

الأديب العراقي

مجلة فصلية تصدر عن
الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق - المركز العام

العدد 31/30 شتاء وربيع 2022



العدد 31/30 شتاء وربيع 2022

هيئة التحرير:

علي سعدون - ابتهاج بليبل - حسن البحار -
د. راوية الشاعر - حسين محمد شريف -
حبيب السامر - علي شبيب ورد

الهيئة الاستشارية:

أ.د. محمد حسين آل ياسين - أحمد خلف -
أ.د. سعيد عدنان - أ.د. عدنان حسين العوادي -
أ.د. صبحي ناصر حسين - أ.د. نادية غازي العزاوي
أ.د. صالح زامل.



الأديب العراقي
AL ADEEB AL IRAQI

مجلة فصلية تصدر عن
الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق - المركز العام

رئيس مجلس الإدارة رئيس التحرير:
ناجح المعموري

مدير التحرير
د. علي متعب جاسم

سكرتير التحرير
د. غنام محمد خضر

التصميم والإخراج الفني: فلاح حسن الخطاط
الأشراف اللغوي: د. سعد جرجيس سعيد

7 أما قبل .. ضوء خافت .. تعارضات الثقافة هيئة التحرير

10- 65 الدراسات

10 قصيدة النثر العراقية جماليات التلقي وتحديات النص د. نوافل الحمداني
26 الملصق الثقافي د.سهير أبو جلود
38 موت المكان دراسة في قصص حسين البعقوبي د. ماجد مهدي القيسي
46 تجليات السينما في الرحلة العجيبة للسيد ميم د. فاطمة بدر
54 ثنائية العنف والتسامح
في رواية (سيدات زحل) للطيفة الدليبي د. نوزاد أحمد أسود

66- 79 ندوة العدد

66 القصة القصيرة في العراق : رهانات الألفية الثالثة

80- 108 عبر العالم

80 قوة الأدب المقارن د. هيثم كامل الزبيدي
88 الأدب المقارن والمواطنة العالمية ترجمة: الهادر المعموري
96 تكامل الأدب المقارن في الدراسات الثقافية د. صباح واجد علي
103 الأدب المقارن بوصفه متعارضاً خلقياً د. عذراء ناصر

109- 144 النصوص الشعرية

109 لم اخطر في بالي فضل خلف جبر
112 أبجدية رسمية محبيس
114 سائق القطار مفيد البلداوي
118 ذات رسم وحب وحيدة حسين الركابي

121 حب ولكن أمينة محمود
123 وصية دلال جويد
125 بيني وبينك رأسي غريب اسكندر
129 فوتوغراف لدم القتل زين العابدين المرشدي
132 العائد مريم العطار
135 صيد النجوم في ليلة مشمسة طيب جبار
137 مقاطع موجية للفراع عدنان الحسين
141 ظهر محدب سالم سالم
143 الملبى علاء المسعودي

145- 187 النصوص القصصية

145 بائع المجلات القديمة جودت جالي
155 بئر الصفيح قيس عمر
160 المواجهة جمال كامل
164 طريق واحد وأنا ثانية د. اشراق سامي
167 ما بددته الأيام أمير ناظم
170 ادم الغزال علي فالج
175 نثيث الأرواح المغادرة زينب ساطع
178 رازقية شيماء المقدادي
184 صخرة كأداء رجاء الربيعي
185 أشباح خالد مهدي الشمري

188- 199 الحوار

192 الأمير القروي فارح الطول .. الناقد د. مالك المطلبي في ضيافة «الأديب العراقي»

- محتويات المجلة لا تخضع في الترتيب للمفاضلة بين الأسماء بل للضرورة الفنية فقط .

- المجلة غير ملزمة بنشر كل مادة تصل إليها .

- المواد المرسله الى المجلة لا تعاد الي اصحابها سواء نشرت أم لم تنشر .

- البريد الإلكتروني:

aljwahrialadeeb61@yahoo.com

- رقم الإيداع في دار الكتب والوثائق في بغداد : 2182 لسنة 2016

ضوء خافت .. تعارضات الثقافة ..

ماذا يمكن أن يعني هذا العنوان وما نريد به؟! إن المسألة التي يمكن أن ينفذ اليها القارئ هنا هي أن ثمة اشتباكا مفهوما بين الادوار التي يمكن أن تؤديها ممارسة أو تتخذها مواقف سلوكية ذهنية لكل من الناقد والمثقف والمفكر بوصفهم الأظهر والاقدر على رصد وتحريك وترسيخ الثقافة . هذا الاشتباك يُظهره خطابُ الثقافة العراقية بعد مرحلة 2003 الى حد واضح، وهو أمر لا يُعدم وجوده في الثقافات الاخرى الا أن ثمة قدرات ووعي يتمثل هناك وهو قادرٌ على تفكيك هذا الاشتباك ليستقر كلٌ بعمله.

وإذا ما عدنا الى مفهوم التعارضات فإننا هنا نستند الى مفهوم يطرحه تيري ايغلتنون في كتابه "الثقافة" إذ يرى فيه أن "الثقافة تضم بين ثناياها قوى تدميرية مثلما تضم قوى احيائية كذلك، وتكمن احدى معضلات الثقافة في الكيفية التي يمكن بها جعل القوى التدميرية تُفرز بعيدا من غير ايداء القوى الاحيائية". التعارض اذن يحدث بين قوتين داخل الثقافة الواحدة تعملان باتجاهين متضادين، ومكمن الخطورة في الوعي النافذ تجاههما وفي القدرة على تعزيز القوى الاحيائية وهو أمر ليس من السهل تداركه بسبب أن "القوى التدميرية" تميل الى استعمال ادوات الكشف الثقافي نفسها. وقبل ذلك علينا أن نسأل مسؤولية مَنْ ممن اشترنا اليهم أنفا المثقف أم الناقد أم المفكر؟.

196-241 مقالات

- 196 رواية صيد الحمام السيرة الذاتية والخيال الروائي جميل الشبيبي
204 غداء الذاكرة د. صالح الصحن
212 البداوة في القصيدة العراقية المعاصرة د. وجدان الصائغ
218 شعرية الأسئلة وأجوبة المهمش قراءة المعنى في ديوان
(خارج الوقت داخل الحواس للشاعر عمار الصلف) د. أحمد الخيال
223 لغة القص بين متعة الشعر وجمالية السرد
بريد الآلهة انموذجا عقييل هاشم
228 تنويعات المحمول الجمالي
في ديوان (تغير الأسماك رأبها على اليابسة) د. سمير الخليل
232 القهر ثيمة نصية وممارسة سردية
قراءة في (كابوس المحلة) لـ أنمار رحمة الله د. هشام محمد عبدالله
251 مناجاة الروح في محراب الوطن
قراءة في ديوان «ما لم تَقُلْهُ الأرض» للشاعر وسام العاني د. سعد التميمي

242-251 مسرح

- 242 في حارة المظلوم
صمت الجميع ونطق الدم مسرحية صامته صباح الأنباري
247 تمثيلات لغة الفعل في مسرحية في حارة المظلوم
صمت الجميع ونطق الدم لصباح الأنباري د. سلوى جرجيس

252-261 حوار في كتاب

- 270 الهويات الثقافية للأمم إزاء هيمنات الآخر،
الأسباب والموجبات وأبرز التحديات حاوره: حسين محمد شريف

262-263 أمابعد

- 262 زمن الرواية.. من منظور النقد د. صالح هويدي

لاشك إن العزل التام بين هذه المفاهيم أمرٌ لا يقبله المنطق ولا يقره العقل. إن العملية متنافذة ببعضها مع خطوط دقيقة فاصلة، والتنافذ الذي أعني هو القدرة على التواصل غير المربك الذي يقدمه أحد المفاصل الى الأخرى. بمعنى أن النقد "ولا أومئ هنا الى النقد الأدبي بمعناه الضيق" أقول إن النقد عملية لا يمكن ان تتخلى عن طرفيها الاساسين "الثقافة والفكر" لا لكي تنشغل بهما وانما لكي تتبصر من خلالهما. النقد عملية استيلاء للمفاهيم وكشف عما يمكن أن يحدث وليس إقرارا لوقائع. وإذا كان هذا المفهوم يقترب من المفهومين السابقين الى حد ما فإن الفارق الجوهرى بدءاً نلمحه في أن النقد يحوّل المفاهيم والافكار الى أدوات كشف، ويطوّعها لتكون سلوكاً ذهنياً وبناء معرفياً. في حين أن المثقف هو القادر على قراءة الوقائع بنفاذ وتشخيص المجريات ببصيرة واتخاذ الموقف بموضوعية، أما المفكر فيهتم "بتفكيك العوائق الذاتية للفكر كما تتمثل في عادات الذهن وقوالب الفهم وانظمة المعرفة واليات الخطاب.. فهو في النهاية صانع افكار او مبتكر مفاهيم أو خالق بيئات مفهومية" وفقاً لعلي حرب. وسط هذه المفاهيم ينشأ هذا التعارض، ومبدأه الاساس حين يتحوّل النقد الى طاقة تدميرية والمثقف الى "حارس عتيد للمعنى" والمفكر يغيب عن المشهد ويحل محله كلاهما.

لقد وجد المثقف العراقي منفذاً واسعاً ليمارس هذا الاربك في صياغات مختلفة تحت "يا فطة النقد الثقافي" والنقطة الاساس التي احتضنت هذه الممارسة هي أن النقد - كما يفترض - ينشأ في حاضنة ثقافية والحاضنة الثقافية تنمو في بيئة مفكرة، والفضاء الذي تتحرك فيه هو فضاء ينشأ ضمن أطر التواصل مع الوقائع الحالية، أي أن احتمالية تفكيك اللحظة الحاضرة يلتفت الى تأسيس فهم ممكن لا الى فرض فكرة وانما الى إنتاج فكرة. وهذا أمر مرتبط تماماً برصد العلاقة بين الثابت والمتغير، أعني تحديداً أن الافكار ترتبط بواقع جدلي مع المتغيرات اليومية على الصعيد كافة، ولو

عدنا الى نقطة البدء في مفهوم التعارضات، سنجد ان تأسيس الفهم "للقدر الثقافي" ذهب باتجاه مغاير بسبب ذلك التشابك الذي أومأنا اليه. محطتنا الاولى لمتابعة هذه التعارضات ستكون قراءة وفق مبدأ التعارضات لإصدارات مجموعة من المثقفين والنقاد وهذا سيكون في الحلقة القادمة غير إننا نوّشر بدءاً القاعدة العريضة التي أسست لذلك الخطاب ونعني تحديداً كتاب النقد الثقافي الذي أصدره الغدامي مستهل تسعينيات القرن الماضي. إشارتنا تتضمن أن كل ما أنتج من خطاب ثقافي انبنى على تصورات الغدامي رفضاً أو قبولاً أو تعديلاً وإضافة، كما سنلاحظ، وأختصر النقد الثقافي بكونه نقداً "وليس ممارسة" حتى عند منشئ خطابه عربياً، والقدرة على تفكيك المقولات الثقافية للرؤية التي أسست المفاهيم، بقيت مغيبة الى حد كبير مع الاحتفاظ باستثناءات كان يمكن لها أن تبني تصورات جديدة، ومن وجهة نظرنا إن كتاب الغدامي واحد ممن يحمل ما أسميناه بـ "تعارضات الثقافة" ذلك انه نظر الى الثقافة العربية من نافذة "النسق" الذي أخذ دوره يتضخم في ذهنه ليكون الفيصل الاول والاخير، لا في دراستها وانما في محاكمتها. وقد اقتربت بعض الدراسات التي سنأتي عليها من رصد هذه المشكلة لكنها لم تتخلص من الرؤية السابقة تماماً. لقد أصبح مفهوم النسق أقرب الى "القوى التدميرية" بدلا عن تدجينه ليعضد القوى الاحيائية كما سيظهر لاحقاً لنا.

هيئة التحرير

قصيدة النثر العراقية جماليات التلقي وتحديات النص

د. نوافل الحمداني

(ياوس) في جماليته، مع ما يثير فينا هذا الاختلاف من تساؤلات عن كيفية تغير ذائقة التلقي؟ هل كان تحول الكتابة الشعرية من القيد إلى الانفلات السبب وراء تبدلها، أو أن وعي التلقي وانفتاحه لتقبل ما هو جديد، عمل على تحريك الذائقة في استساغة المختلف، مع وجود من ناور على الاحتفاظ بالنسق الشعري ضمن قوainه التي تربت عليها الذائقة؟، هذا ما سنخرج عليه قاصدين بيان هذا التباين في التلقي بوقوفنا على الرؤى النقدية المحتفظة بالصورة النظمية المألوفة، أو التي ربتت على كتف الجديد دعماً لرسوخه وديمومته، أو من حاولت تقنين الجديد بلوازم تمده بعراقة الشعر

لاتزال أقلام النقد تدور في فلك حراك التجديد الشعري - قصيدة النثر- منذ أن احتضنتها مجلة (شعر) وإلى يومنا هذا، ما بين المشاكسة لما عدّ عند البعض تغريباً عن الشعر وابتعاداً عن روحه، وبين التأييد والانتصار لما يمتد الشعر إلى مديات أوسع من رهنها بنظام وزني وتفعيلي، وعلى وفق ذلك تلونت الكتابة في تمثيلها الرؤى المنبثقة عن قراءة التغيير قبولاً أو رفضاً أو وسطية مشروطة للقبول، وهذا بلاشك مرتبط بذائقة التلقي - العادي منه والنقدي-، ونسعى في هذه الدراسة إلى التقاط بعض اختلافات الذائقة النقدية وتنوعها عبر تاريخية التلقي ودراسته كما رسمها

وروحه مع استلهامه الحداثة ومظاهرها الشعرية، فجاء اختيارنا في رصد تلقي قصيدة النثر من خلال التلقي السلبي - إن صح التعبير- أي الرؤية الراضية للجديد الشعري بالشاعرة نازك الملائكة والدكتور صفاء خلوصي، والتلقي المشروط ويمثله الناقد فاضل ثامر، أما التلقي الايجابي والقبول المطلق لقصيدة النثر فيمثله الدكتور رحمن غركان.

ياوس وتاريخية التلقي الجمالي:

تعد نظرية التلقي من أهم اتجاهات ما بعد البنيوية في النقد المعاصر، وقد يُتفق على أنها جاءت لتعيد البريق إلى القارئ الذي تُوِّلف النصوص لتتقرَّب بين ناظره، مشاكساً لها أو باحثاً فيها ومكتشفاً، فالقارئ هو "الشخص الذي ينفخ في النص الحياة، والذي لولاه ما وجد نص ولا ألف كتاب" ¹ "ومن خلال تلقيه يكتسب النص وجوده وديمومته، ولعل توجّه البنيوية باتجاهاتها إلى الجانب اللساني في النص، ومكوّنها في الانموذج اللغوي الذي يختزل النص في سلسلة من الأشكال المجردة ويعزله عزلاً تاماً عن منشئه وقارئه أو متلقيه، السبب الذي دعا المختصين من النقاد إلى التفكير بتسليط الضوء على ما أغفلته هذه الاتجاهات، وعلى الرغم من وجود بعض الدعوات والجهود النقدية السابقة لها التي اهتمت بالقارئ وعملية التلقي، لكن تبقى نظرية التلقي هي رائدة الاتجاهات في اهتمامها بالقراءة وجماليات التلقي وما انشطرت عنه مدارس عنى كل منها باتجاه خاص.

ولم يغال النقاد الرواد لنظرية التلقي بمختلف اتجاهاتها في ردة فعلهم على البنيوية، مع رفضهم لها

واجراءاتها النصية البحتة، لأن هدفهم تقديم ما يخدم العمل الأدبي، وليس التطرف في مناوئة البنيوية، ف" كانوا أكثر اعتدالاً من غلاة التفكيك، ووضعوا الضوابط المحددة للحيلولة دون فوضى القراءة" ² "، وهذا يعني أن محاولتهم كانت جادة لإعادة الاعتبار للقارئ، والاهتمام بدوره في إضفاء معانٍ متعددة على النص الأدبي، تعينه ثقافته ودرسته في استقبال النص (على اختلاف مستويات القراءة والقراءات)، ولا يخفى ما للقارئ من (سلطة) على النص، ولم يغفله منشئ النص أو يتجاهله، بل هو حاضر عنده في كل مراحل إبداع النص حتى الانتهاء منه، لأن النص يكتب ليقرأ ويتلقى، والمبدع بانتظار الرأي القرائي، وعلى الرغم من تعدد اتجاهات نظرية التلقي وتياراتها في بداية انطلاقها، غير أنها بعد تطورها واستقرارها، أنتجت ثلاثة مناهج هي: (جمالية التلقي) ياوس، و(جمالية التأثير) أيزر، و(نقد استجابة القارئ) الأمريكية.

ويكاد منهج الألماني (هانز روبرت ياوس) ينفرد في محاولته الجمع بين جمالية النص الأدبي وجمالية تلقيه، بوصف التلقي "ظاهرة تاريخية معيارية ذات طابع يعلو على الفردية" ³ "وتقترن استجابة القارئ للنص الأدبي بالأثر النفسي أو بما يحققه النص من إدهاش، ويرتبط تلقيه الجمالي عبر اقتراحات القارئ التأويلية أو التفسيرية بالوعي الجمعي السائد في حقبة معينة، وعلى هذا الأساس تكون "الغاية من جمالية التلقي إخضاع التجربة الجمالية لقوانين الفهم التاريخي، دون أن تدعي أنها أنموذج، بل أنها ليست إلا تفكيراً جزئياً ينضم إلى مناهج أخرى ويكتمل بها" ⁴ "، ويرتبط الأساس النظري لـ(جمالية التلقي) الذي استمد ياوس منه منهجه في التلقي بأفكار الفيلسوف

هانز جورج غادمير في نظرته إلى التأويل، والفهم، القائمة على "إعادة الاعتبار إلى التاريخ في عملية إنتاج المعنى وبناءه" 5، بمعنى أن يمزج القارئ بين الجمالي والتاريخي في عملية فهم النص، وهذا ما يجعل النص لا يتوقف عند معنى معين

بل يكون متحركا وفي تطور دائم نظرا لشروط تلقي النص التاريخية وارتباطها بالظرف الاجتماعي والثقافي للذائقة المتقبلة، وهذا ما طالب به (ياوس)، أي كتابة تاريخ تلقي النص، وملاحظة أذواق المتلقين وردود أفعالهم في مراحل تاريخية مختلفة، فبالنهاية جمالية تلقي النصوص، وإن كانت تبدو ذاتية وفردية - حسب قارئها- غير أنها محكومة بسياقاتها الثقافية ومنظومة التقبل الجمعي، ويعتقد (ياوس) أن لكل عمل أدبي جمهورا من القراء الذين تحركهم معايير جمالية، وأذواقهم غير منقطعة عن التقاليد الأدبية السائدة، فضلا عن مؤثرات أخرى تشكل أفق انتظار يرصده القراء من متابعتهم العمل الأدبي، وهو أما أن يتحقق أو يخيب بكسر أفق التوقع أو الانتظار القرائي، فـ "داخل مفهوم أفق التوقع حيث يتفاعل تاريخ الأدب والخبرة الجمالية بفعل الفهم عند المتلقي، ونتيجة لتراكم التأويلات (أبنية المعاني) عبر التاريخ نحصل على السلسلة التاريخية للتلقي التي تقيس تطورات النوع الأدبي وترسم خط التواصل التاريخي لقراءه" 6، وكلما جاء النص بما لا يتوقعه القارئ، وفاجأه بعنصر جديد ومغاير عن المؤلف خلق توترا انفعاليا يعبر عنه

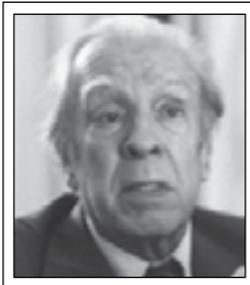
لم يغال النقاد الرواد لنظرية التلقي بمختلف اتجاهاتها في ردة فعلهم على البنيوية، مع رفضهم لها وإجراءاتها النصية البحث

بالإدهاش الذي يحدث مسافة جمالية، ولدتها الفجوة بين ما في النص وبين ما ينتظر القارئ من أفق قد خاب تحققه، لذا تعد المسافة الجمالية - حسب ياوس - معيار جودة النص وقيمته، إذ كلما اتسعت حققت توترا كبيرا لدى المتلقي بما يسمح له بولوج النص واستجلاء كوامنه، وحينها تكون القراءة فاعلة في إنتاج معناه، والعكس صحيح في حال ضعفت أو قلت المسافة الجمالية، ولعل ما يريده ياوس هو زحزحة التلقي المتابع، ولاسيما إزاء الظواهر أو التيارات أو الاتجاهات الجديدة في الأنماط والأجناس الأدبية، ومراقبة التطور القرائي لها وتفاوته عبر تاريخية تلقيه رفضا أو قبولا.

مراهنات التلقي وتحديات النص:

إن مراحل تلقي قصيدة النثر العربية والعراقية منها، تمثل ما طرحه ياوس بجمالية التلقي وتاريخيته، - حسب ما نراه- ولاسيما أن قصيدة النثر لا تزال تبحث عن مشروعيتها، وتأكيد شعرائها لا يتوقف عن الإصرار في التمرکز والاستقرار لمشروعهم الإبداعي، في مسعى دؤوب منهم بتغيير أفق التوقع الجمعي لمن يرصد نتاجهم ويتابعه، مع تغيير المفهوم الكلاسيكي للشعر، وإطلاقه نحو الرؤيا في فهم العالم وتمثلاته، وفي اتخاذنا عينات قرائية لقصيدة النثر العراقية، يمثل مواقف نقدية متباينة في رصدها هذه الحركة الإبداعية

الجديدة، ويرصد منها التوقع القرائي وأفقه، الذي بلاشك أنه غير واحد عند من رفضها رفضا صلبا، أو عند من تبني أو اشترط لقبولها، ونشير هنا أن اتجاهها من هذه القراءات، ينتمي إلى جيل القراءات الأولى، التي صرح ياوس بأهميتها وضرورة متابعة دراستها لفهم عناصر التجديد والإبداع في النص الأدبي . وفي مراجعتنا لموقف الشاعرة نازك الملائكة من قصيدة النثر العربية والعراقية يلفتنا رفضها القاطع والصارم في التلقي المتقبل لها، بشكل يبعث على الاستغراب، كونها شاعرة الحدائث وهي من دفعت عجلة التحديث الشعري في مشاركتها الريادية للشعر الحر، تستهجن مشروع التحديث المتواصل بقصيدة النثر وترفضها، وتقصر التطور على تجربة الشعر الحر، وتعلل بحجج لا نرى فيها الصحة والقوة ما يدعم رأيها، في قطعها أن لا صلة لقصيدة النثر بالشعر، وكأن الوزن والإيقاع هما العنصر الشكلي الوحيد الذي يمنح الهوية الشعرية، ورأيها الرافض لم يكن مرحليا مجسدا بدايات الإعلان عن قصيدة النثر وانطلاقها، بل امتد إلى تسعينيات القرن العشرين بمعنى حتى مع تحقيق قصيدة النثر مقبوليتها وتبنيها من قبل كثير من النقاد واتساع رقعة إنتاجها في دواوين لا حصر لها ومن أجيال عدة، وإن حُسبت على الجيل السبعيني، واتخذت انماطا في تصدير منجز شعرائها الذين تفتنوا في إخراجها لساحة التلقي مع الترحيب بجمالياتها الادائية، ولعل في موقف نازك هذا نوعا من الحرص التراثي



هانز روبرت ياوس



نازك الملائكة

والذاتي منها على تقاليد الشعر العربية المعروفة، حتى أنها سمت قصيدة النثر بالبدعة الغربية "7" وتسمية نازك لدواوين شعراء قصيدة النثر بالكتب هو عدم اعتراف منها بأنها من الشعر، ورفض منها لأن تُنسب للشعر، وتصرح بهجومها عليها بـ "وقد تبنت مجلة (شعر) هذه الدعوة الركيكة الفارغة من المعنى، وأحدثت حولها ضجيجا مستمرا فيه "8"، وعلى الرغم من رفضها القاطع لها، لكنها لم تتلاعب بالمصطلح - قصيدة النثر-، أو تسخر منه بـ (الشعر المنثور) أو (النثر المشعور) كما فعل (العقاد)، بل أبقت على المسمى نفسه حتى جعلته عنوانا لفصلها الثاني في كتابها، ربما جاء ذلك لقناعتها الداخلية بأن هذا المسمى هو دون غيره ما سيبقى مجسدا للمادة - مدار النقاش- التي يتضمنها، أو لأنه المصطلح الذي تبنته الساحة الأدبية، فمناقشته ورفضه يكون بالمسمى نفسه، كي لا يذهب البال النقدي لآخر غير ما تعنيه نازك، وفي جعلها (الإيقاع التفعيلي) - إن صح التعبير- العلامة الفارقة والحاسمة بين الشعر والنثر ما يمثل فقدان (قصيدة النثر) لأهم موجه شعري، وهي تتساءل "أتراهم يجهلون حدود الشعر؟" 9، ومع أنها اطلعت على ديوان (حزن في ضوء القمر) لمحمد الماغوط، لكنها لم تتقبله بقبول حسن بل أصرت على رفضه مهاجمة من جنسه شعرا، وكتب على الغلاف كلمة (شعر)، تقول "وكان تسمية النثر شعرا مسألة بديهية مفروغ منها،..فقد كان على الأقل أن تتصدر الكتاب مقدمة تضع فيها

تبريرا يسوّغ تسمية النثر شعرا¹⁰ ولا يفوتنا أن نشير إلى تحاشيها في أن تطلق عليه ديوانا بل تستعمل مفردة (كتاب)، في تبرة واضحة منها لأن يكون شعرا، والجدير بالذكر أنها لم تذكر شاعرا عراقيا واحدا كتب فيها، ازدراء منها لـ (دعوة قصيدة نثر) وبما يجسد تعنتها في رفضها لها.

وتقول نازك¹¹ أن الأساس النفسي في هذه الدعوة أن هؤلاء الكتاب الأفاضل الذين يحسنون إبداع نثر جميل أحيانا يزدرون ما يمتلكون من موهبة ويتطلعون إلى ما لا يملكون، إنهم باختصار لا يحترمون النثر وذلك أساس الإشكال الذي وقعوا فيه، أنهم مهما أبدعوا من صور وأفكار في قالب نثري يحسون أنهم ما زالوا أقل إبداعا من شاعر يخلق هذا الجمال نفسه ولكن بكلام موزون، لذلك تراهم يعبرون عن ازدرائهم لموهبتهم بإطلاق كلمة (شعر) على ما يكتبون.. بل لأنهم أصبحوا يحتقرون الشعر ويسمونهم (تقليديا) "11" وما في النص يلخص الصراع بين تمسكها في دعوتها للشعر الحر / التفعيلة، وبين الاتجاه الجديد في كتابة الشعر، وما يلحظ من النص أنها تطلق على شعراء قصيدة النثر كتابا لانتفاء صفة الشعر عنهم في مفهومها، كما نلاحظ تناقض آرائها، ففي الوقت الذي تمجد الشعر وترى أن كتاب قصيدة النثر يطمحون أن يكونوا شعراء وأن إطلاقهم (كلمة) شعر على ما ينشرون يعد احتقارا للنثر وإعلاء لقيمة الشعر، نجدها تعطف حديثها في نهاية نصها لتقول (أنهم يحتقرون الشعر ويسمونهم (تقليديا) لكي يجعلوا الإبداع والتجديد قاصرا على نثرهم) فالتناقض واضح عندها فكيف يحتقرون الشعر وهم بالأصل يطمحون أن يصلوا إلى ذراه، إلا إذا كانت تقصد الشعر العمودي التقليدي (المنظوم فقط)، وهي لا ترى

في مثل هذا الشعر صفة تليق به غير النظم المتكلف البارد الموزون المقفى وليس غير. يجعل كثير من الدارسين القرآن الكريم والنثر الصوفي من المرجعيات المهمة لقصيدة النثر غير أن نازكا تستبعد القرآن الكريم مرجعية لهذا النمط الشعري،¹² وهذا يعني أن للنثر عندها "قيمتها الذاتية التي تتميز عن قيمة الشعر ولا يغني نثر عن شعر ولا شعر عن نثر"،¹³ ويتجلى من آرائها التي طرحتها أنها تخالف مقولات بعض القدماء والمحدثين في أن الشعرية ليست خاصة بالشعر وحده، وأن للنثر شعريته، ولعل شعراء قصيدة النثر راهنوا على شعرية قصيدتهم مع طرحهم لفكرة أن قصيدة النثر لها إيقاعها الداخلي النابع من توازن الجمل والانسجام الصوتي فيه، وهذا يخالف ما اعتقدته نازك في خلوها من الإيقاع تماما. ومما استعرضه الدكتور جاسم الخالدي في كتابه "الخطاب النقدي حول قصيدة النثر" موقف نازك الملائكة الرافض لتقبل قصيدة النثر على أنها من الشعر، ويعرج الخالدي على رأيها بقوله "فهي تنفي عنها صفة الشعر، وأن تسمية هذا اللون قصيدة نثر لا يقل غرابة عن تعبير غيرهم (الشعر المنثور).. لذلك رأت أن هذه الدعوة تضلل القارئ وتجعل الحدود بين النثر والشعر غير واضحة المعالم، وهو ما دعاها إلى أن تأخذ على خالدة سعيد كتابتها مقالا نقديا عن ديوان (حزن في ضوء القمر) لمحمد الماغوط حيث عدت النثر الذي كتبه الأخير شعرا¹⁴"، ويذكر الخالدي رأيها الرافض هذا لأن تكون قصيدة النثر من الشعر، وتمسكها فيه حتى في عنوانها (الكتاب) لما يسمى عند غيرها (ديوان أو مجموعة)، كما أن نازكا توهمت في هوية الماغوط حين عدته لبنانيا وهو سوري الأصل وما

يهمنا في حديثه تعليقه تلقي نازك ورفضها لقصيدة النثر الذي يرجعه إلى "القلق الذي يساور الملائكة وهي ترى شيوع هذا الشعر بين الشباب.. وربما يكون وراء موقفها المعارض سبب فني ذلك أنها ترى وصف هذا النوع بالشعر، قد يفقد الثقة بالنثر ويقلل من قيمته فنيا."¹⁵، فهي وإن كانت من رواد الحداثة الشعرية لكن بلا شك في أن النزعة الفنية لا تغلب الذات الإنسانية في حب الريادة والاستمرار بمشروع شغل الساحة النقدية بنجاعته التحديثية للشعر.

ويتناغم مع نازك الملائكة وموقفها السلبي من قصيدة النثر موقف الدكتور صفاء خلوصي الرافض لها، من خلال ما قاله عن قصيدة (أغنية لباب توما) من ديوان (حزن في ضوء القمر) لمحمد الماغوط، ولعل رفضه ينطلق من أفق توقع ينتمي إلى فهم تقليدي للشعر، "16"، والقصيدة العربية التي يشترط فيها أن تشمل على العامل الزمني في الإيقاع، الذي يفسره بقوله: "في الشعر العمودي تتوقع بعد مضي كذا ثواني ضربية أو وقفة معينة أو رويًا معينًا يمنح النفس متعة ولذة خاصة"¹⁷، ويبدو أن هذه اللذة التي يطرب لها، لا تعني بها قصيدة الماغوط، على وفق ذائقته، ولا شك أن غياب الوزن والقافية في هذه القصيدة شكّل أول مظاهر خرق أفق التوقع لدى القارئ - خلوصي - فكان أن أطلق عليها تسمية (خاطرة)، كما سمى ديوان (حزن في ضوء القمر) (كتابا)، - كما فعلت نازك، وعلى الرغم من

إن مراحل تلقي قصيدة النثر العربية والعراقية منها، تمثل ما طرحه يابوس بجمالية التلقي وتاريخيته، - حسب ما نراه - ولاسيما أن قصيدة النثر لا تزال تبحث عن مشروعيتها.

أنه يرى في النص وجود "خيال شعري مطلق وعاطفة شعرية عارمة"، غير أنه لم يغيّر موقفه من قصيدة النثر التي عنده لا تملك من الشعر إلا رؤى مبعثرة، وإن إطلاق بعض (الأدباء) تسمية قصيدة لا يمنح تلك النصوص صفة الانتساب للشعر، فموقف الدكتور خلوصي من قصيدة النثر لم يكن فردياً، بل هو موقف ينتمي إلى فكر لا يزال هناك من يلتزم اتجاهه التقليدي وامتداده في الساحة الأدبية إلى اليوم.

ووقفنا الثانية هي في التلقي المشروط لقصيدة النثر، حسب رؤيتنا عند الناقد فاضل ثامر، وهو من واكب انطلاقها وجايل من كتب فيها من الشعراء المؤسسين، وبرصده النقدي المتابع لها من بداياتها الى اليوم، ما يغطي مساحة اشتغال نقدية واسعة عنها تمثل فضاءها وأشكالها التجنيسي، ما جعلنا نخوض رحاب تلقيه لقصيدة النثر العراقية وطبيعة تعامله معها وشعرائها، ولاسيما أن له من الكتب ما اهتمت بشكل واضح فيها، من مثل (رهانات شعراء الحداثة، وشعر الحداثة من بنية التماسك إلى فضاء التشظي)، إذ جمع فيهما ما كتبه عن شعراء

قصيدة النثر إجراء وتنظيرا وبرؤية عميقة لا يبهرها السطحي والعائم غير المستند إلى أرض صلبة من الأسس والمنطلقات، وقد رأى وجوب توافر شروط مدروسة لها ما يجعلنا نرشح أنه لم يتعامل في تلقيها تعاملًا مفتوحًا متقبلاً كل ما يدون تحت مصطلحها، بل ارتهن تلقيه باشتراطات

يرى في توافرها عند شعراء هذا النوع الشعري ما يمثل جواز عبور مشروع قصيدتهم إلى الانتساب الشعري الحديث القائم على رؤية فكرية ذات أبعاد مدروسة ومنضبطة عن الانفلات المتمرد، وتمنح هذا النمط الشعري سماته الفنية

وموقعه على خارطة التاريخ الشعرية،" وواضح أن الناقد لم يرفض قصيدة النثر تماما، ولكنه اشترط على كتابها إيجاد بنية إيقاعية خاصة بها، تميزها فلا تترك إيقاعها عرضة للمصادفة، وبذلك تحقق ذاتها وهويتها على غرار قصيدة الشعر الحر، وبخلاف ذلك تكون في منطقة قلقه وزلقة وغير مأمونة" "18" وسنترك مناقشة فاضل ثامر لمصطلح قصيدة النثر غربيا وعربيا وتاريخ نشأتها وتأثير القصيدة العربية بالغربية كونه ليس من وكنا الآن، وسنركز إلى أهم اشتراطاته لقصيدة النثر العراقية من أجل قبول تلقيها والتفاعل معها، يقول "لست من دعاة القديم على قدمه، ولكنني اعتقد انطلاقا من حق الاختلاف وبعيدا عن شرط المطابقة أن من حقنا أن نمنح شعراء (قصيدة النثر) في فضاء الحدأة الشعرية العربية حق تقديم لونين كتابيين أحدهما يلتزم بنسق الفقرة النثري الذي اعتمده الشعراء الغربيون، وهو ما يدفعنا إلى القول بأن ديوان عبد الزهرة زكي (حينما تمضي حرا) بمواصفاته الحالية ينتمي بامتياز إلى فضاء (قصيدة النثر) بخصوصياتها ومواصفاتها العربية الحدائية.. وتندرج أغلب قصائد الديوان ضمن التكيف العربي لمفهوم (قصيدة النثر) وهو مفهوم حدائي وأحيانا ما بعد حدائي يميل إلى

ما يريده ياوس هو زحجة التلقي المتابع، ولاسيما إزاء الظواهر أو التيارات أو الاتجاهات الجديدة في الأنماط والأجناس الأدبية.

توظيف قدرات الخيال الشعري إلى أقصى حد من خلال الإفادة من تحرير المخيلة من قيود المنطق وتفجير طاقة اللاوعي "19"، ويعد شرط نظام الفقرة أو السطر الطباعي من أهم شروطه المؤسسة لتجنسية قصيدة النثر، فضلا عن إيقاعية التلوين الصوتي والتنغيم والفواصل أحيانا من أجل خلق إيقاع الجمل المتوازنة وشيء من التكرار التنغيمي، وتتضح عقلنة موقفه في قصيدة النثر "حين راح يؤكد على أهمية الإيقاع والموسيقى الداخلية.. وهو لا يرى الإيقاع في البحور الخليلية حصرا، أي على المستوى النغمي والصوتي والصرفي، ذلك أن الإيقاع يمكن أن يتمثل في مظاهر بنائية ودالية وتركيبية وموضوعية وبصرية، لا علاقة لها بالبنية الصوتية وما سمّاه بـ(إيقاع الفكرة) فضلا عن أثر المظاهر المختلفة لأنساق التوازي والتكرار والتفصل والتشاكل "20"، وبعد هذا المرور السريع - على اشتراطاته، نقف عند إجراءاته النقدية لقصائد عراقية ونمط تلقيه لتلك القصائد، ونحاول رصد مدى التزامه بما أراده شروطا تؤشر هويتها الإبداعية، وهو يفاتش نصوص شعرائها، وهل تمسك بتلك الرؤى - التي نحسبها تجنسية - من بداية تلقيه لها إلى يومنا هذا؟ وقد أشرنا سابقا إلى ما قاله عن قصائد ديوان عبد الزهرة زكي، نقتطف بعض ما تناوله من نصوص الديوان، بشكل نراه يوضح تلقيه لها، وقد تصدر ذلك برويته عن كيفية نهوض قصيدة النثر وانتشارها وتجنيسها، ومن ثم بين "أن ديوان الشاعر عبد الزهرة زكي (حينما

تمضي حرا) بمواصفاته الحالية ينتمي بامتياز إلى فضاء (قصيدة النثر) بخصوصياتها ومواصفاتها العربية الحدائية ولا مبرر لإصاق مصطلح آخر قد يثير لبسا مشروعا لدى القارئ والناقد على حد سواء، وهو مصطلح (شعر حر) الذي أثبتته الشاعر على غلاف ديوانه "، وكأن الشاعر أراد التخفي وراء (الشعر الحر) هاربا من انتساب نصوصه إلى قصيدة النثر التي أعاد الناقد فاضل ثامر هوية انتسابها إليها. من خلال رصده مواصفات النصوص ولغتها، مثلا تلقيه لهذه المقطوعة :

"مطمئنا إلى جناحه

وحده الطائر

حزينا واثقا

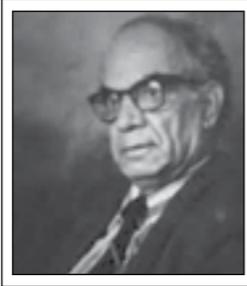
يحتفظ بهديله من أجل حريته

حيث يحلها بروية فيها "يتحول الطائر إلى كناية عن الحرية المطلقة غير المقيدة حيث التماهي بين الطائر والشاعر أو ذاته الثانية.. لكن الطائر ليس حرا دائما في هذه القصائد، فهو تارة حبيس في قفص، وتارة يبدو ربما مثل الشاعر -

كسير الجناح وعاجزا عن تحقيق حريته كما يحلم في (قفصه) رهانات شعراء الحدائة:

"سئم الطائر النظر من بين القضبان فكف عن التحديق في الأعالي

ما الفضاء إن لم يصطفق



صفاء خلوصي



عبد الزهرة زكي

فيه الجناحان محلقيين؟" في هذه الإضمامة الشعرية التي تتمثل فيها حياة الطائر ومنطقه، التي تذكرنا بمنطق الطير لفريد الدين العطار، كما تذكرنا بالشاعر الانكليزي (تيد هيوون) الذي تقمص في أكثر من ديوان شعري صوت طائرته المحبب وهو يجوب الفضاء بحرية "21" ما نلاحظه في تلقي الناقد فاضل ثامر لهذا النص، أنه تجاوز اشتراطاته ولم يؤشر تحليله وقفته عندها وإنما راح يتتبع ثيمة الحرية ومعادلها الموضوعي الطائر، إذ لم تشغله الأسطر الشعرية التي سار عليها عبد الزهرة زكي متأثرا بكتابة الشعر الحر، وليس النظام (الفكري) كما لدى الغربيين، وكذلك (إيقاع الفكرة) التي تحدث عنه الناقد وعده من أهم شروط قصيدة النثر فلم يتقصها في نصه، وهذا ما فعله مع بقية نصوص الديوان، بمعنى أنه اهتم بموضوعة النص وثيمته أكثر من بنيته، أو تجسيده لما أراده علامة فارقة في قصيدة النثر، ونحن معه في أن لكل نص لقيته التي تستحق الاهتمام، ولا نرفض أن يكون لها ملاحقا في تلقيه، لكن التحلي عما نظر إليه من شروط دعا الشعراء إلى الأخذ بها، أيضا مما يتوقف نقد النقد عنده متسائلا.

يقول عن نص آخر "في اضماتته الشعرية (في الغرفة عازلة الصوت) نجد تقطيرا لعزلة الشاعر عن العالم الخارجي، فهاهو يعتصم داخل غرفة صماء (عازلة الصوت):

أسمع نباحا كثيرا

لماذا أتخلى عن غرفتي عازلة الصوت؟"

ولذا فهو دائماً يعمد إلى إغلاق نوافذ غرفته بقوة

هارباً من الهواء الفاسد:

"في الطبيعة الفاسدة

ليس إلا إحكام إغلاق النوافذ إذا"

وهو ينصح الآخر، ربما نفسه أيضاً أن يعتصم دائماً

أسوار غرفته، حتى وإن كان في الخارج :

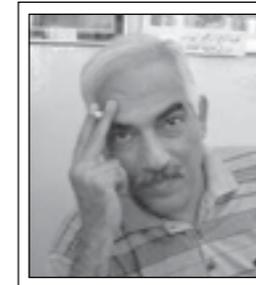
لكن من دون أن تتخلى

عن غرفتك محكمة الإغلاق "

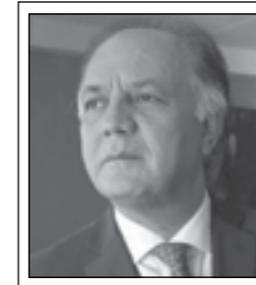
وهناك أكثر من إشارة إلى الغرفة عازلة الصوت، وإلى فضاء الحرية الذي يمكن أن يطل عليه "22"

ونود الإشارة إلى أن عنوان دراسته لديوان عبد الزهرة زكي (حينما تمضي حرًا)، هو (قصيدة النثر بين المطابقة والاختلاف)

الذي يهيئ للقارئ أنه يحاكم نصوص الشاعر على وفق ما اختطه من شروط لقصيدة النثر ومدى استجابة الشاعر لها ومطابقتها، واختلافه عنها وتمرده عليها، لكنه يفاجئنا بدهشة التقاطته لما عنون به عبد الزهرة ديوانه (شعر حرّ)، ليثبت للقارئ أن العنوان غير مطابق للمتن



رعد عبد القادر



خزعل الماجدي

فإجناسية نصوصه تعود لقصيدة النثر، وليس للشعر الحر، ويبدو لنا أن الناقد فاضل ثامر قد تلقى قصائد الديوان بقبول يفتح على التفاعل منازحا عن الشد أو التمسك بتنظيراته الاشتراكية، مع دقة إجراءاته في متابعة ثيمة النص، وما ينطوي عليه من دلالات، متقصيا واقع إبداع الشاعر، من حيث لغة الشعر ومزياه الفنية.

ونجد الناقد في دراسة لديوان (اليد تكتشف) للشاعر نفسه، قد تناول (بلاغة الصورة الحسية- ما تحصده اليد المستكشفة..)، وواضح من عنوان الدراسة خط الشروع الذي يتخذه مجسدا نقديا يرصد فيه تشكلات النص الفنية، بعد أن وصف الديوان بأنه "عالم هلامي، رجراج، لا مرئي: الأشياء فيه آيلة للتلاشي أو النفي أو الغياب... وتحفل قصائد الديوان بمظاهر وتجليات تؤكد هلامية العالم الحسي ولا مرئيته، لذا نجد الشاعر يحاول أن يمسخ هذه الأصدا اللامرئية الهلامية المتلاشية بممارسة حسية واعية ومقصودة لذاتها "23"، ولنا أن نجمل ما قاله عن نصوص وقف عندها، راصدا ثيمتها، فيقول "ومنذ القصيدة الأولى في الديوان (جنائن الفراغ- في ذكرى وقت بين حصارين) تتضح الطبيعة غير المرئية للأشياء.. ويتذكر الشاعر الشجرة التي لم يرها، بل إن فعل الذاكرة ذاته يحاول الإمساك بما لم يره بعد :

(أتذكر

كل ما لم أره

(بعد).

وفي قصيدة النواقص والأخلاق " يمارس النفي النحوي وظيفية محو وتغييب، فثمة أولاد لا يصلون، وكلابات لا تكفي لتدنو، والمدينة بلا سوقه، فنجد الناقد ينظر للنص من زاوية حمولاته الدلالية، وما تحمله مفرداته من مؤشرات تحيل على التغييب والفراغ، ويستمر رصده الدلالي "في قصيدة (صداقات بلال) يبدأ العابر" لا شكل له"، وفي "أيقونة سوداء" توق للحرية والانطلاق والانفلات، وفي "أوهام أوروك" تكريس للأوهام، وفي قصيدة "الدمى الأمية" يرسم النفي صورة بيضاء للأشياء"، إذ يركز على رؤية الشاعر للعالم وطريقة تجسيده لعالمه المرئي والمحسوس بصورة هلامية وأثيرية، كما يعكس اللامرئي ومحسوس بفعل حسي ولمسوس، حتى يختتم تلقيه لديوان بقوله "اليد تكتشف"

محاولة للإمساك بالمجهول واللامرئي والمتلاشي في عالم رجراج عن طري توظيف بلاغة الحسي واللمسوس وقبل شيء عن طريق استثمار بلاغة أفعال اليد الخالقة وظلالها المنعكسة على صفحة الحياة" وهكذا شغلت الناقد ما ورائيات النصوص ولاحق انتقالات الشاعر الرؤيوية، وتكهانات يده التي تكتشف في جوسها العالم ومقاربة المجهول فيه.

ونأخذ عينة أخرى تلقى الناقد فيها ديوان (صقر فوق رأسه شمس) للشاعر رعد عبد القادر، واتخذ من المشهد الشعري الذي يعدّه مهيمنا بارزا في بنية نصوصه، لقيته التي يبحثها عبر دراسته: (قصيدة المشهد وحركة الحدائث الشعرية العربية..)، التي يقدمها بالحديث عن المهيمنات الجمالية والبنويوية والرؤيوية في التجارب الشعرية، ومنها تجربة رعد عبد القادر، التي يلخصها بقوله "وهناك تجربة شعرية تحتفل بما هو بصري ودرامي في المشهد الشعري وتحتفي بشكل خاص ببناء المشهد الشعري بكل تفاصيله الحسية وتضاريسه الجغرافية واللونية، ومنها تجربة الشاعر رعد عبد القادر وبشكل خاص في ديوانه الأخير (صقر فوق رأسه شمس) الصادر عام 2002"، فيأخذ نصا من قصيدة (الخارج الداخل):

"المطر يهطل بغزارة

ماسحات السيارة تلوح كأذرع الغرقى

الأنوف ملتصقة بالزجاج

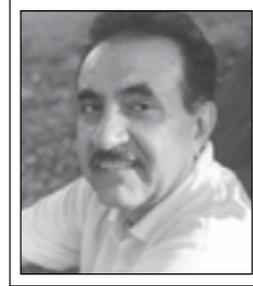
والأيدي غائصة في المقاعد

ثمة حركة عمودية من الأعلى حيث مظاهر الطبيعة متمثلة بالمطر الذي يهطل بغزارة، وهو من رموز الشاعر الأثيرية المتكررة ثم الاقتراب من كتلة تمس الأرض وهي السيارة، حيث نلتقي أولا بأحد أجزائها

توجه البنيوية باتجاهاتها إلى الجانب اللساني في النص، ومكوّنها في الانموذج اللغوي الذي يختزل النصّ في سلسلة من الأشكال المجردة ويعزله عزلا تاما عن منشئه وقارئه أو متلقيه.



دنيا ميخائيل



عبد الرزاق الربيعي

الخارجية الملامسة للمطر: "ماسحات السيارة".. فالمشهد ينقل من زاوية رؤية خارجية تماما تبدأ بالأشياء الطبيعية وتنتهي بحيوات بشرية: أنوف ملتصقة بالزجاج وأيد غائصة في المقاعد "24" ويبرر الناقد مباشرته، واستعماله اللغة التقريرية لـ "بناء مشهد شعري حي ومتحرك... تاركا للقارئ مهمة إعادة إنتاج وتأويل الحمولات البصرية والمعرفية والدلالية التي ينضج بها المشهد الشعري" ملاحقا ببناءه المشهدي وطوبغرافيته المكانية، كما في:

"داخل السيارة كانت السماء

صاحبة في المرأة

والأشجار تومض بالزقزقات

والمفاتيح تتدلى

إلى الأرض

كالعناقيد"

من المشهد تبدو الأشياء ساكنة أو هادئة، وحتى مشهد المرئيات الداخلية المتحركة أصلا يبدو ساكنا من منظور الداخل، فالسما تمطر بغزارة في الخارج تبدو هنا صاحبة في المرأة، فالمرأة هناك تقوم بفعل الانعكاس الوظيفي التقليدي، بل لها وظيفتها الإنتاجية المغايرة، وهذا ما يمنح المرأة في تجربة الشاعر دلالة

سينمائية غنية تضاف إلى رمز المطر السابق "25" نلاحظ أن الناقد بقي مخلصا لبحث مهيمنة النص الكامنة في مشهده، وقد لاحظ على الشاعر في هذا الديوان أنه "يحاول أن يتجنب الانجرار وراء ما هو مكرر ومألوف في الاستراتيجيات الخاصة بكتابة قصيدة النثر، والتي أولع بها معظم شعراء قصيدة النثر العربية منها اللجوء إلى الرموز والاستعارات البعيدة، والغريبة، وتوظيف صياغات سريالية متطرفة واعتماد لغة شعرية صادمة"26، فهو يريد فرادة الشاعر في خلق مشهد شعري يجزّ القارئ له بلغة اعتيادية ومن توظيفات مألوفة لما حوله من عالما المليء بالتفصيلات، متغربا عما يمكن عدّه مكرورا في تشكيل قصيدة النثر التي صرّح عنها في خطابه النقدي.

وفي تلق آخر للناقد فاضل ثامر، ويختاره أنثويا هذه المرة في المجموعة الشعرية (مزامير الغياب) للشاعرة دنيا ميخائيل، في دراسة عنوانها "الغياب تروق صوفي لاحتواء الآخر، دخول إلى عالم دنيا ميخائيل الشعري"27، تستوقف الناقد عتبة العنوان متسائلا عن حال القارئ "أمام عنوان يشف عن حسّ ديني وتناصر مع الكتاب المقدس... وبالذات مع مزامير داود... وعلى القارئ أن يهيئ أفق توقعه أخيرا على اجناسية النص ذاته: قصائد نثر تنفتح على بنية قصيدة النص، وتكسر عمدا بنية الإيقاع الموزون التي تطل أحيانا عفوا في مقاطع متفرقة، هذه هي مميزات النص أو مناصاته شبه الخارجية التي لا بد من ضبطها.. قبل الدخول إلى عالم النص تمهيدا لاختبار

فاعليتها ومصداقيتها بين الحضور والغياب"28، وهكذا يحدد الناقد اجناسية النص، ويوجه القارئ إلى تلقيه على أنه قصيدة نثر، ويدور فلك المجموعة كلها في تناصات مع الكتاب المقدس يلاحقها الناقد من خلال المفارقة والحلم والثنائية الحوارية مع الآخر، من ذلك ما يراه أن الشاعرة "تتعمد إيجاد استبدالات داخل النص تخرج به من إطاره الديني الرمزي إلى إطار دنوي وإنساني يحتل فيه "الحلم" مقام "الكلمة" في "سفر التكوين": "29"

"في البدء كان الحلم.. من الحلم كانت الكلمة.."

فيرى أن الشاعرة تعيد خلق عالما الشعري والكوني من تفصيلات وجزئيات بفعل الحلم، وتتخذ من مفردتي (الماء، الروح)، السالبتان والمعتلتان في "النص الديني الانجيلي سالبان ولا يملكان المقدرة على الفعل والخلق، لكنهما يصيران داخل القصيدة - و على مستوى المفارقة والمعارضة والمقابلة - فعلان خالقين متسائلين:

"أنا الماء

أبلل الماء بصمتي

أنا الماء

متى انسكب؟"

وهي بنية مهيمنة على مستوى الديوان تتجلى فيها ثنائية حوارية هي ثنائية أنا / أنت - (أنا) مستلبة، سالحة، و(آخر) دائما مكون في عالم الغياب

والمستحيل والتلاشي "ويستمر الناقد فاضل ثامر في تتبعه أداء الشاعرة في تشكيلاتها اللغوية والرؤيوية، في مثل قصيدتها (أثار المحامة):

"اقتربت محاتك

وأنا- لدهشتي - ابحت عنك

وأتحيل شكل الآثار التي ستتركها في "المحامة" القصيدة بكاملها تكريس لفعل الغياب والرحيل والامحاء، وهي كلها عناصر سالبة منفية تتمحور حول ثنائية أنا / أنت"

ويصف الناقد تجربة دنيا ميخائيل بالجريئة التي تنتمي إلى الشعر النسوي، فهي "شاعرة تقدم (أنوثة) التجربة الشعرية وإغراءاتها بما فيها من رومانسية وشفافية وتقنم عوالم حدائثية مكتظة بالكوابيس والاحلام والاشواق والاحباطات، بلغة تمتلك الكثير من الحدة والصلادة، وإن كانت لا تتحرر كليا من بقايا رومانسية مترسبة في قاع اللاوعي "30"

وهكذا يدخل الناقد فاضل ثامر عوالم النصوص الشعرية، مستغورا بواطنها للكشف عن حمولاتها الدلالية متخذًا من لغة التشكيل أداة تأويلاته التي تقترح دلالات القصيدة، مبتعدا عن خط شروعه الذي رسمه منظرا قواعد التشكل الرؤيوي واليقاعي لقصيدة النثر.

ولعل هذا التباين منه بين التنظير والاجراء، ربما يعود إلى التطور الزمني والنقدي وطبيعة الناقد المنفتحة على التقبل، مع الأخذ بنظر الاعتبار صمود شعراء

قصيدة النثر أمام رياح الرفض والتقبل السلبي، وملء الساحة الأدبية بكم هائل من النتاج الشعري فيها، ما فرض على النقد والنقاد التعامل مع هذه الظاهرة الشعرية على أن لها من الأحقية ما لا يمكن تجاوزه، فلا بد للنقاد من خوض أراضية نصوصها وافتراضها بما تكتنزه النصوص، وليس بما يطالب منها أن تكون عليه، وإلا أضر سلبا على النقد تحاشيه وصمته على ما غطى الساحة بنتاجه الزاخر الدائم.

أما ما سمينا بالتلقي الايجابي لقصيدة النثر، فيمثلته تلقي الدكتور رحمن غركان في كتابه (النص في ضيافة الرؤيا دراسة في قصيدة النثر العربية)، والدراسة هذه تلبث واضح عندها، على المستويين التنظيري والاجرائي، وعلى الرغم من سياحته المهمة والواسعة من نشأة قصيدة النثر، ومناقشته مصطلحها القائم غير أن له رأيا خاصا فيها، وقد أسنده اجرائيا، فهو يرى أن "قصيدة النثر اليوم واقع ثقافي استعاد عنوانا لجنسه وملامح هويته بكثير من المجازية، فهو قصيدة ولكنه ليس شعرا، هو مقصود اضافي، قصد يتوق إلى الاضافة، ولكنه ليس تطويرا لفن الشعر لأنه ليس شعرا وليس نثرا، هو ابداع أدبي جديد، هو النص الثقافي الذي

صدر عن الكثافة الشعرية المعاصرة"³¹، يتضح من النص، إنه عدّ قصيدة النثر جنسا خاصا، ليس امتدادا للشعر ولا تطويرا للنثر، إنه جنس خلقته عوامل التطور في أدبنا المعاصر، انسجاما مع حداثة العصر، إذ تمثل عصر العولمة الثقافية على



سوزان بيرنار

حدّ قوله، ونجد رأيه هذا توصيف لجوانب فيها، وليس تحديد جنسها، وهو ما نظنّه مهما لارتباطه بصفة من يكتبون فيها، وما تعنون به دواوينهم أو مجاميعهم الشعرية، ولكن مع هلامية طرحه، فقد كان تلقيه منسجما مع جمالية قصيدة النثر (المصطلح القار) بعيدا عن جيل (التأسيس) وتفاعلا مع جيل (التكريس)، إذ كان واقعا في تلقيه من غير تعقيد أو تعصب لرأيه النقدي فيها، وقد نظر إليها "من خلال محورين مهمين، أولهما: شكل الأداء والآثار الأداء بالشكل، وعلى الرغم من أن استنطاق النصوص والوقوف على مخبوءاتها الأدائية والجمالية محفوفة المخاطر والمشاكل، كون أية قراءة تظل بعيدة عن تصورات سابقة تخص الشعر الكلاسيكي أو الحرّ، لأن مرجعياتها متصلة بتجربة جنس أدبي مختلف" ³²، فالناقد واقعي في تحليلاته الاجرائية، ولم يستسهل هذا الجنس الجديد المستقل الذي حقق ذاته وهويته إبداعيا وثقافيا بعيدا عن بعض تنظيراته الزئبقية المحيرة، لاسيما في تجنيس قصيدة النثر، وهو يقارنها مع مصطلح الشعر المنثور بقوله "أنها نص إبداعي تتيح له سماته المتحركة أن يكون مقروءا في فضاء تلقي الشعر، لأن حركة التلقي في العصر الحديث وتعدد وجهات التدوق تتيحان له ذلك" ³³



رباح نوري

من وقوفنا - السريع - عند رأيه في هذا الجنس الأدبي وموقفه النقدي منه، الذي نشعر بأنه رسم طريقا خاصا به حفّه من أن يكون مناوئا لها أو متحمسا بتبنيها على ماهيتها المألوفة بها، فقد

أبعد عنها صورة تعالقتها بالقرآن الكريم مثلما فعلت (نازك الملائكة) من قبل، وعن صلتها بالنثر الصوفي كما أشيع عند البعض، ليحاول أن يكسبها هوية لها خصوصية تنفرد بها عن أي جنس ولون، وشغله البحث عن آليات جديدة تكّرس مميزاتها، كونها "أخذت ملامحها العربية وخصوصيتها الأدائية تستقل أكثر وتتميز من النثر بفنونه ومن الشعر بأشكاله"³⁴، ولاشك أن الناقد أراد قصيدة النثر العربية والعراقية المعاصرة المنسجمة مع ذاتها، وتسميتها في (جيل التكريس) لها، وانفتاح الكتابة بها، فضلا عما قاله عن أشكال أدائها السبعة، وهذا ما نترك للقارئ إطلاعه عليها في كتابه، إذ ما يهمننا تلقيه الشخصي لها قارئاً ناقداً، استوعبها وعرف أسرار إبداعها، وماحقته بوصفها جنسا أدبيا جديداً.

وسنقف على عينات من تلقيه، ما يمثل تنوعا في اختياراتنا من الشعراء الذين مثلنا للتلقي لهم في هذه الدراسة، منها وقوفه عند خير الدين الأسدي في مدونته (أغاني القبة)، إذ يصنف النص عبر الرؤيا الدرامية لاسيما الإشراف الصوفي الذي عدّه شكلا من أشكال الأداء الدرامي :

"هناك في ظل سنديانة الجبل

سمعت وقع أقدام الله قد لفت إليها

وغمزتها بليل القبل فرفعني بيده

وضمني وضممته

حتى غاصت حلقات الأتداء

وأغضى جبريل ذكريات الوصال

ياما أندى

وياما أنظر

ظلال زهو النور في لازورد السماء "

نجد أن الإشراف الصوفي كان في تلقي الناقد د.رحمن غركان معادلا موضوعيا لسمتي الإيجاز والتوهج اللتين طرحتهما (سوزان بيرنار) في كتابها قصيدة النثر.. فقد تمثلت عند خير الدين الأسدي الرؤية الصوفية المنبثقة عن الاحساس بالاشراق الصوفي، حيث التجسيد للمحسوس والمطلق في نصه، حسب ما يراه الناقد،

وفي تلق آخر للناقد، هو نص الشاعر رباح نوري (شلال نصفي)، قد وجد فاعلية النص الحياتية دافعا للتعامل معه وتأمله، وهو ما "يستدعي من التلقي تأمل الحياة والعمل على تدبر كلامها وأبعاده، والإيغال في تفاصيلها ليشر إثر ذلك أن النص يوحى بخلق حياة مجاورة هي بعض هذه ولكنها أخرى جديدة مدهشة، بها يتجلى الإيحاء أسلوبا"³⁵

"أحلم أنني أجلس على نصف كرسي

وأمامي نصف قدح من الشاي

ونصف قلم

ونصف ورقة

ولهذا كتبت نصف قصيدة".

يقول الناقد " في نص (شلال نصفي) لرباح نوري اجتهد فني في ابداع شكل أداء شعري جسّد رؤيا حياتية وحلم يقظة ورؤيا شعرية كلها تتأرجح على ثنائية (الحلم-الواقع)، فالحلم نصف حياة والواقع نصفها الآخر" ص116، والملاحظ أن مجمل النصوص التي حللها في الفصل الأول من كتابه كانت نماذج لتلقيه الخاص بالرؤيا حسب تصنيفاته، وهو مخلص لتلك التصنيفات، إذ حققت تلك النصوص ما أرادته فعلا عبر ديناميتها التي جسدتها النصوص المختارة. وفي تلقيه مجموعة (جنانز معلقة) للشاعر عبد الرزاق الربيعي، يصف نصه بأنه ينتمي إلى الأداء بالإيقاع الدلالي:

"ويحدني من كل الجهات صفر

صفر على عمود الجريدة

صفر في الثلجة وعلى ماركة القميص

وصفر في فم المغنيّة وفي كشف الحساب

في التراب

صفر يتعفن في الفراغ"

يختفي الايقاع الصوتي من النص في حضور الايقاع الدلالي - حسب رؤية الناقد - فهو يكرس النثرية لا الشعرية، ويفت النظر إلى "أن تكرار لفظة (صفر)، ليس له أثر إيقاعي شعريا، وإنما هو اشتغال فكري على لوحة رياضية هي سنة 2000م" ص36، ويبدو أن الناقد قد

صنف النص أعلاه بما سمّاه بالأداء بالشكل، وينطوي تحته ما أطلق عليه (الايقاع الدلالي)، وهو رأي يستحق التأمل لأن مجمل الدارسين وقفوا عند الإيقاع الصوتي في قصيدة النثر، أو ما يسمى بالإيقاع الداخلي. من وقوفنا عند تلقي النقاد والدارسين العراقيين لقصيدة النثر، نجد تغاير المواقف منها بين الرفض والقبول والاشتراط، كما أن منهم من بقي على موقفه، والآخر تغيرت نظرتة النقدية من غير أن يصرح أو يذكر ذلك، وإنما من ممارسته الإجرائية على النصوص يجد القارئ المتابع تبدل النظرة النقدية بين التنظير والإجراء، ولعل هذا ما ذهب إليه يابوس في تاريخ جمالية التلقي بأن "هناك أعمال تقاوم تلقيها الأول، مما يجعلها في بداية نشأتها دون جمهور يرتبط بها، ومن ثم تظل غير متقبلة لفترة معينة إلى أن تتمكن من تأسيس أفق انتظار جديد، له معايير جمالية جديدة، تنزع رضا جمهور معين فيتخلّق حولها" ص37 ونستطيع القول بأن إصرار شعراء قصيدة النثر على المضي بمشروعهم، وعدم التفاتهم إلى من رفضها أو اقترح شروطا فيها، جعل رؤية النقاد تتحوّل من الشرط إلى التكيف معها على ما هي عليه، وهذا يعني أنها جنس أدبي أثبت حضوره وكان لرحابته وانفتاحه المتناغم مع روح العصر ما أسهم في أحداث تحوّل هام في وظيفة الشعر، وموقفه الرويوي من العالم، وسبيله في مقارنة القضايا الكونية بأشكال وطرق مختلفة، هذا كله جعل أقلام النقد تتلقاها بالقبول المتفاعل، لتبعد نظرة التوجس في مقاربتها إذا ما عزفت عن خوض نصوصها وكشف لقائها المخبوءة تحت ظنون الشاعر ورواه.

الهوامش

1. نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، د.حسن مصطفى معلول: 9
2. المرايا المحدبة، د.عبد العزيز حمودة: 287
3. النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، حميد سمير: 21
4. المصدر نفسه: 20
5. نظرية التلقي أصول وتطبيقات، د.بشرى موسى: 27
6. نظرية التلقي، أصول وتطبيقات: 31-32
7. قضايا الشعر المعاصر: 182،
8. نفسه ص: 183
9. المصدر نفسه: 182. ص: 184-185، 187، 188
10. الخطاب ص: 31
11. "الخطاب النقدي: 32-33
12. ينظر: فن التقطيع الشعري: 411
13. نفسه ص: 41
14. المثال النقدي، د.جاسم الخالدي: 294،
15. رهانات شعراء الحداثة" 414
16. المثال النقدي: 207-206
17. رهانات الحداثة - 416 417-
18. شعر الحداثة من بنية التماسك إلى فضاء التشظي 171، 172.
19. المصدر نفسه 185
20. نفسه 186
21. 197 نفسه
22. شعر الحداثة: 153
23. نفسه والصفحة
24. شعر الحداثة: 154
25. نفس ص: 169 هـ.
26. النص في ضيافة الرؤيا...: 7
27. الخطاب النقدي حول قصيدة النثر: 236، وينظر النص في ضيافة الرؤيا: 16، 18.
28. النص في ضيافة الرؤيا: 70.
29. النص في ضيافة الرؤيا: 75.
30. المصدر نفسه ص: 114.
31. النص في ضيافة الرؤيا: 139.
32. النص وتفاعل المتلقي: 28-27.

الملصق الثقافي

د. سهير أبو جلود



الملصق في تعريفه اللغوي : اسم مفعول من ألصق، وهو ما يُلصق على لوحة خاصة، صفحة أو ورقة مطبوعة تزود القارئ بالمعلومات حول محتوى الملصق على نحو سريع، يتضمن الملصق رسماً أو تشكياً يحمل إعلاناً عن أمر ما بصورة أو كتابة تلصق على جدار أو مكان عام يُعلن فيه عن شيء ويؤدي وظائف لا نجدها في وسائل الاتصال المعروفة لما يتميز به هذا الملصق من سهولة التعبير عن المنتج المطلوب تسويقه عن طريق وسائل بصرية سواء بالكتابة أو الصور التي تعبر عن فكرة أو موضوع أو محتوى مختصر يلخص

محتوى واسع التفاصيل. وبالنظر لتعدد المجالات المعرفية وتنوع أهدافها فقد تنوعت الملصقات، فمنها الملصق التعليمي : الذي يوضح الأستاذ من خلاله أو يحدد ما على الطالب إنجازه. وهناك الملصق الأكاديمي المستخدم في الجامعات والندوات العلمية الذي يعرض فكرة مختصرة عن أفكار الباحثين وأبحاثهم. وهناك الملصق السياسي لإعلام المواطن بالحملات الانتخابية لغرض تسويق المرشحين، والهدف من الملصق هو زيادة الإقناع بالشيء المعلن عنه. من هنا استُخدمت الوظيفة ذاتها في النص الشعري، فالملصق في تعريفه

الشاعر اليماني عماد البريهي الذي يقول فيه :

جَدِّي أولُ عابِرٍ تَكشَفُ سرَّ الكهفِ

في وصيته الأخيرة

حدَّثني بأنَّ الأرضَ جرحٌ كبيرٌ على كتفِ الماءِ

لم أستوعب إشارته إلاَّ تحتَ جفونِ البحرِ

كما حصل ل سبينوزا×

وهو يقتفي خطوات النمل تحت شجرة العصفير

ليرشدها الى مَسرى الأبدية

ما أن يأتي اسم سبينوزا "1" حتى يقف أمامنا الوجود بوحدته، وذلك الامتداد الذي خلقت عليه الطبيعة وخالقها، تلك هي الطاقة التي يرتكز عليها الشاعر، حيث تأتي (الوصية الأخيرة) في هذا النص بمثابة المنصة التي يُعلن من خلالها بأن الأرض ذلك الحيز الذي نشغله بحكاياتنا وبنبي عليه حياتنا بأحداثها

ورؤاها التي تضيق وتتسع

، ما هي إلاَّ (جرح كبير على

كتف الماء) سيعاد خلقه ..

لغة مرئية بتعبيرات بصرية

مكتّفة تشكّل فيها صورتا

النفس والخالق (الأرض/

والإنسان) و(الماء/

والحكمة) الحقيقة المطلقة



رولان بارت



جون ليونز

الاصطلاحي تعبير عن فكرة ما، عن مضمون نفسي أو اجتماعي لغرض توسيع المدرك الثقافي للمتلق، وقد لجأ الكثير من الشعراء إلى الملصقات الثقافية فكانت نوعاً آخر يضاف إلى أنواع الملصقات السابقة، إذ يعلن فيه الشاعر عمّا يعرّز من نصّه من خلال الإشارة إلى تفصيل ثقافي يُختزل بـ(اسم شاعر، فيلسوف، عنوان مسرحية أو رواية وغير ذلك) مهمة هذه الإشارة كمهمة الملصق في إيصال الفكرة أو تعزيزها وتقريبها، والإشارة هنا قريبة ممّا يصفها جون ليونز بأنها العلاقة التي تربط بين تعبيرها وما يشير إليه في المناسبات المعنية التي يقال فيها، أي أنّ دلالتها مقيدة بسياق القول، من هنا اختلافها عن الإحالة في علاقتها التي تصل بين التعبيرات اللغوية والعالم الخارجي بصرف النظر عن السياق الخاص. وكان لابد - لتحليل هذه الملصقات - من الاستعانة بالتحليل السيميولوجي الذي يسهم في استنباط العنصر الثقافي من ملصقات الشعراء للوصول إلى دلالاته علماً بأن رولان بارت هو أول من فتح هذا الباب وجاء بهذا التحليل سيما للصور الإشهارية ودلالاتها وتحديد معانيها وكشفها. والهدف من الملصقات الثقافية - إلى جانب تعزيز الفكرة - هو

الوظيفة الإبداعية لما تحمله

تلك الملصقات من مضامين

ثقافية مختلفة لها أثرها

عند القارئ سيما أنها تعدّ في

الكثير من الأحيان المعادل

الموضوعي لنص الشاعر:

وقد تنوعت الملصقات

الثقافية، فمنها ما أشار إلى

اسم فيلسوف كما في نص

التي لا تحتل التزييف، وبوساطة ما يحمله ملصق سبينوزا من شحنة عالية تقترب للقارئ الفكرة فيرى أنها المعاناة ذاتها والانتصار عينه لدائرية الزمن ومن ثم الاطمئنان إزاء العدم أو الفناء (الموقت)، لأن كل ما يحيط بالإنسان وكل ما في ذاكرة المكان والزمان - الذي نوثق الحياة من خلالها - سيعاد خلقه بعد ذلك الفناء.. تلك هي الفكرة التي يروم الشاعر من خلال ملصقه الثقافي ترويجها، فكرة جعلنا نعيش في خضم تناقضات أزلية، وقد رسم تلك المعيشة في (الكهف) حيث المتسع للتأمل في النفس البشرية السجينة بين تناقضاتها، نفس لا تعرف حياة أفضل لكنها ستدرك بعد حين أن تلك الظلال على جدران الكهف ليست حقيقية، هنا (تكشف سر الكهف) هنا تبدأ مستويات فهم أعلى تفكك حقيقة الزوال، فيغدو المحو - رغم أهميته - هو المهيم الأوح الذي لا تتوجس الذات الشاعرة منه، بل تنهياً لاسترداد كونيتها وأزليتها من فنائها. وهناك الملصقات الثقافية الأدبية التي تأتينا بعنوان رواية أو قصة، ومثال ذلك نص للشاعر التونسي سمير الخياري الذي يقول فيه:

وأنت تحسني قهوتك

في صباح شتوي

تلبدت فيه غيوم قلبك.. فأمطر

لم يعد معنى للفرح

أغلق بابَه حتى في الصباح

صارت صباحاتنا متناسخة

أصيبتُ بتقبُّبِ كالسما

فتلوّثَ فينا كلَّ شئ

فمن سيهتَم بتلوّثاتِ أرواحنا؟

تحطّم الحلمُ بداخلنا

لم تعد لنا ثقة في الأمل

وأغنية الصبر الملائكة

صبرنا ومارف يسرّ ولا انزاح عسر

الياسمين في حدائقنا ذابل مكفهر

شرق المتوسط × زنانتنا الباقية

أعلنا خسارتنا في كلّ شئ

لم يبق لنا غير بحر أجاج

وأرض لا تنبت ربيعا

لعلّ البوابة الأولى التي نلج النصّ من خلالها هي بوابة

اللغة، فهي رسم النص وهيئته

الشعرية، وقد خلا هذا النص

من الكثافة اللغوية التي غالباً

ما يمتاز بها الشعر الحديث،

وبدلاً من ذلك أخذ الشاعر

يعيد تشكيل الذاكرة بوصف

الوقائع والظواهر بأسلوب

بسيط ودلالات تمنح نفسها

الملصق في تعريفه

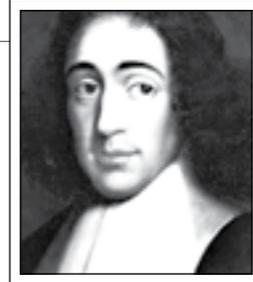
الاصطلاحي تعبير عن

فكرة ما، عن مضمون

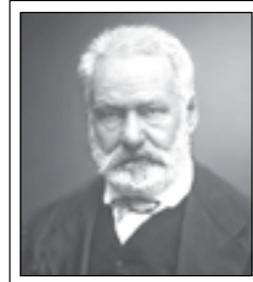
نفسه أو اجتماعي

لغرض توسيع المدرك

الثقافي للمتلقّي.



سبينوزا



فيكتور ميجو

من القراءة الأولى مثل (لم تعد لنا ثقة في الأمل) (صبرنا وما رف يسر ولا انزاح عسر)، باستثناء الزنانة (شرق المتوسط زنانتنا الباقية) التي تظهر في صورتين: فالزنانة - وهي المكان الأكثر عزلة - تصبح صورة للذكريات وأخرى للمكان الذي يتحوّل الصبر فيه إلى معانٍ إيجابية تتغلغل في النصّ بصورة الأمل الوحيد المتبقي - في إشارة للمعارضة وأثرها في إحداث التغيير - هنا يأتي دور الملصق (شرق المتوسط) "2" الرواية التي تناولت بجرأة المعارضة السياسية في تلك البلدان وما يحدث لأبنائها من ظلم، إلى جانب أنها تُلقي الضوء على ما يتعرّض له الإنسان من ضغوط نفسية عديدة لعل أهمها ما يفرضه الواقع علينا من إحباط ويأس ناتج من العيش في ظل حكومات متعسّفة وسلطات جائرة. ومن عناوين الرواية أيضاً نصّ الشاعرة المغربية نبيلة الوزاني التي انصرف ملصقها إلى رواية (البؤساء) "3":

ما أسرع لهفتك على المغيب

هون عليك أيّها الشفق

هلاً وشوشت للمساء

أن يحسني قهوتك

على مهله أو أقل؟

مازلت أراود الشمس

أن تقرضني قبس دفاء

أقايض به الليل

عن قطعة غفوة

مازلت أقرأ لها آخر فصل

من قصة البؤساء

تقتنص الشاعرة في هذا النص دلالات انتظارها لحياة جديدة من حفنة رموز تفننت في توزيعها على النصّ وبتشكيل لغوي لم يتنصل من وظيفته التقليدية، (المغيب والمساء والليل / وآخر فصل) كلّها رموز مقرونة بالوجه الحقيقي لحياة الاستلاب والقهر وبأزمان تلازم النهايات بكل أشكالها من الخسارات والضياع، هي ذاتها الأزمان التي تنافي ما تأمله الشاعرة من البدايات (الشروق، والصبح والنهار/ بداية الفصل)، البدايات هنا إلى جانب أنها أفعال استمرارية وتجدد فهي منفذ تسري ذات الشاعرة عبره، الاختلاف فقط في رغبتها في إنتاج رؤية جديدة للحياة تبدأ من بعد هذه النهايات، هنا تأتي الإشارة منطوية إلى الفصل الأخير من البؤساء الذي يستطيع البطل فيه الفرار (بداية جديدة) بعد محاولات هرب عديدة (من السجن/ نهاية) ليبدأ حياة جديدة يكرسها في خدمة البنت التي يتولى رعايتها وإسعادها. ومن الملصقات الثقافية الأدبية أيضاً (عنوان لكتاب) كما جاء في نصّ للشاعر التونسي سمير الخياري يقول فيه:

بين عيدٍ وعيدٍ

لا سوايا الذَّبِيحِ

السماءِ ممدّدة بالسَّكُونِ

وأهلي هنا ميتون

يعزفون عن اللحم

عن النور يستدرج خطواتهم

للصَّباح الجديد

تربّوا على الثَّابِتِ

ثبّتوا في الجِزاءِ ، وفي قصة للوعيد

وجنّتهم دانية قطوفها

جنّة الأرض، جنّة اللحم

وجنّة أبهى نشيد... أنْ نكونَ كما نشتهي

أفقاً من سنا، بسمّة على شفة العيد

أخلفوا الوعد ، وخانوا الشهيد

إذن ... سأخونك يا وطني

فعسى وقتها

يتجلّى الصِّباحُ الجديد

ينسج الشاعر فضاءه من واقع متخاذل، ويمتزج بفضاء آخر يكسر فيه أفق الانتظار، حيث يتلقّى القارئ

النص بلغته السوداوية الساخرة (أهلي ميتون ، يعزفون عن اللحم) لكنها في الوقت نفسه تنفذ إلى النفس لتوقظ الوعي الغائب من أجل القدرة على الثورة على الظلم والطغيان،، فإذا تغلّب التخاذل على الخطوات نحو الحرية والعدالة فإنّ التشوّه هو مصير تلك الخطوات بأشكالها وأصدائها، وإذا كانت فكرة الخيانة صادمة وقاسية فإنها في هذا النص أمنية لمن عاش طويلاً يتمنى حياة كريمة تليق بالإنسان، وأيّ رضوخ للقهر والكبت والعيش بذلّ في أوطاننا هي الخيانة بعينها، فللحرية ثمن، وعلى الإنسان - لكي يحصل عليها- دفعه، هنا تحضر الخيانة بكلّ وعيها الفاعل لتوجّه النص نحو الانتقام للمجتمع من نفسه (سأخون وطني، فعسى وقتها يتجلّى الصِّباح الجديد) مفارقة ونكايّة بالتخاذل والتنازل عن الحقوق والاستسلام إلى القدر عبر الإشارة إلى "سأخون وطني" "4" حيث تعدّ الكثير من جمل هذا الكتاب ومنها: "ما الفائدة من أن تكون قادراً على كتابة أيّ شيء في العالم ولست قادراً على تغيير أيّ شيء في هذا العالم" بمثابة النص الموازي لنص الشاعر.

ويأتي الشاعر العراقي عمر الدليمي في نص (حطّاب) بنوع آخر من الملصقات الأدبية وهو (عنوان لملممة):

الذي مرّ على الموت جنّة جنّة

لوعةً بعد صرخة

رعباً ثم يبأساً

أكمة أكمة حتى صار عرّافاً بعينين فضّاحتين

وأوردة نضّاحة الحزن

الحطّاب الذي فأسّه أصابعه

وحبله

روحٌ معذبٌ مرّ بها على ألفِ

غاب

حتى خرج أخيراً بصمّتٍ مريّر

حجرٌ على رأسه

حجرٌ في فمه

لم يحتطبْ لشتاءِ المراثي سوى ندم

هو الذي رأى

ألقى نظرة مستقرّة على الغريب

الغريب مرّ قرب رؤياه

فشاهد بعينيه امرأةً ميتة

الغريب الذي لن يعود سقطت من يديه تعاويذه

التعاويذ كانت فاسدة

الحطّاب يقف الآن قبالة جنّة امرأة صامتة

ينادي عليها قفي

يقدحُ في روحها حجراً ذابلاً

هناك جسور يخلقها

النصّ من أجل إقامة

علائق مع محيطه، ومن

تلك الجسور: حواسنا ،

بنسقتها التواصلية مع

الذات والمحيط

ينظر في عمق شهقتها الأخيرة

فيرى الغريب بشهقتها ميتة

الحطّاب يطعم جثته من

صلصال روحه وينادي

قفي

لاتقف

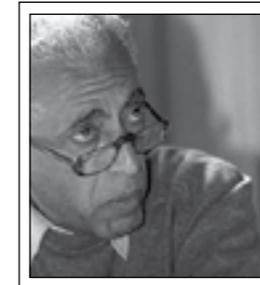
لكن صلصاله يتنفّس في دمها

ترتبط قراءة بعض النصوص بإبطاء حركة الحياة من حولنا، وكأنها تحاول منحنا فرصة لأن نفهم أنفسنا فتتكشف - مع كشف المعاني المضمرّة ودلالات رموزها - أحزان كلّ مَنْ لم يعرف ذاته وأسرار نفسه.. يتكئ الشاعر في هذا النص على جمل مكثّفة مشحونة بإيحاءاتها وغنية بدلالاتها التي تفرض علينا مهمة فتح مغاليقها، ولعلّ أهم تلك الرموز هذا الحطّاب الذي ينقلنا من مرحلة إلى أخرى، من القوة (قوة الالتصاق) إلى الضعف (ضعف الانفصال)، فالاحتطاب يكرّس ألم الانفصال، انفصال (الغريب الذي لن يعود) وانفصال التعويذة عن مفعول سحرها لأنها (فاسدة) وانفصال الإنسان عن ذاكرته وهويته وهو أشبه بعصيان الأطراف وتفسخها بعد انفصالها عن الجسد (جنّة، جنّة)، فالحطّاب يطال كلّ مفردة قادمة من عتمة الموت، أو حياة عابرة للإنسان - وهو ما تعبّر عنه الجنّة - هذا الحطّاب هو البطل الذي جابه وواجه كلّ ذلك من دون أن يفقد توازنه بل ظلّ يمنح الأمان ويحتّ

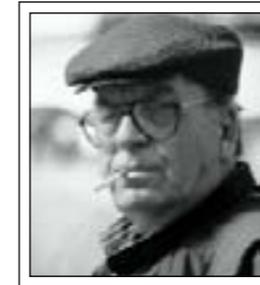
على الاستقرار بدلالة (قفي)، فهو الذي يحمل حقيقة ما مرَّ به ورآه الى الناس، هنا يأتي دور الإشارة الى (هو الذي رأى) "5" - مطلع ملحمة الملك الحكيم العارف بكل شيء - وهي إشارة الى العرَّاف الذي يسرد ما كان بأفعال ماضية تزاحمت في الشقِّ الأول من النص (مرّ، صار، خرج، رأى، سقط، ألقى، شاهد) وكأنها علامات طريق للخروج من النكسة الأولى (الانفصال)، ويقراً الحاضر بالمضارع من الأفعال المحتشدة في نهاية النص (يقف، يتنفس، يفرح، ينظر، يرى، يطعم) لتجنّب شرور الآتي - الخروج من النكسة الثانية - (فساد التعاويذ ويطلانها)، مع فعل أمر واحد (قفي) لمواجهة نكسة ثالثة محتملة، هذا العرَّاف يرسم صورة مستقبلية

يبحث من خلالها عن الحرية بالرغم من كلِّ النكسات التي تشخّص ببساطة ووضوح حتمية النهايات المرادفة للموت. لكنّ النص علامة على حلم مستمر وذاكرة حاضرة متحفّزة للوجود والاستمرار (لكنّ صلصاله يتنفس في دمه)، تلك هي قدرة الشاعر في تخزين ما يلتقطه من الألم وإعادة صياغته في أنموذج للرفض - الصمت والموت - ودفن الحيّ من الذاكرة في هيئة حجر صامت يملأ العقل واللغة بالرفض والاحتجاج (حجر في رأسه، حجر في فمه، حجر يتلو حجر..)

أمّا الشاعرة التونسية فاطمة نصيبي فقد استعانت بثقافتها الفرنسية في إشارتها لـ (أغنية) (لا أندم على شيء) "6" إحدى أشهر أغنيات المغنية الفرنسية إديث بياف :



عبدالرحمن منيف



محمد الماغوط

لو كنتُ رجلاً ..

لتزوجت امرأةً ستينية أو أكثر ..

امرأةً نفتتُ الخريفَ من عينيها

بجسدٍ معمّدٍ بالحبِّ

امرأةً نبتَ الربيعُ من عينيها

شربتُ كلَّ الهزائم بقلبٍ مُورق

الآنَ فقط تترشّفُ قهوتها بشغفٍ

تتكئُ على قلبها وتغني للصباح

امرأةً ستينية ، لاشئ يوجعها

مكتظة عيناها برحيق قلبها

لو كنتُ رجلاً، كنتُ أحببتُ امرأةً ستينية

أو أكثر

تلبسُ ماضيها أحجيةً فاخرة

امرأةً نبتَ الربيعُ في عينيها

ممتلئة بالمطر

أرض في موسم حصاد

ترتفعُ عالياً ولا ترتطم بالصخر

الآن ... في صباحها الأول تغني

مع "إديث بياف"

Non je ne regretted

rien

الآن ..لأوّل مرّة تنظر في

المرأة طويلاً ..

ما أحلى هذا البياض المطلّ

من جذورِ السنوات المكتظة

هذه التموجات ، بحر جبينها..

امرأة توقعك بضحكة طفولية ، تتلذذ بقهوتها

المغمّسة بقلبها الطازج

امرأة تتدثرك...هكذا تراك

يقول عالم النفس رينيه موتوس "إننا لن نبقي الشخص نفسه طيلة حياتنا"، فعند مفترق الطرق تتضح رؤيتنا للعالم، وتفقد مشاهد الحياة دلالاتها السابقة وتزال عنّا ما حجبته الأيام، وتقوى بالمقابل القدرة على الكشف، ومع تلك القدرة تتحرّر اللغة أيضاً ومعها تتحرّر الدلالة فتتجاوز الزمانَ والمكانَ وكلّ ما تقيد من المعاني.. وهذا يفسر ما نراه في هذا النص من تدخّل آليات الإزاحة والتكثيف كالاتعارة والتشبيه والمجاز وما عداه من خرق المألوف من اللغة.

فالشاعرة هنا تعيد (حكايته) بما يسمح بتشكيل عناصر الواقع في سياق البحث عن الخلاص، وهو ما يحقّق لذّة

لا سبيل للشاعر وهو
ينقب في ذاته وحواسه
إلى الخروج من (جزئية)
الحاسة المفقودة إلى
(الكل الأوسع) وهو
الوعي المفقود لديه.

خاصة في القراءة، حيث تتواتر الذكريات وتضطرب في ذهنها، وتختل الأوقات والأزمنة مع تغير الأمكنة. ثم تأتي الإشارة إلى أغنية (لا أندم على شيء) لنسجل من خلالها نوعاً آخر من الملصقات الثقافية وهو الملصق الفني الذي حمل النصّ أصداً دلالية إضافية،

إذ تختصر هذه الأغنية مكنونات الذاكرة وخيبات الماضي وكلّ الأحداث السعيدة منها والحزينة، فلا شيء بعد اليوم يهمّ، لا معنى لأيّ شيء إلا إذا لامس جوهراً الأشياء وإنسانيته، ذلك فقط هو المعنى الحقيقي غير القابل للانقطاع، وكلّ ما عداه يصبح أجزاءً متناثرة ومن الملصقات الثقافية الفنية أيضاً إشارة الشاعرة الجزائرية نهاد خده إلى (عنوان فلم) "7":

ليس للشوق رائحة..هكذا ظللتُ أفنّع الهواء

لا سمك شبهة الفرح

كما له شبهة برائحة الإكليل المقطوف من رأس

جبل ساعة البكور، والكسرة ساخنة تسري من

المطبخ الى سدره رثتي

لنا بئر عميق في حوش بيتنا

ماؤه بارد في هذه الأيام الحارة، لكنّه بلا طعم

بلا طعم كالمرارة

مثل فشار أمس الذي تناولته وأنا أشاهد فلم

Crazy rich Asians×

مثل اللاشيء الذي أستطعمه في كل شيء

يبدو أنني فقدت حاسة التذوق

منذ أن توقفت رائحتك عن استفزاز حواسي

فألجأ إلى شمّ الذكريات

وأحوّل وجهة المتسرب من رمل يدي إلى محطة عطر

أسافريعيداً عنها

وأعود كل مرة... لأستنشق ملء رئتي

هناك جسور يخلقها النصّ من أجل إقامة علائق مع محيطه، ومن تلك الجسور: حواسنا، بنسقتها التواصلية مع الذات والمحيط، وقد تتعطل تلك الحواس أحياناً ويعي الشاعر ذلك تماماً، بل إنه - في رغبة منه لتطهير النفس - يحنّ إلى ذلك الاستسلام المطلق لهذا العطل، سيما حين يشهد ذلك الترابط بين الهزيمة والعدم واللايقين، وبين الوعي المفقود الذي يماهي الحواس

المفقودة (مثل اللاشيء الذي

أستطعمه في كل شيء). فهذا

النص الملى بالخيبة والحزن

والخسارات، تعطلت فيه حاستا

التذوق والشم، وقد ساهم هذا

العطل في بناء وظيفة جديدة

للنص بأن عزز من الخلق الفني

الفكرة التي يروم الشاعر من خلال ملصقه الثقافي ترويجها، فكرة تجعلنا نعيش في خضم تناقضات أزلية

التعبيري لما للحواس من قدرة على إعادة تصوير علاقة الإنسان مع عالمه الخارجي وتقديمه بروية جديدة، ولا سبيل للشاعر وهو ينقب في ذاته وحواسه إلا الخروج من (جزئية) الحاسة المفقودة إلى (الكل الأوسع) وهو الوعي المفقود لديه.. فالتقنيات الحواسية محاولة للإعلاء من بناء الإدراك التخيلي والإحساس والتذكر (فألجأ إلى شمّ الذكريات) فإذا تعطلت الحواس تعيّن على الإنسان تقديم رؤيته وتصوراتهِ الموازية (بلا طعم، مثل فشار أمس الذي تناولته وأنا أشاهد فلم (أغنياء آسيويون مجانين)، حيث تأتي الإشارة إلى هذا الفلم بالذات لما حملته بعد عرضه من خيبة أمل لدى الآسيويين لعدم تقديمه الواقع الحقيقي للإنسان في (سنغافورة وغيرها من البلاد الآسيوية) واكتفى بتصدير صورة ساذجة ومتحيزة للأغنياء في آسيا، ولم يكن هناك أي احتفاء بالثقافة الآسيوية التي تستحق أن تقدّم للمشاهد ليتعرّف إلى هذه الحضارة العريقة، فكان أن فقد الفلم قيمته الفنية والإنسانية وبات عملاً بلا طعم أو رائحة لدى الشريحة التي تحدت عنها هذا العمل فالنص مثال للملصق الذي يقوم بمهمة موازية لمعنى النص وتطوره الذي لا يقف عند حدّ في بعده الجمالي والإدراكي، وذلك جزء من استراتيجيّة النصّ الحد

يث. وقد يأتي الملصق الثقافي

بهية رمز، مثل هذا النصّ

للشاعر المصري هيثم رفعت:

لا تأمن لهدوء الورقة

فقد يدفعك الخوف لرمال

الأسئلة المتحرّكة

أو إلى أودية الحسرة

قبل أن تستعمر جسدك

كوابيس الخيبة

ضع خطأ أحمر للتعاسة

لمن يسرق فرحتك.. ورغيف أحلامك

لا تكن جميلاً مطيعاً يجترّ حشائش الوهم

فكل ما حولك ينصب فخاخ كلام

على هيئة حمامة بيضاء

كم أو من بكفاح الرايات والقصاصد

وأن من يكتب النثر، له مجاز من بارود

يتحرّش بكل مدفع صامت

لهذا سأعتمر عمامة المختار "8"

وأجلس خلف قضبان القلق

في كل زمان ومكان تترصد الثورة الكتابة، لتقف مرة ضد محاولات تسويق الأوهام، ولتغريها مرّات لتغيير الثابت والإطاحة بكل ما هو تقليدي، وفي هذا النص دعوة لكلمة دائمة الحضور من خلال المزج بين الوعي

يقول عالم النفس رينيه مونتوس «إننا لن نبقى الشخص نفسه طيلة حياتنا»، فعند مفترق الطرق تتضح رؤيتنا للعالم.

والإلهام المُفعم بالرؤى وبين تجاوز للمألوف الراكد، دعوة لانفلات ما كان مقيّداً بالخوف والوهم (فقد يدفعك الخوف إلى أودية الحسرة، لا تكن جميلاً مطيعاً يجترّ حشائش الوهم)، هنا تأتي الإشارة لعمامة المختار، رمز الثورة والمقاومة، فلوصول إلى كل فكر تنويري

لا بد من غضب الكلمة وحرث المعنى لجني الفكرة (كم أو من بكفاح الرايات والقصاصد) لأننا لن نجني من الأرض الجرداء إلا المجتر من المعاني والتقليدي من الأفكار (فكل ما حولك ينصب فخاخ كلام على هيئة حمامة بيضاء) الحمامة البيضاء هي الورقة البيضاء التي تنتظر الانتقال إلى سمة ورقة مثمرة بالفكرة لاستعادة رونقها بالكلمة الثائرة، ولن يحصل ذلك إلا بالتمرد على بلاغة النصوص وبهت المعنى.

وهناك ملصقات تقوم على حدث تاريخي مثل نص الشاعر العراقي قيس آل رحيم:

أتلذذ في سماع الصمت

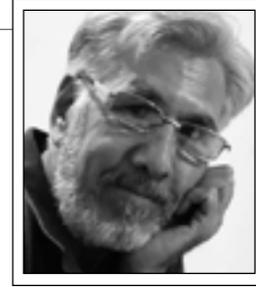
فكرة دافئة أن تستلقي على حواف زجاجية

وزهرة الصبار تنمو في رأسك

لا أعلم كيف نمت ليلة أمس !!

كل ما أتذكره، كنت مجهداً في مطاردة ظل كان

الدراسات



عمر الدليمي

يلازمني

أصفعه عدة مرّات، وكلّ صفة تعتلي قهقهته

فقدت إرادتي وتملكني الحزن واليأس

ربما كان عليّ أن أتغاضى بعض الشيء من فك أزرار

الذاكرة

أتساءل.. ماذا لو نامت مجازيفُ هذا المساء

وغرست كفيها وسط أشلائي؟

هل سيبحر الليل من مرسى رأسي؟

أم تتلكأ (سفينة الحقل الإفريقية) "9" من نثر كحلها

على صبحي؟

يقدّس الصمت في الكثير من المرجعيات الدينية القديمة، وهذا ما يمنحه قيمة تجعله أحد أهمّ الوسائل التي تمدّ الإنسان بطاقة التواصل مع نفسه، ومن هذه القيمة يرسم الشاعر حدود نصّه ويدعو الى أن تُرى بمنظورها الصحيح، ويسبق الصمت عادةً الكثير من تأمل الأفكار المسكوت عنها (فكرة دافنة أن تستلقي على حواف زجاجية وزهرة الصبار تنمو في رأسك) ويسبقه أيضاً تحمّل الألم (فقدت إرادتي.. وتملكني الحزن واليأس)، الصمت وسيلة ناجعة تصهر الإنسان مع آلامه، وهو في الوقت ذاته الملهم لأيّ مهرب قد يلوح في الأفق (أتساءل.. ماذا لو نامت مجازيف هذا المساء، وغرست كفيها وسط

أشلائي) هنا تأتي الإشارة إلى هذه السفينة الإفريقية التي حملت على ظهرها ما حملت من الآلام والوهن والمعاناة الصامتة، ذلك الصمت الذي لازم أسراها العبيد واستمرّ عقوداً حتى بعد تحريرهم، وسؤال (أتساءل..

ماذا لو نامت مجازيف..) هو ذاته السؤال الذي دار في عقول أولئك العبيد والذي سبقه تأمل في سبل الخروج من المأزق، وانتهى - كل من التأمل والسؤال - إلى ذلك الصمت المقدّس، وهذا الصمت الذي استبطن آفاقاً واسعة من الإحياءات هو أيضاً الباعث على تشكيل جمالية الوظيفة الذهنية والنفسية وامتزاجها في النص الشعري.

الهوامش

1 - سبينوزا: فيلسوف هولندي (ومنه مذهب السبينوزية) يؤمن بوجود جوهر واحد فقط خالد لانهائي بشكل مطلق (الله أو الطبيعة) ونحن لانرى من هذا الجوهر إلا الفكر والامتداد وينتج عن هذا الجوهر عددٌ لانهائي من الصفات، يرى أيضاً أن كل شيء جزء من الطبيعة وأن هذه الأخيرة والله وجهان لعملة واحدة.

2 - شرق المتوسط: من الروايات السياسية لعبد الرحمن منيف 1975 تناولت حال المعارضة السياسية الخارجية في بلدان الشرق الأوسط، وقد جرت أحداثها من خلال سيرة معارض سياسي مثقف.

3 - البؤساء: لفكتور هيجو، تعرض الرواية طبيعة الخير والشر والقانون، وفيها نقد للظلم الاجتماعي في فرنسا من خلال معاناة البطل الذي يُحكم عليه بالسجن لمحاولته السرقة، ويحكم بسنوات أخرى لمحاولته الهرب،

7-Crazy rich Asian

8 - فلم من إنتاج هوليوود ينتمي إلى فئة الأفلام الرومانسية عن رواية "كيفين كوان"، يحكي قصة امرأة أمريكية من أصول آسيوية تصاب بصدمة حضارية عندما تلتقي بأسرة صديقها بالغة الثراء في سنغافورة وتحاول هذه المرأة إثارة إعجابهم للموافقة على زواجها، ويرى النقاد السينمائيون أن قصة هذا الفلم مبتذلة تقليدية، إلى جانب أنه استعان بأبطال سنغافوريين من أصول أجنبية الأمر الذي قلل من مصداقية الفلم.

9 - عمامة المختار: صورة رمزية للنضال التاريخي، مجاهد حارب بكل صدق وأيمان وله مكانة مقدّسة بين أتباعه، وقد ارتبطت العمامة تاريخياً بموقف قيّص لأسباب عديدة أن يكون ثورياً في الأغلب، لأنها ترمز للمقاومة ومواجهة الظلم.

× آخر سفينة محمّلة بالعبيد تدخل المياه الأمريكية، عانى هؤلاء (وكان معظمهم من أصحاب مهن الفلاحة والعمل في الحقول) من الاهانة والضعف والألم هم وعوائلهم، عملوا في ظروف قاسية وتم إجبارهم على أن يكونوا عراة بشكل دائم، حيث اعتقد القبطان أن هذا سيكون أكثر نظافة لحيوانات مثلهم)، لم يكونوا قادرين على التعبير عن معاناتهم، فظلوا في عزلة وصمت استمرّ حتى بعد مرور خمسين عاماً على محنتهم على تلك السفينة.

وفي النهاية يقضي حياته في رعاية كوزيت بعد وفاة أمها فانتين.

4 - (سأخون وطني): من مؤلفات الشاعر السوري محمد الماغوط، ينذر فيه وطنه بخيانتته له، فهو يرى أن أوطان الطفلة لا تعطي إلا القهر والكبت والفقر، وأن الانتماء إلى هذه الأوطان بمثابة خيانة للإنسان.

5 - (هو الذي رأى كل شيء، فغنى بذكره يا بلادي، وهو الذي رأى جميع الأشياء، وأفاد من عبرها، وهو الحكيم العارف بكل شيء، لقد أبصر الأسرار وكشف الخفايا المكتومة، لقد سلك طرقاً بعيدة متقلّباً ما بين التعب والراحة فنقش في نصب من الحجر كل ما عاناه وخبره) مقطع من ملحمة كلكماش، هي ثقافة شعب وعصارة منابعه الفكرية والروحانية، أراد الملك فيها أن يكتب عن سر الوجود والخلود عبر أنكيديو فما كان إلا هذا الضعف أمام الموت وهذا الخير بقوته التي بها نفس الوجود ونأمل بالخلود.

6 - (لا أندم على شيء) هي أغنية لإيديث بياف، حققت نجاحاً ساحقاً عام 1960، تروي بطريقة ضمنية حياة مغنيتها (لا، لا أندم على شيء، لا على الود الذي لفني، لا عن الأذى الذي الحق بي، لا يهمني، فكله سدّ ثمنه، انقضى، لا أبالي بالماضي، أحزاني، سعادتي، لم أعد أحتاجها، عشاقني رحلوا مع رجفة أصواتهم، الحب محوّه إلى الأبد، فحياتي وأفراحي، تبدأ معك أنت)

موت المكان دراسة في قصص حسين البعقوبي

د. ماجد عبدالله مهدي القيسي



يمثل المكان أبرز العناصر التي تشكل العمل السردى، وهو المحور الأساس لبيان فكرة الكاتب وتحليل شخصياته؛ لذا لا يمكن أن نتصور حكاية من دون مكان وأحداث خارج المكان.

المكان لغة:

"الموضع، والجمع: أمكنة، وأماكن جمع الجمع، والعرب تقول: كن مكانك واقعد مقعدك؛ فقد دل هذا على أنه مصدر من كان أو موضعاً منه، وإنما جمع أمكنة

فعاملوا الميم الزائدة معاملة الأصلية" (1)، أما صاحب معجم تاج العروس فقد قال في المكان بأنه: "الموضع الحاوي للشيء، وعند بعض المتكلمين هو عرض واجتماع جسمين حاو ومحوى...؛ فالمكان عندهم هو المناسبة بين هذين الجسمين" (2).

وقيل أيضاً: إن المكان "مصدر لفعل الكينونة، والكينونة هي: الخلق الموجود والمائل للعيان الذي يمكن تحسسه وتلمسه" (3).

أما اصطلاحاً فقد شكّل مفهوم المكان جدلاً كبيراً في الدراسات النقدية؛ ذلك لعدم الاتفاق على تعريف محدد

لهذا المفهوم؛ بدليل ظهور مصطلحات مرادفة للمكان من مثل "مصطلح الفضاء والحيز وغيرها" (6)، ومع ذلك يمكن النظر إلى مصطلح المكان في أنه: "شبكة من العلاقات والرويات ووجهات النظر التي تتضمن مع بعضها؛ لتشيد الفضاء الروائي الذي ستجري فيه الأحداث؛ فالمكان يكون منظماً بالدقة نفسها التي نظمت بها العناصر الأخرى في [النص السردى]" (7)، وهو: "المكان أو الأمكنة التي تقدّم فيها الوقائع والمواقف، والذي تحدث فيه اللحظة السردية..." (8)، على أن باشلار يقول: "إن المكان الذي يجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكاناً لا مبالياً ذا أبعاد هندسية فحسب؛ فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط؛ بل بكل ما في الخيال من تحيّن، إننا ننجذب نحوه؛ لأنه يكتف الوجود في حدود تتسم بالحماية في كل الصور، لا تكون العلاقات المتبادلة من الخارج والألفة متوازنة" (9)، إذن يشكل الخيال عاملاً مهماً في تشكيل المكان في السرد؛ ذلك لأن المبدع يعطي للمكان في نصّه وجوداً مكثفاً ويحرّكه

على وفق عامل توازن مع حركة الشخصيات والعناصر الأخرى في النص؛ ذلك لـ ((أن المكان هو المؤسس للحكي...؛ لأنه يجعل القصة المخيلة تظهر بمظهر يشابه الحقيقة" (10).
تكمّن أهمية المكان في النصّ السردى في أنه لا يمكن تصور حكاية أو حدث من دون مكان؛ إذ لا وجود للأحداث خارج المكان؛ لأنّ "كلّ حدث يأخذ

إذا كان المقهى في الرواية والقصة العربية يمثل عامل هروب لدى الشخصية من منغصات الحياة في البيت أو خارجه؛ فإنّ مقهى حسن عجمي إنما يمثل مكاناً ذا وعي ثقافي.

وجوده في مكان محدد وزمان معين" (11). وعلى هذا فإنّ المكان في النصوص السردية ليس مجرد حدود أو أبعاد هندسية، إنما هو "يتشكل في التجربة الإبداعية انطلاقاً واستجابة لما عاشه وعاشه الأديب؛ إن على مستوى اللحظة الآنية ماثلاً بتفاصيله ومعالمه أو على مستوى التخييل وافتداً بملاكه وظلاله..." (12)، إلا أننا نرى في النصّ السردى عامل التقاء وتجاذب وعلاقة وشيجة، تتحرّك هذه العلاقة لكون العناصر كلها تعمل ضمن إطار البناء الفني للنصّ كوحدة واحدة؛ وبذلك "يتحوّل المكان من مجرد إطار أو أرضية إلى عنصر مشارك في العمل الأدبي وإلى واحد من أبطاله؛ بل إنه قد يصبح الأوّل..." (13).

وإذا كان وجود الإنسان لا يتفق إلا من خلال علاقته بالمكان؛ فإنّ المكان يصبح هنا مشاركاً فاعلاً مع الشخصية وحاملاً لهمومها ومشاعرها وآمالها؛ لذا يكون "على قدر إحساس الإنسان في أنه مرتبط بالمكان يكون إحساسه بذاته" (14)، يقول ياسين النصير: "إنّ المكان شأنه شأن أي عنصر من عناصر البناء الفني

يتحدد عبر الممارسة الواعية للفنان؛ فهو ليس بناءً خارجياً مرئياً ولا حيزاً محدود المساحة ولا تركيباً من غرفة وأسيجة ونوافذ؛ بل هو كيان من الفعل المغيّر والمحتوي على تاريخ ما" (15).

لقد أصبح المكان عاملاً مهماً في تحفيز ذاكرة الشخصية، ومدعاة للتفاعل معها؛ لأنه "خزان حقيقي من الأفكار

والمشاعر والحدوس؛ إذ تنشأ بين الشخصية والمكان علاقة متبادلة يؤثر بها كل طرف على الآخر، وبشكل يظهر فيه المكان معبراً عن نفسية الشخصية ومنسجماً مع رؤيتها للكون والحياة... " (16).

لقد اختلف الباحثون في تحديد أنواع الأمكنة في النصّ السردي؛ لذا نجد باختين يحدّد المكان بأربعة أنواع هي: "فضاء العتبة والمكان الخارجي والمكان الداخلي، وكذلك المكان المعادي" (17)، في حين أنّ باحثين آخرين قسموا المكان على: مفتوح (اللامتناهي) والمكان المغلق، والمكان المفتوح هو: "حيز مكاني خارجي لا تحدّه حدود ضيقة؛ ليشكل فضاء رحباً وغالباً ما يكون لوحة طبيعية في الهواء الطلق" (18)، وهي نقيض الأماكن المغلقة؛ لأنها منفتحة على الطبيعة؛ لأنها تضمّ عدداً كبيراً من الأشخاص على اختلاف أجناسهم وأعمارهم، وهي أماكن تعطي مساحة وحرية للشخصية، بمعنى "أنّها تترك للأبطال حرية الذهاب والغياب والسفر، وقد تتيح لبعضهم إمكانية الطواف والجولان أيضاً" (19)، أمّا المكان المغلق فهو: "مكان العيش والسكن الذي يأوي إليه الإنسان يبقى فيه فترات طويلة من الزمن سواء بإرادته أو بإرادة الآخرين؛ لذا فهو المكان المؤطر بالحدود الهندسية الجغرافية، ويبرز الصراع الدائم والقائم بين المكان كعنصر فني وبين الإنسان الساكن فيه، ولا يتوقف هذا الصراع إلا إذا بدأ التآلف يتضح أو يتحقق بين الإنسان والمكان الذي يقطنه" (20).

ومنهم من قسم المكان على:

1. المكان المركب: وهو المكان الذي يحوي مكاناً آخر؛ أي بمعنى "يحتوي نفسه ويضم مكاناً آخر، كأن يكون لوحة أو عدّة لوحات" (21).



2. المكان النفسي: وهو "المكان المصوّر من خلجات النفس وتجلياتها وما يحيط بها من أحداث ووقائع" (22).

3. المكان الرحمي: وهو المكان الدافئ أو الأوّل " يشبه رحم الأم... " (23).

4. المكان الفوتوغرافي: ونعني به: المكان الذي "يُصوّر تصويراً ضوئياً خالصاً دون التدخل من الروائي" (24).

إنّ ارتباط المكان بالشخصية نابع من كونه هو الحاوي لكل المشاعر والعواطف التي تتجدد لحظة ظهور المكان في ذهن الشخصية بموجب حافز ما، أو دخول الشخصية هذا المكان مرّة أخرى؛ لذا يُعدّ المكان "بطلاً حيويًا مشاركاً بصنع المجال الحيوي للشخصية، وتماشياً وظيفته مع وظيفة الشخصية؛ بل تتداخل معها" (25).

يمثل المكان في قصص حسين البعقوبي عنصراً مهماً دالاً على الشخصية ومحللاً لعواطفها ومشاعرها، الشخصية تتفاعل معه... تحاوره... ترتكن إليه... تحتفظ بذكرياتها.

في قصة (دوران) عادت الشخصية بذاكرتها إلى أجواء الثمانينيات والتسعينيات من القرن الماضي في مقهى

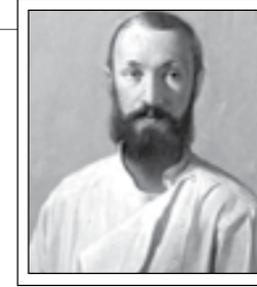
حسين عجمي، التي كانت تغص بالأدباء والفنانين.. تدار فيها مناقشات في موضوعات تخص الأدب والفن والثقافة، هذا (الاستذكار) حفزه حدث ما "فقرع المنضدة بطريقة معينة؛ فإذا بالعجوز يغادر أحلامه ومكانه ويأتيني بالشاي

وكأس من الماء ثمّ يبتعد دون أن يرد على كلمة الشكر التي تفوهت بها.. ربّما كان غاضباً مني؛ لأنّي قاطعت حلماً ما من أحلامه" (26)، لتعود الشخصية بذاكرتها، "ولا أعرف لماذا استعدت في تلك اللحظة صورة مقهى وأجواءه في ثمانينيات وتسعينيات القرن الماضي؛ لكن حين رفعت رأسي فوق مستوى نظر الراهب وجدت مرآة تشبه تلك المرايا في مقهى حسن عجمي؛ ولكن بشكل مصغر.. وحين أجلت بصري في المكان جيداً شعرت بأنّ هذا المقهى هو فعلاً صورة مصغرة لمقهى حسن عجمي" (27).

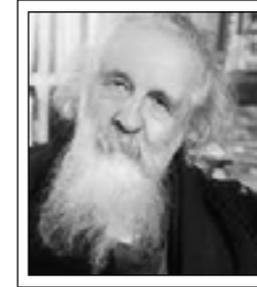
إذا كان المقهى في الرواية والقصة العربية يمثل عامل هروب لدى الشخصية من منغصات الحياة في البيت أو خارجه؛ فإنّ مقهى حسن عجمي إنّما يمثل مكاناً ذا وعي ثقافي، تتجه إليه الشخصيات؛ للبحث في شؤون الثقافة أو الإطلاع على آخر المستجدات والأحداث الثقافية، وإقامة نقاشات أدبية في شتى مجالات الأدب؛ لذا كانت الشخصية تأمل أنّ تكون هذه المقهى على عهدها مسرحاً لجولات ثقافية وحوارات بناءة؛ لتجد في النهاية أنّ هذا المقهى العتيق أصبح كغيره من المقاهي.. يرتاده الناس لتزجية الوقت ليس إلا؛ بل إنّ لقوس الكتابة عند بعض المبدعين، الذين يجدون في المقاهي الخاصة مكاناً

للكتابة والإبداع، أصبحت هذه الطقوس شخصية لا تعدو أنّ تكون (صبغاً) كالحا وتزويراً علنيّاً لهذا المكان، "حاولت أنّ أمارس دور ذلك التلميذ المتلصص؛ فاقتربت برأسي منه ونظرت في الورق الذي

تكمُن أهمية المكان في النصّ السردية في أنّه لا يمكن تصور حكاية أو حدث من دون مكان؛ إذ لا وجود للأحداث خارج المكان.



باختين



غاستون باشلار

انشغل بتسطيره، في تلك اللحظة تأكد لي أن أصدقاءنا كانوا على حق.. فالراهب يكتب بقلم بغير حبر والصفحات الكثيرة التي يُسطرها تظل فارغة بيضاء ناصعة" (28).

لنهر خريسان والشوارع الممتدة على استقامته وقع خاص لدى الكثير من الشعراء والقصاصين؛ لما فيه من أجواء وطقوس خاصة توحى بالكثير من التجارب الإبداعية، ولم يغفل القاص حسين البعقوبي نهر خريسان في قصصه، وإنما أولاه عناية خاصة في أكثر من قصة، محاولاً في ذلك إقامة علاقة توازن

بين ذاكرة تختزن الكثير من الحوادث الجميلة عن هذا المكان وبين واقع حاضر يفرض على الإنسان الهروب من هذا المكان أو الخوف منه في قصة (أسوأ قصة في العالم) تكرر ذكر خريسان للموازنة بين (مشاهد) قد مرّت.. منذ سنين، وبين صورة النهر الآن.. وهو يعيش غربة.. تشبه غربة الشخصية، "القصة بدأت لحظة أن اكتشفت أنني أتجول مساء على الرصيف المحاذي لنهر خريسان في مدينتي بعقوبة، هذا النهر الذي تجمعي وإياه قصة عشق ووله قديم، قصة انتماء ومشاعر جياشة لشاب غر يجول بين ضفتيه وحيداً أو مع رفقة ما.. ويبوح بعشقه لهذا النهر سراً وعلانية" (29)، إلا أنه يستذكر "في السنوات القليلة الماضية، لا أذكر أنني قد عاودت السير أو التجول في هذا المكان الذي أحبه وأعني (خريسان) منذ عشر سنوات أو أكثر، ربما لأنني لم يعد لدي أصدقاء من النوع الذي يحب التجوال في المساء" (30)؛ ليعطي في النهاية فرضية أخرى هو

يميل لها "أني لم أعد ذاك الشاب الذي كنته عندما كان صدري عامراً بالطموح الذي يفوق الخيال وبالأحلام التي لا تعرف حدوداً" (31).

تكمّن حقيقة النهر وصورته في ذهن الشخصية على وفق معادلة طرحها في كونه لم يعد يميل إلى التجوال مساءً على ضفة النهر؛ لأنه قد افتقد الطموح وافتقد الكثير من الأحلام التي كان يتوق لتحقيقها. لقد تحوّلت ضفتا النهر إلى حالة من الخوف والرعب؛ "حتى أنني التقيت مرّة بأخيك بعد عامين من اختطافك.. فأكد لي بأنك.. قد مت.. واصل السير إلى جانبي إلى الرصيف

المحاذي لنهر خريسان؛ لكن ملامحه تغيرت وبدا عليه حزن لم أره من قبل... لم تكن إنارة الشارع جيدة؛ لكنني لمحت بطريقة ما إنه نظر إلي بشكل سوارب..". (32).

لقد اشتغل القاص حسين البعقوبي على لغة موحية مع أنها سهلة، إلا أنها تحمل بين طياتها دلالة كبيرة.. توحى بتحريك الحدث إلى الجانب الآخر، بمعنى إلى النهاية؛ إذ تضافرت العناصر كلها في هذه القصة؛ لإعطاء (حدث) أو صورة الموت لنهر خريسان؛ فبعد أن كان يسير على جانبيه العشاق والمبدعون، أصبح سكناً لحالات من الرعب والخوف، "ويبدو أنني وأنا أمشي في طريقي يرافقني النهر إلى حيث لا يدري أي منّا إلى أين نمضي ولماذا؟" (33)؛ لتنتهي الحال إلى ما يشبه الفصام؛ فبعد (فصام) النهر.. أصبحت الشخصية تعيش حالة من الفراغ؛ فكانت أن توحدت مع النهر الذي مات قبلها "عندما حلّ الصباح وجد أهل المدينة رجلاً يتجول قرب النهر وهو يكلم نفسه.. كان يرتدي ملابس

النوم.. ويحرك يديه بعصبية شديدة؛ فمرّة يتجه إلى الأمام بسرعة.. ومرّة أخرى يعود بعكس الاتجاه" (34).

لقد كانت الشخصية لصيقة تماماً بـ(خريسان) لدرجة التماهي، وإن كان القاص لم يعمد إلى وصف النهر.. لكن حركة الشخصية ووصفها أعطت الدلالة لقوة ارتباط الشخصية بهذا المكان، فضلاً عن اللغة التي ساعدت في إضفاء طابع العلاقة الوشيجة بين الاثنين.

لقد كان النهر ملاذاً ومكاناً أثرياً لدى الشخصية ومتنفساً لها في الكثير ممّا يعترضها من مشكلات ومنغصات حياتية، في القصة ذاتها تصبح غرفة النوم الشخصية مكاناً معادياً تحاول الشخصية الابتعاد عنه بشتى الطرق؛ ذلك لكون الشخصية تشعر بعدم التآلف مع هذا المكان، فضلاً عن عدم التآلف مع زوجته، "وقبل أن انظر إلى اسم المتصل علمت أنها زوجتي تسألني السؤال التقليدي... أين أنت؟ أجبتها من دون خوف أو تردد وبطريقة فاجأتني أكثر ممّا فاجأتها أنا إلى جوارك دائماً حبيبتي..". (35)، هذا (المقطع) يصف لنا الكثير من الدقة انفصام العلاقة بين الزوجين: "السؤال التقليدي، دون خوف، بطريقة فاجأتني"، كلمات توثق ويقوّة انكسار العلاقة بين الاثنين.

((قالت: نعم.. أنا أعلم أنك في هذه اللحظة تنام بجواري.. (أرعبني ردها)؛ ولكن لا أعرف كيف تخيلت أو حلمت أن جسدي ينام بجواري.. أمّا روحك فهي بعيدة وهائمة في

يمثل المكان في قصص حسين البعقوبي عنصراً مهماً دالاً على الشخصية ومحللاً لعواطفها ومشاعرها، الشخصية تتفاعل معه... تحاوره... ترتكن إليه... تحتفظ بذكرياتها.

مكان.. (36)؛ ليجد نفسه في قلب الحقيقة "وقد تأكدت لي الحقيقة الآن" (37). إننا إزاء شخصية تحاول أن تتكيف مع الحدث، أن تستثمر لحظات التجلي.. لتبث لواعجها ومشاعرها، ثم لتكون في النهاية في حالة من التكيف مع مكان هو في الحقيقة ميت.. أو أنه في لحظات حياته الأخيرة.

إن اتصاف لغة البعقوبي بالشفافية قد يبعدها قليلاً عن وصفها الحقيقي، إلا أن هذه الشفافية مرهونة بقدرة القاص على الإيقاع باللغة لتكون رهن الإشارة لديه، ثم لتغلف هذه الشفافية بشيء من المراوغة لاستبطان الحدث.

في قصة (الشريكان) "عمد القاص إلى أنسنة البلبل وبما يعرف بالتشخيص، وهو: "إبراز الحياد أو المجرّد من الحياة من خلال الصورة بشكل كائن حي متميز بالشعور والحركة والحياة" (38)، وهو ما أشار إليه مصطفى ناصف من كونها "صفة عميقة تتوغل في كيان الإنسان، وربما يكون سبب ذلك بقايا اعتقادات قديمة؛ لكنها ما زالت في داخل الإنسان، ربما لحاجته إلى وثاق يربطه بالطبيعة" (39).

أمّا الأنسنة ففي اللغة "البشرأى خلاف الجن والملك، الواحد إنسي وأنسي جمعه: أناس وأناسي بالتشديد، وأناسي بالتخفيف وأناسية وأناس" (40)، أمّا في النقد فيقصد به: تحويل الجمادات وحتى الحيوانات إلى كائنات بشرية تعقل وتشعر بمعنى "نسبة صفات

المكان في قصص حسين البعقوبي، كائن لَهُ شعور وإحساس ينبض؛ لذا تتعامل معه الشخصيات على وفق متطلبات الألفة والانسجام

حين فتحت لك باب القفص، ثم مضى مبتعداً وهو يردد لا تحزن كثيراً؛ فحالي ليس بأفضل من حالك" (46).

إنَّ المكان في قصص حسين البعقوبي، كائن لَهُ شعور وإحساس ينبض؛ لذا تتعامل معه الشخصيات على وفق متطلبات الألفة والانسجام، وموته (المكان) إنما يأتي من حالة الاصطدام بين صورتين، قديمة تحقق معها الانسجام مع الشخصية، وحديثة (فصمت) العلاقة بين الاثنين، ولقد أجاد القاص رسم الصورتين بلغة على بساطتها، إلاَّ أنَّها بدت موحية ومنسجمة.

الهوامش :

- (1) لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، مج 13، 1990: 414.
- (2) تاج العروس، محمد مرتضى الزبيدي، دار صادر، بيروت: 348-349.
- (3) الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، باديس فوغالي، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2008: 169.
- (4) قال الراوي/ البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت: 237.
- (5) بنية الشكل الروائي / الفضاء الزمن الشخصية، حسين بحراوي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1990: 32.
- (6) بنية النصّ السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحداني، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع،

البشر إلى أفكار مجردة أو إلى أشياء تتصف بالحياة" (41)، ولعلَّ من أسباب أنسنة الحيوان في النصوص السردية أنَّ "الأنسنة لا القدرة على التكثيف والاقتصاد والإيجاز" (42)، ثمَّ لاستدراج القارئ إلى ما وراء اللُّغة من مفاهيم وأفكار البلبل في قصّة (الشريكان) يعيش في قفص، في لحظة تكلم الأب

(السجان) والابن: "سمعت سجاني يقول لولده إنَّه سيقدم له هدية بمناسبة مرور عام على سجنني.. ثمَّ حين ابتعد ولده اقترب مني ونظر إليَّ وهمس؛ وكأنَّه يتحدث إلى نفسه: "أطمئن.. سأطلق صراحك" (43). البلبل يعيش حالة السجن وقد تلبسته تمامًا؛ وكأنَّه أيقن أنَّ لا مفر، ما أنَّ فتح السجان باب القفص وابتعد قليلاً: "تسارعت نبضات قلبي وشعرت بالخوف والقلق" (44)، وهو وإنَّ خرج من القفص؛ ولكنَّه ما لبث أن عاد.. وهو يفكر بصغاره الذين لا يعرف عنهم شيئاً، ومع محاولات الخروج الكثيرة إلاَّ أنَّ البلبل عاد إلى قفصه وهو يمني النفس بالهروب غداً.. ما دام الباب مفتوحاً، "عند الظهيرة جاء السجان ومعه ولده، دار حوار بينهما يبدو أنَّني كنت محوره؛ إذ ختم السجان الحديث وهو يقول لولده: حسناً إنَّه لك" (45). إنَّ ما يعزِّز قصديَّة السجان في إعطاء المجال للبلبل في الهروب أنَّه يستشعر الشعور ذاته الذي يستشعره البلبل، في أنَّه يعيش سجناً.. مكاناً ميتاً.. لكن ليست لديه القدرة على العيش بعيداً.. "عندما اقترب سجاني وهمس وهو يبتسم ربَّما يخبت أو مرارة.. لا تلمني أيها البلبل.. فأنت لم تغتحم الفرصة

- بيروت، ط 1، 1991: 65.
- (7) جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، 1987.
- (8) ينظر: الخطاب الروائي في روايات نجيب الكريلائي، الشريف جبيلة، دار الكتب الحديثة، أربد، ط 1، 2010: 189.
- (9) تحليل النصّ السردي تقنيات ومفاهيم، محمد بو عزة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2010: 99.
- (10) الزمان والمكان في الشعر الجامعي، المصدر السابق: 181.
- (11) ينظر: بنية الشكل الروائي، المصدر السابق: 33.
- (12) فن القصّة، في النظرية والتطبيق، د. نبيلة إبراهيم، مكتبة غريب، القاهرة، د.ط، د.ت: 14.
- (13) الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، أحمد حجازي أنموذجاً، حنان محمد موسى حمودة، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع، عمّان، ط 1، 2006: 23.
- (14) بنية الشكل الروائي، المصدر السابق: 29.
- (15) دلالة المكان في موسم الهجرة إلى الشمال، كلثوم مرقن، الأثر، مجلة الآداب واللغات، الجزائر، العدد 4، 2005: 141.
- (16) المكان في القصّة القصيرة الجزائرية الثورية، دراسة بنيوية لنفوس ثائرة، أوريدة عبود، دار الأمل للطباعة والنشر، 2009: 51.
- (17) الفضاء الروائي، مجموعة مقالات هنري ميتران وآخرون، ترجمة: عبدالرحمن منيف، إفريقيا الشرق، المغرب، 2002: 23.
- (18) جماليات المكان في الرواية العربيّة، شاكر النابلسي، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، عمّان، ط 1، 1994: 19.
- (19) المصدر نفسه: 16.
- (20) المصدر نفسه.
- (21) المصدر نفسه: 17.
- (22) السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصرالله، هيام شعبان، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد، د.ط، 2004: 282.
- (23) قصّة دوران، وجعانة، مجموعة قصصية، حسين البعقوبي، الورثة للنشر، بغداد، ط 1، 2021: 8.
- (24) المصدر نفسه: 8.
- (25) المصدر نفسه: 10.
- (26) أسوأ قصّة في العالم، مجموعة، وجعانة: 27.
- (27) المصدر نفسه: 28.
- (28) المصدر نفسه: 29.
- (29) المصدر نفسه: 34-33.
- (30) المصدر نفسه: 47.
- (31) المصدر نفسه: 47.
- (32) المصدر نفسه: 54.
- (33) المصدر نفسه: 54.
- (34) المعجم الأدبي، جِبور عبدالنور، دار العلم للملايين، بيروت، ط 1، 1979: 67.
- (35) ينظر: الصورة الأدبي، ناصف مصطفى، دار الأندلس، بيروت، ط 1، 1983: 136.
- (36) محيط المحيط، بطرس البستاني، مادة (أن.س)، مكتبة لبنان ناشرون، ط 1، 1987: 19.
- (37) ينظر: معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت، 1974: 358.
- (38) ينظر: الصورة الأدبية، المصدر السابق: 136.
- (39) الشريكان، مجموعة وجعانة: 90.
- (40) المصدر نفسه: 91.
- (41) المصدر نفسه: 94.



تجليات السينما في الرحلة العجيبة للسيد ميم

د. فاطمة بدر



اخترت المجموعة القصصية: (الرحلة العجيبة للسيد ميم) لما فيها من تجليات سينمائية كثيرة سأوقف عند بعض قصصها موضحة ما فيها من متواليات سردية وصور سينمائية، واستخدامه للفنتازيا وما فيها من حيل سردية، وتجريب، ومظاهر ما بعد الحداثة من أحلام، وهلوسة، والتباس، واللايقين، فضلا عن سمة الغرابة، والخروج عن المألوف، والدهشة والإثارة، وإبراز المفارقة، وقد تجاوزت تجربته القصصية نطاق الوعي إلى اللاشعور بضح خيال حلمي فنتازي كافكوي في بعض الأحيان.

يستهل المجموعة بإهداء إلى سينمات تمنحنا البهجة مبينا هوس البطل بروية الأفلام إلى درجة انصهار شخصيته بشخصية أبطال الأفلام السينمائية، فمثلا يقرر مقاطعة سينما الخيام عندما جعلت جسد ماجستي المفتول العضلات يسقط أرضا، ويغرس هرقل في قلبه سيفًا فيتصاعد بكاء أنصار ماجستي؛ لأن ماجستي لا يهزم وهنا يخرق الفيلم أفق توقع أنصار ماجستي بعد أن كانت العلاقة وطيدة بينهما صيرتهما عدوين يقتل أحدهما الآخر، وهذه المتواليات السردية يعاد تكررها عندما يتحدث عن سينما العلمين. "الفيلم الذي يعاد كل

بنيت قصة (الرحلة العجيبة للسيد ميم) على المتواليات السردية، صورة تلو الأخرى يجمع بينهما شاهد الموتى (النصب) ونصب للحبيبة.

عيد. كلما نراه نوهم أنفسنا أننا لم نره قبل، وأن ما يجري على الشاشة ثمة مشاهد للفيلم لأول مرة، ولكن حينما نتذكر المعركة بين هرقل وماجستي نبكي نحن أنصار ماجستي المنحاز جدا إلى البرت لانكسير وصديقه الأخرس، ثم نقول كأن بطلنا لم يموت وإن الصورة

التي شاهدناها حين ألقى هرقل شبكته على الجسد المفتول العضلات، ماهي إلا خدعة بصرية قد افتعلها أنصار هرقل نكاية بنا نحن أنصار ماجستي الذي لا يقهر، لكن تكرار الصورة في مخيلتنا حيث قدرتنا الرهيبة في استعادة مقتل بطلنا الوسيم يجعلنا نردد لعنتنا على سينما الخيام"1.

الحلم والواقع :

يتداخل الحلم والواقع في قصص محمد علوان جبر لدرجة لا نستطيع تفكيكهما إذ يعاد مشهد الشخصية المهووسة بالأفلام لدرجة انصهارها وذوبانها مع شخصيات الفيلم مثلا تقمص شخصية الفتى الوسيم كيرك دوغلاس ومحاولة تقليده (قبعة، وبنطال كاووبوي، جسد رياضي ممشوق يتوسطه حزام عريض يتسع لمسدسين فضلا عن ركوبه الحصان ومحاولته إشهار مسدسه اتجاه معلم الرياضيات وإعفاء معلم العربي؛ لأنه يحب طريقتة في قراءة الكلمات. فهو يحاول تقليد هذه الشخصية التي هيمنت على الشاشة العملاقة، وتكرر هذه المتواليات في القصة

"يدخل الساحة بحصانه وهو يتباهى أمام جواد بأنه يستطيع أن يلفظ اسم الممثل (كيرك دوغلاس) بسهولة، وحينما يستيقظ يتواصل إعجابه بالممثل طوال الأيام التالية حيث يشاهده في فيلم آخر، يبدو فيه مختلفا عن شكله السابق، إذ يظهر على هيئة

محارب بدرع وسيف وهو يصرخ سبعة وهكذا تتراكم صور الممثل بوجوه كثيرة، لكن يبقى (كيرك دوغلاس) معشوقه"2. استطاع الكاتب أن يستلهم بعضا من أساليب السينما؛ لإنتاج التوليف الصوري في السرد والتنقل بين الأزمنة وقد أسهم هذا في "إدامة حركة السرد وتواصلها على طول النسيج السردية عبر تجزئة الصورة، واللقطات المتباينة زمانيا ومكانيا، وتقطيعها وتتابعها"3. إذ تتناوب الصور في الظهور ما بين الحاضر والماضي ويستمر هكذا حتى نهاية القصة.

"لم ينس أبدا خطأ الكبير حينما قتل معلم الحساب في أحلامه، وعبء تعذيبه لمجموعة من المعلمين وهو يطردهم من المدرسة، حتى اللحظة التي سمرته الصورة في التلفزيون حين ظهرت شابه شبه عارية تقف قرب كرسي متحرك يجلس عليه رجل شاخ تماما واضح شكله أقرب إلى الشبح. لم يتمالك نفسه حينما صرخت الممثلة بأنها أمام كيرك دوغلاس.. لكن بعمر تعدى المئة عام"4. تحول الفتى الوسيم إلى شبح. إن التداخل بين العالم الواقعي والعالم التخيلي يجعل المتلقي يخلط بين ما هو عالم فنتازي، وما هو عالم

واقعي؛ لأن من مهمات الفنتازيا تأكيد السرد على الوجود الحقيقي للشخصيات والأحداث وهذا ما أكده تودوروف في كتابه (مدخل إلى الأدب العجائبي) وهو ما يجعل القارئ يفشل في تحديد موقع السرد، فضلا عن ضبابية رؤيته⁵.

الخوف و كابوس انتهاء الفيلم والعودة مجددا

إن إحساس البطل إزاء السينما بالألفة الممزوجة بالخوف، إن يأخذه هذا العالم البهي المدهش عالم السينما، إلى عوالم سحرية ممتعة، لذا يتمنى أن لا ينتهي الفيلم. لقد أصبحت السينما هاجسه ومتعته الوحيدة، يصور لنا الكاتب متعة مشاهدة الأفلام والخوف من انتهاء الفيلم فيقول: "أما في سينما الأطلس فكان الخوف الشديد من انتهاء الفيلم، وبذلك تنتهي متعة المشاهدة اللذة التي تعملها

السينما في دواخلنا، ويستمر الخوف وسط هيمنة كابوس انتهاء الفيلم حتى اللحظة التي تخترق أضواء الشاشة الملونة ظلمة السينما، ثم يقف في الصف الثاني منتظرا أن يصل إلى شباك التذاكر ليقطع تذكرة أخرى لرؤية الفيلم من جديد والخوف من نهايته مرة أخرى"⁶.

وفي هذا النص نجد تحولات الضمائر من الضمير المتكلم إلى الضمير الغائب وهذا



يعني زوبان الحدود الفاصلة بين الضمائر وانتقال الراوي من ضمير إلى آخر وبالعكس وهذا يعمل على تعليق ذهن المتلقي وشغله؛ نتيجة أحداث الواقعة الأسلوبية إذ يتبدل أفق توقع المتلقي بين الحين والآخر لبناء أفق جديد ليكتمل المعنى، كما أن التنقلات بين الضمائر دفن المتلقي إلى حركة إيحائية توازي حركة المبدع⁷.

قصة نصب الحرب الأولى :

أثرت الحروب في محمد علوان جبر، فكتب عن ويلاتها والدمار الذي الحق بالنفوس البشرية فكانت قصصه صرخات ضد هذه الحروب وما آلت إليه من دمار، وما خلفته من رؤى نفسية متوترة، وأبرزت كل ما هو مشين وقبيح، رسالة لرفض العنف والموت المجاني فقد اتسمت

قصصه بصور خيالية مع صور مخزونة في الذاكرة، فخرجت جل قصصه بشكل تجمع بين ما هو خيالي وواقعي، وإعادة هذه الصور المخزونة بطريقة وصياغة جديدة.. يستهل القصة بمقطع من قصيدة سلام دواي :

أمام نصب الحرب الأولى
كلب وجنرال متقاعد
وكتاب في التاريخ

هذه الصورة الأولى بعد ذلك ينتقل الكاتب إلى صورة وصفية لمحل متخصص لبيع الأغاني القديمة، ثم يتحول إلى صورة أخرى لوصف صباح صيفي مكتظا بالصور، ثم يسترجع حوارا دار بينه وبين صديقه: "هز رأسه حين تذكرها وهي تقف أمامه كي يرسمها، ولا يعلم أي سحر تمتلكه، سحر يجبره على وضع الفرشاة في مكانها، ومن ثم يقترب منها ببطء وعيناه تتطلعان فيها بتركيز غريب عليه، تركيز لم يعهده من قبل.. يمسك برأسها ناحية الجهة المعاكسة رافعا إياه إلى الأعلى قليلا وهو يهمس في أذنها _ أريدك شامخة تضحك وتساله عن معنى الشموخ يجيبها ..الشموخ هو النصب الذي في الساحة _ النصب.

–أجل نصب الحرب الأولى... نصب لمن مات ولم تعرف له جثة، مجاميع من الجنود ضيعتهم الحروب بين فقدان أو تمزيق كامل بفعل القنابل، أو دفنوا في أرض تتحول إلى مدافن للمجهولين، وربما إلى مزرعة الألغام، قبور بدون علامات..."⁸.

بنيت هذه القصة على المتواليات السردية، صورة تلو

أثرت الحروب في محمد
علوان جبر، فكتب عن
ويلاتها والدمار الذي
الحق بالنفوس البشرية
فكانت قصصه صرخات
ضد هذه الحروب وما آلت
إليه من دمار.

الآخرى يجمع بينهما شاهد الموتى (النصب) ونصب للحبيبة، فقد أراد أن يربط بين نصب الحبيبة ونصب الجندي الذي يعد من أهم وأكبر رسائل الوفاء، فضلا عن امتزاج الواقع بالحلم.. يقول " ينظر إلى الكرسي المقابل للمائدة، تخيلها تجلس عليه لم يجروا على اشغال السيكرة ربما أسبب لها إزعاجا لا داعي له "9. في هذا النص نجد انتقال الضمير من الغائب إلى المتكلم، ويعدده جنيت من أقوى أنواع الخرق. وهكذا يرسم البطل في مخيلته مجسما يشبه النصب ويشبه جسد امرأة، ربما هو نوع من الوفاء لهذه الحبيبة أو وفاء للمرأة بشكل عام/ المرأة الأم، الأخت، الحبيبة و..

الالتباس والتوهم

التوهم هو الفنتازيا كما يقول الكندي " وهو قوة نفسانية مدركة للصور الحسية مع غيبية طينيتها"¹⁰، إن الكتابة من هذا النمط، لم تكن مسألة اعتبارية إنما لها قصدية وقيمة جمالية، فضلا عن سمة تميز الكاتب وتفرد، ونجد هذا في قصة "الرحلة العجيبة للسيد ميم" بشكل واضح، إذ يأخذنا الكاتب في متاهات وصفه للأمن العامة، وكيف تحولت بعد 2003 إلى مكان حكومي، وقد جاء للمبنى لإنجاز عمل قضائي، ونجد على طول خط القصة الالتباس، وعدم معرفة الحقيقة،

إحساس البطل بعدم اليقين، هو يريد أثبات وجوده بأنه حي وكل ما يقوله هو صحيح، يدخل هنا في صراع بين الحلم والواقع، ين الحقيقة والخيال، الإيهام ونقض الإيهام، هكذا فضلا عن تبادل الضمائر، وذوبان الحدود الفاصلة

بينهما، انتقال السرد من ضمير الغائب إلى المتكلم وبالعكس.

"بعد الطوفان الكبير أغلق السجن، وتم تحويل الممرات والزنازين إلى مبان حكومية. لكن لم تفلح التغييرات التي أجريت على المباني السبعة في إزالة روائح السجن القديم، روائح خاصة لا يمكن أن تخطئها حاسة شم من

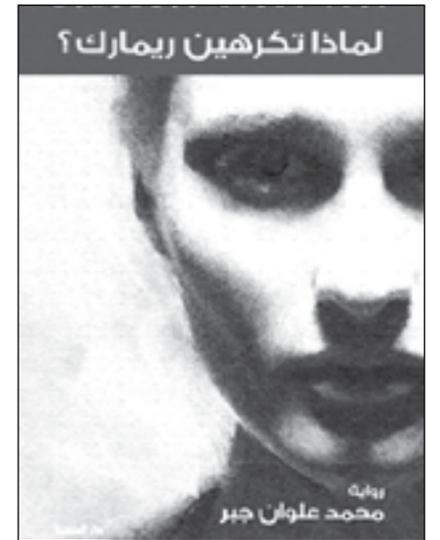
التوهم هو الفنتازيا
كما يقول الكندي وهو
قوة نفسانية مدركة
للصور الحسية مع غيبية
طينيتها.

يدخل المبنى من بوابته الملونة بالقاشاني، قفزت أمامه الصور والروائح، وهيمنت على عقله كما هيمن المبنى العملاق الذي لم يدخله منذ أطلق سراحه قبل سنوات _ فكان يتهرب من زيارة المجمع الحكومي بين حين وآخر، لكنه كان يعتمد أن

لا يزوره ، دائما يتهرب ، لا يريد أن يتقرب من تفاصيل عقيمة ومخيفة مر بها ذات يوم حينما تم اقلياده إلى هذا المكان وهو مقيد اليدين ومعصوب العينين "11.

ويدخل في صراع بين الواقع والحلم ، هذا هو الحلم أو التخييل القائم على الاستبطان : "استدعى أبطال أفلام الكابوي واحداً، واحداً مناقشاً معهم كيفية التخلص

من هذا المأزق وآية أسلحة يحتاجها ليقوم بهجومه على الشرطي الأمرد ومن معه..وأي السبل يسلكها... وإلى أين يذهب ليتخفى منهم وأي الأسماء المستعارة سيختار وماذا سيرتدي: وأي البلدان التي سيهاجر إليها..كان يرسم الأشكال والألوان بوضوح مذهل في مخيلته على الجدار محاطاً بغصّة وضجر يتصاعدان إلى عنقه يخنقانه كلما يتذكر أنه هنا دون أن يعرف لماذا: حتى حينما نودي عليه



الصور الفنتازية الكافكوية
هي عبارة عن متواليات
سردية سينمائية تتحول
في أذهاننا من صور
لغوية إلى صور بصرية.

واقتيدي عبر السلالم والممرات التي اجتازها وأخرج محتملا الضوء الباهر للشمس ، يومها أوقفوه متمسرا أمام باب خشبي بلا حراك حتى فتح ليجد نفسه أمام رجل في أواسط الثلاثينيات بوجه مدور وعينين متقدتين ، أشار

إليه أن يجلس "1 بعد ذلك يفاجئونه : "اسمع أيها الرجل .منذ يومين وأنت تردد هذه العبارات التي لا تعني شيئا ، أنت معتقل مثلنا، ونحن نخاف عليك لأنك لم تأكل ولم تشرب حتى الآن "13

لكنه يحاول تأكيد أن ما يقوله صحيح وحقيقي لكن يبقى البطل في هذه المتاهات وانتقاله بين الواقع والحلم وهكذا عبر مجموعة من المتاهات .

"أكد لهما أنه لا يشعر بأي جوع أو عطش ، وأنه منذ أقل من ساعة كان يقف أمام بوابة هذا المبنى الذي تحول من سجن إلى مجمع للمحاكم ، وقد جاء للمبنى لإنجاز عمل قضائي ، ثم أنه لا يريد سوى أن يشير إليه ناحية الطريق المؤدي للكشك الصغير الذي تم إيداع محتويات جيوبنا فيه منذ زمن طويل ، والأحزمة والسكاثر والنظارات والأدوية والحقائب..."14 المتاهة "دار بعينيه بعيدا عن الوعاء الذي زاد منظره من إحساسه بالندم على دخوله بوابة هذه المتاهة لكن تصاعد أصوات السيارات ومنبهاتها يجعله يتأكد أنه قريب من بوابة الخروج من المتاهة التي أوقع نفسه فيها دون أن يعرف لماذا..."

_ ماذا تفعلان هنا؟

لم يجبه أحد منهما بل انهمكا بالتطلع إليه!

_ أود أن أشرح لكما أنني كنت نزيل إحدى زرنانات هذا المكان منذ سنوات لكنني فوجئت بكما هل أنتما سجينان سابقان أيضا؟ ضحكا فيما اشأبت وجوه أخرى من الزرنانات المفتوحة واقترب عنهما أكثر من رجل

واصل الصراخ وجسده يرتعش بحدة لا أعلم لماذا تضحكان ،أنا خبير قضائي دفعني فضولي قبل قليل لدخول هذا المكان والآن اكتفيت ..أريد أن أعود من حيث أتيت يبدو أن ظلمة وتداخل الممرات أضاعا عليه طريق الخروج ...

ثم تذكر أنه يحمل بيده حقيبته الجلدية الصغيرة فقال لهما وهو يشير إليها :أتنتمي هذه الحقيبة للحقبة التي كنا فيها سجناء؟!

تواصل الضحك

..عن أية حقيبة تتحدث؟ أيتها أيها الخبير؟

رفع يده بالحقيبة هذه ..

لكنه صعق حينما رأى يده المرفوعة في الهواء يدا مصبوغة بسخام وقذارات بلا أية حقيبة "15!

هذه الصور الفنتازية الكافكوية هي عبارة عن متواليات سردية سينمائية تتحول في أذهاننا من صور لغوية إلى صور بصرية فقد لجأ الكاتب إلى القطع والتركيب من أجل خلق الاستمرارية والإيهام بالواقع بشكل يندمج القارئ مع الحدث.

يدخلنا الكاتب في متاهة أخرى حينما يؤكد ما تقوله الشخصية

"ساد صمت على الجميع حينما وقف الشرطي قريبا

يتداخل الحلم والواقع في قصص محمد علوان جبر لدرجة لا نستطيع تفكيكهما.

منهم .. لم ينتبه له لأنه كان منهما بالحديث مع المرأة ذاتها التي كانت تتطلع إليه قبل أن يدخل بوابة المتاهة فاقترب منه محاولاً أن يبتسم أرجو أن تعذر فضولي، فلولا ما كنت هنا... شكراً لك لأنك وصلت في الوقت المناسب أريد أن أخرج "16 هنا بداية انفكاك اللازمة" ربت الشرطي على كتفه: ستخرج أيها العزيز. استغرب من مناداة الشرطي له بالعزيب لكنه شعر بطمأنينة كسرت قليلاً حاجز الخوف سحبه الشرطي من يده: تعال معي. فيما سارت المرأة قريباً منه وهي تتطلع لوجهه: هل التقينا من قبل؟ هل أنت رجل الزنزانة رقم 6 اللصقية للزنزانة الانفرادية التي كنت فيها "17؟

الواقع :

هذا هو السرد القصصي عن طريق اللغة الذي يمكننا الحصول عليه من المتتاليات الجمالية إذ إن كل جملة منها تحقق معنى دلالياً خاصاً بها مثلما يتحقق الرد في السينما عن طريق المتتاليات التصويرية فكل صورة من هذه الصور تقدم معنى مثل الجملة في اللغة، والتي تسهم في تشكيل المعنى الدلالي العام. "مباشرة رن جرس الهاتف الأرضي أمامه رفع سماعته ليؤكد كلمة واحدة حالاً حالاً كررها لمرات، ثم نهض، وقبل أن يصل إلى الباب التفت السيد ميم

خذ راحتك .. كأنك في بيتك، دخن.. وسلمه ورقة استلها من ملف ذي لون أحمر: لكن أكمل هذه الورقة لأساعدك بما أستطيع! استغرب من اللهجة الودية التي يتحدث بها الضابط الذي فتح الباب وخرج وإبقاه موارباً

قليلاً...

رأى كل شيء ساكناً، فاتجه للملفات المقدسة على مكتب الضابط قلبها واستل ملفاً ملوناً بالأحمر القاني، بعد أن طالع الحروف المكتوبة على غلاف المترب ملف السيد ميم... فتحه ليجد له صورة شخصية قديمة، وثمة أوراق كثيرة كتبت بخطوط ناعمة جداً لم يتمكن من قراءتها.. وضع الملف تحت إبطه ونهض متجهاً نحو الباب، وحالماً فتحه لم يجد أحداً قريباً منه.. 18.

الانفراج

لقد مزج الكاتب في بنائه القصصية بين البناء التقليدي الارسطي للقصة وبين الموضوعات الحديثة فقد بنى الحدث من استهلال إلى حدث ثم أزمة إلى تطور الأزمة ثم الانفراج "في نهاية الممرثة باب شفاف رأى من خلاله الممرات المرسومة بعناية بين مساحات خضراء، شم بعد أن اجتاز البوابة الشفافة رائحة الحدائق التي يبدو أنها قد رشّت حديثاً... التفت في كل الجهات.. لم يجد أحداً... سار بخطوات سريعة ناحية الممرات الإسمنتية المحاطة بالخضرة.. وجد بوابة

كبيرة دفعها دفعة خفيفة فانفتحت.. رأى الشارع ساكناً، سكوناً غريباً "19:

الهوامش:

- 1_ الرحلة العجيبة للسيد ميم، محمد علوان جبر، دار نينوى للنشر، دمشق، 11، 2019.
- 2_ م، ن 12
- 3_ تقنيات التجريب في القصة العراقية القصيرة 2010_1990، عبد الرزاق المدرس، دار الفكر، باريس، 2020، 65.
- 4_ الرحلة العجيبة للسيد ميم، 11
- 5_ الرواية العربية والسينما وتأثيرات ما بعد الحداثة، د. فاطمة بدر، 131. قيد النشر
- 6_ الرحلة العجيبة للسيد ميم، 9

- 7_ قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، د. محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995، 44.
- 8_ الرحلة العجيبة للسيد ميم، 54.
- 9_ م، ن
- 10_ رسائل الكندي الفلسفية، تر محمد عبد الهادي أبو ريده مطبعة الاعتماد في مصر، 1950، 176، 2/
- 11_ الرحلة العجيبة للسيد ميم،
- 12_ م، ن 67.
- 13_ م، ن 72.
- 14_ م، ن 75-
- 15_ م، ن 75
- 16_ م، ن 67
- 17_ م، ن 67
- 18_ م، ن 77
- 19_ م، ن



ثنائية العنف والتسامح في رواية (سيدات زحل) للطفية الدليمي

د.نوزاد أحمد أسود

تُعد رواية "سيدات زحل" للروائية العراقية (لطفية الدليمي) نصاً سردياً مميزاً من حيث تقنياته السردية، وقد تندرج ضمن الروايات التي تطلق عليها (الرواية السوداء)، لأنها تتصف معظم شخصياتها بالبعد والجفاء والمصائب والنكبات وأحداث تراجمية، وان بطلها او بطلتها يواجه الكثير من الأهوال والشدائد، وتقوم أحداثها على الرعب والقتل والتعذيب والانتحار، وان الروائية ركزت فيها على الوصف الدقيق والتوثيقي للحالة الاجتماعية والقتل والذبح والتشرد التي سادت في العراق طوال قرون، وبعد سنة 2003 في مدينة بغداد على نحو خاص، كما صورتها الرواية.

ملخص الرواية

تتناول هذه الرواية أوجاع العراق في زمنين مختلفين، زمن العهد العثماني وزمن احتلال بغداد سنة 2003، بواسطة سيرة الشخصية الرئيسية والمحورية للرواية، وهي (حياة البابلي)، وهي سليلة أسرة بغدادية عريقة تمتد جذورها عميقاً في تاريخ المدينة الاجتماعي والانساني، تعمل في الصحافة، لكننا ندرك منذ البداية انها تعاني تمخضات الحياة الجديدة بعد احتلال بغداد، وتعترها صدمة تلو الاخرى من جراء الجرائم البشعة التي تصيب أهلها وذويها بأيدي المتشددين والظلاميين والعصابات المسلحة الملتزمة والميليشيات الدينية المتمتة والذباحين، ساردة تلك المصائب عبر تسعة فصول موزعة على كراسات عديدة يصل عددها الى 35 كراسة، تضم خمسة وثلاثين مشهداً، وكل كراسة تحمل عنواناً فرعياً، فضلاً عن ثلاثة مشاهد إستهلالية في الفصل الاول تحمل العناوين الآتية: (بغداد: نيسان 2008)، (هوامش في أوراق بغداد 2006-2008)، (بغداد 2006)، كتبت الكراسات من لدن حياة وعمها الشيخ قيدار، وشخصيات نسوية اخرى في الرواية، في اوقات مختلفة، كراسات تتناول قصص الحب والموت والغياب والفقْد والاعتصاب والاختطاف والإخفاء وبتر الاعضاء وقص الألسن. تستهل الرواية بسؤال طرحه بطلة الرواية على نفسها، من هول الصدمات التي تتلقاها ومن كثرة الاقنعة التي تضطر الى تغييرها:

"أنا حياة البابلي، أم انني اخرى؟ ومن تكون آسيا كنعان التي أحمل جواز سفرها؟" (1)، طارحة غموض شخصيتها التي لا تعرف من هي على وجه التحديد، لكننا نكتشف بعد قليل انها شخصية مثقفة تعمل في الصحافة، وان هناك شخصية رجل في حياة (حياة البابلي)، وهو (ناجي الحجالي) الذي أحبها بعمق، يحاول انقاذها من المصائب وإخراجها خارج العراق وهو يعيش في بلدان مختلفة، وهو صديق عمها الشيخ قيدار الذي يربطه علاقة وطيدة بحياة، أما عمها الشيخ قيدار فهو رئيس جمعية سرية تحاول انقاذ بغداد من الخراب وتشتري المخطوطات الثمينة وتخبئها بعيداً عن عيون الغوغاء ومشعلي الحروب، وتجمع التبرعات من الموسرين لإنجاز ابحاث عن مدينة بغداد وحفظ تراثها، بعد اختفاء الشيخ قيدار، تنتقل مسؤولية هذه الجمعية الى ابنة اخيه حياة البابلي لأنها الأقرب الى طموحه وعقليته وهي تعرف قيمة المخطوطات والكتب، تشترك هذه الشخصيات الثلاث بمهمة تدوين ذاكرة مدينة بغداد، كي تكون بعيدة عن الانهيار والتلاشي.

تقترن حياة بـ (حازم) قبل ذلك، وهو استاذ للعلوم السياسية في الجامعة ويعمل سرا مع منظمة حقوق الانسان حيث يزودها بمعلومات عن إنتهاكات حقوق الانسان في العراق خلال التسعينيات، وكان والدها عدنان رشيد البابلي يتعاون مع هذه المنظمة سرا. ذات يوم يسافر حازم مع ثلاثة اشخاص الى تونس لحضور ندوة حول حقوق الانسان، بعد عودتهم يتم اختطافهم،

في الرواية احداث مؤلمة
جرت في الوقت الحاضر،
لكن لها جذورا تاريخية،
حدثت بشكل اخر في
زمن ماض.

ويضعون فيما بعد تحت يد طبيب التجميل، وهو رسام تشكيلي معروف كما جاء في الرواية (2)، يرسم الغربان التي تلتهم مقل الأعين وأمخاخ الرؤوس، ومعروف أيضا بقص الألسن التي تشتم الرئيس، وصلم آذان الجنود الهاربين من جبهات القتال. يأمر هذا الطبيب أحد الممرضين أن يخدر حازم موضعيا، وأن ينزع ملابسه الداخلية أمام زملائه الثلاثة، يستأصل خصيتي حازم على حين غرة ويلقي بهما في إناء مملوء بسائل الفورمالين، ويبدأ بإخضاع الثلاثة وتسود الدنيا في عيونهم حينما يعلمون أنهم فقدوا رجولتهم إلى الأبد، بذلك يضطر حازم أن يطلق حياة البابلي.

ثمة اشقاء ثلاثة لحياة البابلي وهم مهند وماجد وهاني، معارضون للسلطة، يلقون مصيرا مؤلما بين قتل ومعدوم ومتوار عن الانظار، عندما يتخرج مهند في كلية اللغات، يتم استدعاؤه للخدمة العسكرية التي يكرهها في ظل هذه السلطة المستبدة التي تنتهك حقوق الانسان علانية، وينقل الى المناطق التي تجري فيها معارك شرسة مع المسلحين الكورد عام 1988، لم يبق على تسريح مهند من الخدمة العسكرية سوى خمسة عشر يوما، الا انه يُعاد الى اهله ملفوفا بعلم عراقي، اما خطيبته هالة فتحزن الى حد الجنون بسبب الفاجعة التي تعرضت لها، وفي حدث اخر تتهمها القوات الامريكية انها تتعاون مع شبكة إرهابية، فتقرر مغادرة العراق، وفي وقت سابق يُقتل أخوها في الانتفاضة التي جرت في النجف إثر الإنسحاب غير المنظم للقوات العراقية من الكويت في شباط سنة 1991.

اما ماجد فقد أعدم لأنه رفض المشاركة مع القوات العراقية في احتلال الكويت، ولهذا يتعرض الاب (عدنان رشيد البابلي) للإذلال والسجن، وبعد أن

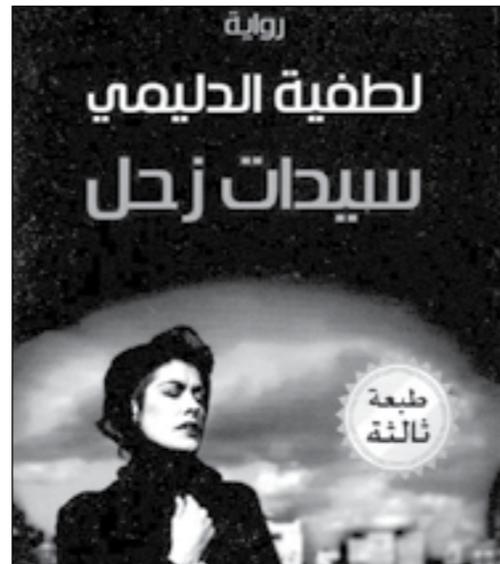
تدهور صحته يطلق سراحه، لكنه يفارق الحياة بسبب المآسي المتتالية التي تتعرض لها العائلة. وهاني الشقيق الثالث لحياة وهو طبيب أسنان، تموت زوجته زينة إثر عملية الولادة التي يولد فيها سرمد، يضطر هاني الى ان يتوارى عن الأعين، ان يتنكر بتغيير اسمه من طبيب الاسنان هاني البابلي الى مهندس الكهرباء علاء عبدالمجيد الحسني، يبيع بيته ويشترى بيتا جديدا في حي آخر بعيد، يفتح محلا لبيع الاجهزة والمعدات الكهربائية، ويخبر مستشفى الولادة خبرا غير صحيح بوفاة ابنه سرمد، ان يربي ابنه بطريقة يصبح هذا الفتى اليافع عبقريا، يتقن اللغة الانكليزية بصورة مذهلة ويقراً كتباً لعالم الفيزياء المعاق ستيفن هوكينغ، يتم اختطاف ابنه سرمد ولم يخل سبيله الا بعد ان يدفع مبلغا طائلا، عندها يفكر بالهروب من العراق الى اي بلد يحمي حياة ابنه.

الرواية مليئة بهذه الاحداث المفجعة، فهناك اختطاف لـ (فتنة) زوجة الشيخ قيذار، والصحفية الفرنسية (بريسكا) التي تعمل في وكالة فرانس بريس تريد إنجاز لقاءات مع بعض الشخصيات، كما هناك حدث يُذبح فيه أربع فتيات يعملن في أحد البنوك وتُفصل رؤوسهن عن أجسادهن لانهن غير محجبات، وفي حادث اخر يتم بتر أرجل الفتيان الذين يرتدون الشورتات وهم في طريقهم الى المسبح ويتركونهم يصرخون في العراء. وثمة في الرواية علاقة حميمية وعاطفية بين فتاتين هما (شروق) و(لمى)، بعد ان تهجر شروق مدينة بغداد وتنقطع أخبارها عنها حتى وقت متأخر، وبعد ان تخفق شروق في إخراج لمى من العراق الى البلد الذي تعيش فيه، لا تتحمل لمى فراق شروق، وتنتحر.

أوجاع العراق ماضيا

ان تاريخ العراق حافل بالعنف والمآسي، وان العنف الدموي يلازم بلاد الرافدين العريقة في التاريخ القديم وحتى الان، ثمة ممارسة منظمة للموت والتعذيب بأبشع صورته، حيث هناك قطع الاذن والانف والاطراف والرأس، وسحل الجثث والتمثيل بها والتنكيل بها بشتى الاساليب المقرفة، ويبدو ان البشاعة هنا تصبح حالة سلوكية متجذرة تستولي على الممارسات الانسانية، ان كلما اتسعت مساحة العنف وكثر عدد القتلى، كان استمرار العنف أطول وأعمق، العنف الذي تمثله الطاقة المجنونة التي تزيل الحياة بأكملها وتزيحها من فضاءها الآمن، وقد يكون هذا احد الاسباب الكامنة وراء استمرارية العنف والمآسي والوجاع القائمة في العراق ماضيا وحاضرا. ان كان الفساد والفوضى والحرب والمجاعة يسود القرنين التاسع عشر والعشرين بصورة مذهلة، و"لقد تقاربت الاحداث الدموية وفعاليات العنف من بعضها البعض وازدحمت وتداخلت في كثافة مخيفة لتشكّل ما يشبه المسلسل المتواصل من أعمال الرعب والعنف والفوضى والاضطراب وسفك الدماء" (3)، بحيث أصدرت أحكاما مسبقة تؤكد على "تميز الشعب العراقي بشكل عام بالعنف والقسوة والشراسة والتطرف في التعامل في ما بينه ومع الآخرين. وان هذه الميزة ثابتة لديه منذ القدم، وهي ما تزال قائمة وتتجلى في أفعال الفرد والمجتمع إزاء الأحداث التي يمر بها و ردود فعله لها وطريقة تعامله معها" (4)

في الرواية احداث مؤلمة جرت في الوقت الحاضر، لكن لها جذورا تاريخية، حدثت بشكل اخر في زمن ماض،



اذ ان الاحداث التي جرت في الماضي، نرى امتداداتها في الحاضر، وهذا ما عبرت عنه رواية (سيدات زحل) في فصول منها، اذ ثمة احداث جرت وتجري بين زمنين، واحداث جرت في الزمن الماضي.

تقف الرواية، من خلال الشخصيات الرئيسية، بين زمنين، الماضي والحاضر، اذ نرى حياة البابلي و إسمها، في تناءه وتقمص فني، (زبيدة التميمية)، وزوجها هو (ناجي بن علي الراشدي) الذي كان يعمل ترجماناً في جريدة "جورنال عراق" التي أسسها الوالي داوود باشا أوائل القرن العشرين، اما والدها فكان اسمه (اسماعيل أفندي التميمي)، وإسم عمه قيدير هو (عبدالغفور التميمي)، فهي تحمل ذاكرة المرأتين حياة وزبيدة، وتروي ما جرى في الماضي من احداث شاهدها، وبين هاتين المرأتين تموج ذكريات نساء أخريات تسيل احداث حياتهن منها مثل شلالات خيوط ملونة، وقصصهن هي طوفان ومياه تغرق الجميع وتحرك مصائرهن، "كنت زبيدة العاشقة المعشوقة إبنة

جاءت الرواية لإثبات ثنائية التسامح والتعصب في المجتمع العراقي ماضياً وحاضراً، لكنها تدعو، في الأخير، الى نبذ التعصب الديني والعنصرية والفكري وتدعو الى التسامح والتعايش بمختلف ألوانه ومظاهره، على الرغم من ان الطابع الغالب فيها هو إنتهاكات لحقوق الانسان والمواطنة التي سادت في العراق زمناً طويلاً.

السابعة عشرة التي أبلغته سر النساء، ذلك الذي آل الي من إرث العرافات ناقلات الحكمة في جلجلة الانوثة، وصلني السر نقلاً عن جدة جدات ابي أمينة خان الكردية الجميلة، ومن جداتي اللاهقات: صفية العربية ذات العينين الشهلأوين الشاسعتين، وآيتن التركمانية وأنوش الارمنية" (5).

بعد زوال السلطة العثمانية التي مارست اعمالاً شنيعة من الظلم والقتل والاستعباد والعنف الدموي، حيث كان "الظلم في العهد العثماني قد بلغ درجة يندر أن نجد لها مثيلاً في أي عهد آخر" (6)، بدأ الناس تأييدهم للعهد الجديد الذي علقوا عليه الكثير من الآمال، اذ بعد سقوط الدولة العثمانية وإنشاء الدولة العراقية، تتغير أحوال الناس ونوع مآسيهم، فهي، اي زبيدة، شاهدة على صنع الدولة في بغداد على أنقاض الحكم العثماني، ودور (مسز جرتود بيل) صانعة الملوك، تلك البريطانية التي حكمت الشرق من وراء غلالة الشغف والطموح الامبراطوري، اذ كانت "هذه الأنسة تتولى منصب السكرتيرة الشرقية للمندوب السامي في العراق، واعتادت ان تسجل ذكرياتها في رسائل تبعثها الى أمها أو أبيها أو أحد أقربائها وأصدقائها (...) وتعطينا هذه الرسائل كثيراً من الصور النفسية والاجتماعية التي يندر ان نجد لها مثيلاً في الوثائق" (7)، لكن ذاكرة زبيدة تعود على نحو مياغتي الى ذاكرة حياة البابلي لتروي ما حدث في الثاني عشر من نيسان عام 2003، حيث تحترق تقاويم الزمن،

وكان العامة والجياح واللصوص المحترفون الذين فتحت لهم القوات الامريكية مصاريع أبواب القصور الرئاسية، و"قد دمروا كل شيء لم يتمكنوا من حمله، تضافر جشع تجار المآثورات مع شهوات المحرومين الذي (كذا) عاشوا عقوداً بين مياه المجاري وأكواخ الطين، فهبوا يحملون كل ما تقع عليه أيديهم مدفوعين بتاريخ موغل في الحرمان، لم يميزوا بعدها بين قصر حاكم ومكتبة ومتحف" (8).

تعود حياة البابلي في الكراسية 19 الى زمن موغل في القدم، زمن الحاكم المنغولي هولوكو في سنة 656 للهجرة، 1258م، الذي احتل معظم بلاد جنوب غرب آسيا وقضى على الخلافة العباسية، بعد أن قتل الملايين من أهلها، وقد نزل هولوكو على ابواب بغداد وبنى المغول بالجانب الشرقي سوراً عالياً، وحفروا خندقاً عميقاً داخل السور ونصبوا المنجنيقات بإزاء سور بغداد من جميع الجوانب ورتبوا العرادات وآلات النقط، تصف حياة البابلي هذه الحرب من خلال الكراسية بقولها: "أرى الحرب وقد نشب القتال ووقف قائدهم بعساكره إزاء السور، وأما حال العسكر السلطاني فإنه في يوم الخميس رابع محرم من سنة ست وخمسين وستمائة دهمته المباغثة وثار غيرة عظيمة شرقي بغداد على درب بعقوبة وعمت البلد، فارتعب الناس وصعدوا الى أعالي السطوح والمناظر يتشوفون، فأنكشفت الغيرة عن عساكر السلطان وخيوله وقد طبق وجه الارض وأحاط ببغداد من جميع جهاتها (...) وشرع عساكر هولوكو في نهب بغداد وحرقها وألقوا بخزائن الكتب والمخطوطات في دجلة (...) دام نهب بغداد سبعة ايام اما هجم الغوغاء على المساجد والقصور والاسواق ودار سك النقود وسوق الذهب ودار الحكمة وبيت القضاء

والمدرسة المستنصرية والبيمارستان والشرابخانات التي تباع العقاقير وأحرق سوق الوراقين وسوق باعة الخبز والحريير وسوق العطارين والصفارين والسراجين". وفي الكراسية 21 تعود ذاكرة حياة الى زمن مجيء مريم خانم والدة داود باشا الى بغداد، متناولة أصل داود باشا المملوك الجورجي الذي كانت أسرته رقيقاً لعائلة نبيلة في تفليس، وفي الكراسية 22 الطاعون يجتاح سماء بغداد ويمتد الخراب وكان ألف شخص يموت يومياً "حتى وصل الطاعون الى حيننا، لم يتبق من بيت جارنا الارمني الا ثلاثة أحياء من أصل عشرين ولداً وأخاً وبناتاً وزوجة وطفلاً" (10)، وتجتاح العصابات معظم مناطق بغداد تنهب وتقتل المحتضرين، ويلزم الناس بيوتهم وتنتشر الجثث في الطرقات دون ان تجد من يوارىها التراب، "ولفرط الرعب عكف الكثير من الرجال على الخمرة وانصرف آخرون الى الصلاة وهام بعض الشباب في الازقة يقنصون نساء لمتعة ما قبل الموت، والمجرمون يتصيدون ضحاياهم في الطرقات، وما عاد بوسع قوات المماليك كبح جماح العنف" (11) وخلال ثلاثة ايام تهطل أمطار غزيرة كي تزداد المآسي والويلات، اذ تعم الفيضانات مدينة بغداد، تغرق الازقة والبيوت وتنهار الكثير من المنازل المبنية بالطين، فيسخر الوالي جيش المماليك ومن نجا من الطاعون في إقامة سدود ترابية لحماية المدينة من الطوفان.

أوجاع العراق حاضراً

تنطلق رواية (سيدات زحل) من مصائر مفعجة لمعظم الشخصيات المؤثرة في الرواية، مصائر تؤدي الى نهايات مأساوية، ومن واقع مليء بإنتهاك أبسط

الحقوق للمواطن، إذ بعد سقوط نظام بغداد أوائل 2003، تصاب حياة الباطلي بأنواع مختلفة من الرعب والمصائب، ففضلاً عن الدمار والفوضى والسرقة والقتل والعنف الدموي، تصاب المدينة بشلل تام من حيث الخدمات، "لا كهرباء في المدينة، بدأنا نعتمد على مولدات الكهرباء، وللأسف ذاته انقطع الماء أيضاً، أخذنا نجمع قطرات ماء من حنفيات الحديقة التي تقطر ماء شحيحاً يعيننا على البقاء لأجل سير، لم أعرف الوقت، الشمس في السموت، وإذن هي الظهيرة وإذن هو نهار القتل والموتى ورعب المداهمات" (12). حتى تماثيل الشعراء ترحل عن قواعدها وتنزل إلى الشوارع لترى الهول، أبو نؤاس يترنح ثملاً والدموع تسح على وجنتيه ما بين فندق الميريديان والشيراتون، والرصافي يسير حزينا في شارع الرشيد، يشاء احتساء الشاي في مقهى معروف كان يرتاده، لكنه يجد مكانه دكاناً لبيع رمانات المتفجرات والأسلحة والملابس

العسكرية، ويبحث عن مقهى آخر فيجده مرتعاً لصبيان يشمون السيكتين ويتبادلون حبوب الهلوسة (13). أما لمى، عازفة الكمان، المرهفة الحس وصديقة حياة، فلا تطيق ما تراه من الدمار، فتختار الموت بنفسها، وقبل أن تنتحر، تكتب رسالة لحياة تقول فيها "الموت الذي نختاره أهون على أرواحنا من موت يقرره لنا القتل، بغداد دخلت منطقة الغروب التي ستطول، سأمضي معها في درب الغياب، أدفنوا آلة الكمان أو قدموها هدية لزملائي في الفرقة السيمفونية، لم اشأ أن أحرقها معي، الفن بريء من جنوننا" (14).

أما راوية، فتتلقى مصيراً مفعجاً آخر، إذ يطاردها رجال ميليشيا ملتحمون، يرشون على رأسها وثيابها طلاء أسود لأنها لا ترتدي الحجاب وجوارب سميقة وجلباباً، ينعنونها بالعاهرة، لأنها تصبغ شعرها باللون الأشقر وترتدي بنطلونا وتذهب إلى عملها في سيارة أجرة مع ثلاثة موظفين من زملائها، وتدعوهم



بين الفلوجة والرمادي مع زوجته وأولاده الثلاثة، وهو ممنوع من دخول المدينتين لأنه لا يملك وثيقة من الجيش الأمريكي، ذهب مرتين ووقف في صف طويل تحت الشمس على مشارف الفلوجة، انتظر خمس ساعات وعاد بضربة شمس حيث رفضوا منحه بطاقة المرور إلى المدينة المحاصرة، إن رجال القاعدة اختطفوا أخاه سلام، طالبوا بفدية كبيرة لا يملكونها، ولما لم يدفعوا لهم قتلوا سلاماً وألقوا جثته أمام باب أهله ومعهم رسالة تفيد بأنه متعاون مع الاحتلال، ذلك لأنه رفض منح سيارته التاكسي للمجاهدين. وعند مرور هؤلاء النساء بشارع دمشق يصادفن مشاهد مزرية، يقفن بحزن أمام معهد الفنون الجميلة، إذ إن المعهد مهجور وتماثيله حطمت وشوهدت اللوحات الجدارية، أما مدرسة الموسيقى والبالية فنهبت وحطمت آلات البيانو وقاعات التدريب.

تستمر الرواية في سرد أحداث العراق المأساوية حاضراً، لتصل إلى ما جرى لمهند شقيق حياة الباطلي، إذ فور تخرجه في كلية اللغات يستدعونه لخدمة الاحتياط ويرسلون وحدته إلى الشمال حيث تدور المعارك الشرسة سنوات 1988-1987، يبقى مهند في هذه المنطقة مدة طويلة، كان سيسرح بعد خمسة عشر يوماً عندما قتل في إحدى المعارك مع البيشمركه، كان يريد بعد تسريحه أن يهرب مع خطيبته عبر جبال كردستان وراء مدينة زاخو إلى تركيا، كان ينوي الفرار من جحيم العراق، لكنه قتل والمعارك مستمرة والأرض المحروقة تتسع ومئات

أحياناً لشرب الشاي مع أمها صباحاً حين تقطع الطرق بعد الانفجارات وينتظرون ساعة أو اثنتين حتى يعاد فتح الشوارع المغلقة، إنها أوضاع جديدة مأساوية غير مألوفة لسكان المدينة التي لها تاريخ حضاري عريق، لقد عاشوا فيها مترفهين، تقول حياة مروية هذه الفاجعة "أحتمت راوية ببيتنا، لم تذهب إلى العمل، قالت: هددوني بقطع رأسي إن لم أضع حجاباً، يقطعون رأسي، تصوري، لا يصمدون أمام شعرا نثي، يسيل لعابهم وشهوتهم" (15). فالمدينة مغطاة بضباب الموت ودخان الحرب، رصاص وعويل وهدير الدبابات والصمت المتوتر، إذ تلوذ حياة الباطلي وراوية ومنار وهالة وبريسكا الصحفية الفرنسية، التي تعمل مراسلة لوكالة فرانس برس، مهمتها هي لقاء شخصيات لها أساطيرها الخاصة ومن عشاق بغداد، يلذن هؤلاء النسوة بسرمداب البيت مدة طويلة، ثم يأخذهم عمار بسيارته الخاصة إلى حيث مهمة بريسكا، أما عمار فهو صديق حياة الباطلي، أهله محاصرون وموزعون

إن رواية (سيدات زحل) ليست منطوية على مشاهد العنف والوجاع فحسب، وإنما هناك وداعية إلى التعايش السلمي بين الإثنيات والطوائف، تعبر لفظة التسامح في هذه الرواية عن دعم الممارسات والأفعال التي تقف بالصد من التعصب والتناحر الطائفي والعرقى.

القرى الكردية تتحول الى رماد، يهرب بعض اهلها الى ما وراء الحدود ويموت الذين عجزوا عن الفرار، كانت الوحدة التي ينتمي مهند اليها، تولت حرق القرى، ان يقوم افرادها بجمع النساء والبنات الصغيرات من القرى التي أحرقت ليلا، ويضعوهن في كرفانات داخل المعسكر ثم يقتلوهن ويقتلوهن. يقول زياد الذي أتى بجثمان مهند الى أهله: "وجدنا ملابس البنات الداخلية الممزقة مدماة ومنثورة في الكرفان، نحو أربعين قطعة لأربعين امرأة، والجثث ملقاة على السفح، لم يجرؤ أحد على دفنها، بل لم يكن هناك أحد ليقوم بالدفن، هرب الرجال والشباب الى ما وراء الجبال، قال مهند ونحن أمام المشهد المريع لملابس البنات: أي وطن وحش وحقير هذا الذي يغتصب جيشه مواطناته؟" (16). حيث سيق مهند الى المعركة عنوة ولم يكن يؤمن بها، ان عندما يشهد الظلم الذي يرتكب من قبل جيش وطنه، يستفز ولا يشرفه وطن العار هذا، يقرر الفرار من الجيش ليأخذ حبيبته هالة من كل هذا الموت ويهربان الى حيث قيم الانسان والمواطنة، هذا ما كان يفكر به مهند قبل مقتله.

وفي الرواية حدث كارثي حقيقي، إذ في الكراسه 31 نقرأ وجعا آخر من أوجاع العراق حاضرا، تروي حياة البابلي مأساة الايتام الذين يتعرضون لأبشع أنواع الإذلال والإهانة، ففي ليلة متأخرة تأتي رواية الى بيت حياة ومعها خمسة صغار مشردون وجدتهم ينامون في مدخل احدى البنايات، كانوا يشعلون

تنطلق رواية (سيدات زحل) من مصائر مفجعة لمعظم الشخصيات المؤثرة في الرواية، مصائر تؤدي الى نهايات مأساوية

قطعا من الورق المقوى في برميل صغير وهم ملتصقون ببعضهم طلبا للدفع، لكن كيف حدث ذلك، ولماذا تشرد هؤلاء الايتام في الشوارع بعد أن تعم الفوضى جميع أرجاء المدينة، يقول أكبرهم بلهجته الطفولية: "كنا في أحد ملاجئ الايتام في منطقة العلوية بشارع النضال عندما هرب الموظفون المرعوبون وهم يرون الدبابات الامريكية تدخل الزقاق، كنا نبكي وخائفين، كانت ست سناء تنام ويانا في الليل، لكن ست سناء ما تقدر تيجي بيتها بعيد، بقينا نصرخ طوال الليل، الحارس حميد تركنا في الليل وحمل معه الكومبيوتر وراح بقينا ثلاثة أيام ولم نجد ما نأكله، جاء الحرامية ونهبوا كل شيء، الجنود الامريكان ما طردوهم كانوا واقفين يضحكون ويعطون الحلويات والبسكويت للحرامية، كنا أحد عشر يتيما، حبسوننا في غرفة، وفي الصباح جاء رجل وعائلته وأتت عوائل اخرى وسكنوا في البيت، قال الرجل عليكم ان تخرجوا للعمل إذا أردتم النوم معنا في البيت.. كل واحد يجيب لي عند المغرب خمسة آلاف دينار ومن يرجع بلا فلوس ينام بالشارع" (17)، في اليوم الاول يتم اختطاف أكبر بنات الايتام من قبل سيارة شرطة، ولم ترجع، وفي اليوم الثاني يضيع محمد وعمره سبع سنوات، وبعد أسبوع تختطف سيارة بها مسلحون طفلتين، والبقية يبكي خوفا من مصيرهم المجهول، والرجل الذي يسكن في بيت الايتام يضربهم لانهم لم يحصلوا على نقود كافية، ومأساة اخرى كثيرة ترميهم في غياهب المجهول،

لكن في الاخير يتكفل حامد الاخرس بالاطفال وينجح في تسجيلهم لدى إحدى دور الرعاية الاجتماعية، ان يتعلق حامد بهم ويزورهم ويحضر لهم الهدايا من دكانه. لكن الاختطاف بشتى طرقه مستمر، اختطاف المسيحيين على نحو خاص، والمتشددون يفجرون الكنائس والاديرة ويقتلون المسيحيين في الموصل وبغداد،

حيث اختطفوا لنا الشابة الجميلة المسيحية، خُطفت من شارع فلسطين، كانت مع أمها، تحاولان استئجار تاكسي أمام الكنيسة، اختطفت لنا ولم تعد.

دعوة الى التسامح

إن رواية (سيدات زحل) ليست منطوية على مشاهد العنف والواجع فحسب، وإنما هناك مشاهد وأحداث دالة على الوئام والتسامح، وداعية الى التعايش السلمي بين الإثنيات والطوائف، تعبر لفضة التسامح في هذه الرواية عن دعم الممارسات والافعال التي تقف بالصد من التعصب والتناحر الطائفي والعرقى، جاءت الرواية لإثبات ثنائية التسامح والتعصب في المجتمع العراقي ماضيا وحاضرا، لكنها تدعو، في الاخير، الى نبذ التعصب الديني والعرقى والفكري وتدعو الى التسامح والتعايش بمختلف ألوانه ومظاهره، على الرغم من ان الطابع الغالب فيها هو إنتهاكات لحقوق الانسان والمواطنة التي سادت في العراق زمنا طويلا.

نرصد في الرواية بعض الظواهر او المشاهد التي تدل على وجود التسامح والوئام في المجتمع العراقي عبر تاريخه الطويل، والتي تضفي على الرواية توازنا وجمالية أدبية تدرج ضمن التقنيات السردية التي استخدمتها الروائية.

ان حياة البابلي وهي الشخصية الرئيسة في الرواية، تتقمص شخصية اخرى

من التاريخ وهي زبيدة التميمية، ان تعتقد انها من أحفادها، فهي تعرف سر النساء، والمعرفة هذه تأتيها من جدة جدات أبيها، وهي: أمينة خان الكردية الجميلة، ومن جداتها اللاحقات: صفية العربية ذات العينين الشهلأوين الشاسعتين، وآيتن التركمانية وأنوش الأرمنية (ص24)، ففي الكراسه 11 نجد إشارة واضحة الى حرية المعتقد والى نمط التسامح الديني والعرقى الذي كان موجودا في المجتمع العراقي، ان تقول الراوية: "ورثت زينة الجمال الأشقر من عائلتها التركمانية، جدها أرشد سليم اوغلو من كركوك، تزوج حسناء من بلاد القفقاس، وأبوها عشق فتاة آثورية وتزوجها وهي شميران الجميلة التي أسلمت حسب ما روى والد زينة واتخذت لها اسم سميرة. غفر لها ذووها زوجها وجرى الصلح في عيد نوروز الذي تصادف مع عيد الأضحى بعد أن ولدت التوأم زينة ويازار، وأحضرت العائلتان الذبائح والهدايا واحتفلوا في بيوت العائلتين باتفاق والد شميران عوديشو ياقو ووالد زينة سليم أرشد سليم اوغلو، وأخذوا زينة ويازار الى قلعة كركوك، قال أبوها:

رواية «سيدات زحل» للروائية العراقية (لطفية الدليمي) نصاً سردياً مميزاً من حيث تقنياته السردية، وقد تدرج ضمن الروايات التي تطلق عليها (الرواية السوداء).

لا نذهب الى مسجد أو كنيسة، سنبارك المولودين في القلعة، هذه القلعة سررة كركوك وتعويدتنا، يومها أسره سليم والد زينة:

– عمو عوديشو، تركت لشميران حرية العبادة، صحيح انها رسميا مسلمة، لكن هذا لن يغير من الامر شيئا، كلنا نعبد الرب الواحد، فالدين هو صلة روحية بالله وليس طقوسا وتسميات..

– وهل ستدعها تأتي الى الكنيسة؟!!

– هذا يتوقف عليها هي، لتفعل ما تريد..

– في تلك اللحظة نهض عوديشو وعانق سليماً وبكى " (18)

وفي الكراسية 22 نجد التسامح الديني الذي يقف على الثنائية الرائعة (الاختلاف والتنوع)، حيث مساعدة البعض عند الشدائد بغض النظر عن الدين والعرق والطائفة، والمشاركة في أعياد الأقليات الدينية والإنسية، ولا سيما الأعياد الأيزدية وعيد نوروز، التي تعكس هذا التسامح بوضوح. " بعد ان ضربت بغداد موجة جديدة من الطاعون، قرر أبي أن يأخذنا الى الموصل أنا ووصيفاتي، لأمضي شهورا في بيت أمير اليزيدية بين بناته وجواريه في (عين سفني) ووادي لا ليش بين أشجار الجوز والبلوط والصنوبر على سفوح الجبال الحمراء. حين وصلنا كانوا يحيون احتفالات عيد (الجماء) في معبد (لاليش) ذي القباب المخروطية المحززة، عيد استعادة الخصب الذي دام سبعة ايام بلياليها وشاهدنا طقوس الخصب المتوارثة من عصور سומר القديمة (...). أمضينا الشتاء هناك وحل موسم الثلوج الذي حاصر وادي لا ليش والقرى حوله واكتفينا بتناول خبز الرقاق والتين المجفف واللبن والزبيب

وبيض طيور القبج (...). كنا نسمر عند كوخ على السفح وأعطاني شاب يافع منهم تمثال طاووس صغير بحجم قبضة اليد وقال: هذا لك لتذكري (عيد سرسال) اي عيد رأس السنة عندما نزل طاووس ملك الى الارض وأنبت الزهور وأعاد الربيع وجدد الحياة، هو مقدس عندنا، ولا نعطيه الا لمن يحفظ له قدر قداسته، احفظيه عندك وسيحميك من الشرور" (19).

نلمس في الرواية زيارات أهالي العراق للأضرحة والعتبات المقدسة في المناسبات الدينية المختلفة، سواء أكانت مناسبة دينية من غير دينها او قومية من غير قوميتها او طائفية من خارج طائفاتها، اذ جاءت في الرواية ان "في العيد تتولد الفرحة من الروائح (...). وجوه ريانة لنساء بعباءات حرير تخشخش خلاخيلهن الذهب في كل خطوة، يدخلن الحضرة القادرية لزيارة الشيخ عبدالقادر الكيلاني (...). ثمانية أجدني مع قريباتي وهن يطفن في أزقة الكاظمية العتيقة بين بيوت ذات شرفات وشناشيل (...). عندما أזור بغداد خذيني الى مرقد الفيلسوف الطوسي أستوضح الحقيقة في سقوط بغداد من كان وزيراً لهولاكو، ارشديني الى مكتبة المخطوطات فأنا أعد كتاباً عن سقوط المدن" (20). وثمة زيارات لمرقد الكاظمين، والدوران حول ضريح الامام موسى الكاظم، وزيارة معابد اليزيديين، وزيارة جامع الامام الأعظم، وزيارة المدن الكردية اثناء عيد نوروز. وفوق ذلك رصدت الروائية، الى جانب الشواهد المذكورة، مشاهد عديدة اخرى في تصوير التسامح والتعصب، وتجسيدهما في أحداث من الزمن الماضي والزمن الحاضر، مستلهمة نماذجها من تاريخ العراق القديم والحديث عبر عصوره ومراحلته المختلفة.

المصادر والمراجع:

- 1 – رواية "سيدات زحل"، ص9.
- 2 – أشارت الرواية الى هذا الرسام اكثر من مرة، انظر الى الصفحة 161 والصفحة 169 على سبيل المثال، في إشارة واضحة الى الفنان التشكيلي العراقي وطبيب التجميل والطبيب الخاص للرئيس العراقي المخلوع صدام حسين، وهو الدكتور علاء بشير.
- 3 – باقر ياسين، تاريخ العنف الدموي في العراق، دار الكنوز الادبية، بيروت-لبنان، 1999، ص269.
- 4 – د.كاظم حبيب، لمحات من عراق القرن العشرين، الكتاب الاول، العراق حتى بداية الاحتلال العثماني، دار آراس للطباعة والنشر، اربيل، 2003، ص332.
- 5 – رواية "سيدات زحل"، ص24.
- 6 – د.علي الوردي، دروس في حياتي، اعداد ماجد السامرائي، مكتبة المجلة بغداد شارع المتنبي، 2015، ص 38.
- 7 – د.علي الوردي، لمحات اجتماعية من تاريخ العراق الحديث، الجزء السادس، دار بهجة المعرفة، بيروت و بغداد، بلا، ص 6.
- 8 – رواية "سيدات زحل"، ص 102.
- 9 – الرواية، ص 216-215.
- 10 – الرواية ص 229؛
- 11 – الرواية ص 231.
- 12 – الرواية، ص 13.
- 13 – الرواية، ص 31-30.
- 14 – الرواية، ص 37-36.
- 15 – الرواية، ص 74.
- 16 – الرواية، ص 143.
- 17 – الرواية، ص 304.
- 18 – الرواية، ص 148-147.
- 19 – الرواية، ص 233-232.
- 20 – الرواية، ص 191-190.





في الخطاب او في التقنيات الامر الذي دفع بالرواية خطوات كبرى بمقدار عقود ربما في بضع سنوات.

وبقدر تعلق الامر بالرواية، سننعطف الى القصة القصيرة في العراق ما بعد العام 2003 بوصفها نقطة التحول الاكثر درامية

في تاريخنا الراهن، ونطرح هذه الاسئلة عبر مجلة الاديب العراقي التي تأخذ على عاتقها دائما طرح الاسئلة الاشكالية ثقافيا ونقديا ومعرفيا، لتنبري بالبحث عن سؤال التجديد في القصة العراقية، وما اثر التغيير السياسي فيها. وهل استطاعت كسر قواعدها التقليدية؟ ولماذا اصابها الركود جزئيا؟ وما أسباب عدول كتابها الى الرواية؟ .. وأخيرا ما مخرجات المستقبل وما المصير الذي ستقاد اليه؟....

هذه الاسئلة وسواها ستحضر في هذه الندوة التي ادارها الدكتور علي متعب، وحررها القاص حسين محمد شريف، مع الضيوف الذين سيأخذون على عاتقهم تأمين التدابير اللازمة للخروج من عنق السؤال إلى فضاءات التداول المعرفي..

القصة القصيرة في العراق : رهانات الألفية الثالثة



القصة القصيرة بوصفها فناً سردياً، أخذت على عاتقها منذ بداية وعيها طرح اسئلة المصير، فمرت بتحويلات نوعية أضافت لها وأكلت من جرفها في اخرى.. لاسيما مع التجريب الذي لم يرتق بعض منه إلى التجديد بقدر ما ذهب بها الى الترهل والتعقيد.

وقد مارست القصة القصيرة سطوتها على القارئ بالتوازي مع الشعر والرواية، اخذين بنظر الاعتبار مرورها بمواسم من الانحسار والتراجع، وربما الافول بحسب نقاد كثيرين.. ومع كل كبوة تتعرض لها تنهض بنفسها محملة بمشاريع من شأنها ان تأخذ بيدها نحو ضفاف جديدة. ربما هي اليوم في ازمة لا يحسد عليها جنس ادبي اخر في العراق، سيما بعد التحويلات الكبرى التي رافقت انهيار نظام سياسي شمولي وإحلال نظام بديل، الامر الذي يستدعي ان يرافق هذا التحول السياسي، تحول مواز يمس جوهر الحياة الثقافية بما يناسب التحول كما ونوعا. وثمة ما يدخل في رصيد الرواية العراقية التي استثمرت هذا التحول وقدمت جرأتها في التفكير وكسر التابو والمسكوت عنه قبل 2003 حيث ظهرت نماذج كثيرة غيرت قواعد اللعب سواء

د.علي متعب: السؤال الذي نفتتح به هذه الندوة يتعلق بتساؤل مفاده: لماذا تكون التحولات في الرواية أسبق ظهوراً من القصة القصيرة؟ ولماذا الرواية أكثر حساسية وأكثر استجابة لتلك التحولات، من القصة القصيرة كما يرى ذلك الدارسون؟ وأتوجه بالسؤال الى الدكتور ثائر العذاري.

د.ثائر العذاري: ربما اختلف معك في ذلك، فأنا أرى ان تلك الظهورات في القصة القصيرة اسرع استجابة، ولوقمنا بجرد سريع للقصة بعد الاحتلال، نرى ان ظواهر كثيرة رافقت القصة القصيرة على مستوى الشكل والمضمون، واشياء كثيرة اخرى. وكذلك بعد احداث سقوط الموصل، وظهور داعش، ظهرت ايضا تحولات مهمة في القصة. بالعكس انا ارى ان القصة اسرع في الاستجابة منطقياً وانها اكثر حساسية للمتغيرات بسبب نشرها في الصحف وسرعة كتابتها، وبالإمكان ان يكتب القاص مجموعة قصصية بخط استجابة سريعة للواقع.

د. علي متعب: دكتور ثائر ربما وجهت انتباهي الى سؤال جديد، وسأعود اليك بعد الاستماع الى الدكتور جاسم الخالدي. هل تتفق مع ذلك؟

د. جاسم الخالدي: اتفق مع الدكتور ثائر العذاري بأن القصة سريعة الاستجابة، ونحن نحتاج الى جرأة دقيقة من اجل الاجابة عن السؤال المتعلق من ان الرواية اكلت من جرف القصة. ففي دراسة لي حول اسقاطات الحرب في القصة العراقية، فوجئت بالكم الهائل من المجاميع

النظرية العربية الحديثة
والمعاصرة النقدية
هي عكس النظرية
العربية التي تستمد كل
مخرجاتها من النصوص .

القصصية لكتاب عراقيين زالوا كتابة القصة والرواية. وهناك بون شاسع بين كتابة الجنسين، فالروائي حين يكتب القصة يكون حرفياً بشكل دقيق، وهناك فرق واضح وبين فيما يكتب في الرواية على مستوى الشكل والمضمون عن القصة القصيرة.

د.علي متعب: اذا سمحت لي دكتور جاسم، اذكر ان دراستك كانت تُعنى بظلال مخيلة الحرب في القصة، وكانت تعنى بظلال الحرب على وجه الدقة.

د.جاسم الخالدي: بالضبط، مخيال ذاكرة الحرب في القصة، فالقاص العراقي عندما يكتب عن الحرب العراقية الايرانية، يكون مضطرباً وقلقاً، وان نظرته للحرب تكمن في الاثار النفسية التي تركتها الحرب على القاص.

د.علي متعب: هذه ثيمة راکزة في القصة والأدب بشكل عام.

د. جاسم الخالدي: فعلاً، لكن التعبير يختلف من قاص الى قاص.

د.علي متعب: ربما قَصُرَ عندي التعبير إن الرواية اكثر مشروعية.

د.جاسم الخالدي: لسبب بسيط يتعلق بالجانب التجاري، فالرواية تجد من يروج لها ويتعهد بتوزيعها، عكس القصة التي لن تُولى الاهتمام فضلاً عن الجوائز التي تعزز الرواية، لذلك فاعلِب القصاصين يكتبون الرواية وأنا سمعت من احدهم يقول أنا اكتب من اجل الفوز في البوكر. **د.علي متعب:** استاذ حسن البحار أحد الذين مارسوا

الكتابة الابداعية في الجنسين الادبيين.. ما وجهة نظرك؟
القاص حسن البحار:
المشهد السردي ما بين القصة والرواية هو مشهد مراثوني للكتابة لكن يعتمد على امرين الاول في القصة هو الاقتضاب والاختزال والاختصار في الزمن والشخصيات وهذا

يحتاج الى لياقة كاتب وخبرة. اما في الرواية فهناك فضاء لكن يختلف. ان هناك المعنى والدلالة ما بين الرواية والقصة في المشهد الخارجي. ان الرواية حين صعدت الى هذا المستوى وركنت القصة الى جانب كما قال الدكتور جاسم بسبب الجوائز التي اسهمت في ذلك فعندما يفوز الروائي في جائزة يشار اليه ككاتب ويُقرأ وحين يُقرأ يصل الى مستويات عالية من الطلب وهذا ما يريده كل كاتب اما في القصة فان القصة على اساس انها عالية الرشاقة واللياقة تتطلب مهارة كاتب بلا جائزة فالأمر مختلف وفي السنين الاخيرة بعد عام 2010 بدأ كَتَابُ القصة يكتبون الرواية، ويروجون لأنفسهم كروائيين حتى انهم بدأوا يتصلون من كونهم قصاصين، وكأنها سبة. اذا كان الكاتب قاصاً فهذا الامر يعود لسبب تجاري بسبب دور النشر، لأنها تعتمد على الرواية، عسى أن تأخذ جائزة.. ونحن الآن أمام أزمة متلقي، فالقصة تُقرأ سريعاً لكن تبقى طويلاً في الذاكرة، خلافاً للرواية التي تقرا ببطء طويل، ولكنها لن تبقى كلها في الذاكرة فحين تقراً عدة روايات في شهر لن يبقى منها في الذاكرة إلا القليل خلافاً للمجموعة القصصية حين تقرأها سترسخ في الذاكرة أكثر من

ثمة حاجة ملحة تتعلق
بتوأمة اتحادنا مع اتحادات
الكتاب العرب، وهذه
التوأمة لو فعّلت سيكون
للأديب العراقي الحضور
العربي الجيد ..

قصة، ومحمد خضير دليل
على ذلك فدائماً نتذكر المملكة
السوداء.

د.علي متعب: دكتور فيصل
استمعت الى المداخلات المتعلقة
بأن تحولات القصة أبطأ
استجابة من الرواية ويبدو أن
الأمر خاضع لأكثر من سبب
غير خاص بالقصة او الرواية

بقدر ما يرتبط بالنموذج الإشهاري للرواية فماذا تقول؟
د. فيصل غازي النعيمي: شكراً دكتور علي، وفيما يتعلق بمسألة استجابة القصة أو الرواية للتحولات السياسية أو الاجتماعية أو الثقافية او التحولات الكبرى، أميل الى ان الرواية اكثر استجابة لذلك، والسبب لان الرواية وليدة الاشكاليات الكبرى.. فظهور الرواية لم يكن عابراً في الادب العالمي. والتحويلات التي حدثت في الملحمة لم تكن سهلة ابداء، لذلك فالرواية اكثر قدرة على التحويلات الكبرى التي تحيط بها، عكس القصة القصيرة بسبب طابعها الايجازي، والتي تعتمد على الاختزال. وقد استمعت لمداخلة الاستاذ حسن البحار فيما يتعلق بسعي كَتَابُ القصة وعدولهم الى كتابة الرواية، والسبب في ذلك، الهالة الكبيرة التي تحيط بالرواية على حساب القصة القصيرة، على المستوى التسويقي والاشهاري، فالمسألة ليست فنية بحتة تتعلق بطبيعة الجنسين، بقدر ما هي تسويقية، كما تفضلت دكتور علي بأن المسألة ليست نابعة من طبيعة الجنس أو النوع، بقدر المؤثرات الخارجية والتي تتعلق بالتسويق. فمثلاً الرواية تدخل في صناعة السينما، ونحن نلاحظ ان كثيراً من كتاب القصة تحولوا إلى الرواية بحثاً عن



فرج ياسين



أسعد اللامي

الشهرة، لذلك فالمؤثرات الخارجية هي من تحيط بالفننين وتؤثر فيهما.

د. علي متعب: شكرا لك دكتور فيصل وبالعودة إلى دكتور نائر فقد سمعنا أكثر من رأى وقد طرحت أنت بان القصة أسرع استجابة للتحويلات وقد علق الأخوة على ذلك فكيف تعي استجابة القصة للمتغيرات؟

د. نائر العذاري: أولا إن ما ذكر من تلك الأسباب هي ليست أسبابا فنية بقدر ما هي ظروف تحيط بالرواية والقصة لكن عمليا وبالعودة إلى نماذج ظهرت من القصة في العشرين سنة الأخيرة هي أسماء مهمة

كالمرحوم حميد الربيعي والمرحوم محمد علوان جبر والمرحوم أسعد اللامي ومحمد خضير مؤخرا سنلاحظ ان هذه الأسماء أخرجت مجاميع من الأعمال تختلف عن أعمالهم السابقة وقد كتبوا بطابع جديد ولا أريد أن أقول عليه طابع تغريب بقدر ما اسميه تخييل الواقع فحميد في احمر حانة او غيمة عطر ومجموعة حامد فاضل "المفعاة" والف صباح وصباح، ومحمد خضير "بصريا"، لا تستطيع ان تقول هذه القصص فانتازية، فغيمة عطر فيها تغريب، ولكنها تتحدث عن الواقع، عن واقع الحيدرخانة والتغييرات التي حدث فيها بدءا من الاحتلال وظهور داعش، وظهور المليشيات، والف صباح وصباح، فيها تغريب أيضا ولكننا لا نستطيع ان ننفي عنها الواقع.. وهناك الكثير من الأمثلة التي لا مجال لذكرها كلها وهي تناقش واقعا فانتازيا تتكلم عن السياسية والاجتماع والاقتصاد، وهو طريق خاص بها للتعبير عن الواقع عبر كتابة القصة.

د. علي متعب: استاذ حسن، الان الدكتور نائر يقودنا في اتجاه آخر، وله قناعاته المبنية أصلا على واقع السرد العراقي وقد جاء بأمثلة.. الا تعتقد بان فضاء القصة المحدود، يؤثر على تناول القضايا الخطرة في الواقع العراقي بشكل عام؟ ألا يؤثر ذلك في بقاء استيعابها للتحويلات خلافا للرواية التي تعتمد الفضاء والكلمات؟

القاص حسن البحار: نعم ويمكن الاتفاق الآن على أننا نعيش أزمة متلقي، ما بين المتلقي القارئ، والمتلقي الدارس والمتلقي العارف.. وهناك اختلاف بين هؤلاء الثلاثة، فالقارئ يتبع ما سبق من الحديث

عبر الإعلام والنقد، أو حتى أحيانا في المقاهي يتلقى هذا النوع من المتلقي معلومة الجمع. والمتلقي الدارس وظيفته دراسة القصة وتفكيكها، لأنه معني بهذا الأمر والمتلقي العارف، هو نوع يعي كل شيء بتعلق بالجنس الأدبي والأخطر هو النوع الأول. ونحن نعاني من أزمة متلقي ولا نجد من المتلقي ان يقف أمام مكانة الإعلام ودور النشر، ليقبل أو يرفض حتى على مستوى محاكمة الجوائز كالبوكر ونوبل، فهو يذهب الى مذهب الجائزة دون الخوض في المستوى الفني للعمل الذي هو ابتداء رهان على قضايا ايديولوجية وهذه هي المشكلة.

د. علي متعب: وانت تتكلم بتلك الطريقة اجد فيك طرح الناقد وليس القاص!.. نعود للدكتور جاسم الخالدي ، بودي ان استمع لتعقيب منك على مداخلة الدكتور العذاري.

د. جاسم الخالدي: لو عدنا إلى القصة في حقبة الستينات يوم كانت هيمنة الواقعية الاشتراكية

واضحة عليها، وبين الانفتاح على التغيير بعد 2003 توجد طفرة كبيرة في القصة لمن لم يشعر بها، والكتاب أنفسهم لم ينجحوا في الترويج لها، فقد تحدثوا عن موضوعات بعيدة عما كانت تحدث إبان الحرب العراقية الإيرانية. فحاولوا

التعبير عن هموم الواقع العراقي ولكن بأدوات فنية أخرى تعبر عن الإنسان ونفسيته بطريقة فنية. وأتذكر ان قصة إسماعيل سكران التي يتحدث فيها عن واقع نفسي يتمثل بإنسان عراقي يتعرض إلى أزمة، وثمة أصوات تلاحقه في كل مكان كبقايا حروب، ونصل إلى أن لا توجد أصوات بقدر ما هي إسقاط على واقع الحرب.

د. علي متعب: ماذا بجعبة الدكتور غنام محمد خضر حول ما قيل؟

د. غنام محمد خضر: أود أن أتحدث عن مداخلات الزملاء التي تطرقت إلى الاستجابة.. أنا أرى ان كل الفنون الأدبية: القصة والرواية والشعر، وأدب الرحلات كما تفضل الاستاذ حسن البحار، كلها تعمل على استجابة الواقع وترجمته، فدور الكتاب العمل على التقاط تلك المشاهد الحياتية، ثم إعادة بنائها، وأنا اعتقد انه ينبغي علينا ان نأخذ بالظروف المحيطة بالأجناس الأدبية.. فمثلا، لماذا تراجع المسرح وهو ابو الفنون؟ لأنه عندما فقد الامن فقد المسرح، لان المسرح لا يحيا إلا في الظروف الامنة. لذلك فانا أرى التأثيرات الاجتماعية والواقعية فرضت نموذجا محددًا على الاجناس الأدبية.. فمسألة رواج الرواية كسيدة العصر، وسيدة الفنون، جاءت من اجل الشهرة والجوائز، اننا

القصة تُقرأ سريعا لكن تبقى طويلا في الذاكرة خلافا للرواية التي تُقرأ ببطء طويل ولكنها لن تبقى كلها في الذاكرة..

لا نستطيع ان نميز فنيا بين الرواية والقصة كجنس ادبي، بقدر ما يتعلق الأمر بقضايا اخرى، خاصة بالمساحة والترويج والاشهار.. وفيما يخص الرواية، فالقارئ صار يميل الى الرواية اكثر من الشعر، وقد تحول الكثير من

الادباء الى كتابة الرواية، وقد سُئل فرج ياسين في اتحاد ادباء صلاح الدين في مناسبة ما، سؤالا مهما، وهو لماذا لم تكتب الرواية وانت تكتب القصة منذ خمسين سنة؟ فجاء الرد بأن أجواء الرواية تختلف عن أجواء القصة، والدخول فيها دون أدوات، مهمة صعبة. ومن وجهة نظره ان التحول الى الرواية فيه مجازفة ولذلك فنحن لا نستطيع ان نقارن بين الرواية والقصة بقدر ما نناقش الظروف. فثمة مؤسسات اعطت الرواية الحيز والقدرة على الاستجابة أكثر من القصة.

د. علي متعب: دكتور فيصل ثمة سؤال ارتبط بمداخلات هذه الندوة، وهو قدرة القصة على مزج الكثير من الأجناس - لاسيما القصة الراهنة - تجد فيها مثلا اللغة الشعرية والدراما، وربما الإفادة من التشكيل، مما يعني ان القصة ممكن ان تحتوى اجاؤها التغيير بما يقربها من تحولات الرواية، وهي تستطيع اللحاق بالرواية فماذا تقول؟

د. فيصل غازي النعيمي: مسألة القصة في استجابتها للتحويلات، وقد علق الدكتور نائر بأنها متعلقة بالظروف أكثر من العوامل الداخلية للجنس. وأنا اعتقد ان استجابة القصة للتحويلات محدودة جدا قياسا بالرواية، لأنها محدودة العناصر خلافا للرواية التي أتاحت لها

الرواية اكثر قدرة استجابة للتحولات الكبرى التي تحيط بها، عكس القصة القصيرة بسبب طابعها الاجازي واعتمادها الاختزال..

اشتراطاتها ان تتحول بأسرع من القصة ومحدودية القصة القصيرة هي محدودية نصية عكس الرواية التي أتيح لها ان تكون أوسع وغير محدودة. فبعض القصص تكون من صفحة واحدة أحياناً، فلا تتيح للقصص ان يتصرف في الزمن والحبكة خلافاً للرواية

التي ربما تكون بمقدار الف صفحة مثلاً، وهذا يعطي مساحة للكاتب ان يفتح على أجناس اخرى، والمسألة التي أثارها الدكتور ثائر أيضاً باستشهاده بنماذج عراقية كأمثال حميد الربيعي، ومحمد علوان، وكذلك اشار الدكتور غنام الى فرج ياسين حيث ان مشكلة الاستجابة في القصة القصيرة هي فردية. فالرواية العراقية وعلى الرغم من فوضويتها وكثيراً من الأسماء التي لا تستحق ان يطلق عليها اسم روائي ما بعد 2003 فهي أكثر استجابة للتحولات الفردية وأنا اعني بالاستجابة الفردية تعتمد على حساسية كل كاتب، ووعيه.. فالأخ حسن البحار والذي لم اقرأ له قصصاً، قرأت له رواية واحدة، هو يعي ذلك بان الوعي الفردي يسهم بالاستجابة بين قاص وقاص.. ومحمد خضير في مجموعته الاخيرة التي ناقش فيها ثورة تشرين على الرغم من انها لا ترقى كثيراً الى اعماله السابقة على المستوى الفني، لكنه عبّر عن المنعطفات الحادة التي مرّ بها الشعب العراقي، وعبر عنها بطريقة واعية جداً. ان مشكلة القصة القصيرة على مستوى التجريب والاستجابة هي حالات فردية اذا ما قيست بالرواية.

د. علي متعب: هل ثمة تعقيب على كلام الدكتور فيصل

غازي النعيمي؟
د. ثائر العذاري: دكتور فيصل سؤال من صوّر المجتمع الروسي في الحياة اليومية البسيطة في روسيا القيصرية تشخوف ام دستوفسكي؟

د. فيصل غازي النعيمي:
بالتأكيد الذي صوّر الحياة اليومية البسيطة وبلا مغالطة

في تاريخ الفن كان (تشيخوف) وهو اكثر تعبيراً من دستوفسكي، فقد كان في قصصه مصوراً للحياة في روسيا القيصرية، حين شرح انفعالات وهموم الانسان، لكن اليوم اعطني تشيخوف الذي يرصد مشكلات المجتمع العراقي؟

د. ثائر العذاري: السؤال ليس بهذه الطريقة لأنه صعب جداً ان يقارن تشيخوف بغيره، وهو ترك بصمة في تاريخ القصة. هل تعلم بان القصة تسمى فن الرجل الصغير في اللغة الانكليزية؟ لأنها تمتلك القدرة على تصوير الحياة بقدر كبير. ولو ذهبنا الى مرحلة ما بعد الاحتلال باعتبار اننا تخلصنا من الرقيب، سنشاهد القدرة على تصوير حياة الناس بلا قيود.. واستطاع كتاب القصة ان يرسموا خطأ بياناً متصاعداً في ذلك وهم يرصدون اليومي، عكس الروائي الذي يستغرق وقتاً طويلاً في كتابة عمله.. وانا اعرف روائيين استغرقوا في كتابة عمل واحد اربع سنوات. فهذا الزمن يفترض ان يكون للرواية خطة لإنجازها، فهذا الزمن الذي يكتب فيه الروائي المحدد بالوقت لا يسمح برصد التحولات اليومية دائماً.

د. علي متعب: نفهم من سؤالك الآن ان الدكتور ثائر

يفترض ان مناخ ما بعد 2003 يوضح لنا كيفية تناولت السردية العراقية الحياة اليومية.. وكلامه فيه الكثير من الدقة، فالقصة استطاعت ان تساير حياتنا غير الرتيبة والمتواترة، وهي بذلك اجدر برصد اليومي المتغير اكثر من الرواية التي تكتب في وقت طويل وفقاً لخطة وتصميم.

د. جاسم الخالدي: هناك قضية تتعلق بأحقية الرواية على القصة وقلنا ان هذا مناخ عام، وهناك كتاب يكتبون الرواية، وسأذكر قاصاً اكتفى بعمل روائي واحد او روايتين، وهو عبد الأمير المجر، وأنا أقول عنه انه كان وفيّاً للقصة القصيرة، ويبحث عن فرادة في اعماله اجمالاً، حيث كان منشغلاً في الحياة.. فمثلاً في مجموعته الاخيرة (كتاب الحياة) انشغل بتصوير الحياة،

وأكاد اجزم بان اغلب الروايات العراقية لم تستطع ان تتمثل حساسية الموضوعات التي طرحها عبد الأمير المجر.. ففي قصة العراة - على سبيل المثال - يمارس المجر نقداً سياسياً لا ذعماً لكن بتقنيات خلق فيها معادل موضوعي، وذهب الى تصوير مجموعة من الناس يجلسون في فندق ليجدوا انفسهم عراة، ويكتشفون بان من سرق ملابسهم رئيس الدولة وحاشيته، حتى يتبين لاحقاً بان العراة الوحيدين، هم الرئيس والحاشية.. ونموذج اخر وهو عبد علي اليوسفي في القصة، حين كتب قصة (كهل بغداد) فيتحدث عن عودة شخص منفي خارج البلد، ومع اعتياده على الحياة خارج العراق، كيف يعيش مع احداث العراق من ارهابيين وقطاعي

طرق الى اخره، فالقصة تستطيع مواكبة الاحداث بدقة.. وعن حميد الربيعي الذي تكلم في مجموعة بيت جني عن هروب المجانين من مستشفى الشماعية، وكيف انه يطرح فكرة الاستبداد الذي رحل مع سلطة الديكتاتور.. لكن ثمة استبداد اخر يحدث وهو متعلق بسرقة الطعام والفوضى والفساد الاداري، وهذه قضايا نقد السلطة في الوقت الذي تسود فيه الاسلحة المنفلتة.. القصة تستطيع مواكبة الاحداث.. ومع ذلك هناك روايات كتبت بعد عام 2003 مثلاً، ضياء الخالدي في روايته ((قتلة)) حين حدد الصراع مع الارهاب.

د. علي متعب: دعونا نذهب الى سؤال اكثر محدودية ويتعلق بمحمد خضير، كأحد المبدعين العراقيين الذي استطاع ان يخلق نموذجاً ويتبع من الاخرين.. والآن دكتور فيصل، هل تعتقد بان ثمة قاصاً ظهر في ما بعد 2003 وبإمكاننا ان نقول بأنه هذا حذو خضير، وذهب باتجاه خلق نموذج خاص بالقصة العراقية؟

د. فيصل غازي النعيمي: هناك بعض التجارب الفردية التي يصعب تكرارها. فتجربة محمد خضير وكما تفضلت، بأنه اختط خطأ بياناً متميزاً حتى على مستوى العرب، وربما من جاييله مثل محمود جنداري كان قريباً من خطه.. سؤالك هل من الممكن ان نرى تجربة قريبة من محمد بعد 2003 وعلى المستوى الشخصي، لم اجد مثل تجربة محمد خضير، انا اريد تجربة مغايرة لتجربة محمد، وليست مماثلة.. اريد كتابة جديدة في القصة العراقية.. وتعقيباً على كلام الدكتور جاسم الخالدي



حميد الربيعي



عبد علي اليوسفي

الذي قال قبل قليل بان القصة اكثر قدرة على تصوير الواقع، فاختلف معه واقول بان القدرة تتعلق بالكاتب وحساسيته تجاه الحياة وقضايا المجتمع، وهناك تجارب صادقة موجودة الان ولكن لا يوجد نموذج جديد يمكن له ان يكون مغايرا عما سبقه مع احترامى لكل التجارب الراهنة.

د. علي متعب: دكتور ثائر كيف تعقب على موضوعة النموذج القريب من محمد خضير؟
د. ثائر العذاري: كل الآداب والفنون، تمر بمرحلة تحاول صياغة شكل ومستقبل جديد مختلف لا تتوصل اليه المعطيات الحالية، وهذه مشكلة عصر ما بعد الحداثة. فقبل سنة 2000 كان المشاهير في العالم، هم الكتاب والفلاسفة والعباقرة والفنانين، واليوم المشاهير صار ايلون ماسك وذاكر بيرع.. فالعلم انتقل الى الليبرالية الجديدة، وهي اسوأ وابشع اشكال الرأسمالية التي تريد تحويل المجتمعات الى الاستهلاك فقط.. ونحن نعيش اليوم في مرحلة تشبه مرحلة انتقال الانسان من الشفاهية الى الكتابية. اننا ننتقل اليوم من عصر الكتابية الى عصر الرقمية، هذا ما يحدث

للآداب. واعتقد ان هذا ما سيحدث في السنوات العشر القادمة للقصة والرواية، فصحف كبرى عالمية في مثل نيويورك تايمز اغلقت اصدارها الورقي، ولجأت الى العالم الرقمي، وهي تعتمد في مواردها على اشتراك الناس في النت، ولقد برزت الصورة في العالم الرقمي كمعطى لا بد منه.. انا اجريت تجربة مع عدة اصدقاء

بخصوص ذلك، وفحواها ان ننشر بوست في فيسبوك غير مرفق بصورة، لأرى كم من الاصدقاء سيقراً هذا المنشور، وكل من يقرأ ليكتب تعليقا، فوجدت ان من علق وتفاعل اقل بكثير ممن يعلقون لو كانت هناك صورة، وكذلك الهاتف والحاسبة فنحن نبحث عن الصورة الايقونة، حين نريد استخدامها كدليل لنا الى ما نريد الذهاب. والمفارقة ان الانسان حين اخترع الكتابة اخترعها كتابة صورية، ثم اخترع الرموز وهكذا الى الحروف، ونحن اليوم بلجؤنا الى الصورة، كأنما بذلك نعود الى طفولتنا. هذا العصر اليوم الفن الذي في طور النضوج والذي بدا يظهر في النت هو النص الادبي الموجز المرفق بصورة لأنه يجذب القارئ، ولكن حين يقرأ النص سيفهم خلافا للوهلة الاولى مع الصورة، والمنشور ايضا لا يحيل بالضرورة الى الصورة، وهي بذلك والنص لا يمكن فهمه بدون صورة، وكأنه صار هامشا والصورة هي المتن الرواية لا يمكن ان تقرأ فالرواية قد تنقرض وتزول الكتاب المقروء.
د. علي متعب: انك تشير دائما الى زوال الكتاب الورقي. ولكن هناك كتّاب في الغرب يعاكسون هذه



الرؤية... الان نرى معارض الكتاب وازدهارها، الا ترى انك متسرع في الحكم؟
د. ثائر العذاري: لا، ابداء، وهي مرحلة مفصلية، وهناك من يقول: انا احن الى رائحة الكتاب، ولا اضطجع في فراشي الا مع كتاب ورقي،

وهناك أجهزة تظهر في العراق اسهل حملا واخف من الكتاب، (الكاندل) مثلا، وهذا تطور يحدث رغما عنا.. وبالأمس كنا انا والدكتور جاسم قريبا من وزارة الثقافة لاستنساخ بعض الأوراق، فسأل الدكتور جاسم صاحب المكتبة هل ثمة من يشتري الصحف؟ فأجاب بـ(لا)، فعاود الدكتور جاسم سؤاله: ولمن تباع الصحف اذن؟ فقال الى وزارة الثقافة ودائرة السياحة، أي يبيع فقط للمؤسسات.. الناس لا تشتري الصحف ولا الكتب لأنها تجدها في النت رقميا، وانا أتعامل مع دار كنوز المعرفة، وقد سألته ذات السؤال قد صرح صاحبها بالقول دائما بأنه يبيع كتبه للجامعات ما عدا إن الناس تشتري الرواية.

د. غنام محمد خضر: دكتور ثائر، ان مسألة الأدب الرقمي وكما تبشر انت بانتهاء الثقافة الورقية، اعتقد ان التبني فيه كلام أطول، ونحن منذ سنوات نسمع عن الادب الرقمي، وهذا مصطلح فضفاض، ولا يوجد توصيف دقيق للأدب الرقمي.. هل هو كتب البي دي اف، وهل هو الرواية التفاعلية؟ هل هو السرد الافتراضي؟ الخ. وانا اعتقد اننا مع فوضى المصطلحات، فأرى انه لا يمكن الذهاب الى ما ذهبت اليه، واعتقد انه

الرواية تجد من يروج لها ويتعهد بتوزيعها عكس القصة التي لن تُولى الاهتمام فضلا عن وجود الجوائز التي تعزز الرواية..

بالإمكان توظيف الرقمية لخدمة الأدب. لكن القضاء عليه صعب ومستحيل.. فمثلا انا استطيع الترويج لكتابي في الفيسبوك، وهذا لا يعني انه صار ادبا رقميا بل هو يساعد على الترويج، وهذا لا يعني بأنه سيحل بديلا عن الرواية او

الشعر فالفن والأدب موجودان منذ فجر البشرية.
د. جاسم الخالدي: اتفق مع رأي الدكتور غنام، فبالإمكان استثمار التكنولوجيا وتحويل الملفات. ففي هواتفنا كتب كثيرة وهذا لا يعني القضاء على الادب الورقي، مثلما لم تستطع قصيدة النثر ان تلغي القصيدة العمودية، ولا العمودية ان تلغي القصيدة النثرية، وفي معرض الكتاب الاخير وجدت شابا يحملون الكتب الفلسفية والشعرية والعلمية..

د. غنام محمد خضر: يلح الدكتور ثائر على ان الرواية فقط تشتري، وهذا يقودنا الى ان الرواية اكثر استجابة، خلافا لرأيه كونها اقل استجابة، وحين يطبع القاص كتابه ويبيع منه مئة نسخة، في الوقت الذي يطبع الروائي ويبيع الف نسخة، ماذا يعني هذا؟ الا يعني ان الرواية اكثر استجابة للواقع؟

د. ثائر العذاري: هذا دليل على ان الرواية لا تستجيب للواقع، لان القارئ يشتري الرواية للهروب من الواقع، وكما اسمع من طالباتي في الجامعة.

د. جاسم الخالدي: احد الزملاء ذهب معي الى المعرض واشترى نسخة من كتابي، واتصل بي لاحقا وقال رغم انه غير متخصص، دكتور بعض اصدقائي



عبد الامير المجر



ضياء الخالدي

يطلبون كتابك وهل بالإمكان ان احصل على مجاميع شعرية؟ وهذا يؤكد ان لا الفن يلغي فنا اخر. ومنذ العصر الجاهلي كان هناك خوف من المستقبل، فكل ادب حقيقي باق. الكتاب باق والشعر باق. والقصيدة التفاعلية او الرقمية لم تحقق وجودها في تاريخ الادب العربي حتى الان.

د. علي متعب: يبدو ان الدكتور ثائر يفكر بطريقة منهجية برصده لفكرة القصة القادمة، وهي مبنية على ما ستؤول اليه الامور ما بعد حدائية، وهذه الارضية ليست مشتركة مع العالم، ففي ثقافة اخرى

نرى ان هناك استيعابا اكثر لتلك الاشكالات عما عندنا في الثقافة العراقية ولكن بعد خمسين سنة ممكن ان يكون ذلك طبيعيا عندنا ايضا حين نستوعب المتغيرات التقنية..

القاص حسن البحار: اعود الى المربع الأول، والى ماهية هذا الموضوع، قال الدكتور علي وجدتك ناقدا اكثر منك ساردا، وذلك صحيح، فانا اقرأ النقد اكثر ربما من السرد.. لماذا؟ لان السارد يحتاج ان يقرأ النقد ليتعلم منه من اجل تقد نصه بنظرية الناقد وليس السارد.

د. علي متعب: عفوا انا سؤالي مخصص لك اعتمادا على مداخلة دكتور ثائر، حين يقول ان القصة مبنية على الصورة، واذا كان الامتاع جزءاً من أساسيات القصة فهل تتحقق القراءة في حال كانت القصة مبنية على الصورة، ام ترى انها اكثر تحقفا في القصة المكتوبة؟

حسن البحار: الامتاع موجود في القصة والرواية،

وانا اكتب ادب الرحلات، وكتبي كلها نفذت، ووصلت الى ثلاث طبعات، وقد اذهب الى رابعة، وهذا يحدد شيئاً اسمه نسبية الاشياء، فهناك متلق يثري النص، وهو يستمتع بذلك، والأمر يعتمد على من يكتب هل الذي يكتب يحمل متعة الفكر والتقنية ام يكتب فقط ليكتب؟! اذن الامر رهن الكاتب، وما يتعلق بعتبة الكتاب كما كنا نفعل ايام الثمانينات، حتى اذا وجدنا كتابا ممزقا كنا نقرأه.. وهنا اعود الى القول بأن الكتابة هندسة وهي اسقاطات مع اوزان ورياضات، وكذلك مخيلة صورية عند القارئ، كأنه هو من يتحكم.. وهذه سلطة ذاتية للنص، اما حين اقرأ النص بلا صورة، بل كما يريد الكاتب وسيكون وقتها الكاتب قارا في ذات المتلقي. في ادب الطفل تكون المتعة في التلقي عبر الاعتماد على الصورة والصوت، واحيانا يتجاوز الكتابة والصوت ويكتفي بالصورة فقط، وأحياناً حبا بالشخصية يقطعون الصورة للاحتفاظ بها متجاوزين الكتابة حولها.

د. علي متعب: حتى نختصر دكتور فيصل، وقبل ان نذهب الى التعقيب الاخير، فقد تفرغ سؤال حول القصة الرقمية ومستقبلها ما تصورك عن الامر؟

د. فيصل غازي النعيمي: ما طرحه الدكتور ثائر حول القصة الرقمية والأدب الرقمي هذه حتمية فالعالم كله متجه نحو الرقمية لكن تبقى تجربة الأدب كتجربة انسانية بعيدا عن العلم والتجريب فالى اي مدى يمكن ان يتحكم الادب بإنسانيته والاي يتخلى عن خصوصيته

الورقية فكيف يحافظ الادب على ذلك في ظل توجه العالم للرقميات فربما سنفقد في السنوات القادمة الورق

د. ثائر العذاري: انا لم استخدم مصطلح الادب الرقمي لكنني قلت بقصد الحياة الرقمية. فلو دخلنا الى أي مكتبة للتسويق مثل "امازون"، سنرى ان مبيعاتها الرقمية تباع يوميا بالمئات، وهناك احيانا لا تجد نسخ ورقية من الكتاب، ما تراه فقط هو الكتاب الرقمي. انا اعمل على كتاب نقدي الان، وهناك مصادر احتاجها اليه، لم اجدها ورقيا، الا الكترونيا.. الان ماذا يحدث، فمثلا ان حسن البحار يكتب رواية ويحولها الى بي دي اف، وينشرها واخرى ورقية، سيرى ان الكتاب الرقمي الذي بالإمكان ان يضيف اليه رموزا وسمائلات وصورا توضيحية، وهذا يعني ان الادب الرقمي تم اضافة اشياء اليه، خلافا للأدب الورقي، وهو بهذا يُعد شكلا جديدا، والورقي سينتهي، ويصبح غير ذي جدوى، فربما تشتري كتابا ببضعة سنتات على العكس من الكتاب الورقي التي يكون سعره بعشرات بالدولارات، والإنسان كم يحتاج ليتحول من الحكاية الشفاهية الى الكتابة منذ الف ليلة وليلة، وانتقالها الى اوربا، منذ سنة 1350 الى سنة 1595 إذ صدر الجزء الاول، من دون كيشوت كنا بحاجة الى قرون وهذا ينطبق على الادب الورقي والرقمي.

د. علي متعب: دكتور فيصل غازي النعيمي، ما هو تقييمك كناقذ متخصص للأدب القصصي العراقي في المشهد العربي؟

د. فيصل غازي النعيمي:

الرواية وليدة الإشكاليات الكبرى، فظهور الرواية لم يكن عابرا في الادب العالمي.

حضور القصة العراقية في المشهد الثقافي العربي محدود جدا، قياسا بالرواية والاسماء العراقية في المشهد العربي حضورها ضعيف. والسؤال انه حتى القصة العربية بالأساس لا توافي تجربة الرواية وتكاد تكون متخفية خلف الظل العالي للرواية. ولذلك لا اجد التجربة العراقية لافتة الا بقدر محدود. ربما فقط محمد خضير وعبد الملك نوري وعبد الرحمن الربيعي الذي سوقت الدولة له، كما استطاع هو ان يسوق نفسه ايضا.

د. جاسم الخالدي: طبعاً هذا جزء من مشكلة قارة في الثقافة العراقية، فنحن لا نبشّر بالمبدعين، لكن في الآونة الأخيرة عندما بدأنا نفتح على المشهد العربي، عبر نافذة النت، وجدنا ان الأديب العراقي بدأ رائجا بنحو جيد.. نحن لا نسوق مبدعينا، وأتذكر انا مع الدكتور ثائر في القاهرة في جلسات نقدية، قال لنا المصريون لقد فاتنا الكثير من ابداع العراقيين. فالسياب عندما روجت له مجلة شعر، اصبح السياب، ونحن بوصفنا اكاديميين، لا نروج إلا لمن هو معروف، وحين يقدم لنا سارد ام شاعر غير راسخ، نرفضه وهناك ايضا قصور مؤسساتي عراقي، فلا وزارة الثقافة تروج للمبدع العراقي، وهذا قصور اخر يضاف الى قصورنا.

القاص حسن البحار: على مستوى القصة عربيا في رأيي، الذي يأتي على كثرة سفري على الدول العربية سواء من خلال مهنتي او عملي، ارى ان هناك عطشا للأدب العراقي على مستوى الشعر او القصة او الرواية، وأنا متفائل بان الأدب العراقي سيأخذ مستقبلا، مشهدا كبيرا.. وهناك على النيل سات، فكرة

يقولونها العرب وهم يتحدثون عن أنفسهم باعتبارهم هم فقط يظهرون على الشاشة، ونحن نشاهد. لذلك ثمة حاجة للميديا من اجل الترويج للأدب العراقي، وثمة حاجة ملحة تتعلق بتوأمة اتحادنا مع اتحادات الكتاب العرب، وهذه التوأمة لوتم تفعيلها سيكون للأديب العراقي الحضور العربي الجيد. واتوقع عما قريب انتعاشاً ورواجاً المشهد القصصي العراقي الذي سيأخذ الحيز الكبير من اهتمام العرب.

د.علي متعب: يراودني السؤال التالي منذ وقت كما يرواد بعض الزملاء حتماً، وهو ان اغلب ما توصل له النقاد الغربيون من تصورات، هي كانت استنتاجاً لما يتبناه النص نفسه، التصورات المنهج يعني كأنما النصوص قادرة على أن تنتج أفكاراً هل حدث هذا مع القصة العراقية والعربية بشكل عام؟

د.ثائر العذاري: البحث في المتوالية القصصية، هو اصلاً نتيجة لوجود نماذج موجودة بوصفها متوالية قصصية. وكتاب المتوالية القصصية نموذج تطبيقي وقد كتبت عن "المفعاة" لحامد فاضل، كمتوالية قصصية لأنه كتب مجموعة قصص مترابطة جداً، فالراوي كان في القصة الاولى طفلاً، والقصة الثانية صبي، والثالثة شاباً يافعاً، والرابعة شاباً صحفياً ناضجاً.

د.علي متعب: وانت في كتابك المتوالية القصصية، وهو مهم وفيه رصد جيد اعتمدت طروحات غربية.

د.ثائر العذاري: نعم حتى الامريكان يعدون المتوالية القصصية فنا امريكيا، وقد استغرق الوقت اربعين عاما حتى استقر المصطلح على ما هو، بينما ظهرت القصص منذ عام 1919 فمثلا شيروود اندرسون اصدر مجموعته (وايسنبرغ، اوهايو)، وقبلها اهالي

دبلن لجميس جويس، وبقيت اربعين سنة تطبع وفيها شرائط كتابية المتوالية القصصية، وفي عام 1969 ظهر المصطلح لأول مرة واستقر نظريا.

د.علي متعب: اعتقد قبل ايام في حديث معك، أو مأت الى مصطلح غير مترجم وهو (سكيج) هل هو على خطى المتوالية؟

د.ثائر العذاري: نحن نحتاج هذا المصطلح، لان هناك نصوصا موجودة، ويكمن تعريف ذلك النص بانه نص سردي، يقوم على حدث واحد بدون زمان أو مكان. وفرج ياسين يكتب هذا النوع من الكتابة، ومحمد خضير في بصريائنا، حين يأخذ عنصر المكان والسكيج اصغر من القصة القصيرة، واكبر من القصة القصيرة جدا، ويقوم على عنصر واحد فقط.. واهمال هذا المصطلح الجديد، سيعني اهمال النصوص التي تُكتب من قبل الكتاب وهي نصوص مبدعة.

د.علي متعب: دعني اقاطعك دكتور.. بتصوير عام هل يتوازى فعل القراءة مع فعل الابداع في الوسط الاكاديمي؟

د.ثائر العذاري: النص الادبي متقدم دائما على النص النقدي، وهذه ظاهرة قديمة. وانا حين قرأت الهمذاني في مقاماته بويعي المعاصر اليوم، شعرت بأهمية هذا الرجل، وكم كان متقدما في عصره ووجدت انه مثقف وفعال.

د.علي متعب: باختصار دكتور فيصل، سمعت السؤال حول المتابعة النقدية الجادة التي تستنتج رؤى نقدية من النصوص، لا ان تفرض هي عليها رؤى مسبقة؟

د.فيصل غازي النعيمي: هذا السؤال ذو شجون.. هل لدينا نظرية عربية نقدية قادرة على استنتاج مباحثها في النصوص؟ فالنظرية العربية الحديثة والمعاصرة

النقدية، هي عكس النظرية الغربية التي تستمد كل مخرجاتها من النصوص.. عكسنا نحن الذين نحاول ان نطبق المنهج على النص.. فجيرار جنيت حاول ان يطبق النص على النقد، كما فعل في دراسته مع مارسيل بروست. وقد حاول عربيا سعيد يقطين في كتابه تحليل الخطاب الروائي، حين طبّق النموذج الغربي على رواية الزيني بركات، لكنه طبق المنهج وهذا فرق جوهرى فيما لو تستعين بالمنهج على النص. والنقد العراقي الاكاديمي يقع في هذا الفخ حين يطبق المنهج على النص. ربما تجربة الدكتور ثائر في المتوالية القصصية، نموذج جيد ولكنه فردي في النهاية.

د.جاسم الخالدي: لدي تعقيب.. لا بد من التمييز بين نوعين من النقد الاكاديمي، واحد منهما يكتب من قبل باحثين في بداية طريقهم في الدراسة الجامعية، كطلبة الماجستير او الدكتوراه، والثاني يُكتب من قبل

الأكاديميين انفسهم، ويدعون انهم نقاد، ولكنهم في الاصل يتكئون الى النصوص، واذا رفعت النصوص كأمثلة شعرية او روائية او مقتبسة من ندهم، لن تجد الا بمقدار الثلث، والنقد صار متشابها وصار مملا، ويخضع الى الموضة النقدية.. هناك نقاد استطاعوا ترك بصمات مهمة، اذا قلنا ذلك لا نبخس حقهم، وعندنا نقاد في العراق مثل ياسين النصير وفاضل ثامر تركوا بصمة.. وأكاديميا اذكر جلال الخياط، عناد غزوان، داود سلوم ولدينا الان نادية هناوي، بشري موسى صالح، وغيرهم من النقاد.. ويتفاوت الدرس النقدي بينهم، وعندما توجه سهامنا الى النقد الاكاديمي، لا يعني بخس حقوق الاخرين، ولكن هو نقد ذاتي وانا من ضمن هذا النقد ومحسوب عليه، واتمنى ان تكون الندوة القادمة من مجلة الاديب العراقي حول النقد العراقي.

قوة الأدب المقارن

بن هيتشنسون
ترجمة: د. هيثم كامل الزبيدي



القراءة في الأدب: اختبار رورشاخ

ما الذي تراه في بقعة الحبر؟ البعض يرى غيمة مجردة، آخرون يستقرونها فيها قناعاً متوعداً. البعض يرى فيها مساحات موحية، وآخرون يركزون على الخطوط التي شكّلتها. يمكننا أن نتفق افتراضاً على أن جانبي الصورة متطابقان، ولكن ما وراء ذلك، تقوم أدمغتنا بمعالجة المعلومات على نحو مختلف، فنسقط اقتراحات وانحيازات - وأمال وآلام - على شيء متحوّل غير محدد. فالصورة، بعبارة أخرى، لا تعكس إلا ما يراه الراي (الشكل 1).

وعلى ما فيها من انطباعية، إلا أن اختبار بقعة حبر هيرمان رورشاخ يقدّم لنا مقارنة دالة للأدب المقارن. ونظراً لفهم الأدب المقارن على أنه دراسة متبادلة لشكلين على الأقل من أشكال الكتابة، لذا فهو في آن واحد الفعالية العقلية الأكثر تلقائية والأكثر تنظيمياً في آن واحد. فبينما نسعى جاهدين لكي نفهم نصّاً أو تقليداً، تجدنا نقارن غريزياً ما بينه وبين نصّ آخر أو تقليد آخر. فأحد جانبي الشيء يعكس أو يشكّل جانبه الآخر (غط نصف الصورة وسرعان ما تفقد أي شكل من أشكال البنية). ومع ذلك، ما زلنا نجلب منظومة كاملة من الميول السياسية والتاريخية والثقافية إلى المقارنة،

نطرح الأمر بشكل مبسط، ما هي قوة الأدب المقارن، مقارنة بقوة الأدب؟ من أجل الإجابة على هذا السؤال، يتوجب علينا الغوص في ممارسة التخصص، وتاريخه، ونظرياته.

لماذا، بل وكيف، يصبح المرء مقارناً؟ بالنسبة لي، بدأ الأمر بشغف باللغات، ثم تحوّل إلى شغف بالأدب المكتوبة بتلك اللغات، ثم إلى كيف يمكن أن نربط النقاط بينهما. وما أن تبدأ النقاط في التماسك وتتخذ نمطاً معيناً تكون تلك اللحظة التي يصبح فيها الأدب مقارناً حقاً، وهي من بين الخبرات العقلية الأكثر بهجة. أن تتبع تطوّر الرواية من ثيرفانتيس إلى ايتاليو كاليغونو، أن تجرس تاريخ السوناتا من بيتروك حتى بوشكين، هو أن تبحر على هدى نجوم جديدة وكبيرة، تم الاعتماد عليها من خلال متعة إقامة قنوات ربط عابرة للثقافات. أي شخص فضولي بالفطرة، سواء كان يمتلك مهارات لغة أجنبية أم لا، يمكنه أن يشاركنا هذا الرضا. الفضول، العقل المتفتح، والطموح المعرفي: هذه هي المتطلبات الوحيدة لصنع المقارنات.

هنالك بعض الغرائز الانسانية الأكثر أهمية من النزعة للمقارنة. فمنذ أولى إشارات الوعي الذاتي، بدأنا نفهم أنفسنا ضمناً بناءً على العلاقة مع الآخرين، وعندما كبرنا، تعلمنا كيف نقيس تطورنا من خلال الإشارة أو المقارنة مع الأقران، فنطوّر مجسات جيدة الدقة لأوجه الشبه والاختلاف. يمكن للمقارنة أن تتخذ العديد من الأشكال - التعاطف، الحسد، النزعة الدفاعية، الاحترام - لكنها دائماً تعود إلى تصوّر أو استيعاب التنوع، إلى الإقرار (سواء بحقد أو بامتنان) بوجود أكثر من طريقة واحدة للكينونة، وأكثر من طريقة واحدة للقيام بالأشياء. أن ننظر إلى ما وراء أنفسنا، هكذا نتعلم.

جهاز إدراك حسّي نستحضر من خلاله المعنى حينما نقارنه. لذا فإن استخدام نصّ ما لأجل فهم نصّ آخر - أن نقرأ مسرحية العاصفة لشيكسبير بالتوازي مع مقال "حول أكلة لحوم البشر" للكاتب دي مونتين، على سبيل المثال، أو أن نقرأ الشعر الصيني لسلالة التانغ مع الشعر الأوروبي في العصر الحديث - يعكس شيئاً معيناً عن ذائقة المرء ومعرفته، هذا إذا كان ثمة اعتقاد بوجود شيء ذي معنى يمكن أن نتعلمه من خلال ربط السياق المتعلق بذائقة المرء ومعرفته. توضح المقارنة، عبر منهجياتها، أن قراءة الأدب هي بالأحرى قراءة في الأدب.

فالأدب يوجد بشكل مقارن، بعد كل شيء. فمنذ مسرحيات الأولين حتى روايات المحدثين، ومن الملاحم الشرقية إلى الكلاسيكيات الغربية، ليس ثمة نصّ في التاريخ هو نصّ قائم بذاته فعلاً. أن نقرأ وتكتب هو أن تعمل ضمن إطار قائم من الشخصيات والتقاليد، والحيكات، والمنطقات؛ إن كيفية فهمنا لعمل أدبي معين تتوقف على كيفية فهمنا لعمل أدبي آخر. فكلما زادت معرفتنا، كلما زادت مقارناتنا. المعرفة نفسها مقارنة. فما وراء ما نقرأ، وما وراء ما نكتب، ثمة مقارنة متصلة بشكل وثيق بطرق تفكيرنا. وبينما هذا الأمر يجعل الأدب المقارن من بين التخصصات الذهنية الأكثر طموحاً، كما أنه يجلب كافة المتبنيات ويضعها موضع التساؤل. فإذا كان الأمر "أن تقرأ هو أن تقارن" كما قال جورج شتاينر بعبارته البليغة، وهو أحد أبرز المقارنين المعاصرين وأكثرهم تأثيراً، إذن فإن مبارزة منطقة محمية بغية مطاربتها قد لا يبدو ضرورياً في واقع الأمر، طالما كنّا نقوم بذلك على الدوام بأي حال من الأحوال. دعونا



بوشكين



براندیس

له نمط سائد من المقاربات إلى النصوص. وباختصار، يشكل الأدب المقارن تخصصاً ذاتياً، نمطاً من القراءة التي تعكس الذات، أكثر منه غاية للبحث والدراسة، أو ربما نمطاً انعكاسياً ذاتياً للقراءة سعياً وراء غاية للبحث والدراسة. وإذا ما جعله هذا الأمر أشبه باختبار رورشاخ، فإنه يجعله أيضاً مرآة للمخاوف الفكرية للحدثة فيما يتعلق بالعولمة.

العلاقات الدولية:

ولكن ما الأدب المقارن؟ لا شك أن المشتغلين في هذا المجال قد سمعوا هذا السؤال في مناسبة ما، إن لم نقل في مناسبات عدّة، خلال مسيرة حياتهم العملية. فالقراء الطموحون الذين يسعون إلى تمديد أنفسهم عادة ما يجذبهم المفهوم، ولكنهم غير متيقنين من مضامينه. والحق أنه، في نواح كثيرة، حتى المحترفون لا يستطيعون الاتفاق على مصطلح واحد، فنجدهم يطلقون عليه -ولنأخذ ثلاثة أمثلة فقط - المقارن (compared) في الفرنسية (literature comparee)، والمقارنة (comparing) في الألمانية (vergleichende Literaturwissenschaft) المقارن (comparative) في الانكليزية. وبينما يدل التصريف الثالث للفعل في الفرنسية أن المقارنة قد وقعت فعلاً وانتهت، وصيغة التصريف المضارع المستمر في الألمانية يدل على أن المقارنة ما تزال في عملية الحدوث، نجد أن الصفة الانكليزية تماهي التمييز ما بين المفعول به والملاحظ (هل إن الأدب هو المقارن

تتخذ أنماط المقارنة الأكاديمية هذا الدافع النفسي الأساس، وتسبغ عليه شيئاً من التجرد. مع ذلك، ما يزال سياق المشاهد يوفر لنا نقطة مرجعية بالغة الأهمية: قد يتطلع الأدب المقارن إلى موضوعية "التخصص العلمي"، لكنه في الواقع متواطئ جداً في التحيز والمواقف التي تحدده. قد يبدو مناقضاً للفطرة أن نقرّ بهذا الأمر في أول صفحات مقدمة مثل هذي، ففي الحقيقة، ليس هناك معنى موضوعي واحد للأدب المقارن. ورغم إشكالية فكرة الأدب بحد ذاتها، وسنرى أن هذه المسألة قد أثارت جدلاً متزايداً -

إلا أن صفة "المقارن" لا تدل على شيء سوى الخلاف التام بشأن كيفية مقارنته. كل ممارس للأدب المقارن تقريباً لديه فكرة مختلفة بشأن كيف وماذا نقارن، كل ممارس للأدب المقارن تقريباً لديه منظومة مختلفة من الأولويات. الاجماع الوحيد هو بشأن عدم الاستقرار الكامن في المصطلح. وكما هو حال الحكومات في النظم الديمقراطية، لدينا أنماط المقارنة التي نستحقها. إن هذا اللا استقرار هو جوهر الأدب المقارن. إذ يعتمد كل من معناه ومنهجياته على تحريك ثبات السائد، من خلال افتراء روابط طازجة بين النصوص البياسية والتقاليد الرصينة. وما مصطلحات "الأدب العالمي" أو "التعددية اللغوية" إلا بعضاً من أحدث الأمثلة على المحاولة المستمرة لإسباغ سمة الاستقرار على مفهوم غير مستقر، فعلى خلاف المجالات المحددة الواضحة للأدب القومية (الانكليزي، الفرنسي، الروسي...إلخ)، لا يمتلك الأدب المقارن نمطاً سائداً من النصوص، وليس

أم إنها المقاربة أو المنهج؟ فالمصطلح نفسه، عندما يتم النظر فيه على نحو مقارن، يفتح صندوق المشاكل المتعلقة بالاختلافات الثقافية.

ومع ذلك، وباختصار شديد، فإن هذه هي القضية كلها. أن ننظر إلى الأدب على نحو مقارن يعني أن ندرك كم يمكننا أن نتعلم من خلال النظر إلى آفاق تقاليد المرء، فهو اكتشاف المزيد ليس عن الآداب الأخرى فحسب، بل عن الأدب المحلي للفرد، وهو المشاركة في اللحم الطوباوي العظيم لفهم طرق تفاعل الثقافات. ففي عصر عرّف من قبيل السخرية بالهجرة وعبور الحدود من ناحية، وبالنكوص نحو أحادية اللغة وأحادية الثقافة من ناحية أخرى، أصبحت أجندة الأدب المقارن العابرة للثقافات أساسية لمستقبل الانسانيات. فنحن جميعنا، في حقيقة الأمر، مقارنون، إذ نقوم بعقد المقارنات عبر اللغات، والثقافات، والأجناس، لدى قراءتنا. ولكن السؤال هو ما إذا كنا ندرك ذلك أم لا.

تسعى هذه المقدمة القصيرة جداً إلى جعل هذا الميل للمقارنة واعياً. فمن وجهة نظر كل من الدراسات العلمية والتاريخ الثقافي بشكل عام، يحاول بحثنا هذا النظر في كل من النظرية والتطبيق في الأدب المقارن

على أنها تعابير عن المناخات الفكرية المتغيرة، فضلاً عن كونه كادراً من المنفيين، والمهاجرين والمستكشفين ممن استوطنوا تلك المناخات. فتاريخ الأدب المقارن ونظريته هما تاريخ ونظرية الثقافات الأدبية وكيف تعلمت أن تنظر إلى بعضها بعضاً، وكيف أن

التفاهمات، أو حالات سوء الفهم، والصدقات ذات الأمتياز التي قد بزغت ما بين مختلف أنماط التعبير. إن قوى الحدثة التي تسببت في ظهور هذا الاختصاص - من الكولونيالية والنزعة القومية إلى المنفى والحالة العالمية - هي أيضاً القوى التي شكّلتها، ونحتت مشروعه في المقاربة، والتضادات، والتمييز الثقافي. باختصار، الأدب المقارن يشكل شيئاً يشبه العلاقات الدولية في الثقافة.

إذا كان مثل هذا الفهم للأدب المقارن يوحي بأنه فعالية سياسية أكثر منها أدبية نقدية، كما أنه يشير إلى الطرق المتغيرة التي فهم (الأدب المقارن) من خلالها، فإن تاريخ الأدب المقارن ليس مجرد تأريخ لتخصص علمي، بل هو تأريخ الفهم الذاتي للتخصص. ثمة فئتان تسيطران على هذا الفهم الذاتي: الحدثة وأوروبا. ويتتبع مقالنا هذا تشكّل الأدب المقارن في هذين الفئتين - فإذا اغفلنا ذلك سيكون تشويهاً لتطور هذا المجال المعرفي - ولكن سردية مغايرة يمكن أيضاً تشكيلها بشأن ما قبل الحدثة والعالم. وكما يظهر المؤرخون العالميون بشكل متزايد، ليست هناك حاجة لانتظار وصول الحدثة الأوروبية - والحق أن فكرة "الحدثة الأوروبية" - لنؤكد احتمالية

وجود المنظار المقارن قبل عصر النهضة بوقت طويل، فاللغات السنسكريتية والعربية والصينية قد ضاهت اليونانية والرومانية من حيث صفتها الكونية وأنماط تعبيرها العابرة للقوميات. كما أن التعدد اللغوي - ما بين اللغة

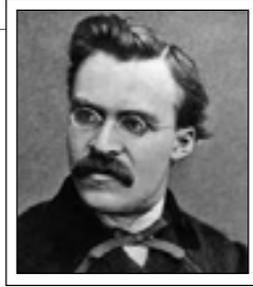
الأدب المقارن برمنته، عادة ما يفهم من منظار نقدي فقط، على أنه قضية تلقّي - ولكنه يمكن أيضاً أن يفهم من منظار المؤلف أيضاً، كقضية إبداع.

المحكية الدارجة واللغة المشتركة للتواصل، على سبيل المثال—كان سائداً في القرون الوسطى. ومن هنا فإن الأدب المقارن هو علاقات تداخل لغوي للثقافة. في أوروبا الحديثة، كان تطور الأدب المقارن بوصفه عملية تبادل فكري بين الأمم يرجع، من الناحية الجيو سياسية، إلى ما بعد عام 1648 وفكرة السيادة القومية التي كرسها معاهدة ويستفاليا (Westphalia). من أجل أن يكون المرء دولياً، عليه أن يكون وطنياً: فمبدأ توازن القوى، مع مبدأ الحرية الدينية (والثقافية بالضرورة)، أكدوا على أن الامبراطوريات المتعددة والسلطنات ذات السيادة بدأت تسعى للتبادل الثقافي عوضاً عن الحروب الدولية. وبحلول القرن التاسع عشر—الحقبة التي تطور فيها الأدب المقارن بكل حرص—أعيد التأكيد على هذا التوازن في القوى، ولا سيما عقب جيشان حروب نابليون، على يد مؤتمر فيينا عام 1815، الذي تبنت خارطة أوروبا للمائة عام التالية. إن قيام الامبراطوريات الكبرى (بروسيا، روسيا، النمسا) بتحقيق مكاسب كبيرة، يعني أن العديد من الدويلات الصغيرة—والعديد من اللغات أيضاً—أصبحت الآن تُصنّف على أنها ضمن المجال الحيوي لتلك الامبراطوريات. فثمة طيف من الثقافات المختلفة التي حُشرت ضمن حفنة من التصنيفات الكبيرة، ومن الأفضل الموازنة فيما بينها على الصعيد العابر للقومية: لذا فإن شروط المقارنة، كما يمكن القول، كانت مثالية. مع ذلك، فبالنسبة للمجال المعرفي الجديد للأدب المقارن، فإن هذه الهيكلية الأمبريالية قد أوجدت ربطاً مزدوجاً، طالما أنها تعني أن محاولات القفز على التقسيمات القومية كانت مرتبطة بتلك التقسيمات بشكل دقيق، وأُطرت في مروية البلدان والمستعمرات

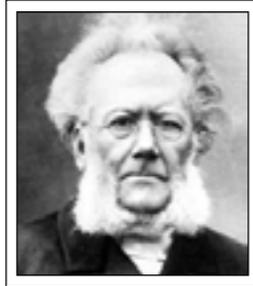
المتنافسة. وباختصار، فإن المقارنات قد تطورت ضمن وبين الأمم والامبراطوريات—النابليونية، والفكتورية، والهابسبورغية—كما هو الحال ضمن وبين اللغات والآداب. وإذا ما فهمناه وفق المفاهيم الجيو سياسية للقرن التاسع عشر، فإن الأدب المقارن كان أدباً منافساً أيضاً.

قارن وباين

بوجود مثل هذه المرويات المتنافسة، كيف يمكن أن نفهم عملية المقارنة على أفضل وجه؟ ربما ما يتوجب علينا أن نبدأ من خلال النظر إليه على أنه بحث عن استعارة بلاغية كبرى. ذهب الناقد البلجيكي المولد باول دي مان (1983-1919) إلى أن الأدب الحديث يؤسس "أقاصيص القراءة" خاصته، والأدب المقارن، بالاستعاضة، يؤسس استعاراته البلاغية في القراءة، ونماذجه في كيفية تأويل النصوص والثقافات ما بين اللغات والأمم. إن مثل هذه الاستعارات قد تُقسم بشكل مؤقت إلى مجموعتين: تلك التي تدل على الارتباط أو التشابه، وتلك التي تدل على عدم الارتباط أو الاختلاف. وإذا ما بدأنا بالمجموعة الأولى، فلربما نجد أن الاستعارة البلاغية الأكثر تجلياً للمقارنة المقارنة للأدب هي استعارة "مفترق الطرق". واقفاً في مركز أي عدد من الممرات أو الفضاءات المتقاربة—طريق الحبيب، الامبراطورية الرومانية المقدسة، جمهورية الحروف، يقوم المقارن (بكسر الراء)، بإتباع هذا النموذج، باستطلاع المرور العابر، وتوجيهه. إن مثل هذا الموقف يعود بالعديد من المزايا: الوصول المتميز إلى مجموعة من المصادر: والتعرض إلى منظارات متنافسة:



فريديش



هنريك إبسين

التنوير بوصفه منصة للتجارة والإتجار بعض الشيء، وبغية تشجيع توزيع وانتشار أعماله الخاصة. فالكاتب، وهو يضع نصب عينيه الحقوق والطبعات الأجنبية الممكنة، إنما يكتب نفسه في سوق عالمية للأفكار تماماً كما هو حال الناقد وهو يبيع تلك الأفكار ويشترها: المقارنة تتطلب وجود شيء لكي يُقارن. وبعد تسليعه وجعله مادياً على هذا النحو، فإن استعارة "السوق" تشير إلى الإطار الاجتماعي—الثقافي الذي يشتغل به الأدب المقارن بالضرورة، نحو شبكة من الناشرين، والمحررين، والمراجعين، والمترجمين والاساتذة الجامعيين الذين يجعلون ذلك ممكناً.

إن استعارات من قبيل "مفترق الطرق" و"السوق"—فضلاً عن غير ذلك من الاستعارات السياسية الواضحة، والتنوعات من قبيل "البرلمان" أو "الأمم المتحدة"—يمكن النظر إليها على أنها تسهل التفاعل بين منظارين أو ثلاثة. والحق، أن المرء قد يسرف ويقترح أنها تحاكي المعنى الحرفي للاستعارة: تماماً كما تعمل عملية المقارنة بحد ذاتها عمل التشبيهية—من خلال قولنا أن شيئاً معيناً يشبه شيئاً آخر—فإنها أيضاً تفعل فعل الاستعارة (metaphor) المشتقة من الكلمة الإغريقية (meta-pherein) والتي تعني "أن تحمل" أو "أن تنقل"، فتدل على الطرق التي يمكننا من خلالها أن نقارن فكرة بأخرى. بعبارة أحد المفكرين الأوائل في التقاليد الغربية، "الاستعارة الجيدة تضمّن تلقياً فطرياً لأوجه الشبه والاختلاف. كما أن تعريف أرسطو للعبقري قد تنطبق على نفس المنوال على الطريقة

والتحفيز المستمر و(إعادة) التفاوض. غير أنه يخاطر أيضاً بالتعرض إلى التضييق، فتضع المقارن (بكسر الراء) تحت رحمة المصادفة والظرف، فرأسها الذي يلف بحنق كما هو حال طائر نقار الخشب في أحد الأفلام الكارتونية التي انقلبت فيها كافة إشارات المرور في الطرق. والأكثر أهمية، أنه يعتمد أيضاً على نموذج الأدب المقارن الأقل تمركزاً في أوروبا—الخوف الكبير من النقد المعاصر في عصر العولمة ما بعد الاستعمارية—بوصفها "متمركزة على المركز"، طالما أنها تضمّن أن المقارن (بكسر الراء) يتوجب عليه أن يكون في مركز تلك المناظرات والجدالات، كما هو حالها. ففي عصر "الجنوب العالمي" وعصر إعادة ترتيب الهوامش والاطراف، من غير الواضح جداً أن مركزاً كالذي مرّ ذكره بقادر على الصمود.

وكبديل، فإن نموذجاً بالغ الأهمية للتفاوض هو ذلك المتمثل في "السوق". ففي عصر يكتب فيه الكتاب الناجحون لجمهور عالمي، فضلاً عن جمهورهم المحلي، و"القبالية التسويقية" العابرة للثقافات للأدب قد أصبحت معياراً هاماً في تحديد ما يجب مقارنته—وما يجب كتابته. واستعارة "السوق"، بعبارة أخرى، ترتبط بكل من القارئ والكاتب: الأدب المقارن برمته، عادة ما يفهم من منظور نقدي فقط، على أنه قضية تلقى—ولكنه يمكن أيضاً أن يفهم من منظور المؤلف أيضاً، كقضية ابداع. سابقاً، في عشرينيات القرن التاسع عشر، أطلق غوته مصطلح "الأدب العالمي" واستخدم استعارة "السوق"—ولكن بمفهوم السوق في عصر

من أجل أن نقارن، علينا أن نفترض امكانية المقابلة. وإذا ما نظرنا على هذا النحو، فالأدب المقارن يتعلق أكثر باعادة تصور المقارنات أثناء عقدها، وبناءً عليه فإنه (أي الأدب المقارن) يجذب مجموعة متطابقة من الاستعارات التي تتمحور حول خلق منظارات جديدة ومعان جديدة.

التي يقارب المقارنون (بكسر الراء) الأدب من خلالها، ليجدوا أو يؤسسوا روابط غير مدركة سابقاً بين نصين وأكثر.

لكن الاستعارات قد تكون مضللة. أحياناً لا تكون كما "تحمل" على المحمل الذي أخذت عليه. وصف الناقد الدنماركي جورج برانديس (1842-1927) الأدب المقارن على أنه تلكسوب يكبر ويقلل الأشياء - سيما وأنه يرى أبعد الأشياء (أي عبر الحداثة الأوروبية برمتها) من خلال التركيز على أشياء بعينها (مثل نصوص هنريك أبسين، سترندبيرغ، أو نيتشه) - والصورة التي قدمها (برانديس) تصوّر الطبيعة المتأرجحة لكل من المقارنة، والاستعارات التي تحيط بها. كيف يمكننا أن نفهم هذه الاستعارات التي تشكك بكل معنى سهل للأدب المقارن بوصفه عملاً تجارياً للاستيراد والتصدير الفكري؟ كيف بمقدورنا أن نفهم آليات الاختلاف، فضلاً عن التشابه؟ أي الأشياء يمكن للمرء، باختصار، أن يصنفها على أنها أدب متعاكس أو تقابلي؟

يشكل الأدب التقابلي أو الموازن (contrastive)

نظيراً لا بد منه للأدب المقارن: فبدون الاختلافات، ليست هناك أوجه شبه. ومن أجل أن نقول أن شيئاً ما يشبه شيئاً آخر، على المرء أن يقول ضمناً ما هي الاختلافات بينهما؛ ومن أجل أن نقارن، علينا أن نفترض امكانية المقابلة. وإذا ما نظرنا على هذا النحو، فالأدب المقارن يتعلق أكثر باعادة تصور المقارنات أثناء عقدها، وبناءً عليه فإنه (أي الأدب المقارن) يجذب مجموعة متطابقة من الاستعارات التي تتمحور حول خلق منظارات جديدة ومعان جديدة. وربما تكون الاستعارة الأكثر هيمنة في هذه المجموعة هي استعارة "البوتقة". فعلى خلاف صورة مفترق الطرق، والتي تقترح أن النصوص والأفكار قد تأخذ اتجاهات مختلفة، ولكنها تبقى تدور في أفلاك مُدركة مسبقاً، فالبوتقة اللغوية - فيما قبل الحداثة، اللاتينية أو السنسكريتية؛ وما بعد الحداثة، الأدب "العالمي" باللغة الإنجليزية أو الفرنسية - تضر أن الأفكار المحلية تختبر تغييراً جوهرياً في الشكل من أجل أن تلقى تعبيراً ضمن (التنوعات المتعددة لأي) متلقٍ عالمي واحد. وإذا ما فهمناه حرفياً، فإن ذلك سيعني ضمناً أن الأدب المقارن يختزل كل الكتابة بقالب واحد، تخرج منه بعدئذ مجموعة من المعاني الجديدة المعاد تشكيلها.

لا شك أن المقارنة حتى ضمن اللغة الواحدة ليست بالشيء الصريح والواضح؛ يمكن للبوتقة الواحدة أن تتضمن جمهرة من المكونات، المكونات التي يقع على عاتق القائم بالمقارنة أن يتذوقها ويحددها. فوضع الحدود بين نسخة من فكرة معينة وأخرى - فيجلبهما

سوية، ولكن في ذات الوقت يفصلهما عن بعضهما - هو أمر أساسي في الممارسة المقارنة. فإذا كان نموذج البوتقة يحلل العناصر المتصارعة تماماً كما يفككها، فإن فكرة الأدب المقارن على أنه "نقطة سيطرة حدودية" تسبغ على القائم بالمقارنة قوة عظمية. لأنها تقترح أنها يمكن أن تغلق مرور الأفكار أثناء السماح لها بالمرور الآمن، وأنها مخولة بأن تستلب النصوص بحثاً عن محتوى ممنوع أو محرّم (اتجاهات الكولونيالية الضامرة في الأدب الأوروبي الحديث مثلاً). يجلس المقارن (بكسر الراء) ليحكم على تدفق الافكار، بحساسية ليبرالية نوعاً ما، ونزعة اقتصادية تحريرية نوعاً ما. لكن الافتراض بأن مثل هذا الموقف إشكالي من الناحية الأخلاقية فضلاً عن الجمالية، ليس بأهون الشرور.

من أجل دراسة تأريخ الموضوع - ولا سيما العلاقة

الوطيدة في القرن العشرين بين الشتات اليهودي وهذا الاختصاص الأكاديمي الناشئ - لا بد من ادراك أن الأدب المقارن في نهاية المطاف لا يتعلق بحماية الحدود أكثر من عبورها. يختار المقارنون أن يناوؤا بأنفسهم عن ثقافتهم الأصلية، وأن يتخلوا عن آدابهم "المحلية" لصالح حالة من التشرد المقصود، وهو أفضل للإمسك بالنصوص والمجازات البلاغية التي تتخطى أي تعبير معين. يختارون أن لا ينتموا إلى أي تقليد معين - والحق أن "عدم الانتماء" هذا هو السمة المميزة لهم. فبوصفهم مغتربين فكرياً، يقوم المقارنون بعقد الروابط والصلات ما بين الثقافات، ولكن أثناء ذلك، فإنهم - وللمفارقة - يعززون التمييز ما بينها. وبهذا، فإن المقابلات لا تقل أهمية عن المقارنات، كما هو الحال تماماً مع حالات الانفصال والعزلة التي لا تقل أهمية عن الارتباطات.

الأدب المقارن والمواطنة العالمية

ماري لويس برات
ترجمة: الهادر المعموري

التقارير عن المعايير الصادرة عن الجمعية الأميركية للأدب المقارن في العامين 1965 و1975. منحنتي قراءة تلك التقارير الانطباع بأن خوض المرء في ميدان الأدب المقارن يشبه تنقل المزارع ما بين الأسبجة لإصلاحها وضمان عدم دخول أي حيوان بري أو هروب أي شيء ذي قيمة، فضلاً عن منع حصول أي تزواج غير مرغوب أو تهجين غير متوقع. وكما يشير تقرير العام 1993، يبدو الأدب المقارن وقد تأسس في الولايات المتحدة إثر خطاب اليقظة المرتبط بحقبة الحرب الباردة. لكنني أود اقتراح صورة أخرى. فلنتخيل صورة مغايرة

من المفاجئ إنني ترعرعت في بلدة ريفية تقع على مبعده 100 ميل عن تورنتو في مقاطعة بيرث، تلك المقاطعة التي ربما مَرَّ بعضكم بها في الطريق إلى بحيرة هورون. تمثل الأسبجة قضية كبيرة في مقاطعة بيرث. فعليك أن تحفظ مواشيك في الداخل، وجارك خارجاً، وإبقاء دجاجاتك في الداخل والثعالب بعيداً، أن تحافظ على الثيران بمعزل عن الأبقار، وتمنع الخنازير من تخريب الزرع فضلاً عن ضمان ابتعاد الجميع عن أكوام الروث. كما تتطلب الأسبجة الكثير من المراقبة والصيانة. تواردت كل تلك الأسبجة على ذهني حينما قرأت

حيث أنواع الأدب المقارن هي الحيوانات في الحظائر والاقفاص، فيما لم يعد للمزارع من وجود. لقد تقاعد ذلك المزارع في فلوريدا. وقبل رحيله، قرر فتح الأبواب. فما الذي نريد فعله يا ترى؟ بات بوسع الثعالب الوصول إلى بيت الدجاج، لكن الدجاج بدوره قادر على الذهاب إلى أي مكان. ولسوف تنتقل الحيوانات من مرعى إلى آخر، ومن حظيرة إلى أخرى، فضلاً عن حصول تزاوجات غريبة ومخلوقات عجيبة. ولسوف تتعرض كومة الروث للغزو فيما ستعم متعة دفي استخدامها الشتوي الجميع. كما سيمر بعض الوقت حتى يبرز نظام قيادة جديد. لكن المزارع لن يعود ادراجه قط.

العولمة، إحلال الديمقراطية وانتهاء الاستعمار

لي أن أعزو سيل الأدب المقارن الذي وثقه تقرير العام 1993 إلى ثلاث آليات تحول تاريخية قادت إلى تغيير الطريقة التي يُصوَّر بها الادب وتُدْرَس بها الثقافة في الاكاديميات، ممثلة في: العولمة، إحلال الديمقراطية وانتهاء الاستعمار، والتي أعني بها:

- 1 - العولمة. التكامل المتزايد ما بين أرجاء الكوكب، الحركة المتزايدة للناس، المال، السلع، المنتجات الثقافية إلى جانب المتغيرات التي تفرزها.
- 2 - إحلال الديمقراطية. بوجه عام ضمن هذا السياق، يبرز انفتاح الدراسات العليا والأساتذة في الولايات المتحدة على مجموعات مستبعدة تقليدياً، لاسيما النساء والأطفال الملونين، الامر الذي نتج عنه تنوع في الاجندات الشخصية والفكرية على حد سواء، فضلاً عن التحدي الذي يواجهه بنى الاقصاء التي كان ينظر لها في الماضي على إنها طبيعية.

3 - إنهاء الاستعمار. هنالك آليتان متصلتان ببعضهما ببعض في هذا السياق. أولاً، دخول العالم الثالث في حوار مع العالم الأول، واعتراف الأخير بنفسه بعلاقات الاتصال خارج حدوده. ثانياً، انتهاء استعمار علاقة الولايات المتحدة بأوروبا في مضمارة الثقافة، وما يصاحب ذلك من إعادة تعريف لها. فيما يتعلق بهذه الآليات، يمكن لكتاب تقرير العام 1993 مواجهة السؤال كما يأتي:

"هل يريد الادب المقارن التّوَلُّم؟؛ إحلال الديمقراطية وانتهاء الاستعمار يا ترى؟" في هذا السياق، لا بد لي من الاعتراف بعجزني عن تصور ما يعنيه قول "لا" جواب لهذا السؤال، وبرغم إن بعض الزملاء قد يقولون تلك الـ "لا" وحسب. بدلاً من ذلك، يتبادر إلى ذهني ما يتمثل في أ- أن هذا التحول يحصل الآن فعلاً، ب- لم لا؟ يصح القول إن تقرير الجمعية الأميركية للأدب المقارن للعام 1993 الذي صدر مع شيء من الجدل حوله، تميز بكونه اكتنف - جزئياً - بعضاً من المتغيرات التي تحدثها الآليات الثلاث المذكورة أعلاه. ولا شك ان أي مبادرة ترحيب لن تكون أفضل من ذلك. يتضمن التقرير عدداً من المقترحات المفيدة بحق، والتي تعود بدورها على استعارتي السابقة متمثلة في إزالة بعض الأسبجة كي يجد أناس مساحة أكبر ويتحرك آخرون إلى حيث يتواجد الناس فعلاً، دون أي تقليل من شأن أشكال التقاليد الثقافية الأوروبية العالية التي لطالما مثّلت الأساس الراسخ لهذا الميدان، يطرح التقرير حالة الاحتكار الأوربي الثقافي التقليدي ومكانة الأخيرة كمركز ثقل ثقافي جانبياً. للمرء أن يشيد مخلصاً بالإصرار على أن المعرفة بالأعمال الأدبية يجب أن تمتد لما يتجاوز قيمتها عبر تحليل المعنى

الأدبي وصولاً إلى قيمتها عبر فهم دور اللغة المحلية في خلق الذاتية، تأسيس أنماط "أبستمولوجية"، تخيل البنى الجمعية المشتركة، تشكيل مفاهيم المواطنة، فضلاً عن التعبير عن المقاومة والتكيف في وجه الهيمنة السياسية والثقافية. ولا يمكن للاقتراح القائل بأن "المواقف العدائية القديمة تجاه الترجمة" حتى مع استمرارنا بالتشديد على "ضرورة وفائدة المنافع المتأنية عن المعرفة العميقة باللغات الأجنبية"، لا يمكن أن تكون عقلانية أو موضع ترحيب أكثر. تعزز المقترحات الداعية لتوسيع آفاق المقارنات لتشتمل على مقارنات ما بين وسائل الإعلام أو فيما بين الثقافات الوطنية، تعزز أفضل التقاليد في هذا الميدان، وكما هو الحال مع مقترحات خضوع طلبة التخصصات الجامعية لدورات تدريبية في "دراسة العلاقات ما بين الثقافات الغربية وغير الغربية".

في الوقت ذاته، يستمر التقرير بتضمين عبارات مثل "التسييج" التي تستدعي سابقاتها التي تبدو وكأنها تتصادم وروح الأمثلة أعلاه. ضمن ذلك التقرير، ترد علينا عبارات مثل "قد يكون من الأفضل تدريس الأعمال عبر الترجمة، وحتى إن لم يكن ممكناً دراسة تلك الأعمال باللغة الأصلية، ومن ثم إهمال الأصوات الهامشية جراء انتقالها عبر الوسائط... حتى وإننا قد نتغاضى عن بعض المناهج حول أدب الأقليات حيث تُقرأ غالبية الأعمال مترجمة" (يعود التشديد لي). تبدو المقترحات غير النهائية بهذا الخصوص مفاجئة جداً. فمن الذي يجادل بأفضلية إهمال الأصوات الهامشية على دراسة العمل مترجماً يا ترى؟ ألا يتغاضى المرء عن دراسة أدب الأقليات إذا ما كانت جميع الأعمال المقروءة مترجمة يا ترى؟ ومما يثير الفضول على القدر

ذاته تلك المعادلة المفترضة عن الترجمة فيما يتعلق بالأقلية والهامشية هنا. فهل يمكن للمرء القبول بهذا الوضع، أي على منهج دراسي حول الخيال المعاصر في الشرق الأوسط أو شرق أوروبا على سبيل المثال يا ترى؟

لن يكون مفاجئاً، حينها، مسعى التقرير للتوفيق ما بين إباحة التجديد من جهة واسيجة الطراز القديم من جهة ثانية. تمثل تسويات من هذا النوع مادة وضرورة لحياتنا المؤسسية وسبل عيشنا. لكن بما إن أحدًا لم يطلب إلى هنا التوافق مع أي كان، ربما وجدت نفسي حرة في الترحيب بالتجديد ومعارضة بعض الأسجيحة. على سبيل المثال، فلنأخذ المقترح المتعلق بتخصص الطلبة. يشير أحد المقترحات إلى أن مثل هذه التخصصات الدراسية "لا ينبغي أن تُدرّس الكتب العظيمة وحسب، وإنما الكيفية التي صنفت بها ككتب عظيمة ضمن ثقافة بعينها". كما إن مقترحاً آخر يتبع هذا المقترح العقلاني أعلاه ومفاده "ربما تركز مناقشات الفصل في المناهج الأكثر تقدماً في بعض الأحيان على أوجه الخلافات الحالية حول مواضيع مثل مركزية أوروبا، التكوين الكنسي، الـ"ماهوية"، الاستعمارية فضلاً عن الدراسات الجندرية". لا بد لي من الاعتراف بأنني أجد هذا التصريح مدهشاً ولا اصدق انه يمثل وجهات نظر (اللجنة) الفعلية. من المؤكد ان أعضاء (هذه اللجنة) لا يعتقدون بوجود حجب قضايا مثل دراسات مركزية أوروبا، التكوين الكنسي، الـ"ماهوية"، الاستعمارية فضلاً عن الدراسات الجندرية عن الطلبة حتى وصولهم إلى مستويات متقدمة، ليتم الاستغناء عن أكثرها؟ لكن ما الذي يدعو لحماية الدارسين المبتدئين من بعض أقوى الرؤى التفسيرية في عالمنا اليوم؟ أم أن هذا

التوصيف يعني ضمناً وجوب قيام الأساتذة الذين يستخدمون هذه الأدوات بتدريس الأدب المقارن أحياناً وللطلبة المتقدمين فقط؟ لا شك إن هذا ليس ما قصدت (اللجنة اقتراحه)، لكن من أين يأتي هذا التعبير؟ وربما كان أكثر ما يفاجئنا عدم واقعية العبارة. ولربما أعيش في عالم مختلف عن ذلك الذي يعيش فيه زملائي، إلا أن انطباعي عن اجندة الدراسات الأدبية الجامعية أنها تتضمن أكثر من مكان عرضي لمثل هذه الأمور. وبغية إعادة السؤال السابق، لما لا تكون الامور كذلك إذن؟

الأولويات والمساءلة

بالنظر إلى تعامل الأدب المقارن مع الآليات الثلاث للعلومة، إحلال الديمقراطية وانتهاء الاستعمار، يتمثل التأثير في توسيع الموضوع الذي يستدعي تحولات، من بين أشياء أخرى، في الأولويات، فضلاً عن أنماط المساءلة. على سبيل المثال، لو بدأ أحد ما بالعمل بما يتجاوز بضعة قليلة من اللغات الأوروبية، عندها ستتعلق قضية الترجمة في قبالة اللغة الأصلية بمجموعة

مختلفة من الأولويات. في واقع الحال، هنالك أشياء لا يمكن القيام بها إلا عبر الترجمة فضلاً عن كونها قيمة وأهم من أن تترك. فلنأخذ، على سبيل المثال، المعهد الصيفي لدراسة آداب جنوب شرق آسيا الذي نظمته هيئة أبحاث العلوم الاجتماعية، والذي خطط له ودرس فيه باحثون في آداب

نحن بحاجة لمعالجة
الازمات الكبيرة للمساءلة
والخبرات الناتجة عن إعادة
الأشياء والمنهجيات
المتعلقة بالعلومة، إحلال
الديمقراطية وانتهاء
الاستعمار.

تايلاند، ماليزيا، فيتنام والفلبين، وجميعهم باحثون مقارنون جيدون في ذلك النوع من الآداب أو غيرها. كان واضحاً منذ البداية إن ذلك المعهد -إذا ما تأسس- سُدّرَس موادّه وتقرأ باللغة الإنكليزية. ومع ذلك، لم يكن الوضع كابوساً "مقارناً" وحسب، وحتى من الناحية التقليدية. قرأت هيئة التدريس جميع النصوص الأدبية بلغاتها الأصلية، وكان الجميع يتحدث بلغتين ومنهم من يتحدث أكثر من ذلك، فيما كان المشروع جماعياً وتعاونياً. سيكون من المأساوي حتماً لو أن الأدب المقارن أو قيادته رفضوا وجهة مشروع كهذا. أتصور أن مؤلفي التقرير سيتفقون وهذا الكلام، إلا أن من المهم أن تنفيذ نشاطات هذا المعهد الذي موله NEIL كان على يد هيئة أبحاث العلوم الاجتماعية.

فضلاً عن ذلك، لا يرى المرء مبادرات مشابهة من هذا النوع من جانب الأدب المقارن اليوم، وعلى الرغم من الثراء الهائل للآداب الآسيوية، الأفريقية والأميركية اللاتينية إلى جانب العولمة السريعة لشبكات الباحثين العلمية. كما لا يزال المرء مسكوناً بشبح انطلق في ذروة ما تعرف بمناقشات الثقافة الغربية من جانب أستاذ

مذعور وجد نفسه محاصراً في الزاوية يصرخ "كلا! لن أقوم بذلك! لا تجعلوني أقرأ أي كتب جديدة!" وفيما تصادفني، حتى ضمن هذه الوثيقة المنعشة، لغة مثل "لا بد لنا أن نكون حذرين"، و"قد نتغاضى عن ذلك، فإنني أجد نفسي أتساءل أين هو احساسنا بالهدف؟ وأين هي حماسنا،

فضولنا وشغفنا؟ وما الذي يقف في طريق عبارات مثل "نحن نرحب"، "نبتهج"، "نواجه احتمالاً غير عادي"، و"بالكاد نستطيع الانتظار" يا ترى؟

بروح من عدم القدرة على الانتظار، اسمحوا لي أن أرسم صورة لوجهة نظر بديلة عن نوع القيادة التي أتصور مقدرة الأدب المقارن على الاضطلاع بها اليوم، وجهات نظر تضع تصنيفات الحذر التفاعلية جانبا، ومعها الخوف ودوريات الحدود. يروق لي هذه الأيام تطوير مفهوم عن الأدب المقارن كموقع لتجديد فكري قوي في دراسة الأدب والثقافة. تشتمل قائمتي عن الخصائص ست عناصر، إلا أن الصورة الكبيرة للأدب المقارن كميدان رحب لتنمية التعددية اللغوية، تنوع اللغات في المجتمع، فنون التوسط الثقافي، التفاهم العميق ما بين الثقافات، فضلاً عن الوعي العالمي الأصيل. بوسعي تطوير هذه الأشياء كأبحاث علمية وصور جديدة للمواطنة الثقافية في عالم متعولم على حد سواء. وأعتقد إن الأدب المقارن لطالما قام بهذه الأشياء على أكمل وجه. وها نحن الآن أمام فرصة

لتوسيع وإثراء وسائل القيام بذلك. تشير الكثير من جوانب تقرير العام 1993 إلى هذا المسار. تتضمن الخصائص الست التي اقترحها ما يلي:

لابد من بقاء الأدب المقارن موطناً لمتحدثي اللغات المتعددة، فيما يجب أن تظل التعددية اللغوية إلى جانب التنوع اللغوي المناطقي بمثابة بطاقة رصيد له. لكن هذا قد يطور من خطابنا حول القضية.

1 - لابد من بقاء الأدب المقارن موطناً لمتحدثي اللغات المتعددة، فيما يجب أن تظل التعددية اللغوية إلى جانب التنوع اللغوي المناطقي بمثابة بطاقة رصيد له. لكن

هذا قد يطور من خطابنا حول القضية. فعوضاً عن إنتاج طلبية "يعرفون لغات اجنبية"، ربما يتوجب علينا بدء التفكير في إنتاج أناس ثنائيي اللغات والثقافات (أو متعددي اللغات والثقافات). كما قد يتوجب علينا ربط جهودنا بالحاجة لأفراد مطلعين بعمق ومؤهلين ثقافياً ضمن عالم يتحرك باتجاه العولمة. تبدو هذه لحظة مناسبة لعكس التزام الولايات المتحدة الإعمى بأحادية اللغة والميل نحو التخلي عن ميدان "عولمة" اللغة الإنكليزية. بالنسبة لمن لا يتحدثون سوى الإنكليزية، يبدو الأمر كما لو إن جميع سكان الأرض يتعلمون هذه اللغة. إلا أن التوصيف الأكثر دقة هنا، من وجهة نظرنا، يتمثل في أن العالم بات أكثر اهتماماً بتعددية اللغات. يتعلم الكثير من الناس اللغة الإنكليزية الأساسية مثل كل اللغات العالمية المشتركة ما بين الدول. لكن من لا يتحدثون سوى الإنكليزية سيجدون انفسهم في وضع صعب للغاية إذا ما اعتمدوا على هذه اللغة وسيلة أحادية لتسيير شؤون علاقاتهم مع باقي انحاء الكوكب.

يقف علماء وباحثو الأدب المقارن اليوم في موقف قوي يتيح لهم بناء الدفاع عن وجهة نظرهم القائلة بأن هذا الزمن ليس زمن الأحادية اللغوية. ولا بد من تفسير هذا الأمر للناس في هذا البلد أحادي اللغة جداً، لاسيما لعمداء المراكز الأكاديمية، وذلك لأسباب تتعلق بتوفير التعددية اللغوية للمال. تمثل

هذه قضية حقيقية وتستحق الحرب لأجلها. لكن حينما نشرح التزامنا باللغات، ربما يكون من المفيد نقل التركيز من قضية قراءة كل شيء بلغته الأصلية إلى السؤال المتعلق بالمواطنة العالمية والحاجة لأناس يتوفرون على إلمام كبير بأكثر من مجرد لغة واحدة، أدب واحد أو ثقافة واحدة. وسواء على مستوى

الخريجين أو الدارسين، من المرجح تنامي دراسة الأدب المقارن على طول هذه المسارات.

2 - ربما نكون بحاجة للنظر في أمر تبني مصطلح مثل الثقافة التعبيرية بهدف وصف ملامح ميدان الأدب المقارن. ولسوف يعكس هذا المصطلح سعة نطاق البحث لما يتجاوز مؤسسة أدب النخبة، فيما يميز مجاله عن مجال الدراسات الثقافية. لا يمثل هذا التوسع مجرد انتشار أوسع وحسب. إنه، على سبيل المثال، ضروري إذا ما أردنا العمل بطريقة "متعددة النغمات" بالمفهوم الذي يعرف به إدوارد سعيد الثقافة والامبريالية، أو دراسة التكوينات الأدبية والثقافية على نحو ترايطي، والقراءة "عبر الانقسام الامبريالي"، أو دراسة تفاعل اشكال التعبير المهيمنة والمناهضة للمهيمنة، أو تفاعل وسائل الاعلام. كما نعلم، فأن توسعات من هذا النوع تحرم الأدب "المقدس" بعضاً امتيازاته من جملة من النواحي، إلا أنها تسبغ عليه امتيازات غيرها من نواح أخرى. وعلى أي حال، لن يفقد الأدب وفق هذه الآلية مقدرته التعبيرية الاستثنائية قط. كما أن شيئاً لم يُثر

إن مواجهة أزمات المساءلة والخبرات سيكون لها نتائج إيجابية كبيرة جداً، نتائج يأمل المرء لها أن تعمل على توضيح الحاجة للعمل التعاوني في مجال الدراسات الأدبية.

دراسة الأدب المعاصر بقدر ما افادته التحولات النموذجية التي شهدتها القرن العشرون. نحن بحاجة لمعالجة الازمات الكبيرة للمساءلة والخبرات الناتجة عن إعادة الأشياء والمنهجيات المتعلقة بالعولمة، إحلال الديمقراطية وانهاء الاستعمار. تبدو القيادة هنا ضرورية بكل تأكيد. اثار فرانسين ماسيلو

القضية اثناء منتدى جمعية اللغات المعاصرة عام 1992، حيث تحدثت عن التناقضات التي نشأت جراء أدوارها المزدوجة كمتخصصة في أميركا اللاتينية والأدب المقارن. تشير ماسيلو قائلة "من منظور محافظ، قد يطلب المرء إعادة تدقيق الاعمال الاكاديمية حول تخطي حدود التخصصات، لكن من وجهة نظر تقدمية قد نتساءل عما يشكل أساس القوة الثقافية لأي إنسان إن لم يكن التماسك النهائي لمسار ذلك الانسان أو مدى التزامه بالبحث العلمي في المجال المعني." لا يبدو من قبيل المصادفة تعبير المتخصصين بالشأن الأميركي اللاتيني عن هذا الاهتمام، إذ إن قضية المساءلة تعد النقطة الأكثر حدة من بين النقاط التي تتعامل بها الاكاديميات المتروبوليتانية مع النصوص غير المتروبوليتانية والتقاليد غير المهيمنة. كما ان من الضروري، على سبيل المثال، أن نكون قادرين على التفريق ما بين انتهاء الاستعمار والاستعمار الجديد الحرج. إن مواجهة أزمات المساءلة والخبرات سيكون لها نتائج إيجابية كبيرة جداً، نتائج يأمل المرء لها

أن تعمل على توضيح الحاجة للعمل التعاوني في مجال الدراسات الأدبية. ولا بد من الإشارة الى ان تطوير المنظورات العالمية لا يمكن ان يعني وجوب محاولة جميع الناس معرفة كل العالم أو الادعاء بهذه المعرفة. 4 - من المفيد الاعتراف بأن "العمل المقارن" الآن يشتمل على كل من العمل "الافقي" المألوف لمقارنة الحالة أ مع الحالة ب، وكذلك العمل "العامودي" المرتبط بالعالمي والمحلي. في هذا السياق، وجدت نماذج واعدة من درجات الأدب المقارن التي تتطلب خبرات محلية كبير (ومسائلة كذلك) ضمن مجال معين وجمعها مع التدريب ومنظورات الترجمة والعولمة. كما إن من الضروري في هذا السياق عدم مساواة ثنائية العالمي/ المحلي بالنظرية/النص أو تقسيم الشامل/ المحدد. إن ما يحمل وصف الشامل، على سبيل المثال، لا يزال ضمن الخطاب الأوربي المحلي في الاكاديميات المتروبوليتانية، على الرغم من شروع المنظرين غير الأوربيين اليوم بجهود محلية متعددة تهدف لكسر الاحتكار الأوربي لفئة ما هو شامل. وكما تشير ماسيلو ضمن المقال الذي اقتبست منه سابقاً، يكون التنظير في السياقات غير المهيمنة والنظريات نفسها محلياً بطبيعته الى حد كبير، والذي يُصاغ حول ظروف وأزمات اجتماعية وتاريخية محددة.

5 - بودي أن اقترح، ببعض من أقوى المصطلحات الممكنة، تولي باحثي الأعمال المقارنة زمام المبادرة في حذف مصطلح "أجنبي" عند الإشارة الى اللغات الأجنبية غير الإنكليزية. في واقع الحال، ليس هنالك من إشارة أكثر اثاراً للاشمزاز بالنسبة لشخص يعمل على اللغة الاسبانية في هذا البلد من سماعه عبارة "لغة اجنبية" عند الحديث عنها. وعلى أية حال، فأن تاريخ

تلك اللغة يسبق الإنكليزية. كما أن تهمة "الأجنبية" تنطبق بالوصف السوء ذاته على الفرنسية، الكانتونية (لغة هونغ كونغ: المترجم)، الإيطالية أو اليابانية، عدا عن لغات لاكوتا، نافاجو او كروي (لغة قبلية هندية، قبيلة هندية أميركية حمراء وندية كندية على التوالي: المترجم). وباتباع تقاليد جمعية اللغات المعاصرة، فلنتفق على مصطلح اللغات المعاصرة ووضع نهاية لواحد آخر من مواريث قاموس الحرب الباردة.

6 - تتناول هذه النقطة الأخيرة آخر "عبارة تحذير" وردت في تقرير الجمعية الأميركية للأدب المقارن للعام 1993. يستجيب واضعو التقرير هنا للالزمة المالية الحالية للتعليم العالي في الولايات المتحدة. ويؤكد هؤلاء إن "قيود الموازنة تسببت بتحديد أقسام الآداب احتياجاتها بطرق متحفظة"، وأن موجة المستقبل تراجع في العديد من المؤسسات. كما يقترح واضعو التقرير استعداد الطلبة لتقديم ملفات أكثر تقليدية إذا ما أرادوا الحصول على عمل، وأن على المشرفين اخطارهم بذلك. يعكس تقرير الجمعية الأميركية للأدب المقارن تصوراً واسع الانتشار. كما إن جدية هذا التقرير بدأت تظهر أمامي هذا العام مع قدوم طلبة الأدب المقارن أثناء ساعات العمل وهم بحال حيرة وارتباك بهدف الحصول على عمل، حيث قيل لهم ببساطة انه ليس بوسعهم متابعة اهتماماتهم ضمن البرامج التي جاؤوا لها. إذن لم جاء هؤلاء الى هناك يا ترى؟ ربما كنا بحاجة للتعلم اكثر في استكشاف المنطق والمدلولات من وراء التوصيات النهائية التي خرج بها التقرير. ليس هنالك من سبب يدعو للاعتقاد ان الإدارات المعنية ستستجيب ذاتيا لندرة دراسات الادب المقارن عبر النزعة المحافظة. في واقع الحال، يتوجب التحقق

من هذا الزعم بدقة قبل الشروع باستخدامه لتوجيه وتقييد الطلبة. على سبيل المثال، لا يواجه المرء مشكلة في إيجاد اقسام تواجه موارد متناقضة، كي يختار الاستثمار في اشكال جديدة ناشئة من البحث على حساب المجالات التقليدية بالمقابل. كما ان الأقسام والتخصصات لا تتوقف عن التطور فكرياً حتى في فترات أزمات الموازنة، حيث يوجد أي رابط بسيط بين الاثنين. فضلاً عن ذلك، يمثل الطلبة أنفسهم جزءاً من عملية التطور والتجديد بحكم أن لهم دوراً حقيقياً في توجيه سوق العمل برغم شعورهم إن هذا السوق يحركهم

عوضاً عن ذلك. كم منا رأى بعضاً من طلابنا الأكثر تميزاً وهم يفشلون في إيجاد عمل في عام بحثهم الأول، لينجحوا في العام التالي، حيث لا يعود ذلك الى لانهم هياًوا وسلحوا انفسهم بما هو أفضل وانما بسبب تحرك السوق في باتجاههم؟ ولربما اننا نتخلى عن معادلة الاستقامة الفكرية لأنفسنا وميداننا، ونترك القدرة على العمل الجيد وملكتنا الفكرية، والالتزام برعايتها فيما بيننا. من المؤكد ان كل ما ورد أعلاه سيبقي او يجب ان يبقي الأوليات التي تحمي اجنداتنا الفكرية من سيطرة المال.



تكامل الأدب المقارن في الدراسات الثقافية

ميشيل رفاتير
ترجمة: أ.د. صباح واجد علي

الحقل المعرفي المتجذر تتبنى ممارسة للدراسات الثقافية وتدعو إلى تعميم استعمال الترجمات لإغراض المقارنة ومرة أخرى عند حذو مثال الدراسات الثقافية يقدم السياق كفرضية لا بد أن تدعم الممارسة الجديدة لدراسة الأشياء من خلال المقارنة. أما الفرضية الثالثة فهي تحط من شأن ما يسمى بالأدب الراقي في مقابل الآداب الشعبية. أما الحل بالنسبة للتقرير فهو تقريب الأدب المقارن لحقل الدراسات الثقافية عن طريق إلحاق بعض من مناطقه ومعظم طرقه. فهو يذهب لدرجة النأي بنفسه عن الأدب الذي يمنح اسمه لهذا الحقل المعرفي. سأقيد بملاحظات حول هذه الفرضيات ليس بسبب

هناك ثلاث فرضيات وضعت في تقرير بيرنهايمر تستحق تمحيصاً خاصاً ليس بسبب أهمية موضوعاتها المنفصلة بل بسبب تحفيزها المشترك ونفس الإطار الفكري الايديولوجي الذي تعكسه هذه الفرضيات كل حسب شاكلته. بدلا من دعمها لإجراء تقني خاص مروراً بتعريفها لفرضية تأويله أساسية لرسم خارطة حقل المقارنة. فهي في الحقيقة تستجيب الى النمو المتصاعد للدراسات الثقافية وصولاً إلى تعديها على حقل الأدب المقارن ومقاربات ومعايير بديلة يبدو أنها تدعو لحلول تنقيحية . الفرضية التقنية التي تنص على قلب سياسة هذا

كونها جميعاً كاشفة لنزعة ما أو لربما للهفة مبكرة لركوب الموجة. إنما بسبب كونها جميعاً أي هذه الفرضيات تعترف أيضاً بحل مغاير جداً للمشاكل التي تثيرها.

واقعاً علي أن أقترح إن ما يُعيق بلوغ الغاية المنشودة هو افتراض بأن الفرع الايديولوجي الواقعي جداً سيديم ذاته رغم حقيقة قيام الأدب المقارن بخلق موقف مؤسستي متعجرف تجاه الدراسات الثقافية.

وتنبع هذه الافتراضات من الفوضى بين البحث والتدريس وبين المقاربة المقارنة وبناء قوانين علم الجمال والهرمنيوطقا المعيارية حول تلك المقاربة.

بيد إن خطورة هذه الفوضى تقع فقط في تدريس الأدب بوصفه مظهراً لهوية مجموعة أو هوية قومية أي بمعنى ارتباطه في أجنداث سياسية. ليس هناك ما يدعو للخوف إزاء هذه الفوضى في حالة التزم الأدب المقارن بمقارنة وتعريف قواعد ثابتة وهامة وأن تلتزم الدراسات الثقافية بالتركيز على الهوية والاختلاف والخليط الفريد لبيئة اجتماعية معينة والأشكال اللفظية المعبرة عن ذلك الإختلاف.

وبناء عليه أقترح بأن مستقبل هذا الحقل المعرفي لا يكمن في دمج جزئي أو شامل مع الدراسات الثقافية، إنما يكمن في إعادة توزيع مهماتها الخاصة وتعريف المقاربتين على إنهما يكملان بعضهما البعض وليس كونهما أقطاباً متضادة.

إن الجدوى من وراء هذا المقترح تظهر بشكل فوري علي المستوى التقني لأدوات البحث وتحديد في مجال الترجمة - حيث كان الاعتقاد السائد في ما مضى على إنه أحد المسلمات على إن من يمتهن عملية المقارنة لا بد وإن يتمكن من إجادة لغتين أجنبيتين أو أكثر وهو

اعتقاد أصبح موضع شك من قبل النخبة. وفي الوقت الذي لا يتم فيه التخلي عن هذا المعيار الذي لا جدال فيه يكتفي التقرير بالتشدد حيال ذلك. ليس فقط بأننا لم يعد نخبرنا أحد بأن دراسة الأدب بلغته الأم هو السبيل الوحيد المثبت والحقيقي ، لكن أيضاً يتم إزاحة صلته من الحقائق الأدبية إلى عملية التكوين : أي أن تكون متعدد اللغات هو ما يمكنك من فهم الثقافة التي يبرز منها النص بحميمية.

وفي المقابل يمتدح التقرير عملية الترجمة كفعل مفيد ورمزي في آن واحد. مفيدة كون الترجمة ضرورة للعديد من الثقافات التي كان قد أغفلها الأدب المقارن فيما مضى وذلك بإيلائها انتباهاً أكاديمياً مؤخراً.

على الطلبة أن يكون لديهم الفرصة ليذهبوا ما وراء مصفوفة الثقافة الأوربية كما يذكر التقرير ذلك وهي رمزية : " يمكن النظر للترجمة كنموذج لمشاكل الفهم والتأويل الكبرى عبر تقاليد استطرادية مختلفة. يهدف الأدب المقارن إلى توضيح كل مما يتم فقده وكسبه في الترجمة بين نظم قيمية متميزة لثقافات ووسائل إعلام وحقول معرفية ومؤسسات مختلفة". يبدو هذا جيداً إلا أنني أشك في أي ترجمة أدبية بإمكانها تحقيق ذلك. وكما نعلم ومهما كانت تلك الترجمة ناجحة إلا إنه ليس بمقدورها إعادة إنتاج الميزات الأسلوبية الكامنة في النص الأصلي من غير إحداثها دماراً باللغة المستهدفة.

وهنا ينتهي بنا المطاف مع نسخة مشوهة اذا ما تم ترجمة النص الأولي حرفياً أو الشطب إذا ما لجأت الترجمة إلى المناظرة. أن الشطب يمثل مشكلة لأنه غير مرئي إذ لا يمكن حتى للمختص بالأدب المقارن ملاحظة ذلك ناهيك عن التأويل والفجوة بين النسختين

ما لم يكن أو نكن متمرسين باللغة الأصلية – يالها من حلقة مفرغة إن وجدت واحدة-

وفي أفضل الأحوال يسمح للمحتوى حصراً بعبور الحد الفاصل تاركاً إيانا برفقة هيكل خاو للمغالطة المرجعية غير كافية بالتأكيد للقارئ التعيس لإجابة سؤال أساسي هو وحسب ما جاء في التقرير لابد من تسليط الضوء على الاختلافات الثقافية: "من أي جزء في العالم أتكلم ومن أي تقاليد وأي تقاليد معاكسة؟" من المفترض أن يسأل السؤال بصوت النص المترجم إن لم يكن بصوت المؤلف. ويبدو لي أن هذا الصوت يجب تحليله بعنصريه وهما أسلوب الكاتب واللهجة الخاص بطبقة اجتماعية ما في مقابل الخلفية التي يبرز منها هذا الأسلوب بتفرده (ما يعني اختلافاً داخل الاختلاف حتى وإن افترض بأن الترجمة تنجح في إبراز العنصر الأول وهو لربما أنجاز مستحيل فإن التحليلات ستشكل مأزقاً بسبب المغالطة القصديّة وذلك عندما يكون موضوع الدراسة باللغة الأم. ستكون فرص النجاح أعلى في إعادة بناء اللهجة الخاصة بطبقة ما بعناصرها الايديولوجية والصور النمطية لكنه من الصعوبة بمكان عمل ذلك من خلال الترجمة بذاتها: ما أقوم بعرضه هو إن الحل سيكون تعليقاً خطياً بحيث

يشير أولاً إلى سمات التراث الآخر الذي لا تمتلك اللغة الهدف أسماً له والذي قامت الترجمة بمحوه وثانياً أن يشير إلى الكلمات على كلا الجانبين للحد بكونهما ألفاظاً متجانسة عن كونها مترادفة. ويتعين على التعليق أن يركز على

يتجلى الإنكار في التحول
التأويلي من حكم قِيَمِي
قائم على فعالية النص
كحجة معرفية إلى حكم
قِيَمِي قائم على السمات
الجمالية للنص.

حالات تبقى فيها أسهل ترجمة لتلك السمات بمثابة إيهام.

قد تكون الترجمة سلسلة ومباشرة لأن الكلمة المترجمة ومتلازمتها في الترجمة تمتلك ذات المرجعية. ومع ذلك قد تفشل ولكن بشكل غير مرئي لأن الهوية المرجعية لا تمتد لتصل إلى الدلالات والاقترانات ورمزيات المرجعية.

إن مهمة جعل هذه المعاني الضمنية متيسرة للقارئ تكون بتركها للتعليق. وأفترض أن ذلك ليس بتعليق نقدي أو تأويلي لكنه خلاصة للإشارات الضمنية كتلك التي تعودنا على تجميعها من النصوص المشحونة بالشفرات ضمن شفرتنا الخاصة (خذ بعين الاعتبار مثلاً مسألة رواية (صحوة فينكّان) أو كقواميس علم الأساطير للأدب الكلاسيكية. ولحسن الحظ فإن التقنيات المتطورة سريعاً للهايبرتكست (النص الفوقي) في طريقها لمضاعفة قواعد البيانات التي نحن بحاجة لها من هذا النمط.

ولكن أنى لنا التمييز بين التدايعات ذات الصلة والتدايعات اللاعلاقية؟ بواسطة رفع العبء عن كاهل الترجمة بنقله إلى الصقل الذي يوفره التعليق. بدلاً من تحويل العقدة في النص الأصلي إلى عقدة في الترجمة وهو الفشل الكامن في الترجمة الأدبية فأن بإمكاننا حمل ترجمة بالحد الأدنى وبالتالي ترجمة غير صادقة التي على الرغم من كونها خرقاء طالما يمكننا التعويض عن هفواتها عن طريق الصقل من خلال الإطناب أو إعادة السبك.

ولا أوحى هنا إلى إنه يجب على الترجمات الأدبية أن يتم تجاهلها طالما تشكل صنفاً خاصاً وبالتالي تكون موضوعاً للنقد وللنظرية بيد إنها ليست مؤشراً يعتمد عليه لبيان الاختلاف الثقافي. وبالضد من ذلك فأنا لا أدم كونه تحويل النص غير الأدبي بطريقة بلهاء أن يكون صنفاً ليس موضوعاً للنقد بل أداة للتحليل وهو المؤشر الذي يبين الفرق الثقافي الذي نحتاجه. ما من مدعي بترجمة الفن اللفظي ولكن إعادة خلق شروطه الثقافية الأصلية أو لنعبر بطريقة أخرى هو وضعه ضمن سياق ما. وهنا فأن لدى النظرية الكثير لتقوله. فهي قد وسعت من فهمنا سلفاً فيما يتعلق بحرفة الأدب. وما يخطر ببالي الآن هو المدرسة التفكيكية في النقد بوصفها النموذج التأويلي للمجتمعات وما شابه ذلك والآن هو الوقت المناسب لتحديد ما بإمكانها فعله بالنسبة للمقارنة.

بماذا سنفاجأ أن عندما نجد بأن التقرير قد أعطى اعترافاً قصيراً وبالأتم للنظرية الأدبية؟ وللتأكد فأن النظرية قد تم ذكرها مرات عدة ولكن دون تفصيلات وكأن اللجنة مرت على قائمة التدقيق وتأكدت من عدم نسيان أي شيء. أن الاسهامات النظرية من أجل فهمنا للترجمة بوصفها أداة بحث وتدرّس تتعلق فقط بتقنيات من يحترف المقارنة. لكن النظرية ستكون قوية كفاية لإعادة تحديد الحقل بذاته.

فالنظرية على سبيل المثال أسرة في تحديد وتصنيف تلك السمات الثابتة التي تستلزمها المقارنة. أن هذه المقاربة مركزية للأدب المقارن وتظهر النظرية انه ما من حاجة لتهديد أو تجاهل تعددية الثقافات. إن المتغيرات العديدة هي غير قابلة للفصل منطقياً وسيميائياً من الثوابت.

علاوة على ذلك فأن هذه الثوابت هي ليست مجموعة صغيرة من السمات بحيث من السهولة فهمها فهي تشكل مجموعة أنواع متناهية لا يمكن من دونها جعل التباين مفهوماً ناهيك عن عملية إدراكها. فكل نوع يوضح وبصورة لا تقبل اللبس نوع الاختلاف الناجم عنها.

يختار الأدب المقارن ولحد الآن الاعتماد على التاريخ الأدبي من أجل الحصول على تعريف لسمات التغيير الثابتة ناتجاً عن ذلك تلوث الثابت والمتغير بقيم متصلة بالبعد الزمني معتمداً بذلك على فيما إذا كانت اهتمامات المراقب وإدراكه الأخلاقي يجعله يفضل التراث على التطور أو التطور المتصعد إلى ثورة وهلم جرا. ويخطر ببالي على سبيل المثال مقياس ذو مدى متناقص ينتقل من الأنماط إلى الثيمات ثم الموضوعات التي يعكس صفو تدرجها عندما يدفع بريق البحث عن جذور العلماء لا اختراع مستوى بدائي للإشارة المرجعية قبل كل شيء كيما يبرز النموذج الأصلي أو في سياق مختلف يتم توظيف مفاهيم النوع المتعلق بالأنساب لإنتاج سرد حقيقي أو غير واقعي مقلداً التقليد على سبيل المثال إلى تعلق ثنائي ذا وجهين وإلى جسر رمزي يسمح فقط بالبناء أو الاحتراق. لدى النظرية الآن أفضلية الإشارة على التاريخ لكونها تبدأ من النماذج المجردة. وتعكس هذه النماذج المكونات المنطقية والأصغرية لأي مجموعة من صنوف العوامل. فهي تبقى صالحة عند مستوى الصنف بصرف النظر عن الفوضى اللامتناهية للرموز الواقعية ضمن صنوف كهذه ...

واقعا، بالمعنى الأرسطوطاليسي للمصطلح هم يقتربون من العالمية. وغني عن القول، أن المعنى العامي

للمصطلح قد يدق ناقوس الخطر العام بين مؤيدي الدراسات الثقافية. لكن هذا لا يجب أن يحدث لأن القاعدة الأولى للعالمية هي أنه يجب أن تشمل جميع المتغيرات للثوابت التي تبرر للمنظر (صاحب النظرية) في افتراض الصنف.

لعلي أغامر بالقول بأن النظرية تجعل العلاقة بين الدراسات الثقافية والأدب المقارن أكثر موضوعية. ان الازدراء المبرر ضد الهيمنات السابقة قد تركت آثاراً في لغة الدراسات الثقافية.

يكون التمييز أحياناً غير واضح بين الاستقطاب الأيديولوجي والأقطاب الدلالية الشرعية الأساسية لتعريف أي إشارة. أنا أشير إلى خطاب في عرض الاختلافات، وهو خطاب خلفته الصراعات من أجل تأكيد الذات. يشعر المرء بالفتور المستمر الذي ينقل الاختلافات الموضوعية إلى مقاييس حكم تقييمي. وهكذا نجد أن أي خروج عن ما هو سائد عند تأويله كهيمنة يغدو إشارة إيجابية. ومع ذلك، يمكن معالجة هذه الممارسة من خلال النظرية السياقية، على سبيل المثال، مفهوم ذو قيمة إيجابية في الدراسات الثقافية وان التقرير يشجع من يمتنهن المقارنة لتبنيها أو قصور في التأكيد على المفهوم سيؤثر إلى إماما الحث على الانسحاب من الدراسات الثقافية أو إلى فهم ضعيف لمبدأ أن كل شيء له سياق ويمكن تفسيره من خلاله. ومع ذلك، إذا كان هناك سياقات، فإن النظرية تتوقع أنه يجب أن يتبع فك السياق. يمكن التحقق من ملاءمة هذا المفهوم بسهولة في حالة النص الأدبي، إذ يمكن القول أن النص يكون أدبياً عندما ينجو من انقراض القضايا، وتلاشي الأسباب، وتذكر الظروف التي استجاب لها النص.

يمكن العثور على مثال ممتاز لفك السياق بالمعنى الذي ناقشته أنا في انضمام النصوص غير الأدبية إلى الأدب. في تأكيده على خفض مرتبة الظواهر الأدبية من أهميتها الثقافية أو بعبارة فجة، على شطب كلمة الأدب من اسم التخصص، يفترض التقرير أن "إنتاج الأدب كموضوع للدراسة... يمكن مقارنتها بإنتاج الموسيقى أو الفلسفة أو التاريخ أو القانون كنظم استطرادية مماثلة، تحذف هذه القائمة أهم جانب من جوانب الإنتاج الخطابية. الإنتاج الأدبي الذي يحدث عندما يتعرف القراء على الأدب في عمل تاريخي أو فلسفي أو حتى قانوني. عندما يحدث هذا، وهو في كثير من الأحيان، فإن نوع الاستقبال والتفسير الذي ركز في البداية على الهدف المعرفي للنص يصبح غير ذي صلة. يخضع النص للتغيير الذي يظل خارجياً بالنسبة له وهو حافز الآن للاستقبال من خلال إنكار مزدوج لسياقها.

ثانياً، يتجلى الإنكار في التحول التأويلي من حكم قيمي قائم على فعالية النص كحجة معرفية إلى حكم قيمي قائم على السمات الجمالية للنص. يأتي الوقت الذي لم نعد نقرأ فيه مونتسكيو وماكولي وميشليه كمؤرخين ولكن كشعراء من الماضي وورثة لأنواع مثل الملحمة أو المقالة الأخلاقية. لذلك، فإن أعمالهم يتم فصلها عن سياقها وستظل كذلك باستثناء المتخصصين في تاريخ الأفكار. ستستمر مثل هذه النصوص بالفعل، على الرغم من حقيقة أن رواياتها عن الحضارات والمجتمعات والأحداث الماضية لم تعد مناسبة مثل المحاكاة. نقرأها الآن كنظم رمزية، على قدم المساواة مع الدراما أو الخيال. لا يمكن فصل السياق عن التاريخ (ليس التاريخ كنوع

هذه المرة ولكن كنظام). أنا لا أقترح أن التاريخ ليس نهجاً مناسباً للأدب: أنا فقط أقترح أنه يتعلق فقط بمواقف الإنتاج الأدبي، أي نشأة العمل الفني واستقباله. لكن يجب عدم الخلط بين الأدب الصحيح ونشأته ولا باستقباله. الأدب هو النص، وبمجرد إنشائه، وبمجرد رحيل المؤلف ولم يعد بإمكانه إجراء تعديلات

، يصبح النص غير تاريخي وتكمن أهميته فوق كل السياقات.

ومن هنا جاءت الهالة النخبوية حوله، والأثرية التي تجعله رمزاً للسلطة. ومن هنا، أيضاً، سلوك المجتمعات التعليمية التقليدية في الماضي، أي إصدار قانون أو إصدار الشريعة. ليس لدي وقت لمعالجة قضية الشريعة، ولكن اسمحو لي أن أذكر بإيجاز أن القانون هو نتاج ثقافي للنص، وإطار لنوع معين من سلوك العبادة أو في سياق اجتماعي معين: لذلك يجب أن يكون القانون هو المجال الحصري من الدراسات الثقافية.

ومع ذلك، فإن ردود فعل اللجنة أو المبالغة في رد فعلها على الضغط من قبل أنصار الدراسات الثقافية يبدو أنها ناتجة عن وعي محرج لهذه السلطة. إنهم يخونون الرغبة في التخلي عن مفهوم الأدب ذاته أو التقليل من شأنه. تأمل، على سبيل المثال، العبارة التالية: "لم تعد الظاهرة الأدبية هي التركيز الحصري لنظامنا." كما لو أن هذا لم يكن شيئاً بما فيه الكفاية، يتبع تحذير لأقسام الأدب المقارن "لتلطيف تركيزهم على الخطاب

لوضع الأدب في سياقه في المجالات الموسعة للخطاب والثقافة والأيديولوجيا والعرق والجنس مختلفة تماماً عن النماذج القديمة للدراسة الأدبية وفقاً للمؤلفين.

الأدبي العالي". حتى لو تم أخذ النصيحة جيداً، أود أن أعرف ما هو الخطأ في الأدب العالي أو لماذا يجب تخفيضه لإفساح المجال لأشكال أخرى. أنا لا أقرأ كثيراً في هذا، كما يتضح عندما يتابع التقرير ليلمح بسخرية إلى "مثل هذه الارتفاعات" كما أعجبنا، وعندما يضع أخيراً كلمة أدب، سواء كانت عالية أو منخفضة،

بين علامات الاقتباس.

أعترف بالحيرة، لأن لدينا الكثير من الأدلة على أن الأدبيات العالية والمنخفضة تشارك في تعقيد الأشكال التقليدية، واستخدام واعترف بالحيرة ها هنا نظراً لامتناهية الكثير من الأدلة على تقاسم الادب الراقي والأدب الشعبي خاصة التعقيد بالنسبة للأشكال التقليدية واستعمال الافكار النمطية ومهارة الشعر وشبكة الاجناس الادبية وما شاكل ذلك. أن بنية الحكاية الرمزية هي سهلة التمييز وبشكل متساو في الحكايات الشعبية ولدى إيميلي دكنسن. لكن الحيرة والاهتمام لا بد ان يكونا أسوء عندما نشاهد المفهوم ذاته للأدب في حالة تهديد لشيء في هذا التقرير يكشف أكثر من الانشغال الهوسي بكلمة أدب. اسمحو لي أن احل بعض النقاط التي تعطي مقابل اللفاظ بكلمة أدب باسم المجال الذي نخطط لمستقبله، الحجة الأولى هي ان فضاء المقارنة قد امتد الى ما هو أيعد من الأشياء الأدبية أو حتى يتجاوز الأشياء الفنية الأدبية الأخرى. من الواضح أن هذا التراكم من المعابر يهدف إلى الإشارة

إلى أن الأدب هو المفهوم الوحيد الذي لا يمكن أن يتكيف مع، ناهيك عن الاستفادة من، "مسامية ممارسات أحد التخصصات لممارسات أخرى". "أن هذه الطرق لوضع الأدب في سياقه في المجالات الموسعة للخطاب والثقافة والأيدولوجيا والعرق والجنس مختلفة تماماً عن النماذج القديمة للدراسة الأدبية وفقاً للمؤلفين والأمم والفترات والأنواع التي لم يعد مصطلح الأدب قادراً بشكل كافٍ على وصف موضوع دراستنا" أن الطرق جديدة بالطبع ومختلفة، لكن لا يمكنني أن أفهم لماذا يجب أن تكون "النماذج القديمة" غير متوافقة معها. لماذا يجب أن يكون اعتبار المؤلف غير كافٍ، طالما يجسد الكاتب أو يشخص رمزياً الخطاب والثقافة والأيدولوجيا والعرق والجنس؟ يمكنني، على سبيل المثال، أن أصطف بعض الحجج ضد ملاءمة فكرة المؤلف للدراسات الأدبية، على غرار المغالطة المتعمدة والمغالطات العاطفية (المغالطات التي لا تتأثر تماماً بالرأي السائد بأن النقد الجديد أصبح موضة قديمة). وعلى هذا المنوال، إذن، أنا مستعد تماماً للاستغناء عن المؤلف، ولكن بعد ذلك يجب أن يحل النص محل هذا العامل الرمزي بواقع حرفي، يمثل أرضية اختبار مثالية للنهج القائمة على الخطاب، والثقافة، والأيدولوجيا وهكذا دواليك. وينطبق الشيء نفسه على الأمة، وهو مصطلح مرفوض هنا، لأنه ليس سوى اسم

آخر لشكل من أشكال الأيدولوجيا. ربما ما من جدوى من متابعة هذا التفنيد، لأنه من الواضح تماماً أن عدم الرغبة في فهم الأفكار المجردة فقط هو الذي يمكن أن يفسر هذا الخطاب اللانزع ضد كلمة الأدب. أفضل أن أذكر أنه، إذا كان هناك أي شيء، فإن الأدب في حد ذاته (دون حتى إضافة المقارنة، دون تحديد الانضباط الذي قد يوفر أفضل نهج له) فإن الأدب كنظام إشارات، كشبكة سيميائية، وثيق الصلة تلقائياً بجميع الحقول المعرفية ومدرج في هذا البيان المؤسف، بسبب وظيفته الأساسية، وبسبب طبيعته. فمن ناحية معينة، لديك الكون بأسره، كل أجزائه، وكل وجهات النظر التي تشاهده. وعلى الجانب الآخر أنت في مواجهة ما لا نهاية من الموضوعات، لديك الأدب، وهو وحده تمثيل خالص، والذي من بين جميع الخطابات يمكن أن يحتوي ويحاكي كل شيء آخر، بما في ذلك الخطاب الآخر. إن تكامل الوجود والتمثيل يجعل من الملح للغاية أن يظل الأدب مركزياً في الخطاب والثقافة والأيدولوجيا وما إلى ذلك لأن الأدب يشملهم جميعاً ويثير أسئلة حولهم جميعاً بمجرد تغيير وجهات نظرهم، أي الأجناس الأدبية وتقاليدها، وهي مجموعة أخرى من المصطلحات التي قيل لنا بأنها أكل عليها الدهر وشرب.

الأدب المقارن بوصفه متعارضاً خلقياً

لينا هوتشون
ترجمة د. عدراء ناصر



أن "العصر" يجعل هذا النموذجاً "معارضاً". هذه هي الملاحظة غير الرسمية التي أتناولها هنا رداً على تقييم جمعية الأدب المقارن الأمريكية ACLA الأخير لحالة هذا التخصص العلمي. يخبرنا قاموس أوكسفورد الإنجليزي أن كون الأمر معارضاً يعني معارضة الرأي العام أو رفضه، وهو أمر فعله المقارنون بشكل منتظم - فيما يتعلق بكل شيء من تفرد الثقافات الوطنية إلى ثبات ما يشكل ما هو "أدبي". يقدم تاريخ هذا الفرع الأكاديمي في أمريكا الشمالية الكثير من الأدلة على هذا الجانب من طبيعته المعارضة. هناك حقيقة واضحة أخرى مرتبطة ارتباطاً

إن هذه ليست من الأعراض الطبية ولا تمثل الانتماء السياسي؛ ولا حتى وصفاً لسياسة الأقسام، على الرغم من أن هون سوسي Haun Saussy قد أشار مسبقاً إلى أن "قسم الأدب المقارن بدون مواجهات هو مجموعة من العناصر الخاملة". وعلى الرغم من أن كلمة "معارض" تتضمن المعارضة ضمناً، إلا أنني لا أريد حتى أن أقترح أن الأدب المقارن نظاماً يجب أن يركز فقط على التنافس والمعارضة. ما أعنيه هو أنني أعتقد أن الأدب المقارن معارض أصلاً - أي - بطبيعته. يرى سوسي أن المقارنين محظوظون لأنهم "يتلبسون مهنة متعددة الأقطاب" في عالم أحادي القطب. لكنه يشير إلى



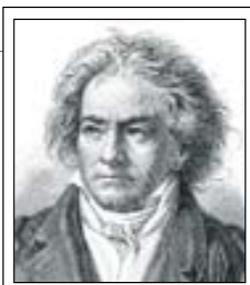
وثيقاً بحقيقة الهوية هذه: أن الأدب المقارن في هذه القارة أعاد فحص افتراضات العمل الخاصة به، في كل عقد من الزمن أو نحو ذلك في ضوء التغيرات في كل من المهنة والعالم الذي يدرس فيه (على سبيل المثال، في أعوام 1965 و1975 و1993 و مرة أخرى في عام 2004). لم ألاحظ أن أياً من تخصصات اللغة والأدب الوطنية قد خضعت لهذا النوع من النقد الذاتي المنتظم، وقلة قليلة من الناس يمكنها أن تطالب بالفحص الذاتي المؤسسي والفكري الانعكاسي الناتج عن الأدب المقارن. أود أن أزعج أن هذه الحالة أي "ما وراء التخصص" هي السبب الحقيقي وراء ترسخ ما نطلق عليه "النظرية" في أقسام الأدب المقارن. لم يكن ذلك بسبب وجود أعضاء هيئة تدريس وطلاب يمكنهم التحدث باللغات المطلوبة؛ كان ذلك بسبب أن الأرضية كانت جاهزة بالفعل لما يسميه تيري إيغلتنون Terry Eagleton "التأمل المنهجي حول افتراضاتنا التوجيهية" التي تشكل "النظرية". إن طريقة الفحص الذاتي هذه هي التي تجعل التخصص ربما يستجيب بشكل فريد للتغيير؛ لطالما كان الأدب المقارن مفتوحاً لإعادة التفكير؛ مدركاً دائماً حالة الاقتصاد الفكري، إذا صح التعبير. انتقل عمداً إلى استعارة اقتصادية هنا لأن تعريف قاموس لـ "المعارض" هو الشخص الذي يقاوم الرأي العام، ولكنه يفعل ذلك على وجه التحديد في تعاملات البورصة. إنني أدرك جيداً أن هناك آراء مختلفة جداً حول نجاح هذا التخصص في "سوق الأفكار"، إذا جاز التعبير. يؤكد تقييم سوسي أنه، على الرغم من "التشابه" المؤسسي للأدب المقارن، فإن الأفكار والممارسات المقارنة موجودة في كل مكان الآن: "لقد أصبحت استنتاجاتنا افتراضات الآخرين"، كما يدعي. وقد يكون على حق،

بالنظر إلى عدد الجلسات، على سبيل المثال، في مؤتمر عام 2004 لجمعية اللغة الحديثة التي تعاملت مع العولمة والمقارنة (لكل شيء من الأدب الغرائبي إلى الأدب الأمريكي المبكر). ولكن يمكن أيضاً العثور على نفس تركيز الاهتمام الأكاديمي في المؤتمرات التي تضم العديد من المشارب المختلفة حول العالم اليوم. ومع ذلك من جانب آخر، نجد رثاء غاياتري سبيفاك Gayatri Spivak لنهاية الأدب المقارن، أي "موت التخصص العلمي". إذا كانت على حق، فلا يمكنني أن أكون وحدي من يشير إلى المفارقة الواضحة لزوال اللحظة ذاتها من التاريخ في الوقت ذاته عندما يكون تركيزها على شبكات الأفكار المتنقلة، والتواصل والتداول في جميع أنحاء العالم، مفيداً للغاية. كما اكتشف جورج شتاينر George Steiner وآخرون، أن توسع الأدب المقارن في أمريكا الشمالية بعد الحرب العالمية الثانية كان نتيجة مباشرة "للتهميش، ... و الإقصاء الاجتماعي والعنصرية الجزئي". ما كان يقصده، بالطبع، هو أنه أصبح تخصص المنفى الأوروبي (الشرقية والوسطى إلى حد كبير) متعدد الألسنة. وهنا تكمن قوتها - ومحدوديتها بشكل كبير من الناحية الجغرافية والثقافية. إذا، باستخدام صورة شتاينر، فإن المقارنين "مبتهجون دائماً بالتنوع المستعصي في بابل"، فإن هذا التنوع كان محدوداً بلا ريب. كما ذكرنا فرانكو موريتي Franco Moretti، فإن النطاق الخطابي للتخصص قد تجاوز بلا ريب قبضته الجغرافية. لن أعيد هنا تكرار المحاججات العديدة، التاريخية وغيرها، ضد تركيز الدراسات المقارنة السابقة الحازم على أوروبا. لأكثر من عقد حتى الآن، كان التخصص يواجه وجهاً لوجه الحاجة إلى تجاوز

جذوره وتوسيع النطاق اللغوي والثقافي لعمله ليشمل بقية العالم: الشرق والغرب والجنوب وكذلك الشمال. ومع ذلك، إذا كان الأدب المقارن حقاً "معارضاً خلقياً" كما أمل أن يكون، في سوق البورصة الفكرية، فإنه لن يتخلى عن أوروبا تماماً، على الرغم من افتقارها الحالي إلى الجاذبية العصرية (وصحتها السياسية تقريباً)، خاصة بين الباحثين الأصغر سناً. في أمريكا الشمالية، في بيئة أكاديمية وفكرية مثل البيئة الحالية، حيث نتصارح جميعاً مع القضايا المعقدة المحيطة بالعولمة، لأن الكثيرين لم يجيبوا

على سؤال أوروبا فحسب، بل أصبحت أوروبا الآن غير واردة (وكذلك خارج السؤال لكن أيضاً خارج الموضة). ومع ذلك، فإن إحياء القوميات العرقية والدينية بعد تفكك الاتحاد السوفيتي وتفكك يوغوسلافيا السابقة كان بمثابة إعادة ترتيب جيوسياسي كبير، ومع ذلك جاء الألم الكبير مع بعض المكاسب. بعبارة أخرى، فإن انشغالنا الحالي بالعراق يجب ألا يجعلنا ننسى كوسوفو. التي لطالما اهتم بها المقارنون بالتاريخ والذاكرة.

لماذا لا ننسى أوروبا؟ في التجمع الاقتصادي الآخذ في التوسع والذي هو القواسم المشتركة الأوروبية وسط الاختلافات الوطنية والتاريخية الواضحة بين الشرق والغرب والشمال والجنوب. ولتحقيق هذه الغاية بالتحديد، في عام 1986، تبنى الاتحاد الأوروبي نشيداً وطنياً: "قصيدة للفرح"، ختام الحركة الرابعة لسفونية بيتهوفن التاسعة (في D الثانوية، الفقرة



بيتهوفن



شتراس

125)، ولكن بدون النص الكورالي الشهير، الاستعارة المختصرة من "موت فرويد" وهي قصيدة كتبها فريدريك شيلر - Fri - dricch Schiller عام 1785. تم ترتيب النسخة الأوركسترالية الرسمية للاتحاد الأوروبي واختصارها إلى دقيقتين بواسطة قائد الأوركسترا هيربرت فون كاراجان Herbert von Karajan. عندما تفكر في الأمر، فإن اختيار هذا النشيد كان ألمانيا بشكل كبير في موسيقاه (ونصه الصامت). تم اعتبار الموسيقى وحدها قادرة على إشراك الجميع، وذات روح قومية عالية، و"ممثلة للعبقرية الأوروبية، وبالتالي فهي قادرة على توحيد قلوب وعقول جميع الأوروبيين". من الصعب عدم الربط هنا مع التطلعات الموازية لأدب جوته العالمي Goethe's Weltliteratur، حيث تتشابك التقاليد الأدبية لمكافحة الانعزالية والخطرة القومية. لكن تقييم شتاينر للوضع الفعلي لاتحاد البلدان المتحاربة تاريخياً في أوروبا، على الرغم من كتابته الآن قبل عقد من الزمان، لا يزال حديثاً: "إن مفهوم الوئام الأوروبي، إلا على أساس تجاري أو مالي أو تجاري ... يبدو أنه يتراجع عن التوقعات الواقعية". هل هذا الاختيار للنشيد الأوروبي يساعد في قضية وحدة (إيديولوجية وثقافية) أكبر بأي طريقة حقيقية أو بأي طريقة متعاطفة؟ وهل هناك درس نتعلمه من هذا الاختيار؟ قدمت قصيدة شيلر الطويلة الأصلية رسالة عن الوحدة الطوباوية، من خلال السحر ("Zauber")، لما كانت الأزياء متنوعة بشكل كبير ذات مرة ("كان Die Mode streng geteilt"). قد يغفر المرء إذا اعتقد

ربما كان بيتهوفن حكيماً في قطع خط القصيدة عند "أكلة لحوم البشر الذين يشربون الوداعة" ("Trinken Sanftmut Kannibalen")، حيث يشرب جميع الأشخاص الذين تم لم شملهم معاً النبيذ الذهبي للفرح. لكنه احتفظ برسالة الأخوة العامة ووحدة الإنسان المعززة إلهياً.

إن قرار الاتحاد الأوروبي استعمال موسيقى "قصيدة الفرحة" فقط دون أي من الكلمات الفعلية لرسالة شيلر المثالية للأخوة له عدد من النتائج المثيرة للاهتمام. نعم، من الواضح أن هناك لغات أخرى غير الألمانية التي يتم التحدث بها في الاتحاد، ولكن من المحتمل أيضاً أن العديد من الأشخاص الذين يسمعون الموسيقى سيتذكرون معنى كلمات الأغاني، حتى وإن لم تكن الكلمات الدقيقة. والأهم من ذلك، كما جادل عالم الموسيقى كاريل كلارك Caryl Clark، أن قرار حذف الكلمات يتجاهل الحقيقة الموسيقية المعقدة المتمثلة في أن الموسيقى الآلية وحدها، مع "صراعاتها الداخلية ومخالفاتها" تشير إلى الاضطراب وليس التناغم، والانحراف وليس التباعد، والاختلاف لا الجماعية.

بالنظر إلى هذا التناقض، أود أن أقترح أن رمز الاتحاد الأوروبي، إذا كان مثيراً للسخرية (وأظن أنه غير مقصود تماماً)، فإن قبول التعددية الموسيقية المنفصلة بدلاً من الفوضى المفصلية للوحدة قد يوحي بأنه نموذجاً للمقارنين للتدخل في السياسة الموسيقية الأوروبية وأعتقد أن هذه المفارقات ذاتها تعلمنا، عن طريق القياس، أن نوعاً واحداً من الوحدة لا يحتاج إلى قمع أو إنكار التنوع والاختلاف، أو حتى الخلاف. كما جادلت إليزابيث ديدز إيرمارث Elizabeth Deeds

أنه، على الرغم من السمة المحدودة الواضحة للكلمات الموجودة في لغة واحدة فقط من اللغات الأوروبية، فقد يبدو هذا بداية جيدة لنشيد يهدف إلى إثارة وحدة عموم أوروبا وكذلك ترميزها. احتفظ بيتهوفن، في نسخته المختصرة، بهذه الرسالة واستنتاجها المثير بأن جميع الرجال سيصبحون إخوة ("Alle Me -schen werden Brüder"). ويحتفل كلا الإصدارين بالصدقة، والحب العسكري، والأكثر إثارة للاهتمام، خلاص الخير والشر معاً ("Alle Guten, alle Bösen") في القصيدة وكلمات الأغاني، يتم حث جميع "الإخوة" في العالم على خوض سباقهم بفرح، تماماً كما يذهب البطل إلى النصر ("Laufet. Bruder, eure Bahn, Freudig, wie ein Held zum plars, Siegen"). يُفترض إذن، بما في ذلك النساء اللواتي لا يسعين، أن يتم احتضان ملايين العالم ("Seid umschlungen Millionen")؛ عليهم أيضاً الانحناء ("ihre stürzt neider") إلى الخالق ("den Schöpfer").

في اختصار القصيدة الطويلة، حذف بيتهوفن أشياء مثل رسالة شيلر عن التحمل الشجاع من أجل عالم أفضل ("Duldet mutig, Millionen! / Duldet für die bess're Welt Groll und")، إلى جانب حث الشاعر على نسيان الغضب والانتقام والمغفرة للأعداء ("Rache sei vergessen. / Unserm Todfeind sei verziehn") في النسخة الأصلية، سيتصالح العالم بأسره ("Ausgesöhnt die ganze Welt") في فرحة الغفران الإلهي. ولكن إذا قطع الملحن بعض مقاطع القصيدة، فيمكن القول إنه احتفظ بأيدولوجيتهم العامة، ناهيك عن مشاعرهم. على الرغم من أنه عاش في عصر أقل دقة من الناحية السياسية من عصرنا،

Ermarth، في عالم ما بعد الحداثة حيث تكون الهوية الفردية والوطنية "متعددة الطبقات" ومعقدة، يكون الاختلاف مكوناً للهوية وشيئاً يجب التفاوض عليه باستمرار. لا يمكن إنكار الاختلاف أو اختزاله في قواسم مشتركة: هكذا - بطريقة الحداثة، كما تجادل إيرمارث- تكمن الخلافات على الحقيقة التي اوصلت الشمولية والإبادة الجماعية إلى عالمنا.

في مجال الأدب المقارن الأقل إثارة للجدل، فإن بعض الاعتناق الطموح للوحدة - واحترام التعددية والاختلاف يقفان كأمتلة، وكنماذج فردية وجماعية للتخصص ككل. أفكر في أعمال مثل أطلس الرواية الأوروبية لفرانكو موريتي 1800-1900 أو المشروع التعاوني الضخم المؤلف من قبل جون نيوباور ومارسيل كورنيس-بوب، التاريخ المقارن متعدد المجلدات للثقافات الأدبية في شرق ووسط أوروبا: الملتقيات والفواصل في القرنين التاسع عشر والعشرين.

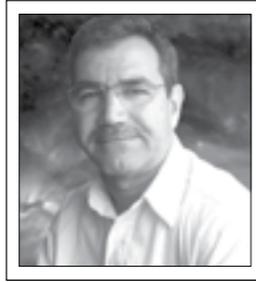
إذا كان الأدب المقارن حقاً (وأعتقد أن كذلك) عبارة عن وصف تفصيلي "يعلّمنا التكيف مع إطارات مرجعية متعددة والاهتمام بالعلاقات بدلاً من المعطيات"، كما يدعي سوسي، فإنه يتعين عليه تقديم أفكاره ومهاراته لإعادة التعريف الثقافي لأوروبا. من البديهي أن هذه لا ينبغي أن تكون مهمته الوحيدة. تعتبر العلاقات الأدبية والثقافية والتاريخية بين الشمال والجنوب وبين الأجزاء الشرقية والغربية من الكرة الأرضية حاسمة لهويتها الجديدة في القرن الحادي والعشرين. لكنني أود أن أعتقد أن المزاج المتضارب لهذا النظام يعني أنه لن ينسى جذوره، وأنه لن ينسى أوروبا. الأدب المقارن بوصفه معارضاً خلقياً، يجب أن يكون دائماً على استعداد "للتحرك في الاتجاه الآخر" - كما هو الحال

في "موسيقى الحركة المعاكسة.

أعيش في بلد يشترك في هوية المعارضة مع التخصص الذي أدرسه. مثل الأدب المقارن، كندا تعكس نفسها بشكل مكثف - وبطريقة أخرى للقول أن لديها أزمة هوية مستمرة، أو على الأقل شكوك مستمرة حول كيفية التحدث عن نفسها. وهي أيضاً تأسست تاريخياً على النفي والهجرة والنزوح. لديها أيضاً مخاوف بشأن الانفصال، أي حول "سلامتها": قد تكون كيبك، مع تطلعاتها المتكررة للسيادة أو الفصل، بالنسبة لكندا مشابه لحالة الدراسات الثقافية (أو دراسات المنطقة، أو الدراسات العرقية وما بعد الاستعمار) للأدب المقارن. يهتم كل من بلدي وتخصصي بقلق عميق بشأن الأشياء التي يشعرون أنها أساسية لهويتهم التي تتعرض للتهديد اليوم: سياسة الرعاية الصحية، من ناحية، تعدد الألسن اللغوية، من ناحية أخرى. كلاهما يخاف من اجتياح كيانات أكثر قوة اقتصادياً وسياسياً: بالنسبة لكندا، إنها الولايات المتحدة؛ بالنسبة للأدب المقارن، فهي أقسام الأدب الوطني. لقد اختبر كل منهم ما يسميه سوسي "تاريخاً متقطعاً لا يكون فيه دائماً بطل الرواية". مثل الكنديين، غالباً ما يواجه المقارنون صعوبة في شرح أنفسهم بعبارة غير سلبية - على عكس ما نحن عليه.

ليس هذا هو المكان المناسب لمحاولة حل مشاكل هويتي الوطنية، ولكن ربما تكون اللحظة قد حانت للبحث عن مصطلحات أكثر إيجابية لتعريف الذات لتخصص الأدب المقارن، حيث يزدهر بشكل متناقض مع ازدياد الشعور بالضييق. يستخدم سوسي صورة الأدب المقارن كـ "سرير اختبار لإعادة تصور ترتيب المعرفة، داخل العلوم الإنسانية وخارجها" - صورة

لم أخطرُ في بالي



فاضل خلف جبر

دُمى وآلهة وأصدقاء لم يولدوا بعدُ وغناء مُفْرِطٌ
بالبكاء...
كنتُ أمنحُها أسماءً طازجةً هبطتُ للتو من عرائشِ
الوقتِ
سنييني العجيبة، تلك، حملتها كالتمايم

السنينُ العجيبةُ
التي تسرَّبتُ من شقوقِ الذاكرة،
متهاديةً مثلَ قطارٍ خارجٍ عن مساره
السنينُ التي عشتُها مسافراً بين قوسي منجلين:
كنتُ أحشوها بكلِّ ما لا يخطرُ في بالِ

الفكرية متناقضة، بل وحتى مناهضة للتخصصات، وكذلك ما فوق التخصصات، كما يجادل سوسي. وإذا كان بإمكانني الاستمرار في الاستعارة الكهربائية، فإن طريقة أخرى للتفكير في الطاقة القابلة للاستخدام للأدب المقارن ولكن ليست الطاقة القابلة للاستهلاك بالكامل - سواء كانت متناوية أو مباشرة - فهي بمثابة قوة.

قوية وجذابة. أود أن أقترح صورة أخرى، أكثر تواضعاً، لكنها مناسبة، على ما أعتقد: مثل الجهاز المتواضع ولكن المفيد بلا حدود والذي بدونه يسافر القليل منا هذه الأيام إلى أي قارة أخرى: المحول الكهربائي. مثل هذا الجهاز التمكيني المدمج، يجعل الأدب المقارن طاقة (في حالته، طاقة الفكرية) قابلة للاستخدام في أماكن مختلفة وفي سياقات مختلفة. هذه الطاقة

الهوامش

Caryl Clark. "Forging Identity: Beethoven's 'Ode as European Anthem.'" *Critical Inquiry* 4 (1997): 789.
Steiner. "What Is Comparative Literature?" 18.

"كل الناس يصبحون أخوة"
"كل شيء جيد، كل شيء سيئ"
ترجمة البيت الشعري من الألمانية "اركض يا أخي طريقك / بهيج، مثل البطل للانتصارات"
("احتضنك، الملايين") ("أنت تحسد") ("الخالق")
"تحملوا بجرأة الملايين! / احتملوا من أجل عالم أفضل"
"ينسى الغضب والانتقام / يغفر لعدونا اللود"
Clark. "Forging Identity," 806

Elizabeth Deeds Ermarth. "Agency in the Discursive Condition." *History and Theory: Studies in the Philosophy of History* 40 (December 2001): 52-54.
Respectively. London: Verso, 1998. and Amsterdam: John Benjamins, 2004. with more volumes forthcoming

Terry Eagleton. *After Theory* (New York: Basic Books, 2003)
Gayatri Chakravorty Spivak. *Death of a Discipline* (New York: Columbia University Press, 2003)
George Steiner. "What is Comparative Literature?" *An Inaugural Lecture Delivered Before the University of Oxford* (Oxford: Clarendon Press, 1995), 7.

راجع المصدر السابق.
Franco Moretto. "Conjectures on World Literature". *New Left Review* 1 (200): 54
"Ode To Joy"
Premiered on May 7, 1824, in Vienna
عرضه لأول مرة في 7 مايو 1824 في فيينا.
On January 19, 1972, the Council of Europe had earlier adopted it as its anthem at Strasburg. في 19 كانون الثاني (يناير) 1972، تبناها مجلس أوروبا في وقت سابق نشيداً لها في ستراسبورغ.

يتهادى بياض السنين أمامي
مثل قطارٍ خارجٍ عن مساره
تفوحُ منه روائحُ مألوفةٌ
لدُمى وآلهةٍ وأصدقاءٍ لم يولدوا بعدُ وغناءٍ مُفْرِطٍ
بالبكاءِ
أرقبُ المَشْهَدَ بدهشةٍ وفضولٍ
مثلَ طفلٍ يرى ظلهُ أولَ مرّةٍ...

لستُ نهراً
كي أحكمَ ما بينَ الحقلِ والبَيدِ
لستُ سماءً
كي أخطرُ في بالي حينَ يشتدُّ الجَزَعُ
يا إلهي، كيفَ حدثَ كلُّ هذا؟
كيفَ لم أخطرُ في بالي،
حاملاً كلَّ هذه السنينَ كالتمايمِ...
تهطلُ ثلوجُ مينيسوتا غزيرةً في الناصريةِ



القدرِ
مثلَ بحارٍ أحرقتُ مركبَهُ الوحيدَ...
أيُّ أولاي، مولاي المَبْجَلُ، أولاي
يا مَنْ شَهدتُ ضفافَكَ شجاعةَ البطلِ وبسالةَ الصديقِ
لم أكنُ خارقاً مثلَ كلكامشٍ
لكنني، مثلهُ، حملتُ أوزاري ورحلتُ
هائماً ما بينَ الفراتِ والمسيبِ
لم تُرضعني الأيائلُ والغزلانُ مثلَ إنكيدو
لكنني، مثلهُ، روّيتُ أشجارَ الصداقةِ من ينابيعِ القلبِ
لستُ هناك، يا اولاي المَبْجَلُ،
كي أريكَ طعناتِ الغيابِ
ولستَ هنا، كي ترى غاباتِ العوسجِ
التي سدّتْ منافذَ الروحِ...
تهطلُ ثلوجُ مينيسوتا غزيرةً في الناصريةِ
فتكتظُّ الذاكرةُ بنزيفِ البياضِ
لستُ خارقاً
كي أعيدَ الربيعَ لأشجارِ تائهةٍ





أبجدية



رسمية محيبس

وأبحث بين اغصاني عن ثمرة لم تسقطها الحجارة
وشراسة الريح
ما زلت خضراء تلتمني موجة غريبة
وتمشط ضفائري اصابع العاصف

وتنتعش كلما مر طيف شاعر
واضع يده على خصر فتاة الغلاف
يلمس شعرها باحثا في جيوبه عن عملة قديمة.
ما زلت أشعل حرائقي كل صباح بعيدا عن أعين
الفضوليين

لم تروضني القرى كما يجب
ما زلت تغويني السينما ونجومها اغزو مكاتب
المدينة
واضع يدي على اوراق تنبض وسط الغبار

انا حارسة اعشاش الطفولة
انمو قرب الانهار واتعلم منها ابجدية الحياة
كلما سقط عش اخفيته في جيب قميصي
خوفا من الحجارة الطائشة

وأسمع نوح المكابح في حيز من دماغي يعمر ايقونة
للغراغ
تركن المقاعد دافئة
وقطعتُ لهن تذاكرَ (لا عودة)
كنت مبتسماً وانا امسح الكحل (والروح) عني
وعنها
قطاري واعرف ركابه واحدا واحدا
والمحطات



سائق القطار



مفيد البلداوي



أجر ورائي سنيماً معبأة بالحقائب والناس؛
ناسي وناس لغيري يمرون لا يتركون سوى حيزٍ
فارغ في الدماغ
أجر ورائي على سكة من حديد يقيد حملي خرائب،
انقاص كل الحروب اللثيمة
بعض الشظايا

الندامة... لا فائدة

وكنت أشدد؛

خذن الحقائق والذكريات

وخذن الملامح

خذن الشعيرات مما سقطن على كتفي

واعتمدن النكاية

كل عناق تعود قهري بهن

وكل النكايات لخصنكن براكبة واحدة

وقودي كلام كثير

أكدس منه الشتائم للحظ

أرزم لي جملاً لا تغيّر شيئاً من الواقع المرّ

لكني لو رميت الحروف الزوائد من لغتي

والنساء الزوائد

والألم الحجري بموقده لوصلت الى مبتغاي

الى منتهى وجعي واسترحت

قطاري وأعرفه

يقطع الضوء في سرعة الدمع

يجتذب الشوك من جانبي سكة لا تعود

ويطلق نحو السماء دخاناً حزيناً

ويصفر...يصفر

وجّهته ذات يوم الى فرج

عاف سكته... فندمت

وأولى المحطات كانت تبرز فيه البراءة

كنت ألاعب ظلي كيفية الاختباء

وندخل -لو كان لا بد- من ثقب بابين مختلفين (

لغاية يعقوب)

منكسريين الى وحدة منتقاة

نجمع آمالنا وندس القليل بحصالة للنقود

نخاف عليها تضيع فضعنا معاً في الحياة

وثاني محطاته بدأ الحب يعطي لركابه

وجبات من الشعر والماء

ماء يكرس روح البقاء وديمومة الاخضرار

لذا لم يعد للرصيف بقاء

زهور تجمع نحل الكلام

وتلسع أيامها كلها بالنجاة

وعاشرها...

بدأت عجالات التمني تقلل من شدة الاحتكاك بسكته

وتفضل صوت الهواء المباغت ما بينها

تتنفس في السر

تكتم حجم الخسارات

تلثم ما ثلمته المحالات والأمكنة

وأخرها

كم أحاول جر الفرامل!

أو اتعمد تغيير هذا المسار

فأسقط ما بين رغبته بالوصول

وبين انعطافي المفاجيء

حتى تخيلت حادث سير،

فتاة ترش الدموع على كل قتلاي؛

ضعفي

احتياجي

اجتياحي للغز انطلاق القطارات

قاطعة وجع الأزمنة



ذات رسم و حب



وحيدة حسين الركابي

سأصلح ما أفسده الحب
فالمدينة فقدت إحدى ساقها
في حرب قصر نظر
وهي تتكى كثيراً

على كتف أيام ..
يتسريلن في ماعون مرح
ليس له شفتان
و بلا ملح يعيل ما تقدم

من تضاريس تجهش بالأبوة
على صهوة تأريخ ..
نسي الحصان بعيداً
عن استقامة قميصه

الحب جزل بما فر
من عبق اللحظة
ونما زهرة في عنق طاووس
وأكتفى بالسحابة أمأ ومعطف

التفاصيل في جعبة الطبيب
غير مطمئنة ..

ولكنها تكفي لقطع بضع مترات
تتدحرج على ظهر مفاجأة
وان كانت ترتدي النظارة الشمسية

الحب شرّد النوم

في جيب جندي على جبهة صورة
تبقت له من فجر قديم

وشكك الراعي في عدد أصابعه
وهي لا تكافأ ما مضى
من ليالات العشبة ..

وقد بدت طيعة قبل قمر
الحب يمشي على قدم واحدة
ويدندن أغنية عرجاء
تجذب اليها سحنة مظفأة
على سطح ساخن ..

حُبٌّ ولكن



أمّنه محمود



حُبٌّ تُثْمَلُهُ القهوه
فيصحو في بئر النسيان شاكيا ظمأه
حُبٌّ كقَبْلَةِ طفلٍ وضمّة أم
حُبٌّ هسُّ دقيقُ النسيجِ
يتراشقه صبيان اللغه بجمر الأسئلة

حُبٌّ كهذي البلاد منهوية آثاره
حُبٌّ كنبّي كذبّه قومه فقتلوه
حُبٌّ تائه في أفواه النمامات
حُبٌّ يتلقفه موجُ العذوبة ورنينُ الأغاني
حُبٌّ يتطايرُ من كتاب الذنوب كندمٍ مُر

النمل والصمت والخيوط
وتتخذ لها زوجاً مستعاراً
من بهجة حجر

لقد عدتُ من الوحدة وحدي
ووجهي في حقيبة الليل
يبتلع دمعاً وقرطاساً ومهدئاً
فاقد الصلاحية ..

فأستعيد قدرتي على مكياج صبح ..

لا يجد في الكذبة الظاهرة
على آخر السطح ..
ضراوة تبدو على أسنان الأعراب

يلح بالرسم والأسم
لذات فرشاة في ضحكة قلم

الحب خدش الخوف بشهادة برتقالة ..

ونام الأسفلت بشرشف يتيم
ولا جدار تبني حراسة عينيه
قبيل حلم

الحب يزرعُ الشاطئ

في جسد أشواق

تتسرب بهدوء ..

الى وجهة كانون

وتندس بين ..



وصية



دلال جويد



حين تصادف أخرى
لا تلتفت إلي
ولا تضع نظرتي على عينيها
لا تهديها عطورا مثل عطري

النسيان
لا تبحث عني في الوجوه
ولا تصدق أن امرأة سواي
تشبهني

اجعل لموتي حزنا خفيفا
لا تثقلني بالدموع
لا تتذكرني كثيرا
ولا تدلق اسمي في خابية

حبُّ طفلٍ يتيم
حبُّ عجوزٍ وحيد
حبُّ لم يعد فيه من الحب سوى حرفيه
فمن ذا يا ترى سوف يحييه

حبُّ كجثةٍ فرحٍ مغدور
يمثّل به التأويل
حبُّ قصير العمرٍ بليغ الأثر
حبُّ قابلٌ للكسرٍ .. للتبخّر .. للذوبان
غير قابل للحب



بيننا وبينك رأسي



غريب اسكندر



مركباً لا يطفو ولا يغرق!
ليس هذا مشهداً من دانتي
ولا كابوساً يفسره رماد العنقاء
الذي ظل يرافق أصواتنا التي أودعناها في الريح.

السَّاحِرَة

عند عبورنا الطبقة الأخيرة من طبقات الجحيم
صنعت لنا السَّاحِرَة التي كانت معنا



انه الذئب الذي يأكل صبيان

لعبتنا

هو الخوف

التلفت

الهديان

إغماض العينين في لعبة

الاختباء

هو الضربة القاضية!

ونحن..

المولعون باللعب

المقامرون

الخائبون

اليائسون



لا تبحث عن عذر
وحدتك ثقيلة على رفاتي

اجعل موتي بسيطاً

مثل زهرة بين عشب

قصيرا مثل زهرة بين عشب

جميلاً مثل زهرة بين عشب

تمر بها ولا تلتفت

تموت ولا تدري بها

وتذكرني جميلة

متكبرة

عنيده

مثل زهرة بين عشب

عن الحب

الحب نردنا الخاسر

ملكنا المههد بلا قلعة أو وزير

كي يترك لعبته القديمة.

قلتُ له: سأروي لك حكاية

عن غجربة اندلسية أكلتها حيرة المدينة

ستطيبُ نفسك حتماً

وستعرفُ أنك لست الوحيد

الذي يبتهجُ بأحلامه الميتة!

ليس هذا اعترافاً خفياً

فالجميع سيتنازل يوماً ما

عن هذه المسرات الصغيرة.

مغامرة الحياة المستترة

هي اليقينُ الوحيد

لا المعلوم

ولا المجهول

كفيلان بترويض

الذئب الذي يلازمك

كخطيئة لا تغتفر!

الذئب

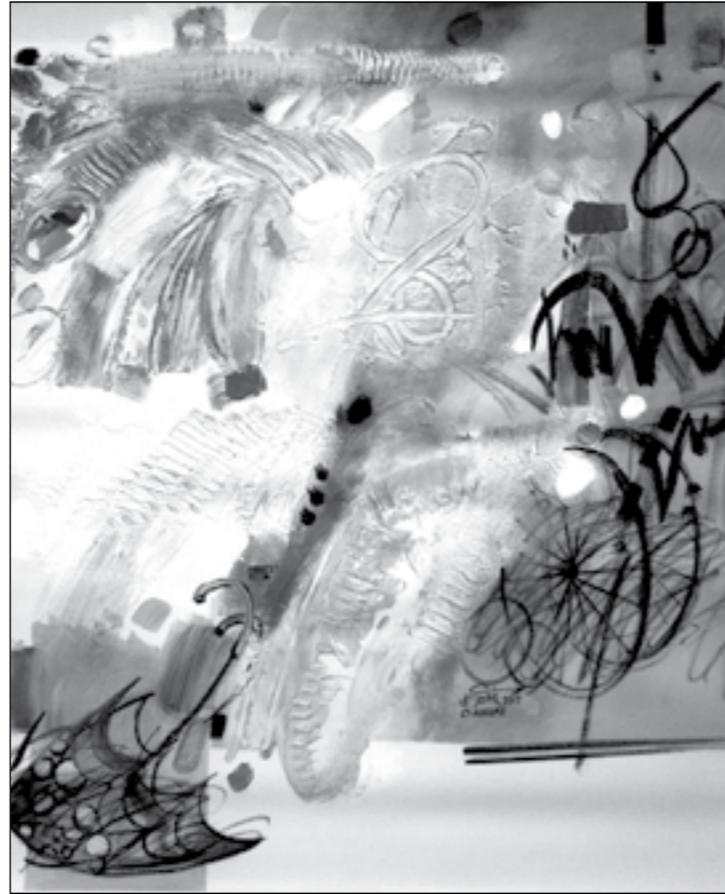
سأتنازلُ عن ليلتي

للذئب الذي تركته

هناك وصول ويجول

في أودية منسية

سأمنحهُ فرصةً أخرى



ليس خيالاً ولا حقيقةً

كان سحراً فقط

يشبه أعوادَ الثَّقَابِ الثلاثة

التي رمتُ بها السَّاحرةُ على الرَّمْلِ

كي تنقذَ أوراقنا من الغرق

فبقيتُ أسماؤنا التي كتبناها على الماء

تنزفُ مثلَ صلواتِ صامته.

ابتعدَ المركبُ

لكنَّ المدنَ التي يؤدي إليها

ابتعدتُ هي الأخرى!

ولم تنفعَ معابدُ التيه التي شيدناها

في زَحْرحةِ اليأس الذي التَصَّقَ فينا كالوَشْمِ

ابتعدت الأشرعةُ

لم تكن ثمة أشرعة

سوى الليل

ما أن يرسمَ لنا منارةً

حتى تبعد.

ابتعدَ البَحْرُ أيضاً

ابتعدَ جَسْدُهُ

وبقيتُ روحهُ

تصرخُ كشاطئٍ مهجور!

كلُّ شيءٍ يبتعدُ ويقتربُ

كأننا في مسرحِ البَيْنِ بَيْنَ:

أعوادِ الثَّقَابِ

صوتِ السَّاحرةِ

ورمادُ العنقاءِ

حتى أسماؤنا

تبتعدُ ثم تقتربُ

ثم تبتعدُ...

حروفاً لا تعني لنا شيئاً

صارت أشكالها العاريةُ

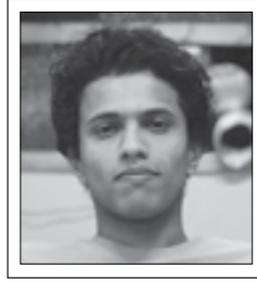
ها هي تتلاشى الآن

كالمدن التي لم نصل إليها

حيثُ الكلُّ يعرفُ الكلَّ

ولكن لا أحدَ ينتمي إلى نفسه!

فوتوغراف لدم القتيل



زين العابدين المرشدي



كيف يعودُ إلى بيتِه الرُحْبِ ثانيةً ؟
فهو لم يتمرّسْ هنا بالخروجِ
إلى شارعِ خارجِ الجسدِ المُتهالكِ ..
فقبلَ السقوطِ - بأجزاءِ ثانيةٍ - سيحنُّ ..

إنَّه دَمْنَا، دَمْنَا..
ما يزالُ بنا يشبهُ الطفلَ
مُندهسًا حينَ يخرجُ من بيتِه البايولوجيِّ
مفتقدًا - لحظةَ النزفِ - أوردةً وشرابينَ



هاملت

فقد اختفى شبحُ الأب
تماماً من على خشبة الحياة
لكنَّ المسرحَ لا يزالُ مكتظاً
بـ "أن تكون أو لا تكون"
التي لم تعد "مشكلة"
بعد الآن
في هذه الأزمنة المبهمة!

اسطورةٌ حيّة
هذا العالم
لا يصلح له مثلاً واحد:
وجود واحد
عدم واحد
حقيقة واحدة
أو حتى خيال واحد.



و تبدأُ بينِ خلاياهُ أعتى المعاركِ

سيحُنُّ .. يودُ الرجوعَ و لكنَّهُ دونَ أي سبيلِ

إنَّهُ دُمنا، دُمنا..

أيُّها القاتلونَ

دعوه وديعاً يبيتُ بأجسادنا

و خجولاً كضيفٍ ،

دعوه بأجسادنا مطمئناً من التيهِ ؛

كلُّ دمٍ سألَ : تاهَ ..

و للآن يبحثُ عن جسدِ

كان يحملُهُ سابقاً ،

فأقولُ لكم :

جنبوا دَمنا رحلةَ البحثِ عنا

و لو بعدَ حينٍ يُصادِفُنا و ارحلوا

للأبدِ

و السلام على الدمِ شيخِ الجسدِ

و السلام على الدمِ ربِّ الجسدِ



اجنحة في ليل القلعة

تتيهُ و خلفَ ظلالِكَ

تمشي الغدرانُ وأشجارُ السروِ

تتيهُ و فوقَ جبالِ القريةِ نارٌ و عواءٌ..

و نُهامُ البومِ يمزقُ قلبكَ

تمشي تتلفتُ

مَن يشربُ ظلي؟

والغيمُ يحطُّ على كتفي

يبللُ في شفتي الأسماءَ

تتيهُ و ليلُ الغابةِ يقدحُ مثلَ عيونِ الذئبِ

تتمتمُ بعضَ حروفِ المدِّ

تقولُ لظلكَ

أينَ تسيِرُ..؟

والريحُ تمرُّ قشَ الغابةِ بينَ خطاكَ

وتهمسُ هذا الخوفُ

يقصرُ جلدي

يجعلُنِي أنحفَ من أي فتاةٍ تلهو في نهرِ القريةِ

تملاً من عيني جِرارَ الضوءِ

وتضحكُ

يا بردَ الغربةِ خبئني

تحتَ معاطفِ هذا الليلِ

و علمني..

كيفَ أبعثرُ بينَ يديكَ رسائلها

لي هذا الحزنُ وللغدرانِ خطي الغريباءِ

شاهدتُ فيلماً عن قتلِ الملائكةِ
حمدتُ اللهَ لأنك تشبهُ إبليسَ
ثم سمعتُ مجدداً
أنهم علقوا العائدين من الحياةِ

أو جزاراً أو متقلباً كغيومِ الربيعِ
أنت مبتلٌ بالخيبةِ
ليسَ صعباً أن أبتلعَ غصةَ البكاءِ،
حينَ أعرفُ أنك في طريقك الحافلِ
كنتَ مصوراً والتقطتَ وجوهَ
كلِّ الموتى في ذاكرتكِ
ليسَ صعباً أن أسمعَ عويلَ
بكائك في الليلِ
أذهبُ مسرعةً أعقمُ جروحَ
كاحلك الذي أدمته الطرُقُ
المعبدةُ بالرفضِ،
هنا، حيث اللافجرِ
كنتُ بانتظارك
منذُ قرنِ الوحدةِ والعزلةِ
قالوا إنك لن تأتي
والحياةُ بفكيها الكبيرةِ
افتترستك
قالوا إنك لن تنجو



العائد



مريم العطار



لم أتصدع وأنت تطرُق رأسك الغاضبَ على صدري،
بعد رجوعك من مشاهدةِ مسرحِ الخيانةِ كلَّ مرةٍ
لم أختفِ من حياتك،
لو اختلفت عليكِ الأسماءُ فنسيتَ اسمي
ليسَ سيئاً أن أعرفَ أنك كنتَ كلباً

إذا لم أسلمك راحةَ يدي
لتخطُّ في بياضها الخطوطَ العوجاءَ للماضي
لا تستأ،
سوف تجلسُ مجدداً قربي على مقعدِ في الباصِ
أفتح لك حقيبتي لتفرِّغَ غضبك واجب مدرسي لي،

صيد النجوم في ليلة مشمسة



طيب جبار
ترجمها عن الكوردية :
عبدالله طاهر البرزنجي

بعد الآن ..
لا دخل لي بكيفية ..
هطول المطر .
لا دخل لي بكيفية ..

بعد الآن لا أهتم بكلام أحد ،
لا أتزده في منخفضات التفكير .
فقدت ثقتي ..
بجميع قواعد لغة السير

يُبيكني صياداً ،
يصطاد النجوم ..
في ليلة مشمسة .
× × ×

أنزلتُك من أعمدةِ الضوءِ
كنتَ مشروعَ صورةِ الشهيدِ القادمِ
أخذتكَ إلى عتمةِ بيتنا
أجبرتكَ أن تقصَّ لي حكايةَ جيفارا،
وقرأنا نشيدَ البيلا تشاو
حلقُتْ ذقتُك،
أخبرتُكَ عن نهايةِ الليلِ
سلمتكَ راحةَ يدي
لتكتبَ مجدداً
أنتَ آخرُ الرجالِ وأولُ العائدينِ.

على أسوارِ مدينةِ الموتى
زحفتُ إليك فجراً
حاملةً ماضيكَ الثقيلَ على ظهري
أتمتُ شعاراتِ الخسارةِ
وأزيحُ من أطرافِ ثيابي أسماءَ أصدقائكِ الراحلينِ
العالقينِ الآن في البرزخِ
ليس مهماً أنك نسيتَ رائحةَ الخبزِ،
وثنمتَ الكرامةَ،
وخسارةَ الحقِ
قبلَ وصولهمِ

مقاطعٌ موجيةٌ للفراغ

(هوموفونيةٌ شعريةٌ)



عدنان الحسين



في ذلك المقهى العجوز...
أُتفقدُ الأطلالَ واللحنَ البطيءَ لعاشقٍ يرثي المكانَ

× × ×

وسمعتُ من طرفِ الرواقِ وبينَ أشباحِ الدخانِ

هي الحياةُ تغيّرتُ

ما بينَ نفسي والمكانِ المستباحِ

كانتُ على مهلٍ تقولُ الروحُ :

(هي الحياةُ تغيّرتُ)

وحدي بلا آتٍ أجوبُ بخاطري ندبَ الزجاجِ

أرتشفت كثيراً من الغيوم .
صفرت مثل البروق
وعبرت السماوات
ولم أستطع ..
خلق شبر من قوس قزح.
طويت الظلال ،
وتشمست كثيراً ..
ولم أنضح قطرة ضوء
زرت كثيراً من المزارات ،
ولم يبق لي إلا هزة الرأس .

× × ×

يضحكني بستاني ،
يسقي بستان الريح ،
لا يميز لون دوي الرياح .
ولا يعرف طعم الخريز .



مقاسات كل الطرق ..
ضيقة عليّ .
المستقبل كالمساء منحدر ،
منخفض كالفجر .
لبيت صرخات كثير من الجداول
ولم أستطع ..
كسب صداقة النهر .
مررت بكثير من الشوارع و
الازقة .
ولم يأوني أي منهم .
وفقدت مأواي الجبلي .

هبوب العنقوان .
لا أبالي بأضطراب ..
نسيح ملحمة تثقيب الماء .
لا أبالي بفشل ..
مشروع حفر الهواء .
ضجرت ..

من نكأة الضحك .
من حفلات يوم التثاؤب .
من تناسل الكلمات العقيمة .
من نطيط الانطفاء .
قضيت جل حياتي ..
أمام نافذة التأتأة .
لم أشبع من ملوحة الليل .
ولم أستطع التحقق من طهارة
النهار .

× × ×

- الى أين أذهب ؟

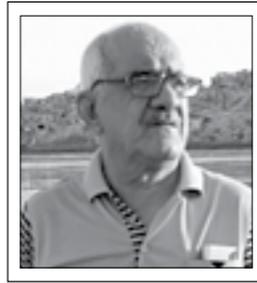
من كان يجلسُ في تفاصيلِ الظهيرة
يرقبُ الغيمَ البعيدَ من الزجاجِ وكيفَ يمضي في
تهادٍ نحو أقصى اللانوردُ
قد كان مثلي في هدوءٍ يهمسُ الألفاظَ في صوتِ
غريبٍ
(Times have changed)
لكنهُ مثلي يقولُ : (هي الحياة تَغَيَّرَتْ)
فأنا هنا وعليّ تنشرُ دفاها شمسٌ تُقطعُ ضوءَها
زُمرُ السحابِ
ببساطةِ البرديّ أجلسُ وسطَ ضوءِ الحشود...
وحدي على مرأى الطريقِ
لن تأتيَ امرأةٌ تشاركني الفراغِ
فأنا وطاولتي الوحيدةُ نمضغُ الوقتَ الرديءَ
ونتابع الموتى على تلفازِ مقهانا العتيقُ :
- تفجيرُ جمعِ هاربٍ من فصلِ ننورتا الأخيرِ .
- تهجيرُ أسرابِ الحمامِ بلا ضميرِ .
- تفخيخُ حيٍّ كاملٍ كي لا يعودَ إليه دوريّ الحقولُ
.



- توزيعُ ساعاتٍ لقتلِ الوقتِ في خَيْمِ النزوحِ
_ كي لا يصابَ النازحونَ بأفةِ المللِ الطويلِ _ .
(هي الحياة تَغَيَّرَتْ)
وأعودُ أهذي في الفراغِ
ببساطةِ المنفيّ أقترحُ الحديثَ عن السنايلِ والفراشِ
بمعيةِ الشبحِ القريبِ ...
إذ ربّما
هو تائهٌ في هذه الأكوانِ لا يقوى الرجوعُ إلى
السماءِ !!
أو ربّما هي ذاتي الأخرى تجلّت في الشroud .
وأعودُ أسمعُ من جديدٍ
(Times have changed)
من ذلكَ المنفيّ مثلي فوقَ كرسيّ عتيقُ
[من كان يجلسُ في تفاصيلِ الظهيرةِ يرقبُ الغيمَ
العقيمِ]
ربّما قد كان مغترباً بأرضِ الثلجِ أتعبهُ الحنينِ
ويريدُ أن يلقيَ ضفافَ النهرِ حتّى يغسلَ القلبَ
المغطى بالجليدِ .
مهما اختلفنا في تواريخِ العواصمِ والملوكِ ...

أو ربّما هو سائحُ ألفِ الغرابةِ والغموضِ
في أرضِ أوروکِ المباحةِ للغريبِ .
في شكلهِ تبدو تفاصيلُ الأباطرةِ القدامى
أخييلُ أو يوليسُ من أوديسةِ العهدِ القديمِ .
وأعودُ في نفسي أقولُ :
(هي الحياة تَغَيَّرَتْ)
ماذا سنقرأ في جرائدِ يومنا العاتي الهجيرُ :
- عشرونَ شخصاً ماتَ وسطَ الثلجِ في دربِ النزوحِ
- خمسونَ شخصاً ذُوبوا حتّى يعودَ الصوتُ في
ناقوسِ فوكايي × الضحية .
- عامانِ في نهرِ الزمانِ عليهما تطفو قرابينُ
السبايا والشموعِ ...
لأعودُ في نفسي أقولُ :
مهما اختلفنا في تواريخِ النجومِ وغايةِ العهدِ الجديدِ
× × ×

ظهر محذب



سالم سالم

وحملت كل أحزان الأرض
إلى درجة
أصبح ظهري فيها محدبا
وفي نهاية الأمر
سيأتون تباعا

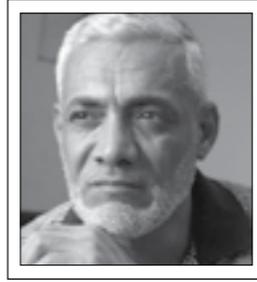
1

قاتلت بجميع معارك الأرض
إلى الحد الذي صرت فيه أشبه رصاصه

هي أكبر اللعنات في سير المعادن والبنوك ...
لكننا كنا اتفقنا في هدوء
إن الحياة تغيرت .
× فوكاي : هي ابنة حاكم مدينة (شنغهاي)
الصينية ، وتحولت حكايتها إلى أسطورة " حينما
ألقت بنفسها في مرجل صهارة الحديد والنحاس
ليكتمل صنع الناقوس العظيم لأن نبوءة الكهان
تقول لن يكتمل الناقوس إلا عندما تختلط مع
صهارة المعادن دماء فتاة عذراء " وقد وظف الشاعر
السياب الطاقة الدلالية لهذه الأسطورة في قصيدته
(من رؤيا فوكاي) في ديوان أنشودة المطر.

مهما اختلفنا في أساليب الحداثة بعد عصر البنيوية
وعوالم الأدب الحديث .
فليرى فيما يريد من التفاسير القصية
إن احتلال الهند كان فضيلة التاج العتيد
وأنا أرى موت البلابل في الحقول جريمة الزمن
المتوج بالمذابح والحديد ...
ربما يعزو عثور طلائع الهكسوس عن أرض جديدة
وعثور أحفاد الأولمب على الذهب
مدخلا للمجد في تاريخ أمريكا الدميم .
لكنني ألقى إبادات الهنود وقتل أشجار الصنوبر في
عهود الكهرباء

المليبي ..



علاء المسعودي



عل سحابة
تأتي إلي بقطرة زلفا
تقربها إلي الريح ،
ولعلها تربو حبيباتي
التي من دمعي المهيار

أسرح العينين في أقصى
الوجود
أرتب حجرا على حجر
لعل كواكبا
تساقط من صلب عليين

إلى كل النجوم التي تساقط
من سماء العراق،
على العراق، وإلى العراق ..
أقف على مرأى بقارعة الغروب

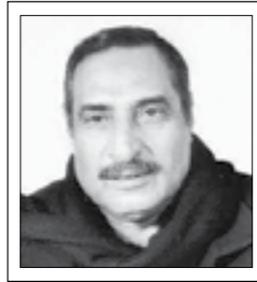
لماذا لا تصنع وطننا يشبه طفولتي
ألانني لا أملك القربان ؟
ألان الثمالة طاغية
سأفتش في جيبتي
لعلني أجد ما خبأته امي
مذ كنت صغيرا
لا تكفيني قطعة حلوى؟
ياه ..
كم سأظل مولعا بالطفولة
والقرايين ..

ويخيفونني بالجحيم
يحمل وتدا..
فيشوي جسدي
كدجاجة
ربما يحتاج إلى ثمالة
يستعيرها من الفردوس ..

2

الهي ايها النور الازلي

بائع المجلات القديمة



جودت جالي

أكد الرجل:
- نعم... هذا النمرة ماؤها نظيف كما إنهم كسوا باطنها
بالإسمنت المسلح وسأخذ راحتنا.
عبس الصبي وتمتم:
- أنا أعرفك... ستقول لي تأخرنا.. وتأخذني الى البيت
ولا نسبح.
طوقه الرجل بذراعه وضغطه الى جسمه وهزه:
- كلا لن أفعل... هذا وعد مني.

فيما كانت الحافلة تقترب من محطتها الأخيرة عند
السجن نظر الرجل الى الصبي الذي يجلس الى جواره،
لصق النافذة الواسعة في الطابق الثاني، ثم أشار له الى
نهر يتفرع من مشروع الماء:
- إذا بعنا ما لدينا مبكراً سنقضي عند عودتنا بعض
الوقت نسبح هناك.
سأل الصبي وقد توهج وجهه فرحاً
- هناك؟ صحيح بابا؟

تستصرخ الأنثى ...
وما من مستغيث
يردف الأزهار
يسقيها ندى
أو يستمد لها من الوجد السراب ،
وكأن منتجعا من الأحلام
رغما غلف الأطيبار
ما عادت تداعبهم سدى أطيافهم
حيناً
تغازل سفحهم ريح ،
وأظل أقبع
حاسرا رأسي بساقي
احتداما في يغليني
ويسترخي الغروب
كأنني رمح
ويركز في الخراب
وصدى يصيح ... :



هبني ...
فها اني أكادح في احتضان الأم
صبيتها
أعد لهم حشاشتها هنا
رصا ...
أصف مراتبا
واهبي الحبرا ،

تقتات معانيها
وشعبي يستريح ،
وأراني مختلسا
أراقب ظلي المفجوع
في مرأى بقارعة الطريق
صدى يصيح :
عجل برمي الآس
تنثره على محيا رصيف
الوجد
يا فيض الوجود
وعطري الأزلي
هبني من كراديس المنا
وجعا من الطين المعتق
والمحنى بالردى
هبني ...
مزيدا من مآق العين
ترد فهم إلي

-قل وروح جدي.

-وروح جدك... بعد؟

-وتشتري لنا... لي ولك ولأمي وأخوتي لفات كص أيضا؟

-وأشتري لفات كص... بعد؟

إبتسم الصبي ابتسامة واسعة وأخرج رأسه من النافذة ليضرب وجهه الهواء المنعش. تركه أبوه على راحته ولم ينهره فهما في الطابق الثاني ولن يتعرض إلى ضربة من سيارة مارة وانشغل بالنظر إلى الركاب القلائل المتبقين، بعضهم نهض ونزل السلم، ربما تهيئاً لمغادرة الحافلة، برغم أنها لم تصل إلى نهاية الخط بعد. هذه أول مرة يأتي ليعرض بضاعته في الساحة قبالة السجن عند البوابة التي يدخل منها الناس لزيارة أقاربهم السجناء. لقد فكر بأن زهابه ببساطيته إلى السجن في يوم المواجهة ستكون فكرة سديدة، لا بل رائعة، لأنه واثق أنه لن يجد أحدا ينافسه في بيع المجلات أو الكتب هناك كما حدث مؤخرًا في الساحة الصغيرة المجاورة لساحة السيارات والتي يبسط فيها عادة أمام سوق الخضار، ومع أن تصريف بضاعة مكونة من مجلات قديمة، يختارها دائما بأغلفة ذات صور جذابة، وكتب قديمة أيضا من الروايات التي يعرف بحكم خبرته أنها تعجب الشباب، وهم زبائنه الوحيدون تقريبا في تلك الناحية المحافظة، ويكاد يقول المغلقة، ليس تصريفا يجعل من يمارس هذه المهنة في وضع مالي مريح، إلا أن آخرين نبههم وجوده إلى مجال لم يخطر ببالهم، وشرع اثنان منهم يجريان حظهما بنفس العمل ليس بعيدا عنه. هكذا ذهب بالأمس، ومعه ابنه هذا، إلى شارع المتنبي وجمع أفضل

ما وجد من المجلات، نصفها أخذها بالآجل أو على التصريف، وهاهي مجموعة منها اختارها في البيت بعناية، بحيث تكون لافتة للأنظار بأغلفتها وعناوينها فيقبل المواجهون على شرائها لقضاء وقت الانتظار في القراءة أو التصفح ومن ثم يعطونها لأقاربهم السجناء يتسلون بها في سجنهم. ملأ كيسين جليدين من أكياس التسوق بها وهاهما على الأرضية بجواره في الممر. أليست فكرة عبقرية؟. كان متشوقا للوصول والتبسيط يحده الأمل في أن يحصل اليوم على مبلغ يستطيع منه أن يكمل ثمن مبردة مستعملة يشتريها للصيف القادم فهو لا يريد أن يمر وعائلته بتجربة الصيف الحالي.

-يلله... جوقي!

قال ذلك ملاطفاً لابنه وهو يربت على كتفه وحمل الكيسين، كل كيس بيد، ولكنه لم يتحرك من مكانه إلى أن توقفت الحافلة تماما وتوجه إلى السلم يتبعه ابنه الذي كان شبه غائب عما حوله سارحا بخياله في المرح الذي سيحظى به اليوم يسبح ويطرطش في مياه النمرة.

لم يسبق للأب أن رأى السجن، وهاهو ينتصب أمامه بناءً مترامي الأطراف يخفي سياجه الشاهق كل ما بداخله، وقد سارا، حالهم حال الآخرين، دربا طويلا مع السياج ودارا معه ليكونا أمام بوابة المواجهين التي لا يمكن الوصول إليها إلا بالسير مسافة مئة متر بين صفين من القضبان المسقفة والتي لا يسع ممرها إلا لشخص واحد. على جانبي هذا الممر الحديدي ينتشر الباعة الذين يجهدون في الترويج لبضاعتهم ومناولتها للمواجهين من بين القضبان.. هدايا ومأكولات وملابس. إلا أن المسألة، بعكس ما يوحي الوضع من حركة ونشاط، لم

تكن بالسهولة التي تصورها. حاول أن يقف مع الباعة قبل الممر وهم الأقرب لشارع فرعي يأتي منه العديد من المواجهين ولكن تبين أن المكان، الذي لا يزيد عن مترين مربعين، يعود لرجل يبيع الدجاج المذبوح وقف أمامه بعربته وسكينه الضخم في حزامه وهو ينظر إليه بعين حمراء ثم قال له بغضب:

- من سمح لك أن تبسط هنا؟ لا تخيلنا في هذا الصباح تكفر بك...

بادر بائع مجاور في مسعى للتهديئة بإخبار صاحبنا بلطف أن المكان يعود إلى هذا الرجل، وفيما كان بائع الدجاج يحدج المجلات باحتقار لملمها وطوى قطعة المشمع المطري التي يعرض عليها مجلاته وكتبه وغادر، بحثا عن مكان "إستراتيجي" آخر كما يحلوه أن يقول أحيانا، ولما إستقر في المكان الذي تصوره هو المكان المنشود اتضح بعد قليل أنه جلس عند الممر على مسافة من البوابة لا يسمح بالجلوس فيها ونال ضربتين على ظهره من عصا شرطي، لم يبد رد فعل عليهما وكأنه لم يمس وأخذ يللم مجلاته من جديد، ولكن عندما أراد هذا ضرب ابنه أيضا جعل ذراعه بين العصا وابنه ونظر باستياء إلى الشرطي متمتما "لا داعي... لا داعي.. راح نروح"، وهكذا إستقر ببساطيته في مكان يفصل بينه وبين الممر باعة آخرون.

بدأ العمل بداية مشجعة إذ اشترى منه بعض المواجهين وبسعر مضاعف، أكثرهم شباب، فكان يشير أحدهم إلى المجلة التي يريد فيحملها هو أو ابنه إليه متخطيا الباعة الآخرين الجالسين ببساطياتهم على الأرض أيضا. شعر بالإرتياح ونظر إلى ابنه بعد قليل فرآه في مثل إرتياحه. أخرج النقود التي باع بها من جيبيه وطواها ووضعها في جيب ابنه ليشعره بالأهمية التي

يشعر بها شريك في عمل وقال له "كلما بعنا مجلة ضع ثمنها في جيبك أيضا"، وراقب بسرور ابنه يبرز صدره بفخر ويربت على جيب قميصه حيث النقود.

لكن وتيرة البيع التي هي بطيئة أصلا أصبحت أبطأ وبدا كأن من يريد شراء مجلة قد اشتراها ولم يبق غير أناس إذا صادف ورأى أحدهم المجلات نظر إلى صفوفها عن بعد نظرة خالية من الإهتمام، وربما نظر إليها نظرة هي إلى الإستغراب أقرب منه إلى الفضول. إقترب الوقت من الظهر ولم يبع غير ما باع في الساعتين الأوليتين سوى مجلتين أو ثلاث، وكان الطابور برجاله ونسائه، وأطفاله الباكين ضيقا وسأما، يقصر شيئا فشيئا لتصبح مؤخرته عند مرأب السيارات بادية للعيان ولن يمضي طويل وقت حتى يصبح الجميع داخل بناية السجن وتقف الساحة منهم. بدأ بعض الباعة بالإنسحاب فساحت له الفرصة للتقرب من القضبان. فرك يديه ببعضهما وهو مقرفص ورمق ابنه بطرف عينه. قال يقنع نفسه قبل أن يكون قوله بثا للطمأنينة في قلب ابنه:

-لا يزال هناك الكثير من الناس ومجلاتنا كلها جميلة طبع لبنان ومصر. لا بد أن بعضهم يود الشراء.

نظر إلى كهل نحيف يرتدي دشاشة بيضاء ويعتمر طاقية ويحتضن بطانية ويقف في الطابور بين القضبان إلى جانبه مباشرة وهو يحدق بالمجلات تحديقة خرساء لا توحى بأي انطباع. صرف نظره عنه وهو يقول بصوت يسمعه الكهل:

-المجلات للبيع وليست للفرجة.

لكنه ندم على ما قال ووجه نظرة ودودة إلى الكهل بمثابة اعتذار عن خطئه.

مرت نصف ساعة دون أن يشتري أحد منه مجلة. أصابه



الملل ولكن أكبر همه كان الخشية على ابنه من أن يصاب بالخيبة إذا لم يستطع أن يفي له بما وعد. نظر الى المجالات نظرة تقييمية وقال بصوت منخفض:

- ما عيبها هذه المجالات... أصلا روعة وبأغلفة بديعة ومواضيع مسلية جميلة.. هذه عليها صورة وردة الجزائرية، وهذه الصبية ليلي علوي،

وهذه عليها صورة حربية مذهلة والعدد كله مخصص للذكرى الخمسين لبداية الحرب العالمية الثانية ولا شك أن أي سجين سياسي سيرغب في أن تكون عنده، وهذه هنا فيها مقالات عن حياة وأسرار غراميات الحكام المتوفين مع صور نادرة....

عندئذٍ خطرت له فكرة. لو استطيع الدخول بحجة مواجهة سجين يعرفه ويعرف أهله وكان قد سُجن بسبب مشاجرة بالسكاكين. سيقول لأولئك الحراس الثلاثة أنه جلب معه هذه المجالات للسجين والنزلاء الذين معه.. سيتفحصونها فلا يجدون فيها شيئاً مخالفاً للقانون وسيعطى لكل منهم مجلة، سيسمحون له بالدخول بعد أن يضعوا دمغة على باطن رسغه، وهناك يستطيع بيع المجالات على السجناء... بكل بساطة.

كان الصبي على بعد خطوات منه يتسلى بالتقاط الحصى ذي الألوان والأشكال الجذابة ويضعها في جيب سرواله فقال له أن يدنو منه. أمسكه من زنديه وخاطبه برفق ولكن بنبرة تبعث الثقة في نفس الصبي:

- أنا دائماً أعتمد عليك... تركتك مرارا مع البسطية عند السوق وذهبت لأقضي بعض الأشغال.. أليس

كذلك؟

هز الصبي رأسه بالإيجاب

-... سأتركك هذه المرة أيضا مع بعض المجالات، وأذهب بالباقي الى الداخل، أبيع جميع المجالات التي عندي وأعود.

قرص الصبي مكان أبيه أمام ما تبقى على البسطية وراقب أباه يذهب ويندس بين المواجهين في الطابور متجاهلا كلمات الاستياء التي صدرت من بعضهم. كان الطابور يتقدم وكلما تقدم خطوات كان الأب ينظر الى ابنه نظرة تشجيع فيرد عليه الابن بابتسامة، وظل يراقب الى أن رأى أباه يصل الى الحراس الثلاثة، وهناك أخذوا يحققون معه حول الغرض من مواجهته وهذا الكم من المجالات، ثم بدا أن شيئاً ما أثار الشرطي الذي

تولى التفتيش فانترزع المجالات منه وفتح بابا جانبيا في سياج القضبان ودفعه الى الخارج بعنف جعله يعثر ورمى المجالات خلفه فانثرت على الأرض. اعتدل من عثرته وسحب نفسا عميقا ثم انحنى وشرع يجمع المجالات متجنبيا النظر الى من حوله، المواجهين الذين أخذوا ينظرون اليه بفضول، والحراس الذين لم يعودوا يعبأون به بعد أن طردوه، وأهم من هؤلاء كلهم، ابنه الذي ذهل وهو يرى لأول مرة أباه يتعرض للإذلال، ولثلاث مرات في يوم واحد.

اقترب مطرقا الى حيث كان ابنه وأخذ يضع باقي المجالات مع التي عنده في كيس واحد وطوى الكيس الفارغ ووضعها معها ثم طوى قطعة الشمع ودسها أيضا في الكيس. طوال هذا الوقت كان الصبي ينظر اليه نظرة إشفاق

-لماذا يفعلون هذا يا أبي؟ هل يكرهونك؟

-إنهم لا يكرهونني أنا فهم لا يعرفونني أصلا.

-لماذا إذن؟

-عندما تكبر تفهم.

أعطى ظهره الى المواجهين والسجن وحراسه وشرع بالسير نحو الشارع المعبد والى جانبه ابنه، وعندما وصلا توقفا، ووضع الرجل الكيس أرضا. مرت حافلة

لكنه لم يرفع يده بإشارة التوقف فنظر اليه ابنه متسائلا عن السبب. بادل النظر وسأله مضيقا فتحتي عينيه وشبه ابتسامة على شفثيه:

-لديك خمسة آلاف في جيبك...أليس كذلك يا شريكى؟ وضع الصبي يده على جيبه حيث النقود ضاغطا عليها بقوة وهز رأسه بالإيجاب وهو يبتسم. نظر الرجل أمامه الى الأرض الفضاء عبر الشارع نظرة متأمله كمن يجري بينه وبين نفسه حسابا ما. تشجع الصبي لرؤية أبيه وقد غادره الإنزعاج فسأل:

-ماذا ستفعل بعد؟

أجابه أبوه دون أن يحول بصره عن الأرض الممتدة الى الطريق السريع البعيد:

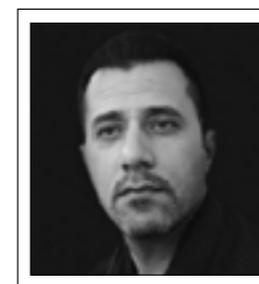
-لم أتوقع هذا... يبدو أن لدينا وقتا للسباحة أكثر مما حسبت....

ونظر الى المطاعم الثلاثة الموجودة الى يسارهما ثم التفت الى ابنه:

-إعزمننا الآن على كص يا رجل... وعندما ننتهي من السباحة نشترى في طريق العودة لفات كص من السوق لأمك وأخوتك... ماشي؟

هز الصبي رأسه بحماس فيما قال أبوه لنفسه "... والمبردة يأتي وقتها".

بئر الصفيح



قيس عمر

ملامحه، هل هو مبتسم أم غاضب أم حزين؟!، هكذا تماماً كانت البيوت وواجهاتها بالنسبة إلي في الأقل. كان البيت من الخارج عبارة عن جدار كبير ومترفع ودون أي نتوء أو نقوش أو زوايا، جدار مربع الشكل شاهق الارتفاع، ولم تكن فيه أية كوة أو شباك يتسرب منه أي شعاع أو ضوء يُمكن أحداً من التلصص لمعرفة ما يوجد في الداخل. في وسط هذا الجدار الفاحش الاستقامة ينتصب بابٌ حديديّ بواجهة واحدة تعرّض

الزمن ينداح إلى الورا بسرعة كبيرة ويسقط مثل خطاف عملاق محمّل بألاف الأثقال التي تجرّه فتتلاشى فيه أنات الزمن. هكذا كان البيت بشكله الخارجي مثل زمن خلفي راکد بعد أن سقط في القعر ولم يعد ينتبه إليه أحد، بناء رمادي ثقيل الروح لم يتح له أن يكتسي بنعمة الطلاء يوماً، فصار علامة دالة تشبه شطباً في جبين أحدهم أو جرحاً قديماً بقيت آثاره تقاوم تيار الزمن...، بقي البيت دون طلاء؛ ليكون وجهاً محايداً لا يمكن فهم

لطعنات الصّداً في أسفله، وعن يمينه وشماله حوّل الأطفال الجدار إلى لوحة كتابة، بعضهم كان يخطّ عليه كلمات صعبة على الفهم، وبعضهم الآخر كان يتخذ منه منبراً يخطّ عليه التهديدات والوعيد، وبعض من المراهقين حوّلته إلى متنفس للتنقيص والاحتقار والشتم والتشهير ببعض الصّبية والفتيات، بعض منهم كان يستخدم الطباشير الأبيض والملون، وبعضهم كان يرغب بترك كتابته لتكون مثل جرح غائر لا يمكن للزمن محوه، فكان يكتبه بطلاء أظافر الفتيات لاسيما جمل التفضيح والتهتيك الجسديّ، حافظ جدار البيت - على الرغم من تعاقب السنين - على عبارات بقيت غارقة في عمقه الرماديّ، وصارت مثل ندوب لتواريخ سرية خرجت من مغطسها لتلحق في فسحة مرئية يتداولها العابرون والسّاكنون الجدد في ذلك الحيّ، وتحولت بعض العبارات المكتوبة إلى أيقونات وحكايات كبرت مع مرور الزمن.

على الجدار الأيمن للبيت بقيت عبارة (بيت الدّبة) محفورة بقوة كبيرة، وقد تمّ على ما يبدو تعميقها فيما بعد لتتحوّل إلى تميمة محفورة بقسوة على الإسمنت، مُذكرةً بسيرة صاحب البيت، وقد بقيت عبارة (المجانين الثلاثة) أيضاً محفورة بقسوة، ثم عمّقت فيما بعد بواسطة أداة حادة بينما بقيت عبارة: (مكتبة الصفيح، أو بئر الصفيح) تقاوم أثر الانطفاء الزمنيّ المكتوب بطلاء أظافر البنات، بينما على الجدار الشمالي للبيت كتبت عبارات تنتمي إلى مجال التشهير الجسدي ببعض صبيان الحيّ، وبعض الفتيات، وغالبية العبارات تلاشت أو تمّ شطبها، وبقيت آثار خطوطها وتعرجاتها وأخاديدها تغطس وتغيب في كآبة الجدار الخارجي للبيت وتنسحب من مجال الحياة وتندغم في الأفول.

بقيت سيرة ساكني هذا البيت تهول من فم إلى فم، تختفي وتعاود الظهور مثل جمرة حارقة تلهب وجوه الفصول المتعاقبة، فضلاً عن أنها تشيع طقساً من الرعب الأورد مُستحيلةً إلى كابوس يغمر مخيلات الأطفال، وقد استغلت كثير من الأمهات سيرة ساكني البيت لتخويف أولادهن، وعلى الرغم من وجود كثير من الشباب الذين يعيشون المغامرات والتلصص إلا أنّ أحداً منهم لم يفكر يوماً بمحاولة اكتشاف هذا البيت من الداخل أو التسلّق من بيوت الجيران لمحاولة فهم الذي يجري فيه؛ فبقي البيت الرماديّ محافظاً على غرقه السريّ وعتمته العلنية، وظل بئراً ومنجماً للخوف، الشيء الوحيد المعلن من سيرة ساكني هذا البيت أنّهم ثلاثة إخوة طاعنين في السنّ: رجل واحد وامرأتان، وكلّما خرج أحدهم عاد إلى البيت ومعه علب صفيحية متنوعة، كان أغلبها من علب السمن الكبيرة، لا أحد يعرف من أين يحضرونها؛ علب فارغة متسخة تفوح منها روائح عطنة، وبعضها نظيف، كان خروجهم من البيت في السنوات الأخيرة نادراً جداً، فبقي باب البيت موصداً قرابة عام كامل أحياناً، وكلّما طالت مدة مكوثهم في البيت وانعدم خروجهم منه انفتحت مخيلات الجيران بكثير من القصص والأساطير التي تُنسج حول الأخوة الثلاثة.

كنت أكثر أهل الحيّ فضولاً وتتبعاً لسيرة ساكني هذا البيت، وطيلة سنوات بقيت أحفر في سيرتهم؛ لكن لم أصل إلى شيء مهمّ سوى بعض الأخبار المبتورة من هنا وهناك، منها: أنهم أولاد تاجر تركيّ قديم إلى الموصل بتجارة فأضاعهم في زحمة السوق الكبير في المدينة، وبقي يبحث عنهم أياماً ثم توفي ودُفن في مكان مجهول وتاه أولاده بعده، وهناك أخبار تقول: إنهم ورثوا تركة



مُغلف بكامله بالزجاج يشبه الفانوس تماماً، عبارة عن زجاجة كبيرة يتوسطها من الخارج بابٌ زجاجي، وفي وسط هذا البناء المدولب قبةً فانوسيةً بعرض وارتفاع مترين تقريباً، وتسري عبر الزجاج إنارة صفراء كثيفة، حاولتُ بسرعة اكتشاف الطابق الثاني فوجدته بأربع غرف مثل التي في الأسفل تماماً، وجميع الجدران مُغلّفة

يميّنه وشماله عُلبٌ صفيح تم رصفها بدقة كبيرة، حتى غطت جدرانَ الغرف من الخارج بشكل كلي، علب صفيح بكل الماركات والأنواع امتدت مثل نبات متسلق، حجبت الجدران وحلت محلها، تقدمت أكثر وعبرتُ ممرَ البيت لأنتهى إلى حوش مربع، وقبلتي غرفتان أيضاً متجاورتان، وفي وسط الحوش بناء دائري مدولب

بشكل جزئي، لم يُرتج، وبدون تردد دلفتُ بسرعة إلى الداخل، وأثناء إغلاقي الباب أرسل صوتاً عميقاً تسلل إلى داخل البيت كاسراً يوميات الكسل والهدوء والظلام والرطوبة، ومانحاً البيت إشارةً سرية لدخول غريب إلى بيت الدّبة أو مكتبة الصفيح، أو بئر الصفيح. كان هناك ممر طويل، تمتد على جانبيه غرفتان، عن

× × ×

في تلك الليلة شعرتُ أنّ هناك شيئاً يناديني، صوت ينهض من قعر دفين وبارد، صوت مُعبأً بوجوههم يناديني مُتسرّباً في شقوق روعي مثل دبيب النمل، يتصاعد دبيبهُ في داخلي، يحثني على الخروج فامتثلتُ لهذا النداء. كان الدرب خالياً تماماً، تركت خطواتي تنحدر نحو البيت الرمادي، وإذا بباب البيت مفتوح

كبيرة من الذهب من أبيهم التركي، واضطروا إلى الهرب من الأستانة بأنفسهم خوفاً من اللصوص، واختاروا الموصل مدينة للعيش، وقد اكتشفتُ أثناء تعقبي خبرهم أو شيئاً من غموضهم أن الرجل هو الأخ الكبير للسيدات، وعرفتُ أيضاً أنهم أحيلوا إلى التقاعد جميعاً عاماً بعد عام، على الرغم من أنّ أحداً لم يشاهدهم يوماً يذهبون إلى الدوام أو العمل، ولم يستطع أحد أن يحصر أوقات خروجهم بل كانت دون مواعيد، ومختلفة ليلاً ونهاراً، يخرجون فرادى من البيت الرمادي ويندسون في زحمة الوجوه، وكلما عاد أحدهم كان مُحملاً بعُلب الصفيح القذرة،

كانت حياتهم بالنسبة إليّ كلّها في كفة، وعلب الصفيح في كفة أخرى، سنوات طويلة مرّت وهم يجمعونها، حتى صرت أتخيّل مسخاً من الصفيح يعيش معهم، طعامه عُلبٌ الصفيح، وعلى الرغم من أنّ البيت الرمادي قد شهدته الشمس لكن سيرتهم لم تذو في رأسي يوماً، بل بقيت تشتعل وتتوسع وتتداخل مع سير المسوخ والممسوسين والمنبوذين واللائذين بالعزلة، فبقيت حياتهم السرية تُخشِشُ حولي، وتنغرز صورهم وتفيض في الظلام.

بعلب الصفيح، تبدو الجدران في الليل وكأنها مطلية برسوم علب الصفيح من كل العصور، وهي مرصوفة بدقة متناهية، حوّلت البيت إلى فسيفساء صفيحية تشبه لوحة كونية تحاكي أصوات البشرية وهي تعبر غابات عميقة ومُخرّزة بوجوه تحف بها أصوات المياه والأعماق المطلحة للحياة.

× × ×

منذ ذلك اليوم الذي دلفت فيه إلى البيت الرمادي وخرجت بسرعة، ودون أن يبصرني أحد من ساكنيه أو من أهل الحي مُكتفياً بمشاهدة تفاصيل البيت الخارجية من الداخل، شعرت حينها أن الصوت الذي يخلّفه الصفيح وهو يصطدم بالأرض أو حين تصطدم علب الصفيح ببعضها، صوت غريب يُولد، يكتسح عظامي ولحمي متوغلاً عميقاً كاسراً كثافة الموسيقى الداخلية لإيقاع حياتي، بقيت مدة طويلة أشعر أن الصوت الذي يخلّفه الصفيح يحمل رسالة سرية من الأرض، تتسرّب عبر الصوت الصفيحيّ بمهارة وخفة غريبة.

بعد ذلك اليوم المفصليّ في حياتي لم أستطع الرجوع إلى الشخص نفسه الذي كنته، وبقيت صورة الأخ الأكبر (حسيب) وأختيه (خيرونة وسدى) تتماوج في ذاكرتي، وبعد أسبوع على تلك الحادثة استطعت أن أشاهد حسيب لمرة واحدة فقط، وكذلك خيرونة وسدى، شاهدتهما مرة واحدة فقط وبشكل منفرد، كان حسيب حينها راجعاً إلى البيت وهو محمل بعلب الصفيح يحملها بكلتا يديه، تفوح منها روائح القذارة والعفن الذي يتسرّب من العلب الصفيحية، ولم أستطع إلا أن أراقبه بدقة، طريقة سيره، ملابسه التي لم تتغير، البيجامة المقلّمة ذاتها، شعره

المسترسل والكثيف، وما إن وصل إلى باب البيت دخل بسرعة وأغلق خلفه الباب غير مكترث للعيون التي تحدّق فيه، ولم يُعزّ أيّ التفاتة لبعض التعليقات الساخرة من الصبية، بل واصل سيره بثقة كبيرة وبعد أن أغلق الباب خلفه، دخلت إلى بيتي أيضاً وألقيت بنفسي على السرير، شعرت بندم ومرارة تسري في عروقي ذلك أني لم أفتح أبواب الغرف، ولم أحاول اكتشاف ما في داخلها، ربما كان عليّ أن أكتشف ما تخفيه في الطابقين الأول والثاني، ثماني غرف في بيت يسكنه ثلاثة أفراد فقط، يا ترى ماذا يفعل ثلاثة أفراد بثمانية غرف؟!، وماذا يوجد في ذلك البناء الدائريّ المدولب وسط البيت كأنه فانوس أو فانار بحري؟!، وهل يمكن أن يكون حسيب الآن جالساً بين أختيه يحكي لهنّ عن رحلاته القصيرة في جمع علب الصفيح النتننة، أم هو الآن يجلس في ذلك البناء المدولب المقبّب بالضوء الأصفر يدخن بشراهة، ويكتب سلسلة أيامه مُقتبراً تفاصيلها على ضوء فانوس شحيح، وماذا سيفعل لو أنه كان يكتب وبين لحظة وأخرى تفوح الروائح العطنة من بيته؟!، ألن تجعله ينهض ليستحم من الدبق العالق في جسده ويديه؟!، ولكن لم لا يكون حسيب معلماً متقاعداً أضاع عقله في الصفوف، وترك له التلاميذ ندوباً وشروخاً في ذاكرته كما فعلت به الكتب التي يفتنيها، لكن لا أعرف سبب تخيلي حسيب وهو يفتني الكتب أو يحاول تشميس ذاكرته أحياناً خوفاً من أن يصاب بالزهايمر، لماذا أشعر أن دخان سجاثره يصل إلى أنفي ويخنقني، يجعلني أحس أنه يدخل نوعاً رديئاً جداً يسبّب له سعلاً، هذا السعال كان حسيب يفرح به أيّما فرح؛ لأنه الوحيد الذي يبقيه يشعر أنه على قيد الحياة، ثم إن أختيه سدى وخيرونة لماذا لم تتزوجا؟، ولماذا تقومان بجمع علب الصفيح معه؟،

هل هما فرحتان بجمع هذه العلب التي صارت كابوساً يتدحرج فوق زمني مُحطماً تعرجاته السرية؟!، علب الصفيح بصورها وألوانها المتنوعة اللعينة صارت تتكاثر/ تتقافز في رأسي، أشعر أنها تكثُر.. وتكثُر...، وسوف تنفجر من بيت حسيب يوماً ما لتحلّق في الدروب وتحطم البيوت بفعل عصفها، وسيكون قسمٌ منها محتفظاً بالغطاء الحاد وهو مقصوص بشكل غير هندسيّ لتمارس جزّ الرؤوس والرقاب والأذرع وحرثاة الأجساد، لقد صارت علب الصفيح خوفاً الذي أعشّب مُعرّشاً في روحي، صرت أراها كل يوم تحلق حول الحيّ بكامله والدبق يتطاير منها، هذا الدبق لوحده كفيل بتحويل حياتي إلى جحيم، يصيب جسدي بالحكة والتحسس والقرف، أحاول التخلص من هذه الصور المُعرّشة في روحي. ومع جريان الزمن وانسكابه كان زمن حسيب وعلبه الصفيحية يندسّ مُنسكباً أيضاً في التفاصيل اليومية والعابرة، فاتحاً بوابة من الاستفهامات حول الحياة الصفيحية له ولأختيه، صرت أختنق بحادثة التلصص التي قمتُ بها، وفي كلّ يوم أتخيّل حياة حسيب بشكل مغاير تصاحبه حياة أختيه البدينتين، فهل هنّ ياترى مستمتعَات بهذه اللعبة، لعبة جمع علب الصفيح؟!، ولكن لم لا يكون حسيب مجرد أحمق ومغفل لا يدرك ما يفعله؟!، بل هو فقط منخرط بلعبة تجاهل إيقاع الحياة وهو يحشو حياته بلعب دور جامع علب الصفيح، يجمعها نهاراً ويلقيها ليلاً، ثم يعود إلى جمعها والتخلص منها، وهكذا دواليك، لعبة دبقة يتخلص بها من دبق الحياة، أو أنه يحاول أن يطوق نفسه مُلغزاً سيرته أمام الناس؛ لتكثُر الحكايات من حوله وتُنسج حوله الأقاويل، ثم يلعب لعبة كارثية ليتحول فيما بعد إلى شخص مشهور أو إلى

رمز لهذه المدينة الكسولة، ثم تتحلّل سيرته الصفيحية في أنهار المدينة ومسارها المشروخة، وتتفرق حياته في الصحف ثم تغوص سيرته في أخايد المستقبل، ولم لا؟!، هذا ممكن جداً لا سيما أن شكل علب الصفيح وغرابة ما يقوم به يتناسب مع طبيعة الإيقاع الكسول لطبيعة الصوت الناتج عن ارتطام الصفيح بالأرض إذ الصوت الثقيل الحادّ هذا يشبه إيقاع المدينة في رتابته وثقله وكأبته الرمادية، ولهذا بقي بيت حسيب رمادياً مُصهداً بتعاقب الشمس عليه، وكذلك هذه المدينة، بل إن إيقاع مفردة (الموصل صل صل موصلل...) يشبه تماماً الصوت الناتج عن ارتطام الصفيح بالأرض، أهذه مصادفة أن يكون حسيب مدركاً أن إيقاع الجرس الموسيقيّ الرتيب للموصل يشبه إيقاع علب الصفيح وهي تسقط على الأرض أو وهي ترتطم ببعضها، لكن كيف انتبه إلى أن المعجميين الذّهاة فاتهم ذكر صوت الصفيح؟، كيف يعقل أن (الخليل والتعالبيّ وسيبويه) لم ينتبهوا إلى تسمية هذا الصوت؟، لكن أيعقل أن حسيب هو الوحيد الذي انتبه إلى هذا الفراغ المعجميّ الموحش في المعاجم، بل يبدو أنه أدرك أن (رينهارت دوزي) فاتته أيضاً ذكر الصوت الذي يخلّفه الصفيح في كتابه (تكملة المعاجم العربية)، ياه... أية لعبة يتقنها حسيب داخل حقول المعاجم ومشاغلها، ولكن كل هذه الاستفهامات في كفة، والعبارات التي كتبت على جدران البيت الرماديّ في كفة أخرى، فعبارة (مكتبة الصفيح) أو (بئر الصفيح) أو (بيت الدببة) توحى لي أن هنالك من أطلع على أعماق هذا البيت، أو أنه يدرك ما يجري خلف لعبة جمع العلب القذرة، وهذه العبارات تنتمي إلى عقلية قادرة على تحديد المسار النهائيّ لعلب الصفيح، فعبارة (بئر الصفيح) و(مكتبة الصفيح)

تنتميان إلى مجال تفكير واحد، وعبارة (بيت الدببة) قد تكون عبارة صبيانية لأنها تحاول اسقاط شكل حسيب وأخته ببدانتهم؛ لهذا هناك علاقة مباشرة بين الدببة وبين أشكال الإخوة التي تقترب من الملامح المنغولية التي تميز صاحبها بالبدانة والترهل.

نمت سيرة البيت المصهد كثيراً في داخلي، واحتلت كل حياتي حتى أقعدتني تماماً في الفراش، وصرت مريضاً بسيرته وأخته وعلبه الصفيحية، وصار جسدي يذوي بسرعة كبيرة ومعه كانت روعي تجف وتيبس، حاول أهلي علاجي لكن كانت محاولاتهم تظمر في اللاجوى بينما حالتي تتفاقم، وأثناء نومي رحت أهدى بسيرة حسيب وعلب الصفيح وأنواع الأصوات والبيت المصهد، وصرت لا أتحدث إلا عن حسيب وعلبه القذرة وذلك السر الذي يغلف البيت وغرفة الثماني والقبة الفانوسية المضطربة بالضوء الشاحب وسط البيت المصهد، صارت حكايتي تفيض من الأفواه الدفينة، وصرت مشرناً بالذبح مثل علب حسيب، ومدموغاً بلعنة سرية، والجميع يتخافتون بسيرتي، وصرت مقروناً مع حسيب في حكايات الصفيح والذبح، وأني ممسوس، وقريباً سوف أشرع بجمع علب الصفيح مثل حسيب.

لك الآن أن تبصرني وأنا انهض من وراء حدة الموت المهيبة رافعاً قدماً من مياه الأحلام العتيقة، وأفتح باب بيتنا تاركاً خلفي الأصوات العائلية الرتيبة تلحق بي، وتحاول أن تطرد أنين الفضول ورحيق الكسل لأهرول نحو مكتبة الصفيح وأغمر روعي بالتفاصيل البعيدة التي كانت تبيض خلف الأفق قبل أفوله، لك أن تراني متوشحاً صيف الليالي المقمرة دافعاً باب مكتبة الصفيح، لأجد حسيب ينتظرني ويأخذ بيدي نحو أسرار بيته المصهد، ويتمتم مرحباً بي ويقدمي

التي رفعتها من مياه الأحلام الأبنوسية، كان الموعد العمائسي مرتباً بشكل دقيق مع حسيب، فصرنا نتجول بين جدران الفسيفساء العملاقة التي تطوق بيته من الداخل، ثم شرع بفتح أبواب الغرف أمامي وهو يشرح لي تفاصيلها المختومة بالغرق الأزلي، لك أن تبصر الآن كيف تشرئب الأبواب ومزليجها للفتح، وتنهض الأسرار الدفينة المغبرة من غاباتها المخززة بالوجوه والأسماء، وتتفتت تقلباتها بين يديك، وحسيب بقربك مرتدياً بيجامته السبعينية المقلمة بليالي العيد وندى الحمامات العمومية وضوضائها، وفي نظاراته الطبية تنعكس صور التاجر التركي الهارب نحو الموصل وهو يجر أولاده في أسواقها المعتمة وأزقتها الضيقة ومنارتها المائلة نحو حدة الموت، وفي جيبه تفرقع صرة الدراهم الذهبية فتستفيق عين لص تعلق التاجر التركي على خطاف قصاب بدين، تصلب سيرته المائلة، فيغيب الأب التركي بذقنه المقبب ويبقى حسيب وخيرونة وسدى يهيمون في الأزقة، وتهيم أرواحهم حول المنارة المائلة.

في الطابق الأرضي فتح حسيب باب الغرفة الأولى أمامي على مصراعيه فظهرت ثلاثة من قرده المكاك الأسيوية، قرده تمتاز بذكاء كبير وجسد متوسط الحجم، شعرها غير كثيف، تمتلك قدرة وحرفية على محاكاة السلوك الانساني بسرعة، وتعيش في قطعان كبيرة في الأديرة والمعابد البوذية، لكن كيف وصلت هذه القرود إلى بيت حسيب؟، من أصلها وكيف لم يستطع أحد رؤيتها في الدرب يوماً؟، وكيف لم تفكر بالهرب وهي قادرة على ذلك بسهولة؟، ما الذي فعله هذه القردة؟، أيعقل أن حسيب بوذي وهو يقوم بتربيتها وتدريبها مثلاً، ولهذا أرسلت إليه هذه القرود بشكل سري؟، لم

أصدق حقاً أن قرده مكاك تقيم في بيت حسيب، كانت القردة الثلاثة تعمل ولم تكلف نفسها عناء النظر إلى القادم وهو يحرق فيها، بل واصلت عملها كأن لا وجود لأي شيء غريب، كان كل قرده يمسك مقصاً خاصاً بقص الصفيح، وقد وضعت علب صفيحية كثيرة قرب كل واحد منهم وراح يقص تلك العلب إلى أربعة أجزاء متساوية، هكذا انخرطت القردة بقص علب الصفيح وترتيبها بمجموعات ثم رزمها وأخرجها إلى الغرفة الثانية المجاورة.

أغلق حسيب الباب وقال لي: أعرف أنه من الصعب عليك فهم ما تقوم به قرده المكاك، لكن يا صديقي إنه أسهل مما تتصور فقد كنت ممن يهون المراسلة في المجالات، وقد تعرفت إلى راهب بوذي عن طريق المراسلة ذات يوم، وتكونت بيننا صداقة عابرة للمسافات والحدود والخرائط، وفي أحد الأيام أرسل إلي رسالة يقول لي فيها: ستصلك بعد شهر تقريباً ثلاثة قرود من نوع المكاك، وأنت تعلم أنها تقيم في الأديرة والمعابد بكثرة هنا ولا يتعرض لها أحد، بل إن الناس تعطف عليها وتحاول تجنب الاحتكاك بها، لكن هذه القرود الثلاثة في صبيحة يوم صيفي حار قامت بجلب ثلاث علب من الصفيح تفوح منها رائحة قذرة ملأت أرجاء المعبد، ثم سعدت بهذه العلب إلى برج الياغودا وراحت تلعب فوقه، ثم قامت بإلقاء العلب الصفيحية وتركتها تسقط وتهوي إلى أسفل برج الياغودا وراحت العلب تصدر صوتاً كسر إيقاع الحياة الهادئة في المعبد، ثم أخذ صوت علب الصفيح يتصاعد وهي ترتطم ببعضها وبالأرض محدثة جلبة كبيرة ومولدة صوتاً غريباً مات على إثره كبير السدنة في المعبد، وهرب الناس من المعبد، ثم اكتشف الرهبان أن صوت ارتطام الصفيح

بالأرض كأنه امتص روح الأرض وسكنتها القارة، بل يا صديقي كأن علب الصفيح شربت سكينه الأرض وروحها، ولا أخفيك أيضاً فقد بقيت أصوات علب الصفيح غارقة في جدران الياغودا وقاعدتها السفلية العريضة، ومنذ ذلك اليوم يحاول الرهبان إعادة إيقاع الأرض إلى المعبد، لكن كل جهودهم فشلت، لأن صورة الياغودا ارتبطت بذهن الناس بعلب الصفيح، وبذلك الإيقاع الغريب الذي هشم روحها وغرق في قعرها لهذا قررنا إبعاد هذه القردة عن المعبد حتى يستعيد إيقاعه القديم، وتنسى الناس صورة علب الصفيح وهي تهوي من الأعلى، فأرجو منك أن تعتني بها إلى حين أن أطلب منك إعادة شحنها إلي، وأنا أعرف أنك فهمت ما المطلوب منك وماذا عليك أن تفعل لهذه القرود، لتعيد إلينا إيقاع المعبد بدون صوت الصفيح.

سحبني حسيب من يدي نحو الغرفة الثانية وكانت مغلقة، وما إن دفع الباب بيده حتى اندفعت روائح العفونة والرطوبة إلى أنفي ليسيطر علي دوار كبير، لكن حسيب كان يشعر بي بشكل مذهل، لذا أمسكني مباشرة وقال لي: لا تخف يا صديقي سوف تتعود على هذه الروائح، إنها مجرد روائح يمكن لنا تقبلها بمرور الزمن، وأردف أيضاً: إننا نحن البشر نمتلك حسنة إزاء الروائح، فهي بالنهاية محايدة، نحن البشر نحولها حسب أمزجتنا إلى روائح كريهة، وأخرى منعشة، وأخرى مثيرة وأخرى نسائية، ورجالية... إلخ، هذا دولا ب من الكذب والدجل البشري، فالروائح في النهاية متمسكة بالحياة، ونحن من نسقط عليها أمزجتنا الفاسدة ونشوه الكثير منها، ولجنا الغرفة أنا وهو، كانت فارغة إلا من بئر وسطها، وقد شيد على فوهة البئر جدار دائري بارتفاع متر واحد، تقدمت من البئر محاولاً النظر في قعرها، لكن

لم أر أي شيء سوى الظلام العاصف بالأعماق، وصوت ريح تدور في الأسفل بقوة، كأن البئر مفتوحة من جهة ثانية تسمح بمرور تيارات الهواء محدثةً هذا الصوت، اقترب حسيب ولمس كتفي وقال: ربما من الصعب على الناس فهم العلاقة التي تجمع بين صوت الريح وهي تهب، وبين صوت ارتطام الصفيح بالأرض أو ارتطام الصفيح ببعضه، لكن صدقني لو فكرت قليلاً بالجرس الموسيقي لصوت الريح، وارتطام علب الصفيح ستجد أنها تنتمي إلى جذر صوتي واحد، قد يبدو هذا الأمر مستحيلاً، صحيح أنه مستحيل لكن حاول التخلّص من عوالم الأصوات التي نبشت ذاكرتك، اسمع صوت الريح في البئر وتخيل صوت ارتطام الصفيح، حاول وستلمس تلك القوة التي تربط بين أعماق الصفيح وصوت الريح، ستلمس أعماقاً وحشية من الخارج، وشفافة من الداخل، إذ إن صوت الريح يشبه هبوب الموت في بادية مقفرة، وصوت الصفيح يشبه تماماً صوت قلب يسقط على الأرض، إنه صوت اللحم! صوت لحمي خارج من عمق اللحم، لهذا تجد أن صوت سقوط الصفيح على الأرض يضرب مباشرة في القلب، تحس أنك تسمع صوت الصفيح في قلبك يعصره ويهزه، فترتجف روحك لهذا عليك أن تعيد اكتشاف لعب الحواس، وعلى كل حال يا صديقي هذه البئر التي أمامك في هذه الغرفة لم نحفرها نحن، إنما وجدت في البيت هكذا لوحدها لا نعرف كيف!! وكما حاولنا النوم أنا وسدى وخيرونه ما استطعنا لأن صوت الريح القادم من أعماق البئر يمنعنا، وبعد مداوات عديدة اتفقنا أن نلقم البئر بالصفيح كي نغلقه إذ اكتشفنا - فيما بعد - أن صوت الريح ينتمي إلى صوت الصفيح نفسه، ونحن في كل ليلة نضع مئات العلب الصفيحية في البئر

لنُسكت صوت الريح ونستطيع النوم، ونظل نلقي علب الصفيح حتى نتعب، ولا يبقى أمامنا سوى متر واحد ليكتمل لقم البئر وينقطع صوت الريح، فيستبد بنا النعاس أخذاً بنا إلى النوم، ولكن كلما جننا في صباح اليوم الثاني، وجدنا أن علب الصفيح قد غرقت وغارت في أعماق البئر، وهكذا نُعيد الكرة كل يوم، وفي اليوم التالي تختفي علب الصفيح في قعر البئر، كأن البئر تبتلعها، وبينما حسيب يروي لي هذه التفاصيل عن البئر والعلاقة بين صوت الريح والصفيح، كنت أتوغل في داخلي وأتشرنق باحثاً عن الأصوات التي تتركها الريح حين ترحل، وعن الأثر الناتج عن تداخل صوت الصفيح بالريح، حقاً كان حسيب محقاً بشأن تفاصيل كثيرة، خاصة الروائح التي نسقط أمزجتنا عليها ونحن من يصنع منها جيدة وردية، وكذلك الأصوات، صرت أكتشف مرة بعد أخرى أن لحسيب معرفة جيدة بالأصوات فهو يجيد الاستماع إليها ويتقن فهم الرسائل التي يمكن للأصوات أن تحملها، ولكن: أيعقل أن يكون حسيب معلّم موسيقى ستيني الطراز مثلاً؟!، ولهذا معرفته بالأصوات كبيرة ومريية وغريبة، حيث يستطيع وصف الأصوات بدقة غريبة، مُمتلكاً القدرة على إيجاد الجذور المشتركة لأصوات الأشياء، ويتقن أيضاً الاصغاء إليك بشكل لعين، يستسلم تماماً أمامك وأنت تحكي فتشعر كأنه خُلق ليكون مستمعاً بارعاً للأصوات بكل نبراتهما، كأنه خُلق ليترك لك سمعه تحشوه بصوتك، وأنا واثق أنه ينتبه إلى نغمة صوت المتكلم أكثر من استماعه وتفكيره بالذي يسمعه، خرجنا من الغرفة بعد أن أغلق حسيب الباب وراءنا، وقادني مثل أب هصور يمك بيد ابنه نحو الغرفة الثالثة، وما إن دفع الباب حتى تداخلت الأبعاد الهندسية للغرفة وصارت مفتوحة على الغرفة

الرابعة، وبينهما يمتد ممرٌ سرّي تمّ تمويهه بالضوء بشكل غريب، يمتد هذا الممر إلى القبة الفانوسية وسط الحوش تماماً، تلك القبة الغريبة التي طالما تخيلتُ فيها حسيب وهو يروي لأختيه بطولاته مُدخناً بشرائه، يرسلُ سعاله مثل تعويذة لطرده المتلصّصين عليه، أو أنه يروي لهن شغفه بالفوانيس العتيقة وأسرار الجلوس داخل فانوس، لا أعرف ما الذي حدث تماماً حين دخلنا أنا وهو إلى الغرفة التي يمتد فيها الممر، إذ تبين أنها تضمّ الغرفة الرابعة بشكل هندسي فريد، تتداخل فيه الأفاريز والدعامات الإسمنتية والفولاذية، وتتوغل في هذه المساحة تياراتٌ ضوئية تظهر وتختفي مثل برق خاطف، كنت أحاول الاحاطة بالصورة الكلية للمكان، لكن فشلت تماماً، وأدركت أنه يفهم شعوري بالضيق، فأمسكني من جديد بقوة وقادني إلى عمق الغرفة، دخلنا في الممر السري الذي أفضى بنا إلى القبة الفانوسية، جلسنا داخلها واحداً قبالة الآخر دون كلام، كنتُ أترك روعي تخوض في هذه القبة الفانوسية الغريبة المزججة، شعرتُ أنها بقعة تطوّقها هالةٌ من الحكايات والسعال ودفاتر الذكريات السرية، بقينا صامتين ثم انفتح الباب الخارجي للقبة، ودخلت سدى تتبعها خيرونه، جلسنا قبالتني تماماً، وهنا نهض حسيب ووقف وسطنا تماماً، وصار يدور ببطء وهو يتكلم،

كنت أبصر شفثيه تتحركان، لكن لم أكن أسمع أي شيء، حاولتُ أن أفهم هل هذه القبة تقوم بعزل الصوت في الداخل، أم أنني ملفوفٌ بدوار صامت عميق يفصلني عن مواصلة متابعة حسيب وصوته، كنت فقط أستشعر مطراً من أصوات الصفيح يخترق قلبي الصوت...، يخترق لحم قلبي بقوة فادحة ويجعلني أرتعش... كان الصوت متبوعاً بوجه قردة المكاك وهي تعمل بصرامة كبيرة على قصّ علب الصفيح، وكنت أبصرني وجهاً محشوراً في اللوحة الكونية التي شيدها حسيب في ممر بيته، تلك اللوحة التي تحاكي غابة البشرية الأولى ووجوهاً مخرّزة ببعضها، لا تستطيع فهم من يتبع من!، هل هم ذاهبون أم خارجون؟!، تلك اللوحة بقيت عالقةً فيهم بكل تفاصيلها، وها أنا الآن لا أفهم، أنا أدرس وجهي في اللوحة ليحنّطه حسيب أم أن اللوحة المخرّزة قد دسّت تفاصيلها في وجهي وهي تتسرب عبر أوردتي وشراييني؟!، كنت أفقد الوعي رويداً رويداً...، وأندس في زحمة الوجوه الصفيحية الراكضة نحو الدخول والخروج معاً.

يدور حسيب بقوة داخل القبة الفانوسية وينعكس ظله علينا، يدور حسيب بينما ظله متوقف وساكن.. يدور حسيب.. فتنهار التفاصيل ويتحول ظله الساكن لبئر غائرة، تندس فيها كائنات اللوحة الغريبة، يتبعها

المواجهة



جمال كامل



امتداد البصر، مرمية ومناثرة في كل مكان. بطون مبقورة نزع أحشائها، وأجساد مقطعة، وأطراف مبتورة ومسحوقة وجثث احترقت واسودت وتفحمت .. ورؤوس فصلت عن أبدانها، غطتها الدماء المتيبسة والغبار، وتلفحها الشمس والريح. ومع الوقت، ومع انتشار الدم ورائحة اللحم الطري. أتت اسراب الذباب بطنينها الذي لا يهدأ. وحلقت الطيور

لم يتوقف القتال لأيام. معارك مستعرة، ومواجهات قاسية، شرسة، دامية لا ترحم. لم تخفت من شدتها او يوقف وتيرتها ليل ولا نهار. أنها احدى حملات الحروب الصليبية. كلا الطرفين نزع دماء كثيرة. امتلأت الأرض والسهول والتلال المقدسة، بالجثث والأشلاء المقطعة. تراها على

ثم صلوا عليها قبل ان يأتي الأمر ويضرموا فيها النيران.

ومع نزول الظلمة. انسحب الجند الى الثكنات. كانوا متعبين ومنهكين .. أجسادهم تتحرك وتتنقل بحركات آلية ثقيلة .. جلسوا وراحوا يأكلون ويمضغون الطعام في شهية ونهم، ثم ناموا في ثيابهم الوسخة القذرة، الملطخة بالدم والغبار والعرق.

في الصباح، وعند تلون الأفق بحمرة برتقالية شفيفة. سمعت الأبواق تصدع بخشونة، وسمع صوت النفير طويلا وعميقا. وسريعا دببت الحركة والصخب في المعسكرين. وعلت صرخات التجمع وصيحات أوامر التمركز والثبات. فاصطف الجنود في المقدمة، متراسين حاملين دروعهم المصفحة ورماحهم الطويلة .. ورفعت الرايات والإعلام الملونة التي أخذت تتقلب وتخفق في السماء. مرت فترة من الترقب والانتظار. سادت في حذر وقلق فوق الوجوه والعيون. فكانت المنجنيق هي من أعلنت بدا الهجوم. حمم من صخور مشتعلة، ملتهبة، انقذت عاليا، وسقطت بدوي مهول ومرعب، اهتزت لها الارض .. حمم تطيح وتحرق كل من يقف في طريقها.

التحم الجيشان سريعا. وصهلت الخيول ودكت الأرض بحوافرها. وعلت صيحات الحماسة وارتفعت صرخات التكفير وأعداء الله والرب من المعسكرين واختلطت مع سحب الغبار المثار.

هناك، وفي مكان بعيد، منعزل، تواجه جنديان وجها لوجه. كل منهم يلوح ويلعب بسيفه المخضب بالدماء .. ويرقب تنقلات الآخر بارتياح وحذر شديدين.

ما كان واضحا بصورة ملفتة. هزلة جسديهما المفرط. وهشاشة أطرافهما الطويلة التي تماشت مع عظام فكين ناتئين وشعر مشعث مغبر. وما كان جليا - أيضا -

القمامة في السماء، تجمعت مشكلة دوامات واسعة، كبيرة، مألئة الفضاء بصياحها ونداءاتها الكئيبة. فيما مجاميع الكلاب التي تغير حالها وسمنت حين قدموا. تسمع نباحها وزمجرتها وعراكها في حلقة الليل. أصوات فكوك قوية .. تتصارع وتشتبك مع بعضها .. تقطع وتمزق اللحم وتهشم العظم وتسحقه. ومع تنالي الأيام ظهرت تلال جديدة للوجود. برزت في غفلة عنهم، لم يدركوها او يستوعبوا حجمها وضخامتها .. تلال تكونت من أجساد قتلى الطرفين. جثث تكومت وتراكت على بعضها وانصهرت في كتلة متماسكة صلبة، متينة. أجساد تداخلت فيما بينها وذابت في تشكيلة لونية داكنة السواد .. فلا تفرق بينها ولا تميز لاي طرف تعود . لكن ما كان يتفاقم بصورة لا تحتل ولا تطاق .. كانت رائحة التفسخ والتحلل. اذ تسيدت بثقلها وسماكتها على المكان. افعمت الهواء وخضبته بعطونة لزجة لا تحتل .. لا فكك منها.

وخشية الأوبئة وتفشي الامراض، اجتمع الطرفان ذات يوم. تحاورا وتناقشا لفترة طويلة ثم اتفقوا على هدنة ليوم واحد، لدفن الموتى.

مرّ اليوم سريعا في حفر الخنادق. وأفرط الجند في عمقها واتساعها. بعدها سحبوا الجثث المتفسخة والمتحللة الأعضاء والإطراف، ورموها في الهوة الباردة. شاهدوها تتساقط وتتكدس على بعضها كما لو كانت بقايا أشياء استعملت كثيرا، وحان اوان التخلص منها سريعا .. ومع نزول أول خيوط المساء أوقدت المشاعل.

وقف الجند قريبا من حافة الخنادق. وقفوا والسنة اللهب المتأجج والمتطاير، يلعب ويمسح الجثث بصفرة باهتة. وقفوا بصمت مطبق وبوجوه غائمة كئيبة.

بصورة لا تشوبها شائبة. ذلك الحقد الخفي والغضب الدفين، الذي راح يطغح على عيون جاحظة وفي التواء شفاه مزمومة. أخذاً يتحركان ويتنقلان في شبة دائرة صغيرة. السيوف مشرعة ومتوترة الى أقصى حد. وكلاهما حذر ومتوجس من اي خطوة او اي فعل يقدم عليه الاخر. لا تستطيع ان تخمن من بدا الهجوم .. من اندفع وتحمس سريعاً، ليجهز على خصمة. لحظة غير معلنة وغير مفهومة ابداً. اذا علت الصرخات وارتفع الصياح وراحت الشفاه الغليظة واليابسة تطلق اسم الله والرب،

عونا وحليفاً ونصيراً لها. التحمت السيوف الفولاذية، اشتبكت طويلاً. وارتفع الغل بينهما أكثر حين اقتربا وتلامسا رأسيهما. واخذ كلاهما يحس بأنفاس الآخر، تمسح وتلمس وجهه بسخونة لاهثة متقطعة. وفي لحظة لا تتكهن اين يكمن سرها. اشتعل الغضب وتعاضم الكره في الوجوه ... هوت السيوف بكل ثقلها وقوتها. اصطدمت بصوت يصم الأذان، احتكت بشراسة مع بعضها ووقفت مرتفعة ساكنة في الفضاء .. هناك تذبذبت رنة الاصطدام المخيف في الهواء أول الأمر. بعدها سرت مثل نبض مرتجف، مرتعش في الأيدي



خفت البريق واختفى الوهج. كانت الشمس وقتها تسحب اخر خيوطها المحمرة من السماء. والهواء اصبح اكثر برودة. وبعد مدة ليست بالطويلة سمعت الابواق تصدح بخشونتها المعدنية .. فترجع الجيشان سريعاً وقد اختفت وتشوهت ملامح راياتهم وأعلامهم في الظلمة. مات احدهم في القتال.

ومن عاش بعد المواجهة، لم يدخل بعدها في حرب. رجع الى بيته وقريته. عاش طويلاً ولم يتكلم عن الحرب مطلقاً. كان في وقت الغروب، حين تسحب الشمس اخر خيوطها ويتلون الافق بحمرة قانية وبصفرة متشربة قتامة رمادية. ينتابه احساس بالوحشة وبالعزلة. وتصيب جسده قشعريرة باردة تشعره كم هو أجوف من الداخل. ما كان يخيفه ويصيب تعابير وجهه بالجمود .. انه كان لا يذكر من وجوه من قتلهم. الا وجهاً ضئيلاً ووحيداً. ظل عالقا في راسه، حاضراً وراسخاً في ذاكرته. وجه من وقف سيفه في الهواء يلتمع ويتذبذب. وجه حفظ ملامحه وتقاسيمه وتعابيره عن ظهر قلب. العينان المتسعتان والفم الملتوي والشفاه اليابسة والفك المتصلب من الغضب وشرايين العنق النافرة. كلها كانت في اوقات كثيرة تشتبك وتتداخل في خياله وتنصهر مع بعضها .. فيقفز ويخرج من بينها وجهه هو. كم ارتعب وأخافته هذه الصورة. فلم يستطع التخلص والفكك منها يوماً. ولم يقدر ان يتخلص من ذلك الشعور المخيف او يفارقه ذلك الإحساس المرعب. بأنه في ذلك اليوم .. في تلك المواجهة .. كان يقاتل ويقتل نفسه.

والأصابع المشدودة ثم انتقلت الى السواعد والأكتاف الهزيلة واستقرت اخيراً في الرؤوس. رنة تفجرت في رأسيهما كالبرق، كلمعته، كبريقه .. أسكتت العالم من حولهم .. أوقفته .. وتسيد ذلك الهدوء العجيب في رأسيهما .. هدوء لا تقدر ان تصفه بالموحش او بالمخيف. ولا تقدر على مقاومة سحره .. ان خفتت الاصوات وتلاشى كل صراخ او صياح .. واختفت قرقعة السيوف وهتافات النصر والتكفير .. حتى كلمة الرب، واسم الله لم يكن لها من مكان. كان رأساهما في تلك اللحظة، في يقظة غريبة وفي صفاء لم يعرفاه من قبل. كما لو كانا خفيفين لدرجة لا توصف .. يعومان في الهواء من دون أي ثقل يربطهم بهذا العالم .. كانا يفكران ويسألان بعيون متسعة مندهشة. عيون كما لو كانت ترى وتبصر للمرة الأولى.

لماذا انا هنا؟

ما الذي افعله تحديداً؟

ما حقيقته.

وما معنى كل ما يدور ويجري؟

كيف يكون القتل طريقاً يوصلنا الى الحقيقة؟

لماذا تضاءلت الأشياء وتضببت وأصبحت بعيدة عني،

ولا تساوي شيئاً؟

ماذا لو مت الان . هل من احد يهتم؟

الموت هو ان تكون وحدك. عزلة بغير إرادتك.

وما من عزاء يصد ما يدور حولي، ويخلصني من طعم

التفاهة فوق شفتي؟

هل من عزاء؟

وهل من معنى حقاً .. هل من معنى حقاً؟

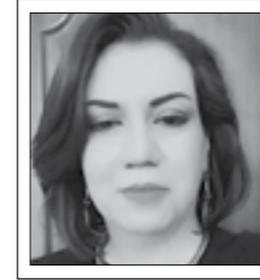
استغللت قوانين الزمن المتحرك، كنتُ أرتدي قميصاً بنفسجياً بأزرار ذهبية صغيرة مع تنورة من قماش سميك مشجر تصل حد ركبتي، وبقصة شعر قصيرة منحت وجهي استدارة أكثر وضوحاً والقليل من البراعة. أحمل أوراقي كما تفعل بقربي مجموعة من الفتيات. في مدخل بوابة الجامعة ينتصب تمثالان لطالب وطالبة بقبعة رأس مربعة كتلك التي يرتديها الأكاديميون، في الشارع العريض داخل الجامعة ثمة عطر وزهو تحمله الوجوه الفتية والقلوب الغضة، لحظة ملونة أتذكر وهجها المتراقص في عيني رغم طقس ذلك اليوم الساخن.

مشهد ثان

يجتمع في الغرفة قاصان من المدينة، أحدهما طويل القامة بعود رفيع والثاني بشعر يبالغ في البياض و بوجه لا يفوت فرصة للضحك من الحياة، الغرفة تأخذ مكاناً برأس الدرج، والدرج طويل بسلام عالية ومتعبة قليلاً، يدور بينهما حوار ضاحك، يتبرع فيما بعد صاحب القامة الطويلة بنقله لنا عبر قصة قصيرة، لا أتذكر عنوانها الآن، ولست متأكدة من أنني كتبت عنها في إحدى الأيام الماضية، تتحدث عن النظر إلى السيقان الصاعدة من زجاج الغرفة ومن موقعه المختبئ فيها بأمان عن العيون المرتبكة وهي تدخل أول النهار أو تغادر في آخره، سيقان رفيعة، وأخرى مسرعة، بعضها لا يجيد ترتيب إيقاع الخطوة فيتلكأ أمام صمت السلم وعناده، ساق مدللة وأخرى أصابها الوهن، جميعها تتحرك، لا أحد يبادر بالوقوف، فقد يجد من يشي به



طريق واحد وأنا ثانية



د. اشراق سامي



مشهد اول

وهم يفكرون في أشياء كثيرة، فيغيبون عن وعي علامات الطريق. لم يكن الطريق بكل الأحوال يعتني بأية علامات للأمل. يمتد باستقامة ملفتة للخيال، لكنه يتغير بين الحين والآخر، على سبيل المزاح أو الأسى، لا يهم، فبعض الصور تستبدل مع تغير الأزمان، وبعض الأغاني التي تمر في المذياع تكون هي الأخرى قد

الطريق: حين تبلغ الثامنة عشرة من العمر ستعرف هذا الطريق من المدينة، هناك آخر أيضاً، لكنك ستعرف هذا بكل الأحوال فهو يبدو الأنسب لمتوسطي الدخل والذكاء، ربما، وأنا مثل الآخرين أولئك الذين تعلموا المشي فيه،

ما بدّدته الأيام



أمير ناظم



ليغير ما بدّدته الأيام ويعمّر ما خربه حظه العاثر. حين استقر في مقهى شعبيّ في أطراف بغداد وتعامل مع أهل الحاضرة، تغيرت نبرة صوته وهندامه، وحتى ملامح وجهه، إذ صارت بشرته أكثر نعومة، والشقوق في يديه اندرست، وظنّ أن الطريق صار قصيراً، ليعود بعد عام على الأقل، وحينها يتمكن من دفع الدية لعشيرة كان قد تشاجر معها أعمامه، وحين دفعته الحميّة عليهم

بخطى ثابتة، وصدر مدفوع، حمل بقايا كرامته وابتعد بروية عن المقهى الذي خدم فيه أشهر، إذ وصل بغداد قبل عام، وتنقل بين المهن المتعبة غير مستقر في عمل واحد إلى أن جاءت به الأقدار إلى هذا المقهى. سافر إلى بغداد من أرض خصبة يحيطها نهران، محملاً بأعباء التاريخ ومرارة الأيام المضية، ودّع خلفه تركة ثقيلة، عائلة تأبى أن تكون مهمشة في وطن مشتت، لذا، رحل

عند الدفاتر السوداء، الوقوف خطر في تلك الأيام، أن تقف فقد يحمل ذلك مغزى غير مريح، ربما تملك اللحظة لتسأل أو لتفكر وهو ما كان غير مسموح لاسيما في طقس يوم ساخن.

مشهد ثالث

ما زال الطريق يمضي وقته بالغيوبية حين أعبره، رغم أنني مؤخراً أدير دفة القيادة وأتحكم تماما برغبات المركبة بأية حركة خارجة عن تخطيط الطريق الساهي. الصور ازداد عددها وقليل من الأشجار أيضا، الكثير من النساء الآن خلف زجاج نوافذ المركبات لكن التنورات

التي توصل آخر رحلاتها إلى الركبة كانت قد اختفت، وليس هناك من تلبس قميصاً مشابهاً للبنفسجي بالأزرار الصغيرة. كما أن، القاص الذي اقترح الكتابة عن السيقان المتحركة انطلقت ساقاه في رحلة طويلة، واختار مكانه الأخير. فيما تنازل الثاني عن غرفته لشاب بعد أن أحيل على التقاعد. شخص ما انتشر ظهوره مؤخراً على الأجهزة الذكية، يؤكد أن كل خلايا الإنسان تتبدل بسنوات خمس، جميعها على الإطلاق، باستثناء خلايا الدماغ، لعل هذا ما جعلني أحافظ على عاداتي في الغيبوبة أثناء الطريق، رغم مرور العديد من الخمسات من السنين، كما ان مروري فيه يكون في الغالب في يوم ساخن.



ورفع بندقيته رامياً، أصاب أحدهم من دون قصد أن يقتله، لكنه مات بعد ساعة فقط، وتحمل ذوهه الديّة، ولأنه كان فقيراً مُعدّماً، هرب من دون أن يدفع ما عليه من مال، حتى ما جَمَعه في بداية حياته ليعطيه مهراً لحبيبته، أنفقه في المحاكم والرشاوى والبخاشيش. ليس القتل ما كسر شوكته، بل حبيبته التي اكتشف فيما بعد أنها تقرب لعشيرة المقتول.

والآن شبّت نار العداوة، وصار من المستحيل أن يحصل ما خطط له وتكون رفيقة حياته. كان صاحب المقهى يعامله جيداً، ولكنه تغير لحظة وصول عامل آخر، وصار يشدد عليه ويحمّله أعباء لا يقوى عليها، إذ صارت الحاجة إليه أقل من قبل، إلا أنه تحمل حقارته

واستخفافه لزمن فاق قدرته، وانتهت قدرة التحمل عنده خاصة عندما عرف أن المقهى وصاحبه مملوكان لخلية إرهابية، ولأنه كان يبيت في غرفة صغيرة آخر المقهى، ففي آخر الليل يسمع همسهم وهم يخططون لتفجير مدرسة أو اغتيال رجل أمن أو هجوم على ثكنة عسكرية. كذب سمعه أول الأمر، لكنه ركّز أكثر بأحاديثهم، فصار يسمعهم بوضوح، وشهد آخر عملية نفذوها على مساكين ساحة الرصافي، وحين علم صاحب المقهى بتجسسهم عليهم هدهد بالقتل، ولم يكتف بذلك، بل صرخ في أذنه قائلاً: سأشوي عائلتك كلها في تنور واحد، وتأكّد من أنني سأفعل إذا تفوهت بكلمة. وصار يُهان في كل حركة يتحركها داخل المقهى،



بيتها. لم يسأل عن أهله، ولم يبحث عن صديق أو قريب، همه الأكبر أن يرى وجه الحبيبة، وعلى الرغم من غيابه القصير إلا أن هياة الشوارع قد تغيرت، فقد كثرت القطع السوداء على الحيطان، وانتشرت المزابل في الشوارع. ورأى شبح الموت يعيش مع السكان بتصالح، حتى إن عدد السكان قد تضاعف وهاجر أغلبهم وحلّ آخرون في أحياء مدينته الفقيرة، رجال غليظون ومتعصبون حتى في نظراتهم، مخيفون جداً في أصواتهم. لكنه لم يأبه، فوجهته واحدة وهدفه غطى على ما تبقى من فكره. مر بمتنزّه يحمل ذكرياته، لكنه اكتشف أن قد ماتت فيه الضحكات كما المدينة، وبيست عروق الأشجار وقطفت الورود كلها، فبحث عن شجرة كتّب عليها ذكرى لقائه الأول مع حبيبته، وقبل أن يصل، لمحها قرب الشجرة وشمّ عطرها الذي لا يعرفه أحد غيره، فركض نحوها. رغم قصر المسافة إلا أنه شعر بأنها أطول من مدى العين، وأحس بثقل قدميه، وأراد أن يصيح بعالي صوته، ينادي حبيبته، لكن صوته اختفى، فأشّر أن أقدمي بيديه كغريق، فالتفتت وتأكّد من أنها هي، من كحلة عينيها وهدوء نظرتها، لكنها أشارت له بأن قف أو ارحل، ولاح في وجهها تعبير عن خطر محقق. خابت آماله، وظن أنها لم تعد تحبه، فوقف يتأملها على مسافة قريبة، وتساءل: ثم ماذا؟ فخرج من خلف الشجرة رجل يعرفه جيداً، ومن دون أي كلام انغرست رصاصة مسدس أخيها في صدره، ليهدأ نفسه ويتوسد الأرض.

حتى الزبائن أمسوا يتنمرون على لهجته وملبسه الذي غيره وحاول فيه أن يكون بغدادياً، إلا أنه ظل يحاول دون جدوى، فقميصه الأحمر وحذاؤه الأبيض وبنطاله الضيق جداً، مع سحنة وجهه السمراء لا يتطابقان، حتى وإن تغيرت ملامحه وانخفض صوته. بدأ يشعر كأنه أحد مكونات المكان، كالكروسي في المقهى أو الباب أو المصابيح، حاجة لا قيمة لها أو أهمية إذ يمكن استبداله بسهولة، وظل كذلك إلى أن أضحي ينكر وجوده أصلاً. نظر شزراً مرة بوجه زبون سخر منه، لكن الزبون لم يتقبل ردة الفعل، ونادى صاحب المقهى ليؤنّب أمام الحاضرين كلهم، فيئس من رد اعتباره واسترجاع قيمة ذاته. تساءل عن سبب بقائه في هذا العمل، وتوصل إلى أنه لن يجد مكاناً أتعس من هذا، لذلك قرر أن يرحل، ولا يرحل فحسب، بل يجب أن ينتقم.

عرف خلال عمله ضابطاً بالأمن الوطني، وبعد تحرر بسيط عنه تأكّد أنه نزيه وسمعته تسبقه أينما ذهب، وعزم على أن يفضحهم، ونسّق مع الضابط حتى دقت ساعة الصفر، وجاءت القوات الأمنية وألقت القبض على صاحب المقهى ومن معه من المتعاونين مع الإرهابيين. أحس بنشوة الانتصار، وشعر بأنه فعل شيئاً ذا قيمة، وبدلاً من أن يبحث عن عمل آخر، وجد نفسه يركب سيارة متجهة إلى الجنوب، كان غارقاً بأحلام اليقظة، وجّه حبيبته وعذوبة أحاديثها، سواد شعرها وأنوئتها الطاغية، وكلما أسرعت السيارة ازادات دقات قلبه، ونسي ما هاجر بسببه، ليتجه مباشرة إلى

دم الغزال



علي فالاح

1

تتقافز الاقدام مسرعة فوق العشب الاخضر المخض،
تنبعث منه رائحة مميزة، يمتص وقع الاقدام الثقيلة،
يتمدد، يستوعبها دونما مقاومة. المصابيح علقت
على جذوع النخيل الفارعات، كشافات تنشر ضوءاً
ساطعاً، انار عتمة البستان وصيره نهراً مشرقاً. حبال
تدلى من سطح القصر تنتهي برووس النخيل، تحمل

مصابيح صفراء وحمراء وزرقاء... شبكة متقاطعة من
الحبال المضيفة بوهج اللمبات البهيج، وصور الرئيس
القائد تتلألأ بين المصابيح، اشرطة تحمل لقطة مكررة
مئات المرات، طبعت على قطع قماش مثلثة، يظهر فيها
الرئيس مبتسماً ابتسامة مبالغ فيها قليلاً.
يتخاطف النادلون بقمصانهم البيض وبناطيلهم
السود ووردات الياقات السود بين الموائد. ينقلون
الطعام والحلوى والمكسرات وقناني الماء وزجاجات

2

يقف على شرفة الحجرة المطلة على الساحة والنهر،
يرقب التجهيزات والاعدادات، يرفع يده ويمسد شعره
المصفوف، متماسكاً وخشيباً بفعل مثبتات الشعر،
صبغه الحلاق اسود فاحماً وصبغ شاربه ايضاً، وها
هو كأنما عاد بالزمن عشر سنوات الى الورا، تغمره
الفرحة وهو يرى ما اعد من اجله، ترحيباً به لتسميته
محافظاً على المدينة. حفلة اعداها تاجر من كبار التجار
المقربين، يكرم بها المحافظ الجديد.

انزله في حجرته ذات الشرفات الثلاث بإطلالتها على
البستان والنهر والساحة، وقدم له بدلة بيضاء من
الحرير، يرتديها الآن. منذ أن ظهر الرئيس في التلفاز
في احدي لقاءاته المتكررة يرتدي بدلة بيضاء حتى
صارت تقليداً شائعاً بين كبار الحزب. من يتميزون
بتحصيلهم الدراسي وخلفياتهم المدنية حرصوا على
ان يظهروا ببدلة بيضاء، شريطة ان يكون ظهورهم من
اجل مناسبة تستحق تقليد القائد.

وماذا اكثر من تولى منصب المحافظ؟
يقف مبتسماً يحيي بيده من صار في مسار رؤيته
ووجده شاهقاً رقبته الى الشرفة، مبتسماً، وشفته
تلهجان بالتحية، برفع يده حتى صدره مع نصف
ابتسامة باردة دون ان ينطق بكلمة او ينظر تجاهه اكثر
من دقيقة.

بدأ المدعوون يتوافدون الى البستان، يستقبلهم التاجر
ولفيفه، ويوصلهم الى صالة القصر، رجالات الدولة،
جنرالات الحرب، والتجار الكبار. يسلكون الممر المفروش
بالكاشي الملون، قاصدين صالة الاستراحة.

المشروبات الفاخرة. تتلقفها أيدي ماهرة، نادلون
متخصصون في صف الاواني على الموائد وتوزيع
الفاكهة والاطعمة والاكواب على الكراسي، مع الحرص
على ان يصل ايدي الجالسين دون جهد الى ما وزع على
المائدة. نادلون مشغولون بعملهم الدؤوب.

ومن ساحة المطبخ يتصاعد دخان ابيض وروائح شواء
مع هسهسة لحم، تعاون طبّاخان ماهران ومساعدان
فطنان على المناقل المتوهجة بالجمر الاحمر، يشويان
السمك واللحم، والحمام، تتقلب على السفايد طيور
الفاخت والخضيري الطرية سريعة الهضم يذوب لحمها
المشوي المالح في الفم دون عناء التقطيع والطن
والهرس.

روائح الطبخ تنساب من الكوة في جدار المطبخ تنبعث
مخلوطة مع توجيهات الطهاة لمساعدتهم، يحثونهم
على السرعة والاتقان. وفي قلب الساحة يشع مسرح
اشبع بالأضواء الساطعة، تملؤه فرقة موسيقية منشغلة
عن الخلق بضبط اجهزة الصوت، ودوزنة الآلات، نغمات
هاربة من آلات موسيقية متعددة، نغمات معتادة لاغان
كلاسيكية، تتداخل النغمات المنبعثة من المسرح، تخف
وترتفع مع درجات جهاز قيد الضبط.

البستان مثل خلية نحل، يصدر منه دوي لأصوات
متهامسة، متقاطعة، وأوانٍ ترتطم واقدام تجتر العشب
احياناً متعثرة.

وفي نهاية البستان، هناك حيث العتمة يحاربها ضوء
فضي لقمير خجول يتكسر فوق موجات متهادية،
تتهادي لنهرٍ منحدر من شط المدينة، بغير صخب
ينساب، يتموج، ويجري دون ان يكثر له احد، يحمل
كائناته النهرية ويمضي بلا تكلف او ملل.



4

تأخذ المطربة والفرقة استراحة تفصلهم عن الجولة الثانية، يأكلون قليلاً ويندمج الحاضرون مع بعضهم مثل ما تمتزج الخمرة بالماء في كؤوسهم، تتصاعد الضحكات، وترن الكؤوس وترتطم الأواني، تتقاطع الايدي على الموائد وتطحن الافواه ما في الأواني فيرفع النادلون ما فرغ منها ويعيدون ملاءه من جديد بهمة وتفان.

تعلو نغمة طويلة من الكمان تعلن ان الفرقة عادت للعزف، وهو في كل هذا لم يرفع عينه عن المطربة التي لم تتجاهله، ان سرت بنظراته واهتمامه وتركيزه. وقبل ان تنتهي الجولة الثانية ان قارب الفجر على البزوغ اشار الى حارسه الشخصي ان يقترب، اسره بأمر وتوجه الحارس من فوره الى متعهد الفرقة والقى بأذنه ما اسره به المحافظ.

5

واذ انتهت الحفلة وجمع العازفون آلاتهم وذهب الحاضرون الى سياراتهم صعد المحافظ الى حجرته، وقبل ان يفك رباط عنقه طُرق الباب فدخل الحارس والمطربة معه.

تأملها، مسح جسدها بعينه: شعرها الاسود الليلي، حاجباها الكثنان، عيناها الحوراوان السوداوان الكحيلتان، شفتاها المكتنزتان، صدرها الممتلئ، ذراعاها العاريتان الطويلان، قوامها الممشوق... جلس على كرسي قرب السرير وطلب منها ان ترقص له، وما

هي ترقص، تتمايل كما الافعى وكأن لا عظم في جسد هذه المرأة. كم احب غنجها وهي تضع اصابعها على صدغيها وترفع شعرها الى الاعلى بينما يتمايل وسطها كما الموجة، تمط جسدها وترخيها، تنزل الى الأرض وترتفع الى السقف. شحنت الغرفة بموجات حارة من جسدها المطاطي، فنهض نحوها ولفها بين ذراعيه، وراح يقبلها بنهم، يشم عطرها ويلثم شفثيها ويمتص رقبتهما كأنه سيبتلعها نهائياً، ثم خلع قميصه ورمى بنطاله وطلب منها ان تتجرد من فستانها الاسود، ترددت قليلاً وبعد ان شزرها راح الفستان يتطاير بين يديه ويديها، شدا اليه، وهم ان يلقيها على السرير لكنها تملصت منه وانكمشت على نفسها ودست رأسها بين يديها، وندت عنها تتممات خجلة، وبعبارة متعثرة اخبرته انها تنزف دم الطمث. التمعت حمرة الدم القانية في دماغه، تخيله ينساب لرجاً بين اصابعه، فهاج مثل ثور واندفع نحوها وسحب سروالها واسقطها على الارض فتلطخت يده بخرقه القماش الغارقة بالدم، وفرق ساقها ودس انفه هناك في العتمة اذا ينساب

وشعوره بمرارة الخسارة، والمطربة تتمثل هذه المشاعر، تطلب بصوتها المجروح ان يُغفر لها.

توحد صوتها العذب المتوسل مع الموسيقى المعزوفة بإتقانٍ خلاب، وصاروا موجاً واحداً يخترق ادمغة الحاضرين فيهيح ما سخنته الخمرة ويحي فيهم روحاً طروباً تتوق للتحرر من سجونها الجسدية وتنطلق راقصة على العشب المبتل وفوق الموائد وعلى موجات النهر...

سحره صوت المطربة، سلب لبه الجرح الغافي المنقوش على حبالها الصوتية، نفذ الى قلبه مثل شظية ساخنة، مد يده يتحسس، يدعك بأصبعه على ندبة مثل خط رسم تحت حلمة صدره رسمته شظية غابرة من ايام الحرب يتذكر الآن حرارتها، وألمها، وماذا حركت به ساعة اختراقها صدره... هو الآن مجروح القلب، جرحه الصوت الآسر، حنان الأمهات الابدي، وحزن النساء المتناقل عبر الاجيال، تجمعت مآسيهن وقصصهن المكبوتة بصوت المطربة هذه، والآن، ما انفكت تطلب السماح متعهدة انها لن تخطئ مرةً اخرى...

وما ان انتهت الأغنية وكف تصفيق الحاضرين حتى دخلت المطربة بأغنية جديدة وخفيفة، تؤكد لحبيبها انها تحبه بعدد لوم العاذلين لهما، وبعد ما في السماء من نجوم ساطعة تجده الوحيد هالالاً لامعاً وسط السديم. تغني بطرب والخمرة استقرت في رؤوس الحاضرين وسرح هو ينظر لها ويمسد ربطة عنقه، يجمع عليها قبضته من الأعلى وبالراحة ينزلها حتى ذيل الربطة، تنساب بيده مثل ذيل قطة حريري، املس. ولم يفتها ان تنظر له، وان تنتبه وهي بذروة طربها انه لم يحدث احد ندمائهُ طيلة غنائها، بقي مشدوداً اليها وكأنه سيمتحن بما غنت من اغانٍ.

ومع اكتمال التحضيرات، وانسحاب النادلين من الموائد توقفت النغمات العابثة، وترك العازفون آلاتهم في حجورهم، ووقف من اوكل المهمة له من النادلين في شريط ابيض يحدقون بالموائد. ثم طُرق عليه باب الحجرة ودلف حارسه الشخصي يبلغه ان الجميع بانتظاره ليخرجوا الى ساحة البستان.

خرج من الحجرة وتخطى المجاز، ثم هبط من السلم، ينقل اقدمه بثقل، عيناه تتجاوزان رؤوس الحاضرين، وكأنه في تمرين مسرحي. اشرايت نحوه الرقاب، وقام الرجال من مجالسهم، مبتسمين ومحيين، ينظرون نحوه وهو يهبط درجات السلم مثل امير ارستقراطي متدرب منذ الطفولة على مشاهد الاحتفال وآداب المجالس، هبط السلم وصعوده تحت انظار المراقبين. ومن العتبة الاخيرة وضع قدمه على بلاط الصالة المرمرية ومد يده لأيدٍ مدت تصافحه، ادار رأسه قليلاً ثم توجه للباب تلحقه زمرة الحاضرين.

3

وما ان جلس الحاضرون حتى اديرت الخمرة في الكؤوس على وقع اللحن المتصاعد من الفرقة لأغنية قديمة، عبت الافواه الخمرة، رفعت مرة واحدة نخب المحافظ الجديد، وعادت الكؤوس الى الطاوات وملأت وارتفعت الى الافواه وما زالت الموسيقى الافتتاحية تُعزف. ومع كأسه الثالثة ارتفع صوت المغنية، شد الصوت انتباهه واسكت ما تقطع من تهامس اثناء الموسيقى وسمر الحاضرون عيونهم نحو المسرح والمغنية اللامعة تحت اضوائه الساطعة وهي تصدح طلباً للسماح، شاعراً يطلب من حبيبته ان تسامحه، يعبر لها عن اسفه وندمه

بصمت سائل احمر مائل للسواد وشهق زفرة الدم،
بعمق شهق حتى لطح ارنبة أنفه، واعلى شاربه. اسكرته
الزفرة ففس عضوه المتصلب فيها، كما السيف اولجه في
فرجها النازف، وكما الاصابع عندما تحك الجلد، هكذا
شعرت هي، شيء ما في جسدها قد اشبع، لذة روحانية
لا تفسير لها تصاعدت في جسدها وتدفتت من رحمها
دماً ساخناً لزجاً، وهو كمن تلبسته روحا ايروسية لهث
على جسدها مثل ذئب بري يلجها ويصل بالقبع المتورم
لعضوه الى اعماقها، الى العتمة النهائية، مكن الرغبة.
ارعشها لهائه وشاطط بالوجع السحري... وبعد لهات
ولهاث قذف ماءه فيها فسحب عضوه المتقاطر من الدم
كسيف سحب من جرح عميق...

6

صارت المغنية ملكاً له، وكأنها اهديت له مع المدينة،
وصار هو محافظاً على الاثنتين. فرض شروطاً عليها
مانعاً اياها ان تغني في حفلات فيها سياسيون او
جنرالات حرب، اما التجار وعامة الناس فكان شيوع
الخبر يكفي لإبعادهم عنها، اي مغامر يقترب من خليقة
المحافظ؟

جن الرجل بها، هام وسُحر وعاش معها قصة تشبه
قصص الحب الاسطورية، وطارت هي بذلك الحب وغنت
بغدقه واحسانه، وعلى غرار القصص الاسطورية إذ لا
تمضي الايام كما يريد العشاق؛ اضطرب الجنوب القلق،
وانتفض، وحملت الناس السلاح ووجهته على السلطة
ورجالها، ودارت المعارك، ونشبت الصراعات، واغتيل
رجال الدولة، احترقوا في مكبات النفايات، البسوا
اطارات السيارات واشعلت بهم النار. فأرسلت العاصمة

حاكماً عسكرياً يتولى ادارة المدينة، اخ غير شقيق
للرئيس ، نسخة مصغرة من شكله وبطشه وسلطته.
ومنذ اليوم الاول، وما ان جلس على كرسي المحافظ
طلب ان يأتوا بمغنية المدينة لتحيي له حفلة الليلة
الاولى، شاط المحافظ وعرف ان لا قدرة له على منع
الامر، وان اخ الرئيس القائد لا يرد له طلب. وما ان
دخلت هي الى مبنى المحافظة حتى خرج هو...
قاد سيارته وحيداً في شوارع المدينة الملتهية، يتجول
في الازقة المقطعة، ويلمح اشباح الغوغاء الملتمين،
يتخاطفون في الشوارع يبحثون عن رجال السلطة،
جنرالات الحرب، وعناصر الحزب الحاكم، وهو بينهم
يقطع الشوارع، يلتهمها، سارحاً بخيالاته المجنونة
متصوراً ماذا سيفعل الحاكم مع عشيقته، السكير،
المبتذل، الهمجي، الذي لا حدود لمتطلباته ولا رادع
لرغبته، قد خبره سابقاً وجلس معه في جلساته غير
المنتهية، الشره، الذي لا يقضي ليلة دون النساء
والخمرة. يتصوره الان يرتدي ثوباً فضفاضاً ويعتمر
كوفية يلفها على رأسه بأغبي طريقة ممكنة، ويجلس
وبيده كأس ملؤها الخمرة، ويفحص بعينه الذئبتين
جسد عشيقته اللدن، وتشتعل الرغبة برأسه فينهر الفرقة
ويطرد الحاضرين ويتوحد معها في غرفة المكتب،
ويطرحها على الاريكة ويهينها، سيخربها، ويبكيها،
سيسبها حتماً، يبصق عليها، يجر شعرها، يصفع خدها
صفعات عدة، سيظهر مسدسه بوجهها ليخوفها، سيطلب
منها اغرب الطلبات ويجبرها على اقبح الافعال،
وستستجيب، ماذا بيدها تفعل؟
اشتعل المحافظ غيظاً فأوقف سيارته على جادة
الشارع، قرب شط المدينة، انقذف منها وسحب مسدسه
ورفعه نحو السماء وافرغ مخزنه بالهواء...

نثيث الأرواح المغادرة



زينب ساطع

تأتي الروح وقد أعيها الانشغال وشدت يدها متوالية
الذهول.. تأتي لتترف على نافذة صفحة الذكرى
والماضي السعيد حد التخمة، الماضي الممتلئ بحروف
تسمو لسماء السعد العظيم.. فكيف الخلاص من تلك
الذكريات الأليمة التي لحقت الذكريات السعيدة.. بقدر
ما هو جلد لذاته بالابتعاد لحين الهدوء على نذب لم

يقترفه وليس له يد في وقوعه..

تلك السنون الغاربات ورائي

سفرٌ كتبتُ حروفه بدمائي

ما عشتها لأعدّها بل عشتها

لتبين في سيمائها سيمائي

وبالعودة لحياته قليلاً، يتذكر كيف كان ينعم بحياة

مثالية، فليس هناك من جمال في الحياة أكثر من ذلك.. زوجة طيبة وابن جميل على وشك الزواج بعد ان اختار عروسه ليبدأ عمراً مليئاً بالورد، وظيفة محترمة في الجامعة ومنصب عال بعد أن نال الاستاذية.. وشقة جميلة وفاخرة في أجمل ضواحي سوريا..

نعم سوريا.. قبل الحرب.. لكن الحرب حين تقوم تبدأ بالناس، حيث تقوم بزعة الأمنين المطمئنين، وتخط تشوهات كثيرة في لوحة حياتهم الزاهية، وهذا ما جرى له، فقد امتحنه القدر بفلذة كبده وثمره حياته حين أصابت الشاب الجميل شظية في رأسه لم تمهله سوى دقائق، لم يقدر فيها المسعفون من معرفة أهله وتم نشر الخبر المفجع للوالدين اللذين دخلا بنوبة كآبة حادة، فقد كانا يعيشان من أجل أن يرونها يتزوج وينجب، فيفرح كل منهما بالأحفاد ويلعبان معهم.. ليس هناك من وصف لبشاعة الحرب وهولها، الحرب أعظم من الكوارث الطبيعية لأن الكارثة الطبيعية لن تستمر سوى يوم وربما ساعة ومهما كانت النتائج وخيمة، فهي ليست بسواد وفداحة أن يهدر الدم برخص في الشعوب العربية البائسة.. أو كما قال ميخائيل نعيمة: "والحرب لو يعلمون لا تستعير نيرانها في أجواف المدافع، بل في قلوب الناس وافكارهم أيضاً".

وبعد مرور شهور ووسط محاولة الزوجة أن تسند زوجها الذي فقد النطق واعتراه شعور اللامبالاة الدائم في الحياة، جاء أهلها الساكنين في الامارات وأخذوها معهم، أراد أهلها أخذ زوج ابنتهم معهم لكنه رفض.. كان يريد أن تسافر،



شديدة الذكاء ومحبة له بشكل لا حدود له.. ولكن أمر الله تعالى بأخذ وحيدهما هو من قعد بها وبه عن مصافحة الحياة بتفاصيلها، وبسفرها الآن أنطفئ ذلك النور الرحماني الذي كان يستضيء به، وخسر جزءاً دافئاً في جنبات قلبه، لذا كان يفتقد صداقتها ويفتقد كلماتها وطيباتها.. تذكر آخر كلماتها قبل مغادرتها: "أنا سأبقى أنتظر قدومك دائماً" .. وتذكر هذا البيت:

يا خالق الروح ان الروح متعبة

فامنن الهي على المكوم بالفرج

ذهب لغرفة نوميه وبحث في أوراقه القديمة عن شيء كان قد نساها.. الحمد لله وجده.. الجوان.. يجب التحرك والسفر إليها ولم شمل العائلة مجدداً.. فليس في العمر كثير من الوقت ليعيش الأحبة في بُعد عن بعضهم، كان القرار قد أسعده ولا سيما حين فكر بابنه الشهيد، وكيف ان روح وحيدهما ستهنأ أكثر حين يكون والديه مع بعض للنهية

لأنها عانت وتعاني من غياب اثنين، غياب ابنها، وغياب زوجها روحياً، فلم يكن ينطق معها كلمة، وقد تمر أيام من غير أن يقول شيئاً على الرغم من أنهما يعيشان في البيت نفسه، لقد أراد الراحة لها لهذا هو من دفعها للسفر والعيش هناك.. وبعد مرور أسبوعين، كان قد تعرض فيها لحادث سرقة إذ هجم اللصوص على البيت وسرقوا مقتنياته لدرجة أنهم خلعوا الباب وذهبوا فلم يتكلم، بل لعله اراد منهم أن يقتلوه ويريحوه من هذا الجحيم المسمى الحياة..

وبعد أيام من حادث السرقة بدأ يفتقد وجود زوجته، فكل بيت هناك شخص له الصدارة في منح من حوله الدفء والمحبة والألفة، وقد حظي بيته بوجود زوجته، تلك المخلوقة المقدسة التي كانت تلهج ليل نهار بذكر الله تعالى والتسبيحات المختلفة، زوجته التي كانت تطمئن حين تراه حولها وتقلق حين تفتقده، وكم وكم أفاد من عقلها ونصحها في حياتها معه، فقد كانت



رازقية



شيماء المقدادي

الآخر توارثها عن جده لأمه ، هذا الجد الذي لم يُرزق بغير ابن فقد في حرب الثمانينات وابنة ما ان تزوجت وانجبت حتى منحت بكرها لوالدها ليواسيه عن وحدته ، فأثره على الآخرين من ابنائها واورثه ما يملك ، كما اورثه خضرة عينيه التي ورثتها عنهما رازقية ، وزادها اتساعا بشراء أراض مجاورة .

أرض دائمة الخضرة ، تحتضن أنواعا من الفاكهة

لم تكن رازقية ابنة الخمسة والعشرين ربيعا ببشرتها الحنطية المشرئبة بحمرة خفيفة والتي لوحتها الشمس قليلا فتبدو كأنها ابنة الطين النقي تعلم أن لها من أسمها هذا النصيب الكبير بعد أن خلفها والدها وحيدة لأمها التي تعاني من اضطرابات نفسية ، ولم تعلم أن نصيبها الذي جاء إرثا عن والدها سيكون نقمة ، خمسون دونما توارث والدها بعضها عن ابيه ، والبعض

(نار الطمع ستحرق الرزق) جملة يردها مجنون القرية أو بصيرها ، لا فرق فهو يهيم على وجهه في أنحاء القرية وأحيانا يخرج منها دون أن يعلم أحد أين يذهب ، ويعود دون أن يعرف أحدهم كيف عاد ، لكنه يردد دوما جملا تعلق في فمه لتأتي الأيام بما رمت به شفتاه .

(هذا الرجل كان يعشق امرأة زوجها لأبن عمها مرغمة فلم يحتمل قلبه فهام على وجهه يردد أسمها حتى مرت عليه السنون وأصبح أحد المجاذيب أو المجانين) ، هذا ما سمعته رازقية التي كانت تحبه كثيرا ، من نساء الحي الأكبر سنا ، تدخله الدار وتجلس باهتمام تنصت لما يقصه عليها من أخبار تبدو بعضها من رسم خياله وبعضها ربما عاشها حقا ، يحدثها عن الأنبياء الذين يسرون له بعض الأسرار ، وعن جيش الملائكة الذي يتبعه ، يحدثها عن الله وجنته التي يذهب إليها كلما غاب عن القرية ، تسأله وهي تضحك صفها لي .. ليسرد على مسمعا أوصافا لبيوت وقصور من ذهب وفضة وعن أنهار أجمل من النهر الذي يعبر بساتينهم ، ثم يحدثها عن الحورية التي تعشقه ، ليغص قلبه بصراخ يكتمه فيتلوى على الأرض ويولول فتمد رازقية يدها لتهديته . ثم ليحمل عصاه ويرحل ما ان تنتهي نوبة الصراخ التي في قلبه .

العشق ، جمرة الروح التي لا تنطفئ ، هكذا يحدث المجنون رازقية بوجه يتهلل نورا كعادته كلما راوده احدهم لحديث يمس العشق ، فكأنه يولد من جديد ، ويكبر ذلك الحب الذي ذهب بعقله فلا يعود يبصر من الوجود الا وجه حبيبته ، ويهيم في الارض كأنه ينتظر معجزة تلمس فيها يدها يوما ذلك الوجه .

(العشق ، نور القلب) هذا ما يهمس له صوت المرأة

والتمور، خصبة للحنطة والشعير ، هذه الأرض المترامية الخير تصب على أهل القرية بركتها فتطرد عن بيوت الكثيرين شبح الجوع والعوز . هذا الخير الذي أصبح بين يدي امرأتين إحداهما نصف مجنونة جعل الكثيرين من الوجوه فاغرة الشفاه متحسرة ، مما دفع الكثيرين للتقدم لخطبة رازقية ليحظوا بخضرة عينيهما وخضرة أراضيها ، لكن لا سبيل وأمها ترفض زواجها بل وتكاد تصاب بحالة هستيرية لو ذكر أحدهم أمامها زواج ابنتها .

وقد تقبلت ابنة هذا الحال وباتت ترفض الخاطبين قبل أن يصل الأمر إلى مسمع والدتها منذ وافق والدها على زواجها وكاد القران أن يُعقد لولا أن أمها صبت البنزين على جسدها في محاولة لحرق نفسها لو تم هذا الأمر .

لم تكن الأدوية لتغير من حالتها كثيرا تهدأ نوباتها وتصبح أقرب للنائمة طوال النهار ، لكنها لم تخفف عنها فويبا ابتعاد ابنتها عن عينيهما ، (انت كل ما بقي لي ، هل تتركيني كما فعل أخوتك ؟) هذا ما تسمعه طوال الاثني عشر عاما ، سنوات رحيل أخوتها الذين رحلوا في احداث القتل على الهوية . حتى لم تعد تطيق أن تبصر والدتها وهي تعايش هذا الخوف ، فقررت عدم الزواج .

لكنها كانت تسند نفسها على كتف والدها وتختبئ خلف ظهره من عاديات الأيام ، اليوم باتت دون سند ، دون غطاء يستر كينونتها كامرأة في مجتمع ذكوري في قرية صغيرة لا تتعدى أفكارهم حدود القبلية .

تتمنى احيانا لو بقي لها اخ واحد ، هذه الامنية تكتنمها في صدرها ولا تجهر بها خوفا على والدتها التي شهدت مقتلهم امام عينيهما .

التي عشقها منذ آخر مرة لمست فيها يديه ، يديها ، ثم هربت تحت أنفاس الفجر الأولى إلى بيتها القريب من النهر الذي شهد عشقهما ، وعفوية لقاءتهما وحرارتها ، لكنه في اليوم التالي سمع بخطبتها لأبن عمها ورحلت عنه مع بعض عقله .

(العشق نور القلب) هذا ما يردده لقلبه كلما شعر أنه يحتضر تحت وطأة قسوة الأقدار وهو يبصر الأطفال يركضون خلفه ، يرمونه بالحجر ويقومون بحركات غريبة .. أو كلما شده الحنين لجدته التي ترقد بجانب امه في قبرها ، لم تبصر عيناه وجه أمه إلا في حكايات جدته التي تحدثه عنها وكيف ماتت وهي تلده ، وفي وجه حبيبته التي سكبت عليه ألوانا من الحب حتى شعر ان لا شيء سوف يكسره ، لذا احبهما (جدته وحبيبته) ، اللتان رحلتا عنه في وقت متقارب ، اضعافا .

العشق نور القلب ، ويحهم كيف لا يفهمون ويتركون نار الطمع تستعر حتى ينتهي الرزق وينتشر الجوع ؟ منذ رحيل والد رازقية والمجنون يردد هذه العبارات التي بدأت تعصر قلبها ، هي التي لا تمل من الاهتمام بأمها وضيوفها والمساكين الذين يفدون اليها يطلبون المساعدة كما كان يفعل والدها من قبل ، وبه ، هو مجنون القرية وبيت دهشتها التي لا تنفك ترسمها على ملامحها وهو يفاجئها بغرائب حكاياته ، سألته مرارا أن يكف عن هذه الأقوال لكنه يهمس لها (نار الطمع ستذهب بالرزق يا رازقية) .

× × ×

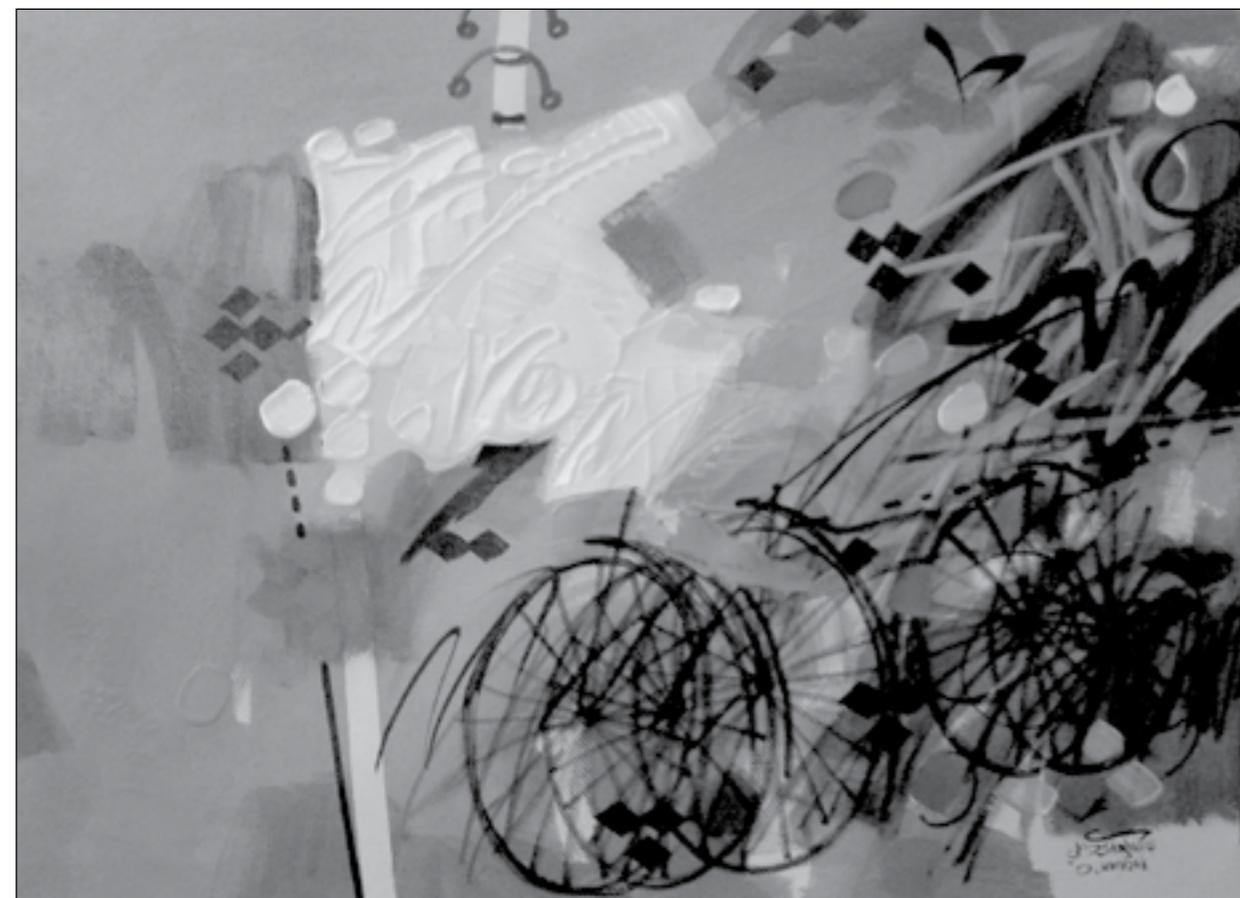
مضى عام على رحيل والدها ، وهي كما هي ، ترفض الخاطبين وتعتنى بأمها كأنها أبنيتها حتى دخل عليها

(بهذا الأمر ؟)

الحواف تهرس روحها كل لحظة ، لم تعد تنام ، تجلس بجانب أمها التي تغفو كطفلة بعد أن تبتلع الحبوب المنومة ، تقبلها وتشم عطرها ، وتمشط بأصابعها خصلات شعرها البيضاء ، تسأل الله أن يفتح بصيرتها لحل لا يمس وجود أمها ، أو أن يعدل خالها أو أبن عمها عن قرارهما ، لكن السماء تبدو أضيق من ذي قبل ، بل وتضيق كل يوم وهي تقترب من موعد عرسها .

لم تأت محاولاتها العديدة في إرجاع خالها عن قراره بفائدة ، ولم تصل لنتيجة مع ابن عمها الذي أرسلت له من يخبره أنها ترفض الزواج منه ، بل انها على استعداد لتعطيه ما يريد من الاراضي وليصرف نظره عن هذا الامر .

الأيام باتت تسير على قلبها كأنها عجلة مسننة



خالها يوما ، ناداها بعيدا عن أمها ..

– هلا جلست ؟ هناك ما أود ان أخبرك به .

– تفضل يا خال ، أني اسمعك

– أنظري يا ابنتي ، أنت لم تعودتي صغيرة ، ومنذ رحل والدك وأنت وأمك تعيشان لوحكما وهذا لا يرتضيه أحد

– لكن يا خال

– يقاطعها : الناس يلومونني لأنكما تعيشان وحيدتين..

– إنه قدرنا

– لا ، يجب أن تتزوجي

قفزت رازقية من مكانها كأن أفعى لسعتها وهي تمسك بتلابيب خالها متسائلة : ماذا قلت ؟ أتزوج ؟ وأمي ؟ هل تعي ما تقول ؟

– أمك ستتعود على هذا الأمر رويدا ، ويمكن أن تبقى معك ، لا أحد سيأخذها منك أو يبعدك عنها . (قال ذلك وهو يبعد يدي رازقية عنه بقوة)

– لا ، هذا الأمر غير مقبول بأي شكل من الأشكال ، انا لا أملك أحدا في هذه الدنيا غير أمي .

– صدقيني هذا أفضل لكما .

– لكن

يصرخ بها ويقاطعها : هذا الأمر لا نقاش فيه ، وقد خطبك ابن عمك عبد الله ووافقت ، تجهزي خلال شهر لنعقد القران وننتهي من هذا الوضع .

تركها وهي في صدمة .. أبن عمها عبد الله ، أنه يكبرها بعشرين عاما ، لديه زوجتان وتسعة أبناء ، ابن عمها الذي طالما فكر هو واخوته ان لهم نصيبا في ملك والدها ، لكنهم لم يتجرؤوا ان يقفوا امام ابيها لما كان يملك من سطوة .

(ترى كيف يفكر خالي ؟ وماذا سيحدث لأمي لو سمعت

حاولت كثيرا أن تحدث أمها لتهون عليها هذا الأمر لكنها تصمت في آخر لحظة خشية على ما بقي من عقلها ، هذه البقية من العقل جعلت أمها تنتبه لجسد أبنيتها الذي بدأ يذوي ولوجهها الشاحب دوما ، ولروحها التي على وشك الإنطفاء .

– رازقية ، ما بك ؟ لا تبدين بخير ابدأ ؟

تجيبها وهي تبتسم

– لا شيء يا أمي ، انا بخير لكنني أحاول أن أقلل وزني فقط .

– لكنك لست بدينة ، كلي يا أبنتي ليبقى وجهك مضيئا .
تقبل رازقية يد أمها وهي تجيبها : سوف أكل يا أمي ، سأعود كما كنت لا تقلقي .

× × ×

المجنون يصرخ في القرية، اطفئوا النار .. اطفئوا النار ، والجميع يمر به دون مبالاة كعادتهم ، أنهم يتجهون صوب بيت ابن عم رازقية لحضور وليمة عرسه على ابنة عمه هذه الليلة ، رازقية التي تركت خالها يصحب شقيقته الى منزله بعد ان اخبرتها انها ستلحق بها سريعا لم تكن تفكر كيف ستكون زوجة لرجل لم يهف قلبها يوما له ، لم تفكر وهي تسمع الشيخ يعقد القران انها مثل نعجة تساق الى الذبح ، كل ما كانت تفكر فيه كيف ستنقضي هذه الليلة وأمها ليست أمام عينيها ؟ وهل سيتنبه لها الخال وابناؤه ويحرصون ان تأخذ حبوبها لتنام فلا تفزع لغياب أبنيتها عن عينيها ؟ .. لم تسمع كلمات المباركة بنكهة الشفقة من بعض نساء القرية او كلمات التهنية الممتزجة باللامبالاة من بعضهن الآخر ، لم يعنها تهامس النسوة وهن ينظرن

كل ما يمكن التهامه (هكذا كان يراهم المجنون) في ذلك اليوم اللاهب من تموز سمعت دون قصد خالها وهو يحدث زوجها وأخته ليعطوه حصته من الأرض التي كان من المفترض أن تكون حصته اخته ، رفض زوجها إعطاء الخال اي شيء مشددا أن الأرض والبيت ملك لزوجته ، وأن أخته قد ماتت ولم يعد لها أي نصيب ، فصرخ به الخال مذكرا إياه بالاتفاق أن يزوجه ابنة أخيه ولا يقف حائلا امام اتمام هذا الزواج شرط أن يعطيه نصيب أخته من الأرض .

لم تصدم رازقية أو تنهار ، بل شعرت بصلاية تحتل قلبها جعلتها تحمل نفسها وتتجه نحو الأرض ، يتبعها المجنون ، دخلت الأرض وطلبت من الفلاحين أن يغادروا ، لم تمض ساعة حتى باتت الأرض خالية إلا منها ومن المجنون ، ابتعدت إلى بناء قريب وعادت تحمل بيدها غالونات بنزين لترشها والمجنون في أرجاء الأرض ، ثم أشعلت النار في البستان التي سرت فيه سريعا ، ساعدها على الاشتعال الريح التي هبت هذا النهار حتى أنها امتدت إلى بساتين أخرى ، بينما كانت وجوه اخوتها الذين رحلوا عنها يطوفون في رأسها

حول امهم ثم تراهم يتساقطون بذريعة انهم من طائفة الضلال .

× × ×

لا أحد يعلم مصير رازقية والمجنون ، بعضهم يقول أنهما ماتا في الحريق رغم ان أحدا لم يعثر لهما على أثر ، يرجحون ذلك إلى أن النار التي أستعرت أكلت جسديهما كما أكلت معظم ما في الارض ولم تذر منهما شيئا ، والبعض يقول انهما هربا وخرجا من القرية ، لكن اخرين يؤكدون انهما لا زالا في القرية ، أجسادا أو ربما أرواحا ، فبين حين واخر هناك من يقسم أنه رأى طيف جسدين يتنقلان في البساتين مما جعل الكثيرين يخافون العمل فيها خشية ان تكون روح رازقية والمجنون تسكنها ، وآخرون يدعون أنهم يرون امرأة تتشح السواد تجلس بين فترة وأخرى قرب قبر والدي رازقية وتبكي ، وبجانبها رجل يقف حاملا عصاه يظنون انه المجنون .

هذا ما تناقلته الألسن بين جدران بيوت القرية وأزقتها التي بات الجوع يقتحمها وينتشر فيها مثل وباء .

× × ×

في اليوم الأول ما بعد الأربعين للعزاء الذي مضت أيامه كما يجب ، والتي عزلت فيها رازقية نفسها عن الجميع حتى المجنون لم تعد تكلمه رغم أنه كان يأتي إليها كل يوم ويقف أمام دارها حين يطرده من في البيت ، البيت الذي لم تعد جدرانها تتعرف على وجوه ساكنيه منذ غاب أهله وسكنته وجوه جديدة تفتح افواهها لتلهم

أشباح



خالد مهدي الشمري

الى مكان اخر فهو الدليل الوحيد على وجهتي التي اقصدها.

يزداد خوفاً مع نزول الطريق في منحدر ومن بين الظلام ارى على جانبي تلتين تحيطان بي وترتفعان كلما تقدمت اكثر.

هواجس مخيفة تخترق ترددات سمعي ، مع نزول الطريق نحو منحدر يزداد ظلاما كلما تقدمت اكثر. اشتت تركيزي وابحث في ذاكرتي عن نقطة تبعدني

المكان موحش جدا!
يا لحظي العاثر.

الوقت يتجاوز منتصف الليل ، لم اصادف مثل هذا الخوف في جميع الكتب التي قراتها حتى تلك الروايات المخيفة.

ظلام دامس وضوء قمر خافت، يتخلل تلك الظلمة بين حين واخر ارى امامي وانا اسير على طريق معبد واحاول دائماً ان اكون في منتصفه كي لا افقده واتجه

صخرة كأداء



رجاء الربيعي

ذات حريق وهبوب ريح ساحبةً معها الخراب والموت حتى توقفت عند الصخرة العنيدة.. تحولت أكوام الأشجار المحترقة إلى سواتر تدرأ عنها وشجيراتنا الصغيرة ذر النار والريح التي تعوي مثل ذئاب خاوية، طريق صادة مانعة وهذه الصخرة الشجاعة حد انها تحرق حوافر الخيل حالما تطأها فتشيع الرعب في قلوبهم من أسنة الدخان النافثة ، طائرٌ أشبه بـ معزوفة فردوسية تغريده ناقوس يدق وعيناه تثلجان تحتضنان محيط الحريق

في قيظ تموز حين ترك الطير شجرتة لم يكن يعرف أن الغابة ستحترق بعده بما فيها من الصخور الحاضنة لينابيع الماء الا أنه يعرف أغصانه والأجواء المحيطة به فما باله الان يرتعد خوفاً وتعصف به ريح الموت الخانقة . عظامه أضحت هي العصا التي يتكئ عليها الذين تخلفوا من بعده، في تلك الغابة المحترقة، الصخرة التي تركها وحدها تتحمل ما يرد من عواصف بقايا الأشجار المتناثرة حول الغابة شرعت بالنمو تباعاً فتبتني فرادى الطيور الأعشاش على فروعها المشربة للسماء



عن هذا الواقع المخيف ، اندحرج متعثرا بخوفي ، الملم نفسي واعدو واقفا ، اجمع شتات ثقفتي بنفسي ، ابحت من حولي بين شقوق الجبل وتفرعاته ونظري الذي راح يعمل تلقائيا مع الصوت وبتركيز ، حتى جاء صوت خشخشة مرعبة!

نزلت كالصاعقة ضربتني من رأسي حتى اصابع قدمي قشعريرة الخوف اوقفت بذهول حتى شعري ، ركزت بصري واذا به غلاف ورق الجبس يداعب شوكة يابسة! بين كل ذلك الخوف اطلقت ضحكاتي واستمع لها تعود بصدى يتردد ، اعجبنتني الفكرة ، فاطلقت صوتا اخر ، وتكرر ايضا . نسيت خوفا وانا انزل متبعا الطريق نحو الاسفل واذا بي اقترب من بوابة كبيرة ، يخال لي انها بوابة داخل جبل ، يخرج منها بصيص ضوء كأنه نور ، نسيت كل شيء من حولي فقد استحوذ الضوء على تفكيري بالكامل.

اقتربت بحذر والخوف يتمكن مني، صرت ارتعش مثل شجرة طرية في مهب ريح. اتقدم واشعر بقدمي تغوص في الأرض حتى صرت قريبا جدا واذا بملامح جسر تنكشف امامي.

لا مجال للعودة حيث الظلام الدامس خلفي، لا حيلة لي سوى الاستمرار ، بوابة ام جسر كلاهما مجهول وغريب وفي مكان اغرب، ربما هداً خوفا وانا انظر للجسر الذي يعبر تحته نهر بعيد جدا ولا اعرف كيف دخل الضوء وصرت ارى الجانب الاخر من الجسر رغم كل هذه المسافة؟

وينفس الوقت احدث نفسي عن الاشباح التي تحرس البوابة وصرت اراها بلا ارجل تطوف بجانب الجسر ، الفكرة الوحيدة التي اصدقها ان مخلصي ومنقذي هو

ذلك الضوء.

حزمت امري ودفعت نفسي بقوة راكضا ولن اتوقف حتى الجهة الثانية وكأني اشق جموع الاشباح التي سدت الطرف الثاني من الجسر، لكن ما ان وصلت حتى انكشف كل شي ولم يكن هناك اشباح ابدأ!

شعرت بالسعادة بل سيطرت نشوة الانتصار على مشاعري فاندفعت الى الامام ابحت عن المخرج ، وانا مسرع والطريق يرتفع نحو الاعلى املت وجهي فلمحت الاشباح تعود للجسر ومن كثرتهم تلاشى الجسر واختفى!

ازيد من سرعتي ومع الارتفاع المنهك يزداد تعبني حتى لم اعد استطيع تحريك قدمي، واذا بشخص غريب الملامح يمد يده نحوي وخلفه الضوء الذي يخبرني بانه الخلاص.

مددت يدي للرجل وقبل ان تصل اليه انتبهت انه بلا ارجل ، قفزت خائفا واذا به يتحول الى مايشبه السراب . اركض بسرعة وانظر خلفي ثم نظرت الى الامام واذا بي اقف عند نهاية الجسر حيث كانت البداية.

ومن حولي الكثير من الاشباح نظرت جيدا واذا بي قد امسيت شبعا مثلهم بلا ارجل صدمت حتى اغشي علي، وبعد حين صحت فتحت عيني واذا بي ممدد على الطريق وامامي نهاية الطريق والضوء يناديني.

نهضت مرعوبا وانا اتلفت وسط عتمة مخيفة فرأيت جوقة الاشباح اياها تسد الطريق وتتصاعد ضحكاتهم وهم يشيرون نحوي وانا احاول الافلات منهم..

جمعت كل ما لدي من قوة وانطلقت راكضا نحو المجهول ولكن وجدتنني اعود الى اول الطريق الذي سلكته اول الليل!

الأمير القروي فارح الطول

الناقد د. مالك المطلبي في ضيافة "الأديب العراقي"

◆ الكائن الإيديولوجي جدار.
يردّ الكرة عليك

لعلّ عواصف الحياة العاتية ولحظاتها الدقيقة، هي من يرتقي بنا سلم الوعي ويدفعنا دائما إلى مرافئ الأسئلة الكونية التي تندلق من مخيلتنا لتخاطب العقل المتفرد الذي ينتج الابداع بالضرورة إذ لا ابداع خارج منظومة الفرادة والانزياح ومن ثمّ السطوع والتوهج حيث يبزغ في الأفق -وعلى ضفاف التفرد - سؤال المعرفة الأصيل ليرى قامة شاخصة في تجربتنا الثقافية في العراق.. قامة تختزل تجارب أجيال كاملة في شخص واحد.



النقد له روافد
داخلية وخارجية
وحين يعكس
(المبدع) وعيه على
نصه لا يتخلص من
ذاتيته.

المعرفة وقد تماهى في لذتها حدّ أن
وسمت الألسنية والبنويوية في حينها
بأسماء قليلة يقف هو لا سواه في
مقدمتها من خلال نشاطه الملحوظ
بمطلع الثمانينات في المؤتمرات
والدوريات العراقية والعربية..

إننا هنا في "الأديب العراقي" نعتقد
جازمين، إن تجربته النقدية قد ألفت
بظلالها على كثير من التجارب
اللاحقة - خاصة في الحقل البنيوي - الذي اتسعت
مساحة الاشتغال فيه حدّ أن صار موضة بعد ذلك
لعقدين من الزمن في النقدية العراقية. نعم، كان
الدكتور مالك المطلبي واحدا من محرضات التحديث في
خطابنا النقدي بعد أن خاضت مرجعياته النقدية غمار
الجدل المحتدم لتلك المناهج الوافدة إلى العربية بكل ما
تحمله من هموم وتطلعات نحو المستقبل.

إنّ التحاور مع تجربة عالية وراكزة مثل المطلبي تتطلب
عدّة مختلفة وغنيّة يتناغم خطابها مع تجربته الثرية
في المناهج النقدية البنيوية وما سبقها من طرائق
مهمة للتطبيقات النقدية في الأدب العراقي. نقول
بتوفر تلك العدة التي تقف أمام دهشة السؤال الذي
طال انتظار الإجابة عليه لسنوات عديدة ربما بسبب
زهده في الحضور في العقد الأخير، وربما بسبب الإيمان
بوجود ثقافة رصينة وحقيقية لا تتوفر كثيرا في إنتاج
حوار هو في جوهره مثابة من مثابات المعرفة والثقافة
التي يشحّ خطابها ويكثر سواه ..

هذا المفصل يحيلنا الى القول بـ "ندرة" هذه التجربة
الكبيرة، والنادر فيها هو قدرتها على ترك البصمة
والأثر في اللاحق من خطابنا وثقافتنا.. ولن ندعي أننا

لذا ليس غريبا أننا هنا سننشغلُ
في هذا الحوار بمدونته ذات
العطاء الثرّ بعمومها ومن دون
التوقف عند جانب وحيد أو يتيم
منها. هي تجربته التي يتشكل
منها اسمه وعنواناته الكبيرة،
نقول سننشغلُ كثيرا في ذلك
لأنّ منجزه الأدبي والإبداعي
- فكرا وشعرا ونثرا - يختصر

تاريخ العراق وتاريخه الشخصي منذ ولادته في عام
1941 مروراً بالسنين الذهبية العظيمة في ستينيات
وسبعينيات العراق المزدهر، وعبورا إلى السنين العجاف
منها في أزمان لاحقة، وربما وصولاً إلى لحظتنا هذه
وهي تتوق لتلامس أصابعه التي تركت كل ذلك الأثر
الجميل والممتع والنافع..

إنّ مالك المطلبي، الأكاديمي العتيق والمبدع الذي
تبرعمت قصائده في - ساحل الألم - على سبيل
المثال، لترسم لنا روحا ريفية وقروية تطأ أزقة بغداد
فتنفعل بسببها وبموجبها وهي تلوب بين فطرة الحياة
الجنوبية وجمال المدنية الصادمة في العاصمة.. وقد
وقف الشاعر طويلا أمام طبيعة كل منهما بالسكر كلّ،
سحر (الحلفاية) التي تنوء بالخضرة كلّها مثلما تحتفي
كل يوم بمرأى المياه التي تمتد عميقا وطويلا إلى أقصى
الدينا.. وكذا الحال مع سحر المدنية في أزقة بغداد
ومقاهيها وشوارعها الفارحة التي تدهش الصبي وهو
يفتح مخيلته على مصراعيها ليستوعب هذه الانتقالة
الموجعة..

ومن ثمّ سيكبرُ ذلك الشاب الغضّ ويغوص عميقا في
الدراسات النقدية التي أخذته على حين غرة إلى ملكوت

هنا بصدد ابتداء الفرصة التاريخية، إنما نحن بصدد اقتفاء الأثر من خلال تحريك الراكد والساكن في أدبنا من خلال فسحة المعرفة النادرة التي تنهمر من خلال مالك المطلبي. لأنه وببساطة شديدة علامة من علامات الفكر الحرّ الذي لا يتكرّر كثيراً في زمننا الكالح والمتخم بالخيبات والأوجاع التي تترى على مدى أكثر من خمسين عاماً..

لم تعرف النقدية العراقية مشاكسا مثله في التهكم على أعتى مشهديات الجديّة الصارمة والمصطنعة، كان المطلبي يتعمّد تفكيك مقصدياتها من خلال التهكم، ولنا في مراجعة مستهلات مقالاته المنشورة في جريدة الجمهورية خير برهان على ما نذهب إليه. ترى ما الذي كان يدفعه للتهكم على ذلك النحو؟ هل كان الدافع هو الرغبة في قول ما لا يمكن أن يقال في تلك المرحلة الحساسة من تاريخ العراق؟ لن يخوض هذا الحوار في شيء من ذلك التهكم العتيد، إنما سيحاول قراءته من خلال إجابات الناقد العارف والخبير في جدليات الثقافة والفكر والأدب..

((الأديب العراقي)) اليوم، تحاور المطلبي الذي لا

بغداد كوكب آخر غير قابل للاحتواء خلافاً لما كنته في الريف فالنشأة بالنسبة لي كانت في بغداد وصلت شاباً واختلفت عندي مسألة التلقي وهناك توجد مجموعات ومنتديات تنتمي إليها وقد انتسبت إلى جمعية المؤلفين العراقيين الأمر الذي منحني حافزاً جيداً ليكون لدي موطأ قدم.

يتحدّث كثيراً عن نفسه - زهداً وتعفّفاً - .. لا يشرح أسباب تفوقه هنا أو حزنه هناك. إنما تتوهج مؤلفاته لتفصح عن مكنون روحه التي وسمت هذه التجربة بالإبداع كله وهو ما نسميه بالإخلاص للمشروع الشخصي الذي يستحق عقوداً من العمل المضني الجاد في سبيل الثقافة والأدب العظيمين في بلد يتنفّس الوجد بنفس الدرجة الحرجة التي يتداول فيها الجراح عميقة الغور .. عن كل ذلك سيكون هذا الحوار مع الناقد الدكتور مالك المطلبي، ولا أدري هل سنفلح أم لا؟؟ ..

- من المشرّح إلى بغداد ثم القاهرة ماذا أضافت لك المدينة وما تصوراتك عن ثقافتها؟

- انتقلت من ثقافة لها موضوع مغرٍ اسطوري سُجّت حوله حكايات الماء إلى مدينة تعكس ثقافتها وتفرض عليك موضوعها وثقافتها وهي فيها صحف وسينما واندية. كانت بغداد عالماً آخر بالمجمل، هذه التحولات التي تطرأ على الإنسان من دون أن يشعر بها في بغداد كوكب آخر غير قابل للاحتواء خلافاً لما كنته في الريف. النشأة بالنسبة لي كانت في بغداد على الرغم من أنني كنت أمتلك مخزوناً تراثياً ولغوياً كبيراً من خلال الوالد الذي كان يكتب في النحو وقد علمنا النحو والصرف وقراءة القرآن والمتنبي في عمر صغير وكتب أخرى في بغداد وصلت شاباً واختلفت عندي مسألة التلقي وهناك توجد مجموعات ومنتديات تنتمي إليها وقد انتسبت إلى جمعية



فيما يرويّه. ما علاقة الستينيين بأدونيس وبيرس ورامبو

- في البدء عندي ملاحظة على مصطلح الجيل الستيني في الحقيقة أن الإنتاج الأدبي والفني غير محكوم بالزمن الموضوعي فالانتماء الستيني ينتمي إلى الزمن الفلكي فهناك زمن نفسي وأدبي وعلمي ولا يوجد أديب يلتصق بعشر سنوات وماذا بعد ذلك هل سيصنف الأديب على أنه سبعيني وثمانيني إذا ما ارتبط بقوة النص؟ التسمية جاءت من الغرب لأن لديهم صدمات في الثقافة، الثقافة عندهم مبنية بنحو مؤسساتي فيوجد الفلاسفة والأكاديميون وغيرهم... وهناك صدمات زمنية تحصل فيها تحولات مهمة. ومن ثمّ

المؤلفين العراقيين الأمر الذي يمنحني حافزاً جيداً ليكون لدي موطأ قدم. أصبح لي بيت أشبه بالمجموعة المؤسسية، أعني الانتماء إلى الاتحاد وغيره. بعد ذلك انتقلت إلى الكوب القصي القاهرة. بدأت أشكل رؤيتي هناك في الدرس والبحث وانتاج الرؤية.

- دكتور لنعد إلى مدة زمنية عشتها وكانت مهمة في نتاجها وحراكها وأنت عاصرت الستينيات فما هو تقييمكم لتلك الحقبة وما أبرز الأشياء التي أثارتك معرفياً؟ وهل تلاحظ أن الظاهرة الستينية في الثقافة العراقية تكمن في أن الوعي النقدي يرافق أو رافق ظهورها. ما حقيقة انتمائك للستينيين؟ بعضهم يذكرك

فتفسير الأجيال مختلف. وفيما يخص الشق الثاني من السؤال، أرى أن كل منتج للنص هو ناقد لكن لا يحق له من ناحية موضوعية أن يتحدث، لأن حديثه لن يكون موضوعياً. النقد له روافد داخلية وخارجية وحين يعكس وعيه (المبدع) على نصه لا يتخلص من ذاتيته. ولا يكون حراً متخلصاً من الضغط الداخلي النفسي. وکلياته العميقة.

أما الشق الثالث من السؤال فبدائية الستينيات ومنتصفها مدة سياسية ملتبهة، ومع ذلك كان السياق الذي عشنا فيه سياقاً حراً نسبياً ديمقراطياً، بالمعنى الذي ينطبق على ديمقراطيتنا الفوقية وغير المتأصلة، كان النشاط ابداعياً ونقدياً وكنّا في ما هي أشبه بالصومعة الأدبية. اخذنا دماء أدبية من نواح مختلفة.

-علاقة الستينيين بأدونيس وغيره؟

- الكتاب المقدس لنا هو بيروت وجماعة شعر - كنا نتأبط "التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار" وبعد ذلك دخل السياب. بمعنى الوقوع بين طبيعتين للنصوص. كنا نرى في نازك ناقدة. لكن المجاهرة بذلك الرأي كان خطيراً.



الجواهري

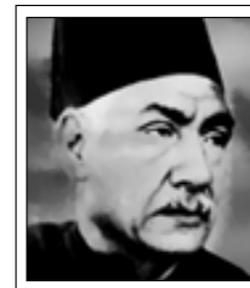
الأيدولوجيا ليس لديها نص اطلاقاً. انها تتسلل كموضوع مخيف والبعض يستجيب لها ويؤمن بها الى درجة الموت ولكنه لا يكتب نصاً.

- كتب بعض النقاد عن أثر ادونيس الفاعل في الشعراء الستينيين، الى أي حد كان ذلك في رأيك؟
التفاعل النصي / التناص - سمك في الماء. هو إنك لا تعي ما تأخذ أنك تسبح في الكتابة منذ القرآن الى ادونيس والسياب والأفلام والسينما وغيرها. إذا اقتبست واعيا هذا أمر آخر.

التناص جزء من النظام البايولوجي حتى وليس فقط الذهني. التشفير الأدبي يرتبط بامتدادك معه. عكس المادي. لذا أعد الأمر طبيعياً جداً.

- السياب شاعر كلاسيكي اذا استثنينا بعض قصائده " كما قلت في وقت سابق. هل ما زلت مقتنعا بذلك؟
يعني نحن نقرأ بضغظ الاعلان علينا. نقرأ فيأسرك ولا تتحرر إلا اذا امتلكت الجهاز المفاهيمي والنظري حتى تميز. المومس العمياء مثلاً تقليدية. أنها جاءت بضغظ أيديولوجي واضح.

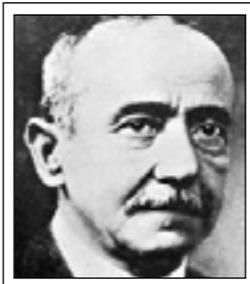
قصائد السياب حتى الأساطير كانت تضمينا لمقولات اسطورية. أما المسيح بعد الصلب فهناك بنية اسطورية تمتد في النص وهذا غير الاشارة أو التضمين. نحن بحاجة الى قراءة السياب بعد أن تخلصنا من ضغط المعلم. مع أنه ظاهرة.



حافظ ابراهيم

- مطلع الثمانينيات، كانت

جهودكم لافتة في اشاعة المنهج البنيوي في النقدية العراقية من خلال سلسلة مقالات يتذكرها معظم المشتغلين في حقول الأدب والفكر. ترى هل أخفقت تلك الجهود بعد اتساع ظاهرة النقد الثقافي وما بعده؟

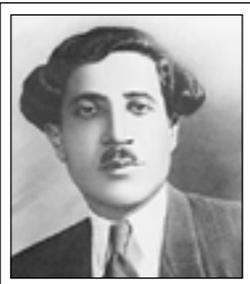


أحمد شوقي

- منظوري للنص إنه يسير في دائرة على نفسه، يمرّ بتحويلات ويعود. أي دورة الرؤى. لي جانبان في الثمانينات أحدهما نقدي وقد تمثل الصراع بين المنهج الخارجي والداخلي.
أرى الموضوع في الداخل هو الشكل. القرآن عزل الشعر مثلاً. ثبته موضوعياً وليس شكلياً. بمعنى حكم على المضمون. المنهج الداخلي هو الشعر وهو أمر محسوم حتى في التراث. كذلك استثمرت البنيوية لبيان موقفني. انشغالي بالبنيوية حررني من سطوة الأدلوجيات في الثمانينات.

- المطلع على كتابك "ذاكرة الكتابة - حفريات في اللاوعي المهمل" يجد أنك تعيد ذاكرتك للأشياء وليس العكس. الذي كتب كتاب الذاكرة هو " طفل " والذي سرقها هو " الكهل " كما تقول.

-كنت كائناً متشكلاً في المحيط. حين كتبت هذا كنت بعد مدة طويلة



ألياس ابوشبكة

ليس الطفل. الطفل كان يكتب بقدمه وسلوكه. أما الكهل فجاء ضاغطاً على التشكيل الأول - اكتب مستعيراً شكل هذا الطفل. كم أدخل فيه فانا أنجح. ممتلئ بتشفير آخر شأن محمد خضير في بصرياتها. المتكون من أربعة أعمال في الأول كتب عن "محمد خضير

" الطفل لكن من كتبه هو الكهل. هنا مدار الصراع.

- اين مشروعك الشعري؟ المجموعة الرابعة لك؟

طباعة الشعر مقلقة بالنسبة لي. ومجموعتي الرابعة "جمادات متوعكة" أفكر بطباعتها.

- تقول في احدي مداخلتك النقدية " ان الايديولوجيا تحكم قبلي وارغامني " وهي " مرتبطة بنصوص محتشدة " نحن متفقون على ان عصر الايديولوجيا تراجع كثيرا في القرن الحادي والعشرين كيف لكم ان تصفوا الاختلافات ما بين عصرين تزامنا مع وعيك؟

- الايديولوجيا ليس لديها نص اطلاقاً. إنها تتسلل كموضوع مخيف والبعض يستجيب لها ويؤمن الى درجة الموت ولكنه لا يكتب نصاً. ردة الفعل وليس الفعل.

الكائن الايديولوجي جدار يردّ

الحدث في المغرب مستوردة بينها وبين أوروبا ماء. وبينها وبين العراق صحراء. وفي مصر بين الاثنين.

- الكرة عليك، فانت تؤمن ولكن لا تعكس ايمانك بالنص أنما بشكل النص. أنفي وجود نص أيديولوجي.

- ما الاثر الذي تركه الكتاب العربي القديم (التراث) في روح مالك المطليبي ووجدانه؟ الشعر والتراث أم الشاعر والتراث؟

- الشعر من الحقبة العثمانية الى الآن يترجم موضوعات (في حين أنه كما يفترض رؤياً) ! الرؤيا عند الشاعر القديم صنعة الحرية. هم مسافرون وليسوا جوالين. الرؤى بدأت تخمد هناك رؤى وحرفية مثلاً احمد شوقي وحافظ ابراهيم والجواهري والياس أبو شبكة وآخرون كان لديهم قدرات جيدة في الصياغة لكن من دون رؤى. فالمتنبي في المقصورة كان هاربا من الموت وخارجا من الصحراء في سيناء وخارجا من العبودية المطلقة عبودية الأمير الذي يملك مأموره وهو كافور الذي كان كل مغامرته وضع المتنبي في قفص كالبلبل بحيث أراد أن يمتلك المتنبي وحين خرج الى سيناء خرج الى الحرية المضاعفة فبدأ يكتب الشعر في الحرية

- انشغالي بالبنوية حررتني من سطوة الأيديولوجيات في الثمانينات.

- نحن بحاجة الى قراءة السبب بعد أن تخلصنا من ضغط المعلم.

للشعر.

-نعود هنا الى مفهوم الصناعة الذي ورد في النقدية العربية؟

ابو هلال العسكري في كتاب الصناعاتين يقدمه على أنه القدرة على السبك وامتلاك البنيات الصرفية والنحوية وغيرها.

- رأيك بموسى كريدي. عبد الاله الصائغ. حسب الشيخ وزملائهم ممن تعاصرتهم؟

- لا يمكن اختزالهم بكلمة. لأن لا ثبات مستقيم. الرؤى متحولة ارتفاعا وانخفاضاً.



عبد الاله الصائغ



موسى كريدي

-لماذا بيننا صحراء؟

ديمقراطيتنا خطاب وليس محتوى. المعنى مفقود. هناك برنامج مؤسسي وبناء مؤسسي وهو ما نفتقده

ليس للحديث نهاية مع شخصية نافذة ثقافياً مثل الدكتور مالك المطليبي، ثمرة روى لم يجز تناولها وتصورات بحاجة الى نقاش مستفيض وهو ما وعد بأستكماله في حوار لاحق يمثل الجزء الثاني نأمل أن نحققه لاحقاً.

- الحداثة ولنفترض بأحد ممثليها عربياً ممن - افترض - أن لك علاقة بهم مثل جابر عصفور؟

- جابر عصفور أستاذي وحبّ زمالتي انا ومحسن أطيّمش .

الحداثة في المغرب مستوردة بينها وبين أوروبا ماء. وبينها وبين العراق صحراء. وفي مصر بين الاثنين. جابر عصفور مشروعه الثقافي بين البعيدة والثقافة البينية. فكان مشروعه بين بين. كان يحسب للمحظور التابو .



رواية صيد الحمام السيرة الذاتية والخيال الروائي

جميل الشبيبي



هذه الرواية دون الدخول في تجنيسها. حرص الروائي على تثبيت زمان ومكان انجاز روايته (صيد الحمام) ليسجل مفارقة ملفتة للنظر تتعلق بالفضاء الروائي الذي احتوى شخوص الرواية وزمن الاحداث التي عاشتها هذه الشخوص نسبة الى مكان الكتابة وزمنها ، وهو امر يحتاج الى اضاءة مثمرة تتعلق بهذا الحرص ودلالاته الخفية التي تلقي ظلالها على الخطاب ومغزاه الذي أراده الروائي منها.

وقد حدد تاريخ انجاز روايته (صيد الحمام) بالشكل الاتي: (الخميس 2004-3-4 المانيا - لايبزك) اما مكان احداث الرواية وزمانها فكانا في مدينة البصرة

خص الروائي علي جاسم شبيب روايته الثانية (صيد الحمام) للناشئة كما فعل في روايته الأولى (وردة الفرح) واستثمر الرحلة واستكشف المكان بعينون اليافعين (حمزة وصديقه شهاب) صاحب الأسماء المتعددة ، ويمكن عد هذه الرواية نموذجا خاصا من الروايات وليست جنسا قائما بذاته بل هي سرد يفيد من فئة الفتیان وتطلعاتهم نحو المغامرة والاستكشاف وخوض غمار المغامرة للتعرف على العالم المحيط بهم كما انها تفيد من منجزات الرواية بوصفها جنسا ادبيا له تاريخ طويل وتجارب متنوعة مطروحة في نماذجها المنشورة والمترجمة، وسوف نتفحص بنية

في احدى المحلات الشعبية التي بنيت بشكل عشوائي في زمن بعيد عن زمن الكتابة يتجاوز الخمسين عاما - منتصف خمسينيات القرن العشرين- والملفت للنظر ان مدينة لايبزك الألمانية لم ترد في النص الروائي سوى في ذيل نهايتها، اما احداث الرواية فقد اقتصر على مكان تلك الحقبة البعيدة وزمانها .

واذا افترضنا ان الرواية قد كتبت في مدة ما (بين 2003 و2004) فان ذلك يعني ان المؤلف قد كتبها في كهولته (تاريخ ميلاد الروائي 1946) محفزا ذاكرته المرئية على الاستجابة في بناء عالم الماضي البعيد مما يطرح أسئلة عن ذاكرته التي اتسعت لأحداث حقيقية عاشها واحداث خيالية مرفقة بخلفية واقعية في تجسيد المكان والزمان ، ويبدو ان تقدمه في العمر قد زاد من رغبته في العودة الى عالم الطفولة تدفعه عبارة طائفة في السرد تلخص هذا الخطاب الروائي المحتشد بالأحداث والشخوص بان رحلته كانت بحثا عن مكان فيه (كل شيء حر (...)) الغزلان والأرانب تقترب منه (دون خوف). كأنها انكيدو الذي لم يتدنس حين لامس الانسان.

وهناك أسئلة عن علاقة هذا الماضي البعيد الذي يسكن ذاكرة الروائي مع واقع متحرك ومتطور في مدينة لايبزكا الألمانية لا تربطه اية علاقة بأحداث الذاكرة التي وردت مفصلة في الرواية.

ان الإشارة الى مكان كتابة الرواية وانجازها في التاريخ المذكور يرمز الى ان رحلة البحث التي بداها حمزة من صيد الحمام لم تنته بعد، وبقي (حمزة/المؤلف) غريبا معلقا بين سماء الطفولة الأولى وبين مكان الكهولة الذي جسد غربته الأبدية وضياع هويته بين الأمكنة الكثيرة التي جاستها قدماه دون ان تجد الملاذ الذي

يبحث عنه، ليستقر جسده أخيرا في ارض سامسونك/ تركيا بعيدا عن صيد الحمام بألاف الكيلومترات. وتسرد الرواية احداثا من زمن خمسينيات القرن العشرين في مدينة البصرة عن حياة مجموعة من النساء اللائي امتهن جمع الملح من الصحراء الغربية للمدينة حيث يتجمع من المياه المالحة التي تغمر هذه الصحراء الشاسعة في الربيع وجفافه في فصل الصيف ثم بيعه في أسواق المدينة، ويسرد القسم الثاني من الرواية تفاصيل عن رحلة اليافعين حمزة وشهاب ذي الرائحة في الصحراء وتعرفهما على تضاريسها وتفصيل معيشة أهلها فيما يسرد القسم الثالث رحلتها الى الهور وتفصيل تلك الرحلة ، ثم عودة حمزة الى بيته القديم في رحلة دائرية الشكل مغلقة على احداثها وقد استثمر الروائي العنوانات الجانبية بدلا من الفصول والاقسام ، ليعطي المتلقي اليافع حرية القراءة من أي مكان يشاء فيجد الطبيعة والشخوص في علاقة مصيرية متداخلة ، تسرد تفاصيل مقربة لعالم الطبيعة في الصحراء او الهور بعين الكاميرا يتناوب على اضاءتها حمزة وشهاب والسارد العليم.

يتصدر الرواية اهداء موجه الى روجي والدة الروائي وخالته وهما شخصيتان تتواجدان في العالم الروائي أيضا ولهما دور في اضاءة زمان الاحداث ومكانها ، وهما جزء من السيرة الذاتية للروائي التي اشتبكت مع الاحداث الروائية الخيالية والحقيقية، مما يصعب على قارئ الرواية الفصل بين العالمين ، خاصة وان الأمكنة ومعظم شخوص الرواية من النساء لها علاقة بسيرة المؤلف مثل (عيدة ، غدنه الخيرة ، وسمره ، وزهرة ورضية إضافة الى أسماء المكان (صيد الحمام ، ام جذيع ، جسر الرويطة، الروف العالي، وغيرها) مما يسهم

في إضفاء ضفيرة متجانسة بين السيرة والخيال الذي احتضن السيرة وارتقى بها الى عالم روائي متجانس الاحداث والشخوص وهي تجسد رحلة البحث عن عالم مجهول تحاول الشخصيات الروائية الوصول اليه والاستقرار في ارضه.

ان الكتابة في مكان مكتظ ومتحرك ومزدحم بالسكان (لايبزك)، وفي زمن متقدم على زمن الاحداث الروائية (عام 2004)، ثم الإهمال المتعمد لوصف هذا الفضاء، يشير الى ان السارد، / المؤلف الضمني يجري استبدالاً واختياراً مقصوداً لإعلاء عالم الذاكرة على عالم الواقع المعيش حين يجسد عالماً آخر مختلفاً واحداثاً متقاطعة مع مكان الكتابة، ليؤسس للذاكرة فضاء محتشداً بالمشاهد المتنوعة التي تشي بسيطرة الطبيعة البكر وكائناتها بوصفها ذاتاً تخضع الجميع لسلطتها سواء في الصحراء او المستنقعات المائية المعروفة في جنوب العراق بالأهوار، ليبدو المكان الطبيعي بديلاً عن العالم الصناعي: عالماً ينبض بالحياة، عالماً حلمياً من نتاج الذاكرة.

صيد الحمام والبيت القصي

تنهض ذاكرة الشخصية، وهي تستعيد احداث الماضي البعيد، بعين مقربة هي عين الصبي حمزة الذي يرى الأشياء شاخصة امامه وينظم السارد العليم/ المؤلف هذه المشاهد ليبدو عالم الذاكرة متصلًا يبدأ من مركز الذاكرة (البيت القصي) الذي (كان يقضي كل الوقت فيه حتى عودة والدته) حتى العودة اليه في نهاية الرواية بتفاصيل كثيفة الحضور تحكمها الصفة الواصفة: المعزى المكلمة بالشعر الأبيض الغزير.. شجرة



التوت بظلمتها وبعض أغصانها عارية تلامس الأرض. تلال الملح في الحجرة الطينية الصغيرة الملاصقة لحجرة والدته، تلال الملح، التلال البيضاء، مخروطية القمة، تخرج من قماط مصنوع من قصب أصهب)، فأساً عريضة السنّ وذراعها من خشب التوت ممحبة من وسطه) إضافة الى ما تلتقطه عين السارد من عالم الصحراء والهور المكتظ بالكائنات والبشر.

ان احلال الصفة بديلاً عن المشهد المفصل الذي يظهر جلياً في مواضع كثيرة في هذه الرواية، يعني ترصيع المشهد بلوحات تشكيلية معلقة في فضاء السرد المتحرك او الساكن، كتلال الملح البيضاء مخروطية القمة او قماط من قصب اصهب او معزى مكلمة بالشعر الأبيض الغزير، وهي لوحات مقربة ومضاءة اضاءة ساطعة تخترق عدسة العين وتسكن في أعماق الذات بوصفها تجربة شخصية.

ومن مميزات تشكيل المشاهد واللوحات انها تضاء بالألوان المناسبة مشفوعة بالرائحة التي تواكب تجسد

اقتران صورة والدته (وظيفتها تتأرجحان بين يديها القويتين، عينان مغمضتان) والفم مزموماً، أزرق باهتاً، كأن كلمة تيبست على الشفتين.. بثوبها الأزرق المبقّع بزخارف على الجسد،) ويظهر ابوه في صورة ثابتة متلفعا بكوفيته حد العينين وهو يحمل فانوساً او وهو يحمل فاساً عريضة السن يهشم بها اكوام الملح في الغرفة الصغيرة المخصصة لإيداع الملح (وعن خالته وعيدة واشياء البيت هناك التماعات مكثفة على شكل صور مضيئة تبرز مشاهد السرد منها مشاهدة خالته بملابسها السوداء وفوطتها التي لطخها العجين الأسمر والطحين الأبيض تمسح عينها وأنفها يقطر وهي تنظر إليه وتنشج وعلى صوت رخيم أليف

ويظهر زوجها (بفانيلته البيضاء وسرواله القصير الأبيض) كما يصف المذيع بعينه الزرقاء مشتعلة، اما عيدة فتظهر بعصابتها الخضراء او السوداء

(لمح عيدة تشدّ رأسها بعصابة خضراء وهي تدور بجسمها في كل الاتجاهات .

يضاف الى ذلك التشخيص المركز للشخوص والاشياء بما خبرته شخصية اليافع حمزة عن خفايا المكان الواقع غرب الروف العالي واستكشف تضاريسه والتماهي معه دون خوف او وجل، كما انه تعرف على شرق الروف العالي حيث بساتين النخيل والخضرة الدائمة واشكال الطيور والنباتات المتنوعة وكان ذلك يثير في نفسه العجب من تفاوت هذين العالمين

المشاهد وتغير الأمكنة والشخوص فالرائحة تواكب السرد المشهدي، وتغمره بنكهتها،(عندما يقترب من ضياء البحيرات الملحية، يشم رائحة والدته) وعندما يتأمل شجرة التوت في بيته (شم منها رائحة غريبة، كأنها آتية من هامة الشجرة)، وحين يغفو في المغارة البيضوية التي صنعها في حدة الروف العالي يفيق (على رائحة الماء تدخل أنفه، مزيج من رطوبة الهواء الشرقي ورائحة سمك..)

وتشير وظيفة هذا التشكيل الذي يقطع حركة سرد المشهد ويؤطره بجملة ترسم لوحة تشكيلية، مرة او جملة شعرية تضيء اعماق الذات مرة أخرى الى نزوع، التشبث بمكان الطفولة وهي تهم بالمغادرة والرحيل عن هذا العالم المحدود الى عالم مجهول اشارت اليه هذه الجملة التي تنير دربا محفوفاً بالمجهول والترقب والخوف متجهاً(إلى فضاء الفجر) في ليلة (كانت ليلة صامتة وكانت الدنيا تنهال بتراب ظلمتها حول عينيه) وقبل الرحيل (رأى الفجر الرصاصي صامتاً أيضاً) ثم يتأكد ذلك بالتكرار (الصمت شاسع مثل أشعة الشمس) وهي صورة منبثقة من احساسه العميق بالوحدة والضياع وفقدان الهوية .

وعلى وفق ذلك يرى امه واباه وخالته وزوجها على شكل ايقونات ثابتة في سماء مشاهد السرد كما حفظتها عين اليافع عبر هذا الزمن البعيد وهي لقطات ملونة للشخوص الذين عاش معهم تلك الفترة منها



(كان يتعجب من هذه الأرض فغربها بطاح واسعة ومستنقعات ملحية وشرقها اخضر ببساتين النخيل والعصافير والبلابل غير المستقرة بذبولها الخضراء والصفراء الطويلة ، ما أن تحط نظرتك عليها حتى تختفي بين السعف وقامات النخيل العالية..

ومن بداية الرواية يبدو عالم الشخصية محدودا ساكنا يؤطره موت الام المبكر وغياب الاب في المجهول ،وسط علاقات هامشية أساسها العطف عليه من قبل خالته وعائلتها لتعويضه عن غياب الام والأب،(وسمع مرّة أنهم يتحادثون بأن لا يزعجوا اليتيم فسقطت هذه الكلمة في أعماق روحه وبدأت تكبر كل يوم ومعها تكبر الأحزان) كل ذلك يدفعه الى انتقاله في مكان واحد غرب بيته يسمى صيد الحمام مستكشفا تضاريسه وكائناته وهو مكان للمستنقعات الملحية وللطيور تأتي وتروح مع اثار بائدة من اعمدة تحمل نقوشا وكأنها شواخص لعالم قد كان قائما ثم اتلفه الزمان ، لكن ذلك لن يدوم طويلا ، فهو يبحث عن عالم اخر، في مغامرة لم يحسب لها حساب، اذ كان يفكر بما وراء بيته الصغير، متخذا من (الروف العالي) الذي ينبطح طويلا ، وتغيب نهايته في السراب الذي تشكل مثل سنام ، حدا فاصلا بين المكان المأهول بالناس وبين الاحراش الممتدة على مد البصر (بطاح شاسعة، براري ، هي مملكة للشمس ، تسكب عليها أشعتها فتلتهب أطرافها البعيدة بسراب من الماء المتلاطم . أرضها مستوية ، وعند طرفها الجنوبي هضبة يرتفع عليها بناء مهدم تلمه صخور عالية كأنها شواهد قبور ، تعيش فيها أسراب من الحمام وطيور برية،)

في هذه الاحراش والبراري الشاسعة تلتقط العين صورا ساطعة وراسخة في عمق الذات وحية في الذاكرة منها

(فتحة مأكولة من جسم الروف) على شكل مغارة بيضوية ومنها (الاعمة الطويلة يقطعها سراب الماء من نصفها) او (نباتات من الحمض والعكرش وشجيرات شوكية صغيرة) و(حصران العاقول بإبرها المسودة) وفي الجانب الشرقي تلتقط عدسة العين (مشارت الجت الأخضر الذي بسط لونه وفاحت رائحته على المكان كله) .

ان تكثيف الصورة وحسيتها العالية تكشف نزوعا لدى السارد/ المؤلف، بالاحتفاظ بالدهشة الأولى التي أحاطت بشخصية اليافع حمزة وهو يرى الطبيعة البكر لأول مرة ،وتبقى هذه النزعة حتى بعد لقائه بذوي الشعر الطويل واتفاقه معه على رحلة في المجهول من المكان . استثمر المؤلف العنوانات الجانبية بديلا عن الفصول كما اسلفنا وهي عنوانات كاشفة لحركة السرد وموجهة إياه الى غاياته المضمرة حين تشير الى الحدث القادم وتوزع مشاهد السرد على وفقها ، ويمكن للمتلقي ان يقرأها من دون التزام بتسلسل الصفحات ، ففي كل عنوان يتكشف مشهد وصفي عن المكان او الشخصية من امثلة ذلك ما يجسده العنوان المراءوغ (الفوانيس الضاحكة) حيث يسرد السارد العليم بعين اليافع حمزة قصة الفوانيس الضاحكة : (كان المساء ، مساء الفوانيس الضاحكة ، نسوة تدخل من الباب المفتوح ، تنسرح العباءات على أكتافهن، بأقدام ثابتة لها وقع.. إنهن الملاحات، مبتسمات ، يضحكن وكأن الزغاريد على طرف شفاههن.. يتها مسن كأن شيئا كبيرا سيحدث غدا . وكانت عيدة تحدثه عن السوق ، وهن يتنصتن بفرح إلى خالته التي يتحسرج صوتها من الفرحة وكانت تدور بكل جسمها بين النسوة اللواتي تمايلن من الضحك والغبطة...) وهو مشهد ضاح بالحركة والمرح ويشير الى

فرحة باكتشاف منخفض ملحي اكتشفه حمزة واخبر خالته به وهي بدورها اخبرت الملاحات بذلك . وهناك بعض الاحداث تشي بأرصاء مستقبل مرعب تكشفه بعض الاحداث الجانبية التي ترد عرضا ولكنها تؤشر على أعماق اليافع الذي يجد فيها إشارة الى مواقف مرعبة قادمة وتلخص قصة الطائر والكلاب ذلك (ولمخ على البعد كلاباً تطارد شيئاً يتقافز وخبمّن أنه طير مقصوص الجناح ، سرعان ما جمعت الكلاب وسمع من بعيد حشرجة الطائر بين الأنياب ، فأمسك بنعليه وركض سريعا نحوها . أمطرها بالحجارة فتفرقت ، تلتفت وتلعق أبوازها بألسنتها ، ورأى بقايا الطائر متناثرة ، فصرخ بها عاليا فتملكته غصة بكاء سدّت بلعومه..

كانت هيئة الطائر في منظر عينيه وهو يدلف إلى بيت خالته فاستقبلته رائحة التنور ، شعر بصداق ورأسه تدور ، فجلس قريبا من سريره وتقياً بصوت عال..

ذو الشعر الأسود الطويل

يمثل ظهور شخصية

(ذو الشعر الأسود الطويل)

نقلة نوعية في عالم حمزة

المحدود الذي تعرف على

معظم تضاريسه وخبر

شخوصه المحيطين به ليجد

في شخصية ذي الشعر

الطويل عالما اخر لم يألفه

او يقترب منه، وقد اتضح

هذا العالم بعد رحيل عيدة

الى العالم الاخر ، فلم يبق له

من انيس في بيت خالته او في عالمه المحدود، و(كان الغيظ يدفعه للابتعاد عن هذا المكان ، كل المكان) وبهذا المعنى فقد حفزته حكايات ذي الشعر الطويل ومغامرته بالذهاب الى الصحراء للرحيل واكتشاف عالم الصحراء والهور ، ونلاحظ ان عين ذي الشعر الطويل تتطابق مع عين اليافع فهي عين تقرب الأشياء وتسكن حركتها وتضيء مفرداتها من امثلة ذلك وصف اليافع حمزة للصورة المقربة لوجه ذي الشعر الطويل (جسد نحيل وأصابع طويلة مسودة الأظافر، وبثور كحبات النبق سوداء وحمراء على وجنتيه وجبهته وحنكه.. متقشرة عن بياض مصفر) مقارنة بوصف ذي الشعر الطويل للمكان الجديد/ الصحراء (أفرغ الراعي الجراب على مقعد من جلد الخروف.. حزمة من العشب ، صفراء ذات أوراق مدورة خضراء ، عيدانها عريضة مثل الكراث ، ملأت رائحتها القوية أجواء الخيمة ، وذيلان أسودان قصيران للماعز ، وعلبة

مدورة من الفافون كأنها

ثمرة الحنظل لها فتحة

صغيرة مغلقة بقطعة من

(التمر..)

لقد تعلق اليافع حمزة

بالصحراء لأنها كما هتفت

اعماقه (حب هذه الحياة ..

لأنها طيبة وحره ..)

لقد عشق الصحراء متأملا

سعتها وجفاف حياتها

ولكنها على الرغم من كل ذلك

تعطي وتحفظ الحياة (.. هذه

الصحراء مليئة بالحيوانات

تسرد الرواية احداثا من زمن خمسينيات القرن العشرين في مدينة البصرة عن حياة مجموعة من النساء اللاتي امتعن جمع الملح من الصحراء الغربية للمدينة حيث يتجمع من المياه المالحة التي تغمر هذه الصحراء الشاسعة في الربيع وجفافه في فصل الصيف ثم بيعه في أسواق المدينة.

والإنسان فيها لا يجوع.. تجد مكاناً فيه ماء ولو قليلاً وتصطاد الأرنب، كل شي يكون حلواً في هذه الصحراء، كل شي يتغير فيها كل يوم وإن الأيام لا تدوم كما هي (تمثل الرحلة رسالة تعليمية عن الصحراء والهوار مشفوعة بحكايات وشخوص وعالم غريب يكشف تضاريسها ومجتمعاتها المتباعدة وطبيعة النباتات النابتة فيها والحياة الجافة وهي تشعر الإنسان بالوحدة فيعلو الحنين في ذاته الى لقاء الآخرين وضيافتهم وكرامتهم هكذا وجد اليافعان عبعوبا واخاه مثالا لشخوص الصحراء في الكرم والنخوة والمساعدة وهي من الرسائل التي يبثها المؤلف الى الناشئة عن عالم الصحراء وحياة شخوصها .

وهذه الرسالة مرسله عبر عين فاحصة، تبصر الغريب وغير المألوف بوصفه عالما غريبا عن تجربتها مستثمرة عدسة مكبرة ومسافات مقربة منها لتكشف للمتلقي اليافع عالما جديدا اختصت به هذه الرحلة . لقد تألفت عين اليافع حمزة مع عالم النساء بشكل خاص : امه، خالته، عيدة ، الملاحات ممن يعملن مع خالته ، اما الرجال فعالمهم منحى، لكن الرحلة في الصحراء افرزت اشكالا أخرى لرجال ملثمين او بهيئات غريبة عن العالم النسوي الذي الفه، وباستمرار رحلته الى الهوار يتكشف له عالم نسوي فاعل (وانتبه على لغط النسوة ، ينظفن المواعد ويجمعن الحطب وأطفالهن يجلسون صامتين ، عليهم عبااءات سود ، وكانت حركة النسوة تهف مثل طيور صيد الحمام..) هذا العالم تقوده امرأة عارفة (الخيرة غدنه) وتتجسد فيه أسماء راسخة في ذاكرة الصبي الذي سحبها من منشأها الأول (عالم المحلة الذي انطلقت الرحلة منه) وانبتتها في المكان الجديد، وهي تحمل المواصفات نفسها، (الأسماء

والصفات وفاعلية الحركة) لتكون السيرة الذاتية هي القاعدة التي تمول الخيال الروائي وتشحنه بشخوص ذات ملامح وطباع واشكال مجسدة في الذاكرة أصلا ومنقولة الى المكان الجديد بوصفه عالما جديدا ساحرا ، لتبدو الخيرة غدنه وسمره وزهرة ورضيه امتدادا للملاحات الفاعلات في عالمه الأول وهن الان خلية نحل تقود خطواتها الخيرة غدنه بوصفها ملكة تحكم المكان بحكمتها وعلمها وبركاتهما(وتعرّفا على أشكال القيّمات وأسمائهن.. رضية قصيرة ، سميحة بيضاء تلبس ملابس سوداء تغطيها حتى القدمين وسمره بعباءتها الحنيّة وجوربان طويلان أسودان ..كنّ ينتعلن نعالات سودا مخصّرة من الوسط، ذات قباب تهتز عند مشيتهن وعرفا أن رضيه تأخذ الهدايا وزهرة بيدها كيس أبيض من القماش تجمع النقود والذهب ، المحابس والقلائد وهي تبسمل وتزيح فوطتها السوداء الطويلة عن عنق الكيس وهي تهزول ما بين تجمعات النسوة.. وكانت سمرة تراقب الأطفال ومواقد النساء .)

الذكرى العاصفة والحنين الى البيت القديم

تحتشد يوميات الهوار بزهو الطبيعة بالوان نباتاتها وطيورها وما انجزه الانسان فيها: (أكواخ من القصب عائمة على الماء) يحيطها جمع من الجواميس الغاطسة حتى اعناقها) ويتضح انبهار السارد بهذه المناظر من توجيه عين الكاميرا لكشف تفاصيل هذه الاكواخ وتفصيل الأثاث الداخلي فيها بشكل مقرب ومكبر (الكوخ طويل ، محدّب ، سقفه قوي من القصب المضفور، وتخرج منه طلعات كالمظلات أمام جداره الخارجي

وواجهة الكوخ الشمالية عريضة يتوسطها باب عال مقوَس ، توزعت على جوانبه أعمدة من القصب.. أربعة، اثنان طويلان حتى أعلى السقف واثنان قصيران متينان حتى قوس الباب ، وفي الزاوية الشمالية في داخله حاجز من القصب يقطع داخل الكوخ ، له باب عُقدت على عارضته ستارة خضراء اللون وفي الجنوبي حاجز آخر له باب (...) كما تستهوي عين السارد ابتهاج الطبيعة بكائناتها الملونة من خلال مقطع يصف بهجتها وزهوها بهذه الكائنات (الجزيرة غدت خضراء ، نبت العشب قرب هطيل الأمواج على الجروف ولمعت أوراق الآس وتمايلت شعور الأشجار راقصة على هبوب الرياح الطيبة وفتحت سمرة باب الشمال فعبّ جو الكوخ برائحة الماء والآس وسرحت الحيوانات وطيور الحضرة تحت الأشجار، فكان حمزة يدور على الأرض مثل تائه، لقد دخل الربيع إلى قلبه فأيقظه وانهاالت ذكرى البيت القديم وصورة شجرة التوت والسدرة والعصافير..

عاصفة كانت الذكرى

وسط جو الربيع البهيج وفتحة الطبيعة على كائناتها الملونة واحتفاء البشر من القاطنين في الهوار او من الزائرين بهذا الكرنفال الساحر ينقبض قلب حمزة ويجد في القصب (الماصول) (ينفخها ، فتطير روحه عن خوفها ووحدته تذهب،) لكن حنينه الى البيت القديم يتنامى في نفسه كلما يتنامى الفرح والسرور وبهجة الطبيعة بكائناتها وكأن صوتا داخليا يحذره ان وراء هذه البهجة مصائر لا تسر، وكان (سر اللمعان) من اللبل على خدي الخيرة إنذارا للشؤم القادم ولذلك كان

الكل فرحا لكنه (يتذكّر الخيرة وعينيها المشعّتين والخبدين المبلّسين) وخلال ذلك يقرر العودة الى عالمه الأول سالكا الطريق نفسه في عودته عبر الصحراء ، التي تصفها عين حمزة بالتفاصيل المقربة احتفاء وفرحا (كانت الأرض مستوية وبقايا المطر يلتصق في الحفر والمنخفضات وانتصبت على الجوانب البعيدة كثبان يلفها اللون الأخضر وخرجت زهور متنوعة تهتز أعناقها مع الريح ورأى نبات العكرش الخشن الذي تأكله الأرنب ، أخضر داكنا وأشجار الأراك تزهو بثمارها الحمراء المدوّرة الصغيرة .)

لقد تغير كل شيء وأصبحت الخصرة بديلا للجفاف الذي راه في رحلته الى الهوار لكن عالمه الاثير بات مخربا (كانت أرضية الغرفة المثلثة محفورة واقتلعت المصطبات الحجرية وبان تحتها حفرا مملوءة بالتراب والنفق مفتوح ويأتيه ضوء كثير وهناك أحجار وتراب مفروش في الزوايا ، عصره الألم) ثم رأى كائنات غريبة تعلو وتهبط ولها ازيز قوي ، أجساد حديدية تحمل التراب من الروف العالي وتفترقه وتفرشه فادرك ان كل شيء قد تغير ولكنه (لمح خيطا من دخان يخرج من بيتهم القديم)، دلالة على وجود حياة في بيتهم القديم (فأخرج قصبته ، وهزول وهو يعزف لحناً كأنه صادر من روح كانت متضايقة ، محاصرة ، وتسارعت أنفاسه مع خطواته ، يفكر بالعصافير الكثيرة التي تعشعش الآن على شجرة التوت وبالسعال المألوف في كل صباح...) وبهذه الجمل المكثفة تنتهي الرواية بإشارة في صفحتها الأخيرة الى الجزء الثاني منها الذي لم ينجوه الروائي بل بقي مخطوطة ناقصة التفاصيل ورحل هو الى العالم الاخر.

غذاء الذاكرة

د. صالح الصحن



على حقيقة الشيء وهيئته، وفي تعريف الجرجاني " الصورة إنما هي تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بابصارنا" أما في الشعر فيقول عبد القادر القط على أنها " الصورة الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات التي ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص " وهناك العديد من الآراء والتفسيرات المتعددة لعدد ليس بالقليل من العلماء والمفكرين والباحثين والتي لا تخرج عن إطار الشكل أو الهيئة أو الشيء الحامل لموضوع ما والذي يلتقطه النظر ويميزه عن غيره . فللصورة فكرة وموضوع، ومكونات وعناصر

من أمام مرأى ذائقة التلقي تلاحقنا الصورة، وكلنا يراها من زاوية معينة، بعضنا يراها واضحة، أو غامضة عند الآخر، وقد نراها متأرجحة بين هذه وتلك، "مضيئة أو معتمة"، فهل يمكن عدها التقاطا للحظة زمنية في مكان ما، يحتوي علي موضوع وشخصيات وافعال؟ وقد لا يكون ذلك، هذا ما سيدفعنا للبحث عن جذور المعرفة بالصورة كمفهوم واصطلاح، فقد ورد ذكرها في القرآن الكريم مرات عديدة منها، بقوله تعالى " وصوركم فأحسن صوركم " وكذلك كما ورد في لسان العرب، ان الصورة في الشكل وجمعها صور وهي تدل

أو انطباعية، طبيعية، رومانسية، سيرالية، تكعيبية، رمزية، تجريدية، وغيرها من المدارس فالصورة تفسر على وفق تركيب ما تحتويه من عناصر، وضمن السياق، فإن طغى لون ما في مساحة اللقطة "الصورة"، فهذا ينطق بما يوحي إليه اللون من دلالة معينة، وإن زادت مساحة الفراغ فيها، فيمكن اعتقاد ذلك من باب العزلة والوحدة والاغتراب أو بانتظار ما سيحدث، وإن قلت إضاءتها فأقرب ما يكون ذلك إلى العتمة، وهذا ما يوحي إلى الخوف والغموض والقلق والمجهول، وإن اختل توازن الكتل فيها فذلك ما يمكن أن يعبر عن خلل ما في الموضوعية والعدالة والاستحقاق، وفي الدراما ان صورة المرء البريء لا تشبه صورة المخادع من حيث التكوين والحركة والخطوط . وغيرها من الحالات، فهي تقربنا إلى الشيء وقد تبعنا عنه، وقد تثير فينا الأحاسيس والمشاعر والانفعالات بمستويات متفاوتة، رغم الحذر من وسيلة التكرار الذي قد يعرضها للاستهلاك والملل، أو قد يدفع بها باتجاه الإشهار الأوسع وبحالات مختلفة نسبيا. وان فطنة التقاطها تحقق ما يراد بها أن تكون.

وبما إن الصورة هي نتاج الضوء، فهي أقرب إلى المرئي والبصري والصوري، وهي غذاء الذاكرة ورصيد للوثيقة وللمتاحف والتاريخ والعلنية، وهي رأس المال في المنجز الفني سواء في الدراما البصرية والفنون الأخرى

الصورة هي نتاج الضوء، فهي أقرب إلى المرئي والبصري والصوري، وهي غذاء الذاكرة ورصيد كبير للوثيقة وللمتاحف والتاريخ والعلنية، وهي رأس المال في المنجز الفني سواء في الدراما البصرية والفنون الأخرى والأدب

بناء وحركة واشتراطات تكوين composition تبعاً لرغبة صانها في تنسيق العناصر المتضمنة فيها من كتلة وحجم وخطوط وشكل، بما يمنحها قيمة جمالية، فهي رسم بالضوء "photograph"، نعيش معها في المنزل وخارجه، وعلى الجدران والصحف والمجلات ولوحات الإعلان، وفي الرسومات، وكذلك نراها لقطة shot في فيلم أو مسلسل وبرنامج وغيرها من المعروضات، فمعاهد وكليات السينما تدرس الصورة كاختصاص سينماتوغراف يعتمد على فلسفة الشكل وفن الحركة وحرفيات الإخراج والتصوير والمونتاج والسيناريو وما يترتب على ذلك من اشتغال ذهني وفني وحرفي تطبيقي..

وقد رافقتها العديد من التقنيات الرقمية والجماليات والطروحات النظرية والفلسفية، فهي تحمل ما تنطق به تأثيرات الثقافة والاعتقادات المختلفة كالمذاهب الفنية والاتجاهات والأساليب والتي عادة ما تتضح في صنعها من الأفكار والمواضيع والرموز والعلامات والحركات والأشكال وطرائق التركيب، وكذلك أبعاد وتصاميم التكوينات وما يرافقها من موجودات ضمن البناء المرسوم لها دراميا، والمعالجة الدرامية تمنح الصورة اللقطة بعدا تعبيريا فائق التأثير وبحسب طبيعة وشكل التجسيد، فقد تأتي صورة متأثرة بشيء ما، أو نتاج مذهب أو مدرسة معينة، كأن تكون كلاسيكية، أو واقعية



الموناليزا



شارلي شابلي

وتخزن الذاكرة الخالدة بالعديد من صور للأشخاص الرموز والأفعال والحوادث والوقائع المهمة والعلامات بما تزيد من شحنة التلقي والإعجاب، ويمكن الإشارة إلى بعض الصور التي ربما لا تصنف من النموذج الأوحى ولكن للتذكير بما تحمل من موضوع بقي عالقا في الذاكرة، ففي صور رسوم اللوحات منها، الموناليزا والعشاء الأخير وغيرنيكا والطفل الباكي والصرخة وخلق آدم، وغيرها من اللوحات الشهيرة، ومن صور الحوادث هناك صور أحداث 11 سبتمبر وزوارق المهاجرين وهيروشيما وصور الحروب والكوارث والأحداث، ومن

صور السينما ورغم كثرتها، منها صور توثيق الحرب العالمية والأفلام الكلاسيكية، وأفلام تشارلي شابلي والحسنة والوحش وهيرقل والسندباد والليالي العربية وحرب النجوم وتوم اند جيري، وتايتانيك والعراب وذهب مع الريح، والكثير من الأفلام. ومن صور الحضارة، صور بابل والاهرامات والكعبة المشرفة وبرج ايفل ومسلة حمورابي وكلكامش ومتحف اللوفر ومكتبة الكونغرس وغيرها، ومن صور الشخصيات الكثيرة، مثل هتلر وفرويد وشكسبير وتولستوي وتشوفيسكي والسياب ونجيب محفوظ وماركيز واتاتوروك وجيفارا وصابي المسيح وغاندي وماركس وغيرهم، أما صور نجوم السينما والرياضة والسياسة فلقد علق الكثير منهم في الأذهان وإن اختلفت الأدوار. وهناك صور الدعايات الشائعة، منها ببسي كولا وكوكا كولا وسفن آب وماكدونالد وغيرها من صور لوكو الماركات التجارية العالمية في السيارات

والآداب أوفي الصحافة والإعلام فهي كوسيط تعبيري نابض بالمعنى والأفكار. فمن خلال الصورة تلعب الآن شاشات التلفزيون دورا بليغا في العرض البصري من أخبار وبرامج متعددة ومسلسلات درامية، كشفت فيها عن ثقافة شعوب المجتمعات وخصائصها شكلا ومضمونا، مع كشف الأماكن وأهميتها في الحكايات وما تشكل من رمزية، ونماذج لشخصيات تعد متفردة في سماتها وهي تلعب أدوارا كبيرة في الحوادث والوقائع والقصص فضلا عن العرض التلفزيوني البرامجي اليومي في الثقافة والترفيه ومحاكاة

الواقع واستقطاب ذائقة الجمهور وغيرها. الصورة الآن شغلت الحياة العامة وانتشرت بجميع مفاصلها وميادينها، وتصدرت النتاجات الثقافية والفنية بقدر عال من الاشتغال الذي شكل فاعلية كبيرة في بنية المنجز الفني كالأفلام والمسلسلات إضافة إلى دورها المثير والمدهش في الفن التشكيلي بأجناسه المتعددة من رسم ونحت وتصميم وزخرفة، والتي أصبحت جميعها مصدرا تعبيريًا لإنتاج الصورة، إذ أصبحت مصدر جذب واهتمام شديد في التداول اليومي الواقعي والتقني الافتراضي، حيث رافقت حياتنا الذاتية والمهنية والفنية والإبداعية بل وأصبحت شاهدا على سجلها وسيرتها وأسرارها. وكل فرد أو مجتمع يعتز بما لديه من صور فضلا عن الأخرى ضمن أجواء السياق المحيط بها، وان دلالات بعضها قد لا تعني شيئا للآخر، فهي لحظة توثيق الفعل حال وقوعه في زمان ومكان معينين.

والمعارض والمهرجانات والأزياء والأجهزة الكهربائية والايكترونية الشهيرة وصور الطبيعة والأماكن السياحية في العالم، والملايين من الصور واللقطات التي هي أصعب من ان تحصى، على العكس من الصور العابرة التي تزول بعد زوال العرض والمشاهدة، فيما تبقى بعض الصور أو اللقطات حاملة شفرة مضمرة يصعب فكها وبما تثير التساؤل والاستفهام والجدل. وتعد الصورة في السينما والتلفزيون بمثابة اللقطة shot، وهي اللبنة الأساسية في المنجز البصري وتبنى الصورة "اللقطة" في السينما والتلفزيون بقصدية مصممة مسبقا، ولغرض ما، من فكرة وموضوع وسيناريو وحكاية وحدث وحركات بحجوم وزوايا مختلفة لأفعال الشخصيات، فهي بحاجة إلى الضوء والى مكان واقعي أو افتراضي، كما لحاجتها للزمن ومتغيراته التي تنسج في المونتاج، والعوامل التقنية المتعددة. ومن خطورة الصورة في بعض الوسائل

الأخرى هو احتمال خضوعها للتشويه والتحريف، وقد تصبح الصورة أحيانا وثيقة إدانة وتسقيط لفعل أو لشخصية أو لحدث ما لا يخلو من انتهاك، وقد تخلد الصورة بعض الشخصيات والأفعال أو الأحداث والوقائع والحكايات والقصص التي تسجل رقما مهما ونادرا في العطاء الثقافي السامي والنبيل، فالصورة بحاجة إلى "العين العقل" في التلقي لكشف

حقيقتها ودلالاتها، وكذلك في صنعها، والقدرة على معرفة مدة بقائها أو زوالها، سريعة كانت أم بطيئة ولأي سبب كان، ولكي تحقق الصورة هدفا ما تحمله من معنى ودلالة، فهي بحاجة إلى عرض ضمن السياق. وأحيانا قد تتهم الصورة على أنها مزيفة أو أنها تقليد لشكل آخر، كما يجري في التداولات القانونية والإدارية والمالية والملكية وغيرها، أو قد تتحقق استجابة ما يفعل نظرية "الاقتران الشرطي" مع صورة أخرى بتأثير التشابه بينهما، أو بفعل أو شكل محايد واستدعاء ما يتضمن ويحيط بالصورة الشبيهة للذاكرة الحية بسبب اكتساب القدرة على ذات التأثير، كما أشار إليه عالم النفس بافلوف. والتلقي عبر العين العقل عليه أن يدرك ويتحسس علاقة الكتلة الفاعلة في الصورة مع الفراغ وبما يحيط بها من مكونات. ذلك لأنها تحمل موضوعا وفكرة وهدفا وغرضا ورسالة. وكثير من الصور واللقطات حققت تأثيرا بالغيا لدى التلقي بفعل

مركز الاهتمام الذي أستقطب الرؤية لموضوع كان في غاية الأهمية وكذلك اتقان البعض من كبار المخرجين القديرين عبر أجيال السينما، لبنائية تشكيل اللقطة بما ينعتها البعض في ادبيات السينما بـ "معمارية اللقطة" أو "البناء التشكيلي للقطة" في عدد من الافلام المهمة. فالصورة تتحمل وظيفة الإفصاح عن المضمون بفعل مستوى البناء الشكلي لها وما تحمل

تعد الصورة في السينما والتلفزيون بمثابة اللقطة shot، وهي اللبنة الأساسية في المنجز البصري وتبنى الصورة "اللقطة" في السينما والتلفزيون بقصدية مصممة مسبقا، ولغرض ما، من فكرة وموضوع وسيناريو وحكاية وحدث وحركات بحجوم وزوايا مختلفة لأفعال الشخصيات.

من فكر بوصفها وسيطا حلله دوللوز بقصده وهو يصف الصورة على أنها الوسيط "كتل من الحركات داخل تشكل الامكنة والازمنة.. لتصبح المفاهيم أكثر قابلية للفهم لأنه عبارة عن تجلي مرئي" وهذا ما ميز نظرة دوللوز كمفهوم انبثق من فلسفته للصورة الحركة والصورة الزمن حين حضور الاحساس والادراك والفعل، فيما اعتمد المتغير الزمني هو المقصود الفاعل في الصورة ومفهومها الفلسفي.

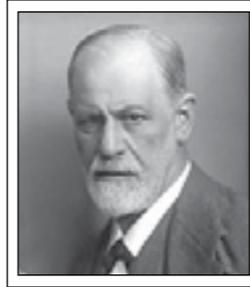
وبذات الإطار يرى فوكو متساؤلا : ماهو الممكن فيما قد يكون ضروريا؟ وان على الفكرة ان تبين بشكل واضح انها التمثيل لموضوع ما، وان هذا التمثيل ينطبق على دور الصورة بوظيفة نقل المعنى. فيما يعتقد جاك دريدا فهما آخر.. إذ يرى في اختلافه المثير بفلسفته على أنه تبدلا في الفضاء والمكان الذي يحتمل التغيير، أو التأجيل في الزمن بإطار اكتساب المعنى عند النظر إلى الأشياء وصورها وأشكالها، ومن هذا نجد ان وجود الرؤية، أو تأجيلها يأتي من

خلال التفكيك الذي يطال شمولية وكلية البناء والشكل بالتوصل إلى ماهيات الأجزاء والعناصر المضمنة فيه . وباشلار الذي يرى الصورة على أنها تبادل جمالي بين الفنان والطبيعة، وهي الفضاء الرابط بين الواقع والخيال، وهي الشكل الناتج عن تمثيل الخيالي بالواقعي بوصفها ناطقة عن الطبيعة، وعن طريق الصورة الفنية

قام الفلاسفة المسلمون بالبحث في التخيل وعلاقة الصورة بالأدب والشعر والكشف عن اليات التشكل وعلاقة الصورة بالواقع ومفهوم الخيال والمحاكاة وإعادة بناء تشكيل عناصر العالم الخارجي من خلال دراسة العمليات الذهنية والعقلية التي يتم فيها ادراك الأشياء.

يمكن اختصار الفضاء الرابط بين الواقع "الطبيعية" وبين الخيالي "الفكرة المتخيلة" للمعنى. وبما هو أقرب إلى الصورة الشعرية المتخيلة.. وفي عملية نقل المعنى تقف الصورة في مواجهة الجدل الباحث عن الحياة أو الموت، بفعل ما تقدمه من حياة أو موت كما بحث في ذلك ريجيسدوبريه، فهي التي تدعم ثقافة العين في حسن الرؤية ودقة الملاحظة التي تتعدى حدود المساحات المؤطرة إلى أبعاد افتراضية تتولد من جرائها مناخات تفاعلية. أما ما جاء به ميرلوبونتي، فقد ذهب إلى المرئي واللامرئي بفصل فلسفي بحث فيه على أن الصورة، هي الحيز المناسب للتعريف بالصلة الوثيقة بين الذات "الجسد" والموجود "الموضوع" على أن الصور الخارجية هي مدركة حسيًا، وان الصور الداخلية هي مدركة ذهنيًا، وان ثمة تصورات تسبق الإدراك، بمعنى أن الصورة هي هيئة الشيء وظاهره وهي تصور ذهني بالتخيل imagination لغرض الشعور الداخلي للتشبه بالواقع. وينظر ميرلوبونتي للصورة من باب الفلسفة وعلم الظواهر بشتى أجناسها فوتوغرافيا أو سينمائيا أو تشكيليا في الرسم والنحت والعمارة والتصميم، ويقدر مستواها باثارة مسائل الوعي والإدراك والدلالة والمعنى والتداخل الراهن بين الأشياء وبين الذات والوجود. ويمنح رولان بارت سمة الصمت للصورة الفوتوغرافية

لتوليد الذاتية المطلقة بوصفها لوحة حياة ذات وجه نابض بالحياة، ذلك لان الفن الفوتوغرافي يحمل فكريا وعناصر لإدامة الذاكرة، في تحد للموت والزوال والنسيان. وتعد الصورة فضلا عن العناصر الأخرى هي الرابط المشترك



فرويد

بين الأدب والسينما، منذ ولادتها "متخيلة" في الرواية إلى كيان مجسد حركي في الفيلم وقد يختلف مستوى التخيل بين الوسيطين في حالة التجسيد وبحسب ثقافة الرؤى . وقام الفلاسفة المسلمون بالبحث في التخيل وعلاقة الصورة بالأدب وبالشعر والكشف عن اليات التشكل وعلاقة الصورة بالواقع ومفهوم الخيال والمحاكاة وإعادة بناء تشكيل عناصر العالم الخارجي من خلال دراسة العمليات الذهنية والعقلية التي يتم فيها ادراك الأشياء ومنها الصورة بالاعتماد على مجموعة قوى منها ادراكي حسي واخرى ادراكي باطني، وان قوى الحس الإدراكي الخارجي يدرك ما هو محسوس وبحسب طبيعته الوظيفية، وهنا يثير الكندي وابن سينا أسباب عدم التمييز بين الضار والنافع أو بين الجميل والقبيح ونسبية ثبات الصورة بعد زوال المحسوس. وهنا يمكن الإشارة الى ثمة اتجاهات، منها ما يمثله الفارابي وابن سينا ونظرتهم للقوى، منها الحس المشترك، والصورة، والمتخيلة، والوهم، والحافظة، فيما ينظر الكندي الي القوى على أنها حسية وعقلية ومصورة، فيما يعتقد ابن رشد بأنها حس مشترك ومتخيل وذاكرة. وهذا أجماع على أن العقل هو

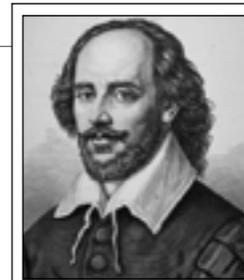


ماركس

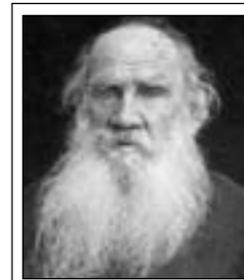
المركز الفاعل لهذه القوى. وقد تعرب بعض الصور بما تحمل من معان وافكار دون ان تكتم أسرارها، منها ما قد يظهر في بعض الصور الإعلانية وعلى سبيل الاشهار، دون ان تكلف التلقي جهدا ذهنيا اضافيا عاليا،

تلك الصورة التي أصبحت لغة ناطقة بالمعنى والإيحاء وقوة التأثير في لغة الخطاب البصري، ومهما تكن فهي بحاجة إلى عناصر تكوين بفعالية تعبيرية، بدءا بالفكرة و الموضوع والحدث الذي تحمله، والى اماكن تجرى فيه الأحداث واقعا كان ام افتراضيا، بزمن أو ازمان معينة، والى شخصيات وأفعال وحركات وإيقاع وإضاءة وألوان وعلامات وأشياء أخرى يحملها الواقع أو متخيلة. وبحاجة أيضا إلى مهارة عقلية باختيار حجم اللقطة وزاويتها وحركتها ونوعها فضلا عن المهارة التي تجيد فن تحريك الأدوات جميعها لأجل الخلق والابتكار فقد مال بعض المخرجين لاستخدام اللقطة القريبة لبيان شحنة العواطف والقيمة التعبيرية للتجسيد، فيما اهتم البعض الآخر بعناية حرفية باستخدام اللقطات الواسعة والاهتمام بلغة التركيز على المكان وتفصيل الموجودات فيه.

فيما تفرّد الآخرون من المخرجين على بنائية اللقطة الطويلة long shot التي اثبتوا فيها مهارات اخراجية عالية بأفلام مشهورة كفيلم الحبل وفيلم ١٩١٧ وكذلك في فيلم لمسة شر وفيلم الأصدقاء الطيبون وفيلم لا لا لاند وغيرها. وهناك أيضا استخدامات مبهرة



شكسبير



تولستوي

لحجوم وزوايا وحركات مختلفة عبرت عن التوظيف المتقن لمشاهد سينمائية مهمة حقق مخرجوها شهرة عالية في صناعة الأفلام.. والصورة تنتمي إلى لغة الخطاب، وإن ما تحمله من مكونات يضعها في دور وظيفي كبير وهو إنتاج المعنى، فالصورة بحاجة إلى معنى، ودلالة، وقيمة، وخطاب، كذلك بحاجة إلى أن نعرف ما هي نقطة الاهتمام بالصورة وما هو موقعها بالنسبة إلى مساحة التكوين، وما هي الشخصية التي تلعب دور البطولة فيها، وما يحيط بها، وكيف تظهر، وهل نحن بحاجة إلى شخصيات أخرى أم إلى كومبارس، وما

هي أدوارهم وماذا يفعلون؟ مطلوب من الصورة أن تظهر لنا القوة التعبيرية لحالات متعددة منها: المأساة والملهامة، والخير والشر وكذلك الموت والحياة، والقبح والجمال، والقلق والسكون، والحشمة والإغراء، والبراءة والمكر، الكرم والبخل، والهيبة والدونية، الفروسية والجبين، وغيرها من الأنواع. هذه الصورة اللقطة، هي العينة التي يتناولها العديد من صناعات الأفلام والمسلسلات وبعض الإعلانات بإطار درامي. أما في الأخبار والصحف والمجلات وعروض الأزياء والبرامج المتعددة الأشكال والأنواع وكذلك العديد من التقارير السياسية والثقافية والاجتماعية والخدمية وغيرها من الأنواع فهي تعتمد على الاشتغال الفني والمعرفي والثقافي والإعلامي التسويقي والدعائي.

ويتطلب أيضا اشتغال لتوظيف الصورة بشكل مدهش وأداء متقن لتمير الرسالة التي تحملها، وجمعها قد تصل إلينا وباعجاب عال، أو قد لا تصل، بسبب مستوى

الصناعة وعناصر بنائها، وقد تتسبب في خلق تأثير سلبي معاكس أو قد تتسبب في خلق مشكلة، وإزاء ذلك علينا أن نحسن الصورة شكلا ومضمونا، وقد تفننت أوساط منتجة متخصصة متعددة في صناعة هذه الصورة بما تراه هو الأفضل، وبما تعتقده هو جزءا من نسق التصميم الذي اعد ان يكون عملا إبداعيا مثيرا ويحمل التدفق التعبيري للأفعال والأحداث في الحركة والتجسيد والمثيرات التي تخلقها تكوينات الشكل، وهناك أيضا اشتغال مختلف ومعاكس تماما، بما يسمح لبعض النتائج من الصور أن تثير الساخن من الجدل، منها

التشويه والتحريف والانحراف بقدر متفاوت من اشتراطات الحقيقة والصدق والحدود المتاحة للعرض، الأمر الذي يؤدي إلى الانفلات باتساع مساحة الجراءة التي أخذت من الحياء أكثر مما ينبغي وبما هو أقرب إلى الابتذال، بما كشف عن المستور وفضح ما يمكن أن لا يعرفه أي أحد، وخلق تشويشا وتجاوزا على حرمات الوعي والذائقة العامة بانتهاكات استهدفت حرية الفرد والمجتمع، مع غياب تام لهيئة الرقابة والفحص المسبق والحساب، ولا ننكر إن البعض يرغب أن يرى كل شيء في إطار الصورة وخفاياها، وهناك من يتحفظ على هذه الرغبة ولن يسعى إلى ذلك، وهناك من يمتلك مسوغا لما يريد أن يراه من صور، وهنا يعتمد على مستوى الصناعة أو الاشتغال والهدف الذي تسعى له الرغبة، ولأجل أن تجرى مسارات الاشتغال في هذا القطاع البصري المهم، علينا الاقتداء بمعايير أولها الفكرة أو الهدف ثم اشتراطات البناء لصناعة صور هي أكثر قبولا، وأكثر

تأثيرا ومعرفة، وبما يزيد الدور الإيجابي الذي تحققه من متعة وتسلية ومعرفة ومعلومات ونبض من التجسيد التعبيري الأخاذ لما تتبناه من فكرة وموضوع وحدث مبين.

والصورة في السينما والتلفزيون أي اللقطة لن



ماركيز



فوكو

تكتفي بذاتها، بل هي تتصدى لما يسبقها وما يليها عبر المونتاج في تحشيد عناصر التفاعل بينها وبين ما يحيط بها سابقا ولاحقا عبر شبكة المونتاج.. وان رؤيتنا للصورة تتغير بفعل التغير الذي يطرأ عليها من إضاءة إلى حركة إلى تنامي الحدث وطبيعة الأفعال وعدد الشخصيات وما يمكن من إضافة آخرين. وبما إن السينما فن الحركة، فإن الفكر الذي يقترن بالسينما يأتي من خلال الصورة، نعم الصورة التي تتضح قيمتها وتتمثل في الفكرة التي تحملها أو تنتج عنها جراء تفاعلها مع بقية الصور أو اللقطات. والصورة

التي تجذبنا هي التي تحمل الفكر مضمرا وليس مسطحا، وبحسب برغسون، "نحن لا نرى الأشياء أو الصورة كاملة، بل ندرك منها اقل من ذلك" فيما يبقى منها ما هو ليس متاحا فهمه بيسر وإنما بجهد حاذق، وهذا ما تستمد منه شبكات الإحساس

والإدراك الحسي، أو ما يقترب من الإيهام أو الحدس والتخييل أو الاقتران الشرطي. وهو اشتغال ذهني جمالي درامي متخصص في تحريك منظومة التأويل والتفسير وحلقات الربط المتداخلة الباحثة عن المعنى. وتبقى الصورة أينما وجدت، فهي في وثاق مع الضوء والعين والإدراك والإحساس والخيال والزمن والمكان والفعل والحركة والإيقاع والتكوين.

بما يجعلها مفتاحا برقم سري لن يجيد فتحه أي احد، إلا ذلك الذي يملك أفضل فرصة بإتاحة مخولة فكريا وجماليا...



البداءة في القصيدة العراقية المعاصرة

د. وجدان الصائغ

وكيف تعاملت القصيدة العراقية مع المكان الحميم (العراق) الذي هشمته ريح (عاصفة الصحراء 1991) ونهشته (عملية ذنب الصحراء 1998) ودنسته بساطيل المارينز 2003 فوق منفردا أمام طوفان الدم؟ كل هذه الأفكار قفزت إلى ذهني وأنا أتأمل اضمامة من القصائد التي كتبتها أقلام عراقية عايشة نار الحروب وسعير قذائفها، فأضاءت أنامل الشاعر العراقي -عبر استدراجها ترميزات البداءة-، زحف جذب الراهن على تفاصيل اليومي، وغزت مفردات الصحراء متون القصائد فصرت تحار هل أنت قبالة شاعر بدوي

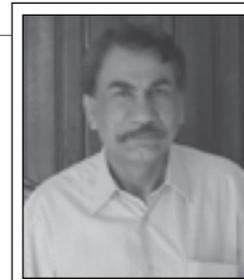
هل ما نقرأه من قصائد عراقية هي نسق شعري أم صياغة جديدة لعذابات جلجامش في وجه الموت الجماعي؟ لنواحه وهو يتأمل دمار مدينته اوروك، وقد أطاح بأسوارها القصف؟! وهل تحولت هذه المتون إلى مرايا سحرية نبصر من خلالها بشاعة اللحظة الراحفة التي تشهد - كما شهدت المتاحف العراقية فرار الشواهد الحضارية -، تشهد تأبط إنسان بلاد وادي الرافدين، خيام أحلامه بحثا عن كلاً الأمان وينابيع الحياة في المنافي، بعد أن غدت البلاد بلقعا ملبدا بالموت طمرت مجنزرات الاحتلال أبار المعرفة وصحرت كل شيء؟؟!!

يكتب قصيدة فصيحة، ام قبالة شاعر أنهكته الحضارة بتكنولوجياتها الفتاكة التي انتهكت حرمة فعاد إلى الصحراء، يستلهم منها رموزه المعبأة بالألم والفجعة؟ فهاهو الشاعر علي حداد في مجموعته الشعرية (قصيدتي وأنا نعدو في براري الروح خلف غزلان أحلامنا النافرة هي في وزنها وأنا للعنا) - الصادرة عن اتحاد الأدباء اليمنيين، صنعاء -2004 يستلهم رموزه الشعرية من ذاكرة الصحراء، وتحديدًا قصيدة (المعلقة العراقية، ص15) المرصعة بالموال البدوي والمستفيدة من بعض تفصيلات حياة الشاعر البدوي عبدالله الفاضل، الذي تركته قبيلته منفردا في عرض الصحراء بعد إصابته بالجرب، ولاحظ كيف عكست مرايا القصيدة تحولات المكان (العراق) الذي غادره اهلوه، غلبة وقهرا تحت وطأة البحث عن الأمان شأنهم شأن أهل عبدالله الفاضل، الذين تركوه تحت وطأة البحث عن الماء والكلأ، وتحت هاجس فك الانتماء بالجسد العليل - او ليس العراق الآن هو جسد عليل أصابه شؤم البترول كما أصاب عبدالله الفاضل شؤم الجرب؟! - وتأمل كيف وظف علي حداد الموال البدوي ليقول على لسان (العراق) الذات المنكسرة بعذابتها والمكسورة بغياب الأحبة) :

يا اهل .. هذا انا
صوتي غدا وهنا
والبرد يكسرني
منديل والهة ، تبكي لمرتل
لم يسمعوا لهفتي
لم ينظروا ليدي
تلوح معشبة بالدمع والمقل

حتى تساقطت آمالا مبعثرة
تذوي على خجل
اذوي على خجل :
هلي شالو بلبل وطاروا دوني
وخلوني بدار الطار دوني
هلي بدلالمهم ما سقو دوني
ذكرهم فوق نجومات السما

أنت بالضرورة إزاء ثقافتني الحضر والبدو، تتمظهر الأولى في النص الشعري الفصيح الذي يشكل بوحا راعفا للذات الواقعة تحت سلطة الرحيل، وحركة عينيها وهي ترقب نأي الأحبة الذين حملوا ظاعنتهم بالدمع، ليسوقوا نوق أيامهم عبر قفار المنافي، فيشدوا أوتاد خيامهم حيث كلاً الأمان بعيدا عن (المكان الحميم / العليل) الذي لم يمنحهم وعلى مدار ثلاثة عقود من الحروب وما زال، إلا تأشيريات للفناء أو المنفى!!! بل انك تلمح من بين السطور إدانة الجماعة المرتحلة (لم يسمعوا لهفتي / لم ينظروا ليدي) التي تعكس اغترابا عارما عن الزمكان باناسيه، وقد انغلقوا على عذاباتهم، ويضيء الموال البدوي النسق الآخر؛ حيث الشروط الثقافية للبداءة بدءا بالسلوك الجمعي في امتزاج الأنا بالنحن، ويتأكد هذا عبر تكرار (هلي + هلي) ومرورا بتكريس النظام القيمي للقبيلة من خلال صفتي الكرم وإقراء الضيف (هلي بدلالمهم ماسقو دوني) وانتهاء بتضخيم النحن (ذكرهم فوق نجومات السما) فضلا عن التأكيد على ثقافة الحل والترحال (هلي شالو)، بل انك تجد ان المتن يتحول من خطاب فرداني حيث الانفصال الواضح عن الجماعة (يا اهل .. هذا انا) في النسق الاول، الى خطاب جماعي في النسق الثاني، إذ تشهد امتزاج



مجبل المالكي



ريم قيس كبة

الذات الشعرية المتكلمة والمكلمة بالفراق بالذات القبلية (هلي) لتغدو صوت القبيلة المترنم بسجاياها، والمفتخر بانتمائه المصيري إليها.. المتن باختصار صرخة بوجه طوفان الهجرة الجماعية، بوجه البدو الجدد الذين ضربت أقدامهم فيافي الامكنة، بعيدا عن جذب المكان الملبد بالفناء .

وقد تعكس قصائد مجموعة (ترانيم طائر الغربية) للشاعر مجبل المالكي - الصادر عن مركز عبادي، صنعاء -2003 ناموس الحياة الجديدة التي فرضها جذب الراهن المعاش على إنسان بلاد وادي

الرافدين، فتداخلت حركته صوب المنافي - بحثا عن كلاً الأمان ليضرب أوتاد خيمته في أمكنة مجهولة مخلفا خلفه أمكنة حميمة مكتنزة بالذكريات، إلا أنها مجدبة من الأمان - تتداخل حركته مع حركة البدو الطاعنين، لاحظ مثلاً قصيدة (جذازات) المتشذرة تدوينية إلى اثنتي عشرة شذرة، ولاسيما الشذرة العاشرة، وتأمل كيف عكست مرايا النص الوجه الجديد للمشهد الإنساني العراقي وقد أخضل بندي البداوة :

مثل قوافل البدو الطاعنة
تنوء بحملها القفار والجمال
احمل اسفار عشقي،
واسيح بحطام جثتي
معفرا برياح العواصم
وخريف المدن الذابله

المفارقة التي تقوم عليها الومضة الشعرية، هي الانتماء الى البداوة والانسلاخ عنها في آن واحد، يتمظهر الانتماء في الامتزاج بشرطها الثقافي الاهم وهو حركة الحل والترحال (مثل قوافل البدو الطاعنة/ تنوء بحملها القفار والجمال) ويرتكز الانسلاخ عنها الى : انفلات الذات الشاعرة من منظومة الجماعة وتموضعت في دائرة البوح الذاتي. ويتأكد هذا بتكرار النص (اسيح + احمل +عشقي + جثتي + معفرا) ، المتن يضعك إزاء سيزيف بدوي يحمل الاغتراب (احمل أسفار عشقي). وفي إطار دوامة تعصف

بكل شيء . بل انك تلمح من خلال مناخات النبذ القدرية المهيمنة على المتن وجه اوديب وعذاباته بعد النفي . وحين تقف عند قصائد مجموعة (متى ستصدق اني فراشة) للشاعرة العراقية ريم قيس كبة - الصادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت -2005 فانك تجد اجنحة انسان بلاد وادي الرافدين وقد زحفت اليها رموز البداوة ، تأمل مثلاً قصيدتها (تحولات، ص37) ولاحظ كيف جعلت من (الصبار) النابع من قلب الصحراء، بنية ترميز تفيض على جسد النص :

الزنيق
يستبدل
لون الابيض
بالكاكي
ان تنشب

عاصفة الصحراء
× × ×
ويهب حصار

الزنيق
يستبدل جلده
يصبح
صبار

بغداد 1999

أنت إزاء بنية تشكيلية يمتزج فيها نقاء البراءة والجمال (الأبيض) بلون الرمال (كاكي) تبلور جورنيكا جديدة للتصحر الذي امتدت اصابعه لتغتال الانسان الاعزل (الزنيق)، الذي وجد نفسه محشورا بين بطش رياح عاصفة الصحراء 1991 بمناخاتها الملبدة بالوآد الجماعي، وبين جذب حصار غذائي، سلب الاشياء كرامتها - وعلى مدار عقد من السنوات -، زد على ذلك فان إقفال المتن بالمحمول اللفظي (صبار) قد فتح النص على فيافي الوحشة حد الاغتراب عن الذات. وحين تقف عند قصائد مظفر النواب فانك تلمح تشغيلا واعيا للذاكرة الشعرية البدوية، تأمل مثلاً خاتمة قصيدة (منفى كالحب)، ولاحظ كيف يستل النواب وجه عنقرة الرامز للفروسية العربية وشيم الصحراء ليخلق من حضوره بنية ترميزية تؤرخ لوآد المكان (بغداد) :

يا وطني ... سأنام ..
عنقرة جاء على فرس عرجاء
حارب حتى أجرب .. وصافحه الأعداء
لم يبق المغوار سوى الريش بجعبته ... والاسم ...

وبعض الأشياء
وداعا ياعتنرة الآن ، فهذا العصر يحتمل الوجهين
وداعا ياعتنرة انتصرت كل الأخطاء
وداعا
هذا عصر بالمقلوب
ودون حياء .

يعتمد النواب تقنية استدعاء مناخات الكر والفر، إلا انه يسعى واعيا إلى خطفها صوب فجعية الراهن الذي يشهد اغتصاب المكان (بغداد)، ليكون عنقرة الشاعر البدوي رمزا للنسق السياسي المهووس بثقافة الحرب .. لقد سعى المتخيل الشعري واعيا الى افراغ (عنقرة) من ذاكرته، ومنحه وجها مسخا (فرس عرجاء + اجر + صافحه الأعداء) يتموضع في مناخات تراجيكوميدية تنز فجعية ولوعة لتعري محنة المكان المستباح، الذي انهكته الصروب فوقف اعزلا امام مجنزرات الغزو. وتعكس في الوقت نفسه محنة الانسان العراقي وهو يرقب الهوة الفاجعة بين عنقريات الاعلام وبؤس الاداء.

ومثل هذا التشغيل الواعي للذاكرة الشعرية البدوية، يصدق على قصائد مجموعة (تأبط منفي) للشاعر عدنان الصائغ -الصادرة عن افاق للنشر والتوزيع، القاهرة -2006 الذي انتضى من هذه الذاكرة وجه تأبط شرا ليكون قناعا جديد ليتقنع به، وهو ما ينسحب على قصائد مجموعة (تحت سماء غريبة) - الصادرة عن دار آفاق، ط3، القاهرة -2006 إذ تتسلل البداوة بترميزاتها إلى نسيج البنية الشعرية التي تماهي بين الصحراء وصقيع المنفى، لاحظ، مثلا، الشذرة الأولى من قصيدة (قصائد الرحيل، ص73)، وتأمل كيف هتك

المتخيل الشعري ذاكرة الذئب ليمنحه ذاكرة جديدة :

ذئاب سود
تتسلق ذاكرتي
تنهش جثث الأيام المنسية
في الأرض الحرام
وتتركني
- كل مساء -
اعوي ..
وحيدا
على ثلوج أوراقي
في منافي العالم

لا ادري لماذا يذكرني هذا المقتطف الشعري بصوت المطرب البدوي عبدالجبار عكار، الذي يشدو متأبطا ربابته ومخاطبا الذئب ليعلم عن فداحة أجزائه : (ياذيب ليش تعوي / حالك مثل حالي) اذن عواء الذئب هنا رمز بدوي يقترن في ذاكرة الصحراء بالبكاء ، وقد شاء المتخيل الشعري ان يخلق منه مفارقة حين ربط بينه وبين نواح الذات المتكورة داخل النص (اعوي وحيدا)، ربما ليضيء صيرورة القصيدة، طقسا من طقوس البكاء والوجع الذي تطلقه الذات المطحونة والباحثة عن كلاً الامان في منافي الكون ، وربما قصد الإحساس العارم بالاغتراب المكاني، حيث عكس وجه الانسان العربي في صحارى المنافي وملامحه الخائفة والمخيفة في الوقت نفسه بوصفه منتجا للإرهاب .
وتصوغ قصائد مجموعة (سيد الوحشيتين) للشاعر العراقي علي جعفر العلق - الصادرة عن المؤسسة

العربية للدراسات ، والنشر ، بيروت -2006 فضاء شعريا يرتكز إلى ترميزات الصحراء بشكل لافت ، وتحديدًا قصيدة (نهار من دم الغزلان، ص23) التي تشتغل على استدعاء محنة يوسف(ع) بمناخاته المرصعة بالجمال والسلام والبراءة ليكون وجهها اخر لبغداد في محنتها، لاحظ كيف أرخ علي العلق بوصفه صوت الجماعة المهيم لحدث سقوط بغداد 2003/9/4

عمقوا البئر
ونادوا الذئب
من أقصى النوايا المظلمة ،

× × ×

ليال البئر غريان من الفولاذ تنقض
على يوسف : هل يوسف
طفل البئر ام حيرتنا
الكبرى ؟

× × ×

توجوا اشجاره بالرعب والحمى ،
وغنوا : دمناء ماء، وغنوا : بابل تغتصب الآن ،
وغنوا : اينما يفتك بالآخر ؟

المتن يؤرخ بترميزاته لفجيرة المكان الرامز للحضارة (بغداد) بغياب مسانده الدفاعية، وجنراته العتاة، وتركه مستباحا لبساطيل المارينز ومجنزرات الغزاة، كما ان استدعاء المحمول اللفظي (البئر) قد أضاع وجه المعركة الخاسرة التي انتهت بسقوط بغداد - جريحة

ومخضلة بهزيمتها - ، كما ان استجلاب (الذئب) قد اضاع شراسة المحتل الغاشم، فضلا عن ان العنونة (نهار من دم الغزلان) قد فاقت على جسد القصيدة بدلالات الوأد واستباحة حرمة الذات الانسانية العزلاء، جهارا نهارا وأمام صمت كوني مطبق .
المتن باختصار صرخة بوجه القرارات الدولية التي سوغت قتل الإنسان الأعزل، وبوجه الخطابات الايديولوجية التي أباحت حرمة الدم العراقي ، بوجه الأيادي التي باركت موته .
خلاصة القول، فان القصيدة العراقية المعاصرة التي ولدت من رحم الحروب والتجويع الجماعي، قد عكست

مراياها وجها جديدا لجلجامش الذي شهد عيانا دمار أوروك وهلاك شعبها تحت وابل من القذائف والصواريخ والقنابل الذكية، فتحرك لا إلى دلمون للبحث عن عشبتها ، وإنما للبحث عن عشبة تمنحه تأشيرة للبدوة الجديدة في رحلة للخلاص من سعير الراهن، وعصفه الذي يطال كل شيء. وليترك خلفه صوت الشاعر البدوي الذي كان يهزج في فردوس البلاد :

هلي وياكم يلذ العيش ويطيب
ونسايكم تداوي الجرح ويطيب

شعرية الأسئلة وأجوبة المهتمّش

قراءة المعنى في ديوان

(خارج الوقت داخل الحواس) للشاعر عقّار الصلف

د. أحمد جاسم الخيال



ما يزال الشعر يمارس مهنته القصيّة في البحث عن الوعي المفقود، قطع مسافات شاسعة لا يمكن قياسها بآليات القياس المعروفة، لأنها مسافات غير مادية ومختلفة، ولا جدوى من معرفتها بصورتها التقريبية المجسّمة، لأنها وباختصار غير قابلة للتجسّد، لذا لجأ الشعراء لتوثيق رحلاتهم الاستكشافية جمالياً لكي يربحوا هذا التّوحد مع الوجود، يربحوا ذواتهم التي تعبت من محاولات الفهم العصيّة، فتجدهم دائماً يلوّحون للريح وبعد أن تهدأ يصفقون لوهم المحنة وبراعة السكون في فرض وجوده على تلويحاتهم

العالقة في الفضاء.

فالشعر سؤال أزلي غير قابل للنفاذ، سؤال متفرد في البحث عن هوية الوجود، لذا فعلاقته مع الفلسفة علاقة كشف عن ماهية الأشياء، فالفلسفة توثق العلل والشعر يوثق شرعية الأسئلة وعللها الجمالية، يقول هيدغر: ((أنا نعرف الشيء الكثير عن علاقة الفلسفة بالشعر، في حين لا نعرف شيئاً عن الحوار بين الشعراء والمفكرين الذين يقطنون بجوار بعضهم البعض على قمم جبال أكثر بعداً عن بعضها))، هناك إذن علاقة سريرية - وإن بدت غير واضحة فعلياً في الواقع - بين



الشعراء والفلاسفة، ورغم ذلك فأسئلة الشعراء تختلف، لأنها ببساطة أسئلة قلقة مسوّرة بعاطفة هائجة تتعدى قوانين المعرفة، وبسبب هذا فإنها أسئلة أنتجت رغبة ذاتية رومانسية لجعل العالم أفضل، وفي الوقت نفسه فإنها أسئلة لا تبحث عن إجابات مقنعة بل تحاول أن تكشف عن النظام في هذا العالم وعن خلله، من هنا كان الدخول لعالم الصلف الشعري وهو يحاور ذاته ليحاول إنقاذ وجوده من فكرة النفاذ والتشتت والتبدد من خلال إبراز سلطة المهتمش الوهمية ليكون سؤالاً شعرياً شرعياً نصرةً لجمال البساطة ونكايةً بقبح هذه العالم. ولم يتأخّر الشاعر في جرّنا إلى حقول معناه بل أراد أن يكون العنوان هو العتبة الأولى للدخول إلى عالمه، أن نخرج من كلّ حقيقة يحكمها الوقت، أن نخرج من هذا

العالم وزمنه الذي يعدّ أبرز إشكالياته غير القابلة للفهم، وأن ندخل معه إلى أصل كل حقيقة ووعي، فالحواس هي المعادل الموضوعي للوجود الحقيقي وما عداها فهو مجرد وهم طارئ، هذه العتبة التي تطرد الفلسفة من سلطة الهيمنة على الوجود باركها الشاعر وأسّس لها لتكون مركزاً شعرياً ذا أفق جمالي وفكري بعيداً عن تأثيرات الحكمة الغائبة في الفلسفة المجردة. ولم يمهّلنا الشاعر كثيراً لنتحرر من سطوة العنوان حتى يدخلنا عنوةً وبرغبة جامحة في محنة الإهداء، يقول: إلى جدّي / الذي لم يترك لي سوى / فانوس وعينين وقصيدة(1)

وهذا ما يحتاجه الشاعر، يحتاج نافذة تطلّ على العالم خارج سطوة الزمن ورمزية الحكمة، إنه هو نفسه من سيقوم بالكشف والقراءة والكتابة ولا يعنيه شيء آخر يمكن أن يجعل من حواسه في ورطة، وأن يكون هو ليس هو، بل ما يفرض عليه من أفكار غير شاعرة تُهدّد وجوده وحقيقته، لكنه بوعي الشعر وقف ليرى بوضوح على ضوء فانوسه الحياة كما يريد لها هو ومثل ما هي عليه، فكتب قصيدته ليقول لجدّه ببساطة: أنا هو أنت. اختار الصلف ذواته الشعرية بعناية فائقة ليعبر عن رؤاه الشعرية، فأغلبهم من المهتمشين في هذه الحياة السالبة ليحجب من خلالهم عن أسئلة حرجة وقلقة في عرف سلطة الوعي الظاهر، يقول من قصيدة (رحيل خلف أعياد الميلاد): هل يؤلمك حقاً أن تموت بلا ساعة تشميس / ها هم الآن يبردون الحروف بشفاهم / ومغناطيس أيامك أتعبه الجذب فاستقال... / لم شفاهم مفتوحة وعيناى ترتجفان؟ / لست أول جثة تمرّبي / وجيوي متقلبة بتوقيتي الخاطي / منذ أول محاولة للعيش / أكانت قضبان الوجوه تحاصرك /

فانتفضت على كرسيك المحمول / هل الفراشات بعدك
تحارب القصاصد الملوثة؟ / فأسراك ما زالت محفوظة
تحت السرير / وفي (صرة) أحلامك تركت أخايد
للبدور / ودون اسمك كأول ضحية / لأعياد الميلاد (2)
لم يكن الشاعر غافلاً عن قوة الروح في جثة هذه المرأة
المهمشة التي ماتت في السجن بلا أي اعتبار، لذا
اختارها لتكون الطاقة القادرة على رفض كل فكرة
سائدة عن الحرية المظلمة، فهذه المرأة التي لم تنل يوماً
شمساً قبل موتها أثار في الشاعر رغبة حقيقة في
البحث عن الأسئلة الممكنة ليُهرَّب من خلالها فكرته
عن الحياة، فرغم فظاعة المنظر إلا ان السؤال بشعريته
اللافتة المحفزة للحواس جعل الجملة ذات معنى وهمي
قابل للتلقي، (هل يؤلمك حقاً أن تموتي بلا ساعة
تشميس)، فأى خداع لغوي منحنا القدرة عن البحث
عن ما وراء هذا السؤال من أسى بريء يُعيد للمهمش
كينونته المفقودة وبراءته خارج ساحة السجن.

يكشف الشاعر عن قلقه الوجودي في صورة صادمة
حين يُكرِّر الاستفهام لكن
بواقعية شعرية، فيقارن بين
الجثة المفتوحة الشفتين وعينه
المرتجتين في سؤال استفزازي،
وكان صاحبة الجثة ماتت وهي
بعد لم تكمل ما تريد أن تقوله،
إنها تريد أن تخبرنا بأشياء
لكن هناك حاجز سميك منعها
من النطق، لذا فهو يُلْمَح بذلك
في قوله: (لم شفاهك مفتوحة
وعيناى ترتجفان؟... لست
اول جثة تمرّ بي)، كأنه يريد

أعتمد الصلف على
لغة الهامش اليومي
ليقدم لنا حياة أخرى
موازية للحياة الرسمية
المتمسكة بقوانين
هرمة غير قادرة على
صياغة القناعة بشكل
يجعل الشاعر يستكين
لها ويؤمن بحرصها على
إدانة الوجود.

أن يقول لنا أنها الضحية لهذا الوجود الذي لا يعنيه
هذا الاحتجاج الصامت لهذه المهمشة، ما الذي أثاره
وحرك ماء سكونه ليتعجب بهذا الشكل، (لست أول جثة
تمرّ بي)، إنها لحظة يقظة الشاعر لاستنطاق ومحاكمة
الحياة والموت، كأنهما اتفقا على هزيمة الانسان ببرود
وعبث عجيب، إن أسئلة الشاعر ليست أسئلة عابرة
رغم شعريتها القويّة، فهي تُضمّر فلسفة مختلفة يريد
من خلالها اثبات وجود حياة هؤلاء العابرين الذين
لم تمنحهم الحياة الا الوجد والقلق والعيش في زوايا
مهملة بعيدا عن رقابة الفلسفة العالية التي ترسم
القوانين لمراكز العبث.

لم يتوقف الصلف في اجتراح الأسئلة مثل أي محتج
صامت يراقب دون أن يعتنق فكرة التصفيق أو الخضوع
، في قوله: (أكانت قضبان الوجوه تحاصرك، فانتفضت
على كرسيك المحمول، هل الفراشات بعدك تحارب
القصاصد الملوثة؟)، جعل من لحظة موتها لحظة رفض
لكل ما حولها، وكأنها انتفضت ضد الحياة لتموت
برغبة جامحة، ثم تتوهج شعرية
السؤال لتعبر عن موقف الشاعر،
ليسأل عن الفراشات التي سوف
تحارب بعدها كل القيم ومنها
القصاصد الملوثة بالخضوع
لقوانين الوجود التي رسبت في
جعل الانسان قيمة عليا، لقد
أجابت جثة الشاعر عن أسئلة
محورية قلقة، وكانت الاجابات
مدفونة تحت تراب الأسئلة على
المتلقي الحذق أن يظهرها ليرى
حقيقة هذا المهمش الذي لا يعني

موته شيئاً لهذا العالم الملوّث.
رحلت بلا وداع وبلا أعياد ميلاد يرسم على الوجوه
السادجة ابتسامات مائلة إلى الزرقة تختفي وراءها
أنياب تقضم الحياة بلا أي اعتبار.
لا تتوقف أسئلة الشاعر الساخرة، بل إنها تتفجر في
كل قصائده مثل ينابيع الجبال لتندحر ساقية العقول
الظامنة لحظة دهشة خارج النمط العادي للفهم، ففي
قصيدته مراهقة الأسئلة يضع الشاعر حياته السريّة
على دكة التشريح ليبصر العالم كله محنة الخارج من
الزمن، يقول:
لماذا تملأ الفراغ بكل هذه الأسئلة من الحنين؟ / لماذا
لا تصبح مشهورا الا حين تكتب قصيدة عن أنثى؟ /
لماذا تمنح الفزاعة كل هذه الهيبة؟ .. لماذا تصبح
المقهى ممرك السري للحب والشاي عزلتك الموقوتة؟
/ لماذا العلامة الدالة عليك / فشل في آخر المحطة،
والأريكة أنتاك الوحيدة / والطاولة سرير رغبتك / فما
تنفعل أناميل الغزل / لماذا؟ تُهزم بالأسئلة؟ / والتشوه
نشوة مومس فيك / وقميصك بأزرار لا تصلح لتسريب
/ دفئك الضرير / لماذا؟ / لا تستورد من التماثيل
عظمتها الهاربة / خذ من الأثرياء حكمتهم / وأنزع
بوصلة الجمال / وضع الموسيقى / في سلة مهملات
/ أو في جثة متعفنة الأحلام / لماذا؟ / لا تقرأ جريدة
بدل أن تحك رأس غوايتك / ليس كل ما لا تؤمن به
صالحاً / بينما كل ما تؤمن به..... / لماذا؟ هذه
القارورات حولك وأنت تعاقب بالغياب / الصباحات
سرها الفاضح؟ / لتجعلك رجل الدهشة! / ومراهقة
البوح / ترفعلك إلى نشوة مُنقرضة / وتندحر بك سلماً
لجفاء الفصول / مازال قاموس حواسك / يؤثثك للقلق
/ لماذا؟ / تتنكر لمستنقع خساراتك / وتؤمن بقصب

الرجوع / لماذا.....؟ عفوا ... / انتهت صلاحية
الأجوبة عند أول مخاض (3).
حقّق الاستفهام باسم الاستفهام (ماذا) الذي يُستفهم
به عن غير العاقل في هذه القصيدة فعله الشعري عبر
الكشف عن السيرة المهمة في حياة الشاعر، وهو الجزء
المهمّش والمسكوت عنه في أغلب سير الشعراء والنبلاء
والفلاسفة والناس العاديين أيضاً، بذا يكون الصلف
عارفاً تماماً بما يريد أن يكشف عنه، وكان الاستفهام
بشعريته الطافحة أزميل الشاعر في نحت رؤياه الفنية
لكل ما يحيط به من عبث، فيبدأ أسئلته الخائفة
بد (لماذا ... تملأ الفراغ بأسئلة الحنين، ولماذا تكون
الشهرة بكتابة قصيدة عن أنثى، ولماذا.. تمنح الفزاعة
كل هذه الهيبة، وتصبح المقهى ممراً سرياً للحب).
إنها أسئلة غائبة مهمّشة، ترتبط مباشرة بنض الشاعر
وببياض موقفه من حركة الحياة التي لا تلتفت لهذا
الجزء الحقيقي من الشعور المنفرد، والاحساس الخالي
من حكمة الظهور والتمركز في وسط اللعبة، فهو لا
يريد أن يكون ذلك المنفلت من داخله ليعاقر كأس
قصيدة مغرمة، أو يخدع بهذا الوهم الكبير الذي أسس
له المغامرون اليائسون فيقع تحت سطوته وهو عبارة
عن فزاعة تأخذ الكثير من دهشته إلى لحظة التوقف في
زمن فارغ، فالمقهى هي البديل لهذه الحرية المسلوقة،
وهي طوق الخلاص من بوهيمية الشتات على مصاطب
الآلهة المشطوبة.
وتستمر الأسئلة المرحجة للحياة بكينونتها الغرائبية
العجيبة، فلا علامة دالة وسط هذا الفشل الذريع في
اقناعه على تبني موقفاً توفيقياً ليخرجه من أزمة
الخرج، لذا فالأسئلة نفسها تهزمه في كل مرة لعدم
قناعته بشرعية دلالاتها الثائرة بصمت، لم يكن الشاعر

إلا محركاً لبوصلة السخرية باتجاه هذه الممارسات البسيطة التي تعني الحياة عند الكثير من المهمشين العقلاء، وأنها حصير الحكمة ولذة المعرفة وبرد البساطة، فمن أجلها اتهم كل الحياة المحكومة بالزمن بالتحجر مثل تمثال بلا عظمة، هو قادر على فعل ما يفعل الآخرون من العيش الساذج وقادر على استيراد هذه الهالة الزائلة، لكنه لن يفعل ذلك، إنه يسخر منهم وحسب، فحكمة الأثرياء الناقصة لا تليق بفضاء رغباته البسيطة، لأجل ذلك رمى الموسيقا في سلة المهملات أو في جثة متعفنة الأحلام، هذه المفارقة الحادة تصور لنا موقف الشاعر الراسخ في رفض كل مظاهر الثراء الكاذب والحياة الناقصة، انه يجذب بشكل فريد داخل أحاسيسه ليخلق عليه باب العالم الملوث.

إنه فتى الملح الذائب في معناه بصمت، حياته سرية جدا منحه يقظة البرق ليومض قبل انطفاء الأمكنة، يستبدل قراءة الجريدة بمداعبة سحر الرغبة، ويؤمن بما لا يؤمن به، تفضحه الصباحات ويعاقب بغياب الدفاء، رغم ذلك فهو لا يتنكر لفعل البوح، يضيء الأسئلة الدهشة بلا حذر ليكافئ قلبه بنشوة سابعة في خياله المراهق.

أعتمد الصلف على لغة الهامش اليومي ليقدم لنا حياة أخرى موازية للحياة الرسمية المتمسكة بقوانين هرمة غير قادرة على صياغة الفناعة بشكل يجعل الشاعر يستكين لها ويؤمن بحرصها على إدامة الوجود، لذا لا يتوقف عن إثارة الأسئلة المشاكسة ويترفع عن الاقرار بالهزيمة، ويعد نفسه بأنه سيكون ممثلاً لهذه الحياة وأن الوجود سيعتنق فكرة البقاء داخل هذه الحواس

التي تعني الحياة، لقد غادرها الانسان وعليه أن يعود إليها لينقذ نفسه وينقض فكرة الوجود معه من الفناء، لذا ترك الشاعر الفضاء مفتوحاً أمام الهائمين مثله ليحلّقوا بعيداً قبل انتهاء صلاحية الأجوبة، فالمخاض ما زال يُلقح الأمل بالأمنيات.

لقد أيقظ الصلف بأسئلته الفوضوية حكمة المعنى الغاوي وأخرجه من مسارب التلقائية الباردة، فهو أحياناً يصرخ بعبث ليقول لنا أنه بعيد جداً عن لعبة الحياة كما في قوله: ((هل يكفي الوقت لاختيار خيانة مناسبة؟)) (4)، فهو يدافع عن نزاهة طقوسه الحية ضد الجوهر الوهمي لحكمة الأتقنة.

وتراه في حالات أخرى يحاكم الماء الذي هو رمز الاستمرار في هذا الوجود بقوله: ((أي خطأ تملك أيها الماء؟)) (5)، ليعيد فكرة الرجوع إلى أصل بساطة الجريان دون أن يقترب خطأه الممنوع من القداسة. فكرة ديوان الشاعر الصلف لم تكن عابرة أو بسيطة، أنها موقف عابر لكل الممارسات الفكرية على مر التاريخ، أراد أن يسجل رغبته بوصفه شاعراً - شاعراً وحسب - في محاكمة النبل المشوه في هذا العالم الطليق، أراد أن يرفع أصبعه ليشير إلى هذا الوهم بكل جرأة ويقول له: أنك هناك وأنا هنا، وستعلم بعد حين من منّا سيكون.

في الديوان ملامح كثيرة من شعرية فائضة محكمة بمواقف شجاعة لشاعر أراد أن يهرب من الفلسفة فكمن له الفلسفة في القصيد وابتغته على الرغم منه، لذا أدعو النقاد لقراءته بصبر للكشف عن عالمه الواضح الغامض خارج حدود المادة والتاريخانية المجردة من الإحساس.

لغة القص بين متعة الشعر وجمالية السرد بريد الآلهة انموذجاً

عقيل هاشم



للمعنى الوجودي وهو يحتاج مثل هذا الإرباك الذي يكسر نمط الحياة ويضيف لها لذة ويكسبها معنى.

العنبة الأولى:

مع تعقيد الحياة الاجتماعية والفكرية والاقتصادية، بدأت التجارب القصصية تأخذ شكلاً ومضموناً غريباً يناسب كتابها دون خروجهم عن شكل البناء القصصي التقليدي - الكلاسيكي. القاص ميثم الخرزجي في ميثم الخرزجي "كسر

يبدو أن وظيفة الأدب هي بناء الإنسان وإعادة صياغته على وفق نظم قيمية أخلاقية وجمالية، لذلك نجد نسبة هامة من قصص ميثم الخرزجي، تتجه إلى وعي الإنسان وتعمل على الحفر فيه لاستئصال ما شذ من أفكار لا تستقيم وحقيقة الإنسان التي يراها على طريقة الفلاسفة، تتأسس على الحكمة في التفكير والفضيلة في السلوك البشري.. لذلك نلاحظ أن عدداً من قصصه تشهد تعبيرات مختلفة من استفزاز ومن مشاكسة، في ذلك تبدو وكأنها خلاصة التجربة الإنسانية، فالإنسان لا يمكن أن يلغي ذاته بشكل مطلق، لأن في ذلك فقداناً



التابو" وهذا ما يلائم الصراع الموجود في الحياة ذاتها ما بين العوالم الداخلية والخارجية لهذه التجربة الفنية القصصية. فالكاتب لا يصنع موضوعات أدبه من الخيال، وإنما يستند بدرجة ما إلى الواقع والمجتمع الذي يعيش فيه، لأن هذا المجتمع هو الذي بنى عقل الكاتب وعواطفه وتصوراته في أساسها، أي أنه من هذا المجتمع وإليه حتى وإن تمرد عليه ورفضه، وحتى إن اصطنع لأدبه مجالاً حيويًا آخر غير المجتمع الذي يعيش فيه.

المفارقة التي تقوم عليها القصص هنا تأتي كنوع من أنواع التجريب القصصي في فن القصة. لكن النهاية القصصية تعتمد على المفارقة لمسار هذا البناء إذ إنها تثير الدهشة وهذا يعد تجريبياً قصصياً يخلق المتعة عند المتلقي في ترقب النهاية التي قد لا تتفق مع البناء التقليدي الواقعي للقصة. يؤكد أرسطو أن أساس الإبداع هو "محاكاة أفعال الناس" باعتبارها مجموعة من العلاقات والدوائر التي تبدأ بأقرب الناس إلى الكاتب، وهنا تتعدّد القصص التي تشغل على فنية القصة القصيرة و تنتصر لها بما هي نمط أدبي بدأ يفرض نفسه على المشهد الأدبي..

العتبة الثانية:

القاص يمتلك أدواته جيداً ويغلب عليه أحياناً أسلوب حكي الرواة، أو يكتب بأسلوب



سيناريست بارع فيجعلك تقرأ وكأنك تُشاهد، اختار المشاهد الانسانية لتلك التجربة الحياتية دون الخوض فيما يعتقد أنه قد يخدش رسالته الانسانية، لكنه كان قاسياً في فك طلاسم احجيته السردية، وخاض في بعض المناطق المحرمة، وكأنه أراد أن يتبرأ بتلك المصارحة والمكاشفة.

أن العنوان يعكس الجراءة في الطرح، فالقاص لم يخضع لأي نوع من الرقابة التي يمكن لمؤلف أن يمارسها على نفسه، فهو يحكي عن شخصيات معاصرة ومن التراث والأساطير، ومن خلالها يكشف الواقع أو يعريه، وكل ما يعنيه هو نقل صورة صادقة وصادمة ويرينا جزئيات كنا نظن أننا نعرفها بينما تكشف لنا الحكايات أننا لا نعرف سوى القشور، حيث يغوص بنا في عوالم أكثر وجعاً مما ننتظر، ربما أراد القاص من خلالها أن يكسر الحواجز بينه وبين المتلقي.

القصص تتألف من حكايا لا ترتبط جميعها بسياق زمني محدد، فهو ينتقل بنا وبدون سابق إنذار إلى لون فني آخر، والمعيار الوحيد لهذه اللعبة الزمنية بان لها جماليات خاصة لا ترتبط بخصائص القصة المكتوبة.. إنها نوع من الداعى الحر الطليق الذي نُروِح به عن أنفسنا ونحاول أن نعبر من خلاله عن رؤانا ومشاعرنا. ومن ثمة لتقوم بأدوار مختلفة وتتخذ مواقف وتنتصر لقضايا.

والقاص هنا لا يقدم نفسه بما هو

سارد للقصص، وإنما يبدو أنه يوكل هذه المهمة لسارد آخر فيقدمها ذات السارد المتشطي من خلال معطى آخر. أنه يقتنص صورة ويفاجئ قراءه بها عندما يقدمها في شكل جديد مختلف كلياً عن المألوف، شك في كل الحقائق، ويشهد تجربة وجودية تُورجحه بين الإيمان وتميل به إلى التمرد، وتنتهي به إلى مغامرة عقلية حادة وصادمة، إذن في هذا الإطار أيضاً، تبدو الحكمة في مستويين :

مستوى إيحائي مضمّر، تسكن فيه الحكمة بين أسطر القصة القصيرة، ويصل إليها القارئ كاستنتاج. ومستوى مباشر تقدم فيه الحكمة بيّنة وواضحة للعامة، ونجد إن المستوى الإيحائي يتناسب كثيراً مع "العقل النظري" حيث تتجه الحكمة إلى مخاطبة العقل، وتوجه طريقة تفكيره نحو الخير والمثل الإنسانية، وفي المقابل يبدو المستوى المباشر يتناسب كثيراً مع "العقل العملي"، بمعنى تتجه الحكمة إلى الحياة العملية للإنسان وتعمل على تقويم السلوك الاجتماعي وتهذيب الظواهر الاجتماعية.

من خلال ما تقدّم يبدو أن القاص - من خلال شخصية السارد الآخر - يعتبر أن الصراع هو الذي يغذي الوجود الإنساني ويصنع قيمته ألم تنطلق أسطورة آدم وحواء من صراع بين الذكر والأنثى ولعله يعبر عن صراع الأنا مع الآخر الذي يتضح أكثر في قصة قابيل وهابيل ومن ثمة يمكن أن نتحدث عن صراع الأنا مع ذاتها تماماً، مثلما انشغلت الأديان السماوية والفلسفات اللاهوتية بصراع الإنسان ضد نفسه، وتدفعه باستمرار إلى مواجهة غرائزه. هذا الصراع الذي يقدمه القاص بأشكال مختلفة يقترب فيها من الواقع الذي يعيشه الإنسان الآن مثلاً من خلال انتشار ظاهرة الإرهاب



الذي يمثله التطرف الديني ولا يكتفي بإدانة التطرف الديني بل يذهب إلى إبراز خطر هذه الظاهرة التي تأتي خارج السياق التاريخي وبالتالي تنتهي إلى أكل ابنائها والقضاء على صانعيها ومن ثمة تبدو هذه الظاهرة في تصوّر بمثابة النار التي تآكل نفسها أو الفكرة التي تنفي ذاتها.

في قصة أخرى تأخذ الحكمة بعداً آخر عندما يُعرض عن الحرب ويُنتصر للسلام، ويبدو القاص من خلال هذه القصة ويربطها بما سبقها، وكأنه يعتبر أن الأفكار التي تبدو خارج السياق التاريخي، هي بالأساس على هامش الحياة الإنسانية، وبالتالي لا تستطيع أن تضمن بقاءها.. في حين أن الأفكار التي تنتصر للإنسان (فكرة السلم هنا) هي التي تعكس حقيقة الإنسان التي

تتحقق في انسجامه مع الآخر، وبالتالي في مصالحته لنفسه. إذ تبدو المعرفة هي الاختيار الوحيد الذي ينهض بالإنسان الذي تكبله الأحكام المسبقة ويحتكم إلى المعارف الجاهزة والقيم البالية للنهوض بالمجتمع الذي يبدو على هامش الحراك التكنولوجي والثقافي والحضاري الراهن.. ولذلك يبدو المبدع من خلال هذا الكتاب القصصي مثقفا عضويا (بالمعنى الغرامشي) ملتحما بقضايا عصره ومهتما بأزمات المجتمع، ومن

هذا المنطلق كانت الحكمة ضرورية لمواجهة الرداءة بمختلف أشكالها التي تتمظهر في نمط التفكير أو في السلوكيات اليومية.. لذلك تسيل مياه الحكمة، في هذه المجموعة القصصية لتغسل أدران الإنسان وتقدمه بشكل أكثر نقاء، ربما يساهم ذلك في إعادة خلقه وفق صياغة جديدة تمكنه من التصالح مع نفسه، ومن ثمة مع بيئته الثقافية ومع واقعه الاجتماعي.

العتبة الثالثة:

تبدو القصص القصيرة بشروط هذا النمط الأدبي الجديد، فقد وردت مقتصدة في اللغة، مكثفة في المعاني، مختاتلة لقارئها كما اختارت أن تكون مرة صريحة في دلالتها وأخرى تسرب مقولاتها بين سطورها وأحيانا يختار

نحن أمام نصوص موضوعها مرتبط بذات الإنسان في علاقته الغيرية، والسارد يعتمد في سرد أحداثه على ضمير المتكلم لكنه لا يتحدث عن نفسه وإنما يتحدث بلسان الراوي، بحيث يظهر السرد الشفاف الذي يجعل الأحداث تسرد نفسها دون أن يشعر المتلقي بوجود الوسيط السردية.

لها السخرية السوداء كأسلوب للتواصل مع القارئ. ولعل من أهم عناصر البناء الفني متانة اللغة التي يكتب بها القاص فقد رُوّضت المفردات اللغوية، منتقاة بدقة تقطع مع الاستسهال في استعمال اللغة وتؤكد أنه كاتب ينطلق من خلفية معرفية ولغوية ثرية، لذلك يصوغ عباراته بطريقة جيدة، ويوظفها ليقول ما يريد من أفكار دون إغلاق على القارئ من جهة، ودون سقوط في الجمل المستهلك والصيغ المموجة.. بمعنى أنه

إنما يقدمها في مبنى لغوي متين يشهد له بمهارته في التعامل مع هذه اللغة كوعاء ليقول أفكارا عميقة وهامة ودون أن يسقط في تكرار ما يقوم به غيره من كتاب القصة القصيرة، لكن دون أن يقدم لغة جافة وإنما يشربها بشعرية طافحة تبدو مثلا من خلال استعارات جميلة وصور ولعل هذه من خاصيات الشعراء الذين يكتبون السرد إذ تبدو اللغة عندهم عجيبة طرية تعكس مهارة متفردة في التعامل مع اللغة.

وختاما.. القصص إذن تنشئ تعرية الحقيقة بلغة أشبه باللعبة في محاصرة الرمز واستباحة المسكوت عنه باللغة، وبعبارة واحدة الكتابة عنده لحظة اقتناص لمن يريد تكلم لغة أخرى لغة تمور بالرمز لتسمح بالتأويل. وبين البوح والصمت تتوزع لغة القصص أحيانا تصرخ وأخرى تبوح. أما الواقع في القصص فإنه يتمظهر من

خلال اللغة، فهو واقع ملفوظ متخيل من خلال السرد، حيث استطاع السارد خلق واقع يعيشه مع قارئه في فضاء غرائبي، واقع مختلف عن الواقع المعيش، وإنما يعيد تشكيله ويعيد صياغته انطلاقا من زاويته ومن رؤيته إلى العالم، بهذا المعنى ليست نصا بنيويا معزولا عن الواقع ولا واقعا معزولا عن بنية النص، إنما ينتج واقعا مفقودا يشقاق إليه القارئ. وهنا تتقاطع المضمرات الخفية والمشتركات الثقافية بين الحكيم والمتلقي. القاص يوظف اللغة الشعرية في قصصه، والبحث عن اللغة الشعرية يسير بموازاة مع السرد، في الكتابة، أو تجريب ما يمكن تسميته تجاوزا بالكتابة الشعر- سرد، هي اللغة الشعرية التي كسرت رتابة النثري وهي التي تقدم للمتلقي متعة الشعر وجمالية السرد القائم على الحكيم.

إذن نحن هنا أمام نصوص موضوعها مرتبط بذات الإنسان في علاقته الغيرية، والسارد يعتمد في سرد أحداثه على ضمير المتكلم لكنه لا يتحدث عن نفسه وإنما يتحدث بلسان الراوي، بحيث يظهر السرد الشفاف الذي يجعل الأحداث تسرد نفسها دون أن يشعر المتلقي بوجود الوسيط السردية. باعتبار أن السارد صانع العالم التخيلي ولهذا فإنه من حين لآخر ينسحب السارد ليترك المجال للقارئ ليملاً الفراغات التي تتخلل الحوارات داخل فضاء النص.

وهكذا يصبح المتلقي مجبرا على التماهي واستيعاب

أحداث القصص ولغتها التي تنهض على لغة الشعر في شقه السريالي، حيث إن لغة الحكيم تعرف مجموعة من الانزياحات، انزياحات على مستوى المضمون حيث لا يمكن الفصل بين هاتين البنيتين بنية الداخل "الشكل" وبنية الخارج "المضمون". وهكذا يجد القارئ نفسه أمام لغة من نوع خاص قريبة من لغة التشظي، لكن ليس التشظي بمفهومه السلبي وإنما التشظي من أجل إعادة بناء اللغة،

فالحوار هنا يورط القارئ في الرفع من مستواه التأملية الذي يعطيه القدرة على تمثيل هذه اللحظة الحميمية، وتكون له القدرة على إنتاج لغة موازية للغة الرواية المشحونة بالجمل والمقاطع الشعرية، لأن الحوار مفتوح على كل الاتجاهات، حوار مستفز يورط كل من قرأ ويشترك في تأنيث فضائها.

ولعل ما يميز في مستوى اخر علاقة القاص بالأدب هو موهبته في كتابة الشعر والقصة ذلك أن التعامل مع لغة ليس مجرد تعامل مع مجموعة من الدوال والمدلولات وإنما هو تعامل مع ثقافة وقيم إنسانية وهذا ما يثري من تجربة المبدع ويغذي موهبته ويطور كتاباته الأدبية. أجده يقدم إضافة أدبية في القصة القصيرة وفي ذلك تبرز مهارته في الاشتغال على دلالات جديدة وفق نسق لغوي متين وبالتالي يجعل من كتابه القصصي هذا محطة لافتة في مسيرته الإبداعية.

تنويعات المحمول الجمالي في ديوان (تغيير الاسماك رأياً على اليابسة)

د. سمير الخليل

مغاير للنظر إلى حركة الحياة وصراعاتها المكتظة بالوجع والقلق وأحياناً العدمية: أريد أن أعيد كل المشاهد السعيدة في حياتي / بالحركة البطيئة / وأمعن في مشاهدتها كيف مرت؟ / مثلما تُعاد الأهداف في مباريات كرة القدم / أريد أن أعيد كل المشاهد حتى وإن كانت حزينة / أو أهدافاً سُجلت عليّ / أو سُجلتها على نفسي بالخطأ / سأراقبها ببطء وأحلقها / لكن أخاف أن أفرط في اعادةتها / وأنسى هذه اللحظة. (ص13).

نجد هذا الولوج في توظيف المفارقة وإعادة النظر في ظواهر الحياة والمواقف وفق معالجة جمالية تعيد

بدءاً من المنحى الاستفزازي للعنوان واستهلالات النصوص تضعنا المجموعة الشعرية (تغيير الاسماك رأياً على اليابسة) للشاعر حسين المخزومي الصادر عن دار الرافدين، بيروت، 2021. إزاء تجربة شعرية تشير الكثير من التساؤلات وتلفت الانتباه لحياتها شكلاً من أشكال المغامرة الجمالية وما تنطوي عليه من استلهام المفارقة الوجودية وتشظياتها وقدرتها على الانفتاح على مساحة من الدهشة والتأويل والإيحاء.

ويتمركز الخطاب الشعري في تجربة حسين المخزومي على المفارقة ورصد التناقضات وتوتر اللحظة الشعرية الملتبسة واللجوء إلى الإشعارات الحادة وتأسيس منطق

إنتاج الفكرة بتغيير زاوية النظر وانتاج فكرة جديدة لأحداث تقليدية عابرة كما في نص (الهايكو) (موجة): الموجة التي تصل الشاطئ / تحاول انقاذ نفسها من الغرق... (ص87). وفي نص (غابرة): أنا شجرة واحدة فقط / لأنني مشيت إليك صرت غابرة (ص94).. وفي نص (تطرف): توقف عن سماع الموسيقى / وشيئاً فشيئاً / ستصبح قاتلاً. (ص92).

تحفل المجموعة بتوظيف اللغة الشعرية واستثمار مستوياتها التعبيرية وتعميق روح المفارقة في النسق اللفظي وابتكار الصور الغرائبية وسيرالية التوصيف وإشاعة السخرية الممزوجة بالثرثاء نجد مثل هذا الإشتغال في نص (حياة أضيّق من حذاء): كان الحذاء ضيقاً / وحازماً كراي / قال لي الإسكافي إنه سيتسع بالمشي مع الوقت / ضحكت على كلماته الجاهزة / لم أعد أصدق هذه الفكرة / فبيتنا لم يتسع من صراخ أبي المتكرر / فلا أدري إن كان قبوري / سيكون على مقياس جسدي بما يكفي... (ص50).

ونجد في النص براعة الصور الشعرية المشاكسة، وتوظيف اللحظة الملتبسة العابرة وتفكيكها باتجاه المعنى المفارقاتي الجديد، ونجد كذلك العناية القصصية في ختام كل نص أو ما يسمى بلحظة التنوير أو الضربة النهائية، كما في نص (طرق متأخرة): إن تأخرت أنا... انتظري الطريق / الطرق أيضاً تصل متأخرة.. (ص66).

في هذه المجموعة نجد التركيز على وجود الماء بوصفه دالاً

للتطهير والبحث عن الوجود المثالي وإدانة القبح والكثير من نصوص المجموعة يرد فيها ذكر الماء والأنهار والمطر ويكتسب الماء شكلاً من أشكال الترميز كما في نص (العوام في الحب برأي سمكة): في تلك المياه بين جدران أربعة من الزجاج، تتكاثر من غير أن نعدّ الأبناء، تضعين بيوضك في زوايا الحوض. نفل هذا بينما العالم في الخارج يعوم مثل سمكة ولا يعبأ بنسبة المياه التي تنخفض كلما اشتقت إليك. (ص12).. وفي نص (غيم مزاجها):

تحدثه عن روعة المطر وهي تحت مظلة ويبقى وحده مبللاً. (ص96).

وإلى جانب التعمق الرمزي بعنصر الماء نجد انتباهات الرؤية الشعرية تركز على ماهية الزمن وتجلياته ورمزيته وأغلب النصوص تستعير معنى الزمن وتشتغل عليه بوصفه ظاهرة تؤطر الأحداث وتمثل الخلفية الفلسفية لمعنى الوجود كما في نص (ما أنفقته الوقت): كنت طفلاً عابثاً بالزمن / يحب جمع الساعات اليدوية. / اسرقها من معاصم التلاميذ وما تدخره المعلمات. / في حقائبهن في لحظات الدروس الطويلة. (ص14).

في نص (حيوات كثيرة بثوب واحد): ستكبرين يوماً / لن يبقى الوقت في ساعتنا صبيحاً / سينفذ مثل وقت في حانة / كقناني الخمر والأصدقاء / سينطفئ فجأة. (ص23). وفي نص (كونشيرتو الأعداد الصغيرة) يقول: فأنا أكره الحساب / وهذا السيل من

تحفل المجموعة بتوظيف اللغة الشعرية واستثمار مستوياتها التعبيرية وتعميق روح المفارقة في النسق اللفظي وابتكار الصور الغرائبية وسيرالية التوصيف وإشاعة السخرية الممزوجة بالثرثاء.



المطر / والأرقام / أريد أن أنسى شهر ميلادي / وكم أبلغ من العمر الآن. (ص 39) .. ونجد صورة أخرى للزمن في نص (طوق نجاة على اليابسة): سيوقظك الصباح / أنت التي تجعلين من منبه الساعة / طوق نجاة. (ص 40).

ويوظف النظرة وفق الخيال العلمي للزمن في قصيدة (بحث اركيولوجي في عظام القصيدة): بعد آلاف الأعوام / بينما هم ينقبون عن الهواتف النقالة / كقطع أثرية ثمينة / يجدون هذا الهاتف تحت اكداس من التراب. (ص 56).

ومن التنويعات الجمالية ومحمولاتها نجد عدداً من النصوص القصيرة المختزلة أو ما يسمى بالومضة وهي

تشبه قصائد أو مقطعات (الهايكو) الياباني وقد برع فيها وكانت التقاطات صورية تثير الدهشة والمتعة ووسمت بعنوان عام هو (نيابة عن المسنين). ففي نص (صياد) يقول: السهم الذي لم يصب الفريسة / يُصيب قلب الصياد... (ص 67). وفي نص (ثمالة): صديقي الثمل منذ عشرة أيام / لا تخرج / الصحو في الخارج مربعاً جداً (ص 69). وفي نص (صلاحية منتهية): الحياة هنا / تحفظ بعيداً عن تناول الإنسان (ص 71). وفي (مبادلة): تنازلوا عن أعماركم للشهداء / بادلوهم الأدوار. حين تشعرون أنكم لا تتقنون الحياة. (ص 73). وفي هوية (الانتظار): الانتظار / جلوس تحت امطار الدقائق. (ص 81). وتحفل نصوص أخرى تصوّر قبح الحروب كما في نص (بوصلة معطلة): بعد الرصاصة / كلانا لا يعرف اين يذهب / أنا والدماء الخارجة من جسدي. (ص 90). وفي (سيرة أخرى للون الأحمر)، يقول: كان مرتبكاً كثيراً / خائفاً فوق قمصان القتلى / يخجل من دون أن يلاحظه أحد. (ص 86). وفي نص (تذاكر رخيصة): نحن الهامشييين / أرخص من أن نموت / واحداً واحداً / غالباً ما نخرج من الحياة كلنا / بتذكرة واحدة / بمفخخة أو بحرب / تجرف جثتنا بعيداً عن المقبرة / ولا عجب إن نمنا كلنا بقبر واحد. / نحن الذين لم نعتد أن تكون في بيوتنا / غرف كثيرة. / يا إلهي نحن الذين لا نكلف شيئاً من طينك / ستنفذ تذاكرنا / قبل أن نصل إلى طابور القيامة. (ص 108). وحفلت المجموعة بتجربة غريبة حين اشترك الشعراء حسيين المخزومي والشاعر عدي السراي بكتابة نص شعري مشترك بعنوان (طفل الإشارة): أيها الطفل / هل اتخذت عمود الكهرباء مظلة / تحتمي بها حين يهطل الظلام / أم تراك جلست على ضفاف الشارع / لتجنب

الغرق في أمواج العابرين؟! (ص 97) . وثمة ظاهرة إشارة وقصدية وظفها الشاعر حين استعار الكثير من مصطلحات الحياة اليومية والأسماء التي تتردد كثيراً: مثل (سلومشن / انتشتاين / رولان بارت وهمنغواي / الهاتف النقال / ... الخ.

وكان نص (عاجل لم يكن كذلك) فإنه نص مكتنز بالصور والعمق وبتجسيد الخراب اليومي وهوس

الانفجارات والتقاط ما هو مأساوي ويومي:

جثث تتراكم / بعربات الباعة المتجولين / وسيارات الإسعاف / تنقل شظايا القنبلة إلى المشرحة! / عباءة مبللة بلون الليل / تغطي أجساداً / ولدت عارية من رحم المهزلة / رجل يبحث عن ساقه / بعد الانفجار



بخطوة / طفل غفا على صدر امه / صحا فجأة في الجنة!! (ص 32).

مجموعة الشاعر حسين المخزومي تمثل توجهاً جديداً في معالجة الثيمات الشعرية والخوض في الإبتكار على مستوى المحمولات الجمالية والتوغل في أسرار الواقع والمواقف وتناقضات المفارقة المأساوية التي تكفن عالم اليوم المفخخ بالقلق والعدمية وغياب المعنى وكان من بين توهج المعالجة تلك اللغة غير القاموسية والمتمردة في التوصيف والترميز واستطاعت النصوص أن تطلق

بعيداً باتجاه التأويل والتأمل المعرفي ورسم الصور الشعرية المؤثرة، فحسين المخزومي شاعر واعد يملك أدوات الشعر وقدراته الإبداعية في تطور حتمي.



القهر ثيمة نصية وممارسة سردية قراءة في (كابوس المحلّة) لـ أنمار رحمة الله

د. هشام محمد عبدالله



تشتغل قصة (كابوس المحلّة) منذ بدء الحركة السردية فيها على مقولة (القهر)، حيث يتجسّد هذا القهر على مستويات متعددة، تضيف على النص حالة من الغياب الذي يبحث عن حضور، وإشكالية القهر والشخصية المقهورة تتناغم مع واقع الانسان المعاصر بشكل لافت، خاصة مع تطوّر الآليات القمعية التي تسلب الشخصية وزمانها وأمكنّتها ابتداءً من حق الوجود وانتهاءً بإلغاء فكره وماهيته، ولعلنا لا نستغرب وجود هذه الإشكالية وضغطها إذا علمنا أن الواقع قد أصبح ساحة صراع بين قطبين، يحاول أحدهما قهر الآخر و

تهميش وجوده إلا في حال تسليم أحد الطرفين وإقراره بالقهر ورضوخه له، وواقعياً يمكن أن يواجه القهرُ بآليات مختلفة تبتدئ بالرفض وقد تنتهي بالثورة، ولكن هذه الآليات إن جازت وأمكنّت في الواقع، فإن رفض القهر أدبياً بشكل عام و سردياً بشكل خاص قد لا يتوسل هذه الآليات، فيكفي السرد أن يبوح عن القهر ويفضح وجوده سردياً، فيكون هذا الأخير هو الآلية وهو الغاية في وقت واحد، وهذا ما تفعله النصوص السردية التي تركز على وعي معرفي تؤسس من خلاله لحالة الرفض.

الشخصية المقهورة

ما يلفت نظر القارئ إلى هذه القصة هو حالة القهر المتمثّلة في النص بمقولة الغياب، فثمة غياب مُستوّل على مفاصل النص، وكأننا أمام لوحة متناثرة الأجزاء، ولكن ثمة إمكانية للمّ شتات هذا التشظي لتتكوّن في الذهن صورة شاملة يظللها القهر كخيمة أو سماء، فحيثما تحركت الشخصية فهي مستلبة لهذا الفضاء و مقيّدة به.

تأتي شخصية (جعوص) نموذجاً صارخاً لحالة الاستلاب الواقعي الذي حاول السرد مواجهته بالبوح عنه وكشف ملامحه وإعلاء قيمته سردياً بعد أن تهمّش وجوده في الواقع، فجعوص شخصية صامتة تماماً، مسلوّبة حق الإفصاح وحق الرد عند تعرّضه للأذى، ولكنه يمتلك (ابتساماً) معهودة هي ردّ الفعل الوحيد الذي يستعمله في كل المناسبات: في الرد وفي الشكوى وفي التعبير، فهذا المختار يكشف عن شخصيته بقوله: " كان جعوص في طفولته وصباه لا يتكلّم أبداً، وإذا تحدّث أحدٌ معه لا تظهر على وجهه سوى ابتسامة عريضة يعرفها كلّ أهل المحلّة " نعم يعرفونها دون أن يفهموا مغزاها أو مدلولها غير المتناهي، فجعوص فاقد لشخصيته التي لا نعرف من أفقده إياها، وهي صورة " يعايشها الفرد في درب قسوة الانغلاق والحدود المسيّجة التي يفرضها حول نفسه حتى يصبح الاقتراب منه مخاطرة، وحتى لأن الشخص نفسه يرى أن اقترابه من العالم أمرٌ مكروه ومرفوض، والنتيجة الطبيعية لهذا الاتجاه هو التحوّل التام في كهف شخص ذاتي ويصبح مآله أن يتحوّل في عيون المجتمع إلى جسم غريب" (1)

هذا القهر الواقعي لم تكن الشخصية لتصل إليه لو كان هذه الواقع مؤهلاً للتعامل مع هذا النموذج، فالنص يردّنا وبشكل خفي إلى أن الشخصية ليست هي بؤرة الخلل وإنما هو الواقع المحيط، فجعوص ليس خالياً من المشاعر، وهو وإن كان قد فقد القدرة على التعبير عن الفكرة فإنه قادرٌ على إشعار الآخرين بها، فمستوى القهر هنا هو تلك الدوائر التي تسيّج حول الذات سطوتها حتى تعدم وجود من فيها، وقد بان واضحاً المستوى الشعوري والعاطفي في هذه الشخصية عندما تنفصل هذه الذات عن هذه الدوائر أو تتجنّب ضغطها لتأوي إلى كهف العلاقة الآمنة التي يرتبط بها وهي علاقتها بأمه، " لم يهنأ جعوص بعد وفاة أمّه .. كنا نسمع عويله صباحاً ومساءً وهو في داره، وحين يمشي في طرقات المدينة، وحين يجلس على عتبة الدار من شروق الشمس إلى غروبها، حتى التهمّه الحزن التهاماً، ونحل بدنه وجفّت أحداقه، ومات بعد وفاة أمّه (نخوة) بمدة قصيرة"

إن النص لم يترك حالة القهر الذي يمارسه الواقع على جعوص الشخصية المحورية فيه دون الإشارة إلى تبعات غياب هذه الشخصية، فبعد موتها تتحوّل المحلّة وحياتها ساكنها إلى كابوس لا يُطاق، مما يحوّل الشخصية المقهورة من حالة القهر والتهميش إلى حالة التفرد والتميز، وكأنما لعبة القدر والعدالة تفرض وجودها وتعيد كفة الميزان إلى صورته الصحيحة، وكأنما النص ينفي وجود فاعلية للمجتمع عندما تغيب حالة القهر الموهومة، فمختار المحلّة يصرّح للصحفي أن " الخسارة الوحيدة التي صرّح بها أهل المحلّة، أنهم لم يهنؤوا في نومهم أبداً، بسبب الكابوس المخيف الذي حرمهم من لذّة النوم المريح، وصاروا يلطّخون دار

جعوص بالحنا، ويوقدون على سياج المنزل الشموع طلباً للرحمة، حتى صارَ سياج منزله والدكة مزاراً لهمكما ترى، واشتهر بين الناس ورأيت بعينك" وهنا يتحوّل الواقع إلى قاهرٍ للشخصية وسبب في إفقاد جعوص شخصيته، فمجتمع الـ "نحن" هو واحد من عناصر المكان التي تشكّل قهراً لذاتية الفرد وإبداعه" (2) .٥٩. وهذا يشير إلى طبيعة علاقة الشخصية بالمكان، ففي الوقت الذي تلازم فيه الشخصية مكاناً معيناً هو دكة الدار، نجد أن المكان بالنسبة للواقع ولأهل المحلة غير محدد ومفتوح على كل الخيارات، وكأنما الأمكنة أيضاً تمارس سطوتها على بعضها، فيتحدد ويتسور المكان الذاتي الشخصي ويتضاءل إلى حدٍ بينها النص، وهذا التحديد استطاع السارد الخروج عن أسواره سردياً بالحديث عنه والبوح بحدوه، وهذا نوع صراع بين الحادثة كما هي في الواقع وبينها من منظور السارد الذي مال بشكل واضح نحو الطرف المقهور/ جعوص، في حين أن الفضاء الأعم الذي يتحرك فيه أهل المحلة لا قيمة له على الرغم من حدوده المفتوحة والمتناهية، إن ثمة نظاماً

يحكم علاقة الواقع بالضحية المقهورة هو نظام تسلط وقهر" يأخذ على المستوى اللاواعي شكل العلاقة السادومازوشية، هناك من ناحية طرف قاس، ظالم، مستبد، ينزل الأذى والعذاب بضحيته، لا يستطيع أن يحسّ بالوجود إلا من خلال تبخيسها، وتسبب الآلام لها، لا يحس بالقوة إلا من خلال

السرد هو شكل من أشكال نقل المحتوى والفكرة، كما أنه آلية يعتمدها السارد فإنه شكل من أشكال البوح الذي تمارسه الشخصية وهو تنظر إلى الأحداث دون الاندماج فيها، ولا يقف السرد عند هذه الوظيفة الحيادية.

التحقق من ضعف الضحية الذي كان هو سببه، هذا الطرف المتسلط لا يستقر له توازن إلا حين يدفع بذلك المقهور إلى موقع الرضوخ العاجز المستسلم، إلى الموقع المازوشي" (3)

يصل قهر الشخصية مستوى متقدماً وخطيراً عندما تتحوّل الشخصية إلى مساحة للتنفيس ومنفذاً ضرورياً للواقع على اختلاف تمثلات أفرادها، فعلاقة القهر ليست فردية بين اثنين بقدر ما هي علاقة صراع بين فردٍ وبين مجتمع ومنظومة كاملة، ويتجلّى القهر في ظاهرة العنف الجسدي الذي يمارسه أهل المحلة على جعوص، ويخبرنا المختار بحقيقة ذلك بقوله: "فقد عرف أغلب أهل المحلة طبيعة هذا الفتى الذي لا يتكلم ولا يبكي ولا يصرخ، بدأ الأمر مع فتية من محلتنا، حين صار كل واحد منهم يرغب في تفريغ غيظ أو غضبٍ يعترى صدره، يأخذ جعوص إلى خرابة مهجورة محاذية للحى، وينهال عليه ضرباً وإهانة" والأمر لا يقف عند هؤلاء الفتيان وإنما أصبح سيقاً عند نسوة المحلة أيضاً، وآخرها كان القهر العنفي الذي مارسه زوجة خفير السجن التي كانت هي ذاتها

تتعرض لقهر جسدي من قبل زوجها عندما يغرق في نوبة سُكرٍ، فهل كانت هذه السادية التي تمثلت بالشخصيات القاهرة تتعرض لقهرٍ من جهة أعلى؟ تحيلنا دراسة الدكتور مصطفى حجازي إلى أن إحدى ممارسات التسلط والقهر تنشأ من تعرض الشخصية القاهرة

إلى قهرٍ من طرف أعلى إذ يمكن أن " يتخلّص الانسان المقهور من مأزقه من خلال قلب الأدوار. يلعب دور القوي المعتدي ويُسقط كل ضعفه وعجزه على الضحايا الأضعف منه، الآخر الشبيه به هو المذنب، وهو المقصّر، وهو بالتالي يستحق الإدانة والتحطيم. من خلال التماهي بالمعتدي يستعيد الانسان المقهور بعض اعتباره الذاتي" (4). ومع أن النص القصصي تعمّد إغفال الحديث عن مصدر السطوة والقهر الأول، إلا أن فضاء النص الذي جعل (القهر) مهيمنة واضحة فيه، ولنا أن نتصور مجتمعاً يتبادل فيه أفرادهم دور الجلاد ودور الضحية، إن النص يحكي عن منظومة سلطة قاهرة تحاول أن تتخفى، إلا أن تأثيراتها وحضور فاعليتها يفضحها، فالنص يحمل دلالة واضحة على منظومة خفية تحرك المجتمع وأفرادهم وتفسح لهم ممارسة اللعب، وتبادل المواقع والوظيفة، فهو نوعٌ من تحويل وإسقاط الجريمة عن مسببها الأكبر، والاستمتاع بالنظر إلى الضحايا كيف يكونون جلادين مرةً وضحايا مرةً أخرى.

تماهي السرد بلعبة القهر

على الرغم من أن السرد هو شكل من أشكال نقل المحتوى والفكرة، كما أنه آلية يعتمدها السارد فإنه شكل من أشكال البوح الذي تمارسه الشخصية وهو تنظر إلى الأحداث دون الاندماج فيها، ولا يقف السرد عند هذه الوظيفة الحيادية، التي تضع حداً لحضور السارد أو الكاتب الذي يمسك بخيط السرد وتنظيم حركاته وتوزيع أجزائه، وإنما يمكن للسرد أن يتخطى ذلك بممارسة مقصودة من المؤلف الذي يقف متخفياً



وراء الأحداث والشخصيات، وهذا التخطي تمثل هنا في نص (كابوس المحلة) بتشغيل فاعلية القهر على المحتوى السردية، وذلك بتقديم صورة مشوشة وغير واضحة للمتلقى، حيث يقف المتلقى عند محطات يحتاج من السارد أن يوضّحها له أو يكشفها، ولعل الغموض أو يكتنف النص والذي اعتمده الكاتب يصبّ في نوع من (القهر) جديد، حيث تفقد الشخصيات والأزمنة والأمكنة وجودها الكامل ابتداءً من الاسم الذي هو العتبة الأولى والأساس في معرفة الأشياء، وانتهاءً بعلاقاتها المبهمة فيما بينها، وتحاول (كابوس المحلة) أن تتماهى مع الشخصية فيتناغم القهر الداخلي للشخصيات مع التعبير عن الحدود القصوى له بإبقاء علامات مبهمة لعناصر السرد، والتي من خلالها يتفهم المتلقى إشكالية النص المتختم بالقهر والتهميش ابتداءً من

الداخل/ السردس وانتهاء بالخارج السردس، وأعني به منتج النص. فالشخصيات في النص تفتقر إلى اسم نتعرف عليهم به، ولا يخرج عن هذا التعميم إلا اسم والدة جعوص التي اختار لها المؤلف اسم (نخوة)، والتي كانت حاضرة في النص دون فاعلية تُذكر فالشيء الوحيد الذي نتعرف به عليها هو ما يخبرنا عنه المختار: "لم أر لجعوص اباً من قبل، وكانت أمه طرشاء لا تخرج كثيراً من المنزل، وكنا لا نرى سوى رأسها الذي تمدّه من فتحة الباب، كما تمدّ السلحفاة رأسها من الغطاء، تراقبنا حين كنا نلعب بالكرة، وتنظر إلى ابنها جعوص، وتدلّف إلى منزلها بعد أن تردّ الباب على مهل"، في حين أن الشخصيات الأخرى يكتنفها الغموض وتعاني من عقدة التهميش الواقعي الذي انسحب على السرد فتماهى بالتهميش السردس، جعوص مثلاً على الرغم من أن الاسم غريب ومعقد إلا أن السارد والشخصيات لم تتطرق إلى سبب هذه التسمية، وكأن قيمتها اقف عند هذه الاسم أو اللقب ربما، والسارد الأساس في القصة هو المختار الذي يعرف الكثير أو ينبغي عليه أن يعرف، ومع ذلك فقد حضر بوظيفته مختاراً ولم يحضر باسمه، والصحفي الذي يحاوره لا نملك أن نعرف من خلال النص أي معلومة عنه غير التقصي الذي لم يتحدد في النص السردس، يتبع من؟ ولم هذا التقصي، وما الغاية من ذلك، بل إن هذه الضبابية تكتنف جميع الشخصيات، فهذا الخفير وتلك زوجة الخفير، وأبو جعوص مات في أحد الحروب دون أن يسميها لنا السارد. ويصل انتهاك الشخصية مساحة قريبة جداً من الشخصية المركزية عندما يحدثنا السارد عن أن لجعوص عمّاً ولكن سرعان

ما يسلك هذا العم السلوك ذاته في ممارسة القهر: هذا العم لم يكن من أهل المحلة، كان يعمل في رعي الإبل في المنطقة البرية الشاسعة جنوب المحلة! يحدثنا المختار عن عمّه قائلاً: "في تلك اللحظة سمعت صوت شهيق أثار استغرابي، فتشت عن صاحبه حتى رأيت الابن منزوياً في أحد أركان المنزل، وقد كانت عيناه حمراوين!! اقتربت منه فنظر لي وهو يرتجف!! لم أصبر على البوح بما حدث كله لأبي ليلتها، فقال لي والذي بعد أن تأفّف بضجر) يبدو أن عمّه أيضاً له مشاكل يرغب في تفرغ غضبه منها على رأس ابن أخيه؟! يمكن أن نخرج بخلاصات تتعلق بثيمة هذا النص المكتنز بالدلالات، فهو نص قابل للتأويل بشكل لافت، ولا يمكن لنا أن نقف عند حدوده السطحية فما يمكن تحت هذه البنية السطحية دلالات كبيرة تتعلق بإمكانية تأويل الحدث والشخصية والفكرة المركزية التي تدور حولها القصة، فهل نحن أمام وطنٍ مقهورٍ مستلب، أم أمام بنية اجتماعية أم قيمة تتعرض للانتهاك والقهر؟ كل هذه الأسئلة تبقى رهينة الحفر عمقاً في النص وإعادة قراءته ثانية وثالثة.

الهوامش

- 1 - سيكولوجيا القهر والإبداع، ماجد مورييس إبراهيم، دار الفارابي، بيروت، ط1/ 45.
- 2 - م.ن/ 95.
- 3 - (التخلف الاجتماعي، مدخل إلى سيكولوجية الانسان المقهور، مصطفى حجازي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط9، 2005/ 88.
- 4 - م.ن/ 128-129.

مناجاة الروح في محراب الوطن

قراءة في ديوان " ما لم تَقْلُهُ الأَرْضُ " للشاعر وسام العاني

د. سعد التميمي

يأتي ديوان " ما لم تَقْلُهُ الأَرْضُ " للشاعر وسام العاني الذي يضم (28) قصيدة، (15) منها ذات الشطرين و(13) أخرى من التفعيلة، ليصور حال الشاعر في غربته بعيداً عن الوطن المثخن بالجراحات والانكسارات، فالقصائد التي لم تتخل عن الايقاع والغنائية أحياناً عكست رغبة الشاعر في تحديث القصيدة من خلال المعجم الشعري الذي هيمنت عليه الألفاظ الدالة على الوطن والغربة والضياع والحزن والالم، ولذلك جاء استهلال الديوان بمقطوعات شعرية لكل من (عبد الرزاق الربيعي ووليد الصراف وخزعل الماجدي وعدنان

الصائغ) أختارها الشاعر لتقديم ديوانه للمتلقى عززت ما يحيل اليه العنوان من دلالة تتمثل بما كتّمته الارض واراد الشاعر البوح به لأنه اثقل كاهله، وتتناغم هذه الاختيارات ايضاً مع توجهات الشاعر في التعبير عن هموم الإنسان في وطن مثخن الجراح تلاشى فيه الأمل وتبخرت فيه الأحلام، في كل مكان تضمنت اشارات للبلاد والأرض والموت والانكسار لتتماهى مع الافكار التي عالجتها قصائد الديوان التي تمثلت بـ(الوطن والحرب والموت والضياع والغربة والذكرى والحزن والالم)، والأرض إحدى صور الوطن.

تمثلات التحديث في الديوان:

يتضح التحديث في الديوان في اتجاهين: الأول في العتبة (العنوان) الذي يقوم على المفارقة التي تحقق الاثارة والدهشة، والثاني يتمثل في توظيف الانزياح الذي خلق صوراً تقوم في الغالب على كسرافق الانتظار لدى المتلقي، فضلاً عن التناص الذي رقد القصيدة ببنى دلالية ذات طاقة رمزية خففت من سطوة الخطابية وجعلت القصيدة تنفتح على نصوص اخرا تشبك معها لتقدمه رؤية الشاعر في الأحداث المحيطة به، وكأن الشاعر أراد ان يبعث رسالة مفادها ان الدهشة والقيمة الجمالية والتحديث لا تقتصر على شكل القصيدة بل يمكن ان تتحقق في بنائها الداخلي، وقد نجح في ذلك الى حد كبير.

عتبة العنوان من فضاء النص الى مسرح الواقع:

لما كان العنوان عتبة ودليلاً يرشد المتلقي الى فضاء القصيدة ودلالاتها، فانه يعد بنية مؤسسة في الديوان تتراكم عليها الدلالات والمشاعر والانفعالات وتنطلق منه الاحالات والاشارات فهو ايقونة البوح، لذلك لم يكن اختياره تقليدياً ولا يخلو من القصيدة فالشاعر يرمز بالأرض للوطن ويختار أن يكون صوت الانسان الذي يكون فيه الوطن له هوية لا ينفصل عنها في حله وترحاله، وهنا يتداخل العنوان مع قوله تعالى (وَأُخْرِجَتِ الْأَرْضُ أَثْقَالَهَا) فالأرض تمتلك الأسرار، إلا ان الشاعر لم يختار التناص القائم على الاجترار بل عمد الى التحوير ان حرر الآية من سياقها الى سياق القصيدة ليسرد في متن القصيدة ما لم تسرده الأرض دلالة على حجم المعاناة التي تواترت على وطنه ان يقول في القصيدة التي حملت العنوان نفسه:



النهر ينزف

حين تطعنه المجاذيف الغربية
يمشي على عكازه الطيني
ما بين النخيل ملوِّحاً للعابرين
وليس من أحد
سوى رمل الضفاف رأى نحيبه
الماء يبكي
ثم يختم القصيدة بقوله:
من ذا سيحمني في المطارات البعيدة
عمرنا

ان ظل منفياً بصحراء الحقيبة

فالألفاظ (ينزف، تطعن، كان، نحيب، النفي تبكي، الحرب، الفقد، العطش، الحزن، التوابيت، الحزن، الكئيبة، يابس) تشكل معجماً شعرياً يوجه دلالات النص من خلال ما تخلقه المفردات من صور شعرية تقوم في مجملها على المفارقة والمجاز، وارتباط هذا المعجم

بالعنوان واضح، فالأرض التي تحيل للوطن تتمثل هنا بالنهر الذي صورته الشاعر بانه ينزف عندما تطعنه الايادي الغربية المتطفلة عليه، وجاء اختيار النهر رمزاً للوطن لأنه رمز للحياة، ويتجلى ذلك في انتماء الانسان للوطن، ثم يرمز للوطن بـ(الماء والزوارق والموائل) واسند اليها البكاء دلالة على الحزن والألم الذي يخيم على الوطن الذي يرسم أبعاده الشاعر من خلال ألفاظ (النواعير، غرب، الثلج، الجنوبيين) فضلاً عن بعض الصور الشعرية التي تعزز مشاعر الغربة الضاغطة على الشاعر والحنين إلى الوطن في ظل معاشة جراحاته وآلامه والتطلع الى الأمل فالنهر يلوح من بين النخيل دون ان يجد في الأفق أيادي تعيد التحية فالوطن ينتظر من أبنائه اعادة الحياة له من جديد، وهذا التحديث على مستوى العتبة من جهة والمعجم الشعري وتحركاته في السياق نجده حاضراً في قصائد (قميص آدم، طفولة حرب، فوبيا البياض، مكابدات سيزيف، استراحة مقاتل، البدوي في متهاته، آدم الذي رأى، الشيخ والواحة، أوزار القصيدة، باب إلي، تغريبة أو أكثر، مكابدات ابن زريق، خزف وحروب، رسالة من بحر الملح، سيرة ذاتية للرغيف، غمرة التيه، فوبيا البياض)، فهذه العنوانات تعد بنى مؤسسة في الديوان وقد ربطت فضاء القصيدة بمسرح الواقع بتناقضاته، ليكون العنوان احد ادوات الشاعر في تحديث القصيدة بنوعيهما (ذات الشطرين وقصيدة التفعيلة) لتتحقق الدهشة واستثارة المتلقي.

الانزياح وتمثلات التحديث:

لما كان الانزياح خرقاً منظماً لقوانين اللغة، ويقدم العاطفة بشكل مختلف من خلال تجاوز وضعية اللغة،

فانه أصبح من أهم ادوات التحديث في الخطاب الشعري المعاصر، ان انه إحساس ووعي مقصود لذاته، لتتحول الكلمات فيه من دوال إلى مدلولات، وقد وظف العاني في هذا الديوان الانزياح بشكل واسع ومميز لتنتج عنه صور شعرية ذات صبغة حدائثية حتى في قصائد الشطرين، فالقارئ يجد نفسه أمام تقنيات حديثة في قالب تقليدي، وهذا ما تجسد في قصائد (قميص آدم، من سواه يرى، حروف، خطيئة النسيان، رسالة من بحر الملح، البدوي في متهاته، أمي، أوزار القصيدة، مكابدات سيزيف) فالصور التي حفلت بها هذه القصائد تعبر عن واقع مأزوم بالحزن والغربة ففي قصيدة (البدوي في متهاته) تتشكل الصور من انزياحات متتالية جعلت القصيدة تخرج من دائرة الخطابية والمباشرة ليتطلب من المتلقي التأمل للتفاعل مع القصيدة ان يقول في مطلعها:

بعينيك شعرٌ كثيفُ السَّوَالِ
تدلى فصارَت حروفي سلال
بلادٌ من الكحل فوق الرموش
بجيشين صلت وراء الهلال
بحيرة ضوء على جرفها
ينام بملء الوداعة خال
وتين على الخد لم تسقه
بماء ولكن بشهد زلال
اذا الشمس باست تلال الخدود
نما حقل ورد بتلك التلال

فالشاعر هنا يوظف الغزل للتعبير عن حبه للوطن فتغدو الحبيبة وطناً، فمضمون القصيدة يتأرجح بين الوجداني ببعده الصوفي والموضوعي ببعده الوطني الذي يتطرق من غياهب الغربة المستمرة والحنين

الجارف إلى الأرض فالشعر في مطلع القصيدة يصبح سؤالاً يحمل الشاعر باحثاً بعيون الحبيبة التي هي رمز للوطن ويرسم الشاعر جمال البلاد التي يحملها في ذاكرته بطريقة غير تقليدية يكسر فيها افق الانتظار الى المتلقي فهذه البلاد من الكحل رمز الجمال و ثم يصورها ببخيرة ضوء ينم في طرفها خال فالانزياح الذي يحققه وصف الشعر بكثيف السؤال وتعلق شبه الجملة (من الكحل) بالبلاد و إضافة البحيرة للضوء والتلال الى الخدود و اسناد السقي الى شهد الزلال والبوس الى الشمس، جعل القصيدة تتحرر من الاطار التقليدي الى بناء جديد ومختلف في قصيدة الشطرين المعاصرة على مستوى اللغة والتراكيب والتقنيات، فضلا عن أن القصائد جاءت مندمجة في الواقع بتفاصيله وتحدياته بما فيها الجائحة التي ادخلت العالم في دوامة من القلقة بقصيدتين احدهما بالشطرين (آدم الذي رأى) والأخرى بالتفعيلة (استراحة مقاتل)، وعكست انحياس الشاعر الى هموم الإنسان والتعبير عن حلمه بالحياة، ولعل احساس الشاعر بالانكسار والألم في غربته جعل بعض القصائد تأتي على شكل مناجاة ذات بعد صوفي يعبر فيها عن حبه للوطن ويسترجع همومه وذكرياته، ان يقول في قصيدة (استراحة مقاتل) :

هذا (الوباء) صديقي كنت أرقبُه
فلا تخافي تعالي فيه نجتمع
نعيد فيه حساب الموت ثانية
خسائر الموت خوفاً سوف ترتفع
بعض القناعات احياناً ترممنا
فليتنا مرةً بالموت نقتنع
ويتناول الموضوع نفسه في قصيدة (آدم الذي رأى)

فيقول :

ومخلب الوباء في رحاله
يصيح مثل نملة ترى الجنود آتية
لكنه وبعد نوبتين من سعاله
يمزق الخواء

فالتناص القرآني في الصورة التشبيهية (مثل نملة ترى الجنود) شحن القصيدة بطاقة دلالية عالية تؤكد حجم القلق والخوف من هذا الوباء المجهول الهوية، وفي قصيدة الشطرين ، يصوره بالموت الذي يجب ان نقف عنده ونعيد حسابتنا .

تحديث القصيدة والتناص :

اذا كان الانزياح هو معول الشاعر في تحطيم بعض ملامح التقليد في قصائده من خلال كسر القواعد المنطقية التي تحكم التراكيب والجمال الشعرية وخلق فجوات تتفجر من خلالها شعرية القصيدة، فان التناص هو الآخر كان أداة للشاعر في تحديث القصيدة من خلال ضخ الأفكار والصور التي عمقت من المعاني الشعرية ،وقد جاء توظيفه في مستويين :الأول في العنوانات، ان بنى الشاعر بعضها على التناص الذي يقوم على المفارقة مثل (قميص آدم، مكابدات سيزيف، استراحة مقاتل ،آدم الذي رأى، الشيخ والواحة، مكابدات ابن زريق، ما لم تقله الارض ،أم موسى) ففي قصيدة مكابدات سيزيف تناص مع صخرة سيزيف، أما الشيخ والواحة فالتناص الذي يقوم على المفارقة يحيل الى رواية همنغواي (الشيخ والبحر)،أما المستوى الثاني فان الشاعر يعمد الى ترميم كثير من القصائد بالتناص، ايماناً منه بان هذه التقنية تعيد الحياة من جديدة للقصيدة وتجعلها أكثر جمالا ودهشة وتأثيراً

في المتلقي، وقد حفلت معظم قصائد الديوان بنوعيتها بالتناص الذي جاء أحياناً بشكل اشارة عابرة ،واحياناً أخرى حضر بشكل كبير ليصبح النص عبارة عن نصين متوازيين يؤديان وظيفة واحدة تخدم الفكرة وتخلق الدهشة وهذا ما نجده في قصيدة (مكابدات ابن زريق) التي يهديها الى الشاعر عبد الرزاق الربيعي ، فالتناص في هذه القصيدة هو المحرك لأفكارها وهو الذي يخلق الدهشة فيها ،ان يتناول فيها الغربية ومحطاتها وألامها والحنين الى الوطن و ان يقول فيها :

فالليل الأرملة لا ينسى تاريخ الخيبات
يوخز جلد المسافة المصلوبة

منذ الموت السابق

بخطى طفل

القتة شياطين الستين

ليوقظ أنفاس الطرقات

ليختم القصيدة بقوله :

ما رأيك

لو تعطي (مسقط)

شيئاً

من حزن دفاترك الأولى

قد تعبت من حزنك (بغداد)

ولم يمنع الشكل الشاعر وسام

العاني من تحديث القصيدة من

الداخل على مستوى المعجم

الشعري والجملة الشعرية واللغة

والتراكيب والتناص الذي اغنى

القصيدة وقدم لها محمولات

دلالية أضحت فاعلة في

التعبير عن معاناة الشاعر في غربته، وهو يتأمل حال الوطن التي عبر عنها بالأرض التي تغدو أما تحتضن الانسان وتحفظ بأسراره وهمومه وتطلعاته، واذا كان نظام الشطرين في القصيدة عند بعض الشعراء والنقاد يعد قيماً يكبل القصيدة ويمنعها من مجارة الواقع بتحولاته الكبيرة والسرية فان ذلك لا يمكن ان يكون مطلقاً فهناك من الشعراء من يعمل على تحديث القصيدة على مستوى اللغة والصورة والابتعاد عن التراكيب والصور التقليدية لينجح بعد ذلك في خلق الدهشة في المتلقين، ولعل الموضوعات التي عالجها الشاعر في هذا الديوان قد ساعدت الشاعر في الابتعاد عن الخطابية والمباشرة التي تتصف بها بعض القصائد التي نسمعها هنا وهناك، فالتداخل بين الايقاع الذي

يعكسه التوزيع المنتظم في الشطرين والصورة الشعرية الجديدة التي تنم عن نظرة حداثوية واستشراف لأبعادها الدلالية هو ما جعل القصائد ذات الشطرين تحقق الفاعلية التي نجدها في القصيدة الحديثة بلغة يعبر فيها عن معاناة الذات الشاعرة في مواجهة واقع مأزوم و ومتهاكك تصبح في الأرض رمزا للوطن والحبيبة رمزا للأرض والوطن. يقبض على جمرة الوطن ليتحول الموت الى نهر وتتداعى الارض تحت وطأة الانكسارات، فوضى وتنبئ كل من مرت به.



في حارة المظلوم* صمت الجميع ونطق الدم مسرحية صامتة

صباح الأنباري

المُصمِّتُ الأول:

رؤيتهما لأنه متقدما عليهما قليلاً. يستل الراكب الثاني مسدساً من حزامه ويوجهه نحو السائر على الرصيف، وبحقد دفين يطلق عليه عدداً من العيارات النارية. يسقط الرجل المغدور على الأرض مخرجاً بدمائه أمام دكان بيع الأكل الشعبي (القول) يمد يده اليمنى الى الأمام وكأنه يحاول الإمساك بخيوط الشمس التي أشرقت منذ لحظات. يعاني من الألم بصمت بينما يفر القاتلان الى جهة مجهولة. يظل على وضعه وهو يعاني من سكرات الموت. يعلو صوت الموسيقى مع تصاعد الحدث وبدء صعود الشمس الى أعلى.

بضعة دكاكين قديمة مختلفة يتوسطها محل كُتِبَ على لافتته المعلقة على واجهته الأمامية (محل الأمل لبيع الفول) لا يزال الوقت مبكراً على الافتتاح. يمر رجل متوسط العمر- أنيق الملبس، ممشوق القوام بخطوات واثقة- من أمام تلك الدكاكين. نسمع صوت محرك دراجة بخارية يقترب شيئاً فشيئاً بينما الرجل مستمر بمشيته على الرصيف. يقترب صوت الدراجة بسرعة. وعليها رجلان. يتوقفان قرب الرجل بحيث لا يمكنه

لا يزال الرجل المغدور ممدداً على الأرض لم يفارق الحياة بعد. يأتي بائع الفول، بملابسه الشعبية كعادته اليومية، الى محله، صباحاً. يفاجأ بوجود رجل مصاب بطلق ناري وهو يحتضر أمام دكانه. يسرع إليه، يحاول إسعافه جاهداً وإن يدرك صعوبة الموقف فانه يصرخ طالباً النجدة وقبل وصول من ينجده يفارق المصاب الحياة ميتاً بين يدي بائع الفول. يدخل عدد من رجال الشرطة. ينظرون الى الاثنين بارتياح. يتقدم أحدهم من بائع الفول يرمقه بنظرة حادة وهو يرسم على شفثيه ابتسامة مأكرة، يصوب سلاحه إلى رأسه ثم يشير لمراقبيه باعتقاله فيقومون بسحبه بقوة وعنف، ويقتادونه بعد وضع الجامعة بيديه الى جهة مقرهم في تلك الحارة. يحاول جاهداً توضيح الموقف لكن الشرطة ينهالون عليه بالضرب والدفع بكعوب بنادقهم القديمة، ويسوقونه جبراً الى حيث يريدون. يصل الناس متأخرين الى موقع الحدث يفاجؤون باعتقال الشرطة لبائع الفول. يشير صاحب الشرطة لأحدهم بالتقدم فيتقدم مضطرباً ومتوجساً خيفة، يشير الى آخر فيتقدم الآخر خائفاً متوجساً هو الآخر شراً. يأمرهما بحمل الجثة والذهاب بها خلف بائع الفول الذي اعتقل قبل لحظات. يخرج الجميع.

المُصمِّتُ الثاني:

المحلات مغلقة كلها يدخل صاحب الفول متوجهاً الى محله، يرفع بوابته ويدلف الى الداخل. يبدأ عمله اليومي: تنظيف المحل وواجهته الأمامية، غسل القدور والأواني، ترتيب بعض الأدوات حسب الحاجة إليها، وضع بضعة كراس أمام المحل مع منضدة صغيرة

مخصصة للزبائن. يتوافد الزبائن على المحل منهم من يجلس الى الطاولة ومنهم من يقف لاستلام وجبته ومن ثم مغادرة المكان ممتناً. يبدو الإقبال والتزاحم على المحل في أوجه. وكلما سلم الزبون أجراً لصاحب الفول فان صاحب الفول يقبلها في الوجه والقفا كدليل على امتنانه وشكره لنعمة الرب الذي منَّ بها عليه. نسمع صوت موسيقى مارش قادماً من بعيد. ينتبه رواد المحل لصوت المارش تدخل ثلثة من الشرطة. تطوق المكان ومحل بيع الفول. توجه البنادق القديمة نحو رواد المحل. يقوم أحد أفراد الشرطة بإخراج الناس عنوة من محل بيع الفول. يقسون في الدفع بكعوب البنادق على من يحاول المقاومة أو عدم الامتثال للأمر. يُخرجون الجميع إلا صاحب المحل. يشير قائد الثلثة له بأصبعه فيتقدم منه طائعاً. يهدده بحركة السبابة ثم يشير له بالرجوع الى مكان عمله. وبإصبعه أيضاً يشير لجنده بالجلوس الى الموائد فيفعلون. ينتظرون. يستاء صاحب الشرطة من الانتظار كثيراً فيضرب الطاولة بقبضته ضربة قوية مشيراً الى صاحب الفول بالحضور فوراً. يمثل صاحب الفول مهولاً نحوه وبخوف ينحني له. يشير عليه بوضع الفول على طاولات الجند فيفعل ذلك صاغراً. يأكل الجنود ما يقدم لهم بنهم وشراهة، ينتهون من الأكل ويقفون بالاستعداد انتظاراً لأمر جديد. ينهض صاحب الجند يغسل يديه بمغسلة بدائية (طاس وإبريق ماء) يطلب منشفة فيعطيه صاحب المحل طرف المنشفة المعلقة بمحزمه. يستاء صاحب الجند، يشم طرف المنشفة بقرف يسحبها من محزم الرجل باستياء ويرميها في وجهه باستكبار. يسحب العصا من نطاقه. ينظر إليها صاحب الفول بحذر وتردد شديدين. يشير

له صاحب الشرطة بطرف العصا أن يبتعد عن طريقه. يخرج صاحب الجند لكن بائع الفول يمد يده باسطا كفه من أجل النقود. يضربه صاحب الجند على كفه بعصاه ويغادر المكان. يخطو صاحب الفول خلفه خطوة واحدة طالباً النقود لكنه لا يعير له أهمية. يغمه من خلف ظهره وفي اللحظة نفسها يستدير صاحب الجند فيجفل الرجل متحجراً في محله ومشيراً أن لا شيء يريد مودعاً صاحب الشرطة بالسلامة.

المصمت الثالث:

يجلس صاحب الشرطة خلف منضدة قديمة الطراز لكنها فخمة على ما يبدو. ينهض واقفاً ويتحرك نحو جدار جانبي يستل من عليه سوطاً متقاطعا مع عصا قديمة (دونكي) يضرب بالعصا على سطح المنضدة بقوة فيفز حارسه بطريقة مضحكة. يرمقه صاحب الشرطة بنظرة استياء حادة فيقف الحارس منتصباً في محله بلا نامة أو حركة. يدخل بائع الفول مقيّد اليدين برفقة اثنين من الشرطة يمسك كل منهما بذراع من ذراعي بائع الفول. يشير صاحب الشرطة، بحركة من سبابته، لأحدهما بالاقتراب منه فيقترب. يصفعه على نحو مفاجئ. يحاول الشرطي صد الهجمة لكنه يفشل إذ تسقط يد سيده على خده قبل أن يدرأها. ينحني لسيده ويسرع الى غلق الباب ثم يعود ممسكا بذراع بائع الفول. يتقدم صاحب الشرطة بخطوات محسوبة نحو الثلاثة. يقف أمامهم مباشرة وعلى حين غرة يصفع الشرطي الآخر فيرتبك. يؤدي التحية العسكرية بطريقة مثيرة للسخرية وبكعب عصا السوط يخزه صاحب الشرطة في بطنه حتى يكاد يسقط من الألم. يقف منتصباً ممسكا

ذراع بائع الفول. يتركهم صاحب الشرطة عائداً الى منضدته. يحمل من عليها ورقة بيضاء وقلماً. يشير لأحد الشرطيين بسبابته فيرتبك الشرطيان ويترددان في تنفيذ الأمر يرفع سوطه الى الأعلى فيتقدم أحدهما راکعاً ذليلاً ومرتبكاً بشدة. يضع صاحب الشرطة طرف عصا السوط أسفل حنك الشرطي ويرفع رأسه الى الأعلى وحين تلتقي عيناه بعيني صاحب الشرطة يلكمه بقوة فيتدحرج على الأرض ثم ينهض بسرعة واقفاً بالاستعداد لتلقي الأوامر. يشير له سيده بالاقتراب فيقترب بخوف. يقف أمام سيده وهو يرتجف. يضع سيده طرف عصا السوط في صدره ويدفعه برفق الى مكانه الأول فيمسك ذراع بائع الفول. يضرب بقوة على المنضدة فيستدير الشرطيان ومعهما بائع الفول ضربة قوية أخرى يقوم أحدهما على إثرها بشق رداء بائع الفول كاشفاً عن ظهره. يمسك الشرطيان كفي بائع الفول ويسحبانهما بقوة الى الجانبين حتى لم يعد بائع الفول قادراً على الحركة. يبعدان جسميهما قدر المستطاع عن بائع الفول تفادياً لضربة السوط. يفرد صاحب الشرطة السوط ملوحاً به يدور حول الثلاثة مقرباً السوط من عيونهم باستفزاز واضح. يكمل دورته ويقف متأهباً للضرب. يضرب الهواء بسوطه فيجفل الشرطيان. يضرب الهواء ثانية فيجفلان أيضاً. يسوط بعنف ظهر بائع الفول فيصرخ الثلاثة بذعر. يحاول الشرطيان الابتعاد عن مركز الضرب قدر المستطاع ليتجنباً وقوع الضربة عليهما. يسوط صاحب الشرطة ظهر بائع الفول ثانية وثالثة ورابعة وهو يضحك بهيستيريا وجنون. يعود بعدها الى منضدته يحمل الورقة ملوحاً بها أمام وجه بائع الفول ثم ينزلها الى الأسفل قليلاً وهو يرمق بائع الفول بنظرة مشفقة فيشير بائع الفول

برأسه علامة رفض الأمر. يعود صاحب الشرطة الى كرسيه. يعاود الجلوس عليه. يشير بسبابته أيضاً لأحد الشرطيين بالاقتراب منه فيقترب طائعا. يناوله السوط ويشير عليه بتعذيب بائع الفول. يستلم الشرطي السوط وبين خوف الشرطي الآخر وخوفه من وقوع الضرب عليه وثبات بائع الفول في محله يبدأ بالضرب المبرح على ظهر البائع بقسوة وفي الوقت ذاته نسمع صوت قهقهة صاحب الشرطة المتزامنة مع ضربات السوط حتى تختفي الأضواء تدريجاً ويعم الظلام.

المصمت الرابع:

في المكان نفسه. يدخل أحد الشرطيين وبمعيته صبي صغير. يفاجأ الصبي بأبيه فيرمي نفسه عليه. يحتضنه بائع الفول بمودة كبيرة ثم يرمق صاحب الشرطة بنظرة فيها الكثير من اللوم والتوسل. يضرب صاحب الشرطة منضدته بقوة فيشرع الشرطيان الى انتزاع الصبي من أبيه ومسك يديه كما فعلا من قبل معه. يحمل صاحب الشرطة السوط ويتقدم باتجاه الصبي بينما تستبد ببائع الفول الخشية والخوف مما قد يلحق بولده. يقترب صاحب الشرطة من بائع الفول يضع أمامه الورقة والسوط ملوحاً بهما لكن بائع الفول لم يمثل للأمر يرفض بحركة رأسه يميناً وشمالاً. يرمي صاحب الشرطة الورقة عند قدمي صاحب الفول يشير للشرطيين أن يشددا من قبضتيهما على يدي الصبي. يرفع الصوت الى الأعلى وينزله بقوة على ظهر الصبي فيصرخ صرخة قوية من شدة الألم. يرفع السوط ثانية لكن بائع الفول ينحني ويلتقط الورقة من بين قدميه. يتبسم صاحب الشرطة بارتياح. يعود الى منضدته.

يخرج من درجها قلماً ويشير على بائع الفول باستلامه. يأخذه على مضض ثم ينحني للتوقيع على الورقة. يقف صاحب الشرطة وهو ينظر الى الشرطيين فيسرعان الى تقييد يدي بائع الفول ويسحبانه الى المكان الأول بقوة. يديران ظهره نحو صاحب الشرطة الذي تقدم من الصبي وسلّمه السوط مشيراً عليه بجلد أبيه لكنه لم يفعل. يلتفت أبوه إليه ويشير له موافقا. ينحني ظهره وهو يخفي مرارة الموقف ويشير لولده أن يفعل بما أمره صاحب الشرطة. يكرر إشارة الموافقة ومع كل هذا لم يفعل فيثير رفضه غضب صاحب الشرطة. ينتزع السوط من يدي الصبي الذي أثار أن لا يسلمه السوط خوفاً من أن يسوم والده العذاب ثانية. ينتزعه صاحب الشرطة بحقد، وبقوة ينهال على الصبي ضرباً مبرحاً فيفر الصبي الى خارج الغرفة. يهم أحد الشرطيين بالركض وراءه لكن صاحب الشرطة يوقفه بإشارة من يده. يظل الشرطيان ممسكين بالرجل وهما ينتظران أمر سيدهما. يقف صاحب الشرطة ويلتقط الورقة على لوحة خلفه ثم يلتفت الى الشرطيين ليشير لهما بمغادرة المكان يغادران مع بائع الفول بينما يظل سيدهما مبتسما ابتسامة عرضة تدل على الزهو والانتصار.

المصمت الخامس:

أمام محل بائع الفول يتجمع العديد من الناس ليشاهدوا مراسيم الإعدام وروؤسهم منخفضة الى الأسفل بإذلال. موسيقى مارش تسبق ظهور الشرطة وبائع الفول مقيد اليدين. يرفع الناس الرؤوس ليشاهدوا بائع الفول الذي احبه الجميع إلا رجال الحكومة. يدفعه رجال الشرطة داخل قفص حديدي. يحاول الناس الالتفاف حوله لكن

الشرطة تمنعهم بقوة السلاح. تخرج من بين الجمع ابنة البائع. ترمي نفسها على القضبان تحت أرجل أبيها. يحاول شرطي أعادتها بالضرب المبرح لكنها تتشبث بالقضبان الحديدية بقوة. يكيل لها المزيد من الضربات ولكنها لم تمتثل يتوقف الشرطي يائساً. ينظر الى سيده فيشير له بالابتعاد عنها. يتقدم صاحب الشرطة نحو الفتاة يمسد على شعرها بحنان زائف. يسحبها من يدها فتنهض طائفة يجرها الى الجهة المقابلة لأبيها. يتقدم أحد رجالات صاحب الشرطة يفتح لفافة من الورق، وقبل أن يقرأ ما فيها ترمي الفتاة نفسها على قدمي صاحب الشرطة متشبثة برجله فلا يستطيع التخلص منها، يشير لشرطته بأخذها بعيداً فيمسكها شرطيان كل من ذراع ويقودانها بعيداً عنه لكنه يشير لهما بالتوقف فيتوقفان. يقترب منها متصنعاً الرحمة. يلمس خدها ويمرر يده على صدرها فتبصق في وجهه بغضب واستياء. يفاجأ صاحب الشرطة بردة فعلها فيصفعها بقوة. يجرها الشرطيان باتجاه مركز الحارة. تنصب الشرطة مشنقة من ثلاثة أعمدة على شكل هرم تتدلى من زاوية الهرم العليا أنشودة الشنق. يتقدم اثنان من الشرطة لإخراج بائع الفول من القفص الذي وضع بداخله. يسحبانه بقوة. يوقفانه أسفل الأنشودة في كرسي من كراسي المطعم. أحدهما يضع الأنشودة حول رقبتة. وينتظران الإشارة من كبيرهم. يأذن لهم صاحب الشرطة بشنقه فيرفس أحدهما الكرسي الذي يقف عليه المحكوم بالإعدام. يتأرجح جسد بائع الفول

في الهواء فترة أطول من المعتاد وفي النهاية تتوقف الحركة مع بقاء القدمين في حركة بطيئة لكنها واضحة. يوعز صاحب الشرطة للطبيب المرافق بفحص المحكوم بالإعدام. يتقدم الطبيب منه وسط دهشة الحاضرين. يضع سماعته على قلب المريض فيجد أن النبض لم يتوقف بعد. يجس النبض يدوياً فيجد أن النبض لم يتوقف يسحب مسدساً من حزامه ويضع فوهته على رأس المحكوم بالإعدام. يطلق عليه طلقة الرحمة. فيسيل دمه بغزارة. ينسحب صاحب الشرطة ورجاله الى مخفرهم. يعلق الناس حول جسد بائع الفول بحزن وأسى. ثم يتراجعون مندھشين وكأن أمراً جلالاً قد حدث للتو. تنفجر دائرتهم الى اليمين واليسار فنرى بائع الفول وهو لا يزال ينزف بغزارة. يسيل الدم على الأرض بلا توقف. يكون له مجرى على الأرض وكأن يبدأ تخط بحروف من دم على الأرض وإن تكتمل الحركة يكون بمستطاع المشاهدين قراءة كلمة (مظلوم) تتركز الإضاءة عليها فترة ثم تنطفئ معلنة ختام المسرحية مع استمرار الموسيقى الحزينة حتى خروج المشاهدين من الصالة.

(×) حارة المظلوم: جغرافياً تقع هذه الحارة في مدينة جدة السعودية ويروى الناس فيها عن حادثة ربما تكون واقعية أو غير واقعية، والحقيقة أن هناك عدة روايات مختلفة عن هذه الحارة، والمسرحية استلهمت الحادثة فقط وانطلقت منها للمقاربة بينها وبين حوادث الإعدام الكيدية المعاصرة.

تمثلات لغة الفعل في مسرحية

(في حارة المظلوم. صمت الجميع ونطق الدم)

لصباح الأنباري

د. سلوى جرجيس



مسرحية (في حارة المظلوم..صمت الجميع ونطق الدم) من المسرحيات الصامتة، ومفهوم المسرحية الصامتة يتمثل في أنه نوع من المسرحيات التي تتأسس على نوع سابق هو (البانتومايم)، والبانتومايم مسرحية يتم تقديمها عن طريق ممثل أو عدد من الممثلين يمتلكون مهارة تقليد موقف أو شخصية عن طريق استثمار الطاقة الحركية أي الأداء بلغة الجسد، أداء يتجسد فيه التعبير والايحاء والاشارة بدرجة كبيرة، أما المسرحية الصامتة فيتم تأليفها نصاً من قبل الكاتب وعرضاً من قبل المخرج بالاعتماد على الممثل وقدرته على التعبير

الحركي والايماي من خلال تكثيف استثمار طاقة لغة الجسد، وتتضمن مشكلة من المشاكل التي يعيشها الانسان على وجه الأرض، وتسعى من خلال ذلك الى التأثير في المتلقي / المتفرج، وهذا الامر يكمن في مدى حضور الفكرة في موضوع المسرحية، وقدرة الشخصية وقابليتها على التأثير في تأجيح مشاعر وعواطف المتلقي/ المتفرج، الى جانب الاستعانة بالموسيقى والديكور، فهذا النوع يمكن ان نقول عنه انه فن يتجلى فيه الصمت في مقابل الحاجة الماسة الى الكلام حتى يبدو الصمت هو الكلام ،

ويقدم المسكوت عنه من الموضوعات في وقت يسود فيه الخوف بسبب قمع الحريات وغيرها من الأسباب. قامت المسرحية الصامتة في الأساس على المحاكاة الصامتة، إلا أنها اختلفت عن البانتومايم في أنها تضمنت شروطاً أهلتها لتكون قابلة للقراءة والعرض بوصفها نصاً احتوى على قصة، فيها حبكة تقوم على

بداية ثم تأخذ بالتطور، حتى تتأزم فتصل إلى الذروة ثم تنفرج، وشخص تقوم بتجسيد فعل ما بمهارة وتقنية عالية من الأداء الحركي الإيمائي التعبيري، والذي يتم من خلاله تقديم صورة لفعل ما أو قضية ما، إلى جانب الاعتماد على الفنون الأخرى، وجميع هذه المقومات تتواشج لمعالجة أو تقديم قضايا إنسانية، قد يصعب البوح بها بصورة مباشرة.

فالمسرحية الصامتة هي ذلك النص القابل للقراءة والعرض، وأول نص مسرحي صامت وصل إلى أشرار إلى هذا النص الكاتب صباح الأنباري في المبحث الأول من المجموعة المسرحية الكاملة (المسرحيات الصوامت)، والذي جاء بعنوان (المسرحيات الصوامت من الفعل إلى التجنيس).

والأنباري عرف بوصفه ممثلاً، ومخرجاً، وناقداً، وكاتباً للنصوص المسرحية، إلا أنه تميز في حقل التأليف المسرحي بكتابة مسرحيات، أصدرها ضمن مجموعات صنف قسماً منها بالمسرحيات الصائتة، والقسم الآخر بالمسرحيات الصامتة،

ومسرحية (في حارة المظلوم) صامت الجميع ونطق الدم) مسرحية صامتة، وأول ما يواجهنا فيها عتبة العنوان، تلك العتبة التي تعد من العتبات النصية المهمة، لأنها تكون بمثابة الهوية للنص تدل عليه، فهي تمثل شبكة دلالية تقوم على إثارة انتباه القارئ وتغريه للولوج إلى متن النص، للكشف عن شفرات النص، واشتغالات النص على مستوى البناء والفكرة، وتتشكل من مستويات عديدة، منها المستوى التركيبي، والمستوى الجمالي، والمستوى الدلالي، ويتمثل المستوى التركيبي للعنوان في الصياغة



النحوية المستندة على تقديم متعلق الجملة الفعلية على الفعل والفاعل، فجملة العنوان (في حارة المظلوم) صامت الجميع ونطق الدم) جملة فعلية تقدم فيها الجار والمجرور (في حارة المظلوم) المتعلقان بالفعل والفاعل (صمت الجميع)، أي (صمت الجميع في حارة المظلوم) فالجملة الفعلية فعلها ماضٍ، يفيد تحقق حدوث الفعل في الزمن الماضي، وتقديم متعلق الفعل والفاعل أي الجار والمجرور يفيد التركيز على مكان الظلم، أي صار المكان ظرفاً للمضالم، وكأن المتكلم إذا ذكر المكان ذكر المظالم.

في حين ظهر العنوان في المستوى الجمالي بشكل معبر عما يريده الكاتب من تركيز على الفكرة التي ضمنها في المسرحية عن طريق كتابة عبارة (في حارة المظلوم) المتعلقة بالجملة الفعلية في السطر الأعلى، بينما جاءت الجملة الفعلية في السطر الذي يليه، وبهذا أراد أن يثير انتباه المتلقي إلى أهمية شبه الجملة (في حارة المظلوم) بالنسبة للجملة الفعلية، أي أهمية هذا المكان، لكونه بمثابة الشاهد على تحقق فعل الظلم.

أما في المستوى الدلالي فإن العنوان يوحي باستحضار المكان والتركيز عليه بوصفه رمزاً للظلم الذي يقع بسبب الحوادث الكيدية، بل وقد تتكرر عبر العصور، فجاء الاسم (حارة المظلوم) مناسباً للموضوع الذي ركز عليه الكاتب في المتن، فتكون جملة (ونطق الدم) المعطوفة على (صمت الجميع) ايقونة ترمز إلى صورة الظلم حتى وإن صمت الجميع، لاسيما وأن العنوان تعالق من حيث المضمون مع حادثة وقعت في إحدى الحارات في المملكة العربية السعودية. (ويكيبيديا).

والمسرحية في بنائها تتكون من خمس مصمات أي مشاهد، إذ تبدأ الحبكة فيها من حادثة القتل التي

تصيب أحد المارة من أمام محل لبيع الفول، ويؤتهم صاحب المحل ظلماً بتهمة القتل في المصمت الأول. في حين يعرض المصمت الثاني ظلم صاحب الشرطة حين يدخل مع أفراد الشرطة إلى محل بيع الفول، ويأمر الناس بالخروج من المحل، كي يبقى هو وأفراد الشرطة لتناول الفول من دون دفع مبلغ الطعام، بل ويقوم بضرب يد صاحب المحل بالعصا حين يحاول طلب مبلغ الطعام منه.

وأرى أن هذا المصمت لو تم تقديمه قبل المصمت الأول، بوصفه تمهيداً لما سيحدث لكان أكثر إقناعاً للمتلقي / المتفرج، وذلك لأن تجسيد مشاهد الاستبداد في أكثر من موقف، سيقنع المتلقي بما يأتي من مواقف أكثر قسوة وظلماً.

والمصمت الثالث يقدم لنا غرفة التحقيق وفيها المتهم (بائع الفول) مع صاحب الشرطة واثنين من الشرطة يقومون بتعذيبه، كي يجبر على التوقيع بأنه هو القاتل. وفي هذا المصمت يقدم الكاتب طريقة التعذيب من خلال الوصف، كما في النص: "يضرب بقوة على المنضدة فيستدير الشرطيان ومعهما بائع الفول، ضربة قوية أخرى يقوم أحدهما على إثرها بشق رداء بائع الفول كاشفاً عن ظهره. يمسك الشرطيان كفي بائع الفول ويسحبانها بقوة إلى الجانبين حتى لم يعد بائع الفول قادراً على الحركة، ---- يسوط صاحب الشرطة ظهر بائع الفول ثانياً وثالثاً ورابعة وهو يضحك بهستيرية وجنون. يعود بعدها إلى منضدته يحمل الورقة ملوحاً بها أمام وجه بائع الفول --- فيشير بائع الفول برأسه علامة رفض الأمر ---"، وهنا يبرز طرفاً الصراع، الطرف الأول الذي يمثل القوة المتسلطة الحاكمة، والطرف الثاني الذي يمثل القوة الواقعة عليها

الظلم.

وفي هذا النص، بل في المسرحية كلها يكثر الكاتب من الأفعال لاسيما المضارعة، مثل (يضرب - يستدير - يمسك - يسحبانها - يسوط - يضحك - يعود - فيشير - الخ) والفعل المضارع يعين على استحضار الفعل أو الحركة في الذهن، فهو أنسب الأفعال لكتابة مسرحية صامتة، لأنه سيجعل النص قابلاً للقراءة والعرض، بسبب قيام المسرح الصامت على تقديم أداء حركي يقدمه الممثل بمهارة من خلال لغة الجسد.

ومع المصمت الرابع يأخذ الحدث بالتأزم، لاسيما حين تظهر شخصية الصبي (ابن) بائع الفول، إذ استخدمه صاحب الشرطة كأداة ضغط على الأب كي يوقع ورقة الاقرار بالقتل، لكن الاب (بائع الفول) يرفض في بادئ الأمر، ومع بدء تعذيب الصبي، يشتد تأزم الحدث، ويشد الصراع لكنه ينتهي باضطرار الأب الى التوقيع على الورقة، كي ينقذ ابنه من التعذيب، بل ويتمادى صاحب الشرطة في أن يطلب من الصبي القيام بجلد أبيه بالسوط فيرفض، حينها يضرب صاحب الشرطة الصبي بقسوة، لكنه على الرغم من ذلك يتمكن من الفرار.

ومع المصمت الخامس نصل الى نهاية المسرحية، وهنا تظهر ابنة بائع الفول وهي تحاول إنقاذ أبيها بالتوسل الى صاحب الشرطة، لكن صاحب الشرطة يحاول التحرش بها، فتبصق في وجهه، ويتم تنفيذ حكم الإعدام، وعلى الرغم من ذلك، فإنه يبقى نابضاً بالحياة، حينها يتم رميه بطلقة الرحمة، عنده يسيل دمه بغزارة، فيوقع موته بذلك الشكل الحزن في قلوب الناس المتحلقين حوله، ويظل دمه يسيل حتى يتشكل على الأرض كلمة (مظلوم)، كما نجد وصف ذلك في النص: "فنرى بائع الفول وهو لا يزال ينزف بغزارة، يسيل الدم

على الأرض بلا توقف، يكون له مجرى على الأرض وكأن يدا تخط بحروف من دم على الأرض، وإذ تكتمل الحركة يكون بمستطاع المشاهدين قراءة كلمة (مظلوم)، ويستعين الكاتب بموسيقى حزينة عند تسليط الضوء على الكلمة، عندها تكون نهاية المسرحية.

فإظهار كلمة مظلوم مكتوبة بالدم على الأرض، تشي بعلامات منها: أن دمه دليل على براءته من التهمة التي ألصقت به، الى جانب أن وجود الكتابة على الأرض سيخلد هذه الذكرى الأليمة، حتى يغدو تجلّي صورة كلمة (مظلوم) على الأرض بمثابة الكلام الموازي لحالة الصمت التي سادت أثناء تنفيذ حكم الإعدام، فيغدو الدم المتشكل في هيئة كلمة هو الفعل الذي سيدين الظالم، وكأنما يريد الكاتب القول أن الظلم والأفعال الكيدية ستظل باقية على وجه الأرض، مادام الناس مابين ظالم ومظلوم، وخير وشر، وحياء وموت، وحب وكراهية، ولا بد للانسان من موقف أمام الظلم والطغيان، ومن خلال هذه الثنائيات تبرز نظرة الكاتب وفلسفته ورؤيته للحياة، فهي - الثنائيات - نواميس ثابتة في الحياة، وتأخذ أشكالاً عديدة ومختلفة، لكن الانتصار لن يكون الا للحب والخير والسلام، حتى وإن ساد الظلم.

أما فيما يخص الشخصيات في المسرحية فإننا لم نجد ما يكشف عن أبعادها أو ملامحها، وإنما تم تحديد الاسم بالصفة مثل (بائع الفول)، (صاحب الشرطة)، (الصبي)، (ابنة بائع الفول)، فهو حدد الشخصيات بهذه الصفات فحسب، لأنه استهدف من خلالهم تقديم الفعل بوصفه رمزاً، فما تم تقديمه من فعل من قبل رجال الشرطة ترمز الى السلطة ومدى ظلمها وتعسفها، في حين كان الرجل (بائع الفول) وأولاده

يمثلون الشعب، ويرمزون الى الطبقة المسحوقة أمام طغيان الطبقة الحاكمة، فالأنباري قدم القضية بوصفها قضية انسانية يمكن أن تحدث في أية بقعة من العالم، حتى أنه لم يحدد المكان باسم دولة أو مدينة، وهو بذلك أضفى على القضية التي أثارها صفة الشمولية.

كما نلاحظ أن الكاتب استعان بتقديم بعض الارشادات المسرحية، مثل تحديد أصوات بعض الادوات أو الأشياء مثل: "نسمع صوت محرك دراجة نارية بخارية يقترب شيئاً فشيئاً بينما الرجل مستمر بمشيته على الرصيف يقترب صوت الدراجة بسرعة"، الى جانب استخدام الموسيقى مثل "يظل وهو يعاني من سكرات الموت. يعلو صوت الموسيقى مع تصاعد الحدث وبدء صعود الشمس الى أعلى"، فهذا الوصف لعلو صوت الموسيقى وصعود الشمس إنما يعبر عن موت الرجل الذي تم اطلاق النار عليه، وكذلك يشير الى سماع صوت موسيقى المارش، وموسيقى المارش يستعملها القوات العسكرية أو رجال الشرطة، وهو بهذا يعين على تقديم الفعل على خشبة المسرح، أي أن الموسيقى يوحي بفعل مجيء رجال الشرطة. في حين استعمل الاضاءة أو الاظلام في بعض المواضع من المسرحية، كما يحدث حين يتم تسليط الاضاءة على كلمة (مظلوم) المتشكلة من جريان الدم. الى جانب أنه وظف مضمون حكاية قديمة، والكاتب يشير في نهاية المسرحية الى ذلك، وكنا نأمل لو لم

يفعل ذلك، لأن القارئ/المتلقي أو المتفرج له الحق في البحث عن مرجعية النص بنفسه.

والمسرحية حين تقدم الظلم والقسوة فإنما تحاول بذلك تقديم الإدانة للظلم والطغيان، للمكر والباطل، رافضة لاغتصاب حق الانسان في حياة حرة كريمة، والأنباري هذا دأبه في أغلب مسرحياته، إذ يقدم انتقاده ورفضه لكل مظاهر العنف والظلم والقتل والاحتلال والحرب، والكراهية، والخيانة أو المؤامرة، وغيرها من الموضوعات.

ويبقى الأنباري صاحب تجربة في حقل المسرح، لا يتوانى عن الدخول في عالم التجريب المسرحي من خلال اعتماده بعض القوالب المسرحية التجريبية مثل: قالب المسرح داخل المسرح، والتضمين، وبعض الاشارات الى الاشكال شبه المسرحية من مثل خيال الظل وشخصية الراوي في الحكواتي، فضلاً عن أنه يستثمر مرجعياته الأدبية والفكرية والثقافية، ويوظفها في نصوصه المسرحية، وتبرز عنده ظاهرة التناص في مسرحياته بشكل كبير، ولعل تبنيه العمل على المسرحية الصامتة بوصفها نصاً قابلاً للقراءة والعرض، من حيث كونه مؤلفاً ومخرجاً يعد بصمة واضحة على جهوده في حقل المسرح، كل هذه الأمور تعكس مدى مهارة هذا الكاتب وابداعه، وتمكنه من أدواته.



– شكراً لكم على هذا الإهتمام بالمفكر والناقد الكبير د. جابر عصفور... أقول بين أول كتاب له وهو الصورة الفنية للتراث النقدي والبلاغة وآخر كتاب وهو متعة القصص... الكثير من الكتب المهمة منها: مفهوم الشعر، ومحبة الشعر، وقراءة في التراث النقدي، وغواية التراث، والإحياء والإحيائيون، ومحنة التنوير، وأنوار العقل، والمرابا المتجاوزة.. أجد أن الهوية الثقافية والنقد الأدبي يحمل أهمية خاصة وخطرة في الآن نفسه كونه يقع في خانة النقد ما بعد الحداثي وتحديدا ضمن منهج النقد ما بعد الكولونيالي على الرغم من أن الناقد لم يشتر صراحة لهذا الأمر لكنه مبعوث بشدة في طيات الكتاب والأهمية التي تتحدث عنها الآن نابعة من نقطة تحول كبير في الاهتمام بنقد ما بعد الحداثة والتجهين الفكري الذي يجمع بين النقد والفلسفة في مجمل كتابات عصفور وغيره من النقاد وذلك من خلال تحديات فكرية وثقافية في راهن الواقع العربي الذي

يبحث عن إثبات الهوية في مجمل تجاذبات الأقطاب المتصارعة عالمياً إذ أن آليات واستراتيجيات النقد ما بعد الاستعماري أو الكولونيالي هو إثبات الهوية الوطنية في مواجهة الهوية الاستعمارية والدفاع عن الثقافة المحلية، وهي في مواجهة دائماً مع ثقافة المحتل وقد بين عصفور هذا الأمر في ظل كفاح

الشعوب العربية ودول العالم الثالث في مواجهة كل أشكال الاستعمار الفعلي والثقافي... وبين هويتين ملتبستين في المجتمع العربي وهما الهوية القومية والهوية الوطنية إذ تمثل طغيان الهوية القومية التراثية على هوية الوطن الفرعية الأنوية والفكرية والعقائدية والمناطقية وغيرها إذ يجب أن تتحد كل هذه الهويات في مواجهة هوية المحتل وتكون هناك هوية وطنية

الهويات الثقافية للأهم إزاء هيمنات الآخر، الأسباب والموجبات وأبرز التحديات

حاوره: حسين محمد شريف

الدكتور أحمد ناهم* متقصياً سؤال الأنا
بمواجهة الآخر عبر الدكتور جابر عصفور

في البدء تشكركم مجلة الأديب العراقي لتفضلكم بهذا الحوار معها عن قامة عربية مثل الدكتور جابر عصفور. ولنبدأ بسؤال يتعلق بماهية الكتاب. ما الذي يمثله كتاب الهوية الثقافية والنقد الأدبي للمثقف؟

في مواجهة هوية العولمة الامبريالية للغرب المحتل وينبغي وجود خطاب موحد في مواجهة خطاب الآخر الإمبريالي .

إن أهمية هذا الكتاب تنبع من التحول الكبير في المفاهيم النقدية التي تتجاوز الحدود المتعارفة في الاشتغال النقدي الى ما هو أبعد من العناصر الفنية إلى حدود الأفكار الفلسفية والقضايا التي تخص المعتقدات المعرفية والدينية والفلسفية الأسطورية مع الإبقاء على الخطوط الكبرى للنقد الأدبي الذي يرى في النص الجمال والأفكار على حد سواء فالنقد هو العلم الذي يفيد من العلوم الأخرى من أجل فهم النص الأدبي وتحليله وتأويله.

- إذن جاء كتاب الدكتور عصفور لي طرح مشكلات الهوية الثقافية والنقد الأدبي كما هو واضح من العنونة في ظل هيمنة الانموذج العولمي التغريبي إزاء



خصوصية أدبنا العربي . لكن : إلى أي مدى نجح الكتاب في ذلك؟

- إن المسألة الطريفة لا تكمن ضمن نجاح الأسس المنطقية في طرح المشكلة أي مشكلة الهوية أو إشكالات الهوية في العالم العربي فقط بل يسعى عصفور في أثناء هذا الطرح مابعد الحدائثي إلى إيجاد الحلول الجذرية لمواجهة أهم سلبيات الانتماء الوطني وفي مواجهات التحديات التي تواجه تشكيل الهوية في العالم العربي ضمن دائرة الصراع الذي تشهده دول المنطقة من غزوات خارجية وداخلية واستعمار فكري ومادي في الآن نفسه.

فثورة الاتصال السريع وتقنيات الحاسوب والانترنت التي جعلت العالم قرية صغيرة قد فجرها الغرب وغزت الدول العربية وأصبحت نمطاً سائداً وثقافة تهدد الثقافات المحلية وأصبح الغرب المصدر هو المسيطر والمحرك والمتحكم فيها مما جعله مركزاً ومن ثم قام بتهميش الدول التي تتباكي على مجد سحيق ولعل الكاتب الأمريكي نورمان فريد مان في كتابه (سيارة لكزس وشجرة الزيتون). قد لخص فكرة الصراع الدائر بين الشرق والغرب، بين أمة تعتمد التقنيات الحديثة في مواجهة الحياة والكون وأخرى تتباكي على الماضي الذي لا تستطيع تجاوزه في مواجهة التسارع التقني وغزو الفضاء وثورة العالم في كل شيء فهل تستطيع أمة تعيش في عقل الماضي أن تواجه الحياة؟.

هذه الهوية السحيقة بين عالمين أسهمت في تغيير بعض الأسس الفكرية بين الشرق والغرب فليس الأولى أن نتصارع بل أن نتقبل الآخر على سبيل التعايش السلمي والمثاقفة والحوار الحضاري بما لا يلغي الهوية

الوطنية والإبقاء على الاحترام المتبادل بين الشعوب. وهذا ما أكده غاندي بمقولته الشهيرة (سأجعل نافذتي مفتوحة على جميع ثقافات العالم لكنني أنكر على أي منها اقتلاعي من جذوري) .

يبدو أن فكرة غاندي منصفة تماماً في ظل هيمنة العولمة على مفاصل جميع أطراف الكرة الأرضية..

- وهذا ما يعيدنا الى تشكيل الهوية .

بالتأكيد، فأنت تعلم جيداً الاشكالات الكثيرة التي تواجه تشكيل الهوية في ظل الاحتلال والاستعمار فالأخير يحاول دائماً تغذية الهويات الفرعية ويغذيها ويدعم تشكيل الأحزاب التي تتنوع انتماءتها ويعمق الهوية بين الطوائف والأطراف في نية تغييب الهوية الوطنية ونادراً ما يلتفت أبناء الوطن الى هذا الأمر فيتوحدون ضمن هوية واحدة تنبذ كل الخلافات.

فضلاً عن أن في فترة تشكل الهوية تبرز الى السطح: هوس صناعة الدكتاتور والطاغية كما حصل مع نماذج كثيرة كصدام حسين والقذافي ومبارك الخ إذ تختلط الأمور بين تمجيد الوطن وتمجيد الطاغية.. فالطاغية هو الوطن والوطن هو الطاغية وهذا الأمر غاية في الخطورة لأنه من غير الممكن إقناع هؤلاء الممجدين والمنافقين بضرورة الفصل بين الزعيم والوطن لأن ذلك يهدد مصالحهم الكبرى وتبقى الديمقراطية فاشلة في ظل هذا التصور الى حد كبير وعند تغيير النظام لا تتحقق هوية وطنية أيضاً... لذلك طبعاً وفي ظل الاطار نفسه فسوف تتكون هويات كثيرة متشعبة ومتفرعة تتناسل كل حين وتتفاقم الخلافات فيما بينها فيحدث الصراع والاقتيال وهذا ما يخطط له الاحتلال مسبقاً

بعلم أو بدون علم أبناء الوطن الواحد.

- أحسنت الوصف دكتور لذلك عالِم الدكتور عصفور مفهوم الهوية الوطنية حين تتجابه مع الآخر (الكولونيالي) حين ذهب الى القول في كتابه الهوية الثقافية والنقد الأدبي ما نصه: (ما تسرب من العناصر العصابية إلى مفهوم الثقافة الوطنية هي المسؤولة عن الخلط بين الحقيقة والمخاطر التي كان يمكن أن تقع والمخاطر التي ظلت نتاج مخيلة متوترة (هل تتفق)؟

- يبدو إن ما يصير عليه عصفور في هذا الإطار هو كل ما من شأنه تفويض فكرة الوطن والثقافة الوطنية بفعل أشخاص متأزمين ومرضى نفسيين وصلوا قمة الهرم فيما بعد وسيطروا على كل شيء بفضل عوامل داخلية وخارجية كما هو الحال مع الدكتاتوريات النمطية في الحكم. ويقع هذا التصور ضمن تصورات (لوسسيان غولدمان) لرؤية العالم فالثقافة الوطنية هي بمثابة بنية وظيفية مولدة وهي في نهاية المطاف رؤية صاغت مجموعة اجتماعية مأزومة حلاً لمأزق واجهته في لحظة تاريخية إشكالية، لحظة قاومت فيها الأنا القومية أعداءها في الخارج والداخل وصاغت مشكلتها بما يحل تناقضاتها الايديولوجية (هذه المجموعة ومن ينتمي اليها) بتعبير عصفور نفسه.

هذه المخيلة المتوترة لتلك المجموعات ومن يقودها هي السبب الرئيس في الخلط الحاصل في مفهوم الثقافة الوطنية وحتى لمفهوم الوطنية والوطن على وجه الخصوص فيما بعد وذلك بفعل ضغوط خارجية وداخلية، الخارجية: منها الاستعمار بكافة أشكاله ومها داخلية معارضة موجهة من لدن الاستعمار نفسه أو بفعل روح وطنية حقة.

العيش في أحلام الماضي وما حققه الشرق من انتصارات فكرية وثقافية وعمرانية وعلمية لا تعطي الشعوب العربية الآن بُعداً إيجابياً

- ثمة رأي يقول بأن الذاكرة العربية ماضوية ويذهب الى ذلك عصفور أيضاً لا سيما في الباب الثالث من كتابه والذي حمل عنوان (الثقافة الوطنية ومخايلة الماضي) وقد شرح الأسباب التي جعلت الثقافة الوطنية تستحضر الماضي في نتاجاتها تلك النتائج التي برزت مع مرحلة التحرر الوطني تعويضاً عن مرارة الكولونيالية، كيف تعلق؟

- لا يمكن بأي حال من الأحوال نسيان أو تناسي الماضي البعيد كما حصل في الفتوحات الإسلامية التي كانت بداية العداء بين الشرق والغرب بدءاً من تحرير المستعمرات الرومانية مروراً بفتح الأندلس وانتهاء بسقوط القسطنطينية عاصمة الدولة البيزنطية على يد المسلمين الأتراك وفيها كنيسة روما العظمى آيا صوفيا مركز ورمز الكنائس في العالم آنذاك وتغيير اسم القسطنطينية الى إسلام بول التي هي الآن اسطنبول . كل هذه الأمور تعطي دافعاً للتعويض الاستعماري للشرق ونفي الشعور بالدونية أمام الآخر بيد أن التركيز على هذا الماضي الذي لم يتم تجاوزه فعلياً على الصعيد المادي يعطي دافعاً سلبياً لتمثل الهوية الوطنية أمام هوية وثقافة العولمة التي غزا بها الغرب جميع الدول العالم الثالث على الصعيد المادي والثقافي . فالعيش في أحلام الماضي وما حققه الشرق من انتصارات فكرية وثقافية وعمرانية وعلمية لا تعطي الشعوب العربية الآن بُعداً إيجابياً ، وإنما تجعله

يدور ويرأوح في مكان واحد ولا يصل الى نتيجة، بل لا يستطيع اللحاق بركب عجلة التطور المتسارعة في كل لحظة، نعم بالفعل فالذاكرة العربية ماضوية بشدة فهي لا تفخر بحاضرها المرير قدر افتخارها بتراتها وذكراياتها القديمة التي لا يمكن أن تكون متخلصة من قيود الامبريالية العالمية وأذرع أخطبوط العولمة الثقافية التي غزت جميع مفاصل المجتمع العربي .

ومع هذا فإن لحركات التحرر الوطني على اختلاف مشاربها القومية والماركسية والإسلامية نتائج ايجابية ورضخ لها الاستعمار في ما بعد فلا يمكن تجاوز إرادة الشعوب المقهورة إذا ما اتحدت هوياتها الفرعية في سبيل تضخيم هوية الوطن ولو على سبيل المرحلة الآنية من أجل رص الصفوف لتقويض المحتل وطرده وبعد ذلك أي بعد انتصارها يحق لكل الهويات الفرعية أن ترفع رأسها في ما بعد وتعلن عن انتماءاتها الحزبية .

لعل الفصل الثاني الذي جاء بعنوان (علم الاستغراب) وقد قسمه إلى أربعة أبواب ربما لا مجال هنا لذكرها بقدر الإشارة الى كتاب (علم الاستغراب) لحسن حنفي والذي ناقشه ونقده عصفور موضوعياً ، وقال قولاً هاماً ((الأساس المعرفي لقراءة الآخر في كتاب الاستغراب لا ينفصل عن الأساس الأيديولوجي لوعي الأنا بنفسها في علاقتها بالآخر والقراءة الشعورية التي تنطوي على ذات

تنفي وجود الآخر المقروء وتطرحة في زنزانة الثأر هي الوجه الثاني لمفهوم الثقافة الوطنية الذي يتأسس بالعداء للآخر وتثبيته في صورة النقيض المحكوم عليه بالثأر)) واعتذر عن الإطالة في صياغة السؤال، فما مخرجات هذا المبحث دكتور على الصعيد الاجرائي في ثقافتنا العربية المعاصرة؟

- لا يمكن الحديث عن الاستغراب ما لم نفهم نقد الخطاب الاستشراقي وقد حدده أدوارد سعيد بشدة في كتابه الاستشراق / المفاهيم الغربية للشرق . إذ يمكن القول باختصار شديد إن خطاب الاستشراق الغربي انصب في كل قنواته على التركيز على هذه النقاط الجوهرية: التنميط : وهو رسم صورة نمطية للشرقي في مختلف الدول الشرقية.

التشويه : هذه الصورة النمطية هي دائماً مشوهة وتصور الشرقي بصورة لا تمت اليه بصلة. التعميم : تعمم هذه الصورة على جميع الصور في جميع الدول العربية اقناع الغربي بهذا النمط السائد. اقناع الشرقي نفسه بهذه الصور المشوهة التي هي ليست له بأنها له...

من هذا المنطلق أراد حنفي أن يقلب هذه الصورة ويعيدها الى الغرب على سبيل الثأر من الآخر الذي قام بتهميش الشرقي على مستوى الاصعدة جميعاً وهو لا يقوم بطبيعة الحال بغزو الغرب كما فعل الغرب وإنما يقوم بهذا الأمر على الورق فقط وهو استحضار شخصيات فكرية غربية على سبيل الخيال ومحاكمتها فكراً وعقلياً ثم الحكم عليها بالسجن على سبيل المزاح في زنازين فكرية متخيلة .

ويُقر عصفور إن هذا الأمر الذي أشار إليه حنفي في كتابه الاستغراب وما تحدث به الشاعر أمل دنقل هو منطوق عاجز وشائع لا تزال تنطوي عليه بعض عناصر الثقافة الوطنية في علاقته المهووسة بالغرب وتصورها المشوهة عن التراث وصلتها التخيلية بالواقع وفي حالات كثيرة بدل أن نواجه هذا الغرب الذي تعددت صورة وتعقدت وتغيرت وتحولت... ننازله بالكلمات فقط الذي تختزل حضوره في كلمة واحدة انفعالية آنية مطلقة وكوميديية في الآن نفسه

يقول حسن حنفي إن التخلص من عقدة النقص التاريخية في علاقة الأنا بالآخر والقضاء على مركب العظمة لدى الآخر بتحويله من ذات دارسة الى موضوع مدروس والقضاء على مركب النقص لدى الأنا بتحويله من موضوع مدروس الى ذات دارسة هدفها القضاء على الاحساس بالنقص أمام الغرب والثأر منه بالوقت نفسه .

- (مساءلة سؤال) هكذا عنون الدكتور عصفور الفصل الثالث من كتابه وقد اشتمل على سبعة أبواب وناقش فيها قضايا كبرى في مفهوم الثقافة الوطنية، هل لك أن تضعنا في أبرز مناقشاته لا سيما تلك المتعلقة بالأصوليات التي كونت ثقافة القرن الماضي وهن الماركسية والقومية والاسلامية؟

- يتعلق هذا الفصل بسؤال خطير يتردد دائماً على مسامع النقاد ومنهم جابر عصفور وهو: هل توجد نظرية نقدية عربية؟ وبطبيعة الحال فإن السؤال يحوي في طياته تشكيكاً واضحاً وخبثاً في عدم وجود هذه النظرية وينبع عنصر

التشكيك بالرجوع الى التشكيك بوحدة المنظومة الكبرى وهي وجود وعدم وجود الهوية الوطنية.

بيد أن التأكيد على هذا المسعى نابغ من تنازع الأفكار القومية والماركسية والإسلامية التي بدأت أفكاراً ليبرالية لتتحول بفعل ظروف متباينة الى أصوليات مقبلة لا تتقبل الآخر فتمشه وتقصيه وربما تنفيه وتصفيه في نهاية المطاف.

لا يمكن إثبات هوية وطنية في ظل هذه الاجواء المرتبكة التي ترى في الآخر المختلف عنها أيديولوجياً عدواً يجب تصفيته أو إسكاته على أقل تقدير. وهي في سعيها في إثبات هويتها التي تريد مقارنة الاستعمار والأصوليات العالمية الكبرى كالإمبريالية والعوامة الغربية وتصبح هي أصولية جديدة تمارس القمع ذاته والتهميش نفسه الذي مارس ضدها من لدن الاستعمار على أبناء الوطن الواحد الذي اختلف عنها. في الدين أو المعتقد أو في الأيديولوجيا!!

لذلك على الأديب والمثقف والناقد الاذعان لتوجهات هذه الاصوليات في الكتابة وفي تشكيل الوعي

الخاص بالفن أو تبني أو عدم تبني المذاهب الأدبية الغربية أو المناهج النقدية الحديثة والرجوع الى التراث ففيه ضالة الأديب والمثقف والكاتب. طبعاً هناك اختلافات صغيرة في هذه الأصوليات فالإسلامية ترى فيها بدعة وحراماً والقومية لا ترى إلا التراث فهو الوحيد الأصح والأجمل والماركسية ترى

لا يمكن إثبات هوية وطنية في ظل هذه الاجواء المرتبكة التي ترى في الآخر المختلف عنها أيديولوجياً عدواً يجب تصفيته أو إسكاته على أقل تقدير.

تبني نظرية الفن للمجتمع . ولا يكمن الخطر طبعاً هنا في هذه الأصوليات فحسب، إنما خطورة الأمر تتعلق بالطبقة المثقفة من الأدباء والكتاب حين يصبحون أبواقاً نشازاً لتلك الاصوليات وهذا بالضبط ما يمكن تسميته بخيانة المثقفين لدورهم الريادي والتنويري : وتأسس مفهوم الثقافة الوطنية ينطوي على علاقة ثلاثية الابعاد بأطراف متباينة صارت هي المكونات الأساسية للمفهوم. أول هذه الابعاد علاقة التضاد التي غدا بها المفهوم نقيضاً لثقافة الآخر العدواني خاصة ما يتصل بالاستراتيجيات القمعية التي حاولت بها هذه الثقافة تأكيد التبعية بإشاعة روح الاتباع النقلي لأفكارها وقيمها ومنظورها وثاني هذه الابعاد علاقة التشابه التي وصلت بما يستند إليه من عناصر موروثه يمكن أن تدعمه في علاقة التضاد العدائية بالآخر وثالث هذه الابعاد العلاقة بحركة الواقع الصاعدة في مدرج التحرر الوطني والاستقلال وهي حركة قادتها طلائع عسكرية في دول لا تفارق منطق التراتب القمعي في بنائها الذي يعني تأكيد روح الإجماع وعدم الخروج عن الصف الذي لازمه الحرص على توحيد الهوية وزعامة القائد الملهم ..كما يصرح

عصفور في بداية الكتاب. إذ يرى عصفور إن هذه الابعاد العلائقية هي من جعل من مفهوم الثقافة الوطنية مفهوماً عن الثقافة القومية بوجه عام ففي ذروة العداء للآخر والاستعمار وفي حومة استعادة أمجاد الذاكرة القومية

اختفى المعنى القطري للثقافة الوطنية وإذا كانت هذه الابعاد العلائقية قد مزجت بين الوطني والقومي في صيغة واحدة هي صيغة العداء للاستعمار وتأكيد الهوية القومية فأن هذه الصيغة حجت بدورها البعد القطري الأقليمي إذ لم يكن ممكناً: التعرض للهويات الوطنية الخاصة داخل الهوية الوطنية العامة. لقد حسم النضال ضد الاستعمار الموقف كله وأزيع القطري لحساب القومي وفهم الوطني بوصفه النزوع المرتبط بالدفاع عن الهوية القومية.

فلا يتوقف الأمر عند ضياع الهوية الوطنية في مفاهيم القومية فحسب، بل يمتد الأمر الى تماهي الهويات المنطوية تحت الوطنية والقومية في شخص واحد أو أكثر يتناسل فعلياً أو دلاليماً فيما بعد ليغدو هو ذلك الوطن مرزماً له بشخصية بشرية هو وأولاده أو المقربين منه في السلطة.

والمأزق الأكبر خطورة من هذا كله قد يدعو الى الغرابة والاشمئزاز هو تبعية هذا القائد للاستعمار وخضوعه لهم وتنفيذ اجنداتهم الكولونيالية في التهميش والسيطرة ونهب الثروات فلا حاجة بعد ذلك الى قوات عسكرية وجنود وما الى ذلك من وجود مادي فعلي للاحتلال. فالقادة العملاء يحققون أجندة الاحتلال من دون دخول قواته..

– في الفصل الأخير من هذا الكتاب يلجج عصفور نقد الثنائيات التي شكلت وعياً صلباً في الفكر من قبيل العلم والدين، الشرق والغرب، الأنا والآخر، الهوية والعوامة،



حسن حنفي



ادوار سعيد

وأخيراً الأدب العربي والعالمية فهل بالإمكان المرور على تلك القضايا بما يشرح لنا غايات الكتاب؟

– أفرزت الحداثة وما بعدها مقولات توضح هذا الإشكال في علاقة الأنا بالآخر أو علاقة النص بالقارئ إذ يشكل مقولات ما بعد الظاهراتية والقراءة إيضاحاً منهجياً لعلاقة هذه الثنائيات بعضها مع البعض الآخر فكاتب النص يفترض وجود قارئ ضمنى وهكذا يمكن تعميم بقية الثنائيات وفق هذا النسق المعرفي فأحياناً تتعارض المفاهيم العلمية مع الدين أو من ينتمون

لهذا الدين. كذلك التعارض بين الشرق والغرب هو أزملي والأنا بالآخر هي علاقة ضدية من أجل تأسيس هوية للأنا قبالة هوية الآخر، وهذه الهوية سوف تجاهد بكل ما أوتيت من قوة لإثبات نفسها أمام العوامة وستراتيجيات الإمبريالية العالمية ثم إن الأدب العربي قد ألغيت بعض إشعاعاته بفضل بعض القوانين الخاصة بالجمال والتي فرضتها العوامة وقرارات الإمبريالية ذلك إن ما يتفق مع توجهات الكولونيالية هو فني جمالي وعلى غاية من القوة وهو الرمز وهو الأصل وكل ما يصدر من ابداعات أدبية وفنية من قبل الغرب فهو النموذج الأمثل في الاحتذاء والتقليد وهو الأصل وعلى بقية الدول المنتجة للإبداع الثقافي السير على هذا المنوال وهذا الأمر مدعوم من خلال وسائل الإعلام والمؤسسات الثقافية التابعة للإمبريالية لتخصيص جوائز أدبية معروفة ومرموقة عالمياً كما حصل في منح بعض أدباء العالم الثالث جوائز أدبية عالمية

وعلى سبيل المثال منح جائزة نوبل لنجيب محفوظ لأنه تناول المقدس عند الشروق في رواية أولاد حارتنا بهذه الطريقة تعطي العولمة الثقافية بُعداً مشرعناً عن الأدب والجمال والفن وفق مقاييس خاصة بالهيمنة والتهميش والسيطرة وإخضاع الآخر لذلك نقول أن مسألة عالمية الأدب مؤدجلة ومُسيسة وفق معايير من بيده صنع القرار السياسي عالمياً.

- في الأبواب الثلاثة الأخيرة من الكتاب عنوان عصفور مبانيتها كما يلي (صدمة اكتشاف) و (تقويض نزعة العالمية) و (عالمية التنوع الخلاق) وقد خلص إلى أن ثمة مؤامرة حقيقية ابتداءً، مصاحبة بسوء فهم ثانياً ولتنتهي بالجهل ثالثاً هي وراء عدم وجود أدب عربي عالمي، هل تتفق معه؟

- لذلك ومن خلال نفس منطلقات ما تفضلت به في السؤال السابق تسير الأمور بهذه الطريقة أي إن العالمية والأدب العالمي لا يقوم على أسس جمالية أو على قواعد مستقاة من كتاب نقدي أو أدبي وإنما ينبع من قرار سياسي خاضع للعولمة الثقافية التي تبث ما تريد وفق منظومة أكاديمية وقنوات إعلامية تابعة لها ومُسيرة لمفاصلها المتشعبة، نعم أنا أو من بنظرية المؤامرة في هذا المجال تحديداً وخاصة في ما يتعلق بقضية منح الريادة لأديب ما أو إعطاء صفة العالمية لأدب قومي دون غيره من آداب الأقوام الأخرى، ذلك إذا ما وضعنا هذه النصوص التي أعطيت الريادة وذلك الأديب الذي منح الجائزة وفق معايير النقد الحديث وضمن أسس جمالية متفق عليها سنجد إن الأمر هو في إطار صدمة وأمر مبالغ فيه. أجد مثلاً إن إحسان عبد القدوس لا

يختلف عن نجيب محفوظ كذلك أولاد حارتنا هي قد تكون بمثابة نص مواز لأي رواية عربية أخرى كمدن الملح مثلاً لعبد الرحمن منيف وأنت تعلم جيداً كيف تمنح بعض الجوائز الأدبية وغير الأدبية لشخصيات قد تكون معارضة لسياسة البلد والشخص الذي يمنح هذه الجائزة هو في الأساس سياسي معارض وقد غادر إلى الغرب تاركاً البلد الأم.

لذلك وضعت نظريات الأدب المقارن حلاً لهذا الإشكال وهو خصوصية الآداب التي تنطلق من دول وأمم مختلفة فلا تميز أو امتياز على أحدها دون الآخر إلا بشرط الجمال.

- في هذا الكتاب يرسم الدكتور عصفور ملامح طريق لتأسيس هوية ثقافية جديدة، وقد نُقد في بعض أطاريحه فماذا تسجل أنت عليه؟ وهل استطاع الكتاب تقديم لحظة فارقة في ثقافتنا الراهنة؟

- الهوية الثقافية عند عصفور هي كل ما يمت إلى المحلية والوطنية بصلة بشرط أن لا يتم إلغاء التراث إلغاء تاماً مع الأخذ بنظر الاعتبار ما يجمع الهويات الفرعية لخدمة هوية الوطن بما يشكل وحدة واحدة متسقة من الألوان المتباينة التي تصنع راية هذه الهوية الوطنية ويبدو إن طروحات عصفور في هذا المجال قد تبدو طوباوية وتشبه المدينة الفاضلة التي صنعها أفلاطون على الورق ولم تدخل حيز التنفيذ على الواقع ذلك إن البعد التنظيري الايديولوجي يصطدم أحياناً بأرض الواقع مما يولد ردة فعل إنكفائية نرى صداها في عزلة بعض الفلاسفة والنقاد والمفكرين عن الناس والمجتمع والكون لذلك نستطيع القول أن تحقيق هذه الطروحات في ظل غياب الوعي الجمعي وغياب

الديمقراطيات التي تشكل الأنظمة السياسية في الوطن العربي قد تبدو مستحيلة وغير متحققة في ذلك الوقت وحتى في وقتنا الحاضر.

إن ما قدمه هذا الكتاب من مفاهيم نقدية ما بعد حداثية وما بعد كولونيالية تشكل نقطة فاصلة مهمة في المكتبات العربية لما يملك هذا الكتاب من طروحات جذرية تعالج الواقع الثقافي الراهن في البلاد العربية.

- أخيراً ماذا تقول عن الثقافة العربية اليوم وإذا انتفنا على وجود فوضى داخل انساقها فإلى مَ تعزى؟ وما مستقبل الثقافة عندنا؟

- تتسم الثقافة العربية اليوم بأزمة كبيرة تعاني منها المجتمعات العربية، هذه الأزمة سببها المنظومة الالكترونية العالمية وشبكة التواصل الاجتماعي إذ عزف الكثير من الناس عن قراءة الكتاب والمجلة والصحيفة لأن غالبية أوقات الناس العاديين وحتى الطبقة المثقفة منهم مشغولة بوسائل الاتصال الاجتماعي من فيس بوك وتويتر وانستغرام بصورة عامة لعبت الميديا دوراً كبيراً في إلهاء الناس وتدمير منظومة القراءة التقليدية إذ أصبحت معدومة بشكل كبير حتى الكتب أصبحت تحمل الكترونيا وهذا الأمر له مردودات إيجابية لكنه يحمل في طياته مشاكل سلبية كثيرة، هذه الشبكات التواصلية سلاح ذو حدين يحمل العناصر السلبية والإيجابية إذ أن أغلب أوقات المجتمعات حتى العربية منها تقضي أوقاتاً كثيرة في وسائل الاتصال الاجتماعي ومن هذه الطبقات طبقة

المثقفين والأدباء أن عزف الكثير من القراء عن قراءة الكتب والذهاب إلى الانترنت فأغلب المصادر محملة على شبكة التواصل الاجتماعي، فضلاً عن انشغال الكثير من الناس بأمور المعيشة إذ ترك الكثير من طلاب المدارس في المجتمعات العربية مقاعد الدراسة بسبب الجري وراء لقمة العيش وأصبحت القراءة ترفاً فكرياً لا يمارسه إلا الأغنياء والطبقات البرجوازية في المجتمع العربي .

- نعم ذلك ما يحدث وهو مؤلم حقاً. إذن كلمة أخيرة تختتم بها هذا الجمال الذي غمرتنا به دكتور أحمد.

- شكراً لك صديقي على هذا الحوار الممتع وهذه الأسئلة التي كانت إجاباتها مكبوتة ولم تجد لها طريقاً غير هذه الصفحات فقد كنت محاوراً ذكياً سحبت جميع الشحنات الفكرية بين طيات عقلي وما استذكره واسترجعه من هذا الكتاب الهوية الثقافية والنقد الأدبي فضلاً عن قراءاتي الأخرى لمؤلفات عصفور فهو واحد من أهم نقاد ومفكري العصر الحديث لما يملكه من رؤية نقدية وفلسفية ثاقبة وما يملكه من عقل تنويري مميز حاول به رصد مشكلات الثقافة العربية وما تواجهه من إشكالات خطيرة وضعت الهوية الوطنية في المحك وما تواجهه على الدوام من تحديات مصيرية تهدد كيانها ووحدتها وسيادتها على أراضيها، شكراً لك مرة ثانية وشكراً لمجلة الأديب العراقي على هذا الأفق الرحب في طرح هكذا موضوعات جدلية تغني الواقع الثقافي في العراق والوطن العربي .

زمن الرواية.. من منظور النقد

د. صالح هويدي

مرّ على قولة الراحل الدكتور جابر عصفور (زمن الرواية) التي حمل عنوانها كتاب له، ما يقرب من ربع قرن. ولم تمرّ هذه القولة كما مرّت غيرها من العبارات والأحكام والتوصيفات، فقد وجدناها تتفاعل مع آراء الأديباء من مبدعين وكتاب ونقاد حتى يومنا هذا، ما بين مؤيد ورافض ومتردد في قبولها. لكن الواقع إبان إطلاق هذا التوصيف وبعده كان يسير باتجاه تعميق الإحساس بصدق القولة، لنشهد تزايد حجم الإصدارات الروائية العربية من جهة، وتحول عدد من الكتاب من الكتابة في فنون الشعر والقصة والمقالة إلى الكتابة

الروائية، أو الجمع بينها وبين تلك الفنون، وبين هؤلاء أصوات أدبية ذات شهرة. فماذا يعني القول ب (زمن الرواية)؟ وهل هي قولة تنطوي على حكم نقدي ضمني، كما فسرهما كثير من الكتاب واتخذوها مسوغاً للمضي في دروب الكتابة الروائية وتمجيد نوعها والإعلاء من شأنها على حساب الأنواع الأدبية الأخرى؟

قبل الإجابة عن هذه الأسئلة، لا بد لي من أن أطرح أسئلة ذات صلة بموضوعنا، من قبيل: لم لم يعن لأحد من الكتاب أو المثقفين العرب يوماً إطلاق مثل هذا الوصف على أشهر فن أدبي عرفه العرب منذ أن كان

لهم أدب، ليصير علامة مميزة لهم وبصمة دالة على منجزهم الإبداعي، أقصد به الشعر؛ ديوان العرب؟ ولم لم يظهر هذا التوصيف حين تسيدت القصة القصيرة ساحة الثقافة العربية ولا سيما في مصر والعراق وسوريا ما يقرب من أربعة عقود زمنية (منذ الثلاثينيات حتى نهاية الستينيات) كانت الرواية فيه في تلك المرحلة بالكاد تتجاوز الهجنة الاجتماعية والتاريخية إلى الرواية الفنية اللافتة؟

وأعود إلى قولة (زمن الرواية) لأسارع إلى القول: إني لست ضدّها، فهي حقيقة واقعة كأحدى الظواهر التي لها بواعثها وظروفها، لكنها عبارة كان هدف مطلقها التوصيف أكثر مما تنطوي على حكم نقدي معياري. فالرواية هي الأنسب اليوم لاستيعاب واقعنا والتعبير عما في هذا الواقع الممزق الملبّد المغموم بالكوارث، من خلال توسّلها بصفحات التاريخ وسروده، وشحن المخيلة لهتك أستار المسكوت عنه بالرحلة البانورامية، وتوظيف المرئي والمسموع والدرامي والتشكيلي الذي يكفل الاستدعاء والترميز والتمثيل والأقنعة، لقول ما لا سبيل إلى البوح الصريح به.

من هنا فإن عبارة (زمن الرواية) إنما جاءت للتعبير عن بروز تسيّد هذا النوع الفني في مرحلة من مراحل مسيرة الأدب العربي، تماماً كما سبق للأنواع الأدبية أن شهدته وسنشهده بعد حين - طال أو قصر - عودة لصعود فن وهبوط آخر، وهو ما يعني خلط ترتبنا على هذا الواقع معياراً نقدياً للحكم بأفضلية الرواية على القصة القصيرة، أو انجرار وتسخير مؤسساتنا الثقافية العربية

للاحتفاء بالرواية، وتخصيصها الجوائز الكبرى، في مقابل تهميشها فن القصة القصيرة، ذلك الفن المدهش الخطير، فيما عدا جائزة أو اثنتين، وإن وجدت غيرهما فإنها ستكون محشورة مع أنواع أدبية أخرى. إن الرواية ذات البناء السردي (البانورامي) وظيفتها تأخذك معها لتتابع منابع الأحداث وبذرة مصائر الشخصيات وفك لغز أسئلة الحاضر في الصراعات التاريخية، لتشمّ روائح الماضي، وتستحضر عقده، وتتفهم ما استعصى عليك فهمه. لكنّ للقصة القصيرة وظيفتها لا تقلّ خطراً وتميزاً، حين تمنحك الوقوف على فلسفة الحياة من خلال شريحة من الشرائح التي يختارها القاص دون غيرها، وموقفاً من المواقف المفصلية الخاصة، ليقدّمه لك في حالة من التوتر، ثم لا تلبث أن تخرج بك هذه القصة في لحظة تنوير خاطفة مفارقة أفق توقعك إلى حل ينطوي على فلسفة الموقف الإنساني والنهيات المقررة لمصائر الأفراد المتوحدين، وليس الحياة في شريحتها العريضة وحركتها التاريخية بل صوت الشخصية المنفرد كما ألمح (فرانك أوكونور) في كتابه المهم (الصوت المنفرد).

على هذا النحو فإن ما تقوم به الرواية من دور باهر لا يمكن للقصة القصيرة أن تؤديه، تماماً مثلما لا يمكن للرواية أن تنهض بالدور الوامض الفلسفي الذي تؤديه القصة القصيرة، فلكل منهما ميزتها وأثرها وسحرها الذي لا يعوضه الآخر، وأن المفاضلة بينهما لا ينتمي إلى الفكر النقدي. إنه يشبه تماماً مفاضلتنا بين الشمس والقمر أو الماء والهواء.