر في أكثر الكتابات والمشاريع النهضوية سواء في الفكر العربي او الاسلامي بصورة عامة وهو الفهم الجديد للإسلام، والفصل بين القشور واللباب ، فهو الكفيل وحده بإبقاء الإسلام كمثال عالمي.

طبعا التقرير ومن اقتبس منه ، غير معني بتفصيل عملية الفصل المفترضة بين القشور واللباب ،بين الاصيل والدخيل ، في التراث الإسلامي العريض،بل هويوجه دعوة لمن يريد الإصلاح، من قادة الرأي والفكر في هذه الامة ،للقيام بهذا العمل.فهو (أي النص) يلقي الكرة في ملعبنا من ناحيتين، الأولى إقصاءه العوامل الخارجية في الأزمة التي تضرب العالم الاسلامي طولا وعرضا.

إن المسلم المعاصر يقف على مفترق طرق، ينهشه الإحباط والتردد في اختيار الطريق الذي يوصله إلى غاياته الحقيقة انه سؤال النهضة العربية المستمر منذ أكثر من قرن والى اليوم .انه السؤال عن السبيل او الطريق لتحقيق نهضتنا التي نصبو اليها ؟.

لقد تحققت في العالم ككل منذ منتصف القرن التاسع عشر سنة ، وهي السنوات التي عاشها العرب كمشروع للنهضة ،خطوات عملاقه على صعيد تطور الحياة البشرية في كافة الميادين، ومع ذالك فان نصيب العرب من هذه الخطوات مازال دون طموحهم بكثير .بل ان الواقع العربي الراهن ،اذا نظر اليه من زاوية ما كان يجب ان يفعله العرب ، لتساءلنا :هل تمكن العرب فعلا من تحقيق نهضتهم ؟

حقيقة ان الواقع الكئيب الذي دخل فيه العرب الالفية الثالثة يطرح أسئلة النهضة الأولى، التي شغلت الرعيل الأول ،بكل عنفوانها، وبكل براءتها الأولى لان الحيرة (مازالت تنهشنا داخليا وتحيط بنا من كل الجهات). وكلما اشتدت وطأة هذا الواقع الكئيب والمرفوض ،كان هروبهم الى الأمام اشد واعنف. نقصد بذالك ان طموحهم النهضوي يزداد ويتضخم بازدياد وتضخم وقع الحاضر عليهم ،لا فرق في ذالك بين من يدعو الى بعث النموذج الاسلامي ،ا وبين من يطالب بالإقتداء بالنموذج الغربي، أو بين من يقول بأخذ أحسن ما في النموذجين. وبعبارة أخرى، انه كلما تعمق وعي العرب بالانحطاط ارتفع مستوى طموحهم النهضوي(8).

الغربي المحاصر بـ (الخطر الاسلامي) ليس بلد جذور أو وليد الأحداث المأساوية التي وقعت في اماكن مختلفة من اوربا وامريكا والعالم.

ان جوهر المشكلة يكمن في ان دعاة النهضة دعوا إلى تبني آلية تفكير ووعي جديدين ،من دون توفر الشروط الموضوعية لها ،او دون توفر المناخ الفكري الذي تستطيع ان تعيش فيه هذه الأفكار من غير ان تختنق. هذا المناخ الفكري الذي قطع

الغـرب ثلاثة قرون على الأقل كي يصـل إليه وبشروط تـاريخية ،وسياقات اجتماعيه فريدة ومختلفة .لقد حقق الغرب القفزة المعرفية الهائلة حين دشن عصر الحداثة معلنـا ؛ (القطيعة الابستملوجيـة = المعرفية)×مع تراث العصـر الوسيـط برمته ؛ سـواء كان فلسفيـا، ام دينيا، سلوكيـا ،ام اجتماعيـا. فدشـن عصـرا جديـدا في اليـة التفكير والفهم انـه عصر الحداثة الذي يعيش في نعيمة اليوم×× . وسيظل يعيش فيه طالما ليس هناك من بديل جدي قادر على صياغة نظم معرفية لا تأخذ بالأساليب والمناهـج التي دشنها عصـر الحداثة .لكن هل ينبغي علينا ان نمر بـكل مراحل التطور التاريخي التي مر بها الأوربيـين .؟ "نعـم اعتقـد ذالك " ، يجيب محمـد أركون ،ينبغي ان نمر بهذه المراحل وينبغي ان يهضم التطور لا ان تحرق مراحله دفعه واحده ، حذارمن عسر الهضم في التاريخ ،ذالك ان ثمنه يدفع غاليا فيما بعد ، والانتكاسة تكون بحجـم الآمال التي علقت على هـذا التطور ،ولكن التطور يحصل أمام أعيننا الآن ويكفي ان نمتلك عيونا ثاقبـه لكـي نفهـم حقيقة مـا يجـري ونستخلص منه النتائج والعبر(9).

.فـإذا كانت السنـوات المائة الماضية غير كافيه لهضم وتمثـل مراحـل التطور الأوربـي ، فيا ترى هـل يتوجب علينـا ان ننتظـر سنوات مما ثله كالتـي مرت كي نحقق نهضتنـا ؟انـه امـر يبعـث على الـدوار، في وعـي ممزق يـرى الهوة تتسع يومـا فيوما وبمتواليـة هندسية بينه وبـين الغـرب، عوضا عـن ان تثمر الجهود التـي يبذلها في تضييقهـا .هل يمكـن الان ان نتجنب الوقوع في تلك الهوة الواسعة والعميقة في وعي العرب بالنهضة؟ الهوة التي تجعل وعيهم هذا مجرد حصيلة مقارنه ومقاييسه لا حصيلة تحليل وممارسه(10).

المقارنـة والمقايسـة مع احد النموذجيـين المسيطرين علـى الوعـي العربـي، النمـوذج الإسلامـي الماضـوي الشامخ، أو النموذج الغربي الحاضر والقوي والمزدهر. فهل نحن قـادرون على تحقيق ذالك ؟ أي تحقيق القفزة المعرفيـة الهائلة التـي حققها الغـرب. دون انتظار كل هـذه الفترة الزمنية الطويلـة .هذا من جانب ومن جانب اخـر هـل بإمكاننـا تجنـب مـأزق المقاربـة النهضوية في المقارنـة والمقايسـة ؟ هل بمقدورنـا صياغة نظم معرفيـة جديـدة تؤسس لقطيعه معرفيـة حقيقه مع تراثنا الوسيط. ؟

انـا لا أدعـو الى قطيعـة مجانيـة ازدرائية ،بـل قطيعة واعية بشروط الخطاب العلمـي المعاصر ،وواعية ايضا بالمكانـة التـي وضـع فيهـا الديـن كمنظومـة معرفية .وانـه لم يعـد يحتل المكانة المركزيـة التي كانت تعطى لـه سابقـا، علـى الاقل قبـل القـرن التاسع عشر . فهو مقولة من بـين مقولات انسانية كبرى رافقت البشرية في مسيرتها .مثل الفن ،والفلسفة ،والادب .

فالقطيعة التي ادعو اليها هي قطيعة قـادرة فعلا علـى انتاج نظـم معرفية بإمكانهـا التعويض والإجابـة عـن التسـاؤلات في مجتمعاتنا ، كما حدث

> لا أظنه كافيا ان نصف هذه الجماعات المتطرفة بعد كل عمل إرهابي ، بأنها لا تمثل الاسلام وانها خارجة عن تعاليم الإسلام السمحاء ، وانها تتعارض مع تسامح الاسلام.

مـع النظم المعرفيـة في الغرب منـذ القرن السابع عشر ، والتي نشـأت في محاولـة لإيجـاد نسق كلـي شامل للتعويض عن الـتراث الوسيط الذي تم رفضه، وتمـت القطعية معـه كمرجعيه علميـة للإجابة عـن تسأولات الإنسـان عـن العـالم وتقـديم الحقائـق حـول الاشيـاء لأنها مرجعيـة عتيقة عفى عليها الزمـن . وتمت بلورة علاقة جديـدة بين الله، والطبيعة والانسـان بعد ان تمت تعرية الواقـع الأوروبـي تماما من اغطيتـه النظرية القديمة الموروثـة من العصر الوسيط المسيحـي الكنسي، وجاء عصـر النهضـة فـأزاح كل الغطـاءات النظريـة الممكنة رافضا المـوروث باعتباره مصدرا للعلم الذي تحول الى العـــقل والطبيعة (11).

> الاستخدام الأيديولوجي للدين هو بالضبط ما تسعى الجماعات المتطرفة الى فرضة قولا وممارسة ،ونموذج القاعدة ومن بعده داعش.

ان معنـى ان نقوم بالقفـرة المعرفيـة الهائلة، لتحقيق القطيعـة المعرفيـة مـع تـراث العصـور الوسطـى، هو: ان نتجـاوز المشاريـع الجزئيـة للإصـلاح، ومحاولات الترقيـع والتركيـب الهشة التي أنجزهـا أصحاب الرؤى والمشاريـع النهوضية، ولنعترف بـان المشكلة اعمق من ان تحـل هكذا .ان القطيعـة المعرفية كي تبدا تدعونا الى ان نجرد(النصوص)– ايـة نصوص كانت– من بعدها المتجـاوز للزمـان والمـكان، اعنـي إخراجهـا من حيز معـرفي الى اخر؛ يعنـي انتزاعها من بعدهـا ا السماوي المتعـالي آلي واقعهـا التاريخـي والإنسـاني الذي جرت فيـه، فهو وحده الذي يعطيهـا كل معقولية ممكنة وهو امر لا يتم بمجرد ان نوجه انتقادا هنا اواخر هناك، كما هـو الحال في الغالبية العظمـى من الكتابات التي تدعو الى الإصلاح والتغير.

فـان ضاقـت بهـم السبـل فسيلجئـون الى النصوص للتبريـر والدفاع عن مـواقـفهم ، وبالتـالي لا يملـك المؤمن الا ان يسلـم بهـا. فمـن المؤكد ان المسلـم المؤمـن حـين يقرا(ما فرطنـا في الكتـاب مـن شـي)، تصبـح مشروعيـة البحـث عن اجوبة لكل ما حدث ويحدث في العالم في هذه النصوص المقدسـة امرا مبررا . وحين ينتقد (د.نصرحامد ابوزيد) اليات الخطاب الديني لكونه،(يهدر السياق التاريخي) – فالخطاب الديني هنا انما هو على العكس اكثر انسجاما مـع نفسـه . لان هـذا المبـدأ هو مجـرد تمظهـر للمبدأ العام،الـذي تتحـرك فيـه النصوص المقدسـة – برأي المؤمنين بها طبعا –حيث تدور في اللازمان واللامكان ؛ حتـى وان كانـت حدثـت فعـلا في زمن محـدد ومكان محـدد . انهـا في الحقيقة (بنظـر المؤمنين بهـا) خارج الزمان والمكان انها مطلقة تعلو على كل تحديد(12) .

ومـن البديهـي انـه حـين يقـوم بذلـك (اقصـد الخطاب الديني) فأنه يقلص فاعلية الإنسان ان لم يكن يلغيها .انه باختصار يصـادر كل معرفة ممكنة. لكن هذا الامر –وهـو ما أريد ان أتوصل اليـه– لايتربط بقراءة معينة للنصوص الدينية او اجتهاد محـدد من قبل جماعة ما انـه بالأحـرى مكون اساسـي من مكونـات المنظومة الدينيـة في المعرفـة والاستنتاج؛ انـه بنيه اساسية من بنيات الاديان ؛ وبالتالي فأن مسألة نقده وتجاوزه لا يمكن ان تتم بدون ان نقوم بالقفرة المعرفية الهائلة ؛ التـي تضع الدين (أي دين) ضمن السياق التاريخي

البشري. واعتباره فعالية من الفعاليات البشرية ،ومقولة من بين المقولات الكبرى للبشرية الى جانب مقولات اخرى ،مثل الفلسفة ،والادب ،والفن.أما ان نقوم بنقد جزئي لمبدأ ديني هنا او هناك و استنادا الى هذه المرجعية الفكرية او تلك دون ان نصرح بذلك؛ فهو أمر يعقد المسألة اكثر من أن يحلها ؛ لأننا هنا نقوم بعملية اقتطاع قسري من بنية شاملة ؛ موجهين لها سهام النقد ؛ ناسين او متناسين ان بنية الاديان تنطوي على هكذا مبادئ وآليات تفكير وتعطي المشروعية للقراءات التي نصب عليها جام غضبنا.

فعلى سبيل المثال، مهما كثر حديثا نحن المسلمين . عن الإسلام المعتدل والتسامح الذي يرفض العنف ويسمح بتعدد الآراء. فسيكون هناك دائما من يقرأ في الاسلام ما يسمح له بأن يقوم بأعمال عنيفة (او إرهابية كما هو متداول) فهو حقيقة ومن حيث المبدأ لا يكون قد ارتكب محظورا فكريا،ضمن المنظومة الدينة ذاتها. كما تتهم عادة الجماعات الإسلامية الأصولية بذلك .انه يقوم فقط بقراءة المبادئ الدينية؛ فهي(مبدئيا) –اقصد القراءة– لها مشروعية مثل أي قراءة اخرى، طالما النص مفتوح ،بل انه يدعوك لقراءته باستمرار ولا يجدي هنا الدخول في التفصيلات الفرعية المرهقة حول اصول القراءة الصحيحة المشروعة وغير المشروعة لأنها هي الاخرى ستكون خاضعة لذات المبدأ. ان المنظومة الدينية الإسلامية ، تنطوي على امكانية ان يولد اسامة بن لادن جديد، من بين نصوصها، شئنا ام ابينا .

وهو مأزق عميق لايمكن تخطيه باللف والدوران وخطابات التهدئه؛ وبعض الانتقادات لمفاهيم دينية جزئية . بل يكمن الحل براي المتواضع بتدشين القطيعة المعرفية ،التي تنظر الى الدين بمجمله كبنية كاملة نظرة تتخذ المسافة المعرفية المطلوبة بين الذات والموضوع. طبعا لا تتحقق هذه القطيعة بمجرد ان ندعو لها او نتمناها ؛ بل انها مشروطة بسياق تاريخي . اجتماعي، ومعرفي، وسياسي محدد،. لذا يبدو لي ان ما ندفعه الان من ثمن باهظ امر لا مفر منه؛ وسيكون هناك الكثير من من التضحيات في المستقبل لكن المؤكد ان القطيعة المعرفية التي نرجوها ستأتي متجاوزة كل هذا الرعب الذي نراه كل يوم امام اعيينا يرتكب باسم الدين، و ما نقرأه من تبرير لمثل هذه الاعمال من قبل من يتسيدون المشهد الفكري البائس في وسائل الاعلام المختلفة .ان القطيعة المنشودة ستتخطى آليات التفكير السائدة الان ؛ ومتخطية المرجعية الفكرية التي يرتكز عليها معظمنا الان.لتؤسس لقاعدة فكرية عريضة بين شرائح المجتمع المختلفة وليس فقط بين النخب الفكرية الواعية لحركة الأشياء، والأفكار، والمجتمع . والتي هي ليست أسرارا بل بمتناول الجميع. وبإمكان كل طالب حقيقة ان ينالها . لكن مسألة جعلها مرجعية راسخة لقطاع عريض من المجتمع هو الإنجاز الحقيقي.الذي يتوجب علينا ان نضعه نصب اعيننا .

الهـــوامش

(1) لمزيـد مـن الاطـلاع انظـر: جـان شـارل برييزار وغيـوم داسكيـه – ابـن لادن الحقيقـة المحظـورة – نسخـة الكترونيـة للكتـاب – خالية مـن اسم المترجم . الغديـر للدراسـات والنشر – بـيروت – ط1 2005 . والكتاب غني بالمعلومـات عن مجمل التحركات التي اعقبت خروج السوفين من افغانستان – والتي تداخلت فيهـا مصالح النفظ والساسية والدين بشكل هو اقرب للخيال ، وان مايظهـر لنا في وسائل الاعلام ماهو الا قمة جبل الجليد الغاطس.

(2) انظـر لمزيد من الاطلاع – هيجل – الدين والدولة ،ترجمـة قاسم عبرة ،مراجعة الدكتور ميثم محمد يسر – بيت الحكمة بغداد ،2012 ط1

(3) لمزيـد من الاطلاع علـى مفهوم (الاسلاموفوبيا) وحضـوره الطاغي الان في الغرب ، يمكن الاطلاع على العـدد الممتـاز من مجلـة (التواصـل) الفصليـة ،التي خصصـت العـدد الرابـع ، كلـه لمناقشة هـذا المفهوم ،اصـدارات جمعيـة الدعـوة الاسلاميـة العالميـة – طرابلس – ليبيا . 2011

(4) هنـاك مناقشـة شيقـة لهـذه النقطـة في كتاب – الاسـلام والغـرب – خرافة المواجهـة –فريد هاليداي – دار الساقـي – ترجمـة عبد الآلـه النعيمي ،الطبعة الاولى –1995 الفصـل الرابع. وان كان المؤلف يميل الى تسفيه كل مقولات الصراع وبسذاجة احيانا ،وهذا واضح من عنوان الكتاب

(5) محمـد اركـون – أوربا ، الغـرب ، رهـانات المعنى وارادات الهيمنـة ،ترجمة هـاشـم صالح ، دار الساقي ، الطبعة الثانية ،ص.229

(6) محمـد اركـون ، اوربـا ،الغرب ، رهـانـات المعنى وارادات الهيمنة . ص125 .

(7) المصدر نفسه ،ص23.

(8) ا ن اول مـن بلـور مفهوم القطيعـة الابستملوجية هـو المفكـر الفرنسـي (غاستـون باشـلار –1884 1962)،وهـي تعني مـن جملة اشياء اخرى القطيعة بـين الانظمة المعرفيـة في التاريخ العلمـي ، فالعصر الحديـث مثلا بمقولاتـه العلمية والفلسفيـة الجديدة – فيزيـاء غاليلـو ونيوتن مثلا كمقابـل لفزياء ارسطو– تمثـل قطيعة تامة معها ،وكذلـك في الانظمة الفلسفية التي شيدهـا ديكارت ،وهوبز ،وسبينـوزا ،فانها تمثل قطيعـة مع فلسفـة العصر الوسيـط منهجيا ،من جهة وطبيعة مشكلات من جهة اخرى ..

(9) محمد اركون ،المصدر السابق،ص197 .

(10) الجابري ،المصدر السابق ، ص24 .

(11) حسـن حنفي ،موقفنا الحضـاري ، بحث منشور ضمـن كتـاب :الفلسفـة في الوطـن العربـي المعاصر ،مركـز دراسات الوحدة العربية بـيروت ،ط2 1987 . ص18.

(12) د. نصـر حامـد ابـو زيـد ،نقد الخطـاب الديني ،القاهرة، مكتبة مدبولي 1995 ،ص ص99–77

البنية السردية في رواية امرأة القارورة

د. مثنى كاظم صادق

الروايــة ، هــذا الجنــس الأدبــي ، الــذي لا يقــل شأنــا عن الشعــر، لاسيمــا في العصر الحديث، إذ بــدأ يزاحم الشعر ولعله أصبح يزاحمه في كثير من الأحيان . تعد الرواية مــن أكــبر الأجناس الأدبيــة مــن حيث الحجــم وتعدد الشخصيات وتنوع الأحداث، فقد شاعت بوصفها جنساً مؤثــراً في النــاس، وشاعــت في أوربــا والوطــن العربي ، وكذلك العــراق الذي تطورت الرواية فيه بكل اتجاهاتها الواقعيــة والتاريخيــة والرومانسية، فضــلا عن الرواية الجديدة أو مــا اصطلح عليه بـ(رواية الواقعية السحرية) . تعــد التجربة السرديــة العراقية تجربة جديدة ولعلها بــدأت منذ القــرن العشرين على يد محمــود أحمد السيد، لكنها مــا لبثت أن تطورت حتى غــدت تضاهي روايات عربيــة، وربمــا رشــح البعض منهــا ؛ لأن يصطــف مع الروايــات العالميــة ، ذلــك لتألقهــا وتألــق كتابهــا في هــذا الفن الرفيــع وبالمقابل وأقصد بــه الصعيد النقدي والثقــافي بــدأ النقــاد يلتفتــون إلى الرواية علــى صعيد البحــث ، والتنظير حتى بدأ بعض المتابعين بوصف هذا العصر بـ (عصر الرواية) أو (عصر السرديات) لهيمنة السرد على المساحات الواسعة من ثقافاتنا .

روايــة (امــرأة القــارورة) لسليم مطر تفضــي إلى عمق الصلــة التــي تربط الكاتــب المغترب في جنيــف بوطنه ماضيــاً وحاضراً ومستقبلاً ، وأخــيراً ....وهذه الدراسة

تمثل قراءة لأهم العناصر السردية الأساسية في الرواية لعلها تفضي الى العالم السردي للنص موضع التحليل .

الزمن في رواية (امرأة القارورة)
أهمية الزمن بالنسبة لبناء الرواية

يمثل الزمن عنصراً من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن القص ؛ ذلك لأن فن القص من أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن(1) . في الروايات الحديثة لا يعتمد الزمن ((على التتابع ولا يخضع لقانون الرتابة اللغوية ، لذا فهو زمن تخييلي يبتدعه الكاتب ويتحقق عن طريق الصياغة اللغوية ، أي أنه زمن لغوي في الأساس ؛ لكي يوفر عنصر التشويق والاستمرار والإيقاع))(2) وعليه نجد أن الذبذبة الزمنية في روايات الواقعية الجديدة (السحرية) واضحة للعيان فلا نجد فيها غالبا الترتيب الكلاسيكي للزمن ، فالزمن فيها معقد جدا لدرجة أن المتلقي ليشعر بأنه سابح فيه ؛ إذ لا يمكث المتلقي عند القراءة على زمن معين ، حيث تتداخل الأزمان فيما بينها بصورة فنية مدروسة ، لكن تبقى في مسارها الصحيح الواضح وإطارها العام .

إفتتاحية الرواية وخصائصها الزمنية

تفتتح رواية (امرأة القارورة) بزمن حاضر حيث يخاطب الراوي المتلقي قائلا : ((قبل الولوج في عوالم هذه الحكاية مع (امرأة القارورة) العجيبة ، يهمني أن أعلمكم منذ الآن أني لست مسؤولاً عنها ولم أشارك في أي من أحداثها وخيالي بريء منها))(3) وبعد ذلك مباشرة يشير إلى زمن عثوره على هذه الرواية / المخطوطة ((عثرت على هذه الحكاية بطريق المصادفة قبل أسابيع))(4) إذ شكل هذا المفتتح التحام الزمن السردي مع الحدث فهو يستوعب هنا نقطة بدء الحدث القصصي من جهة اعتمادا على قرائن لغوية تفصح عن تعددية الاستعمال الزمني ، ولاسيما لفظة (عوالم) حيث إن لكل عالم زمنه الخاص . الرواية ذات أرضية زمنية حاضرة ، ولاسيما عند قص الراوي لنا قصته مع المخطوطة عن طريق استذكاره لسنوات الحرب وهروباته ثم يدس (امرأة القارورة) في هذه الاستذكارات لكنه ـــــ الزمن ـــــ يتحول إلى زمن إيهامي من خلال توظيف التاريخ وإعادة تشكيله من جديد زمنيا بحسب مقتضيات الأحداث ؛ لأن هذه الأحداث تقوم على اختراق سكون الزمن منذ ما يقارب خمسة آلاف عام وهو عمر امرأة القارورة ، فالزمن يتقدم ويتراجع ويتلوى ذلك لمنح الجسد / الهوية صفة الديمومة والسيرورة من خلال تحول أميرة سومرية إلى امرأة خالدة عبر الزمن .

إن عملية العودة إلى الماضي ما هي إلا موازنة زمنية لما حدث إذ حشد الكاتب حدثاً زمنيا طويلا في حيز قصصي صغير في زمن حاضر للتحاور مع المتلقي ، فهو لا ينفك عن مخاطبة المتلقي منذ الافتتاحية وحتى النهاية ومن ذلك ((لعله من الضروري أن احكي لكم باختصار عن ظروف حصولي على هذه المخطوطة))(5) و كذلك قوله : ((يمكنكم أن تقولوا عني إني لم أكن شجاعاً في الدفاع عن بلادي))(6) وهكذا يبقى الزمن مرتبطا مع المتلقي دائما وإن كان ماضيا ، ولاسيما أن الراوي يستعمل صيغة المتكلم الحاضرة التي تقص ما عانته من أحداث للتأثير فيه ؛ ((لأن أحد أسباب القوة في رواية المتكلم هو أن يجعل الراوي متجددا تماما

الدراسات

فهـذا من شأنـه أن يترك تأثيرا على القارئ))(7) فضلا عن أن روايـة المتكلم لها مزية خاصة فهي ((تتيح لك أن تطرح أفكار الشخصيـة الرئيسـة بصـورة طبيعية جدا))(8).

مثَّـل الزمـن الماضـي نقطـة العـودة إلى الأحـداث التي تمت في الماضـي فهـي سابقة على زمن السرد وتتم هذه الاستعادة من خلال استحضار حادثة ما اذ نلاحـظ أن الإيقاف المفاجئ للحاضر والانزلاق إلى الماضي تتم بصورة سريعة وبمرونة ((

> أطلق النقاد تسميات عدة لتحديد اطر العلاقة، التي يقيمها الراوي مع الشخصيات القصصية من جهة، أو مع القارئ من جهة أخرى، فقد سموها بـ (وجهة النظر) و (البؤرة) و (الرؤية) و(حصر المجال) و (المنظور) و (بؤرة السرد) وغيرها.

في الوقت الذي أخذت فيه الأحجار فوقي بالانهيار كنت أكور نفسـي على صدر المرأة ورحت بالتدريج انزلق في فجـوة أحضانها انهارت صخور بطنهـا من جرح نازل من العنق حتـى أسفل البطن ، وانكشف نفق عجيب يمتد من جذعها إلى أعماق الأرض خلال الجدار ! أجهل حتى الآن كـم من زمن قد مـر عليّ وأنا أزحـف بين متاهات أنفـاق قادتنـي إلى عـوالم وعـوالم عشتها خـلال آلاف الأعوام ...))(9).

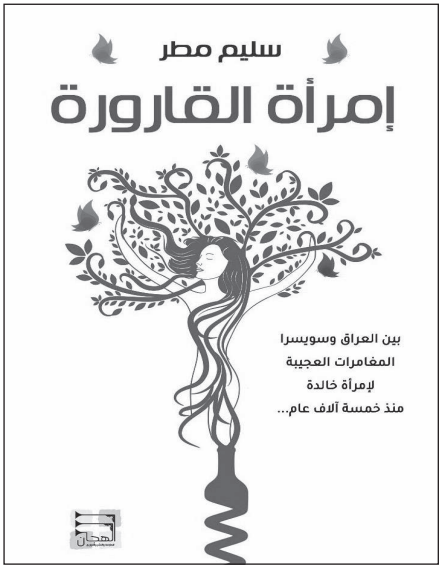
إن عملية العودة إلى الماضي ما هي إلا موازنة لما حدث ومـا سيحدث فضـلا عن ذلك أن العـودة إلى الماضي ((وسيلـة فعالة في كشف أعمـاق الشخصيات وتعرية كل عجزها في الإفصاح عما في داخلها من أحاسيس ورؤى أمام أسوار الواقـع السميكة))(10) ؛ ولذلك نجد الفصل الابتدائي للرواية يدور حول هذه المحاور الزمنية :

1. الأحداث الماضية التي مرت بالراوي ولاسيما أحداث الحرب ومحاولات هروبه .
2. خروجـه مـن العـراق إلى أوربا .

الترتيب الزمني للأحداث

كان القاص البدائـي يقـدم لسامعيـه الأحـداث في خـط متسلسل تسلسـلا زمنيا مطردا وبنفس الترتيـب(11) وهذا ما نجـده في الحكايـات الشعبيـة ولكـن فـن القـص في الوقـت الحاضر أصبـح متطورا لدرجة أن الروايـات أحيانا قد تبدأ من نهاياتها !! .

في روايـة امرأة القارورة نجد أن النص الروائي يتذبذب في عمليـة تداخـل واضـح بـين الأزمنـة (الماضـي ، الحاضـر) مع بقـاء الخطوط العريـضـة وانتماء الفقرة أو الفصـل إلى زمنـه الأصلـي ومنـه ((لـو أصغيتم إلى جميـع حكاياتها لمـا كفاكم العمر ، عـوالم تنبجس من عـوالم ، تواريـخ تقود إلى تواريخ ، بلا نهاية . حكت أنها كانـت فتاة طبيعية مثل باقـي البشر . اسمها (هاجر) وكانـت تعيش بين شعبها في مملكـة قديمة ...))(12) حيـث نجد التتابع الزمني القافز الذي يحكي لنا ماضي هـذه المرأة من خلال قولـه : ((استمرت القارورة تنتقل مـع أحفادها بـين أزمان وأوطان عاشـت مع أحفاد في الهنـد والصين وتركستـان وأحفاد زنـوج أفارقة وشقر صقالبـة أحفاد وثنيون وبوذيون وهندوس ومسيحيون ويهـود وصابئـة بعد أجيـال وأجيـال (....) بعد تجارب



أعـوام وأعـوام (...) هكـــذا ظـلـت (سيـدة القارورة) خـلال قرون وقرون تمــضي الأجيال ....))(13) . تشير الكاتبــة سيزا القاسـم إلى أن الكاتب يحرص على وضع معــالم نصيــة تساعـد المتلقي علــى تتبعــه كاستعمال ظـروف الزمـان وغيرهـا مــن الأدوات لتنبيه المتلقي إلى التسلسل الزمني للأحداث(14) .

الثغرات الزمنية

تعـرف الثغـرة الزمنيــة بـأنها مقاطع زمنيــة في القص وتقسم إلى قسمين الأول : الثغرة الزمنية المذكورة وهي التــي يشـير إليها الــراوي في عبارة موجزة جـدا مثل (بعد مرور سنة) على سبيل المثال والنوع الثاني : الثغرة الضمنيــة وهــي التي يستنتجها القــارئ من النص مثل الإشــارة إلى أشهــر السنة أو إلى السنــة أو فصولها(15) وقــد حفلت الرواية بـالنوعين من الثغـرات لكنها أكثرت مــن الثغرات الضمنية ؛ لأنها مــن الروايات التي يمتزج بها الواقع مــع الفنتازيا ومن أمثلة الثغرات الضمـــنية ((خرجـت مــن أعماق الأرض لأجـد نفسي في فجر يوم بــارد مــن شبــاط 1988 بين صخــور شواطــئ بحيرة جنيف))(16) و((في حزيران عــام 1984 لم تكن قد انتهـت بعد السنــة الثالثة على الحــرب ...))(17) وكذلك ((ذات ليلــة مــن شهــر شبــاط ، وبعد مرور تسعــة أشهر علــى وجودي معها))(18) الخ . أمــا الثغرات المذكورة فقــد أتت أقل وتركزت في الفصــل الابتدائي الذي تصدر الروايــة ولعل ذلــك مرده أن الفصــل الأول قدم الأحداث بصيغــة مذكرات ومما جاء منهــا ((طيلة سبعة أعوام لم أكــن أدرك من الوجود غير أهــوال الحرب))(19) وكذلك ((بعــد أقل من عام قمت بمحاولة فــراري الثانية . ذات

يوم خريفـي ...))(20) الخ إن وجود مثل هذه الثغرات ؛ لكي تعمل ((على تحديد معالم الطريق على مسار الزمن ولا يـترك تفصيـلا دون ذكـــــــــــره وتوضيحه)) (21) .

في هـذه الرواية تتداخل المستويـات الزمنية من مـاض وحاضـر ومستقبـل تداخـلا عجيبـاً ، حيـث إن الرواية تناولـت الزمـن بطريقـة تتضمـن إشـارات متقابلـة أو متعاقبة للأزمنة المختلفة ، فالزمن يتخلل الرواية كلها ، بل هو الهيكل الذي شيدت عليه الرواية .

المكان في رواية امرأة القارورة

مـن الأهمية بمـكان أن نعرف بـأن تجسيـد الزمان في النصـ السردي يختلف عن تجسيـد المكان ؛ لأن المكان يمثـل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية ، أما الزمان فيتمثـل في هذه الأحـداث نفسها وتطورهـا ، فالمكان ـ إذن ـ هو ((الإطار الذي تقع فيه الأحداث ويمكن إدراكه بالحس ، فهـو يختلف عـن الزمـان المرتبط بـالإدراك النفسـي))(22) بمعنى آخـر أن المكان يرتبط بالوصف والزمـان يرتبط بالسـرد(23) ؛ لذا فهمـا يتباينان من ناحيـة الحركة والسكـون ؛ فالوصف ـ غالبـاً ـ ما يكون لأشيـاء جامـدة أو متحركـة بنسبـة قليلـة ، أمـا السرد الزمنـي ، فعن طريقه تتوالد الأحـداث لتدفع الرواية إلى الأمام .

يمكن القول : إن وصف المكان في الروايات الكلاسيكية هو عبارة عـن تصوير فوتوغرافي له ؛ لأن الروائي همه أن يصـور الواقع ، أمـا في الروايات الجديدة فالمكان لا يمثـل مساحـة لتأثيث الرواية فحسـب ، بل يمثل ثيمات لها الأثر الفاعـل في العناصر الأخرى التي تشيد النص السردي ؛ لأن ((العالم الخارجي للشخصية يؤثر ، ويغير عـالم الشخصية الداخلي))(24) . في الدراسات الحديثة يمكن استخراج المـكان ودراسته ضمن طبيعة صياغته داخل النص الملتحم معه .

في روايـة (امـرأة القـارورة) نجـد أن أول ملمح مكاني في الروايـة ، مثـل نقطـة التحـول والانسـلاخ بالنسبـة للـراوي وهي عبارة المؤلف تحـت عنوان الرواية ((بين العـراق وسويسرا المغامـرات العجيبة لامرأة خالدة منذ خمسـة آلاف عام))(25) إذ يمثـل ظرف المكان (بين) بالتوسط بـين مكانين متباينين وهما (العراق) مكان التوتـر والقلق وهاجس الهـروب منه و المكان الآخر هو (سويسـرا) مكان الاستقرار والأمن ، فهو مكان مناسب (بوابـة) دلف من خلالهـا البطل إلى الرواية وبالتحديد عاصمتها (جنيف) ويمكننا بشكل عام أن نحدد ألأمكنة في الرواية وكالآتي :

1. مـكان بدايـة الروايـة (جنيـف) عاصمـة سويسـرا حيـث المخطوطـة بانتظاره .
2. العـراق مكـــان ولادة (إمـرأة القارورة) و (الراوي) .
3. الشـام / مصـر / ومـدن شرقيـة

> في هذه الرواية تتداخل المستويات الزمنية من ماض وحاضر ومستقبل تداخلا عجيباً ، حيث إن الرواية تناولت الزمن بطريقة تتضمن إشارات متقابلة أو متعاقبة للأزمنة المختلفة ، فالزمن يتخلل الرواية كلها ، بل هو الهيكل الذي شيدت عليه .

أخرى.

ومن خلال المدن الواقعة ضمن هذه الرقع الجغرافية نجد هاجس البحث عن الهوية ، ولاسيما أن (إمرأة القارورة) تنقلت كثيرا في جغرافيا المكان ضمن أمكنة قديمة مندثرة وأمكنة حديثة زاهرة . إن إشكالية (العراق) كمكان إشكالية متوارثة ؛ بسبب الحروب والانقلابات والتذبذبات التي فيه فضلا عن هويته المكانية المموهة بين العرب والكرد والتركمان والسريان وأقوام أخرى .

لم يعتمد المؤلف على الوصف الاستقصائي ؛ لأن ((الوصف القائم على التفصيل يحد من الخيال ويقتله))(26) لكن الرواية لا تخلو من التفصيل في الأمكنة

في رواية امرأة القارورة نجد أن النص الروائي يتذبذب في عملية تداخل واضح بين الأزمنة.

أحيانا بما له أثر في بناء الشخصية أو سير الأحداث وكل ماله علاقة بالتراكمات النفسية عند بطل الرواية حيث يجعل ((للمكان دلالة تفوق دوره المألوف كديكور أو وسيط يؤطر الأحداث إنه يتحول في هذه الحالة إلى محاور حقيقي ويقتحم عالم السرد محررا نفسه من أغلال الوصف))(27) فمن ذلك وصف الراوي للمكان الذي رأى فيه لأول مرة تمثال امرأة القارورة ((كان مطبخنا قاعة كبيرة في أعماق الأرض ، جدارها الصخري مليء بنقوش أثرية لملوك قدماء وهم يصيدون ويتسلمون شرائع ويخوضون حروباً ويتناسلون ، بجانب حوض غسيل الصحون ، اتكأ على الجدار نصب امرأة بالحجم الطبيعي ، كانت واقفة بشموخ وهي تمد اليد اليمنى بقارورة صغيرة بحجم كأس ، وقد التفت على ذراعها اليسرى أفعى ، محشور رأسها بين نهديها، سمعت الجنود يقولون إنها قاعة ملوك قدماء عثروا عليها في أثناء حفر الخندق))(28) استطاع المؤلف أن يصف لنا المكان من خلال عين الشخصية ، أن يجعل للمكان دلالة معبّرة من خلال تركيز الشخصية على جوانب معينة في المكان فالمطبخ قاعة كبيرة يدل على كثرة العدد للجنود وهذه القاعة عميقة في الأرض ، فهي مكان مغلق لكنه ليس خاصا بل عاما لجميع الجنود المرغمين على التواجد فيه وقد اعتمد الراوي على هذا المكان ؛ لسرد الكثير من طروحاته ، ولاسيما عند وصفه الجنود ، وطريقة تعاملهم مع تمثال امرأة القارورة ، فضلا عن أن هذا المكان فيه جدار صخري مزين بنقوش أثرية لملوك قدماء ، وهم يمارسون

أعمالهم ، ومن ضمنها التناسل ، هذا المكان القاعة التي تحولت إلى مطبخ للجنود مكان طارئ يرتبط مقدار زمن التواجد فيه بالظرف والحاجة تعامل الجنود مع هذا التمثال ككائن مثل ميناء لبث شكاواهم وأمنياتهم فأصبحت جزءا من تكويناتهم الوجدانية لأنهم محاصرون في هذا المكان ولاسيما أثناء القصف فلا مناص من أن يكون جزءا منهم حتى لو كان المكان معاديا بالنسبة لهم إن التغيير المفاجئ لحياة هؤلاء المجندين من حياة إلى أخرى ، جعل دلالة المكان تتغيّر من دلالة إلى أخرى .

> إن عملية العودة إلى الماضي ما هي إلا موازنة زمنية لما حدث إذ حشد الكاتب حدثاً زمنيا طويلا في حيز قصصي صغير في زمن حاضر للتحاور مع المتلقي.

ويصف الراوي المكان الذي تقرر فيه تسليمه بعد فراره ((رأيت الضابط يختلي بشيخ العشيرة خلف بقايا معبد مهجور ليقررا مصيري))(29) ففي هذا المشهد يتم وصف مكان كان له الأثر في تسليمه إلى الجيش مرة ثانية فاستطاع بإيجاز أن يرسم لوحة المكان بالدرجة التي احتاجها الحدث القصصي بلا زيادة و لا نقصان وقد أسهم المعبد المهجور في تخبئة الضابط والشيخ خلفه لكي يؤسس من خلاله الراوي لمشهدية بانورامية تحيط بالحدث وصفيا .

أما مكان إيجاد القارورة فيرد أيضا ضمن مكان مغلق تحت ((أثناء نبشه الأغراض المتراكمة في الزحمة ، لمح القارورة ! كانت مركونة في زاوية مثخنة بعتمة ورطوبة وخيوط عنكبوت ، متكئة على حائط كأنها تستريح من انتظار))(30) ففي هذا المكان انتقل الراوي إلى القارورة من خلال انتقال النبش من غرض إلى آخر إلى أن لمح القارورة على النحو الذي حقق موازنة بين ما كان يبحث عنه والعدول عنه إلى القارورة التي اصطادها بلمحة عين فاصطادها لأنها الأكثر حساسية ودهشة في المكان ولاسيما أنها بثت فيه استدعاء الذكريات وكيف انه نقلها كذكرى من أبيه عندما هاجر .

بعد هذه الأماكن التي تتسم بالعزلة والانغلاق و ((يوما بعد يوم كان يكتشف أماكن جديدة لممارسة اللذة : المسابح ، المراقص ، القطارات ، الأزقة ، والحدائق ، بل وصل به الأمر أن صار يحس بلذة أشد كلما اشتدت غرابة المكان وصعوبته ، لم تفته حتى المتاحف ومكاتب الدولة والبنوك ودور العبادة))(31) إذ نجد أن كل هذه الأماكن هي أماكن عامة غير مناسبة لفعل اللذة ولعلها أمكنة جريئة يعي خطورتها وصعوبتها لكن هذه الأماكن يجد فيها المتعة أكثر ؛ لأنها صعبة تحتاج إلى تحدي ، وكأنه يريد أن ينفلق من كبته ، وينفلت إلى الحرية من خلال التعويض عما حرم منه وزملائه من تمثالها الذي تكسر بفعل القصف الحربي ، عندما كان في العراق .

المنظور الروائي في رواية امرأة القارورة

أطلق النقاد تسميات عدة لتحديد اطر العلاقة، التي يقيمها الراوي مع الشخصيات القصصية من جهة، أو مع القارئ من جهة أخرى، فقد سموها بـ (وجهة النظر) و (البؤرة) و (الرؤية) و(حصر المجال) و (المنظور) و

(بـؤرة السـرد) وغيرهـا مـن التسميات؛ ممـا ساعد على كـثرة التسميات صعوبة المصطلـح وتشعبه وضبابيته في بعض الأحيان؛ نتيجة لعدم فهمـه عند الاستعمال، فهـو مائع وغير محدد، لدرجة يوحي معها بما لا حصر لـه مـن المفاهيم والأشيـاء(32)، فكما هـو معروف أن شخصيات العمل الروائي تمثل إحداها الكاتب (الروائي) إذ يبـث أفكاره ورؤيته على لسان هذه الشخصية، وهذه الظاهـرة تسمـى بـ(الأنـا الثانية للكاتـب) وعليه فإن هنالك فرق بين الكاتب (الروائي) ومابين (الراوي)؛ لأن الأول منتـج للعـالم القصصي، والثاني بطـل من أبطال هـذا العالم المنتج ـ بفتح التـاء ـ ومع تقدم الفن الروائي أصبح الراوي (العليم) لا يعلم بكل شيء.

إن الرواية الحديثة انمازت بمنظور مصاحب للشخصية؛ مما يـؤدي إلى خفـوت صـوت المؤلف وارتفـاع صوت الشخصيـة . انقسـم المنظـور الروائي إلى أربعـة أقسام على يد الناقد الروسي (بوريس أوسبنكسي)(33) وهي :

1. المنظور الآيدلوجي .
2. المنظور النفسي .
3. المنظور على مستوى الزمان والمكان .
4. المنظور على المستوى التعبيري .

المنظـور الآيدلوجـي ((هو منظومة القيـم العامة لرؤية العالم ذهنياً))(34)، عنـد قراءة روايـــــــــة (امرأة القارورة) نجـد رؤية آيدلوجية للـراوي تتمثل بمنظوره إلى الحـرب العراقيـة الإيرانيـة ((إن قـادة الدولتـين يتناكحـون فيما بينهـم ونحن جحافـل الجيوش عبارة عن حيامـن معتقة يقذفونها في بعضهم بعضاً. ننسكب نحن شهـداء ملذاتهم وهـم يرتعشون شبقـا في خطبهم وشتائمهـم وتهديداتهـم لبعضهم بعضا بعـد أن يتعبوا وينتهوا ينبطحـون على ظهورهم في سرير المفاوضات ويمسحون جباههم ومؤخراتهم من جثثنا ثم يتعانقون بحـب))(35) لجـأ الـراوي إلى الكشـف عـن منظـوره الآيدلوجـي للحرب التي قامـت بطريقة مجازية غايتها الإبلا غ عن امتعاضه ومقته للحرب بطريقة غير مألوفة لنقل حالة الإكراه للالتحاق بحرب لا يؤمن بها إنما يدفع إليها مكرها هو وبقية زملائه من الجنود، ومن هنا جاء إصراره العجيب الذي لا يعرف اليأس على الهرب لمرات سبعـة؛ وذلك لرفضه للحـرب، إلى شوق عجيب إلى أوربا (الحلـم) للخلاص من عذابات الحـرب ((كان حلم أوربا يستحيـل في أعماقـي إلى صرخـة تمرد راحـت تنشدها حشودي وهـي تدق على جدار روحي))(36) ، فالتمثيل الآيدلوجـي ينتج رؤيـة لمكانين (العـراق) حيث ينتمي ولادة وفكرا ونشأة و (جنيف) حيث يتمنى، فنجد رؤيته للغرب رؤية احتفائية سعيدة ورغبـــــوية عميقة.

أما المنظور النفسي فهو منظور ذاتي في الرواية نراه من خلال عـين الشخص الراوي الذي ننظـر من خلال عينه ما يراه لنا ، يبدأ هذا المنظور الذاتي خارجيا موجها إلى المتلقي عندما تفتح الرواية بالعبارة التي يتخلص فيها الروائي مـن النص ويعرب عن براءته منه ((قبل الولوج في عـوالم هـذه الحكاية مـع (امـرأة القـارورة العجيبة يهمنـي أن أعلمكـم منذ الآن أني لست مسـؤولا عنها ولم

أشارك في أي من أحداثها وخيالي بريء منها . في الحقيقة إني أجبرت على نشرها من باب الواجب لا أكثر))(37) و يمكننا أن نقول : إن المنظور الذاتي للراوي صبغة اصطبغت به الرواية فنحن لا نرى شيئا إلا من خلال الراوي الذي يندمج مع بطل الرواية (آدم) فيكون هو هو فقد كان الانشطار بين الراوي و(آدم) واضحا منذ البداية فقبل أن تتشكل الرواية يعلن الراوي عدم علاقته بها وانه وجد المخطوطة بالصدفة ، وأن المسؤولية تحتم عليه نشرها فقط من باب الواجب لا أكثر وهذا ما دفع إلى الانفصام بين الراوي والبطل (آدم) في البداية فقط وقد برهن على عدم وجود صلة له بها أنه قد خصص فصلا كاملا هو (الفصل الابتدائي) لكي يوهم القارئ بعدم وجود هذه الصلة ؛ ولعل المبالغة في الفصل هو مبالغة في الارتباط ، كما أن حكاية (امرأة القارورة) تتجلى عبر منظوره ، وتتدفق من خلال رؤيته ((امتدت كف (آدم) إلى القارورة ، وراحت أصابعه تمسدها وتمسح عنها الغبار تساءل من أين حصل عليها أبوه هل ورثها عن أهله أم اشتراها أم غنمها في حرب من يعلم ؟))(38) ويسعى الراوي في كل مرة إلى الظهور والإعلان عن نفسه مما يجعل حضوره مشعا ؛ لذا فهو دائما يعلن عن نفسه في بداية الفصول الأربعة للرواية .

إن المنظور الآيدلوجي جاء من نوع المصاحبة ؛ لأن الشخصية مصاحبة لبقية الشخصيات ، ومن الملاحظ أيضاً أن المنظور النفسي جاء من النوع الذاتي ، وليس من النوع الموضوعي .

الخاتمة و النتائج :

1. زمن الرواية زمن إيهامي من خلال توظيف التاريخ وإعادة تشكيله من جديد زمنيا بحسب مقتضيات الأحداث لأن هذه الأحداث تقوم على اختراق سكون الزمن منذ ما يقارب من خمسة آلاف عام وهو عمر امرأة القارورة ، فالزمن يتقدم ويتراجع ويتلوى ذلك لمنح الجسد / الهوية صفة الديمومة والسيرورة من خلال تحول أميرة سومرية إلى امرأة خالدة عبر الزمن .
2. في رواية امرأة القارورة نجد أن النص الروائي يتذبذب في عملية تداخل واضح بين الأزمنة (الماضي ، الحاضر) وحفلت الرواية بالنوعين من الثغرات لكنها أكثرت من الثغرات الضمنية ؛ لأنها من الروايات التي يمتزج بها الواقع مع الفنتازيا.
3. من خلال المدن الواقعة ضمن الرقع الجغرافية في الرواية نجد هاجس البحث عن الهوية ، ولاسيما أن (امرأة القارورة) تنقلت كثيرا في جغرافيا المكان ضمن أمكنة قديمة مندثرة وأمكنة حديثة زاهرة . إن إشكالية (العراق) كمكان إشكالية متوارثة ؛ بسبب الحروب والانقلابات والتذبذبات التي فيه فضلا عن هويته المكانية المموهة بين العرب والكرد والتركمان والسريان وأقوام أخرى .
4. لجأ الراوي إلى الكشف عن منظوره الآيدلوجي للحرب التي قامت بطريقة مجازية غايتها الإبلاغ عن امتعاضه ومقته للحرب بطريقة غير مألوفة لنقل حالة الإكراه للالتحاق بحرب لا يؤمن بها إنما يدفع إليها مكرها هو وبقية زملائه من الجنود ، ومن هنا جاء إصراره العجيب الذي لا يعرف اليأس على الهرب لمرات سبعة ؛ وذلك لرفضه للحرب ، إلى شوق عجيب إلى أوربا (الحلم) للخلاص من عذابات الحرب.
5. إن المنظور الآيدلوجي جاء من نوع المصاحبة ؛ لأن الشخصية مصاحبة لبقية الشخصيات ، ومن الملاحظ أيضاً أن المنظور النفسي جاء من النوع الذاتي ، وليس من النوع الموضوعي .

الهوامش :

1. ينظر : بناء الرواية :26.
2. الرؤى المتغيرة : 60.
3. إمرأة القارورة : 5.
4. نفسه : 5.
5. نفسه : 5.
6. نفسه : 7.
7. كتابة الرواية : 97.
8. نفسه : 97.
9. إمرأة القارورة : 22 ـ 23.
10. بناء الرواية : 66.
11. نفسه : 31.
12. إمرأة القارورة : 41.
13. نفسه : 54.
14. بناء الرواية : 39.
15. ينظر : نفسه : 64.
16. إمرأة القارورة : 5.
17. نفسه : 15.
18. نفسه : 22.
19. نفسه: 6.
20. نفسه: 13.
21. بناء الرواية : 65.
22. نفسه : 76.
23. نفسه : 76.
24. في الإيقاع الروائي : 9.
25. إمرأة القارورة الورقة الثانية بعد الغلاف .
26. بناء الرواية : 88.
27. بنية النص السردي : 71.
28. إمرأة القارورة : 8.
29. نفسه: 13.
30. نفسه : 31.
31. نفسه : 59.
32. الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ الذهنية : 41.
33. بناء الرواية : 134.
34. نفسه : 134.
35. إمرأة القارورة : 7.
36. نفسه : 15.
37. نفسه : 5.
38. نفسه : 31.

المصادر والمراجع :

- إمرأة القارورة (رواية) ، سليم مطر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ضمن سلسلة (عودة النص) الطبعة الثالثة 2010م.
- بناء الرواية ، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، د سيزا أحمد القاسم ، الهيأة المصرية العامة للكتاب ـ 1984 م .
- بنية النص السردي ، حميد لحمداني ، المركز الثقافي العربي ، بيروت 1990 .
- الرؤى المتغيرة في روايات محفوظ الذهنية ، د إبراهيم جنداري ، مجلة الموقف الثقافي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، العدد (23) ـ 1999م.
- في الإيقاع الروائي ، د أحمد الزغبي ، دار الأمل ، الأردن ، ط 1 ـ 1986م .
- كتابة الرواية ، جون برين ، ترجمة : مجيد ياسين ، مراجعة ، د مدحي الدوري ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد 1993م .

(ولهٌ لها) القصيدة الذاكراتية وشعرية التلاقح الأجناسي

د. خليل شكري هياس

بـاتَ أمـرُ الحداثـة في الشعـرِ الشغلُ الشاغـلُ في الحياة الثقافيـة العربية، ليسـت في العصورِ الأخيرة حسب، بل منذ أن ظهرتْ طلائعُ التجديدِ الحقيقي في الشعر العربي، إبانَ العصر العباسي مع ثلة من الشعراء المجددين، مثل المتنبـي وأبي تمام وأبي نوَّاس وآخرين غيرهم تمكنوا من ترك بصماتهم التجديدية على خارطة الشعر العربي، واستطـاعَ البعضُ منهم خـطَّ هويةً مائـزةً لنفسه، خَلَّد فيها اسمه ليكون اسمًا شعرياً لا يمكن تجاوزه في قائمة الشعـراء العـرب عبر العصـور. ومنذُ ذلك الحـين والشعرُ العربـي تتقاذفُهُ أمواجُ الحداثة، فيعلو نجمَهُ مرةً ويخبو مرةً، تماشياً مع قوةِ أو ضعفِ أمواجِ الحداثة التي كثيرًا ما تصطدمُ برتابة السائد ومقاومة تيار المحافظين، إلا أن التجربـةَ الشعريـةَ العربيةَ شأنُهَا شـأنُ كلِّ التجارب الشعريـة الأخـرى تحسسـتْ أهميـةَ نزعـاتِ الحداثـةَ والتجديد في الشعر العالمي، وبعض روافده المؤثرة(1) ، فراحتْ تخطو خطوات كبيرةً في اتجاه الحداثة وتنعتقُ تدريجياً من التراكمات التقليدية السابقة بعد أن وجدتْ أنهَّـا ليسـت الوحيدةَ من تحـاولُ الانعتـاقَ، والالتحاقَ بركـب الحضارة الجديدة شأنُهـا في ذلك شأنُ المعارف الاقتصادية والسياسية والاجتماعية.

وكانـت وليـدة هذه الحداثـة تنوعًـا في شـكل القصيدة العربيـة التي غـادرت منطقـة القصيـدة العمودية، إلى

منطقـة قصيدة التفعيلـة، ومنها إلى قصيـدة النثر التي ظلـت مثار جدل نقدي كبير، وصولاً إلى قصيدة الهايكو العربيـة التـي لم تُقابَـل بارتيـاح وقبـول مـن الشارع الشعـري العربـي لحد هذا اليـوم، هذا فضـلا عن تجديد وتنـوع علـى صعيـد طـول القصيدة مـن الطويلـة، إلى القصـيرة، وإلى القصيرة جدا، التي ولدت معها القصيدة المركـزة، وقصيدة الضربة، وقصيـدة التوقيعة وغيرها مـن التنويعات الأخرى، وعلى صعيد آخر نجد تلاقحات تشكيليـة للقصيـدة العربيـة المعاصـرة مـع الفنـون الكلامية والسمعية والبصريـة، فظهرت عندنا القصيدة الممسرحة، والقصيدة السيرذاتيـة، والقصيدة المفلمنة، والقصيدة اللوحة، وأنواع أخر شكلت تنويعات مهمة في بستان الشعر العربي.

القصيـدة الذاكراتيـة واحـدة مـن التنويعـات الشعريـة التشكيليـة التـي لَعِبَ عليهـا الشاعـر العربـي قديمًـا وحديثًا، مع فارق ربما في القصدية الكبيرة التي تحضر في القصيـدة المعاصرة بوصفها – أي الذاكرة– مرتكزًا تشكيلياً وموضوعيًا مهمًـا، مع عفوية ملحوظة لطبيعة حضورهـا في القصيدة العربية القديمـة، هذه القصدية المرهونة بآليـات الكتابة الشعرية ومن ثم النقدية التي أسسـت على نحـو لا شك فيه أهمية هـذا المرتكز النصي ليـس في الشعـر حسب، بـل في مجمل الفنـون الابداعية الكتابيـة والسمعيـة والبصرية، ولعل مـن أهم دلالاتها التوظيفيـة أنهـا تعد الجسـر الرابط بين واقـع ماضوي عاشتـه أو شاهدته الـذات المبدعة وبين النص في زمنه الآني في مسعـى منهـا لوصـل لحظـة الإدراك المباشـر باللحظات الماضية التي حملت إليه إنطباعات مماثلة. وهذا الوصلُ بين الانطباعين (الراهن/الماضي) هو الذي يمكـنُ المبدعَ في لحظـةٍ من أن يخلـقَ تأليفًا عبر الزمنِ قوامُهُ النظامُ.(2) والأمرُ لا يقفُ عند هذا الحد، فالذاكرةُ في اشتغالِهَـا تُقيـمُ جملـةً مـن العلاقـاتِ مـع الحواسِ الأخـرى، وتنسجُ معها جملةً من النـوازعِ البشريةِ منها "الحلمُ والذكرى والتكرارُ والإدراكُ والتداعي والعاطفة. وتنتـجُ عن هذه الشبكةِ من العلاقـاتِ بين الذاكرةِ وبين عـوالمِ الإحساسِ الباطنيةِ، أنماطًـا متعددة من الذاكرة. مـن بينها الذاكرةُ الشذريةُ... فنحـنُ نَعثرُ بداخلنا على شـذراتٍ مـن ماضينا، عـن مراحـلَ قصيرةً مـن الزمنِ، وبينهمـا فراغـاتٍ، نستعـينُ بالخيـالِ لملئهـا، وهنـاك الذاكـرةُ العاطفيـةُ،... التي تبدأ من الإحساسِ أن هناك شيئًـا مـا يثـيرُ أحاسيسنا فيتحـولُ إلى صـورةٍ واعيةٍ، وبعد ذلـك ستسمحُ الذاكرةُ بإعادةِ إنتـاجِ هذه الصورةِ، حتـى ولـو أن الشـيء اختفـى من حقـلِ إدراكنـا."(3). وهـذا يقودُنا إلى أنَّهُ لا يمكن النظـرَ إلى أيِّ نصٍ إبداعيٍّ ذاكراتيٍّ إلا بتصورِ وجودِ أكثرَ من ذاكرة:

- الأولى الذاكرةُ الواقعيةُ الما قبلْ نصية التي " تضربُ جذورَهَـا، بعيداً، لتشملَ مراحلَ شتى، بدءاً بنشوءِ الوعي لدى المؤلف، وصولاً إلى لحظةِ الكتابة.
- الثانيـة هي ذاكـرةُ القصيدةِ التي تتقاطـعُ مع ذاكرةِ الشاعـرِ في ما ورائياتِها، فضلًا عن لحظتِها المرصودة، اللحظـةُ التـي لهـا مقياسُهـا الزمـاني الصـرف، بما لا ينفصـلُ عن وجودِ ذاكـرةٍ ثالثة، تمارسُ سطوتَها على الذاكرتـين الأخرتـين، وكأنَّهَا الذاكـرةُ الأم، لما لها من علاقةٍ بالزمنِ العام، في سيرورته، وصيرورته".(4)

وهذا يعني أنَّ الذاكرةَ الابداعيةَ ومنها الشعريةَ تستحضرُ الذكريات وتنقلُهَا من الماضي (ما كان) إلى حيزِ الزمنِ الآني (لحظـةُ الكتابـة) ومن ثـم القيـامُ بمعالجتِها على وفـقِ الوعـيِّ الآنيِّ بهـا. أي أنَّهـا لا تستحضـرُ الماضي بشكلٍ آليٍّ مجردٍ، لأنَّ فعلَ التذكيرِ يتمُ في الحاضرِ ذهابا

إلى الماضي بطريقة الانتقاء والاختيار، أو من جراء الحذف أو التقطيع على وفق اللحظة الراهنة لحالة الوعي. الأمرُ الذي يقودُنا إلى أن التطابقُ المفترضُ بين الوقائع وعرضها غيرُ ممكن لأسباب:

– منها ما يتعلق بألية عمل الذاكرة التي لا تستطيعُ التخلصَ من سطوة وعي الحاضر ـ وهي تستدعي التجربة ـ لتلتحمَ بالماضي الذي ترويه.(5)

– ومنها ما يتعلق بطبيعة وظيفتها في النص الشعري وطريقة معالجتها على وفق المساحة التي يسمح به النص الشعري أن تتحرك فيه الذاكرة، التي حتمًا تكون أضيق من مساحتها في النص النثري.

ومن هنا تبرزُ أهميةَ العالم المرئيِّ ومدى إسهامه في تشكيل معالم النصِّ، إذ "لا يكتفي فيه الوعي بإدراك العالم، بل يعيدُ انتاجَهُ وخلقَهُ، ويحولهُ من عالم مصمت إلى عالم حيٍّ من الصور"(6) .وهذا التصويرُ ـ بمعناه الشعري وليس الفوتوغرافي ـ يجعلُ من العين التي هي مصدرُ الفعل البصري في النصِّ "بمثابة شاشة العقل الشعري، ومرآته التخييلية العاكسة، ومن ثَمَّ فأنَّ الأفعالَ الأخرى تنعكسُ بأجمعها على هذه الشاشة، وتعمل داخلَ شاشة العين الرائية "(7). وبذلك يكونُ الشاعرُ قد استعان بفاعلية العين، وفاعلية الذاكرة في تشكيل نصه: الأولى: تمتلكُ فاعليةَ التبصر البرَّاني وتتحدثُ بلغة المكان الحسي، والثانية: تمتلكُ فاعليةَ التبصر الجواني وتتحدثُ بلغة الزمان النفسية(8) أي أنَّ الذاكرةَ ترصدُ حركةَ النصِّ استتباعًا في اتجاهات متقاطعة ومتداخلة، سواءً على صعيد المكان، أو الزمان، أو الرؤية، في حين أن العينَ الرائيةَ منحصرةٌ في مسح وتشخيص المشاهد والأشياء، فحركةُ الذاكرة تتجهُ صوبَ الداخل عمودياً، وتتجهُ العينُ صوبَ الخارج أفقياً.(9) .

تشتغلُ الذاكرةُ الشعريةُ بطاقةٍ جماليةٍ واضحةٍ في مجموعةِ

أنَّ الذاكرةَ ترصدُ حركةَ النصِّ استتباعًا في اتجاهاتٍ متقاطعةٍ ومتداخلةٍ، سواءً على صعيدِ المكانِ، أو الزمانِ، أو الرؤيةِ، في حين أن العينَ الرائيةَ منحصرةٌ في مسحِ وتشخيصِ المشاهدِ والأشياءِ.

(ولـهُ لهـا) الشعريـة للشاعـر عمـر السراي، على نحو تشكلُ ثيمةً قرائيةً نابضـةً بالـدلالاتِ والـرؤى، وتحضرُ بقـوةٍ من بدايةِ المجموعـةِ تحديدًا في المستهـلِ القرائي الثـاني لتعلنَ فضلًا علـى دلالاتهـا ورؤاهـا عـن وظيفتها العتباتيـة بوصفهـا بنيـةً استهلاليةً تساهـمُ مع العتباتِ الأخرى في قيادةِ دفةِ القـراءةِ ووضعِ قـدمِ القارئِ على الطريقِ الذي يقودُ إلى الداخلِ/ المتن:

تأتي قصيدة (من مذكرات عاشق) لتجسدَ تجليا من تجلياتِ الفعلِ الذاكرتي في تشكيلِ قصائدِ عمر السراي، والمذكراتُ كما نعلم شكلٌ من أشكالِ العائلةِ الأجناسيةِ السيرذاتيةِ الذي يأتي هنا متلاقحًا مع جنسِ السيرة ليجسدان في النهايةِ نوعًا مهجنًا.

وكما يُخرِجُ الأطفالُ أكفَّهم من حافلةٍ تقودهم
من المدرسة إلى الجنةِ وقت المطرِ
كنت أُدخِلُ يدي في موجةٍ من نفانيف سحرها.
لتبتلَّ بالذكريات
الذكرياتُ التي غرزتْ صوتَ فيروز في آذاننا
المشغولةِ بوجعِ العطرِ الذائبِ بيننا
الذكرياتُ التي تُرخي شوكها إطاراتِ سيارةٍ
مسرعةٍ في طينٍ جبلي ..
الذكرياتُ التي حوَّلت قطرة مكانٍ صغيرٍ إلى غابةٍ
من جنياتٍ وأماني ..(10)

الذاكـرةُ في هذا المقطعِ تعملُ جاهـدةً على زجِّ مجموعةٍ من الذكرياتِ التـي توحي في مجملِهَا بعلاقةٍ كانت ولا تزالُ –لحظةَ الكتابة– بينَ الذاتِ الشاعرةِ وبينَ من تحبُ، تُستهَـلُ بذكرى مـن ماضٍ قريبٍ (وكما يُخـرِجُ الأطفالُ أكفَّهم من حافلـةِ تقودهم/ من المدرسة إلى الجنة وقت المطر/ كنت أُدخِلُ يدي في موجةٍ من نفانيف سحرها.)، تتشـكلُ هـذه الذكرى من خـلالِ صورةٍ بلاغيـةٍ قوامُها التشبيهُ التمثيليُّ القائمُ على ربطِ صورةٍ بصورةٍ عبرَ أداةِ التشبيه، والتي منها تتوالى صورًا ذاكراتيةً تمثلُ شظايا، تنبثـقُ منها الذكريـاتُ على طولِ مسارِ المـتنِ الشعريِّ. ولعـل أبـرزَ الـدلالاتِ المستشفةَ مـن هـاتـينِ الصورتينِ عفويـةُ وبراءةُ المحبِّ التي تقابلُ عفويةُ وبراءةُ الأطفالِ وهـم يمرحـونَ ويلعبـونَ في طريقِهم مـن المدرسةِ إلى البيـتِ/ الجنةِ بحضورِ لافـتٍ للمطرِ الذي عادةً ما يكونُ مبعثُ سرورٍ وفرحٍ، ومن هـذه الدلالةِ نستطيعُ أن نشكلَ وجـهَ الشبـهِ في الصـورةِ التشبيهيـةِ الكليـةِ التي توغلُ بعيـدًا في الانزيـاحِ في ركني التشبيـهِ (المشبه والمشبه بـه) وتبلغُ قـوةُ الانزيـاحِ ذروتَهَـا في (أُدخِـلُ يدي في موجـةٍ من نفانيف سحرها.) إذ تشتغلُ مفردةُ (نفانيف) بطاقةٍ انزياحيةٍ عاليةٍ لترسمَ لنا صورةً خياليةً قوامهَا

موجـة ضاغطـة مـن سحرهـا –أي الحبيبـة– تـتركُ تأثيرَهـا البالغَ على قلبِ الحبيبِ المأسورِ بحبهـا، لتأتـي بعـد ذلـك سيلُ الذكريـات مترجمة لذلـك الأسر الموغـل في الماضـي البعيـد، الحامـل بالجمـال، والموحـي بالحلـو مـن الذكريـات (صوتُ فـيروزَ المغـروزِ في آذانهمـا)، والمُرُّ منها (الذكرياتُ المشغولةُ بوجـعِ العطـرِ)، الأولى: تأخـذُك إلى لغـةِ الروحِ الأوحد حين يسمـو بكَ صوتُ فيروزَ بكلِّ حضـوره الذاكرتي في الذاتِ الجمعـيِّ العربيِّ، والثانية: تأخـذُكَ إلى صورةٍ مفعمـةٍ بحسرةِ العطرِ الموجوعِ حين تبكـي علـى ذكرياتٍ منفلتـةٍ بين يـدي الـذاتِ الشاعرةِ وحبيبتِها، هذا الجمالُ وهذا المُرُّ يتجسدانِ في الصورتينِ اللاحقتينِ، يحضر المُرُّ في (الذكريات التي تلينِ شوكها تحت وطأةِ إطارات السيارة في طين جبلي) بكلِّ ما فيها من شعريةٍ موغلةٍ في الوصفِ الكامراتي، ويحضرُ الحلو في الذكريـاتِ التـي ترسـمُ معالمَ مـكانٍ ثنائـي الدلالةِ يتشـكلُ عـبرَ حضورٍ تخييلـي للجنياتِ والأمـاني لتزهرَ في النهايةِ عـن فضاءٍ خيالي تحلقُ فيها الذاتُ الشاعرةُ بشاعريـةٍ عاليةٍ في سماءٍ من الأمـاني التي لا يمكنُ لها أن تتحقـقَ إلاّ عـبرَ الشعرِ من جهةٍ، وتقـودُك إلى منطقةٍ حساسـةٍ من الـذاتِ حين تلامسُ شغـافَ الذاكرةِ وهي تعـودُ إلى ماضيهـا الأنوي، لترسم منـذ بنيةِ الاستهلالِ معـالمَ تقـتربُ كثـيرًا مما هـو واقعـي سيري مـن جهةٍ ثانيـةٍ، وسنجـدُ تجلياتِهـا واضحةً حينَ نوغـلُ أكثر في ثنايا المتن.

> أنَّ الذاكرةَ الابداعيةَ ومنها الشعريةَ تستحضرُ الذكريات وتنقلُهَا من الماضي (ما كان) إلى حيزِ الزمنِ الآني (لحظةُ الكتابةِ) ومن ثم القيامُ بمعالجتِها على وفقِ الوعيِّ الآنيِّ بها.

وتأتـي قصيـدة (مـن مذكـرات عاشق) لتجسدَ تجليا من تجلياتِ الفعـلِ الذاكرتـي في تشكيـلِ قصائدِ عمـر السراي، والمذكراتُ كما نعلم شكلٌ من أشكالِ العائلةِ الأجناسيةِ السيرذاتيةِ الذي يأتي هنـا متلاقحًا مع جنسِ السيرة ليجسـدان في النهايـةِ نوعًـا مهجنًا: هو القصيـدة المذكراتية التـي تشتغـلُ فيهـا المرتكـزاتُ السرديـةُ بثوبهـا المذكراتـي جنبًـا إلى جنبٍ مـع المرتكزاتِ الشعريةِ، و مـن أهم تلك المرتكـزاتِ المذاكرتيـةِ منظورُهـا الاستعـاديِّ السرديِّ، وكذلكّ التطابقُ بـين أنا المؤلفِ/الشاعرِ(الكائنُ القابعُ خارجَ النصِ)، وبين أنـا السارِدِ، وبين الـذاتِ الشاعرةِ داخل النص:

حينما هجرتِني للمرة الأولى..

قررتُ بأن أنشرَ رسائلك لي، وصورنَا معًا، على الملأ..!

ولأن ألـــ (الفيس بوك) لم يكن موجودًا يومها نشرتُها على أستار الكعبة فأسموها (المعلقات)..!!

حينما هجرتِني للمرة الأخيرة..

أودعتُ انكساري في (قصيدة نثر) .. تبحثُ عن

إعجابٍ منكِ وسطَ زحمة الدموع...(11)

المشهدُ المذكراتي الأولُ يشتغلُ على وفق زمنين سرديين، يقسمان المشهدَ على لقطتين سرد–شعريتين: الأولى: موغلةٌ في الماضي حينَ تتوحدُ الذاتُ الشاعرةُ المعاصرةُ الحاضرةُ في النص، بالذاتِ الشاعرةِ في عصرٍ ما قبلَ الإسلام.
الثانية: تستندُ إلى ماضٍ قريب، في مسعى من الذاتِ الشاعرة لعقد نوعٍ من المقارنة بين حضاريتين، قوامُهما العلاقةُ الوجديةُ بين المحبينَ وما يصاحبُهَا من مدٍّ الحبّ وجزرِ الهجرة، تلكَ الثنائيةُ الأزليةُ التي تفعلُ فعلُهَا بين المحبينَ، مع ملاحظة للطبيعة المغايرة للفعلين في الحضارتين على نحوٍ تعكسُ طبيعةً واقعَ كلٍّ من الحضارتين، تتمثلُ في اللقطة الأولى بقوة حضورِ لأستار الكعبة المتحولة إلى منبرٍ إعلاميٍّ مؤثرٍ وفاعلٍ في الواقع ما قبل اسلامي، تقابلُهَا قنواتُ التواصلِ الاجتماعي الالكتروني التي غدت فعلاً اجتماعياً وثقافياً وعولمياً جمعت العالم كله في شاشات صغيرة. وبينَ هذا وذاكَ تحاولَ الذاتُ الشاعرةُ بثَّ الفارقِ الكبيرِ بينَ حضارةٍ عربيةٍ كانَ للشعرِ والشاعرِ فيها الكعبُ المعلى، إلى درجة تسمو فيها الشعرُ لتعلقَ على أستارِ أكثرَ الأماكنِ قدسيةً هي أستارُ الكعبة، وبينَ حضارةٍ ماعتْ فيها الذواتُ والأشياءُ وما عادتْ للمركزياتِ منَ وجودٍ تجسدتْ في النصِ في انكسارِ الذاتِ الشاعرةِ وهي تودعُ مشاعرَهَا في قصيدةٍ تخلت عن مكانها المقدس لتنزوي في زاويةٍ ما على الفيس بوك بانتظارِ من يمرُّ عليها أملاً في إعجابٍ غيرِ مرئيٍّ وبعيد، لا يرى فيها الذات وجهًا لوجه. وهذا الأمرُ يعكسُ على نحوٍ واضحٍ انسلاخَ الذاتِ من هويتها لصالحِ العولمة.
تتمظهرُ القصيدةُ الذاكرتيةُ على نحوٍ واضحٍ أيضًا في القصائدِ المالية التي تقودُ النصوصَ الواقعةَ تحتَ مظلتِّها إلى منطقةِ السيرةِ الذاتية، هذه المنطقةُ التي لا يمكنُ لها أن تعملَ بمعزلٍ عن الذاكرة، فهي قوامُ العملِ السيرذاتيِّ بكلِّ تصنيفاتهِ المذكراتيةِ والذكرياتيةِ وأدبُ الاعترافِ واليومياتِ، هذا الحضورُ السيرذاتي نلمسهُ منذُ النصِّ رقم (واحد) الذي يفاجئُكَ منذُ الوهلةِ الأولى بميثاقِها السيرذاتي:

(1)

منذُ أنْ اصبحتُ أمينًا وأنا أفكر
بالأرقام..
أضعُ الأصفار بدقة رامي سهم..
وأدوِّن المقبوضاتِ والمصروفاتِ..
وأحلمُ بالصكوكِ والوصولاتِ..
إلاّ أن ما يسعدني حتمًا..

> تتمظهرُ القصيدةُ الذاكرتيةُ على نحوٍ واضحٍ أيضًا في القصائدِ الماليةِ التي تقودُ النصوصَ الواقعةَ تحتَ مظلتِّها إلى منطقةِ السيرةِ الذاتيةِ، هذه المنطقةُ التي لا يمكنُ لها أن تعملَ بمعزلٍ عن الذاكرةِ.

الدراسات

وجودُكِ الذي علّمَ قلبي أن يكون صيرفياً..

يستحلُّ الربا والفوائد حينَ تتأخر أقساط القبلة الخاطفة.(12)

يقتربُ هذا النصُ منذُ مفتتحه الشعر–سردي) من منطقة السيرة الذاتية من خلالِ إشارته الميثاقية التي تذهبُ باتجاه الكشف عن التطابق بين شخصية الذات الشاعرة القابعة في النصّ، وبين شخص المؤلف القابع خارجَ النصِّ، وذلك عبرَ المهمة الواحدة المناطة بهما، وهي العملُ بصفة الأمين المالي، التي تتضحُ أكثرَ بربطهَا معَ عنوان النصوص (قصائدَ مالية)، فعمرُ السراي/ المؤلفُ الأمينُ المالي لصندوق الاتحاد، يعملُ على نحو لا يقبلُ الشكَ على إخبار قارئه أنَّه حاضرٌ في قصائده المالية، وأنَّه متماهٍ جدًا مع عمر السراي الكائن الورقي الشعري داخلَ النصِّ، وهذا الأمرُ يكتسبُ خصوصيةً أكبرَ عندما جاءَ في النصِّ الأول، ليعلنَ الشاعرُ منذ المفتتح عن هذا الحضور السيرذاتي لهُ لتتوالى بعدَ ذلك النصوصُ بثوبها السيريِّ المستند إلى الذاكرة.

وفي خضم كل هذه التقريرية والمباشرية التي هيمنتْ على الأسطر الثلاثة الأولى من النصِّ تأتي الجملُ الشعريةُ الثلاثُ الأخيرةُ لتُحدثَ الدهشةَ الشعريةَ عندما تُصهرُ الذاتُ الشعريةُ العمل الصيرفي في مختبر الشعر لتغدو مزاولةَ الحبِّ بكلِّ أفعاله عملاً مصرفياً قابلاً للتفاوض والمساومة المصرفيَة، وتغدو القُبلةُ بين الأمين المالي وحبيبته فعلًا ربوياً إذا ما تأخرت وصارت بالتقسيط.

ومن النصوص الشعرية بثوبها المالي والذاكرتي النص رقم (3) الذي يحاول الشاعر من خلاله تقديم فضاء عام للذكريات في هذه النصوص المالية:

أمتلكُ الآنَ قاصةً كبيرةً وفارغةٌ إلاّ من الذكرياتِ..

فهي تشبَهُ ثلاجةَ شقتنا في الليلةِ الأولى..

خذي القاصةَ البائسةَ مني..

وأنا سأتكفلُ بملءِ الثلاجة برُزَم المشاعرِ الساخنةِ.(13)

تشتغلُ مفردةُ (القاصة) بوصفهَا علامةً ماليةً اشتغالاً انزياحياً في النصِّ لتتحولَ إلى معادلٍ للذاكرة، وبدلاً من أنْ تكونَ مأوى للمالِ تغدو مأوىً للذكريات في إشارة واضحة من الذات الشاعرة لكسب القاصة دلالات شعريةً تخرجُهَا من منطقها المالي إلى منطقٍ شعريٍ عندما تُزَجُ إلى معترك حياة الذاتين (ذات الشاعر، وذات الحبيبة) في سياقها الزمني الماضوي بعد أن تقومَ الذاكرةُ باستدعائها من منجم الذكريات، فتذهبُ الذاتُ الشاعرةُ بالذكريات إلى ليلتهمَا الأولى عندما جمعتْهُما الشقةُ لتلتقطَ الذاتُ فيها تلكَ الثلاجةَ التي ظلتْ حيةً في الذاكرة، لتكونَ اليوم –ساعةَ كتابة النصِّ– ركنًا من أركان التشبيه، مُشَكّلَةً بذلك وجهًا للشبه قوامُه خزينًا حاوياً ليسَ للمأكولات، وإنما للذكريات بعد أن انسلختْ من معناها المعجمي إلى معناها الانزياحي الواقعِ تحتَ وطأةِ وسلطةِ الشعرِ.

الدراسات

الهوامش :

(1) مـدارات نقديـة في اشكاليـة النقـد والحداثة والابـداع ، فاضل ثامر : 186
(2) في الذاكـرة الشعريـة، قيس كاظم الجنابي: 7.
(3) الشعـر والذاكـرة من الامتلاء إلى الانقطـاع، محمـد آيت لعميم، مجلة نـزوى النسخة الألكترونية، 13 يوليو 2015
(4) الذاكرة رحم القصيدة، ملحق الخليـج الثقافي،الخميس 15 ذو القعـدة 1440 هـ ، 18 يوليـو 2019
(5) السيرة الذاتيـة، جورج ماي، تعريب: محمـد القاضي وعبد الله صولة: 94
(6) عـالم الأشياء أم عالم الصور، حسـن حنفـي مجلـة الفصـول، الهيئـة المصرية العامـة للكتاب، القاهرة، العدد: 62، لسنة 2003: 23.
(7) مرايـا التخييـل الشعـري ، د. محمد صابر عبيد: 124
(8) جـدل القـراءة: ملاحظات في الإبـداع المغربي المعاصر، نجيب العـوفي، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ط1، 1980: 10 .
(9) جـدل القـراءة: ملاحظات في الإبداع المغربي المعاصر: 15 .
(10) المجموعـة: دار ومكتبـة عدنان، بغـداد– العـراق،2018: 9–10.
(11) المجموعة: 42–41
(12) المجموعة: 113_114.
(13) المجموعة: 115.

المراجع :

– ولـهُ لهـا، عمـر السـراي، دار ومكتبـة عدنـان، بغـداد– العراق،2018.

المصادر:

– جـدل القـراءة: ملاحظـات في الإبـداع المغربي المعاصر، نجيب العوفي ، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ط1، 1980.
– السـيرة الذاتيـة، جـورج ماي، تعريب: محمـد القاضي وعبد الله صولة المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيـق والدراسـات (بيـت الحكمة)، تونس، ط1. د.ت.
– في الذاكـرة الشعريـة، قيس كاظـم الجنابـي، مطبعـة العاني، بغداد، 1988.
– مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثـة والابـداع، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة أفاق عربية، بغداد العراق، 1987.
– مرايـا التخييـل الشعـري ، د. محمد صابر عبيد ، جدارا للكتاب العالمـي ـ عالم الكتـب الحديثة ، الأردن، ط1، 2006 .

ثالثًا: الدوريات

– الذاكـرة رحم القصيـدة، ملحق الخليـج الثقافي،الخميس 15 ذو القعـدة 1440 هـ ، 18 يوليـو 2019 م.
– عـالم الأشياء أم عـالم الصور، حسـن حنفـي مجلـة الفصـول، الهيئـة المصرية العامـة للكتاب، القاهرة، العدد: 62، لسنة 2003.

رابعًا: مواقع التواصل الاجتماعي

– الشعـر والذاكـرة مـن الامتلاء إلى الانقطـاع، محمـد آيت لعميم، مجلة نـزوى النسخة الألكترونية، 13 يوليو 2015. www.nizwa.com/ا

أقانيمُ الشعرِ من حُزنِ الحِكايةِ إلى الضَحكِ في المرآةِ

قراءةٌ في الحالةِ الشعريّة عندَ جبَّار الكوّاز

د.علي حسين يوسف

حينَ تتّسعُ الرؤيا الشعريّة لتشمل الوجودَ بأسرهِ، فإنَّ الشعرَ وقتئذٍ يَرى ويَسمع ويَجوس الأمكنةَ بأريحيّة الكائنِ الخالد الذي لا يضلّ كينونتهُ ولا ينفصلُ عن الحضورِ الأبديّ فالحقيقةُ شيءٌ عائمٌ لا طعمَ له ما لم تستوعبْها التجربةُ الشعريّة النابعةُ من الحضورِ في الأشياءِ ، فالتماهي خيرٌ بذاته رغمَ انمحاء الفرادةِ مثلما التعالقُ حسنٌ رغمَ غيبوبةِ التوحّد لكنَّ هذا كلّه يُسوّغ في التجربةِ الشعريّة التي تُخلَّق ذواتنا فيها مع كلّ قراءةٍ.

مـعَ التجربة الشعريّـة للشاعر جبار الكـوّاز، ثمةّ إذعان يسوقنـا وتبصّـر يتحصّـل لنا حين نقـفُ أمـامَ أناشيد التضـرّع التـي تبتهل للحكايـات كي تؤدّي مـا يختلجُ داخل النفوس وحـينُ نمعنُ التخيّل في فردوس التجوال بـين الأمكنة الودودة ونتصفحُ الوجـوه التي تبعثُ فينا المشاعرَ المتضاربةَ وحينُ نضحكُ في المرآة لنصوغ من الطـين حكايا لمدينة الحلّة وحين تضيـقُ الغابةُ وتتسعُ الظلالُ حينها فقط وبكلّ خفة ورهـافة يمكن أنْ نجزمَ أنّ بعضَ الشعـرِ بخيرٍ وأنّنا أمامَ شاعرٍ حقـاً بيدَ أنَّ الكواز مـن خلال مجاميعه الأربعة التي صدرت مؤخرا (أحزان صائغ الطين، وما أضيق الغابة ما أوسع الظلال، وورقة الحلـة، ومن الضاحـك في المـرآة) لا يتقصّـد الشعرّ ولا يتعسّـف القـول ولا يماطـل أو يعاظـل من أجـل التقاط المفـردات واصطياد الصور، بـل أنّ إهاب النشوة يغمره فتتوهـج حينهـا الكلمـات لتنسـاب باسمة علـى الورق ولتتخلّق أقنومات شتى ثرية كلها بالإيحاءات.

المـكان بوصفه نبعا سيّالاً لصـور اللحظات القارّة في الذاكـرة يتجلّى لنا مثل مرايا متقابلة في المجاميع لّها لكنّـه ينعكس كشاخص حاضر في (ورقـة الحلة) التي تبدأ مسافتها من باب عشتار وتنتهي عند فصل الأفول.. ففـي البرية، صارحها الخنزير الأعور.. قال لها تموز قد مـات!!. ثم يمر الكوّاز على أسد بابـل الذي يخشاه البرق وتتجنبـه الأمطـار، وساعة البلدية النائمـة منذ ثلاثين سنـة والجنائـن المعلقة التـي جفّ المـاءُ فيها واحترف الفلاحـون، سرقـة الضحكـة والأزهـار والسـوق الكبير، الآسنـة ضفافـه ومشهـد الشمس وبـاب الحسين الذي تصـير الرايات فيه عند التاسوعاء حمامات يقطرنَ دما وباب المشهد، والمقـام والنبي أيوب وسيد حيدر الحلي، وصالـح الكـوّاز الذي مـا وشوش الكوز إلا مـن تألمه.. يشكـو إلى الماء ما لاقى مـن النار. وهكذا تنشال الأمكنة وتترى معالمها حتى تضج من لعب حين تحين قيامتها الشعرية. فالأمكنة عند الكوّاز ليست صامتة، ولا فارغة، بل هـي علامات سيمائيـة كلّ مكان منهـا يختزن عدّة مفهوميّـة في غاية الثراء ، فحينَ يقـف الشاعرُ عند أسد بابل مثلا، يحكي لنا قصته معه فيقول :

اسمع من تحته اجرة تبكي ورقيما يغني

فمتى يقوم الميتون

أدور حوله فلا أرى غير عوسج مشلول

وجنادب صرعى

وكثبان وصدى

وعظام وقصور

متى يقوم الصائمون

ليفطروا بالدم ؟ (ص17)

وهنا يتحول النص من اشارة مكانيّة إلى احالة معرفيّة رمزيّة تختزل تاريخا بأكمله.

والمـكان بعـد ذلك يتشظـى الى أمكنة فرعيّـة فالمكان العـام هو الحلّة أما الأمكنـة الفرعية فهي تلك التي تملأ الورقَ والذاكرةَ ، هذا التشجير المكاني يتماهى تماما مع التشجـير النصّيّ الذي ارتـآه الكوّاز وهنا يمكن أنْ نقول أنّ النصّ – على طوله – يصح أن يكون وثيقة تأرشف الحلة بكل تفاصيلها لذا نجد الأمكنة وبجانبها هويّاتها بلغة الشعـر ، فصفي الدين الحلي بوصفهِ مثابة مكانيّة

الدراسات

تدلّ عليهِ :

بيض مدامعنا

خضر ممالحنا

سود مسارجنا

حمر سواقينا (ص36)

وكذا الحال حينَ يقف الشاعر عند الجامعين ، يقول :

من ألبسها ثوبين ؟

ومن حاكَ عباءتها الرثة ؟

ما زال النهر يصلي

وهو يراها في أرذل العمر

ذاك زمان مضى

حين تباهت بالشعراء (ص43)

وقد أحسنَ الشاعرُ جبار الكوّاز في صناعة نصّه المطول (ورقة الحلة) الذي ختمه في فصل الأفول حيث :

مات جرمط مسلولا

وسهيل غريقا (ص137)

وبعد أن ينفض القارئ يده من ورقة الحلة يمكن أن يستنتج أن المكان كان هنا بيئة صالحة للتنوع وربما للتناقض أيضا فبين سعي الشاعر إلى أن تكون (نصوصه) ممكنة محتملة وبين خياله الذي لا يطيق وهج آلامها نجد الأمكنة مثل نبع ماء ينتشي بالقصيد . وإذا كان المكان أقنوما ينسل دبيبه في عروق الكائنات كما لحظناه في ورقة الحلة فإن للحكاية الشعرية ـ بوصفها أقنوما ـ آخر حلولا غمر الأحرف كلها بفيضه في مجموعته (من الضاحك في المرآة) ؛ والحكاية هنا تبدو مثل : أسلاك شائكة أو الألوان أمس ألواننا غدا أو حينما في الحلة أو وثيقة خارج السياق أو مثل السيد أبرة وإلى ذئب ما ورسالة الطير وأقنوم الماء وأقنوم النار وأقنوم الهواء وسانية الضوء والفاعل المنصوب وأيام آدم الفاني وسنمار وما تبقى لعطيل حتى تتمظهر جليا في الضاحك في المرآة ، هذه كلها عنوانات الحكايات التي اشتملت عليها هذه المجموعة التي بنيت بطريقة فذة حيث التشكيل الخاص والتحكم في الصفحات والأسطر .

والحكاية في (من الضاحك في المرآة) طريق بعثرته الريبة ماله من نشور فكل :

سواد يمر بياض / فمن

علم الليل أن النجوم

ظلام قبور ؟

لكن هذا التساؤل قد لا

يطول ، فلا تهدأ النفس

> الكوّاز حينما يسرد حكاياته يتماهى تماما حتى يبدو حضوره غيابا وتبدو الحكايات عنده مثل أطياف شفيفة، وهذه وحده يكفي لأن يكون دليلا على صدقه الفني.

حتى تكتشف بأن :

الدخان لابـد في صحيفة الألوان

فلم يكن السواد

بياضـا / فالسمـاء أمطـرت

وقارها جثثا (ص11).

والكـوّاز حينمـا يسـرد حكاياتـه يتماهـى تمامـا حتى يبـدو حضـوره غيابا وتبـدو الحكايـات عنـده مثل أطيـاف شفيفة ، وهذه وحده يكفي لأن يكون دليلا على صدقه الفني فمرة يحدثنا :

كان يا ما كان

بحـار وسواق وأنهار وآبار وأهوار وبحيرات ودموع

ومـرة أخـرى يحكـي لنـا عـن الفاعـل المنصـوب

والمفعول بـه المرفوع حيث :

الحرف حرفان ؛ قامع ومقموع .... و....

هـا أنذا

وقد فركت فحمتي من خشية

وعصرت يقطينتي

كي تلدني بلا ذنوب

وتوجتها بـالعسر

أيقنـت أن المسافـة بيننـا

خطوة شك .(ص48و58)

والكـوّاز في ذلـك كلـه غـير معني بـالانفصـال عـن الواقع أو الاندماج فيه فالنص عنده يمثل وحدة شاملة للمتناقضات جميعـا لذا نراه يحدثنا

عن سنمـار تارة ؛ سنمـار الذي :

لم يكـن ظلا حـين أقابلـه / فلا شيء

هنالك لا شيء هنا / بالأمس في زلتين

رأيته تخفق الطـير في عيونه والآس بقيا غابة فوق أصابعه .(ص71)

وقبلها كان قد حدثنا عن السيد إبرة :

الرجل الواقف فوق الأبرة

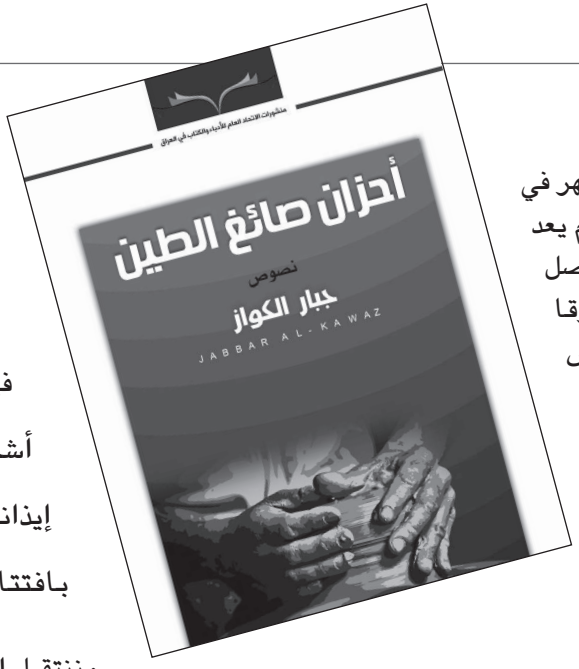
سموه الإبرة

واختلط الأمر لديه

مـاذا يعلن حين يشاكسه الخياط ؟

كيف يصور محنته حين يضيعه الرواف

في كومة أثواب رثة ؟ (ص26)



فالعقلاني وغير العقلاني ينصهر في بوتقة الضحك في المرآة لذا لم يعد الواقع مشخصا بعيدا كي ينفصل عنه أو يندمج فيه رغم أن فارقا قد يلوح في أفق بعض النصوص كما لاح للشنفرى من ذي قبل حين خاطب سكان الفلاوات ، ونجد ذلك في قول الكوّاز :

أيها الذئب احترق في دمي

لا الظل هارب في الطرقات

ولا الشمس نائمة في الشجر

دع الغنيمة تذر دمعها وتفتح بابها للسؤال (ص33) .
وقد تساق الحكاية في صورة شذريّة مركزة كما نجد ذلك في مجموعته (ما أضيق الغابة ما أوسع الظلال) فقد كان للحكاية حضور كبير تخطى حاجز الاسهاب إلى التكثيف والتلميح ، فالتلميح يمثل سمة عامة في المجموعة المذكورة ، يقول الكوّاز :

لا يغادر نادل البرق

الغيوم

إلا عندما يغني المطر (ص5)

أما التكثيف فيشكل في المجموعة المذكورة منطلقا لتداعيات مكانية غنية بمضامينها :

لقد غرسوا

في ساحة المدينة

أشجارا بلاستيكيّة

إيذانا

بافتتاح حملة الحصاد (ص 49)

وننتقل إلى أقنوم آخر وهنا نكون وجه لوجه أمام التاريخ ، فقد كان التاريخ عند شاعرنا هاجسا لم يبارحه لحظة في أعماله كلها ، فقد مرت بنا (ورقة الحلة) ومرت بنا (من الضاحك في المرآة) ورأينا كيف أن التاريخ كان امتدادا طبيعيا لبابلية الكوّاز أما في مجموعته (أحزان صائغ الطين) فنقف للمرة الأولى عند قفص مردوخ وأنور شاؤول وعند البصرة والحلة وعند سنمار الذي صادفنا سابقا في (من الضاحك في المرآة)، والتاريخ هنا قد يكون عتبة نصية ومدعاة للقول الشعري فقط ولا يشترط أن نجد البصرة أو الحلة بتفاصيلهما بين سطور النصوص فالواقع أكثر تشعبا من الشعر إنما الشعر يحاول لملمة المآسي والمسرات في بضع كلمات .
وتدعونا شراهة المتع الشعرية أن نقف عند (قفص مردوخ)؛ مردوخ ذلك الذي كان كبير الآلهة ومولى السماء والأرض الأعظم، ذا الصفات الخارقة عند البابليين، فالنص المذكور مكتوب بطريقة ملحمية

يفصل بين سطوره الخط المائل يشي بأن هناك تماثلا بين الشاعر ومردوخ بدلالة أنّه يذكرنا بين الفينة والأخرى بعلامة رابطة بين الشخصيتين، ولم لا وكلاهما بابليان :

لقلبي وهو يخاتل خلف مرايا العشب / ويقيس سعادته بمآتم تتداعى كجدار الوهم / قلت مدعيا : أنا سعيد بقفصي / نصابا في الخمسين / أمشي على سراط مخاوفي مثل محكوم هارب من ليل الظن / لا يفهمني أحد .(ص114) .

النظرية النقدية العابرة للتخصصات للناقد عباس عبد جاسم (التمفصلات الأساسية)

أ. د.وسن عبد المنعم

النظرية العابرة للتخصصات
(التمفصلات الأساسية)

لا يمكـن أن تتصـور إنّ النقـد العربي بـلا نظرية، لان وظيفـة النظريـة صياغة دليل نظـري للممارسة ، تُعنى بالظواهـر الإبداعيـة والاجتماعيـة بوعـي مـدرك لهـا ومتقدم عليها في رؤية العالم.

سعى الناقد عباس جاسم في كتابه " النظرية النقدية العابرة للتخصصات " إلى تحليل أهم القطائع المعرفية في تـاريخ النقد العربي من نـاحية ، وتحليل أهم المفاصل الحيوية في تطور المنـاهج النقدية من نـاحية أخرى.

وكانـت عتبـة العنوان (العابـرة للتخصصات) البنية المهيمنـة في صياغـة تصـوره للنظريـة العابـرة للنقد الأدبي العربي، مما يستدعي ضرورة عبور التخصصات الضيقـة والمعالجـات المحـدودة في التـداول النقـدي السائد.

وهنا لا بد لنا من التساؤل الآتي؟

من أين استقى الناقد فكرة " العابرة للتخصصات "؟

يمكننـا القـول أنـه استقاها مـن آليـات اشتغـال النقد العابـر للحـدود المعرفية بـين التخصصـات الإنسانية والطبيعيـة) ولا سيمـا؛ إن ميشيل فوكـو لم يكن أحادي الحقـل النقدي، فقد اشتغل علـى التعددية النقدية،فجمع

بين التاريخ والمعرفة والمراقبة والعقاب،وقام إدورد سعيد بتوظيف مفهوم الطباق بين أضداد الثقافات المتنافرة، وهما من الأمثلة التي استدعيت فيها حاجة العلوم الإنسانية إلى العلوم الطبيعية التي تعابرت فيها التخصصات المعرفية، فاتخذت أشكالاً مختلفة من تعدد وتداخل معرفي.

وقد غلّب عباس عبد جاسم مصطلح " العابرة للتخصصات –cross disciplinary" في مفهومه المعرفي الذي يعني به :

تجاوز أو اختراق الحدود القائمة بين التخصصات، وكيف تتفاعل(عبر المناهجية أو البينية أو التعددية) فيما بينها.

لهذا ثمة صعوبة في تأصيل مفهوم " العِبْر مناهجية " لسببين :

أولاً – لأنها(لا – مناهجية أو مناهجية فائقة).

ثانياً – لجدة أو حداثة المصطلح.

لهذا قد تلتبس الـ "عبر مناهجية– – tran disciplinary " بكلمتين أخريين حديثتين:

• تعددية المناهج ـ – pluridisciplina ite "، وهي تتخطى حدود المنهج الواحد، لـ" تختص بدراسة عدة مناهج في آن واحد لموضوع واحد يتعلق بالمنهج الواحد نفسه " (1).

• البينمناهجية – interdisciplinary " وتتعلق بنقل الطرائق العلمية من منهج إلى آخر، لغرض توسيع مساحة الفهم المعرفية (2).

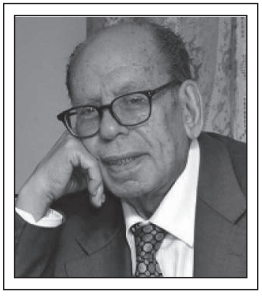
وقد وجد الناقد عباس عبد جاسم في " العابرة للتخصصات " أهم التمثلات الاصطلاحية والمفهومية عبر المناهجية، هذه " العابرة –تتغّذى من المناهج بما يتعداها ويتجاوزها في آن ".

يروم منشئ (النظرية العابرة للتخصصات) أن تنبني نظريته على وفق آليات ميتا نقدية تمتاح من روح علمية معرفية، لتتجه نحو فهم الظواهر الأدبية والمجتمعية بأفق أكثر تمثلاً لرؤية العالم.

ولكن الذي يشغلنا أكثر:مم انبثقت آليات " النظرية النقدية العابرة للتخصصات "؟

تستدعي الإجابة على هذا التساؤل معرفة أهم النقاط المفصلية للقطائع المعرفية ونقاط التحولات المناهجية.

يمنى طريف الخولي



صلاح فضل

فكرة تقويض مركزية المنهج :

يعد الناقد عباس عبد جاسم بول فيرباند P.kfeyerabend أول من قوّض مركزية – المنهج الواحد، فقد قلب المنهج الاستقرائي التجريبي القائم على الملاحظة والتجربة إلى منهج استنباطي، وذلك في كتابه " ضد المنهج – النظرية الفوضوية في المعرفة " 1965، الذي أعلن فيه، في مهاد صريح " موت المنهج ".

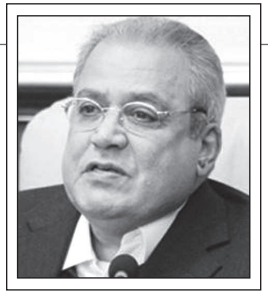
وقد عدّت الدكتورة يمنى طريف الخولي دلالة كتابه " ضد المنهج " بمثابة المسمار الأخير في نعش تلك النظرية التبريرية اللا تاريخية للمعرفة العلمية وسؤالها المركزي، وأهم ما قامت به النظرية الفوضوية لفيرباند، انها نقلت اللامقايسة

الدراسات

من دائرة الابيستمولوجية الى حقل الإنسانيات الأوسع، وخاصة على مستوى أنسنة العلم.
وعلى الرغم من هيمنة فكرة الأحادية المنهجية، فقد تراجعت في القرن العشرين بظهور ثنائية المنهجية (الكمية والكيفية)، ثم تلاها ما يسمى بالمنهجية التكاملية.. التي تصنف في الحقل الفلسفي بـ " علم الوجود أو علم المعرفة أو علم القيم "، ولكن هل كانت العلوم الإنسانية مضطرة إلى محاكاة علوم الطبيعية؟
والجواب على ذلك إن العلوم الإنسانية لم تتطور، إلا بعد ان تحرّرت من تبعيتها الابيستمولوجية للفلسفة، كما إنها لم تتطور بموازاة العلوم الطبيعية.

الأصول والمنابع :

يقول الناقد عباس عبد جاسم " مع بداية القرن الحادي و العشرين، عادت العلوم الإنسانية تسير على نحو مواز للعلوم الطبيعية، حتى تداخلت هذه العلوم فيما بينها، بعد أن اكتشفت فيزياء الكوانتم والنسبية إن الحقيقة متعددة : وليست واحدة أو مطلقة.(3).
وهنا تنقض الحقيقة " المنهج، وتفلت دائماً منه، ذلك لأن المنهج ليس هو المصدر الوحيد لتعيين كل الحقائق في العالم .
ويأتي السؤال الذي يشكل الشاغل الرئيس للباحث " هل تمكن النقد العربي المعاصر من تجاوز التعريف بالمنهج باستخدام (آليات المعرفة المتحوِّلة) أو (العابرة للمناهج)أو (العابرة للتخصصات)؟
ولئن كان المنهج التكاملي يسعى إلى تقديم حل جذري لهذه التعددية، فان الناقد عباس عبد جاسم ، يتفق مع الدكتور عبد الملك مرتاض بأنه " لا يوجد منهج كامل،


جابر عصفور

عبد الملك مرتاض

مثـالي " وذلك " انطلاقاً من حتمية انعدام الكمال في اي منهج "(4) كما يرى الدكتور محمد عـزام، بل يذهب أبعـد من ذلك، حيث يقـول : " من المستحيـل خلط هذه المناهج المتباينـة للخـروج بفرية منهـج تكاملي " (5).

ويذهـب الناقـد جابـر عصفـور الى ان مـا يسمـى بـ " المنهـج التكاملي " الـذي يأخذ مـن المناهـج والنظريات انما هـو نوع من " التلفيقيـة. وذلك بقوله : " هذه التلفيقية تـؤدي الـــــى الفوضـى وتضـارب المفاهيم " (6).

وذهب محمـد الدغمومي إلى أن " التكاملية من بين المناهج تقع في صلب التلفيقية " (7).

أمـا الناقد عباس عبد جاسم فـيرى – إن كان مصطلح التكامـل المعرفي يعني: الموسوعـي أو الموسوعية، فإن ذلك لا يعني(المعرفة العابرة للتخصصات)، لهذا ينبغي التمييـز بين تجميع الفروع المعرفيـة في سياق تلفيقي وتوليـف المناهج في سياق تركيبي، فقد تتداخل العلوم والتخصصـات في الأثـر والنتيجـة، ولكـن لا يمكـن ان تتوحـد متون المعرفة في وحدة يحكمها منهج تكاملي، ولاسبمـا أنّ التكامـل المعـرفي لا بـد مـن أن يصطـدم بـالنظريـة النسبيـة ونظريـة الكوانتـم ونظريـة المجال الموحـدة – (Super grand unified field theory. (8

إنّ هـذا العلـم الجديـد يعترف بـأنّ المعرفـة النهائية، والفهم الكلـي، واليقين حـول الحقيقة أمور لن تتحقق أبدا.(9).

> إن المنهج ليس هو المصدر الوحيد لتعيين كل الحقائق في العالم .

لقـد بنى عباس عبد جاسـم نظريته النقدية العابـرة للتخصصات على وفـق أسئلة ذات طبيعيـة نقديـة معرفيـة أكـثر استشكالية، منها :

مـا أهمية إنتاج النظرية النقدية؟ وقبل ذلك هل هناك نظرية نقدية في التراث العربي؟ وقبـل ذلـك كلـه مـا حـدود هـذه النظرية ؛ أتخص النخبة من النقاد، وغير مُعدّة لعموم القـراء أم هـي الوسيـط النقدي بـين النص والقارئ والعالم؟(10).

ومـن أهم المعاني التـي حدّدها في النظرية النقديـة التـي يقصد بها : انهـا " لا تَعنى بـ (قيـم النصوص) كبنى دلالية فقـط، وإنما تَعنـى أيضا بـ (الرؤيـة إلى العالم) كمنظـور في كيفية تفسير الظواهر الأدبية والاجتماعية).

لقـد توقـف الناقد عنـد أهم النقـاط المفصليـة للنظرية النقديـة، ومنهـا (النظريـة النـــــقديـة) بوصفهـا (رسالـة) (11) التي دعا فيهـا الدكتور مصطفى ناصف إلى تجاوز الأدبيـة "، وعلى النقيض من ذلك تمسك عبد الله الغذامـي بـ " كيـف يكـون النـــــص الأدبي نصا أدبيا "؟ليجيب عنه، على النحو الآتي :

"هـذا سؤال شغـل الناظرين في أدبيـة الأدب، وتأسّس عنـه علـم قائـم بذاتـه، هـو " نظريـة الأدب " وليس بمقـدور أحـد أن يزعـم ان هذا السـؤال، وهـذا العلـم شـيء جديـد مبتكـر، بـل الحـق ان الفكـر الإنسـاني قـد اشتغل في مسائل هذا السؤال منذ أن كان الأدب وتـدّرج الاهتمـام مـن

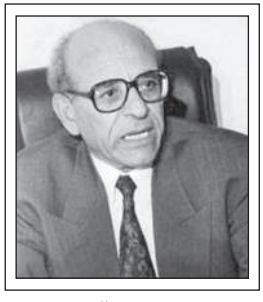
الدراسات

الملاحظات المجرّدة والعابرة إلى مستويات التأمل والتعمل ومراجعة التصور " (12).

وقد تنبّه الناقد إلى الكيفية التي طرح فيها الغذامي مقولة الجرجاني في " إيجاد الاختلاف في المختلفات " بصيغة المقاربة، ومقولة جاك دريدا في " الاختلاف والارجاء " بصيغة المقارنة، كما تنبّه جاسم أيضاً الى الكيفية التي أتخذ فيها الغذامي من مقولة " الشبيه المختلف " في نصي البحتري والمتنبي بوصفها بنية موازية لمقولة الاختلاف بـ " المشاكلة... "، مستنتجا بأن (التشاكل والاختلاف) من أهم مقولات النظرية النقدية في النقد العربي القديم اصطلاحا ودلالة (13).

لهذا يقول عبد الله الغذامي :

" إن كنّا نرى أن النص يتأسس على قاعدة (الاختلاف)، فإن هذه القاعدة هي مبدأ نصوصي يجد بذرته لدى الجرجاني، (14) وفي مقابل هذا نجد مفهوماً آخر يزاحم مفهوم الاختلاف ويسابقه لاحتواء النص في التصور، وفي الإنشاء وهو مفهوم (المشاكلة) الذي ساد لدى عدد من الدارسين.. (15).


عبد العزيز حمودة

خالد علي ياس

سعى الناقد عباس جاسم في كتابه " النظرية النقدية العابرة للتخصصات " إلى تحليل أهم القطائع المعرفية في تاريخ النقد العربي من ناحية ، وتحليل أهم المفاصل الحيوية في تطور المناهج النقدية من ناحية أخرى.

ومن منطلق الاتجاه " نحو نظرية نقدية عربية " لوصل ما انقطع بين التراث والمعاصرة، توقف عبد العزيز حموده عند ثلاث محطات خلال (بداية) و(منتصف) و(نهاية) القرن العشرين، ثم حدّد المواقف عند هذه المحطات الثلاث وهي تتباين وتتداخل وتتزامن كما يرى حمودة بين رفض لا يخلو من الحدّة للتراث العربي القديم مع انبهار بالفكر الغربي، ودعوة صريحة إلى تحقيق طبقة معرفية مع التراث قبل تحقيق تحديث العقل العربي، ثم محاولة لإمساك العصا من وسط منتصفها بين التراث العربي والحداثة الغربية (16).

فيما توقف الناقد عباس عبد جاسم عند المحطة الثالثة تحديدا، لأنها تمثل من منظوره " ذروة القطيعة مع التراث ".

وتبقى الحقيقة المتعلقة بإنكار التراث النقدي العربي في هذه القطيعة المعرفية،في تأزيم غير أن ثمة عودة إلى التراث ورفض أي شكل من أشكال تلك القطيعة.

ويستنتج الناقد من خلال مواقف التحيز بين (الحداثة

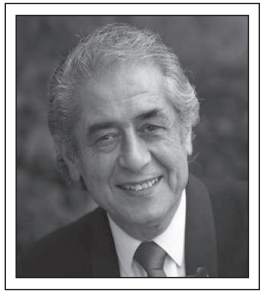
والتراث) من دون أن يقرّر النتيجة :
" إن نقـاد الحداثة العرب،أنتجوا حداثة عربية، ولكنهم لم ينتجوا نظرية نقدية " (17).
ويورد الناقـد عرضا لأهم الآراء النقدية العربية لإيجاد بديل نقدي عربي :
يقـول عبد العزيـز حمـوده:" إن النقد العربـي والبلاغة العربيـة، قدّما نظرية نقدية ونظرية لغوية ربما لا تكون متعاملـة في أي مـن المجالين،ولكنهمـا نظريتـان لا تنقصهمـا " العلميـة (...) وكان من الممكن مع قليل من التزاوج مع فكرة الآخر الحديث والمعاصر، أن يُطوّرا إلى نظريتين كاملتين " (18).
وأجاز الدكتـور جابر عصفور (الدوران في دائرة الآخر) بقولـه :" كان الـدوران في دائرة الآخـر، ولا يزال وصفا ً أفضـل مـن وضـع التبعيـة السلبيـة التـي يلـزم عنها فكريـا ً وضع الإتبـاع الـذي يفـضي بـدوره إلى التقليد وللمحاكاة " (19).
ويتتبـع الناقـد مـن خـلال الاستقراء النقدي، الكيفيات التي حـدث فيهـا التداخـل الثقـافي، والتداخـل المنهجـي كذلـك، مما جعـل النظريـة النقديـة تنفتـح على العلوم الإنسانية والطبيعية في مقاربـة الظواهـر الأدبيـة والاجتماعيـة في النقـد الغربي قبـل النقد العربي، فقـد استعان الشـكلاني الروسـي فلاديمـير بـروب – propp70 في دراسـة الحكاية بمفاهيـم مستوحاة من علم النبات– Bataniquc وعلم الأحيـاء واعتمدت نيلـي كورمـوN.cormeau مفاهيم مقبوسـة مـن علـم وظائـف الاعضـاء physiologie لقـراءة الرواية،وأفـاد نورثروب فـراي N.frye من علم التشريـح Anatomie في مقاربـة النقـد الأدبي، ونقل الناقد الفرنسي فرديناند برونتير.Bruntieref." فكرة الصـراع بـين الأنـواع البيولوجيـة إلى ميـدان الأدب ونقـده، فقارن تطور الأجناس الأدبية بتطور الكائنات الحيـة، واعتبر العمل الأدبي بمثابـة كائن عضوي يولد وينمو ثم يفنى.(20).
وفي النقـد العربـي، عدّ الناقد عباس عبد جاسم محمد مفتـاح أول ناقد عربي يقوم بكسـر الحدود القائمة بين النقـد الأدبي العربـي والعلـوم الإنسانيـة الدقيقة، فقد إستدخل في النقد الأدبي واستخرج عدة نظريات : نظرية الكوارث، نظرية الشكل الهندسي، نظرية الحرمان، نظرية الذكاء الاصطناعي، نظرية التواصل والعمل.

سعى الناقد عباس جاسم في كتابه " النظرية النقدية العابرة للتخصصات " إلى تحليل أهم القطائع المعرفية في تاريخ النقد العربي من ناحية ، وتحليل أهم المفاصل الحيوية في تطور المناهج النقدية من ناحية أخرى.

وقـد أكـد مفتـاح علـى إن القاسـم المشـترك بـين هـذه النظريـات هـو " ديناميـة النص "،وذلك بعد ان استعار مفهـوم (الديناميـة) من علم البيولوجيا التطوري.
وبعـد أن فتحـت الحداثـة البعديـة المجـال الحيـوي لتحولات النظرية النقدية من النقديـة الخالصـة والانفتاح بهـا علـى المناهـج المعرفية المتعـددة " صـار لتفاعـل المنهـج مـع تشكيـل النظرية أهميـــــة أكـبر مـن تبيـئ

الدراسات

محمد مفتاح


نجم الأميري

وتوطين النظرية " (21).

وقد تنبّه الناقد إلى أن النقد العربي دخل مرحلة ما بعد مناهجية، ليرتبط بطرح الخطابات النقدية الجديدة، ومن هنا بدأ يتبلور التفكير النقدي بإنتاج نقدية تعددية مركبة تركيبة مناهجية، يمكن تسميتها بـ (النقدية العبر المناهجية).

وترتبط هذه النقدية التعددية بنزعة بنائية جديدة تسعى إلى تقويض المركزية الأحادية باستخدام (آليات المعرفة المتحّولة) لتأسيس بنى متحركة بحيوات معرفية نقدية متجدّدة، مستندا في تصوره للنقدية عبر المناهجية إلى توجّهات عدد من النقاد، فقد عدّ الدكتور صلاح فضل – انفتاح النقد على العلوم تحولاً " يركز في استقلاله المنهجي عن الأدب، واعتماده على معطيات تحليلية ومتطلبات علمية ترتبط بتطور العلوم الإنسانية، وتصلح للتطبيق على أي إبداع أدبي دون تمييز في الزمان والمكان "(22).

ورأى الدكتور عبد الملك مرتاض أن " التعددية المنهجية أصبحت تشيع الآن في بعض المدارس النقدية الغربية، ونرى أن لا حرج في النهوض بتجارب جديدة تمضي في هذا السبيل بعد التخمة التي مني بها النقد من جراء ابتلاعه المذهب تلو المذهب خصوصاً في هذا القرن " (23).

وطرح الدكتور محمد مفتاح سؤال المناهجية، ورأى بان هذه المناهجية يمكن أن يوجّه إليها دعوى " التلفيقية "، ولكن الأمر ليس بهذه البساطة،فكل نظرية في العلوم الإنسانية والأدبية هي تلفيق بمعنى ما، فالنظريات اللسانية والسيموطيقية هي توليف من البيولوجيا والمنطق وعلم النص والإعلاميات " (24).

ويطرح الناقد جاسم في كتابه" النظرية النقدية العابرة للتخصصات "أحد أهم الأسئلة الحيوية :

" إن كانت النظرية النقدية الغربية أفلحت في إقامة نظرية نقدية تعددية للفروع المعرفية، فما درجة تمثلات النقدية العربية لمتون الحقول المعرفية، وما درجة قوة استجابة هذه النقدية للتغيرات التاريخية؟ "

ثم يجيب عن ذلك بصيغة الاستقراء والاستنتاج :

" إن كانت النظرية النقدية بالقياس إلى الوقائع التي تعنى بها مجرد فرضيات قابلة للتعديل والحذف والإضافة، فإن النقدية المعاصرة في طور التشكل النظري والتركيب المناهجي، لأنها بدأت تسعى إلى إقامة تعالقات بنائية جديدة مع العلوم الإنسانية، وبضمنها العلوم الدقيقة ولكن لم تتحقق الشروط الأولية للنظرية والمنهاج " (25).

وبذا كانت " النظرية النقدية العابرة للتخصصات " تنمو وتتشكل بحساسية نقد ما بعد الحداثة ، اصطلح عليها بـ (الحداثة البعدية) ، التي

> إن نقاد الحداثة العرب، أنتجوا حداثة عربية، ولكنهم لم ينتجوا نظرية نقدية.

جـاءت على حد تعبير روجيه جـارودي R.Garoody : كرد فعل على " وهم الديمقراطية " التي كان يتصورها الناس على انهـا (جمهورية الذوات الواعيـة) و(وهم المثاليـة) التي تصور العـالم على انه عالم شفاف ينعم بوجـود عقـل خالص منظم له، وقد انبنـت هذه النظرية علـى فكرة تقويض مركزيـة منظومة الانظمـة النقدية مـا بعـد الكولونياليـة ، وهي قـوى قائمة علـى سياسة الاحتـكار(النقـدي/ المعـرفي) للمنهـج والنظريـة ، والتحكـم بمـن يتبناهـا –كشكل مـن أشـكال (عبودية النمـوذج) الذي خـرج عنه في كتابـه النقدي " الحروج على سلطة النموذج (26) .

كمرحلة أولى لتفكيك مركزية المركز الذي بلغ ذورته في التمركز ذاته ، وذلك كشكل من أشكال مقاومة الاستشراق باستخـدام استراتيجيـة طباقيـة في قـراءة وتفكيـك المهيمنات الخطابات بوعي ما بعد كولونيالي(27).

إن آراء عباس عبـد جاسـم في شـأن النظريـة العابـرة لخـير دليـل علـى المنجـزات التـي تتأتى عـبر التلاقح بـين المشارب النقديـة المعرفية،ولعـلّ الفصل الموسوم "التمثلات النقدية في التراكيب المناهجية " أهم فصول (النظريـة النقدية العابـرة للتخصصات) علـى مستوى تطبيـق المنظومـة النظرية في الفكر النقـدي، وقد أحال فيها الناقد آليات المناهج المعرفية المتحوِّلة إلى أربعة (براديغمـات – paradigms) نقديـة، وكل (براديغـم) يختص بخاصية مركبـة تركيبة منهجية نقدية خاصة به:

– التركيب المناهجي العلمي، عند الدكتور محمد مفتاح.
– التركيب المناهجي القرائي عند عبد الملك مرتاض.
– التركيـب المناهجي البنيـوي عند الدكتـور كمال أبو ديب.
– التركيـب البينماهجي الاجتماعـي عند الدكتور خالد علـي ياسـ. وعنـد استقـراء هـذه البراديغمـات وظـف التركيبيـة والتوليفيـة) بدلا من التسميـات الشائعة في التداول النقدي كـ " التوفيقية والتلفيقية ".

وبعد مقارنة هذه البراديغمات، يطرح التساؤل الآتي : هل حققـت هذه البراديغمـات كنماذج وأمثلـة ؛ قطيعة معرفيـة في سيـاق النقديـة العربيـة؟ وهـل تدخل هذه البراديغمات في صياغة نظرية نقدية عبر مناهجية؟ وان كانـت هـذه التمثلات النقديـة للتراكيب المناهجية تستدعـي إعادة تعريـف النظرية النقديـة، ولاسيما بعد ان تغـيّر مفهوم المنهج وتغيّرت وظيفـة النقد، وتعددت قراءة النص، فهل توافرت الشروط الموضوعية للنظرية النقدية عِبْرَ المناهجية؟

بمعنى : هل توافرت للنظرية النقدية أسس علمية معرفية جديدة عابرة للتخصصات؟

ولـكل ذلك يعـدّ هـذه البراديغمـات – بوصفهـا نماذج مرشـد لنمـاذج أخـرى– تؤسس بنيـة إطاريـة لنظرية نقدية عبر تخصصية –interdisciplinaire، ومن أهم الخاصيـات التـي تميزت بها : التركيـب أو التوليف بين المناهـج مـن جهة، والربـط أو الدمج بين النقـد العربي ومتون المعرفة الأخرى.

الدراسات

الخاتمة :

نخلص إلى أن الناقد يمتلك خاصية اختزال أهم التمفصلات الأساسية (للنظرية النقدية العابرة للتخصصات) وهي تسعى إلى ردم الفجوات المعرفية بين العلوم الإنسانية والطبيعية على وفق فكرة التفاعل بينهما بصيغ عابرة للتخصصات، يمكن تسميتها بـــ " النقدية عبر المناهجية "، لأهم التحولات النقدية المعاصرة .

المصادر والمراجع :

(1) بيان عبر المناهجية، بسراب نيكولسكو، تقديم أدونيس، ترجمة ديمتري أفيونيوس، دار مكتبة ايزيس،سلسلة آفاق 2،دمشق 2000،ص54.
(2)المصدر نفسه : الصفحة نفسها.
(3) النظرية النقدية العابرة للتخصصات (تحولات النقد العربي المعاصر) عباس عبد جاسم، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان – الاردن، ط1، 2016، ص37.
(4) التحليل السيميائي للخطاب الشعري،د. عبد الملك مرتاض، دار الكتاب العربي – الجزائر،ط1، 20001، ص19.
(5) تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحديثة، محمد عزّام منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،ط1، 2005، ص 63.
(6) أسئلة النقد، حوارات مع النقاد العرب،جهاد فاضل الدار العربية للكتاب، ص 75
(7) نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، محمد الدغمومي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سلسلة رسائل وأطروحات،رقم 44، ط1، 1999، ص147.
(8) النظرية النقدية العابرة للتخصصات، تحولات النقد العربي المعاصر، عباس عبد جاسم، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط1، 2016، ص60.
(9) لمزيد من التفصيل ينظر: منهجية التكامل المعرفي/ مقدمات في المنهجية الإسلامية، فتحي ملكاوي، المعهد العالي للفكر الإسلامي/ هرندن– فرجينيا/ الولايات المتحدة الأمريكية، ط1، 2011، ص 31.
(10) النظرية النقدية العابرة للتخصصات، مرجع سابق / ص 75.
(11)النقد العربي – نحو نظرية ثانيه، د. مصطفى ناصف، عالم المعرفة، الكويت، 2000، ص 21، 22
(12) المشاكله والاختلاف / قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف،عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي بيروت، ط 1،1994، ص5.
(13) النظرية النقدية العابرة للتخصصات / مرجع

سابق / ص 77.
(14) المشاكلة والاختلاف / مصدر سابق/ ص6.
(15) المشاكلة والاختلاف/ مصدر سابق: الصفحة نفسها.
(16) المرايا المقعرة – نحو نظرية نقدية عربية، عبد العزيز حموده، عالم المعرفة، الكويت – 2001، ص 166.
(17) النظرية النقدية العابرة للتخصصات، مصدر سابق، ص 79.
(18) المرايا المقعرة، مصدر سابق : ص 186).
(19) الاتجاهات النقدية الحديثة وأثرها في النقد العربي / د. جابر عصفور الدوران في دائرة الآخر/ ندوة الخطاب النقدي العربي– الانجازات والأسئلة من 4 – 6 ديسمبر 2006 / مهرجان العربي الثقافي الثالث عشر.
(20) النظرية النقدية العابرة للتخصصات/ مصدر سابق/ ص 88.
(21) النظرية النقدية العابرة للتخصصات: ص 85.
(22) النظرية النقدية العابرة للتخصصات، مصدر سابق ص88، و ينظر : مستقبل النقد/ غربة السياق : زمن إشكاليات المثاقفة في النقد الأدبي العربي الحديث، سعد البازعي، عالم الفكر/ مج 8/ ع (4) ابريل – يوليو 2000 / ص 122. نقلا عن صلاح فضل في (المحاضرات) – جدة.
(23) النظرية النقدية العابرة للتخصصات، مصدر سابق ص 86، ينظر ايضاً: التحليل السيميائي للخطاب الشعري/ مرجع سابق/ ص 6.
(24) النظرية النقدية العابرة للتخصصات، مصدر سابق/ ص 87و ينظر أيضا: النص من القراءة إلى التنظير، محمد مفتاح، شركة النشر والتوزيع – المدارس الدار البيضاء، ط1، 1999، ص س103.
(25) ينظر : النص من القراءة إلى التنظير/ مصدر سابق/ ص 103.
(26) ينظر: الخروج على سلطة النموذج : عباس عبد جاسم .
(27) النظرية النقدية العابرة للتخصصات : 166 وما بعدها .

من أروقة النقد الأكاديمي العراقيّ
محسن اطيمش أنموذجاً

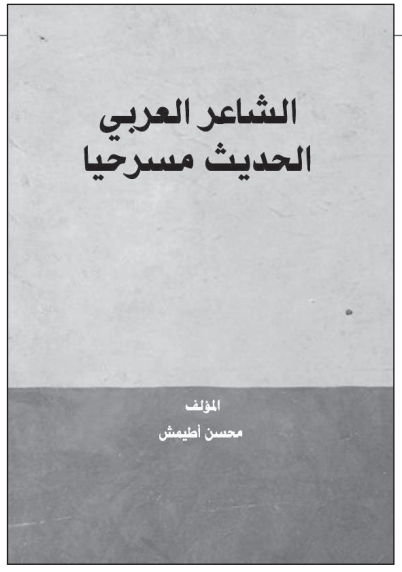
د. نادية غازي العزواي

لا جديـد في قولنـا: إنَّ مسيرة النقـد العراقيّ – وهي تتخطـى السَّبيعن عاماً تقريباً– مسـيرة حافلة بأجيال متنوعة في مرجعياتهـا ومتفاوتة في وعييها بالحداثة وتمثيلاتهـا في التجارب الابداعيـة، إيًّا كانت الأجناس الأدبيّة التي تنتمي إليها هذه التجارب.

وقـد آثرْتُ في هذه الورقة الوقوف على جهود ناقد جاد، مثقـف، متمكـن مـن أدواته النقديـة، إنه المرحـوم (د. محسن أطيمش)، و سأتحدث هنا بشكل خاص عن كتابه الصادر في بغـداد عام 1977 : (الشاعر العربي الحديث مسرحياً).

لأنَّ لحظـة التعشيـق بين الشعر العربـي المعاصر، وبين المسرحية لحظـة نوعية على طريق الصيرورة الحداثية، قـادت الشعـر العربـي إلى تدشـين أساليـب جديـدة، ومضامـين خصبـة، ومغامـرات تجريـب متميزة.وضع إطيمش يده علـى صعوبة المهمة في الجمـع بين الشعر والمسـرح معاً، فالمسـرح نبت جديد وافـد على حياتنا الأدبية، بينما يضرب الشعر جذوره عميقاً في وجداننا، وهو شعر غنائي، يفصح الشاعر فيه عن صوته الخاص، ونادراً ما يتجاوز ذاته إلى أبعد من ذلك.

من هذا التنافر بـين قوة إرث متراكم من الشعر الغنائي وبـين إحساس جديـد ضاغط لضـرورة الانفـلات منة سجن الـذات وصوته الأحادي، بالانفتـاح على تقنيات



المسرح، من هذا التجاذب والتنافر معاً، وُلد الشعر المسرحيَ المعاصر. تابع الدكتور إطيمش التجارب من بدايتها الفجة والبدائية، وصولاً إلى التجارب اللاحقة الناضجة، وفصّل القول في مسائل كثيرة فيها، سأقف هنا على ثلاث منها، هي:

1 – الموضوعات التاريخية(ص73–68)

2 – الاداء التعبيري (ص –226 250)

3 – أثر الشكل الجديد للقصيدة العربية (ص–313 318)

1 – أشَّر اطيمش انصراف كثير من الشعراء المسرحيين العرب إلى التاريخ يستقون منه مادته وشخوصه، لأن التأريخ هيّأ لهم أرضية سهلة لاختيار نماذج درامية وأحداث جاهزة يمكن صياغتها في شكل مسرحي بسهولة، فهو إذاً عامل مساعد، ربما لأن كثيراً من هؤلاء الشعراء كان يفتقر إلى الخبرة الدارمية الكافية التي تمكنه من الانفلاتات إلى مخاضات الحياة المعاصرة ليصنع منها مسرحية. وهي مهارات تتطلب قدرة خاصة لم تتهيأ بعد للشاعر– في البدايات–، وهو الذي اعتاد الغنائية، وترعرع في عواملها، وعبّر عن أفكاره وهمومه ضمن حدودها، بخلاف المسرحي الذي يتجاوز ما هو ذاتي إلى فضاءات أوسع، تتصارع فيها شخصيات متناظرة، وإرادات متضاربة، تتزايد خلالها أزمة المواقف والأحداث، فكان التاريخ الحل في تجاوز معضلة البدايات هذه، ولكن التاريخ حين يغري الشاعر بما يقدمه من مادة جاهزة، فإنه يوقعه في محاذير معينة لا بد أن يتيقّظ لها الشاعر، على نحو ما أكد اطيمش في تضاعيف تحليله للعينات المختارة من النصوص، مؤكداً ضرورة أن يقدم الشاعر فهماً جديدًا لأحداث الماضي، وبما يتناسب وإحداثيات الواقع المعاصر، فالشاعر مطالب بأن يجعل من التاريخ وسيلة لخدمة الزمن الذي يعيشه المشاهد، متجاوزاً ما رواه المؤرخون، لأن العمل الفني يستمد قيمته من قوانينه الخاصة به شكلاً ومضموناً، ولا يستمد مشروعيته من مطابقته للتاريخ، أو من التزامه بحرفيه الوقائع المذكورة فيه.

قال عبد الجبار عباس عن مسرحية صلاح عبد الصبور: (مأساة الحلاج) إنَّه قدم إنموذجاً تطبيقياً للحس التاريخي، أي: لقُدرة الشاعر على أن يحيا الماضي، ويحس بقرابته الحميمة بأسلافه، لكنه مطالب بأن يقبض على الحاضر من هذا الماضي، الحاضر الكامن فيه. وبهذا الوعي احتفى اطيمش بمسرحيات(معين بسيسو). لا سيما (ثورة الزنج) 1970م. لأنه فضح الحاضر من خلال لحظة معينة في الماضي، لقد ثار(علي بن محمد) في القرن الثالث الهجري، وخرج ثائراً على سلطة الدولة، احتجاجًا على واقع بائس

قوامه الاستغلال والجوع، فثار مطالبًا بالحياة الكريمة، ولكن ثورته لم تصمد أمام قوى الشر التي تألّبت عليها: جيوش الدولة، مُلاّك الأرض، التجار، وعّاظ السلاطين، وبقية الزمرة، فكانت رؤوس الثوار الثمن. لقد وجد بسيسو في تلك اللحظة المحتدمة الدامية استدعاءً لواقع فلسطين المحتدم الدامي، فأبناؤها يعانون المآسي نفسها، بمظاهر جديدة، وثورتهم محاصرة من أصحاب العروش وأذنابهم، فهناك من يعتاش على المأساة الفلسطينية ويتاجر بها، ويصورهم الشاعر وكأنهم قَدموا من القرن الثالث الهجري إلى القرن العشرين، كانوا أخلاطاً شتّى: نخاسين ومداحي ملوك، ومتاجرين بجلود الزنج، وهم الآن جلادو فلسطين وأبنائها.

2 – الأداء التعبيري، بمستوييه:

– لغة الوصف.

– ولغة الحوار.

نبّه اطيمش على مأخذ مهم لا بد من تلافيه في هذا الجانب، لأنه يفسد خصوصية لغة المسرح، فمعظم التجارب التي درسها لم يتخلص أصحابها من هيمنة لغة القصيدة الغنائية، وليست المهمة يسيرة، مع تفاوت فيما بينهم: بين من حافظ على فخامة اللغة وصياغاتها على وفق المقاييس البلاغية التقليدية، وبين من وظف اللغة اليومية الاعتيادية التي تنهل من استعمالات الناس في حياتهم المعاصرة. وكان اطيمش يؤكد أن الشعر في المسرحية الشعرية، ليس مجرد زينة، ولا بد من تسويغ وجوده دراميا فيها، وأن لا يكون إضافةً جمالية خارجية، بل أن يكون عنصراً فاعلاً في البناء الدرامي وفي كشف الشخصيات وأزماتهم.

وإذا كانت وظيفة الحوار الأولى تقديم الأبطال ورسم مواقفهم، وهم يصنعون حياتهم في النص، فأن عدداً من هؤلاء الشعراء لم ينجحوا –وهم يكتبون الحوارات الشعرية– في تقديم صور مقنعة للشخصيات، بل أضاعوا ملامحهم أو صنعوا على نحو باهت أو مفتعل، بسبب فقدان البوصلة اللغوية من يد الشاعر.

وأخطر ما في هذا الجانب تسلط ذائقة الشاعر على عمله، أو بعبارة أخرى تسلط وعيه اللغوي الخارجي على المناخ الداخلي للموقف الدرامي.

وكما صرح عزيز أباظة– مثلاً– في قوله:((كنت أُعنى ببضاعة الأسلوب وجمال الجرس عناية بالغة، وكنت أوائم بين الكلمة التي تقع بين الكلمتين، والفقرة التي تنساب بين الفقرتين، حتى تجمع بين أطراف الأسلوب كله وشائج رابطة تحكم أَسْرَهُ وتُقِرّ الاستواء بين مقاطيعه)) .

استفزّ هذا الرأي اطيمش، ووجد فيه مقتلاً لخصوصية الأداء التعبيري في المسرحية الشعرية، فوظيفة اللغة فيها ليست تعليمية، وليس هناك مسرحية تكتب ولها وظيفة لغوية، والشاعر ليس لغوياً وليس هدفه في مسرحيته الشعرية تعليم الناس الألفاظ، ولم تكن للمسرح في يوم من الأيام وظيفة تعليمية في أي أدب من آداب العالم، نعم هناك من شعراء المسرح من يستطيع أن يعلم القارئ شيئاً كثيراً: كفنّ الكتابة وجمال الأسلوب، ولكن هذا التعلم لم يكن هدفاً مقصوداً، ولم يفكر به الشاعر لحظة كتابة المسرحية.

بهذا الوعي الدقيق حلل مسرحيات الشعراء، فكان يثني على صنيع الشاعر حين يجد لغته قد ابتعدت

عـن الخطابية، والصيـغ الرنانة، والتدخـل المباشر من الشاعر.

قال عن مسرحية خالد الشواف(الاسوار): اختار الشواف لغـة وأداءً وسطـاً خاليـاً مـن الازدواج في التعبـير، أي خاليـاً من الثنائية الشكلية، فلغته في هذه المسرحية لا تنحو منحى الصناعة التقليدية المتكلفة للبيت الشعري، ولا هـي ساقطـة في المباشـرة النثريـة الركيكـة، وأنما هـي بعبارة أدق لغة مسرحية مناسبة، تمتاز بالتكثيف والتركيـز والإيحـاء الجميـل، فهـي ذات طاقـة تعبيرية شعريـة من جهة، وغـير مفصولة عن الحـدث المسرحي والأفكار المتصلة به من جهة أخرى.

وظـل يؤكد في مباحـث الكتاب كلـه أنّ الشعر المعاصر كلما التحم بالبنـاء المسرحي، خَفَتت الملامح الجمالية المجـردة للغة الشعر، لصالـح اللغة المعبرة عن المواقف داخـل المسرحية، بمعزل عما يمكن وصفه بالخصائص الأسلوبية العليا.

3 – احتفى اطيمش بالشكل الجديد للقصيدة العربية، بوصفه عنصرَ تعزيز ودفْع نحو الدرامية، لسببين:

أولهمـا: إنه غير محكوم بعـدد معين من التفعيلات، وأن موسيقـاه قد تطول أو تقصر، تبعاً لمتطلبات التعبير عن الفكرة أو الموقف في المسرحية.

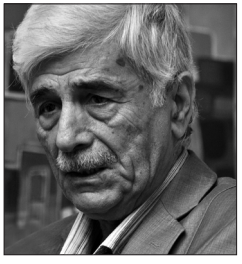
وثانيهمـا: أنـه لا يلتـزم بوحدة الوزن، كمـا تخفف من وحـدة القافيـة، التـي قـد يـؤدي التزامها الصـارم إلى عرقلـة انسابيـة إيقـاع الأفـكار في المشاهـد، ووحـدة القافيـة تضـرب في الأذن ضربًا متكـررًا، اذا استغرقت حـواراً طويلاً، أو مشهد مناجاة، كما أنها تبدو– غالباً– حشـواً متكلفاً مفروضاً على نسيـج القصيدة. وهو يؤيد رأي صـلاح عبد الصبور في أن الكتابة للمسرح الشعري ستدخل علـى موسيقـى العروض نوعاً مـن الطواعية،.. ولا شـك في أن المسـرح الشعري سيطـور عروضه، فكل محاولـة جديـدة في الفن تخلـق قوانينها التـي لا تخلو من تخط وتجاوز للقديم... موسيقى الحوار الدرامي التي ينبغـي أن تنبع مـن الحدث، ومن مواقـف الأبطال لا أن تفرض عليهم من الخارج.

وفي ضـوء هـذا التصـور حلـل ما طـرأ علـى الشعر من زحافـات وعلـل عروضيـة في الحـوار والمشاهـد، إذ عدها نوعـاً من التكييفات الإيقاعيـة فرضتها الحالات الانفعاليـة، والمواقـف الفكريـة داخـل المشاهـد في المسرحية، بمعزل عن إرادة الشاعر وتصميمه.....

كلمـا أعدت قـراءة كتاب د. محسـن اطيمش هذا تجددت الأمنيـة عنـدي في عـودة العافيـة إلى مسرحنـا الجاد، ليستأنف رسالته في النهوض بعراقنا من الدمار، وبناء إنسانه من جديد على أسس سليمة من المحبة والوطنية الحقة والأفق الإنساني الرحب.

(الباقونَ هنا ..)

كاظم الحجاج



منذُ وُلِدنا ؛ ..
كان الغيمُ عيوناً
- تبكي باسمةً -
فوق البستانِ ..
إلى أنْ يَبيَضَّ الطلعُ
- كما أسنانُ الحسناواتِ -
.. ويخضرَّ الريحانْ.

× ×

كان الآباءُ هنا، منذ ولدنا،
أرباباً أصغرَ، فوق الأرض ..
وقربَ الأنهارِ ..
- أنا أعني (الأنهار) ! -

وأبي ، مثلُ الغيمةِ
لكنْ. لا يبكي أبداً ،
بل يعرقُ ..
حتى تخضرَّ موائدنا .

× ×

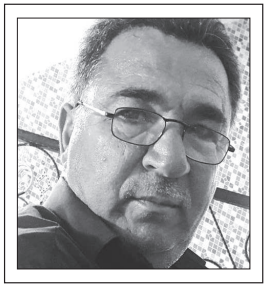
وأبي. كان يسدّ البابَ
إذا صلّى !..
تدرين لماذا ؟
حتى لا تبصرَ هامتَهُ
- المرفوعةَ دوماً - ..
وهي تمسُّ الأرض !

شعر

لا تبكي !..
لا تبكي الآنَ .. كفى !
مازلنا أحفاداً للزقّورات الأولى .
مازلنا أجداداً للفتيانْ ..
أعني الفتيانَ الآتين من الساحاتْ
والفتيان الماشين إلى الساحات .
لا تبكي !..

لا تبكي !..
كلّ الباقينَ هنا .. وأنا ؛
سَنسُدّ الأبواب الآنَ
.. إذا صلّينا .
تدرين لماذا ؟
كي لا يُبصرنا الفتيانُ
الماشون إلى الساحات .
والآتون من الساحات .
كم نخجلُ أن نبدو لهمُ
أجداداً (سجّادينَ) ..
ولكنْ .. من دون حِباه !

علبة مكياج الحزن



حسن سالم الدباغ

بالأحمر
بالبنّي الفاتح
بكل يمام اللون العائم
في علبة مكياجك
أرسم وجها وأزوّقه

الليلة
.....
/ وجها ليس جنوبيا /
.....
فالوجه هنالك صفرته

تكفيه
.....
.....
من خزف
في حاوية الألوان

يسّاقط ثدي النخلة ماء
أو رطبا
أمسك خيطا في اللوحة
أمنحه عينين
زمردتين
وبين زجاج العشبة
والفرشاة
أهيء أنفا بلّوريا
منقوعا بالنسمة
والعطر
وحين نشوب البرق
بثوب أنوثتها
أمارس عنق أمرأة
من لبلابة طين
أخضرها ....
في العينين سماء
للنجمة
.....
.....

أنت الليلة عندي
.....
بفروة معطفه الليل يهش
غمامة بوح
وبين القبلة والقبلة
لو حدّثني الفجر.....
.....
سأكمل وجهك
قبل بزوغ الريح
.....
.....
أسكب : ماء الحنطة
أنفث طعم أمرأة في الشفتين
وحرقة دمع اللوز
على العينين
من أجمل منك بهذا الحزن
وأين ..؟
.....
.....

أختزل : المزنة ـ حزنا
والعشبة ـ بوحا
والليل ـ سريرا من قصب
وجناحيّ غاق
.....
.....
تحت يديّ
علبة مكياجك
ترقص
.....
.....
علبة مكياجك
حفلة اغواء
.....
.....
باللون
بجنوبية صوتك
أبذرآخر طفل
أو أكشف عن ساقيّ سيدة

شعر

في موسم خصب
ما دمت الليلة عندي
سأعلن :
بالمرآة
حنّاء يديك
ووشم القدمين العاجيين
سلالة وجهك
تلهث بين الماء
وماء المرآة
.....
.....
لا ابحث عن قمر
في المرآة

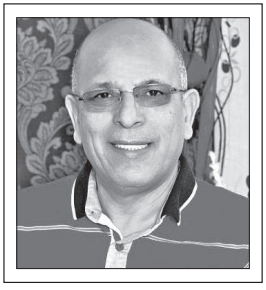
ووجهك تحت سريري
لا أحمل عكازا
تلك الأشجار المجنونة
بأصابعنا

لا تفعل شيئا
حين تهش المركب
أوتوقع بين أصيص الماء
وثوب الوردة
أوتقذف للضفتين بعري
الصبية
.....
في الغرفة
أمسك خيطا
أنسج حمالة نهدين
لنوم الشفتين

وأرضع حزن أمرأة
في اللوحة
أمنحه عينين زمردتين
وأنفا بلّوريا
.....
هذي الليلة
وأنا أرسم حزنك
بالأحمر
بالبنّي الفاتح
بكل يمام اللون العائم
في علبة مكياجك

وقبل مثولك في المرآة
.....
رسمتك
.....
وجها
.....
هذي الليلة
آه سيدتي لوتدرين
كم كان الوجه
.....
جنوبيا

مـــاء عاقـــر



سي محمد البلبال/ المغرب

سأستدرج بوح عينيك قبل غروب البنفسج
أو بعدي
خمسة.
وراء الماء المسافر فقط.
فوق خرائط السحاب والورد السائل من خصلة القمر،
على نقطة حبلى،
تحت هياج عواطف الثلج
المنسابة شزرا.
على الأريكة المنقطة بالحلم، والمحال الذي
لا ينتبه لمجالنا الغائب

ولبركتنا الضنكى .

تحت الحال الأزرق

وتحـت وسادتـي مـاء يجـري إلى فرشتنـا الهوائية

المـلأى بأصـوات لا تحسـب إلا بالضـوء والسنوات الحسان.

كيف تتركين لغتي وأغطية المراقد

وتهاجرين إلى لغة أخرى دون رجوع.

أنسيت أنك لغتي ومائي

وجعي

وسلاسة الارتقاء.؟

لم تردين السلام

قبل السلام؟

لست عاقرا يا طريقي

يا مائي.

كيف تدركين أننـي بارع في الحساب وعد تفاصيل جسـد النهـر والنخل والتحويل.. خلسـة إلا من عيون في السهو والغياب.؟

كيـف قـرأت في ملمحـي غموض الحيـارى وشبكة الحـروف المستكينة بين ضلوع ربـان فقد السيطرة على كنائس المدينة وشوارعها السادية وبين ألوان الثريا قبل الإصباح.

شعر

قبيل العيد

قالت لنا المجرات

"صباح الخير".

هب نسيم "كابو" يلغي

كل الزيارات إلى أعظم جسر أذنا في مئذنته

خلسة ولم يسمعنا أحد

لم يسمعنا سوى سمعنا الذي جز شقيقة النعمان

الأحمر ليرتق بها

محك كل اختبار

لا اختبار له ولا اعتبار.

خبأناه

وراء شوك الورد فقلنا

حيا على الصلاح

حيا على انسداد

دروب الوجد في غيرتها

انسد فقط

لأن الماء عاقر لم يلد أنثى "هونزا"

ولم يلذ بالفرار

إلى جبل لا وحي فيه

ولا لوح

لا بوح

جبل للأغنيات

يستيقظ كل لحظة

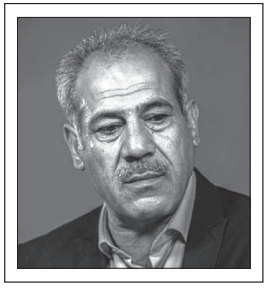
ويعود إلى نفسه

قبل بداية مواسم القيظ

والفيروسات الأليفة المتجددة.

شعر

قصيـــــدتان



رعـــــد زامـــــل

1

في كل موسم
أذرف لوناً من الدموع على بابه
في الحرب مثلاً
ما أدخرت دمعة حمراء الا وسكبتها
بين يديه
وفي السلم بكيت حماماته
حتى ابيضت على الريش
مع العينين دموعي
ثم ما من خريف مرّ

الا وأنا بدمعٍ أخضر
أطوف حول أشجاره
بينما منهمراً
ما زال دمعي الأسود
من سموات أحزانه
غير أنه ...
لم يلتفت يوماً الى كل هذه الدموع
حتى أنه ...
لم يفكر ولو للحظة
أن يغطي جثتي
بالعلم الذي
نسجه من لون دموعي على بابه ..

2

أي رب
لا قمح في يدي
أنثره على الفقراء فترضى
ولا سيف

أشهره في سبيلك
أي رب
إنَّ ساحات كرة القدم
في هذه الايام
أكثر من سوح الجهاد
فبأي وجه
سأقف أمام ميزان عدلك
أي رب
ليس في جيوبي سوى
حسنات شحيحة
فضع في الميزان دموعي
التي ذرفتها تحت شرفات الأرامل
وإن اقتضى الأمر
وأنت الكريم
ضع فوقها ما خلفته
الحرب في روحي من ندوب
وسترى كم هي ثقيلة موازيني
ليس لدخول الجنة من
أقرب طريق
بل بما يكفي
لأكون شفيعاً للجنود المجهولين
اولئك الذين
قطعت الحرب
الطريق على أقدامهم
فلا عادوا الى امهاتهم
ولا وصلوا اليك.

لـــــن

باقـــر صـــاحب

لن ينبتَ العشب
مالمْ تهطلْ دموعُ كلماتي

لن ينامَ الليل
ما لم أهدهدْهُ بترانيمي

بترانيمي الزُّرق

لن تزرقَّ السماء
ما لم أقشعِ البداوةَ بمدائح بغداد

لن أكتبَ الشعرَ

شعر

ما لم يحضرْ ملاكُ ضميري

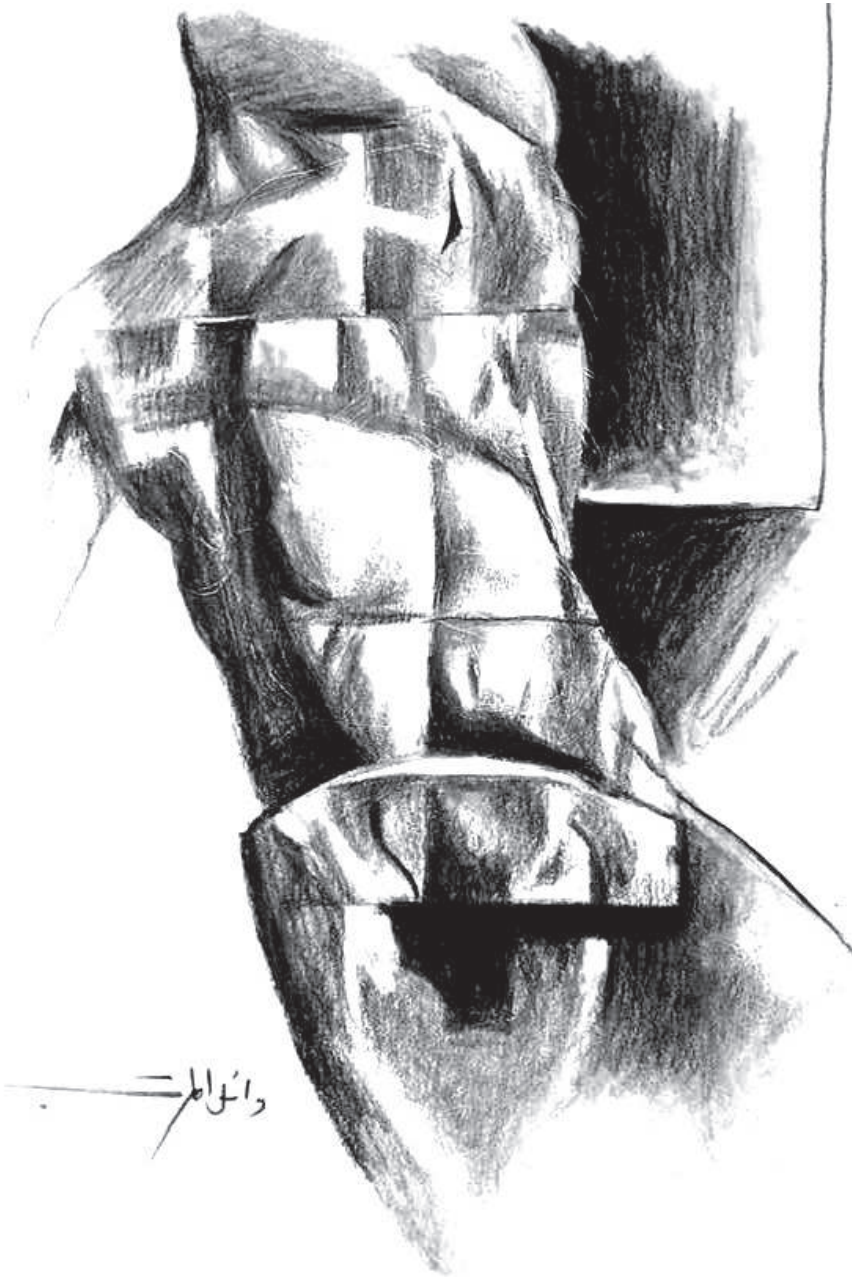
لن أقولَ لكِ شيئاً
ما لم تكوني غائبةً عني

لن أبتهجَ
ما لم يقلِ المطر
أنتَ شاعري

لن أصفعَ الظلام
ما لم تكوني
أنتِ الدمعة

لن تكوني النهر
مالم أعمْ فيك

لن أشرحَ لك
قصَّتي



ما لم تكوني مجنونة

لن أقولَ لكِ شيئاً

فأنتِ القصيدة

وأنا قارئُ اللذة

لن أسري

لأن الصمتَ

له الغلبة

في عالمٍ مكتظ

بمكابحِ السيئات

لن أفعلَ أيَّ شيءٍ

قصائدي تخونني

لن أهدرَ دم كلماتي

فقد أصبحتْ بسعر التراب

لن أطفئَ شمعةَ كلماتي

برغم اتِّساعِ أشداقِ المهرِّجين

لن أصدّقَ العاصفة

فهي الهبوبُ المؤمَّلُ لغضبِ

كلماتي

لن أكون أملاً

سأوقدُ شمعةَ اليأسِ

الطاردةِ لكلِّ حشرات الزيف

لن أكونَ شاعراً

سأتخلى عن أدواره العظيمة

سأكونُ ذرّةً في جزيئةِ الحياة

لن أشرعَ في أيّ إبحار

مدينتي الصغيرةُ

بحري الكبي

شعر

الثُنـــــائيُّ

عـــادل الصويري

كُنتُ أنسلُّ في القصيدةِ مِنّيْ
أرتـدي حـينَ يجهشُ العـريُ
ظَنّي

ثُمَّ مـاذا؟
أصيحُ: لا،
لا صدى لي
وَبصمتِ الأشجارِ فِيَّ أُغَنّي

حَجَّتِ الريحُ ترتدي زِيَّ حَرْبٍ
رَجَمَتْ أخضَرَ الخيالِ بِغُصْني
من قميصِ الأنينِ يسقطُ قلبي
فيـه (عريـانُ) نازفـاً: (حِنّـي
حِنّي)

أَتَمشّى
ورغبةُ الماءِ مكسورةُ ضوءٍ
على الفُراتِ المُسِنِّ

كم رأيتُ البلادَ سَهْماً وهَمْساً
يَتَمَرآنِ في بياضِ الحُسَيْنِ

وَشْوَشَتْ موجةُ لِرَمْليْ،
أفاقَ الطـينُ من غفوةِ الغيابِ
المُغَنّي
وقد ارتــابَ من كمنجتهِ تلتفُّ

فيها
موؤودةٌ في اللحنِ

مَلَّتِ الطالِعَ الكئيبَ بفنجانٍ
وَفَرَّتْ من ثرثراتِ البُنِّ

كنتُ أنسلُّ في الحقيقةِ مِنّي
"آدميْ" يشرحُ الذنوبَ بِفَنّي
ظَلَّ إبليسُ صامتاً في مداري
فأنا ابْنٌ لنارِهِ بالتَبَنّي

الثُنائيُّ
كنتُ في البدءِ رقصاً
لي ظلالُ الرمادِ
مهما تَكُنّي

أنفرِطْ وردةً على فمِ أنثى
تشتهيني وتكتمُ الحُبَّ عنّي

شعر

تفاصيل عراقية جدا

محمد احمد فارس

كيف تعيش وسط التماسيح وانت لا تذرف دمعة

هل فكرت ان تنسى نفسك في المغارة

مع دب أحمق؟

ما اسوء موقف مررت به وانت مع معلمتك ترفع

الفتحة وتجر الياء إلى آخر الصف دون أن يشعر

حرف واحد بما تسجل من انتصارات فوق تلال

الطباشير ولا تهتم لصياح الديك

نحن في معركة !!! هل تسمع صفارات الإنذار قرب

السفارة الأمريكية،

هل تشم رائحة الخيانة من قميص ابي رغال

احـد القـراء يقـول لي اخجل مـن قـراءة نصوصك العارية
كيـف تدخل البيـت وانت بهذا العبـث والجنون ولا تحمل
مظلة ؟
انـا ارى نفسي مختلفا ، وفي يـدي وردة ، في يدي صابون
في يدي البحر الأبيض
ولذلـك اسقط علـى الحـبر الأزرق مثـل قنبلة ، ولا أصرخ
الـوردة تعـودت علـى البـكاء مادامت قـرب قلبي الحزين
الصابـون يضحك من سيولة الخطايا التي تركض خلفي

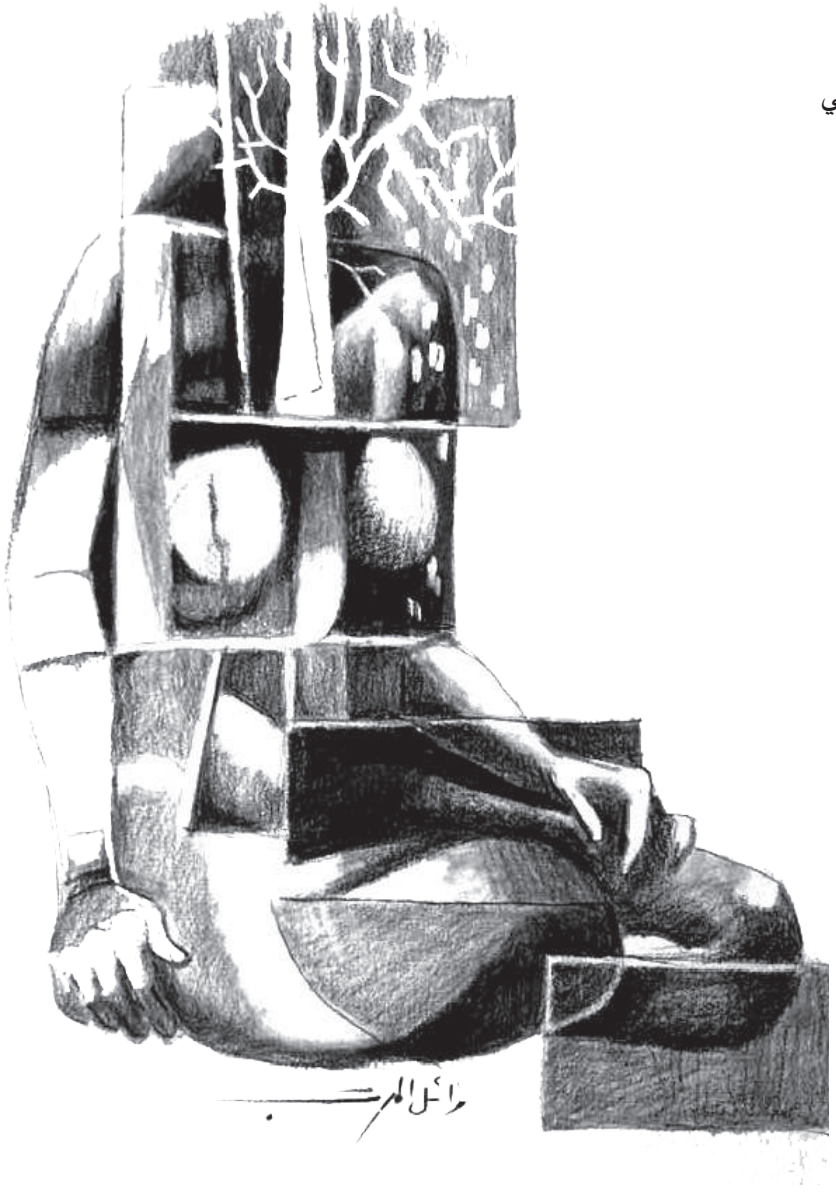
البحـر الأبيض يـأكل الاصحاب وهـم يغادرون الى السماء
بقارب مثقوب نظرا لسوء الحظ
ثـم أقـف بـين التماسيـح ،،، في الاحـلام التماسيح
شخصيات
محترمة
لا أحد يعانق الدب لانه غير مؤدب وصريح وبذيء
ويتصور ان العالم يخشى عضلاته السياسية
وهـو المجنـون العاقـل ، يهوى المصارعـة مع وزن الفيل
ولا يتعلـم ان الوقـت صـار ممـلا معـه في شاشـة النوشينـال جغرافيك وان الحضـارات لا تلتقي على مائدة الحوار
في روما مثلا يحب العراقيون خبز العباس ، صينية القاسم
وصيام زكريا ، وشموع الخضر
لعـل نافـورة تريفي لا تشـكل شيئا لهـم ولا كنيسة بطرس ولا قداسـة الفاتيـكان ولا وكالـة ناسـا في رمضان
هل تصدق ذلك ؟؟
التماسيح يتكالبون على مطعم للباجة
في شارع الرشيد
الدب الغبي يعارض السيد الرئيس
في معرض الكتاب ،ويريد منه توضيحا رسميا عن اختفاء كتب الطبخ
في البورصة الخالية من مناهج التاريخ ،
ينبش الطفل
قـبر معلمته علهـا في صحة جيـدة ، لينام معها في الليلة
الاخيرة من وصول كولمبس الى مطار بغداد
وقد نسـى ان البحر الأبيض تفحم تماما لانه اكل كثيرا من العنب الأسود

بعــد العاشــرة

هنــاء أحمـــد

أذكر أنني ...
كتبتُ بعد إحدى العاشرات
أحبُ رجلا جنوبيا
كتبتُ ... عن سمرة قصائده
عن صوته الذي يبتعد ليقترب
عن هوسه بحديث يدي،
ثم كتبتُ عن بائع جوّال جنوب جسر السنك وصوته
الذي يصدح

شعر



" خمسين لزكة جرح بلف دينار

" بقي ايقاع هذه الجملة يتناوب في رأسي

من بغداد الى الموصل..

أذكرُ

أنكَ لم تقرأه

كنتَ منشغلا بقصيدة قديمة ،

وكتبتَ لي : " والشعر عراقيٌ "

أجبتكَ " والحزن أيضا"

الآن ... لا قلبَ لي لأكتبَ شيئا

لا العاشرة تكفي ولا بعدها

لا ثلاثاء يصلح للصراخ،

الشوارع ... في ثورة من جمال حد الوجع

الجنوبيون ينعجنون بتشرين

الأصدقاء في وداع مستمر

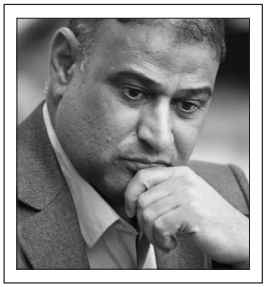
جدتي تلعن الأخبار العاجلة

و عيناي ... معلقتانِ في شجرة

انتظارك

ويداي حزينتانِ حد التلويح .....

هوامـش فـأس



قاسـم العـابدي

كتبَ الجراح على هوامشِ فأسِهِ
بكأسِهِ

وأدارَ وجهَ المستحيلِ
رصفَ اللغاتِ المدركاتِ حدودهُ

بعكسِهِ
ليشيّدَ العنوانُ كعبةَ

ولأنّهُ لا يستعينُ بغيرهِ
أنسهِ

منفىً لمن لا يستجيرُ
يحتاجُ، لا يحتاجُ مقلةَ عاشقٍ

شعر

كتبَ الجراح على هوامشِ فأسِهِ
وأدارَ وجهَ المستحيلِ
بعكسِهِ
ولأنّهُ لا يستعينُ بغيرِهِ

منفىً لمن لا يستجيرُ
بكأسِهِ
رصفَ اللغاتِ المدركاتِ حدودهُ
ليشيّدَ العنوانُ كعبةَ
أنسِهِ
يحتاجُ، لا يحتاجُ مقلةَ عاشقٍ
فيها يرى آفاق وجنةِ
شمسِهِ
هو لا يعتّقُ خمرةً بأضالعٍ
مذ ألقمتهُ النّارُ قبلةَ
يأسِهِ
يبني من النسيانِ صرحَ وجودهِ
ويحفُّ أسيجةَ الرّحيلِ
بقدسِهِ
قد ألهمتهُ الآهُ ألفَ قصيدةٍ
ينأى بها ما بعدَ شهقةِ
نفسِهِ
سيوسوسُ الغرسَ الذي ربّاهُ في
سطرِ الظلامِ لكي يبوحَ

بغرسهِ
فالقادمونَ على جناحِ سحابةٍ
سوداءَ لا يرعونَ غصّةَ
حبسهِ
سهمُ الغروبِ أصابَ قلبَ نهارهِ
قبلَ انتظارِ الضّوءِ أوّلَ
درسهِ
لكنَّ خاصرةَ البيوتِ
تمرّدتْ
حبّاً لتمنحه بيادر أمسه
قدّيسُ قافلةِ النخيلِ
وحلمُها
ملكَ الأماكنَ بانتفاضةِ رمسهِ
وروى عن المعنى الضّحوكِ جداولاً
فتسابقتْ لغةُ الضّياءِ

لحدسهِ
وكأنّما خمرُ القوافي صبّها
من بينِ أوردةٍ بمعجمِ
حسّهِ
هو لا يفهرسُ للكلامِ أماكناً
لكنّهُ يعطيهِ حفنةَ
خُمسهِ
سيقيمُ فوقَ الغيمِ حفلةَ نرجسٍ
وتعبّقُ الطّرقاتُ فكرةَ
رأسهِ
يرسو بميناءِ الغرامِ كأنّهُ
قرصانُ عشقٍ يستحيلُ
بمسّهِ
مثلَ الشّراعِ إلى التّماهي مبحراً
فيقيمُ بينَ الموجِ لحظةَ عرسهِ

شعر

البلــدةُ الصغيـرة

رحيـم زاير الغـانم

تناهتْ إلى بلدات
ورياض ودواليب
تغصُّ بالترفيه
في مناسبات الوطن حصرياً
بعدما قطفتْ الحربُ
أعمار أبنائها خلسة،
لتدوّن
في دفاتر رسوم الصِبية
ما تحكيه أفكارهم
عن أجساد بِلا رؤوس ...

تسير على أرصفةٍ
من كارتون الحداثة
و لا تنام إلّا على هلوسة
ما بعد الرصاص،
الوطاويطُ فيها تهبُّ الظلامَ
ما يلبي نرجسيته القاتلة ...

مسكينة بلدتنا
واهبة الخبز، عيون الماء، لفائف الدخان

البلدة التي تمنح العالم
ما يشاء في الألفية الثالثة
تتناسل إلى وادٍ من كعك
ينشطر إلى ما يشاء الميسورون
في أيام الفاقة...

البلدةُ الوحيدة العاجزة

عن تسمية زقاق آمن
يحمل السلام لأبنائها
من دون أن يبتكر
ريحاً للمنفى
أو تحول أبنائها
إلى بنادق وفؤوس.

شعر

امـــــرأة العمـــر

مصطفـى الخيـاط

هي امرأةٌ
لم يبقِ فيها العمر ماءً
جلدها تينٌ مجففٌ
ومهدّلٌ
مثل شفاه النيّاق
وشَعرها عسلٌ يواصل
اِنسكابَه ببطء

على كتفين هزيلتين
تقول بأن شق نهديها
أدق من مشرط جرّاح
ولأنه لم يعد جارحاً
تبكي،
ولأنها لم تعد سوى مطلع
من قصيدةٍ جاهلية

تبكي،
ولأنني جئت متأخراً
تبكي،
أريدها..
إلا أنها تحبني
كأحفادها المشاكسين!

أنا الأقصى الأخير

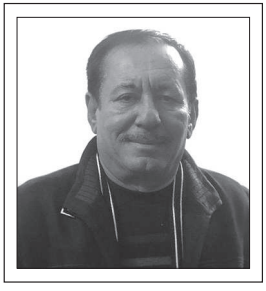
رنـد الربيعـــي

لم أكن امرأة سيئة
كنت أعبئ المرايا في شقوق الغياب
وأرسم لفضاءات الوحشة نافذة للهجرات
كان الفجر يزخ
هزائم للثكنات
وجوه جنود قتلى
ثكالى غائرات في سواد الحنين
كنت أخبئ أطفال الورد في رحم السنابل
وفي ذاكرة الأرض وجوه غادرتها أسماءها...
لم أكن سوى انحناءة مباغتة

لقد أثقلتني خطيئة تفاحة في الأعالي
حتى صرت ضحكة مؤجلة في موعد مستحيل
انـا الأقصـى الأخير لمملكة طينـي ومياهي ومرايا
القتلى
وصمت الكمنجة
والرنين
وهـا أنـا ذا
أخصف وجعي..
أغنية
كلمـا داهمتني الشقوق.

شعر

أمواج سود



عبد علي اليوسفي

منـذ مدة وأنـا أتخيـل صـورة عزرائيل ممثـل الموت – المـوت هذا الحدث المرعب الذي ينـال كل شيء . وبدون استئذان يأخذك ولا أمل في رجعة أو لقاء أو كلمة . نسير إليـه حثيثـاً ولا نـدري . لا سيمـا وأنا أتذكـر أصدقائي الذيـن رحلوا . فجأة . بـدأتُ أستحضر حديث أحدهم عن الموت . كان أحد طلاب الفلسفة .

كنت في الحانة منشغـلاً بالكتابة عندما أقتحم وحدتي شاب يمتلـئ حيوية ونشاطـا. وشاركنـي الجلوس على طاولتي .

شعـرت انـه أخذ مـن شـراب (الزاحلي) جرعـات كثيرة جعلتهُ مهووساً ويتخيل عوالم أخرى .

شهـدت المدينة مؤخراً انفراجا ما وعـاد الناس لارتياد المقاهي الكبيرة والبارات التي فتحت تواً ودور السينما بعـد إعلان المرحلة الأولى من إعمـار البلد الذي تعرض إلى الخـراب والدمار. والملاعب الحديثة المزودة بأحدث لعـب الأطفـال والحدائـق التـي امتـلأت بالمتجولـين والمتنزهـين . والنشـوة تعلو الوجوه والأمـل في أجنحة الطيور اللاصفة تحت الشمس.

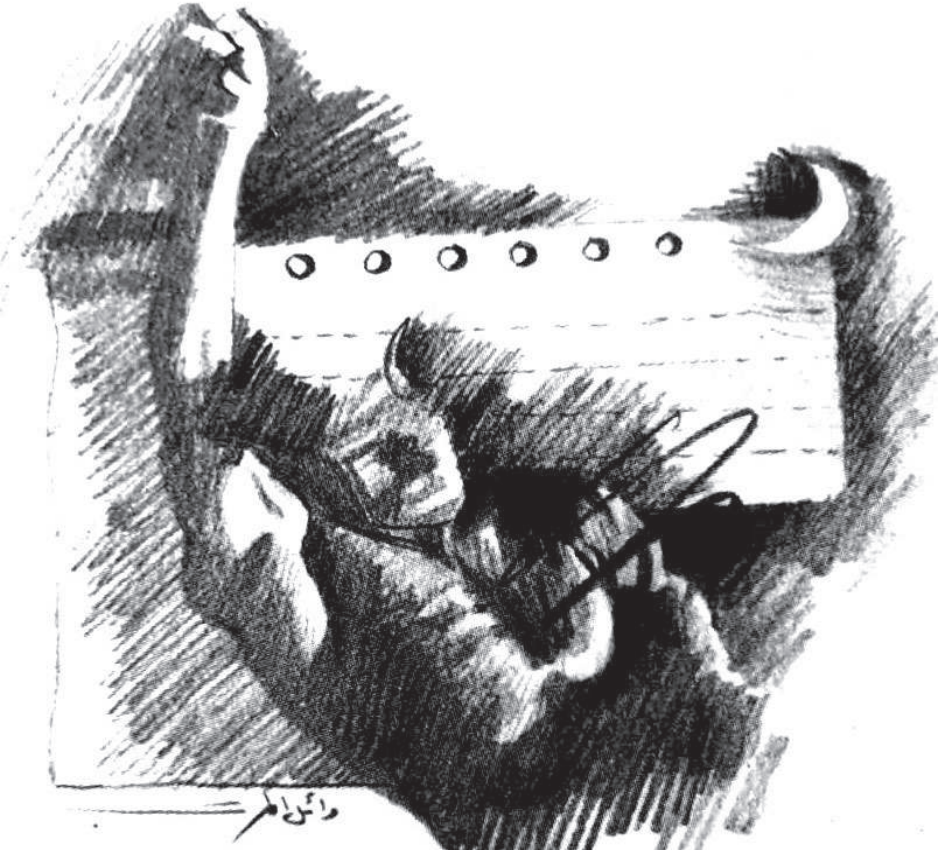
قصص

–أنتَ مدعو للحفلة
نطقها بنشوة عالية وهو يفتح فمهُ ويبرز أسنانه الأمامية وأنيابه التي ذكرتني بالذئاب والافتراس.
–أنا عضو في لجنة الحفلة .
–أيةُ حفلة ؟
قال وهو يعلس نصف الحروف.
–مهرجان يجسد ما مرت بهِ المدينة من فوضى .
وأطلق ضحكة متفجرة تشيِ بالمجون والانتصار. جرع كأساً أتت به النادلة دفعة واحدة وصاح مؤكداً
–مهرجان ممسرح .ولوحات ومشاهد .
كانت صالة الحانة الواسعة تعج بالضجيج والضحك المتفجر والضوضاء . تكاد لا تميز صوت الموسيقى الصادحة ولم تبن أجساد الراقصين شبه العراة على المنصة من كثافة الدخان المتصاعد . وهم يرتدون الملابس السود الضيقة التي تشير الى اليوم التالي الذي يشهد صخباً عنيفاً .وستصدح المدينة بتلك الأناشيد الحزينة المتألمة على ما مضى من أحبة تمزقت أجسادهم في الطرقات ، والسراديب ، والكهوف .
غرقتُ بفترة صمت راح هو فيها يندمج مع معزوفة صاخبة حركت أجساد الموجودين على المنصة بعنف وهي تهتز عارضة أجزاء إغرائية في الجسم مثيرة غرائز الشباب الراقصين في ممرات القاعة .
لكزني بقوة وهو يتهيأ للمشهد التالي :
–أنظر!!

مشهد صغير :

ما إن رفعتُ رأسي حتى أمسكت أحدى الراقصات بدمية مصممة على هيئة رجل . من شعره وسحبته إلى وسط المنصة ثم سحبت سكيناً من غمدها . كانت تنوي ذبحهُ فصاح الجمهور المحتشد بالقاعة مستنكراً المشهد التمثيلي ((لا..لا..لا)) .
أعادت السكين إلى غمدها . وأخرجت مسدساً كاتماً للصوت . فصاح الجمهور مرة أخرى مستنكراً المشهد فركلت الدمية بقدمها إلى زاوية المنصة .
قال : لا تنس موعدنا غداً .
ثم غادر مسرعاً . ما إن غادرني حتى نظرت إلى الجهة المظلمة من الحانة . رأيتُ رجلاً كبيراً ضخم الجثة يرتدي معطفاً أسود وهو غارق بالصمت ينظر إلى كأسه بترو أطلت النظر إليه بفضول بوليسي وما إن رفع عينيه حتى
نهض وتقدم باتجاهي بعد أن أومأ للنادل بجلب كأسهُ . جلس قبالتي بدون استئذان عدل من جلسته . وطبطب على معطفه ينتظر وصول كأسهَ . ما إن وضعهُ النادل أمامه حتى غرق بالنظر إليه . يتأمل فقاعات الشراب الفائر الذي ترتفع دوائر منه لتنفلق مثل فقاعات الصابون الرقيقة . تجاهلت وجودهُ . ورحت أرتشف من كأسي جرعات قليلة . لم تكن عندي رغبة بالثمالة أو الرجوع إلى البيت الذي لازمتهُ مدة من الوقت في غرفتي أكتب مذكراتي وقصصي وروايتي التي لم تكتمل بعد . معتقداً أنها سوف تقيني شر الموت ... وان مت فسوف تمكث ورائي في مكتبات المدينة تشير إلى وجودي ...
مفتوناً بـ (أنا أكتب ... أذاً أنا موجود). تأملته أنه يصلح أن يكون بطلاً لرواية ويمكنني إدخالهُ في روايتي . فدائماً ما يثير مخيلتي الشخصيات الغريبة والغامضة . وأبعدته عن ذاكرتي لا سيما وألم الرصاصة التي اخترقت صدري ما تزال تؤلمني رغم مضي سنوات

على ذلك . إنها لم تصل إلى القلب كما أكد الدكتور لأخي ((إنـهُ محظـوظ لقد قتلـوا كل مـن كان في الحافلة ...)) .حاولـتُ أن أتذكـر صـورة الرجل الضخـم العنيف الذي كان مصراً على قتلنا . عندما أنطلق صوتهُ المبحوح :-
-قتلتُ عشرة أشخاص نجا واحد منهم .
-ماذا؟
لكنهُ غـرق مرة أخرى في تأمل فقاعات كأسه المتفجرة والمتلاشيـة. أيعقـل أن هـذا الشخص هـو الـذي وجه الرصاصة نحوي وكاد أن يقتلني؟
أم هـو هذيان الشراب . لا سيما هو يتناول شراباً غريباً . أيهـا اللعـين لا يمكـن قتلـك الآن .لأن النـاس قد غـادرت القتـل . واتجهوا نحو الحيـاة . أيهـا الغامض . هـل أنـتَ آخر القتلـة ؟ وكيف تنظر إلى يـوم غد (حفلة الأمواج السوداء) . هل أنت حزين أم فرح ؟ هـل تتذكـر الأشخاص الذيـن أزهقت أرواحهـم؟ لم تكـن عنـدي الرغبـة في النظر إليه لا سيما أنهُ يذكرني بفقداناتي وموتاي .
دوى صوته عالياً فوق صخب العزف .
- لم لا تود الحديث معي ؟
نظـرت إليـه وجدتـه منهمـكا فـي عـد الفقاعـات المتفجـرة ويهمهـم بـكلام لـم أدرك معنـاه . وكأنـهُ يـؤدي مشهداً سينمائيـاً في منولـوج داخلـي . (أيتها الفقاعـات المتفجـرة ، المتلاشيـة أبـداً . مـن الـذي يجعلـك تتفجرين ؟ هـل نحن فقاعـات بطيئة التفجـر والتلاشي ؟ إنها فورة .. صدقوني إنها فورة تفجر وتلاش واحتراب لا ذنب لي فيـها أني تعيس وبائس ، ومغرر بـهِ . رفع عينيه الممتلئتين بسيل الدموع المائعة مثل حبات الشمع المحترق نحوي .
- أنت مدعو غداً .
-لمن؟
-إلى الأمواج.... ولم يكمل .
وأجهش بالبكاء المـر . حدستُ أن الشراب الثقيل الذي تناولهُ قد أثقل كاهلهُ .
آه السـوداء . أهي دعـوة لنبذ العنف والقتل ؟ آه (كاندي) إننـي أتذكرها جيداً بطلة روايـة (الصخب والعنف) أيها



الملائكـي (فوكـنر) أنـت تدرك ذلـك لا ريـب . وإلا لم لا تطلق عليها الصخب والقتل ؟ .
آه لجمـال رؤيتك أيها الفاضل يكفيـك قليلاً من الشراب والتبـغ وتكتـب . وتحـب العـالم كلـهُ . الطفولـة بينجي وكانـدي !! يالك مـن محتال عظيم وأنـتَ تصف المشهد الجنائـزي علـى لسـان حبيبتـك ذات السـروال المنقش بالـورود وهي تعتلي الشجرة . أنـك تخاف على مشاعر الطفولـة . ولا تـود لهـم أن يـروا مشاهد المـوت والقتل (فوكنر) صديقي الأبدي .... جنود بلدك دخلوا معمورتي . وأثـاروا فيها الموت. رائحة و الدمـار وصدحت رائحة الـدم بدل رائحـة زهرة اللوتس التي كانـت تثير غرائز كاندي)).
نظـرتُ من النافـذة .. رأيت على ضـوء النيونات الملونة . حشـوداً بشرية متسربلة بالسـواد تمر راكضة ومظلمة وهـي تهتـف . لقطهـا يتصاعـد . لم أتبين نـوع الهتاف فاجأني :-
-ضحايا الحرب .
-هل عادوا ؟
-يتحشدون بهيئات أخرى .
-والقتلة معهم ؟
-كـلا .
-أين القتلة ؟
-((تراهم يتأملون الفقاعات المتفجرة في كؤوسهم))
انهمكـت بصمتٍ أخر لما يـدور حولي من صخب غير أنهُ أيقظني بصوتهِ المبحوح الذي شعرت به كأنهُ ينبعث من أعمـاق الأرضِ السفلى حيث تسكـن الأساطير والأسرار العجيبة .
-لا تدفـع رأسـك شاركنـي شرابي وستنسـى كل شيء .
وهو يصب كأساً لي هتف مصوت القاعة :
-أيهـا الأحبـة . كونـوا معنـا نحن نعلـن عـن استمرار برامجنا إلى صباح اليوم التالي وبحضوركم تتم الفرحة الكبرى انتصاراً لمظلومين قتلى غدر وحروب لا طائل فيها . أنشغل النَادل بتوزيع القناني والتي اتخذتْ أشكالاً غريبة . قناني محدودبـة وأخرى مقعرة بسدادات طويلة وقناني على هيئـة دوارق وأباريق . ودِلال قهوة وقناني على هيئة فواكه وقناني عطور ..
صـاح :-
-اشرب من قنينتي
-لماذا ؟
-إنها الحقيقة . ثم أردف :
-تريني الحقيقة !
-نعم.
رحـتُ أتأمـل الفقاعات الكبـيرة التي مـا إن تفقأ حتى تتفجر مثيرة رذاذاً يتطاير بوجهي .
-أشرب هي هكذا . ثم أكمل باكياً .
-.... صدقنـي أنا أحب الحياة كثـيراً ولا أريد أن يقتلني أحد أنا أشرب هذا المشروب اللعين خوفاً من الموت ..ثم أنهمك في البكاء .. إني أرى الموت في عيون الناس . أشعر أني منبـوذ من قبل الآخرين . إنهـم يثيرون اللغط حولي . وأتخيـل أنهم يتدبرون قتلـي . الرحمة ، الرحمة ، لكهل مثلـي .. لا تقتلنـي أرجوك . كان يتصـورني سأنتقم منه . وراح يقبـل يـدي ورأسي . وكانت رائحتـهُ تثير قرفي . ربتُ على كتفه العريض مطمئناً .
-لا تهتم أنا معك . ثم أكملتُ .
-أطمئن .
عاد الصوت يبثُ كلاماً ..
-نشاهـد الآن فقـرات لمـا سيعرض غـداً .. أنسحـب الراقصـون والراقصـات والموسيقيـون . لاحظتُ زوجة

قصص

جارنـا المسكينة التـي عـثروا على جثـة زوجها بـدون رأس فـي مشـرحة المدينة . تنسحب وهـي تحمل آلتها الموسيقية . و تراءى لـي مشهدها اللاطم وهي ترنو إليه ممدداً بلا رأس . كانت تصرخ . وكان الألم يعتصر قلبي وهي تنوح .
–الآن بـدأ الشريـط المصور لحفلة غـد وأردف استمتعوا بـالاحتفال . وتدفقت المشاهد :–

المشهد الأول

وردة سـوداء أنداحـت في الشاشة تبعتهـا أخرى وثالثة ورابعـة .. وكمـن ينفخ رمـاداً انتشرت الـورود السوداء حتـى امتـلأت الشاشـة في دوران عنيـف ورود صاعدة إلى أعلـى وأخـرى هـابطـة إلى قـاع الشاشـة وثمـة من تتوجـه متفتحـة اتجاهنا .. شيء ما يشبـه الريح القوية عصفـت بـالورود التي أخـذت بـالتصادم أو الانفلات في الفضـاءات . الضيقة ولبرهـة سقطت الورود على الأرض هـامدة بلا حركة .
موسيقـى عـاصفة انفتحت على أثرهـا سماء زرقاء وريح صرصر عبثت بـالورود المتساقطة لتحلق بها مرة أخرى .. واحـدة .. اثنان ، ثلاثة ، ثـم عـامت بـالفضاء وبسرعة مفاجئة تحولت إلى طيور سوداء تجوب سماء المدينة .
أخـذت تطـير إلى كبد السمـاء أو تحلـق منخفضة وتحط علـى قمم البنـايات وأسلاك الكهربـاء ، الأفـاريز، وأبراج الهواتف المحمولة وشرفات البيوت .
أخرجَ رجل المعطف قنينة محدودبة الشكل كرع نصفها قال والدمع ينهمر من عينيه :–
–هذه أرواح القتلى .
حـدث قطـع في الشاشـة أثار لغـط الحضـور وصخبهم وتعالى الصياح الجماعي :–
–هوي،هـاي،هـو ، هـي، هو ، يصحبهـا تصفيق وصفير صاخب . عـاد الشريط من جديد يعرض الصور .

المشهد الثاني :

مجموعة من الفتيات الصغيرات يرتدين السواد ويحملن وروداً سـوداء اتخذت أشكالا وجوهـا عديدة يلوحن بها وهن ينشدن الأغاني الجنائزية ..
كرع صاحبي جرعة كبيرة وصاح مهتاجاً .
–هؤلاء بنات القتلى .
ثم قال أنظـــــر:

المشهد الثالث:

[تدفـق مشهد فتيـان حسـان الوجوه يرتـدون البدلات السـوداء الصغيرة ويحملون الـورود السوداء . وينشدون ذات النشيـد الجنائزي] .وبينما كنـت منهمكاً بأفكاري المضطربة . دق قنينتهُ على سطح المائدة قائلاً :–
–أنظـر!! ، وهو يزيـل شظايا القنينـة المهشمة من فوق المائدة .

المشهد الرابع

تدفـق مشهـد النسـاء المتشحـات بـالسواد وقـد ارتدين الملابـس الضيقـة . لإبـراز مفاتـن أجسادهـن الطويلة والقصيرة الرشيقة والمكتنزة . كانت صدورهن مشدودة وبـارزة إلى الأمـام وقد علقن أسفلهـا قطعا من القماش مربوطـة تحت أثدائهـن إلى لوح ظهورهـن . متدلية إلى بداية الساقين وقد رسمت عليها أسود ا ، ونمورا ، وذئابا

،بهيئـة الاحتضـان . وكأنهـا تحضـن النسـاء وتهصر أجسادهن اللدنة الممتلئة بالأنوثة .
ضـرب جبهته بيده الكبـيرة والمتعفنة ثلاث مرات بقوة وقال جواباً على نظراتي المستفهمة .
–إنهن نساء المفقودين .
بـدأ الموكب من أكبر ما شاهدنـاه في الشريط .. لا سيما أن نسـاء الموكب يمتلئن حيوية ونشاطـاً ظاهرين على وجوههـن البيضاء . وعيونهن السـود المشتعلة بالشوق والفقـدان وأقدامهـن التي تدق الأرض بقـوة اهتزت لها القاعـة وكان يصاحب حركة سيقانهن الدق على الطبل والموسيقى العاوية على طول الشريط .

المشهد الخامس

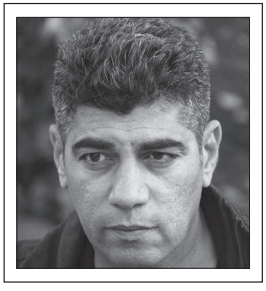
ظهـرت عيـون كبـيرة براقـة بـدأت تقـترب حتـى غدت الشاشة وكأنها عين . أنسحب قليلاً لتبرز دموعاً منهمرة مـن رأس حصان اسـود ظهر رأسهُ ثم صـدره وقائمتيه الأماميتين ثـم باقي جسده وهو منكس الرأس وحزين سار وحيداً لفترة وجيزة . ثم ازدادت الخيول . المصبوغة بالسواد . لتسير بموكب مهيب وهي منكسة رؤوسها نحو الأرض . .. والدمـوع تتساقط من عيونها . كانت أجساد الخيـول رشيقـة وممتلئـة بالحيوية ونظيفـة تلمع تحت إنـارة التصوير . اقتربـت أحدى النسـاء . كانت متخلفة عـن موكبهـا . والتصقت بحصان وراحـت تقبل عينيه . وجبهته ثم مدت يدها تداعب عرفه وهو يمشي بجانبها بهـدوء رجل متـزن وتهمس بأذنه وهو ينظـر إليها بين الفينـة والأخـرى بعينيـه الكبيرتين . ضـرب على كفي المرتخية على المائدة .
–ألا ترى أن الخيول ترتبط مع النساء بعلاقة حب .

المشهد السادس

انفتحـت أبواب القاعة على مصراعيها وتدفقت المواكب في الشاشـة / الشارع . لا أدري . مسكني من يدي طالباً تجوالنا . الموسيقى تدوي والأصوات تصدح متناقضة ، ومكبرات الصوت تعلن بقوة تعرف بالمواكب . وامتلأت المدينـة بسواد كأنهُ ليل داج ... أطفـال ، عجائز ، شيوخ ، صبيـة ، نسـاء بمختلـف الأعمـار. بنات يافعـات . كل يرتدي السواد . واندمجت في الساحة مجتمعة حيث تلقى الخطـب والقصائـد . كانـت الساحة كبـيرة وقد تجمعت فيهـا المواكب التـي سارت منـذ ليلة البارحـة الأطفال وموكـب النساء ، والخيول ، والأسـود ، والإبل ، والكلاب ، وكانت سماء المدينـة الزرقاء ممتلئة بالطيور السوداء وهـي تحلق صاعدة أو هابطة ... توكر الطيور التي ينال منهـا التعب على أكتاف النسـاء أو على أثدائهن البارزة . وأخـذت بعض الطيـور تداعـب حلمـات أثـداء النساء بمناقيرهـا . وهن غارقات بالضحك مـن الدغدغة التي تثيرهـا في صدورهـن الطيـور . أخرج صاحبـي قنينة جديـدة كرع نصفها ثـم أعطاني النصـف الآخر . فقمتُ بكرع ما تبقـى وغامت في عيني صور النساء والخيول والطيـور . وانحدرنـا مـع الغبـار الـذي أثارتـهُ الخيول إلى ساحـل النهر حيـث يضج بالحركـة المائجة اتخذنا كرسيـين ومائـدة . وأطبقنـا رأسينا ورحنـا في أغفائه طويلة .

قصص

عــرق (زحــلاوي)



زهيــر كريـــم

لم يكـن قـد مضى وقتٌ طويـلٌ على قيامه بتصرفٍ خطـيرٍ، حركةٌ غريبة لولا دعاء أمه المسكينة لقادته الى الإعـدام. ليلتهـا وبسبب حاجتـه للتبول، أخـرج عضوه وبـال في الكابينـة المخصصـة للحراسـة أمـام مخفـر الشرطـة، كان في الداخل شرطيٌ نصفُ نائم، فزّ يرافقه شعـور هو مزيـج من الذعر والغضـب، نهض ولم يصدق أن وجهـه يغرق بالبـول حقاً، دافع جبـار الذي كان قد أغمضـ عينيـه استجابـة لـدوران الرأس الـذي رافقـه الشعور بمتعة تفريغ مثانته. خرج الشرطي من الكابينة

وجـاء زميل لـه كان يتمشى بالقرب، لم يسـأل لكنه قرأ المشهـد بـدون جهد، في فمـه ضحكة استطـاع حبسها بالكثـير من الصبر، آزر زميله على تفريغ غضبه، ليلتها لم يكتفيـا معا بضـرب السكران بالقدر الـذي أحدثا في جسـده اضرارا جسيمـة ، بل كان بـين ايديهم اقرب الى المـوت، بـل أن الشرطي الـذي تضرر نفسيـا من عملية التبـول– وفي محاولة مجنونة لغسل العار الذي لحق به – أصر على اتهام جبار بما هو أخطر من مجرد تصرف قـذر ضد شرطي، عنصر يمثل هيبـة الدولة، قال إن هذا

الفعل هو استعارة لمعارضة الحكومة، إهانة مقصودة لوزارة الداخلية، بل للسلطة كلها بكل مفاصلها بما فيها القصر الجمهوري. في النهاية لم يحدث شيء خطير، ربما بسبب دعاء أم جبار الدائم، ربما بسبب الموقف الهزلي نفسه، ربما بسبب اللامنطق في اعتبار الحادثة شيئا له علاقة بالسياسة والمعارضة. على اية حال، سُجن (جبار زحلاوي) لعدة ايام، أكل خلالها عشرة أطنان من الضرب، الركلات و(البوكسات) والبصاق، وكان هناك اقتراح يتضمن مصالحة نهائية شرطها أن يبول الشرطي نفسه على جبار، لكن الضابط رفض مثل هذا الاقتراح، قال إنه غير عادل، فجبار كان ثملا، والسكران مثل المجنون مرفوع عنه القلم، تعاطف الرجل بطريقة ما مع المشهد ولم يرفع اوراق التحقيق للقاضي، اعتبر الموقف مضحكا أكثر من كونه تعبيراً عدوانياً، ربما لأن الضابط نفسه كان واجه مثل هذا الموقف يوما ما، فقد فتح – في حالة سكر شديد–باب الثلاجة وبال على الفواكه والخضروات، لهذا أقنع الشرطي الضحية بأهمية أن يعفو، فالأمر يتعلق بسكران ظن الكابينة باباً مفتوحاً لمرحاض، وهذا يحصل للكثيرين.

لكن جبار هذه المرة كررها بمستوى أكثر خطورة، مصدر هذه الخطورة أن المشهد ظهر بطريقة لا يمكن شرحها أو تفسيرها بالكلمات. كانت ليلة من خريف يستعد لتسليم أيامه للشتاء، حيث ينام الناس في الغرف تاركين باحات المنازل والسطوح. الريح كانت خفيفة والنجوم ساطعة، كلب يغفو الى جانب الجدار لم يستطع النباح كالعادة عندما وصل (جبار زحلاوي) الى الحي، كانت الساعة ما قبل الحادية عشرة تقريبا، الزقاق فارغ وكان عليه أن يحسب عدد البيوت ليصل الى الرقم خمسة، أخطأ عدة مرات وفي كل مرة كان يعود الى أول الزقاق ليكرر العد: واحد اثنين ثلاثة اربعة خمسة ... لا لا اربعة .... ثم مضت اكثر من ربع ساعة جعلت رأسه يزداد ثقلا ودورانا، كما لو أنه اضاف قنينة عرق اخرى خلال عملية البحث عن البيت، أصبح جسده مثل قطعة قماش مبللة، ثقيل ثم بدأ العد من جديد، قال إنها المرة الأخيرة : واحد، اثنان، ثلاثة، اربعة، خمسة. دفع الباب الحديدية وكان معتاداً على هذه الحركة، فأمه تترك الباب في وضع لا يحتاج فيه الى الدق، كانت تستحي من هذه الحركة التي تزعج الجيران وقت النوم، تتركه مفتوحاً تقريباً، فربما تزامن حضوره مع اللحظة التي يغلبها فيها النوم فيها، فلا تسمعه، أو أن تكون في المرحاض مثلا.

الباب لم ينفتح، دفع بقوة اكبر ولا فائدة، دق وانتظر منشغلا برأسه الذي ظل يدور كما لو انه يقف في محور دوار، وعلى النحو الذي وصل فيه الى مرحلة القيء حتى نسى أن يدق ثانية، انشغل بمعدته وبرأسه وبالعالم الذي يدور بسرعة واضطراب.

استيقظت صبرية زوجة حسن القصاب، تساءلت من هذا الذي يطرق بابنا في هذا الوقت، أيقظت زوجها ولم يتحرك، انقطع شخيره لكنه لم يفتح عينيه، لم يظهر لها في أنه سوف يصحو، هزته: انهض يا رجل، ثمة من يدق الباب! لكن نومه كان ثقيلا في العادة، بالإضافة الى أنه كان متعبا من العمل ذلك اليوم بالذات، حاولت مرة اخرى، لم يستيقظ، وهي أرادت في ان تهمل الأمر وتعود للنوم، لكنها قالت لنفسها، ربما كان قريبا جاء ليبلغنا بأمر خطير، وفاة أو مرض!

نهضت وهي ترتدي عباءتها فوق ملابسها الداخلية، فتحت الباب دون أن تسأل عن شخصية الطارق، دخل (جبار زحلاوي) ولم يكن قد طرأ على باله أنها ليست

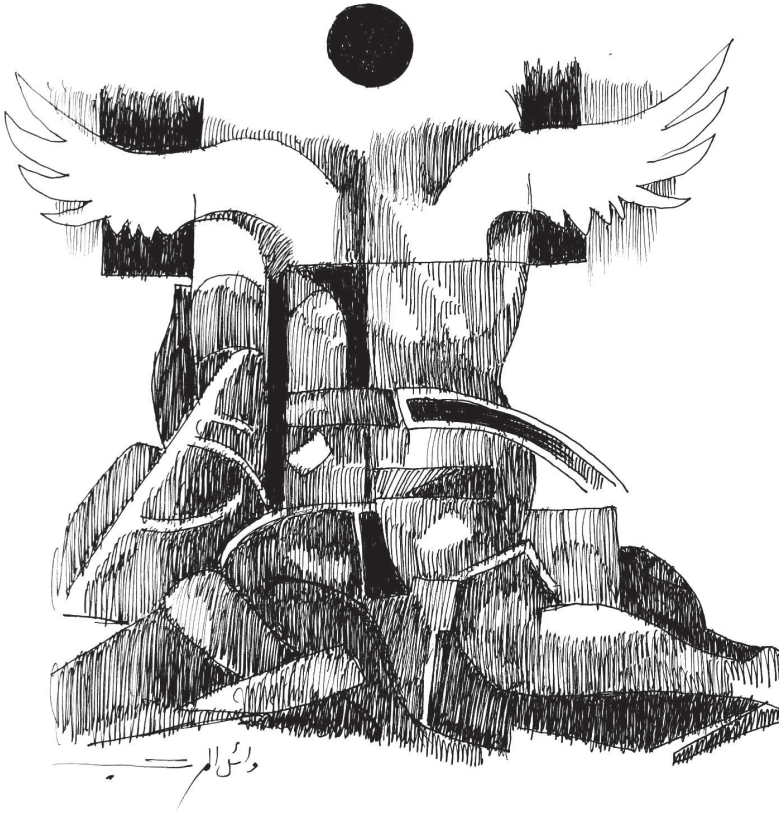
قصص

أمـه، اتجه مباشرة الى غرفة مضاءة كانـت على يسار البـاب الرئيسـة، وصبريـة ارتبكـت فلـم تقـم بتصرف معقـول، كأن تصيـح عليـه لتوقظـه من سكـره، بعدما ظهر لها يوشك علـى السقوط في خطواته المضطربة، او ان تجـره الى الخـارج مثلا قبل أن يصحـو زوجها، على الرغـم من انها تعـرف أنه لن يفتخ عينه حتى لو انقلبت الدنيـا. في النهايـة لم تستطـع اتخـاذ القـرار الصائب، فكـرت في أنهـا لو حاولت جره الى الخـارج، سيتصرف جبار ربمـا بطريقة تخلو من الشعـور بالمسؤولية الذي يفتقـده السـكارى عادة، حينهـا سيـزداد الوضع سوءا فتحصـل مصيبـة، يصحو زوجها علـى الصخب فتنشب معركة لا تعـرف نتائجها، يدخل زوجها بسببها السجن، حدثت نفسها: ولكن من قال إن اخراجي لجبـار الى الشارع، هو تصرف حكيم ، ربما رآني احد الجـيران وانـا ادفعه، سوف اتحمـل لوحدي فضيحـة لست مسؤولـة عنها، والسنـة الناس لا ترحم!

والحقيقـة أن صبريـة تعـرف أن جارهـم جبـار شخصـ لطيف لكنه_ وهذا أمـر مؤسف_ سكران الآن، ولا يمكنهـا وصفـه باللطيـف، ولا يمكنها التكهـن بـردود افعالـه. احتـارت، واستشـارت رأسهـا، في النهايـة لم يكـن عندهـا حـل سـوى اللحـاق بـه الى الغرفة والصراخ بوجـه زوجها، او ترش عليـه المـاء البـارد، او تكويـه بعـود ثقـاب، اثنـاء ذلـك كان جبـار قد تخلـى بسرعة عن حـذاءه وقميصه و(بنطلونـه) تحت الإضاءة الخافتـة للغرفـة. صرخت بقـوة: حسسسسسسن!

هزتـه بغضب وخـوف في الوقـت نفسه، قالـت لنفسها إنـه الخيار الأخـير بعدمـا ضاعت فرصة اخـراج جبار بملابسـه، فهـو الآن عار. فـز الرجل العمـلاق لكنه ظل لفـترة وجيزة ينظر الى جبار الذي لم يكن يرتدي سوى السـروال الداخلـي، حـاول استيعـاب ما يحصـل، قرك عينيـه ونظـر الى زوجته التي كانت تلـف الجزء العلوي من جسدها الممتلـئ بالعباءة، تاركة سيقانها البيضاء تظهر لامعة، نهض صائحا بصوت يشبه الخوار: ها ولك ستسوي هنا!

في تلك اللحظة فقط تبخرت قنينة العرق من رأس جبار، صـار في اعلـى درجات الصحو ، نظـر لنفسه، للقصاب،



لصبريـة، للغرفـة ولم يكـن بمقـدوره أن ينطـق بكلمة، لا يمكـن للمـرء في الحقيقة شـرح هذا المشهـد حتى لو اندفعـت من فمه الف كلمة. وفي تلك اللحظات العصيبة لم يمنـع القصاب نفسه من ربط الخيـوط بسرعة، وصل للنتيجـة التـي شكلت ما يشبه الطعنـة في قلبه، لقد شك بزوجتـه لكنـه اجل أمرهـا بعد ينتهي من جبـار، شعر بنـار تسـري في جسده، صعـدت لعينيه التـين اصبحتا مثـل الدم، ولم يكن في وجدانه سوى خيار واحد، فعل لا يجـب أن يرافقه الكلام، لم يفكر بالعواقب الأسوأ، سحب سكينا طويلة كان يحتفظ بها دائما قرب سريره، صحيح أنه لم يستخدمها من قبل، لكن مقبضها صار هذه المرة في يده، ركـض خارجا من الغرفة وكان الباب الرئيس مفتوحـا، صار وسط الزقـاق الفارغ ولم يكن يعرف اين يذهـب، فعلى الرغم من أن بيتهم ملاصق لبيت القصاب من جهـة اليسار، وأن بابه مفتـوح كالعادة، لكنه ادرك بسبـب الخوف، وصعوبـة الشرح أن البيـت ليس خيارا مناسبـا، نبح الكلب بكامل طاقتـه ساندته كلاب أخرى كانـت نائمـة في زوايـا مخفيـة من هـذا العـالم المعتم تقريبـا، استيقـظ الجيران بسبـب صراخ صبريـة أولا، ومن ثم النبـاح، شاهدوا شبحا بسروال أبيض يطير مثل حمامـة مذعورة من الزقاق، خلفه حسن القصاب طائرا بلباس داخلي مثل شراع قارب صيد، يحمل سكينه التي كانت تبرق في الظلام.

بالنسيـة لي انـا الـراوي، تابعـت الحكاية منـذ البداية، لكنـي تركـت الشبحـين يطـيران في السمـاء وعدت الى النوم، زاهدا في مشهد نهايته معروفة لدى القراء، قررت ان انهـي القصة تاركا جبار وحسـن القصاب يلاحقان بعضهمـا في السماء. غفوت بسرعـة وحلمت أني مسافر الى اسبانيـا، وجدت نفسي في حديقة شاهدتها قبلا في حلقة من برنامج الحدائق جنة الاحلام، كانت هناك فتاة جميلة تلف نفسها بما يشبه العباءة لكن سيقانها تلمع، اقتربت منها لكي اسألها عن وقوفها وحيدة وغريبة في هذا المكان، تحولت فجأة الى تمثال بوجه مذعور، رفعت رأسي وشاهدت جبار زحلاوي بدا لي مثل ملاك بسروال داخلـي فوق الحديقة، استغربت لهـذا المشهد العجائبي، أردت أن اقول له: تعال يا جبار، يوجد مكان هنا يصلح للإختبـاء، اهبـط ياجبـار، لكنـي لم انطـق في النهاية، كانـت نظراته تقـول: لماذا وضعتني في هـذا الفخ الذي لا نجـاة منه، لن اهبط لأني اثق بـك! بعدها خطف حسن القصـاب وسرواله الداخلي مثل شراع ابيض يخفق في الريـح، لم اكلمـه بالطبع، كان سكينـه يلمع، خفت حتى أني حاولت الاختباء خلف التمثال.

سمعـت سيـارة شرطة أو اسعاف، صحـوت وكانت امي متوترة وهي تقف أمامي، قالت إن جارنا القصاب طعن جبـار المسكين، سال دم كثير منـه ربما مات، حينها لم يعـد بإمكاني العودة الى اسبانيا، طـار النوم من عيني، اشعلـت سيجارة ونهضت الى النفاذة أراقب هذا الدراما كأن لا علاقـة لي بكل مـا حدث، رأيت صبرية تقف على البـاب. كانت تشبه البنت التـي رأيتها في اسبانيا أثناء الحلم، الجـارات يتحدثـن معها لكني لم أسمـع صوتها، فقـدت القدرة على نطـق حتى كلمة واحـدة، لقد تحولت كما أظن الى تمثال!

قصص

خيــار جديد آخــر

تحسين عبدالرضا

في عتمة الثالثة فجراً أستيقظ العجوز الصموت "مظلوم"، فيمــا يواصل الناس النوم مــع أحلامهم اللذيذة دون أن يـدرك بالتحديد أين ستجره ساعـات اليوم الجديد، ففي الايــام الأخيرة اخذ يستيقظ باكراً جداً، فقدميه لم تعدان تحملانه بنشاط وقـوة كسابقهما، لذا بدأ يقطع المسافة مــا بين خرابتــه وسوق المدينة بوقت أطـول مما مضى، اقـترب من النافـذة واستنشق نسيماً عليــلاً بارداً هـارباً من فساد هواء الغرفــة الممزوج برائحة الفتيل المحترق ونتانة اسطبل الحمير المجاور لغرفته، ثم عاد إلى وسط الغرفــة وافـرغ جـرة الماء علــى رأسه وشـرب منها، ثم ارتدى جواربه وانتعل حذاءه وشد وسطه بحزامه البالي، فعل ذلك وهو يدخن وعيناه تسفحان دموعاً حارة، قام بما جدّ عليه طيلة سنوات شقاءه والتي اعتاد بها العمل علــى تنظيـف الاسطبل وعلـف وسقي الحمـير :((إن ما أقـوم به ليس طمعاً بالدنيا بل ضمانة لحياتي وحضوه للعيش بكرامة كأي إنسان بسيط ، فإذا أعطاني **الله** عمراً

، فسأبلـغ في هـذا الشتاء الخامسة والسبعـين)) هذا ما كان يـردده لمـن يسأله أن يرتاح من كـد العمل المتعب الذي لم يعد يناسبه .

أنهـى تحضيراتـه وساق حميره في حلكـة الليل البهيم صـوب الـدرب المحـاذي للمقـبرة العتيقـة المرصـوف بالـتراب والحصـى وحوافر حمـيره، كان لا يهاب شيئاً وفي حـرز وأمـان حتى مـن اللصوص ومـن سكاكينهم القاطعـة فهـو محبوب ومعطوف عليه مـن قبل الجميع، أحس بالراحة حـين لمح حميره تتقـدم أمامه بانتظام وتباطـىء، فهي تعرف طريقها التـي اعتادت عليه فجر كل يـوم المسـير بجانب سور المقبرة، تلـك المقبرة التي لم تكن مكانـاً عادياً له ولسكان بلدته، بل عالماً ممتلئاً بالعجائـب والقصص، فهنـاك الكثير ممن ادعـوا أنهم شاهدوا فيها حيوانات تتحـرك بسرعة خاطفة واشباح بقامـات طويلـة، وآخريـن ادعـوا انهم سمعـوا في ليال اختفاء القمـر أصوات وأحاديـث ونقاش بين مخلوقات عملاقـة، وفيهـا أطفـال صغـار بعيـون متوهجـة، وان فيهـا يوماً في السنـة تتجمع فيها الشياطـين الصغيرة والكبـيرة احتفـالا بظهـور نجم مـا في السمـاء، و فيها قبـور تهتز وتتحرك وتصدر منها اصواتاً مرعبة وهناك مـن يؤكـد إنها ليست مجـرد هواجس بل كانـت اصواتاً حقيقية، ألا انـه كعادته كان يمر بقربها وحيدا متثاقلاً بخطـى وئيده، متوكئاً على عصاه ومستغرقا في افكاره بصمـت مطبق، مترحما ومستغفرا لمن استقروا فيها من احبة ومن اقارب واصدقاء وزوجة ودعت الحياة مبكراً، وكثـيرا ما كان يذكر نفسه بمصيره المحتوم وعن موعد اللقـاء بهم الذي يبتهل ان يكـون قريبا، ومن ثم العودة إلى خرابته مع آخر لحظات انهزام الشمس وضعفها، بعد أن قضـى النهار بطوله في نقل التراب أو الملح أو الرمل على ظهور الحمير .

واصـل مسيره وهو يستمع لصوت حوافر حميره الرتيبة ،يمشـي بجسـد واهـن وروح تائهـة تبحث عـن ملاذ او خلاص، تشكو وحدتها المرة ، ومن حوله صمت واجم لا يمزقـه سوى نبـاح كلاب بعيدة تتصارع منذ سنوات من دون هدنة تمزق بعضها بعضا بأنياب لا تعرف الحكمة. مـا إن رفع رأسه حتى لمح نورا يخفق في منتصف القبور، نـازعتـه نفسه بين التوغل حيث مصدر الضوء الضعيف، وبين الاستمرار بالسير دون إضاعة للوقت، ولكن تملكه فضـول قـوي حثه على السير بمقربة مـن جدار المقبرة، فكلمـا تقدم بالسير يصبح النور أكـثر إشراقا، لقد أدرك إن الأنوار البعيدة وراءها سر يثير الفضول، تزاحمت في عقلـه هواجس كثـيرة، ولكن ثمة فكرة بـرزت على نحو موصـول طردت كل مـا عداها، وهـي معجزة النور الذي يجلل الاولياء والصالحين، فقد سمع إن الاولياء ينزلون مـن السماء إلى اصحـاب القبور التي تصـدر منها أنات وآهات وهـم يتعذبون ليتضرعـوا إلى الله ليخفف عنهم العـذاب، فطوبى لعين حظيـت برؤية صورهـم المقدسة التـي تنشـد أليهـا العيـون والقلـوب، وسعـد مـن يلثـم تـراب أقدامهم فهـم مبعوثـو السماء ليبشروا المذنبين والخاطئين بـالانعتاق من النيران، فلعله سيكون الشاهد الحـي الـذي سيروي حكايـة انوارهـم المقدسـة ، وتظل تتداولهـا ألسن الناس يذكرونه فيها عندما يذهب جسداً ويبقـى ذكراً، ترك حميره و مشى في اتجاه الضوء خلف الاسلاك الشائكة، رمى سيجارته من فمه راسما منحنى ناريـا لامعـا و دخل مـن تحت السلك زحفـاً وهو حاسر الرأس عازماً على الولوج في الظلام والاقتراب من ذلك

قصص

النـور الغريـب وفك شفرتـه، انعطف نحـو الضوء وتقدم بخطوات مرتبكة وعيون متسائلة غير واثقة من الخطوة المقبلة، أحس بالرهبة وانقبض قلبه وهو يمشي ويقفز فوق القبور معتمداً على ضوء القمر الهزيل، وما أن توسط المقبرة حتى توقف متلمساً بعض الضوء وريح خفيفة تصفر بهدوء مشبعة برائحة الموت، اقترب من ذلك النور ووقف على أصابع قدميه محدقا، واخذ يتفحصه جيداً في البداية لم يتمكن من معرفة ذلك الشيء الذي يتحرك في وسط الضياء بجد وبعجلة، ولكن فجأة لاح القمر من خلف غيمة سوداء ليضيء وجه مخلوق يشبه الإنسان متلفعاً بالسواد كما لو كان يشعر بالبرد، يحمل فأساً ينبش بها قبرا ليستخرج منه جثته، وبقربه حجر كبير وآنية معدنية تلمع، فاجئه المخلوق الغريب بصوت مخيف و بحركة خاطفة أفزعته بعد أن أحس إن هناك من يراقبه، صنم وجه الرجل للحظات وجمد الدم في عروقه، فالخوف تملك قلبه الضعيف مما جعل أنفاسه تتقطع وبدا كالأبله، انتابت العجوز نوبة سعال شديدة وشعر إن قلبه يكاد يقفز من فمه، إلا انه استجمع قواه و قرر أن لا يتراجع حتى وان مات، ثم اخذ يدافع عن نفسه ويهدد بعصاه وهو يتمتم بشيء ما، حتى سيطر على هذا المخلوق والذي تبين له فيما بعد انها أمرأه، جذب شعرها بقوة ساحباً رأسها إلى الخلف ثم انحنى فوقها يتفحصها مستغربا أهي مجنونة أم متمردة أو حمقاء ؟ ولكنها بعد أن يئست من مقاومته أو إخافته قالت له وهي تتضرع بصوت عال :

ـ أرجوك استرني، سأعطيك كل ما املك إذا ما تركتني اذهب، دعني احقق مرادي، لا تقتلني وهون عليك فليس في الأمر ما يغضبك، كن محسناً معي ولا تفضح أمري، سأخرج من هنا إذا ما تركتني اغادر بسلام .

قال لها بلهجة ألآمر :

ـ ارجعي الجثة إلى مكانها، و أهيلي التراب فوقها، إلا يوجد عندك شيء اسمه مخافة **الله** او إنسانية أو دين أو إنصاف أو ضمير؟ ما تفعلينه انتهاك للحرمات، أجبيني لماذا تعبثين في هذه الجثة ؟

ـ قالت له تلك قصة قد لا تصدقها لو رويتها لك، إلا إنني اقسم لك بأني صادقة، أرجو منك فقط أن

تهدأ وسأرويها لك .

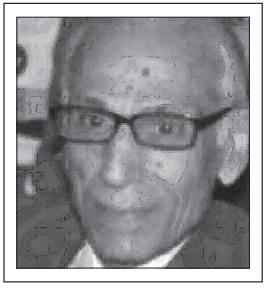
كظم غيضه وهو مازال يلهث ويعض على شفتيه كي لا يصرخ، فلا يزال في دهشة وذهول مما يرى امرأة منعمة بدت له مثالا للعافية وفي كامل عقلها كيف تتجرأ على فعل هكذا عمل حقير .

قالت له :
، مـن المؤكد إن العمر قد تقدم بي قليلاً، ولكن كما تراني شبابـي لم ينتهـي بعد، لقـد تحطم زواجي منـذ سنوات، فمـا عاد زوجي يجد أهميـة في أي شيء مما كان يفعله معـي في السابـق، حتى انـه لم يعد يشعـر بوجودي، لم يعد يخلص لي، رغـم سنوات الاخلاص والاستقرار التي ادفأتنـا بثلاثة اولاد صغار يشبهون الملائكة تركنا في منتصـف الطريق من اجل عدوانية غرائزه، لم يعد رقيقاً ولم يعد يأبه بشيء، منذ ان تسلم منصباً كبيراً بالصدفة، كل مـا يهمه أن يغـدو محبوباً للنسـاء مزهوا كطاووس ومختـالا كملك، يختلس من ساعاتـي معه ليمنحها الى خليلاتـه ،لا اعـرف سببـا لهـذه الجسـارة والتهـور فقد عهدته من قبل رزنا وقورا محباً، لقد مضى كل ما بيننا مثل نوبة حمى، لا استطيع ان اسرد لك بعض التفاصيل المخجلـة، انـا غريبة معه، مـن اصعب انـواع الغربة ان تشعـر ان ذاك الـذي قدمـت لـه احلامك وعمـرك اصبح مجـرد غريب يشاطرك البيت والاطفـال، وعندما شكوت أحـوالي لقريباتـي وانني لن استطيـع ان احيا من دونه يومـاً واحـداً نصحنّـي بالذهـاب إلى "عـودة" العراف ، علـه يجد لي حلا مما أعاني ، وقد فعلت ذلك و ذهبت إلى بيتـه مراراً أشكو له أمـري وفي كل مرة يعطيني أمل ولا يتحقـق، ولكنـه قال لي إن هذا آخر طلـب له إذا اجتهدت وجلبته له فأن علاقتي بزوجي ستعود أحسن مما كانت وسيكـون لي محباً ومخلصاً ووفياً، ولكني سأحتاج إلى الجرأة وعدم الاكتراث للخوف لجلب المراد فقلت له :
ـ أنا مستعدة لعمل أي شيء .
قال :
ـ اذهبـي إلى المقبرة واستخرجـي إحدى الجثث واجمعي دمهـا ومخهـا في إناء وهاتي بـه ألي وكل شيء سيعود أحسـن مما سبق بشـرط أن تكون الجثـة مدفونة حديثاً فكلمـا كانت الدماء والمخ حـاراً كان أحسن وانفع، وأنا الآن اعمـل مـا أشار به علـيّ العراف فهـذه الجثة دفنت بالأمس، وهـذه كل حكايتـي فهل اقتنعـت الآن ؟ فأين المشكلة فالجثة هامدة ميتة وسرعان ما تأكلها الديدان، دعنـي استفيد منهـا، فربما ينال صاحبهـا الثواب وهو عند ربه، أرجوك لا تعط الموضوع أهمية أكثر من اللازم انه دواء أو حلاً لمشكلة هذا كل ما في الأمر .

أحـس بالضيـق في صدره ولم يجـد في نفسه طاقة لكي يتحدث معها في كل التفاصيل ، فقواه خائرة ولم تعـد تقـوى على الوقوف فما زال اثـر الصدمة يجثو علـى قلبـه، تراجـع إلى الخلف كما لو انه يريـد أن يأخذ مكانـا أوسـع للتنفس، هز رأسه بأسـف متقياً رغوة من المرارة وهو جاثما على يديه، تمدد على الأرض وساعده الأيمـن مثني تحت رأسه على هيئـة وسادة، مثلما تعود أن ينـام، شهـق مـن أعماق نفسـه، وأغلق عينيـة ببطء، وعلى وجهه دمعة تجري متعرجة، فقد سقط أمام ضربة حسـام الأجل المفاجئ ، قبـل أن يبدأ الصباح بفك أزرار الظلام تاركاَ للمرأة خياراً جديداً آخر ؟ .

قصص

في الفردوس المفقود



نجـــم الأميـــري

مـا أنْ تلاشى صوت الدليل السياحـي، حتى وجد نفسه وحيـداً ، وقـد أسند ظهره إلى عمـود الرخام، يرنو صوب (نافـورة السبـاع) في (قصـر الحمـراء) في (غرناطة). ودمعة حرى تنساب على خدّه.

أرهف سمعـه ، صهيل الخيول ونباح كلاب الصيد، يبدو إنّ الأمير قد عاد من رحلته.

صوت الدليل السياحي يطرق مسامعه من جديد.

هذه قاعة (السفراء)، وتلك هي (جنة العريف).

الميـاه مازالت تتدفق – بإيقـاع الموسيقى – من أفواه السباع.

– قاضـي القضاة، يستـأذن بالدخول، يا مولاي، ارتفع صوت الحاجب.

– ومن بالباب من الشعراء.. أيها الحاجب؟ سأل الأمير.

– شاعر من (بغداد). يا مولاي.

– ما اسمه ؟ وما كنيته ؟

– ابن زريق البغدادي.. مولاي.

– دعه، ينتظر.

وانشغل الأمير عدّة أيام.

– تذكّـرت أيهـا الحاجـب، احضـر الشاعـر القـادم من المشرق.

قصص

خفض الحاجب بصره، واجتاحت وجهه سحابة من الألم الممض.
– لقد وجد مسجى.. يا مولاي.. مات كمداً، تاركاً تحت وسادته قصيدة بث فيها حنينه وأشواقه إلى (بغداد) ولوعته واعتذاره لزوجته الحبيبة.
وجم الأمير متأسياً.
انسابت دمعة أخرى على خدّه، حزناً على الشاعر الذي مات مغترباً.
صوت الدليل السياحي يتحشرج متناغماً مع حزنه.
مازال جالساً يحدّق صوب المياه المتدفقة من أفواه الأسود.
– من هذا الأمير، المهيب الطلعة؟ وذلك الذي يضاهيه مهابةً وجلالاً ؟
ابتسم الحاجبُ ، وقال:
– ومن في (اشبيلية) لا يعرف هذا الأمير المحبوب وصاحبه.
– أوضح – بالله عليك – فانا أراهما أول مرة.
– انه الأمير الشاعر (المعتمد بن عباد). يا سيدي، يرافقه الوزير الشاعر (ابن زيدون) عاشق (ولادة بنت المستكفي) صاحب القصيدة (النونية) الشهيرة.
وكتدفق المياه من أفواه السباع، استذكر أبياتها، بهمسات العاشق الولهان، وعواطف المحب المتيم.
كان الحاجب يهزّ رأسه منتشياً، ولم يشعر باليد التي هزّت كتفه.
– أخبرني – بالله عليك – صوت مَن هذا الذي لم اسمع في حياتي صوتاً يفوقه حلاوة وتطريباً، لقد أثار حنيني وأشواقي.
– يبدو انك غريب عن (قرطبة).. يا سيدي.
– نعم، لقد وصلت تواً، فانا من المشرق من (بغداد).
– من بغداد. ولا تعرف هذا المعنى الشهير، يا للعجب!
– إنه يا سيدي، هزار حط في أفناننا، إنه المغني (زرياب) معجزة الغناء في عصره، لقد ابتكر وتراً خامساً للعود، واتخذ له مضرباً من قوادم النسر.
صوت الدليل السياحي تشوبه رنة حزن وأسى ... النزاع على أشده بين ملوك الطوائف.
– جمعتكم هذا اليوم – قبل فوات الأوان – للتشاور وسماع الرأي السديد يا سادة العرب وقادته.
خاطبهم الأمير (أبا عبدالله الصغير) آخر الأمراء العرب في (غرناطة) ثم أردف قائلاً:
– الخطر يطرق أبوابنا، الأسبان توحدوا، والعرب افترقوا واحتربوا.
– نصالح أبناء عمومتنا، نتوحد ونحارب الأعداء.
قال أحد القادة الكبار.
أجابه الأمير متحسراً ويائساً:
– لا وقت لدينا، لقد استولى (القشتاليون) على معظم الممالك.
وانسابت دمعة أخرى على خده وهو يرى الأمير أبي عبدالله الصغير وقد اسقط في يده، وان شمس العرب أوشكت على المغيب.
صوت الدليل السياحي يأتي حزيناً، ضعيفاً، متقطعاً، ثم يصمت...
وتراءت له السباع وقد أغلقت أفواهها وحبست المياه...
تلفت حوله، كان وحيداً، نهض باكياً، كفكف دموعه، والتفت للمرة الأخيرة، تاركاً وراءه (الفردوس المفقود)، وسار متعثراً بأذياله صوبَ جسر نهر (الوادي الكبير)، مقتفياً أثر الأمير أبا عبدالله الصغير.

شيــزوفرينيـا

زهراء ثائر الطرفي

ارتمى جسد ماري النحيل فوق الأرضية الاسفلتية تحت عمارة تحمل الرقم خمسة تكوّنت هالة من اللون الأحمر القاتم تحت رأسها ، تقوّست قدمها اليسرى بكسر شديد ، كانت الساعة الخامسة فجراً عندما سقط جسمٌ غريب من السماء ، يبدو للوهلة الأولى كطير عملاق أصيب بإحدى أسلحة الصيد ، سرعان ما تجمّع الناس حول الجثة المرتمية على قارعة الطريق واستدعيت الشرطة ، كان المحقّق رجلاً في مقتبل العمر لم يبلغ سنه الثلاثين بعد ، يتمتع بتصفيفة شعر أنيقة ، ذا ملامح حادة وجادة يشير جسده المشدود الى تأريخ ليس بقصير في مجال كمال الأجسام ، كان يعرف باسم مايك .

أمتقع وجهه عندما بدأ بمعاينة الجثة ، ثمّ انفرجت شفتاه معطياً أوامره لرجال الشرطة بنقل الجثة الى الطبيب الشرعي بعدما تمّ تأكيد وفاة الفتاة ، سارع رجال الشرطة بتنفيذ الأوامر وبدأوا برفع الجثة . ، أشار مايك الى أفراد الشرطة لتفتيش مكان السقوط . حسب المعلومات التي أخذت من سكان العمارة أنّ المرأة زوجة لشخص يعمل في أحدى أكبر المجلات المعروفة

قصص

في باريس ، وهما زوجان سعيدان يعيشان في شقّة في الطابق الخامس من العمارة .

رنّ جرسُ الساعة الموقوتة ، رافعاً بصره بتململ الى الساعة الموضوعة في الجانب الأيسر من السرير ، كان الوقت مبكراً في مثل هذا الفصل من السنة . خلع رداءه الصوفي ، لم يستلذّ بفكرة النوم لأكثر من ساعتين .

مرّ عام كامل على وفاة ماري لم يذكر أنه تمتع بنوم هانئ من يوم وفاتها الى الآن . مشى وبخطى متعبةً الى المطبخ وبدأ بتحضير قهوته الصباحية كالمعتاد ، أمسك أحدى أطراف الستائر المخملية التي تزيّن شقته تحسّس ملمسها كانت تتمتع باللون الأخضر الملكي ، اللون المفضّل لدى زوجته ، أزاحها بحركة سريعة ليكشف عن أبنية مرصوفة غطّت سقوفها الثلوج ، حيث يقبع خلفها برج إيفل المزدحم في أغلب أوقات السنة ،لأنه يمثل أحد أهم وأشهر المعالم السياحية في العالم .

أستقر نظره على النهاية المدببة والشامخة للبرج التي تلوّنت باللون الأبيض بفعل العاصفة الثلجية التي شهدتها باريس في اليومين السابقين .... فكّر قائلاً : هذا المكان شهد أهم أحداث حياتي السيئة والجيدة . نعم ، فأول لقاء له بزوجته الراحلة ، واحتفالات رأس السنة من أمام برج إيفل .حتى بعد ثلاث سنوات من الزواج ووفاتها إلا انه لم ينسَ شعوره للمرّة الأولى عند رؤيتها ، شابة فارعة الطول رشيقة كالسنبلة ، وعيناها الزرقاوان الكريستالية حدّ صعوبة الوصف ، حاول ألا يفقدها من نظرته الأولى عندما وقعت عينه عليها ، ليجد نفسه ، وهو يشقّ طريقه اليها بين حشود من الناس ، أقترب منها طالباً منها مرافقته لاحتساء القهوة .

جلس على الأرض ضاماً قدميه الى صدره ، بينما كتلة من الذكريات تهاجمه حتى وهو نائم ، لم يشفَ قطّ من صدمة وفاة زوجته ، ليتخيلها في كلّ ركن وزاوية في منزلهم هذا ، المنزل الذي لم يتركه أبداً برغم كلّ محاولات أهله وأصدقائه لإبعاده عنه .

هنا انتحرت ماري ... لم يكن قد أقتنع بفكرة انتحارها ... لم ترها تنتحر ؟! لأنهما كانا أكثر من حبيبين سعيدين وبانتظار مولودهما الأول ، لم يكن مستعداً لتقبّل الواقع فإحساسه يخبره أنها قتلت .

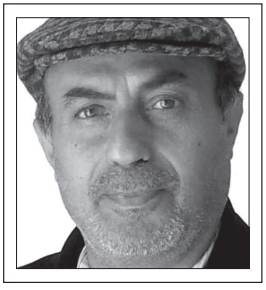
في أحدى القرى شمال باريس ... جلس القاتل يمعن النظر في يديه الملطخة بالوحل ... كانت ذكرياته مشوّشة في كلّ ضحاياه .كم مرةً ... حاول أن يتذكّر عددهنّ لكن لم تسعفه الذاكرة ، حيث الظلام قد حلّ .

أعتاد أن ينام في هذا المنزل المهجور ، تكوّر كطفل صغير من

شدّة البرد القارص .. راح يمعن النظر في السماء ، برز جزءٌ صغير منها من النافذة بسبب الأشجار ، مصغياً الى خرير الماء الجاري في النهر لكنه أستسلم للنوم .
جلست الفتاة بثوبها الأبيض على حافة النهر ، ثمّ مدّت يديها الي لأقترب ، لتعلو على وجهها ابتسامة ساحرة ، لمعت أسنانها البيضاء في الظلام المطبق على القرية ، أمسكت يدي بيدها الملائكية ذات الملمس الحرير . ودّدت تقبيلها فرائحتها العطرة كانت تغريني بشدة ولكن !! ربما أجدُ في نفسي رغبة مجنونة بدفعها الى النهر وأن أمسك برأسها وبكلتا يدي لأغرقها حتى تفارق الحياة .
أستيقظ على أصوات العصافير وقد ارتسمت عليه علامات الرعب قال مخاطباً نفسه : إنه الكابوس نفسه والفتاة نفسها .... يا للعنة !! لم يكن قد نسيها قط ، إنها لهي المرأة من العمارة رقم خمسة ... ليستيقظ بين فترة وأخرى ويجد نفسه في المكان ذاته الذي قتلها فيه دون أن يعلم كيف قادته قدماه الى منزلها .
جلس ميشال في طرف سريره ليكمل سرد أحداث حياته السابقة بعد أن استعاد الجزء الغائب من ذاكرته ، لم يستعد حياته كاملة ليس حرفياً ولم يكن واثقاً في بادئ الأمر من رغبته في الكتابة بل لم يكن يرى حاجة في تخليد أوجاعه الى أنه باشر بها تنفيذاً لأوامر طبيبه النفسي ، أمسك القلم بين أصابعه النحيلة ليختم ذكريات حياته السابقة .
بعد مرور ثلاث سنوات على وفاة ماري الحبّ الأول الذي صادفته في حياتي ، أخذ اليأس يدبّ فيّ و في كلّ محاولاتي للعثور على قاتلها ، حدّ التضرّع للشرطة كيلا يغلق التحقيق ، وما أن طوقني اليأس تقريباً ، وجدت نفسي في أحدى أيام الربيع في مواجهه مع القاتل وجهاً لوجه لا أعلم بمَ شعرت حينها ؟! فلطالما – ولمجرد التفكير في الأمر – تخيّلت نفسي وأنا أزهق روحه ، وتخيله كان يشعرني بالراحة والسلام ، لكن لم يكن الأمر بهذه السهولة لأنه كان شخصاً قوي البنية .... ولهول الصدمة لبثت – نصف ساعة – أتمعن في شخصه ، في ملامحهُ التي أظهرته أكبر سناً في ذلك الوقت ، أتمعن في أطراف شعره الفضية . كانوا يحيطون بي رجال الشرطة من كلّ مكان ويداي مكبلتان بأساور حديدية ، نعم اكتشفت أني أنا القاتل !! أطلت التمعن في نفسي في المرآة لأكتشف مَن أنا ، بأي وجه أعيش ؟ وبأيّ شخصية أنا الآن ؟ يقول طبيبي النفسي : إنّ لكلّ شيء جانباً حتى القمر له جانبان : المشرق والمظلم ، لم أكن أعي باكتساح الظلام لي الى هذا الحدّ .
أنا شخصان بجسدٍ واحد : شرير مدّون في سجلات الدولة كقاتل متسلسل وشخص بريء لم يع شيئاً من أفعال قرينه الشنعاء . ما زلت أتذكر يوم الجنَازة ، فأنا وعدتها أن لا أترك قاتلها حيّاً ، ها أنا اليوم يا ماري أفي بوعدي لابثاً في مستشفى الأمراض العقلية ، وأقوم بكل ما يلزم للقضاء على من هدم حياتنا أعدك بأن أقضي على مرضي ..أحبّك دائماً وأبداً .
كسر هدوء الغرفة صوت الممرضة خاطبته قائلة : العلاج يا ميشال ، هزّ رأسه موافقاً ، ثمّ أمسك بين أصابعه حبتين من ثيوتيكسين ، وهي أحدى العقاقير المستعملة في معالجة مرض الشيزوفرينيا أو الانفصام ... أبتلعها بصعوبة وألم ذكرياته يحرق صدره .

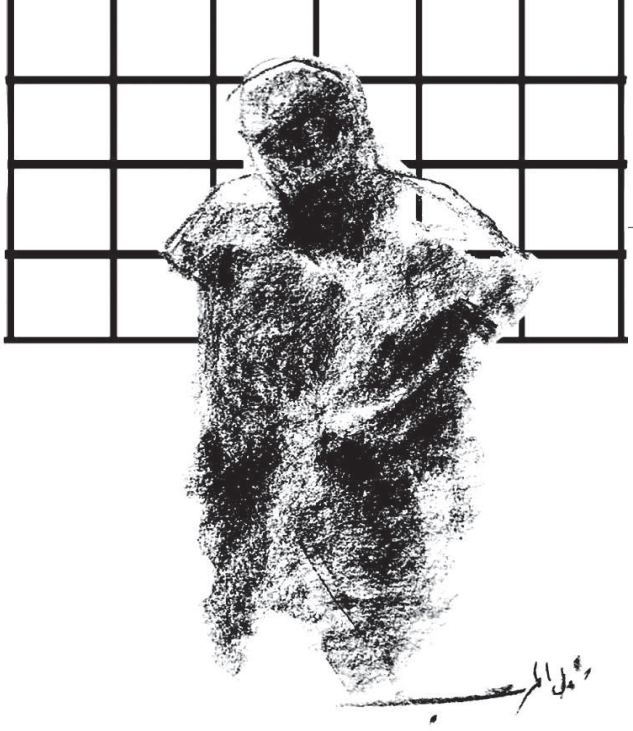
قصص

البحث عن رائحتي



كاظـــم الزيـــدي

شيئـاً واحـداً كنـت أتوق اليـه، رغم كل سنـوات التشرد، تحـت سمـاوات المـدن الصاخبـة المبتلـة في أنشوطـه غربتهـا ؛خيطاً مبهماً وغامضـاً كان يشدني الى غياهب حـب يحفـزني، كنـت أراه أحياناً يتدلى مـن أرجل طيور النورس وهي تلمع تحت الشمس قريباً من تلك المواخير التي يضج بها البحر، وكنت أيضاً أراه في القبل السائلة مـن شفـاه النسـاء الممطوطـة، وفي المفـازات البعيدة، في ضواحـي المـدن وهي تعـج بالشـوق وبالمغتربين، كنـت أصغي إليه وهو يبني بصمـت اللوعة لوحةً أخرى ويغرينـي للدخـول فيهـا. ولطالمـا تفاجئنـي العيـون الزرقاء المحاطة بهالة شعر شقراء– إذ لا تفصلني عنها إلا منضدة مـن خجلي– متلبسـاً بالتلصلص من خلال فرجـة ضيقة في غياهب جبي. (هـه نحن هنا)، وانتزع نفسـي، لكن تبقى تلـك اللوثة تشدني وتدعـوني إلى نداء غريب.لـن أنسى أبداً لحظةً واحـدةً ، صورة واحدةً ، رغم الكـم الهائل من سيل الصور والذكريات والتداعيات.هي



وحدهـا بقيت أسـيرة ذاكرتي، تومض وتـبرق ، تختفي وتظهـر ، وتتناسـل أيضـاً .أرقبهـا في لحظـات صمتي وذهـولي فأكتشـف أني أجلها، بـل أني كنـت حاملاً بها ولا أود إنجابهـا مطلقـاً .لأني أكـره النقص خارج دائرة الكمال.لذالـك أبقيتهـا في داخلـي منتظـراً اللحظة التي سأحل بها ذلك اللغز المحير والجميل.

الصورة :

كنـت قبـل أن أكون رقمـاً في سجلات منظمـات اللجوء الإنساني أبناً لرجل علمني إلا أقبل صفعةً في زمن كثرت فيـه الصفعات ، وأن لا أقبـل الا الحق، ومن هذا المنطلق كنت أحظى بعدد قليل من الأصدقاء ، أما الأعداء فكانوا مثـل البرغش في مقتبل الصيـف، لا يكف عن مهاجمتك وإزعاجـك على الرغم من حقارته.لذلـك كان من نتائج هذه الحقارة أن تقطع علي خلوتي وتقطع أيضا الصورة التـي ظلـت لا مكمـل لهـا وحملتها علـى عجـلٍ مبتورةٍ وتحتـاج إلى زمن آخـر للترميم والإكمـال. كنتُ اقرأ في قصـة والبطل قـد سقط في هـوةٍ عميقـةٍ وفي لحظةٍ من لحظـات سقوطـه كان عليه أن يتمسك بشـيءٍ يعيدهُ إلى اتزانه وكنت أتوق إلى معرفة كنه ذلك الشيء، ولكن ما أن جاءت تلك اللحظة حتى أطل علي رأس جارتنا الصغيرة فـوق جدار السطـح وألقت في همس علـي تحيتها.كانت في الثامنـة عشر من عمرهـا ، مملوءة بالفتنـة والشبق وكانـت قـد أخبرتني سابقـاً أنهـا مغرمة بفمـي وأنها تتنـازل عن نصف عمرها لو حظيـت بقبلة من شفاهي. أحزنتني هذه المقاطعة، ولكن لا يمكن أن أُقاطع بأجمل منها.تحدثنا قليلا وسرعان مـا تلامست الأيدي وصعد الوهـج نحـو خلايـا الوجـه، ومـا أن قربـت شفاها من شفتي حتى اهتزت الأرض تحـت أقدامنا، وعوت الريح، وسقطـت من بنـاء الماضـي كل أعمدة الحضـارة. هرج ومرج وأبـواب تتكسر ووجوه تتهشم، ثم أندفع أبي نحو السطح ووجهه دامياً ، لم أسمع منه غير (أهرب يا ولدي، أتـرك هذا البلد وأذهـب إلى أقصى بلاد المعمورة) وعلى أثـره زمرة مـن الوجـوه الصفيقـة المتورمـة المنحوتة مـن حجر غبي لا خلية فيه. نظـرت إلى حبيبتي ضربت علـى يدها وقلت لها (ربما مـرة أخرى) أما القصة التي في يـدي فقد دسستهـا في شق بجدار السطـح والى الآن لم أقـرأ نهايـة تلك القصة.هل كان هذا هـو المنظر الذي يشدني إلى العودة؟ وأنا لا زلت أحث خطاي ولم أصل إلى أقصى بلاد المعمورة كما قال أبي.. كم سنة كنت خارج هذا الوطـن المملوء هـواءه بالأسلاك الشائكـة وسماءه بالطائـرات المرعبـة وأرضـه بالخنـادق الخانقة.كـم لبثـت فيه أو خـارج عنه؟ يوماً ؟ أو بعض يوم ؟بل لبثت ثلاثمئـة عام. وقـد آن الأوان أن أنزع عني كهْف سنيني وأسافر عبر الخيط المعلـق بأرجل نوارسي الضائعة في موانئ غربتها الأبدية وأتطلع جذلاً نحو أكمال الصورة.

قصص

العودة:

كانت مدينتي عندما عدت اليها خائفة، ترتجف أوصالها، تنفجر هنا من الحزن، وهناك تنفجر من الغضب، رأيت الغرباء اللذين آووني ساعة محنتي يدسون جسد الأرض المتعب بالآليات الثقيلة، لكني انحنيت وربت على كتفها، صبراً صبراً فعما قليل سيرحلون فقط تماسكي ودعي أغصانك تتشابك، لا تتركي غصناً ينكسر ولتمتد جذور نخلتك عميقاً حتى يثخنك الجذر جراحاً ودعيني أشعر بثقل أقدامهم على جسدي. وتقودني أقدامي إلى رائحتي فأجد بيتي محاطاً بالأجساد المملوءة وبالخوذات.

–هذا بيتي

–أذهب بعيداً ستدخله عندما نغدر

–لكني يجب أن أكمل الصورة

–عندما نجد مقراً آخر

–لا أفهم ما تقول

فقط دعني ادخل أتجول في أروقته. بإمكانك أن تتنفس. أني لا أحمل غير الحزن وحقائب التشرد وموسيقى الآلام، أنا لا أحمل شيئاً لقد سلبوا مني كل شيء، لم يبق الا أنفي ، فدعني أدخل أشم رائحة الذكرى. هل لك وطن؟ هل لك أم؟ هل لك رائحة؟ لذا دعني لحظات أعيد فيها تركيب الحلم وبناء الصورة. وحين دخلت طفت في المنزل، في الغرف المشرعة الأبواب والمكسور زجاج نوافذها فتوغلت في مسامات الذكرى وقبلت الجدران، كبرت أنفي عشرات المرات كي أستوعب رائحة الفوطة السوداء لأمي، وكتاب أبي العتيق، وملاعب أخوتي. هرعت نحو السطح، كانت يد جارتنا لا زالت على سياج السطح ، وفي شق الجدار مددت يدي ووجدت القصة كانت قد أصبحت صفراء، لكني كنت قادراً على قراءتها دسستها في جيبي وعندما غادرت المنزل أبداً لم أشم رائحتي.

حَـدَثَ في تشـرين

حسين محمد شريف

احتشـاد الرأس بالذكريـات القديمة ليس بأمر محمود دائمـاً سيما الحزينـة، فبمجرد استعـادة أيّ منها تُشعر الانسـان بالإحباط كما يحدث مع سعـدون، ذلك الطفل الريفـي الذي يقف اليوم على مشـارف خيمته الأربعين حين يتذكر أباه في واحدة من أكثر المواقف شاعرية.

كان الوقت في حـدود نهاية تشرين الثاني من عـام 1952 وبالتحديد في ريف الاسكندرية من أعمال محافظة بابل. هناك مع نخلة باسقة كان سعدون يتأمل شيئين أحدهما هذا العالم الفسيح لكنْ دون اهتمام كبير والآخـر حصـان المزرعة الحديـدي كما كانـوا ينعتون الدراجة الهوائية التي يركبها طفل مُجايل له يُلقب بابن الملاّك. قبالة ذلـك تقف ذاكرة أبيه يوم رأى نفسه جزءاً من هذه الأرض ملاصقاً لها مع عائلته الكبيرة،

في تلك اللحظة من برد تشرين كانت عينا سعدون تتابع وبشغـف قناص في الحرب لضحيـة محتملة ابن الملاّك حـين يروح ويجـيء بذلك الشيء العجيـب ذو العجلتين.

قصص

اقـترب سعدون من الدراجة الهوائيـة ووضع يده عليها كأنمـا يكتشف سـراً عظيماً واستمـر بالتشبث بمقودها وسـط ارتباك ابن الملاّك وخوفه الذي ظن في البدء بأن سعـدون يريـد الاستحـواذ علـى ملكيته الأمـر الذي جعله يصـرخ راكضاً صوب قلعـة آل الشيـخ الرابضة أعلـى التل في مزرعـة جدهـم الاقطاعـي المترامية. تـاركاً الدراجـة بين يديّ سعـدون الذي شعـر بانتشـاء المنتصـر لأول مـرة علـى أحد أبنـاء آل الشيخ.

جازف سعدون بركوب الدراجة الهوائية وحاول محاكاة ابن الملاّك لكنه أخفق ووقع أرضاً دون أن يصاب بأذى كبير عدا رضّ في كوعه الأيمن. لم يمر وقت طويل حتى هـرع أحد أخـوال ابن الملاّك نحـوه معنفاً إيـاه بأبشع النعوت كلاماً وسط صمت أبيه الذي بلع ريقه خوفاً من أي تطـور محتمـل خصوصاً اذا ما قـرر محمد آل الشيخ طـرده انتقاماً للرعب الذي سببـه سعدون لطفله المدلل. ولكـنّ الأمـر مـرَّ بخير بعـد أن قـدّم الأب أشـد الكلمات اعتـذاراً للخـال دون أن ينسى توبيخ ولـده أمامه، لكنْ بنحو شكلي.

لم يكـن ابـو سعدون يـرى بـأن الآخريـن أفضل من ابنـه الـذي رزق بـه بعـد طـول انقطـاع في إنجاب ذكـر، فسعدون هو الذكر الوحيد لتسع اخوات ولدنْ قبلـه. وكان يأمل أن يحقـق ابنه مستقبلاً أفضل منـه، لذلك كان يضع كل جهـده لدعمه دراسياً وهو أمـر لا مَراء فيـه، إذ كان الطفل موهوباً ومتفوقاً رغم قلة ذات اليد للأب خلافاً لأبناء الموسرين كأمثال ابن الملاك.

في تلـك الليلة شعر أبو سعدون بالحزن على

ولـده أيما حزن وقال مخاطباً زوجتـه بأنه يأسف على عـدم قدرتـه شراء حصـان حديدي مماثـل لحصان ابن الملاّك مطالباً زوجتـه بالتقتير على حالهم بغية توفير المـال الـلازم لشراء حصان. غـير إن الزوجـة جابهت الرجـل مؤكِدة بأنه لا يدرك خطورة تفكيره لأنه سيكون بمثابـة تقليـد لآل الشيـخ وهو أمـر لن يكونـوا بالحجم المتكافـئ لمواجهتـه لذلـك ينبغـي الكف عـن مثل تلك الترهات. كان ذلك الحوار على مسمع سعدون الذي كان يصطنع النوم.

مضى على الحادث شهران حيث دخلت الايام الى بدايات عـام 1953 حـين اقترض أبو سعدون مـن السيد محمد آل الشيـخ مبلغـاً قـال عنه بأنـه في أمسّ الحاجة اليه دون أن يوضـح الكثير وسيكـون بالإمكان اقتطاعه من مرتـب كل شهر حتى استيفائه. كان محمـد آل الشيخ ذا سلـوك ازدواجي منفر وكان التعامـل معه صعباً للغاية ولم يعـرف بأن أبـا سعدون يـروم مفاجـأة ابنه بشراء دراجـة هوائية له وإلا لم يعطيه المال لإيمانه بأن أبناء أل الشيـخ مختلفون عن أبنـاء الفلاحين ولا يُسمح لأحد أن يكون مثلهم.

اتخـذ أبو سعدون قراره وليحـدث ما يحدث كما قال في نفسه. لم يفاتح زوجته بالأمر، فقط استيقظ ذلك الصباح للتوجـه صـوب بغداد وشراء حصان حديـدي على غرار حصـان ابـن الملاّك. خرج فجـراً بعد أن ألقـى على ابنه نظـرة أمل كبرى راجياً منه أن يكـون مغايراً عنه راغباً لـه بتأهيـل يمنحـه الحريـة خـارج مزرعـة آل الشيـخ. وطيلـة رحلة الطريق صوب بغداد لم تبارح ذهنه صورة استقبـال ابنـه للحصـان الحديدي التي ستكـون صورة شاعرية جداً كما كان يأمل.

أطـل بعينـه الصغيرتين علـى عالم كبير مـن الدراجات الهوائيـة المعروضة في شارع الرشيد في شركة اسحاق بنـاني اخـوان وتـاه بـين ضجيـج الأصـوات البشريـة المتداخلـة كهديـر بحـر مجنون كونـه غير معتـاد على فوضـى المدن كثـيراً. وبعد مضي ثـلاث ساعات بكامل دقائقهـا كان يراقـب فيهـا دقائـق الأمـور قـرر شراء دراجة حمراء اللون تناسب طفلاً بعمر الثامنة بعد طول تفاوض على السعر ليوفر بضعة دراهم من المال لشراء شـيء لزوجتـه ارضـاءً لها أو علـى الأقـل للتخلص من ثرثرتها.

كانـت سعادة أبـي سعدون بالغـة الى الدرجة التي كان يشعـر فيهـا بأنه يطـير في السماء بجناحـين من ريش الوفـاء لولده. وكان يتسابق مع الزمن من أجل الوصول الى مزرعـة آل الشيخ، وصـادف أن تحول الطقس غائماً بنحـو غـير متوقع حيث المطـر على وشـك الهطول ربما قبل وصوله، ترافق ذلك مع البرق المباغت للسماء.

يستعيـد سعـدون أباه عند قـبره بعد تلـك السنوات التي مـرّتْ بألم عظيم إذ بموتـه اضطرت أمـه الى العمل بدلاً عنه لإيفـاء ديونه لآل الشيخ فيما انكبّ هو على الدرس ليحقق أفضـل الانجازات، لأمرين مهمـين أولها تحقيق رغبة أبيه وثانيهـا للتنكيل بمحمد آل الشيخ وولده يوم فرضـا على أبيـه التخلص من الحصـان الحديدي الذي جلبـه لأنه ابتـدع أمـراً مرفوضاً عـدّهُ محمـد آل الشيخ بمثابة التمرد على قواعد الحياة في المزرعة.

تذكـر سعـدون نظرتـه بعينين دامعتـين الى أبيـه الذي صمـت عـن الـرد فيما تعهـدت أمـه بالتخلص من هذا الشـيء. وهكـذا ترجـم محمـد آل الشيـخ جبروتـه علـى فلاّحيـه. مرّ وقت غير طويل حين سقـط أبو سعدون من أعلـى شجرة نخل ليُفصم ظهره، وهو نبأ تلقاه محمد آل الشيـخ بارتياح بالـغ مُعتقِداً بأن ذلـك السقوط رسالة

مـن السماء للجميع مفادها السيـد السيد، والأجير أجير لأن أبـا سعدون حـاول كسر المسافة بـين الحدّين حين اشترى لولـده حصاناً حديداً مشابهاً لحصان آل الشيخ، في الوقـت الذي فهمه بنحو مغاير أبو سعدون حين آمن بأن حادثة كسر ظهره هي مجرد بداية لموت مفتوح.

مات الرجـلان وتركا ولديـن متناقضـين اتسعت الهوة بينهمـا فيمـا بقـي الحصان الحديـدي يـؤرخ للحظتين فارقتين في حياة ولديـن عاشا تحت سماء واحدة، لكنْ بفـوارق جمـة. ولم يلتقيا إلا بعد مـرور زمن مرّ كومض بـرق شتائي مشابه لذلك الومض يوم وصل أبو سعدون برفقة الدراجة من بغـداد، حين استفاق ابن الملاّك على وقـع خطى جـرّاح الكسور بعد أن أصيـب بكسر حاد في العمود الفقـري نتيجة حادث مروع على طريق بغداد – بابل نتيجة سُكْر شديـد تطوّح به، دخل صالة العلميات الطارئـة الدكتور سعدون على عجالة شديدة بعد إعلامه بالحادث بناءً على مكالمة معالي وزير الصحة شخصياً للأهميـة البالغـة للشخص المصـاب. وبدخوله تذكر آل الشيخ وتذكر عجزه حتى اليوم عن ركوب دراجة هوائية.

قصص

كفرياثا
صــور مدينــة ..

عيسا ضيــايي

الاهداء : الى روح الشيخ عمر الخياط.. كان يشبه (الشيخ) في رواية (الشيخ والبحر)لـ(أرنست همنغواي) ، وكنت شبيهاً بالصغير المرافق له، حيث اشاركه خذلانه ونجاحاته بشغف عارم ...

كان الراوي يتحدث وفق تسلسل ماكر، ليبعد سامعه مسافة غير قريبة ليتعرّف تماماً على المدينة ويستمتع بمراوغاته لأيهام السامع، على أنه يخلط الحكاية بنسيج من الخيال متساوياً مع قدر الوهم الذي كان يمر على نفسه أيضاً...

سيرة مكان

فاصلة الحكاية

يتدلى من الذاكرة كعناقيد من العنب، ناضجة، شهية، يفوح منها عبق التاريخ وهي تمتد أكثر، فأكثر أجتمعت الأيادي لتشيد المدينة ـ هكذا أتت الفكرة ـ في حضن قمة عالية، تجري من تحتها ساقية تفيض بالجنون شتاءً لتحمل شطآنها نحو الجنوب، نحو القرى المترامية أسفل المدينة، لتبطيء جنونها الى جريان خفيف صيفاً لأرواء بعض المزروعات. تسبق المدينة وتستمر معها سلسلة من الجبال يعلوها دخان كثيف من مقالع الجص، ليكتمل المشهد فتصبح قطاراً يراوّح في مكانه، ساعات وايام وسنين الزمن..

في أماسي الصيف والخريف، تفتح المدينة أبواب خاناتها لإستقبال القوافل التجارية الآتية من شمال "السليمانية". وقبل أن تطأ القوافل أرض المدينة، تكون قد أخذت قسطاً من الراحة في أكبر مركز لتجمع القوافل في ــ خان روستم ئاغا ــ شمالي المدينة... كانت ـ روستم ئاغا ـ قرية صغيرة على نهر (ئاوة سثي)، وهي بمثابة الوسيط، شيدتها ضرورة وجودها لتربط الشمال بالجنوب، فيما أعطى مرور القوافل أهمية أقتصادية، استراتيجية، لهذه القرية النائية وتبريراً لتجمع سكاني كبير فيها ...

في تلك الأماسي التي تحمل نسيم المساء، بعد حرارة الظهر تفتح المدينة أبوابها لإستقبال الزائرين المحملة قوافلهم بالتبغ والجوز، وتمتلئ المدينة بصهيل الأفراس ولهو التجار. وقد يتنبأ أهل المدينة بالزائرين قبل وصولهم بساعات لسماع أصواتهم المبحوحة في الـ(هوْرة) وصيحاتهم فيما يقضون عصاريهم في مساجد المدينة لأداء صلاة العصر ثم المرور إلى شواطئ الساقية وانتشارهم في الاسواق لمعرفة أحوال البيع والشراء، فيتجمع بعض من رجال المدينة معهم في الخان مازحين حتى ساعات متأخرة من الليل، ثم تستعد القافلة للرحيل خطوة أخرى نحو الجنوب، على أنهم يعودون ببغالهم حاملين أطناناً من التمر الجنوبي بأنواعه المختلفة ..

أختلف الزمان وابتعدت المدينة من الجبل يوماً بعد آخر، في أيامها الأولى كانت المدينة في سفوح الجبال وتسمى بـ(ئه و به ر) أي الطرف الأخر من الساقية– بوغاز– ، حينها وفي ليلة حالكة والناس نيام، قفزت المدينة بمساجدها وبيوتها ودوائرها الممتلئة بالسكان، من الطرف الأخر الى الطرف الثاني، أي الطرف الغربي من الساقية وبدأ السكان يتزاحمون ولم تكن القفزة منتظمة ومتساوية، فقد قفزت الدوائر والبنايات العالية قفزة عالية بعيدة ابتعدت كثيراً عن الساقية، فيما قفزت البيوت البائسة قفزة صغيرة جداً والغالب أنها لم تقفز، أنما عبرت الساقية فقط ...

أختلف الزمان وابتعدت المدينة من الجبل يوماً بعد آخر، في أيامها الأولى كانت المدينة في سفوح الجبال وتسمى بـ(ئه و به ر) أي الطرف الأخر من الساقية- بوغاز- ، حينها وفي ليلة حالكة والناس نيام، قفزت المدينة بمساجدها وبيوتها ودوائرها الممتلئة بالسكان، من الطرف الأخر الى الطرف الثاني

فاصلة المتاهة /جغرافيا النمل..

على مفترق الطرق الأربعة، يتوجه منتصف سوق المدينة الشمالي نحو السوق المسقوفة المظلمة، إذ تحتوي على جيب دكاني عند طرفي الممر، دكاكين بكافة أنواعها، بائعي الأقمشة والأحذية والملابس الجاهزة والمستعملة، وممرات تعبق برائحة البخور والبهارات وتجد محلات لبيع الأقمشة.. أرض المحل مفروشة بالبساط، وفي المنازل حلقة غير مسدودة من الشيوخ هامسين لبعضهم، حفاة يتركون أحذيتهم بصف منتظم في الحافة المنزوية قبال عتبة المحل.

تستمر السوق الى مقهى ــ كمال ضايضي ـ والحاج كمال يتوزع بين محل لبيع الأكلات والأشياء المنزلية، مقابل ممشى السوق ومقهى عامر في الطرف الغربي من محله، وعتبة أخرى لبيع الثلج على منضدة خشبية طويلة وعريضة. ويشتم صوت المذياع دون جدوى، ثم تتجه السوق عبر محلات الأصباغ الى ـ تقالطي ــ والتقالطي جسرٌ مشيد قديم تعلوه أسس

مهدمة لمنازل مازحت فتياتها من شبابيكها الفرسان العابرين من تحتها، وحول التقالطي، بيوتٌ من طراز الأرستقراطيات القديمة.

تحتوي المنازل على شرفات ــ شناشيل ــ مزخرفة وحدائق داخلية قديمة جداً، وينتهي الشارع بالمقبرة النائية والحزام المبلط حول المدينة. و"الشرقي" منها يمر عبر الجامع وسط السوق مقابل فندق ــ سرسنك ـ المثقل بأحلام وأوهام الغرباء وعبر ـ فندق نجيب ـ ومنها تستمر الى القنطرة وتدلف الى بدايات محلة العجم، أما الفرع الثاني منها فيدلف جنوباً عبر ـ تسجيلات قاسم ـ ومحل ـ الشيخ عمر الخياط ـ ، ومن هناك الى الجنوب ايضا الى النقليات الرئيسية للمدينة .. أما "الغربي" منها فيمر عبر مقهى الشعب لصاحبه محمد البياتي، والبياتي هو الأخر ابريقٌ يغلي، رجل ذو طراز عثماني قديم يحار المرء في زيه، قميص وسروال ينتهي عند قدميه بشريط وحافة للسروال من تحته مزينة ومزخرفة تماماً كالزخارف الموجودة على طرفي الجيبين الجانبيين للسروال، ويلبس فوق القميص عادة ــ إيلك ـ مطرزة أطرافه ايضاً.، شفتاه مخفيتان تحت مروج شاربه الكث الأسود، عدا فسحتين صفرّهما دخان السكائر، وهو الدليل الوحيد على وجود فم ذابل تحت الشارب، كثيراً ما يستخدم للتدخين وقليلاً للكلام . ومن هناك الى البيوت العريقة التي حافظت على اناقتها أكثر من أي منطقة أخرى، عدا منزلين مقابل ـ الشيخ عمر الخياط ــ والفرق بين الصنفين من البيوت العريقة يكمن في لون وتصميم الشرفات الحديدية ونقوش فوق البوابات ومطارق حديدية للطرق على الأبواب.

الطلاب الريفيون عندما يعبرون امام هذه المنازل، يبتلعون ريقهم أما لرائحة الأكلات التركية أو لرؤية مفاتن امرأة نصف عارية تعبر الممشى صدفةً.

ومن هناك الى القسم الداخلي لطلاب ارياف المدينة. ويحتوي في جنوبها على مصرف المدينة ومقرات حزبية وحكومية مما يجعل الحذر والخوف معذوراً للعابرين أمامها. أما "الجنوبي" منها فيبدأ من يسارها، حيث مطعم ـ خورشيد كة بابضي ـ وتقابله محلات صغيرة لبيع أدوات الدراجات الهوائية واقفاص كبيرة تحتوي على الطيور والحمام بأصنافها المختلفة، يفصل مطعم ـ خورشيد كةبابضي ـ عن مقهى الرسالة (أكبر مقاهي المدينة وربما أطولها عمراً)، إذ يحتوي على أكثر عدد من الناس ومن وطبقات مختلفة، ترتفع بداخله أصوات ضربات الدومينو والشتائم ودخان السكائر، وأبخرة السماور والأباريق المغلية، ورفوف في احشائها أباريق مزخرفة وفناجين واشكال من الحلي والتماثيل، يشبه الكهف في تكوينه، حين يدخله المرء ثم يخرج منه يتعجب بفاصل الأحساس الزماني والمكاني، بين الحياة الصاخبة بداخله والحياة المتدفقة على الشارع خارج المقهى.. فجوة هي عبارة عن جدار واطئ في أقصى يساره خان أو شبه خان، نسّاجون وغزّالون منهمكون في غزل ثياب الصوف الخالص، ومن اليمين يمر جدول مجاري نتجت في نهايتها منطقة صغيرة من القصب والخان متسعاً أجردَ خالٍ تماما من أي شيء، وهذا المكان هو الساحة المفترضة لمعترك الديكة، ثمة ديكان متعاركان متصارعان وقد تكون خارج الملعب/المعترك، ديوك أخرى وحول الملعب رجال بثياب الدشداشة، رجال لهم شوارب كثة وعيون محمرة في انتظار المصارعة، وكثيراً ما يرى منهم من يخرج

من عبتـه في فتحة صدر الدشداشـة، قنينة يشرب منها جرعـات سريعة، يخرج بعدها دخـان يتعجب المرء من كثافته، وكثيرا ايضاَ ما يرى المتفرجون الغرباء أعضاء عارية وذابلة تحت فتحـات الدشداشة يصعب مقارنتها بالنساء نصف العاريات في المنازل العتيقة..

فاصلة المدينتين

في الشمـال الغربـي مـن المدينـة ساقيـةٌ أخـرى كانت حافاتهـا متنزهاً لشبان مثـل أعمارنـا. الساقية كانت الفاصـل الوحيد بين المدينتين، مدينة الموتى /المقبرة، ومدينة الأحياء/المدينة.

يقـال : ان عدد سكان المدينتـين كان متساوياً منذ زمن بعيـد، وفـق مراعـاة مـن الطرفين بعـد عـداء دام طوال فـترة بعيـدة. والمعضلـة هـي أنـه لا يمكـن أن يزيد أي مـن المدينتين سكانهما شخصاً واحـداَ أكثر من الطرف الأخر، وكانت كذلك..

مدينة الموتى تقابل مدينـة الأحياء، وتمتد الى الساقية ــ بوغازــ شرقـاً، فتظهـر فيهـا أعـداد من القبـور عبر العصور، وتحتوي على عظام الموتى من كل العصور، وثمة زاويـة منها خصصت لليهود (جوله كه كان)..

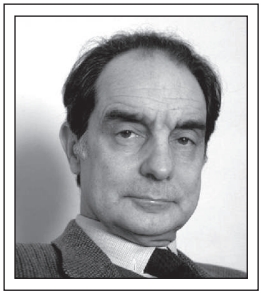
حينمـا امتدت مدينة الأحياء مسافـات اقتربـت فيهـا من مدينة الموتـى حيث الساقية /المتنـزه، جـاء رد مدينـة الموتـى عنيفـاً، فعـبرت الساقيـة صوب محلة ـ الكهرباء ـ لتحتل مسافة تساوي الأتساع الغربي لمدينة الأحياء، ثم تصالح الطرفان في وقار واحترام شديدين..

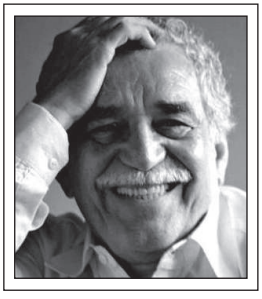
يقـال : كثيراً مـا شاهـد الناس في عصـور شتى حينما يزيـد شخص مـن مدينـة الموتـى، يخـرج شخص مع كفنـه الأبيض من لحـده ناعسـاً مدمى، لينظـف نفسه ويعـبر ويدخل مدينـة الأحياء، صامتـاً محترماَ الوعود المقطوعة لمدينته، ومضحياً بنومه الهادئ.

وحينمـا يزيـد شخص ما مـن مدينـة الأحيـاء، يخرج شخص من بين التجمهر السكاني ليعبر الساقية بقامته البيضـاء ملوحـاً بيديه وداعـاَ، ليتمدد في قـبر فيهيلو عليه التراب..

حينها تنبأ الناس بحدوث الفاجعة المريرة في المدينة لأختـلال الميـزان العـددي لسـكان المدينتـين، اذ قُتـل شخصـان مـن سـكان القرى جنـوب المدينـة في حرب هوجاء، ودفنا في مقبرة المدينة.

عصـراً كان الراوي وصديقان لـه في السوق، يتبضعون الخبز والطماطـم في طريقهم الى القسـم الداخلي مروراً بـ(التقالطـي) والمقبرة النائية.. داهمت المدينة عاصفة عابـرة كإنـذار أولي.. مـرّوا بالسوق وخرجوا عند نهايتها ودخلـوا الأزقـة التـي تنتهي بالحزام الخارجي / الشارع. قبل خروجهم شعروا بحفيف بـارد رطب من الجهة الغربية، كانوا يتحدثـون أو يهمهمون والخـوف بادٍ عليهـم، ازدادت قـوة الريـاح ، ثـم تحولـت


ايتالو كالفينو


ماركيز

الى اعصـار، وارتفعـت بفعـل الضغط الشواهـد والمهود الحديدية فوق القبور لتعلو مع الأعصار قويةً غاضبة..
داهـم المدينة خوف وذعر، وممـا زاد الخوف مرور وقت علـى الموعـد المقـرر للمصالحـة والهاوية أتيـة لاريب، ولاسبيل لمواجهة او منع حدوث الفاجعة، هكذا أرتطمت الحـروف علـى شفاههـم ذعـراً .. وقفـوا أمـام البوابـة الخارجيـة للمقبرة النائية صامتـين، لم يستطع احدهم الوقـوف مدة أطول فأقتعد الأرض واستمر في ممارسة الصمت المتسائل صوب صديقيه..
علـت همهمة غـير مسموعة من مـؤذني الجوامع، وحيرة تدفـع المارة مسرعـين في التوجـه الى البيـت بانتظار الكارثـة. زعيـق وصـوت حفنة مـن السيـارات المزينة أربكـت صمتهـم في هلوسـة وضوضـاء تشبـه موكبـا لعرسين متتاليين..
وقتها أرتفع الإعصـار مستمراً في اقتلاع كل ما يعيقه، ووصـل الى بداية المقـبرة النائية مجسداً تنـوراً غبارياً حلزونيـاً علـى شـكل عمود يمنـع السماء مـن السقوط..
مـر الموكب وتأكـدوا من أنه موكـب لعريسين متتاليين يسـيران بحركـة منتظمـة وبمسافـة متساويـة بين كل سيارة واخرى ..
مـر الموكـب ودلـف في نهايـة فرع مـن فـروع محلة ـ الكهربـاء ـ، ونزلـت العروسـان فيً ظل حـركات سيرك وبهلوانيـة، وحينمـا قـذف العريسـان تفاحتـين مـن السطـح علـى العروسين، جمـد الإعصار واقفـاً، وتباطأ في الانسحـاب، وسكـت العويـل والشتائـم مـن المقبرة، وأنسحب الآعصار بنفس الحركة التي أتى بها، وتوزعت الشواهـد والمهـود الحديديـة علـى القبـور وأختفى عند الفجوة الجبلية غربي المدينة...

أعقب ذلك نسيم دافئ كأنفاس الموتى، مطمئناً كأنفاس الموتى والأحياء في ذلك العصر البعيد..

فاصلة الاقتحام الزمني
نبوءة يتذكر:

كان الـراوي مستغرقـاً في نومـه، وبدأ يتوغـل في حلم متشابـك، ويحلـم بـأنـه نائـم ويوغـل في نومـه الثاني، فيحلـم حلمـاً ثانياً متشابـكاً أيضا، وظهـرت في حلمه الثـاني أرضـ شاسعة زرقاء بلون السمـاء، عارية يلفها غبـار رمـادي، ويظهـر فوقهـا حشـد بشري، اكـثر من مئـة الـف شخص في عويـل وصـراخ، والحشد محاصر بمدرعـات ومراكـب فضائية تتقـدم بحركـة اميبية، او كغابة تقترب رويداً رويداً من شارع مبلط.. تتقدم الحشد مجموعة كبـيرة من العساكر، مسلحـين ملثمي الوجوه، فتتعالى الصيحات..
فقـد الراوي توازنه في حلمه الثاني، فأنسحب هـادئاً الى نومـه الثاني مثقلاً بكابوسه، فأرتطم بجدار حلمه الأول كـي يحصل علي راحة ويواصـل بحثه عن مصير الحشد المرئـي. لم يتمكّن من السيطرة علـى قلقه والتخندق في نقطـة ثابتة أثـر هزيمته في الحلم الثـاني، فأنسحب الى نومـه الأول، إلا إن الكابوس كان يطـارده بلاهـوادة محاولاً إخفاء الجريمة بدهـاء، إلا أنه أخفق.
أمـا خسـارة الراوي فاكتملـت بفعل خارجـي/ داخلي، بدخول ذبابة سـوداء الى احدى فتحتي منخريه فعطس عطسة قويـة وفتح الراوي عينيه متابعاً خروج الذبابة، ووصـل الى أعـالي نهاية قدميـه ساحبـاً فقاعة كبيرة رماديـة اللون تحمل بقايا كابوسـه، فأنفجرت الفقاعة

سيرة مكان

بضربة غير واعية تماماً من احدى قدمي الراوي محدثة غباراً له رائحة الحشد والأرض الجرداء. ساعد على عدم نسيان الحادثة وتذكرها الراوي كثيراً، وتمكن فيما بعد من حل اللغز من خلال أعادة ترتيب صف من حبيبات جد دقيقة ترمز الى الهلاك المحتم، والعطب السلالي للعساكر والمسلحين..

فاصلة الحكاية ..

كان الراوي متربعاً على صخرة يتمهل في الحديث خشية أن يسمعه أحد، أما المستمع فقد كان حائراً متلذذا بالسماع ويشارك صديقه الراوي في الألتفات جانبا، ويشاركه الخوف أيضا..
كان الراوي/ الأول، هارباً من مدينته لسبب ما يمنعه من العودة اليها، فيشحن الثاني / السامع بشحنات قوية من ذاكرته ليرادفه ويرسله بدلا من نفسه، فيروي التفاصيل الصغيرة والأحداث المارة في حياته كي لا يخطئ السامع في التصرف هناك، ويكون الثاني اولا بدقة ومهارة، فكان عليه ان يصف الهيئات والأماكن، وكان عليه أن يروي قصة ضياعه الأول، حين أرسله والده الى مدرسة ـ روناكي ـ الإبتدائية وكشاهد للوصول الى البيت في عودته، وصف والده الشارع الذي يدلف منه الى البيت.. صف من البوابات الحلزونية أمام محل "أنور طزة" وعند عودته الأولى من مدرسته، لم يرَّ صف البوابات لأن المحل كان مقفلا وصادف لحسن حظه، أن "أنور طزة" قد باع – وربما لأول مرة – هذا العدد الكبير من البوابات، فعاود السير الى أن انتهى بمحلة المصورين وانعطف من هناك وخرج من أمام ـ فندق

نجيب ـ، ومن هناك أخذ يتراجع نحو الجنوب حائراً حاملاً حقيبته المدرسية واحشاءه الجائعة. أخذته الدهشة حينما رأى نفسه أمام محل "تسجيلات قاسم" وما كان عليه إلا أن ينظر ما يقابل التسجيلات. ثلاث محلات تنتهي بباب خشبي كبير عليه مطرقة حديدية، فأخذ يطرق الباب، ودخل فوجد البييت خاليا إلا من "الشيخ عمر الخياط"، وأهله خرجوا من البيت بحثا عنه ...
هكذا تمادى الراوي ووصف كل شخص وكل شيء، كل محل ومحلة وشارع، ومجانين المدينة، وحكاياتهم والفضائح والمسرات، وكل شيء، وكل شيء.
ومن كثرة السماع والرواية بين السامع والراوي لفترة طويلة جدا، أخذا يتشابهان ويوهمان الآخرين في التعرف عليهما والمقارنة بينهما..
أرسل الراوي السامع الى مدينته لينوب عنه وذهب.. لم

يمـر على رحيل السامع اسبـوع حتى تنبأ الراوي بعودة السامع، والعودة ترجع الى تفاصيل تخص (خزارا) وهي فتـاة في عمره كانت تشارك عصاري الراوي، وترى في كآبتـه وهيئتـه القروية وشعره الأشعث وملابسه الرثة غـير الأنيقة وبراعتـه في الدروس، فـ"تداريه" وتسرق حصصـاً من اكلاتهم، عنبهم ورمانهم وتأخذه في كيس نايلـون تعطيـه أيـاه في العصـاري، وتداعـب خصلات شعـره الأصفـر والأشعـث بامومـة طفوليـة وذكريـات اخـرى، نسيها الـراوي أوتناساها ليحـدّث السامع بتلك الأقاويـل والذكريـات، ولكـي يتعـرف عليهـا السامـع كضـرورة للعـودة بـدلا مـن الـراوي. لم يتمكـن الراوي مـن التضحية بأشيائـه الجميلة تلـك، والسامع اقتحمه الشعـور بذلـك عنـد اللقـاء الأول بـ"روخـزاد"، الصديق الأول للراوي ومأمن أسراره، وروخزاد كان وفيا بوعده للـراوي، فأخـذ يكتـب بين حـين وأخـر رسالـة مفعمة بالوجد والحنين لفتاته ويرسم في نهاية رسالته صورة قلب أخترقته سهام طائشة أو يحترق القلب مطرزا بآثار السيكائـر ويـبرر غيابه ويؤخـر عودته زمنيـا بعتب أو سبب يرهقه أبتكاره كل فترة..

تنبـأ الـراوي بعـودة السامـع، فسـار في ليلـة ظلمـاء لأستقبالـه، وعنـد الممر بـين سلسلتـين جبليتين، صعد الـراوي في نهايـة الفجـوة فجـراً، وظهـر في المقابـل السامـع ولم يكن بينهمـا إلا مسافة مترين، محدقين الى بعضهمـا طويـلا بنظرات حـادة، تتسلل عـبر جسديهما وتثقـب الجسديـن بثقـوب دقيقـة وغـير مرئيـة.. وقفـا صامتـين لفـترة طويلـة، أخذ الـراوي يخرج مـن جيبه خنجره ويخرج السامع خنجره ايضا.

لـوح الراوي بخنجـره مهدداً مـرة ومازحاً مـرة أخرى، ويماثلـه السامع وكأنهما شخص واحد يعرض حركاته أمـام مرآة كبيرة ليرى فروسيته، فيعجب بها، ثم يمازح لأنه واقفٌ أمام مرآة. بعد الأعجاب الكثير بمنظره، تقدم الـراوي بخنجره، ماثله السامـع، عرضا حركات أخرى. أستطـاع السامع أن يجمع قوى ذاكرته ليجعل من نفسه الشخص البدائي المستقل، وليتخلص من فخاخ التقليد وليكـون هو نفسه. في الوقت الذي كان يحاول أن يتذكر كل مـا وجده في سفره ويرويه لصديقـه الراوي، لتبرير عـدم وصولـه الغايـة المرجـوة. نسيـان الـراوي لقصة الفتاة أربـك "روخزاد" أن يصدق السامـع بأنه الراوي، بل شكك وتخيل بأن السامعَ هو قاتل الراوي..

في محاولـة جـد ذكيـة، تمكـن السامع من الخـروج من زوبعـة الحكايات ونزيـف الذاكرة، فتسلل عـبر الشاشة الفنتازيـة وخيوطهـا المتشابكة، وتحركـت شفتاه لأول مـرة وأنطلـق صوت مبلـل بالحنـين والذاكـرة المطرية ونطق :

– أنك تقصد مدينة (.....) أليس كذلك يا صاحبي..؟

رد الراوي قلقاً :

– أدركتها.. نعم أدركتها..!!

أنبّه قارئي الكريم –وهذا من النداءات المحببة لبودلير– الى أن كثيريـن مـن الأدبـاء والشعراء والكتـاب حاولوا قبلي وبأستخدام المخيلة، أعادة بناء مدينتهم السرابية متوهمين نسجها على أنقاض مدنهم المرئية / الواقعية على شكل (يوتوبيا).. أذكر منهم "ماركيز" في ماكوندو، و"ايتالو كالفينو" في مدنه اللامرئية، و"محمد خضير" في البصرة. وأنا الأن هنا في (كفري) ..أليسَ لائقاً..؟

سيرة مكان

النقد المسرحي العراقي الحديث وعلاقته بالتحولات التاريخية والاجتماعية

د. غنام محمد خضر

لاشك إن الخطاب النقدي المسرحي بقي متأرجحاً ما بين دفتي النص والعرض فظل هذا التأرجح ملازماً له ردحاً من الزمن ، الأمر الذي جعله حبيس النقص –اذا صح التعبير– فمن يتجه الى النص ويسلط الضوء عليه ويجعله أساساً في العملية النقدية يجد فريقاً من المعارضين له بحجة أن النص المسرحي لا يكتمل من دون العرض بعد تحول الذائقة النقدية إلى الصورة المرئية على حساب الكلمة. وثمة فريق آخر وقف بالضد من هذا الرأي واعتبر النص بنية قائمة بذاته لا ينتظر العرض حتى يكتمل ، وهناك فريق آخر جمع بين الرأيين عادا العملية النقدية متكاملة فالإبداع يرتبط بإبداع آخر نطمح في الوصول من خلاله إلى النقد الموازي الذي لا يقلل من أهمية العرض على حساب النص بل يرتقي بها

إن النقد المسرحي وعلى الرغم من هذه الجدلية استمر في تفاعله مع محيطه اذ برزت العديد

مقالات

مـن الدراسـات النقدية التي توجهت للنص والعرض وهذا لا يمنع من القول أن النقد المسرحي العربـي بقي متأخراً اذا ما قورن بالنقد السردي والشعري وهنا يجب على المختصين الوقوف عنـد اسباب هـذا التأخر ومعالجتها فهو يتطلب ناقداً مثقفاً موسوعيـاً، و اذا توقفنا عند النقد المسرحـي العراقـي وجدناه قد توزع بـين النص والعرض بحسب طبيعـة النقاد ومرجعياتهم الثقافيـة والعلمية فمن النقـاد الذين اشتغلوا في هذا المضمار د. عمـر الطالب والدكتور فائق مصطفـى والدكتور علي الزبيـدي والدكتور عقيل مهدي ورشيد ياسين وحسب **الله** يحيى وعلي مزاحـم عباس وياسين النصـير وعواد علي وتبعهم فيمـا بعد الدكتور رياض موسى سكران وغيرهم ممن لا يتسع المقال لذكرهم جميعاً ، فقد اهتم هذا النقد اهتماماً كبيراً في نقد العرض لا سيما في مدة السبعينيات والثمانينات تلك المدة التي برزت فيها العروض المسرحية لكن ما بعد عام ٢٠٠٣ تراجع هذا النقد(نقد العرض) بسبب انحسار العروض المسرحية من جراء الحـرب، اذ أعـاد النقد تشكيل خارطته بحسـب المتغيرات الاجتماعيـة والتاريخية التي طرأت علـى المجتمـع فلم يعد المتلقي على حاله فقد واكب المناهـج النقدية الجديدة وتفاعل مع تلك المناهـج التـي ركزت بشكل كبير على النص دون العرض، ولعـل هذا الشيء ساهم بشكل كبير في تفعيـل منظومـة النقد الجديد في العراق والإفادة من مناهـج القراءة والتلقي وهذا ما فعله الناقـد عـواد علي في وضع أسـس متماسكة ينطلق منها الناقد عندمـا يتصدى لعمل مسرحي مكتوباً أم معروضاً .

هـذه المقدمة السريعة عـن واقع النقد المسرحي في العراق نافذة إلى الملف الذي أعدته الأديب العراقـي منتقيـة مجموعة من الدراسـات النظرية والإجرائيـة آملة أن يكون هـذا الملف دافعا للمتخصصـين والمهتمـين بالمسـرح للمضـي في اكتشـاف تجاربـه الحديثـة والوقـوف على تحولاته. .

الفرضية (الجمالية) والضرورة (الثقافية) في نصوص السيرة عند (عقيل مهدي)

د. رياض موسى سكران

بما إن (الثقافة) تقترن بمنظومة من التحديات في جميع الأزمنة، فإنها دائمة الارتباط بالمعنى الخلاق للتغيير، وبدون ذلك لا تغدو الثقافة روحاً ورمزاً مستمراً لعقل المجتمع الذي ينتجها.. من هنا فان تحديات الظاهرة المسرحية لم تكن متبدية في التقدم المتسارع في ثقافة الآخر فحسب، وإنما فضلاً عن ذلك، في القصور عن معرفة الذات أصلا، وهذه عملية تقتضي التحرر من عقدة الآخر، ومن نظرته المركزية أيضاً.. فهل يأتي على عقل أي منا أن نبرئ ثقافة ما من تمركز الذات.. أليست الثقافة داخل المجتمع الصغير عبارة عن مجموعة من التحيزات المتمركزة ثقافياً يقوم بتوطينها أفراد وجماعات وولاءات متباينة..؟ من أجل ذلك، لا مناص أن يكون الذهاب الى ثقافة الآخر محصناً بالتمركز، وإذا ما اقتضت الثقافة وخاصة أدواتها المتحكمة في النظر الى المستقبل، قطيعة مع ما هو مهيمن كنسق مستبد بالعقل، فلا بأس من ذلك، بصرف النظر عن مقدساته وحصاناته، وهنا ينبغي أن نتفهم العديد من إشكاليات الظاهرة المسرحية، سواء تمركزت في ذاتيتها وهمومها

وبيئاتهـا المحليـة، أو في توجساتهـا أو أحلامهـا إزاء أفكار التفاعل مع ذلك الآخر..

وهنـا يمكـن أن نجـد أنفسنـا إزاء مثـال يتحـرك بقـوة مؤثرة في ثقافتنا المسرحية الراهنة، وهو نص (السيرة الافتراضيـة) الذي بشر بـه المؤلف المسرحـي والمنظر الجمـالي (الدكتـور عقيـل مهـدي)، حيـث تكتنـز هـذه النصوص (ثقافـة) شمولية، تمتد من (ثقافـة) بأسرار الذات الإنسانية وخفاياها، الى (ثقافة) بحقائق السيرة ومعطياتهـا وثوابتها، وما بين هذين الحدين المعرفيين يتجلى الخطاب الدرامي حاملاً قيمته الجمالية المؤثرة، فإعـادة إنتاج السيرة دراميـاً، على وفق معطيات أسئلة الحاضـر وإشكالاته المتجددة يعد مصـدراً لإنتاج رؤى دراميـة مؤثـرة تمتلـك تأثيرها الوجـداني والمعرفي في ذات المتلقي، لما تحمله من صدقية في التفاعل.

وتتجلى تلك الـ(ثقافة) في مفهومها الفاعـل والمؤثـر، بنسـق ثقـافي متقـدم في مجمـل نصوصـه السيريـة اذ يتجلـى الخطـاب الدرامي لتلك النصوص المسرحية محتفياً بمتعاليـات القيم الرمزية للثقافـة والمعرفة بوصفهـا قيماً عليا،وتتداخـل قيـم الماضي بقيم الحاضـر كضـرورة حتميـة مـن أجـل الحفاظ على حضـور الهوية الثقافية، مع تكريس مبدأ التنوع داخـل إطـار الوحـدة، وهـو بذلك يقـدم إجابـات عميقـة لأسئلـة فلسفيـة أساسيـة عـبر النص المسرحي في علاقته بـالراهن من إشكاليات المجتمع، مثل:

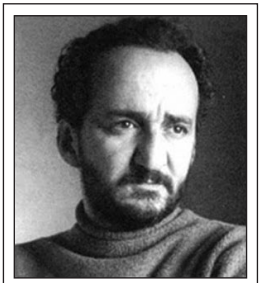
لمـاذا نقـرأ السـيرة..؟ متـى نقـرأ السـيرة..؟ كيـف نقرأ السيرة..؟

ولا يمكن الحديث عن نصوص (السيرة المفترضة) بعيداً عـن شخصيـة مؤلفهـا ، فثمـة تداخل بـين الأثنين، كل منهمـا يقـرأ الآخر وينعكس فيه ويعـرّف به، فنصوصه تسعـى الى تقـديم سيرة درامية مفترضـة، تمحو السيرة التقليدية، بحيـث تستحيل الشخصية الى أصداء أو نمط، والحـوار الى لغـات، تتسـع لشتى المعـاني، فيغدو معنى النص كامنا ما بين السطور الضاجة بالدلالات العميقة والمعـاني المنفتحـة على المغيب، على الـلا مسمى الذي ينتظر تسميته المرجأة بإستمرار.

من هنا فإن كتابة نص (السيرة المفترضة) تعكس رؤية عميقـة وكأنها ترسم ملامح مغامـرة الذات، على الرغم من إنـه مرتبط على الـدوام بتجربة ذاتيـة، إلا إنـه في هـذه النصوص يجمـع بـين ذات الشخصيـة وحلمها المؤسس على أرض زمن الشخصيـة الراهـن، من هنـا فإن النصـ سوف يتخلص منذ بداياته مـن حـدود الشخصيـة المباشرة وإطارهـا التقليـدي ومعناهـا المسبق سرديـا وتأريخيـا، وذلك لإيمـان المؤلف بالحاجـة الماسة الى النـبرة الخاصـة التـي تعيد إنتـاج الوقائـع فنيـا وجماليـا، لكـي لا يرتـد المشروع الى ثقافـة الصـوت الواحـد والسائـد في صحـراء ثقافتنـا المسرحيـة

مقالات

غرامشي


جواد سليم

العربيــة، ليؤسس بذلـك منظومة نصية لها أهـداف عاجلـة وأهـداف آجلـة، وهو يصل بـين الحداثـة التراثيـة والـتراث الحداثـي بفكـر منفتـح على الآخر، يفـكك ليصل بين الأنساق المتعددة والمتداخلة، ويتعامل مع الصفة ونقيضها داخل بنية السياق الواحد ثقافياً واجتماعيـاً وسياسياً دون الأرتكاز علـى الماهيات الساكنـة والحقائق الثابتة تاريخيـا، وهو بذلك يكسـر النمط التقليدي للتعاطـي مع حقائـق التأريخ وما يراد من هـذه الحقائـق بمعرفـة عمليـة عنـد إعادة إنتاجها ضمن منظومة الخطاب المسرحي، ليتداخل بذلـك مع مفهوم المثقف العضوي الذي تبناه (غرامشي) كأساس لرسالة المثقف والثقافة..

فالبحـث عـن شكل فني وجمالي لنص مسرحي غير تقليـدي، يمتلـك تأثيره الفاعـل في التعبير عن حاجات الإنسـان، ومشكلاتـه وهمومـه وقضايـاه وطموحاتـه وتطلعاته التي تمثل إستجابة طبيعية لمتغيرات العصر وعجلتـه المتسارعـة، كان الهاجس والدافـع الأساس للمؤلـف إنتاج نص مسرحـي قادر على استيعاب هذه المتغيرات والتحـولات المتسارعـة، لتتفاعل مع طبيعة المرحلـة الجديـدة وثقافـة العصـر وتحولاتـه وحاجة الإنسـان الذي بـدأ يبحث عـن صيغ وأساليـب متجددة قادرة على التفاعل مع قضاياه، وتلبي الحد الأدنى من متطلبات حياته اليومية في زمن متسارع جديد.

فـكان تفاعلـه مـع هـذه الأشـكال الجديـدة تفاعـلاً جوهريـا مثمراً، لأشكال بدأت تحفـر في أرض مسرحنا العراقـي والعربي، لاسيمـا وإنها كانـت أرضية خصبة لنمو مثل هذه الحقول الجديدة بحكم المتغيرات الثقافية والسياسية والاجتماعية المتسارعة، وكانت ثمـة مفهومـات جوهريـة تؤسـس عمليـة كتابـة النص المسرحي، تبناها ودعا إليها، ونجدهـا ماثلـة في مجمل نصوص السيرة الإفتراضيـة، مثـل نصوص: (السيـاب/ يوسـف العـاني يغني/ جـواد سليـم يرتقي برج بـابل/ علي الوردي وغريمه/ جمهورية الجواهـري/ فاضل ثامر مقيـداً وطليقاً...)، وكانـت واحـدة مـن هـذه المفهومـات إنها تتمثل في سعيه لصياغة خطاب آيديولوجي محمـولاً داخـل متن الإطـار الجمـالي الذي يتفرد به خطـاب النص المسرحي عن غيره من مجمـل خطابـات الآداب والفنون، وهذا قد يكون المحفـز الأول لإنتاج نصوصه المسرحية وهو يمنـح عمليـة الكتابة الدراميـة تنويعـاً في التعامل مع الحـدث المسرحي من جهة، ومع الفضـاء الذي يقع فيه هـذا الحدث من جهـة أخرى، ومـع الزمـن المتغير، فهو بصياغتـه نصا مسرحيا يحمل خطابـاً فلسفياً، موظفاً لأجـل ذلـك ضوابـط واشتراطـات الخطـاب الجمالي في كتابـة النص المسرحـي، ليكون قد حقق بعـداً تجديدياً وتجريبيـاً، فضـلاً عن ذلك فأنه صـاغ خطابه الدرامي الجديـد في مجمل نصوصـه المسرحيـة بـأسلوب يغري المتلقي بـالتواصل، وبذلك يكون قد خلق قاعدة للتفاعل بين طرفي العملية الإبداعية (المرسل والمتلقي).

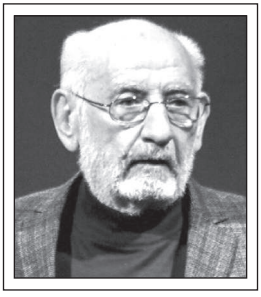
فالجواهـري في نصـ (جمهوريـة الجواهـري) لم يكـن الجواهـري بسيرتـه التاريخيـة المعروفـة كشاعـر لـه حضـوره في الشعرية العربية وحسـب، بل كانت سيرته سجـلاً دراميـاً سجـل فيـه عقيـل مهـدي تلـك الواقعية الشعريـة لأحـلام الإنسـان الشاعـر من خـلال محاكاة

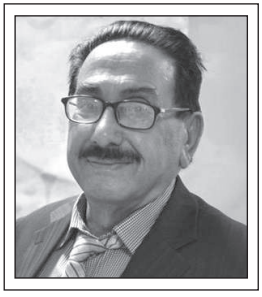
للعوالم الداخلية والخارجية لمجمل قصائد الجواهري المتداخلة مع الواقع التأريخي لتلك المرحلة وذلك الظرف، فهو لا يهتم بالتسلسل التأريخي لأحداث السيرة، بقدر اهتمامه بتسلسل المنطق الدرامي للأحداث التي أفترض وقوعها أو التي كان من الممكن أن تقع، ضمن قناعات ورؤية المؤلف للأحداث الجديدة ضمن أطر المنطق الدرامي وفضاءات المتخيل المسرحي، أو مثلما فعل في نص (على الوردي وغريمه) حيث افترض حواراً متخيلاً كان يمكن أن يحدث مع شخصية علي الوردي فيما لو وجد نفسه في مثل هذا الموقف، وهو أن يكون مختطفاً في زمن ليس زمنه الحقيقي، فالزمن مفترض والإحداث مفترضة إلا إن روح الشخصية وجوهرها حاضرة في بناء الإساس الذي يمثل المنطلق الأول لبناء النص المسرحي.

> لا يمكن الحديث عن نصوص (السيرة المفترضة) بعيداً عن شخصية مؤلفها , فثمة تداخل بين الأثنين, كل منهما يقرأ الآخر وينعكس فيه ويعرّف به.

الهدف ليس تقديم السيرة الذاتية أو التأريخية للشخصية، وإنما إستحضار جوهر الشخصية، من خلال إضفاء ذلك البعد التخيلي الذي يقترب من الفنتازيا بطابعها الإفتراضي، وذلك بأعتماده على عديد من الوسائل التقنية لذلك، وأهمها، مبدأ التداخل بين الأزمنة، الزمن الحقيقي/ الواقعي، والزمن الإفتراضي/ المتخيل، لينتج عبر هذا التداخل بين الواقعي والمتخيل، مشهداً مسرحياً حاملاً لدلالاته المنتجة العميقة، ليتوهج الفكر الجمالي في النص بطريقة مغايرة للسائد، وصولاً الى ما هو غير نمطي وغير مألوف في خطابنا المسرحي، وفي قراءة العوالم الداخلية للشخصيات التي يقتنصها بمهارة واحتراف، ويعيد خلقها تاركاً بصماتها بطريقة قصدية ومعلنة، فهي شخصيات (حقيقية) ترتدي (أقنعة) مسرحية تتكشف من خلالها ملامح الشخصية من جهة، وملامح شخصية المؤلف من جهة أخرى، كما إنها تكشف عن عوالم الشخصية ذاتها.

ولعل الفلسفة في خلق هذا التفاعل بين الكاتب والمتلقي، تقوم على أساس تحويل الفعل التأريخي والسردي المألوف والمعروف للسيرة الذاتية الى فعل درامي حاضر، حيث يقيم مجمل بنى نصوصه المسرحية على أساس قراءة السيرة الذاتية لشخصيات تمثل علامات في بناء المنظومة الثقافية، وإن عملية إعادة الأحداث المسرحية الى رحاب السيرة الذاتية لإصحابها ما هي إلا وسيلة من وسائل تحقيق الرسالة التي يسعى الى أن يوصلها الى المتلقي، فهو يرمي في مجمل نصوصه الى تغيير حاسم للظروف الراهنة


يوسف العاني


فاضل ثامر

الجواهري

السياب

من خلال تعرية التركيبة الاجتماعية والسياسية المختلفة لعصر ما من أوجه الإختلاف بينه وبين عصور أخرى، حتى ليبدو إنه مشابه بشكل أو بآخر لعصرنا الراهن، وبذلك يجعلنا ننظر إليه الى إنه زائل أيضا وإنه في المستقبل القريب سيصبح تأريخاً، أي إنه لا يهدف الى إعادة تقديم إحداث وقعت في السجل التأريخي للسيرة الذاتية لمجمل الشخصيات التي تصدى لإعادة إنتاج سيرتها دراماياً، حتى وإن كانت الشخصيات والوقائع متشابهة أو متطابقة أحياناً، فهي تستخدم من أجل تعزيز الرصيد الدرامي، فضلاً عن بناء موقف نقدي لدى المتلقي إزاء ما يحدث في راهنه.

من هنا فإن فلسفة الصراع الذي يعد المفصل الأساس في النص المسرحي، تنبع في مجمل نصوصه من أعماق الذات الإنسانية في تطلعها الروحي وفي صراعها من أجل تحقيق وجودها وغاياتها، ليتبلور ذلك الصراع في بؤرة عميقة ومتسعة الأبعاد، لتشكل ثيمة البحث عن الذات، حيث يتشكل الصراع عادة، من خلال أطراف متعددة، يرمز إليها من خلال مستويات وأبعاد مختلفة، وهي أبعاد شخصيات متباينة، شخصيات شعراء وفنانين مسرحيين وتشكيليين وعلماء إجتماع وسياسيين ونقاد وسياسيين، شخصيات إشكالية تموضعت في التشخيص المسرحي، وصارت تخلخل مستقرات الذاكرة المزدحمة بثوابت راسخة وتقليدية، مثل الشخصيات الواقعية للجواهري وطه حسين وعلي الوردي والسياب ونوري السعيد ونعوم جومسكي وجورج تنت، وشخصيات تجريدية مثل البدوي والإسكافي والمخبر، وشخصيات أخرى تموضعت جماليا في البنية الدرامية وعمقت تلك الإشكالية التي مثلّت جوهر الصراع، ليعكس من خلال هذا الصراع البعد الآخر الذي يهدف إليه، وهو صراع الماضي والحاضر، والحاضر والمستقبل، والذات والموضوع، والداخل والخارج، وبالنتيجة فهو الصراع الأزلي بين قوى الخير وبين قوى الشر، كما إن الصراع في مستواه الآخر، وهو الخارجي، وحركة الشخصيات الأخرى هو مظهر من مظاهر وعي هذه الشخصيات وصورة لما يحدث من إحتدام للصراع في أعماقها.

لقد مزج عقيل مهدي بين رؤيتين، تمثلان بؤرة النقيض الجدلي لوحدة الدراما، وهما رؤية (النص/ المؤلف) ورؤية (العرض/ المخرج)، حيث عمل على

> نصوص (السيرة المفترضة) أسهمت في خلق حراك فكري ورؤى نقدية منفتحة على أبعاد القيم الجمالية من جهة, وأبعاد القيم الأخلاقية من جهة ثانية, لتعزز في المتلقي تلك المتعاليات القيمية التي ترسم للإنسان سلوك

إخراج جميع النصوص التـي كتبها ضمن هذا المعطى، وهو أمر سيترك أثره على تجدد وإدامة زخم تلك الثنائية الجدلية للدراما وهي ثنائية (النص/العرض).

إن رؤية عقيل مهدي في نصوص (السيرة المفترضة) أسهمـت في خلق حراك فكري ورؤى نقدية منفتحة على أبعـاد القيم الجمالية من جهة، وأبعـاد القيم الأخلاقية مـن جهـة ثانيـة، لتعـزز في المتلقـي تلـك المتعاليات القيميـة التي ترسم للإنسان سلوك، وتعزز فيه قيم، قيم الإنسانيـة التـي تحدد لـه رؤيا المصير، فهـى نصوص تطرح تساؤلات دائمـة ومتوالدة، وهي تدلل على حركة الفكر أكثر مما تدلل على قوانين جامدة وثابتة عن بعض الظواهر السائدة، فهي رؤية تمثل إنفتاحاً معرفياً لآفاق جديـدة، وتقـدم فهمـاً مغايـراً ومحدثـاً في كتابة نص السـيرة مسرحيـاً، إنطلاقاً من مبـدأ إبداعي فاعل، قادر على إقامة علاقة تواصل مع المتلقي من جانب والواقع مـن جانب آخر، فـ(الكيفية) التي قرأ فيها الدكتور عقيل مهدي السيرة، تجابه الواقع الراهن وإشكالياته، وتبحث في فلسفـة السـيرة وتستقريء الحلـول، فقـراءة السيرة بوصفهـا تـأريخـاً، وإعادة إنتاج ذلـك التأريخ في نص درامـي يأتي كضـرورة (ثقافية)، ونتـاج تفاعل عميق ومتوقـد يجيـب عـن الأسئلـة الفلسفية الحاسمـة: لماذا ومتى وكيف نقرأ السيرة..

بواكير النقد المسرحي في العراق

د. علي محمد هادي الربيعي

يتخطى النقد المسرحي اتباعًا خطوات المنجز المسرحي (الفرجة، المدونة النصية)، تقييمًا له على وفق مثابات منهجية يتبناها الناقد. والنقد المسرحي (غالبًا) ما يكون وعاؤه الصحف والمجلات، ومن يريد أن يطلع عليه ويقرأه عليه أن يترسم خطاه في تلك الأوعية تنقيرًا وتقصيًا.

والنقد المسرحي في العراق تأخر نسبيًا مقارنة بما هو عليه في بلاد الشام ومصر، ومرجع ذلك الى عدم احتفاء الصحافة العراقية به إلا في وقت متأخر، ولذلك فإن هذا التأخر ضيَّع علينا الكثير من حلقات المسرح العراقي وعروضه المبكرة في القرن التاسع عشر، لأن النقد المسرحي في أحد مرتجياته أنه يدوَّن لنا تاريخ العرض المسرحي وحيثياته.

وعلى الرغم من ذلك، فإننا سنتوقف عند مقالات صحفية (مبكرة) كتبها مراسلون أو صحفيون غايتهم الأولى والأخيرة هو نقل الخبر الى الصحيفة التي يعملون بها أو يراسلونها، بعيدًا عن الغاية النقدية. ومن خلال قراءتنا لهذه المقالات واستنطاقها وجدنا أنها

تحتكم على (ملامح ولو يسيرة) مبكرة للنقد المسرحي في أوائل تدشينه.

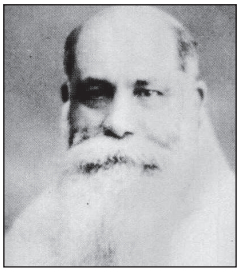
أولى هذه المقالات ما حملته جريدة (لسان الحال) التي تصدر في بيروت، إذ أرسل مراسلها في العراق السيد داود صليوا برسالة (رسالة بغداد) يعرض فيها أخبار العراق، ونشرت الجريدة الرسالة بعددها العاشر بعد المئتين الصادر في الثالث عشر من تشرين الثاني سنة 1879. ومن بين ما جاء في الرسالة من أخبار، خبر عرض مسرحي بعنوان (الغني والفقير) قدمه طلاب مدرسة الاتفاق الشرقي الكاثوليكي على مسرح مدرستهم في اليوم السادس من تشرين الأول 1879، وقام بتأليفه واخراجه الشماسان فرنسيس اغوسطين جبران مدير المدرسة ومعلمها الأول ويوسف خياط المعلم الثاني. وينقل الصحفي صليوا حيثيات الحفل كاملة، ويسهب في وصفها ووصف من حضرها من سراة القوم، ويعرج في الرسالة على العرض المسرحي فيخصه بما نصه:(... تشخصت رواية الغني والفقير تأليف المعلمين المذكورين. بين ثلاثة أشخاص: وهم الغني الجاهل، والفقير العالم، وابنه الطالب – مآلها فضل العلم على المال. ثم أعقبها الابن الطالب نصوري أندريا بخطبة أنيقة مآلها مصدر العلم، ومنشأه في الشرق ثم اندثاره ونبوغه في الغرب، مع تحريض الناس على اكتسابه والامتثال بأهل الغرب. أدهشت السامعين وأعربت عن حسن اجتهاد الطلبة وتقدمهم. فسرَّ الجميع لما شاهدوا من ذلك حتى أن البعض لم يتمالكوا أنفسهم من الفرح حتى أخذوا بالثناء على المعلمين وعلى أعضاء الجمعية قبل نهاية الفحص – أي في أثناء تلك الرواية – وكانت عيون الجميع شاخصة إليهم. ولكثرة استحسان والينا هذا المشهد وعدهم بهدايا نفيسة ... وكانت أصوات الموسيقى تتخلل الفحص والرواية، كما كانت تتخللها نغمات التلاميذ وتراتيلهم.. الخ).

ومن خلال ما تقدم من القول نجد (ملامح) نقدية (انطباعية) قد أخذت طريقها الى المقال،وهنا يعرض المراسل مدى التواصل والاستجابة التي تحققت بين العرض والمعروض لهم (المتلقون). وفي قول آخر له اشارة الى استخدام الموسيقى في العرض المسرحيو اشارة أخرى الى قيام الطلبة بتقديم الأغنيات والأناشيد في أثناء العرض.

وعلى الرغم من (يُسر) الملاحظات الانطباعية التي أبداها السيد صليوا بخصوص العرض المسرحي، إلا أننا نجد أنه قد أسس لـ (ملامح نقدية)مبكرة.

وثاني النقودات ما جاء في خبر نشرته جريدة (صدى بابل) بعددها التاسع الصادر في الثامن من تشرين الأول سنة 1909، حيث يستعرض محرر الخبر وقائع حفل مدرسي أقامته إدارتا مدرسة الترقي الجعفري العثماني والمكتب الكلداني البطريريكي. إذ أقامت الادارتان حفلًا مشتركًا قُدمت خلاله مسرحية (سلسترا)، وكتب المحرر الفني للجريدة ما نصه:(شخَّص تلاميذ المكتب الكلداني مساء الثلاثاء في 13 منه الرواية الشهيرة المذكورة لموشي بردها نامق كمال بك الشهير. فأتى فيها ممثليها(كذا) بأحسن ما يمكن من التمثيل مما أعجب الناظرين وأطرب السامعين وحيَّر الألباب وأخذ بمجمع القلوب فوقعت أقوالهم الحماسية من الخاطر موقعًا فعل به ولا فعل الحميا... فنثني على مديريّ المكتب الموما إليه اللذين بذلا العناية والوسع في تدريب هؤلاء الطلبة في اتقانها وتمثيلها أكمل تمثيل كما نشكر همَّة الممثلين الذين لم يألوا جهدًا من الانصباب على اقتفاء أثر مشورات مديريهم الفاضلين).

نامق كمال بك


انستاس الكرملي

وهنـا نلحظ المحرر الفني قـد بدأ قوله بكلمة (شخَّص) والتشخيص مصطلح مسرحي يعني تلبّس الممثل لشخصية أخرى، ولم يقل (قـام) الـذي كان شائعًـا في الصحافـة عند الاشـارة الى قيـام شخص ما بفعـل، وبذلك نستـدل علـى أن المحـرر كان علـى معرفـة بالمصطلـح واشتغالـه. فضلًا عن ذلـك، فإن المحرر الفني قد توقـف عند أداء الممثلين في موقفـين وخصمها بــ (لمحـة نقدية) بقوله:(فأتى فيها ممثليها(كذا) بأحسن ما يمكن من التمثيل) والآخر بقوله:

(نشكـر همَّة الممثلين الذين لم يألوا جهدًا من الانصباب على اقتفاء أثـر مشورات مديريهم الفاضلـين). ففـي القـول الأول اشـارة الى الأداء الحسـن لتمثيـل الممثلين، وفي الثانية، اشـارة الى اتبـاع الممثلين لإرشـادات المدربين. وهذا يعطينـا انطباعا بأن المدربين (المخرجين) يقدمـان ارشادات وتعليمات الى الطلاب، وإن المحـرر الفني قد لاحظ ذلك وتدبّـره في قوله. أما المسألة الأخـرى، ففي اشـارة الى موقع (المخـرج) في المسرحية. ولعـل الثنـاء علـى (المدربـين – المخرجين) هـو التفاتة ذكية من المحـرر الفني في الاشارة الى (المخرج) الذي لم يذكـر من قبل، لأن جميـع المسرحيات التي واجهتنا كان مؤلفوها هم الذين يخرجونها، في حين أن هذه المسرحية نهض الى اخراجها مخرجان، وهذا تطور واضح في تحرير الخبر الفني.

ومـن التجـارب الصحفيـة الأُخـر التي بثـت وجهات نظر نقديـة في خبرهـا، مـا جـاء في جريـدة (صـدى بابـل) بعددهـا الحادي والثلاثين بعد المائة الصادر في الحادي والعشريـن من نيسان 1912، إذ كتب المحرر الفنـي موضوعًا مطولًا بعنوان (رواية هـارون الرشيد والبرامكة)، جـاء في بعض منه:(وأما وصـف حالـة مشخصيها فـلا يسعني لعمري إلا أن أقـول أنـه لا عيـب فيهم سـوى تمثيلهم إياها بغاية الاتقان وكمال التدقيق والاجادة في الحـركات والأقـوال كأنهم خلقـوا لها...). وهنـا نتوقف عنـد أمرين: أولهمـا، إن المحرر لمَّـح بشكل جلـي الى (المشخّصـين) واتقانهم لحركاتهـم والقائهـم السليـم لحواراتهـم واجادتهم لشخصياتهم المسرحية. وثانيهما، أنـه لمَّح أيضًـا الى اجـادة الطلاب لتمثّل أبعاد شخصياتهـم الى الحـد الـذي تماهـوا معهـا.

وفي موضـع آخـر من المقال يقـول المحـرر الفني:(وأكبر شاهد وأعظـم دليل على براعة أولئـك المشخصين وحسن تمرينهـم على أصـول التمثيـل بهمة وحسـن نظر حضرة مدير المكتب الأب القس منصور قرياقوزا يبرهن عن ذكاء حضرتـه وحسن تضلعه في مثل تلـك الأساليب الفنية...). ان مـا تقـدم يمنحنـا القـول أن المحرر أبـدى وجهة نظر نقدية صوب عمل المدير(المخرج)، على أنه الشخص الذي يحسن تمريـن الممثلين، ويعلمهم أصول التمثيل، ويشرف علـى الأساليـب الفنية، وإنـه الشخص الـذي يشرح فكرة المسرحيـة للممثلين بهدف الارتقـاء بأفكارهم في مجال التمثيـل، وبذلـك يكشـف هذا المقـال عن حسٍ نقـديٍ عند كاتبه.

ولم تكـن (المدونـة النصيـة) غائبة عن أعـين الصحفيين أو النقـاد أيضًـا، بـل أنها كانـت حاضرة في مسـار النقد المسرحـي. فقـد كتـب الأديـب واللغـوي والمـؤرخ الأب

انستاس ماري الكرملي في مجلته (لغة العرب) بعددها الثاني الصادر في آب 1912 مقالًا نقديًا بعنوان (موليير مصر وما يقاسيه). وفي هذا المقال سنلحظ نقدًا واضحًا خصصه الكرملي الى نص مسرحية (موليير مصر وما يقاسيه) التي ألفها المسرحي المصري يعقوب صنوع وطبعها في المطبعة الأدبية في بيروت سنة 1912. فالكرملي بدءً يبدي وجهة نظر نقدية صريحة بخصوص لغة المسرحية، فيأتي على القول:(هذه الرواية حسنة المغزى وقد ألفها صاحبها بعبارة عامية مصرية طلبًا لإصلاح عوائد العوام وافهامهم فحواها بلسانهم). ونلحظ من القول المتقدم أن الكرملي يميل الى أن تكون لغة الأدب قريبة الى العامة، حتى يعتبروا بعبرتها، ويعملوا بتوصيتها، وهو رأي نقدي مهم في وقته.

غير أنه في الوقت نفسه يُشكل على المؤلف أسلوبه المتصلد، فيقول:(لكننا لا نرى من الصواب أن تُسجع عباراتها، وما أقبح السجع في هذا المقام لا سيما لما ترى الكاتب يجدّ كل الجدّ وراء كلمة ليقيمها بإزاء أختها ويقابلها بها). هنا يأخذ الكرملي على صنوع إكثاره السجع واستغراقه به، حتى أن الحوارات أصبحت في بعض مواطنها صعبة على القراء. ويزيد في نقده للغة المسرحية فيقول:(ومما نأخذه على المؤلف أيضًا مزج الفصيح بالعامي، فكان عليه إما أن يجعل كلامه كله فصيحًا وإما كله عاميً). وبذلك يأخذ الكرملي على صنوع وينتقده على هذه المزاوجة بين الفصيح والعامي التي لا ينصح بها بل يراها عيبًا يُنتقد عليه الكاتب. ويزيد الكرملي في نقده بقوله:(... أو أن يجعل أحد الممثلين مهذب العبارة، والآخر يعكسه، وأن يبقيهما بلهجتهما الى آخر الرواية). وهنا يتبنى الكرملي آراء القدماء من النقاد المسرحيين الذين يرون بأن اللغة يجب أن تتسق مع أبعاد الشخصية المسرحية وسموها ووضاعتها. فلكل شخصية لغة وعبارات خاصة تُساير أبعادها، ولا يجوز أن تكون متنافرة معها مما يُحدث خللًا بنائيًا. وأحسب أن مقالة الكرملي هذه تعد الرائدة في مجال النقد الأدبي – المسرحي في العراق.

وتنشر جريدة صدى بابل بعددها السبعين بعد المائة الصادر في السابع عشر من كانون الثاني 1913، مقالًا بعنوان (ليلة أنس) عرَّج فيه كاتبه على عرض مسرحية (روميو وجوليت) الذي قُدّم في دار نقابة الأشراف وبرعاية السيد طالب بك النقيب. ويصف المحرر الفني حيثيات الحفل وأجوائها والحاضرين ومكان العرض وصولًا الى أداء الممثلين، فيقول في ذلك:(... إن جوق التمثيل الذي هو تحت رياسة عبد القادر أفندي أجاد في تشخيص هذه الرواية المحزنة في نهايتها كل الاجادة وكانت الست

> النقد المسرحي في العراق تأخر نسبيًا مقارنة بما هو عليه في بلاد الشام ومصر، ومرجع ذلك الى عدم احتفاء الصحافة العراقية به إلا في وقت متأخر، ولذلك فإن هذا التأخر ضيَّع علينا الكثير من حلقات المسرح العراقي وعروضه المبكرة في القرن التاسع عشر.

لطيفـة التي هي عماد الجوق وبهجته، تمثل دور جوليت بغايـة الدقة والاتقـان، حتى أن بعض الحاضرين من شدَّة تأثـره أراد أن يقول بأعلى صوتـه مخاطبًا روميو أن جوليـت حيَّـة لم تمـت بعد فـلا تستعجـل بالانتحار. وفي الحقيقـة أن الـذي يشاهـد جوليت ممـددة لا تبدي أقـل حراك كأنها ميتة وابن عمهـا وعشيقها مطروحين تحت أقدامهـا بحالة الأموات وحبيبها روميو على أهبة الانتحـار واللحاق بها لا يمكنـه أن يملك نفسه من شدة التأثـر...). إن كلام المحرر الفني الـذي تقدَّم يُلخّص لنا مـدى التقبل الذي تحقق له من جراء اخـراج عبد القادر أفنـدي للمسرحيـة، وأداء الممثلـة (لطيفـة) لشخصيـة (جوليت). فوصفه الدقيـق لسكناتها وخمودها وتفاعل الجمهور معها هو مؤشر نقدي نُسجله للمحرر الفني.

وتنشر جريدة العرب الصـادرة في بغداد بعددها الرابع والثلاثـين بعـد المائـة الصـادر في الثامن مـن تشرين الثـاني 1918 ريبورتاجًا صحفيًا مطولًا كتبه مراسلها عـن مسرحيـة (الأمـير هرميكلـد) التـي قدمهـا طلاب الجمعية الخيرية الكلدانية في بغداد نهاية تشرين الأول 1918. وجـاء في بعض منه ما نصه:(... هذه المأساة اهتم بتمثيلهـا وترويجها حضرة الأب عمانوئيل رسام ونجـح بعملـه كل النجـاح وقـد اختارهـا لغايـة أدبية موافقـة لـروح الوقائـع الحاضـرة...). ويمنحنـا القول المتقـدم فرصـة ابداء الـرأي، بأنـه حتى تلـك السنة أي سنـة 1918 لم تدخـل مفـردة (المخـرج) أو (الاخـراج) الى الفضاء المسرحي، بـل أنه لازالت تلك المهمة الفنية حاضـرة بقـوة علـى ألسنـة المحرريـن الفنيـين وتحت مسميات عديدة كما تقدم في القول.

وتنقـل لنـا جريـدة الموصل بعددهـا الرابـع والأربعين الصـادر في التاسع عشر مـن آذار سنة 1919 خبرًا عن

مسرحية (الـبرج الشمالي) التي قدمهـا طلاب المدرسة الكلدانيـة في الموصـل، وجاء في بعض حيثيات الخبر الـذي كتبه مراسـل الجريدة، ما نصـه:(... تمثَّلتُ الملعب ودققتُ في حركات الممثلين وإشاراتهم، فإذا بهم أجادوا كل الاجـادة، وقـد ظهـرت رواية الـبرج الشمـالي بأنق مظاهرهـا مـن تشكيـل، وألبسة، ودور وقصـور، ناهيك عن اتقان الألفاظ العربيـة العذبة وتعابيرها الفصيحة الرائقـة ممـا يرجـع بالفضل علـى معربهـا الألمعي...). وهنـا نجد المراسـل – ولأول مرة في عمـوم ما اطلعنا عليـه من قبـل – لا يكتفـي بالثناء وابـداء وجهة نظره بحسن الأداء والتمثيل واللغة، بل أنه يعرج على عناصر العرض المسرحـي الأخرى مثـل (الأزيـاء) و(الديكور) ويُبدي وجهة نظر نقديـة بهـا، وهو تطور نوعي ملحوظ في عمل المحررين الصحفيين.

وتنقـل لنـا جريدة العـرب بعددها الثاني بعـد الستمائة الصـادر في بغـداد في الرابـع عشر مـن تمـوز 1919 تحقيقًـا صحفيًـا عن حفـل أقامـه المكتـب الكلداني في

بغداد، تخللـه عرض مسرحي بعنـوان (ابـن وائـل). وبعـد أن يسرد كاتب المقال وصفًا دقيقًا لمجريات الاحتفـال، يعرج على العرض المسرحـي ويفيض في وصفـه، ومما جـاء في بعض منـه:(.. والفضـل كل الفضـل لأولئـك التلاميـذ الذيـن لا يبلغ سـن أكبرهـم الخمس عشرة، فإنهم والحق يقـال قد أبدوا من المهـارة في تأديـة التمثيـل ما لا مزيـد عليـه لمستزيـد، نخص بالذكـر ممثلـي الأدوار المهمـة كمـا أن باقـي الطـلاب الذيـن مثلـوا الجنـود العربيـة في ذلـك العهد قـد بهروا الحاضريـن بما أبـدوه مـن الرقص الحربـي والارتجاز بالأهازيـج العربيـة الحربيـة التـي أرت المشاهد منظر الجاهليـة الأولى بلباسهـم وسلاحهـم...). وهنـا نلحـظ محرر المقال قد تطرق الى موضوع لم يكن قد تطرق إليه محرر مـن قبل، ألا وهو (أعمار الممثلين) وتقسيمهم الى ممثلـين رئيسيين وثانويين، وهو تطور نوعي في تناول الموضوعـات. فضلًا عن ذلك، فإنـه تطرق الى عنصريَّ الأزياء والاكسسـوارات ونجاح مصممهما في اتساقهما مـع البيئة والحـدث التاريخي، وهـي التفاتة مهمة ذات ملمح نقدي بهيج.

إن المقـالات الصحفيـة التـي تقدمـت في قولنـا، تمثل نمـاذج لمتابعـات صحفية حررها محـررون صحفيون بعـد مشاهدتهـم أو قراءتهم لمنجز مسرحـي، وجميعها حـررت قبل سنـة 1920. وما يهمنا في القـول، أننا لم نجد مـن خـلال بحثنـا وتقصينا الطويـل في الصحافـة مـا يؤشـر الى وجـود نقـد مسرحـي قائـم برأسـه، بـل أن المقـالات التـي توقفنـا عندها بثّـت وجهات نظر انطباعيـة يسيرة (ملامـح نقدية) عـن المسرحيـات في متونها. وإن كتَّاب هذه المقـالات لم يتحصنوا بعـدَّة النقـاد المسرحيـين وأولها المعرفـة التامـة بالمصطلحـات المسرحيـة والدراميـة، بـل أنهـم استخدمـوا (كلمـات اطـراء) بديلًا عنهـا، وإن (نقوداتهـم) هـذه جـاءت ضمـن التغطيـة الصحفية للأخبار، ما عدا مقالة الأب الكرملي التي بان فيهـا النقـد واضحًا وجليًـا، وهذا متأت مـن كونه ينقد (نصًا) لا (عرضًا)، وإن العرب عرفوا النقد الأدبي للنص (الشعر، المقامة، الرواية..) ومارسوه منذ القدم.

> يتبنى الكرملي آراء القدماء من النقاد المسرحيين الذين يرون بأن اللغة يجب أن تتسق مع أبعاد الشخصية المسرحية وسموها ووضاعتها. فلكل شخصية لغة وعبارات خاصة تُساير أبعادها،

غـير أن الحال تغـيَّر بعـد سنـة 1920، إذا أن متابعتنا لمـا نُشر في الصحـف عن العروض المسرحية بعد تلك السنـة، قـد اختلـف اختلافًـا نوعيًا كبـيرًا، بفعـل تغير فضـاء المسـرح في العراق الـذي أخذ يتسـع عمله بفعل انتشـار العروض المسرحيـة في المدن العراقية، وزيارة الفـرق المسرحيـة الى العـراق ممـا جعـل العاملـين في المسـرح العراقـي يتعرفـون علـى المهمـات المسرحية والمصطلحـات المستخدمة الأمـر الذي أدى الى شيوعها بين المهتمـين بالمسرح ومنهم الصحفيـين الذين بدأوا يكتبـون بأساليـب أكثر وضوحًا ويتبنـون وجهات نظر نقدية واضحة.

مقالات

المسرح العربي
من السيرة الغيرية إلى السيرة الذاتية

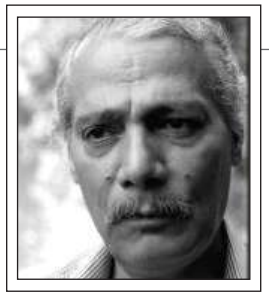
عــواد علـــــي

ينابيع مسرَحَة السيرة

عـرف المسرح نوعين مـن السيرة هما: السـيرة الغيرية والسـيرة الذاتية، وقد بدأت مسرَحَـة السيرة الغيرية مع فجر المسـرح في تراجيديـات أسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس، التي تناولت شخصيات الأبطال والملوك في الملاحم والأساطير اليونانية، هذا المنجم الأهم لأحداث تلـك التراجيديـات، وقد حمـل أغلبهـا أسمـاء أبطالها، مثـل: برومثيوس، وأوديـب، وأنتيغـون، وأجاممنـون وإلكـترا، وأجاكس، وفيلوكتيتس، والكيستيس ، وغيرهـا. وحاكى سنيـكا الروماني تراجيديات أسلافه اليونانيين وأبطالهـم بمسرحيات عن أوديـب، وأجاممنون، وفيدرا، وميديـا. وجـرى التركيـز في المسـرح الدينـي، خـلال العصـور الوسطى، على مسرحيات حـول سيَر القديسين تاريخياً وأسطورياً.

ومسرَح شكسبير، على غرار كتّاب التراجيديا الإغريقية،

رفاعة الطهطاوي


جليل القيسي

في مسرحياته التراجيدية، شخصيات الملوك والأمراء والقادة ، ويؤكد دارسو تاريخ المسرح أن شكسبير نهل أحداث تراجيدياته وشخصياتها من سيَر الملوك والقادة والأمراء التي روتها الملاحم والمصادر التاريخية الإغريقية واللاتينية والإنجليزية والإيطالية والأسكتلندية.

وحذا كتّاب الكلاسيكية الجديدة حذو شكسبير في مسرَحَة سيَر الشخصيات الإغريقية والرومانية من الملوك أو القادة أو النبلاء، التي تناولتها ملاحم هوميروس وفرجيل، مثل راسين في مسرحياته (فيدرا، افجيني، أندروماخ، الإسكندر، برينيس، وبايزيد...)، وكورني في مسرحياته (هوراس، أوديب، ميديا ثيودور، هرقل، وأندروميدا...).

مسرَحَة السيرة الغيرية في المسرح العربي

وإذا راجعنا المسرح العربي منذ بداياته في النصف الثاني من القرن التاسع عشر سنجد عشرات المسرحيات التي تناولت سيَر شخصيات تاريخية ومعاصرة (ملوك، خلفاء، أدباء، مفكرين، مسرحيين، فنانين، وسياسيين)، ومن أبكر تلك المسرحيات مسرحية "يوسف الحَسِن" للشماس العراقي حنا حبش المكتوبة عام 1880، وهي تتناول سيرة النبي يوسف مع أخوته كما وردت في سفر التكوين من التوراة، أو العهد القديم. ومن مسرحيات السيرة المبكرة، أيضاً، المسرحية التاريخية "نبوخذ نصر" (1888) للخوري العراقي هرمز نرسو الكلداني، تدور أحداثها حول فتح القدس وأسر اليهود وسبيهم إلى بابل، وكذلك مسرحية "الحاكم بأمر الله" عام 1914، و"إسماعيل الفاتح" عام 1937 للكاتب المصري إبراهيم رمزي.

توالى بعد تلك التجارب ظهور مسرحيات في أكثر من بلد عربي تُمسرح سيَر شخصيات ذات مكانة رمزية على الصعيد العربي والإنساني، مثل مسرحية محمود تيمور عن عبد الرحمن الداخل (صقر قريش) (1956)، ومسرحية صلاح عبد الصبور عن "الحلاج" (1966)، التي يعيد فيها الشاعر إحياء شخصية هذا الصوفى البارز الذى انشغل بالكشف واليقين، وواجه الموت بنفس التردد الذي واجه به الحياة، ومسرحيتي الفريد فرج عن سليمان الحلبي (1965) والزير سالم (1967)، ومسرحية نعمان عاشور عن رفاعة الطهطاوي (1974)، ومسرحية سعد الله ونوس عن أبي خليل القباني (1973). وكذلك مسرحيات الكاتب العراقي محمد مبارك في السبعينات والثمانينات عن: "المتنبي"، المعري، عروة بن الورد، أمية بن أبي الصلت، البيروني، الرازي، الحلاج، والحجاج بن يوسف الثقفي. وقد مسرَحَ مبارك سيَر هذه الشخصيات من منظور طبقي، إنطلاقاً من أن أفكارها ومشاعرها ومواقفها كانت انعكاساً لواقع الحياة المادية في مجتمعاتها. وكذلك مسرحيات مواطنَيه: الكاتب عزيز عبد الصاحب عن "ابن ماجد" و"أبو بشر الحافي"، والكاتب جليل القيسي عن "جيفارا"، و"نجنسكي"، و"فان كوخ"، و"لوركا" في السبعينات والثمانينات أيضاً.

وانفرد الكاتب والمخرج العراقي الدكتور عقيل مهدي

مقالات

يوسف، في الثمانينات بكتابة وإخراج مجموعة مسرحيات عُرفت بـ"مسرحيات السيرة" مسرَحَ فيها سيَر عدد من الرموز الثقافية العراقية مثل (حقي الشبلي، يوسف العاني، السياب، جواد سليم، علي الوردي) بصياغات درامية لا تفرط بعناصر الصنعة المسرحية لصالح الجانب الوثائقي، أو السيري الذي يخص هؤلاء الرموز، بل تصهر الوقائع والمواقف الحقيقية المنتخبة في قالب درامي يقوم على حبكة متنامية فيها من الأحداث والشخصيات والصراعات، ما يجعلها تتسم بكل خصائص الحبكة الدرامية التي تتطلبها بنية المسرحية في شكلها الحديث المتعارف عليه.

مسرَحَة رموز تراثية

إضافةً إلى مسرحيات محمد مبارك آنفة الذكر، مسرَحَ عدد من الكتاب العرب سيرة الفيلسوف ابن رشد في مجموعة مسرحيات، مثل: عز الدين المدني، ومحمد الغزي، وطارق زين الدين، وعبد الكريم برشيد، ركز معظمها على العلاقة الإشكالية بين المثقف والسلطة، بوصفها واحدةً من القضايا التي "أسالت الكثير من المداد" في العالم العربي خلال العقود الأخيرة، وكانت ولا تزال "تأخذ مسارات متعددةً ومتعرجةً ومتبدلةً"(1). ولبرشيد مسرحيات أخرى، أيضاً، عن رموز تراثية مثل عنترة، وابن الرومي، وامرئ القيس، والمتنبي، في سياق المسرح الاحتفالي الذي يشتغل عليه وينظّر له منذ عدة عقود.

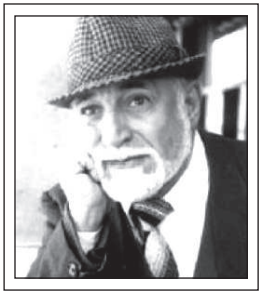
ومفلح العدوان وعبد الكريم الجراح، في مقاربات درامية لحياته المتصعلكة، الثائرة، المتمردة، المرفوضة، المقصية والرافضة، والشاهدة بالشعر على حالات الانكسار والظلم وحب الوطن، ومقاومة الاحتلالين العثماني والبريطاني، والمنذورة بحثاً عن العدالة الممكنة والحرية والمساواة.

ومسرَح الكاتب والمخرج غنام غنام سيرتي أبي زيد الهلالي، أحد أبطال السيرة الشعبية الهلالية، والشاعر بدر شاكر "السياب"، في مسرحيتين الأولى بعنوان "كأنك يابو زيد" (1996)، استثمر فيها الموروث الشعبي برؤية إبداعية أعادت إنتاج ما في السيرة الهلالية والتغريبة من مادة درامية؛ مستوعبةً رحلة البطل الشعبي أبي زيد الهلالي من الولادة القدرية إلى الموت القدري. والثانية بعنوان "السياب يعيش مرتين" قدم فيها، من خلال سيرة الشاعر، شهادةً على نصف قرن من الحروب والأسلحة والأنين التي عاشتها المنطقة، وأصغى لها السياب بشاعريته الرائية(2).

ومثل غنام مسرَحَ مواطنه الكاتب والمخرج حكيم حرب شخصية "المهلهل"، الفارس التغلبي عدي بن ربيعة، أو الزير سالم أبي

> بعد رحيل محمود درويش كان من المتوقع أن يتجه المسرح العربي إلى تقديم سيرة حياته، لا بوصفه شاعراً كبيراً فحسب، بل رمز للروح الفلسطينية المقاومة، وللدفاع عن الحرية والجمال والحياة، وللثقافة العربية المعاصرة وامتدادها الإنساني.

حقي الشبلي


عزيز عبد الصاحب

ليلى المهلهل، من أيام العرب قبل الإسلام، التي تُعرف بـ"حرب البسوس". وكذلك مسرَح الكاتب الأردني هزاع البراري سيرة القائد القرطاجي الأسطوري "هانيبال" في مسرحيته التي تحمل اسم هذا القائد، ولا سيما صراعه مع الامبراطورية الرومانية الصاعدة حول شطآن البحر المتوسط وأراضيه، تأكيداً على روح التمرد والرفض للخضوع للغالب. ومسرَح الكاتب والمخرج القطري حمد الرميحي شخصيتي أبي حيان التوحيدي، وأحمد ابن ماجد، في إسقاط على الصراع المعاصر بين المثقف العربي التنويري والسلطات المستبدة. كما كتب يسري الجندي مسرحية عن سيرة "عنترة"، وأخرى عن سيرة "رابعة العدوية"، وثالثة بعنوان "الهلالية"، وقدم الكاتب المصري محمود عوض عبد العال رؤيةً مسرحيةً عن سيرة حياة الأديب عباس العقاد بعنوان "القلب الشجاع".

وعلى غرار المتنبي، كان للشاعر الفرنسي المتمرد رامبو حضوره في أكثر من مسرحية عربية، منها مسرحية "رامبو.. الأزهار والألم"، للكاتب والمخرج العراقي حسين علوان، التي قدمها في عمّان سنة 1996، و"عدن... عدن" تأليف وسينوغرافيا وإخراج التونسي حسن المؤذن (1999). وثمة مسرحية قصيرة للشاعر العراقي عبد الرزاق الربيعي بعنوان "ضجة في منزل باردي" نشرها مع خمس مسرحيات أخرى في كتاب بعنوان "الصعاليك يصطادون النجوم" عام 2004، مسرَحَ فيها مرحلة واحدة في حياة رامبو، وعلاقته بصديقه الشاعر الفرنسي فرلين. والطريف في هذه المسرحية أن شخصية رامبو لا تظهر ولا يُذكر اسمه في المسرحية، بل يرد ذكره بوصفه شاعراً، في حين نسمع مقاطع من شعره على لسان بطل المسرحية (الرجل= فرلين) الذي يقرأ في مخطوطة ديوانه "فصل في الجحيم".

بعد رحيل محمود درويش كان من المتوقع أن يتجه المسرح العربي إلى تقديم سيرة حياته، لا بوصفه شاعراً كبيراً فحسب، بل رمز للروح الفلسطينية المقاومة، وللدفاع عن الحرية والجمال والحياة، وللثقافة العربية المعاصرة وامتدادها الإنساني. وجاءت المبادرة عقب رحيله بثلاثة أسابيع متمثلةً بعرض مونودرامي عنوانه "حنين" كتب نصه ومثله عبد الغني الجعبري، وأنتجه مسرح الأحلام في مدينة الخليل الفلسطينية. ثم تلاه عرض ثانٍ عن الفترة المبكرة من حياة الشاعر بعنوان

> بعد من أندر المسرحيات العربية التي مسرَحَت السيرة الذاتية لكتّابها مسرحية "من قطف زهرة الخريف" كتابة وإخراج ريمون جبارة، و"يا يحيى جابر... خذ الكتاب بقوة"، للكاتب والمخرج والشاعر اللبناني يحيى جابر، ومسرحية "ألاقي زيك فين يا علي" لرائدة طه، ومسرحية "سأموت في المنفى" لغنام غنام".

"لقـاء الريح"، كتبـت نصه فـائزة اليحيـى السفاريني، وأخرجه عصام سميح البلبيسي في عمّان تتوزع أحداث المسرحية إلى أكثر من عشر لوحات أو مشاهد.

وحديثاً مسـرَح الكاتب المغربي الزبير بن بوشتى سيرة الروائي محمد شكـري في مسرحية بعنوان "رجل الخبز الحـافي"، تناول فيها البعـد الشخصي في علاقة شكري بذاته من خلال النبش في ذاكرته المغيبة، ورصد حكاية شكـري في مرحلتين: مرحلـة طفولته الشقيـة، ومرحلة شهرته باعتباره كاتباً مشاكساً ومتمرداً.

مسرَحَة السيرة الذاتية

يعـود تاريخ التجـارب المبكرة لمسرَحَـة السيرة الذاتية في المسـرح الغربي إلى القـرن الثالث عشر، وذلك ضمن مـا يُعرف بـ"المسـرح الأخلاقي"، ويُشـار إلى أن شاعراً فرنسيـاً من جماعـة التروبادور (أو الشعـراء الطوافين) يُدعى آدم دي لاهال كتب مسرحيةً حول سيرته الذاتية، يكشـف فيهـا أنـه كان يفكـر في أن يكـون قسـاً، لكنـه أحب فتـاةً وهو يعتـزم الذهاب إلى باريـس للدراسـة. ويدخـل في الأحـداث جنيـات ينشـدن الأناشيـد، وحـين يسـيء إلى احدى الجنيات تصبّ عليه لعنة تمنعـه عن مفارقة زوجته طوال حياته(3).

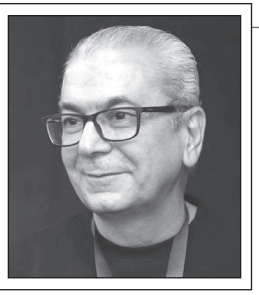
في المسـرح العربـي، يمكـن أن نشـير إلى أن أول مـن قـدّم مسرحيـة السـيرة الذاتيـة هـو يعقـوب صنـوع، فقـد كانـت مسرحيتـه "موليـير مصـر ومـا يقاسيـه" مسرحيـةً "أوتوبيوغرافيـة" بامتيـاز يسـرد فيهـا صنـوع على الخشبـة سيرتَه المسرحيـة ومعاناة الحركـة المسرحية في مصـر، مسمّياً أعضـاء فرقته بأسمائهـم الحقيقية "كواقع تاريخـي وكشخصيات مسرحية، حيث يقدمها علـى الخشبة تباعاً: جمس (وهـو يعقوب صنوع نفسه)، منشئ وممثـل التياترو العربي عـام 1870 ميلادي، ثم متري (لعيب مشهور في تقليد الفلاحين)، وحبيب (لعيب مشهـور في تقليد التجـار)، وأسطفان (لعيـب شاطر في تقليد العيّاق)، وحنين (مقلد الإفرنج...) (4)

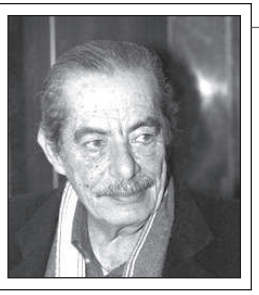
ومـن أندر المسرحيـات العربيـة التي مسرَحَـت السيرة الذاتيـة لكتّابهـا مسرحيـة "مـن قطف زهـرة الخريف" كتابـة وإخراج ريمون جبـارة، و"يا يحيـى جابر... خذ الكتاب بقوة"، للكاتب والمخرج والشاعر اللبناني يحيى جابـر، ومسرحيـة "ألاقي زيك فين يا علـي" لرائدة طه، ومسرحية "سأموت في المنفى" لغنام غنام".

من قطف زهرة الخريف

كتـب ريمـون جبـارة وأخـرج مسرحيـة "مـن قطـف زهـرة الخريف"، عام 1990، وعرضها في مسـرح بـيروت معيداً بهـا افتتاحـه، وهي حكايـة كاتبها ومخرجهـا، ريمـون جبـارة مع مأساتـه الخاصـة: اصابتـه بالشلـل النصفـي، ومـا عكست هـذه المأساة من يأس، وأسى، ومـرارة، وغضـب، وتفجـر في

> يعود تاريخ التجارب المبكرة لمسرَحَة السيرة الذاتية في المسرح الغربي إلى القرن الثالث عشر، وذلك ضمن ما يُعرف بـ"المسرح الأخلاقي"


غنام غنام


ريمون جبارة

كل اتجاه: الداخل والخارج، الوضع الخاص، والوضع العام. كل ذلك ينسحب عميقاً من الحكاية الشخصية الدرامية التي تصل احياناً كثيرة الى الدمع الميلودرامي، والى الصرخة المتوترة. لذا فهي كتابة الجرح الطازج، الجرح الذي لا يزال ينزف.

إطار الحكاية الخاصة المسرحي: فنانان أحدهما "مشلول" والثاني موسيقي فاشل. تربط بينهما علاقة قرب في باريس. يسكنان شقة فقيرة في العاصمة الفرنسية، ويشكوان العوز المادي، وكذلك الحنان، والعزلة. الأول، أي الفنان المشلول، يمثل ريمون جبارة، ويلعب الدور كميل سلامة يحتاج الى زميله الفاشل الذي لم يؤلف قطعة أو أغنية واحدة ومع هذا يعيش في وهم الموهبة والنجاح، كي يساعده على تصريف شؤونه، وحتى إعالته، وكذلك الإصغاء إليه، لأن المريض يحتاج دائماً الى من يتحمله وإلى من يصغي إليه، والفنان الفاشل يحتاج إلى من "يصفق" له، و"يعترف" بعبقريته المفقودة، لقاء اهتمامه به.

من خلال هذه العلاقة "المركبة" تتحرك الشخصيتان، في هواجسهما، وأوهامهما، وكسورهما. وينسحب ذلك على الشخصية الثالثة وهي المرأة التي تحب الفنان المشلول بالرغم من وضعه، في علاقة ملتبسة بين الشفقة، والحب، والحنان، وكأنها، "شخصية" ادرجت في الواقع إدراجاً، وهي، من صنع "الهاجس"، والتوهم من صنع يأس المريض. وكأنها "طيف" رحمة يهوم في خياله، بعدما نفهم أن "أهله" تخلوا عنه، وان الوطن "مش راح يرجع". لكن كل هذا التوهم الذي يطرّي الحالات القاتمة، والسوداوية، التي تصل الى حدود الهذيان، والتمزق، والضياع، لم يرد الكأس المرة التي راودت الفنان المشلول: وهي كأس الانتحار، التي تجرعها في النهاية، وكان مهّد لها في كلامه، وفي صمته، وفي سلوكه (5).

يا يحيى جابر... خذ الكتاب بقوة

عرض يحيى جابر مسرحيته عام 2010 ثم عام 2015، وهي مسرحية شعرية كوميدية تلتصق فيها سيرته الذاتية "بسيرة المدينة، وبانكساراتها التي كانت تسببت بانكساراته، وجعلته متماهياً بها، بحيث لم يعد يحيى هو المواطن المنحوس ولا السياسي الفاشل، بل صار الوطن كله منحوساً؛ الوطن الذي اغتالته الحروب، وعمّه الفساد على أيدي سياسييه. وما تغيير مواقف يحيى السياسية إلا دلالة على تغير المسارات السياسية في الوطن، وتغيير الانتماءات إلى الداخل والخارج وليس الانتماء إلى الوطن"(6). ويقول جابر عن هذه التجربة إنّها رؤيته هو، فبدلاً من أن يكتفي بتقديم أفكاره في كتاب، يقدّمها في قالب مسرحي أمام الجمهور. والعرض عبارة عن مزيج من موسيقى مع أفكار شبه شخصية وشبه جماعية، فيتحدّث جابر عن والديه، وعن مراحل الحرب اللبنانية من موقعه كمقاتل، وعن حرب الإلغاء، وسيرته مع معهد الفنون، وقصص الحب والزواج، والعنف المنزلي، والاجتياح

مقالات

الإسرائيلي... كل ذلك في سياق شعري كوميدي، يتضمن الكثير من تفاصيل حياة المدينة، مع قفشات، بلغة من نسيج توجس المواطن اللبناني اليومي وقلقه(7).

رائدة طه

حمد الرميحي

ألاقي زيك فين يا علي

وسردت الفنانة والكاتبة الفلسطينية رائدة طه، في مسرحيتها المونودرامية" ألاقي زيك فين يا علي"، إخراج لينا أبيض، حكاية والدها الفدائي علي طه، الذي استشهد عام 1972 في مطار اللد، إثر عملية خطف طائرة "سابينا" البلجيكية، التي انتهت باستشهاده ورفيقه عبد الرؤوف الأطرش، واعتقال تيريز هلسة وريما عيسى اللتين شاركتا في العملية. كما تناولت رائدة طفولتها، وذاكرتها، وسلسة من الأحداث التي غيرت مجرى حياتها وعايشتها مع الواقع الأليم، بأسلوب مطعّم بالسخرية، فتارة تمتلئ عيونها بالدموع وتكتسي نبرة صوتها الحزن والغضب، وأخرى تنفلت ضاحكة وتهزأ من واقع لم تختره عندما رحل والدها وتركها في عمر سبع سنوات مع أربع إناث وزوجة مكلومة في مخيم برج البراجنة، يواجهن مصاعب الحياة ويقابلن المتسلقين والانتهازيين إلى جانب الأصحاب الأوفياء. وقد هدفت المسرحية إلى توصل رسائل تشير إلى ضرورة نقل الرواية الفلسطينية وتعميمها لتبقى حية، ونقل قصص الإصرار على استرجاع الحقوق، ولفت النظر إلى الأخطاء التي ترتكب بحق أبناء الشهداء وغياب "الأنسنة" عن قصصهم(8).

سأموت في المنفى

وتبدو مسرحية "سأموت في المنفى"، التي عرضها غنام غنام عام 2017، أقرب إلى المونودراما، لكنها ليس مونودراما بمعنى دراما الشخصية الواحدة، وذلك لوجود شخصيات وأصوات عديدة فيها يؤديها ممثل واحد. يضطلع غنام غنام في هذا النص بثلاث وظائف: فهو الكاتب والراوي والشخصية (أو البطل)، وكل ما يسرده ويؤديه إنما من منظوره أو وجهة نظره، عالماً بكل شيء عن الشخصيات التي تتخلل الأحداث، مثل كاتب السيرة الذاتية، ولذلك يمكن أن نصطلح على هذه التجربة بـ "السيرة الدرامية" على غرار ما يُعرف بـ" السيرة الروائية". وبالرغم من اعتراف غنام بأن النص من السجل الشخصي، فإنه يعتبره نموذجاً لحكايات فلسطينية كثيرة.

تتضمن المسرحية أربعة أنواع من المظاهر السردية: السرد الاستهلالي، السرد الاسترجاعي، السرد المناجاتي (بما فيه البوح والاعتراف)، والسرد الاستباقي.

تبدأ المسرحية بسرد استهلالي يخاطب فيه البطل الجمهور، وهو سرد عرفته الدراما القديمة تحت مسمى "البرولوج" الذي كان يشكّل مشهد البداية، ويأتي في صيغة خطاب مسرحي يوضح للجمهور بعض المسائل، ويشير أحياناً إلى محتوى العمل المسرحي. ووظفه بريخت لكسر الجدار الوهمي، وتأكيد اللعبة المسرحية. يظهر البطل في المكان، ويلقي تحيته المسرحية على الحضور الذين يجلسون على شكل حلقة أو مستطيل

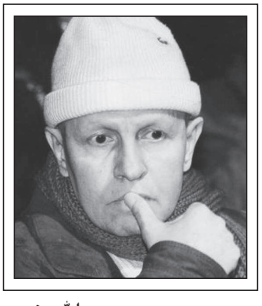
مقالات

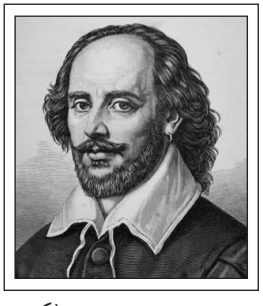
حسب معطيات القاعة: "الله يمسيكم بالخير ويمسي الخير فيكم، لأنه الإنسان بيحلى بالأيام والأيام بتحلى بالإنسان، واحلى الناس هم البني آدمين، وأحلى البني آدمين هم الناس، و مساء الخير ع البني آدمين".

الحكاية الأولى في المسرحية، وهي سرد استرجاعي، حكاية البطل مع الحقائب في المطارات، وتدور حول سرقة حقيبته التي تحتوي على ثمانية كتب في الثمانينات، حين كان تهريب كتاب ممنوع يساوي انتصاراً، وكان ضبط كتاب واحد ممنوع معك يعني خمس سنوات من السجن. تلي هذه الحكاية حكاية عودة البطل من فلسطين إلى الأردن عبر جسر الملك حسين عام 2011، حيث يصادر جنود الاحتلال الإسرائيلي الحجر والتراب الذي جلبه في حقيبته. ويمزج غنام غنام هذه الحكاية مع حكاية أخرى يسترجع أحداثها من عام 1967، عن البيت الذي ولد فيه وعاش قبل نزوح اسرته إلى الأردن: "هذا البيت الذي عشت فيه، هنا كنا نلعب، هنا كنا نجلس كل مساء لنغني، هذا درج البيت الذي يقبع في الدور الأول، ثلاث وعشرون درجة، كنت أعدها صعوداً ونزولاً حين كنت طفلاً يتحدى نفسه بصعود كل درجتين معاً ثم كل ثلاثة... آخر مرة هبطت الدرج في الخامس من حزيران عام 1967، كنت في الثانية عشرة من عمري، وها أنا بعد أربعة وأربعين عاماً أصعدها من جديد".

ثم يتوالى السرد الاسترجاعي في المسرحية، فيستذكر البطل حال أمه بعد وفاة أخيه فهمي، وتفاصيل وفاة ذلك الأخ عام 1992، ثم حكاية أبيه صابر، فحكاية اعتقال أخيه، آخر العنقود، الطالب الجامعي ناصر. ويبلغ السرد درجةً عاليةً من الشاعرية المؤثرة حينما يحكي البطل عن أبيه ويناجيه: "صابر مات حريقاً في حاكورة البيت في جرش، لم تسعفه ساقه المبتورة من أسفل الركبة بسبب الغرغرينا على النجاة، كان يجمع ما جف من أعشاب الحاكورة ليشعل بها ناراً ويتخلص منها، لم يكن يعلم إنما يشعل ناراً ستأكله كما العشب الجاف الذي جمعه". "صابر أيها النشيد الوحيد البعيد الفريد، هل كان الشجر ظلك؟ هل كان العشب وعدك... صابر أنت الذي لم يكن يكف عن الدندنة والغناء حين تكون وحيداً، ماذا كنت تغني وأنت تجر بمشط الأرض الأعشاب الجافة قبل أن تصبح وقوداً لنارك؟... صابر لم تستطع العودة إلى فلسطين، وأخاف أن أعدك بأنني ساحمل رفاتك يوماً إليها، لأنني مثلك سوف أموت بعيداً عنها، مثلك سأموت في المنفى".

وفي مشهد ما قبل النهاية، يواجهنا غنام بسرد استباقي يَندُر استخدامه في المسرح، يقول فيه: "سأموت في المنفى، ويحمل نبأ موتي إعلان نعي واحدٌ من نقابة الفنانين بحكم العضوية، والآخر من عائلتي لتحديد مكان العزاء، وسيضع الأصدقاء على الفيس بوك عبارات الوداع على رأس صفحاتهم، يتبادلون بعض مقاطع الفيديو من مسرحياتي... وسيمشي في الجنازة ولدي، وسيتعذر الأمر على بنتيّ المقيمتين في فلسطين، فيما ستأتي صغرى


سعد الله ونوس


شكسبير

البنـات قادمةً من منفى غربيّ بـارد، لكنها ستصل بعد مراسـم الدفـن". ولعل هـذا المقطـع الـذي اجتزأناه من النصـ يتناغـم تماماً مـع عنـوان المسرحيـة بصيغته الاستباقية التراجيدية "سأموت قي المنفى".

خاتمة

في أغلـب النصوص المسرحيـة التي مـرّ ذكرها انطلق كتّابها من سيَر الشخصيات التي دارت الأحداث حولها، علـى عكس النصوص التي تستنـد إلى فكرة مـا أو حدث مـا أو تنطلـق من حالة مـا تهيمن على مخيلـة الكاتب. وإذا كان بعضهـا أمينـاً علـى تلـك السيَر، مـع تكثيفها حسـب مقتضيـات المسرح، فـإن بعضها الآخـر مسرَح شخصياتهـا مـن منظـور الكاتـب أو رؤيته لهـا، فكان لشطحات خياله حضور كبير في رسم أفعالها وأبعادها النفسيـة والاجتماعيـة والفكريـة، فضلاً عـن إسقاطها على شخصيـات ومواقف وحالات معاصـرة، أو ربطها بالحاضـر، الأمـر الـذي يتيح للنقـاد والمتلقـين، مثلما يتيح للمخرجـين، فرصة قراءتها وتأويلهـا وفقاً لرؤى مختلفة.

المراجع

1 – عواد علي، المرآة والتخييل، دمشق: دار نينوى 2013، ص 111.
2 – حبيب الزيودي، "السياب يعيش مرتين"، عمّان: جريدة الرأي، 9/3/ 2006.
3 – سرمـد السرمـدي، "المسـرح في القـرون الوسطـى"، الموقع الإلكـتروني: الحوار المتمـدن (www.ahewar.org) 15/3/ 2010.
4 – إبراهيـم العريسـ، "موليير مصر ومـا يقاسيه" ليعقوب صنوع: تاريخ فنـان على الخشبة"، لندن: جريدة الحياة، لندن 6 /6/ 2017.
5 – حيـاء الليلكـي، "مـن قطف زهـرة الخريف" لريمون جبـارة على مسرح بيروت: صـورة الفنان في مأساته"، www.sauress.com، 2/11/ 1992.
6 – وطفـاء حمـادي، "يا يحيى جابر... خُـذ الكتاب بقوة" تجريبية مسرحة السـيرة الذاتية"، بيروت: جريدة النهار اللبنانية، 7/21/ 2015.
7 – يوليوس هـاشم، "يا يحيى جابر... خذ الكتاب بقوة!!"، بيروت: جريدة النهار اللبنانية، 22/6/2015.
8 – هبة أصلان، "ألاقي زيك فين يا علي.. تخليد الشهيد بالمسرح"، الجزيرة نت، 3/11/2016.

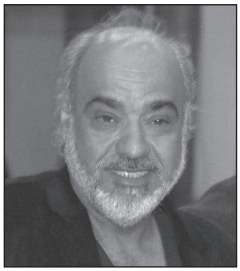
مقالات

النقد المسرحي وتجليات التجريب

د. سافرة ناجي

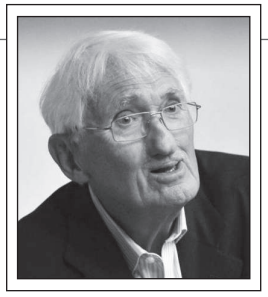
النقد المسرحي فضاء معرفي له تقنيته الفكرية والجمالية التي تقيم حوارا تفاعليا مع المنجز الابداعي لاكتشاف ما يضمر من معنى، مما يثير الدهشة الجمالية المضاعفة للمنجز الابداعي، فهو من يفتح دوائر التأويل وينتج الاسئلة التي تنتج بدورها فضاءات معرفية مغايرة، فحواره الابداعي حوار مختلف، اذ انه يوازي الفلسفة ويتجاوزها في تساؤلاته التي يؤطرها في مفاهيم، فعندما تضع الفلسفة اسئلتها فان النقد المسرحي يصوغ هذه الاسئلة بمفاهيم جمالية تنفتح على سؤال التجريب. وهذا يؤكد فاعلية النقد في الفكر الانساني . ولاننا نؤمن ان كل تساؤل معرفي هو فعل ابتكاري ينحو نحو التجريب تقنية واسلوب تفكير، تنشئه رغبة ادراك الحقيقة والتعرف على تجليات الوجود . لذلك نقول ان النقد المسرحي يجس بواطن معنى الفنون التعبيرية المرئية، لهذا هو ضرورة من ضرورات الفكر الجمالي، اذ لا يكون حضور للمنجز الابداعي الا

سهى سالم


فلاح ابراهيم

بحضور النقد، لذلك يمثل التجريب النقدي سؤال تعالق ما بين الفلسفة والفن والنقد. و لاسيما بعد ما اصبح التفكير المعاصر ذا تقنية علمية ، وهذه التقنية بالضرورة تنزاح مفاهيمها عن كل ما هو سائد وهذا ما يتسم به الخطاب الجمالي للفن.

الا ان الفن يخالف منطقية العلم، لانه رؤية تاملية تحدس الحقيقة ويقيم تناظراً ما بين العقلي والحسي، اذ لا يتخذ من صدق الفرضية العلمية الصارمة معيارا، توافقا مع نسبية الموقف الحسي في استقبال فرضيته التي تتنتجها الفروقات الفردية بين آنا واخرى. لهذا لا يقبل القياس لانه تفكير وتعبير مفترض جمالي عن الواقع، قد يتحقق او لا يتحقق لانه تعبير عن رؤية ما ورائية الواقع، واعادة تنظيم حثيثيات الواقع. لهذا يرى (هيديجر) ان الفن هو كشف لحقيقة الوجود، وان ماهية الفن هي ما يجعل الوجود يظهر "1 وهذا الاظهار يحتاج الى مهارة فكرية قادرة على برهنة هذه الماهية. ولان الفكر الفني هو من يُفعل من اثر الخطاب الفني في الحياة الانسانية،وفاعلية ذلك الحراك البحثي ينتجها قطعا الفكر النقدي ، لذلك فان العلاقة التلازمية بين الفن والنقد هي التي تُمكنه من كشف مسار تحرك هذا الخطاب، وتعضيد مفاهيمه، ناهيك عن تاكيد النضج الابداعي الذي تضمره رسالة الخطاب الفني الجمالية. ولان معرفيات النقد تشكلت ونضجت في فضاء السؤال في حديه الفلسفي والجمالي، لهذا ارتبطت الفلسفة بالنقد ، والنقد بالفلسفة لانهما يبحثان معنى الوجود بأطر مغايرة. وعليه نقول ان الخطاب النقدي سؤال جدلي ،يبحث في الوجود وتجلياته، يتفاعل مع متغيرات الوجود الانساني وعلاقاته الطبيعية والانسانية. وبهذا ينفرد النص النقدي بانه ذو طابع تجريبي، لانه استقراء وموقف جمالي من الوجود باجرات فكرية تجريبية ، وهذا يمثل تعالقا بين المفاهيم الفلسفية والتجريب النقدي اذ انهما يلخصان التجربة الانسانية بنصوصهم التي اتخذت من الاجراء التجريبي فضاء الاكتشاف المعرفي وتجذير المفاهيم الفكرية وما قراءة وتساؤلات سقراط الفلسفية الا فضاء تجريبيا اتخذت من (الآن الحي)، (الذات الانسانية) معيار لتجريب وتطبيق حثيثيات السؤال الفلسفي حول ماهية (الانسان، الطبيعة، الوجود)، وبما ان طروحات الفلسفة النقدية قد انضجت من دور الفكر الانساني ووضعته على جادة المنطق وحولته من متلق تقليدي لما تبث الطبيعة الى منتج ومبتكر لها المفاهيم التي قعدت قوانين الطبيعة، ورسمت حركية الفكر والفعل الانساني. وعلى ضوء التراكم لاسئلتها التجريبية نضجت مشهدية الفكر التي كانت على تساوق وجدل مع متغيرات المجتمع . ولهذا "ان العالم ...فكرة حقيقة لا تصل اليها الا ببحث شاق وتجربة اشد، بفصل ما هو مؤتلف وتوحيد ماهو مختلف"2 اذ يقول جيل دولوز في كتابه الاختلاف والتكرار" ان الفلسفة هي فن ابداع المفاهيم" 3 ،لذا نقول ان الابداع النقدي هو الاخر ينتج المصطلحات، فتظهر تجلياته في مجال العلوم الفنية لأنها تجمع بين حدي التنظير والتطبيق وتخلق التوافق المتوازي بين المدركات الحسية والعقلية ،غير ان هناك رايا معرضاً يرى ان التجريب فكر علمي


اهابرماس

خالص. وهذا الرأي يغلق البحث على مادية الوجود ويغفل حسيتها التي تمثل المدخل الاول الذي يؤسس لسؤال البحث وتجريب اثبات مغايرته الفكرية بغية انتاج فكرة جديدة، بوصفها جوهر التجريب وضالته الديناميية. وهذا يعني نفيا لفكرة انغلاقه على العلوم الطبيعية. بل ان العلوم الانسانية هي ايضا علوم تجريبية بفروقها الفردية انسجاما مع نسبية الحكم الجمالي،مما جعل من السؤال الفلسفي النقدي منفتحا على افق المغايرة وهذا ما دلت عليه القراءات الفلسفية النقدية بشكل واضح لا يحتاج الى دليل.. وفي راينا ان سبب هذا اللبس انضجته الفلسفة عندما قسمت المعرفة الى عقلية وحسية ،مما هيمن على اغلب طروحات الفلسفة المعرفة العقلية وحيدت من المعرفة الحسية. وهذا جعل من الفلسفة تبتعد عن الواقع الاجتماعي وما تعتريه من إشكاليات ، فظهرت حاجة الإنسان إلى نظام حياتي مغاير، وهذا يشير الى اهمية ان تكون الحياة هي ميدان البحث وان تكون المعرفة الحسية والعقلية في توازن فكري وسلوكي .

وهـذا السياق يمثل فضاء اشتغال النقد التجريبي، اذ يوازي بين ما انتجت الفلسفة والعلـوم الفنية مـن مفاهيم ومصطلحات، ولذلك نقول ان النقد هو فن ابـداع المفاهيم والمصطلحات على الرغم من انه يشرع في بحثه التجريبي عبر الحفر في تشكيلات المنجز الفني . وهو ما يؤكده بيرس الذي يرى " ان التجريب هو الذي يُمكن اي عبارة من تكون ذا مدلول واقعي، وهذه هي فاعلية الفلسفة النقدية في اليومي"4

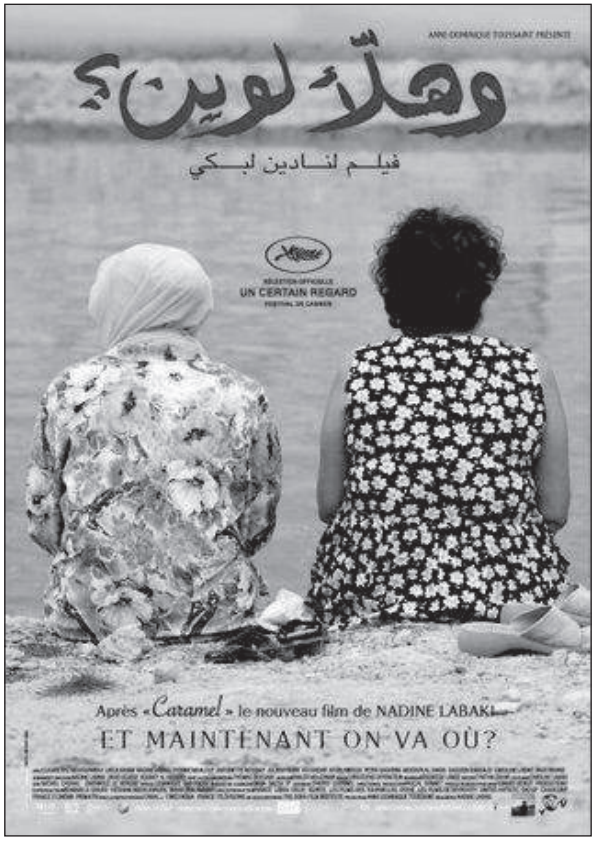
وهذا ما توُطره فلسفة هابرماس، اذ يقول التفكير النقدي يمثل الدائرة التي تعد فيها وحدة العقل النظري والعملي ، فهو العنصر الوحيد الـذي يمكن ان يتشكل داخله اليوم هوية المجتمع، وبشرط الا تتراجع الى المرحلة السالفة للهويات"5 . لهذا جعل هابرماس من النقد اسلوبا في التفكير، والنقد يتجاوز مفهوم التحليل النظري لان أجراءته هي اجراءات تطبيقية في فحص الفرضية الجمالية ايا كانت (علمية/فلسفية/جمالية)، وإجراؤها التطبيقي هـو مـن يقرر لنا المفاهيم والمصطلحات ،، وهـذا المنطق التجريبي النقدي قد تجلى في قـراءة أرسطو للجمال المسرحي الاغريقي التي بلورت مفاهيم رسخت من الفكر المسرحي من جانب واشرت دلالات التفكير النقدي التجريبي وتطبيقاته، وهذا الاشتغال المفاهيمي للنقد كان ولا يزال مواكبا لمتغيرات الحياة، ولهذا يدعو اهابرماس الى ان النظرية لا تكون ممكنة الا بعد التقاء العقل النظري والعملي.... اذ يتفقان على ان تحقق اي معرفة(فلسفية/ نقدية/جمالية) ينطلق من الاسئلة الثلاثة التي تلتقي عندها اسئلتنا العقلية : السؤال الأول:مـاذا استطيع ان اعرف؟ . السؤال الثاني: ماذا ينبغي ان افعل؟ ، والسؤال الثالث ماذا يحق لي ان آمـل؟ انـه سـؤال

> النقد المسرحي من أصعب المماسات النقدية بوصفه نقدا مركبا تتداخل في قراءته النقدية العناصر اللسانية والمرئية والحركية والسيميائية تداخلا تاما شاملا

مقالات

تجريبي/ عملي/ تطبيقي ونظري في آن واحد؟ 6.

فالتجريب هو البحث ألاستباقي لما يمكن ان يكون، لان " المعاني تستدعي الحركة والنشاط وليس الجمود والثبات"7 اي انها فكرة قائمة على الاستنتاج الدينامي الذي يصنع فكرة لتلد فكرة جديدة ، اذ تزيح الاولى وتؤسس لثانية جديدة تساوقا مع ديناميكية الحياة الانسانية ذات الايقاع المتغير. وعليه فأن ادراك المعنى بكل تجلياته يؤكد على ان تكون القراءة النقدية هي "تحليل الافكار وتعقيبها"8 . وهذا التعقيب يعد تطبيقا تجريبيا لفحص صدق فرضية النقد باتفاقها او اختلافها مع اي موقف جمالي. ،ولهذا تسعى القراءة النقدية الى البرهنة عن المعنى. وهذا يؤكد ان اشتغال الفكر النقدي هو اشتغال تجريبي تطبيقي تنوعت اساليبه بحسب المنهج النقدي المتبع مثل: السياقية والنصية والسيميائية والتداولية والظاهراتية والتاوٍيل والتفكيك والتلقي واستجابة القارئ والنقد الثقافي والنقد النسوي وما بعد الاستعمار، اذ افرزت مصطلحات مثل الثنائية الدال والمدلول، والتعاقب والتزامن، الحضور والغياب، واللغة والكلام، والتشتت والاختلاف، الانتشار ، الاثر، المركز والهامش، القراءة، التلقي،افق التوقع، وكسر التوقع،المسافة الجمالية، اللحظة المتحولة، والثقافة، والمثقافة، والمضمر ، والمسكوت عنه. وابتداءً من النقد الجديد الذي اخذ بالمنهج التجريبي والاعتماد على الاسس العلمية ء لذلك اصبحت القراءة النقدية قراءة علمية لا حسية انطباعية تؤكد موقفها المعرفي النقدي بالأدلة والبراهين. وبما ان التجريب قرين الإبداع لأنه يتمثل في ابتكار طرائق واساليب جديدة" . والنقد ابتكر العديد من الستراتيجيات التي مكنت من فك الاشتباك المعرفي الذي يضمر حضوره بالنص . مما يؤكد على انه



فضاء تجريبي وضرورة من ضرورات الفكر الجمالي، . لهذا نقول هو "المعرفة الخالصة، بل هو ابتكار معرفة جديدة".9 وعليه فان القراءة النقدية هي فكر ابتكاري له قصديته تقوم على فتح مغاليق المنجز وكشف ما يضمر من مفاهيم ، "فالنقد عملية ابداع يحركها ابداع اخر"10.

لذلك نقول ان النقد المسرحي من أصعب المماسات النقدية بوصفه نقدا مركبا تتداخل في قراءته النقدية

نادين لبكي

العناصر اللسانية والمرئية والحركية والسيميائية تداخلا تاما شاملا، وهذه العناصر تندمج في مجموعتين 11:

– النص الدرامي : يضم العناصر اللسانية.

– النص المسرحي: يضم العناصر السيميائية والصوتية.

وينفرد منطق النقد التجريبي بانه ينفتح على كل انساق المعرفة الطبيعية والانسانية ويحدد موقفها الجمالي من الوجود الذي يعيد رسم مفاهيمه،وهذا ما يؤكد عليه ديوي اذ يقول "ان العمل الفني هو عمل عقلي تجريبي.. يحاول ان يكشف عن مكامن الفجوات او المتناقضات بين الانسان والمجتمع... وبفعل خبرة الفن التي تنتج عن التجريب وتقترح حلولا لاي اشكالية... اي يحقق توازن جديد ما بين الانسان والبيئة... وهذه الحلول المتصورة نتيجة خبرة العمل الفني"12 .

ودليل ذلك ما افرزه التجلي التجريبي للنقد من مصطلحات: المسرح الإيهامي والملحمي، الفقير، القسوة،الصورة، الواقعية، الرمزية، اللامعقول، السريالية، الوجودية، الكروتسك، الحبكة، الصراع .... وغير ذلك) ، لذا فان التجريب النقدي نص يكتب ويبلور من اجل الانفتاح على الحياة الاجتماعية التي بلورتها خبرة التجريب مادام يقبل القراءة المتعددة لإنتاج معنى مغاير فان القراءة النقدية ستكون مغايرة وهذا يؤشر ان اي قراءة نقدية هي قراءة تجريبية.

ولان التجريب يرفض الانغلاق فان التفكيك النقدي هو الاخر يرفض الانغلاق على مدونة المنجز الادبية والفنية ، بل انه يدعو الى الانفتاح على عوالم تخيلية تعيد انتاجه المرة تلو الاخرى، وهذا التعاضد يؤكد ان تجليات النقد هو ما يبلوره الموقف التجريبي لأي قراءة ما دام انها تقوم بتطبيق خبرتها في استعارة وتطبق مناهج خارج منظومة المنجز الثقافية والمعرفية. فان جوهر التجريب النقدي هو المغايرة في الكشف عن المعنى وتاويله في اي منجز فني، لانه نضج في ضوء فرضية تجريبية. ولهذا فان مؤشرات التجريب في البحوث المسرحية النقدية هي بحوث تجريبة تلتصق بالمجتمع لذا بات ضرورة اجتماعية.

لهذا نقول ان تتحقق اجراءات النقد والكشف عن فعله التجريبي تتمظهر في قراءة المنجز ايا كان جنسه التعبيري، والنقد المسرحي ينفرد بانه يجري حواره المعرفي مع النص الفني بوصفه متوالية التطبيق الاجرائي له على وفق افتراض جديد.. وهذه المغايرة سمة تجريبية لأنها نضجت عبر الإطاحة بكل ما هو مألوف واكتسبت الصدق لفرضية الفكرة المغايرة.

وهذا يؤكد ان التجريب النقدي هو رحلة إلى المجهول من المعنى الذي يستتر بانساق متعددة . وبما ان حوار النقد

> التجريب النقدي هو رحلة إلى المجهول من المعنى الذي يستتر بانساق متعددة . وبما ان حوار النقد حوار جدلي فانه بنية تجريبية غايتها انتاج مفاهيم لها سياقها الفكري الذي يعيد تشكيل المفاهيم.

مقالات

حوار جدلي فانه بنية تجريبية غايتها انتاج مفاهيم لها سياقها الفكري الذي يعيد تشكيل المفاهيم كونه سؤال دينامي لمتواليات التغير الانساني. وهذه الدينامية التجريبية نجدها حاضرة بشكل جلي في مسرحية يارب للكاتب المسرحي علي عبد النبي الزيدي واخراج مصطفى الركابي التي عرضت يوم 2 حزيران2016 على خشبة المسرح الوطني ببغداد وهي من تمثيل فلاح ابراهيم وسهى سالم وزمن الربيعي، والعرض من انتاج منتدى المسح التجريبي/ دائرة السينما والمسرح. اذ افرزت القراءة النقدية عن دينامية التجريب النقدي في انه دينامية لأسئلة الإنسان الوجودية التي نبوبها تحت عنوان

1 – اسئلة التجريب النقدي

اشتبك الفكر الإنساني مع قدريته والتي حاكها باشكال مختلفة الوسائل والأساليب وكلها محاولات ادراكها وبما ان الموت هو احد صور القدر التي تتحكم بالإنسان متجاوزة كل مدركاته ، فَردَ جبروتها الى الميتافيزيقيا والى الديانات التوحيدية ومنها الدين الاسلامي الذي له هيمنة فكرية على توجيه وعي الانسان وادراكه ، وافترض كل من كاتب النص والمخرج فرضية بحث اسباب تناسل الموت الذي اجتاح البنية الاجتماعية العراقية وامتهن انسانيته ، التي استعارها مضمون سؤاله التجريبي لمحاكاة الموت ومن المسبب له هل هو(الله) بوصفه صورة المقدس في التاريخ الديني الذي عبر عنه بـ(القران) اذ حفر في مفاهيم هذا التقديس ومعطياته الميتافيزيقية وفرضية انسنته ومناقشته مسؤولية موت الانسان ودوامة الحرب واسبابها في مواجهة بحسب القانون الوضعي وتحت مفهوم الطلب والعرض، وعقد اتفاق بين المقدس (الرب) والانسان (المرأة) في تحدي ان يوقف الموت وإمهاله (24) ساعة لإجابة هذا الطلب والا تركت عبادته . وهذا السؤال ذو السلوك المتجاوز على الذات الالهية بحسب السياق التداولي لعلاقة الانسان بـ(الله) .

لكنه في ضوء المعيار التجريبي فرضية بحث

مسرحية يارب للكاتب المسرحي علي عبد النبي الزيدي واخراج مصطفى الركابي

مغايرة هو ازاحة لفكرة سلبية مصير الانسان القدرية، وفرضية التجريب هذه اخذت سياقا معاكسا في محاكاة الواقع وادراك اشكاليته) ماذا يحدث لو تم الخطاب بشكل مباشر مع الذوات التي انهكها الموت ، وعلى ضوء فرضية السؤال النقدي وموقفه الجمالي المغاير في تفكيك تقنية العرض لهذه الفرضية التجريبية لشكل العلاقة بين (الرب x الانسان في مواجهة الامهات المفجوعات بالموت) وبسبب اشتباك مفهوم المقدس عند الانسان على وفق ما فرز من تابوهات جعلت الانسان على يقين انه دالة موت ، وبسبب تعددية القراءة لماهية الموت ،قدم المخرج فرضيتين اخراجية و بشكلين :

الاول: خارج الخشبة التقليدية على وفق الشكل الجديد الذي اطلق عليه (العرض البارد) بمزاوجة التقنية الصورية بتوظيف الصورة السينمائية في العرض،فقد اعد المخرج شريطا سينمائيا استهلاليا للتمهيد لما سيكون العرض عليه الذي قدمه الممثل سنان العزاوي باشارات وملفوظ لساني مباشر الى الجمهور وهو يضع المتلقي في توقع اولي. . ولتحقيق هذه الفكرة عمل المخرج على توزيع قرص (cd) على الجمهور عند مدخل صالة العرض ضمنها الكثير من التفاصيل التي كثفها العرض المسرحي والإشارة أيضا إلى أن هناك زمنين مسرحيين لهذا العرض

1 – زمن العرض الرقمي ومدته عشر دقائق ، وزمن عرض الخشبة ومدته خمس وسبعون دقيقة ، اذ كان على المخرج ان يعتمد المشهد الذي جسده (سنان العزاوي) بوصفه أسلوبا مغايرا للأداء الذي اعتمده في العرض فضلا عن أن فكرة المشهد نفسها التي افترض المخرج وقوعها بعد زمن طويل من العرض وليس قبل العرض. وهو هنا يريد ان يقول ان وجودنا الإنساني يدور في فضاء الموت العبثي، وسيعيد السؤال بذات الاسلوب.

2 – صدمة التلقي وتجاوز منطق العرض المسرحي التي تحقق فعل الاتصال بالعرض في حدود المسرح المعمارية ، ولان العرض يناش جدلية الموت الذي لا يؤطر في مكان او زمان فهو حاضر مع الانسان مستتر الحضور يحدد وجوده بحسب ما يريد زمنا ومكانا ، فهو يريد ان يقول اين تفرون من الموت داخل او خارج المكان انتم ميتون، وتحقيقا لهذه الفرضية ، اشتغل المخرج على تقنية ان يصاحب العرض المتلقي الى فضائه الخاص به (البيت) لمشاهدة الحدث لما بعد العرض وهو هنا يقدم شكلين من العرض الاول في صالة العرض والثاني خارج دائرة العرض بفرضية رقمية. اي انه جعل من سؤال الموت سؤالا ديناميا يرافق المتلقي مثلما الموت أصبح ظلا للإنسان ، وهو هنا يعيد صياغة سؤال القلق الوجودي حول الموت الذي يلازم الانسان ، ولهذا افترض تقنية القرص المصاحب للمتلقي. ولان معنى الموت مجهول ، فالقراء النقدية هي غزو المجهول.

3 – تجليات سؤال التجريب النقدي في هذا العرض يثير تساؤلا إشكاليا : ما الكيفية التي يمكن ان تدرك ماهية الوجود الانساني، اذا الموت حاضر وموجه لفعل الإنسان؟ ،الذي يتمظهر بمفاهيم متعددة. فضلا عن نسبية الموقف الجمالي ،لهذا استقدم اسلوب الازاحة والمزج فيزيح الحدود بين الاساليب الفنية كما في الرقمية والسينمائية والمسرحية

اذ بدأ العرض بصوت رخيم يقرأ آيات من القران الكريم ثم تظهر على ىشاشة الداتا شو في اقصى

الخشبة ملاحظات عن العرض ومنها يبدأ استهلال سينمائي فيليمي يبدأ بمشهد استهلالي مستعار من فليم (هلا لوين) للمخرجة اللبنانية نادين لبكي حين تقوم النساء بكل السبل لمنع حرب يسعى الرجال الى اشعالها حيث تظهر مجموعة من النسوة وهي تخطط لمنع الحرب بالاستغلال مهارات المراة الجسدية. ثم تنتقل بؤرة الرؤيا إلى رجل ممدد على سرير طبي وبجانبه فتاة (ممرضة) لتنتقل رؤيا المكان الى طبيعة التوزيع العلامي لسينوغرافيا العرض البصرية إذ تقسم الخشبة هندسيا بين الوسط والطرف الايمن لتكون موقع جلوس المرأة المتشحة بالسواد وكأنها في محراب تدعو بصوت متهد خفيض: (جئت اليك يا رب وفي قلبي الف دمعة وعتاب، اعاتبك واعاتب روحي، واتساءل : كيف لروحي الا تستجيب لدعائي ، انا الان غيرتك يا رب، يا رب يجب ان توقف هذا القتل، الغرق، الحريق ، اي قدر هذا الذي يجعل اولادنا اللذين نخاف عليهم من الهواء لقمة سائغة بفم اسماك البحر ، اي قدر تافه هذا عندما نصحو صباحا ولانجد سوى رائحة عطورهم على فراشهم ... يارب أنا أتحدث إليك بصفتي أكثر الأمهات دفنا لأولادهما وكبيرهم لم أجد له عظما واحدا.. يارب لقد جئتك بتواقيع الأمهات لم نزور ولا توقيعا واحدا وفي كل مرة النصاب يكتمل عندك يا غفور يارب... نريد أن نقول لك شيئا مهما باسمي واسم كل الامهات سنعطيك مهلة 24 ساعة ، ان تقول للشيء كن فيكون ، او نضرب عن الصلاة والصيام . ولن تجد بعد اليوم (أماً) ترفع يده بالدعاء اليك يا اقرب الينا من حبل الوريد . شروطنا واضحة ان توقف هذا القتل الذي يأكل اولادنا ، ان توقف هجرتهم عن احضاننا.... " . اذ خلق تقابلا ما بين الفنون التعبيرية باسلوب ما بعد حداثوي. وهذا ما كشفت عنه اسئلة النقد التجريبية:

أ– كشف التجريب النقدي في هذا العرض عن صدمة للجمهور عندما شاهد العرض البارد الذي تفاعلت به محددات السينوغرافيا السمعية والبصرية والحركية، فافصح النقد عن افكار العراض ومغايرته الاسلوبية سواء على مستوى الفكرة او اسلوب العرض العرض،اذ افترض صراعا بين ارادتين متصادمتين بشكل عمودي وافقي بين الذات الالهية ونبي الله موسى وام مفجوعة تريد ان تخاطب الله بشكل مباشر عن طريق وسيطه موسى في استعارة الى ان قدسية الانسان والمه ترفع عنه الحجب التي تعطل الاتصال بينه وبين الله.

ب– ان كل فكر نقدي هو فعل تجريبي يكشف عن الموقف الجمالي من الوجود نقديا . اذ قدم العرض بنية فكرية وفنية صادمة للمتلقي على مستوى البنية الفكرية التي خلخلت بنية المقدس وعلاقتها بواقع الانسان المعيش. اذ جعل منها وقائع يومية في حياة الجمهور في ازاحة لمفوهم المقدس المثالي الى ان المقدس الحقيقي هو الانسان/الواقع ، وهذه الازاحة طرحت الاسئلة المؤرقة لماهية المسكوت عنه بفرضية جمالية تلامس الواقع وتصدمه بما يغض النظر عنه مشاكسا التابوهات التي يردها الى سلبيته القدرية . وهنا نقول ان:

ت– كشف التجريب النقدي في هذا العرض عن رفض ونفي للحقائق الازلية. وما الاحتجاج الذي اعلن عنه ظاهريا لا يتجاوز حدود الحس العاطفي. التي كانت تقنية انزياح باتجاه الجديد.

ث –كشف التجريب النقدي ان جوهر فكرة الرب / القدر وهم انجزه الحس الانساني لتقويض واقعه يكشف عنها لاعادة بناء مدرك جديد.

ج –كشف التجريب النقدي في هذا العرض عن مفهوم

مغاير وهو ان الواقع هو المزيف ، وان الفن حقيقة مطلقة لانها تتيح تشيحها لتنتج فهما جديدا ، بينما الواقع يرفض التشريح بسبب برغماتيته الايدلوجية والثقافية. .

ح– كشف التجريب النقدي عن انزياح مقولة انا افكر انا موجود الى انا اموت انا موجود بين المقدس والانسان، لان المقدس ميت في العرض وموسى وعصاه المعطلة وظائفها بالكامل. والانسان هو الحي الذي لا تتعطل وظائفه.

مقالات

المراجع

(1) معزوز عبد العالي:فلسفة الفن بين نيتشةوهيديجر، موقع مداولات فلسفية الثلاثاء 26يوليو 2016.
(2)و(12) نجم عبد حيدر:علم الجمال افاقه وتطوره،وزاة التعليم العالي، بغداد 2001،ص76.
(3)جيل دولوز: الاختلاف والتكرار،منشوات الاختلاف، الجزائ،ص15. .
(4) جميل صلبيا:المعجم الفلسفي ج1،دار الكتاب اللبناني،ط1،بيروت،1973،ص587.14
(5) خبرة حمر العين: الشعرية وانفتاح النصوص التعددية الدلالة ولا نهاية التاويل، جامعة وهران .
(6) تحديد العقل الانواري عند بروغن هابرماس:قراءة نقدية للايدلوجيا الليبرالية المعاصرة. اطروحة دكتوراة غير منشورة جامعة وهران 2011.
(7)توفيق الطويل: فلسفة الاخلاق ونشاتها تطورها،دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة،ط4، 1981، ص299.
(8) زكي نجيب محمود: خرافة الميتافيزيقيا، مكتبة النهضة المصرية،ب.ت، ص59.
(9) فاضل خليل:اشكالية النقد في المسرح العربي، شبكة المعلومات العالمية ، الحوار المتمدن، العدد 1884.
(10) ماجدة حمود: علاقة النقد بالابداع الادبي، دمشق(سلسلة دراسات نقدية عربية، منشورات وزاة الثقافة،1977،ص90.
(11) خليفة يباهوار:نقد المسرح مقاربة النص ومقاررية العرض، شبكة المعلومات العالمية، الموقع.

التشفير في مواجهة العنف الرمزي في نصوص الكاتب سالم الزيدي

كـاظم اللامـــي

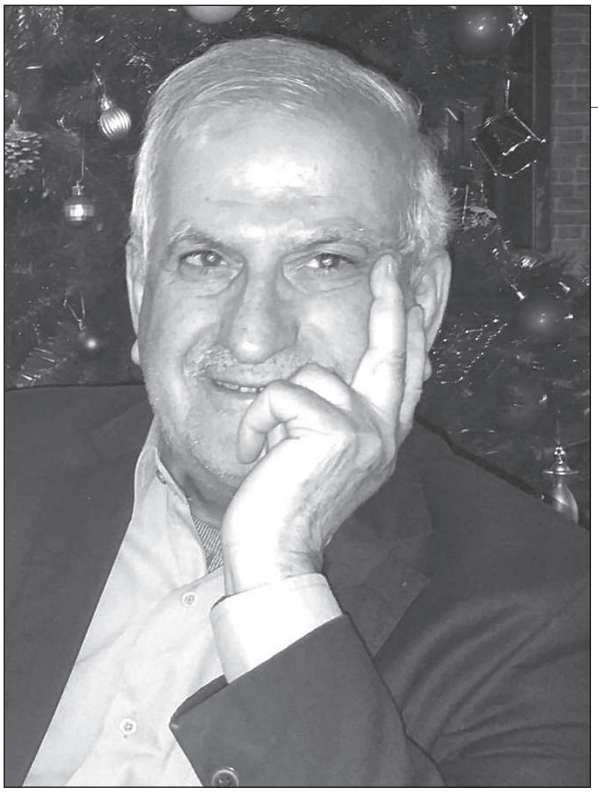
عانى الكاتب سالم الزيدي كثيراً وهو يخوض غمار الحيـاة وسط أمـواج ثقافية واجتماعية وسياسية متناقضة يراها كل يوم بارتفاع وانخفاض تتلاشى ساعة وتتوهج من العدم ساعة اخرى مما جعله صاحب قلم مرصاد يلتقط ما تناثر امامه من احداث لا يملك المجتمع امامها قدرة على فك خوارزمياتها وشفراتها المتناسلة كونها أكوادا مبهمة لا تتجلى إلا امام من استشعر آلام غيره وان بدا نورالجيا يجهل مصدرها لكنه يملك الأدوات المبتكرة لعلاجها بتحليل اجتماعي ونفسي يحيط بالداء وصاحبه بلغة رصينة ومحكمة ونافذة فهو ومن خلال ما كتب واخرج طيلة عقود يرى ما لم يره الآخر.

والسؤال من أين أتى الزيدي بهذا المهمة او الوظيفة الأخلاقية أولا والابداعية ثانيا ليتبنى كل حيثياتها؟ بالتأكيد هو معني بذلك كله نتيجة امتلاكه لخصيصة التفكير التي اهملها غيره ليفجر عديد شكوكه بأسئلة تطال صحة مسار قطار هذا العالم واعتداله في سكة يراها منحرفة او على أقل تقدير مشوهة لذا حاول

بنصوصه المتضمنة هذه التساؤلات الفلسفية والتي أتت على شكل إجابات ضمنية وان بدت مشفرة في طرح بدائل لحضارة سقيمة بداء عضال تضع هذا القطار في سكته الصحيحة التي استقت اعتدالها من استقامة العالم الحقيقية التي يدافع عنها الزيدي منذ ان اكتشف قدرته على التأثير في قرائه . ولعل مسرحيته " حنان قطا" تمثل لما اومأنا اليه انفا اذ تجسد حقيقة مواقفه اتجاه ما يعيشه الانسان العالمي منطلقا من ذاته لذلك ترى العنوان يأخذ اهتماما ملحوظا من قبل المهتمين والنقاد والمتابعين لاعتبارات درامية وفنية منها أن العتبة الأولى لولوج نصوصه هي العنوان والذي من خلاله يأخذ بتلابيب المتلقي وكأنه يحاول تفخيخ الواقع المقروء له ودفعه أي القارئ ولو عنوة إلى مناطق فكرية حساسة لمنحه دربة وعناية بأدواته البلاغية على النقاش واستقاء الدروس وفهم الحياة فكان عنوان النص "حنان قطا "والذي يحيلنا إلى طبيعة طائر غير داجن ارتبطت حيثيات حياته بجانب مهم من ظروف حياة الشخصية الرئيسية التي جعل بناءها الهرمي تستطيل قاعدته انعكاسا لهذا الطائر الذي يعيش في جماعات كثيفة وبرعاية وحضانة خاصة من الأبوين للبيوض حتى موعد فقسها وخروج طائر يرث صفاتهما وهذا ما كانت تتمناه وتأمله الشخصية الرئيسة التي أتى واقعها رياحا بغير ما تشتهي السفن فابتليت بالوحدة واليتم والمرض ولولا هذا الابتلاء لما اقحمت نفسها بهذه المواجهة مع القارئ في سرد جنونها وعديد آلامها وكما قيل في الأثر (لو ترك القطا ليلا لغفا ونام) فالحياة بمجونها وسفالتها تقض مضجع حياة هذه الشخصية المبتلاة .. المجتمع ، الدين ، الدولة، السياسة ، الاقتصاد ، الماضي ،الحاضر ، الثقافة ، الحضارة كل ذلك يتعمد التحرش بها وسلخها عن حقيقتها ودفعها باتجاه الخطيئة التي لخصتها بالخوف والقلق والشعور بالذنب الذي يعتبر بداية تفسخ الانسان وتلاشيه.. انطلقت البطلة بنا حاملة خطواتنا باتجاه كشف الحقائق من خلال جزئية مهمة بلورت الثيمات الدرامية حولها ليعلو صوتها بصراخ يصفع وجوهنا بأن هناك انسانا يتوجع يحتاج مسامعكم لا مواقفكم على الأقل في الوقت الراهن .. فتاة ببطن منتفخ يتقدم روحها، يشي للجميع بفاحشة يتصيدها مجتمع يتحدث اكثر مما يفكر وان فكر فبناؤه وان بدا شاهقا فهو هش لا يقوى أمام الحقائق .. وكأن الجميع عندما يرى انسانا بنفس ظروف شخصيتنا البطلة تعلو هلاهله وتنشرح اساريره فهناك من وجدنا رأسه كشماعة نعلق عليها اخطاءنا التي صنعها ضعفنا وهزيمتنا امام الشيطان من ادم وحتى اخر من يودع المنافسة التي اسمها الحياة. تنهشها الأسئلة المرتابة المشككة فترد بأنين إنساني أبدع الزيدي في صياغته (يبدو أن اللعبة ستنتهي ...أليس كذلك؟) . تريد ان تقول لست ملاذا لظنونكم المرتابة انا ثوب ابيض وهنا يبدع الزيدي في ترسيم حدود الحوار بشكل نوافذ ترحب بالقادم لفهم حياته من خلال شخصية بطلتنا فترى هذا الحوار حوارا ذاتيا تارة بين الانا والشخصية وذاتيتها المتخيلة في ذهن الكاتب والدفوعات المتشكلة من هذا الحوار في جانبي الحلبة التي بيئتها النفس البشرية وفي تارة أخرى يبدو الحوار بصدام مع الآخر المتشكل بصور عدة ، الأسرة ، والمجتمع ،والدين ،والقانون فتراه يأخذ مسارا فلسفيا محيرا وفي أحيان كثيرة تجده يقترب من المذهب العبثي العدمي الذي يراه البعض سفسطائيا غير مجد لكن الحقيقة التي لابد لها ان تكون

مقالات

ان كل هذا هو انفعال الألم داخل الروح وتضاريسها المعقدة كلما اشتد الألم اتسعت مساحة الوجع والصراخ ليغدو أحيانا علامة ضعف انساني امام ما نفثته افعى الحياة السامة في تفاصيل هذه الروح المعذبة فيتشكل احاديثا لا رابط لها لا صحة لها لا واقعية لا قيمة لها مما يتولد لدى البعض إدراك خاطئ أن الإنسان كائن مزاجي لا يقوى على الثبات ، متناقض وبالخصوص عندما يوضع في زاوية معينة من الاتهامات والحقيقة غير ذلك فالإنسان في طبيعته لا يقبل الاتهامات وامر طبيعي أن يشرع بالدفاع عن نفسه امامها والتي يراها باطلة وان بدا ممثلا بارعا كاذبا مدعيا. لجأ الكاتب سالم الزيدي لأن(يغشش) بطلته بالهمس في أذنها ببعض قواعد اللعبة الاجتماعية من كف يد الأذى عن صفعها بقوله كيف للإنسان أن يكون أقوى واشد؟ كيف له أن يقلّل من عبوديته للظروف التي تحيطه كمح وسط بيضة .. كيف؟. بما أنها امرأة منكوبة تريد الخلاص من اوجاعها عمدت إلى الاستماع لما اسرّه الزيدي في قوقعة روحها لجأت للحكي او السرد بإيجاد مستمع افتراضي قد تجد لديه بعض الفرج الذي تأمله لتتقيأ ما مر بها من ألم وكأنها تخبرنا هل هناك من يتذكر ما أنا عليه هل يعي ما اعنانيه هل يحذر مستقبلا؟.. لذلك وهي امام خطيئتها تمثل لها العالم باتساعه خرم ابره ستطل من خلاله معتبرة هذا الخرم ليس ذاك الخلاص الحقيقي انما هو المتفرج او المستمع الافتراضي .. وهذا ما بنى عليه سالم الزيدي أدواته للتأثير في المتلق معتبرا إياه " كدمية الصبر" حينما يضخ اليها الامه فيمتلأ بها لينفجر رفضا بوجه الظلم ينفجر حقيقة بوجه الزيف الذي نعيشه. كما عودنا الكاتب في أكثر كتاباته المسرحية بأيديولوجية معينة مثلت



ثيمة عميقة استقاها من اصل العالم ووجوده الهش خاصيتها الانتظار الذي اصبح ثقافة يتبناها الكثير لضعف ما في الاقناع وعدم العثور على بدائل تغير من وزن المعادلة والخروج بنتائج مثمرة ملقيا بظلال هذا الانتظار في روح البطلة التي اعتقدت في لحظة ما ان انتفاخها كجندي فاتح مرده الى خطيئة ارتكبتها مع حبيبها الذي يكبرها عمرا و وجدت فيه بعض الابوة التي افتقدتها على عجل في اول مضمار الحياة الملتهب . حاولت اقناع نفسها بأن هذا الانسان لابد وان يعود ليرمي قميصه الأبيض على طهرها ، لكن المؤلم في هذا الانتظار ان النداء بدا يأخذ بالتلاشي يفتقد لقوته المناسبة في إيصال فونيمات انينها بتعجيل قدوم حبيبها من غيبته الكبرى التي استعذب فيها خفاءه وانعدام وجوده .. انتظارها قاتل فهي تتلظى على سرير

من دبابيس تريده ان يأتي ويلجم افواه المتكلمين عنها بريبة بدءً من ذويها. وفي محاولة من الكاتب لتأكيد اننا نعيش الكذب والتناقض من خلال سردنا لأحداث هي في اصلها لغيرنا وربما فعلا هي حقيقتنا التي لوناها ببعض الرتوش تطلق بنا اختها الكبرى وامها الافتراضية نحو الطبيب لمعاينتها وفك طلاسم حقيقة هذه البطن الاخذة في الاتساع لتغمر العالم بظلها وكم كانت جميلة تلك الاخبار القادمة من الطبيب على لسان الببغاوات على قلب الأخ واخته بأن اختهم الصغيرة ليست حامل فهي مازالت بكرا تلقفوا الجزء الأول من التشخيص وطاروا به للعالم ومجتمعهم الهش بأن اختهم طاهرة واقفلوا اذانهم ولم يكملوا سماع كلمات الطبيب الذي قال ان سبب الانتفاخ هو السرطان الذي أصيبت به هذه الفتاة الشابة البريئة وهو ديدن الإنسان وأنانيته غير السوية ليترك هذا الكيان الإنساني نهبا متواصلا للألم الذي ليس لنا القدرة على مبارحته او السماح له بهجرتنا هي الان تواجه ظلما اقسى وأشد وانكى مصدره بطنها التي مازالت منتفخة وهذه المرة ليس بسبب ما اودعه احدهم في رحمها كما في السابق بل بسبب الافة التي لازمت نون النسوة في بلدنا المبتلى الا وهو السرطان الذي سيصد عنها كل رجال الكون ولن يقبل بها أي من البشر مع عمر افتراضي لا يتجاوز الأيام لتعود من جديد تفتعل الانتظار وكأنها تتوسل بكل قوى الأرض والسماء لمسح رأسها والقول لها اذهبي فأنت آمنة مطمئنة – سأذهب إلى الشاطئ لأرسل الشموع له ادمنت التجوال على جروف الأنهار تبعث الشموع لاستجاع حبيبها المنتظر وربما هي لا تنتظر شخصا بعينه فربما هو انتظار من صنع الكاتب الذي يحلم بعودته عراقه الحضاري المدني المعافى لسابق أيامه في التوهج وسط العالم لكنها وكما هو معتاد لدى الزيدي انه صاحب ادانات للزمن باشكالياته المتعددة من خلال شخصيات مضطهدة فهي أي البطلة كثيرة الشكوك بهذا الزمن في ان ينصفها ولو بالعمر مرة – سيأتي شيء مجهول يقتحم النَّاس... سيأتي... ستاتي سفينة كبيرة تطفو على المياه وهي بقولها هذا رغم يقينها الداخلي بعدم الجدوى وعبثية الزمن لكنها تحاول الاحتيال على نفسها وإقناع هواجسها التي تبلورت كمشكلة عالمية لخصها الروائي الروسي (ليو تولستوي) وإعلان عقيدته في الانسان وشعوره الملازم لوجوده (الخوف من الحياة ومصيرها) في كتابه ×مذكّرات مجنون×، حيث يقول: "لماذا هذه الحياة؟ أللموت؟ ألا نتحر حالاً؟ كلا. إنني خائف. ألأنتظر الموت حتى حين؟ بل إنني أخاف ذلك أكثر. إذن يجب أن أعيش. ولكن لماذا؟ ألكي أموت؟ ولم أستطع أن أنجو من تلك الحلقة المفرغة. وأخذت كتاباً وقرأت، ونسيت نفسي للحظة، إلا أنني عدت مباشرة إلى الرعب والسؤال السابقين. واضطجعت وأغلقت عيني، ولم يقل الأمر سوءاً". رغم كل الانفعالات التي مرت في استعطاف القدر لبعث الحياة في الحياة ورغم محاولات البطلة والكاتب في معالجة الإشكاليات بعمومياتها من خلال الانتظار لكن الحقيقة تدمغ الواق وتعلن أننا نعاني التدوير في حياتنا كنفايات تعالج لتخرج شكلا اخر ستعود حتما نفايات أخرى لتعالج وهكذا وفي الختام يعلنها الزيدي صراحة وعلى لسان بطلته المنكوبة بأننا مخلوقات تعيش تقلبا وبشكل متتالي ومتوالي بين ثلاث متاهات .. – ميلاد... اقتران... موت...

نجم والي :
أنا روائي قصص الحب المستحيلة .. ونسائي موجودات حولك.!!

حاورته د. عـالية خـــليل

في خضـم التحـولات السردية التي تعصـف براهن الرواية العراقيــة والعربية، ثمــة أسئلة تبدأ ولا تنتهــي عن شغفنــا – نحن القرّاء – في معرفــة جوهر تلك التحولات وأهميتهــا في صنع مزاجنا..، مــزاج القــارئ الذي نريد له أن يكون واعيا على الدوام، وحاذقــا في تتبع مسارات ذلك السرد الذي عمد إلى تكسير التابوهـات القديمة – القارة والراسخة – ، ونعني على وجه التحديد تابوهـات الهوية والجسـد والدين والسياسـة..، وقد عمل نجم والي على الانهمام بـالكتابــة في موضوعات مثلها، في محاولــة منه لتأسيس نمـاذج من روايات مهمة تنشغـل بـالتاريخ والمعرفة والتحولات الاجتمـاعية الحــادة والموجعــة. عن كل ذلك، وعــن آليات وتقانات الكتابــة السردية، وعن المنفــى ودور النشر والترجمة ، في حوار مـع الروائي المغترب نجم والي

الأوربيون يعيشون اليوم في الفردوس، لكنهم سبق لهم وأن عاشوا جحيمين، الحرب العالمية الأولى والحرب العالمية الثانية، وأفران الغاز، وقبلهما حرب الثلاثين ... وحروباً أخرى لا تُحصى، الرواية تذكرهم بحروب نسوها، وحروباً أخرى قادمة إليهم،

حوار

– التاريخ، الذاكرة، الهوية ثلاثية معرفية انشغلت بها مدرسة الحوليات الفرنسية الجديدة وكان من أهم طروحاتها الإفادة من نظرية السرد في دراسة التاريخ، جاء على رأس تلك المدرسة الفيلسوف الفرنسي (بول ريكور)، في رواياتك الصادرة بعد 2003 وبداية من "ملائكة الجنوب" تولي اهتماما كبيرا للسرد التاريخي وعلاقته بذاكرة الأفراد والجماعات تبدو وكأنك تتبع خطى هذه المدرسة، هل أنت قارئ لريكور أو أحد منظري مدرسة التاريخانية الجديدة ؟

نجـم والي : جميـل أنـك تـأتين على ذلـك. لم أقـرأ حرفاً واحـداً ممـا كتبـه بـول ريكـور. ويـاليتنـي كنـت أجيـد اللغـة الفرنسية لكنت قـرأت مجلة الحوليـات الفرنسية. أنـا حينمـا أشـرع بالكتابة، أدخـل المكتـب، أجلس إلى الطاولـة، وليس أمـامي غـير صفحات بيضـاء ناصعة، فقـط شخوص الرواية وأحداثها أمـامي. كل مـا له علاقة بالتنظـير ونظريـات السـرد لا علاقـة لي بـه. لاتنسين أن منظـري السـرد في العـالم يبنون نظريـات تطبيقية علـى مـا هو موجود لديهـم من روايـات، وليس العكس، كمـا يحـدث عندنـا، حيث تنظـيرات فقط مـن دون ذكر أمثلـة تطبيقية ملموسـة. وإذا كان مـا أكتبه يتطابق مع مدرسة الفيلسوف الفرنسي بول ريكور، فهذا يعني أن مـا يقولـه هو أمر صحيح، للأسـف مات الرجل 2005، ولم يتسـن له الإطـلاع على رواياتـي، وإلا لضمنها مختبره التطبيقـي. ربمـا سيفعل ذلك أحد تلاميـذه. سننتظر. أنا صبري طويل طول شجر الحور!.

– بمناسبة حصولك على جائزة" برونو كرايسكي" للكتاب السياسي 2014 عن روايتك "بغداد – مالبورو" .. هل

جاء حصولك على الجائزة تعبيرا عن مزاج ما بعد الحداثة الذي يقول بتآكل نظرية الأجناس الأدبية، وحلول نظرية الخطاب متعددة المرجعيات التداولية والثقافية بديلا عنها ؟، وماذا عن مملكة المتخيل.. هل آلت إلى السقوط ؟

نجم والي : لا أدري، لكنهم في أوروبا عموماً، غالباً ما يعنون بالكتاب الرواية، وهو أمر مثير للإلتباس أحياناً. حتى جائزة الرواية الألمانية والتي هي جائزة سنوية بمثابة البوكر الألماني، تُسمى رسمياً جائزة الكتاب الألماني (دويتشة بوخ برايس)، 2016 كنت أحد المحكمين السبعة للجائزة، ورأيت بنفسي عدد الكتب غير الروائية التي وصلتنا، وكان علينا أن نزيحها جانباً، على الرغم من أن الذين تقدموا بكتبهم للجائزة اعتمدوا على اسم الجائزة. ربما تكون ملاحظتك صحيحة، رواية "بغداد – مالبورو"، هي رواية مضادة للحرب، تدعو للسلام. والسلام في النهاية موقف.. صحيح أنه فلسفة حياة، لكن أيضاً له علاقة بالسياسة، من هذا بالتأكيد جاء إجماع أعضاء لجنة تحكيم الجائزة التسعة باختيار الرواية من بين قرابة 300 عملا مرشحا للجائزة في ذلك العام، "نجم والي يعلمنا كيفية العيش في الجحيم"، كتبت لجنة التحكيم في حيثيات الجائزة.. الأوربيون يعيشون اليوم في الفردوس، لكنهم سبق لهم وأن عاشوا جحيمين، الحرب العالمية الأولى والحرب العالمية الثانية، وأفران الغاز، وقبلهما حرب الثلاثين ... وحروباً أخرى لا تُحصى، الرواية تذكرهم بحروب نسوها، وحروباً أخرى قادمة إليهم، تذكرهم بماذا يعنيه الجحيم.

تل اللحم أدخلتني صالون الأدب العالمي من دون دعم من دولة.

– عقد الثمانينيات الذي عُنيت به كثيرا، شغلت المرأة العراقية فيه مساحة ممتدة ضمن الفضاء الاجتماعي ونهضت بدور بارز في إدارة شؤون الأسرة والمدرسة ومؤسسات العمل الأخرى تزامن ذلك مع اختفاء الرجل في ظل دوامة الحرب لكنك عندما كتبت عن المرأة في ذلك العقد تحديدا لم تهتم إلا بالجانب الجنساني من تكوينها الثقافي والاجتماعي، حياتها الجنسية خاصة لماذا اخترت هذه الصورة للمرأة في عقد الحرب المدمرة ؟

نجم والي : على السطح صحيح ما تقولينه، ذلك ما كان يدور في الظاهر، لكن في العمق، كان يدور عالم آخر. السلطة البعثية حولت العراق إلى ماخور كبير من السبعينيات، وكان على المرأة أن تعيش هذه الضغوط، من ناحية إصرارها على الحرية والاستقلال الاقتصادي من سلطة الرجل، ومن ناحية الضغط الذي مارسته عليها سلطة الحزب التي هي سلطة ذكورية بالعمق. كان الحبيب والزوج والأخ والوالد والابن يقاتلون على الجبهة. وكان عليها هي تحمل كل المسؤوليات، من إعالة الأسرة، تربية الأطفال، والصبر على عدم إشباع رغباتها الجسدية، ومقاومة كل الضغوط التي تقترب من الاغتصاب التي مارسها عليها المسؤول الحزبي والأمني. الأزمة الاقتصادية، الفراغ العاطفي، الحاجة

الجسدية، ضغط العمل، ناهيك عن الموت الذي يدور على الجبهة، وكلها عوامل حولت الجسد إلى مجال للاستهلاك. أما الحب فأصبح أمنية مستحيلة مجالها الحلم وحسب. أنظري للنتيجة اليوم، بعد 2003 لفّوا النساء بحجاب مثقل، كأن جسدها دنس لا غير. كأن الرجال في العراق أرادوا معاقبة أنفسهم لما يعانون من شعور بالذنب، كأن الرجال في العراق يخافون من ذئبيتهم الكاسرة. لأنهم لا يثقون ببعضهم لدرجة أن الأخ يسرق أخاه. لا يثقون في المرأة، وإلا ما معنى تحجّب المرأة حتى أمام أخ زوجها! في مجتمع مشروعه إلغاء الجسد، مرة بالحرب ومرة بتعليبه، لابد وأن يبرز فيه الجانب الجنساني في المقدمة.

- وصفت في الأوساط الأدبية والنقدية العربية بأنك روائي "شيعي" بعد نشر رواياتك الثلاث الأولى اللائي دافعت فيهن عن حقوق الشيعة المنتهكة من قبل السلطة البعثية الحاكمة.. بينما الذي يقرأ رواياتك، يلاحظ أنك لا توافق إجماع الرأي الشيعي في الأحداث التاريخية الحرجة، فمثلا انتقدت في" تل اللحم" انتفاضة الجنوب بعد حرب تحرير الكويت1991وكنت بالضد من الإجماع الذي يقول إن هذه الانتفاضة ايجابية.. ورغم بعض السلبيات، فقد أثبتت أن شيعة الجنوب أمة حية قد لا تقبل بدرجة الذل والعبودية في جميع الأحوال.. وفي رواية "بغداد مارلبورو" كان بطلك الشاعر الشيعي الجنوبي حزينا في لحظة سقوط التمثال في التاسع من نيسان 2003!؟.

نجم والي : تخيلي! أنت تحكمين على الرواية أنها لا توافق إجماع الرأي الشيعي، تقولين ذلك عام 2021 وبعد 18 عاماً من حكم الأحزاب الإسلامية الشيعية للعراق، وقبلك في عام 2001 ومباشرة بعد صدور الرواية ببيروت، كتب روائي عراقي غير شيعي كان يقيم وقتها بدمشق.. كتب مقالاً نشره في جريدة العرب الدولية رقم واحد، الحياة، اتهمني بالانحياز للشيعة، طبعاً تخريجات الكاتب المذكور ساذجة وطائفية مهما أدعى العكس. وكم أنا سعيد بذكرك "تل اللحم" بأنها لا توافق إجماع الرأي الشيعي، لأنها رد غير مباشر على اتهام الرواية بالشيعية وإن تأخر وجاء بعد عشرين عاماً. وعلى فكرة وللمفارقة كتب باحث اسرائيلي معروف دكتور رونين زوئين في أطروحة دكتوراه له عن الأدب العراقي، قائمة لكتاب غير شيعة اضطهدهم أيضا صدام، فصنفني ككاتب سني. وكم أنا سعيد بكل هذه التصنيفات. لأن من الصعب تصنيفي ضمن طائفة. لا تضحكين إذا قلت لك، أن زميلة لك دكتورة أدب سألتني ذات مرة وبعد أن قرأت تل اللحم (وبغداد سيرة مدينة ورأت صوري وصور الأسرة)، إذا كنت صابئياً مندائياً أو مسيحيا؟ وكما ترين، الرواية التي افتتحت القرن الحادي والعشرين بشكلها ومضمونها، الرواية التي أطلق عليها كاتب سوري "الرواية الوحشية" لما فيها من صدم، وهي عصية على التطويع

حوار

لجهـة معينة، لطرف واحـد، وتلك هي قوتهـا. تل اللحم أدخلتنـي صالون الأدب العالمي من دون دعم من دولة أو خليـج، وما كانـت فعلت ذلك، لـولا امتلاكها تعددية الأصوات هذه. تعددية الأصوات هي معيار على جمالية عمل أدبـي، علـى إنسانيته، ديموقراطيتـه. المجتمعات العربيـة تعشق أحاديـة الصوت. أنه صـوت الديكتاتور بالأحـرى. للأسـف في العـراق هـذا هـو الـرأي الغالب. أنـت تستخدمين مصطلح "إجماع الـرأي الشيعي" هكذا ببساطـة، لأن العـادة في العـراق بهـذا الشـكل. الجميع يتحدثـون عـن إجمـاع الـرأي، وهـم يتحدثـون في الحقيقـة عن رأيهم. لقد فهمنـا في العراق الديموقراطية علـى أساس أنها حكـم الأغلبيـة، رأي الأغلبيـة. بينما الديموقراطيـة بالنسبة لي هي حمايـة حقوق الأقليات. في الغـرب مثـلاً يطلقون علـيّ "روائي الأقليـات"، وأن المجـال الروائـي الـذي أنجزتـه هـو فسحـة لكي تقـدم الأقليات صوتهـا، تتعايش وتتصارع مع بعضـ. الرواية الجيـدة برأيي هي التي تكسر الإجماع، هي التي تطرح الاختلاف. الكـون، الطبيعـة تأسسا على الاختلاف، الفواكـه، الخضـرة، الثمـار، الحيوانات، الطيـور، ولحسـن الحـظ البشـر أيضاً، كلهـم يتحركون في مملكة الاختلاف. الحياة بصـوت واحد مملـة وفاشلة. الروايـة الجيدة والممتعـة هي التي تحتفي بالاختلاف، بالحياة.. المحصلـة أن روائيـاً إشكاليـاً يختلـف عليه النقاد والدارسون، كل واحـد منهـم يصنفه ضمن طائفـة، هـو برأيـي روائـي يسير على الطريـق الصحيح. كاتب مبدع، وهـو كاتب خارج علـى كل قبيلـة وطائفة. هـو كاتب في تشابـك دائم مع الحاضـر. بمـا في ذلـك حاضـر الطائفـة أو القومية أو البلاد التي ينتمي إليها.

- في مقالة لك في أحدى الصحف وصفت رواية" فرانكشتاين في بغداد" للروائي (أحمد السعداوي) الرواية العراقية الفائزة بجائزة البوكر العربية سنة 2014 بأنها رواية شفاهية. ماهي تصوراتك عن الفرق بين الروايتين الشفاهية والكتابية؟.

نجـم والي : لم أقـل ذلـك أبـداً، لأني لم أقـرأ الروايـة. هذا موضـوع قـديم لا أريد الخوض فيه من جديـد. أنا قرأت خـبراً عن الروايـة، وذكرتني ثيمة الروايـة مع ثيمة فلم شاهدته أكثر من مرة، فكتبت عن ذلك، وكتبت رابط الفلم، فلـم "الانبعـاث" ريسوريكشـن، من بطولـة وإخراج وسيناريو الممثل الأميركي الفرنسي كريستوفـير لامبريـت. والـذي بطلـه مفتش شرطـة (لامبريت) يبحث عن سفاح كلما يقتل أحداً، يقتطـع عضواً من جسـده، ويكتب بالـدم في مكان الجريمـة "الشسمة قـادم"، بعدها يكتشفـون إن القاتل يريـد تركيـب إنسـان ليخـرج للعالم وينتقـم! ولمن يشـك بما أقـول، أدعوه لمشاهـدة الفلـم. الذيـن شاهـدوا الفلـم أيـدوا ما كتبـت. أكثر من ذلـك ليس لدي ما أقوله.

القراء من لغات أخرى يقرأون رواياتي كأنها روايات تخصهم رغم أنها تدور في العراق.

– يبدو لي أن نساء رواياتك يمثلن الصورة الأنثوية لنجم والي، فهن على الأغلب كائنات جسدية، ملحدات دينيا، متهكمات سياسيا،غير مباليات بالأعراف والتقاليد، ما حدود علاقتك بالشخصيات التي تتناولها.

نجـم والي : لا أظن ذلك. نسائي موجودات حولك. أبحثي عنهـن، تجدينهـن في كل مـكان. مـن الخطأ الظـن ذلك. تلـك تأويلات من طرفك ووجهـة نظرك، الأفضل، القول: نسـاؤك قويـات، مقاومـات. أو كما تقول سـارة في إثم سارة : يقاتلن الصخر بجسد من زجاج.

التكرار والإطالة سمة بارزة في رواياتك، تدور قصصك على نفسها مثل دوران قطب الرحى، هل جاء ذلك تيمنا بالأسلوب الملحمي في الكتابة القصصية حيث تتوالد القصص من بعضها وتتكرر باستمرار؟ أم أنت ابتدعت لنفسك هذه الطريقة التوليدية في الكتابة ؟

نجـم والي : بـالضبـط ، الملاحـم والأسـاطـير تـدور بـهذا الشـكل، وأنـا لم أبتـدع هذه الطريقة التوليديـة. أنها من إبـداع الحياة. وقصصي مرمية هنـاك في الحياة، أرمي حجراً وسيقع حجرك على قصة.

تشير للتراث العربي إشارات خاطفة في رواياتك سواء أكان التراث نصوصا أو شخصيات أو أفكار، هل تعد نفسك من هذا الجانب روائيا عالميا تكتب باللغة العربية فحسب ؟.

نجـم والي : عند كل رواية أكتـب أملك هذا الشعور، إنني كاتب عالمي فقط، إذا رويت حيوات شخوص، مصائرهم في العمـق تعني بشراً من قوميات ومجتمعـات أخرى. ثيمـات مثل الحـرب، الخوف، المـوت، الحـب، الكراهية، الجسـد، الجنس، السـلام ... هي أسئلـة وجودية كبيرة لا تعـرف قوميـة أو ديانة أو جنس، وحسـب تجربتي، لأن رواياتـي مترجمـة إلى لغات أخرى، كلمـا كانت طريقة الـروي مقنعة بمـا تحويه من تسلسـل وتشابك ومعرفة، كلمـا كانـت طريقـة الـروي ممتعـة بأسلوبهـا الدائري وتداخلهـا في هذه الحالة، تُنسـي القاري، إن الحدث دار في هـذا المـكان أو ذاك، القراء من لغات أخـرى يقرأون رواياتـي كأنهـا روايـات تخصهـم رغم أنهـا تدور في العراق. وإذا رأيت ذات يوم أنني بحاجة لشخصية عربية تراثية، إذا وجدت حاجة فعلية، فلن أتردد عن فعل ذلك.

– أعد رواية "ملائكة الجنوب" من أهم الروايات العراقية شكليا وأسلوبيا غير أن فيها عيبا شاخصا وهو انحيازها للأقلية اليهودية التي عاشت في الجنوب حتى حدوث التهجير القسري لهم بعد حرب 1947 ، أثار هذا الانحياز حفيظة العديد من النقاد العراقيين والقراء في الوقت ذاته ،هل تقر بأن اللهجة الدعائية لقضية اليهود وتهكمك المعلن من الأديان والطوائف الأخرى في الجنوب قد قلل من قيمتها الأدبية والثقافية، ولو قدر لك إعادة كتابتها ثانية ربما ستكتبها بأسلوب آخر أكثر انصافا واعتدالا في الطرح؟.

نجـم والي : عيبـاً؟ أستغـرب منـك هـذا التعبـير. وكأن الطائفـة اليهوديـة لم يكونـوا عراقيين. أنـا تحدثت عن شخصيـة الدكتـور داوود كيبـاي، الـذي كان يرفض الهجـرة إلى إسرائيل، كان مصرّاً على البقاء في العراق، داوود كيبـاي الـذي كان بمثابة قدّيس، كان يقول في الروايـة "أنـا عراقي قبـل أن أكـون يهوديـاً"، وتقولين عيبـاً؟؟ اسـألي الشيـوخ من الناس من سكان العمارة الأصليـين، واسمعي ماذا سيحدثونـك عن داوود كيباي وبقيـة يهـود العمـارة. إذا كان الانحيـاز عيـب، فرواية ملائكـة الجنوب في هذه الحالة فيها عيوب كثيرة. فيها الانحيـاز لطائفـة الصابئة المندائيين، بطلهـا الرئيسي هـو نقّاش الذهـب نـور مـلا إبراهيـم، انحيـاز للعـالم عبدالجبار عبدالله (صابئي أيضاً)، فيها انحياز للصداقة النموذجية العابرة للطوائف بين داوود كيباي (يهودي) وكاكـه عبدالله (كردي)، وسيد عيسـى الساعاتي (عربي شيعـي)، كما فيها انحيـاز للنساء أيضـاً. لكن الانحياز الأكـبر في الرواية هو لمدينة عماريـا كما تصورت تلك المدينة التي عاشت قروناً طويلة هناك في جنوب البلاد قبل أن يتهدم صرحها.

أمـا الشق الأخير من السؤال فهـو تخريجة من عندك، لا علاقة لها بالواقع. علـى العكس، القيمة الأدبية للرواية في تزايـد وتُقـرأ حتـى اليـوم، كُتب عنها عـدد كبير من النقـاد، ورسائـل الإعجـاب التـي تصلني مـن القراء لا تُحصـى، والقـراء هم الذيـن يهموننني في المقـام الأول. خاصـة القـرّاء في العراق، لكـي لا أذكـر الاحتفاء الذي تلقته الرواية عند ترجمتها إلى لغات أخرى، والدراسات النقدية التي كُتبت عنها في البلدان العربية وفي أوروبا. في ألمانيا كتبت إحدى الناقدات : نجم والي يكتب رواية العراق أخيراً!

كل رواياتي هناك مستويان، مستوى يدور في الواقع، يحاول أن يجهض الحب بين الرجل والمرأة، ومستوى آخر يدور في التوازي هو عند الإثنين، الإصرار على الحب.

– سمعتك مرة تتهكم من تقنية (الميتا سرد) وتعدها أسلوبا بائدا أو غير مجد في الكتابة السردية، هذه التقنية وصفتها بكسر للوهم القصصي وتعرية لتقنيات الكتابة وآليات التمثيل السردي، أراها واضحة في أغلب رواياتك وفي قصصك القصيرة كذلك، لماذا التقليل من شأن هذه التقانة المهمة وأنت ممن خاض فيها كثيرا؟

نجـم والي : لأن الحديـث في العـراق عـن هـذه المدرسة يقـترب من الهـذر. حديث ممـل، أغلب مـن يتحدثون بـه عاطلون عن النقد.

– الحب بين المرأة والرجل موضوعة مركزية في سردياتك جميعها، وقصة الحب في الرواية هي جذوة الحكاية واكسير السرد، لكنّك تكتب – غالبا – قصة حب مجهضة عاطفيا، يصادر جماليتها القمع والديكتاتورية، قصص مشبعة برغبات الجسد، تغلب عليها سمات الشك والقتامة والشعور باليأس من المستقبل، هل تعتقد أنك نجحت في كتابة قصة حب حقيقية، وهل

تحب أن توصف بالكاتب الرومانسي؟

نجم والي : وفي نفس الوقت تنتصر عندي إرادة الحب في النهايـة.. في كل رواياتي هناك مستويان، مستوى يدور في الواقـع، يحاول أن يجهض الحب بين الرجل والمرأة، ومستوى آخر يدور في التوازي هو عند الإثنين، الإصرار علـى الحب، وليكن ما يكـون في النهاية. حتى إذا انتهى العاشقـان إلى المـوت. تجدين ذلك بوضـوح في "مكان اسمـه كميـت" و(ماجـدة وصالـح) في تـل اللحم (نجم ومرايـا) في ملائكـة الجنـوب، وإن كان قصة الحب هنا ثلاثيـة، فالأصدقـاء الثلاثة ينتصرون علـى كل أهوال الحيـاة في النهايـة ويقيمون سوية في مقـبرة الانكليز. أمـا إذا كنـت أحـب أن أوصـف بالكاتـب الرومانسي أم لا، فهـذا أمـر أتركه للقـارئ، في كل الأحـوال أنا روائي قصص الحب المستحيلة.

- تشيع في رواياتك جميعها الدعوة للإلحاد في الدين، ونبذ فكرة الله إذا كانت تحمل معاني التسلط والإكراه.. هل نبذ الدين والتدين قناعة شخصية تريد أن تبثها بين قرّائك؟ أم أن نبذ الدين يمثل لك جزءا من فلسفة الرواية بوصفها مولودة الليبرالية المناهضة لسلطة الدين؟.

نجـم والي : في كل رواياتي لا أبث قناعات شخصية، بل أتـرك لشخصياتي الحرية. فأن تكـون إحدى شخصيات رواياتـي ملحـدة، لا يعنـي أوتوماتيكيـاً أننـي ملحـد، وإلا فـإن ذلـك سيعنـي بالمحصلـة، أن وجـود قاتـل، مجـرم، عاهرة، شيـخ ديـن في الرواية، يمثـل شخصية الكاتـب نفسـه.. كلا، الأمر له علاقة بتعدديـة الأصوات وبالتكنيـك في الرواية نفسها. هـا أنت تلاحظين بنفسك، حتـى نبذ فكرة الله تـأتي في الروايات في علاقتها بنفاذ فكرة التسلـط والاكراه، بالمناسبـة كان صاحب النوبل البرتغـالي (خوزية ساراماغو) وحتى وفاته يدعو لجعل فكـرة الإلحاد ضمـن حقوق الإنسان. فيمـا يخصني أنا وكما لاحظتي أنت بنفسك، أن نبذ الدين يمثل عندي جزءا مـن فلسفة الروايـة بوصفها مولودة الطبقـة المتوسطة والمدينة والليبراليـة المناهضة لسلطة الدين، وأظن من يعيش في الدول العربية والعـراق بصورة خاصة، تحت أنظمة فاسدة وقمعيـة تدعي الإيمان، لابد له وأن يكتب بهذا الشكل.

- وجدتك مهتما بشعرية اللغة السردية في رواياتك الأولى "الحرب في حي الطرب" "مكان اسمه كميت" و"تل اللحم" ومجموعتك "فالس مع ماتيلدا" يستهويك الوصف المجازي للمشاعر والأحداث، ويغريك سبك الجملة ومتانة تركيبها، أما في أعمالك اللاحقة على سبيل المثال : "إثم سارة" فان لغتك في هذه الرواية أقرب لليومية منها للأدبية، حتى إنك لا تلقي بالا للنحو والصرف؟ لماذا أخذت لغتك تنحو باتجاه اللغة المحكية في الآونة الأخيرة ؟.

نجـم والي : ربما للأمر علاقة بـأن عالمنا اختلف بشكل راديـكالي في القـرن الواحـد والعشريـن، وحتـى اللغـة اختلفـت، وربمـا لا، لا أدري، وأنـا اشكـرك علـى هـذه الانتباهـة، لأنني حينما أكتب، أكتـب مسحوراً بالسرد، أقع تحت وطأة السرد ولا أنتبه ماذا ينتج بعده.

- اثنيتَ على ما كتبته عنك في أطروحتي للدكتوراه، وأشرت فيه إلى أنك تعد رائدا في شكل من الكتابة الفوضوية في الرواية العراقية؟ برأيك أليس من واجبات

حوار

جنس الرواية الاهتمام بالأخلاق العملية ونظام القيم في المجتمعات ولا باجتراح أفق مثالي للمستقبل ؟

نجـم والي : أنـا قلت أنـك كتبت ما معنـاه، هذا روائي يقـول لكم من البدايـة أنـا جئـت لكـي أهـدم، انتبهـوا. ومـن يتعمـد الصدمة، يسعى لبنـاء بديل جديـد. وأنا لا أقـترح البديـل، بقدر ما أثـير الأسئلة، أهـدم قناعات موجودة، عوالماً حتـى الآن مقبولة لدى الناس، وقائعاً يظنها الناس حقائـق مطلقة ... ألخ، أنا في النهايـة مثل الأطفـال، ألعب بشكل جـدي. هل رأيت الأطفـال وهم يلعبون؟ يبنون وما أن ينتهون من البناء يهدمون ما بنوه للتو، ثم ليبدأوا من جديد، وفي كل ذلك ترينهـم يتحدثـون مع ألعابهـم بجدية. أنـا ألعب بشكل جدي.

– أجد تناقضا بين وصفك بالروائي الطليعي "الفوضوي" وبين اهتمامك بالسرد التاريخي ونقد سياسة بلدان الشرق الأوسط،، أليست الطليعية مقترنة بالرواية التجريبية الفرنسية والأميركية اللتين لا تعبآن بالحدث والشخصية؟

نجم والي : ولكن من أين جاء هذا التخريج : أن الطليعية مقترنـة بالروايـة التجريبيـة الفرنسيـة والأميركيـة اللتـين لا تعبـآن بالحدث والشخصية؟! هـلا سميتي لي بعـض عناوين هذه الروايات؟ حسب ما أعرف، أن أغلب الروايـات الأميركيـة على وجه الخصوص، ركّزت على موضوعـة الحدث والشخصية، ويكفـي أن أسمّي عنواناً واحداً "غاتسبـي العظيم" لسكوت فيتزجرالد..

– في ختام رواية" إثم سارة" هنالك ملحق أكدت فيه أن شخصية (سارة)، الفتاة السعودية واقعية وليست متخيلة. وأنك قابلتها يوما وأعطتك دفتر مذكراتها، ما فائدة هذا الملحق لقارئ الرواية؟ هل تلك محاولة لتبرئة المؤلف من أي خلل أو ضعف في سرد القصة؟.

نجـم والي : كلا، أنـه محاولـة منـي لتوضيـح بعض النواقص والالتباسـات في الرواية، ربمـا هي محاولة أيضـاً للتغطيـة، للتمويه على شخصية سـارة الحقيقية التـي اعتمدت عليها بكتابة الروايـة.، من يدري.. أنا كل روايـة عندي تختلف عن سابقاتها، لكن جميعهن حملن ملحقاً في النهاية. تلك هي طريقتي بالسرد.

– أرى أنك تستخدم الكتابة المرصوصة من أعلى الصفحة إلى أسفلها من دون ترك فراغات على فضاء الصفحة ليأخذ المتلقي فرصة لالتقاط أنفاسه والتأمل في الأحداث، ما هي تصوراتك عن الإيقاع السردي، إيقاع الفكرة، الفضاء؟.

نجـم والي : غالبـاً ما أكتـب وأنا شبه مخـدر، غارق في السـرد، أكتـب، وموسيقى كل كلمة تـرن في أني، فأكتب وأكتب، فيأتي السرد بهذه الصورة المرصوصة.

– " إذا كان العالم مستودعا للحيوانات فإن العراق مركزه" هذه العبارة من روايتك "بغداد مارلبورو"، دائما ما تشتم

بلدك بعبارات مثل التي أوردتها في أغلب رواياتك، ظاهرة شتم ولعن البلاد بارزة في نصوص الروائيين المغتربين على وجه الخصوص. بصراحة وأرجو أن لا يغضبك كلامي، أيليق بالمثقف أن يشتم بلده في نتاجه الأدبي ، بينما يعتز البسطاء والمهمشون بوطنهم ويضحون في سبيله بحياتهم، ولم يفكروا يوما استبداله ببلد آخر!؟.

نجـم والي : أنـت تسمينهـا شتيمـة، وأنـا اسميها تعبير عـن حالة غضـب أمام مـن نحـب. وأعتقـد أن البسطاء والمهمشـين في وطنهـم، لا يـترددون مـن الإعـلان عن غضبهـم بهذا الشكل. الشتيمـة في العراق تجدينها حتى في حالـة المديـح. ومن يحب لابـد أن يغضب من حبيبه في بعض الأوقـات. مـن ناحية أخـرى، أظـن أنني أقل الكتّـاب في المنفـى شتيمـة، علـى العكس. هـل نسيتي أيضاً، أنني لا أشتم الناس، أشتم نفسي فقط؟

– في مجموعتيك القصصيتين" فالس مع ما تيلدا" و "ليلة ماري الأخيرة" ألاحظ أنك تشتغل على الموضوعات ذاتها في رواياتك "ذاكرة الحرب، خراب الأمكنة ، تعاشق المتخيل مع سيرة المؤلف الذاتية، امتداد الزمن إلى سنوات وعقود.. ما رؤيتك الشكلية للسرد القصير؟.

من يحب لابد أن يغضب من حبيبه في بعض الأوقات.

نجـم والي : كتابة القصة القصـيرة متعة كبيرة، للأسف بـدأت بـالاختفاء عن المشهد في العقـد الأخير من القرن العشرين. في أوروبـا وأميركا لم تعد كتابة القصة تقليداً شائعاً. البعض يُرجع ذلـك لتطور العصر وتعقد الحياة، وأن قصـة قصـيرة لا تلبـي المتطلبـات، البعض الآخر يُرجع ذلـك إلى أسباب اقتصادية، لها علاقة في السوق. لا أدري.

– قصة "صحبة" ضمن مجموعة "فالس مع ماتيلدا"، قصة ساحرة.، قصة ذلك الصبي الذي يقوم بتوصيل السكارى من البار إلى بيوتهم بواسطة حمار، أخذتها من الواقع العراقي الغرائبي بطبيعته أم جاءت من وحي الخيال؟

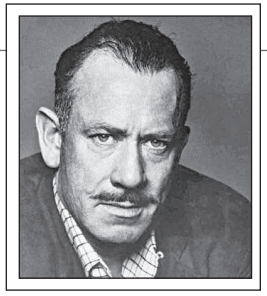
نجـم والي : في البدايـة كان كل ظنـي أننـي كتبتها من وحـي الخيال. وحينما زرت البصرة في 2004 بعد 23 عاماً مـن الغياب، وعودتي القصيرة من المنفى، سألني بعض الأصدقاء في البصـرة، وكانوا قد قرأوا مجموعة "فالس مـع ماتيلـدا" التـي تـدور قصصهـا كلها في البصـرة، وقصة صحبة بـالذات، سألـوني من أين عرفت بمهنـة الصبيـان الذين يوصلون السـكارى على الحمير أيام الحرب وبعدها في سنوات الحصار؟.

– ظاهرتان بارزتان في الرواية العراقية في الوقت الراهن، هما الرواية النسوية والشبابية، هل تقرأ الرواية النسوية العراقية المعاصرة؟، مَنْ يعجبك من الروائيين الشباب وتعتقد ان تجربته مهمة ومشابهة لتجربتك؟.

نجـم والي : للأسف لست على إطـلاع كبير بما يُنشر في العـراق، ولأسباب لها علاقـة بتوزيع الكتب ودور النشر

حوار

عندنـا، وحسـب مـا سمحـت لي الظـروف تابعت تجربة كاتبـين شابين (هأ، لا أدري إذا كانـا مـا يـزالان شابـين) الأول إبراهيم الغالبي وروايته "اعترافات كائن"، وضياء الخالدي، وجدت تجربتيهما مهمة ومشابهة لتجربتـي بتناولهـا ثيمـة العنـف. للأسف لم اقـرأ للاثنين منذ خمس سنوات أي عمل جديـد. وتلك هـي المشكلة في العـراق، عدم المواصلة، وآمـل ألا يكون الاثنان وقعا في شراكها!


جون شتاينبك

فرجينا وولف

– تل اللحم افتتحت بها القرن الحادي والعشرين، نُشرت 2001 في دار الساقي ببيروت ولندن، وتحدثت بها عن تعدد الطوائف والمذاهب واختلاف الهويات في العراق. وقبلها الحرب في حي الطرب، وكانت أول رواية في العراق عن الحرب تُكتب من وجهة نظر خارج وجهة نظر السلطة، فهي رواية مضادة للحرب.. من أين يأتي هذا التفرد عن باقي الروائيين؟ هل هذه هي ميزة الروائي نجم والي، أن يكتب رواية مميزة؟

نجـم والي : منـذ أن بـدأت الكتابـة وكان لي كمـا أتذكر خمسـة عشر عاماً حينمـا كتبت أول قصـة قصيرة لي، وأنـا أفكـر، إذا أردت أن أكون كاتبـاً فلابد لي وأن أكتب شيئـاً مختلفـاً عمـا يُنشـر. كان في ذهني هـذا السؤال الـذي رافقني منذ بدايـة قراءاتي لـلأدب العالمي، ترى مالذي يجعلنا نقرأ لشكسبير، دوستويفسكي، تشيخوف، بلـزاك، أرنسـت همنغواي، جون شتاينبـك، وليم فوكنر، فرانـز كافـكا، ريلكـة، البـير كامـو، جـان بـول ساتر، فرجينـا وولـف وسيمـون دوبوفـوار .. وغيرهـم، لماذا نقرأهم وهم قادمـون من أراض بعيدة، من قوميـات أخـرى، كتبهـم تُترجـم إلى لغات عالميـة عدة؟ وكان الجـواب : أنه اختلافهم ونظرتهـم للعـالم، بالتـالي المواضيع التي كتبـوا عنهـا لا علاقـة لها بمـكان وزمان، الخوف، الحب، المـوت، الشر، الخير، الحرب، السـلام، كل تلـك الأسئلـة الوجوديـة التـي تشغـل الإنسـان، فقط أنهم يـروون ذلك عن طريق شخصيـات سلوكها متميز عن سلوك الآخرين. ولكي أكتب عملاً مميزاً، عليّ إثارة الأسئلة الوجودية ذاتها، بالطريقة الخاصة بي بالروي.

– الحرب في الطرب هي أول عمل أدبي عراقي مترجم إلى لغات أخرى. هل تشعر بالفخر بذلك؟.

نجـم والي : ليس ذلك وحسـب، بل كأنهـا ستثبت تقليداً عنـدي لاحقاً. الروايـة صدرت بترجمتهـا الألمانية من قبـل المستعرب الألماني يورغـن باول عام 1989، وفي نصها الأصلي العربي في دمشق عام 1993، على الرغم مـن أنني انتهيـت من كتابتها عـام 1985، لكن رفض دور النشر العربية لخوفهم من نظام صدام حسين، حال دون نشرهـا.. وحتـى عندمـا نُشرت بطبعـة جديدة عن المؤسسة العربية للدراسـات والنشر في بيروت وعمان، عام 2013 مُنعت في الأردن.

– هل تشعر بالفخر بذلك؟

نجـم والي : طبعـاً اشعـر بالفخـر. لكـن أود أن أضيـف

معلومــة بسيطــة. رواية الحرب في حــي الطرب، هي أول روايــة عراقية تُترجــم إلى لغات أخــرى، وللمفارقة أنها أيضــاً ثالث عمل عراقي يُترجم إلى لغــات أخرى، العمل الأول هــو سومري ملحمة جلجامش، الثاني عباسي ألف ليلــة وليلة، والثالث في القــرن العشرين: الحرب في حي الطرب!.

- منذ رواية صورة يوسف الصادرة 2005، وهي أيضاً أول رواية عراقية تُكتب عن بغداد ما بعد 2003، منذ هذه الرواية وفي جميع رواياتك التي صدرت بعدها، نلتقي بشخصية الحكواتي "هارون والي" الذي يروي الأحداث، هل هارون والي هو الأنا الأخرى للروائي نجم والي؟

نجم والي : هــارون ملك الحكايات كما جاء في النصوص الدينية المقدسة القديمة. موسى مرادف للصورة، وأخوه هــارون مرادف للكلمــة، للحكي. أنه جــزء من نجم والي الــذي يلعــب مثلما الأطفــال في السـرد الروائــي، يلعب بجديــة. في النهايــة يمكن أن نقول أيضــاً، هــارون والي هو مــرادف للروائي العليم أيضاً، الأنــا الأخرى للقارئ الذي أخذه في رحلة السرد معي.

- سعاد والعسكر روايتك الأخيرة، هل صحيح إنك عانيت صعوبة في نشرها؟

نجم والي : نعم، لا دار نشر عربية أرادت المغامرة بنشرها (دار الساقــي، الجديــد، المــدى، الرافديــن، صفصافــة.... ألأخ)، مــازلت احتفــظ بردودهم، خافوا من نشرهــا. وكم أنــا سعيد لمغامرة دار سطور بنشرهــا. الرواية استقبلت بشكل رائــع، وكتب عنها النقاد بحفــاوة. الطبعة الأولى نفــدت منذ فترة. وهــاهي الطبعــة الثانية تصدر ببيروت وبغــداد. ننتظر الطبعــة الثالثة وطبعات أخــرى قادمة. وتــواً صــدرت الترجمة الألمانيــة، وستلحقهــا ترجمات أخــرى. كل ذلــك ولم يمــر على صــدور الروايــة أكثر من سبعة شهور.

- هل هناك رواية جديدة لنجم والي ؟

نجــم والي : نعم . رواية موضوعتها أيضاً التمرد.. تروي قصة شخصية نسائيــة عراقية هذه المرة، وستكون بعد "إثم سارة" و"سعاد والعسكر" الثالثة من ضمن ثلاثية كتبتها عن النساء، نساء متمردات، نساء يقاتلن الصخر بجسد من زجاج!.

حوار

الشعر العراقي وعصاب هيدغر

علي حسن الفواز

هنـاك مقولة ل"هيدغر" تؤسس أطروحاتها على صورة هولدريـن الشعريـة في العقـل النقـدي، وعلـى اهميتـه بوصفه "شاعر الشعراء" كما يسميه، والتي جعلها رهانا علـى ربط تخيلـي مابين الشعر والفلسفـة، او بين الشعر والجـود. هذه المقولة وتأويلاتهـا ليست نقدية خالصة، ولا فلسفيـة، بقـدر ماهي تعبـير عن "مـزاج مضطرب" يجد في شعريـة هولدرين المضطربة ما "يوقظ" رغبته، أو غوايتـه، أو نزعتـه في الكشـف عن ماهـو وجودي او عصابي فيما هو شعري..

اللغـة بيت الكائن، هـذا التوصيف المخاتـل، ليس بعيدا عـن المقولـة الأولى، إذ اراد هيدغر من خـلال هولدرين ربـط الشعر بالخيال الفائق، وبالوجـود الذي يصطنعه، ومـن خلال توصيف ينزع الى ربـط الشعرية بالمقدس، والميتافيزيقـي، وبما ماهو في جوهـري في الشعر، بما فيـه " الجنون المتعالي" الـذي يعيشه، والهذيانات التي تتبدى من خلالهـا اقنعة"الكينونة" التي تحملها اللغة، وطاقتهـا الخفيـة في التمثيـل والتعبـير، وفي الرغبـة الشهوانية للسيطرة على العالم/ الوجود من خلال اللغة

ذاتها.
يقـول حسونة المصباحي عن هـذه العلاقة "إن هايدغر يسعـى إلى طـرح قضيـة هامـة للغايـة، لا تتعلـق فقط بطبيعـة العلاقة عنده بـين الفلسفة والشعـر، ولا بتأثير الشعـر علـى مسـيرة فيلسـوف، وإنمـا بعـدد التأثيرات المحتملـة للشعـر علـى كل مسـار مهمـا كانـت نوعيته وأهدافـه" إذ تتحول النظرة الفلسفيـة الى مقاربة تقوم علـى كشوفات عميقـة، ليست بعيدة عن أزمـة الأنسان، ولا عـن اسئلتـه الوجوديـة، ومـن منطلق يجعـل سحر قصائـده (يقصـد هولدرلين) لا يتأتّى مـن التأكيد على ذاتـه، وإنما لأنها شاهـدة على "تهشم الشـكل الإنساني لوحـدة الحيـاة مـع نفسها، ولوحـدة الشاعر مـع كل ما يعيشـه. ولأن الشعـر تشكيل للحياة، وليـس مجرد نسخ لمعرفـة مـا حتـى ولـو كانـت إلاهيـة" وهـذا مايجعل القـراءة اكثر استعدادا للتحول الى "سلطة" او الى رهان علـى صناعـة خطاب، يتجـاوز لغة النقـد، والعلاقة مع الآخر، الى مقاربة عقد الـذات المهووسة، وعبر حمولات قـد يكون فيها "مرض"هولدرين، هو المرض الوجودي، أو النزعـة التمثيليـة لأزمة الإنسـان الالماني في مرحلة مابعـد الحـرب العالميـة الأولى، عـبر خطـاب هزيمته، وعقـدة هويتـه، واستلابـه، وعبر مـايتبـدى في التمثيل اللغوي من تشظٍ للهوية، وولمحنة "كينونتها" إذ تحضر اللغـة في هـذا السيـاق بوصفهـا بيتـا مغلقـا او مجالا تسعى عبره لاعادة تأسيس سلطتها.
هـذا الفهم الاشكالي، والتخيّلـي لعلاقة الشعر بالفلسفة، أو حتـى باللغـة مـن الصعـب أن يضعنا أمـام خارطة واضحة لاستعمـالات البلاغة والمجـاز، او حتى لقراءة "الأنساق المضمرة" في الأفكار، إذ يمكن للغة أن تتحول الى "كائن"هلامـي، أو اداة سحريـة لنوايـا ومصالـح، وحتى لرغبات عصابية كتلك التي كان يعيشها هيدغر، او قد تكون لعبة كما يسميها فيتغنشتاين..
ترحيل المقاربة الهيدغريـة الى فضاءات النقد العراقي، ستكـون مصدر قلـق، والتباس، فهي تسحـب من الناقد رؤيتـه الفاحصـة للشعـر، ولتضـع مكانهـا مرجعيات ايديولوجيـة او نفسيـة او حتى مرضية تهـدف لتشكيل "هويـة" افتراضية للشاعر، ولمجاله الشعري، وسيكون شعـراء مثل بدر شاكر السياب، أو مظفر النواب او سعدي يوسـف او نـازك الملائكة او البياتي وغيرهم أمام قراءة ضدية، و"مغالبة" نفسية، وايديولوجية وربما جندرية، تضعهم إزاء مايشبـه "العنف" القرائي، إذ تتخفى داخل لغتهم رمـوز، وعلامات، وشفـرات لاوعية، تتحول تحت قهر القراءة الى عصاب، ليبدو السياب مريضا وعصابيا وعراقويـا مثل هولدريـن، ولتتحول نـازك الملائكة الى كائـن جنـدري مغلـق، وان لغتهـا تحمـل في صندوقها اسـرار وعقـد من الصعب فـك الغازها خـارج القاموس الخفـي للنسويـة، وحتى سعيـد يوسف ينزع عنـه النقد رومانسيتـه الثوريـة و"نبرتـه الخافتـة" كمـا سمتهـا فاطمـة المحسن، الى "نـبرة صائتة" مخلوطـة بالعنف الايديولجي والثوري، وبنزق الكائن الحزبي الذي يتكىء على قاموس فيه من العصاب بقدر مافيه من السحر.
ولعـل شاعـرا مثل مظفر النـواب سيكـون برايغما نقديا للمقاربـة "الفلسفشعرية" بوصفـه شاعرا يملك هيجانا ثوريـا، ورؤيـا فاضحـة للـذات العربيـة، ولهويتهـا المتشظيـة، وهـذا مـا يجعلـه أكـثر تمثيـلا للقاموس الهيدغـري في نظرته الى شعر هولدرين، الذي يمثل قلق الأمـة الالمانية وان لغته مسكونة برغبتها الدفينة التي

أما بعد

يختلـط فيهـا المقدس والميتـافيريقي، رغـم مـايحوطه مـن هشاشة وجوديـة فـاضحة، وحتى البياتـي الشاعر المدينـي، سيجـد نفسـه أمـام قـراءة تحفـر في متونـه، لتكشف عن ازمته مع التاريخ، والمرأة والمدينة والمنفى واللغة، وستضعه أمام كشوفات افتراضية، رغم احتيال البياتـي لإخفائها، إلا أنهـا ستفضحه بوصفها شكلا او قناعا لعصاب الشهوة او الايديولوجيا..