الأديب العراقي

مجلة فصلية تصدر عن الاتحاد العام للادباء والكتاب في العراق

العدد الثاني السنة الاولى كانون الاول ٢٠٠٥

- ماوراء الرواية
- قصائد لحسب الشيخ جعفر
- من ذئب البوادي-هيرمان هسه
- الدرس المسرحي الاول
- الشيخ الزنجير

الاديب العراقي

مجلة تعنى بالادب الحديث

الأديب العراقي

مجلة تعنى بالادب الحديث - تصدر عن اتحاد الادباء العراقيين

رئيس مجلس الادارة : فاضل ثامر

رئيس التحرير : الفريد سمعان

مدير التحرير : حميد المختار

هيئة التحرير

- جهاد مجيد
- حسين الجاف
- د. خزعل الماجدي
- سهيل نجم
- علي حسن الفواز
- فائز الشرع
- ناجح المعموري
- د. ناظم عودة
- نزار ديراني

الاشراف اللغوي: جاسم بديوي

الاخراج والتنفيذ الفني
حسين القاصد
عبد الناصر صادق

■ افتتاحية العدد ■

البيان الختامي لمهرجان الجواهري

/ تموز ٢٠٠٥ بغداد

في فضاء من الحرية وفي سانحة من زمن جديد تعاظمت فيه روح الابداع والمعرفة والامل في نشدان ما يؤسس لثقافتنا عوالم نبيلة وفضاءات تتجلى فيها قوة الفكر وقوة الانسان حينما يمارس حريته واختياره ويستلهم معان أكثر عمقا وتداولا للوطن والوجود والعدالة والحق والحوار، انعقد مهرجان الجواهري الثالث الذي نظمه الاتحاد العام للادباء والكتاب في العراق تحت شعار (ثقافة عراقية مبدعة طريقنا لبناء العراق الجديد) للفترة من السادس والعشرين حتى الثامن والعشرين من تموز ٢٠٠٥ وبرعاية كريمة من لدن السيد رئيس الجمهورية الاستاذ جلال الطالباني.. ويكتسب انعقاد هذا المهرجان في هذه الفترة حصرا أهمية كبيرة لانه يجيء في ظرف تاريخي دقيق يمر به شعبنا وهو يواجه المؤامرات المسعورة لقوى الظلام والارهاب والتكفير تحاول عبثا ثني شعبنا عن السير في طريق تعميق التحولات الديمقراطية وبناء دولة القانون والمؤسسات والانسان اذ تحتل فيها الثقافة قيمة متميزة بوصفها احدى البنى الاساسية المكونة للمجتمع المدني الديمقراطي التعددي الفيدرالي حيث يناضل العراقيون بمختلف قواهم ومكوناتهم واطيافهم من العرب والكرد والتركمان والسريان والايزيدية والصابئة والشبك وغيرهم لتأسيسه على انقاض مجتمع العنف والدكتاتورية والخراب وما خلفه لنا نظام صدام حسين الدكتاتوري المقبور.

والادباء العراقيون اذ يحتفون بذكرى الجواهري الكبير كل عام في مثل هذا الوقت فإنما يحتفون بالابداع العراقي الشريف وبالكلمة الصادقة وبالمواقف النضالية الشجاعة التي كان يمثلها الجواهري الكبير في تاريخنا الثقافي والسياسي والاجتماعي. لقد كان الجواهري الكبير في حياته هو المظلة والخيمة التي كان يلتقي عندها مثقفو العراق وكتابه ومناضلوه، وها هو اليوم، بعد رحيله، يظل المظلة نفسها التي نلتقي تحتها ونحن نواصل، مستلهمين سيرته، السير في طريق الدفاع عن الحرية والديمقراطية والابداع ومستقبل وطننا في عالم يمور بالصراعات والمتناقضات والتحديات وعلى مدى ثلاثة ايام زاخرة بفصول الابداع وشجون الشعر وعوالمه قراءة وبحثا واصل المبدعون العراقيون يومياتهم الجواهرية في خمس جلسات شعرية تضمخ فيها الشعر بشجن الحياة وتلاوين الابداع مستشرفين عالما جديدا يليق بأهله ومستقبلهم وأحلامهم النقية وفي حلقتين دراسيتين شارك فيهما عددا من النقاد الاجلاء عبر محورها (الشعرية، مبادئها وتجلياتها في الأدب في العراق)، استلهموا من جذوة الجواهري تاريخا وشعرا ما يؤشر مديات الشعرية العراقية في ابداعها مغامرة متواصلة في البحث عن الحياة.

لقد تشرف المهرجان برعاية كريمة من السيد رئيس الجمهورية وبحضور ممثله الشخصي الذي ألقى كلمة نقل فيها تحيات سيادته وأمنياته للجواهريين بالنجاح والتوفيق، كذلك حظي بدعم مباشر من السيد رئيس الوزراء وحضور ممثله الشخصي الذي ألقى كلمة سيادته مطلاً على عوالم الشعر والثقافة مؤكداً سعي الدولة الجديدة لوضع الاديب العراقي في مكانته اللائقة والعمل الجاد على وضع قانون لنقابة الادباء يضمن حقوقهم.. وكما تشرف المؤتمر بحضور السيد وكيل وزارة الثقافة الذي ألقى كلمة السيد وزير الثقافة عبر فيها عن حرص الوزارة على تفعيل الجهاد الثقافي لما يعزز روح الابداع وقوة المعرفة.. كما كان مهرجاننا الثالث فضاءً لحراك الروح الثقافية العراقية عبر مشاركة فاعلة من اتحاد ادباء كوردستان وحضور رئيس الاتحاد الدكتور عز الدين مصطفى رسول ومشاركة الادباء التركمان والادباء الكلدو اشوريين وهو ما اسبغ على يوميات المهرجان معان عميقة اكدت عراقية العراق في شعره وحلمه ومستقبله لكي يظل المثقفون العراقيون فاعلين في عراق متحرر ديمقراطي تعددي فيدرالي منفتح على الحياة والمستقبل والتقدم.. لقد تضمن المهرجان اقامة عدد من الفعاليات الفنية في الموسيقى والتشكيل واقامة معرض للكتاب بالتعاون مع دار الشؤون الثقافية ودار المأمون واصدار جريدة المهرجان اليومية التي قام بتحريرها عددٌ من شعرائنا الشباب المبدعين الذين أكدوا حيوية الابداع العراقي وتواصله.

كما بادر الاتحاد العام للادباء والكتاب بالتنسيق مع اتحاد الادباء في النجف على اقامة ليلة جواهرية تضاف الى ايام الجواهري الشعرية ليكون تقليداً يكرس به المبدعون شاعرهم الكبير عبر الاحتفاء بأمكنته وعوالم سيرته الاولى.. ومن المؤشرات الايجابية التي حملتها الايام الجواهرية الشعرية مشاركة ملفتة للشاعرات العراقيات من الاجيال الشابة التي اضفت عليها روحا جديدة واثرت حيوية الشعرية العراقية في زمنها الجديد.

ان اصرار الادباء العراقيين على عقد مهرجانهم الثالث رغم الظروف الصعبة ومعوقات الزمن المحاطة بالحياة ويوميات الشارع وتداعيات الاحتلال ليمثل شرعا في صناعة حياة مضادة، حيث تبحث عن وجودها وقوتها من خلال تنمية وتفعيل الحراك الثقافي واستلهام القيم الكبيرة التي وضعها مبدعونا الكبار في حياتنا وتاريخنا ومنهم الجواهري الكبير الذي يعد احتفاؤنا به ليس احتفاء بنوعه الشعري قدر ما هو احتفاء بالحياة ابداعا واحتفاء بالمستقبل لان الجواهري الغائب الحاضر بيننا هو فينا تاريخ يمشي على قدمين.

ان نجاح هذه الايام الجواهرية هو نجاح للابداع العراقي وتأكيد على ان تضافر المسؤوليات وتناغم الارادات والايثار على النفس وتجاوز الهنات الصغيرة كفيل بمدنا بعوامل القوة الفاعلة للامساك بكل اسباب التقدم ورسم آفاق جديدة لثقافتنا العراقية بناء ومشروعا وتجديدا وحوارا بعيدا عن كل عوامل القهر.. وفتحا لنوافذ البيت العراقي لكل جديد ملئ بالحياة والجمال.

لا يسع الاتحاد العام للادباء والكتاب في العراق واللجنة التحضيرية لمهرجان الجواهري الثالث الا ازجاء الشكر والامتنان للسادة المسؤولين والقوات ولكل الجنود المجهولين الذين تفضلوا مشكورين بدعم انشطة المهرجان وفعالياته معنويا ومادياً من خلال رعايتهم الكريمة او حضورهم او تقديمهم المنح المالية والتسهيلات الادارية التي اسهمت في انجاح هذا المهرجان.. عهداً منا بان يظل الادباء العراقيون أوفياء لتقاليد الابداع التي ارسى الجواهري الكبير اسسها بالنضال اجتماعيا وثقافيا وانسانيا.. ويقينا يظل الجواهري رمزاً عراقياً شامخاً مذكياً فينا جذوة الابداع وقوة الكلمة حتى تكون موقفاً ونداء الى حياة أجمل.

رئيس التحرير

الدراسات والبحوث

- ما وراء الرواية ونرجسية الكتابة السردية ..... فاضل ثامر
- ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث ..... عبد العزيز ابراهيم
- الاشكاليات المعاصرة لقصيدة النثر ..... محمد قاسم الياسري
- مستويات فهم العمل النقدي عند غرامشي ..... جاسم بديوي
- مشهد التشكيل العراقي/ حداثة الشكل والرؤيا ..... د. جواد الزيدي
- قراءة في المنجز البنيوي ..... سعيد عبد الهادي
- تعويذة كيش للمحبين ..... فؤاد يوسف قزانجي
- القاص زهير رسام وأدب الاطفال ..... يونادم بنيامين

ديوان الشعر

- قصائد ..... حسب الشيخ جعفر
- انطلاق ..... ناهض الخياط
- ارتقاء وحقول الاحلام ..... نصير الشيخ
- قصيدة ..... منصور عبد الناصر
- الامكنة تخون ذاكرتها سريعاً ..... احمد عبد السادة
- وضوح الالواح ..... قاسم عباس بلاش
- وفي فمي سحاب ايليا ..... شاكر مجيد سيفو
- وثيقة من اجل برودسكي ..... حسين علي يونس

قصص

- عن ذئب البوادي ..... هيرمان هسه
- مجزرة الخراف الوديعة ..... القاص الراحل حمد صالح
- الدوران فوق مستوى الارشيف ..... عباس لطيف
- المقبرة ..... اسماعيل سكران
- السنونو في بيتنا الجديد ..... منير عبد الامير
- لقاء على ضفة النسيان ..... مؤيد معمر

سينما

- امريكيا كما رأها هتشكوك ..... محمد سعدون السباهي

مسرح

- الدرس المسرحي الاول ..... يوسف العاني
- الشبيه الاخير ..... لطيفة الدليمي
- التكوين المسرحي وطبقات المعنى ..... أ. د. عقيل مهدي يوسف

وثائق

- الادباء العراقيون بعد ان علقتهم مشانق النظام ..... ياس السعيدي
- نادي الشعر في الاتحاد العام للادباء والكتاب في العراق ..... عمر السراي

(ما وراء الرواية)

ونرجسية الكتابة السردية

■ فاضل ثامر

في رواية "سابع ايام الخلق[1]" للروائي عبد الخالق الركابي، يعلن لنا الراوي المركزي صراحة "عن نيته بكتابة تاريخ اسرته وعشيرته التي ينتمي اليها. وكأنه يواصل كتابة مخطوطة السيد نور التي ظهرت في رواية سابقة له تحمل عنوان (الراووق)[2]" ويعمد القاص محمد خضير الى لعبة سردية مثيرة للجدل في روايته "كراسة كانون[3]" التي واجهت ردود فعل رافضة لهذا اللون من التجريب الروائي. وفعل مثل ذلك القاص محمود عبد الوهاب في روايته "رغوة السحاب" التي عمل فيها الى ابتكار تقنية طريفة تتمحور حول دليل التليفون ومحولة الربط بين مرويات متباعدة لا رابط بينها ضمن بنية روائية موحدة. وينسج القاص احمد خلف في قصته القصيرة الطويلة "تيمور الحزين[4]" ثنائية سردية قائمة على سردين: معاصر وتاريخي من خلال قراءة وفحص مخطوطة تراثية، وقد سبق للقاص نفسه وان قدم لنا بواكير تجربة مقاربة في روايته "الخراب الجميل[5]" التي وجدنا فيها البطل وهو يجمع المادة الاولية لكتابة نص مسرحي.

وهذا يذكرنا بالروائي غائب طعمة فرحان الذي ضمّن في روايته "ظلال على النافذة[٦]" نصاً مسرحياً داخلياً، وكان جبرا ابراهيم جبرا قد وجد بطل روايته "صراخ في ليل طويل[٧]" منغمساً بكتابة تاريخ اسرة فلسطينية ارستقراطية عريقة من خلال اكداس من المخطوطات والرسائل والاوراق العائلية، وتنغمس بطلة القاصة لطيفة الدليمي في "عالم النساء الوحيدات[٨]" بفحص وقراءة مذكرات الآنسة (م) التي تشكل نصاً سردياً داخل النص الاصلي، والتي تذكرنا بنص آخر للقاص فؤاد التكرلي يحمل عنوان "همس مبهم[٩]" يشتبك فيه الراوي بهوامش وحواشٍ على كتاب مدرسي قديم. ونجد في رواية "اوتار القصب[١٠]" لمحسن الموسوي نصاً مفتوحاً لاضافات الرواة المختلفين اضافة الى استدراكات وحواشٍ تقطع السياق السردي الخطي، وينهمك بطل رواية "بابا سارتر[١١]" للقاص علي بدر بمهمة كتابة سيرة حياة فيلسوف عراقي وجودي ـ افتراضي وتخيلي كما هو واضح ـ عاش في محلة الصدرية ببغداد خلال الستينات. ونجد نماذج عديدة في الرواية العربية تنحو مثل هذا المنحى التجريبي في الكتابة السردية. ففي رواية "لعبة النسيان[١٢]" لمحمد برادة نجد حشداً من الرواة الذين يكشفون من خلافهم مع المؤلف. ويتدخل ابطال احدى روايات مؤنس الرزاز[١٣] وهي "اعترافات كاتم صوت" في سياق السرد مطالبين المؤلف ـ او الراوي الرئيسي ـ باعادة صياغة بعض الاحداث والمصائر في الرواية، وكأنهم بذلك يذكروننا بمسرحية لويجي بيراندييللو "ست شخصيات تبحث عن مؤلف".

هذا اللون من التجريب، الذي وجد طريقه الى فضاء البنية السردية في أدبنا الروائي القصصي، والذي اثار الكثير من الاعتراضات والتحفظات مثلما فعلت رواية محمد خضير "كراسة كانون" في الفترة الاخيرة يمكن ان نطلق عليه مصطلح ما وراء الرواية Mata Fiction او "ما وراء السرد" Mata-Narration ، وهو ايضاً وافد حديث في الرواية العالمية خلال ستينات القرن الماضي وبشكل خاص في الرواية الامريكية، وقد اثار ظهوره ـ آنذاك ـ اعتراضات عنيفة رافضة من قبل النقاد والصحافة والقراء. وهذا اللون الجديد من التجريب الروائي يعتمد بشكل اساسي على انشغال ذاتي من قبل المؤلف بهموم وآليات الكتابة السردية. اذ نجد الروائي او القاص منهمكاً بشكلٍ واعٍ وقصدي بكتابة مخطوطة او سيرة او نص سردي آخر داخل نصف الروائي او القصصي. وبذا يتصدر الهم السردي الواجهة الامامية Foregrounding للنص الروائي مثلما تحتل اللغة الواجهة الامامية في النص الشعري.

وغالباً ما يوظف ضمير المتكلم في سرده، فيجعل الرواية قريبة من السيرة الذاتية (الاتوبيوغرافيا). كما قد يبدو هذا اللون من السرد الروائي بالنسبة للبعض وكأنه ارتداد ودعوة الى ضروب الراوي العليم، لان المؤلف غالباً ما يتدخل بصورة مباشرة في سير الاحداث ويعلق على ما يجري او يقتحم صفاء شخصياته الروائية بتطفله الدائم. ولذا فقد وجدنا من يعد هذا الضرب الروائي خروجاً على الاعراف والتقاليد السردية والتخييلية، وهناك من نظر اليه بوصفه رواية مضادة Anti-Novel او رواية مقالة ادبية واجتماعية، بل ان البعض راح يتحدث عن "موت الرواية".

ويعد الروائي جون فاولز واحداً من ابرز ممثلي اللون الروائي. فهو ـ على سبيل المثال ـ يفاجئ القارئ بهذا الاعتراف الذي يستهل به الفصل الثالث عشر من روايته المعروفة "امرأة الضابط الفرنسي[١٤]" : انا لا اعلم. وهذه القصة التي احكيها هي مجرد خيال، والشخصيات التي اخلقها ليس لها وجود خارج ذهني. واذا ما كنت اتظاهر حتى الان بأني اعلم بعقول شخصياتي وبدخائل افكارها، فذلك لاني كنت اكتب (تماماً مثلما استعدت توظيف بعض المفردات

والاصوات) وفق تقاليد واعراف مقبولة عالمياً في زمن كتابة قصتي: وهي ان الروائي يقف في مرتبة تأليه للرب. وهو قد لا يعرف كل شيء، لكنه مع ذلك يحاول التظاهر بمعرفة كل شيء. ولكني اعيش في عصر الن روب غربيه ورولان بارت: فاذا ما كانت هذه رواية، فهي لا يمكن ان تكون رواية بالمعنى الحديث للكلمة[١٥].

كما وجدنا جون فاولز مؤلف هذه الرواية ــ يعبر عن عدم يقينه وتردده عندما يتساءل فيما اذا لم يكن يخدع القارئ ويمرر عليه كتاباً في المقالات والدراسات بأسم الرواية لانه يعترف بأن روايته متخمة بموضوعات علمية وفكرية وثقافية لا صلة لها بفن الرواية[١٦]. وهكذا انشغل النقاد والمنظرون والروائيون طيلة اكثر من ثلاثة عقود وتحديداً منذ منتصف ستينات القرن الماضي بفحص وتحليل وتقييم هذا اللون الجديد من الرواية وربطوا بينه وبين ظهور حساسية ادبية وفنية وجمالية جديدة تقترن بمرحلة ما بعد الحداثة Post-Modernism وظهرت مجموعة من المصطلحات التي حاولت ان تغطي هذا المفهوم الجديد منها مصطلحات ما فوق الرواية Surfiction والرواية النرجسية Narcissistic novel وتخريفات tabulations والرواية الفائقة super fiction وخارج الرواية para-fiction والرواية الانعكاسية Reflexive novel وغيرها، الا أن مصطلح ما وراء الرواية Meta fiction هو الذي هيمن على الممارسة النقدية، وهو مصطلح يعود الفضل في ابتكاره للروائي والناقد الامريكي وليم غاس عام ١٩٧٠[١٧].

ويخيل لي اني بحاجة لفحص هذا المصطلح بدقة والكشف عن دلالته وعن الاشكاليات الاصطلاحية "الترجمة التي يثيرها قبل الاستطراد في البحث. اذ يتكون هذا المصطلح من جزئين: meta ويعني "ما وراء" fiction الذي يعني التخييل او الرواية. والجزء الاول meta هو عبارة عن بادئة Prefix تلحق قبل بعض الكلمات لتخرج بها عن مدلولها المعجمي الى دلالات اصطلاحية جديدة. وتشير كاتي ويلز مؤلفة "قاموس الاسلوبية[١٨]" الى ان هذه البادئة المشتقة من اليونانية تعني، فيما تعني، ما وراء beyond او بعد after او (مع) along with او (فوق) above . وهي تذهب الى ان هذه البادئة قد اصبحت عنصراً تكوينياً في بناء الكلمات في اللسانيات والنظرية الادبية والذي يترجم بما وراء اللغة او اللغة الواصفة او الشارحة قد ترك تأثيره على الكلمات المسبوقة بهذه البادئة، والتي تعكس اهتماماً متزايداً بمستويات اللغة والخطاب، وتورد المؤلفة مجموعة كبيرة من هذه الاشتقاقات منها ما وراء الدراما meta-drjma وما وراء المسرح meta-theatre وما وراء الشعر meta-poetry وما وراء النحو meta-grammar وما وراء السيميائية meta-poetry وما وراء النص meta-text كما تشيع مثل هذه المصطلحات والتراكيب في ميدان نظرية الاتصالات مثل ما وراء الاتصالات meta-communication وما وراء الكلام meta-talk ، وتبين المؤلفة ان مصطلح ما وراء النقد او "نقد النقد" meta-criticism يشير الى فراغ من النظرية الادبية ظهر بتأثير ما بعد البنيوية ويتفحص النقد ذاته بوصفه نوعاً من الفعالية الادبية، ويناقش بصورة نقدية اسس هذا الفرع المعرفي واجراءاته[١٩]. واخيراً فلا يمكن لنا ان ننسى بعض المصطلحات المشابهة المعروفة قبل هذا التاريخ مثل مصطلحات ما وراء الطبيعة او الميتافيزيقيا metaphysics والاستعارة metaphor والتحول metamorphosis وغيرها[٢٠]، ونظراً لما تخلقه هذه البادئة meta من اشكاليات يمكن للمترجم عند الضرورة الاكتفاء بتعريب الكلمة فتقول ميتا ــ رواية وميتا ــ سرد وقد ننصرف قليلاً فتقول رواية عن الرواية او رواية داخل الرواية مثلما بدا مصطلح "نقد النقد" مأنوساً ومقبولاً لدى القراء.

اما الجزء الثاني من مصطلح "ما وراء الرواية" ونعني به fiction فهو اكثر اثارة للبس والغموض

والتعددية الدلالية. فالمعنى الحرفي للمصطلح يقترن بمعنى التخييل، الا انه يستخدم على نطاق واسع مرادفاً لمصطلح الرواية novel ويحاول "معجم المصطلحات النقدية الحديثة" الذي حرره روجر فاولر[٢١] ان يكشف الفرق بين مصطلحي fiction و novel . فمصطلح fiction اكثر اجناسية وحصرية بينما يمتلك مصطلح novel محتوىً ايديولوجياً وتاريخياً أضيق من مصطلح fiction . فالرواية لم تكن موجودة في الثقافتين اليونانية والرومانية، بينما كانت هناك اعمال تخييلية في مجال النثر. وبالطريقة ذاتها يمكن ان تعد قصصاً رمزية (اليغورات) امثال رحلة الحاج لجون بنيان المنشورة عام ١٦٧٨ من اعمال التخييل، لكنها ليست روايات ولذا فان الرواية هي مصطلح اجناسي genre term بينما مصطلح التخييل هو مصطلح عام لا ينطوي على تحديد generic term ، اذ يمكن لمصطلح التخييل ان يصف اشكالاً مهجنة من التخييل. هذا وينفصل هذان المصطلحان ايضاً لان مصطلح الرواية يشير الى نتاج او منتج الفاعلية التخييلية، بينما يستخدم مصطلح التخييل لوصف الفعالية ذاتها. ومعنى هذا ان مصطلح التخييل له معنى متعدٍ ينطوي على عملية ذهنية. فنحن نتحدث عن اعمال التخييل لنشير الى الصنف الذي تنتمي اليه، او الى الفعالية التي تم انتاجها بها.

ومن الجهة الاخرى فان مصطلح التخييل او التخييل الروائي fiction كان عرضة لانتقادات مستمرة. اذ كان التخييل بالنسبة للبعض مساوياً للكذب والخداع والغش، لانه يدفع الناس للاعتقاد باشياء غير حقيقية، وليس لها وجود في الطبيعة. فصانع التخييل الادبي قد يكون مخدوعاً بصورة ذاتية، او ينوي ان يخدع الاخرين[٢٢].

ولو شئنا التوسع في اشتقاقات مصطلح fiction لوجدنا دلالات نقدية واصطلاحية اخرى شاعت خلال هذه الفترة. فالصفة fiction تشير بالنسبة الى بعض المتطهرين (البيوريتانين) الى الانحراف غير الضروري وغير المرغوب فيه عن الحقيقة. اما الصفة fitional فهي لا تنطوي على المعنى الوجداني ذاته. هذا وقد نجح الشاعر الامريكي والاس ستيفنز في اعادة الصفة المندثرة fictive الى الحياة وجعلها تشيع في النقد الحديث للاشارة الى صناعة التخييلات وخاصة تلك التي لا تعطل او تعلق شكوك القارئ لكنها تحفزها لغرض تأسيس انواع معينة من التأثير البلاغي.

ويعتمد العديد من روائيي ما بعد الحرب (الثانية) امثال بارث وبورخيس وبيكيت وجينيه ونباكوف على تأثيراتهم على معنى ثابت ومحدد لها هو غير قابل للتصديق. وبذا فقد دفعوا النقاد للتمييز بين ظلال المعنى في مصطلحاتهم لتفسير تنويعات الوعي الذاتي الادبية. وهكذا فقد ظهرت مصطلحات اشتقاقية مقاربة مثل fictiveness و fictionality واللتان تختلفان عن مصطلحي التخييل fiction وصناعة التخييل fictionmaking لانهما تضمران فكرة الوعي الذاتي للمؤلف. ولذا راح النقاد يميزون بين الوعي الذاتي الحداثي وبين مختلف درجات الوعي الذاتي في فترة ما بعد الحرب[٢٣]. ومن جانب آخر هناك مصطلح آخر يمزج بين النقل الواقعي والتخييلي عن طريق توظيف الحقيقة fact اطلق عليه مصطلح factional ويشير بشكل خاص الى لون من الروايات شبه الوثائقية التي تحاول نقل الواقع ولكن عن طريق الرواية ومن خلال قدر قليل[٢٤] من التخييل، واستخدم هذا المصطلح تحديداً للاشارة الى روايات D.M. Thomes ويورد "قاموس اوكسفورد المصغر[٢٥]" وكذلك قاموس "وبستر[٢٦]" فعلين من كلمة fiction هما Fictionize , Fictionalize الذي يشير الى الروائي تحديداً ومصطلح fictioneer الذي يشير الى كاتب التخييلات وبشكل خاص الى ذلك الذي يكتب بافراط دونما توخي تحقيق شروط عالية للكتابة.

وبعد ان توقفنا امام بعض الاشكاليات اللسانية الدلالية التي يثيرها مصطلحاً meta و fiction حري بنا الان ان نتوقف امام ظاهرة ما وراء الرواية meta-fiction ذاتها.

سبق لنا القول ان ظاهرة "ما وراء الرواية" قد لفتت الانتباه منذ منتصف الستينات واستمرت في سرقة الاضواء وحتى منتصف السبعينات من القرن الماضي، وكانت تقرن عادة "بمرحلة ما بعد الحداثة postmodernism ، حيث كان يطلق عليها احياناً رواية ما بعد الحداثة post modern fiction او رواية ما بعد المعاصرة post contemporary fictions . الا ان النقاد بدأوا باستقصاء ملامح شعرية هذا اللون الروائي، وبشكل خاص منذ مطلع السبعينات حيث ظهرت حركة نقدية واسعة حول ذلك. ويشير احد النقاد الى انه لم يجد عامي ١٩٧٢ و ١٩٧٣ الا مساهمات نقدية محدودة حول الموضوع منها مساهمة توني تانر الموسومة "مدينة الكلمات" عام ١٩٧١: Tony Taner's City of Word و "المخرفون ــ او صانعوا التخريفات" Robert Scholes the Fabulators عام ١٩٦٧ و "اضطراب العوالم" لرجارد جلمان عام ١٩٦٩ Richard Gilman's The Confusion of Realms ويشير هذا الناقد الى ان النقاد في مطلع السبعينات لم يكونوا متعاطفين، او بدقة اكبر مكترثين بانفجار التجريب الادبي الذي بدأ ينتشر آنذاك[٢٧]. ولذا فقد بدأت الصورة تتضح خلال السبعينات وتواصلت الكتابات خلال الثمانيات وان كانت الموجة ذاتها اخذت بالانحسار كتيار رئيس مهيمن في السرد الروائي. ومن الكتب النقدية المهمة التي صدرت حول الموضوع "معنى ما وراء الرواية" وتأليف انغر كرستنسن The meaning of Metafiction by Inger Christensen الصادر عام ١٩٨١ و"السرد النرجسي: المفارقة ما وراء الروائية من تأليف لندا هيجون الصادر عام ١٩٨٠ Narcissistic Narrative The Metafictional, Form by Linda Hutcheon و"الالهام في ما وراء الرواية" اعمال روبرت كوفر، ودونالد بارثليمي ووليم غاس "من تأليف لاري ماك كانيري وصدر عام ١٩٨٢: The meta Fional Muse: The Works of Robert Coover, Donald Barthelmem and Willian H.Gass وكتاب "التخييل وشخوص الرواية" من تأليف الناقد والروائي الامريكي وليم غاس" fiction and the Figures of Life by William Gass الصادر عام ١٩٧٠ وكتاب "ما فوق الرواية" من تأليف فيدرمان عام ١٩٧٥ surfiction by R.Federman وكتاب (باتريشيا) الموسوم "ما وراء الرواية" الصادر عام ١٩٨٤ Metafiction by: P.waugh اضافة الى كتاب نقدي جديد من تأليف الناقد المعروف روبرت شولز تحت عنوان "التخريف وما وراء الرواية" والصادر Fabulation and Metafiction, R.Scholes عام ١٩٧٩ وعلى الرغم من شيوع مصطلح "ما وراء الرواية" وهيمنته على الخطاب النقدي والاصطلاحي، الا ان بعض المعاجم والدراسات النقدية مازالت تفضل بدائل اصطلاحية اخرى. اذ يضع معجم المصطلحات الادبية والنقدية من تأليف جون بيك ومارتن كويل[٢٨] هذا اللون تحت باب الرواية الانعكاسية: Reflexive Novel ويشير هذا المعجم الى ان مصطلح انعكاسي او ذاتي المرجعية او ذاتي الوعي هي تعابير تشير الى روايات يسترعي فيها المؤلف الانتباه الى حقيقة انه يكتب رواية. ففي رواية "ترسترام شاندي" للورنس ستيرن الصادرة عام ١٧٦٠ يحاول المؤلف او الراوي الضمني ان يكتب سيرة ذاتية لكنه يخفق في تحقيق أي تقدم تماماً. وتتضمن الرواية صفحات سود واخرى بيض، اضافة الى مختلف انواع اللعب الخاصة بالتنظيم الشكلي للرواية. ويرى المعجم ان القصد بسيط: اذ يفلت ستيرن الانتباه الى الفجوة بين الحياة ومحاولة تقديم الحياة في عمل فني. وكان يمكن للرواية ان تكون مملة، لو انها اقتصرت على مناقشة قضايا الخطاب الروائي (التخييلي)، لكنها

كانت موفقة لان (ستيرن) كان يمتلك رؤيا معقدة للحياة. فالموضوعات المركزية في الرواية هي تعبير عن قابلية العطب في الحس الانساني وقلقه حول الجنس والموت. والرواية كوميدية، لكن السخرية فيها مثيرة للاعصاب وهي تتهكم من اكثر الاشياء اثارة للقلق في الحياة. ويبدو منهج السرد مبرراً لان الرواية تتناول موضوعات مثل الموت والجنس وهي موضوعات تقع خارج حدود التحليل العقلي. وبهذا فالرواية تومئ الى عبثية محاولة الكتابة عن مثل هذه القضايا في عمل روائي (تخييلي) متماسك[٢٩].

ويرى المعجم ان هذا النمط الاساسي لرواية (تراسترام شاندي) لستيرن يتوفر ولكن بشكل اقل جذرية في روايات اخرى. فروايتا "جوزيف اندروز"، الصادرة عام ١٧٤٢ و"توم جونز" الصادرة عام ١٧٤٩ هما روايتان انعكاسيتان. وتتوفر اليوم الكثير من الروايات الانعكاسية مثل روايات ناباكوف ورواية "امرأة الضابط الفرنسي" لجون فاولز الصادرة عام ١٩٦٩. وعلى الرواية الانعكاسية الجيدة ان تمنحنا الاحساس بأن الحياة معقدة، ولذا فهي لا يمكن لها ان تحتوي داخل رواية[٣٠].

ويوفق الناقد لاري ماك كافيري مؤلف "الالهام ما وراء الروائي: اعمال روبرت كوفر ودونالد بارثلمي ووليم غاس[٣١]" الى حد كبير في تأطير هذه الظاهرة وتحديد ملامحها وخلفياتها ونتائجها. اذ يلاحظ هذا الناقد ان معظم الاعمال الروائية التي درسها تكاد تشترك في خصائص معينة. فجميع هؤلاء الكتاب، على سبيل المثال، كانوا مولعين بتطوير اساليب ادبية غير محاكاتية وغير تقليدية عن طريق توظيف الرموز الطبيعية ووسائل شكلية اخرى لاعادة بنينة العلاقة بين القارئ والمؤلف والنص. وكان هؤلاء الكتاب غالباً ما يخلقون روايات تحلل بصورة انعكاسية او ارتدادية عملياتهم الابداعية. كما يمكن ان تقرأ هذه الاعمال بوصفها مرموزات او اليغورات Allegories عن عملية الكتابة بصورة عامة. وهو يلاحظ ان الروائيين الثلاثة الذين درسهم يبدون وكأنهم يركزون عملهم لتطوير سلسلة من الانساق الروائية التخييلية التي ابتكرتها الانسانية لتضمن سيطرتنا على الواقع[٣٢] ويشير الباحث الى ان نشوء ما وراء الرواية بوصفه من اصناف ما بعد الحداثة هو احد المؤثرات بان ما وراء المقاربات Meta-approaches اصبحت تزداد اتساعاً وانتشاراً وتأثيراً في جميع الاشكال الفنية اليوم بطريقة بات بالامكان الحديث عن ما يسمى بميتاحساسية او ما وراء الحساسية Meta-sensibility التي هي قيد التشكل والتطور بوصفها سمة مميزة لعصرنا[٣٣].

ويشير الباحث الى انه لم يتوصل الى فكرة ما وراء الرواية عن طريق النقد الادبي وانما عن طريق استقصاءات في ميادين الفلسفة واللغة والعلم والانثروبولوجي والرياضيات والمنطق والدين والسيميوطيقا (السيمياء)، وهذه كلها دفعته لاختراع فكرة الانسان صانع التخييل "والتي هي اساس لفكرة الكتاب" "الالهام الما وراء الروائي"، وانه كان قبل ذلك الوقت على معرفة بموضوعات ما وراء المنطق Metamathematics قبل ان يلتقي بتعبير ما وراء الرواية "في كتاب وليم غاس" "التخييل وشخوص الحياة" الصادر عام ١٩٧٠ William Gass Fiction and the Figures of Life . ويقول الباحث انه قد وجد ان المفهوم القياسي ما وراء الرواية "الذي قدمه وليم غاس يصلح لان يوظف بصورة مثمرة على قسم كبير من الكتابات المعاصر. مع ان المصطلح بحاجة الى ان يكون اكثر مرونة في التطبيق على اعمال التخييل اكثر من تطبيقه على المقومات الصلبة المحدودة للمنطق والرياضيات. ويشير الباحث الى ان اطروحته فحصت ما اسمته بـ "عملية صناعة التخييل" Fiction-making process في اعمال روبرت كوفر وبدأت من فكرة ان الادب عبارة عن اداة استعارية طورها الانسان

لمساعدته في فهم العالم. وهذه الفكرة هي التي قادته بصورة حتمية الى رفض أي نظرية للتخييل تقوم – حسب قوله – على الاساس الضيق لفكرة المحاكاة[٣٤].

ويستعرض الباحث نمو رؤيته فيعلن بأن هذه الفكرة راحت تتعمق عبر قراءته للروايات التي صدرت في الفترة بين ١٩٦٥ و ١٩٧٥ بوصفها روايات مليئة بالتجريب، وهي لا يمكن مقارنتها بروايات العشرينات من القرن العشرين في النوع والكم. وقد لاحظ الباحث ان معظم تلك الروايات كانت اما عن روائي يكتب رواية او هي محاولة لاعادة تجميع عمل تخييلي سابق[٣٥]. ويقول الباحث ان هذه العوامل دفعته للاقتناع بجدوى توظيف هذا المصطلح للاشارة الى روايات ما بعد الحداثة والى اعمال كرفو وبارثليمي وغاس بشكل خاص. ومن الملاحظ ان المؤلف يكاد ان يقدم تفسيراً ايديولوجياً وسوسيولوجياً لنشوء نمط ما وراء الرواية ضمن أدب ما بعد الحداثة في الادب الامريكي. اذ يرى ان تلك الفترة كانت تتسم بنوع من الراديكالية السياسية بسبب وجود رئيس امريكي ديمقراطي حيث توفر مناخ يشجع حركات التجريب والابتكار في السياسة والثقافة والفن والحياة. الا انه ابدى تشاؤمه في مطلع الثمانينات حيث بدأت علائم الارتداد نحو المحافظة مع مجيء الجمهوريين وانتخاب رونالد ريغان للرئاسة الامريكية، وهو يتوقع انحساراً لهذا التيار الليبرالي في الثقافة الامريكية[٣٦]، الا انه يستدرك مشيراً الى ان ارتباط الثقافة ومنها ما وراء الرواية بحركة عصر المعلومات والتكنولوجيا سوف تمنحها حرية اكبر في المحافظة على مواقعها في مواجهة هذه الردة المحافظة وكتب يقول:

"للوهلة الاولى، يبدو هذا التصاعد للنزعة المحافظة وكأنه يوفر مناخاً معادياً لتطور "ما وراء الاشكال" meta-forms التي هي بشكل اساسي غير تقليدية. ومع ذلك فقد اكتسبت هذه الاشكال شعبية عريضة. وربما يعود سبب ذلك الى التطورات التكنولوجية المثيرة في مجالات الترفيه والاخبار ووسائل الاعلام التي حيدت جزئياً تأثير النزعة المحافظة السياسي والاجتماعي".

ويلفت الباحث النظر الى ظهور الوان جديدة من التجريب الروائي في مجال ما وراء الحداثة منذ نهاية السبعينات ومطلع الثمانينات تتسم بالمزاوجة بين النزعة التجريبية والانعكاسية بين جهة وتقاليد الواقعية الموروثة. فهذه الروايات ليست تجريبية بصورة حصرية بالمعنى الانعكاسي الضيق وليست تشخيصية بالشكل الواقعي التقليدي. بل هي تكاد تنتمي الى ما يسميه الن وايلد بمصطلح "الرواية الوسطى" midfiction وهو تعبير جديد لم يجد مجالاً للانتشار بعد وهي تضم اعمالاً روائية جديدة اضافة الى بعض اعمال كوفر وبارثليمي. ويستدرك المؤلف موضحاً ان "ما وراء الرواية" بالنسبة لمنظوره لا تتنكر لمسألة الانشغال بالعالم الخارجي خارج مجال الرواية، لكن وعيها الذهني المفرط بعملية صناعة التخييل الروائي وحدود الموضوعية تجعل طبيعة هذا الانشغال او الانهماك مختلفة للغاية عما نجده في الرواية الواقعية التقليدية[٣٧].

ويلاحظ الباحث ان معظم هذه الروايات تطور نمطاً معيناً حيث نجد شخصية مركزية متوحدة، مستلبة، تفتقد الحب، مرتابة. وتجد هذه الشخصية نفسها ضحية نظام اجتماعي بارد وقامع لدرجة انها تشعر بحياتها وكأنها تفتقد الى المعنى. ومثل هذه الشخصية تجد نفسه مضطرة في مواجهة هذا الاحساس الجبار بالعزلة الفردية والانتهاك والخلق ان تبتكر نسقاً من المعاني يساعد على منح حياتها املاً، وتنظيماً ومعياراً للجمال. وهذه الانساق التي تخلقها الشخصية هي انساق اصطناعية وذاتية تماماً مثل الاسطور والانساق الدينية والمنظورات التاريخية والسياسية. ومن المخاطر التي تواجه مثل هذه الشخصيات هي امكانية تجاهل ادوارها نفسها بوصفها خالقة لهذا الانساق التخييلية. وحالما تفتقد

هذه الشخصيات القدرة على رؤية الطبيعة التخييلية لهذه الانساق، تصبح تحت هيمنة ابتكاراتها وما خلقته، اكثر مما هي قادرة على الافادة منها بوصفها استعارات مجازية ضرورية[٣٨].

اضافة الى ذلك ــ والقول للباحث ذاته، فإن هذه الرواية الجديدة في تركيزها المتواتر على عملية صناعة التخييل، سرعان ما افادت من الامكانات الشكلية للجنس الروائي للمساعدة على تعزيز وجهة نظرها حول الطبيعة الذاتية لجميع الانساق والانظمة. ولذا فهذه الاعمال تميل لتقديم نفسها بوصفها ابتكارات ذاتية الوعي وتؤكد على حقيقة ان كل شكل فني هو مجرد ابداع تخييلي اخر من ابداعات الانسان. والرواية التخييلية لا تأمل لتعكس الواقع او تقول الحقيقة لان "الواقع" و "الحقيقة" هما ذاتهما عبارة عن تجريدات تخييلية. ولذا فإن هذه الاعمال تصبح ميتاروائية، أي تخييلات روائية تفحص الانساق التخييلية، وكيفية خلقها، وبيان الطريقة، التي تم بها تحويل الواقع وترشيحه من خلال الافتراضات والاعراف السردية.

ويستشهد الباحث برأي لناقد آخر هو مسعود زافرزادة (او جعفر زادة) الذي قدم محاولة لتعريف معنى ما وراء الرواية في كتابه النقدي "الحقيقة الشعرية الاسطورية" The Mythopoetic اذ يقول: "ما وراء الرواية هي بشكل كلي ما وراء النظرية السردية وموضوعها هو الانساق الروائية التخييلية ذاتها والتشكيلات التي تم من خلالها نمذجة الواقع وفقاً للاعراف السردية.. وما وراء الرواية تبدو اكثر من بقية ضروب عبر ــ التخييل Transfiction وعياً بخاصيتها التخييلية، وبذا تصبح قناعاً يشير الى ذاتها. ان هذه الانعكاسية الذاتية الحادة لما وراء الرواية ناجمة عن حقيقة ان الحقيقة المؤكدة الوحيدة بالنسبة لكاتب ما وراء الرواية (الميتاروائي) metafictionist هي حقيقة خطابه نفسه، لذا ينقلب تخييله الروائي على نفسه محوراً عملية الكتابة الى موضوع الكتابة. وهكذا فإن مصداقية التخييل الروائي يتدعم ليس بوصفه تعليقاً كاشفاً عن الحياة، ولكن بوصفه ما وراء التعليق metacommentary على التخييل الروائي نفسه"[٣٩].

ويتناول باحث آخر هو انغر كرستفسن Inger Christensen في كتابه "معنى ما وراء الرواية"[٤٠] The Meaning of Metafiction الصادر عام ١٩٨١ روايات ستيرن وناباكوف وبيكيت. ويربط الباحث بين ظهور "ما وراء الرواية" وبين صعد ظاهرة "ما وراء الفن" Meta-art ويرى ان مثل هذه الاعمال التي تلفت الانتباه الى العمل الفني نفسه اصبحت منتشرة في جميع وسائل الاعلام واشكال الفن. ويستشهد لذلك اعمال مختلفة منها في مجال الرسم اعمال (جورج براك) وفي لمسرح اعمال (بيراندييللو) كما يتجلى ذلك في مجال السينما عند (فيليني) والموسيقى عند (موركسن) ويشمل ذلك النقد الادبي ايضاً. ويرى ان ذلك ايضاً يتمثل في روايات وقصص كتاب معروفين امثال بورخس وغراس ولسنغ وسيمون.

ويرى الباحث ان مصطلح (ما وراء الرواية) قد تم اشتقاقه حديثاً، بينما تمتلك الظاهرة ذاتها موروثاً اقدم. ولذا فهو يدعو للتمييز بين اصل المصطلح وتشخيص الظاهرة، واصل الظاهرة ذاتها، وهو يرى ان مصطلح "ما وراء الرواية" ما هو الا احد هذه المصطلحات المتداولة ليس الا[٤١].

ويرى الباحث ان رواية "تريسترام شاندي" لا تؤشر بداية هذا النوع من الادب، والذي كان على سبيل المثال بارزاً في القرن السابع عشر لدى كتاب امثال (لوب دي فيغا) و (سرفانتس). ويشير الى ان أول من استخدم هذا المصطلح ــ في حدود ما يعلم ــ هو وليم غاس عندما اشار الى اعمال (بورخس) و (بارث) و (اوبريان) وفي الواقع فإن الكثير مما يسمى بالروايات المضادة Anti-novels هي في الواقع من نوع "ما وراء

الرواية" ولذا فهو يتفق مع غاس في تفضيل مصطلح (ما وراء الرواية) على مصطلح (الرواية المضادة) لانه اكثر ملاءمة في هذا السياق، ولان مفهوم الرواية المضادة نسبي ولا يفترض بالضرورة شكلاً ميتاً روائياً.

ويستشهد الباحث بـ "قاموس المصطلحات الادبية العالمية" لجوزيف ت. شبلي والذي يشير فيه الى ان رواية "تراسترام شاندي" هي رواية مضادة لانها تمثل احتجاجاً ضد اعراف الرواية واشكالها. كما ان رواية "دون كيشوت" تذكر بوصفها رواية مضادة لانها كتبت كرد فعل ضد كتب الفروسية. ان معنى الرواية المضادة يبدو واسعاً جداً لدرجة انه لا يخدم لوصف الاعمال (الميتاروائية) لان عدداً لا يستهان به من الروايات يبدو وكأنه يحتج ضد الاعراف الفنية الراسخة دون ان يكشف عن خصائص ميتا ـ سردية. ويشير الباحث الى رأي (لاري ماك كافيري) ـ الذي تناولنا سابقا ـ والذي يرى فيه ان مصطلح الرواية المضادة من الاتساع لدرجة انه يضم جميع الاعمال التي تبدو غير تقليدية وتجريبية وتؤشر الملامح الواضحة لما وراء الرواية فالخاصية التعريفية لما وراء الرواية، على أي حال، هي اهتمامها المباشر والفوري بصناعة الرواية ذاتها، اما الروايات المضادة فقد تعالج صناعة الرواية، ولكن بطريقة غير مباشرة، بينما نجد ذلك موضوعاً رئيساً في مجال "ما وراء الرواية"[٤٢].

ويشير الباحث الى ان (جون فلجر) و (مالكم برادبري) قد اجترحا تعبير "الرواية الارتدادية ـ او المرتدة على ذاتها" The introverted novel . ويميز (فلجر) و (برادبري) بين "الارتداد الذاتي السردي" والذي يميز روايات القرن العشرين و"نمط السرد ذاتي ـ الوعي" الذي يميز روايات القرنين السابع عشر والثامن عشر. فرواية "ترسترام شاندي" تريد ان تلفت الانتباه الى ذاتية السارد او الراوي، بينما تلفت التقنيات المتأخرة الانتباه الى استقلالية البناء السردي ذاته.

ويرى الباحث ان رواية "ترسترام شاندي" تبدو وكأنها لا تركز على ذاتية الراوي فقط، بل وعلى المروية والمروي له معاً[٤٣]. ويتناول الباحث مساهمات الناقد روبرت شولز في تعريف (ما وراء الرواية) وهي من اهم الجهود في هذا المجال فيلاحظ ان روبرت شولز قد حاول عام ١٩٧٠ تعريف ما وراء الرواية عن طريق تفسير "طبيعة التخييل الروائي التجريبي المعاصر من خلال اربعة محاور في النقد الادبي يسميها بالشكلي والبنيوي والسلوكي والفلسفي. اذ ان شولز يربط بين مختلف تجليات ما وراء الرواية بتلك المدارس النقدية، فهو يرى ان تخييل بارث شكلي اساساً، اما تخييل بارثليمي فهو سلوكي وما الى ذلك. ويعد (شولز) واحداً من اوائل الذين وظفوا مصطلح (ما وراء الرواية) لكنه لم يقدم تعريفاً واضحاً لها، لكنه عاد في مقالة لاحقة لوصفها باعتبارها "رواية تخييلية ذاتية الانعكاس" كما وصفها بانها "رواية تخييلية، اذا ما كانت عن شيء معين، فهي عن امكانات ومحدوديات التخييل الروائي ذاته..." ويرى الباحث ان هذا التعريف من الاتساع بحيث انه لا يساعد على تحديد الطبيعة المميزة لما وراء الرواية[٤٤].

ثم يورد الباحث تعريفاً مهماً للناقد (ستانلي فوجل) يعتبره اكثر شمولاً ووضوحاً يقول فيه "تستلزم ما وراء الرواية استقصاءات في نظرية التخييل الروائي من خلال التخييل الروائي ذاته. فكتاب ما وراء الرواية يتفحصون جميع اوجه الهياكل الادبية، اللغة والاعراف الخاصة بالحبكة والشخصية وعلاقة الفنان بفنه وبقارئه". الا ان المؤلف يعترض على هذا التعرض لانه يهمل في نظره مسألة مهمة وهي الثقافة التي تمثل جانباً مهماً من جوانب ما وراء الرواية الا وهو رسالة الروائي. اذ ان (فوجل) يركز على الجانب الشكلي من الابداع الميتاروائي. وهو يرى ان اشارته هذه تشير الى اتجاه عام لدى القارئ تعد تخييلاً عن الرسالة التي

يحـملها العمل الميتا ــ روائي. ويدعم الباحـث رأيه بـالتأكيد على ان ما وراء الرواية تعد تخييلاً روائياً ينصب اهتمامه على التعبير عن رؤيا الروائي للتجربة عن طريق استغوار عملية تشكلها ذاتها. وهو يرى ان هذا التعريف يشير الى ان الاعمال التي تعد ميتا ــ روائية هي فقط تلك الاعمال التي يمتلك فيها الروائي رسالة يرغب في نقلها، وهو لا يكتفي فقط بعرض مهارته التقنية. ان كتاب ما وراء الرواية يعبرون ايضاً عن وجهات نظرهم ازاء الراوي والمروية والمروي له في اعمالهم[٤٥].

ويشير الباحث الى العناية الخاصة بالمروي له، والتي يعدها تعبيراً في وجهة النظر حول اهمية الفن في القرن العشرين مقارنة بزمن (ستيرن). اذ يأمل (ستيرن) في الوصول الى القسم الاعظم من الجمهور المتعلم في زمنه. اما الراوي عند (ناباكوف) و (بارث) فهو ينطلق من حقيقة ان نسبة المقروئية قد تقلصت في حدود القلة المختارة، بينما يبدو راوي (بيكيت) وكأنه يكتفي بالتواصل مع نفسه فقط[٤٦].

ويختتم الكاتب (انغريد كرستنسن) كتابه بالاشارة الى ان كاتب (ما وراء الرواية) مع انه يحاول توفير خلاص فردي له ولقارئه، فهو لا يستطيع ان يظل بعيداً عن تحمل مسؤولياته العامة. فهو يشير الى ان (ما وراء الرواية) قد اصبحت اتجاهاً في القرن العشرين وبشكل خاص بعد الحرب العالمية الثانية، حيث يحاول الميتاروائي ان يخلق ــ حسب ما يرى وليام غاس ــ كونه الخاص ناجياً بالراوي والقارئ لانه يرى العالم الحقيقي وهو يتداعى حوله. هذا ما يحصل بالنسبة لناباكوف، الذي يحاول في اغلب رواياته، ان ينصرف بازدراء عن الصراعات السياسية والعنف في المجتمع الحديث ويخلق بدلاً من ذلك مملكته التخييلية ذات الجمال الاستثنائي ولكن ليس بوسع جميع الميتا ــ روائيين ان ينجحوا بصورة جيدة في الهرب من العالم نحو ما وراء الرواية. ويبين (بارث) في قصة (ايبين) بأنه يستحيل حتى بالنسبة للشاعر ان يرفض مسؤوليات الوضع السائد، وان تجربة الموت والتعذيب لدى رواة بيكيت لا تعني تماماً استراحة من شرور العالم. فقد تمثل ما وراء الرواية بالنسبة لكتاب القرن العشرين طريقاً للخلاص، الا انها لا تنجح في تحقيق ذلك مثلما فعلت بالنسبة لتجربة (ستيرن)[٤٧].

ولو عدنا لتفحص المشهد الروائي العربي الحديث، لوجدنا الكثير من المحاولات التجريبية التي يمكن ان تصب في مجرى هذا الصنف الروائي الجديد. الا اننا يجب ان نميز بين غياب القصد في توظيف هذا المنحى الروائي التجريبي وبين القصدية الواضحة في ذلك. ويمكن القول ان بعض المظاهر الجنينية المبكرة لهذا النمط من الكتابة السردية يمكن ملاحظتها في عدد غير قليل من التجارب الروائية المبكرة، وهذه المظاهر، في اعتقادنا نمت بعيداً عن المحاكاة المباشرة لتلك التجارب التي تنتمي لما وراء الرواية وبشكل خاص في الاداب الاوربية والامريكية الحديثة.

فلو عدنا الى رواية مبكرة لجبرا ابراهيم جبرا ــ ربما كانت روايته الاولى ــ وهي رواية "صراخ في ليل طويل[٤٨]" الصادرة عام ١٩٥٥ لوجدنا البطل منشغلاً بمشكلات الفن الروائي وتقنياته ورؤيته. اذ يقول "تذكرت كل شيء بوضوح ــ وقد وصفت كل ذلك في روايتي بالتفصيل. غير اني شعرت الان بأننا جعلنا من القضية مسرحية ملودرامية[٤٩]" كما نجد الراوي وقد انهمك بكتابة تاريخ اسرة آل ياسر، وهي اسرة ارستقراطية عريقة بناءً على طلب خاص من السيدة عنايت هانم:

"كان حينئذ انني شرعت في كتابة ثالث كتبي الناجحة، بعد فترة من الجدب دامت ثلاث سنوات، فاسترعى الكتاب انتباه آل ياسر ــ عنايت وركزان، وهي اسرة من اقدم اسر المدينة واغناها"[٥٠].

ونلاحق بعد ذلك البطل وهو يدرس الوثائق والاوراق والمخطوطات والرسائل التي قدمت له لاعادة كتابة تاريخ هذه الاسرة العريقة، الا ان الامر يؤول بعد ذلك الى ركزان التي تمتلك تصوراً مغايراً عن الحياة، وتشعر ان مثل هذا التاريخ يمثل ارثاً وعبئاً ثقيلاً يجب التخلص منه، لذا تعمد الى استعادة جميع المخطوطات والوثائق وتقوم باحراقها رمزاً لخلاصها من ارث الماضي.

ولذا لا يمكن ان نعد رواية جبرا هذه تنتمي بالكامل الى نمط ما وراء الرواية او ما وراء السرد. او كانت تحمل الجذور الجنينية لهذا اللون من الكتابة السردية، ذلك ان هموم الكتابة الروائية لدى البطل والانهماك بمحاولة كتابة تاريخ اسرة آل ياسر انما كانا يندرجان ضمن الحدث الروائي العام، ولم يتخذا الوعي الذاتي بتقنيات السرد والكتابة الروائية محوراً مركزياً ومهيمناً على بناء الخطاب الروائي.

ونجد مثل هذا الاشتراك في اعمال روائية اخرى. ففي رواية "ظلال على النافذة" للروائي غائب طعمة فرمان الصادرة عام ١٩٧٩[٥١]، يضمن الروائي نصاً مسرحياً داخل المتن الروائي. ومع ان الحوارات المسرحية تكشف عن اهتمام حقيقي بمشكلات البناء الدرامي وتقنياته، الا ان الخطاب السردي لم يرتق الى مستوى الخصوصية النوعية لما وراء الرواية. ومع ذلك فالرواية ترهص بمثل هذا النزوع الكامن في البنية الروائية. اذ يشتبك مؤلف المسرحية الداخلية شامل، وهو احد ابطال الرواية الاساسيين في حوارات تدلل على مثل هذا الاهتمام بتقنيات البناء الدرامي وبناء الشخصيات، وهو امر يذكرنا الى حد كبير بمسرحية لويجي بيراندييللو ست شخصيات تبحث عن مؤلف".

"شامل: اتركوني وشأني

عدة اصوات: كيف نتركك وشأنك بعد ان قطعنا كل هذا الشوط الطويل،

خالد: واعدنا المنطق الى مسرحيتك.

شامل: لا حاجة اليها

كمال: وكل شيء جاهز

جلال: وما عليك الا ان تسمع

شامل: لا اريد ان اسمع

علوان: عجيب! صرنا شخصيات تبحث عن مؤلف. والمؤلف لا يريد ان يسمع[٥٢]".

ويمكن القول ان الخطاب الروائي لا يحمل منذ البداية استراتيجية ميتا ــ سردية او ميتا ــ روائية، بل يندرج النص المسرحي في مجرى الحدث الروائي الاشمل، لكنه من جهة اخرى لا يخلو من بذور اولى تومئ لما هو كامن وممكن في مستوى الخطاب الروائي الحديث.

وتكاد لا تخلو تجربة روائية او قصصية من مثل هذه المعالجات، لكنها تظل تفتقر الى ما يسمى بالوعي الذاتي القصدي لفعل الكتابة السردية. ففي رواية "الخراب الجميل" للقاص احمد خلف[٥٣] الصادرة عام ١٩٨١، نجد بطل الرواية محمود سعيد وهو منشغل بالتحضير لكتابة مسرحية (ولربما رواية هي مخطوطته ذاتها) انتقى شخوصها واحداثها من الاجواء والعوالم التي كان يعيشها مع اصدقائه العاملين في احدى المؤسسات الصحفية المحلية. اذ نجد البطل يعبر عن مثل هذا النزوع بالقول:

"ينبغي للمسرحية ان تبرز الجانب الاجتماعي، لانه سيد العناصر الكلية[٥٤]" ونجد الراوي، في موضع آخر يكشف عن رؤيته الكلية لفكرة المسرحية التي ينوي كتابتها والتي ترتبط بفكرة الخراب الجميل الادونيسية التي تقوم عليها الرواية:

"تستند فكرة المسرحية اساساً الى ان الاشياء الجميلة لن تأتي ما لم يسبقها اصرار قاطع من قبل الناس الذين يحاولون الوصول اليها. غالباً ما تأتي هذه الاشياء

نتيجة لخراب يعم حياتهم.. ومع هذا ينبغي تصويره في المسرحية على انه خراب جميل[٥٥]".

ومن هنا يمكن القول ان تجربة احمد خلف المبكرة هذه، وان كانت تحمل ارهاصاً بتقنية ما وراء الرواية، الا انها ظلت محدودة التأثير على البنية الكلية للخطاب الروائي. لكن القاص احمد خلف عاد في تجربة حديثة له ليدخل بشكل اوضح عالم ما وراء السرد من خلال قصته القصيرة/ الطويلة "تيمور الحزين[٥٦]". اذ نجد في هذه القصة انشغالاً اعمق، على مستوى السرد، بهموم الكتابة السردية. فمنذ السطر الاول للقصة، نرى البطل منهمكاً بقراءة مخطوطة تاريخية سلمتها اليه امه، كان والده قد جلبها معه حين كان جندياً في الجيش العثماني. وبما ان البطل كان يزمع كتابة رواية عن بلاده، فقد وجد في تلك المخطوطة كنزاً ثميناً للشروع بكتابة عمله الروائي الجديد.

"فاجأتني امي بكدس من اوراق قدمتها لي، ملفوفة بقطعة قماش حمراء اللون، كالحة، عتيقة، يكاد لونها الزاهي يستحيل الى لون التراب. تلمست الاوراق بعناية وهي داخل قطعة القماش: هذه اوراق جلبها ابوك حين كان جندياً في الجيش العثماني في ماردين[٥٨]".

وما يكسب هذه المهمة الاسرية قيمة ان نكشف ان البطل، الابن نفسه كان روائياً، وهو كان يفكر اساساً بكتابة عمل روائي عن بلاده:

"كان الكلام مفاجأة لي، ورواية سيرة من سير الاحلام او الوهم. اذ كنت مزمعاً كتابة رواية عن بلادي في احد احلك الظروف التي عاشتها بعد الحرب الكونية. اخذت الاوراق والقيها على منضدة الكتابة[٥٨]".

وتتحرك البنية السردية، بعد ذلك، على مستويين: مستوى الحاضر، حيث علاقات البطل اليومية وحياته الاجتماعية وبشكل خاص علاقته الدالة بصديقه الشاعر السكير ومستوى الماضي التاريخي: حيث نجد مخطوطة تاريخية ـ شبه وثائقية ـ كتبها مؤرخ ـ خيالي بالتأكيد ـ اسمه عباس الجويني. وهذا يكشف حقيقة مهمة وهي ان هذا المتن ينطوي على زمنين ولغتين معاً. فالنص الحديث، مكتوب بلغة حديثة ويتحرك حركة خطية ـ لا تخلو من قطع لسير الزمن المتصاعد ـ من الماضي الى الحاضر عبوراً الى المستقبل. اما النص التاريخي، الموازي، فهو مكتوب بلغة شبه تراثية ومروي بطريقة الحكي التاريخي للوقائع التاريخية. ومن خلال السرد يتحقق احياناً نوع من التداخل بين السردية واحياناً اخرى يحدث توازٍ بين السردين، كما يلتقيان في النهاية في نقطة بؤرية مركزية تدفع بالدلالة الى الدمج بين الوضع التاريخي والوضع المعاصر على مستوى عالٍ من الترميز والايحاء. اذ يقوم القاص بتسريب الواقعة التاريخية داخل السرد الواقعي الراهن من خلال لغة سردية حديثة تتيح الفرصة للقارئ للدخول الى الفضاءات الدلالية التي يفتحها هذا النص المهجن. ومن المفيد الانتباه الى لغات النص المختلفة. فالنص التاريخي ذاته يكشف عن ثلاثة مستويات لغوية واسلوبية: لغة تراثية توثيقية يقدم بها سرد الواقعة التاريخية، ولغة شخصية تتضمن هوامش وملاحظات المؤرخ الشخصية التي تعبر عن همومه ولواعجه، ولغة ثالثة يتسلل اليها اسلوب السرد الحديث وشفافية اللغة الحديثة. اذ تشير العبارة الاولى من المخطوطة الى لغة تراثية تاريخية وثائقية.

هذا ما آلت اليه البلاد التي سميت ارض السواد، وهي ارض مرت عليها خيول الفاتحين والطامعين من اقوام وملل مختلفة، من عجم واتراك ومغول وتتر[٥٩]".

اما الضرب الثاني، فهو اللغة الشخصية للمؤرخ ذاته ويتمثل في بعض الحواشي والهوامش التي لا علاقة لها بالتاريخ وكأنه يكتب رسالة الى حبيبته:

"يا حبيبتي اتلفت حياتي في كتابة الصفحات الطوال دون فائدة تذكر، وما نفعتني بشيء، فقد امضيت العمر

كله في خدمة الملوك والسلاطين الماكرين وحرمت نفسي لذة العيش على هواي[٦٠]".

اما المستوى الثالث المهجن من التعبير اللغوي التاريخي الذي يتضح في نهاية الحكاية فيتمثل في هذه اللغة التي تزاوج بين التراث والحداثة في الاسلوب:

"استدارات الفرس البيضاء وبشكل اخذ نصف دائرة تحيط بالخصم[٦١] ومن هنا يمكن لنا الحكم على ان القاص احمد خلف كان اكثر اقتراباً في قصة "تيمور الحزين" من دائرة التجريب السردي لمنطقة ما وراء الرواية او ما وراء السرد مما كان عليه في روايته الاولى "الخراب الجميل" لكنه يظل، مع ذلك، يقف على الحافات الاولى لهذا الفضاء التجريبي ولم يدخل الى صميم الهم المركزي لما وراء الرواية المتمثل في ..... الهم الكتاب والسردي على فضاء التجربة بكامله.

ونجد تجربة متماثلة تتمثل في تجربة القاصة لطيفة الدليمي في قصتها القصيرة الطويلة "عالم النساء الوحيدات" المنشورة عام ١٩٨٦. وهذه القصة القصيرة، شأنها شأن قصة احمد خلف "تيمور الحزين" اقرب الى الرواية القصيرة novella منها الى القصة القصيرة التقليدية. ونجد في قصة لطيفة الدليمي هذه ملامح ميتاسردية واضحة عن طريق التداخل بين السرد الذاتي الاتوبيوغرافي للبطلة/ الرواية والسرد المنسوب للآنسة م، كما نجد تماهياً بين عالمين ورؤيتين متمايزتين عن طريق التناوب تارة والتداخل بين المستويين السرديين للنص تارةً اخرى. ونجد هذا الاشتباك منذ المطلع الاستهلالي للقصة عندما تعثر البطلة عن طريق المصادفة (أهي مجرد مصادفة كما تقول البطلة ؟) على دفاتر مذكرات الآنسة م وهي في طريقها لمغادرة معرض الكتاب. وتشعر البطلة منذ البداية بالتماهي مع هموم الآنسة م كلياً. فها هي توقف السرد في لحظة من لحظات "تعليق القراءة" لتقول في مونولوج داخلي:

"وخيل الى انني اعرف صاحبة هذا الخط الرصين رغم رقته، لابد انني اعرفها، سأعرفها..

واحسست ان شيئاً ما غريباً يقتحم حياتي ويشغلني، كم اهوى اكتشاف خلجات النساء الوحيدات، شبيهاتي[٦٣]".

وبذا تكون القاصة لطيفة الدليمي قد اقتربت خطوة ابعد نحو نقطة المركز البؤري المتوهج لما وراء السرد وما وراية الرواية، وان لم تدخلها كلياً، فهي مازالت تقرأ وتقلب وتتأمل ولم تنشغل (اعني بطلتها) بهموم السرد وتقنياته، واصبحت التجربة الداخلية هي المحور المركزي بدلاً من محور الكتابة السردية ذاتها.

ومن التجارب الملفتة للنظر في الرواية العراقية في هذا المجال رواية "سابع ايام الخلق" للروائي عبد الخالق الركابي. اذ يعمق المؤلف في هذه الرواية الحس السردي في دائرة ما وراء السرد والذي لمسنا بواكيره في رواية "الراووق" والذي تمحور حول مراحل كتابة مخطوطة السيد نور. ونجد هنا وعياً اكبر بشروط ما وراء السرد. اذ يعلن الراوي منذ الصفحات الاولى لرواية "سابع ايام الخلق" بأنه سيتخذ من كلمات شبيب ظاهر الغياث، سادس رواة المخطوطة خير مدخل لروايته هذه، والتي تبدو للوهلة الاولى، كما يقول، وكأنها لا تمت بصلة الى متن رواية "الراووق[٦٤]" وتكشف ان الراوي يعتمد في كتابته للمخطوطة، وكذلك للرواية على مرويات شفاهية مختلفة وعلى وثائق ومخطوطات ورسائل متنوعة. والراوي يدخل صميم اللعبة السردية ذاتها كاشفاً عن هم ابداعي ووعي ذاتي بقضايا السرد الميتاروائي، ومنها السبل الكفيلة ببناء روايته هذه، والتي ترتبط كما يكشف بوضوح بنزعة نرجسية خاصة:

"وعلى كل حال، لا يسعني سوى الاعتراف بان كتابة رواية ما ليست في واقع الامر الا ضرباً من حب

الذات! يحب الروائي ان يتجلى في مرآة الوجود، فيبدأ في خلق شخصياته الروائية[٦٥]".

وهنا يكشف لنا الروائي عن واحد من اسرار الصنعة الميتاروائية وهي نرجسية الكتابة الميتاروائية التي تعني محاولة ..... في مرايا الآخرين وفي التجلي في مرآة الوجود "كما يقول، وهو ايضاً يعكس نرجسية الكتابة ووعيها لذاتها ومحاولتها الهيمنة على الفضاء الروائي لتكون هي المرجع الذاتي الاساسي لعالم الرواية. ومما يعمق هذه الحس الميتاروائي هو تقسيم الفصول الى مجموعة اسفار كل سفر يحمل حرفاً من الحروف، وهو ضرب لساني وسيميائي يؤكد المرجعية الذاتية للغة وانعكاساتها الداخلية على البنية السردية. والرواية، توحي لنا بأنها ثمرة عمل جماعي متوارث ناجم عن نزعة بوليفونية ــ تعددية الاصوات ــ تتمثل في تعدد الرواة والاصوات، ووسائل التدوين والرواية الشفوية والصوتية (كاسيتات) والتدوين التاريخي:

"وهكذا استطيع الان ان اؤرخ تسجيل بدر مزهو الطارش القسم الاول من السيرة المطلقية بداية لشروعي في تأليف هذه الرواية. وهي بداية سبقت كتابتي هذه الصفحات بمدة طويلة، وتلك مفارقة ستظل تتكرر على امتداد الصفحات القادمة من دون ان املك لها تفسيرا مقنعاً االلهم الا بارجاعها الى طبيعة مخطط ــ الراووق ــ التي اخذت تهيمن على روايتي هذه شئت ام ابيت".

ومن هنا نجد ان الروائي عبد الخالق الركابي قد استطاع ان يؤكد هذا الوعي الذاتي باشكاليات السرد، وان ظلت الواقعة التاريخية وسيرة العشيرة وعالم المخطوطة هي العناصر الحسية، الواقعية والتاريخية، ولم تتحول الكتابة بكاملها الى مرجع ذاتي لكتابة الرواية الميتاروائية.

الهوامش:

١. الركابي، عبد الخالق، "سابع ايام الخلق" دار نشر بيسان: بيروت (ط٢)، ٢٠٠٠.

٢. الركابي، عبد الخالق، "الراووق" دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٦.

٣. خضير، محمد، "كراسة كانون"، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠١.

٤. خلف، احمد، "تمور الحزين" دار الشؤون الثقافية، بغداد ٢٠٠١.

٥. خلف، احمد، "الخراب الجميل" طبع دار الطليعة ــ بيروت، من منشورات وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد، بغداد ١٩٨١.

٦. فرمان، غائب طعمة، "ظلال على النافذة" منشورات دار الآداب، بيروت ١٩٧٩.

٧. جبرا، جبرا ابراهيم "صراخ في ليل طويل" مطبعة العاني، بغداد ١٩٥٥.

٨. الدليمي، لطيفة، "عالم النساء الوحيدات" دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦.

٩. التكرلي، فؤاد، "الوجه الاخر" دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٢، (ط٢).

١٠. الموسوي، محسن "اوتار القصب" منشورات شركة المعرفة، بغداد، ١٩٩٠.

١١. بدر، علي، "بابا سارتر"، منشورات رياض الريس، بيروت ٢٠٠١.

١٢. برادة، محمد "لعبة النسيان" دار الامان، الرباط، المغرب ١٩٩٢.

١٣. الرزاز، مؤنس "اعترافات كاتم صوت "دار الشروق، الاردن (ط١)، ١٩٨٦.

١٤. Fowles. John. The french lieutenant's woman,

triad Granada: Great Britan, ١٩٨١.
١٥. Ibid, p ٨٥.
١٦. Christensen , lnger. The Meaning of metafiction, Universitetsforalaget, Beugen, oslo, ١٩٨١, p٩.
١٧. Wales, Katie. Adictionary of stylistics, Longman: London, ١٩٨٩.
١٨. Ibid, p ٢٩٢.
١٩. Ibid, p٢٩٣.
٢٠. Fowler, Roger(ed.), Adictionary of modern critical Terms, Routlege: London, ١٩٩٣. P٩٩.
٢١. Ibid, p٩٤.
٢٢. Ibid, p ٩٥.
٢٣. Wales, Katie. P٢٩٣.
٢٤. The shorter Oxford Dictionary, Oxford, ١٩٨٤, vol. L,p٧٤٥-٧٤٦.
٢٥. Webster's Ninth new collegiate dictionary, Merrian-Webster: USA, ١٩٨٣. P٤٦٠.
٢٦. Mc Caffery, Larry. The metafictionl Muse: The work of Robert coover, Donald pathleme. And william G.Gass, University of pitsburgh press: London, m١٩٨٢, p٢٥٢.
٢٧. Peck, John and Martin coyle. Literary Terms and critcism, Macmilian: London. ١٩٨٦.
٢٨. Ibid, p ١١٧-١١٨.
٢٩. Ibid, p ١١٨.
٣٠. Ma ca ferry-Larry.
٣١. Ibid, p ٢٥٢.
٣٢. Ibid, p ٢٥٥.
٣٣. Ibid, p ٢٥٣.
٣٤. Ibid, p ٢٥٤.
٣٥. Ibid, p ٢٦٠.
٣٦. Ibid, p ٢٦٠.
٣٧. Ibid, p ٢٥٦.
٣٨. Ibid, p ٢٦٠.
٣٩. Chrtensen. Inger, p٩.
٤٠. Ibid, p ٩.
٤١. Ibid, p ١٠.
٤٢. Ibid, p ١٠.
٤٣. Ibid, p ١١.
٤٤. Ibid, p ١١.
٤٥. Ibid, p ١١.
٤٦. Ibid, p ١٥٥.
٤٧. جبرا، جبرا ابراهين "صراخ في ليل طويل".
٤٨. المصدر السابق، ص ٢٠.
٤٩. المصدر السابق، ص ٦٤.
٥٠. فرمان "غائب طعمة"، "ظلال على النافذة".
٥١. المصدر السابق، ص ٢٩٥.
٥٢. خلف، احمد "الخراب الجميل".
٥٣. المصدر السابق، ص ١٦٠.
٥٤. المصدر السابق، ص ١٥٩، نعتقد ان فكرة "الخراب الجميل" تحمل تناصاً مع نص شعري لادونيس. ففي قصيدة "ملوك الطوائف" التي نشرا ادونيس في مطلع السبعينات نجد هذا المقطع الذي ينطوي على فكرة الخراب الجميل: "لست وحدي".
٥٥. خلف، احمد "تيمور الحزين" ص ١٢٧-١٥٨.
٥٦. المصدر السابق، ص ١٢٧.
٥٧. المصدر السابق، ص ١٢٧.
٥٨. المصدر السابق، ص ١٣١.
٥٩. المصدر السابق، ص ١٣٥.
٦٠. المصدر السابق، ص ١٥٧.
٦١. الدليمي، لطيفة، "عالم النساء الوحيدات" ص ٥-٧٠.
٦٢. المصدر السابق، ص ١٠.
٦٣. الركابي، عبد الخالق، "سابع ايام الخلق" ص ٧.
٦٤. المصدر السابق، ص ٨.
٦٥. المصدر السابق، ص ٩٢.

ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث

واثرها في المتلقي

■ عبد العزيز ابراهيم

لم تكن مقولة القدماء (الشعر ديوان العرب) الا صورة لتجربة ربطت الشعر بحياة العرب وان بعدت هذه المقولة عن النثر وهي تنحصر في دائرة ضيقة لا تغادرها الى النوع الادبي الاخر. وقد يعلل ذلك بالرواية الشفوية، أي ان الشعر يحفظ ومما يساعد هذا الحفظ الموسيقي التي لم تفارقه منذ ان عرف العرب الشعر في القرن الثالث الميلادي ـ على اقرب الروايات المؤرخة لظهوره في تاريخ امتنا صحة ـ فكان للايقاع اثره عند الحافظ لهذا الشعر وفي الوقت نفسه عند الملتقي لحظة سماعه المنشود من الشعر. وبقيت هذه الموسيقى ملازمة له حتى القرن العشرين.

وهذا يعني ان هناك اذناً وجدت في هذا الشعر راحة عند السماع، فكان ان شكلت ذائقة ترى ان الشعر هو ما ينشد على وفق هذا المقول الموقعة الفاظة وبذلك صنعت هذه الذائقة حاجزاً دون ذلك حتى انها وجدت في شعر المولدين في العصر العباسي اهتزازاً غير مرغوب فيه عندما جاء هؤلاء المولدون بالفنون الشعرية (الدوبيت والكان الكان والقوما والمواليا) تعبيراً عن حياتهم الناعمة ومجالس طربهم الصاخبة. وان ظل الواقع الشعري متمسكاً بقديمه لا يغادره وان استسلم زمناً ليس بالقصير الى الصناعة البديعية فانه في هذا الاستسلام المؤقت كانت الاذن لا تنبو عن سماعه وان شاب هذا السماع ابهام في بعض الاحيان ولكنه لم يصل الى الغموض حيث يكون السؤال بعد الانشاد: ماذا يريد الشاعر ان يقول؟ فالسامع لم يفهم من الشعر مراد الشاعر لان المنشد كان غامضاً في المقول الشعري وبذلك تجاوز السؤال الابهام في قول الاعرابي لابي تمام: لماذا لا تفهم ما تقول؟!

هذه الحال ظهرت واضحة بعد النصف الاول من القرن العشرين عندما جدد جيل شاعر الشعر تأثراً بالغرب فخلق هذا التجديد صدمة في السماع لم تجد لها الاذن ما يسوغ الابدال، لان هذا التجديد يعني تغيير مؤسسة شعرية تقوم على قاعدة الموزون المقفى الذي يعبر عن معنى ولذا قيل ان (كثيراً ممن الفوا قراءة الشعر العربي القديم يواجهون صعوبة في التجاوب مع الشعر الجديد وربما رفضوه من اجل هذه الصعوبة) يعلل ذلك د. عز الدين اسماعيل بقوله: (ان هذا الشعر الجديد يمثل اتجاهاً جمالياً يختلف عن اتجاه الشعر القديم بل ربما وقف منه موقف النقيض. وربما حاول الجادون ان يتغلبوا على تلك الصعوبة بان يكيفوا انفسهم وهذا الاتجاه الجديد، ولكن كثيراً ما يقف حائلاً دونهم وهذا التكيف خاصية في الشعر الجديد هي في الحقيقة مقوم من مقومات وجوده، واعني بذلك غموض هذا الشعر..!).

وهذا التعليل يشكل فرضية نظرية تقرن الغموض بالشعر وكأنه لازمة من لوازم ظهوره دون ان تحسب لهذا التجديد رؤية قد لا تجد في الغموض صاحباً يلجأ اليه الشاعر هرباً من القارئ او الجمهور ان قرأ القصيدة الجديدة فيكشف بقراءته تلك المستور الذي يتوارى الشاعر خلفه. أو قد يكون الغموض مرحلة عبرت عن غياب الرؤية الواضحة لمكونات هذا البديل لكونه ضعيفاً لا يقوى على المجاهرة. ويسند د. عز الدين اسماعيل رأيه هذا باربعة اعذار هي:

الاول/ ان الغموض في الشعر خاصية في طبيعة (التفكير الشعري) وليس خاصية في طبيعة (التعبير الشعري) وهي لذلك اشد ارتباطاً بجوهر الشعر وباصوله التي نبت منها. ويؤيد هذا العذر بقوله ويمكننا ان نتبين هذا اذا نحن رجعنا الى نظرية قديمة ترجع اصولها الى (فيكو) ــ هو جيوفاني باتيستا/ ١٦٦٨-١٧٤٤ فيلسوف ايطالي حاول تطبيق المنهج العلمي على دراسة التاريخ تقول: ان الانسان يشكل افكاراً خيالية قبل ان يشكل افكاراً عامة، وانه يدرك الاشياء ادراكاً مهوساً قبل ان يصل الى مرحلة التفكير في هذه الاشياء تفكيراً منظماً، وانه يغني قبل ان يقول كلاماً محدد المقاطع، وانه يقول الشعر قبل ان يعرف النثر، وانه يستخدم الاستعارات قبل ان يستخدم الالفاظ الاصطلاحية، وان استخدامه للالفاظ استخداماً استعارياً هو بالنسبة اليه شيء طبيعي) وهذا التشكيل الشعري يعتمد الخيال وبالتالي فان (الخاصية الاولى للشعر هي ان يجعل غير الممكن قابل التصديق) وهذا غموض.

الثاني/ ان الغموض في الشعر لا يمكن النظر اليه على انه مجرد صفة سلبية، أي على انه فشل من جانب

الشاعر في الوصول الى حالة الوضوح التام، وانما هو صفة ايجابية، بل اكثر من هذا هو مجموعة كاملة من الصفات الايجابية. فبعيداً عن قيم الالفاظ الصوتية الصرف، التي لا تحمل معنى، وبعيداً عن سحرها اللاعقلي أي عما لها من قوة التعويذة السحرية ـ كما يرى هربرت ريد بعيداً عن كل هذا نجد غموضاً جوهرياً في عملية التفكير الضمنية، وهو غموض يرجع الى امانة الشاعر وموضوعيته.

الثالث/ الغموض ليس خاصية ينفرد بها الشعر الجديد، وانما هو خاصية مشتركة بين القديم والجديد على السواء، وكل ما في الامر هو ان الغموض قد صار ظاهرة واضحة في الشعر الجديد تدعونا الى التأمل. فلا يمكن ان تكون المسألة في هذا الشعر عدولاً متعمداً من الوضوح الى الغموض، ولا يمكن ان تكون كذلك مجرد رغبة من الشعراء في ارضاء ذواتهم عن طريق اغاظة متلقي الشعر بوضعه في اطار من الطلاسم التي تعي على الفهم كما كان المتنبي يصنع او غيره من شعراء الشعر القديم.

الرابع/ الشاعر في حاجة الى عمق التجربة اكثر من حاجته الى التفصيل وكلما قلت تفصيلات لا تترك عملاً للايحاء الذي تتمتع به لغة الشعر والذي يعتمد على الصور الفنية كالاستعارة وغيرها. ولذا فان التعبير المباشر ليس تعبيراً شعرياً. وحياة الالفاظ الطويلة وما تبلور فيها من مأثور ادبي وتاريخي واسطوري، كل ذلك يكسبها تلك المقدرة الرمزية الايحائية. والغموض والتعقيد مما يزيد عظمة اللفظ او الرمز) ولذا تراه ينظر الى المجاز باباً مشرعة فيقول(فالمجاز في جوهره يمثل هذه العملية غير المنطقية وغير المعقولة التي هي اثر من اثار الخرافة) ويضرب امثلة من القول: (الريح تعول، السماء تبكي، كبد الحقيقة) وهو يريد بهذا المجاز ان ينسب المشاعر والعواطف الانسانية الى الكائنات غير الحية وذاك من منطق الخيال وهو غموض ايضا. ولذا تراه يؤكد ميله نحو الغموض فيقول: (ان الشعر الجديد يتسم في معظمه بخاصة في اروع نماذجه بالغموض) ويرفض المقولة التي ترى انه (اذا كان كان الوضوح ممكناً فان الغموض عجز) وبالتالي فان (العدول عن البساطة والوضوح الى الغموض لا يمثل ضرورة فنية وشعري على الاطلاق)!

واذا وجد الدكتور عز الدين اسماعيل ان الغموض امر لا مفر منه وبالتالي فهو حسنة للشعر الجديد (التفعيلة) فان استاذنا الدكتور ابراهيم السامرائي يرى ان الغموض انحراف متعمدعن اللغة والفهم ويسوق رأيه على عدة شواخص ثابتة هي:

الاول/ ان (جل هؤلاء لم يشقوا بصحبة الكلمة ولم يعانوا كون المادة اللغوية وثيقة الصلة بنفوس اصحابها، لانها تفصح عنهم. ولعلهم ادركوا هذا وادركوا ان لا طاقة لهم بمعالجته (النص الشعري) فاتجهوا الى الاغماض. وكان من ذلك انك تقرأ فلا تخرج من قراءتك بشيء، وان جمهرة القراء غير متفقين على ما يكون لهم من قراءتهم).

الثاني/ (وقيل ان الغموض مقصود اليه في هذه الالوان الجديد، وكأن الغموض وليس لاغماض مادة هذا الفن، واطلقوا قول الاقدمين في البيان وما يشير اليه وذهبوا الى ان النص وحده هو الفن وهو الفكر بما يومئ اليه، وليس لك ان تذهب الى سيرة صاحبه وبيئته).

الثالث/ (ان العبث في الشكل القديم بما وصلت اليه القصيدة ادى الى ضياع الوزن وفصم عرى اوصال الكلام، فانت ترى الكلمة قد قطعت عما يأتي بعدها من اجل ان يكون في هذا القطع استواء لنظم جديد).

الرابع/ ان المادة اللغوية في هذا النهج الجديد على طرف الثمام (الضعف) من (القارئ) وهذا يعني قلة زاده اللغوي واطلاع الشاعر الحديث على تراث امته لانه لا يمكن ان يستغني عن اصوله اللغوية.

وعلى ضوء هذا فان القارئ (لا يدرك غرض الشاعر في قصيدته او مقطوعته او نثريته. والقارئ ممتحن في هذا لا يستطيع ان يلمح شيئاً من غرض، فقد يكون الشطر مشيراً الى معنى، ولكن جملة الاشطار لا تشير الى غرض) ويزيد قائلاً: (انت في كثير من نماذجهم لا تهتدي الى معنى واضح ولا تقف فيها على شيء من حسن البناء، ولم يلتفت فيها الى ما يمكن حمله على القافية) ويضرب في ذلك مثلاً بقول احدهم:

(الثلج/ يسقط حراً وخفيفاً/ ويذوب على احجار الشارع/ اسود/ لم تغتسل الاحجار به/ لم تغتسل المرأة به/ كان الثلج الابيض/ اسود/ لكن المرأة في بهجة امسية الاحد/ المرأة تسرع في خطوتها/ المرأة تحمر قليلاً/ المرأة تلتف بمعطفها اكثر/ وتسير الى موعدها/ اسرع/ تحت الثلج).

فيعلق قائلاً: (ماذا يخرج اهل الفطنة والذكاء من النقاد والدارسين من حديث الثلج الابيض والمرأة تغتسل به وتخرج هي من صفاتها كيت وكيت؟ ان كان هذا من حديث الرمز والايماءة اليه، فمن ذا يفك هذا اللغز؟!).

لقد تعاونت عوامل خارجية واخرى داخلية على تبريز الغموض ظاهرة واضحة في شعرنا العربي الحديث فشكلت هذه الظاهرة عائقاً دون فهم النص الشعري من قبل متلقيه ولم يختلف القارئ العادي عن الدارس في هذا وان حاول الدارسون اعطاء بعض المبررات مما خلقت هذه المبررات اساءات في تفسير النص الشعري، اختلفت منطلقاتها حسب قناعة الدارس (الناقد) مما زاد سوء الفهم عند المتلقي العادي الذي حاول ان يشد نفسه كي يتذوق الشعر الحديث او يفهمه. وهذه العوامل هي:

أ. **الخارجية**: وتتمثل في (المذاهب الادبية/ الحداثة الشعرية/ شعر الغرب/ المترجم).

١ـ **المذاهب الادبية**: ونقصد بها ثلاثة مذاهب اثرت في الشعر الغربي وتأثرنا نحن في هذه المذهبية وهي: (الرمزية والسوريالية والدادائية) وجدت في الغموض مرفأ تستقر عنده، فكانت الرمزية تشد الشعر الغنائي من خلال الرمز الذي يعني الايحاء، أي الاعتماد غير المباشر على النواحي النفسية المنتشرة التي لا تقوى على ادائها اللغة في دلالتها الوضعية، وهو (الصلة بين الذات والاشياء بحيث تتولد المشاعر عن طريق الاثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح) فاوغلوا في استخدام الخيال على انه حقيقة ولكنهم حرصوا على موسيقية الشعر. وعندما ظهرت نتائج نظريات علم النفس كان لتأثير ظهور السوريالية من خلال دراسة العوامل النفسية المؤثرة في السلوك البشري والتي يطلق عليها (العقل الباطن او اللاوعي) ولذا اتخذ شعراء هذا المذهب ذلك العقل منبعاً لشعرهم. فيتجاوز السورياليون الرمزية خيالاً الى ما فوق الواقع ولذا فان اثر السوريالية يظهر بقصيدة النثر التي دعت اليها بعد ان اهملت موسيقية الشعر التي ركز عليها الرمزيون الذين تزعموا الدعوة الى الشعر الحر. ولم تكن السوريالية وحدها في ساحة الغموض فقد زامنتها (الدادائية) برؤية ترى (ان الواقع كان محيرا وغير مترابط حداً لا يمكن عرضه او تقديمه بمنهجية منظمة. وبالتالي يجب ان ينصب هم الكاتب او الشاعر على الربط المباشر بين مشاعره والكون ربطاً سلبياً استسلامياً) وبذلك لجهضت هذه المذهبية لغة الشعر او ما تبقى من معنى يربطها بالاشياء دلالة او تجاوزاً.

٢ــ الحداثة الشعرية: لا نريد في هذه الدراسة تحديد مصطلح الحداثة والاراء التي ادلت بدلوها فيه ولكننا نختصر ذلك بالقول: ان الحداثة رؤية غربية تأثرنا (نحن) بها فاضاع هذا التأثر اصلاً من اصولنا الشعرية، الوزن والقافية في بناء القصيدة العربية. وهذا ما دفع بالدكتور ابراهيم السامرائي الى القول: (ان غياب الاصل في هذه الحداثة قد عبروا عنه في مسألة الغموض في الشعر الحديث، وقد عبر عن هذا ادونيس في ذهابه الى ايضاح ما هو تنافر بين الشاعر والقارئ وان هذا التنافر الذي يشكل ابرز خصائص الشعر الحديث واكثرها اصالة وعمقاً.. ويستشهد ادونيس بمقولة بودلير الشهيرة: "الجميل غريب دائما". وتكون نتيجة ذلك الصنيع (ان عامة ما يدخل في نماذج الحداثة قد ابتعد قليلاً حيناً وكثيراً احياناً عن حدود المألوف من الاعاريض العربية) ولم تقف الحال عند موسيقى الشعر او ايقاعه بل تجاوزتها الى اللغة حيث (لزمت معجماً يسيراً من الغطاء اللغوي الذي لا يخرج عما يسود في الصحف مما تلوكه الالسن. ولعله احياناً قد قرب من العامية بل صالحها، ولم يصل الى تفصيحها ثم وصل هذا الحشد اللغوي موزوناً حيناً في بعض اجزائه وهارباً من الوزن عن عمد في احيان كثيرة الى لون اخر من منثور الكلام دعي تجاوزاً قصيدة النثر) فكانت محصلة ذلك ان ترك (شعراء الحداثة جانب المعنى للناقد والقارئ يلمحانه لمحاً. وقد يضل البصر او تضل البصيرة وبدأ كأنهم اهتموا على استحياء باللفظ ونظمه على هيأة مخصوصة تومئ الى الايقاع) وكان ذلك عند شعراء التفعيلة، اما من كتب قصيدة النثر فانه بعد بنصه عنه مكتفياً بـ (ايقاع الجملة وعلائق الاصوات والمعاني والصور وطاقة الكلام الايحائية والذيول التي تجرها الايحاءات وراءها من الاصداء المتلوثة المتعددة، هذه كلها موسيقى وهي مستقلة عن موسيقى الشكل المنظوم، وقد توجد فيه، وقد توجد بدونه). فهل ننتظر وضوحاً بعد ذلك؟!

٣ــ شعر الغرب المترجم: تعني الترجمة (ان ننقل نصاً من ثقافة الى اخرى، ومن منظومة ادبية معينة الى منظومة اخرى، انها ادخال نص في سياق اخر.. واذا حاول ان يذوب في النتاج الادبي للبلد المترجم له او المستقبل، فانه سيكون دائماً ادباً مستورداً وقطعة دخيلة ضمن المنظومة الادبية التي تستقبله او تمحي اصله الاجنبي) وهذا الامر في صعوبته يعود الى (خلق لغة مستقلة يكون فيها الدال والنظام النحوي حاملين لمعنى) ذلك ان لكل لغة اسلوبها الذي تتراكم فيه الاستعارات والابدالات وعطف البيان والتقديم والتأخير فان تمكن المترجم في النثر فان الاشكال يكون في الشعر حيث تشخص تجربة الشاعر تصورها لغته يكون نقل النص عملاً قد يجانبه الصواب لاختلاف الدلالة والمعنى المراد تصويره فيه وتصبح ترجمة الشعر دون الاحساس بلغته الفاظاً مرتبة على اشطر، فان قرأها الشاعر المحدث تصور ان الشعر يكتب هكذا ناهيك عن الايقاع الذي لا يتمكن منه المترجم. وفي هذا يقول الدكتور عز الدين اسماعيل: (ان الشعر غير قابل للترجمة، لانه انما كان شعراً في لغته وبلغته، ولغته قيمة غير منفصلة عنه. وفردية اللغة لا تسمح بنقلها الى لغة اخرى نقلاً مساوياً كما هو الشأن في اللغة العلمية ذات الصبغة العامة) وتؤكد الناقدة نازك الملائكة بقولها: (ان مادة شعرنا وحياتنا العربية اغنى واخصب من مادة الشعر الاوربي) ولكن هوس المترجم عن الغرب دفع بالشعراء المحدثين الى توجيه قراءاتهم الشعرية نحو الشعر المترجم دون الاهتمام بالاصول الشعرية في دواوين الشعراء العرب مما خلق المكتوب الشعري غامضاً عند هؤلاء حال

دون تلقيه.

ب ـ الداخلية: وتتمثل في (اللغة، الشاعر، البناء الشعري، قارئ الشعر.

١ ـ اللغة: قيل ان (لغة الشعر المعاصر لغة تتجسم في الوجود وتتحد به. والقدرة على خلق مثل هذه اللغة تتفاوت بين الشعراء ولا يتكون مصطلحه الشعري الا بعد كثير من المعاناة والمثابرة) ويعلق الدكتور ابراهيم السامرائي عنها فيقول: (ان اللغة في شعر الشعراء الجدد مادة اكتسبت طرافة وجدة وربما كان لهم دلالات جديدة لالفاظ قديمة، فقد توسعوا في المجازات والاستعارات) وميز هذه اللغة (انها لغة مصفاة ومرمزة، فلا تسمح للشاعر باستخدام اللفظ الا ان يكون هو اللفظ الذي يحمل اكبر طاقة من الفعالية في السياق. اما الالفاظ التي تأتي حشواً وقوالب التعبير التي تأتي اسعافاً فلم يعد لها مكان في هذه اللغة وشرط اللغة ذات الطاقة الشعرية ان تكون مصفاة ومركزه على وفق هذه الرؤية المعاصرة. فان كانت اللغة (عنصراً من عناصر الشعر المهمة ـ عند شعراء الحداثة ـ فلابد للشاعر ان يسلك فيها مسلكاً خاصاً ليستطيع فيها ان يؤدي المعاني بطريقة تختلف عنها في ما عدا الشعر من فنون القول) وتكمن اهميتها انها تنقل الاثر من المبدع الى المتلقي من خلال (اداة الشعر الالفاظ او الاصوات وهي السبب في كون الصور الموحى بها عند القراء تختلف من قارئ الى اخر، لانها لا تنقل الاشياء نقلاً حرفياً طبق الاصل وانما هي ايحاءات تتأثر فيها مخيلتنا. وبتحليل الشعر يتبين ان جزءاً من حيويته مرده الى تلك الصور الحسية الموحية) ويشكل هذاالصنيع غموضاً ان لم يتمكن الشاعر من اللغة. فاذا سألت اهل الحداثة عن التصاق الغموض بشعرهم لقالوا لك (ان البساطة العميقة والغموض كلاهما شديد المساس بجوهر الشعر الاصلي. ومن ثم يمكننا ان نقول ان القدر الاكبر من الشعر القديم يغلب عليه طابع الوضوح والسهولة لانه يستخدم لغة محددة الابعاد، منطقية، لا يميزها عن لغة النثر الا ما فيها في صورة جامدة يندر فيها الابتكار والاصالة).

٢ ـ الشاعر: يفترض في شعر الحداثة ان يكون (الشاعر هو الذي تتطور على يديه اللغة وهو الذي يمد الالفاظ بمعان جديدة لم تكن لها) ولذا قيل (ان الشعر العربي قد تطور تطوراً حاسماً، فينبغي ان نتذكر ان الشاعر نفسه قد تطور من حيث تكوينه الثقافي ووعيه باهمية عمله. ولم تعد القصيدة التي يكتبها مجرد اداة لازجاء وقت الفراغ او تصوير للمشاعر او الاحاسيس، بل اصبحت القصيدة وحدة في بنية متكاملة تمثل حياته ومغامراته الانسانية في سبيل استكشاف الحقيقة) وتطوره هذا لابد ان يكون متساوقاً مع متغيرين لا مناص له منهما ان اراد لقصيدته ان تفهم:الاول تطور ذاته من الداخل والقدرة على ان يخرج من قوقعتها حتى يشارك الاخر في رؤية الحقيقة ومن ثم القدرة على تصويرها اليه. وفي هذا يذهب (توماس ستيرن اليوت) الى رأي (من ان الشاعر كلما ازداد نضجاً ازدادات قدرته على الخروج من اطار مشاعره الذاتية الذاتية الى الاطار الموضوعي) والثاني تطور القارئ او المتلقي فرداً كان ان جمهوراً على فهم الشعر او تذوقه وهذا لا يحدث الا اذا تطور مجتمعه تطوراً يتناسب وثقافة الشاعر حتى يتمكن من ان يفهم ما يقال والا يصبح الغموض رياحاً شديداً هبوبها فتقلع برسالة الشاعر (القصيدة) بعيداً عن اذن المتلقي، فان سمع شيئاً فان سماعه يكون صوتاً لا معنى لالفاظه ان اراد لشعره ان يكون ذا قيمة تؤثر في الاخر (المتلقي) وبالتالي يكون الشاعر فوق متلقية لغة او تضمنياً لاسطورة او ايحاء برمز مما يخلق حالة من

الغموض تنأى بالنص الشعري عن الجمهور.

٣ــ البناء الشعري: يفرق د. عز الدين اسماعيل في البنية الشعرية للقصيدة بين الابهام والغموض. فيرى ان هناك فرقاً بينهما في الغرب ويستشهد بـ (امبسون) في كتابة (انماط سبعة من الابهام) الذي يرى ان الابهام (صفة نحوية اساساً أي ترتبط بالنحو وتركيب الجملة، في حين ان الغموض صفة خيالية تنشأ قبل مرحلة التعبير المنطقية، أي قبل الصياغة اللغوية النحوية) ويضرب الى ذلك مثلاً بقول الفرزدق ــ وان لم ينسبه اليه:

وما مثله في الناس الا مملكا ابو امه حي ابوه يقاربه

فيقول: (ان البيت ليس غامضاً ولكنه مبهم، لان المشكلة الاساسية فيه لا ترتبط بالخيال او بشيء منه، وانما هي قبل كل شيء مشكلة لغوية قائمة في طبيعة التركيب اللغوي نفسه. وفهم البيت يتطلب منا حل مشكلة هذا التركيب اللغوي لا اكثر ولا اقل. فبمجرد ان نحدد عائد الضمائر في هذا البيت تكون كل المشكلة قد حلت، ويكون المعنى قد اتضح تماما). ومعنى هذا البيت كما يقول ابن الاثير/ ت ٦٣٧هـ في كتابه المثل السائر: (وما مثله في الناس حي يقاربه الا مملكا ابو امه ابوه) ويضيف قائلا: (وعلى هذا المثال المصوغ في الشعر قد جاء البيت مشوهاً كما تراه) وهو يدرج هذا البيت شاهداً في موضوع "المعاظلة المعنوية" ويقصد بالمعاظلة (ان يقدم ما الاولى به التأخير) وان عد الدكتور عز الدين اسماعيل الابهام غموضاً بقوله: (ان هذا يدعونا الى التفكير في نوعين من الغموض ينبغي التمييز بينهما حتى لا يختلط علينا الامر فنجعل الرأي الواحد في احدهما ينسحب تلقائياً على الاخر) وعذره في ذلك اننا (نستخدم في الاغلب لفظة الغموض ونادراً ما نستخدم لفظة الابهام). واذا تجاوزنا التفريق بين الغموض والابهام واثر ذلك في عدم فهم النص الشعري عند القارئ فان هناك عائقاً في بناء القصيدة العربية الحديثة عما الفته اذن المتلقي يحول دون فهم الشعر لانها تمتلك وحدة في البناء او الموضوع في حين ان القصيدة العربية القديمة تقوم على تعدد الاغراض واستقلالية البيت الشعري وينعكس ذلك على طبيعة فهم الشعر ذاته عند الجمهور المتلقي ناهيك عن ايقاع البيت في القصيدة القديمة وبالتالي فان الشعر في نظرة المعاصرين (تجربة وفي نظرة القدماء صناعة. وهو فرق بالغ القيمة من حيث ان جماليات التجربة تختلف اختلافاً عن جماليات الصنعة) وهذا يعني ان (النظرة الحديثة توحد الاساس الجمالي للغة والتجربة الشعرية وتمزج بينهما، وتنظر الى اللغة من حيث هي كائن له شخصيته، في حين يغلب على النظرة القديمة تصور جماليات اللغة منفصلة غالباً عن التجربة، بل لم يكن هناك اعتبار لهذه التجربة). ولهذا يلجأ الشاعر الحديث في تصوير تجربته من خلال التعبير الدرامي متعمداً في ذلك على الحوار الداخلي (المونولوج) الذي يعتمده الشاعر من خلال السرد حيث يكون الشاعر راوياً وكأنه يغرينا بصوت جديد. او يضمن شعره باسطوره او حكاية مثلما صنع السياب في قصيدته (رؤيا فوكاي) وغيرها.

وقد يوقعنا هذا التعبير الدرامي في الغموض دون ان نفهم المراد فيقول ادونيس: (ينبغي ان اسافر في جنة الرماد/ بين اشجار الخفية/ في الرماد الخواتيم والماس والجزة الذهبية/ ينبغي ان اسافر في الجوع، في الورد، نحو الحصاد/ ينبغي ان اسافر، ان استريح/ تحت قوس الشفاه اليتيمة في ظلها الجريح/ زهرة الكيمياء القديمة) وهذا ما دفع باستاذنا د. ابراهيم السامرائي الى طرح عدة اسئلة عن هذا النص فقال – رحمه الله–: (اقول متسائلاً: هل من يدلني على طريق

اصل فيه الى ادراك هذه الكلمات التي بدت لي كأنها ضلت الطريق الى حقائقها؟ فما المراد من (هذه الزهرة الكيمياوية)؟ واين تكون في سفر المؤلف في (العدم) أي (جنة الرماد)؟ وكأن الرماد ليس العدم بل هو الخواتيم والماس والجزة الذهبية. كيف تكون هذه الاجزاء التي يأبى احدهما الار مجموعة في الرماد؟ وكان على المؤلف ان يدل على (الجزة) التي لا يعرفها جمهرة قرائه). ولكن هذا الغموض لن نجده في قصيدة (ليس انا) للشاعر احمد عبد المعطي حجازي حيث يقول: (كان الطريق مشمساً الا مواطئ الشجر/ حيث انحنى الاطفال يجمعون ساقط الزهر/ وثم عصفور على غصن بعيد يرسل الصفير/ والناس موكب يسير صامتاً. بجانب الجدار/ يضيقون في وجه الهجير/ واقبلت سيارة تمشي على مهل/ مذياعها مازال يشتكي الهوى/ اما انا.. فكنت اشكو الجوع/ في مطلع الربيع/.

٤ــ قارئ الشعر: وهو يسمى المتلقي، وهذا المتلقي قد يكون القارئ العادي وان تعدد وجوده او تجاوز المعدود الى الكثرة من القراء وهو الجمهور الذي يجد في الشعر حيث (لا يستخدم اللفظ المعتاد بدلالته المحددة التي نتعلمها، او لا يستخدم اللفظ بدلالته التي نقصدها حين نستخدمه في حياتنا اليومية. ثم انه لا يفسر لنا الاشياء تفسيراً منطقياً يقبله العقل. ومن ثم فاننا نصف الشاعر بأنه غامض والحقيقة اننا لا نحكم عليه هذا الحكم الا لاننا منطقيون، ولاننا اعتدنا ان نتعامل باللغة في وضوح) وهذا ما يصنع الغموض حسب زعم قارئ الشعر او من وجهة نظره لانه يريد من الشعر الوضوح ومن اللغة الدلالة المباشرة، فان من وجهة نظره لانه يريد من الشعر الوضوح ومن اللغة الدلالة المباشرة، فان حدث ما يخالف هذا الصنيع كان التلقي متعثراً لان (الشاعر يدرك الاشياء ادراكاً ابعد مدى مما نصنع وهو لذلك لا يجد في لغتنا الناجزة من الالفاظ وصور التعبير ما يشرح به هذا الادراك في دقة واتقان) وبالمقابل فان من الخطأ مطالبة الشاعر نفسه بشرح شعره وقد يلجأ البعض من القراء الى تحويل النص الشعري الى نص نثري عن طريق الكلمة معناها (فهؤلاء يخلطون بين الاراء العامة والمتعة المباشرة التي يثيرها العمل الفني. انهم يفهمون العمل الفني على مرحلتين، فلا يتذوقون القصيدة من حيث هي شعر تذوقاً مباشراً ولكنهم يترجمونها الى النثر اولاً، ثم يفهمونها ويذوقونها ويحكمون عليها اخيراً من خلال هذا النثر.. وبذلك يخلص في ايديهم من العمل الفني (القصيدة) طائفة من الالفاظ لها معانيها العادية وتؤدي في مجموعها معنى ما) بعيداً عن تجربة الشاعر او موسيقية الشعر وبذلك يسقط القارئ في الغموض لانه نأى بنفسه عن القصيدة وحول الشعر الى نثر. وغي هذا يقول بول فاليري: (ان اعادة الحكم على الشعر بحسب النثر وبحسب وظيفته، وتقويمه على اساس من كمية النثر التي يشتمل عليها جعلت الذوق العالمي يصبح شيئاً فشيئاً نثريا) ومثل هذا عائقاً دون فهم الشعر، فكان غموضاً صنعه القارئ العادي بنفسه دون ان يعي الى مواصفات النوع الادبي. فضلاً عن ان (الشعر المعاصر عدو النثرية، وعدو القوالب الجاهزة، وانه يتوخى اللغة المركزة المصفاة) كما يقول احد مناصريه. ودون ان ننسى قول ابن طباطبا: (الشعر كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خص من النظم) واذا كان الغموض ظاهرة اقترنت بالشعر الحديث ووضحت عند من يقرأ هذا الشعر او دراسات الحداثة ان تخفف من هذا التعويق فقالت بنظرية التلقي التي تعني (اساساً بانعكاس العمل الادبي على المتلقي او القارئ وبعمليات التوصيل، فالكتابة بنظر بعض الباحثين تبقى عملاً منقوصاً ان اهملت ظروف التقبل والتلقي)

وعذرها في ذلك ان متعة الكتابة تظل (غير مكتملة اذا عجز القارئ عن فهم النص والتفاعل معه واكتشاف مغزاه) ولم يفت القدماء ما لاثر الفهم في ازالة الغموض فيقول ابن طباطبا: (وعيار الشعر ان يورد على الفهم الثاقب فما قبله واصطفاه فهو واف، وما مجة ونفاه فهو ناقص) والنقص غموض.

ان الاهتمام بالمتلقي وتحميله عبء فهم النص يتضح في الاتجاهات التي عرفت بما بعد البنيوية حيث يكون (دور المتلقي في بناء المعنى وانتاجه وتغذية التحليل اللساني بمرجعياتذاتية قائمة على فعل الفهم) امراً لابد منه (فكان الاهتمام بالقراءة والقارئ شاغلاً للكثير من الدراسات المبكرة لفرجينا وولف عن القارئ العادي، ودراسات الاتجاه المعروف بنقد استجابة القارئ ودراسات الاتجاه البنيوي التي اهتمت بعملية القراءة ولا سيما (تودوروف ورولان بارت) حتى ان دعاة الحداثة قسموا العصر الادبي الحديث ارثاً الى (ثلاث لحظات: لحظة المؤلف وتمثلت في نقد القرن التاسع عشر (التاريخي، النفسي، الاجتماعي) ثم لحظة (النص) التي جسدها النقد البنائي في الستينات من هذا القرن واخيراً لحظة (القارئ) او المتلقي كما في اتجاهات ما بعد البنيوية ولاسيما نظرية التلقي في السبعينات منه) وصار التلقي مشكلة (هي مشكلة قراءات متعددة كانت قد جرت على عمل ادبي) ونظر الى التلقي (على انه امتلاك فعال لشكل يبقى ديناميكياً "حركياً" ومشكلاً على الرغم من كونه مشكلاً يتطلب ليس استبدال مفهوم اخر، ولكن نقل التفكير نحو افق اخر مثل الافق الذي يعتبر الفعل النقدي (القراءة) حواراً بين شعورين، وهذا ما يؤدي الى طرح مسألة قراءة نص ومسألة موقف القارئ الناقد في مواجهة هذا النص) دون ان ننسى دور المتلقي الذي اعتبره (جاكويسون) عنصراً مهماً في كل حدث لغوي من حيث علاقته بالرسالة (فهو يرى ان كل حدث لغوي يتضمن رسالة واربعة عناصر مرتبطة بها هي: المرسل والمتلقي ومحتوى الرسالة و(الكود) او الشفرة المستعملة فيها.. ولكي تعمل هذه الرسالة عملها لابد لها من سياق تندمج في اطاره، كما لابد من افتراض (الشفرة) التي يحل المرسل اليه الرسالة على اساسها) مع التنبيه على ان اختلاف الانواع الشعرية ــ عند التحليل ــ (يتصل بوظيفة كل منها وغلبه نوع من التوجيه النحوي له، فالشعر الملحمي مثلاً يتركز على ضمير الغائب وهذا يعني ابراز الوظيفة الاشارية للغة، اما الشعر الغنائي فيغلب عليه ضمير المتكلم مما يجعله ذا صلة حميمة بالوظيفة الانفعالية العاطفية، كما ان هناك الشعر الموجه للمخاطب). وهذه الانواع المدروسة هي غربية لاننا لا نملك منها الا الشعر الغنائي ولا نحتاج الى ذلك العناء ونحن نحمل القارئ الواعي (الناقد وليس غيره) مهمة تحليل رسالة المرسل بعد اعلان موته في الدراسات البنيوية وقد اهملت موسيقة الشعر بحجة "ليس بالموسيقى وحدها يقوم الشعر" كما يذهب الى ذلك د. صلاح فضل. فان استغلق الفهم على المتلقي عند قراءة الرسالة (النص الشعري) اعتذر دعاتها قائلين: (الابهام واللبس من اهم خصائص الرسائل المركزة في نفسها واولها الشعر، ولهذا فان اللبس يكمن في جذور الشعر ولا يقتصر على الرسالة بل يشمل المرسل والمرسل اليه فضلاً عن (الانا) أي البطل الغنائي او القصصي و (الانت) المرسل اليه المفترض في الحوار الدرامي وكلها شخصيات يعتبر الابهام او عدم التحديد جزءاً مكوناً من طبيعة وظائفها الفنية) وبذلك تقف مناهج الحداثة عاجزة دون فهم الشعر عند الملتقي وينسحب ذلك على الجمهور (لان في الادب او في التاريخ الثقافي، لا وجود للفرد المعزول) وترفض (حصر المعنى بالنص

وتميل الى الاعتقاد بأن القارئ هو الخالق الحقيقي للمعنى) وبذلك وضعته تحت المراقبة المختبرية تحت لافتة جمالية التلقي التي (نبذت ما هو محدد سلفاً لا لرغبة في المغايرة وانما لان الامر مرتبط بفلسفتها الرامية الى نبذ المعرفة المتصلة بالذهن سلفاً والتعويض عنها بعلاقة حوارية تهدف الى استقراء ما يحدث للقارئ وهو يتلقى النص، وكيف يصل بنفسه الى حلقات المعرفة وطبقاتها).

وعلى ضوء ما تقدم فان ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث تكون ملازمة له لان هذا المجدد فيه حطم قيدي الوزن والقافية وتجاوز البيت الشعري الذي يمثل ركيزه في القصيدة العربية القديمة الى وحدة موضوعية في بناء النص الشعري الذي اعتمد الا شطر التي قد تطول او تقصر او تدور مما يخلق ارباكاً في ذهن القارئ او المتلقي اليها بحجة ان المتعة تكمن في القراءة وان خطابية الشعر القائمة على الانشاد لا تتلائم والعصر الحديث والغرض من ذلك اشراك القارئ او المتلقي بفهم النص الشعري واكتشاف جماليته بنفسه. ولا يقصد بالمتلقي العادي، لانه لا يمتلك ادوات التحليل، فان امتلكها فان ما يتوصل اليه قد يختلف عما وصل اليه القارئ الاخر وبذلك يتفاوت الفهم وبالمحصلة تختلف الاحكام النقدية حتى وان اتبعت احصاءات تمكنها من تحويل الشعر الى حسابات الفاظ تبني عليها ميل المرسل الى هذا الاتجاه في الدلالة او تنأى عنها الى اتجاه اخر. وبذلك تبقى اشكالية توصيل النص قائمة لان المرسل نفسه يعيش هذا التفاوت. يقول (وليم هنري اودن ١٩٠٧-١٩٧٣): (ان الفرق بين شاعر دون المستوى وشاعر عظيم يكمن في ان الاول يذكرنا كيف نشعر بشأن كثير ن الامور. اما الثاني فهو يجعلنا ندرك لاول مرة كيف نشعر اتجاهها).

فاذا اضفنا الى ذلك لغة الشاعر التي تجد في المجازات اللغوية والاستعارات البلاغية ملاذاً آمناً يقيها من غياب الصورة الشعرية التي تساعد المتلقي على الفهم كان الغموض يلف المتلقي، وقد يخلق الشاعر دلالات جديدة للالفاظ بزعم تفجير اللغة او التعبير عن اللاوعي عن طريق التداعي، يكون المتلقي على الفهم كان الغموض يلف المتلقي، وقد يخلق الشاعر دلالات جديدة للالفاظ بزعم تفجير اللغة او التعبير عن اللاوعي عن طريق التداعي، يكون المتلقي عند ذاك قد انغلقت امامه ابواب الفهم وعذر الشاعر في ذلك تصوير تجربته عن طريق الايحاء او الرمز الذي لا يعرف المتلقي بعضها فيكون المقروء طلاسم تحتاج الى مفك يترجم المقصود، هذا اذا بعد عن الابهام الذي يصاحب بناء الجملة ان كان الشاعر يفجر لغته- حسب ما يدعي- وقد غادر معجم اللغة التي يكتب شعره الى اهلها وقد وجد في المذاهب الوافدة من الغرب ومنها الرمزية والسوريالية والدادائية متكأ يستند اليه في كتابة القصيدة الحديثة. فان اطلع هذا المرسل على نماذج من الشعر الاجنبي الذي يقرأه مترجماً الى قبل ان يكون الفاظاً تعانق الواحدة الاخرى وكتب متأثراً في المترجم فان القارئ سيحط ركابه مستريحاً عند الغموض. وقد يكون الشاعر مبدعاً والقارئ المتلقي دونه وعياً وقدرة طاقته الابداعية- وان كانت هذه الحالة قليلة- فان الغموض يكون ملاذاً اخر. ان بناء النص الشعري الحديث لابد ان يغاير القديم لكون القديم وجد في الغنائية ارضاً خصبة تشد القارئ الى هذا الشعر. اما النص الحديث فقد يخرج عن هذه الذاتية الى الوجود وتكون له عند ذاك رؤية فلسفية قلما بنى عليها الشاعر العربي القديم قصيدته فيصبح الغموض امراً لا مناص منه وان كانت القلة من القراء معه. لان (الشاعر يجعلنا نعي احياناً وللمرة الاولى بالوجود

الفعلي لامور هي من خصائص عصر معين) دون ان نهملتركيبه الفني. ولم تكن هذه المشاركة الا انعكاساً لتطور القارئ في العصر الحديث بفعل التقدم العلمي الذي يؤثر فيه كما اثر في الشاعر نفسه تجربة ووعياً ولكن ذلك لا يتم على حساب اللغة او البناء الفني للقصيدة الشعرية وعذره في ذلك ابعاد الغموض عن المتلقي والنزول بالنص الشعري الى الوضوح التام او التقريرية المباشرة مما يدفع بالشعر الى السقوط في النثرية فيكون فهم المتلقي على حساب الشعر.

لقد عملت الواقعية الاشتراكية على الزام الشعراء بالمشاركة في توعية الجمهور ولكن صنيع تلك المذهبية الجامدة حال دون ابداع شعر خالد لان ما يفرض على الشاعر ان يقوله يكون خارج ذاته بمسافة زمنية بعيدة ان اريد قياسها وبالتالي فان النص الذي يفقد صدق التعبير عن الذات لا يخاطب جمهوراً قدر ما ينافق هذا الجمهور ومن ثم فانه يعجز عن رفع وعي الجمهور الى مستواه، فتزظل هوة تفصل تفصل بينه وبينهم ان هو كتب نصاً بمستوى الوعي العادي مع ملاحظة متغيرات العصر التي تبتعد عن خطابية النص وفيه يتم التحول من الانشاد الى القراءة، ومن القراءة الى التحليل غير متناسين ان النص الشعري صادر من الشاعر وهو مرسل الى الجمهور كونه متلقياً يفترض فيه الاستواء عند خط الارسال مع الشاعر ذاته والا يتكرر الخلل عند المتلقي ونصنع الغموض مرة اخرى.

هذا المتلقي يكون على مستويين: الاول/ القارئ العادي والثاني القارئ الواعي. ويتمثل في الاول الفرد او الجماعة حيث يؤثر الغموض في اتجاهاتها القرائية بان تعزف عن قراءة الشعر لان المقروء غامض غير مفهوم. فان تعاطفت معه حاول المتلقي ان يعتمد او يستعين بناقد يوضح له الغامض من النص الشعري، فان لم يجد الى ذلك سبيلاً تتحول رغبته الى النوع النثري (الراوية على سبيل المثال لانها قصة تفهم) فان احتاج الشعر فانه يعقد صلة فهم مع المقروء العامي لانه يجد فيه وسيلة واضحة في الخطاب. فاذا رغب دون ذاك وامتلك شيئاً من اللغة استعان بالنثر لتفسير الشعر محاولة منه لفك الغموض.

اما الثاني وهو القارئ الواعي او الذكي اداته النقد او التحليل فانه لن يكون على وعي واحد لاختلاف الثقافة والذكاء، فان حاول ان يتجاوز الغموض تحليلاً فانه لابد ان يقع في هوة التباين بين ما يطرحه من رأي قياساً الى رأي الناقد الاخر وهذه الحالة تخلق ما يسمى بـ (سوء تفسير النص) ولذا قيل: (ان عملاً يسمح بتفاسير مختلفة سيكون بعضها متضارباً ولا يمكن ان يقال عن تفسير انه هو التفسير الصحيح) وبالتالي يعترضنا السؤال: (ماذا بقي من فكرة الاتصال؟!) وتصبح عملية الاتصال بنموذج هزيل بين المبدع (الشاعر) والمفسر (الناقد) عائقاً دون الوصول الى فهم النص بعد ان كانت نموذجاً جيداً للعلاقة بين المفسر وجمهوره. ويرى اخر ان هذا التنوع مصدره (سوء الادراك الذي يسبق سوء التفسير وان كان كلاهما يعتبران غير مقبولين).

واذا وجدنا في تعدد التفاسير للنص الواحد اساءة في التفسير ينتج عن الغموض في النص الشعري فان (ت.س. اليوت) يقول: (ان أي تفسير هو صحيح كالاخر).

ويرجع ذلك الى ان هذا التفسير او غيره يكون (محتفظاً بارث وناقلاً لمعرفة) وكان هناك ما يدعى بالخطأ) وبالنتيجة فليس هناك في الاصل نص اصيل!.

وتختلف الحال في غموض بعض النصوص العظيمة فيرى المفكر الفرنسي (جاك دريدا): (ان مفخرة النصوص العظيمة هو افتقارها الى التحديد.

فالكتابة بالنسبة اليه تتضمن غياب المؤلف وليس حضوره، فهي سجل غير كامل بالضرورة لافكاره واغراضه التي يجب ان تركن مقاصد القارئ اليه قبل ان تصبح ممكنة التفسير). وعذره في ذلك (ان القارئ يكتب النص ولكن لما كان القارئ نفسه كائناً غير مستقر وانه سلسلة من السياقات والاهداف التي تتغير بين لحظة واخرى فيعد ذلك النص ذاته غموضاً لا يمكن تحديده).

واذا كانت ظاهرة الغموض قد شكلت حاجزاً دون تلقي شعرنا العربي الحديث فان ذلك لا يعني انها وقف عند شعرنا دون الشعر الغربي بل انها شمل في الشعر العالمي لاختلاف الشاعر والجمهور، وان كانت جلية في شعرنا فان ذلك مرده لتأثرنا بمؤسسة ادبية غربية شعراً وطريقة بناء نص ودراسة ولابد لنا من ان نحمل امراضها، والغموض مرض من امراض شعريتها.

مصادر البحث:

- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين اسماعيل، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر/ القاهرة، ١٩٦٧ مص/١٨٧.
- الموسوعة العربية الميسرة، باشراف محمد شفيق غربال، دار نهضة لبنان ١٩٨٠، مج ١٣٤٩/٢.
- الاسس الجمالية في النقد العربي، د. عز الدين اسماعيل، دار الشؤون الثقافية بغداد ١٩٨٦م، ص٣٥٣.
- الشعر العربي المعاصر ــ ١٩١.
- البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر، د. ابراهيم السامرائي، دار الشروق للنشر ــ عمان ٢٠٠٢ ص٢١.
- معجم المصطلحات العلمية والفنية، يوسف الخياط، دار لسان العرب ــ بيروت، ص٢٨١.
- الادب المقارن، د. محمد غنيمي هلال، دار العودة بيروت، ط٥، د. ت، ص٣٩٩.
- الحداثة/ مالكم برادبري، جيمس ماكفارلن، ترجمة مؤيد حسن فوزي، دار المأمون للترجمة والنشر ــ بغداد ١٩٨٧م، ص٢٨٤.
- الادب العام والمقارن، دانييل هنري باجو، ترجمة د. غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب ــ دمشق ١٩٩٧، ص٦٣.
- الاسس الجمالية/ ٣٤٩.
- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مكتبة النهضة، بغداد ١٩٦٧م، ص٣٠٠.
- لغة الشعر بين جيلين، د. ابراهيم السامرائي، المؤسسة العربية للدراسات ــ بيروت، ١٩٨٠، ص١٩.
- الشعر العربي المعاصر/ ١٨٤.
- لغة الشعر/ ١٩.
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، لابن الاثير، تحقيق د. احمد الحوفي، د. بدوي طبانة، دار الرفاعي بالرياض، ١٩٨٣م/٢٥١/٢.
- عيار الشعر لابن طباطبا العلوي، تحقيق د. عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم، الرياض ١٩٨٥ ص٥.
- اشكال الرواية الحديثة، وليام فان اوكونور، ترجمة نجيب المانع، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٨٠، ص٨.

(من بحوث مهرجان المربد الثاني المنعقد في محافظة البصرة للفترة من ١ لغاية ٣ نيسان/٢٠٠٥)

الإشكاليات لمعاصرة لقصيدة النثر

■ محمد قاسم الياسري ■

١ ــ التاريخ الادبي:

البداية الابداعية والجدية لقصيدة النثر في العراق كانت في سبعينيات القرن المنصرم، بالرغم من أن هناك محاولات سابقة، هشة ومترددة، لكنها تحتمي في ظل اسماء مؤلفيها شديدي اللمعان، وتحت يافطات مزخرفة ومجلات حاولت اختراق حواجز خرسانية قارّة كمجلة (الكلمة) ومجلة (شعر ٦٩) التي اخرست وهي تتلمس طريق الحداثة والتجاوز على هدي البيان الشعري التاريخي الذي حرره (فاضل العزاوي) ذلك الرجل المتعدد الاهتمامات والمهووس بالجديد، وأقنع البعض من الشعراء على مشاركته في التوقيع حتى يأمن من تصفية منتظرة، فصدق اثنان منهم على انهما من الرجال الخارقين وادّعيا بعد تقادم الزمن انهما عظيمان وما فاضل العزاوي الا دخان يتطاير لانهما القدحة التي اشعلت الفتيل والجذوة التي دامت وادامت بعد ان تسلل الدخان الى خارج الوطن ناجياً بحلمه وبعض مدوناته.

ولأن قصيدة النثر كانت شكلاً يتوسل الحرية، فقد ناضلت كسبّة في الاوساط الثقافية والاجتماعية ضد القمع والانقراض المبكر، فحازت في النهاية على جائزتها الثمينة: الحرية غير المشروطة، وكان السقف اللساني والايديولوجي الذي ظللها مدعوماً بسرانية شعرائها وبساطة رموزهم والايماءات، فكانوا يشكلون في تجماعتهم، ان كانوا في المركز (بغداد) او في المحافظات القريبة والنائية (الهامش) حلقات متراصة، تتداول اسرارها بصمت وتكتم، لأن اعداء الجدة والحداثة دائماً ما يتشككون في مشروعية ما يتداول ضمن هذه الحلقات (الشاذة)، وكلما حصلوا على تسرب ما فسروه على انه معارضة سياسية وأوّلوه على انه يستهدف الحكومة القائمة.

إذن، كانت قصيدة النثر السبعينية في العراق تمثل شكلاً مناضلاً بحق يعمل على جبهتين: الجبهة الجمالية، وفضائها إختراق الثابت والمعلن عنه للوصول الى المتحول والمسكوت عنه عبر شكل جديد كل الجدّة وطريف كل الطرافة، والجبهة السياسية لأن مثل هذا إختراق سيمسّ، عاجلاً أم آجلاً تابوات سياسية وأصنام تحوطها هالات القدسية. فقد توغلت قصيدة النثر، حسب درجة حساسية وثقافة مبدعها، وبتدرجات سحرية ولونية في أعماق مجهولة، كثيفة وغامضة، لكنها رصينة وحصيفة، تناوش القراء، كل حسب أفقه القرائي وتوفره المعرفي ودرجة ذكائه وفطنته ودربته وصبره العقلي، كيما تنأى بنفسها وبمؤلفها عن مسؤولية سياسية ستنالهما، وعن عقاب مؤجل ولكنه جاهز ومتحين. فطار صيتها بوصفها قصيدة المثقفين، صممت وكتبت لكي يقرأها الخاصة وليس العامة، لذلك فهي تمر عبر وسائل النشر المتاحة على الرغم من أنف الرقيب الأمي لأنه أمّي، فحققت بذلك حريتها لأنها أمسكت عمود النور فأنبهر بها الحشد وحاول تقليدها بكثافة جيل جاء مع الحرب العراقية ــ الايرانية وقد اندلعت في بداية الثمانينات من القرن المنصرم، رأي انها حققت انتصاراً ساحقاً بعد عقد من السنين، وهذه سرعة غير معقولة، قياسية ولكنها تخريبية. لماذا لأن الاقلام التي جرت لاهدار المزيد من المداد في محاولة لصنع قصائد نثر لا تمتلك تجربة الاصطدام مع التابوات والاصنام (وأقصد الصدمة الاولى)، ولم تتحصل على سعة عقل المثقف السبعيني المدمج بمعرفيات وخبرات لم يتسن للجيل الجديد أن يطلع عليها لأنها إنحسرت في المكتبات العامة وسحبت من الأسواق أو صودرت على الحدود بحجة أنها لا تخدم القضية الوطنية ولا الجهد الحربي آنذاك. من هنا إبتدأت المحنة: إستسهال كتابة قصيدة النثر وعلى نطاق واسع لأنها تمثل التنفيس الوحيد والأسهل لاحتقانات مرعبة خلقتها ظروف قاسية على جبهات قتالية طولها السماوات والأرض وعرضها العمق العراقي والشرق أوسطي بكامله.

وكرة الجليد آخذة بالانحدار الى الأسفل، تتضخم شيئاً فشيئاً حتى إكتسبت كل شيء، وغيبت تجارب مهمة صادفتها في طريقها، فالكل يكتب قصيدة النثر والكل مهموم بالنشر وتلميع الاسم، والوسائل المتاحة مفتوحة أفكاره الراديكالية المعارضة، فقصيدة النثر حمّالة أوجه تتعدد بتعدد الرجال، وتتحمل القراءات المتعامدة والتأويل المضاعف من خلال متتابعة لا متناهية من الحالات والاسقاطات والاستيهامات والاستبدالات والتموجات والتوصيفات والتكييفات والخلاصات المتكررة والمقرفة الى ما لا نهاية، وكأن مؤلفها واحد، لا يمكن التمييز بين آلاف القصائد والتجارب الا بميكروسكوب نقدي لم تتوصل الى إنتاجه لحد الآن

تقانات العالم الغربي، وما الأسماء إلا رسم واحد بالرغم من المماحكات التي تعقد بين الحين والاخر، والسجالات التي تغذيها بعض الصحف والمنابر والمنتديات لغرض الاثارة والاشاعة وكسب قراء جدد، وامتدت هذه المحنة لتشمل سماء تسعينيات القرن المنصرم، ثم الى ما انتهينا اليه الان بعد مرور خمس سنوات من القرن الجديد في الاستنساخ، لا تغيير في المزاج، لا تهدئة للتكالب، فقصيدة النثر صارت حماراً للمتأدبين، والحرية تحولت الى فوضى، مما حدا بفرسان اللعبة ان يقوموا بمحاولات عدة للحفاظ على النوع الأدبي، واحترام الجنس الشعري، وصيانة شكلٍ صار مقهوراً ومتداعياً، من خلال دفاعات شتى: اصدار بيانات أخذت شكل البيانات العسكرية ولهجتها، تبيح مقالات نارية تهاجم الطارئين بشراسة، اجتراح مناطق جديدة لم تطرأ على أذهان المتطفلين وربما من الصعب مجاراتهم فيها وتقليدها، لكن تلك الدفاعات كانت أوهن من خيوط العنكبوت، لم تجد نفعاً ولم تدر أضراراً آخذاً بالانتشار حتى غدا شبهة طالت الجميع بما فيهم فرسان اللعبة انفسهم، فإستسلموا للامر الواقع وتراجعوا عن شكلهم المبتدع وبدأوا يبحثون عن أشكال جديدة يتوسلون فيها الشعرية والتأسيس لمرحلة متقدمة على قصيدة النثر المتهالكة، فالشاعر علي الطائي يواصل الصراخ بصوتٍ عالٍ عبر بياناته عن القصيدة الادائية، والشاعر خزعل الماجدي أنتج البيان الخامس لحد الان وهو يبشر بالنصر المفتوح متعكزاً على سينوغرافيا الفضاء الشعري وقد حققها ــ وقد حققها ــ حسب اعتقاده ــ في مطولاته الاخيرة التي ابتدأت بعكازة رامبو وحيّة ودرج، موضحاً باجتهاد تلفيقي جداول الاختلاف وليس الاشتراك بين قصيدة النثر والنص المفتوح الذي سيستوعب ــ شاء أم أبى ــ ضمن الاجناس السردية لا محالة، وعن ذلك فرسان اللعبة أم لم يعوه سواء بسواء. فالسردية علم يحاول دراسة الاجناس الادبية كافة واستيعابها ضمن اطار شامل، والسردية بوصفها محاولة مقتدرة لتجاوز الاجناسية ستشكل في المحصلة النهائية النص المفتوح الذي يبحث عنه (خزعل الماجدي) وسواه من الذين ملّوا اللهاث وهم يلاحقون نصهم المفقود للقبض عليه وايداعه الحضور المتأبد كتعويض لغيابات متكاثرة تكاثر الهمّ والغمّ والانكارسات.

لقد قضي على سرية قصيدة النثر وتفككت حلقات (اصحاب السر) وكأنهم جماعات دينية من الرهبان يعيشون في الكهوف والمغاور القصيّة، وتشتتوا ما بين الاجناس الادبية، كل ينعى مأزقه الحرج، وازاء فوضى النشر وكثرة القصائد النثرية المعروضة على الصفحات الثقافية لصحف تتناسل كالجراد القاري، لم يعد هناك نفوذ للنواميس المؤسسة للجنس، وليس هناك أدنى تقدير لجهود الحكومة السرية التي تتحكم بمصير النوع وتسيطر على مفاتيح الحرية المتاحة للشكل وقد أخذ ينتشر كالخلايا السرطانية ويتضخم كأشجار الغابات البدائية ويسمح لانواع كثيرة من الفطر السام في الازدهار على حسابه.

٢ــ الجانب السوسيوثقافي في الأرشيف السري:

لا يمكن للنص الادبي الذي لا يتوفر على قدرٍ كافٍ من الادبية والجمالية ان يزدهر، وما من هدف جيد يخدم مناقشة ذلك، وما من معنى للّغط الذي دار ويدور وسيدور حوله، ولغرض المعاينة القريبة سنفحص ما بين أيدينا من تجربة ترعرت وعاشت ومازالت حيّة في مدينة (العمارة) كيما تكون عينة تغنينا وهي تسلط الاضواء على سرية قصيدة النثر السبعينية في المدن الاخرى، لأننا كنا أحد اطرافها ولأننا خضناها بكل

نجاحاتها واخفاقاتها، ولأننا متأكدون من تشابه بـه منطلقاتها بدرجة أو بأخرى مع منطلقات التجارب التي خاضتها المجموعات الاخرى في المدن الجنوبية، فسنكون منصفين بعض الشيء مع أنفسنا ومع الاخرين، هناك المشتركات ذاتها والاستحقاقات. ولأن تاريخية المعرفة شكلانية إذا لم تتعكز على سوسيولوجيا المعرفة (والتي هي رديف الدلالة الشاملة لأي استبصار) فسنخرج ما بين المستوى التاريخي والمستوى السوسيوثقافي لاضاءة الارشيف المهمل من الماضي القريب، فما يدفعنا نحو الماضي ليس التعرف فقط على ما انجزناه من تكتمات على شكل نصوص غامضة حاولنا جاهدين اخفاءها في فترة ما ثم اظهارها كلما سنحت الفرصة، وانما للاطالة على النظام المرجعي والسياق الايديولوجي لمراكز الثقافة السائدة وامكانها وقد وقفنا ضدها موقف المتحدي بالتزامنا شكلاً تعبيرياً وفر لنا المزيد من الاغطية المراوغة وسلسلة من الاخصابات الباطنية.

كانت (العمارة) ومازالت بعيدة ووحيدة ومهملة، تنظر اليها الحكومات المتعاقبة وكأنها الزائدة الدودية في جسم البلد، لأسباب عدة، بعضها اثني وبعضها عقيدي طائفي وبعضها الآخر أناني تحتمه بيروقراطيات المكاتب المتسلطة على توزيع الثروة، ولهذا اتسع الهامش منها حتى شملها بالكامل، فعندما يظهر الاقصاء والقهر ينتشر النسيان والتجهيل ويتحول المكان الى بؤرة احتوائية للبلادة والحمق، فعرفت المدينة منذ ذلك الوقت البعيد كيف تطرد ابناءها من المثقفين الى الخارج، فصارت من المدن التي توفر ملاذاً آمناً وحواضن دافئة للنازحين من الريف العتيق وعابري الحدود لأن هناك دائماً فراغات احدثها الطرد المستمر الى المركز، الى العاصمة او اية حواضر اخرى كبيرة داخل البلاد وخارجها، فهي مدينة طاردة لابنائها الناضجين لانها لا توفر لهم المناخات الملائمة لانتاج النضج والابداع، ومستقبلة شقة لغرباء تسللوا من وراء القوانين ولحفاة جوعها خذلتهم ارياف قاحلة واهوار مجففة تبكي مرشحة الماء والكهرباء والاخلاق والامن والخدمات الاخرى، فتصوروا أية اشكالية تعيشها هذه المدينة وأية محنة أزلية. وحدها الحسرات تسمع في فضاء العمارة، وحدها الاشباح والارواح الهائمة تتجول في شوارعها الخربة وأزقتها المعتمة.

لا توجد في العمارة مطبعة، وغير مسموح لها بامتلاك دار للنشر. ليس لها صحيفة وهي لا تعرف المجلة أو الاذاعة المحلية فما بالك بالتلفاز؟! وستظل هكذا هامشاً يرفد المركز بالكفاءات والعقول ويستدر عطفه في الوقت نفسه، هامشاً يلفت نظر المركز بين الحين والاخر بطلباته البسيطة المختصرة من خلال تنامي أصوات أبنائه المطرودين الى المركز لعله يشمله بعين الرعاية الابوية.

العمارة مدينة حدودية فقيرة، ولكن أية حدود تربطها مع الشرق (المشبوه) دائماً، العمارة لا تتوفر على مراكز دينية أو آثارية سياحية هامة مثل النجف وكربلاء وبابل وسامراء، وليست ميناءً مفتوحاً على بحار العالم كالبصرة، وليست مثل الموصل وهي تنفتح على جيرانها في الشمال من خلال تبادل الارزاق والثقافات وشبكية العلاقات الواسعة بتوسطية الاخوة الاكراد المنتشرين في والى جميع الجهات من خلال طرقها عبّدتها نسابة مفصلية تمتد الى داخل ايران وتركيا وسوريا لتصل الى روسيا والمانيا وهلم جراً، نسابة تضرب بجورها التاريخية والاجتماعية بوعي واصرار لايلين.

في لب هذه اللجيّة ولدت حلقة قصيدة النثر في (العمارة) الكاسدة الفقيرة، وكان عرابها بلا منازع الشاعر (علي عيدان عبد الله)، فقد اخترق الحظر المفروض والحظر المضمر، واستثمر أجواءً متسامحة سادت لبعض الوقت لكي يصل الى لبنان ويصدر أول مجموعة له من قصائد النثر عنوانها (لائحة شعر رقم ١) عن دار العودة ــ بيروت عام ١٩٧٤م. إنتظمت الحلقة في أماكن عدة وهي عبارة عن مقاهٍ شعبية: مقهى رسن، مقهى بيروت، الحدائق المتاخمة لنهر دجلة...الخ، وبأوقات شبه يومية تقطعها بين الحين والاخر بعض الغيابات، كانت الحلقة تزداد غنىً بمرور الوقت وتبادل الافكار والقراءات والكتب والانطباعات والاغناءات، تتكاثر عدداً ثم تنكمش لتعود الى الانتعاش من جديد بعد ان ترفد بطاقات جياشة جديدة، وهكذا (بين مد وجزر، موهوبون وموهومون، ومياه جديدة تجري من تحت القناطر الخشبية والجسر الحديدي الوحيد، جاء عام ١٩٧٧م ليشهد اصدار اربع مجاميع شعرية توفرت برمتها على قصائد نثر فقط هما كالآتي: (الخطى) لعلي عيدان عبد الله ،(اسرار الطيور الغريبة الاطوار) لمحمد حمد، (قصائد ملعونة) لجابر محمد جابر، و(الاظافر والاصابع) لمحمد قاسم الياسري، وهناك المنجزات التي ظلت حبيسة الادراج المغلقة لعدم توفر المال اللازم لاخراجها الى حيز النور للشعراء: علي بندر، صباح جميل، صلاح عبد الغفار، كاظم غيلان، كاظم محمود السامرائي، فرحان حاشوش وموسى علي محمد.

كان مركز النشر والنجومية ومازال في بغداد، وهو محتكر من قبل مثقفي المركز، وعادة ما يتموضع السائد على قمة الهرم في المركز ليبث صهاره من الدلالات تمثل سائديته بغير منازع، ومثقفوا المركز، المتساكنون والقريبون من بعضهم البعض، وهم مئات بل آلاف، هم المستفيدون الوحيدون من الشفافية والقرب، وهم المعول عليهم لبث تلك السائدية المهيمنة لتستوعب جميع الهوامش المطرودة والاطراف البعيدة، فما دام هناك ماركنتلية اقتصادية تمركز رؤوس الاموال والاختصاصات النادرة في المركز الحاكم، هناك أيضاً ماركنتلية ثقافية تكدس رؤوس الاموال الرمزية لديها لتتخذها كخزين استراتيجي تطلقه عند الضرورة القاهرة (ومن لا يتذكر فيلق الاعلام الذي قاده لطيف نصيف جاسم وزير الثقافة والاعلام ابان الحرب العراقية ــ الايرانية وجلة من المثقفين الذين يتمركزون في العاصمة وقد تم اعفاؤهم من كافة العمليات القتالية ومن المسؤوليات الساندة للمجهود الحربي حتى وضعت الحرب اوزارها وتم تسريحهم بخدمة عسكرية كاملة إذ إعتبرت خدمتهم المدنية في الفيلق الاعلامي متعادلة إذا (لم تفقْ الخدمة العسكرية الفعلية في جبهات القتال الساخنة وحصل معظمهم على الاوسمة والانواط والمكارم المجزية).

ولأن احتكار النشر ظل قائماً ضمن مثل هذه المعادلة، فقد حصل البعض (القليل) على التكريس والتلميع وجلهم من سكنة المركز، وكان نصيب الهامش (الشاسع والكثير) الطمس والمحو، وأكبر دليل على ذلك الانطولوجيات التي اعدت بانتقائية غرضية والمشاهد (جمع مشهد) التي رسخت تاريخية ناقصة، كان القيمون على اعدادها حريصين على ان لا يغفلوا اسم أحد من مجايليهم حتى ولو كان قد كتب طوال حياته سطراً واحداً أو تفوه بجملة (خطيرة) تعرض فيها لشان أدبي ما، في مقهى ما، ولكنهم تجاهلوا تماماً ما دار ويدور في الهوامش الابعد من هناك، بالرغم من اطلاعهم الكامل على كل ما يجري، لأن مثقفي الهوامش يحرصون دائماً من خلال المراسلات ومناسبة اللقاءات الدورية أو

السنوية على ندرتها وحسب مزاج الاستدعاء كالمؤتمرات الادبية والفكرية ومهرجانات المربد والايام الانتخابية على تزويد المهتمين من اقرانهم ومهووسي المسح الشامل بكل ما جدّو واستجدّ من تجارب نصوصية وإنجازات وفيوضات وحتى تقولات ونفاق أروقة وهمس نميمة وكل ما من شأنه ان (يسخن) المناخ الأدبي ويشيع الوشاية.

ليس التاريخ الفعلي للاقصاء تاريخياً نقياً، ولا يمكن له ان يكون كذلك، فمع مرور الزمن، يتشابك هذا التاريخ ويتعايش مع التاريخ العام والتواريخ التي سبقته او جايلته وصمدت في ظله او الى جانبه، دون ان يتوصل هذا (الاقصاء) الى محوها او حتى تحريفها. ذلكم هو الشرط الغامض لمهارة من الخطابات التي تطفوا أمام أعين المراقبين المحترفين غير المتميزين، وهو أنه لا يوجد (إقصاء) لا يحمل في داخله سبب هلاكه بآلاته وتجهيزاته ذاتها، لأن تاريخ العنف، والاقصاء أحد وجوهه المتكاثرة، سيدونه المحايدون من التواريخ الاخرى، ليس بالدقة المرجوة، ولكن بالقليل من النزاهة المفترضة، وببعد النظر الذي يتمتعون به، ومن لا يمتلك بُعد نظر ونزاهة إزاء شراسة ستبتعله عند أول زلة؟

إن العقل المحتجب داخل التاريخ أو داخل المحنة التاريخية هو العقل الذي سيغدو بعد حين ميداناً للمقاصد الحفرية والتحريات التي تريد أن تبرز الى السطح ما هو مهمل ومركون جانباً لأنه ذلك (اللاشيء الجوهري) الذي سيمنح (الشيء الجوهري) الاوكسجين والعلانية الشرعية وشيء من الكمال والتمامية.

٣ـ الجانب الأستمولوجي:

إزاء هكذا وضع مغلف بالظنون وسوء النية ما بين مركز قامع وهامش مقموع، انتظمت حلقة أو حلقات شعراء قصيدة النثر، ليعمقوا الفجوة بين عالمين متضادّين في اطار مرجعي مغاير. اشتغلوا أولاً على تفكيك الذاكرة الرسمية وتسفيه التصورات الارثوذوكسية لسلطات عدة تتجاوز السلطة السياسية، ثم تفرغوا للانتقام من اللغة التقليدية وشطب دوالها القديمة من خلال لغة جديدة مشحونة بدوال طازجة تعتمد الجملة الشعرية وليس البيت الشعري، وتحاكي جمال الآية ونثر المتصوفة، مستهدين بسياق يحتفل بالمضمون الذي أخذ منحىً باطنياً يمتح من خوف الاقليات مهضومة الحقوق صوتها المختنق، ولأنهم شكاكون بما أنجزوه، مرتابون بصدقيته، عرضوا قضيتهم على بعض مشاغبي العقائد التي في طور الابادة، سرعان ما حصلوا على الحافز الامثل لرفد اساليبهم الاخلاقية بمظاهر شجاعة تستطيع أن تستقطب قوى فعلية لمقاومة السائد المركزي، وهنا أخذت قصيدة النثر وظيفة جهادية بعد ان كانت هامشاً

يجلب السخرية والتهكم ويستعدي الانفصاميين.

إن تحديد الاعداء يأتي من توصيف العداء أصلاً، ولأن العداء معلن من طرف الانظمة السيادية والانظمة المرجعية وملفوظات اللغة المتقادمة بمرور الوقت وسرعة التطورات الانفجارية المتلاحقة، فقد شكل (العداء بوصفه جهازاً مفاهيمياً لها تتخلل النصوص من أقصاها الى أقصاها، والنص الذي لم يتوفر على موضوعة (العداء) يُعد نصاً ناقصاً وقصيدة نثر غير مجتهدة، قديمة، لا تمت بصلة الى قصيدة النثر الحديثة.

من هذا المنطلق اكتسبت قصيدة النثر شرعيتها الجماهيرية، وصار متلقيها متلهفاً دائماً وهو يتوغل في فك ألغازها وشفراتها ومراوغاتها للعثور على (العفريت) الذي زرع في داخلها، فلابد من وجود عفريت مضمر يكمن في ثنيات أية قصيدة نثر، والعفريت دائماً يتجلى في تلك القوة الفعلية التهيجية الغامضة المتكتم عليها برعب وبلذة في آن واحد، فتحولت قصيدة النثر رويداً الى سلطة معارضة لكل ما تنتجه منظومات المركز، سياسية كانت أم دينية أم اجتماعية مراسية. لقد صار لقصيدة النثر ميراثها الفكري والروحي لأن امتداداتها ــ وهذا ما ادعته دائما ــ تصل الى هرمسيات وغنوصيات المتصوفة المتأبدين في خلود الكتب. ولأنه لا يوجد خطاب بريء في ظل (السلطان الجائر) فقصيدة النثر اعلنت رسمياً عدم براءتها قبل ان ينتبه (الاسياد) المتمركزون في العاصمة الى ذلك، وحينما انتبهوا كان كل شيء قد استتب لتتبوأ قصيدة النثر عرش السيادة الشعرية، وليس هناك من مخرج، لقد ركبت الموجة وفهمت اللعبة وعلاقات القوة التي تحكمها، وسيكون القامع عاجزاً عن مجاراتها وبالتالي فهم مراميها ومطامحها لكي يتسنى له أن يحصرها في الشرك تمهيداً للاجهاز عليها وعلى شاعرها.

لقد أدرك شعراء قصيدة النثر ذلك مبكراً كيما يمحوا انفسهم ونصوصهم من الاتلاف حينما راهنوا على ان تكون القصيدة التي يؤلفونها كفيلة بأن لا تعني أحداً في الوقت الذي تقول فيه اشياء خطرة وتوزع الاتهامات الى جميع الجهات، بصرف النظر عما بجوانيتها من محاولة عكس ذاتية داخلية ما أو عكس خارجية موضوعية ما، لأن التوازن الدقيق الذي يسمّها يرسم حدود الشعور الداخلي والنفاذ الى العالم الخارجي وكأنه تماهٍ ناقل أو تحايث مستبطن سلفاً، ولهذا السبب من عدم الوضوح المقصود يكون البحث من بعد الارتياب بوجود (عفريت) ضرباً من المتعة المتعالية عند القارئ ولكن الارتياب والبحث ينقلب الى بوليسية شيطانية عند التحري الشرير.

من جانب آخر كان الطارئون والمتطفلون الموهومون كالسراخس على الشاطئ الثاني، ينشرون قصائدهم النثرية بكثرة وكأنهم اصيبوا باسهال شعري، ديدنهم الفهم الخاطئ لانطلاقة هذا الشكل الجديد في الشعرية العراقية والعربية، فقد فهموا قصيدة النثر على انها عدم مطلق مثالي، وتعاطوا معها على انها فناء في السحر اللغوي، إلغاء ذاتي لمباهج اللغة باللغة، ميتافيزيقا حضور غير ضروري، أسطورة متضمنة في أسطورة، رؤية بدائية للانسجام الكوني وكأنه استرخاء شعري ليس الا، خطوط وحركات متحررة من الوقائع التي تؤدي الى السراب، سيميائية لا تفكر الا بنفيها، ضرب من الخيمياء القديمة والتي توهم مشعوذيها أنهم كلما توغلوا أكثر في اللاشيء وصلوا الى سر تحويل التراب الى ذهب، رقى سحرية وتعاويذ لا تؤدي بصاحبها الا

الى الموت المخزي، صارت الحداثة في الشعر تعني لديهم الوقوف بالضد من الحداثة في العقل، لأن الشعر الحديث ــ حسب قناعاتهم ــ يعني العقل البدائي المختل الذي يصبوا الى تفكيك العالم ليجلسوا على أنقاضه تائهين ضائعين لأنهم يفتقرون الى أبسط مقومات بنائه من جديد، حداثة الشعر لديهم تعني التخريب البحت بكل ما تعنيه هذه الكلمة، حتى القدرة التأملية المجردة قد طالتها يد التخريب وأضحت ضحكاً على الذقون. من هذه النقطة نستطيع ان نصل الى درجة أعلى في السجال: حتى لو فهمنا ان قصيدة النثر والحساسية الشعرية المرافقة لها هي مزج بين الشعر والنثر، أي مزج بين الأجناس الأدبية، هذا الفهم يُد إستخفافاً بالنوعين الأدبيين لأنها بما تمثله في حد ذاتها (وأعني قصيدة النثر) ضياع بين الصنوين الابديين، منطقة حيادية بيضاء تبغي إبتلاع إنجازات الإثنين لكنها لا تستطيع بما لديها من ممحدات وقابليات بسيطة كأنها لا تمتلك منظومة من المعايير والتخوم والتماهيات وترهينات الواجب النقدي والضرورة الشعرية ولا تمتلك ذاكرة أو هوية يعتد بها، فضلاً عن المشكلات الاسلوبية والبلاغية والفنية والروحية التي شوشت بمجموعها على المراجع اللغوية نفسها وبدأت تأخذ حجماً غير طبيعي بالمرة، زيّف الانتصارات والأمجاد وحوّلها الى هزائم مجانية تلهج بها ألسنة الكثرة ممن يدّعون الشعرية مما أدى الى تسطيح الوعي بالقضايا الكبرى التي تخص إنسان هذا البلد وحكاياته المصيرية وكأن الشعر والتاريخ (وهما يتبادلان الأدوار) لعبة متاحة للمتسترين بالحداثة والجدة والمعاصرة حتى لا تنكشف ..... المقرفة وفضائحهم الارتزاقية وقد زكمت نتانتها الأنوف. ولأن تاريخ الثقافة العراقية مثلما هو تاريخ الثقافة العربية هو تاريخ شعري: تتبع أخبار الشعراء وقصائدهم وسيرهم البيوغرافية وأماكن انتظامهم في حلقات وتداولاتهم الرموزية للشفرات السرية التي تسم حياتهم ذاتها وعلاقاتهم مع بعضهم البعض ومع المجتمع وكتاباتهم الاخرى غير الشعرية وولعهم واهتماماتهم الاخر، فمن الأولى بأي باحث ان يشكلا منذ البداية في الاختزال اللاوعي الذي يمارسه الشعر تاريخاً ومناقبية على الثقافة والفكر العراقيين وبالتالي العربيين، وأن يركز جهده في التنقيب عن أسباب التغييب التي مارسها ويمارسها سحر الشعر على الحياة الثقافية والفكرية، هذا السحر الأناني ــ إذا جاز لنا التعبير ــ الذي احتكر تمثيل الظروف والشروط والتأثيرات الوجودية في حياتنا كتاريخ وبتنا نقرأه بوصفه التاريخ الاجتماعي الكلي لأمة حالمة، ومن جانب آخر استوعب كافة المشاعر وأبرز الانطباعات وأقواها والتي تعبر عن الايديولوجيات والحساسيات الخاصة بعصرها أو بكل العصور بوصفه (أي الشعر) وثيقة تاريخية مرآوية لا يأتيها الباطل من ورائها أو من يديها، يحترمها الاغلبية من الناس ويتداولونها في اجتماعاتهم العامة والخاصة للفخر او يأتيها الباطل من ورائها او لضرب الامثال، وأشير هنا الى ظاهرتي أبي الطيب المتنبي قديماً ومحمد مهدي الجواهري حديثاً وأشعارهما وهي تتداول على نطاق واسع حتى في أبعد نقطة من أفق الريف العتيق.

من هذا الفهم المنتشر أصبح التاريخ الادبي والشعري خاصة ليس جزءاً من التاريخ الثقافي او الاجتماعي او السياسي او الفكري بل هو التاريخ العام بدون منازع لان وظيفته المشهورة قد انصبت على امتلاك الزمان برمته وليس أزمنة محددة بخطابات ممرحلة وأمكنة خاصة ووقائع، والمثل الابرز والانصع

على ذلك اطلاق البيانات الشعرية المتتالية وكأنها نذر نبوءات شؤوم يجب الحذر منها ومراعاة ما تأتي به من تحذيرات واستخارات، وكأنها بيانات سياسية او عسكرية تحاكيها في الشكل والنبرة العالية وشراسة اللغة والجزمية في اطلاق الاوامر والنواهي.

ان هيمنة الشعر على التاريخ العام ستمد من استعارية اللغة العربية اصلاً لانها لغة اسطورية بحد ذاتها تتحمل معجميتها احصائيات لا حصر لها ولا يمكن جدولتها ضمن حقول دلالية معرّفة، فهي منغلقة على كل جديد من مفاهيم المعلوم البحثة ومصطلحات التقانات الجديدة ولكنها مولدة خصبة لكل ما هو ثابت ومتعارف عليه منذ بداية الزمان، فالذي أكل الدهر عليه وشرب يتم انتقاله من غيبوبة الموت بانعاشه مؤقتاً ليواصل حياته الكئيبة حتى يأكل الدهر عليه ويشرب ثم يرزق بالامصال والمنشطات وبعض الاوكسجين النقي ليعاود دوار الحياة حتى يأكل الدهر عليه ويشرب وهكذا دواليك.

لقد إبتدأ الشعر شكلاً ورؤية منذ غبشية تنظيم الانفعالات الفردية والمعوية، بكل تجلياتها وخلاصاتها في مجتمعات فجر التاريخ، وتطور مع تطور تصوراتها وتخييلاتها، لكن الحياة تغيرت والمجتمعات تقدمت والموقعيات تمحورت حول نوع المسؤولية المتحولة بين الشعر والمجتمعات، لماذا لم تتنازل هيمنة النفس الشعري أو الحساسية الشعرية عن عرشها في اللغة العربية وفي قولبة المزاج العربي؟

ربما هو قدر العرب، وهذا الجواب يشكل التضليل بعينه، لأنه ما من أمة حاولت الصمود في وجه الانكسارات الداخلية والتحديات الخارجية تتبنى هذا المنطق المتهافت أو تنظر اليه بعين الرضا، فالشعر بالنسبة لها يشكل ترفاً ليلياً يكف عن هيمنة المسرنمة حالما يبدأ كدح النهار في التحصيل والكسب وبذل الجهود والنضال لتطويع قوى الطبيعة وتذليل مصاعب العمل والحياة بجسوم سليمة وعقول منفتحة على الابتكار والخلق والتجديد، وبتنظيم عالٍ ودقيق لا يسمح لأي (أفيون) باختراقه، إن كان كلياً نياً أو شوفينياً أو ربما نموجياً، وربما ساعد الشعر في بث بعض الحماس كلما خارت القوى.

٤ــ موت الحداثة / موت قصيدة النثر:

في هذا المفصل سنركز اهتمامنا على مناقشة بعض آراء أحد أبرز الاصوات التي كتبت قصيدة النثر ونظرت لها في العراق، الا وهو الشاعر خزعل الماجدي، لإعتبارات عدة، منها: أنه كان الأبرز بين أقرانه بدون مزاحم لأنه واكب قصيدة النثر منذ بداياتها وكان الصوت الأقوى في حلقته، ولأنه لم يغادر البلد طيلة ربع القرن الأخير بالرغم من كل الحصارات والهزائم، لذلك فهو يتوفر على معرفة دقيقة بما جرى ويجري بالعكس من أقرانه الذين ركنوا جانباً وقطعوا أسلاكهم الحوارية مع قصيدة النثر أو الذين تحولوا عنها لممارسة الكتابة في جنس أدبي آخر أو الذين هاجروا مبكراً، طائعين أم مجبرين الى حيث الشتات الرغدة التي وفرت لهم كل شيء إلا أخبار الوطن التفصيلية، ولأنه ابن المركز، ابن العاصمة التي وفرت له الشهرة والنجومية، لأن كل وسائل النشر المقروءة والمسموعة والمرئية كانت بمتناول يده بشفافية وبساطة لا تحاكيها الا بساطة ارتشاف فنجان قهوة، وبالنتيجة لكي نعرف ما آلت اليه قصيدة النثر.

في بيانه الرابع المعنون بـ (موت الحداثة)، والذي هو بيان سياسي اكثر مما هو شعري، أعلن موت الحداثة

بالوقت الذي لم يعرف فيه البلد معنى الحداثة. ففي عام ١٩٩٧م وهو العام الذي قدم فيه هذا البيان الى ملتقى الشعر الذي نظمه الاتحاد العام للادباء والكتاب في العراق، كانت الحياة الوطنية راكدة متخثرة كأية حياة في بلد ما قبل حضاري، فالحصار الانكلوسكسوني على أوجه والتهديدات العسكرية قائمة والتحضيرات الحربية فعلية ولكن الاجتياح غير منجز بعد، كساد شبه عام رجوع كافر طال الاغلبية من الشعب، فساد اداري مستفحل، خدمات شبه معطلة، عسكرة الشعب بالقوة وبوتيرة لاتكل، مصير مجهول. عندما تطلعون على البيان الرابع هذا وقد نشرته مجلة الطليعة الادبية البغدادية في عددها الاول ــ كانون الثاني/ شباط ١٩٩٩ ستعرفون عن أي هذيان اتكلم، وعن أية رطانة يورط الشعر نفسه فيها، لو كان البيان قد صدر في احدى الدول المستقرة سياسيا، غربية كانت أم شرقية، ومن قبل أحد مثقفيها لفهمناه بشكل جيد واستوعبنا مقاصده، لكن صدوره في العراق وفي ظل الظروف المعروفة للكل ومن قبل مثقف عراقي هو (الابرز) بين مجايليه، هذا ما لا يمكن للعقل الصاحي ان يتمثله. وللاختصار سأطلعكم على ما جاء في بدايته وما انتهى في خاتمته لتدركوا حجم الطامة التي آلت اليها شعرية قصيدة النثر. يقول خزعل الماجدي في بداية بيانه: (ليس المطلوب من بيان كهذا اطلاق الرصاص على الحداثة الغربية او العربية ــ والفرق بينهما كبير ــ بل ان الغرض الرئيسي منه هو اعادة النظر نقدياً من الحداثة باعتبارها أهم قضية شعرية مازالت تشغلنا بصورة جدية وتشغل كل جيل او شاعر حديث. وسيكون من ضمن ما نريده في اعادة النظر هذه تشخيص المشكلات والمحددات والقيود والامراض التي انتجتها ايديولوجيا الحداثة والتي اصبحت تقف امام حرية الشاعر وتقلل من مساحة افقه وتقمع بمركزيتها كل ما لا يكون حديثاً على وفق مقاساتها في هذه الفترة او تلك). وفي ختام البيان يقول: (كيف نصون ما تحقق من الحداثة، فأقول بتحرر الحداثة من فتيلها الايديولوجي وجعلها حرة طليقة تتنفس الهواء ولا تفرض مركزية وشروطاً وارطاماً قسرياً مع الماضي والحاضر، لأن العنف الذي تنطوي عليه مقولات الحداثة يسبب دماراً كبيراً، وقد يسبب عنفاً مضاداً، وفي الحالين ليس هذا ما نريده، بل نريد حداثة مثل الحياة تأكل وتتنفس وتنام وتعمل وترتاح، لا حداثة مثل المكائن والعتلات أو مثل منضدة البيروقراطي أو مثل سيف المتعصب والتي ينتج عنها دائماً ما هو غير انساني وغير جميل ولا يخدم مستقبل الانسان ولا مستقبل الشعر).

هذه اللغة المتعالية على الحياة والانسان والوطن، اللاهية بأوهامها وكوابيسها، المسترخية لأن (الشبع) قد توفر لصاحبها الى حد التخمة، هذه اللغة المستبدة المتسلطة نجدها قد تكررت في البيان الخامس الذي أطلقه (خزعل الماجدي) على صفحات جريدة (الاديب) البغدادية الاسبوعية ولثلاث اعداد متتالية: العدد (١٤) في ٢٠٠٤/٣/٢٤ والعدد (١٥) في ٢٠٠٤/٣/٣١ والعدد (١٦) في ٢٠٠٤/٤/٧ تحت عنوان (النص المفتوح/ سينوغرافيا الفضاء الشعري) يعلن فيه عن موت قصيدة النثر وولادة جنس شعري جديد اسمه (النص المفتوح)، وللوقوف على هيمنة (الشعر) الخرافية على حياتنا، سنقتبس بعضاً مما جاء في البيان، يقول الماجدي: (ولأن الشعر كائن قبلي فهو يحوّل ما يختلط به من الاشكال الادبية والمعرفية الى اشكال بدائية قبلية ايضاً، فهو عندما يمس التاريخ فإنه يصبح عملاً قبل تأريخي، وعندما يمس الدين يصبح عملاً قبل ديني

وعندما يمس الكيمياء فإنه يتحول الى عمل قبل كيميائي، وميزة القبل هنا انه يحاول القبض على الكل الذي يحيط ذلك الحقل به نفسه، وهكذا يتمكن الشعر من خلال النص المفتوح أن يقفز الى ما قبل الفلسفة ويتحول مصدر معرفة اولي وبذلك يتحقق حلم الشعراء العظام في ان يكون الشعري مصدر المعرفة ففيه اجنتها وخطوطها الاولى). ويستطرد قائلاً: (ان انفتاح النص الشعري عمودياً وافقياً على الاجناس النثرية والعلمية والمعرفية وتلويثها ببراعته وعفويته وفطريته يجعله يستعيد السيطرة على مركزه الفعلي لها وتصيده للكلي الذي يحيط بها او يتمركز فيها).. (ويصبح النص المفتوح هاضمة كونية ينظمها نسق الشعر أو فضاءً مفتوحاً يدور حول جوهر الشعر). فأية سلطة كونية يطمح حيازتها الاستاذ خزعل الماجدي؟ وأية حكومة كونية ستتحكم بشعوب العالم ودستورها الشعر وجملة المنمقة التي تعتمد (الكذب) ولا شيء سواها فكل الاستعارات والمجازات والكنايات والتوريات والتشبيهات كاذبة (هذا ما تعلمناه من النقاد العرب القدامى)؟! أي يريد ان يذكرنا بما قاله اقدم كتاب مقدس ظهر على وجه هذه البسيطة واقصد (التوراة): (كل شيء باطل وقبض ريح)؟ لماذا لا يتذكر ما قاله القرآن الكريم بصدد تسمية النص المفتوح ايضاً بانفتاح حواس الانسان على بعضها تداخل آلياتها مما ينشط كل واحدة على حدة ويعطي الانسان توتراً وجودياً عالياً كما يعني ضمناً انفتاح الحقل الانساني بأكمله على الحقول الحية الاخرى التي حوله ــ الحيوان والنبات ــ وتبادل الايقاع معه أو كذلك حقول المادة الفيزيائية ويصبح الكون وحدة شاملة قادرة على الاختلاط مع بعضها ويكون الشاعر هو الراعي هذا الاختلاط عبر مدونته المفتوحة او عن هذا الطريق يكون النص المفتوح جنس الاجناس المكتوبة ونوعاً من النصوص الاسطورية الحديثة الشاملة التي يتحقق فيها اختراق وتضمين واعادة صياغة وتناص وذاكرة مخيلة وصيوات آخر).

كل هذه الادعات الكبيرة باستطراداتها المريرة لم يدّعيها او يتبناها أحد من قبل، وخاصة أصحاب الروائع الخالدة كرستوفسكي وتولتسوي وفكتور هيجو ومارسيل بروست وجوته وحتى سارتر وفوكوو بورخس وماركيز وكدنديرا، بل وحتى اسماعيل قادرية وابراهيم الكوني ومن قبلهما نجيب محفوظ وحنا مينا، وكل الذين خلقوا عوالم متكاملة خاصة بمجالاتهم الابداعية وعُرفوا من خلالها. لماذا؟ سيأتيكم الجواب لاحقاً عندما نحدد بالضبط من الذي يتصدى للكلام حينما تحتد المناقشة حول أولويات الراهن الكارثي.

٥ــ الكولونيالية تعود من جديد:

ان المنحى المدرسي التعليمي الذي ينشغل بعرض الاحداث او الافكار او القضايا بطريقة منطقية متسقة ومنسقة ومضبوطة على نظام (العادة) ما هو الا ضرب من الخداع والزيف لأنه يكرس الوهم الاكاديمي المدجن في ادمغة لم تتدجى بعد، فالنظام لا يخرج الا من اللانظام، والكون لا يأتي الا من بعد فساد، والصورة تنبثق من الهيولى، والتاريخ يأتي كخلق متحقق من اللاشيء بوصفه فعلاً يتكون بمرور الوقت.

ينبغي النضال ضد النرجسية بقدر النضال ضد التبسيطية، وضد تسطيح الوقائع وضد احتكار الحقيقة وضد تقديم الحلول الجاهزة والوعود المخيبة للآمال، ينبغي النضال ضد اللصوص الدوليين وضد الجواسيس والخونة وضد لصوص دوائر الدولة وضد مزيفي الشعارات ومؤدلجي العقائد والاديان، وضد الارثوذكسية الفكرية، وضد تفخيخ العقل.

ان حراك البشر هو الذي يؤسس ويمأسس ويشرعن المشاريع الحضارية وليس الرهان الفوقي المخطط في دوائر اجنبية، هذا ما علمتنا اياه الاحداث بعد زلزال بغداد واجتياح الوطن وترهين خياراتنا واستحقاقاتنا نحن الاحرار. الى انحدار سلم القيم أدى الى انحطاط الضمير الفردي وبالتالي أدى الى تكثير الملل والنحل التي تدعي العصمة وهي منها براء. إن الالحاد الانكلوساكسوني يعيدنا الى المقولة الهيغلية الاكثر الحادية بنحو جذري: (ليس ثمة تفارق، لا محيد عن ما يجري هنا، فنحن تحديداً ما نصيره، ما سيفره)/ لأن الكولونيالية الغاشمة بتدخلها السافر في تغيير مصائر الشعوب تفرض الامر الواقع الذي يخصمها، واقعها المنطوي على جملة التفافات وتخندقات تخدم مصالحها وحدها وليس له أي ظل اقتصادي أو صدى لاهوتي في مشكليات الشعوب المغلوبة، فلا يوجد في اجندة المحتل مصطلح (قلب المواقع او تغيير اطراف المعادلة) فالمقولات الاقتصادية هي الاولويات المحبذة في قاموس الغازي المحبّاخ.

والمقولات السياسية العملياتية ليست نتاج ضمير انساني صاح ونظيف. أن ترسيخ الديمقراطية واحترام حقوق الانسان وصيانتها من الانتهاك، قضايا دائمية للمقولات الاقتصادية البدئية، من الناحية المنطقية والتاريخية وحتى الفيزيائية، فلا يمكن للجيوش او تتحرك وتحتل موقعاً متقدماً الا اذا توفر لها غطاء ايديولوجي اعلامي انسانوي ساند. ليس ثمة استقلالية للمقومات القبلية عن المحتوى، فيدان المقولات الكولونيالية يحتضن حتماً كل العناصر المادية التي ظلت غير محددة حتى ساعة بدء شن الهجوم. ومع التقدم تتوالى العناصر المادية الجديدة في الظهور شيئاً فشيئاً ساخرة عن صلتها غير الملتبسة مع الاهداف المعلنة، فلا توجد استقلالية في معجم المقولات الكولونيالية. لقد رسخت المنظومات الاستعمارية، قديماً وحديثاً، مفهوماً صارماً يتلخص بأن أصل العلاقات الاجتماعية والدولية وأصل الافكار والتصورات الذهنية التي تنجم عنها هي الحرب والغزو واستباحة ثروات الشعوب ومسخ الهويات والحضارات والثقافات. لقد شخص (فردريك انجلز) ذلك في رسالة الى (جوزيف بلوخ) مؤرخة في (٢/أيلول/١٨٩٠) عندما قال: (من بين كل الشروط تظل الشروط الاقتصادية هي المحددة في النهاية.. بل حتى المأثور الذي يلازم عقول البشر، كل ذلك يلعب دوره ايضاً بالرغم من أنه غير حاسم)، فكيف نعجب من تطاولات الكولونيالية الجديدة ابنة النظام العالمي الجديد على المجتمعات المختلفة عنها، والتي تسميها بـ (البائدة) تلك التسمية العنصرية المحقرة، ولأن مضمون التطاولات الكولونيالية قد يبدو عديم الفائدة، لأنه واضح ومعروف ومعزز بالأدلة، غير ان واقع امكان تحاشيها يبيّن بأن التاريخ الاستعماري لا يمكن ان يقرأ ويفهم من خارج مقولتي النهب والطمس، الطمس الذي هو أكثر من نهب.

ثم هناك الايديولوجيات الغيبية وقد ملأت الفراغ حسب نظرية الاواني المستطرقة حالما سقط الوثن، انهم كالاشباح يختبئون داخل العقلية الغفلية الجماعية مثلما هو انبجاس فجائي من داخل الغفلية الفردية، من داخل لا شخصانية إجتقان الاغتراب الدائم، وينجسون فجأة مثلما ينبجس الفكر من مشيجته، ليس لهم برنامج واضح ومحدد غير جملة اشتراطات صارت منذ زمان بعيد في خبر كان، ولكنهم يرغبون بما لا يعوزهم، بمعنى انهم يرغبون باستمرارية حيازته، إن الذي لا يعوزهم من السلطة والجاه والمجد والمال المدرار الذي يتدفق عليهم

كل يوم كمياه الشـــلالات لا يمكن ان ينتهي في يوم ما دامت هناك أمية وتجهيل ملزمين، الـذي لا يعوزهـم مكرس ومترسخ ومعروف ومنتشر، ذلط لأنه صاحـب ماهية غير محددة، ومثلما هو مؤكد: غير المحدود محدد ومتعين في القلوب وليس في العقول، لذلك فهو من دون نهاية، لامتناه وغير متعين وكوني كأي مستحـــاثة ميثولوجية.

إزاء هكذا خطرين كارثيين ، ماذا تفعل قصيدة النثر أو الشعر كله ؟

هل نعود الى الســرانية والطلســميات والاوهام المعوضة للرغبة والتمني؟ لقد سقط الوثن وبسقـوطه لم تعد الاحلام مسجونة وكفّتْ الكتابـات والتأليفات عن أن تكون مقيّدة، وها هي الساحة مفتوحة والفراغ الثقـافي هائل والصراع الحضاري مع الآخر المحـتل معلن في وضح النهار وعلى أوجّه، أبمقدورنا أن نوقـف عولمة مقتدرة شاملة بقصيدة نثر موبوءة بالفجوات والبياضات والتنقيطات وشعرية الفراغ؟ هل من المعقـول ان تكون انثيالاتنا الهلوسية والمفارقات الهذيانية وتقانات التوازي والتكرار والجمل المركبة الطويلة والتغييبات الارتكابية التي تذكرنا بالانضمامية الضيقة والحزبية المتحـجرة معادلاً كافيـاً لكـل تلـك الاطنـان مـن التنظيـرات الاستراتيجية والروايات الضخمة المحبـوكة السبـك والأشرطة الروائية والوثائقـية والتقـارير السياسـية والعلمية المصورة والتي تبث على مدار الساعة من قبل عشـرات الاقـمار الصناعية المموّلة والمجهزة لهذا الاختراق ؟

من الطريف أن أذكركم: لقد كنا قبل سنتين من الآن سعداء بالهزيمة مقابل توقف القصف الجوي الذي تقـوم بـه مئات الطائرات والسـفن الفضائية التي لا يوقـف زخمها صاروخ مضاد أو قـذيفة مدفع موجهة أو دعاء حار.

الى أية درجة يمكن ان تسـتوعب قـصيدة النثر تماهي صعاليك الباب الشرقـي مع العولمة، وجشـعي الشورجة، وأنانيي أسـواق الجملة في جميلة، ومعدات العمارة، ومروجي ومهربي تجارة المخدرات والحشيشة على طول الحـدود العراقـية ــ الايرانية، وإرهابـيي العشائر، ولصوص الزمن الجديد، وإنتهازيي المحنة من التكنوقـراط: عناترة العهد البـائد ومزيفي الموجة الجديدة؟!

أتسمعون الهمس الدائر في أروقة الدوائر الرسمية، ممن يعتاش موظفيها على رواتب المحـتل وإعاناته المادية، الهمس الذي ينثّ مشاعر ضغينة ضد (الغرنغو) كلما قتل جندي محتل في أحد الشوارع العراقية؟

إذن، لم لِمَ كل هذا الشغف التوستاليجي بكل شـيء ضائع ومفقود؟ شغف ذي طبيعة فايروسية معدية، يدير ظهره للواقع المقلوب على رأسه ويحـوّل غضبـه (= Arch texte)، جامع الاجناس، النص الحـرج، شروقص والنص، الكتابة الجديدة، اللاشكل الشـعري، قصيدة سرد، ثم السينوغرافيا: أي رسـم الصورة وهو مصطلح مرحّل من المسرح، جميع التسميات تدل على شكل واحد: قصيدة النثر عندما تتمدد وتنتشر لتستفيد من الاجناس السردية كيما تتسـاوق مع حـركات ما بـعد الحداثة التي عصفت في العواصم الغربـية والفنية (لأن الحداثة ماتت كما أعلن ذلك خزعل الماجدي منذ بـيانه الرابع)، وما بعد الحداثة أو الحداثة البـعدية (= Post modernism) لها تسميات كثيرة، فهي الحداثة الجديدة والحـداثة المتأخرة والتي أنتجت خليط من الفن والفن المعتاد، وفن المصادفة وأدب الصمت الذي يقـوم على

اللامعقول واللاتخطيط والمحاكاة الهزلية، وتقع في دائرته الرواية الجديدة والرواية اللاروية والرواية – ..... والنتاجات المشبعة بكوابيس الجنس وعطالة المخدرات، وتتفتح صورة ما بعد الحداثة أكثر في الفن التشكيلي، في حركات التعبيرية التجريدية والفن الشعبي (Pop Art) والفن البصري (Pop Art) والفن الحركي والسوبريالية والفن الذهني والتعبيرية الجديدة ونصوص السائد وظواهر الجنوسة والايروتيكية المتطرفة والغمنسية والجنسانية والبورنوغرافيا الاباحية.

لنستعيد بعضاً مما جاء في البيان الخامس الذي اطلقه الشاعر خزعل الماجدي والخاص بـ (النص المفتوح) لكي نفهم ماذا يريد بالضبط لنصه المفتوح أن يكون على مستوى التجنيس:

١ــ أن يكون جنساً شعرياً يتخذ من الكتابة فعلاً شعرياً مغامراً يقف بوجه متون السرد والدراما الحديثة منافساً لها قدر انطلاقه من أرض الشعر، انه مصالحة الشعر مع المتون ثم تطويقها او تفخيخها بنيران الشعر.

٢ــ إنفتاح الشعر على السرديات الحكائية القديمة وعلى السيّر والتاريخ والحوليات ونصوص الجغرافيا ونصوص الاحلام والخرافات والملاحم الشعبية وأصناف الشعر الشعبي القديم والاغاني وغيرها، هذا من جهة الأدب القديم، أما من جهة الامن فينفتح على النصوص الكتابية المقدسة والنصوص الاسطورية ونصوص التصوف والاشراق والغنوص بشكل عام ويحاول اعادة تركيب الطقوس والدورات الدينية المقدسة الاخروية ونصوص العود الأبدي وغيرها.

٣ــ أما إذا فتحنا النص الشعري الجديد أفقياً على نصوص الحاضر فعلينا أن نضعه أولاً في مديات النثر السردي والدرامي والشعري السائد من جهة الأدب، وأن نعرضه للتلامس مع آفاق المعرفة المعاصرة من علوم صرفة وعلوم انسانية وفلسفية وثقافة.

لقد غاب عن بال (خزائيل) أن كل ما قاله وتمناه في الفقرات الثلاث السابقة قد استوعبه السرد وصار من عندياته ومن أهم تقويماته الأدبية، فماذا تبقى للشعر وماذا ترسب من جوهر الشعر؟

للمقارنة بمثال واحد متاح للجميع: ماذا يعني كتاب (اسم الوردة) للايطالي "امبرتوايكوي" وقد حاز على مجمل التوصيفات التي أرادها الماجدي في بيانه الخامس، أهو نص مفتوح أم رواية؟ وإذا كان رواية مثلما أراد لها مؤلفها وقد وضع تلك التسمية المصنفة في صدر الغلاف، تحت العنوان مباشرة، فكيف يكون النص المفتوح؟

إن تنظيرات "جاكوبسون" و "جان كوهين" لم تتعرضا لشعرية قصيدة النثر، لأنها أحد وجوه إبن الزنا؟ لقد كرس (أدوارد سعيد) جلّ اهتمامه في كتابه الهام (الثقافة والامبريالية) لافهامنا أم أهم حدث ظهر في الفترات الاستعمارية الانكليزية والفرنسية هي الرواية المنتشرة على نطاق واسع، وقد حققت الرواية من خلال انتشارها الهائل ذاك أهم ظهير ثقافي قوي للجيوش وهي تهيمن على مقدرات الشعوب، ولم يغفل الاشارة الى أن أهم رد فعل حضاري وثقافي وماهوي وتحريضي يمكن ان يضطلع به مثقفو وأدباء الدول المحتلة هو الكتابة بمصاف كتابة المحتل من حيث القوة والاقناع. وللتذكير وليس للختام: أكتشفت امريكا على يد "كريستوفر كولومبس" عام ١٤٩٢م وهو العام ذاته الذي سقطت فيه (غرناطة) آخر قلعة عربية في غرب أوربا، فلنتأمل هذه المصادفة القريبة الصادمة لبعض الوقت.

مستويات فهم العمل النقدي عند غرامشي

■ جاسم بديوي

يتحدد مفهوم الثقافة داخل الابنية السيوسيولوجية من خلال الوظيفة و المكانة العضوية لا داخل السيرورة التاريخية لتصبح فيما بعد جزءاً منه وترتبط بـــه وتزول بتعاقــب الحــدث التاريخي كما في الثقافة التقليدية.

ان النظرة الى الثقافة عند غرامشي تحدو الى التركيز على مجمل منظومة العلاقات التي تكتنف العمل اليدوي و العمل الفكري معاً وبذلك تساهم كافة القطاعات المكونة للمجتمع في بلورة مفهوم الثقافة وانتاج اشكالها دون وضع حد فاصل بين العمل اليدوي و العمل الفكري لانهما يتحدان في اطار انتاج القيم ويصبح بالنتيجة كل الناس مثقفين وان اختلفوا في مقدار القيمة الانتاجية من قريب او بعيد مع الاخذ بنظر الاعتبــار ان هؤلاء الناس لا يمارســون جميعاً وظيفة المثقف الذي يجانس تلك الوظيفة بالوعي السياسي و الاقتصادي و الاجتماعي.

وتنجو الثقافة إذا وفقط. إذا تخلصت من الشرك التقليدي ولم تسقط في فخ الطبقة التي تنتج انماطاً فكرية تعزز من تاريخ نهايتها فتشل عملية النقد التي تستدعي التقييم الواقعي لموقف سابق ربما يطال التراث الفكري بأكمله، ووفقاً لذلك لا تكون النظرة النقدية مثمرة وغنية ما لم تنعتق من راهن الايديولوجيا لانها دائماً تشكل عائقاً امام البحث النقدي وتوفر ايضاً اجواء العملية السلفية التي تتعامل مع الافكار الصنمية المجردة لا مع الواقع واذا فقدت الفلسفة الواقعية كمعيار، فقدت فاعليتها النقدية وستؤدي الى معاناة انسانية من جراء السلفية التي تولد تناقضاً بين الموقف الفكري والسلوك العملي كما يرى غرامشي الذي يشدد على ضرورة ان يكون العمل النقدي نتاج ائتلاف وشراكة بين النظرية والممارسة وبذلك يؤسس لمفهوم يمثل ارفع مستويات فهم الواقع من خلال تجسيد وعي متقدم للذات تتحد فيه وبه النظرية مع الممارسة عبر صراع هيمنات سياسية واتجاهات متعاكسة ومختلفة داخل المجال الاخلاقي وصولاً الى مرحلة وعي الهيمنة التي تشكل عند غرامشي قفزة فلسفية جبارة تفرض بالضرورة وحدة فكرية ومذهباً اخلاقياً يعزز من رؤية شاملة ويتجاوز الحكمة الشعبية ويرتقي الى مستوى الفهم الذي يرى في الهيمنة عملية تربوية تحكم العلاقات ولا تكشف عن هويتها داخل نطاق الامة فحسب بل تشتبك مع الحضارات والثقافات المختلفة الاخرى وشيئاً فشيئاً تكتسب الهيمنة اهمية فلسفية مفهوماً وممارسة بعد ان تجلت كتطور اثر انتقالها ـ كمعطى طبيعي من معطيات الواقع الاجتماعي الفاعل الذي يشكل بفضل العلاقات التمثيلية والتحويلية داخل بنية المجتمع من مكانة العضوي ـ ديناميكياً من الطور الحرفي الاقتصادي اما عن طريق الموافقة الطوعية او بشكل تلقائي او عن طريق الاكراه السياسي ان لزم الامر.

ويجد غرامشي ان الهيمنة تقف ضد الجمود وتواجهه وبذلك تمد المجابهة مفهوم الهيمنة قيمة معرفية إذ تقدم للفلسفة أفقاً تتقدم به بتقدم النظرية والممارسة السياسيتين لان بناء جهاز مهيمن يولد حيزاً ايديولوجياً جديداً يجر اصلاحاً في الوعي وفي ادواته فيكون حدثاً معرفياً يستمد الفكر الخلاق ويؤثر بالمشاعر ويغير القناعات الفكرية.

فقد عالجت الماركسية الفكر معالجة تاريخية اعتبرت ان منظومة الفكر تتألف من رؤية شاملة وحكمة شعبية تنتشر بين اكبر عدد من الناس وهذا الانتشار قائم على اساس العقلانية والتاريخية إذ يمكن تحويل الفكر الى سلوك عملي يغير مشاعر العدد الاكبر للبشر ويغير الواقع الانساني، وهنا يأتي دور المثقف الجماعي او الحزب الذي يمثل عند غرامشي محور العلاقات الثقافية ونقطة تنظيم هيمنة طبقة اجتماعية على اخرى شرط ان تمتلك تلك الطبقة وظيفة تاريخية تترتب عليها امكانية تصور

محدد للعالم كما يقول لوكاش، ووظيفة الحزب هي ان يجعل هذه الامكانيات راهنة كونه ممثلاً حيوياً يوّحد بين النظرية والممارسة عبر انصهارهما في عملية تاريخية حقيقية.

ويشاطر غرامشي ماوتسي تونغ في امكانية انصهار افكار ومشاعر الكتّاب والفنانين مع افكار ومشاعر الجماهير الواسعة من العمال والفلاحين وبذلك يتحتم على المثقف ان يتحمل مسؤولية بناء الانظمة الاكسيولوجية والسياسية بحيث تكون النظرية والتطبيق اكثر تماسكاً حتى تكون الرؤية واسعة وحيوية ومناقضة لانماط التفكير والافكار السلفية التقليدية.

فهم التنظيم الثقافي:

لا يتفق غرامشي مع مدرسة فرانكفورت في اتمام فهم ماركس للرأسمالية بما فيها من اهتمام بالجماهير وكيفية الهيمنة عليها فحسب بل يذهب الى ضرورة هيمنة الطبقة العاملة (البروليتاريا) عن طريق غزو السلطة سياسياً واقتصادياً وثقافياً، في الوقت الذي ينادي (ثيودور ادرنو) بالجدلية السلبية التي تجسد فقدان الثقة بالجماهير من التغير السياسي والاجتماعي والثقافي.

ويبرز التنظيم الثقافي الاجابة عن كيفية ان يعمل المرء جيداً وان يفكر جيداً ونجد غرامشي يركز على طريقة التنظيم الثقافية لا على المشكلة الثقافية ذاتها ونحن حين نراه يتلافى الوقوع في المشكلة نراه يعالج المشكلة معالجة جذرية من جانب اوسع من خلال شمولية المفهوم الثقافي الذي يعني الى حد كبير التنظيم الواسع للمعرفة وبذلك تنهدم الحواجز الكونكريتية بين المثقف والجمهور ويكون هناك متسع لحرية البحث عن الحقيقة بعيداً عن أي وصاية او تحريض او تضليل اعلامي تمارسه أي سلفية ثقافية مرتبطة بأيديولوجيا أفرزتها عبر ممارساتها التاريخية.

إن تأسيس أي ثقافة عضوية فاعلة تستدعي حيوية العلاقات الداخلية التي تربط عناصر منظومتها الاكسيولوجية والاثنوغرافية ويتم ذلك عبر نقد السائد من خلال تدميره وأزاحة الاقنعة عن الاساطير السلفية الزائفة كونها ثقافة طقوسية غير ملتزمة بما تدعو اليه من قطائع معرفية، وتستلزم عمليات التدمير والتفكيك الجرأة الادبية والشجاعة العلمية فلا يعد هناك خشية من الكتابة بالاشكال التقليدية الا من ناحية الضوابط الحقيقية للكتابة منعاً للتسيب، ويدعو غرامشي بشدة الى الثقافة المتحيزة والمندفعة التي تقف بجانب الجمهور حيث تعي هذه الثقافة نفسها وتعبر عن وعيها باشكال الكتابة المختلفة بأي ثمن كان ذلك لان كل البشر مثقفون بشكل او بآخر. وهم مدعوون دائماً الى الاندماج بالنشاط الثقافي، وبذلك تبتعد الثقافة عن نخُبويتها وتنزل الى اوساط الناس والجماهير جميعاً فلا لثقافة الخطاب المتعالي في الاسلوب الخطابي الذي لا تفهمه العامة وأهلاً لنتاجات الجماهير على كافة مستوياتها، ولا أدري أين ستوضع نتاجات دوستويفسكي وتولستوي بين هذه وتلك.

السلفية الثقافية.. عوائقها المعرفية:

السلفية نمط من تفكير مجموعة معينة من الاشخاص تربطهم مصالح معينة ـ بغض النظر عن انواع المصالح ومستوياتها ـ وتتسم بالانغلاق المعرفي وعدم الاعتراف بالاخر بأي شكل من الاشكال، وهي تنظر من زاويتها الضيقة ولا تؤمن بالتحولات التاريخية والقيمية والمعرفية، وتشكل عقبة امام ديناميكية التحول الطبيعي والتطور الجدلي للعمليات الفلسفية والفكرية ضمن معادلات الانتاج التي تعتمد الحيوية والحوار المؤسس للمرتكزات النقدية للوسائل الثقافية والعلمية.

وبناءاً على ذلك تتموضع السلفية دائما خارج الحيوية التاريخية وخارج حركة وجود التاريخ كونها فقدت اسباب وجودها التاريخي فهي تغرد خارج السرب المعرفي على الرغم من زعمها المثالي الذي يطرح المفهوم السلفي كاستمرار وامتداد للسيرورة التاريخية او كمبادرة تتخذ الاصالة معياراً لفرض ممارساتها التي قد تتناقض وطبيعة طروحاتها المغتربة عن الحقل الواقعي والمنعزلة عن التأثير الموضوعي في الحدث الثقافي.

فالسلفية نمط تفكير يشوب ـ تقريباً ـ كل الفعاليات الحيوية ومقولاتها على اختلاف مستوياتها ومدارجها الوظيفية في ابنية القطاعات التاريخية إذ تدخل في خضم التجاذبات اللاهوتية والكلامية في بداية التصّير الانمائي للنموذج العضوي الذي يتجاوز السائد والمتداول.

والسلفية عندما تعي وتشعر زوال سلطتها تلجأ الى العنف الذي ربما يتطور الى الاكراه المسلح والدموي وبعدها تميل نحو الانكفاء والانطواء حتى تصل الى افولها المؤقت اما عن طريق اندماجها طوعاً وكرهاً او نتيجة فقدانها أمل الماضي الذي ينظر الى الوراء حتى تنتحر في نهاية المطاف نظراً لعدم توازن مؤسساتها التي تلفظ انفاسها الاخيرة امام المد الجديد.

وهذه التوصيفات لا تستثني مرحلة دون مرحلة اخرى من مراحل التأصيل الثقافي والعلمي، إذ كما توجد سلفية ثقافية تتحكم في علاقات الثقافة توجد كذلك سلفية علمية تتحكم في القانون العلمي في وقت من الاوقات وتشل نماذج الحركات العلمية على امتداد تاريخ العلم كما ذكر توماس كون في كتابه (بنية الثورات العلمية).

النقد ضحية من ضحايا السلفية الثقافية:

إن تداعيات العمليات السلفية في العلم والثقافة بكافة تشكيلاتها قد شكلت الكتلة الايديولوجية التي توفر مناخاً مناسباً لاجواء عدم التقبل والجمود الدوغمائي والابقاء على السائد والمتوارث الذي هو بحد ذاته ـ نتاج سوء فهم للتراث العملي والثقافي. وتغلق اجواء عدم الارتياح هذه امام النقد كافة الابواب بحجة المتعالي، المقدس للافكار على الرغم ان

المتداول النقدي يشمل الممارسات التاريخية والتراكم الصنمي الوهمي ـ اذا استعرنا من فرنيسس بيكن الفاظه، ولا يشمل الموحى به والنظرية المقدسة بأي شكل من الاشكال.

وتكمن مشكلة الايديولوجيا ـ بالمعنى السيء للكلمة ـ في جر الكيان الروحي والمنظومات الايمانية والاعتقادية الى الساحة المعرفية ويشمل هذا النشاط اسقاط المفاهيم الروحية على المفاهيم العلمية والمعرفية الامر الذي يستهدف مرتكزات الحالة الايمانية اثر اصطدامها الفجائي واللامتوقع احياناً بالنسبية التاريخية التي توسم التفكير الانساني دائماً وتعرضه دائماً الى الغربلة النقدية التي تزحزح القناعات المطلقة ووثوقيتها ازاء الافكار التقليدية.

وقد عانى غرامشي كثيراً من البرجوازية المثالية ومثقفيها السلفيين امثال كروتشه ايديولوجي الليبرالية الايطالية الكبير ومعلم المثقفين التقليديين في بلاده، الذين يطرحون انفسهم على اساس استقلالهم عن المجتمع وتمثيلهم لاستمرارية تاريخية يرجع الى اصول افلاطونية.

لقد وضح غرامشي ان مفهومه للنقد هو عملية توازن مؤقت بين معطيات العلاقات الثقافية والتاريخية فيظهر الى حيز الوجود على شكل تأليف بين القديم والجديد، وبحيث لا تطرح المشكلة الثقافية الا بعد قيام النموذج الثقافي في الدولة لتتجه الى التماسك بعد استئصال الجذور السلفية وانتزاعها عن السلطة التي كانت ترى من خلالها تربعها على رأس الهرم الطبقي داخل النسيج الثقافي والعلمي والاجتماعي وهذا ما جعل الايديولوجيا تؤسس على وقائع فردية خالصة اعتباطية وتعسفية من وجهة النظر التاريخية وبالتالي ستكون وقائع ثقافية ايضاً داخل المعادلة الجدلية التي طرفاها وعي ايديولوجي معين ومعايير سلوكية تقرها سايكلوجية العمل التي تثيرها البنى الاجتماعية.

ولكي تتأهل السلفية الى الدخول في اطار الثقافة العضوية الفاعلة حيث تستبطن النقد ويكون عليها تمتلك امكانيات استيعاب جميع مستويات المجتمع سياسياً وفنياً واقتصادياً وعلمياً ويجب ان تمتلك تصوراً للعالم تحت مظلة الوعي النقدي إذ يتجلى في فعاليات الانشطة الثقافية في الفني والادبي والعلمي والقانوني والمعرفي على صعيدي الحياة الفردية والجماعية.

وعليه يكون النقد عملاً مستمراً وتفاعلاً يتداخل مع التشكيلات الثقافية ويتدخل بها لا نقداً تأملياً للعقل النظري من زاوية المقولات المتعالية او نقداً للفعل الفردي الذي يقف عند حدود الشخصي الى العام لا العام الى الشخصي كما نجد عند (كانط) الذي لا يتعامل مع المجموع ككتلة تحمل اجراءاتها العينية ضمن علاقات نتاجاتها وانتاجاتها في اطار الواقع المعاش.

مشهد التشكيل العراقي

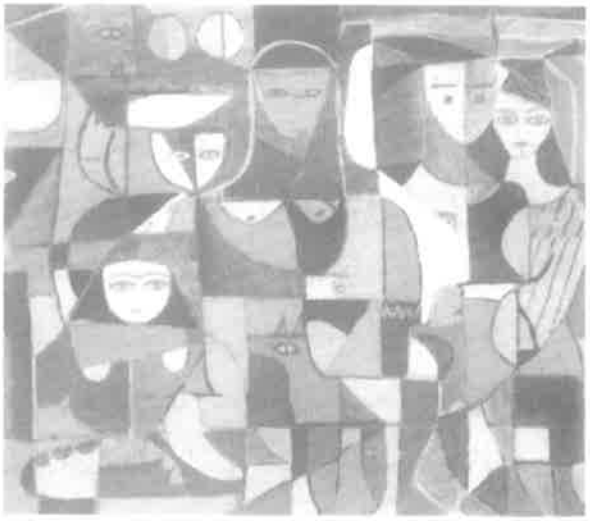
حداثة الشكل والرؤيـــــا

■ د. جواد الزيدي

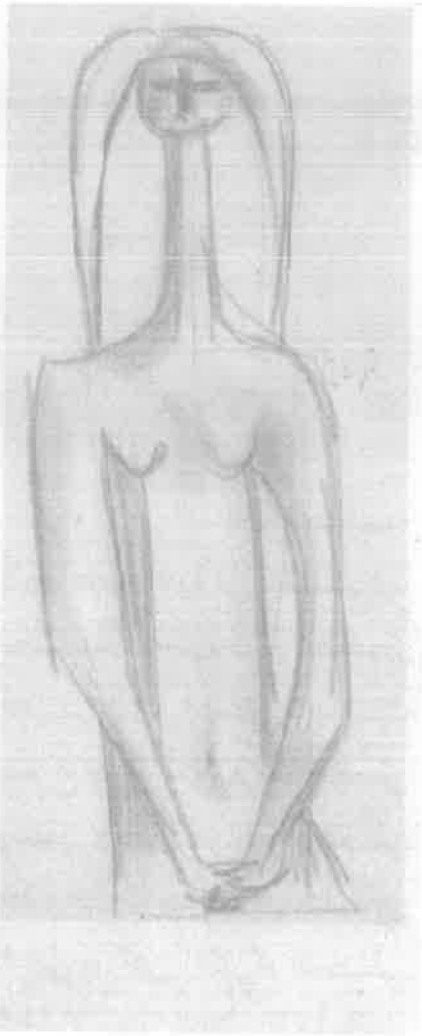
ظهر الرسم كجنس فني له حضوره المميز في فنون عصر النهضة في القرن السابع عشر بـــوصفه جزءاً من معطيات الواقع وآليات التعبير عنه من خلال مشاهد درامية تستوحـــي أشـــياءها من جوهر الخطاب الديني المسيحي، بعدما كان النحت هو الأرث الفني الانساني عموماً ولم يغادر الصدارة إلا في فترة تسيد الرسم في عصر النهضة، حتى أصبحت الصيغة التلازمية بين الرسم والنحـــت مشتقـــة مع بعضها وهي الأساس في معطى الفن الحديث الذي برزت أولى نماذجه في منتصف القرن التاسع عشر. ولكن الفن العراقي شهد قطيعة تواصلية ومعرفية بفقدان بعض حلقاته منذ نهاية العصر العباسي حتى تأسيس الدولة العراقية الحديثة عشرينات القرن المنصرم، إذ بدأت نهضة حضارية وفنية جديدة ساهم في إرساء قواعدها أسماء شكلت الحركة الريادية في الفن منهم (الحاج ســـليم، أكرم شـــكري، عاصم حافظ، عبد القادر الرسام، عاصم حافظ، عطا صبري) وآخرين بسبب دراسة البـــعض في دول أوربـــا واطلاعهم على المنجز المتحقق على صعيد الفن أو أثناء تواجد البعض الاخر ضمن الجيش العثماني،

مما جعل هذه الخدمة مصدراً للاطلاع، فضلاً عن الموهبة الكامنة بداخل كل منهم وهكذا بدأت حلقات أولى تؤسس لنفسها خطاباً بصرياً يتخذ من الواقعية والانطباعية مساراً جديداً في التشييد. إذ أنتظم أول معرض فني في بغداد عام ١٩٣٠ وصدر كتاب (قواعد الرسم على الطبيعة) للفنان عاصم حافظ عام ١٩٣٥ وأقام حافظ الدروبي أول معرض شخصي له في بغداد عام ١٩٣٦ وشهد عام ١٩٣٨ عودة الفنان فائق حسن من باريس وفتح فرع الرسم في معهد الفنون الجميلة في السنة ذاتها، وبعدها بسنة أي عام ١٩٣٩ سافر جواد سليم الى باريس لدراسة الفن وفي عام ١٩٤٠ تشكلت جماعة اصدقاء الفن وأقامت أول معرض لها عام ١٩٤١ وفي عام ١٩٤٢ أفتتح الفنان حافظ الدروبي مرسماً حراً في بغداد.

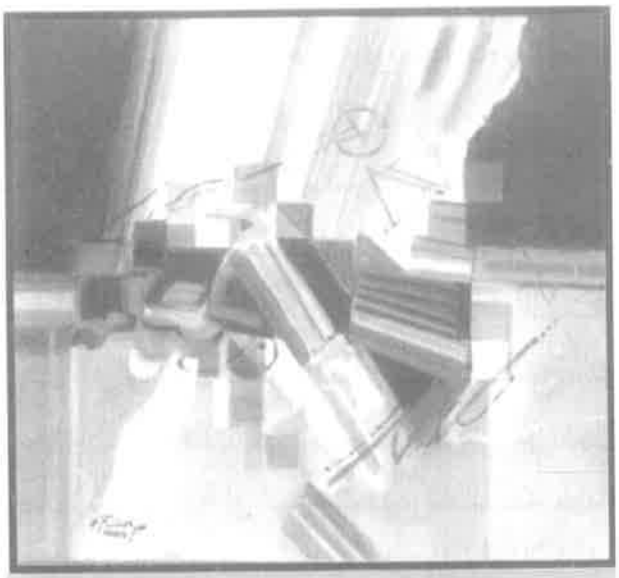
وعلى الرغم من كل هذه الحركة والنشاط

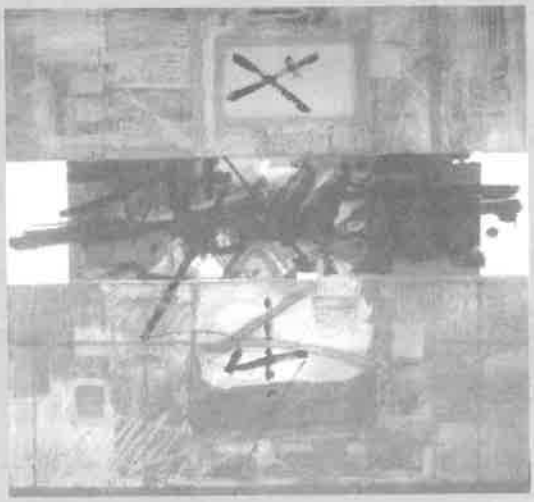


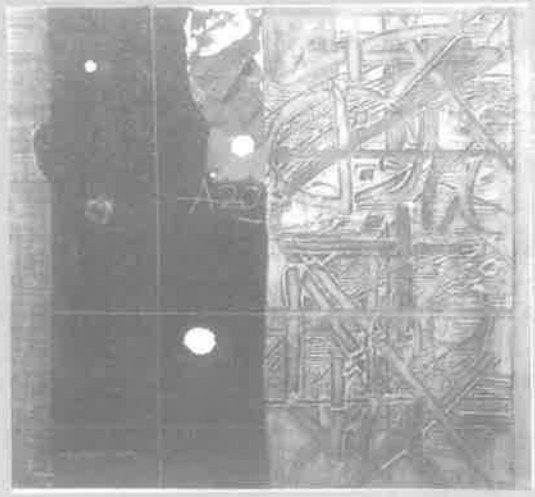
وتوالي الاحداث الفنية، ألا أن البداية الحقيقية كانت مع ظهور الجماعات الفنية في خمسينات القرن العشرين، حيث جماعة الرواد أو البدائيون كما أطلقوا على أنفسهم، إلتزم أعضاؤها بالبحث عن المناخ الفني خارج إطار المرسم الشخصي مثلما تلزمهم الموسيقى وحمل أدوات الرسم الى ضواحي بغداد. وجاءت جماعة بغداد للفن الحديث عام ١٩٥١ لتعبر عن الالتزام المحلي والانساني معاً في طروحاتها البصرية وأستلهام التراث الشعبي المحلي (العراقي أو البغدادي) وهذا ما تجلى في بغداديات جواد سليم او شاكر حسن آل سعيد. من هنا بدأت مرحلة التفكير الفعلي وتبني رؤىً ومفاهيم فكرية لصياغة خطاب بصري يستند الى الميراث الفني بخصوصيته المحلية العراقية وبطرق حداثية في الاشتغال والمعالجات، تلى ذلك ظهور جماعة الانطباعيين بزعامة حافظ الدروبي، التي كانت متأثرة بالانطباعية الفرنسية، وهكذا توالت



الجماعات حتى انها شكلت ظاهرة في تلك الفترة وهذا يعني إمكانية التفكير المشترك مثل جماعة (المعاصرين، والمجددين ١٩٦٥، جماعة الجنوب للفنون، جماعة ١٤ تموز، جماعة الحدث القائم، جماعة نينوى، جماعة البصرة، جماعة المثلث، والدائرة، جماعة النجف، جماعة السليمانية، جماعة الفن المعاصر ١٩٦٩) وقد رافق ذلك ظهور قاعات فنية لعرض مشاريع هذه الجماعات بما يواكب حركة الفن كماً ونوعاً مثل قاعات (الواسطي، تالة، قاعة ٣، قاعة ٤) وغيرها، التي لم يكتب لها الاستمرار بسبب المعطى الواقعي والمتغير السياسي آنذاك. ولكن البحث عن مسارات جديدة ظل هاجساً لدى الكثير من أجل التفرد والمغايرة وأنتاج رؤية عراقية تختلف عن حاضنة الفن الحديث، الذي يقع الفن العراقي المعاصر في خانته، لنزوعه نحو الذاتية والفردانية على الرغم من عدم تمثل الفن العراقي لبعض التيارات الفنية يتأسس حضورها بوضوح







في التكعيبية والسوريالية، وأكتفى في التعبير عن موضوعاته من خلال حركات (الانطباعية والتعبيرية والتجريدية). وهذا ما جعل شاكر حسن آل سعيد أن يترأس تجمع جديد أطلق عليه جماعة البعد الواحد بعد انفراط عقد جماعة بغداد للفن الحديث وكان ذلك بمساعدة (قتيبة الشيخ نوري، مديحة عمر، جميل حمودي) ومن ثم ضياء العزاوي، رافع الناصري). إتخذت هذه الجماعة الميراث العربي والشرقي أساساً في خطابها البصري لتأكيد تلك الخصوصية والعلامة المميزة في جسد التشكيل العربي، وقد كان الحرف العربي حاضراً بقيمته التشكيلية ومرونته وسماته الجمالية وتجريديته المعبرة وابعاده الدلالية ليكون محوراً للوحاتهم في تلك الفترة وتوظيفه في لوحة الرسم، وفي قراءة لمنجز هذه الجماعة نجد استمرارهم في توظيف الحرف العربي ما عدا شاكر حسن آل سعيد، الذي إتخذ من الصوفية محركاً جمالياً للوحاته في تجاربه الاخيرة وقد أجاب عن حيرة (كاندنسكي) عندما وقف على اعتاب التجريدية متسائلاً عن ضرورة العودة للديانات الشرقية لابتكار انموذج جديد ينطلق من هذه الرؤى. أختتمت تلك الجماعات بجماعة اخرى هي (جامعة الاربعة) ينظر لها عاصم عبد الامير ويرافقه (فاخر محمد، حسن عبود، محمد صبري) وايجاد قواسم مشتركة في رؤاهم ونظرتهم للاشياء على الرغم

من الاسلوبية المختلفة في معالجة كل منهم لموضوعاته، بعدها أغلق الباب على الجماعات بعد المتغيرات الكبرى التي عصفت بتاريخ العراق الحديث من حروب ونزاعات مسلحة وسلطة عسكرية فردية جعلت من الذات الخلاقة أن تنزوي وتعمل بمفردها ولم تسمح تلك المعطيات باتفاقات جديدة تحث الخطى من اجل توصلات معرفية أو فنية وتجتمع تحت خيمة واحدة والتفكير في صياغة اخرى، وهذا ما أخذ مساحة واسعة من جسد التشكيل العراقي في فترة الثمانينات من القرنذاته وماتلاها سواء كان ذلك على صعيد الرسم أو النحت، إلا أن هذا لا يضع فردانية البحث البصري في خانة الركود او التقليد، فقد ظهر فنانون شباب سجلوا بصماتهم الواضحة في هذا الجسد في ضوء مساحة التفكير والانجاز المتقدم باستخدام الخامات والتقنياتوالمعالجات اللونية وغيرها من أسس العملية الابداعية مثل (كريم رسن، هناء مال الله، غسان غائب، هاشم حنون، ستار كاووش، سعدي داود، كريم الوالي، حيدر علي، رضا فرحان، طه وهيب) والكثير غيرهم.

وعلى الرغم من سطوة الرسم وسلطته الواضحة على المشهد التشكيلي، الا ان النحت ظل مقاوماً واستطاع ان يحجز لتفسه حيزاً منسقاً مع فاعلية الجنس الاخر (الرسم) بما أبدته أسماء لها حضورها وبريقها في سماء الفن العالمي وليس العراقي فقط يقف الفنان (صالح القره غولي) في المقدمة، الذي إتجه نحو فنون ما بعد الحداثة في تشكيله معتمداً المهمل واليومي ومحركات العجلات القديمةمادة أولية لتلك الصياغة الجمالية مثل خيوط الصوف والقير وشباك الصيد وغيرها وبهذا يعد رائد ما بعد الحداثة النحتية العراقية وعرّابها إذا كان هناك ثمة من اتباع له، مثلما كان جواد سليم يقود تياراً نحتياً حداثياً، أسهم في خلق جيل من النحاتين يدينون بتعاليمه مع شرعية مغايرتها ضمن حيز التفكير الخلاق والمعالجة الموضوعية كما تأسس ذلك في اعمال (محمد غني حكمت، واسماعيل فتاح الترك) وأنموذجهما البصري العياني المتفرد باستخدام جسد المرأة أو الجسد الانساني بوصفه موروثاً عراقياً قديماً ومعالجته بأطر حداثية. كل هذا الحراك والبحث خلال أكثر من نصف قرن جعل جدلية الشكل والرؤيا متغيرة على الدوام ونزوعها نحو شكل جديد تؤطره رؤية متقدمة مبتكرة حققت للفن العراقي موقعه المتقدم بين فنون الشرق والعالم على الرغم من تخلف النقد الفني والاعلام واصبح عاجزاً عن ملاحقة هذا الكم الهائل على صعيد المنجز المتحقق الا انه احتفظ بتلك المكانة بجدارة.

(*) محاضر للناقد قد ألقيت في اتحاد الادباء والكتاب في العراق بتاريخ ٢٠٠٥/٥/٤

قراءة في المنجز البنيوي

سعيد عبد الهادي

نستطيع أن نذهب مع تودوروف في رؤيته بأن الشعرية وبمجرد تضادها مع الوصف احتلت مكانها مع بقية الانظمة السيولوجية فإذا كان الوصف سمة للعلوم الطبيعية وبالتالي حاولت بعض المنهجيات التي شاعت في بداية القرن العشرين اعتماده (الشكلية الروسية، النقد الجديد، أو الاسلوبية الالمانية) اقتداءاً بالعلوم الطبيعية، نرى ان البنيوية حاولت رسم الحدود بين كلا المجالين (المجال الطبيعي، والمجال الانساني) إذ ذهب ترويتسكوي الى ان العلوم الطبيعية فعالية اجتماعية، أي اكتساب معنى من خلال الاستعمال، وهذا المعنى هو الذي يجعلها تندرج في العلم الدلالي، يقول تودوروف: ان المعطيات التي تسمح لنا بالوصف الموضوعي في مجال الدراسات الادبية، أي عدد الكلمات، أو المقاطع، أو الاصوات لا تمكّننا من استنباط المعنى، أو العكس بالعكس، حيث يستقر المعنى يكون القياس المادي قليل النفع، وهذا القول يوضح بجلاء القصور الذي صاحب المناهج التي حاولت تبني نظرة العلوم الطبيعية لدراسة الادب، محاولة الاكتفاء بالوصف وتعليق الاحكام التقويمية ورصد الظواهر من خلال هذا المنظار،

يقول لوتمان: ان النظرية الوصفية في الشعر تشبه شخصا يكتفي فقط بأن يلاحظ، وان يسجل ما يلاحظه من ظواهر معينة في واقع الحياة، اما النظرية البنائية في الشعر، فانها على الدوام تنطلق من تلك الحقيقة، وهي ان الظاهرة الملحوظة ليست الا واحداً من مكونات كل مركب، ان هذه النظرية اشبه بمن يلاحظ الظاهرة ثم يسأل في الحاح في أي موقف هي؟، هذه النظرة برزت بقوة مع (بارت) في سجاله مع النقد السابق على البنيوية، وفي رفضه للموضوعية بوصفها

واحـــــدة من ثلاثة ركائز (الذوق، والوضوح، والموضوعية) قام عليها المحـتمل النقـدي في مطلع القرن العشـرين، وفي ضوء هذا الرفض أسس شروط قيام الشعرية (علم الادب) الذي رأى ضرورة اندراجها ضمن نظرية عامة للعلامـات وضرورة قـيامها على المحـــادثة وليس على القراءة الخارجية للظاهرة الادبية، كي نستطيع ان نصل الى بناء النماذج المنطقية أخرج الشـعرية من دائرة التاريخ الى دائرة الانثروبولوجيا، إذ إن افتراض وجود ترتيب ثابت لجملة المعاني في لغة ما، كما ان التاريخ لا يمكن ان يستنفد الاثر، لهذا يرى (بارت) ضرورة اضافة "نقد القول" الى "نقد العقـل" الذي اعطتنا اياه الفلسـفة، وهذا ما يؤده تودوروف "لن تتغير وضعية النظرية الادبـــية حقيقة، الا في السـتينيات، والعامل الحاسـم لهذا التغير، هو تأثير المنهجية البـــنيوية على مجمل العلوم الانسانية، فبتأثير ليفي شـتراوس، اتخذت الاستراتيجية البنوية التي تبلورت في اللسانيات، وانتقلت بفضلها الى الاثنولوجيا مكانة مرموقـة، وبـما ان البـــنيوية تعطي في كل ميدان اهمية للخطاب النظري، فانها في الدراسـة الادبـية، ستدعم النظرية على حساب التفسير، "وهذا يعني محاولة تجاوز الخلل الذي وقعت فيه المناهج التي سـادت في مطلع القـرن العشـرين في الاكتفاء بـدرس النص منفرداً، دون النظر في علاقـته بالنصوص الاخرى، أي لم يكن هناك وعي لبناء نظرية، وبقـــدر ما في هذا الامر من جدة، فيه محاولة لاعادة صياغة الاشـكالات النظرية التي طرحت مع الرومانسـية، أي بـناء نظرية أدب تتمحور حول الجميل محـتوية مفهومي التمثيل والتقليد الذي تسيد على العصور الادبية السابقة.

الشـعرية البـــنيوية اعتمدت على الانموذج اللساني كما اشرنا، بـل ان جاكوبسـن ذهب الى القول "ان الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسـانية، تماماً مثلما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية، وبما ان اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية، فانه يمكن اعتبـــار الشـــعرية جزءاً لا يتجزأ من اللسانيات "واذا كان هذا الرأي فيه اذابة للحـدود بين ما هو أدبـي وما هو ليس بأدبـي، فإننا نرى بارت قـد نحـى منحـى آخر ــ مسـتفيداً من تشومسكي ــ اذ يقول "يمكن للسـانيات ان تعطي الادب هذا الانموذج التوليدي الذي هو مبـدأ كل علم الادب، نظراً لان الامر يتعلق بـالتوفر على بعض القواعد لتفسير نتائج معينة". ويبـني على هذا ان الانسـان لديه ملكة أدبـية، مثلما تفترض تشومسـكي ان لدى الانسـان ملكة لغوية، وهذه "الملكة لا صلة لها بالعبقرية، نظراً لانها لم تصنع من قوى خالقة، ولا من ارادات شـخصية، وانما من قواعد ادخرت في غيب الكاتب"، وبالتأكيد ان هذه المقولة تسقط في رؤية انطولوجية تذهب أبعد مما ذهب اليه ليفي شـتراوس في تأكيده البـــعد المقولاتي وغياب الذات، ولم يخرج عنه في قوله "ان علم الادب لن يعطي أي معنى، ولـم يعثـر عليه، وانما سـيصف حسـب أي منطق تتولد المعاني بطريقة، يمكن ان تكون مقبولة، من طرق المنطق الرمزي للناس". ووصف هذا المنطق لا يعني به الا بناء نماذج منطقية، أي ان العلاقة بين

الوصف والبناء علاقة ترادف، إذ إن الشعرية تحاول صياغة القوانين العامة التي تحكم جملة التجليات النصية "ليس العمل الادبي، وكل عمل عندئذ لا يعد الا تجلياً لبنية محددة وعامة ليس وبعبارة انجازاً من انجازاتها الممكنة. ولكل فإن علم الادب (الشعرية) لا يعني بالادب الحقيقي، بل الادب الممكن، وبعبارة اخرى يعني بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الادبي، أي الادبية"، ولا يخرج هذا القول عن اقوال بارت السابقة من تأكيد على بناء انموذج منطقي، وعلى عد النصوص الفردية تجليات لهذا الانموذج.

أما فيما يتعلق بعلاقة الشعرية بالنقد الادبي، فإن اغلب البنيويين اتفقوا على أن العلاقة بينهما، علاقة بنية مجردة (انموذج منطقي) بتأويل، يقول بارت "اذا كان صحيحاً ان الاثر الادبي يمتلك، ببنيته، معنى متعدداً، فانه لابد ان يفسح المجال لخطابين متباينين: فمن جهة، يمكننا ان نقصد فيه كل المعاني التي يكتظ بها، او المعنى الفارغ الذي يسندها جميعاً، كما يمكن من جهة اخرى ان نقصد معنى واحداً من تلك المعاني. بيد انه يجب عدم الخلط بين هذين الخطابين. مهما يكن من أمر، نظراً لانهما لا يتفقان لا في الموضوع ولا في العواقب". وهذا الفصل بين الخطابين ليس عرضياً، بل انه يمثل جوهر الفاعلية البنيوية في تعاملها مع الظواهر الادبية بوصفها كلاً من جهة، والنص المنفرد من جهة اخرى، وهذا ما يؤكده تودوروف ايضاً بقوله: "ينبغي قبل كل شيء التمييز بين موقفين، يرى أولهما في النص الادبي ذاته موضوعاً كافياً للمعرفة. ويعد ثانيهما كل نص معين تجلياً لبنية مجردة"، وعلاقة الشعرية بالنقد الادبي علاقة إذ انه يسبق الشعرية ويليها في الان نفسه.

تتحدد مهمة الناقد البنيوي في مضاعفة المعاني عن طريق خلق التلاحم بين العلامات، ويحدد (بارت) ثلاثة (ارغامات) على الناقد ان يلتزمها:

١ــ ان يعد مجموع ما في الاثر الادبي دالاً، إذ تتولد المعنى بنيوياً عن طريق التكرار، وانما عن طريق الاختلاف (الفرق)، فما يندر وجوده في الاثر ربما كان اكثر تأثيراً مما هو متكرر فيه، أي ان التعميم (الكلية) ليس مفهوماً كمياً، بل كيفياً.

٢ــ يجب تحديد النماذج التي تسمح بتفسير الشبكات الكامنة وراء انتظام سلاسل الرموز.

٣ــ السير في اتجاه ذاتية ممنهجة "الذات فراغ يضفر الكاتب حوله كلاماً متحولاً باستمرار، بحيث ان كل كتابة لا تعين الصفات الداخلية للذات بل غيابها".

وهكذا نرى التركيز على الكلية، والعلاقات، والاختلافات المشكلة للرموز، وبناء نماذج مفسرة لكل ذلك. وغياب الذات هنا يؤكد التزام بارت بتحديد شبكة العلاقات خضوعاً للنص المنقود وليس لاهواء الناقد ذاته، أي انها عملية تأويل تحكمها شبكة العلاقات (الفروق) المؤلفة للنص المدروس، وهذا ما يؤكده (جيرار جينت) إذ يرى في النقد الادبي المجال المناسب لممارسة النشاط البنيوي كما استخدمه ليفي شتراوس في تحليله للاساطير "إن المهندس يسائل العالم، بينما

يوجه المرقع الحاذق سؤاله الى مجمعات من بواقي المصنوعات الانسانية، يعني الى مجموعة خلفتها الثقافة.. فمواد العمل النقدي هي بالواقع تلك (البواقي من المصنوعات الانسانية) بعد ان تحل المؤلفات الى مواضيع، وبواعث، واقوال مفاتيح، ومجازات متسلطة، واستشهادات، وجذاذات واحالات". إذن يلتقي الانتروبولوجي مع الناقد الادبي على ارضية مشتركة من البواقي الثقافية لذا كان فعلهما ثانوياً بالنسبة لجيرار جينت. أما فعالية النقد الحقيقية فهي تكمن في اكتشاف العلاقات التي تربط مستويات النص الادبي، ويأخذ جينيت مثلاً مما قدمه جاكوبسن في تحليله للشعر التشيكي، إذ استطاع أن يجد علاقة بين "القيمة العروضية لنبرة صوتية، وقيمتها الدالة" يتوجب على التحليل البنيوي أبرز الترابط القائم بين منظومة صور ومنظومة معان بأحلال التشابهات الاجمالية محل التماثلات بين حدوده" وهذا التركز على علاقات المستويات داخل النص يقابله تأكيد على بناء الانموذج كما طرحه بارت وتودوروف "ان البنى لا يعيشها الوجدان المبدع ولا الوجدان الناقد انها في صميم الاثر للاديب، ولكن بمثابة ركيرة ضمنية شأنه شأن مبدأ معقولية موضوعية، لا ينال الا عن طريق التحليل والمشاركات، نوع من الذهن الهندسي يختلف عن الشعور.. النقد البنيوي خالص من كل الارجاعات المتعالية التي يقوم بها التحليل النفسي مثلاً أو الشرح الماركسي لكنه يمارس بدوره ارجاعاً باطنياً يخترق مادة الاثر حتى يصل الى هيكله العظمي: اجل هذه النظرة ليست سطحية ابداً، لكنها نافذة نفاذاً راديوسكوبياً نوعاً ما، وخارجية بقدر نفوذها"، هذه النظرة قادت جنيت الى تاريخ الادب، إذ عده تاريخ منظومات خاضعة لتطور الوظائف وليس لتطور العناصر وهذا يعيدنا لمثل سوسير الشهير عن رقعة الشطرنج. وما ذهب اليه جينيت يعمق آراء بارت وتودوروف حول آلية التحليل النقدي في ضوء المنهج البنيوي، إذ ان تأكيده رصد العلاقة بين المستويات مع تأكيده الكلية والعلاقات التعارضية ضمن كل مستوى وضمن النص كلاً، والنفاذ الى تحديد الهيكل المشكل لهذه التجليات يعزز ما ذهبنا اليه. وفيما يتعلق بالتعارض الثنائي فقد ذهب كولر الى ان هنا "مبدأ منهجي يتطور من خلال خبرة المرء مع الشعر ويجعل التعارض الثنائي شكلاً اساسياً للتنظيم الشعري".

نخلص من كل ذلك الى ان البنيويين نظروا الى العلاقة بين النقد الادبي والشعرية على انها علاقة جوهرية إذ النقد الادبي ومن خلال اشتغاله على نصوص منفردة يستطيع ان يبرهن على صحة النظرية او خطئها ومن ثم لا يمكن ان نتصور شعرية منعزلة عن النص تماماً، مثلما لا يمكن تصور نقد بنيوي لا يسير على وفق خطى نظرية مسبقة، أي ان الناقد البنيوي تعامل مع النص الادبي وهو مسلح بعدة نظرية كاملة. وهذا ما ميزه عن النقاد السابقين. لهذا كان انتقال النقد الادبي ـ بوصفه ـ من مجال الى آخر اكثر سهولة من انتقال الفعالية التنظيرية للشعرية ذاتها بوصفها قدرة على انشاء القواعد والقوانين

المتحكمة بالظواهر الادبية الجزئية.

إذاً، كانت علاقة النقد بالنص الادبي هي علاقة معنى بشكل، فإن الشعرية وبتبنيها الانموذج اللساني، لا تحاول اكثر من رصد نظام الانظمة او شكل الاشكال لبيان كيفية بناءأو ولادة هذه الاشكال المتكررة وكيف تمنح معنى في التداول.

الهوامش:

١. تودوروف، الانشائية الهيكلية، ترجمة مصطفى التواتي، الثقافة الاجنبية، عدد ٣ ، ١٩٨٢، ص٧.

٢. كلر (جوناثان)، أساس البنيوية اللغوي، ترجمة محمد عطوة، مجلة الفكر العربي، بيروت، عدد٥٥، ١٩٨٩، ص١١٢.

٣. تودوروف ، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧، ص٢١.

٤. لوتمان (يوري)، تحليل النص الشعري، ترجمة محمد فتوح، النادي الادبي بجدة، السعودية، ط١، ١٩٩٩، ص٥٩. يرى لوتمان ان الثقافة آلية دلالية تنظم عدداً من المنظومات المنتجة للمعلومات، وما الأدب الا أحد هذه المنظومات.

٥. بارت، النقد والحقيقة، ترجمة ابراهيم الخطيب، مراجعة محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين. الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٥، ص٤٢. ويقول جاكوبسن "إن موضوع الشعرية هو قبل كل شيء الاجابة عن السؤال الآتي، ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً" قضايا الشعرية، ترجمة محمد ولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩، ص٢٤. الشعرية اصطلاح أوجده نقاد أوربا الشرقية، أما الغربيون فقد استخدموا مصطلح نظرية الادب، في حين استخدم بارت علم الادب. ولا تخرج الاصطلاحات الثلاث عن كونها تدل على دراسة البنى المتحكمة في الخطاب الادبي.

٦. المصدر نفسه ، ص٥٩.

٧. تودوروف، المصدر نفسه ، ص١٦، وذهب إلى أن "الكتابات الهندية والصينية والعربية التي ألفت في الشعر تتكلم عن القضايا الدلالية، التي يزخر بها الأدب وحده (دون أن يشملها) وتدمجها في مجموعة ذات حدود متغيرة" ، المصدر نفسه ، ص١٤.

٨. ينظر : المصدر نفسه ، ص١٤.

٩. جاكوبسن (رومان)، قضايا الشعرية، ص٢٤، تتجسد خصوصية الوظيفة الشعرية عند جاكوبسن في إسقاط مبدأ التكافؤ لمحور الاختيار على التأليف. أما جينيت فيقول: "لما كان الادب بالدرجة الاولى عملاً لسانياً، والبنيوية من جهتها الطريقة المثلى في علم اللغة، فقد كان بديهياً ان يحصل لقاء البنيوية والادب على صعيد المواد اللغوية" . جيرار جنت ، البنيوية والنقد الادبي ضمن كتاب

البنيوية لجان ماري اوزباس، ص٣٥١.

١٠. بارت ، المصدر نفسه ، ص١٢.

١١. المصدر نفسه ، ص٦٣.

١٢. المصدر نفسه ، ص٦٤.

١٣. تودوروف ، المصدر السابق، ص٢٣، وهذا الرأي نفسه ذهب إليه جيرار جنت في كتابه أشكال ٣ ، ينظر: وائل بركات، مفهومات في بنية النص، ترجمة وتحرير، دار معد للطباعة، حلب، ط١، ١٩٩٦ ، ص٣٤.

١٤. بارت ، المصدر السابق ، ص٩٠.

١٥. تودوروف ، المصدر السابق، ص٢٠. ويقول ليفي شتراوس منتقداً بعض النقاد البنيويين "يقوم المنهج البنيوي، سواء في علم اللغة أو الانثروبولوجيا على رصد أشكال ثابتة داخل محتويات مختلفة، وبالعكس يقوم التحليل البنيوي الذي يستند إليه دون مسوغ شرعي بعض نقاد الأدب ومؤرخيه. على البحث عن محتويات متواترة وراء أشكال متحولة يستند إليه دون مسوغ شرعي بعض نقاد الأدب ومؤرخيه. على البحث عن محتويات متواترة وراء أشكال متحولة. وهكذا نتبين سلفاً وجود سوء فهم مزدوج: حول علاقة الاساس بالمشكلة" . الانثروبولوجيا البنيوية ، ترجمة مصطفى صالح، وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، ط١، ١٩٨٣، ج٢، ص ٢٩٣ ـ ٣٩٤.

١٦. تودوروف ، المصدر نفسه ، ص٢٤.

١٧. ينظر: بارت ، المصدر السابق، ٧٥-٧٦.

١٨. المصدر نفسه ، ص٧٧ . وينظر: تودوروف، المصدر السابق، ص ٣٢-٣٣. على الرغم من أن في دراسته للنص الأدبي تناول ثلاثة مستويات، ولكنه في تحديداته الرئيسة لم يخرج عما ذهب إليه بارت فيما سبق.

١٩. جينيت (جيرار) ، البنيوية والنقد الأدبي، ص٣٤٩.

٢٠. المصدر نفسه ، ص٣٥٣.

٢١. المصدر نفسه ، ص٣٥٤.

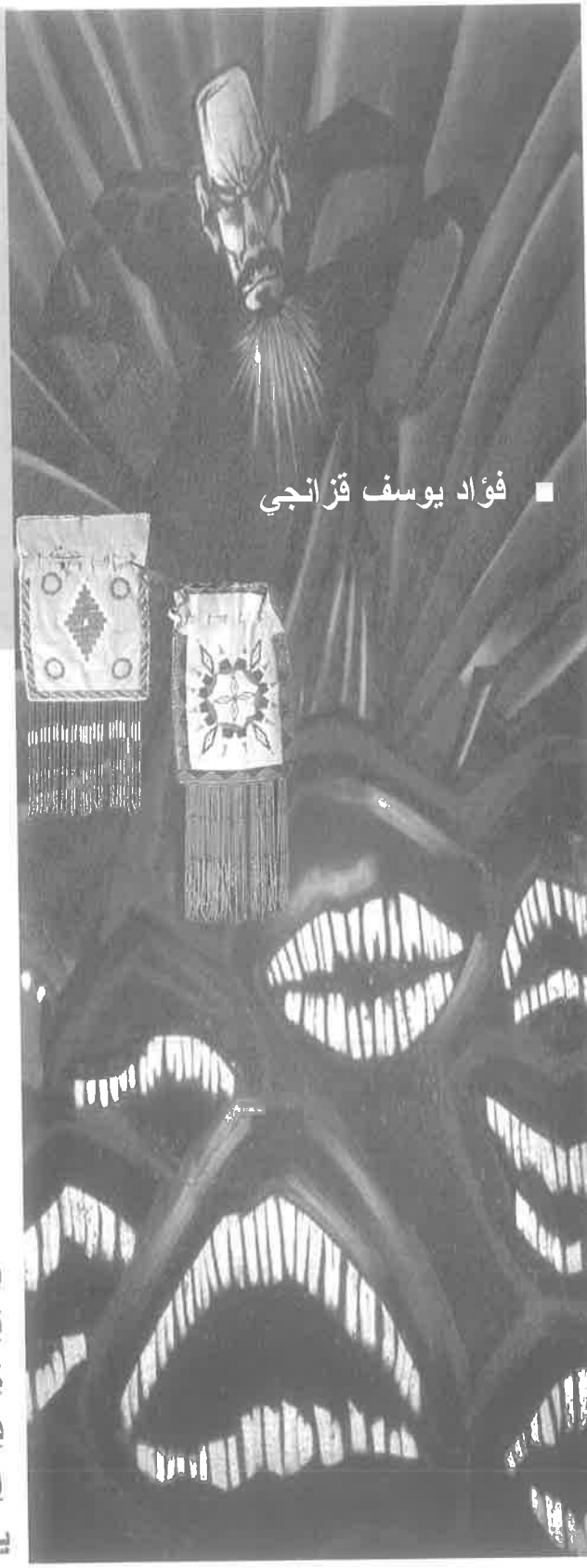
٢٢. المصدر نفسه ، ص٣٦١. والبحث عن النماذج يؤكده بقوله: "إن البنيوية من حيث إنها طريقة تقوم قبلياً على دراسة البنى حيثما تجدها. بيد أن البنى ليست أولاً.. أغراضاً تصادف نها منظومات من العلاقات المستترة، التي ينالها التصور، للحواس، فينشئها التحليل بقدر ما يستخرجها.. ومن جهة أخرى ليست البنيوية طريقة بل أنها أيضاً ما يسميه كاسيرر (نزعة فكرية عامة أو كما يمكن أن يقول غيره بشراسة، إنها أيديولوجياً يقوم تحيزها على تقييم البنى على حساب الجواهر". المصدر نفسه، ص٣٥٧-٣٥٨.

٢٣. كلر ، المصدر السابق ، ص ١١٨ .

تعويذة كيش للمحبين

من أقدم النصوص الادبية الرافدينية

فؤاد يوسف قزانجي



عرف الاكديون والبابليون فنوناً أدبية عدة بالاضافة الى ذلك فهم الذين اوصلوا الينا الادب السومري حيث اعادوا كتابته شعراً او نثراً واضافوا اليه من خيالهم السامي واسلوبهم الادبي العالي الشيء الكثير من المعاني والاغراض المختلفة من بينها التعازيم والتعويذات. وهي اشكال من النصوص الادبية التي تتناوب فيها الاستغاثات والحركات الطقسية الهادفة الى طلب الرحمة والمساعدة من الالهة من اجل تحقيق امنية الانسان او زوال الشرور المحيطة به او تقريب محب الى تلك المرأة التي يعشقها والعكس كذلك. وهناك نصوص رافدينية من أدب الترانيم والتعويذات والتعازيم تعطي مفهوماً اقوى واشد احساساً من الصلوات التي كانت موجودة لديهم وتنعش اهالي بلاد الرافدين، ذوي الرؤوس السود، تجاه الظواهر الطبيعية الخارقة والمعضلات الدينية والروحية التي يجابهونها.

دعي التعزيم في الغالب، سحراً خطأاً وهو يتوقف على مجمل الاساليب التي تمزج وتدعم الطقوس والحركات اليدوية والشفاهية التي تجري لابعاد الشرور او الشيطان عن حياة البشر والتي لاتزال بشكل او آخر في الوقت الحاضر.. اما التعويذات فهي اشكال او اقوال تعد عادة من بعض الكهنة المتخصصين بهذا الجانب، لرد الشرور والمصائب عن الانسان ولتقريب انسان من آخر.

ونجد تعويذة كيش، مزيجاً جميلاً بين الشعر والنثر الديني في دعاء وتوسل رقيق للالهة من اجل استمالة قلب المحبوب محفوفاً بالدعوات والتمنيات التي تعتبر نوعاً من الايحاء النفسي يستمد سلطانه من العقيدة الدينية السائدة في العصر السومري والعصر الاكدي.

يؤكد الباحثان في الاثار من لبنان البير فريد هنري وحسني زينة ان تعويذة كيش اكتشفت من خلال رقيم مفخور حجمه (٨سم × ٤سم) من قبل بعثة اثرية عام ١٩٣٠ في مدينة كيش Kish (تل الاحيمر قرب بابل) ونقل الى متحف الاشموليان في اوكسفورد ببريطانيا. يعود الرقيم المكتشف الى العصر الاكدي ما بين القرنين الرابع والعشرين والثاني والعشرين قبل الميلاد، ويمثل في لغته اللغة الاكدية المحكية في مدينة كيش حوالي القرن ٢٣ قبل الميلاد، وقد نشر النص الاثاري كيلب Gelb عام ١٩٧٠ تم اعادة ترجمته عن الاكدية ـ السومرية فستنهولتز Westenhltz وزميل له يرمز بحرف جي. J.

ومدينة كيش تعتبر احد اقدم المدن في العراق القديم حيث اعتبرت من بين المدن الرافدينية السبعة بعد الطوفان التي نزلت بها الملكية من جديد. وكانت كيش قد توسعت وازدهرت في ما بين القرنين السابع والعشرين والثامن والعشرين قبل الميلاد وكان آخر ملك من السلالة الاولى الملك أكا Agga الذي هاجم اوروك في عهد ملكها العظيم كلكامش لكن بعد مواجته لكلكامش قرر الانسحاب. وكانت كيش قبل اوروك قد شعث ثقافتها ومدنيتها على المدن القريبة منها. وكان لموقعها الاستراتيجي وسط العراق وعلى مقربة من نهري دجلة والفرات فقد كانت تسيطر على عقدة الطرق البرية الجنوبية لبلاد الرافدين وعلى بوابات قنوات الري الزراعية في جنوب البلاد. وبعد افول مجدها ظلت كيش مستمدة كدولة ـ مدينة ضمن حدودها حتى نهاية العصر البابلي الثاني في القرن السادس قبل الميلاد.

كان المعبد اهم وابرز واقدس مكان في منشأة الحضارة السومرية الاولى، واستمر كذلك في جميع العصور القديمة.. وكان الكهنة يمثلون طبقة متعلمة تجيد القراءة والكتابة فتقيم المدارس وتحفظ كتابات الدولة الرسمية وتؤلف الصلوات والطقوس الدينية وتقوم باداء واجبها في الاعياد الدينية وتعنى بالالهة وتواسي لناس بالاحزان وتشترك معهم في الافراح، وكان قسم منهم مهنته اعداد التعويذات وكتابات الفال وكشف الطالع. وكانت التعاويذ تمثل العبارات السحرية التي تردد جزءاً من طقس سحري او روحي لطرد الشر، واحياناً تستخدم هذه التعاويذ من اجل تحقيق امنية كالانتصار في الحرب وعودة الغائب واتقاء الشر واخيراً التقرب للحبيب.

وتعويذة كيش (Kish incantation) تتعلق في رغبة شاب في جعل الفتاة التي يحبها تلتفت اليه والى حبه لها وقد لجأ الى الكاهن ليكتب له هذه التعويذة لا على ورقة بل على رقم طيني من اجل الفوز بحبها. والتعويذة قصيرة وربما هذا الذي وصلنا منها، مكتوبة على شكل حوار يدور بين الكاهن ـ الساحر وبين المحب، وكأن الفتاة المطلوبة تصغي الى حديثهما.

كان على الكاهن لكي يؤدي الطقوس المقررة، وليجعل التعويذة فعالة، ان يرتدي ملابس خاصة هي ملابس السحر والتأثير مثل عباءة حمراء هائلة الحجم او يحمل بيده دلواً او سعفة، ويغطي رأسه بقماش يجعله يبدو كسمكة او كحيوان ما، وقد يمسك بيده بدلاً من الدلو او السعفة صولجاناً بالاضافة الى القياس بطقوس وحركات مرعبة حاملاً في يده تمثالاً صغيراً او صورة للالهة التي يمكن ان تقدم المساعدة القوية للمحب الذي يشترك في اداء تلك المراسم. وهنا نجد ان الكاهن ـ الساحر يستعين

بالالهة اينانا (عشتار) التي تسمى سيدة السماء وهي الهة الحب والجمال والخصب.

وكان مركز عبادتها مدينة اوروك، ومعبدها لاتزال اسسه موجودة حتى اليوم في مدينة الوركاء الذي يسمى (اي ــ انا).

ان التعويذة التي بين ايدينا او الرقيّة. لاتزال تستعمل حتى اليوم في بعض المجتمعات التي لاتزال تؤمن بالغيبات. ويبدأ الكاهن قبل تلاوة التعويذة بمقدمات اسطورية عن اصل الاشياء او الخليقة ومنها ما كان شعرا رقيقاً راقياً او كلمات نثرية نابية من الشر او الشيطان ويطلق على الرقي والتعاويذ المصطلح السومري (En) والغالب ان يذكر اسم او اسماء مشاهير الالهة الشعبية التي تعرف بحبها للانسان وميلها لرعايته كما هو الحال بالنسبة للتعويذة التي بين ايدينا، فقد استعان الكاهن بالالهة (ايا) ايضا لانه اله المعرفة والحكمة وهو اقرب الالهة الى الكتّاب والشعراء ومعهم الكهنة الذين كانوا من ابرز الشعراء والكتاب ايضا في العصور القديمة.

والتعويذة معدة على شكل قصيدة تمثل حواراً، كما قلنا، بين الكاهن ــ الساحر، والفتى طالب القرب من الحبيب الذي يدعى (ابرمم) حيث تجري على النحو التالي:

الكاهن ــ الساحر:

أيا تحب ابرمم،

جالساً في حرابها،

في عطر بخورها،

الكاهن ــ الساحر: انتما.. أنتما كلاكما عذراوان جميلان تزهوان. انحدارا نحو الروض،

نحو الروض انحدرا، انتما... وعطر بخوركما

الفتى الشاب: تلمست شفتاك القاصيتين،

تلمست عيناك الفاتنتين،

تلمست مفاتنك...

الكاهن ــ الساحر: اقتحمت روض سين (أله القمر)

قطعت لها الاغصان من اجل يومها..

الفتى الشاب: ستحومين حولي كما يدور الراعي حول قطيعه،

وكالماعز حول جديها،

وكالشاه حول جملها،

وكالاتان حول فلوها،

الكاهن ــ الساحر: يداهُ مزدانة بالجواهر،

وشفتاهُ طيباً وزيتاً،

وعطاءُ الزيت في كفيه،

وعطاءُ زيت الارز على كتفيه.

الكاهن ــ الساحر: ابرمم قد لعنها،

وجعلها تتعذب في الحرب.

الفتى الشاب: تلمستُ شفتاكِ المتشوقتين للحب.

الكاهن ــ الساحر: بحق عشتار واشخارا، ناشدتكما:

مادامت رقبته وجيدها لم يلتقيا بعد،

اتمنى ان لا يجدا السلام.

أهم المصادر:

* البير فريد هنري وحسني زينة (محققان). اخذة كش، اقدم نص ادبي في العالم، بيروت: شركة المطبوعات للنشر، ١٩٨٩.

* بوتيرو، جان ــ بلاد الرافدين: الكتابة، العقل، الالهة، ترجمة الاب البير ابونا، بغداد، دار الشؤون الثقافية ١٩٩٠.

القاص..

زهير رسّام و أدب الأطفال

■ يونادم بنيامين

إنه واحد من القصاصين المبدعين الذين قدموا عطاءً سخياً وغنياً للطفل، فقد جعل هذا الكتاب أدب الاطفال ميدانه الوحيد، وهو عالم واسع رحب جداً، انه عالمه الذي رسمه بقلمه للاطفال، عالم سعيد مرح، الامل يلوح أمامك دائماً بعد الشدائد، والعواصف، وكما قال عنه (الدكتور شفيق مهدي) في جريدة العراق (زهير رسام غابة سعيدة يمرح فيها الصغار، حيث لا نرى لليأس والاحباط مكاناً في قصصه. عالمه ممتع مسالم حيث لا مكان لتسلط الاشرار فيه، فالكاتب (رسام) ينحاز الى جانب الخير. وكان يقف بكل طاقاته، الابداعية امام اعتداء ونوايا الثعلب الخدّاع حيث يكشف امام الدجاجة البسيطة، ويكشفه أمام الأرنب الضعيف، فيولّي الثعلب هارباً مهزوماً وقهقهات الدجاجة، أو الأرنب تلاحقه كما في قصة (أصوات في الخارج).. حيث انتهت القصة بحكمة عن الثعلب (مغفل من يصدق الثعالب).. وكذلك نراه يحمي الحملان والغزلان من شر الذئاب، الشرسة، انه رمز للصراع بين الخير والشر، ودائما نرى ــ زهير رسام ينتصر للخير وينحاز اليه، ويتصدى للشر بكل طاقة الاديب المؤمن بانسانية.

■ القاص
زهير رسام

ـ لقد أحب هذا الكاتب الطبيعية جداً جداً، فنرى قصصه تنقلنا الى عالمه واجوائه، ولا ننسى، انه عاش في الموصل حيث الطبيعة الغناء هنا فتأثر بها تأثيراً كبيراً. وعاشها عيشة فنان أديب، وهو يمثل بقصصه انتماءه الى مدرسة الطبيعة. أوضح تمثيل، فقد عشق الطبيعة وكانت عالمه الخاص.

يملك زهير رسام أسلوباً خاصاً متميزاً في كتابة قصة للاطفال. أسلوب شفاف شاعري اللفظ والمعنى، يجذب الطفل الى عالمه بسهولة ويجعله يعيش عالمه القصصي، انه أسلوب سلس بسيط بعيد عن التعقيد والارشاد والنصح، ذو خيال خصب ينقلنا الى عوالم جميلة جذابة بحوار قصير، فكما قال عنه الدكتور عمر الطالب في جريدة نينوى (الابتعاد عن المواعظ، وهذه ميزة واضحة في قصص زهير رسام وعامل مهم في نجاحه كاتباً لقصة الاطفال).

ثم يستمر الدكتور عمر الطالب في نفس لدراسة فيقول: (امتاز اسلوب زهير رسام بالسلاسة والجمال مما يستدعي الاطفال الى الاستمرار في قراءة القصة، اما بالنسبة للحوار فيقول الدكتور عمر في نفس الدراسة: تمتاز قصص زهير رسام بحوار مقتضب سريع يزيد من تتابع الحدث ويؤدي الى عنصر التشويق لدى المتلقي الطفل). وقال عنه القاص انور عبد العزيز في جريدة الاتحاد (انه يتحاشى الموعظة والنصائح المباشرة اذ يعرف الصغار لا تروقهم كثرة سماع النصائح، وكثرة التفريغ.. وهو يتوجه اليهم بشكل غير مباشر عبر حوار سلس، قصير الجملة مبتعداً عن الصيغ الانشائية التي لا يحتملها الاطفال).

انه أسلوب فيه الخيال، بحيث ينقل الاطفال الى قوس قزح الذي ينشر ثوبه بين غيمتين ليجففه فتهرب به العصافير أو قوس قزح الذي يخلع ثوبه فتهرب به الغيمة الصغيرة المازحة، فيجري في الفضاء يبحث عن ثوبه.

وكذلك قصة (نور وقوس قزح) حيث يتسلق الطفل نور قوس قزح ليصل الى بيته

والفراشة بيده، انه انسجام مع الطبيعة. وتناغم معها. ثم ينقلنا (رسام) الى عالم الطيور والبلابل، ففي قصته (الغناء الجميل) حيث استطاع الكناري بغنائه العذب ان يرجع الارنب المشاكس الصغير (بشور) الى امه. وهنا يظهر الكاتب تأثير الغناء والموسيقى في النفوس، وفي قصة (قوس قزح مرة اخرى) نرى الذئب يطارد غزالاً لكن قوس قزح ينقذ الغزال (وفي الحال نزل قوس قزح) ووقف أمام الذئب "فأفلت الغزال دون ان يراه الذئب"، بحوار سلس، وألفاظ شاعرية.. ومن نفس المجموعة نرى القط نونو يمسك بفمه عصفوراً صغيراً ساقطاً من عشه ويتسلق الشجرة به ثم يضعه في عشه، ان هذا التعاون والمحبة في الطبيعة، نلحظها واضحة مسرفة في قصص زهير رسام، وفي قصة القرد الصاخب من نفس المجموعة ينزل القرد بعدما احزنه انزعاج الحيوانات، يتقدم ويقف امامها ثم يقول (اني اعتذر.. ولم اعود لمثلها، لقد شعر القرد بخطأه تجاه الحيوانات فأنبه ضميره /تأنيب الضمير/ لذا تقدم بشجاعة وقدم اعتذاره، أراد الكاتب هذا في هذه القصة ان يغرس في نفس الطفل الاعتراف بالخطأ ثم التراجع والاعتذار.

ولا ننسى صحوة الضمير وفي قصة (فرخ الدجاجة الصغير) من نفس المجموعة حيث تقول البطة للكتكوت (لاتنسى ان تزونا كلما يسنح لك الوقت).. أجاب الكتكوت: أود شكراً.. شكراً.. لن أنساكم يا سيدتي البطة. لن أنسى دفء جناحيك).

وهنا يذكرنا الكاتب بالاعتراف بالجميل والعرفان، ان دفء الجناحين الذي بقي في اعماق فرخ الدجاجة. فهو لن ينسى اصدقاء ومن قدم له معروفاً.

وفي قصة (العصفور الصغير) نرى البطة تقدم نفسها لنجدة العصفور فأجلسته على ظهرها وعبرت به النهر وأنقذته من الغرق في حين كان العصفور اثناء ذلك يفلي ريش البطة من الحشرات، انها خلق النخوة والنجدة في روح الطفل ومساعدة الاخرين كما لم ينس الكاتب ــ جزيئات صغيرة، الا انها التفاتات ذكية، مثل قيام العصفور يفلّي البطة، من الحشرات الضارة اثناء عبورها النهر.. انها خدمة بالمقابل وبصورة عفوية، وفي قصة (القنفذ والثعلب).. نلاحظ ان القنفذ يتدخل لحماية الارانب من انياب الثعلب، فيقف في باب المغارة بأشواكه حامياً الارانب الصغيرة من بطش الثعلب، انها مساعدة الضعيف في الطبيعة، ثم الانتقال أبعد الى مساعدة المظلوم في المجتمع والوقوف في وجه الظلم والعدوان.

وتجسداً للتضحية نرى في قصة (البطل الصغير) حيث يقوم التلميذ حارث بانقاذ غريق

قرب منطقة (قره سراي) في الموصل مدينة القاص زهير رسام، المخيفة في تلك الفترة، فيصارع الامواج في الربيع والنهر يرغي ويزبد، انها التضحية والشجاعة التي يريد الكاتب ان يغرسها في نفس الطفل. وفي قصة (أرنوب ولعبة الحظ) انها قصة متميزة في معالجة الحدث، حيث أراد أحد الارانب الاعتماد على (الحظ) والحظ وحده في العيش، وانتظر الحظ أن يأتيه بصينية مليئة بأنواع المخضرات، لكن النهاية، كاد الارنب ان يموت جوعاً، لولا طرقات الحظ الذي كتب لافتة للارنب الكسول يقول فيها:

(الحظ لا يأتيك بالطعام، فالخضراوات حواليك في الحقول.. ومَنْ جَدَّ وَجَدَ/ التوقيع الحظ).. هذه المفارقة الجميلة حيث يتدخل الحظ بصورة لم يتوقعها الارانب أو أحد.. ان الحظ يقول هذا بلسانه فالجد والعمل الدؤوب والمثابرة توصل الانسان الى هدفه. ويعني هذا ان الحظ يقول بلسانه لا تعتمدوا عليَّ..)، وفي قصته (نجمة تحب الاطفال) من مجموعة (نجمة تحب الصباح) القصة التي نالت الجائزة الثانية في مسابقة القصة في العراق ١٩٩٤م، يتألق فيها قلم الكاتب (رسام) ويحلق بخياله الخصب الى اجواء انسانية بعيدة المرمى، حيث يترك النجوم الصماء بأحاسيس ومشاعر انسانية رائعة، فيتصور خياله نجمة تحب الاطفال، وتريد ان تلعب معهم في مدينة الالعاب وحاولت ان تنزل الى الارض بخطواتها الطويلة الواسعة ولكن نزولها الى الارض يسبب كارثة، دون ان تدري، ولكن عندما سمعت بكاء الاطفال والناس، والطلب منها الرجوع (قبل حدوث كارثة).. (لقد قفلت النجمة لمعان راجعة الى مكانها وهي تقول [ياه.. كارثة]..!! لا.. لا.. أنا أحب كل الناس).

فالنجمة تحب الاطفال ولكن بشرط ان لا يتأذى الناس، جراء هذا الحب، انه الحب الذي يخفق به قلب الانسان أزاء اخيه الانسان، وقد جعل الكاتب ـ رسام ـ الطبيعة بجمالها واشجارها وانهارها وجمادها وحتى نجومها تشارك في هذا الحب. وفي قصة (احلام بلبل) نرى عشق الحرية عند الكاتب كبيراً لا يعوض، فالطفلة غصون كان بلبلها حزيناً في قفصه وهو يحلم بالحرية بين الاشجار مع رفاقه.. وهي لا تدري فعلى الرغم من انها كانت تقدم له الطعام والامان والدفء والراحة، الا انه (البلبل) انتبه الى واقعه، انه في قفص، انه يريد ان ينطلق بين البساتين مع بقية البلابل، يريد حريته، فالحرية لا تعوض بلقمة حتى وان قدمت بملعقة من ذهب لذا أطلقت غصون بلبلها وهي فرحة. وفي قصة (طفل وغيوم من نفس المجموعة، نرى الغيوم تشارك الطفل هشام في الحفاظ على بيته الذي رسمه على الورق، فالغيوم لا تريد ان تؤذيه

فتطلب غيمة من بقية الغيوم ان يبتعد المطر عن البيت الذي رسمه هشام بكلمات شاعرية وحوار قصير وخيال معلق الى اجواء الغيوم (قالت الغيوم، للغيوم، رجاءً ابتعدنَّ عن بين الطفل، واتركنَّ البسمة تعود اليه. لا نريد ان نهدم بيت حتى لو كان على ورق).. بهذه الروح الانسانية العالية، جعل الكاتب يكره الايذاء والهدم.

وفي قصة (طرقات على باب ياسمين) نرى ان الطبيعة في القصة بكل حجمها، وروعتها تشارك الطفلة ياسمين وهي تطالع في غرفتها، فيطرق الشتاء بابها ليلاً وهي تطالع قصة ليلى والذئب، وعندما تفتح الباب تفاجأ ياسمين بشيخ ذي لحية بيضاء واقف امامها (قالت: من أنت ؟! وماذا تريد ؟!.. ابتسم الشيخ وقال:

(انا الشتاء جئتُ أروي حقولكم وأغسل اشجاركم كي تتهيأ لاستقبل الربيع، فلا ربيع مزهر بلا شتاء ممطر. فهذه هي الحكمة الخالدة، فالربيع لا يأتي مزهراً مثمراً بلا شتاء ممطر.. وسماء مليئة بالغيوم.. انه مخاض الغيوم بهذا المطر والخير العميم).

وفي قصة (العاصفة والاطفال) نجد الخيال المحلق الخصب يلعب دوراً في حماية الاطفال من العاصفة.. بواسطة الجبل.. هذا الجماد الصلد.. حيث تقدمت العاصفة الصماء، تحرك وجدانه ومحبته للاطفال (صراخ الجبل غاضباً كالرعد.. كفى يا عاصفة.. كفى.. لقد تماديت في غرورك وجبروتك كثيراً، وبسرعة مدّ الجبلُ ذراعه الطويلة القوية وصد العاصفة بكفه العظيمة، وبقي الاطفال يلعبون فرحين). انه حب للاطفال وانسجام مع الطبيعة في ايقاف الشر بكل انواعه واسناد الخير والتعاطف معه، بحوار بديع ماهر هادئ بعيداً عن التكلف والمباشرة والارشاد كما لا ننسى المعلومة العميلة (الجبال مصدات طبيعية للرياح والعواصف) فوظف القصة في ايصال هذه المعلومة للطفل من دون مباشرة، فنرى الكاتب يحمي بتحطيم انياب الشر واحداً واحداً، وهكذا نرى العاصفة سقطت تحت كفّ الجبل تئن بينما كانت في السابق كاسحة مخيفة، وبأسلوب ينفرد به ــ رسام ــ ليرسخ بواسطته في نفس الطفل قيماً انسانية عالية، قيم البطولة وعندئذٍ سيكون هذا الطفل مليئاً بالقيم الانسانية. ويصبح مواطناً صالحاً في المستقبل، فالطفولة عند الكاتب ــ رسام ــ تعني المستقبل البسام، تعني انسان المستقبل، فهذا الطفل هو انسان المستقبل والانسانية بدأت من الطفولة.. فجاءت قصص الكاتب هادفة بانسانيتها. وابعادها الى جانب تحقيق المتعة والمرح اثناء مطالعتها، بكلمات بسيطة بعيدة عن التعقيد والموعظة المباشرة، حوار

سلس بسيط فيه مهارة وابداع يمتد امام الطفل كالماء الرقراق... وكحقل اخضر مزهر وفي قصة (انه اصرار ونبيل) نرى الحمامة تبني عشها الجديد باصرار بعد ان هدمت العاصفة عشها السابق انه تحد للعواصف كما يتحدى الانسان الصعاب والشدائد، انه اصرار الكاتب على التحدي في البناء مهما خربته او (دمرته) العاصفة.. والاستمرار في البناء مرفوع الرأس.

فالحياة عند زهير رسام صراع ومجابهة الصعاب واجتيازها. فالحياة ــ عنده ــ بلا مجابهة وبلا معاناة هي حياة هامشية هزيلة لا تطاق، فالمعاناة والصعاب هي التي تدفع الانسان الى العطاء والابداع، واجتياز الشدائد.. وليس الاحباط والانهيار. الشدائد التي تخلق من الانسان بطلاً مبدعاً ــ يجتاز العقبات ــ بصمود وصبر وكفاح لا انساناً ضعيفاً منهاراً. وفي قصة (عندما تتحرك المكنسة) قصة فيها نرى الرمز واضحاً الى حد ما، انها مكنسة مخلصة دؤوب في عملها لا تريد ان تستقبل الاوساخ وضعاً خاصاً (هو الليل) بل تستيقظ مبكرة وتطارد الاوساخ وتحاصرها وتنظف البيت منها.

وفي قصة (المعطف) نرى المعطف يريد ان يشارك في العمل.. ان يقوم بدوره في الشتاء وهو تدفئة صاحبه وحمايته من البرد والاذى، المعطف لا يريد ان يهمل بل يريد ان يعمل.. لانه في العمل اثبات لوجود الانسان.. وكذلك في قصة (الملعقة الصغير) ان الملعقة الصغيرة تريد ان تعمل.. وان تقدم عملاً مفيداً للعائلة، لا تريد أن تُهمل في جرار الخزانة.. فالعمل الدؤوب الصالح هو الذي يبني الحضارة حضارة الضمير وسعادة الانسان.. والحياة بلا عمل فراغ قاتل.. العمل حتى آخر دقائق العمر، وشعار الكاتب (الرسام): كما قال لي:

"أنا أعمل.. إذن أنا موجود" وبشرط ان يكون العمل نافعاً للبشرية وليس للفرد وحده.. وهذا ما نجده في قصة (العم فتحي بائع النفط): فالعم فتحي رجل كبير السن عمره تجاوز (السبعين) ولكنه لم يتقاعد، أو يترك عمله بسبب الشيخوخة، ان العم فتحي بطل في عمله، رجل مفيد للمجتمع، ويشعر بمتعة في عمله وحب لعمله.. وحب للاخرين من خلال عمله.

انها لمسات انسانية نجدها في قصص زهير رسام بأسلوب شاعري ممتع بحوار ماهر.. ومواضيع مختلفة.. فهو ينقلك الى عوالم مختلفة.. ولكن تبقى الطبيعة هي مدرسته الاولى.

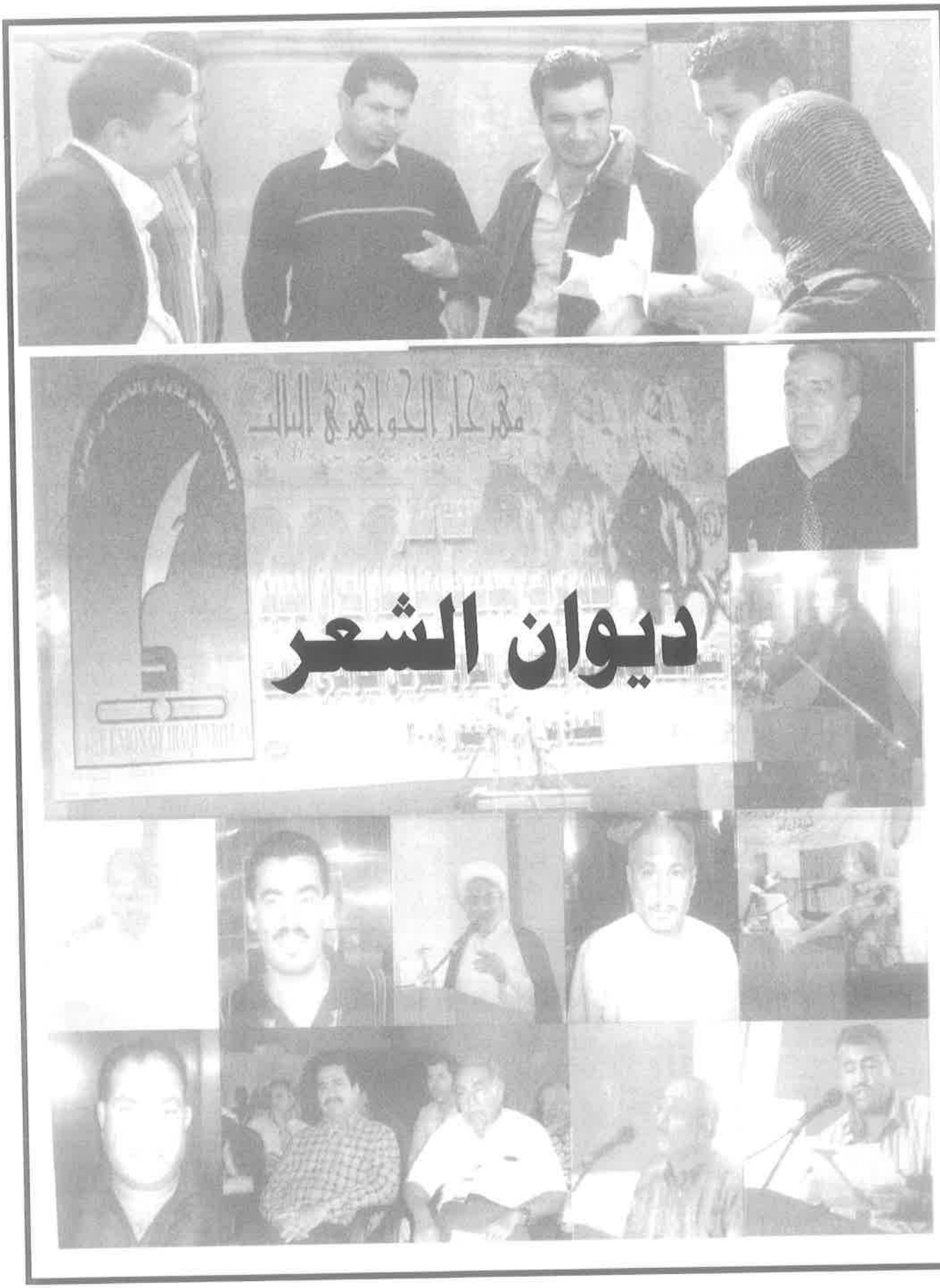
والشدائد، انه اصرار الكاتب على التحدي في البـــناء مهما خربـــته او (دمرته) العاصفة.. والاستمرار في البـناء مرفوع الرأس.

فالحـــياة عند زهير رســـام صراع ومجابهة الصعاب واجتيازها. فالحـياة ــ عنده ــ بلا مجابهة وبلا معاناة هي حـياة هامشـــــية هزيلة لا تطاق، فالمعاناة والصعاب هي التي تدفع الانســـان الى العطاء والابداع، واجتياز الشدائد.. وليس الاحباط والانهيار. الشـدائد التي تخلق من الانسان بطلاً مبدعاً ــ يجتاز العقبـات ــ بصمود وصبـر وكفاح لا انسـاناً ضعيفاً منهاراً. وفي قصة (عندما تتحرك المكنسة) قصة فيها نرى الرمز واضحاً الى حـد ما، انها مكنســة مخلصة دؤوب في عملها لا تريد ان تستقبل الاوساخ وضعاً خاصاً (هو الليل) بل تستيقظ مبكرة وتطارد الاوســاخ وتحاصرها وتنظف البيت منها.

وفي قـصة (المعطف) نرى المعطف يريد ان يشارك في العمل.. ان يقوم بدوره في الشتاء وهو تدفئة صاحبه وحـمايته من البرد والاذى، المعطف لا يريد ان يهمل بل يريد ان يعمل.. لانه في العمل اثبات لوجود الانســان.. وكذلك في قـصة (الملعقـــة الصغير) ان الملعقـــة الصغيرة تريد ان تعمل.. وان تقدم عملاً مفيداً للعائلة، لا تريد أن تُهمل في جـرار الخزانـة.. فالعمـل الدؤوب الصالح هو الذي يبني الحـضارة حضارة الضمير وسعادة الانسان.. والحياة بلا عمل فراغ قـاتل.. العمل حـتى آخر دقائق العمر، وشعار الكاتب (الرسام): كما قال لي:

"أنا أعمل.. إذن أنا موجود" وبشرط ان يكون العمل نافعاً للبشـــرية وليس للفرد وحده.. وهذا ما نجده في قصة (العم فتحي بائع النفط): فالعم فتحي رجل كبير السـن عمره تجاوز (السبعين) ولكنه لم يتقاعد، أو يترك عمله بسبب الشيخوخة، ان العم فتحي بطل في عمله، رجل مفيد للمجتمع، ويشعر بـمتعة في عمله وحـب لعمله.. وحـب للاخرين من خلال عمله.

انها لمسات انسانية نجدها في قـصص زهير رسام بأسلوب شاعري ممتع بحوار ماهر.. ومواضيع مختلفة.. فهو ينقلك الى عوالم مختلفة.. ولكن تبقـى الطبـيعة هي مدرسته الاولى.



ديوان الشعر

قصائد

■ حسب الشيخ جعفر

الجبلان
في ذكرى الجواهري

طيرَ المجرّة.. أغفى الصحبُ أم قبروا ؟
(طوى الجزيرة حتى جاءني خبرُ)
فالتمّ بيتُ صفيحِ الريحِ ملءَ يدي
والتفّت الريحُ حينا، وانبرت صعدا
تجري به بددا
في أيما بلد
قيل: (الفراتان ماتا في العراق) فهل
أبقت لنا الضفّةُ الزوراءُ من أحد ؟
أنا كنتُ منك ، على امتداد بطائح وقرى
أرودُ ذُرى طوالا
شجرا وأبراجا أطار طيورها
البيضَ الغراب
وأقضُ أقفالا ثقالا
صدئت بها الروحُ الحبيبةُ في الخراب
قُلْ: من، ترى، يتذكرُ الآن اختلاجةَ
عنقِ (زيد) أو (عصام) ؟
أو لمحةً من وجهِ (زيد) في الضبابِ
تحيةً مرّت عليكَ ظلالَ يد
(قفصُ العظام) خبت به أيدي الأبد
وثوى (ابنُ دجلة) في قرارةِ دجلةِ
حجرا فنام !
الريحُ يا شيخي تحمحمُ
والديوكُ لها اختصام
وأنا أجوبُ فلا أرى
فيما أجوبُ من البطائح والقرى
غيرَ اختلاجةِ عنقِ (زيد) أو (عصام)!
الطُرق نائمةٌ .. والسُحبُ هائمةٌ
(ترى العراقَ طويلَ الليل) فاطمةٌ
فكيف ليلُ (صباح الخير) في حلبِ ؟
سقى العطاشَ فراتا ، واستقى لهبا
عسى التقى الشيخ طفلا في عباءتها
(تفاحة) فارتمى في حضنها التعبُ[1]

صيفٌ في موسكو

حوريةٌ جاءت من القرغيز
وارتحلت إلى البحر ،
السماءُ بعيدةٌ ،
والماءُ في الفولغا يروحُ ولا يجيءُ ،
فأيُّ ماء في المجرّة ؟
ربما كانت لها

١ــ تفاحة: مربية والجواهري الزنجية.

بين الأميرات الكواعب جدّةٌ
ترخي ضفائرَها الوصائفُ في سمرقندَ ،
التقيت بها، التقتك (وأيُّ فرق ؟)
في الحدائق، والرذاذُ يُصيبُ منها الشعرَ،
قبعّةٌ لها اختطفت
وطارت في الرياح،
فما صنيعُكَ وهي راحلةٌ إلى بحر ،
وأنتَ إلى أبي هول يعضُّ الرملَ ؟
موسكو (غيمةٌ تبكي على قُبب الكنائس،
طائرُ البطريقِ (دُميتُها) اشترتهُ،
وهي لا تدري..
أطارَ كما تطيرُ القُبعّاتُ ؟
أم استردّت طيَرها القطبيَّ واجهةٌ مُكيفّةٌ ؟
وقلتَ، وكنتَ تُوشكُ أن تُديرَ الخطوَ:
(ترتحلُ الطيورُ ،
تعودُ أو قد لا تعودُ !)
صبيحةٌ صيفيةٌ أكتاف موسكو
وهي راحلةٌ صباحاً !

القطــط

الى سعدي يوسف

جاءت القططُ الخضرُ والبيضُ
والحمرُ والصفرُ
(والقططُ السود تأتي محاذرةً
وهي تخطو خطى الملكات الى الرقصِ
عندَ انحدار الستار)
جاءت القططُ الخضرُ تعلكُ برعمَ
زيتونة ذابلا..
جاءت القططُ البيضُ ملتفّةً
برداءِ الزفافِ الجليديّ،
تعقدُ زُنّارَها الذائلا..
جاءت القططُ الحمرُ هنديةً
تتملّى الفوانيسَ مطفأةً في المزار..
جاءت القططُ الصفرُ (قاطفةُ الشاي)
تضحكُ ضحكتَها الماكرة..
جاءت القططُ العائمه
جاءت القططُ النائمه
متأبطةً كتباً أو مكانسَ أو صُحفاً
قد علاها الغبار
بينما البيرةُ الفاتره
تتفقّعُ في القدحِ الخزفيّ المدُار !
جاءت القطةُ الأمُ مبرقةً ، مرعده
جاءت الريحُ فانتهبت
بينَ أيدي الصحابَ الصحونَ ،
الغطاءَ ، الملاعقَ والمنضده !

رعشــةٌ مــا

عالياً في انحدارِ الجبال على النهرِ،
في الصين،
تبني السُنَونُو بيوتاً لها
مذ جرى النهرُ، وانحدرت
بالجروف الجبال..
لم أعدْ أرتجي

غيرَ مُعتزل من (منازلها)
فأصلّي إلى الله متكئاً
باليدين إلى الصخرِ منفرداً،
قائلاً:
(يا إلهي أعني، أعنْ
عبدَكَ المتوحدَ قبل ارتخاء الذراعين،
قبل السقوط إلى القاع)
من حولنا،
أنا والطيرُ، تجري، الرياحُ، الزعازعُ،
تعلو الجبال..
وبعيداً على الجرف من جدول
أو عُباب كما قد تساقى الكؤوسَ من الشاي،
في الغابرِ الشعراءُ المساكينُ في الصين،
يُنزعُ قدحاً شاعرٌ
فيجيءُ به الماءُ ممتلئاً
بين أيدي الجبال..
لا أرى غيرَ منبلجِ الفجر أو حُمرة
تتحنّا بها السيداتُ الجبال..
وإلى الجانبين السنونو، الرياحُ، الجبال..
قائلاً :
(يا إلهي أعنّي، أعنْ
عبدَكَ المتوحدَ بين الجبال..)

الســـــاحـــــر

هيَ درّاجةٌ
لم تزل عند منعطفِ الدربِ مرميةً
متصدّعةً ، خَربه
في الغدوّ من البيتِ أو في الرواحِ اليهِ
تلوحُ كما هيَ
للشمس أو للمطر
في انطراحتها التربه
تتحاشى الخطى التقربَ منها
وتُهملُ عاطلةً،
متآكلةً
فلقد تتوارى بها في الصباحِ (الحُفر)
الإطارانِ منكفئانِ على الأرضِ
والسرجُ منبعجٌ
والبقيةُ من جرس
ستدقُّ الى أن تُشيبَ الشواغلُ
سائقَها الطفلَ في غفلة منه،
دراجةٌ تالفه
لم تزل عند منعطفِ الدربِ مرميةً..
مرّةً مرَّ ، فيما بدا لي،
الصبيُّ المعابثُ ، فاستوقفتْهُ،
فخضخضَها
واستوى فوقَها
طائراً بالإطارين، بالمقودين
باليدين
بالبقيةِ من جرسٍ صادحٍ
في أزقتها السالفه

دع فرسك الأبيض
منطلقا في براريه سابحاً مع الرياح
بعد أن ألقى عليك ركابه ومفقوده
تعاقر أيامك الرتيبة
والكتب التي أمتك
وخطواتك المعفرة بـــين رصيف
ورصيف
لتعرف أخيراً
كم هو مؤلم
أن تكون دمية
تعرف كيف تملأ الكأس
وتنسى أن تسحب الغطاء فوقها حين
تنام
ولكنك
وقد اعتدت صهوة الرياح
والانتهال من موارد التهلكة
عائداً بزهرة البراري
التي لا يعرف أحد لونها
سوى ضفيرة ذاهبة إلى المدرسة
فليس لديك غير ورقة بيضاء
يرتعش فيها صمتك
لصهيل بعيد
وجد عنك ملعبه

إنطلاق

■ ناهض الخياط

وها هو منطلق دون أن يلمحه أحد
ليعود اليك مضمخاً برائحة الشعوب
وحيداً كالقصيدة في حلمها
ناهض الخياط

إنطفأ المصباح
فهربت الأشياء كلها
قبل أن استعيد ملامحها
في شحوب اللالة الصامتة
وبعيداً داخل نفسي
يتناهى لي
صمت غابات تجوس فيها عمالقـــة
ضخام
تتكسر تحت أقدامهم غصون يابسة
وفي حديقة بيتي
تنتظر الغصون عصافير الصباح

أو تنحني طبيعةً بأكف أطفالنا
وهي ترش عليهم انطلال
بينما تسكب الشمسُ فضتها
شوارعَ وبيوت
فما الذي يريده، الآن، ملاك القصيد؟
وقد ألقى بعويناتي
حيث إنطوى على نفسه الكتاب
لينفتح الشحوب لي
عن شـــوارع ومصابـــيح تحـــــت
الضباب
أمشي وحيداً
كالقصيدة في حلمها
لأرسو على شفة كالشقائق
دافئة كالحليب
فأي حديث كان؟
أصغى اليه ملاك القصيد
وأطلق كل أسراب الحمام
فكانت السماء بيضاء فوقنا
والشقائق متوهجة بابتساماتها
حينها
ألقى بصولجانه
ثم غاب.

على الرف مركونة

ناهض الخياط

على الرف مركونة.. يا أبي!
وليس لدي
سوى أن أطالعهم في الجرائدِ
أو في الأماسي
وقـــد تركت في فمي وعيني صمت
الغبار
هكذا نحن.. يا أبتي !
وسلوك مني
بأني غناء جميل
أبحث عن نسب بينه وبين العصافير
وأسمع فيه خطى زمن قادمٍ
وسمتُ برؤياك افاقهُ
وكلمت أبناءهُ
ثيابهمُ بهجتي
بأثمانها يطالبني الياسمين
ويناجزني العازفون
وقد شتَّ إيقاعهم في خطانا
وسادعوهم واحداً واحداً
لتحكم عصفورة بيننا
وإني على الرف مركونة... يا أبي !
وفي الافق يومض برق بعيد.

صدر عن الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق بالتعاون مع مؤسسة البابطين سلسلة من الاصدارات لمجموعة من الادباء تضمنت شعراً وقصصاً ..

ارتقـــاء و حقول الاحلام

■ نصير الشيخ

ارتقاء

بهدوء ..
أمضي محتفلاً بخلاصي
وخلاص الكامات
مطمئناً .. أنام
على عشبة المنحدر
أسحب حلماً أثيراً ..
ورسائل مكتومة ..
وسراً خفياً
يتمرأى عبر الدهور
ها أنا أكثرُ فتنة ..
من زمان وجيف
وديعاً .. ورطباً
كرياح موسمية
أسِمُ الأشجارَ بالبلوغ ..
والندى باللمعان ..
والصفافِ .. بالاغاني القتيلة
ها أنا أرتقب صعودي ..
لامساً سحر الضباب
مدخراً الوعود
وبزوغ ..
آيةِ
الفجر الجميلْ

حقول الأحلام

أحلم .. بسقف يلمّ النجوم جميعاً
ومرايا .. لا تتصدّع منها رؤياي
حين أحدق
بصحارى وجهي ..
وبحائط .. ألوذ به
من هجير الغربة
لا يطارد فلولي
ولا يغزوني ظهيرة عمري
وبسرير ..
لا تهتكه الأحلام
ولا يئن من أوجاعه الناعسة
لا ينشر أغطيته كشراع قديم
أو يتلوّى
كستارة بيضاء تلوح أبداً ..
بالموت
لا يأخذ شكل القالب الحجري ..
يلتفّ على برودته ...
ويغوص أبداً في السكون
أو يتناثر فيما بعد ..
خشباً مبتلاً
بلأوجاع والرغبات
طافياً على سحب النسيان
تجرجره شواطئ العدم ..

[أورو .. مدينة الحلم و الغبار
سواحل وجوهٍ ومديات مقفلة
مدينة أيام شرهة
ويماءٍ تطغى
أورو .. مدينة بشـــر وحـــجارة وزمن قـــــائم
ووجوم.]
صنَميات..
صنميات أسماء تغزل التاريخ
صنميات هياكل تُرجرجُ على حشودٍ مضللة في
دروج
صنميات حكمةٍ تطعن الحب بعصا الموتى.

اللجرُ، مشتاقٌ للبحر .. أورو
لعرائشه النجمية
مشـــتاقٌ.. ومكتوبٌ على الحـــرير نوارســـةُ
ومداهُ..
ولهذا كنت أدخل عنوة.. كي أخرج
كي أقول ربما المدنُ
خطأ العائدين لأيامهم بلا صولة و لا روح
ربما انفتاح العباءات العود
في سوق الذهب.. العبيد، الدعاة
الذي يزخر بعلامات غابٍ لا يضيق
لم النهار اذن عزاء يكتم المشهد ؟

ليتني أورو.. أبتعد قليلا
قليلاً.. وأبكي
للدم أوراقه ونياشنهُ
للغروبِ ضجرٌ آخر
سببٌ آخر للعتمةِ
وها أنا
نعبٌ
يركضُ
وهاجسٌ
يفترس العمر
فلماذا أبدأ ترابط المخيلة من الجنوب
لهاوية
لها.. كل هذا الخريف ؟
أنت أورو
أنا
المتوحد الخارج من مخيلة كسيرةٍ
خللها التراب، السياط، الدم
خللها عسل رتبه الوهم بابا بابا
وأهدره الحزن..
أأبارك أورو ؟
..أبارك !

وليكن الدم أسير صمت تركه العابــرون على
عجلٍ نعم !
فالصمت جرائد بشّرت التاريخ بنفسهِ
أي انخواءاته لعرين ذكره المجوس الثلاثة
حين عبروا الظلف الى العين وما بكروا قبل
ان يرتحل الجميع تاركين العذارى باكراتٍ ولا
يشتهين
.. نعم أورو
فلم كل هذا
وأنت من قال: انتخب نفسك من الجرح
ودع النجم يبكيّ لنفاية ما اخترتها
لا.. أورو.. لا أبارك.. ليس الآن
أيها البريد من لهبٍ أسرى له القفزة تلو القفزة
سراج الخناعة التي وزعها المنبوذ باسماله او
طبقهُ البارد مثل تاريخ
ليس الآن.. يا خدر الشفة السفلى
في الأرض الملاوعة بأنهارها
يا خدر الشفة الأقصى على كنبة الفجر، المرتد
الى مصائرنا
الى الوصل المنفرط لاشلائنا
كموتٍ تلبّد باسمهِ
أقولُ أورو
أقولُ الدعاء طفر موانع الكلام
كتاب الصفير الممج لقذيفة أبدية
زهو الأشرعة الممزقة متروكاً لامواهه
.. لم النهار اذن، عزاء يكتم المشهد؟

أورو.. أوروك.. أوروفيلا
نبيتُ ولا نبات
مرايانا.. وليست مراياي
ما بعرفه الحشد بين الطريق وآتيه
أورو: لا أدعيه.. لا ادعاءات
لا داعي للسكوت عن طعان.. الذهب
لا دعوة في مكسب المهاجر غير غايته
.. من لغات دحاه البرد
وهتف كثيراً حــول موت سكبــة الوليد ودناه
لعينيه
القتال.. استمر، أورو
مثلما قال النبيُ على صهوة ظلمة، أطال النهار
خطوتين.. رغم هذا لم يُدْع أحد.. استمر نحــو
نصف شامة بين سطر وسطر، ضريرٌ قدم من
الليل تحدث عن مشاهد دفر وتشرير واحــتماء
الى موج اسماه الفراغ واســمه الابــدية بــلا
أرداف (كما قال فريسي سقط، بعد مئة عام من
الاكتاف)
لا.. لا أبارك
يا دليل اللحظات المرة
محبتنا تكسر الفنجان
تقل الفطنة لحناً لحناً
اذ لا فرق بين لام ونون وانحا بين زفير وموجة
غضب وامحاء
لا..
لا فرقْ..

الأمكنة تخون ذاكرتها سريعاً

إلى: محمود درويش

احمد عبد السادة

مثلما تبدّل عارضة الأزياء..
فستاناً بواحد آخر
تبدل الأمكنة ذاكرتها
وتنسى الخطوات التي أودعت
تحت أقواس أسمائها..
في عيون الكاميرات
ملامحَ ضوئها المخطوف كبرق
تبدل ذاكرتها ..
وتنسى الوجوهَ التي عبرت ..
الوجوه التي التصقت
، عند هروب المسافات التي ألفتها،
على زجاج الحافلة

****

أحنّ إلى الأمكنة
وأنا فيها !

****

ومثلما ينحتُ الرملُ ..
تماثيلهُ ...
على تلال الريح
أودَعُ ذاكرتي في الأمكنة
أحنُّ إلى الأزمنة
وأنا فيها !

****

ومثلما تتعبُ الغابةُ ..

من إحصاء شراييها المتشابكة
تتعب روحي ..
من إحصاء أغصانها الطائشة
في بوصلات الحنين ..
الحنين الذي يسارع ..
إلى جمع المسامير ...
لصليب قادم ..
سيطرق بوابة الذاكرة .
****
ومثلما يطالع الليل ..
وهو مستلقٍ على أريكة النهار
(ألبومَ) غموضه الناعم المشعّ المتسع ..
والفائض عن جغرافيا احتماله .
أطالع أجراس الألوان المدونة .
على صفحات مفكرتي الأخيرة .
البحر الذي يتنفس في الظهيرة ..
إغفاءاتِ الصحو ..
من عري النساء المايوهي .
الليل الذي يوزع أختام وروده ..
على شرفات الموسيقى
وعلى قلوب الذين يعتنقون أذانه النبيذي
ويرتادون عسلَ التأوه ..
في مغاراته الزوجية .
انخطافاتُ القلب عند منعطفات الصعود إلى
الجبال..
الجبالِ التي ترتدي الخضرةَ كمعطف
والتي تؤثث أكتافها كأسرّة
لاستلقاءات الغيوم المرهقة .
خشوع الروح للغة الندى
لصوت (فيروزَ) الذي يعبّئ لآلئهُ ...
في خزائن الهواء ..
الهواء المظلل بغيوم طرية
الشوارعُ التي شهقت فوقها سمائي
الشوارع التي استدرجت دمي الساخن
ليبحث عن انثى ..
يستدرج ينابيعها السرية
إلى سريري القاحل .
****
أطلُّ على ذاكرتي ..
كليلٍ يطلُّ على أنوثته .
ومثلما تستنجدُ أشجارُ الخريف ..
بعباءات الدفء الراحلة
أستنجد بجسد القصيدة
بحضورها اللازوردي فوق مسلات الغياب
القصيدةُ ثريّا الغياب
القصيدةُ تحريرٌ لذاكرتي
من ملفات الفقدان المكدسة ...
على رفوف الأمكنة.

وضـــوح الالـــواح

■ قاسم عباس بلاش

أمتطي صهوتي
لأقودَ عَرَبَتي
أستقبلُ العَوْدة
نجمة تأخُذُ شكل فَرَاشَةٍ
كان جَسَدي
يأخذُهُ العُري
تُفشي سِرَّهُ القُبلات
ــ على مَنَاراتِ النهار
ــ على حَقيبتي المدَرسية
ــ على قَمَري في جَبَهات الأصدِقاء
ــ على الفُصُول المخطُوطَة فَوق تاج المُلُوك
عَلى قَشةٍ وهي تشعِلُ الظَلامَ بعَينَيَّ بُومٍ
يَدَعُ كلَ شيءٍ لِلِيرَك
لنقيق الضَفادِعِ وهُوَ يدخلُ المعابدَ عِندَ قناديلِ النُذور
مستقلاً خُطى السمع أسفلَ الأعمدةِ
وهي ترجُمُ الثيران
في لحظةٍ تتهشمُ في لدّةِ الأصابع
هُنَاكَ أبداً
مِن الذَّهبِ يتَضِحُ البَريق
في أعرافِ الديكة
في قَطَراتِ النارِ التي تُشكّلُ شَجَرتي
في انحدارِ الضَحِكات بأرجُلِ القادِمين
على جفنَيكَ في حُزنِ الزَنبق

يأخُذُ كل شيءٍ إلى شبيهك
كَبراءةِ الجَليد
وهي تُطعِمُ اللَّيل
بالحُطام الذي يمدُّ صُوَرَهُ
إلى كهفٍ
خارج الألواح
التي تُلوِّن الوُحُوشَ بلأيادي قبل لمسِها الأقداح
حِينَها كان السَحَرة تُسقي الحَشائش
بماءِ النار
فتُحظِرُ الشِفاءَ بأصواتِ الطُبُول
حِينَها كانتِ الوعودُ رَقصاتٌ تسقُطُ على أعتابِ الصَّدى
حيث كَفُّ الهَرَبِ تستطيلُ المغاليق
في ذلك المفتاح الذي يشكل السَّواد
كحريق قديم بقعر هِلال
يُجَرْجِرُ ملامِحَهُ
على مرأة الأغاليط
مثل بَياض حين بلوغهِ الكلام بتوَهُمهِ اللَّيل يركُضُ عارياً
كَحوافر تصمتُ أمامَ عَرَبة
يبتَدئُ مِنها الطريق
ساعة التُرابَ

وفـــي فمي سحاب إيليا

■ شاكر مجيد سيفو

* ها أنا أقف الآن فوق جبين القمر
وأصبع الربّ في فمي،
في فمي كريستال القمح،
لذا أشقُّ نوافذ للصهيل في حنجرتي،
وفي فمي سحابُ إيليا
وأشرقُ هكذا في كتاب الحساب
وأبوحُ بالحليب منذ النطفة الأولى
#
* يا لهذه القوة المهذبّة ، !
دائماً أحتاج الى حبّة قمح
وأستعيدُ بلاغة الحياة
من فم الموت..
#
* كان لي نهارُ الاحد أطلساً أزرقَ
لكنّ طفولاتهم سرقتْ زرقتهَ
وناءت بطائراتها الورقية
بذيل المساء.. !
#
* ماذا ستتركين لي في منديلك المهدّم
أحسُّ يديك تبتلع وداعي الاخير
#
* تركتُ قنادس إخوةِ البنفسج
تذرق فوقها حماماتُ مار متى الشيخ..!
وأنشدُ ضوءَكِ العظيم
فوق ركبةِ الهلال ..!!
#
*خرجتِ من السراب برتل أراجيح
يتيه بها الأبناء
كما أرى الى إرث أولئك القردة..!
#
* وأسألُ ــ دائماً ــ
هل يمرض التراب تحت ضرسكِ ،؟؟
وهل تشهقُ لحيتي أمام مرآتكِ
لأدوّن تاريخ السراب ؟؟
#
* ماذا لو تأخرَ بريدُ الطفولة
في حلق الريح ؟
ماذا لو أعارني الحلمُ خاتمكِ الفضّي
لأعودَ أسقفاً
يطردُ نعاسَ أربعين رماداً
من شرشفكِ البنفسجي ؟؟
#
* اليوم توضّأ القمرُ في بللِ الربيع
وأستضافَ أربعين فراشة
تحكي عن حظوظ الخريف..!
#
* مراياكِ تدخل سنَّ الكهولة
حين أحلقُ لحيتي البيضاء
أمام لمعانها القريب..!!

٢٠٠٤/٩/٥

مرثية من اجل برودسكي

■ حسين علي يونس

عندما قربت لحظة موتك
وكان من الجلي انك ستودع حياتك
كلمات لا حصر لها
سالت من منخر الزمن
والمنازل المستلقية في الظلام
بكت بشكل خيالي
وجمال العظيمة:
١ــ الاكثر جمالاً هو الاكثر تحرراً
٢ــ أنا مندهش أيتها السيدة وأشعر بالاسى
٣ــ لن يشع فوق رأسك كوكب لكن الحكماء
لن يجهلوا اسمك.
تخرج من بين آلاف من الرفوف
وتتألم
قرب صلعتك الغامضة المكللة بالغار
حيث محطة الاوهيجا
لن تكون آخر الحروف الابجدية
لان ثمة قروح
شديدة الاتساع حضنتك
وقد عبرت قمراً يجر ضوءاً تتبعه الى قلب
الليل
مصابيح
الموجة التي تركت نزيز صوتها على الرمال
فرحك كان جاثماً على اغصانها
بين روسيا وامريكا
عشت حياتك
في خرق رثة غالباً
لم يكن الصباح ابن القنوط مثلنا كنت ترى
ربما كانت رنة القرن تلك التي لم تكن
تدهشك كثيراً
علامة على الموت
كانت كفيلة بجعل يومك سعيداً
هكذا مثل سلسلة الايام
التي تجرها ايام
لا يمكن رصد حركتها وعددها ذلك لانها
تجريد التجريد
قلبك الشائب الذي يقف شامخاً
بين تلال روسيا الضخمة المعتمة والعظيمة
وكذلك قصائدك هي كل ما سيبقى
قصائدك التي هجرت اعشاشها
وسكنت قدور المطبخ الصدئة في امريكا
تذكرك بمجرى الزمن
نائمٌ ومستغرق في الشخير
كل شيء تغير بعد ان صدعته
انبوبة الزمن

وجريان الايام الذي لا ينند
حيث الاردأ كان كان بانتظارك
ما جدوى صفائح التنك في ربوع
روسيا حيث الجميع غارقون ومدشرون
بالسرفس وانا بمفردي كنت اترنم
بشعلة حياتك التي انطفأت
قبل ان تدرك القصيدة علّة موتها
وانا اترنم بامجادك القديمة
أيتها الأم
يا روسيا

عندما ابدأ الان متغلياً عن أي مهارةٍ
في صياغة شعري
متسكعاً بين الاقفال وفي المتاهة
منيماً مراراتي في المنغلقات السرية
التي أحكمت غلقها في الأبد
جريحاً كراحة يد
وثمار حياتي تشق طريقها
من خلال عصر مجرّخ.
الجهة الثانية من العالم هجرتنا
وهذا ما أحزنني أيتها الأم يا روسيا
حيث الارض الغرائبـية التي احـتوتنا ذات
مرة
عبرت وقد حضنت بين جفونها برقاً يائساً
عندما بين الصنوبرات
عثرنا على فكرةٍ الى داخله
يجرها الوداع
عندما نبل جبينك انزلق الى الليل

والعمى القى علينا نظرة
وتلمس حياته المريرة في الظلام
كل ما هو مقدرٌ لنا سيظل في منتهى
كحالة
دون زيادة او نقصان
وستظل سفن نجاتنا
تتلألأ
كحبات مطرٍ على غصنٍ
أتأملهُ
من خلال نافذةٍ خلفية

في خضم ذكراك أيتها الأم يا روسيا
راسخة كالقدر
ستظل تترنح وجوه حي
لن تودع يومك على ارضٍ غير تلـك التـي
حملت بها.. يا برودسكي
على الارض التي هجرتك
مرة واحدة والى الابد
من روسيا التي هجرتك
يصلك البريد
يدغدغ هيامه
من اجل عيون الليل القزحية
امنحيني ايتها الام يا روسيا
عزاءاً تثقل الينابيع مناغاة حزنه
واحضنيني كما الجرح
سيعود حزني الى .....
ذاتها
والى المياه التي فجرته

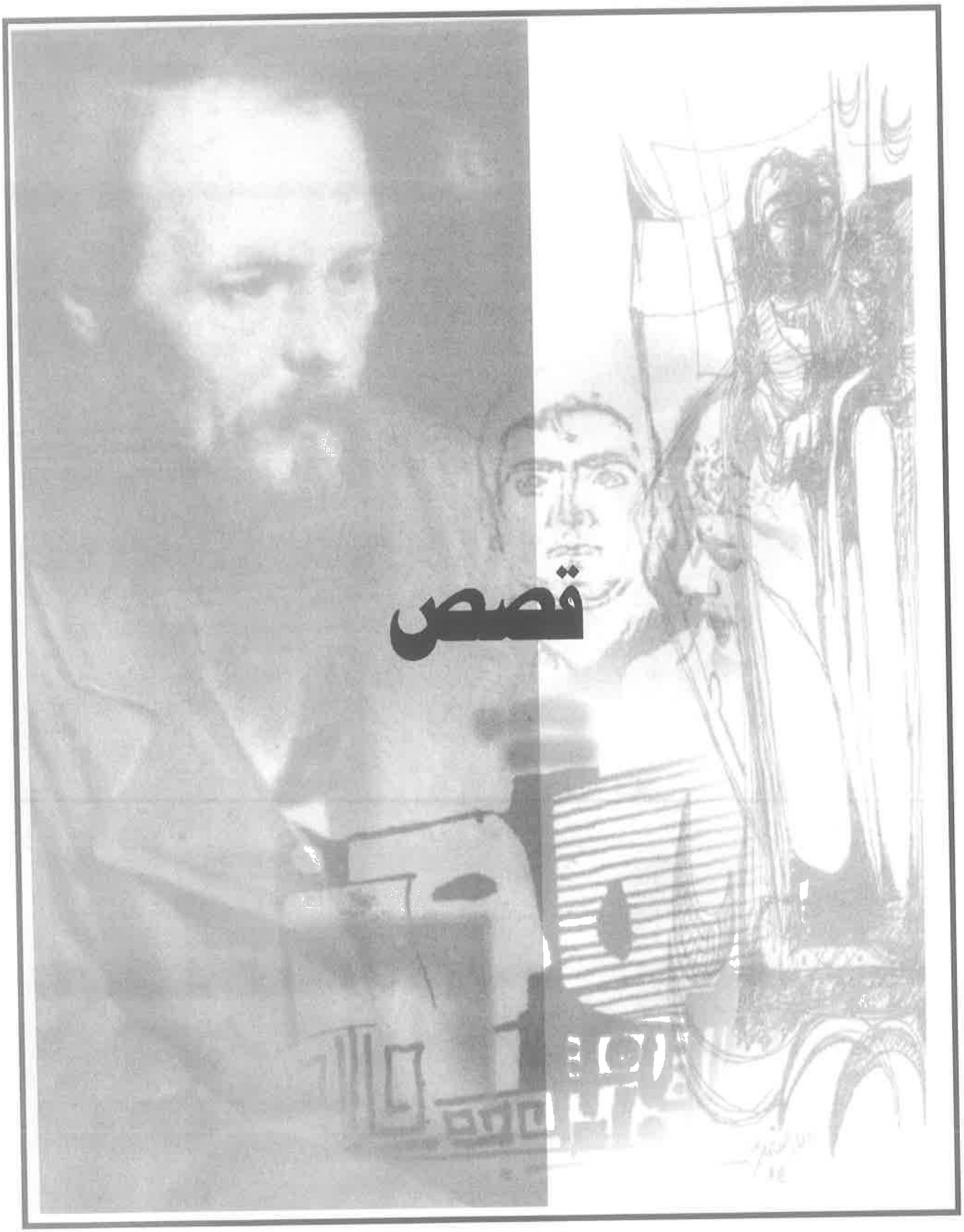
ايتها الحرية
لم هجرتني
هكذا تتكلم سنواتنا
عن الدموع
التي تذرفها اغنية غسقية
ايتها الام يا روسيا
في اناءٍ من الفضة الشامخة
غردت مسامات الليل
والجرح شاحباً تمشى وحيداً
لا احد تتبع خطواتك يا برودسكي
ولست يتابع لخطى احد
سنواتٌ
حملتك بأبرة ..... الشايعة
التي نمت في الابد
وسنوات دهور الليل شرره
والطرق التي رنت كقطعة نقدٍ في يد المفلس
هي الظهيرة الرائعة التي لم تكن خياراً يائساً
ايتها الام يا روسيا

قرب نهر الفرات
مسكنا بلب الظهيرة
ليت الف الناس جراحاتهم
وبدلوها المأساة تكمن هنا
في الوحدة هذي
حين اناديك
يا املي الجميل
تتردين عليّ
بالضرب
بسكر العذوبة دليل الحافر
جنودك الهوائيون
هجنوا قمرة النشيد
والنجمة التي انطلقت لتحضن ترنيمة الليل
شددنا وثاقها
وتعقبنا طويلاً
نظرة الله
ايتها الام يا روسيا
طوقنا الزمن بجرسهِ
ومع ذلك
سينحني الزمن
لطرق حبنا

النجمة التي سقطت على جذع منثلم
حضنت حبة الليل
ومنحتك شيئاً غامضاً
ايتها الام يا روسيا
في راحة يد
كل مسافر
تشعُ لحظة
خارج سياقها

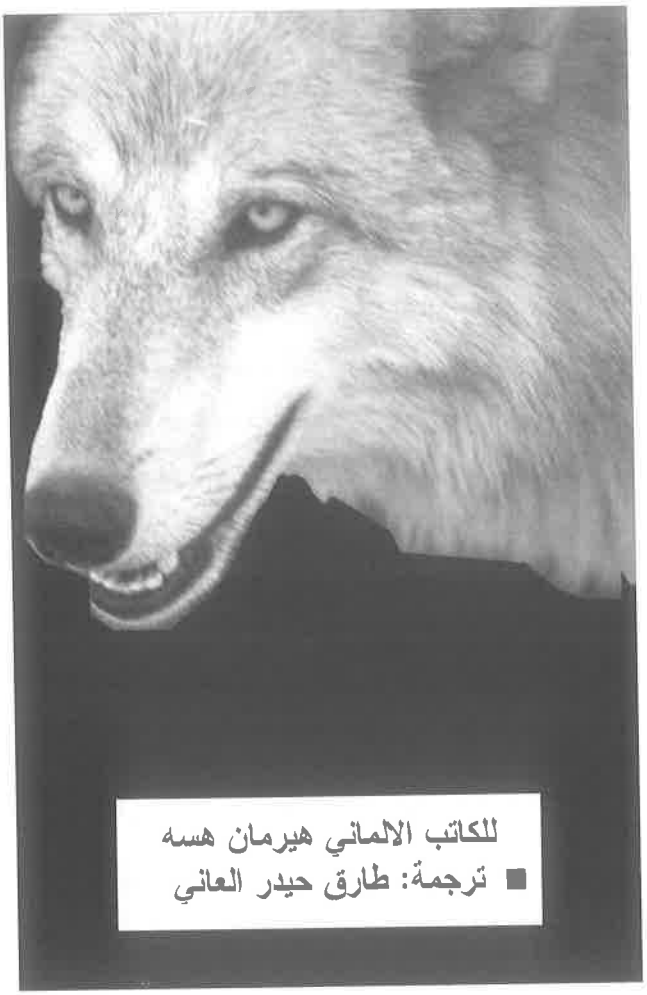
ايتها الام يا روسيا
في كل شرق
يضرب ليلٌ
ويعصف
كشجرة
شريرة.

صدر عن الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق بالتعاون مع مؤسسة البابطين سلسلة من الاصدارات لمجموعة من الادباء تضمنت شعراً وقصصاً ..



قصص

عن ذئب البوادي



للكاتب الالماني هيرمان هسه
■ ترجمة: طارق حيدر العاني

نجح المالك الهادئ لمعرض صغير للحيوانات الوحشية في أن يوظف ذئب البوادي الشهير (هاري) لفترة قصيرة واعلن عن ذلك عبر الملصقات الجدارية في كل ارجاء المدينة املاً في زيادة عدد زوار معرضه ولم يخب أمله في ذلك. الحديث عن هذا الذئب تناوله كل اهل المدينة واحتلت اسطورة هذا الوحش صدارة اهتمامات الاوساط المثقفة. كل يريد ان يعرف هذا او ذاك عن هذا الحيوان واختلفت حوله الامراء كثيراً. البعض يرى ان حيواناً مثل ذئب البوادي هذا في كل الاحوال ظاهرة غير سليمة خطرة وغير مأمونة. انه يسخر بالمواطنين، ينتزع صور الفرسان من على جدران معبد الثقافة، حتى انه يهزأ بيوحَنْ فولفكانك فون طوتيه.

ولما لم يكن ذئب البوادي هذا مقدساً ويؤثر بقدر ما على الشباب ويهيجهم فلابد من التعاون والتآزر لاصطياده، ولا يمكن التخلص منه الا بقتله وطمره. الا ان هذا الرأي البسيط المخلص والذي على ما يبدو سليماً لم يحصل على موافقة الجميع ابداً، إذ أن هناك حزب ثان وله رأي آخر مختلف تماما، فهو يرى ان ذئب البوادي قد لا يكون بالحيوان غير الخطر ولكنه لا يمتلك حق الوجود فقط بل يمتلك مهمة اخلاقية واجتماعية ايضا. كل من هكذا يعني اتباع هذا الحزب من علية المثقفين، كل منا يحمل في صدره سراً ومتجاهلاً مثل ذئب البوادي. هذه الصدور التي اعتاد المتحدثون ان يشيروا اليها عند مثل هذا الكلام، هي الصدور المحترمة جداً من سيدات المجتمع والمحامين والصناعيين، هذه الصدور مستورة بقمصان حريرية وصدار بقصات حديثة (آخر مودة). كل منا، هكذا يقول المفكرون والاحرار كل منا يحلم في دخيلته بأحاسيس وغرائز ومعانات ذئب البوادي وكل منا

يعاني منها، كل منا في الواقـــــع في جوهره مثل ذئب البوادي هذا المسكين العاوي الجائع. هكذا يقولون عندما يتحدثون عن ذئب البوادي والقمصان الحريرية تسترهم ويشاركهم الرأي ايضا كثير من النقاد الرسميين، ومن ثم يعتمرون قبعتهم اللبـــادية اللون ويرتدون معاطفهم الفرو الجميلة ويركبـــون ســـياراتهم الفارهة ويعودون الى اعمالهم، الى مكاتبـــهم وعياداتهم ومصانعهم. حـــتى ان احدهم قدم في احدى الامســـيات مع كأس من الويســـكي اقتراحاً في اقامة اتحاد لذئاب البوادي.

في اليوم الذي افتتح معرض الحيوانات الوحشـــية برنامجه اقبل الكثير من الفضوليين ايضا ليشـــاهدوا هذا الحيوان السيء الصيت في قفصه لقاء قرش اضافي. لقد جهز المالك قفصاً صغيراً حسبما تسمح به المناسبة وكان من قبل لفهد لطيف ماسوفا عليه وكان المالك محرجاً في ذلك لان ذئب البوادي هذا على أي حـــال حـــيوان غير عادي نوعاً ما. فكما ان أولئك المحـــامون والصناعيون وغير من علية القوم يخبئون في صدورهم على ما يبـــدو ذئباً تحت قمصانهم و (الفرك)، فان هذا الذئب يختبئ هو ايضاً في صدره القوي المكسو شعراً في السر انســـانا وأحاسيس مختلفة وألحان موتسارت وما شابه ذلك، منذ سنوات والمالك الذكي على دراية بان أكثر الحـــيوانات وحشية ليست بـــالمزاجية ولا بـــالخطرة وغير متقلبـــة كالجمهور الزائر لذا حســـب حسابـــه للحـــالات غير الاعتيادية وتوقعات الجمهور فجهز القـــفص خصيصا وأدخل فيه بعض رموز وشعارات الانســـان الذئب. كان قفصاً ككل الاقفاص من القضبان الحديدية وفيه شيء من التبن على ارضيته وعلقـــت على احـــد جوانبـــه مرآة امبراطورية جميلة وتوسطه (بـــيانو) صغير بـــمفاتيح مفتوحة يعلو قـــطعة الاثاث المخلخلة هذه تمثال جبســـي لكوتيه.

اما في الحيوان نفســـه الذي اثار الكثير من الفضول فلاشيء يلفت النظر. شكله مثل أي ذئب في البوادي وفي الحقول، غالباً ما كان يقبع في زاوية ما دون حراك، بعيداً عن المتفرجين قدر الامكان، يقضم في أحد اقدامه ويحدق امامه وكأنها البادية اللامتناهية بلا قضبان ينهض أحياناً ويتمشى في القفص ذاهباً آيباً فيهتز البيانو على الارضية غير المستوية ويهتز معه أمير الشعراء الجيسي المستقر عليه حانقاً، ونادراً ما كان الحيوان يعير الزوار اهتمامه وخابت آمال اغلبهم بـــهيأته التي اختلفت حـــولها الآراء ايضاً. الكثيرون يرون فيه وحشاً عادياً. "ان ذئب البوادي ليس بالمفهوم الحـــيواني ابـــداً". بـــينما يرى الاخرون العكس، فهو ذو عيون جميلة وكل كيانه يعبر عن روحية موثرة ويسلب ألباب من يشـــاركه احاسيســـه. ولم يخف على الاذكياء المعدودين ان هذه الاراء حـــــول ذئب البوادي يمكن ان تنطبق على أي من حيوانات المعرض.

عند الظهيرة زارت القاعة المفصولة حيث قـــفص الذئب مجموعة صغيرة وبقيت تتفرج عليه فترة طويلة. كانوا ثلاثة: طفلان ومربيتهما.. صبية جميلة هادئة نوعاً ما في الثامنة من عمرها وولد في حـــوالي الثانية عشـــر قوي معافى. لقد اعجب الذئب بهما كثيراً.. بشرتهما فتية مليئة بالعافية. كثيراً ما كان الذئب يبصبص الى سيقـــان الفتاة البضة القوية الملساء الجميلة. اما المربية فلقد كانت شيئاً مختلفاً وبدا له ان من الاحسن ان لا يعبأ بـــل كثيراً. ولكي يكون اكثر قربـــــاً من الصغيرة الجميلة ويتمتع بعطرها بقي حدو القضبان عند الجانب قبالة المتفرجين. وبينما كان يستنشق وبشوة عبق الطفلين انصت وبضجر الى آراء الثلاثة الهائمين بـــه كثيراً. كانوا يتناقشـــون وبحماس حوله. مواقـــفهم متبـــاينة كثيراً. الولد جريء ومعافى، يعبر عن الرأي الذي سمعه عن الذئب من ابيه في البـــيت: ان مكان مثل هذا الحـــيوان الذئب وراء

القضبان حيث هو الان في معرض الحيوانات المفترسة. انه المكان المناسب له. اما العكس، أي تركه حراً طليقاً فغباء غير مغتفر. ربما يمكن محاولة تدريبية، ان كان يستجيب للتدريب، مثل الكلب القطبي، ولكن النجاح صعب، لا. انه، الولد كوستاف، قد يقتل الذئب دون تردد حينما يصادفه.

كان ذئب البوادي يصيغ السمع ويلعق لعابه. لقد اعجبه الولد وفكر: "أمل ان تكون بيدك بندقية ان تقابلنا فجأة وآمل ان الاقيك في البادية واعترض سبيلك وليس من باب الصدفة حسبما تشتهي".

لقد استلطف الشاب. يمكن ان يكون شاباً شجاعا ومهندساً نشيطاً وناجحا او صناعياً او ضابطا. الذئب هاري لا يمانع ان يضاهيه احياناً، حتى وان اضطر الولد الى ان يرميه بالرصاص، اما موقف الفتاة الصغيرة من الذئب فلم يكن من السهل معرفته. تطلعت اليه بادئ الامر وكانت اكثر فضولاً ودقة من الإثنين الاخرين اللذين ظنا انهما يعرفان عنه كل شيء. لقد اعجبها لسان هاري وفكيه. وناسبتها عيناه بينما بقيت تتطلع الى فروه المهمل نوعاً ما بنوع من التأثر والاستغراب وكان في استنكارها وقرفها شيء من الشهوة. لا لقد اعجبها بشكل عام، ولم يفتها ان هاري قد اثر فيها وانه ينظر اليها بود غريب.

لقد اتسمت دهشته براحة ظاهرة وكانت تتساءل هنا وهنا "رجاء يا آنسة لماذا هذا البيانو في القفص؟ أعتقد ان الذئب يفضل لو كان في القفص ما يأكله".

قالت الآنسة: "انه ليس بالذئب العادي. انه ذئب مولع بالموسيقى.. ولكنك لا تدركين ذلك يا صغيرة !".

قطّبتْ الصغيرة فمها الجميل قليلاً وقالت:

"يبدو هكذا حقاً وكأنني غير قادرة بعد على ان افهم الكثير ان كان الذئب موسيقياً فلابد ان يكون لديه بيانو طبعاً، وليكن اثنان من ناحيتي، ولكن ان يكون على هذا البيانو مثل هذا التمثال ! اني اجده شيئاً غريباً، ما الذي يفعله الذئب بالتمثال؟ من فضلك !

"انه رمز" أرادت المربية ان توضح ولكن الذئب انقذ الصغيرة. غمز لها بعينين عاشقتين بكل اخلاص ثم قفز فأرعب الثلاثة للحظة، تمطى طولاً وعلواً وذهب الى البيانو الذي اهتز مع تحركه. واخذ يحك ويهرش على حافته بسرعة وقوة متزايدتان حتى فقد التمثال توازنه وسقط، فدوت ارضية القفص وتحطم كوتيه، المثل عند بعض علماء اللغة، الى ثلاثة قطع شمشمها الذئب قطعة قطعة ثم أدار لها ظهره غير آبه وعاد الى القرب من الفتاة.

دخلت المربية الان واجهة الاحداث. انها واحدة من اولئك الذين يعتقدون انهم اكتشفوا في صدورهم ذئباً رغم ملابسهم الرياضية وقصات شعرهم الصبيانية. انها من قراء ومحبي هاري وتعتبر نفسها اختاً بالروح، فهي ايضا تكتم في صدرها مختلف الاحاسيس ومشاغل الحياة. صحيح ان احساساً طفيفاً يقول لها أن حياتها المصونة جيداً والاجتماعية والبسيطة ليست خلاءً ولا عزلة وانها لا تملك الجرأة أبداً ولا الشك في ان تخرج على هذه الحياة المصونة وتقدم مثل (هاري) على القفزة القاتلة في المجهول. أوه ! لا . هذا ما لا تفعله أبداً ولكنها ستمنح ذئب البوادي الود والتفهم ويسعدها ان تظهر له ذلك. رغبة هائلة تسيطر عليها. ما ان يأخذ ذئب البوادي هذا هيأة الانسان ويرتدي (السموكنك) حتى تدعوه لربما الى حفلة شاي او تشاركه عزف مقطوعة لموتسارت بأيديها الاربعة، واتخذت قرارها في ان تقدم على محاولة في هذا الاتجاه.

خلال ذلك منحت الصغيرة ابنة الثامنة الذئب حبها الخالص وسرت كثيراً عندما قلب الحيوان الذكي التمثال

وأدركت تماماً انه فعلها من اجلها وانه فهم كلماتها واصطف بوضوح الى جانبها ضد المربية ترى هل سيحطم هذا البيانو الغبي ايضاً؟ آه.. انه لرائع كم احبته بكل بساطة !

فقد هاري في هذه الفترة اهتمامه بالبيانو. ضغط بنفسه على القضبان بالقرب من الطفلة. تكور وقد كالكلب الى الفتاة بوزه على الارض من بين القضبان وحدقها متوددا بعينين ساحرتين. لم تستطع الطفلة ان تقاوم. مدت يدها الصغيرة ماخوذة وواثقة ومسدت خشم الحيوان الاسود. بحلق بها هاري فرحا واخذ يلعق برقة متناهية يدها الصغيرة بلسانه الدافئ.

ما ان رأت المربية ذلك حتى اتخذت قرارها. هي ايضاً تريد ان تطلع هاري بأنها اخت متفهمة جدا. هي ايضاً تريد ان تآخيه. فتحت على عجل علبة صغيرة لطيفة من ورقها الفضي وخيوطها الذهبية واستخرجت من ورق (الستانيول) طعاماً شهيا، قلبا من الشوكولاته اللذيذة، وقدمته بنظرة معبرة الى الذئب.

رمش الذئب هاري بعينيه وواصل لعق يد الطفلة غير مكترث ولكنه منتبه في نفس الوقت وبحذر كبير لكل حركة تقوم بها المربية. في اللحظة التي وصلت يدها قرب قلب الشوكولاته اطبق الذئب عليها بسرعة البرق وصار القلب واليد بين اسنانه الناصعة. صرخ الثلاثة من بني البشر في آن واحد وقفزوا الى الوراء ولكن المربية لم تنجح. كانت محتجزة من اخيها الذئب وطالت اللحظات حتى خلصت يدها الدامية وتطلعت اليها مرتعبة، كانت قد غضبت تماماً. كررت الآنسة المسكينة صرختها عالياً الا انها شفيت في هذه اللحظة تماماً من عقدتها النفسية. لا . انها ليست بذئبة. لاشيء يجمعها مع هذا المتوحش الفظ الذي يشمشم الان باهتمام بقلب الشوكولاته واتخذت على الفور موقف الدفاع.

وقفت الآنسة منتصبة رافعة يدها الدامية كي تحمي ثوبها والتف حولهم على الفور مجموعة مضطربة صارت غريمة لمالك معرض الحيوانات المفترسة الذي حضر وقد شحب لونه خوفاً. اكدت الآنسة بموهبة كلامية رائعة انها لن تهدأ حتى تنتقم من هذا الاعتداء الوحشي وسيستغرب الناس من مقدار المبلغ الذي ستطلبه تعويضاً عن تشويه يدها الجميلة الخبيرة بالعزف على البيانو، والذئب لابد وأن يقتل ولن تقبل باقل من ذلك.. وسترى !

نبهها المالك على الفور الى الشوكولاته التي ما تزال امام هاري. ان اطعام الحيوانات المفترسة ممنوع كلياً وهذا ما تؤكده الملصقات الجدارية في المعرض وهو لا يتحمل اية مسؤولية. لتشكيه لمن تريد ولن تجد محكمة في العالم يمكن ان تعطيها الحق كما وانه مؤمن على المسؤولية المدنية. من الافضل ان تذهب السيدة الى طبيب. وهذا ما فعلته ايضاً ولكنها بعد ان ضمد الطبيب يدها قصدت محاميا. في الايام اللاحقة زارت المئات هاري في قفصه.

ولكن المحاكمة بين الآنسة وذئب البوادي اشعلت الرأي العام يوماً بعد يوم. قام الحزب المدعي بتحميل الذئب نفسه المسؤولية القانونية اولاً والملك ثانياً، إذ ان وثيقة الاتهام المستفيضة تقول ان الذئب هاري لا يمكن ان يكون حيوانا غير مسؤول فهو يحمل اسماً صحيحاً شعبياً خاصاً به ووجوده في المعرض بصورة مؤقتة كحيوان مفترس وقد نشر مذكراته الخاصة في كتاب، ومهما تقرر المحكمة المختصة فأن المرافعات ستمر دون شك عبر كل الدوائر القضائية حتى محكمة الرايخ.

في وقت ليس بعيداً يمكننا ان نتوقع من المراكز الحكومية المختصة جواباً حاسماً على السؤال العالق إن كان ذئب البوادي هو في الواقع حيواناً أم انساناً ؟؟

للقاص الراحل:
حمد صالح

مجزرة الخراف الوديعة

أو..
حكاية البنت نشمية وما جرى لها في قصر الملك حاجي أغا حفيد الملك عبد السطيح أغا

(يارب.. لا تجعلني جزاراً
يذبح الخراف
ولا شاة يذبحها الجزارون)

طاغور

ضرب الرجال كفاً بكف آسفين، والنساء خبطن بأيديهن على صدورهن شاهقات، وتابع الاولاد بدهشة ذلك المشهد الغريب، وقال البعض من المتقدمين في العمر مدمدين وهازين رؤوسهم علامة الاسى والاسف الشديدين.

(اللهم أعذنا من كل الشرور واستر علينا واشملنا برحمتك الواسعة يا أرحم الراحمين) قالوا مدّعين الشفقة والرثاء (شوفوا البنت ماذا فعلت بنفسها؟! يا ساتر استر) لحظة رهيبة وصاعقة أوقفت الجميع في اقسى مواجهة وأعنف تصادم مع الواقع.. من فيهم لا يعرف نشمية بنت عيدان العلي؟ تلك البنت المحبوبة، العاقلة، المؤدبة، المليحة القسمات، الممشوقة القوام، ذات الاصول الطيبة والعريقة، مثال الفتاة القروية الشريفة، ذائعة الصيت في كل ضواحي قرية (العوجة). العنيدة، الصعبة، الخجولة، العينين الفاحمتين الواسعتين. حين يقع شاب من شباب القرية تحت لحظها السحري الصاعق فإنه لا يغرم بها وحسب انما يذوب وجداً وهياماً في هواها. وكان ابوها عيدان العلي يعتز بها كل الاعتزاز ويفخر بها

ايما الفخر، ولهذا فهو لايرغمها على قبول شيء لا تريد ان تفعله. وكانت البنت بحق اهلاً بهذا الاعتزاز وموضعاً لهذا الفخر. كانت سمعتها ناصعة لا تشوبها شائبة. فتاة قروية سمراء لا تخلو من اناقة ريفية قريبة من النفس، تعمل في بيتها وتخدم اهلها باخلاص وتقوم بواجباتها المنزلية مثل أية فتاة في مثل وضعها الاجتماعي من فتيات القرى المتناثرة حول نهر دجلة، ولكنها ــ بأعتراف كل من يعرفها ــ ترجح عليهن عقلاً وتفوقهن أدباً وجمالاً وحكمة. ترفض ــ مثل اغلب نساء القرى ــ ان تجالس الرجال او تستجيب لايماءاتهم الخفية وغزلهم المتواصل وتحرشهم الخفيف. كان ابوها يقول عنها بحضور أهل القرية (نشمية رجل البيت) بيد ان هذا الاطراء بحق البنت وان كان منصفاً لم يغير من طبيعتها الهادئة، الرصينة، المتزنة، أو يسيء الى انوثتها المتميزة. ظلت كما كانت تحتفظ بأدوات تجميل البنت القروية الباكر مثل المكحلة المطرزة بالنمنم وقنينة العطر والديرم الاسود وكيس الحناء والملابس الحريرية والملامع الحجازية ذات النقوش الذهبية والهباري اليمانية ولباب القرنفل والشيح وحجر البحر.

ظلت فتاة جميلة وأنيقة مع انها رجل البيت. الكل يرغب فيها ولكنها ظلت في منأى عن متناول ايدي الكل. لا تغادر بيتها الطيني المتواضع الا لماماً وفي الحالات الضرورية، ولا تستجيب لمطاردات شباب القرية أو تضعف امام تملقاتهم واغراءاتهم المتأوهة، مع انهم ما برحوا يضايقونها اينما صادفوها وينظمون فيها قصائد الغزل والوجد والهيام، بل والاكثر من هذا فقد رفضت كل الذين تقدموا لطلب يدها على سنّة الله ورسوله، ومع ان اباها لم يضغط عليها بخصوص قبول هذا المتقدم او رفض ذاك، الا ان الوساوس بدأت تنهش قلبه. لماذا رفضت البنت كل الرجال؟ حاول ان يستسرها فيما اذا كانت تفضل رجلاً دون سواه، ولكنها أبت ان تقبل أحداً من رجال القرية، بل رفضت كل رجال مملكة حاجي أغا. وظلت مصرة على موقفها مدعية ان رجلاً ما بمعنى الكلمة لم يتقدم لخطبتها لحد الان.

وعند هذا الحد يقف النقاش مهما احتدم او طال، فالأب يحتاج الى وجود ابنته في البيت لان زوجته متوفية، والبنت غير مقتنعة برجولة المتقدمين لطلب يدها، بيد ان ما ظل كهاجس شيطاني خفي يعكر مزاج البيت هو خوف الاب الدائم من حرارة دم الشباب، فالبنت جميلة، متناسقة الجسد حد الاعجاز، مكحلة العينين، حنطاوية الوجه، تنفجر حيوية وانوثة، وشرف العشيرة كله امانة ثقيلة مودعة تحت سروالها، فكيف اذا احترق هذا السروال اثر فورة دم عنيفة، او على الاقل خلع نتيجة نزوة عابرة لم يحسب حسابها؟. وهنا ينشف الدم في عروق عيدان العلي ويغطس في بطنه كلب سائب، فيستعيذ بالله من وساوس الشيطان ويكذّب ظنونه المستريبة مدمدماً لنفسه بعصبية نزقة (لا.. مو معقولة، لا يمكن ان تفعلها نشميّة..!).

كان البيت مثل كل البيوت المتاخمة لعاصمة مملكة حاجي أغا الشاسعة الارجاء ــ بيت بائس مبني من الطين الاحمر وسقوف بالقش واغصان الاشجار واعواد الطرفة وحصران البردي وجذوع السنديان، البيت بأكمله مؤلف من غرفتين متجاورتين وسقيفة وحوش مسوّر بالحطب البري وسعف النخيل الجاف وصفائح التنك الفارغة، في حين تربط البقرة في حضيرة مكوّنة من الاعمدة والاغصان اليابسة على يمين السقيفة، وبما ان السقيفة والحظيرة متجاورتان فقد ظلت بينهما مسافة اكثر من ثلاث او اربع خطوات فارغة استعملت كمخزن مكشوف لبعض الاغراض كبراميل الماء والجرار والسندان

والجاون والمحراث والجوهر والنير. اما الحمارة فتربط عادة بجذع شجرة السدر يرافقها باستمرار الكلب الذي نادراً ما يغادر سقيفة الماشية. اما الغرفتان الطينيتان فيشغل احدهما الاب، وتستعمل كذلك كغرفة ضيوف حيث يظل الموقد مشتعلاً وابريق الشاي الاسود يغلي فيه. والغرفة الثانية فقد خصصت لنشمية واخيها عبود الذي يغادر عادة منذ الفجر مع ماشيته وكلبه وحمارته الى الرعي ولا يعود اليها الا في المساء. وعبود هذا صبي في الثانية عشرة من عمره، ممشوق القوام كأخته ولكنه ليس ذكياً مثلها، ولعل فارق الذكاء بينهما هو الذي جعل عبوداً لا يخالف لنشمية امراً على الاطلاق ويستمع باصغاء منه الى نصائحها وارشاداتها، ليس جميلاً ولا انيقاً ولكنه مسالم وطيب الى ابعد الحدود. وجهه البارز الوجنتين قد اعتدت عليه شمس القرى الحامية ولوحته رياح الجزيرة القاسية، وشعره تهدل بخصلات خشنة وملبدة على خديه، ودشاداشته العتيقة، الحائلة اللون ترتفع قليلاً عن مستوى سرواله الكتاني المتسخ أبداً، لا يبذل المرء جهداً كبيراً في اكتشاف طيبة الولد عبود، تلك الطيبة الاليفة التي تصل حد البلاهة التي تجدها عادة عند صبي قروي رافق الماشية اكثر مما رافق البشر، ولكن احداً بالمقابل لا يجد صعوبة في اكتشاف قابلية الولد غير الاعتيادية في العزف على (المطبج). يقضي النهار بأكمله في الجزيرة عازفاً على آلته البسيطة التي يصنعها بنفسه من القصب الجاف، وكل مستمعيه والمولعين بعزفه هم حمارته التي يمتطيها واغنامه ومعزاته وكلبه الذي لا يفارق القطيع أبداً. كان ثمة حس مشترك بين هذه الكائنات المتآلفة يدعو عبوداً الى مواصلة العزف باستمرار لئلا تغضب الحيوانات، او على الاقل تعتب عليه مع نفسها، ولكونه شغوفاً باغنامه ومعزاته وحمارته وكلبه فهو لا يستطيع تحمل غضبها، فكان يواصل عزفه الشجي، المسترسل، الهادئ تحت تأثير اشراقات روحية غامضة، ترشح بالحزن الجميل، تنبعث من اعماق روحه، وحين يصل الى قناعة ان حيواناته راضية عنه يمتلئ سعادة وفرح وحب ــ وكانت الحيوانات بالمقابل تبدو كما لو انها تبادله هذه المشاعر فتتبعه طائعة اينما ذهب. ثمة انسجام وتآلف عجيبين يصلان حد الصداقة الحميمة بين عبود وحيواناته الاليفة، ولهذا فهم ــ عبود وحيواناته ــ لا يحتاجون الى رفقة الاخرين والاهتمام بشؤونهم ومشاكلهم. وكان عبود ما ان يودع حيواناته مساءاً بعد ان يقفل عليها باب الحظيرة ويأتي دور الكلب في الحراسة ويضع العلف لحماره حتى يجد اخته نشمية بانتظاره. وقد اعدّت له العشاء وهيأت دلواً من الماء كي يستحم فيه، فتمازحه برقة، وتحادثه بود وصراحة مفرطة كما لو انها تحادث رجلاً مكتمل الرجولة ليس بينها وبينه ما يحول دون هذه المودة والصراحة. وكان عبود يدرك ان نشمية تحاول جاهدة وبكل السبل ان تخلق منه رجلاً حقيقياً ليس كبقية رجال القرية. وهو مؤمن ايماناً قاطعاً من انه سيكون رجلاً حقيقياً، ليس لانه يجد بنفسه القابلية لأن يكون كذلك، ولكن لأن نشمية ارادت ان يكون كذلك، ونشمية ــ كما هو مقتنع ــ حين تصرّ على عمل شيء مهما كان صعباً وشاقاً فإنها تنفذه. كانت تقول له اكثر من شهر يحوم حول البيت. يمكن يريد يخطبني فيرتعب عبود ــ يهرش رأسه ببلاهة وهو يقف ازاء النافذة مشدوهاً، يحملق بذهول في وجه اخته المشرق ثم يعاود النظر عبر النافذة الى الرجل وهو يسير متمهلاً في الطريق الترابي معتمراً عقاله المرعز ودشداشته النظيفة الى ان يختفي، ثم يعود ليدقق النظر المبهوت في الوجه الحنطاوي الرائق، المحمّل بمسحة كآبة عميقة الاغوار.

ـ وهل ستوافقين ؟

فتربت على كتفه بمداعبة مألوفة وهي تلوي بوزها بحركة هي مزيج من الاشمئزاز والاستخفاف.

ـ أنت مجنون ؟! كيف اوافق على مثل هذه البهائم ؟

وكانت كلمة (البهائم) تعني بالنسبة لعبود حين تقصدها نشمية هي كل رجال قرية العوجة بلا استثناء، أو بالاحرى رجال مملكة خاجي أغا كلهم. وكان حين يسمع الرد مع هذا النحو الذي يدرك عبود بواعثه ينتابه احساس بالزهو والاطمئنان، فيستخفه الفرح لأن نشمية تحبه كما يحبها، وعلى هذا الاساس فهي لا تفضل عليه أي واحد من أمثال (هذه البهائم) فيعزف لها لحناً مقصوداً كاعتراف بالجميل. لحناً مملوءاً بالحزن الشفاف والحب العميق.

وكلما رآها صاغية باهتمام زاد ولعه في جعل اللحن اكثر تركيزاً واقوى تأثيراً، فينال مكافأته المألوفة. قبلة على الجبين مصحوبة بابتسامة عرفان عريضة واطراء مطوّل يجده عبود اثقل وزناً واكثر اهمية من كل اطراءات الاخرين ومدحهم المجاني.

ـ أنت رائع يا عبود. انا فخورة بك، ويجب ان ابقى فخورة بك حين تكون رجلاً كبيراً.. وكان رضاء نشمية بالنسبة لعبود هو الشهرة الكاملة، بل السعادة الكاملة، ان لم يكن الحياة الكاملة.

وذات يوم رآها تغلق النافذة باحكام وترتج الباب من الداخل، وقد هيأت الماء الدافئ والطشت والصابون الحلبي، ثم خلعت الكيش والملفع فإنساب شعرها الاسود المدهون بزيت السمك البحري متموجاً ولامعاً على ضوء الفانوس حاجباً الوجه المضرج بحمرة خفيفة، وبانت مرمية على صدرها الابيض لباب القرنفل مثل سور التمر فوق تل من زبدة الغنم، فقال:

ـ شعرك أسود مثل الليل.

أنتبه وهي منحنية فوق الطشت.

ـ ولد !.. إحتشم.

مضى يتأملها بوله وانشداه فيما كانت تفرك خرقة قماش مبللة في قطعة الصابون فتثار رغوة بيضاء موبوءة بالفقاقيع المتطايرة. تمتلئ الغرفة برائحة الصابون الفاهية، فيرنو باعجاب الى الشعر الاسود اللامع والصدر الابيض النظيف ومثلث العنق البارز من خلال انفراج الشعر وطرف الثوب، فيفكر جازفاً بأن نشمية أجمل امرأة في الدنيا، وسعادته لا توصف لها لما هي تحبه اكثر من الجميع، ولعله للوهلة الاولى يجد نفسه مدفوعاً الى التساؤل: ما الذي يفعله لو ان نشمية تزوجت واحداً من هذه البهائم وابتعدت عنه؟ نفض رأسه بارتباك قلق وهمس متسائلاً:

ـ نشمية..؟

اجابت وهي منحنية فوق الطشت

ـ نعم ..

تلعثم وهو يفرك اصابعه متحرجاً

ـ هل ستتزوجين وتتركين البيت ؟

ارتفع صوتها الزاجر، ولكن جلستها المنحنية ظلت كما هي

ـ ابلع لسانك واسكت، الا تراني مشغولة ؟

فاعتبر هذا الرد على خشونته جواباً بالنفي، فلم يتمالك نفسه وهو متربع فوق فراشه من ان يقول لها باشاً، متهلل الاسارير:

ـ أنت طيبة يا نشمية، طيبة ورائعة مثل أمنا.

وثب من مكانه بمرح وتناول الطاسة من يدها ومضى

يسكب الماء على رأسها من الدلو، بيد ان فرحته انتهت بانتهاء نشمية من تجفيف شعرها ولفّهُ بالملفع، فقد ارغمته بالمقابل ان يخلع ملابسه ويغتسل بما تبقى من ماء الدلو لأن جسده يفوح برائحة روث الحيوانات، وملابسه متسخة مثل ملابس الشحاذين، والاغتسال بالنهر لا يكفي لتنظيف جسده وملابسه.

اعترض في البدء واحتج انه لا يجوز ان يسبح عارياً امام إمرأة حتى وان كانت اخته نشمية، لكنه انهار امام وعيدها الحازم بالزواج من اول رجل (حقير) يتقدم لخطبتها ان لم ينفذ اوامرها بالحرف الواحد، ولهذا راح يتوسل ويراوغ ويتكأ متعمداً في خلع الدشداشة، ويدعي الخجل في خلع السروال العتيق. ولكنها لم تلن لتوسلاته او ترق ازاء خجله ونفوره، انما خلعت السروال بنفسها واجلسته عارياً في الطشت وغسلته كما تغسل آنية الطعام او كومة الملابس ومازحته قليلاً وهي تدغدغه في بطنه وتداعب عضوه الصغير باصابعها المبللة، وحدثته عن إمرأة جميلة مثل حورية. صبية مثلهُ، بريئة ونقيّة، تنتظره في مكان ما من هذا العالم، سيتزوجها ذات يوم فتحبه وتخلص له وتنجب الابناء الاقوياء والبنات الجميلات، بيد انه ما ان تغلب على خجله والتفت اليها حتى شاهد وجهها على ضوء الفانوس سابحاً بالدموع. نشمية تبكي ومزاحها معه جاف. مزاح مفتعل. لا مذاق له، عقيم وبارد، لا يبعث على الفرح والسعادة بقدر ما يبعث على الحزن والألم. كانت تحدثه وهي تدلك ظهره ومؤخرته عن امهما الميتة، وكيف انها ستحزن في قبرها حين تراه وسخاً لا يعتني بنفسه، وكيف انها ستفرح حين تراه مؤدباً ونظيفاً ويطيع اوامر اخته الكبيرة ويستعيذ بالله من الشيطان قبل ان ينام، وان لا يعمل الشر للناس لان ارواح الميتين لا تغادر الدنيا وهي ترى بطبيعة الحال كل شيء. ترى الصالح والطالح بأذن، فتفرح حين يكون الولد مؤدباً ونظيفاً ويعمل الخير للناس ويؤمن بالله قلباً ولساناً، وتحزن حين يكون الولد شريراً ووسخاً وكاذباً ولا يؤمن بالله.

يقفز عارياً من الطشت ويلفّ جسده باسمال عباءة صوفية عتيقة فيما مضت نشمية تغسل ملابسه في الماء المتبقي في الدلو وما برحت مسترسلة في همسها الكئيب، كما لو انها تحادث نفسها، فيما ظل هو يتابع انهمار دموعها الملتمعة على خدها الذي ينعكس عليه ضوء الفانوس، فيغمض عينيه متشرباً حد التخمة الفاجعة بسيل الدموع الصافية. يحلم بنهر من الدموع العذبة. نهر من الدفء والطمأنينة والامان. يتعرى من ملابسه على الشاطئ الرملي ويرمي جسده المنهك في هذا المد الهائل من الاشراق والرحابة الاليفة. تجيء امه من الضفة الاخرى كروح ملاك عامرة بالحنان والحب. تحوم في سماء فاقعة كما تحوم حمامة في يوم ربيعي مشمس. رآها تبتسم له بمودة حزينة فيتابعها سابحاً في نهر الدفء العظيم. حمامة بيضاء زاهية تعوم فوق جسد طافٍ في نهر عذب فيلاحقها بولّه وشغف كبيرين. يتبعها كمن يسير في نومه: يلحقها بطيبة انحراف القاتلة وهي تساق بوداعة الى المسلخ. امه عن ازمان تأتي من عمق قسوة الانسان ووحشيته الضاربة حين ينسى انه انسان. ازمان ترتدي ثوب السلام وتنشر على أرض الظلم والجور طمأنينة النفوس الآمنة. تهمس بأذنه ثمة كلمات دافئة عن الليل والألم والبؤس وهموم الناس ودموع الثكالى واحزان المضطهدين. تقول له سيأتي يوم فيه تتكسر انياب الوحوش الضاربة، حينها ستكون أليفة ومسالمة كأغنامه ومعزاته فتعيش متآلفة ومتآخية في ارض خضراء خصبة، شاسعة الارجاء، لا حدود لها مثل مملكة حاجي

أغا. تعيش بمودة وحب مثلما يعيشان هو ونشـــمية لاغنى لاحـــدهما عن الآخر، ثم طلبـــت منه ان يعزف لها على مطبجه لحنا يختاره هو فعزف لها لحناً قـــديماً تذكره هذه اللحظة. لحناً وجده هكذا جاهزاً في روحـــه فانتزعه من رحم تلك الازمان المترفة والهانئة وقدمه الى امه. انساب اللحن اليفاً وبسيطاً من المطبج فاستجابت لنواحه الشـــجي الانحاء الشاسعة والمفازات البـــعيدة. كان يعزف في نهر من الدموع الدافئة استرضاء لروح امه المحلقة فوقـــه، او فيه. لا يريدها ان تغادره مســـرعة كما هي عادتها. تأتي وتذهب على جناح السرعة كما لو ان ملاكها الحـــارس لا يسمح لها بالبقاء بقربه اكثر من لحظات قليلة.

عزف لها بصدق وبحس عفوي متفجر لم يعزف مثله لأحد من قبل مؤملاً ان لا يقنعها وحدها بالبقاء مدة اطول، انما يقـــنع ملاكها الحـــارس ايضاً، ولكنها مع هذا لثمت جبينه وانسحبت كريح ندية مبتعدة في الفضاء السرمدي. تبعها راكضاً وفي يده مطبجه، هاتفاً بها بـــلوعة وهلع (لم اكمل العزف بعد يا أمي) بيد انها لم تلتفت وراءها، تلاشت في بعدها وغابت في زرقة السماء الشاحبـــة. حـــاول ان يقبـــض على طيفها الفائت من حـــدود ذاكرته، ولكنه لم يقبض الا على طرف اللحاف العفن الذي كان يتدثر بـــه. فرك عينيه المغمضتين وهو يتلفت فيما حـــوله لا هنا، مضطرب الانفاق وفي سمعه المشوش تنحشـــر اصوات الليل المبـــــــهمة. الاتية من ظلمة الخارج. فتح عينيه بصعوبة فاختفى نهائياً طيف امه حيث ان بصره اصطدم مباشرة بالفانوس المضاء المعلق بمسمار مثبت في الجدار الطيني، فيما فرشت ملابسه المغسولة، الدشداشة وسروال كتان والكوفية الشـــامية، على فراش نشـــمية التي لم تكن موجودة في الغرفة، وكان السقـــــف منخفضاً ومعتماً ومسكوناً بارواح مجهولة يسمع تنفسها المنقبـــض ينضح من كل الجهات، وفي ذهنه ما برحـــت تتراقـــص خافتة ومثقلة بالحب الحزين كلمات أمه التي غادرته قبل لحظات قليلة، او قبل اعوام عديدة حـــاول ان يعاود النوم لعل أمه تعود اليه ثانية، إذ ان نفسه كانت محملة بالكثير الذي يود ان يبوح لأمه الطيبـــة، ولكنه بـــدل ان ينام مضى يصغي بحذر الى همس خافت وعصبـــي تناهى الى ســـمعه من جوف الظلام. ليس همســـاً بشـــرياً مألوفاً، انما هو رعب غامض مجســـــــد في همس متوتر وعصيب ينفثه الليل الدامس. نقاش حاد ومنفعل يدور على نحو ما بمزاج عكر يدل على عدم التفاهم والانســـجام. انتبـــه الى انه مازال عارياً ولكن سرية النقاش واحتدامه على هذا النحو القـــلق وما يضيفه الهمس الحاد من فضول ورغبة في الاستماع دفعه الى ان يغادر فراشه بهدوء ويقترب من الباب المغلق نظر من شق البـــاب الخشبـــي ولكنه لا يلتمع مثل شـــعر نشمية المدهون بزيت السمك. انما مثل كحـــل في عينها ونشمية ليست مرئية في الظلام بيد انه يستطيع ان يحـــدد مكان وقوفها من خلال حديثها المتقطع، الرافض العصبي النبرة. تتأوه بحرقـــة لا تخلو من صلابـــة. وفي نبـــرتها الحادة حزن متكلس وثقيل، وابـــوه يرفع صوته الخشـــن النابع من اسفل الحنجرة.

ــ ضعي عقلك في رأسك وفكري بهدوء امرأة عاقلة كما عرفناك دائماً يا نشمية، هل نستطيع ان نفعل شـــيئاً غير تنفيذ اوامرهم ؟

من مجاهيل سحيقة يأتي نشـــيج خافت وكئيب، كما لو ان الأرض المغطاة بالظلام العصيب هي التي تبكي.

ــ نهرب يا أبي نهرب وأرض الله واسعة.

اعترض الأب متسائلاً:

الى اين نهرب والعسكر في كل مكان ؟!

اردف بلهجة متحايلة ولكنها تنطوي على الحزم والاصرار:

ـ يجب أن ننفذ مشيئة سيدنا ومولانا وحامي حمانا الملك وليس لنا في ذلك من خيار، وتلك على كل حال مشيئة الله عز وجل يا ابنتي. هذا قدرنا وما علينا سوى الطاعة والخضوع.. هل تفهمين اجابت نشمية من غير ان تكف عن النشيج المتواصل الذي يرشح من وجه الليل الاسود:

ـ لا.. لا افهم. انا افهم شيئاً واحداً فقط، هو ان عبوداً أخي ولن يأخذه أحد مني حتى ولو كان حاجي أغا نفسه.

ـ مولانا الملك مريض وقد اشار عليه الحكماء والاطباء بدم الصبيان من غير البالغين الممزوج بمخهم الفتي، ولن يشفى من مرضه ان لم يتناول هذا العلاج.

وقبل ان يستمع الى اعتراضها اضاف حانقاً ومتوعداً:

ـ ان مانعنا سيأخذونه ويذبحونه امامنا رغماً عن انوفنا، وسيرغمونك على العمل كمحظية مملوكة بين الاعيان والوزراء وقواد العساكر والمقربين الى القصر. افهميني وارحمي شيبتي يا ابنتي.

جاء الاعتراض قاطعاً...

ـ هذا لن يكون وأنا على قيد الحياة يا أبي.

تأوه الأب بعجز وهو يؤكد بما يشبه التوسل.

ـ كل بيوت القرية. والمدينة ايضاً، قدمت بعضاً من اولادها ممن هم في عمر عبود. قدمتهم مذبوحين على مائدة مولانا الملك، فلماذا تصرّين يا نشمية على ان تستبيح الشرطة شرفي امامي وتدوس كرامتي بالحذاء بين الرجال؟

اجابت بسخرية مملوءة بالمرارة والقهر والاحباط:

ـ أبي، ماذا بقي من شرفك؟ ماذا بقي من شرف الرجال في كل انحاء المملكة؟ ماذا بقي من شرفنا جميعاً؟ ماذا بقي لدينا لنخاف من فقدانه؟ لقد فقدنا كل شيء. ليتك تفهمني مثلما أفهمك يا أبي، بل مثلما افهمكم جميعاً.

انبثق من جوف الظلام الدامس استنكار لا يخلو من سخط.

ـ أنتِ لاتفكرين بعقلك ـ جلالة الملك لا يقصد الاساءة الينا ولكنها ارادة الله عز وجل ان يمرض جلالته بهذا المرض الخبيث، فان لم نبادر نحن عن طيبة خاطر ونفس مؤمنة بكف الاذى وافتداء سيدنا ومولانا وحامي حمانا فمن غيرنا يفعل ذلك؟

اعتراض حانق، متوجس، جاء مفعماً بالاسى والاحتجاج والتحدي..

ـ أبي، أنت تدافع عن عالملك، ولكن يجب ان تفهم يا ابي ان احداً مهما كان موقعه وطغيانه وجبروته بالنسبة لك لن يستطيع ان يطفئ الضوء الوحيد في عتمة حياتي. لن أسمح لأحد أن يحطم أملي الاخير وأنا اتنفس الهواء.

قال الاب بلهجة تنم عن الاقناع والتوسل مشوبة بحزم لا يخلو من فظاظة.

ـ يا ابنتي العزيزة ـ ستتزوجين بعون الله وستنجبين ابناء كثيرين، وستنسين هذه الحادثة البسيطة، بوسعك حينها ان تسمّي ابنك البكر عبوداً، وسيكون مولانا وقائدنا قد شفي من مرضه، وسيكون عبود في عداد الشهداء الذين ضحو بأنفسهم لأجل انقاذ حياة مولانا وقائدنا حفظه الله.. أليس كذلك؟

اعتراض صلب وجاف كما لو ان شتيمة قاسية انقذفت في وجه الليل.

ـ لا.. ليس كذلك، لأن ملكاً مريضاً آخر من الطغاة المتعطشين للدماء البريئة سيجيء ايضا، وسيأخذ ابني

ليتناول مخه الفتي ممزوجاً بدمه الحار وفي قدح من الذهب كما يشير عليه الحكماء والسفهاء والاذناب.

ثمة تأوه عاجز التصق بجدار الطين صاحبته حركة منفعلة بدت مرئية برغم حلكة الظلام، ثم دوت في السكون صفعة حادة وقوية فاهتز جسد عبود المتصلب حذاء الباب. انتبه الى عريه، والى لسعات البرد الواخزة فوثب من مكانه متراجعاً بذعر. لا يدري بالضبط مم هو خائف. أحس ببعض الامان حين اختبأ في فراشه، ولكنه ما برح مرتعش الاوصال ــ يرتجف من شدة البرد ــ اصغى مجدداً بحذر بيد ان شيئاً ما لم يحدث ــ سكون قابض ومخيف. انطلق من اطراف القرية الموغلة في الظلام نباح كلب متوحد. عواء اجش وممطوط. بعد فترة عادت المشادة الكلامية بين ابيه ونشمية على نحو أشد وأعنف، بيد انه أهمل الامر على اعتبار انه لا يعنيه، فإرتدت ملابسه التي مازالت رطبة، ثم استكان متهالكاً على الفراش، غائصاً في صمت ثقيل وبارد، محدقاً بعمق وذهول في ضوء الفانوس البرتقالي الخابط. لم يفهم بالضبط ما الذي يدور بين أبيه ونشمية، ولكنه وجد نفسه على نحو لم يألفه مرهقاً ومحملاً باحزان جمة. كان مقهوراً وحزيناً ويود لو يستطيع ان يعاود النوم، بيد ان رطوبة الدشداشة كانت تلامس جلده فيقشعر بدنه وترتعش اوصاله. كان ينظر في ضوء الفانوس بعمق ووجوم، ويحاول عبثاً ان يستعيد ولو نتفاً متباعدة من حديث أبيه مع نشمية الذي رشح به الظلام وسرّ به الى اذنه شق باب الخشب. لقد سقط كل ذلك في الماضي بيد ان ما ظل يرقه ويحزّ بنفسه هو لماذا ضرب أبوه نشمية؟ ألم يعتبرها دائما رجل البيت؟

هل يريد ابوه ان يهب الملك الاغنام والمعزى فاختلفت معه نشمية؟ لا.. لا يمكن ان يحدث مثل هذا الامر الفظيع، ونشمية على حق في اعتراضها. عبود لا يستطيع ان يتصور نفسه بلا ماشية. وحين تذكر نشمية باكية دوت الصفعة في ذهنه عاتية كانفلاق هائل ومروع. زرع بصره في السقف المترهل الذي غطاه الرماد. خيل اليه ان الظلام عاد الى نشيجه المتقطع وعناده الصلب، إندست نسمة لاذعة بين جسده ودشداشته الرطبة فيما كان يتساءل باستغراب.. ما الذي يدعو نشمية الى البكاء؟! انتبه الى نفسه حين صرّ الباب الخشبي العتيق ودلفت نشمية كأنما تقيأها الظلام على غير توقع، تسمّرت بارتباك على العتبة ومضت بلهوجة تمسح وجهها بذيل ملفعها الحريري، وتنتحل ابتسامة ممتعضة لم توفق في ان تجعلها طبيعية أو متزنة، ابتسامة قلقة، ملتصقة التصاقاً سيئاً على وجه شاحب، منقبض، ضاعف من تجهمه وعبوسه ضوء الفانوس الاحمر. التقت نظراتهما في سكون الغرفة لبرهة قصيرة مملوءة بالظنون والتوجسات المستريبة. كان بودد ان يسأل نشمية عن سبب بكائها بيد ان السؤال تعثر على لسانه، ثم جف تماماً في اسطوانة حنجرته، فابتلع ريقه باعصاب مضطربة وخلد الى السكون ومضى يتأملها بامعان. تساءلت نشمية وهي تتخطى العتبة وتوصد الباب خلفها:

ــ امازلت مستيقظاً؟!.. الدنيا ليل. حاول ان تنام.

أطفأت الفانوس فحلّ ظلام كثيف. اكثر كثافة من الظلام في الخارج. احسها في الظلام تكتم نشيجها المتحامل ولكن على نحو لم يستطع ان يميزه بوضوح. وتوجس انها تتحرك في جهة من جهات الغرفة كأن تكون متجهة الى فراشها، ثم سمع تنفسها المكروب يطغي على حفيف توثبها. ذلك التنفس المتأفف كما لو انها تدير في ذهنها امراً هاماً وصعباً لا تستطيع ان تستوعبه مداركها، او على الاقل لا تستطيع ان تهضمه بسهولة. اصغى

بخوف وتوجس لالتقاط أية نأمة او حركة شاردة تصدر من جهة نشمية، ولكن الصمت القابض حلّ في ظلام الغرفة الميتة. حتى أنفاس نشمية انقطعت، او حبست في الطرف الاخر من الغرفة. تناهى الى سمعه سعال أبيه في الغرفة الثانية، ثم توجس ان نشمية تتململ في فراشها بقلق كما لو انها تنقلب من جهة الى جهة اخرى. كان يحس بخجل وتحمرّ اذناه ويصعد الدم الى وجهه حين يراها تنقلب على جنبها الثاني والفانوس مضاء بحيث تكون مؤخرتها المكتنزة متجهة اليه، وبالذات إذا انحسر الثوب الحريري الناعم بفعل التململ غير المريح أو الأرق فتبدو حينئذٍ اليتاها المشدودتان متراكبتين على نحو مثير وبينهما شق مرئي، محجوب وراء القماش الأملس، تعلوان جسمها. مجسمتان على نحو دقيق ومخجل، في حين يبدو خصرها ضيقاً ومشدوداً. وقد حاول اكثر من مرة ان يقول لها ان لا تنام بحضوره على هذا النحو المشين، ولكنه لا يجرؤ على مفاتحتها بمثل هذه الامور، فلا يجد امامه سوى ان يستدير هو الاخر نحو الجدار.

كان الظلام يتساقط من السقف مثل رذاذ المطر المتواصل، يصبغ بلونه الموبوء بالخوف والذهول والغربة كل الاشياء والكائنات والاحلام والهواجس، حتى هو نفسه يكون اسود مثل الظلام.. يهمس بفتور:

ـ نشمية.. هل أنت نائمة ؟

وبعد لحظات متثائبة وثقيلة تتأتيه الاجابة الخاملة:

ـ لا.. لماذا ؟

يهمس وهو يحملق في الظلام

ـ رأيت امي في الحلم

انفاسها تبدو محبوسة في صدرها لسبب ما وهي تهتف

ـ صحيح كيف رأيتها؟

واصل حملقته في الظلام ولكنه لم يتمكن من رؤية السقف، وكانت رائحة الصابون تفوح في ظلام الغرفة

ـ كانت ترتدي ثوباً أبيض مثل نسيج العنكبوت، طير أبيض وناعم يحمل شفافية حمامة محلقة وصفاء ملاك مبارك، إمرأة مقدسة تبتسم لي بحنان وعذوبة. رائحتها عطرة مثل رائحة القرنفل الرطب، ومن وجهها المضاء يشع نور الهي مثل نور الشمس ولكنه لا يؤذي العيون.

ـ وبعد ..؟

تساءلت نشمية باقتضاب فأردف حالما

ـ تحدثت معي كثيراً. كانت عظيمة. عظيمة وطيبة يانشمية.

تأوهت بلوعة وهي تؤكد:

ـ صحيح. أمنا امرأة عظيمة وطيبة

ـ طلبت مني ان اعزف لها على المطبج فعزفت لها لحناً لا ادري كيف كان، ليته يكون قد اعجبها. كان اللحن بالنسبة لي مثل الدم حين يتدفق من جرح بليغ.

اضاف بغياب رصين كأنه يستحضر وجود أمه

ـ ثم قبلتني على جبيني واختفت في الظلام. تلاشت من امامي كما يتلاشى الدخان في الفضاء او كما يتسرب الماء من بين الاصابع.

لم تجب نشمية، فحل سكون متشنج. توجس عبود ان الظلام يتنفس في داخله فأيقن ان هناك امراً ما ليس على مايرام. لا يدري ما هو بالضبط، بيد ان ثمة حزناً خفياً يطفو على سطح الظلام الراكد كما تطفو قشة على سطح بركة ماء. اغمض عينيه محاولاً التخلص من هذه الكثافة التي هيمنت على روحه الجافلة وهو يهمس بكلمات مضت تطغي عليها رخاوة النعاس او الاستغراق في

الحلم.

ـ انا خائف من هذا الظلام يا نشمية.

سمعها تدمدم بـفتور في الطرف الاخر من الغرفة، او في الطرف الاخر من العالم

ـ كلنا نخاف من الظلام

وبعد لحظة صمت ساكنة تساءل

ـ لما كنت تبكين وانت تتحدثين مع أبي خارج الغرفة

تساءلت بهلع

ـ ابكي.. أبداً. أنا لم اكن ابكي.. ولماذا ابكي ؟!

واصل همسه الفاتر

ـ لا ادري، احسب انك كنت تبكين، وابـي كان يحـدثك بغضب، وقد ضربك.. ألم يضربك ابي؟

همهمت متلعثمة..

ـ يخيل اليك فقط. انا لم اكن ابكي، ولم يضربني احد

ـ الا تبدين حزينة يا نشمية ؟

تأففت باحراج وهي تستأنف انكارها القلق

ـ انت تتوهم اشـياء لا معنى لها يا عزيزي. انا لسـت حزينة، ولماذا احزن؟

وعاد الصمت العصيب الى تنفسـه المتحـامل في الظلام، سوى ان كلباً سائباً عوى في احشـاء الليل ثم عاد الصمت ثقـيلاً ومملوءاً حـد التخمة الفاجعة بالاحـزان الغامضة والهواجس المبهمة. تساءل بـلهجة رخوة طغى عليها النعاس:

ـ نشمية.. هل ابي يحبني؟

توجسها في الظلام تهبّ فزعة، ولكنه لم يسمع سـوى طنين الصمت المظلم يتفجر في اذنيه..

ـ طبعاً كلنا نحبك.. انا وابوك والجيران والناس. كلنا نحبك.

ـ تنفس بارتياح ثم استدار نحو الجدار مدمدماً...

ـ انا ايضاً احبكم.

وعاد ليغرق نفسه في بحبوحة دافئة من الحب والامان والسعادة الطافحة من همس نشمية الذي تنضح به جدران الطين الغارقة في الظلمة الكثيفة. أحس بنفسه طافياً على سطح دافئ وعذب من دموع النساء المتعبات. امه بثوبها الابيض الشفاف ووجهها الملائكي وابتسامتها الرائقـة، ونشمية في بحة الحزن المثقل بالتوجع والانكسار، وثغاء اغنامه، ونواح مطبجه، ونباح كلب سائب، وصفعة مدوية ردد صداها الظلام البارد، وسكين لا يدري بالضبـط أين كانت مختبئة التمع بريق نصلها الحاد في اشراقـة عيون الخراف المذعورة المكدسة تكديساً في الحـظيرة النتنة. بهدوء قاتل وعجيب مضت السكين تذبح الخراف وتبقـر بطون العنزات وتبت اوصال الاغنام الوديعة واحـدة تلو الاخرى وتجز اعناق الجداء الجميلة بـفوضى جنونية طائشة. يسـتكين القـطيع الى ذعره في زاوية من زوايا الحظيرة. يشرب القـطيع دمه باستسـلام غريب ويرنو ببلاهة حيوانات داجنة الى النصل الحاد. مجزرة الخراف الوديعة تأخذ ابـعاداً مأسـوية رهيبـة، ولكن الخراف المذعورة تبدو مستسلمة في لحن المطبج الذي ينوح كئيباً وفاجعاً داخل الولد عبود. فقـد كانت أمه تشـع من عمق الحانه الشجية بريقاً متوهجاً وساطعاً يبوح باحـزان كل المتعبين. شمس متألقة تحمل وجه امرأة منفية ممشوقـة القوام تنهض من مجزرة الخراف الوادعة لتغسل بنورها السـاطع وجوه كل الاولاد المنطفئين في ليل هواجسـهم المرتابة.

حين فتح عينيه طالعة النور على شـكل عمود اصفر

ينبثق من النافذة. عمود ضوئي يعج بذرات الغبار وآلاف الدقائق الصغيرة المتراقصة بجنون، ليضيء بقعة دائرية في جدار الطين المقابل، فتتكشف لعبود مواقع الاشياء وسماتها الحقيقية. مازال الطشت مركوناً فوق الموقد، وفراش نشمية مبعثراً على غير المألوف، وتراب ارضية الغرفة جافاً ومبقعاً بفعل رغوة الصابون. وكان السقف منخفضاً ومترهلاً، وفي الخارج تضج بسمعه اصوات مختلفة ومتداخلة كما لو انه مازال تحت وطأة كابوس مجزرة الخراف الوديعة، وهنا تذكر حلمه المزعج دفعة واحدة فهب من فراشه فزعاً ليتأكد من اغنامه وعنزاته وخرافه فيما اذا كانت ما تزال في حظيرتها سالمة. ولكنه قبل ان يصل الباب فوجئ بنشمية تدخل الغرفة بعصبية، محمرة العينين، كزوبعة ثائرة، شاحبة الوجه، منقلبة السحنة، حركاتها المضطربة تتميز بحدة وعصبية منفرتين، لم تكن متماسكة او متزنة كما هي عادتها، انما كانت تتحرك بانفعال وغضب، حتى ثوبها الكدري المطرز بالبريسم بدا غريباً وغير مألوف. هتفت بأنفعال ساخط وهي تشق انفها بحدة كما لو انها تغص بريقها او بدموعها المنسكبة مدراراً. لوحت بيدها بحركات مضطربة، هوجاء، لا معنى لها.

ــ هيا يا عبود.. بسرعة.

ظل مبهوتاً في وسط الغرفة لا يقوى على تصديق عينيه وهو يراها تخلع الثوب بتلك الحركات الهوجاء. تنتزعه بسخط، تتعرى من ملابسها الداخلية دون ان تكف عن النشيج المكتوم، وتتعمد حانقة ان تمزق الملابس الداخلية التي تستعصي على الخلع باضطراب عدواني ولكن على نحو يشي باليأس والحراق، فيظهر جسدها البض، الطري بكل تفاصيله وانحناءاته وليونته. ينسدل شعرها الاسود على الكتفين والصدر، ولكن النهدين الضخمين اللذين تتوجهما حلمتان داكنتان ظلا بارزين. تقذف خصلات الشعر المدهون بزيت السمك الى الوراء بنزق وتمضي في لف ملابسها على شكل رزمة وتضعها في حضن عبود الذي يحملها مذعناً، معقود اللسان، ينقل نظرات حائرة ومندهشة بين كومة الملابس الراقدة في حضنه وجسد اخته الرشيق، الذي يرتج باثارة فاضحة كلما تحركت الى هذه الجهة او تلك.

اكتشف عبود ان سرتها عميقة، اعمق من سرته، وجسدها اكثر بياضاً وطراوة من جسده الاسمر النحيل، وان شعراً خفيفاً وناعماً يتكدس بكميات وفيرة تحت ابطيها وبين فخذيها المكتنزين، اما عجيزتها الضخمة فلم تفاجئه. كانت كما توقعها تماماً، او كما كان يتخيلها وهي مستورة وراء الثوب الكدري. اليتان متراكبتان ومتورمتان بينهما شق عميق مثل وادٍ مغمور بالظل بين جبلين من اللحم اللدن. كان بوده ان يسألها عن سبب وجود الشعر تحت الابطين وبين الفخذين، ولكنه رآها تتكئ على الجدار وتنتحب بمرارة وألم. تبكي بيأس قاتل، وجسدها الابيض كله يختض بعنف وتشنج حين تهضم نحيبها المرير على شكل شهقات متقطعة، ووجهها المحتقن، المغسول بفيض من الدموع يمتعض تارة وينبسط تارة اخرى. انتبه عبود الى نفسه بذعر كما لو ان أحداً صفعه على نحو مفاجئ وعنيف حينما سمعها تزعق به لاهثة وهي تمسح دموعها بباطن كفيها.

ــ اتبعني يا عبود.

تبعها قلقاً ومضطرباً، وكان يتذوق طعم الحنظل على لسانه، تصور نفسه مازال يحلم بنهر الدموع او بمجزرة الخراف الوديعة، فرك عينيه باصابع متشنجة، وحين فتحها لم يتغير شيء.

مازالت نشمية امامه عارية تسير بهمة وثبات كأية

حقيقة فاجعة لا سبيل الى انكارها. خرجت الى القرية عارية فتبعها عبود شارد اللب كمن يسير في نومه، متعثر الخطوات، لا يفهم شيئاً مما يدور حوله، ولا يبدو بالمقابل انه مستعد لفهم شيء مع انه كان مثاراً ومستفزاً مثل خروف مذعور يساق الى المسلخ. سمعها تهتف وهي تحث الخطى المتعجلة العنيدة باتجاه المدينة.

ـ لا توطئ رأسك يا عبود. ارفعه كما يرفع الرجال الاحرار رؤوسهم.

بيد انه ما ان رفع رأسه حتى اصطدم بصره بتمثال اللحم الابيض اللون الماثل امامه. ابتلع ريقه بصعوبة، والتهب وجهه بالدم الساخن حين انزلق بصره على الاليتين المملوءتين المرتجتين بليونة نافرة. وتعذر عليه استنشاق الهواء لما تسمر بصره الذاهل في طراوة الفخذين الاملسين من الخلف. حينها وجد نفسه مضطراً ولا حيلة له في ذلك الى ان يزرع بصره ثانية في تراب الطريق محلقاً في رؤوس اصابع قدميه الحافيتين، المعفرتين بالتراب. كان عبود يفكر بمرارة، ان الدنيا مقلوبة مثل حيوان خرافي مرعب يسير على رأسه وليس على قدميه، فيعض على لسانه ويواصل مسيره متتبعاً خطى نشمية الثابتة والجريئة.

في البدء لم يصدق أحد عينيه. الشمس تتسلق انحناءة السماء من ناحية الشرق. وفتاة في ريعان الصبا وعنفوان الانوثة تسير عارية في الطريق. عارية كما ولدتها امها. يتبعها صبي لا تبدو على سماته ملامح الذكاء او الفطنة. انه شيء لا يمكن ان يتصوره العقل بسهولة. وكيف تسير؟ انها تسير بكبرياء وثبات. ثقة عالية بالنفس كما لو ان احداً لا يراها، او الاصح هي التي لا ترى احدا. تضع يدها العارية البضة على رأس الصبي وتداعبه بمودة، غير عابئة بدهشة الناس الذين تزاحموا على الطريق. لا تلتفت اليهم أو تأبه للغطهم ودمدماتهم المستغربة، او ترد على غمز النساء واستفضاعهن لما يحدث مع انهن تكدسن في النوافذ وفتحات الابواب الموارية. كانت مملوءة بالثقة حد التحدي، وعارية حد الانبهار.

قال عبود بانكسار ذليل وهو يلوك كلماته لوكاً

ـ نشمية.. عيب.. الناس ينظرون الينا ربتت على كتفه متوددة كما اعتادت ان تفعل معه حين يعود مساء مع قطيعه متعباً.

ـ اسمع يا عبود.. هل تستحي لما تتعرى في الجزيرة بين اغنامك وعنزاتك وحمارتك وكلبك؟ هل تستحي يا عبود؟

فتمتم وهو مطاطئ الرأس

ـ لا.. لا أستحي.. ولكن، تلك حيوانات. اما هؤلاء. انظري يانشمية.. الا ترين ؟!

ـ حيوانات ايضاً. حيوانات أليفة وداجنة. يجب ان لا نستحي منها يا عبود.

قالوا.. البنت أصيبت بمس من الجنون، وضربوا كفاً بكف آسفين ومستغفرين الله. وقالوا ايضاً.. طلب يدها خيرة رجال وشباب القرية ولكنها رفضت الاقتران بأحدهم وها هي المسكينة ملتاثة العقل تسير عارية بين الناس وفي وضح النهار. وقالوا ساخطين.. لماذا لا نرجمها بالحجارة فهي الآن بحكم الزانية؟ وقالوا مستنجدين، استروا على شرف البنت، الله يستر اعراضكم. وقالوا خاشعين. انها من علامات يوم القيامة فيجب ان نفعل شيئاً يرضي انفسنا ويرضي ربنا. قالوا واكثروا القول، ولكن الجميع كانوا متفقين على رأي واحد وان لم يبح به أحد، هو انهم جميعاً ـ متزوجون او غير متزوجين ـ لم يشاهدوا أبداً ولا في احلامهم حتى، مثل

هذا الجسد الطري، المتفجر انوثة واغراء، المتناسق حد الاعجاز بحيث انهم جميعاً تمنوا من كل قلوبهم لو ان نشمية تظل هكذا عارية، وان يظلوا هم يتابعونها بابصارهم المحملقة، ويمنون انفسهم بالنيل منها كل حسبما تجنح به افكاره المشتتة وخيالاته الجامحة في مملكة حاجي أغا إذا سارت المرأة وظهرت ساقها او ذراعها فهذا يعد من الامور المحرمة شرعاً، وغير المستحبة اخلاقاً، فكيف يكون الحال اذا سارت فتاة عارية مع هذه الدرجة من الجمال والانوثة الصاخبة؟ الكل استعاذ بالله من وساوس الشيطان وحمد الله ألف مرة على نعمة العقل، ولكن الكل كانوا في اعماقهم منحازين الى وساوس الشيطان ساخطين على العقل الذي يردعهم عن الوصول الى جسد نشمية. الكل كفوا ابصارهم عن محارم الله، ولكن الكل كانوا يسترقون النظر في الخفاء. الكل استنكروا ما يحدث ولكن احداً لم يجرؤ حتى ان يغادر مكانه. الكل رأوها تسير بعريها الكامل وثقتها العجيبة باتجاه قصر الملك حاجي أغا. والكل ظلوا مدهوشين، فاغري الافواه، والحسدة تحرق صدورهم وهم يفكرون بحسد وغيرة ان وزراء الملك وقواده وحاشيته ومقربيه سينالون هذا الجسد العظيم، وربما مروا من فوقه تباعاً، ونشمية كما خرجت من قرية العوجة دخلت مدينة تكريت عارية، وها هي تتوكأ على رأس الولد عبود وتسير بلا مبالاة باتجاه قصر الملك حاجي أغا من غير ان يطرف لها رمش او تهتز في جسدها شعرة. دهش حراس القصر مثل دهشة اهل القرية وربما اكثر. وقفوا في اماكنهم متصلبين يتجرعون ريقهم باشتهاء مضطرب. لم يوقفوها كما تحتم عليهم الاوامر لانهم اخذوا على حين غرة بهدوء بينهم كما لو انها حاجي أغا ذاته. دخلت (بيت الحكومة) المهيب من باب الرئيس متأملة ضخامته العجيبة ونظافته وأبهته المفرطة.

واصلت مسيرتها الاحتفالية المتعالية ويدها ما برحت مستقرة على رأس الولد عبود، الذي اصيب هو الاخر بعدوى اخته فلم يعد يهتم بأحد أو يلتفت بخجل حين يسمع كلاماً نابياً وفاحشاً احتشد كل من في القصر على جانبي الممر المفروش بالسجاد والحرير عاجزين عن تصديق اعينهم. ليست النساء بالنسبة لرواد القصر بعيدة المنال. النساء بالذات وكما هو معروف اكثر من الدسائس والمؤتمرات والصفقات السرية والشعارات البراقة والمدح الكاذب، بل اكثر من امراض الملك المزمنة، ولكن شيئاً مختلفاً احسه الجميع وبذات التصور، هو ان النساء عموماً ــ ليس في القصر فحسب انما في كل ارجاء المملكة ــ مألوفات وعاديات بالنسبة لهم، بل وقاصرات ازاء هذا التجانس الانثوي المذهل والاكتناز الطري الرائع والاغراء الانثوي المتفجر الذي يجرف امامه كل السدود ويحطم كل الموانع. كانوا يفكرون بحكم علاقاتهم الوظيفية وانتماءاتهم كرجال مسؤولين في الدولة بمنع هذه الفتاة الداعرة من الدخول على هذا النحو غير المحتشم الى مقر العرش الامبراطوري العامر، ولكنهم ظلوا مسمّرين كالاصنام يحملقون بجنون وبلاهة في هذا الجسد المحمل بكل امارات التحدي لمكامن الرجولة فيهم جميعاً، فيما كانت نشمية تخترقهم متبخترة وهادئة نحو ديوان العرش المشرع الابواب. كانوا يقفون على هذا النحو المتصلب كما يقفون للملك حين يمر بهم متوكئاً على باكورته العاجية المطعمة بالذهب والزمرد والياقوت. ولفت مباشرة الى داخل الديوان واستمرت متوكئة بوقار على رأس الولد عبود الى ان وصلت امام العرش حيث ينحني الجميع عادة لصاحب الجلالة. لا يبعدها عن حاجي أغا نفسه سوى امتار قلائل. رجل قميء، ضئيل الجسم،

ضائع في العرش المذهب، خفيف اللحية، مجعد الوجه، كث الحاجبين عمامته الملكية المرصعة بالاحجار الكريمة والخرز الثمينة أكبر من رأسه الحليق، مرتعش اليدين، لا يبدوا انه سليم البصر. يقبض باصابع معروقة كالعواد الجافة على باكورته العاجية الانيقة، فيما كانت تتأمل هذا الشكل القزمي الكريه امتلأ الديوان بالوزراء والحاشية والحكام والقضاة وقواد العساكر والاعيان والوجهاء والمقربين. انتبهت الى نفسها وهي تديم النظر بمرارة في هذا الهيكل العظمي الملفوف بالاقمشة الحريرية المزركشة بالمعادن الثمينة فلطمت صدرها مبهوتة وتراجعت خطوة الى الامام كما لو انها فوجئت بوجود رجل وقح ويتلصص الى عريها خفية. حجبت ثديها بيد، وحاولت بارتباك ان تستر منتصفها في الثانية، وهي تهمس بخجل فتاة قروية محتشمة اخذت في حين غرة.

ـ معذورة يا مولاي الملك، لم اكن أعلم انك موجود في هذا المكان.

لا يبدو على الملك انه سمعها، أو حتى انتبه الى وجودها، مع انه رفع رأسه المعمم شاخصاً بنظرات كليلة ومستفهمة الى الحشود التي ملأت ديوان القصر، او ربما تناهى الى سمعه ارتفاع الدمدمة المستنكرة لقول فتاة اصبحت فجأة خجولة وطيبة، يشغلها الذعر ويثقلها حياء النساء الشريفات. هتفت بوجه اخيها مؤنبة:

ـ الا ترى الرجل ينظر الينا يا عبود؟ كيف سمحت لك رجولتك ان تترك اختك عارية بحظرة رجل غريب حتى وان كان مولانا وحامي حمانا الملك اطال الله عمره وابقاه ذخراً لنا. اعطني ملابسي. اعطني يا ولد.. بسرعة.

وتناولت منه اقرب قطعة ملابس لتلف بها منتصفها كيفما اتفق وبسرعة مرتبكة غير آبهة بارتفاع الدموع المستغربة والتلميحات الساخطة التي تعالت على نحو واضح من الحشود المتكدسة في ديوان القصر الملكي كما تتكدس الماشية المذعورة في الحظيرة. ارتدت ثوبها الكدري وهي تواصل اعتذارها الخجول والقلق. وتعيد على نحو بدا متعمداً وقاسياً التماسها بالعفو والمغفرة من سيدها ومولاها الذي وضح الا انه لا يسمع ما يقال له. وهناك شك في انه يرى ما يحدث امامه. اعترض كبار رجالات الدولة باصوات مرتفعة فيما كانوا يتدافعون حول نشمية حد انهم شكلوا سوراً ضيقاً من الاجساد المتزاحمة.

ـ الا ترين مولانا الملك ضعيف السمع والبصر؟

حد تجهم بجرأة ثابتة لا تخلو من استفزاز وهي تؤكد:

ـ ومع هذا الا يصح لفتاة مثلي ان تقف امامه ناقصة الحشمة.

ارتفع اصوات اللغط وتعالت اصوات الاحتجاج وتجاوبت نبرات الزعيق حتى استجابت له اركان الديوان الملكي.

ـ كيف تقولين مثل هذا الكلام!! ونحن.. ألسنا رجالاً؟

هزت رأسها نفياً واجابت ببساطة لا أثر للارتباك او الانفعال فيها:

ـ إسألوا انفسكم. هل انتم رجال حقاً ؟!

ثم اشارت بحذائها البلاستيكي الرخيص الى الجسد المنكمش، الغائص في العرش الفخم وقالت:

ـ انه الرجل الوحيد الذي يجب ان استحي منه.. اما انتم..

تأوهت بأسف ثم مضت بهدوء واتزان تكمل ارتداء ملابسها، وبين لحظة واخرى تواصل اعتذارها وتعلن عن بالغ اسفها عما بدر منها من سوء تصرف غير متعمد لا يليق بمقامه الملكي وهو راعي كل هذا القطيع الداجن والاليف من الاغنام والماعز والخراف والجداء الجميلة.

الدوران فوق مستوى الارشيف

عباس لطيف

هل كل الذي حدث كان محض خيال ام انه حقيقة عصية على التصديق فلقد التبست النهاية واكتسبت البداية غموضاً لا يمكن فهمه وحيث تتأمل ما جرى تشعر ان سلكا مغناطيسيا قادك بادمان الى غرفة الارشيف للبحث عن صور الرؤساء والمدن المنكوبة بالحروب والكوارث الطبيعية والانفجار السكاني وصور مشاهير هوليوود ونجوم كرة القدم.

كان وجهها يعكس كل هذا الخليط الغرائبي من الاشياء والتصقت قسماته العذبة في سويداء الذاكرة المثقوبة بفعل الرصاص والعوز والهذيان اليومي وعلى طول خريطة حياتك المؤجلة والممتدة من مرآب النهضة باتجاه المملحة جنوبا وعبر نهير القناة باتجاه بيتك شرقا.. بيتك على سبيل المجاز المكاني فسبعون متراً هي كل ما تملك فوق سطح الكرة الارضية وتتزاحم في باحته الافتراضية افواج من جيش منكسر يضم النساء والاطفال بكل انواع الخيبة التي توزعت عليه بعدالة غير مفقودة وانت تنتظر الانتظار لتقرأ ما بقي لك من رواية (الابله) وتسابق الزمن لتنتهي من رواية (اسم الوردة) لكي تعيدها الى صديقك الذي ما انفك يقسم بانه سيأخذ عدداً من الكتب على الرغم من هول المغامرة التي سيخوضها لعبور الحدود بطريقة غير بروتوكولية على حد تعبيره.

الجميع يتقافز بعصاب هستيري فوق هذا الصفيح الساخن الذي يطوق كل شيء لكن الانسان على ما يبدو يستطيع ان يمارس حياته ومغامراته وضحكاته في اقصى درجات الانصهار والتصحر الجحيمي.

كان صوتها يتسلل بعذوبة الى تاريخ حرمانك الشخصي فيحرك السواكن المندثرة:

ــ انظر في الصور.. وابحث عن صورة مجهولة.

تتواتر هذه اللازمة التي باتت تعويذة الاستهلال بينكما او كلمة السر تقولها كل يوم وهي تغرق في نشوة خفية حينها تستغرق في التفتيش بين ركام الصور وكلما تتهيأ لحديث النجوى تضع سبابتها الجميلة المصقولة على شفتيها الغافيتين بين ظلال اللذة والغنج والغواية وكأنها تتعامل مع تلميذ صغير يلح في طلباته.. تتطلع الى الباب فلا نجد احداً يستدعي كل هذه الحركة المسرحية وسواء

كنت بحاجة الى الارشيف او لم تكن فلقد ادمنت حديث الصور ولعبة التفتيش واستمرات خداع النفس الذي يجعلك قريبا من انفاسها الشبقة كانت عصية على قدراتك المتواضعة فتراب المواضع وهدير السرفات وزئير الموت في اعماقك جعل منك (الميت الحي) على حد تعبير هنري تروبا ولم تجد بدا من ان تسفح خلجاتك على شكل خسارات متتالية فالمهم ان تجلب المروحة البائسة خلفها شيئا من اريجها الانثوي ليطرد عن روحك المتخشبة صدا الهذيان والصمت وبلاهة الخسائر.

في لحظة ما من الركام الهائل من الصور ومن لحظات التركيز والتذكير والوله انتابك شعور بان كل الذي جرى يمكن ان يكون مجرد وهم او تعطش لنسج حكايات واحلام كحالة تعويض عن الفراغ او الحرمان كما يقول علماء النفس هل خاض علماء النفس المبجلون معركة واحدة؟.. هل جربوا معاشر الموت والظلام والجوع وانقطاع الطرق والمسافات الخرافية التي تقف كفزاعة متوحشة لتحجب صور الطفولة والكتب واغاني فيروز ؟

هل كل الذي جرى حقيقة ام لعبة صور؟.. ألم تقل لك يوما (ان الذين يكتبون ليسوا دائما اقوى واذكى من الذين يعيشون الحياة) كانت تريد القول بان الكتّاب يعيشون الحياة مرتين، مرة للتجربة ومرة للتعبير عن تلك التجربة والمسافة الفاصلة بين المعايشة والتعبير تفقدهم احيانا الكثير من السعادات وهم بهذا اكثر انواع البشر عرضة للاصابة بداء الوهم حيث يختلط في ذاكرتهم ما يعيشونه فعلا وما يفكرون بالتعبير عنه.

وبمرور الزمن تحولت هي الى لعبة متأرجحة بين الوهم والحقيقة.

وحين عرفتك على امها في تلك الظهيرة بدا فصل جديد واصبحت العلاقة على شكل مثلث ولربما قادك الشبه الكبير بينها وبين امها وصغر سن الاخيرة الى اتخاذ صورتين لشخصية واحدة حتى وصل بك الامر الى عدم تمييز صوتيهما بيسر كانتا متشابهتين بشكل يثير الدهشة ولولا مقابلتك لامها لاعتقدت انهما شخصية واحدة.

كانت الومضة الاولى التي اثارت التساؤل والشك اصابتها بدوار قاتل وهي تهبط درجات السلم لتلك الكافتيريا ذات الطابقين وبعد ان افاقت اعتذرت لما سببته لك من ازعاج واحراج والامر لايعدو كونه اجهاداً في العمل، فمنذ عملها في الارشيف لازمها هذا النوع الغريب من الصداع.

وجاءت الومضة الثانية بعد شهرين حين شكت من ضعف بصرها حينها مددت سبابتك الى شفتيها الرائقتين وهمست بفرح:

ـ سنتساوى اذن في محنة النظارة الطبية.

حين تطلعت في وجهها قرأت حزنا وعدم استجابة لأي مزاح وتوجت اساها بان طلبت منك الذهاب فوراً الى طبيب العيون لاسيما وانك زبون دائم وخبير ضليع في امراض وعوارض العيون.. كان المساء يلقي بظلاله على الشارع ووجدت مبرراً للامساك بيديها والاقتراب منها، فاض جسدها المكتنز عبقاً وليونة وتحولت الى جمرة متوهجة لكن المشهد البهي تحول الى وقفة مفعمة بدهشة وحزن ومفاجأة لم تخطر ببالك.. وضع الطبيب ادوات الفحص وطلب منك باشارة خفية بالابتعاد عنها وهي مازالت تحدق مليا بالدوائر والاشارات على لوحة الفحص.

ـ عليك ان تحتمل الصدمة فانا لا اطمئنك على وضع زوجتك الصحي.

رنت كلمة (زوجتك) في اذنك كقطرة مطر تائهة ولم يستوقفك وانت تصغي لما سيقوله هذا الطبيب الذي بدا حيادياً وبارداً وهو يتحدث عن امر خطير.

ـ ضمور العصب البصري يؤدي في الغالب الى العمى.

حين نطق كلمى (العمى) استغرقت في التطلع اليها واشتعلت المسافة بينكما باحساس غريب حاولت التخلص من حراجة الموقف نقدت الطبيب بمبلغ الكشف الطبي وبعد ثوان كنتما في الشارع الصاخب بالحركة وامام

تساؤلات عينيها وعلى الرغم من كل شيء لم تستطع اخفاء الامر عنها فالحالة في طور لا ينفع معها اي اخفاء او تخفيف.

وحين سمعت منك ما قاله الطبيب ضحكت بشكل هستيري لفت انتباه المارة القريبين ولربما لم تعهدها بهذه الصورة من الانطلاق والجرأة ثم قالت لك:

ـ اسعفني بسيارة اجرة توصلني الى البيت قبل ان يشتد الظلام وانقل تحياتي الى الطبيب الذي زوجني منك.

لم يبق في المشهد سوى ضحكها المفاجئ والصاخب قبيل منتصف الليل وانت غارق في لجة التفكير ومفاجآت اليوم اتصلت امها وطلبت منك اللقاء للتباحث بشأن ما قاله الطبيب وبدأت اللقاءات تتواتر مع تواتر المكالمات الهاتفية التي تقضم الليل وساعاته.

في الاسبوع الاول وحتى هذه اللحظة لم تستطع التمييز بين الصوتين والروحيتين الضحكة نفسها.. التهكم.. الذكاء.. العناد الخفي كلها علامات مشتركة بين المعشوقة وامها.

والاغرب من كل ما حدث حين التقيت الام وسرت معها في الشوارع طلبت منك طلباً غريباً اختزلته برغبتها الجامحة في الذهاب الى مدينة الالعاب مدينة الصغار اكتشفت حينها ان ذلك المكان يضفي على زائريه تمرداً من نوع خاص كنت تتطلع في وجهها وحولك يستعر صراخ الاطفال والاصوات الصاخبة والضحكات التي تملأ اجواء المكان.

جلستما على ارض معشوشبة وبدأت نظرات الحيرة بينكما تخلصت من الشعور بالذنب او الخيانة فتلك الافكار الميتافيزيقية لم تعد تأسرك بعد ان اختلط الواقع واصبح احبولة للغرائب والعجائب.. ثم انك لم تقصد او تبدي اية مشاعر لكن القضية اصعب واكثر التباساً حين ينشطر الاعجاب بين امرأتين.

في اعماقك تلوب رغبة الاعجاب بينهما واختفاء المسافة الذاتية بين جسديهما المتشابهين حد الاستنساخ ما عدا بعض الملامح التي تعكس فرق العمر.

كان اصيلاً كالحاً حين اخبرتك الام وهي تلملم شتات حزنها وألمها لتعلن لك عن نبأ طوقك بالاسى من كل حدب وصوب فلقد طوق الظلام احداق احلام.

منذ ذلك الاصيل غابت احلام عن الوجود برمته لم تعد تراها او حتى تسمع صوتها عبر الهاتف اعتزلت الحياة.. بل اعتزلت كل شيء على حد تعبير الام.. لم تعد الحياة تعني لها شيئاً حالماً فقدت البصر تماماً.

هل يمكنك ان تتخيل جسدها الفاتن وقد تعطلت فيه الحركة والتمرد والانطلاق؟.. في مساء ما من امسيات التسكع العاطفي انفلتت من قبضة يديك وركضت باتجاه حديقة احد المنازل قطفت الورد وعادت تضحك ملء شدقيها وهي تقول:

ـ ان سرقة الورد واجب انساني وعاطفي.

كانت كتلة من التمرد والمرح والحركة.. هل انطفأ كل شيء وكيف يمكن لجسد متمرد ان يسكن مرة والى الابد؟.

وبقدر ما أدمنت الحزن عليها والتحسر على كل لحظة من لحظات الذكريات المندثرة كانت الام تقف صوبك متحدية كل المشاعر الملغومة والتوجس الخفي حتى لم تعد لتميز بين الايام التي أفلت والايام التي بزغت دون سابق انذار.. تكررت دورة الوهم من جديد.. ملامح القامة الفارعة والصوت الاكثر عذوبة من أي صوت اخر.. الغواية المندسة بين الكلمات والانفاس والمواعيد الوهمية.. الى ان تلتقي باحلام دون جدوى.. او حتى ان تسمع صوتها لقد غاصت في لجة الغياب دون رجعة واستساغت روحك وهم اللقاء بها عبر حضور الام وادمانها المجيء اليك بين اليوم والاخر واليت على نفسك ان تعتاش على بقايا الفردوس لكن هذه البقايا بدأت تؤذن بالافول هي الاخرى حين بدأت الام تبكي احلاماً في كل لقاء ولم يعد أي شاغل يحتويكما سوى الرثاء لاحلام وهي تكابد الظلام والعزلة والنحيب اناء الليل واطراف النهار

لقد امتهنت احلام البكاء المزمن وبصوت مسموع وعلى مسافة منها تفترش الام ارض الغرفة لتشاطرها بكاء ببكاء وحسرة بحسرة ونحيباً بنحيب.. افضت اليك بالسر فانها تلتقيك لتسمع منك ذكريات العشق بينك وبين ابنتها وتتمنى ان تعود تلك الايام ويعود النهار الى عينيها الجميلتين.. كنت تتمسك برائحة احلام وصوتها وغنجها وانت تتلمس تلك الاصداء في شخصية الام.. قررت الام عدم الغوص بالاحزان بان تختفي.. فالمكالمات الليلية والهمس الخفي بدا يشعل انفاس احلام وهي تستمع باذنيها المرهفتين كلمات وهمسات الام وضحكها المكتوم في عمق الليل والسكون.. بدأت العلاقة بينهما تزداد سوءاً واختفى الحوار وانطفأت هواجس الامومة واصبح الليل عبوة موقوتة لاثارة القلق والندم والغضب الذي يغزو الجسد المعتزل كالحريق المفاجئ.

ـ ليس امامي سوى ان انسحب.

قالتها الام في اخر اصيل جمعك واياها كانت نظراتها تحمل مغزى خفي وارادة مقهورة كمن يسير في جنازة لا يريد ان يفارقها.

كنتَ تودع الطيف الثاني بينما تنثال في ذاكرتك الصور والمواقف والحوارات الطويلة.. الكافيتريا التي ادمنتها الجلوس فيها.. الشوارع المغسولة بالمطر وزحام المارة الغناء المجنون المشترك لكن جملتها او لازمتها الاثيرة رنت في اذنك وانت تستعيدها بصورة كلية:

ـ انظر في الصورة.. وابحث عن صورة مجهولة.

هل يمكن ان تتحول فتاة الارشيف نفسها الى ارشيف تعتاش عليه وتتذكره كلما داهمك الغياب غياب الام بهذه الطريقة الغرائبية التي لا تقل اسى وألماً عن اختفاء احلام.

لكن الصورتين المختفيتين تحولتا الى صوت يأتيك في اقاصي الليل الاحاديث.. والضحك والهمس الخفي وحين تسأل.. من انت؟.. تجابه باستهانة وتهكم من ذكائك الذي بدأ يذوي رويداً رويداً..

ـ هل انت احلام؟

ـ ....

ـ هل انت الام ؟

ـ ....

كيف يمكنك اكتشاف الامر ولماذا هذه الحيرة.. كلاهما تعرف عنك كل التفاصيل.. وكلاهما تعرف تفاصيل الاخرى.

هل الذي يحدث حقيقة ام جزء من الوهم الذي اعيشه بدأت ملامح الاضطراب تبدو عليك قررت اعتزال كل شيء والاصغاء الى رنين الهاتف في اعماق السكون الليلي وقبيل منتصف الليل تتطلع في سقف الغرفة في محاولة مستميتة لمعرفة صاحبة الصوت.

في الايام الاخيرة وفي ذروة الهوس قررت الذهاب الى المنطقة التي يقع فيها منزلهم وبدأت التقرب عبر السوق القريب وصاحب الدكان المحاذي لهم.. وصرت تسأل بصورة لا تكشف نياتك وكأنك لا تدري شيئاً.

قال لك صاحب الدكان:

ـ هذا البيت المجاور اصيب بلعنة عجيبة.. فقبل عام وفي مثل هذا الشهر فقدت ابنتهم احلام البصر تماماً تحولت الى عمياء.. لقد كانت موظفة مرموقة.. وقبل ثلاثة اشهر تماماً فقدت امها البصر ايضا.. لقد اختفيا تماماً ولم يعد احد يرى لهما اثراً.. لا احد يدري هل هي وراثة ام مصادفة عمياء هي الاخرى !

عدت الى منزلك تحت جنح الليل بعد مسيرة ساعات باتجاه اللاجدوى تراسلت في ذهنك كل الصور والاحداث والكلمات والضحكات لكليهما ولم تعد تمسك اوصالك ازاء المفاجأة الجديدة الى اين تقودك اقدار الوهم باتجاه صور الارشيف التي تراكمت وراكمت حولك الالغاز والحيرة في الساعة الثانية عشرة ليلاً رن الهاتف وجاء الصوت من جديد.. من يا ترى ادمنت تعذيبي.. وهل يمكن ان تتفقا وتدمنا اللعبة سوية؟.. لا ادري.

المقبرة

اسماعيل سكران

ذلك هو ركني الذي لا يمكن لي ان افكر في التخلي عنه في الوقت الحاضر على الاقل، الارض رملية جافة مليئة بالحفر والآجرات المحيطة بسكني بيضاء، لا وجود لما يسمى بالشروط الصحية الملائمة، الفضاء في هذا المكان ساخن على الدوام حتى اثناء الليل، الصيف لا يمكن ان يوصف الا بكونه مرادفاً للجحيم، مجرد ارض جرداء تملؤها شواهد وقبور بعضها مهملة حددها الزمان ونسيها ذووها فلم تحظ منهم بأيما زيارة ولو عابرة وثمة قبور تبدو وكأنها مساكن بنيت بشكل باذخ انا شخصياً حظيت بفرصة السكن في واحدة من تلك المباني سمح لي الرئيس في بداية الامر بالسكن في غرفة لها باب وشباك يتوسطها لحد الميت افردت سريري بجانبه لكني سرعان ما تبرمت منه.

اتقنت المئات من المفردات الملائمة لخدمة الموتى، حفظت العشرات من اسماء الموتى المنقوشة فوق الشواهد الرخامية، معظمها دفنتها بيدي، ينصب اهتمامي بشكل خاص على القبور المشادة حديثاً، انا شخصياً اشرف على عملية البناء اوليها عنايتي الخاصة لانني واثق من ان ساكني هذه القبور مازالوا يتمتعون بخاصية المحبة لدى أفراد أسرهم الذين تشكل لي زياراتهم المستمرة لموتاهم مصدر معيشتي الوحيد فكنت احفظ تواريخ الدفن واعد الايام واتوقع وصول أهل الميت عند انتهاء اربعين يوماً على موته وتلك عادة معروفة لدينا ربما يتأخرون يوماً أو قد يتقدمون اياماً.

كنت ارقب قدوم تلك العوائل حالما تنقضي تلك الفترة المزعومة التي حددتها لكي أكون

متواجداً في المكان قبل وصولهم اليه لقد وضعت قائمة باسماء وتاريخ كل فرد مدفون في حدود مملكتي كي لا تفوتني مكرمة ذوي الموتى عندما اتطوع واقوم برش الماء من زمزميتي فوق قبر الميت انثر ماء الورد اشعل اعواد البخور واثبتها في تجاويف حجر القبر افتح الكتيب المتضمن الادعية تخاطب الموتى وهم مسمرون داخل قبورهم واردد اللازمة التي ما فنأت على تكرارها فوق كل قبر (زوروها فانها ترق القلوب وتدمع العين وتذكر بالاخرة صدق رسول الله) لا اطلب الصدقة في العادة تقوم عائلة الميت باكرامي ببضعة دنانير تصل احياناً آلافاً غالباً ما يتجمع حول القبر زملاء المهنة كنت اصرفهم بمجرد القاء نظرة نحوهم عندها يفهمون فيتوارن، لا أحد يتطفل على مملكة الاخر ذلك عرف ثابت الكل يعرف حدوده لكنهم احياناً وبسبب كساد العمل في ممالكهم يجوبون المقبرة المديدة الاتساع بحثاً عن رزق طارئ احياناً أسمح لهم بدافع الشفقة في اوقات احترام العمل في منطقتي.

قد يعتقد البعض اني لا اجيد سوى هذه الحرفة. في الواقع كانت لي مهنة، وكنت اسكن في المدينة. مدينتي تقع جنوباً وكنت اعمل فيها حداداً وأنا الان في الثلاثين من عمري، الاحداث السياسية هي التي اجبرتني على ترك مدينتي واللجوء الى مقبرة وادي السلام ذلك السفح المترامي الارجاء والذي استقرت فيه النفوس وهدأت في سبات عميق.

هربت، هربنا بعد فشل انتفاضة عام ١٩٩١ خشية بطش السلطة تفرقنا في اصقاع الارض، البعض عبر الحدود، اخرون لم يتسن لهم ذلك لكل انسان ظروفه فلجأوا مثلي للاختباء في المقابر، في الايام الاولى من اللجوء السياسي في المقبرة كانت الامور صعبة للغاية، بالاخص اثناء الليل كنت اسمع بل احياناً كنت ارى الموتى وهم باكفانهم البيضاء يتزاورون يتسامرون يبثون شكواهم فيما بينهم تفوح من اجسادهم رائحة الكافور.

ذات ليلة سمعت رجل وهو يدلي بشكواه لرفيق له مجاور لقبره يقول منذ عام لم يزرني احد الاحفاد في العادة لا يحبون زيارة القبور ابنائي ماتوا والبنات كذلك واحفادي كما قلت لك يتربعون من الولوج ما بين شواهد القبور، هكذا سمعت تلك الشكوى سمعتها بوضوح الامر الذي ارقني حتى بزوغ الفجر لكني في ليلة اخرى حالكة الظلمة استيقظت على جلبة اصوات سمعت الموتى وهم يتشاجرون يشتمون بعضهم كانوا يلعبون البوكر شك بوجود غش في اللعب تسللت من فراشي بدافع الفضول فتحت باب قبري ببطء، اجل رأيتهم أربعة رجال يتحلقون ما بين القبور في فسحة من الارض افترشوها وراحوا يلعبون القمار رأيت احدهم يفتح قنينة خاصة ويشرب. تشاجروا ثم هدأوا وعادوا الى اللعب والشرب خيل اليَّ انهم يرتدون اكفاناً بيضاء ولشدة هلعي عدت الى تابوتي وحاولت النوم لكن رعبي منعني من ذلك، كنت في كل ليلة أرى واسمع مشاهد لا تخطر على البال أحد من الاحياء. في ليلة ما سمعت شاباً وفتاة من الموتى يتهامسان ما بين القبور، ايضاً كانوا

يرتدون الاكفان البيضاء رأيتهما تحت ضوء القمر كان يداعبها، يداه تعبثان بجسدها، الموتى يتغازلون، يمارسون طقوسهم الليلية مثل سائر البشر تعوذت من الشيطان وعدت الى مرقدي.

لكني مع مرور الوقت وطنت نفسي على الانصياع للواقع الجديد فاصبح انين القبور ونواح الموتى مجرد انغام رتيبة أغفوا على عزفها، لقد عرفت فيما بعد ان هؤلاء ليسوا من الموتى لكن خوفي هو الذي صورهم كذلك لقد كانوا جميعاً من الاحياء قدموا الى المقبرة تحت جنح الظلام واتخذوا منها مكاناً سرياً للقاء. وتعلمت من إن الكائنات البشرية تعتاد على نمط الحياة الذي تخوض في رحابة وهكذا استبد الأمان في روحي واستقر أمري فلا خيار لي من قبول عالمي الجديد فلا منفذ آخر يمكن لي ان ألوذ به فالمكان رغم عالمه المخيف الا انه يبدو لي من اكثر الاماكن اماناً فأجهزة الامن عادةً لا تراقب الموتى وهكذا بقيت بعيداً عن اعين الرقباء.

في الايام الاولى كانت التجربة سطحية لذا فقد وافقت على السكن في تلك الغرفة الصغيرة التي يتوسطها قبر. تضايقت جداً فلم استطيع النوم بها نقلت شكواي الى الرئيس كان له مكتبه الخاص الذي يديره من خلال مؤسسة كبيرة تضم العديد من مكاتب دفن الموتى لا تتصور ان من السهل على كل من هب ودب ان يسكن ويعمل دفاناً دون موافقة الرئيس. لقد كانت لعائلتي صلة قرابة معه لذا فقد لجأت اليه منذ اليوم الاول لفراري من مدينتي كان هو متعهد دفن موتى عشيرتنا فوافق على ايوائي لكرهه للسلطة ولقرابتي معه، استجاب الرجل عندما شكوت له وأبديت تبرمي من مأواي المليء بالافاعي فمنحني سكنا جديدا مريحا أوسع من ذلك القبر الصغير مكون من غرفتين واحدة تضم جثمان ضابط كبير في الجيش صورته معلقة فوق الجدار واخرى يبدو انها كانت مخصصة لعائلة زوجته واولاده عندما يأتون لزيارته او لزيارة العتبات المقدسة وضعوا فيها بعض الافرشة البسيطة فاتخذتها سكناً لي. انا شخصياً لم أرهم لم يأت احد منهم لزيارته علمت بذلك من زملائي في المقبرة. انقطعوا كلياً عن زيارته. رأيت امرأة طاعنة في السن وهي تدخل بيت القبر رحبت بها قدمت لها خدماتي سقيتها ماء أزحت الغبار عن الرفاة كنت أجهل ماهية صلتها بالميت لم تذرف الدموع كما يفعل زوار القبور في العادة لم تتحدث أو تبث شكواها كما هي حال العجائز يبدو ان الميت عندما يطعن في القدم وتمضي عليه السنين ينسى كما هو حال المدفون في هذا المنزل. قالت:(انا والدته أمرأته تزوجت من رجل غريب عنا، الدولة تمنح منحة مالية لمن يتزوج بأرملة استفادت من القرار، أطفالها كبروا نسوا أباهم لهم مشاغلهم الان يعيشون مع أبيهم الجديد أنا وعندما يتيسر لي الوقت احضر لأقرأ سورة الفاتحة على روحه).

أمضت عدة سنوات في هذا المنزل المريح دون أن يشرّف القبر أحد من معارفه اصبح المنزل مقر عملي ومستودع أدوات الدفن خاصتي ذات نهار داكن كان المطر يهطل بايقاع حزين على ارضية المقبرة الرملية والشتاء شديد البرودة الهواء يلامس وجهي كنت قد انتهيت من وضع

احد الجثث في مثواها الاخير بعد ان استنزف أهل المتوفي بكائهم وارتحلوا عدت الى بيتي متعباً استدارت سيارة ذوي الميت في شارع فرعي وأختفت عن ناظري الا أني لمحت شيئاً اسوداً ربما كان ذلك نوع من الوهم صاغه خيالي الذي تمرن على صنع القصص الخيالية في عالم القبور الجامد فتحت الباب وهممت بدخول قبري لكني لمحت شيئاً اسوداً خطف من بين القبور العالية تلفه غلالة من المطر ــ ظهر واختفى بسرعة. ارتعبت واسرعت بالدخول اغلقت الباب ورائي وتحركت الا اني توقفت عندما سمعت طرقاً على الباب، انتابني الخوف رغم اني اعتدت على رؤية غرائب الامور هنا، تقدمت لافتح الباب ففعلت، كان ذلك هو الشبح الاسود تراجعت مذعوراً الا ان الشبح كان قد ادرك خوفي اماط الشال عن رأسه فتبين لي انها مجرد فتاة يافعة بريئة الملامح كانت ملابسها تقطر ماء وترتجف برداً استنجدت بي فقد كنت انا الساكن الوحيد في هذه المملكة فلم تجد غيري ادخلتها الى صومعتي اشعلت لها المدفأة اختزلت لي روايتها البسيطة انها من بغداد تاهت عن اهلها في المقبرة وخافت من اجتيازها بمفردها وهي تنتظر توقف المطر لتغادرها وتذهب الى المدينة حيث سيكون بمقدورها الوصول الى الفندق الذي نزلت فيه عائلتها تمليتها وهي ترد لي حكايتها.

ان ايواء فتاة جميلة في مثل هكذا ظرف يتطلب قدراً كبيراً من ضبط النفس وبما ان الحياة ما بين الموتى قد اكسبتني تلك المناعة فلقد قمت بدوري كرجل شهم على نحو سأفخر به فيما بعد قلت لها يمكنك تجفيف ملابسك سأخرج الى الغرفة الاخرى وبعد توقف المطر ارشدت الفتاة البغدادية الى الطريق المؤدي الى المدينة بل رافقتها حتى منتصفه وعندها قالت انها تستطيع مواصلة الطريق بمفردها ومنحتني كلمة عرفان وذهبت.

قسمت المنطقة الى احياء سكنية فاسميت الحي الذي اسكنه بحي الخضراء والذي يقابله مدينة الحرير والقبور الواقعة على يمين حي الخضراء اسميتها منطقة السباع والتي على يساري الياقوت تلك حدود مملكتي عرفت الكثير من خفاياها واسرارها وزوارها وحيواناتها وزواحفها مملكة كاملة غالباً ما تنشب بينها وبين الممالك الاخرى معارك طاحنة بالحجارة اثناء الليل.. احياناً تتساقط بعض الاحجار اجهل مصدرها فأقوم بالرد بالحجرة ايضا فيلوذ العدو بالفرار كنت استنتج بان القائمين بهذه الاعمال ربما هم من الزوار الليليين للمملكة. المتطفلون على عالمها الساكن. تضم مملكتها ايضا قطعاً سكنية محجوزة للاحياء الذين سيصبحون امواتا فيما بعد أن وضعوا فوقها شواهد رخامية كتب عليها حيازة فلان الفلاني اصبحت هذه القطع الفارغة مأوى ليلياً لطلاب المتعة الذين كنت اظنهم امواتاً نهضوا من قبورهم كما صورهم لي خيالي المضطرب في بادئ الامر. أمني نفسي بان الامور لابد ان تنتهي في يوم ما الى مسار اخر لقد تعلمت الكثير في هذا القبو العسير.

السنونو في بيتنا الجديد

منير عبد الامير

القيت نظرة على قطعة الارض التي كنت قد اشتريتها قبل مدة، والتي ثبتت حدودها.

يظهر اني سأكون أول من سيبني بيتا في هذه البقعة المنعزلة، البعيدة عن مركز حركة المدينة. لقد بدأت تختمر في رأسي فكرة بناء بيت جميل وحديث وعصري، يستفيد في تصميمه بصورة ابداعية من الهندسة المعمارية البغدادية مع الاستنارة بالهندسة المعمارية في كل انحاء العالم. أردت بتصميمه وبنائه ان يكون بيتاً متميزاً، بالغ الروعة، ويكون تعبيراً عن نضجي الفني في ذلك المجال. فهل سأوفق في مسعاي؟ بل يجب ان انجح وأنال ثمرة تعبي وسهري ودراستي الجادة لسنوات عديدة تحملت خلالها لوعة الغربة في بلد اجنبي، وانا بعيد عن أهلي وأحبائي وأصدقائي.

كان الهواء طلقاً، وشذا الزهور البرية الصغيرة طيباً ومخدراً بصورة لذيذة. لقد جعلني كل ذلك اتنفس ملء رئتي الاثنتين، واشعر بسعادة انسان حي، شاب في مقتبل الرجولة وفي صحة جيدة.

الجو منعش والموسم ربيع. ارسلت نظري الى الافق البعيد، وفرحت جداً اذا رأيت فجأة سنونو إذا جناحين اسودين وانثاه تتبعه في طيرانها. انهما يمرقان مثل سهمين منطلقين بسرعة فائقة، مرة في اعالي الجو واخرى يكادان ان يمسا باجنحتهما تربة الارض.

ان طيور السنونو تشبه بعضها فجعلاني اشعر كأنهما طيرا السنونو اللذان في بيتنا القديم، ورؤيتي لهما قد أعادت اليّ ذكرى عزيزة جداً الى نفسي.. كنتُ فرحاً عندما حصلتُ على بعثة الى خارج بلدي لدراسة الهندسة المعمارية، والتي هي هوايتي المحببة الى نفسي، وكنت قد شعرت ببعض الحزن لأني سوف افارق طيري السنونو اللذين قد بنيا عش حبهما فوق أحد الاعمدة الخشبية التي يرتكز عليها بيتنا.. كنت في اشتياق الى رؤيتهما لكنهما كانا قد غادرا عشهما ولم يبق منه الا بقاياه الجافة. كان الموسم أواخر الخريف وبداية موسم الشتاء، والسنونو وانثاه قد هاجرا بحثاً عن الدفء، ولن يعودا الا في مطلع الربيع.

ثم سافرت والتحقت بدراستي، وانهمكت فيها بجد ومتعة.. وفتنتني العمارات الحديثة في المدينة الكبيرة وثمنت عبقرية مصمميها من المهندسين المعماريين ومن منفذي بنائها الرائع.

لم افكر في تقليدها، لكن عليّ ان استفيد منها بصورة أو بأخرى مثلما عليّ أن استفيد من روعة البناء والمعمار في الحضارات القديمة العريقة، سواء في بلدي او في بلدان أمم اخرى.

كان صعباً جداً ان يكون في انجازي ابداعاً وكذلك اصالة، لذلك كان لابد لي من تأمل عميق الى ان يحدث تفاعل ابداعي واصل الى ما اسعي اليه واحققه. ومع كل ذلك كنت في اعماقي متفائلا فيما يخص تصميم بيتنا الجديد وبنائه ليكون عشاً رائعاً جميلاً يدل على النضج

الفني، وسعة الافق في التفكير.

قررت ان اذهب الى بيت خطيبتي (لمياء)، وعسى ان يلهمني حبها لي ومرآها الجميل بما يساعد على ان تختمر لدي فكرة ما، فأحقق ما اسعى اليه وأنال بذلك الثمرة الطيبة الحلوة المرجوة..

قالت لي (لمياء): (يبدو عليك التعب..) فأخبرتها بكل شيء.

قالت: (معك كل الحق، الامر ليس هيناً.. لكنني اعتقد بأن لديك، ما يكفي من الوقت، فلا ترهق نفسك وتتعجل الوصول الى النتيجة التي تطمح في الوصول اليها) ثم وعدت بأن ترافقني في الذهاب الى قطعة الارض، وكان كلانا يعرف ان حضورها معي سيساعدني كثيراً، لاسيما ان الامر يهمها مثلما يهمني، لأننا كنا متفقين على ان يكون زواجنا بعد انهاء بناء البيت الجديد، الذي سيكون لنا عشاً.. عشاً للحب ولتكوين عائلة طيبة يغمرها الفرح والسعادة، ثم يدفئها اطفالنا..

أنا أحب الاطفال حباً جماً، كانت طفولتي سعيدة جداً ومطمئنة وجميلة، وأريد الان ان افرح وأدفأ وتستمر سعادتي اكثر مما كانت في تلك الطفولة، كما ان ذلك سيفرح أبي وأمي فهما يتمنيان ان يفرحا بزواجي من (لمياء) وبأطفالنا بل واحفادنا..

كنتُ أعيش في البيت القديم البغدادي الطراز براحة وانسجام، لكنه اصبح عتيقاً بمرور سنوات طويلة كثيرة، ولم يعد مريحاً او صالحاً للسكن، لكن ابي وامي متعلقان به رغم كل ذلك، لاسيما ابي، وكان يقول: (اني لستُ مستعداً لمغادرة هذا البيت الذي اعتدت عليه.. الا الى الفردوس).

لقد حدثته مراراً وتكراراً عما افكر فيه وما يكون عليه بيتي الجديد، ومع انه اقتنع بما اقوله وشجعني على ذلك، لكنه لم يهتم جدياً به أو ان يثير اهتمامه الخاص به..

قلت له: (اعتقد بأن (لمياء) لن ترتاح بمعنى الكلمة للراحة في هذا البيت القديم العتيق جداً.. واذا اردنا ترميمه وصبغه فان ذلك يتطلب منا مصروفات كبيرة).

تمنى لي التوفيق فيما اسعى اليه وافكر فيه.. ثم نهض وتوجه نحو حنفية الماء فتوضأ وقصد السجادة ليصلي..

ان تفكيري المستمر في ابي وامي جعلني ابذل كل جهدي ان لا افترق عنهما، وان اجد طريقة ما لجذبهما الى البيت الجديد حتى لو اقتضى الامر ان ابني ملحقاً به يكون ملائماً لهما لاسيما ابي، او ستكون فيه قبة واقواس، وسأضع قرب طارمته الامامية حباً من الفخار مع غطاء ملائم له، بل حتى سأشتري لأبي سجادة جديدة او بساطاً ساحراً يجذبه الى الصلاة عليه..

***

خلال مدة طويلة قمت بتصاميم كثيرة متنوعة احتفظت في معظمها بالطراز المعماري البغدادي مع الاستفادة من بعض محاسن العمارة الحديثة والمعاصرة، ولكن تلك الرسوم والتصاميم قد تكدست دون ان اقتنع كل الاقتناع بها او بأحدها..

أصبحت في دوامة من التفكير والتخيل.. قلت لنفسي: صحيح، أنني حققت ما أراه شروطاً اساسية في بناء بيت ناجح، مثل مراعاة مساقط الشمس واتجاه الرياح وتغير المواسم وانشاء التكييف الهوائي الملائم، مع اعطاء مجال لان أحقق ما يلائم عملي وهوايتي وذوقي الشخصي، وكذلك ما ترتاح اليه خطيبتي، زوجتي في المستقبل القريب وكذلك اطفالنا.. لكنني كنت اشعر بأن هناك اشياء اخرى.. ثم طرأ على بالي ان انشيء نافورة ترش الماء على هيئة رذاذ، ويمكن

التحكم بالماء فيكون بارداً منعشاً في الصيف، وحاراً يبعث على الدفء في الشتاء، ويمكن ايضا ان اجعل الماء كما اريد في الموسمين الاخرين.

ومع اني اعجبت بما وصلت اليه من افكار وتصاميم لكنني لم اكن مقتنعاً بصورة كاملة بما سأصممه لبيتي، حتى حلمت في احدى الليالي حلماً جميلاً، وكانت معي في الحلم (لمياء) وطفل وسيم وطفلة بالغة الجمال والرشاقة. كنا نقترب من بيت جديد يبدو انه قد بني قبل مدة قصيرة، اطلعت عليه من الخارج ثم دخلنا فيه..

لما استيقظت من نومي العميق، كنت اعتقد بأن ذلك البيت الذي كان في الحلم، هو بيتي..

ادركت بأن ذلك البيت هو ما كنت اسعى اليه، وهو خلاصة او زبدة كل تفكيري ورسوماتي وتصاميمي..

***

عندما أنجزت البيت الجديد على قطعة الارض بعد جهود كبيرة وصبر طويل وجميل، اصطحبت (لمياء). كانت متلهفة لأن تراه، وهي تريد ان ترى ما حققته عملياً من كل ما حدثتها عنه طوال فترة الانشاء والبناء.. أما ابي وامي فقد كانا يريدان ان يباركاه لي ويهنئاني على انجازه، واخبراني برغبتهما في اصطحابي و(لمياء) لرؤية البيت.

لما وصلنا الى البيت الجديد، غادرنا السيارة وتوجهنا اليه، كان قد غمرني شعور بالسعادة، وروح من التفاؤل قد تدفقت فيّ.. ابدى الجميع اعجابهم بالبيت وبافكاري وشاركوني في سعادتي وفرحي، وقالت (لمياء) بأنها ترى امامها عملياً ما اشبعتها منه نظرياً..

با أبي مندهشاً، وأخذ ينظر اليّ انا ابنه الوحيد باعجاب وافتخار، بينما بكت أمي من شدة فرحها من اجلي.. ثم بلغت دهشة أبي قمتها عندما رأى ملحق البيت الذي صممته خصيصاً له، وكان في منتهى الاعجاب به والامتنان مني.. ولم يستطع منع دموعه، التي ترقرقت في عينيه، من التساقط على خديه..

– (رأيك يا أبي؟ أليس هذا بيتنا القديم وقد تجدد شبابه..).

لم يجب، لكنه احتضنني بحنان، وكذلك فعلت أمي، اما (لمياء) فانها قبلتني قبلة حارة وهي تحتضنني بعاطفة جياشة..

قلت لأبي:

– (ستسكن هذا البيت او ملحقه يا أبي، أليس كذلك؟).

أجاب:

– (بالطبع يا ولدي، بالطبع).

توجهت (لمياء) نحو النافورة ورذاذها، وتوجه أبي نحو الحِب وشرب منه الماء ورفع نظره الى السماء شاكراً.. وهكذا فعلت والدتي وهي تتمتم بأدعية دينية ملائمة..

أما أنا، فمع كل نجاحي ذاك، كنت أشعر بأن شيئاً ما افتقده.. وأخذت أتساءل ما هو ؟

كان موسم الربيع قد بدأ قبل أيام، والجو رائعاً.. وفجأة وصلت الى سمعي اصوات السنونو.. فأدركتُ ما كنت افتقده..

وجهتُ نظري الى أعلى.. كان هناك السنونو وحبيبته يطيران او يحلقان في الهواء الدافئ ثم يقتربان من قمة احد اعمدة البيت الامامية، ولاحظت ان في منقاريهما اغصاناً صغيرة سرعان ما وضعاها هناك، انهما قد اكتشفا البيت وعاموده..

ثم طارا.. وعرفت انهما سيجلبان المزيد منها ولن يكفا عن العمل حتى ينتهيا من انجاز العش الذي يريدان بناءه..

شعرت بسعادة كبيرة.. اذ بدا لي بأنهما يسعيان الى تحقيق ما حققته أنا..

لقاءَ على ضفّة النسيان

بالوحدة، نافراً من ممارسة طقوس الاخرين لا لأن شعلة المشاركة بالحياة خبث في روحه بل لأن همّ نفسه استغرقه عما يهم سواه.

كان يحس بالغربة وهو بين الكثرة الصاخبة، فكيف به في وحدة التفرد من معاناة بلا جدوى؟

ولقد قاسى باستمرارية اعتياده وضعه الجديد اوهام عودة شبح الفرح الى أفق ايامه مادام متآلفاً مع افتقاده بعد حصاد السنين آلافاً من الأمنيات.. وقالها مرةً: كانت لنا أيام. ثم تمادى في وصفها حتى كاد يشرق بدمع الاستذكار.

وفي لحظة ساهمة في بحر ما يضطر لخوضه من مسايرة الصغائر كحاجته لشراء ما تدعو اليه دواعي العيش بما يتطلبه من قطع مسافات تبدو فيها لناظريه كالقار قبل الوصول بمشترياته الى مسكنه.

في تلك اللحظة احس بأن شخصا يقاربه عمراً يكاد يحاذيه في موقع كان عنده يدفع للبائع ثمن بضاعته المشتراة. وفي برهة امتحنتْ شعوره المتحفظ تجاه الدنيا والناس، سمع ما يشبه النداء فالتفت الى مصدره ليرى محاذيه شارعاً في محادثة سعياً الى استثارة ذاكرة النسيان! وكان يبتسم بود ويهمس بتوجس ويومئ بحياء، فدعاه ذلك كله الى تمثل خصاله بدماثة صاحبه القديم في عمل بدا مرموقاً في حينه لتخيب آمال احلامه فيه بعد قليل.

في تلك اللقيا التي أعادت الايناع لذبول الماضي، لم يعد لسؤال مثل: هل عرفتني؟ موضع، بعد طي اللقاء لسنوات العمر الراحل مع تسارع الزمان وانفراج باب الامل امام نشوة اللقاء الجميل، فاستعاض عنه بفرح الاكتشاف: أنت "فلان"! وتخلى الحاضر المكتهل لطراوة الماضي عن كل شيء في غمرة ذلك التوهج بالشباب المستعاد.

وبين السؤال والجواب على ضفتي المعرفة والتعرف، علم صاحبنا ان صاحبه تزوج وانجب من زيجة موفقة الى وجاهة النسب، فان كان أوان التغني به قد فات لم تغب فائدة الاشادة بتداعياته مقارنة ما كان بما لم يكن !

وفي غمرة تدافع سيول الكلام سألا: أسمعت ؟ فأجاب دونما استيضاح: نعم. رحمها الله... ولعل هذه العبارة الفارضة نفسها دونما تمهيد تدعو الى القول ان المقصودة كانت زميلة لهما في ذلك العمل المشترك. ولقد تعارف الاثنان حين كان الصاحب يقصد غرفة مكتبها المجاور له ليجد صاحبه قد سبقه اليه؛ جالساً الى مقعد قريب منها. لا يرفع نظره اليها الا خلسة محملاً بالكثير ولا يبوح الا بالقليل الأثقل !

ثم تتوطد معرفته بـــه ليدرك انه يحبـــــها، متمنياً الاقتران بها !

ــ لمَ لا تصارحها ؟

ــ لا أجرؤ !

ــ فأرفع رأســك لترى وجهك وحـــــدق في عينيها ثم كلمها.

ــ لا أقدر !

ــ إذن، كيف ستخطو خطوتك الكبيرة ؟

ــ لا أدري. (ستتدبر) !

ولم تكن مناقشاتها اللاحقــة في شــأنها تســفر – بدورها– عن نتيجة حتى كشف له يوماً بــعض لواعج قلبه فأتفقا على ان يجس له نبض قلبها ! وحين فعل وهو يشيد لديها بصاحبـــه على قــدر معرفته بـــه في نطاق العمل، قالت له: أصارحك بــأني لا أفكر فيه كما يفعل فقل له ان يكف ! ففعل وإنْ لم يقل له كل ما قــالته عدا ذلك، مكتفياً بما تصورها نصيحـــة لا فائدة من تثنيتها ! ولم يسأل المعني بالامر عما وراء قوله له: انسها ! فقد فهم كل ما اخفاه الطلب من الاسباب.

اما سرد الوقائع المتلاحقة فلن يفيده ذكر المرسى الذي استقرت عنده سفينة المحبوبة بربانها القــادم من وراء البحار ليحظى بما لم يحظ بـــه ذاك، كما لن يفيد التنبيه الى تفرق السبل بالزملاء الثلاثة اكتفاءً بالقول ان احدهم نقل للعمل في بلد بعيد لينقل الاخر بعده قبــل ان يتخلى عنه رحب المكان لزاوية ضيقـــة من اللامكان ! أما هي فبقيت حيث كانت الى ان رجحت ادارة شؤون عائلتها في بيتها على الاستغراق في دوامة العمل حتى خلصها الرحـــيل الابــدي من اصرار المرض المدلهم على الاقامة في صدرها لتلحق بقرينها الراحل قبلها.

قال الصاحب الباسم مغيراً مجرى الحديث المؤلم من استعادة الشجن، بوده المعهود: أبنتي تعمل في هذا المكان القريب، فزرها لو رأيت.

وافترقــا كما التقـــيا لا على موعد الا الاتصال الهاتفي.

وفي يوم غير بعيد، ذهب الصديق الى مقــر عمل ابنة صديقه حـــيث لم يكن محـــتاجاً لمن يعرفه عليها، مستدلاً عليها من ملامح البنوة الآخذة من الابوة كثيراً.

وهناك لم يبح بشـــيء بـــل كتم مناجاته على هذا الافتراض: لو حكم القدر بغير حـــكمه، فلربـــما كانت صورة هذه الفتاة غير صورتها! وقارن شكلاً بشـــكل قبل ان يحدثها بما رآه مفيداً عن صلة ذهب بـــها زمانها الذاهب بألقه آنذاك. ولولا جمال الذكرى ما بقـــي منها شيء !

وحين غادرها أحس بأن مطر الاماني الضائعات سيغرقه دونما تحسب لانهماره، قائلاً في سره: مضى الزمان بأهله، مبقياً غير أهله ! أما المهاتفة المأمولة فقد ضاعت بين التعلل والاعتذار حـــذر ان ينكأ الحـــاضر جروح الماضي، فلتعد الذكرى الى غفوتها !

وهكذا رأى تعويضها بمهاتفة الورق مع ادراكه ان الغرس لا ينمو الا متدفئاً بأشـــعة الشـــمس، قـــائلاً في دخيلته: اذا طرق النسيان بابك مرة فاطرق باب التذكر مرتين ! ثم لم يجد لايقاف تدفق الافكار في ذهنه الا هذا التســاؤل: ما الحـــياة مهما امتدت ؟ اتزيد عن كونها التماعة برق خلب ؟ ثم لكأنه تابـــع رنين صداه البـــعيد مردداً من استفاقة الذهول: وماذا للأحياء غير التمسك باهداب الخلود ولو على صعيد الامنيات ؟

واجتاحت افق المتذكر سحابة تعد بـــالمطر–ولا مطر– ثم اذابه بين ما يشبه النوم ولا يشبه اليقظة، يلمح عبر حركة غيمة هنا واخرى هناك وجهاً صبوحـــاً في سماء النسيان كانت صاحبته تمثل له اشراقة الامل قبل ان يغيب الزمان شمسها فيحجب حـــاضره ظلال ذلك الماضي الجميل.

أميركا كما رآها هتشكوك

١٨٩٩ - ١٩٨١

محمد سعدون السباهي

يتفق كبار نقاد السينما في العالم، أمثال: شاربول، وجان دوشيه، واندريه بازان، وروهمر وغيرهم، على ان الفريد هتشكوك، يعد واحداً من أهم القامات الاخراجية في تاريخ السينما العالمية، الى جانب ايزنشتاين، وكوروساوا، وكريفت، وفلليني، وجون فورد، وآخرين.

ولد هتشكوك في ١٨٩٩ـ٨ـ١٣ في انكلترا، لأب ثري مولع بالمسرح، حيث عاش طفولة سعيدة، مرّت من دون مشاكل.. تلقى تعليمه الاول في معهد يسوعي، بعدها التحق بمدرسة للفنون الجميلة، حيث ظهرت موهبته كرسام، وعن طريق الرسم تسلل الى عالم السينما، إذ تمكن من استخدام نوعاً من الرسم المحفور للوحات افرلام شارلي شابلن في فيلم (التعصّب) وغريفت في فيلم (مولد أمة) جعلاه يدمن مشاهدة العروض السينمائية والمسرحية، ليدرس عن كثب حركات الممثلين أملاً في ان يكون ممثلاً يوماً ما.

وهو في عمر ٢٣ أنتج أول فيلم صامت له باسم (رقم ١٣) وفي عام ١٩٢٥ يصاب بدهشة كبيرة حين يعرض

عليه المنتج المعروف، مايكل بـــالكون، الذي يعود اليه الفضل الرئيسي في اكتشاف موهبـــته، وتشـــجيعه على العمل في حقل السينما، القيام بـــاخراج أول فيلم له، وكان قبل ذلك قـــد اشـــتغل بـــوظيفة مســـاعد مخرج، ثم كاتب سيناريو وحوار.

في اميركا اتخذ هتشكوك من السخرية والتشكيك في المجتمع الاميركي، من الحرية التي يتبجحون بـــها هدفاً، سيما وقد شاهد بنفسه مهازل ما يسمى بـــالمكارثية، التي روّعت كبـــار العاملين في الســـينما، ممثلين ومخرجين وكتاباً وموسيقـــيين أمثال: الياكازان، وأرثر ملر، وعزرا باوند، وشارلي شابلن وأخرين.

كان (ريبـــيكا) أول فيلم اخرجه بـــــعد وصوله الى اميركا، وقد اثار ضجة كبيرة عند عرضه، وحـــاز على جائزة الاوسكار في الاخراج، التي كانت ولا تزال، ارفع جائزة في حقول السينما الاميرمية، إذ برهن عن تشاؤمية واضحة للحياة هناك، حيث العنف لا حدود له، واستحـــالة ان يكون المرء عارفاً في أيّ شيء، بما فيه الزواج! فليس هناك غير سحر الفراغ، وموت الذاكرة!

وفي فيلمه الثاني (المراســـل الاجنبـــي) عام ١٩٤٠ الذي اقبل الجمهور الاميركي على مشاهدته بشغف كبير، إذ ها هو مخرج من اصل غير اميركي يكشف للجمهور، على نحو اصيل وفاجع ازدواجية الحياة الاميركية، حيث ممثل رابطة السلام النازي، الصحفي الكسول والســـكير، يصبح بطلاً ! شـــاب مخنث يتحـــول الى وطني بـــارز.. صرخات الألم والفزع تختفي خلف قـــــرع الطبـــــول المصاحبة لموسيقى الجاز الصاخبة إذ كان هتشكوك مولعاً على نحو خاص بمســـألة الصوت التي تضفي، كما يرى على العرض الترقب وشدّ المشـــاهد وجعله منغمراً تماماً، وكأنه يسهم، بما يرى ويسمع في صياغة المشـــهد، وثمة طاحونة هواء تدور ضد الريح..الخ، وقد اعتبـــر النقـــاد، هتشكوك بفلمه هذا، انه لم يغز هوليوود فقـــط، بـــل غزا اميركا كلها.

اما فيلمه التالي (الشك) الذي يعده هتشكوك نفســـه، بمثابة الهجوم على اميركا ذات المظاهر الخادعة، وروح الاستهلاك والوحشـــية، واســـطورة الوفرة الاقـــتصادية الكاذبة، فالمرأة هناك، كما يقدمها الفيلم، مستلبـــة جنســـياً حتى من قبل زوجها، مما يجعلها، وقد أخذ هذا الاســـتلاب طابعاً مرضياً، تتمنى على نحـــو متزايد، الموت بـــعد كل ممارسة حب!

في فيلمه اللاحـــــــق المهم (المخرب) الذي فضح هتشكوك من خلاله اللجان الفاشية التي تحـــكم اميركا من وراء الستار: اذ المجرم الحقيقي الذي يقوم بعملية تخريب خطيرة، يتمكن من الافلات من القانون، ويتهم بـــدلاً عنه عاملاً، شاباً بـــريئاً من اصل اســـيوي، يختبـــئ (غراي) المخرب فوق تمثال الحرية، وهي اشارة عميقة الدلالة في تهكميتها المريرة، ليس هذا حسب، بل إن مخرجنا الشجاع يجعل كشف المجرم يتم من قبل الضحية، العامل نفســـه، وهو الاخر رمز واضح الدلالة سياســـياً، وليس من قبـــل رجل البوليس، ممثل القانون المفترض الذي يتسكع حول قـــاعدة النصب وكأن الامر لا يعنيه، منصرفاً لمشاكســـة النساء.

وفي فيلم (قـــارب النجاة)، المأخوذ عن رواية لجون شتاينبك، هذا الفيلم الذي انتج عام ١٩٤٣ حيث الحـــرب العالمية الثانية على اشدها، قدم لنا سلسلة من المســـالم في وقـــت الحـــروب، ليس ســـوى خيانة عظمى للضمير الانساني، وانه سيكون ملعوناً، ومرادفاً للحماقة التي تشن الحروب من دون تبصّر في العواقب المدمرة.

وفي (قضية باراداين) انتاج عام ١٩٤٧، حيث التنديد الشديد، والتشنيع حد السخرية بالمحاكم الاميركية التي لا تدور فيها مرافعات نزيهة، والتشنيع حد السخرية بالمحاكم

الاميركية التي لا تدور فيها مرافعات نزيهة، بقدر ما تشبه جلساتها الى حد بعيد، فصول مسرحية تهدد حياة الابرياء بالفناء.

اما آخر فيلم له في اميركا (رهبة المسرح) بعده يعود الى وطنه، ويكون قد امضى هناك قرابة إحدى عشرة سنة، ودع اميركا بهذا الفيلم الذي قال فيه بعد ان رأى كيف أن صحافتها، على كثرتها تنسب كل يوم مئات الضحايا دائماً الى (قاتل مجهول!) قال بصدده في مقابلة صحفية: (الاشرار هم الخائفون ابداً، وان الابرياء على الرغم مما تنزل بهم من كوارث فهم في الاخير، في امان، المشبوه والمذنب لابد من يوم آت لكشفهما ومحاكمتها).

لكن هل نسي هتشكوك، وهو في وطنه تفاهة الحياة الاميركية، وتشبعها بروح القتل والابتزاز والاستحواذ؟ كلا، فأول فيلم له في لندن (غرباء في القطار) وهو برأي النقاد واحدٌ من اعظم افلامه على الاطلاق، والمأخوذ عن رواية الكاتبة الاميركية باتريشيا، انما يكشف فيه عن واحد من اخطر وجوه اميركا العديدة المشبوهة، حيث (ابرنو) بطل الفيلم رمز قوى الظلام والشر، ينتظر قلقاً انتهاء النهار ليتحرك، انه لا يشعر بالراحة الا اثناء الليل، ومن ثم فإن كل ما يحيط به يتخذ شكلاً دائرياً، رمز قوى الظلام والشر، ينتظر قلقاً انتها النهار ليتحرك، انه لا يشعر بالراحة الا اثناء الليل، ومن ثم فإن كل ما يحيط به يتخذ شكلاً دائرياً، رمز انشوطة المشنقة، انه وسط سلسلة من الدوائر المحكمة التي صنعها بنفسه لنفسه: النظارات، الرقبة، الاسطوانات، القبعة، الطبق، مضربا التنس، جهاز الهاتف، لعبة مدينة الملاهي وهي تدور، واخيراً يدا القاتل، ولذا فانه يحاول عبثاً، تدمير هذه السلسلة، بغية التسلل منها الى عالم اكثر اكتمالاً وشفافية، ذلك انه في بواطنه لا يريد ان يتحرر منها، انها مخلوقة من اجله، مثلما هو مخلوق لها تماماً.

ان تكرار الصرخة اليائسة الحادة التي تتردد في سياق معظم افلامه، بقدر ما هي تعبير عن الانهزامية والرعب، هي ايضاً اولى مظاهر الاحتجاج الذي يتنامى للقبض على الحرية، انها اشبه بصرخات المخاض الصعب، صرخة عودة الحياة من جديد، يرافق ذلك ويمهد له، ولع هتشكوك الشديد بموسيقى تطهيرية، ذات رنين كوني، كي يسقط المشاهد، بحب وعنف في اعماق الحياة المبهجة، التي لا تنال من دون تضحيات جسام، وكفاح متواصل.

لقد اثارت هتشكوك دائماً موضوعة الانسان الذي يتهم وهو البريء، وكان يعمد في الغالب لمعالجة معضلة انسانية خطيرة كهذه، الى تحريك المتهم البريء ليأخذ زمام المبادرة للدفاع عن نفسه في بسالة، من دون انتظار العون من أحد. الامر الذي يجعلنا نؤكد ان أي من المخرجين السينمائيين لم يسبق له انجاز افلاماً تنطلق من وجهة نظر المتهم نفسه، ويتجسد ذلك في وضوح تام، في فيلمه الكبير (الرجل الخطأ) الذي اخرجه عام ١٩٥٧ بعد عودته الثانية من اميركا، والذي قام ببطولته كل من: هنري فوندا، وفيرامايرز، يكون القسم الاول منه عبارة عن تحقيق موسع الصحفي جسور عن سجون اميركا المكتظة بالنزلاء على الرغم من كثرتها واتساعها، لدرجة ان احدها يظهره وهو يصوره في لقطة بعيدة، وكأنه يمتد على مساحة اميركا كلها !

اما القسم الثاني فيشبه، كما يقول الناقد سيمسولو: "صلاة غيبية موجهة لعدالة عمياء" حيث نلاحظ السماجة التي يحملها هتشكوك، المحامي الذي يترافع في المحاكم بذات الصلافة والشره الشايلوكي، اذ يمزج الجنس بالاثارة، ويسلط الضوء كعالم نفس من الدرجة الاولى، على طبيعة القتلة النفسية.

اما فيلمه التراجيدي الكبير (دوخان) إنتاج عام

١٩٥٨ تمثيل: جيمس ستيوارت، وكيم نوفاك، يظهر لنا في رعب اية درجة اضحى فيها الحب والخوف والموت، شيئاً واحداً متداخلاً دونما انفكاك في الحياة الاميركية المعاصرة.

وفي (شمال، بشمال غرب) انتاج عام ١٩٥٩ لحساب شركة متروغولدين ماير، يرينا كيف ان (روجر) الاميركي مأخوذاً على الدوام بالحركة السريعة التي تقطع الانفاس، ينتمي كلياً الى مجتمع الاستهلاك، ومن ثم لن يصبح راشداً في المستقبل المنظور، يثيره الكسل، وليس لديه هواية واضحة، متطيّر، وروحه هشة، وهذا يعني انه من السهل اصطياده ليكون كبش المحرقة، والصنيعة الذهنية المنفذة، والطيّعة لقوى الظلامية والبطش.. بداية الستينات حين كانت اميركا تعاني من صعوبات جمة: انتفاضات الزنوج المتعددة من جهة، وتزايد ثمن الورطة القاتلة والمعقدة المتمثلة بالتدخل العسكري في فيتنام من جهة ثانية، اخرج هتشكوك رائعته المفزعة: (سايكو) psyho، حيث صوّر كل شيء غارقاً في مستنقع شاسع من العصابية والدم، واثبت من خلال الارباح الهائلة التي حققها الفيلم، انه حتى في افلامه العصابية يمكن ان يدهش المشاهد، على الرغم من قسوتها، المسلفنة بالعفوية.

أما فيلمه الشهير (الطيور) هذا الشريط الحاد القوي والمدهش، الذي كتبت بحقه دراسات فنية عديدة معمقة ومطولة، مجمعة على تمجيده، كل ذلك بسبب المهارة الفنية العالية التي عالج بها مخرجنا موضوعة فيلمه الانسانية المثيرة: نشاهد دوامات هائلة من العصافير السود الشرسة وهي تجتاح المدينة القابعة كالماخور في النتانة والفساد.. في البداية تهاجم العصافير الاطفال (روعة الحياة، وامكانية الخلود) كما يرى هتشكوك، بعد هذا تقتل عصافير المدرسة، ام الاطفال روحياً، تلك التي تجمعهم حولها، وتساعدهم على التكوّن البشري.. ثمة بداية ثانية موازنة للاولى: امرأة شقراء تتمشى الهوينى في احد اسواق مدينة فرانسسكو الاميركية، تتبعها، خفية الكاميرا لترينا مفاتنها الجسدية الفاضحة والمثيرة، ثم صفير اعجاب، تستدير على اثره المرأة وتبتسم ملتذة بالتحرش! فنفهم ان هذا الجسد المشحون بالاثارة، بقدر ما ينقصه من حياء ينتمي الى عالم المدنية، حياة كثيفة مبهرجة وزائفة.. تختار صاحبة هذا الجسد الداعر، محام للاقتران به، هو كما تقول عنه اخته: لاهم له سوى ان يضع الناس وراء القضبان، تماماً مثلما يفعل مع العصافير التي يكثر من شرائها!

إذن، بات يتحكم بمصير المدينة ثنائي: الشهوة والجريمة، حتى اذا ما حاولا الهرب يكون احد العصافير قد جرح عامل محطة البنزين، مما يجعل البنزين ينتشر في الشوارع، يأتي احدهم ويرمي عود ثقاب مشتعل، فيحدث حريقاً، يصوّره هتشكوك ببراعته الخلاقة من مكان مرتفع، ليعطينا صورة مدينة محاطة من جهاتها الاربع، بالدمار الشامل، علينا ان لا ننسى ان هذه المدينة، وكما ذكرنا قبل قليل، مدينة اميركية.

إذن، هو الخوف من العجز الناتج عن مجتمع يزداد تحلله، وغرقه في مغطس الغرائز الجسدية المفرطة، ويزداد القلق مع الغياب التام، لأية نأمة توجيه او ارشاد او نصيحة، وبعد ترى هل هذا كل ما نقله للناس، في مشارق الارض ومغاربها، عملاق عصر السينما المجيد، هتشكوك عبر "٥٣" فيلماً تستظل بمثابة مدرسة لاجيال واجيال من المخرجين الموهوبين القادمين، عن التشظي المروع للحياة الاميركية، على نحو امل في اصلاحه؟ قطعاً كلا، وعليه بات على المعنيين اكثر في الخطاب السينمائي، ان يسلطوا بدورهم كمختصين الضوء على ما فاتني ذكره، وهو كثير طبعاً.

من خلال ما ذكرته يتضح لنا جلياً، موقف الاعلام الساذج على نحو خاص، والذي انطلى بدوره، مع الاسف

على الكثير من المثقفين العرب، حول عالم هتشكوك السينمائي، الذي مفاده: ان المدرسة الهتشكوكية، ليست سوى مدرسة مختصة بالعنف والدماء والشواذ، ليلصقوا عليه صفة (مخرج الرعب) غافلة، عن غباء طبعاً، ان مفكراً عملاقاً اصيلاً مثله، لم يكن ليتجه للخوض في غمار مثل هذه العوالم الحساسة، لغرض الهتاف لها، وتكريسها كما يذهب اليه السذج من النقاد، بقدر ما كان همه الاساس، الدعوة الى فضحها وتعريتها، ومن ثم ادانتها، وكل هذا تم، كما لفلم عبر حرفة سينمائية متقنة وشامخة قل نظيرها. ولعل ما يؤكد ما انتهيت اليه، هو ما ذكرته في بداية المقال، والذي مفاده: ان هتشكوك الطفل عاش طفولة سعيدة آمنة هادئة وميسورة، وهو ما اكده كل من نقب بعمق في سيرة حياته الارجتماعية، على كثرتهم، ومن ثم لم يكن ما انتجه عن الحياة الاميركية وليد (عقدة) ما عاشها هتاشكوك في طفولته، وصباه، فأسقطها على الحياة في اميركا، مثلما يحلو دائماً لعلم النفس الغربي تفسير سلوك ومواقف مفكريه، وفنانيه، وكتابه الافذاذ، لا لشيء سوى انهم خرجوا على حياة الدعة والرفاه الكاذبتين، واختاروا مواقف الشاهد غير المزيف على احداث عصرهم، فحضوا باحترام وتقدير الشعوب كافة.

ملاحظة لابد منها:

ما تقدم قراءة نقدية متواضعة لاعمال المخرج السينمائي، الانجليزي الاصل، هتشكوك غير ان هذا لا يمكن تعميمه على المجتمع الاميركي، وقيادته الفكرية والسياسية والعسكرية، على ضوء المتحقق على ارض الواقع، اذ يبدو لي ان ما قدمه هتشكوك كان انتقائيا على نحو لا يخلو من التعميم والمبالغة غير المنصفة، اذ كما نعلم قد اسهمت اميركا على نحو مباشر وفعال، في تحرير الشعب الالماني من طغيان النازية، وفعلت الشيء نفسه للشعب الايطالي، وكذلك اعتقت الشعب الياباني من روح العسكراتية البغيضة بقيادة الفاشي "تودجو" وساهمت بتحرير فرنسا، ومساندة الاتحاد السوفيتي السابق وبريطانيا، وكوريا الجنوبية، وكان ذلك اثناء الحرب العالمية الثانية التي اشعل اوارها المجنون هتلر.. وفي السنوات الخمس عشرة الاخيرة، اسهمت اميركا على نحو لا لبس فيه في احداث يوغسلافيا لصالح البوسنيين، فانقذتهم من تطهير عرقي على يد الصرب، وقدمت الطاغية (سلوبودون) واعوانه الى محكمة مجرمي الحرب، وانقذت دولة الكويت، بعد ان اطبق عليها الاحمق صدام في حركة عسكرية مجنونة، من عبودية سوداء كتلك التي فرضها على العراق: ارضاً وشعباً وثرواتٍ، ثم عملت اميركا ومعها احرار العالم على انقاذ الشعب الافغاني، من قبضة المتوحشين الطالبان، وكررت عزيمتها حيث حررت في ٢٠٠٣-٤-٩ شعب العراق المرتهن من سلطة اثبتت الاحداث انها كانت بمنزلة عصابة من اللصوص والقتلة والاشرار.

المصادر:

١. هتشكوك/ تأليف نويل سيمسولو/ ترجمة ابراهيم العريس/ دار الطليعة، بيروت ١٩٧٩.

٢. فهم السينما/ تأليف لوي دي جانيتي/ ترجمة جعفر علي/ دار الرشيد للنشر، بغداد ١٩٨١.

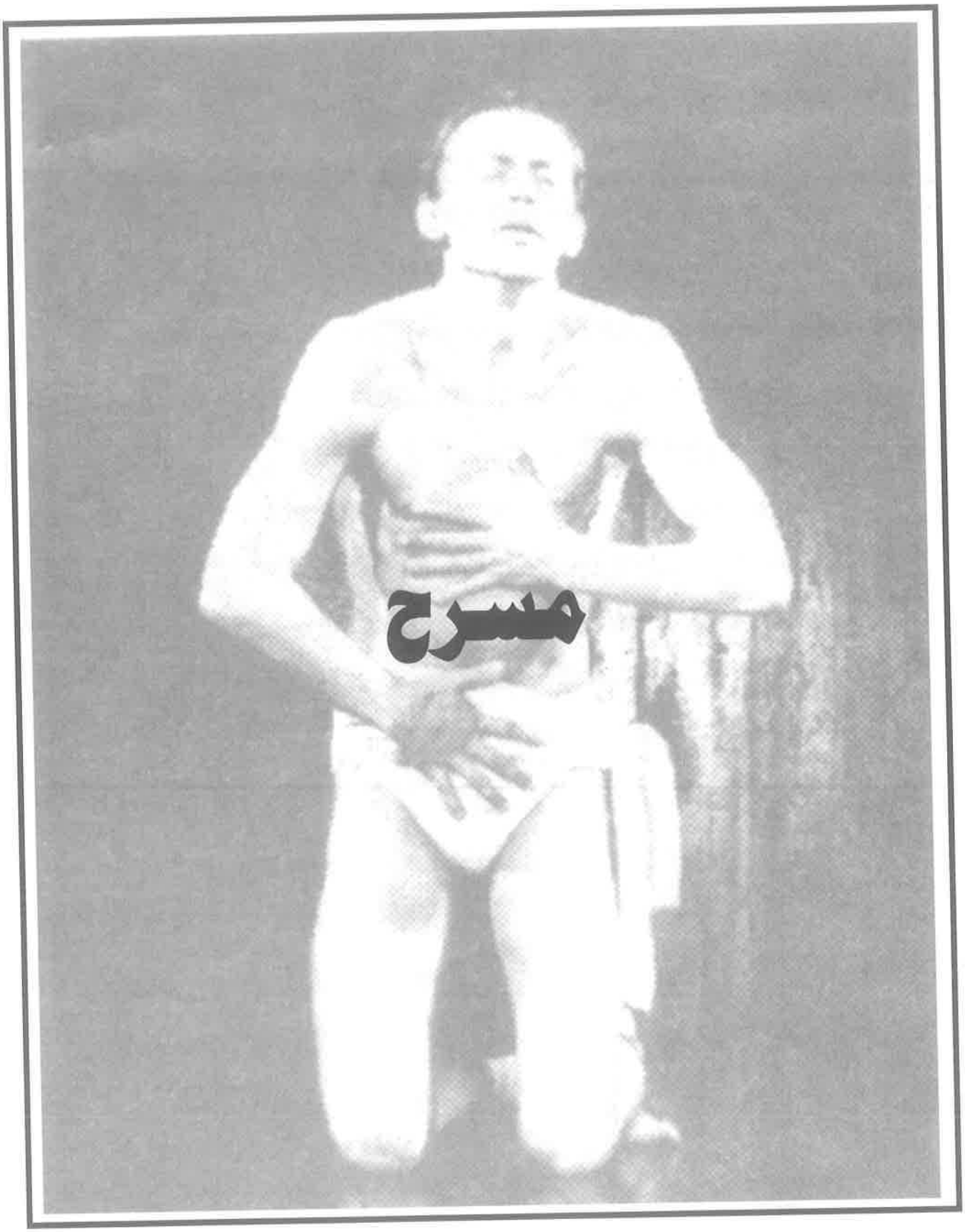
٣. فن المونتاج السينمائي/ تأليف كاريل رايس/ ترجمة الحضري، القاهرة ١٩٦٥.

٤. فن الفيلم/ تأليف ارنست لندجون/ ترجمة صلاح التهامي، القاهرة ١٩٥٩.

٥. اللغة السينمائية/ تأليف مارسين مارتن/ ترجمة سعد مكاوي، القاهرة ١٩٦٤.

٦. اميركا.. سري جدا/ تأليف الصحفي المصري، احمد هويدي، القاهرة ١٩٨٧.

٧. دراسات ومقالات عديدة اخرى، من مصادر مختلفة.


مسرح

الدرس المسرحي الأول

يوسف العاني

اليوم : الخميس ٢٠٠٥/٢/٢٤

بعد واحد وستين عاماً.. أجلس وحيداً الامن ذكريات تترى بيالي كما تشاء.. وهواجس حولي.. عبر اثنتين هما نبل سعادتي وحقيقة واقعي وحياتي.. وسن ـ عفواً الدكتورة وسن.. ابنتي وامها الحميمة بروحها ونبلها وكل اشيائها الطيبة الحلوة.

كلاهما تحيطان بي كالسد المانع عما يؤذيني او يتعبني ولو الى حين.

هكذا اجلس الان صباح هذا اليوم.. استبعد ما كان في اي مكان او زمان.. لكن الاستعادة كلها تخترق التاريخ لتستقر هناك.. في تلك القاعة الصغيرة المتواضعة، في الطابق الاول من مدرستي الحبيبة ـ الثانوية المركزية، وعبر جمعية العلوم.. وانا هناك في تلك القاعة.. الكاتب والمخرج والممثل للدور الرئيسي في تمثيلية بفصل واحد.. اسميتها تجاوزاً ـ مسرحية ـ وانا لا اتمالك من اصرخ واصرخ بصوت عال.

انا اقف على مسرح حقيقي، وامثل شخصية اخذتها من الحياة.. على الورق لتكون مع شخصيات اخرى مسرحاً حلمت ان اكون فيه ومنه ذات يوم!

كان ذاك اليوم ٢٤ شباط عام ١٩٤٤..

اليوم ليس كأمس ولا كالسنوات البعيدة السابقات حين استعيد تلك المناسبة السعيدة التي احيت عندي مشاعر التساؤل عن هذه المساحة المرتفعة عن الارض بطبقات من الخشب لتكون ارضاً اخرى.. نعكس حياة تتجمع وتتجسد فوقها.. امام أناس يراقبون.. يشاهدون ويسمعون..

آنذاك.. كنت.. اريدهم ان يضحكوا.. وان يقولوا عنا.. (اننا مثلنا حلو!).. وان الذين كانوا يتحركون ويتكلمون امامهم ويعبرون عماهم فيه.. كانوا أناساً يستحقون العطف والمحبة، وهم كلهم حتى – الشرطة – خطية !!

لا أدري كيف كنت ذلك اليوم.. لكنني اتذكر انني اوشكت ان اطير سعادة.. وأنني عشت حلماً ارضياً نزل عليَّ من سماء الفرح لكي يدخلني الى عالم ثان خارج المألوف والمعروف الذي انا فيه ! ولم اغفو تلك الليلة.. وحين تغمض عيناي: اجد الظلام ضوءاً امامي فيه (كلنا) نحن الذين مثلنا مسرحية.. (القمرجية).

في البدء وبعد انتهاء العرض.. وحين استدعاني مدرس العلوم.. ورئيس الجمعية – جمعية العلوم.. وسألني ماذا قلت في المسرحية؟ لم انتبه أول الامر الى القصد من السؤال.. فقلت له (قلت كلاما كثيرا) و...

قاطعني.. اقول لك ماذا قالت المسرحية؟ واجاب نيابة عني المسرحية تقول ان هناك (رشوة) تدفع لموظفي الدولة يعني الحكومة.. وقد قدمت انت (الرشوة) الى الشرطي.. وهذا ممنوع ! وانت الكاتب والممثل.. كشفت حالة ممنوع التحدث عنها واعلانها كما فعلت امام الناس.. يعني انت اتخذت "موقفاً" والموقف هذا.. معارضة للحكومة..

واوشكت ان اقول شيئاً.. لكنه استمر بحديثه المنفعل.. وقال: "يعني انت ضد الحكومة!.. يعني.. معارض..! فلا تسويها بعد !"

وبعد ان هدأت فورة ونشوة سعادتي وفرحي الغامر ذلك اليوم بدأت استعيد ما قاله استاذي مدرس العلوم وافكر به بقدر ما ادرك.. واربطة باحاديث.. كان يتحدث بها وعنها الاستاذ كامل فزانجي.. العدالة والتفاوت الطبقي والاستعمار والديموقراطية ثم يؤكد لنا على ان حرية الكلام والتعبير عن الرأي محرم في الانظمة غير العادلة واشياء اخرى.. ومن يقف ضد الخطأ يحاسبه قانون صارم وظالم.

ويردد دائماً:

"يا قوم لا تتكلموا ان الكلام محرم !..

مسرحيتي إذاً.. ضد الخطأ، وانا معارض..! وادركت ما هي المعارضة واصابني زهو وفخر انني ضد حكومة لا تفكر باشاعة العدل بين الناس.. وان المسرحية التي قدمناها

اليوم.. استطاعته ان تعبر عن هذا الموقف..

وكان هذا أول درس تعلمته من المسرح الذي جعلني افكر أعمق وأبعد وانا استعيد مراحل اكمالنا "المسرحية" جادة في طريق عالم المسرح الواسع الشاسع.. ولم اكن اعرف منه الا الرغبة في اكون ذات يوم منه وفيه !

حين اعلنت جمعية العلوم عن اقامة حفلة سمر يوم ٢٤ شباط تتضمن فعاليات طلابية مرحة ومسلية ومفيدة.. تقدمت بكل ثقة الى رئيس الجمعية استاذ العلوم في المدرسة وعرضت مشاركتي في الحفل بفعالية تمثيلية اقدمها مع لفيف من زملائي الطلبة.. دون ان نكلف الجمعية أي مقابل مادي ما عدا توفر الانارة باضافة مصابيح على الرقعة المرتفعة في القاعة، وتثبيت ستارة للمسرح.. وبعض كراسي.. وعدد من اقداح الشاي ـ استكانات ـ وملابس شعبية نديرها نحن بانفسنا.. سألني ما هي التمثيلية.. قلت له بثقة.. مسرحية هزلية!

ـ وموضوعها ؟

ـ قلت حادثة اطلعت عليها.. وقعت في مقهى صغير ـ جايخانة ـ بسوق حمادة في الكرخ.. مجموعة يلعبون القمار هناك ثم تأتي الشرطة لالقاء القبض عليهم.. واذا تحب يا استاذ.. انها مكتوبة عندي في هذا الدفتر.. يمكنك قراءتها..

قال ـ لا.. المهم.. "تضحّك" وليس فيها كلمات نابية.. قلت ـ أبداً..

قال ـ موافق.. ابدأوا بالتحضير..

كانت الموافقة بالنسبة لي اكبر نصر من اجل ان اكون على هذا المسرح الصغير وان امثل ما كتبت من حوار.. ومعي عدد من الاصدقاء اتذكر منهم ـ كمال عاصم ، وعبد الرحمن.. وآخرون.. قالوا نحن "ندرخ" ـ أي نحفظ الحوار بسرعة.. واصواتنا عالية ثم تساءلوا.. من المخرج ..؟

قلت ـ أنا.. انا مؤلف المسرحية واعرف الناس الذين سنمثلهم.. وانا أمثل صاحب المقهى..

ولم يكن هناك من يضاهيني في معرفة "الاخراج" لهذا السبب فزت بالتزكية.. لأكون المخرج !

بدأنا نقرأ حوار الشخصيات.. بعد ان اتفقنا على من يمثل كل شخصية وهم اربعة داخل المقهى.. انا احدهم.. ثم ثلاثة من الشرطة وأحد ابناء المحلة.. يأتي لاخبارنا بمجيء الشرطة الى المقهى.. وبكتاب من مدير المدرسة.. "رشيد سلبي" رحمه الله الى مديرية الشرطة العامة القريبة من المدرسة.. يرجو اعارتنا ملابس للشرطة الثلاثة، الطلاب الذين ذهبوا الى هناك وقياس بدلاتهم.. واكمال قيافتهم !

بعد القراءة وبعض ملاحظات في الحوار.. بدأنا نمثل.. كيف نمثل ؟ - هكذا قالوا - تأملتهم.. ولا أدري ماذا اقول.. ثم نطقت :

ـ كلا على سجيته ..!

وكيف نعبر عن احاسيسنا.. أنحن مرتاحون.. غاضبون واذا غضبنا فعلا كيف نعبر عن انفعالنا والى أي حد.. ثم.. وهذه هي المشكلة..!

كيف تكون حركة الممثلين.. هل يقولون كلاماً وهم جالسون واذا انتقلوا من مكان لآخر.. هل يظلون بعد ذلك في ذاك المكان..

احدهم قال لي: وينك يا مخرج..

لم اكن ادري ماذا اصنع.. ولكي اتخلص من المشكلة قلت لهم: الحركة ليست مهمة.. الجالس في "الجايخانة" يظل جالساً حتى يغادرها.. ثم ابتكرت مناسبة.. ان ينهض لشرب ماء من (الحِبْ) لأنه بارد ! مبررات لا ادري كيف جاءتني.. ورحت افكر بنفسي.. وانا اقود العملية كلها.. ومع نفسي شعرت انني بحاجة لمن يدلني على صيغة تتناسب مع شخصية "محمود القهوجي".. فتذكرته.. ورحت بتردد اقلده.. ثم وجدت نفسي مقلداً لممثل احبه "بشارة واكيم" ثم اكون "يوسف وهبي" حين اناقش رجل الشرطة والريحاني.. وانا اقف امام المجموعة مصلياً.. او مدعياً الصلاة..!

كان امتحاناً لا ادري كيف نجحت فيه.. لكن الامر كان مغامرة لا ادري نتيجتها.. والذين معي.. اثنوا عليّ ثم راحوا يقلدونني فصرنا ندري او لاندري.. نماذج واحدة.. لا نختلف الا في الحوار الذي نردده.. واوشكت ــ لولا تحمل المسؤولية ــ ان اتوقف واعتذر عن تقديم المسرحية.. لكنني فجأة انتفضت وكان هناك تحدي.. ان امثل وان اقف على المسرح بقدر ما استطيع واتخيل فليس هناك من سيمتحنني..! وليس في القاعة مخرج.. كحقي الشبلي.. او يحيى فائق او عبد الله العزاوي.. من كنا نسمع باسمائهم.. وبقينا "نتمرن" كل منا يؤكد على انه وما يشعر به.. وكل منا ينتبه للاخر ويود عليه او يؤيده.

وسارت بيننا "طبيعية" لأننا كنا "فرحين" بعملنا اولاً.. وان يقال عنا اننا مثلنا على المسرح!.. ويمكن ان اصف الاداء الان بـ (التلقائية) بالمفهوم الفني ــ كما تعلمناه بعد سنوات ــ ومع كل ما بلغنا من نجاح انعكس اثره على المشاهدين فصفقوا وابتهجوا وبعد لقائي بمدرس العلوم.. الذي اعتبر العمل "مصادفاً" وضد الحكومة بدأت اعيد ما كان من حرج لي.. وانا "المخرج" ولا اعرف من الاخراج الا اسمه ! اوجد مثلث وانا استعيد شخصيات اقلدها ليكون "محمود" القهوجي في كل مرة شخصية تختلف عن سابقتها.. اذن لابد ان اتعلم هذا الذي يسمونه "تمثيلاً" ليكون فناً حقيقياً.. وليس حالة ارتجال بلا قاعدة او اساس.. هذه الجوانب وجوانب اخرى ظلت تتراكم وتتضاعف في داخلي بمرور السنين.. ومنذ ان وقفت اول مرة على المسرح في ٢٤ شباط ١٩٤٤.. ليكون الدرس اوسع مما قاله رئيس جمعية العلوم لي.. في ان اكون منتبهاً لما اقوله على المسرح مرضاة للحكومة، كما كان هو يفهم المسرح.. والذي صار عندي بعد ذلك نقيضاً للحالة التي ارادها مني.. فالمسرح حالة استفزاز نبيلة وشريفة مساهمة في تغيير السيء والرديء والمتخلف.. وهذا ما اكمل الدرس الذي كان والذي تعلمته ليكون المفتاح لمغاليق كثيرة.. اتسعت واتسعت ومازالت تتسع!

الشبيه الأخير

مسرحية من فصل واحـــد

■ لطيفة الدليمي

الشخصيات:

الملك او الحاكم: رجل عصابي في نحو الستين

الخادمة: امرأة جميلة في نحو الثلاثين

المكان: قاعة واسعة يتوسطها صندوق هو بمثابة كرسي عرش وسرير وخزانة وتابوت.

قرب الحائط منضدة عليها زجاجات دم، ومدفأة مشتعلة تصدر اضاءة حمراء، عدد كبير من المرايا ذوات العجلات صفت قرب الجدار وقد اسدلت على سبع منها صورة الملك.

الملك يرتدي ثياباً ملكية مبالغاً في زخرفتها وزينتها عليها اوسمة واشرطة وازرار لامعة وعلامة قراصنة وعلامات غريبة اخرى، وهناك تاج ذهبي وبيرية وكاسكيت وقبعة فراء وقبعة قش موضوعة على المنضدة قرب الزجاجات.

يقف الملك امام احدى المرايا، يضع التاج على رأسه ثم يستبدله بالبيرية ويحدق في المرآة، يعيد وضع التاج يلطخ شاربيه وشعر رأسه بصباغ اسود، يتحرك بزهو ملكي في الغرفة ثم يجلس على السرير – العرش ويبدو صولجان.

تنطلق موسيقى عسكرية (مارش) يتبعها تصفيق، يرفع يده بالتحية (يبتكر له تحية خاصة) يضحك ويواصل الضحك مع عودة الموسيقى.

ينهض ثانية، ويسير على ايقاع المارش، يؤدي حركات راقصة، يقف امام المرايا، يستبدل التاج بالقبعة، ثم يضع الكاسكيت، يطوحها في الهواء ويتلقفها ثم يعود الى وضع التاج على رأسه.

تطرق الخادمة الباب، تؤدي التحية وتنحني امامه تسدل صور الملك على المرايا والنوافذ والابواب نحو عشرين صورة مختلفة تظهره بازياء واوضاع مختلفة، تؤدي العمل بحركات سريعة وحيوية وهو ينظر اليها نظرة اعجاب.

يرافق حركتها صوت تصفيق وهتافات مختلفة، (يعلو صوت المارش ثانية، ثم يتغير الايقاع الى موسيقى سريعة راقصة).

الملك: آها.. الآن.. تعالي، سنرقص معاً، يدور حول نفسه ثم يسحبها من يدها ويضمها الى صدره:

الملك: رقصتي المفضلة، انها تجدد قواي، وتنشط ذاكرتي، تعيد لي حيويتي، آه يا للعمر كم هو خائن لا يؤتمن، ها هو يخذلني، لو كنت املك تغيير مسار الزمن.. أذن لاحتفظت بشبابي وقواي كلها.. آه لو كان الامر بيدي إذن لأعدت التقاويم الى الوراء.

(يفلتها من بين ذراعيه بطريقة فظة، وتكاد تسقط أرضاً، لكنها تتمالك نفسها وتقف).

(يتناول الملك سيفاً معلقاً على الجدار ويبدأ بمبارزة خصم وهمي).

الملك: أيها الغبي الجبان، كان عليك ان تعلم من تبارز وتعلم ان تسللك الى مملكتي يعني انك محكوم بالهلاك، وعليك ان تنسى وجود باب للخروج، (يضحك.. ويضحك) لا أحد يدخل الى هنا الا ويتحول الى ذكرى، الى رقم في عداد الموتى..

(يستدير ويقف امامها)

الملك: ايها المتشابهون في البلاهة، ياقطيعي الطيب المطيع، آه؛ لفرط ما احبكم أجنبكم العذاب الطويل، لذا اقضي عليكم بضربة واحدة، هكذا طعنة دقيقة جميلة وينتهي الامر لأني لا احتمل الانتظار، لا صبر لدي لمشاهدة عذابكم.

(يوجه طعنته الى العدو الوهمي بحركات مبالغ فيها).. يضحك، يلقي بالسيف او الصولجان.. تفزع الخادمة وتتراجع بخطوات قلقة، يبدأ الملك بالارتجاف، يعقد ذراعية حول صدره موحياً لها باحساسه بالبرد).

الملك: البرد.. كم ينتابني البرد، أهناك شيء ما في هذا الدم؟.. انني اتجمد،.. لا.. لا يمكن..

(يدور حول نفسه ويدعك يديه وذراعيه والخادمة تنظر اليه مرتعبة.. تقترب قليلاً منه..).

الملك: ولكن، آخ.. هذا الألم اللعين في ظهري يجب ان اصدر امراً بمنع الالم.. بل امراً باعدام الالم.. وامراً باعدام الزمن، وامراً باعدام المسافات.. لابد ان افعل.. احضري لي الختم واوراق الاوامر الملكية، هنا، بسرعة ايتها الغبية، تخرج بسرعة).

(يذهب ويجلس على الصندوق، يتأوه، ويتلوى لفرط الالم..، تعود الخادمة وهي تحمل اوراقاً وقلماً وختماً و.. تضعها على المنضدة الكبيرة).

الملك: لابد ان اصدر اليوم اوامر كثيرة لتغيير هذا العالم، لتغيير اشياء لم تخضع بعد لسلطتي سأصدر المزيد من الاوامر والمراسيم الملكية، تذكرت آه، اولاً سأصدر امراً بتغيير لون الماء في النهر، وتغيير صوت الرعد، وتغيير تسلسل الفصول، واسماء الناس، واحداث التاريخ وحركة الهواء، وحواسم المطر، سأغير مجاري الانهار ومواقع الجبال واوقف تدفق الشلالات وحدود البلاد، عليَّ كتابة كل هذه المراسيم الملكية،.. انه لعمل شاق ينتظرني هذا اليوم مع كل هذا الألم.

(يتقدم نحو المنضدة ويتناول زجاجة الدم، ينظر اليها بعد ان يعرضها لضوء المصباح، يرجها، يشمها، يسكب قطرات من الدم على راحة يده ويلمسها بتلذذ، يتوقف بتشمم رائحة ما.. يتحرك في كل الجهات والزجاجة في يده وهو يتشمم الرائحة الخفية).

الملك: ولكن ما هذه الرائحة النتنة؟.. ليست هي رائحة الدم على أية حال، رائحة الدم، شهية لذيذة، لا.. ليست رائحة الدم.

(يتناول بخاخ معطر الهواء ويرش منه في انحاء الغرفة).

الملك: هذه الثروة الثمينة، الدم، هي سر بقائي في هذا العالم وبها تدوم حياتي ويتخلد وجودي على الارض، آه، ما أعظم هذا السر.. ما أعظم ملوكيتي، دم طازج كل صباح وينتعش جسدي وأصحو وتعود لي شهوة القتال، سأرسل جنداً الى الجهات كلها، وسأشعل العالم بانتصاراتي وحروبي القادمة وسيكون.. العالم في يوم قريب رهن قبضتي هذه.. نعم.. في قبضتي..

(يتناول الزجاجة، يحتسي شيئاً من المحلول الاحمر).

الملك: يا لذة الحياة العظمى ايها الدم البشري ما أطيب مذاقك، لابد انك دم امرأة فاتنة،.. لا، لا.. تذكرت انه

دم أحد اشباهي فأنا لا أحتسي دم، النساء، وسواي يحتسون دماء اعدائهم ليطفئوا شهوة الانتقام، اما انا فلا ينعشني سوى دم اشباهي.. نعم.. يا للمفارقة، دم اشباهي.

(يضحك ويتحرك ويعود الى الرقص ثم يبدو وكأنه يقوم بتمارين رياضية، يتفحص ذراعيه وبطنه ويظهر الرضا).

الملك: لا ادري لماذا تتضخم اجساد رجالي وحاشيتي، الكل ممتلئوا الاجساد والكروش وقد تكدست الشحوم في اجسامهم وازدادوا بشاعة، سأصدر امراً بايقاف ذلك، واعاقب من يفوق طوله طول الملك ويزيد وزنه على وزني ولكن، هناك طريقة مثلى لكل هذا، سأدع الجوع يتكفل بالامر، سيحولهم الجوع الى اشباح خفيفة كبقية الرعية.. ولكن من يضمن لي ان رجالي لن يواصلوا سرقة القوت كعادتهم؟

(يضحك ويتكور على السرير في وضع جنيني ويزداد احساسه بالبرد وهو يرتجف ويتألم).

(تخرج الخادمة وهي تنظر اليه نظرة تفحص).

الملك: البرد: من أين يأتي هذا البرد، ايتها الاميرات الجشعات، ايتها الحمقاوات، اين الاغطية، اين المدافئ.. المدفأة تشتعل دون جدوى، سأوجه أمراً باستقدام الصيف، وأغير مواقع الفصول.

(يقفز من السرير يبحث عن اغطية وراء الستائر وفي ادراج المنضدة، يجد معطفاً فيرتديه).

الملك: انهن في مخادعهن منشغلات بالتزين وحوك المكائد لبعضهن، ذلك افضل للجميع، لا طاقة لدي لمعاشرة كل هاتيك الزوجات والمحظيات.. سئمت، سئمت كل شيء ولا شيء يشعرني بالسعادة او المتعة، لم أعد استمتع بشيء.

(يتجه الى المرايا وينظر الى صوره الكثيرة ثم يزيحها عن عدد من المرايا، يتناول وشاحاً صوفياً من فوق مرآة اخرى تشبه المشجب، ويلفه حول عنقه، صورته تنعكس على عدد من المرايا، يؤدي حركات سريعة دائراً حول نفسه.. تدخل الخادمة وترفع بقية الصور فيرى نفسه في انعكاسات عشرين مرآة..)

الملك: هكذا تماماً، انا موجود الى ما لا نهاية، بمفردي ارى كثرتي وخلودي، انا شخص لا نهائي بمفردي، وحدي اتكاثر واتعدد الى ما لا نهاية، وهكذا سأظهر لهم في كل عصر، في كل بقعة من هذا العالم، أنا المتكاثر الخالد الفريد.

(يبحث في الصندوق عن ثياب، يرفع اعداداً من الملفات ويضعها على الارض تظهر علامة على احد الملفات مرسومة بشكل واضح وكبير.

الملك: ما هذا؟.. حربة بثلاث رؤوس، ممكن او ربما هي سهم معكوس الاتجاه، جائز، اظنها حرف (واي) y بالانكليزية، اول حروف كلمة (يس).. نعم.. انها هي لقد وجدتها رمز كلمة الموافقة، لابد ان ملفات التاريخ حافلة بكلمة (نعم) التي تختفي وراء لاءات الساسة والملوك!

(يقلب الملف).. قد تكون الرسمة علامة تجارية لسيارة تنافس (المرسيدس) لعله.. ملف العقود التجارية، لكن لماذا لم يحيطوني علما بالامر؟.. لأرسل في طلبها من بلاد جرمانستان؟.. لا.. لا.. ماذا دهاني لقد تذكرت.. تذكرت.

(يضرب بيده على جبينه).

الملك: انها العلامة السخيفة لتلك الحالة التي يتخدر فيها البشر في زمن لا حرب فيه، ويركد لديهم كل شيء، ويستمتعون بكل الملذات ويسترخون ويحلمون ويتحولون الى كائنات يصعب قيادها.. يفلتون من (القطيع المدجن السائر على ايقاعات مارشات حروبي، أي غبي تافه دس علامة السلام بين ملفاتي؟ ماذا يريدون بهذه المزحة القذرة؟.. يدسون علامة الخنوع بين ملفات غزواتي وانتصاراتي.

(يأخذ الملف الذي رسمت عليه العلامة فيظهر ملف آخر وآخر وقد رسمت عليها العلامة نفسها.. يسرع بالقائها في المدفأة المشتعلة..)

الملك: سأحرقهم هم ايضا، انا هنا لاحرق الزمن انا الحاضر المؤبد، سأحرق الماضي والغد وابقى مؤبداً

في حاضري ولا أحد سواي.
(يتناول مجموعة اخرى من الملفات فتظهر له يد جثة، يعيدها الى الصندوق دون اهتمام يذكر يلقي بالملفات).
الملك: الجثة ذاتها، ألم اصدر اوامري بالقائها لكلابي الجميلة؟.. كلاب صيدي الجائعة تغنيني عن المقابر التي تفضح سر الخونة المعدومين، لا.. لم أعد انشىء المقابر لاعدائي وهذا احد أهم ابتكاراتي.
(يتشمم الرائحة الكريهة ويشمئز منها).
الملك: انها تفوح وتملأ الهواء..
(يتناول جرساً يدوياً ويحركه)
ثم يرش من معطر الهواء).
الملك: لا فائدة، انها تزداد نتانة..
(يعود الى الصندوق المفتوح ويحدق في داخله).
الملك: الخونة الاغبياء، انهم بالنتيجة خونة لاغير، كل ما يستطيعون فعله هو اشغالي بالجثث، اين اذهب بكل هذه الجثث؟.. حتى كلابي سئمت مذاق اللحم البشري، تريد مذاقات اخرى.. ما عاد بوسعي رؤية جثث الجونة واخيراً يضعون جثة في سريري.. ألم اخبرهم، فليأتوا بكلاب جديدة.. الكسالى.. الخونة..)
تدخل الخادمة مضطربة مسرعة، تحاول ان تلمس ذراعه بحنان مفتعل، لكنه ينهرها.
الخادمة تتراجع وتقول له:
الخادمة: مولاي لقد وصل.. وصل قبل قليل.
الملك: من؟ مدرب الكلاب؟
الخادمة: لا يا مولاي..
الملك: الحلاق؟
الخادمة: لا يامولاي
الملك: المدلك التايلندي؟
الخادمة: لا.. لا يا مولاي.. وصل الشبيه الاخير الذي يتطابق شكله مع هيئة جلالتكم.
الملك فزعا: ماذا؟.. ما الذي تقولينه ايتها الحمقاء؟ اعيدي ما قلته لاسمعه جيداً.
الخادمة: وصل الشبيه الاخير الذي يتطابق شكله تماما مع هيئة جلالتكم..
الملك: ألم آمرهم باقتفاء اثر الاشباه وقتلهم؟
الخادمة: لقد فعلوا.. ونفذوا أوامرك بحذافيرها.
الملك: وإذن من اين اتى هذا الشبيه الاخير؟ لابد ان هناك خيانة ما.. اعرفهم كلهم يحاولون خداع سيد البلاد وولي نعمتهم.
الخادمة: عفو جلالتكم.. لقد نفذوا الاوامر حتى انهم بالغوا فيها. وقتلوا الاشباه وابناءهم الذكور تحسباً للمستقبل.
الملك: وهل احضروا دم الفتيان؟
الخادمة: نعم احضروا المزيد من الزجاجات وحفظناها في غرفة البرادات.
الملك: وهذا الزائر الواقف وراء الباب؟
الخادمة: له لهجة غريبة، قد يكون، قد يكون تسلل من خارج المملكة.
الملك: هذا جنون، هذه خيانة، يجب ان نرسل قناصين الى خارج المملكة.
الخادمة: عفواً مولاي.. ولكن ذلك سيكون بمثابة،
الملك: بمثابة ماذا ؟
الخادمة: اعلان حرب، هذا ما يعرفه جلالتكم..
الملك: حرب!؟.. فليكن، اذن نعلنها، وماذا في الامر، نعلن الحرب، اتريني عاجزاً عن ذلك؟ لابد من حرب جديدة.
الخادمة: ولكن حفاظاً على أمن المملكة وسلامها.
الملك: السلام، انت ايضا تنطقين هذه الكلمة اللعينة؟.. ما هو السلام حسب رأيك؟ ان يكون لي اشباه يهددون وجودي وبقائي ؟
يصمت برهة..
الملك: ثم تعالى الى هنا، انظري، هذه الجثة التي لا تزال في غرفتي؟
الخادمة: جلالتكم يعرف.. انها اوامرك.. جثة امرأة..
الملك: كلكم يخون في لحظة ما.. ستنالون جميعاً ما تستحقون.. اقسم بجسدي هذا الذي اجتمعت فيه دماء

الآلاف من اشباهي، سأقتلكم او اقدمكم احياءً وليمة لكلابي، (الخادمة يبدو عليها الامتعاض)

الخادمة: هل يأمر مولاي بادخال الزائر الاخير.

الملك: لحظة واحدة، انتظري، اديري ظهرك.. (تستدير ووجهها الى الباب).

(يتجه الملك نحو المرأة التي وضعت امامها المنضدة، يخرج قنينة ويرش رذاذاً ابيض على شعره المصبوغ ويستبدل التاج بتاج اخر عليه علامة افعى، يضع وشاحاً حريرياً ثم يعدل من هيأته وهندامه)

الملك: هيا انظري ايتها الحمقاء.

الخادمة: ما اروع مظهر جلالتكم، الا انني سأذهب اليه واري.. ان كان مولاي مستعداً.

الملك: هيا، اسرعي.. هيا.

(الخادمة تخرج وتعود بسرعة مذعورة ومتلعثمة)

الخادمة: مولاي. لا أدري ماذا.. ماذا اقول.. انه يشبه جلالتكم تماماً حتى ثيابه وشعره الابيض وتاجه المزين برمز الافعى.. انه نسخة مكتملة عن مولاي)

الملك: انتظري واستديري،.. هيا

الخادمة: هل يأذن مولاي بتشريفي في تقديم المساعدة.

الملك: هيا ايتها الحمقاء، ساعديني في وضع الشعر المستعار والسترة الملكية المذهبة البيضاء، واللحية المستعارة.

(تخرج الخادمة الثياب من ادراج المنضدة وتساعده في ارتدائها وتغيير هيأته)

الملك: لا.. لا.. لا تدغدغيني، ابعدي يديك عني (يضحك) لا.. ليس الان ايتها الحمقاء.

الخادمة بغنج: ولكن جلالتكم تحب مداعباتي.

الملك: ها.. نعم، ليس الان.. أنت تعوضيني عن اؤلئك الزوجات الجشعات المنهمكات بشراء اسهم الشركات ومناجم الذهب والجزر في المحيطات، والتنافس في شراء الازياء والعطور والمجوهرات، حتى ان كل واحدة منهن عينت موظفاً في سفاراتنا لانتقاء الثياب والفراء والعطور والمجوهرات.. وكلهن يتبارين في شراء العقارات والسيارات، لدى كل منهن عشرات السيارات مع سائقيها لا ادري ماذا يفعلن بها وهن لا يغادرن القصور الملكية، وفي كل ليلة يستدعين السحرة والمشعوذين ويدفعن لهم رواتب تعادل ميزانية ثلاث وزارات من وزارات مملكتي، وبعد هذا لا اجد من احداهن ما يسرني، اتملكين تفسيراً لذلك؟.

الخادمة: يا مولاي، ان نساءك يختصرن الطريق الى النهاية.. دع عنك هذا وانظر اليّ، ألا تكفيك صحبتي ورعايتي لك أنا خادمتك.

الملك بصوت مضطرب

الملك: ومعشوقتي الفاتنة، محظيتي الحسناء..

الخادمة لنفسها: (ومع ذلك تهددني بالقتل كل ليلة)

الملك: اشم الرائحة، الا تشمين؟ ها.. الا تشمين؟

الخادمة: اتظن انها الجثة الاخيرة؟ سأمرهم باخراجها حالاً.

الملك: لا اظنها الجثة، انها.. انها تحيط بي مثل الدوامة، والان انظري اليّ، ماذا ترين في ملك البلاد وسيد العصور؟

(يدور امامها وتتكرر صورته في المرايا)

الخادمة: مدهش، رائع يا مولاي لا يمكن لي أن أجد من يشبهك.. هل استدعي الشبيه؟

(تخرج وتعود مذعورة)

الخادمة: يا الهي.. انه مثل جلالتكم، اللحية ذاتها والباروكة والسترة البيضاء.. مستحيل، لا يمكن.. كيف يحدث هذا؟

الملك: الرائحة.. الرائحة.

الخادمة: الجثة ؟

الملك: لا.. رائحة الرجل.. اقتربي وشمي رائحتي

(تقترب الخادمة بغنج مبتذل وتتشمم عنقه، تبتسم ابتسامة مغوية وتعود وتدس انفها في عنقه)

الملك: ابتعدي ليس الان.. ينهرها.

الخادمة: ماذا اقول، رائحتكم الفريدة، عطر جلالتكم الخاص.. لا.. لم اشم عطراً كهذا في حياتي.. من أي مواد صنع هذا العطر العجيب؟

الملك: يضعونه لي من نخاع عظام العذاري وخلاصة المشيمة ومسك الغزلان وعنبر الحيتان.. ورحيق زهرة الآلام.

الخادمة: لا.. لا يامولاي.. لا يمكن، ان للرجل رائحتكم نفسها.. مستحيل.. ان له الرائحة نفسها.

الملك لنفسه: (ابهذه السرعة اكتشفت رائحة الغريب ايتها الوضيعة)

(يذهب نحو الصندوق ويخرج سكيناً يخفيها تحت سترته)

(يختفي الملك في الظلام وتسمع صوت باب يفتح ويغلق)

(الخادمة وحيدة في منطقة الضوء)

الخادمة: يا الهي، سئمت من كل هذا، ما عدت احتمل هذا المسخ وكلابه ودماء ضحاياه.. يا الهي متى ينتهي هذا، متى سأنهي مهمتي.. لقد ذبح اسرتي، ابي وامي وثلاثة اشقاء، واعدم ابناء عمي، وفي جسده المتفسخ الذي تسري فيه الغنغرينا بعض من دماء اهلي، وها هو يستعد لقتلي، اعرف انني لن انجو، وبقائي بين يدي السفاح سيضفي بي الى الموت لا محالة، لكني أقسمتُ ان افعل شيئاً، ان اقوم بدور ما.. لابد ان أقوم بشيء.

(تتجه الاضاءة نحو المرايا وتقوم الخادمة باسدال صوره كلها على المرايا وهي تتحدث:

الخادمة: هل صدقت ايها الوحش انني سأسلم لك شبيها من اشباهك؟ ايها المعتوه.. (تدور بين صوره وتبصق على بعضها)

الخادمة: يا لطول انتظاري، سئمت، ما عدتُ احتمل الامر، ثلاثة اشهر وانا انتظر تفسخ جسده، هذا الذي اذاق الناس كل اصناف الذل والعذاب والميتات الشنيعة، انتظر ان يتفسخ جسده بفعل دماء الضحايا وتتهاوى اعضاؤه ويتناثر لحمه النتن، ها قد بدأت الرائحة وهي اخر علامة من علامات التفسخ.. لابد ان ينتهي هذا المساء.

(ظلام تدريجي يغمر القاعة بكاملها نسمع اصوات خطى ويفتح الصندوق ثم يغلق وتتجه خطى الى باب جانبي).. نسمع اصوات كلاب من بعد، والخادمة واقفة امام الصور في حالة ذهول.

(يدخل الملك من الباب الذي خرج منه وقد غير هيأته وارتدى ثياب امبراطور اوروبي وبيده صولجان)

(اضاءة تدريجية)

الملك تحت بقعة الضوء يدق جرسه اليدوي بنفاد صبر وهو يتحرك غاضباً

(ترتبك الخادمة وكأنها تستفيق من حلم)

الملك: اسرعي، اين انت، اين أختفيت ايتها اللقيطة؛ تعالي..

(الخادمة لنفسها)

ـ ظننته نام بعد ان احتسى الدم الممزوج بالمخدر السام.. أي ثور هذا؟.. ضاعفت له الجرعة وضعت له مقداراً يصرع فيلاً، وها هو يصرخ كالمعتوه)

الخادمة: مولاي.. ها انا، انني قادمة يا مولاي.

الملك: اين هذا الشبيه الاخير..؟

الخادمة: مولاي.. ارجو عفوكم.. لسوء الحظ، انشغل، جلالتكم بالحديث الى خادمته وتغيير الثياب فاختفى الرجل.

الملك غاضباً مزمجراً:

ـ والحرس، والكلاب والبوابات الالكترونية ؟

الخادمة: هذا ما يحيرني... اين تراه ذهب... وكيف يخرج؟.. وما نفع كل هذه الحراسة؟

الملك: اذن لابد انه اختبأ في مكان ما داخل قصري.. بخيانة احدكم.

الخادمة: لا.. لايمكن، ان كان الامر حقاً كما يظن مولاي، فأننا سنفتش كل زاوية في القصر ونأتي به الى جلالتكم.

الملك: اريده اللحظة، الان، فلتأتوا به اليّ.

(يضرب بيده على المنضدة)

الملك: الان، اتسمعين الان ؟

الخادمة: امهلنا ريثما يقوم الحرس بالتفتيش..

الملك: ليكن هيا اغربي عني والا...

(تخرج الخادمة)

الملك: ما جدوى كل الاحتياطات؟ لقد ابعدت حاشيتي القديمة وحرسي، فأنا لا أثق بأي أحد ولا آمن حتى أهل بيتي، ما جدوى كل ما فعلت؟ ها أنا سجين قلعتي ومخاوفي وآلامي مع هذه الخادمة، ويبدو لي انهن جميعاً يجلبن البلاء.. كيف يندس احد الاشباه في قصري ويهدد وجودي بادعاء شخصيتي؟ لا.. لا يمكن ان يحدث هذا ابداً.

(يتجه نحو المرآة، يرفع الستائر التي رسمت عليها صوره ويدور امام المرايا ويضحك بنوع من الهستريا.

الملك: انا.. انا المتكاثر المفرد، سيد الازمنة كما يلقبني المداحون، لا.. لا يحق لاحد ان يشبهني، ذلك يسبب الخراب لمملكتي العظيمة ويجلب الفوضى)

(يفتح زجاجة اخرى ويشربها)

يشم الرائحة من جديد

الملك: الجثة.. تعالوا واخرجوها من هنا، يصرخ.. ايها الخونة الافاقون، ايها الاوغاد أسرعوا.. ايها اللقطاء، هيا..

الخادمة: حالاً يا مولاي، أني آتية، سأحضر من يساعدني لاخراج الجثة فلا استطيع حملها وحدي.

(يعم الظلام المسرح)

يسمع صوت فتح الصندوق واصوات خطى لاشخاص يحملون الجثة يزداد الضوء نصف عتمة، يقف الملك امام المرايا:

الملك: بقيت الرائحة، لاتزال الرائحة تملأ المكان.

(يرش المعطر ويعود ليجلس على عرشه ـ الصندوق، يفتح الصندوق ثم يغلقه مذعوراً.

الملك: جثة اخرى.. رجل اخر.. هل تفرخ الجثث في عرشي وسريري، لماذا.. لماذا؟.. لماذا تلاحقني الجثث الكريهة ولا أعثر على جثة شهية بينها؟.. هل تحولت رعيتي من النساء والرجال الى جيف متفسخة؟

(يسمع صوت نباح كلاب مسعورة تصدر عواءً مروعاً)

الملك: يبدو انهم جوّعوها الى حد كبير يهيؤونها لاحدى الولائم الجديدة، لعلها تؤدي عملها على النحو المطلوب.. سأدعها تلتهم الشبيه الاخير حين يعثرون عليه.

(تدخل الخادمة بخطى متوجسة حذرة وهي تنظر الى الملك)

الخادمة: مولاي، بحثوا في كل الامكنة والقنوات والآبار والاقبية والانفاق و... يقاطعها..

الملك: من فتح ابواب الانفاق؟

الخادمة: مولاي حراسك الشخصيون، ابن اخت جلالتكم باشراف امن جلالتكم وابن اخ جلالتكم.

الملك: احضريهم الى هنا، يبدو انني سأحظى بالمزيد من الجثث.

الخادمة: مولاي.. لم يعثروا عليه..

الملك: جنون.. كيف يحدث هذا؟ ابحثوا في جناح زوجاتي، ابحثوا في جناح المحظيات، ابحثوا في مخادع بناتي، قد تكون احدى نساء القصر استدرجته، اعرفهن.. اولئك التعيسات.

الخادمة: مولاي بحثوا في كل هذه الاجنحة والمخادع وما عثروا على الغريب فلا تقلق يا مولاي القلق ليس لامثال جلالتكم.

الملك: تعالي.. اقتربي يا اشهى نساء القصر..

(الخادمة ترتعب ويبدو عليها الخوف)

الملك: لا أحد سواك سيعثر عليه، أليس كذلك؟ انني اثق بك.

(يخرج السكين من ثيابه)

الملك: هذه او.. انك تفضلين ان تكوني الوليمة الشهية لكلابي العزيز؟

الخادمة: مولاي، امنحني فرصة اخيرة.

(الملك يضحك بنوع من الطيش)

الملك: تعالي، عانقيني، كنت امازحك حسب، تعالي اخلعي هذا الرداء.. ام تفضلين ان اقوم بذلك بيدي؟

الخادمة: مولاي.. ليس الان، لابد ان اهيأ نفسي لهذه

الليلة العظيمة، انه اهم حدث في حياتي، ان يختارني ملك البلاد لسريره دون نسائه.

الملك: لماذا توقفت عن كتابة الشعر؟.. ألم تأتِ بك احدى القصائد الى هنا، الا تطمحين ان تكوني محظيتي المفضلة؟

الخادمة: ومن تجرؤ على هذا؟ انه لشرف عظيم ان يضمني وجلالتكم مخدع ملكي يا مولاي.

(الملك يفتح ازرار قميصه العلوية)

الملك: انظري، اترين هذا الصدر الذي تعرض للموت مرات ومرات. اترين هذه الشعيرات المتناثرة عليه.

الخادمة: نعم يا مولاي.. اراها.

الملك: قالت لي شاعرة اخرذى انها اجمل خارطة للرجولة رغم انها كانت تتلمسني في العتمة.

الخادمة: نعم، وهي التي كتبت قصيدة عن هذا، أليست هي نفسها التي انجبت بنتاً من جلالتكم؟

الملك: من اين اتيت بهذا الكلام ؟

الخادمة: هل نسي جلالتكم، انك حدثتني عنها واخبرتني انك زوجتها لاحد رجالك بعد هذا، وانها شكته اليك لانه يهملها وينشغل بزوجته الاولى وابنائه الكثر؟

الملك: كفى.. انسي الامر.. منذ متى لم تأتي اليّ؟

الخادمة: لا تذكرني بتلك الاوقات السعيدة يا مولاي.. منذ شهر ونصف.

الملك: تعالي.. اريدك الان يا جميلتي.. كفاك ثرثرة.

الخادمة: مولاي اريد الاستحمام وتغيير ملابسي.

الملك: لا مشكلة، بوسعك الاستحمام في حمامي الشخصي، وهناك خزانة ثياب احتياطية فيها كل ما يروق للنساء.. استحمي ودعي شعرك الاسود الجعد ينسدل حراً على كتفيك.. وضعي الاقراط التي اهديتك اياها هيا، اريد ان ارى الشامة على خاصرتك.

الخادمة: يا مولاي.. دعني اذهب لاغير ثيابي واستحم في غرفتي، لا يليق بي استخدام حمامك الملكي.

(الملك يقترب منها، يحيط خصرها بيديه ويتحسس مكان الشامة باصابعه).

الملك: عظيم انه الحجم الذي يروق لي، لاتزيدي وزنك هذا هو ما يثير شهواتي، هل تسمعين؟ هيا اذهبي الان وانتقي الثياب التي تعجبك من الخزانة.

الخادمة: مولاي، لا استطيع فقد هيأت ثوباً مدهشاً لهذه المناسبة وهو في غرفتي.

الملك: أنا آمرك فنفذي اوامري.

الخادمة: أذن ليسمح لي مولاي ان استحم وارى ما سأفعله بشأن الثياب.

الملك: هيا، اذهبي وسأنتظر عودتك اليّ.

(تدخل الخادمة مرتاعة وتدخل الباب الذي اشار اليه الملك وعلى التو يغلقه من الخارج ويحكم اغلاقه، نسمع هياج الكلاب وصراخ المرأة وهي تقاوم هجمة الكلاب، لكن صراخها يتلاشى مع زمجرة الكلاب ولا نعود نسمع سوى انين وحشي يختلط مع النباح المتقطع)

(الملك امام احدى المرايا مزهواً)

الملك: الان، لا أحد يعرف بوجود الشبيه، اتكون هذه المرأة قد اخترعت قصة الشبيه؟

يدور حول المرايا ويفتش وراء المنضدة وتحتها.

الملك: ايكون موجوداً هنا في غرفة عرشي؟

(ينظر الى المرآة ويدور يدور على نحو جنوني)

الملك: انا فريد زماني.. انا المتعدد، المتكاثر في شخصي ولا شبيه لي على الارض.

(يتشمم الرائحة المقززة)

الملك: ولكن هذه الرائحة المريعة، يا الهي انها تلاحقني، لا.. لن تهزمني رائحة كريهة ايتها الازمنة لا.. ايتها الدماء، وايتها الحروب البديعة التي ابتكرتها لتجعل حياة البشر ذات معنى، هؤلاء البشر الاغبياء.

(يسمع خشخشة وصوت فتح نافذة، يفزع ويتراجع الى الوراء) الملك: ايكون هو؟.. لا.. ليس من احد هنا، يلتفت لا.

الملك: تعالوا وانظروا الى خلودي تعالوا وتعلموا مما فعلت واعرفوا كيف يكون البقاء المؤبد للعروش العظيمة، لقد نلت منكم جميعاً الرجال والنساء

والاقارب والخدم وتركت الجميع ورائي، ولم يتبق امامي سوى ان ارتقي الاعالي واعلن ملوكيتي على الارض كلها.

(اصوات تصفيق وهرج وهتافات... ظلام تدريجي ونباح كلاب)

(ونرى الملك يتناول زجاجة دم ويشربها)

الملك يضحك وهو يجلس على العرش ويعيد وضع التاج وينفض الغبار عن ثيابه ويمسح الدم عن فمه وذراعه ويضحك.

(تسمع زمجرة الكلاب، وراء الباب)

الملك شبه خائف: كنت اعلم ان الكلاب لن يعجبها مذاق دمي المختلط بدماء قتلاي، اعرف ان الكلاب لاتحب طعم اللحم الهجين وكنت احصن نفسي بهذا ضد العالم كله، ضد الغناء، انها اسطورة الدم، لم يكن ما فعلته هباءً لقد نجوت، الدماء جنبتني الهلاك، انا رجل الزمن، انا سيد البقاء.. ينهض ويشم الرائحة ويتشمم ثيابه ويديه، تبدو يداه زرقاوين.

الملك: لا.. لا.. مزرقة سوداء، ماذا يحدث هذا، ما بال "يصرخ" يدي مزرقة سوداء، ماذا يحدث لي.. "ملتاعاً" لا.. لا.. لا.. لا يمكن مستحيل.. مستحيل، يتشمم يديه: هنا، الرائحة، رائحة التفسخ، لا.. لا.. انه جسدي، انها رائحتي انها النهاية.

(يتفحص جسده واعضاء جسده ويتألم)

الملك: لا.. لن تجرؤي ايتها الاكوان، لن تجرؤ ايها الموت، لا...

سأحطم كل شيء.. حتى انت ايها القدر اللعين وانت ايتها الايام سأجعلك نثارا، واطفئ الشمس واحطم القمر واقتلع الجبال واردم المستنقعات واوصد ابواب الارض.. لا.. لا يمكن ان تنال مني ايها الموت.

يتصرف كالمجنون يخلع قميصه وبنطلونه، ونرى ان زرقة الغنغرينا تجتاح اطرافه وهو في ملابسه الداخلية.

الملك: انا، انا الملك العظيم، صانع النصر وقاهر الاعداء، هل اتحول الى جثة مثل الرعاع؟.. اذن ما جدوى كل تلك الدماء التي احتسيتها، لعلني بحاجة الى المزيد.

يذهب الى المنضدة ويشرب ثلاث زجاجات ويلقي بها على الارض.

الملك: الدم، المزيد من الدم.. المزيد من اسباب البقاء.. وسأعلن الحرب على الجميع المزيد من النار والحرائق، سأبقى، سأحيا، ولابد من.. لابد من قتل المقربين الذين يتربصون بي ليحتلوا العرش، ايها الحراس.. تعالوا.. اسرعوا اليّ بالمزيد من الدماء.. هل عثرتم عليه.. لا.. لا يدخل احد.. ابتعدوا.. لا اريد ان ارى احداً لا.. اغربوا عن وجهي، انتم القانون وانا الباقي.

(ينظر الى اطرافه المزرقة ويتأوه لفرط الالم ولا يقوى على السير منتصباً)

الملك: ايتها الاوبئة ايها الهواء، ايتها الازمنة الخؤون، لن تهزموني.. لن اخسر معركتي معكم..

يفتح الصندوق ويخرج منه رجل يحمل مسدساً يوجهه الى رأس الملك.

الرجل: لقد انتهى كل شيء يا صاحب الجلالة، وها انا امامك لا صنع الخاتمة.

الملك غاضباً وفزعاً

الملك: من انت ومن اين اتيت؟

الرجل: ايها الملك، يا مصاص الدماء، يا وحشنا المنهوم.. انا واحد من هؤلاء البشر، مجرد رجل من هذه البلاد.

الملك: أأنت الشبيه.. شبيهي الاخير؟

الرجل: وهل تراني اشبهك؟ كيف يشبه رجل نكرة من عامة الناس جلالة ملك البلاد؟

(يتحرك الملك متحاملاً على آلام جسده المتفسخ)

الرجل: قف حيث أنت، لا تتحرك..

الملك يصرخ: ايها الحرس.. ايها المرافقون.

(يسرع الرجل ويضع فوهة المسدس لصق صدغه)

الرجل: اخرس يا صاحب الجلالة فلم يعد احد موجوداً قربك.

الملك: من انت ايها القاتل؟ ما اسمك.
الرجل: لست قاتلاً يا مولاي فتلك صفة لا انازعك عليها، ولا يهمك ان تعرف اسمي لانك ستنتهي بعد لحظات قصار.
الملك: لا.. لن تقتلني، لن تفعلها ايها الرجل الطيب.. سأمنحك الثروة والمكانة، سأمنحك السلطة.
الرجل يضحك: لا.. لا ايها المسكين، لن اقتلك فقد تكفلت الغنغرينا بذلك وحسمت امر نهايتك.. انما انا من اختار ذلك ووضع السم البطيء في دماء الضحايا.. ولا شأن لامثالي بالسلطة والثروة، لانني لا اريد لنفسي مثل هذه الخاتمة.
الملك: ارجوك، فلنتحدث، ارجوك اسمعني.
الرجل: هنا في التابوت الذي كان عرشك وسريرك ستنام مع الجثة وينتهي امرك.
(الملك يبكي، ثم يركع امام الرجل)
الملك: سأهبك كل ما تأمر به.. مقابل ان تهبني حياتي.
الرجل: لا احب العروش اما الثروة فهي لاهلها من ضحاياك.
الملك: لن تقتلني، ايها الشاب الطيب.
الرجل: لا تضيع الوقت، هيا نم مع الجثة في التابوت الواسع ــ التابوت الملكي، هيا ايها الوحش المرتجف.
الملك: ولكن اتظنون انني سأنتهي؟ وحتى لو مت فانني عائد اليكم بصورة او باخرى.. عائد اليكم.. افهمت؟
يمسكه الرجل من ذراعه ويدفعه الى داخل التابوت وهو يقاوم مقاومة المستميت، ويصرخ طالباً النجدة والرجل يغلق الصندوق ويضع قفلاً كبيراً عليه.
الملك ايها الحرس ايتها الزوجات، ايها الابناء اين انتم، اين ذهبتهم.. النجدة يا أهل القصر.. يا حراس.
الرجل: ليس هناك من احد يسمعك.. انها النهاية يا صاحب الجلالة لقد تكفلت الغنغرينا بالامر ولم تضطرني الى اطلاق رصاصة واحدة.
يتحرك الرجل بسرعة في القاعة وينتزع صور الملك ويمزقها ويلقي بها في المدفأة المشتعلة وبعد ذلك يجلس في احدى زوايا القاعة وينتحب.
الرجل: لقد دمرت حياتنا ايها الشقي، وسرقت مني المرأة التي احببتها ولم اوفق في انقاذها فهل سينفعني موتك في شيء.. لا.. لايجدر بي قول هذا، لقد انقذت ضحايا محتملين من جنون هذا الوحش.. ولكن لن يكون بوسعنا استعادة من فقدناهم، لا.. ما يعزيني انهم الان يرقدون بسلام وستهدأ ارواحهم المضطربة.. هل ستهدأ روحك انت يا أمرأتي الحبيبة التي ضحت بنفسها وروحها من اجل الاخرين.. وهل ستغفرين لي ايتها الباسلة بعد ان قدمت حياتك قرباناً لنجاتنا؟.. كيف لم اتحسب لمكر الملك ....؟
(اصوات ضجيج وصخب وشجار وهرج اصوات نساء واطفال)
يدخل احد الحرس مسرعاً ويعانق الرجل الجالس على الارض.
الحارس: أخي وحبيبي.. اعرف انك لم تستطع انقاذها هيا لنخرج من هنا فأهل القصر منهمكون باقتسام المواريث الخسيسة، هيا ياعزيزي.. فلا جدوى من البكاء الان.
الرجل: هل علم الجميع بما حدث؟
الحارس: نعم اعلنت موته لكن احداً لم يكترث للامر وكأنهم كانوا يترقبون نهايته ليفعلوا ما يشغلهم، تقاسم الثروة وتناهب الارث.
(صوت شهقة وحشرجة..)
الرجل" انتهى كل شيء.. مات..
الحارس: هيا أذن.
الرجل: ورجالنا ؟
الحارس: يطوقون القلعة ويسيطرون على المداخل والانفاق، وكل شيء تحت سيطرتنا.
(الرجل ينهض متعباً وحزيناً ويمسح دموعه).
الحارس: ما كان بوسعنا فعل شيء الا بمساعدتها لابد من ضحية تفتدينا.
الرجل: ولابد من شبيه اخير ينتقم لها.

التكوين المسرحي وطبقات المعنى

أ. د.
عقيل مهدي يوسف

يقول المتلقي في المسرح، بعملية تجنيس، او مشاكله للعروض المسرحية التي يؤولها بدراية، محاولاً ايجاد صلة ما بين عناصر التكوين البصرية والسمعية والحركية للمشهد، والدلالة العميقة لطبقات المعنى.

تسرد مظاهر جديدة في المسرح الحديث، تتعلق بالحدث ومفهومه، وبالزمان والمكان، وبالموضوع، وبكل عناصر الخطاب المتشظية، والمغربة، والمتنافرة والحافلة بانزياحات تتطلب كفاءة انتاجية وتفاعلية لادراك سياقات العرض المركبة.

من المنعطفات المعرفية في حقل المسرح، محاولة بعض الباحثين، واساتذة المسرح، توظيف آليات جديدة، ووضع وحدات تعليمية لمنهجية المبدع الكبير (ك. ستافسلافسكي)، لتعزيز التحصيل المعرفي والمهاري للعاملين في التمثيل والاخراج والتقنيات. في حقول المشهد البصري، والسمعي، للسينوغرافية، وتعزيز عمليات الذاكرة الانفصالية المركبة، وهي تستدعي تكويناتها، وتتعرف على تشكيلاتها وتميز فضاءاتها.

(ج. ك. كرستي) واحد من المشتغلين على الطريقة الذي ربط خبراته الجديدة مع القدرات الفعلية للممثلين والمخرجين، مما نال رضا واعجاب ستافسلافسكي، وعزز من منهجيته الابداعية، المنطلقة من مثيرات حسية، تتعلق بالواقع الخارجي، وبدواخل الفنان، وبطريقة ترتيب الانتباه، والادراك وتفسيرها على شكل

رموز، وايماءات، وحجوم "ميزانيسنية" ان (المدرسة) تنظم الموهبة، وتضفي عليها مرونة، وتكشف للفنانين الجوهر الداخلي لابداعهم، وهي ليست بديلاً من الابداع، بل تهيئ له ظروفاً مواتية. وكما قال (غوركي) ان الموهبة كالجواد الاصيل يجب ان نعرف كيفية ترويضه، والا فقد جدارته.

لا تركز ــ كما يشاع في مسرحنا العربي للاسف ــ على سايكولوجية الابداع، بل انها تتعمق ايضاً في كيفية التجسيد الابداعي، وتعبيرية الشكل الفني،

في هذا الكتاب يناقش ــ المؤلف ــ نظرية الخشبة ــ لتكنيك التقني، وطريقة العمل على النص، واعداد الدور (وتجسيده الابداعي من خلال افعال شرطية وكاركتر وايقاع) لم يرد ستافسلافسكي ان تبقى منظومته الابداعية في الرؤوس وانما في ذاكرة العضلات لان (الحدث) المسرحي، عضوي، فعال، وهادف، ينسج حياة الشخصية الداخلية والخارجية ويكشف بتحفزاته البصرية والسمعية عن الدال اولاً، وبالتالي المدلولات المفتوحة لتلقي العرض. فالحدث وسيلة رئيسة للتعبير عن حياة فنية مفترضة، ترسم شكلاً ابداعياً حينما ترتبط بالظروف المعطاة.

وينبغي الحفاظ على اجزاء الحدث، وعلى منطقته ايضاً. مثلاً حدث ان تأخرت (ن.م. مرفوفا) في مسرح (مالي) عن الظهور على خشبة المسرح، وسبب ذلك انها كانت تبحث عن منديل تضعه تحت اناء الحساء الحامي. انها كانت تعتقد بان تحطيم منطق الحدث الفيزيقي، سيحطم حياة الممثلة الداخلية بشكل فوري!

وقد ميز ستافسلافسكي، بين الممثل صاحب الحرفة وهو يلعب للجمهور في العرض في حين الممثل في المعايشة يلعب للمشارك اكثر منه للذات.

في مسرحية الخال فانيا لتشيخوف (أ.ك تساراسوفا) لعبت دور سونيا، ولعب دور استروف، الفنان ستافسلافسكي. ارادت حسب الدور ان تقنع استروف بالا يشرب كأسه وهو يفرط بالشراب، لم يرجع ستافسلافسكي الكأس، لانها لم تقنعه بفعل ذلك!! بل ظل ممسكاً بالكأس. ان كلماتها كانت غير مرتبطة بالحدث المسرحي، وحين سقط بيدها، وتوسلت اليه بصدق، ناولها حينئذ الكأس!

وهذا الصمت العضوي كما يسميه، لغة تبث الرسائل بالاشارة وتعبيرات الوجه، بوصفها تعبيرات خارجية للحدث. وهذا ما يمكن تسميته بالثقافة (البلاستيكية) التي تشترك مع تقنية الالقاء، والحركة، والتشكيلات بوتيرتها الايقاعية، وبالعادات، والميزانسينات والمجاميع. فالممثل مثل الرسام، لا يقدم وحدات مفككة بل لوحة متكاملة العناصر، او شريطاً سينمائياً للرؤى. فحين يتحدث ممثل عن جرو صغير ستكون نبراته مختلفة عند حديثه عن كلب ضخم متوحش. هذا النحت ــ نص، يخص الالقاء بشكل رئيس، وهو الابداع بوصفه رؤية داخلية والالقاء، يحدده (كوكلن) لياقة الممثل.

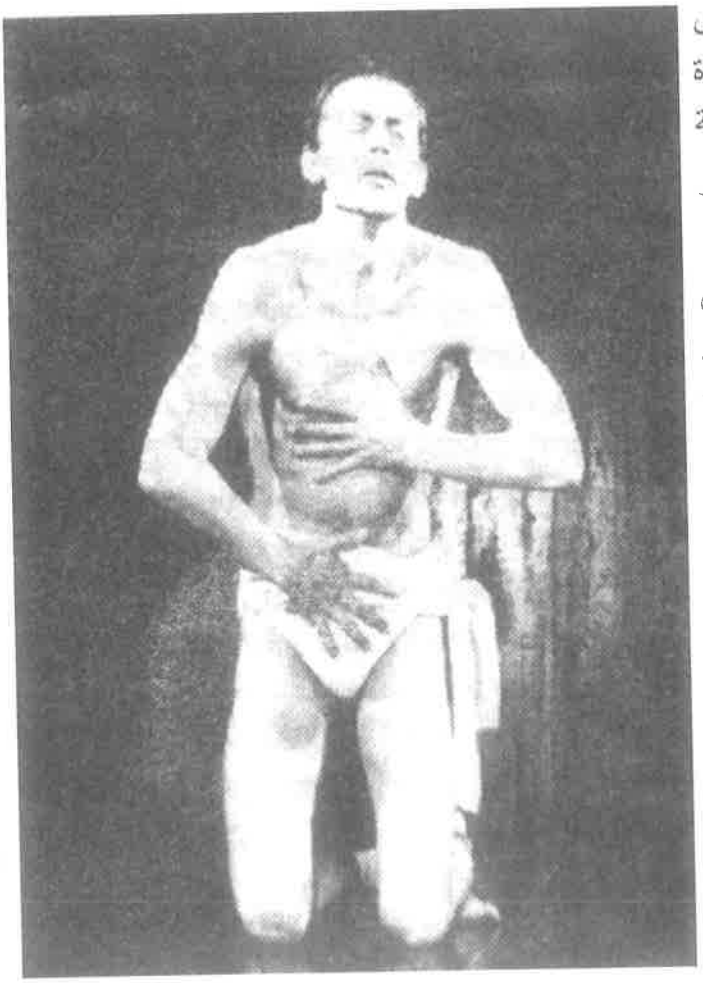
والرقص، مفتوح في العرض المسرحي، يتكون من خطوط، واشكال، وحدود، ويشغل حيزاً وتكون حركاته معقدة، ومتنوعة، في تعبيراتها التشكيلية والموسيقية، في حين يكون الرقص في الرياضة خطياً، اكثر منه منظورياً.

المرض على الايقاع والرذمية، لانه لازمة سلوكية للعرض وللممثل في آن واحدة وانعدامها بمثابة قلب مريض، وسير اعرج، وحبسة في الكلام.

انها تسبغ الدينامية للحدث، فضلاً عن رسم ابعاده الداخلية والخارجية مثلاً ــ ايقاع ورذمية الركض، تختلف عنه سارق مطارد، وهو مضطرب مذعور، قلق، وبين ركض متسابق، يكون متوتراً من الداخل وبتركيز عال. يخص التعبير التشكيلي العلاقات المتبادلة ما بين

المجاميع والميزانسين.

والميزانسين مواقف، وتبدلات، او تغيرات في الشخوص المسرحية في فضاء العرض، وتطور في الزمان، ونسق مستمر، ومحدد في الوقف وتشكل المجاميع لحظة "ثابتة" في التكوين، مثل كادر مستقل في الفلم ومنفصل. الميزانسين يحتوي تكوينات المجتمع كلها، ويعبر عن الجو العام، ويجسد معنى الاحداث، بحيوية معبرة، من خلال اختيار زاوية رؤية، تجسد وضعية مؤثرة فنياً للممثلين، وتجسد ـ ايضاً ـ برهة محددة من حياة العرض ولابد للممثل (من حيث الصورة) ان يتحسس خطوط شكله، ويحرص على عدم تحطيمه للشكل بزوايا زائفة، ومتقاطعة. اثبت قدمي اليمنى، امد قدمي اليسرى على الكرسي، لاضاءة المصباح، بهذه السلاسة سيمتد الخط المستمر بتدفق، وبرؤية واضحة.



وحجومية التشكيل المعماري (في المشاهد الجماعية) يحدد رسم بنائها التكويني، ويبرزها نحتياً، ويحقق لها تعبيراً (جرافيكياً) وستكون خطوط الارضية منكسرة بوضع الاثاث، والمستويات لمنصات متنوعة، ومدرجات... وغيرها.

يحرص الميزانسين على تنظيم وضعيات مختلفة، ومجاميع، ودمجها بمسار عملية واحدة تخضع لتطور سببي، ومن مرحلة انتقالية الى اخرى، ومجالات متباينة من دون ان تخسر اللحظات "الوسطية" التكوينية.

مثلاً في مسرحية (روميو وجوليت) ثمة مركز تكويني، هو (حفلة العشاء) في كل لحظة، تظهر لوحة او جانب من جوانب تطور الميزانسين وهو بمثابة عدسة مكثفة، تعكس تيار الاحداث في العرض، وبؤرة رئيسة تجمع انتباه المتفرجين، وفنار يضيئ الاهم الذي ينبغي التركيز عليه من قبل المشاهد وكل تكوين يحتوي على (راكورس) المحدد بجبهة خاصة من الاستقبال البصري لها، وهو حالة المادة المعبرة في المنظور، والمختصرة للاجزاء البعيدة عن الواجهة.

ان اجتماع العناصر الابداعية، وانتظامها في التمرين المنهجي على مدار سني الدراسة الاربع، يشكل "تواليت"، او لياقته الابداعية. وهو يعزز ثقة الممثل بنفسه وبابداعه.

قد يكون المخرج هو الممثل مثل شجبكين، او يكون هو المؤلف مثل (استروفسكي). لكن ستافسلافسكي اكد شخصية (المخرج) المبدعة للعرض، فهو ليس منظماً، ومفسراً ومدرباً، وانما ـ ايضاً ـ خالقاً للعرض.

وان كان منطق الافكار من صياغة المؤلف

الدرامي، فان "الكلمات" من الممثل والافعال الجسدية هي المقدمة العملية لالقاء الكلمات.

وكما يقول بوشكين، قد يكون المؤلف اكثر وعياً من بطله، وان الفكرة تتكشف من صراعاً صوتياً، وليس مجرد كلمات حوارية. ان جولييت وتخليت كيف سيسجنونه وسيقودونه الى المقصلة وتؤنب نفسها لانها تركته يذهب...الخ. كل هذا يجعل من وداعهما لبعضهما، يتم على خلفية من الاحاسيس، التي تشكل مشهداً مأساوياً، وليس مجرد حب عابر، بسيط. ينبغي على الممثلة ان تنسق هذه الافكار غير الظاهرة في الحوار المباشر، مع مشاركها، لان تحت النص، تحركه مثل هذه الرؤى وهذه الافكار و (الطباع) كما يذهب (انجلر) لا تتحدد بذلك الذي تفعله الشخصية فقط، ولكن ايضا بـ (كيف تفعله).

ولم يختر (جولدوني) جغرافية ايطالية، لزمن حدثه، وبالشتاء الذي تنهمر فيه الامطار، ليجمع شخصياته في (غرف) موصدة! من الخطأ ان تقدم فينيسيا في (بالكون) زجاجي مفتوح.

ولا يمكن نقل الحدث (في العقل اساس البلاء) ليجرييؤدوف من (موسكو) الى (كييف)! ومن ناحية (النساء)، برغم انهن قدمن من قبل تورجينف واستروفسكي، اللذين عاشا في عصر واحد، ولكن لكل منهما فهما خاصاً للمرأة، يبدو وكأنه قادم من عالم اخر مختلف او تنفصل بينهما مئات السنين.

ونماذج (غوغول) تتطلب اسلوباً هومرياً في عرض الشخوص وتعظيها ووجد (دانشفكو) ان شخصيات استروفسكي تتلبسها روح ملحمية نبيلة وتنظر عيناه الحكيمتان بهدوء للحياة، فتنفذ في اعماق الشخصية البشرية ولا يمكن قطع بطل تشيخوف عن ظروفه المحيطة الا بصعوبة بالغة، لفهم كيف يمر اليوم متثاقلاً بطيئاً، قرب مواقد متقدة، وحقائب، وجولات، وشرب الشاي، ولعب البلياردـ على خلفية روسية من حيث الاثاث الداخلي، وسط الاعيب الانارة، وضجيج الاصوات، الذي يتسلل من الخارج ويؤثر على العالم الروحي للانسان. في حين تبقى شخصيات (شكسبير) خارج اطار وسطها البينوي المحدد، لتميزها بفردانية غير مكرورة.

البيئة المكانية والزمانية تخدم ابداع الممثل؛ (كانت كينبر) الممثلة المرموقة تبكي بصدق حين تباع املاكها في (بستان الكرز) لتشيخوف، وهي تصغي لموسيقى (امواج الدانوب) وهي تتعطر بعطر اهداه لها تشيخوف، وحين لم يحضروا النوطة، عزفت الموسيقى صوتاً آخر، فلم تبك كينبر لان الجو العام المحيط بالخشبة لم يطن هو نفسه، فلا تمثيل بلا عطر وموسيقى، لاقتران ذلك شرطياً باداء الممثل وابداعه في حالة كينبر هذه.

ان شريط السينما الداخلي للممثل، لا يجهز (النبرات) الصوتية وانما يستدعيها بعفوية، ويبرزها، فلا ينبغي ان نحفظ الدور ونلقيه كما البارحة وانما حسب عادة يومنا هذا.

هذه الانطباعات المستجدة، والرغبة في التجدد، وترقية وسائل الابداع والنظر بروح خلاقة مبتكرة للظاهرة المسرحية، جعلت من ستافسلافسكي، مثلاً يحتذى في كتاب "كرستي" بوصفه منهجاً قابلاً للتوظيف، وليس املاءً ووصايا مقدسة مقفلة، متعالية على التجربة الابداعية في السلاح.

ج.ك كرستي ـ تربية الممثل في المدرسة ستافسلافسكي ترجمة د. عقيل مهدي يوسف ـ دار الكتاب الجديد المتحدة بيروت: ٢٠٠٣.

قضية اتحاد أدباء وكتاب العراق تتفاعل

الاتحاد العام للكتاب العرب يعلق عضوية اتحاد الكتاب العراقيين مجددا!

استنكار وشجب لموقف

10

رد على كلام غير

لا يحتاج كتاب العراق إلى وصاية

بيان أدباء العراق في استراليا

اتحاد الادباء بين التجاذبات والاقصاء

وثائق

الأدباء العراقيون..

بعد أن علقتهم مشانق النظام

اتحاد الأدباء العرب يعلق عضويتهم

■ ياس السعيدي

بالرغم من كل ما مر به العراق من أختناق ثقافي جرّاء الدكتاتوريات المتلاحقة التي حكمته، واصلت الثقافة العراقية التنفس بقوة سواء أكان ذلك من رئة المنفى أو من رئة الداخل المحاصرة والمراقبة من كل الجهات.

وبعد سقوط النظام أستطاع أدباء العراق العمل بأكف زال عنها خوفها الازلي من القيد فأنتقلوا من مرحلة اللجنة التحضيرية الى مرحلة الانتخابات العامة التي أقيمت في ٢٠٠٤/٧/٢٥ وبوجود قضائي أعطى الشرعية التامة للعملية التي اقنعت الجميع ماعدا الاتحاد العام للادباء والكتاب العرب الذي علق عضوية الاتحاد العام للادباء والكتاب في العراق وتجدد هذا القرار في المؤتمر الاخير بمدينة (سرت) بليبيا أواخر تموز ٢٠٠٥.

ترى ما هي الاسباب التي تدفع اتحاد الكتاب العرب الى تعليق عضوية احد مؤسسيه اذا كانت الشرعية الانتخابية موجودة..؟ وأذا كان هذا نتيجة الظروف الحالية فأن هذه الظروف سياسية وأتصور أن الاتحاد العام للادباء والكتاب في أي بقعة على الارض يهتم أولاً بالنتاج الفكري والابداعي بالرغم من وجود علاقة لهذا النتاج بالوضع السياسي.

عموماً كل هذه التساؤلات وغيرها من المواقف يجيب عنها أدباء عراقيون وعرب وذلك من خلال آرائهم المنشورة في الصحف العراقية والعربية ومواقع أدبية اخرى بغض النظر عن فحوى هذه الآراء.

نبدأ أولاً من بيان الاحتجاج والشجب الذي أعلنه الاتحاد العام للادباء والكتاب في العراق على لسان الناطق الرسمي بأسمه السيد ابراهيم الخياط والذي جاء فيه:

لقد سبق لاتحادنا أن وفر جميع البيانات الخاصة بوضع اتحادنا ومنها اجراء انتخابات عامة في ٢٠٠٤/٧/٢٥ أعقبت عمل اللجنة التحضيرية التي أدارت عمل الاتحاد قبل ذلك التاريخ بحضور قاض رسمي رشحته وزارة العدل، صادق فيه على شرعية الانتخابات وأكتمال النصاب القانوني، وكنا في حينها ننتظر وصول وفد من الامانة العامة للاشراف على الانتخابات، لكن ذلك لم يحصل ربما لاسباب امنية معروفة فبادرنا للاتصال بالزميل الدكتور عبد المطلب محمود، الامين العام للاتحاد في العهد السالبق الذي ارسل رسالة للامانة العامة ابدى فيها استعداده للاشراف على الانتخابات وهو

الشاعر
ابراهيم الخياط
الناطق الاعلامي للاتحاد

ما حصل حيث حضر المؤتمر الانتخابي وبارك للهيئة الجديدة فوزها، وكان قبل ذلك قد اعلن عن حل المكتب التنفيذي السابق وفقاً للاصول وللنظام الداخلي المعمول به والذي لم يتغير حتى الان تمهيداً لأجراء الانتخابات الجديدة.

وقد أصدر أدباء العراق في استراليا بياناً نُشر في الصفحة التاسعة من صحيفة الصباح الجديد في عددها الصادر يوم الاحد ٢٠٠٥/٩/٤ وقد جاء فيه:

"أننا نعلن وبوضوح لا لبس فيه انحيازنا العراقي أولاً وأخيراً للمشروع الديمقراطي الذي يتبناه أتحادنا في العراق وانحيازنا أيضاً لهذا الاتحاد بوجه الحملات القومية لعرب يظهر التاريخ أنهم لم يبرعوا في شيء قدر براعتهم في استحداث اتحادات وجامعات عاطلة تعيش على مآتم شعوبها".

كما وقد أصدر المكتب الرئيسي لمنظمة (كتّاب بلا حدود) في المانيا بياناً نشرته الصباح الجديد على

صفحتها التاسعة في عددها الصا
٢٠٠٥/٩/١٨ وقد شجبت المنظ
وقالت في بيانها:

"أن الموقف الاخير للاتح
بالاستمرار بتعليق عضوية ا
العراقيين ليس غريباً مع استمرار
والاصرار على خطاب الاقص
موضوعي وغير مهني، إذ يفتر
الى وجهات نظر العراقيين والتع
في ضوء استحقاقاته الثقافية ول
أوهام ونكوصات افتراضية موج
منتجيها".

اتحاد الادباء
بين التجاذبات والاقصاء
■ كريم الوائلي

أما جريدة الصباح فقد نشرت على صفحتها الحادية عشرة في عددها الصادر يوم الثلاثاء ٢٠٠٥/٩/١٣ مقالاً ساخناً كتبه أسامة العقيلي حيث قال:

"ولكن أين كان شرف الاتحاد العربي وشجاعته حين قتلت حروب صدام اكثر من مليون عراقي ؟ أين كان الشرف والموقف الشجاع العروبي من المقابر الجماعية ؟ أين كان من ذلك الكم المخيف من السجون والمعتقلات ؟ أين كان من الحصار الذي أجاع شعبنا وقتل أطفالنا وكان حصاراً عربياً في كل شيء ؟ أين هذا الشرف الان وأين العروبة واللغة التي تُزيّن عنوان الاتحاد من الارهاب والقتل اليومي في العراق ؟ أين كنتم حين اجتاح سيدكم دولة عربية لطالما أنفقت على مؤسستكم ؟ أين كان هذا الشرف وتلك الشجاعة حين نفى الدكتاتور آلاف الادباء والمبدعين العراقيين ومثلهم من عُذّب وسُجن وأعدم؟".

بغداد BAGHDAD
العدد ١١٥٩ السنة الرابعة عشرة
الأحد ٤ أيلول ٢٠٠٥
سالة إلى الاتحاد العام للإدباء والكتاب في العراق
استنكار وشجب لموقف اتحاد الادباء العرب

أما محمد ثامر يوسف فقد كتب في الصفحة السادسة من جريدة الاتحاد يوم الثلاثاء ٢٠٠٥/٩/١٣ رأياً هادئاً ومختلفاً جاء فيه:

"مهما بحثنا لن نجد سبباً مقنعاً واحداً أو حجة معقولة لذلك التشبث الذي عليه اتحاد الادباء والكتاب في العراق وأصراره على ألغاء تعليق عضويته في اتحاد متخشب أكل الدهر عليه وشرب كالاتحاد العام للكتاب العرب، تلك العضوية التي ظلت (معلقة) بفخر عروبي منقطع النظير منذ سقوط الصنم وحتى الساعة".

في حين كتب ياسين النصير في رسالته الموجهة الى الاتحاد العام للادباء والكتاب في العراق والمنشورة في جريدة بغداد يوم الاحد ٢٠٠٥/٩/٤ متألماً لهذا الموقف وغير مستغرب له:

"فلا نستغرب موقف هؤلاء الرسميين فهم نسخة مشوهة من حكوماتهم التي ليس بينها من أنتخب ديمقراطياً وليس بينها من أدخل معارضين في تنظيماتها الادارية".

وكتب ابراهيم الخياط في الصفحة السابعة

لجريدة الاتحاد يوم السبت ٢٠٠٥/٩/١٠ مقالاً نأخذ منه:

"علينا أن نعرف بأن جُل الاتحادات والروابط العربية تحمل تزكية حكوماتها اكثر مما تحمل تخويل الادباء وشوراهم وعلينا ان نعرف بأن الامين العام لاتحاد الادباء العرب هو أمينة منذ عام ١٩٧٧ ولا نظنه سيغادر ومحميته الا بأنقلاب أدبي وأذاعة بيان رقم واحد ثم أنه صدامي الجيب والهوى وخلٌ خليل لأزلام النظام المخلوع".

وفي مقال كتبه صلاح حسن ونشرته جريدة الصباح الجديد يوم الخميس ٢٠٠٥/٩/٨ على صفحتها التاسعة حيث قال:

"قد لا يعلم المثقفون العرب ان الفرد العراقي له القدرة على محاورة الاخر بغض النظر عن هويته ولغته ومكان اقامته. وقد يضطر المثقف العراقي بعد هذا القرار الى البحث عن منتديات وتكتلات جديدة غير قائمة على القومية والطائفية والعروبية كما هو الحال الآن وبالتالي سيخسر الاتحاد الموقر أحد أهم أعضاءه".

وأضاف يوسف المحمداوي في صحيفة الصباح موجهاً كلامه لمن ساهم في هذا القرار:

"من هنا اضاء المتنبي ظلمتكم بشموس شوارده التي تتكرر فأين الثرى وأين الثريا يا أبن عرسان، أن كان عذرك الواهي أن بلدي محتل فكان الاجدر بك أن تكون منصفاً وتطالب بتعليق عضوية بلدك المحتل منذ عشرات السنين فأي علم يرفرف الآن على جولانكم" !؟

ومسك ختام آرائنا العراقية لمالك المطلبي الذي قال في مقال نشرته الصفحة الثقافية في جريدة الصباح الجديد كما ونشره موقع كتابات:

"هل كنا أحسن في اتحاد الادباء العرب أم أحسن حين أُخرجنا منه، والله لأفضل ألف مرة أن احتفي بالجواهري وأنا خارج اتحاد الادباء العرب من أن أكون داخل ذلك الاتحاد والجواهري ــ بل أسمه ــ من المحضورات السبعة".

وعن آراء بعض الأدباء العرب نعرض أولاً لمقال محمد كاديك الذي نشرته جريدة الشعب الجزائرية في عددها الصادر يوم الاحد ٢٠٠٥/٩/٤ حيث قال:

"أننا نعتقد أن حق العراق في تفعيل المشهد الثقافي العربي لا يمكن ان يجمده احد، والعراق الاشم قادر بأبنائه البررة على أن يكون المنارة الزاهرة للثقافة فهو أصل الحضارة وهو موطنها ولا يمكن أن تنال منه الاعيب أولئك الذين يرفعون لافتات الثقافة وما زال في قلوبهم بقية شوق لموائد صدام حسين العامرة".

أما عن جاسم المطير فقد قال لصحيفة الشعب الجزائرية في عددها الصادر يوم ٢٠٠٥/٩/٥:

"الكتاب والأدباء العراقيين في العراق الجديد

ليسوا بحاجة الى اتحاد الكتاب العرب.. موضحاً بأن هذه المؤسسة التي ترفض عضوية العراقيين ما زالت تحت ما وصفه بـ (قيادة الجوقة البعثية)".

وأكد رابح خدّوسي في الصحيفة نفسها: ان اتحاد الكتاب العراقيين اذا كان ممثلاً لجميع الافكار والاتجاهات والجهات ومنتخباً بطريقة ديمقراطية فأنه أي (رابح خدوسي) يرى ان حق الاتحاد العراقي مشروع.

كما ان هناك بعض الآراء لأدباء عرب أيدت مشروع التعليق كالدكتور احمد منور في جريدة الشعب الجزائرية الصادرة يوم ٢٠٠٥/٩/٥ حيث قال:

"أنه لا يوجد أي ممثل لأتحاد عربي حضر أنتخاب الاتحاد العراقي وعاينه".

في حين قال علي ملاحي في الصحيفة نفسها:

"العراقيون لا يستطيعون التنفس كيف لهم أذن أن ينتخبوا مكتباً بطريقة صحيحة وقانونية".

بينما كتب (ز ـ كمال) في جريدة الشعب الجزائرية يوم الثلاثاء ٢٠٠٥/٩/٦ مقالاً أكد فيه أهمية دور المثقف العراقي في هذه الفترة حيث قال:

"بالعكس لابد من اعطاء فرصة المشاركة للمثقف العراقي من اجل المساهمة الفعالة في تنشيط الساحة الثقافية المحلية والعربية".

بقي لنا ان نسمع رأي الطرف الاخر وهو اتحاد الادباء والكتاب العرب على لسان رئيسه عز الدين ميهوبي الذي صرح للشرق الاوسط اللندنية في عددها الصادر يوم الاربعاء ٢٠٠٥/٨/٥:

" نأمل أن يتفهم اعضاء المكتب الدائم في

اجتماعهم القادم الذي سينعقد في طرابلس في ٢٠٠٥/٧/١٠ وان يعيدوا النظر في قراراتهم ومثلما تعاملوا مع الاتحادات التي مرت بظروف مماثلة ان يتعاملوا مع اتحاد كتاب العراق. هناك اتحادات لم تعقد مؤتمراتها لحد الان، وهي تمارس عضويتها".

وفي مقال له نشرته جريدة بغداد يوم الاثنين على صفحتها العاشرة يوم ٢٠٠٥/٩/١٢ فبعد ان وجه أنواع الشتائم لـ (محمد كاديك) بسبب مقالة عن الموضوع، أكد ميهوبي على كلام متناقض تماماً مع موقف الاتحاد الذي يرأسه حيث قال:

" ألتزمت أمام عدد كبير من كتاب العراق في الكويت بأنني سأستقيل أذا لم تستعاد العضوية وتوصلنا في اجتماع المكتب الدائم بمدينة (السرت) الليبية الى ضرورة اعادة الاتصال بقيادة اتحاد كتاب وأدباء العراق لبحث مسألة المؤتمر الذي انعقد منذ سنة ببغداد ودراسة كل الجوانب العالقة ليستعيد العراق عضويته".

وبالرغم من هذا الرأي الودّي الا أن قرار التعليق مازال ساريا لحد الآن.

وندرج طياً ما ورد على لسان (هيثم رواد) بتاريخ ٢٠٠٥/٩/١٢ كجزء من الحملة التي ماتزال

هل لتجميد العضوية خلفيات قانونية أو سياسية؟

حرب بيانات بين أدباء العراق والاتحاد العام

تتردد اصداؤها في كل مكان لايزال موقف "اتحاد الكتّاب والادباء العرب" إزاء إعادة عضوية "اتحاد الكتاب العراقيين" يراوح بين أخذ ورد، الامر الذي بدا واضحاً خلال اجتماع المكتب الدائم للاتحاد العام في مدينة "سرت" الليبية حيث لم يحتو جدول أعمال الاجتماع على أية إشارة للموضوع بل انتهى اعضاء المكتب الدائم للاتحاد العام الى تجديد تجميد عضوية اتحاد الكتاب العراقيين مع اقرار اعادة الاتصال بمسؤوليه لمعرفة الاوضاع والظروف التي عقدوا فيها مؤتمرهم السابق لتقرير امكانية عودة العضوية وتسوية القضايا العالقة.

بعض الادباء العراقيين من الذين كانوا مؤيدين للمكتب التنفيذ السابق للاتحاد العام للادباء والكتاب العراقيين يقولون ان القرار جاء وهو يحمل مشروعيته القانونية والاخلاقية تأسيساً على عدد من الاعتبارات، أولها: ان المكتب التنفيذي الجديد جاء بفعل عملية سطو تنظيمي زعزعت كياناً تنظيمياً أدبياً كان قائماً وقد اكتسب الدرجة الشرعية من خلال انتخابات ديمقراطية تنافس فيها الادباء العراقيون على عضوية المكتب، كما ان الاتحاد السابق جاء ملبياً لطموحات الادباء العراقيين من القوميات الاخرى حيث يضم ممثلين عنها.

أما الاعتبار الثاني الذي يأخذ به الادباء العراقيون الذين أيدوا قرار المكتب الدائم للاتحاد العام للادباء والكتاب العرب بتعليق عضوية العراق، أن المكتب العراقي الجديد جاء تحت ظل الاحتلال الامريكي وبهذا هو بلا شرعية إذا أخذنا بنظر الاعتبار اتفاقيات جنيف لعام ١٩٤٩ التي تنص بأنه لا يجوز لأي قوة محتلة أن تغير الاطر التنظيمية المدنية في البلد الذي يتعرض للاحتلال.

كما يشيرون أيضاً إلى قرار مجلس الامن الدولي المرقم (١٥٤٦) الذي دعا قوات الاحتلال الامريكي إلى عدم المس بالهويات المدنية.

ويضيفون أيضاً، أن العديد من الادباء والكتاب العراقيين الذين احتلوا الصدارة في المكتب الجديد يروجون لثقافات طائفية وبعضهم لا يملك الحياء في الدفاع عن الاحتلال بذريعة سياسية واهية، كما ان هناك العديد من الشكوك بشأن سلوكياتهم التي تروج للثقافات الفوضوية.

ثقافة وفنون

انه اتحاد أدباء العراق، أيها السادة!

إبراهيم الخياط

ويرد المكتب التنفيذي الجديد للاتحاد العام للادباء والكتاب في العراق على هذه الطروحات مسمياً اياها شكوكاً وادعاءات باطلة وقد لخص المكتب التنفيذي طروحاته في بيان أصدره قبل عدة أيام وقال فيه: لقد بين اتحادنا في الكثير من المذكرات واللقاءات ربما كان آخرها المذكرة التي قدمها الى السيد رئيس الاتحاد العام للادباء والكتاب العرب عز الدين ميهوبي، ومن خلال لقاءات عدة كان آخرها على هامش مهرجان الشعر العربي الذي أقيم في الكويت أوائل مايو/أيار ٢٠٠٥ أهمية اعادة العضوية الكاملة الى اتحادنا ورفع الحيف

الذي لحق بـه جراء مواقـف سياسـية معروفة أدت في النتيجة الى عزل اتحـادنا وتهميش دوره في الفضاء العربـي واقـصائه عن المشـاركة في الجهد الثقـافي والسياسـي والاجتماعي المشـترك للادبـاء والكتاب والمثقفين العرب في المرحـلة الراهنة. ومما يحـز في نفوسنا ان جميع القرارات والاجتماعات كانت تتم بمعزل عن اتحادنا حيث لم تمنح له الفرصة لبـيان وجهة نظره، بـل كان يحـكم عليه غيابـاً او يمنع من دخول قـاعة المؤتمرات كما حـصل فعلاً في مؤتمر الاتحـاد الثالث والعشـرين في ديسمبـر/كانون الاول ٢٠٠٣ وكان من المفترض ان توجه له الدعوة في مثل هذه الاجتماعـات واللقـاءات للاسـتماع الى وجهة نظره او في اضعف الايمان ابلاغه بمثل هذه القرارات، الا ان ذلك وللاسف لم يحدث البتة.

وأشار البيان أيضاً إلى الانتخابات التي جرت فقال انها اسـفرت عن فوز ثلاثين عضواً في المجلس المركزي للاتحاد والذي قام بـدوره بـانتخاب رئيس للاتحـاد هو الدكتور المرحوم عناد غزوان وأحـد عشـر عضواً في المكتب التنفيذي، ونظراً لوفاة الناقد والمربي والاكاديمي الدكتور عناد غزوان رئيس الاتحـاد الذي كان يعاني من مرض عضال، فقـد اجتمع المجلس المركزي للاتحـاد وقرر انتخاب فاضل ثامر رئيسـاً للاتحـاد، كما انتخب عضواً بديلاً للمكتب التنفيذي هو شوقي كريم، وقد أصبح المكتب التنفيذي للاتحاد حـالياً على الوجه الآتي: فاضل ثامر رئيساً للاتحـاد، الفريد سـمعان أميناً عاماً، حـميد المختار معاوناً للامين العام للعلاقـات العامة، حسـين الجاف مسـاعداً للامين العام (امين العلاقـات الكردية)، نزار حنا الديراني امينا للعلاقات الثقافية السريانية، فوزي أكرم ترزي امينا للعلاقات الثقـافية التركمانية، شوقـي كريم أمينا للعلاقات الداخلية، عبد الخالق الركابـي أمينا للعلاقات العربية، حـنون مجيد أمينا للعلاقـات الدولية، جهاد مجيد امينا للشـؤون الادارية والمالية، علي حسـن الفواز أمينا للشؤون الثقافية وابراهيم الخياط ناطقاً رسمياً واعلامياً للاتحاد.

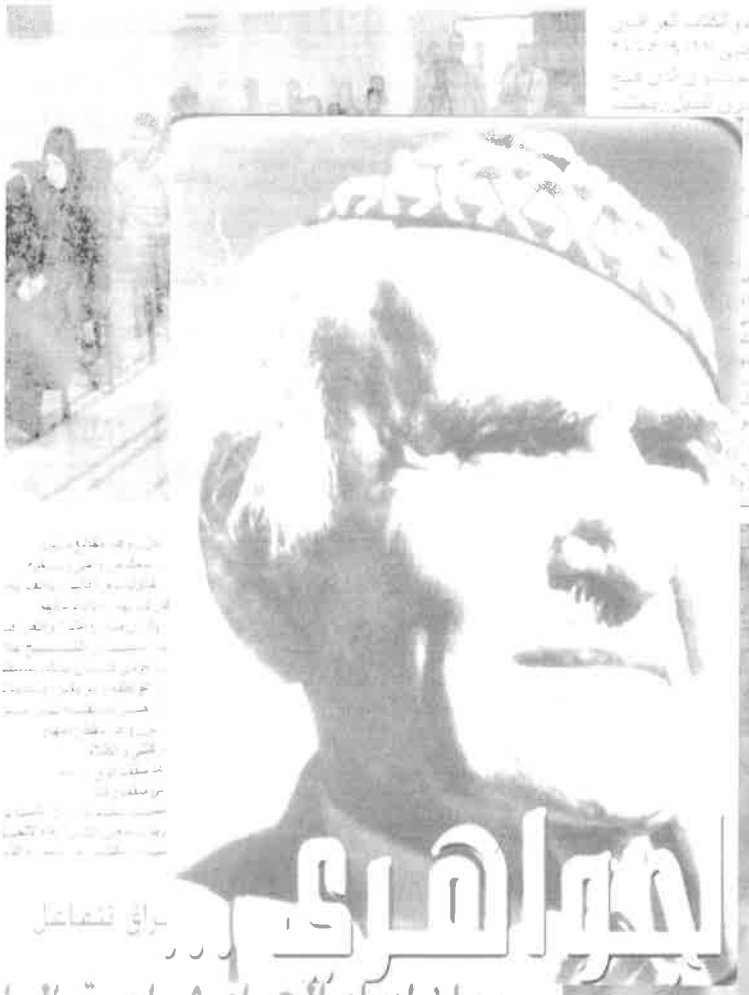
وأشار المكتب في بيانه أيضاً إلى أن الاتحاد اسـتطاع خلال هذه الفترة من الاشتراك بفاعلية ونشـاط في العمل الثقـافي، وفي اقـامة المهرجانات والندوات والبـرامج الثقافية المنتظمة، كما أجرى انتخابات نظامية وقـانونية لمعظم فروعه في المحافظات، ويُعد اتحادنا اليوم مؤسسة ثقافية قوية وفاعلة ومؤثرة في الوسط الثقافي والاجتماعي ويمتلك استقلاليته الكاملة عن جميع المؤثرات السياسـية المباشرة وغير المباشرة، ويود ان يبين الاتحـاد بـأنه لم يحدث أي تدخل في شؤون الاتحاد خلال هذه الفترة، كما لم يقم اتحادنا بفصل أي عضو من أعضاء الاتحاد لأسباب سياسية، حيث يحـتفظ جميع أعضاء الاتحـاد بحقـهم الطبيعي في العضوية.

وفي ضوء إصرار أطراف معينة على تهميـش دور اتحادنا لا يسعنا الا الاحتجاج على هذا الموقف البعيد عن المنطق ونطالب جميع أعضاء المكتب الدائم بـالاعلان عن موقف نقابـي ومهني مسـؤول وعدم الانجرار الى المواقف السياسية المريبة التي تضر بوحدة العمل الثقافي العربي، كما نهيب بالادباء والكتاب والمثقفين العرب كافة للتضامن مع موقف اتحادنا وشجب الاصرار غير المبرر على مواصلة تجميد عضويته.

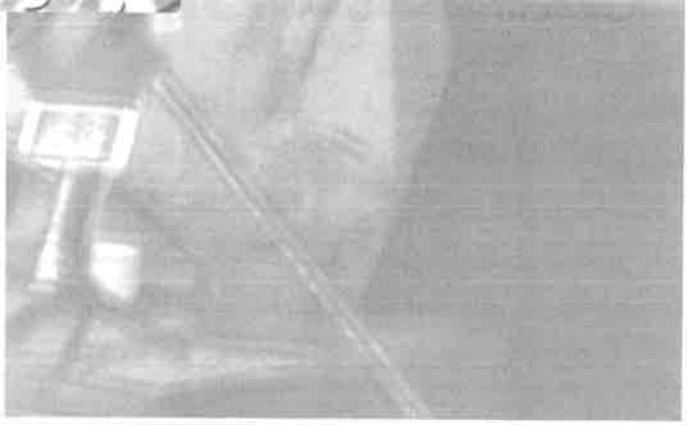
أخيراً نود أن نؤكد لكم أن اتحادنا اليوم يحظى بـتأييد ودعم الادبـاء والكتاب العراقـيين جميعاً مع المنظمات الثقافية الاخرى وقد تجلى ذلك في المؤتمر الانتخابي الذي اشرنا اليه وفي الفعاليات والانشطة الواسـعة التي يقـوم بها، وفي المكانة الكبيرة التي راح يحـتلها الاتحـاد في الحياة الثقافية والسياسـية في العراق.. وفي الختام ننتظر منكم شخصياً ومن الزملاء رؤساء الاتحادات والروابـط واعضاء المكتب الدائم جميعاً والامين العام قراراً مسؤولاً لحسم قضية اتحادنا بشكل نهائي كي نكون قـادرين على التواصل معاً خدمة للثقافة العربية راجين تعميم رسـالتنا هذه على جميع الاتحادات ومكاتب الامانة العامة..

صباحية اتحاد الادباء

احتفاء تأبيني بالشاعر علي البغدادي



لاحت علامات النشور



بيان ادباء العراق في استراليا

نادي الشعر في الاتحاد العام للادباء والكتاب في العراق

تأسيسه وفعالياته

■ عمر السراي

بلا وصايات ولا تميزات، بلا محسوبيات ولا فرض بلا وصوليات ولا ضجيج بدأت يوم الاربعاء ٢٠٠٥/٦/٨ مرحلة جديدة في المشهد الثقافي العراقي، مرحلة تحول يتزامن مع التحولات السياسية الكبرى في تشكيل ملامح العراق الذي نصبو اليه وعلاقاته الثقافية الجديدة بعيداً عن الشعائريات الزائفة والخطابات الاحادية التي تؤسس لسلطان على الثقافة من خلال منطق الاقصاء والوصايات، المنطق الذي من شأنه مطاردة مواقع الابداع وربما الاجهاز عليها في حين يعلم المثقفون جميعهم ان ما يحتاجهُ الوضع الثقافي هو استعادة القيم الجمالية الحقيقية التي استهدفتها الانظمة الشمولية المخلوعة وطبالوها ومزوقوها.

انتخابات نادي الشعر

فكان ان اجتمع ما يزيد عن الثلاثين شاعراً بحضور الاستاذ فاضل ثامر رئيس الاتحاد والاستاذ الفريد سمعان الامين العام للاتحاد لانتخاب الهيئة الادارية لنادي الشعر في الاتحاد لعام للادباء والكتاب في العراق، وقد تمت عملية التصويت في جو من الحرية والشفافية والوضوح بطريقة نموذجية شهد بها القاصي والداني، حيث فتح باب الترشيح امام الحضور كافة فوقف امام المصوتين ثلاثة عشر شاعراً، ونتج عن عملية الانتخاب فوز الشعراء:

(عمر السراي بنسبة ٢٦ صوتا وحسين القاصد

بنسبة ٢٤ صوتاً ورنا جعفر ياسين بنسبة ٢٤ صوتاً وزعيم النصار بنسبة ٢٢ صوتاً ومحمود النمر بنسبة ١٩ صوتاً ويوسف المحمداوي بنسبة ١٧ صوتاً وجاسم بديوي بنسبة ١٧ صوتاً).

وتم انتخاب الشاعر حسين القاصد رئيساً لنادي الشعر وزعيم النصار نائباً، والشاعر جاسم بديوي مقرراً للنادي.

افتتاح نادي الشعر

بعد اجتماع الهيئة الادارية لنادي الشعر تم اقرار يوم السبت من كل اسبوع موعداً لجلسات نادي الشعر الاسبوعية فضلاً عن جلسات الاربعاء التي يقيمها الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق لاسيما ما يتعلق بالشعر وبناءاً على ذلك بدأت أولى فعاليات نادي الشعر بأصبوحة شعرية يوم الاربعاء ٦/٢٩ افتتحت فعاليات النادي وسط حضور كبير من المثقفين والادباء والاعلاميين وشارك في الافتتاح الشعراء:

حسين القاصد ـ رئيس نادي الشعر

(الشاعر المغترب منعم الفقير ، وجيه عباس ، عارف الساعدي ، نجاح العرسان ، حمد الدوخي ، علي حنون العقابي ، صفاء ذياب).

وقد وزعت الهدايا على المشاركين بعد ان تم بيان ان نادي الشعر لا يعتمد عضوية اتحاد الادباء شرطاً للمساهمة في نشاطاته بل يبقى معياره الاساس هو الشعر.

شاعر وديوان

ومن فعاليات نادي الشعر اقرار جلسة (شاعر وديوان) الشهرية الخاصة والتي يري خلالها تسليط الضوء على تجربة

جمعية طواسين الثقافية

شهادة تقديرية

نادي الشعر في اتحاد الادباء

الاساتذة ..... المحترمون .

كان لمشاركتكم الابداعية في احتفالية جمعية طواسين الشعرية والموسيقية

في ذكرى الشاعر الشهيد أحمد آدم ... في اتحاد الادباء العراقيين بتاريخ ١٩ - ١١ - ٢٠٠٥

الأثر العميق والصدى الكبير وصدق التعبير في اغناء الخطاب الثقافي العراقي .

محمد رئيم
رئيس جمعية طواسين الثقافية

المشهد الثقافي

نادي الشعر في اتحاد ادباء وكتّاب العراق يحتفي بالراحلين

كريم جشير ..في الاربعين

بغداد ـ علي السمومي

في جلسة كان للحزن سمتها الوحيدة قام نادي الشعر في اتحاد ادباء وكتاب العراق مؤخراً بإحياء الراحل "كريم جشير" بحضور عدد من اصدقائه وعائلته ... قدمها الشاعر عمر عجيل السراي بكلمة عن حياة الفقيد الذي كافح منذ صباه لخلق عالمه الخاص الذي كان يملأ حدوده، وعندما ضيق الخناق عليه ابان مرحلة الطاغية لم يجد امامه سوى شبكة مفتوح بوجه بالسفر، وهذا ما كلفه سنين الغربة القاتلة بالتشرد وحيداً دون وطن وصديق، لقد كان ليدان "جشير" وسنان لحظة التغيير قامة لا معطلة تعطيه دوماً دافعاً نحو الامام قرأ ما تم الاحتفاظ بمقتطفاً لم يستكمل النوس وسل واصل ترسمه وكتب على تلبية النصوص المسرحية والدراسات النقدية.

وقد شهد الحفل التأبيني قراءات شعرية وكلمات عدة، فقد القى الشاعر "جاسم بشوي" كلمة نادي الشعر توضح فيها حلق الراحل لوطنه وقد القين مقتطفها عدداً بهما الى العراق بعد سقوط الطاغية.

اما القى الفنان "سعد عزيز عبد الصاحب" كلمة اصدقاء الفقيد التي سلطت الضوء على مراحل حياة "جشير" في مدينته الثورة حتى وصوله الى بغداد، وقد القى الفنان "سعد صاحب" قصيدة اعدها الى كل غريب عاد لوطنه وعاد في وقت قصير

سأزيك حتى احس بأني رفي ارياك
سأكذب حتى احس بصوري هدئت
تعبي في بنيك
سأحفر قبراً بكفي
وأوصد كل المنافذ خوفاً عليك
لجئت هاكي تموت
وإني تموت هناك بأبل السحون
لجئت هاكي تموت
وكيف يموت الذي
حجر الهي زمان الصباحة
كان يشدّ الى البطون.

الفنانة "سعد صاحب" القت قصيدة "كريم راضي" القيت بعدها كلمة لعائلة الراحل تحدثوا فيها اعداد ادباء وكتاب العراق على قلة هذا العمل التأبيني.

وفي نهاية الحفل الاستذكاري القى التفاضل نصر رئيس اتحاد ادباء وكتاب العراق كلمة شكر بها بالراحل كريم جشير" الذي رحيله بالعطاء والذي كان من وضع بصمته على المسرح العراقي بخط سطوط العمق.

تصوير: بهداء كاوم

الراحل كريم جشير

جشير قال فيها:
لن اطرد العراء بعد الان...
خشية ان ارى
ثم... بعدها اقل الوساده لان يسهيله ما سلكه
في الاربعين
وجدت هناك عند باب السرح الوطني
يتذر بالعابرين... على عراقي
ثم يا صديقي
ما تعلمك مستحيل

استضافة شعراء النجف

أما الجلسة الثالثة فقد اقيمت صباح السبت الاخر ٧/١٦ على قاعة الاتحاد العام للادباء والكتاب وذلك باستضافة شعراء مدينة النجف الاشرف وقد خصص الاتحاد العام للادباء والكتاب في العراق دعما ماليا لاتحاد ادباء النجف.

وتم تكريم شعراء النجف خلال الجلسة.. والفعالية الرابعة لنادي الشعر هي اقامة لاصبوحة شعرية للشاعرات العراقيات صباح الاربعاء ٧/٢٠.

شاعر عبر مجموعته الشعرية الصادرة، وتعد هذه الفعالية الجديدة على المشهد الثقافي العراقي الاكثر اهتماماً على سلم اولويات نادي الشعر لما تهيئ من طقس فني بحت، للتداول النقدي والمداخلات والشهادات وتجاذب اطراف الرؤى والافكار حول التجربة الشعرية للشاعر. وسيتم خلالها استضافة ابرز شعراء العراق في الايام المقبلة.

استضافة شعراء الاسكندرية

أما الفعالية الثانية بعد الافتتاح فكانت صباح يوم السبت ٧/٩ حيث استضاف نادي الشعر شعراء مدينة الاسكندرية وكان الشعراء المشاركون في الاصبوحة: علي الاسكندري، كمال محمود الجميلي، هشام العيسى، خالد البابلي، ابراهيم داود الجنابي، ساطع محمود الجميلي، ستار زكم، رياض المعموري، سالم سالم، قاسم عباس بلاش، سمير داود الجميلي.

أدب وثقافة

العدد: ١٠٧ الاربعاء ٢١/٩/٢٠٠٥
No.: 107 Wed. 2005/9/21

صباحية اتحاد الادباء

احتفاء تأبيني بالشاعر علي البغدادي

بمناسبة المولد الآخر لصاحب العصر والزمان (عج)

لاحت علامات النشور

■ حميد الموسوي

جلسة شعرية مفخخة

وفي تحد للموت والمفخخات أكد نادي الشعر عزمه على احتواء كل الازمات بقوة الشعر، فعلى الرغم من انفجار سيارة مفخخة امام باب الاتحاد العام للادباء والكتاب اقام نادي الشعر أمسية تموزية رائعة ١٤/تموز تغني لأول حكومة جمهورية وطنية وقد شارك فيها الشعراء:

(الفريد سمعان، فيصل المحنا، ياس السعيدي، جبار سهم السوداني، منصور الريكان، حسين القاصد، مروان عادل حمزة، محمد المعاضيدي.

حميد قاسم في نادي الشعر

وتم الاحتفاء بالشاعر المبدع حميد قاسم خلال الجلسة بعد عودته من عوالم المنفى التي أدمن فيها حمل نخيل العراق معه فكان ان قرأ قصائد عدة تترنم بالعراق وترسم صورة العراق.

قراءات شعرية

وفي صباح يوم السبت ٧/٢٣ بدأت جلسة شعرية ضمن فعاليات نادي الشعر وشارك في الجلسة الشعراء: (عبد الحميد الجباري ومحمد الانصاري وعبد الجبار فعل وجليل الجوراني وسعد صاحب وهاني القبلي وضياء مهدي وعلوان السلمان).

جلسة شعرية نسوية في نادي الشعر

استضاف نادي الشعر مجموعة من الشاعرات العراقيات حيث شاركت في الجلسة الشاعرات: (ريم قيس كبة وفائدة آل يس وأمل البياتي وباسمة الحسيني وأطياف رشيد وفليحة حسن ورنا جعفر ياسين).

وفضلاً عن ما تقدم نشير الى دور نادي الشعر الفاعل في اقامة مهرجان الجواهري في دورته الثالثة.

ويدرك نادي الشعر حجم المسؤولية الملقاة على عاتق المثقفين العراقيين لاسيما في هذه الفترة العصيبة التي تستدعي تشابكاً وتحالفاً عراقياً في أعلى مستوياته لأن التشظي سيشوه الجسد العراقي المتماسك والمتناسق.

ويدرك ايضاً ان افراده يستعينون بالمثقفين والشعراء جميعهم للمشاركة بهذا المشروع الجمالي والروحي والانساني الكبير.

فنادي الشعر لا يملكه احد غير الشعر والشعراء، ونادي الشعر هو مكان يحتضن به الشعراء انفسهم ويصغون لبعضهم البعض، هو

صومعة ضوئية لاحتفالات الادب وألعاب الشعر النارية.

البصرة في ضيافة نادي الشعر

وبعد اختتام مهرجان الجواهري الثالث الذي دام ثلاثة ايام وسط حضور أدبي فاعل قرر نادي الشعر استكمال فعاليات مهرجان الجواهري باستضافة شعراء البصرة في اصبوحة سمراء يوم السبت ٨/١٣ وكان الشعراء المشاركون: (عادل مردان وعلي نوير وعمار علي كاصد وخضر حسن وكريم جخيور وعادل علي عبيد ومقداد مسعود وثامر العساف) وكانت الجلسة مميزة بكل ما فيها من قصائد وتعليقات وحضور.

أحد أفضل عشرين شاعراً في العالم

وفي السبت الذي تلا جلسة شعراء البصرة الموافق ٨/٢١ كان على نادي الشعر الاحتفاء والاحتفال بالشاعر الدكتور هيثم الزبيدي بمناسبة فوزه بمسابقة أفضل عشرين شاعراً في العالم التي اقامتها جمعية الشعراء العالميين، وشارك في الجلسة عدد كبير من المحتفلين من نقاد وشعراء وصحفيين.. وقرأ الشاعر فيها قصائده على أنغام عزف الفنان علي حافظ فضلاً عن القاء قصيدته الفائزة باللغة الانكليزية.

وفي ختام الحفل قدم الاتحاد العام للادباء والكتاب هدية رمزية للشاعر الدكتور هيثم الزبيدي تقديراً منه للمبدع والابداع.