الأديب المعاصر

مجلة فصلية
تصدر عن الاتحاد العام للأدباء والكتاب في القطر العراقي

٣٥
٣٦

شباط ١٩٨٨

■ طراد الكبيسي ■ ياسين طه حافظ ■ محمد القيسي ■ مالكة العاصمي ■ كمال عبدالرحمن ■ عادل عبدالله ■ عبدالمجيد لطفي ■ عبدالرزاق المطلبي ■ ابراهيم اصلان ■ ابراهيم عبدالمجيد ■ الدكتورة لوث غارثيا قسنطيون ■ حاتم الصكر ■ رشيد ياسين ■ نوري الراوي ■ علي عبدالأمير ■

الأديب المعاصر

٣٥
٣٦

الاشتراكات

داخل القطر خمسة دنانير
خارج القطر ستةدنانير عراقية او مايعادلها

العنوان

ساحة الاندلس شارع المثنى بن حارثة الشيباني
هاتف ٧١٩٦٢٦٤ ص.ب ٢١٧
بغداد ـ العراق

■ دراسة: الخطاب الادبي في اللسان العربي
مقالة في «شكل الشكل» في نص «السيد الرئيس صدام حسين / طراد الكبيسي

قصائد:

- موت السيدة الجميلة — ياسين طه حافظ
- قصيدة الثلاثام — محمد القيسي
- شيء له اسماء — مالكه العاصمي
- قصائد على هامش المستحيل — كمال عبد الرحمن
- مناظرة الشروق بقوة الانثى — عادل عبدالله

قصص:

- شجيرات الجدار — عبد المجيد لطفي
- التفاحة — عبد الرزاق المطلبي
- السلالم — ابراهيم اصلان
- جاري صاحب البيت الصغير — ابراهيم عبد المجيد

- قصائد مترجمة:

ـ لايتعبني هذا السبيل الحاضر — ترجمة وتقديم الدكتورة
(قصائد مختارة من الشاعر الاسباني ليون فيليب) لوث غاريثا قسنطيون

الأديب المعاصر
مجلة فصلية تصدر عن الاتحاد العام للادباء والكتاب في القطر العراقي

رئيس التحرير عبد الامير معله

محمد الجزائري

هيئة التحرير

د. محسن اطيمش - خالد علي مصطفى - خزعل الماجدي

حاتم الصكر

مستشارو التحرير

امل الشرقي - د. حسام الآلوسي - حميد سعيد

د. سلمان الواسطي

شاكر حسن آل سعيد - د. محسن جاسم الموسوي

دراسات:

- نخلتان: نموذج مقارن من قصيدة الحرب المعاصرة — حاتم الصكر
- اتجاهات واسماء في المسرح المعاصر — رشيد ياسين
- الفن العراقي: افاق مستقبلية — نوري الراوي
- علي عبد الامير

اوراق:

مسرح: افتتاحية لمهرجان بغداد للمسرح العربي — احمد فياض

سينما : موسم الهجرة الى السينما — يوسف يوسف

باتجاه ابجدية الانتاج خارج المالوف — كفاح الحبيب

تشكيل الفن التشكيل العراقي الاستفادة المتالقة — حسب الله يحيى

- كتاب: - صناعة المسرحية

- الموسم الثقافي لاتحاد الادباء لعام ٨٨

- مطبوعات وصلتنا

الخطاب الادبي في اللسان العربي:
مقالة في «شكل الشكل» في

مقدمة

في بلاغة فن القول عند السيد الرئيس القائد صدام حسين، بلاغة خطاب سياسي وفكري ولغوي.. الى مايحتوي من ظلال أُخر، هذا الأمر جعل محاور بحوث ودراسات عدد من الباحثين في اتحاد الأدباء وخارجه تنتظم في حلقة دراسية نظمها الاتحاد لتستكشف تلك الابعاد....

المبحث الذي إخترناه مفتتحاً لعددنا هذا من (الاديب المعاصر)، لايغامر في الكشف بل يتأنى في التواصل مع فكر القائد عبر دراسة «النص»، لاستظهار «شكل الشكل» فيه، ليس «شكلانياً»، بل تجذراً في الفهم العميق للمتلقي في أية حلقة من حلقات المسؤولية، أو من أية شريحة اجتماعية يخاطبها القائد.

ذلك الفهم الذي جعل قائدا مثل صدام حسين لأن يكون رمزاً وقدوة وضرورة.

التحرير

عرّف ابن خلدون الأسلوب بأنه: عبارة عن المِنْوال الذي ينسج فيه التركيب. أو القالب الذي يُفرَغُ فيه ولايرْجَعُ الى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الاعراب. ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفةُ البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العربُ فيه الذي هو وظيفة العروض..وإنما يُرجعُ الى صورة ذهنية للتراكيب المُنتظمة كليّةً باعتبار انطباقها على تركيب خاص. وتلك الصورةُ التي ينتزعها الذهنُ من أعيان

«نص» الرئيس صدام حسين

طراد الكبيسي

التراكيب وأشخاصها ويُصيّرها في الخيال كالقالب أو المنوال ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الأعراب والبيان فَيَرصّها فيه رَصّاً. كما يفعله البنّاء في القالب أو النسّاجُ في المنوال حتى يتّسع القالب بحصول التراكيب الوافية. بمقصود الكلام ويَقع على الصورة الصحيحة بأعتبار ملكة اللسان العربي فيه، فأنّ لكل فنٍّ من الكلام أساليب تختصُّ فيه وتوجد فيه على أنحاء مختلفة..»[1]

ومع أن هذا التعريف يتشدّدُ على تعريف الأسلوب، اصطلاحاً أكثر منه لغةً، الاّ أن ابن خلدون. خلاف مَنْ يقول بأنه: كلّما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة. يُشدّدُ على أهمية توسيع العبارة حتى تتّسع للرؤية.

. سيما وأن أكثر التعاريف المعاصرة للأسلوب شهرة، تقول: «إن الأُسلوب ليس بأي حال زينة ولا زخرفاً كما يعتقد بعض الناس. كما أنه ليس مسألة تكتيك. انه مثل اللون في الرسم، أنّه خاصيّة الرؤية تكشف عن العالم الخاص الذي يراه كلّ منّا دون سواه.»[2]

واذا فهمنا «خاصيّة الرؤية» على انها تتكون من جملة عناصر. لغوية، وفكرية وعاطفية متمثلة في منظومة لسانيّة. هدفها ليس التعبير والتوصيل وحسب، بل والتأثير. أمكننا أن ندرك أو نتَوصّل الى نوع يعرف بـ«النص» وبالتالي أمكننا أن نصف بعض السمات التنظيميّة لما يعرف بـ«شكل الشكل» لهذا النص، التي تُفردُه وتجعله متميّزاً عن سواه.

وهنا فقط. وعلى هذا الاساس من الفهم، يصح التعريف الشهير لـ«بوفون» للأسلوب: بأنه الرجل!

إن القارئ لصدام حسين وأعني بالقارئ. غير العادي المنفعل بما يُنشئه صدام حسين لابدّ أن.

يكتشف، مبدئياً، ثلاث ميزات أسلوبية أساسيّة لـ «نص» صدام حسين. هي بالطبع من خاصيّةِ شخصيةِ الرئيس صدام حسين وأسلوبه في العمل والتفكير والسلوك.

أولها، وفي المقدمة منها، مايمكن أن نسميه بالخصوصيّة الشخصيّة، وأعني بها، أنّ الخصوصيّة أو الفرادة في طريقة السيد الرئيس في التفكير، هي التي تقوده الى الخصوصية أو الفرادة في التعبير. وهذه الخاصيّة مُعْلَنَة. وكما أكد السيد الرئيس مراراً، أنه شديد المقت لأسلوب النسخ والتقليد في التفكير والممارسة. وشديد الحرص على أن ينهج نهجاً متميّزاً فيهما. وهذا النهج في التفكير، يتطلب بالتأكيد، نهجاً مُطّرداً في التعبير.

وحَريٌ بالطبع، أن نقول: أنّ هذه الخصوصيّة ليست مجرد رغبة مجانيّة في التميّز. إنها خصوصية لها اشتراطاتها الحضارية والتاريخية، الموضوعية. فضلاً عن إشتراطاتها الذاتيّة بالطبع، في أن تكون لنا خصوصّيتنا في المنهج والتفكير والتعبير.

خُذْ مثلاً هذا «النص» من حديث سيادته لدى إجتماعه بقيادة القطاع الصناعي في ١٩٨٧/٣/٣١:

«..إنّ الحربَ علّمتنا أنْ نحترم الزمنَ بصورة أفضل، ونُنظّمَ طاقاتنا بصورة أفضل، ونُدبّبَ إمكاناتنا لكي تَخْرُقَ بأقصى حالات التدبّب التي لايمكن أنْ تحصل الاّ في ظروف الحرب. ونعصر عقولنا الى أقصاها بأتجاه خدمة شعبنا وبلدنا وأمتنا والتي لايمكن أن نصل بها الى هذا المستوى في ظروف السلام. وبذلك نقيم تقاليد في العمل سوف يستمر زخمها الرئيسي بعد إنتهاء الحرب الى عشرات السنين. وقد تبقى تأثيراتها الأيجابية فائمة الى مئات السنين.

إذنْ فالشهداء في هذه الحالة لم يستشهدوا دفاعاً عن الوطن بمعناه المجرد، وإنّما ستكون لدمائهم حِصّة في كل ماهو ايجابي في الأنتاج، والعطاء والأبداع على مدى آلاف السنين.

إذنْ...وبموجب هذا الفهم، والتصرُّف في الحرب، نكون قد حَمَيْنا وطننا. وفي الوقت نفسه أجزلْنا الوفاء لدماء الشهداء..»(٣)

إذنْ..وبموجب هذه الخصوصيّة في التفكير التي لاأظنّ أنّ أحداً يشك في تميزها.. جاء التعبير الآخر في تميزه: قوةُ بيان وتوصيل وتأثير. ولانقصد بالطبع، الفصل بين المعاني والألفاظ. ولكننا نخصُّ هذه البنية الكلاميّة بأنها جزء– وليس إنعكاساً– من البنية الشخصيّة الكليّة للسيد الرئيس في تميّزها.

ثانيها: الأصالة: إن هذا «النغم الشخصي» إنْ جاز التعبير، الذي نحسّه في طريقة صدام حسين في استخدام اللغة، والذي يراه البعض هو الشيء الأساسي والجوهري في الأسلوب(٤) والذي يُعَبّر عن فرادة في التعبير، انما يكشف عن أصالة حقيقية، لا أصالة، زائفة كتلك التي يفتعل فيها بعض الكتّاب والمتحدّثين، مجازات وتعابير فجّة لُيوهموا المستمع بأنهم على قدرٍ عالٍ

من التميّز، لأنهم تنقصهم في الحقيقة، قوّةُ الأحساس بالأصالة وأصالة الأحاسيس وتنقصهم الثقةُ بأنفسهم وبما يحسّونه ويقولونه.

أما عند صدام حسين، فالاصالة في التعبير تكشف عن نفسها ليس بأعتبار «مَلَكة اللسان العربي» والقدرة على البيان وحسب، وإنّما باعتبار طريقة التفكير والأحساس التي تحتّم- باعتبار فرادتها- كما قلنا- إختيار هذا التعبير دون ذاك..

وبتعبير آخر، إن رؤية صدام حسين الخاصة للأشياء، وإحساسه بها، هو مايجعل من تعبيره عن هذه الرؤية، وهذا الأحساس، تعبيراً متسماً بالأصالة والأبتكار. لأنه يصدر عن عقل ويفيض عن وجدان مُتّقدين بالصدق والأيمان والأحساس بالمسؤولية.

وثالث الميزات الأسلوبية في خطاب صدام حسين، هي العاطفة القوية.

ونعني بهذا: إننا غالبا، مانرى أُناساً يتحدثون عن الواقع، المجتمع، الناس. الأشياء المشكلات..الخ نحسُّ بهم يتحدّثون وهم مُتقزّزون من كل ذلك. أو في حال من «الحياد» الذي يُحسدون عليه!

لكن صدام حسين عندما يتحدّث عن أكثر المشكلات والظواهر، تعقيداً ومرارة- مثلاً نحسُّ أنه يفيض عليها من نفسه: حماسة وعاطفة.

وبتعبير آخر، ان خطاب صدام حسين «محايداً» في قناعته ومشاعره تجاه أية قضية ؛ إنه: مع..أو..ضد.. وبالتالي فأن أية قضية يطرحها لابد أن تتلوّن بلون الحالة العاطفية التي يستثيرها الموقف. والأمر طبعا هنا مفهوم. فصدام حسين قائد في مجتمع..وكقائد لابد أن يعكس موقفه الفكري والعاطفي تجاه أية قضية يعالجها. مُستثيراً في الوقت نفسه، موقف وعاطفة الناس تجاهها، بالأتجاه الصحيح.

* * *

يُعرّف النص الأدبي، الكتابي، بأنه «نظام عَلامي مخصوص» ومصدر الخصوصيّة فيه، أنه ينطوي على سمات تنظيمية تُميّزه وتُفرّده عن سواه من الأنظمة العَلاميّة الاخرى غير اللسانية.

وهذا يعني، اذا شئنا إجراء أيّ تحليل لـ(نصّ) لصدام حسين بهدف الكشف عما يُسميه البعض بالقانون البلاغي فيه[٥] فأنّ من العبث، في تقديرنا، وفي ضوء ماذُكر سابقاً، ان ننهج النهج التقليدي في حصر أدوات البلاغة الواردة فيه، لسببين منطقيين:

الأول: إن صدام حسين ليس كاتباً، الكتابةُ لديه حرفة أو مهنة حتى يكون معنيّاً بامتلاك أدواتها الجمالية، بالنيّة، على نحو ماأفادته العربُ عن شروط من يسعى للترشّح للكتابة[٦].

الثاني: إن الأدوات البلاغية لديه ليست مستهدفة لذاتها، أي ليست زينة ولازخارف جمالية مقصودة لذاتها، بقدر ماهي: خاصيّة في التعبير لخاصيّة في الرؤية.

مثلاً، عندما يقول صدام حسين: (إن القيادة يجب أنْ تركض أمام الشعب...ومَنْ ليس له القدرةُ على أن يركض بفاصلة قيادية بينه وبين الشعب، فأن الشعب سيسحق على أذيال ثيابه ويُوقعه أرضا، ثم يمشي على ظهره، ويمشي ليفتش عمن يسبقه في الركض الى آماله.

فهو لايستخدم صيغاً بلاغية لذاتها. فصدام حسين غير مَعْنيّ باجتراح (مينالغة)، ولكنه يفترع تركيباً لغوياً خاصاً – من تراكيب عديدة، يُوسّع به المعنى بتجسيده في صورة واقعية منظورة من جهة، وتمثيله في صياغة بلاغية قادرة على التأثير في المجتمع أو القارئ من جهة ثانية. إن هذا الأدماج في (النص) وفي ضوء نظرية التأثير والأتصال الحديثة، كما يراها إيزر[٧] تمنح العلاقة بين النص والقارئ أو المستمع، حيويّة بالغة في تحويله الى عمل أدبي مُوسّع. فبقدر مايُقدّم النص للقارئ عندما يكون مؤثراً أو موحياً، يضيف القارئ– عندما يكون منغمراً في النص– ابعادَ مُعّمقة جديدة.

يعني، لو افترضنا صيغة أخرى للنص المتقدم. كأن يكون مثلاً:

(إن القيادة يجب أن تسير بسرعة (بدلاً: من تركض) أمام الشعب...

ومَنْ ليس له القُدرة على السير السريع (بدلاً من يركض) بمسافة مناسبة (بدلاً: من فاصلة قياديّة) بينه وبين الشعب.

فأن الشعب سوف يُلقيه أرضا ويدوسه، ويتجاوزه ليفتش عمّن يسبقه في السير الى آماله...)..هل كان يمكن أن يكون له نفس قوة التأثير، ونفس القدرة على الأيحاء وإدماج القارئ به!؟

يذهب الجرجاني في التمييز بين تقليد صناعة ما...وصناعة الكلام، الى أنه في الوقت الذي يمكن لصناع أنْ ينسج نسيجاً على غرار نسيج آخر.. يستحيل ذلك في صناعة الكلام، لما لأن ذلك سيؤدي به لأنْ يفقد كثيراً من قوته ومعناه وتأثيره. أي أن الجرجاني يؤكد فاعلية دور المتكلم في تشكيله لأسلوبه واستحالة تقليده. قال:

«وليس يُتصَوّر مثل ذلك في الكلام، لأنه لاسبيلَ الى أن نجيءَ الى معنى بيت شعر، أو فصل من النثر. فنؤديه بعينه وعلى خاصيّتهِ بعبارة أخرى. حتى يكون المفهوم من هذه هو المفهوم من تلك، لايُخالفه في صفةٍ ولاوجهٍ ولاأمرٍ من الأمور. ولايغرنّكَ قولُ الناس: «قد أتى بالمعنى بعينه، وأخذ معنى كلامهِ فأدّاه على وجههِ، فأنه تسامح منهم، والمراد أنه أدّى الغرضَ. فأما أن يؤدي المعنى بعينه على الوجه الذي يكون عليه في كلام الأول، حتى لانعقل ههنا إلاّ ماعقلنه هناك وحتى يكون حالها في نفسك حال الصورتين المُشتبهتين في عينك كالسوارين والشنفين، ففي غاية الأحالة، وظنّ يفضي بصاحبه الى جهالةٍ عظيمة.»[٨]

إذنُ، إنّ التحليل البلاغي لنص الرئيس صدام حسين، يجب أن يعالج مظهرين:

١–الكشف عن التوظيف البلاغي للشكل البلاغي وقياس مداه ووصفه.
٢–محاولة معرفة الأهمية النسبية، بالطبع، لبعض هذه الأشكال في نصٍّ معين عن غيره، ودورها في تكوين بنيته[٩].

ونضرب مثلاً بقول السيد الرئيس: (..نحن نعتبر قوّة فوهة البندقية هي بما يُقدّمُ لها من إسناد من فوهة القلم، ولم نفصل في يوم من الأيام بين قوة فوهة البندقية من أجل الحق ودفاعاً عنه وبين قوة التعبير للقلم عن الحياة بموقعٍ قيادةٍ بارز).

فهنا. لا يمكن إدراك التوظيف المجازي وقياس عمقه إلاّ من خلال معرفة العلاقة المتحققة بين «أنا» المتكلّم (صدام حسين) وبين مايستحضره النصُّ من وسائل ومعانٍ تملأ مُخيّلة المتكلّم، ومُشبعٌ بها وجدانه وكينونته.

فهذه العلاقة هي ماتجعل المجاز أكثر قدرة على تحقيق «غيانيّة» ماهو غير عياني، وأقوى دلالة وتأثيراً، مما لو جاء التعبير عن المعنى خالياً منها، وبالنثر الإعتيادي.

ومثل هذا استخدام سيادته للمَثَل: (إن البندقية لاتأكل إلاّ عتادها) في التعبير، تعبيراً إستعارياً، عن الذي يستخدم صيغاً إجرائية سياسة أو غيرها، دون أنْ يوفر لها الأرضيّة التي تلائمها وتسندها. أو في التعبير عمّن يحمل بندقيةً من نوع ويتمنطق بحزام عتادٍ من نوع آخر[١٠]. حيث نجد التلاؤمَ بينَ المجازية التعبيريّة والموقف دون أن نخشى أن ينجذب القارئ أو السامع الى الصورة، رغم جماليّتها، وينصرف عن الموقف (دلالتها).

بل إنّ الخاصيّة الأشاريّة والتصويرية في المجاز هذا، تساهم بشكل مباشر في تجسيم الموقف ودفع القارئ الى الأستغراق في النص والمشاركة الفعالة في إدراك وتوسيع أبعاده الدلاليّة والجمالية في آن واحد. إذْ من خصيصة هذه الأستعارة. في هذا النص، وفي كثير من النصوص: المماثلة للسيد الرئيس، أنها ديناميكيّة. أي أنها تتميّز بقدرتها على توليد سلسلة من الصور والأفكار والمواقف تدفع بالمتلقي الى المشاركة في تحويل (النص) من كونه نصاً يتميّز بالثبات والتمركز الى كونه عملاً أدبياً فذّاً يتجدّد ويكتسب أبعاداً جديدة مع كل قراءة جديدة.

إنّ فهم السيد الرئيس للغة. بأنّها: «ليست وسيلة تخاطب وتفاهم فحسب، وإنما هي أداة وطريقة تفكير، أي أن التفكير يأخذ «لون» اللغة ويتأثر بها.»[١١] يُفسّرُ لنا جانباً مهماً إجرائية «شكل الشكل» في «نص» صدام حسين. فما هو «لون» اللغة (العربية التي نزل بها القرآن الكريم)؟. قد تكون لغة علم، رسواها وعقل، وتفاهم، وتخاطب، واقناع... ولكن امتيازها عن كونها لغة شعرية، أو«شاعرة» كما ذهب العقاد.

ومن أبرز أدواتها الشعرية، أو بالأحرى «لونها». هو المجاز.

فالمجاز هو الأداة الكبرى من أدوات التعبير الشعري لأنه تشبيهات وأخيلة وصور مستعارة

وإشارات ترمز الى الحقيقة المجردة بالاشكال المحسوسة[١٢].

وقبل الأفاضة في تحليل هذا، نقرأ هذا النص: «إن النظام الثوري يبدأ من الشاطئ وصولاً الى الأعماق. أما الأنظمة التي هي من نوع آخر، فأنْ بَدَت وكأنّها في الأعماق، في مرحلةٍ ما، فأنها بعد حين تعود مرتدة الى الشاطئ»[١٣]

ان هذا النص، كما النص السابق، في التحليل، يضعنا مباشرة ازاء -الات ثلاث: (١) النظم: الذي هو هيأة تحصل عن التأليفات اللفظية. (٢) والأسلوب: الذي هو ميأة تحصل عن التأليفات المعنوية. (٣) ثم هناك، الوجوه التي تجعل هذه التأليفات: المعنوية واللفظية معاً: (مُخيّلِيْن) للحال التي تخيّلها السيد الرئيس، أو أيّ كاتب[١٤]

ومع أن هذا التحليل قد يصرفُ الذهنَ، كما صَرَفَ ذِهْنَ حازم القرطاجني الى: أنّ نسبة الأسلوب الى المعاني مثل نسبة النظم الى الألفاظ، شبيهاً بما قال به أصحابُ مذهب التعادل أو مساواة الألفاظ للمعاني في البلاغة. لكنّ مافاتَ حازماً وسواه، شيءٌ أساسي مضاف في (النص) السابق. وهو ما يتجاوز مجرد الرؤية الى الرويّة[١٥]، أو لنقل: «معنى المعنى» الذي يشكل جوهر أيّ تعبير أدبي- مجازي، ويُمايزهُ عن سواه من التعبير العادي أو العلمي.

إذنْ.. فليس التوصيل والأفهام. كما يذهب البعض في تعريف البيان هو مدار الامر والغاية التي إليها يجري القائلْ أو السامع. باعتبار أن «حَدّ الأنسان هو: الحيُّ الناطقُ المُبين» كما يرى أصحاب المنطق[١٦] وحسب. إن الغاية ومدار الأمر في الكلام الأدبي هو التوصيل والأفهام والتأثير = «الأقناع».

فأذا ذهبنا مع ابن سينا في أن الشعر: «هو كلام مُخَيّل واذا خلا الكلام المُخيّل من الوزن والقافية، فهو «قول شعري» ونصّ السيد الرئيس السابق هو «قول شعري» باعتبار مافيه من تخييل فهو قول أُخرجت فيه اللغة على غير مُخْرَج العادة كما ذهب ابن رشد في تعريف الشعر. أي أن اللغة لم تُستخدم هنا لتدُلَ على معناها الأصطلاحي الظاهر، بل لتّدلَ- بعد فحص النص ووضعه في سياقهِ من الموضوع والتاريخ والمجتمع، على معنى آخر. أي العدول عن الظاهر، ووضع النص في درجة التماثل مع الشعر، حيث يكون «معنى المعنى» في وضع مايطلق عليه علماء اللغة المعاصرون. بالدلالة الأستبدالية في مقابل «المعنى» الذي هو في علاقة سياقيّة.

أقول إذن. إذا أخذنا بنظر الأعتبار، مابتقدّم، نخلص الى مايلي:

أولاً: إنّ «نصّ» صدام حسين، بايّ حال، يُمثّلُ منظوراً للواقع بكل ماينطوي عليه الواقع من تفاعلات.

ثانياً: إن التوظيف البلاغي فيه ليس موضوعاً للأثارة، ولكن للتأثير وإستثارة أقصى مايمكن من طاقات السامع أو القارئ الفكرية والتزوّقيّة للمشاركة في تعميق النص وتوسيع مَدَياته، أي

المشاركة في تحقيق مايُعرف بستراتيجيات النص. دون أن ننفي، بالتأكيد، خصوصيّة الرغبة في قَصْدِ الجميل في التعبير.

ثالثاً: ولعلّه منطقيّ أن نلاحظ أن التوظيف مشروط بحالتين: (١)زمان الخطاب، (٢) نوعيّة المُخاطب.

وهذا يعني أنّ النص ودرجة بلاغة النص، كلاهما مشروط بما يسمى بـ: فكرة الموقف التاريخي، من جهة. والموقف الأنساني من جهة ثانية، منظوراً الى ذلك كلّه، في النصّ، بصفته بنية كليّة متجانسة.

الأشارات:

(١)مقدمة ابن خلدون. ط. المكتبة التجارية الكبرى بمصر، ص ٥٧٠ – ٥٧١

(٢)لمارسيل بروست عن كتاب (علم الأسلوب)، ص٧٤

(٣)جريدة «الثورة» ١١ نيسان ١٩٨٧

(٤)علم الأسلوب– د. صلاح فضل، ص ٧٩

(٥)المنزع البديع بي تجنيس أساليب البديع للسجلماسي، ص ٢٣٨

(٦)يُنظر مثلاً كتاب (حسن التوسل الى صناعة الترسل) لشهاب الدين الحلبي للتعرّف على هذه الشروط: ص ٧٢–١٠٢

(٧) ينظر مقال د. نبيلة ابراهيم: (القارئ في النص) مجلة (فصول) ع ١– ١٩٨٤

(٨) عن مقال (مفهوم) النظم عند عبد القاهر الجرجاني. لنصر ابو زيد مجلة (فصول) ١٤ – ١٩٨٤ – ص ١٩

(٩)علم الأسلوب: ص ١٧

(١٠) صدام حسين: المرونة في العمل الثوري: ص ١٤

(١١) صدام حسين: العرب والدور القيادي لرسالة الاسلام: ص ١٢

(١٢) العقاد: اللغة الشاعرة: ص ٣٧. وذهب الجرجاني في أسرار البلاغة الى (أن المجاز أعمّ من الأستعارة..إن كل استعارة مجاز وليس كل مجاز إستعارة) ص ٤٤٢

(١٣) صدام حسين: المرونة في العمل الثوري: ص ٢٠

(١٤) المنهاج لحازم القرطاجني: ص ٣٦٣– ٣٦٤

(١٥) أسرار البلاغة للجرجاني: ص ١٧٤– أي إنعام النظر والفكر فيا وراء الظاهر.

(١٦) البيان والتبين للجاحظ: ١/٧٦ و ٧٧

موت السيدة الجميلة

ياسين طه حافظ

وجهي أمَام الصَدْع
لم يبق
إلا الصمت والنظرْ.
لم تقل الأمكنة الشاغرة التي رأيت خبراً
ما اعترضت اشارةٌ
فكل ما كان هناك ذائبٌ وحذرٌ
والضوء خيط أصفرٌ
يموتُ محنياً على حجَرْ.
أسمع خفقاً غامضاً
أيتها السيدة النبيلة المحتد ، هذا زمنٌ كريهْ
بقية المجد على يديكْ
ذي لمعةٌ أخيرةٌ /
ليمونةٌ تسقط خلف البابْ.

الريحُ يستفزّها الغموضُ واللمعة في الزجاج ضَرْباتُها منذرةٌ
والشبح الأسود في برنسهِ الأشهبِ
وليس غير هذه الراقدة الان على السريرْ عند الباب
وردتها الأخيرةْ
ترفّ فوق خمرةٍ مسكوبةٍ
وشفتانِ ابيضّتا ، ترتعشان ان أرادت الكلامْ .
نظرتُها الماسةُ
تسقط في الصحنِ .
أرى الى رواء وجهها
يمضي
أرى الى السماء
تمضي
أرى الى الدنيا التي وراءها
تفقد شيئاً ، بقعةٌ فارغةٌ ، مكانْ .
يختلط العالمُ ، هذي صيحةٌ إليّ من سيوله
وأسمع العربةَ الأخيره
خفيفة تركضُ
وحدَها
وراءها الظلام والتلالْ .
الريحُ خلف الباب سمفونيةٌ تناثرتْ هائجةً
تبحث عن شعاع روحها ، عن خيطِ
ذلك الربيعْ ،
عن نسرها الذي أتي مشتعلاً
ونثرَ الزنبقَ من ذهَبْ /

لاشيءَ إلا حكمة الصمت التي ماتت من الرقةِ والبردِ
امام شمعةٍ
مهزولةٍ
وقربها قشرة برتقالْ .
أسمعه الصدى
خفيفة تركضُ
وحدها ...
أحسُّ ما أحسّ حين أدخل الكنائسَ
الفارغةَ ، المراقدَ البعيدة ،
وحينما أزور «عبدانَ» بلا ضوءٍ ولا بخورْ
الضوُّ ذاك الضوءُ
يلوح ثم يختفي ، وذلك النداءُ ..
هل التقينا قبلُ ؟ بيننا السهوبْ
مطفأةٌ
غرفتها بقية العالم ، روحها
ترعشُ في إهابهِ :
سادرةً تنامُ ، ضوؤها
يضيعُ
والعبارة الأخيرة
اتكأتُ من تعَبٍ .
ستارةٌ قريبةٌ تنزل بين وجهها
وذلك الزمانْ /
ذاك شريطٌ يابسٌ
لخَطواتٍ حلوةٍ ،

نوارسُ تضاحكتْ وهربتْ
ظلَّ المساءُ خالياً ، والتجأت لبعضها
الظلالْ ..
تنامُ والحُلُمْ
معاً على وسادةٍ واحدةٍ .
وحينما أطبقَ ذاكَ الحلْمْ
عينيهِ ، أطبقَتْ
بعدَه عينيها .
فراشةٌ أخطأت الطريقَ في الظلامْ
ودخلَتْ غرفتها
تدورُ ،
الحياة عادتْ ،
لا بشرٌ
بعدُ
ولا زهورْ .
مقشَّةٌ قديمةٌ تزحف فوق الريحْ
وتكنس الزنبقَ عن فراشها
وتكنسُ الفصولْ
وتكنس الساعات والرسائلْ
وتكنس الأسماءْ
وهي على السرير في غفوتها
مثنيةُ الكفِّ على لحظةِ حبٍ بقيَتْ
تجمّعتْ فيها الحياةُ والمرُّ الأخيرْ ..
انتهت في ٦ / ١٠ / ١٩٨٧

قصيدة الثلاثاء

محمد القيسي

الثُلاثاءُ ومعَ الأَسابيعِ
طفلٌ كذوبٌ
يجرُّ قطيعاً مِنَ السّنَواتْ
يجرُّ قَطيعاً مِنَ السّنَواتْ
في ثُلاثَاء لم تَأتِ بعدْ
كنتُ آخذُها باتجاهِ البَراري وتَأخذُني باتَجاهي
في ثُلاثَاء لم تَأتِ جَاءتْ
شربتُ أَغاني[1] يديها
شَربتُ البابونَج حتى غَفَتْ ياإلهي
غَفَتْ
يا إلهي
غفتْ
واَستفاقتْ
مِياهي!
في ثُلاثَاء لم تَأتِ بعدُ، ثُلاثاء جَاءتْ
ثلاثاء مَوزونةٍ بالخِطَطْ
إمّحتْ أَوّلُ النُفطْ
إمّحتْ أَوّلُ النُفطْ
آخرُ السّوسَناتِ امّحى
وَالضُحى

وَرَحيقُ المَسَاءِ النَّبيذيّ
رُمّانُها المتهدّلُ بينَ يَديّ انْتحى
وَامّحى
عِنَبُ المغربِ المُصْطَفى
عِنَبُ المغربِ الذاهبُ الآنَ فينا
الشّفيفُ
الرَؤوفُ
الوُقوفُ لَدى البَاعةِ القَرَويينَ عندَ المَفَارَقِ
ثرثرةُ البَعضِ منهم حَديثي عَنِ الفرقِ بينَ السُّهولةِ والعُمقِ
صمتي ووشوشةُ العُشبِ حينَ نَمرُّ
كرومُ الذّهبْ
البنفسجُ والقبّراتُ
انثيالُ سَنابلها فوقَ تليّن منْ بمَسْجَدٍ
سُلسبيلُ الشَفَاهِ
فَواكهُ كلُّ الفُصولِ
شجارُ الظهيرةِ دونَ مناسبةٍ
عُنفوانُ الزراعةِ، رقّتِها
خُضرةُ الكائناتِ وأُلفَتَها
عرباتُ الطريقِ
المُشَاةُ
النَدى المُتساقطُ منْ أُفقِ أَهدابها
والسَوادُ المضيّ
السَوادُ المُغنّي
السَوادُ المُطَلُّ على أَرضِ مَنفايَ بكرا

يظلل مشمشتين وَأجسرُ في الوصف
تَنسرحانِ إلى عُنقٍ منْ ضياء وَعَاجْ
أَلمدى
وَالسيَاجْ
حُرقةُ العُصْفر، الزَعْفَرانِ، وَملَمسُ مالايمُسُّ
نشيدُ الغريبِ امّحى
إمّحى، إمحى
إمْ
مَ
حى
حَانةٌ شِبهُ مَنسيةٍ منْ قديمٍ أَتينا مَقَاعدُ زَانٍ
شُموعٌ
وَعزفٌ بعيدٌ
وَآسٌ يُؤاسي
فَيا للقطوفِ على مَهَلٍ كنتُ أَجرعُ منْ لَيلَتي
وَأَفي
للذي كانَ لايكَتفي
بانوراما شوارعَ أَجهلُ أَسماءَ ها
نمنماتُ الاصابعِ
حلم الرحيل لإسبانيا[٢]
والشَفقْ
والمرورُ الغنائيُّ عَبْرَ النّفقْ
وَدُعاباتنا تحت ضَوءِ المصابيحِ،
أَسئلةُ الشمسِ والظلّ والمنحنى

وَالفَضاءُ الذي كانَ يوما وكانَ لنا
كلُّ هذا امّحى
وَامّحى في كتابِ السَّفَرجلِ
أوّلُ أطفالنا الغائبينَ امّحى
دُفعةً واحدةْ
دُفعةً عَجّلتْ بانتباهي
وَهيَ تأخذني باتّجاهِ البراري وآخذُها باتجاهي
وَامّحى مارسمنا على ورقٍ من غبارْ
امّحت طرقات مشينا
امّحتْ عجلاتُ النهارْ
ومقاهي الرصيفِ امّحتْ
عازفُ الأُورجِ ـ سهرةُ يوم الخميسِ
دُخانُ الأراجيلِ كَركَرةُ الماءِ تَخفي
هديرَ الدقائقِ
بعضُ النساءِ الأنيقاتِ يعبرنَ في خَيلاءٍ بألوانهنّ
وَمُزدهياتٍ بما لستُ أدري
المُغنّي الذي كانَ يجلدُ أعصابه طيلةَ الحفلِ
تكرارُ فوضاي
أوبةُ روحي إلى ماعزٍ لأبنامُ
هواتفُ مابعدَ منتصفِ الليلِ
إحياءُ ماماتَ منْ يومنا
كلُّ هذا امّحى
كيف أصبحتِ أو أصبَحا
وَامّحي الشايُ والزيزفونُ على مَشهدٍ من قميصي

وراء الزجاج الملوّنِ، كنتِ تَرِيْنَ وَشْبه لَكْ
فلماذا
لماذا
وَأَيُّ رياحٍ تَهبُّ
وأَيُّ خطى لم تزل في الغياب تَدبُّ
تباهي
وهي في بيتها كَرَزٌ من نَشيدي، إلهي
كيف تدخلُ في نومها المُتناهي
وَابق اتجاهي
إلهي.
إلهي!!

الهوامش

(١) الأغاني وقد أدركتنا يتامى
أشعلتنا خزامى
والأغاني ماوراء الثنايا
ونرانا.
(٢)كيف فكّرتُ في كلّ ذلكَ،
دون احتسابٍ
لأعدائيَ اليقظينَ هنا
كيف لم أترو قليلاً
أمام اندفاعةِ هذا الغزالِ
ولم أقرأ الواقعةْ
آه ما أكذبَ الأفق ياإخوتي
بعد ان صار في السنة الرابعةْ

شيء له أسماء

مالحه المعاصمي

في غَسَقِ الأَقْمَارُ وُلِدْتَ
وَكَانَ الْفَجْرُ يُطِلُّ عَلَى الأَلْوَانِ
وَصَدْرِ اللَّيْلِ يَشُقُّ قَمِيصَهُ نَكَدَا
جَلَسَ الأَهْلُ الْفُقَرَاءُ عَلَى عَتَبَةِ أَرْضِ الرَّبِّ
فَغَنَّتْ فِي الأَرْحَامِ عَصَافِيرُ الْجَنَّةِ
مَالَ الْغُصْنُ الْخَالِدُ
ظَلِّلْ هَذِي الأَرْضَ
وَأَوْرِقْ بِالْخَيْرِ
وَبِالنِّسْرِينْ
يَوْمَ الْمِيلادِ.. صُعِقْتُ
فَبَانَ جَبَلُ طُورِ
خَلْفَهُ آيَاتُ النُّورِ
وَوَجْهُ الرَّبِّ
سَمِعْتُ الصَّوْبَ الأَعْظَمَ يَهْمِسُ:

يَاعَبْدَ الأَرْض
سِرْ نَحْوَ الْبَرَكَةِ وَالْمَاء
وَنَحْوَ الزُّرْقَةِ في عَيْنِ الْعَنْقَاءْ
تَجِد الانْسَانَ ينوءُ بِعِبْءِ الأَرِضْ
فَلاَ تَحْزَنْ
في يَدِكَ اليُمْنَى سُحُبُ
في يَدِكَ اليُسْرَى تُرْبَة
لاَتَبْخَلْ بالرِّشِ
فَإِنّ الْأَرض بَوَارْ
كَلَّمَنِي الرَّبُّ غَدَاةَ
الأَغْصَانُ بَكَتْ مِنْ فَرْطِ الْحُزْنِ
وَمَادَتْ بالدُّنْيا الآثامْ
صَلِّي يَابِنْتَ النَّسْمَةِ وَالأَنْوَاءْ
صَلاتكِ بَرْدُ جَحِيمِ الوَيْل
صَلاتُكِ كَشْف «لْلغُمَّةِ وَالأَحْزانِ بِهَذا الْكَون»
صَلَّيْتُ
ولَمْ يَنْكَشِف الْغَمُّ
وَلمْ تَنزِلْ رَحْمَتُهُ الْوَاسِعَةُ الأَرْجاء
عَلَى هَذَا الْكَوْنِ الْمَنْكُودْ
وَمَازِلْتُ أُصَارِعُ مَنْ يَخْتَطِفُونَ المْحرَابَ
إِذا رُمْتُ أُصَلي
ويقيمُونَ الحرّاسَ بَباب الْمسْجِدِ
لَمْ يَتَطَهّرْ هَذَا الْكَونَ بِصَلَوَاتي
مَازِلْتُ أُصَلِّيّ

قصائد على هامش المستحيل

شعر: كمال عبد الرحمن

١

عزرائيلُ أمتشقَ الآسَ..
وانْبثقتْ من عينه.
سَراويلُ اللّيلِ
مُهفهفةً
تركضُ ناحيةَ الأزهارِ
تُبضعُها
بمقبضِ سكينٍ أثريْ
فتموتُ بلاشاهدةٍ
..وتُنحرُ فيها المرثيّاتْ
وحينَ أتاني
مُنبسطاً كالريحِ
يهزُّ الآسَ
لمقتلِ جُملَهْ
أوْهمْتُ غليّلَهْ
بالخمرةِ
وشربنا حتى البعثِ
ومُتْنا...قبلَ وقوفاً

٢

كنتُ أُلخّصُ
بعضَ تفاصيلِ التّوبةِ
وأُزاوجُ بين المِشبتة والمقتلْ
وأُدَجِجُ بَعضي
بالفرحِ المهجورْ
من ساعاتٍ قد أتآكَلُ فيها
مُحترباً..ضد ضلالات النوم
وحنين سَبَاني
قمرُ الرّغبات
..غَفَوتُ على مَقْربَةٍ من صَحْوي!!

٣

سَلَمْتُكَ أشْجارَ الهِسْتيريا
يابسةً
يانعةً...لاتَعْنبني
فغُيومي- دونَ غُيومِكَ-
لاترسلُ أسماءَ حُسنى
وشفاهي محضُ صديدٍ
لاتتقنُ غيرَ الصّمتْ
..أولاً تتعلّمْ؟

٤

أشباهٌ من غَجرِ الشّرقِ
يجيئونَ
لَيجزُوا بعضَ مهابةِ عاشقْ
أيُّ ضَلالٍ أنْ تُرهبَ
طيرَ الكُمثري
مُنكفاً عند جَنينِ السنواتْ؟
ويقولونَ سنهدمُ
أضْرحةً
أوْ نبني مملكة من نُورٍ
دَجّالون ورَبّ الكَعْبَة..!
فالتقِمُو عَظْمةَ نارٍ
فاضَ التّنورُ العربي
والارضُ تُسدّدُ
أميالَ رصَاصٍ
..عندَ حُدودِ النّبضِ الآمنْ

٥

أدّبني شيخُ القرية
قبلَ ملايينِ النّزواتْ
قالَ: الكذبُ حرامٌ
وتَذَكّرْ..أن لاتكذبْ
إنْ غَرقَتْ روحُكَ في الوَحلِ
وَتَرَمّلْتَ على حُزنٍ شرقيّ

لاتكذبْ
...فسيفضَحُكَ العِرْقُ الدّساسْ
واذا كابَرْتَ بلا سقفٍ بَشريّ.
...تكَبَّرْتَ!
فَكَبَّرْتَ صغيراً
لا تكبر ياولدي.. صغيراً
لا تكبر ياولدي...صغيراً

٦

في الهودجِ
تحبو أُغنيةٌ عرجاءُ
بطعمِ القَارِ
والحاديْ أثْقَلَنا
بعواء من هَذيانٍ مُبْهَمْ
ويَأْجُوجُ وَمَأْجُوجُ
افترشوا جُرْحَ امراةٍ
كانتْ تُوصِدُ شَهْقَتَها
في شُعَبِ الجبل الابهْ
ماجوجُ..
يباهلُ عَوْرَتَهُ
بحُضورِ الشريان الابهْ
وعند قِفَارِ اللّهِ
يدورُ الرجلُ الأكَمهُ
مُنْتَعِلاً صَدْرَ قطاةٍ
لِيُزَيّف وَجعَ آمراةٍ
بيضاء

بلَونِ الجُوعْ
يتمادى يأجوجُ
على مَقْرُبَةٍ
مِنْ أَكَمَاتِ السُّرَّةِ
والرجلُ الأُنثى
يَطوي أورامَ السَّمْسرةِ
خلفَ بريق العينين
الزانيتين
والمرأةُ منذُ الهِجْرَةِ
كانت.. تبكي...

٧

في البارِ اللُّغوي
جَلَسْنا
نرتشفُ سِحاقَ الحَرْفِ الميتْ
ونَدَكُّ قصائدنا
بطوب العَرْبَدةِ الوُثقى
ونخيطُ جراحاً بقنابلْ!
نجرُّ تفاهَتَنا
عند رُكام السُّلِّ اليومي
نكتبُ عن موتِ آمراةٍ لانعرفُها
نبدعُ في وصفِ قطارٍ لايعرفُنا
وتصلبُنا الكلماتُ
اليابسةُ
عند متاهاتِ اللُّغةِ
اللُّغوِ

اللغطِ.
ونجاهرُ ببراعتنا
وسْط زحام النهويمات التقنيّة
فلماذا
لانرسمُ بالحرفِ
هجيرَ قُرَىً
تَتوسدُ حاشيةَ
النهرِ الصادي؟
أو نَصْطَفُ كتاباً موقوتاً
عند متاريس طفُولتِنَا؟
نَترامى في الانسان
بِوسْعِ الخوفِ.
الخجلِ.
الرَمَدِ الشرقي.
الرَمَثِ الغربي.
ونبكي ساعةَ غَزْيٍ
تَتوحَدُ فينا حدّ العَظْمْ
أوّلاً نَتعَلّمْ...!!

٨

سأناديكَ على مَرْأىً
مِن مَطَرٍ بَرّيّ
وأراهنْ
عبرَ لُغاتٍ مُلْتَهِبهْ.
أنّكَ تَرْصُدني
من شُرْفاتِ النُكْرانْ

وأُبارِكُ جَهْلي
..منتظراً
بشارةَ عَضْوٍ
نَأْمَةَ بُرْءٍ
لكنّ سياطَ اللّيلْ
..حافيةً
تضربُ عنقَ الارضِ
بأحذيةِ البُلَهاءْ
وأظَلُّ أُنادي
تتبعني آفاتُ هواي..

٩

مِنْ شَجَرِ البَلُّوطِ
تهافَتَ شِيعَةُ لُوطٍ
مُنْفَرِطينَ
...بلا أَقْفِيَةٍ
على أعراسِ دَمَامِلنا
فَبَاهى
أيُّ الجُدَرِيِّ
يُناسِبُ وجهكَ
هذا الصَّدَفيْ..؟
ولا تَمْشِ في
الظّلمةِ جَذِلاً
سيُشهّرُ بكَ
..طِفْلٌ وَادِعْ
أوْ لَمْ تقرأْ مزمورَ الأطفال؟

١٠

من حَنّا السكرانْ
الى الأُختِ فضيحة بَركاتْ
جثنا كي نبقى
أكرر جثنا كي نبقى
لن نخرجَ منها
عق....أوّلِ بَصْقَةْ.
فهاتو معكم
ثُخْنةَ عَضّةِ كَلْبٍ
وانتظروا
قافلةَ المسعورينَ
..من الجيش السري
لن نخرجَ منها
..ماداموا خارجها!
وألتَمِنُوا
القطة بالفأرِ
واجتنبوا فتحَ النار
...على الكُفّارْ

١١

الرجلُ الأنثى
يستحلبُ فاكهتي
...جيلَ رمادٍ
ويُراودني في الغبشِ الماكرِ
عن فاكهةٍ لم تُحقنْ
بالموتْ!
وهْوَ يشيخُ بساعاتِ
الذكرى
فأُمَنّيهِ بأُغنيةٍ
فلرهةٍ
وقطيعٍ من كلماتٍ
تتفاقمُ في رئتي
لا يفهمُها السائلُ
غيرَ رنينِ أغلالٍ
يشبهُ صخبَ جرادٍ
جائعْ
والرجلُ الأنثى
يبلعُ الآنَ
حصاةَ النسيانِ
ويُشرفُ بالغيبوبةِ
أعطيهِ أماني والمنديلَ الملكيّ
...فيموت!

١٢

أَدْرِي أنّ مَلاَكاً
سقطَ اللّيلةَ
خلفَ عُيوبِ الشُّعراءْ
واحترقتْ أجنحةُ الغَيمْ
زفيراً
يَتَنَشّقُهُ الماجنُ
والطاهرُ
فَهَلْ لسِوَاكَ
أبيعُ ذُنوبي؟
وأجَاهِرُ...
حَذّائِينَ
وفلاحينَ
وجزّارينَ
وَبَغايا
بِمَقامِ الغَارِ
...على المِنْقَارْ
ياصدأَ الشّعرِ
وياعُصْفُورةَ أهلي
أدري أنّ ملاكاً
..يحترقُ اللّيلةْ

«مناظرة الشروق بقوة الانثى»

شعر: عادل عبد الله

... مناظرة الشروق بقوة الأنثى ،
محاولةٌ لتسييع الخليّةِ عبرَ إتلافِ المزيدِ من الذكور بصحنها
أو سمّها ،
تنزيلَ آفاقٍ منزهةٍ رأتْ ما قد رآه البحرُ
حينَ أراق آخرَ قطرةٍ من ماء وجههِ ، ،
هكذا ،
في حشدِ منتدبينَ كنتُ مناظرَ الموتى لأصلاحِ العلومِ وكانَ محتملاً أردّ النسرَ عن جسدي وأخرق
أولّ العاداتِ ، لولا حانتِ إمرأةٌ لتخطفَ قبضةً منيّ وتعلفَ رغبة الحيوانِ . ،
هل أزف المؤجّلُ كي أبوحَ بسرِ ما وأدت واخرج من رميم قصائدٍ غنّتْ يدا ؟
ذرني اكونُ لروحِ أنعامٍ أتتْ ابناءها ولدا
ذرني فما نشفَ المبللُ منذُ شمس أنفقت احشاءها بددا ، هذا أرتطامُ العينِ في أشياء ماعرفتْ
تكون هناك ولاهنا ،
هذي مخاطبةٌ لمن فاض الملاكُ بروحها
وتزورتْ بالآدمي ولم يردْ في النص مايبقى ليشهد
أنْ وجهك آخر الكلماتِ في عصر الكتابةِ ، ،

ماتنزّل عبرَ ماأُوتيتُ تأويلٌ يقولُ بحرقِ ألواحي لديكِ اتذكرين ،
وكنتُ مشتعلاً على نُجبٍ من الكلماتِ ، أرقبُ ما تجسّدَ في زخارف قصرك الملكي من صورةٍ
لموتي[1] ، ،
عارياً في الشمسِ ،
مستنداً لأحدى ركبتيكِ ، ،
تدثرين بظلكِ العضلاتِ مشرعةً نوافذها
لآخرِ دورةٍ في الارضِ
ثمَّ تشكلتْ في نشأةٍ أخرى الرياحُ . .
وكانَ منصوصاً أردُّ بناتيَ المتسللاتِ الى حقولِ بيتكِ نحو حضائرٍ نُصبتْ على قدرِ اليكِ
ولم يردْ في النص أن يصحو الخضيرُ على حراكِ أجنةٍ في بطنهنَّ .. وها أنا أحظى بوجهكِ عائماً في
الرزقِ لاشبهُ اليكِ فأستدلُّ
ولازمانَ فتشرقينْ ..
... مؤجلاً ما أستطيعُ
ليلةٍ سأقيمُ في ميقاتها العرضَ الأخيرَ على فراشكِ ضارباً بعصاكِ مانسي المهرّجُ . .
ها يداكِ تفضّ ماختمتْ على عينيّ ،
مطلعةً رؤى الحيوانِ من جسدي المروضِ ،
أمْ حسبتِ بأن دونكِ ماأضعتُ
وأنْ شمسكِ لاتشبُّ لرقصتي ؟[2]
بل قدْ أفقتِ على لهاثٍ فوق ثوبكِ ، ،
بلْ سعتْ شفةٌ بعزتها لتدخلَ في محارقِ الضلعِ مرجعةً لآدمَ مضغة التأنيثِ ،
ماشهدتْ سماؤك كيفَ أشجبُ في البروجِ ولامغيبَ اليَّ غربتَها ، ،
رضيتُ لمفردي شكلاً
وعرافين يشتغلونَ في طرقي اليكِ ،
مخلّفين رمادهم حجباً على عرباتِ أسيادٍ تلّوثُ مامشيتُ وكانَ أنْ أتتْ الرياحُ بسقطِ أرديةٍ

ومخمورينَ تلفظهم نوافذُ زوجةِ الاعمى على كتبي فأرجعُ كلَّ مبتكر اليكِ ليستقرّ على جنوح مثيلهِ ،

ماذا وقد نبحتْ كلابكِ مرةً أخرى لرائحةِ المساء على قيصة ، ، أغلقتْ صدفاتها الاحجارُ ، ،

وأنهمرَ الرقيم بوابلِ قطرٍ تخضّ سحابهُ الكلماتُ مُلقيةً على رسنِ الطبيعةِ أمرَ قبّرةٍ ستطوي في جناحيها النهار ، ، وأنها أسقاطُ نردٍ في مقامرةٍ على الجهةِ الاخيرةِ من مكانيَ ، ،

انها ، ،

وجهاً لوجهٍ نائمينِ ، ، بلذة البوذي في عينيْ

وصمتِ زجاجة التخدير فيكِ

مؤجلاً ما أستطيعُ

وقد فرغتُ من الحياة ولم يعدْ في قبضتي ما تأخذينَ ،

سوى حشود مودّعيكِ ورحلةٍ – هي قوتُ أجنحتي اليكِ[٣]

وينبغي اتلاف هذا البحر بعدكِ ،

ينبغي ترتيب جهليَ وفق مأثرة الفراغ

لاستطيعَ سماعَ ما قالتْ مدوّنة الغريبْ .

الهامش

١ – حجاباً . حجاباً

ستردي المساميرُ بعدي الطريقا

كأن لم تريني الثريات موتي

ولامزّق الغيم ثوبي

بروقاً بروقاً

٢ – بثيابها قبلَ استحمتْ

حينَ كانَ ملفعاً بالرملِ يوشم شكلها في ساعديهْ بل قبلَ قد أذنتْ اليه يريق من بئر لها حطباً لبركته ويقطع ماتبق من يديهْ

٣ – قلبي الخريفُ لارقطُ المبعوث من عادٍ – رسولَ تمرد الاشجار ،

مرتجفاً بباب وريقةٍ ، أدعوه من شكوىً اليكْ

بطلَ العقيدة ، مفتدي كلماتها ،

قلني بأقصى رعدكَ المكتوم عاصفةً وأفصل سماءكَ عن يديكْ .

شجيرات الجدار

عبد المجيد لطفي

قال لي وهو يطرد القلق الذي عاد ثانية اليه

– لن اواصل حديثي مادمت لاتصدق ما أقول ، شيء بلا جدوى !

قلت – انني اصدق اكثر ماتقول فما وقع لك في الشباب يمكن ان يقع لكل شاب فالشباب مرحلة احلام قصيرة العمر كما ان الجنس الاخر

قال بشيء من الامتعاض

– اتريد ان تقول ان الجنس الاخر كثيرا ما يمهد الطريق ؟ ولكن لو عرفت فان جميع من تعرفت عليهن كن عصّيات

قلت – ربما في البداية

قال – وكثيرا ما تطول البداية

نظرت الى وجهه الناحل الذي جعله تقدم السن اكثر امتقاعا فوجدت انه مازال ميالاً للثرثرة بعد ان احتسى قدحين آخرين من القهوة .

قلت – يمكنني الان بل يجب ان اصدق ماتقول فان الحب في عهد الشباب فوق كل شاغل

قال – هل يعني هذا انك صدقت بعض ما قصصت عليك !

كنا صديقين طوال ثلاثين سنة قضينا معا في ديوان وزارة واحدة وكان منذ تلك الايام مغرما بقص قصص لم تكن لتقع له واذ ادرك انني في ذكريات الماضي قال مقاطعا فترة الصمت

– انت بالطبع ضد الخيانة وانا كذلك ولكن ما ذنب شبابك اذا كان بعض الناس يمهدون لك

الدرب لتحقيق ماتشمئز منه !

قلت – لو تحدثت عن امور اخرى ، هل انت فقير للتحدث في امور اكثر اهمية مما تقص ؟

فقال باحتجاج لاذع – ولكن القصة وقعت لي ، هل تذكر ما قلت ؟

دعني أذكرك فقد قلت ان جدارا واطئا مثلّما من الطين هو الذي كان يفصل بين بيتي الصغير والخان المكتظة غرفة بعوائل عديدة مزدحمة بالنسوة والاطفال .. وبدا لي ان الظروف المريرة قد طوعت معظم الزوجات على تقبل ماهن فيه . كان الازواج في الغالب باعة من المتجولين في الارياف يحملون على دواب متعبة مايبيعون هناك وكان بعضهم من المهربين الشداد عبر الجبال .. والباعة منهم كثيرا ما كانوا يستبدلون الاقمشة الرخيصة بسلال من البيض ، بسلال مجدولة من القصب الطري المحشور بين قبضات من التبن لتأمين حملها سالمة . واذ يطول غياب المهربين من الازواج تنشأ علاقات رديئة يؤسف لها هناك وكنت في تلك الايام فتىً ملء العين وذات ليلة وأرجو ألا تكذبني قبل ان انتهي مما سأقول

ذات ليلة باردة بعض الشيء والسماء الصافية مليئة بالنجوم سمعت حفيفا لينا عند مدخل غرفتي وكنت قد فرغت من القراءة قبل قليل فهتفت اشجع نفسي من وحدة العزوبة المقفرة

– من ؟

– انا ...

– ومن انت ؟

جاء الصوت الانثوي الرقيق بجملة رقيقة مضطربة

– افتح وستعرف من انا ، هل انت خائف مني .

تحركت وطأة الاستقرار وفتحت الباب وبتلقائية مألوفة أغلقت الباب واتجهت نحو السرير وهي تطرح الملاءة عن رأسها على كتفيها ففاح منها عطر الاغتسال بصابون نفاذ الرائحة وعطر جو الغرفة باكمله في لحظات قلت – مرحباً بك

قالت – انتظرتك بعض الوقت ، ارى انك تتأخر في العودة الى البيت الى وقت متأخر من الليل في معظم الاوقات

قلت – وهذا ماتفرضه المناسبات

فقالت وهي تهز ساقها المتدلية من السرير

– هل ازعجتك !

قلت في حذر – الاتخشين حين تتسللين الى غرفة شاب وحيد ؟

الايراقبك احد ؟

قالت تتجافى الرد

– ومن يمكن ان يراقبني وقد تأخرت عودته وامي شبه الكسيحة لا تعترض على ما افعل مادمت اوفر لها الطعام والدخان وانت !

قلت متشجعا – كما ترين ولكن الاترقبك عين امرأة ما من الغرف الاخرى ؟

ابتسمت هازئة

– النسوة، الأعف مني !

هززت رأسي للتأكيد

فتجاهلت الجواب وقالت

– غرفتك نظيفة بينما ياكل البعوض أعلى الساقين طوال الليل مني ، ذهبت الى النافذة الوحيدة المطلة الى اسفل قلت– انني في هذا المنزل الخراب لموقعه ، لو نظرت من هنا الى اسفل تركت السرير وجاءت برجل حافية

قلت – وحين يكون الفجر بدرا لايمكن ان ينسى المرء ما يراه في وادي النهر الجاف الذي تلمع ممراته البراقة في شمس النهار ايام تكون السماء صاحية .

قالت – عما قريب سيتغير المنظر ، حين تقع الامطار في المرتفعات البعيدة ويجيش صمت هذا الوادي الجاف

ولكن انظر ما ابهج المنظر هناك !

في الحاشية المقابلة من النهر كانت الاشجار الشوكية القزمة تتشبث للبقاء في اماكنها معلقة على فتحات صغيرة من السد الحجري . وكان مصباح الشارع يعطي كومة الشجيرات الداكنة دفقة خلابة من حياة الاشياء في الليل

شعرت انها خلال ذلك دنت مني حين لامس وجهها الملتهب خدي الايسر بينما حاولت تطويقي برفق ثم تسللت ثانية الى السرير وقالت

– متى تأوي في العادة الى السرير ؟

قلت – هل يتسع السرير سأجد لي بقعة اكبر للنوم ، استريحي دفعت بجسدها الممتلئ في الاجزاء المثيرة نحو الجدار باقصى ما تستطيع

وقالت – ان السرير يتسع ثم ان الجو البارد يتطلب الدفء ، لو اطفأت الضوء .. هل تنام والضوء مشعول ؟

اتجهت نحو الزر واطفأت الضوء والتقيت حزمة خافتة من الضوء تسللت من النافذة من مصدر مجهول فدفعتها برفق ابعد فأبعد نحو الجدار.

التفاحة

عبد الرزاق المطلبي

«ناسية أن قدميك الخفيفتين ....
قد تحولتا الى غبار ...
خرجت كما في الأيام الرائعة ..
لأستقبلك في الطريق .....»

الشاعر التشيلية إغابريلا ميستران

الفتاة التي جالست الشباك طويلاً ، تتململ اللحظة ، والمرأة الهائجة فيها تتيقظ بقوة ، تنفض ذرات السكون عنها وتقوم هائمة مدمدمة في الجسد الفتي المستقر على كرسي الخشب العتيق استقرار حجر في قاع نهر ، فيأخذ الفتاة حزن قديم ، يتصاعد كالدخان في أعماقها ، ويصعد فيها شوق قديم ، يهزّها هزاً ، ويهتزّ كل جسدها وهي تنهنه باكية ، وتكون دموعها قد سبقت صوت بكائها الخافت مثل كل يوم ، ومثل كل يوم تنهض مستعيدة نظراتها من مكان بعيد ، كان ظلام الليلة البادئة يختلج ساعتها ، ليبدأ تمشيه في زوايا وطرقات المدينة ، حيث تتخيله يقيم على عادته عند ظلفتي شباكها ، مثل كل مساء ، غير انها وهي تنهض متثاقلة ، تحت وطأة خيبتها الجديدة ، تتخيل الشوارع تتحرك هائمة والجدران تتهاوى ، والمصابيح تغمض عيونها مصباحاً وراء مصباح ، مع أصداء ذلك التمشي الوئيد في الليل .

تتدافع المرأة الهائجة فيها مع أشياء صدرها الفتي ، حتى لكأنها تنفجر في داخلها انفجاراً سيدوّي صوته ، وينتشر بعيداً ، فيُوقظ الكائنات القابعة تحت سكوتها الليلي ، التي ماانفكت ترقب وحدتها ليلة وراء ليلة ، لتكفّ عن همسها المتناثر وحفيف خطاها السرية ، وتتخيلها وهي ترفع رؤوسها ، مثل كائنات خرافة استيقظت من نوم قرون ، لتجس بعيونها وألسنتها نسيج الليل .

وإذ تشتعل نار المرأة الهائجة في داخلها ، فانها تشعر أن برودة صقيعية غريبة تهبط عليها من مكان ما من الليل ، تحتوي وجهها وتبلّ تكويرتي كتفيها ، لتهبط وئيداً في ساعديها ، وتتوطن متكاثفة في أطراف أصابعها ، فترتعش ، ويرتعش جسدها كلّه ، وتكاد هذه اللحظة تفقد الشعور بساقيها وقدميها .

غير أن هياج المرأة في أعماقها يبلغ ذروة مابلغتها كل لياليها السابقة ، حتى لتشعر بها الآن تخنقها ، تدفع بأصابع النار من صدرها الى حلقومها ، وتكاد تنطلق صرخات ، هائلة ، هائمة ، مفزّزة ، تنقذف في الممرات المحبوسة في هذا الليل الضارب ، وتندمج في الحركة الخفية المائرة تحت دثارة الأسود الثقيل ، تكاد تنطلق ، الصرخات ، فتقف الفتاة في مكانها متسمرة ، ترتجف ارتجافاً خائفاً ، فتدفع بكفيها لتغلق بهما فمها ، وتسكن الرعشة المستمرة لشفتيها ، لكنها ، من غير قدرة على الامساك بهياج تلك المرأة الصاخبة فيها ، تقعي في مكانها متدثرة بخوفها والظلال الكثيفة للعتمة ، وتبكي .. تبكي بصوت تعرف أن أمها العمياء القابعة في الغرفة الداخلية ستستيقظ على نثاره ، فتجيء إليها ، مثل البارحة ، والليلة قبلها والتي قبل .....

وتسمع الصوت ، وتكف بقوة ، تلتفت ، والخطى الثقيلة القوية ، المندفعة ، تقبل عليها من تحت معطف هذا الليل ، وتنهض مأخوذة ، كلا .. الفتاة تنزاح لتقوم المرأة النارية ، تركب هياجها الليلي وتقفز قفزاتها المندفعة صوب شباكها ، لاتلتفت الى كرسي الخشب العتيق ، الذي سقط مقلوباً الى جانبها ، فقد أسرعت تفتح شباك انتظارها ، وتلصق وجهها بحديده ، وتنظر ، وإذ تمسك عيناها به ، تكون خطواته قد أخذته بعيداً عن شباكها ، فتبصر به ، ظلاً راحلاً في ليل كثير الظلال ، ويهتز مع وقع خطواته الثقيلة الساقطة كالرصاص في أعماقها ، ولاترى منه حتى ظل ظهره وحدود كتفيه اللتين تضيعان اللحظة في الظلال المتكاثرة لذلك الليل البارد ، وعندها تشعر عميقاً بالبرودة الشديدة القاسية لحديد الشباك على وجهها ، وبالموت النائم في السرير المهمل في الركن القصي للغرفة .

تتهالك المرأة النارية على البقايا المقلوبة لكرسي الخشب العتيق ، ثم ترتمي في داخل الفتاة المفجوعة ، المختنقة باللوعة الغريبة لقلبها المحترق ، فتترك لقدميها الهائمتين أن تتوها في الدروب التي

حرثتها أقدامها بين زوايا هذا البيت وممراته ، تغادرها دماؤها ويستوطنها البرد تماماً ، وهي تغادر غرفة انتظاراتها النهارية الى الباحة وسط البيت ، ومن فرط السكون الحاط على روحها ، تشعر برذاذ الأنفاس المتناوبة في هذا الليل ، إن أمها لم تستيقظ على عادتها هذه الليلة ، ولم تسألها سؤالها الغريب ، الذي تلقيه عليها كل ليلة : «ألم تنامي بعد يابنية ؟ » وبدت كما لو كانت تفتقد في هذا السؤال شيئا آخر من أشياء سكونها وتخسره الآن كما لو خسرت أشياء في ليالي قديمة وخيل لها انها لو سمعته من أمها الليلة فسترد عليها ، وربما تركت لها أن تثرثر معها ، بل ستجرها هي نفسها الى الثرثرة ، فهي مضطربة وخائفة ، تكاد ترى موتها يطل عليها من عينيها الماثلتين أمامها من بين خفايا الظلام ، وتود أن تلتجئ إليها ، تحتمي بصوتها العتيق ، الذي تتخيله الآن طافحاً برماد خيبات كثيرة اختزنتها فيه ولياليها الطويلة .

تمر على أمها وأبيها وهما ينامان متباعدين ، وكل منهما يلتف بجسده منطوياً على الشيء الغامض الذي تعودا الانطواء عليه سنوات عمرهما كلها ، أحست بالليل يتمزق في داخلها مثل نسيج بائد ، ورغبت في أن تتوسطهما وتبكي بكاءها الذي طالما أشتاقته في ساعات وحدتها ، فهي لاتجد الليلة بنفسها القوة على البقاء ساكنة ، تنتظر نهاراً قادماً وليلة قادمة ، ثم نهاراً آخر وليلة أخرى ، نهارات وليالي تجر نهارات وليالي ، تسقط متهالكة متخاذلة ، ظلاً مهتزاً ، بقايا جسد وكوم مشاعر ، لتنام في الأثر المطبوع فوق المكان السرمدي لنومة أمها أو أبيها ، وهذه اللحظة ترى الى الهمود المفجع للسرير الذي يصدمها خواؤه ، فتتنبّه له خائفة ، وكان قد غشّاه النسيان منذ غادره صاحبه .

ومن غير أن تعي ، تضع رأسها على تقارب ركبتيها المنتصبتين ، وتغمض عينيها ، وتروح تتبع خطى روحها الهائمة في هذا الليل الغريب السكون ، المليء بالخطى العميقة الوقع ، الواضحة الأصداء ، وهي تفتح دروبها في خيالها وداخل صدرها .

قبل شهور ، كانت ترتمي مع نظراتها الهائمة في المساء ، حين رأته يقبل من بعيد ، محمّلاً بروائح ترابية وفوضى أيام ثقيلة ، يتبعثر غبارها فيه ، فتسكن شعر رأسه وتخطط ملامح وجهه ، وتحدد جسدة الذي تراه يهتز مع خطوه إليها ، ولاتدري لماذا تعلقت نظراتها به ، مع انها تنتظر في شباكها من زمان طويل ، ولم يبد عليها انها تبصر به لحظتها ، انما كانت تتخيله ، وهي تنظر إليه ، تتخيل حذاءيه المعفرين بالتراب ، وهما يرتفعان ويهبطان على أرضها ، تتخيل وضع حقيبته الملقاة على كتفه تتجه إليها ، تتخيل صدره وهو اهتزازات كتفيه مع خطواته المقبلة ، وخيل إليها ان وجهه مألوف ، ومشيته وانتصابة جسده وعينيه .. آه .. عيناه اللتان استوطنهما حزنها وخوف صدرها وأشياء روحها اللائبة .. و .....

انقشع نسيج خيالها مثلما ينقشع الضباب في الوهج المتدفق من عينيه الواقفتين بازاء عينيها ، وارتعشت الفتاة اللاهفة في أعماقها واهتاجت ، مثل قطة منتفضة ، فارتجف جسدها كله ، وأحست بلذة غريبة تأخذ قلبها وروحها وترتفع بهما الى أعالي شفيفة ، خدرتها وكادت تنميها لولا أن العينين الواقفتين قبالتها أعادتاها الى المساء المنتظر عند عتبة شباكها ، فانتفضت ، وانتفضت كل مخاوف صدرها الغامضة ، واهتزت أوراقها في الريح القوية للعينين الناظرتين إليها ، وهي تدهش لهذه الألفة التي طالما تخيلتها في جلساتها اليومية على مقعد الخشب العتيق .

طافت ابتسامته التي لم تر مثلها في انحاء وجهه ، واستقرت في عينيه ، ودهشت تماماً من نفسها ، وابتسامة هائمة ، متوجسة ، تتسلل الى شفتيها وترعشها ، فيضحك هو ضحكاً صاخباً ، ويضحك ، ويمد يده الى كيس ورقي كان يحمله بين يديه ، يأخذ منه تفاحة ، ويرمي بها إليها ، فتمد يديها المسكونتين بالرجفة الخائفة ، وتصطدمان بحديد الشباك ، وترتطم التفاحة لتسقط أسفل عينيها ، عند قدميه تماماً ، ويلتقطها ثم يرميها ثانية ، وإذ يتعذر عليها الأمساك بها ، يقفز هو ويرميها من بين حديد الشباك الى داخل غرفتها ، ويضحك يضحك ليمضي ...

في المساء التالي ، كانت لاتزال والمقعد الخشبي العتيق يتلازمان في انتظار خطى قادمة ، وكانت الفتاة ضائعة الملامح والحدود ، في حين تستأثر المرأة الهائجة فيها بجسدها وروحها وعقلها ، وتنطلق دائرة في الغرفة والبيت ، وتتجول في الشارع طولاً وعرضاً ، تستوقف الماشين ، تتأمل في الأقدام والقامات والشفاه والعيون ، تبحث عن حذاءين معفرين وقامة مقبلة وشفاه تنشر ضوءها في عيون تنبثق منها ريح ، كانت تتحسس الظلال والأصوات ، وتستوقف الماشين ، تتأمل في الاقدام والقامات والشفاه والعيون ، تبحث عن حذاءين معفرين وقامة مقبلة وشفاه تنشر ضوءها في عيون تنبثق منها ريح ، كانت تتحسس الظلال والأصوات ، وتستجلي التواطؤات الغامضة والأصداء في المنعطفات والثنايا ، ثم رأته ، فعادت مثل قطة أخذها السرور ، وكمنت له في الجسد الذي تركته قابعاً فوق مقعد الخشب العتيق ، و .. غريب .. غريب .. يكاد يطوّح بها شعورها الطافح في البعيد البعيد .. فلقد جاءت به خطاه إليها ، وتعرفت هي إليه من البداية البعيدة للشارع ، وها هو ذا يقترب ، خطوة خطوة يقترب ، ويقترب شعور غريب فيها ، تتمنى أن يأخذها إليه .. «هل هو الشوق ؟ » وسألت نفسها هائمة من فرط فرحها : «هل هذا هو الذي يسمونه الشوق ؟ » ونسيت أين تضع يديها أو عينيها ، وكيف تسكن رعشة جسدها كله .

رفع كفيه الى شفتيه ، وبعث لها بقبلة في الهواء من تحت شباكها ، وتمنت ، تمنت أن يمد يديه إليها ، وأن تمد يديها إليه ، غير أن المساء كان قد أقبل من كل مكان واحتواهما ، وقليلاً

قليلاً غيَّبها ، هو في خطاه المنسحبة الى بعيد ، وهي الى ظلال تتكاثف في غرفتها الموحشة الغريبة .

هذا اليوم الايام قبله ، شعرت من فرط سعادتها أن المساء لها وحدها ، وانّ كل الخطى في الشارع هي خطى إليها ، وان كل البيوت لاتملك غير جدران صماء بلا شبابيك ، وهي وحدها التي تملك أن تفتح نافذة روحها لتطلق قلبها الطائر من فرط فرحه في المدى المفتوح لهذا الشارع الذي على الرغم من سعته تراه يتجه الى شباكها هي ، مثلما لو كان الشباك الوحيد فيه .

وإذ تخيلته يقبل من بعيد مثل كل يوم ، تذكرت حوار يديه واشارت أصابعه وومضات عينيه اللتين يصخب فيهما حبه الذي ترعرع وكبر في قلبها ، وهيّج روحها كلها ، تذكرت لهفتها التي ناغتها في أيامها الماضية ، وهي تغمض عينيها ، وتتمنى خطاه وتفتح باب البيت ، وتهمس لبلاط الغرفة إذ تقبل عليها ، ثم تلتحم بنبض قلبها الهائج ، فتمد يديها إليه ، ويمد يديه إليها ، فتنام المرأة الهائجة فيها على دفء صدره ، ويأخذها هي ، جسداً محمولاً على ذراعيه هكذا ، يطوّح بها ويرميها على كتفه مثل حقيبته ، ليعفرها بغبار رأسه وملابسه الثقيلة ، فتتنفس ، راضية مطمئنة ، ريحه العجيبة ، وتشّم عميقاً رائحة الضوء في عينيه المسكرتين ، لكن ، ارتعش الطائر النائم في صدرها ، وفزع خوفها القديم الى قلبها وهزّه هزّاً ، فها هو ذا يقبل عليها بحذاءيه الثقيلين وملابسه المصطبغة بلون غبار الأرض ، وحقيبته الملقاة على كتفه .

وقف تحت شباكها ، ولوّح لها بذراعه مودعاً ، وهو يذهب الى هناك ، فاعولت المرأة فيها ، أعولت ، وصاح المساء ، وناحت الظلال حولها ، وتوقف الصوت مثل حجر ثقيل في حلقها ، ورأى الشاب المزمع على الرحيل فتاته وهي تختنق ، وأبصر (متنبّها بكثير من الخوف عليها ، والرعب مما يراه فيها) بفمها يتيبس مفتوحاً ، وبعينيها تتوسعان تتوسعان حتى لتكادا تحتويان الشارع والمساء والليل المقبل عليهما كله .

في قاع الليل ، وهي تطوف هائمة في البيت ، بلعت مشاعرها غصة وراء غصة ، وقد أمسك بها حزن أسود تدفق من قلب تعكرت دماؤه ، وأضحت مثل ماء في بركة خوّض فيها صبيان ، ولم تكن لتشعر بنفسها ، أو بأي شيء حولها يتنفس ، كانت ترى فقط تلويحة ذراع منسحبة وقامة ملتفة ، وحقيبة تتأرجح على كتف يجاهد ألقاله الغامضة ، ووجهاً من فرط إلفتها له وتآلفه معها ، أنها تضيعه في ضباب كثيف يمتد شهوراً طويلة .

وتسأل مساءها الغريب مشدوهة : لماذا لم يفتح عليها الابواب ؟ لماذا لم يدخل ؟ أما كان عليه أن يترك شيئاً من حرارة يديه في يديها ؟ أما كان يعلم أن الصقيع في أطراف أصابعها ينتظر حرارة شفتيه ؟ أما ..... ؟ !

أغمضت عينيها وتركت لدموعها أن تنهمر في روحها مطراً أسود كثيفاً ، كما لو كانت تعتصر ليلها الثقيل الطويل ، الممتد حتى العمق البعيد فيها .

بعد شهور ..

وفي ليلة لم تكن كالليالي ، كان الصمت يرهف فيها أذنيه ، وكل كائناتها وأشياؤها تحبس أنفاسها ، حتى الزحف الخفي للخطى المتسللة في الليل البعيد توقفت ، وتوقفت أنفاسها هي معها ، حين سمعت وقع الخطى مرة ، وعندما عاد الوقع الثقيل مرة أخرى تيقنت ، لكنها لم تصدق ، فكّرت أنها ستُدهش إن طُرِقَ باب هذا البيت ، بعد ان دقت ساعة نصف الليل ، فهي تعرف أن بيتها ليس مثل البيوت التي يُطرق على أبوابها ليل نهار ، منذ ان افتقد أبواها طارقاه قبل سنوات .

مرة ثالثة استمعت فرحة هائجة الى دقات الخطى المتواترة وهي تقبل عليها .. هل تتخيل ؟ ! وتمنت من كل قلبها الراجف أن يُطرَق هذا الباب النائم في سكونه ، بابها ! ! ولو مرة واحدة ، وتخيلته يُطرَق .. تقف الخطى عند انغلاقته ويطرق .. وتسأل هي :

«من ؟»

ويجيئها الصوت صاعداً إليها كالصلاة : «أنا ... »

وطُرق الباب ، طُرق ...

– من ؟

– أنا ..

هكذا فجأة ، فيشدها خوف ، وتأخذها لهفة واضطراب ، ويتلبسها هياج يوقظ أشواقها فيها ، واذا تشعر أن كل شيء في هذه الغرفة المنتظرة يتنبّه ، حتى كرسي الخشب والسرير المركون بعيداً ، ترتبك مأخوذة ، وتركب هي روحها الملتاعة ، وتسرع مسبوقة باضطراب قلبها الى الباب ، لتفتحه ، فالمرأة اهتاجت فيها ، ولم تعد تطيق انتظاراً .

فتحته ، أهكذا ، حلمها القديم الغريب ، ويجيئها على غير انتظار ؟ ! كان قد اندفع داخلاً ، واندفعت معه رائحة الغبار والعرق ، ووقع خطاه الثقيلة تسقط على البلاط وتتجه به الى غرفة الشباك ، علّق حقيبته على مسند الكرسي العتيق ، وترك لتعبه أن ينطرح عنه فوق خشبه ، ثم انحنى يفك رباط حذاءيه الثقيلين المحملين بطين الأرض وترابها هناك ، ليرمي به بعيداً الى جانب الحائط ، وكأن هبة ريح تدفقت الآن ، قامت روائح العرق العتيق الكثير ، المجتمع فوق قدميه وبين أصابعها ، وملأت جوّ الغرفة ، ولم يبدُ عليه أنه يميزها عن روائح البيت ، بل واصل خلع سترته الفرو الطويلة ، وتدرك هي مايريد من وقفته في ظلال الغرفة والتفاتاته ، فتمشي أمامه الى دورة المياه الوحيدة في البيت ، يدخل هو ، وتقف هي في منتصف الباحة ،

لكنها تنتبه لانتظارها الغريب ، وتكاد تشهق متفاجئة بنفسها لتنسحب بعدها الى داخل الغرفة .

يدخل بخطى سريعة متعجلة ، مرتبكة ، يشير لها حين يراها تحضّر أواني طعام ، فهتفت محتجة بصوتها المخنوق :

– موجود .. الطعام ..

– شكراً .. أكلت قبل أن أجيء ..

يكوّر هو سترته الفرو الطويلة ، ويلقي برأسه عليها فوق فراش الأرض العتيق ، لحظة كانت تفرك أصابعها خلالها ، فتتنبّه ، وتشهق هذه المرة بصوت مسموع ، لائمة نفسها على اهمالها ، وتسرع خطاها الى غرفة أمها وأبيها ، ماتلبث أن تخرج حاملة حشية عتيقة وشرشفاً ووسادة وبطانية ولحافاً ، وتمده على امتداد السرير القديم ، فيهزّ رأسه رافضاً ، لكنها تلح ، فينهض متثاقلاً ، يحملق في هذه الفتاة الغريبة الطيبة ، التي تقف غير بعيد عنه ، وكأنها تعرفه وتألفه مثل أمه أو أخته ، ويرى الى التماعة عينيها ، وارتباكها العجيب إذ تقف تلك الوقفة ازاءه .

تهتز أنفاسها المتأرجحة في صدرها وهي تراه يلملم غطاء الحشية الأبيض ويضعه فوق خشب الكرسي ، ثم يمد سترته الفرو الطويلة على الحشية ، ويتمدد ، ثم يسحب عليه الغطاء .

لم يكن هناك غير المصباح القليل الضوء الذي اعتادت تركه مضاء كل ليلة ، لكنها أسرعت تمد اصبعها الى زره لتطفئه ، فلم يعترض ، بل لم يبد عليه انه يهتم ، أو ينتبه لحركتها ..

بعد دقائق ، كان كل شيء فيها يتيقظ وهي تسمع مأخوذة ومستغربة ، صوت أنفاسه العالية تتحشرج داخل صدره ، فتتقرب منه على أطراف أصابعها وتحدّق به من مسافة ، كان ينام نوماً عميقاً ، وكانت هي تستيقظ يقظة عميقة تلك اللحظة ، غير مصدقة تماماً أن يكون ، بعد تلك الشهور ، واضطراب ليالٍ طويلة ، قد جاء ، واستظل معها بسقف غرفتها العجيبة ..

في ليلتها هذه ، وقلبها تأخذه يقظته الهائلة ، لايبدو عليها أنها ستنام ، متوقفة وسط الباحة كانت ، تسمع أصوات نومه إذ تترك آثارها في الليل ، ولاتصدق ، تتعجب وتدهش وتحتار ، فتسير على أطراف أصابعها ، حافية ، حيث باب الغرفة الذي سحبته لتواريه دونه ، وذهلت تماماً ، انه موجود فعلاً ، وهاهو ذا يعلن بأصوات نومه العالية انه موجود ، وبرائحته الكثيفة التي تشبه عرقاً صيفياً خبّيء من أزمان .

تتذكر أنها لم تجرؤ أن تنظر الى وجهه ، ولم ترالى عينيه أو هيأته ، وهي الآن تحجم عن فتح باب الغرفة والتقرب منه ، فكيف حصل أن يكون هذا الكائن ، الذي اعتادت أن تبصر به بعيداً عنها ، كيف يصادف أنها تراه قريباً منها ؟ ! وماذا تفعل ؟ هل تنام ؟ أتقدر أن تنام حقاً ؟ ؟

تجرفها الرغبة في أن تقترب منه ، وتتأمل نومته أو تبصر وجهه ، فتأخذها أقدامها الحافية خلسة ، وتمتد يدها المرتعشة الى الباب ، وتدفعه برفق وهدوء ، لكنها سرعان ماتعود بخطى تشبه أنفاسها الراكضة في صدرها ، وتقف مبهورة ، مرتبكة ، وتشعر انها غريبة ، وليست على مايرام الليلة ، تحاول اقناع نفسها أنه ليس أكثر من ضيف يفتحون له ابواب بيتهم ، مع أنها تعرف أنه ليس ضيفاً ؛ انه الخطى المنتظرة كل الشهور الفائتة ، وتمنت لحظتها لو تكون قد احتفظت بتفاحته لتبرزها له ، فيعترف على نفسه معها ، وتظل واقفة ، وتظل المسافة الى أصوات نومه بعيدة .

تمشي هائمة ، تتسكع هكذا في ليل باحة بيتهم ، تخطو في البرودة الغريبة للبلاط ، وإذ يداهمها احساس بالبلل أسفل قدميها ، تدهش تماماً للمياه التي تطفح ساخنة في صدرها ، انها لاتكاد تشعر ببرد لهذا الليل ، لاتعرف طعماً لصمته او رائحة ، لاتشم إلاّ أنفاسها الصاعدة الهابطة الداخلة رئة الليل العظيمة ، ولاتتعرف غير رائحته التي تتسلل من الشقوق في باب الغرفة الى ليلها المنتظر في الباحة معها .

وتلوم نفسها لأنها لم تترك المصباح الضعيف النور مضاء ، إذن لجرؤت على النظر إليه من خلال الفتحة الصغيرة بين ظلفتي الباب ، أو لمدت بصرها من بين شقوقه الكثيرة ، وبقوة تحملها لهفتها إليه ، للتحديق في وجهه ، وبالخطى المتعجلة السريعة تصل الباب ، تتوقف قليلاً ، وتقوى أن تدفعه بكفها اليسرى ، وتتوقف ، وتنجح في اعتراض نفسها التي نوت أن تحملها عائدة الى مكانها وسط الباحة المكشوفة أمام عيون الليل ، لكنها لاتصدق انها هنا ، ورجل قريب منها هذا القرب كله ، يملأ الليل بأنفاسه ، وتكاد لاتشعر بغير وجوده ، ثم لاتراه رؤية حقيقية ؟ !

تمتد ساقها وتخطو خطوتها الأولى ، وئيداً ، وئيداً ، تسقط قدمها الحافية على فراش الغرفة ، كل قدم في دهر ، كل خطوة في زمان .. وتقف .. وتلهث هي ، والليل يلهث ، والصمت يصطخب عنيفاً في دمها ، ويأخذها الموج ، تأخذها الموجة ، وتدهش دهشة بالغة من نفسها ، وهي تخطو ، تتقدم من سرير الحديد العتيق ، وتحدّق ، غير انه كان هناك الظلام وكان .....

عندما شفّت العتمة قليلاً ، رأته يكوّر نفسه تحت الغطاء مخفياً حتى وجهه ..

هل تمد يدها وترفع الغطاء عن رأسه ؟ هل تناديه ؟ هل تفتح ضوء المصابيح وتغمر الغرفة وتناديه .. ؟ ! هل .. ؟ ! !

. أخافتها نفسها المسكونة بجرأة لم تعهدها فيها ، كانت لهفتها تدفعها لتراه عن قرب قريب ،

ليس كما رأته وبينهما مسافة الشباك .. لا ... تريد أن تنحني عليه وتبصر بتقاطيع وجهه ، تتلمسه ، هكذا ، تمرر صابع يدها وراحتها على دفئ وجهه وتتلمسه ، تريد شيئاً قريباً وحقيقياً منه . ملمساً ، حرارة ، احساساً ، بيد أن لهفتها لم تواصل دفعها ، فتراجعت ، ثم قفلت عائدة الى مكانها .

لم تفكر ولامرة واحدة في أن تأوي الى فراشها الذي تنام فيه برودة الليل الآن ، نسيته تماماً ، كما نسيت أنها يمكن أن تنام ...

كانت قد تركت باب الغرفة مفتوحاً ، لتقدر أن تتردد عليه ، وتشم ريحه حتى تملأ صدرها بها تماماً ، كانت خائفة من أن يدركها الفجر أو الصباح ، أو تدركها يقظته هو ، فلا تبصر به وتتحسس وجهه ، وهكذا تندفع وترتد مثل كل مرة ، ثم تندفع وترتد .. و .. آه .. كان وجهه سافراً أمامها ، وشيٌ من الضوء يرشح في ليل الغرفة ، فتسللت مثل قطة ، ووقفت عند رأسه ، حنت صدرها عليه ، وحدّقت ، حدّقت طويلاً ، كانت خطوط وجهه تتخفى وراء ظلال الليل ، لكنها أبصرت بحدود الوجه ، وخط الفم وأثر الأنف ، انحنت أكثر وحدّقت ، وعندها استشعرت حرارة أنفاسه تلفح وجهها بدفقات منتظمة ، هبطت أنفاسها هي في صدرها على أثرها ، وتنهدت ، أغمضت عينيها مأخوذة بتهويمتها المخدرة وهبطت بوجهها الى وجهه ، ولفحتها نار أنفاسه ، وتخدّرت ، وهبط وجهها أكثر ، حتى لامست وجهه ، فأخذتها رجفة ، لم تدر بعدها إلاّ ووجهها يتمسح بوجهه ، ويسكن نائماً لصقه ...

تحرك ، فسحبت وجهها مرتعبة ، وخطت بهدوء خطوتين الى الوراء ، باتجاه الباب المفتوح ، ولما رأته يستمر في نومته الثقيلة ، أغرتها حرارة وجهه ، فعادت ثانية ، وتركت كفها اليمين تهبط ، لتمر على خديه ، وتقاطيع وجهه ، وحدود ملامحه خطاً خطاً ، تمر على جفنيه المسبلين ، وتتحسس أنفه وتلامس خشونة شفتيه ، وشعر لحيته النابتة ، وتفاحة حنجرته الصلبة ، وتنفث نفساً طويلاً ، ولاتزال تغمض عينيها هائمة ، مثل عمياء تطوف في محراب مقدس ، ولأنها خافت أن يفاجئها الصباح وهي نائمة في دفئ احساسها به ، انسحبت مسرعة الى مكانها في الباحة ..

كان الصباح قد ارتمى داخل الغرفة من شباكها ، وانتظر وقتاً عند كرسي الخشب العتيق ، حين استيقظ الرجل ، مدهوشاً من نومته في هذا المكان ، حتى تذكر ، فجلس متربعاً على الحشية منتظراً تلك التي آوته ليلة البارحة ..

رآها تقبل مسرعة ، كما لو كانت تسابق خوفاً يستيقظ تواً في صدرها ، وتتلكأ خطواتها عند الباب ، لكنها تدلف وعيناها لاترتفعان الى عينيه ...

قال لها :

– أنا آسف .. لقد سببت ازعاجاً لك البارحة ..

اختنقت بصوتها ، ولم تقل شيئاً.

كانت مضطربة بعض الشيء ، فهي تتذكر بقوة نفثات أنفاسه الساخنة على وجهها ، وتتعجب غير مصدقة من نفسها أن تكون هي قد فعلت مافعلت البارحة .

قال :

– أنت وحدك في البيت .. ؟ !

اختنق صوتها بشيء تحرك في بلعومها ، فتنحنحت ، وسعلت ، ثم قالت :

– معي .. العجوزان :

– هل أقدر أن أشكرهما قبل أن أغادر ؟

– لا ..

قالتها بصوت منخفض بطيء ، وكأنها تعترف بفعلة كبيرة اقترفتها .. وأكملت :

– أبي لايسمع جيداً وأمي عمياء .

– آه .. آسف .. آسف ...

ونظر إليها ، كانت تنظر في الأرض .. قال :

– أنا أتعجب من نفسي .. كيف جرؤت على طرق الباب والدخول ! !

ظلت صامتة ، تبحث في شيء غامض يرتبك في صدرها ..

– لم أجد مكاناً في فندق ، فـ .....

كانت فقط تغرق في صمتها ، وتتنبّه لحشرجة أنفاسها المضطربة .. وواصل هو :

– وجدت الباب أمامي .. فقلت في نفسي .. هذا الباب أطرقه .. وأسأل أهله مبيتاً ..

استمرت تداري ارتباكها الصامت .. قال :

– في مدينتنا الصغيرة لايجد الناس فنادق فنستقبل نحن الغرباء ..

سكت ، يتأمل تقاطيع وجهها ، ووعثاء يقظة ليلة كاملة كانت تبدو عليها ، قال :

– سأتذكر الليلة الفائتة .. واتذكرك ..

هذه اللحظة رفعت عينيها إليه ، نظرت في وجهه وشهقت ، وكما لو كانت تراه تواً ، كانت تتوه ، وقد نسيت عينيها تبحثان في وجهه ، تبحثان طويلاً عن ظل لملمح أو خط أو مسحة تعرفها ، كان الوجه غريباً تماماً ، ليس وجه صاحب التفاحة ، كان وجهاً مستطرقاً في ليل ، حدّقت به أكثر ، وكانت تمتلئ بأحاسيس أنفاس الليلة الفائتة ..

استغرب هو تحديقها الصامت ، الطويل في وجهه ، وشعر بشيء من الارتباك ، لكنه استمر يحدق هو الآخر مثلها ، في وجهها ، وفي عينيها السوداوين اللتين يمسحها بلل خفي .

وفجأة ، وقبل أن تستيقظ من غيبوبتها اليقظة ، تنبّهت عليه وهو يندفع ، بعدّ أن أتم لبس حذاءيه وسترته الفرو الطويلة ، وأرجح حقيبته على كتفه ، وزمّى بخطواته الى الشارع صائحاً :

– وداعاً .. أنا قادم من هناك وذاهب الى أهلي ...

رفعت ذراعاً واحدة فقط ، لوحت له مودعة بصمت ، ودمعتان صغيرتان تتوقفان فوق جفنيها ولاتهبطان .. وجاءها صوته مثل ذكرى بعيدة :

– حين أعود في اجازتي القادمة .. سأمر عليكم في البيت .. وسأحمل هديتي للعجوزين ..

كان قد غاب منذ زمن ، عندما تنبّهت هي أنها تلوح للفراغ المترامي أمامها على امتداد الفضاء المفتوح ، وعندها هبطت بذراعها لتسقطها الى جانبها باهمال ...

وقت طويل مرّ ، وقت طويل يمر ، والفتاة تأوي كل مساء إلى مقعدها الخشبي العتيق عند النافذة الوحيدة المطلة على الشارع ، تتبع روحها السائرة الى هناك ، أو تختلس نظرات الى السرير الذي لايزال ينطوي على دفئه ، وتترك للمرأة فيها أن ترتمي عليه ارتماءتها الطويلة المنتظرة ، فلا تيأس من أن تجيئها ضربات حذاءين ثقيلين ، أو تقوم أمامها ذراع تلوّح لها من بعيد ..

السلالم

عندما انتهيت من طلوع السلم العريض العالي ، وخطوت الى الصالة الطويلة المضاءة ، في الليل ، رأيته هناك أمام ساعة الميقات المعلقة ، بخشبها الأصفر المصقول .

كان يجذب ذراع الساعة الجانبي على فترات متباعدة ، وبين المرة والأخرى ، كان يشب ويميل ، لمن يقرأ شيئا في شريط التوقيع . وكنت ، وأنا واقف هنا في حلق الباب ، أستريح ، وأسمع صوت الاسطوانة الداخلية وهي تدور ، وأقول ، انه محمود زميل الدفعة القديم . لم يكن ممكناً أن اخطئه بهذه القامة التي لاتزيد على المتر إلا قليلا . غير انني لم أكن واثقاً ، بسبب من تلك السنوات الطويلة التي مضت ، وذلك القميص الطويل الواسع ، وهذه الوفرة من لمبات النيون التي توهت ملامح الوجه البعيد ، ثم انني لم البث أن سمعته وهو يسعل في صوت نسائي نحيل ، ويجذب الشريط الورقي من قلب الساعة حتى خفت أن يقطعه . تراجع به الى حيث الجدار المدهون ، ورفعه هكذا بين يديه ، واستغرق في الاطلاع على عشرات الأسماء المكتوبة ، وظل يفعل ذلك حتى مال بجسده ورآني .

وقف ينظر ناحيتي ويداه عاليتان كما هما ، ثم ترك الشريط الورقي يتهدل مزدوجا على البلاط الخشن المغسول ، وبدأ يخطو متردداً بنظارته الطبية حتى تأكد من أنه محمود : «محمود القزعة» .

ونظرت في الوجه القريب : «أهلاً يامحمود» .

«أهلاً أهلاً . إزيك ؟»

«ازيك انت ؟ انت انتقلت هنا والا ايه ؟»

«لا ابداً» .

«أمال إيه ؟»

هز رأسه كمن ينقي شيئا . وشبك ذراعيه على صدره ، وتراجع بلحيته النابتة البيضاء ، ونظر جيداً الى وجهه ، وتوقفت عيناه عند شعري ، وشاربي :

«لازم عندك ليل النهاردة ؟»

ابتسمت وقلت : «أنا عندي ليل على طول» .

«كويس . ومضيت حضور والا لسه ؟»

«لألسه» .

«بتمضي في الكشف والا من [illegible]»

«في الاثنين . زي زمان» .

«كلكم ؟»

«كلنا» .

«رجاله وبنات ؟»

«رجاله وبنات . لكن للأسف . مفيش بنات في وردية الليل» .

شاركني الابتسامة فتباعدت ملامح وجهه قليلا ، وقال انه يعرف . فكرت ان ماجدة لن تصدق عندما أخبرها بذلك اللقاء . محمود مراد زغلول . كنا نسميه القزعة لأنه اعتاد أن يعتلي اسطح المكاتب لكن يطول خانات الحفظ التي كانت تطولها البنات وهي واقفة في مكانها . كان يقفز من مكتب الى اخر دون حذاء . بالجسد الدقيق ، والوجه الأسمر الضاحك . وخطر لي انه الوحيد الذي يعادل مرتبه مرتبي بالمليم ، وقدمت له سيجارة . ولكنه اعتدل فجأة وقال : «طيب سلام» .

«سلام ازاي ؟ انا لازم اشوفك

«ان شاء الله» .

«قبل ما تسافر» .

«ضروري طبعاً» . وتوقف فجأة . وضيق مابين حاجبيه وقال : «هو انت كنت بتقول إيه ؟ »

«بأقول لازم اشوفك» .

«لأ . الاول» .

«الأول امتى ؟» .

«الاول خالص ، قبل ما تسلم على» . .

شعرت بالحيرة ، وابتسمت .

«طيب سلام» ، وهز رأسه مودعاً .

بدأ يترك الدرجات العريضة بقميصه الخفيف الواسع . أخرجت قلمي من جيبي ، ولمحت يده الصغيرة على السياج الخشبي الناعم ، بينما هو يميل عند انحناءة السلم ، ويختض .

جاري صاحب البيت

– المسألة باختصار ياأستاذ مكرم أنك لاتسأل عن جيرانك . الرسول الكريم أوصى بسابع جار . وأنت شخص ممتاز ذو سمعة طيبة .

جعلني ابتسم . ديباجة طيبة لابد أعدها من قبل . لكنه ارسل مع ابنه يقول أنه يريد مقابلتي لأمر مهم . كان يمكن أن يطلب مقابلتي دون توضيح ما اذا كان الامر مهم أم لا . أثارني وفكرت فيما يمكن ان ينشأ بيننا فجأة . نصحتني زوجتي أن أذهب .

«أنا لاأعرفه»

«أنا أعرف بهاء . انه زميلي في المدرسة»

قال ابني عن بهاء الذي جاء يطلب مقابلتي لابيه .

«وأنا قابلت زوجته في السوق مرة»

قالت زوجتي . وتذكرت أنا أني اركبته في سيارتي منذ شهور .

رأيته ماشيا يعرج ففترت له الباب وشكا لي من آلام الروماتيزم .

وادركت أن خوفي من الذهاب لمقابلته انما بسبب عادتي التي تلازمني في شهر رمضان . ينطلق مدفع الافطار فأحب أن أقف في الشرفة اتطلع الى الشوارع الخالية والبيوت الصامتة والظلام القادم فوق الدنيا باتساع . واليوم كنت اقف بالشرفة ساعة دق بهاء جرس الباب . لقد حدثت زوجتي مرة عن عادتي الغريبة في شهر رمضان ، وذلك الحزن الذي يلازمني وقت الافطار . وقلت لها أنني قبل أن اتزوجها كنت أسكن في غرفة فوق سطح بيت قديم من دير

الصفير

ابراهيم عبد المجيد

الملاك . ينطلق مدفع الافطار فانزل أمشي في شارع «الملاك» الطويل الخالي .

واجلس في أول مقهى أنتظر لحظة لاينظر فيها الجرسون الي واترك الدمع يصعد الى عيني . قالت انه رمضان شهر يقترن بالالفة العائلية . وان حالي هو حال كل الغرباء في كل البلاد . لكنّي حتى الان ، وقد تزوجت وصار لي من الاطفال ثلاثة ، غير قادر على التخلص من ذلك الحزن القديم الذي يلفني وأنا ارى الشوارع خالية والبيوت صامتة والظلام قادما فوق الدنيا باتساع قلت .

– الحقيقة أنا أشعر بالخجل أنا رغم مرور عشرين سنة على وجودي بالقاهرة لازلت غير قادر على الحياة فيها

– معك حق . انها مدينة مفسدة للعلاقات بين الناس .

– ارجو إذن أنه تتقبل اعتذاري .

ورأيته شاردا . وطال شروده حتى ظننته قد نسائي .كدت اذكره أنه ارسل لي ورقة مع ابنه الصغير (بهاء) وانه طلب مقابلتي لأمر مهم لكنه سألني .

– هل رأيت مافعلوه ساعة الافطار أمس . ؟

– رأيت .

– أخذوا عددا كبيراً !

– أصبح هذا أمرا عاديا هذه الأيام .

– لقد أخذوهم من الجامع ملأوا ثلاث عربات بوكس ضخمة !
– لكنه أمر لايثير القلق على أي حال .
اردت أن اغلق باب هذا الحديث . اذا كان هذا هو الامر المهم فليعلم اني لا أفهم فيه .
– أنا أعتقد هذا أيضا . زوجتي للأسف تكاد تقتلني .
لقد صرخت كثيرا وهم يأخذون الولد . ابننا عاطف . الاتعرفه ؟ . أكبر ابنائي .
أربكني . أنا بالطبع لا أعرف ابنه وهو لايضايقه الا صراخ زوجته ربما يريد أن يبدو متماسكا أمامي . وتذكرت قراري فلذت بالصمت . عليه أن ينهي المقابلة أو يفصح عن شيء آخر .
– على كل حال المسألة بسيطة . نحن في النهاية أخوة .
لم افهم ولم ارد ..
– أنا ياأستاذ مكرم أريد أن اقابل صاحب العمارة ولا استطيع ..
– أي عمارة ؟
– العمارة التي تسكن فيها . أنا بيتي دور واحد كما ترى .
– تقصد المعلم سيد .
– بالضبط .
– أنا لاأقابله أبدا رغم أنه يسكن في الشقة المجاورة لشقتي . انه يخرج من الخامسة صباحا ولا يعود الا بعد منتصف الليل . زوجته تقول ذلك دائما لزوجتي .
– والحل .؟
– تستطيع أن تقابله في عمله ؟
– هل تعرفه ؟
– للأسف لا . لكن يمكن أن تسأل زوجتي زوجته اذا أردت . لكن ما دخلي أنا في الموضوع . ؟
– سوف أشرح لك . مسألة بسيطة لكن قد تكلفنا الكثير فيما بعد ، ولابد أنك تعرف أن بيتي هذا ملكي بنيته من جهدي وعرقي طوال عمري ، وأنا لايمكن أن أسمح لأحد أن يتسبب في هدمه .
– هذا أمر طبيعي جداً .
– اذن لابد أن أقابل المعلم سيد . ولانك تسكن في الشقة المجاورة له عليك أن تتدخل لتنهي مايحدث فورا ..
ضايقتني لهجته لكن وجدت أنه من اللائق أن اتجمل بالصبر .

قلت .

– صدقني أنا لا أفهم المسألة حتى الان .

– هذه هي المشكلة . لا أحد يريد أن يفهم .

– حضرتك لم توضح لي شيئا حتى الان .

– أنا . أنا لم أوضح ؟ ! . اشرب الشاي ..

كانت ابنته الصغيرة قد دخلت ووضعت أمامي الكوب وخرجت دون أن أشعر . أمسكت بالكوب وأنا أحاول أن لا أنظر الى عينيه .

– الاتعرف يا أستاذ مكرم أن مياه المجاري تتسرب من أسفل العمارة الى بيتي ؟

– بالطبع لا أعرف . أنا اسكن في الدور الرابع .

– مياه المجاري يمكن أن تأكل الاساسات .

– الى هذا الحد . ؟ !

– وأكثر . وأنا استطيع أن امنعها من التسرب الى بيتي لكنها ستتجمع أسفل عمارتكم .

فكرت انهي الموقف بسرعة . قلت .

– إذن سأبذل جهدي أن أقابل المعلم سيد الليلة .

– لو تجمعت المياه تحت العمارة ستنهار . وستنهار فوق بيتي .

– لن يحدث شيء من هذا بإذن الله .

– واذا تركتها تتسرب الى بيتي ستهدمه أيضا .

– أنها مسألة معقدة فعلا ولابد أن تنتهي فورا .

– قلت ذلك وأنا أهم بالوقوف لكنه صرخ فجلست .

– هذه مسؤولية ياأستاذ . أنت أيضا سوف تضار اذا سقطت العمارة . ستجد نفسك في الشارع . أم لديك شقة أخرى ؟

– أنا ؟ ! . أبدا ..

وبدأت ارتبك . وكدت ارتجف . ولا أعرف لماذا قلت له أن يهدأ ، وأن المجاري طافحة في البلد كلها . لقد انفجر كأسد مجنون .

– البلد كلها ستنهار . انت رجل مثقف وتدرك ذلك أكثر مني . ألا تري أنها بدأت تنهار بالفعل ؟ !

وبدأت اسمع لغطا وحركة في حجرة قريبة ، وأدركت أن السكر في الشاي أكثر مما يجب .

تركت كوب الشاي .
– فعلا انها تنهار . معك حق ياأستاذ ...
– اسمي محمد ذهني ياسيد مكرم . نسيت اسمي مع أني ارسلت اليك الورقة منذ دقائق وانا لم أنس اسمك وركبت معك السيارة منذ شهور .

لم يكن مفاجئاً لي اتساع عينيه شيئا فشيئا ولا جحوظها الان ، ولا حتى الشرر الذي يكاد يطير منهما ، لكن الذي فاجأني بحق كان وجهه . صار يتغير بشكل غريب . لم أميز ما اذا كان ينبسط أو يتلوى أو يحدث له الامران معا .
– الحقيقة أني أقدر موقفك تماما ياأستاذ ذهني . ليس من المعقول أن يتسبب أحد في هدم بيت جميل مثل بيتك بنيته حضرتك من تعبك وكفاحك . وأنا أعدك أن لا أعطي الفرصة لأولئك الطماعين من أصحاب العمارات الذين يتركونها تقع على سكانها .
وفكرت أن عبارة كهذه كفيلة أن تنهي الموقف كله . لكنه كان قد وقف وراح يصرخ ويلوح بذراعيه .

– اسمع . لاداعي لهذا الكلام . انت مسؤول مع صاحب العمارة . ثم ما الذي يجعلك تسكن في عمارة آيلة للسقوط . هه . غفلة ام غباء ؟ . غباء ولا أقل .
رأيته ضخما يكاد يسد الحجرة الصغيرة . صرت عاجزا عن الكلام . فكرت أقف . خشيت أن يهاجمني وأنا جالس . وقفت .
– أرجوك أن تهدأ ياأستاذ ذهني . لقد أهنتني لكن سأنسى الاهانة وسأساعدك كثيرا ..
– أنت كاذب وصاحب العمارة كاذب .

وفي اللحظة التي سمعت فيها وقع أقدام تندفع نحونا دفعني بقوة فوقعت على المقعد خلفي ورأيت امرأة بدينة تندفع نحوه تلقي بنفسها عليه فيسقط على مقعد خلفه وتسقط هي فوقه وامتلأت الغرفة بأولاد وبنات مذعورين أحنست بواحدة منهم تسحبني من ذراعي بسرعة تخرجني وأنا ارى وجهه من تحت المرأة البدينة وقد جحظت فيه العينان وغطى الزبد الشفتين وبينما كانت الفتاة تدفعني من ظهري في اتجاه الباب المفضي الى الشارع كنت اسمعه يصرخ طالبا المسدس ليضربني بالنار ...

لايتعبني هذا السبيل الحاضر

قصائد مختارة من الشاعر الاسباني ليون فيليب

قصائد مترجمة

ترجمة وتقديم : الدكتور لوث غارثيا قسنطيون

ولد ليون فيليب في واحدة من هذه القرى الجرداء الكستيليانية وهي قرى جافة وصلبة ومهملة في محافظة ثامورا عام ١٨٨٤ وبعد عامين ذهبت اسرته الى سلامانكا وبعد ذلك الى (فلادوليث) حيث درس ليون المتوسطة والثانوية وكان أبوه كاتباً شرعياً ورغب في أن يدخل ابنه الجامعة . اختار ليون الصيدلة ليس لانه كان يحب

هذه المهنة ولكنه رأى في هذا الاختيار فرصة لأن يشاهد مدريد مركز الفن والآداب ولكي لا تثقل عليه تكاليف الدراسة كما هو الحال في الدراسات الاخرى .

حين توفي أبوه عمل ليون ممثلاً في واحدة من الفرق المسرحية التي كانت تتجول في القرى والمدن الاسبانية وبهذه التجربة أكتشف ليون معرفة أوسع وخبرة اكبر بالحياة ولكنه كان يكتشف دائماً في نفسه ميولاً اخرى كالشعر .

كان ليون فيليب مولعا بالسفر وكأنه دون كيشوت معاصر حيث ينتقل من مكان الى مكان لكي يعرف الناس ولكي يتعرف الناس عليه فقد سافر الى أفريقية والى المكسيك حيث تعرّف على امرأة صارت زوجة له ثم ارتحلا الى بروكلينك حيث عمل ليون فيليب مدرسا للغة الاسبانية .

شهد عام ١٩٢٩ صدور الجزء الثاني من (قصائد وصلوات المسافر) حيث صدر الجزء الاول في مدريد عام ١٩٢٠ وأثار جدلاً ونقاشاً حادين وكان ديوانه هذا يحفل بتأثيرات واضحة من الشاعر وولت وايتمان الشقيق الروحي لليون فيليب وتأثيرات لا تقل أهمية عن وايتمان من الكتاب المقدس.

في هذين العملين يتوضح روح الشاعر الذي لا يرتبط موصولاً بالاشياء فيظهر فجأة مثل الحصاة الصغيرة التي لا تنفع للبناء الكبير ويسهل القاءها في هذا المكان او ذاك من الحقل الذي يتجول فيه باستمرار كمسافر بدون محطة ليتوقف ، ولو توقف فسوف نراه من خلال نافذة الغرفة العالية حيث يقيم ومنها يبصر خط الحياة والموت .

وهذه القصائد المختارة لليون فيليب تظهر الشاعر كأنسان حر مثل الهواء من دون اسلاف مبدعين او لوحات عائلية كبيرة ، وهو يتكئ على أشياء صغيرة لانه يفتقد هذه الآشياء الاخرى ذات الأهمية التي يتغنى بها الشعراء باصوات متغطرسة ومتكبرة بينما هو خالي الوفاض لا يملك شيئا حتى معطفه.

لم ينتم الشاعر لجماعة سياسية ولكنه عندما سمع بخطر الانقلاب الفرانكوي على الجمهورية وهو في (باناما) رجع بسرعة الى اسبانيا وذهب الى فلانسيا حيث التقى بادباء ومثقفين مثل رفائيل البرتي ، ماريا تيرسيا ليون ، بابلو نيرودا

وعندما تحققت الفاجعة وسيطر فرانكو

على البلاد سافر الى فرنسا حيث بدأت حياة المنفى التي عاشها حتى موته.

طاف ليون فيليب بلداناً كثيرة وكان يحمل نشاطه معه محاضراً ومنشداً لشعره كأنه واحد من شعراء التروبادور في القرون الوسطى لقد كان يتحدث ويلقي قصائده ويخطب ويعظُ في كل المدن وامام الجماهير المختلفة في الجامعات وفي المنابر العامة وفي كل الأحوال يظهر دائما بنفس الحماسة ويصغي الناس اليه مأخوذين به وهو يحترق مثل بروميثيوس بوعي متقد واصالة رافضة وروح صوفي لا تستقر كان قلمه صوتاً يصرخ في ألم المنفى وفي واحدة من قصائده التي تقول (لك المملكة) كان ناجحا في التركيز وبأبيات

قصيرة على الفرق بين أسبانيا المتشردة واسبانيا الرسمية وهو يتوجع لرؤية هذه الاسبانيا المقتولة بالكل حتى بالشعار نفسه.

توفي ليون فيليب في أرض المنفى في مكسيك عام ١٩٦٨ . وخلف شعراً قويا وبسيطاً ولكن تجربته كانت مزدحمة بالاضطراب وبالفلسفة المثالية الحماسية لدرجة انها تبلغ احيانا نبرة تصل حد النبوءة انه يقول (حتى الآن والشعر عندي ليس سوى مجموعة اشارات منيرة تشتعل هنا وهناك في بيت الظلام لكي يبصرنا أحد . لكي لا ننسى وكل ما في الدنيا ينفع ليدخل في قصيدة ليغدو ناراً . المهم هو هذه القوة التي تزلزل كل سوى ما يأتي من الهواء وما يكون في جوفي . هذه النار التي تشعل الكل وتصهر الكل من أجل ان ينار بناء صغير).

وبسبب الظروف التأريخية ورحيله عن أسبانيا اتهم ليون بالخيانة وبموقفه المعادي ولكن موضوع اسبانيا كان حاضراً وقائماً في شعره وهو يبحث عن حلٍ لأزمته الشعرية ولقد قيل انه ضد الدين ولكنه كان متلبساً بحسٍّ دينيٍّ عميق انه يقول (ليست الأرض أرضا فقط . الوطن هو الجذر .. دم البشر ، من الممكن ان نولد في أي مكان وأملنا ان نولد في يوم من الأيام فوق نجمة السلام حيث لا توجد حرب ولا سيف ولاسم حيث يخطو البشر الى هذه النجمة قدرنا ان نمشي وقدرنا في الهواء .) .

١ لا يتعبني

لا يتعبني هذا السبيل الخاضر
فدورة واحدة لا تتعبُ
الذي يتعبُ
هو أن يكون اليوم كلّه
ساعةً فساعة
ويوما اثر يوم
وسنة بعد سنة
والحياة كلها
تدور حول الساقية

٢ ان يكون مسافراً

أن يكون في الحياة مسافراً
مسافراً فقط .. عابر طرقاً جديدة
أن يكون في الحياة مسافراً
بدون مهنةٍ اخرى
بدون اسم آخر وبدون قريةٍ
مسافراً .. أن يكون في الحياة مسافراً
مسافراً وحسب .
لا ينبغي أن تترك الحياة
مسماراً في الجسد او الروح
أنها الامنية أن تمرّ بكل شيءٍ مرةً واحدةً
أن يمرّ وحيداً وخفيفاً
خفيفاً .. خفيفاً .. خفيفاً الى الأبد

أن لا يعوّد القدمَ
على ان تدوسَ نفس التراب
ولا نفس منصة التمثيل ولا نفس بلاطةِ المعبد
لكي لا نصلي الصلوات مثل خادم الكنيسةِ
ولا نلقي الشعر مثل الممثل العجوز
«لليد الفارغة أصابع رقيقة»
قال الأميرُ هاملت حين رأى
كيف حفر الحفار حفرةً وغنى في نفس الوقت
اذا لم نكن نعرف المهنَ
فسوفَ نحترمها
ولكي ندفن الموتى كما ينبغي
يصلح ايُّ واحدٍ .. ايّ واحدٍ
الاّ الحفار
وسوف يأتي اليوم .

الذي نعرف كيف نحقق العدالة
مثل الملك سليمان
وكما حققها (سانشو) الخادم
او القروي (بدرو كريسبو)
أن لا تترك الحياة مسماراً
في الروح والجسد
وأن أمرَّ .. أمرَّ عابراً كل شيءٍ مرةً واحدةً
وحدي وخفيفاً
خفيفاً .. خفيفاً الى الأبد
لابد اننا نحسّ بكل الرياح
وتحت كل السماوات
يا أيها الشعراء
لا تغنوا دائماً عن نفس القرية

وعن زهور الحديقة نفسها
وان تكون كلّ القرى
وكل الحدائق
لنا

(٣) احكو لي حلماً

الآن في لحظات العودة
وصلت منذ قليل
من الرحم الى المدينة
وهذا يعني
انهم قد أناموني بحكاياتهم
فأستيقظتُ في الحلم
فأريدُ أن أحكي حلمي
يا رواة الحكايات
اريد أن احكي حلمي
هو حلم بلا قيدٍ ولا مرآةٍ ولا خواتم
ولا شباك ولا فخاخ ولا خوف

(٤) اسمعوا

حلمتُ .. أحلمُ ،
لستُ حكايةً
أتيتُ من الأقصى
من الحلم خلقتُ ومن الحلم جئتُ
واقول أن الحلمَ ارادةٌ ..
إرادةٌ ، ارادةٌ ، ارادةٌ ، إرادةً

الهروبُ من السرابِ ارادةٌ
التخلص من الشرنقةِ ارادةٌ
ارادةٌ التخلص من الحلاوةِ الفجةِ للحكايات
ارادةٌ حلُّ الرباط والتمدد
الحلم هو الصراخ لأربع مرات
لأربع وأربعين مرةٍ ، لأربعمائةِ مرةٍ
لأربعة آلاف وأربعمائة واربعين مرة
لا أريد ، لأ أريد ، لا أريد ، لأ أريد
ان أرى نفسي في الزمن
لا في الأرض
ولا خائضاً في الماء
أريد أن أبصرني في الريح
أريد أن أبصرني في الريح

(٥) أعرف كل الحكايات

لا أعرفُ أشياء كثيرة .. هي الحقيقة
وأقول فقط ما أبصرتُ
وما أبصرت هو أن يُهزَّ مهد الانسان بالحكايات
وأن صرخات الانسان القلقةِ
تغرقُ بالحكايات
وأن بكاء الانسان يُسدُّ بالحكايات
وأن عظام الانسان تدفقُ بالحكايات
وأن خوف الانسان
اخترعَ كل الحكايات
في الحقيقة .. اعرف أشياء قليلةٍ
ولكنهم أناموني بكل الحكايات
وأنا اعرفُ كل الحكايات .

(٦) البحّار .. البحّار

كلنا بحار نعرفُ الملاحة
كلنا قبطان .. قبطان في البحر
كلنا بحار والفرق فقط
في المركب الذي نذهب به
فوق ماء البحرِ
يا بحري .. يا بحري
الذي تسوق مركباً بسيطاً
فوق ماء البحر
يا بحري .. يا قبطان
لا تخف الغرق
ان الكنز الذي نبحث عنه
يا قطبان
ليس في حضن المرفأ
ولكن في عمق البحر

(٧) لكَ المملكة

يا أخي
لكَ العقار ، الدار ، الحصان والمسدس
ولي صوت الأرض القديم وحده
وانت تأخذ كل شيءٍ
وتتركني عارياً وشارداً في الدنيا
ولكني أتركك أخرس
وكيف تستطيع أن تحصد القمح
وتطعم النار وقد أخذتُ الاغنية منكَ ؟

(٨) باللحيرة

باللحيرة
لو ان هذا الطريق كان طويلاً لاميالٍ كثيرةٍ
القرى نفسها .. الفندق نفسها
القطيع نفسه .. القافلة نفسها
باللحيرة .. حين تمتد حياتنا هذه ألف عام
من كان يستطيع ان يحتملها حتى النهاية ؟
من يطيقها كلها
بدون احتجاجٍ ؟
من كان يستطيع ان يقرأ عشرة قرون من التأريخ
ولا يقفلها ؟
عندما يبصُر دائماً نفس الأشياء بتواريخ مختلفة
نفس البشر
نفس الحروب
نفس الطواغيت
نفس السلاسل
نفس الممثلين
نفسه ..
نفس الشعراء .
يا للحسرة ..
أن يكون كل شيءٍ هكذا
أن يكون على نفس الطريقة .
أيةُ خسارةٍ .

(٩) مثلك

هكذا هي حياتي
حجرٌ مثلكِ انتِ
حجرٌ
صغيرٌ
مثلك انتِ
حجرٌ رقيق
مثلك انتِ
حصاةٌ تدحرجُ عبر السبل والدروب
مثلك أنتِ
حصاة متواضعة في الطريق
مثلك انت
في الأيام العواصف
تغرق في الوحول
ثم تبرق تحت الحوافر وتحت العجلات
مثلك انتِ التي
لا تنفعين ان تكوني حجراً لحانوتٍ
حجراً لقصرٍ.. حجراً لمجلسٍ.. حجراً لكنيسةٍ
مثلك انت
حجر متحرك مغامر
مثلك انتِ
خلقت لتكوني حجراً في مصيدة طفل صغيرٍ
ليس غير

(١٠) آسف «سيرة ذاتية للشاعر»

يؤسفني بأني لا أستطيع أن أغني
على عادةِ هذا الزمان
مثلما يغني الشعراء اليوم
يؤسفني أنني لا أستطيع أن أرتلَ
بصوتٍ متغطرسٍ قصائد لامعةٍ
يؤسفني بأني ليس لي وطن
سوى عندي فرنسا أو أسبانيا
المانيا أو أيطاليا
أعرف أن التأريخ هو التأريخ دائماً
الذي يمضي من أرضٍ لأرضٍ أخرى
من جنسٍ الى جنسٍ آخر
مثل مضي هذه العواصف الصيفية
من أقليم لأقليم
يؤسفني بأني ليس لي
أقليم أو وطن صغير
أو أرض قروية
يبدو لي أني ولدتُ
في قلب أرض (كاستاليا) الجرداء
وجئتُ لأولد في قريةٍ لا أتذكر شيئاً منها
في (سلامنكا)
وشبابي شباب مرّ في الجبلِ
بعدُ .. لم أعد أرمي في المرساةِ
ولا يجذبني ايٌّ من هذه الاماكن أو يمسك بي
لا أستطيع أن اغني دائماً نفس اللحن لنفسِ النهر
الذي يمضي يدحرجُ نفسَ المياه

لنفس المسارِ .. لنفس الحقل ولنفس البيت
يؤسفني بأنيَ ليسَ لي بيت
بيت عليه شعار
بيت أحتفظُ فيه بين أشياء اخرى غريبةٍ
بكرسيّ جلديّ قديم
ومائدةٍ خربتها العثة
ولوحةُ جدي الذي قد كسبَ معركةً
يؤسفني بأني ليس لي جد
قد كسبت معركةً
وليس لي جدّ مؤطر في صورةٍ
بيدٍ فوقَ صدره
واليد الأخرى على قبضة السيف
يؤسفني بأني ليس لي أيضاً سيف
ولهذا .. ماذا سأغني
اذا لم يكن لي وطن ولا أرض قروية
ولا بيت بشعار ولا لوحة جدٍ قد كسبت معركة
ولا كرسي جلدي قديم
ولا منضدة ولا سيف
ماذا سأغني ..
أنني منبوذٌ
لا يملك حتى معطفاً
ولكن هذه الأرض الاسبانية
وفي قرية من مديرية (القارية)

هناك دار حينَ أنزل، فيها
أجدُ أشياء معارة :
مائدة صنوبرية وكرسيّ من القش
ولي كتاب ايضاً .
وكل ما أملك بقي في غرفةٍ واسعةٍ وبيضاء
في الطابق الأول وفي ابرد مكانٍ في الدار
هذه الغرفة لها ضوء فاتح وقوي
الغرفة الواسعة والبيضاء
لها ضوء فاتح يدخل من نافذةٍ تطلُ على
شارعٌ شديد الأتساع
والى ضوء هذه النافذة
أجيءُ كل صباحٍ
هنا أجلسُ على كرسي القش
وأتغلبُ على الساعات الطويلة
بقراءةٍ في كتابي
وبرؤية الناس يعبرون عبر النافذة
هي أشياء قليلة الأهمية
كتاب وزجاج نافذةٍ في قرية (القارية)
ولكن تكفي لروحي لكي تحسّ كل نبرة الحياة
فأن ما يمر عبر هذا الزجاج
هو ايقاع الدنيا
عندما يمر هذا الراعي الذي يرعى الماعزَ وفي يده هذا العكاز الكبير
أو تمّر هذه المرأة حاملة

حملاً خشبياً على ظهرها
ويمر هؤلاء المتسولون الذين يأتون مع بؤسهم
من (باسترانا)
او تمر هذه الطفلة التي تذهب الى المدرسة بدون رغبةٍ
آه .. هذه الطفلة ..
تقف دائماً على نافذتي
وتضع وجهها على زجاجها مثل صورةٍ
آه .. طريف وجهها ملتصق على الزجاج
مع ذقنها المفلطح وانفها الأفطس
وأنا أبتسم لهذا المشهد
وأقول لها إنها طفلة جميلة
حينئذٍ تقول لي أنني غبي
وتنصرف ..
مسكينة هذه الطفلة
انها لا تمر الآن بهذا الشارع الواسع
في طريقها الى المدرسة مرغمةً
ولا تقف عند نافذتي
ولا تعود تلصق وجهها على الزجاج مثل الصورة
لقد مرضت يوماً
وفي اليوم الثاني دُقت لها الأجراس
وفي عصرٍ صافٍ جداً
وفي هذا الشارع الواسع

وعبر النافذةِ
رأيتها محمولة في صندوق أبيضٍ جداً
غطاؤه زجاج
وعبر هذا الزجاج كان يظهر وجهها
كما عندما كان ملتصقاً على زجاج نافذتي
على زجاج هذه النافذة
الذي يذكرني دائماً بزجاج ذلك الصندوق الأبيض
ايقاع الحياة كله يمر بزجاج نافذتي هذا
والموتُ يمرُ أيضاً
يؤسفني بأنني لست قادراً على أن اغني بطولات أخرى
لأنني ليس لي بلدٌ
وليس لي أرضٌ قروية
ولا دار بشعار
ولا لوحة جدٌ قد كسبت معركةً
ولا كرسيّ جلدي قديم
ولا منضدة ولا سيف
وانني منبوذ
ولا أملك حتى معطفاً
آسف
أنني مرغم على أن أغني
أشياء قليلة الأهمية

نخلتان

نموذج مقارن من قصيدة

مدخل تمهيدي: حول المصطلح

أضافت قصيدة الحرب المعاصرة في العراق بعداً انسانياً وآخر فنياً إلى (موضوع) الحرب الذي تعامل معه الشعراء العرب عبر تراثهم الطويل بكونه (غرضاً) تسير إليه القصيدة بعد الفراغ من الحدث ؛ فيعلّق الشاعر على المعركة التي تكون قد انتهت حين يبدأ كتابة قصيدته..

إن الشعراء العراقيين عاشوا الحرب، تجربة حية ؛ سواء بالمشاركة الفعلية في الدفاع عن الوطن ضد العدو ؛ أو بالمعايشة اليومية للحرب ومايستلزم ذلك من التقاط حالاتها ورصد جزيئاتها.

في المقام الأول ؛ كانت المشاركة والمعايشة تفترضان إدخال تلك الحالات والجزيئات إلى القصيدة التي صارت الحرب (موضوعها) لا (غرضها) ؛ ولم تعد أسلوباً لتكتفي بالتغني خارجياً أو وصفياً بموضوعها ؛ ولاتقدم الإنسان المقاتل (بطلاً) مفرداً كما كان يُنظر إليه من زاوية الحماسة الحربية في عصور المنازلة وجهاً لوجه.

هذه التغيرات الملموسة ؛ جاءت عبر الإنجاز الشعري ولم يخلقها التنظير المترف أو المترفع عن سيرورة الشعر.

وقد ترتب على ذلك توليد المصطلح أو تحديده.

فالحرب غدت (موضوعاً) لاغرضاً.. وذلك يعني اتساعها لتشمل عدة مضامين ومفردات.

ويستلزم ذلك أن نعبر عن (حالة) لاعن (موقف).. أو حدث..

إن عناصر الموضوع في قصيدة الحرب المعاصرة تتداخل بشكل عضوي يصعب فيه تحديد الأجزاء أو فصلها. إنها تنصهر ولاتتحد. لذا فهي لاتنفصل كي تُفهم وفق معانيها المستقلة.

الحرب المعاصرة

حاتم الصكر

. وذلك في رأيي يوازي حالة الحرب ذاتها. فهي ليست مشكلة جزئية: تتعلق بخلاف مع العدو حول حدود أو حقوق. بل تعدت ذلك لتشمل الأرض والإدارة والإنسان بل المستقبل أيضا.

كما غدا الإنسان العادي ؛ المواطن البسيط ؛ المأخوذ من أمن أيامه ؛ ووداعة ساعاتها ؛ بطلاً في الحرب التي يمتد عمرها دون أن يصاب هو ؛ البسيط العادي ؛ بالملل أو الهزيمة.

وهو كذلك بطل القصيدة المعاصرة.

إننا نلمح- في الحرب والقصيدة. وجوه الناس الأليفين ؛ جنوداً: وشباناً ورجالاً ذوي ماض وبيوت وأولاد وأصدقاء وحبيبات.. وهم إذ يتركون ماضيهم وراءهم، لايريدون تمجيد الحرب على حساب الحياة بل هم لايمجدون إلا الحياة من خلال الحرب، ولاينشدون إلا عودة الحياة كريمة ؛ بسيطة..حرة.

ومن المصطلحات التي استقرت، إلى جانب مفهوم: الموضوع والبطل، مصطلح قصيدة الحرب، تفريقاً لها عن (قصيدة المعركة) التي تُكتب استجابة لحدث حربي محدد ولاتحوّله إلى مادة لموضوع اكبر هو (الحرب).

في ق قصيدة المعركة مزايا واضحة كالظرفية أو الآنية- اي الأرتباط بأبعاد الزمان والمكان والحدث- فيشار إلى لوازم ذات صلة بواقعة محددة.

إن قصيدة المعركة تلاحق حدثاً مدوّياً هو صفحة من كتاب الحرب الذي يتوجه إليه الشاعر المعاصر.

وهي بهذا المعنى سليلة الميراث الشعري العربي الذي يصف واقعةً أو يتحمس لمعركة ؛

موثّقاً أحداثها ومفتخراً بأبطالها وَراثياً شهداءها..

ومن مزاياها أنها تصل إلى غرضها بأقصر السبل. فهي مباشرة تسير إلى غرض واضح. ومفهومة: لأنها تحيل الوقائع إلى صور شعرية. وهي لاتحتاج- لقصيدة الحرب الأشمل منها- أن تحيل الوقائع إلى رموز أو دلالات ثم إلى بُنى شعرية.

في قصيدة الحرب ليس ثمة ارتهان بظرف. فما هو آني يتحول إلى مطلق. وماهو واقعي يُترجم إلى رموز.

ذلك أن قصيدة الحرب أعم في توجهاتها من قصيدة المعركة وأشمل في دلالاتها ومضامينها.

إنها لاتتنكر للواقعة. لكنها لاتجعلها حيزها الوحيد.

وهكذا يصح أن نقول:

إن كل قصيدة حرب هي قصيدة معركة أيضاً. لأنها تحتوي موضوعها.

ولكن ليس كل قصيدة معركة ؛ قصيدة حرب بالضرورة.

ونستطيع الآن أن نجمل المقارنة بين قصيدة المعركة وقصيدة الحرب كالآتي:

	قصيدة المعركة	قَصيدة الحرب
(١)تعبير	عن موقف	عن حالة
(٢)الباعث	حدث مباشر. معركة أو واقعة	حدث مباشر أو رؤية متصورة
(٣)المكان والزمان	آنيان. ظرفيان. محددان	(٣)غير محددين
(٤)الحرب	غرض ذو عناصر متعددة، متحدة	(٤)موضوع ذو مضامين متنوعة منصهرة العناصر
(٥)الوقائع	تُحال الى صور شعرية	(٥)تحال إلىرموز ودلالات
(٦)الرؤية	خاصة بمستقبل حدث أو معركة أو واقعة	(٦)عامة تتصل بمستقبل الحرب ومدلولاتها
(٧)البطل	تبعاً للمعركة أو الحدث	(٧)إنسان أو شيْ مألوف وعادي
(٨)الأسلوب	المباشرة -الوضوح- الصوت العالي	(٨)ليست مباشرة تحتاج إلى تأويل هادئة
(٩)اللغة	فخمة- مؤثرة	(٩)سهلة -واضحة
(١٠)الشكل العام	متشابه -مكرر-	١)متعدد -مبتكر
(١١)التراث	مرتكز استرجاعي- أو نموذج	(١١)استعانة- أو استلهام رمزي

وسوف يوضح

التطبيق التالي ؛ وسوف يوضح التطبيق التالي ؛ مزايا قصيدة الحرب بدءاً من النقطة العاشرة (التعبير شكلياً بتعدد وابتكار).. وذلك من خلال مقارنة قصيدتين كتبتا في ظرف واحد وبأستخدام مضمون متشابه ولكن بتوصلات مبتكرة وبتأثير مراجع مختلفة.

كما ستوضح المقارنة كذلك مزايا قصيدة الحرب الأخرى كالتعبير عن حالة ورؤية بصورة غير مباشرة.. واستعانة بأبطال عاديين وأشياء مألوفة.

ستكون قصيدتنا يوسف الصائغ (النخلة القتيل) وقصيدة مالك المطلبي (النخل) هما موضوع الدراسة.. وقد كتبتا خلال معارك الفاو المجيدة (شباط ١٩٨٦)

نخلة المطلبي

تطالعنا التسمية ؛ في قصيدة المطلبي ؛ جزءاً من (توجيه القراءة) ؛ الذي أراه مفهوماً للإيحاء بوجهة محددة أو خط سير للقصيدة.

فالعنوان ؛ النخل ؛ لايؤدي في قصيدة المطلبي دور العنوان التقليدي: أي الدلالة على المضمون أو الاشارة إلى الموضوع (وتلخيصه أحياناً). إنه هنا جزء من فنية الأداء. فالنخل لايُذكر باسمه إلا في العنوان. وإنْ لم يلتفت القارئ جيداً إليه، فإنه سوف يحسب المتكلم في القصيدة: الشاعر نفسه أو المقاتل.

إن الضمائر كلها ؛ تعود إلى المتكلم (والضمير المستخدم) هو ياء المتكلم ؛ وربما الضمير المستتر للمفرد المتكلم) حسب النسب التالية:

ياء المتكلم:	١٨ مرة
الضمير المستتر للمفرد (أنا):	٩ مرات
تاء المتكلم:	٢مرتين
أنا: الضمير الظاهر:	١مرة واحدة

المجموع ٣٠ ثلاثون ضميراً

وإذا كان الجدول السابق، يعطي الصوت الغنائي (نسبة الأشياء إلى المتكلم) أهمية اولى ؛ فإن جدول التذكير والتأنيث ؛ إلافراد والجمع يرينا حقائق أخرى.

–فالحلي: من أشياء الانثى.

بينما الأشياء الأخرى: محايدة ؛ تصلح للمذكر والمؤنث.

ولم يرد على سبيل التانيث إلا قوله: (واقفةً)..

–وفي إطار الإفراد والجمع:

نجد العنوان يدل على الجمع (النخل) بينما تعود الضمائر الثلاثون كلها إلى مفردة مؤنثة بالدلالة وليس بالاشتقاق أو النسبة.

–ويمكن على سبيل التعريف والتنكير ؛ أن نعثر على مفارقة أخرى. فالعنوان معرّف بأل (النخل) بينما

المتكلمة (نخلة): نكرة. فكأنما أراد الشاعر أن يمنحها الدلالة على (جنس) النخل: قوةً وتمجيداً.

هذا التفاوت بين العنوان والمتكلم ؛ يوقع في خلخلة ايقاعية لدى دخول (أجواء) القصيدة ؛ وتحليل رسالتها.

لكن القارئ لايستطيع إنكار ؛ ما أعطاه اخفاء المتكلم ؛ من قوة ؛ لها قدسية ورمز وطقس ..

بينما كان وضع النخل ؛ شامخاً في أعلى القصيدة أو رأسها ؛ يُفهم على أنه بدءُ الزمان والمكان معاً. وتساهم (الألفات) المتكررة في رسم ذراه السامقة: علّلا – الزمان – ابتدا – ..) وكذلك اهمال الهمز والاكتفاء بالمد في قوله (ابتدا) .. فهو يوحي بالشموخ والعلو.

ومثل ذلك ؛ يخلقه ألف الاثنين (سيرا – كلا – أشربا – ناما – تريا).

ولعل المطلبي نجح في اختيار (النخل) رمزاً ؛ مستلاً من (معركة) هي معركة الفاو الخالدة – ليكون دلالة على المكان: جنوب البصرة حيث النخل سيد المشهد الجغرافي ..

إن النخل هنا ثمر وأفياء ووسادة. دعوة للعابر كي يستريح ويستظل.

لكنه نخل غاضب ايضاً إذا ما آعتُديَ عليه. يتنازل عن جمال قامته وحليه الذهبية ؛ ويخلع تاجه ليستبدل بها جميعا تاج العراق الذي يعرفه الشاعر ببلاغة وشاعرية: «الغضب».

والمطلبي لايراعي مايسميه النقاد القدامى: حُسن التقسيم. فالقصيدة عنده بيت واحد. رغم انه يخل بهذه الوحدة أحيانا. كأن يجعل النخلة تقوم بثلاثة أفعال. وتعطي رد فعل واحد فقط:

تريانى
كيف أخلع تاجي ...(١)
وأكسر قيثارتي ...(٢)
وأرمي حلي: الذهب ...(٣)

الافعال

والبس تاج العراق: الغضب ...

رد الفعل

فالتاج المخلوع في (١) حل محله (تاج العراق) الموضَّح بما بعد النقطتين المهيئتين للشرح (: الغضب). فردّ الفعل إذن بديل للفعل – ١ – فقط. والايقاع في هذا المقطع يزيد تشويش القراءة باضطرابه المعنوي المتأتي من الاستجابة للقافية (الذهب / الغضب) التي خلقت مجاورة نغمية ؛ صادرت المعنى الذي تَعِدُنا به الافعال الثلاثية. بينما كان بمقدرة الشاعر أن يقول:

تريانى كيف أخلع تاجي

الفعل

وألبس تاج العراق الغضب

رد الفعل

لقد أخذتني الدهشة حقاً بإيجاز القصيدة ؛ واقتصادها الذي اعتبرتهُ بعض جماليات القصيدة المحاربة . وقد منح القصيدة ذاتها بعداً بكائياً شفيفاً نوضحه عبارة (لم أنم) المكررة ثلاث مرات في سطر واحد . بينما يستطيع الشاعر أن ينثرها في ثلاثة ابيات هكذا دون أن يختل الايقاع :

لم أنمْ

لم أنمْ

لم أنمْ

... لكنه آثر تكوين جملة شعرية ذات وقع نَدْبي حزين :

لم أنم لم أنم لم أنم

والملاحظ ان التقفية في القصيدة عفوية ذات طبيعة تلقائية. يفرضها المعنى لا الشكل الخارجي (او الجرس تحديداً) بأستثناء الأشارة السابقة.. ورغم اضطراب الوزن بالأنتقال الى تفعيلة المتقارب في بعض المقاطع.

* **التراث في النص المعاصر : مناقشة**

في كتابه (قصيدة الحرب الحديثة في العراق : دراسة ومختارات) يعيد الزميل طراد الكبيسي نشر مقالة له تناول فيها قصيدة المطلبي (النخل) معرضاً ببعض النقاد الذين يغريهم المفتتح الموحي او المشبع بالتراث فيواصلون النظر للقصيدة (على ان مفتاحها هو التراث).

وواضح ان حالة التداخل النصي او التعدية النصية واردة بين نونية المعري وقصيدة المطلبي ؛ ليس لأن القصيدتين مبدوءتان بكلمة (عللاني) وحسب.

فثمة مسوغات اخرى ينبهنا اليها مفهوم التداخل النصي الذي لايعني السرقة او التضمين بل هو شيء ابعد من هذين المصطلحين وسواهما مما ذكره النقد الأدبي عند العرب.

ان (بناء) قصيدة المطلبي قائم على اساس التعلة : زمن يمضي ؛ والظلام باقٍ.

وفي قصيدة المعري :

عللاني فأن بيض الأماني فنيت ؛ والظلام ليس بفاني

هناك صراع ازلي بين النور والظلام ؛ والحياة والموت.

والتعلة لدى المعري مفهومة فهو يصارع الظلام ويرى الأمنيات الفانية فيحتاج ان يعلل.

اما المطلبي فهو في موضع اشادة وبطولة فلا معنى لطلب التعلة الا بنهوض الذاكرة واستدعاء

مطلع المعري : عللاني.

واستذكار المطلع يرتب بالضرورةراستذكار (او استدعاء) جوها النفسي والنغمي ايضا. لذا جاءت قصيدة المطلبي (نونية) كذلك ومنظومة على (الخفيف): البحر الذي نظمت به نونية المعري.

وقصيدة المطلبي لاتكرر النون قافية بل مرجعا ايقاعيا بمعنى ان (عللاني / ترياني / مكاني / الأرجواني / زماني) هي وحدات نغمية يستقر فيها انثيال المعنى ويتوقف الجريان لصالح عودة او استدارة ايقاعية.

كما ان تفعيلة الخفيف الأولى (فاعلاتن) مهيمنة في بعض المقاطع رغم ان الشاعر يتجاوزها الى تفعيلات اخرى بعض الأحيان.

ونستطيع الان الأستدلال على مرجعية قصيدة المطلبي بالمقارنة الأتية :

	قصيدة المعري	قصيدة المطلبي	الملاحظات
المطلع	علّلاني	الكلمة الأولى : عللاني	مكررة مرتين
الوزن	الخفيف	الخفيف	مع انتقالات قليلة.
التقفية	النون	النون: خمس مرات	مع تغييرها..
الايقاع	الأنين والشكوى	الأنين والحزن	مبعثهما (النون) خاصة
الصراع	فناء الأماني وبقاء الظلام	بدء الزمان والمكان ثم الموت	
الزمان	كم أردنا ذاك (الزمان) بمدحٍ فشغلنا بذمّ هذا الزمان	والزمان ابتدأ من زماني	
عدم النوم	هرب النوم عن جفوني فيها..	لم أنم...	المكررة..
الخطاب	موجّه إلى اثنين : علّلاني	موجّه إلى اثنين : ترياني ..	
الحليّ	ليلتي هذه عروس من الزنج عليها قلائد من جمان	وأرمي حليي : الذهب	
الطبيعة	جعل الطبيعة مشخصات محسوسة ليلتي / عروس . سهيل / كوجنة ..	جرَّد من النخلة متكلماً	
الحلول	وعلى الدهر من دماء الشهيدين ..	يصبغ الأفق لون دمي	
الجو العام	الرثاء :	الرثاء	بدلالة الغرض والسياق معاً

ان البحث عن مؤثر تراثي في قصيدة كالنخل لهو أمر طبيعي . فالشاعر – كعادة الشعراء العرب – جعل النخلة تخاطب اثنين (عللاني ..) ثم جرّد منها محسوساً كجبل ابن خفاجة (الاخرس الناطق ..) الذي يتذكر من مرّ به من البشر ثم طالهم الفناء ..

ولايمكن أن نعد ذلك – بعد المقارنة السابقة .. «حشراً لقضية التراث .. دون أن يكون هناك مايبرر هذا ، ولمجرد أن (أنف الناقد شمّ رائحة التراث في كلمة ارتبطت في ذاكرته بموقف أو قصيدة ما» . كما يقول الاستاذ الكبيسي في كتابه . فاللوم عندي يقع على الناقد الذي لايتحسس أنفه مثل هذه المراجع الصارخة والاحالات الواضحة . وقد أدرك الناقد نفسه بعض ذلك حين قال :

«لا أظن أن ثمة صلة بين (النخل) وقصيدة المعري . اللهم إلا التوافق في وزن الخفيف الذي فرضه الإبتداء بكلمة (عللاني) . ومعنى كلمة (عللاني) في قصيدة المعري – كما قال الشارح لديوان (سقط الزند) هو : التعليل سقي بعد سقي بدواء الصبر مرة بعد أخرى .. فكأنه عيل صبره لتطاول الليل او الزمن . وهذا المعنى هو مايوافق معنى كلمة (عللاني) في المقطع الأول من قصيدة المطلبي ..» –يُراجع كتاب الناقد الكبيسي – ص ٨١ ومابعدها –

وردّي على ذلك هو أن الناقد نفسه بعد إنكاره على النقاد (أن يشموا) رائحة التراث .. ونفيه الصلة – أية صلة كانت بالتنكير – بين النخل ونونية المعري ؛ يورد سببين مهمين للتشابه والتأثر .

وقد جاءا بعد قوله (اللهم) وهما : وزن الخفيف ؛ ومعنى (عللاني) . ولاادري إن كان هذان الأمران لايثيران حاسة الناقد بالشم أو النظر أو السمع .. حتى !

ولئن ناقشت الزميل الكبيسي باسمه ورأيه ؛ فقد كان جميلاً لو ذكر رأيي الذي نوهت فيه قبله بقصيدة (النخل) للمطلبي ؛ وسلطت عليها الضوء ؛ دون أن يشير إلي بكلمة (البعض ..) ويُبعد التراث مؤثراً في النص المطلبي ثم يثبت بنفسه مايؤكد هذا التأثر : الوزن وعللاني : أي الايقاع ونقطة انطلاق القصيدة . فماذا بقي إذن ؟ !

نخلة الصائغ

تحيل قصيدة الصائغ القصيرة (ستة عشر بيتاً) إلى المخيلة القصصية التي تمد الشاعر بالخيط الذي ينمو في القصيدة قصصياً معتمداً على لقطة تبدأ من مكان (بيت صغير ..)لتلخص حالة من خلال النموذج .

النخلة هنا محددة المصير ؛ منذ العنوان . إنها مقتولة بوصفها بصيغة (قتيل) . وهذا يوجّه القراءة نحو الرثاء منذ البدء . فالنخلة التي تقف على بعد عشر خطى من بيت في الفاو ؛ ترتبط به أي البيت – رغم انها ليست داخله . كما ان البيت الصغير يُرى على مقربة من الفاو وجنوب العراق الذي لم يُذكر مباشرة .

في الجزء الأول من القصيدة ؛ المفصول بنقاط عن جزئها الأخير ؛ يرسم الشاعر موقعاً محدداً للنخلة من خلال البيت الصغير المطل على شط الفاو . فعلاقة النخلة بالبيت تتم بالواسطة :

نخلة (عشر خطى)
بيت (الشط)
الفاو

ولكنّ الشاعر يقدم لنا النخلة بترتيب آخر ؛ لايشي بمكانتها في الحدث :

بيت
الفاو
نخلة

فنتعرف أولاً على البيت الصغير ؛ وشطّ الفاو ؛ ثم النخلة .

وهذا لايهم كثيراً في نوايا القراءة المستمدة من نوايا النص كما يُريها سطحه .

بل تهمنا تجزئة القصيدة إلى مقطعين :

١ – في الأول : هناك رسم مكاني مرتّب لموقع البيت في الفاو ؛ النوافذ وبابه الكبير .. ونخلة على بعد عشر خطى ..

ثم وصف للنخلة التي كانت قبل العدوان ؛ متفتحة كمراهقة ؛ بعينين واسعتين وشعر حريري .

٢ – في الثاني : هناك مفتاح زماني : ظلام يهجم خلاله الفرس وبعد ساعتين إذ تشرق الشمس يتبدل المشهد لنرى البيت محترقاً .. والنافذتين (ممزقتين) ؟ والباب مشرعاً ؛ والنخلة مصلوبة معلّقة من شعرها في السياج .

لقد كان القسمان يحكيان قصة العدوان من خلال مصير النخلة . وإن كان المكان مسيطراً في الأولى ؛ والزمان في الثانية بدلالة البدء بالبيت في الأول وبالهزيع الأخير من الليل في الثاني .

المقطع الأول	المقطع الثاني
قبل العدوان	بعد العدوان
بيت صغير	– بيت محترق
– نافذتان جنوبيتان	– نافذتان ممزقتان
– باب كبير	– باب دون رتاج
– نخلة ...	خصلة شعر
مراهقة بعينين واسعتين وشعر حرير	(من النخلة) معلقة في السياج

إن مصير النخلة المحدّد بوضوح خارج القصيدة (في العنوان) ؛ غير مذكور صراحة في القصيدة . فالنخلة لم تعد إلا خصلة شعر حرير معلقة في السياج . وهذه حركة اختزالية موفقة فنياً .. ومؤثرة أيضاً .

لقد استمرّ الشاعر بأسلوب القص . وأنهى الحدث بمصير النخلة القتيل ؛ ليستثمر مردود العاطفة الحاصلة من مقارنة المقطع الأول (قبل العدوان) بالمقطع الثاني (بعد العدوان) .. وهو لهذا بعيد عن المباشرة .. رغم ارتباط القصيدة بظرف محدّد . لقد اختار الشاعر (جزئيةً) موحيةً من المعركة ؛ لتغدو ذات دلالة (كلية) على الحرب .

المرجع التشكيلي

لقد نشرتُ في ٣ / نيسان / ١٩٨٦ مقالةً في (آفاق) الجمهورية ؛ قلتُ فيها إن انتباه القارئ إلى عنوان قصيدة الصائغ (النخلة القتيل) يحيله إلى لوحة مشهورة لفنان العراق الخالد : جواد سليم ؛ أطلق عليها حين رسمها عام ١٩٥٨ اسماً مشابهاً هو : (الشجرة القتيلة) .

وحين نشر الصائغ قصيدته مرة ثانية في ديوانه (المعلّم) الصادر أواخر عام ١٩٨٦ . وضع لها رسماً تخطيطياً أكّد ماذهبت إليه من أن (مرجع) نخلة يوسف الصائغ القتيل هو شجرة جواد سليم القتيلة . وسوف نرى بمقارنة نخلة القصيدة والشجرة أن ثمة شبهاً واضحاً .

في شجرة جواد : فيما تبقى من ورق على أغصانها نلمح جمالاً وانسياباً ؛ حتى أننا لانكاد نتعرف على نوع الشجرة انها رمز لجمال يهوي تحت وطأة المعول القاسي الذي يحمله الرجل وهو يقطع جذعها . بينما ينظر الرجل الاخر الذي أعتلاها نظرات قاسية وهو ملثم ؛ قابع في وسطها ؛ وباطن قدمه في مقدمة اللوحة ؛ وكلاهما يجزّ أغصان الشجرة التي تجمعها المرأة

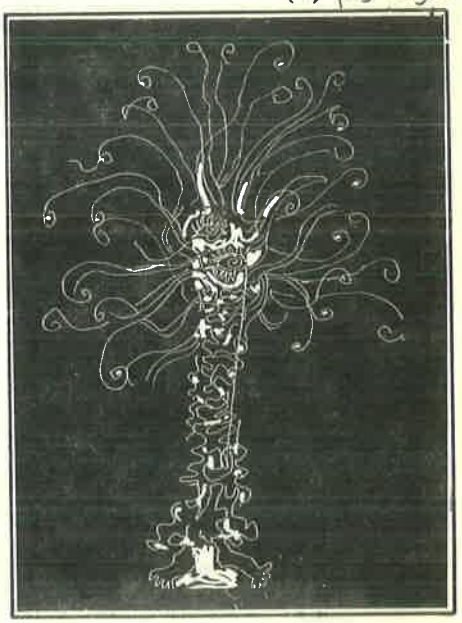
بحزن وانطواء واستسلام . لاشك أن لشجرة جواد مكاناً في ذاكرة الصائغ فظهرت شجرته بهذا الشكل :

جميلة ؛ محترقة .

ونستطيع الآن رؤية هذه العناصر المشتركة :

نخلة يوسف الصائغ	شجرة جواد سليم
– العنوان : النخلة القتيل	– العنوان : الشجرة القتيلة
– منظرها جميل	– منظرها جميل
– شعرها حريري	– أغصانها مرهفة وورقها رقيق ..
– تُصلب في المقطع الثاني وتعلق من شعرها في المقطع الثاني	– تسقط أغصانها وأوراقها إلى الأرض
– تموت بفعل هجوم الفرس	– تموت بالمعول ..

اللوحة رقم (١)



اللوحة رقم (٢)

وهذه العناصر الخمسة ذات أهمية إضافة إلى قصر قصيدة يوسف الصائغ . وبروز المؤثر فيها بوضوح .

وإذا شئنا مقارنة (نخة) يوسف المرسومة ؛ بشجرة جواد سليم القتيلة فسوف نصل إلى مايكرّس المؤثر ويجعله ماثلاً أمامنا ..

فنخلة يوسف المجرّدة في عريها ؛ والمجسّدة بالأرجل (اتصالها بالأرض) وبالانسان (من خلال العينين) ماهي إلا شجرة محوّرة . فأغصانها ونهاياتها لاتليق بنخلة فحسب .

ونستطيع الان أن نقارن النخلة المرسومة بالنخلة المرثية شعراً ؛ ولن نجد وشيجة قوية مما يؤكد حضور شجرة جواد سليم مؤثراً في النص .

وتصبح لدينا لأغراض المقارنة عدة اختيارات :

١ – مقارنة نخلة يوسف المرسومة بنخلته المنظومة شعراً .

٢ – مقارنة نخلة يوسف المرسومة بالشجرة القتيلة لجواد سليم .

٣ – مقارنة نخلة يوسف المنظومة شعراً بالشجرة القتيلة لجواد .

٤ – مقارنة نخلة يوسف المنظومة شعراً بنخلة مالك المطلبي .

ولكلّ من هذه المقارنات فائدته في تأكيد المرجع المؤثر . واحتواء الموضوع . والانتماء إلى الأسلوب والى الغرض أيضاً .

إلا أن اقتصار المقارنة مؤقتاً على نخلتي المطلبي والصائغ الشعريتين يتيح رؤية الأداء المتنوع للموضوع الواحد .

وهكذا تصل بنا مقارنة العناصر داخل القصيدتين إلى الجدول الآتي :

العنصر	نخلة يوسف	نخلة مالك
١–القاتل	محدد : الفرس	غير محدد : العِدا
٢–المكان العام	محدد : الفاو	غير محدد : العراق
٣–مكانها الخاص	عشر خطى من البيت	غير محدد : السواتر
٤–زمنها العام	هجوم الفرس على الفاو	غير محدد (باستثناء زمن الكتابة)
٥–الزمن الخاص	الهزيع الأخير من الليل	الليل
٦–الماضي	مراهقة عينان واسعتان. شعر حرير	صارية. درع. ثمر
٧–المصير (الحاضر)	ميتة (خصلة شعر.. على السياج)	ميتة (يصبغ الأفق لون دمي..)

العنصر	نخلة يوسف	نخلة مالك
٨–المستقبل		الوطن سالم. والعدا زائلون كالسراب
٩–المرجع	تشكيلي: الشجرة القتيلة لجواد سليم	شعري: نونية المعرّي
١٠–الشكل العام	وصفي. قصصي. خارجي	بضمير المتكلم (النخلة). داخلي. غنائي
١١–البطولة	المعركة–البيت–النخلة	النخلة– المعركة

إستنتاج:

تتصل قصيدة يوسف الصائغ بالحدث والبطل وتحيل إليهما أكثر من قصيدة المطلبي، فهجوم الفرس على الفاو تَسبّبَ في دمار الذي زرعت التخلة على بعد عشر خطى منه. وتمّ ذلك ليلاً وفي الهزيع الأخير منه تحديداً وانكشف مصير النخلة بعد ساعتين من ذلك.

أما قصيدة المطلب فلاتحدد العدو ولامكان النخلة أو زمن الهجوم عليها.

لكن القصيدتين تتفقان حول موت النخلة. الى هنا، تكون قصيدة الصائغ ألصق بقصائد المعركة. إنها قصيدة حرب. لكنّ زاوية النظر إلى الموضوع لاتزال أقرب إلى الموروث. هنا نجد مرثية لنخلة ؛ خلال هجوم له مكان وزمان و باعث ومصير ؛ رغم ان المعركة هنا مضمون وليست غرضاً.

في قصيدة المطلبي تتجرد النخلة رمزاً. وتأخذ بنفسها بطولة القصيدة ضمن معركة مشار إليها دون تصريح ؛ رغم انها كانت باعثاً مباشراً في الكتابة (لتتذكر زمن الكتابة) والهمّ الجمالي (نظراً للمرجع التشكيلي) مهيمن على نص الصائغ ؛ بينما يهيمن الهمّ الشعري (نظراً للمرجع الشعري: المعري) على نص المطلبي. ويتحد كلا النصين في المصير وإن اختلفنا في المجرى العام للقصيدة وانعكاس ذلك في بنائها (النثري لدى المطلبي ؛ والقصصي لدى الصائغ) وهذا يحيل إلى أثر المرجع أيضاً.

فالتشكيل مؤثر بصري يترك مجسدات محسوسة ؛ تحيلها الذاكرة إلى صور وأشياء محددة (نص الصائغ).

أما المرجع الشعري (نص المطلبي) فيترك جملاً وحالات عامة وأجواء نفسية..

ويظل لكل قراءة حاصل وناتج وكسب قد لاتوفرها قراءة أخرى...
وهذا هو امتياز النص الحديث... والقراءة الجديدة.

ملاحظات

-للفائدة والمقارنة يجد القارئ قصيدتي المطلي والصائغ ، رسم جواد سليم ورسم الصائغ.
-تاريخ كتابة قصيدة الصائغ مثبت في النشر الأول والثاني. ولهذا دلالة تضاف إلى ارتباط النص بالحدث

النخل — مالك المطلبي

علّلاني
كانت الأرض بي قبل نشأتها
والزمان ابتدا من زماني
....
علّلاني
وسيرا بدربي!
وكلا ثمري
وآشربا كفّ ماءٍ بقربي
وناما على كتفي
تريباني!
كيف أخلعُ تاجي
وأكسرُ قيثارتي
وأرمي حليّي: الذهب
وألبس تاج العراق: الغضب
...
لم أنم لم أنم لم أنم
كنتُ صاريةً للعلم
ودرعاً بيتي طفلةٌ
تهجى

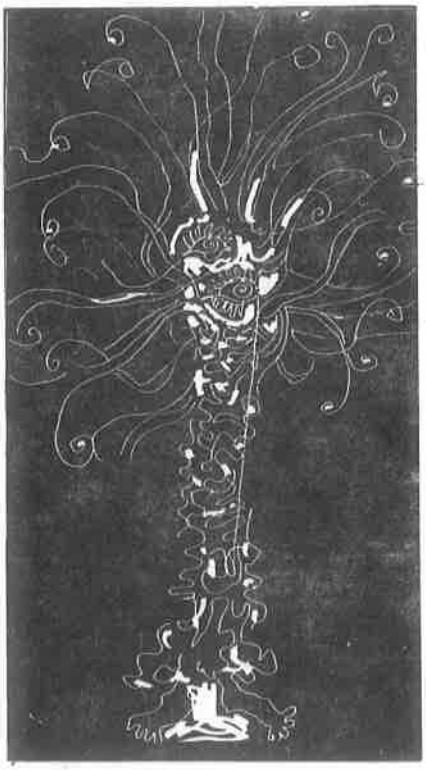
وشيخاً توضّا
كنت قبل السواتر
واقفةً
إنّ هذا مكاني

....

يصبغ الأفق لونُ دمي الارجواني
وأنا قبل كلّ السواتر
قلبي يدق بقلب الجنود
قلبي يدق بقلب العراقِ
وقلبي يدق بقلب الترابْ
وطني سالمٌ
والعِدا كالسرابْ

النخلة القتيل..

يوسف الصائغ



هو بيتٌ صغير
يراه الذي يقصدُ (الفاوَ) من جهةِ الشطِّ...
بيتٌ..ونافذتان جنوبيتان..
وبابٌ كبيرْ
وعلى بعد عشر خطًى
نخلةٌ..ماتزال مراهقةٌ
ذاتَ عينينِ واسعتين..
وشَعرٍ حريرْ
...
في الهزيع الأخيرْ
هجمَ الفرسُ
ثم مضتْ ساعتانِ...وأشرقتِ الشمسُ
والآنَ..بيتٌ، يراه الذي يقصدُ الفاوَ محترقاً
ونافذتانِ ممزقتانِ
وبابٌ..بدونِ رتاجْ
وخصلةُ شعرٍ حريرٍ..
معلّقة في السياجْ

اتجاهات واسماء في المسرح المعاصر

لم يشهد فن المسرح، طوال خمسة وعشرين قرناً من تأريخه، مثل هذا التنوع اللامحدود الذي شهده عصرنا الراهن. وهو تنوع يشمل مناهج التأليف الدرامي مثلما يشمل أساليب العرض المسرحي. وتكفينا التفاتة سريعة إلى تأريخ المسرح لندرك أن الأمر لم يكن كذلك في الماضي، فقد كان للمسرح في مراحل ازدهاره المعروفة طرق معبدة واضحة ليسلكها، وكانت الحياة المسرحية تتميز في كل مرحلة من هذه المراحل بتجانس كبير مردّه إلى المُثُل الفنية الواحدة التي يهتدي بها فنانو تلك المرحلة. وهكذا يمكننا أن نتحدث بوثوق واطمئنان عن الأعراف والمفاهيم التي سادت المسرح الفرنسي خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر، وعن ملامح التراجيديا في عصر الملكة اليزابيث، وعن المثال الرومانسي الذي هيمن على المسرح الأوربي الغربي خلال النصف الأول من القرن الماضي. ولكننا لانستطيع أن نتحدث بالوثوق نفسه عن مسرح القرن العشرين، فأمامنا عدد لايحصى من الاتجاهات والأساليب ووجهات النظر التي يصل الاختلاف بينها أحياناً إلى حد التعارض المطلق، وبين أيدينا من النصوص والنتاجات المسرحية المعاصرة مايصعب حصره وتصنيفه. وتطور المسرح في عصرنا هذا لاينفصل عن تطور الحضارة جملة، فهو شكل من أشكال عديدة ابتدعها الوعي البشري للتعبير عن ذاته.

ومع تراكم التحولات والاحداث الجسام في عصرنا وتسارع وتائر التطور الاجتماعي واتساع آفاق المعرفة الانسانية، كان على الوعي أن يعيد النظر في الاشكال الفنية الموروثة التي أخذت تكشف، بصورة متزايدة، عن قصورها عن استيعاب تجربة الفنان. من هنا جاء هذا التيار العارم الذي نطلق عليه اسم «الحداثة» والذي زلزل القواعد الراسخة لشتى الفنون، ومنها المسرح. ومن المؤكد أن للحداثة إضافاتها وانجازاتها الخطيرة في الفنون المعاصرة، ولكن لها بالمقابل عيوبها الخطيرة كذلك، فقد جاءت بالكثير من البدع والنزعات المتطرفة التي توهجت برهةً من الزمن ثم انطفأت مثلما تنطفئ الأسهم النارية دون أن تترك وراءها أثراً. ويكفي أن نتذكر «التعبيرية» التي كانت تياراً قوياً في المسرح الأوربي خلال عشرينات القرن الحالي، فمن يعبأ بها اليوم؟ وماذا تبقى من الدادائية، أو المستقبلية مثلاً؟!

وما من ضرورة للتطرق إلى مختلف المدارس والنظريات التي جاءت بها الحداثة، فهي معروفة، ولكن مانحتاج أن نشير إليه في مقدمة هذا الحديث هو أن تطور الفنون في عصرنا الراهن وثيق الصلة ببعض التيارات الفكرية القوية التي كان لها أثرها العميق في صياغة وجدان الانسان المعاصر. ومن هذه التيارات التي يمكن رصد انعكاساتها الواضحة على اتجاهات الأدب والفن في عصرنا، مفهوم الديمومة عند برغسون، ومنهج التحليل النفسي ونظرية تفسير الأحلام عند فرويد، والتفسير المادي للتاريخ عند ماركس، ووجودية سارتر– بنحو خاص، وسنلاحظ بعض هذه الانعكاسات ونحن نستعرض مااخترناه من نماذج الدراما الحديثة.

على أن التنوع الهائل في مسرح القرن العشرين لاينبغي أن يحجب عن أعيننا حقيقة مهمة، هي أن المنهج الواقعي– الذي بلغ ذروته الكلاسيكية في أواخر القرن المنصرم وأوائل القرن الحالي، عند هنريك ابسن وبرنارد شو وأنطون تشيخوف وغيرهم من كبار الواقعيين– لايزال التيار الأساسي الطاغي على المسرح العالمي، أما الاتجاهات الأخرى فلا تعدو أن تكون، في الغالب، سوى روافد صغيرة، قد تفيض وتلفت إليها الأنظار أحياناً، ولكنها سرعان ماتجف وتندثر إذا لم تستمد حياتها وديمومتها من هذا التيار الكبير. وليس صعباً على المتأمل أن يلاحظ أن الواقعية في المسرح (وفي الفنون العصرية المتفرعة عنه كالسينما والدراما التلفزيونية) ظلت في عصرنا هذا أقوى بكثير مما هي عليه في سائر الفنون الأخرى. ويعود هذا، بالدرجة الأولى، إلى طبيعة المسرح نفسه، فإذا كانت الفنون أنواعاً من «المحاكاة»– كما ذهب أرسطو طاليس– فإن المسرح «يحاكي» الواقع محاكاةً شاملة، لاجزئية كما في الفنون الأخرى. إن كاتب القصة– مثلاً– يحول الواقع إلى صور ذهنية تنقلها الكلمات، والرسام يحوّله الى صور بصرية ساكنة ذات بعدين، أما المسرح فيقدم إلينا الواقع بصورته العيانية وبأبعاده الثلاثة وبحركته الدائبة التي لاتنقطع. وإذا كانت وسيلة الشاعر في تصوير الانسان هي الكلمة، ووسيلة الرسام هي الخط واللون، فإن وسيلة المسرح الأساسية في تصوير الانسان هي الانسان نفسه بلحمه ودمه وبكل عنفوان الحياة في كيانه. من هنا يستمد المسرح قدرته البالغة على التأثير، وهنا تكمن خصوصية المسرح التي تجتذبه بقوة إلى الواقعية كلما دفعته بعض التيارات بعيداً عنها.

ولكن ماهي هذه الواقعية التي نتحدث عنها؟ ان مفهوم الواقعية كثيراً مايختلط في الأذهان بمفهوم آخر يقاربه من بعض الوجوه، وأعني «الطبيعية» التي بشر بها الكاتب الفرنسي أميل زولا في النصف الثاني من القرن الماضي، وكان سترندبرغ وهاوبتمان ألمع ممثليها في حقل التأليف الدرامي. ولامجال للتوسع في شرح الفوارق بين المفهومين، بل يكفينا القول بأن «الطبيعية»، في أوجز تعريفاتها، هي السعي إلى محاكاة الواقع حرفياً وبدون تمييز، بينما تعني «الواقعية» غربلة الواقع واصطفاء ملامحه النموذجية ولحظاته المكثفة لبلوغ مايقتضيه الفن من عمق وصدق وتكز.

والواقعية، بهذا المعنى، ليست ظاهرةً فنية حديثة العهد، بل هي قديمة قدم المسرح نفسه. لقد كان يوريبيدس واقعياً كبيراً رغم أن الآلهة تتدخل أحياناً بشكل مباشر- كما في مسرحية «ميديا» مثلاً- لحسم مصائر البشر في مسرحياته. وكان شكسبير واقعياً كبيراً هو الآخر رغم مايطالعنا في مسرحياته من جنٍ وسحرة وأشباح. ولكن واقعية القرن التاسع عشر هي غير الواقعية الكلاسيكية. إنها واقعية شديدة الالتصاق بالواقع الملموس، حريصة على التقيد بمظهره الخارجي ومنطقه المألوف الى الحدّ الذي يبدو فيه العمل المسرحي سلسلةً محكمةً من الأسباب والنتائج.

وقد بلغ من حرص هنريك انسن- وهو إمام هذا المنهج في مجال المسرح- على التقيّد بمظهر الواقع انه امتنع في مسرحياته الواقعية امتناعاً تاماً عن استخدام «المناجاة الذاتية» (Soliloguy أو العبارات التي تغمغم بها الشخصيات الدرامية لنفسها أحياناً (aside)رغم أن هذه الأعراف الراسخة في المسرح. ولكن إبسن نفسه بدا في المرحلة الأخيرة من حياته وكأنه ضاق ذرعاً بواقعيته الصارمة. فإذا كانت هذه الواقعية هي الإطار الأمثل لمسرحيات الاحتجاج الاجتماعية أو الدراما العائلية- كما في «بيت الدمية» و «الاشباح» مثلاً- فإنها بالمقابل لم تكن الاطار المناسب لمعالجة تلك المشكلة الوجودية التي شغلت إبسن في العهد الأخير من حياته، أعني مشكلة تمزّق الفنان بين الواقع الممض وبين المثال الذي لايُدرك.

وهكذا كان إبسن في مسرحياته الاخيرة أول من كسر الإطار الواقعي الصلب الذي صنعه بنفسه

ومهما يكن من أمر فإن ظهور إبسن وجيل الواقعيين الكبار في أواخر القرن الماضي كان بداية لهيمنة المنهج الواقعي على المسرح في القرن الحالي. ولم يكن ذلك اعتباطاً بل كان استجابةً لحاجة تأريخية. وفي هذا يقول الناقد الأميركي المعروف اريك بنتلي:

«لم تكن الواقعية نتيجة التلهّف على الجديد بأي ثمن، بل كانت نتيجةً -ورديفاً- لهيمنة المدينة والآلة على الحياة، وهذا أمر لايمكن تجاهله ايّاً كان رأينا فيه. وكان نتيجة -ورديفاً- للاصلاح الاجتماعي والانشغال الجديد بأوضاع الشعب. وكان نتيجةً -ورديفاً- لنهضة العلوم الفيزيائية التي ترمي إلى البسيطرة على الطبيعة بمعرفة مساراتها»[1].

ولكن الشعور الذي خامر هنريك إبسن في شيخوخته حول قصور المنهج الواقعي ظل يخامر كتاب المسرح

وفنانيه، ويعبر عن نفسه بأشكال مختلفة وصلت إلى حد التمرد العنيف خلال الأزمات والكوارث الاجتماعية وفي أعقاب التحولات التأريخية التي شهدها القرن العشرون. ولقد كانت «المستقبلية»، التي ولدت في ايطاليا في نهاية العقد الأول من هذا القرن والتي تبناها فلاديمير مياكوفسكي وغيره من الكتاب والفنانين الروس في أعقاب ثورة اوكتوبر، تعبيراً عن هذا الشعور. وكان مسرح بريشت الملحمي هو الآخر تعبيراً عن إحساسه بأن الواقعية التقليدية لم تعد قادرة على أداء المهمات الثورية المنوطة بالمسرح. وكانت المسرحية الشعرية التي كتبها ت. س. اليوت وكريستوفر فراي في انكلترا وماكسويل أندرسون في الولايات المتحدة الأميركية محاولات للخروج بالدراما من اهتماماتها الواقعية المحدودة إلى آفاق إنسانية أكثر رحابةً وشمولاً. وربما كان مسرح «العبث»، الذي استهله يوجين يونسكو في منتصف القرن الحالي بمسرحيته الشهيرة «المغنية الصلعاء» أخطر تحدٍ واجهته الواقعية في عصرنا، فقد قام على فكرة مؤداها أن الواقعية تزيّف العالم لأنها تضفي عليه معقولية ليس لها وجود. وقد بدت هذه الدعوة، التي انبثقت أساسا عن فكرة «العبث» عند سارتر، مقنعةً في عصر تداعى فيه كثيرٌ من المعتقدات والمثل التي قامت عليها الحضارة الأوربية الغربية. ولكن هذه الاتجاهات لم تعش طويلاً رغم المواهب الكبيرة التي وقفت وراءها، وإن تكن نبّهت الى قصور الواقعية التقليدية وهيأت الأذهان لنوع جديد من الواقعية بدأ يسود المسرح في النصف الثاني من القرن الحالي.

إن هذه الواقعية الجديدة هي مدار حديثنا اليوم. ولسنا نطمح إلى تقديم تصور شامل عن نشأتها وتطورها وأعلامها، فالمجال لايتسع لذلك كله، وإنما نريد الإلمام السريع ببعض الملامح الأساسية لهذا الاتجاه الجديد والوقوف عند بعض الأسماء البارزة والأعمال الدرامية المهمة التي لم يتسنَّ لأغلب المعنيين بالمسرح عندنا الاطلاع عليها لأن مانقل فيها الى العربية لايزال قليلاً حتى الآن.

والواقعية الجديدة التي نتحدث عنها واقعية لايعنيها كثيراً أن تحقق التماثل التام بين مايجري في الواقع ومايجري على منصة المسرح ولاتلتزم ذلك المنطق الصارم الذي التزمه إبسن في مسرحياته الاجتماعية، بل هي واقعية يعنيها جوهر الواقع أكثر مما يعنيها مظهره الملموس، ولاتتردد في التضحية بهذا المظهر في سبيل إبراز المحتوى الفعلي للعلاقات الانسانية والكشف عن أخفى دوافع السلوك البشري. وهي لاترفض الاتجاهات الأخرى، كالمسرح الملحمي ومسرح العبث مثلاً، بل تفيد منها هنا وهناك بوصفها تقنيات تتيح للكاتب حرية أكبر في معالجة موضوعاته وإيصال أفكاره، كما أنها تتخذ من كشوف العلم واستبصارات الفكر الفلسفي المعاصر مداخل إلى فهم التجربة الانسانية المعقدة. إننا، إذن، أمام مسرح جديد يختلف كثيراً عن المسرح الواقعي الذي نعرفه، ولكنه هو الآخر واقعي في جوهره لأنه يتناول الأنسان ضمن علاقاته الاجتماعية ويتصدى بعمق وجرأة لهمومه وقضاياه ومؤسساته الكبرى، كالدين والعائلة والجنس والنظام السياسي، ويسعى إلى تسليط الضوء على الزوايا الخفية في النفس البشرية. ولهذه الدراما الواقعية الجديدة ممثلون مرموقون اخترنا منهم لحديثنا هذا ثلاثة: الكاتب البريطاني «بيتر شافر»، والكاتبين الأميركيين «سام شبرد» و«برنارد بوميرانس». وهؤلاء الكتاب الثلاثة يمثلون اتجاهات مختلفة في الكتابة للمسرح –كما سنرى في مابعد– ولكنهم

يلتقون ضمن هذا المنحى الجديد الذي نتحدث عنه.

ينتمي («بيتر شافر»، المولود عام ١٩٢٦، إلى جيل الكتاب الذين نهضوا بالمسرح البريطاني في عقدي الخمسينات والستينات. ومن المعروف أن هذه النهضة الشاهقة، التي قارنها بعض النقاد بنهضة المسرح الانكليزي في العصر الأليزابيثي، بدأت بظهور مسرحية جون أوزبورن الشهيرة «انظر وراءك بغضب» عام ١٩٥٦. ولكن أوزبورن لم يستطع الاحتفاظ بنجاحه المبكر الباهر فتراجع إلى الخلف مفسحاً المجال لجيل من كتاب الدراما اللامعين، بينهم «هارولد بنتر» وتوم ستوبارد» و «بيتر شافر» و «روبرت بولت» وآخرون.

بدأ شافر الكتابة للمسرح والتلفزيون منذ الخمسينات وظهر له أكثر من عمل ناجح خلال تلك الحقبة، ولكنه قفز إلى صف كبار الكتاب بمسرحيته «الصيد الملكي للشمس» The Royal Hunt of the Sun التي ظهرت عام ١٩٦٤، وهي تصور سقوط امبراطورية الانكا في بيرو عام ١٥٣٢ على أيدي حفنة ضئيلة من المرتزقة الاسبان يقودهم جنرال أمي اسمه «فرانشسكو بيزارو». وفي عام ١٩٧٣ نشر شافر مسرحيته السايكولوجية «الحصان» .(Equus) وقد أحدثت هذه المسرحية دوياً هائلاً وأثارت ردود فعل متباينة واستمر عرضهاعلى المسرح في نيويورك أكثر من ثلاث سنوات متواصلة. وفي عام ١٩٧٩ أصدر شافر ثالثة مسرحياته الكبرى، «أماديوس»، التي تناولت العلاقة الغريبة بين المؤلف الموسيقي العظيم «موتسارت» وبين معاصره الموسيقي أنطونيو ساليبري.

ويمكننا أن نرى من طول الفواصل الزمنية بين مسرحية وأخرى أن بيتر شافر من الكتاب الذين يعملون بتأنٍ وحرص. وهو يقول في مقدمة كتبها لمسرحياته الثلاث هذه أن تأليف المسرحية الواحدة يكلفه سنوات عديدة من البحث والتحضير واعادة الكتابة مرة بعد مرة حتى يأخذ العمل بين يديه الصورة التي يرتضيها ويطمئن إليها. وتتميز مسرحيات شافر بأنها تستند إلى خلفية ثقافية واسعة، إذ تتخلل نسيجها الغني المتشابك معارف شتى تمتد من الميثولوجيا الاغريقية إلى تاريخ الاستعمار الغربي الحديث، ومن أصول التأليف الموسيقي إلى أصول العلاج النفسي. وهذه إحدى سمات الدراما المعاصرة، التي تواجه بالمعرفة العلمية المتعمقة كثيراً من المشكلات التي كان مسرح العصور الماضية يواجهها بالحدس أو التأمل المحض. وحين يعود الكاتب المسرحي المعاصر إلى شخصيات التاريخ وأحداثه فإنه يتزود سلفاً بكل ماتقتضيه هذه المهمة من معرفة علمية دقيقة. أما في الماضي فقد كان الكاتب المسرحي يبني عمله أحياناً على معرفة جزئية بالتأريخ، وقد يستعين بخياله لسدّ النقص الكبير في معارفه التأريخية، كما فعل الكاتب الفرنسي فولتير حين كتب مسرحيته المعروفة عن النبي محمد. وتنفعنا في هذا الصدد مقارنة سريعة بين مسرحية «أماديوس» لبيتر شافر وبين مسرحية شعرية صغيرة حول الموضوع نفسه كتبها الشاعر الروسي الكبير الكسندر بوشكين بعنوان «موتسارت وساليري». ففي مسرحية بوشكين تطالعنا صورة رومانسية زائفة لموتسارت هي من نسج خيال الشاعر قطعاً، أما في مسرحية شافر فنحن أمام موتسارت

الحقيقي – كما تصوره رسائله الشخصية – بغروره ونزقه وولعه بالنكات السخيفة وضائقته المادية الأبدية. ومع أن صورة موتسارت في مسرحية «أماديوس» عارية تماماً من الجلال الأسطوري الذي نرسمه في أذهاننا لعظام الفنانين، فلا أحسب إلا أنها أحب إلى نفوسنا بكثير من صورته في مسرحية بوشكين، لأنها أصدق وأكثر امتلاءاً بالحياة وأقرب إلى مانعرفه بالتجربة الحية عن ضعف الانسان ولزوانه وحماقاته.

وغني عن القول أن «شافر» لم يكن يريد بكتابة هذه المسرحية أن يصحح الصورة المرتسمة في الأذهان عن موتسارت، فهذه مهمة الدارس وليست الفنان، وإنما أراد أن يتخذ من الصراع بين ساليري وموتسارت وسيلة للتعبير عمّا سماه في مقدمته التي أشرنا إليها بـ«اعتراض الانسان على التعسف الآلهي». فساليري يعذّبه شعور موجع بأن العدالة الآلهية قد ظلمته عندما أسبغت العبقرية على موتسارت، رغم بذاءته وحماقاته الصبيانية، وضنّت بها عليه، هو الرجل المجتهد الوقور، الذي يريد تمجيد قدرة الله في فنه. وإذ يرى موتسارت ينتقل من نجاح إلى نجاح هو عاجز عن مجاراته، يستولي عليه اعتقاد بأن هذا الفتى العبقري النزق اللاهي ليس سوى أداة يريد بها الله إذ لاله وتحطيمه، وتمتلئ نفسه بالموجدة والكراهية ويصمم على تحطيم هذه الأداة. وتتحقق لساليري أمنيته الشريرة فيموت موتسارت في شبابه، ويخلو له الجو، ولكنه سرعان مايكتشف أنه هزم مرة أخرى. لقد ذهب مورتسارت وبقي فنه العظيم، أما هو – ساليري – فقد عاش ليرى اسمه ينطفئ شيئا فشيئاً ويغيب عن ذاكرة التأريخ.

إن ساليري في مسرحية «أماديوس» شخصية يسوقها دافع هدّام، ومع ذلك فهي لاتشبه الشخصيات الشريرة التي ألفناها في لمسرح، فنحن نفهم معاناته ولانملك إلا أن نتعاطف معه في بعض المواقف. إننا نراه يحاول التقرب من موتسارت فيصطدم باستخفاف الأخير ولامبالاته، بل إننا نرى موتسارت يتخذ منه مادة للهزء والتندر أحياناً. وهكذا تبقى عواطفنا موزعة بين طرفي الصراع، لأن لكل منهما حقه الانساني ومبرراته.

ويخامرنا إحساس مماثل ونحن نتابع مسرحية شافر الأخرى المسماة «العيد الملكي للشمس» وهي تقوم – كالمسرحية السابقة – على الصراع بين شخصيتين مركزيتين، هما «آتا هوالبا» ملك أمبراطورية الانكا الغنية الذي يؤلهه شعبه، والجنرال بيزارو الذي يغزو هذه الأمبراطورية الشاسعة ويستولي عليها بجيش من المغامرين المرتزقة قوامه مائة وسبعة وستون شخصاً بينهم إثنان من المبشرين المسيحيين. والضحية في هذه المسرحية هو الملك الشاب «آتا هوالبا» أبن الشمس، الذي يستدعي قائد هذه الحفنة من الغزاة إلى لقائه، وحين يتم اللقاء يبادر الملك بسذاجة متناهية إلى إظهار حسن نيته فيأمر حرسه المؤلف من ثلاثة آلاف مقاتل بالقاء سلاحهم ويغتنم الغزاة هذه الفرصة فيقتلون أتباع الملك العزل ويأخذونهم رهينة لديهم. ولا يبدو على

الملك ، الذي تعوّد على الثقة بالأنسان ، أنه أستخلص الدرس الضروري من هذهُ المذبحة الوحشية ، فهو يساوم آسريه على حريته وحين يعلم أنهم جاءوا من أجل الذهب يعرض عليهم أن يملأ لهم حجرة سجنه ذهباً مقابل إطلاق سراحه ، مكتفياً بعهد مكتوب يقدمه اليه «بيزارو» . ويفي الملك بوعده فيأمر بجلب الذهب من كل مكان وتتراكم في الحجرة التحف الفنية النفيسة التي تنتزع من المعابد والقصور . وعندما تمتلئ الحجرة تماماً يأمر بيزارو بصهر هذه التحف ، غير ملتفت الى قيمتها الفنية ، وتحويلها الى سبائك يتقاسمها مع أتباعه . ويطالب «آتا هوالبا» وقد أنجز وعده بأن يفي الطرف الآخر بما وعد به ، ولكن بيزارو يخشى انتقام الملك فيشترط عليه التعهد بتركه وأتباعه يغادرون البلاد بسلام . ولأن الملك لم يألف الخديعة والمناورة فأنه يرفض إعطاء مثل هذا التعهد ، ولا يبقى أمام الغزاة سوى التخلص منه للنجاة بأنفسهم . وترتفع الأصوات منادية بقتل الملك ، ولكن بيزارو ، الذي نشأت بنيه وبين «آتا هوالبا» مودة صادقة خلال فترة سجنه يصحو ضميره ويتحرك في نفسه بقية من نوازع الفروسية فيرفض قتله . وإذا يعجز أتباعه عن إقناعه بذلك يتمردون عليه ويقيمون محكمة دينية يترأسها المبشران المسيحيان ويحاكمون الملك ويقضون باعدامه بتهمة الكفر ومعاداة المسيح واغتصاب الملك من أخيه ! ويستقبل «آتا هوالبا» الحكم مطمئناً ، فهو ابن الشمس الخالد الذي لا يموت ، وإذا لم يكن أبوه الشمس يريده إلى جواره فسيبعث من جديد في فجر اليوم التالي ! وأمام هذه الطمأنينة يبدو بيزارو الشيخ الذي يقترب من نهايته الموحشة بقلب خالٍ من الايمان ، ميالاً الى تصديق المعجزة . إنه يقول لتابعه مارتن :

– انظر إليه : إنه هادئ على الدوام كما لو ان انياب الحياة لم تنهشه أبداً ... ولا أنياب الموت . ماذا لو أن الأمر كان صحيحاً حقاً يا مارتن ؟ أن أكون ذهبت لاصطياد الآلهة فظفرتُ بواحد منها ؟ بكائن يستطيع أن يجدد حياته مرة بعد مرة ؟

ويتساءل مارتن مندهشاً :

– ولكن كيف يستطيع ذلك يا سيدي ؟ كيف يستطيعه أي أنسان ؟

ويجيبه بيزارو :

– بالعودة مرة بعد مرة إلى مصدر الحياة – إلى الشمس !

ويُشنق الملك الشاب بوحشية ، وعندما يؤتى بجثته ويُلقى بها عند قدمي بيزارو ينحني عليها هذا غير مصدق ، حتى إذا أيقن أنها خالية من الحياة وانقطع في يده خيط الايمان الواهي الذي كان يتشبث به ، ضربها بقوة صارخاً :

– خديعة ! لقد خدعتني ! خديعة ...

وارتمى منتحباً للمرة الأولى في حياته .

هنا ، مرة أخرى ، نتعاطف مع الضحية ولا نخلو في الوقت نفسه من تعاطف مع الجاني ، لان ثمة توازناً كبيراً بين شخصيتين المتصارعتين ، فلكل منهما منطقها ودوافعها ، ولكل منهما عيوبها وجوانبها الانسانية . إن «آتا هوالبا» ليس بريئاً كل البراءة ، فهو يعترف بأنه قتل أخاه وأستولى على ملكه ، وهو من هذه الناحية مكافئ للجندي المرتزق بيزارو الذي جاء سعياً إلى الاستحواذ على ملك الآخرين . ولكنّ لآتا هوالبا عيباً تراجيدياً خطيراً ، هو ثقته بالآخرين وتعنفه عن الكذب والمراوغة ، وهي صفات لا تأتلف مع فن السياسة والحكم . ولو لا ذلك لما استطاعت حفنة بائسة من المرتزقة أن تهزم أمبراطورية شديدة الغنى يقطنها أربعة وعشرون مليوناً من البشر .

إن مسرحية «العيد الملكي للشمس» تقيم مواجهة مأسأوية بين عالمين مختلفين : الغرب الاستعماري بجشعه واقتحاميته وريائه الديني والأخلاقي ، والدول التي نطلق عليها في أيامنا هذه أسم العالم الثالث ، بسلبيتها وسكونها ومعتقداتها الغيبية وسذاجتها السياسية . والمسرحية مليئة بالمفارقات الحادة التي حفلت بها عهود الأستعمار القديم ، والتي لا تزال تحفل بمثلها السياسات الدولية المعاصرة وإن اختلفت الظروف والأشكال ، فالاسبان «المتحضرون» ، الذين ألفوا الكتب في قواعد الفروسية ، لا يتورعون عن قتل آلاف من الهنود العزّل الذين كانت كل جريرتهم أنهم أرادوا إظهار حسن النية والرغبة في السلام . والمبشرون الذين جاءوا إلى هذه البقعة النائية يحملون صليب المسيح وتعاليمه الانسانية يباركون النهب ويحضّون على سفك الدماء لقاء أن تنال الكنيسة حصتها من الذهب المسروق ! ولا يكتفي «شافر» بأبراز هذا التناقض الصارخ بين جوهر العقيدة المسيحية وبين الاعمال الهمجية التي ارتكبت باسمها ، بل يتناول المفاهيم اللاهوتية المسيحية نفسها بتهكم لاذع ، ففي مناظرة بين أحد الكهنة الهنود وبين مبشر مسيحي ممن يرافقون حملة بيزارو ، يدور الحوار التالي :

المبشر : قل لي ، كيف يمكن أن يكون للشمس ولد ؟

الكاهن الهندي : وكيف يمكن أن يكون لربكم ولد ، ما دمتم تقولون إنه بلا جسد ؟

المبشر : إنه روح – في داخلنا .

الكاهن الهندي : ربكم في داخلكم ؟ وكيف يكون ذلك ؟

وهنا يتداخل الملك «آتا هوالبا» مجيباً على السوال :

– إنهم يأكلونه . ويتحول في البداية الى كعك ثم يأكلونه لقد رأيت هذا . فهم يقولون في صلاتهم «هذا جسد إلهنا» . ثم يشربون دمه بعد ذلك . إنه لأمر سيء جداً . هنا في امبراطوريتي لا نأكل الناس . لقد منعت أسرتي ذلك منذ زمن بعيد .

وفي مسرحية «الحصان» – وهي ذات موضوع معاصر ، خلافاً للمسرحيتين

السابقتين – يدور الصراع مرة أخرى بين شخصيتين مركزيتين ، هما الطبيب النفساني «مارتن دايزرت» والشاب المراهق «ألن سترانغ» ، الذي جيء به الى مستشفى الأمراض العقلية بعد أن سمل عيون ستة جياد بمسمار كبير . ويصطدم الطبيب بادئ الأمر بتكتم «ألن» وتهربه من الأجابة وصلفه وخشونته ، ولكنه يستدرجه بالصبر والحيلة إلى الافضاء بما في نفسه بالتدريج فنكتشف أن انحرافه يعود أساساً إلى التناقضات الحادة في بيئته المنزلية ، فقد نشأ بين أم مسيحية شديدة التدين وأبٍ يدين بالمادية والفكر الأشتراكي على تزمت وضيق أفق . ونكتشف أن «ألن» – بتأثير من الكتاب المقدس الذي كانت أمه تتلوه على مسامعه في صغره – أبتاع ذات يوم صورة تمثل السيد المسيح وهو يسير الى الجلجلة مكبلاً بالأغلال ، وعلقها فوق سريره . ولكن والده لم يطق هذه الصورة ولم يشأ لوالده أن ينشأ في أجواء المسيحية فرفعها من مكانها . وعندما ألفى ولده محزوناً لفقد الصورة جاءه بصورة أخرى تمثل حصاناً يطلّ من سياج حديقة وألصقها مكانها . وقد تضافرت هذه الصورة مع انطباعات عديدة أخرى ، لا يسمح المجال بذكرها ، على خلق قناعة لدى الصبي بألوهة الحصان ، فصار يركع أمام صورته في الليالي ويناديه بأسم «Equus» – وهي التسمية اللاتينيّة للحصان – ويبتدع له سلالة شبيهة بسلالة المسيح الواردة في الأنجيل .

وتشاء الصدفة أن يلتقي «ألن» فتاة جميلة اسمها «جل» ، تعمل في اسطبل للخيل ، فتساعده على العمل هناك مرة في الأسبوع . ويغتنم «ألن» هذه الفرصة ليتسلل في الليل ، بين حين وآخر ، مع أحد الخيول إلى ركن منعزل في مزرعة قريبة ، يمارس فيه طقوساً غريبة يتجرد فيها من ثيابه ويمتطي الحصان في نشوة وهوس لا يخلوان من تفجر الأشواق الجنسية المكبوتة .

وذات مساء تدعوه صديقته «جل» إلى مشاهدة فلم جنسي في احدى دور العرض ، ثم تقنعه بالذهاب معها إلى الأسطبل ، حيث يستطيعان ممارسة «الحب» بعيداً عن الرقباء . وحين يرقد معها على القش ويعانقها يداهمه شعور بأنه يخون معها معبودة «Equus» وأن أحداق الخيل تراقبه باستياء من وراء الباب المغلق ، فيقلع عن محاولته ويطرد الفتاة بخشونة ، ثم يركع امام الخيل يسألها الصفح والمغفرة . ولكن عيون الخيل تواصل التحديق اليه حتى يدركه اليأس ويعتريه الغضب فيتناول قطعة معدنية حادة ويفقأ أعينها الواحدة بعد الآخرى ، ثم يرتمي على الأرض صارخاً مولولاً .

ليست هذه ، في الواقع ، سوى خلاصة باهتة لهذه المسرحية المعقدة ، الغنية بما فيها من فكر واستشفاف لخفايا النفس البشرية وانماط استجابتها لمؤثرات العالم الخارجي . ونلحظ هنا كذلك ما سبق أن لاحظنا من توازن بين قطبي الصراع في مسرحيات بيتر شافر ، فالطبيب «مارتن دايزرت» ، الذي يفترض أنه الطرف الأقوى في الصراع ، يعاني في الواقع من تناقضات داخلية

عميقة . إنه رجل غير سعيد بمهنته التي يمارسها ولا بحياته الخاصة . وهو يهرب من ركود حياته ، التي لا يطيقها ولا يملك القدر على تغييرها ، إلى كتب التأريخ وإلى ذكريات فترة أمضاها في احدى القرى اليونانية . ويبدو «دايزرت» – وقد أوكلت إليه مهمة معالجة «ألن ستراتنج» – مرتاباً في جدوى عمله ، فلماذا يجرد الفتى من هذه الأسطورة التي تلهب خياله ووجدانه ؟ إنه يرى عبادة «ألن» للخيل وطقوسه المحمومة التي يؤديها معها توهجاً ونشوة تفتقر إليهما حياته هو . وهو غير واثق من أنه يفعل خيراً حين يشفي هذا الفتى من خياله ويردّه إلى الحياة الخاوية الرتيبة التي يحياها الناس الأسوياء . ويلخص لنا «دايزرت» محنته منذ بدء المسرحية حين يقول مخاطباً الجمهور :

– المسألة أنني يائس . إنني شخصياً أحمل ، كما ترون ، رأساً كرأس ذلك الحصان . هذا هو أحساسي . إنني مشدود إلى اللغة القديمة والافتراضات القديمة ، أستجمع قواي لأثب بجوافر نظيفة إلى مسار للحياة جديد كلياً ، أحدس وجوده مجرد حدس ... ولكني لا أستطيع القفز لان اللجام يمنعني ولأن قوتي الأساسية – أو قدرتي الحصانية إن شئتم – أقل مما ينبغي ...

ومن المهم ، وقد ألمعنا بمضمون هذه المسرحيات الثلاث ، أن نتوقف عند الجوانب التقنية في أعمال بيتر شافر .. ولعل ما يلفت الانتباه في هذا المجال أن « الراوية» المستعار من مسرح بريشت الملحمي موجود في جميع المسرحيات التي ذكرناها . ويتضح هذا التأثير البريشتي بنحو خاص في مسرحية «الحصان» ، حيث نرى الطبيب النفساني يتوجه بين حين وآخر بخطاب مباشر إلى الجمهور الذي يجلس قسم منه على منصة المسرح نفسها .

وتتخذ مسرحية «العيد الملكي للشمس» شكل ذكريات يرويها العجوز «مارتن» الذي رافق الجنرال بيزارو في حملته على بيرو ، وكان أيامها حدثاً في مقتبل العمر . وثمة مشاهد عديدة نرى فيها «مارتن الشيخ» يعلق على الأحداث ، بينما نرى في الوقت عينه «مارتن الشاب» يشارك فيها . ولعلها المرة الأولى التي يؤدي فيها ممثلان مختلفان شخصية واحدة في وقت واحد على منصة المسرح .

وللرواية في مسرح بيتر شافر وظيفة تشبه من بعض وجوهها وظيفته في مسرح بريشت ، فهو يسرد ويفسّر ويعلق ، داعياً المتفرج إلى تأمل الأحداث التي تعرض أمامه . ولكن الراوية هنا ليس مجرد مراقب أو شاهد – كما في المسرح الملحمي – بل هو طرف أساسي في الصراع ، أو أحد المشاركين فيه على الأقل ، وهو بالتالي لا ينطق بلسانه المؤلف ، بل بلسان الشخصية التي يؤديها .

على ان مهمة الراوية في مسرحيات شافر لا تقف عند هذا الحد ، بل هو في الواقع جزء أساسي من تقنية يستخدمها «شافر» لأغراض متعددة . فمن مزايا هذه التقنية أنها تتيح للكاتب أن

يبدأ قصته من النهاية وأن يضع أمامنا حصيلة الأحداث قبل وقوعها على المسرح ، وبذلك تتحول بؤرة الاهتمام عند المتفرج من التساؤل عما سيحدث أخيراً إلى التساؤل عن «سرّ» ما حدث بالفعل . وفي ذلك ما فيه من شحذ اهتمام المتفرج وإثارة فضوله . ومما يضاعف من هذا الاهتمام والفضول أن المقدمات والنتائج في مسرح بيتر شافر تبدو للوهلة الأولى شديدة التنافر ومنافية لمنطق الأشياء ، فكيف يُقدم – مثلا – صبي يعشق الخيل ويؤلهها تأليهاً على سمل عيونها ؟ وكيف تقهر حفنة بائسة من المغامرين أمبراطورية بأسرها ؟ ! إن غرابة الواقعة وغموض أسبابها يدفعان المتفرج إلى متابعة ما يجري أمامه بتركيز مضاعف لمعرفة «السر» الذي يمضي المؤلف كاشفاً عنه بتمهّل حتى يعرّيه تماماً في المشاهد الأخيرة من المسرحية .

ومن مزايا هذه التقنية كذلك أنها تعطي القصة صفة التدفق المستمر ، فليس ثمة فواصل تقتضيها تغيرات الزمان والمكان ، لأن مسرح الأحداث هو «ذاكرة» الراوية نفسه ، وبالتالي فلسنا أمام «فعل» يجري في امكنة وأزمنة مختلفة ، بل نحن أمام «تيار من الوعي» المتصل . ورغم أن «شافر» يقسّم مسرحياته إلى فصول ومشاهد ، كما هي العادة ، إلا أنه يحرص في مقدمات مسرحياته على الأشارة إلى أن الفعل الدرامي متصل منذ بداية المسرحية حتى نهايتها . ولعلّ هذا ما دعاه إلى جعل الممثلين في مسرحية «الحصان» يلازمون منصة العرض طوال الوقت ليبرزوا إلى دائرة الضوء عندما يأتي دورهم . وليست هذه ، على أي حال ، صفة ينفرد بها بيتر شافر ، فالواقع أن تدفق الفعل المسرحي بلا انقطاع من الأمور التي يحرص عليها كتاب الدراما المعاصرون أنطلاقاً من فكرة «الديمومة» البرغسونية ، التي أشرنا إليها في مطلع الحديث .

ونلمس في مسرحية «الحصان» لمحةً أخرى من ملامح المسرح الملحمي عندما نرى ممثلي أدوار الخيل ينهضون من مقاعدهم ويلبسون أقنعتهم أمام الجمهور .

ويولي بيتر شافر أهمية كبيرة لعناصر العرض المسرحي ، فهو من المؤلفين الذين يؤكدون دوماً أن الكلمات وحدها لا تكفي وأن المسرح هو رؤية يشترك في صياغتها المؤلف والمخرج . وهو لا يميل الى رسم البيئة رسماً واقعياً على منصة المسرح ، فأحداث مسرحية «الحصان» – مثلاً – لا تجري في مستشفى للأمراض العقلية ، كما يفترض ، بل ضمن مساحات هندسية يغلب عليها التجريد ، وكأنه يريد بذلك أن يقول ان مخيلة المثقف الغربي باتت أسيرة القوالب الجامدة التي فرضها تقدم العلم والتكنولوجيا على حياة المجتمعات المتطورة . وفي «العيد الملكي للشمس» نرى قرصاً معدنياً كبيراً ، يرمز الى شمس الانكا ، يتدلى وسط المسرح ، ونرى هذا القرص الوهّاج ينطفئ عندما يبدأ الغزاة الاسبان بالاستيلاء على الذهب .

ولننتقل بعد ذلك إلى الكاتب الأمريكي «سام شبرد ، وسنتوخى الايجاز في الحديث عنه بعد أن طالت وقفتنا عند مسرحيات بيتر شافر . وشبرد يمثل وجهاً آخر من أوجه الواقعية الحديثة

في الدراما ، فهو من الكتاب الذين يخلطون الواقع بالرمز ، والمعقول باللامعقول والغريب ، الى الحد الذي يضفي على أعماله مسحة من الغموض ويرشحها لأكثر من تفسير واحد . ويذكّرنا «شبرد» من الناحية التقنية بالكاتب البريطاني المعروف «هارولد بنتر» ، بينما يذكرنا من حيث الفكر والموقف بزميله الأميركي «ادوارد أولبي» ، فهما يلتقيان في رفضهما قيم المجتمع الأميركي وإدانة ما يتصف به هذا المجتمع من نفعية وقسوة وخواء روحي . وسام شبرد كاتب غزير صدر له حتى الآن أكثر من عشرين مسرحية . وسنقصر الحديث هنا على واحدة من أهم مسرحياته ، وهي «الطفل المدفون» ، الحائزة على جائزة **بوليتزر** .

تقدم إلينا مسرحية «الطفل المدفون» أسرة غريبةمؤلفة من أبٍ عجوز **سكير** يلازم أريكة قديمة في صالة المنزل ، وزوجة ثرثارة تتحدث بلا انقطاع عن أيامها الخوالي وابنها الراحل الذي ما كان ليموت شاباً لو لا أنه تزوج من أمرأة كاثوليكية ، ومن ولديهما «تلدن» الأبله الذي عاد إلى بيت أبيه بعد ان طرد من «**نيومكسيكو**» لسبب غامض ، و «برادلي» الفظ ذي **الكتفين** القويتين والساق الخشبية . ويدور الحديث في المشاهد الأولى حول مزرعة الأسرة التي أهملت منذ عشرات السنين . وفجأة يعود **حفيد** الأسرة الغائب «فنس» ، ومعه خطيبته الأسيركية – **اللاتينية** «شيلي» التي جاء بها لتتعرف إلى أهله . ولكن **الجد** السكير ينكر **حفيده** ولا يتذكره رغم المحاولات التي يبذلها الشاب لابتعاث صورة الماضي في ذاكرته . وحين يعود «برادلي» – والد فنس – إلى المنزل فإنه هو الآخر لا يهتم لوجود ابنه ولا يلقي اليه أي اهتمام . ويساور الفتاة الشك في **حقيقة** انتساب «فنس» الى هذه الأسرة ، **وتحاول** اقناعه بمغادرة البيت **ولكنه يصّر على** البقاء . وعندما يكثر الحاح الجد العجوز على الجميع بأن يبتاعوا له **قنينة** من الخمر يتطوع «فنس» لأداء المهمة ويغادر المنزل فتنتهز «شيلي» هذه الفرصة لتسأل «تلدن» عن هوية خطيبها **فيجيبها هذا** بأنه ليس **له أولاد** وأن ولده **الوحيد قد قتله** الجد **وهو** طفل رضيع . **ويحاول العجوز** منع «تلدن» من **الأستمرار** في سرد القصة فيسقط من أريكته إلى الأرض **ويظل** رابضاً **هناك** . وخلال ذلك يدخل «برادلي» الفظ منتزاً «تلدن» فيهرب هذا مذعوراً منه . **ويتقدم** «برادلي» من الفتاة و**يأمرها** بفتح فمها ثم يدسّ أصابعه فيه !

وفي **الفصل** الأخير من المسرحية نرى «برادلي» نائماً على أريكة والده القديمة وقد تدثر بدثار ووضع ساقه الخشبية الى جانبه بينما الأب ما يزال مستلقياً على الأرض . ونرى الأم وقد عادت إلى المنزل بصحبة كاهن بروتستانتي عجوز يدعى «الأب دويس» ، أما «فنس» الذي خرج لشراء الخمر فلا نلمح له أثراً . وتعود الفتاة الى الاستفسار عن قصة الطفل المقتول فيزجرها «برادلي» الذي يستيقظ من نومه منزعجاً ، ولكنها تخطف ساقه الخشبية وتتركه عاجزاً عن الحركة . وتتدخل الأم عبثاً لاسكات الفتاة الفضولية . وأخيراً يقرر العجوز أن يتكلم فيعترف بأنه

قتل الطفل ودفنه في الأرض المجاورة للمنزل لأنه كان طفلاً غير شرعي حملت به زوجه سفاحاً ولم يكن يريد لهذه الغلطة أن تدمر كلّ ما بناه .

ويعود «فنس» أخيراً وقد أفرط في السكر وجاء معه بكل القناني التي أفرغها في جوفه ، ويقتحم المنزل مترنماً بأغنية من أغاني الحرب ، ويبدأ بقذف القناني الفارغة وكأنه يخوض معركة بالقنابل اليدوية . وإذا ذاك فقط تتذكر الجدة أن هذا حفيدها فتسأل :

– فنسنت ؟ أهذا أنت يا فنسنت ؟

ويعتدل «برادلي» في جلسته على الاريكة متوعداً «فنس» ثم ينزلق إلى الأرض زاحفاً لاسترداد ساقه الخشبية ، ولكن زحفه المضني يطول بلا جدوى لأن «فنس» يركل الساق الخشبية بقدمه كلما اقترب عمه منها . وأخيراً يعلق الجد ، قبل أن يلفظ أنفاسه ، أنه يترك المنزل بما فيه لحفيده فنسنت ، وأدوات الحراثة لابنه «تلدن» . ويتناول «فنس» ساق عمه الخشبية ويرمي بها خارج المنزل . وتلتفت «شيلي» قبل رحيلها إلى «فنس» فتسأله :

– أتريد أن تبقى هنا ؟

فيجيبها : – لا بد لي من البقاء لتستمر الأسرة ولتظل الأمور تسير في مجراها .

وفي ختام المسرحية نرى «تلدن» يعود من خارج المنزل ، وقد غطاه الوحل حتى ركبتيه حاملاً بين ذراعيه بقايا طفل ميت ، ويعبر الصالة ببطء ويرتقي السلم وعيناه مثبتتان على الجثة الملطخة بالوحل . وفي الوقت نفسه نسمع الأم تخاطب زوجها العجوز وهي تهبط السلم :

– دوج ؟ أهذا أنت يا دوج ؟ أتدري ؟ لقد كان تلدن محقاً بشأن الذُرة . لم أر مثل هذه الذُرة من قبل . هل ألقيت عليها نظرة مؤخراً ؟ إنها بطول قامة الرجل منذ الآن . في هذا الوقت المبكر من السنة . وجزر كذلك . وبطاطا . وبازلاء . شيء شبيه بالفردوس في الخارج ، يا دوج . يجب أن تلقي نظرة . معجزة . لم أرَ لها شبيهاً من قبل . لعلّ المطر فعل شيئاً . لعله المطر .

هذه ، بالخطوط العامة ، هي قصة مسرحية «الطفل المدفون» . ويمكننا أن نلاحظ القرابة الفنية بينها وبين أعمال «هارولدبنتر» و «صاميويل بيكيت» ، التي تنقلنا بصورة مفاجئة من الأجواء والتفاصيل الواقعية المألوفة إلى أجواء كابوسية تبدو فيها التصرفات والأقوال غريبة وغير مترابطة . ولكن شخصيات «شبرد» أكثر امتلاءاً بالحياة من شخصيات مسرح بيكيت ، وهو أكثر انشغالاً بالهموم الاجتماعية من «بنتر» . ورغم ان المستوى الرمزي في اعمال سام شبرد لايفصح عن نفسه بسهولة ، فأنه يتميز بالاثارة الذهنية وقوة الايحاء. ولنا ان نفترض ان مسرحية «الطفل المدفون» تصور لنا صراع الأجيال في المجتمع الأميركي ، وان هذا الشاب الذي عاد الى منزل جده بعد غيبة طويلة فجوبه بالتجاهل والأنكار هو رمز للأجيال الفتية الباحثة عن الأنتماء في مجتمع منحل تخلى عن مثله القديمة. اما هذا الطفل الذي اغتيل ودفن تخلصا من العار فقد

يكون المؤلف اراد به حلم الحرية والعدالة الأجتماعية الذي اختالته الرجعية الأميركية في اواسط القرن بعد ان لمست في بقائه خطرا يهدد كل مابنته – على حد تعبير الحجوز «دوج» في المسرحية المذكورة. وعندما نفهم مسرحيات «شبرد» على هذا النحو تتضح لنا مراميه ويغدو معقولا ومؤثرا مابدا للوهلة الأولى غريبا ومجافيا للمعقول.

وسنتوقف اخيرا عند مسرحية كان لها دويها الكبير في انولايات المتحدة وبريطانيا منذ سنوات، تلك هي مسرحية «الرجل الفيل» التي كتبها **مؤلف اميركي** شاب يدعى «برنارد بوميرانس». وقد فازت في حينها بجائزة نقاد المسرح في نيويورك وعدد من **الجوائز الأخرى**.

والرجل الفيل ليس شخصية صنعها خيال المؤلف بل هو

إنسان **حقيقي** يدعى «جون ميرك» عاش في لندن في أواخر القرن الماضي ، وكان له تكوين مشوه يثير الفزع . وقد عثر عليه جراح شاب يدعى «فريدرك تريفز» عندما كان أحد **الأفاقين** يعرضه للفرجة في أحد الدكاكين لقاء قروش ، فنقله الى مستشفى «وايت تشابل» في لندن **ووفر** له الأمن والعيش الكريم . وقد ترك لنا الدكتور «تريفز» كتاباً عن «جون ميرك» ، **ولايزال هيكله** العظمي وصوره الفوتوغرافية محفوظة حتى اليوم . وتشير المصادر التي بين ايدينا الى أن «ميرك» كان ذا رأس كبير بشكل استثنائي ، وكان له في جبهته نتوء عظمي هائل يكاد يغطي احد عينيه ، وفي مؤخرة رأسه كيس من الجلد المتضخ وكانت شفته العليا مقلوبة الى الخارج بفعل **نتوء** عظمي اخر في فكه الاعلى . وكان ظهره مغطى بكتلة هائلة من اللحم الكريه تمتد الى منتصف فخذه **وتنبعث** منها رائحة مقززة ، بينما **تتدلى** من صدره كتلة مماثلة من **اللحم** . **وكانت** ذراعه اليمنى ضخمة مشوهة ، أما اليسرى **فكانت جميلة** ، أنثوية التكوين – **كما يقول تريفز** . **ولكن** هذا المظهر المروع كان يخفي وراءه – كما أكتشف الطبيب في مابعد – نفساً رقيقة حساسة **تتوق** الى الحنان والصداقة كسائر البشر .

وقد سعى تريفز الى اقناع بعض شخصيات المجتمع اللندني بزيارة ميرك في ملاذه المنعزل في المستشفى ، وسرعان ما اكتشف هؤلاء ذكاءه ورهافة حسه فصاروا يترددون عليه ويقدمون اليه الهدايا ويمدون المستشفى بالاعانات المالية للانفاق عليه . وتهيأ لميرك – وقد أحيط **بكل** هذه الرعاية – أن يقرأ وأن يشرع في تحقيق حلم كان يساوره ، وهو وضع تصميم لكنيسة القديس فيليب في لندن .

وقد أتم هذا التصميم بالفعل ، ولكن وضعه الجديد أيقظ في نفسه رغبات وأحاسيس كانت دفينة في الماضي ، فقد اشتد به التوق الى المرأة على علمه باستحالة الوصول اليها ، وصار يتحرق شوقاً الى ممارسة حياة طبيعية كالآخرين . **وذات يوم** فكر ميرك – الذي كان ينام جالساً **لأن** تكوينه الغريب لايسمح له بالنوم الطبيعي – **أن يضع** رأسه على الوسادة كأي إنسان آخر ،

ولكن ثقل رأسه الهائل أدى الى كسر رقبته واختناقه .

هذه قصة الرجل الفيل كما يرويها أكثر من كتاب ، وقد نقلها برنارد بوميرانس الى المسرح بأمانة وبأسلوب واقعي صارم ، ولكنه عدل عن النهج المألوف في الكتابة ، فلم يقسم مسرحيته الى فصول ولم يجعل لها عقدة وحلاً ، بل كتبها في واحد وعشرين مشهداً قصيراً وجعل لكل من هذه المشاهد عنواناً يشير الى محتواه . ولانعثر في مسرحية بوميرانس على الصراع الدرامي المألوف الذي تطرقنا الى بعض أشكاله ونحن نتحدث عن مسرحيات بيتر شافر ، فالصراع الاساسي في «الرجل الفيل» يدور بين جون ميرك وقدره القاسي ، لابنيه وبين أطراف أخرى تظهر على المسرح . وهو صراع محسوم منذ البداية ، فميرك لا أمل له في الخلاص من محنته ومصيره ، ولذلك فإن الفعل الدرامي لايجنح الى الصعود ، بل يسير باتجاه أفقي حتى النهاية . وقد تعيد شخصية «جون ميرك» الى أذهاننا صورة «غريغور سامسا» في رواية كافكا المعروفة «المسخ» ، فكلتا الشخصيتين محكومة منذ اللحظة الأولى بقدر رهيب لافكاك منه ، ولذلك فهي لاتخوض صراعاً من أجل الخلاص وليس في يدها أن تخوض مثل هذا الصراع ، بل قصارى ماتستطيعه هو أن تحاول التكيف مع الواقع المرعب الذي فرض عليها .

وتمثل هذه المحاولة الأليمة اليائسة البؤرة التي تستقطب اهتمام المتفرج في مسرحية «الرجل الفيل» .

وفي هذه المسرحية نجد أنفسنا مرة أخرى أمام مجرى متصل من الفعل الدرامي . فالمسرحية – كما أسلفنا – لا تتألف من فصول تسدل الستارة بعد كل منها ، بل من مجموعة لوحات تتعاقب وكأنها صفحات من قصة يقرأها المرء دون توقف. ونجد أنفسنا كذلك أمام لغة درامية جديدة ، يمكن أن ندعوها باللغة المقطرة ، فالكاتب المسرحي المعاصر ميّال إلى الاقتصاد في اللغة وتشذيب العبارة من كل الزوائد التي يمكن الاستغناء عنها ، بل والى بترها أحياناً اذا كانت تتمتها يمكن أن تفهم من سياق الحديث . ولعل الكاتب البريطاني «هارولد بنتر» أشهر مثال في هذا الباب . وعلى العموم فإن المسرح الحديث لايميل الى الاسهاب في القول أو التصنع في العبارة ، أو الانسياق مع انثيالات الأفكار والعواطف الا في الأحوال التي تقتضيها ضرورة درامية واضحة .

وبعدُ فهذه بعض الاتجاهات البارزة في ما أسميناه بالواقعية الجديدة في المسرح المعاصر . وقد اثرنا أن نقتصر على نماذج قليلة ليتسنى لنا أن نقف عند كل منها وقفة كافية ، فذلك أجدى من تعداد الأسماء – وهي كثيرة – والاكتفاء بملاحظات عامة لاتقرّبها الى الذهن أمثلة ملموسة . ولعل في هذه الالمامة المتواضعة مايساعدنا على تشخيص واقع الحركة المسرحية عندنا وتبين موقعها من مسارات تطور المسرح العالمي المعاصر .

الفن العراقي: آفاق مستقبلية

نوري الراوي

أودُّ قبل أن أدخل في مسالك هذا الموضوع الحيوي ، أن أُلقي بعضَ الأضواء على جانب مما يجري في العالم حول قضايا الفن الحديث ، وهي قضايا تتناولُ بعضَ المستجدات التي طرأت على ساحته ، فيما تجري العمليات الفنية خارج اطار اللوحة التي اصبحت تقليداً من مخلفات الماضي . وهذه العمليات ، تؤلفُ في المنظور العملي ، مايُشبهُ الاستجابات الذهنية المعقدة لرؤية الفنان في عصر الفضاء والتكنولوجيا والرحلات الكونية .

ولما كنا أبناء جيل يجمعنا بالاخرين ذات العصرْ ، كما نقعُ جميعاً ضمن مجاله الحيويّ ، كلٌّ في مداره وموقعه من سلم التطور في فلك الحضارة الراهنة ، فقد باتَ لزاماً علينا كمثقفين ، أن نضع التطورات والافكارَ والتصميمات لما يمكن أن يكون عليه واقع الفن التشكيلي في العراق . . آفاقه المستقبلية .. تحولاتهُ العميقة .. تناظراته مع قوانين الحياة الجديدة ، أو معارضته لها .. استجاباته لتيارات الفن الحديث وصراعاته معها .. الخ .

ولعلنا اليوم ، أحوجُ مانكونُ الى طرح مثل هذه القضية التي باتت تؤلف واحدة من أبرز معضلاتنا الفكرية في ميدان التشكيل ، نظراً لتعلقها بأخطر جانبٍ من جوانب ثقافتنا الحديثة ، الا وهي موضوع الأنتساب لأمومة الفن الغربي الجديث .

ولما كنا نعرفُ بأن قوة الجذب المعاكس لتطور ثقافتنا الحديثة ، تتخذ من المبررات والذرائع مالاحصر له كي نبقى في ذات الموقع الذي هجرتنا فيه قافلة الحياة ومضت قبل نصف قرن من الزمان ، فاننا نجد بأن اصرارنا على أن لانبقى في تلك المحطة ، يلقى مبرراتهُ المقابلة أيضاً في أن

يناقشَ بحرية تامة كل قضاياه الفنية والثقافية والفكرية ، ليجد لها من نبض الحياة مايوصلها بقلب الحياة ذاتها .

أعود مرة أخرى الى بداية الموضوع ، فانقل لكم بعض المقاطع المركزة من وقائع حلقة دراسية نظمتها اليونسكو قبل سنوات لمناقشة موضوع (التكنولوجيا والابداع الفني) .. وهي نماذج تؤشرُ مقترحات العلماء ، كما تطرح آراء الباحثين والمختصين في قضية تتعلق بنقل الفن من مستويات التجربة التقليدية الى مواقعَ علميةٍ جديدة ، ستنأى به تماماً عن علاقاته الموضوعية والتقنية السابقة ، وهي مستوياتٌ ليست على أية حالْ ، قريبةً من همومنا ، كما أنها لاتعالج مشاكلنا الراهنة ، لأنها تتناول قضايا الفنون في بلدان تقع على الضفة الاخرى من العالم الثالث ، وتعيش ضمن شروط تطورية عالية تنسجم تماماً مع تلك الطروحات . ومع ذلك ، فان هذا لايمنعنا من مراقبة مايجري في العالم وتأمله ومناقشته ، ثم التفكير بالاستفادة منه حتى في الجانب التقني الذي يغني حركة التطور في الفن العراقي

. . .

فقد تحدث السيد «غيليو ارغان» الخبير في سنن الجمال وأستاذ تاريخ الفن في جامعة روما قائلاً :

«بما أن الفن تعبيرٌ عن مستلزمات سُننِ الجمال لعصر ما ، وبما أن ثقافة عصرنا متميزة بالتكنولوجيا ومرهونةٌ بها ، فقد تحولت اليوم مُشكلة العلاقة بين الفن والمجتمع ، الى مُشكلةِ العلاقة بين الفنِ والتكنولوجيا . فالصلةُ القائمة بينهما قد قامت مقام الصلة – التي مضى عهدها – بين الفن والمذاهب الأيديولوجية .

إن التقنيات الفنية التقليدية لفنون الرسم والنحت وحتى العمارة ، باتت تتراجع تدريجياً أمام أشكالٍ جديدة من الفن التي نجمت من التحالفِ بين الابتكارات والطرائق التكنولوجيةْ المعاصرة» .

ثم تساءل أخيراً عما إذا كان الجهاز التكنولوجي سيستطيع أن يقوم مقام وظائف المخيلة الخلاّقة وينوبُ عنها ؟ ... وبعد أن أُخترعت الآت تستطيع التفكيرْ ، هل ستُبتكر الاتٍ قادرة على التخيلْ ؟ ...

أما السيد بيير شيفيرْ أحد مؤسسي الموسيقى الألكترونية فقد قال :

«ان الفن استنباطٌ وابتكارْ ، والفرقُ يسيرٌ بين الفن والتكنولوجيا . فالعجلةُ والعودْ ، كلاهما وظيفيينْ .. والأنسانُ يسيرُ دائماً في هذين المضمارين معاً . وقد تحقق اندماج العلم والتكنولوجيا والابداع الفني في العالم المعاصر .. فكل مايبلغُنا من العالم الخارجي تُدركه الحواس عادة على

شكل صيغتين : صيغة «دلالة» مجدية النوع ، اذا ما أُجري تجريدها من النواقل ، فانها تؤدي الى الواقع العلمي . وصيغة «رمز» اذا تم إنضاجها فإنها تؤدي الى الواقع الجمالي .. ولكنَّ الواقع العلمي المغرق في الموضوعية دونَ غيرها ، لايتجرد من الشكل . والشكل الجمالي المفرط في الجمالية لايخلو من معنىً علمي».

وقد عالج المهندس المعماري «جاي راتّان بهاتا» مدير المعهد الهندي للهندسة المعمارية موضوع التغيرات الجذرية التي أدخلها العلم على صلات الأنسان بالطبيعة والمجتمع فقال :

«إن النسق البسيط المرئي الذي تفردَ به العلم في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، قد زال وحل مكانه العلم في مظهره الراهن الذي يُعنى بالعلم اللامرئي (تركيبُ الذرة ، والألكترونيكا الخ ..) وإن صلة الأنسان بالعلم ، قد تحولت الى صلة الانسان بالعناصر اللامرئية . وبما أن التكنولوجيا أخذت تحتل منزلةً تزداد أهميةً في حياتنا الأنسانية ، وجب على العلم والفن أن يقوما بدور أهم في تركيب المجتمع وتنسيقه . كذلك ، وجبَ على الفنان أن يألفَ ما استنبطَ من الكشوف والتحقيقات العلمية وأن يدرك الوجود في مجمله ، بدلاً من أن يستسلم الى الميل المألوف الى عملية التجزىء . واذا انعزل الفنان عن رجل العلم ، أصبحت إمكانات كل منهما محدودة ضيقة . ولم تقتض الضرورة مثلما هي عليه الآن ، أن يعملا معاً على الجمع بين معرفتيهما خدمة للحضارة الأنسانية»

وفي ميدان «البوب آرت» يقول السيد «ميشا بلاك» الخبير في شؤون الجمالية الصناعية بالمعهد الملكي للفن في لندن :

لقد أخذ النحاتون يجمعون قطعاً من السيارات ليصنعوا منها تحفاً متينة يزينون بها الأماكن العامة .. وطفق الفنانون يخرجون لوحات هي أقرب في موضوعها ونسقها الى مستحدثات التكنولوجيا منها الى مشكلات الحياة والموت والسعادة والشقاء التي كانت في العصور الغابرة منابع الالهام في الفن»

أما السيد «ريتشارد باكمينستر فوللر» المهندس المعماري والخبير بسنن الجمال ورجل العلم والأدب والعالم الأجتماعي والأقتصادي الأمريكي فقد قال :

«ليس هناك من فارق عميق بين الفنان ورجل العلم ، إذ كلاهما في القوة سواء . إن سرعة الادراك هي في صميم الأبداع علمياً وفنياً ، ولكنها تبدو على صورتين : الأدراك الفني الذي يسمح بتحقيق وإنجاز هذه المبادىء .»

إن ما أوردناه من شواهد ونماذج وافكار طرحت في تلك الحلقة الدراسية ، يحمل اشارات واضحة الى أن الأبداع الفني في طريقه الى الخروج من اطاراته التقليدية – إن لم يكن قد خرج منها نهائياً – وبدأ يندمج في المجتمع التكنولوجي ويلبي أغراضه ، وليس من عجب في ذلك

مادام يحمل وجه حضارة البعد الواحد السائدة في عصرنا الراهن .

فلقد غير الوجه الكوارثي لهذا العصر اكثر القناعات رسوخاً بالمصير الأنساني ، بعد أن تركت الحربان الكبيرتان آثارهما المدمرة على الفن في العالم الغربي ، وبما حفرته في اعماق الفنان من جروح وندوب ، حملت أعماله المرائي والبكائيات ، كما حملت شهوة الانقضاض على كل القيم السائدة في الفن وتحطيمها ..

لنتأمل أيها السادة ، أعمال واحد من ممثلي الفن في هذا العصر وهو الفنان البريطاني «فرنسيس بيكون» فماذا عسانا نجد فيها من ردود فعلٍ وإجابات ؟ ..

لقد حملت أعمال هذا الفنان دلالات إنسانية عميقة تحت العنف الظاهر الذي أسبغه على أشكاله البشرية ، كالتشويه المتعمد ، والسخرية القاسية من الحالات المرضية التي ألمت بأنسان العصر .

بيد أن تلك الأعمال تقولُ لنا اكثر من ذلك .. لأن الأمر لايتعلق بالمضمون أو الشكل ، بقدر ماهو منوط بمسألة خاصة تتصل بالعلاقة القائمة بين الجانبين ، تلك العلاقة المتوترة التي تستمد منها أعماله كل قوتها العاصفة وعنفها الخيالي .

في مثل هذا المنعطف الزمني من القرن العشرين ، يجدر بنا أن نخرج من كل تلك الظواهر والأمثلة والشواهد بموقف فكري واضح يقطع علينا سبيل الحيرة التي مازالت تساور أذهاننا ، كلما تذكرنا انتسابنا لأمومة الفن الغربي الحديث ، وبالتالي ، عبور هذه المحنة دون عقد ولامضاعفات ، ذلك لاننا نعرف بأن الفن ، بقدر مايمنحنا من قدرات للتعبير عن مواقفنا من الحياة وفق منظورها الأنساني ، فهو يعطينا أيضاً ، إمكانات استثنائية للتوازن مع الأحداث والمتغيرات ، ذلك لأن طاقاته الدينامية ، تطابق هندسة أي عصر ، كما تجاري حساسية الأنسان في أيما زمان .

وعلى هذا الاساس ، يمكن للفنان العراقي أن يلعب دوره المضموم في عمليتي العزل والأدراك لمفارقات العصر ، والوقوف – في ضوء ذلك – على خط الموازنة بين وعيه الحاد بالأزمة ، وموضوعية العالم اللامبالية – بين معطيات التكنولوجيا ، ونفحات الروح .. وهي توجهات تحافظ – فيما أرى – على الطاقات الروحية للفنان ، كما تساعد على تحصينها كذلك .

إن قدرتنا على معاينة هذا العالم المنتشار بغرائبية مايصنع من صرعاتٍ فنية ، ستمنحنا بالتأكيد ، فرصة الاختيار الحر لنماذجنا الفنية دون اللجوء الى مجانية النقل الحرفي للجاهز من نماذج الفن ، ولن يتم ذلك الاّ بشحذ الاحاسيس والملكات وإعدادها لاستقبال كل الهواتف والرموز والاشارات التي تنطلق من الحياة الأنسانية ثم ترجمتها الى لغة التشكيل .

ما من أحدٍ منا ينسى العناء الذي لقيناه في تلقي الثقافة الحديثة وهظمها . والفنون جانبٌ

حيوي منها حظي بالجزء الأكبر من ذلك العناء .. غير اننا يجب أن نعرف بالمقابل ، أن التماثيل السومرية مثلاً لاتحاكي المخلوقات البشرية السوية ، وانما هي تفسرها أو ترمز لضياع الأنسان وبقاء الأثر .. وهي بذلك انما تنتمي الى عالم النحت الذي هو في نظر العراقيين القدامى إلهي ومقدس في آن واحد .. ويقيناً بأننا سوف لن نستطيع أن نَهِبَ الحياة لهذه التماثيل بمجرد تحريكها كدمى السيرك ، بل بإدخالها الى عالم الفن .. أي بتخليصها من عالم التقليد والمحاكاة الذي ينتمي للتشخيص .

هذه هي المسألة في أبسطِ وجوهها .. وهذا هو ما لابد أن نفعله حيال الفن – كما ارى –

إن النحت السومري في نظرنا هو شكل من أشكال الفن الحديث ، وإن يكن زمنياً ليس كذلك مادامت العصور هي المختلفة ، ذلك لأن العراقيين القدامى كانوا ينظرون الى الجمال بأنه الجوهر الذي لاينتمي للموت .. وهذا مايجعل منه عنصراً يحمل خلوده ، كما يجعل منه واحدة من قواعد فن المستقبل .

إن مثل هذه النظرة ، ستؤدي بنا الى إدراك ما في الحياة من شروط معقولة للوقوف أمام عالمٍ يقايضنا بأحداثه اللامعقولة . وهذا الموقف ، سينجينا – كما اعتقد – من حالة الشعور بالأستلاب التي مازالت تناكدنا كلما عالجنا موضوع الهوية الوطنية في الفن .

ومع أن نظرتنا الى الفن العالمي اليوم ، تختلف تماماً عن نظرتنا إليه في بداية حركتنا التشكيلية – نظراً لتوصلاتنا الأسلوبية والفكرية الى مايمكن أن يعطي للتشكيل العراقي هوية انتسابٍ ، وامتلاكنا لأسباب التطوير والأضافة والأبداع – فان حضارة الغرب التي صنعت قوانينها الخاصة ، كانت هي السابقة في ميادين الفنون الحديثة . الا أن تطورها وتحولاتها السريعة التي تمت بدلالة ، ونتيجة للتقدم الشامل الذي أصاب المجتمع الصناعي ، قد أفقدها عنصر التسامي ، وأسلمها الى فقرٍ روحي شامل ، حيث «أصبحت العقاقير والمستشفيات العقلية هما زيت التشحيم اللذين لاغنىً لها عنه لمنع الأنهيار التام للمحرك البشري» كما يقول «جوزيف . أ . كاميليري» في كتابه «أزمة الحضارة»

ومع أن الفنان العراقي اليومْ ، لم يعد بحاجة الى ريشة الواسطي ولا ألوانه ، ولاعقله التأليفي الذي ابدع من خلاله مغامرات أبي زيدٍ السروجي وافاقيات الحارث بن همام ، إلاّ انه يفتقر الى الأحساس العميق بمأزقه الوجودي في عصرٍ يتغير بسرعة لِتغير نفسها .. كما انه يحتاج كذلك ، الى تشكيل رؤيته الفنية الجديدة وفق منظورٍ لايلغي الواسطي – كحلقة من حلقات التراكم التاريخي لفن هذه المنطقة الحضارية من العالم – بل يحتفظ به كجوهر إلهامي يضاف الى مُكتنزات تأريخه الذاتي ، ووديعة من ودائع عقله الباطن ..

إن موجات الحداثة التي انتقلت بالفنان العراقي من ظواهر المدن الى أعماقها ، قد ألقت به في

خضم تيارات سياسية واجتماعية وثقافية متشابكة .. وهكذا ، لم يعد في وسعه الوقوف حيالها الا بالأعتماد على مجاهداته الروحية وطاقاته التعبيرية لاقتحام تلك العوالم المجهولة منها .. ولكنه سرعان ما اكتشف بأن أشعة الحلم وحدها لاتكفي لأنارة دربه والوصول الى غاية مايبتغيه ، لذلك فقد عمد الى استدراج العناصر الجوهرية الخبيئة في مخزون موروثه الحضاري والشعبي ليصنع من صهير ازدواجهما معاً ، شهادة يرفعها أمام عدالة أي نقدٍ موضوعي في العالم . مثل هذه الظاهرة الفكرية التي برزت في أفق الفن العراقي الحديث ، مرة بوجودها الحقيقي ، ومرة أخرى بوجودها الموصوف ، تدعونا الى أن ننعتها بالأيجابية القلقة ، ذلك لأن قوتها الذاتية الطاردة خارج المنظور التقليدي للفن ، هي التي ستثير في الاطار العام ، إرادة الحث المستديم لامتلاك امتياز التفرد والشخصنة .. عبوراً من «الأنا الصغرى» الى «الذات الكبرى» التي غالباً ماتتشح برداء التاريخ .

لعل الأقتراب من هذا المفترق الحاسم من تاريخ حركتنا التشكيلية ، هو الذي سيقود الفنان العراقي الى اكتشاف قدرات التعبير الدرامية الهائلة التي يملكها الفن في المساهمة بتغيير حياة الأنسان والأنتقال بها الى ساحة العالم .

إنها المعادلة الصعبة كما ترون ، ولكنها المعادلة التي مازالت كل بلدان العالم الثالث تحاول وضع الحلول المنجية من كيان الفن العالمي ، وبالتالي فقدان كل مايمكن أن يشير الى خصوصيتها القومية .

غير أن الفنان – كما يقول الزميل شاكر حسن آل سعيد «متروك لنفسه في جميع الأحوال . ولن تفيده أية «حكمة» أو «موعظة» في انقاذ نفسه من مصيره الشخصي الذي يظل المسؤول عنه أبداً ، في أن يخلص في ابداعه بعقلية ووعي إنسان «عالمي» الثقافة «محلي» الشعور بالمواطنة في آن واحد»

اسمحوا لي أن أضع خطاً عميقاً تحت السطر الأخير من كلمات الفنان شاكر حسن ، كما أود في نفس الوقت ، التأكيد على أهمية الاستيعاب الجماعي لا الفردي للثقافة الفنية ، وتصعيد لغة التشكيل وفق استنارات متبادلة بين الذات والعالم .. وذلك بالاستفادة من كل التوصلات والكشوفات والتجارب التي حققها الفن الحديث ، ثم التعامل معها بشكل مدرك وفهم عميق لكل التناقضات التي تنشأ جراء هذا التماس .

ولن يضيرنا عندئذ أن نعود الى التماس الا لهام من هذا الاحتياطي الكبير المخزون في ضمير موروثنا الحضاري العظيم ، ثم صهره في بوتقة الحداثة ، بعد أن نكون قد وعينا دورنا الحقيقي في تأسيس فن عراقي مستقبلي يأخذ دوره الريادي في تخليد الملاحم والبطولات ، كما يحمل الأمل وتباشير الحياة .

آفاق الموسيقى الحديثة

علي عبد الامير

توطئة عن التذوق الموسيقي

أهي المفردات تذهب بعيداً كذلك معانيها حين تصف الموسيقى بأنها (الوحي الذي يرتفع بالانسان جاعلاً منه حكمة وعبقرية ووحدة) وهي التي (ترددها الطبيعة والتاريخ والاساطير والعقائد والاديان والكون والاحلام دونما ضجر) . انا اعتقد ان في ذلك تحديداً لجوهر الابداع الموسيقي **وقيمة** تأثيره دونما مبالغة سيما لو انصتنا لما يقوله شكسبير عن الانسان الذي لاتعرف الموسيقى **طريقاً** الى روحه : **كل** امرئ خلت من الموسيقى نفسه
ولا يحركه وئام العذب من النغم
خليق بالخيانات والمكائد والغدر بضروبه ..

احالات عديدة لاسماء الفكر الانساني على امتداد تاريخه نستطيع ان نضمنها هنا تثني على دور الموسيقى ، وقد يكون افلاطون قد أوجز ذلك ولكن برؤية شمولية (ان الفن الموسيقي هو احد المحركات **الرئيسية** السامية للبشر .. هو الصدق والحقيقة التي توجد منذ بدء الخليقة ومن خلالها عرف العالم النظام وتحقق له التوازن) .

ولكون الموسيقى تتوفر على قيمة تأثير جوهري كهذا ، يبدأ من النفوس ليشتمل على الكون ، فما الطريق الى تذوقها ، المداخل ، المؤثرات .. الخ قد تكون (اهم عناصر التذوق ، الربط بين الاسلوب الموسيقي الذي يميز العمل ، وبين الخلفية **الثقافية** للعصر الذي ينتمي اليه)ولرب سائل **يسأل عن ماهية الاسلوب ، فالاجابة قد تبدو اجمل لو أحيلت الى ماقاله «باخ» : (الاسلوب** هو ملامح روح العمل الفني) . كما ان فهم الفكر الكامن في العمل الموسيقي والمعنى الذي تحمله افكار المؤلف واسلوب معالجته لها من العوامل المؤثرة في الاقتراب من روح التذوق الموسيقي ، حيث ستبدو مراحل الرحلة التالية وكأنها قراءة ممتعة وشيقة في كتاب سلس المعاني . (ان الخبرات الموسيقية السمعية التي يكتسبها المستمع ستؤثر ليس في المتعة الثقافية والروحية حسب بل ستمثل ايضاً اساساً لتشكيل مستويات ذوقه واحساسه بالحضارة والفن والتاريخ) .

ماهي الموسيقى الحديثة ؟

وهيْ تحديداً تلك الاعمال الموسيقية التي استفادت من تقنية العلوم المعاصرة في الكهرباء والسمعيات وجعلت منها خير عون لتقديمها وفق مفهوم اتصالي جديد (اعتماداً على مايحظى به العلم الحديث من تلق واسع ومايكتسبه دائماً من مدارات تأثيرية مهمة) . وكي لاتحدد الصفة بحدود هذا المعنى التقني (الضيق) ، اقول هي ايضاً الاعمال التي تلقت وعكست افكار عصرها ، ناقلة اياها الى مستوى تعبيري اتمنى ان نتقرّب اليه في محاولتنا هذه .. وهنا لابد من الاشارة الى خصوصية تذوق الموسيقى العالمية المعاصرة . حيث تبدو ضرورة عدم مقايستها ومقارنتها بابداع اسماء الفن والموسيقى الذين رسخت روائعهم من خلال القرون الماضية واصبحت تلك الاسماء جزءاً من المعرفة والحضارة الانسانية . ان آفاق الموسيقى الحديثة هي التي يطلق عليها في المراجع الموسيقية تحديداً مصطلح (الموسيقى الاليكترونية) والتي ستشكّل قراءتنا لها موضوع محاضرتنا لهذه الامسية ..

وهي دعوة ، للتعرف على واحدة من اتجاهات الابداع الموسيقي الحديثة ، تلك التي تحققت في هذا القرن مع القطيعة التي احدثها حملة لواء هذا الاتجاه ، مع التراث الموسيقي الكلاسيكي والانتهاء بلا عودة من التأليف الموسيقي المقامي . هنا ادوات جديدة نعمْ ، لكنها قبل ذلك افكار جديدة فالمستقبلية تركت بصماتها بقوة على هذا الاتجاه وكانت تشكل مبعثه الاوّلي .. فهؤلاء خرجوا من صومعة العلوم البحتة ، من هندسة الصوت الى المبحث الجمالي ، الى التجريب في تأليف الموسيقى (فاغلب رواد هذا الاتجاه درسوا هندسة الاليكترون ونقلوا علومهم الى مرحلة تطبيقية فأصبح وسيلة فنية جمالية) .

أن التأليف هنا يتم عبر تكوينات اليكترونية على أشرطة وليس هنا من عناء سوى ادارة مفاتيح الجهاز للاستماع الى الشريط ، انها لغة جديدة في التدوين الموسيقي ، تلك البساطة الاولية التي توحي بها العملية فتحت امكانيات هائلة نوعت واغنت الموسيقى الأليكترونية بما تعجز عن ادائه الالات الموسيقية الشائعة ، حتى وان صاحبها الصوت البشري ! وثمة من يسأل ، اين دور الانسان المبدع ؟ اين حرارة وتوهج عملية الخلق التي لا تدانيها حالة مشابهة ولهذا التساؤل مايبرره فهناك (نمذجة) تقترب من الصنعة التي تخربش في الفراغ ، مبالغة في التقنية الاليكترونية دونما انتباهة الى «ميلوديا» يفترضها اي عمل موسيقي حتى وان كان افتتاحية (ouerture) ومقطوعة بسيطة لعمل سينمائي أو تلفزيوني (theme) . ولمن هناك ايضاً مايطمئن اليه السائل حيث الاعمال الجادة التي اكسبت موضوعاتها موازنة دقيقة بين حداثتها في التنفيذ ورصانة التعبير .

ان آلاف الاعمال الموسيقية المكتوبة بالمؤثرات الالكترونية خرجت من قرابة (٥٠٠ خمسمئة) استديو موسيقي من هذا النمط ، وجدت في وسائل الاتصال المعاصرة (اذاعة ، تلفزة ، سينما ، فديو ، ... الخ) خير منفذ لها ، وتلك على الرغم من العجالة التي تتطلبها ، تخرج منها اعمالاً جميلة وذات مستوى طيب في التنفيذ .. وكثيراً ماأصبحت الموسيقى التصويرية لافلام السينما ، اعمالا انفصلت عن وظيفتها الاولية وشاعت كأعمال مستقلة تكتسب جدواها وتأثيرها كأعمال موسيقية متطورة وتجد مريديها ايضاً .

ان الموسيقى الاليكترونية ترسخت مع انجازات الالوان اللحنية المعاصرة (الجاز ، البوب) وكثيراً ماتمت الاستعانة بتقنية الموسيقى الاليكترونية (تقسيم الذبذبات الصوتية ، تأخير وإسراع الاشرطة المسجلة وتكوينات صوتية أخرى) في الحان الجاز أو مايسمى (بالمودرن جاز) وبنسبة كبيرة في الحان (البوب) . والموسيقى الإليكترونية تتكون في مولدات صوتية تنتج تراكيب صوتية اليكترونية ، يتم التحكم فيها بأجهزة تصدر نوعيات متعددة من النغمات . اذن بظهور المولد الاليكتروني تفتحت امام الموسيقي المعاصر امكانية استخراج شتى انواع الأمواج الصوتية واصبح في متناول يده اصوات تتراوح ذبذباتها مابين ٥٠ و ١٥،٠٠٠ ذ / ثا . وهذه بأمكانها ان تعطي كل الاصوات في الموسيقى ، كذلك كل مايخطر على بال احد من اصوات الطبيعة ، هدير موج ، خرير مياه ، اقلاع طائرة وانفجار قنبلة . كذلك بأمكانها اعطاء اصوات غريبة لم تسمعها اذن بشرية من قبل وكأنها منقولة الينا من عوالم اخرى .

ماالذي تؤشره الموسيقى الاليكترونية

اولاً : امكانية اظهار ألوان موسيقية تعجز عن الاتيان بها ، الآلات التقليدية او الاوركسترا .

ثانياً : التخلص من الخطأ البشري الذي يقع فيه اي عازف مهما بلغت عبقريته في الاداء . وذلك بالحصول على الصوت الموسيقي بدقة متناهية .

ثالثاً : توفر هذه الموسيقى امكانية كتابة موسيقى تقليدية بألوان جديدة في الاداء .

رابعا : التحكم بسرعة جريان الشريط أو الفولتية الكهربائية في المولد قادر على انجاز تنويعة صوتية جديدة .

خامساً : ان ربط آلات موسيقية تقليدية الى الدائرة الاليكترونية يستطيع تغيير مهمة الالة الادائية حسب الحاجة بما يعجز عن ذلك الاداء البشري .

سادساً : توفر ربطاً هاماً بين الموسيقى وابحاث الفضاء ودراسة المدارات فتحيل الموسيقى بذلك الى مصدرها كفن معاصرٌ يحاكي باقي انجازات العصرْ .

شخصيات ولمحات تاريخية

تحت اشراف «هربرت أيمرت» في مدينة كولونيا بألمانيا الاتحادية . بدأت اولى التجارب في

استوديو خاص بالموسيقى الاليكترونية وكان الموسيقي الشاب «شتوكهاوزن» اهم شخصية حرصت على الاتصال المستمر والحضور الفاعل في هذا الاستوديو . وفي فرنسا كان «شيفر» يواصل تمارينه على هذا النمط الموسيقي في استديوهات الاذاعة ومشتغلاً في تسجيلاته على اصوات الطبيعة والالات والضوضاء . نعم الضوضاء التي دعا الى اعتبارها مصدراً للنغم الموسيقي مجموعة الفنانين المستقبليين الايطاليين ورائدهم «لويجي روزويللو» غير ان هذا الاعلان الخاوي وتسمية الفراغ لم تستمر حين اكتمل بناء الجهاز الاليكتروني الضخم الموجود في جامعة كولومبيا منذ عام ١٩٦٠ . هذا الجهاز الذي تمكن من اخراج تركيبات جاهزة من الاصوات والايقاعات والنغمات المنوعة وذلك كان خير عون للاتجاهات التي التزمت الجدية في هذا التأليف الضارب في الجمالْ . فاشتغل ابرز ممثلي هذه الاتجاهات على الحان تقاطع المعنى ، تتفادى الاقيسة والاعادة ، تذهب الى مناطق صوتية متباعدة بعضها عن بعض ، بحيث لا يمكن للصوت البشري ان يرددها بسهولة ، هي تبدو غير منتظمة طابعها ارتجالي ترديدي وقد تكون سمة تغْيير اللحن هذه سبباً في عدم استجابة المستمع العادي للموسيقى الحديثة لان (النغمية) الاعتيادية تظل اسهل واقرب العناصر الموسيقية اجتذاباً للمستمعْ .

ان الايقاع صعد الى مرتبة فائقة بين العناصر الموسيقية في هذا العصر وعمل المؤلفون الموسيقيون على تطويعه وجعله مرناً واسع الامكانيات والخروج به من قيود الوحدة الرتيبة للموازين الموسيقية عن طريق مزجه بعناصر ايقاعية غريبة عن الموسيقى الاوربية (موسيقى بدائية من آسيا وافريقيا) ثم ايقاعات الفلولكلور والجاز . وبذلك اصبح الايقاع هو السيد المتحكم في موسيقى القرن العشرين يأتي من بعده في الاهمية ، اللحن والهارموني وظهرت اساليب جديدة في معالجة الايقاع نتيجة لتأثر الموسيقيين بموسيقى الجاز وهو بصورته الراهنة يعطينا انطباعاً عن تعبيريته الواقعية في تجسيد حياتنا واضطراباتها اليوم . وبذلك تنازلت الموسيقى عن عزلتها ، عن رومانتيكية كانت غارقة فيها ، هاربة من واقع الحياة المادي الى واقع من نسيج خيالها واحلامها وذلك كما قلنا خلق عند جيل الموسيقي الشباب شعوراً بعدم الرضا والتوتر دفعه الى الانكباب على وضع لحنية جديدة محاولاً تحطيم تلك العزلة والخروج من تلك الرومانتيكية شكلاً ومضموناً .

النماذج : عرض وقراءات

خضعت النماذج هنا . لاختيار وقف خلفه التذوق الشخصي ليس الاّ ، ولكنها وكما اطمح ، قد تتمتع بقدرة ما على نقل صورة تقترب من بعض الحقيقة . سأدع التسلسل التاريخي جانباً وسأعرض النماذج ابتداءً من سهولتها صعوداً الى تلك التي تحتفظ بغنى تعبيري مهمْ . قلنا ان وسائل الاتصال الحديثة توفر لهذا النوع من النشاط فسحة واسعة تطل منها على الناس في مختلف الاماكن فمسلسل تلفزيوني ناجح ، قد تستطيع مقدمته الموسيقية ان تكوّن مدخله المؤثر عند

المتلقي وهكذا هو الحال مع (فضائح ميامي – حلقات تلفزيونية) وضع مقدمتها الموسيقية ، المؤلف الجيكي الاصل «يان هامر» وفاز عنها بجائزة (غرامي) لافضل مقطوعة موسيقية لعام ١٩٨٦ .

أو هذه المقطوعة الجميلة لفريق غنائي اسمه «نيو رونيوم» وحملت عنوان «تركومادا» . ان لعبة التأليف الموسيقيي تبدو شائعة هذه الايام عند اكثر الاسماء الغنائية العالمية . فالفريق الغنائي «كازيبو» قدم هذه المقطوعة «نحن نحب شوبان» . هذا الاقتراب من روح الموسيقى الكلاسيكية لايعكس مهابتها حسب بل قوة تأثيرها في الاجيال اللاحقة ايضاً ، فثمة مقاربة في هذا الاتجاه حاولتها (الفرقة الملكية الفلهارمونية) ولاجدال في رصانة هذا الاسمْ في بريطانيا وقدمت من خلالها اعادات لافتتاحيات وحركات من ابرز الاعمال الموسيقية الكلاسيكية فلنسمع العمل المقدم على خلفية راقصة واحدة . هذا العمل عكس المأزق اكثر من النجاح السريع الذي احرزه وشكّل في جدواه التردد عند بعض الاوساط بين قوة التأثير في الكلاسيك والانماط الحديثة في التأليف الموسيقي . وكمصالحة بين سطوة الكلاسيكي وغرابة الفكر المستقبلي في الموسيقى ، كانت موجة الموسيقى الناعمة أو الهادئة (soft music) أو الوجدانيات (sentimntals) وفيها برعت اسماء مثل «شادوز ، لاست ، فرانك بورسيل ، بول موريا» وقدموا مقطوعات مؤلفة او اعادة توزيع لأخرى ، وتلك وجدت رواجاً حين اعتمدت كثيمات لكثير من الافلام السينمائية وبرامج التلفزة والاذاعة . ولانها فترة انتقالية ، لم تدم انتعاشتها كما هي وعادت الموسيقى الاليكترونية منذ منتصف السبعينات تؤكد جدارتها عبر اعمال جديدة تواصلت من حيث توقفت تلك الفترة ودعمتها باساليب تعبيرية تكشف عن رؤية معاصرة فلو أخذنا عمل المؤلف «ميكو موناردو» الذي حاول وبمغامرة حسبت له كتابة تاريخ الارض موسيقياً في اسطوانة حملت عنوان «مواجهات من كل نوع» . المؤلف يمضي لقراءة تاريخ الانسان على الارض ، عبر تقطيع ذلك التاريخ واختيار أرقام من الزمن عشوائياً ففي المقطع الاول تأخذنا – ماكنة الزمن – الى البداية (٢٦٤ ر٣٤٨ ر١ ق .م) وهناك سننقب عالياً في عش افعوان طائر شرس ويأخذنا النغم الى كائنات تسبح في فضاء بكر والاصداء تؤكد البدائية الموحشة وعبر ايقاع واحد-هو ايقاع الزمن المتجدد لاغير ، ننتقل الى تعبيرية اخرى لتاريخ اقرب (٤٥ ق . م) حمل اشارة لطقوس الليالي الرومانية حيث ساحة لصراع غير متكافئ بين انسان وأسد . صورة لطالما قرأنا عن بعض ملامحها كما حاولت الشاشة تجسيدها مراراً وتلك لمسة اختزال لوصف عصر وعلى الرغم من عدم دقتها ، كان فيها من الروحية الكثير .

ومع آخر دورات الاسطوانة ، نعثر على نهاية معقولة فيها قوة انفعال ، فالمؤلف يقول : انه ومن على شرفة زجاجية لقمة عمارة في نيويورك كان يتأمل صخب تلك الازمان ومواجهاتها المتنوعة ،.

وهاهي (ماكنة الزمن) الاسطورية تقترب بأضويتها المشرقة ويُهتف له (سحر الفضاءات) . في ذات الوقت الذي كانت فيه اصوات المدينة تتصاعد وتصل لشرفته العالية ويتواجه مع النداءات . ولو انتقلنا الى مرحلة تالية لكان من الضروري ان نتوقف عند «جان – ميشيل جار» و «جان فينجالس» اسمان بارزان في عالم الموسيقى الاليكترونية ، فالاول وهو الفرنسي وابن الموسيقار «موريس جار» ، غالباً ماكان يقيم مشاريع تأملية للعالم وشجونه موسيقياً حيث الجرأة والتفرد فهو يكاد يكوّن اوركسترا مختزلة (جهاز توليفي تركيبي «سنثي سايزر» مع عقل اليكتروني يبرمج كلّ المؤثرات الموسيقية) ويكفي هذا المبدع ، انه يحدث ضجة في كل عمل يقدمه ، اننا نعرف اعماله (لدوام الاستماع اليها) ولكننا في اغلب الاحيان لانقدم اسمه أو تعريفاً به ، فهو صاحب العمل الجميل (اوكسجين) تلك الرائعة الموسيقية التي لطالما قدمت ولم تزل كافتتاح موسيقي ومقدمة للعديد من البرامج عبر التلفزة أو الاذاعة ومتتبعو برنامج «بانوراما» الاخباري من اذاعة «مونتكارلو» يعرفون مقدمة البرنامج الموسيقية ، انها احدى حركات مقطوعة (اوكسجين) التي كانت بمثابة رؤية شاملة للعالم . العمل كتبه (جار) بث حركات تبدأ من بعيد حاملة معها نذير صخب وكأنه موج يضرب ساحلاً صخرياً ، يتكرر هذا ومن ثم تأتي النوارس بصوت رقيق يتعالى مشيراً لرمز حياتي ناعمٌ ، ومايلبث ذلك ان يتداخل مع اصوات عنيفة تحمل في متتالياتها شيئاً من عويل وآهات طويلة تنتهي بضربات تؤذن بأصوات قصف وقذائف تأتي من بعيد . انه بالتأكيد الاصطدام بين دفق الحياة واشارات الموت القادمة ، وبالرغم من انحياز المؤلف لجدل الحياة باعادته صوت النوارس وهو يغطي على كل الاصوات مندمجاً مرة أخرى مع اصطخاب الموج ، لكنه قدم عمله كرؤية لاحزان شمولية تعصف بالارض . ومالغلاف الذي ضم الاسطوانة وتصميمه الاخاذ الاّ تأكيداً على ذلك . فهو قدم الكرة الارضية وهي متصدعة القشرة لتظهر داخلها جمجمة بشرية . فكرة بمغزى عميق ..

وفي عمله التالي (المجالات المغناطيسية Magnatic Feilds كانت البهجة تتألق خاصة في تلك الافتتاحية التي كنا نستمع اليها يومياً من تلفزيون بغداد . وهذا العمل كان احتفالاً واضحاً بالنشاط الانساني (رحيل عبر صوت عربات القطار ، وما يتبعها من لحنية ايقاعية) . وذلك يفتح نافذة واسعة للتأمل في عالم شاسع فتأتي الاشياء الى المستمع مشرقة وحيوية على متن بهجة روحية يقدمها المؤلف في ايقاعاته..

ان هذا الفنان يتطور مع كل عمل له ، وعنى بحرفية الاداء ويعمق من قدرة التعبير في مؤلفاته . فهو دائماً يصور انطباعاته عن بلاد معينة وطقس معين (رحلته الىٰ الصين وتقديمه لاعمال بالاشتراك مع الفرقة الوطنيةالسمفونية الصينية) .

بل وحتى رموز الحضارات قديمها وحديثها يتأملها عبر ذهنيته المتفتحة فيضع تلك الرؤى

جاهزة للاتصال مع الآخرين ، عبر اعماله التي اصبحت احتفالية خاصة فهو عبر عمله (zoo look) قدم مقطوعة جميلة تطوف في مدار خصب على لغات العالم ودلالة الاصوات ورمزية الايقاعات عند شعوب الارض . ولخص بذلك درساً جميلاً في ثقافة الاتصال التي تجد هذه الايام سوقاً تنظيرياً رائجة . وفي احتفال مدينة «هيوستن» بعيدها السنوي (الخمسين بعد المئة) كانت لهذا الفنان فرصة مواتية لاظهار براعته ، فوزع اعداداً هائلة من مكبرات الصوت ولخلق تناغم آخر بين (الصوت) و (الضوء) كانت هناك مكبرات ضوئية وأجهزة لانتشار اضواء الليزر ووسط هذا المشهد البانورامي الحي توزع اكثر من مليون شخص في جوانب المدينة كي يتمتعوا بهذه القصيدة الصوتية – الضوئية من فنان ظل يتقن الدهشة دائماً . لقد كانت موضوعة عمله (حمل عنوان الموعد Randevouz) تقترب من التأمل العميق وتفتقر للحركة المتميزة التي نجدها في اعماله السابقة وتقف وراءها قصة مؤثرة هالت تفاصيلها اغلب المشاهدين . فالحركة السادسة من العمل نفذت اعتماداً على آلة الساكسفون والصوت هنا كان بديلاً عن صوت الساكسفون الذي كان من المؤمل ان ينبعث من عزف رائد الفضاء «رونالد مكنير» وهو على متن مكوك الفضاء «تشالنجر» الذي تهشم في الفضاء بعيد اطلاقه وأمنية هذا الرائد المحب للموسيقى بالعزف وهو في عمق الفضاء العالي ، كي يسمعه الملايين . رد عليها «جان ميشيل – جار» باعمق مايكون عليه الرد فأدخل تلك المقطوعة وبثها هنا من على الارض ووسط تلك الهالات الضوئية كانت صورة رائد الفضاء «رون» تظهر على شاشات ضخمة ومعها تتصاعد الترانيم الشجية لآلة الساكسفون وهي تشدو قصة مؤثرة .. وهكذا عبر عقلية خلاقة وذهن متفتح يغرف من خيالات ومؤثرات عدة نربح اعمالاً جميلة ومبهرة كالتي يقدمها هذا الفنان الذي يمضي الى المستقبل بسرعة خارقة وهو ثابت في ميدان رئيسي لاحدى مدن عالمنا المعاصر.. واذ تعرفنا لصورة الفنان الاول ، فهي وقفتنا التالية مع الاسم الثاني «جان فينجالس» اليوناني الاصل ، الفرنسي الجنسية الذي تتميز اعماله بتأملات عميقة وكأنه يحيلنا دائماً لجذره التاريخي (الاغريقي) طبعاً . فهو ملحن اغنيات فريق (اطفال اقروديت) ذائع الصيت في السبعينات وواضع لحن اغنية (الجانب الاغريقي من ذاكرتي) وهي بالاصل قصيدة للشاعر «موريس برغمان» والتي نشرت ضمن كتاب ازاهير من الشعر العالمي بترجمة من الاستاذ «علي الحلي» .

ان عمله البارز (china) يوضح مفاهيمه في التأليف الموسيقي الحديث فهو يأخذ من مؤثرات المشهد (دلالات فكرية صينية ، تربط الكون بالموسيقى وبالانسان في وحدة تعبيرية متكاملة تجعل من الانسان عنصراً مترابطاً مع مايحيط به في العالم الدنيوي وعالم الكون الاعظم) . ويوالفها مع وصفية حية للامكنة «جبال الهملايا» على سبيل المثال ليقدم لنا صورة خصبة المعالم من الدلالات والغنى الروحي . وإذ نجئ الى عمله التالي نتأكد من حضور الفكر في موسيقاه فهو

في اسطوانته التي حملت عنوان (احتفالات التراب soil festivities) يكتب مايلي : (أبداً لم يكن التراب رخيصاً كما يشاع ، فهو غني بالاف الكائنات ، مجهرية وظاهرة تتفاعل بتناغم سري وعميق لتظهر لنا الاشياء الرائعة ، ايكفي أنها تنتج الحياة بل انها تضم ايضاً رفاة اعظم بني البشر ، كل ذلك في التراب وهذه رؤية لاحتفالات غير ظاهرة في داخله). وقبل سماع المقاطع التالية سنتوقف عند اولّها ، عند هتاف الكائنات واحتفالها بالمطر ، ومن ثم التفاعلات التالية لتنتهي بضربات الطبول القوية وهي تعلن بزوغ وطلوع شيءٌ ما .

موضوعة الموسيقى الاليكترونية محلياً وعربياً

قد تكون تجربة الاستاذ الفنان منير بشير هي الوحيدة محلياً في هذا الاتجاه ، فهو اصطحب معه حين عاد من بيروت في بداية السبعينات عدة مقطوعات اعتمدت اعادة توزيع لبعض من التراث الغنائي والموسيقي العراقي اعتماداً على حضور المؤثرات الاليكترونية وللاسف توقفت تلك التجربة عند تلك المديات ، وكنا نأمل بوجود امكانيات دائرة الفنون الموسيقية المعلنة ، ان تأخذ التجربة ملامح ابعد ولعل تفاؤلنا يتسع لابعد من الامنيات سيما وإن التجربة اكتسبت بعض الحياة حين افتتح مهرجان بابل الدولي بمشاركة من الاستاذ منير بشير وبمؤثرات اليكترونية أشرف عليها فريق عمل فرنسي . والمحاولات العربية في هذا الاتجاه تتعدد ايضاً لكنها لم تصل لمستويات تعبيرية متقدمة وقد تنجز ذلك طالما انها ابتدأت الشوط . فهنالك اعمال لهاني شنودة وعمر خيرت وبعض عازفي الاورغ لكن اعمال المدرسة الرحبانية وخاصة الياس رحباني ، وزياد تظل هي التي تحتفظ بغنى واضح في معمارها . وزياد الرحباني تحديداً ، ابتدأ منذ فترة ليست بالقصيرة التحول الى الموسيقى الصرفة وتأليفها بمقاربة مع الجاز حتى انه قدم عملاً مطولاً اسماه (جاز شرقي) حاول فيه تقديم الالات الشرقية وهي تلعب الحان الجاز ! غير انه قدم افضل من ذلك في مجموعة من الالحان الجديدة ، عملاً موسيقياً محبباً اتمنى ان تجدوا في سماعه شيئاً من المتعة كالتي وجدتها فيه ..

هوامش :

محاضرة القيت في الاتحاد العام للادباء والكتاب في القطر العراقي نهاية موسم ١٩٨٧

١ – اعتمدت المحاضرة على بعض الاعمال المكتوبة :

أ . كتاب دعوة الى الموسيقى (المايسترو : يوسف السيسي)

ب . كتاب الموسيقى في سلسلة محيط الفنون : الفصل الخاص بموسيقى القرن العشرين للاستاذة عواطف عبد الكريم .

اوراق ثقافية

■ اوراق مسرحية
افتتاحية لمهرجان بغداد للمسرح العربي
■ اوراق سينمائية
موسم الهجرة الى السينما باتجاه ابجدية الأنتاج خارج المألوف

■ اوراق تشكيلية
الفن التشكيلي العراقي
الأستعادة المتألقة

■ كتاب
صناعة المسرحية
■ الموسم الثقافي السابع لعام ١٩٨٨ للأتحاد العام للأدباء والكتاب في القطر العراقي

■ مطبوعات وصلتنا

افتتاحية
لمهرجان بغداد للمسرح العربي

أحمد فياض المفرجي

بعد أن عرض مارون النقاش في داره بلبنان عام ( ) ونمو هذه البذرة المسرحية في الأرض العربية باتجاه مصر . . أولاً . وفق العراقيون في تأسيس مسرحهم عند مطلع الربع الأخير من القرن التاسع عشر بتأثير عوامل أخرى ، لم تتلاق مع مسارات تجربة مارون النقاش وتجارب من جاء بعده ، الا في عشرينات القرن العشرين ، عندما وفدت الفرق المصرية الى بغداد ، حاملة خبراتها الفنية التي أفاد منها مسرحيو العراق الذين شقوا سبيلهم بصعوبة من أجل ترسيخ حركة مسرحية تتصف بالجدة والأصالة .

لقد نشأ المسرح الحديث في العراق داخل أديرة مدينة الموصل ومدارسها التي كانت خلال الربع الأخير من القرن التاسع عشر مجمعات للثقافة والدين والأنفتاح على آفاق الحياة . .

وما بين هذه النشأة التي تحققت بتأثيرات فرنسية وتركية في الربع الأخير من القرن التاسع عشر. . والربع الاخير من القرن العشرين ، شهدت الحياة المسرحية في العراق تطورات متصاعدة على الرغم مما أحاق بها من جور في مراحل عدة من مراحلها التاريخية . .

فقد تواصلت المرحلة الاولى حتى العام ١٩٢١ ، وهو عام قيام الدولة العراقية الجديدة وخلال هذه المرحلة قادت النشاط المسرحي في العراق المدارس والحركات القومية إضافة الى الدور الكبير الذي مارسته الأديرة في الموصل والمكاتب الدينية المسيحية في بغداد . ففي عام ١٨٩٣ صدر أول كتاب مسرحي مطبوعاً في الموصل ، حمل نصاً ترجمه وأعده باللهجة الدارجة نعوم فتح الله سحار (١٨٥٥ – ١٩٠٠) مسؤول النشاط الفني في المدرسة الأكليركية . ومن عروض هذه المرحلة كانت مسرحية (نبوخذ نصر) التي مثلت عام ١٨٨٦ وهي من تأليف الخوري هرمز نورسو الكلداني الماردينلي . كما طبعت في هذه المرحلة أول مسرحية شعرية عراقية هي «لهجة الأبطال» للدكتور سليمان غزال وقد تم طبعها مرات عدة ولدينا منها الطبعة الثانية التي صدرت في القسطنطينية عام ١٩١١ .

وعندما ننتقل الى المرحلة الثانية ، التي أمتدت الى عام ١٩٤٠ نجد الكثير من الظواهر الجديدة ، الدالة على التطور من ذلك صدور أول قانون للجمعيات الذي أجيزت بموجبه الفرق التمثيلية ، وكانت في

مقدمة هذه الفرق «جمعية التمثيل العربي» عام ١٩٢٢ والفرقة الوطنية التمثيلية عام ١٩٢٧ .

وفي إطار هذه الفترة (العشرينات والثلاثينات) وفدت الى العراق فرق عربية وأجنبية عديدة . مثل فرقة جورج أبيض عام ١٩٢٦ وفرقة فاطمة رشدي عام ١٩٢٩ ، وقد أفاد الفنانون العراقيون من خبرات هذه الفرق ، وتفاعلو مع تجاربها وأخذوا عنها ما أغنى نشاطهم وسد إحتياجاتهم ، خاصة في مجال التقنيات التي أفتقرت إليها الحياة المسرحية في العراق ، في ذلك الوقت . وشهدت هذه المرحلة إيفاد الطلائع الاول من المبعوثين لدراسة الفنون ، في تخصصات المسرح والرسم . مثل حقي الشبلي الذي أوفد الى مصر وفرنسا . وفي اواسط الثلاثينات تأسس (المعهد الموسيقي) الذي كان نواة لمعهد الفنون الجميلة فيما بعد .

وتبدأ المرحلة الثالثة من الحياة المسرحية في العراق عام ١٩٤٠ وتمتد الى عام ١٩٥٨ ، ومن أبرز أحداثها وتطوراتها كان تأسيس معهد الفنون الجميلة ، وظهور فرق جديدة ذات منهج يماشي ما أستجد في عالم ما بعد الحرب العالمية الثانية من جديد ، ومن هذه الفرق « الفرقة الشعبية للتمثيل» و «فرقة المسرح الحديث» و «فرقة المسرح الحر» وغيرها .

إن سنوات ١٩٤٠ – ١٩٥٨ ، شكلت إنعطافة قوية في مسار الحياة المسرحية في العراق ، على الرغم من ضيق مساحتها ، حيث كانت نشيطة في بغداد ومراكز عدد من المحافظات .

ومما أغنى هذه المرحلة صدور عدد من المجلات التي بشرت بالمفاهيم والاشكال الجديدة ، مثل مجلة «الفن الحديث» للفنان جميل حمودي التي صدرت في الأربعينات ومجلة «الفن الحديث» التي أصدرها الفنان بدري حسون فريد في النصف الاول من الخمسينات ، ثم تبعتها مجلة «السينما» للفنان كاميران حسني . . إضافة الى أن للصحف اليومية زوايا خاصة بالفنون مثل صحف «الأهالي» و « البلاد» و «الاخبار» و «الحرية» و «اليقظة» .

وتعد المرحلة الرابعة من تأريخ الحياة المسرحية في العراق من اقصر المراحل ، فهي تمتد عقداً واحداً (١٩٥٨ –١٩٦٨) التي كانت لها ملامح وأيجابيات على الرغم مما سادها من عدم إستقرار في الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية .

فقد عرفت هذه المرحلة فرقاً جديدة ، ضمت عدداً من الفنانين الذين أكملوا دراساتهم خارج القطر ، وشهدت عروضاً تجريبية للفرقة القومية للتمثيل التي أعلن عن تأسيسها عام ١٩٦٨ ، وأخرج تلك العروض الفنان سامي عبد الحميد وهي «تاجر البندقية» لشكسبير و «أنتيغونا» لجان

أنوي و «الحيوانات الزجاجية» لتنسي وليامز و «النسر له رأسان» لجان كوكتو.

ومن معالم هذه المرحلة، تأسيس أكاديمية الفنون الجميلة عام ١٩٦٢، وقيام محاولات لتكوين المركز العراقي للمسرح. وأقدمت «مصلحة السينما والمسرح» على إقامة أول مهرجان مسرحي في العراق، شاركت فيه ثلاثة عروض هي «الخال فانيا» لتشيخوف واخراج عبد الواحد طه و «بيت الدمية» تأليف أبسن واخراج جعفر السعدي و «سقط المتاع» تأليف أوجين بريو واخراج يحيى فائق.

وتميزت هذه المرحلة أيضاً بالعروض الغنية التي حققها معهد الفنون الجميلة التي أخرجها مدرسو فرع التمثيل بالمعهد، مثل ابراهيم جلال وجعفر السعدي وجاسم العبودي وأبراهيم الخطيب وبهنام ميخائيل وجعفر علي وسعدون العبيدي.

أما المرحلة الأخيرة في مسار حركة المسرح في العراق، فهي التي تتواصل منذ ثورة ١٧ تموز ١٩٦٨ وحتى الآن.. وفيها حدثت تطورات مهمة، ابرزها كان هذا الأنتشار الواسع للنشاطات المسرحية، الذي امتد الى كل المدن والقصبات القصية في القطر، عبر الفرق المحترفة وفرق الهواة في المنظمات الجماهيرية ومراكز الشباب.

وما بعد الثورة تأسست أكاديمية جديدة في محافظة بابل، وأصبحت هناك اربعة معاهد للفنون تتوزع في بغداد والبصرة ونينوى والسليمانية، وتواصلت البعثات الى بلدان العالم لدراسة الفنون المسرحية، واتسع دور الفرقة القومية للتمثيل حتى باتت هي وحدها من المعالم البارزة في الحياة الفنية العراقية، وأزدادات صالات العرض التي تدار بأحدث الأجهزة والتقنيات، مثل صالات «الرشيد» و «الوطني» و «المنصور»:

وفي اطار هذه المرحلة، كان هناك إهتمام واضح بمسرح الطفل، واستلهام للتراث وتنوع في مناهج الأخراج المسرحي، وأقبال كثيف للجمهور على العروض المسرحية.. بألوانها المختلفة، على الرغم من إرتفاع أسعار التذاكر.. حتى إن الكثير من العروض تواصلت على مدى أشهر.

إن حركة المسرح في العراق قد إرتفعت عمودياً وأفقياً، خلال سنوات الثمانينات، التي فرضت فيها على قطرنا حرب شروس من قوى التخلف والعدوان في ايران وهذه حالة عراقية خالصة، فلم يسبق في التاريخ كله أن نهض بلد وبنى أساساً لحضارة جديدة، وهو يخوض معركة، كما يحصلُ في العراق الآن..

وعليه.. فأن قيام مهرجان بغداد للمسرح العربي في العام ١٩٨٨، أمر طبيعي يتساوق ومسارات النهضة التي تتحقق في العراق الذي إمتلك زمام حياته، وانطلق في الآفاق ناشراً أحلام الأجيال كلها.. فوق أرض وادي الرافدين عافية وخصباً..

موسم الهجرة الى السينما
بأتجاه ابجدية الانتاج خارج المألوف

يوسف يوسف

انقضى الموسم السينمائي الأخير. موسم الهجرة الى السينما وأبجدية الانتاج. وكأننا بهذا الانحياز، وهو ليس مجرداً بأية حال، نضع هذه المتابعة في لهيب التساؤل: كأنك تلغي المواسم كلها، وما يقارب نصف قرن من الإنتاج أيضاً، ثم أين الفلسفة في استخدام مصطلح الهجرة هذا؟

وللتساؤل هنا مشروعيته. لكنها المشروعية التي تفتقر إلى المعرفة بالتفاصيل في صناعة السينما عندنا، منذ قامت والى يومنا هذا. فنحن لا نلغي ما يقارب نصف قرن من الانتاج، ولكننا نعامل الزمن بما يستحقه. وإذا كانت لنا فلسفة من وراء استخدام مصطلح الهجرة، فذلك لاننا ندرك أن المراوحة في المكان ذاته، ظلت هي السمة الغالبة على مسيرة صناعة السينما عندنا طيلة الفترة الماضية، وهي كما نرى لن

تقيض لصاحبها الصعود إلى أعلى درجات السلم .

من المؤكد أننا كنا نغتبط لظهور فلم عراقي ، والغبطة تزداد في نهاية كل موسم ، إذ نحن أمام اكثر من فلم روائي . لكنها الغبطة بالمشاهدة ، ولظهور وليد جديد ، ننتظره عادة بفارغ الصبر ، دون الوقوف أمام الكيفية التي قادت إلى ظهوره . كنا نريد عدداً مضافاً ، وظل هذا هاجسنا ، باعتبار أن التراكم العددي يقود إلى تراكم نوعي : ذلك ماكنا نصّرح به ، ونعلن عنه ، في لقاءاتنا ، وفي الصحف ، والمجلات ، وكنا في هذا على حق ، لاننا في الواقع نريد للسينما عندنا أن تتطور ، وأن تحقق ذاتها . وحدهم السينمائيون كانوا يعانون ، وأيضاً لوحدهم كانوا يحتفظون بأدق تفاصيل العملية الانتاجية واشكالاتها . أما نحن ، فلم تكن تعنينا أبجدية الانتاج ، ولا المشاكل والمعوقات ، انما كانْ يهمنا أن نرى فلماً حسب ، لنضيفه الى قائمة فلموغرافيا السينما العراقية ، لنقول بأن العدد قد ارتفع الى سبعة ، ثم إلى عشرة ، وهكذا ، ولكننا في أفضل المواسم لم نكن ننتج اكثر من فلمين .

هكذا كان السائد ، في عام خمسة وسبعين انتجنا فلماً ، وفي عام ستة وسبعين انتجنا فلمين ، وفي . . وفي . . أما متى يبدأ العمل بالفلم ، وكم استغرق التصوير فيه من زمن ، وكذلك المونتاج ، فهذا ماكنا لا نعيره أي اهتمام .

من هذه الملاحظات وسواها يأتي الحيازنا إلى الموسم الأخير . هو إذن الحياز يبتعد عن التجديد . لأنه الحياز الى الوعي بأبجدية الانتاج السينمائي ، على اعتبار أن عجلة الانتاج وادارتها هي الأهم في الصناعة السينمائية ولا يختلف حول هذه الحقيقة اثنان ، إذ العقل الانتاجي هو الذي يختصر مدة التصّوير من سنة الى شهر ، ومدة المونتاج من أربعة شهور الى أيام ، وهكذا . . ثم انه الذي لا يفرض البطالة المقنعة على خمسة من المخرجين ليمنح الفرصة لاثنين مثلاً ، سيدخلان بدورهما قائمة البطالة في سنة لاحقة ، وفق معايير العمل السينمائي التي لم تكن تتعامل مع الزمن وفق مايستحقه من احترام ، ووفق المعايير التي تهيئ للسينما أسباباً حقيقية للنهوض والتطور .

ان الموسم السينمائي المنصرم ، هو من هذا المنظور موسم الهجرة الى السينما . الهجرة اليها كصناعة تقوم على التخطيط العلمي المدروس . وهي هجرة الخطى المتسارعة ، باضطراد على ما يبدو ، على اعتبار أن العدد الانتاجي فيه ، يوازي ماكان ينتج من حيث العدد في ثلاث سنوات ، أو في سنتين ونصف . ثم انه من حيث التأسيس لتقاليد جديدة في العمل ، حرر الكاميرا من مزاجية التباطوء ، وكذلك المافيولا وسواها من

عناصر الصنعة من كثير مما كان يثقل عليها ، بسبب ضعف أو فقدان تقاليد العمل السينمائي الجاد .

خمسة أفلام هي حصيلة ما انتج في الموسم المنصرم . الفارس والجبل ، حب وداجة ، شيء من القوة ، البيت ، وأخيراً اللعبة . عدد غير قليل في مسيرة صناعة السينما في العراق . ثمة شيء قد حدث ، والتغيير جاء . والذي يعرف مسيرة هذه الصناعة عندنا ، يشعر بعظمة الانجاز . هل نقول معه بأن السينمائيين العراقيين ليسوا دون غيرهم من السينمائيين ؟ نعم ، وهل نقول بأن العقلية التي تدير عجلة الانتاج وضعت السينما أمام أبجدياتها الصحيحة ؟ أيضاً نقول نعم .

وقيمة المنجز لا تكمن في العدد رغم أهمية هذا ، انما فيما يضيفه الى التجربة . التجربة لمعطياتها الفنية والتقنية فالمخرجون يدعمون رؤاهم السينمائية ، واولئك الذين ظلوا بانتظار الفرصة يعثرون عليها ، ومديرو التصوير ، والمصورون ، ومسجلو الصوت ، وكذلك فنانو المونتاج . باختصار نحن في موسم يعمل الكثير ، وصناعة السينما عندنا تدخل مرحلة جديدة اذ ما بين بدء التصوير بفلم ، وظهور نسخة العرض منه ، لا يكاد الزمن يعبر عن ذاته . كأننا أصبحنا في سباق معه ، وهذا هو السر في التغيير ، والسر في الانحياز إلى موسم الهجرة الذي نقصده .

سيأتي وقت يصبح الرقم فيه متواضعاً إزاء الارقام الجديدة التي ستطلع إلينا بها السينما العراقية ، ولكنه في كل الأحوال سيبقى يشكل الانعطافة في مسيرة هذه الصناعة العراقية .

وقد يثار التساؤل : ماذا عن النوع ؟

هنا يبدو أن القائمين على شؤون صناعة السينما لا يراهنون على مقولة التراكم العددي الذي يقود إلى تراكم نوعي ، وانما نراهم يحسبون الخطوة بنائجها النوعي فالافلام السابقة ، تحمل معها هوية الجدية والانغماس في الواقع . هي ليست أفلام تجارية بالمعنى الهابط للفلم التجاري ، ولكنها جماهيرية من حيث صدقها في التعامل مع الواقع . فالنماذج الفلمية فيها تخرج من بيئتنا ، من محلتنا ، من وسط همومنا وتطلعاتنا . هذا على مستوى الفكر ، والتعبير الانساني ، أما من حيث القيمة الفنية ، فان اياً منها لا يخلو من مواصفات الفلم الناجح والمقبول . ربما حدث الاخفاق هنا أو هناك ، لكن طريق تعزيز التجربة أصبحت سالكة ، ولعله ليس من قبيل الدوغمائية القول بأن الخطأ يقود إلى الصواب .

هل نكون بهذا قد أوضحنا سر التسمية وسبب الإنحياز ؟ نعتقد ذلك ، ونأمل أن تكون المواسم القادمة المرايا التي تنعكس فوقها تقاليد الانتاج الجاد وقيمه الحقيقية .

الفن التشكيلي العراقي
الاستعادة المتألقة

في قراءة سريعة لمجمل نشاطات الفن التشكيلي في العراق نستطيع تحديد ابرز ملامح الفعالية الابداعية التي يعيشها الفن التشكيلي هنا والتي حققت أرقاماً قياسية سواء على صعيد الكم المعروض أوما تمتلكه هذه الفعالية الابداعية من تطور يخص التجربة الفنية ذاتها..

وما من شك في ان ارتفاع رصيد الفن التشكيلي جاوز الحدود المتوقعة وتفرد في الساحة الابداعية في العراق خلال العام المنصرم (١٩٨٧).. وتقف وزاء ظاهرة التفرد التشكيلي اسباب عديدة منها اتساع قاعدة هذا الفن العريق وماتضخّه من طاقات شابة ترفد الحركة التشكيلية بشكل دائم بالاضافة الى مايحتله الفن التشكيلي من شعبية كبيرة كونه اللغة التعبيرية الاكثر انسجاماً مع الوعي الذهني في العراق، علاوة على ماقدّمهُ مركز صدام للفنون، هذه المؤسسة الثقافية الضخمة منذ افتتاحه في العام المنصرم الذي استطاع وبكفاءة عالية ان يضمّ حصة الأسد من واقع النشاط التشكيلي برمته.

وأكاد أجزم ان ظاهرة النشاط التشكيلي الجماعي في العراق المتمثلة بالمهرجانات والمعارض الكبيرة والتي تُقام بشكل دوري على مدار السنة، قد تشكلت فيها ملامح جديدة لم نعهدها من قبل.. فبعد أن أصبحت في السنوات الاخيرة عبارة عن مساهمة رسمية يتقدم بها الفنان من اجل اثبات الوجود الفني لاغير، صارت الآن تحتل أهمية في مسار الفن التشكيلي والفنان نفسه، كما ان مشاركة اجيال جديدة من الفنانين الشباب الموهوبين اعطى لهذه التجارب ملمحاً متميزاً نستطيع ان نَسم به جميع النشاطات الجماعية التي أُقيمت في عام ١٩٨٧، وتمكن هذا الجيل الفني الجديد من تحقيق بدايات موفقة تُسجّل لصالحه فيما يخص الاداء والتناول والمعالجة التقنية المتقدمة.

وفي بداية عام ١٩٨٧ وكما تعوّد الفنانون العراقيون الاحتفال بيومهم يوم الفن العراقي في الثامن من كانون الثاني وهو اليوم الذي

كرّمت فيه الدولة مجاميع متميزة من الفنانين الذين قدّموا تجارب باهرة، صار تقليداً سنوياً يحتفل فيه الفنانون قاطبة كلاً على طريقته الخاصة.

فقد أُقيم معرض ضخم في مركز صدام للفنون بهذه المناسبة باشراف نقابة الفنانين العراقيين وضم المعرض (٢٤٨) لوحة و (٥٠) عملاً نحتياً و (٤٠) عملاً خزفياً. ورغم ضخامة هذا المعرض لم يتم تقديم مستوى متقدم يعكس التجربة العراقية في الفن التشكيلي، الا اننا نرى تطوراً كبيراً حصل في التجربة الجماعية الثانية التي اقيمت في نيسان وكانت مزدوجة، فأُقيم معرضان كبيران هما معرض الحزب الرابع عشر الذي استعاد بعضاً من قوته الأولى عندما أعلن ترتيباته الجديدة وجوائزه التي قدمها للفنانين والاعمال المتميزة.. ومن هنا انطلقت شرارة الفنانين الشباب الذين اكتسحوا جوائز المعرض ففاز ناظم حامد وحسن عبود وهيثم حسن بالجوائز الرئيسية في المعرض، احتوى المعرض على (٨٠) لوحة و (٢٦) عملاً نحتياً و (٢٢) عملاً خزفياً. وفي نفس الشهر تم افتتاح مهرجان الواسطي السادس الذي قدم تجربة فنية متألقة ساهم فيها (٢٢٧) فناناً قدموا من خلالها اكثر من (٣٠٠) عمل، واستطاع الفنانون الشباب ان يلفتوا النظر الى اعمالهم، فصارت مداراً للنقاشات الفنية والنقدية وفاز بجوائز الرسم موفق عبد الحميد وكريم رسن وعلي جبار وغسان غائب علي وكريم سيفو، وبجوائز النحت احمد النجفي وهيثم حسن وعبد الستار عبد الجبار، وبجوائز الكرافيك حسن عبود وسمير هاشم وعصام ابراهيم وهيمت محمد علي وبجوائز الخزف مها عبد الكريم وعلي الاسدي ووليد رشيد.

وفي أيلول أقيم في مركز صدام للفنون ايضاً معرض بمناسبة ذكرى رد العدوان الايراني على العراق وتزامن هذا المعرض مع اقامة مهرجان بابل الدولي، ساهم في هذا المعرض (١٤٠) فناناً بـ(٣٠٠) عمل فني، وكان للشباب ايضاً دور مهم في تقديم نماذج متطورة من الاعمال.

ونظمت اللجنة الوطنية للفنون التشكيلية العراقية مهرجان الشباب الثاني في الاول من كانون الاول بمناسبة يوم الشهيد وكان مخصصاً لتخليد مفهوم الاستشهاد والخلود، فقدّم الفنانون الشباب خلاصة تجربتهم الحية التي خاضوها في جبهات القتال، فكانت حقيقية معبرة.

وشهد عام ١٩٨٧ ايضاً نشاطاً متطوراً آخر للشباب ايضاً على صعيد المعارض المشتركة، كان معرض ابراهيم رشيد ومها عبد الكريم معرضاً متميزاً بعنوان «طقوس روحية» ضم (٦٠) عملاً نفذ الرسم ابراهيم رشيد فيما كانت اعمال السيراميك من نصيب مها عبد الكريم.. وحققت جماعة الاربعة

المتكونة من اربعة فنانين شباب معرضهما الرابع وضيّفوا الفنان هاشم خنون بعملين كبيرين، كما شهد العام ١٩٨٧ تأسيس جماعة من الفنانين الشباب تحمل اسم (أفق) التي حققت معرضها التأسيسي المشترك لاعمال الرسم والنحت والكرافيك.. هذا اضافة الى عدد غير قليل من المعارض الشخصية التي اقامها الفنانون الشباب على مدار العام المنصرم.

وقدمت جمعية الفنانين التشكيليين نشاطاً متميزاً في عام (١٩٨٧) فأقامت معرض التخطيطات الذي شارك فيه (٤١) فناناً قدموا (٩٠) لوحة تخطيطية، وتم تقليد فناننا الكبير فائق حسن في حفل افتتاح هذا المعرض ميدالية تذكارية من الرابطة، وهي اول ميدالية يحصل عليها فنان عراقي.

وأضافت الجمعية الى نشاطها تجربة فنية فريدة تمثلت بتنفيذ لوحة مشتركة كبيرة يساهم في انجازها فنانون عراقيون مختلفو الاساليب.. ففي فترة انعقاد مؤتمر التشكيليين العرب (٢٥-٢٨) نيسان واحتفالاً بعيد ميلاد السيد الرئيس القائد صدام حسين، نفذت الجمعية لوحة كبيرة مشتركة بطول (٥٠) متراً وعرض (٥ر١) مترا بعنوان لوحة السلام والحب للقائد وساهم في تنفيذها (٣٥) فناناً من ضمنهم الفنانون العرب المشاركون في اعمال المؤتمر.

واعادت الجمعية هذه التجربة في الاول من كانون الاول واحتفالاً بيوم الشهيد، فساهم برسم اللوحة المشتركة (٥١) فناناً هذه المرة.

وبمناسبة عيد المرأة أقيم معرض خاص بالفنانات العراقيات في مركز صدام للفنون شاركت فيه (٥١) فنانة كل واحدة منهن بعملين.

وعلى صعيد المعارض التكريمية للفنانين العراقيين الرواد، حققت دائرة الفنون معرضين مهمين لاثنين من روّاد الحركة التشكيلية العراقية وهما الفنان ازاد شوقي الذي عرض (٥٠) عملاً بطبيعة الشمال الساحرة، والفنان الراحل زيد محمد صالح الذي أُعتبر مفاجأة عام ١٩٨٧ هذا الفنان الرائد الذي لم يقدم معرضاً شخصياً طيلة حياته، تم عرض اكثر من (٣٠٠) عمل من روائعه تمثل فترات مختلفة من تجاربه.

وشهدت قاعات العرض العراقية تنظيم معارض عربية واجنبية، ففي قاعة بغداد عرض معرض الفن المعاصر بمشاركة خمسة فنانين (عبد الحي الملاح، محمد بنتي، الحريري، محمد قاسمي، حسن الكلاوي) ومعرض الفن البولوني المعاصر وفن الكرافيك الاسباني ومعرض الطباعة اليابانية المعاصرة ومعرض ديفيد هوكني.

ويضاف الى النشاط الذي ذُكِرَ سابقاً سيلٌ من معارض شخصية لفنانين عراقيين مختلفي الاجيال.

حسب الله يحيى

صناعة المسرحية

تأتي اهمية هذا الكتاب أولاً . كونه اول كتاب يصدر في العراق معني بحرفية الفن المسرحي ولاصداره في هذا الوقت ، الذي يشهد فيه العراق حركة مسرحية نشطة ، أهمية اخرى تحقق له فعل الضرورة .

ومؤلفه يطرح منذ الصفحات الاولى تساؤلاً يقول : «ما الذي يؤدي الى فشل مسرحية ما ؟»

ويجيب على تساؤله قائلاً : «ان اكثر اتهامات الجمهور شيوعاً لمسرحية رديئة هي انها بطيئة . وتؤدي الى السأم وغير معقولة ، وان هذه الاوصاف تماثل غياب ثلاثة عناصر اساسية في الدراما هي : الفعل . والتوتر . والشخصيات الحية»

والابطاء يؤدي الى الضجر وبالتالي الى اهمال ترقب الاحداث . وهذا لا يعني الاتجاه نحو الايقاع السريع في مشاهد لا تبرر هذه السرعة . لكن قدراً من الانتباه من شأنه خلق حالة التوازن والتوافق بين الأحداث وزمانها ومكانها . ذلك ان من الواجبات الاساسية المطلوبة من كاتب المسرحية «هو ان يبقى جمهوره يقظاً ، أي ان يثير اهتمامه ثم يحتفظ به ويزيد منه ، واذا لم يتمكن من ذلك ستفشل المسرحية «ومثل هذا الهدف لا ينجز من قبل كاتب المسرحية حسب ، وانما من المخرج وعناصر الأداء كذلك . فالنص المسرحي يكتب اساساً ليتجسد على خشبة المسرح ، لا ان يبقى نصاً ادبياً محدود الانتباه ، وبامكان مخرج ذكي تحويل الجمهور المسرحي من حالة الكسل والاسترخاء إلى حالة جديدة تستدعي اليقظة ، وذلك من خلال اعتماده على «مبادئ اساسية» كما يقول المؤلف ، وغياب المبادئ ، يتحول العمل المسرحي الى «موجة عابرة» ، ومهما ابتكر الفنان المسرحي من رؤى وأفكار ، فان دعوة ليسنك الى «العودة الى كتابات ازسطو الأساسية في الدراما» تظل قائمة . فنحن لا يمكن لنا ادراك عمق أي مأساة إلا من خلال تعريف ارسطو لها كونها «محاكاة الفعل»

وينقل لنا مؤلف كتاب «صناعة المسرحية» : ستوارت كريفش ، قولاً للمسرحي الامريكي أرك بنتلي يقارن فيه «الكاتب المسرحي بشرطي مرور منحرف يحاول دفع السيارات وارشادها الى الاصطدام بدلاً من ان ينظم سير المرور» .

ان الفنان المسرحي هنا ، يستهدف النظام القائم على اسس دالة ، وغياب

النظام من شأنه تحويل الجهد المسرحي الى فوضى . . كما ان من مهماته تحديد اهدافه لئلا يصبح مثل : «كوريولانس . . . يحكم روما ثم يريد ان يحطمها» حيث واجه قوة معاكسة لطموحاته ، فكان ان هدم كل شيء . .

وكذلك «غاليلو» الذي اصطدم مع جمود الفكر السلطوي الذي كان سائداً في عصره ، فكان ان واجه عقبة التراجع امام اندفاع صحوته العلمية .

ومثلها «ميراث فويزي» الذي يترأس شركة للمحاماة ، ثم يكتشف بان ابنه — شريكه ، يدين زيفه واحتياله .

مثل هذه النقائض تحتاج الى استنطاق حي لما تريد ان تحققه من اهداف ، لئلا تتناقض الرؤى وتتشابك الافعال وتضيع القيم المراد الوصول اليها . . ولا يتم هذا إلا باعتماد «مبدأ السببية» كاساس للدراما .

ويؤكد كريفش على فكرة «إشعال الفتيلة — اي اللحظة التي تبتدئ منها المسرحية حقاً ، اي بدخول القوة المثيرة التي تطلق المسرحية وتدفعها الى الامام» وذلك «لأن المشاهد العصري يكره البداية البطيئة» ومثل هذا الرأي الوارد ص ٢٨ . سبق للكاتب وان اشار اليه ص ١٤ ـ كما اكدناه كذلك .

ويحدد كريفش مفهومه للمسرحية كونها «عملية تغيير ديناميكية وقوسية ، حركة تحتوي على عدة حركات اخرى ثانوية ينشط فيها عامل محرك لقوى متضادة ومتكافئة ، وقد تحتوي ايضاً على العمليات الداخلية للفكر والحس والعاطفة التي تدفع بعمل ما الى الوجود إضافة الى تأثير ذلك العمل في العالم الخارجي ، وفي صراع القوة المحركة من اجل تحقيق اهدافها» .

إلا ان هذا المفهوم محدود . . فالمسرحية تتسع لما هو أغنى واشمل من فنون الادب ، واذا كانت تقوم على فعل الصراع ، فأن هذا الفعل بات يتدخل في حقول فنية وتعبيرية مختلفة . . كما ان المسرحية ليست مجرد «قصة تكتب لتمثل على المسرح» وانها «تستمد عرضها وحلها وعقدتها وحبكتها واشخاصها واحداثها من واقع الحياة» .

ان المسرحية ، فن تخطى هذا التحديد ، وبات في كثير من الاحيان متخيلاً ، وذلك بعد أن ساهمت التقنيات الحديثة في تكوين أسسه الجديدة .

واذا كان كريفش يرى بأن «على كاتب المسرحيات ان يكتب في شيء يثير اهتمامه ، والا فانه لن يثير اهتمام مشاهديه . وان هذا لا يعني إلا فيما تعرفه ، لأن هذا لو نفذ تنفيذاً أعمى فانه يحدد قابلية الخلق والخيال كثيراً» .

ومثل هذا الرأي لا يحدد بكاتب المسرحية ، بل بكل مبدع وباحث . . . والمعرفة بشيء وتنفيذه لا تعني ابداً تحديد قابلية الخلق والخيال . . انما بامكان هذه

القابلية ان تتفتح وتأخذ نصيبها من الاهتمام اذا امتلكت شرط الابداع والعلم والبحث المنطقي .

وينقل كريفش عن هاورد ليندسي قوله فيما يتعلق باستخدام فن المسرح كمنبر للدعاية : «اذا اردت ان تكتب ما يسمى بمسرحية دعائية ، فلا تجعل اية شخصية تعرف ما هي الدعاية» واضاف «يجب ان لا يعرف حتى الكاتب المسرحي ما هي الدعاية» .

ومثل هذا القول يعطي اهمية كبيرة لقيمة الابداع ، حتى لا يسقط في السطحية والمباشرة . وألا يحدد مهمته في اتخاذ المسرح غطاء لتقديم وجه من اوجه الدعاية لمسألة او فكرة ما . . فـ «إذا كان لدى الكاتب موضوع او هدف قوي يريد ان يطرحه ويدعو اليه ، فيجب عليه ان يكون فناناً دراماتياً اولاً وداعية ثانياً»

إلا اننا نجد الفنان الدرامي الحق ، دعائي لما يؤمن به من افكار يسعى لتوصيلها . . وفي غياب الفكر عنه يتحول الى مجرد صائغ لقلائد من الصور والكلمات . . انه درامي جيد اولاً وثانياً . . وليس هناك فواصل بين ان يكون الفنان دراماتياً ودعائياً معاً ، فكلاهما واحد يستهدف توصيل معرفته ورؤاه الى الاستخدام التجاري ، فمثل هذا الفهم من شأنه ان يقتل الفن اصلاً ، ويسقطه في اتجاه آخر . . ولذلك نجد بان «بريشت الفنان انتصر على بريشت الدعائي» مع ان بريشت نفسه يؤكد على ان «الهدف الرئيس للمسرح هو ان يتمتع» وان ماوتسي تونغ قال : «أن الاعمال الفنية التي تفتقد القيمة الفنية لا تأثير لها مهما تكن تقدمية اساساً» .

لذلك وجدنا بان التحام المحتوى لاجتماعي والسياسي بالتقنية الدرامية من شأنه ان يشكل اهمية كبيرة في مخاطبة الناس . . وغضب البعض ، وينقل كريفش حقائق لما جرى . . فقد «اغضب نتاج لكوريولانس في باريس سنة ١٩٣٤ كلاً من الشيوعيين والفاشيين حتى انه أدى الى اندلاع الاضطرابات . كما ان نظام الجنرالات في اليونان منع عروض المسرحيات التراجيدية اليونانية لكونها تثير الناس على الحكومة وذلك بعد (٢٥٠٠) سنة من كتابتها» كما ينقل المؤلف عن ستانسلافسكي عند عرض مسرحية ابسن «عدو الشعب» عام ١٩٠٥ في بيتر وغراد وكيف أجج ثائرة الجمهور في مقطع مؤثر عن الحقيقة والحرية . . ومن خلال مسرحية تنتصر للضمير والفرد على الفساد والمصالح الخاصة . .

وفيما يتعلق بردود الفعل لدى المشاهدين يورد المؤلف رأي : برونسن هاورد القائل بان : «اسخيلوس وسوفوكليس ويوروبيدس لم يخلقوا قوانين البناء

الدرامي ، لان هذه القوانين كانت موجودة في عواطف الجنس البشري وميوله» وهذا يعني ان البناء الدرامي لايبنى الا من خلال المجتمع الذي ينطلق من خلاياه ويعبر عنه ويخاطبه . .

ولكي نحقق «اندماج المشاهدين . . لتشخيص الناجح ، يجب ان يكون شعورنا مع البطل حتى لو لم تتحرك مشاعرنا من اجله ، يجب ان نفهم الى حد ما الشئ الذي يدفعه ، يجب ان نعرف حقائق اساسية عنه ، فالتعاطف ليس اساسياً ولكنه ينمو مع الفهم» . .

وبهذا الصدد يقول ليسنك :-«يحتاج الكاتب المسرحي الى ان يجعل العواطف تتصاعد امام المشاهدين بدلاً من أن يصفها لهم ، وان يدعها تنمو دون عناء بنوع من الاستمرارية الساحرة التي تجبر المشاهد على ان يتعاطف سواء أراد أو لم يرد» .

ويدعو كريفش الى ان تكون المسرحية محكمة ، مضغوطة على اقل عدد من الشخصيات غير المعزولة وتأثيرها المتبادل مع الآخرين . . وان هدف الحوار الجيد ، «ان يعرض بوضوح الحقائق التي تقدم الفعل في المسرحية»

ويعني المؤلف بتأكيد وضع خطة مسبقة لكتابة النص المسرحي ، ووضع سيناريو يسمح بالمرونة والتناسب و «يكشف عن هيكل المسرحية كلها ، انه قوس الفصل الدرامي ، اضافة الى ان جميع العناصر الرئيسة للتشويق والتحضير والتعقيد والاهداف والعقبات والذروة والحل» .

كما يؤمن كريفش باعتقاد كولرج بأن «قوة الشعر تكمن في انه ربما بكلمة واحدة يغرس في العقل تلك الطاقة اللازمة التي تدفع الخيال الى خلق الصورة» . . فهي ملائمة للمسرح . . . وعن الصور المسرحية يشير الى ان «جمهور المسرح يفكر يفكر، بعينيه ، فالمشهد عنصر مهم جداً في المسرح» . . ومن هنا وجدنا ان مشاهد من مسرحية لشيخوف «قد تشكل في مجملها قصيدة شعرية وهي تعرض على المسرح ودون ان تحتوي عبارة واحدة شاعرية» . . ولذلك كان «للسكون ، مثل الحركة ، القوة الدرامية نفسها اذا كان صادقاً» .

ان كتاب «صناعة المسرحية» لمؤلفه : ستوارت كريفش ، ومترجمه الى العربية : د . عبدالله معتصم الدباغ – دار المأمون – بغداد / ١٩٨٧ – هو فعلاً وكما حددت هويته :

«دليل الى فن بناء المسرحية والمبادئ الاساسية للدراما» وفيه من الآراء والافكار ما يجعله مرجعاً مهماً في ميدانه ، ومن شأنه كذلك اثارة آراء تناقش وتتبادل الخبرات . وكان يهمنا ان نعرف شيئاً عن المؤلف استكمالاً لاهمية ودقة ما يطرحه من افكار جادة ودالة على وعي وتخصص .

الموسم الثقافي السابع
لعام ١٩٨٨

الاتحاد العام للأدباء والكتّاب
في القطر العراقي

أمانة الشؤون الثقافية

١٣١ الأديب المعاصر

٦ / ١ / ١٩٨٨

امسية خاصة في ذكرى

تاسيس الجيش العراقي الباسل

---

١٣ / ١ / ١٩٨٨

منهج المثل السائر لابن الاثير

عبد الجبار داود البصري

تقديم: راضي مهدي السعيد

---

٢٠ / ١ /١٩٨٨

قراءات ودراسة من الشعر الكردي الحديث

محمد البدري

تقديم: حسين الجاف

---

٢٧ / ١ / ١٩٨٨

التصوير والتشكيل

راكان دبدوب

تقديم: معد الجبوري

---

٣ / ٢ / ١٩٨٨

في موسيقى الشعر العربي: محاولات في الابتداع

د. عبد الرضا علي

تقديم: د. صبري مسلم

---

١٠ / ٢ / ١٩٨٨

السرد وتقنياته في الرواية العراقية

شجاع العاني

تقديم: غازي العبادي

---

١٧ / ٢ / ١٩٨٨

نظرات في تراث العرب العلمي

د. راجي عباس التكريتي

تقديم: د. كمال السامرائي

---

٢٤ / ٢ / ١٩٨٨

نظام الرتبة في اللغة العربية في ضوء نظرية الجرجاني

د. مالك المطلبي

تقديم: محمد مبارك

---

٢ / ٣ / ١٩٨٨

النص بين التاليف والإخراج

د. عقيل مهدي يوسف

تقديم: شفيق المهدي

---

٩ / ٣ / ١٩٨٨

قراءات شعرية للشاعر حميد سعيد

نقد: باقر جاسم محمد

١٦ / ٣ / ١٩٨٨
القصة القصيرة جداً شكلاً فنياً
أحمد خلف
تقديم: عائد خصباك

٢٣ / ٣ / ١٩٨٨
تجربة المجلات الثقافية الأجنبية
د. عبد الستار جواد
تقديم: محمد درويش

٣٠ / ٣ / ١٩٨٨
ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث
د. ثابت الآلوسي
تقديم: علي حدّاد حسين

٦ / ٤ / ١٩٨٨
امسية شعرية خاصة
بذكرى تاسيس الحزب
الشعراء: عبد الرزاق عبد الواحد ـ
ياسين طه حافظ ـ علي جعفر العلاق ـ
آمال الزهاوي ـ مزيد الظاهر ـ
جواد الحطاب ـ عبد المطلب محمود ـ
غزاي درع الطائي

١٣ / ٤ / ١٩٨٨
في يوم بغداد: ملامح حضارية
د. حسن زعين
تقديم: باسم عبد الحميد حمودي

٢٥ / ٥ / ١٩٨٨
البناء الفني في القصيدة العربية
د. عناد غزوان
تقديم: د. محمود الجادر

١ / ٦ / ١٩٨٨
جماليات توصيل الشعر
حاتم الصكر
تقديم: زاهر الجيزاني

٨ / ٦ /١٩٨٨
في ذكرى خليل حاوي
ماجد السامرائي
تقديم: هادي ياسين علي

١٥ / ٦ / ١٩٨٨
في ذاكرة القصة
مهدي عيسى الصقر
تقديم: موسى كريدي

٢٢ / ٦ / ١٩٨٨
القصيدة السمفونية والافتتاحية
عبد الغفور النعمة
تقديم: أسعد محمد علي

٢٩ / ٦ / ١٩٨٨
شعر البند: أولياته وموسيقاه
د. محمد حسن علي مجيد
تقديم: د. بهجت الحديثي.

---

٦ / ٧ / ١٩٨٨
موضوع (الجريمة) في الأدب القصصي
معتز محيي عبد الحميد
تقديم: جهاد مجيد

---

١٣ / ٧ / ١٩٨٨
قراءات ودراسة من الأدب التركماني
تقديم: عبد اللطيف بندر أوغلو

---

٢٠ / ٧ / ١٩٨٨
امسية شعرية خاصة لمناسبة اعياد تموز
الشعراء:
يوسف الصائغ ـ خالد علي مصطفى
ـ محمد جميل شلش
ـ علي الياسري ـ منذر الجبوري ـ
معد الجبوري
ـ ساجدة الموسوي ـ مرشد الزبيدي ـ
عبد المنعم حمندي ـ

٣ / ٨ / ١٩٨٨
التحليل السيميولوجي للإستعارة
سعيد الغانمي
تقديم: خزعل الماجدي

---

١٠ / ٨ / ١٩٨٨
فلسفة الشعر التقليدي
خالد علي مصطفى
تقديم: د. محسن اطيمش

---

١٧ / ٨ / ١٩٨٨
في خطاب الإبداع
محمد الجزائري
تقديم: كمال سبتي

---

٢٤ / ٨ / ١٩٨٨
العمارة السكنية الشعبية
د. خالد السلطاني
تقديم: سامي محمد

٨٨/٨/٣١
الأساطير والرموز الشخصية في الشعر
د. علي جعفر العلاّق
تقديم: ياسين النصير

٥ / ١٠ / ١٩٨٨
تاصيل المسرح العربي
د. فائق مصطفى أحمد
تقديم: د. عبد الرضا علي

---

١٢ / ١٠ / ١٩٨٨
ابنيوية هي ام التزام ادبي؟
عبد المطلب صالح
تقديم: د. صالح هويدي

---

١٩ / ١٠ / ١٩٨٨
مشكلات القراءة والتلقي
في النقد العربي الحديث
فاضل ثامر
تقديم: حاتم الصكر

---

٢٦ / ١٠ / ١٩٨٨
المرئي والمالوف في الشعر العراقي المعاصر
ياسين النصير
تقديم: عبد الرحمن طهمازي

---

٢ / ١١ / ١٩٨٨
حول الموروث الموسيقي الشعبي
د. حسام يعقوب
تقديم: حسين قدوري

١٩٨٨/١١/٩
عن التجربة التشكيلية
شاكر حسن آل سعيد
تقديم: د. فوزي رشيد

١٩٨٨/١١/١٦
في ازمة الشعر العربي المعاصر
د. محسن الموسوي
تقديم: د. سلمان الواسطي

١٩٨٨/١٢/٧
الادب والهوية القومية
محمد مبارك
تقديم: ثامر معيوف

---

١٤ / ١٢ / ١٩٨٨
شعرية الخطاب الروائي
عبد الله ابراهيم
تقديم: عواد علي

---

٢١ / ١٢ / ١٩٨٨
آثار مكتبة سبار
د. وليد الجادر
تقديم: د. صبحي أنور رشيد

---

٢٨ / ١٢ / ١٩٨٨
سيبويه وكتابه
د. عبد المنعم الناصر
تقديم: د. ثابت الآلوسي

مطبوعات وصلتنا

شكراً لكم:

تسلمنا شاكرين. الكتب والمطبوعات كما في أدناه، هدية من مؤلفيها أو المؤسسات المصدرة لها.. وهي هدايا تحظى باهتمامنا وتقديرنا للجهد الابداعي والفكري الذي إحتوته:

–الرجل العاشر (رواية) تأليف غراهام غرين ترجمة هادي الطائي/ اصدار دار المأمون للترجمة والنشر/ ط١/ بغداد ١٩٨٧.

–مشاغل النورس الصغير (شعر) للشعر علي الشرقاوي/ ط١/ البحرين– ١٩٨٧

–رجل النرجس/ مجموعة أشعار لسامي طه/ مطبعة دار السلام / بغداد ١٩٨٤

–رماد الدرويش/ مذكرات/ للشاعر حسب الشيخ جعفر/ ط٢/ مكتبة دار الكندي بغداد ١٩٨٦

–«البيان»/ العدد ٢٦١ كانون الاول– ديسمبر ١٩٨٧/ مجلة تصدرها رابطة الادباء في الكويت.

–عالم الفكر/ المجلد الثامن عشر/ العدد الثاني يوليو– اغسطس– سبتمبر ١٩٨٧/ تصدرها وزارة الاعلام في الكويت.

–المعلم الجديد/ الجزء الثاني– المجلد الرابع والاربعون– تموز ١٩٨٧ تصدرها وزارة التربية في الجمهورية العراقية.

Soviet eiterature— «الادب السوفيتي»/ المجلة الشهرية لاتحاد الكتاب في الاتحاد السوفيتي/ العدد١١/ ١٩٨٧

the DEMOCRTIC Journalis— (الصحفي الديمقراطي) / صحيفة منظمة الصحفيين العالمية/ العدد ١١ والعدد ١٢/ ١٩٨٧

ـ العدد الخاص من مجلة «لوتس» مجلة اتحاد كتاب اسيا وافريقيا النسخة العربية، صدر مكرسا لمناسبة الذكرى السبعين لثورة اكتوبر (١٩١٧ ـ ١٩٨٧)... رئيس تحرير النسخة العربية زياد عبد الفتاح (فلسطين) وسكرتير التحرير احمد دحبور (فلسطين).... طبع في تونس بقرابة ٢٤٠ صفحة بضمنها لوحات فنية كرست للمناسبة.