العدد
5

الأديب العراقي

مجلة فصلية تصدر عن الإتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق
شتاء ٢٠١١

اللاسؤال اللاجواب

اشكالية السارد في تيمور الحزين

من دفاتر لندن

كلهم اعداء

جدران منتصف الاجابة

د. عقيل مهدي : ولدت وانا احلم بالمسرح

الأديب العراقي

مجلة فصلية تصدر عن الإتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق
شتاء 2011

لا تخضع موضوعات المجلة للمفاضلة في الترتيب بين الأسماء بل للضرورة الفنية فقط

رئيس مجلس الادارة	فاضل ثامر
رئيس التحرير	أحمد خلف
نائب رئيس التحرير	حميد قاسم
مدير التحرير	ابراهيم الخياط
سكرتير التحرير	حسين رشيد

هيئة التحرير

شكيب كاظم
عمر السراي
حسن عبد راضي
محمد علوان جبر
مازن لطيف

الهيئة الاستشارية

د. علي عباس علوان
د. عبد الواحد محمد
د. محمد حسين آل ياسين
ياسين النصير
د. عقيل مهدي

مواد العدد

الإفتتاحية

طموحنا التواصل المستمر	رئيس التحرير

دراسات

اللا سؤال اللاجواب	ناجح المعموري
اشكالية السارد في تيمور الحزين	جميل الشبيبي
الواقع والمتخيل	جاسم عاصي
أشكالية المنهج	د .ناهضة ستار
يوليسيس	شكيب كاظم
القارئ في القصيدة العراقية الحديثة	د .إيمان السلطاني
المشروع الشعري للشاعر أديب كمال الدين	ضياء نجم الأسدي

قصائد

سفر	عيسى حسن الياسري
جوال ليلي	عبد الرزاق الربيعي
من دفاتر لندن	عواد ناصر
لو عاد الزمن	فضل خلف جبر
صورة العائلة	عمر السراي
عندما يتألق الورد	علي العقابي
أمام أرتباك السماء	حسين القاصد
يُشبهُ الموت اللذيذ	سعد جاسم
يسبح بالطين	رياض الغريب
الى حبك أخرج	خلود المطلبي

قصص

كلهم أعداء	محمود سعيد
ما الجدوى من ذكر إسمها	حسن العاني
أنكسارات هشة	محمد علوان جبر
كان مزهرا مثل شقائقه	حميد الربيعي
الأصوات	نادية الألوسي

حوار العدد

مع الدكتور عقيل مهدي — أجراه : محمد درويش

مسرحية

جدران منتصف الاجابة — شوقي كريم حسن

رؤى

أجراس الكلمات وسؤال الرواية..!! — كريم كطافة

ترجمة الشعر: الأطار التأويلي والقرار الجمالي — نصير فليح

تقارير ونشاطات ثقافية

القضاء يصادق على انتخابات اتحاد الأدباء
أدباء المحافظات ينتخبون قيادات جديدة لهم

خاتمة

تساؤلات أمام ماهية أزمة المثقف العراقي اليوم — فاضل ثامر

فنان العدد

بتول الفكيكي انفعالات التعبير الحسي — زياد جسام

تصميم وتنفيذ

هادي ماهود

الإفتتاحية

طموحنا التواصل المستمر

رئيس التحرير

طموحنا التواصل المستمر

غالباً ما يلاحظ المتابع الأدبي، أن الافتتاحية التي يكتبها رئيس تحرير المجلة الأدبية والثقافية، تنطوي على عدد من الوعود والعهود والأحلام، التي يحلم بها بأصدار المجلة بصورة منتظمة ودون انقطاع مهما كان السبب، وهو خلال ذلك يرسم في كلمتهِ سياسة المجلة ورؤيتها الفكرية والثقافية، وفي الغالب الأعم لا يتحقق القدر الكافي من تلك الوعود والأحلام خصوصاً المجلات غير الرسمية والتي يبدو تمويلها المادي ضعيفاً، كحال مجلتنا هذهِ مجلة الأديب العراقي، أن تلكؤ هذا النوع من المجلات واضح للعيان، وأسباب توقفها معروف لا غبار عليه، وقد يكون توفر السيولة النقدية أو عدم توفرها أحد أبرز تلك الأسباب مما يدفع المجلة الى التوقف المؤقت عن الصدور أو دمج عددين في عدد واحد وربما بزيادة ملزمة وهذا أضعف الإيمان، نأمل الا نضطر الى سلوكه نحن في الاديب العراقي في القابل من الأيام ، أن طموحنا قد يفوق من سبقونا من زملائنا في هيئة التحرير بل ويحدونا الأمل في التواصل المستمر مع قرائنا ومتابعينا والا نخضع الى تحدي الظرف العام، الذي تواجهه معظم المشاريع الثقافية والأدبية في بلدنا، وما تعانيه المجلات الادبية قد يتلخص في عدم وجود ما يسمى بالسقف المادي الذي يعتبر هو الشريان الحقيقي والمؤثر في سير مركبة المشروع الثقافي والادبي. ان أحد أبرز عوامل الأعاقة والتلكؤ هو المردود المادي من بيع المجلة الأدبية التي غالبا ما تواجه الخسارة وليس الربح .. وترتبط الاديب العراقي بستراتيجية الأتحاد العام للادباء والكتاب، على الصعيد المادي والثقافي .. أن الأتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق احد ابرز منظمات المجتمع المدني وهو المؤثر الفاعل في السياسة الثقافية في البلد، ومع هذا، ظل الأتحاد يعتمد في ادارة مشاريعه ونشاطاته الثقافية على أمكاناته الذاتية، وقد أنعكس هذا على المجلة وعلى مقدرتها في التواصل والأستمرار وعدم الأنقطاع أحد أبرز الآمال التي تعقدها هيئة التحرير في مشوارها الطويل أبتداءً من عددها هذا الذي يلي أنتخابات الهيئة العامة للمجلس المركزي ومكتبهِ التنفيذي بتاريخ : 3/4/ 2010 أن تمويل المجلة لا يتعدى جغرافية أتحادنا، الذي هو نفسه يعاني من نقص كبير في السيولة النقدية، حيث لا مساعدات ملموسة ولا أعانات ضرورية من الدولة، ممثلة بأبرز مؤسساتها الثقافية ونعني بها وزارة الثقافة، وعليه فأننا لا نلقي بالوعود والأحلام أمام قارئنا، بل نتعامل واقعياً مع محاولاتنا الجادة والمخلصة في أصدار المجلة آملين الا تجبرنا الظروف على تلقي العثرات، وأن كانت البوادر الطيبة تلوح في الأفق وتبشر بالخير الذي نأمله من الأتحاد. أن طموحنا كبير وآمالنا تتجاوزنا وتصوراتنا عن وسطنا الثقافي والأدبي يملؤها التفاؤل ورغبتنا في ان تصدر مجلة الاديب العراقي بصورة منتظمة، بل لعل من أولويات ما تفكر فيه هيئة التحرير الجديدة، أصدار المجلة شهرياً لتستوعب المزيد من أبداع ونتاج الأدباء والكتاب العراقيين، الذين اثبتوا مقدرتهم الفذة في التعبير والتواصل المستمرين عن أفكار الناس وطموحاتهم في بناء عراق تقدمي جديد، ومن ادبائنا ومثقفينا الجادين والمؤازرين نستمد العزم والمؤازرة المجدية التي تعزز طاقاتنا على العمل والأنتاج .

رئيس التحرير

دراسات

اللا سؤال اللاجواب	ناجح المعموري
اشكالية السارد في تيمور الحزين	جميل الشبيبي
الواقع والمتخيل	جاسم عاصي
أشكالية المنهج	د. ناهضة ستار
يوليسيس	شكيب كاظم
القارئ في القصيدة العراقية الحديثة	د. إيمان السلطاني
المشروع الشعري للشاعر أديب كمال الدين	ضياء نجم الأسدي

رواية التكرلي: اللاسؤال اللاجواب
ظلمات ومصير مجهول

نادية المعموري

ظل الروائي فؤاد التكرلي أميناً على مبادئه وتوجهاته الفنية في كتابه القصة القصيرة والرواية ، حيث الحياة والمألوف جداً فيها كذلك الاهتمام بهموم الناس في قاع الحياة الشعبية ، وكأنه معني بالتوثيق والتسجيل من أجل تدوين المراحل التاريخية/ والاجتماعية المهمة للغاية والحساسة في حياة الجميع بدون استثناء . على الرغم من نصيب الفقراء والفئات ذات الدخل المحدود أكثر من غيرهم ، وهذا ما تبدّى بشكل واضح في روايته الأخيرة «اللاسؤال واللاجواب» الصادرة عن دار المدى/ دمشق عام 2007.

ويثير عنوان الرواية سؤالاً يعرفه القارئ ويقترب من الأسباب التي حوّلت فؤاد التكرلي الى مثل هذا العنوان ، معروف بأنه كثيراً ما يلتقط عنواناً مألوفاً في معناه ويتمتع بمساحة واسعة بين القراء. لكن هذا العنوان بحاجة إلى سؤال عن السبب الذي جعل التكرلي متحمساً للاجدوى واللافائدة في الحياة كلها ، لأن ظروف الحصار الصعبة للغاية جعلت الإنسان فاعلاً غير قادر على المعارضة أو الاحتجاج ، واكتفى بالصمت الدائم ، لأن ما يجري في حياة العراقيين مفروض عليهم ، ولا بُدّ من التزامهم بالقبول والرضوخ. لذا كان العنوان معبِّرا عن حياة الجميع التي لا تملك إمكانية طرح السؤال ، ولا تنشغل أبداً بالبحث عن الجواب ، لأن السؤال موجود ، وكثيرة هي الأسئلة ، لكن لا أحد يختار سؤاله الممثل له والمعبّر أيضاً عن الجموع ، الصمت ، الصمت مغلفا بالخوف والرعب من النظام والسلطة ، ومازالت حياة الطرفين بحاجة إلى ملايين الأسئلة ، لكنها غائبة ، وهي مفارقة غريبة ، الأسئلة ، حاضرة بالذهن ، ولكن الخوف من إطلاقها والبحث عن جواب لها. هو أمر لا معقول تماماً في ظروف كالتي عشناها في تسعينيات القرن الماضي ، حيث الحياة ساكنة ، طاحنة للمواطن ومحطمة له ، ولكن حركتها مأساوية ، والفقراء هم ضحاياها.

ولأن المواطن يعرف كل شيء ، فلم تعد هناك ضرورة للأسئلة والأجوبة ، إنها لعبة أدرك الطرفان تفاصيلها ، اقترفها رجل مجنون واحد ، وصار الجميع ضحايا تلك اللعبة. كما اعتقد بأن العنوان يُثير تنوعاً في القراءة ، ومنها صعوبة السؤال واستحالته ، لأن الإجابة عليه ليست سهلة ، وكان الصمت والقبول بالموت هو السؤال الرمزي والإجابة عليه ضمنية ، والتكرلي ذكي للغاية ومعني بالعناوين القصصية والروائية ، لأنه يريدها مُلتمعة في البداية ، وهي التي تومئ للمتلقي وترشده نحو المتن ، مثلما هي منذ لحظتها على الغلاف تضع المتلقي وسط أسئلة لا بُدَّ من البحث عنها في المتن السردي. ويكشف العنوان أزمة الإنسان العراقي في بداية التسعينيات ، أزمة قاسية هي واحدة من الأزمات التي عرفها العراقي ، وشخصية عبد الستار حميد زهدي نموذج للمثقفين ، كان يعمل مدرساً ، هذه الأزمة التي عاشها وتخندق فيها ، ويمكن أن يكون مرضه تمظهراً لتلك الأزمة التي لم يعرفها إلا في اليوم الأخير من حياته ، يوم الخميس/ كانون أول 1994 «سألت زوجتي عن الوقت بعد أن استيقظت. كانت عيناها محمرتين من أثر البكاء ، وينبعث فيهما بشكل غامض شعاع من الخوف والخشية. قالت إنها السابعة والنصف. سكتُّ برهة ثمّ قلت لها بصوت خفيض:

- أعتقد أني مصاب بالصرع.

وضعت يدها على فمها. أضفت:
- لعلّك على حق ، سأذهب لرؤية طبيب مختص/ ص70.
عرف عبد الستار حالته المرضية ، ولم يجد مالاً يكفيه لمراجعة الطبيب ، وكان الزوج ضحية مثل الكثير من المواطنين بسبب تلك السنوات الصعبة ، وقد وجد فؤاد التكرلي نفسه أمام مسؤولية تدوين ما يمكن عنها بعمل فني ، لا بُدَّ وأن يتضمّن خرقاً للمألوف الاجتماعي المعروف ، لأن الحياة آنذاك لكم تكن متوازنة ، بل مختلة ، مريضة ، مصابة بمركز الجسم/ الدماغ ، وحسناً فعل الأستاذ فؤاد التكرلي عندما جعل الصرع مرضاً للأستاذ عبد الستار. وهذا يعني اختلال الرأس الذي هو مركز جسم الإنسان ، وقد منحته الفلسفة دوراً مهماً ومختلفاً عن الأجزاء الأخرى. وتميّز بتمركزه العضوي ، وهو- الرأس- الذي يُفضي لإنسانيته وظائفها في النظر والسمع والكلام ، وهي أهم الحواس التي تتبدّى من خلالها قدرات الإنسان وإبداعاته. ووجود اختلال في رأس عبد الستار يعني عطله عن وظائفه الحقيقية للإنسان ، ولأن الرأس/ الدماغ مصاب ، فإن جسد عبد الستار معطل هو الآخر. وعرفنا من خلال الرواية بأن صرعاته متكررة يومياً ، والصرع سبب جوهري بوفاته. ولأن الفكر الفلسفي الظاهراتي وحّد بين الجسم والعالم ، وكل منهما مركز لها يختلف عن أهمية الآخر ، وهذا ما قال به المفكّر ميرلوبونتي ، وأكد على وحدة الجسم والعالم. وبإمكاننا الاستفادة من هذا القول بشكل فيه بعض من الاختزال ، فمادام الجسم معتلاً ويعاني باستمرار هزّات ورعشات الصرع ، فإن العالم الذي يعيش فيه/ العراق مختل هو الآخر ، وتضعف علاقة عبد الستار مع العالم/ الحياة ، لأن رؤيته له ليست سليمة بسبب الصرع «إن الإدراك الحسي للعالم يبدأ بالرؤية ، وأن هذه الرؤية تتّجه أول الامر إلى سطح العالم ، لكنها لا تلبث أن تتوغل داخله بحيث يدرك الإنسان العالم المحسوس ، ويبلغ خفاياه ، وإنما من غير أن يتخلى عن الرؤية. ميرلوبونتي/ العين والعقل/ ت: د. حبيب الشاروني/ منشأة المعارف بالإسكندرية/ ب. ت/ ص3.
«فقدت إدراكي لعالم الحواس ومعه ذاكرتي. تهاوى الجسد لدرجة الصفر وبقيت الروح والذات الأساسية التي هي أنا تمارس وظائف هذا الجسد المتخاذل» ص18.
لم يكن عبد الستار زوج زكية متوازناً بالكامل ، وإنما واجه ضغطاً مضاعفاً من وظيفته التدريسية التي لم توفر له ما يساعد على تلبية متطلبات الحياة البسيطة ، واضطر للعمل سائقاً مستخدماً سيارة جاره «حيدر عبد الحسين» بالإضافة إلى نوبات الصرع ، والعمل الوظيفي والإضافي ومرضه ، هي ضواغط عليه ، مرهقة ومؤلمة ، لأنها لم توفر له ما يساعد العائلة على تلبية احتياجات بنتيه ومستلزمات الحياة اليومية البسيطة جداً ، في حدّها الأدنى. { كنت مضطراً لهذه الممارسة الليلية المؤسفة ، من أجل ألاّ نموت جوعاً أنا وعائلتي... قبل أشهر ، بعنا بعض الملابس الزائدة وعدداً من الصحون والملاعق والسكاكين. وعادت زكية إلى الخياطة ، وزرعت الحديقة الخلفية الصغيرة ببذور الطماطة وبعض الخضروات ، واقترحت أن نحاول شراء دجاجة لعلّها توفر لنا البيض. وجدت الفكرة جنونية ، من أين لنا ثمن الدجاجة؟ ص10.}

****

أربكه تشوّش الذاكرة بسبب الصرع ، وتضاءلت علاقته الحسية مع العالم ، ولم يعد يتذكّر ما قام به أحياناً ، وإن تذكّر ذلك فإنه لا يعرف بالضبط متى حصل هذا وذاك ؟ هذا ما اعترف به الراوي/ عبد الستار بشكل واضح ، « زرت إذن غرفة المكتبة هذه في وقت عصيب ، بعد منتصف الليل ، كما خُيّل إليّ ، لست متأكداً متى ؟ أمس أم قبله ، أم بعده ، ولكني أشعر بأني زرت المكتبة في زمن ما ، كان لي وقتاً عصيباً ، بُعيد منتصف الليل ، ماذا كنت أروم من تلك الزيارة الليلية الغامضة؟ لم يكن لديّ أي جواب. ص9.
إنه مثل غيره ليس لديه أي جواب ، مع أن الليلة التي صعد فيها للغرفة العلوية ، حيث المكتبة ، هي فترة زمنية غيّرت كثيراً من رتابة حياته ، حيث تشكّلت البؤرة الجوهرية في هذه الرواية. وهذا ما سنقوله في مقالة أخرى.

حضور الجسد الأنثوي

كثيراً ما تميّزت قصص وروايات فؤاد التكرلي ببروز العلاقة الثنائية بين الرجل/ المرأة ، وفي أحيان يتحوّل الجنس إلى وسيلة ثقافية/ فكرية للكشف عن العلاقات الاجتماعية ، وتكوّنات الرجل ووجهة نظره للمرأة. ولم يكن الجنس في رواية «اللاسؤال واللاجواب» إمتاعاً للمتلقي ، مثلما هو حاصل في كثير من الروايات العراقية ، بل كان وظل تعبيراً عن الحاجة الإنسانية المشتركة بين عبد الستار وزكية ، حاجة ضرورية يكمن فيها اللوذ بالجسد والاحتماء به من لحظات الضعف والانتكاس المتكرر يومياً.

واجه الزوج انهيارات قاسية ، لكنه وسط صحوته وتعبه ، يجد بأنه أكثر قرباً من زكية وما يُثيره جسدها من حاجة تتعامل مع الجسد بشيء من القداسة والإعجاب وهي- زكية- تحرّك فيه الرغبة ، وتؤجج في أعماقه الحنين للاتصال بها والتناغم معها عبر إيقاع مشترك لجسدين ، اكتشفا آلية الإيقاع مع الآخر والاعتراف به ، والإعلان عن ثنائية إنسانية لا تكتمل إلاّ من خلال الجسدين معاً. وظل عبد الستار مشغولاً بها ومأخوذاً بتفاصيل جسدها المثير ، لاسيما وأنه كان محباً لها وعاشقاً غادرته إلى قريب لها ، وانتظرها إلى أن حانت الفرصة وتزوجها ، وجاءت بابنتها إلى بيته ، يؤكد هذا أن عبد الستار مفتون بها ، «نظرت إلي مبتسمة وسألتني ألست مُتعباً ، فأجبتها بالنفي ، فأغلقت باب غرفتنا. كانت الرغبة في زكية زوجتي ، ... قفزت إلى السرير قبلي ونزعت عنها ثوبها وحمّالة صدرها ولباسها. شعرت باطمئنان كبير لا يُنال بسهولة وأنا أحتضنها وأشدّها إلى جسدي العاري. لم نكن نملك إلاّ ما منحتنا إيّاه طبيعة عاقلة ومتسامحة. وكنّا منتصرين» ص76.

زكية امرأة مثقفة وذات مهارات ، واحدة من مهاراتها وعي دلالة الثنائية بين الزوج والزوجة ، وما يتوجّب عليها أن تكون لاختبار تلك المهارات ، ولذا سألته إن كان مُستعداً لاختبار الحب من خلال علاقة الجسدين ، وأكد لها بأنه غير مُتعب ، ومُستعد وراغب بالفردوس الذي لا يستطيع بدونه . وهو في ظرف صعب مثلما سنشير لذلك ، كانت الزوجة زكية هي المُعلنة عن رغبتها وما تريده من لحظة تماس لذّي جديدة ، وهي متكررة ، وفي كل اتصال تكتشف ما هو جديد في حوار الجسدين ، وكلاهما عبد الستار وزكية يعرفان فضاء جسد الآخر ، وكيف يتم توظيفه من قبل الطرف الثاني ، حتى الثنائية مُتماهية مع بعضها الآخر والاعتراف بجغرافية الجسد ، هذه الجغرافية غير المحددة بتفاصيله ، وإنما بدلالته الرمزية وطاقته المجازية الساعية إلى امتحان الآخر من أجل إغناء القيم الإنسانية في الممارسات الجنسية. كانت زكية أكثر مهارة وإثارة ، حتى تتحوّل إلى قوة طاردة إلى الضعف الجنسي والإحساس بالتعب ، بسبب عمله اليومي الطويل. إنها ممتلكة لعناصر الإثارة ، «قفزت إلى السرير/ وجهّزت جسدها بالعري الكامل.

إنه أشبع داره/ مسكنه بما يريده لذياً وما تحكم به رغبوياً. السكن يعني التواد مع الزوجات والإقامة معاً والاتصال.

ولجأت إلى تغذيته وكأنه طفل لها «نزعت عنها ثوبها وحمّالة صدرها» ، هذه السردية القصيرة حاملة لدلالة رمزية ، إن زكية عارية تماماً وكاشفة صدرها ، بؤرة أنوثتها بطاقة التزويد بماء المرأة/ الحليب ، وكأنها تغذية عبر مشهدية للطاقة الذكرية الكامنة في جسده ، وهي بذلك تُحفّزه وتُثير فيه الرغبة للقيام بعمل آخر ، هو الأكثر قداسة من تنوّعات عمله الوظيفي والحياتي. إنها ملبيّة لنداء عبد الستار ، عبر تحضيرها للجسد الأنثوي من خلال الإعلان عنه بعري كامل ، وكأنها تريد تحفيز حاسة بصره ، كي يكتشف الأسرار التي ظلّت أسراراً على الرغم من أن عبد الستار يتصل بجسدها ويتوصل إلى كشوفات جديدة في كل اتصال جسدي. كانت زكية تعرف جيداً بأن الانكشاف التام للزوج والإعلان عن الاستعداد له ، لأن حاسة الرؤية لدى الاثنين ، هي التي تفعل اشتعال الرغبوي في جسد كل منهما ، لأن الرؤية ، حسب رأي ميرلوبونتي ، هي التي تغور في الجسد/ والعالم ، وتتعرّف على كل

شيء فيه ، عبر النفاذ إلى داخله.
وزكية تدرك بأن عبد الستار غير قادر مع متاعبه من الصمود أمام أيّة شفرة يرسلها الجسد المثير، كأنها عبر تلك الإشارات تحرّضه وبتطرّف للإعلان عن رجولته ، هذا ما يريده هو ، وتحتاجه هي ، من أجل ثنائية التماس والذوبان والقبول بذلك ، ولا بُدّ من الإشهار بطاقته المثيرة والمحفزة. ودائماً ما كانت زكية بهيئة مثيرة أمام عبد الستار ، وكأنها تريد تعويض فترة اقترانها بزوجها الأول كبير السن، الذي لم يستطع الكشف عن مكامن الشهوة في جسدها. ولم يكن الجنس بالنسبة للزوجين ممارسة استهلاك، وإنما هو حوار لإشباع الحواس ، أي أن يكون الاتصال ثنائيا/ تبادليا ، ليس بالعلاقة المباشرة بين الزوجين ، وإنما عبر معرفة ووعي ما تعنيه تلك اللحظة السرية المشحونة بالطاقة والكشوف. أي لم تكن الممارسة الاتصالية بين زكية وعبد الستار محاولة لتسريب الرغبة ، وإنما هي مفتاح البقاء في الحياة بأفضلٍ صورة من صور السعادة. لم يكن صعباً معرفة ما يعنيه الجنس بالنسبة لعبد الستار وأيضاً بالنسبة للزوجة زكية. إنه الطاقة الكونية الكامنة في الجسد ، جسد كل منهما ، وتبتدئ بلحظة اتصال وجلالة يذوب كل منهما في الآخر ، يذوبان معاً في لحظة مقدسة وعالية جداً ، وكامنة ، تهبط لهما وتدنو منهما ويكون الموت. يثيره جسدها في أكثر الأوقات تعقيداً وصعوبةً عليه ، «كانت زكية مطمئنة النفس تماماً ، فبعد أن ألح عليها زوجها المربوط برغبته في مجامعتها ، رفضت أن تحل وثاقه ، وعكست الوضع الطبيعي للرجل والمرأة ، فأمتعه ذلك وأمتعها» ص80.
الجنس لديه مُموّل طاقة ومانح قوة احتياطية للجسد المتعب ، يتصل بها وكأنه يعيد علاقته بمعناها الأول مع الطبيعة ، وهو- الجنس- اكتشاف جديد ، وجديد تماماً ، في كل مرة يواجه جدّته ، لأن زكية غير مُكتشفة ، تفيض عليه وتُعلن له عن خزين الطاقة في الجسد الأنثوي ، هي التي تتلقى كما قال أدونيس ، لأنها الأرض/ الأم الرمزية ، وصارت في المشهد الاتصالي السابق هي المانحة ، وأعادت وظيفة الشيطانة ليلث التي رفضت الاضطجاع لآدم. وتثير استجابات زكية الجنسية السريعة سؤالاً ، هل هي بذلك المستوى الروحي والجسدي والحاجة العليا للاتصال؟ أم أنها عرفت بأن ذلك نوع من أنواع العلاج لعبد الستار ، وليس منطقياً أن تتركه جائعاً لها ، وهو الجائع كثيراً بسبب الحصار؟
لم تمانع زكية في عكس الدور الاتصالي ، لأنها ربطته بالحبل ، حتى لا يواجه عنف النوبة الصرعية ،هو في تلك الحالة ، اشتهى الجسد الآخر ، وما كان منها إلاّ أن تأخذ المبادرة وتقوم بالدور معكوساً وبعيداً عن الأصول الأسطورية التي ألمحنا لها ، فإن تلك العملية كشفت عن عناصر الذكورة الكامنة في جسدها ، مثلها مثل أيّة امرأة في الكون ، حتى الرجل حامل لعناصر أنثوية مثل غيره ، لكن صعود العناصر وطغيانها تعطيل للخاصية الجوهرية للمرأة أو الرجل ، هذا أمر درسته مناهج التحليل النفسي منذ زمن بعيد ، «تلك علاقة على النقيض ، إذا تكلمنا أنطولوجياً. ألم يكن الإنسان مذكراً- مؤنثاً في البدء ، ثمّ انفصل بعد ذلك شطراه ، وبدءاً من تلك اللحظة من الانفصال الذاتي لجَّ في البحث عن جزئه الضائع الذي ضل عنه ، ذلك هو الحب كما يراه أفلاطون ، وأنا أعتقد بأن أفلاطون أول من روى التاريخ ، فلكي يكون الإنسان حقيقي ، كائناً حقيقياً ، عليه أن يعثر على جزئه المنشود ، الضائع ، هو ذا معنى الحب ، فالحب إنما هو الكمال النهائي/ أدونيس/ الهوية غير المكتملة/ بدايات للطباعة والنشر والتوزيع/ دمشق/ 2005/ ص57.
يستيقظ الجنس في جسده معربداً وقوياً ، ولم يجد في نفسه قوة على كبح ذلك ،في اللحظة التي يجدها مناسبة لذلك. «كانت الساعة الرابعة ، فأمسك بذراعها البضّة وقادها إلى غرفة نومها وأغلق الباب. احتضنته قبل أن يستدير إليها وتبادلا قبلة طويلة. تشابكا بجسديهما العاريين تحت اللحاف. كانا يرجفان رغبة أحدهما في الآخر. وكانا صادقين ، منتصرين كرة أخرى على كل أسباب الشقاء الذي يحيط بهما» ص99.
الجنس إشباع لذّي وتحاوري واستكمالي للنقص الموجود في الجسد لبعضه الآخر ، الاتصال قبول بالتشاور واختبار الموت في لحظة من لحظاته السريعة والآنية جداً ، ومن النص السابق

إتضح بأن الجنس بالنسبة للزوجين/ عبد الستار وزكية ، شكل من أشكال المقاومة والتحدي ، وتصوّر عالم جديد وآخر ، غير عالم العوز والجوع ، «مطلوب الموت جوعاً بسلام ، الموت جوعاً بهدوء وسلام» ص86. واعترف فؤاد التكرلي بشكل واضح صريح عن درجة الحب بينهما ، «نمت جنبها بعد العملية نوعاً يشبه الموت اللذيذ. شعرت كأني أصل قعرها العميق» ص48. وينفتح هذا الكلام على بعده الرمزي التخصصي وليس تعبيراً عن الاندماج معاً حتى التلاشي ، «جاءت إلى السرير بثوب خفيف وبرائحة عطرة ، فاندسّت في الفراش بين أحضانه. أخبرته هامسة بأنها تخشى أن تكون حاملاً ، لأن العادة لم تأتِ في موعدها المحدد. قبّلها في فمها مسروراً ، لم يكن قلقاً ، ولم يكن يدري لماذا لم يكن قلقاً» ص85. يُفضي هذا نحو استجابة جسدها –قعرها العميق- لبذرته التي سجّل من خلالها صلاحاً للاستمرار عبر الخصوبة والتجدد ، لأنه خائف من التعطل الكلي بسبب مرضه ، هو يريد التشبّث بالحياة والتعلّق بها ، لأن كوثر لا تكفيه ، يريد اسماً جديداً ومستقبلاً مغايراً ، «كنت أجهد كيلا ينتابني التعب. فإن انتابني التعب أو تراخى جسدي من جرّائه ، كان معنى ذلك هو الإخلاد الإجباري إلى النوم. النوم. النوم! يا للأمر المخيف ، وكأنما استجابت أطرافي لهذه الكلمة السحرية ، فأخذت تتراخى قليلاً قليلاً» ص52.

واضح بأن عبد الستار مرتبك ، به مخاوف من النومِ المجازي ، ولم يثره ما قالته زكية ، ولم يكن قلقاً ولا يدري لماذا لم يكن هكذا؟ لا يملك جواباً ، «إنني في موقف اللاسؤال واللاجواب ، محاط بالظلام الكثيف ، تنغرز في جسدي من كل الجهات مسامير حادة حقودة. وأنا مع ذلك ، أصرخ بصفاقة عن ثقتي بإمكان الخلاص» ص48. مازال يمتلك ما يساعده على المقاومة وتجاوز المحنة ، اعتماداً على ما محفوظ بالكيس الأسود الذي تركه عباس كروازة في سيارته ، ممتلئاً بالمصوغات الذهبية والمجوهرات.

عاود عبد الستار ممارسة الجنس والذوبان ، لأن الاتصال الجنسي وسيلته للحضور في العالم ، حضور جسده الذي ابتدأ غير طبيعي ، بسبب النوبة الأولى والتي لم يعرف عنها شيئاً ، واستمرار الاتصال تعبير عن جوع ، ربما يختصر كل ما لم يستطع الوصول إليه والتمكّن منه. لذا اكتفى بالجنس ، ليعلن بواسطته التجدد باستمرار. «ولكنك ، ألا تتذكر؟ في الليلة الماضية... ألا تتذكر؟ عدت متأخراً وكنت بحالة غير طبيعية ، أعني لم تكن ، لا أدري كيف ، ألا تتذكر؟ هذه الليلة الماضية.

- كلا ، كلا ، لا أتذكر أبداً ، ماذا حدث؟ تكلمي.

- هذا غريب ، ألا تتذكر كيف أيقظتني من النوم وأنت ، وأنت بحالة اهتياج لم أعهدها منك قبلاً ، وفي ظلمة الليل عملتها ، صحيح ، ألا تتذكر؟ وكنت تلهث ، لا أدري كيف ، كنت تلهث بشدّة» ص13.

ونلاحظ بأن عبد الستر لا يقوى على البقاء بدون جنس ، لأنه الحياة بالنسبة له ، هو الحضور الحقيقي الذي يُضفي عليه قيمة إنسانية عالية ، «إن الحب صلاة ومعجزة ، تتجدد ليفنى بها المرء حتى يلتقي الأفضل ويستغرق فيه ، وإفناء يعني إلى حدٍّ ما أن ترى وتُرى حتى تستطيع العطاء»/ عبد الوهاب حديبة/ الإسلام والجنس/ دار الساقي/ بيروت/ 2001/ ص298.

علاقة عبد الستار مع الجسد الأنثوي فيها شيء من المغالاة ، ارتباطاً مع ما كانت عليه حالته الصحية ، صحيح هو مشبوب الطاقة ، وبه فوران مستمر ، لكني أعتقد بأن عبد الستار يريد التقاط الحياة في لحظتها حتى لا تهرب منه ، لكنه غير قادر على اصطياد مثل تلك اللحظات المُتعية باستمرار ، لأن مخاوفه من الظلمة واضحة ، « يعرف جيداً أن الظلمات آتية لا ريب فيها ، فلتأتِ إذن. دعها تتقدّم إليه» ص88. تكرر الإعلان عن المخاوف من النهاية ، ولا بُدّ من الاستمتاع باللذّة في كل لحظة ، «كانت تقارب الواحدة والنصف صباحاً. اتّجهت إلى البيت حالاً ، في شوارع خالية جيدة الإضاءة وأنا مملوء الروح بشهوة عظيمة. ذلك إذن هي الحياة. ليس لديك فيها غير لحظات معدودة ومحسوبة عليك ، كي تنال بعض الراحة واللذة» ص73.

«ما النشوة إلاّ موت صغير وميلاد متجدد»/ عبد الوهاب حديبة/ ن.م/ ص298. « وجد نفسه يحتضن زوجته ويُمسّد على مواضع جسمها الحساسة ، وهو في حالة هياج غير عادي. ولم تمض إلا دقائق حتى استفاقت هي الأخرى ، ولبثت هنيهة تنظر إليه والى ما يعمل ، ثمّ احتضنتهَ وأسرعت ترفع ثوبها وتنزع عنها وعنه ملابسهما الداخلية» ص109. طبيعة تماما عندما تشعر برغبته وهيجانه ، استجابت له ، وما تم بين الاثنين لم يكن بعده اتصال آخر ، لأن الظلمة زحفت على عبد الستار وغط بنوم. نوم عميق ، وبعد أن عرف موتاً مؤقتاً بالاتصال معها. دخل فضاء العطل التام ، وفارق الجسد الزكي بأنوثته الفوّارة. وهذا ما توقّعه وخاف منه ، لذا تطرّف في ممارسة الجنس ، محاولاً اللوذ به من الظلمة الأبدية.

سؤال الليلة الأخيرة

توزّع السرد في رواية «اللاسؤال واللاجواب» بين ضميرين ، هما ضمير الغائب والمتكلّم. تكفّل الغائب بتفاصيل مركزة جدا عن شخصية الزوج ، دون أن ترد إشارة صريحة له ، وفاتحة الفصل معنية بمعلومات عامة ، فيها اختزال كثير ، ومطبوعة بحرف أسود ، لأن الفصل الآتي مباشرة بعد الفاتحة/ الاستهلال معني بتقديم توصيف سردي محكوم بمستلزمات البناء الفني. ووردت إشارات للعناصر النسوية «زكية ، هيفاء ، كوثر» ربما لأن المرأة ضحية مباشرة لما حصل خلال أيام الحصار التي واجهتها ببسالة، باعتبارها مسؤولة البيت ومديرته. كان للمرأة دور واضح في المتن السردي المتكرر خلال خمسة فصول قصيرة ، هي المجموع المكوّن للرواية التي خضعت لتطوّر موضوعي مألوف وتقليدي.

ارتأى التكرلي وجود خمسة فواتح للفصول لم تتضمّن سرداً له علاقة مباشرة -على سبيل المثال- بالبؤرة السردية الحاصلة يوم الخميس/ كانون أول 1994 ، والذي له علاقة باستدعاء «حيدر عبد الحسين» صاحب السيارة. ويبدو لي بأن التكرلي ترك التفاصيل ذات العلاقة بهذه البؤرة ضمن السرد اللاحق للفاتحة القصيرة. وقد تمركزت الفواتح السردية الخمس بعلاقة مباشرة مع شخصية الزوج/ عبد الستار ، مع دور واضح للزوجة زكية وهيفاء وكوثر/ وحيدر عبد الحسين/ وعباس كروازة/ المحامي... الخ.

اكتفى فؤاد التكرلي بنمو السرد وتطوّر الحكاية الخاصة بالمعلم عبد الستار وزوجته زكية وهيفاء وكوثر ، وما واجهته هذه العائلة الصغيرة من ظروف معقدة للغاية بسبب الحصار الظالم الذي عانى منه العراقيون ، وعاشوا تفاصيله اللامعقولة التي عانت عبر تاريخها الطويل كثيراً من المشاكل الاجتماعية/ والثقافية المريرة ، ولأن التكرلي أمين على تصوير تلك المرحلة السوداء ، لم يترك روايته متمركزة حول وظيفة عبد الستار بين التعليم واشتغاله مساءً بسيارة حيدر عبد الحسين (أبي سلمان) ، بل اختار لها بؤرة سردية أخرى صاغت مركزاً حكائياً جديداً ، انطوى على شيء من الغرابة والدهشة ، بسبب تشوّش ذاكرة عبد الستار ومعاناته من نوبات الصرع المتكررة يومياً ، ترك التكرلي الأيام الخمسة غير محدّدة ، وفي أي أسبوع من الأسابيع الأربعة من كانون أول 1994. ابتدأت الرواية يوم الأحد من الشهر ، وانتهت يوم الخميس. ويُلاحَظ بأن الزمن السردي قصير ، استطاع أن يستوعب رواية «اللاسؤال واللاجواب» وتطورت عبره بهدوء ، على الرغم من ملاحظة إشكالية الشرطة والدعوى المسجّلة ضد حيدر عبد الحسين ، مالك السيارة. هذا هو المتن اللغزي المصاحب للرواية منذ يوم الثلاثاء مساءً ، وهذا واحد من اهتمامات التكرلي ، وأعني التطور/ النمو المتوقّع لاختبار قدرته في مجال التحقيق ، والقدرة على متابعة الخيوط الخفية ، مثلما حصل في هذه الرواية ، وتم الكشف عن خيوط جريمة بشعة ، اقترفها عباس كروازة ، وكان الحصار سبباً مركزياً من أسبابها ، على الرغم من السجل الماضي لهذه الشخصية. وسنحاول توصيف ما حصل وتقديم ما آلت إليه حياة المعلم عبد الستار الذي ارتضى أن يكون إنساناً مختلفاً ومشاركاً بجريمة سرقة ، وهو الرجل المُعتز برسالته الاجتما-ثقافية ، لكن الجوع والمرض جعلاه يسكت على ما وجده في غرفة المكتبة في الساعة الواحدة والنصف فجر يوم الأربعاء ، «كان كيس القماش الأسود السميك موضوعاً في تلك الفجوة ومخفياً بطريقة

ساذجة ، سحبته. كان كيساً متوسط الحجم من القماش الأسود السميك ، مغلوقاً بخيط متين ، بدا لي ، بشكل غاية في الغرابة ، يعني لي شيئاً أعرفه ، سحبت الخيط وكأني أتوقع ما فيه. كان يحتوي على مخشلات ذهبية متعددة وثقيلة الوزن ، وعلى عدد كبير من الأساور والخواتم المرصّعة بمجوهرات كبيرة تتلألأ مثل شموس ساطعة» ص57. فوجئ عبد الستار بوجود الكيس بين الكتب واستغرب من كميتها وتعدد أنواعها الثمينة ، ورؤيته لها صدمة دفعته للشك بزوجته زكية وابنتها هيفاء ، لأنه لم يتذكر وقائع ما حصل مع عباس كروازة ليلاً ، بسبب تعبه وتشوّش ذاكرته ونسيانه لما حصل بتأثير النوبات الصرعية ، «كانت أموراً غير غريبة عني. ولكني لا أعرفها ، لم أرها قط ، لم أرها قط ، من أين جاءت هذه الثروة الطائلة؟... كيف إذن ومن أين؟ ولمن يمكنني أن أشكو أو أشتكي أو أعترف ، وهذه الغرفة لا يعرف أحد مخبأ مفتاحها ، فأنا أغيّر مكانه كل مرة. هل يمكن أن يراقبني أحد... أن تراقبني إحداهن؟ ولمَ يجب أن يُخفين محصول أعمالهن القذرة بين كتب والدي؟ أهذا أمر معقول؟».

تتوالد الأسئلة ودائماً ما تظل بدون أجوبة ، لأنها أسئلة غير منطقية وليست موضوعية ، ولا يمكن تصديقها ، لذا دائماً ما يتركها التكرلي بلا أجوبة مقنعة ، وليس من الممكن أن تمارس زكية وابنتها هيفاء ما هو غير أخلاقي ويحصلن على تلك الثروة الطائلة جداً ، حتى الأسئلة التي طرحها وتخوّفه من الإبقاء على المفتاح كاشفة عن وضع غير طبيعي. وأثار الكيس الأسود في نفسه كثيراً من الارتباك والتشوّش والتفتت النفسي الذي عانى منه ، كل هذا جعل منه خائفاً من النوم بمكانه المعتاد على السرير ، تحاشياً للنوبة التي دائماً ما تداهمه فجراً ، ويجد نفسه مرمياً فوق الأرض ، لذا طلب منها :أن تبدّل مكان نومنا وأن أنام محلها جنب الحائط ، كنت أحتاط لتلك المفاجآت الصباحية العنيفة: ص58. نام عبد الستار ولم يقل شيئاً عن الكيس الأسود ومحتوياته الثمينة. وهذا أمر غير منطقي ، ربما بسبب الوقت ، وربما لأن غير المنطقي هو السائد في الحياة والعالم مادامت الأمور تزداد ترديا وسوءاً ، وظلت الحال هكذا في كل الأشياء التي تحدث وكأنها محكومة بقوة خارجية ، خارقة لا يقوى الإنسان على تحليل آليّة حصولها. وتثير هذه القضية التي تحكّمت لاحقاً بتطوّرات السرد، إشكالية غير التي يعاني منها عبد الستار ، والتي أشرنا لها ، ووحدها لا تكفي لتبرير ما حصل. الإشكالية هذه هي عدم قدرته على معرفة الجديد في حياته التي لم يكن متوفراً فيها على وعي ومعرفة لأصول الصراع والجدل الخفي في حياته وحياة الآخرين ، هل من المعقول أن يتحصّن عبد الستار بحالته ويتناسى آلية الحصول على الكيس الأسود ، وكيف كانت الشروط الموضوعية التي تمخضت عن كل ما عاشه عبد الستار وغيره من العوائل ، هذا بالإضافة إلى الآلية التي أدت إلى وصول الكيس الأسود لعبد الستار. بمعنى ظل فؤاد التكرلي مهتماً بهامش الوقائع التي تمركزت حولها رواية «اللاسؤال واللاجواب» ، وحتى عنوان الرواية ينطوي على إجابة لضعف الانشغال بالشروط الموضوعية ، كذلك لم تكن معطيات الحصار الطويل محصورة بالجوع وتفشّي الجريمة ، بل كانت لها تمركزات سياسية للنظام السابق ، تميّزت بتبدّيات كانت لها انعكاسات خطيرة ذات تماس مباشر مع حياة الناس ، لذا ظلت الرواية محكومة بالاهتمام بالسطح الطافي من الوقائع ، وكأن التكرلي اختار موقفاً محايداً أمام الجدل والحراك السائد أيام الحصار. اهتم التكرلي بالمألوف واليومي وأغفل الأسباب التي أدّت لما اهتمت به الرواية من مواضيع يومية ، وقائعها معروفة للناس معاً ، عاشوا تفاصيلها وعرفوها بشكل جيد. الحصار عام في الداخل والخارج ، وغير مكتف بالبيوت وما عانت منه وعرفت دقائقه. لكن من غير الممكن عزل الداخل عن محيطه الخارجي ، والداخل مكمل له ، لكنه غير قادر على أن يكون بديلاً كاملاً عنه ، فالمرأة عاكسة لجزء محدود.

****

لم تكن النوبات الصرعية مرتبطة بالفجر زمنا لها لاسباب معلومة ، وظلّت سؤالاً عصيًّا وبلا جواب ، مع أن عبد الستار استطاع قراءة الأسباب ، ولم يعلن عنها ، «ولم يكن باستطاعتي أن أقول لها بأني ألمح من بعيد أسباب حالتي تلك. كان عليَّ أن أمارس التزام الصمت في

الوقت الحاضر» ص64. كشفت انشغالات عبد الستار قلقاً حول الكيس الأسود ، وتناسى تماماً حصوله عليه من عباس كروازة ، لذا نمت لديه الشكوك حول زكية وهيفاء. ولا أدري كيف اقتنع التكرلي من أن زوجته وابنتها من الخروج سراً وممارسة ما يساعدهما للحصول على مبلغ بسيط؟ من يدفع مثل تلك المجوهرات في زمن لا يملك أحد فيه مثل تلك الكمية؟ «كانت هناك سبعة أساور ذهبية ضخمة مطعّمة بما لا أعلم من جواهر ولؤلؤ ، وخمسة أحجال ذهبية ثقيلة جداً ، وحوالي عشرة خواتم من الذهب والبلاتين ، كلها مُزيّنة بأحجار كريمة ذات أحجام مذهلة. من يملك كل هذه الكمية من الذهب والمجوهرات؟ أتكون حصيلة سرقة قامت بها إحداهن وأرادت إخفاءها في المكتبة إبعاداً للشبهات؟ ومن يمكن أن تكون هذه إلا إحداهن؟ أو واحدة أخرى غير هيفاء؟ مادامت زكية وكوثر أعجز من أن تعملا عملاً من هذا النوع» ص63.

نسيان عبد الستار لما قام به عند عودته للبيت ، وإخفاء الكيس ظاهرة مُقحمة تماماً ، ولا يحصل مثل هذا الشرود والنسيان ، إلاّ بعد مضي سنوات طويلة على الإصابة بالصرع ، وتطرّف التكرلي كثيراً بإضفاء صفات لحالة عبد الستار بعد الإصابة بالنوبة ، ولا أود الدخول بتوصيف عن النوبة. هل تكمن وصية والده له بالحذر من هيفاء وهي طفلة ، وراء استدعائها والاستفسار منها ، وربما هذه هي المرة الأولى التي تعامل بها عبد الستار مع الأسئلة وكرّر طرحها:

- هل تنامين مبكراً؟ وأنت لا تعرفين أحداً ، أعني يضع عينه عليك ويهديك بعض الهدايا؟ هل خرجتما أنت والبنات في إحدى الليالي؟ ص66.

{ تضاعف خوف عبد الستار وقلقه ، وهيمن عليه إحساس بدنو الظلمة. أو النوم.. النوم. جاوزت الساعة منتصف الليل ، وصار وقت النوم أمراً محتّماً. لم أكن خائفاً ، كنت أريد أن أبكي فقط. تلك حالة خاصة جداً. كانت أنفاسي مُتسارعة وأنا أحاول أن أكتم هذه العبرة في صدري. ماذا يمكنني أن أفعل كإنسان ، للقاء مصير مُحتّم ومظلم ولا إرادة له؟ ص68.

هذه خلاصة الوضع النفسي المؤكد عليه مساء يوم الأربعاء. وظل الفضاء الخارجي غائباً ، باستثناء ما له علاقة بعمله المسائي بالسيارة وما أفضى إليه من لغزية ، تحوّلت إلى مشغلة سردية ، «كان خائفاً فاستنجد بالنور ، ليدفع عنه الخوف. إلاّ أنها ، ظلمات العالم ، لن تلبث أن تحتويه تحت جناحيه وتُخفيه عن الأنظار ، فيسمون ذلك العدم. العدم القادم لا محالة. ولكن قبل ذلك ، أيها الإنسان الهالك الهلوع ، عليك أن تحقق ما تريده منك جموع الهالكين الآخرين. لتكن ما تكون» ص87.

عاود الراوي الغائب في سرديات اليوم الأخير/ الخميس ، ولا ندري أي خميس من شهر كانون الأول ، ومثله الأيام الأخرى الأحد والاثنين والثلاثاء والأربعاء ، هل هو في الأسبوع الأول أم الثاني أو الثالث أو الرابع من الشهر. لم يحدده التكرلي ، وجعله لغزاً في البناء الفني ، وتحرر الزمن من الضبط الدقيق. وهذا غير مهم بالنسبة لعبد الستار ، وأيضاً بالنسبة لفؤاد التكرلي ، مادام عبد الستار «يعرف جيداً أن الظلمات آتية لا ريب فيها ، فلتأتِ إذن. دعها تتقدّم إليه ، ولكن... بعد ذلك... اذهبوا إلى الجحيم» ص88.

تعامل التكرلي بذكاء فني مع الليلة الأخيرة ، وأعاد الراوي الغائب كي يستعيد دوره ويلعب في المجال الأخير ، وليس منطقياً ، أو مقبولاً أن يتولى عبد الستار دور السارد ، حيث ستكون الليلة الأخيرة ، ذات دور موظف في البناء الفني ، ولا بُدَّ أن تكون هذه المهمة من مسؤوليات الراوي الغائب ، والعائد للسرد بقوة منذ الصفحة 77 وحتى نهاية الرواية.

****

«إن صاحب السيارة اشترك مع المجرم الذي قُبض عليه سكيراً ومرمياً على الأرض في أحد شوارع الشعلة ، وقد ادّعى هذا المجرم أن سائق التاكسي اعتدى عليه وسلبه ما كان يحمل من أموال ، فلما سألوه عن نوعية هذه الأموال أخذ يتلجلج في أقواله ، ثمّ اعترف» ص74.

ازدادت الأمور ومتاعب العوائل كثيراً بزمن الحصار ، وكانت موجودة من قبل. وتردّيات

الحالة العامة لحياة الناس ، دفعت كثيراً من الرجال لفعل أعمال مُشينة ، لذا ألقى فؤاد التكرلي المسؤولية كلها على الحصار فقط. وما قام به عباس كروازة تبدّى لتلك المرحلة ، ولولا جوع عباس [سبب تبسيطي] ، كما اقترح التكرلي ، لما حصلت جريمة قتل الزوج في منطقة البتاويين. وكان واضحاً بأن التكرلي مُهتم بثنائية الأخلاق ، الخير والشر ، المجرم غير إنساني دائما ، والضحية مُستعدّة لعمل ما هو مطلوب بدوافع التعاون وضروراته بين الناس ، «طلب من الزوجة أن تجلب ما عندها من مصوغات ومجوهرات ومال... فصرخت الزوجة مُتوسّلة ألاّ يقتله وأسرعت تجلب له كل ما عندها من مصوغات ومجوهرات... يقول إنه رأى في عينيّ الزوج المجروح إمارة غضب... فطعنه في صدره طعنة واحدة وتركه والسكين مُنغرسة في جوفه... شاهد سيارة تاكسي واقفة قريباً منه فاستقلّها محاولاً إخفاء شخصيته. يقول إنها السيارة نفسها التي أعطى رقمها للشرطة» ص81.

استذكر عبد الستار هذه الوقائع على الرغم من خوفه المتكرر ، وهو مربوط بالحبل تفادياً لأضرار النوبة المُتوقّعة. ووسط حالة الخوف والهلع ممّا سيواجه ، استعادت ذاكرته صفاء الواقعة وشجاره مع عباس كروازة الذي رفض دفع الأجرة وأسمعه كلاماً نابياً وقاسياً. وبعد عودته للسيارة وجد كيساً أسود. «كانت تلك الليلة مليئة بالأشباح وبغوامض الأمور. ظنّها ليلة خرجت من الزمن ولم يعشها قط إلاّ في الأحلام ، فإذا بها تعود إليه حاملة كل متاعب الدنيا ومتاعبها» ص84.

تسارعت وقائع جديدة ، وفاة عمتها ومرض والدتها ومجيئها للسكن معهم قبل بيع بيتها وحصول زكية على نصف المبلغ ، وباعا بعضاً من محفوظات الكيس الأسود وباعا بيتهما وانتقلا إلى محلّة أخرى وضاع موضوع الثراء على الجميع من معارفه باستثناء زكية ، «مادمنا نكافح من أجل البقاء ، فكل شيء ممكن ومُباح ومسموح به ، حتى الجرائم. ففي حالة غريبة وغير مسبوقة مثل حالتهم هذه ، ماذا تعني الأخلاق القديمة والفضيلة والكرامة الإنسانية والأنانية ، إنسان يموت بالتدريج جوعاً؟» ص96.

مادام الجوع ظاهرة عامة ، اشترك بها الجميع ، فلا ضير من ممارسة أيّة وسيلة لتحقيق غاية الاكتفاء أو توفير ما هو ممكن للعائلة على أقل تقدير.

تغيّرت حياة عائلة عبد الستار بضربة سحرية رسمها فؤاد التكرلي ، وأكّد على أن الجوع يدفع الإنسان لفعل كل شيء. هذا ما يُفضي إليه فعل عباس كروازة وعبد الستار المتحول إلى لص وسارق ، وهو لم يختلف عن غيره من المجرمين ، يُفترض بعبد الستار إعادة الجواهر بعد اكتشافه لحقيقتها ، لكنه تستّر عليها وأعاد تمثيل دور عباس كروازة ، وذهب أبعد من ذلك عندما خلخل الثقة والواجب الذي هو مرآة نبالة الإنسان كما قال كانت واقتطع مبلغاً من الأجرة التي دفعها شخص استأجره من أجل توفير غطاء له ولعشيقته ، وكأنّه ارتضى دور السمسار والشاهد على ما حصل وسط سيارته بين الرجل وعشيقته.

هل حصل هذا كلّه بسبب الحصار؟ ولم يكن المعلم عبد الستار هو الضحية الوحيد مع عائلته. صحيح أن ما قام به عباس كروازة من مشغّلات الحصار وظروفه الصعبة ، لأنه يبدو محترفاً باقترافه الجريمة باستمرار ، وكشف سجله الجنائي وجود سوابق له ، «... وكانت أقواله مُنسجمة تماماً مع شخصيته ، وماضيه الأسود» ص81.

يعكس أنموذج عبد الستار شخصيته البرجوازية الصغيرة التي استسلمت لقسوة النظام السياسي ، ولم يحرّك ساكناً ، مكتفياً بالصمت ، وتنامى لديه موقف لا يفكر إلاّ بالوسيلة بقدر اهتمامه بالغاية حيث ظل طيلة حياته وخلال المرحلة الصعبة. وأضاء التكرلي مجالاً ثقافياً/ دينياً عبر الحوار السريع الدائر بينه وبين الشيخ الجالس بقربه ، «لم يعجبه أن يتدخّل في شؤون ذلك الراكب ، لكنه أراد أن يصبّره فقال:

- الله كريم ، عمي ، هذا امتحان للعراقيين.
- امتحان؟ ممن؟ من يمتحنهم يا أخي؟
- من الله ، سبحانه وتعالى.

- ولِمَ العراقيون فقط ، من دون خلق الله جميعاً ، هم الذين يُمتحنون بمثل هذا الامتحان العسير ، يا أخي؟
- إرادة الله.
.... ماذا يمكنك أن تعمل بعد أن داسك العالم بحذائه؟ دائك وادسنا العالم عن قصد وإصرار ودون رأفة أو رحمة» ص92.

هذه هي المرآة الكاشفة لموقف عبد الستار المعارض ، وهو يعبّر عن موقفه أكثر وضوحاً ، لكنه ارتضى لنفسه السقوط والتهاوي بسبب ضغط الحياة وقهرها له. ولم يضع ذاته وسط امتحان أمام كيس المجوهرات الأسود ، تغيّرت حياته وستعيش عائلته وسط بحبوحة وسعادة ووسط حياة عامة يواجه فيها الناس الموت بأشكالٍ متنوّعة. لكن عبد الستار واجه الظلام ، لأن « العدم القادم لا محالة» ص87. واجه مصيراً محتوماً ، فلم في لحظة من فجر الخميس الكابي ، حيث وجد نفسه وحيداً وسط غرفة واسعة وبأثاث جديدة ، «ملتماً حول نفسه كحشرة قبيحة في قصيدة» ص111.

لاحقته نوبة الصرع ، ولم ير زوجته والفتاتين ، «كان عبد الستار حميد زهدي داخلاً مرة أخرى في عالمه الثاني الذي لم يخرج منه» ص112.

لم يعش حالته المتغيرة عمّا قبل طويلاً. دنّس نفسه باللصوصية والسمسرة وتخاذل أمام وظيفته الثقافية والاجتماعية ، ارتضى التماثل مع عباس كروازة. واختار التكرلي له نهاية عنيفة ، ليقول لنا بأن الأيام السوداء فعلت أفعالها وغيّرت سياقات ثابتة لدى الناس. لم يستطع ابن البرجوازية الصغيرة القلقة/ المتغيّرة بمواقفها من الصمود مثل كثير من العوائل أمام الهجمات الشريرة للأيام التي لا تنساها ذاكرة العراقيين. رواية «اللاسؤال واللاجواب» سجّلت مرحلة غير مُدوّنة ، واعتقد بأن التكرلي قدّم منجزاً فنياً جيداً. «كان ذلك صباح الخميس» ، هذا ما قاله الراوي كلي العلم عن عبد الستار ، وأوماً لنا مستشرفاً دخوله إلى العدم ، «كأس ماء لم يستطع أن يشربه. كانت على وجهه المتقلص إمارات فزع جنوني. كمثل محكوم بالإعدام يقاوم جلاديه» ص69.لم يؤشر الراوي كلي العلم يوماً لفاتحة النهاية التي لم تتجاوز السطر الواحد. تركه حراً ، ومختلفاً عن أيام السرد الخمسة. كان يفترض الجمعة يوماً سادساً ، لكنه- التكرلي- لم يفعل ، وذلك مشهد على التلاعب الفني ، ترك ما قاله كلي العلم سائباً ، لكنه أوماً ضمن المتن السردي الخاص بيوم الخميس إلى بقاء عبد الستار حياً إلى يوم الجمعة ، «لم يهمنا أن نسهر حتى الصباح مادام اليوم هو يوم جمعة ولا مدرسة هناك ولا هم يحزنون» ص75. «وتذكر أن غداً هو يوم الجمعة» ص69.

أضاءت هذه السردية مهارة التكرلي الفنية وعدم براءته ومحاولته للإيقاع بالمتلقي من خلال موظفات مختزلة جداً ، وهذا ما تضيئه الزمنية التي أشارت إلى يوم الجمعة ، «اليوم هو يوم جمعة/ إن غداً يوم الجمعة/ وهذا التلاعب بالزمن الواقعي تلاعب بالسرد ، ولم يكن خاصاً بزمن الراوي كلي العلم الذي انتهى لديه الإعلان المحدد والمنصوص عليه في يوم الخميس. ظل السرد المعلن بواسطة ضمير المتكلم/ عبد الستار حراً ، متدفقاً وغير واضح الزمن ، لأن الاستهلال/ المقدمة التقليدية لضمير المتكلم هي نافذة تمهيدية لصعود المتكلم. إذن عرفنا خمسة استهلالات والسادس حر ومُعلق خارج الزمن السردي ، لكننا نستطيع الإشارة إلى أن عبد الستار حميد زهدي توفي فجر أحد أيام كانون أول 1994. «وقف وقفته تلك أمام النافذة أمام الليل. بماذا يمكن أن تحدّثه هذه الظلمات المتلاطمة الخالدة؟ كانت هي الأولى.. تلك الظلمات ، ثمّ اخترع هذا المخلوق الهلوع بصيص النور. كان خائفاً فاستنجد بالنور ليدفع عنه الخوف ، إلاّ أنها ، ظلمات العالم ، لن تلبث أن تحتويه تحت جناحها وتُخفيه عن الأنظار» ص87.

أثارت الرواية بعد نهايتها سؤالاً بالنسبة لي ، وهو لماذا غابت زكية وأين؟ كانا في بيتهما القديم ينامان معاً في غرفة واحدة. ولِم كان عبد الستار وحيداً؟! لقد تركه التكرلي يواجه صراعه المرير مع الصرع والخطأ والفشل.

إشكالية بنية السارد في مجموعة (تيمور الحزين القصصية)

السارد في بلاغة التورية

جميل الشبيبي

تتميز مجموعة تيمور الحزين القصصية عن غيرها من المجموعات بكون ساردها واحدا في معظم قصص المجموعة ، وهو يعمد إلى إنشاء خطاب قصصي على وفق نظام متشابه أساسه القصة الإطارية التي تجمع حكايات متنوعة ضمن إطار واحد بالتناص الشكلي مع البنية الإطارية الحكائية في ألف ليلة وليلة وهناك دلائل نصية واضحة على ذلك ، إضافة إلى تقنيات أخرى تستفيد من الفنون المجاورة كالسينما والمسرح وغيرها مما سنشير إليه لاحقا، ومن السمات الأساسية لبنية السارد في هذه القصص وعي ساردها بأهمية وخطورة ما يسرده خصوصا في ما يتعلق بالواقع المعيش الذي تأتي الإشارات إليه بصورة مقتضبة وبجمل على شكل تعليقات او جزرات لا علاقة لها بالحكايات او زمانها بل أنها تنتمي بشكل مباشر إلى زمن الكتابة المؤشرة في نهاية معظم القصص التي تسرد هذه الوقائع والأحداث .(1)

لقد استثمر القاص احمد خلف بنية الحكاية الإطارية بطريقة مقصودة تروي حكايات منوعة تعرف بعالم محكوم بعلاقات قسرية تجعل شخوصها يتحركون ويتحدثون ويعيشون ضمن هذه الأنظمة المتسلطة سواء في الحكاية الكبرى أو في الحكايات المضمنة فكلها تشي بهذا الواقع ألكابوسي الخانق ، وكل ذلك يتمظهر عبر بنيات فنية وجمالية مبتكرة أساسها بلاغة التورية التي تشير إلى البعيد وتقصد القريب ، وقد اتضح ذلك باستثمار سارد مراوغ - متكتم ، واع للعبته يؤثث خطابه بحكايات ممنتجة أو محرفة من ألف ليلة وليلة تسرد على متلقين من الطلاب بشكل خاص وتطرح عليهم أسئلة عن معنى مصائر الشخصيات ومن هو المسؤول عن هذه الحالات المأساوية وتسجل إجابات غير واضحة كلها تشي بالخشية من التعبير الواضح الدقيق ، بالاتجاه الذي يؤكد هذا الغموض الشفيف في البنية الكلية للخطاب القصصي في المجموعة الذي يستثمر بلاغة التورية كما اشرنا ، ولكي لا ينفتح التأويل على آفاق لا يريدها المؤلف وهي آفاق الحكاية الخرافية ، يلجا سارد القصص إلى بث عبارات عائمة في السرد لا علاقة مباشرة لها بنظام الحكايات بل هي تتمرد على بنية الجملة القصصية باتجاه مغاير يكسر تنامي الأحداث في الحكاية باتجاه زمن الكتابة بطريقة القطع او المونتاج ، ليصبح زمن التأليف والكتابة هو الزمن الواضح نسبة إلى زمن الحكايات العائم – (الزمن الصفري) في الأسطورة والحكاية الغرائبية ، وهذا النوع من الكتابة يعد تقنية جديدة في القصة العراقية وهي تكليل ناجح للترميزات والإشارات البعيدة لهجاء الواقع المعيش في الزمن الدكتاتوري الذي اجترحته أقلام العديد من القاصين العراقيين طيلة أعوام ذلك النظام وتجسد عبر العديد من القصص القصيرة في خطاب متقارب أساسه بلاغة التورية (2)غير أن القاص والروائي احمد خلف بتجربته الطويلة والحاذقة في كتابة القصة القصيرة والرواية يجرب هذه التقنية

الجديدة في بنية السارد المتواري خلف السرد بطريقة فنية تستفيد من بنية الحكاية وتقنياتها قديما وحديثا ليمرر هذا الهجاء المر للواقع المعيش فترة نهاية التسعينيات ،وقد أشار النقاد الذين كتبوا عن هذه المجموعة إلى ذلك بطريقة الترميز أيضا لان مقالاتهم قد كتبت في ذلك الزمن (3)، وقد أكد القاص ذلك أيضا بطريقة غير مباشرة ، حين ثبت على الغلاف الأخير من مجموعته رأي الدكتور على جواد الطاهر عن معنى الكتابة عنده قائلا (ونكرر أن المؤلف لا يكتب من اجل أن يكتب فقط كلاما أي كلام كما يكتب كثيرون مسودين وجه الورق وإنما هو مثقف حامل عبء ينزله بالحرف عن كتفيه في دقة وحذر وهدوء ..فأنت بإزاء العبء في مواجهة ونظر ولكنك تحسه ولا تلمسه ، فمن غايات المؤلف التوصيل والإبلاغ (...)فالقاص جاد صاحب قضية ، لم تكن مستوردة من الخارج أو ملقاة على القارئ أو مشتهاة قصدا ورغبة وترفا ومجانية وإنما هي حياته وفكره ومعاناته)

نستطيع أن نؤكد أن قصة (تيمور الحزين) التي حملت عنوان المجموعة هي القصة الإطارية الكبرى التي تنتظم ضمن توجهاتها معظم قصص المجموعة الأخرى و تتمرأى أحداثها وشخوصها كاشفة الدلالات المتنوعة والبنيات الفنية التي حوتها هذه القصة (لاحظ الهامش رقم (5)وفيه رأي مشابه للناقد قيس كاظم الجنابي) ، ويأتي تأكيدنا هذا من رصد مجموعة من الإشارات الدالة في المجموعة ، منها أن قصة (تيمور الحزين) قد كتبت خلال سنة تقريبا بين عامي -1998 1999(ومما له دلالته هنا أن الكاتب قد بدا الكتابة في شهر آب وانتهى منها في شهر آذار فالشهر الأول قد شهد دخول القوات العراقية إلى الكويت عام 1990 أما شهر آذار فهو شهر الانتفاضة بداية التسعينيات) وبين هذين العامين كتبت القصص الأخرى التي تنتمي إلى أجواء هذه القصة وهي (كيد النساء 1998،(الأستاذ) دون تاريخ ولكنها وضعت في أول قصص المجموعة)، (المتسول) بدون تاريخ أيضا ، (حكاية عجيبة)وقد كتبت في نيسان 1999اي بعد كتابة قصة تيمور الحزين مباشرة وقصة (رجل فوق الاحتمال) وقصة (كيد النساء في دفع البلاء) وهناك دلائل نصية تشي بإطارية قصة تيمور الحزين وانضمام القصص التي ذكرناها إليها بما يجعلها القصة الرئيسية في المجموعة التي ينبغي قراءتها أولا من اجل استكمال الدلالات والإشارات العديدة في القصص الأخرى التي تؤكد أنها رسالة هجاء وموقف احتجاجي للزمن الذي كتبت فيه ومن أهم الدلائل :

-1 بنية السارد في مجموعة القصص الإطارية

يمثل السارد في القصص التي اشرنا إليها شكلا تجريبيا جديدا في القصة العراقية المعاصرة من حيث تأثيثه للخطاب القصصي في مجموعة (تيمور الحزين) بما حفلت به هذه القصص من تقنيات فنية تؤهلها أو ترفع رتبتها إلى مستوى رواية إطارية قصيرة ، تستثمر إمكانات القصة القصيرة كتقنية جديدة في الشكل الروائي الذي يمكن ملاحظة بعض تجلياته في روايات عراقية عديدة وهو مشروع سبق وان أوضحنا نيتنا في الكتابة فيه في وقت سابق .(4)

ويتميز السارد في هذه القصص بقدرته على إدارة الحكاية الرئيسية والحكايات الإطارية الأخرى بوجهة نظر واحدة أساسها ، القطع وتوليف الخطاب القصصي بالشكل الذي يديم تأثير الحكاية في المتلقي ،ثم امتداده في سارد شبيه يدير الحكايات أو بمسرحة الحياة بطريقة المخرج السينمائي في توظيف الكادر التمثيلي وتصوير حركته إضافة إلى قطع متعمد للسرد من قبل السارد -المؤلف بشكل جمل أو عبارات أو مشاهد عائمة في السرد دالة على حاضر

السرد بحيث يصبح هذا الحاضر هو المحرك في دلالات هذا الخطاب ، وليس مجموع الحكايات ،على الرغم من أن السارد في القصص التي ننوي قراءتها هو سارد بصفات مختلفة ، و خطابه القصصي الذي ينشئه يحمل تقنيات متنوعة في كل قصة لكنه في النهاية يوظف توظيفا فنيا لهجاء الواقع المعيش في تسعينيات القرن العشرين في العراق، الأمر الدال على علاقة متضامنة .

فالسارد في قصة تيمور الحزين روائي ينوي كتابة رواية عن بلاده التي تعيش احد أحلك الظروف التي عاشتها بعد الحرب الكونية الثانية ص 127 من القصة)وهذا التصريح المباشر والمتمرد على السرد يتأكد بمجموعة من الجمل والعبارات الدالة على هذا الواقع في نفس القصة وفي القصص الأخرى أيضا ففي قصة (الأستاذ)التي يكون ساردها أستاذا يعي موقعه في السرد يتضح واقع الحرب من الانطباعات التي تولدها رؤيته للخراب الذي سببته (كان عدد من البنايات المهدمة بفعل الحرب ما زالت مهملة ومنسية وقد غطاها الغبار والتراب المتراكم (..)شاهد ثمة زجاجا مهشما وقضبان حديد ملتوية على بعضها ص10) وفي قصة (المتسول): (رأى الأرض مكشوفة والشوارع مهجورة تمتد أمامه) أو (الأستاذ بدوره انتابته الحسرات كالضائع أو المفقود في حرب لا جدوى منها (...) ستظهر أزقة وشوارع فيها أكوام من فضلات ومزابل وأحجار تسد بعضا من منافذ الطريق يخترقها شريط دقيق من نهر هزيل يوشك على التلاشي25)وفي قصة (كيد النساء في دفع البلاء) يروي ساردها (وهو أستاذ أيضا) :(من الحكمة أن تعاد الأمور إلى نصابها وينبغي ألا تعم الفوضى ، وإذا لم تكن هناك بادرة أمل ورجاء في رؤية الطريق ، سيكون محالا أن يبقى في هذه الأمكنة احد .حتما سينتشرون في الأصقاع البعيدة ص75)وفي قصة (رجل فوق الاحتمال)يقول ساردها عن الشخصية التي سماها (راعي البقر) :(إنما أردت التخلص من حلمه الوحيد ، كان هذا كافيا لجعل الكلمات تختلط مع بعض وكذلك الصور والاطلاقات المدوية واشتباك الأشرار مع الناس الأخيار في حرب طاحنة لا معنى لها ص113) وهناك لازمة مشابهة عن نفس هذا الموضوع في قصة تيمور الحزين وفي قصة الأستاذ ،في الأولى يخرج السارد عن حكاية حبه باتجاه المخطوطة التي كتبها (عباس جويني) المؤرخ المفترض لحياة وغزوات تيمور لنك فيقول على لسان عباس جويني (...هذا ما آلت إليه البلاد التي سميت ارض السواد ، وهي ارض مرت عليها خيول الفاتحين والطامعين من أقوام وملل مختلفة من عجم وأتراك ومغول وتتر (.....) وهدموا سور المدينة وعبثوا بالبلاد شر عبث ، قتلوا الأولاد والصبيان وأباحوا افتراس النساء (....) حتى أن الناس باعت أجزاء من أجسادها ، لكي تستطيع مقاومة الجوع والمرض والفقر ص131)ونلاحظ في هذا المقطع الذي حذفنا جزءا من فقراته ليستقيم المعنى بالاتجاه التأويلي الذي نفترضه ، أن السارد –المؤلف يعلق على الخرم الموجود في المخطوطة ، والحذف التي تم فيها بشكل متعمد ، ثم يقحم العبارة الأخيرة (حتى أن الناس باعت أجزاء من أجسادها)على سياق عبارات المخطوطة ليكسر الإيهام الذي يمكن أن تولده مخطوطة عباس جويني عن تيمور الأعرج بأن ذلك قد حدث في ذلك الوقت ،فيصبح زمن العبارة متجها نحو حاضر السرد وليس ماضيه وهذه الجزرات النصية نجدها أيضا في القصص الأخرى وهي تؤكد تضامن هذه القصص. ويتأكد ذلك في قصة الأستاذ أيضا في هذه العبارات (أليست محنة أن يفكر بأولئك الأصدقاء الذين تواروا في الظل او تهالكوا على الرحيل ، أين الحكمة في هذا كله يا أستاذ وأين مستقاها؟ وحيد وسط المئات بل ومرصود منذ

مغادرته المدرسة ص10)وفي قصة المتسول تبدو المدينة وهي تعيش حربا (لا جدوى منها ص24) وان أهاليها قد هربوا منها (قال احد الأولاد :حقيقة ، توجد مدينة هرب منها أهاليها .ص24)فكان رد طالب آخر قائلا :(نعم ، اعرف مدينة تشبه مدينتنا ص24) .وفي قصة (حكاية عجيبة)يقول ساردها (كان يقول لي : أنا آخر الناجين من المأساة ، أبناء جيلي وحدهم ابتلوا في المحنة لما اندفعت العاصفة الهوجاء تكنس في طريقها كل شئ حي ص47) .

إن هدفنا من هذه القراءة بيان التحديث والتجريب الفني في بنية السارد في القصص المتضامنة مع قصة تيمور الحزين بالشكل الذي يجعل من هذه القصة قصة إطارية كبرى تنضوي تحت خطابها وتقنياتها القصص الأخرى وهي تجربة مهمة في أدب الروائي والقاص احمد خلف .وقد أشار نقاد وأكاديميون على تقارب أو تشابه بعض قصص المجموعة (5)

-2 تقنيات تجلي السارد في القصص والحكايات

من أهم مظاهر تجلي السارد في قصة (تيمور الحزين) كونه سارد حكايات إطارية تتداخل فيها حكاية حاضر السرد مع الحكايات المروية بلسان عباس جويني مشكّلة مبنى حكائيا واحدا ،تبدأ من الواقع المعيش إبان فترة التسعينات (زمن كتابة القصة) باتجاه حكايات أخرى تستفيد من سجلات التاريخ التي لم يلتزم المؤلف بها ولم (يعتمدها الا كمرجع لاسناد الخيال) كما أشار المؤلف في نهاية مجموعته ، وكذا الحال في القصص الأخرى التي تتضامن مع هذه القصة .

يظهر السارد في بداية القصة وهو يزمع كتابة رواية عن بلاده ص127)ويأتي هذا التصريح بعد مقدمة قصيرة عن كدس من أوراق قدمتها له أمه جلبها أبوه حين كان جنديا في الجيش العثماني لعله يجد فيها ما ينفعه ص127، وبهذا المعنى يظهر السارد الرئيسي في القصة بصفة مؤلف روايات محكوم بحياة رتيبة بين البيت وبار الغزال الشارد يحتسي الخمر مع صديق شاعر . ومن خلال العبارات المقتضبة التي يبثها عن حياته نتعرف على فشل حبه بسبب هذه الحياة ، ولكن مع كل هذه التفاصيل المحبطة عن حياة السارد فانه يضخ عبارات دالة تؤكد ولعه (بكثرة السؤال عن أحوال الناس من أمثالي ص129)وبعد هذه الفقرات يبدأ السارد – المؤلف في تصفح الأوراق الصفراء مواصلا التنقيب والتقليب فيها وخلال ذلك يكتشف ضياع بعض الصفحات وتآكل بعضها بفعل تنلقها من يد إلى أخرى ، وكل ذلك يكشف للقارئ انه بإزاء مخطوطة غير متسلسلة تسمح للسارد –المؤلف انتقاء التفاصيل التي يريدها والمخطوطة تمتلئ بالهوامش على حواشيها تمهيدا لاستثمار فضاء المخطوطة في البناء الفني في هذه القصة .

تحتوي مخطوطة المؤرخ المفترض (عباس جويني)على أحداث الأيام الأخيرة من حكم تيمور لنك ، وتسرد هذه الأحداث بالتناوب بين السارد المؤلف الذي يوجه القراءة باتجاه مقصود وبين رواية المؤرخ المفترض عباس جويني ، يتضح ذلك من الأحداث والعبارات التي يعرض صفحاتها السارد - المؤلف ، ويوجهها باتجاه يعكس حاضر السرد بعبارات ومشاهد عديدة تشي بذلك ، كما نلاحظ أن لغة الراوي عباس جويني واستطراداته تشبه إلى حد كبير لغة المؤلف واستطراداته العديدة عن حياته الخاصة وأقوال حبيبته زينب وكذلك صديقه الشاعر ، مما يجعل المخطوطة المفترضة من قبل هذا المؤلف تقنية وفضاء رحبا يسمح للمؤلف أن يستثمره بالاتجاه الذي يكمل فيه روايته عن حرب بلاده وأهوالها .ويتضح ذلك من وجهة النظر المزدوجة بين المؤلف والراوي –المؤرخ عباس جويني التي تتناوب

في سرد حكايات المخطوطة من أمثلة ذلك ما اشرنا إليه عن اسم البلاد وبيع أبنائها أجزاء من أجسادهم . وهي قريبة المعنى من تصريح المؤلف بكتابة رواية عن بلاده وهي تخوض الحرب ، وفي صفحات المخطوطة الأخرى تتجه وجهة نظر السارد- المؤرخ نحو حياة الترف الباذخ لتيمور في مشهد السرادق المعد لاستقباله وهنا يسلط الضوء على (القادة والأمراء والمساعدين الرئيسين ومستشاريه الخاصين (و) قادة السرايا والأفواج والمجاميع الانتحارية الضاربة (نشدد على الجملة الأخيرة) ص131) ثم يكمل وصف السرادق من الداخل فتبدو هيبة المكان وفخامته وهو (يوحي بجلال الهيبة وعنفوان صاحبه ص132) وحين يدخل تيمور السرادق في الوقت المحدد(نهض الجميع وقوفا واستعرضهم بعينه بلحظة خاطفة ، نظرة سريعة ثاقبة ، دلت على رضاه وقناعته ص132)ثم يسرد الراوي جويني حلم تيمور عن البومة التي حطت على كتفه (وراحت تنهش نياشيني) طالبا منه تفسيرا ثم يورد المؤلف هامشا من الصفحة الرابعة في هذه الأوراق (على هيئة عمود من أعمدة الصحف اليومية المنتشرة هذه الأيام واضح أن المؤلف ابتدعه بعد أن سرد حكاية تيمور يصور فيها حالة جنود يرزحون تحت البرد القارس ص134) وهذا الهامش يخرج المخطوطة من فضائها التاريخي إلى فضاء آخر ، حيث تكشف العبارات التي وردت فيه تلميحات وإشارات واضحة عن زمن تأليف القصة في نهاية تسعينيات القرن العشرين ،على الرغم من انحراف حركة السرد باتجاه ذات المؤرخ عباس جويني وهواجسه وهو يوجه خطابه إلى حبيبته كاشفا فيه خوفه وخذلانه من تيمور في أيامه الأخيرة وموجها فيه هجاء مرا يعلن فيه موقفه من حرب لا جدوى منها ولا خلاص (هاهو تيمور حزين ، لكنه يدفع بآلاف الجنود للموت جنود السرايا والأفواج سرايا تتبعها سرايا يا حبيبتي وملاكي ، لو كنت معي لشاهدت كيف يتجمد الدم في العروق وكيف يموت الجنود من برد ورعب وجوع (..)آه يا حبيبتي ، لو رأيت أفواجا من الجنود يلوحون بأسمالهم كالفزاعات حيارى يدورون وعلى غير هدى يركضون وقد أضناهم الجوع وهدهم الضما أيديهم مخضبة بدم القرابين هي ذي السرايا والأفواج تصيح في الريح : الا تنتهي وليمة الجثث؟ص135).

هذا الهامش الموضوع على لسان مؤرخ مفترض ، هو أقوى هجاء مر من المؤلف للحرب الخاسرة التي عشنا تفاصيلها ، وهو يستثمر فضاء المخطوطة والحروب الدامية التي حدثت في زمن تيمور ليدين ويهجو ويرفض حروبنا المرعبة وليكشف من خلال ذلك وبتكثيف دال مأساة الجنود والمراتب الذين تحولوا إلى (هياكل متيبسة في الخرائب والمزابل وزوايا الفضلات ...ص135).

بعد هذا الهامش يعود المؤرخ إلى تكملة حكاية تيمور في أيامه الأخيرة ، بوجهة نظر تتابع علاقته بزوجته وعلاقتها بالمؤرخ جويني الذي يكتب تقريضا عنها ،وتنتهي المخطوطة بالمبارزة بين تيمور ومتحديه إلى المبارزة (حسين الصوفي) وخلال ذلك يتم قطع تسلسل الأحداث بالعودة إلى حكاية الحبيبة زينب التي يحاول السارد – المؤلف إعادة علاقته بها ، وهو قطع مبرر لإزالة الانطباع الذي يولده الهامش الذي شددنا عليه بلسان عباس الجويني عند الرقيب ، كما أن تصوير المبارزة بين تيمور وحسين الصوفي ، هو أرصاد مقصود لمستقبل تيمور الذي قضى على يد رجل من عامة الناس ، وهو ما كان مفترض الحدوث لمستقبل الواقع المعيش أيضا !!

وهناك خطاب بضمير المخاطب موجهة بشكل مباشر إلى تيمور فيه لوم وتقريع للذات

المخاطبة تبدأ بمقطع من قصيدة للشاعر سعدي يوسف (ماذا فعلت بنفسك)ثم تنثر أجزاء الخطاب المباشر باتجاه تيمور وسمرقند(سنوات عبرت خفافا في طريقها لصنع مجد تتري ، لكنه أي مجد تفقد فيه كل موسم من مواسم جني ثمار انتصاراتك ، عزيزا على قلبك ، ابنا بارا أو مساعدا مخلصا جنديا باسلا (...)ماذا فعلت بنفسك ؟ الم تكن سمرقند كافية عليك ؟لتلملم أحلامك العريضة وتدفن فيها روحك القلقة .سمرقند بساط اخضر وارض مرتوية بالمياه ....،ص144) .وهو خطاب متمرد على نظام المخطوطة أيضا وبالشكل الذي يؤكد استحالة النطق به أمام تيمور حتى من اقرب الناس اليه ، إذن هو خطاب داخلي (مونولوج) يحمل هجاء ساخرا عائما في ثنايا السرد ، متمردا على السرد وعلى انضباط وحيادية الخبر في المخطوطة ، فهو جزء من الخطاب الذي يعنى به القاص عناية خاصة كي يديم بلاغة التورية في هذه القصة والقصص المتضامنة معها أيضا.وفي قصة (رجل فوق الاحتمال) نتعرف على صورة مشابهة لتيمور مجسدة في رجل تستهويه حياة (راعي البقر) فيندفع لإنشاء حياة شبيهة بحياة راعي البقر الذي (قال أخي :كان في كل مساء يقطع المسافات الطويلة ، كي يصل مزرعته يجر وراءه خادمه الخاص وحارسه وأنا (مدير أعماله)نتبعه على خيول حسنة القياد نحو مزرعته المليئة بعشرات الأبقار ، تحرسها الكلاب المدربة ص116) وخلال سرد الأحداث يبدو (رجل فوق الاحتمال)كناية عن الواقع المعيش في بنية شخصية متجبرة تعيش عبر نزوات ورغبات أساسها التلذذ بقتل الآخرين (كان يحب تلك الخفة في التقاط مسدسه وانتزاعه من غلافه والتصويب في لحظات ثم إعادته إلى موضعه ص117)وهو يملا الفضاء (بالصراخ :أريد رجلا بدمه ولحمه أرديه قتيلا ص117)

لقد كان فضاء المخطوطة في قصة (تيمور الحزين) إطارا فنيا ملائما استثمره القاص بوجهات نظر فنية وجمالية ، أساسها هذا التداخل الممتع بين حاضر محاصر وخانق وبين فضاء تاريخي تكشف المخطوطة تفاصيل مفترضة عن السلطة السياسية فيه ،وهي تعيش آخر أمجادها بتهديد جدي من أعدائها ، وكل ذلك يجري بفنية عالية ،تستثمر الحكاية بوجهات نظر من الحاضر إلى الماضي ومن الماضي إلى الحاضر ،في رحلة تحمل نوايا إنسانية بدلالات عميقة فيها هجاء مر وساخر لكل متسلط ومتجبر .

وإذا انتقلنا إلى القصص الأخرى فسوف نجد نظاما مشابها وتقنيات متنوعة أيضا تضفي على الخطاب القصصي فيها دلالات مشابهة لما تعرفنا عليه في قصة تيمور الحزين ، الأمر الذي يسمح لنا بتوصيف هذه القصص مجتمعة كرواية قصيرة فصولها هذه القصص التي سنتناولها في هذه القراءة مؤجلين تأكيد هذا التجنيس إلى مناسبة أخرى .

في قصة (الأستاذ)يستثمر الروائي احمد خلف تقنية الإخراج السينمائي ، كي يحيط بالجو المعقد الذي يعيش وسطه الأستاذ (بيئة محاصرة ، نوايا مبيتة ضده ، فضاء مشاكس فيه كل الاحباطات) ولذا يلجا الروائي إلى هذه التقنية لخلق مستويات متنوعة تكشف هذا الجو ، وتسلط ضوءا كاشفا عليه .

في المستوى الأول نتابع الأستاذ بوجهة نظر حيادية (سارد عليم) وهو وحيد باتجاه بيته ، بذاكرة مشغولة بالحصار الذي يحيط به من طلبته ومجموعة من الناس وهو يحاول اجتنابهم باتجاه (تصورات تزداد فيها اللذائذ الناعمة وتفتح له الأماكن المغلقة أبوابها الموصدة ، جدران من المرايا العاكسة والضوء الندي يرتمي عند قدميه وبين أصابع يديه ص9)، لكن هذه الرغبة في مخيلته تقطع وتنحى من تداعياته الحالمة ليحل محلها هواجس أخرى عن

عذابه اليومي في رحلته اليومية من المدرسة إلى البيت وبالعكس أهمها : حقيقة الخراب الذي يحيط به ، تفكيره اليومي بالذين غادروا وتواروا في الظل ، رصد حركته اليومية من قبل (خطوات مستترة تتبعه عن كثب كأنه مطارد في السر ص10)وخلال كل ذلك يتكشف أمامه حجم الخراب والدمار في الواقع المعيش وتتحول وجهة النظر من السارد المصاحب للشخصية إلى ضمير المتكلم بلسان الشخصية الرئيسية /الأستاذ وتعود مرة أخرى إلى السارد المصاحب ، ويتم ذلك في اسطر معدودات أما التبرير الفني في ذلك فنجده في الضرورات الفنية لإظهار هذه الحياة المعقدة التي يعيشها الأستاذ بمستويات سردية متنوعة ،ولكي تتضح غربة الأستاذ وتوحده مع نفسه يعمد الروائي إلى التقنية السينمائية ليدخله في مشهد آخر يشاركه فيه راكب دراجة بخارية وامرأة لا يعرفها ،ومئات الناس لكنه يشعر بأنه وحيد حتى في هذا المشهد ، فيطرح على نفسه أسئلة وتمنيات وشكوى غير مجدية (وحيد وسط المئات ...الهي لماذا تخليت عني ..ترى من قالها في ساعة محنته ؟ اهو بوذا أم المسيح ؟نيرون أم تيمور لنك ؟ ص13)وتستمر هذه الهواجس والترقب والخوف في المشهد السينمائي الذي يفترض أن له دورا فيه ولكن أعماقه تتمرد على كل شئ لتكشف وحدته وغربته وسط حشد غير متجانس من الناس ، وحالما يستطيع الإفلات من هذا المشهد ويختلي بنفسه يفاجئ بالكلاب (حشد من الكلاب السائبة تلهث ص16)وهي تسدير برؤوسها إليه ، ليجد نفسه محاصرا (بعشرات الكلاب تحدق به عن قرب وتوشك أن تطبق عليه في الحال ص16).

وفي قصة (المتسول) يكرر المؤلف قصة الأستاذ بتنويع يضفي على نهايته المأساوية حضورا آخر ، فالأستاذ هنا ليس له أي دور سوى سرد الحكايات وحث طلبته على الاستماع إلى حكاياته التي نجد تفسيرا لها بإصراره على روايتها باقتباس هذا المقطع من قصة (كيد النساء في دفع البلاء) التي نعتبرها قصة متضامنة مكملة لهذه القصة وفيها يتساءل (الأستاذ) سارد القصة والشخصية الرئيسية فيها (كيف استطاعت شهرزاد ان تحكي للملك المرتاب ، الحكايات كلها حتى ينام قرير العين دافعا الريبة بعيدا عن قلبه الذي تثقله الظنون ص75) ويواصل (لعله إذا ما أراد أن يتشاغل عن هموم يومه الثقيلة ، أن يستل من خرج الذكريات (حكايات تولدها حكايات) (...) يتلو بعضها على مسامع طلبته ويروي لهم الحكايات عن قصد ، علهم يدركون ما آلت إليه الأمور ص75) ،وهذا ما نجده في قصة (المتسول)، حين يسرد الأستاذ على لسان شهرزاد (ضياع العدل)في حكاية نور الدين والجارية ف(البنت ضاعت والولد قتلوه في ساعة اختلط فيها الحابل بالنابل ص24) ، مما يولد أسئلة عن صدق هذه الحكاية أو كذبها عند الطلاب ، آذ يتساءل بعضهم قائلا (ألا تراه يخترع لنا الحكايات ؟وفي مدينة خالية من البشر ص24) ،وفي هذه القصة تقنيات متنوعة إلى جانب استثمار الحكاية الخرافية وتطويعها باتجاه الحاضر منها استثمار تقنيات السينما (القطع – المزج – اللقطة الكبيرة المقربة) إضافة إلى وجهات النظر المتنوعة التي يديرها ساردون آخرون كشهرزاد ومجموعة من الطلاب الذين يمتلكون حرية القول والمناقشة إضافة إلى تأسيس مشاهد متنوعة تشي بعلاقة معطوبة بين السارد- الشخصية وبين واقعه تدفعه إلى تبني تقنية الحلم بإنشاء مدينة حلميه بديلا عن مدينته التي تبدو أمام ناظريه بمشهد عام فيه(أزقة وشوارع فيها أكوام من فضلات ومزابل وأحجار تسد بعضا من منافذ الطريق ص25) في حين تتجسد المدينة الحلمية (كإحدى الصور العالقة في ذهنه منذ زمن بعيد كحلم أو رؤيا ناقصة لا تستكمل إلا بالتنفيذ أو الحيز الملموس ص25)وهو يريد مدينته خارج حدود الخراب

والحروب : (سأجعلها تعيش دهرا في سلام ، مدينة اصنعها بيدي هاتين اخرج منها الكلاب السائبة (....) لن تكون هناك صفارات إنذار ، الشحاذون والعميان والعاهرات والعجزة ، سيكون لهم المأوى أو ليغادروا سرا ص25).

إن تقنية الحلم في هذه القصة هو رد فعل ايجابي على الخراب الذي ولدته الحرب ، الذي اتضح في تفاصيل القصص كلها ، أما تقنية الحكايات الإطارية التي تستثمر الماضي فهي توظف هنا بطريقة مغايرة تماما لما قراناه في القصص الرؤيوية الحديثة (6)فتلك القصص صنعت من ذلك الماضي فردوسا مفقودا يمثل وجها مغايرا للواقع المعيش في أوضاعه المأساوية واللانسانية ، أما هنا فتتأكد المغايرة في استثمار هذه الحكايات باتجاه آخر يشير وبشكل واضح إلى أنواع العسف الذي تمارسه قوى متجبرة متمثلة بالملوك وحاشيتهم وحراسهم على ذوات بريئة لا ذنب لها سوى اعتزازهم بحريتهم وقناعاتهم بحياة آمنة تنتهك دائما من قبل حكامهم ، هذا ما نقرأه في حكاية الجارية كهرمانة وحبيبها نور الدين الذي يقتل وتعذب هي دون أي ذنب وفي قصة (كيد النساء في دفع البلاء) يعرض لنا السارد – الأستاذ بالتناوب مع لسان شهرزاد حكاية الحكيم ريان وجاريته جمانة وكيف استولى عليها الملك على الرغم من حبها وولائها للحكيم الذي علمها ورباها ولم يكتف الملك بذلك بل انه عرَض حياة الحكيم إلى أقسى أنواع التعذيب لأنه لم يقبل هداياه تعويضا عن جاريته كهرمانة على الرغم مما فعله الحكيم للملك إذ خلصه من البرص والجرب (الذي أصاب الملك وعبث بخلقته حتى بات يستحي من الظهور أمام الحاشية وبين الناس ص76)وفي القصص الإطارية هذه التي ضمنها الروائي روايته القصيرة الممتعة نجد استكمالا ذا ثراء ودلالات عميقة في ذلك التواشج بين الحاضر والتاريخ كامتداد حي أساسه ذلك العسف والتجبر والقهر من قبل حاكم متسلط وشعب مظلوم في كل منعطفات التاريخ القديم والمعاصر .وهي بهذا المعنى هجاء يبدأ من بيئة وواقع مشخص باتجاه التعميم حين سيجد فيها كل متلق يعيش ظروفا مشابهة في العسف وضياع العدل فضاء ينتصر لمحنته وعذاباته اليومية الشائكة.

وهناك تساؤلات وإمكانات الانفتاح على تأويلات منوعة نراه في ذلك الجهد الذي يبذله الأستاذ لإثارة انتباههم إلى حكاية مدينة الحجر (المدينة التي اكتشفها السندباد في رحلته الأخيرة ص19) التي تحجر فيها كل شئ حي وبات من عالم الجماد غير أن كل جهود الأستاذ تذهب سدى ، مما يضطره إلى التأمل في الخارج من خلال النافذة ليرى المتسول والكلب وهما يتحركان على الرصيف ، ويرى أن (كل ما يجري أمامه يوحي بحركة غامضة ، كأن فيها فيلما سينمائيا يجري تصويره بالدقة المطلوبة ، وان المخرج والمصور كليهما يختفي عن أعين المارة عنوة ص21).وعندما يعود إلى طلابه يصيح بهم ليثير انتباههم إلى حكاية مدينة الحجر ، لينتقل السرد بعد ذلك إلى شهرزاد التي تلخص حكايتها عن جارية تروي حكاية أسرها وكيف تم إعدام شاب أمامها (يشبه البدر التمام)، ولكن كل ذلك سرعان ما يقطع بخروج الأستاذ وتكاثف التداعيات على ذهنه وهي تجسد خوفه وهو يتساءل (ما يهمني الآن معرفته ما إذا كان المتسول يتابعني أم أنا الذي أتابعه) ليعيد الحكاية مرة أخرى وهو يستعير صوت شهرزاد مركزا (على ضياع العدل)في قصة الجارية التي تتعلق بنور الدين ، وكأنها معروفة لطلاب الصف الذين يتحدثون عن إثرها في نفوسهم بعد انتهاء الدرس كي نتابع تداعيات الأستاذ ورعبه مما يحيط به .وفي هذه القصة يعمد القاص إلى تنويع الرواة ، ويستطرد في بث تفاصيل هذه الحكاية لكشف شراهة الملوك والحكام إزاء النساء ، وفي ذات

الوقت يوجه السارد – الأستاذ الانتباه إلى ما يحيط به في الواقع المعيش متسائلا (من هو الضحية يا أولاد؟ص80)لكن الجواب يبقى معلقا وعندما يسال احد التلاميذ (من يروي لمن ؟ص82)يجيبه الأستاذ(نحن نروي الحكايات ولا بد أن يأتي يوم نروي فيه كل ما جرى وما حدث ، وستنوب ألسنتكم عما روته شهرزاد، لا بد يا أولاد من شهرزاد تحكي ولا مفر من وجود شهريار يصغي إليها ، نحن نجمع الأشلاء ونؤلف بين الأجزاء لتكتمل الحكاية على ألسنتنا ، لعل غيرنا يأتي ويروي الحكايات كلها ص82)وبهذا يغلق الأستاذ دفتر الحكايات ويشير من خلال كلماته البليغة والمكثفة غالى مستقبل الحكاية التي ستجد من يرويها كاملة دون تورية أو تحريف.

ألاحظ أخيرا أن قراءة هذه الرواية القصيرة يمكن أن تكون بطريقتين الأولى على وفق التسلسل التي وضعها فيه مؤلفها أي من نهايتها لان قصة الأستاذ هي آخر قصة كتبت في المجموعة – كما أرى – تنتهي فيها رحلة العذاب التي عاشها السارد المؤلف في قصة تيمور الحزين وفي القصص الأخرى نهاية مأساوية ، هي نهاية الرواية القصيرة ،وبذلك تكون النهاية مقررة سلفا في بداية المجموعة ، بانتهاء أو موت الشخصية الواعية التي تعيش الواقع المعيش والتي تحاول فضح وإدانة وهجاء توجهه باتجاه العسف والشروط اللانسانية والموت البطئ .أو أنها تقرأ من نهاية الكتاب أي من قصة (تيمور الحزين) باتجاه قصة (الأستاذ) قراءة من البداية إلى النهاية .

الهوامش

1 - كتبت هذه القصص بين عامي -1998 1999وهي أعوام الأحداث الحاسمة في ذاكرة العراقيين ، فيها اشتد الحصار على الناس وجرت أحداث خطيرة دفعت بأعداد غفيرة من الناس إلى الخروج من العراق بطرق متنوعة للخلاص من هذا الكابوس وبهذا المعنى فان مجموعة (تيمور الحزين *) ممثلة بساردها المتميز وحكاياتها الدالة على تلك السنوات العجاف تشير إلى تلك السنوات وتسجل موقفا من كاتبها تجاه تلك الأحداث أساسه الرفض والاحتجاج المبطن على النظام السياسي الذي كان سببا رئيسا في حدوث هذه المآسي الرهيبة ، وقد سجل الكاتب هذا الموقف الرافض للنظام الدكتاتوري في زمن حكم النظام ومن خلال مؤسساته الثقافية والإعلامية (صدرت المجموعة عن دار الشؤون الثقافية – بغداد عام 2000) وهذه المجموعة من اكثر المجاميع القصصية جرأة على الفضح المباشر الدال وبكلمات مركزة وإشارات واضحة ومركزة دالة على ذلك.

2 - انظر قراءتنا المعنونة (ملامح من التجريب في القصة العراقية القصيرة – قصة التسعينات نموذجا – مجلة مسارات العدد (4-3)العدد الثالث

3 - وردت هذه الإشارات في القراءات والكتابات التي كتبها نقاد وأكاديميون عن تجربة القاص الروائي احمد خلف في الكتاب المعنون (أحزان صانع الحكايات – دراسات في أدب القاص الروائي احمد خلف – دار الشؤون الثقافية –بغداد 2002بتحرير وتقديم الدكتور فاضل عبود التميمي) وهذه مقتطفات مما ذكره هؤلاء النقاد عن هذا الهجاء للواقع المعيش بطريقة التورية والإشارات الغامضة إلى هذا المعنى :

- فهم يعيشون (يقصد أبطال الكاتب) في وسط يخاف معرفتهم ، لذلك هم على الدوام مهددون (بفتح الدال الأولى)لأنهم مهددون (بكسر الدال الأولى)ص19 (فالأستاذ – (المدرس في قصتي (الأستاذ) و(المتسول) يتنقل بوجوده المريب والمقلق فهو خطير لأنه قادر على أن يحكي لنا قصصا ...انه يحكي من اجل أن يرى الموت ، لان الصمت يعادل الموت ص21)–الروائي سعد محمد رحيم

- (فقد كانت حكاية تيمور حكاية موازية لحكاية بلد القاص وما عاناه مما هيا الظروف أمام الكاتب ووضعها على المتن ، وبهذا حقق نوعا من الإزاحة ودفع القصة نحو استجلاء سر تيمور نفسه والذي يشكل الرمز الكلي أو الترميز الإجمالي للقصة وربما للمجموعة برمتها ص62)-الناقد قيس كاظم الجنابي

- (واغلب شخصيات النصوص تعكس حالة من الاغتراب والوحدة والعزلة فالأستاذ – في القصة التي تحمل الاسم نفسه- تتردد فيها عبارة (وحيد وسط المئات) ولأكثر من مرة فهو يعاني عزلته القاتلة ص82)–عباس لطيف

- (الخواء المستتر وراء هيمنة السطوة السائدة على الرقاب والمستبدة والمفروضة كأمر واقع يشكل أجواءه ومعالمه ورادته بوصفها جزءا من عالم ضاغط مهيمن لا افتراضي ص)119الناقد سعد عوض الزيدي

- (لعل محاصرة (الأستاذ)رمز العلم والمعرفة – هنا – كونه كان (يدرك حقيقة الخراب لكنه يغلق فمه أو يعلق ابتسامة طارئة (لاحظ لفظة طارئة)اتقاء الملامة الجارحة ماذا يفعل بحياته الفانية الآن ؟الآن حيث كل شئ خارج مساره) وهي صورة أخرى من صور العجز والانغلاق التي سادت شخصيات قصص المجموعة وكشفت عما يدور في داخل الكاتب نفسه من صراع بين سلطة الواقع ورغبة التغيير ص-188)-189الأستاذ سعد إبراهيم عبد المجيد

- (والحكاية هذه لم تكن معنية بالدروس التي تطرحها (شهرزاد)فحسب بل بما يجري في الواقع خارج غرفة الدرس خاصة (المتسول)وكلبه وحركة المرأة التي يجد الراوي الأستاذ متسعا لكي يوائم بينهما بطرح نظرته للحياة مجسدا صورة المأساة – الروائي والناقد جاسم عاصي ص146

4 - انظر قراءتنا لرواية (الفريسة) موقع الحوار المتقدم العدد 1938 - 6 / 6 / 2007

5 - انظر كتاب (أحزان صانع الحكايات – مصدر سابق حيث أكد أكثر من ناقد أو باحث على تضامن هذه القصص من أمثلة ذلك:

-(بين قصتي (الأستاذ) و(المتسول)ثمة عناصر مشتركة (الأستاذ..التلاميذ..الكلب ..المخرج.. المصور.. الشارع..النوافذ)وكأن القاص بكتابته لقصته الثانية (المتسول)أراد أن يستدرك ما فاته في القصة الأولى (الأستاذ))-القاص سعد محمد رحيم ص22

-(ونحن نفرغ من قراءة (تيمور الحزين) الكتاب القصصي للقاص احمد خلف) –الناقد قاسم محمد عباس

-(إن قصص (تيمور الحزين) يمكن أن تدرس بوصفها عملا سرديا موحدا أي (نصا سرديا)يتكون من مجموعة فصول ثم مشاهد وفقرات عبر رؤية شمولية تستند إلى وحدة المناخ والإرث الحكائي برمته دون أن يعني ذلك أن هذه القصص ليست قصصا قصيرة –)الناقد قيس كاظم الجنابي ص64

-(يمكن اعتبار قصة(المتسول) امتدادا لأجواء وطبيعة قصة (الأستاذ)وفانتازيتها العالية-)عباس لطيف ص83

-على الرغم من استقلال القصص عن بعضها ، فهي تشكل ما يماثل حبات مسبحة وان استقلت أحجارها عن بعضها – م.م.عباس جويد اليوسفي ص94

6 - انظر كتاب (بناء مدينة الرؤيا في القصة العراقية القصيرة – محمد خضير أنموذجا –جميل الشبيبي – الموسوعة الثقافية –دار الشؤون الثقافية –بغداد 2007

*تيمور الحزين –مجموعة قصصية – احمد خلف –دار الشؤون الثقافية بغداد 2000

العلاقة الجدلية بين الواقعي والمتخيّل في النص

باسم عاصي

الوقائع الكبيرة تترك أثرها في ما يُستجد على صعيد الكتابة الإبداعية . من هذا المفهوم لا يمكن قراءة النصوص الإبداعية بمنأى عن هذه التأثيرات مهما اختلفت درجتها ووقعها ، خاصة على النصوص السردية . لما تمتلكه من مساحة لاستيعاب أحداث التاريخ . لذا تكون قراءتنا لرواية (سيّد القوارير) للأديب (حسن الفرطوسي) محددة بمنطلق ورؤية كهذه . هذه الرواية تتخذ لها من الحرب منطلقاً وتؤدي من خلال النص إسهامه لتحقيق وظيفة النص في تسجيل الأحداث . فالحروب واحدة من المؤثرات الرئيسية والتي يتواصل أثرها على الأدب والإبداع بشكل عام ولأزمنة طويلة الاستمرار . ذلك ما لاحظناه وسوف نلاحظه في تلك البصمات المجَسدة في النصوص القابلة ، والتي تُذكّر بالأحداث الكبيرة والجزئية من الحرب من جهة ، ومن جهة أخرى لكي تكون شاهداً على سوداوية عناصر الشر التي تخلق صراعات دامية منتبذة لها مكاناً فاعلاً لسفك الدماء وتعطيل فعالية الإنسان ، لا لشيء سوى التحيّز للأيديولوجيا من دون الانحياز للحوار في حيثيات الوجود وعلاقاته .أي تحسم صراعاتها بالقوة ومصادرة الآخر فكراً ووجوداً . ولعل افتعال الحروب وسيلة لإضعاف الأطراف ومحق قدرات الشعوب على الإبداع وإدامة الحياة ، وصحيح أن من أسباب الحرب هي المحاولة للهيمنة والتسلط من بين جميع الوسائل التي تحاول أن تضفي هيمنة مختلفة على الشعوب والبلدان ، لكنها في الأساس إنتاج وسيلة لتصعيد صراع الأفكار وإعداد البرامج ، وبما يخلق عدم تكافؤ في القوة . ففي الوقت الذي ينتج العقل حيثياته الفكرية والجمالية في الحياة ، يحاول الآخر ابتكار وسائل القتل والالتفاف على الواقع بطرق شتى ، لا تتعدى أساليب العنف المستتر الذي إذا ما وجد له منفذاً وحتمية يتحول إلى عنف جسدي . وفي هذا يُفعّل أداة التعطيل للحياة بما تتركه أساليبه من تأثير على وسائل الحياة وآلياتها ، وما تستهدفه على صعيد القريب والبعيد من تغيير في البنية الأساسية لها . ولعل السياسة واحدة من آليات فرض السيطرة على الشعوب والعمل بمعزل عنها ، لأن الأجواء اللاديمقراطية هي نتاج تشويهات الحرب . كما وأن اللعب على مفهوم الديمقراطية لا يقل خطورة عن التلاعب بالأفكار والعنف الجسدي . وإزاء كل هذا نجد أن واقعنا يتميز في حروبه بالتكرار وطول المدى و ـ الإعجاز ـ والمعجزة من خلال التفنن في المبالغة وخلق النصر المنطفئ، مما يُضاعف قوة الهيمنة على الذاكرة . من هذا نرى أن الإبداع لا يتخلص من هذه الهيمنة ، بل كل الذي ينطوي عليه

المبدع هو كتابة نص يكون من بين المحاولات في قراءة الحياة من خلال التاريخ ، القصد منها محاولة الالتفاف على الأحداث بالأساليب والكيفيات التي من شأنها تجسيد واقع الحياة وتسجيل أحداث الماضي بطرق مختلفة وثرية . وهذا ما لاحظناه على الكثير من النصوص من قصص وروايات وشعر ، كان للماضي دور واضح من خلال عكس أحداثه وتأثيراتها على البنية الذهنية التي تتقنع بالذاكرة الجمعية وتتبنى مشروعها .

تتعامل النصوص مع الواقعة التاريخية أو مجموع الوقائع بمختلف الأساليب والرؤى ، سيّما النصوص التي لا تخضع لمؤثرات الوقائع ، وتسليم قيادة المسير للوقع المباشر الذي تُحدثه . بمعنى إبعاد عنصر الانفعال في كتابة النص ، والاكتفاء بالانفعال الفني الذي يُصاحب كتابة النص كضرورة في إعادة صياغة الواقعة ، وبما نطلق عليه التمثل للواقعة . وهذا له علاقة بالذاكرة باعتبارها مستودع زاخر يعتمده المنتج للنصوص كمرجعية . أرى أن المنتج (الفرطوسي) خضع لإرادة منطق كهذا ، مما دفعه لإنتاج نص اشتغل على هوامش الحرب ، وبما وفر له من إمكانيات ليكون مركزاء . لأنه واصل الربط الموضوعي والجدلي بين العام والخاص بخصوص المجموع الوقائع . أي أنه لم يُفصل بين مجريات السياسة في العالم عن مجريات ومتغيرات السياسة في الداخل . معتمداء بذلك حاصل التحصيل الذي ينتج رؤية لمشروع كلي وليس مشروعاء جزئياء فقط ، الأمر الذي يعزل واقع النص عن مؤثراته العامة ، تماماء كعزل مجمل التحركات في العالم بمعزل عن التحرك في داخل البقعة المكانية والزمانية التي يعالجها النص . كما وأن الكاتب أخذ بعين الاعتبار ما سجله التاريخ من متوالية نصّية تاريخية بين حقبة وأخرى من أجل اكتشاف آليات التنفيذ وابتكار الوسائل ، سيّما على صعيد الأفكار والتخريجات التي ظهرت في الساحة العراقية ، والتي كانت الدافع للكاتب لتدوين الأحداث التي مر فيها راويه أو سارده . بمعنى ساقتنا الرواية نحو القراءة المغايرة التي سجلها الكاتب في نهاية الرواية تحت عنوان (على تخوم الحكاية) . إذ أرى أن ورودها في نهاية الكتاب السردي هذا كانت خاصية إنتاجية واضحة في عدم تشويش القراءة من جهة ، ومحاولة لطبع الوقائع بطابع المنطق الفكري والتاريخي من جهة أخرى . وكما أشّرنا في كون العمل هذا فيه رؤية وكشف . فعبارة { أن الذي حدث في العراق بعد عام 2003 وما رافقه من أحداث تكاد أن تتشابه حد التطابق مع ما حدث في رفحاء } لها علاقة كما ذكرنا بإعادة التاريخ لأحداثه وبما يقترب من التوالي . وفي هذا الجانب نحاول أن لا تُطغي على كتابتنا حالة البحث عن التنصيصات ، بقدر ما تتبع خطى المؤثرات من خلال النص الذي اعتمد زماناء ومكاناء فريدين لم تعالجها السردية العراقية بحدود معرفتنا بذلك . من هذا أرى أن ذكر بعض ما دونه الكاتب في هذا الهامش ضرورة تشكّل مدخلاء للقراءة بشكلها العام ، وتبقى الخصوصية في القراءة للنص فقط ، وبما يفرزه من حيثيات موضوعية وذاتية .

في ذكره لعبارة :

{ أن واقع تينك المخيمين يفوق الخيال في تفاصيل كثيرة ، مما جعلني أحرص على سرد أحداثه بطريقة تقترب فيه إلى الواقع منه إلى الخيال . فأصبحت وكأنها واقع مصاغ بطريقة خيالية } من هذه المقولة التي تُعزز الجانبين الواقعي والمتخيل في النص ، نحاول أن نقترب من النص بما يتداول في إمكانياتنا في القراءة والتي كان السبب الرئيسي في ما ذكره الكاتب أساساء . لقد حاولت الرواية أن تتداول ما هو واقعي بمخيال سردي من جهة ، يقابل ذلك حالة تمثل المخيال السردي على أنه واقع من جهة أخرى . هذه المعادلة ليست سهلة كما يبدو

للوهلة الأولى ، إذا ما نظرنا إلى متحقق النص الفعلي ، والذي أرى أنه أحدث مداولة في هذا الشأن . سيّما أن لواقع الحدث أسسه ، ولواقع المخيال السردي مثلها . لكن الذي يؤشر على النص أنه استطاع أن يُفعّل الرمز من خلال صياغة أسسه ، ويوسع دائرة الأسطورة لا من متنها المعرفي ، بقدر ما فعّل ذلك عبر المخيّال نفسه ، ومن خلال تفوق الأحداث وعبورها من المنطق السائد إلى اللامنطق السائد من خلال الأسطرة الحادثة من مجموع الوقائع ، و تفعّيل جانب ظهور الرموز التي اعتبرها الكاتب قاسماء مشتركاء في صياغة الأحداث على صعيد التاريخ ، وبالتالي على صعيد النص باعتباره نوع من المدونات التاريخية الميدانية والحية . لذا نجد أن أحداث الرواية كسرت الجدار الفاصل بين الواقع والخيال ، ورحلت الواقع إلى الخيال وبالعكس ، وبهذا حققت أسطورتها . وهي أسطورة المكان والزمان والشخصيات الفانتازية في بعض حالاتها . إن الترحيل وخلق التماهي والالتباس بين الواقع والخيال يحتاج إلى مهارة تتمكن من تحقيق صيرورة مقنعة ، بعيداء عن القسر . وهذا لا يتم إلا عبر رؤية صافية ومتأنية لابد أن يتوفر عليهما الكاتب . إن الرواية حققت مثل التعادل بين كفتي الميزان الذي يقيس المتحقق من خلال النص .

هنا لابد من المرور على الحدث الرئيسي لمعرفة الكيفية التي تعامل معها الكاتب من أجل تحقيق أسس المعادلة التي ذكرناها استناداء إلى ما ذكره كانطباع لمؤلف يعكس رؤاه للتاريخ . والحدث يتركز في وجود مجموعة من اللاجئين في مخيم (رفحاء) في السعودية ، وهم نتاج حرب الخليج الثانية بعد فشل دخول الجيش العراقي إلى الكويت . في هذا المخيم تحولت الأحداث إلى واقع فانتازي كما رواها السارد . ولعل أسباب ما حدث هو عدم تجانس اللاجئين في ما يخص وعيهم وانحداراتهم الطبقية والفئوية ، لذا فأمر شيوع الخرافة وافتعال الخلافات ونشوب الحروب الجانبية أمر يفرضه الواقع الإجناسي في المخيّم . من هذا تمكّن المؤلف من تحقيق المعادلة التي تدور أطرافها بين الواقع والخيال ، بين وجود النماذج والأحداث كمتحقق تاريخي ، وبين وجودهم الأسطوري أو المتخيّل . بمعنى تفوّق المخيّال على الواقع ، أي تفوّق المتصوَر على المتحقق ، لأنهما ناتج مسار واحد بعيداء عن إرادة الأفراد الذين ينقادون إلى الأخطاء والتمادي فيها بفعل فاعل محرّض ، أو واقع مصنوع بدراية الآخر . فالراوي يسرد أو يروي ما مر بالمخيّم متبعاء متغيراته ، غير غافل عن محركاته الخفية ، بعيداء عن الكشف المباشر للرموز والدلالات ، سواء من خلال السرد وتعليق الأنا مثلاء ، أو عبر الحوارات التي تركزت في أسلوب التعامل مع الوقائع الفانتازية على أنها واقع . مما وضع النص ضمن دائرة الحدس وليس التوقع . وارى أن هذا المتحقق أثرى النص وأعطى لأحداثه نوعاء من المشروعية التاريخية . فالذي ورد من أحداث ، هي في الأساس شكّلت بنيته الأساسية ، وما رافقها من تطورات هي أيضاء مراكز لتأشير ما تَنتجه مثل هذه البنيات المصنوعة في التاريخ ، مما يقربها من السيناريو ـ مُعَدّ ـ وأقصد بذلك التحليل العام لوقائع النص باعتبارها تاريخ للجماعات والأفراد وما يحيطهم من علاقات داخلية وخارجية تُشكّل محركات أساسية في النص والتاريخ . لذا نرى أن العلاقة الجدلية التي تحكمت بالأحداث ، هي نوع من الجدل في التاريخ الذي يفرز بنى فكرية . من هذا كان التماثل الذي حدث بين أزمنة وأمكنة متباعدة قد صب في ذات الهدف الذي اعتمد تحليلاء منطقياء . وما مرافقة الأحداث والتطورات من قبل النص ، سوى الاقتراب من هذه الجدلية التي أفرزت مجموعة توجهات ، لعل النظر إلى انبثاق الدين كضابط للحياة من بين الأفكار ، كان قد شكّل جدلية أساسية في التاريخ ، تقترب من

متحقق الكاتب) طه حامد شبيب) في روايته (الأبجدية الأولى) لكن الفرق كان في بدائية التشكيل عند (الشبيب) وواقعية الحدث عند (الفرطوسي) الذي واكب ظهور الحركات في التاريخ وليس بدائيتها . حاول الكاتب هنا أن يُتابع ظهور أشكال ـ البدع ـ التنظيمية التي تتقنع بالأفكار الدينية وترويج بضاعتها بالاستناد إلى مستوى العقل الجمعي الذي يتميّز بضعف الإرادة وسهولة قيادته باتجاهات مختلفة . وهذا منوط بحركة التاريخ التي لم توفر مجالاً حيوياً متواصلاً لتصعيد وعي العامّة بقدر ما لعبت أطراف ادعت الدين من جهة ، وأطراف لهل قصدية في ذلك ، الأمر الذي حقق سهولة قيادة الإرادات باتجاهات مختلفة . ويعزى ذلك إلى الجمود العقائدي ليس على صعيد الدين فقط ، بل أن تعداه إلى الأفكار والنظريات الوضعية . هذه الموضوعة تجد لها مجالاً حيوياً في الرواية . بل تأكيداً بما يشبه الدراسة الميدانية العاكسة لمجموع البنيات المنبثقة من واقع مخيّم اللجوء أو الأسر باتجاه واقع الحياة. لقد حاول المؤلف أن يؤاخي بين الأحداث ، في إعطائها صيرورة الوجود التاريخي ، وصيرورة الحالة الجدلية في تاريخ الأفكار والبنى الأخرى المشكلة لمجموع تاريخ الشعوب بعامة وتاريخ الشعوب العربية وبالأخص تاريخ الشعب العراقي . من هذا كانت الرواية أمينة للتاريخ القريب والبعيد ، بما زخر به من حركات وثورات وانتفاضات وتمردات . لعل ثورة الزنج والقرامطة مثلاً أخذت بمأخذ السلطة ، مما حُكم عليها بالباطل . بينما في واقعها التاريخي الجدلي هي نماذج من التمردات على المألوف المتردي في التاريخ مثلها مثل ثورة الزنوج وسبارتكوس وثورة العبيد ..الخ

إن التمركز في قراءتنا هذه على التاريخ والجدلية التاريخية التي تحكم أحداثه ، وجدناه من خلال الرواية ، وهي قراءة قد تختلف عن قراءات أخر قادمة سواء كانت لنفس القارئ أو لغيره ، بسبب الإيمان بتعدد مستويات القراءة . لذا نرى أن النص هو دالة تاريخية عالجت الأحداث بروية إبداعية بعيداً عن منطق التاريخ ، تاركاً مسافات وفجوات تستهل بها القراءة في الدخول إلى مشروع الكشف عن ثوابت ومتغيرات النص .

في بدء قراءة الرواية ، لابد من الاقتراب من عتبات خارجية وداخلية في النص ، لأنها من الناحية الفنية والدلالية ، لها تأثير أشاري في النص . فالعتبة أشارة أولى لها محمولات كثيرة مما يُسفر عنه النص من معاني . كما وأنها تعبّر في الجانب الآخر عن العلاقة بين الخارج والمتن . فمثلاً عنوان (سيّد القوارير) يُشير إلى شخصية مركزية ضمن واقعة النص . كما وأنه أنموذج مهيمن ومُغيّر في نمط الأحداث ، بما أحدثه من متغيرات واجتراحات سلبية ، مما أسفر عن كشف للتواطيء المبني على العمالة والخيانة داخل المعسكر . والاسم له مساس بالطقسية لأنه يستمد صيرورته سواء في المطلق الظاهر ، أو في مجرى متن النص . وهذه الطقسية معنية بتحضير نوع الشراب الذي يستخدمه رجل الدين والمشعوذ في استمالة عواطف المجموع ، ومن ثم قيادة عقولهم إلى المرامي التي يُخطط لها ، كما وأنه الوسيط الذي تتقنع به المصادر التي تحاول تشويه الأفكار ، وتشويه بني التاريخ . وقد لاحظنا أن مجمل ما تناوله المؤلف في ما يخص هذه الشخصيات مهما أختلف الزمان أو المكان ، في كونها ذات أهداف واحدة ، وتتفعّل داخل المجتمعات الأكثر تخلفاً . ولعل المعسكر واحد من البيئات التي جمعت أصناف شتى من الانتماءات الفئوية والطبقية ، مماى يُسهّل أمر تمرير البِدَع والإدعاءات الدينية ذات المسارات المتعددة في الأهداف والمخططات الفكرية والاجتماعية وبالتالي الطبقية . من هذا حقق الكاتب مجتمعاً مصغراً لمجتمع أكبر . وما (سيّد القوارير)

سوى واحد من محركات هذا النمط من التغيير . الذي يتناقض مع شخصيات مراقبة ومنعزلة عن كل هذه الأطياف المسيطرة على المعسكر . والتي بنت هذه السيطرة والسلطة الدينية من لحظة بناء الخيمة الجديدة في منتصف المعسكر ، كأول نواة لبناء صُرح الواقع الجديد . وهنا ابتدأ التناص بين الحُقب ـ كما رأى المؤلف ـ ابتداءً من عام 1991 وحتى عام 2003 حيث التغير الذي حدث في البلد وانسحب إلى ذات الصيرورة التي انسحب إليها الواقع في المعسكر . ولكي يُحقق التناص غير المباشر في التاريخ ، عمد إلى أن يضع فواصل لمتواليات في الظهور عبر واقع المعسكر . أي قاد البناء ذي الخطاب الديني من الطقس الأول ـ الصلاة ـ الجماعية باتجاه طقوس الخرافة على يد (سيّد القوارير) في إحداث المعجزات في التطبيب ومعالجة الحالات المستعصية من الأمراض الوهمية . بمعنى حوّل المعسكر إلى واقع يقوده العقل الخرافي ويسوره بمعتقدات وهمية ، تستفز ذهنية الإنسان البسيط , وبفعل التراكم غدت الظواهر المتفرقة إلى أن تصبح مهيمنة سلطوية كبيرة ، دون التطرق إلى المبررات الخارجية والدوافع الخفية . فقط كان عرض الواقع في المعسكر هو المتسيد في مجتمع كهذا ، الأمر الذي بلغ ذروته في الصراع والتنامي على حساب الآخرين ، مما أسفر عن نتائج كاشفة للمتغيّر . من هذا نجد في العنوان الرئيسي مهيمنة نصية ومضمونية .

أما بقية العناوين فهي ذات مؤثرات باعتبارها إشارات لظواهر حاسمة في واقع النص وكما يأتي :

غواية مراكب السيّد لوكا /

عنوان يحمل مفاصل تعبيرية ذات دلالات متعلقة بالمعاني المبثوثة في النص . فـ غواية ـ تعني الاستمالة والترغيب وهي موازية للميل العاطفي أكثر . وفي مجال اتصالها بالمراكب ، يكون المعنى أكثر ثراءً بسبب علاقتها بالزمان والمكان . فالمراكب تتخذ البحر مسارها ، والمتغير المطلق زمانها . وبهذا تكون مراكب الغواية مرتبطة بالسيد لوكا الذي هو رمز لغواية السيطرة الفكرية والاجتماعية وبالمعنى العام السياسية . الحصيلة هنا هل ارتباط العنوان بالمعنى المركزي الذي تتناوله الرواية ؟ الجواب نعم هو كذلك .

علبة الثقاب /

يُشير من خلال مسمياته المباشرة إلى شدّة الصراع والفوران والغليان الذي يحكم الواقع . وهو شكل انوجد مقابل ما يخطط له السيّد لوكا . أي مؤثر مضمر لابد من أخذه بنظر الاعتبار .

مزامير العتمة /

ومن خلال ارتباط المزامير بمزامير التوراة باعتبارها مؤشرات على عمق لاهوتي ، تتخذ لها ناصية التبشير مآلاً لصيرورتها ، تكون مفردة العتمة إشارة إلى طبيعة المزامير باعتبارها تماهيات مع المفردة الأولى إلى ما يشبه القناع ، غير أن ما تسفر عنه هو الظلامية . وفي كلا المفردتين ثمة إشارة إلى المآل الذي حصل عليه واقع العنوانات الأخرى . سيّما الحدث المتغيّر والمتمثل في العتمة والظلام .

رايات الجنون /

وواضح ما ترمي إليه العبارة سواء من خلال الرايات باعتبارها عتبة الثورة والتمرد ، غير أن وصفها بمفردة الجنون تعني خطل الفعالية ـ الثورية ـ وليس ايجابيتها . وهي محاولة لوضع قفل للمعنى العام للرواية . هذه العناوين ذات بنيات متباينة ، تتضمن الاقتصاد في التعبير ، والتنافذ مع ما تُسفر عنه من صور وأنشطة . وبهذا تكون عنوانات معبّرة ومتقاربة مع المعنى من بعد تجزأت المعاني .

أما آليات ووحدات النص ، فقد وجدناه على مستوى من الحيوية ، كما هو في تغيّر مستويات السرد في الدخول إلى أزمنة وأمكنة متغيرة ومتباعدة ، يجري من خلالها استحضار أوليات الوعي لدى أنموذجها , وكشف التاريخ السري والعام الذي يؤشر الحاضن البيئي والاجتماعي والفكري الذي ترعرعت داخله الشخصية . وبهذا اكتسبت مصداتها إزاء متغيرات الأسر في مخيم اللجوء في رفحاء . إن تغيّر مستويات السرد قادت إلى المتغيّر النوعي ، لأنه كشف عن المسكوت عنه في حياة المجتمع والفرد ، وبما يُبر موقفه من كل المتغيرات في المعسكر . بمعنى أن الشخصية المركزية المغايرة لجميع الشخصيات والأحداث ، كانت قد تشذبت ذهنيتها واستقام عودها الفكري ، وتصلبت ارادتها ، فلم تنسحب لغوايات المتغيّر . وكانت السرود تراوح بين هذا وذاك من المشاهد . فمثلا ً كانت أسباب هجرته من أرض الوطن محكومة بجملة عوامل ، لكن العامل النفسي والسياسي الخفي كان له دور واضح فهو { قد قادته قدماه هذه المرة إلى المجهول ، دون أن تترك له خيار العودة .... كان يزداد استسلاما ً وطاعة لقدميه كلما تذكر وجوه الجنود الغرباء الذين انتشروا في شوارع مدينته } ص13

هذه العيّنة من الماضي القريب تسبقها وتواكبها عيّنات أخرى اختلف فيها الزمان والمكان ، وكان حراك تراكم الكم الذي قاد إلى ظهور النوع في الموقف وهو الهجرة فاعلا ً. بينما في مجال آخر من الرواية تتكشف رؤية الشخصية للمكان البكر الذي يدخله في الأسر فيصفها بصورة المارد الذي المفاجئ { الصحراء مارد لا نواميس لديه ، كلمات خطتها أصابعه المعروقة على قميصه ، بعد أول عاصفة شرسة شنتها الصحراء لتزيد من عريّهم أمام عيون الله ونجومه المتلألئة في حلكة السماء } ص18. بينما تكون الحكايات بمثابة مُعينات تسند الحكاية المركزية في واقع المعسكر . وهي حكايات سابقة تختزنها الذاكرة لتكون خير عون لتشييد وإيقاظ الوعي الآني إزاء الظواهر المستجدة . كما في الصفحات (18 ، 19 ، 21) وغيرها , وهي حكايات ساندة للذهن المواكب للأحداث . كما هي حكايات (أم ماهود) وتأثيرات هذه الشخصية على شخصية الأنموذج في الرواية . إن هذه الحكايات تضمنت حوارات طويلة كشفت عن بنيات ساهمت في تصعيد وعي الشخصية ، والتي وجدت في ما استجد من أحداث في المعسكر تماثلا ً ، بحيث أن العقل الفردي المتركز في الشخصية كان قادرا ً على فهم صيرورة كلا المستويين من الظواهر التي تناصّت فيما بينها وإن اختلفت الأمكنة والأزمنة . ومن مثل هذا الكثير سنوجز ورود بعضها على سبيل الاستزادة في التوضيح :

{ متى ستحل ؟ سؤال مجنون انطلق من شفتيّ علي موّات ليأخذ مكان الجواب الغائب }
{ إنها مودجودة أصلاء ... نعيشها كل لحظة ولا نراها ، لأننا نحيا بداخلها . } ص69
{ لون الرايات .. لحظة أنعتاك اللون من نسيجه لينسحب بهدوء إلى الضفة الأخرى كما يحدث هناك }
{ سأريك شيئاء لم تره من قبل .. وأشار باصبعه نحو المظلة التي تتشكل على سطحها ألوان تتغير بشكل مستمر }
{ هناك .... على تلك المظلة سترى السرّ .. فقط أصبر قليلاء على تأملها . } ص70
ولعل ختام الحكاية بعد كل ما دار في النص ، في الحوار الذي دلل على انهزام سيّد القوارير ، وتكشّف حالة الالتفاف حول عقل المجموع وتظليلهم . :
{ نحن لا نعرف طُرق العتمة يا سيد القوارير .. }
{ أدلاني على الاتجاه قبل انقشاع العتمة أرجوكما ..؟! أدلاني على الطريق ؟! }
{ يا لك من بائس ! أحلامك تصنع عتمة وأنت تضيع بين دروبها وتبحث عن الخلاص }
{ لم أكن سبباء وحيداء لما حدث . } ص77
كل هذا الحراك الذي تلخص في مثل هذه المقولات ، كان قد أسفر عن وجود (سيّد القوارير) إلى جانب (لوكا) داخل سيارة الجيب بزي مغاير لزي الورع والتقوى خارج منطقة التصريح بالفتاوى التي فرّقت المجموع ولم ترصّ صفوفهم :
{ كان هو بعينه ، سيّد القوارير ، كلهم أيقنوا ذلك .. كان يرتدي بنطالاء من الكتان وقميصا ً صيفياء
بألوان زاهية . أحدهم نادى عليه ، أراد أن يُكلمه ، لكن السيد لوكا كان قد أنهى كل أعماله وعاد
مسرعاء إلى سيارته ، ليأخذهما ويطير بعيداء برفقة سيّد القوارير } ص80
وبهذا تكتمل صورة المعنى المركزي في الرواية ، عبر تماسك وحدات النص وتآزرها . وبهذا كشفت عن المحتوى والتناص عبر الأزمنة والأمكنة المتغيرة والمتباعدة .

هامش /
رواية سيّد القوارير / حسن الفرطوس / إصدار الدار العربية للعلوم ناشرون 2009

إشكالية المنهج و الثقافة

د. ناهضة ستار

في أحايين كثيرة نرجّح قيام أسئلة رصينة صادقة وعميقة على إجابات مهلهلة جاهزة ومخاتلة ... المهم أن نعرف ماذا يكتب وكيف يكتب ولأي رسالة ينتمي ولأي أهداف نريد الوصول .. نزاول الكتابة لكن لا نعانيها ... ان احتراف تقنيات الكتابة ليس دائما ادراك الكليات الفلسفية التي تشكلها . ان قراءة تحليلية ناقدة لأنماط الخطابات النقدية المعاصرة تفصح عن جملة مستويات معرفية فردية مرتهنة بمرجعياتها المختلفة تحاكي المستوى المحايث لها في درجة الوعي والسلوك فهي – بلغة اخرى – تكتب لنفسها ... أو للنسق الذي تنتظم به واليه فلم يكن النقد فعلاً مؤسساتياً بل صنيع فردي يتغير مستوى إنتاجه بفعل المتغيرات الخارجية التي تطرأ .. يراقب منجزها ينكمش عن الاندماج به او الإفادة منه وبعد حين يكون هذا الجديد قديماً مطبوخاً يمكن هضمه بعد ان اتسق مع المنظومة النسقية للسائد التقليدي فكم من الوقت شغلت (الأسلوبية) أقلام النقاد والباحثين بوصفها احدى بدع الحداثة .. ولكنها بعد حين أمست (موضة) بحثية انتشرت في الجامعات وكتبت الأبحاث الرنانة دراسة أسلوبية في شعر فلان ..... ولكن هذا لم يحدث لولا ذلك الاكتشاف التاريخي الخطير !! في الشبه العجيب بين مستويات الأسلوبية الثلاثة (الصوتي والتركيبي والدلالي) وبين علوم البلاغة العربية (البديع والمعاني والبيان) .. واكثر من الوقت ذاته يتطلب الاقتناع بصلاحية الأسلوبية منهجا نقديا يحلل النصوص السردية كما تم نجاح تطبيقه على الشعر وهكذا .. تقطع المنهجيات الوافدة مسيرة دورة حياة بايولوجية من وافد مستهجن ثم مستعمل مقبول – ثم قديم يتجاوز ويستقبل جديد أخر نستحث جهودنا لاكتشاف قربه او بعده عما لدينا من مركون معرفي ومنهجي لم نلتفت اليه الا بفضل التحدي الذي وضعنا في مواجهته هذا الوافد الغريب والجديد المستفز .

تظهر خطابات اخرى بلا هوية او موقف علماً انها تأخذ عن مراجع أسست لذواتها جهازاً مفاهيمياً فلسفت بها رؤاها ومنهجت وفاقاً له – آليات اشتغالها التحليلي فترى الناقد العربي المعاصر مرة اسلوبياً وأخرى من دعاة التلقي و التأويل وثالثة سيميائي النزعة وهكذا فلكل بحث منهج ولكل كتاب منحى وكأن كاتبها هو النسق المؤثر وليس القلم المتحرر والمؤسس الباعث والمقترح . وبهذا أجدني احترم بحق مقولة شائعة في علوم التنمية البشرية تقول : (اذا لم تكن لديك خطة واضحة فأنت بلا شك ضمن مخططات الاخرين) .. نبني أفكارنا في ضوء طروحات الآخر لأن ما يربطنا بما لدينا غابة موحشة من ضعف المعلومة والتفسيرات الجاهزة الفوقية الرائجة تتداولها الأجيال وكأنها نص مقدس ، واستنكاف للأصل الذي نمتلكه فلا نشعر بالجوهرة التي في أيدينا لأن عيوننا شاخصة الى نجم بعيد ننتظر فيوضاته بكل ما تحمل من خير وشر ، فثمة حاجة لكل فكر أصيل يقترح سبلاً جديدة للتأثير والاجتراح والتأسيس والمغايرة وثمة أدواء اخرى وأخرى لا ادعي الاحاطة بها او تنزهي عنها .. لكن هذه الورقة تحمل ادعاء قابلا للحوار لأجل التوقف لحظات فنسأل الاسئلة الصعبة والحقيقية

وكفانا بسالة ان نصوغ أسئلتنا عسانا نكون نحن الأجوبة في قابل الاعمال قبل الأقوال .
تتلخص فرضية هذه الورقة في المحاور الاتية :-
أ ـ ارتباط الثقافة بوعي المعرفة المنهجية .
ب ـ جدل الماضي والحاضر في صياغة الهوية النقدية .
ج ـ رساليّة العمل النقدي بين المنهج والرؤية .
د ـ ادراك المفاهيم أساس وضوح الرؤية .
ستحاور الورقة هذه الفرضيات المبدئية فاحصة من خلالها اهم الإشكاليات التي يمكن ان تكون ـ حسب ما ازعم ـ أركان أزمة الناقد المعاصر مصوغة في ثلاث سؤالات جوهرية يتقدمها مدخل يناقش سؤال الإشكالية قبل تحديد سؤالات الهوية ، والمنهج ، والخطاب ، أي نبدأ بالعمق المعرفي في الشخصية الناقدة ومواقفها من قضايا الثقافة والفكر واللغة و المجتمع ،أي سؤال المرجعية الثقافية للناقد ثم سؤال آليات البحث وتقنيات الاشتغال بما يتوافر عليه المشهد النقدي من منهجيات عدد الرمل والحصى ، وأزمة الإنا والآخر وثقافة الانتاج و الاستهلاك .. في رؤية مقارنة تحليلية لأزمة المثقف ناقداً ضمن هذه الاشكاليات . تقع هذه الورقة منهجياً ضمن ما يعرف الفكر النقدي بـ (نقد النقد) برؤية تحليلية مقارنة ، مفيدة من مراجع فكرية ونقدية متعددة تتضمنها الحواشي قدر ما تحتفي بها المتون ، لتفصح ختاماً عن استنتاجات ينفرج عنها افق مستقبل جديد مغاير اجتهد وصولاً اليه . ولله تعالى الحمد اولاً واخراً .

سؤال الأشكالية مفهوما و مصطلحا

تفصح القراءة الواقعية للمطبوع النقدي العربي المعاصر عن جملة ملامح منها كثرة هذا المنجز وتنوعه واختلافه و فوضى في المصطلحات وتوفيقية الخطاب ان لم نقل هجنته .. فأول ما يثير التساؤل هو كيفية تشخيص هوية الناقد المعاصر ؟ والى أي المذاهب ينتمي ؟ واي المناهج يتبنّى ؟ هل أكون أميل الى الاعمام حين ارى ازمة الناقد هي ازمة الانسان في وعيه الثقافي و الابداعي والفكري .. وصور النقد هي صورة تحولات المجتمع وحركة الحضارة وانماط التفاعل .. فهل توجد حضارة بلا حركة نقدية توازيها تفكك السائد وتحلل الظواهر لتصوغ نظرية التغيير من هنا نجد انفسنا ازاء حالة معاكسة فنقرأ المنشور النقدي بوصفه مشكلة وازمة في ذاته فما كان حلاً ودواءً ومشروع معالجة امسى الداء في الدواء به حاجة الى تفكيك عناصر ازمته لتحليل المشكلات وتفسير الظواهر ورسم خطط العبور الى التغيير المدروس في حين يشتغل النقاد على تحليل النصوص وفحص الظواهر وبناء النظريات انما يجسد في ذلك نمط الحراك الثقافي والفكري لمجتمع مافي زمن معين معرباً عن مديات التفكير و المستوى السائد من الأفكار والطروحات يقرؤها برؤيا عمودية ترى في الحاضر انعكاسات العمق المرجعي المؤسس وما يمكن ان ينفتح عليه هذا الحاضر من نبوءات ستقرأ وتستكشف من الطروحات والتجارب والانجازات . فالنقد يبدأ بالنص ليكتشف الانسان وانماط حركته الابداعية والثقافية في بيئة ما . فمن خلال الممارسة البحثية والتدريسية اليومية مع طلبة الدراسات العليا للتخصصات النقدية والمنهجية نقرأ جملة اشكاليات تسبب حيرة الباحث المعاصر بل ازمته فالباحث يقرأ نسبة كبيرة من الدراسات النقدية في منحييها التنظيري والاجرائي فتنفتح ازاءه معطيات مختلفة في مصادرها وطرق ادائها ومستوى تعاطيها مع الفكر النقدي وخطاب المشكل النقدي السابق والمعاصر في تأسيس للقادم.. ينتج عن هذا الامر قلق وتحفظ واضمار رفض .. بدعوى عسر اللغة الاصلاحية ومرجعياتها المتضاربة وشائك طروحاتها وتعسف في (تبيئة) المناهج الغربية على منجز ادبي شرقي عربي مسلم .. الخ . وغير ذلك من الدعاوى . لا ادعي هنا الاحاطة بكل المنشور النقدي والمنهجي لكنني بتواضع ارى ان الكتابة في هذا الموضوع الاشكالية حاجة في ذاتها وهي مشروع

للكتابة ينفتح على الكثير من الحوادث والافكار تتجاوز ربما الافراد يكون حواراً مؤسساتياً بزعمي انه وسائر قضايا الفكر والمجتمع والعلوم والحضارة والاديان ..... يشكل ركائز الشخصية الهوياتية للشعوب الاصيلة المؤثرة ثقافياً وحضارياً ولعل في الوقفة امام الوافد الغربي منهجيات وفلسفات وطروحات هو دليل عافية من ناحية التماسك في البيئة النقدية والفكرية والحضارية لأن التيارات القادمة تخترق الاجسام (الشفافة الهشة) اما الاجسام(المعتمة) فلا تسمح بمرور التيارات من خلالها من غير فحص و مداولة وجدل وغربلة .. هذا شأن أي حضارة عريقة لها من البعد الزمني والتاريخي المرجع الكبير . وهكذا تتفاعل الحضارات فيما بينها وهذا التفاعل قد يأخذ شكل (الصراع) احيانا او (الحوار) اوالتبادل بشرط حضور الندية فلا حوار مع الاستعمار والتبعية الا في حالة واحدة حدثت في تاريخ الحضارات العالمية حين عولم (الاسلام) العالم تحت راية لا اله الا الله محمد رسول الله بالفتوحات و في حالة معاكسة حين دان الغازي المحتل بدين من يحتلهم كما حدث مع التتار في غزوهم للدولة الاسلامية المترامية سنة 656 هج ، ما يعنينا هنا.. استقراء صورة المشهد النقدي المعاصر بوصفه تجلياً من تجليات الواقع والثقافة وحركة الاشياء من حولنا ويبدأ الاستقراء بالاشتغال الشخصي في صياغة اسئلته الثقافية وهمومه وطموحاته وحيث نتكلم على النقد فأنما الناقد قصدنا في مدى وعيه لاشكاليات العلم الذي يشتغل فيه ويمارسه وهل غياب الهوية للمنجز النقدي مرجعه النصوص المدروسة والظواهر أم في المناهج الدراسية ام في شخص الناقد ذاته ..... ما موقع دافعية الكتابة النقدية في صياغة المشهد ..... وهل كل(كتابة) نقدية وهي (مشروع) نقدي يشتغل عليه الناقد طوال حياته ويكون عنوان حضوره ولصيق اسمه حياً و ميتاً ..... ما موقع الناقد ضمن تيارات الحداثة المتسارعة يوماً بعد اخر ..... وما ملامح التحاور مع الاضداد والفرقاء ..... وكيف تصاغ(رسالية) العمل النقدي .... هل كل النصوص قابلة للدراسة والتحليل حين يختلف الزمن والمنهج والاسلوب والشخص الناقد ..... ما المنافذ التي ينفتح فيها عمل الناقد على الافق الثقافي في مجتمعه . ..... وما مديات هذا التأثير ... هل النقد متغير كالابداع مع التحولات السياقية المحيطة والمؤثرة ..... وما معايير اختيار النصوص بوصفها النماذج الواصفة لصورة العصر ومن يفرض هذه الاختيارات ..... وعلى وفق أي ذائقة ..... وما اثر سلطة النسق السائد في هيمنة نصوص دون اخرى ... وتهميش اخرى ..... وكذلك الحال في الاجناس الادبية peotic genrs والمذاهب والاتجاهات والمدارس . والافكار التي تحولت الى (اصنام) راسخة تتوارثها الاجيال ((انا وجدنا اباءنا على امة وانا على اثارهم مهتدون)) الزخرف 22. ((انا وجدنا \اباءنا على امة وانا على اثارهم مقتدون)) آية 23 . ما يلفت النظر في الايتين الكريمتين انهما مكيتان أي المدة التي تشهد صراع الصنمية الفكرية في الحفاظ على القديم والمألوف والنفعي على اصالة الفكرة الحداثية ممثلة بالدين الجديد وكانت وسائل الدعوة الاولى هي الدعوة الى الاستماع أي (الاطلاع والانفتاح على الاخر) ثم تجديد الموقف وانما الخيار يكون منوطاً بالانسان نفسه في الاتباع او الرفض ، فهل الناقد المعاصر اطلع وتابع وانفتح وعيه ومصادره ثقافة على تيارات الاخر وصراعاته وحداثته ثم يحدد موقفه الذاتي بعد ان تحصل على منظومة معرفية وادوات اتصال وتحاور واولها اللغة الثانية بعد لغته الام يقرأ بها منتج الاخر بلا وسائط قرائية تنقل اليه فهمها للنص الاصل وليس النص كما هو الامر الذي يجعله قادراً على استجلاء الابعاد التأثيرية المهيمنة على المدارك في صورة (تابوات) واساطير راسخة واصنام موروثة يتعذر هز اركان تقلبها في الاذهان والمدارك حتى لو تحطمت حجارتها وطهرت منها كعبة العارفين المتنورين اذ انها ستظل كامنة في المخيال الشعبي تنتظر التفعيل والتنشيط ما جادت لها فرصة الطفو على السطح .. وربما لأجل هذا تجد نصف طروحات النقد العربي القديم تتمحور حول جدل (القدم والحداثة) و (الشكل والمضمون) وبين (الصنم) الجاهلي / العربي في اللغة واساليب البلاغة والبناء الفني وبين (ثورية) الثقافة الجديدة (الاسلام) .. فهل . بناءً على ما سبق - يشير

هذا الى ضرورة حضور السمة الثورية في قلم الناقد .. وهل ان مهمة الناقد المستقبلي ليس نقد النصوص قبل الوعي المهيمن وامكانات التغيير بعد الفحص والتشخيص للأداة المنتجة للنظم المعرفية والثقافية والابداعية .. هل نشتغل على النتيجة ام الاداة .. ؟ في ضوء ذلك يقف المشهد النقدي العربي موقف (طوارئ) دائماً من القادم الغربي الاوربي او الامريكي تحديداً .... يتسلم بلا هضم .. يترجم .. يتأثر .. يكتب بلا هوية لذا نجد ان المتكأ الفلسفي والعقلي للناقد ضرورة ملحة وملزمة لا يكتب قبل ان يفكر ويعرف عند ذلك سيكون نتاجه النقدي اولا وليس محاكياً او مترجماً او معلقاً تابعاً ... نعم ان ثنائية الغالب والمغلوب والقوي والضعيف واليد العليا واليد السفلى نجد اثارها القوية في صياغة مستوى الانجاز الثقافي والمعرفي مما يزيد قتامة هذه الصورة الجهل بعنديات الثقافة الاصيلة ومستوى ابداعها وامتدادها التاريخي العميق .

اذا ما كانت التغيرات في خريطة العالم تتغير كل مئة عام كما كان يقال ،،صارت الان تتغير في كل ساعة .. فهل سيبقى الناقد العربي مهووساً بالفرق بين البلاغة والاسلوبية والبنى العمودية والافقية وافق التوقع والهيرمونطيقا ووووو ..... نؤله افكاراً ونصنم طروحات كأننا عقمنا ان نأتي بجديد نقف بين معارض رافض ومؤيد تابع .. فينامون و نسهر نحن جراها ونختصمُ ...

ما الرأي الراجح في هذه الاشكالية ... الالغاء ام الانغماس .. ام التوسط ... يوجد نسق ثلاثي الابعاد (يمين ويسار ووسط) ... وابتداء نرى يسر المنهجين الاول والثاني (الخوف والطمع) لأنهما جبلة وغريزة طبع اما المحور المشكل والصعب والمهم هو المنهج الثالث (الحرية) وما يمكن ان تنفتح عليه من دلالات الاختيار والقدرة والاكتفاء والتجرد والملاحظة الدقيقة و الايجابية في اتخاذ القرار أي توافر الالية المعرفية والقرار وقبلهما الادراك والتحليل ، فيمكن ـ على اساس من ذلك ـ انتاج رؤية تصنيفية للمشهد النقدي من خلال فحص الاشكاليات المهيمنة على المشهد .

ان الابداع و النقد فعاليتان تتحركان ضمن سياقات ثقافية و اشتراطات سياقية داخل منظومة المعرفة وبهما تتشكل الحداثات من هنا صدر التعالق بين الثقافة و الوعي المنهجي ، فالمناهج طرائق في البحث ومبادئ تلتزم ، و مفاهيم توظف وصولا الى غاية ذات قيمة نسبية مطابقة لمقتضيات النظرية (1) أما الثقافة فهي من المفاهيم الاشكالية في العلوم الفكرية و الاجتماعية هي جملة انساق معرفية و اجتماعية ولسانية تتجسد على شكل انماط سلوكية متباينة تطبع سماتها جماعة ما في زمان و مكان (2) حتى لقد توسع المفهوم ليشمل الاحلام والامال لشعب من الشعوب (3) وحداثة الاستعمال احدث هذا الاختلاف فأصل الكلمة عربيا بمعنى الشحذ و المهارة و الحذق (لسان العرب /ابن منظور /مادة ثقف) ، ولاتينيا بمعنى الزراعة و التنمية فالثقافة زراعة الفكر بشتى المعارف و العلوم (4) حتى تداخل مفهوم (المثقف) و (المفكر) كما يجد ذلك (ادوارد سعيد) الامر الذي ادى الى ظهور ما عرف ب (الدراسات الثقافية) عام 1964 في مركز برمنجهام الذي تبنى مهمة توظيف المقولات النظرية في نقد الخطاب و الخطاب المهيمن حتى تطور واتسع في تسعينيات القرن العشرين (5) ، فبسبب من اتساع مفهوم الثقافة اتسع ايضا مضمار تصنيف المثقين وطبقاتهم فاشتهر تصنيف (غرامشي) للمثقف العضوي و التقليدي ، و من طريف ذلك ما دعاه د . محمد عمراني حنشي ب (المثقف الذبابي) معتمدا على فكرة طريفة استعملها الناس تناصا مع القرآن الكريم في تشبيه بعض احوال الناس بالانعام بل هم أضل سبيلا و يقصد بالذبابي الحثالي الناقل لثقافة الغير (كذا) دون تمثل للاصل و الهدف فتتحول على يديه الى شر دائم معدي (كذا) يقضي على الثقافة الهدف (6) .

في ضوء هذا الجدل المستمر يحدد د . نعيم اليافي (7) حركة الابداع و حركة النقد وعلاقتهما بالثقافة فيجدها تتمحور في اربعة امور ضروري التحلي بها لمن يدعي الموضوعية : الموقع الذي يرى منه ، الثاني الموقف الذي يعبر عنه ، وثالثهما الرؤية التي يؤمن بها و

الرابع المنهج الذي يلتزم به . من هذا التضافر في المقومات الدالة على جدل الثقافة و النقد و علاقتهما بالتاؤيخ و المجتمع وتطور الافكار هل يمكن الركون الى صياغة نظرية و رؤية فلسفية لاطار المشكل المتعلق بدور المثقف و اهميته في المشهد العام لأن الناقد اذا قال فقد حلل و استنتج وصاغ الحلول البيلة ، هكذا أفهم هذا اللون من الخطاب في ان افق الانتظار المجتمعي من عطاء الناقد تفرض اسئلة كثيرة عن مكونات هذا الكائن المهم هل الناقد متخصص انغلق على جملة من المفاهيم و المصطلحات يزاولها وانتهى الامر نحن نسمع ان ما يعرف بالدول العظمى ؟ تبني استراتيجياتها بناء على معطيات مراكز الابحاث عندهم ألا يعني هذا عظم الخطر الذي يمثله الناقد في الحياة فاذا كان الكل يحتاج اليه أليس منطقيا أن يكون هو مستغنيا عن الكل ... على اعتبار ان فاقد الشيئ لا يعطيه ، افهم دلالة الاستغناء هنا ثراء الفكر و رصانة الوعي ونزاهته و ايجابية الاداء و ديمومة التعاطي الحر و الالماح الذكي في مواجهة التغيرات و الازمات و المستجدات .

إضاءات

1 - ينظر : أوهاج الحداثة / د . نعيم اليافي / منشورات اتحاد الكتاب العرب / 1993 ، 130 ، و معجم المصطلحات الادبية المعاصرة / سعيد علوش / دار الكتاب / بيروت / 1985 ، 223 ، وفضاء البيت الشعري / عبد الجبار البصري / دار الشؤن الثقافية بغداد ،1996 ، 187 ، و اشكالية المنهج و الرؤية / عبد الله ابراهيم / مجلة الاقلام ع 6 / حزيران 1989 ، وأعاد المؤلف نشر البحث في كتابه المتخيل السردي / المركز العربي / 1990 ، و المناهج النقدية عرض تاريخي واعادة تقويم / مرشد الزبيدي / الاقلام ع 1 - 4 سنة 1997 ص 19 .

2 - ينظر معالم على طريق تحديث الفكر العربي / معن زيادة / عالم المعرفة الكويت / 1987 / 30 ، والثقافة و الثقافة المضادة / جوزف شريم / مجلة الفكر العربي / ع 27 - 28 خريف 1983 ، و نقد العقل العربي / محمد عابد الجابري / دار الطليعة / 1984 / 38 وينظر اوهاج الحداثة / 130

3 - للاستضاءة ينظر : المثقف و السلطة / ادوارد سعيد / تر : محمد عناني ، رؤية للنشر ، القاهرة 2006 / 12 ، و كيف تمت هندسة فيروس اسمه ادونيس / محمد عمراني حنشي / ط1 الرباط 1998 / 13 - 16 ، و معالم على تحديث الفكر العربي / 46 - 49 .

* الانتلجنسيا : هم المفكرون المتنورون يحملون مشروع الثورة ويبشرون به / العقل السياسي العربي / الجابري / مركز دراسات الوحدة العربية / 1995 ، ط 3 ، 328 .

4 - المثقف و السلطة / 30

5 - تفصيل ذلك في النقد الثقافي / عبد الله الغذامي / المركز العربي 2000 / ذاكرة المصطلح 16 - 20 ، (كلما تعمقت في بحث الثقافة ازدادت الاختصاصات على عاتقي) الثقافة و المجتمع / رايمون وليامز ، تر : وجيه سمعان مشروع النشر المشترك / 12

6 - ينظر : كيف تمت هندسة فيروس .. / 27

7- اوهاج الحداثة / 127

هل حقا كتب جيمس جويس ملحمة القرن العشرين؟ رواية قائمة على التهكم والتشكيك والكراهية

شكيب كاظم

ثمة اعمال ابداعية تأخذ اكثر من استحقاقها ضجة وتاثيرا ومداولة في حين تمضي بعض الاعمال بهدوء دون ان تثير احدا لا بل تقرأها حتى دون ان تتعرف على كاتبها، ومن هذه الاعمال التي اثار موضوع اصدارها ضجيجا ومعارضة من جهة ومساندة ومؤازرة من جهة اخرى، حتى قبل الشروع بنشرها، رواية (يوليسيس) للكاتب الايرلندي جيمس جويس، المولود في العاصمة دبلن في 2/ من شباط/ 1882 والمتوفى في زيورخ في الثالث عشر من كانون الثاني/ 1941 والتي نشرتها دار المدى للثقافة والنشر بطبعتها الاولى عام 2001 والثانية عام 2008 وهي السادسة ضمن زاوية (اعمال خالدة) التي تتولى (دار المدى) مشكورة نشرها، وبترجمة انيقة قام بها المبدع العراقي المعروف الشاعر والباحث والاذاعي صلاح نيازي [1] الذي قدم من خلال شروحه وهوامشه الثرة والضافية، اضاءات فاخرة لهذا النص الروائي المعتم العصي على القراءة، بله الفهم، والمترجم الرائع صلاح نيازي يصف محاولته او اقدامه على ترجمة هذا العمل بانه تحد لا لقابلية المترجم، بل تحد لاية لغة تترجم اليها، لقد طوع جيمس جويس اللغة الانكليزية تطويعا عَزّ له نظير، فهل يمكن تطويع اللغة المُتَرْجم اليها بالمثل؟ ثم ان التقنية في هذه الرواية – وهي اهم مميزاتها – شيء فريد لا عهد للغة الانكليزية بها فكيف باللغة العربية التي هي في طور تأسيس الفن الروائي بالمقارنة، ثم يذكر لنا صلاح نيازي انه قدمها الى مكتبة الكشكول بلندن فرفض نشرها صاحبها ثم اعتذر صاحب دار الساقي عن النشر بأدب لذا تقرر نشرها على حلقات قصيرة في مجلة (الاغتراب الادبي) فلاقى النشر تصويبا وتشجيعا.

لقد اخذ هذا العمل من كاتبه اكثر من سبعة اعوام، والذي نشر في باريس للمرة الاولى عام 1922 بعد ان رفضت دور النشر بايرلنده نشره، واثار نشر بعض فصوله في الولايات المتحدة الامريكية ضجة كبيرة، ادت الى تقديم الرواية الى المحاكمة ومن ثم السماح بطبع العمل ونشره، وانقسم ادباء ذلك الوقت بشأنه اذ وقف الى جانبه الشاعر الشهير ازرا باوند، صديق الادباء والناذر نفسه لتقديم الخدمات والمعونات لهم، سواء بتقديم المساعدات المالية ام بنشر نتاجاتهم، وكذلك وقف الى جانبه الشاعر توماس ستيرن ايليوت الى جانب الروائي ايرنست همنكوي، والروائي ذائع الصيت سكوت فيتز جيرالد، مبدع روايتيّ (كاتسبي العظيم) و(رقيق هو الليل) في حين ناهض نشره الاديب الايرلندي الشهير ديفيد هربرت لورنس (11/ من ايلول/ 1885 – 2/ من آذار/ 1930) عادا العمل جنسيا فاضحا، وكذلك الروائية المنتحرة فرجينيا وولف.

منع ومصادرة

هذه الضجة الاعلامية التي رافقت نشره، جعلت القراء يشغفون بقراءته والحصول عليه لأن عمليات المنع والمصادرة تقدم خدمات جلى للعمل المكتوب، شهرة وذيوعا واقبالا، ولدينا الكثير من الشواهد مثال ذلك الضجة الاعلامية والقضائية التي جوبهت بها المجموعة القصصية (سفينة حنان الى القمر) التي نشرتها ليلى بعلبكي عام 1962، ولقد كنا نقرأ ما تكتبه ليلى بعلبكي من اعمدة صحفية في مجلة (الاسبوع العربي) اللبنانية التي لم تثر انتباهنا، حتى جاءت الملاحقة القضائية لها لتشعل جذوة اقبال القراء عليها، وجعلت منها هالة اعلامية قبل ان يقف الناس عند مستوى ابداعها.

محاكمة كتاب (في الشعر الجاهلي) الذي اصدره الدكتور طه حسين عام 1926 قدمت له خدمة اعلامية وشهرة ما حلم بها وجعلت جهده الثقافي والمعرفي في كفة و(في الشعر الجاهلي) في كفة اخرى قبل ان يغير عنوان كتابه هذا لاحقا الى (في الادب الجاهلي).

المحاكمة التي اجراها الجامع الازهر لكتاب (الاسلام واصول الحكم) لمؤلفه علي عبد الرازق قدمت له شهرة وذيوعا غطى حتى على من كان من العائلة ذاتها من الباحثين ايذكر الناس مصطفى عبد الرازق مثل ذكرهم لعلي عبد الرازق؟!!

كذلك رواية (وليمة لاعشاب البحر) للقاص والروائي السوري حيدر حيدر، نشرت منذ سنوات عدة، ولم يلتفت اليها احد، حتى اذ صدرت فتوى ضدها عام 2000 بحجة تناولها للجنس بشكل واضح، كانت هذه الفتوى بمثابة اشتعال النار لتدخل الرواية حقل المقروء والمطلوب من لدن القراء، وبيعت منها ما لا يحلم كتابها من نسخ، مع ان له رواية، تناولت الجنس بشكل فاضح اسماها (الزمن الموحش) صدرت طبعتها الثانية عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت عام 1979 لكن لانها اخطأتها الفتوى فلم تحظ بالاهتمام الكافي واراها اكثر جنسا وفضائحية من (وليمة لاعشاب البحر) مما يؤكد ان اصحاب الفتاوى لا يقرأون بل يحيون على ثقافة النم والاشاعة.

من هذا النوع رواية (يوليسيس) لجيمس جويس لقد جوبهت بالرفض من بعض دور النشر وقدمت الى المحاكمة فجعلت الانظار تتجه اليها ليبنى على هذا العمل الكثير من الاوهام والاقوال، وما اراها الا تشبه ثقافة ثياب الامبراطور العاري الذي يخشى كل فرد ان يصرح بعريه خشية اتهامه بالغباء والبلادة!!

اقانيم ثلاثة

فأنت اذ تتوكل على الله بعد ان تحوقل وتبسمل، كي تلج عتبات هذا النص الروائي، تواجهك لافتات التحذير، اللافتة تخاطبك: الى القارئ: (ملحمة القرن العشرين، هذه كما سميت في غاية الصعوبة، ومغاليقها مستغلقة لدرجة اليأس والاحباط وانقطاع النفس مرة بعد مرة (...) لتكن هذه الرواية – الاعجوبة، امتحانا لقدرتك على الصبر والجَلَدْ، ومحكا لقابلية اصغائك الكامل وبكل الجوارح والحواس، انها مثل مراقبة نمو نبتة، عملية بطيئة بلا شك، اي انك لا تستطيع ان تقرأها دفعة واحدة، او بدفعات كبار (الصحيح كبيرة) فتصاب بالتخمة لا مفر من التعامل مع هذه الرواية، على انها مركبات ادوية الاكثار منها يؤدي الى عطبك قراءة مقطع، التأمل فيه، التمعن في ابعاده ثم اعادة قراءته مرات ومرات، لا يمكن الانتقال الى مقطع اخر دون

التأكد من هضم المقطع الاول وتمثله، اي ان هذه الرواية تتطلب تغييرا اساسيا في العادات التي تعودناها في القراءة سابقا، لابد للقارئ الذي وطن نفسه على قراءتها من تخصيص وقت ينقطع فيه اليها انقطاعا كاملا، كما لابد من الاطلاع على اوديسة هوميروس بالدرجة الاولى وعلى التوراة والانجيل وقصص (Dubliners) القصيرة لجيمس جويس نفسه).

ايصح هذا، ايقبل؟ فأن كنا نقدم كل هذه التوجسات وكل هذه التحذيرات بين يدي عمل روائي فما الذي سنقدمه ونحن نزمع قراءة عمل فلسفي، او اقتصادي او فلكي؟ اذن ماذا نقول ونحن نحاول اكتناه نظرية انشتاين في البعد الرابع للكون، او نظرية ستيفن هوكنغ في تمدد الزمن والانفجار الكبير؟ ولا اريد ان اطيل، نعم الرواية مغلقة ومستغلقة، ولقد حذرني شقيقي من قراءتها بعد ان احبط وهو يحاول فك مرموزاتها لكني ازمعت قراءتها، خاصة ان مترجمها الشاعر صلاح نيازي معروف بباعه الطويل في اللغتين العربية والانكليزية، فضلا على ذائقته المرهفة شاعرا وقدراته المعرفية باحثا، لذا قررت قراءتها لأكتشف ان جيمس جويس اقامها على اقانيم ثلاثة: الجنس، وقد خفف منه وحذف بعد ان تعذر نشرها، فضلا على محاولته الانتقاص من الكنيسة، ولأن مدى الحرية الفكرية والتعبيرية كانت اقل في بدايات القرن العشرين، قياسا بالوضع المعاصر اي بعد مئة سنة، فانه حاول التمويه والتعمية، وتغليف نصه بالغموض من اجل تمرير عمله الروائي هذا، فضلا على محاولات الاستهانة باليهودية واليهود.

وسأحاول النص على العديد من هذه الادلة والشواهد. يقول (انا اعزب شاب، سمع عنه على الاطلاق امي يهودية وابي طائر مع يوسف النجار، لا يمكن ان اتفق، لذا ففي صحة الجواري والجمجمة، رفع سبابته محذرا: اذا ما اعتقد اي منكم انني لست كهنوتيا فلن يحصل على شراب مجاني حينما اصنع الخمر، بل عليه ان يشرب ماء ويود ان يكون ما اصنع صافيا حينما يصبح الخمر ماء مرة ثانية) ص32.

جيمس جويس هنا يعرض بأم السيد المسيح، مؤكدا يهودية السيدة مريم مما لا يأتلف مع التفسير المسيحي فضلا على ذلك يضيف جويس: (لست مؤمنا، اليس كذلك، سأل هينز، اعني مؤمنا بالمعنى الضيق للكلمة، الخلق من العدم والمعجزات ورب مجسد كأنسان (...) نعم بالطبع قال بينما كانا يوصلان السير ثانية اما ان تؤمن واما لا اليس كذلك؟ لا يمكنني هضم فكرة الرب المجسد انت لا تؤمن بذلك كما اعتقد)ص33.

ثم يفصح عن كرهه لليهود ليقول (انا بريطاني، قال صوت هينز، واشعر وانا واحد منهم، انا لا اريد وطني ان يقع بايدي اليهود الالمان كذلك هذه مشكلتنا القومية، كما اخشى في الوقت الحاضر) ص35.

جيمس جويس ينقل بما يشبه التهكم وعدم التصديق مشي السيد المسيح ذاهبا على الماء ذاهبا الى تلامذته مشاركا اياهم وليطمئنهم لأن سفينتهم (قد صارت وسط البحر معذبة من الامواج لأن الريح كانت مضادة كما ينقل الشاعر صلاح نيازي عن انجيل متى، جيمس جويس متهكما يقول: (الفكرة هي فكرة الفكرة، لمعان ساكن، الروح بوجه من الوجوه كل شيء كائن: الروح هي صورة الصور (..) كرر تالبوت – بقدرته العزيزة، ذاك الذي مشى على الامواج بقدرته العزيز...- اقلب الصفحة، قال ستيفن بهدوء لا افهم شيئا ماذا يا استاذ؟ سأل تالبوت بسذاجة، منحنيا الى الامام)ص55.

انه يريد ان يشكك ان يتهكم لكن الكنيسة وانصارها له بالمرصاد لذا هَوَّمَ واغرب واغمض القول كي يسرب هذه المعلومة وسط كم من الضباب اللغوي والتعمية اللغوية.

ثم يعود لمهاجمة اليهود واليهودية علنا مفصحا دون لف او دوران مثلما كان يتناول القضايا

المسيحية والكنسية، اللغة هنا واضحة مفهومة يقول (دوّن كلماتي، يا مستر ديدلس، انكلترا بايدي اليهود في جميع المناصب العليا شؤونها المالية صحافتها وهم امارات تدهور الامة، حيثما يجتمعوا يلتهموا القوة الحيوية للامة ارى ذلك قادما هذه السنوات متأكد كتأكدي من وقوفنا هنا من ان التجار اليهود ظالعون في التخريب. انكلترا، كما عرفناها ما انفكت تموت (...) لقد اقترفوا خطيئة ضد النور، قال المستردیسي ببطء ووقار وبوسعك ان ترى الظلام في عيونهم وهذا سبب انهم مشردون في الارض (..) ليس لهم هذه الملابس (صحيحها: ليست) هذا الكلام هذه الاشارات عيونهم البطيئة تماما تناقض كلماتهم الاشارات متحمسة وغير مؤذية ولكن عرفوا الضعائن تراكمت حواليهم وعرفوا ان المروءة كانت عبثا (...) عيونهم خبرت سنوات تشردهم وصبورين، عرفوا هوانات نفوسهم) ص64،65.

اليهودي التائه

هنا كما قلت يفصح جويس، ويترك المعميات، حينما يتحدث عن اليهودي التائه، الذي سيبقى في التيه لأنه تهكم على السيد المسيح عن صلبه، اذن هو يستطيع الافصاح والكتابة الواضحة التلقائية لكنه يفتعل الغموض افتعالا محاولة للتمويه على ما يريد قوله في النيل من المسيحية، وكذلك لايهام القارئ باسلوبه الكتابي العالي وخزينه المعرفي، مما وقع فيه حتى العديد من كتابنا المعاصرين، الذين لايفهمون حتى هم ما يكتبون في محاولة للتدليس على القارئ.
ثم يعود كرة اخرى للنيل من الخالق قائلا: (ان نهج الخالق هو غير نهجنا، قال المستردیسي كل التأريخ البشري ينحو نحو هدف واحد عظيم هو كشف الخالق) ص66.
يعود جويس الى موضوعه الاثير كره اليهود، مما يؤكد ان العداء الاوربي لليهود، هو الذي دفعهم على التفكير بانشاء الوطن القومي، الذي كان حلما يراود الاجيال اليهودية، والتي وضعت اولى لبانته على طريق التطبيق، يوم عقد المؤتمر الصهيوني الاول في مدينة بازل السويسرية عام 1897 والذي حاول ثيودور هرتزل جاهدا تحقيق هذا الحلم اليهودي بالوطن القومي في حين كان اليهود في الشرق والعالمين العربي والاسلامي يحيون كما يحيا المسلمون والمسيحيون العرب يمارسون طقوسهم بحرية، واصبح منهم وزراء في الحكومات العربية او العراقية على وجه التحديد، اضطهدتهم اوربة المسيحية فدفعنا نحن ضريبة هذا الكره وهذا الاضطهاد فاضاعوا علينا فلسطيننا مرة بالتقسيم واخرى بحق اليهود في العيش بسلام الم يكونوا يحيون معنا بسلام؟ انتم الذين شردتموهم ثم وهبتم لهم ما لا تملكون، تبرعت اوربة لهم بفلسطيننا.
يعود جويس الى هذه النغمة السائدة بدايات القرن العشرين، الكره الاوربي لليهود، كتب: (اردت ان اقول فقط، قال ايرلندة يقولون لها الشرف بانها البلد الوحيد الذي لم يضطهد اليهود، هل تعلم ذلك؟ لا، وهل تعلم لماذا؟
عبس بتجهم في الهواء الوضاء
لماذا ايها السيد؟ سأل ستيفن، وهو يشرع يبتسم
- لانها لم تدعهم يدخلون البتة. قال المستردیسي بوقار
كرة ضحك سعالية قفزت من حنجرته جارة وراءها سلسلة بلغم التفت الى الوراء بسرعة ساعلا، ضاحكا، وذراعاه المرفوعتان تلوحان للهواء.
- لم تدعهم يدخلون البتة صاح مرة من خلال ضحكة بينما يدوس بقدميه المحتذيتين الى الركبة على حصى الممر هذا هو السبب) ص67،68

صور منفرة

وهو هنا اذ يصور لنا بشكل منفر مقزز للضحكة السعالية التي ملأت فم ستيفن بالبلغم، فانه يأتي بما هو ادهى اذ يصف عملية افراغ بطن ليوبولد بلوم ولماذا نُجَمِّل العبارة لنقلها واضحة جويس يصف عملية تغوط بلوم بشكل منفر ومزعج واتساءل ما شأن القارئ بهذا الامر الشخصي والمقزز؟ ومع ان هذه السطور حذفت، كما يذكر الناقد ريتشارد ايلمان في كتابه (جيمس جويس. مدخل تحليلي مقارن الى عوالمه) والذي ترجمه وعلق عليه الشاعر الانيق علي الحلي، وهو الكتاب الخامس، في ضمن سلسلة (كتب شهرية) التي كانت تصدرها دار آفاق عربية. اقول لقد شطب عزرا باوند – كما يقول الناقد ايلمان - بتهور من دون ان يسأل جويس عما فعل، عشرين سطرا بشأن حركة امعاء بلوم من الفصل الرابع، وقد علم جويس بعملية الاستئصال، او الحذف بصورة متأخرة تماما بحيث لم يقدر على ابطالها، لكنه اوضح بانه كان عازما على ان ينشر عمله، كما كتبه بنفسه من دون تغيير او حذف) ص24

العزم الجويسي على نشر عمله كما كتبه، جعل القارئ يصدم بهذا الهراء وهذا النعت المقزز متحدثا حتى عن الرائحة المتصاعدة من تغوط بطل روايته ليوبولد بلوم يكتب (مقرفصا على كرسي التشهير، فتح جريدته مقلبا صفحاتها على ركبيتيه العاريتين (....) بهدوء راح يقرأ، كابحا بطنه العمود الاول ومستسلما لكنه مقاوم، شرع بقراءة العمود الثاني، في نصف العمود الثاني، انهارت مقاومته الاخيرة فافسح المجال لامعائه ان تفرغ نفسها بهدوء، بينما هو يقرأ، قارئا بصبر ذلك الامساك الخفيف الذي اصابه امس ذهب تماما. آمل ان لا تكون كبيرة فتجلب لي البواسير ثانية، لا بالحجم المضبوط (...) واصل القراءة وهو جالس بهدوء فوق خاصة رائحته المتصاعدة صافية بالتأكيد (....) حدق بما كان قد رأه بينما شعر ببوله يتدفق بهدوء) ص140

ترى ما الذي ابقى جويس صاحب ملحمة القرن العشرين كما توصف روايته هذه، يوليسيس!! ماذا ابقى في قاموس التقزز والنفور ولم يكتبه؟ ولماذا يكتب بوضوح مثل هذه التفاهات ثم يرجع لطلاسمه ومعمياته اذ تناول مسائل خطيرة تجلب لذهنه الاذى والازعاج؟ مما يؤكد افتعاله الغموض والتعمية لغاية في نفس يعقوب وللتخلص من قلم الرقيب ومقصه!!

لم يكتف جويس بالوصف الدقيق لتغوط بلوم بل يواصله حتى النهاية، مشفقا على قرائه ان لا يمتعهم بهذا الوصف الجميل ويحرمهم منه!! يكتب مواصلا وصفه (قطع نصف القصة الفائزة بحدة وتمسح بها، ثم ثبت حزام بنطلونه، وزرره، سحب باب الكنيف المتداعي المتهزهز وخرج من الظلام الى الهواء) ص141

ثم يعود للزراية بالمسيحية، ولكن بتعمية مع كثير من الضبابية حين يتحدث عن الخبز المقدس الذي يجب ان لا يلاك بالاسنان او تمسه، بل يجب ان يوضع على سقف الفم، وهو ما اشاهده انا غالبا في الطقوس الكنسية يقول جويس: (جسد، جثمان، فكرة سليمة هي اللاتينية. تشدهم اولا. ملجأ المحتضرين، لا يبدو عليهم انهم يلوكونه: يبلعونه فقط فكرة غريبة: فكرة غريبة: يأكلون قطعا من جثة. لماذا آكلة لحوم البشر يولعون بها؟) ص167

نصيحة تزارا

ان رواية (يوليسيس) لجيمس جويس، تشبه الى حد بعيد، تلك القصيدة الدادائية التي نصحنا تريستان تزارا بكيفية كتابتها وطريقتها، متهكما قائلا: (خذ جريدة/ خذ مقصا/ اختر منها مقالا له الطول الذي تنويه لقصيدتك/ قص باعتناء الكلمات التي يتألف منها المقال ثم ضعها في كيس!!/ خضه برفق/ اخرج قصاصة تلو القصاصة حسب ترتيب خروجها من الكيس/ استنسخ بنزاهة/ ستشبهك القصيدة/ وها انك كاتب في منتهى الاصالة وذو حسية ظريفة وان لا تفهمها العامة لا تفهمها).

نصيحة تريستان تزارا موجد الحركة الدادائية في كتابة القصيدة التي يعرضها عليها بموضع المزاح والتهكم ناعيا على القصيدة الدادائية طلسمتها وغموضها نفذها جيمس جويس وهو يكتب روايته فلقد اطلعت على نص جدير بالتدبر والتمعن فيه كتبه الناقد ريتشارد ايلمان، موضحا فيه كيفية كتابة جويس لروايته هذه مما يؤكد عملية اللصق والكولاج التي اختطها في بنائها واظهرها على القراء، يقول ايلمان: (.. نراه قد دون باختصار قائمة طويلة من العبارات ووضع خطوطا تحتها بالوان متباينة لكي يقدر على تذكر.. في اي فصل كانت مثيرة في نهاية عام 1917 ربط جويس الفصول الاولى بالقضية حيث قدر لها ان تطبع على الآلة الكاتبة وتنشر). ص23 من الكتاب النقدي الذي سبقت الاشارة اليه.

انها رواية اللصق والكولاج، والتأكيد بقوة كونها غير مفهومة بسهولة للقارئ العادي ولأن اي فرد منا لا يريد ان يتهم بكونه قارئا عاديا او بكونه لا يفهم ما يقال في مواجهة من قال لماذا لا تقول ما يفهم؟ التي ربما اطربت جويس فذهب يبني عليها عمله الروائي هذا الذي ما اظنه سوى اكذوبة وفرية وتدليس على ذهن القارئ الذي يخشى ان يتهم بقلة الفهم، فيذهب مع ثقافة القطيع الذي يدعي فهم ما يقال، لتبنى على ضوئها اكذوبة يوليسيس ملحمة القرن العشرين!!

القارئ في القصيدة العراقية الحديثة
قارئ قصيدة (نشودة المطر)
لبدر شاكر السياب نموذجا

د. إيمان الساطاني

أيا كانت الاتجاهات والمناهج التي تتضمنها نظرية القارئ فان القارئ يقف وراء الكثير من المظاهر النقدية والظواهر الأدبية , لان سمة النص تعددي القراءة هو التجدد , والتجدد هو عملية انفتاح النص على عوالم جديدة , ربما تسعى بالنص نحو دلالات بعيدة عن قصديه المؤلف وهيمنة البني المعرفية السائدة للنص . فالقارئ هو((صورة لمجموعة من القدرات أو الكافيات التي يجب جلبها إلى النص وهو في الوقت نفسه عنصر بناء هذه القدرات وتركيبها داخل النص نفسه)) 1, وهذه القدرات التي تدخل في تركيب النص تمثل فعل الاستجابة للقارئ في عمليه تأثير النص عليه , ففعل المشاركة بين القارئ والنص تجعل القارئ ((فاعلا أو منفعلا , منتجا أو مستهلكا , تابعا أو متبوعا , واقعا تحت هيمنة المؤلف أو غائبا في المقروء منصهرا فيه أو متسيدا مالكا زمام القراءة فارضا وجوده على كل من المقروء وصاحبه ...)) 2 , وأيا كانت الاستجابة التي يقوم بها القارئ فانه يسهم في تفسير النص الأدبي .

بغض النظر عن مفهوم القارئ والتعريفات التي ينطوي تحتها , فان للقارئ وظائف ومهام متعددة تتجلى في أثناء قراءة النص ومداولة القراءة , فهو يجعل النص المقروء نصا جديدا يحتمل قراءة أخرى , وذلك بما تنفتح للنص من آفاق جديدة 3 , وقد يتجاوز القارئ عملية التحليل والتفسير إلى تأويل النص الأدبي إذا كان النص يعاني غموضا في المعاني أو تعقيدا في التركيب , وليس ذلك فحسب , وإنما يعمل على سد التغيرات والفجوات التي يتركها المؤلف سائبة تحتاج إلى ملئها بمعان ودلالات تنسجم مع الدلالة العامة للنص 4, ولكن القارئ في أحيان كثيرة ينمو بالنص نحو دلالات بعيدة عن البنية المعرفية التي أنتجته, فيقدم نصا ذا أبنية معرفية جديدة ,وأيا كانت الوظائف التي يقوم بها القارئ فإنها تتحدد بالتحليل والتفسير والتأويل , وإعادة بناء النص بأبنية ودلالات جديدة , وسد الفجوات العائمة في النص . وهذه المهام التي يتولاها القارئ يتفق عليها اتجاها نظرية القارئ , وهما : ((جمالية التلقي)) و ((نظرية نقد استجابة القارئ)) .

لقد تعددت مستويات القراءة في القصيدة العربية الحديثة عموما وقصيدة (أنشودة المطر) تحديدا , وترجع تلك التعددية إلى احتواء القصيدة على بؤر دلالية متحركة على طول القصيدة 5 . ورأينا أن نصنف تلك المستويات القرائية المتعددة على وفق ما ورد في تصنيف تودوروف للمقاربات الأدبية , وهي : الاسقاطية والتعليقية والحوارية 6 . ونظيف إليها قراءة أخرى إلا وهي القراءة (التركيبية) , إذ وجدنا في إثناء تصنيف مستويات القراءة في قصيدة (أنشودة المطر) إن بعض القراء قد حاولوا إن يجمعوا بين أكثر من نوع من القراءات السابقة .

أولا: القراءة الاسقاطية :

تختص القراءة الاسقاطية بالبنية المعرفية والثقافية التي تختزنها ذاكرة القارئ ومحاولة إسقاطها على النص المقروء , فترى إن النص عبارة عن وثيقة فكرية للواقع والحياة 7 , وهي تتجاوز ذلك إلى الكشف عن المقروء من خلال ذائقة القارئ الفنية ومخزونه المعرفي 8 , ونجد أن قراءة الناقد محمد مبارك هي أولى القراءات الاسقاطية لقصيدة ((أنشودة المطر)) , يقول فيها: ((يرسم الشاعر صورة رائعة للعراق الجائع الذي هده العسف وناء بكاهليه الاستغلال أيام حكم العمالة والجاسوسية , على أن الصورة – هنا – ليست بمجرد نقل فوتوغرافي أو تسجيل آلي للواقع , إذ هي تزخر بالرفض وتتفجر بالاوانة)) 9 . تسجل القراءة المتقدمة الواقع المدان في ذلك الوقت الذي يعج بالاستغلال والجوع والمرض وما القصيدة إلا صورة ذلك الواقع لا غيرها . وقريب من هذه القراءة قراءة الناقدة سهام حسن , وهي تعني بإسقاط القارئ لذاته وللبنية الثقافية والمعرفية الذي ظهرت فيه القصيدة فهي تقول : ((فالسياب وهو في أقامته بالكويت هربا من رجال السلطة في بغداد عام 1952م متأجج بالحماس وشديد الحنين إلى وطنه وفي اشد اشتياقه إلى وطنه وأحبته وبلاده ومدينته البصرة لذلك بدأ هذه القصيدة بداية غزلية كأنه يخاطب معشوقته حتى تدرج فيها إلى ما يريد أن يقوله عن حال العراق ووضعه فهذه القصيدة مملوءة بالعاطفة السياسية التي تعبر عن شعور صادق وأصيل لمحب إلى بلده)) 10 . فنجد إن الناقدة قد سعت إلى الربط بين تاريخية كتابة القصيدة وتاريخية الواقع الذي نشأت فيه القصيدة , فعكست بما كان يدور في العراق على مضامين القصيدة ودلالاتها , وبذلك فهي تفسر المقدمة الغزلية على أنها تمهيد للتغني بحب العراق والحنين إليه وهذا الربط التاريخي بين النص والواقع قد أحال النص إلى وثيقة تاريخية وليس فنيا ذا أبنية متداخلة يحتاج إلى فك التدخل وتحليل الشفرات .

ثانيا : القراءة التعليقية :

تقوم القراءة التعليقية على تماهي القارئ بالنص لخطة الكتابة والإبداع , إذ تتلاشى ذات المؤلف في الأخر (النص) فتتلاشى تبعا لذالك ذاته والبنية المعرفية والأيديولوجية له 11 , ولا يبقى إمامة سوى نص يوجهه بأحد المناهج التحليلية والتفسيرية التي تهتم ببناء النص الداخلي (شكلا ومضمونا) بعيدا عن إسقاطات القارئ والبني المعرفية التي أنتجت النص , والمرجعيات التاريخية والفكرية للمؤلف 12 . فالتعليق يهتم بتحليل وتفسير النص الأدبي , ولا يتم التفسير إلا عن طريق فهم الوسيط الذي يعبر من خلاله القارئ إلى الأخر (النص) ,

إلا وهي اللغة , فعن طريقها يتقارب الأفقان ؛ افق القارئ وافق المؤلف , ويندمجان وصولا الى لحظة الكتابة 13 , وعملية فهم النص لا يستتبعها استخراج المعنى من النص , او تشكيل المعنى من المفاتيح النصية , بل تتم عملية التفسير على وفق مقولاته واجراءاتة النظرية الذي تعارض فية الشكل الذي يهتم بمعنى العمل الأدبي , والنقد الذي يبحث في البنيات النصية لغرض حقيقة تختفي بين ثناياه , وتهتم بإعادة إنتاج العمل الأدبي نفسه بوساطة القراءة , ويتم الكشف عن معناه من خلال هذه الممارسة 14 , ويمكن أن نقول عن القراءة التعليقية بأنها ((تسعى إلى إنتاج بناء النص انطلاقا من محاولة الكشف عنه داخليا ومن خلالها تتيح بناء للنص ودلالة تتماشى مع المنطق)) 15 .

ومن القراءات التعليقية التي قرأت قصيدة ((أنشودة المطر)) قراءة للناقد اليأس خوري يحاول فيها إن ينطلق من السمات الشكلية المهيمنة في القصيدة بكاملها ليقوم بتحليلها , ثم تتداخل هذه السمات مع بعضها لتكون شكل القصيدة العام , على الرغم من وجود بعض التعليقات هنا وهناك من دون تفسير أو التطرق للدلالات العامة التي تحتويها القصيدة ,فهو يقول في سمة التراكم ألتشبيهي)) يهطل المطر , والى جانبه تتساقط الصور , كأن الصورة هي هنا . إيقاع المطر في الطبيعة , فتراكم القصيدة الصور , كما تتراكم الحياة في دورتها وتجددها ... هنا تندغم التشابيه , لتصبح العناصر تشبه بعضها , الحب كالمطر , الأطفال كالإمطار , الموتى كالمطر . ما هو وجه الشبه ؟ التراكم يغطي كل شئ فيصبح التشبيه الواحد , تشابيه لا تنتهي)) 16 . ويستعمل الدكتور سمير الخليل الالية المنهجية نفسها في محاولة منه لتقسيم القصيدة الى مقاطع , كل مقطع فيها يستخرج العنصر المهيمن ووظيفته , ومن مجموع الوظائف يؤول النص , فيقول الناقد في تحليل المقطع الثالث , والذي يبدأ :

كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم

((يقوم التشبيه – كعلامة لغوية – في المقطع الثالث بذات الوظيفة السابقة وهي تغيير المعنى , ويبدو على هذا المقطع – بعكس الثاني – مسحة مزح تشكل فيه العلامة المهيمنة(أقواس السحاب) (كركر الاطفال) (عرائش الكروم)(دغدغت صمت العصافير) . . . بذلك يبدو المطر الذي يختم المقطع رمزا للامل والتفتح))17 .

فنرى ان القراءة الاولى قد جنحت نحو البناء الفني العام والتركيز على الناحية الشكلية للنص , من دون التطرق الى وظائف هذا الشكل في البنية الدلالية والمعرفية للقصيدة . اما القراءة الثانية فانها تستعمل التراكيب النحوية والبلاغية لتحديد السمة الغالبة على المقطع , ثم تقوم بتاويل النص بناء على هذه التراكيب , أي انها تنبع من النص وصولا الى المدلولات , وتجعل الدلالة تنضح في النص في اثناء التحليل .

ثالثا : القراءة الحوارية :

ان كل نص ادبي لا بد له من ان يستند الى مرجعيات ادبية او فنية أو ثقافية , فهو عالق في سلسلة من النصوص , وتأتي هذه النصوص متماهية وذائبة في وحدة النص 18. ومن النص الحواري نشأت القراءة الحوارية التي تعني بالكشف عن ((المستويات القرائية الاسقاطية والتعليقية فإذا كانت القراءة الاسقاطية تفرض هوية القارئ على النص المقروء وصاحبه والتعليقية تموه هوية كل من المؤلف والقارئ معا داخل النص, فان القراءة الحوارية تفترض تفاعل الهويتين معا سواء داخل القارئ الواحد او بين القراء بعضهم بعضا)) 19 , إما آليات عملها , فإنها تقتضي ((إن يحاور النص وان يسائله والنص يشاركه هو الأخر الحوار بما يثيره من توتر وخلخلة للتوقعات وبما يسببه من مسافة الفجوة أو الصدمة والمفاجأة وكلها عناصر تسهم في رفع درجة المشاركة والتفاعل بين النص والقارئ)) 20 , وبذلك فان القراءة الحوارية تكشف عن الأبنية المتداخلة للنصوص المختلفة , وعن التفاعل المثمر بين القارئ والمؤلف من دون التماهي مع الأخر . وتطالعنا قراءة الدكتور عبد الهادي الفرطوسي أنموذجا لهذا النوع من القراءات , فقد نوه الناقد بدء بحثه ((التحريف الأسطوري في أنشودة المطر)) غالى أن ((غاية هذه الدراسة الكشف عن أثرة العقل المتحضر على الرؤيا الأسطورية وتحريف رموزها لتحقيق التلاحم بين العقل الواعي والرموز الغريزية في النص الأدبي الحديث))21 , وقد حاول في البدء دراسة مهيمنة الماء في (أنشودة المطر) ومقارنتها مع مهيمنة الماء عند نازك الملائكة ومرتضى فرج الله ثم عمل على تقطيع القصيدة الى مقاطع بحسب مهيمنة الماء ونوعه (عذب – مالح) مبتدئا بدراسة كل مقطع على وفق ما يتضمن من تراكيب بلاغية تعطي صورا للماء بنوعيه , ثم يعمد في نهاية البحث إلى إرجاع النص الشعري إلى الأسطورة البابلية (حينما في العلى) مستفيدا مما بينها من تداخل في البنية الدلالية 22.

على الرغم من ان الناقد انطلق في تحليله قصيدة (أنشودة المطر) من النص نفسه الا انه عمد الى التقاط المفردات التي توحي بالماء العذب والماء المالح والالفاظ المجاورة لها لجعلها تنسجم مع الرؤيا الاسطورية التي تبناها , ومن ثم فالدلالات المستخرجة من تحليل النص الشعري تنصب في مضامين هذه الاسطورة التي تشير الى واقع سياسي واجتماعي وصراع درامي بين الذكورة والانوثة , وتماهي ذلك في نص السياب الشعري

رابعا : القراءة التراكبية :

تميل هذه القراءة الى الافادة من عدة منطلقات وآليات ومناهج تحليل , فهي تتخذ من القراءة الاسقاطية اعتمادها البنية المعرفية المجتمعية المعاشة وسيلة لتفسير النص , بل ان النص وثيقة تاريخية على الواقع والحياة وعلى قصدية المؤلف 23 , ويحاول القارئ فيها ان يعكس مافي ذاته وعواطفة على النص . وهي بذلك تعتمد على دراسة الابنية التركيبة والفظية للنص , وتماهي القارئ مع المؤلف انطلاقا من تحليل البناء الداخلي للنص 24 , وليس ذلك فحسب بل تسعى الى الافادة من القراءة الحوارية بما تعمل فيه على تحديد المرجعيات الادبية والفنية للنص 25 . هذه المنطلقات للقراءة التركيبة تفتح النص على عوالم جديدة ومتعددة , وبذلك تتحقق وظيفة التواصل على جوانب عدة ,وخلق نص قرائي جديد يوازي النص الاول

لقد حاولت الناقدة ريتا عوض ان تقدم قراءة تراكبية لقصيدة ((انشودة المطر)) ؛ ففي البدء افرغت ما يعتلج في ذهنها على شعر السياب من خلال حديثها عن الشكل الجديد للقصيدة العربية فقالت : ((قد كان السياب في الجانب الاكبر من شعرة ملتزما : فجاء شعره تعبيرا عن القضايا الحضارية والانسانية منطلقا من قضاياه الفردية الخاصة . فاتحد بذلك في شعره الخاص والعام , والحسي والمجرد فولد الرمز الذي يجسد مكنونات اللاوعي الإنساني العام)) 26 . ثم قدمت عن حياة السياب وماله علاقة بموضوع القصيدة , فتقول : ((كان الموت قضية السياب الكبرى , وقد عانى هذه القضية على مستويات عدة : الفردي , والقومي , والحضاري , والانساني . . . وقد وعى السياب قضية الموت طفلا حين توفيت امه وهو في السادسة من عمره . فأصبح الموت . . . معادلا للحرمان من حب الام وحنانها , والانقطاع عن وجوده)) 27 . ثم يبدأ بتحليل النص مبتدئا بالرموز التي تتشكل على امتداد القصيدة فتقول : ((يفتتح السياب ((انشودة المطر)) بمخاطبة امراة لا يسميها . ولكنه يعين هويتها حين يجعل عينيها غابتين . فاذا هي الارض بشكل عام , وارض العراق بشكل خاص , لان عينيها غابتا نخيل , وهو نوع الشجر الغالب في العراق والذي يغدو بالتالي رمزا له)) 28 . فالناقدة كما نرى انها جمعت القراءة الاسقاطية إلى جنب القراءة التعليقية , ولكنها لم تكتف بهذا بل اضافت مرجعيات أسطورية على النص فمنحته انفتاحا دلاليا جديدا فتقول : ((تبدأ القصيدة بالموت في ساعة الغروب , فالشمس مبدأ الحياة , تجري في المياه الموت وتخلف وراءها بردا وظلاما كليا لا يسمح حتى بضوء القمر , فتعود الأرض إلى السديمية الأولى , وتنتظر فعل الخليقة بصعود الشمس ثانيه من المياه . وتبتسم الإلهة إلام الكبرى عشتروت , فيكون رمز الفرح هذا إيذانا بولادة جديدة تمنحها عشتروت للكون بأسره . فتحضر الكروم وتكتسي بالأوراق واعدة بثمارها التي تمنح الخمر والنشوة)) 29 . وكذا فعل عبد الرضا علي في دراسته لانشودة المطر حين استعرض رسالة بعث بها السياب الى يوسف الخال يوضح فيها رأيه في فكرة الموت والميلاد 30 , ثم يربط القصيدة بتقديم الاضاحي في الاساطير القديمة حيث يقول : ((يحاول السياب ان يلمح الى ان حلول الجدب اقترن بتقديم الاضاحي البشرية , رغبة في استنزال المطر الذي سيحيل الجدب والارض الموت الى خضرة . وخصوبة مشيرا الى ان المطر لن ياتي دون اضاحي , مهما اختلفت الأزمنة)) 31 , وفي موضع اخر يربط البنية الثقافية السياسية الذي انتج النص في وقتها بالنص الشعري فيقول : ((ففي مرحلة الحكم الملكي الإقطاعي في العراق صورت قصائد المطر حالة الضير والقهر الذي كانت تعانية جماهير الشعب العراقي متمثلة في كادحية وفلاحيه , وربط بين المطر وبين جوع العراق الدائم , والمح الى ان دموع الجياع . . . ستكون ابتساما آتيا)) 32.

فقد جمع الناقد بين اكثر من قراءة في نصه النقدي محاولا ان يسلط الضوء على اكثر المنطلقات المنهجية التي تضئ النص , وجعلته خالدا على مر الاجيال المتعاقبة , بل حاولت القراءة بناء النص بناء جديدا بما اضافت اليه من دلالات جديدة ساعدت في انفتاحه على عوالم دلالية قد تكون بعيدة عن قصدية المؤلف نفسه .

ان غاية ما يحاول القارئ الوصول اليه هي قصدية المؤلف , وهذه القصدية متغيرة عند المؤلف في اطوار زمانية مختلفة , ربما تقع هذه المقصديات ضمن المنظومة الثقافية الواحدة على الرغم من اختلافها او تباينها , وفي احيان اخرى تتنافر هذه المقصديات بعضها عن بعض , وفي خضم هذه المقصديات المتعددة نجد المؤلف قد نسي او تناسى المقصدية الاولى للنص او حافز الابداع ولحظة الكتابة ؛ لذلك يصعب في كل الاحوال الوصول الى هذه

المقصدية , وكل مايفعله القراء هو محاولة الوصول الى مقتربات النص من دون الوصول الى المقصدية الاولى , وربما تصل بعض القراءات اليها من دون درايتهم بها .
يتبين مما سبق ان القراءة التراكبية هي القراءة الاكثر انتاجا , ربما لما تحتويه من منطلقات عدة ومناهج وتقنيات متعددة التحليل النص ,
وعند محاولة معرفة انواع القراء الاكثر بروزا لقصيدة ((انشودة المطر)) وجدنا ان القارئ المخبر هو القارئ المهيمن لهذا النص الشعري على الرغم من ان ايزر وضع عدة تصنيفات للقراء 33, ولكن القارئ المخبر هو القارئ الوحيد لأنشودة المطر , فهو : ((الشخص الذي يكون متكلما كفئا بالغة التي يبنى بها النص34 , وهذه المعرفة باللغة تستلزم معرفة بالابنية الدلالية , أي ادراك كامل للبنيتين السطحية والعميقة 35. ونجد ان معظم قراء انشودة المطر قد نحوا هذا المنحى مستعملين كل ما تتحية لهم المناهج والتقنيات من تحليل وتفسير النص .

الهوامش:

1- قراءة في رواية حديثة – صبري حافظ – مجلة فصول – ع 4 – مصر 1984 –مج162/4 .
2- القارئ في الخطاب النقدي العربي المعاصر , نجيب محفوظ انموذج – نادية هناوي سعدون – اطروحة دكتوراه – كلية التربية للبنات - جامعة بغداد – 2002م – 14 .
3- ينظر: فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب – د. يمى العيد – ط1 – دار الاداب – بيروت – 1988م – 44 .
4- ينظر: نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية – تحرير :جين ب تومبكنز – تر: حسن ناظم – علي حاكم – مراجعة وتقديم : محمد جواد حسن الموسوي – المجلس الاعلى للثقافة – -1999 - 119 وما بعدها .
5- علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الادبي (مقاربات نقدية) – د. سمير خليل – ط1– دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – 2008م – 29 .
6- ينظر : البنيوية في الادب – روبرت شولتز – تر : حنا عبود – منشورات اتحاد الكتاب العرب – 1984م – 163.
7- ينظر : القارئ في الخطاب النقدي العربي المعاصر , نجيب محفوظ انموذجا – نادية هناوي سعدون – اطروحة دكتوراه – كلية التربية للبنات – جامعة بغداد – 2002م – 135.
8- ينظر : الفكر النقدي عند الدكتور علي جواد الطاهر – قيس الخفاجي – اطروحة دكتوراه – كلية التربية – الجامعة المستنصرية – 1998م – 227 وما بعدها
9- دراسات نقدية في النظرية والتطبيق – محمد مبارك – دار الحرية للطباعة بغداد – 1976م – 87.
10- اشكاليات التلقي في الشعر العربي الحديث من عام 1925 الى نهايات القرن العشرين – سهام حسن خضر الجبوري – رسالة ماجستير – كلية التربية للبنات – جامعة بغداد – 1999 – 208.
11- ينظر : المبدا الحواري , دراسة في فكر ميخائيل باختين – تزفتان تودوروف – تر: فخري صالح – دار الشؤون الثقافية العامة – ط 1 – 1992 138- .

-12 ينظر : القارئ في الخطاب النقدي العربي المعاصر , نجيب محفوظ انموذجا 162.
-13 ينظر: الاصول المعرفية لنظرية التلقي – ناظم عودة خضر – ط1 – مطبعة الارز – دار الشروق للنشر والتوزيع – عمان , الاردن – 1997م 97 وما بعدها .
-14 ينظر : نظرية التلقي , مقدمة نقدية – روبرت هولب – تر : عز الدين إسماعيل –ط1 النادي الأدبي الثقافي – جدة – 1994م – 338 وما بعدها .
-15 انفتاح النص الروائي (النص – السياق) – سعيد يقطين – ط1 – المركز الثقافي العربي – بيروت , لبنان – 1989م 84
-16 دراسات في نقد الشعر – اليأس خوري – دار ابن رشد – 1978م 1/50 .
-17 علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي (مقاربات نقدية) – د. سمير الخليل – ط1 – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – 2008م 32.
-18 ينظر : تحليل الخطاب الشعري (استرايتجية التناص) – د.محمد مفتاح – ط1 – المركز الثقافي العربي – دار التنوير للطباعة والنشر – بيروت , الدار البيضاء – 1985م – 121 .
-19 القارئ في الخطاب النقدي العربي المعاصر, نجيب محفوظ أنموذجا 186.
-20 المتوقع واللامتوقع , دراسة في جمالية التلقي – موسى ربايعة – مجلة أبحاث اليرموك – ع2 – 1997م مج 15 , 73-72 .
-21 التحريف الأسطوري في (أنشودة المطر) د. عبد الهادي احمد الفرطوسي – جريدة مهرجان ألجواهري – ع3 – اليوم 28 – شهر تموز – 2005م – 6 .
-22 ينظر : المصدر نفسه 6 وما بعدها .
-23 ينظر : القارئ في الخطاب النقدي العربي المعاصر, نجيب محفوظ أنموذجا 135.
-24 ينظر: المصدر نفسه 159 .
-25 ينظر: المصدر نفسه 186 .
-26 أسطورة الموت والانبعاثات في الشعر العربي الحديث – ريتا عوض – ط1 – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – 1974م 94.
-27 المصدر نفسه 94.
-28 المصدر نفسه 102 .
-29 المصدر نفسه 103 .
-30 ينظر : الأسطورة في شعر السياب – عبد الرضا علي – منشورات وزارة الثقافة والفنون – العراق – 1978 – 149 .
-31 المصدر نفسه 154 .
-32 المصدر نفسه 154 .
-33 ينظر: فعل القراءة , نظرية جمالية التجاوب في الأدب – فولفغانغ آيزر – تر : د. حميد الحمداني , د. الجلالي الكدية مطبعة الافق – الدار البيضاء – 20 وما بعدها .
-34 المصدر نفسه 25 .
-35 ينظر: المصدر نفسه 25 وما بعدها .

المشروع الشعري لأديب كمال الدين: تشابيه لواقعة الخلق

ضياء نديم الأسدي

حظي الشاعر أديب كمال الدين باهتمام نقدي خاص من بين شعراء العراق, وهو اهتمام تستحقه تجربته الشعرية لما تمتاز به من ريادة وابتكار على المستويين المنهجي والفني. فهو الشاعر الوحيد الذي وظّف الحرف واستثمر جوانبه المتعددة. وعلى الرغم من أن هذه التجربة لم تكن واضحة المعالم في مجموعتيه المبكرتين (تفاصيل 1976, و ديوان عربي 1981) إلا أنها أصبحت قطب الرحى في دواوينه اللاحقة. حيث تحوّل الحرف لديه من مجرد عملية شخصنة إلى أسطورة تخالط الواقع حتى يصعب على مستوى الفرز الدلالي أن تكتشف أيهما الواقع وأيهما الخيال.

في لغة الأدب عموماً يتحوّل الفعل الكلامي (speech act) إلى فعل افتراضي يمتلك قوة إنجازية (per formative act/illocutionary act) في عالم خيالي. ومهما بلغ تأثير تلك القوة الإنجازية في عالم الواقع الخيالي (أي العالم الموضوعي لعالم النص الخيالي) فهي ستبقى دائماً ضمن الأطر المنطقية والدلالية لذلك العالم.

هذا التناول تؤطره نظرية أفعال الكلام في فلسفة اللغة لجون سيرل (Speech acts theory by John Searle) وهي النظرية الأهم من بين نظريات فلسفة اللغة منذ مطلع القرن العشرين (أي منذ فتجنشتاين وجون أوستن) وحتّى يومنا هذا. وهذه النظرية تقارب الأدب على أنه عالم من الخيال تشتغل فيه اللغة على مستوى الفعل الإفتراضي وتعمل على وفق شروط الصدق ذاتها (felicity conditions) التي تعمل عليها لغة العالم الحقيقي. وهكذا فلغة الأدب لا تميزها عن لغة الواقع إلا مستوى تأثير القوة الإنجازية الذي لا يتعدّى في الأولى حدود عالم النص, ويؤثر في الثانية على العالم الموضوعي فيقوم فيه بصنع الوقائع والأحداث ضمن القواعد المنطقية للدلالة والسياق.

يحاول أديب كمال الدين في منهجه الشعري أن يصنع عالمين: أحدهما افتراضي يلعب فيه الحرف دور البطولة المطلقة ويمارس القوة الإنجازية بما أودعه الشاعر فيه من قدرة على الخلق. فهو في عالم القوة والفعل معا – أي عالم الخلق والقوة وهما تحت سيطرة الشاعر،

وعالم الفعل الذي يمارس الشاعر فيه الخلق عبر أدواته الحروفية:

أنا النون الغامضة
أيها الألف الصريح
سأحوّلك، كلّ ليلةٍ، إلى طلاسم
وقصائد جمرٍ
وأحوّلك، كلّ صباحٍ، إلى رماد.
(خطاب النون, مجموعة نون, 1993)

وهو – أي الشاعر – في عالمه الخاص (عالم الفعل) يمارس دوراً آخر، وهو تدبير شؤون حروفه التي تحوّل عالمها إلى مجرّة سحيقة شاسعة تعجّ بالمؤامرات والثورات التي تقودها الحروف فيما بينها, وقد بدا أيضا أنها تخطط للثورة على مبدعها ومليكها (الشاعر):

النقطةُ فضّة
والحرفُ ليرةُ ذهب
فما أسعدني أنا ملك الحروف.
(ملك الحروف, مجموعة حاء 2002)

تقترح هذه القراءة المقتضبة للعمل الإبداعي للشاعر أديب كمال الدين, بأنّ منهجه الشعري يشبه إلى حد كبير رؤية العارفين والمتصوفين لصناعة الخلق والخليقة وشؤونها وتصاريفها. وهي رؤية ليست بالجديدة إلا أنها تفترض أنّ هذا التعامل العرفاني أو السلوكي الذي ينتهجه الشاعر مع مادته الشعرية وأدواته يعتمد على رموز محدودة تشكل سرّ هذا الإبداع – مثله مثل الكون الذي يعتمد في كل عظمته وإبداعه على مجموعة من الأسرار لا يعلمها إلا الله والراسخون في العلم:

سأمنحكِ أيتها النون المجنونة بالجمالِ والانكسار
مجدَ الكلمة
وسأعلنكِ إمبراطورةً حقيقية
وأتوّجك في احتفالٍ سرّيّ عظيم
بتاج الحروف
وقلاَدةِ الكلمات
وطيلسان القصائد
ووسام الهيام
وعصاَ السحر.
(قاف، محموعة نون, 1993)

وهذه الرؤية تدعمها الرموز التي تطفح بها أعمال الشاعر بل والعلاقات التي انتظمت بها تلك الرموز لتحاكي قصة الكون وحركته. وأزعم بأنّ تلك الرموز على كثرتها وتعدد وظائفها في أعمال الشاعر إلا أنها يمكن أن تُختزل على وفق قاعدة التوليد والإنتاج إلى بضعة رموز أو بالحقيقة بضعة علاقات رمزية, يعمل فيها الحرف على إنتاج عدد غير منته من الإيحاءات ضمن نسق توليدي دلالي ورمزي إذا ما استخدم بشكله العام وبطاقته القصوى. ولكنه عند الشاعر يحيل إلى دلالات معينة تنطلق منها بعدئذ تلك الطاقة القصوى للمعاني فتولد مجرّات من المعنى والفعل الدلالي. وآلية التوليد هذه تشابه آلية التوليد النحوي عند نعوم جومسكي

والتوليد الدلالي عن التوليديين الدلاليين من الناحية التقنية والإجرائية. ولكنها تُستثمر في حقل آخر وموضوع مختلف وهما حقل الشعر وموضوع قصة الخلق.

ينطلق التحليل الحالي من فكرة مفادها أن تردد مفردة ما أو مفهوم ما في نص معين لا بد وأن تكون له خصوصية أسلوبية ودلالية تميز أسلوب منتج النص وتشي بأبعاده (أي النص) ومستوياته اللغوية وغير اللغوية (كالنفسية وغيرها). وهذا مايذهب إليه جان موكاروفسكي وسبيتزر في مايسميانه بالإنحراف عن المعيار (deviation) أو التقديم (foregrounding) كما يراه مكاروفسكي وجفري ليج أو البروز (Prominence) كما يراه هاليداي وجميعها تشير إلى أن أنساقاً معينة أو مفاهيم معينة على أي مستوى من مستويات النص يُقدِمُها ويُبَرِّزها (أي يُكثر من استخدامها) الكاتب بوعي أو بغير وعي لتشكل فيما بعد خصيصة أسلوبية لها أثرها في تحليل النص وتأويله. ولم يكن ليحدث هذا لولا أنّ الكاتب لديه مدى واسعا من الخيارات التي يستطيع أن ينتقي من بينها مفاهيمه ومفراداته وأنساقه. وهذه هي رؤية الأسلوب بوصفه إنتقاء (selection) كما يراه تراغوت و برات.

وهناك ثلاثة من المفاهيم يمكن أن تشكّل مفاتيح لعالم أديب الشعري وهي الحُلم والعُري والإرتباك. تتكرر هذه المفردات بشكل لافت في معظم قصائد الشاعر. ورغم تعدد وظائفها وتنوع سياقاتها الدلالية إلا أنها دائماً ما تنتهي إلى الغرض الوظيفي نفسه. فالحلم هو الكون الإفتراضي الذي خلقه الشاعر لتسكنه حروفه بعد أن ينفث فيها الحياة:

في الباب الأربعين
لم يكن الحلمُ ليأبه لصيحاتي وحشرجتي
لم يكن يأبه لعريي وضياعي
كان الحلمُ هناك...
ليس مع ملكاته
ليس مع خدمهِ وحشمه
ليس مع حرّاسه وعرشهِ وذهبه
ليس مع مَن يأتمرون بإشارته
كان الحلمُ هناك...
مقتولاً.
(محاولة في الرثاء، مجموعة النقطة 2001)

وتبدأ المحنة الحقيقة عندما تتكسر جدران الحلم وعالم الكون الإفتراضي الذي تعيشه الحروف لتنسكب على الواقع, ويتحوّل الحلم ومستوى الوعي الباطن إلى وعي ظاهر مفضوح, وهنا يشتغل مفهوم العُري عند إنكشاف عالم الحلم وسوءاته أمام عالم الواقع. فتعرّي الحروف وفضيحتها هو فضيحة الشاعر الذي أبدعها. وهكذا يحدث الإرتباك في لحظة كونية مهولة:

كانت الزاي ارتباكاً جديداً
وأنا أقايض ارتباكاً بآخر
أنا تاجر الارتباك
أنا ممّول المرتبكين الحالمين
بجهنم باذخة خالدة.
(ارتباك الزاي, مجموعة حاء, 2002)

ويغيب الشاعر في لحظة الارتباك هذه عن الوعي ويطير صوابه ليتأمل مشهد الفضيحة الدامي والسمج إلى حد بعيد:

مرتبكاً مذعوراً
كان المعنى قدّامي ووراءي
يبحثُ عن معنى لطلاسمي العظمى!
(ارتباك المعنى, أخبار المعنى 1996)

ويعود الشاعر مدارياً ارتباكه بإن يمضي قدماً في مأساته يستسيغها رغم مرارتها ليحمل أوزار خطيئته الكبرى, ويعلن عن نفسه مصلوباً قبل قيامته وموتوراً رغم جمهورية حروفه وغريباً وهو الذي ألف كلّ الكائنات. وفي خضم هذه المرارة ينتظر الشاعراحتفاله الكوني البهيج بمقتل آخر حرف خرج من صلبه ليصفي كل حساباته ويذهب إلى الجحيم أو النعيم, لا يهم طالما أنه تخلص من عار الحروف إلى الأبد.

إن أديب كمال الدين قد مارس لعبة خطيرة وحاول أن يحاكي قصة الخلق والتكوين. إنها تشابيه لواقعة الخلق. يريد الشاعر أن يجسدها أمام الخليقة (في عالمه الواقعي) ليريهم المدى الذي بلغته خطيئاتهم الكبرى والحد الذي وصلوه في التمرد على بارئهم وجحود لطفه. فكان الحرف أول مخلوق أوجده الشاعر ليحمله الأمانة الكبرى. ومثلما خلق الله سبحانه وتعالى الكون من نوره وبدأ يضفي على هذا النور تجلياته حتى وصل إلى خلق آدم (عليه السلام) الذي معه بدأت عذابات الخليقة وابتلاءاتهم وبدأت معه غواية أبليس وحربه، خلق أديب كمال الدين عالمه الإفتراضي من وهج الحرف وبدأ بنقطة الباء والنون ومنها ذرأ حروفه الأخرى ليجسّد في تشابيه ممثالة لقصة الخلق واقعاً آخر أخرجه من عالم القوة (الواقعي) إلى عالم الفعل الإفتراضي:

كانت النقطةُ تحت
وقتها كنتُ ملكاً عاشقاً
ثم انتقلت النقطةُ فوق
فصرتُ صعلوكاً فشخّاذا فلا شيء!
(محاولة في حقيقة النقطة, مجموعة النقطة 1999)

وعند تبدل موقع النقطة من الباء إلى النون تداخل عالم الشاعر (الواقعي) الذي هو فيه محض مخلوق ضعيف مع عالمه الإفتراضي الذي مارس فيه سلطة الخلق وأوجد كوناً من الحروف التي بدأ فيما بعد (خلافا للخالق الفعلي القوي المقتدر) بفقدان سيطرته عليها وعلى أفعالها. فكان قتيلها وأول من فتكت به دون رحمة:

كانت النقطةُ دمَ الجمال
دمَ المراهقة
دمَ اللذة
دمَ السكاكين
دمَ الدموع
دمَ الخرافة
دمَ الطائر المذبوح
كانت النقطةُ دمي

أنا تمثال الشمع.
(محاولة في حقيقة النقطة, مجموعة النقطة 1999)

كان همّ الشاعر إيضاح مدى الحب العظيم واللطف الذي عامل به الخالق مخلوقاته (أخلق فيعبد غيري وأرزق فيشكر غيري, خيري إليكم نازل وشركم إليّ صاعد): فأراد أن يكون يحيى والمسيح والحسين والحلاج وكل الأضاحي التي نُحِرَتْ لكي تلفت أفهام الخلق المتحجرة بالظلم والظلام إلى حجم الحبّ الفادح الذي يقابل به الخالق جحود مخلوقاته:

حين احتضن الآباءُ أبناءهم
والعشاقُ حبيباتهم
والفَجَرةُ دنانيرهم
لم أجد من يحتضنني إلاّ الله
الذي قال: (اركعْ). فركعت
فانشقّ صدري وطارَ منه طائرُ الخوف
وقال: (اسجدْ). فسجدت
على سجادتي الصغيرة الممزّقة
حتّى تحوّلت إلى دمعة،
بل نقطة.
((إركعْ) فركعت, مجموعة حاء, 2002)

أراد من خلال عالمه الإفتراضي أن يعرّي جميع نقطه وحروفه ويكشف كل سوءاتها لإنه أراد بذلك أن يكشف سوءات البشر وعريهم وخطاياهم في عالم الواقع. فمنذ اليوم الأول الذي أنشأ فيه الشاعر خليقته واستوى على كرسي التدبير وقال لحرفه الأول كنْ, فلم يكن! فارتبك الشاعر, وتصبب عرقاً, وتجلى أمامه عري الحروف الناشزة النزقة، بل عُريه هو لإنه أراد أن يلعب دوراً ضخماً لوحده, دور الرب الشهيد, المفجوع بأبنائه العاقين, وبقومه المخادعين وبذرية كاملة غير منتهية من الأفاقين الخطائين. فلقد كان مشهده (مشهد الخراب الكبير) دون كومبارس أو جوقة موسيقيين أو مكياج أو ديكور ليعلن عن خروجه من مسرح التكوين ولينزوي في ثقب أسود يداري فيه هزيمته الكبرى.

لقد كانت لحظة الإرتباك الكبيرة تمهيداً لقيامة الشاعر, بل جنونه الذي أرغمه أن يخرج إلى فضاء الكونين (كونه الإفتراضي, وعالمه الواقعي) عارياً حاسراً مشدوهاً يتضرّع إلى الله (المسيطر الحقيقي على العالمين – أي العوالم كلها) أن ينهي هذه التراجيديا ويوقف طغيان الحروف التي صعد جرمها إلى عنان السماء. فعرضَ صليبه, وجَلَدَ نفسه حتى آدمى آخر حرف تعلّق به, وأحرق كل بروتوكولاته وزبره التي نشرها لحروفه تكفيراً عن فعله الفادح, لكن كان مكتوباً عليه أن يكون عبرةً وأن يتيه بعريه وارتباكه وأوجاعه في سفر الخليقة وأن تظل حروفه المتمردة عاراً على الآدميين ليشعروا بخطيئتهم المتصلة:

لحظةَ الموت أعلنتُ حبيّ
ما تيسّر من فرحةِ الأنبياءْ
ثم هيّأت مائدةً من دمي
كأسها، خبزها، ليلها البربريْ.
(الشهيد, مجموعة جيم 1989)

لقد أراد الشاعر أن يُشيد حلماً, وأن يتحكّم هو بهذا الحلم, في هدف نبيل يريد من خلاله أن يصور كيف هو حُب الإله لمخلوقاته. ولكن حدود هذا الحلم التي تفصل عالم القوة عن عالم الفعل تكسرت لمشيئة إلهية لا يملك الشاعر إزاءها حولاً ولا طولاً. فاستحال عالم الظلم الإفتراضي إلى عالم واقعي وأصبح الحلم حقيقة تضجّ بالخطايا, وبدلاً من أن يكون الشاعر في كرسي التدبير يشرح ويوضح ويضرب الأمثال تحوّل هو إلى مضرب مثل وضحية تائهة بعد أن ثارت عليه مخلوقاته النزقة:

جسدي يخضّر كعشبٍ ويموتُ كرملٍ ويضيع بنهرِ الكلماتِ فلا جدوى. أُقتتلُ أو يُرفَعُ رأسي فوق الرمح، يُنادى بِاسمي في الريحِ فلا جدوى. فلغاتكِ قد قتلتني. لم تأكلني الأمراضُ ولم يذبحني السيفُ وما حاصرني الماضي بالدعوةِ للبحرِ الفاضحِ. يطلعُ من بين لغاتكِ جسدٌ عار يفتحُ بابَ القبرِ إلى بابِ الدارِ يناديني.

(أخبار المعنى، مجموعة أخبارَ المعنى 1996)

ما يشجع على هذه القراءة لمنهج أديب كمال الدين الشعري والفني هو أن جانبي العمل الإبداعي الذاتي والموضوعي لديه غارقان في لعبة الترميز الديني, وأن إحالاته الأساسية في معظم كتاباته تستمد أصولها من الأطروحة الدينية للكون.

وهو بطبيعته كشخص – في روحه على الأقل – بوهيمي سائح يقتفي أثر الحقيقة العارية, بل يلهث خلفها حتى الرمق الأخير. وهو كشاعر وكإنسان صاحب رؤية (تكاد تكون تجلّيا) في الله والخلق والكون وجميع ما نراه وما لا نراه من عوالم (1):

هَوَّمت، معي خطوات دمي
وزُجاجات الفجر الثكْلى
هَوَّمت... أنا روحُ العشب
عنقُ العُصفور وذاكرةُ التُفّاحْ،
وجعُ الطين الأسودْ
لأمَني الروح بأرض تُؤوي جذري المنفيّ
لَعلّي ألقى مَنْ سَمّاها
مَنْ قالَ لذاكرة التُفّاحْ:
كوني... كانتْ شجراً محترقاً..
يلتفّ على الماءْ
لا ماءْ!

(إشارة التهويمات, إشارات التوحيدي, مجموعة جيم, 1989)

فربما هو لا يرى مع دي سوسير أن العلامة بأبعادها الثلاثة اعتباطية الدلالة, وأن اللغة كما يراها فتجنشتاين هي لعبة تبحث عمن يتقن قواعدها. إنه يفجر الحرف أمامنا ليرينا تكوينه الذري وجزيئاته العارية ملمحاً إلى أن هناك مؤامرة كبرى تنطوي عليها هذه الحروف المتلمظة المخادعة. وهو يكسر جميع قواعد اللعبة اللغوية والدلالية ليرينا أننا حتّى في عالم الأحلام لن ننجو من مؤامراتنا وأنها ستخرج علينا من اللاوعي لتدمر حياتنا.

إنّ آلية الحلم والعمل الحلمي عند أديب كمال الدين لا تشبه ما ذهب إليه فرويد. فالحلم الفرويدي يُنتج في مستوى اللاوعي وهو يؤثر ويتأثر على المستويين – الوعي واللاوعي. أما عند أديب كمال الدين فالحلم هو فعل واع, يمارس تأثيره الأول على الوعي ثم ينتقل إلى عالم

اللاوعي الإفتراضي محدثاً فيه تأثيراً لا يقل قوة وخطورة عما يفعله في عالم الوعي. وتتجلّى عند الشاعر مضامين النزوع الجنسي لدى الحروف مما يعزز في قراءة أولى ما ذهب إليه فرويد على أن اللبيدو هو محرك الفعل الآدمي المبكر. ولكن فيما بعد نكتشف بإن هذه القراءة خاطئة وأن الحروف إذا ما تزحزحت عن سبب تكوينها ومركزها فإنها تحركها كل نزعات الشر والتمرد وليست نزعة الجنس النزقة فحسب. بعد عُريه وارتباكه وهزيمته الكبرى يتكلم الشاعر, كما تكلم زرادشت ولكنه يقول ما لم يقله الأخير, ويتساءل: «لماذا آمنت هذه الحروف اللعينة بإن الله قد مات؟» لماذا ثارت وتمرّدت وهي تعلم انما أمرها الأول (كنْ) لا يزال بيد خالقها الأزلي؟ ولماذا يقبل الخالق بهذا الخراب وبهذه الفضيحة التي اجترحتها مخلوقاته؟

يتيقّن الشاعر بإنه لن يعثر على أجوبة لتساؤلاته بسبب ما أطبق على نفسه وطالها من جرم حروفه التي صنعها فينطلق هائماً في عالمي الفعل والقوة والإيجاد باحثاً عن أجوبة لتساؤلاته المشروعة, ويسلم بإن حلمه الحالي (الحياة الدنيا) لن تمنحه هذه الراحة وعليه أن ينتظر قيامته مدججاً بصليبه وجراحات هزائمه ومضمخاً بدماء تجربته البريئة التي انقلبت وبالاً عليه ليلحق بركب الأنبياء والشهداء والمعذبين علّه يظفر أخيراً براحة النصر على أمّة الحروف.

****

(1) أقول ذلك مطمئناً لصدق انطباقه على الواقع لأنني عايشت الشاعر في مرحلة حالكة من حياته غلّفها الخوف والقلق والترقب والشعور بالضياع. وقد كانت تلك الظروف كفيلة بأن تجلي عن الشاعر جميع القشور التي تفرضها طبيعة الحياة ليتجلّى بهيئته الحقيقية. على أن تلك المرحلة لم تكن قصيرة أو عابرة بل كانت مرحلة مضنية ومفصلية في حياته (وهي بين الأعوام 1997, 2000– 2003).

قصائد

سفر	عيسى حسن الياسري
جوال ليلي	عبد الرزاق الربيعي
من دفاتر لندن	عواد ناصر
لو عاد الزمن	فضل خلف جبر
صورة العائلة	عمر السراي
عندما يتألق الورد	علي العقابي
يُشبهُ الموت اللذيذ	سعد جاسم
الى حبك أخرج	خلود المطلبي
أمام أرتباك السماء	حسين القاصد

سفر

عيسى حسن الياسري

محيط أزرق
سماء زرقاء
وأنا جسد هامد بكفن أزرق
تحمله الريح على أكتافها المبللة
آخر أغنية أتذكرها
حملها لي النسيم
كانت ترددها امرأة متوحدة
وعبر الأراضي البدائية
كنتُ وفرسي نسير مع الليل والنجوم والقمر
ونصغي إليها
بقلب مفعم بالشفقة
حزم من سنواتي لا حصر لها تركتها مبعثرة على
أكثر من قارة
وعند حافات أكثر من طريق
بستان شاسع من أوقاتي حصدته العاصفة
لا أزهار تنمو في برك المساء
قلتِ لي لا تجذ ف بعيدا عن الشاطئ
العاصفة وشيكة
والشمس ترتجف من البرد
لقد تأخرتِ كثيرا
أنّا لي أن أفرغ حقيبتي من ملابس السفر
أن أمحو عنها أسمي الذي كتبته عليها
بأكثر من لغة
أنت تعرفينهما
لقد تحابا لأربعين عاما
المرأة رحلت
وصديقها..بشعره الأشيب
وعينيه المبللتين بحزن الغروب

مازال يقف عند شاهدة قبرها بظهره المقوس
وبأوراقه البيضاء التي – ومنذ رحيلها – لم
يقف فوق غصنها عصفور واحد
ستحصد الريح حقولا كثيرة
وستسرق الشوارع أطفالا لا حصر لهم
كل ما رأيته لا يعني شيئا
فلا تقولي لي دق مسمارا في
حائط غرفتك
وعلق عليه ملابسك التي تعفنت من هواء الحقيبة
وملح المحيطات
والرياح القطبية التي تختنق بالبرد والجليد
القلب لا يهدأ
والعينان لا تخلدان إلى النوم
هناك شمس مرقعة
نهر من الرمال
مطر من دموع ورماد
البارحة صحبتني امرأة لا راقصها
قالت عندما نعود إلى البيت سأدللك كما
لو كنت طفلي
"في الصباح وجدتني نائما في إحدى محطات "المترو
وكان المارة يلقون لي بفئات نقدية صغيرة
هنا أدركت كم أنا عجوز .. ومحطم .. وشبيه بأرض
مليئة بالتشوهات
" وأن ما أسميته " بوطن
ومنحته أجمل عصافيري قد تخلى عني
لم أوذ أحدا
ولم أضع أسلاكا شائكة عند بوابات حدائق العشاق
لذا فأنا أتشرد عبر شوارع مدن غريبة
ولا أحد ينتزع مسمارا واحدا من جسدي
جسدي الملفوف بكفن أزرق
. تحمله الريح على أكتافها المبتلة

جوّال ليلي

عبدالرزاق الربيعي

حين زارني أخي
في المنام
كان التعب
محفورا على حذائه
لم أسأله عن ذبول صبغته بالطبع
فالطريق من العالم الآخر
طويل
والمطبات كثيرة
لكنه رغم كل ذلك زارني
أنا المضطجع على ظهر انتظاره
في الظلام المكيّف

* * *

قال لي:يبدو انك كبرت
وصرت تكبرني بعقود
بينما كنت أكبرك بسنتين
من المرارات

* * *

:قلت له

تعال نقتسم العقود

مثلما كنا نقتسم الخبز والتمر

والأغطية

والليالي الباردة

* * *

فتقاسمناها معا

هو قاسمني منامي

وأنا قاسمته جنته

* * *

شيء من هواء مكيف غرفتي لك

وفاكهة ورمان لي

أما أنهار العسل فهي لهم

* * *

حين أفقت من الجنة

عصر الألم ذاكرة جوالي

لأنني لم أدون رقم جواله الليلي

والأفدح من هذا

لم يترك عنوان إقامته الأبدية

من دفتر لندن

عواد ناصر

بيوت ونياسم

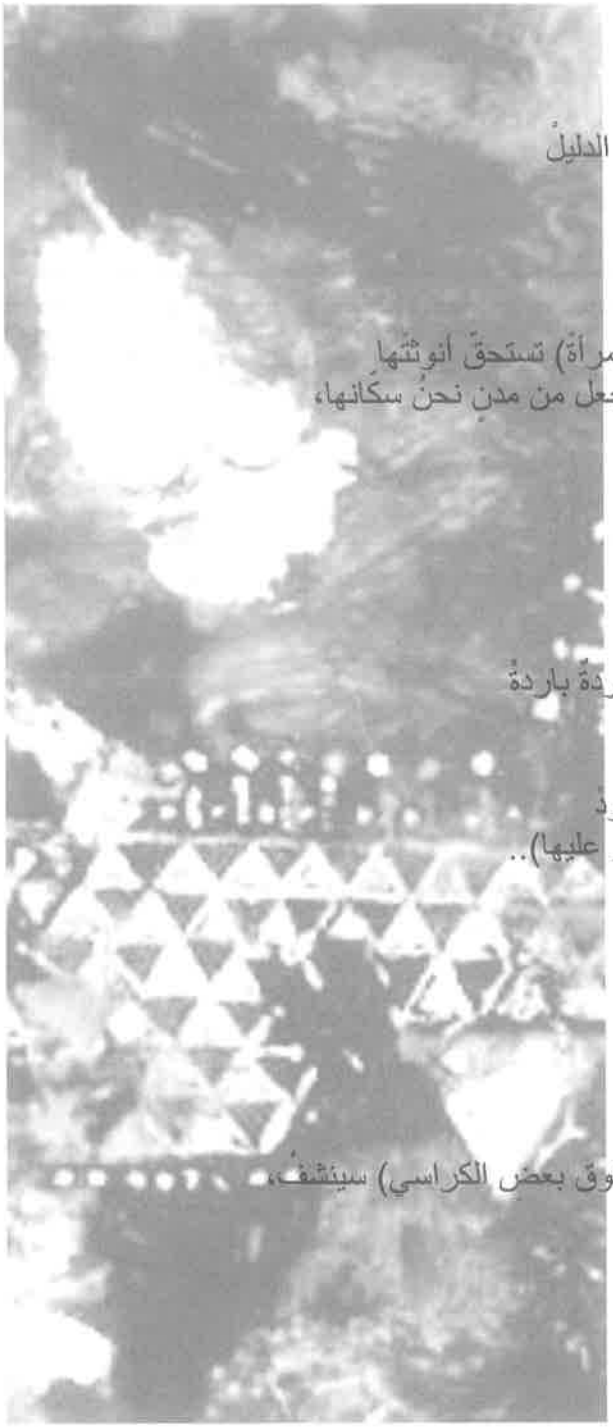
باتَتْ على نَيْسَمٍ (*) خَلٌّ جازعٍ..... وَعْثِ النِّهاضِ قاطِعِ المَطالِعِ
شاعر مجهول

1 - يه ك ماله (البيت الوحيد، باللغة الكردية **)

بعد مسيرة ثلاثة أيام، نحو "يه ك ماله"، مع حقائب ظهر ثقيلة، وأحذية كسرتها الصخور وثلوج تغمرنا حتى الخصور..
بنادقنا جدّ ثقيلةٍ على أكتاف رخوةٍ، الذكريات كانت ثقيلة أيضا، الأحلام أكثر ثقلاً، المواشي من حولنا لا تعير اهتماماً لحقول الألغام، الربايا العسكرية تحدق في ما تحت ملابسنا الداخلية، دليلنا ليس سياحياً بالطبع، كان يدخن بشراهة حتى وهو يقطع الجبل إلى نصفين بينما طائرات (ميغ) وسمتيات تفتش عن أي قملة في ملابسنا لتخلصنا منها، وأخيراً..
بعد ثلاثةِ أيام بلغنا (يه كْ ماله) بيتاً كان علينا أن نبنيه، لم يكن، ثمةَ، بيتٌ.
لندن – 11 نيسان (أبريل) 2010

2 - نيسمُكِ

الطريق إلى البيت أكثر إثارة، البيت سكنٌ وعادات، الطريق حركة، الطريق عاطفة تمشي باتجاه حلم ما.. أجمل الطرق نيسمٌ يشق نفسه حسب خبرات العابرين في البرية،
النيسم أخطَر الطرق عندما، بالكاد، يتسع لخطواتنا الغشيمة، بضعة سنتيمترات خارج النيسم تعني الموت،
زرعوا الأرض، كلها، حقول ألغام
كي لا نزرع حتى برسيماً للمواشي...
لندن 11 نيسان (أبريل) 2010



3 - نيسمٌ رومانسي

طريقي إليك على قدر خطوتي القلقةْ
نيسمٌ في ممرِّ الهوى الصعبِ، والقلبُ ليس الدليلْ
مُرِّة في مذاقِ الليالي النجومْ
(لأنك لم تفهميني)
حلوةٌ في مذاقِ النجومِ الليالي
(لأنك حلمي القليل)..
مرةً، قلتِ: علمتني السحرَ كيما أكون أنا (امرأةً) تستحقّ أنوثتها
وأنا قلتُ: أنتِ التي جعلتني أفكك نصّي لأجعل من مدنٍ نحنُ سكانها،
هل أضَعْنا السَّبيل؟
لندن 11 نيسان (أبريل) 2010

4 - بيتُ الزوجية

كلُّ شيءٍ على ما يرامْ
الصحونِ التي غسلتِ أول الليل، والبيرة باردةٌ باردةْ
الحديقةُ قصتْ حشائشها والسياج الخشبْ
لا يبارح صورته كسياج خشبْ
الأواني على الرفِّ صفّت على نسق كالجنودْ
الكؤوس عل كتف الحوض مجلوةٌ (لا غبار عليها)..
وعلى الطاولة..
قهوة مرة (حلوة؟)..
بعد عشرين عاماً ولم تعرفي قهوتي!
طاولاتٌ
كراس
شراشفُ،
الدجاجةُ في الفُرنِ
حتى الغسيلُ الذي تنشرينَ (على الحبلِ أو فوق بعض الكراسي) سينشفُ،
أو نصفُ ناشفْ..
وأنا أبحثُ عنكِ
أنت، أيضاً، كما أتوقعُ، قد تبحثينَ
عن الزوج
تحت هذا الركامْ..
وعنِ الغصْنِ بين الحُطامْ
حسِنا،
كلُ شيءٍ على مايرام
..كل شيءٍ على ما يرامْ
لندن 7 أيار (مايس) 2010

النيسم: الجادة الضيقة، غالباً في البرية، درب غير واضح المعالم، أو غير بيِّن. الطريق (*)
.الدارس

يه ك ماله: أول مقر للأنصار للشيوعيين بلغناه على الأرض العراقية بعد اجتياز (**)
.الحدود الثلاثية، سرًّا، السورية التركية العراقية. صيف عام 1981

وجهُكِ لا يشبهُك

بعد خروجِكِ من رَحِمِ الأرضِ لتسقي الأرضَ حياةً أخرى،
امرأةُ الوركاءِ تنامُ، الليلةَ، بين ذراعيْ رجلٍ منفيٍّ، مثلك، لتكوني وطنا
لم يبرح جُرفيكِ الوركاوين
شفتيكِ،
وزاويةَ الخطين المنكسرين بماءٍ ينكسرُ
لفرط توتر قوسينِ صغيرينِ
انكسرَ السهمُ وعادَ البطلُ
جنيناً في راحة كفِّك،
والشعرُ هو الرجلُ
يؤسطرُ ما ظل من الوركاءْ
تلك وظيفتُه الأولى.. بخلافِ الشعراءْ
ينحدرُ الآنَ إلى جيدِ غزالٍ أبيضَ
ثم إلى ثديٍ ذي تاريخٍ من أبناءٍ كثرٍ وحبيب واحدْ
ينحدرُ الرجلُ الآن إلى عالمِك السفليّ
إلى بطنكِ كي ينجبَهُ ثانيةً
ثم إلى أعمقِ ما في واديكِ من العشبِ الربّانيّ
يبلّله بعضُ ندىً يختارُ من الشجرِ العالي أشرفَهُ
ويحارُ كثيراً:
هل وجهُكِ هذا؟
وجهُكِ لا يشبَهُ وجهَكِ.

لندن 11 أيلول (سبتمبر) 2009

خيطُ حِسب الشيخ جعفر

يصفنُ الشاعرُ بينَ برديّتين تقولانِ في لحظةٍ واحدةْ:

- إنما الشعرُ يبدأُ من حيرةِ الشاعرِ..

إنه الطائرُ الخشبيُّ الذي دارَ دهراً ودوَّر أسفارَهُ معهُ

ليرى امرأة أجلسوها وراءَ الزجاجِ الخريفيِّ في مِخزنٍ من مخازنِ «باتا»[1] ؟

القصيبةُ تنحلُّ، شيئاً فشيئاً، وراءَ الزجاجِ،

وعينا فتىً ترمقانِ القصيبةَ تنحلُّ خلفَ الزجاجْ

الفتى حافياً يركضُ، الآن، فوق الزجاجْ

والأبوذيةُ انطلقتْ فوقَ مشحوفِها السومريِّ:

علينا دارتِ الدنيا وشُفنا

شفوفَ الثوبِ إذ يبلى وشَفْنَا

زمانُكَ شفَّ، يا صاحِ، وشَفْنا

أقصرُ من غرامِ الكاولية

.....

قالت له: تعال يا حبيبي

يا فَحلَ الجاموسْ

وعندما مسّ يدَ البنتِ

أراقَ قنفذٌ

وأشتعلَ الفانوسْ..

.....

كان جلدُ الحصانِ ينزّ ذكورتَه فوق جرف القصبْ

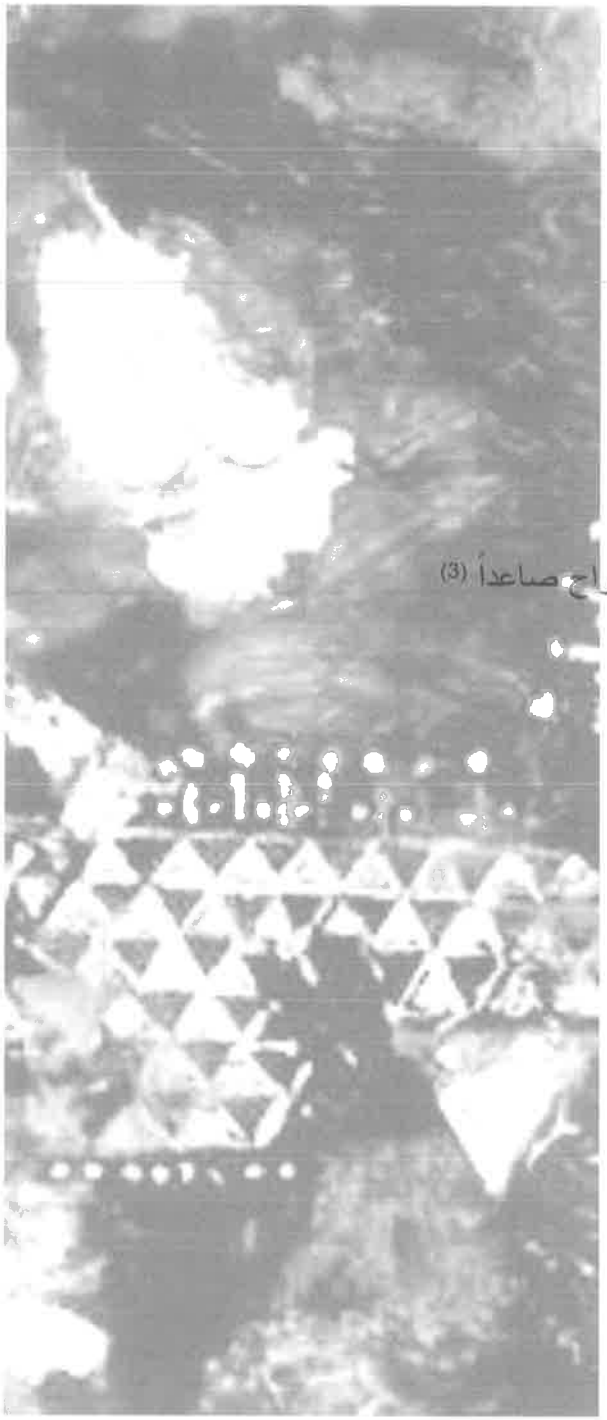
بينما فرسٌ تشرئبُّ،

لها عنقٌ من خيالٍ وصبوة أنثى ترنّ

ترنُّ حجولُ الذهبْ

ولكنّ جيشَ الخنازيرِ داسْ[2]

وسائدَ ريشٍ تخبُّئ ما تتركُ البنتُ تحتَ قصيبتِها من نُعاسْ



.....

.....

هناكَ تحتَ الطينِ والصفصافْ

نهرٌ من الرعافْ

هو ابن جودة الذي أورثنا بعض وصاياه وراح صاعداً [3]

على براق الحلمِ المزمنِ حتى الموتْ

وعندما أفاقَ من نومتِهِ

لمّا يجدْ سوى ذئابٍ تحرسُ المتراسْ

.....

.....

خيطُهُ لم يزلْ ينصلُ، الآن، بينَ أصابِعِه،

طَرَفُ الخيطِ ضاعْ..

أينِ رأسُ الشليلةْ؟

سندورُ كثيراً ونضربُ في الأرضِ

والأرضُ جدّ قليلةْ.....

لندن 5 أيلول (سبتمبر) 2009

---

1 - الصورة وردت في قصيدة حسب (قارة ثانية)، ديوانه (الطائر الخشبي).

2 - تناص مع ورد في قصيدته (مرثية كتبت في مقهى)، الديوان المذكور.

3 - «ابن جودة» شهيد شيوعي عراقي خصه حسب بقصيدة.

لَو عادَ الزَمَنُ الى الوَراءِ

فضل خلف جبر

لو عادتْ عجلةُ الزَمنِ الى الوراءِ
لَكنتُ تَوجَّهتُ اليكِ على الفورِ
وأنتِ تجلسينَ منتظرةً بكاملِ بنفسجِكِ الريِّان
ولأخذتُ بيدكِ بعيداً عن أروقةِ الجامعةِ
ولقلتُ لكِ في الحبِّ ما لم يقلْهُ يعقوبُ في الحزنِ!

ولقبلتُكِ في الطابقِ العُلويِّ من الجنةِ
حيثُ قبلتُ بكِ نهراً يروي مرابعَ قلبي
وقبلتِ بي عاشقاً هدَّهُ سهرُ ثلاثِ ليالٍ
ورحلةُ قطارٍ إنطلقَ من أقصى تباريحِ الروحِ!

ولغادرتُ معكِ الباصَ المتَّجهَ الى قنديلِ الأحلامِ
وطلبتُ يدَكِ بشفاعةِ أبي الفضلِ العبِّاس
وتزوجنا في قصرِ الفقراءِ
ودعونا كلَّ المحرومين الى وجبةِ حبٍّ تُغني من جوع
وزرعنا شموعَ الفرحِ في كلِّ شوارعِ بغدادَ!

ولسمَّينا أبناءَنا: حنتوش وخريبط ومطنش
وبناتَنا: تسواهن وحنتوشة ولهلوبة وطركاعة
أقولُ لكِ: الولدُ عاشقٌ
وتقولينَ لي: البنتُ شقيَّةٌ
وتعملينَ أنتِ خياطةً في مجلَّةِ المرأةِ

وأعملُ أنا شرطياً في مركزِ حسن عجمي
ونرفضُ خطيبَ إبنتِنا البكرِ تسواهن
لأن إسمَهُ حميِّد إبن أبو الدبس
وكنّا نريدُ عريساً لبنتِنا من آل طرشي

ولهربتُ بعدَها الى الشمالِ وعملتُ بيشمركياً
وسكرتُ كثيراً على حسابِ الأخوةِ الأكرادِ
حتى أنسى: هل تقبلينَهُ بعلاً لكِ؟
وحميِّد إبن أبو الدبس
الذي فرَّ مع تسواهن الى إيران
ومركزَ شرطةِ حسن عجمي
والكثيرَ من الوجوهِ
التي لا أعرفُ إن كانَ اللهُ هو من خلقَها حقاً!

عزيزتي شندوحه:
"أحبُّكِ...
موتْ....."
أكتبُ اليكِ من كلكتا في الهندِ
حيثُ أعملُ حالياً عتالاً بأجرةٍ يوميةٍ معتبرةٍ
الحياةُ هنا جميلةٌ جداً
والهنودُ طيبون وأولادُ حلالٍ
رغمَ أنَّهم سرابيتٌ وسرسريةٌ ويحبُّون التوابلَ الحارةَ
لا تخافي عليَّ لأنَّهم يعتبرونَني واحداً منهم
بعد حصولي على الجنسيةِ الهنديةِ
أعملُ الآنَ على فتحِ مكتبٍ للبيشمركةِ هنا

وسأرشحُ نفسي في الانتخاباتِ القادمةِ لمنصبِ رئيسِ الوزراءِ
بلِّغي حُبّي للأولادِ والبناتِ جميعاً
وحتّى تسواهن سامحتُها من كلَّ قلبي
لكنّني لا أريدُ رؤيةَ جُهرةَ إبنِ أبو الدبسِ
سأبعثُ للأولادِ مصروفاً عن طريقِ بنكِ Union Western
وسأرسلُ لكِ وثيقةُ الطلاقِ كمرفقٍ في إيميلٍ اخرَ
لأنَّ الهنودَ لا يريدون تزويجَ بنتَهم من رجلٍ متزوجٍ!
لن أدفعَ لكِ نفقةً ولو طلعتْ روحُكِ
وإعلمي أنني صَفُّيت حسابي في PayPal
وغيُّرت رقمَ الموبايل
يعني: إنتهى كلُّ شيءٍ بيننا
باي باي، توحه!
Send

لو عادتْ عجلةُ الزمنِ الى الوراءِ
لأوقفتُها بكلِّ ما أوتيتُ من قوةٍ
لا أريدُ للزمنِ أن يعودَ الى الوراءِ
مطلقاً!
لا أريدهُ أن يفعلَ ذلكَ
لأنَّهُ لو فعلَ
لما عُدتِ تلكَ الجَمرةَ المشتعلةَ
والتي ترِنُّ مثل ناقوسٍ في أغوارِ الروحِ
منذُ تلكَ اللحظةِ التي إفترقنا فيها
عندَ منعطفِ الطريقِ الى المجهولِ
وحتّى لحظةِ تحريرِ هذا الإعترافِ!

قصيدتان

صورة العائلة

عمر السراي

كطفلٍ يخاف الدروس الجديدة ..
كهمٍّ امتحان ..
كقطرة شمس بعين المدينة ..
كلحظة عطر بصحراء انثى الزمان ..
كنهر من الشجر المر ..
تنداح اغصانه كل صوت حجر ..
وكل ارتباكات غرقى ..
يجيدون ماضي التسلق للآن في هدب معنى ..
لحزن تغنى ..
كليل يخاف التسكع في الضوء حيث يوزعه الناس ظلا وظل ..
كهمسة ضحكة أرجوحة في حقيبة ..
كخطوات ريح ..
كتاريخ سر كسيح ..
كصورة لونين لا يبغيان ..
كغيمة عطر ترتب احجار افرادها كل تسريحة للمطر ..
كفراغ يحيط اصفرار الورق ..
كأم بلا وجع وضفيرة ..
كأب دون قسوة .. وحفنات أدعية وشتائم ..
كباقة أرغفةٍ وارتباك قصب ..
كمشفى عتيقٍ الأسى ..
ضوؤه الشاحب الشاحب النبض .. عنقود جسر أليف ..
كشبه غضب ..
يشابه أنا نلمع أبعادنا بالرضا .. والعتب ..
كقبر من اليم .. أسماكه الدود ..
تسبح في رمل خلق جديد ..
ككل الدروس الجديدة ..
كخوف الصغار من الليل حين يؤخر أحلامهم لابتداء النهار ..
فيصحون قبل انبلاج النهاية ..
أأطرُ هذي المشاهدَ بي ...
ثم أكتب بالدمع أسفل زخاتها ..
صورة العائلة ..

غريبٌ .. بلا خليج

أزيلوا صفات المدينة .. من مدنٍ غادرتها النساء ..
أزيلوا الغناء ..
فما عاد في القلب متسعٌ ..
كي نصفّ إطارات أحلامنا ..
والشوارعُ أسلاكها من بكاء ..
أزيلوا تصاوير كلّ المواعيد من حائطٍ يتعفّنُ في الذاكرة ..
أزيلوا خطى عاشقٍ عابرٍ ..
يشتهي خطو عاشقةٍ .. عابرة ..
أزيلوا مواعيدهم .. ترتخي فوق لون الشجر ..
ورقةٌ إثر أخرى ..
هنا جلسا ..
واستفزّ وجودهما السائرين ..
وقاما .. ومرّا ..
أزيلوا من الماء معنى النهر ..
أزيلوا البشر ..
فهذا السوادُ الذي .....
يكتفي .. بالصور ..

* * *

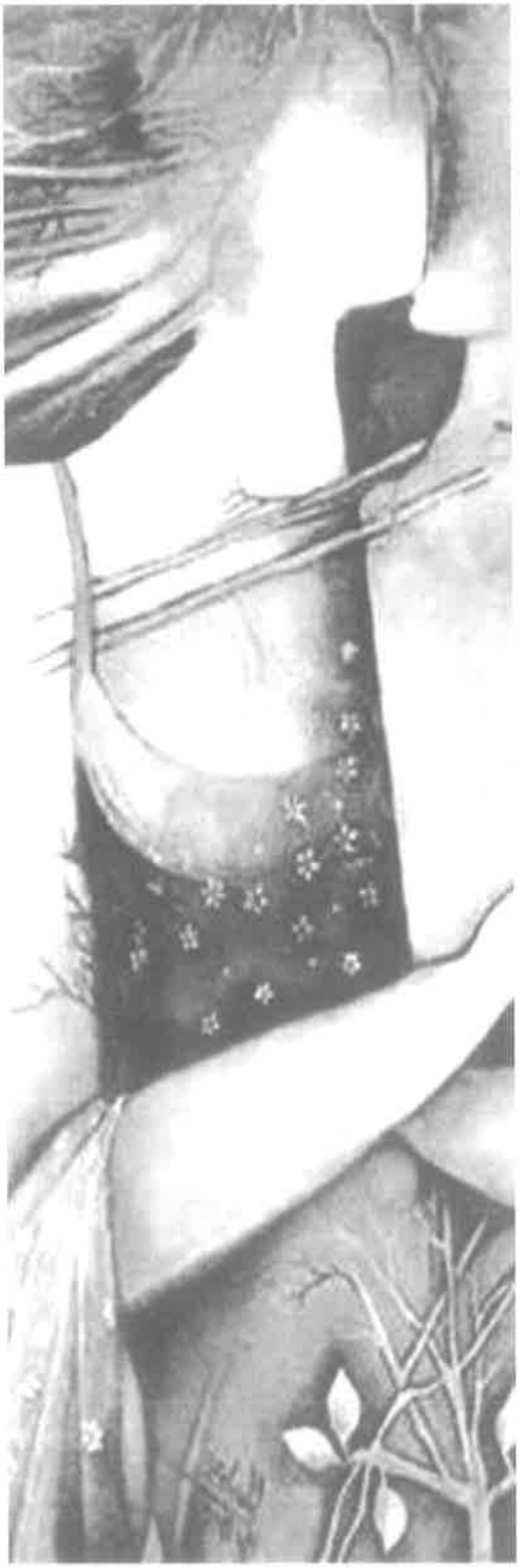
وتلك التي تدّعي أنها العاصمة ..
مواويلُ من حطبٍ .. ونشيج ..
سواحلها طلسمٌ من جحيمٍ ..
وأبناؤها غرباءُ ..
ولكن .. بدون خليج ..
يحبون ..
لكن على نغمةٍ من ألم ..
يخطّون نجوى أصابعهم ..
فوق جسرٍ تقوّس ..
لكن .. على ضفةٍ .. من عدم ..
فشاطئهم سارحٌ في التراب ..
وكلُّ المجاذيف عكازةٌ .. لجراح (البلم) ..
تمرُّ الطيورُ منكّسةً ريشها ..

فوقهم ..
مرقطةً بالهديل ..
ومزهوَّةً بالظلام ..
فهذي المدينةُ ممنوعةٌ في الوقوفِ ..
وممنوعةٌ في القيام ..
وكلُّ الغصونِ مفارزُ موتٍ ..
وكلُّ البناياتِ مغزولةٌ .. من كلام ..
توكِّرُ فوق انحناءاتِ حرفٍ يحاولُ أن يجمع الآخرين ..
ليعلنَ لفظَ السلام ..
فتزلقُ في (كسرةٍ) غادرة ..
وتلتفُّ ثانيةً صوبَ ريشاتها المطفآتِ ..
لتبحثَ في الليلِ عن جملةٍ خافرة ..

* * *

تذكَّر .. إذا ما سمعتَ الحمامَ ينوحُ ..
بـ (يا قوقتي .. أينَ أختي ..؟) ..
وحاول .. بأن لا يكررَ هذا السؤال ..
وحاول .. بأن لا تجعِّدَ لكنةَ منقارهِ .. حين يسألُ ..
(أينَ مدينتُـهُ الـ لا تزال ..؟!) ..
تقاومُ ملحَ أظافرها بالمحال ..
وأصغِ ..
ستسمعُ ترجمةً ثانية ..
أزيلوا صفاتِ المدينةِ عن مدنٍ سقفها (لا جمال) ..
أزيلوا الندى يستفيقُ على شوكةٍ من قتال ..
أزيلوا البساطيلَ عن شامةٍ تحتَ رمشِ الغزال ..
وازرعوا .. كلَّ ثغرٍ بقبلةِ أنثى ..
فقد ملَّت الأرضُ وأدَ الرجال ..

عندما يتألق الورد وينحني الذهب



علي خنون العقابي

(١)

كيف أتركُ قلبي على شرفةٍ

وأخفي سركِ في رئةِ العصفور؟!

ولئن آسميتك ، أخشى عليكِ مني ، ومن عطشي

أخشي عليكِ من السفن التي تشقُ موج الرحيل

فها أنذا أدعوكِ تدخلين من أقصى زاوية

لكي نكون في منتهى الغرق

أدعوك تدخلين دونما ذبذبة ، حتى نتجدد في اللهب

أنهضي لميعاد الضحى ، كي أعيدكِ للجذور

وأطلقُ نيزك الرغبات لفضاءٍ عامر بالهديل

فقد ناديتُ الحروف

وأيقضتُ أفلاكها مُذْ قاسمني الرمز

فبأي أغنية أبوح لو تمايل الحزن على شجني

وأنا الذي يعرفني الحبر في قداسته

أرخي لجام المعاني ، وأرتقي الى فوضاي

يعرفني هذا الدبيب في الذهب الذي أنحى

والورد الذي تألق

حيث أكون أميراً ، وأرسم منفاي

فقد كنُت حافلا بالمجدِ تارةً

وتارةً أخرى أمزج القمع بجمر الكلام

فحسبي أني رأيتكِ في المسافات التي ضيعتني

وكنُت بأقصى الكآبة ، وقد أرهقني المسير
رأيتك أبهى من مخمل الصبح ، وكلانا في أرتباكٍ خجول
فها أنذا أجمعُ ذراتي لهذا المهرجان
وتصطف ورائي الكواكب في بهجةٍ
فقولي سلاماً لطبع القرنفل، سلاماً للجوهر الحيران
فسوف أرفع قبعتي عالياً
وأدخل خصر المسافة مرة أخرى
وسيكون دخولي أكثر أعتدالاً على قنطرة العبور .

(٢)

كيف أترك قلبي على ضفةٍ
وأجاهرُ بالرغبات امام الافق المخضب بالعويل
وأعرفُ أني كنتُ عارماً
إذرميتُ الظلام بسهمٍ ، ونفضتُ عن روحي الغبار
كنتُ أضم متاع الا بجدية الى صدري
أنتقي ثيابي من بهو المياه كطفلٍ
وأنسجُ بأسمكِ تاريخاً من الخرافةِ
أقول اجذبيني غصناً، كي آعلن فيكِ أنكساري
خذيني بمثقالِ شوقٍ
ودعيني أترنح كما يترنح السكران
تعالي لهذا القلب الطاعن في العشق .
أدخلي قلعته ، وأرتوي من خمرةٍ تعتقتْ في آنية الجسد
فلكِ عندي متسعٌ ، وعندي ما يؤجج فيكِ الصهيل
أقتربي ، لكي نحصي النوايا، ونوصد باب المرائي

أغفري خطيئة صدق بقلب آدم
حيث أناخَ لكِ الشهوات تحت طيات الجحيم
وأطلق كواكب المجد في مراياكِ
ثم أنكسر في لوعةِ الغياب موصولاً بحلم شفيف
دعيني أكشف عنكِ الحجاب
عسى أن أراك في أجمل عصفٍ
وعسى أن تدفعني الارض برهطٍ، فأطبق على كل الفصول
فها آنذاك أختصرُ الممرات، وأغدق عليكِ الموج والبلاغة
أهرول كالمخبول ، للتوغل في رحم البلاد
فقد قلتُ، تلك هي الملاذ التي تشدني بأعنفِ خيطٍ
وهي الفتنة التي تزيدني ألقاً ، وعلى أوتارها يهزني الطرب
فنامي ياريحانة عشقي على مهلٍ
لأعرف من أين يأتي ضجيجي
نامي تحت غطاء السوسن، كلما تصحو نجمة
وكلما يباغتني الحزن والأرق
فتلك ميزتي في الحب
حيث ركضتُ نحوكِ بقلب كسير .

(٣)

كيف أترك قلبي على ناصيةٍ
وأكتب الضياع فيكِ قبل الوصول
ألا أكتبي أيتها العذوبة سيرة العائد من محنةٍ الى محنةٍ
فسوف يقرأ معجُمكِ كل مقهور، وستعودين ألينا بسخاءِ المتفردِ
أكتبي... وسترين حينها الفرات يجاور كفيك
وأن الاقاليم التي قصدناها ، تصعد نحوكِ ظامئة
واننا نتبادل الادوار، ويجتاحنا الهدير الاعظم
فياليتني جذبُت عنق المحبرة ، ونشرتُ أوراق فجرنا الذهبي
ما دآمت الحروف ليست ككل الحروف
ومادامَ في القلب حريق من النغم
لذلك سأدل عليكِ الغليان، وأسكبُ زيتي
ومن أجلك أيضاً ،أكون أبهى من الوهم
فكم أبتكرتُ القناديل،ريثما يأتي الينا المدد
وكم القيتُ جمر الوريد على جبلٍ، وأشرفتُ على زلال الموضع
وكم مسّني الثلج بيدهِ البيضاء ، حين تشردتُ دونمت ندم
فقد كنتُ حاملاً صبر الوريث، عندما جفلتْ الحدود كغزال
فحسبي أن أبقى مدججاً بالهتاف
أبتكر الخطى نحو أنبثاق الحروف
فأنا المطعون الذي أشركني القصائد بالعراكِ
أرحل نحوكِ الآن ممتزجاً بالنفسج، حيث تهيء الابجدية جيادي
وأكادُ أتلو النشيد لانهدام الروح فيكِ
غير اني مترنٌ في الاصغاء لهبوب المباهج

يُشبهُ الموت اللذيذ

سعد جاسم

لقلبكِ توهُّجه واشتعالهُ العاصفُ

ولحلمكِ فضاءاتُهُ التي تتسعُ رغمَ أدخنةِ الحروبِ

والدماءِ الصاعدةِ هرباً من هذهِ الأرض المريضة

ولخوفكِ مخالبهُ ورمادهُ البارِدُ

ولليقينِ الذي يسكنُكِ جمرهُ وجوهرهُ

ولضعفكِ مايذكُّرني بفكرةِ الانتحارِ

التي هي رغبةٌ لذيذةٌ للتحليقِ والتحرِّر من الارضي

والملوِّث والشكوكيِّ واللامجدي

يالبسالتكِ وانتِ تحاورينَ ذاتَكِ

ازاءَ الصوتِ - الحلمِ - الخوفِ - اليقين

انهُ ذاتُهُ الحوارُ مع الروحِ

حولَ الموتِ وسؤالهِ الوجودي

وحقيقتهِ وجوهرهِ

هل تريدينَ أن أُجيبكِ عن الموت

انه أبديتُنا وخلاصُنا المؤجلُ

إنهُ حلمُنا الكوكبيّ

إنهُ حياةٌ محايثةٌ

هي اكثرُ جمالاً وفرحاً

من عجوزٍ طاعنةٍ بالتلوّث والضجرِ والخوف

اسمُها حياة

وأعني حياتنا المرة - اللذيذة

التي لانعرفُ كيفُ نحياها

حتى ولو كفكرةٍ

او كحبٍّ

او كقدرٍ غامضٍ

مااضعفنا .. مااضعفنا

مااضعفنا نحنُ المهووسونَ

بالكلمةِ والفكرة والموسيقى

والحلم والقصيدةِ والمشاعرِ

والأغاني الجريحةِ

أإلى هذا الحدِّ يجعلُ منا التأمُّل جبناء؟؟؟

كما قال صديقنا وليم شكسبير - المشكوك بوجوده أصلاً -

جبناءُ نحنُ لاننا لانعرفُ كيفَ نحبُّ حقاً

جبناءُ لأننا لانعرفُ كيفَ ندافعُ عن حبنا

الكوني

جبناءُ لأننا نمعنُ بتخريبِ ذواتنا

ونكذبُ كثيراً بإدعاءاتنا بأننا متصالحون مع ارواحنا

فلو كنا متصالحينَ حقاً

لأحببنا حدَّ الفناءِ والتجلي

والتعالي والصبرِ والوجعِ المضنى

والبساطةِ والفرحِ والدموعِ

والتحليقِ في الأرضين

وليس في سمواتِ الاحلام الخلّبية

والهذيانات الكابوسية التي تتطاير من رؤوسنا

كطيورٍ ميتة

بردانةٌ أنتِ

وأنا حزينٌ

وأتشرَّدُ في ليلكِ البريِّ البارد

ولكنَّ قلبي مترعٌ ومعافى

بالحبِّ الذي يغمرُني ببسالةِ البقاء

والخلاصِ الذي يشبهُ الموتَ اللذيذ

القاهرة - 2010

إلى حبكَ أَخرجُ

خلود المطلبي

منشغلة بعتاب الحرب

كلما أهديتها قبلاتي

فتحت طريقا آخر للرب

المصادفة التي أَضاعتني قبل اكتمالنا

ولدتني ثانية

متأرجحة بينكَ وبينكَ

وقد خذلتني لكنتي الانجليزية

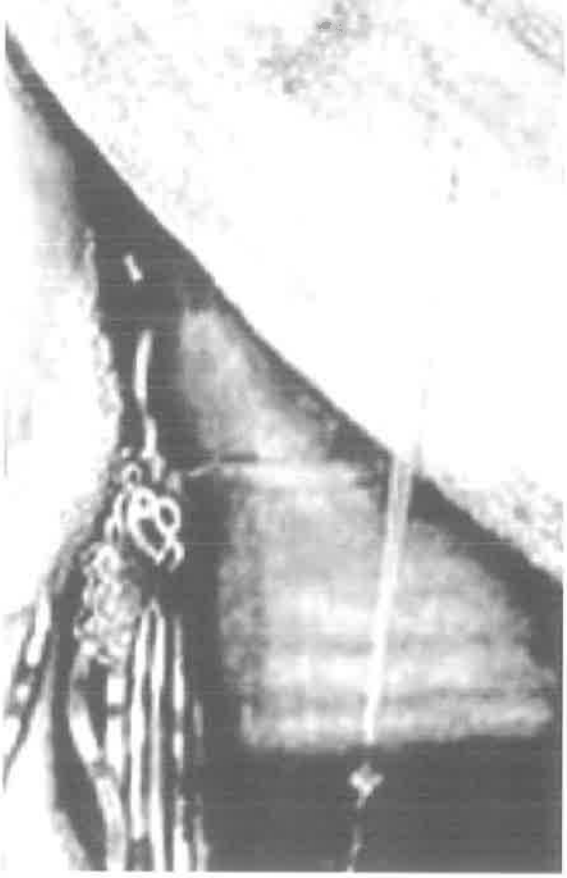
وانتزعتني المدن و المطارات

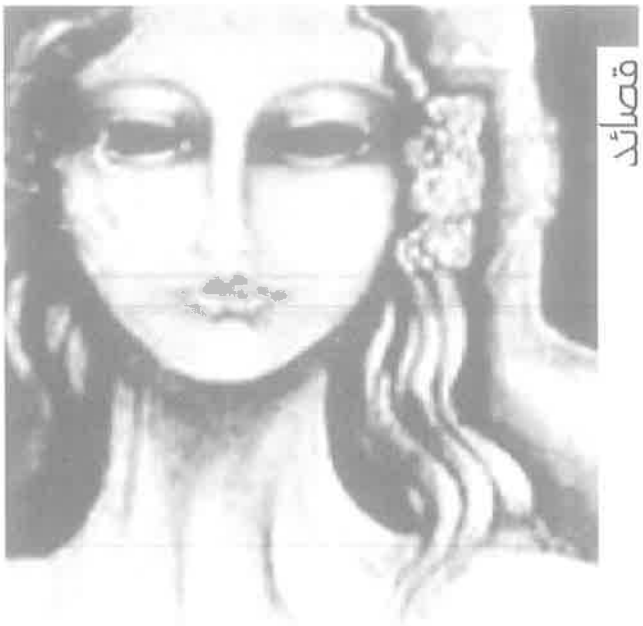
مستسلمة بين يديكَ

تقلبني بالنذور والدهور والخطايا

فأتذكرنا

انا وأمي وأمي الاخرى





أَغمسُ بكائي فيكَ وأُصيرني

بدائل شتى

انكساراتي التي اتقنتها

سكبتني في شرنقة الموت

نهارات جائعة

بعد ان فقد الحب يقينه

و أَبحرتَ انتَ

على ظهر أَ حمر شفاه فظ

وطلاء دبق

لذبابة

ولأنَ قميصكَ

فكرَ في نزوة الحرب فقط

فقد تركتَ مومس الخريف

تمسد شيخوختكَ الجميلة

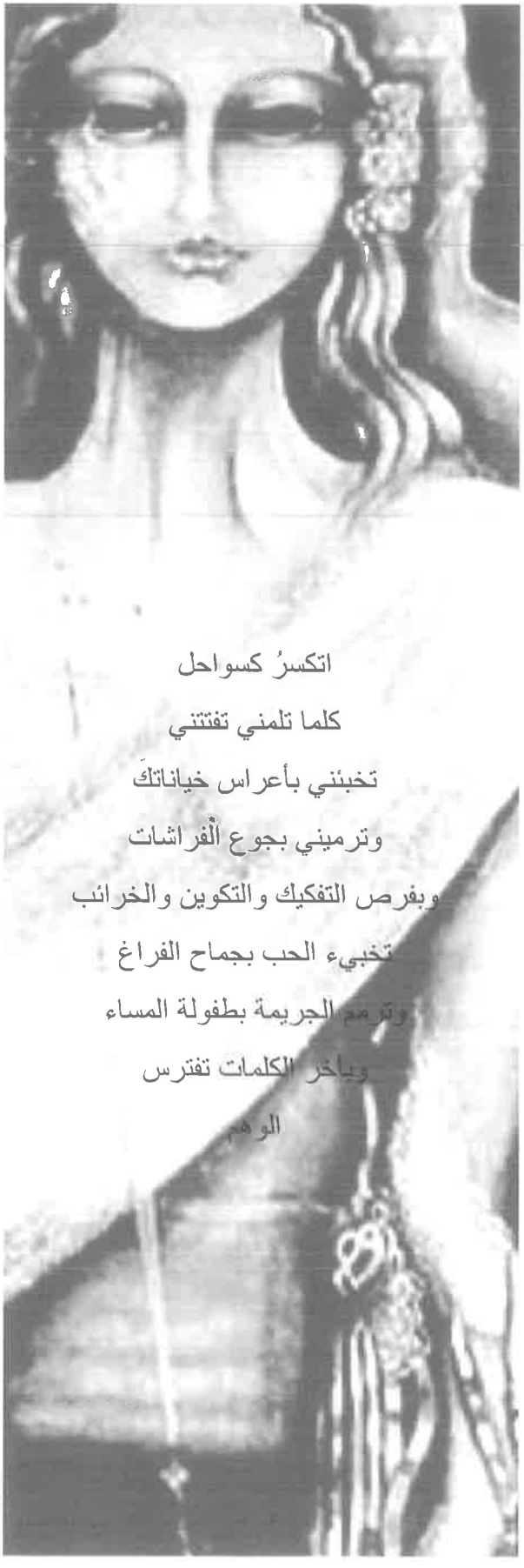
وتغدقُ عليكَ مدائحها

وأنا بعيدة

بعيدة كخاصرة البحر...

هاربةٌ مني

هاربةٌ منكَ



اتكسرُ كسواحل
كلما تلمني تفتتني
تخبئني بأعراس خياناتكَ
وترميني بجوع الفراشات
وبفرص التفكيك والتكوين والخرائب
تخبيء الحب بجماح الفراغ
وترمم الجريمة بطفولة المساء
وياخر الكلمات تفترس
الوهم

إمام ارتباك السمار

حسين الفاضل

الى اخي حسن أيضا

تغازله فكرة نيئة
وتخنقه اللحظة السيئة
هو استعجل العمر، كان الكتاب طويلا وذاب لكي يقرأه
أغاب المبشر ام للسماء مزاجٌ فغاب لكي تنبئه
أمات إمام ارتباك السمار على الخد منذ ان انشأه
إلهُ الذين بحمد الاله بسكينهم ضمدوا مبدأه
فمن يملأ القلب حبا وعطفا
ومن للخلاص اذا اومأه
ومن للطباشير
سبورتي تئن فسطريَ من ارجأه
وكنا ارتدينا ثياب الرماد
.....ركضنا
!!.... لوحدي
فمن اطفأه
ومن؟
هذه الارض كانت هنا
وهذي السماء
وذي الاوبئة
هنا الارض ... يوم قيام الرصاص
هنا الموت والبوح والتأتأة

هنا كل ما لايكون هناك

لأن (هنا ـ نا ـ) لنا مبرئة

هنا طاح

طاح فوق الكلام

لينساب من دمعة اللؤلؤة

.....

وكان الامام إماما قديما تشير اليه خطوط يديه وكانت تمر القوافل منه فقد كان جسرا نديا
وكانت شفاه الصحارى تبوس يديه .....
فأين الامام؟
تقول الرياح العتيقة ان الشراع الأريجيَ كان يصارع كحل البداية ولكن حلّ السؤال الاخير
الذي ليس يترك
كم كان صعبا
فأغرق نكهة طعم القبول بدمع التأرجح

ومازال يحتاجها مرفأه وظل يئن لدفء امرأة
هي امرأة
ربما اكثر
النساء جميعا ينادونها يامرأة
وراح الامام
ومازال في القلب ظلم وجور
ومازال يحلم ان يبتدي وراء المعلم درس البداية
دارا ودور
ومازال ادم يبكي وحيدا ويحسد يوسف
فلا اخوةٌ رموه الى البئر لاذنبَ مرّ ولامن قميص سوى جنة تغض البداية عن وعيه ، يريد
الطفولة ، اين صباه ، اين الحكايا واين الخصوم وأين النساء ؟ وهل كان يرضى بحواء انثى
لو أن ....
وفز الامام
وكان الرضيع يخاف المساء (عدوك عليل)
فيا (للعليل)
فياللعليل وما اجراه ويالك من سالم جزأه
وشظاه
نجمة خوفٍ هناك
وذكرى تحاورها المدفأة
فكم كنت وقت نباح الشتاء تخاف عليها
وكانت تحب النعاس لديك
تلملم زرقة ماظل منها وتغمض اخر نيرانها ..... تنام ولم تكملا قصة فياللشتاء

صور الدماء

انام الامام ؟!
لماذا تركت الجميع بمفردهم وقد غبت كلك
اماكنت تعلم ؟ هم وحدهم
وان المساء قيام الرصاص سينفخ في النخل
سيخرج من ضلع نحس الضحايا
غبيٌ عتيدٌ هجين اللسان
وتتبعه ثلةٌ تائهة
أوصافه : شكله شبهةٌ
علاماته: بوحه تهمةٌ
سيحرث كل دماء العراق بمحراث جهلٍ
رصاصاته مدفوعة الثمن
ماذا ؟
اخيرا؟
هذا الامام
أياسيدي عين امي هنا
أعن عين امي (عليك) النخيل
عليك دموع الجنوب الحزين
توكل على النخل ان النخيل قديم الوقوف
كأنه في وقفة الفاتحة
ومس الامام جبين الصراخ وراح بعيدا
وكان الاريج رفيق التدفق
اينِ الرصاص ؟
يقالِ الرصاصات اخترن ازوجهن
فكلٌ تعانق من تشتهيه
فهمت !
لذلك راح الامام
ومازالت الفكرة النيئة
وماذا عن اللحظة السيئة

2008

قصص

كلهم أعداء	محمود سعيد
ما الجدوى من ذكر إسمها	حسن العاني
أنكسارات هشة	محمد علوان جبر
كان مزهرا مثل شقائقه	حميد الربيعي
الأصوات	نادية الألوسي

كلهم أعداء

ممدوح سعيد

كنملة سوداء صغيرة بدت سيارة (الجيب) العسكرية تتجه نحوهما من جهة الحدود الدولية، تشقّ طريقها في تلك الصحراء القاحلة، لا ماء، لا نبات، جوع، برد قارس. بدأت النملة تكبر، تلاشت. أهي اختفت أم اقتلعته الحمى من حمأة الوجود والمعاناة إلى حيث اللاوعي المريح؟

توقفت في صخب مع دفقة رمل بارد لفح وجهيهما، فتح عينيه، كان قاسم يتكئ على صفحة الرمل المتخلفة من الحفرة الكبرى التي أحدثتها تلك القذيفة الجبارة، جمع رمالها ميسّر وكاظم ومروان وعلي قبل هروبهم ليصنعوا له منها أشبه بالجدار يتكئ ومرعي عليه.

بلغت آلامه حداً لا يمكن تحمله، قال لنفسه: اقتربت النهاية لا محالة، لكنه بمجيء السيارة توقع معجزة تقترب لتبعد الموت، لعلها تقلهم إلى مستشفى، أي مستشفى! عراقي أم لدول التحالف! ألمهم أن يعالجوا، جاءت ومعها الفرج، الجراحة سهلة، جرحه ليس بمميت، مجرد شظية، لا يتجاوز طولها نصف إصبع، استقرت في مكان غير حساس قرب العظم، إنه يحس بها يتحسسها، أعلى الفخذ، تحت البطن، حتى أنه لم ينزف تلك الكمية الكبيرة من الدماء، فقط تبللت منطقة بحجم الكف بالدم ثم جفت، بعد أيام أخذ الجرح يتضخم وينز قيحاً حتى أنه بلل البطانية وكل الفخذ، ثم أخذ ينتن، تكاد الجيفة تقتله.

حينما حدث الانفجار كان الألم صعقة كهربية جبارة، اقتلعت روحه، لم يعرف كيف يتنفس، عصف هائل رفعه عن الأرض ثم رماه ليتعفر بالرمل من رأسه حتى حذاءه، موت مؤقت، لم يدر كم استمر!

بعد أن عاد إليه وعيه قال له جواد: غبت عنا أكثر من ساعة، ثم أخذ الألم يحز أحشاءه بسكين صدئة، حدّ ساخن متقد، يقطع كل جزء من جسده، يقتله كل لحظة، أصبح كرة هلامية تضغط لا على التعيين في كل الجهات، تحرق ما يلامسها،كرة من اللهيب في الأحشاء تفقده وعيه، تصعده في أبخرة من العفن والبارود يؤدي به إلى غمامة من نديف هلامية تحيط وجهه فتفقده صفاء ذهنه.

ترجل من سيارة الجيب أول الأمر ضابط حاسر الرأس برتبة عميد، نحيف القامة، تكاد سمرة الحليب الخفيفة تغلب على بشرته، بينما نزل من الباب الثاني مقدم ضخم الجثة في عينيه جحوظ ضاعفته زجاجتا النظارتين. قبل أن يتقدم عدل قبعته ورباطه، وهو ينظر إلى مرآة السيارة الجانبية، اقترب من الأول، أدى التحية قبل أن يقف، نبر العميد:

- مرحبا خيو.

ابتسم قاسم له، بينما هتف مرعي الذي كان يتمدد قربه، يتشمس: أهو كويتي؟
حدق الضابطان بمرعي، وجه وارم، ساق مقطوعة من تحت الركبة ببضع انجات، دماء تلوث الشاش والسروال على طبقات، من دون شعور وبعصبية بالغة، أخذ يشد أصابع يده اليمنى على ساعد قاسم، مسح باليسرى الشاش الملفوف حول عينيه، كأنه يريد أن يعيد إليها الإبصار الذي خطفته القنبلة.
- قاسم، قاسم، قل لي أهو كويتي أم أمريكي؟
كانت الحمى ما تزال تلف قاسم، لم يجب. ضحك العميد، برق سنٌ ذهبيٌ في فكه الأعلى:
- لا هذا لا ذاك.
وجد قاسم لسانه: عربي.
أكد العميد: نعم عربي.
بذلة أنيقة، شعر تساقط إلا من خصلة خفيفة على الجبهة حركات رشيقة: خيو، كم واحداً أنتم؟
هتف مرعي، وهو يسحب رجله السليمة ليتكئ قرب قاسم على جدار الرمل: ستة جنود.
ابتسم قاسم: أربعة.
تجهم وجه العميد، تسائل بلهجة غضبى: أربعة أم ستة؟
وضح قاسم: بل أربعة جنود جرحى واثنان ميتان.
هدأت لهجة الضابط، هز رأسه: هيك.
مرت لحظة صمت: أين الآخران؟
- في المخبأ تحت الأرض، لا يستطيعان الحراك.
والباقون؟
- انسحبوا.
- متى؟
- أسبوعين، أكثر.
- والقائد؟
- قبلهم.
- متى؟
- في نهاية الأسبوع الأول من هجمة التحالف.
- لماذا؟
- قال سأذهب لأستطلع لماذا انقطع التموين عنا، ثم ذهب، لم يرجع، بعد يومين هاجمتنا الطائرات، جرحنا.
- والميتان؟
- جراحهما بالغة، مات أحدهما بعد الهجمة ببضع ساعات والثاني بعد يوم.
قاطع مرعي: يوم ونصف.
- ما عدكم علم أبيض ترفعونه؟
- لا.
أمر العميد الضابط الضخم الذي يقف قربه: عزة، أعطهم علماً أبيض.
فالتفت هذا بدوره إلى سائق السيارة، نقل إليه الأمر، نزل السائق من سيارة الجيب وبيده علم أبيض من مادة أشبه بورقة نايلون سميك لامع ينتهي بسلك قصير معدني بحجم قدم الجندي، ناوله لقاسم: ارفعوا هذا على مخبئكم.

قاطع مرعي وهو لا يزال يمسح الشاش فوق عينيه: ألن تنقلونا إلى المستشفى؟
ضحك الضابط، فابتسم مرافقه: لا في الوقت الحاضر، المشفى لقوات التحالف فقط، لكننا سنريحكم؟
- متى؟
- قريباً.
- والطعام والماء؟ ليس عندنا شيء،لم نأكل شيئا منذ أسبوع، لولا أن الوقت شتاء لمتنا من العطش.
- عندكم فلوس؟
- نعم.
- هاتوها.
أخذا يفتشان جيوبهما، ناول مرعي العميد ورقة بعد أن تحسس بضع وريقات نقدية:
- هاك خمسة وعشرين ديناراً، أعطنا أي شيء مع الماء.
ضحك الضابط: نحن لا نبيع الطعام، سنشتريه من الأمريكان، لكنهم لا يتعاملون بالدينار العراقي، عندكم عملة صعبة؟
كانت أصابع مرعي متشبثة بيد قاسم كأنه يخشى أن تفلت، شدها: ما العملة الصعبة، هه، قاسم؟
ابتسم قاسم: الدولار، لا ليس عندنا دولار.
قاطع العميد: ذهب؟
- لسنا نساء.
ضحك مرعي، تدخل قاسم كي لا يثير العميد، ومن دون شعور أخذ يحرك قطعة الذهب في إصبعه: نعم هذه حلقة الزواج.
أخذ يخلعها من بنصره.
- هاك.
- لا تكفي.
ثم التفت إلى مرافقه: خذ كل ما عندهم من نقود، لا يحتاجون إليها بعد الآن، سيرتاحون راحة دائمة.
احتج قاسم: حلقة ذهب لا تكفي لطعام؟
أجاب الضابط الضخم: لقد سمعت سيادة العميد، ليست قيمة الطعام هي التي تكلف بل موافقة إطعامكم.
التفت إلى السائق: انزل إلى المهجع، اجلب ما عند الآخرين من نقود وذهب.
أسرع السائق كان في العشرين، شارباه كثان وعيناه واسعتان، خرج بعد برهة ويده على أنفه:
سآخذ القناع، الميتان متفسخان، في يد أحدهما حلقة أخرى.
فتش في السيارة، عاد حاملاً شيئا بدا لقاسم أشبه بلعبة أطفال مخيفة، قناع وجه يلمع ذو بوز أطول من بوز أي كلب رآه في حياته، مكث في المهجع بضع دقائق ثم رجع والقناع لا يزال يخفي ملامحه،بعدئذ غادرت السيارة، ثم جاء صوت ضعيف متحشرج من الملجأ كأنه صادر من أعماق القبر: أسيأتوننا بطعام؟
- نعم.
- والماء؟

- والماء أيضاً.
- متى سينقلوننا إلى المستشفى؟
- قريباً.

كان صوت المريضين في الملجأ أشبه بهمهمة امرئ يلفظ أنفاسه الأخيرة، شد مرعي على ساعد قاسم من جديد: لن تتركني كالآخرين، انقلني إلى المستشفى معك، لن تتركني.

- لن أتركك.

التحم به: عدني، أقسم.

- بشرفي لن أتركك، كيف أتركك؟ أنا جريح مثلك.

أخاف الذئاب، لن تهرب كالآخرين.

- أنت تعلم أنهم لم يهربوا، لم يتركونا، كان ذلك رأيي أن نغادر كلنا، لم يهرب أحد، ربما عادوا بالأرزاق وقصفوا، لو بقوا لماتوا أو عانوا. أعتقد أننا سننجو.
- نعم لا يزال عندي أمل.
- ماذا قصد الضابط بـ"يريحونكم"؟
- سنرتاح.

بدأ يتشنج، كان في الثامنة عشرة، أسمر البشرة، أخذ يتحسس ذراع قاسم بحركة عصبية، وكان صدره يرتفع وينخفض من الانفعال، أجهش باكياً وردد: أخشى الذئاب والظلام.

- أنا أيضاً.

الظلام أشد من الذئاب في الصحراء، إذا غاب القمر، لا تستطيع العينان تمييز الأشباح في الظلام، يجب أن تبقى مفتوحة بعض الوقت، أما تلك النقاط المضيئة في الأعالي والمبثوثة باعتباطية فليس لها أي أثر، لا تنير ولا ترشد، الظلام وحده يسحق الصدر، لا يعمل شيئا سوى توليد الذئاب الجائعة، من أين يأتي بها؟ في الليل قبل عدة أيام رأى الذئب، أصغر من الكلب، فقط عيناه تلمعان، شعلتان من الفسفور الأخضر تلمعان في الظلام كعيني قط، ثم بدأ يزورهم يومياً وبنفس الوقت بالضبط، كأنه يملك ساعة دقيقة، يا لصبره، يقعي طوال الليل يراقب باب المهجع، يعوي بين الحين والآخر، كأنه يذكرهم بوجوده ويختفي ما أن يرسل الفجر أول شعاع، أين يذهب في هذه الصحراء؟

البارحة فقط عضّ طرف البطانية التي يلف بها خصره حول الجرح، لم يكن قوياً كما يدعون ولا ذكياً، لم يشرب دمه، لم يعضه من يده العارية، أو من رقبته، لو فعل لما قاومه، لم يبق من قواه شيء يمكنه من مقاومة جرذي فكيف بذئب! الغبي عض البطانية فقط، حاول سحبها، فشل، كان قاسم مغمض العينين، تحركت يداه برد فعل سحب البطانية، أحس بأصابعه تصطدم بشعر جاف كثيف، فتح عينيه على مؤخرة الذئب وهو يهرب، ربت قاسم على رأس مرعي، كان هذا يتداعى ويبكي:

- مرعي. لا تخف، كيفما تكن سنواجهها.
- لي أربع أخوات، أنا أصغر الجميع، كانت تريد أن أتزوج، والآن أموت في هذه الصحراء، لا أحد يبكي علي، أين أنت يا نجمة؟ لماذا لا أسمعك تنوحين علي؟ لم لا تعانقينني؟ لماذا تركتني أذهب إلى الجيش؟ لِمَ لَم تشجعيني على الهرب؟ لم لا تمسحين دموعي؟ لا أحد يساعدني في هذه الصحراء، قتلني الجوع يا أم مرعي، قتلني الألم ساعديني.
- عدم زواجك خير لك، فقط لو أدري من سيربي طفلتي لما همني أن أموت.

صمت، أغمض عينيه. جاء صوت مرعي: أقسم، لن تتركني للذئاب.

- والله.

- وإذا اضطررت؟
- لن يوجد ما يضطرني.
- كما اتفقنا، ستقتلني، لن تتركني للذئاب.
- نعم سأقتلك وأقتل نفسي، ولكن لا تيأس، سيأتوننا بالطعام، أخذوا الذهب والفلوس، سينقلوننا للمستشفى.

كان ينتفض لصقه كعصفور صغير، جسدان أنهكهما الجوع والجراح، أضلاع هشة ستتكسر عند أي ضغط، كان عليه أن يتماسك، أن يبقي صوته قوياً صلباً وإلا انهار هو الآخر، فكل كلمة يقولها مرعي تؤثر فيه، أحبه كابنته،كأخيه الصغير لم يفارقه، أصبح كظله في هذا القفر الموحش طيلة الأشهر الستة، منذ أن رآه أول مرة.

كان العلم الأبيض ما يزال في يده، قال: نسوا تثبيت العلم فوق موقعنا.

- ما فائدة العلم؟
- ليعرفوا أننا استسلمنا.

اعتدل قاسم في جلسته، رمى العلم بأشد قوة تسمح له بها ذراعه لكي يكون في منتصف الموقع، لكن الريح القادمة من الخلف حملت العلم في الهواء بعيداً، كان يرتفع وينخفض كطائرة ورقية ثم استقر أمامهما على بعد أكثر من مئة متر.

ضحك قاسم: لماذا تضحك؟

- على حظنا السيئ، حتى العلم رفض أن يستقر فوق مهجعنا، ابتعد عنا.
- لكنهم سيعلمون أن ها هنا أسرى، أين السيارة؟
- ابتعدت. أتستطيع أن تراها؟
- نعم نقطة سوداء في الأفق قرب مواقع الدفاع الأولى على الحدود.

طفق يتتبعها بالمنظار، تبتعد عن المواقع التي أخذت تتحدد من خلال مئات الأعلام البيض التي كونت قوساً طويلاً يمتد عبر الصحراء الواسعة حتى الحدود الدولية. أنزل المنظار، بات أي جهد يتعبه حتى فتح عينيه، حدق بالصحراء، رمال جرداء، خالية من أي نبتة، إذن من أين جاء هذا الذباب؟ أليس معجزة أنهم بقوا كل تلك المدة أحياء ومن دون أي طعام أو ماء؟

فجأة بدأت الأرض تهتز، زلزال عبثي جديد، مئات القنابل مرة واحدة، كما حدث قبل أيام حينما جرحوا، لم يدر من أين جاءت القنابل، تشنجت يدا مرعي وهو يلفهما حول وسط قاسم، يتشبث به كطفل صغير، من أين أتت القنابل؟ لم تكن في السماء أي أثار للطائرات، لدخانها، لمسارها، لم يكن في هذا المدى الشاسع أي مربض مدفعية، من أين أتت؟ سقطت إحداها على العلم الأبيض أمامهما،كيف أصابته بتلك الدقة؟ أهي صواريخ؟ كادت الأرض تنشق وتبتلعهما، اشتدت يدا مرعي حول خصره وعصف القنابل يرفعهما عن الأرض لحظة ثم يسقطهما في دوامة من الغبار ورائحة البارود والحصى والحجارة الصغيرة، وجنون الرعب، وآذانهما المصكوكة، من أين جاء هذا الجحيم؟

في خلال دقائق انتهى كل شيء، عاد الصمت، باستثناء حفر القذائف التي فغرت فاها في وجه الأرض المنبسطة، هدأ الغبار المتخلف من القصف، لم يحدث أي جديد، عادت الصحراء تغط في سباتها العميق، بلع قاسم ريقه ليمتحن أذنيه وسمعه.

- مادمنا رفعنا العلم الأبيض فلماذا يقصفوننا؟

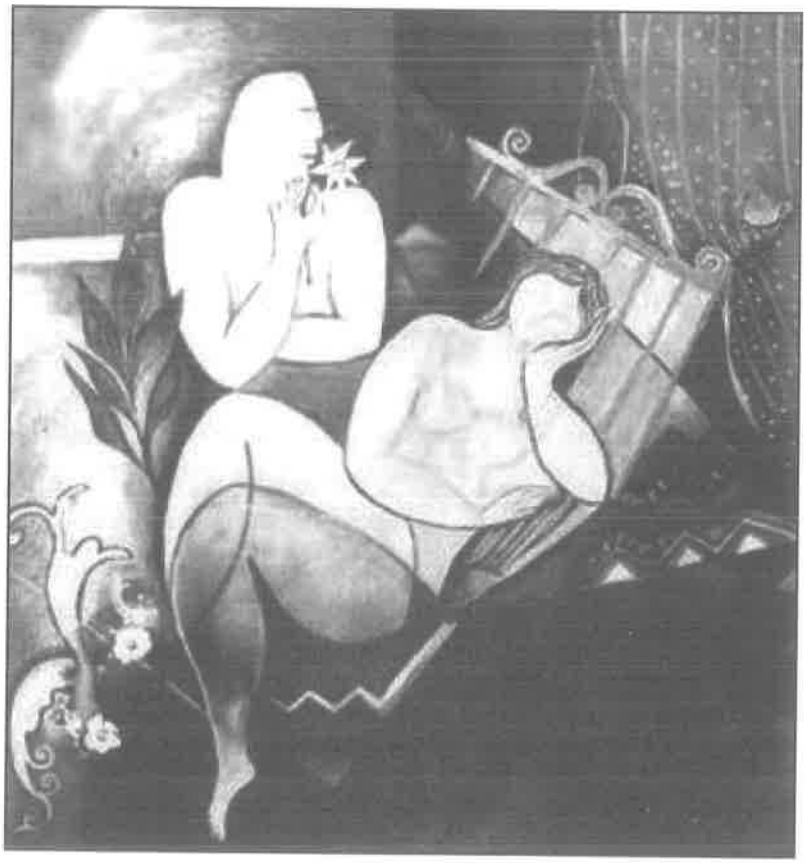
كان ريقه قد جفّ من الانفعال، لم يتمكن السيطرة على نفسه، فيما كانت يدا مرعي تضايقانه بتشنجهما حوله: ماذا حدث للعلم الأبيض؟

- دعني ارَ.

حدّق بالمنظار، اختفت مئات الأعلام البيض، ردمت في القصف.
بصعوبة وجد لسانه: شكلت الأعلام البيض إحداثيات للقصف.
أحس بالذباب يهاجم من جديد، كانت شمس كانون الثاني دافئة، لذيذة، كيف تستطيع قنبلة أن تقتل البشر وتترك الذباب؟ الذباب وحده ينتصر على الحرب، فوق الحروب والجيوش، لماذا يشده مرعي؟ بات يحس بأفكاره من حركة يده المتشنجة، من خلالها يجوس داخل تفكير مرعي.
- العلم الأبيض لحماية الأسير لا لقتله، أليس كذلك؟
لم يردّ، حمل المنظار مرة أخرى ليتأكد ليقتل الشكّ باليقين. كل الأعلام البيض اختفت، طاف بجميع مواقع الجنود على الحدود، لم يجد غير حفر القنابل.
- لو سقطت القنبلة على المهجع لدفنا كلنا تحت التراب، لابد أنها قوية كالأولى.
- نعم.
سحب مرعي يده من حول قاسم، تحسس عينيه الملتهبتين، كم مضى على القصف الأول؟ أسبوع؟ أسبوعان؟ ضاع التاريخ والأيام والساعات، قضت الحمى على التوقيت. أفسد الجوع الذاكرة، ما أقسى الجوع وآلام الجراح! ما أقسى هذا العدو غير المرئي! من أين تأتي القنابل؟ بُم، ويحدث الانفجار، سقطت قبالته على بعد عشرة أمتار، دخل وميضها الفضي عينيه كأنه اقتلعهما، مع موجة رمل ودخان وحصى ناعم، جرح ستة ونجا أربعة كانوا في داخل الملجأ، ماذا حلّ بهم؟ غادروا بعد القصف مباشرة، لم يكن بأيديهم شيء، أربعة لا يستطيعون إنقاذ ستة، ولا بد أن الحرب التهتهم، ما زالت كلمات قاسم لهم حيّة: انجوا بأنفسكم، نحن ميتون لا محالة، أنقذوا أنفسكم.
- سننجو يا مرعي.
شد مرعي على ساعده: كيف؟
- الرياح أنقذتنا، حملت العلم بعيدا عنا، لولاها لمتنا، مادمنا نجونا الآن فسننجو، عاد الأمل، ألم أقل لك؟ سننجو يا مرعي، ستشفى عيناك، ستبصر من جديد، حتى ساقك المقطوعة ستجد بديلاً لها، واحدة من البلاستيك، ولكن ما هذا؟
- أرأيت شيئا؟
- نعم، سيارتان قادمتان هذه المرة.
- ماذا في ذلك، لعلهم جاؤوا لينقذونا، أو جاؤوا بالزاد والماء!
قلبي بدأ يدق، أرادوا قتلنا في المرة الأولى لكن الريح أنجتنا، ماذا يريدون الآن؟
في البدء لمع هوائي لاسلكي السيارتين تحت الشمس، ثم أخذت ملامحهما تتضح، وقفتا بعد برهة، إحداهما ترفع علماً عربياً والأخرى من دون علم، ترجل من الأولى ضابط عربي برتبة لواء، نحيف اسمر، ومن الثانية ثلاثة جنود أمريكان، أحدهم أشقر نحيف ضخم القامة، يحمل على كتفه آلة تصوير ضخمة، بينما حمل الثاني هوائياً صغيراً على شكل قرص أشبه بغطاء قدر لا يتجاوز قطره نصف متر، بدا أن الجميع يطيعون جندياً أمريكياً قصيراً خلواً من أي رتبة عسكرية، وحينما اقترب الثلاثة من الضابط العربي، انحنى هذا بمزيد من الاحترام للأمريكي القصير الذي تكلم بالإنكليزية مع العربي، جملاً سريعة لم يفهم منها قاسم سوى: يس سير، أوكي، ثم التفت هذا إلى قاسم:
- ما اسمك؟
- قاسم.
اقترب منه: اسمع يا آسم ستنفذ كل ما يطلب منك.

- ماذا يريدون؟
- يصورونكم!
- ولماذا؟
- هذه عادتهم، تصوير كل شيء وإرسال الصور إلى المجلات، الصحف، التلفزيون.
ابتسم قاسم: نحن جياع، نريد طعاماً وماء.
- سنقدم لكم كل شيء.
- الآن؟
- لا بعد التصوير،
- لماذا لا يصورونا الآن؟
- يريدون تصويركم جياعاً، خائفين، مرعوبين، بعد أن تأكلوا ستظهرون وأنتم أقوياء، أصحاء.
- ليبدؤوا التصوير الآن وبعد أن نأكل.
- إنهم يريدون منك أن تقبل حذاء هذا الأمريكي، يصورونك وأنت تخرج من الملجأ وتقبل الحذاء.
ابتسم قاسم: أنا أسير حرب، أعرف القوانين، عندي ماستر بالقانون، عليه أن يعاملني باحترام، لماذا أقبل حذاءه؟
- لأنه منتصر.
- بتقبيل الأحذية يكمل انتصاره؟ أنا مصاب، تحتم عليه قوانين الأمم المتحدة التي وقعت عليها بلاده أن يداويني ويطعمني ويعاملني باحترام كأسير حرب، لا أستطيع الانحناء، أنظر.
أشار إلى البطانية الملوثة بالدماء حول خصره، قاطع مرعي: سأفعل إن وعدونا بنقلنا إلى المستشفى، سأقبل لا حذاءه بل ألحسه.
التفت اللواء إلى الأمريكي وهدر معه بالإنكليزية ثم ردد: أوكي أفندم، ثم التفت إلى قاسم: اسمع يا آسم، لا نستطيع نقلكم إلى المستشفى الآن، معلش خليها بعدين.
- والطعام؟ الماء؟ جرعة ماء وحده فقط، إننا نموت من الجوع والعطش والجراح، أعطونا أي شيء يؤكل، أعطونا ماء فقط.
- أنظر، هذه ليس سيارة تغذية، سيارة قادة لا تحمل أي طعام، فقط ازحف قبل حذاء هذا الجندي الأمريكي، وستحصلون على كل ما تريدون.
انتشر الغيظ في جسمه مع آلام الجرح المتعفن، ملأت النتانة خياشيمه، وجهه، عينيه، مسامات جلده، بدأت حرارته ترتفع مع الانفعال، اشتدت بؤرة الصداع في صدغيه، كرر مرعي:
- سأفعل إن وعدني بنقلنا إلى المستشفى.
نظر الضابط العربي إلى الأمريكي تكلم معه بضع دقائق بدت وكأنها ساعات طويلات، ثم تكلم الأمريكي باللاسلكي برهة أخرى، بعد ذلك رجع الأمريكان الثلاثة مع معداتهم إلى سيارتهم، ابتعدوا، تسائل مرعي: لماذا رجعوا؟
رد العربي: وجدوا ملجأ آخر فيه جنود أصحاء.
توجه إلى سيارته بخطى متثاقلة، كان ينظر إلى الأفق ساهماً بحيادية، أشار إلى السائق، فانطلقت السيارة بسرعة مخلفة صمتاً ثقيلاً، قطعه صوت متحشرح قادم من الملجأ: وداعاً قاسم، مرعي، سنفعلها الآن، لم نعد نحتمل، مات الأمل، أقفل باب الملجأ في الليل، لا تدع الذئاب تأكلنا، المذكرات تحت المخدة، كتبت كل شيء، حتى حوارك مع هؤلاء.
قبل أن تنتزعه الكلمات من جحيم الحمى دوت في داخل المهجع دفقتا رصاص، أحس بجسد

مرعي ينتفض مع كل دفقة وكأنه هو الذي قتل.
- قاسم.
- نعم.
- لماذا أوجدني؟ أجبني.
- إنه الكلب.
- أي كلب؟
- أبي.
لماذا تشتمه؟ ما ذنبه؟
- لولاه ما كنت هنا، لم يفكر بي! ما ذنبي، لم أر أي شيء في حياتي، تركني وعمري سنة، منذ أن وعيت وأنا أعمل، من العمل انتزعوني، أرسلوني إلى هذه الصحراء، لماذا؟ لا أدري! لماذا كتب علي أن أموت هنا؟ لماذا كتب عل أن أقتل نفسي؟ حتى أنني لم ألمس أي فتاة! قلبي وحده كان يخفق عندما أرى واحدة جميلة، ماذا يحدث عندما يلتقي فتى بفتاة؟ كيف يكون ملمس جلدها؟ كيف يكون طعم شفتيها؟ أهي تميل إلى الرجل أيضاً أم تنظر إليه فقط كما نفعل؟
تركه يهذي، هملت عيناه، ظل صامتاً، كان يجلس إلى جانبه، عانقه: دعني أودعك يا قاسم.
شدّه بضعف، سقطت القبلة على إذن قاسم، فلف هذا ذراعيه حول رأسه وقبله على شعره الكثيف، أحسّ مرعي بدموع قاسم تبلل فورة رأسه: ابكِ يا قاسم، أبكِ، فلن نجد بعد اليوم من يبكي علينا غيرنا، وداعاً.
ظل ينظر باتجاه السيارة المختفية،لم يلتفت إليه، أحس به يبتعد عنه، كان يتلمس بيديه الطريق زحفاً إلى الملجأ، هتف بصوت متهدج: لا تتردد يا قاسم، حان دورنا، المهم أن تغلق باب الملجأ، باب القبر قبل أن تفعله، الوداع، قاسم.



5 إيلول 2009
ما الجدوى من ذكر إسمها ... الكل يعرفه !

حسن العاني

في التاسع عشر من آذار , هددتني بما يشبه المزاح – كنا ساعتها في منزلنا الصغير ذي الغرفة الواحدة التي كيفناها لأستيعاب سرير النوم و المطبخ و أدوات الكتابة و الرسم – إنها أختارت قرار الموت , فأنذرتها أن تكف عن هذه الترهات و إلا سأتوقف عن حبها نهائياً , و يبدو إن ملامحي كانت صارمة , أدركتُ ذلك عندما تناولت الفرشاة و رسمت إبتسامة ماكرة على وجهها , في المرات السابقة كلها , و هذا ما اقدمت عليه كذلك قرابة العاشرة من ليلة التاسع عشر من آذار , إحتضنتُ إبتسامتها بين ذراعي , و رفعتها عن الأرض , ودرتُ بها في أرجاء المنزل ذي الغرفة الواحدة كما الأطفال , و هي غارقة في الضحك , ذلك هو إسلوب عقابها عندما ينتابني الغضب , إستسلمتُ منتشية لغضبي, ثم إختبأنا في الفراش , و عند الفجر إستيقظنا عراة على صوت المطر يتساقط في الخارج , فقلت لها [كم أشتهي هذا العقاب !] أغمضتْ عينيها , أعدت عليها العبارة , أخفتْ رأسها تحت اللحاف , أعدتُ العبارة للمرة الثالثة , و لم يستطع الغطاء إخفاء صوتها [أسعد لحظات حياتي حين تغضب] [أنا غاضب] [الا ترتوي من الغضب] [أنا لا أرتوي منك] , أبعدتُ اللحاف عن إبتسامتها الماكرة , و تولت سبابتي الردَّ عبر حركاتها البندولية (لا) , إن للأصابع دهاء غريباً , و حين توقف المطر كنا قد أستيقظنا عراة من جديد على رائحة الشمس إن لدفء الشمس كذلك رائحة ماكرة , و على مدى الشهور الثلاثة اللاحقة كانت تعلن عن قرارها بصورة أعنف [لا مفر من الموت] , و في كل مرة أنذرها بطريقة قاسية , قلت لها [لا أحتمل الفكرة و لو على سبيل الأفتراض] [تلك هي المدة التي حددها الطبيب الأختصاص و ليست رغبتي] كانت تقول [السرطان بلغ ذروته , و أقصى مهلة هي نهاية العام الحالي , هو الذي الحّ عليّ ان أفعل أفضل الأشياء التي يمكن ان يفعلها الأنسان قبل مواجهة الموت , و قد أحببتك بهذه الطريقة الجنونية , هل هناك شيء أعظم ؟] و عندما تخلد الى النوم , أغادر منزلنا ذا الغرفة الواحدة , أتخطى قريباً من البيت تحت المطر , ليس شيء كالمطر يستدر دمعي , و لم تكن خائفة و نحن نتناول العشاء عند ساقية ماء صغيرة تدعى (عين ترمه) قادمة من تحت الجبل , و هي تتحدث عن موتها البهي , كانت تفلسف القضية بطريقة بطولية ساذجة و نحن نقطع الطريق النازلة من العين الى فندق (مشكور) [أن يدرك المرء

لحظة النهاية مسبقاء أمر غاية في البهاء] فقلت لها محاولاً إشغال ذهنها [أنا غاضب جداء] [ألا ترتوي من الغضب] [لا أرتوي منك] , و طلبنا من النادل قبل دخول الغرفة كوبين من الشاي و كنا قد خضنا في ماء العين حفاة , لم نقاوم صراخنا المراهق من شدة البرد , كانت (ترمه) , أبعد شيء وصلنا إليه في (شقلاوة) أشبه بجليد ذائب , غير إن الأمر كان على نحو آخر في فندق مشكور , فقبيل الثانية بعد منتصف الليل , لم ينجح حرجها , سمعتها بوضوح [أنا غاضبة] كانت المرة الاولى , و كنت نذلاء حين زعمتُ إنني لم أسمعها جيداء , و لكن أي قدر من اللذة يحظى به الرجل عندما تواتيه فرصة الشعور , إنه (مطلوب) , و كررتُ الجملة مرات متتالية إلى أن لامستُ شفتيها و همست في فمها [أسعد لحظات حياتي حين تغضبين] [ألا ترتوي من غضبي] , و ليس من حق الذاكرة أن تخذلني , فمع خيوط الفجر الأولى , لعلنا لم ننم تلك الليلة , عاقبت نذالتي , لكنني كنت غاضباء بحق , و تفتحت إشتهاءاتها [أنا غاضبة أكثر منك] , تبادلنا ضحكة ماكرة , ربما لم ننتبه لشروق الشمس , و كانت نهاية السنة و سنوات ثلاث أخرى قد مّرت أسرع مما تصورنا , و توقفت ٠ عن رغبة الموت الجامحة , و في المرات القليلة التي تحدثنا فيها عرضاء عن السرطان , كنا كمن يتحدث عن كوب شاي بعد الغداء , و لعلنا فكرنا بأسلوب مازح أن نزور الطبيب و نعلن غضبنا الجنوني أمامه , فقد مضتْ خمس عشرة سنة على نبوءته الكاذبة , و لم يتلقَ جسدها أية إشارة من إشارات الموت , و مع ذلك كان يصر بعناد الواثق , إن المرض يسري في الكبد و العظام و الثدي الأيمن , [و لكنني] هو الذي أبدى أستغرابه [لا أدري بأية قوة تنتصرين , أنت يا سيدة إمرأة محظوظة , فما يجري أمامي يقع خارج قوانين الطب و الطبيعة] و شعرت٠ إن عبارتي التي توقفت عند طرف لساني [للحب قانون أقوى] , ستكون محرجة و تفتقر الى اللياقة , و غادرنا العيادة كما كنا نغادرها بداية كل شهر , و توجهنا الى قاعة الرواق , أمضينا قرابة الساعة قبل الذهاب الى منطقة المسبح , ثم توقفنا بعد ذلك عن زيارة القاعة , و أمضينا يومها ليلة مفعمة بالبكاء , لقد مات موفق الخطيب في وقت غير مناسب , كنا على أبواب صداقة ممتعة , و في العادة نتناول الغداء معاً في مطعم (الأذاعة و التلفزيون) , لهجة الممثلة فوزية حسن الجنوبية ممزوجة بروح الدعابة الحاضرة , تضفي على المائدة جواء من البهجة , أنها شاهد نبيل إفتقدناه يوم أنتقل عملنا الى الصحافة , لم نخبرها , لم نخبر أحداء , هي فطنت الى سر العلاقة المقدسة , هكذا ذات مرة وصفت٠ ما حاولنا إحاطته بمزيد من الكتمان , و لبضعة أيام أخرى بكينا الخطيب . فقد كان الشاهد الذي قرأ السر بصمت , و تعهد برجولة أخلاقية أن يقيم معرضاء لرسوماتها , و لو عرفتْ فوزية أنه السرطان لأطلقت آهة تفضح الذي أحطناه بالكتمان , و سوف تمضي سنوات جديدة قبل أن ننقل معاء لوحاتها الى قاعة الدروبي , تلك البداية , و سوسن فلاح هي الأخرى تعلق لوحاتها الست في معرض الطبيعة , هذا أول الغيث قالت سوسن , أقرب الرفيقات الى روحها , ثم بدا الأمر بعد ذلك يسيراء , و توزعت الطبيعة على عشرات الجدران , أربيل كذلك إستقبلت أشجار الصوبرة و بساتين الطارمية و الفحامة , و لكننا توقفنا عن زيارة الرواق , و لم ينتصر السرطان في الذكرى العشرين على أكتشافه , كنا نتواصل أحياناء , يومين أو ثلاثة , سوسن تسميه حوار الفرشاة و القلم [ماذا ينقص المقالة] , في بعض المرات , اعني في المرات كلها , تسبقني أو أسبقها الى الغضب , و نستيقظ عراة [ألا ترتوي] , و المطر يستدر دموعي وحيداء خارج منزلنا ذي الغرفة الواحدة , و في الذكرى الخامسة و العشرين , أحتفلنا في المكان الذي وثّق أول إشتهاء روحي بيننا , التقينا نحن الستة , عيسى الياسري و عبد الرزاق المطلبي و باسم عبد الحميد و عبد عون الروضان , كانوا شهود الولادة الأولى على ذلك الشيء الذي حرصنا على كتمانه , عند مدخل أبي نواس , و أمضينا أمسية لم تغادرها المتعة , و حين إختفت بغداد وراء الجدران الكونكريتية , كنا نحتفل وحيدين صباحاء في قاعة حوار تحت عيني قاسم سبتي , و نقلنا

مزيداً من اللوحات الى أربيل و السليمانية ,سوسن كانت رفيقتنا نحن الأربعة , هي و المرأة التي تشاركني الغضب و أنا و السرطان , و لو علمت فوزية لأطلقت آهة موجعة , و كان كل شيء قابلاً للكتمان إلا ظهورنا معاً في حوار و مسرح الرشيد و الرواق و متحف الفنانين الرواد و الروضان و المطلبي و مجلة ألف باء و راجحة و أطوار و قاعة هولير و عبد الرحمن الباشا و الخطيب فقد ظل سراً إنتهكته قصائد الياسري و كنت كاذباً مع نفسي على وجه التحديد و ليس نذلاً , في الحقيقة كذبتُ عليها مئات المرات منذ اللحظة التي إستدعاني فيها الطبيب قبل ثلاث و ثلاثين سنة على إنفراد [إنها بضعة أشهر لا تتعدى العام الحالي إجعلها سعيدة أرجوك] لم يمهلني حتى أستفسر [لا شيء يسعد المرأة أكثر من إشعارها , أنها أنثى حقيقية] لم يمهلني حتى أستفسر [المرأة لا تشعر بأكتمال أنوثتها إلا حين يزعم الرجل إنها تستحضر فحولته] , و عندما يهطل المطر , و حيث أرتوي من البكاء , أقول لها [أنا غاضب] [ألا ترتوي] [لا أرتوي منكِ] , و لا أذكر إن ليلة من ليالي العري توافقتْ مع إشتهاءاتي , فقدتُ رغبة الغضب المزعوم بعد حالة الأنفراد , و لكنني بقدرة غير قابلة للتوصيف أو التفسير , أججت أنوثتها و أستحضرت فحولة الف عام من الخوف , فحولتي مقابل حياتها , فهل كنت كاذباً ام نذلاً أم رجلاً أنتصر على المرض , أنا هذه الحثالة من الأسئلة و الشكوك من أوقف جبروت السرطان ثلاثة و ثلاثين عاماً على مواجع المطر الليلي , و في الزيارة , لعلها تسبق الأخيرة , كان أشد - دهشة , و صراحته موجعة [ثلاثون سنة يا سيدتي الفاضلة من الأنتصارات , أمر خارج سياق الطب و الطبيعة , اما الآن فيجب الأعتراف بالهزيمة , تسلل الخبيث الى العظام] و في ثلاثة أعوام جردها من الثدي الأيمن و الأيسر و شعر الرأس و القدرة على رفع الفرشاة , جردها من كل شيء إلا إبتسامتها , و كنت ألاحظ في الساعات الطويلة التي أراقبها من غير أن تخدعني (عيني) , إن جسدها يذوي ببطء تحت نظري , و في الليالي الاخيرة كانت تستيقظ على ألم في مفاصل اليدين , تتلوى , تئن , تقاوم , ثم تنهار باكية , فأهيء لها الأقراص المهدئة و أحاول تطمينها [لا شيء يدعو الى الخوف] [لو كانت أصابعي متعافية لرسمت الوجع] كانت تقول و هي تنظر الى كفيها المتورمتين [أصبحتُ صورتي مقززة] , و آخذ أصابعها بين يدي , أقبل أطراف أناملها [ليس أجمل منها] [أعرف أنك كذاب كبير و لكن حبي يسامحك] و نبتسم , و في آخر تسعة أيام بدأت أعطيها جرعات مضاعفة من المهدئات حيث كانت تلك نصيحة الطبيب الوحيدة , يتوقف أنينها و تخلد الى النوم بضع ساعات , و أغادر منزلنا ذا الغرفة الواحدة , أجلس أحياناً على عتبته أو أتخطى قريباً منه , أو أستقبل المطر و أبكي , و لم أكن متيقناً من الوقت – توقفتُ كذلك عن الكتابة , لملمتُ الأوراق و المسودات و اللوحات و أدوات الرسم و ركنتها في زاوية ضيقة , الغرفة التي زودتها بثلاثة كراس أصبح بمقدورها إستقبال أصدقاء منتظرين , فوزية لم تسمع بالسرطان و الياسري في كندا منذ ست سنوات و الخطيب مات و أنقطعت أخبار سوسن – و لكنه على الأرجح قرابة العاشرة ليلاً , الرابع من أيلول 2009 حين تململتُ في فراشها و فتحتُ عينيها و طلبتُ ان أساعدها على الجلوس , وضعتُ الوسائد وراء ظهرها , و أحضرتُ نصف قدح من الحليب و ثلاث قطع من البسكويت , أكلتها بشهية , لم تتناول الطعام منذ 47 ساعة كنت متوهجاً بالفرح , ساورني يقين , و يقيني لم يخطئ أبداً أنها تنتصر على المرض من جديد و هي تطلب قدحاً من عصير البرتقال و قطعتي بسكويت ,و سألتني , كان صوتها ضعيفاً و لكنه مليء بالحيوية [هل ما زلت تحبني] و بحركة رأس مازحة قلت لها [لا] [هل أنت غاضب] [شديد الغضب] [ألا ترتوي] [أرتويت من كل شيء , إلا منك] و أضاءت إبتسامة عريضة وجهها و دعتني الى الأقتراب منها , ألقيت رأسي برفق فوق صدرها , أحنتُ خدها الأيمن على رأسي , و يدها تربتُ على ظهري كما لو كنت طفلاً حان موعد نومه [ماذا ستفعل بعدي] لم إجبها , و شعرتُ بوجهها يضغط على رأسي [إبحثُ عن

حبيبة بديلة] [لا أحد غيرك تشتهي روحي , لا أحد غيرك يليق بمجد الحب] كانت عباراتي الرومانسية بليدة , و لكنني تنبهتُ مذعوراً إنها تحدثني عن موتها [كم تمنيت لو منحتكَ عاماً آخر من السعادة] لم أرد عليها [هذا قدرنا , لا بأس , ثلاث و ثلاثون سنة تكفي] , فقدتُ قدرة الرد و التصرف و كل ما تمنيتهُ في تلك اللحظة أن تتوقف عن الكلام [عندما تحين الساعة الرابعة من فجر هذا اليوم الخامس من أيلول , أرفع رأسك , سيكون كل شيء قد انتهى , أحملني بين ذراعيك , الصوت الذي يناديني يطلب ذلك , توجّهَ الى هناك , مقبرة محمد سكران , هل سمعت بها من قبل أنا لا أعرف مكانها , و لكنني أراها و أرى مكاني , و عندما تفرغ من دفني , عدْ الى غرفتنا , الصوت يطلب ذلك , أخلد الى النوم إسبوعاً , و في اليوم الثامن سأكون بأنتظارك , علينا إكمال المشوار الذي لم يكتمل] و لم يساورني الشك إنها بدأت تهذي , التزمتُ الصمت طوال الوقت , هي كذلك توقفت عن الهذيان , و كان رأسي يحافظ على مكانه برفق فوق صدرها , و يدها تربتُ على ظهري , و تهيأ لي إنها تجاوزت مرحلة الخطر و أستعادت بعض عافيتها , فكرت أن نسافر الى مدينة هيت , كانت تحلم أن ترسم القلعة و النواعير و جزيرة آلوس , غير أن هذيانها و الصوت الذي يناديها و مقبرة محمد سكران أقلقتني , هل حقاً هناك من يناديها ؟ هل ترى فعلاً أشياء حقيقية لم ترها من قبل ؟ أتعبتني أفكاري , غفوتُ , شيء أكيد غفوت , فقد إستيقظتُ على آهة عميقة , أبعدت رأسي على مهل عن صدرها , لمحتُ الساعة الجدارية , إنها الرابعة , و كان – كما أخبرتني – كل شيء قد أنتهى , تصرفتُ بشجاعة , لم أصرخ و لم أبكِ , أكتفيت بعبارة يائسة [مازال أمامنا وقت طويل لنحيا معاً] , و عند العاشرة صباحاً فرغت من تنفيذ وصيتها , أودعتها عند محمد سكران و عدت مثلما ذهبت , وحيداً , و لا أذكر كم ساعة أمضيت في النوم , رأسي خالٍ من أية أفكار واضحة سوى الذهول , و في اليوم الثامن ذهبتُ الى المقبرة مساء , في الوقت ذاته الذي كنا نبدأ فيه جولتنا الليلية على مدى ثلاثين سنة , كنت أفكر , كيف يمكن الأستدلال على قبرها , غير أنني فوجئت بها تقف وحيدة عند السياج الخارجي للمقبرة , لعلها وصلت قبلي كالعادة , و إستقبلني صوتها المنفعل بالتأنيب [مرت خمس دقائق كاملة على الموعد و أنا أقف عند حافة غابة من الأموات , أنت لا تدرك أي رعب هو الـ....] , لم أتابع سيول تأنيبها , شغلتني أناقتها المذهلة و شعرها الفاحم ينسدل الى الخاصرة , قلت لها [من أين لكِ هذا السحر أنت جمال يتجدد] , حقاً لم أرها بهذا السحر من قبل , و هرب الأنفعال المتكور بين حاجبيها [رجل محتال] , لم أدافع عن نفسي , كنتُ أدرك إنها لا تعني أكثر من مزاح إعتدنا عليه , و ضحكنا فيما كان ذراعي (يشبك) ذراعها , و نحن نقصد بائع اللحوم المشوية على حافة الرصيف في (حي الشعب) , جربنا من قبل عشرات المطاعم في منطقة المسبح و شارع السعدون و صدر القناة , و ضجرنا [الناس هنا يتصرفون بقوانين صارمة , و القانون يهدم جوهر الحرية و المتعة] كانت تقول , و لم أعترض , ثم اكتشفنا مصادفة متعة التسكع في الوزيرية و راغبة خاتون و كورنيش الأعظمية , بعد تناول العشاء على الرصيف , كنا أشبه بالظاهرة الغريبة على صاحب البسطة الأرضية و زبائنه و رائحة اللحم , و مع الأيام أصبحنا جزءاً من عالمهم المألوف , و في الصباح أقصد محمد سكران , أدخل محيط المكان و أنتظر ثانية أو دقيقة أو ساعة حتى تفتح باب قبرها , كنت أعاتبها من غير إنفعال و شعرها يداعب خاصرتها , و نتوجه الى قاعة حوار , لم تنشأ بيننا و بين قاسم سبتي صداقة , أكتفينا نحن الأربعة , هي و قاسم و أنا و السرطان بعلاقة طيبة , سألني ذات مرة و نحن في القاعة نهيء لرحلة طال أنتظارها الى دهوك مع مجموعة من لوحاتها [أين الرسامة التي كانت تحضر معك , أنا أفتقدها منذ مدة , سامحني على هذا التطفل] أرعبني سؤاله الغريب و قلت له [هذه هي] و أشرت بأصبعي الى المكان [التي تجلس الى جانبي , ألم تسمع حوارنا , قد نسافر بعد يومين الى دهوك] و لا أدري لماذا أحاطت الدهشة حاسة نظره , إبتعد عني و

هو يحدث نفسه [لعلك تراها و تحاورها , و لكنني لا أرى أحداً] , و من يومها توقفنا عن الذهاب الى (حوار) و قررنا السفر الى هيت , حلم القلعة و النواعير , و جزيرة آلوس عند مدخل (حديثة) , ملأنا حوض المركبة بأدوات الرسم , أنا أيضاً أخذت معي روايتين لكافكا كنت أنوي كتابة دراسة عنهما , و لكننا لم نذهب بعد رحيل الخطيب الى (الرواق) , و حين ينتصف الليل نعود الى غرفتنا , كنا نفعل ذلك طوال الشهور التسعة على موتها و نستلقي متعبين , لم يحصل أن ذهبنا الى الفراش عراة , كانت تعترينا نوبات من الضحك و البكاء , و نعيد حكاية رحلتنا الأولى الى شقلاوة و العين و الفندق , و في كل ليلة نستذكر تفاصيل جديدة , و عندما أغفو عند الفجر عادة , تنسل بهدوء عائدة الى المقبرة , كذلك في أوقات الضحى و العصر و المساء , أذهب الى محمد سكران و أصطحبها الى ساحة عنتر , مطعم ظريف تديره سيدة لبنانية لا تكف عن توزيع إبتسامتها المهذبة , نحن فقط من تحتفي بهما من الزبائن , و تصر أن تشرف على مائدتنا بنفسها [أنتما محظوظان , الحب الحقيقي عملة نادرة] و لكن السيدة عادت الى بلادها و لم يعد الياسري من كندا و مات الخطيب و مع بداية الشهر العاشر , سوسن كذلك من غير أخبار , أجبرتني أحدى صديقاتي , و هي أستاذة جامعية تدرس الأدب الأنجليزي , أن نذهب معاً الى هناك , و وافقت أخيراً لكي أثبت لها بعد أن رفض قاسم سبتي تصديقي , أنها ستكون بأنتظارنا عند السياج الخارجي للمقبرة , لأن الوقت مساء , كانت تسخر من كلامي , قاعة حوار لم تسخر و لكنها لم تصدق , و في الصباح – أخبرتها – تنتظرني عند باب القبر , و بلغنا محمد سكران في الوقت المسائي المحدد للقائنا , كانت بكامل زينتها , و كأنها على علم بقدومنا , خاتم الذهب ذو الرأسين المتعانقين , إقتنيته لها من سوق في السليمانية , كان إسمه مطعم لينا في مواجهة ساحة عنتر , و السيدة عادت الى بلادها , و دبوس الصدر الصغير على هيأة حيوان خرافي إقتنيته لها من صائغ في بابل يزعم أنه يهودي , و كانت صديقتي الجامعية تحثني على أنهاء الموضوع فالمكان هنا موحش , أما حقيبة اليد قلت لها : فمن شارع النهر , و توليت مهمة التعارف بينهما [أقدمُ لك حبيبتي ... أقدم لك صديقتي أستاذة الأدب الأنجليزي] ثم قلت لها و أنا أبعدُ ذرة تراب من القبر علقتْ فوق صدغها [ستكون صديقتي ضيفتنا على العشاء هذه الليلة , أين تفضلين أن نذهب] هذه العبارة التي لم أقل غيرها جعلت أستاذة الأدب الأنجليزي تنظر الي بأزدراء [ما الذي يجري , قطعنا كل هذه الطريق من أجل كذبة , وحدك من يرى أشياء لا يراها الآخرون] و مع ذلك , ربما أحتراماً , لم تتهمني بالجنون , إنسحبتْ الى مركبتها مهرولة , لعلها كانت خائفة مني , هكذا بدا المشهد أمامي , فيما توجهتُ الى المقبرة هاربة و صوتها المنفعل يسبقها [أية نذالة أن تأتي مع إمرأة الى هنا كيف لا تحترم موتي] و ركضتُ وراءها , فتحتُ باب القبر على عجل , تمسكتُ بالباب و تبعتها , و فوجئتُ كان المشهد بمستوى المفاجأة , فأنا بعد تسعة أشهر لا أمتلك صورة من أي نوع عن مكانها تحت أطنان من التراب , لقد نقلتْ بيتنا الصغير بغرفته الوحيدة , لا شيء يختلف عن البيت نفسه الذي ما زلتُ أسكنه بعد تسعة أشهر على موتها , سرير النوم و المطبخ و براد الماء و أدوات الرسم و الكتابة و الثلاجة الصغيرة التي أشتريناها حديثاً , حتى اماكن ترتيبها لم تختلف , و إرتمتْ على الفراش مأخوذة بنوبة بكاء حادة [تأتي و معك إمرأة الى قبري , نذالة لم أتحسب لها .. كيف تجرؤ على ذلك ها ...] : ربما أمضيت الليل و أنا أتوسل إليها [أنهم يسخرون مني , لا أحد يصدق إننا نلتقي يومياً كنتُ أريد ...] [و لكنها إمرأة] [كنتُ أريد ..] [لكنها إمرأة] و حين أطل الفجر توهمت أنني أقنعتها , هدأتْ نوبة بكائها و أسترختْ على ذراعي , نمنا بعمق , كنا متعبين , لا أدري كم من الوقت مضى , و حين إستيقظنا وجدت نفسي وحيداً ,باب القبر مقفل من الخارج , و فوقي أطنان من التراب , و لم تصدق الأستاذة الجامعية روايتي , سوسن من دون أخبار , و الخطيب مات , و الياسري في كندا , و ثمة كثيرون يزعمون أنهم رأوها في دهوك مع رجل آخر , و عين

ترمه و نواعير هيت و أزقة الوزيرية و راغبة خاتون و كورنيش الأعظمية , و مع رجل آخر , هو الرجل نفسه الذي كان يحضر معها على رواية بائع اللحوم المشوية في حي الشعب , و فوزية لم تسمع بموتها , و لكن قاسم سبتي يزعم إنها زارت القاعة , لم تكن بصحبتي و تحدثتْ اليه , و أدعى المطلبي إنه رآها قبل يومين تغادر عيادة طبيبها , و تحدثا عن فكرة الموت الجميل , كانت يقول المطلبي برفقة رجل آخر , ظننته أنت , بل لا يمكن إلا أن يكون أنت و هذا ما أكده صاحب البسطة الأرضية , و أقسم عبد الرحمن الباشا إنه رآها معي في الساعة العاشرة ليلاً عند بوابة فندق مشكور , و لكنك يقول المطلبي كنت رجلاً آخر , و تحدثنا معاً طويلاً عن فكرة الموت الجميل , و أنت , أعني الذي كنتَ الرجل الآخر , تصغي إلينا , و في إحدى محاولاتي لأقناعها , سردتُ الرواية التالية [إنها صديقة قديمة , تحديداً زميلة في الجامعة , أنا أسبقها بمرحلة , الأمر لا يعني شيئاً كما ترين , لاحظي هذه القضية على وجه الخصوص , أنا طالب فلسفة و هي طالبة لغات , قسم اللغة الأنجليزية] و كنت صادقاً في روايتي , أقنعتُ نفسي إن أعذاري كانت مقبولة جداً , و لكنني أخفيت عنها , إننا عملنا معاً أكثر من عام في المجلة التي تصدرها الكلية , و إنها أكثر من زميلة و صديقة , كنت أستلطفها و أشعر براحة نفسية في الحديث معها , مثلما أخفيت عنها تلك المرات التي تناولنا فيها العشاء معاً و سهرنا الى أوقات متأخرة من الليل , و تكتمتُ على مدى ثلاث و ثلاثين سنة عن إخبارها الحقيقة [لو لم تسافر الى الخارج لأكمال دراستها , و لو لم تظهري في حياتي لكان ...] و وحدي من توهم إنها أصغت لأعذاري و رواياتي ,فهل كنت كاذباً , أم كنت نذلاً , أم كنت رجلاً أخلاقياً لأنني أطفو على بحيرة من الأسرار التي لا يصح البوح بها في حضرة إمرأة طلب الطبيب منها أن تفعل أفضل الأشياء التي يمكن أن يفعلها الأنسان و هو يستعد للموت , و قد أحبتني بهوس جنوني , ذلك في تقديرها أفضل ما أقدمتْ عليه , و يوم عرفتها عن قرب , أكتشفت إنني في مواجهة إمرأة الهمتني معنى الحب , و لم أندم حين نذرت نفسي لها ثلاثة و ثلاثين عاماً توهجت فيها سعاداتي , و كان بأمكاني أن أعتذر تحت أية ذريعة عن إصطحابها [يا سيدتي التي كنت أستلطفها , الموتى يكرهون من يتحدث عن أسرارهم] و إستوقفتني ذريعتي : تساءلت محاطاً بنذالة الأحساس : لماذا إذن تحدثتَ من غير تحفظ أمام أستاذة الأدب الأنجليزي و أغريتها بأصطحابي الى محمد سكران ؟ هل عدتَ الى إستلطافها الذي كان أكبر من إستلطاف - ثانية ؟ و صرخت بأعلى صوتي , لا أحد يسمع الصراخ تحت أطنان التراب : سأكون نذلاً حقيقياً لو كان دافعي ينطلق من محاولة دنيئة , لكي أثبت لها بهذا الأسلوب الرخيص , إن المرأة التي أسعدتُ انوثتها ثلاثة و ثلاثين عاماً , أصبحت في عداد الموتى , و إن ما يمكن رؤيته في المقبرة هو الماضي الذي تحررتُ من تبعاته , تلك الحثالات من الأفكار و التساؤلات هي ما كنت عليه بعد أن هرولتُ الى مركبتها خائفة مني , الآن , حيث لا يسمع صوتي أحد , أدركت إنها لم تكن خائفة , و لكنها تيقنتْ , أستاذة الأدب الأنجليزي هي التي إقتنعتْ و أدركتُ و بلغتُ حدود اليقين التام , إنني لم أدفن أحداً , و ما زلت أحيا في الماضي و أتعلق به [كيف تجرؤ على أصطحاب إمرأة الى قبري] , ظلت تلك العبارة العالقة بين شفتيها مبللة بالبكاء , منذ هربتُ الى القبر , بينما زعم كثيرون إنهم رأوها مع رجل آخر , كنت أنا ذلك الآخر , و تحدثوا إليها حتى الروضان و أم وميض و نبيل جاسم و خضير الحميري و أمل الوائلي و مريم , و لكن أحداً لم يسألها عني , و مع ذلك لم أيأس , صرخت عالياً , هززت باب القبر بعنف , أعدتُ المحاولة ثانية و ثالثة و خامسة و عاشرة و على مدى تسعة أشهر , حتى أيقنت أن لا جدوى , إستسلمتُ و أدركتُ أنها النهاية !!

انكسارات هشة

محمد علوان جبر

الى... رامي

الطائر الجميل الـــذي قـــــرر ان

يغادرنا سريعا في ليلة اكتمال القمر

حينما وقف الرجل المستند الى خشبة وسط الطريق الترابية المنحدرة من اعلى القمة نحو الوادي العميق حيث بدت له من بعيد بيوت متناثرة اسفل الوادي صعودا وهبوطا لايدل على وجودها الشبحي شيء سوى الدخان المتصاعد من اعلى مداخن لا يستطع الرائي لها من اعلى الطريق تحديد شكل معين لها فبدت من بعيد كخيوط هلامية تتصاعد نحو السماء ، كان يقف فوق منحوتات الجنازير التي رسمتها الدبابات الثلاث على الطريق الترابية فرسمت اثاره في الحفر المنحوتة على التراب المبتل بضعة تكسرات هشة ..... قالت له وهي مختنقة بالعبارة

- اياك ان تقترب من الطريق الترابية لانها عرضة لرصاص القناصة التي لاتفرق بينك وبين راكب الدبابة .....

لم يكلمها ، اكتفى بهز رأسه ، لكنها اضافت بعد فترة صمت لم يقطعها سوى صوت تساقط المطر على السقف ...

- كلهم سواء ... يبحثون عن اهداف ثمينة .

اوشك ان يقول لها وهو يشير الى العكازين المركونين قرب الباب - وهل انا هدف ثمين - لكنه واصل صمته ، ازاء عويلها الصريح والمتصاعد كهلام الدخان الذي كان يتطلع اليه من بعيد .....

- لااعتقد انك او انا او حتى هم يعرفون لماذا يضربون كل من يسلك تلك الطرق المؤدية الى المقبرة ...لم تصدمه العبارة فواصلت بعناد .....

- هل هم اعداء لمن يموت فقط لانه ميت ام لانه دفن فيها ... ام هم اعداء لمن يدفن احدا او يبني قبرا .....

اوشك ان ينهي الطريق الصاعدة نحو التلة الترابية والشارع المنحوت وسطها ، ولم يبق ليصل الطريق المنحدرة

نحو المقبرة الصغيرة الا القليل ....
- لم تصر على الذهاب الان وفي هذا اليوم الذي لم يكن في حساباتنا ..؟
تجاهل سؤالها كأنه لم يسمع شيئا ، طلب منها ان تزيد كمية الاسمنت التي ثبتها في صرة على ظهره ، لكنه اضاف حينما لمح مساحة الاسى في عينيها
- اخاف على قبره ياحبيبتي من ان يجرفه هذا المطر ، او ربما تحفره الكلاب
- سأذهب معك
- كلا ... قالها بحزم لكنها قالت بتوسل ،
- للمساعدة في الاقل ، من سيساعدك في حمل الطابوق او الصخور وكيف تستطيع ..... بعكازيك ...؟
ادركت انها كانت صلفة معه لكنه واصل صمته محتملا صلافتها لانه لم يكن قد فكر قط في الطريقة التي سيبني فيها قبر ولده وحده.... لكنها واصلت اسئلتها بالحاح موجع يشبه اشارتها الى عكازيه..
- لم الان، لقد اتفقنا ان نبني قبره بعد اسبوع ؟
لم يستطع ان يوازن جسده فاستند الى جدار الغرفة وقال بهمس كأنه يحدث نفسه...
- صدقيني ياامرأة اني برغم كل شيء اكاد اعوي بقسوة ربما توازي المك .. وصبرك ممارسا مايمكن ان تمارسه الروح التي تتقدم باستقامة نحو مصيرها.... عواءا لايشبه عواء احد .. فهو يمخر المسافات من افق الى افق ، عواءا وسط فضاءات الجبل المنخور بالكتل الحديدية التي ترسم جنازيرها الحديدية خطوطا تشبه اقواس السماء ، كان يصرخ باعلى صوته ... صدقيني – وكان يدرك انها تصدقه دونما رجاء- حالما يحل المساء على ذلك المنحدر المسور بالصخور... ذلك المنحدر المنحوت في عقلي بلا ارادة مني ، ارى ضلالا كبيرة تشبه سفينة هائلة قادمة من مجهول ما، ربما هو التلة حيث تهبط في الانكسارات الهشة وترسو فيها .. ربما بما يكفي لتحريك السكون او شيء ما يشبه رفيف اجنحة يتجمع في عقلي يحاصرني ، انه يصرخ بي
- (ابي ... ابي ..)
وها انا اسمعه الان كما في كل الازمنة .. بوضوح عجيب في هذه اللحظة ، ارجوك دعيني اذهب ... هل تسمعي ماسمعه الان ، انا متأكد انك لاتسمعين ماسمع ، انا متأكد انك لست صماء او.....
تحول جسدها الى خيط متوتر ومشدود يكاد ينقطع بارتدادات لااحد يمكنه ان يتحمل ضرباتها ، فلم يقترب كثيرا منها .. بقي يصارع هواجسه وهو يدفن وجهه بالجدار قبل ان يصرخ :
- اخاف على القبر وكذلك وهذا مهم عليكِ .. فارجوك ان تتركي لي حرية الحركة وسط جهنم .
لم تتحرك من مكانها ، بقيت متوترة وهي تراقب خطواته المتأرجحة وفمه المزموم تارة والمفتوح تارة اخرى على سعته
(كان الطفل يصرخ بي وهنا خصوصا في هذه الغرفة الموصدة ابدا - مصدر عذاباتنا – لكني لم اكن استيقظ الا في اعماق الظلمة وانا اسمع صراخه يصلني بوضوح من الجانب الاخر
- ابي ... ابي ... بت الان وخاصة في اخر الليل ارى ضوء القمر ،لم يعد التراب يحجب عني ضوءه الفضي المشروخ فأنا ارى كل ليلة نصف قمر بلون ونصفا اخر بلون مختلف عن الاول .. قالها لي بوضوح غريب ... و فرحت بهذا ، لكني الان ادرك انه في خطر

وسط حفرة مكشوفة في الجانب الاخر من الوادي ..... اخشى عليه الكلاب والسحايا وكم من المرات طلبت منه برجاء ان يترك تلك الحفرة السوداء في الجانب الاخر من الجبل ويأتي الى غرفتنا هذه التي كنت ارى الطفل فيها كل ليلة وهو منتصب بجانبي يضع اذنه على صدري واردد بفرح (انه ينصت ... ها .... ها .... الى شيء ما ... لااعلم مابي ، لكني اقول لك الان .. ربما هو صوته او صوت المطر على السقيفة ...؟ لااعلم ، فانهض وسط الظلمة ، احاول الوقوف لاقترب منه ، ان المسه ، لكن خطواتي وهذا شيء عرفته لاحقا كانت تفزعه رغم انها الشيء الوحيد الذي كان يمتزج مع انفاسي التي تشبه العواء ، ماذا تقولين ياامرأة لااستطيع ان اؤجل شيئا مهما حدث ، لقد قررت ان اكرس كل مافي الخطر من معنى لكي اوقفه بهذين العكازين) .....

لم يدرك الرجل الذي كان يخترق الطريق المتجهة نحو القمة والمستند الى عكازين ان رأسه كان في تلك اللحظة وسط منظار بندقية القناص الشاب المتمدد خلف تلة صغيرة في اعلى الجبل ، وحينما لم يتح له منظاره ان يرى شيئا اخر سوى الرأس المغطى بالشعر الطويل المنسدل على الجبهة ، حرك المنظار الى اقصى حدود الرؤية فيه فوضع الرأس في مدى منظار البندقية حيث علامة – الاكس – وسط الرأس تؤكد ان كل شيء يسير بانتظام ، لكنه انتبه الى الخيط الذي رسمته خصلات الشعر ، ردد مع نفسه

– هل ان مااراه رجل ام امرأة.....؟

انزل المنظار ، اسفل قليلا على الوجه ، لم يبد له شيء اكثر مما اوحته اليه الخصلات ، كان وجها لاهو لرجل او لامرأة ، هبط قليلا الى العنق ، الى الكتفين اللذين وجدهما واسعين ، وهذا مازال الشكوك بانه ازاء رجل بخصلات تشبه خصلات امرأة ، وقبل ان يصعد بالبندقية الى اعلى حيث علامة الاكس نحو الجمجمة ، قرر ان يهبط الى مكان النهدين ، فوجيء بانتفاخ في الصدر ، وسأل نفسه

- هل هما نهدا امرأة ...؟

هبط اكثر نحو الخصر (اه .. انه خصر امرأة)... اما الحوض فهو مختلف تماما لايشبه حوض امرأة او حوض رجل ، هبط بالمنظار كثيرا فكانت المفاجأة حينما لمح عكازين يحملان تلك الصور الرجراجة التي كان يراها عبر منظار البندقية ، الصور التي بناها للشخص الصاعد نحو التلة خلف الدبابات الثلاث التي مرت قبل قليل ، كان العكازان واضحين في مدى رؤيته مما اغلق اي سبيل للشك ، لكن مااثاره مرة اخرى تلك الخطوط الواضحة لجسد المرأة الملتصقة برجل العكاز وهمس مع نفسه ....

– الى اين يمضي رجل بعكازين مع امرأة في الطريق الذي تجوبه الدبابات ...؟ ، هل هما يحاولان ان يفعلا شيئا،... قالها بفتور وهو يلمح الرجل الذي كان يسير ببطء ، سيرا متقافزا ولم يكن يحمل شيئا سوى صرة على ظهره بانت واضحة ، اعاد المنظار الى مكانه وبدأ يراقب الرجل المبتور الساق بعينيه المجردتين الذي بان من بعيد كخيط يعلو ويهبط سالكا الطريق المؤدية الى القمة حيث سبقته اليها ثلاث دبابات رسمت على ارض الشارع الترابية منحوتات ثلاثة جنازير تداخلت فيما بينها وشكلت فوضى منحوتة بعمق على التراب المبتل

في الجانب الاخر من الوادي بدت الطريق الهابطة نحو المقبرة المسورة باحجار بيض ، لم يكن رجل العكاز او المرأة يدركان انهما كانا في ذات الوقت وسط المنظار الاخر الذي كان يعلو فوهة اخرى مصوبة نحوهما ، فوهة الدبابة الاولى التي توقفت بعد ان تجاوزت الدبابتين وبلغت القمة لكنها انحدرت قليلا ، فقد سلكت طريقا ملتوية تؤدي الى الجانب الاخر من الجبل بعد ان سحقت بضعة احجار مرصوفة تشكل جدارا للمقبرة ، وقبل ان يضغط

جندي الدبابة على الزند ، وضع رأس الرجل في مدى منظار بندقيته لكنه قرر ان ينتظر قليلا ليعرف مايمكن ان يفعله رجل بساق واحدة وسط مقبرة مهجورة .....؟

تقدم القناص الشاب متجها الى القمة سالكا طريقا يعرفها مبتعدا قدرالامكان عن مدى الرؤية الذي يمكن للدبابات الثلاث ان تكشفه فيها ولكن في تلك اللحظة ادار رجل الدبابة المرقاب ، رأى من بعيد امتدادات السهل ، كان في اعلى القمة يراقب الحركة في اسفل الوادي بلا مبالاة واحس ان الهواء اخف كثيرا ، وقال كأنه يؤدي صلاته مع نفسه بصوت مسموع...

– لاشيء مثل هواء الجبال في القمم ....حتى الخوذة تبدو اخف .... حينها كان رجل العكاز والمرأة الملتصقة به ينقلان صخورا صغيرة يحملانها بصبر ويجمعانها قرب قبر لايختلف عن غيره من القبور سوى انه كان اصغرها ، وكانت عيونهما تراقب القمة لكنهما لم يستطيعا عمل شيء سوى الاندفاع بانحياز كبير خلف حواسهما بعيدا عن حواس القناص الشاب المتربص بهما وبالاخرين ، او برجل الدبابة ... حقا انهما تخيلا نفسيهما حينما بلغا القمة انها كادا يلمسان السماء ... ولم يدركا ماكان يفكر فيه رجلان يصوبان بندقيتين بمنظارين حساسين نحوهما ، انشغلا عن كل شيء بنقل الماء من النهر الصغيرالمحاذي لسور المقبرة والصخور المنتشرة في اسفل الوادي ، مارسا هندسة فطرية في بناء مكان يمثل لهما مقدمة القبر ومكان مفترض يمثل نهاية القبر، ردد رجل العكاز مع نفسه وهو يسمع انكسارات التيارات الهوائية على القمم ، وتحديدا القمة التي عبراها

- انا اصعد نحو السماء ....

قالت المرأة – اننا كدنا نصعد الى السماء لكن كلمات رجل العكاز وهو يحاول ان يشرح لها .. وهما يصعدان

الاشكال القاسية القريبة من القمة:

- نحن نصعد نحو السماء لننحدر الى القبر....

حقا نحن نقترب من السماء رغم تخشب جسدينا من التعب ولم يكن نقل الاسمنت وعبورنا كل هذه المسافة متجهين نحو القمة ومنحدرين منها يشكل اى عبء على احد سوانا ، كنت اشعر حقا اننا نقترب من السماء بل كدنا في احيان اخرى نلمسها.....

حالما وصل الشاب الذي يحمل بندقية القنص ذات المرقاب اول الطريق الترابية احس انه يكاد يطير متجها نحو مكان ما وسط المجهول ومحاطا باحساس كل من يصل قمة ما حيث السماء قريبة ، لكنه احس بقشعريرة اخترقت جسده حينما لمح من بعيد جندي الدبابة يصوب بندقيته نحو مكان ما في اعماق الوادي، حينها احتمى خلف صخرة صغيرة وسدد المرقاب نحو المكان الذي كان يسدد اليه الجندي ، ومن مكانه العالي حيث كان محاصرا بالغيوم ، رأى بوضوح في الجانب الاخر من الجبل رجل العكازة والمرأة الملتصقة به وهما يعملان بصبر وسط المقبرة ، ينحدران في الوادي مبتعدين عن قبر ما ليعودا اليه وهما يحملان صخورا صغيرة يكومانها قربه ، وينحدران ثانية وهما يملآن دلوا صغيرة بالماء من النهر القريب الذي يخترق الجبال منحدرا مع انحدار السفح قريبا من جدار المقبرة ، وكان الرجل يحمل عكازا بيد وشيئا اخر باليد الاخرى .....

قال رجل الدبابة

– انها مستويات مختلفة الخطورة واخطرمافيها هذا الوادي الذي امامي والذي اكاد اكوره كمنديل وارميه في الجانب الاخر من مدى رؤيتي، لكنه وسط مرقاب بندقيتي او البنادق الاخرى التي تمسحه طولا وعرضا يبدو مجهولا رغم اني امسح الوادي والقمم المقابلة لي بالمنظار ، فلا اجد سوى الارض الخضراء ، وتلك العلامة المتقافزة امامي ، المنحدرة وسط

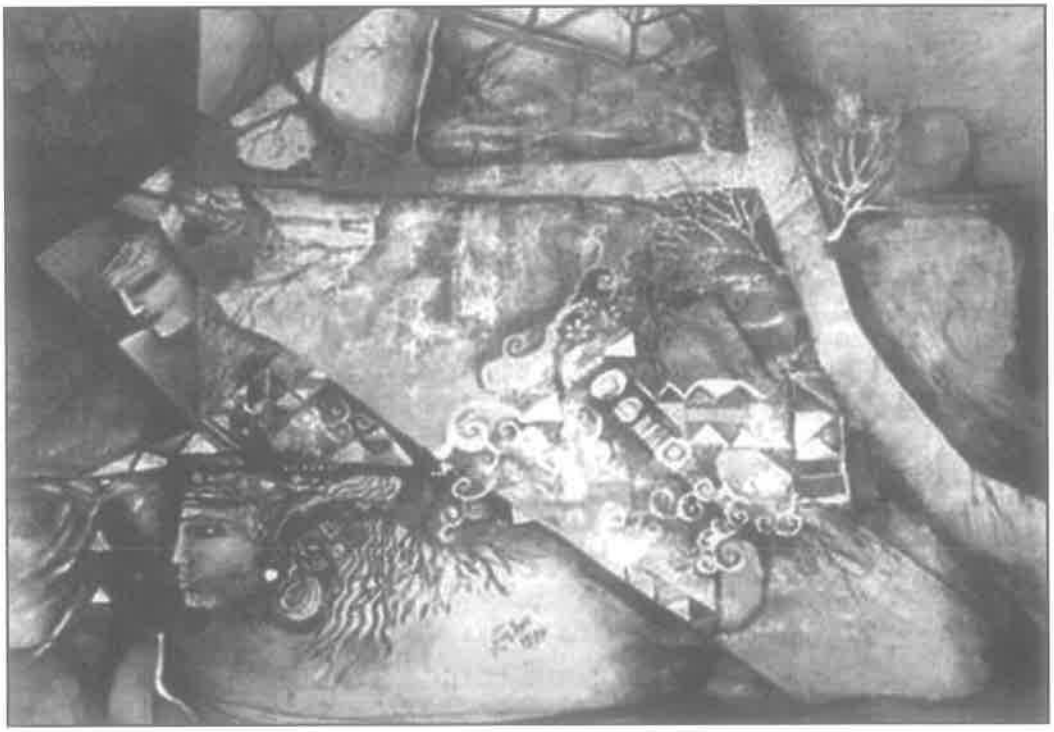
المقبرة ،لااجد شيئا ذا اهمية ، انها تشبه علامات باهتة تراوح قرب مكان ما ، هل هو قبر لتلك العلامات ام انها تريد ان تؤكد موتها لتحفر قبرا لها .....؟ ومن ذلك العلو ،وربما بسبب المرقاب بدأت احس بالم في عيني اليمنى ، كانت ضآلة الاشياء تتضح بل تتضخم بشكل لم أألفه من قبل ربما هو انسجامي مع مساحات الخضرة في السهل ، ولم يكن سوى رجل بعكازين وامرأة ملتصقة فيه وهما ينحدران نحو الوادي تارة ويصعدان تارة اخرى ، يشقان طريقهما وسط الارض المعشوشبة في خط باهت يتجه مباشرة نحو المقبرة، وقبل ان يضغط على الزند ، كاد الرجل والمرأة ينتهيان من بناء القبر الصغير ، الذي لم يعد صغيرا ..... امسك الشاب بندقيته بتوتر وترقب وكان يدير المنظار متنقلا بين الدبابة الكامنة في المنحدر التي تصوب بنادقها نحو الوادي والرجل والمرأة المنهمكين في بناء شيء ما ....

- ربما قبر ....؟
- قلت لك الان اصبح المكان امنا ...

صمتت المرأة قبل ان تقول له

- ليس اكثر من انجرافات التربة والوحوش التي تجوب المقبرة
- اليس هذا مااتفقنا عليه ..

كانت المرأة ترجو شيئا اخراكثر من هذا لكنها وقبل ان تنطق بحرف .. سمعت ازيزالرصاصة الاولى ، امسكها من خصرها وناما معا متقرفصين قرب القبر الذي لم يعد صغيرا اشار لها نحو مكان ما في الوجهة الاخرى المؤدية الى الطريق اللولبية المؤدية الى المقبرة مباشرة حيث ازت رصاصات اخرى قريبة منهما ، كانت الفوهتان متقابلتين تماما وكانا وسط المنظارين يراقبان تمركز رأسيهما وسط علامات الاكس التي تخيلاها وهي تتراقص قربهما ، فيهربان ولكن ليس ابعد من القبر الذي كان درعهما وهما يحتميان فيه ، وتحول في لحظة هلعهما اكبر مما كانا يتصورانه عن حجمه قبل ان يحاصرهما ازيز رصاصات اخرى قريبة هذه المرة منهما ، كانت الفوهتان متقابلتين تماما وكانا وسط المنظارين يراقبان فقط ولايعرفان مايمكن ان يفعلاه سوى الاحتماء بالقبر الصغير الذي لم يعد صغيرا .



كان مزهرا مثل شقائقه

حميد الربيعي

جسده على بياض الكفن كشقائق ترصع ارضا ندية قدمنا الى المستشفى ..... افق يا زوجي ... قالت عشتار وجروح الحبيب ورد احمر ترقد الى جانبه .كنا فوجا اصدقاء واحباء وعشتار في المقدمة تسبقنا خطوات نحاول لحاقها لكنها تصفق البوابة بيد انها تتيه في ممرات المستشفى. حزنها يدفعها لان تختار بابا يلج بعدها ممرض كان طوال لهاثها يستبين الطريق المؤدي الى جثته. تبعناها حزانى لم تكن تبكي.. افق يا زوجي.. تهز بدنه الذي تفصد منه العرق وكاد يجف. تنحني طابعة قبلة على الشفتين ... لم هما باردتان ؟.. نرفعها واجمين مرتعشة الجسد. نحن واقفون وهي لجة الهذيان تنادي اصواتا نعتقدها غائبة عن ابصارنا لكنها تسكن معها وفيها .

انت بالامس قبلتني بحرارة .. نحن واجمون .. الاصوات تتقاطع وتجعل بدنها يختض كما السخونة حينما تنتاب المرء حمى صفراء , تتراقص الصور. كان يقبل الشفتين بنهم وعشتار تلد لذة بهيمية. ياخذها بين الذراعين لترقد على الارض. يكره الاسرة ينتزع القميص ..... دائما دعيه مفتوح عند منحدر النهدين ... يندلقان ككرتين من الثلج الابيض. ينصهران باناملة .. يلثم منها الاطراف .. تصرخ تحته ..

صوتها كصهيل فرس محمرة بوجد الشهوة , تمتد يده لارخبيل

جميل. يلجه زورق يلاطم امواجه بعنف ومياهه تحتضن القادم بصخب ينم عن جوع .. يفترس الوجود ودوائر المياه تتكور عن بؤرة حرارة الالتقاء. تسيل زبدا وملحا لزجا. يرقد الى جانبها مقبلا الثغر .. لم هما باردتان ؟.. نتقدم لنحيط بجسدها المرتعش. تتعالى اصواتنا بعدما هدأت اصواتها ..وجدته مقتولا عند جسر الكولا .. نتبين الجثة لحظة ما خرجت عشتار. ثمة اكثر من ثقب ممتدا من اول العنق حتى موضع القلب ..لم خرج لوحده ؟ كنت دائما ارفقه ..وصوت آخر لحظة دنوه منه : لم نكن نتوقع ما حدث له

تتشابك الكلمات لتغلف جو الغرفة بطنين خانق . العاصمة بمتاريسها لم تشهد مثل مقتله .كان مزهرا مثل شقائقه

استطاع االكاتم ان يواريه بمجساته التي تمتد لخارج الروى .. ليته بيننا لقد كان جسورا .

لم تتمالك بان تستمر هذه المنقبة فعج صراخ عشتار من الممر .. لن ياخذه احد ا هذا بلده .. اليها ... اليها يذهب . تدافعنا عند الباب .لم نمرق سوية . عدة جنود وبالوان مختلفة ينسحبون مبتعدين عنها وهي شاهرة سلاحها بالهواء. نرجعه نحن لغمده وتبقي يدها متصلبة باتجاههم. وراء البوابة يولولون باصوات مندغمة لكنها مثل الهسيس . تختنق مع ابتعاد الخطوات لنحمله

الان .. صوتها خافتا ياتينا من سراديب مظلمة وبعيدة
تنسحب بهدوء. الرؤوس تتدلى على الاكتاف. كأن حبال الشنق لم ترفع بعد لكننا ننسل خارجين من جديد لعشتار .. تقف مبهوتة تطالع الوجوه وشفتها ترتعش بكل الاتجاهات .. ماذا ؟ اثمة امر آخر ؟.. يتقدم ابن عمه بنظاراته الطبية تهتز مع كلماته .. اذهبي انت سابقى لحراسته الليلة . بيد ان انفه الذي يشيه المنقار ساكن كالصخر . غدا يتم التشييع . تريد الاعتراض لكنه ثبت نظاراته فوق وجه يابس كحطبة مهملة في غابة . اهدلت يدها المعلقة في الهواء واتجهت نحو البوابة . نحن واجمون نتطلع اليها والحزن يحيل الصمت لكابوس يفترس ارواحنا؟
الريح في الخارج تصدم وجهها من كل ناحية . تلطم ذرات الغبار خديها فتعجن بالدمع وعندها يصبح الوجه بلون التراب .
ستمطر غدا .. هي تصدق حرصها.. سيبعث من جديد انا اعرفه هذا النعمان الحبيب ..كانت اول عبارة تفوهت بها صباحا بعدما ظلت طوال الليل ترددها بين الجدران .الى النوافذ تكتبها في الكتيب الصغير الذي يحفظ مواعيدهما واوقات العمل اليومية الذى لم يفارقها ابدا حتى عندما عبرت حدود مدينتها هربا

- نعمان لا ارغب ان ارمي الدفتر
- ولم ترمه يا عشتار
- امامنا نقاط تفتيش كثيرة واخاف يضبطه شرطي –
- لا تخافي فالخنزير لن يقدر ان يمد مجساته لهنا وسنمر بسلام .
- حقا اجتزنا االنقاط بعد حملة شهرين من المداهمات
- .. اذن ما الذي تبغيه الان نعمان ؟ وعدتني وقتما دخلنا هذه المدينة بان لا تعود لعالم الظلمات

فى مدينتنا حينما تفعلها احضر العدة. طير يشبه بياض الكرة الثلجية ونبع الماء وشقائقك الحمراء واقف وقتا لا اظنه قصيرا باحثة عنك لانتشالك من عالم الاموات لكننا الان عند جرف شط يا نعمان ترى من يضمن لي انه كنبع عين التمر ؟
هذه المرة خائفة لكن سيبعث من جديد انا اعرفه هذا النعمان الحبيب ..كان قد انبلج الصبح. كثيرا من الغيوم تتجمع سوداء وبراقة كعيون النمر. تتطلع الي.. انا عطشى ايتها السماء فلينزل مطرك ويبلل هذا اليوم فشقائقه لا تنبع الا بمطرك. هلم تعال انه اتى.. تعالي معنا للتشييع والدفن.. بعد طرقات الباب ينتصب ابن عمه. نظارته تغطي بطبقة البخار المندفع من منخريه وفمه المرتجف بردا ..لن اذهب سيعود الليلة حيا ..يفتح شفتيه يود القول ..عشتار.. يغلقهما ثانية.. نعم انا عشتار سابحث عنه واعيده حيا ..ينصرف مقهورا والكلمات وراءه على السلم.. هيا انصرف ..لم اكن اتخيل انها تجابهني بهذه الحدة. انها عشتار. تلك النورسة الجميلة التي تفيض رقة وعذوبة.. لندعها تهدا فلا بد ان تقدم وتنظم الينا. لن تترك هذا المطر يتساقط وهي جالسة في شقة خاوية بعد رحيل حبيبها ..انه كاهني ومعبودي.. اذن ..لماذا عشتار لا تاتين لنشيعه ؟
الجو ممطر والموكب يسير بسكينة. يتالف من مجموعة كبيرة جاءت رغم المطر والبرد لتودع اعز الاصدقاء واقوانا عزيمة وجهد .استغرق الطريق من المستشفى حتى مقبرة الشهداء نصف ساعة ترى متى نصل منذ ساعتين ولا زلنا في المنتصف .اه انه يوم متعب وحزين فبعد ساعات من المشاحنة مع ذي الملابس الكاكي الى الحفار الذي لا يستيقظ ولا زلنا عند منتصف الدرب .لتخلد روحه وننفذ رغبته.. مروا بجنازتي على اماكن عملي.. سمعا وطاعة ايها النعمان.. تجاوزنا قبل لحظات مقر الجريدة ..هل تذكر ؟ كانت كتلة هامدة من

الالات .
نعمان نحن في حالة حصار ويجب ان تشتغل المطبعة يجب ان لا تعطل الصحيفة ونفذت الامر حتى انهم لم يوصلوا لك كتاب الشكر ا لماذا دائما تتعب وتوزيع.. الجريدة اكبر من كل شكر.. كنت تضحك ملأ شدقيك. يمر الموكب رزينا ساكنا الا من مظلات ترفرف كاعلام سوداء قبل ان نصل المقبرة .
علينا عبور نقطة تفتيش. اشارة مرور بهذه المدينة كما يحلو لك تسميتها ودونها محطة الاذاعة

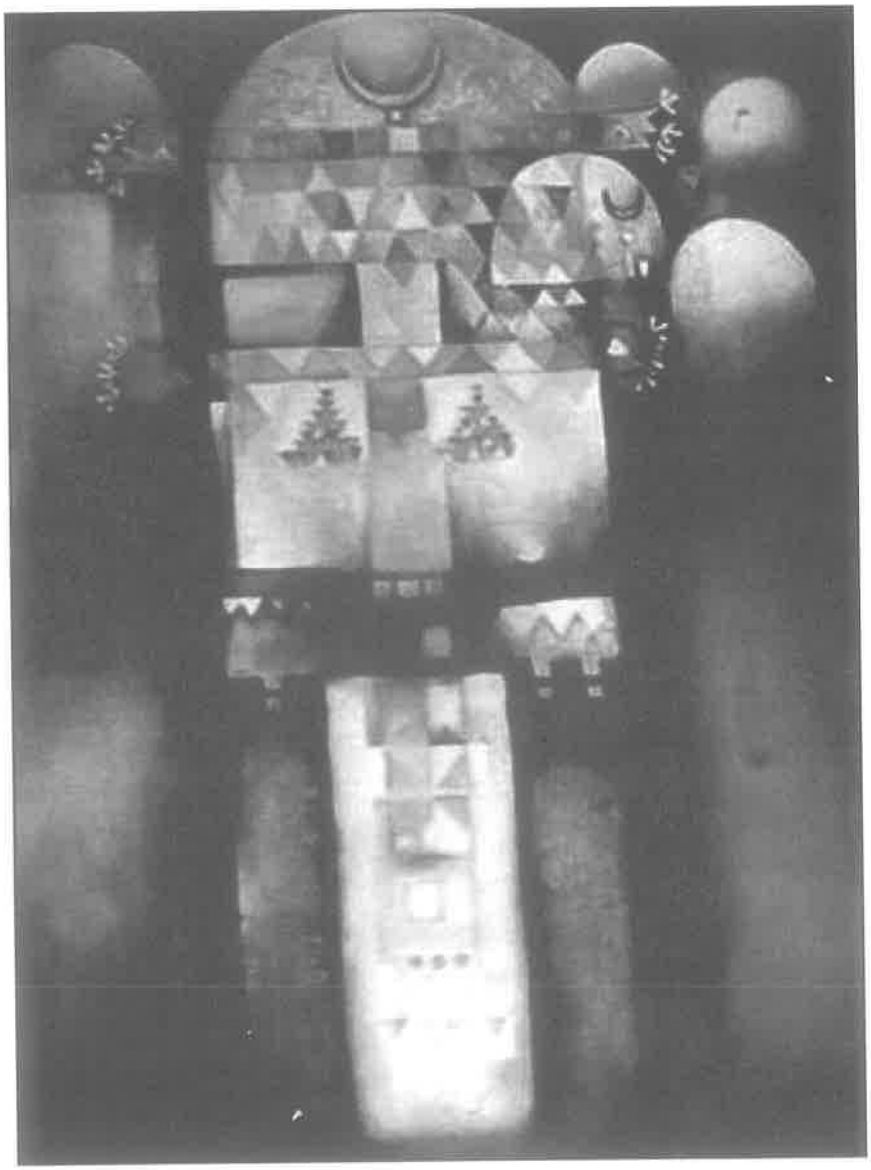
..ايه نعمان انهض فالاذاعة معطلة . انهض.. دوت صرخة كانفجار قنبلة كل الوجوه تتطلع ناحية مصدر الصوت.. ايتها العزيزة اخاف ان يبح صوتك .
عشتار لا تظهر لكنه صوتها. حتما تاتي لكن لم تتوارى. ربما تواكب الجثمان من الجهة الثانية ..من يعيد الارسال غيرك ؟... صراخ هذه المراة مخنوق حقا.. من يعيد البث؟.. قبل يومين اخبروني يا ابن العم ان جهاز البث عطل .فخرج متوجها صوب الاذاعة. لم اساله عما يجب ان يفعل فانا اعرفه مهندسا بارعا لكن خط الثقوب الممتد من اول العنق حتى موضع القلب منعه من الوصول. انتفضت عشتار , اذهبي الآن ..الموكب عاد لسيره البطيء .
اشارة خضراء وبوابة المقبرة امامنا. القبر متران بالطول , ومتر ونصف عرضا يكفي لهذه الجثة الضخمة والتي لم تنكمش نهارا وليلو و منتصف نهار آخر , تمطر فيه السماء. تلقي نظرة بعدما كشفنا عن الوجه بابتسامة مذبوحة تتصلب بين التقاطيع .
""الا هل شاهدت يوما وردة تفوق احمرارا
وردة نمت في ثرى ملك نزفت هناك دماءه
هذه الزهور التي تاهت فيها الحدائق
انما قد سقطت في حضنها من خصلات راس كان يوما جميلا .
بربك من يدري من اي شفاه جميلة لا نراها قد نما الورد "" >!<.
احتضنت الارض الجثة عندئذ توقفت عشتار عن الغناء كان صوتها نديا .. نعم يجب ان يكون ذاك انا عشتار .اذ لم اغنيه بهذا الصوت فلمن دونه ..
ستنسحب الجموع. لقد تركوا بقربه باقات جروح الحبيب. لتكن جهة الشط ايها االنهر لا تخني ولا تكون عين تمر.. اخاف بيد انه لابد ان ينهض في مدينتى كنا نركض سويا بعدما نتواعد بعيدا عن اعين الاهل. هو فتى جميل وانا اعشقه .ازقة الحي لم تعد تستوعب هذا الحب. فلتجري يانعمان الى النبع من يحلم ان حبي يفيض على جرف المياه المتدفقة.. انا ابن المياه العميقة.. حقا نعمان وكيف ؟؟ ياخذني في احضانه لنرقص او يعريني. جسد في تكويره العشرين ينهال عليه قبلا ولثمات رقيقة كانما تيار يمسني .
نعمان ازرع باحشائي خصبك , نعمان تعال لكنه يغوص في المياه الزرقاء العميقة المتدفقة من الاسفل كصنوبر. يتركني اتحرق , نعمان تعال لا اريد ان انطفيء. حبيبي يجب ان اتطهر بهذه المياه ويمرغلني على الرمل الرطب جسد تحته يشتعل حبا المياه. الصافية تعيد قواه .. ايها الشط لا تخني .
اقف عند الضفة .الوقت عصرا. تكاد ان تغرب شمسه .اشعتها الارجوانية تصبغ ما حولي حتى ثوبي الاحمر يبرز الآن اشد تلوينا بانتظار توارى القرص. ساغرف قليلا من الماء عندها ياتي طائري الابيض. يحط فوق الراس. ترفرف اجنحته ثم يستقر بين كفي. منقاره يرتشف الماء . لا تشربه ايها الطائر خذه الى الشقائق .هناك تعال واتبعني .
..ايه اتبعك. لا يهم نحن سوية. انت تحلق في السماء وانا اطير هنا قريبا من الارضز انظر انا

اعرف الطيران ايضا. سنصل معا. هيا الى الحبيب. بيني وبينك امتار لكن معبودي ليس بعيدا. عندما تتعب حط على كتفي .هذه المقبرة اسقي الشقائق ..... من وضع له عيدان البخور؟... يا الله هذه الطيور. اولئك المتجمعون حوله وذلك الثوب الاحمر الذي يرتدونه جميعا. انه يوم التجدد سقيت الشقائق .. الرحمة . لا تجعلني ابحث طويلا عنك نعمان . كان البخور يتصاعد في الهواء كانه يحيي الحواس الساكنة بعطره الحاد. فيوقظنا من هجعة الموت . نعمان اين انت .؟.. هل بدأ البث في الاذاعة ؟.. لا يا حبيبي ينتظرونك .. اذن انا قادم لا بد ان يستمر الارسال.. جسده على بياض الكفن كشقائق ترصع ارضا ندية .قدمنا الى عين التمر .

---

(١) من قصائد عمر الخيام

(٢) تستمر القراءة من جديد



الأصوات

ناجية الأوسي

هل كنت مخدر العقل يومها ؟ . مؤكد أنني كنت مخدر العقل .. وعينا قلبي الأحمق لم تبصرا جيدا كل شيء . ما الذي أصابها ؟ , يوما بعد آخر تبدي لي غرابة لا افهمها . كان بوسعي معاندتها ورفع صوت التلفزيون وسماع التعليق على المباراة بشكل واضح , حتى لو كان المعلق ينعق كالغراب , لكنها كانت ستصر وينتهي الأمر بثورة غضب محسومة لصالحها , ثم تغلق التلفزيون .

منذ أن صار سمعها مرهفا , لا أذكر متى , ولا ادري لم , جعلتنا نتكلم دائما بصوت منخفض , أخفض من المعتاد . خفضنا نحن أصواتنا وظل صوتها وحده مدويا لايهمها حتى ان كان لا يلائم موضوع حديثها . ولم تشعر مرة بأنها متجنية .. أخشى أن يأتي يوم نتحاور فيه بصمت .

والآن صوت التلفزيون . عجبا كيف إنني احتملها ! . ولكن , لم أضن نفسي لأفهم غرابتها .. أليست شيئا من غرابة أهلها ؟! .

فأبوها , الرجل الذي شرب أبناؤه من كفيه , ليس هو ذاته الذي تقدمت أليه خاطبا فيما مضى واستحوذت على روحي هيبته ورجوت قبوله . أنه واحد آخر لا يشبهه . رجل على الدوام يتجول في البيت بمطرقة وكيس مسامير , يدق على الجدران أو في كعوب الأحذية القديمة . أن لم نشاهده بأعيننا فإننا نسمع صوت دقه على المسامير . وأخوها الأكبر , فخر أبيه , ترك كل شيء وارتحل إلى أقصى الأرض باحثا عن حياة جديدة قاطعا كل خيط أمل بعودته .

- ما هي نتيجة المباراة ؟
- لا اعلم . لم أتابعها إلى النهاية .

وهل تدعنا أختك نفهم شيئا أو نستمتع بشيء ؟

هذا الآخر .. فجأة صار آكل النباتات شغوفا بكرة القدم , وهو من بعد فصله من الجامعة يقضي غالب وقته معتزلا في غرفته . يقولون إنهم لايعرفون سببا لفصله لكن أنا اعرف . فمن يحمل عش غباء فوق كتفيه يحصل له ذلك , ولو لم يكن غبيا لما أضاع أربع سنوات من الجهد والمعاناة .

حتى العجوز , مرضها غريب . المرأة تداهمها بين حين وآخر حملات من الألم مرعبة , تربك الجميع . ويجيء أطباء ويذهبون ولا سبب يعرف لمرضها , ولن يعرفوا أبدا .

- هيا استعدا , حان وقت عودتنا ويجب أن تناما مبكرين .

ها .. ها هو صوتها يجلجل كأنه نذير حرب . ما ذنب الولدين ؟ . آه .. أحمد الله أن ولدي يتمتعان بصحة وفطنة عقل تهديهما إلى مستقبلهما بأمان . بورك فيهما .. ابني أبيهما .

نشر جناحي نسر وضم إليه الولدين بقوة ثم أشار لزوجته ولهما ليتجهوا ناحية الشارع الفرعي الذي قطعوه في الصباح عندما جاءوا لزيارة الجدة المريضة . كان محرما لسنوات المرور عبر هذا الشارع , ولا أحد يعرف سببا غير أن دائرة أمنية تملكت واحدا من بيوته , ولا السبب الذي دعا إلى فتحه لمرور الناس من جديد .

كان المساء معتما والفضاء أمام أعينهم مضبب بضوء بنفسجي باهت تنفثه مصابيح الشارع . ولم يكن ثمة ضوء غيره سوى بعض خطوط رفيعة متوازية بدت من وراء الستائر المسدلة على نوافذ البيوت . كل شيء من حولهم كان ساكنا وتمنى لو انه استطاع المضي في هذا الصمت أطول وقت ممكن لكنه كان مرهقا وبحاجة شديدة للنوم . غير إن السكون كان مشوبا بشيء غامض يبعث الهواجس في القلوب .

دخلوا الشارع الفرعي , وكانت بعض البيوت والدكاكين المجاورة للبيت , الدائرة الأمنية , مهجورة . ساروا دون كلام محاطين بالهواجس المريبة . ساروا بخطوات حريصة على أن لا يصدر عنها أي صوت وإلا.. فهو ذنب حصى الشارع المتطاير من تحت أقدامهم . الضجيج الواسع في النهار يمتص كل أصوات الحياة ويمزجها ببعضها , لكن في سكون الليل حتى الأنفاس لها صوت مسموع . تناهى إلى أسماعهم صوت , أو صدى صوت مكتوم بعيد . بل أصوات بعضها كأنها آهات وبعضها تضرعات إلى الله . نظروا إلى بعضهم برعب وعيونهم تفسر ماسمعوه . كانت أصوات رجال يعذبون . أمسكوا قلوب بعضهم بأيديهم وساروا بنفس حذرهم ينظرون صوب نهاية الشارع .

لم البكاء بحق الله ؟ , منذ دخولنا البيت وهي تبكي بلا توقف . حتى الولدين , دخلا غرفتهما فزعين . في الصباح غضب ومزاج متعكر والآن بكاء !! . بل هي تنشج .. يا الهي .. هل اصرخ صرخة تسقط سقف الغرفة فوقي وفوقها ؟! .

علا صوت النشيج .

- مابك ؟ ماسبب كل هذا البكاء ؟ .

أشفق عليها حين استدارت نحوه , وهاله ما رآه من دموع منهمرة بغزارة لا مثيل لها . كفكف دموعها بيديه . كانت محرقة أذابت قلبه . همست بكلمات مبحوحة :

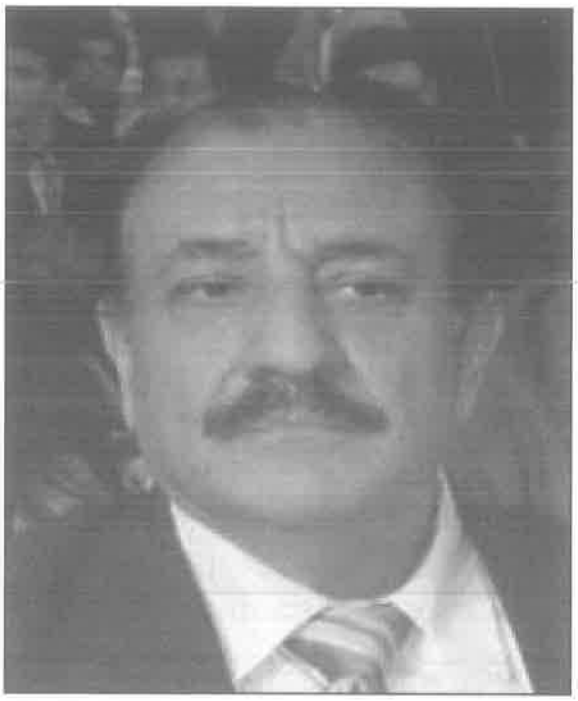
- سمعت صوت أحدهم في ذلك الشارع .. يقول " .. أه .. يا أماه " . يا لقلب أمه .. بأي شيء كانوا يعذبوه وأي الم كان ألمه ؟ .

صحا في قلبه شوق حملته نبرة في صوتها قديمة , حلوة , يحبها وكان قد نسيها . وعرف الآن إنها مازالت في أعماقها . وضع رأسها على صدره فارتعشت كبرعم رقيق لمسته ريح صباحية .

- تعالي إلى قلبي أيتها الأم الحنون .. آن لحزنك الآن أن يهدأ . ولتستريحي يا طيبة القلب من فيض حنانك الذي يرهقك . نامي وانسي كل شيء سمعته أذنيك . وأولئك لن ينساهم الله .

أغمض عينيه .. منكرا الصوت الغاضب الذي كان في رأسه طوال المساء .

حوار



د.عقيل مهدي:

ولدت وأنا أحلم بعالم مسرحي يوازي حياتنا المملوءة بالانكسارات والخذلان

أجرى الحوار - محمد درويش علي

د.عقيل مهدي:
ولدت وأنا أحلم بعالم مسرحي يوازي حياتنا المملوءة بالانكسارات والخذلان

يشكل د/عقيل مهدي أهمية كبيرة في المسرح العراقي , كونه يحمل اكثر من خاصية فنية , فهو ممثل متميز , مثلما هو مخرج وكاتب , واستاذ جامعي , وهذه الصفات جميعاً , تجعله قريباً من الاجناس الادبية المجاورة للمسرح مثل الشعر والرواية , وفي هذا الحوار الذي بدأه قائلاً :

ولدت وأنا أحلم بعالم مسرحي , يوازي حياتنا المملوءة بالأنكسارات والخذلان , وأردت أن يشاطرني همومي و أفراحي الناس . ابتكرني المسرح وأنا في الدراسة الأبتدائية , وبعد تخصصي الأكاديمي في العراق وجمهورية بلغاريا , صار المسرح يمثلني مثلما أمثل أمام نفسي . ولم يكن علم الجمال إختصاصاً نافراً , ومهاجراً عن انشغالاته الفنية , فلكل تجربة فنية بعدها الفلسفي الجمالي , وهذه التجارب تنخرط في مسار خاص , يؤهله علم الجمال ببعد شمولي أوسع , ويربطه بجوهر هويته الفنية النادرة أو العامة . وزاد تعمقنا في تخصص البكالوريوس , والدكتوراه في أروقة هذا المعمار و باحاته , و طبقاته . كانت إطروحتي عن المسرح والمسرحية الأشتراكية بداية الشوط في إقتحام عالم الأفكار الفلسفية , ومنها بشكل أخص , الجماليات , التي توسعت بي الى فنون مجاورة , أعشقها وأنحاز إليها انحيازي الى القصة والرواية والشعر والأدب بمفهومه العام و الخاص . المسرح هو الذي قربني لإختصاصي في علم الجمال أولاً , وفتح لي علم الجمال أفاقاً خاصة وعرفني من قرب على أن النتاج الفني , من غير فلسفة خاصة به , يصبح فاقداً لمغزاه ولوحدته الأبداعية , وللمسة و الومضة أللاهثة التي تشعرنا بحيويتها وبوجوده , وفعاليته الحقة يجتهد المرء في إختيار بؤرة إبداعية , ينجز بوساطتها صروحة الفنية . ويبدو أن تأكيدي على ما سميته السيرة الأفتراضية , وكسر النمطية « البيلوغرافية » و التوثيقية البحته جاء , لكي أتنفس بحرية إبتكارية أوسع , شرعت بتقديم هذه التجارب التي تخص يوسف العاني وحقي الشبلي , وبدر شاكر السياب , وجواد سليم , والجواهري و علي الوردي , و منظومة أخرى تخص الساسة العراقيين والعرب , والأجانب , ورجال الدين و الفكر والثقافة وسواهم , ذلك الأمر الذي دفعني لأصنع من هؤلاء نسيجاً يخص موقفي الفكري والجمالي لتقويم الاعلام من مبدعي شعبي العراقي , الذين يمثلون إنحيازي الثقافي والأدبي , كما إنها محاولة للمغايرة التي تسعى لإضافة لمسة عراقية على لوحة المسرح , و أتشرف بأن الدراسات العليا تناولت على مستوى الدكتوراه والماجستير وكذلك البحوث و المقالات النقدية , ليس عراقياً حسب , بل تناول التجربة الأستاذ الناقد المغربي عبد الرحمن زيدان و سواهم , ويكمل د/عقيل مهدي حديثه عن تجربته بالقول:

ويدل هذا التأكيد النقدي على تجربتي , بأني مثل سواي أطمح للتواصل والتعارف والتثاقف مع الآخر , وأن أثير جدلاً فنياً ومجتمعياً , لأني أحاول حتى عند تقديم نص درامي أكتبه , أن أتوسع بأضافة تفصيلات إخراجية , وأفتح الفضاء أمام مصائر هذه الشخصيات المرموقة في حياتنا الثقافية لأن تتحاور مع الجمهور بجرأة وبسالة , وهي مطمئنة من شرور التابوات الأجتماعية , وخنجر الرقابة .

وعن تعامله مع النص الاجنبي قال:

عمل المخرج مع النص الأجنبي ، يقتضي الماماً متعمقاً في الطبيعة الاسلوبية بكاتب النص ، ومعرفة المرحلة التاريخية التي ينتمي إليها الكاتب الدرامي وموقفه الفكري ، و وضعيته الخاصة في نظرته للعام ، والفكر ، والمجتمع .تجربتي الخاصة مع المسرح الفرنسي ، والألماني ، والأمريكي جاءت امتداداً لتجربتي مع المسرح الإغريقي القديم حيث قدمت السحب ، والضفادع لأرسطو ، وكذلك (الملك اوديب) لسوفوكلس .

حرصت في هذه التجارب ان ينفتح المتلقي على أفكار مسرحية عالمية ، تخص الآخر ، وما اقترحه من معالجات درامية تختزل عبقرية شعبه ، وأسلوبيته المتفردة ، التي شكلت إضافة تكوينية في هندسة المسرح العالمي ومعماريته . وحين أقارن نفسي كاتباً ومخرجاً عراقياً ، فأنا أدرك تماماً مساحتي الخاصة التي تميزني من جان انوي ، وبول فاليري ، وبوما رشيه ، رانيهارت و أونيل وسواهم من الكتاب الأجانب الذين أخرجت نصوصهم الدرامية وكل تجربة وضعت فيها قدمي تمثل في جوهرها ، وبعدها التاريخي ، خطاً بيانياً في السلّم المسرحي الذي أحاول أن ارتقيه ، وأنا مطمئن إلى رسالته الوطنية / وتلميحاته الإنسانية ، وأداته الفنية ، وتفاؤله بصنع غد مشرق للعالم ، ولمجتمعي العراقي .

أجد نفسي – إذن – متضامناً مع الإبداعي الدرامي الإنساني وهو يتطور تاريخياً . وكذلك أضع بضعة من روحي وفكري وكياني في ما أكتبه ، وأخرجه ، لأنه يعبّر عني مسرحياً وإنسانيا .

***باعتبارك رئيساً لرابطة نقاد المسرح , ترى هل ان النقد المسرحي انصف الحركة المسرحية ؟**

منذ سنوات تقوم رابطة نقاد المسرح التي أتشرف بترأسي لها ، بتقديم كل ما هو رصين ومتميز نقدياً وهي تخدم بذلك المبدع أولاً لتجويد خطابه المسرحي ، وثانياً تغني ذاكرة الجمهور العريض ، بوصفه متلقياً لعروض متنوعة ، تختلف من حيث المنهج الفني ، وكذلك من حيث الرؤية و الأهداف والخطط . وليس الأمر بالغامض ، حين تجد هؤلاء النقاد هم أساتذة النقد الأكاديمي ، ويشرف بعضهم على اطروحات للدكتوراه ، ورسائل للماجستير ، وعلى بحوث طلابية أولية ، تخص ظواهر المسرح العالمي و المحلي ولأثبات صدقية هذه الجدية النقدية ما نراه من كتب ، وبحوث في مؤتمرات محلية وعربية وأجنبية تنهمك بالابداع الدرامي والمسرحي والنقدي ، وتتميز بنتائجها ، وتوصياتها الرصينة الجادة . ولولا هذه الجهود من كان بمقدوره أن ينصف هذا النتاج المسرحي الغزير ، الذي يمتد من العاصمة الى المحافظات ، ويغطي الشبكة المسرحية نقدياً .

النقد المسرحي فيه من الخصال الموضوعية والمعرفية والتاريخية ، ما يجعله موازياً للنقد الأكاديمي العربي ، الذي نقل النقد من طور «الأنشاء» الى طور « التركيب « البنيوي الذي يجمع في مناهجه الوصفية والتاريخيةوالتجريبية ، البعد التحليلي والتأويلي والتداولي في آن واحد .

يقال ان المسرح انتهى عندنا !

ـ القول بانتهاء مسرح ، وقيامة اخر ، ضرب من الأجتهاد الذي تمحصه الوقائع الحية نفسها ، فلم ينتهي أمر حتى نرى أمراً آخر شاخصاً في ظواهر الحياة برمتها ، بطريقة جدلية دينامية . وليس من المبالغة في شئ القول بأن المسرح العراقي حقق بعد عام (2003) تحولاً ومنعطفاً خطيراً في ذاكرة المسرح وطنياً وعربياً سواء مايتعلق بالبعد الموضوعاتي (الثيمات) أو في الهيكلية البنائية للأشكال المسرحية – التجريبية . ظهرت عروض ونصوص ونقود مسرحية ما كنا نتصور حضورها بمثل هذا الأنفتاح و الأبداع و التأثير على شرائح مجتمعنا العراقي و العربي ، وللتدليل على ذلك أشرفنا أكاديمياً على رسالة ماجستير تخص هذا التحويل والغنى الذي جاء به المسرح العراقي الراهن من حيث الكم ، والكيف والأضافة الفنية – الجملية .

يتساهل النقد – أحياناً – حين يقع في دائرة من الخدر السحري ، فيتوه بمثل هذه الأحكام القطعية الدالة على قلة الحيلة ، أو الأنحياز الى وصايا فوقية خارجية ، غير نابعة من أرضية المسرح ومختبراته الطموحة في تطوير خطابها ، وإغنائه بالمبتكر من التجارب ، التي تتساوق مع فلسفة الجمال ، باعتبارها تجليات متحولة ، ولودة ، قابلة لمواكبة طروحات العصر ومتغيراته ، التي طالت العالم بأسره ، وتخطت حدودنا الأقليمية . النقد المسرحي دفعنا لأن نرى إبداعنا المسرحي يطلق سهمه من حيث هذه القناة النشطة . تصنيف الأجيال يعتمد على رؤية نقدية خاصة ، و لكل مرحلة ، أو عقد زمني تساؤلاته و أجوبته ، أو تحدياته و استجاباته . قد تكون هناك مشتركات بين الأجيال ، و بين الجيل الواحد ولكن من المؤسف أن يُنظر نقدياً الى تجارب ابداعية بصورة نمطية ، بدئية ، متعالية بهذه الطريقة ,لما تلحقه مثل هذه النظرة من حيف في طبيعة التفرد المفروض تحققه في المنجز الإبداعي نفسه . و لكم أربكت و لمرات عديدة مصفوفات العروض المسـرحية ، التي توهم فيها النقـد الانطباعي ، حيت أراد تعميم ظاهرة إبراهيم جلال ، أو عوني كرومي،أو صلاح القصب ، أو عقيل مهدي على سواهم من المخرجين.

هذا ما يفسد الحكم الجمالي لأن التجربة المسرحية تخص وعي المخرج المتميز بقدرته على ترجمة الأحلام الشخصية الذاتية الى بعد تجسيد ملموس فيه من الأصالة ، و الحداثة ، و الطلاقة ، ما يجعله مرموقاً في فضائه التجريبي الخاص . و عن الاضافة التي تحققت مع جيلنا ، جيل (تلامذة التلامذة) الرواد ، إن صح التعريف ، فهو الارتباط الجوهري و العضوي مع الوعي و الانجاز العالمي المسرحي بروح فردية مثقفة خلاقة و مسؤولة .

***كيف توفق بين الادارة والابداع ؟**

ـ ثنائية العلاقة بين الادارة و الابداع ، تعمتد وعياً إدراكياً ما ، يخص الكائن نفسه . و لو جئنا بمثل مسرحي واحد ، لوجدنا ان ستانسلافسكي ، و برخت ، كلاهما كان يقود مؤسسة مسرحية برمتها.و قل الأمر ذاته عن علماء كبار قادوا مؤسساتهم بطريقة خلاقة ، و فعالة .

يتحرك الأستاذ في الوسط الجامعي بين هذين الحدين ، بدءاً من إدارة الصف ، الى إدارة الكلية لأنه ينهمك ببرامج دراسية و خطط تربوية ، و أهداف جامعية ينبغي عليه تنفيذها في صيغ تربوية عليا منذ البدء وضعت تحدياً أمام نفسي ، هو أن أتعامل موضوعياً مع الادارة ، و أحاول تجويدها بأقصى ما يمكن من دقة ، و كفاءة ، و جودة .

و أن أقوم بالوقت نفسه بتكريس الوعي الذاتي الخاص بالمشروع الفني الابداعي ، الذي يمثل كينونتي المسرحية ، و برهنت التجربة على امكانية تحقيق هذه المعادلة بين الموضوعي والذاتي.

وعن الجوائز في المهرجانات قال:

باتت الجوائز التي تمنح في المهرجانات المسرحية أشبه بتكريس طقوس العبور في مجتمعاتنا المعاصرة وهي اشبه بوثيقة عامة، تكرس اسماً بين أسماء النخبة الذين تميزوا بمنجزاتهم الخاصة في حقول التأليف والاخراج والسينوغرافيا وحتى في النقد والتنظير.

لكل مهرجان فلسفته، ورجاله الذين يتميزون من سواهم في تعاملهم المنهجي الخاص بترتيب الجوائز، فمنهم كما كان يقول الأسلاف من يتعصب للقديم لقدمه، ومنهم من يتعصب للجديد، لجدته. ولكن في الغالب استحقت عروضنا المسرحية العراقية مثل هذه الحضاوة ولا ننسى -مثلاً- ان بروفيسورة أجنبية في لجنة التحكيم في مهرجان القاهرة التجريبي الذي أقيم في عام 199. رشحت عرض مسرحية (السياب) وتحمست له لكنه كان خارج المسابقة .

هناك حدود، ومحكمات أكاديمية في بعض المهرجانات الرصينة تمنح جوائزها للمبدعين الكبار، ولاشأن لها في ترضية اجتماعية أو سياسية أو مصلحة.

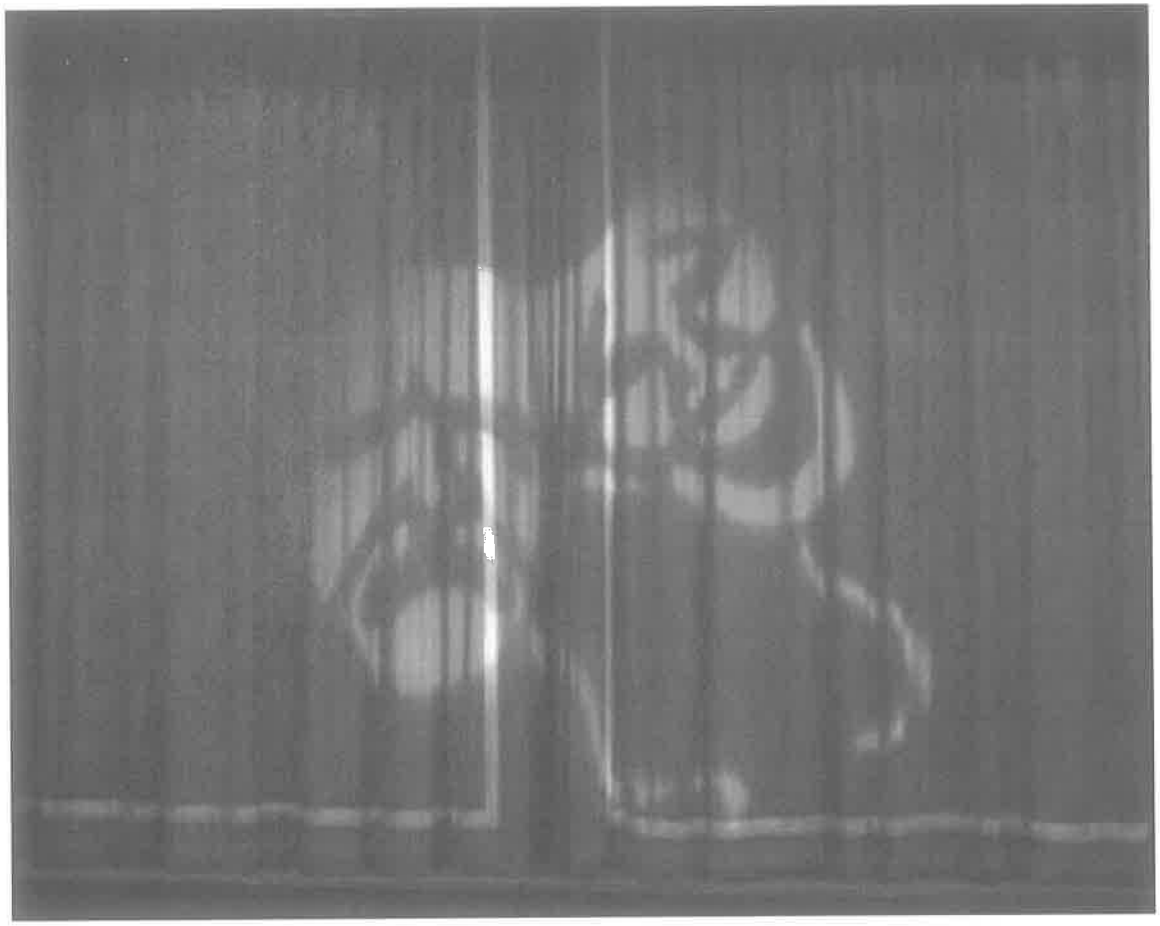
يعرف الوسط الاكاديمي تطوراً سنوياً في المناهج، وتحوز كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد على رضا أكاديمي عربياً وعالمياً بدلالة مخرجاتها من تاني المستقبل في فنون السينما والتصميم والموسيقى والمسرح والتشكيل والخط والزخرفة والتربية الفنية.

فضلاً عن الاساتذة الفنانين الذين عرفوا خارج العراق وداخله بابداعهم المتميز،ونتشرف بأننا طورنا مناهج الدراسة لمرتين متتاليتين، مرة كل أربع سنوات، كما يقتضي العرف الجامعي ذلك. وتبقى للمواد ومفردات المنهج موجهات أساسية، لكن دور التدريسي المثقف والمتخصص الدقيق في حقل فني بحد ذاته، يبقى هو الحاسم في ترجمة المعارف، والخبرات، الى درس نظري وتطبيقي وعملي، يحفز لدى الطالب قدراته الخلاقة، وينمي مهاراته ويغني معارفه بالأصيل والمبتكر، ويعمق من اسلوبه في البحث المنهجي، والابداعي الخاص به.الكلية أصبحت خلاقة مما جعلها تحتل المرتبة الاولى في تقويم وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، وهي مع كليات الفنون في العراق بابل، البصرة، الموصل، اربيل، تصنع مشهداً اكاديمياً مبدعاً بجهود اساتذتها وطلابها، وتطور مناهجها العلمية، ومواكبتها لطروحات العصر واكتشافاته.

واختتم د.عقيل مهدي حديثه بالتطرق الى المشهد الشبابي المسرحي فقال:

مشهد المبدعين الشباب في كليات الفن ومعاهده وفرقه الرسمية والاهلية، يتألق عند كل تجربة يخوضها مبدع شاب وتبرز موهبته جلية ومبهرة، لأنه يستمد خبراته من تجربة المسرح العراقي بأتجاهاتها الاكاديمية والشعبية. ويتميز الفنان المسرحي الشاب بعد عام (2003) بانفتاحه أكثر على المشهد التجريبي العالمي، واطلاعه عبر الفضائيات على تجارب قصية في العالم، بعد هذا التطور التكنولوجي الذي احدث قفزة نوعية على صعيد الصورة (البصرية) والجوانب السمعية، والتقنية. برزت اسماء اخراجية وتأليفية، من بينها هادي المهدي، ابراهيم حنون، أنس عبدالصمد ، صميم حسب الله، مثال غازي، وأخرون، كما ينبغي ألاننسى المبدعين العراقيين، وقريباً ستصدر بعض الكتب الجديدة، لتؤطر هذا الجهد المسرحي لاولئك الخلاقين العراقيين في الاخراج والتأليف والنقد المسرحي.

مسرحية



جدران منتصف الإجابة

((لعبة لا تمت إلى الواقع بشيء))

شوقي كريم حسن

جدران منتصف الإجابة

شوقي كريم حسن

((لعبة ،لا تمت إلى الواقع بشيء))

تنويه أولي / لا وجود لخشبة المسرح ... وكل ما يمكن استخدامه مأخوذ من قواعد اللعبة نفسها . لهذا لا يتطلب العرض سوى بضعة مشاهدين . و شخوص التجسيد . وان تطلب الأمر . يتوجب دعوة بعض من الساسة . وكبار موظفي الدولة . وتجار الطبقة الأولى . ومن هم بدرجة مصفق . وهتاف . وشاعر . ويمنع حضور غير هؤلاء منعا باتا لأسباب أمنية . وأخلاقية. لهذا اقتضى التنويه))

حدث هذا في الربع الأول من القرن الحادي والعشرين قبل الميلاد . أي قبل استلام الموقر أور نمو الحكم بسبعة ألاف عام

الديكور

ساحة فارغة . على مربع مساحتها بعض من الصور واليافطات الانتخابية . وفي الركن الأخر . كراسي فارغة . واحد منها من النوع الفاخر جدا . احدهم كلما مسح بعض منه تأمله مبتسما . لأكثر من مرة .يهم في الجلوس لكنه يتراجع مذعورا))

شخوص التجسيد

1 ـالشعب ... الشعراء...منظم الاحتفال ...الرجل ... كبار رجال الحكومة... لاشيء

الرجل / ياله من كرسي بديع ... يبدو انه صنع من افخر الأخشاب وأغلاها // يتلمسه .. ثم ينظر إلى الساحة // ليتني استطيع الجلوس على كرسي كهذا ولو لمرة واحدة ((يضحك)) مرة واحدة .. من يقدر على النهوض ، وكل الإغراء يكمن هنا // يتراجع إلى الوراء قليلا ، يتأمل الكرسي ، يسمده بكلتا يديه // ليتني اقدر على كسر حاجز الخوف هذا ولو لمرة واحدة ... لا ... انه مجرد كرسي ... حتى انه يبدو عتيقا ((يضحك)) الكراسي العتيقة هي الأكثر إغراء في هذا الكون .. أنها تعرف ما لايعرفه احد سواها ..((يتراجع قليلا لينحني مثل خادم ملكي)) أيها المبجل العزيز .. يا صاحب كل شيء .. أرجوك حدثني .. فانا لم أتشرف برؤية مبجل كبير المقام مثلك .. منذ زمن طويل وأنا أتعامل مع الكراسي واطئة المقام .. كراسي لا تستطيع الحديث سوى عن الفقراء .. والمرضى ، وأولئك المنتظرين عند أبواب الدوائر الحكومية ... لا ..لا .. أنت تختلف تماما .. ابنك من كل تك الأخشاب التي تشعرك بالحزن .. أنت ولاشيء بعدك أيها الكرسي الرائع .

((يقترب منه بخجل ، يمسح بعض من حوافه .. يهم بالجلوس لكنه ينصت إلى هتافات بعيده فيتراجع مذعورا))

يبدو إن الوقت قد حان.. سيكون احتفالا مهيبا .. كل الاحتفالات التي تحضرها أنت مهيبة ولايمكن نسيانها .. آه .. ماذا يحدث أن حصلت على واحد مثلك .. ماذا يحدث لو رافقتني الآن إلى البيت .. ستفرح زوجتي .. ولسوف يشعر أولادي بالفخر لأنني املك كرسيا ملكيا .. أرجوك لا تأخذ كلامي على محمل الجد .. الفقراء مثر الناس استهلاكا للأحلام .. صحيح إنها أحلام بسيطة لكنها أحلام على أية حال ،، او تحلم أنت بعد كل هذا الجاه والسلطان .. بماذا عساك تحلم .. لااعتقد إن الكراسي صاحبة السيادة تحلم بغير وجودها نفسه .. الكراسي طواويس أعمار الفقراء .. لا ..لا أرجوك لا تأخذ كلامي على محمل الجد .. فانا كائن مهذار تسيح أحلامي بين الطرقات مذ كنت صبيا ..((بحزن شديد)) لطالما حلمت بأشياء غريبة .. أخذت من عمري سنوات طويلة دون أن أصل إلى ماريد .. ((يجلس على الأرض ،)) ماريد .. أنا لااريد شيئا محددا .. ما عندي يكفيني ،، بيت من جريد النخل .. وزوجة مطيعة .. لا تعرف عن الدنيا أكثر من مساحة غرفة الطين .. وأولاد مثل زرا زير صغيرة ... ولدي الكبير متعب جدا ... يريد أن يطير قبل أن ينبت ريش جناحيه .. أولاد هذا الزمان مجانين لا تستقر أرواحهم الاعند الأماني الكبيرة .. أرجوك ... لا تأخذ ثرثرتي هذه على محمل الجد .. اناثرثار في طبعي ((يضحك)) زوجتي تقول بأنني عاجز عن اتخاذ القرارات المهمة.. هي محقة تماما .. لكنها لاتعرف أن القرارات المهمة دون كراسي مهمة لاتجدي نفعا ولا تساوي شيئا .. ما فائدة أن اتخذ قرارا مهما وأنا كما تراني .. مجرد إنسان يزيل الغبار عن كراسي السادة .أتمنى أن تكون صديقي .. وان ترافقني غالى البيت .. هناك ستكون أكثر اطمئنانا ، ولابد انك ستشعر بالسعادة .. ولدي الصغير يمتلك صوتا جميلا .. لاادري كيف ومتى تعلم الغناء .. لكنى اشعر في صوته حزنا غريبا ،لم يغني الفقراء .. اوليس الغناء سمة من سمات الابتهاج .. فلم يغني المذبوحين من وجع الأيام .... أراه يرقب النجوم باستغراب .. وسيول من الأسئلة تنسكب من عينيه ... أسئلة لا استطيع الإجابة عنها .. الكثير من الأسئلة لا يستطيع سوى أصحاب الكراسي الفخمة الإجابة عنها ..لهذا أريد اصطحابك إلى البيت .. ((ينهض .. يهم بالجلوس.. من مكان ما تتعالى الهتافات والتصفيق)) أنصت إلى هذا الدوي والهتاف ... لااحد يستحقه سواك ... أنت من يدفع كل هؤلاء إلى فعل أشياء غريبة ومستحيلة .. آه منك ... ماانت سوى كرسي سافل تدفع إلى أن يكون الإنسان إمام حضورك مسخا ((يضحك)) كر.... سي ...((بحزن شديد)) عفوك أيها السيد المبجل .. فانا رجل لايجد سوى قوت يومه

.. الأولاد مطا ليبهم لا تنتهي .. والموت يتربص بنا .. هنا ,, وهناك ... حتى انه صار يدخل بيوتنا بطرق عجيبة ... احسد أيها المبجل ... لان الكراسي لا تموت أبدا .. تظل كما هي ونرى نحن الكثير .. نتحول .. لكنك باق لا احد يستطيع زحزحة سلطانك وجبروتك ((يمسح بعض الأمكنة بلطف مبالغ فيه ، ويتراجع قليلا لينظر إليه)) العظمة كلها أنت .. والسلطان كله أنت .. وما نحن سوى توابع صغار .. تأمرنا فنطيع .. ((صارخا)) اللعنة على كل تلك الكراسي التي حطمت الإنسان في أعماقنا .. وجعلتنا كائنات مسخ .. كثيرا ما اتصورنفسي حمار مربوط بناعور .. أدور . وداور . ولا احد يلتفت إلى .. حتى تلك الفتاة التي كانت تشبه غصن رمان أهيف .. أراها اليوم تنظر إلى بعدم احترام .. ولاتعرف سوى كلمة واحدة .. ((يبكي)) واحدة لاغير ..ما أتعس إنسان يختصر الدنيا كلها بكلمة واحدة .. الجوع ..... حين يجاور الموت الجوع تتحول الحياة إلى جحيم .. هنا كل شيء متوفر بكثرة ... سوى الحياة .. أرجوك تكلم .. كلنا يقول ما في أعماقه سواك .. لا تعرف غير إصدار الأوامر .. ونحن لا نقول سوى نعم .. نعم حتى حين نراك تخطأ .. آه .. أنت من يخطأ وعلينا جميعا أن نبرر هذه الأخطاء ..((يقترب منه)) بل يتوجب علينا أن نصفق .. الخطأ عبقرية بالنسبة لكرسي مثلك .. وهو الموت بالنسبة لنا ... إي موت هذا الذي أتحدث عنه إمام عظمتك .. لا موت .. أنها مجرد حكايات فارغة لااصدقها أبدا .. كيف يمكن آن اصدق إن إنسان ما يقتل أخر دون مبرر ... أتصدق أنت هذا ... اوسمعت يوما أن كرسيا مبجلا قتل كرسيا أخر؟ أرجوك لا تأخذ ثرثرتي على محمل الجد .. الزمن اخذ مني كثيرا .. حتى وصل بي الأمر إلى ما عليه ،، اعتقد انك تعرف كل شيء .. ولم لا الكراسي هي سيدة الأكوان .. ولا حياة دونها ..((يتعالى التصفيق والهتافات من بعيد .. الرجل يتقدم صوب يمين المسرح ثم يعود مسرعا .. لحظات ويبدأ الهتاف المضاد من اليسار .. يركض الرجل يتفحص المكان لكنه يعود ,ليؤدي التحية العسكرية بإتقان)) اوتسمع هتاف في اليمين وأخر مضاد في اليسار .. او تعرف لماذا يحدث كل هذا ؟

أظنك تعرف .. أنت ولا احد سواك من يقف وراء كل هذا الخراب ((يأخذ بكلتا يديه الكرسي)) أنت الذي يشيع هذا الأمل الكاذب بالاستحواذ عليك ...((صارخا)) اللعنة على كل كراسي الأرض التي لاتعطي لوجود الإنسان معنى .. اللعنة على كل تلك الأوهام // يبتعد قليلا وينحني أمام الكرسي بخوف // فلتعذرني أيها الكرسي لأنني لااعرف جيدا من أنت .. ليتك تساعدني على تجاوز محنتي .. يقال إن الكراسي قادرة على أن تجعل من الرماد ذهبا .. وان ترفع قدر من تشاء .. هاأنذا بين يديك .. أرجوك أنقذ ما تبقى مني ، لا من أجلى بل من اجل تلك المرأة التي ملت من الصبر ومن هؤلاء الذين اتعب الجوع انتظارهم، وحدك القادر ((يبكي))على ان تصيرني كائن ذات اهمية .... متى ايها الكرسي .. اشعر باني اعيش ... اريد ان اعيش فقط .. جئنا الى الى هذه الارض لكي نعرف ما معنى ان يكون الانسان انسانا ... // يضحك // لامعنى للانسان هنا .. مادام لا يساوي شيئا محددا .. انا انسان ... وذاك الذي تصفق له الايادي وتهتف بأسمه انسان .. فما الفرق .. ارجوك اجبني ((يجلس على الارض)) لكم اتمنى ان تنطق ولو بجملة واحدة .. ولكن الاسرار بالنسبة لك هي سر بقاء القك هذا .... ((يبصق عليه)) فالتذهب الى نار لاينطفا اوارها .. ملعون انت .. وملعون من يريد الجلوس عليك دون معرفة ماتعني .. الكرسي عذابات ازمنتنا السارقة لارواحنا الذابلة .. لكني ساجلس .. اجلس سواء اردت ام لم ترد ((ينهض ببطء .. يتأمل الكرسي .. يقبله بحنو

.. هتافات من الخارج . يتلفت الرجل ثم يجلس بحذر . ينهض مسرعا .. يتأمل الكرسي ثم يجلس وقد تغيرت سحنته .. تقترب الهتافات ... تدخل المجموعة الأولى وهي تحمل يافطات مكتوب عليها ... يعيش .. تؤدي التحيه .. الرجل يتمسك بكلتا يديه بحواف الكرسي ، لكنه وببطء يرفع يده اليسرى للتحية وبسرعة يرفع يده اليمنى .. محييا .. تخرج المجموعة لتدخل من يسار المسرح مجموعة تحمل يافطات يسقط ... بحركات الية تؤدي المراسيم ، الرجل يهم بالتحية لكنه يتراجع .. تخرج المجموعة يسود الهدوء .. يظل الرجل صافنا دون ان يتحرك //ياله من منظر بديع .. يتكرر كل ساعة .. يسقط ثم يعيش ... يعيش ثم يسقط ..((بحزن)) ونحن كما نحن ما علينا سوى الانتظار والتصفيق وكتابة هذه الشعارات التي لاتعني سوى اصحابها .. اما انت فلك الحق في ان تتفاخر لانك الحقيقة الوحيدة التي يمكن وجودها وسط هذا الزيف .((يمسد الكرسي))لقد تأخر الوقت ويبدو ان الاحتفال سيطول ..لكم اتمنى ان تكون لي ... لي وحدي // يجلس الرجل بحذر شديد على الكرسي .. ثم يقف ليجلس ثانية .. يضحك ويصفق ويهتف ..يعيش ويسقط لمرات عدة ، يتراجع الى الوراء قليلا ثم يندفع الى جالسا على الكرسي. يدفع صدره الى امام وتتغير نبرات صوته ، ينصت الى الهتافات البعيدة .. تدخل سيدة تحمل بعض المنظفات تنظر اليه مستغربه))

السيدة / مالك جالس هكذا .. الوقت يمر ولابد من ان ننتهي .. اشعر بالتعب وراسي مليء بالصراخ.. لا تنظر الي ..قم وتحقق من ان كل شيء على مايرام ؟!!

الرجل / من انت؟

المراة / ((تنظر اليه مستفهمة)) من انا .. يالك من انسان غبي

الرجل / ((صارخا)) كفي عن اهاناتك هذه .. انت من يجب ان يكون غبيا .. واسمعي لى جيدا

المرأة /((تقترب منه))ماذا تريد ؟

الرجل م لاشيء سوى ان تعرفي اني صاحب هذا الكرسي .. وما عليك الا اطاعة اوامري انا.....

المرأة / اوامرك انت .. من تكون سوى منظف حقير

الرجل / التزمي حدود واجبك .. انا الذي يجلس على هذا الكرسي .. وما عليك الا الامتثال لاوامري ايتها العجوز الغريبة الاطوار؟

المرأة / ((صارخة)) ماذا .. ماذا .. امرأة عجوز وغريبة الاطوار ايضا .. او جننت انا هذة ..اواصاب عقلك شيء .. هيا انهض قبل ان تجد عندي ما لم تره من قبل!!

الرجل / ((بعناد)) لن انهض .. وما عليك سوى اطاعة اوامري.. اورأيت رجلا جلس على الكرسي ثم نهض .. او مجنونة انت؟

المرأة / ((بأنكسار)) لم ار .. لكنهم قادمون .. اولا تسمع كل هذه الهتافات الغريبة

الرجل / ((يضحك)) انهم يهتفون لي..

المرأة/ لك انت

الرجل / نعم لي انا .. انا الذي يعيش الان ... ولا اعتقد ان سقوطي سيكون سهلا .. ماريده منك ايتها الزوجة الفاضلة سوى مساعدتي في البقاء جالس حيث انا الان

المرأة / او جننت؟

الرجل / لكم انت مسكينة ولا تعرفين ما معنى ان يجلس واحد مثلي على كرسي كهذا .. هيا .. كوني مستعدة .. واهتفي يعيش... يعيش

((تنظر اليه مستفهمة ، تهم بحمل اغراضها والخروج لكنها تتراجع لتقف امام الرجل بتخاذل))

المرأة/ اوفكرت في ما انت عليه جيدا

الرجل /الامر لا يحتاج الى تفكير يا مرأة .. اعرف الكثير من اولئك الذين صنعتهم الكراسي .. ما كانوا يعرفون شيئا سوى انهم وجدوا الفرصة المناسبة فاستحوذوا على الكرسي... اقتربي من ياعزيزتي ودعينا نغتنم الفرصة ... من يجلس هنا هو السيد المطاع وان الان امامك اتربع فوق هذا العرش الوثير!!

المرأة / لكنهم اتون؟

الرجل / لاتخافي يازوجتي العزيزة .. فلقد وطنت نفسي على كل شيء .. ولن يستطيع احد مزاحمتي عليه!!

المرأة / انا خائفة؟

الرجل / لا تخافي .. فالخوف اول علامات الانهزام وعدم الرغبة في الموجهة ..تعودتك قوية تطالبينني دائما بان اتقدم .. فما الذي حصل الان .. !!

المرأة / ما كنت اريدلك مكانا كهذا

الرجل / ليس ثمة مكان في الدنيا يليق بي كثر من هذا المكان .. سنكون سعداء يا مرأة!!

المرأة / بل سوف نتوهم السعادة .. هذه الامكنة قلقة لا تستقر عند احد .. لكم رأينا ممن كانوا يجلسون هنا ولكننا لا ندري اين هم اليوم

الرجل / اغبياء .. جهلة .. سذج ..لابد من معرفة قواعد اللعبة يامرأة

المرأة / وانت .. عرفت هذه القوعد؟

الرجل / ((متنهدا)) منذ زمن طويل وانا اتحين فرصة كهذه .. كل الخيوط الساعة بين يدي احركها كيفا اشاء واريد!!

المرأة / انت واهم مجنون!!

الرجل / ((يضحك)) بل انا في اشد حالات الاستيقاظ يا زوجتي العزيزة .. انظري الى ولسوف ترين ((مناديا)) اين هتافاتكم ايها السادة .. لقد بدأ الاحتفال

((لحظات صمت.. الزوجة تتجه راكضة الى يسار المسرح حيث يبدأ الهتاف بالارتفاع ببطء وما يلبث ان يتعالى حتى يندغم وضحكات الرجل .. تعود المراة اليه مستغربة))

المرأة / ماهذا؟!!

الرجل // هؤلاء انصاري الذين احقق من خلالهم كل ما اريد واصبو اليه

المرأة / من اين اتتك الجرأة لتفعل كل هذا؟

الرجل ((يضحك)) من هذا استمد جرأتي وقوة وجودي .. هذا انا وبدونه لا اساوي شيئا ..القيمة كل القيمة ان تكون كرسيا لارجل؟

المرأة/ لم ارك طوال حياتي متحمسا لشيء كما انت الان؟

الرجل / الآن تغير كل شيء يامرأة واصبحت الدنيا بين يدي .ز هذه هي قبضتي ولسوف ترين؟

المرأة / لن يتركوا لك مجالا لتكون .. كرسي واحد وحفنة من الكلاب النابحة .. الجوع اليه هو الذي يجعل كل هؤلاء يتصايحون دون ان يعرفوا مالذي يفعلون!!

الرجل / ان اعرف ما افعل .. اعرف كيف احافظ على قوتي وسلطاني من خلال هذا الكرسي!!

((تدخل مجوعة اليسار وهي تهتف يعيش ، الرجل يشير اليها بالاقتراب ، فتقف مطأطأت الرؤوس .. لحظات ويسود الصمت))

الرجل / ((وقدر تغيرت نبرات صوته وزداد كلامه بطء)) اسمعوا مني ايها السادة .. لااريد سوى سعادتم ورفعتكم .. اريد لكم العيش الكريم!!

رجل 1 / انه هو .. اقسم انه هو

مرأة1 / ماجمل كلامه وما حلاه .. كثير ما كنت اغمض عيني وانا اتأمل صورته البهية'

رجل 2/ مرنا ايها المبجل .. فنحن جنودك الطائعين

الرجل / ((ضاحكا)) اعرف ما في قلوبكم لهذا اطلب ان لااسمع نباح كلاب الطرف

الاخر..

الرجل 2/ هيا دعونا ندافع عن حقوقنا !!

((تخرج المجموعة مهتاج' ، الرجل ينفجر ضاحكا))

الرجل / او رأيتي .. كانت صورتي تراود مخيلات احلامهم ..انا الذي لم يلتفت الى احد صرت سيدا مطاعا

المرأة / مانت سوى غبي يلعب .. الناس لا تنظر الى وجوه الحكام بل الى مقامات جلوسهم!!

الرجل / وهذا ما ارغب به .. مقامي هو الاهم .. اما انا فلااريد سوى العيش كيفما اشتهي واريد!!

المرا'ة / انت رجل مجنون

الرجل / كفاك يامرأة .. ان لم تصمتي رميت بك الى وسط هذه الكلاب المسعورة!!

المرأة / ((برعب)) انا .. ترمي بي الي الكلاب .. انا من تعمل ضيمك واذاك وجوعك تريد رميي .. انا الذي كنت تقول عني انني هبة الله اليك .. يالك من رجل جاحد!!

الرجل / اذا اردت البقاء فما عليك سوى الصمت والعيش بأمان

المرأة / وعلام ابقى .. وقد عرفت كل شيء

الرجل / الامر مترك لك وارجوك لا تفسدي علي متعتي!!

((تخرج المرأة .. يهم الرجل بالنهوض لكنه يتذكر فيعاود الجلوس بقوة))

الرجل / الان تحتم عليك البقاء لوحدك ... فمالذي يمكن ان تفعله والشواطى مليئة بالاحتجاج والدم .. لايجب ان تقتل الفرصة التي بين يديك من اجل الاشيء .. احلامك الان اصبحت حقيقة .ز حقيقة لاتحتاج لسوى اشارة واحدة من اصبعك هذا ((يضحك)) مادمت اجلس على هذا الكرسي فكل شيء مجاب حتى قبل ان افتح فمي .. ((يصرخ)) ... انا الاول ... ومني البداية .... وانا الاخير وبي تنتهي اللعبة ... وما علي سوى ان اتمسك بقوتي

((اصوات رصاص وصراخ ، ودوي طائرات .. وانفجارات ... يسود الظلام فتظهر على الشاشة مشاهد من التدمير والخراب .. بين وقت وأخر تتعالى ضحكات الرجل ...))

الرجل / كفى .. كفى .....

((يسود الصمت .. وحين يضاء المسرح يظهر الرجل وقد تغير شكله تماما .. ملابس بيض ملطخة بالدم .. ووجه ذئب بأنياب طويلة لها شكل سكاكين .. يدور في ارجاء المسرح وكأنه

يبحث عن خلاص لكنه يتراجع ليجلس عهلى طرف الكرسي وقد انهار تماما ..))

الرجل / ما كنت اريدهذا .. ما كنت اريد سوى جلوس آمن مطمئن .. وليفعل الناس مايرغبون به شرط ان لا يصلوا حد هذا الكرسي .. مالذي جري ومن تراه المسؤول .. انا ... هم ..ام كلانا معا...؟!!

((يبكي)) سؤال صعب لا اجد له اجابة في زمن كهذا .. مالذي افعله الان .. وحدي من يجب عليه ان يتدبر الامر ... لان فقط عرفت سر اللعبة.. حين تستحوذ الكراسي على الارواح يضيع كل شيء ..كل شيء ..ولا خلاص .. الامر يحتم على ان استمر .. بعد ان مات الانسان الذي في اعماقي .. وحدتي تقتلني وبي شوق الى الحياة .. خذوا ما تشاءون واعيدوا الى حياتي .. اريد حياتي ((لحظات صمت))

لكم اكره هذا الصمت المترقب .. يذكرني بسكون ايامي .. صمت يسبق عاصفة ... وعاصفة ستكون هوجاء .. وان ربان عاجز لااعرف الى اين تتجه بي الايام .. خراب .. خراب كل ما يحيط بك ايها الكرسي الذي لا معنىله سوى معنى الموت .. انت اله الموت.. انت من ملء روحي بكل هذا الدمار..ا...ن..ت ((يجثو على ركبتيه امام الكرسي وكأنه يصلي))اعذرني ايها المبجل .. لقد اخني وجع فؤادي بعيدا عنك .. انا لا وجودلي الابوجودك انت .. ارجوك اصفح عني .. فلقد اخطات كثيرا .. وانت المسامح.. لن اخذلك بعد الساعة ساكون كما تريد .ز مزيد من الدم ... ومزيد من الخراب .. ومزيد من الجوع ... ومزيد مزيد من اليتم والترمل.. هذا انا بين يديك فامر لتطاع.. خادمك ان ولا يمكن ان يقترب احد منك سواي((اصوات هتافات يسقط من خارج المسرح .. الرجل يتلفت مذعورا ينهض ويجلس على الكرسي بسرعة .. تدخل المجموعة من يمين المسرح .. حين يرونه يتراجع بعضهم منهزمين فيما يتسمر البعض الاخر امامه دونما حراك))

الرجل / ((بلين شديد)) لا بأس عليكم .. اطلبوا ما تشاءون فانا طوع بنانكم .. وما وجودوا هنا الالخدمتكم

الرجل 3/ نريد خبزا

الرجل / امامكم كل المخابز فخذوا ما ترغبون به ودونما مقابل!!

مرأة 3 /نريد ثيابا وماء؟

الرجل / ومن منع عنكم هذا .. خذوا ما تشاءون.. ودونما مقابل

رجل 4/ انا رجل كبير السن كما ترى

الرجل / بل انت في قمة شبابك .. لا شيخوخة في بلادي .. لنبق جميعا اصحاع شباب

رجل 4 / من اجل هذا جئت لك

الرجل / لك ما تريد ايها الانسان الطيب

رجل 4 / اريد زوجة شابة جميلة .. تسد على وحشة ليلي وغربة نفسي عن هذا الكون .. اريد فتاة تملأ داري بالضحكات والامل ..

الرجل / لك كل هذا .. ولكم كل ما ترغبون به .. ولكن

الجميع / ولكن ماذا؟

الرجل / ((يصطنع الحزن))اشعر بأني لا استطيع ان اقدم لكم كل ما تطابون .. مادامت تلك الاصوات الغريبة مستمرة ..تريد ذبحكم وذبحي من اجل السيطرة على ما يجب ان يكون لكم

رجل 4/ هذا محال .. دعونا نخرس هذه الأصوات التي لاتريد لنا العيش بسلام!!

((يخرجون ... لحظات صمت .. أزيز رصاص ... صراخ))

الرجل/ ((يضحك))ها هي اللعبة تبدأ من جديد ... وما على سوى إن ابقي هكذا..... المطاع الذي لا يرد له أمر ... ((ينهض عن الكرسي ويؤدي التحية العسكرية))

اما انت ايها القادر على تحيل النفوس والارواح الى حيث تريد فلك من كل الاخلاص والمحبة .. بك اكو نوبي تصنع العجائب ..((صارخا)) انا هنا ولا احد غيري .. اصمتي ايها الغربان الناعقة وانصتي الى .. فحين يتكلم سادة الكراسي فعلى الجميع ان يصمت .. ((بصوت ناعم متملق)) شكرا لك ياصاحبي ... يامن اعطيتني شئنا ولم اكن سوى رقم منسي في دائرة الفقر والانتظار ... هلموا .. هلموا لتودوا فروض الطاعة والاحترام...وخذوا ما شئتم .. فلا حاجة لى بعد اليوم بشيء

((تدخل الزوجة ... وهي تجر بيدها كيسا ملطخا بالدم))

الزوجة / اوما زلت تتمسك بهذا الكرسي؟

الرجل / ((ينظر اليها بحدة)) وماذا تريدينني ان افعل ..

الزوجه / اتركه

الرجل / ((ضاحكا)) اتركه اومجنونة انت .. لم تطلبين من هذا الطلب الغريب .. من ذا يرغب بمغادرة حلم ظل يراود منامه مذ كان صبيا .. اتركه .. انا الذي حفيت اقدامي من اجل الوصول الى هنا .. لماذا تطلبين مني هذا الطلب الغريب .. ولصالح من .. لقد اغروك بالمال من اجل اقناعي بمثل هذه الفكرة الغريبة .. قولى قبل ان يتصاعد غضبي كم قبضت لااعطيك خمسة اضعاف

الزوجة / لكم غيرك الوقت يارجل؟

الرجل / لا لم اتغير .. ولكني بدأت انظر بدقة وتمعن .. خذي ما تشائين .. ولى عندك طلب واحد

الزوجة / طلب واحد ... انت لاتطلب سوى طلب واحد؟

الرجل / نعم يا زوجتي الطيبة العزيزة

الزوجة / قل... على استطيع مساعدتك!!

الرجل / ((بود)) زوجتي الطيبة .. لسان المرأة سيف مواجع الرجل ولا اريد سوى ان تخرسي هذا اللسان الباشق .. لااريد سوى صمتك

الزوجة / تريد صمتى .. حسنا .. لقاء ماذا؟

الرجل / ما تطلبين؟

الزوجة / آ نت جاد في ما تقول

الرجل / ليس كمثلي جاد اليوم؟

الزوجة / ((تقترب من الكرسي تمسده بدعة وتنفجر ضاحكة)) انا صفك هذا؟

الرجل / ماذا؟

الزوجة / ما سمعت .. يوم لك ويوم لي ..

الرجل / محال طلبك هذا!!

الزوجة / زوجي الطيب لا محال تحت ضوء الشمس ... ما دمت تعرف طريق الاحلام جيدا فلابد ان تصل الى ما تنشده يوما ... فكر في الامر ولسوف تجده يصب في مصلحتك انت .....!!

الرجل/ انا ... اوتدرين اين تكمن مصلحتي؟

المرأة / اين .. ايها العزيز الذي احب بين الرجال؟!!

الرجل / ((يضحك)) هنا .. مصلحتي عند هذا الكرسي .. طوال عمري وانا اسعى لكي اكون جزء منه .. او يكون كلي ... لن اغادر هذا المكان حتى وان كلفني الامرحياتي

المراة / ((تستل سكينا من بين ثيابها)) يبدو يازوجي العزيز ان الامر سيكون كما ترغب .. امامك امرين لا ثالث لهما .. اما ان تبتعد وتجعلني اتمتع بلعبة الكرسي هذه .. او ....

الرجل / ((صارخا)) أعقلي يامرأة؟

المرأة م لعقل ؟؟ كل العقل في ان نغير قواع اللعب .. لقد مللت بقائي وحيدة في مكان مهجور . ومحال ان اعود بعد ان عرفت الضوء .ز فكر في الامر ولسوف تجد ان كل الخيوط بين يدي .. انها لعبتي .. وما عليك الا ان تفهم الان ....ان .. ها .... لعب ....تي ((تضحك)) ماذا قلت؟!!

الرجل / ... احتكمي إلى العقل .. أنت كائن ضعيف .. وأمواج هذا الكرسي عالية ولا يمكن لك مقاومتها

المرأة / أنت ساذج وواهم يا رجل .. المرأة هي الكائن الوحيد الذي يمكنه ترويض الأمواج بهدوء ويسر .. انتم من توهمتم أن النساء غزلان مدجنه ضعيفة .. لا تاخذنا بعيدا .. واختر ما تجده يتفق وما تريد

المرأة / امتلأت غرورا وما كنت اصدق أن لديك كل هذه الشرور ، إنا هنا من أجلك ..

المرأة / وسأكون على هذا الكرسي من أجلك يا زوجي الحبيب؟

الرجل / أنما لك البيت يامرأة ؟

المرأة / وماذا يغير من الأمر لو كان هذا الكرسي داخل البيت .. انه موجود في أعماق الناس .. ولا يهمهم أبدا أين يمكن أن يوجد ... ؟

الرجل/ قلت لكي ..لا!!

المرا'ة/ بل نعم يا قرة عيني ((تتقدم منه .. يتراجع محاولا الجلوس على الكرسي .. من الخارج ومن كلا الجهتين هتافات يعيش يسقط ... الرجل يتلفت مذعورا .. المرأة تطعنه .. لحظات صمت ... ضحكات من أرجاء المسرح .. المرأة تجلس على الكرسي))

ياله من كرسي بديع .. يبدو انه صنع من افخر الأخشاب وأغلاها ثمنا... ((تضحك))

((ظـــــــــــلام))

ايار 2010

أجراس الكلمات وسؤال الرواية..!!

كريم كطافة

ترجمة الشعر: الأطار التأويلي والقرار الجمالي
شعر أميلي ديكنسون أنموذجا

نصير فليح

أجراس الكلمات وسؤال الرواية..!!

كريم كطافة

أذكر قصة قصيرة لـ(يوسف إدريس) نسيت أسمها لسبب وجيه، كوني اخترت لها اسماً في حينها من عندياتي. حتى رسخ اسمها البديل في ذاكرتي واختفى الاسم الذي اختاره المؤلف لها. أسميتها (جرس بافلوف). إذ تصادفت قراءتي لها بعد قراءتي لعالم النفس الروسي الشهير (بافلوف)[1] وتنظيراته في الانعكاس الشرطي حول فأرة مسكينة كانت أسيرة مختبره وكيف أوصلها إلى أن يسيل لعابها طلباً للأكل مع كل دقة جرس وإن لم تكن جائعة. عندها وجدت أن ما جاءت به تلك القصة القصيرة لا يعدو كونه تجربة (بافلوفية). القصة تدور حول مكابدات عشيق زوجة شيخ جامع شابة من الزمن البعيد، حين لم تكن هناك تمديدات للماء تصل البيوت في كثير من أحياء القاهرة. اعتاد زوجها العجوز الأذان في الناس خمس مرات في اليوم من على سطح مسجد غير بعيد عن بيته. وحدث في ظهيرة أحد الأيام الصيفية اللاهبة أن نادت تلك الزوجة على السقّاء من عليائها في الطابق الثالث، أن يوصل الماء إلى شقتها. وما أن أوصل السقّاء الماء إلى بيت تلك السيدة حتى انكب الماء على جسده فالتصقت ملابسه الخفيفة والقليلة على جسده لتُظهر تقاسيم جسد ذلك الكادح بأبهى صورة لها.. صورة دخلت مباشرة وغازلت خيال تلك السيدة المحرومة جنسياً، لتراوده على نفسه ويرضخ للمراودة، لكن بعد تردد طويل أبداه الرجل. وكان سبب تردده أنه رجل فقير يخاف الله ويخاف زوج الست الذي يسمع صوته وهو يدعو الناس إلى الصلاة.. لكنها أفحمته بمنطقها الصلب: لِمَ أنت خائف يا هذا.. طالما أنت تسمع صوت من تخافه وهو بعيد..!! يسأل هو: طيب وربنا..؟ تجيبه.. أنه غفور رحيم..!! رضخ الرجل الذي لم تكن رغبته في جسد تلك السيدة البض بأقل من رغبتها. وهكذا صارت تلك الزوجة العطشى ترتشف رحيق الجسد الشاب القوي كل يوم مع آذان الظهيرة. لكن الخوف من (ربنا) الذي يراهم، ظل يوسوس في رأس الشاب جاعلاً أيامه سهوماً وغياباً عن العالم، حتى انقطع في ظهيرة أحد الأيام بعد أن نخره ذلك الخوف ليس عن تلك الظهريات الفردوسية، بل ترك مهنته وهرب من الحي كله. لكن أين المفر و(جرس بافلوف) يلاحقه. صار المسكين كلما يسمع آذان الظهيرة وفي أي مكان يكون فيه إلا ويشعر بانتصاب مهول في وسطه.. خيمة تنبثق فجأة ويظل عمودها منتصباً طيلة فترة الآذان..!! الأمر الذي تسبب له بإحراجات خطيرة وهو بين الناس.. والرجل تارة يدعو الله أن ينقذه من هذه البلية وتارات يدعي على عضوه المربوط بصوت الآذان والذي بدا له لا يعرف الخجل ولا الخوف من الله أن يروح بستين داهية.. ماذا يفعل.. هل يقطع عضوه.. أم يمنع الآذان..!!؟

إلى هنا تنتهي القصة (الإدريسية) في ذهني ولا أتذكر كيف أنهاها الكاتب. لكن ما جعلني استعيدها وينتصب لها قلمي ما قرأته حديثاً للناقد الروسي الكبير (ميخائيل باختين)[2] في

بحثه التشريحي لجسد المفردة في الرواية. تعلمت من هذا الناقد؛ إن المفردات هي مخازن الماضي، لا وجود لكلمات عابرة عديمة الأثر إلا لمن لا إحساس له.. للمفردة أي مفردة مفعول يشبه ذلك الجرس البافلوفي.. لها ماض وحاضر ومستقبل.. ولها فوق هذا وذاك شحنة حوارية مع غيرها من المفردات المحايثة والمقابلة أو المضادة.. كل مفردة تستدعي غيرها في جدل أزلي.... لها ارتباطات تتواشج في الذاكرة الخلفية للدماغ على هيئة حزم ضوئية متوثبة للخروج مع نطق المفردة أو ما يقابلها أو يضادها أو يحايثها.. ناهيك عن الصفة اللصيقة بالمفردة صفة اللاحيادية وارتباط دلالتها بمن ينطقها.. دلالة وإيحاء مفردة ينطقها هذا هي غير دلالة وإيحاء ذات المفردة حين ينطقها آخر.. مفردة جوع ينطقها طفل أفريقي هي غيرها في الدلالة والإيحاء حين ينطقها طفل في بلد آخر لم يعرف المجاعة.. الثاني ربما يقصد أنه فطر ولم يتغد وها هو وقت العشاء ولم يتعش.. أما الجوع بالنسبة للأول فيعني أياماً بلا أكل وبالتأكيد أن آلام وتشنجات المعدة عند هذا وما تنسجه من مشاعر داخلية هي غيرها عند ذاك.. وبالتالي أن المشهد المتخيل لمفردة (جوع) ليس هو نفسه لدى الاثنين.. عدا هذا لكل إنسان طرق استعمال خاصة للمفردات تصقلها وتفرضها عليه عوامل عديدة، لا تبدأ بالبيئة ولا تنتهي بالثقافة القرائية.. مفردات لغة رجل دين هي غيرها لدى الطبيب والمهندس والعالم الطبيعي.. مفردات لغة الفلاح هي غيرها لساكن المدينة.. المفردة علامة تدل على صاحبها..

أما على صعيد اللهجات المحكية داخل إطار اللغة الرسمية لشعب من الشعوب، فهذه أمرها أمر. إذ لأسباب تخص المرونة والابتعاد عن شروط وشجون قواعد اللغة الصارمة والميل الطبيعي للإنسان للأختصار والسهولة في التعبير عن شؤون حياته، يحدث للمفردات في هذه اللهجات انحرافات مستمرة عن الجذور أو السلالات التي جاءت منها.. هي شديدة التحول من حال إلى حال والأكثر قدرة على التطور ومجاراة وامتصاص متغيرات الزمان والمكان..

ولو عدت إلى القصة (الإدريسية) بعد تتبيلها بالرؤية الـ(باختينية)، سأجد ما أضيفه، في القول؛ بما أن المفردة هي صوت قبل أي شيء آخر.. إذن للأصوات كذلك ذاكرة.. ألا تأخذنا الأصوات ما أن تطرق مسامعنا إلى أزمان بعيدة وقريبة.. هي الأخرى تكتنز بتاريخها.. ثمة أغانٍ تعيدنا إلى الطفولة وأخرى تأخذنا إلى الشباب والمراهقة.. وغيرها تأخذنا إلى تواريخ حزنٍ وفواجع.. شخصياً ما أن استمع إلى ترتيل جميل للقرآن حتى ألف برأسي بهذا الاتجاه أو ذاك باحثاً عن مجلس عزاء.. رغم إن ترتيل القرآن لا يستخدم للعزاء فقط.. لكنه ارتبط في ذاكرتي بمجالس العزاء.. ومثلما للأصوات كذلك للصورة ذاكرتها.. ما أن أر مشهد مقهى على شاطئ نهر في أي مكان من العالم حتى استدعي مقاهي شارع أبي نؤاس.. ليتوالى مسيل الذكريات والمشاهد المتدافعة الخارجة من هذا المشهد الذي هو في الواقع لا علاقة له بذاته بتلك الذكريات..

أقول؛ إذا كان هذا هو ديدن الإنسان الطبيعي مع المفردة والصوت والصورة، ماذا عليه أن يكون ديدن كاتب الرواية، وهو الكائن المصاب بلوثة المفردة والصوت والمشهد.. هل سيعامل مفرداته وأصواته وصوره بأمانة وحرص وتفهم كما هي عليه منطلقة تستدعي تواريخها وأشباهها ومضاداتها في نص مفتوح على جماليات ليس بالضرورة يستحضرها ذهن الكاتب منذ البداية.. لكنه قد يصلها فيما لو ترك نفسه لنفسه منقاداً إليها.. أم سيتعامل معها وكأنها كائنات منزوعة الذاكرة وما عليه سوى أن يصنع لها ذاكرتها وتواريخها الأمر الذي سيحولها من كائنات حية إلى كائنات مصنعة.. إن لم أقل ميتة ؟ أظن؛ وليس كل الظن إثماً؛ أن هذا هو سؤال الرواية.

أننا أمام وسيلتين في التعامل مع المفردة في الرواية وعموم أشكال السرد.. وسيلة الحرية ووسيلة السجن.. وسيلة التداعي والذهاب بعيداً مع ذاكرة المفردة والصوت والصورة المختزنة

في ذاكرة الرائي ووسيلة الرائي الآمر الناهي المالك لرقاب المفردات والذي لا يختلف عن (الجلاد) المستبد الساعي لجعل المفردات تقول ما يريده هو أن تقوله.. مع نصوص الحالة الأولى يرى القارئ الانسجام والانسيابية والسهولة في فهم مرامي الكاتب (مرامي مفرداته) على عكس الحالة الثانية إذ لا يعدم القارئ اصطدامه بمطبات وفجوات وحتى غموض في مرامي هذه المفردة أو تلك.. يحدث هذا لأن للمفردة قدرة على التمرد فيما لو جرى التعامل معها بعسف.. كثيراً ما أقرأ نصوصاً لروائيين وكتاب قصة قصيرة يبدون لي وكأنهم أنفسهم لم يفهموا ماذا يكتبون لا أجد غير مفردات دوارة تبحث عن دلالاتها في نص أراد له الكاتب أن يحمل رسالة ما.. لكنه للأسف لم يشي إلا بخوائه وحيرته.. يحدث هذا لأن الكاتب كان مسكوناً بهاجس مسبق الصنع أراد إسقاطه على نصه.. وهذا يحدث من خلال التعامل السلطوي مع المفردة.. حين تكون المفردات سجينة رغبة وهواجس الكاتب، لا حياة مستقلة لها.. يستخدمها لأغراضه لا أن يتفاعل مع أغراضها وذواتها.. يريدها سلسة، ممددة، منتظمة في طابور هذيانه، مستسلمة إلى مسرى نواياه ورغائبه، وهي مغلفة بتواريخها وذاكرتها المتوثبة بعناد يعيق انصياعها.. وهنا يكمن الفرق بين الرواية والمقبرة الجماعية.. بين عالم الحرية والإنطلاق من ذوات حية وبين الانهماك بخطط ومشاريع تكون المفردات ليس أكثر من حطبها..

هذه المعضلة التي لم يلتفت لها كثير من كتاب الرواية ونقادها هي مدخل للوصول إلى موضوع هو من أعقد مواضيع النقد الأدبي عندنا، وأقصد به (لغة الرواية). ما المقصود بلغة هذه الرواية أو تلك حين يطنبها هذا الناقد أو ذاك بجمل أصبحت مملة لكثرة تكرارها (لغة شعرية، جميلة، رصينة، متوازنة، مجنحة، سليمة، رومانسية، فجائعية، خيالية، واقعية..إلخ إلخ إلخ أو يثلبها بـ (لغة غير أدبية، هجينة، ينقصها الكثير، تكاد تكون عامية.. إلخ إلخ إلخ لكن السؤال ما زال قائماً: ما المقصود بلغة الرواية..؟

هل هي لغة الكاتب.. هل هي لغة سدنة مجامع الحفاظ على سلامة اللغة العربية.. هل هي لغة الشعر.. هل هي لغة الثقافة المتداولة من قبل المثقفين.. أسئلة كثيرة تلف وتدور متجنبة السؤال الأوحد الصحيح؛ هل لغة هذه الرواية أو تلك هي لغة رواية أم لا..؟ لأنه عندها وبعد هذا السؤال يبدأ البحث الحقيقي عن ماهية لغة الرواية.. هل هناك لغة موحدة للرواية.. أم أن لكل رواية لغتها.. ما هي مكونات لغة الرواية.. هل هي لغة الكاتب فقط.. أم لغات ولكنات الشخصيات التي تمارس الحياة داخل النص.. وما هي اللغة في الأخير.. أليست هي وسيلة تفكير وتعبير.. أليست هي تلك الأصوات التي من خلال سماعها أو إطلاقها يتم التعرف على العالم الخارجي أو الداخلي ومن ثم تمثله ليدخل في تلافيف عملية التفكر والحفظ التي يقوم بها الدماغ البشري..؟ طيب لو حرمت الشخصية الروائية في نصي من وسيلتها في التفكير والتعبير ومنحتها وسيلتي بصفتي (كاتب) وولي أمرها.. ماذا سيحدث..؟ أظن أن الأمر سيكون على شكل نسخ مستنسخة من الكاتب نفسه.. وفي هذه الحالة سيتحول الكاتب إلى الشخصية الوحيدة في الرواية.. بينما كان عليه أن يكتفي بمأثرة الخلق فقط.. وعلى ذكر الخلق ألم نتعظ من ميثولوجيا الأديان التي اشتركت في فكرة الخلق مع الحرية.. الخالق يخلق ويوصل تعاليمه والمخلوق على طول الخط خاض ويخوض حياته كما يراها هو لا خالقه.. لم تنفع مع هذا المخلوق الساع للحرية اطنان القصص حول العذاب والجحيم والطوفان والكوارث وغيرها التي ينزلها الخالق كل مرة على مخلوقاته العاصية.. هل يريد كاتبنا هنا أن يكون أكثر جبروتاً من الله على مخلوقاته حين يجعلها تخوض حياتها من خلال وسيلة غيرها.. ؟

قلنا أن اللغة وسيلة تفكر وتواصل للبشر وبالضرورة تختلف وسائل البشر التي يتواصلون من خلالها مع الخارج والداخل.. وكاتب الرواية هو أحدهم، كذلك له وسيلته أي لغته.. من هذه الحقائق الواضحة انطلق (باختين) في تعريفه للغة الرواية باعتبارها نسق لغوي كلي يجمع في

داخله مجموعة أنساق كلامية فرعية هي لغات الشخصيات المختلفة داخل النص.. والتي من الضروري أن تكون العاميات أو اللكنات الشعبية من ضمنها، يحدث هذا لأن البشر ما زالوا يخوضون حيواتهم بلهجاتهم المحكية وليس بلغة الثقافة أو لغة القراءة. عندها وعندها فقط نستطيع الحكم على لغة هذه الرواية أو تلك.. هل استطاع الكاتب أن يخلق نسقاً لغوياً منسجماً وله جماليته وإبهاره من مجموعة أنساق كلامية تبدو متباعدة..؟ وعندها سنفهم لماذا لغة كل رواية ولنفس الكاتب تختلف عن الرواية التي سبق وكتبها أو التي سيكتبها لاحقاً.. لكل رواية لغتها.. لا توجد لغة واحدة للرواية.. بل لغات منفتحة على التجدد والتبدل المستمر.. مثلما لكل رواية أسلوبها أو هكذا يجب أن تكون. يأتي الأسلوب هنا ليس بوصفه اسلوب هذا الكاتب أو ذاك بل بوصفه جزء لا يتجزأ من لغة هذه الرواية أو تلك.. الأسلوب شيء مضمر داخل اللغة.. لهذا حين أقرا لكاتب عدد من الروايات مكتوبة بذات الاسلوب الى الحد الذي يجعلني أتعرف عليه دون أن أرى أسمه على صدر نصه.. أقول أن هذا الكاتب قد توقف.. قد مات كمبدع وها هو يكرر نفسه.. لم يعد لديه جديداً.. للأسف يحدث هذا وهو كثير الشيوع، يحدث لأن مفهوم الاسلوب وصلنا عبر النقاد بطرق مشوهة ومزيفة أحياناً.. قيل إن الأسلوب هو بصمة الكاتب الشخصية وهذه لا تتغير.. وبعضهم ربط الأسلوب بهذه المدرسة النقدية أو تلك من تلك التي كانت تخرج بين الفينة والأخرى في أوروبا.. علماً أننا حتى لو أخذنا بهذا الحكم على خطله فهو مجاف للحقيقة كذلك.. أقصد حقيقة الكاتب كونه إنسان يعيش في ظروف زمانية ومكانية عرضة للتغيرات والانعطافات التي لا محالة ستترك أثرها على رؤيته للعالم وعلى وسائله في معرفة العالم وبالتالي على ما يعكسه من خلال الكتابة.. علماً أن المدارس النقدية وهي في العادة تابعة لمدارس فلسفية وفكرية هي الأخرى لا تعدو زوايا نظر تاريخية لها ظروفها الزمانية والمكانية.. وكاتب الرواية الأولى به أن يكون الأكثر إيماناً بالحرية من غيره.. حريته وحرية مخلوقاته وبالتالي هو الأكثر بحثاً وتجديداً في وسائله وفي زوايا النظر التي من خلالها يكتشف عالمه الخارجي والداخلي..

كثيراً ما تحيرني تلك الأقاويل التي تخبرنا عن كاتب وقّع أو اعتاد التوقيع على عقود روايات لم ينجزها بعد.. وهناك من يزيد الشحنة قليلاً وفي ذهنه أنه يستعرض عضلاته الكتابية إذ يخبرنا أنه اتفق مع دار النشر الفلانية على رواية تدور أحداثها في مدينة يسميها وحول شخصيات يذكرها ربما بالأسماء وحول أحداث والأمر كله لم يزل مشروعاً ذهنياً.. كيف يحدث هذا.. وما أدراك أيها السيد الكاتب بما سيحدث لنصك ما أن تدخله أو يدخلك..؟ هنا يكمن البون الشاسع بين أن تكون الكتابة وسيلة تفكير حرة أو وسيلة استرزاق.. بين أن تكون الكتابة بناءً مسبق الصنع لا ينتظر سوى أن يقوم الكاتب بوضع أعمدته وترتيب ديكوراته الداخلية وفق مخطط موضوع سلفاً.. وبين أن تحاكي الكتابة الحياة نفسها.. حيواتنا إياها التي لا يمكن لنا أن نتنبأ بمساراتها ومصادفاتها.. ألم يشكوا كثير من الكتاب أنهم اصطدموا أثناء الكتابة بعوالم وأحداث وشخصيات لم تكن تخطر على بالهم حين همّوا بالكتابة.. ربما يوعزها أحدهم إلى ضعف مهاراته ودربته الكتابية.. لكني لا أجدها إلا أمراً طبيعياً.. بل يجب أن يكون هكذا.. لأن الحقيقة الوحيدة للرواية دون الشعر وبقية أشكال التعبير؛ أنها العمل الإبداعي الوحيد الذي يحاكي الحياة بكل امتداداتها وزواياها ومفاجأتها.. كذلك لا ننسى أن متعة قراءة الرواية ما زالت حين يشعر القارئ أن هذه الرواية قد لامست وتراً أو أكثر من أوتاره..

---

(1) عالم نفس روسي ذاع صيت مدرسته كمقابل أو مضاد لمدرسة (سيغموند فرويد) في التحليل النفسي.

(2) ميخائيل باختين: كتاب (الكلمة في الرواية) / ترجمة: يوسف حلاق/ منشورات وزارة الثقافة السورية/ سلسلة: من النقد العالمي رقم (1)/ 1998.

ترجمة الشعر: الأطار التأويلي والقرار الجمالي
شعر أميلي ديكنسون أنموذجا

نصير فلة

(**القدرة** على أتخاذ القرارات الجمالية)، ربما يمكن وسم الصفة الأساسية لترجمة الشعر بهذه السمة. فبين البدائل المختلفة التي تتيحها المفردة والعبارة والجملة في اللغة المصدر، يكون اختيار البدائل المقابلة في اللغة الهدف معتمدا بالأساس على شاعرية المترجم أصلاً، ولا أقصد بهذه الشاعرية ضرورة أن يكون المترجم شاعرا، بل ان يمتلك الحاسة الشعرية على الأقل. هذه القدرة الجمالية تستند إلى أطار تأويلي عام للقصيدة ، وهو ما سيتضح بجلاء في سياق الأمثلة التي سنسوقها. هذا الإطار التأويلي يكتسي بأهمية خاصة عند ترجمة قصائد معينة، ذات عمق رمزي أو فلسفي. القدرة على اتخاذ القرار الجمالي أمر معروف لكل شاعر بشكل أو آخر، وأضرب مثلا سريعا هنا قبل العودة إلى الجوانب الأخرى من الموضوع. لننظر في هذا السطر الشعري للسياب:

في عالم الغد الفتي واهب الحياة

فكلمة (واهب) هنا، يمكن استبدالها بكلمة (مانح)، وهما مفردتان بمعنى متقارب جدا، أمر كهذا قد يستشكل على مترجم لا يملك الشاعرية، ولكني احسب أن معظم الشعراء سيفضلون كلمة (واهب) على كلمة (مانح) في هذا السياق. هذا مجرد مثال مقتضب على أمر قد يكون معروفا أصلا، ولكننا أوردناه لتوضيح هذه الفكرة المركزية التي سيعتمد عليها كثيرا هذا البحث. فالمفردات المتقاربة بل وحتى ذات المعنى الواحد تمتلك بعدا إضافيا، نابعا من شبكة الايحاءات المترسبة في اللغة، وسياقها وعوامل اخرى. وهذه الخاصية في المفردة والعبارة اللغوية من المواضيع التي بحثت بغزارة في القرن العشرين من قبل الدراسات اللغوية وفلسفة اللغة، وان كانت جذور هذا التمعن تمتد في عمق تاريخ الفلسفة[1] .. فإذا قلنا مثلا عن بغداد أنها (بغداد)، أو (دار السلام) أو (عاصمة الرشيد)، فان جميع هذا الكلمات والعبارات تشير إلى شيء واحد، ولكن الايحاءات المرتبطة بها مختلفة كثيرا. هذا البعد اللغوي يكتسب أهمية خاصة في الشعر وترجمة الشعر، حيث لا يمكن الفصل بين البدائل المطروحة، كما أسلفت، إلا بالملكة الشاعرية للمترجم، وبخلافها يجد نفسه ضائعا بين مترادفات ومتقابلات كثيرة. سأطرح الآن بعض الأمثلة التطبيقية من قصائد أميلي ديكنسون من الكتاب الذي أصدرته مؤخرا والذي تضمن ترجمة لأربع وخمسين قصيدة لها، وست مقالات نقدية عن شعرها. لنبدأ أولا من هذه القصيدة

Exultation is the going
,Of an inland soul to sea
,Past the Houses, past the Headlands
,Into deep Eternity

,Bred as we, among the mountains
Can the sailor understand
The divine intoxication
Of the first league out of the Land?[2]

وتَرجَمَتُها:

الجَذَلُ هو
ذهابُ روح متوطّنة إلى البحر،
عبر البيوتَ، عبر الضواحي
في الأبدية العميقة.

مُستولَداً مثلنا، بين الجبال،
هل يستطيع البحّار أن يفهم
الثَمَل الإلهي
للفرسخ الأول، خارجاً عن الأرض؟[3]

لماذا ترجمت هذا القصيدة على هذا النحو وليس غيره؟ ننطلق أولا من البعد التأويلي الذي ارتأيته، وبدونه ما كانت هذه الترجمة لتخرج على هذا النحو. هذه القصيدة عبارة عن تأمل عميق ، مشخصن ببراعة، في لحظة بالغة الأهمية للذات البشرية. تلك اللحظة الخاصة التي تتسامى فيها الذات الإنسانية في نزوعها إلى المطلق، شعريا أو وجدانيا أو صوفيا - لحظة الوعي المتغير حسب الاصطلاح النفسي الحديث- عندما تنفصل الذات عن شعورها المعتاد بعلاقات العالم المألوفة لتبلغ تلك الحواف المجهولة للمطلق. هذه اللحظة التي تسميها الشاعرة هنا (الجذل). فهذا الانسراح، هذا الذهاب لهذه الروح (المتوطنة) والتي الفت تفاصيل هذا العالم المألوف (البيوت والضواحي..) باتجاه المطلق (البحر-الأبدية العميقة)، يُستتبع فوراً بسؤال آخر عن مدى قدرة النفس البشرية، وليدة هذا العالم بكل ما له وما عليه، على التفاعل والاتحاد في خبرتها الجديدة بكل غرابتها وغناها وهي تتلمس خطواتها الأولى هناك. هذا هو الإطار التأويلي الأساسي الذي بدون التمعن فيه وتحديده أولا، ما كان يمكن ترجمة القصيدة بشكل حي. وتمثل هذا الإطار هو أشبه بوضع الإصبع على النقطة المركزية في القصيدة والتي تجعل منها عملا ممتازا، وهو اطار مزتبط بالطبع بالفهم العام لاسلوب الشاعرة وعوالمها. لنعود تطبيقيا الآن إلى نقطة القرارات الجمالية التي على المترجم أن يتخذها. أولا، لنطلع معا على المقابلات المعجمية للمفردات التالية:

Inland : من داخل البلاد، وطني، غير اجنبي.
Headland : الأرض الرأسية، ارض غير محروثة محاذية لأطراف الاثلام أو قريبة من سياج.
bred : مُستنسَلاً، مُستولَداً.

هذه الكلمات لم يكن ممكنا وضع مقابلاتها العربية على هذا النحو، وإلا لكان المقابل العربي للقصيدة تضرر كثيرا. ولهذا قابلت الكلمة الأولى بكلمة (متوطنة)، والثانية بكلمة (ضواحي)، اما الثالثة فاخترت (مُستولدا) وليس (مُستنسلاً). ولكنني وضعت الهوامش للإشارة إلى المعنى المحدد للكلمة الانكليزية والتي لا توجد في اللغة العربية كلمات مفردة تقابلها. هذا القرار الجمالي الذي اتخذته بوضع المفردات العربية الموجودة في القصيدة المترجمة، نبع أولا من البعد التأويلي الذي ذكرته، والذي يحتاج إلى الاطلاع الكافي على أسلوب الشاعر المترجَم، لكي يمكن الوصول إلى البؤرة الشعرية الكامنة في القصيدة، كما يتطلب الأمر ثقافةٍ عامة كافية لمعرفة أبعاد نفسية ورمزية كتلك التي تتضمنها القصيدة، وإلا كيف يمكن تَمثل هذه البؤرة إذا كان المترجِم أصلا غير قادر على الوصول إلى أبعاد دلالية من هذا النوع؟. النقطة الأخرى هي اعتقادي ان الترجمة الناجحة هي الترجمة القادرة على خلق توأم حي في اللغة الهدف (العربية هنا)، قادر على التنفس والحياة في نسيج لغته الخاص، وخلق هذا التوأم يتطلب التجاوز على المعنى المباشر لبعض المفردات والصيغ. بعبارة أخرى، احسب أن الترجمة الناجحة تخلق توأما حيا وليس تمثالا شديد الشبه، إذ أن توأما حيا شبيه بنسبة عالية بالكائن الأصل، خير من تمثال أكثر شبها، ولكنه يفتقر إلى الحياة، وهذا ما يتطلب مرة أخرى شاعرية المترجم كشرط أساس لترجمة الشعر. واسمحوا لي أن أقول هنا ان هذا الحس الشعري هو نفخة الروح السرية الغامضة والعصية على الشرح التي تتيح تحويل كائن الصلصال الى كائن حي، انه سر الخلق المتجسد. وبالعودة إلى ما تتيحه اللغة نفسها من أمكانات، أشير الى ان اللغة العربية لا تتيح الامكانية الموجودة في الانكليزية ، وهي إمكانية التأكيد على المفردة في اللغة الانكليزية عن طريق جعل الحرف الأول رئيسيا (كابيتال)، هذه الخاصية غير متوفرة في اللغة العربية، وكتابة الكلمة طباعيا بالخط السميك أو وضع خط تحت الكلمة لا يمثل حلا مقبولا في رأيي، وكان لا بد من تجاهل هذا التاكيد.

سأختار مثالا آخر من قصيدة أخرى للشاعرة:

Because I could not stop for death

-He kindly stopped for me

-The Carriage held but just Ourselves

.And Immortality

We slowly drove-He knew no haste

And I had put away

,My labor and my leisure too

-For His Civility

We passed the School, where Children strove

-At Recess-in the Ring

-We passed the Fields of Gazing Grain

-We passed the Setting Sun

We paused before a House that seemed

-A Swelling of the Ground

-The Roof was scarcely visible

-The Cornice-in the Ground

Since then-'tis Centuries-and yet

Feels shorter than the Day

I first surmised the Horses' Heads

Were toward Eternity-[4]

وترجَمتُها:

لأني لم أستطع التوقف للموت،
فانه بلطفٍ توقف لأجلي؛
العربة ما حملت أحدا، سوانا
والخلود.

ببطءٍ قُدْنا،هو لا يعرف العَجَلة
وأنا هجرتُ عملي
وفراغي أيضا،
من أجل لطفه.

مررنا بالمدرسة حيثُ لعب الأطفال
في عطلةٍ، المصارعةَ في حلبة؛
مررنا بحقولٍ من الحبوب المحدِّقة،
مررنا بالشمسِ الغاربة .

توقفنا أمام بيت بدا
كبروز في الأرض ؛
السقفَ بالكاد يُرى ،
والإفريز محضُ أكَمة .

مذ ذاك وهي قرون ؛ ولكن كلاً منها
يُحسُّ أقصرَ من نهار
أنا أول من خمن أن رؤوس الجياد
كانت باتجاه الأبدية.[5]

أتوقف في هذه القصيدة عند الإطار التأويلي، والذي تحول لدي عند ترجمة القصيدة الى مقال نقدي، وفيما يلي مقتطف منه:

إن أسلوب أميلي ديكنسون الشعري أسلوب فريد حقا ،فهو يجمع بتجانس غريب بين التأملات الميتافيزيقية في المطلق ،كالتأمل في الموت والنفس الإنسانية والتساؤل عن المعنى عبر حركة الزمان، مع سمة الشخصنة والتجسيد، أي إعطاء تلك المفاهيم المجردة مقابلات تفصيلية محسوسة، فإذا أضفنا إلى ذلك استعمالها الغريب للمفردة –وبشكل يعطيها طاقة رمزية شديدة الإيحاء- ربما توصلنا إلى استقراء عناصر رئيسية في شعر أميلي. في المقطع الأول، وهو من المقاطع الشهيرة جدا، تتم شخصنة الموت: (لأني لم استطع التوقف للموت، فانه بلطف توقف لأجلي)، ولنلاحظ الصورة الأخاذة في هذا التشبيه والدلالات التي يمكن أن يتضمنها. فالموت، هذا الزائر الحتمي، قد يرقب عجزنا عن استقباله، فيتوقف (بلطف) لاستقبالنا، ولكن وجهه الحنون هذا يعبر وفي نفس الوقت عن حتمية قاسية، انه ذلك الحنان واللطف المرتبطان بالقدرة المطلقة، أضف إلى ذلك تلك السمة الفردية والتي لا تتكرر أبدا لهذا اللقاء -بمعنى تجسده لنا يوما (هنا والآن وعلى نحو ما) ، بعد أن ظل صورة شبحية نشكلها وتشكلنا – كل هذه قد تكون بعض أسباب سر قوة وشهرة هاتين السطرين من الشعر .

(العربة ما حملت أحدا ،سوانا ،والخلود)

عربة قد تقف لنا يوما في زاوية ما ،لتشير لنا أن (كل شيء انتهى الآن)، مع ضيف إضافي واحد، إلى جانب صاحبها الموت، وهو الخلود، رفيق كل رحلة باتجاه الأبد. أي عربة هذه ؟ أي غرابة وغموض يكتنفان أجواءها لو تركنا لأنفسنا قليلا فرصة تأمل وجودها الفعلي في مكان ما؟ وإذا اعتبرنا أن القيادة ببطء كما يظهر في الأسطر اللاحقة امتداد لشخصية مطلقة القدرة-كون الموت لا يعرف العجلة- نصل إلى لمسة رائعة أخرى تحاكي المقطع الأول ببساطتها ودلالاتها الأخاذة :

(وأنا هجرت عملي وفراغي أيضا من اجل لطفه)

هجرت عملي وفراغي..أي هجران الحياة بتمامها. قد يبدو لنا وقت الفراغ، أحيانا، في هذه الحياة، كمتسع للبحث عن ذواتنا وللقائها بعيدا عن وجودنا القسري الملزم، والذي نهجره في سويعات كهذه، ولكن هجران الاثنين معا تجربة لا نعرفها إلا في الموت، ومن اجل ماذا؟ كل ذلك ردا للطف الذي قابلنا به الموت! كيف تتحول تلك العلاقة المأساوية القسرية الرهيبة في علاقة الموت بالميت إلى علاقة لطف متبادل؟ أي قسوة رهيبة تقبع وراء هذه اللباقات؟

هنا أود أن أشير إلى أن كلمة (لطف) في المقطع الأول جاءت في النص الإنكليزي بمعنى العطف أيضا((kindlyفي حين إنها هنا في المقطع الثاني جاءت بمعنى اللياقة ((civility ردا على عطف مسبق. اترك للقارئ تأمل الصور التي يتضمنها المقطعين التاليين لأقفز مباشرة إلى المقطع الرائع الأخير للقصيدة (مذ ذاك وهي قرون..الخ).

منذ تلك اللحظة التي توقفت بها العربة أمام سقف بدا كبروز في الأرض (القبر ؟) مضت قرون.. ولكن كل منها يحس اقصر من نهار .. نقفز هنا إلى زمن مختلف كليا ، وكأن كل ما تم تصويره كان يجري في مناخ آخر، هو ذاكرة الميتة ، في استعادتها للحظة مضت منذ قرون.. ومع ذلك فان كل منها يحس اقصر من نهار.. أيُّ زمن تراخى ليمتد في رحاب المطلق؟ هذه الصورة المؤثرة يتم استكمالها في السطرين التاليين الرائعين (أنا أول من خمن ...الخ)، فتلك التي لم تستطع التوقف لأجل الموت فتوقف لأجلها، تلك التي كانت تجلس مع الموت والخلود في العربة السحيقة ذاتها، والتي هجرت كل شيء في رحلة الذهول هذه، كانت أول من خمن أن رؤوس الجياد كانت باتجاه الأبدية...حيث تنتقل القصيدة إلى لحظة أكثر غرابة، يطفو فيها الزمن الكوني الذي كان متضمنا في القصيدة، لنرى إلى تلك الجياد (والتي كان يمكن أن نتصورها تسير في شارع مفترض لمدينة أو قرية ما، بكل ما لها من غرابة) وهي تتحرك – وفي اللحظة ذاتها – في زمن مطلق سكوني أيضا، وان صورة رؤوسها المنطلقة

باتجاه الأبدية تحول المشهد بأكمله إلى ما يقرب من لوحة جدارية أكثر مما هي حدث واقعي. وحتى هنا فان صورة (أنا أول من خمن أولا...الخ) تحيلنا ثانية إلى ذلك المزيج العجيب بين المأساوية والعبث، وكأن الأمر الرهيب، الانطلاق نحو الأبدية ،عبر الموت ،كان أشبه بأحجية شبه مرحة بين بضعة رفاق، متروكة (لمن يخمن أولا)، بتلك اللمسة الطفولية العابثة المفترضة مع رفاق الرحلة القاسية بكل ما يجمع بينهما من ود ورهبة.

ان البعد التأويل يكتسب أهمية خاصة لتمثل بعض أنواع القصائد وبالتالي ترجمتها، وشعر اميلي ديكنسون من هذا النوع، وفي الكتاب الذي أصدرته عن الشاعرة مثال نقدي في مقال للناقد (دين جيمس) عن قصيدة أخرى للشاعرة بعنوان (الليالي الهوج) يستهله الناقد بهذه الفقرة التي تبدو لي ذات دلالة هامة في هذا السياق. يقول الناقد:

كما هو الحال مع العديد من قصائد أميلي ديكنسون، قصيدة "الليالي الهوج" تبهر القارئ بصورها الأخاذة وانفعالاتها القوية، ومن ثم، تبدأ تركيباتها وغموضها بإثارة اهتمامنا. على امتداد السنين كونتْ ثمانية أو تسعة تصورات حول هذه القصيدة، التي تشهد على معانيها المتنوعة الاختلافات الكبيرة في الرأي النقدي حولها. ما يلي هو آخر محاولاتي لفهم قصيدة مركبة ومراوغة المعاني.[6]

هذا المقتطف، يشير بوضوح إلى حجم الجهد والأناة والقابلية المطلوبة من ناقد الشعر ومترجمه، سيما مع القصائد العظيمة، التي لا يمكن استنفاد دلالاتها بسهولة.

(Endnotes)

1 لجذور هذا التصور عن المفردة اللغوية قديمة، و لعلها كانت جزئيا وراء طرد أفلاطون للشعراء من جمهوريته العتيدة، إذ يصفهم بملفقي الخرافات، أما الاهتمام بهذا البعد في العصر الحديث، فقد سبق الدراسات اللغوية واللسانية الحديثة التي انطلقت مع محاضرات سوسير المعروفة، إذ يمكن تلمسها في بعض الأفكار الأساسية لفيلسوف المنطق الألماني الشهير (جوتلوب فريجه)، والذي مثل مع الفيلسوف البريطاني برتراند راسل نقطة انطلاق الفلسفة التحليلية أو اللغوية في القرن العشرين ، حيث ميز فريجه بوضوح بين معنى الكلمة وايحاناتها التي سماها (ألوانها).

٢ THE POEMS OF EMILY DICKINSON), edited by (R.W.FRANKLIN),pp72)

٣ (أميلي ديكنسون: مختارات شعرية وقراءات نقدية)، ترجمة وتقديم نصير فليح، ص27.

٤ (RICHARD CHASE: EMILY DICKINSON), pp249

٥ (أميلي ديكنسون: مختارات شعرية وقراءات نقدية)، ترجمة وتقديم نصير فليح، ص30.

٦ المصدر السابق، ص99.

قرار المصادقة على انتخابات اتحاد الأدباء 3 / 4 / 2010

أدباء المحافظات ينتخبون قيادات جديدة هم

قرار القضاء بالمصادقة

على انتخابات اتحاد الادباء 2010/4/3

بسم الله الرحمن الرحيم

جمهورية العراق
مجلس الوزراء
اللجنة الوزارية العليا المشرفة على تنفيذ
قرار مجلس الحكم رقم ٣ لسنة ٢٠٠٤

Republic Of Iraq
THE CABINET

العدد : ع/ق/ ٣
التاريخ : ٢٠١٠/٧/

إلى / الاتحاد العام للادباء والكتاب في العراق

م / اقامة قرعة قضائية

بناء على ما تم عرضه في اجتماع اللجنة الوزارية العليا المشرفة على تنفيذ قرار مجلس الحكم رقم ٣ لسنة ٢٠٠٤ بجلستها الثامنة عشرة المنعقدة بتاريخ ٢٠١٠/٣/٢١ .

نود ٠٣ استنادا في ما جاء بمحضر انتخابات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق والتي جرت م ٢٠١٠/١/٣ واسفرت في يوم ٢٠١٠/١/٥ وبحضور وإشراف القاضي (سالم رضوان الموسوي) لقاضي محكمة بداءة الرصافة والوارد إلينا بكتاب مجلس القضاء الأعلى دائرة العلاقات العامة والشؤون القانونية – قسم العلاقات العامة المرقم ق/٨٢٢/ ٢٠١٠ في ٢٠١٠/٤/١٩ والذي يشير إلى فوز القوائم المدرجة أسمائهم أدناه بعضوية المجلس المركزي :

الأعضاء الأصليين :-

١. فاضل ثامر.
٢. الويه سعدون.
٣. ياسين النصير.
٤. جواد مجيد .
٥. حنون مجيد.
٦. فرانسيس الشماط.
٧. أحمد مطلب.

نسخة منه إلى

- مجلس القضاء الأعلى – مكتب السيد رئيس المجلس المحترم بالحفاظ ما يلزم واتخاذ ذلك على دوائركم – مع التقدير.
- الأمانة العامة لمجلس الوزراء – مكتب السيد الأمين العام المحترم بالعلم – مع التقدير.
- الأمانة العامة لمجلس الوزراء – دائرة شؤون اللجان المحترم بالاطلاع – مع التقدير.
- البنك المركزي العراقي – مكتب السيد المحافظ المحترم بالحفاظ ما يلزم واتخاذ ذلك على دوائركم – مع التقدير.
- وزارة العدل – مكتب السيد الوزير المحترم بالحفاظ ما يلزم واتخاذ ذلك على دوائركم – مع التقدير.
- وزارة الداخلية – مكتب السيد الوزير المحترم بالحفاظ ما يلزم واتخاذ ذلك على دوائركم – مع التقدير.
- وزارة المالية – مكتب السيد الوزير المحترم بالحفاظ ما يلزم واتخاذ ذلك على دوائركم – مع التقدير.
- محافظة بغداد – مكتب السيد المحافظ المحترم بالحفاظ ما يلزم واتخاذ ذلك على المحافظات كافة – مع التقدير.

الدكتور ناصر جاسم الزيدي
وزير الدولة لشؤون المجتمع المدني
رئيس اللجنة الوزارية العليا لتنفيذ القرار (٣) لسنة ٢٠٠٤
٢٠١٠/٧/

بسم الله الرحمن الرحيم

جمهورية العراق
مجلس الوزراء
اللجنة الوزارية العليا المشرفة على تنفيذ
قرار مجلس الحكم رقم ٣ لسنة ٢٠٠٤

Republic Of Iraq
THE CABINET

العدد : ع/ق/ ٣
التاريخ : ٢٠١٠/٧/

رابعـــا: قررت اللجنة الوزارية الترشيحية الانتخابات التي جرت في الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق وحسب المحاضر الانتخابية المذكور في اعلاه ورفع شارة عدم التصرف عن امواله المنقولة وغير المنقولة وبذلك اصبح نشاط اتصال اللجنة الوزارية العليا المشرفة على تنفيذ قرار مجلس الحكم رقم ٣ لسنة ٢٠٠٤.

رابعا : تحث اللجنة الوزارية العليا الاتحاد اعلاه على ضرورة تعديل قانونه بما يتناسب واحكام الدستور لعام ٢٠٠٥.

الدكتور ناصر جاسم الزيدي
وزير الدولة لشؤون المجتمع المدني
رئيس اللجنة الوزارية العليا لتنفيذ القرار (٣) لسنة ٢٠٠٤
٢٠١٠/٧/

نسخة منه إلى

- مجلس القضاء الأعلى – مكتب السيد رئيس المجلس المحترم بالحفاظ ما يلزم واتخاذ ذلك على دوائركم – مع التقدير.
- الأمانة العامة لمجلس الوزراء – مكتب السيد الأمين العام المحترم بالعلم – مع التقدير.
- الأمانة العامة لمجلس الوزراء – دائرة شؤون اللجان المحترم بالاطلاع – مع التقدير.
- البنك المركزي العراقي – مكتب السيد المحافظ المحترم بالحفاظ ما يلزم واتخاذ ذلك على دوائركم – مع التقدير.
- وزارة العدل – مكتب السيد الوزير المحترم بالحفاظ ما يلزم واتخاذ ذلك على دوائركم – مع التقدير.
- وزارة الداخلية – مكتب السيد الوزير المحترم بالحفاظ ما يلزم واتخاذ ذلك على دوائركم – مع التقدير.
- وزارة المالية – مكتب السيد الوزير المحترم بالحفاظ ما يلزم واتخاذ ذلك على دوائركم – مع التقدير.
- محافظة بغداد – مكتب السيد المحافظ المحترم بالحفاظ ما يلزم واتخاذ ذلك على المحافظات كافة – مع التقدير.

أدباء المحافظات ينتخبون قيادات جديدة لهم

كربلاء

2010 /6 / 19
بحضور وإشراف أمين الشؤون الداخلية في الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق الشاعر احمد عبد السادة عقدت الهيئة العامة لاتحاد الأدباء والكتاب في كربلاء مؤتمرهم الانتخابي في الساعة العاشرة صباحا من يوم الجمعة 2010/6/19 وقد كان عدد الأدباء المشاركين في الانتخابات 46 أديبا من أصل 60 قام 12 أديبا منهم بترشيح أنفسهم لعضوية الهيئة الإدارية في الاتحاد التي تتكون من خمسة أعضاء بالإضافة الى عضوين احتياطيين.
وقد أسفرت نتائج الانتخابات عن فوز كل من:

جاسم عاصي	27 صوتا
عباس خلف	25 صوتا
سلام محمد البناي	24 صوتا
عقيل أبو غريب	21 صوتا
كفاح وتوت	20 صوتا

بينما فاز بعضوية الاحتياط كل من :

صلاح حسن السيلاوي	19 صوتا
محمد علي النصراوي	16 صوتا

بعد ذلك اجتمعت الهيئة الإدارية الجديدة لانتخاب رئيس الاتحاد وتوزيع المسؤوليات والمهام على باقي الأعضاء وقد تم انتخاب الكاتب عباس خلف رئيسا لاتحاد أدباء كربلاء بواقع ثلاثة أصوات من أصل خمسة، كما تم انتخاب الناقد جاسم عاصي أمينا عاما لاتحاد أدباء كربلاء وبعد ذلك تم توزيع المسؤوليات على الأعضاء الآخرين فتم اختيار الشاعر سلام محمد البناي مسؤولا عن العلاقات والإعلام في الاتحاد بينما أصبح الشاعر عقيل ابو غريب مسؤولا عن الشؤون الثقافية، في حين تم منح مسؤولية الشؤون المالية للشاعر كفاح وتوت.

نينوى

2010/6/26
بإشراف أمين الشؤون الداخلية في الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق أحمد عبد السادة وبإشراف أمين الشؤون الثقافية في الاتحاد عمر السراي عقدت الهيئة العامة لاتحاد الادباء والكتاب في نينوى في يوم الاحد 2010/6/26، مؤتمرا انتخابيا لانتخاب هيئة إدارية جديدة للاتحاد، وذلك على قاعة النشاط المدرسي في مدينة الموصل مركز محافظة نينوى.
وقد اسفرت نتائج الانتخابات عن فوز سبعة أدباء بعضوية الهيئة الادارية الجديدة وهم:

عبد الله البدراني	58 صوتا
بيات مرعي	54 صوتا

كرم الاعرجي 48 صوتا
عمار احمد 46 صوتا
نوزت شمدين 46 صوتا
رمزي هرمز 30 صوتا
قيس عمر 25 صوتا

كما فاز بعضوية الاحتياط كل من حمزة حسين الذي حصل على 13 صوتا وباسل عبد الله حيث حصل على 12 صوتا.

وقام أعضاء الهيئة الادارية الجديدة بعد ذلك بانتخاب القاص عمار احمد رئيسا لاتحاد الأدباء والكتاب في نينوى، كما تم انتخاب الشاعر عبد الله البدراني نائبا للرئيس.

ذي قار

2010/7/2

بإشراف وإدارة أمين الشؤون الداخلية في الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق الشاعر أحمد عبد السادة وبإشراف عضو المجلس المركزي في الاتحاد الأستاذ جمال الهاشمي عقدت الهيئة العامة لاتحاد الأدباء والكتاب في ذي قار في يوم الجمعة 2010/7/2، مؤتمرا انتخابيا لانتخاب هيئة ادارية جديدة للاتحاد، وذلك في مبنى المركز الثقافي بمدينة الناصرية مركز محافظة ذي قار.

وقد أسفرت نتائج الانتخابات عن فوز خمسة أدباء بعضوية الهيئة الإدارية الجديدة وهم:

ناجح ناجي 24 صوتا
خضير فليح الزيدي 24 صوتا
علي عبد النبي الزيدي 24 صوتا
فاضل الغزي 23 صوتا
ياسر البراك 22 صوتا

كما فاز بعضوية الاحتياط كل من الشاعرين خضر خميس وعلي شبيب ورد.

وبعد ذلك اجتمعت الهيئة الإدارية الجديدة وانتخبت الناقد والكاتب المسرحي ياسر البراك رئيسا لاتحاد الأدباء والكتاب في ذي قار، كما انتخبت القاص خضير فليح الزيدي نائبا للرئيس، في حين تم اختيار الروائي علي عبد النبي الزيدي أمينا للشؤون الثقافية في الاتحاد والشاعر ناجح ناجي مسؤولا عن العلاقات العامة والشاعر فاضل الغزي أمينا للشؤون المالية.

الانبار

2010/7/3

بإشراف أمين الشؤون الداخلية في الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق الشاعر احمد عبد السادة وبحضور لجنة قانونية عقدت الهيئة الادارية لاتحاد الأدباء و الكتاب في محافظة الانبار في يوم السبت 2010/7/3 مؤتمرا انتخابيا لانتخاب هيئة ادارية جديدة للاتحاد، وذلك في مقر البيت الثقافي وسط مدينة الرمادي.

وقد أسفرت نتائج الانتخابات عن فوز كل من الاعضاء:

د.عادل هادي العبيدي 13 صوتا
احمد جاسم العبيدي 12 صوتا
اخلاص الطائي 12 صوتا

محمد عليوي فياض 8 أصوات
حمد شهاب الانباري 8 أصوات
كما فاز بعضوية الاحتياط كل من علي الانباري ورسمي رحومي الهيتي.
بعد ذلك اجتمعت الهيئة الادارية الجديدة وانتخبت الشاعر احمد جاسم العبيدي رئيسا لاتحاد الادباء و الكتاب في الانبار بالاجماع، كما تم انتخاب الدكتور عادل هادي العبيدي نائبا للرئيس، في حين تم اختيار حمد شهاب الانباري مسؤولا للشؤون الثقافية واخلاص الطائي مسؤولة للعلاقات العامة، كما تم اختيار محمد عليوي فياض مسؤولا للشؤون المالية.

بابل

2010/7/15
بإشراف أمين الشؤون الداخلية في الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق الشاعر أحمد عبد السادة والناقد باقر جاسم عقدت الهيئة العامة لاتحاد الأدباء والكتاب في بابل في يوم الخميس 2010/7/15، مؤتمرا انتخابيا لانتخاب هيئة إدارية، وذلك في البيت الثقافي بمدينة الحلة مركز محافظة بابل
وقد أسفرت نتائج الانتخابات عن فوز خمسة أعضاء بعضوية الهيئة الإدارية الجديدة وهم كل من:
جبار الكواز 46 صوتا
رياض الغريب 45 صوتا
مازن المعموري 42 صوتا
زهير الجبوري 40 صوتا
صلاح السعيد 35 صوتا
اما العضوان الاحتياطيان فقد كانا كل من عادل الياسري 30 صوتا وحسينة عباس ابنيان 13 صوتا.
وبعد ذلك عقدت الهيئة الإدارية الجديدة اجتماعا وانتخبت الشاعر جبار الكواز رئيسا لاتحاد الأدباء والكتاب في بابل، كما انتخبت صلاح السعيد أمينا للشؤون الادارية والمالية، في حين تم اختيار الشاعر مازن المعموري أمينا للشؤون الثقافية، والناقد زهير الجبوري مسؤولا عن العلاقات الخارجية والشاعر رياض الغريب مسؤولا عن العلاقات الداخلية.

الديوانية

2010/7/16
بإشراف أمين الشؤون الداخلية في الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق الشاعر احمد عبد السادة والناقد عبد العزيز ابراهيم وبوجود لجنة قضائية عقدت الهيئة العامة لاتحاد الادباء والكتاب في الديوانية في يوم الجمعة 2010/7/16 مؤتمرا انتخابيا لانتخاب هيئة ادارية جديدة وذلك على قاعة النشاط المدرسي في المدينة
وأسفرت الانتخابات عن فوز كل من :
محمد الفرطوسي 30 صوتا
ثامر الحاج امين 26 صوتا
علاء جواد كاظم 19 صوتا
خالد إيما 19 صوتا
سلامة الصالحي 15 صوتا

,وقد فاز بعضوية الاحتياط كل من كاظم حميد الزيدي ورزاق عبد الكاظم دهش.
بعد ذلك اجتمعت الهيئة الادارية الجديدة وانتخبت الشاعر محمد الفرطوسي رئيسا للاتحاد وثامر الحاج أمين نائبا للرئيس في حين اصبح علاء جواد كاظم مسؤولا عن الشؤون الثقافية وخالد ايما مسؤولا عن الشؤون المالية كما اصبحت الدكتورة سلامة الصالحي مسؤولة للعلاقات العامة.

النجف

2010/7/20
بإدارة وإشراف نائب الأمين العام في الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق الناقد علي الفواز وأمين الشؤون الداخلية في الاتحاد الشاعر أحمد عبد السادة وبحضور لجنة قضائية عقدت الهيئة العامة لاتحاد الأدباء والكتاب في النجف في يوم الثلاثاء 2010/7/20 مؤتمرا انتخابيا لانتخاب هيئة إدارية جديدة وذلك على قاعة الاتحاد في المدينة.
وكان عدد الأدباء الحاضرين للمشاركة في الانتخابات 62 عضوا من أصل 76 عضوا وقد أسفرت الانتخابات عن فوز خمسة أعضاء بالهيئة الإدارية وهم :

فارس حرام	32 صوتا
باقر الكرباسي	31 صوتا
عبد الهادي الفرطوسي	29 صوتا
زمن عبد زيد الكرعاوي	27 صوتا
مهدي هادي شعلان	24 صوتا

في حين فاز بعضوية الاحتياط كل من عبد الرضا جبارة ووهاب شريف.
بعد ذلك اجتمعت الهيئة الادارية الجديدة وانتخبت الشاعر فارس حرام رئيسا للاتحاد وعبد الهادي الفرطوسي نائبا للرئيس كما تم اختيار باقر الكرباسي مسؤولا عن الشؤون الثقافية وزمن عبد زيد الكرعاوي مسؤولا ماليا ومهدي شعلان مسؤولا للعلاقات العامة.

المثنى

2010/7 /30
بإدارة وإشراف أمين الشؤون الداخلية في الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق الشاعر أحمد عبد السادة عقدت الهيئة العامة لاتحاد الادباء والكتاب في المثنى في يوم الجمعة 2010/7/30 مؤتمرا انتخابيا لانتخاب هيئة ادارية جديدة للاتحاد على قاعة الغدير في مدينة السماوة مركز محافظة المثنى.
واسفرت الانتخابات التي حضرها 16 عضوا من اصل 25 عضوا عن فوز خمسة اعضاء بعضوية الهيئة الادارية وهم:

قاسم والي	11 صوتا
إياد احمد هاشم	9 أصوات
عبد الجبار بجاي	6 أصوات
موفق صبحي	6 أصوات
عيال الظالمي	6 أصوات

في حين فاز بعضوية الاحتياط كل من سعد سباهي ويحيى عبد حمزة.
بعد ذلك اجتمعت الهيئة الادارية الجديدة وانتخبت الشاعر أياد احمد هاشم رئيسا لاتحاد

الادباء والكتاب في المثنى وانتخبت الشاعر موفق صبحي نائبا للرئيس في حين اصبح قاسم والي مسؤولا للشؤون الثقافية وعبد الجبار بجاي مسؤولا للشؤون المالية كما اصبح عيال الظالمي مسؤولا للعلاقات العامة.

صلاح الدين

2010/8/3

بإشراف أمين الشؤون الداخلية في الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق الشاعر احمد عبد السادة عقدت الهيئة العامة لاتحاد الأدباء والكتاب في محافظة صلاح الدين مؤتمرا انتخابيا في يوم الثلاثاء 2010/8/3 لانتخاب هيئة إدارية جديدة وذلك على قاعة قصر الثقافة والفنون في المحافظة.

وقد أسفرت نتائج الانتخابات عن فوز سبعة أدباء بعضوية الهيئة الإدارية وهم:

جمال نوري	23 صوتا
رشا فاضل	15 صوتا
ابراهيم مصطفى الحمد	14 صوتا
عواد احمد	14 صوتا
رياض جابر	12 صوتا
د. فاتن عبد الجبار	12 صوتا
اسامة محمد صادق	12 صوتا

كما فاز بعضوية الاحتياط كل من الشاعرين مشعل البياتي وأحمد عزاوي.

وبعد ذلك اجتمعت الهيئة الإدارية الجديدة وقامت بانتخاب القاص جمال نوري رئيسا للاتحاد والشاعر عواد احمد نائبا لرئيس الاتحاد كما تم توزيع المهام على بقية الأعضاء حيث اصبح ابراهيم مصطفى الحمد مسؤولا للشؤون الثقافية، واسامة محمد مسؤول المالية، ورياض جابر مسؤول الشؤون الادارية، ورشا فاضل مسؤولة العلاقات الداخلية، وفاتن عبد الجبار مسؤولة العلاقات الخارجية.

يشار إلى أن الهيئة العامة في اتحاد الأدباء والكتاب في صلاح الدين منحت رئاسة الاتحاد الفخرية للشاعر رشدي العطية الذي كان رئيسا للاتحاد على مدى اكثر من عشرة سنوات.

واسط

برعاية نائب محافظ واسط حيدر جاسم محمد، جرت السبت 29 أيار 2010، انتخابات الهيئة الإدارية لاتحاد الأدباء والكتاب العراقيين في واسط، وذلك على قاعة البيت الثقافي في الكوت، بسبب افتقاره الى مقر يؤويه ويحتضن نشاطاته.

حضر 26 أديبا من مجموع ثلاثين المؤتمر الانتخابي الذي ترأسه الناقد محمد رشيد السعيدي وأشرف عليه عضو المكتب التنفيذي للاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق إبراهيم الخياط.

بعد قراءة التقريرين الثقافي والمالي، ومناقشتهما والمصادقة عليهما، أعلن رئيس الاتحاد القاص إسماعيل سكران حل الهيئة الإدارية السابقة، وتم فتح باب الترشيح فتبارى سبعة أدباء (لم يكن الرئيس السابق من بينهم) ليفوز خمسة منهم، وعقد الفائزون أول اجتماع لهم بحضور الهيئة المشرفة، فكانت النتائج كالآتي:

صالح مطروح السعيدي	رئيسا
طه الزرباطي	نائبا

حيدر حاشوش
حيدر غازي
فيصل الدنيناوي
الجدير بالذكر ان هذه الانتخابات هي الأولى التي تجري على مستوى فروع الاتحاد في جميع المحافظات بعد انتخاب المكتب التنفيذي الجديد للاتحاد في نيسان 2010.
والملفت للانتباه هو الطابع الذكوري لاتحاد أدباء واسط إذ يخلو سجله من اسم أية أديبة، فهل في المحافظة أديبات يرفضن الانتماء؟ أم تراها الكوت خالية من ممتهنات الأدب؟

البصرة

برعاية المستشار الثقافي لمحافظ البصرة، جرت انتخابات الهيئة الإدارية لاتحاد الأدباء في البصرة صباح الجمعة 11 حزيران 2010، وذلك على قاعة "عتبة بن غزوان" في العشار.
128 أديبا من مجموع 184 حضر المؤتمر الانتخابي الذي حمل اسم الروائي الراحل "كاظم الأحمدي" وترأسه الكاتب المعروف جاسم العايف، وأشرف عليه عضو المكتب التنفيذي للاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق إبراهيم الخياط، مع هيأة قانونية تكونت من المحامين طارق البريسم وعباس الساعدي وعلي جاسم، فيما ضمت اللجنة التحضيرية حميد مجيد مال الله وقاسم علوان وسلام الناصر .
بعد قراءة التقريرين الثقافي والمالي، ومناقشتهما والمصادقة عليهما، أعلن رئيس الاتحاد القاص علي نوير حلّ الهيئة الإدارية السابقة، وتم فتح باب الترشيح فتبارى 19 أديبا (لم يكن الرئيس السابق ولا نائبه من بينهم) ليفوز خمسة منهم، وعقد الفائزون أول اجتماع لهم عصر اليوم ذاته في مقر الاتحاد بحضور الهيئة المشرفة، فكانت النتائج كالآتي:

كريم جخيور	رئيسا
عبد السادة البصري	نائبا

صبيح عمر
جبار الوائلي
عبد الستار العاني

العمارة

برعاية عضو مجلس محافظة ميسان سعد الموسوي، جرت انتخابات الهيئة الإدارية لاتحاد الأدباء في العمارة عصر الجمعة 16 حزيران 2010، وذلك على قاعة المركز الثقافي على كورنيش دجلة.
49 أديبا من مجموع 67 حضر المؤتمر الانتخابي الذي حمل اسم الشاعر الكبير "حسب الشيخ جعفر" وترأسه القاص لطفي جميل، وأشرف عليه عضو المكتب التنفيذي للاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق إبراهيم الخياط، مع المشرف القانوني ممثل نقابة المحامين احمد العاني.
بعد قراءة التقريرين الثقافي والمالي، ومناقشتهما والمصادقة عليهما، أعلن رئيس الاتحاد السيد جمال الهاشمي حلّ الهيئة الإدارية السابقة، وتم فتح باب الترشيح فتبارى 9 أدباء (لم

يكن الرئيس السابق ولا نائبه من بينهم) ليفوز خمسة منهم، وعقد الفائزون أول اجتماع لهم في الوقت ذاته وفي المكان عينه وبحضور الهيئة المشرفة، فكانت النتائج كالآتي:

فراس الصكر رئيسا
رعد زامل نائبا
غسان حسن
رعد شاكر
حسين جرير

كركوك

جرت انتخابات الهيئة الإدارية لاتحاد الأدباء في كركوك صباح السبت 10 تموز 2010، وذلك على قاعة مركز حقوق الإنسان. 98 أديبا من مجموع 103 حضر المؤتمر الانتخابي الذي حمل اسم الكاتب الكبير الراحل "جليل القيسي" وترأسه د.عبد الكريم خليفة، وأشرف عليه عضو المكتب التنفيذي للاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق إبراهيم الخياط، مع المشرف القانوني المحامي د.سامي النعيمي.

بعد قراءة التقريرين الثقافي والمالي، ومناقشتهما والمصادقة عليهما، أعلن رئيس الاتحاد السيد محمد خضرحلّ الهيئة الإدارية السابقة، وتم فتح باب الترشيح فتبارى 4 أدباء عرب على مقعدين و3 أدباء كرد على مقعدين و4 أدباء تركمان على مقعدين وأديب كلدوآشوري على مقعد واحد، ليفوز محمد خضر وسداد هاشم من المجموعة الاولى، وعارف معروف وفريد زنكنه من المجموعة الثانية، وحسن كوثر ومنور ملا حسون من المجموعة الثالثة، وبولص شليطا من المجموعة الرابعة، وعقد الفائزون أول اجتماع لهم في الوقت ذاته وفي المكان عينه وبحضور الهيئة المشرفة، فكانت النتائج كالآتي:

محمد خضر رئيسا
عارف معروف نائبا أولا
حسن كوثر نائبا ثانيا

فنان العدد

بتول الفكيكي
انفعالات التعبير الحسي

زياد جسام

بتول الفكيكي
انفعالات التعبير الحسي

زياد جسام

لا تخلو طروحات الفنانة بتول الفكيكي من غرابة صياغة السؤال واسلوب البحث ،ذلك بالتشكيك في بناء الرمز المحلي منه والعالمي مستخدمة اسلوب التفكيك والمقارنة بين المعنى الشائع والمعنى المسكوت عنه.

سعت الفكيكي من خلال لوحاتها التعبيرية الى تحقيق فن دمج الحاضر بالماضي ليمكنها ان تعبر عن الانفعالات الباطنية العميقة اكثر من كل الاتجاهات الفنية ذات التجريد البعيد عن التشخيص ،فهي قادرة على ان تعطي اعمالها موضوعية تتركز على اثارة المشاعر و الوجدان بطريقة اكثر صفاء و اكثر مباشرة. يبدو هذا الطرح دعوة واضحة الى اعادة النظر في مسائل يعتبرها الاغلبية بديهية لكنها في الواقع مازالت موضوعا للنظر والتفحص او الاكتشاف. يجد المشاهد نفسه امام اعمالها مجبرا على النظر الى تلك التقنية والالوان التي بالغت بها حيث الوصول الى قمة معاني الرمز، فالطرح الجمالي للفنانة لا يعد جديدا على مستوى الحركة التشكيلية العالمية لكنه يعد منفردا على مستوى التشكيل العربي اذ تبدو رؤيتها متسلسلة في اعمالها بالمقارنة مع تجارب اخرى ثرية لكنها انتهت عند شكل واحد يتكرر لم تخرج منه مثل بصمة ابهام ...ان حسها البصري الرائع جعلها ترسم بشفافية غريبة اعطت لاعماله طابعا مميزا، بحيث بدت مسحتها اللونية وكأنها سحر يدخل المشاهد من خلاله الى عالم غريب عالم هادئ لا يسمع فيه سوى صوت الموسيقى، قد يكون واضحا للمتلقي ذلك التجريب والانشغال الفكري الذي مرت به الفكيكي عند تنفيذها اعمالها الابداعية، هذا هو ما جعلها في معركة دائمة من أجل إثبات الذات، وانتزاع الجمال من اقصى اماكن الخيال، فهي تحمل على عاتقها مسؤولية عظيمة وجسيمة سخرت لها كل موهبتها وكل ما اكتسبه من تقنيات، اذ انها دائمة البحث عن الوسائل الكفيلة لتحقيق ذلك الجمال الحسي الذي ابتعدت به كثيرا عن الواقع الملموس، لها دور مهم في تثقيف المتلقي فكريا حيث التساؤلات الموجودة في اعمالها التي تفتح اسئلة جدلية ربما ليست لها اجوبة معدة جاهزة، فكرة الفكيكي اعطت دفعة ذهنية لمن شاهدها وحاول التبحر بها لانها اعمق بكثير من اية تجربة اخرى، اذ ان انشغال المتلقي بالتقنيات الجمالية التي مارستها الفنانة اغنت بصيرته و جعله يترك المضمون ويستمتع بالشكل الجمالي وهذا هو سحرها ،لانها بعيدة عن مجانية التكرار بأفكارها الإبداعية. لذلك تبدو التنويعات الخاصة التي تعمل عليها الفكيكي قادرة على منح المتلقي من مختلف المستويات والاذواق رؤى جديدة يزاوج من خلالها بين ما يناسب فكره وتاريخه وبين ما هو داخلي في ذاته وبين ما هو ثقافي وتجريبي. ان اعمال هذه الفنانة تميل في بعض الاحيان الى اشكال قريبة للواقع مضاف لها لمسات الابداع التخيلي الجمالي ، فهي تمتلك عقلية متوقدة أن تنطلق بفنها الخاص باعتمادها على رموزها في إنتاج الابداع الفني الذي لا ينتهي، هي

أدركت منذ اللحظة الأولى لدخولها هذا المجال الابداعي ان عليها أن تقدم مواضيعها الفكرية من الحياة بأسلوب فني مبسط لايصال ما تريد قوله للجمهور بكل مستوياته، لكن دون ان تفقد حساسية النخب الثقافية، تعد الفكيكي من الفنانين المنتجين بغزارة حيث اتسعت رقعة اعمالها بصداها وانتشارها بسرعة اذ خرجت بها الى خارج الحدود، كما ان شخصياتها تبرهن على قيمتها من خلال حيويتها وجمالها وزهوها، ومن خلال تجربتها ادركنا تماما ان الفن الاصيل يأخذ حيزا من دون ان يجهد الفنان نفسه بذلك، فهية لا تنشغل بالاعلان عن نفسها بقدر ما تهتم بالانتاج النوعي المميز.

سيرة ذاتية

بتول الفكيكي

رسامة

مقيمة في ايطاليا

معارض شخصية

-2005- معرض شخصي- قاعة أبن الظاهر- المجمع الثقافي- أبو ظبي

-2004- معرض شخصي-قاعة الأورفلي-عمان- الأردن.

-2000-معرض شخصي-قاعة ألرواق-ألبحرين.

-1998-معرض شخصي- قاعة ألدكتور كريستيان هايدن, ترونستاين- ميونخ-المانيا

-1997-معرض شخصي- رواق بلدنا-عمان- ألأردن

-1994-معرض شخصي- صيدا أنتيريورز- لندن.

اشتركت في العديد من المعارض الجماعية

الأعمال

-جداريه في المطار الدولي- (2-7)م 1983.

-جداريه في دار الازياء العراقيه-(2-4)م 1984

-عدة جداريات في مدارس حديثه في بغداد في مجمعات سكنيه-(1-30)م 1985.

- جداريه لمدخل ميناء المحرس البحري- 1998.

-متحف الفن الحديث- عمان-الاردن

-متحف الفن الحديث- كولبنكيان- بغداد .

-مستشفى الانف والاذن والحنجره – تروبنشتاين- المانيا1998-

-المجمع الثقافي –ابو ظبي2005-.

-مجموعة اعمال لشركات في لندن وبيروت وعمان2001

خاتمة

تساؤلات أمام ماهية أزمة المثقف العراقي اليوم

فاضل ثامر

تساؤلات أمام ماهية أزمة المثقف العراقي اليوم

فاضل ثامر

يجري الحديث أحيانا عن أزمة بنيوية يعيشها المثقف العراقي اليوم وتحديدا منذ سقوط النظام الدكتاتوري و دخول الاحتلال عام 2003 ,وهي كما يبدو أزمة ذات طبيعة مغايرة لتلك التي كان يعاني منها المثقف العراقي في ظل النظام الدكتاتوري .ترى ما هي ماهية هذه الأزمة وأين تكمن وتتمثل : هذه تساؤلات تحاول ان تحرك ماء البركة الساكن من خلال ألقاء أحجار الأسئلة هذه وان تولد حالة " عصف ذهني " قد تقود إلى أجوبة تقترب من الحقيقة أو تمسها بجسارة ... هل يعاني المثقف العراقي اليوم من أزمة هوية ,تدفعه إلى البحث عن هويات مفترضة أو ثانوية , وهل تتعرض مثل هذه الهوية إلى التشظي أو التآكل ؟

.. هل يعاني المثقف العراقي اليوم ,بوصفه مواطنا وإنسانا , من أزمة ضعف الإحساس بالموطنة العراقية التي تدفعه أحيانا للتطلع إلى ما وراء حدود الوطن حيث ألمنافي الباردة , أو أحيانا "الكفر بقيم المواطنة هذه ؟" ..هل يعاني المثقف العراقي من رضوض سيكولوجية خطيرة قد تتخذ ملامح تمزق أو انشطا ر شيزوفريني خطير يتطلب تشخيصا ومكاشفة ؟

.. هل يواجه المثقف العراقي أزمة إخفاق في الاندماج بالواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي الجديد تدفعه أحيانا إلى العزلة أو الصمت أو اللا مبالاة وأحيانا الهرب من هذا الواقع الجديد ؟

.. أهي أزمة اللامنتمي الذي تحدث عنها كولن ولسن ,ووجدنا له قرينا شبحيا في بعض نماذج مثقفي الستينات الذين كانت تشكل لديهم أزمة اللا انتماء والانتماء إشكالية معقدة آنذاك ؟

.. هل يعاني المثقف العراقي من جسامة الصدمة الزلزالية العنيفة التي حدثت بعد 2003 بعد التغيير حيث وجد نفسه بين المطرقة والسندان :بين مطرقة تداعيات سقوط النظام الدكتاتوري وانهيار البنى التحتية لمؤسسات الدولة وللثقافة وسندان الاحتلال ونسق المحاصصة الطائفية الذي أقامه و" شرعنه " الاحتلال في المجتمع العراقي ؟

.. أهي أزمة الإحساس بتراكم الخيبات السياسية وانهيار الحلم بدولة المواطنة والعدالة والحرية والثقافة ؟

.. أهي أزمة الإحساس بالإحباط الناجم عن إخفاق مشروعاته إلا بداعية والثقافية ووصولها إلى طريق مسدود بفعل التراكمات والتداعيات الثقيلة التي أرهقت روحه وكيانه ؟

.. أهي أزمة الاصطدام بالحداثة أولا والعولمة الثقافية والسياسية والاقتصادية ثانيا التي راحت تجتاح كل مفاصل حياتنا , أم هي أزمة الاصطدام بالتعصب وثوابت التراث والنصوص

وتاويلات فقهاء الموت والعنف والظلام التي أغلقت على المثقفين كوى المستقبل ومخرجاته المعرفية وجعلتهم في مواجهة العنف والموت المجاني والاحتراب القومي والتناشز الاجتماعي ؟
.. أهي أزمة معرفية في الوعي ناجمة عن تشظي هذا الوعي وتمزقه تصل أحيانا درجة هيمنة " الوعي الزائف " ؟.. هل يمكن لهذه الازمة إن تنجم عن ما نسميه بـ " فوبيا " الحرية , هذا الرهاب الجديد الذي يصعب على المثقف أحيانا التعامل معه .في زمن اختلاط الأوراق , أو عن تموضع فضاء الحرية فوق ارض رملية هشة تتراوح فيها ممارسة الحرية بين قطبين متباعدين : " فائض" الحرية أو استلابها ونفيها المفاجئ ؟
.. ترى أهي أزمة كابوسية واقعية وافتراضية معا ناجمة عن قمع سري أو معلن تمارسه قوى و تيارات و مؤسسات وقوى سياسية وقومية وطائفية و دينية غامضة ضد المثقف العراقي الذي يحاول جاهدا إن يمارس حقه الطبيعي في التعبير والتفكير والاختلاف والحياة ؟
.. وأخيرا وليس أخرا , أهي أزمة البطل الإشكالي التي يعيشها المثقف العراقي اليوم , البطل المتسائل المتمرد , الرافض , الباحث في ثنايا الوجود عن ذاته وعن سر الوجود وغائية الحياة ومعنى الأشياء .؟
لا يحق لي إن أغلق باب الأسئلة .كما لا يحق لي إن أغلق باب الاجتهاد والتأويل والاقتراح أمام الآخرين فهذه الأسئلة وغيرها يمكن أن تكون الباب الذي نلجه لاستكناه طبيعة الازمة التي يعيشها مثقف اليوم . وهي بالتأكيد أزمة مركبة ومتعددة الاوجه قد تحتضن كل أو معظم هذه الأسئلة , وقد تتخذ لها مظاهر وتجليات عينية أو مشوهة تعكس حركة الواقع الاجتماعي وتناقضاته وصراعا ته .
مسؤوليتنا جميعا تتمثل في محاولة تلمس الاوجه المتعددة لهذه الازمة و تجلياتها الحالية والمستقبلية في آدابنا و فنوننا : أي كيف تجسدت هذه الازمة المتشعبة في ثقافتنا اليوم وكيف يمكن لها , أو يتعين عليها إن تتجسد في ثقافة المستقبل
هذه الأسئلة المحرقة والمحرجة معا ينبغي عليها أن تضع الإصبع على الجرح مباشرة , وتلك مسؤوليتنا جميعا نحن المثقفين العراقيين لكي نكون قادرين على إعادة صياغة أسئلة الثقافة والواقع في ضوء جديد ومواجهة تحديات المستقبل بعيون مفتوحة.