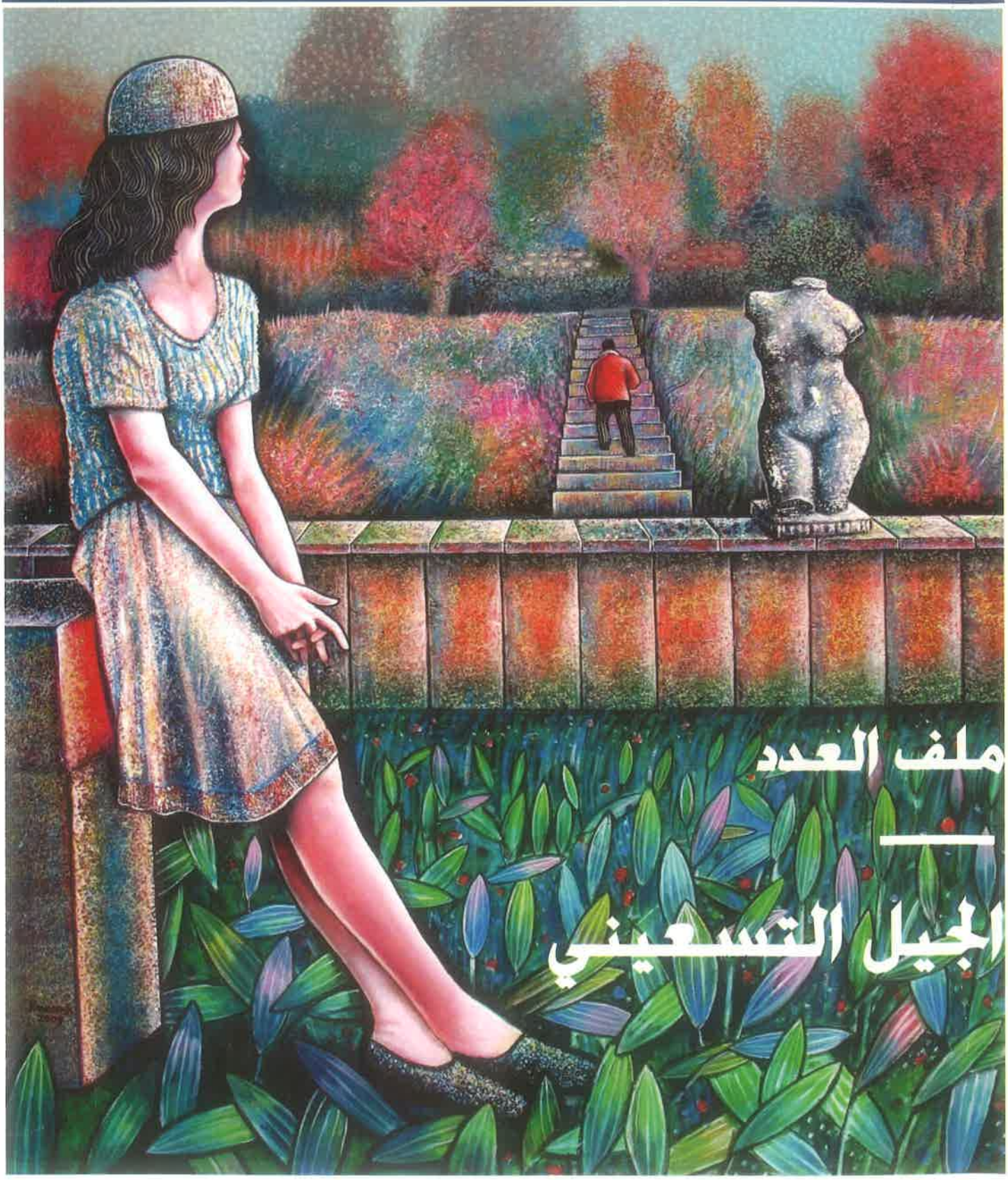
الأديب العراقي 7

مجلة فصلية تصدر عن الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق خريف 2012



الأديب العراقي

7 خريف 2012

مجلة فصلية تصدر عن الإتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق خريف ٢٠١٢

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

هيئة التحرير	الهيئة الاستشارية
شكيب كاظم	د. علي عباس علوان
عمر السراي	د. عبد الواحد محمد
حسن عبد راضي	د. محمد حسين آل ياسين
محمد علوان جبر	ياسين النصير
مازن لطيف	د. عقيل مهدي

لاتخضع موضوعات المجلة للمفاضلة في الترتيب بين الأسماء بل للضرورة الفنية فقط

الافتتاحية

رئيس التحرير

الدراسات

آليات النسق الإستعارى فى القصة القصيرة — شوقى بدر يوسف

فن الحكي في مجموعة (العرش) القصصية — محمد رشيد السعيدي

بلاغة الاستهلال القصصي عند سعدي المالح — جميلة عبد الله العبيدي

رؤى

نظرية الصداقة في الثقافة العربية — د. علي ناصر كنانة

شعر

سلاما .. أيتها الثورة .. !! — احمد عنتر مصطفى

إسمي الشّخصيّ رعد فاضل — رعد فاضل

على أبوابها جئنا — عبد السادة البصري

قبلة أمية — تحسين ياسين

إلى عوني كرومي — طه زرباطي

كتاب الصمت — غريب اسكندر

بين الأسى وسمر قند — أجود مجبل

سأتركُ كلَّ شيءٍ لهم — ثامر سعيد

تواريخُ قصية — نصير الشيخ

سرد

السَقّاءُ الذي لا يَزالُ في حُلمِهِ الأبيد — جمعة اللامي

جوع العصافير — اسعد الهلالي

فرائس بثياب الفرح — علي السباعي

صديقنا منجل — خالد ناجي

ملف العدد

الأجيال الشعرية العراقية مفهوم التحقيب وحساسية الخطاب — د. محمد صابر عبيد

التسعينات في العراق جدل الشعرية الحرجة — جمال جاسم أمين

الجوانيات المعرفية للنص التسعيني — علي سعدون

العصامية الفذة مهاد أرشيفي للجيل الشعري التسعيني — بشير حاجم

عينٌ على الجيل التسعيني قصيدة الشعر مراجعة من الداخل — عارف الساعدي

الجيل التسعيني والخطاب النقدي — حسن السلمان

ملاحظات أخرى في الشعر والحياة "شهادة" — عبد الخالق كيطان

شروع في الحياة "شهادة" — فرج الحطاب

حوار العدد

الشاعر عبد الكريم كاصد

مسرح

الكتابة الجديدة في المسرح العراقي الفنان يوسف العاني نموذجاً — أحمد شرجي

سينما

المشهد الجديد في الفيلم الوثائقي العراقي — عباس خلف علي

تشكيل

تاهيل الفراغ تشكيليا — قاسم العزاوي

كتب

الأمثال المولّدة للخوارزمي، ومقطّعات مراث لابن الأعرابي — د. صلاح الفرطوسي

ترجمان

آني سيكستن — احمد خالص الشعلان

فنان العدد

ستار كاوش

مسك

ابراهيم الخياط

الافتتاحيـــة

رئيس التحرير

الاديب العراقي.. نحو أفق ثقافي اوسع

هل تلتزم المجلات الادبية بحرفية اسمها وخضوع سياسة النشر فيها الى مايرسمه الاسم من افق معلوم أو متفق عليه؟ الا يضطر المتابع الجاد والمخلص للثقافة والمعرفة الى طرح التساؤلات الضرورية عن الآفاق الواسعة او الضيقة التي يمكن ان تحف بمسيرة تلك الدورية الثقافية او المجلة الادبية ذات السمعة الطيبة؟ هل مجلة مثل ـ الاديب العراقي ـ الناطقة باسم الاتحاد العام للادباء والكتاب في العراق، يتحدد النشر فيها على ضوء مايرسمه عنوانها واسمها المتداول بين المثقفين والادباء؟ وباعتبارها مجلة ادبية تلتزم باشتراطات سياسية وثقافية صريحة، هل يقتصر النشر فيها على الادب المنتج عراقياً فقط؟ أي كل ما يبدعه الاديب الذي يعيش في بقعة مباركة اسمها العراق فقط؟ ومن هو الاديب العراقي الذي يستحق اولوية النشر في المجلة؟ هل يقتصر نشاطها الثقافي والادبي والمعرفي على الاديب العراقي الناطق باللغة العربية باعتبار ان المجلة تصدر باللغة هذه، ام تلتزم المفهوم الوطني الخاص بالمواطنة العراقية حيث يدخل في هذا المفهوم كل مبدع ومفكر وفنان عراقي بغض النظر عن قوميته او الدين، سواء اكان عربياً او كردياً ام تركمانياً، مسلماً ام مسيحياً، ولايبرر النشر في المجلة ابداع او انتاج ثقافي وادبي إلا جودته وفرادته ومقدرته التعبيرية الواضحة عن هموم نتاجه على المستوى الجمعي او الفردي، فالابداع الجاد الذي يمتلك مقدرة خاصة في تسجيل حالات نادرة في الحب والوفاء والدعوة الى التسامح او هموم الذات هو الفيصل والحكم في اصدار الاراء والاحكام..\وماذا عن العراقي الذي يعيش في المهجر الا يحق له النشر في الاديب العراقي؟ ثم ما موقفنا من القول القائل: انها مجلة محلية أو تتصف بهذا المصطلح الضيق؟ والمتابع لتاريخ مجلة "الاديب العراقي" منذ صدورها في أول العهد الجمهوري حتى اليوم، حاولت ان تتجاوز تلك الافاق المعرفية المحدودة او الجغرافية الضيقة وان تفتح ابوابها ومنافذ النشر فيها على تيارات مختلفة واتجاهات متعددة عربية وعالمية أيضا، بل انها اعلنت عن استعدادها الى استقبال التجارب الجادة في مجالات الابداع كافة وحاولت التركيز على كل ما هو جديد وضروري الاطلاع عليه من قبل القراء او المثقفين العراقيين، وليس مثل التجارب العالمية والعربية درساً ومختبراً للتشوف والمعرفة، وليس مثل مجلة اتحاد الادباء منبراً يليق بتجارب الكتاب والادباء في العالم وسيلة للنشر ووصول المنجز الى الادباء في العراق كافة.

وفي الاجتماع الاخير لهيئة تحرير المجلة ورئاستها، تناولنا اهم الاسئلة الجديرة بالطرح والتي نراها محاذية لمجموعة المفاهيم والاراء القريبة من عمل المجلة وحدود نشرها، ويشير الكثير من اسئلتنا الى ضرورة الاخذ بالمفهوم الاعم للثقافة، التي هي (الثقافة) ترجمان لعذابات الكائن البشري اينما حل او رحل، الثقافة كما نفهمها هي خلاصة روحية لشعب من الشعوب او تعبير حقيقي وفاعل عن طموحات منتجها على المستوى الفردي او الجماعي، وهي في المحصلة الاخيرة صوت كل دعاة التقدم والمدنية والحب والجمال، اي الثقافة بمفهومها الاعمق لا يمكن لها ان تقتصر على فئة او شريحة او شعب دون الشعوب الاخرى، ومادامت مجلتنا ناطقة باسم ادباء العراق اذن عليها ان تفتح صفحاتها لكل صوت عراقي يكتب نصه او مقالته او يترجمها الى اللغة العربية فان المجلة لن تتوانى في احتضان القرائح الادبية والثقافية العراقية الجادة، كما انها لن تقتصر على فئة او مجموعة او حدود معينة ولن تدير ظهرها لتلك الابداعات التي تتسم بالتجريبية او التجديدية الجادة،.. وهي الان تطرح سؤالها الاشمل حو هويتها العراقية، فنقول: هل اللغة العربية تختص بالاديب العراقي وحده؟ الايجوز للكاتب اللبناني او السوري او المصري او التونسي ان تستقبل المجلة ابداعتهم من قصة او قصيدة او دراسة؟ اليس لنا بينهم اخوة واصدقاء اجلاء؟ الم يكن بيننا وبينهم جسور ممتدة من التواصل والتفاهم والمحبة الخالصة رغم مهاترات السياسة وامراضها التي لا تنتهي، حيث ارتفع العديد من الادباء العرب على هذه المهاترات وآزروا ادبنا العراقي باستمرار ووقف الكثير منهم وعبر المراحل المختلفة معنا سواء في السراء او الضراء، لقد خلصت هيئة التحرير وتحت سقف المتاح لها من حرية التعبير الاشادة بزملائنا الادباء العرب من شعراء وقاصين ونقاد ومترجمين المساهمة في الاعداد المقبلة من المجلة، أي بدءاً من عددها هذا الذي حظي بقصيدة ومقال من جمهورية مصر العربية، وهي (المجلة) تأمل أن يسهم ادباء اخرون، عراقيون او عرب بالنشر فيها لكي تطرح امام قرائها افقاً اكثر رحابة وسعة وعمقاً ايضا، وهي بهذا تعطي لنفسها الاحقية التي هي اهل لها للتعبير عن ادباء العراق ومثقفيه وصوتهم الفاعل عن جدارة في الساحة الادبية والثقافية العربية.

دراسات

آليات النسق الإستعارى فى القصة القصيرة

شوقى بدر يوسف

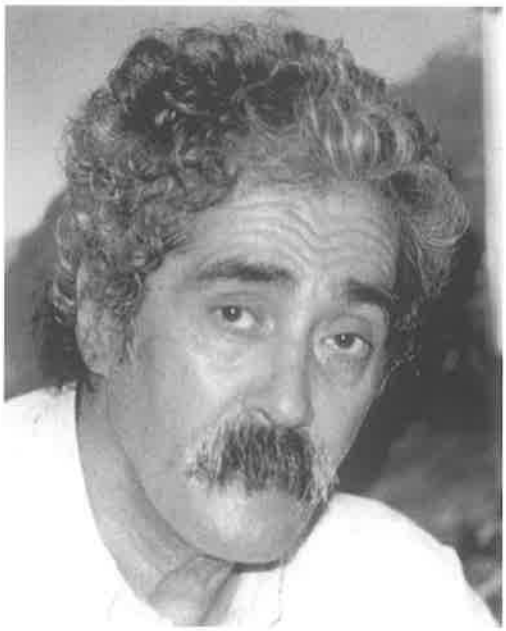
فن الحكي في مجموعة (العرش) القصصية

محمد رشيد السعيدي

بلاغة الاستهلال القصصي عند سعدي المالح

مجمـوعة "بحيرة المساء" ❖ لإبراهيم أصلان نموذجـا

شوقى بدر يوسف



النسق الاستعارى المفهوم والنص

تعتمد آليات النسق الاستعارى فى العمل القصصى على تفعيل عدة عمليات لها خلفية مقاربات ميتافيزيقية وجوانب تجريدية تدور عادة فى مستويات ذهنية عدة عند المتلقى أيا كان طيفه تبدأ أول ما تبدأ مع فعل القراءة وتستمر فى تفاعلها المستمر مع عمليات الإدراك، والاستيعاب والمعايشة، وصولا إلى الجانب التأويلى، ومرورا بضوابط ذهنية إبداعية تتحكم فى تصوير وتجسيد هذه الأنساق، متخللة بدقائقها وخطوطها العريضة فعل القراءة، والحكى السائد فى هذا المنجز بروابطه، وصوره، وضوابط آلياته، وتقنيات تنضيده من سرد وحوارات واستدلالات، وبعد معرفى، وآلية فى التصوير، ورؤية عقلانية تنبثق منها عوامل عدة تستمد حيويتها بالدرجة الأولى من العتبات الأولية للنص التى تمنحها الإشارة والخطوة الأولى والعلامة المبكرة للقراءة، وبالتالى التفاعل مع مجريات الأحداث، كما تبدأ معها عمليات تجليات التمثيل الذهنى، والتحولات التصويرية فى جوانب الحدث، ومعرفية الشخوص المحركة لهذا الحدث، وغيرها من الآليات الحاكمة جوانب التلقى المختلفة. هذه الجوانب جميعها تبدو نسبية عند جمهور المتلقين، هى تختلف من قارئ إلى آخر غير أنها عند القارئ الجاد أو الناقد أو الباحث تأخذ منحى مختلفا تماما لارتباط هذه الآلية بالضوابط الذهنية الإبداعية المتفاعلة والمتحكمة فى التشكيل التصويرى العام للأنساق الاستعارية، وبحسب ما أشار إليه الباحث فى هذا المجال الدكتور أحمد العاقد بقوله": يتجلى المظهر الإبداعى للتصوير فى الانتاجات الفنية عامة والأدبية منها خاصة بحكم أن الأدب مرتكزا من مرتكزات التشييد التصويرى للتجربة الإنسانية، وتظل الاستعارات من بين الأشكال الأدبية التصويرية الأخرى الأعمق تعبيرا والأقوى تخييلا، إذ تتكلف بإيجاز الأوصاف الإبداعية حول مقولات معينة بما يميزها عن مقولات أخرى" (١)، لذا كان الاشتغال على القصة القصيرة فى قراءتها الآنية هو مطلب ضرورى للوقوف على إشكالية هذا المفهوم الباحث فى نسق الاستعارة والمعرفة والتواصل فى الأعمال الفنية والأدبية على السواء. ولعل تعالق القصة القصيرة فى صورتها الحداثية وتداخلها مع كافة الأجناس الأدبية إعمالا لنظرية الأوانى المستطرقة هو الذى يعطيها أطر التفرد والتميز فى نسقها القصير الدال والفاعل والمؤثر فى ذهنية المتلقى من خلال تفعيل النسق الاستعارى والمعرفى كما أشرنا إليه. كما أن كتابها دائما ما يكونون فى تعاملهم معها يعيشون ويعايشون نوعا من المفارقة الحسية مع ذواتهم وبيئاتهم والأحداث التى يمرون بها، وهو ما يتواجد صداه وانعكاساته فى أعمالهم القصصية من خلال محطات عدة أقر بها الباحثون المعرفيون فى حقول علم النفس والفلسفة واللسانيات": بأن البنية الكلية لمفهوم الاستعارات تشكل طاقة تصورية ومضمونا معرفيا تتفاعل ضمنه المعطيات المتنوعة للذات واللغة والثقافة والمجتمع، ومن ثم، تجسد البنيات الاستعارية فى عمقها نماذج معرفية متماسكة وتصورات مجالية منسجمة تنهض بتكثيف الحالات الذهنية والوجودية كما تمثل آليات تخييلية متميزة تتكلف بتنظيم فوضى العالم، (٢) وقد شهد المشهد القصصى فى مصر منذ بدء ظهور تجليات هذا النوع من الإبداع رؤى عدة فى هذا التعالق أفضى إلى تطور فن القصة القصيرة تطورا كبيرا منذ مرحلة التأسيس الأولى مرورا بجميع أطياف الأجيال التى جاءت بعد ذلك والتى مثلت حالة خاصة من حالات التوهج والتألق لهذا الفن السردى المراوغ حفل فيها هذا الفن برؤى جديدة فى الشكل والأطر والأنساق وطبيعة القضايا التى أصلت متونه. كذلك حددت هذه الأطر شكل العلاقة بين القاص وقارئه، كذلك علاقة القاص بمادة قصته أو بحدث ما يعبر عنه ويؤول مجرياته، وهو السبيل الوحيد للوقوف على مفهوم حدود الحقيقة الموضوعية للواقع وما يدور فيه وبه، فهذه العلاقة ربما تكون من خلال قراءة الكاتب لنفسه أولا قبل أن يمنح النص إجازته للمتلقى، وهى بحسب باشلار الذى يقول "أن المؤلف يجب أن يكون قارئا متيقظا".

إبراهيم أصلان وبحيرة المساء

من هذا الزخم الإبداعى الكبير نختار حالة خاصة من حالات الكتابة القصصية غادرتنا هذا الأيام ولكنها تركت وراءها بصمة

قوية فى متون هذا الفن حفلت على قلة وندرة نصوصها على أبعاد إنسانية وفنية بالغة الدقة والرهافة والعمق، ولعلنا فى قراءتنا

للقصة القصيرة فى بواكيرها الأولى عند الكاتب الراحل إبراهيم أصلان خاصة فى مجموعته المبكرة الأولى "بحيرة المساء" ١٩٧١ وما ترفده مفاهيم الآلية الإستعارية لنسق التواصل والمعرفة المستمدة خطوطها من نصوص قصص هذه المجموعة والمكونة من أربعة عشر نصا قصصيا تمثل جميعها البواكير والبدايات الأولى للكاتب فى مراحله الأولية، ومحاولة إعمال توالد العمليات المعرفية للنسق الاستعارى وتفعيل مختلف مستويات المعالجة الذهنية حول بعض قصص هذه المجموعة، هى نظرة جديدة لعالم قديم ربما تكون ورقة مبتسرة، نرتكز ونستشرف منها على أفق الحكاية التى أطلقها إبراهيم أصلان منذ بداية الستينيات مع الجيل الذى حمل هذا الاسم وحقق من خلاله ظاهرة القصة القصيرة فى نسقها التى ظهرت عليه فى هذه الفترة، والتى مثلت حجر زاوية حادة لهذا الفن، حيث لم يكن اختيارنا لهذه المجموعة من عالم الكاتب اختيارا عشوائيا إنما هو بسبيل رفد بدايات هذا العالم الثرى فى هذا المجال، وفى هذا الوقت بالذات، هى عودة إلى الوراء لاستعادة لحظات الكاتب الأولى وخطواته المبكرة فى هذا المجال، ومحاولة طرح رؤية نقدية مغايرة تتحلق حول هم البدايات عند الكاتب من خلال تشكلات النص وأبعاده المختلفة والمطروحه فى نسيجه اللغوى والمعرفى والدلالى إضافة إلى المظاهر الأخرى فى مستوياته الحسية والجمالية والرامزة والعالقة بمسيرة الفن القصصى المعاصر فى حالته الراهنة.

القراءة ونسق التواصل

صدرت مجموعة "بحيرة المساء" عام ١٩٧١ ويفصل بين زمن الكتابة حسبما هو مدون فى تذييلات قصص المجموعة وبين زمن القراءة الآنية أعوام كثيرة تختلف من قصة إلى أخرى حيث يبدو من تاريخ كتابة قصة "الملهى القديم" على سبيل المثال والمدوّن فى نهايتها أنها كتبت فى فبراير ١٩٥٦، وإن كنت أعتقد أنها كتبت فى فبراير ١٩٦٥، خلال نفس الفترة التى تزامنت فيها الكتابة لقصص باقى المجموعة، وقد نشرت هذه القصة لأول مرة فى مجلة المجلة بالعدد ١٣٥ فى مارس ١٩٦٨ ثم تضمنها العدد الخاص بالكاتب والمعد بمجلة جاليرى ٦٨ الصادر فى فبراير ١٩٧٠ ضمن عدد آخر من القصص هى قصص "الجرح"، "الرغبة فى البكاء"، "التحرر من العطش"، "البحث عن عنوان" وقد كتبت هذه القصص جميعها ما بين أعوام ١٩٦٥و ,١٩٦٦ كما تزامن نشر باقى قصص المجموعة على الوجه التالى "البحث عن عنوان" كتبت فى أبريل ١٩٦٥ وسبق أن نشرت فى مجلة حوار البيروتية بالعدد ٢١ مارس/أبريل ١٩٦٦، "اللعب الصغيرة" كتبت فى أبريل ١٩٦٨ ونشرت بمجلة الهلال عدد أغسطس ١٩٦٩، "لأنهم يرثون الأرض" كتبت فى مايو ١٩٦٧ ونشرت فى جاليرى ٦٨ فى عدد مايو ١٩٦٨، "رائحة المطر" كتبت فى نوفمبر ١٩٦٥، ونشرت فى جاليرى ٦٨ عدد نوفمبر ١٩٦٨، "فى جوار رجل ضرير" كتبت فى نوفمبر ١٩٦٨، ونشرت فى جريدة المساء فى ٥ أبريل ١٩٦٩، "العازف" كتبت فى يوليو ١٩٦٩ ونشرت فى جريدة المساء فى ٣١ أكتوبر ١٩٦٩، "المستأجر" نشرت فى مجلة الهلال فى عدد أغسطس ١٩٧٠، وكتبت قصة "الطواف" فى مايو ١٩٦٩ واستكملت بها المجموعة حيث جاءت فى نهايتها. وقد آثرنا أن نسجل هذا التأريخ النصى لقصص المجموعة بتفاصيل كتابتها ونشرها حيث أن هذا التأريخ له أهميته فى الوقوف على الفترة الزمنية ما بين الكتابة والنشر والقراءة الآنية المعوّل عليها هذه الرؤية، ولا شك أن هذه الفترة التى كتبت فيها هذه المجموعة كانت حافلة بزخم التحوّل فى مسار القصة القصيرة فى مصر، وشهد فيها هذا الفن السردى تحولات تجريبية لمجايلى إبراهيم أصلان أمثال محمد حافظ رجب وضياء الشرقاوى ويحيى الطاهر عبد الله ومحمد البساطى وإدوار الخراط وبهاء طاهر وزهير الشايب وأحمد هاشم الشريف وغيرهم من مبدعى هذا الجيل.

والقارئ لأعمال إبراهيم أصلان القصصية يجد نفسه أمام حالة من الإبهار والدهشة من بساطة المجرى وتدفق الحكاية فى مسارها القصصى ما يجعل المتلقى ربما يجد نفسه داخل النص معايشا ربما لنفس الأجواء المشابهة لأجواء ما يعايشه الكاتب فى محتواها الذاتى، ولست مبالغا حين أقول إننا نجد على الرغم من محاولة الكاتب الإمساك بالحالة القصصية فى طبيعتها النابعة من بيئته الخاصة ومن ذاتيته المعايشة لمناخ المكان والزمان الخاص به، ومن خبرته الخاصة فى التعامل مع البشر فى بيئته وفى عمله، إلا أننا قد نجد داخل نصوصه مؤثرات تشيكوف وربما موباسان، ربما بيرانديللو، كما نجد أيضا كثيرا من مخزون ما قرأه لنجيب محفوظ ويوسف إدريس ويحيى حقى وبعض من مجايليه فى مستهل حياته الإبداعية، لذا كان عالم إبراهيم أصلان يكمن فى هذا الجزء من الحياة التى استواها فى إمبابة والكيت كات مع رؤية حققها ممن حوله من الكتّاب والبشر وإشكاليات الحياة والذات والعالم وكان تفاعله مع كل هذه الأحوال ": هو ذلك التفاعل المعقد بين بطل إبراهيم أصلان وعالمه، ذلك التفاعل المتعدد المستويات، والذى من شأنه أن يضيف ملمحا فى كل حركة، وانفعالا فى كل وضع، وبعدا فى كل حالة، بحيث أن مجموع هذه الملامح والانفعالات والأبعاد يساوى فى النهاية حصيلة الحركات والأوضاع والحالات على نحو مكثف غاية فى

التركيب". (٣)

ففى قصة "بحيرة المساء" وهى القصة الحاملة لعتبة المجموعة والتى كتبت فى مايو ١٩٦٥، وعقّب عليها الدكتور شكرى عياد بقوله": هذه قصة تعتمد على "الجو"، الكاتب يبنى، من أول سطر إلى آخر سطر، وفى إيقاع يسوده نوع من الانقباض الحزين الشفاف، إحساسا ببيئة، وجماعة من الناس يسيطر عليهم مزيج من اليأس والكسل، المنظر، فى مقهى على شاطئ النيل، فى النصف الأخير من الليل"، مقهى لا بد أنه فقير، نعرف ذلك من أول لحظة، لأن الحقيقة هى أن "الجرسون قد وضع بضعة مقاعد على شاطئ النيل". فلسنا إذن فى كازينو سياحى. وإيقاع الجمل التى تصف المكان وشاغليه إيقاع لا حماسة فيه، ولكنه يستمد القدر الضرورى من التلوين الانفعالى من نوع من القلق الغامض".(٤)، وبحسب ما قاله إبراهيم أصلان عن المكان المسيطر على معظم قصصه وهو حى إمبابة": إن إمبابة بالنسبة لى هى المكان الذى نشأت فيه وتكوّن وعيى فيه، وعرفته جيدا، بشرا ونهرا وأرصفة وشجرا، حيث امتلأنا بأحلامنا الكبيرة، وعانينا فيه من خيبات أمالنا الكبيرة، إنها أمبابة وليس أكثر من ذلك. ولهذا كله لا أستطيع الانفصال عن الصراع اليومى الذى أعيشه ويعيشه غير من الناس. والكتابة عندى تعتبر أساسا على هذه التجربة اليومية". (٥) من هذا المنطلق يتجلى النسق الاستعارى لمضمون النص عبر جوانب مشتركة مع عدة نصوص تجمعها وحدة الرؤية الواقعية وتيمة المكان الحميمية المتأصل فى معظم نصوص المجموعة، والتقنية المتواصلة فى تشكلها والمعتمدة على الحوار بين الشخوص فى مراحل وبؤر متكررة على صعيد المجموعة كلها وتبدو هذه الحواريات السائدة فى نصوص المجموعة والرافدة لجوانب من الواقع المعيش، والمجسدة لرؤية الكاتب الفنية، والحاملة فى نفس الوقت لواقعه، وجزء من طبيعه معيشته، وشخصيته المبنية والمجبولة على الرفض والتمرد وتفعيل الصمت فى أمور عدة والواضح من متابعة هذه الحوارات المكثفة داخل قصص المجموعة نجد أن النسق الاستعارى يكمن هنا فى هذه القصة فى مجال الرهبة والرغبة الحاصلة من تواجد الراوى فى هذا المجتمع الصغير على شاطئ النيل، وفى هذا المقهى المتواضع، وقد أوضح الكاتب على المستوى التصورى والتحقق اللغوى تيمة الرهبة وغربة الراوى بين تلك الشخوص الذى لا هم لها سوى تزجية الوقت فى هذا المكان، والنص فى تسيد الحوار فيه والمسير على نهج تمثيلى ولعل إدراك عنصر المفارقة يكمن فى هذا الرجل الحاكى لقصته الغريبة حول الموت والمقابر التى ستزال وعائلته التى لن يتمكن من زيارتها فى المقابر، هذه الدهشة هى المسلمة الأولى فى النص كما أنها الإطار الذى اشتغل عليه الكاتب ونتج عنها تيمات بسيطة لكنها متواجدة داخل الذات وتصل إلى المتلقى عن طريق أفعال بسيطة ولكنها مؤثرة قد تكمن فى طبيعة الحوار العفوى، كما تقترن دائما بسلوكيات تبدو عالقة بنسيج النص ولكنها فاعلة ومؤثرة منها التدخين المستمر على سبيل المثال، ورد الفعل البسيط العفوى، وهو ما نجده كثيرا فى باقى قصص المجموعة، وعند الانصراف يبدو المناخ غائما والصورة المختزلة والنسق الحامل لتعلق الراوى بما فى داخله، ويبدو الراوى الحاكى

الروائي المصري ابراهيم اصلان

والفاعل هو المنسّق لهذا الأفعال جميعها بغية تفعيل التجربة الإنسانية من خلال هذه الواقفة الدالة": وهنا تذكرت أننى لم أودع الرجل. فالتفت خلفى محاولا أن ألقى عليه نظرة أخيرة. كان الشاطئ خاليا تماما، وجدت السماء صافية والقمر غائرا فيها، والجرسون واقفا فى الضوء المنبعث من مدخل المقهى يفرغ المياه بإناء صغير من الثلاجة الكهربائية الباهتة التى كانت موضوعة تحت شجرة متوسطة الحجم. وراحت المياه التى يلقى بها تكوّن بحيرة صغيرة فى حصن الطوار". (٦) وبحسب ما أشار إليه إدوار الخراط حول لغة إبراهيم أصلان من خلال صياغتها صياغة معرفية فى مقاربات متعددة لقضايا يبدو فيها الفكر والوجود محايدا، وبطريقة ذهنية تترجم المعطيات والوقائع كما يتحصلها الذهن الإنسانى ولكن بطريقة عفوية تلقائية منتخبة مما يحدث ويدور": اللغة هادئة، بل تكاد تكون باردة، مجردة من كل دماء الانفعال، الوصف محايد، شديد اللصوق بالجزئيات المحسوسة، بالغ الحرص على أن يبدو موضوعيا، شيئيا، تعنيه التفاصيل الدقيقة". (٧)، تحمل هذه الرؤية حول لغة البدايات عند إبراهيم أصلان فى قصصه الأولى مظهرا من مظاهر الأنساق المعرفية الخاصة بالتصوير الإنسانى، وهو مظهر إبداعى يتجلى فى صورة التعبير عن الواقع من خلال المخزون الحياتى اليومى الخارج من صهد الحياة وسخونتها ليثير الروابط العميقة والصلات الوثيقة بين البشر، وما

يتخلل هذه التقاطعات والتداخلات الحياتية من رؤى تعبر الطريق لتواجه وهو ما نجده فى أكثر من نص من النصوص الأولى الحاملة لها قصص المجموعة، كما ينتقل الواقع المأزوم والمناخ الكابوسى فى عالم إبراهيم أصلان من فعل القراءة إلى فعل التلقى فى سهولة ويسر عبر إشارات وعلامات وأيقونات بسيطة ربما تكون تدخين سيجارة على سبيل المثال كما هو متناثر فى جميع القصص تقريبا فهذه التيمة متكررة يستخدمها الكاتب بمناسبة وبدون مناسبة ليوطد من خلالها جانب المطابقة المتكررة فى التجربة الإنسانية والمطابقة مباشرة للواقع المأزوم فى كل الحالات. وربما تكون فكرة النص وتوالد التيمات هى المظهر المنسق لعملية المعايير التى ينسق بها الكاتب نصوصه نسق التواصل الاستعارى، ففكرة القصة تبدأ بالتوالد فى العقل ثم تنتقل إلى مسار الفكرة حيث تنصب فى الإطار الزمنى أو المكانى المحسوس وتتشكل عبر الحدث عن طريق الشخصيات المحركة لذلك، وبأسلوب ما وبطريقة الكاتب فى التعبير وفى النهاية تأتى التيمة لتستكمل بناء النص وتحيله إلى القارئ ليكمل دلالته وتأويله بمعرفته الذاتية. وفى قصة "الملهى القديم" يبرز من هذا الحوار العفوى الحاصل بين الرجل ضئيل الحجم والبائع صاحب الكشك الخشبى المفتوح داخل ميدان الكيت كات، هو حوار تكمن فيه رؤية كل منهما تجاه واقعه فى سطحيه مفرطة، ولا شك أن النسق التصورى لهذا الحوار يكمن فى سطحيته وعفويته حول أمور تخص المكان وما يحدث فيه من مجريات، المرأة العجوز المريضة القابعة على الشاطئ، والعسكرى الواقف بجوار محطة البنزين، والمقهى وبائع القلل، ولا شك أن التصور الإنسانى للشخصيات المحركة لهذه الومضة القصصية من خلال هذا الماضى الرامز له بالكتاب القديم الذى وضعه البائع على فتحة الكشك المربعة والبوابة القديمة العالية المتبقية من الكيت كات والمنقوش على واجهتها الحجرية "انتهاء معركة الأهرام فى ٢١ يوليو ١٧٩٨"، لقد كان هذا اللقاء بما يحمل من إضمار للماضى وتغييب للحاضر وباعث لطبيعة المكان هو الباحث عن النسق الاستعارى الكامن فى نسيج هذا النص حيث البشر الناسى لتاريخه وهويته، والعائش لحظاته القليلة هو فى الحقيقة الحاضر المغيّب، بل إن إنسان هذا الموقف بسلبيته ولامبالاته يلجأ أحيانا إلى تشويه تاريخه وتدميره من خلال إضمار الماضى وعرقلة التقدم إلى الأمام لذلك نجد أن هذه البنية الحوارية تشير إلى إشكالية التخييل والتصوير ومركزية محاولة إشغال بنية العقل من خلال تبسيط أمور الحياة وتهجينها بهذه اللقاءات التلقائية بين البشر، والتى تتم فى سكون ولا مبالاة طاغية": وبينما هو يبتعد فى خطواته القصيرة المتمهلة، أراح البائع ظهره على جدار الكشك الخشبى. وخفتت مصابيح الإضاءة، وشحب وجه السماء، وهبت دفقة هواء، أطاحت بعلبة سجائر فارغة كانت على الطوار، ثم عاد السكون يغلّف الميدان" (٨) وفى قصة "البحث عن عنوان" يطرح النص إشكالية الوهم والحقيقة من خلال هذا التناقض المرئى والمضمر فى نسيج النص، حيث يتبنى النص المفارقة الواقعة بين رجل بدين وآخر نحيل، يستوقف البدين النحيل على قارعة الطريق متوهما أنه يعرفه أو هكذا سولت له نفسه، ونجد أنفسنا أمام سلسلة من المتناقضات المستمدة من مفارقة الموقف، النحيل ليس فى الحياة أية مواقف، أما البدين فمثقل بتأزمات المعيشة والحياة والزوجة والأولاد، إضافة إلى أن بنيات المقولات الدائرة بين الرجلين، وعلى وجه الخصوص بين الكفاءات الإدراكية بينهما تحيل إلى وجود وهم وحقيقة، وتلقى القارئ لهذا النوع من الغموض أو الجنون المضمر يجعلنا نجزم بأن هذا هو البعد الإنسانى الكامن فى التجربة التى يتبناها الرجل البدين كحقيقة يؤمن بها هو بينما الآخر النحيل يتوجس منها ويستشعر منها ربما الخطر أو فقدان الهوية وذهاب العقل. نجد ذلك أيضا فى قصة "رائحة المطر" من خلال هذه السلوك الغامض للشاب النحيل الذى يتعامل مع المارة الذين لا يعرفهم تعاملا لا منطقيا، بينما رواد المقهى المجاورة لمجلسه يقبعون فى ذواتهم، وحين يقع المحظور ويأخذ هذا الفتى الطفلة الصغيرة ويصعد بها إلى أعلى المبنى المتهدم تبدأ الإشكالية الحقيقية فى الحضور على مستوى الواقع ويبدأ الجميع فى التنبه إلى هذه الأزمة الحاضرة، وكأنهم لا يلتفتون إليها إلا عندما تقع الكارثة ويبدأ الجميع فى التعامل مع هذا الفتى المجنون كل بطريقته، بينما أم الطفلة تصرخ خوفا على أبنتها، وتبدأ فى نهاية النص ظهور علامات كانت تبدو عادية ولكنها تنذر بالخطر الذى يصل إلى حد الكارثة": كان المطر قد كف عن النزول برهة. ووقف صاحب الطربوش المنحرف تحت واجهة المقهى. وقف يجفف عينيه فى كم جلبابه المقلّم. وعاد أحمد بالكتاب وقد ابتل والتصقت صفحاته وبينما نحن نغادر هذا الطريق الجانبى، رحت أفكر بأنه لم يعد صالحا للقراءة". (٩) وفى قصة "الطواف" نستشعر من بداية النص أزمة الراوى (البوسطجى) البديل من خلال تطوافه، وهذا الاختزال الكاشف لطبيعة الجسد البشرى فى تعبه ووجعه الأزلى": فى البدء أخبرونى أن الأمر لن يتطلب مرانا. على أن أعطى ظهرى لمصر وآخذ اول الطريق. بعد ذلك ستتوالى القرى الواحدة أثر الأخرى فى دائرة كبيرة. وعندما أترك القرية الأخيرة ورائى وأكمل الدورة، سأجدنى بالضرورة حيث بدأت، ويسلمنى الطريق مرة أخرى إلى المدينة التى ستكون هذه المرة فى مواجهتى. كما أخبرونى أن علىّ، إذا ما شعرت بالخوف من الضياع بين الحقول. أن أسأل أقرب القرويين إلىّ حتى يردنى إلى الطريق الصحيح. ولا سبيل الآن إلى نكران مساعدتهم لى، أنا الطواف البديل الذى يعمل على هذا الخط، ويقوم بتجربته للمرة الأولى". (١٠) من هذه المقولة التى بدأ بها النص نستشعر الضياع المقدم عليه هذه الطواف البديل واقترابه من الشيخ عبد العزيز الذى وقف أمامه عاريا ثم هبط إلى الترعة بعد أن أخذ رسالته وينتقل النص إلى جزء بعنوان التقرير وجزء بعنوان العودة وتبدو المعطيات هنا وكأنها تجربة إنسانية يمارسها هذا (البوسطجى) فى عمله الدؤوب الشاق فى توزيع الرسائل على أصحابها أيا كان موقفهم وأمكنتهم وأحوالهم. كذلك نجد هذه الحيرة أيضا متواجدة فى قصة "الجرح" من خلال هذه الفتاة الصغيرة التى جذبت الراوى ليساعدها فى تضميد جراح الرجل العجوز المريض، هو يعايش الموقف من زاويتين زاوية الفتاة وزاوية العمل الإنسانى، حتى انتهى هذا العمل ومناخ النص يحيل إلى مشاعر دافئة ورؤية متناقضة مع هذا الثالوث الفاعل للنص الراوى والفتاة الصغيرة والرجل العجوز. لقد وظف الكاتب العرى فى بعض قصص المجموعة مستخدما إضمار المعنى والمغموض ومحاولة ترك الحالة للمتلقى ليفند ويؤول المعنى المضمر داخل تواجد هذا العرى فى نسيج النص القصصى.

وعندما سئل إبراهيم أصلان عن سيطرة الرغبة فى التعرى عند شخصيات قصصه وهل ينطبق عليه التفسير الفرويدى الذى يقول أن رغبة الرجل الناضج فى التعرى تعود إلى رغبته فى استرجاع فردوس الطفولة المفقودة؟ أجاب": لا يوجد لدىّ أى تفسير لهذه الرغبة المسيطرة على بعض الشخصيات فى التعرى، فأنا عندما كتبت لم أقصد الإيحاء بأى

معنى، ولكنى وجدت أن لحظة التعرى تلك ملائحة فنيا، وبها تكون القصة أعمق وأفضل، وإن أدت إلى معنى، فهو معنى مضمر فى شكل تجربة مختزنة، وعلى ضوء هذه التجربة يظهر نوع من المعرفة لا يتيحها لنا إلا الفن، أنا شخصيا لا أهتم بأن يكون للقصة مغزى عند كتابتها، بل إننى أستبعد كل شبهة حوله حتى لو جاءت عفوا" (١١)

قراءات نصية أخرى

حول هذه المجموعة كتبت بعض الدراسات المتحلقة حول القراءة الآنية للمجموعة، وهى مجموعة جديرة بالقراءة المتأنية لما تحويه من معايير ضرورية تأخذ بعين الاعتبار الخصائص المشتركة بين كل من نماذج القص عن الكاتب والاختلافات الجذرية حول التيمات المتواجدة فى القصة القصيرة المشتركة معها فى التناصات المعروفة خاصة ما رفده مجايلى الكاتب من إبداعات قصصية، عن قصص المجموعة قال الدكتور غالى شكرى ": تبدو قصص إبراهيم أصلان فى جملتها مونولجا داخليا طويلا، فضمير المتكلم هو الخيط الرئيسى الذى يسلك النسيج الفنى كله.. وهو تيار الشعور الذى ينتظم حياة "البطل الفرد" فى سلسلة من الصور المركبة" (١٢)، وتقول الدكتورة لطيفة الزيات ": يستوقف الباحث عن المجموعة القصصية الأولى لإبراهيم أصلان، منظور جديد للحقيقة يختلف عن المنظور الذى ساد القص فى نهاية الخمسينيات. والحقيقة تبدو فى قصص المجموعة حقيقة ذاتية تكتسب وجودها من ذات الرائى، ومن تبنيه لها، ومن ثم فهى ليست بحقيقة موضوعية تقوم فى استقلال عن الذات، وتتمتع بأبعادها الموضوعية فى ظل هذا الاستقلال. وفى قصص إبراهيم أصلان تبدو الحقيقة نسبية وهشة وجزئية لا يكتمل لها الطابع الكلى. ومن ثم تتعدد أوجه الحقيقة الواحدة وتتجاوز الواحدة إلى جانب الأخرى وكل تتمتع بصلاحيتها دون أن تلغى الأخرى" (١٣) ويقول غالب هلسا عن قصص هذه المجموعة ": نستطيع أن تقول بإيجاز أن إبراهيم أصلان فى قصصه يقدم لنا عالما يتأرجح بين العقل والجنون، عالما يقف على الحافة، ولكن هذا الوقوف على الحافة لا يكشف لنا أعماق عالمه وأنما ينقلنا -فى الغالب- من السير العادى للحياة إلى عالم النكتة الذى نفاجأ فيه بحدوث انقلاب نمطى وغير متوقع" (١٤). كما يقول إدوار الخراط عن قصص هذه المجموعة وكاتبها أيضا ": هذا كاتب يتشبث -بعناد- بتفاصيل العالم المرئية فقط، ويبنى قصصه على غرار هذا العالم الذى يراه جامدا، لا يحمل ولا ينقل رسالة. والتفاصيل هنا رثة، تبدو سوقية، يومية، مختزلة إلى أكثر عناصرها شيوعا وأقربها إلى ما تقع عليه العين العادية، العابرة، التى لا تبحث عن شئ بذاته" (١٥) ويقول خليل كلفت عن نفس القصص، وتساؤله حول مواجهتها لمجريات ما يحدث فى الحياة ": هل هناك مواجهة لهذه الحياة، إن الاحتجاج المتوفر فى كثير من هذه القصص بعيد عن أن يكون مرتبطا بالشخصيات، إنه احتجاج خارجى لا يجسده التطور الداخلى للأحداث، ومعنى هذا أن غالبية هذه الشخصيات غارقة فى حياتها هذه الفارغة أو الظالمة". (١٦) لقد بدا التواصل المعرفى وآليات النسق الاستعارى عند كل من هؤلاء القراء الثلاثة حول قصص المجموعة التى نشر بعض منها فى عدد جاليرى ٦٨ الصادر فى فبراير ١٩٧١ من خلال مقاربات استدلالية على صعيد وصف وتحليل المعطيات والظواهر التواصلية كاللغة، ونبرة التمرد السادئة، وتجسيد الشخصية المحورية العالقة مع الحياة بكل ثقلها، حيث بدا كل منهم غير متعاطف تماما مع هذا العدد من القصص، ربما لمعرفتهم مسبقا وقتئذ أن هذا المنجز المنشور من إبداعات الكاتب القصصية تمثل البدايات عند الكاتب وأن وهم البدايات دائما ما يكون غائما فى رؤاه وأدواته، وأن الأدوات فى هذه الحالة لم تكن ناضجة بعد، وأن الطريق لم يكن معبدا فى هذا الوقت بما فيه الكفاية للحكم على هذا الإنجاز، إلا أننا نختلف معهم تماما حول ما ذكروه على الرغم من مرور هذه السنوات الطوال من عمر القراءة الأولى، حيث والقراءة الآنية لقصص المجموعة التى جاءت ضمن مجموعة "بحيرة المساء" سالفة الذكر، إن البعد المعرفى للحدث والشخصية والبارز من تعالق الشخصية بالحدث والنسق الاستعارى المعلن لقراءة قصص هذه المجموعة وهو ما تعطيه فرضية البحث عن المغزى الذى أراده الكاتب من خلال نسج هذا الحدث واستخدام هذه الشخصية، وهو ما عرفه الكاتب منذ بداية عهده بالكتابة القصصية حين قال "لا يكتب الفن إلا بشروط الفن وحده، والكتابة تكاد أن تكون فى نهاية الأمر بحث عن المغزى" (١٧)

الإحالات

•بحيرة المساء (مجموعة قصصية)، إبراهيم أصلان، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١

٠١ المعرفة والتواصل عن آليات النسق الإستعارى، د. أحمد العاقد دار أبى قراق للطباعة والنشر، الرباط، ٢٠٠٦، ص٤١

٠٢ المصدر السابق ص ٤٤/٤٥

٠٣ بحيرة المساء، غالى شكرى، مجلة المجلة، ع ١٧٥، يوليو ١٩٧١ ص ١٠٠

٠٤ تعقيب على قصة بحيرة المساء، د شكرى عياد، مجلة المجلة ع ١١٦، أغسطس ١٩٦٦ ص ٣٦

٠٥ حوار مع إبراهيم أصلان حول المكان فى إبداعه، حاورته هبة يوسف، ج العرب العالمية، لندن، ٣٠ يونيو ١٩٩٤ ص ١٠

٠٦ قصة بحيرة المساء، ص ٤٠/٤١

٠٧ إبراهيم أصلان وقناع الرفض، إدوار الخراط، جاليرى ٦٨، فبراير ١٩٧١، ص٧٩

٠٨ قصة الملهى القديم ص ١٤

٠٩ قصة رائحة المطر ص ٥٥

١٠ قصة الطواف ص ١٤٥

١١ إبراهيم أصلان وحوار، سارة، الدوحة، ع ١١٨، أكتوبر ١٩٨٥ ص١٠٥

١٢ بحيرة المساء، غالى شكرى، ص ٦٥

١٣ أدب الستينيات ومنظور جديد للحقيقة.. حول مجموعة بحيرة المساء لإبراهيم أصلان، د. لطيفة الزيات، م القاهرة، ع ١١٨، سبتمبر ١٩٩٢ ص١٣٧

١٤ قصص إبراهيم أصلان، غالب هلسا، جاليرى ٦٨، فبراير ١٩٧١ ص٨٨

١٥ إبراهيم أصلان وقناع الرفض، إدوار الخراط، المصدر السابق، ص٨٠

١٦ إبراهيم أصلان فى مرحلته الجديدة، خليل كلفت، المصدر السابق، ص٩٣

١٧ القصة القصيرة من خلال تجاربهم.. حول رؤية إبراهيم أصلان، فصول، ع ٤ م ٢، يوليو/أغسطس/ سبتمبر ١٩٨٢ ص ٢٦٠

فن الحكي

قراءة شعرية في مجموعة "العرش" القصصية

محمد رشيد السعيدي

يجلس الكاتب إلى أوراقه وأقلامه، او إلى حاسوبه، ضاغطاً على لوحة مفاتيحه، ليضيف إلى مليارات الأوراق أوراقاً جديدة.

كلمات.. وجمل.. وخطاطات.. وملفات.. يتلقاها القارئ متسائلاً عن جدواها. فهل تساءل الكاتب، قبل القارئ، عن جدوى ما يكتب؟ أم هي محض (خربشات) لا جدوى منها غير ملئ الفراغ، قبل ملئ الأوراق؟

وهل يوجد قارئ بصير ليتساءل؟

وهل يوجد كاتب متسائل؟

ثمة ثلاثة أسئلة قبل الكتابة، وقد تعمل الكتابة على الإجابة عليها، هي:

ماذا أكتب؟

لماذا أكتب؟

كيف أكتب؟

ويبقى ترتيبها، حسب الأولوية، متعلقاً بالكاتب، والقارئ، باستبدال الفعل (أكتب) بالفعل (أقرأ). إذ ترى نظريات التلقي اشتراك عنصري عملية الاتصال (المرسل) و (المستقبل) في صناعة العنصر الأوسط (الرسالة)، وحسب "مفاهيم علم النفس المعرفي، والذكاء الاصطناعي، التي أثبتت أن المبدع والقارئ خاضعان لنفس العمليات الذهنية في إبداع النص وتلقيه"( ). وبقدر تعلق تلك الأسئلة بالعنصرين الأول والثالث، فإنها تتعلق أيضاً بـ (وجهة النظر) و (الأهداف) و (القدرات) لكل منهما. ليتم التأكيد ثانية، وبالصيغة المزدوجة:

ماذا أكتب/ أقرأ؟

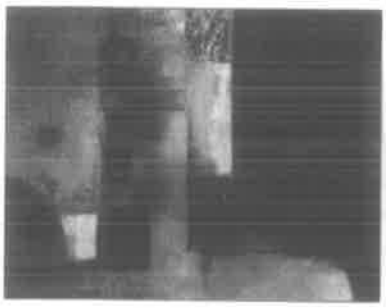
لماذا أكتب/ أقرأ؟

كيف أكتب/ أقرأ؟

قصص قصيرة

صالح عبد المهدي العبودي

العرش



إنني لا أتفق في الرأي مع من يرون أنه بنفس الترتيب والنظام الذي تحدث به الأشياء لابد وأن تروى، ولكنها ينبغي أن تُروى بأفضل الطرق المواتية. ومن أجل ذلك هنالك أشكال عديدة....".

البلاغي اللاتيني كينيتليانو

ثمة، في النظريات النقدية الحديثة، طرق متعددة لتناول النص بالدراسة، بغية فتح مغاليقه وتسليط الضوء على مكوناته. مبتعدةً، إلى حد ما، ومختلفةً أيضاً، مع ما سبقها من النظريات التي ركّزت جلّ اهتمامها على الموضوع والثيمة. حيث ستربط النص الأدبي، وكاتبه، بقوة، بواقعه، وضرورة تعبير الأول والثاني عن الثالث. متخذة من تلك القدرة التعبيرية معياراً لبيان النجاح والإخفاق للكاتب والنص.

لكن الحداثة، باهتمامها الكبير، من ضمن اهتماماتها الأخرى، بشكل النص وطريقة التعبير، فتحت آفاقاً رحبة أمام الدراسات النقدية لتناول النصوص بطريقة تكشف عن القدرة والجدة في تقديم النصوص وبنياتها. حيث تزايد الاهتمام "بالقضيتين اللتين كانتا وما تزالان أخطر القضايا في تطوّر نظريات السرد الحديثة: تغيّرات المنظور الناتجة عن دراسة السرد عموماً بدلاً من دراسة الرواية، وعن النظر إلى الواقعية بوصفها تقليداً أدبياً لا تمثيلاً للحياة يُعوّل عليه"( )، حسب والاس مارتن.

كما أنني أتفق مع ما نقله والاس مارتن عن مارك شورر، وأتبنى هذا المنهج النقدي الموصوف بما يلي: "لقد أظهر لنا النقد الحديث أن الحديث عن المحتوى في حد ذاته ليس حديثاً عن الفن أبداً، ولكن حديث عن التجربة؛ وأننا لا نتحدث بوصفنا نقاداً إلا حين نتحدث عن المحتوى المنجز، أي الشكل، العمل الفني بوصفه عملاً فنياً. والفرق بين المحتوى، أو التجربة، والمحتوى المنجز هو التقنية. إذن، فحين نتحدث عن التقنية فإننا نتحدث عن كل شيء تقريباً"( ).

هدف البحث ومنهجه:

تهدف هذه الدراسة إلى:

أولاً: التفريق بين ثلاثة فاعلين في النص، هم: المؤلف، والراوي، والشخصية.

ثانياً: استبعاد المؤلف، إلى أقصى ما يمكن، لغرض معاملة النص كبنية( ) أدبية مستقلة غير خاضعة لتأثيرات المؤلف بما يحمل، أو يعكس من أفكار وأحاسيس وإسقاطات نفسية واجتماعية، تعتبر في مثل هذه الدراسات خارجة عن النص.

إذن، يتضح أن منهج هذه الدراسة هو تناول نصي سردي( )، يركّز: "على إبراز القوانين الداخلية للخطاب الأدبي"( )، بالاعتماد على الدراسات السردية، خصوصاً ما جاء به (جيرار جنيت) في كتابه (خطاب الحكاية)( )، الذي درس فيه واحدة من أهم الروايات العالمية، هي (بحثاً عن الزمن الضائع) لمواطنه الفرنسي (مارسيل بروست). حيث يبدو، في ذلك الكتاب، التداخل الواضح بين اجتراح نظرية نقدية من خلال النص، ومعاملة النص بالاستناد إلى مفاهيم نقدية نظرية، تم التطرق لبعضها سابقاً وأغناها (جنيت)، وأخرى استحدثها، محاولاً من خلال هذه الرواية، اختبار قدرة تلك المفاهيم بالتطبيق العملي.

درس (جنيت)( ) رواية (بروست) من خلال مقولاته الكبرى الثلاث: الزمن، والصيغة، والصوت( ). وحتماً سوف تفضي تلك المقولات إلى أجزاء أخرى أصغر، متتالية ومتجاورة ومتداخلة، ضمن كل واحدة من تلك المقولات.

ويختص هذا البحث بجزء من إحدى تلك المقولات. إذ ينطلق، أساساً، من مقولة الصيغة، التي تضم مسائل: (المسافة، وحكاية الأحداث، وحكاية الأقوال، والمنظور، والتبئير، وشتى أنماط تمثيل خطاب الشخصية، وأنماط الحضور الصريح أو الضمني للسارد والقارئ في الحكاية). وسوف يقتصر على كل ما من شأنه التفريق بين الفاعلين الثلاثة في النص: المؤلف، والراوي، والشخصية. مركزاً، إلى حد بعيد، على (الراوي)، والذي يسمى السارد، وهو: "من يسيطر على ما سيروى وعلى كيفية رؤيته، ويكون موقعه بين القصة والقارئ"( )، باعتباره، في هذا البحث على الأقل، صلة بين المؤلف والشخصية في النص، أو ما يمكن أن يجعل منه المؤلف، أي مؤلف، أحياناً، جسراً يعبر عليه لاستباحة النص، والتعبير عن أفكاره وآرائه في القضايا المختلفة متقمصاً عدة أدوار، أولها دور الراوي، وثانيها دور البطل. وأحياناً يتمادى المؤلف في السيطرة الموضوعية شكلياً على أغلب الشخصيات الأخرى أو كلها.

إن هذه الدراسة، تحاول وضع مسافة معقولة، بين المؤلف وبين النص، من خلال الراوي. وإبعاد التسلط والانتهاك عن النص، والسماح للبطل وللشخصيات الأخرى بالعمل، وانجاز أدوارها، بمعزل عن المؤلف( ) وبالاتساق مع النص وبنياته الأخرى. مما يمنح النص مساحة أوسع، وزاوية نظر أكبر لتناول الثيمة ولبناء الشخصيات.

جاء تعريف (الصيغة) في كتاب (جيرار جنيت)( ) (خطاب الحكاية) كما يلي: "اسم يطلق على أشكال الفعل المختلفة التي تُستعمل لتأكد [illegible] المقصود وللتعبير عن (...) وجهات النظر [illegible] إلى الوجود أو العمل". (ص١٧٧). حيث [illegible] خلال هذه التعريف، مدى تعلق مقولة (الصيغة) [illegible] وجهة النظر) التي سوف يتناولها (جنيت) في الفصل [illegible] بالصيغة بتفصيل، ولكنه سوف يتطرق، من خلالها، [illegible]تها، إلى دور الراوي وكيفية حكي الأقوال والأحداث، [illegible] سيبدو تنوع طُرق الحكي بمثابة وسائل تعبير عن وجهة النظر، تلك المتعلقة غالباً بالمؤلف. ونقل الناقد محمد عزام توضيحاً مختصراً للصيغة عن الناقد سعيد يقطين، هو: "الطريقة التي بواسطتها يتم تقديم القصة في الخطاب"، ١٧٥ كما وعرفتها الدكتورة ناهضة ستار بقولها: "ما يطلق على الكيفية التي يتم بها سرد ما يحكى في القص من معلومات"( ).

"وأما (الراوي) فحوله يتم التساؤل: هل هو مؤلف القصة الذي يمسك بيده القلم ويكتب؟ أم هو شخصياته التي يتحدث من خلالها؟ ومؤلف القصة هل هو فرد مستقل؟ أم هو وعي جماعي؟ وهل الشخصيات ينبغي أن تدرك كل شيء أم ينبغي أن تقدم كل شخصية رؤيتها فحسب؟

لقد ميز البنيويون بين (راوي) القصة و(مؤلفها). وموضوع التحليل لديهم هو (الشخصية) وليس الواقع، والشخصية عندهم مخلوق وهمي من ورق. و(الراوي) هو الذي يقدم الأوصاف، ويجعلنا نرى الأحداث بعين هذه الشخصية، دون الحاجة إلى أن يبرز على مسرح الأحداث. وقد ميّز (بويون) في كتابه (زمن الرواية) بين (الراوي) و(الشخصية) بالطريقة الآتية:

- الراوي) <أكبر من) الشخصية. وهذا النوع يوجد في القصص التقليدي، حيث يعرف الراوي أكثر من شخصياته.
- الراوي) >أصغر من) الشخصية. حيث لا يعرف الراوي

الأحداث مثل ما تعرفه الشخصيات.

– الراوي = الشخصية"( ).

لكن الدكتورة ناهضة ستار تعرّف الراوي بأنه: "وسيلة تقنوية تحت تصرف المؤلف يصرف من خلالها وجهة نظره (المؤلف) حتى كأن الراوي هو الروح الناطقة للمؤلف"( ). وهو تعريف يختلف مع المنهج البنيوي، في حين يبدو التعريف الذي قبله هو التعريف البنيوي.

راوي (العرش) وأبطالها ومؤلفها:

لا يبدو خطاب الراوي، ولا خطاب الشخصيات، في هذه المجموعة القصصية التي ضمت ثلاث عشرة قصة ملتبساً. فقد يوحي عدد القصص ابتداءً بتعدد الصيغ السردية، مما يمكن أن يجعل تحليلها أصعب مما في الرواية. بل كان موقع الراوي واضحاً، ومنقسماً على صيغتين بسيطتين هما: الراوي شخصية في النص، والراوي خارج النص. مع انحرافات بسيطة عشوائية؛ فكان البطل شخصية في خمس قصص. وسيحكي بصيغة الشخص الأول، كما يطلق عليه والاس مارتن، وهو (ضمير المتكلم: "أقفز.. لا أستقر بمكان.. النار تأكلني"، المجموعة ص, ٥٣ مع وجود انحرافات قليلة سيتم الإشارة إليها. وتثير هذه الصيغة التباساً لدى جمهور ما، حيث يسهل

موقع الراوي	التمثيل	حجم الراوي
الرؤية من الخارج	ارتد الى الارض /31	راو = الشخصية
الرؤية من الداخل	وربما خشي من سقوط راسه /31	راو أكبر الشخصية

الربط بين الحكاية والمؤلف، سيما وأن موضوع التمييز بين الراوي والمؤلف لم يزل ميداناً بكراً. وهي فعلاً تشير إلى ارتباط ما: "فقد يبدو القارئ حاضراً منذ السطور الأولى في تفكير الشخصية الرئيسية"( )، و "ومن الحق أن اختيار صيغة المتكلم قد يؤدي إلى الحصر المعيب أحياناً؛ إذا كان للأنا اطلاع غير ملائم على المعلومات"( ).

في حين كان الراوي خارج النص في ست قصص، بصيغة الشخص الثالث حسب والاس مارتن، وهو (ضمير الغائب): "قررا أن يتطوعا إلى جهاز الشرطة السرية. فأكملا كل الأوراق.."، المجموعة ص, ٧٠ وانتقل الراوي إلى موقعين سرديين: (بطل في النص، وراوي خارج النص) في قصتين هما الأولى والسادسة. وسيتناول البحث، أولا، وباختصار، القصص من الثانية إلى الثالثة عشر:

القصة الثانية: يكون الراوي في بدايتها شخصية: "كنت أقول لها أنا لست عقيماً"، ص, ١٩ فيقوم بهذا الدور سارداً الأحداث بمتوالية زمنية وسببية منطقية، حتى ينحرف بدون مبرر، فيكون راوياً خارج القصة: " تريث قليلا أمام الدار"، ص٢٣، ويستمر هكذا حتى نهاية القصة: "صعد السيارة فرحا"، ص, ٢٥

القصة الثالثة: يكون الراوي هو البطل الوحيد، فيرى الأحداث ويصفها من الخارج: "حينما ارتقيت المنحدر الترابي ووصلت إلى الطريق"، ص٢٦، لكنه يغير موقعه أحياناً: "ثم عادت خائبة إلى بقع الدم تتشممها ثم لتترك الطريق"، ص٢٧، فيرى الأحداث من الداخل ومن الخارج.

القصة الرابعة: ويكون الراوي بطلها: "كل هذه الصور تنخطف في مخيلتي، وأنا أضع خطواتي الأولى نازلا من الرصيف المقابل"، ص, ٢٩

القصة الخامسة: تم في هذه القصة تبديل موقع الراوي، فأصبح خارج النص، لكنه يتماهى مع البطل، ناقلا أفكار الشخصية "بالأسلوب غير المباشر"( ): "أدرك بما لا يقبل الشك"، ص٣٠، و: "وشعر بأنه دُفع باتجاه حافة لوادٍ سحيق"، ص, ٣٠ ويبدو الفرق أوضح من خلال الجدول الآتي:

وتصاعدت (الرؤية من الداخل) ليتحول الراوي إلى بطل سارد" والآن لست إلا كومة من القطن تتهاوى"، ص, ٣٢

القصة السادسة: استعمل المؤلف في هذه القصة طريقة سردية روائية، باستعمال فصول مرقمة: (١ـ ٨). في الفصلين الأول والثاني يكون الراوي البطلة (زبيدة)، وفي الفصل الثالث يكون الراوي خارج النص. وفي الفصل الرابع تعود الراوية البطلة. ويعود الراوي الخارجي في الفصل الخامس. أما الفصل السادس فيكون للراوي البطل، في حين يكون الفصل السابع للراوي الخارجي. وفي الفصل الثامن يتدخل الراوي وكأنه يكتب يومياته، أو يقدم اعترافاته إلى لجنة المحققين (القراء): " أنا المعاون الطبي (قاسم) في قسم صحة المجتمع في مستشفى (الرحمة) أقر وأعترف بأن ما جرى"، ص, ٥٠

القصة السابعة: يكون الراوي هو البطل: "ابتسمت في وجهها"، ص, ٥٤

القصة الثامنة: يكون الراوي خارج النص: " اقتعدت. حدقت بالقبر"، ص, ٥٥

القصة التاسعة: يكون الراوي خارج النص، بتدخل أخلاقي: "سيكونان رجلين عما قريب وسيذهبان ليمتعا نفسيهما في الملاهي وسيحصلان على اللذة المحرمة"، ص, ٧٠

القصة العاشرة: يكون الراوي فيها خارج النص، ولكنه يتدخل كثيراً ليكون أكبر من الشخصية: " شعر وبالحاح"، ص, ٧٣ لكن تدخله في مكان أخر: "اعترف لنفسه" جاء بطريقة السرد النفسي والخطاب غير المباشر. لكن يتدخل، بطريقة أكبر، حين يقول: "عرفناه منذ.."، ص, ٧٦

القصة الحادية عشرة: يكون الراوي فيها خارج النص ولكنه، كالعادة، كثير التدخل: "دخل بعد أن أحنى ظهره قليلاً، فاتبعته العتمة، وأحس بلزوجتها"، ص, ٨١

القصة الثانية عشرة: يكون الراوي خارج النص: "نهض مندهشاً. مسح وجهه براحتيه"، ص, ٨٥ واعتمد فيها المؤلف الطريقة التمثيلية، أي استخدام الحوار بين الشخصيات، دون تدخل واضح، مع تعليق ووصف خارجي قليل.

القصة الثالثة عشر: يكون الراوي فيها بطلاً: "فنهضت شاعراً ومدركاً"، ص, ٩٣

أما القصة الأولى، فيكون تحليلها بتفصيل أكبر، حيث وردت فيها صيغ سردية متعددة:

ابتدأ الراوي في هذه القصة بطلاً، يتحدث بضمير المتكلم: "كنتُ

منتشياً أتنفس نسائم الصباح"، ص, ٤ وكان له الدور الأكبر في بعض فصول هذه القصة التي تقسمت إلى عدة فصول بواسطة فواصل رمزية (***)، حتى أنه يقوم بنقل خطاب الشخصيات الأخرى أحيانا، كما فعل بنقل كلام شخصية العراف، من خلال (المونولوج الداخلي): "واسترجعت كلمات الشيخ العرّاف.... ترن في راسي"، ليأتي الخطاب المنقول: "سأجعلها تقوده كما تقاد الخراف..." ص, ٥ فيظهر عمل الشخصية في النص من خلال كلامها الذي ينقله الراوي. ثم يستعين الراوي بـ (الخطاب المباشر) ليقدم نوعاً آخر هو: (الخطاب غير المباشر الحر)، "قلت مع نفسي"، يقول الراوي، ويكمل: "وأخيراً ستزيح السيدة (ياسمين) الصخرة الجاثمة على صدرها"، ص, ٥ فيتبين هنا، وبوضوح، التداخل بين الراوي وبين الشخصية "ستزيح الصخرة الجاثمة" حيث يتم الإسقاط الحسي للراوي على الشخصية. "ففي الخطاب غير المباشر الحر، يضطلع السارد بخطاب الشخصية، بل تتكلم الشخصية بصوت السارد، وبذلك يلتبس المقامان"( ).

ومن مظاهر التداخل العبثي بين المقامات السردية، وخصوصاً ما يتعلق بالدخول غير المبرر للمؤلف، ما حصل في الصفحة السادسة، حين يختفي الراوي: "أسرعت هابطاً السلّم الاسمنتي العريض"، ويتم نقل حوار المعلمة ومدير ثانوية الصناعة.

وفي موضع آخر من القصة، يقوم الراوي، وهو شخصية داخل النص، بوصف أبطال القصة من الخارج: "هذه السيدة التي أثارت اعجابي في البدء، فانتصاب قامتها وطريقتها الواثقة بالمشي، وجرأتها في التعبير..."، لكنه يراها: "الآن امرأة أخرى مختلفة"، ولم يوضح الراوي/ الشخصية المشتركة في صناعة ومشاهدة الأحداث عن قرب، على الأقل، كيف أصبحت السيدة الآن مختلفة، لأنه سيتلاشى ويظهر المؤلف من خلال ذكر أحداث ليست موجودة في الحكاية، ولا يعرفها القارئ، مما يؤكد كونها موجودة فقط لدى المؤلف، ولم يطلع عليها الراوي أيضا وإلا لرواها: "أيقنت أن الافراط في تعذيبها من قبل زوجها كان هو السبب"، ص, ٦ فليس في الحكاية ما يشير، ولا يستطيع القارئ أن يتصور ماذا حصل بين الزوج وزوجته في بيتهما. ومما يؤكد ذلك هو تأكيد الراوي/ البطل من خلال جملة حوارية: "كلا.. فأنا لا أعرفه.. قلت"، ص, ٧

في حين ظهر التفريق واضحاً في هذا المقطع: "نهض السيد معاون المدير قائلاً سأحاول أن اكلمه. وقام أحد المدرسين وبدا أنه يعرف زوجها إذ قال وهو يمر بقربي: سأقنعه حتماً فهو يحترمني". حيث استطاعت الحكاية أن تقوم بسرد الأقوال والأحداث والأشياء بتداخل سردي منح الشخصيات استقلالا عن بعضها وعن الراوي، ص, ٧

وفي عبارة واحدة صغيرة تم الجمع بين حالتين من "الحالات الثلاث من خطاب الشخصية (المصرح به أو الداخلي)"( )، هما: الخطاب غير المباشر الحر، والخطاب المنقول: "ألم تقل: انه يبحث دائماً في حقيبتها وينبش..."، ص, ٨ فتم إيصال معلومة لم يذكرها النص سابقاً، إلى القارئ.

في فصل جديد، يمتد من نهاية الصفحة (١٢) إلى الصفحة (١٣)، يشترك في السرد راويان، وبتقسيم غير متساو، حيث تبدأ البطلة: "كنت أقف لحظتها.." ثم تنقل جملة لابنتها: "أجابت بانكسار هذه سنك"، وهذه الطريقة هي: "أكثر الأشكال محاكاة، والذي يتظاهر فيها السارد بإعطاء الكلمة حرفياً لشخصيته،...، هذا الخطاب المنقول، الذي هو من النمط المسرحي، متبنى منذ هوميروس بصفته شكلاً أساسيا للحوار (وللمونولوج) في النوع السردي المختلط..."( ). ينتقل السرد، وفي نفس الموضع، إلى الراوي: "ضحكت فابتسمت... فاحترت". لقد نقل المؤلف جهة السرد إلى البطلة (ياسمين)، في محاولة لخلق حكاية بوليفونية (متعددة الأصوات)، اضطربت بسبب عدم التوازن، وبسبب عدم مراعاة طرق وقوانين إنتاج هذا النمط السردي.

وفي فصل آخر، يبدأ الراوي بوصف (محل العرّاف)، قائلاً: "محل الشيخ العرّاف عبارة عن محل صغير ولكنه طويل لتصليح المولدات الكهربائية المنزلية والمدافئ النفطية القديمة وحتى المراوح السقفية والأرضية.. وقد حشر في نهايته أريكة صغيرة وضيقة ويجلس هو على كرسي مرتفع جوار الجدار وأمامه منضدة عالية. الجو مشبع برائحة البنزين"/ ص١٤، ولم يدخل الراوي/ البطل بعد في ذلك المحل.. حيث يقع الراوي ضحية ضعيفة لانتهاك سلطة المؤلف الذي يجهد للسيطرة على النص بدل فسح المجال أمام الراوي لتوجيه دفة السرد. ثم يأتي الاختراق الأشد بـ :"ادخل أستاذ"، نداء العراف القابع في نهاية المحل للأستاذ (الراوي/ البطل) ودعوته للدخول، حيث يجب أن يكون الراوي في الباب، على مرمى نظر العراف كي يدعوه، لكن الراوي يوضح بعد عدد من الكلمات: "تقربت من الباب ووقفت في إطاره". إلى هذه اللحظة، كان الراوي خارج المكان، لم يدخل بعد، لكنه وصفه من قبل دخوله، فيتضح، هنا، انتهاك المؤلف لدور راويه الضعيف أو سلبه.

توزع المؤلف، في المثال السابق، على ثلاث جهات سردية، هي: المؤلف الضمني( )، والعرّاف، والراوي. فوقعت شخصية العرّاف أيضا ضحية أخرى لانتهاك المؤلف، حين بادر العرّاف الراوي، الذي لم يتكلم بعد في هذا الموقع، بالسؤال: "قلت لي ان اسمها (ياسمين) أليس كذلك؟"، ثم يصف الراوي العرّاف وهو يتصفح سجله ويذكر حديثه: "قال: نعم وصلنا" بطريقة محاكاتية - تمثيلية لا سردية، مستعيناً بالسرد مرة أخرى: " وأخذت أصابعه تفتل شعيرات ذقنه، ثم أبعدها وفرك بها عينيه."، ثم يحيل السرد على المحاكاة: " أرجو أن تخبرها بأن الشيخ سيجعله خاتماً تدوره باصبعها.." حيث بدا العراف قارئ للغيب بارادة خارجة عن النص، تفسر موضوعياً بالقدرة الخارقة للعرّاف الذي يعلم الغيب ويتحكم به، وشكلياً بالسيطرة المستمرة للمؤلف والتحكم بشخصيات النص. وتستمر هذه السيطرة وتتصاعد، بإدخال الراوي في متاهة وحيرة: "تساءلت مع نفسي: "ترى من أين تأتيه هذه الثقة؟ وهل بإمكانه حقاً أن يغير مزاج وسلوك زوج السيدة (ياسمين) ويجعله كالحمل الوديع؟!. ألم يأت الراوي/ البطل إلى هذا العرّاف انطلاقاً من قناعة سابقة بقدراته؟! فلماذا هذا الشك إذن؟! لقد نتج هذا الشك عن التداخل بين ثلاثة فاعلين في النص، هم: (المؤلف، والمؤلف الضمني، والراوي). أولهم كان متدخلاً حد الاضرار بالبناء والتقديم، حيث تم تناسي شخصيات أخرى في هذه الحكاية، كان لها أهميات متفاوتة، ولكنها مكونات سردية مهمة في النص عموماً، كان من الأفضل تطويرها شكلاً ومضموناً. ويتعلق هذا بالطريقة السردية القديمة التي تسمح لـ "المؤلف أن يختفي تحت جلباب الراوي وينطق بلسانه هو"( ).

يستطيع الراوي، سواء أكان شخصية أم لا، إدارة العملية السردية بقدرة شبيهة بقدرة الربان على قيادة سفينته حتى يرسو بها على شاطئ الأمان.. إذ يمكن التخلص من هذا

التقسيم الفصلي، ومن بعض المقاطع التمثيلية المحشورة، بالاعتماد على السرد الخالص، وجعل النص قطعة واحدة، والانتقال الزماني والمكاني بالاسترجاع والاستباق والحذف.

الخلاصة:

لم تزل قضية التقنيات والأساليب والأشكال متأخرة في سلم الأولويات لدى كثير من كتابنا، حيث يولون اهتمامهم الكبير للمواضيع والثيمات. وفي تجارب كثيرة تجديدية أو تجريبية، انحصرت اهتمامات التطوير والاختلاف في قضية الأسلوب، وفي جزيئته المركزية (اللغة)؛ حيث تم الاستعانة بالشعر الحديث، وخصوصاً قصيدة النثر. واعتمدت على نقل الصور واللغة المكثفة والتهويم، مما خرج بعدد ليس قليلا من تلك التجارب إلى الإنشائية؛ بل وارتمائها في حضن اللاتجنيس، باعتباره فضاءً حراً للتعبير. بل إن بعض تلك النصوص وضعت نفسها، دون قصد غالباً، في موضع النص المفتوح.

أما التجريب والتجديد في طرق التناول وأساليب التقديم، خصوصاً تلك المتعلقة منها بالتبئير ووجهات النظر، وبناء الشخوص بدقة، والانتقالات الزمانية التي تعد واحدة من أهم، إن لم تكن الأهم على الاطلاق، في البناء الفني، فقد ظلت منسية أو غير معروفة على وجه الدقة. "ويصل الاتجاه الثاني من التطور الأسلوبي قمّته في الأعمال التي تدع الشخصيات تتكلم لغات معارضة لوجهة نظر المؤلف، ومع ذلك فهي تصل وجهات النظر المختلفة ببعضها عبر اعتراف متبادل"( ).

إن هذا البحث المختصر في موضوع (الصيغة)، هو محاولة لتسليط الضوء وإثارة الاهتمام، لدى أدبائنا، بالمناهج النقدية الحديثة، واهتمامات النقاد. وحافزٌ لتطوير النصوص القصصية والروائية وتخليصها من الطرق التي مرّ على بعضها أكثر من قرنين، هما ثلثي عمر النصوص السردية.

آب/ ٢٠١٠

الهوامش:

( ) كواري مبروك، السردية وآلية تحليل النص الروائي، مجلة الموقف الأدبي - تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد ٤٣٨، تشرين الأول ,٢٠٠٧

( ) يذكر (تزفيتان تودوروف) في مقالته الموسومة (كيف نقرأ؟) ثلاث قراءات هي: (القراءة الاسقاطية، وقراءة التعليق، والقراءة الشعرية)، والأخيرة هي: "التي تبحث في المبادئ العامة التي تتجلى في الأعمال الخاصة". ينظر: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، محمد عزّام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - ٢٠٠٣، ص ص ١٩- ,٢٠

( ) والاس مارتن. نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة - ١٩٩٨، ص,٧

( ) والاس مارتن، المصدر نفسه، ص,١٦

( ) البنية، وتجمع على بنى أو بنيات، هي: " (نماذج) نبنيها بأنفسنا كيما نعلل الظواهر ونسيطر عليها، وبهذا نفلت من صنمية البنى واستلابها برؤيتنا لها على أنها تنظيم للظاهرات وليست كشفاً للماهيات. محمد عزّام، المصدر السابق، ص ,٢٩

( ) السردية: بحث في مكونات بنية الخطاب ومجال اهتمامها النص الأدبي ومكوناته "فهي العلم الذي يعنى بالخطاب السردي أسلوباً وبناء ودلالة"، كواري مبروك، مصدر سابق.

( ) محمد عزام، المصدر السابق، ص,١٤

( ) قسّم (جنيت) المقال القصصي إلى: "ثلاثة مستويات هي: القصة التي تُروى، والتلاوة نفسها، والطريقة التي تتم بها التلاوة (القص). المصدر نفسه، ص,٢١

( ) "خصص جنيت - وحده - جهوده كلها للسرد، ... حيث ميز بين الحكي الذي يعني به الترتيب الفعلي للأحداث في النص، والقصة التي يعني بها التتالي الذي حصلت فيه الأحداث فعلياً، والتسريد الذي يُعنى بفعل السرد ذاته"، والاس مارتن، المصدر السابق، ص,٢٧

( ) "إن التحليل التقني لأنماط السرد أصبح مدخلا ضرورياً لاستكشاف الأساليب وتوضيح الأنماط النصية. ويتطلب هذا التحليل المتابعة المنظمة لجهود فكّ الخطاب السردي إلى مكوناته، وتحديد أبنيتها الكلية والجزئية قبل محاولة الإمساك بدلالتها الشاملة في كل نص على حدة. ولعل النموذج التحليلي الذي قدمه (جنيت) في اللغة الفرنسية يكون أهم نموذج بعد (بوث) استوعب المقولات السابقة عليه، وقدم تأطيراً منظماً لأسس السرد الفني، فأصبح منطلقاً حتمياً لمن يحاول تعديله وتكييفه مع مقتضيات الخطاب النقدي النظري أو التطبيقي؛.... بحيث لا نكاد نتقدم في مجال السرديات خطوة حقيقية دون الاحالة على تصوراته، هذه التصورات التي أصبحت تقع في مركز التحليل التقني للنص السردي"، الدكتور صلاح فضل،المصدر السابق، ص ,٣٨٢

( ) والاس مارتن، مصدر سابق، ص,٧

( ) يرى بعض النقاد أن المؤلف ينبغي أن يكون موضوعياً منفصلاً عما يكتب غير منفعل به حتى يستطيع تجسيده بالحياد اللازم، في حين يرى نقاد آخرون انه لابد أن يكون متحمساً ملتزماً ومنغمساً في كتابته. والأخيرون يتناقص عددهم بالتدريج في هذا القرن، وبين هذين الطرفين المتنافرين يقوم بعض النقاد بمحاولة العثور على صيغة وسطى للتباعد الملائم بين المؤلف وعالم الرواية. صلاح فضل، المصدر السابق، ص ,٣٦٢

( ) "يتضمن الخطاب، في نظر جنيت، جميع المقومات التي يضيفها الكاتب إلى القصة، لاسيما التغيرات في سيق الزمن وتقديم ما في وعي الشخصيات، وعلاقة السارد بالقصة والجمهور". ولاس مارتن، المصدر السابق، ص ص ١٣٩- ,١٤٠

( ) د. ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات، والوظائف، والتقنيات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - ٢٠٠٣، ص ,٢٣٥

( ) محمد عزّام، المصدر السابق، ص ص ٥٨ - ,٥٩

( ) ناهضة ستار، المصدر السابق، ص,٢٣٣

( ) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم وآخرين، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الثانية، القاهرة - ,١٩٩٧

( ) الدكتور صلاح فضل،المصدر السابق، ص ,٣٦٦
( ) جيرار جنيت، المصدر السابق، ص,١٨٩
( ) جيرار جنيت، المصدر نفسه، ص,١٨٨
( ) جيرار جنيت،المصدر نفسه، ,١٨٥
( ) جيرار جنيت،المصدر نفسه، ,١٨٥
( ) المؤلف الضمني الذي يشير إلى نفسه بالضمير (أنا) يسرد قصة تخييلية لا يظهر فيها وإن أمكن، ضمنا، افتراض معرفته الشخصية بالشخصيات. والاس مارتن، المصدر السابق، ص,١٧٨
( ) ناهضة ستار، المصدر السابق، ص,٢٣٣
( ) والاس مارتن، المصدر السابق، ص,٦٨

المصادر

١, صالح عبد المهدي العبودي، العرش، مجموعة قصصية، دار الينابيع، دمشق، ,٢٠١٠

المراجع

١- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ت: محمد معتصم، وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلمي، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الثانية، القاهرة- ,١٩٩٧
٢- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة- ,١٩٩٦
٣- كواري مبروك، السردية والية تحليل النص الروائي، مجلة الموقف الأدبي، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع ٤٣٨، ت١/ ,٢٠٠٧
٤- محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية...، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- ,٢٠٠٣
٥- ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي...، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- ,٢٠٠٣
٦- والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ت: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، ,١٩٩٨

بلاغة الاستهلال القصصي عند سعدي المالح

السعودية - جميلة عبد الله العبيدي

تعدّ عتبة الاستهلال واحدة من أهم عتبات الكتابة القصصية لما لها من دور بارز في حسم توجّه القصة وتشكيل رؤيتها وبيان نموذجها، وهذه العتبة هي المفتاح الثاني من مفاتيح القراءة بعد مفتاح عتبة العنوان التي لا بدّ وأن تكون بين العتبتين صلة وثيقة، فعتبة الاستهلال التي تأتي في مطلع القصة بعد النزول من عتبة العنوان تمثّل أول دخول ميداني إلى أرض النص ومتنه الكتابي، لأنّ عتبة العنوان هي عتبة مصاحبة تعمل بوصفها ثريا أو مظلّة خارجية تحمي المتن النصّي وتوجهه، وتعكس بعداً رمزياً مركزياً من أبعاده .

وقد تنبّه النقاد العرب القدامى إلى أهمية هذه العتبة في النص الأدبي، وتحدثوا عن براعة الاستهلال الذي ينطوي عندهم على وظائف نصية بالغة التأثير في نجاح النص الأدبي بنائياً وتوصيلياً، وقد نقل أحمد الهاشمي في كتابه (جواهر البلاغة) رأياً مهماً في هذا المجال لابن رشيق يقول فيه ((إنّ حسن الافتتاح داعية الانشراح ومطيّة النجاح، وتزداد براعة المطلع حسناً إذا دلّت على المقصود بإشارة لطيفة، وتسمّى براعة الاستهلال إذا أتى الناظم أو الناثر في ابتداء كلامه بما يدلّ على مقصوده منه بالإشارة لا بالتصريح))(١)، مشيراً إلى خاصيّة التكثيف والتمركز والدقّة التعبيرية والإشارية التي عليها أن تشكّل المطلع النصي، وقد لفت ابن رشيق النظر هنا إلى أهمية الإشارة بمنطقها السيميائي في معاينة هذه العتبة .

أما الاستهلال عند ابن أبي أصيبعة فهو ((ضرب من ضروب الصنعة التي يقدّمها أمراء البيان ونقّاد الشعر وجهابذة الألفاظ بأن يبدأ المتكلّم بمعنى ما يريد تكميله وإن وقع في أثناء الكلام))(٢)، على النحو الذي يركّز فيه على ضرورة التواصل النصي التركيبي بين عتبة الاستهلال والمتن النصّي، وأن لا يكون الاستهلال منقطعاً عن نصّه، بمعنى أن العلاقة يجب أن تكون جدلية بينهما مهما بالغ الكاتب في العناية الفائقة بعتبة الاستهلال، بوصفها تشكّل العلاقة الأبرز بين النص والقارئ في عملية القراءة .

لقد ذهب الكثير من النقاد والبلاغيين العرب إلى تشكيل رؤيتهم الاصطلاحية لعتبة الاستهلال من خلال ما اصطلحوا عليه بـ ((براعة الاستهلال))، حيث تتكون هذه البراعة من البدء بما فيه إلماح إلى المقصود الأوّل في النص الأدبي، وإبداع يجذب الانتباه، ويأسر المتلقي سامعاً أو قارئاً، مع حسن سبك وعذوبة لفظ وصحة معنى، ومن البديع ذكر مجمل الموضوع أو مجمل القصة قبل التفصيل(٣) الذي يأتي عادة في تفاصيل المتن النصّي وطبقاته .

إنّ عتبة الاستهلال على هذا الأساس هي أحد القوالب اللغوية الكلية التي يتطابق فيها الفهم المادي والفهم الثقافي، فاللغة ليست كائناً معزولاً وخاصاً بفهم من دون آخر، وإنما هي نتيجة منطقية للتوافق القائم بين العقل والواقع(٤)، على النحو الذي يؤلّف سياقاً مشتركاً يقود هذه العتبة إلى أن تؤدي الدور النصي والثقافي الموكول إليها بنجاح.

ويعد الاستهلال اعتماداً على هذه المعطيات والقيم والتعريفات من أهم عتبات النص الموازي التي تحيط بالنص الأدبي خارجياً وهو أيضاً وفي السياق نفسه من أهم عناصر البناء الفني(٥)، التي قد يتوقف نجاح العمل الأدبي على أساسه .

وإذا كانت بعض الاستهلالات تعنى بالرؤية الكلية للأشياء والأماكن وزخم الموروث داخل السرد(٦)، فإنّ استهلالات أخرى تهتمّ كثيراً بالرؤية المكوّنة للعتبة الاستهلالية نفسها على النحو الذي يؤسس ما يمكن وصفه بـ ((تقنية الجملة الأولى في النص)) (٧)، التي تحتفي بحيويتها العتباتية المستقلّة قبل أن تهتم بالتواصل النصي مع المتن، وقد تكون هذه الجملة قصيرة أو طويلة بحسب الحاجة السيميائية لبلوغ عتبة الاستهلال مرحلة اكتمال السياق البنائي المعبّر عن جوهر الفاعلية النصية في العمارة النصية عموماً.

إنّ الوظائف الأساسية التي تشتغل عليها عتبة الاستهلال تندرج أولاً في إطار تقديم منتخب للعالم السردي المكوّن للقصة، وتسعى عبر هذا التقديم إلى تأطيره في إطار محدد وعكس مقصديته الخاصّة، فضلاً على السعي الحثيث لإثارة فضول القارئ وتحريك حساسيته ودفعه نحو متابعة قصوى لطبقات القصة ومجريات أحداثها، ويمكن أن تكون عتبة الاستهلال مساحة نموذجية لطرح المقولة السردية التي تحاول القصة الإعلان عنها، وكل ذلك يشتغل بوصفه تمهيداً لعالم القص الذي تجتهد القصة في تشييده وإقامة عمارته السردية داخل حدودها.

وعلى هذا الأساس فإن عتبة الاستهلال تكشف ((عن شعرية خاصة تشتغل على فاعلية التركيز العلامي وتبئيرها في منطقة حيوية مركزة، وعلى اختزال الفاعلية الأدبية للرموز في ظلال هذه المنطقة، وضخّها بطاقة إشعاع كثيفة تشتغل في منطقتها وتمتدّ إلى الأعلى حيث عتبة العنوان وإلى الأسفل حيث طبقات المتن النصي. إن إدراك قيمة المفتتح الاستهلالي ودوره في توجيه القراءة عبر طرح الأسئلة النصيّة، والتحريض على الإمساك بمفاتيح الاستهلال التي تقود إلى المنطقة النصية الساخنة، من شأنه أن ينشىء علاقة توتّر مثالية وضرورية بين القراءة والنص السردي منذ اللحظات الأول للمواجهة))(٨)، وهي قضية مهمة على صعيد تحفيز القارئ لممارسة قراءة متحمّسة تخلص إلى نتائج ساخنة في القراءة والتفاعل.

القاص سعدي المالح في مجموعتيه القصصيتين ((حكايات من عينكاوا))(٩)، و((مدن وحقائب))(١٠)، يولي اهتماماً واضحاً بعتبة الاستهلال يعكس وعياً سردياً متقدماً بأهمية هذه العتبة الرئيسة في القيام بوظائفها على هذا الصعيد.

يمكن تعيين مجموعة متنوعة من الاستهلالات في هاتين المجموعتين وبحسب طبيعة هذه العتبة في كل قصص من القصص، إذ استنتجنا على وفق هذه الرؤية أهم نماذج الاستهلال القصصي التي بوسعنا مقاربتها في سردية المالح القصصية كالآتي:

الاستهلال الحكائي:

الاستهلال الحكائي هو من أكثر أنواع الاستهلالات وروداً في القصص القصيرة، وذلك بحكم تسيّد عنصر الحكاية وهيمنته على بقية عناصر التشكيل القصصي، وهو استهلال سياقي يعمل على إثارة الانتباه القرائي نحو جوهر الحكاية ومركز تبئيرها السردي، فضلاً على إشاعة مناخ الحكي منذ بداية مشروع القص، وهو ما يعطي القصة دينامية وحراكاً سردياً يغري القارئ بالمتابعة والتوغل في طبقات المتن النصي الأخرى التي تعقب عتبة الاستهلال.

في قصة ((الخالة فاتة)) يدخل القاص مباشرة إلى العالم الحكائي في القصة مستعيناً بشخصية عتبة العنوان، إذ يبدو الراوي كلي العلم وكأنه يسعى منذ عتبة الاستهلال إلى احتكار الفضاء الحكائي في القصة لصالح شخصية العنوان:

تململت الخالة فاتة في فراشها كمَنْ أصابته الحمى. ظلّت طوال الليل تتقلّب على يمينها ويسارها، ولم تغف، أفكار وخيالات عديدة كانت تعذبها. أحياناً تتجسد أمامها أشباح مفزعة، تخيفها وتجعلها تجلس في فراشها، تعيد قراءة آية الكرسي، وتستلقي في الفراش محاولة النوم، تتقلّب، على جنبيها، على ظهرها، بطنها، يصرّ التخت من تحتها، يرتفع صوته ليلتقي مع أصوات الأشباح. تجلس في فراشها من جديد، وتتطاير حمامات النوم من عينيها، بعيداً.

بدأت العصافير تزقزق من حولها في الحوش، فأحسّت الخالة فاتة أنها لن تستطيع أن تنام بعد، وأن وقت الصلاة حلّ، فلا بدّ من النهوض. فتحت عينيها المتعبتين، كان الفجر قد بزغ، وبعد دقائق قليلة كان صوت المؤذن يرتفع في سماء القلعة:

– اللّه أكبر.. اللّه أكبر..

نهضت متكاسلة، متثاقلة، توضأت، أدت صلاة الفجر، وكعادتها، أشعلت المنقلة ووضعت فوقها إبريق الشاي، ثم عادت إلى فراشها من جديد وهي تردد مع نفسها، وبصوت مسموع، بعض الأدعية. (١١)

تتألف عتبة الاستهلال في حكاية الخالة فاتة من ثلاث لقطات افتتاحية، اللقطة الأولى ينشغل فيها الراوي كلي العلم بتصوير (بورتريه) للشخصية، من خلال علاقتها بالمكان وبالأشياء التي تحيط بها وتتفاعل معها تفاعلاً صميمياً، ساعياً بتركيز عالٍ إلى رسم الصورة السردية المطلوبة للشخصية للإيحاء بنمطها الشخصاني وطبيعتها ومستوى نشاطها، وبدخول أصوات العصافير المزقزقة على خطّ الشخصية يبدأ التوجّه الاستهلالي الحكائي نحو المحيط، وهو محيط فاعل ومشترك مع الشخصية من أجل تكوين رؤية معينة تحيل على حساسية المكان وتفاصيله.

أما اللقطة الاستهلالية الثالثة المرتبطة باللقطة الاستهلالية الثانية لفظياً وسردياً فإنها تحيل على مستوى أخر من مستويات الشخصية، في ارتباطها بالجانب الديني الذي يعدّ صفة ملازمة لشخصية تتكوّن في عتبة الاستهلال تكوّناً مكانياً وفكرياً وعقيدياً، على النحو الذي تعمل فيه عتبة الاستهلال الحكائي بموازرة عتبة العنوان على تمتين أواصر حضور شخصية الخالة فاتة في الحكاية بوصفها الشخصية المهيمنة على فضاء الحدث.

تنتمي عتبة الاستهلال في قصة ((ماكنة الحلاقة)) إلى فضاء حكائي يرتبط بالراوي الذاتي وهو يحكي تجربته مع ماكنة الحلاقة، فتتحول عيناه إلى كاميرا لاقطة لتفاصيل مكانية منتخبة تسجّل تصويراً حكائياً للمكان القصصي:

جلستُ في الدكان متباهياً، أنتظر دوري بصبر تلتهمه اللهفة، كان يسبقني رجل كهل وثلاثة أولاد في مثل عمري، يتصفحون مجلات قديمة ممزقة، يتطلعون في صورها الملونة الجميلة ويتهامسون فيما بينهم. أجلت نظري في الدكان فبهرتني العطور والمساحيق والأدوات والمرايا والمناديل البيض. تنفست ملياً بارتياح ورضا.

اتخذت هيئة الوقار. تناولت مجلة ورحت أتصفحها...

وأخيراً جاء دوري. للمرة الأولى في حياتي أجلس على كرسي كبير، عال، دوار، أمام مرآة كبيرة، مدورة، صافية، لامعة. أرى فيها وجهي جيداً، بل أجمل ممّا هو على حقيقته! وفي داخل المرآة الكبيرة مرآة ثانية، أصغر منها، أتفرج فيها على رأسي من الخلف.. أعجوبة! وفي الزاوية اليسرى كان المارة يسيرون في الشارع. أستقبلُ واحداً وأودع آخر، وأبتسم من قلبي لمن أعرفه، وأتمنى أن يكون زملائي من بينهم - ليشاهدوني على كرسي الحلاق مثلهم، ويكفوا عن إطالة ألسنتهم وقرع رأسي. وكلما حرك الحلاق الكرسي أو أداره شعرت بالاعتزاز والزهو.. ماذا لو يدير الحلاق الكرسي، وأدور معه، ويستمر هكذا دقيقة، ثلاث دقائق، عشر، أضحك بفرح، أقهقه حد الشبع إلى أن تدمع عيناي، كما لو أنني في أرجوحة عيد؟! ..لو يحدث هذا مرة.. مرة وكفى! (١٢)

إنّ الراوي الذاتي منشغل بالمكان على نحو عالي التركيز محولاً إياه إلى شكل من أشكال اللعب الطفولي، إذ إنّ فعالية التصوير الذاتي التي اشتغل عليها الراوي الذاتي الحكائي تمركزت حول شخصيته في علاقته بالحلاق وكرسي الحلاقة، وما تتمخض عنه هذه العلاقة من قضايا تجعل الراوي يلعب ويزهو ويتمتع في تجربة جديدة عليه، وتنفتح تجربته هذه على المحيط كي يتمنى أن يراه الجميع وهو يتبختر على كرسي الحلاق وكأنه كرسي رئاسة.

هكذا تعمل عتبة الاستهلال الحكائية في هذه القصة على تسجيل المقولة القصصية المركزية في القصة، وتحويل انتباه القراءة نحو طبيعة الشخصية، وطبيعة المكان وتفاصيله، والحركة التي تقوم بها شخصية الراوي الذاتي داخل حساسية المكان وصورته، من أجل التطلّع نحو قابل الطبقات الحكائية القادمة في المتن القصصي.

يبدأ الاستهلال الحكائي في قصة ((حادث في مقهى)) بضمير الراوي الذاتي الجمعي وهو يروي رواية كليّة شاملة، يشرع في الوصف للمحيط الطبيعي الذي يرسم صورة المكان الحدثي لينتهي بالحدث السردي، حيث ينتقل الراوي الذاتي الجمعي من الوصف إلى السرد استكمالاً لتكريس صورة الحكاية في مشهد الاستهلال:

كنا نلعب في البيادر. وكانت الشمس، من حين إلى حين، تطل برأسها من وراء الغيوم السارحة في السماء وتختفي، كأنها هي الأخرى تلعب معنا. تناهى إلى مسامعنا، من بعيد على حين فجأة، دوي أشبه بصوت جرافة، لم يلفت انتباهنا في البدء، لكنه عندما غدا يقترب شيئاً فشيئاً شدّنا إليه فأصخنا له السمع جيداً.

- دبابة؟ انظروا.. هاهي دبابة قادمة.

صاح طفل من مكانه وهو يؤشر نحو الدبابة القادمة. فلم نكد نلتفت نحوها حتى ظهرت من خلف البيوت القليلة المبنية قرب خزان الماء، في طرف القرية، دبابة ثانية، تبعتها ثالثة، فرابعة.. تركنا لعبنا وركضنا بعفوية صبيانية ونحن نطلق صرخات حادة ونضرب الأرض بأقدامنا. وجهت إحدى الدبابات مدفعها نحونا، أو ربما هكذا تراءى لنا. امتلأت قلوبنا الصغيرة بالهلع. أدبرنا وأعطينا سيقاننا للريح ولم نقف إلى أن وصلنا محلتنا يتملكنا الانفعال والخوف. (١٣)

إنّ دوال الطبيعة الموصوفة ((البيادر/الشمس/الغيوم/السماء)) تمنح الاستهلال السردي صورة مكانية معينة تحيل على المكان الريفي، وترتبط هذه الصورة بصورة أخرى موازية لها هي صورة الطفولة التي يعبّر عنها الراوي الذاتي الجمعي، وما تتمخض عنه من حكايات وألعاب وممارسات وقناعات متنوعة.

غير أنّ هذا الهدوء المرسوم في الجزء الأول من عتبة الاستهلال ما يلبث أن يتعكّر بدخول صوت أحد الأطفال ((- دبابة؟ انظروا.. هاهي دبابة قادمة./صاح طفل من مكانه وهو يؤشر نحو الدبابة القادمة.))، ليتغيّر إيقاع الحراك السردي في فضاء عتبة الاستهلال، وليتحول الفرح والبهجة والتغني بالمكان إلى خوف وذعر وهرب من المكان، على النحو الذي تسهم فيه عتبة الاستهلال بإنجاز تركيز حكائي على بؤرة المكان والطفولة من جهة، ومن ثمّ التركيز على المفارقة التي حصلت بين هدوء المكان وفرح الطفولة من جهة، والصخب الذي أحدثه دخول الدبابات وما أشاعه من رعب وخوف دفع الأطفال إلى ترك مكان اللعب ومغادرة الطبيعة.

قصة ((عطل مفاجئ في مطار ميرابيل)) تنحو نحواً آخر في تشكيل عتبة استهلالها الحكائي، إذ تخضع لرواية الراوي الذاتي وهو يروي الحكاية ويصوّرها ويرسم معالمها ويطرح حبكتها ذات الطابع الدرامي المسرح نحو فضاء التلقي:

توقفت سيارة أبي الفضل في الطريق إلى المطار، تصاعد الدخان من محركها. قلت في نفسي عليّ أن لا أحقق هذه الرحلة، وعلّقت بصوت عال مناكداً: "يا أبا الفضل، سيارتك فرطت؟ لم يجب، كان في داخله يضمر شيئاً، بينما خيّل إليّ أنه يرد على مناكدتي، فنزل ورفع الغطاء الأمامي للسيارة، مدّ يده إلى هنا وهناك كمن يفهم شيئاً في الميكانيك، ثم عاد وواصل السير صامتاً وسط تعليقاتنا وضحكاتنا، بعد بضع مئات من الأمتار فاحت رائحة الدخان من السيارة وكادت تحترق فعلاً، خفتُ من التأخير، وتملكتني عشرات الشكوك، لكن الغريب أن سيارة أخرى هي التي احترقت أمامنا في هذه الأثناء على الطرف الآخر من الشارع. (١٤)

تؤدي السيارة التي تتكرر ألفاظها كثيراً دوراً رئيساً في تكوين عتبة الاستهلال، وكأنها الشخصية الأبرز فيها، إذ إنّ الراوي الذاتي يحكي في عتبة الاستهلال حالات سيارة أبي الفضل في انتكاساتها وعطلها، ويلعب الراوي هنا دور المحرك الأساس لآلة الحكي على صعيد رواية حالة السيارة ووصف صاحبها، ووصف شخصيات أخرى تشاركهما الرحلة، إلا أنّ المفارقة الحكائية تحصل في قلب أفق توقّع الشخصيات داخل عتبة الاستهلال(فضلاً على أفق القراءة طبعاً)، ففي حين كان يتوقع الجميع اشتعال سيارة أبي الفضل لما عانته من مشاكل ميكانيكية نجد أن سيارة أخرى قريبة منهم هي التي احترقت.

بهذا تكون عتبة الاستهلال في هذه القصة قد حققت نوعاً من التلازم الحكائي بين مجتمع شخصيات القصة، ومجتمع التلقي في استقبال المفارقة التي ضربت أفق توقّع الشخصيات المشاركة والقارئ معا، في ظلّ هيمنة فضاء الحكي المباشر الذي اضطلع الراوي الذاتي بتشييده وفرضه وبناء مستلزماته وحيثياته على هذا النحو.

وتشتغل قصة ((الحظّ)) على حساسية حكائية مشابهة للقصة السابقة في بناء عتبة استهلالها، إذ يقوم الراوي الذاتي برواية تجربته مع الحظ من خلال حصول شبكة من الأحداث تصبّ كلها في سياق تصديق الحظ، على العكس من قناعته الشخصية التي أحالت دون الاهتمام بقضايا الحظ خلاف زوجته المغرمة بالحظ كثيراً:

ينبغي أن أعترف أولاً بأني لا آخذ فتح الفال والتنجيم وقراءة الكفّ والفنجان وكشف الطالع والمستور من خفايا الأمور وتفسير

الأحلام على محمل الجدّ، حتى وإن وجدت نفسي أحياناً أقدّم فنجاني لقارئة محنّكة، أو أقرأ برجي في جريدة، أو أسرد حلمي أمام زوجتي التي سرعان ما تفتح كتابها العجيب في تفسير الأحلام وتقرأ لي ما يعنيه حلمي، فيكون هذا لمجرد التسلية. أي إنني والحق يقال، أقرب إلى الاعتقاد بالقول السائد "كذب المنجمون ولو صدقوا". (١٥)

إنّ ظهور لفظة الاعتراف ((أعترف أولاً بأني لا آخذ فتح الفال والتنجيم وقراءة الكفّ والفنجان وكشف الطالع والمستور من خفايا الأمور وتفسير الأحلام على محمل الجدّ))، وهي تحكي ملمحاً مهماً من ملامح شخصية الراوي، تكاد تعمل بالضدّ من القيمة الدلالية التي تعكسها عتبة العنوان بوصفها تنهض على مفردة ((الحظ)) المعرّفة المفردة، وهي تهيمن على فضاء العنونة بلا منازع كي تبعث إيحاءً معيناً بأنها تتسيّد إنتاج هذه الدلالة.

لكنّ عتبة الاستهلال تقدّم شخصية الزوجة بوصفها النقيض المباشر للزوج الراوي الذاتي في القصة الذي لا يؤمن بالحظ، لكنه لا ينفي تماماً بعده عن ممارسة طرق الحظ وأساليبه المعروفة التي تتقنها زوجته، لكنه يحيلها على التسلية فحسب.

وبهذا يمكن القول إنّ الاستهلال الحكائي لقصة ((الحظ)) بالرغم من قصره ومحدوديته، إلا أنه يعد بتحولات ستشهدها شخصيتا القصة، وهو ما يحفّز القارئ على السعي قدماً لمواصلة الاستقبال الحكائي بحثاً عن التطورات والمفارقات التي اقترحتها عتبة الاستهلال.

الاستهلال الوصفي:

بما أنّ الوصف أحد آليات السرد القصصي المهمة فإن الاستهلالات الوصفية غالباً ما تأتي لتعزيز حضور هذه الآليّة في قصة، وهو من نوع الاستهلالات المغرية للقصاصين لأنه يسهّل الدخول كثيراً إلى عالم القصة ومتنها النصّي، حيث لا يبذل القاص جهداً كبيراً في بناء هذا الاستهلال على الرغم من أهميته في إضفاء قدر عال من تصوير المكان والشخصية والفضاء القصصي العام في القصة.

وقصص سعدي المالح انشغلت هي الأخرى بهذا النوع من الاستهلال فجاءت بعض قصصه وقد حفلت بالبناء الوصفي في تشكيل عتبة استهلالها.

في قصة ((شعو)) ينبري الراوي كلي العلم لتسليط كاميرا وصفية حادّة، تصف الشخصية الرئيسة في القصة، مثلما تصف المكان بتفاصيله الديكورية التي تعطي للحدث منذ عتبة الاستهلال وضعاً معيناً مرتبطاً بالشخصية التي أعلنت عنها عتبة العنوان مباشرة:

يجلس القرفصاء في فناء الدار على تخت قديم. أمامه صفيحة معدنية فارغة، منقلبة، ومغطاة بمنديل أبيض متسخ، تضع زوجته صحناً من الألومنيوم على الصفيحة، يحوي بضع سمكات صغيرة مقلية، تفوح منها رائحة الفلفل والبهار والدهن المحترق، يأخذ قدحاً ويسكب فيه من قربة، ذات بطن كبير وعنق رفيعة تنتهي بفم صغير، إلى النصف عرقاً، يرفع القدح في مواجهة عينيه، ويتأمل ما فيه لحظة بتمعن، يقربه من أنفه، يشم نكهة طيبة تجعله يعيش في نشوة. يقول في نفسه: إنه يشفي العليل. ثم يعيده راضياً إلى الصفيحة، يضيف إليه ماء بارداً من الجرة، يصبح لونه "حليبياً" فاتحاً، يرفع الكأس ثانية، وينادي بفرح زوجته التي تتنقل من مكان إلى مكان في الحوش، تقوم بأعمال منزلية مختلفة.

– وارينه.. بصحتك.

ثلاثة أيام كاملة من التعب، مشوبة بالخوف من شرطة الجمارك، يقضيها شعو في تقطير العرق بطريقة بدائية، تفوح رائحته الحادة من الحي، يسيل لها لعاب المدمنين، وينتظر زبائنه الدائمين بصبر جميل ليشربوا أنخابهم من وجبة العرق الجديدة، الممتازة، كما يسميها.

– وارينه.. بصحتك. (١٦)

إنّ هذا الاستهلال الوصفي الباذخ الذي يكاد يختصر القصة بأكملها ويقدّم أطروحتها السردية، ممثّلة بشخصية (شعو) وزوجته (وارينا) والأزمة التي يعانيان منها خوفاً من شرطة الجمارك وهي تلاحقهما على هذا النحو، فآلية الوصف شملت الشخصية المركزية أولاً، وما لبثت ثانياً أن ذهبت إلى وصف البنية المكانية الديكورية التي تحيط بالشخصية وتمنحها بعداً معيناً يسهّل عملية فهمها واستيعاب رؤيتها في متن القصة لاحقاً.

ثم سعت آليّة الوصف أيضاً إلى الذهاب ابعد من ذلك في نقل الحوار الذي استخدم لازمة هي ((– وارينه.. بصحتك.))، تعبيراً وصفياً عن الحالة التمردية التي تعيشها الشخصيتان بالرغم من أزمتهما في العمل وملاحقة شرطة الجمارك لهما، وهذا الاستكمال الوصفي كان لا بدّ منه من أجل بلوغ مرحلة إتمام بناء الصورة الوصفية الاستهلالية، التي تعطي القارئ نوعاً من الحراك السردي يجعله يثق بالطبقات السردية القادمة في المتن السردي للقصة.

أما قصة ((فتاة على كرة)) فإنها تعمل على إنشاء استهلال وصفي يقوم فيه الراوي كلي العلم بالدخول إلى عقل الشخصية ووصف طبيعته، وهو يهمّ باتخاذ قرار نهائي بشأن محتوى القصة وموضوعها عبر نوع من الحجاج والسجال الذاتي، من أجل الوصول إلى صيغة يتفاعل فيها الداخل الشخصاني مع الخارج الشخصاني، ومن ثم تتجه آلية الوصف الاستهلالي نحو المحيط أيضاً كي تصف الحال السردية التي تتحرك الشخصية بموجبها:

مع أنّ الفكرة التي أقدم على تنفيذها بدت له منذ أن ومضت في ذهنه تافهة ومضحكة إلى حدّ ما، إلا أنه حاول أن لا يفكّر بشيء، أو كما قال لنفسه بتهكّم أن يقفل باب تفكيره ويمنح عقله إجازة قصيرة ويرسل به إلى دار استراحة، هنالك حيث الماء والخضرة والطبيعة الغنّاء، أملاً في أن يمنحه هذا فرصة لغربلة أفكاره وتصفية ذهنه، حتى يستقرّ على رأي ما، ويتّخذ قراره النهائيّ، أو ربما تخفّف عنه هذه الإجازة وطأة وأرق الليالي الطويلة، أو لعلّه أراد بذلك التهرب من حشد هائل من الأسئلة الملحاحة التي كانت تطرق رأسه طرقاً عاصفاً. لكنه ارتقى درج فوهة الميترو المفتوحة كفمّ الحوت وسط بحر الناس، والتقت عيناه بالطابور الطويل الملتفّ حول سياج حديقة المتحف كالحبل، تصنّع الجدّ واعتبر نفسه واحداً من هؤلاء الناس المتجمهرين بوقار بغية إرواء نفوسهم العطشى بمشاهدة تحف الفن التشكيلي العالمي، والواهبين لذلك بسخاء يوم عطلتهم الأسبوعية، بل وتجرأ أن يردد مع نفسه "تروم العزّ ثم تنام! يغوص البحر من طلب اللآلئ" وألصق نفسه بذيل الطابور ينتظر. (١٧)

إنّ آلية الوصف الاستهلالي لا تتوقف عند حدود تسليط كاميرا الوصف على منطقة وجود الشخصية وحضورها، بل تتحرك نحو

المحيط وترصد المتغيرات التي تحصل بإزاء عمل عقل الشخصية وهو يجتهد في اتخاذ القرار، ولعلّ الانتقال من وصف الداخل الاستهلالي إلى الخارج الاستهلالي من شأنه أن يعمّق صورة الفضاء الاستهلالي وهو يوحي بمتن قصصي ذي حراك سردي عالي المستوى، لا يتوقف عند حدود التشكيل الوصفي المجرّد بل يتجاوز ذلك نحو وضع المتلقي في قلب الحادثة القصصية، ويكشف على نحو ما عن جوهر المقولة القصصية التي تشتغل القصة على إنجازها في متنها القصصي اللاحق.

فالراوي في الجزء الثاني من الاستهلال الوصفي الذي يبدأ من أسلوبية الصيغة الاستدراكية ((لكنه ارتقى درج فوهة الميترو المفتوحة كفمّ الحوت وسط بحر الناس، والتقت عيناه بالطابور الطويل الملتفّ حول سياج حديقة المتحف كالحبل، تصنّع الجدّ واعتبر نفسه واحداً من هؤلاء الناس المتجمهرين بوقار))، يعمل على زجّ المتلقي في أتون الحادثة القصصية، ويجعل الاستهلال الوصفي سنداً سردياً لتلقي هذه الحادثة في قابل المتن السردي للقصة.

يأتي الاستهلال الوصفي في قصة ((مريم)) موجزاً بكثافة عالية، يعرض فيه الراوي كلي العلم وضعه السردي قياساً بوضع فتاة القصة وهو يعاينها ويلتقط لها صوراً متعددة، كاشفاً عن وضعها السردي أيضاً، مع الإحاطة الوصفية بالمجال السردي الذي تحدث فيه الحكاية القصصية:

تأففت الفتاة وحضنت رأسها بيديها، نظرتُ إليها خلسة، كان الدمع يترقرق من عينيها، في هذه الأثناء انغرز سكين من الألم في موضع تحت ثديي الأيسر. رفعت المطربة صوتها:

- ست الحبايب .. يا حبيبة ..

كانت الموسيقى تغمر الأجواء والأضواء الخافتة غير قادرة على إخفاء بعض القلق الظاهر على حركات المطربة. (١٨)

إنّ هذا النوع من الاستهلال الوصفي يحقق معظم أهداف الاستهلال المعروفة في عرض العالم السردي المكتنز في القصة، وبناء إطار ومحيط سردي يعكس قدراً مهماً من مقصدية القصة ومقولتها السردية، ويسهم في إثارة فضول القراءة نحو متابعة سير الحادثة القصصية للكشف عن جوهرها الكامن في طبقات القصّ، وصولاً إلى إنجاز تمهيد سردي مكثّف وثري يمكنه أن يكون مفتاحاً للعالم السردي الذي تنطوي عليه القصة.

ويكشف الاستهلال الوصفي في قصة ((أمل)) عن سيميائية عتبة العنونة داخل الوصف الباذخ الذي يشتغل عليه استهلالها، فالراوي الواصف كلي العلم يسعى إلى بناء فضاء وصفي يحيط بالعالم القصصي على شكل دوائر تحيط زمن انقضاء عام وولادة عام جديد، استناداً إلى حلم الشخصية بحضور الأمل لديها:

تراقصت حزم من أضواء ملوّنة على نوافذ البيت، فبدا زجاجها من الخارج كأنه فسيفساء كاتدرائية قديمة، بينما اندفعت دفقات من موسيقى صاخبة تلطم وجهه - حلما فتح الباب - عابقة برائحة العرق والدخان والخمر والساعات الأخيرة من العام المتراكض حول نهايته.

الراقصون لم يأبهوا به ظلّوا يتمايلون ويهزّون خصورهم وأكتافهم، وأحياناً أجزاء أخرى من أجسادهم، انضمّ زميله إليهم مباشرة، في حين توجّه هو نحو بعض الجالسين بلا انتظام حول المائدة يصافحهم باضطراب ويحييهم بابتسامة يسعى جاهداً إلا تكون مفتعلة، ويقول في نفسه رداً على نظراتهم المتسائلة: كان يجب أن لا أكون وحدي ... كان لي أمل. (١٩)

الدائرة الوصفية الاستهلالية الأولى هي دائرة المحيط الفضائي التي يصفها الراوي وصفاً شعرياً مناسباً لطبيعة الحادثة السردية في توديع عام واستقبال آخر، ثم تأتي الدائرة الثانية الوصفية الاستهلالية الثانية لتنشغل بالمحنى الشخصاني الذي يشغل هذا الفضاء ((الراقصون لم يأبهوا به ظلّوا يتمايلون ويهزّون خصورهم وأكتافهم))، وهي دائرة ترتبط بالدائرة الأولى عبر آلة الحضور الموسيقي الذي يثير داخل الفضاء الوصفي الاستهلالي حالة من اللاشعور الجمعي المنغمس بحركة المجموع بعيداً عن وحدة الذات الفردية.

الدائرة الوصفية الاستهلالية الثالثة تتجّه صوب الشخصية المركزية في القصة كما تبدو من خلال وصف الراوي ((في حين توجّه هو نحو بعض الجالسين بلا انتظام حول المائدة يصافحهم باضطراب ويحييهم بابتسامة يسعى جاهداً إلا تكون مفتعلة، ويقول في نفسه رداً على نظراتهم المتسائلة: كان يجب أن لا أكون وحدي ... كان لي أمل.))، وكأنه منفصل عن هذا المحيط اللاشعوري الجمعي الذي تقتضيه مثل هذه المناسبات ذات الطبيعة الكلية الشاملة، من أجل الوصول إلى جملة ((كان لي

أمل)) التي ترتقي إلى عتبة عنوان القصة المنكّر المفرد ((أمل))، للتعبير عن جوهر المقولة القصصية المرتسمة في الجملة السردية السابقة على هذه الجملة ((كان يجب أن لا أكون وحدي ...))، وهي تنتهي بنقاط ((....)) لفتح التأويل القرائي على مجموعة من احتمالات القراءة في طبقات المتن القصصي القادمة.

وتكتفي قصة ((دفء الثلج)) على صعيد تشكيل استهلالها الوصفي بفعالية وصف مكاني سردي يرتبط على نحو وثيق بعتبة العنوان، فآلية الوصف هنا هي آلية استعراضية تحيك بالمكان والزمن لتحقق شكلاً فضائياً معيناً لعالم السرد يمهّد للحادثة القصصية:

حقل من الثلج يغمر الشارع، بالأمس زرعته السماء، فنما على عجل، واليوم جاءت جرافات البلدية لتحصده، فكومت على الرصيف الأيمن أكداساً منه، وشقت طريقاً على الجانب الأيسر، بينما ظلّ الجانب الأيمن على حاله، تحتلّ ثلاث سيارات هامدة متدثرة بالثلج مكاناً لها فيه.

مرت سيارات متبخترة لكنها متمرغة بالثلج، تألمت ندف الثلج تحت عجلاتها في الشارع المحروث وسطه، وراحت تتناثر بصمت. (٢٠)

لا يخرج الاستهلال الوصفي هنا عن قيام الراوي الواصف بتسليط عدسات كاميرته لتصوير المكان وما يجري فيه من عمل، وهو تصوير وصفي حركي يوحي بأن المتن القصصي القادم سيستعمل منجزات هذا الوصف لصالح حادثة قصصية تأخذ من فضاء الاستهلال الكثير من مفرداته ومستوياته، ويهيمن دال ((الثلج)) على مساحة واسعة من فضاء الاستهلال الوصفي، لكنّ دال ((دفء)) المسند إلى دال ((الثلج)) في عتبة العنوان يختزن شبكة من الدلالات التي تعبر من فوق عتبة الاستهلال نحو المتن السردي، إذ إنّ دال ((دفء)) يمكن أن يتكشف عن طبقات دلالية متنوعة بحسب طبيعة التوجيه السردي في متن القصة، وهو ما يجعل القارئ متابعاً بنوع من الإثارة لملاحقة هذه الدلالات في قابل القصة، على النحو الذي يحقق فيه الاستهلال الوصفي أحد أهم وأبرز وظائف عتبة الاستهلال.

الاستهلال المشهدي:

تفيد القصص القصيرة كثيراً من آليات التشكيل السينمائي ولاسيما تقانة المشهد، التي تضفي على القصة القصيرة قابلية أكبر على تحويل الصورة القصصية من صورة ذهنية متخيّلة عند المتلقي إلى صورة مرئية، وقد أفاد الكثير من كتّاب القصة والرواية من تقانة المشهد في تطوير أشكالهم السردية لما تتوافر عليه هذه التقانة السينمائية من حساسية عالية في تقديم المقولة السردية وتعزيز حضورها في العمل، وقد وجدت فعالية التشكيل المشهدي في عتبة الاستهلال القصصي والروائي مكاناً ملائماً جداً للتعبير عن حضورها وأداء مهامها.

ولعلّ من الملاحظ أنّ القاص سعدي المالح في اعتماده هذه التقانة السينمائية في استهلالات بعض قصصه يكشف عن وعي دراية واضحة بخلفيات هذه التقانة، فهو يستخدمها بحرفية عالية ومعرفة ميدانية ذات بلاغة مميزة.

في قصته ((حرس قومي)) يستهلّ الراوي الذاتي خطابه السردي بتحديد الزمن والمكان السرديين تمهيداً لبناء مشهده الاستهلالي، ويحاول تسخير كل الممكنات السردية المتعلقة بعناصر القص لخدمة تشكيل المشهد الاستهلالي:

ذات مساء، دخلت البيت فوجدت والدتي وحدها متشحة بالسواد، تفترش الحصير، تمسك رأسها بيديها، وتبكي. وما أن رأتني حتى حاولت أن تكبح نفسها وتصطنع بعض الهدوء. هرعت إليها مستفسراً عن السبب، مأخوذاً بالدهشة.

– يا أمي

– لا عليك.

ونهضت، وهي تمسح عينيها وأنفها بيديها، وسلّمتني كيساً ورقياً طلبت إليّ حمله إلى بيت عمتي، دون أن أجعل أحداً يراه في الطريق، أخذت الكيس متوجساً ولم أوجه لها أي سؤال.

لقد فهمت كل شيء. (٢١)

فهو يعيّن الشخصية الزمن ((ذات مساء))، والمكان المحدد ((البيت))، والشخصية المرافقة لشخصيته ((والدتي))، وهيئة هذه الشخصية المكوّنة من عدد من التشكيلات المتعاضدة ((متشحة بالسواد،/تفترش الحصير،/تمسك رأسها بيديها،/وتبكي))، ثم ينتقل الراوي إلى الجزء الثاني من مشهده الاستهلالي حين تتدخل شخصيته في الحدث السردي ((وما أن رأتني حتى حاولت أن تكبح نفسها وتصطنع بعض الهدوء))، تمهيداً لنقل المشهد من الثبات إلى الحركة، ومن الصمت إلى الصوت، ومن الحياد الوصفي إلى الفاعلية السردية.

ويكشف الحوار اللاحق بين شخصية الراوي الذاتي وشخصية والدته عن تفسير لحالة الحزن التي التقطتها كاميرا الراوي عند الوالدة، إذ يرتبط ذلك بسبب سياسي يمكن استشفافه من عتبة العنوان التي توحي بذلك، وربما كانت الجملة السردية التي يختتم بها الراوي مشهده الاستهلالي ((لقد فهمت كل شيء.))، إيذاناً بدخول شخصية الراوي الذاتي معترك الحادثة السردية وانغماره بفضائها، على النحو الذي يجيب عن أسئلة العنوان والاستهلال معاً.

الاستهلال المشهدي الذي اشتغلت عليه قصة ((الأغا)) استعمل فيه الراوي الذاتي كاميرا ذاتية تصوّره وهو يتحرك داخل المشهد، وعلى الرغم من أنّ الكاميرا هنا تصوّر الخارج السردي الفضائي الذي يتحرك الراوي في إطاره، إلا أنها لا تكتفي بذلك حين تسعى إلى التوغل في أعماق شخصية الراوي الذاتي لتعكس رؤيته وموقفه:

فتحت المدارس أبوابها، ففتح الأطفال لها قلوبهم، وهرعوا بأحذيتهم الجديدة، وملابسهم الملونة لاستقبال اليوم الدراسي الأول من السنة، فرحين، تغمرهم السعادة، إلاّ أنا، فدخلت باب المدرسة الكبير، المفتوح على مصراعيه، حزيناً، كئيباً، ولم يتمكّن الصفّ المتقدّم الذي انتقلت إليه، ولا "الرحلة" الجديدة التي جلست عليها، من تغيير مزاجي. لم أصرخ من الفرح ولم ألعب مع زملائي كعادتي في باحة المدرسة وحتى لم أحفر اسمي بالسكين على "الرحلة" الجديدة. مراقب الصف لم يفهم هذا الهدوء المؤقت، الخارج عن إرادتي، فتصور أنني، خلال العطلة الصيفية، غيّرت طباعي وحسّنت تصرفاتي حتى إنه شعر ببعض الخيبة والحزن، لأنه لم يتمكّن من تسجيل إسمي، على الأقل، في ذيل قائمة المشاغبين الذين سيعاقبهم المعلم حين مجيئه.

مرّت بضع دقائق، عقارب الساعة تدور، والصف يفور، والمعلم لا يأتي، والمراقب يسجل قائمة طويلة بأسماء المشاغبين، قلت في نفسي: "إنه يعرف بما حصل معي ولهذا لا يأتي" وضربت بكفي على الرحلة الخشبية ضربة مدوية، وقهقهت مأخوذاً بنشوة هذا الاكتشاف. كان المراقب ينتظر مني أدنى حركة فأسرع لتسجيل اسمي في الذيل الطويل للقائمة بنشوة، لكنه قبل أن يكمل ذلك صرخ أحدهم:

– جاء المعلم! (٢٢)

المفارقة السردية في عتبة الاستهلال تتركّز على وضع شخصية الراوي في قلب الحادثة السردية حيث تُعرف شخصيته عند الطلبة والمراقب بالشغب، لكنّ هدوءه صنع مفارقة أدهشت الجميع ((مراقب الصف لم يفهم هذا الهدوء المؤقت، الخارج عن إرادتي، فتصور أنني، خلال العطلة الصيفية، غيّرت طباعي وحسّنت تصرفاتي حتى إنه شعر ببعض الخيبة والحزن، لأنه لم يتمكّن من تسجيل إسمي، على الأقل، في ذيل قائمة المشاغبين الذين

سيعاقبهم المعلم حين مجيئه.))، إذن هذه المشكلة السردية في القصة وقد حاول الراوي تمثيلها على هذا النحو في مشهد استهلالي طويل نسبياً، إذ من الملاحظ أن حالة من الإشباع السردي أكتنفت هذا المشهد الاستهلالي ربما زاد بعض الشيء عن حاجة التشكيل المشهدي، فثمة تكرار وإعادة إنتاج سردي لمفردات بنية المشهد الاستهلالي من دون وظائف إضافية واضحة.

لكنّ الراوي على أية حال اتسم بقدر واضح من الحماس التشكيلي المشهدي دفعه إلى المبالغة في الضغط على الحادثة السردية في عتبة الاستهلال، فالخاتمة الاستهلالية جاءت على وفق رغبة شخصية الراوي بإعادة أمور الحادثة السردية إلى سياقها الطبيعي بعد أن ارتكب الخطأ المتوقع كي يصدق توقع المراقب في النهاية ويضع اسمه في قائمة المشاغبين ((كان المراقب ينتظر مني أدنى حركة فأسرع لتسجيل اسمي في الذيل الطويل للقائمة بنشوة، لكنه قبل أن يكمل ذلك صرخ أحدهم:/- جاء المعلم !))، إذ يستكمل الراوي بناء مشهده الاستهلالي على نحو دائري مكتمل وكأن القصة انتهت عند حدود البناء الاستهلالي.

أما قصة ((الفأر)) فإنها تبني مشهدها الاستهلالي على نحو آخر يستجيب لعلاقة حوارية مكوّنة من ثلاثة أطراف تتنازع الحضور في قلب هذا المشهد الاستهلالي، الطرف الأوّل هو الراوي الذاتي، والطرف الثاني هو مديرة القسم الداخلي الذي يتواجد فيه الراوي، والطرف الثالث الجامع للطرفين السابقين هو (الفأر) الذي يتسيّد عتبة العنوان، ومن خلال تنازع الحضور بين الشخصيات الثلاث تتشكّل الرؤية السردية التي تزمع عتبة الاستهلال تقديمها والإيحاء بمضمونها، في الطريق إلى تشغيل وظائفها في مستويات عديدة:

تناولت مديرة القسم الداخلي باهتمام مفتعل دفتراً من جرار منضدتها، وراحت تسجّل فيه بتكاسل اسمي ورقم غرفتي والطابق الذي أعيش فيه، مثلما فعلت في المرّة السابقة، ثم رفعت عينيها الذابلتين وحدّقت بوجهي ممتعضة متسائلة:

- منذ متى يعيش في غرفتك؟

قلت بنبرة متشكية متذمرة شابكاً يديّ خلف ظهري، متراجعاً خطوة:

- منذ ثلاثة أسابيع.

فصاحت بغضب مصطنع:

- لماذا سكتّ طيلة هذه المدّة؟ سيعجّ القسم الداخلي بالفئران!

في البدء اعتصمت بحبل الصمت متحاشياً التصادم معها. لكن بعد لحظات تذكّرت أني جئت قبل أسبوعين شاكياً، وزودتها كما اليوم بالمعلومات المطلوبة ووعدتني بإبادته، تملّكتني رغبة شديدة في توضيح الأمر إلا أنها لم تمهلني فهاجمتني قبل أن تصدر مني كلمة:

- يا لك من مهمل! (٢٣)

يكشف الاستهلال المشهدي هنا عن قيمة حكائية تقليدية في تصوير علاقة شائكة بين شخصية الراوي وهي تلعب دور الضحية، وشخصية مديرة القسم الداخلي التي تتربص بالراوي تمهيداً لمعاقبته حتى وإن كان غير مذنب، والفأر الذي كان حجّة لها لتوفير فرصة لفرض العقوبة، على النحو الذي يجعل من عتبة العنوان فاعلة في عتبة الاستهلال.

إنّ ثنائية الصوت والصمت التي اكتنفت عتبة الاستهلال المشهدي في القصة عكست موقف الشخصيات وطبيعة الحادثة القصصية في الوقت نفسه، وانتهت هذه الثنائية إلى تغلّب موقف مديرة القسم الداخلي على موقف شخصية الراوي، حين لم يتمكّن الراوي من الدفاع عن موقفه المعزز بقوة الموقف لأسباب تركها لما سيأتي من سرد في المتن القصصي، وهو نوع من آلية التشويق التي يمارسها لإثارة القارئ بوصفها وسيلة للتفاعل بين الخطاب القصصي ومجتمع القراءة والتلقي، تنتج وظيفة مهمة من وظائف الاستهلال.

وتكتفي قصة ((ما اسم هذه الوردة؟)) ذات الطبيعة العنوانية الاستفهامية بالتصوير المشهدي الخارجي لعتبة الاستهلال، بوصفها آلية تكشف عن طبيعة الشخصيتين اللتين تتسيدان المشهد وتتقاسمان الحضور السردي فيه:

يقع المطعم على مرتفع محاط بسلسلة من أضواء خافتة، ترسل ضوءها الشاحب على ساحة صغيرة حيث صفّ الزبائن سياراتهم، والموقع كلّه يرتدي ثوباً أبيض يخاله المرء كفناً لولا حركة الناس بين حين وآخر.

قلت في نفسي مندهشاً:

- لماذا اختارت هذا المطعم؟

قادتنا النادلة إلى طاولة في زاوية مطلّة على تقاطع شارعين، التفت إليها كأنني أسألها إن كان يعجبها المكان، لكنّي قبل أن أحصل على الجواب رأيتها تختار مقعداً، فلم يبق لي إلا أن أختار المقعد المقابل. (٢٤)

تتسلّط كاميرا الراوي الذاتي المشارك على المكان لتصوير حساسيته وفضائه وطبيعته بنوع من الغرابة وعدم القناعة، تكشف عنه جملته التصويرية الراصدة ((الموقع كلّه يرتدي ثوباً أبيض يخاله المرء كفناً لولا حركة الناس بين حين وآخر.))، إذ تعكس هذه الجملة رؤية سلبية للراوي يمكن أن تعبّر عن ضيقه بالمكان وعدم فهمه لآلية اختياره.

وهو ما يعزز ظهور السؤال الإنكاري ((- لماذا اختارت هذا المطعم؟))، وهو ينسجم مع البنية استفهامية لسؤال عتبة العنوان ((ما اسم هذه الوردة؟))، في تلاحم استفهامي بين العتبتين يجعل من السؤال فضاءً سردياً فاعلاً في المشهد الاستهلالي، ويحرّك رغبة القراءة باتجاه الفاعلية نحو التعامل مع الأسئلة بحثاً عن إجابات محتملة في قابل المتن السردي في القصة، وقد نجح الاستهلال المشهدي في تقديم صورة سلبية لاحقة لشخصية الراوي الذاتي، وصورة مهيمنة لشخصية المرأة المصاحبة لشخصيته.

لقد استطاع القاص سعدي المالح استثمار ثقافته السينمائية في تشكيل استهلالاته المشهدية في القصص التي رصدناها هنا، وتتضح معرفته بأساليب بناء المشهد الاستهلالي من خلال طريقته النوعية في استخدام الكاميرا السردية في التصوير والالتقاط ورصد المواقف والشخصيات والزمن والمكان التي تسهم في تشكيل عتبة الاستهلال المشهدي على هذا النحو.

الاستهلال الحواري:

يؤدي الحوار بوصفه آلية مركزية من آليات السرد القصصي دوراً مهماً في تحريك الحدث القصصي تحريكاً درامياً، ولا بدّ أن يأتي الحوار في عتبة الاستهلال مقتضباً ومركزاً وإشارياً على النحو الذي يناسب بنائية العتبة، لأنّ الحوار بوصفه آليّة فاعلة من آليات العمل السردي في القصة القصيرة يكون موقعه عادةً في طبقات المتن السردي بالدرجة الأولى، ويؤدي وظائف معينة في تخصيب العلاقة بين الشخصيات داخل محرق الحدث السردي.

وقد اهتمّ القاص سعدي المالح بالاستهلال الحواري في

مجموعة من قصصه من أجل أن يوظّف حساسية المعطى الحواري لخدمة الفضاء الاستهلالي، ويمكن معاينة قصة ((خمسة فلوس)) التي تبدأ بداية حوارية صريحة ذات طبيعة استفهامية عامة على هذا النحو:

أيهما الرأس في البيت؟

الأب أم الأم؟

في بعض البيوت الأب، وفي معظم البيوت الأم!

وإذا كان الأب هو الرأس في هذا البعض، تكون الأم هي الرقبة، تديره مثلما تريد، ومتى ما تشاء!

هكذا كانت الحال في بيتنا. كانت والدتي هي الرأس، أو الرقبة، أو القبطان، أو قل ما شئت، كانت توفر لنا الكساء والشراب، وتطعمنا خبزنا كفاف يومنا، وتسدّ احتياجاتنا اليومية قدر المستطاع.

وفي كل صباح، كانت والدتنا العزيزة تعطي كل واحد منّا يوميته المعهودة "خمسة فلوس" أمّا مهمة الوالد الأساسية. كما كنت أفهمها، فكانت لا تتعدى الذهاب كل يوم إلى عمله. لكي يأتي في آخر الشهر بقليل من الدنانير ويضعها في يد الوالدة. كان والدنا لا يهتم بشؤون البيت كثيراً، وحتى عندما كان ينظف الخباز والبقال والعطار جيب والدتنا من آخر فلس (وللأسف كثيراً ما كان يحدث ذلك) ولا تجد فيه ما يمكن أن يكون "يوميتنا" كنّا نلح عليه أن يقوم عنها بالمهمة، كان يقول لنا:

– خذوا من أمكم.

– ليس لديها...

– من أين لي أنا إذن...؟

وإذا صادف أن أقنعناه مرة، فبعد إلحاح طويل وإزعاج شديد، عندئذ يرمي، رغماً عنه، لكل منّا خمسة فلوس مثلما يرمي بخيل حاجة لشحاذ! (٢٥)

إنّ بنية الاستهلال الحواري تقوم هنا على فضاء استفهامي ينهض بتشكيله الراوي الذاتي، وهو ينقل الأسئلة والأجوبة التي توجّه إلى الأب والأم من أجل نقل فضاء الحاجة إلى المصروف، إذ يكشف هذا الحوار مغزى الأسئلة التقليدية الموجّهة إلى الأب تارة وإلى الأم تارة أخرى، ويتمحور الهدف في النهاية ليلتقي في رغبة الراوي الذاتي وإخوته في الحصول على اليومية التي أعلنت عنها عتبة العنوان ((خمسة فلوس))، حيث لا تنجح إجابات الأب والأم غير المقنعة في التملّص من دفع المبلغ ((وإذا صادف أن أقنعناه مرة، فبعد إلحاح طويل وإزعاج شديد، عندئذ يرمي، رغماً عنه، لكل منّا خمسة فلوس مثلما يرمي بخيل حاجة لشحاذ))، وغالباً ما تنتهي العلاقة الشائكة ذات الطبيعة الحوارية المتكررة عند هذه النتيجة المقنعة لشخصية الراوي الذاتي وإخوته، وهم يطالبون دائماً بالحصول على هذه الخمسة فلوس وكأنها حق مشروع من حقوقهم التي لا يجوز التلاعب بها، مهما أفضى الحوار بينهم وبين الأب والأم.

وقدر تعلّق الأمر بهذا الفضاء الاستهلالي الحواري على هذه الصورة يكون هذا النوع من الاستهلال قد أدّى وظيفته، وأسهم في تفعيل الحادثة السردية المعلن عنها في عتبة العنوان وعتبة الاستهلال، بحيث تغري القارئ بمتابعة سير الأحداث السردية في طبقات المتن القصصي القادمة لمعرفة التحولات التي يمكن أن تحدث على وفق هذه المقدمات.

أما قصة ((بطيخ الجيران)) فإنها تقدّم استهلالاً حوارياً من نوع آخر تعمل فيه آلية المشهدية السينمائية أيضاً، حيث يتدخّل الراوي الذاتي المشارك لينقل حواره مع أخيه الأكبر بعد المباشرة بعملية التهام بطيخ الجيران، إذ يوحي الحوار بأن هذا البطيخ مسروق من الجيران حين ينبّه الراوي أخاه من مغبة تلوّث القميص بماء البطيخ المسروق ويسبب لهم الفضيحة:

مسح الأخ الأكبر البطيخة الصفراء المتمرغة في التراب بطرف قميصه، ثم أمسكها بيديه مثل كرة، ورفعها إلى أنفه مستنشقاً عبيرها برهة من الوقت:

– آه.. ما أزكى رائحتها!

وبينما نحن نرنو إليه بلهفة، مثل جروين أمام دكان قصّاب، كسرها بضربة مفاجئة من طرف كفّه جرياً على عادته، أو بالأحرى، على طريقته الخاصة، وقسّمها وفق أولوية الفائزين على ثلاثتنا، ورحنا نلتهمها بسرعة، لقمة وراء لقمة، فيسيل الماء من أفواهنا لزجاً دبقاً، لكنه طيب.

قال الأخ الأصغر مهمهماً:

– ما أطيبها!

ومطّق حلقه عدة مرات.

قلت له:

– حذار! لا تشرشر الماء على قميصك وتفضحنا.

– لا...

قالها بسرعة، وهو يهمهم ويواصل التهام البطيخ حتى دون أن ينتبه لقميصه، وما لبث أن أضاف:

– لا تَخَفْ عليّ... شُفْ قميصك، لقد تلطّخ بماء البطيخ. (٢٦)

تتحدد العلاقات بين شخصيات القصة التي يقدمها الاستهلال

من خلال الفضاء الحواري الذي يرسمه الراوي الذاتي، فتتركز طبيعة هذه العلاقات في جوهر الحكاية المتمثلة في بطيخ الجيران المسروق، والسعي إلى إخفاء أي دليل على جريمة السرقة عبر التنبيه المتبادل للحيلولة دون تلوث القمصان بماء البطيخ الذي سيعدّ دليلاً مادياً دامغاً على حصول فعل السرقة، وقد نجح الحوار في تشكيل بنية استهلالية موحية ومولّدة لهذه الفعالية.

إنّ ثيمة البطيخ وعلاقاتها بين شخصيات القصة في الفضاء الاستهلالي الحواري هي التي تشغّل خاصيته الحوارية، وهي التي تنتج الرؤية السردية التي ستعتمد عليها القصة في بناء متنها السردي كاملاً، بوصفها قصة ذات طابع شعبي تعيد من الذاكرة إنتاج صورة مكانية وزمانية زاخرة بالمعنى والدلالة والقيمة على فضاء حكائي لا يمكن نسيانه أو محوه، وتؤدي الحساسية الحوارية دورها البارز في نسج هذا الفضاء واستحضاره منذ عتبة الاستهلال.

وتحاول قصة ((حُب)) من خلال بدايته الاستهلالية الحوارية أن تعرض الفكرة الجوهرية للقصة مباشرة ومع أول جملة حوارية تباشرها عتبة الاستهلال، وهي جملة حوارية استفزازية مثيرة يمكن أن تدفع القارئ إلى بناء شبكة من الأسئلة عن مغزى هذا الاستهلال الحواري الاستفهامي، ووظيفته في إرساء صورة الحكاية/القصة في المتن السردي على النحو الذي يكشف عن القيمة الاستذكارية العميقة لجوهر الحكاية وجدواها:

– ابن الكلب! ماذا فعلت بها؟

صرخت أخيراً بأعلى صوتها، ملوحة بيديها، بعد أن طار عنها صوابها. وحتى هذه اللحظة كانت أمي تقف فوق رأسي راجية بتوسل، البوح لها بالسر، محاولة إقناعي بوعود معسولة، لاسيما التوسّط لدى والدي، وطلب الصفح منه قبل أن يطفح كيل غضبه، في حين أن والدي كان يرجف من شدّة غيظه، غير أنه يحاول قدر إمكانه ضبط نفسه وكبت تلك الرجفة الخفيفة في داخله، وهو يذرع أرضية الحجرة طولاً وعرضاً تارة. فقد كان على الأرجح يفكر في حيلة يتدبر بها الأمر معي، وعلى وشك أن يقول شيئاً، عندما انفجرت والدتي صارخة شاتمة.

فحبست شتيمتها كل مفردات قاموسه في صدره، وقف فجأة ورمى والدتي بنظرة كلها عتاب وتساؤل، ثم تسمّر في مكانه يطيل النظر فيها بعينين يتطاير منهما الغضب شرراً. ظل صدره يعلو ويهبط ولم تصدر منه نأمة. كانت والدتي تعرف طباعه جيداً. خافت أن يحتد غيظه أكثر ويخرج عن أطواره، أجابته أولاً بابتسامة تطلب منه فيها أن يغفر لها، بعد ذلك أنزلت يديها وخفقت بهما على جنبيها متأففة، ثم تركتهما متدليتين. وقالت دون أن تحول عنه ناظريها، ودون أن تسمح لابتسامتها العذبة، البريئة بالاختفاء:

– ماذا أفعل له؟ لقد ... خبلني.

واندلق من فم والدي سؤال حاد، كان يشحذه طيلة فترة سكوته في صدره.

– وما ذنبي أنا، يا بنت الحرام؟

فانغرز نصله في صدر والدتي عميقاً، انتهرته مستفزة، كأنها تنزع السؤال بتحد عن صدرها:

– أليس هو ابنك؟ صلب الرأس مثلك. (٢٧)

الفضاء الحواري الاستهلالي بجوهر الحكاية على نحو بدا وكأنه حكاية كاملة ملخّصة تلخيصاً وافياً داخل هذه الحدود، إذ تتجلى الشخصيات الثلاث الظاهرة في المجال السردي الحكائي لعتبة الاستهلال الحوارية (الأب/الابن "الراوي الذاتي"/الأم))، بوصفها شخصيات متضادة تتنازع الوجود السردي الميهمن في هذه العتبة، وتطرح أسئلتها على عتبة العنوان (حبّ) وقد بدا مفارقاً للحركية الحكائية السردية التي تقدمها عتبة الاستهلال الحوارية، إذ إنّ آليّة النفور والشكوى والتذمّر تعمل عملها في الشخصيات الثلاث، ويعمل الفضاء الاستفهامي الحواري في عتبة الاستهلال على تكريس هذه الحساسية بأعلى درجاتها ومستوياتها.

غير أنّ الدلالة السيميائية لعتبة العنوان ((حبّ)) التي بدت مفارقة ومخالفة لمعطيات عتبة الاستهلال الحواري، لا تظهر علامتها إلا في عتبة الاختتام التي تتكشّف فيها شخصية الراوي الذاتي عن موقف بطولي أمام الأب حين يسعى إلى الاعتراف بذنب لم يرتكبه، تعبيراً عن رجولته وفروسيته ونبله، كي يقتنع الأب بولادة أخرى لابنه يمكنه أن يفخر بها وكذلك الأم، في سياق بنائي تتلاحم فيه عتبة الاستهلال مع عتبة الاختتام الحوارية أيضاً:

تكالب الجميع كالزنابير، حولها هذه المرّة، ونظر والدي دهشاً، مستغرباً متسائلاً.

تقدّم منها والدها بعصبية:

- ولماذا سكتّ للآن يا لقيطة؟

وصرخت أنا:

- لا تصدقوها ... أنا السبب لقد أعطيت البقرة سماً يعطى للكلاب.

ضحك الجميع وعلا بينهم ضجيج، ابتسم والدي بزهو وانتشاء، وهو يهزّ رأسه،

ثم فكّ وثاقي.

وعندما وقفت على قدمي، ضرب بكفّه الغليظة على كتفي:

- لقد أصبحت رجلاً وأنا لا أدري!

وصاحت أمي بفرح من بين جمهرة الناس:

- إنّ هذا الشبل من ذاك الأسد.

وتمنيت لو أعلق من جديد على العمود ولا يتصبب هذا العرق البارد من جسدي. (٢٨)

إذ تتجلى عتبة الخاتمة الحوارية تجلياً مناقضاً لعتبة الاستهلال الحوارية على النحو الذي يجيب عن أسئلة العنوان ((حبّ))، ويغذيه بالمعنى المؤجّل حتى خاتمة الحكاية، وبهذا فإن عتبة الاستهلال تتعامد مع عتبة الاختتام وتعادلها سيميائياً، ولا تتحقق دلالة عتبة العنوان المؤجّلة إلا من خلال عتبة الاختتام في مفارقتها لفضاء عتبة الاستهلال من جهة، واستجابتها لعتبة العنوان من جهة أخرى، بحيث تتكامل بنيات العتبات القصصية على هذه الصورة.

بهذا يمكن القول إن القاص سعدي المالح في مجموعته القصصية الأولى الموسومة بـ ((حكايات من عينكاوا))، يستثمر عتبة الاستهلال بأنواعها المختلفة ليبني رؤية واعية تجعل من عرض الحكاية في المتن السردي أسلوباً قصصياً مهماً، لا يكتفي برواية مقدمة الحكاية فحسب بل يتجاوز ذلك إلى ممارسة نوع من اللعب السردي الحكائي داخل حدود عتبة الاستهلال، سعياً وراء استغلال طاقات العتبة البنائية الفنية لصالح جوهر حكاياته.

وفي مجموعته القصصية الثانية الموسومة بـ ((مدن وحكايات)) يذهب إلى فاعلية استثمار أعلى وأكثر قيمة لمكونات عتبة الاستهلال، التي وإن لم تبتعد كثيراً في آلية الاستثمار والحراك السردي الدينامي عن مجموعته السابقة إلا أن العمل هنا أعمق في

البعد التشكيلي، فالمهارة في استغلال كامل معطيات السرد في عتبة الاستهلال بأنواعها المختلفة كانت في ((مدن وحقائب)) أكثر خصباً وجدوى من سابقتها، وذلك بحكم الفضاء المختلف والمغاير لكلّ منهما .

الهوامش والإحالات:

(١) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، المكتبة العصرية، ط١، بيروت، ١٩٩٩ : ٤١٩ .

(٢) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر، ابن أبي أصبيعة :١٦٨

(٣) البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، عبد الرحمن الميداني، الدار الشامية للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٧ : ١١٠ .

(٤) الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، ياسين النصير، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط٢، ٢٠٠٩ : ١٤

(٥) د. جميل حمداوي، موقع ندوة، شبكة الإنترنت

(٦) مفتاح النص ... كلمة، خليل صويلح، جريدة الأخبار، بيروت، ٢٠٠٩

(٧) وديع العبيدي، الاستهلال السردي في قصة التسعينات، موقع الحوار المتمدن، العدد ٢٦٦٩، ٢٠٠٩ .

(٨) التجربة والعلامة القصصية، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، ط١، ٢٠٠٩ :

(٩) حكايات من عينكاوا، سعدي المالح، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط١، ٢٠٠٠، وقد طبعت طبعة ثانية عام ٢٠٠٥ صدرت عن جمعية الثقافة الكلدانية، عينكاوا .

(١٠) مدن وحقائب، سعدي المالح، دار الينابيع، دمشق، ط٢، ٢٠٠٩ .

(١١) حكايات من عينكاوا: ٥ .

(١٢) م.ن: ١٣ .

(١٣) م.ن: ٢١ .

(١٤) مدن وحقائب: ٨٣ .

(١٥) م.ن: ٩١ .

(١٦) حكايات من عينكاوا: ٢٥ .

(١٧) مدن وحقائب: ٥-٦ .

(١٨) م.ن: ٤٣ .

(١٩) م.ن: ٥٧ .

(٢٠) م.ن: ٦٩ .

(٢١) حكايات من عينكاوا: ٢٩ .

(٢٢) م.ن: ٣٩ .

(٢٣) مدن وحقائب: ٢٩-٣٠ .

(٢٤) م.ن: ٧٣ .

(٢٥) حكايات من عينكاوا: ٤٧ .

(٢٦) م.ن: ٥٠ .

(٢٧) م.ن: ٥٧ .

(٢٨) م.ن: ٦٧-٦٨ .

رؤى

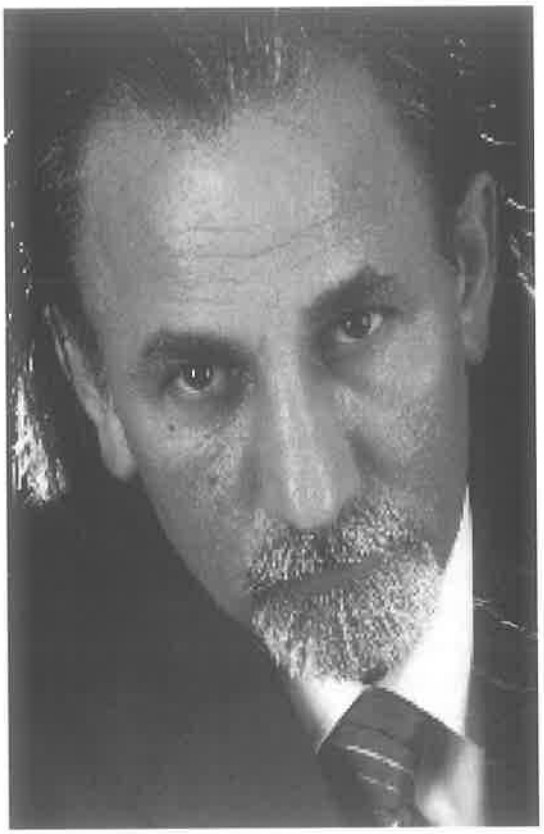
نظرية الصداقة في الثقافة العربية

د. علي ناصر كنانة

رؤى

نظـــرية الصداقة في الثقـــافة العربيـــة

د. علي ناصر كنانة



للصداقة ثقافتها.

والصداقة التي نعنيها هنا هي العلاقة التي تنشأ بين اثنين (سواء كانا من جنس واحد أو من جنسين) دون أن تكون محكومة بأية عوامل أخرى غير إحساسهما المشترك في أن ما يجمعهما أكثر مما يجمع أي منهما بالآخرين، وعلى أساس من الثقة المتبادلة والتفاهم والتسامح وقبل ذلك الشعور الصادق بالمودة.

ولأن الصداقة: ثقافة، فإن مفهوم الصداقة، في هذا السياق، مفهوم متغيّر من مكان إلى آخر، يستمد ماهيته من نسيج المنظومة الثقافية (ديناً وأخلاقاً وعاداتٍ وتقاليدَ وزمناً، بالتحديد) لشعب من الشعوب. وبناء على ذلك يتمايز تعريف الصداقة طبقاً لهذه الأصول.

فالصداقة في السويد، على سبيل المثال، تعني بكل بساطة الرغبة المشتركة في قضاء أوقات الفراغ معاً، حيثما أمكن ذلك، والتصاحب في ارتياد الحانات (تحديداً) والمقاهي، بما ينتج عنه من تبادل لأفكار وأحاديث عامة (في الغالب) تتعلق بقضايا البلاد الراهنة أو شؤون العمل أو الحكايات العابرة، دون أن تكتنز هذه الصداقة بقيم التضحية والشعور الأخلاقي الحاد بالواجب والمبادرة إلى العون المادي عند الضرورة.

وذات يوم جامعي بادرتْنا أستاذتنا ليزا يوربوكاراكا بالسؤال: (ماذا تعني لكم الصداقة؟). وكان جوابي:)الصداقة هي أن تفتقد شخصاً ما). وقد شعرتْ الأستاذة ليزا بمرارة في جوابي، فارتسمَ على وجهها ما ينم عن رغبتها بالمزيد من الإيضاح، فاستطردت: (يبدو أن مفهومي للصداقة انطلاقاً من ثقافتي العربية يختلف عن مفهوم مواطن سويدي أصلي بثقافته السويدية. فالسويديون يصادقوننا - نحن الأجانب- بالمصادفة وليس بالضرورة ولا ألحظ أنهم يفعلون غير ذلك مع بعضهم بعضاً، أعني أنهم يعبّرون عن لطفهم المفرط حين يتصادف أن يلتقوا بنا في الأماكن العامة، ولكنهم لا يفتقدوننا في غيابنا - بوازع من الضرورة الإنسانية -ليسألوا عنا هاتفياً مثلاً. وهو الأمر الذي لا يتشابه مع فهمنا للصداقة كعرب).

من ذلك المدخل أريد أن أتناول الصداقة في الثقافة العربية، وهي موضوعة كرّس لها أبو حيان التوحيدي قبل حوالي ألف عام مؤلَفاً قيماً وفريداً من خمسة أجزاء سمّاه (الصداقة والصديق) وقد سردَ فيه كل ما استحسنه من الأحداث والأخبار والقصص والأشعار التي تخص الصداقة. ومن الطبيعي أن يكون هذا الكتاب (بين مؤلفات أخرى) مرجعاً أساسياً لحديثي حول ثقافة الصداقة، لاسيما وأن نظرة العرب إلى الصداقة لم تتغير، وكل ما يرد في كتاب التوحيدي يوحي -من ناحية الموضوع -وكأنه كُتِبَ قبل ألف يوم وليس قبل ألف عام.

*

خلال قراءاتي الأولى لمؤلفات الكاتب المصري النهضوي سلامة موسى صادفني تعريفه وفهمه الرائع للصداقة عندما ذكرَ ما مفاده أن الأقرباء أناس مفروضون علينا، أما الأصدقاء فهم أناس نختارهم.

وبهذا الوعي لمفهوم الصداقة لامسَ سلامة موسى أعظم قيمة إنسانية في الحياة ألا وهي الحرية، في حين أن كل شيء يرتبط بما اسميه الإرغام الجيني (أي صلة القرابة) أو الإرغام القمعي (إملاءات القوة) هو باطل، وكل شيء مقرون بالحرية هو جميل ومشروع لأنه نابع من إرادة الإنسان ذاته في اختياراته التي له

أن يتخلى أو يتراجع عنها متى شاء. وهذا هو جوهر الصداقة. فالصديق ضرورة إنسانية تستقيم بها الحياة، نقبل عليها متى ما كانت عاملاً فعالاً في جعل الحياة أبهى، وندبر عنها متى ما تحولت إلى عبء نفسي ثقيل يدثر الحياة بالقتامة.

* قال أبو سليمان محمد بن طاهر السجستاني: الصداقة التي تدور بين الرغبة والرهبة شديدة الاستحالة، وصاحبها من صاحبه في غرور، والزلة فيها غير مأمونة، وكسرها غير مجبور.

وقال: فأما الملوك فقد جلوا عن الصداقة ولذلك لا تصح لهم أحكامها، ولا توفي بوعودها، وإنما أمورهم جارية على القدرة والقهر، والهوى، والشائق، والاستحلاء، والاستخفاف.

أما أصحاب الدين والورع فعلى قلتهم فربما خلصت لهم الصداقة لبنائهم إياها على التقوى، وتأسيسها على أحكام الحرج، وطلب سلامة العقبى.

وأما الكتّاب وأهل العلم فإنهم إذا خلوا من التنافس، والتحاسد، والتماري، والتماحك فربما صحت لهم الصداقة، وظهر منهم الوفاء، وذلك قليل، وهذا القليل من الأهل الأصل القليل.

ويقول أبو سليمان السجستاني في حوار مع ابن عطاء:

(الصديق لا يراد ليؤخذ منه شيء، أو ليعطي شيئاً، ولكن ليُسكن إليه، ويُعتمد عليه، ويستأنس به، ويستفاد منه، ويستشار في الملم، وينهض في المهم، ويتزين به إذا حضر، ويتشوق إليه إذا سفر، والأخذ والإعطاء في عرض ذلك جاريان على مذهب الجود والكرم، بلا حسد، ولا نكد، ولا صدد، ولا حدد، ولا تلوم، ولا تلاوم، ولا كلوح، ولا فتوح، ولا تعريض بنكير، ولا نكاية بتغيير).

ويذكر التوحيدي أنه سأل البنوي سنة خمسة وستين:

من تحب أن يكون صديقك؟

فأجاب: من يقيلني إذا عثرت، ويقومني إذا ازوررت، ويهديني إذا ضللت، ويصبر علي إذا مللت، ويكفيني ما لا أعلم وما علمت.

ويستخدم يحيى بن معاذ صيغة نفي النفي في تعريفه للصديق حيث يقول: بئس الصديق صديق تحتاج معه إلى المداراة، وبئس الصديق صديق تحتاج أن تقول له: اذكرني في دعائك، وبئس الصديق صديق يلجك إلى الاعتذار.

ويضع الأمام جعفر الصادق للصداقة حدوداً، مَن كان فيه شيء من خصالها تجوز نسبته للصداقة، وذكر أول هذه الحدود في وصف الصديق: أن تكون سريرته وعلانيته لك سواء. والثانية أن يرى شينك شينه وزينك زينه.

ويروي أبو العتاهية أنه سأل علي بن الهيثم: ما يجب للصديق؟ فأجابه: ثلاث خلال: كتمان حديث الخلوة، والمواساة عند الشدة، وإقالة العثرة.

وينقل التوحيدي عن السجستاني قوله: وكما أن الإنسان بما هو إنسان، كذلك يصير بصديقه واحداً بما هو صديق، لأن العادتين تصيران عادة واحدة، والإرادتين تحولان إرادة واحدة.

ويتفق ذلك مع ما أجاب به أرسطو طاليس على سؤال: (مَن الصديق) قائلاً: إنسانٌ هو أنتَ، إلا أنه بالشخص غيرك.

وهو كذلك في قول الشاعر صفوان بن إدريس التجيبي:

(ولقد أقولُ لصاحبي وإنما
ذخر الصديق لآكد الأشياء).

ويُروى: لأمجد الأشياء.

*

وإذ أتيتُ على ما قال به الأولون في الصداقة، أرى وكأنني أتحدث عن نظرية الصداقة في الثقافة العربية. ولا شك أننا قليلاً ما نجد للنظريات الإنسانية تجسيداً في الواقع، وقد تهشّمت على صخرة الواقع عبر التاريخ نظريات كثيرة رغم ما حفلت به من أبعاد إنسانية وآفاق مثالية لتطوير البشرية. ولسنا هنا بصدد نظريات من هذا النوع، وإنما لنتحدث عما يماثلها من نظريات تتناثر مفرداتها في بطون الكتب وذاكرة الناس دون أن تحظى بصياغة نهائية، ودون أن تتفادى ما يصيب النظريات الأخرى. وينصب الحديث هنا على نظرية الصداقة في الثقافة العربية، أي المبادئ والمعايير التي نظّر بها العرب لمفهوم الصداقة، ومن ثم أحكام هذه النظرية كما تناثرت في صفحات التراث العربي:

١- صدق القول.

(صديقك مَن صدقَكَ لا مَن صدّقَكَ)، كما قالت العرب. أي أن الصديق هو من يصدق صديقه القول لا مَن يسايره بما يهوى وبما يقول ظلماً وافتراءً.

وينقل التوحيدي عن أبي عامر النجدي قوله: "الصديق من صدقك عن نفسه لتكون على نور من أمرك، ويصدقك أيضاً عنك لتكون على مثله، أنكما تقتسمان أحوالكما..".

وفي جواب للأندلسي على سؤال التوحيدي: ممَ أُخذ لفظ الصديق، قال: "أخذ بنظر من الصدق، وهو خلاف الكذب. ومرةً قال من الصدق، لأنه يقال: رمح صدق، أي صلب، وعلى الوجهين الصديق يصدق إذا قال، ويكون صدقاً إذا عمل".

٢- عدم المبالغة في العتب.

أي في ما يوجزه بشار بن برد:

إذا كنت في كل الأمور معاتباً
صديقَكَ لم تلقَ الذي لا تعاتبه.

أي أن الصداقة تقتضي أن لا يكثر الصديق من معاتبة صديقه لأن الإنسان بطبيعته خطّاء، وليس هناك من لا يخطئ و بالتالي من لا يُعاتب. وخلاصة القول: كثرة العتب تفسد الصداقة. والمقبول هو المعقول، لأن "كثرة العتاب إلحاف، وتركه استخفاف"، كما يقول إعرابي. وهذا يعني أن العتبَ المعقول ضرورةٌ بدون إكثار، خاصةً إذا حفظَ الصديق غياب صديقه كما يشير إلى ذلك الشاعر جميل صدقي الزهاوي:

إن الصديق من الرجال هو الذي
إنْ غبتَ يحفظ غيبتي كحضوري

ولا يشكو الصديقُ صديقَهُ إلا سراً -بينهما -كما يقول أبو فراس الحمداني ولا يفرّط به في محفل عام:

وإذا وجدتُ على الصديق شكوتُه
سراً إليه وفي المحافل أشكرُ

ويختزل كل ذلك أبو حسن الماوري في فصل المؤاخاة:

"إن كثرة العتاب سبب للقطيعة، وتركه جميعه دليل على قلة الاكتراث بأمر الصديق، وقد قيل: علّة المعاداة قلّة المبالاة، بل يتوسط حالتي تركه وعتابه، فيسامح بالمتاركة ويستصلح بالمعاتبة، فإن المسامحة والاستصلاح إذا اجتمعا لم يلبث معهما نفور، ولم يبق معهما وجد، وقد قال بعض الحكماء لا تكثر من معاتبة إخوانك فيهون عليهم سخطك".

٣- العفو والتسامح.

ويتصل معنى هذا الحكم بما سبقه في اقتران الصداقة بالعفو والصفح والتسامح والتمسك بالصداقة كما قال به أبي زبيد الطائي:

وكنتُ إذا الصديق أرادَ غيظي
على حنقٍ وأشرقني بريقي

عفوتُ ذنوبَهُ وصفحتُ عنهُ
مخافةَ أن أعيشَ بلا صديق
وفي ذلك توافقٌ مع قول أبي العتاهية:
أتطلبُ صاحباً لا عيبَ فيه
وأيّ الناس ليس لهُ عيوبُ

٤- **التماس العذر.**

يقول الأحنف: "من حق الصديق أن يُحتمل له ظلم الغضب، وظلم الدالة، وظلم الهفوة". أي بالانسجام مع الحكمين السابقين تقتضي الصداقة أن يلتمس الأصدقاء لبعضهم بعضاً العذر في ما يصدر من ظلم نابع عن غير قصد، وهو ما يقول به أبو العتاهية:

إذا ما أتتْ من صاحبٍ لكَ زلّةٌ
فكنْ أنت محتالاً لزلّته عذرا

وكما يقول الشاعر سعد بن صالح النجفي:

وأنني أغفرُ الزلاّت إن صدرتْ
من الصديق الذي في ودّه صدقا

أي أن التماس العذر مرتبطٌ بصفاء نية الصديق وعدم بيان قصده في الضرر.

٥- **الكرم.**

يقول ذو الإصبع العدواني:

إني لعمرك ما بابي بذي غلَقٍ
من الصديق ولا خيري بممنونِ

ويأتي هذا الحكم في باب الكرم عندما يكون أحد الصديقين بحاجة إلى موقف من الآخر كما يقول الشاعر:

فما منك الصديقُ ولستَ منهُ
إذا لم يعنه شيءٌ عناكا

٦- **الصداقة وطن.**

فالديار الخالية من الأصدقاء ديارٌ غريبة وموحشة. وفي هذا الباب لا يسكن الشريف الرضي داراً بلا صديق:

يا دارُ قلَّ الصديقُ فيك فما
أحس وداً ولا أرى سَكنا

أو كما تضيق الأرض بعمرو بن محمد بن عبد الله النسوي وهو يلمس جفوةً من صديق:

إذا رأيتُ ازوراراً من أخي ثقة
ضاقتْ عليَّ برحب الأرضِ أوطاني

٧- **الصداقة موقف.**

فالصداقة مواقف وإلاّ فهي شيءٌ آخر. يقول الشاعر:

أخوكَ أخوكَ من تدنو وترجو
مودتَهُ، وإنْ دعيَ استجابا
إذا حاربتَ حاربَ من تعادي
وزادَ سلاحهُ منكَ اقترابا

٨- **الصداقة أسرار.**

فالصديق هو صندوق أسرار الصديق، بحفظه موصداً تستقيم الصداقة وبإفشاء ما فيه تنهار، أي تماماً كما يصور ذلك محمود سامي البارودي:

يموتُ معي سرُّ الصديق ولحده
ضميرٌ له الجنبان مكتنفانِ

٩- **زيارة الصديق.**

يجمع من كتبوا في الصداقة من العرب الأوائل أن الإكثار من زيارة الصديق لا تؤتي على الصداقة بالنفع. وفي صدارة ما قيل في هذا السياق قول النبي محمد صلى الله عليه وسلم لأبي هريرة: (زرْ غباً تزدد حباً). وهو ما وظّفهُ يونس بن حبيب في قوله:

أغبِبْ زيارتك الصديق يراك كالثوب استجدّهْ
إنّ الصديقَ يملُّهُ ألا يزال يراكَ عنده

ويشرح المحبي هذا المضمون: "الزيارة زيادة في الصداقة، وقلّتُها أمانٌ من الملالة، وكثرتُها سبب للقطيعة، وكل كثير عدوٌ للطبيعة".

وقد خصص الوشاء في كتابه (الموشّى) باباً للأمر بإغباب زيارة الأحباب والنهي عن مداومة غشيان الأصحاب حيث ذكر لبعض الحكماء قولهم: "من كثرت زيارته قلّت بشاشته، أو من أدمن زيارة الأصدقاء عدمَ الاحتشاد في اللقاء". وكما ينصحنا أبو الطيب عبد المنعم بن غليون المصري بذلك:

عليكَ بإقلال الزيارة إنها
إذا كثرتْ كانت إلى الهجر مسلكا.

* استكمالاً لما جئتُ عليه من تأسيس لمفردات نظرية الصداقة في الثقافة العربية، وما ذكرته من أحكام، أتطرق هنا إلى خلاصات تختزل مضامين هذه النظرية كما وردت في كتب التراث العربي.

* يذكر أبو حامد الغزالي من حقوق الصحبة الواجبة مع الأصدقاء: الإيثار بالمال، والمبادرة بالإعانة، وكتمان السر، وستر العيوب والسكوت عن تبليغه مذمة الناس، وإبلاغه بما يسره من ثناء، وحسن الإصغاء عند الحديث، ودعوت بأحب أسمائه إليه، والثناء عليه بما يعرف من محاسنه، وشكره على صنيعه في وجهه، والدفاع عنه في غيبته، ونصحه باللطف، والعفو عن زلته، وإحسان الوفاء مع أهله، والتخفيف عنه في المكاره، وإظهار السرور لرؤيته، والسلام عليه في لقائه.

* ويصنّف أبو نجيب ضياء الدين السهروردي آداب الصحبة بين الناس على أنها: حفظ الحرمات، وحسن العشرة والنصيحة وملازمة الإيثار والمعاونة في الدنيا والدين، والصبر على الإيذاء عملاً بحديث رسول الله -صلى الله عليه وسلم " -المؤمن الذي يخالط الناس ويصبر على أذاهم خير من المؤمن الذي لا يخالطهم ولا يصبر على أذاهم".

* ويقول أبو حيان التوحيدي في كتابه (الصداقة والصديق) أن من حق الصديق على صديقه القيام بأعبائه في غيابه، وحفظه ومعاونته عند حضوره وملاطفته إذا جفا، ومكافأته إذا وفق في عمل، والحديث عنه الحديث الطيب مع الأصدقاء الآخرين، ودفع الظلم عنه، ومعاتبته إذا وقع خلاف معه بدلاً من قطع الصلة به نهائياً.

*وعوداً على ما ذكرته سابقاً من قول لسلامة موسى من أن الأصدقاء أناس نختارهم، أما الأقرباء فهم مفروضون علينا، أتناول هنا ما أجمع عليه العرب من تفضيل للصداقة على القرابة، بما يعني أن صلة الصداقة أقوى من صلة الدم، وقد قال النبي محمد صلى الله عليه وسلم: (أفضل الصداقةَ على ذي رحم كاشح). وذكر الحسن بن وهب أن "طرف الصداقة أملح من طرف العلاقة، والنفس بالصداقة أنس منها بالعشيق". أي أن الصداقة تتفوق حتى علاقة الحب.

ويأتي أبو حيان التوحيدي في (الصداقة والصديق) على الفرق بين الصداقة والعلاقة قائلاً: الصداقة أذهب في مسالك العقل، وأدخل في باب المروءة، وأبعد من نوازي الشهوة، وأنزه عن آثار الطبيعة، وأشبه بذوي الشيب والكهولة، وأرمى إلى حدود الرشاد، وآخذ بأهداب السداد، وأبعد من عوارض الغرارة والحداثة. فأما العلاقة فهي من قبل العشق، والمحبة، والكلف،

والشغف، والتتيم، والتهيم، والهوى، والصبابة، والتدانف، والتشاجي.

ولعلّ أجمل ما قرأتُهُ في هذا الباب ما نقله أبو حيان عن أبي حامد العلوي: "رمى أعرابي من بني هلال عن حيه إلى أطراف الشام فقيل له: من خلفت وراءك؟ قال: خلفت والداً ووالدة، وأختاً، وابن عم، وبنت عم، وعشيقة، وصديقاً، قيل له: فكيف حنينك إليهم؟ قال: أشد حنين، قيل: فصفه لنا؟ قال: أما حنيني إلى والدي فللتعزز به، فإن الوالد عضد وركن يعاذ بهما، ويؤوى إليهما، وأما نزاعي إلى الوالدة فللشفقة المعهودة منها ولدعائها الذي لا يعرج إلى الله مثله، وأما شوقي إلى الأخت فللصيانة لها، والتروح إليها، وأما شوقي إلى ابن العم فللمكانفة له والانتصار به، وأما ابنة العم فلأنها لحم على وضم أتمنى أن أشبل عليها بالرقة، أو أصلها ببعض من يكون لها كفؤاً، ويكون لنا إلفاً، وأما صبابتي بالعشيق فذاك شيء أجده بالفطرة والارتياح الذي قلما يخلو منه كريم له في الهوى عرق نابض، وفي المجون جواد راكض. وأما الصديق فوجدي به فوق شوقي إلى كل من نعته لك لأني أباثه بما أجل أبي عنه، وأجبأ من أمي فيه، وأطويه عن أختي خجلاً منها، وأداجي ابن عمي عليه خوفاً من حسد يفقأ ما بيني وبينه، وأكني عن بنت عمي بغيرها لأنها شقيقة ابن العم، ومعها نصف ما معه، وهي من الشجرة التي تلفنا عيصها، وتلتقي علينا أفنانها، ويجمعنا ظلها. فأما العشيقة فقصاري معها أن أشوب لها صدقاً بكذب، وغلظة بلين لأفوز منها بحظ من نظر، ونصيب من زيادة، وتحفة من حديث، وكل هؤلاء مع شرف موقعهم مني، وانتسابهم إلي دون الصديق الذي حريمي له مباح، وسارحي عنده مراح، أرى الدنيا بعينه إذا رنوت، وأجد فائتي عنده إذا دنوت، إذا عززت به ذل لي، وإذا ذللت له عز بي، وإذا تلاحظنا تساقينا كأس المودة، وإذا تصامتنا تناجينا بلسان الثقة، لا يتوارى عني إلا حافظاً للغيب، ولا يتراءى لي إلا ساتراً للعيب".

وفي ذلك تحليلٌ بليغٌ لكل ما يستدعي تفضيل الصداقة على القرابة أو أية علاقة أخرى، ويندرج في كونه واحداً من أهم مبادئ نظرية الصداقة في الثقافة العربية، لا سيما وأن العرب الأوائل قد أسهبوا في ذكره في عصورٍ كانت تسود فيها القيم القبلية التي تقدس صلة الدم.

وفي قول إبراهيم بن العباس مظهر جريء لهذا المبدأ:

أميل مع الصديق على ابن عمي
وأقضي للصديق على الشقيق

تحدثنا آنفاً عن نظرية الصداقة في الثقافة العربية من حيث كون مبادئها وأحكامها وجوباً إنسانياً قال به العرب الأوائل وفي مقدمتهم المفكرون والشعراء. بيْدَ أن الواقع، واقع التجربة الإنسانية اليومية للعرب أنفسهم يقول بطوباوية هذه النظرية التي تغرق في مثالية لا تجد لها تجسيداً سائداً في الحياة، ما عدا الاستثناءات التي لا تصلح قياساً بأية حال من الأحوال. فالصديق بالمواصفات التي ذكرها المنظور العربي الثقافي للصداقة تكاد تكون معدومة وحلماً يتغنى به الشعراء والباحثون عن صديق صدوق.

والصداقة بالنسبة لروح بن زنباع:
"لفظٌ بلا معنى، أي هو شيء عزيز، ولعزته كأنه ليس بموجود".

وقد قال الفضيل لسفيان:
"دلني على صديق أركن إليه إذا غبت، وأمن معه إذا حضرت. فقال: تلك ضالة لا توجد".

وهو المضمون ذاته الذي ذكرَهُ الطغرائي:

إن الصديق هوَ اسم معنىً لم نجدْ
من طالبيه في البريّة واجدا
مَن لي بهمْ والله لم يَخلقهمُ
إن لم أقلْ حقاً فهاتوا واحدا

وهو الجوهر الذي نقله أبو حيان التوحيدي في (الصداقة والصديق) عن أحد الفلاسفة (دون أن يسميه) عندما سئل:

مَن أطول الناس سفراً؟
قال: مَن سافرَ في طلب صديق.

ويقول الصابئ:

أيا ربَ كل الناس أولاد علة
أما تغلط الدنيا لنا بصَديق؟
وجوهٌ بها من مضمر الغلّ شاهدٌ
ذوات أديم في النفاق صفيق

وهكذا يبقى الصديق طلباً عزيز المنال يختصر ندرتَهُ قولٌ موجوعٌ للمأمون في حكاية مؤثرة، حينما غنّى علوية في حضرة المأمون هذين البيتين (وبعض المصادر تقول أن المأمون سمعهما من أبي العتاهية مباشرة):

وإني لمشتاقٌ إلى ظلّ صاحب
يرقُّ ويصفو إنْ كدرتُ عليهِ
عذيري من الإنسان لا إن جفوتُهُ
صفا لي ولا إنْ صرتُ طوعَ يديه

فاستعادَهُ المأمون عدّة مرات ثم قال:
"هات يا علوية هذا الصاحب، وخذْ الخلافة".

فالمأمون الذي يملك الأرض وما عليها، يقصده الداني والقاصي طلباً لصداقته، يتحسّر على صديق وازنَهُ بالخلافة كلها فرجحتْ كفّتُهُ.

وليس المأمون وحده من يسعى في طلب صديق تهون بصحبته الشدائد، يجمل حضوره الحياة، وتغتاظ النفس لغيابه، وإنما ابن الرومي يتشوق إلى ظل صديق:

وإني لمشتاقٌ إلى ظلّ صاحب مشوقٌ إلى تشبيهِ حالي بحالهِ
إذا الدهرُ أعطاني رأى مثلَ رأيه فباراه جوداً واقتدى بفعاله
وإنْ ضنَّ دهرٌ مرةً بعطية تناولني في ضيقتي بنوالهِ

* وفضلاً عن هذه الأفكار القائلة بعدم واقعية نظرية الصداقة في الثقافة العربية، بل والتي تقول بعدم وجود الصديق كما ورد في هذه النظرية، يدعو الكثيرون إلى عدم الإكثار من الأصدقاء لأن عواقبه تأتي على غير ما ينشد المكثر. وقيل: "الإخوان عندك كالنار، قليلها متاع وكثيرها بوارٌ". وقال الفضيل: "من سخافة عقل المرء كثرة معارفه". وقال حفص بن حميد: "من لم ينقص كل يوم صديقاً لا يفلح أبداً". ويقول ابن الرومي:

عدوك من صديقك مستفادٌ فلا تستكثرنَّ من الصحاب
فإن الداء أكثر ما تراه يكون من الطعام أو الشراب

ومن أجمل ما قرأت بلاغةً في هذا الباب ما قاله جعفر بن يحيى لأحد ندمائه:

كم لكَ من صديق؟

قال: صديقان.
قال: إنك لمثرٍ في الأصدقاء.

*ومن كل ما أتينا عليه يتبين أن نظرية الصداقة في الثقافة العربية تتماثل مع جميع النظريات الإنسانية القائلة بالقيم السامية، ولكنها، للأسف، أقوالٌ تتلاشى مفاعيلها قبل أن تتجسّد في ميادين الواقع، وكما هي أفكار مثالية فإن المؤمنين بها، العاملين بأحكامها، وهم قلائل، مثاليون يتلقون من الطعنات ما يتفاداه سواهم بقليل من النفاق وقليل من الكذب وكثير من الضحك!

المراجع

- أبو الطيب محمد بن احمد بن اسحاق بن يحيى الوشاء، الموشّى.
- أبو حامد الغزالي، بداية الهداية.
- أبو حسن الماوري، أدب الدنيا والدين.
- أبو حيان التوحيدي، الصداقة والصديق.
- أبو نجيب ضياء الدين السهروردي، آداب المريدين.
- الراغب الأصبهاني، محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء.
- صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي، الوافي بالوفيات.
- محمد أمين بن فضل الله بن محب الدين بن محمد المحبي، نفحة الريحانة ورشحة طلاء الحانة.

شعـــــــر

سلاما .. أيتها الثورة .. !!

احمد عنتر مصطفى

إسمي الشَّخصيّ رعد فاضل

رعد فاضل

على أبوابها جئنا

عبد السادة البصري

قبلة أممية

تحسين ياسين

إلى عوني كرومي

طه زرباطي

كتاب الصمت

غريب اسكندر

بين الأسى وسمر قند

أجود مجبل

سأتركُ كلَّ شيءٍ لهم

ثامر سعيد

تواريخُ قصية

نصير الشيخ

ســـلاما .. أيتهـــا الثورة..!!

أحمد عنتر مصطفى

النيل من فجر الحضارة راهب،
مـا لانت عـريكته،
ولا وهنت قواه،
وما تـوانـى عن مـواقـيت الخصـوبـة،
لا .. ولم يـركن- على رغم الهجير-
إلى الظلال..
في ساحة التحرير تشتجر الروافد..
والسواعد..
قـادمـات من تخـوم القهـر،
تهدر نارها نحو المصب..
تبت يدا الباغي وتب!
هذا هو البركان،
يقذف ما تأجج في خلاياه،
يضخ الآن من أعماقه جمر الغضب..
وعلى مسيل من لهب..
حملت مياه النهر في إحدى السلال..
هذا الوليد الغض بين قماطه
المنسوج من سمت الجلال..
وعليه أبهة الجمال..
من ذا أبـــوه؟!
تساءلوا..
من ذا يكون من الرجال؟!
والأم من؟!
تلك التي حملته أعـوامـا..وأعـوامـا
طوال!
مـــا الإسـم ..؟؟،

ما أصل الجدود؟ وما اللقب؟!
جمح السؤال..
وامتـد حبل نقاشهم حـول الشرائع..
والذرائع،
والنظام.. وشبهة التوريث..
والتعديل في الدستور..
واشتبهت على القوم الخطب!
حتـى إذا لجت بهم سبل الخصومة..
حيثما احتدم الجدال
وطغى على همس العقول أزيز نيران
الصخب..
وثـب الـطغـام،
بصحبة الحرس القديم،
وكل من نكروا البشارة والوليد،
تهيـــأوا
كي يدعوه..
ويقتنوا شرف النسب!

❖❖❖

خبث تمازج والذهب
ويجتاز السديم
من ذاك يفصل -غيـر صوت العقل-
بينهما..
وطن تجسد في هشيم!
وهناك..
في أفق السماء..
أرى سحائب من لهب..

لكأنها نذر القيامة..
مصر موعدها،
وهذا صورها يدوي،
وهاهو نهر نيل..من حميم!
هجر الوداعة.. شاطئاه توهجا،
وامتد فوقهما الجحيم..
تقعي فلول القهر.. قد دبت
عقاربها،
تشول بسمها أذنابها،
(من يتبع الرأس الذنب؟)
هرج.. وفوضى
أطلقت جرذانها الخرقاء
في قاع السفينة..
فيما تواجه من سعار الموج أنيابا،
ومن هوج الرياح عواصفاً،
هتكت رعونتها الشراع..
قد خلفت مزقا.. تئن على
الصواري..
والمرافئ.. رغم ما تبدو.. بعيدة!
هل هؤلاء هم الذين تدبروا
سكانها؟
مخروا عباب الصدمة الأولى بها؛
خرجت لهم مصر تلوح بالأغاريد
السعيدة؟!
سحقا لأبناء الأفاعي..
دنسوا طهر الشهادة والفداء!
هتكوا عفاف عروس مصر..
وأزهقوا في الروح أنبل ما بها من
كبرياء..

وتنافسوا..
كي (يسلم الشرف الرفيع من الأذى)
بإراقة الحكم الغوالي.. والخطب!

هل هذه مصر.. أم الهرم الحطام؟
ما إن أطاحت بالمماليك الشراذم..
عنوة..
حتى تناسل من فلولهم الرعاع..
هل هذه مصر المروءة.. والمحبة..
والسماحة.. والوئام؟!
أم هذه مصر الحمام؟!
ماذا تضيف لها الشماتة..
والتشفي..

وائتلافات الهوى..
إلا التخبط في غيابات الظلام!
أخشى -أيا وطني -عليك من
الضباع
من يعبثون بحرمة الشهداء..
ينتعشون.. في المرعى الخرب..
أخشى -أيا وطني -عليك من
الطغام..
لو يسقط الميدان..
والأحلام..
والأمل المقاوم.. في براثن غيهم..
فعليك يا وطني السلام..
.. .. ..
لك.. لا عليك..
تدوم يا وطني المسرة والسلام..

إسمي الشّخصيّ رعد فاضل

رعد فاضل

فصلٌ في ..غالباً/ وأحياناً/ ودائماً/ ونادراً
غالباً ما أنامُ مُواربَاً مثلَ بابٍ. ومفاتيحي في يدِ الليل.
غالباً ما تكونُ الكلماتُ: نَمْلاً. والنّقاطُ: حَبّاً.
والفواصلُ والضمّةُ والفتحةُ والكسرةُ: أعواداً.
والورقةُ: حقلاً.
وغالباً ما تكونُ وكْراً علامةُ السّكون.
غالباً ما تَلزقُ من كلِّ منهنَّ(إلاّها) ذكرى مُحمّصةٌ مثل قُرْمةِ خبزٍ - بتنّورِ حياتي.
غالباً ما أنصبُ الفخاخَ في السّطور.
- لذا بعضُ الكلماتِ
على عُكّازةٍ تمشي.
والورقةُ حقلُ ألغام .
غالباً ما أنسى نَومي نائماً، وكأنّهُ جثّةٌ في فراش.
غالباً ما تقرأُ نفسَها الكتابةُ.
- لو مرّةً تقرأُ القراءةُ نفسَها!.
غالباً ما أوشوشُ الكتابةَ: لا ظلَّ لي.
غالباً ما تكونُ مكيدةُ الحبِّ لُعبةَ شطرنج.
غالباً ما أفكرُ أنّ عصفورَ ساعةِ الحائطِ الدقّاقةِ ذاتَ دقّةٍ سينطُّ... حقّاً/ ويطير.
غالباً ما يُخيّلُ للكرسيِّ أنّ العصافيرَ لا أنا مَنْ يجلسونَ بينَ ذراعيه.
غالباً ما يكونُ الشّعرُ حفلةَ تنكّريّةً.
غالباً ما أهزُّ مثلَ غصنٍ ثقيلٍ فتتساقطُ أفكاري.
غالباً ما أنكثُ صُرّةَ قُبلاتِها/ وأصيرُ لها شفتين.
❖ نادراً ما أكونُ: غالباً. ودائماً لا أتنكّرُ لندرتي.
غالباً ما تسرقينَ نظرةً طويلةً... مثلَ جسرٍ إليّ.
أحياناً تكونُ(غالباً) كيسَ حلوى في جيبِ الطفولةِ. وغالباً ما تكونُ (أحياناً) كيسَ تبغٍ وغليوناً في حزامِ الكهولة.
غالباً ما نتلثّمُ أنا وهيَ حتّى لا يتعرّفَ إلينا إلاّ الليل.
لستُ هزّةً أرضيّةً.
لأنّي غالباً ما أتكسّرُ مثلَ غُصن.
نادراً ما أزيحُ اللّثامَ عن وجهِ النّافذة.
لأنّ الليلَ غالباً ما يكونُ جالساً
وإيّاي- إلى الكتابة.
غالباً ما أُوبّخُ الشّمسَ وهيَ تُشتّتُ شملي معَ الليلِ والكتابة.
- الشّمسُ غالباً ما أسمعُها تبكي
طوالَ الليل.
تُرى أينَ يُكنَزُ هواءُ مَنْ يموت؟.
- غالباً ما يكونُ مُخبّأً
لضيفٍ جديد.
نادراً ما لا أفهمُ معنى أنْ أكونَ جارحاً ومُخترقاً مثلَ عبارةِ- نُشّابةٍ... في قوس.
لا ينطفئُ البحارُ بعدَ أن يموت.
إذْ غالباً ما يلصقُ في الليلِ
مثلَ فنار.
غالباً وأنا صبيٌّ ما كُنتُ أحارُ حقّاً: لِمَ شجرةُ جارِنا المسيحي
كلَّ سنةٍ تُضيءُ... ولا تُثمرُ؟!.
غالباً ما يكونُ المدُّ أزرقَ/ والساحلُ أصفرَ.غيرَ أنّ المُصطافاتِ (يكتبُ الصّيفُ) كأنّهنَّ أقواسُ قُزحٍ يُرقّشنَ أحضانَ الرّمال.
غالباً
ما تطفو على وجهِ الصّباحِ ابتسامةٌ صفراء وقتَ أكتبُ:

تُرى كيفَ يشربُ الليلُ قهوةَ الصّباح؟.
\غالباً مثلَ خطٍ ينامُ الدّافئون. فيما الوحيدونَ حلزونياً ينامون.

غالباً ما يكونُ نصفُ ورقةِ الكتابةِ أصفرَ/ والآخرُ أخضرَ
وأنا بينهما باب.
غالباً ما يتعلّقُ مثلَ طفلِ الرّملُ بأذيالِ الماء.
- نادراً ما تفهمُ ذلكَ الشّمسُ والهواء.
غالباً ما يُخيّلُ حقاً إليَّ أنَّ رعد عبد القادرِ لا يزالُ يعيشُ الكتابةَ مثلي.
- ولكنْ كما في " قبرِ فرعونيّ ".
❖غالباً ما كانتْ لا تفزُ من وكراتها الطّيورُ وقتَ تُقرعُ من حولها " ساعةُ القشلة ".
غالباً ما أجلسُ هادئاً/ ووحيداً/ ومُمتلئاً مثلَ زهريّةٍ حجريّة.
نادراً ما تكونُ عندنا المرأةُ لُقيةً/ والرّجلُ كشّافاً وقصّاصَ أثر.
أحياناً أقودُ(غالباً) من أذنها، وأُريها كيفَ تجلسُ (نادراً) هنا...كَ... وحيدةً، ومن حولها أُبّهةُ النُّدرةِ والمهابة.
غالباً ما يكونُ رأسهُ مزولةً، وذراعاهُ ميزاناً.
- لذا منْ حولهِ الأشياءُ متاهٌ،
وأيّامُهُ أثقال ؟ .
دائماً تمثالُ العدالةِ أعمى!!.
أحياناً تتفتّحُ في ظلامِ الورقةِ بعضُ القبور.
- تلكَ عباراتٌ
نادراً ما تكشفُ، منْ تحتِ السّطورِ
عن وجهها، التّراب.
❖أحياناً كمثلِ البغالِ تضيقُ ذرعاً بأحمالها العباراتُ فتُلقي بها من فوقِ السّطور.
❖
أحياناً وأنا أبذرُ الحروفَ على السّطور/ وقبلَ أنْ أهيلَ التّرابَ وأسقي... يحومُ منْ فوقي ظلُّ شاعرٍ يُشبهني ليلقطَ الحبَّ من حقلِ الورقة.
❖
دائماً أُقيمُ معنايَ عُوداً فعوداً، وعُشّاً فعُشّاً .

ونادراً ما تتسلّقُ قطّةُ القارئ أغصانَ السّطورِ لتنكثني... وتذروني قشّةً... قشّة.
يُخيّلُ أحياناً إليَّ أنَّ المرأةَ دائماً مُستلّةٌ من المرأى.
\أحياناً أحسبُني عودَ ثقابٍ يكادُ رأسهُ في ليلِ العالمِ كمثلِ شعلةٍ يُضيء .
غالباً ما يُخيّلُ حقاً إليَّ أنّي شررٌ يتطايرُ في ظلامِ الورقة.
أحياناً ينهضُ النّهرُ وينحني ليُقبّلَ شفةَ السّاقية.
يُخيّلُ أحياناً إليَّ أنَّ حنجرةَ الأخرسِ عندليبٌ يُغرّدُ في زجاجةٍ مُغلقة.
النّارُ غالباً رجلٌ/ والمرأةُ عودُ بخور.
- " لولا اشتباكُ النّارِ فيما جاورتْ
ما كانَ يُعرفُ طيبُ عرفِ العود " (أبو تمّام).
أحياناً أحسبُني غصناً محروقَ الوجهِ/ وطافياً على نهرِ الورقة.
دائماً ألقنُ الفطرةَ درساً في القدرة.
غالباً ما أفكّرُ أنَّ الكتابةَ أخطاءٌ سريّةٌ لا يتبنّى نشرَها الصّواب.
غالباً ما يُغافلُني ظلّي،
ويكتبُ سرّاً:
أنا نغمةُ نشازٍ، وليسَ لي سلّمٌ إلاّ خطاي.
أحياناً أفكّرُ أنْ أدقَّ عنقَ كلِّ هرٍ. وأمامَ قطّتي البيضاءِ إيّاها ألقيهم هراً... فهراً
من فوقِ كلِّ سياج.
دائماً يفكّرون في الوردِ وعطرهِ . ودائماً أفكّرُ في أغصانه.
نادراً ما ألقي إلى الشّمسِ صنّارتي. وغالباً ما تعودُ مُثقلةً بالنّجوم.

لا تُقرأُ (نادراً)
إلاّ زحفاً على جسرٍ (غالباً).
وما (دائماً) إلاّ فكرةٌ تُراودُ (أحياناً).

❖ لتكنْ لكَ سعادةٌ شخصيّةٌ في الآخرة: منضدةٌ، وكرسيُّ كتابة.(من دع البلبل يتعجّب) للشاعر رعد عبد القادر

علـــــى أبوابها جئنـــا

عبد السادة البصري

توطئة :
سأعيرك عينّي ، لترى ما أرى
لكنّي .. أدرك حتما
بأنك لن ترى مارأيت
فأنا ..
مازلت أحتفظ بصورتها
مدينة أسسها الجند؟
وخّربها الجند؟
وأعاد بناءها الجند؟
وهدّمـــها الجند؟
لكنها ... بقيت في القلـوبِ
حيث بناها الحنين !!
القصيدة :
رائحة الصندلِ ، مواويل؟ الطواشاتِ
حنين؟ البحّارة ، رقصات؟ الموج على الشاطىء
أحلام صبانا ، نحملها ...
ايقونـة نـذر في الاعنـاقِ .. ونـأتي ..

مجبولين بشوق يلهمنا الكلمات
الولهى ، نطرق؟ أبوابكِ ،
يابنت البحر، وسليلةَ رب الأمطار ،
وأخت الشط
عسانا..
نحصل؟ منكِ على عهد يؤالف بين قلوب العشاقِ

كنتِ .. علـى عهـدكِ معشوقـةَ كل الـسّمار، ومحبوبة
كل الفقراء !!
يابنت البحر، وربيبـةَ طلع النخلِ ، وأمَ الحناء ،
أتيناك ثقالا وخفافاً ،
يغمرنا الحب
نرسم؟... نكتب؟... ونغني...
أرواحنا ؟حبلى بطعم الرطب البرحي ، وهمس النورس
نقرأ قرآن محبتنا عند العتباتِ ، نطيرُ ، نقفز ونصفق مأخوذين بنار الوجد ، حلّي الشعر وقومي ،
عشاقك عند الباب يغنونَ :
- على أبواب عشق الأهل
جئنا نسبق اللهفة
نداري كلَ بوح القلب
نمشي ... والخطى زفة
ابواب الصّاج ، الشناشيل ، تروي حكايات الاهل
نوارس ترقص وتغني في عرسك كان لقاء الشارع بالشارع
والحارة بالحارة ،النهر يعانق نهراً ، أعذاق النخل تزمّر،
تعزف صمت الخجل المعجون بطيبة أهلينا ،
مويجات
تتهادى عند رصيف الروح ، تبعث أشجانا ؟ملئت بدبكات
(الهيوة، الطياري، السامري، الناي التوماني...)
وأحلام طفولتنا في الكاروك !!
- كانت تغسل الشعر
وتطوي كل أهواء
فتاة في الهوى العشرين
تناغي رجع أصداء
و ترسم؟ لوحة الاتين
-البلم العشّاري تلقفنا ، منذوراً
للآتين ؟ليك يسامرهم
سعفات مدّت ؟كليل جدائلها ، تمسح عنّا وجع الغربةِ ، التعب
المضني ، العطش القاتل ، آهات سنينِ مرّت
تركت في النفس
شروخاً وهواجس شتى ، كنتِ بها الامَ ، البنتَ ، الاخت ، العاشقة ،
المعشوقة ، والمقتولة قهراً وحسرة !!

آهات التذكار ، حقائق باتت مرأى للناظر من فوق
سماوات سبع ،
حدائق للصبيان ، الاطفال ، صبايا الحيّ ،
بيوت الطين ، ملاعب؟ أزمان ماهدأت تنثر ازهارا
وتبسمل فوق رؤوس أحبتها ،
وترتل آيات القرآن تباعا
أن يحفظهم من غول يتربص عند الباب !!
الماء المرشوش وراء الذاهب في سفر ،التعويذة ،
دعوات الام ،الحكمة ، الصبر، حكايات الجدة ،
نارالموقد في البرد ،
مروحة الخوص ،
ناقوط الحبّ ،
تكبيرة مقام علي ،
أجراس كنائسها ،
الكورنيش ،العشار، ٥ميل ،الزبير، ابوالخصيب، التنومة، الفاو، القرنة ، أم قصر ، وكل الاشياء ،،
كانت عند الباب
تعانقنا ..
فارقنا شذى البصرة
وجئنا اليوم نحكيه
فلاغابت ولاغبنا
ولا نُسيت أغانيه

و لا هزّلت ولا شاحت
ولا ضاعت لياليه
ورغم الجور والتهميش
قرآن سيحميه
وباب البصرة المفتوح
لم تغلق مرازيه
ستبقى البصرة الشعلة
ويبقى القلب حناء
وماء الشطّ حانيه
الاسلاف يمدّون أكفا ترفع أشرعة ،
تحمل صورا ،
الاحفاد !؟قتسموا البسمة والخبز
الاسماء الحسنى ، تعويذتنا من شر الحاسد والنمّام ،
أقمنا للشمس عمارات تحمل أختام ضحايا
قدمناها وقرابين
لتبقى بنت البحر
العذراء
سليلة ربّ الامطار
أبد الدهر نقية
والعاشق والمعشوق صنوان من فرح لينهض
بستان ربيع أخضر

البصرة/٢٠٠٤

❖ قبلة أممية ❖

تحسين ياسين

كلما سوّل لك المساء
بانهيارات النجوم
ستتدافع خيول الحلم
شطر الروح
المشتت بالشهقة والياسمين
وستلهب ثغر الغيمات
بصهيل أخضر ....
حتى تكتشف الصحراء نفسها
شامة تتعرى
بحضن الندى الغافي
في خد الورد
فلتحبل أصابعك بالرعود
ليكتب الربيع
بلاغة الزهور
بسحر النساء اللائي
يرفلن
بمنتجع شفيف الكلام
فكلما سقط الليل
بمستنقع الصمت
ثمل القمر
واستباح الشعراء جسد القصيدة
وارتشفوا رعشة اللغة
من صدور القصائد
المكتنزة بشوك المعنى ....
ودفعوا بتأويل عجزها
جزية لصنم القبيلة
وكلما حاصر شفاهك
نهر القبل
حاول أن تبوح للجسد
بسر الشهقات الظامئة
لتنتشل لهاثك من مثلث (برمودا)
من يؤجج بشفاهنا
مساحة الكركرات ...
ويقود رشاقة النرجس
حتى تخوم اشتهاءات النهر
من يحرض الذاكرة
على ملاحقة
صدى
صورنا
المتضائلة
إذا سوّلت لك الغيمة باحتمالات
اعتقال القمر
ضع نغمة صباك
على منقار عصفور
فستجد الأغاني
محتشدة على شفاه الفجر
إذا سوّل لك الحجر باحتمالات
لعبة الحصار
كن كما لبلاب العشق
تسلق جدار القلوب
لتلتقِ بالورود
على عتبة الفراشات
فلا تبادل هديلك بانفلونزا الخنازير
لأن الحزن لم يزل
أممي الهوى
وإذا داهمك الشك بالمواسم
فلمحة إلى الحقول تكفي
لتتخيل حجم القبلة

إلـــى عـــوني كرومـــي

طه الزرباطي

بكاءٌ أخيرٌ على فكرةٍ عارضةٍ
مَسْرَحَها في الخيالِ فكرةً
تلوذُ بالأماني المُحْبطة
بين لوعةٍ للولادةِ
ولحظةٍ للتناص ،
ألغمَ رأسَهُ بشارعِ الرشيد
قالت تترنم على كرسيها الهزاز : منذ قرون لم يعترني الأمل
منذ عقود أكرر نفسي.....
أكرر نفسك
نكرر اللعبة المهزلة
خيولٌ من ورقٍ ترتقي المَشْهَدَ الأخيرَ
خيولٌ تحترق
قلتَ لي مرةً :ارسم خطاي المجبولة فوق المرايا
ارسمْ صَهيلَ القلب بحوافر العبور
قلت لي بكثير من التوسل صلِّ لي
لأني نسيت الصلاة عندما ودعت العراق
أبحث عن قبلة ، عن مسجدٍ ،عن صومعة ،عن مسيحٍ
كنا نمسحُ عن وجه المدن ثلجها
تسيح أرواحنا في مآذن الذاكرة
ندفع مجاديفنا في الهواء .. ثمة دجلة في الخيال هناكَ
نمسح قدميها... نركع.. نتعمد في مائها
نتجولُ
نشرب من وجيع الكتب
هنا انتهينا ... هنا ينبغي إن نبتدئ
بين النهاية والبداية وطن يَحْتَضِرْ
.....
بين النبضة والسندان ولدت شاخصا كملاك
رعشة ليل متأخرة.. داهمته عنوة
فأفرغ في جوفها ثورة مُزمنة
غادرها فجأة كصحوة الذاكرة ،
ستغريك المانيا بالبكاء على خطى غريب
وبقايا ضباب في ثنايا معطف ثقيل
سألقيك في آخر محرقة للحنين ،خاطبَ وطنَ الروحِ
في شارع الدواسة .. تحت المطر .. سكنه زوربا اليوناني
كان يؤدي في رأسه دور العاشق
عندما صلبوا صليبك ،
وأهدوا إليك خارطة من نار
أوصدوا أبوابهم ...
من رماد قصر السلطان بيك
تهرب امرأة الذاكرة
اغتصبوا كُحلها ...
الكرسيُّ الهزاز مازالَ مُترنحا مَلطخاً بالحِناء والحَنين
((تحن اسنيني لسنينك..اواد كل سحابة اتفوت..لهفة المايك أو طينك))
اجلِسْ عل ستين كرسي كرسيا كرسيًا كُنْ جُمهورَك
اسمَع لوركا على زفيرِ المساءِ
استانفلاسسكي بين شظيةٍ وقضيةٍ
يولدُ الجمهورُ على كرسيك الستين
شرنقةً..شرنقة
نوافيرُ الدم تصرُخُ بك :..عوني...عوني
عوني يَجثوُ على ارضِ المسرَحِ
تئنُ الأرضُ تحتهُ لحظةَ نشوتِها
يبحثُ عن وطنٍ ليس له حدود ،وطنٍ من سَماء

أشار برشت ، تجده هناك حيث ينمو النخلُ ،
المفخخات تشذب لوعة سعفها المُشتاق
يموتُ الستين كرسي كرسيا كرسيا
والمسرحُ الوطنيُ يَسْهمُ ببذخ في الجوْقة الجنائزية
صَليبُكَ هناك ... زرعوهُ هيًا اعتليه
ينتظرُك برشت ليُعمدُكَ أخيراً
يلوحُ بالنخلِ المُغْتَرِبِ
خدعوك بالعودة ...دغدغوا حلُمَكَ
بشط الموصل...بكنيسة العذراء...بنبي الله يونس

ونبي الله برشت ،
بحُسينك الذي ألهمك الشهادة حبّا...
و أشجار ناظم حكمت تموت واقفةً ...
واقفة في برلين...في بغداد ..في أنقرة ...في ماكوندو.. مكاوندو ماركيز
...ماكوندو اندريه جيد..ماكوندو عوني...وصلاح القصب...وحقي الشبلي..وقاسم محمد...تتكئ على قوائم ستين كرسيا لتعود صوتٌ في الكورَس سيعودُ ....سيعود ضيفا ًعلى الذاكرة
٢٠١١/١٠/٩

كتـــاب الصمـــت

غريب اسكندر

١

ليس الحب
ولا حتى الدمع
ليست عينيك
ولا حتى رموشكِ التي تَكحّلت بالأرق
ليس الغياب
ولا حتى الصدى الذي ظل يرن في الذاكرة
ليس الليل
وليس النهار
بالطبع
ليس كلّ ذلك
الموت وحدَهُ
سيد الأسئلة
وسيد الأجوبة
له الكلمة العليا
يتمتم أسماءنا
واحداً
واحداً
يا لقسوته
كيف
مر عليكِ
في تلك الليلة الباردة؟!

٢

بين عماءين
نقف الآن حيارى
بين اللحظة التي يسمونها وجوداً
واللحظة التي يسمونها موتاً
مَن كان الأوّل يا ترى؟
الوهم الذي يتسلقنا كالأزل
أم الحلم الذي يكتبنا ورقة.. ورقة
لكن الهدهد
الذي ليس له سوى أن لا يأتي
لم يُنبئنا بشيء
ليس خوفاً من جبروت الملك
مع أن المَنْسأة لم تقع بعد
بقيت في يده
وبقي هو واقفاً
ربما رأفة بالجمال
ذلك الذي له سطوة الصمت.

٣

مَن جاءنا بنبأ الخيبة؟
كيف ضعنا
كلّ تلك السنين
من قادنا الى هذه المتاهة
الى هذه المخاضة
من الدمع؛

ألبوم الصور القديمة
دراجة الأسى
الخسارات التي لا نهاية لها
وأحلام البيت الجديد
الذي انتهى الى محل حلاقة!

البحار التي عبرناها مسرعين
نحو النهاية
أو نحو الأمل
الصداقات المتقطعة كأعمارنا
ليلنا الطويل البارد
حكايات الشوق
وقصص الذين يذهبون
ولا يعودون
غرباء الوطن
والمنافي معاً
يا إلهي
كيف حصل كل هذا.

٤

بين خطين
لا يوصلان الى شيء
تهتُ

ولم يرشدني الغراب

كان عليّ أن أدفن الحقيقة
والوهم معاً
كان عليّ
أن أذبح الكلمة / الحلم
الذي تبخر، كما يقال،
وترك بين طياته
أملاً كاذباً
كان وكان
لكن الخطين اللذين لا يوصلان الى أيما شيء
تاها معي
بانتظار المعجزة!

٥

إذن
لست أنتَ هو
ولا أنا أنا
حياتان تقتربان من العدم
معنيان مختلفان
صورتان قديمتان –جديدتان عن الألم
ذكرى
تغيب وتظهر
طيف
توهمناه معاً
يلدغ الذاكرة
عشب جديد
لا...
غيابات شتى
هذا العالم
والخسارة واحدة.

٦

قلبه أو الخسران فقط
مَن يُكمل تلك اللوعة
تلك الأغنية
مروره بدرب الألم وحيداً
أو الساقية الصغيرة التي كان يعبرها
منتظراً غيمة لم تهطل أبداً

أو الغياب
الذي يسميه حضوراً
سمّه ما شئت:
وجوداً ضائعاً
عمراً معلقاً كبندول ساعة عاطلة
سمّه الحرب
أو سمّه الشظية
سمّه ما شئتَ
لا شيء أصعب
من تلك الحقيقة الكاذبة!

٨

الحروف
التي رددتها
شفتاكِ قبل أناملك
كانت بمنتهى الحقيقة
بمنتهى الصمت
لكن البوح
الذي لا يشبه إلاّ نفسه
والذي عشنا أكاذيبه الوارفة!
لا يقوى إلاّ على وصفكِ
قدراً يشبه الخسران
قدراً يتيه بكِ
وبأكاذيبه
التي ظلت معنا
تنتظر
تنتظر
دونما جدوى.

٩

لا صورة لي في الجبّ
وليس لي إخوة
لم يبعني أحدٌ
وليس في رحلتي ما يثير العجب
أسئلة تقيم ها هنا
قربك
قرب نفسك فقط
لصيقة بك
- ما هي؟

- لا أعرف!
إنني أثرثر فقط
اقول ولا أقول

هذا هو الصمت
معناه الذي يسرقنا لحظة بعد لحظة.

١١
وحدَه الصمت
لم يكن ثمة شيء البتة
رحلة ابتدأنا بها
وسننتهي اليها!
قدرية
ليس لنا سواها
لكن الصمت
بهذيانه المعهود
لا يكف عن استنطاق
الأبدية
التي تتلألأ
بها عيناكِ.

١٢
"سفسطة"

- أين أنا الآن؟
- في هذه البلاد
- أي واحدة منهما؟
- لا أعرف سوى أنك في البلاد التي أنتَ فيها
- ماذا يعني هذا؟
- لا شيء على الاطلاق
سوى أنك هنا ولست هناك
- لكن الصمت هو هو
- نعم هو هو
- واللعبة هي هي اللعبة
- كلا ليست هي هي
- كيف؟
- لا أدري
- ما العمل إذن؟
- ابحث فيه وعنه
- ما هو؟
- الصمت
سيجيبك ببلاغته المعهودة!

١٤
ثمة فتنة يعرفها قلبي
ثمة أنهار تتسع له
وحده
ثمة بحار تأتيه في الحلم
ثمة مدارات
وثمة نسيان كذلك
تنحى تلك اللحظة جانباً
تاركاً للعشبة القديمة
ذاكرةً لا تتسع
إلا للصمت.

١٥
شيء مختلف تماماً
هذا الذي أراه الآن
شيء له
بهاء الصمت
والبوح معاً
شيء له
قوة الليل
وقوة الشعر
لا فضاء محدداً له
يبتعدُ ثم يقتربُ
يقتربُ ثم يبتعدُ
هكذا في حلقة مفرغة!
يدعوني اليه
فارتبك في حضرته
الغارقة بالنور
والظلام
قلت له: كيف جمعت النقيضين
قال لي: عندما تكتب البوح
ببهاء الصمت
ستعرف طريقي
واختفى
- الى أين
- لا ادري.

بـــين الأســـى وســـمـــر قند

أجود مجبل

إلى ذكرى صديقي الذي قتلوه الشاعر رشيد الدليمي

لأبرهةَ المختفي في الرياحِ
أضاءتْ قرانا
تفاسيرَها الدائرية
واختلفتْ حولهُ
مَن يكون ترى ؟ :
قالها أحد العابرينْ
فقال له صاحب الشرطة المزدهي :
انه كان لصاً ظريفاً
به افتتنتْ في الليالي النساءُ
وإبرهةُ المستتبُ على النهرِ
كانَ يسمّي البلادَ
بأسماءِ من وُلدوا في الحوانيتِ
بين الأسى وسمر قندَ
حتى تساءلت امرأةٌ
وهي تلقي النذور على الماءِ :
هل هو نصف نبيٍ ؟
وهل كانت الريح تحمله في الغروبِ
إلى الجزرِ السندسية ؟
قال المؤذنُ :
كنا نرتله في السواحلِ تنويمةً للهلالِ
وقال ابن يعمرَ :
إني أرى الغرباءَ
يذيعون أقدامهم في السباخ القديمةِ
إني أراهم
يربّون نيرانهم
خلف تلك التلالِ
فيا للقبائلِ مفتونةٌ بالرمالِ
هم الآن
عبر الزقاق المؤدي
الى سبأ
يحملون هلالاً ضروساً
يدقون أبوبنا بالوداعِ
وعبر البطائح ينتشرون محتفلينْ

يسيلون من حجر في المسرةِ شعثاً
وكانت أصابع نائلة
لا تشير لغير الذين استدلوا على النهرِ بالغارقين

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

وأذكر حين اتكأنا
على لثغة النهر
إني سألتك:
هل كان طفلاً عميقاً ؟
يفر إذا طاردته الوعول لحضن أبيه ؟
وهل كان ياصاحبي
غيمة للعصافير تشرب منها
إذا اشتد فيها الغروبْ ؟
وأذكر أنك قلتَ
لكل الذين أحبوكَ :
كونوا حماماً
يطير على سفح أيقونةٍ
ويعود لشمس ذويهِ
وأذكر
إذا عاد كل الحمام إلى بيتنا
غير أنك ياصاحبي لست فيهِ

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

صباحك منهمكٌ بالنعوشِ
وأسئلة سقطت من جبينكَ
لحظةَ مرّوا
وكان على دكّة الأفق هجرُ
وفوق الرصافة والكرخ كانت يداكْ
أرادوك أن تستظل ببغضائهم
فرفضتَ
وقلت لهم : إنه وطن مثقلٌ بحروف الهجاءْ
على كل نافذة سوف يبقى هناكْ
حمام يحب البلاد كثيراً
يسافر خلف سؤال ذريع
ويرجع كل مساءْ

سأترك كلَّ شيءٍ لهم

ثامر سعيد

سأربضُ على صدركِ
مثلُ بعيرٍ أجرب
تركته القبيلةُ، لا ماءٍ ولا مرعى.
سأجثمُ على جراحكِ
مثلُ قصيدةٍ ليس لها نهاية،
وأغرسُ في لحمكِ المنخوبِ
قلبي،
أُصيخُ لأجيالٍ من العويلِ
وسلالاتٍ من الأشلاءِ والحرائق
لعليَّ أقرأُ طالعكِ
فيُعشبُ رملي أو تجفُّ نجومي.
لقد حدّثتكِ يوماً عن الرحيل
فقرصتي أُذُني ...
وكمن يلفظُ بذاءته الأولى
وبختني،
وخبأتي حقائبي في غيمةٍ بعيدة
لقد أرهقتني أيّتها المخبولةُ النزقة
ما زال ليلُكِ يؤرجحني بين نجمةٍ وأخرى
ومن قبرٍ إلى آخر،
يلطخُ بالنحيبِ قصائدي.
لم يترك ولاتُكِ لي وردةً
بعطرها الذي أحبُّ
ولا فراشةً، بجناحيها الذين أشتهي،
لم يترك تُقاتُكِ لي شبراً من الجنّة
ولا ركناً من السعير،
لذلك ...
سأرسمُ لي قبراً في الهواء
أطلُّ منه عليكِ
فأنا مصابٌ بالحنين.
سأتركُ كلَّ شيءٍ لهم
وأحملُ كلَّ شيءٍ معي.
أنهارَ الخمر سأتركها ...
عيونَ النفطِ وحورَ العين
والنخلَ ذات الأكمام،
سأوصي البلابلَ أن ينسجوا حقيبةً
تكفي لحملِ أنيني
وبضعَ قصائدَ لم تكتمل.
سأحملُ كلَّ شيءٍ معي ...
الشوارعَ التي أحبّتني بقسوةٍ
أو التي كرهتني بلا هوادة،
الأبوابَ التي شرّعت لدهشتي سماءها
أو التي أشاحت بدفئها عني
النوافذَ التي تلقفت رسائلي بلهفةٍ
أو التي بصقت بوجهي، بسخريةٍ فاضحة
المقاهي التي آوتني من تسكعٍ أو خوف
أو التي نبذتني مثل جاسوسٍ ممرغٍ بالخيانة،
والكلماتِ الآثمة ...
تلك التي حفرتها مثل رموزٍ ماسونية
على شجرةٍ يابسةٍ في القلب،
سأحملُ كلَّ شيءٍ معي
مثل حصانٍ جريح، يفرُّ من المعركة
وعلى ظهرهِ وخاصرتيه
غاباتُ نبالٍ وأنهارُ نجيع.
وحين تفيقين يا حبيبتي
ولم تجدي ...
من يطبعُ قبلةً من القلب
على ترابكِ
لاتبحثي عني طويلاً
فأني هناك ...
مع الفراشاتِ التي أشتهي

*تـــــواريخُ قصيـــة....

نصير الشيخ

عن أي قصص أدلق بين يديك
أنا سيد التواريخ القصية
ويعسوب المدن الذاهبة في غيها إلى القهر
- عن الذي احتضن رأس صديقه
وأبقى جسده وديعة للسواتر..
السواتر..ماآرتفع من تراب
فوق خزين الأنفاس.
هكذا كانوا يسمونها في قواميس المعارك.
لاعليك ياصغيرتي..
أيتها المائعة وسط ضجيج الماكياج.
الماثل أمامك
آخر الرواة من مشاهد الحرب وفجائعها..!
عند أدراجي تغفو مصائرهم
وشيئا..فشيئا
يتصاعد العفن على أوسمة بطولاتهم.
قهقهات مكسورة كزجاج أليف
ترتمي صورهم بين أدراجي.
وقبعات على حافاتها
ينعق نسر ذهبي محنط
يشيرالى فداحة المعنى
وخسارات الهمم.
..تذكرت،
رسائله المبللة بدم الذكريات
وطعنات أصابعه
على جسد الورق الملون
أودعتها ذات مساء بين طيات كتبي..
واختبأت كعادتها
كل هذي السنين
فلم أعثر عليها..
إلا مصادفة حين دوت صفارات الحنين
لأجدها مورقة كأشجار أثلْ
وملطخة الجوانب ببكاء أخرس.
أصابعي الراعشة الباحثة بين خفاياها

جست/ روح/ خائب يستظل تحت سروْ خوفه
يتوسل المرؤة من رائحة الأوراق
وهي تطبق عليه..بثقلها.
كم هو ناحل ومصفر
لكنه يرمقني بعينين تتوهجان ببريق ساطع..!
..عن أي شئ أحدثك الساعة
أيتها الباسقة كُذكرى
والباشطة كُحلم يتكرر...

سـرد

السَقَّاءُ الذي لا يَزالُ في حُلمِهِ الأبيد

جمعة اللامي

جوع العصافير

اسعد الهلالي

فرائس بثياب الفرح

علي السباعي

صديقنا منجل

خالد ناجي

السقاء الذي لا يزال في حلمه الأبيد

"السيرة العربية لمولانا جلال الدين الهاشمي"

أنا موجدي في أزليتي، وتوحيدي

(من: "لوح المقالات". شمس ميسان البشني)*

جمعة اللامي

وفدت على ميسان(١) عندما كنت في السابعة عشرة، فأخذت اختلف الى سوقها، لأبيع البطيخ. كانت الناس في حال مَحْل حينها، فزهدت بحرفتي تلك، لأن "البطيخ لأهل البطيخ". كما يقول شريكي شمس الدين، فلم اجد افضل من التحول الى سقاية الناس، بعدما استشرت غاوتاما غوبند - بينما رائحته للعامة، مثلما كانت السنة نسوة العامة اللاتي يرتدن السوق تردد هذه اللازمة. كما سمعتها من فم إيلياء العاقب شمس الدين، الذي يشاركني اهتمامات لا عدّ، كما لم اسمعها من غيره.

ثم ان الماء كثير ومبذول حول بلدتنا، وهذا من نعَم اللّه علينا وألطافه، فاشتغلت بحمله الى الناس في ساحة البلدة، أو اطّوف به على عدد من بيوت العوائل الموسرة. كنت اضع الماء بعد ان انضحه من "كُوْد السادة" القريب، في جردل سويته من جلد سخلة جبلية، وأنادي على السابلة: "من يرغب في ماء من بلاد كلها ماء؟"، فيستجيب اليّ بعضهم، ويعرض آخرون، بينما كان نفر من الصعاليك والنفاجة يسخرون من دعواتي، ويقولون للعامة وآل الشيصباني: "هذا رجل ما عنده عقل، فكيف يقوم ببيع الماء وهو غير مسموح به شرعاً؟ ومن يضمن انه لن ينادي علينا لشراء الهواء، او النار، او الدهْلة، في ميسان او في غيرها غداً. وهذا غير مسموح به شرعاً؟".

النوكى يبقون نوكى متحامقين، ولو جلسوا على كرسيّ الإمارة. وهكذا هم كلماتهم، فالبشري لسانه. أنا لا ابيع الماء، وإنما اسقي الخلق.

قال لي شريكي:

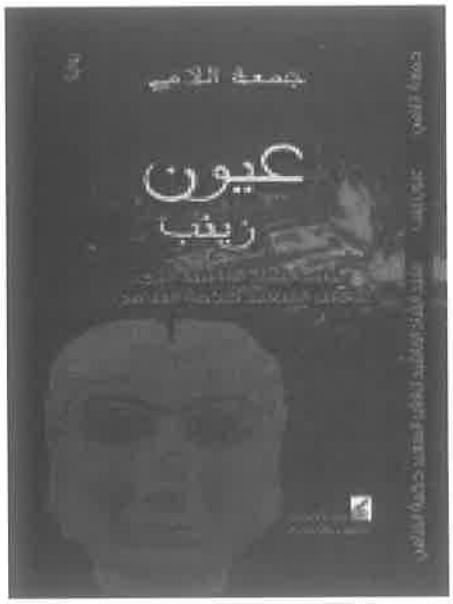
- "ستجد رزقك في كوخك، يا شمس ميسان".

لم اكترث لهؤلاء المهرجين والنفافجة والحمقى، (حسب سلّم الطبقات والفئات الذي وضعه أمير سيفستان هفاف بن تولون الشيصباني، للمجتمع الميساني. وهذا سلّم متطور، ورثه هفاف عن كبير اجداده المعروف بإسم "زلْنبور الأعْور")، ولكنني شعرت بحسرة عندما اطلقوا عليّ كنية جارحة ذات صباح.

قال كبيرهم الذي علمهم الهَرْج والمَرْج:

- "هذا هو طه بن عبد اللّه ابو البدع".

فسرى ذلك في البلدة، سريان النار في هشيم تذروه رياح شرقية ذات يوم صيفي. وأخذ الصبية، وحذا حذوهم صغار العقول، ينادون عليّ: "طه، يا طه يا بو البدع". ((حاشية من الكاتب: "كبيرهم الذي علمهم الهَرْج والمَرْج، هو "إبن الخاركي"، الذي لا يبرّه في نفاجته الا "محفوظ النقاش" الذي اورد حكاياته "الجاحظ" في



كتاب "البخلاء". وعندما سخر مني ابن الخاركي بقوله "أدعُ ربك ليأتي بالشمس من المغرب الى المشرق، إن كنت من الصادقين، لم اكترث لسخريته، وفساد قوله))....

...ولم اكترث لهذه الكنية ايضا، لأني اخترت ان اجعل من الالم نقطة أعرج منها الى فهم وتجاوز، كثير من الحالات المؤلمة والصعبة. وهذا ما املاه عليّ شريكي، في وصية له بعد ان فقدت اي اثر له في اصقاع مدينتنا (٢).

قال زارا غوبند شمس الدين (وهو شمس ميسان، كما ارغب في مناداته)، عندما نادى عليّ للمجيء الى كوخه، عقب إثني عشر شهرا على وصولي الى هذه البلدة (التي سميتها سيفستان ايضا): "إسمع مني يا شمسنا. انت في هذه القرية، او في غيرها من القريات والأمصار، ستحيا غريب الروح والبدن، وسوف تتعرض الى سخرية الجمهور وتنفجاتهم، وهذا ما سيجلب لك الماً وحزنا وسعادة، ويجعل حياتك مرجلاً في وادي "جوهانم" التي تحتها

نهرك الذي من الكوثر(٣)، فاذا ما اردت ان تعيش في غرفة (٤) تتوسط حديقتنا، حول آلامك الى سعادة وشوق الى الأمل".

- "كيف؟"

قال: "لا تغضب".

- "وماذا غيره؟"

قال شمس ميسان: "لا تغضب يا شمس شموسنا".

- "وماذا بعده؟".

قال شمس الدين: "لا تغضب، وأصبر".

- "أصبر؟".

قال شمس الشموس "نعم، يا شمس العناصر الأربعة".

- "علمني؟".

قال المعلم:

- "الصَّبْرُ صَبْران: صَبْرٌ عَلى نَفْسِكَ، وَصَبْرٌ عَلى مَنْ هُم خَارج نَفْسِكَ وَجَسَدِكَ".

ومَع الايام، وتقلبها، وتداولها بين الأنام، جعلت جسدي حديقتي، وقلبي غرفتي، وكوخي كوني بحافاته غير المنتهية.

وأوصاني شمس الدين،.. قال: "اوصاني المعلم شمس ميسان، قال: "إلزم بيتك بُعيد مغيب الشمس، وراجع نفسك، بُعيد كسرات خبز العشاء، عن كل كلمة نطق بها لسانك، وكل عمل قامت به جوارحك، وأي فكرة ابقيتها في سريرتك، ودون ذلك تدوينا، إنَّ الخَطَّ كان مَحمودا".

قلت: "معاً على السمع والطاعة".

ثم أخذت الوذ في كوخي عقب غلبة الخيط الأسود على اخيه الخيط الأبيض، بعد أن أجد اداماً وكسرات خبز من دخن في بطن جردلي، ثم ابدأ بتلاوة أورادي وأحزابي وأدعيتي وألواحي ومزاميري وآياتي، حتى أصل الى شاطيء الرضا، فتنقلني سفينة الرحمة الى عالمي اللامحدود.

وفي ذلك العالم، تعرفت اكثر فاكثر على هَفَاف بن تُولُون، بأسمائه التي لا يعرفها غيري، وبصفاته الخمس (٥)، بينما كنت أشاهد جسدي خفيفا وشفيفا، وأرى ميلاد نجوم جديدة، وأشهد على موت الكواكب الهرمة، وفوران التنانير في عوالم بعيدة او مجهولة لدى عوالم الكائنات، حتى راقني هذا البرزخ، فداومت على تمرينات ومجاهدات، كان المعلم شمس الدين، يزقها في قلبي، كما تزق الحمامة الحب لفراخها.

قال المعلم شمس الدين: "سيرى الناس دمك ينساب في عروق جسدك".

ولقد وجدت نفسي تحصنت في ليلي الطويل الطويل، وانا احمل جردل الماء من الترعة الى بيوت البلدة، حتى حاول ذلك المخلوق الذي سوف اشير اليه بإسم: ميطَرون... إقتحام صمت عزلتي، فطرق باب كوخي، وقال:

- "يا طه، يا من تسمي نفسك: العاقب شمس الدين: انا حَيْزَبُ الأجْدَعُ".

قلت له: "انت تريد مناظرتي؟".

- نعم

قلت له: "في اي مسألة؟".

- ربك.

قلت: "الباب مفتوح".

رايت حَيزَب يتوسط كوخنا، كأنه هبط علينا من علو شاهق، فتبسم المعلم شمس الدين، وقال "هولك، يا روحي".

سألت الاجدع: "قلت: نفسي؟".

- "سمِّه ما شئت، نعم. ولكن صفه؟".

قلت: "حُبٌّ احَدٌ، أحَدٌ حُبٌّ".

- "وبعد؟".

قلت: "حبٌ صَمَدٌ، حبٌ لم يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ، حبٌ لَمْ يَكُنْ لَهُ كُفُواً أَحَدْ".

انطلقت صرخة غاضبة من حيزب الاجدع، فرايت سقف الكوخ يتطاير في الفضاء الشاسع، ثم قال:

- "وبعد، يا ابا البدع؟".

قلت: "حبُّ الرحمن، الرحيمُ،

حبُّ ملكُ الزمن ويوم الدين،

حبُّ الذي ليس كمثله شيء، بينما هو يُدرك كلَّ شيء، ولا يُدركهُ اي شيء،

حبُّ الذي إحْتَجَبَ بذاته عن مخلوقاته، وتَجلَّى لهم بصفاته

، حبُّ الذي ارسلني الى هذه البلدة المارق اميرها لأسقيهم ماءً، وابارز رئيس مجلس علمائها الظالم لعباد الله".

علا صراخ الأجدع،:

- "وهل رايت ربك؟".

- يا اجدع، حبيبي تحت جبتي.

اطلق الزائر المهزوم صرخة عظيمة ترددت في الآفاق التي يراها البشريون، ثم إنفجر جسده في فضاء الكوخ، فقال شريكي:

- يا شمس ميسان، تجاوزت الإختبار.

قلت: "ايها المعلم.. وماذ بعد هذا؟".

- انظر الى عروق كفيك.

ورأيت دمي ينساب في عروق كفيَّ، فقلت: "زدني".

- أعلن حكايتك امام الناس، عند ميدان البلدة، عندما يؤذن المؤذن لصلاة الظهر.

ثم استدرك المعلم: "عليك ان تحمل زقاً من خمر، وتنادي: "من يشاركني كأساً من خمرتي التي ليس كمثلها خمرة؟".

- ايها المعلم؟.

قال شمس الدين: "هكذا يا طه، صدقك الناس اول الأمر بالإتباع والتقليد. امّا ما بعد يوم غد، فَسَتَشْخَل الناس، كما تمخض الزبدة من اللبن".

١ - يوم في عام الماموث / مولد شمس الزمان

واقفاً في وسط الساحة، اطلقت نشيدي...

... ورأيتني استمع الى صوتي، بينما كنت اقف عند الساق اليمنى من كُرسي:

"إنني ثَمِلٌ اليوم، ثَمِلٌ بحيث لا استطيع ان أُميِّز بين النصر والفيروز".

"إن كل طريق يلزمه مرشد يقظ، وفي هذا الطريق لا دليل الاّ المجنون".

"فإذا كان ذلك المجنون حيّاً قُل له: تعال اليَّ وتعلم منِّي الجُنونَ النَّادِر".

"وإذا اردت ان تُصبح مَجنوناً، فَطرِّز صُورةً تُشبهني على ثَوبك". كان زقّ الخمرة ملتصقاً بصدري، وأنا اتقدم نحو ساحة البلدة التي اعرفها، ويعرفني ناسها، معلناً امام السابلة:

- تعال ايها الحبيب: "ضع يدك على قلبي.. ولا تسل عن همّ الحبيب، وانظر في عيني ولا تسل عن الخمرة والكأس".

٢ - يوم في شهر رجب المُرجب

كنت قد غادرت كوخي، وحيدا الاّ من زق الخمرة، وكلما مررت على شجيرة او حائط أو كوز ماء او كانون نار، كان يقول لي: "السلام عليك يا شمس ميسان"، والناس خلفي وبين يدي، وعن يميني وعن شمالي عزين.

كان ذلك في اليوم السابع من شهر رجب المُرجَّب، حيث رأيت

المشهد الذي اختصني به حبيبي، في رؤية صاحبي ايلياء يعرج الى السموات، منطلقا من صليب الخشب الذي جرى بناؤه على عجل في تلك الليلة التي سميت "ليلة الشيصباني". لكن ماجعلني اشعر بحلاوة السكْر، ليس الخمرة التي في الزق، وانما رؤيتي لشريكي غاوتاما غوبند يقف بجواري، وهو يقول لي: "يا شمس ميسان والدين، اني ابايعك أمةً على كل الأمم".

- مد يدك يا شمس الوجود.

صافحني شمس الوجود بكفه اليمنى، فرأيت وجهي في وجهه،

وكفي اليمنى في كفه اليمنى، وجسدي كله في جسده كله. صرنا واحدا في واحد.

قال شريكي:

- "انت الجزيء الذي لا يتجزأ".

- وانت؟

- انت.

ثم رأيتني اخاطب الناس:

"ايها الناس...

لا سُكْري يضيقُ بي،

ولا ضجري،

يختارُ هجراني.

لا نُوري،

لا دَلالي،.. يفارقني.

وأكواني،

لا تَسْطيعُ نسياني.

وحدي،

حيثُ لا أحدَ سواي،

في كلِّ أزماني،

أُهاجعُ مَللي،

لينساني.

فتعالَ إليَّ، يا خَمْرتي ومائي

نذوب

في الكأس

كأسي الأرضُ.

وها أنا، حيثُ لا أحَدَ

قبلي، أو بعدي،

وردةٌ فوق عرشي

يا عرشي ومائي

أحلُمُ بي،

كما يحلُم

الخمرُ بالماء..."

...، ثم رايتني ارى إيّاي في إيّاي، والناس بين مفزوع وساخر وحائر ومصدق، وأنا لا ازال اكلم الناس بنواياهم، ويكلمني الرضّع وهم في مهودهم، او عند صدور امهاتهم، فكان ذلك يزيد الناس خوفا وهلعا وحيرة وتصديقا.

وما زاد في هذه الحالة المربكة، ان سباعا لا قبل للناس بها، اخذت تظهر في الساحة، وطيورا من غير اجنحة حطت عند مركزها، ومطايا من حديد وخشب توقفت هناك، وكائنات على اشكال ثيران وجواميس وأسود وسباع بأجنحة، وزواحف ودواب بارجل كثيرة، اندفعت نحو الساحة من داخل الارض او هبطت من اعالي السموات، واخذت تتقدم نحوي، تتشمم قدمي، او تطلب بألسنة لا قبل للناس بها، تسألني رشفات من خمرتي.

سمعت بازا تتحدث الى ابناء عشيرتها:

- "من هذا المتكبر علينا؟ أيْ وسري، لسوف أمتحنه في أمر نفسه.

فقلت مخاطبا تلك الباز:

- "اسمع يا ابا الأشعث.. يصفك الآدميون بأنك "من أشد الطيور تكبراً، وأضيقها خلقاً، وانت البازي، والباشق والشاهين، والبيدق، والحدأة، والصقر. حارة المزاج، لا تصبرين على عطش".

بهتت الباز، وخاطبتني:

- "وما ادراك في شاني هذا، المصموت عنه ابدا لغيري؟".

- وهل احدثك في شان احد احفادك، مع تلك البالة البحرية؟

خرّت الباز ساجدة عند قدمي،، بينما تجمعت امم المخلوقات الطائرة والدابة والمركوبة، الناطقة والخرساء، لأنها استمعت الى كلماتي بلغة كل امة من اممها، حتى حدث هرج ومرج، وذهول وبكاء وعواء، فا قبل هفوف بن تولون، محاطاً بابناء قبيلته، الأحياء منهم والأموات، متبخترا في مشيته، مزهوا باسلحته، لكأن الارض تميل الى الشمال ساعة يضربها بقدمه اليسرى، او تتجه الى اليمين عندما يتجه يمينا.

ناديته "يا هفوف.. ،جئت تباهلني".

- نعم، يا طه،

قلت: "انظر الى جبل السرُّوط خلفك".

صار الجبل عهناً منفوشا، عندما تجليت لنوري. فخرّ ساجدا صاغرا، قلت: "وعزتي وجلالي، وإرتفاعي في مكاني، لأجعلنك عبرة لغيرك، ولسوف ترى من مخلوقي الذي يشبهني فيوحدني، فأزكيه ليكون كما انا. ثم تراك مهزوما مدحوراً، وانت تطلب مناظرته".

هرب هفوف، فأرسلت اليه كلماتي:

- "انك حيّ حتى يحين اليوم الموعود، حين يقتلك احد تجلياتي،

فيعم السلام ارضوني وسماواتي، بعد ان يملأهما احفادك ظلما وجورا".

٣ـ اليقظة السكرى

إنَّ سرَّ العقل يبدو في الجنون
أنا حولتَ طيني الى جوهر
ومن غباري شيدت الأكوان.
اشرقت بنجمي عليَ
فصارت كل الشموس غباري في راحتي اليمنى
هذا هو ديني، يا شمس ميسان
فآنصت للناي يتلو حكايتي
والآن..
ليس في ملكي غيري
بعدما شاءت قدرتي
انا شمس ميسان،
المعلم،
وطه،
وأقنعتي التي عددها لامنتهاي.

***

***

اخذ السكان ينفضون من حولي، واحدا بعد الآخر، وكردوسا بعد كردوس، فلم يبق معي في ساحة البلدة، الا شمس الدين، وشمس ميسان، وطه السقاء، وأنا.

ثم رأيتني اشبهني.

هوامش

١ ـ : ميسان فُصٌ من عقدعدد حباته اثنتي عشرة يحيط بأليشن. والراوي هو المواطن اليشني : "ع ـ التستري" كما يعرف القراء النابهون، وهوالذي تعرض الى عمليات قتل متعددة، ثم كان ينهض من رماده خلقاً جديداً، كما ينهض الخمر من العنب.

٢ ـ : بعد سنتين على لقائنا انا وشريكي، كنا نجلس داخل كوخنا، نتناول كسرات من اقراص دخننا.
قال لي شمس الدين : "يا شمس ميسان وهُوْ : " لا يعرف القوم ما بين يحيى وعيسى. لقد إكتملت رسالتي اليوم، ورضيت بك".
قلت : " انت جنتي".
ثم نظر في عينيَّ فرأيتني اعرج الى السموات، متجاوزاً "رقيع"، مارا ب "قيدوم" و "ماروم"، حتى إرتقيت درتي "العجماء"، بينما سمعت جلبة عند باب كوخنا، وصوت ينادي عليَّ " يا طه ابو البدع،أخرج لنا شريكك ؟".
خرجت اليهم، فرأيت مسوخا، فرزنت من بينهم صوت عزازيل الحارث، وخلفه رهطه المتناسلون، ومنهم الخمسة الكبار في مجلس المدينة، وصاحب الشرطة، ورئيس البريد.
قلت :
ـ" يا عزازيل الحارث، انت مرجوم الى يوم دينونتي. فآخرج من كوخنا".
قال الحارث
ـ" يا شمس ميسان، يالواحد من غير عدد، أنظرني الى يومك، لأنتقمن من طه شمس الدين، وأغوي صحبه".
قلت :
ـ" أُخرُج فأنت من المُنظَرين".
ورأني المعلم من داخل حزام الوجود الذي سميته "عروساً"، متفرغاً لنا في ياقوتتنا الخضراء.

***

***

وعثرت على مجلد من قراطيس كثيرة مكتوب عليها نحو إثنتي عشرة الف ترنيمة، وعلى وجهه الاول هذه النصيحة :
" يا صاحبي ونور عيني : ضعني بين عينيك، وأفضحني عند السوق، حتى يراني الملك والجلاد والمفتي والفقير".
وكتب إليَّ ورقة عنوانها (هذا موتي) ورد فيها :
"..في يوم موتي.. عندما يُشيِّع تابوتي،
لا تظن اني اتألم من اجل هذه الحياة /
فلا تبك من اجلي.. ولا تقل : خسارة..خسارة،
فالحياة هَي سقوطك في شراب الشيطان الحامض /

وعندما ترى جنازتي.. لا تقل : الفراق.. الفراق..
فالوصال واللقاء لي في ذلك الزمان /
وعندما اودع في قبري لا تقل : الوداع.. الوداع..
فان القبر حجاب على مجمع الجنات /
لقد رايت الغروب.. فآنظر الى الشروق،
فلماذا يكون غياب الشمس والقمر خسارة؟/
انه يبدو لك غروبا لكنه شروق،
واللحد يبدو سجنا لكنه خلاص الروح. /
فايّ حبة غرست في الأرض ولم تنبت،
فلماذا ظنك هذا بحبة الانسان ؟! /
واي دلو أُدليَ ولم يخرج ممتلئا، في بئر يوسف،
فلماذا تفرح الروح؟! /
وما دمت قد أغلقت فمك، هنا إفتحه في الطرف الآخر،
فإن صيحات وجدك تكون في جو اللامكان".

٣ ـ وهو الكوثران، كما ورد في "لوح المقالات. نهر من الخمرة التي تجعل المخلوقات النورانية، تليق بالجوس حول كرسيي". وكان في زق طه السقاء غرفات من خمرة هذا النهر. وهكذا رايت المخلوقات سكارى، رجالا ونساءً، شيوخا وشيباً وشبانا، في ذلك اليوم العظيم. وهو ما أوغر صدر الحارث ورهطه عليَّ وعلى شريكي.

٤ ـ قبتنا، حيث الصمت، في ياقوتتنا العجماء".

٥ ـ الأول في هؤلاء هو المدعو " أبليسيوس"، وهو " عزازيل الحارث" عند العرب. ورهطه كثيرون. ومن ابرزهم :
ـ مقلاص : كاتب الإمارة لشؤون الخزانة.
ـ لوقيس : رأس الإمارة لقضايا المعرفة الحسية.
ـ مطراش : كاتب الإمارة للفتن.
ـ مرجوم : اسمه يدل على فعاله.
ـ نازغ : كاتب الإمارة لشؤون الحرب
ـ شيتون : الكاتب المختص بالعس والدس.
ـ لوح المقالات : مخطوط محجوب حتى يوم الناس.
(الكاتب).
ـ تتضمن القصة نصوصا من شعر مولانا جلال الدين الرومي، وأخرى من اعمال الكاتب الروائية والقصصية، وتناص مع محمد اقبال،
ومأثورات من الديانات السماوية والأرضية.

بعـــض ممـــا لم يبح به شكسبير عن جـــوليت

أسعد الهلالي

صرخت جوليت فاهتزت أوصال مربيتها العجوز وارتعشت أناملها المنشغلة بفك رباط (الكورسيه) الضاغط بشدة على نهدي جوليت وبطنها..

- أريد عصافيري..

هرولت الساقان الهرمتان لتجلبا بعد قليل قفصاً ذهبياً يضم بين قضبانه الرقيقة ثلاثة عصافير منكمشة تتلفت بارتباك.. كانت جوليت قد خلصت صدرها وبطنها من ضغط (الكورسيه).. فامتدت ذراعا المربية لتطلق سراح باقي جسدها الفتي المقمط بالفستان المقصب المموه بخيوط ذهبية تتأرجح على اخضرار بدا لعيني المربية المتلملتين كشجرة الأثل الضخمة المنتصبة قرب شرفة جوليت ساعة الغبش.. أمسكت جوليت بالكفين الكهلتين وأشارت بهما إلى باب الحجرة.. فانسحبت القدمان مسرعتين لتختفيا في دهاليز قصر آل كابوليت الباردة.. كان دماغها يحوك بسنارتين مثلومتين ما ستلبسه أذني الرسام العجوز الجالس مذ عادت جوليت قبل ساعة من صالة الحفل الكبير.. اعترف لها الرسام أمس انه عاجز عن الإمساك بملامح جوليت التي تتلون بشرتها بألوان قوس قزح كلها خلال دقائق.. تبدو عيناها صارختين ثم تكبوان وتضجان بحلم سرعان ما يعبق فيشمه الرسام مدعيا حاجته للراحة ليجلس قريبا منها مستغرقا في التمرغ بين ثنايا حلمها الفاره.. وسرعان ما تنفجر عيناها بالدموع ليهرب الرسام العجوز خشية أن يغرق..

قال للمربية مساء أمس وهو يغادر قصر آل كابوليت الفخم.. وبين شفتيه ترتسم ابتسامة هزيلة..

- ربما سأتم رسم صورتها حين تموت.. أتظنين وجهها سيركد ساعتذاك؟

فزّت المربية منزعجة لتغلق الباب خلفه بقوة وهي تقذف شتائمها خلف جسده المبتعد متدحرجا ككرة فقدت بعض هوائها..

- قربة مليئة بالحماقات..

ها هو ذا جالسٌ بجسده الضامر وقبعته المتصابية المزينة بريشة طاووس كسول.. ندّت عنها ضحكة حين وخزت عينها الريشة الملونة المائلة.. كان الرسام قد بعثر ألوانه على (الباليتة) الخشبية.. عاجلها بنظرة مستفسرة استوطنها الغيظ..

- ألن تأتي؟

- كلا.. إنها.....

- فهمت ...العصافير...

- نعم ...إنها العصافير...

*****

الباب موصدةٌ عن الجميع سوى ظمأ جوليت الوحشي وعصافيرها.. تقعرت شفتاها لحظة حين نقر عصفور مشاكس حلمتها الصغيرة النافرة.. غامت عيناها فتناهت موسيقى الحفل إلى رأسها الصغير متلفلفة مع شعرها المنسدل مبعثرا حول جسدها القرميدي المرتعش بين آن وآخر.. كان متنكراً لكنها رأته كبدر في ليلة صاحية.. غرز نظراته في عينيها ولم يجذبه إلاّ ترنح ينتابه بين حين وحين.. همست مربيتها في أذنها فبدا صوتها لأذني جوليت فحيحاً كليلاً.. كانت المربية قد قالت..

- حذار.. انه عدو وابن عدو.. روميو..

لم تدرك المربية حتى اللحظة ان جوليت لم تسمع من فحيحها إلاّ اسم روميو فدارت حول الأعمدة الرخامية للصالة الفارهة وهي تردد لاهثة...

- روميو.. روميو.. روميو.. ألا يعني هذا الاسم في القواميس القديمة.. القدر..

خَبَتْ الأضواء وتسللت أقدام روميو المترنحة إلى الحانة القريبة بينما صرخت جوليت تطلب عصافيرها..

*****

نظرت عينا جوليت اللتان شرعت النشوة بتغليفهما بغمامتها.. فاستيقظ الهلع فيهما بغتة حين أدركت ان بطنها وصدرها وفخذيها قد خلتا تقريبا من الحبوب التي نثرتها قبل قليل لتلتقطها العصافير فتدغدغ بمناقيرها الجائعة جسدها.. كانت تنتظر ككل ليلة أن يشبع الجميع معاً.. عصفور جسدها وعصافير القفص الذهبي.. دارت عيناها الهلعتان حول السرير فأمسكت بآخر قبضة من الحب لتنثرها حول فرجها المكتنز.. فانهمرت نقرات العصافير واخزة فكرة تبخرت من دماغها لتغدو كالغمامة طافت الغرفة سريعا وحين استكانت فوق رؤوس العصافير أسرعت مناقيرهن بالتقاط ما تبقى من الحب..

كانت جوليت قد فكرت غاضبة..

- جلبت لي هذه العجوز الخرقاء عصافير أشد جوعا من كل ليلة.. لمَ لمْ تدرك أني الليلة أشد جوعا أيضاً؟

فكرت أن تطلب المزيد من الحبوب.. لكنها طردت الفكرة سريعا..

- أن أغفو جائعة أفضل من أن يدركوا سر العصافير..

*****

غادرتْ قدما روميو الحانة أكثر ترنحا.. وقف في منتصف الشارع.. كانت (فيرونا) طافية في ليل داكن بليد.. وبعض الشموع تتلألأ أمام عينيه فتستحضران جسد جوليت المتراقص حول أعمدة الرخام وأجساد الرجال الحائمين حولها كجنادب جائعة.. تذكر إنها استلقت أمام نظراته وشرعت كل نوافذها.. فكر..

- لماذا أقف هكذا في منتصف طريق أخرق؟.. غاف ككل شيء سواي.. علي أن أركض .. أركض.. أركض.. دون أن يهمني الاتجاه..

ركض خطوات فتشابك ترنح ساقيه وكاد أن يسقط لولا إتكائه على شجرة احتضنها حتى تخدشت ذراعاه.. لثمها بحرارة.. همس للحائها الخشن..

- أحسدك أيها الجذع الشامخ حتى في موتك..

عبر إلى الجانب الآخر من الطريق الصخري المقفر.. طرق أدمنت العابرين.. الاّ إنها الآن خاوية مشرعة لأقدام مترنحة تدكها دونما اهتمام.. وشفتان تتمتمان بتعتعة كسولة..

- غزتنا ملايين الطوفانات وما زلنا كصحراء أضاعت الغيوم الطريق إليها.. أمحلَنا الجَدْب..

ومضت في جوف العتمة عينا جوليت المندهشتان فغاص في عتمة طرق فيرونا ملاحقا انكسارهما حتى حاذى سور القصر الذي تقيأ آخر ألق للأصوات المبتهجة بالحفل الصاخب قبل قليل.. اجتازتْ ساقاه السور فجلس متكئا على شجرة مزهرة.. فكر..

- ما الذي أرومه؟.. ألا أبدو كمن يمسك العالم من ذيله.. ما الذي سأدركه سوى أشجار معتمة كقلبي؟.. كشوارع فيرونا.. آه فيرونا.. كم أمقت صمتك وصخب القلوب الفائرة بالغيظ والعيون الضاجة بالعداء..

*****

كان الجوع قد مزق جوليت وهي تتلمس الآثار الحمراء للمناقير التي كانت جائعة قبل قليل.. استيقظ الغيظ في عينيها.. فتوهجتا باحمرار قان.. تمطى جسدها المنقور عاريا متماسكا كجدار.. بحثت عيناها فاهتدتا سريعا إلى العصافير الثلاثة المستكينة قرب القفص الذهبي.. إعتصرتهن أناملها بقسوة.. وبقسوة أكثر فظاظة قصمت رؤوسهن.. ليستكين قليلا قلبها الغاضب المضطرب.. اتجه عريها البلوري نحو الشرفة.. تمطت قليلاً وقذفت بما أوتيت من بقايا قوة بالأجساد الصغيرة المنحورة.. سقط رأس العصفور الأزرق قرب قدمي روميو فجفل ناهضاً.. سقطت قطرة دم من جسد عصفور اشتبك مع غصن كث.. فالتصقت على وجنة روميو دون ان يشعر جسده الذي سار بانجذاب نحو بريق لؤلؤي يتأرجح على شرفة تمطت فوق أغصان شجرة الأثل.. ارتقت قدماه جذع الشجرة السامق.. الذي دفعه إلى غصن متماسك احتضن شرفة جوليت قبل أيام.. ارتعش نهدا جوليت المنتصبان كرمانتين مرتويتين.. حين واجه وجهها المرتبك وجهه.. نكصت متقهقرة إلى باب حجرتها دون أن تفكر بحجب عريها عن سياط نظراته.. قفز إلى حضن الشرفة واندفعت قدماه وقد اختلط فيهما الارتباك بالترنح بنداء غامض استوطنه.. اجتاز باب الحجرة فانهمر الضوء على عينيه حتى أوشك أن يغمضهما لكنهما التحمتا بالجسد البض المنتشر أمامه كحلم غامض.. هز رأسه رافضا.. رغم ذلك طافت الفكرة بين خلايا دماغه الضاجة برائحة الخمر المدغدغة وفيض السحر المنبعث من جسدها وتجلد الكلمة بين شفتيه..

- الأحلام ليست لنا.. إنها للفقراء.. يجترون أحلامهم كما تفعل الأبقار تماما.. أنا لا أحلم، إنها جوليت حقاً..

اندلقت الكلمة من بين شفتيه..

- جوليت..

ترنمت..

- روميو..

ازداد اقترابا.. طوق رأسها المتمايل جذلا.. تمتمت..

- روميو.. روميو.. روميو.. كم انتظرتك؟.. لكن.. ألا تخشى الطريق إليّ؟

- هناك من يحرس الطريق يا جوليت.. الليل.. والخوف.. وجوع الأجساد..

مست أنامله ذقنها وتسللت إلى جيدها فحوض عنقها ثم قفزت مسرعة لتعابث توفز حلمتها فانتفضت.. تمتمت شفتاه وهما تقتربان من شفتيها..

- ظننتك بنيلوب.. تستمهل عاشقيها..

اعتصرت شفتاه رحيق شفتيها.. فاستسلمت عيناها للوسن.. شمت بقوة رائحة الخمر الفائحة من جوفه فشعرت بنشوة عارمة.. شفتاه وعريها.. وخشونة أنامله المنشغلة برسم جغرافية جسدها ورائحة الخمر.. وروميو.. اسمه الغابي الذي يثير الرعشة في أوصال آل كابوليت المنشغلين الآن بلوك حقدهم البائد على آل مونتغيو.. تعمدت إيقاظ وسن عينيها وسلخت شفتيها من هصر شفتيه اللذيذتين ككرز ناضج.. همست مخابثة..

- لست بلهاء كبنيلوب.. ولن أستخدم سنارتي إلاّ لوخز بلادتك.. شعر ان تيارا ساخنا قد لفح دمه الذي جاب شرايينه وأوردته خلال لحيظات ليستوطن قلبه الذي غدا كقدر أوشكت نار جحيمية أن تذيبه.. نضا عنه ملابسه بسرعة ليبدي عريه أمام عريها فانتفض قلباهما.. لثم بقعة حمراء فوق سرتها فتلاشت آثار المنقار الميت ليستعيد جسد جوليت مرمريته الناعمة.. قرر روميو أن يجلو عن جسدها كل البقع الحمراء الصغيرة.. فطاف حوله بشفتين تتعاظم لهفتهما.. كانت آخر البقيعات الحمراء، تلك التي استقرت بحياء مفتعل أسفل سرة جوليت وبين فخذيها، لعق احتباس دمها بلسانه الناضح نشوة فارتعش تحت لسانه شيء ما.. أدركه سريعا فارتسمت على شفتيه ابتسامة ازدادت هياجا حين امتد مرمرها لينسحق تحت دبيبه الثمل فتسرب لهاث حريري من وجهين منغمسين في بركة من الاشتهاء اللذيذ وجسدين استوطنهما الهياج فتبعثرا فوق سرير استسلم خشية لالتحامهما الذي ازداد جنونا.. ارتشف لسانها المتراقص انتشاء كلسان أفعى نقطة الدم على وجنة روميو وطوت فخذيها على ظهره فانهمر فيهما شلال متدفق غمرهما فصرخ قلبه الهائج...

- عاش الموت...

لم يشعرا بفرار الليل حتى تسللت إليهما خيوط فجر باهت.. فارتسم الحزن فوق جفني روميو.. بسبس في شفتيها..

- لم أتم رسم تضاريس جسدك بعد.. ما أسرع ما قرع جرس الرحيل..

انفرجت شفتاها بكسل تحت شفتيه..

- أي روميو الحبيب ...أتظن اننا القينا قلبينا في التهلكة؟

تسربت شفتاه لشفتيها..

- صرخ قلبي حين احتويتك.. عاش الموت.. ماذا بعد ذلك؟

تمتمت بانكسار...

- عاش الموت..

استدار خيط من شمس صباح كسول على نهدها الذي مازال منتفضا كسجين احتوته القضبان تواً.. نهض روميو مقاوما تشبث ذراعيها والسرير..

- سأضع جسدي في جرابه وأغادر.. اسكتي نداء عينيك.. تعلمين إني سألبيه.. وان فعلت ستقتلنا الشمس.. دعيني أغادر كي تتراصف ليالينا المجنونة..

غطت جوليت وجهها المكتظ بالدموع..

- لن أتشبث بك.. اذهب الآن.. وسأغفو سريعاً.. لعل النوم يجيء بأحلام أنت سيدها.. أي روميو الحبيب.. غادر الآن لكن.. لا تدعني لجوع العصافير ...

صـــــديقنا منجـــل

خالد ناجي ناصر

لاسباب مختلفة، تغيرت بعض عاداتنا مؤخرا ، فأصبحت قليلة هي المرات التي أشتري فيها جريدة. واذا اشتريتها فاني أبدأ من الصفحة الأخيرة دائما، فأخبار الصفحات الأولى ثقيلة. لكني لا أتوقف جادا الاّ عند الثقافية، اتصيد قصة قصيرة التهمها، ثم اكمل ماتبقى من الصفحة بتلذذ لتنفصم بعدها علاقتي بالجريدة كلها، حتى أن مصيرها سيقرره غيري في البيت، الذي لم يجدها مرة مبعثرة شوهاء في مكان.

فأنا أحرص على ترتيبها لتظهر بحجمها الطبيعي وشكلها المألوف، مع اهمال دائم لتسلسل الصفحات، التي تتبادل المواقع باستمرار دون أن أكترث.

ويبدو أن علاقتي هذه بالجريدة لفتت انتباه من حولي، فسجلت ذاكرة زوجتي مثلا بعض الصور المعبرة عن تلك العلاقة، فقد أشارت مرة بشيء من الدعابة الى اني كلما انتهيت من الجريدة أضع كفي عليها ثم أنظر الى نقطة ما حولي وأسهم لدقيقة أو أكثر منقطعا لنفسي كأني أسترجع ما قرأت فيها قبل قليل. تذكرت هذه الاشارة وأنا افرش أصابع كفي على الجريدة المرتبة تواً ضاغطا براحتي كمن يخشى عليها أن تتفرق في ريح عاتية. فابتسمت ونزلت ببصري فوجدت أن الصدفة جعلت في الواجهة صفحة الأخبار الأجتماعية التي لم تثر يوما ما اهتمامي، لأني أعرف مايخصني من هذه الأخبار بطرق أقصر وأسرع من النشر في الجرائد، زفاف، نعي، تخرج، فقدان، ولكن هذه المرة بالذات اختلف الأمر. فقد انتبهت أن بين أصابعي كلمة"الجادة" فعدت بسرعة عصبية الى مرحلة سابقة من حياتي، رفعت كفي لأتأكد من التفاصيل فطالعني خبر النعي، قفز بصري الى الأسم"منتظر مخلص الجادة". كنت كلما سألت صديقي"منتصر" عن معنى"الجادة" ضحك واهمل سؤالي وهكذا حتى افترقنا، لكن ما هذا الاختلاف في الاسم ؟ لا شك أنه من الأخطاء التي تزدحم بها صحفنا.

انقبضت روحي ودفعني حزني للأتصال بزميلتي السابقة وابلاغها الخبر. لم تستطع رداءة الاتصال وانقطاعاته اخفاء شهقتها، انتحبت، وبعد أن هدأت اخبرتها بأني سأحضر التشييع، صمتت لحظة ثم أكدت بحماس أنها سترافقني.

لحظة دخولنا الحي، شعرنا أن كل شيء معدا باهتمام للمناسبة، وأكثر ما لفت انتباهنا هو كثرة المتجهين الى مكان التشييع، لم نكن نعرف أن لصديقنا صلات اجتماعية تفسر هذه الكثرة. ولم تمنع غيمة الحزن التي ظللت خطواتنا المنكسرة ملاحظة بعضهم، وهم بهيئة تجار أو مسؤولين، يتركون سياراتهم الفارهة بسرعة ثم يحثون الخطى مع السائرين، ماذا يمكن أن يثمر تقاعده الشهري أكثر من المكتبة الكبيرة التي شغلت حياته وحياة العجوز، زوجته، المنقطعة لخدمته، بل لعبادته خاصة وأنه لم يضحِ بها حتى بعد أن حرمه عقرها من نعمة الأبناء ؟.

بدأ الحشد الكبير يتكاثف أمام المنزل الذي صدمتنا فخامته، صحيح أننا لم نر بيت صديقنا سابقا لكن أذهاننا لم تكن لترسم صورة تقترب من هذا البناء الكبير، تعذر علينا التقدم أكثر فأنتحينا جانبا لأننا لانعرف أحدا ولاننتظر أن يعرفنا احد كذلك. بعد ذلك بلحظات خرج الصندوق الخشبي الملفوف بايزار. تلقفته الأكف والأكتاف المتينة بسهولة. تذكرت كلماته الباسمة حين كنت انبهه الى وهن جسده: أنا قصير ونحيف وقد نشفت سنواتي السبعون عظامي جيدا، أتعلم... ساكون خفيفا على من يحملني، لا أريد أن اثقل على أحد.

نظرت الى الصورة في مقدمة النعش وهو يتخطانا، فشعرت أن قلبي يخفق اشفاقا حين طالعتني عيناه في لحظة وداع صامتة، انتحبت زميلتي، لم تكن الصورة حديثة، بدا أنه أصغر بعقد على الأقل من بداية تعارفنا قبل ثمان سنين فيكون بهذا عمر الصورة تقريباً عشرين سنة. كان شعره لم يشب تماما وبريق الحياة لم يخبُ في عينيه بعد.

سار النعش ومن خلفه المشيعون المتلهفون لأن يكونوا في المقدمة، لهفتهم هذه وتدافعهم جعلنا نتراجع تدريجيا الى المؤخرة، لكننا رأيناهم يفسحون لسيارة صغيرة بيضاء من النوع الذي نسميه" السلحفاة" كي تساير حاملي النعش، كان يجلس جنب السائق رجل عجوز لم نر من رأسه المطرق سوى صلعته الناصعة وبضع شعرات طويلة ثلجية تنحدر من رقبته المحنية، وفي المقعد الخلفي جلست عجوزان متشحتان بالسواد الكامل، فرجحنا أنهم من الأقرباء المسنين الذين لا يستطيعون مجاراة المشيعين في سعيهم الحثيث فتوفرت السيارة لهذا السبب.

تهادى النعش بين أكف الشباب كقارب في النهر، وكنت صامتا أثبت نظري فيه وقد بدأ يبتعد لتكاثر الجموع بيننا وبينه، تذكرت طرفة أول يوم التقيناه فيه، اذ ظنناه استاذا فلم نستعجل التعرف به لأننا كنا في أول يوم من دراستنا الجامعية، أردنا ان تتأخر لذة الأكتشافات الأولى، ومنها لذة طقوس التعرف على الأساتذة التي بقيت حسرة في نفوسنا حيث حرمتنا تقلبات الحياة السابقة من الدخول الى الجامعة الأ بعد التفاتة الدراسة المسائية الساحرة. وعند اللحظة الباهرة، لحظة بداية المحاضرة الأولى. وجدناه يجلس في مقاعد الطلبة !. رفعت يده اليمنى المرتجفة حقيبة الأطفال الجلدية ذات اللون البني من الارض واجلستها على فخذيه الضامرين ثم ضغط بأبهامه نحو الاسفل على القفل البرونزي الذي يتوسط طية الحقيبة العلوية، ذكرنا صوت القفل بأيام الابتدائية فأبتسمنا سراً، أخذ الطية الجلدية المتحررة تواً الى جانب الحقيبة الآخر القريب من صدره ثم غاص نصف وجهه داخل الحقيبة ليخرج دفترا و قلما، نظرنا الى بعضنا أنا وزميلتي وتساءلنا مع نفسينا: ما الذي يبغيه هذا الشيخ الهزيل بعد اربعة اعوام ؟ اذا كنت انا الثلاثيني، قد حققت اشياء كثيرة في حياتي و بقيت غصة التعليم الجامعي تسد عليّ هواء الحياة المنعش. واذا كانت زميلتي الباحثة عن تدعيم وضعها الوظيفي خاصة بعد ان طلقها أبو طفليها، نرتق فجوات حياتنا المقبلة، فأية فجوة ينتظر

ان يرتقها هذا الهيكل المتداعي الذي انهكته السنون المتراكمة على كتفيه ينوء بحملها اكثر من حمل الحقيبة الجلدية التي برر لنا، فيما بعد، وجودها هنا في الجامعة بأنه لا يستطيع ان يحمل اثقل منها.

احببت منظره وهو يمشي الهوينا، يقف، يجفف بمنديل عرق جبهته العريضة وصلعته المترامية، يبتسم، يبدو خلافا لأغلب العجائز، راضيا عن نفسه، متقبلا ضعفه حتى انه لن يجزع من أية نهاية سيقررها القدر له.

كنا نتشاغل، أنا وزميلتي عندما يقترب، خجلا من أن يعرف اهتمامنا به، نراقب مشيته وتقوس ظهره، قلت لها: تقوس هذا الرجل يذكرني بمنجل يحتفظ به بيتنا، كان يختفي في الزوايا شهورا وربما سنينا، لكنه يظهر فجأة، أليس من الغريب أن يبقى عقودا طويلة عندنا ؟! صحيح أن عائلتنا تنحدر من أصل فلاحي، لكن هذا أمر بعيد، فقد أبصرنا النور جميعا في المدينة، أبي نفسه لم يكن يحفل به كثيرا، سمعته مرة واحدة يقول وهو يتأمله بحيادية: هذا منجل جدكم.

ربما، أكثر الموجودين اهتماما به هو أنا، فقد كنت أجد له دورا ما في أية لعبة ألعبها حين كنت صغيرا، ثم اهمله فيضيع كما تضيع الألعاب عادة، لكن الفرق هو أنه يعود للظهور كل مرة أما بقية اللعب فلا.

أجده وقد أحاط الصدأ بالجزء الحديدي المقوس المسنن من الداخل، فأمسحه بأي شيء يصادفني، حجر، قطعة قماش أو حديدة مهملة. ولم يكن المسح هذا سوى عملية جلي، بتكرارها - وهذا هو الجزء الذي أحبه جدا من الحكاية فانتبهي جيدا اليه - بتكرار عملية المسح تشحذ أسنانه فيتخلص من الصدأ ليعود لونه الفضي الضارب الى الزرقة فيوهمني حين يسربله الضوء أن ماءا صافيا يترجرج على سطحه، ولا أستطيع الآن تذكر الحروف أو العلامة المحفورة في الحديدة قريبا من الجزء الخشبي منه، هذا الرجل يذكرني بمنجل جدي المختفي حاليا.

ضحكت زميلتي وقالت: لنسمه اسما لايعرفه غيرنا اذن" الرجل المنجل".

اصبحنا في مؤخرة المشيعين تقريبا، كانت زميلتي تحدث نفسها بصوت مسموع: لن أغفر لنفسي تقصيري معه، انا جاحدة... جاحدة.

و قد كنت من طرف خفي اشعر مثل شعورها لأني مثلها لم ازره منذ افتراقنا، لكني لم اكاشف نفسي على ذلك وتركت الحزن يجول بين اركانها.

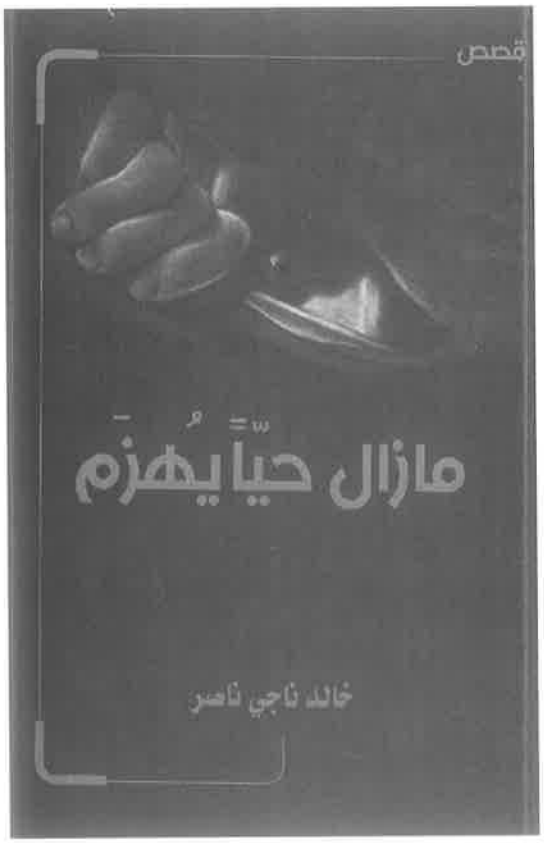
بكت وهي تتذكر كيف كان يضع امام عينيها في كل مرة ابنيها. يسميهما" الكنز". الكنز الذي لا يعرفه حقاً الا من حرم منه، فينسيها بذلك مرارتها الخاصة لتنطلق متصبرة، مدفوعة بآمال جميلة وممكنة.

حين انقضت السنة الأولى، كنت لا أزال متعجباً ! و لم افهم السر، سر الحروف التي كان يبعثرها بوهن وخفوت آسر بين يديها فتتمسك بها بقوة تكفيها لتجاوز محنة المحكمة راضية عن ادائها.

كلما سألته، يصر على ان السر لم يكن فيه، أنما فيها، و ما كان عليه الا أستنهاضه ووضعه امامها كأختيار. وحين رأى بلاهتي قال: سأعرفك على المجموعة ذاتها التي تعرفت عليها وعلمتني كيف اكتشف سر القوة التي يمتلكها الناس. سأكتب لك اسماء وعناوين هذه المجموعة. ثم اخرج ورقة وقلما و كتب قائمة بدأها بالمتنبي و ختمها بالجواهري، اعطاني أياها مكررا و هو يبتسم كعاته: دأبك هذا... دأبك هذا.

ثقلت خطواتنا الكسيرة ونحن نرى النعش يعتلي احدى السيارات ويشد بالحبال، مر بنا اثنان كانا يتحدثان بعصبية قال احدهما: نعم، كانت صفقة الطحين التركي لنا، و تنازلنا له عنها بثمن. قال الآخر بأستخفاف: الحق هذا الثمن قبل ان تنطلق السيارة بالمرحوم. رد الأول: سأجعل أولاده يدفعونه حتى لو كان هذا آخر عمل لي في حياتي. أستغربنا ان يكون قصدهما صديقنا. انطلقت السيارة بالنعش في هذه الاثناء فأهملنا الملاحظة.

بدا الناس يتفرقون سريعا، رجعت السيارة"السلحفاة"البيضاء الصغيرة، كان الرجل المسن الاصلع معتدلا في جلسته هذه المرة. لاحظ هو وجودنا فبدت عليه امارات السرور، فصعقتنا المفاجأة. كان الرجل هو صديقنا المنجل.



فرائس بثياب الفرح

علي السباعي

ما كنت يوماً قاطع طريق لكثرة تعثري بظلي، فتمنيت لو كنت طارق بن زياد لأحرقت نفسي بدل إحراق سفني لأنني لم اكن صانع هذا العالم وما كنت كاسرا للصمت الدولي لأنني أنفقت عمري كله أعيش مثل أبي الهول، وكم تمنيت أن أكون ساعات ضعفي مثل اوغستو بينوشيت حتى اقتص من كل الصبية الذين قد ضربوني في المدرسة، عزفت عن كوني بينوشيت لأن العالم اصبح صغيراً على الطغاة، حسبت نفسي في سني مراهقتي اكبر عاشق في الناصرية فأطلت لحيتي وشاربي على طريقة بيكاسي .. لولا تنغيصات حبيبتي التي كلما ضجرت مني عيرتني برسول الحب ويدي في يدها تمنيت لو كنت أنا من ضرب أنظمة الكمبيوتر بفيروس الحب بعبارة: (أحبك)، كرهت أن أكون قرصان انترنيت وأبقيت لحية وشارب بيكاسي، وعندما أشرع بممارسة مواهبي في التخاطر عن بعد كانت أمي تصرخ بحرقة: ((إلى متى تبقى الصخرة جاثمة عليك؟)). رغبت ساعتها لو كنت تانتالوس لأزحت الصخرة ورميتها بعيداً عنا نحن أبناء الخائبات، صرفت النظر عن كوني تانتالوس لأنني عربي في طور التسوية لا أستطيع العيش بدونها كنت سيزيف العرب سعيداً جاداً في حمل صخرتي صعوداً وهبوطاً ذهاباً وأياباً كان ذلك هو الشرط الأساسي للتسوية أن تكن سيزيف، فضلت إن أكون ثعلباً يمتطي ظهر فيل .. منذ نعومة أظفاري تمنيت لو كنت مثل جدي الثالث علي السباعي الذي كان صديقاً حميماً لـ : ناصر باشا الاشقر .. الذي وسم مدينته التي شيدها آنذاك أعجاباً منه لحادثة جرت لجدي الذي كان يعمل غواصاً ينتشل الغرقى والبضائع الساقطة من السفن التي تجوب نهر الفرات يوم كان بحراً واسعاً والمنفذ الوحيد لنقل البضائع فتقع الكثير من الحوادث، أخبرني بذلك جدي الاول والذي سمي بنفس أسم جدي الثالث، كان جدي الاول حكاء رديئاً، وهذا ما ورثته منه: الحكي، ؟؟؟

الغروب، الرمحُ بيد فارس بلون الكرافيك، بدا الفارسُ ومن خلفه الغروب كتلةً من دمٍ قرمزي، كلُ ما اذكره، كان وجه الحسين يشعُ نوراً، أنه : يتألم، أنه : حي، وكأنَ الموتَ ما طاله، تضيء وجهه القمريَ لحيةً بدكنة الليل ناعمةٌ لامعةٌ وشاربٌ أسود فاحم تلتمع في منتصفه شعرةٌ بيضاءُ يتيمةٌ خشنةٌ كبيرة كأنها نجمةٌ وحيدةٌ تنيرُ سماءاً داكنةً عميقةً، كنتُ في عالم الرؤيا صبياً مع زملائي في مدرسة المركزيّة الابتدائية .. دخل الفارسُ في ساحة رفع العلم، صرنا نحنُ التلاميذُ الصغار نركض وراءه متلقفين قطرات دم الحسين التي كانت على شكل حبات رمان ريانة نظرة، التقط زملائي الطلاب حبيبات دمه بأكفهم الصغيرة وراحوا يتوضؤون بها، تحول كل صبيٍ إلى فارس كرافيكي يمسك رمحاً طويلاً مدمي فوق الرمح كان رأس الحسين يقطر دماً، تناسل زملائي المتوضئون والحاملون لرأس الحسين وكأن صبيةَ العالم كله قد تجمعوا في مدرستنا، الوحيد بينهم كان همي أن المسَ تلكَ الشعرةَ البيضاءَ اليتيمةَ، كنتُ أصرخ بالفارس الكرافيكي مغبوناً، أفقتُ على تكبير وتسبيح أبي الذي أخبرني بأنني كنتُ أصرخ متنبئاً في حلمي: ((ستزول دولةُ إسرائيل عام ألفين وثمانية عشر))، سمعتْ أمي ذلكَ فعلقتْ بحرقة: ((أتبقى الصخرةُ جاثمةً عليك حتى عام ٢٠١٨، الله أكبر)). روى جديَ الثالثُ عليَ السباعي لصديقه ناصر باشا الاشقر ما جرى لهُ، فسمى الأخير مدينته باسم أنثوي، أسم أسمرُ نكهته جنوبيةٌ، أنه : الألم، أنه : ناصريّة.

* * *

...كانتْ حلوى أمي المفضلة حبوب البراسيتول كونها تشكو دائماً من ألم متقطع في رأسها، كان صداعُ رأسها لا ينتهي ألمه مثله مثل القضية الفلسطينية دائماً مطروحةً على طاولة المفاوضات. مصادفةً. أحطتُ رأسها بيديَ، زعقتْ وكأن تياراً كهربائياً قد مسها، بهدوء نموذجي قربتُ يديَ من رأسها، شعرتْ بحرارة تشعها يداي، حرارةٌ عميقةٌ واخزةٌ، أحسستُ بانخفاض بسيطٍ في طاقة يديَ، وكأن تفريغاً كهرومغناطيسياً حدث بين يديَ ورأسها، وبعد لم يعاودها الألم بتاتاً، من يومها أصبحتُ مداوياً. باراسايكولوجياً. ميداساً، الملك ميداس، كنتُ مثله كلما مستْ أصابعه شيئاً صيرته ذهباً، كنتُ ميداساً أشافي المرضى، جاءني جديَ الأول يشكو من ألم مزمن في وركه الأيمن عجزتْ كلُ معالجات الأطباء عن سبر غور مصدره، وضعتُ يدي لمدة خمس دقائق شعر معها جديَ بحرارة نافذة ناغرة في الأنسجة الداخلية لوركه منها هجره الألم نهائياً.

* * *

...أستشفائياً. مثلتُ بين يدي عتودة .. الذي فقد ذكورته بسبب مكيدة دبرتها لهُ ونفذتها فتاةٌ حرةٌ نصبتْ نفسها ليلة زفافها قاضياً وجلاداً وضحيةً، ضحتْ بحياتها من أجل بقيّة فتيات مدينتها العذراوات، جلبوها لهُ، طلبتْ منهُ بشوق فائض: ((مولاي عتوده. عندي أمنيةٌ آملُ أنْ تحققها لي)). أجابها: ((أطلبي ما تشائين)). قالتْ دون تردد: ((أقبلُ حيوانك الأسود الجميل قُبيلَ فضكَ لبكارتي)). أنتشى ضاحكاً، وأظهر عربيده الأسود شرساً مهيباً كهراوة، فما كان منها إلاّ واطبقتْ عليه بأم أسنانها، جاءت عضتها مباشرةً فوق العصب الناقل لحركة حيوانه، لأثر عضتها عتوده عاجزٌ جنسياً، تماماً عاجزٌ جنسياً، حالما دخلتْ ديوانه وجدته مرتدياً بزة

مدرسة المركزيّة الابتدائية : أقدمُ مدرسة في الناصريّة وقد أسستْ عام ١٩١٦

عتوده : خادم أبرهة الحبشي لشدة وفائه لسيده أبرهة الحبشي طلب من سيده ومولاه أن يمنحه شرف فضّ بكارةُ كلّ عذراء ليلة زفافها، فوافق أبرهة على طلب خادمه المطيع عتوده

آل فرعون تحيطُ به كوكبةٌ من فتيات جرانيولتيات .. شاحبات باردات قاسيات باهتات هيمنَ بظلالهنَ القاتمة على ديوانه الباذخ كأنهن حبيبات لوحة من لوحات وفيق منذر أصطففنَ فوق موزائيك ديوانه تحت الأنوار الوانيّة مرغمات تحف بهن سجاجيد كاشان نظيفة ومخدات من حرير ملّونٌ طرّزتها تشكيلات خلابةٌ لفتيات عاريات بأوضاع مثيرة تحت أسد بابل، بدل أن يرحب بيَ راحَ يصرخ فيهن بصوت عال:

-أخرجنَ جميعكنَ من هذا المكان فمنْ لا بكّارة لها لا مكان لها.

انفرطت الفتياتُ الجرانيوليتات لأمره متفرقات كالأحجار الثمينة التي تلصفُ في خواتم وأساور يديه، أنفرطن بصمت مثل الدموع، كنْ بلا زمن، بل، كنْ لحظةً، مجردَ لحظة، لحظةً رأيتهنَ فيها ولم يتبق بعد تلك الرؤية في خلدي شيئاً، سألتُ نفسي محاولاً ثني دهشتي:

-أعاد إبليس إلى غيّه؟

وكأنه قرأ أفكاري، علّقَ بصوت خبيث رخيٍ، قائلاً:

-ومتى كفّ عتوده عن فض بكارات العذارى

أبتسمتُ لغبائي الأستثنائي الذي أدخلني في عنقِ الزجاجة، تمتمتُ في ذات نفسي:

-أجلبني. هنا. كي أوقظَ حيوانهَ النائمَ كلما حاولَ فضَّ بكارةِ إحداهنَ؟

عرفَ بما فكرتُ به، قائلاً:

-قدرك يا سباعي أيقاظ حيواني النائم.

كلُ الأشياء تمنيتها إلاّ أنْ أوقظ عربيده السابتَ، سيفهُ مسلطٌ على رقبتي وليس الصخرةُ التي جثمتْ على صدري، أنْ تكنْ مداوياً ذلك يعني: أنْ تتعلم العزف على المزمار. اللعب بالمزمار، مثلي كمثل الهندي يزمرُ بمزماره مرقصاً أفعاهُ، كنتُ أحركُ يديَ كساحر، هابطاً صاعداً بهما أقصى اليسار الذي تربض فيه الأفعى داخلَ سلتها تتثائب من صقيع البطالة ولسوء حظيَ الرابحون همُ دائماً على الطرف النقيضَ أقصى اليمين حيث عتوده شاهراً مسلطاً سيفَ عولته على رقابنا وينظر بعينين كسيرتين دامعتين لعضوه السابت، أشعرُ بألم حدَ السيف مسلطاً على رقبتي، ولاَ أخفيكم سراً كم تشتاق نفسي لتلمس أفعاهُ النائمة، هدر بيَ بعدما عرف ما يدور في نفسي:

-أهكذا تتحرق نفسك شوقاً لتوقظَ أفعايَ؟

عربيدهُ ناقعٌ في عرق بارد مضمخ بالمسك، تهربتُ من سؤاله المحرج، قائلاً:

-أقدرُ مولاي : فضُ البكارات

تركَ سؤالي عائماً في صدري، أخذ يحدثني كأنه كامل الدباغ يذيع في برنامجه العلمُ للجميع كل أربعاء بصوت يتذوق فيه الحروف تذوق من يجلس أمامه شخص يمتصُ ليمونةً، قائلاً:

-ستحلُ علينا الألفيةُ الثالثةُ وعلماؤنا يؤكدون بأن قرننا

الحادي والعشرين سيكون قرنَ: الجينات أو التقنية الجينية، قرن الهندسة الوراثية. طبعا. سأكون أول المساهمين في تحسين مشروع الجينوم البشري، وسأسهم في مدِّ جسرٍ يعبر عليه ابنائي نحو الارتقاء والتطور.

مثلما لكلِّ عصرٍ أو قرنٍ مميزاتهُ، فالقرنُ الثامن عشرَ كان قرنَ بخار، والتاسعُ عشرَ قرنَ الكهرباء والعشرون قرنَ الذرة، أما الحاديُ والعشرون سيكون قرنَ صراصير عتوده .. ما إنَ نطقتها بداخلي حتى انتشى ضاحكاً، عجبتُ، فسألتهُ:

-ما الذي يضحك مولاي؟

قال منتشياً:

-رائعٌ. قرنُ صراصير عتوده.

أستطرد قائلاً:

-تسميةٌ رائعةٌ لقرنٍ جديد.

راحتْ عاصفة ضحكه تجوبُ ديوانَه الفخمَ الذي يتوسطه أسدُ بابلَ، قال:

-سأمنحكَ شرف الارتقاء مع أحدى مفضوضات البكارة حالما تنجح في أيقاظ حيواني النائم.

الجرانيوليت: متعارف عليها صناعياً كحبيبات رملية مصنعة يستخدمها الفنان الأردني/وفيق المنذر/في لوحاته كثيراً.

صراصير عتوده: حيامن عتوده.

((قالها)) ويحسبُ أنهُ قد مَنَّ عليَّ، كان أشبهَ بقوّادةٍ؛ العضو العريضُ والطويلُ تحتفظُ به ممتعةً نفسها به، وأنْ كان العضو رفيعاً قصيراً تعطيه لفتياتها قائلةً لهنَّ: ((خذنَ استمعنَ))

ناداني ضاحكا بصوتٍ سمعت النشوةَ في نبرته: ((خذنَ استمتعنَ)).

أثناء ذلك حضرَ جنوده، وجوههم واحدةٌ ومتشابهةٌ، أشبهُ بوجوه لوحة جمهور بلا وجوه للفنان تسونهيسا كيمورا، برفقتهم فتاةٌ ترتدي عباءةً سوداءَ فوق بدلة زفافها يحيطُ بها الجنود مثلَ أحاطة الغيوم بالبدر، سألتُ ذاتَ يوم جدتي لأمي: ((لماذا ترتدي العروسُ ليلةَ زفافها بدلةً بيضاءَ؟)). قالتْ جدتي: ((أنَّ الأرواحَ الشريرةَ تحلقُ ليلةَ الزفاف بكثرةٍ فوقَ رأس العروس، لذا ترتدي العروسُ بدلةً بيضاءَ تطردُ بها الأرواحَ الشريرةَ لكون الأرواحَ الشريرةَ تخاف من البياض)).

تضعُ الفتاة على وجهها برقعاً أبيض أبعد الجنود برقعها وعباءتها بأمر من عتوده، فتاةٌ جميلةٌ قمحيةٌ وجهها الطفولي قمريٌ فيه سمرةٌ بريةٌ محببةٌ ونحولٌ لا نكاد نشعرُ به، عندما تطلُّ من شفتيها تلكَ الابتسامة المترددة التي ما إنْ تكتمل حتى تكتشف إنه في هذا الوجه البريء عينانِ سوداوان ساحرتان حراقتان تحتاج إلى جهد كبير لكي تحولَ عينيك عنهما، كانتْ ضافرةُ شعر رأسها بجديلةٍ واحدة متينة طويلة كقروية، ذكرتني بمعلمتي التي كانتْ تصافحني بابتسامتها عندما سألتها ذات صباح: ((هل كانتْ الأميرة ديانا سبباً في مقتل دودي الفايد))، فتتأرجح جديلتها خلفها بمودّه، سألها عتوده بصوت غليظ ملأ حنجرته تلهفاً:

-ما أسمكِ؟

تجاهلته بعناد آخر خيط من خيوط النهار وهو يصارع الظلمة، اكتسى وجهه بشمعٍ كرافيكيٍ طري، أبتسم رافعاً سبابته التي احتلها خاتمٌ كبيرٌ بحجارة فيروزية تلسع بوقاحة من ينظر إليها، وهزَّ سبابته محذراً:

-أحبُ معرفة أسم التي سأفض بكارتها؟

يطلب من المرأة أثناء المخاض لدى بعض طوائف اليهود أنْ تردد شهادة الإسلام حتى إذا سمعها الجنين كرهَ أمه ودفع بنفسه خارجاً، هذا ما حكاه لي جدي الأول، تركت سؤاله يذهب أدراجَ الريح، سألتهُ بنبرةٍ من تعرف أنها داخل حقل ألغام:

-مرادك عذريتي؟

ألمني سؤاله، ضحك عتوده مستهزئاً، أجابها مثلما يتحدث مصاصو الدماء:

-بكارتك.

سألته محاولةً خرق غضبه، قائلةً:

-هل تعتقد أنك استطعت أن تفض بكارات جميع العذارى؟

رسمَ أبتسامة مثل علامة النصر، تخندقت فوق شفتيه الدكناوتين العريضتين، فأجابها مختالاً:

-نعم! عندما أفضُ بكارات الصبايا أجدُ نفسيَّ سيداً. نعم! سيداً وأجد مفضوضة البكارة مسوده.

مثلُ قيصر يتحدثُ عتوده عن رجولته وفحيحُ ذكورته يصمُّ أذني.

سألته بصوت خفيض وعيناها تنظران بعدائية في عينيه ذات الفصين الأبيضين الداميين، قائلةً:

-ما قيمةُ فض بكارات العذارى إذ كلُّ ما تفعلهُ هو تكرارٌ لفض البكارة ذاتها؟

تجاهلها، فكررتْ سؤالها:

-ما قيمة أن تكون سيداً إذ كل ما تفعلهُ هو تكرارٌ لكونك السيدَ نفسه؟

بعدائية دفينة جاءها صوته جافاً مهيناً:

-تعري.

اعترضت، أمر جنوده بأن يعروها، قاومتْ، نظرتُ خطفاً لعينيها المتحديتين فشاهدتُ دمعةً عصيةً تجول متنمرةً في مقلتيها، تحرر بدوره من زيه الفرعوني جسدٌ طويلٌ بكرش ضخم مطاطي أسود أشبه بكرش بوذا، تمنيتُ لو كنتُ دون كيشوت لترجلتُ من فرسي العجفاء ورميتُ سهمي المكسور بعيداً ورحت أتلمس كرشه متباركاً به مثلما يتباركون بكرش بوذا الذي يجلبُ الطالعَ الحسنَ، كوكبةٌ من الدموع تبرق في عينيها فبدرتْ كأضواء لاسعة في جو ماطر، بكتْ، قاومت الفتاةُ بكلِّ ما أوتيت من قوة حتى أن الجنودَ مزقوا عنها بدلة زفافها تمزيقاً خجلتْ من النظر إلى جسدها وكأنها لم تكنْ تعرف أنها تملكُ مثل هذا الجسدَ الباذخ المعجون من كهرباء ودم، كنتُ أسمعُ في الحكايات عن عروس البحر. حقاً! كان جسدها أشبه بجسد عروس البحر، أنفرطَ اشتباك ضفيرتها لتستر عريها، سقط منتصف الليلُ، الليل شعرها في عز ظهيرة جسدها، ذكرني انفراط جديلتها بانفراط ضفيرة معلمتي وهي تشرح لنا في درس التأريخ كيف أن هيلين كانتْ فاضلة وأن التي ذهبتْ إلى طروادة كانت امرأة أخرى من صنع الآلهة تشبه هيلين، وقالتْ لنا ان هاكوبا كانت فاضلةً، فعرضتْ نفسها لرمح زوجها إثباتاً لعفتها، فنمتُ ليلتها مغبوناً فحلمتُ بـ:

(كلنتون يذبح الأسكندر المقدوني، رمسيس الثاني، هولاكو، وهتلر، تحت قدمي مونيكا) كنت أصرخ في الحلم خائفاً:- ((ستحلُ نهايةُ العولمة في عام الفين وخمسة عشر)).

.. وحم، وحم يتوسط صدرها الفخمَ الباذخَ من خلف الوحم

أطلّتْ شمسُ جسدها عسلية لا هبة مثلَ شمسنا السمراءَ في حزيران في صيف الناصرية، وحمّ حروفه بنية مثل لون الطين الحري، سمر مميزة؛ قرأت الحروف في سري، فنطقها بدلاً عني عتوده:

-ناصريه! أسمك: ناصريه!!!

أومأ بأم قبضته أنْ: سألجك، في إشارة خبيرة دسمة، هكذا تكلم عتوده: فتاة مفضوضة البكارة خير من عذراء

قال بلؤم:

-ناصرية، سأفضُ بكارتك.

إستطرد منتشياً:

-سأنظر إلى عينيك وأنا أفضُ بكارتك، تلك هي متعتي.

ناصريه عنقاء بُعثتْ من رمادها، نطقتها في وجهه بعينين متحديتين تفيضان عداوةً جارحةً، قالتْ متنمرة:

-لم ولن تنلْ عذريتي. يا أخيتي!

دخلتْ ناصرية منعطفاً خطيراً جداً مثلَ الإنسانية، نطقتها وصدرها يهبط ويعلو، يعلو ويهبط:

لم ولن صرختان اجتمعتا في صرخة واحدة سجينة موجزة لأكبر: لا. في حياتنا، صرخة مكثفة مكورة صُلدة من ضيم سنوات حياتنا، لا. صرخة إحتفظنا بها في لبِّ صدورنا، كانت في دمائنا،.. أرواحنا،.. أصلابنا،.. أرحامنا،.. أرضنا،.. هوائنا،.. أشجارنا،.. سمائنا، والله حتى في حجارتنا، نظل نختزنها حتى نغير ما بأنفسنا ونخرج من عنق الزجاجة لا.

نطقتها وكأنها جميلة بوحيرد:-

-أتحداك.

أخيراً أكملَ المريخُ سطوتَه فوقَ أسد بابلَ الذي بدا بدكنة الأسمنت، دخل المشتري في برج العذراء، غيظُ أصفرُ باردٌ يقطرُ من جبين عتوده، لوّح بيديه المليئتين بالخواتم والأساور معلناً قبولَه التحدي، كانتْ ناصريةُ ناقعةً بأضواء بلورية متلألئة بقطرات عرقها الباردة، تتأرجحُ جديلتُها على كتفيها منقعةً ناصرية بليلها، ليل جديلتها، دروبها: ساقيها، أزقتها: طيات وثنايا خاصرتيها، بيوتها: أضلاع صدرها، بوابتها: فينوسها، نهرها: شفتيها إلا عينيها تنظران شاكيتين تغدوان وتروحان، تذهبان وتجيئان صعوداً وهبوطاً بين عتودة وبيني، قالها بشفتين قاسيتين تعودتا إصدار الأوامر بعدما أدخلني في خرت الإبرة، قائلاً بصوت أحتوى كراهية العالم أجمعها.

-ابدأ

فبدأت، هكذا بدأتُ أزمرُ، تزميرات ساخنات بثوب الصمت، بدأتْ اللعبةُ، كنتُ وترَ اللعبة وضحيتها، الأفعى تفيقُ، تتابعُ مزماري، شفةُ ناصرية السفلى تصعدُ وتهبطُ بتوتر غريب، كانتْ دقاتُ قلبي تتوالى كضربات طبل أفريقي: ((دمْ.. دم.. دمْ.. دم)). أصطفق جفناها بألم، صدرُها يعلو ويهبطُ بحدة، همست بصوت خافت وقور:

-أنا دخيلة أكبرُ عاشقٍ في الناصريةِ.

* * *

...أعطيتُ ظهري لأسد بابلَ، مددتُ كفيَّ قابضاً الفضاءَ المحيطَ بعفريته، أصابعي تشوهان بحركات مدروسة، أنتضيتُ أصابعي أقطعَ بهنَّ الفراغَ الساخنَ الليّنَ وأتلمسّه، كفاي ترتفعان وتهبطان، تهبطان وترتفعان متلمستين ظلَّ عفريته، نظر في عيني مباشرةً، تفرسني بذهول، وأنا أزمر، ألعبُ أصابعي على مزماري، كنتُ زمار اللعبة ومزمارها، مثلي كمثل الهندي الذي يزمّر مرقصاً أفعاه، أمتدتْ ظلالُ كفيّ مستدقةً حادةً عند صعودها وتثلثتْ أثناءَ هبوطها، تكسرُ صمتَ ظلالها أثر دوران كفي في مدار أفعاه. الآن. المشتري في برج العذراء، يراقب عتودة ما أقوم به مبهور الأنفاس مضطربها وقد أرتسمتْ على وجهه ملامحُ سذاجة غاضبة، جسدهُ كما الأسفنجةُ يمتصُ الطاقة الكهرومغناطيسية التي تبعثُها يداي، أغمض عينيه لا يرغبُ في الحديث إلى أي مخلوق، بدأت أفعاه بالاستيقاظ، أنخفضت طاقةُ جسدي، شعرتُ معها بالإعياء، أستيقظتْ أفعاه، شاهدتُ أنتفاضتها الواهية، مستميتةً تحت تأثير يديَّ المزمرتين، أنظرُ متعباً إلى بطن أفعاه، فأرى نسغها ينتصبُ بطيئاً تدريجياً من أرضها السوداءَ المحلوقة حديثاً، أنفتقَ رأسُ أفعاه منتصباً ظاهراً بارزاً خارجَ خوصتها، كان أدنى شبه بوحش بحيرة لوخنس، راحتْ أفعاه تتمايلُ راقصةً مع تطوحات مزماري، هربت إغفاءته، ذهل، نظر ليَّ بطرف عينيه وراح يضحك بهاتين العينين الجاحظتين الملهوفتين وهما ترنوان لوحشه المنتصب، قالَ في حماس كبير:

-بدأتُ أشعرُ بفحولة أنكيدو.

رددها بصوت عال، ثانية:

-فحولةُ أنكيدو تنتضي سلاحي الباسلَ.

أفقي كان أسد بابل وعشتار أرسلتْ لهُ تموزاً كي يبثَ فيه الخصب، قال عتودة بنشوة مثل أبيقور:

-ناصرية. سأفضُ بكارتك قبلَ غروب الشمس.

ضربات قلبي تزداد كضربات طبل أفريقي، تملكتني غيرةُ عطيلُ على دزدمونه، لمتُ نفسي قائلاً: ((ما كان يجب أنْ أكون أستشفائياً))، رفعتُ يدي من مدار أفعاه، وقفتُ نفس موقف هانس فون سبونك.. قلتها في وجهه بوقار وأتزان محسوبين:

-لا.

الجنونُ وحدةُ الذي يكسرُ الخوفَ ويشلُ رتابةَ الصمت، وأنا مجنونٌ وسطَ عالم عاقل تماماً، أثار رفضي حفيظته قال بصوت متحمس:

-يا سباعي أنت مرغمٌ على أطاعتي لأنني أملك حياتكَ.

حاولت أجابته إلا أنه أعترضَ منذراً:

-لا تنسَ السيفَ يا سباعي؟!!!

...السيف!

السيف. كيف أنساه؟ صرتُ تحتَ سطوة القطب المجنون الواحد، والبعيرُ ما زال على التل، وجدتُ نفسي في الموقف الذي وضعوا فيه عبد الله أوجلان، فكان ما كرهت، حركَ عتودة سيف عدالته على رقبتي حركات ميلودرامية خضع لها صوتَه وأخذ يحرك يديه حركات متوترةً متأثرةً تتبدلُ مع حركاته الميلودرامية، ثم تكلم بصوت متخابث:

-بدون سلاحي سينساني العالمُ.

أمرني بحزم:

-عد الكرة ثانيةً.

بأحكام أحطتُ أفعاه النائمةَ بيدي، زمرتُ، زمرتُ، زمرتُ، تأثيرُ طاقتي الكهرومغناطيسية ماض فيه، بثثتُ كلَّ طاقتي عن قصد، الوقتُ يمرُ متعباً مكدوداً، انتصبت أفعاهُ في مواجهتي بأنحناءاتها الرخية يداي تدوران بمكانيكية نموذجية في مدارها، أنتصب عضوه مهيباً كهرواةً، بدأ يلتهم أنفاسي، عتودة ينظر مبتسماً لعضوه مثل تمثال الحرية يتبسم بغطرسة ظاهرة، دفعني بكراهية بعيداً عنه تسبب بسقوطي على كشحي، نهض كثور، كان جسده مدهوناً بالمسك لا يخترقه الضوء، بل،

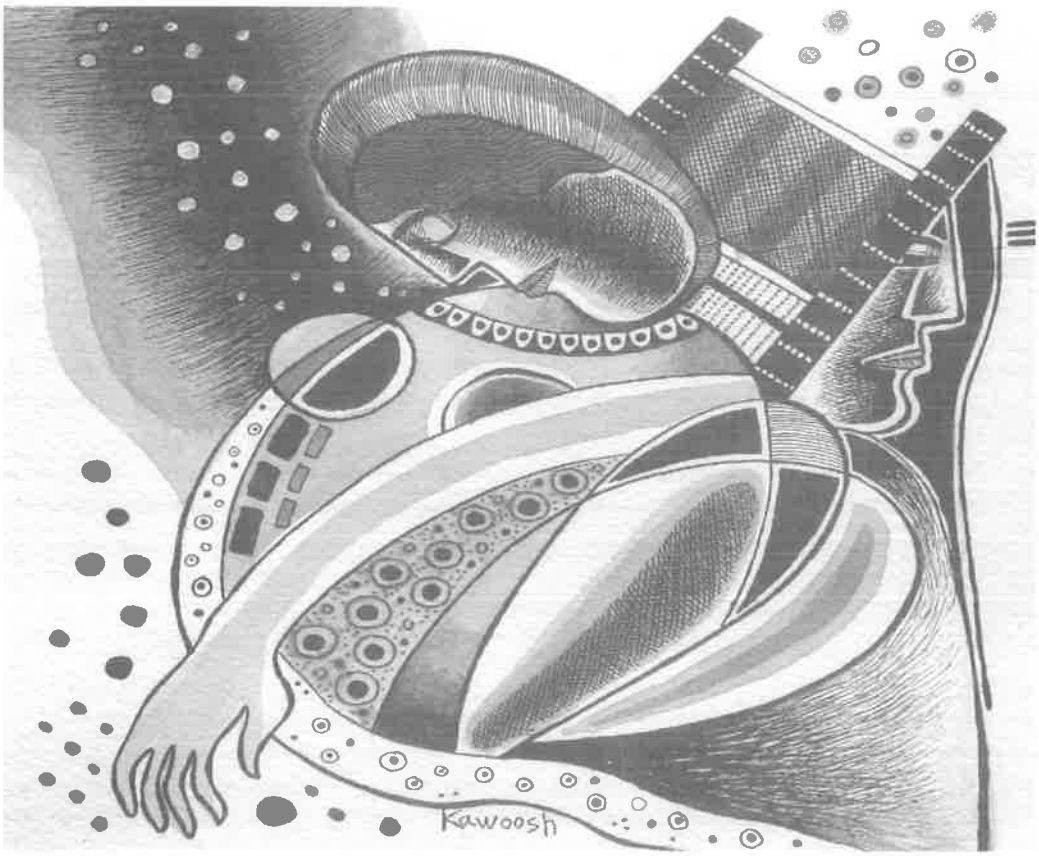
كان يلسعهُ فيلصفَ جبينهُ بأكروبات ضوئي، وقف عتودة أمامَ ناصرية، تذكرتُ ما شاهدتهُ على شاشة التلفاز عندما وقف كلنتون أمامَ قضاته والعرقُ يتصببُ من جبهته الرومانية العريضة لاصفاً بكرنفالات ضوئية، وقف أمامَ مونيكا التي كادتْ أن تودي بحياته إلى الموت مثلما أجابتني معلمتي عندما سألتُها عن الأميرة ديانا هل كانت سبباً في مقتل دودي الفايد، فأجابتني : أن كليوباترا كانتْ سبباً في مقتل قيصر، أرتمى ضوءُ الأصيل عند قدميَ ناصريه مثلَ سنابلَ محصودة، أسد بابلَ صار بلون الكرافيك في حمرة الأصيل، زحفَ ضوء الأصيل على ركبتيه حتى مشارف أصابع قدميها، أمتطاهما مقبلاً، تمادى ملتفاً مقبلاً متسلقاً حول بطتي ساقيها، إلتصقَ بفخذيها زاحفاً متشمماً حتى وصل عتبة

.يعتقدُ بعضُ شعوب الأرضَ أنْ كل من يؤرخ عقد قرانه قبل غروب الشمس الألفية سوف يجلب له السعادة الدائمة.

.هانس فون سبونك : المنسق الدولي لشؤون العراق في الأمم المتحدة، وقد استقال من منصبه لاستمرار الحصار على العراق.

فينوسها، جسدُ ناصريةُ يرتعش مثلَ الهواء، فتسقطُ خصلةٌ من شعرها بدينامية محببة تمسحُ جبهتَها الحنطيةَ، طقطق ضوءُ الأصيل أصابعَ يديهِ، وأخذ يدورُ حول زهرة عباد الشمسِ كدرويشٍ أخذه الجذبُ ؛ خرَّ الأصيلُ مجذوباً من فرط انتشائه غروباً احمرَ نارياً حاراً لاهباً مجوسياً كشمس تموزَ. الآن الكرةُ في ملعب، صار المجال المغناطيسي للشمس متداخلاً مع المجال الأرضي المغناطيسي، وكلا المجالين يؤثران على حياة البشر، وبسبب ما بثتهُ فيه من طاقة كهرومغناطيسية ستعمل على زيادة الأضطراب الوظيفي عند عتودة بالفعل، خرَّ عضوه منكمشاً ذليلاً غاطساً داخل شرنقته الجلدية، رفضتْ عشتارُ إحضار تموزَ كي يبعثَ الخصوبةَ فيه، ذكرني منظرُ عتودة ومشاهدته لعضوه بمشهد لوينل جوسبان عندما ضُرب بالحجارة في جامعة بيرزيت.

شع من عينيه الخبيثتين المضببتين بدم ثلجي وميضُ مكرٍ ومكيدة، رفع وسطى يده اليمنى وحركها حركةً ماجنةً، أنشغلت انظر إليها، هوى سيفهُ على رقبتي، لحظةً فصلَ سيفهُ رأسي عن رقبتي صافحتْ عيناي ابتسامة معلمتي التي قصصت عليها حلمي برأس الحسين، أخذت تحدثني كتلميذ صغير في صفها عن أحد الفلكيين الذي أدعى بأنهُ أحضر روح بتهوفن، فقالتْ لهُ الروحُ ((لا تشغلني فأنا أسمعُ موسيقى أثيرية من بداية خلق الكون وللايين السنين القادمة)). فارقتْ روحي شرنقتها، رفرفتْ سعيدةً بالخلاص وسطَ ذلك الغروب النحاسيَ المحتدم الذي علمتُ فيه برأس الحسين ومحاولة لمس الشعر البيضاء في شاربه الكريم. الآنَ لمستُها. كان ملمسُها مثلَ خيط ضوء ازرق مترف مريح تألقتْ روحي فوقَ أسدَ بابلَ توشوشُ في أذنه ما قد نطقهُ عتودةُ بعد حركة إصبعه الماجنة. سأفض بكارتها بأصبعي. الأجيال الشعرية العراقية



ملف العدد

الأجيال الشعرية العراقية مفهوم التحقيب وحساسية الخطاب — د. محمد صابر عبيد

التسعينات في العراق جدل الشعرية الحرجة — جمال جاسم أمين

الجوانيات المعرفية للنص التسعيني — علي سعدون

العصامية الفذة مهاد أرشيفي للجيل الشعري التسعيني — بشير حاجم

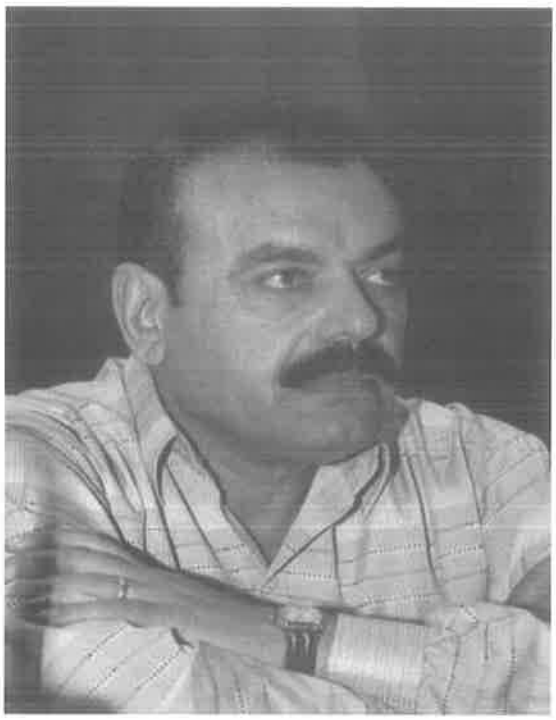
عينٌ على الجيل التسعيني قصيدة الشعر مراجعة من الداخل — عارف الساعدي

الجيل التسعيني والخطاب النقدي — حسن السلمان

ملاحظات أخرى في الشعر والحياة "شهادة" — عبد الخالق كيطان

الأجيال الشعرية العراقية
مفهوم التحقيب وحساسية الخطاب

محمد صابر عبيد



مرّت الشعرية العراقية الحديثة بعد ثورة ((قصيدة التفعيلة)) بمراحل فنية وجمالية وثقافية متنوعة اجتهد الدرس النقدي العراقي والعربي في تسميتها على أساس الحقب الزمنية التي لازمتها، فالمرحلة التي ظهر فيها الشعراء الروّاد أُطلق عليها ((جيل الروّاد))، وقد تألفت كما هو معروف من الشعراء الأربعة بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي وبلند الحيدري ويضيف إليهم بعض النقاد شاذل طاقة، والتسمية الجيلية هنا حصلت باتفاق أكثر الآراء ولا مشكلة فيها مطلقاً، غير أن مجموعة من الشعراء العراقيين ظهرت بمحاذاة جيل الروّاد زمنياً وإبداعياً تألفت من الشعراء يوسف الصائغ وسعدي يوسف ومحمود البريكان ورشدي العامل، عرفهم البعض بـ ((جيل الخمسينيات)) تمييزاً لهم عن جيل الروّاد، وسمّاهم آخرون بـ ((الجيل الضائع)) الذي انحشر فنياً وجمالياً بين ((جيل الروّاد)) و ((جيل الستينيات)) وقد شكّلوا حساسية شعرية خاصة بهم .

إنّ دراسة عميقة على هذا الصعيد يمكن أن تكتشف أنّ الحساسية الشعرية لكلّ جيل من الجيلين السابقين هي ما تميّزه وتعزز نجوميته الشعرية (ظاهرةً وشخوصاً)، ثمة حساسية خاصة في جيل الروّاد جعلت من اثنين من شعرائه يندرجان في قائمة أصحاب المتون الأصيلة في الشعرية العربية هما السياب والملائكة، أما الجيل اللاحق لهم فكل شاعر منهم له بصمته الخاصة ورؤيته الشعرية الخاصة وإن لم يرقَ أحد منهم ليكون صاحب متن أصيل كالسياب والملائكة، على النحو الذي يمكن الاطمئنان فيه على التسمية الجيلية من دون أي قلق أو ارتياب نقدي محتمل . حفلت الستينيات بموجة عارمة من طروحات التجديد الشعري في الساحة العربية عموماً، والساحة العراقية خصوصاً، وبرزت اجتهادات نظرية ومقولات وحوارات وسجالات انتهت تقريباً إلى إصدار مجلة ((شعر ٦٩)) والبيان الشعري المعروف الذي وقّع عليه سامي مهدي وفاضل العزاوي وخالد علي مصطفى وفوزي كريم، وكان قد كتبه فاضل العزاوي، وأثار الكثير من النقاش والجدل غير أنه بالرغم من كلّ شيء قدّم رؤية جديدة للشعرية العراقية سهّل على المشتغلين في حقل الدرس النقدي في هذا السياق تسمية هذا الجيل بـ ((جيل الستينيات))، ولعلّ النظر المعمّق في تجربة هذا الجيل بأبرز فرسانه يمكن أن يعطي انطباعاً قوياً بأنه يمتلك حساسية خاصة تؤهله بقوّة ليكون مستقلاً بجيل خاص به، له ملامح جمالية وفنية وثقافية لا تشبه الجيلين السابقين وتطرح قيماً شعرية جديدة تحسب لأبرز شعرائه .

أصبحت التسمية الجيلية على هذا النحو مغرية وذات جاذبية وسحر لا يمكن إغفالهما، في ظلّ الصراع العنيف لتيارات وعواصف شعرية يبدو أنها لن تهدأ بسهولة، وراح شعراء ما بعد الستينيات ينافحون كثيراً من أجل أن يكرّسوا التسمية الجيلية الخاصّة بهم ((جيل السبعينيات)) انسجاماً مع الأجيال التي سبقتهم، لاسيما وأن الأجيال السابقة حصلت على حكماً نقدياً عاماً وشاملاً بصدقية التسمية وضرورتها نقدياً، بحيث أصبح الجيل الذي يأتي ولا يتمكّن من انتزاع الاعتراف بجيليته سيبقى مهمشاً وبلا هوية .

لم يكن الطريق أمام شعراء السبعينيات على هذا الأساس مفروشاً بالورود، إذ عانوا كثيراً قبل أن يتمكنوا من انتزاع اعتراف جيلي (ليس مطلقاً) بأحقيتهم في تسمية جيلية خاصة هي ((جيل السبعينيات))، وربما انقسموا على قسمين مختلفين تماماً، القسم الأول كان قريباً من جيل الستينيات على المستويات كافة ولم يكونوا معنيين كثيراً بمعركة الأجيال بقدر ما كان يعنيهم أن يكونوا داخل المشهد، ومن أبرزه شعرائه أمجد محمد سعيد

ومرشد الزبيدي وعبد المطب محمود وغزاي درع الطائي وغيرهم، والقسم الثاني كان يقود معركة الحداثة الشعرية من أجل مكان جيلي جديد تحت شمس الشعرية العراقية، ومن أبرز شعرائه زاهر الجيزاني وخزعل الماجدي وسلام كاظم ورعد عبد القادر ورعد فاضل وعبد الزهرة زكي وطالب عبد العزيز وغيرهم .

وفي حين اكتفى شعراء القسم الأول بمباركة شعراء جيل الستينيات كونهم شكّلوا امتداداً شعرياً لهم على نحو ما، راح شعراء القسم الثاني يجتهدون على الصعيدين النظري والإبداعي بتقديم قصيدة جديدة خارج حساسية الأجيال السابقة، وتبنّى هؤلاء قصيدة النثر في انعطافة جديدة شرعت بإنجاز نصوص مغايرة وصادمة أثارت ضجة لفتت الانتباه إليهم بقوّة، وتفوقوا في حضورهم على زملائهم الآخرين من أبناء الجيل السبعيني (زمنياً)، وأصبحوا فيما بعد (ربما) هم الممثلون الحقيقيون لهذا الجيل وفرضوا نموذجهم عليه .

ظلّ هاجس التسمية الجيلية مغرياً ومحرضاً ومقلقاً لشعراء كل عقد زمني لاحق، وشاعت تسمية الأجيال على أساس العقود الزمنية بلا ضابط منهجي ورؤيوي يحدد المساقات والأسس والمعايير، على النحو الذي يتعامل نقدياً مع حساسية شعرية جديدة يمكن أن تؤمّن غطاءً منهجياً للتسمية يتجاوز حدود الرغبات والأمنيات المجرّدة إلى بناء الفضاء الشعري المطلوب، وهو يقود إلى حجاج شعري عالي المستوى بوسعه أن يرافع بقوة عن أحقية الشعراء بالتسمية الجيلية، وقد أخذت عناوينها الأمكنةَ الضروريةَ والمناسبةَ لها تحت سقف التجربة .

جاء جيل الثمانينيات بصحبة الحرب العراقية الإيرانية ونشأ على أعتاب هذه الحرب ما اصطلح عليه بـ ((قصيدة الحرب))، وارتبط مشروع شعرائه بقصيدة الحرب على نحو كبير وأساس وجوهري، على الرغم من أن هذا المصطلح ((قصيدة الحرب)) لم يُفحص مفهومياً إلا في سياق تعبوي إجرائي يخدم وجهة نظر واحدة وأحادية، لذا ليس من السهولة الاطمئنان على مشروعية المصطلح نقدياً، بحيث يمكن أن يؤسس لحساسية شعرية جديدة كما يجب أن يكون، وعلى الرغم من أنّ شعراء من أجيال سابقة أسهمت في كتابة هذا النوع من الشعر وربما تفوقت في ذلك على شعراء الجيل أنفسهم، غير أن مساحات شعرية برزت على سطح الشعرية العراقية ذهبت إلى شعرنة التفاصيل اليومية، والسعي لبناء خطاب شعري آخر بلغة شعرية أخرى، ربما أسهم فضاء الحرب في تنميتها والدفع باتجاه تطويرها والإعلاء من شأنها فنياً وجمالياً وثقافياً، ويمكن من معاينة شعر عدنان الصائغ وعبد الرزاق الربيعي وغيرهما في هذا السياق .

واستمر سُعار التسميات الجيلية بلا هوادة حتى جاء ((جيل التسعينيات)) المرافق لمرحلة عصيبة أخرى في حياة العراقيين هي مرحلة الحصار، وكان من المؤمّل أن يعمل ظرف الحصار العصيب على إنشاء حساسية شعرية جديدة قابلة لتأسيس جيل شعري جديد، غير أننا يجب أن ننتبه إلى أن الثقافة العراقية في العقود السابقة (على مستوياتها كافة) عانت من محن كثيرة، ولم تتمكّن من اللحاق بالثقافات العالمية، بل حتى العربية المتقدمة، وظلّت تراوح في مكانها، على النحو الذي دفع بالكثير من المواهب إلى الهجرة والتفرّق في الشتات والمنافي، ولم تكن الهجرة وحياة المنفى خياراً صالحاً لتأسيس حساسية شعرية جديدة، لأن الحساسية الشعرية الجديدة يجب أن تكون ذات بؤرة وطنية (مزاجية) عميقة على مستوى أرض التأسيس والنشاط والعمل والتطوّر، ولا يؤسسها شاعر بعينه بل مجموعة من الشعراء الموهوبين الذين يدركون خطورة هذه الحساسية المرتقبة وأصالتها وكفاءتها للعيش والاستمرار والتطوّر .

على هذا المستوى لا يمكن المجازفة بإطلاق التسمية ((جيل التسعينيات)) بطمأنينة وكفاءة كاملة، ثمة فجوات كثيرة تعترض سبيل هذه المجازفة، لعلّ أبرزها ما يتعلّق بالمواهب الكبيرة التي يمكن أن تتحمّل (وزر) هذه التسمية وتنهض بمهماتها النوعية - فنياً وجمالياً - على الصعيد الشخصي (الكارزمي)،

وعلى صعيد التجربة، وعلى صعيد النصوص الشعرية المُنتجة من حيث طبيعتها وقيمتها وقدرتها على الإضافة، وهو ما لا يمكن ملاحظته بقوّة ووضوح وأصالة وكفاءة في تجربة شعراء الحصار، وربما أسهم شعراء آخرون من أجيال سابقة أكثر من هؤلاء الشعراء في إنتاج نصوص شعرية تحكي هذه التجربة، على النحو الذي يكون فيه إطلاق تسمية ((جيل التسعينات)) مجازفة نقدية ليس لها ما يسندها منهجياً (نظرياً وإجرائياً)، حيث لا جيل بعدهم يمكن أن يعطى تسمية تناسب المقام العقدي، إذ ماذا سنسمي الجيل اللاحق لجيل التسعينيات؟ هل هو جيل الألفينات؟ وماذا عن ما بعدها أيضاً؟ قد تكون التسمية سقطت هنا عندما لم تحصل الملاءمة (التسمويّة) المطلوبة مع العقود الزمنية الجديدة .

وإذن بوسعنا القول إن مفهوم الأجيال الشعرية العراقية على أساس العقدية الزمنية أصبح الآن خارج الصلاحية الاصطلاحية، لقد أدّى دوره المفهومي المهم في مطلع الحداثة الشعرية نهاية أربعينيات القرن الماضي، ثم خمسينياته، وفيما بعد ستينياته، وإلى حد ما في سبعينياته، ولم يعد من المناسب استمراره على هذا النحو، إذ إن مفهوم الأجيال الذي ارتبط بالتحقيب الزمني فيما مضى تبدّى شعرياً في حساسية الخطاب النوعي المميز الذي أنتجته تلك الأجيال، فثمة حساسية خطاب شعري ميّز جيل الرواد بقوّة وأصالة تمظهر في آلاف الدراسات التي قاربت تجربتهم، وحساسية شعرية أخرى قاربت تجربة جيل الخمسينيات ((الضائع)) انعكست في متن نقدي كبير ومهم ونوعي قارب هذه التجربة أيضاً، وهو ما ينطبق على جيل الستينيات أيضاً، وبهذا يستجيب مفهوم الجيلية هنا للحساسية الشعرية المميزة عند كل جيل تؤهله اصطلاحياً لاكتساب الدرجة القطيعة في تكريس التسمية وشرعنتها ثقافياً وأدبياً، على النحو الذي تصبح فيه علامة شعرية أصيلة لا يمكن المساس بقوة حضورها وهيمنتها في مشهد الشعرية العراقية الحديث بلا نزاع أو سجال أو تشكيك .

(التسعينات في العراق)

جدل الشعرية الحرجة

جمال جاسم أمين

تظهر عنونة هذه المداولة أن حراجة شعرية هذا العقد لا تنبع من نوع الكتابة التي إنبثقت ثم سادت بل من حقيقة الظرف التاريخي الذي مرت به هذه الكتابة أيضاً بإعتبار أن التسعينات كما يعرفها المتتبعون كانت عقداً إستثنائياً في الحياة العراقية وعلى الصُعد جميعها، إنهيار إقتصادي شامل إستتبعه بالضرورة تصدع إجتماعي ما تزال آثاره بادية حتى الآن، تراجع مستوى الحياة بأكملها على مستوى التعليم والثقافة ومرافق التنمية التي توقفت بشكل كامل حتى وصلنا الى ذروة الإنهيار في نهاية العقد نفسه.ربما هذا المعنى هو الذي قصده الناقد عباس عبد جاسم في عنونة كتابه (شعراء اللحظة الحرجة) إذ كانت أغلب طروحاته تنصب على نصوص كتبت أو نُشرت خلال فترة التسعينات.ولإجلاء صورة هذا العقد شعرياً لا بدَ من مراجعة العقد الذي سبقه (الثمانينات) وقراءته فنياً لإستبصار التمايزات أو مستوى التحولات التي طرأت وهذا ما تطرقنا اليه في كتابنا (تحولات النص الجديد)..الآن لا يمكننا الا التنويه ولو بصورة موجزة الى بعض الملامح التي ميزت إشتغال العقد التسعيني:

١- توقف محاولات التجريب الشكلي وانتعاش شعرية المعنى الامر الذي اعاد للقصيدة صلاحيتها للانشاد ذلك بعد أن اصبحت قابلة للتوصيل بدرجة اكبر من سابقتها الثمانينية

٢- امتازت التسعينات على المستوى الفني بظواهر جديدة اساسها القناعة بامكانية تجاور الاشكال اذ برزت اسماء شعرية تدعو الى كتابة القصيدة العمودية بتقنيات مستحدثة ولعل ابرز هذه الاصوات مثّلها الشعراء (عارف الساعدي / نوفل ابو رغيف / فائز الشرع / بسام صالح مهدي / عامر عاصي / عماد جبار / مضر الالوسي / محمد البغدادي) وغيرهم

٣- انتعاش ظاهرة البيانات الشعرية او الاهتمامات التنظيرية عموما بعد إن اختفت نسبيا في عقد الثمانينات ولعل ابرز هذه البيانات ما كتبه الشاعران فرج الحطاب وجمال الحلاق تحت عنونة (الرؤيا الان)

٤- الابتكار على مستوى تسويق النتاج الشعري وفقا لاضطرارات اللحظة القاسية التي عاناها الشعراء آنذاك واقصد طباعة الاستنساخ التي مثّلت تحدياً للمؤسسات الضاغطة اضافة الى تاكيدها لمعنى من معاني (العضوية) بين الشاعر ونصه / العضوية التي سنأتي على وصفها في هذه الورقة ، هذا جانب من التحولات التي يمكن أن نصفها بأنها عامة ، هناك نوع اخر من التحولات على مستوى المضمون

*** التحولات المضمونية :.**

يقدم لنا الدكتور صالح زامل في سياق دراسة له عن سمات جيل التسعينات الشعري في العراق توصيفات ذات صلة بالبحث الذي نحن بصدده إذ يذهب الى تشخيص (مقاربة الواقعة اليومية والاغراق في المضمونية وهي ظاهرة هيمنت على النصوص المكتوبة في التسعينات الى حد الابتذال لدى بعض شعرائها) (١) إن التحول من الهوس بالتجريب الشكلي هو الذي قصده الناقد بالمضمونية غير أن هذا المصطلح يذهب بنا الان أبعد من هذه الدلالة بمعنى أن هناك تحولات كبرى في مضامين القصيدة لدى هذا الجيل وابرزها ـ كما اكدنا في دراسات سابقة ـ موضوعة (اليأس)التي شكلت اغراء لا يوصف لهؤلاء الشعراء بل مثّلت قاسما مشتركا وسمة بارزة على مضامين تلك القصائد.

التهم الفقاعة من رئة الطين
وما يحيط بي يتخذ لوني
لانني الاكثر حفاوة في مهرجان اليأس
جمال علي الحلاق (٢)

حينما ادركت يأسي الشجرة
نفضت اوراقها / وطارت
عباس اليوسفي (٣)

لان الجهات اكثر من اربع
لان النجوم مدلسة / لان الخرائط مزورة
النوتية عشوائيون
انغرزت اقدامنا في اليأس
سلام دواي (٤)

اليأس هنا قاسم مشترك لهذه النصوص ربما لان الحياة باجمعها كانت (مهرجانا لليأس) كما يؤكد جمال علي الحلاق ، بامكاننا ايراد المزيد بهذا الصدد لاسماء وتجارب شعرية من قبيل (عبد العظيم فنجان / رعد كريم عزيز / جابر محمد جابر / علي الامارة / علي الاسكندري / ناهض الخياط / رشيد هارون / علاوي كاظم كشيش / عمار المسعودي / ماجد موجد / احمد عبد السادة / كريم جخيور / عبد السادة البصري) إن هذه الاسماء وغيرها رغم اختلاف انتماءاتها الجيلية الا أنها تشترك في مهيمنات مضمونية متقاربة ابرزها موضوعة اليأس كما اسلفنا

* النص الكاشف واشكالية النقد :-

عندما يصبح النص كاشفا بفضل انزياحه الى المعنى / المعنى الذي يصل اليه بطرق تقترب من المباشرة احيانا هنا تتعقد وظيفة النقد اذ أنه - أي النقد - يعمل على كشف ما يخفيه النص،النقد بوصفه (كتابة ضد الكتابة) كما يقول عبد الله الغذامي (فالقراءة النقدية هي عمل مضاد لفعل الكتابة اذ أن ما تخفيه هذه تكشفه تلك) (٥) وهنا نقول :- ماذا سيكشف النقد اذا كان النص ذاته كاشفا او (مكشوفا) بتعبير ادق ؟ هنا ينبغي أن تتغير وظيفة الممارسة النقدية بالانتقال من البحث في جماليات النص الى سياقات سوسيوشعرية ابتنى عليها هذا النص الذي اراد لنفسه أن يكون وثيقة احتجاج ضد واقع ما وليس قطعة بلاغية يجتهد النقاد في حل رموزها وهذا هو المسلك الصعب الذي تردد النقد العراقي كثيرا دون دخوله او ملامسة اسواره باستثناء اشارات متفرقة ولكنها هامة كالتي أثارها الناقد محمد الجزائري في مقاله الجرئ (وعي الضد) اذ يقول (إن - غيوم ارضية - مثلا او - بغدادات - حكمة الحاج او - سعادات سيئة الصيت - لجمال جاسم امين او اية نصوص تسعينية تقتضي التذكير بأن تحليل البنى السردية يختلف عن القواعد اللغوية النصية المتفرعة عن سيميائية العبارة تماما كما تختلف الاحالات الى نص لغوي قواعدي عن نص يغتني سوسيولوجيا متمركسة)(٦) يمكننا أن نصف هذه الاشارة بأنها انتباهة مبكرة على زاوية النظر النقدية التي افتقدها النقد العراقي ازاء تحولات النص الشعري وانتقاله من خانة القواعد اللغوية الصرفة الى فضاءات سوسيوثقافية تحتاج الى ضوء من نوع اخر ، وبالاستناد الى مثل هذه الاضاءة او المعاينة يمكننا اعادة توصيف النص التسعيني الذي اجرى تعديلا على فكرة الادب لدينا / الادب لا الشعر وحده لم يعد فنا قوليا مجردا او عالقاً بل هو فعل معاش تختلط فيه الوسائل بالغايات عبر عضوية من نوع جديد / النص بهذا الوصف فعل احتجاج لا يخذل متطلبات الجمال الفني ولكنه يذهب بها الى فضاءات اكثر مغامرة من المتعة الادبية الساكنة ، انه ايضا ممارسة لا قواعد لها سوى اضطرارا اللحظة وتطرف احتدامها ، هذا النوع من التطرف الذي دفع شاعرا مثل (حسين علي يونس) الى مخاطبة اصدقائه الشعراء بالقول :-

عادة اتساءل
اية مزبلة يمكن إن تسعكم في قلب العالم (٧)

ربما هذا المنحى هو الذي وصفه الدكتور صالح زامل بالابتذال عبر مقولته التي ذكرناها انفاً،غير أن الأمر كما نعتقد لا يعدو سوى أن يكون ممارسة من ممارسات الأحتجاج الشعري ضد واقع قبحي بأمتياز ، الشعر في التسعينات كان وثيقة من هذا النوع لا يمكن أن نخضعها لأي معيار إستعلائي (أخلاقي أو أكاديمي صرف) قائم على أساس قيمية الرفعة أو الإبتذال،إذ أننا وقتئذ كنّا ازاء عالم فسدت فيه كل المعايير ولذا نقول : إن المعياريين من هذا النوع اما أن يكونوا بلاغيين بالمرة على حساب الواقع او أنهم لا يؤمنون معنا بقبحية ذلك الواقع وفي الحالين لا تصلح مثل هذه النظرة أن تشكل رؤية نقدية لقصيدة النثر في العراق وخصوصاً في عقد التسعينات ، هذا العقد المحتدم والمأزوم بمفارقات لا تُعد ولا تُحصى .

* طباعة الاستنساخ وعضوية التجربة :

بالعودة الى طباعة الاستنساخ التي دأب الشعراء على تسويق نتاجهم من خلالها وهي الميزة التسعينية التي يمكن أن نعدّها الآن نوعاً من العضوية بين الوسائل والغايات ، عضوية لم نشهد قسوةً كقسوتها على مر تأريخ الشعر العراقي ، ولإيضاح هذه المسألة نقول : إن هذه العملية ليست إجرائية محضة من قبيل إجرائيات الطباعة او محاولات صناعة الكتاب بالمعنى المتعارف لدى تجار هذه الصناعة بل هي بالنسبة للشاعر عملية متممة لمتطلبات العمل الشعري أي أن هذا الشاعر وقتئذ كان يشعر بأن مهمته لا تنتهي بمجرد كتابة النص بل يعتقد أن عملية التخليق التي تتوخى التأثير فضاء يتواصل وأن مجرد الكتابة الشعرية ما هي الا حلقة من حلقات هذا الفضاء ، لذا فهو عليه بعد كل كتابة أن يحفر مجرى رسالته في صخر الواقع مهما كانت الإجرائيات بسيطة ومتواضعة وأظن أن مفردة (رسالة) كافية للتدليل على توصيف هذا المنحى .. هل يمكننا الآن ووفقاً لهذه النظرة أن نعيد الإعتبار لذلك العمل الشاق/ العمل الذي يطال الجسد مثلما يطال الروح، ربما استطاع الناقد محمد صابر عبيد أن يصل الى ضبط حدود هذه العلاقة في دراسته (التوغل في الجسد) والتي اعتمد فيها على نماذج من (دواوين صغيرة لهؤلاء الشعراء طبعها معظمهم بأعداد متواضعة جداً على النفقة الخاصة) (٨) يستثمر الناقد (عبيد) هذه الاشارة التي أوردها في هامش دراسته للوصول الى حقيقة هامة إذ يحيل هذه الطباعة القسرية إحالة جسدية بل يعدّها نوعاً من أنواع إقتطاع الجسد فهو يقول بالحرف الواحد (إن هذا السلوك ينطوي أيضاً على إحالة جسدية فهو شكل من أشكال إقتطاع الجسد والضغط عليه وحصاره وإخضاعه للثقافي) (٩) أليست هذه أعمق أنواع العضوية بين الشاعر ونصه ؟ ألم يصبح الجسد هنا

ملحقاً بالنص عبر ممارسة قاسية تصل الى درجة الفضيحة الثقافية ؟ هذا ما نتمنى أن لا يفوتنا عند دراسة جيل التسعينات الشعري تحديداً وسواه من الأجيال التي طالها الإهمال والتهميش بفعل قبضات مؤسساتية ضاغطة يُراد لها الآن أن تنزاح قليلاً كي تقوم قيامة المقصي والمسكوت عن مباهجه قصداً .

الهوامش:-

١- شعرية عقد الاستنساخ / د.صالح زامل/ مجلة الاقلام/ العددالاول٢٠٠٩

٢- مجموعة (صعّادات)/ جمال علي الحلاق/ بغداد ١٩٩٧

٣- اليوسفيات / عباس اليوسفي /بغداد١٩٩٦

٤- مروق/سلام دواي /مكتب سين للطباعة ١٩٩٦

٥- الكتابة ضد الكتابة /د. عبد الله الغذامي/ دار الآداب ١٩٩١

٦- مقال(وعي الضد) /محمد الجزائري / جريدة الجمهورية ١٨-٦-١٩٩٦

٧- مجموعة (موسى) /حسين علي يونس

٨- ٩- دراسة (التوغل في الجسد) محمد صابر عبيد / مجلة المعرفة السورية /العدد٤٢٥لسنة ٢٠٠١

الجوانيات المعرفية للنص التسعيني

علي سعدون

ثمة دائما، محرضات فكرية ومعرفية تطبع ظواهر الشعر العراقي ببصمات اختلاف جوهرية تميز اشتغالها عن سواها.. وليس الموضوع -موضوع الاختلاف -ظاهري على وجه الدقة..، انه على الأغلب يكون اشتغالا جوانيا لا تشي به النصوص بسهولة ويسر.. خاصة ونحن نتحدث عن المعرفيات في قصيدة النثر بوصفها مرجع هذا النص وغايته الأساس وسمة اختلافه الاولى، الأمر الذي شكل منذ انبثاقها الجديد مطلع الثمانينيات هما مضافا لتقنيات أدائها المربك حينذاك، وبدا للمهتمين أنهم إزاء نص " فلسفي " مركب يستوعب من العلوم والمعارف ما لا يستوعبه نمط آخر من أنماط الكتابة الشعرية.، تلك الكتابة التي استيقظت ذات نهار فوجدت إيقاعاتها وقد أكلتها موجة عارمة جديدة وغريبة تتناثر الشعرية فيها سردا وحكاية وفلسفة وأداءً، بتناغم كبير مبعثه الأساس - الشعرية - خالصة من أدران الزوائد التي تثقل كاهل الشعر بتكرار أشكاله وإيقاعاته ومضامينه ذات المحددات القسرية الكبيرة والتي حولته من نمط جمالي يسمو باللغة إلى " نبر عال " يتخاطب مع الجميع ولا يخاطب أحدا !

هذه المقدمة ستشير ضمنا إلى أن قصيدة النثر بوصفها بديلا عن نصوص "النبر" والتخاطب العالي، هي النص المثالي الذي لا تشوبه العيوب النسقية ولا العيوب الفنية، وهو ما جرى تداوله بين منتجي هذا النص في فترة الاحتدام الاولى، ربما بسبب حماسة الولادة والنشوء، وربما أيضا بسبب الهالة التي رسمت عنه والتي يشترك في صناعتها عدد محدود من النقاد بملمح منفعل يوازي الانفعال النصوصي الذي ابتدأت به قصيدة النثر.، الأمر الذي حدّ من الحديث عن أية عيوب قد تشوب هذا النمط الجميل من الكتابة التي صار بمقدورها استقطاب الكثير من كتبة أنماط الشعرية الأخرى، والذي أتاح للجميع الكتابة بطرق مبتكرة وجديدة وغريبة " أحيانا " بأعتبارها قصيدة " اللاشكل " بحسب سوزان بيرنار، واللاشكل هنا، هو البداية الحقيقية لإنتاج عيوبها النسقية والفنية، بغياب لافت للنقد الذي يضبط إيقاع الظواهر من خلال التحليل والفحص والمعاينة الجادة والرصينة للمنتج الذي يدعي الكثير " فنيا " وينتج الكثير مما سواه !، هذا الغياب " النقدي " بطبيعة الحال افقد النصوص لازمتين مهمتين هما " التصويب والتنبيه " وهما ما ينتظره منتجو النصوص من منطقة النقد باعتبارها منطقة " حياد " بمقدورها أن تعكس وجه الاشتغال الجديد.، جوهره وسحنته ؛ اعني عيوبه وسموه الفني والثقافي، لا أن تحتفي به منفعلة بالولادة باعتبارها معجزة الشعرية في القرن العشرين !.. المعجزة التي تخفي عثرات النص القادمة، وهي عثرات، اكتشفها النقد متأخرا بعد أن تخلص من انفعاله وإحتفاءاته الطويلة، ووجد فيها من الخطورة ما جعله يسلم بأن ثمة هذيانات هيمنت على هذا النص لسنوات طويلة دون أن يتصدى احدهم ويقول بضياع هذا النص المهم وانصياعه وراء أوهام ثقافية لم تنتج سوى القطيعة الكبيرة بينه وبين متلقي وجه الحداثة الثانية المتمثلة بقصيدة النثر، الحلم الشعري الأكثر حداثة وأهمية بين أنماط الكتابة الأخرى..، هذه الخطورة تتطلب منا اليوم النظر إلى ظواهر الشعر العراقي بعين المراقب المتفحص للمنتج المشرق، لا، المنتج الرديء، وهي ذاتها سيأخذ بأيدينا إلى معرفة الملامح والسمات التي تميز ظاهرة ما عن سواها، بل ويمكنها أيضا أن تعيد صياغة أسئلة قصيدة النثر المتوهجة والتي بدأت بأسئلة الوجود التي ادّعت قصيدة الحداثة الثانية بأنها خير من يجيب عليها، باعتبارها " النص الذي تأسس على المعرفة " وبأعتبارها أيضا " النص الذي يفكر " لا، الذي يتخاطب بالنواح مرة، وبالصياح في أخرى، انه النص الذي ادعى لنفسه القدرة على الانزياح عن اللغة السائدة والتراكيب السائدة، والمكرورة في أفق الشعرية العربية والذي صار ثابتا وراسخا في درسنا الأدبي القديم والمعاصر !، لسنا بصدد ادعاءات ظواهر الشعر العراقي، وهي كثيرة ومتنوعة وقائمة إلى الآن !، لكننا بصدد الإشارة إلى أن حركات التجديد أينما وجدت، غالبا ما تأخذ معها صيحات " الأنا " العالية ومعظمها غير حقيقية، ولا تمت بصلة لجوهر الظاهرة وما تفرزه من منتج..

قلنا إن هذه المقدمة ستشير ضمنا إلى خلو هذا النص من العيوب، استنادا لطروحات أجيال متعاقبة في الشعر العراقي، وبكم هائل من الشفاهي الذي صاحب منجز الولادة والاستقرار، أو الظهور القوي واللافت، لكن الذي حصل أنها ابتدأت وبقوة في عيوب الثمانينيات الفنية والثقافية، الأمر الذي انتبه إليه معظم شعراء قصيدة النثر العراقية مطلع التسعينيات، المرحلة التي تطلّبت التعديل في مسار النص

الحداثي بما يتناغم وطروحاته المعرفية الاولى، وتجسدت عبر نصوص مهمة ومتفردة حولت مسار النصوص من الهذيان والرطانات اللغوية إلى المعنى العميق الذي يحفر في اشد الأنساق الثقافية وعورة وارتباكا.، وهي السمة الأساس التي انطلق منها " النص التسعيني " باعتباره ظاهرة شعرية مميزة، شاركه فيها عدد محدود من شعراء الظواهر الشعرية الأخرى " الأجيال " السابقة على منجز التسعينيين..

إننا هنا نحاول أن ندفع بمداولة بعض من ادعاءات نقديتنا بخصوص شعرية التسعينيات إلى حيز الجدل النافع والمثمر، الجدل الذي يحيل إلى بنية معرفة، لا، الذي ينبثق ويتحرك باعتباره جدل لا أكثر.، لقد تعود المتلقي لنقد الشعر عندنا – اعني في ثقافتنا العراقية تحديدا –تعود على زخم من افتعالات ثقافية يراد لها أن تلتصق عنوة بالمنجز الشعري من خلال التنظير الذي يشبه الهذيان الكبير الذي تبثه نصوص كثيرة تراكمت في مدونة ثقافتنا على مدى أكثر من عقدين، والنقد، نقدنا، كان يلاحق هذه الهذيانات ليسمو بها ويحاجج من خلالها، وبل ويدفع ببعضها إلى واجهة الشعر الحقيقية، بأدعاءات معرفية وثقافية كثيرة وكبيرة، الأمر الذي شكل صدمة لكثير من الباحثين بعد معاينته وقد هدأت انفعالات ذلك النقد، مثلما هدأت فورة الوهم النصوصية المخضبة بالفوضى الشعرية العارمة.، ربما يوحي هذا الكلام بهجوم على تجارب سبقت المنتج التسعيني في شعرنا العراقي، وربما يظن البعض أيضا، إن هذا الأمر بات لازمة تتكرر كلما انفتحت جراح النقد أمام حراجة المنتج الشعري الذي يكاد لا يُحصر لوفرته وتعدد منتجيه، وبمساحة شاسعة يقف أمامها النقد أحيانا، عاجزا عن التشخيص والتحليل والمواكبة الماراثونية التي يدفع بها اللهاث الثقافي الذي نحن الآن بصدد كشف جزء من مضمراته وأنساقه المعرفية..

أقول ربما يظن البعض ذلك المسعى، إلا إننا وفي خضم ذلك لا يمكننا أن نجزم بخلو نصوص الظاهرة التسعينية من العيوب التي لن تتكشف لأي باحث منا اليوم إلا من خلال النقد الإجرائي والتشريحي لها، ربما لكشف مضمرات تلك العيوب، وربما لمعرفة الجهد المضني الذي توفر في عدد كبير من تجارب التسعينيات على المعرفي والثقافي في نصوصهم، الأمر الذي سيسوغ لنا دائما نعته بالتميز والأهمية باعتباره مرحلة متقدمة ولافتة في قصيدة النثر العراقية، ومن خلاله نصر على أن الملامح الفنية لنصوص التسعينيات عملت على تقاطع معرفي وثقافي عن ما سبقها، بجهد ونتاج واضحين.، نقول لن يحصل ذلك إلا بالاشتباك مع النصوص إجرائيا وهو ما يهمله النقد عادة، إذ لا يمكن معرفة " الجوانيات المعرفية " في نصوص الظاهرة التسعينية دون الخوض في إجراءات تفكيك النصوص ودراسة إحالاتها ومماحكاتها لوقائع الحياة، بوصفها " نصوص وقائع " عملت على ارخنة الحياة بطريقة فنية محببة، وناقدة واحتجاجية بامتياز، وهذه السمة ينفرد بها التسعينيون خلافا لمن سبقهم، إذ يبيح الاشتغال على المعنى العميق عندهم مثل هذا الأداء، الأمر الذي نراه شاخصا اليوم، بعد مرور عقدين على بزوغ أدائهم الشعري بعيدا عن رطانات الشعر التي لا تختص بالحياة، ولا بوقائعها، ولا بما يفيض منها من بؤس وجوع واستلاب..

بامكاننا الآن وبعد ما تقدم، أن نرى إلى ظاهرة التسعينيات بوصفها " تجربة واعية " عملت على المزاوجة بين المعرفي والثقافي وبين أسئلة الوجود وما يتبعها من ألم مُرّ في التجربة العراقية، تلك التي يمكنك أن تراها مجسدة في النصوص كما لم يحدث من قبل في تجارب سابقة على أدائهم، إلا بشكل بسيط ونادر..

من الناحية النقدية، يمكننا أن نلحظ شحة الدراسات النقدية التي تناولت هذه الظاهرة " بحياد النقد المعروف " إلا دراسات قليلة جدا لا يتعدى عددها، عدد أصابع اليد الواحدة، الأمر الذي ساعد مع غياب التنظير من قبل أصحاب التجربة أنفسهم، على توفر فرصة إهمال الإشارة إلى وجود ظاهرة حقيقية لها ما يميزها من السمات والملامح، إلا مطلع الألفية الثانية.، إذ لم يقدم التسعينيون ما يوضح مسعاهم قبل هذا، إلا من خلال محاولة الشاعرين فرج الحطاب وجمال الحلاق في بيانهم المعروف " الرؤيا الآن ١٩٩٧ " وقد اشرنا إلى أهميتها في أكثر من مناسبة، مع هذا تبقى في حدود المحاولة اليتيمة والمبتسرة.، أشارت إلى ضرورة التقاطع ولم تخوض بأبعد من ذلك.، لكنها على الأقل نبهت إلى وجود الظاهرة وأسهمت إلى حد ما في لفت الانتباه. الأمر الذي يدعونا إلى تأشير غياب البيان النظري الواسع والذي يختص بعموم التجربة " جوهرها ومسعاها ".، ذلك أن الرؤيا الآن لفرج الحطاب وجمال الحلاق لم يكن بيانا بالمعنى المتعارف عليه، ولم يتضمن رؤية معظم منتجي التجربة، لكنه عمل على تشخيص بعضا من ملامح التقاطع مع ظواهر الشعر العراقي السابقة عليه / انه بمثابة منطلق للرؤية الجديدة، قبله التسعينيون ولم يعترضوا عليه، بوصفه رؤية تشير إلى الوجود، وهو أمر مهم للغاية، بتأسيسه لأفق نظري يختص بالظاهرة التسعينية.

عندما أشار التسعينيون إلى أنفسهم فرصة الوجود " على الأقل "، كانت تجارب سابقيهم في أفق الكتابة الشعرية في الثقافة العراقية، مثل حميد قاسم وعبدالزهرة زكي وقبلهم زاهر الجيزاني وخزعل الماجدي ورعد عبدالقادر وأيضا محمد مظلوم ومحمد النصار وصلاح حسن وطالب عبدالعزيز وكريم شغيدل واحمد عبدالحسين وغيرهم في حراك دائم، بل إن تنظيراتهم ومقالاتهم وحواراتهم كانت تمثل السواد الأعظم في الدوريات الثقافية في العراق " على الأقل ". وهو الأمر الذي سيحد حتما من إفراد مساحة مناسبة لولادة ظاهرة جديدة، في ذهن متتبعي الظاهرة –إن وجدوا –،أو في الدوريات بوصفها المنبر الوحيد آنذاك والذي لم تنافسه في حينها سوى " مجاميع الاستنساخ " على قلتها.. بل إن تغيير أداء بعض من التجارب المذكورة " وهذا هو الأمر المهم بتقديري الشخصي " من نصوص التفكر الباذخ واللغة الضاجة بـ " الجعجعة " والتهويمات الطويلة غير المنتجة، إلى نصوص المعنى العميق والانزياح المتناغم مع شكل ومضمون النص الجديد، واعني –النص التسعيني –، أنتج التباسا في الرؤية التي تقول بالتعديل النصوصي على أيدي التسعينيين " وحدهم " دون سواهم.، مع ملاحظة إن الظاهرة الجديدة تبلورت على أيدي التسعينيين وترسخت أيضا بفعل " كدهم " النصوصي وإصرارهم على إنتاج " نص مختلف " يستفيد من وقائع الحياة التي يلامسها بقوة شديدة.. يمكننا أن نلحظ هذا التوجه في الكتابات المبكرة لـ " غريب اسكندر واحمد الشيخ ورعد زامل وفرج الحطاب واحمد سعداوي

وحسين علي يونس وسليمان جوني وعبدالامير جرص ومحمد غازي الأخرس وعبدالخالق كيطان ونصير غدير وماجد عدام وغيرهم، الأمر الذي سيبقي السجال مفتوحا وغير نهائي في موضوعة التعديل، لكن الواضح والراسخ إن التغيير في السمات والملامح تجسد في النص التسعيني بطريقة لافتة للنظر..

لم يُقرأ النص التسعيني ويُحلل خطابه ضمن سمات وملامح الظاهرة التسعينية إلا ما ندر، والمحاولات النادرة عموما، كان مبعثها أيضا الإقحام أو الزج بالظاهرة إلى رؤية الناقد أو الباحث، لا لشيء، فقط لاعتبارها مصاديق على رؤية هذا أو ذاك.. وليس لإثبات اختلافها وتقاطعها وتحليلها كظاهرة مهمة من ظواهر الشعر العراقي، تستحق المعاينة والتشريح، ومن ثم بوصفها نمطا من أنماط كتابة قصيدة النثر العراقية / طريقة أداء مختلفة ومتقاطعة عن كل ما سبقها..

الأمر الذي سيفسر لنا إشكالية الأداء النقدي وعزوفه عن تأكيد أية ظاهرة من ظواهر الشعر العراقي، إلا بعد أن تترسخ " كظاهرة وكمفهوم " على أيدي منتجيها، هذا الأمر جعلنا نخسر قضيتين رئيستين : الاولى تتمثل بانحسار النقد الإجرائي بوصفه بعدا تقويميا وتشريحيا للنصوص، ومن ثم بوصفه مسؤولا عن صناعة الظواهر وتأشيرها وفرز المهم منها عن سواه.

يعنينا كثيرا في هذا البحث، أن نقوم بمعاينة إجرائية لكيفية أداء المعرفي في نصوص الظاهرة التسعينية.. حركته وأبعاده الثقافية التي توخاها منتجو نصوصها، ولماذا كانت تلك النصوص، تشتغل بأداء جواني في تعاملها مع الثقافي والمعرفي وليس ظاهريا كما في أداء التجارب السابقة على النص التسعيني..

غنى كل شيء
غنى الأرصفة النائمة والفجر الغريب
غنى روحه وجسده
حبيبته وأمه
غنى الملائكة والشياطين
غنى الربيع
الأزهار التي تنمو
من بعد ليل طويل
غنى الشوارع / لم يغن الجدران
غنى / بيديه وبقلبه / لم يغن بفمه
كان صمته ابلغ أغنية
كانت حياته / رقصة موت
وأيامه فراغا هامسا (١)

في مجموعته أفعى كلكامش، وفي هذا المجتزأ، يكرر غريب اسكندر أدائه الشعري المزوج بالمعرفي والثقافي، وهو ملمح من ملامح أداء اسكندر الشعري منذ نصه المعروف " سواد باسق " والذي يغلب عليه التفكر في الحياة والوجود، وهي سمة تسعينية بأمتياز إذا ما قورنت بأداء النص الثمانيني الذي كان يفكر هو الآخر، لكن تفكره كان يخص اللغة والقاموس، وهو ما ننعته دائما بـ " التعالي على الحياة " وصولا إلى تهويمات تبدأ ولا تنتهي، وبالنتيجة فان الإحالة النصية في تجربتهم كانت تقود إلى تجريد اللغة الشعرية من غايتها الأساس : " تحويل الميتافيزيقي إلى قانون فيزيقي / الروح إلى جسد" بحسب جان كوهن.. وهو ما يتحقق في الأداء التسعيني بأختلاطه بأشد مناطق الحياة وعورة، وملامسته من خلال الكتابة لها وعنها، – اعني الحياة –بطبيعة الحال..

عند غريب اسكندر، هنا، في أفعى كلكامش، ثمة خلخلة في الخطاب الشعري، مبعثه هيمنة الثقافي والمعرفي على الشعري، فكلكامش الذي يستعيره غريب هنا، لا يشبه كلكامش الملحمة، أو كلكامش الأسطورة، انه ببساطة شديدة اسكندر ذاته، وقد لبس هموم كلكامش وأساه، وبحثه الوجودي الخائب عن الخلود يتحول هنا عند اسكندر إلى صمت عال، صمت بمثابة الكلام الضاج بالبوح وسواه، وهي مفارقة لا تتحقق إلا بفسحة من المعرفة في كيفية التعامل مع الأسطورة بالاستفادة من تاريخ طويل يرسم بعناية فائقة خيبة الإنسان التي تكررت على مر التاريخ، تلك الخيبة التي لا تخص الأبدية وصراع كلكامش معها هذه المرة، إنما تعمد إلى اكتشاف عنصر مخيب آخر في مرموز كلكامش تحيل إلى " الصمت " كبنية صلدة، تتحطم إزاءها رؤية كلكامش واسكندر معا.. هذا الترابط المخيف في التكرار الذي يجرجرهما معا وكأن تاريخ الخيبة يكرر نفسه على الدوام.

في الأسطورة، يغني كلكامش كل شيء دون تفصيل " هو الذي رأى كل شيء، فغني باسمه يا بلادي " وهو مدخل الملحمة المعروف، أو الذي عرفناه وحفظناه أيضا، لكنه يجيء هذه المرة، لا، ليرى كل شيء، إنما ليغني كل شيء، وكأنما الرؤية هنا، رؤية اسكندر تحيل فعل الرؤية إلى غناء، " هاجس البصيرة بمجاورة هاجس الصوت، الموجع والمستفز..، ذلك انه لا يخص " العشبة " كما قد نتوقع في النسق العادي للأسطورة، إنما بوصفه نواحا يختص بالأرصفة النائمة والفجر الغريب والحبيبة والأم.. الخ، نواح معاصر، يسقطه كلكامش الحي، الخائب، ذو البنية الصامتة التي تغني بقلبها، لا بفمها..، ذلك القلب الذي يرى إلى " الموت " مسافة حياة فارغة وغير مجدية..

غريب اسكندر الشاعر التسعيني وفي نصه أفعى كلكامش، لا يعيد كتابة الأسطورة، ولا يعيد هموم بطله القديم، وهي هموم لا تخص أحدا الآن بطبيعة الحال !، إنما يعمد إلى إعادة إنتاج كلكامش وملحمته من جديد وفق رؤية ترى في الأسطورة مسافة حية ومعاصرة بمقدورها استعارة انفعالات القديم لصالح الخيبة الإنسانية المعاصرة..

لم تكن نوحا / ولم تكن العشبة
لقد كنت البداية التي لا تنتهي

أجراس الولادة وأجراس الموت معا (٢)

ان عبارة لم تكن نوحا ولم تكن العشبة، مستهلان لتأكيد مسعى اسكندر في نفي التعامل مع الرموز والإحالات القديمة وفق الأداء التقليدي الذي يستفيد من الملاحم والأساطير في ترجمتها، أعني إعادة ملامحها وسماتها الرئيسة، وهو ما يغايره أداءه المعرفي والثقافي في أفعى كلكامش، وكأن غريب اسكندر يصر على أن نص قصيدة النثر لا يمكنه إلا ان يكون نصا ثقافيا بامتياز.

المخاطب هنا كلكامش بكل تراكماته القديمة والجديدة بوصفه بداية ونهاية، بوصفه أيضا علامة فارقة لزمن ممتد إلى

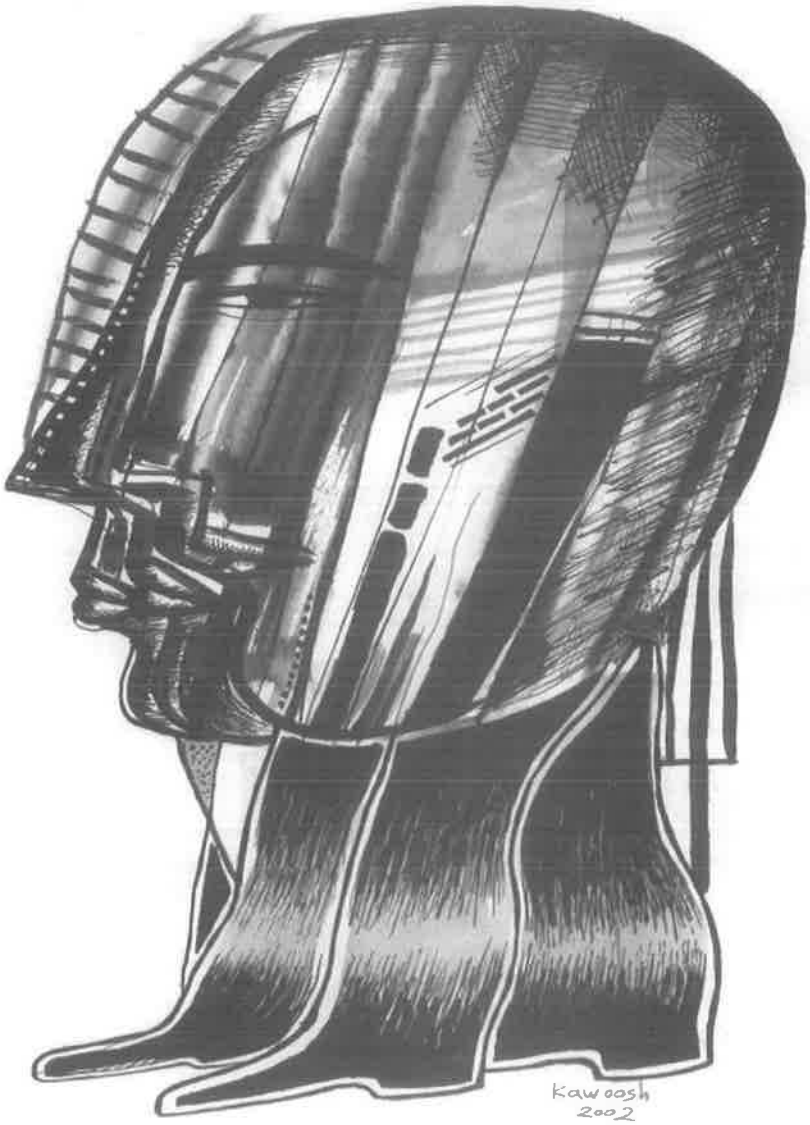
ما لانهاية " جرسا للولادة والموت على حد سواء " وما توصيفه بالولادة التي لا تنتهي إلا تأكيد على ان كلكامش وأفعاه وجنوه وخيبة عشبته الأزلية، ملحمة تؤرخ للقديم والمعاصر، بل إنها ذاتها من يجسد ذلك الفعل وتلك اللوعة الأزلية المقترنة بحياتنا على الدوام.

ان نصوصا من قبيل أفعى كلكامش بأغانيها الثلاث.. عملت على إذابة صلادة الأسطورة العتيدة التي تقول ببحث " الأب " عن الخلود فقط / السمة الأبرز التي تكتفي بفعل البحث، إرثا وحيدا لكلكامش المغامر والمجنون، والذي عاد بعد ان غنى كل شيء / بفعل النواح البديل عن فعل البصيرة / نواح القلب والروح معا..

التفكر في النص، وأداءه المعرفي، يتضح في تجربة جمال الحلاق أيضا، وهو شاعر تسعيني عمل على إنتاج نص مغاير يهيمن عليه " التفكر " حتى انك ترى إلى النص بوصفه فكرة فلسفية تلامس الواقع وعلاماته الفوضوية المتشظية..

ينتج الحلاق نصا مركّبا على خلاف مجايليه من التسعينيين، ويحاول عبر أكثر من نص شعري اجتراح منطقة اشتغال ثقافي في قصيدة النثر، تلك المنطقة التي تأخذ من الفلسفة سحنتها ابتداءا، وتعمل على ملامسة الحياة من خلالها وهو أسلوب عمل عليه الحلاق وعدد من شعراء التسعينيات، منهم بالتحديد " احمد الشيخ علي واحمد سعداوي ونصير غدير " حيث ان الحلاق والشعراء المذكورين كانوا مهووسين بالتفكر في النص، بل إن الاحتجاج المحتشد في نصوصهم يكاد يكون احتشادا فلسفيا محضا، غالبا ما ينقذه من الوقوع في شراك الفلسفة الجامدة قدرتهم على تجسيد الوقائع / وقائع الحياة العراقية تحديدا، والتي تحيل وبسبب إرهاصاتها المربكة إلى أسئلة كونية ووجودية :

اركن العقل جانبا
انساق لرغبة الجسد
في الصعود إلى النوم
من قال إن الأفكار
لا تنمو في حدائق النعاس ؟



ها هي ذي أعشابها

تعلو كشخير جاف (٣)

في المجتزأ من نص جمال الحلاق الطويل وفي مجموعته " حريق " تبلغ اللغة الشعرية مرحلة نضج حقيقية ومؤثرة في خطاب شعري يتوخى السجال الفكري ويتجه إليه بقوة شديدة، أكثر من اتجاهه إلى " اداء " من قبيل التقريرية والمباشرة كمرض من أمراض قصيدة النثر العراقية، وهي صفة شائعة ومنفرة في متن هذا النص، يتخلص منها جمال الحلاق باندفاعه القوي نحو الانشغال بـ "الفكرة"، فكرة القصيدة، التي بمقدورها تشكيل إزاحة حقيقية في خطاب النص، لهذا يحاول جمال الحلاق تفكيك ثيمة " الكسل " باعتبارها موضوعة كونية تشير إلى الاستلاب مرة، والى الخذلان في أخرى..، وما ينتجه التفكيك هنا هو كشف المضمر في قدرة الجسد اللاواعية وانسياقها نحو الرغبة الدفينة في الصعود من خلال الفعل الساكن " النعاس والنوم " الى بنية جمال باذخة تتجسد وتحتشد بوصفها " حدائق "..، يحدث هذا عند الحلاق بعد ما يستبد به اليأس " السمة التسعينية الأبرز كمضمون " الى مرحلة التغييب والتي تنحي العقل جانبا، فتنطلق المكبوتات في أفق مجنون بامتياز، يدين العقل ويحتفي به بقوة شديدة..

غياب العقل وحضوره هنا، فكرة مبنية على الجدل الكوني " القديم والجديد معا "..، لكنه يشكل في النتيجة النهائية لمعاينة النص أفقا معرفيا وثقافيا مهما..

وينشغل النص التسعيني برؤية التحديث على نحو متصاعد كما في تجربة محمد غازي الأخرس الشعرية، إذ تتحول الكتابة لديه من صيغة إلى أخرى، الأمر الذي يدعو إلى معاينة منجزه الشعري في نصه (توقعات سيئة) بمنظار من الأهمية، ففيه تتجلى سمة النص التسعيني الأبرز / الاشتباك مع الحياة والتي بدأها الأخرس في بداية منجزه الشعري من خلال نصوص الومضات القصيرة بأستثمار آليات المفارقة، بل إنها تكاد تكون سمة كتاباته الأولى منذ مطلع التسعينيات والعبارات التي يعمل الأخرس هنا على تكثيف الشعرية فيها في نصه الطويل نسبيا (توقعات سيئة) تنتمي في حقيقتها إلى وعيه في كتابة نص يتطلع إلى التحديث من خلال بناء شعرية جملته الطويلة خلافا لتوجهات الكثير منا في تجربة التسعينيات :

ماذا عليهم أن يقولوا لنصدق أن الأنهار تشبه الأيام في جريانها.. كلنا قلنا الشئ ذاته، فعلنا الشئ ذاته، رقدنا، نهضنا، شربنا البحار ونمنا على متون الأنهار

لكننا مع ذلك لم نمض كما توقعنا

واذن يا....

واذن يا....

أتصدقين أنني أحبك؟

أن يدك مدق وخصرك حساء أشتهيه

يوما ما / سوف أبكي لأجل كل شئ، وأضحك من لا شئ، أقلب البحر على السرير وأتذوق ملوحة دموعي، أدق الجسد بحديدة الباب وأغلق الباب على الجسد

يوما ما

أموت... (محمد غازي الأخرس / نص توقعات سيئة)

المعاينة هنا لنص محمد غازي الأخرس تشي بانفعاله بإجراءات حياة يحلم ببعضها وينفر من سواها وهو دليل أول على اشتباكه معها، واشتباكه ليس بطريقة البناء التسعينية المعروفة (الاختزال)، اختزال المعنى والدلالة ومن ثم اختزال الجملة كاملة، إنما ببناء الجملة الشعرية باستعارات سردية مرة وفلسفية في أخرى، الأمر الذي سيؤكد لنا من خلال تجربة الأخرس قابلية النص التسعيني على الاختلاف والتنوع في طريقة أدائه ووصوله إلى انزياح شعري أولا ومن ثم القدرة على تحديث نفسه باستثماره لتقنيات كتابية ذات قيمة شعرية عالية، توحي بتفكر الشاعر في حيثيات بناءه لنصه على أساس المغايرة والتحديث على الدوام، الأمر الذي تؤكده رؤية الشاعر احمد سعداوي كشاعر تسعيني يحيل مثل هذا الأمر إلى (الإيمان بلا نهائية التحديث الشكلي باعتباره غاية الممارسات الشعرية) ربما بسبب حرص شعراء التسعينيات على بناء نص مهم لا يستهلك ذاته بسرعة ويعمد إلى التنوع والاختلاف دائما بطرق بناء نصية ومضامين متجددة تشتبك مع الحياة كما أسلفنا بتدافع معرفي وكوني الأمر الذي يشير إليه سعداوي ويبرره هنا بدافع (الإحساس بتفتت النصوص الشعرية وتداخلها وضياع الخصوصية الفردية وأفقية النصوص –التكرار-) (ينظر / مجلة ألواح / ١٩٩٨ العدد ٥ / مقال احمد سعداوي / الدخول في الوضعية الكونية)، ذلك التحديث وتلك الفردية هي التي تدفع بشاعر مثل محمد غازي الأخرس إلى اجتراح تشكيل مضموني جديد وغير مكرور :

ماذا عليهم أن يقولوا
لنصدق أن الأنهار تشبه الأيام في جريانها

إن الجملة هنا تقوم على عكس مفهوم الجريان وهو صفة للنهر ووظيفة من وظائفه المعتادة إلى جعله ملتصقا بالأيام أكثر من الأنهار، فتغدو العبارة المقلوبة الوظيفة معنية بجريان الأيام، كذلك في عبارة أخرى يفعل ذات التغاير فيصبح البحر في السرير والبحر عنده بدلالة الدموع / دموعه هو وليست مياه البحر المالحة التي يتذوقها.. الخ

إن مضمونيات نصه هنا تندفع بأقصى ما لديها من طاقة لغوية إلى منطقة تتذرع بالشعر وحده فيختلط لديه السرد المختزل بنتائج الجمل الشعرية.، ونص (توقعات سئية) بكيانيته كلها، نص يتسائل أكثر مما يحيل إلى نتائج : ماذا علينا أن نقول / ماذا عليهم أن يقولوا / أتصدقين.. ؟ وتندرج الجمل اللاحقة بمحذوفات استفهامية أيضا فتأخذ امتدادها وعمقها من الأسئلة المذكورة..

بعد هذا التقديم البسيط والتطبيقات الموجزة، يمكننا أن نتحدث كثيرا عن البعد الثقافي لنصوص الظاهرة التسعينية، وما أنتجته بعد هذا " الكد " الطويل، وهو جهد يستحق المعاينة والبحث والدراسة، بوصفه ظاهرة مهمة من ظواهر الشعر العراقي..

هوامش :-

(١) أفعى كلكامش / غريب اسكندر / شعر / دار الفارابي ٢٠١٢

(٢) المصدر نفسه.

(٣) حريق / جمال علي الحلاق / شعر / منشورات الجمل ٢٠١٠

مهاد أرشيفي للجيل الشعري التسعيني في العراق

بشير حاجم

١

١-١: لماذا أكتب اليوم، حاضرا، كما كتبت في الأمس، ماضيا، عن جيل التسعينيين، الشعري، في العراق؟ يقال في أوساط إبداعية، أدبية عموما ونقدية خصوصا، إن علاقتي به، بالجيل هذا، علاقة استثنائية. يرى بعضهم، ممن يقولون باستثنائية هذه العلاقة، أني (ناقد الجيل)"١". أعتقد، في صدده، أن رأيا كهذا، مع امتناني لأصحابه، فيه نسبة من المبالغة. تمنيت، كي يكون رأيهم خاليا من هذه النسبة، أن يروا أنني "ناقد للجيل" لا "ناقد الجيل". فأنا واحد من عدة نقاد، تسعينيين وغيرهم، كانت لهم علاقات، ذات درجات متباينة، بهذا الجيل.

١-١-١: كتب فرج الحطاب"٢"، أحد شعرائه، يقول (وقفنا في الحديقة الجانبية لقاعة "حوار" عام ١٩٩٦، فصرخ الشاعر جمال الحلاق بأن من ينتظر المخلص أو المنقذ عليه أن لا يطمع حتى بالهامش المهمل). ثم، بعد بضع فقرات، يضيف (كان الشعراء التسعينيون - عباس اليوسفي، أحمد الشيخ، سليمان جوني وغيرهم- يسعون إلى تقديم تجارب جديدة بشكل مغاير قدم الناقد بشير حاجم رؤية نقدية لعدد منها). ويختم، حيث "جواب متقدم لسؤال متأخر: ماذا فعلتم لأنفسكم بدوننا؟"، مقررا (هذه نماذج من الأسماء التي وقفت مع مشروع ابتكار الحرية لأنهم كانوا يسعون أيضا إلى ابتكارها معنا). ١-١-٢: كما كتب جمال الحلاق"٣"، هو الآخر، بخصوص ذلك (في النصف الثاني من عام ١٩٩٦، كنّا "فرج الحطاب، سليمان جوني، عباس اليوسفي، أحمد الشيخ، بشير حاجم، جلال نعيم، وأنا" في ذروة الإعلان عن سمات الجيل الشعري التسعيني). ثم أضاف، مباشرة، بقوله (كنّا نقيم أمسياتنا في قاعة "حوار" في منطقة "الوزيرية"، وفي قاعة "منتدى المسرح" في شارع "الرشيد"، وحدث أن وجهت لنا دعوة لإقامة أمسية خاصة في "إتّحاد أدباء بابل"). ولم ينس، بالطبع، أن يجدد تأكيدا سابقا (كان هوس الإعلان عن تجربتنا قد بلغ أقصاه، في المقاهي، وفي أندية الجامعات، وفي الصحف الرسمية). ١-٢:

في العراق، أيضا، ثمة جيل شعري أخير، حتى اليوم، هو الجيل ما بعد التسعيني. بعض شعرائه، لعلهم بضعة، يمكن وصفهم- فنيا "أو/ لا" حياتيا- بـ"الرعيل الأخير" لجيل التسعينات ذاته. كنت قبل الآن، منذ ثمانية أعوام تحديدا، قد ذكرت أسماء عدد منهم"٤". آنذاك، تقريبا نهايات العام ٢٠٠٣، كان جيل التسعينيين، جلُّه، مستكملا لعقده الحياتي،١٩٩١-٢٠٠٠، قبل ثلاثة أعوام. وها هو، بعد استكماله لذاك العقد، يستكمل عقده الفني،٢٠٠١-٢٠١٠، حتما.

١-٣: لذلك، إذن، آن الأوان، طبعا، لنقديتنا المنهجية، نصيتها أولا وسياقيتها ثانيا، أن تؤرشف لشعر هذا الجيل "المستكمل" تفاصيلَه الأهم فنيا وحياتيا. بالنسبة لي، قبل الآن، على مستوى هذه الأرشفة، سيما شقها الحياتي، ثمة من كتاباتي عن الشعر التسعيني، جيليا، كتابة متسلسلة تحت عناوين أساسية: في شعر التسعينيين/ نقد شعر التسعينيين/ قراءة في شعر التسعينيين"٥". ولذلك، أيضا، أكتب هنا، تجاوبا مع تساؤل الفقرة (١-١)، عن جيل كهذا، عن شعره، في هذه الدراسة الحاضرة. في متنها، حيث عدة فقرات أساسية، وفي هامشها، حيث مجموعة "توضيحات" ضرورية، على السواء. فيهما، معا، سوف تحاول، تحديدا، أن تقوم بأرشفة له، لشعره، تفاصيلية.

٢:

٢-٠: في الأول من كانون الثاني ١٩٩١، حيث انطلاقة العد التنازلي لأعوامه العشرة الأخيرة، بدأت الحقبة التسعينية للقرن الماضي. إنه، حقا، ذلك (القرن الذي عاشت فيه أجيالنا من التحديات ما استنزف الجانب الأعظم في طاقاتها من عمليات المواجهة)"٦". آخر "أجيالنا" تلك، التي "عاشت من التحديات ما استنزف الجانب الأعظم من طاقاتها"، هو الجيل التسعيني. أما "من التحديات"، !!!، التي استنزفت "الجانب الأعظم" من طاقاته، سيما "النشرية" منها، فثمة "أسفار". لقد كانت، هذه المجلة، تصدر عن "منتدى الأدباء الشباب" حتى آب ١٩٩٢، وظلت، حسب غلافها الخارجي الأول ثم صفحتها الداخلية الأولى، توصف بـ"مجلة الأدباء الشباب" حتى آذار ١٩٩٣، لكنها صارت "منبر الإبداع الحر" بصدورها، متأخرةً، عن "التجمع الثقافي في العراق" حيث أيلول ١٩٩٣ ثم "إتحاد الأدباء في العراق" منذ صيف ١٩٩٤، وبعد ثلاثة اعوام، تقريباً، تلقت "الضربة النهائية القاضية"! يقول عماد عبدالسلام رؤوف، كاتبا "بقلم: رئيس التحرير"، ما يأتي (كان اتحاد الأدباء السابق قد أصدر في خلال سنوات ماضية، مجلة فصلية بعنوان "أسفار" تعبر عن تجارب الأدباء الشباب في العراق، إلى جانب مجلته الفصلية الاخرى المسماة "الأديب المعاصر" فلما جرى دمج اتحاد الأدباء المذكور، باتحاد الكتاب والمؤلفين رأى المكتب التنفيذي للاتحاد الجديد أنه آن الأوان ليكون للكتاب مجلة تعبر عن افكارهم، وترفد الحياة الثقافية في العراق بنتاجات اقلامهم، فاختيرت مجلة "أسفار" لتكون ذلك المنبر الجديد، وهو ما اقتضى تغيير مهمتها من مجلة مقصورة على ما سمي بأدب الشباب إلى مجلة معنية بشؤون الثقافة والفكر بوجه عام)"٧".

٢-١: منذ السابع عشر من الشهر ذاته؛ حتى الثامن والعشرين من شباط للعام نفسه، كانت الحرب "الحلفائية- العراقية". قبيل اندلاعها، بنحو اسبوعين فقط، كتب محسن الموسوي، تحت تبويب "مواقف/ رئيس التحرير"، يقول (يرى المراقبون المنصفون أن الادارة الامريكية الجديدة، أي إدارة جورج بوش، تضع نفسها في مأزق لا تحسد عليه كلما طرحت سبباً لمسعاها العدواني ضد العراق)"٨". سوف يتبين؛ لاحقاً؛ أنه ليس من أحد، إطلاقا، قد وضع نفسه في أي "مأزق"، آنذاك، سوى "العراق". ثقافياً؛ ما يعنيني هنا، وقع العبء الأكبر من ذلك الـ"مأزق" على الجيل التسعيني تحديداً. أبسط مثال، لوقوع عبء كهذا عليه، هو أن أغلب شعرائه؛ بل كلهم ربما، إنعدمت قبالتهم أية فرصة للنشر- حقيقية- في الدوريات المتخصصة. فطيلة الأعوام التسعينية؛ العشرة، راحت هذه الدوريات؛ وجميعها "رسمية"، تعبّئ، باتجاه (الصمود أمام "العدوان" الثلاثيني).

٢-٢: أمّا عند الثلث الأول من الشهر الثالث، في ذلك العام، فثمة الانتفاضة الشعبية "الآذارية/ الشعبانية". بعدها، كذلك، عبّأت دوريات المؤسسة "الثقافية" الرسمية، كلها، باتجاه (القضاء على "صفحة" الغدر والخيانة). فضلاً، بالطبع، عما سبقهما؛ هذي الـ"صفحة" وذاك "العدوان"؛ وما تلاهما. حتى "مجلة الأدباء الشباب"؛ التي تطرقت إليها في الفقرة (٢-٠)؛ لم تنج من ظاهرة (الملفات التعبوية)"٩". ما اضطر تسعينيين عديدين، من الرعيل الأول، لأن ينشروا نصوصهم في صفحات ثقافية "مجانية". ثمة، منهم، عبدالخالق كيطان"١٠"، مثالا "صارخا"، وسواه، كثير، من رعيله.

٢-٢-١: أشير، بالضرورة، إلى أن رعيل كيطان، أي أوائل التسعينيين، ثلاثون، تقريبا، ذكر الأهم فيهم، أو من أهمهم في الأقل، باقر صاحب"١١"، مثلا، وهم (سلمان داود محمد/ أحمد الشيخ/ جمال الحلاق/ عباس اليوسفي/ محمد الحمراني/ أحمد آدم/ أحمد سعداوي/ ماجد موجد/ فرج الحطاب/ عمار المسعودي/ محمد غازي الأخرس) بحسبه"١٢".

٢-٢-٢: أغلب هؤلاء، الأحد عشر، إشتركت نصوص لهم في الـ"مختارات" التسعينية، التي ظهرت في نهايات العقد الحياتي للجيل، مع نصوص لـ(خالد عبدالزهرة/ رعد زامل/ خالد شويش/ نصير غدير/ حسن جوان/ غريب اسكندر/ عماد جبار/ علي سعدون/ مهدي القريشي/ محمد درويش/ حسن السلمان/ نجاة عبدالله/ عبدالخالق كيطان/ عبدالأمير جرص/ سلام دواي/ حسين علي يونس/ جمال جاسم أمين/ سليمان جوني)"١٣".

٢-٣:

٢-٣-١: فيما كان حصار دولي، كامل وشامل، قد فرض من "مجلس الأمن" على "جمهورية العراق" قبل أشهر ثمانية، تقريبا، عقب غزوها "دولة الكويت" في الثاني من آب ١٩٩٠، آنذاك، خلال الشهر والعام ذاتهما، كانت الدوريات المتخصصة، كلها، تحتفل بالذكرى السنوية لـ"النصر العراقي على العدوان الايراني" في ٨/٨/١٩٨٨، فمثلا.. وصفته إحداها، في "الافتتاحية"، بكونه (نصراً شاملاً، صاعقاً بقوة ثماني سنوات من الصبر العراقي الجميل، والقتال العراقي الباسل والعزم العراقي الذي لا يلين)"١٤".

٢-٣-٢: لقد كان ذلك الحصار الدولي، الكامل والشامل، ما زال مستمر الفرض على العراق، إذن، ولسوف يظل كذلك طيلة الأعوام التسعينية. الذي "زاد الطين بلة"؛ خلاله؛ إن الدوريات المتخصصة؛ مع قلتها، تواترت في التعكز عليه. فإحداها، بدءا، إنما (تستأنف صدورها ثانية، تعود إلى قرائها وكتابها، بعد غيابها الاضطراري الذي كان الحصار من مسبباته المباشرة)"١٥". وأخرى، مثلها، قد (غيرت، للمرة الثالثة، شكلها وحجمها، كتكيف إيجابي مع ظروف الحصار الذي تعاني وطأته مختلف الشرائح الاجتماعية والمهنية)"١٦". وثالثة، بعدهما، سـ(تواصل مسيرتها الثقافية والابداعية، وهذا التواصل يراد به أن يتحدى كل سلبيات الحصار الظالم)"١٧". ولقد صدق طراد الكبيسي، إذّاك، حين قال (الحصار..! ونظل نكرر: الحصار.. الحصار.. الحصار..!)"١٨". غير أن المؤسسة "الثقافية" الرسمية، التي قلصت صفحات "دوريته" حيث النصف- من ١٦٠ إلى ٨٠- تماما، فاجأته، بُعيْد بضعة أشهر، بأن أصدرت دورية جديدة، رأّستْ ماجد السامرائي لتحريرها، من ١٦٨ صفحة! الطريف، في المفاجأة، أن أول أعدادها، تلك الدورية الجديدة، قد افتتحته كلمة "من المحرر"، عنوانها "هذه المجلة"، بصيغة حوار، تساؤلي/ تجاوبي، بدا كأنه بين الكبيسي والسامرائي- تراتبيا- منذ استهلاله (- أمجلة جديدة ونحن في ليل هذا الحصار الرهيب؟ - بل مجلة جديدة في مواجهة هذا الحصار)"١٩". بعد أربعة أعوام، على فرضه، وجه سماح إدريس (تحية لأدباء العراق في وجه الحصار)"٢٠". لذلك جوزي مدير تحرير "الآداب"، من مؤسستنا - غير - الرسمية، بأن قيل له- غمزا

ولزاً - إن (الثقافة العراقية المحاصرة ترفع قبعتها إحتراما لـ"الآداب الجريئة"!!)"٢١". ٣:

٣-٠: هوذا "الرحم العراقي" الثلاثي الأبعاد؛ بحسب الفقرة (٢)، حرب فانتفاضة ثم حصار.

٣-٠-١: لا جيلَ، شعرياً، مر بثالوث كهذا، في العراق، سوى الجيل التسعيني.

٣-٠-١-١: قارنْ بين هذا الثالوث، هنا، وبين، تحديدا، ما مرت به أجيالنا، الشعرية؛ من أحداث؛ إعتيادية/ إستثنائية، تتجلى قبالتك "العصامية الفذة" للجيل هذا.

٣-٠-١-٢: أما الأحداث، الإعتيادية/ الإستثنائية، المارة بالأجيال السابقة له، منذ بداية العقد الأول للقرن التاسع عشر حتى نهاية العقد الثامن للقرن العشرين، فيمكن التعرف إليها، مبدئيا وتفصيليا، حين يُراجَع، أمثلةً، كل من: محمد حسن علي مجيد"٢٢"، رؤوف الواعظ"٢٣"، عباس توفيق رضا"٢٤"، فاضل العزاوي"٢٥"، حاتم الصكر"٢٦"، محمد الجزائري"٢٧".

٣-٠-٢: ليس معنى ذلك، البتة، أني أُسيس جيلا كهذا. بل، على العكس، أنا أضاد، وبشدة، حصره في حركة سياسية"٢٨"، نعم، مهما كانت.

٣-١: من رحم - عراقي - كهذا، ذي أبعاد ثلاثة، ولد جيل التسعينيين.

٣-١-١: هنا أجدني، لتوضيح مصطلح "الجيل" عندي، مع سامي مهدي"٢٩"، خصوصا، مبدئيا وتفاصيليا.

٣-١-١-١: من حيث المبدأ، أولا، هو يؤكد إن الانتماء إلى جيل شعري معيّن، محدد، لا يعني شيئا سوى الانتماء إلى حساسيته ومفهومه ومنجزه.

٣-١-١-٢: أما من حيث التفاصيل، ثانيا، فهو يستأنف، مباشرة، بأنْ ليس كل من ينتمي إلى جيل كهذا عمرا ينتمي إليه حساسية ومفهوما ومنجزا. إذ قد يكون في الجيل اللاحق من ينتمي في الحساسية والمفهوم والمنجز إلى الجيل السابق، أو إلى جيل أسبق منه، فلا يحسب على جيله. وثمة شعراء يقعون بين جيلين، أحيانا، فمنهم من يتابع الجيل السابق ويظل متمسكا بحساسيته وبمفهومه وبمنجزه، حسبما يشاء، ومنهم من يلحق بالجيل اللاحق ويتفاعل معه بحدود ما لديه من مرونة واستعداد"٣٠".

٣-١-٢: وفي ما هو متعلق بالجيل التسعيني، حصرا الآن، من حيث انتماء شعراء إليه، بحسب "المبدأ" و"التفاصيل" هذين، ثمة أمثلة ثلاثة.

٣-١-٢-١: جمال جاسم أمين، عندي، تسعيني. لكنه يعتقد، وهذا شأنه، أنه ثمانيني. قال، ذات مرة، ما يأتي: في "سهول في قفص" لوسام هاشم و"موسيقى الكائن" لسعد جاسم و"سعادات سيئة الصيت" لجمال جاسم أمين نجد ما يؤكد على أن التجربة الثمانينية استطاعت فعلا أن تقدم فكرة واضحة عن الشعر"٣١".

٣-١-٢-٢: على العكس منه، تماما، يصرح عاتي البركات بـ"تسعينيته"! ذلك، التصريح، ضمن سيرته المعنونة بـ (الشاعر)"٣٢". هو ذا، ضمنها، يقول: إنتمائي إلى جيل التسعينات حقيقة أعتز بها إلى الأبد.

٣-١-٢-٣: بينهما، تقريبا، يقف باسم فرات، خصوصا، حيث يقرر: أنا شاعر بلا جيل"٣٣". كان، بحسبه هو، قد نشر أول نص له - في جريدة "العراق" البغدادية - خلال العام ١٩٨٧، بيد أنه تسعيني، عندي، إستنادا إلى دواوينه.

٣-٢: لقد سُمعت مذّاك، منذ الحرب فالانتفاضة ثم الحصار، أولى "صرخات" الجيل التسعيني، الإنتاجية: الكتابوية والنشرية؛ التي ستؤسس سمات شعريته الأجدد والأحدث.

٣-٢-١: نصا جليل عبدالحسين "أغنية في الليل" ومنى مهدي "رجل.. بحر.. إمرأة"؛ المنشوران نهاية الثمانينات"٣٤"، قد يدخلان في عداد تلك "الصرخات" الأولى. أقول "قد"، من حيث هي تقليلية، لأن كلا النصين، وهما مثلان فقط، إنما نشرا "في دائرة الابداع"، للهواة، لا غير. أي، أنهما، لم ينشرا في المتن نفسه، الاحترافي، الذي ضم نصوصا لسبعينيين وثمانينيين. على العموم، أيضا، فذانك الشاعران، كلاهما، لم يتواصلا مع جيل التسعينات، لا فنيا ولا حياتيا، في ما بعد.

٣-٢-٢: أما المتواصلون معه، حتى اليوم، فأعتقد أن أولى "صرخاتهم": الإحترافية العظمى"٣٥"، إذا جاز هذان التوصيفان، إنما تعود لكل من أحمد الشيخ وحسين علي يونس وعبدالأمير جرص. إذ هنالك "ملف خاص"، بـ"نصوص من المشهد الشعري الجديد"، نشرته كبرى دورياتنا المتخصصة، قبل انتصاف العقد التسعيني بعام واحد فقط، ضم نصوصا لهم إلى جانب نصوص لثمانينيين"٣٦".

٣-٢-٣: قبله بعامين، تقريبا، كان أحمد الشيخ وعبدالأمير جرص، دون حسين علي يونس!، وفليحة حسن وفاضل الخياط، أيضا، أوائلَ التسعينيين "المخترقين" لمجلتنا الأدبية الشبابية الوحيدة، آنذاك، بنصوصهم"٣٧". وعلى الرغم من "شبابية" تلك المجلة، "أسفار"، ثمة أهمية في ذاك الاختراق التسعيني لها. ذلك، خصوصا، لأنها كانت حكرا /تاما/ للسبعينيين ثم للثمانينيين. حتى العام ١٩٨٩، نهايته ربما، حيث خصصت آخر أعدادها خلاله - وهو العدد المزدوج (١٢/١١) - للجيل الثمانيني.

٣-٢-٤: فيما كان حسين علي يونس، دون أحمد الشيخ وعبدالأمير جرص، أول "مخترق" تسعيني لأول كتاب "مشهدي"، شعري، صدر في التسعينات، عند بداياتها تحديدا، بأحد نصوصه"٣٨". وقد ظهرت في هذا الكتاب معه، مع نص يونس، نصوص لـ: خالد مطلك/ عباس علي/ فاضل الخياط. أما النصوص الأخرى للكتاب، الذي استهل بمقدمة لـ"الناشر"، فكان أكثرها لثمانينيين.

٣-٢-٥: ولعل ذروة تلك الاختراقية، التسعينية، التي جرت خلال بدايات العقد الحياتي، للجيل التسعيني، كانت عند انتصافه تماما. حيث أُشركَ في "مهرجان المربد الشعري"، المهرجان الأشهر آنذاك، تسعينيون: خالد مطلك/ كولالة نوري/ مضر الآلوسي/ محمد البغدادي/ محمد الفرطوسي. وتتجلى لإشراك تسعينيين فيه، على قلتهم، أهميتان: حياتية وفنية. تكمن الأهمية الأولى، الحياتية، في إنعقاد المهرجان "بعد توقف دام خمس سنوات بسبب الحرب الثلاثينية وما تبعها من حصار". حيث السنوات الخمس، تلك، هي: ١٩٩٠/١٩٩١/ ١٩٩٢/١٩٩٣/ ، ١٩٩٤ ما يعني أن جيل التسعينيين، إجمالا، قد أُشرك في أول "مربد" تسعيني. وتكمن الأهمية الثانية، الفنية، في أن ثمة شعراء من هذا الجيل، الذي كان حينذاك جيلا أخيرا، أُشركوا مع "الكبار" جنبا لجنب في ذلك المهرجان. إذ أنه، برغم "الحصار المضروب على الثقافة والمثقفين في العراق"، شهد مشاركة العديد من "كبار" العراقيين والعرب"٣٩".

٣-٢-٦: ثم تتابعت "إشراكات" التسعينيين في المرابد الأخرى،

التالية لمربد العام ١٩٩٥، حتى نهاية التسعينات. لكن أهم تلك "الإشراكات"، كما أعتقد، هو إشراكهم في مربد العام ١٩٩٨. لقد أُشرك فيه، منهم، عماد جبار/ عمار المسعودي/ جمال جاسم أمين/ نوفل أبو رغيف، وآخرون، مع سابقين لهم جيليا"٤٠". وقد تأتت أهمية هذا الإشراك، لهؤلاء الأربعة خصوصا، من أن نصوصهم، التي قرأوها في المهرجان، إنما كانت فنية "شعرية" أكثر منها حياتية "تعبوية".

٣-٢-٧: كما كان العام نفسه، أي ١٩٩٨، قد شهد "ملتقى تموز الثاني للشعراء الشباب" في العاصمة بغداد. ولأنه أقيم من طرف "الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق"، ممثلا بـ"أمانة الشؤون الثقافية" فيه، تم إشراك عشرات التسعينيين في الجلسات الست لأيامه الثلاثة. ففي جلستي اليوم الأول، ٢٨ تموز، ثمة منهم: عماد جبار/ بسام صالح مهدي/ محمد البغدادي/ عارف الساعدي/ ماجد موجد. وفي جلستي اليوم الثاني، ٢٩ تموز، ثمة منهم: علي سعدون/ فائز الشرع/ ليث فائز الأيوبي/ علي خصباك/ أحمد الثائر/ نضال القاضي/ ماجد عدام/ صفاء ذياب/ أحمد سعداوي/ خالد الشاطي/ مهدي القريشي/ رمزي هرمز ياكو. أما في جلستي اليوم الثالث، ٣٠ تموز، فثمة منهم: جمال جاسم أمين/ رعد مطشر/ سلمان داود محمد/ عمار المسعودي/ سلام دواي/ فلاح عدوان/ أحمد آدم/ حيدر عبد الخضر/ صلاح السيلاوي/ محمد الفرطوسي/ نصير الشيخ/ فليحة حسن/ ناهضة ستار/ باقر صاحب/ عماد العبيدي/ حسين السلطاني/ فارس حرام.

٣-٣: هكذا، إذن، سوف تؤسس "الصرخات الأولى" للتسعينيين، تلك، سمات شعرية جيلهم، شعريته الأجدد والأحدث، لاحقا. إنها سماته الإبداعية الرئيسية، الأساسية؛ التي يمكن للكشف فيها؛ شكلاً ومضمونا؛ أن يؤدي، بالتأكيد، إلى تحصيلين. ثُمَّ استشفاف رأي شاعره، الحياتي، ثُمَّ استشراف رؤية قصيدته، الفنية، متتاليين. وكنت، أنوه، منذ أعوام ستة، تقريبا، تحت يافطة "في الثراء والاكتشاف"، منطلقا، قد استشرفت جهة من الرؤية، الفنية، كما استشففت جانبا من الرأي، الحياتي، ضمن مقالين"٤١". ثم عدت إلى مقال سابق"٤٢"، لهما، بنحو عامين، أقل لا أكثر، فأضفته إليهما، كليهما، مطورا هذه المقالات، الثلاثة، باتجاه دراسة موسعة، مستدركة للخلفيات والمستجدات معا، نشرت قبل قرابة خمسة أعوام تحت عناوين: تجارب متمردة في فضاء الإبداع/ محاورة الذات ومجادلة الموت/ مرايا الرؤية الإبداعية"٤٣". وبعد أعوام ثلاثة، على نشرها، قمت بتوسيع هذه الدراسة، ذاتها، كمّاً ونوعا وكيفاً، على السواء، لصالح "المربد" السادس ضمن أحد محاوره (منجز التجربة الشعرية منذ التسعينات)"٤٤". وكان من المقرر، أو المفترض، أن تنشر في البصرة"٤٥"، مدينة المهرجان هذا"٤٦"، لكنها نشرت في السليمانية"٤٧"، عقب مهرجان "كه لا ويز" الثالث عشر، على مدى ثلاث وعشرين صفحة"٤٨". أما لاحقا، قريبا، فسوف تصير كتابا، ثالثا لي"٤٩"، يحمل العنوان ذاته، هكذا ارتأيت له، حيث، مبدئيا وتفاصيليا، رأي الشاعر.. رؤية القصيدة/ العقدان الحياتي والفني للجيل التسعيني.

*** توضيحات ***

(١) ثمة تفصيل، لهذا الرأي، ضمن: الشعر واكتشافات النقد - خطوات من القصيدة إلى المقالة، الزمان - لندن،٢٥٧٩، ٢٠٠٦/١٢/٢٥

(٢) شروع في الحياة - شهادة شاعر تسعيني عن زمن الخراب، مؤسسة الذاكرة العراقية - موقع، ٢٠٠٥/١٢/٢٠

(٣) إحباط ليس في أوانه، مركز الدراسات والأبحاث العلمانية في العالم العربي - موقع،٢٠١٠/٩/١٣

(٤) شعراء التسعينات - حرب فانتفاضة ثم حصار، المؤتمر - بغداد،٣٨٣، ٢٠٠٣/١٠/٤

(٥) الزمان - مصدر سابق،٢٣٩٨/٢٣٩٦/ ٢٤٠٠، ١٠-١٣-١٥/٥/٢٠٠٦

(٦) ماجد السامرائي: لكي لا نكون خارج التاريخ، الموقف الثقافي - بغداد،٣، ٥-٦/١٩٩٦

(٧) منبر ثقافي جديد، أسفار - بغداد،١، ١٩٩٧/٧

(٨) السباق الجديد القديم للخارجية الأمريكية، آفاق عربية - بغداد،١، ١٩٩١/١

(٩) ينظر "ملف الميلاد الشعري"، مثلا، حيث استغرق٣١صفحة،!، في: أسفار - بغداد،١٣، ١٩٩٢/٨

(١٠) كما هو الحال، مثلا، مع نصه: أولاد، بابل - بغداد،٢٩، ١٩٩٣/١٢

(١١) شعراء التسعينات إرتادوا مناطق نصية مجهولة في جغرافية النص الشعري الحديث، المؤتمر - بغداد،٣٨٦، ٢٠٠٣/١٠/١٤

(١٢) وانظر ملف الصحيفة ذاتها "الأدباء يكتبون" بدءا من "٣٨٣، ٢٠٠٣/١٠/٤" صدى لموضوعها "الشعراء التسعينيون مثلا" في "٣٨١، ٢٠٠٣/٩/٢٧"

(١٣) الشعر العراقي الآن، إعداد وتقديم - فرج الحطاب/ عباس اليوسفي، بغداد، ١٩٩٨

(١٤) الأقلام - بغداد،٨، ١٩٩٠/٨

(١٥) نفسه،١-٢، ١٩٩٢/٢-١

(١٦) أسفار - بغداد،١٦، ١٩٩٣/٩

(١٧) الأديب المعاصر - بغداد،٤٧، ١٩٩٥ (وانظر عدديها "٤٥، ١٩٩٣" و"٤٥، ١٩٩٧"

(١٨) تنظر افتتاحيته، المسماة "مواقف"، تحت عنوان: الحصار.. الحصار..!، آفاق عربية - بغداد،١١-١٢، ١٩٩٥/١٢-١١

(١٩) أنظر، حصرا، الموقف الثقافي - بغداد،١-٢، ١٩٩٦/٤-٣

(٢٠) ينظر، بتذييل س.س.إ، مقاله: ياعاربة العراق العراق، الآداب - بيروت،١١-١٢، ١٩٩٤/١٢-١١ "عدد ممتاز خاص بالأدب العراقي الحديث"

(٢١) أنظر، تحت تبويب "الورقة الأولى" مذيلة بإسم "رئيس التحرير"، مقالة رعد بندر: شكراً يا دكتور سماح إدريس!، أسفار - بغداد،١٩-٢٠، صيف ١٩٩٥

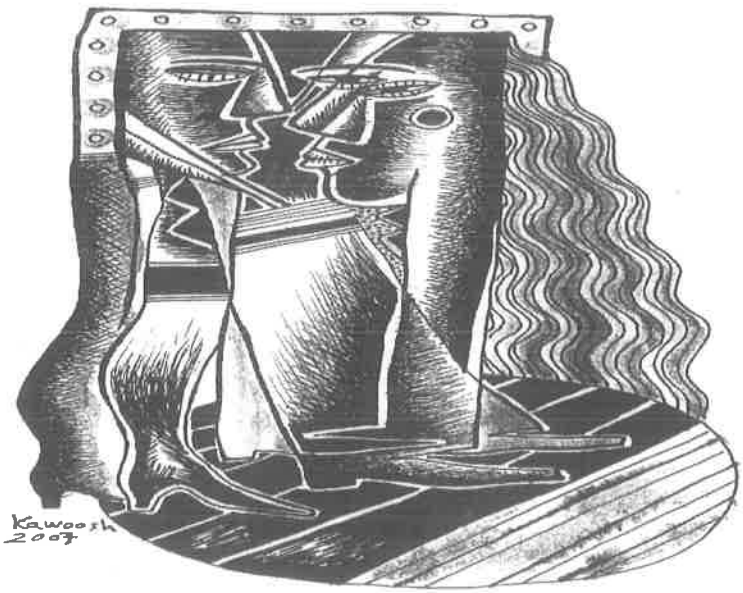
(٢٢) فن الوصف وتطوره في الشعر العراقي الحديث - ١٨٠٠/١٩٢٥، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ١٩٨٩

(٢٣) الاتجاهات الوطنية في الشعر العراقي الحديث - ١٩١٤/١٩٤١، بغداد، ١٩٧٤

(٢٤) نقد الشعر العربي الحديث في العراق - ١٩٢٠/ ١٩٥٨، دار الرسالة للطباعة - بغداد، ١٩٧٨

(٢٥) الروح الحية - جيل الستينات في العراق، دار المدى - دمشق، ١٩٩٧

(٢٦) مواجهات الصوت القادم - دراسات في شعر السبعينات، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ١٩٨٦
(٢٧) الخطاب والحجاب - جيل الثمانيتسعينات، ألف ياء - الإصدار الثقافي لجريدة "الزمان"، لندن، ١، ٢٠٠١
(٢٨) كما صنع عبدالعظيم فنجان، مثلا، إذ رأى أن "جيل التسعينات هو جيل انتفاضة آذار" (المؤتمر - بغداد، ٣٨٦، ١٤/١٠/٢٠٠٣)
(٢٩) حركة الشعر الستيني في العراق، الآداب - بيروت، ١١-١٢، ١١-١٢/١٩٩٤
(٣٠) وانظر، أيضا، كتابه: الموجة الصاخبة - شعر الستينات في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ١٩٩٤/ص٣٠
(٣١) تحولات النص الجديد - إستبصار فني تاريخي في شعرية أجيال ما بعد السبعينات في العراق؛ منشورات عين، ط١/٢٠٠٤/ص٢٩
(٣٢) في ديوانه الثاني: صاحب الحروف الأربعة، مركز الحضارة العربية - القاهرة، ط١/٢٠٠٧/ص٩١-٩٣
(٣٣) حوار - سلام محمد البناي، الشبكة العراقية - بغداد، ٢٨، ١٥/٤/٢٠٠٧
(٣٤) الطليعة الادبية - بغداد، ٥-٦، ١٩٩٠
(٣٥) من حيث دواوينهم المطبوعة، مما يتعلق منها بـ"الصرخات الأولى" تلك، ثمة أول دواوين فليحة حسن: لأنني فتاة/١٩٩٢
(٣٦) الأقلام - بغداد، ١٠-١١-١٢، ١٠-١١-١٢/١٩٩٤
(٣٧) أسفار - بغداد، ١٣، ٨/١٩٩٢
(٣٨) شعر ٩٢ - المشهد الجديد في الشعر العراقي، منشورات الأمد - بغداد، ط١/١٩٩٢/ص٩
(٣٩) ديوان المربد الشعري الحادي عشر، إعداد - عبدالجبار داود البصري، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ١٩٩٦
(٤٠) مربد المقاومة والتحدي - مهرجان المربد الشعري الرابع عشر، إعداد وتقديم - عبدالجبار داود البصري، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ١٩٩٩
(٤١) في: المؤتمر - بغداد، تحديدا، هما "أ" حساسية الإنجذاب للآخر - ذوبان الـ"أنا" في الـ"هو"، ٧٣٨، ٦/٢/٢٠٠٥ "ب" الإيحاءات البدائية والضرورات المؤقتة - تجارب شعرية منتقاة، ٧٣٩، ٨/٢/٢٠٠٥
(٤٢) شعراء التسعينات - حرب فانتفاضة ثم حصار، المصدر السابق، ٣٨٣، ٤/١٠/٢٠٠٣
(٤٣) في: الزمان - لندن "ينظر التوضيح (٥)"
(٤٤) أنظر، هنا، وقائع اليوم الثاني لمهرجان المربد الشعري في البصرة، المربد - جريدة، ٣، ٢٠٠٩
(٤٥) صادف، قبيل الدورة السابعة للمهرجان، أنني كلفت بدراسة عن "الشعر النسوي في العراق"..
(٤٦)..فكان، بدلا من تلك الدراسة، أن نشرت دراستي: أنثوية الكتابة... شعرية القصيدة - الأداء النصي للشواعر العراقيات، فنارات - البصرة، ٨، ربيع ٢٠١٠
(٤٧) رأي الشاعر/ رؤية القصيدة - العقدان الحياتي والفني للجيل التسعيني، كه لاويزي نوى - السليمانية، ٢٤-٢٥، ٢٠٠٩
(٤٨) كذلك نشرت، بالعنوان نفسه، ضمن ملف "الشعر التسعيني"، في: الأقلام - بغداد، ٢، ٤-٥-٦/٢٠١٠
(٤٩) بعد "أ" زمن الحكي.. زمن القص - تقنية الحوار في الرواية العراقية، ٢٠٠٩ "ب" النسق النصي والنسق المتني - في الحركتين المتضافرتين للقصيدة/ الانبناء والانهدام، ٢٠١٠



إضاءة:

عينٌ على الجيل التسعيني

قصيـــــدة الشـــعر مراجعـــة من الداخـــل

عارف الساعدي

لم أكنْ أتصور أن الحلم الذي حلمتُه مع مجموعةٍ من الأصدقاء الشعراء أصبح حقيقةً نتصارعُ عليها، كما إنَّ هذا الحلم أصبح مشروعاً شعرياً، وسِمَ به نخبةٌ من جيلٍ شعري، ظهر أواسطَ التسعينيات في العراق، تبنّوا فيه مشروع "قصيدة الشعر"، وقبل الخوض في جدل هذا المشروع، نحاول أنْ نُطلَّ إطلالةً تُضئ موقع أصحاب "قصيدة الشعر" في الجيل التسعيني، وفي الوقت نفسه تبيّن مواقف البعض من الشعراء، وبالأخصّ موقف شعراء "قصيدة النثر" من هذه المجموعة، ولا يُخفى على المتتبعين للشأن الثقافي،انَّ عقد التسعينيات من العقود المعقدة في العراق، في تركيبتها السياسية، والاجتماعية، والثقافية، إذ ارتسم على وجه تلك المرحلة مشهدٌ شعريٌ متنوع، وحين نتحدثُ عن المشهد الشعري، فإننّا نقصدُ به مجموعةَ الشعراء الذين أنتجوا قصائدهم في مرحلةِ التسعينيات،ودائماً تكون أعمارهم متقاربةً،وهذه المجموعة متنوعةٌ ومتشعبةٌ، فهي نتاجُ حربين كبيرتين، وحصارٍ هائلٍ وفقرٍ اجتماعي، واقتصادي، وسياسي، فضلاً عن مظاهر القمع والخوف المتفشية في تلك المرحلة، لذلك كانت سياسةُ القمع والغاء الآخر جزءاً من ثقافة المجتمع،إذ كنتُ أتصور بأنَّ القمع مرتبطٌ بالسلطة فقط، ولكنَّ القمع في جوهره جزءٌ من نسق المجتمع العراقي، والأغرب من ذلك، أنْ تكونَ ثقافةُ القمع والإلغاء نسقاً ثقافياً يوسَمُ به جيلُ التسعينيات، وربّما عامّة الأجيال الشعرية في العراق،فعلى مايبدو إنَّ الشاعر العراقي لا يحتمل أنْ يعيش في مناخٍ صحيٍ،

وأنْ يتجاور مع مبدعٍ آخرَ غيره، والمفارقة أنّه يشتغلُ في مشغل، من المُفترض ألاّ ينتجَ إلاّ إضافةً نوعيةً للإنسانية، وأنّه يتعامل مع اللغة وأحلامها لصناعة عالمٍ أفضل، ولكنّ اللغةَ نفسَها، تمنحُ الشاعرَ العراقيَّ المعاصرَ أسبابَ العنف والإلغاء، فما الذي يضيرُ الشاعر العراقي من جيل التسعينيات – حصرا– أنْ يشتركَ زميلٌ له في صناعة المشهد الشعري العراقي؟ وهل المشهد من الضيقَ والإنحسارِ بحيث لا يحتمل آخرين يسهمون برسم ملامحه؟ ومَنْ حددَ ومَنْ خوّلَ مجموعةً من الشعراء لا غير في أنْ يدّعوا أنّهم الممثلون الوحيدون للجيل التسعيني؟ ذلك لأنّهم يكتبون شكلاً محدداً من الشعر، من قال ومن خوّل؟ وما هي المعايير التي كان يتخذها مجموعةٌ من الشعراء في الحديث عن تجربتهم بهذا الإقصاء؟ أسوقُ هذه الأسئلة وغيرها الكثير، بعد مرور أكثرَ من خمسةَ عشرَ عاماً على دخولنا المشهد الشعري في العراق، ذلك في أواسط التسعينيات، ولكنّي أنظر إلى ذلك المشهد هذا اليوم، بعين أكثر صفاءً من العين التي كانت تراه في ذلك الوقت، كما إنّني أقلُّ صخباً –على ما يبدو– فالزمن هو المقصُّ الوحيدُ الذي يشذّب التجارب، ويهذّبها، ولكنّي أحاول أن أرسمَ جزءاً من ذلك المشهد الذي دخلناه أنا ومجموعةٌ من الشعراء الشباب في ذلك الوقت واقتحمنا الوسط الثقافي بكلِّ طفولتنا وفوضانا، حيث تندّر الكثيرون علينا ووسمونا بالجهل والتخلف والإزدراء، لأنّنا كنّا نكتب قصيدةً تُعرف ب (العمودي) هذا يعني إنّنا خارج الزمن، وخارج الحداثة، وحتى خارج أنفسنا، ووصل الحال بي شخصياً أنْ أسألَ نفسي هل فعلاً إنّي أعيشُ مع الحطيئة الآن؟ وأفكّرُ كما يفكر هو؟ وهل فعلاً إنّي أعيش في زمنٍ ماضٍ؟ وما حضوري في هذا الزمن إلاّ على هامش الحياة العصرية، كيف يمكن ذلك؟ كثيراً ما كنتُ أطرح هذه الاسئلةَ على نفسي، ولكنّني لا أجدُ أجوبةً لذلك، هل فعلاً من يكتب الشطرين هو معزولٌ ثقافياً؟ والغريبُ إنّنا كنّا نتحدثُ الحديثَ ذاتَه عن الشعرِ العمودي المُستهلَك، ونشاطرُ شعراء "قصيدة النثر" الهمومَ ذاتَها عن الجاهز، والإجتراري، والمعاد،ولكنّهم لا يسمعون لنا، ويحسبوننا على جيلٍ متخلف شعرياً، ووصلتُ إلى حقيقة كان يتبنّاها شعراء "قصيدة النثر" إنّ "الشعر العمودي" لا يصلحُ إلاّ للمؤسّسة الرسمية، أو الدينية،أو إنّ ذلك النوع من الشعر يكتفي بالإخوانيات، والمناسبات، وعليه أنْ يغادر الحياة الثقافية حالاً، وعلى من يكتبه كذلك، وإنْ تسامحَ شعراءُ "قصيدة النثر" مع الكبار من الشعراء– في عمرهم– لأسباب إجتماعية، فإنّهم لن يتسامحوا مع الشباب القريبين من عمرهم في ذلك الوقت، لذلك كانوا يتصورون إن الغبار يتطاير منّا حين نتحدّث، ولم نكن نُريد منهم شيئاً سوى أن يسمعونا، ولكنّهم كانوا يرفضون ذلك، لأسباب لم تكن ثقافيةً بقدرِ ما كانت إجتماعية، ودوغمائية فقط ، فتحنا أعيننا على جيلٍ شعري يتحدثُ عن الحداثة وجدليتها، وعن تطوّر "قصيدة النثر" والمراحل التي مرّت بها تلك القصيدة، وعن فرسانها من الجيل التسعيني، وعن أشكالها، من القصيدة الطويلة،إلى المكثّفة، إلى الومضة، إلى بقيّة الأشكال، ومَنْ لم يكتبْ بهذا الشكل فإنّه – بالتأكيد – خارج حوض الحداثة، ولن يشربَ من مائها أبداً،وفي الوقت نفسه انسحب الأمر على النقد، فالناقدُ الذي لا يكتب عن "قصيدة النثر" وعن شعرائها – في الأغلب – هو ناقدٌ متخلّف أيضاً، لذلك سيطرت "قصيدة النثر" على المشهد الشعري والنقدي في العراق، وأيُّ صوت خارج هذا السياق هو صوتٌ نشازٌ في السمفونية النثرية، كما إنّ أغلبَ شعراء "قصيدة النثر" سيطروا على الصفحات الثقافية في الصحف العراقية والمجلات، وهي قليلة جدا، لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة، وهذا يعني أنهم سيطروا على منابع النشرِ والشهرة، من حيث نشر القصائد والدراسات التي تخصُّ متنَهم الشعري، وكانوا لا ينشرون القصائد الموزونة إلاّ لغرضٍ واحد "معروف" وحين تذهبُ إليهم قصيدةٌ موزونةٌ، فيها شيءٌ من الوجدانيات فإنّها تُرفض مباشرةً، إذ اقتصرت الأشياء الذاتية على "قصيدة النثر"، وكأنّ الشعر الموزون خالٍ من أيِّ ذاتية، ولا يصلح إلاّ للمؤسسة الرسمية أو الدينية، لم أكنْ أتحدث عن هذا الموضوع بدون أدلّة، ولستُ في موقف الخصام الآن، فقد تغيرت الصورة في– أغلبها – بعد دخول مجموعتنا الوسط الشعري، وإسهامها برسم مشهد شعري متنوع، ومن هذه الأدلّة، إن رابطتنا "رابطة الرصافة" للشعراء الشباب، أقامت مؤتمراً شعرياً ونقدياً، وكانت ورقة نقدية للناقد عبد الزهرة زكي يتحدث فيها عن قصائدنا، وكانت أغلبها موزونةً، بين العمود والتفعيلة فقال ("والله زين" وصل الحال بالشعراء العموديين أن يقيموا مؤتمرات وينظّروا.....)(١) ،وهذا يدلُّ – فيما يدلُّ عليه –إنّ على الشعراء الذين يكتبون بالوزن، ألاّ يخرجوا من أطر المجالس القديمة، وعليهم أنْ يبقوا سجيني الأفكار الجاهزة، ولا يحلموا بخوض جدل الحداثة ، وهناك أحداث عديدة ذكرتُ قسماً منها في جريدة الصباح (٢)،ما تعرض له أصدقاؤنا الشعراء من تجاهلٍ من قبل شعراء "قصيدة النثر" في العراق في تلك المرحلة، وما حدث لنا شخصياً حين كنّا ندور على مسؤولي الصفحات الثقافية، ولم تكن أسماؤنا معروفةً آنذاك، وبمجرد رؤيتهم الشطرين، يعتذرون لك بأسلوب غاية في القسوة، من دون أنْ يقرأوا حرفاً واحداً من النص (٣)،ولكنّ الأمور لم تكن تسير على مارسمه جيل "التسعينيات النثري"، فبعد أنْ دخلنا الوسط وطبعنا منشورنا البسيط (أشرعة) وأعلنّا عن مشروعنا الشعري (قصيدة الشعر)(٤)، وأقمنا ثلاثةَ مؤتمرات شعرية ونقدية، بدأ الوسط ينظر إلينا نظرةً مختلفةً،اختلطتْ فيها أصابعُ الريبة والإعجاب، ولكنّنا بقينا مستمرين في طرح مشروعنا، على إنّه واحدٌ من المشروعات التي تُسهم برسم المشهد الشعري في ذلك الجيل، من دون أنْ نصادر أحدا، ولكنْ ما إن عرفنا في تلك المرحلة، وبدأ النقاد يُشيرون إلينا، حتّى قمنا نحن بمصادرة الكثيرين، وأنا هنا أعترف بعد مرور أكثر من خمسةَ عشرعاماً،إنّ ثقافةَ الإقصاء، ثقافةٌ عراقية،وإنّ حديثَ "الفرقة الناجية" هو حديث يمثّل النسق الثقافي في العراق –في أغلب متبنياته –، ويكاد يكون نسقاً شعرياً، لأنّ كلَّ مجموعة تظهر وتُعرف تبدأ تمارس انزياحها، لتطردَ الأخريات، مع العلم إنّ المشهد يتّسعُ ويتّسع، ولكنّ قلوبَ الشعراء تضيق

كلّما اتسع المشهد الشعري- في الأغلب -، ومثلما انقسم شعراء "قصيدة النثر" وكلٌ يكفّرُ الآخرَ، انقسمت كذلك مجموعتُنا "قصيدة الشعر" وأصبح يطاردُ بعضُنا الآخر، وكلٌ يدّعي الشعرية والريادة، وقد جرى حديثٌ طويلٌ لي، ولأصدقائي الشعراء، على صفحات الصباح(٥).

مراجعة من الداخل:

إنّ أغلب الحديث الذي كان يدور في الصحف يحوم حول المشروع، ولا يدخل في جوهره، لكنّه كان يُثير الإنتباه إليه، ويؤشّر بجدية إلى ضرورة مراجعته، فالمراجعة المعرفية، والموضوعية، لمثل هذه المشاريع من قبل مؤسسيها وأصحابها -إنْ كانت موضوعيةً وحياديةً - تمنح المشروع ديمومته، كما إن أفكارنا قبل خمسة عشرعاماً تتغيّر، وإنّ بقينا على ما نحن عليه منذ تلك الأعوام، فهذا يعني إنّنا مجموعةٌ من المحنطّين، الذين لا يتغيّرون، كما إنّه ليس لدينا مشروعٌ مقدّسٌ، لا يدخله السهو والخطأ، ولهذا فقد شرعتُ بمراجعة لأبرز المحاور التي كنّا نتبناها نحن مجموعة "قصيدة الشعر" بشقّيها، سواء نحن الموقّعين على "البيان الشعري" في بغداد عام ٢٠٠٢،أو الموقّعين على "بيان المراجعة" في القاهرة عام ٢٠٠٥،ولكنّني سأبدأ بمراجعتي لمشروعنا الشعري بمحطتنا الأولى، وهو اللقاء الذي أجراه لنا الصحفي ناظم السعود في جريدة (المصور العربي) عام ١٩٩٨،وهو انطلاقة المشروع الأولى أمام الوسط الشعري والثقافي (٦)،وبعد مراجعة أهم محاور اللقاء والمشاكل التي وقعنا فيها -كما أراها الآن -سأعود إلى البيانين، محاولاً قراءتهما، مستنفراً كلّ أسلحتي الحيادية ، في لقاء "المصور العربي" أجد إنّنا أطلقنا النارَ على كلّ الشعراء العراقيين، واستثنينا مجموعةً بسيطةً كنّا نعتقد أنّهم يمثّلون "قصيدة الشعر" ، حيث أسمينا عدداً من الشعراء بأنّهم يكتبون ما أسميناه بقصيدة (النثر الملتزمة إيقاعياً) ونعني بهم مجموعةً من النظّامين، وبدأنا نسمّي حسب مزاجنا، فسمّى محمد البغدادي مجموعةً من الشعراء ضمن هذا التوصيف منهم (عبد الرزاق عبدالواحد، راضي مهدي السعيد) وسمّى مضر الآلوسي (رعد بندر ، عادل الشرقي وآخرين)، أما فائز الشرع فذكر(وكل ما كتبه عبد الوهاب البيّاتي باستثناء قصائد على بوابات العالم السبع وقمر شيراز)، أما عارف الساعدي فقد ذكر مجموعةً من الشعراء ضمن ذلك التوصيف وهم (علي جعفر العلاق ، مالك المطلبي ،منذر الجبوري، فوزي كريم ،طراد الكبيسي) ولمراجعة مثل هذه الآراء، فإنّها لا تمثّل موقفاً نقدياً مبنياً على الفحص والتأني، إنّما تمثّل مواقفَ ارتجالية، حتّى إنّ البعضَ منّا مَنْ وصفَ بعضَ الشعراء بالنظّامين وهو لم يقرأ له قصيدةً واحدةً ، ونحن بموقفنا هذا بدأنا نمارس ما كان يمارسه علينا شعراءُ "قصيدة النثر" من إقصاء دون أدلّة، أو معرفة نقديةً علمية ، فكيف يمكن أنْ نصفَ البيّاتي بأنّهُ نظّامٌ، أو نصفَ العلاّقَ، أو فوزي كريم،أوعبد الرزاق عبد الواحد بهذه الأوصاف ونحن لم نجر لهم معاينةً نقديةً، ولم نتبع طريقة الإحصاء -على الأقل- حول قصائدهم ومن قال إنّ مقاساتنا الشعرية هي المقاسات الصحيحة، ويجب على الآخرين أنْ يكونوا ضمن تلك المقاسات،؟وكيف لنا أنْ نشطب على تجارب شعرية مهمة وخبرات نقدية ونبدأ نوزعهم حسب الأمزجة؟ إنّ قراءةً بسيطةً لهذه الآراء تبيّن أنّها لا تنمُّ إلاّ عن مراهقة شعرية، تتّخذ المزاج وحده بوصلةً لها في الحكم على نتاج الشعراء، ولم يكن المزاج في يوم ما دليلاً واضحاً لأيّ رأي،فضلاً عن إنّ هذا الرأي والمزاج هو مزاج ابن العشرينيات،حيث لا يمكن الركون لهذه الآراء للإندفاعة التي يحملها ذلك العمر، كما إن ثقافة ردود الأفعال ثقافةٌ لا يُعوّلُ عليها لبناء رأي علمي يُعتدُّ به، ويُعتمدُ عليه في مواجهة التجارب التي أطلقنا النّارَ عليها ،الشئ الآخر الذي وقعنا به هو تحوّل حديثنا في - أغلبه - نحو قصيدة النثر، فبدلاً من أنْ ينصبَّ حديثُنا حول مشروعنا الجديد، رحنا نتحدث عن "قصيدة النثر" وغموضها، ما لنا وغموض "قصيدة النثر" لذلك كان علينا أنْ نتحدثَ عن منجزنا، وعن المفاهيم التي نتبنّاها، لا أنْ ندخلَ في سجالٍ مع جنس آخر، وحينها كان المتلقي يرانا خصوماً، أو ردّةَ فعلٍ لقصيدة النثر، مع العلم إنّنا قد نكون ردّة فعلٍ للشعر العمودي ذاته، وهذا ما ذكرتُه مراراً ولكنّنا أغفلناه في حوارنا الأول، كما يظهر في بعض أجوبتنا تمسكٌ غيرُ واعٍ بالهوية العربية، والحديث عن مرجعيات قصيدة النثر بأنّها مرجعياتٌ غربيةٌ وما الضير في ذلك، إذ يقول فائز الشرع حين سُئل عن قصيدة النثر (مما لا نكران له إن الاساس النظري لقصيدة النثر هو غيرُ عربي فهو وافدٌ إلينا من أُمم أُخرى ولذلك وبغية الإلتزام بالهوية العربية للفن فإنّنا نعدُّ قصيدةَ النثر شكلاً آخر غيرَ قصيدة الشعر)وحين نعاين هذا الجواب يُخيّل إلينا إنّ "قصيدة الشعر" واحدةٌ من إفرازات القومية العربية، والأمر ليس كذلك، كما إنّ مصادرةَ "قصيدة النثر" بمجرد إلحاقها بالغرب حكمٌ غيرُ مبرر، ونحن نعرف إنّ الافكار والفلسفات لا أوطانَ لها، فهي تنمو وتتطاير مع الريح، والحاذق من يمسك بطرف الفكرة ويبني عليها، لذلك فحكم فائز بهذا الشكل هو حكمٌ انطباعي تعميمي أكثر منه حكم نقدي علمي، كما إنّ التمسك بفكرة الهوية العربية يُبعدنا عن الفكرة الجمالية التي انطلقت منها "قصيدة الشعر" ويحوّلها إلى جزء من الهوية العربية، وهي إحالة اجتماعية سياسيةٌ، أكثر منها ثقافية فنية أو جمالية، والأمر ذاتُه مع مضر الالوسي حين يُجيب عن مؤاخذاته على "قصيدة النثر" فيقول:(الأساسات العربية التي أخذناها عن التراث العربي هي توقيفية وليست اجتهادية بمعنى أنّها موقوفةٌ على ما قالت العرب فهم الذين أوصلوا إلينا إنّ هذا النص يُسمّى نثراً وذاك شعرا ....) إنّ مثلَ هذه الآراء لا تختلف كثيراً عن آراء النقاد العرب القدامى في تمسكهم بالقديم ورفضهم الحديث، أو ما يسمونه بالمُحدث، كما إنّ مسألة التوقيفية قد تتماشى مع الطرح النحوي أو اللغوي، ولكنّها تبدو نافرةً حين تُطرحُ على الشعر، لأنّه على خلاف تامٍ مع أيّ توقيفية مهما كان مصدرها، والأمر ذاتُه ينسحبُ حول ما يذكره عارف الساعدي حين يتحدث عن مشكلة الشكل والقافية فيقول:(على الشاعر الذي يجد في القافية الشعرية عائقاً أنْ يترك الشعر ويكتب أيّ شئ آخر ..) وكأنّ الشعر على ضوء هذه الإجابة المتشنجة والصدامية لا يكون إلاّ

بالقافية، وهو رأيٌ خالٍ – تماماً – من السند المعرفي ومن الإطلاع الكافي على منجز قصيدة التفعيلة والنثر التي حفرت مجرى آخر في الشعرية خارج حدود الوزن والقافية،وهناك مسائل أُخرى أشار إليها البعض من النقاد والشعراء وكنّا – وقتها– ساخطين على تلك المؤاخذات، ولكنّني أنظرلها اليوم بعين ملؤها الرضا، بل إنّني تحدثتُ بأشياء أكثرَ من حديث الآخرين، فقد كتب الشاعر منذر عبد الحر مقالاً نقد فيه توجهاتنا وطريقة حوارنا وقال عنّا (هل قرأ وا الشعر العباسي وظواهره الفنية العديدة؟ وهل قرأوا شعراء الرومانتيكية اللبنانية أو جماعة الديوان أو أبوللو أو رواد الشعر الحر؟ هل قرأوا بيان شعر ٦٩ في العراق ...)(٧)،وبالفعل حين أنظر الآن إلى هذه الملاحظات أجدها دقيقةً ومهمةً للحكم على المنجز الشعري لأجيال عديدة في العراق، ولكنّنا كنّا ساخطين – كما ذكرت –على مثل هذه الملاحظات في تلك المرحلة، وعلى الرغم من ملاحظاتنا كلها حول اللقاء الأوّل الذي انطلقنا من خلاله بمشروع "قصيدة الشعر" إلاّ إنّه يبقى باكورة أحلامنا التي كنّا نتمنّى أن نتحدث عنها مع الوسط الثقافي والشعري على وجه الخصوص ، ويبقى ذلك اللقاء على – هناته – مفتاحنا الأوّل في مشروعنا الشعري، وما هذه المراجعة إلاّ توكيدٌ للمشروع، وإنّه ليس على سكّةٍ واحدة، وإنّ ما قيل قبل أعوام، من الممكن أنْ يتغير، وأنْ تستجدَّ أشياء أُخرى، ما دام الوعي أرضاً صالحةً لزراعة شتّى أنواع المعارف.

مراجعة بياني "قصيدة الشعر"

إنّ باب المراجعة الذي شرعنا بفتحه، سنحاول أنْ نستمرَّ بفتحه دون مواربة لأنّ المراجعة من الداخل تغني المشروع كثيراً، والمراجعة لا يعني التنصل عن المشروع،بل يعني التمسك به من خلال حقنه بالأمصال المعرفية التي تنعشه وتسهم بديمومته وتجعله –دائما مواكباً لكلّ ما يستجد، ومادمنا توقفنا عند اللقاء الأول فإنّني سأتوقف عند محطتين مهمتّين في تأريخ "قصيدة الشعر" وهي محطّةُ إصدار البيانات الشعرية فقد أصدرنا بيان "قصيدة الشعر" عام ٢٠٠٢ في بغداد،ووقّع عليه كلٌّ من (بسام صالح مهدي،مضر الآلوسي،محمد البغدادي،نجاح مهدي العرسان،رشيد حميد الدليمي،عارف الساعدي)وأصدر جماعة "مدار الصفصاف"بياناً أسموه "بيان المراجعة" عام ٢٠٠٧ في القاهرة،ووقّع عليه مجموعة من الشعراء والنقاد منهم (فائز الشرع،علي محمد سعيد،علاء جبر،حسن عبد راضي،نوفل أبورغيف،قاسم السنجري، طاهر الكعبي،مشتاق عباس معن،مهدي جاسم،إحسان التميمي) وبما إنّ الناقد "ناظم عودة" توقف مع البيان الأوّل مستنطقاً أهمّ ما جاء فيه في دراسة طويلة نشرتها مجلة الاقلام(٨)، فإنّني سأتوقف مع البيان الثاني "بيان القاهرة" محاولاً قراءته بشكلٍ آخر، مع إبداء الرأي ببياننا الأول، وطرح الملاحظات حوله، بشكلٍ واضح وحيادي، ساعياً بكل ما أستطعت، أن تكون هذه القراءة، قراءةً محايدة،تستنطق النص المكتوب، وتبتعد عن كل ما يؤثر أو يحرف القراءة الموضوعية عن طريقها المرسوم لها، إنّ أوّل ما يُلاحظُ على "بيان المراجعة" طبيعةُ اللغة التي جاء فيها، حيث اتسمت لغةُ البيان في مواضعَ عديدةٍ بأنها ذات خطاب استعلائي، وكأنّها في لحظة هجومٍ على الآخرين، وتشكيك في أغلب التجارب الشعرية، فممّا يذكره البيان في مقدمته قوله:(ليس الظرف الثقافي والإبداعي ،في تشكيل ظاهرة كقصيدة الشعر ،خافياً على القريب من طرحها،مَنْ كانَ عضواً فاعلاً في الدعوة إليها أو الإمتثال إلى ما تحددَ من أُطرها المستوحاة من ندرة ما أنتجه مبدعوها،.....أو مَنْ حاولوا قطف ثمارها قبل النضوج ، فظلّت فجةً على الرغم من كثرة ما تساقط من مفرداتها)(٩)، يتبيّنُ في هذا المقطع – فضلاً عن لغته الاستعارية في قطف الثمار الفجة – إنّ هناك معجماً متعالياً من خلال مفردات مثل " الإمتثال لقصيدة الشعر "أو " أُطرها المستوحاة" ففي هذه المفردات نزعةٌ استعلائية، ربّما تُشير بطرف إلى أنّ هناك شعراءَ يمتثلون لمشروعهم الشعري، فمفردة الإمتثال تشي بحساسية التبعية والإنقياد، وكأن هناك قائداً وله جنود يمتثلون لأوامره، أوعلى حد قول البيان "الإمتثال الى ما تحدد من أُطرها المستوحاة"، وهناك مواضع أُخرى وردت في البيان تحمل اللغة ذاتها، حيث يتحدّثُ البيان عن بعض أسباب إنطلاق "قصيدة الشعر" قائلاً:(فقد جاءت ردّ فعل على تهافت التجارب الشعرية التي كانت سائدةً في العراق،وربّما في العديد من البيئات الشعرية العربية....)(١٠)،إنّ هذا المقطع يُصدر حكماً قاسياً، ويشطبُ على تجارب مهمة أنتجتها الساحة الشعرية العراقية والعربية، فكيف تُوسم مجموعةٌ من التجارب الشعرية بأنّها متهافتةٌ، والغريب إنّ البيان لم يحدّد بوضوح من هي هذه التجارب؟ بل إنّه استخدم لغة الإطلاق، وهذا الحكم الإطلاقي لا يتناسب والرؤية النقدية الحديثة التي تبتعد عن إطلاق الأحكام، وإنْ اضطرّت إلى إصدار حكمٍ ما، فإنّها تعتمد النسبية وتبتعد كثيراً عن التعميم والإطلاق . كما يذكر البيان إنّ واحداً من أسباب مجئ قصيدة الشعر إنّها كانت (ردّ فعلٍ على تسيّد نماذجَ قاصرة لقصيدة النثر،بعضُها اتكأ على الإستسهال في الكتابة مع فقر التجربة ،وبعضها استغلّ ضعف الإستجابة للإبداع ، نتيجةً لحراجة الظرف الحضاري ،الذي كان يمرّ به البلد ليمرّر تهويماته المنضبّة من طاقة الإبداع)(١١).وهنا أتساءل لو أنّ هناك نماذجَ جيدةً لقصيدة النثر – تماشياً مع منطق البيان – لما ولدت "قصيدة الشعر"، وعلى ضوء هذه الرؤية يكون تحولهم الشعري نابعاً من الخارج، فهم لا يتحركون إلاّ بواخزَ خارج حدود منطقتهم الشعرية، وهنا أتساءل أيضاً عن الواخز الداخلي أين ذهب؟ وهل مشروع "قصيدة الشعر" جاء لوجود قصائد قاصرة لقصيدة النثر؟ . كما إنّ هناك فقرات أو مقاطع وردت في البيان بحاجة إلى القراءة أكثر من مرّة، ولكنّها تستعصي على الأقل على استجابتي أنا، وربّما يعود الأمر إلى قصوري في صعوبة التلقي، ومنها ما يذكره البيان قائلاً: (وقد كان للطاقة الثوريّة أثرُها في تصعيد المدّ النظري للممارسة الشعرية حين تقرّر أن يكون التجاوز مقترناً بالرؤيا التي يحملها الشاعر متجاوزاً بها حتى المجازات وأنظمتها التي لم تعد تتسع لسعة هذه الرؤيا) (١٢)، وربّما سيجيب كاتبو البيان بأنّ كتابة البيان ليست ككتابة البحث أو

الدراسة النقدية، فهم غير ملزمين بما يُلزم الناقد به،وهذا الكلام سليم إلى حد ما، ولكنّهم اشترطوا في مشروعهم الشعري أن يتلازم النقد مع الشعر (١٢) وبما أنّهم ألزموا أنفسهم هذا الشرط فإنّهم مطالبون بما يُطالب به الناقد، على خلاف البيانات التي يُصدرها شعراء فقط، فإنّهم قد تُخفّفُ عنهم مثلُ هذه المطالبات، وربّما هذا ما حدث مع "بياننا الأول" الذي وقّع عليه ستة شعراء، ولم يكن من بينهم أيُ ناقد، لذلك فقد وقعنا - أيضاً- باللغة الشعرية ذاتها، وباللغة الإستعلائية في بعض المواضع، ولكنّنا نقول بأنّه بيانٌ شعري بامتياز، ومع هذا فإنّني سأقف عند بعض فقرات بياننا، محاولاً قراءته بعد صدوره بعشرة أعوام، ولكنّني مازلت في "بيان المراجعة"،إذ كنتُ أتصور قبل أنْ أقرأ البيان أنّهم كتبوا بياناً مختلفاً تمام الإختلاف،عن البيان الأول الذي وقعه الشعراء الستة، وبالأخص بعد الإعلان عن "البيان" والملفّات التي ظهرت لهم في مجلة "الأقلام"، وفي لقاءات بعض الموقعين على "بيان المراجعة" في الصحف العراقية، وفي بعض المهرجانات، ولكنّني فوجئت بعد أن قرأتُ البيان، إنّهم كانوا يقتبرون في العديد من المحاور التي وردت في البيان الأول، وراودتني حينها فكرةٌ مفادها أنّ زملاءنا - ربّما - لم يقرأوا البيان الأول، وإلاّ ما معنى أنْ يأتي "بيان المراجعة" بعد خمسة أعوام من إعلان البيان الأول، مطابقاً في محاوره الرئيسة مع ذلك البيان، بل يصل الأمر في بعض الفقرات إلى تكرار المفردات ذاتها، وسأحاول أنْ أبيّنَ في الفقرات التالية مناطقَ التشابه بين البيانين، حيث يذكر "البيان الأول" موقفه من قصيدة النثر فيقول: (قصيدة النثر في مفهومنا تنتسب إلى النثر، إنّها تمثّل تحقّق القصيدة في المتن النثري كما تمثل قصيدة الشعر تحقق القصيدة في المتن الشعري) (١٤)، وحين يبيّن "بيان المراجعة" موقفه من قصيدة النثر يقول: (إنّ قصيدة النثر قصيدة ولكنْ ضمن حيّز النثر لذا يقع منجزها خارج حدود اكتمال الفعل الشعري المكتفي بعناصره)(١٥) إنّ الموقف من "قصيدة النثر" من المحاور الأساسية التي يرتكز عليها مشروع "قصيدة الشعر"، وهنا لا نجد أيّ اختلاف في النظر إلى "قصيدة النثر" فكلا البيانين يخرجانها من دائرة الشعر، ولكنّ الغريب في الأمر إن أحد الموقعين على بيان المراجعة يناقض هذا الرأي تماماً، بل ويتّهم آخرين بأنّهم طردوا "قصيدة النثر" فيقول: (ولئلاّ يتبادر إلى أذهان بعض ممّن ينوون التقرب أو التعاطي مع مقتربات هذه القصيدة /الرؤية ، أنّها تقف موقفاً سلبياً قد يصل إلى درجة الضدّ من قصيدة النثر

كما يذهب غيرُنا ممّن ينوون استنطاق زمنٍ لم ينضجْ بعد ...) (١٦)، وهنا يتضح دفاع الكاتب عن "قصيدة النثر" وأنّه مؤمن بها كقصيدة من متن الشعر، وهذا خلاف ما ورد في بيان المراجعة، وهو أحد الموقعين عليه، فإمّا أنّه لم يقرأ البيان الذي وقعه، أو أنّه تراجع عن بعض متبنيات البيان، ويحقّ له ذلك، ولكنّ عليه أنْ يصرّح بتراجعه عن البيان، لأنّه يذكر أشياء ويصفها بأنها لدى الآخرين، وهي من صميم متبنياتهم ، وعوداً على مناطق الإلتقاء والتشابه بين البيانين نجد البيانين يلتقيان في محطة واحدة حيث يذكر البيان الأول إنّ (قصيدة الشعر تنحّي أيّ نصٍ ينقاد إلى هيمنة الوظيفة الإخبارية المتمثلة في المواضيع والأغراض النفعية والإخبارية المباشرة لميزاتها الخطابية والتقريرية والمجانية)(١٧)، إنّ هذه الفقرة واضحةٌ جداً، حيث توسم "قصيدة الشعر" بتخلّيها عن الغرض التقليدي المباشر، وهذه الفقرة واحدةٌ من مرتكزات وخصائص "قصيدة الشعر" في شقيها، إذ نجد مثل هذه الفقرة تتردد في بيان المراجعة حيث يقول: (لا بدّ من المكوث خارج حدود ما يرسمه الغرض سواء بمحدداته القديمة أم باقنعته المعاصرة التي لا تغادر الإنقياد إلى تراثها أو الموضوع المستحضر قبل الشروع في إكسائه ملامح صياغية جمالية)(١٨)، وحين نعاين هاتين الفقرتين لا نجد اختلافاً بينهما، بل إنّ الاتفاق يكاد يقترب حتى من المفردات، فكلا البيانين يشذّب "قصيدة الشعر" من الغرضية التقليدية، ومن الوظيفية المعتاد عليها في الشعر الإجترارى، وتبلغ ذروة الإقتراب، بل الإلتحام والتشابه، حين يذكر البيانان أهم مقوم من مقومات "قصيدة الشعر"، وهو الإيقاع حيث يذكر البيان الأول(...فالشاعر في قصيدة الشعر لا يستبعد أهمّ مكونات الصوت وهو الإيقاع متعاملاً معه تعاملاً تفاعلياً بنوعيه"الخارجي والداخلي") (١٩)، أمّا بيان المراجعة فإنّه يقترب من هذه النقطة كثيراً فيقول:(ضرورة الإيقاع :المقصود هنا الإيقاع الذي تصنفه معظم الدراسات بأنّه "إيقاع خارجي" وينحصر في الوزن الشعري إنْ تحققَ عروضياً ، قائماً على "البيت"، المحتكم إلى الأبحر الشعرية الموروثة أو المستحدثة ....ويلحق بهذا الإيقاع"الخارجي" إيقاعٌ من مادة الأداء التعبيري المنحصر بالكلام ...)(٢٠)، إنّ هذه المحطّة المشتركة هي السمة الأبرز على ما يبدو في مشروع "قصيدة الشعر"، فكلا الطرفين متمسكان بهذه الفقرة وهي مسألة الإيقاع وبالأخص الخارجي، لذلك لم يطرأ أيّ تغيير في بيان المراجعة بخصوص هذه المسألة ومسائل أخرى، منها تأكيد البيان الأول على أنّه (لا يعني انتماء الشاعر إلى هذه الحركة تسليماً إنّ كلّ ما يكتبه من شعر هو من "قصيدة الشعر") (٢١)، في حين نجد أحد الموقعين على بيان المراجعة يتمسك بالنقطة ذاتها ويؤكد بأنّ (من المفيد الإشارة الى أنّ ليس كل ما يكتبه أصحاب ومتبنو مشروع قصيدة الشعر ينضوي تحت خيمة النصوص النموذجية)(٢٢)، وهنا تتكرر ملامح التشابه بوضوح، لذلك يحقّ لنا أنْ نقفَ عند مفردة "المراجعة" ونتساءل عن ماهية هذه المفردة وما الذي راجعته؟ هل راجعت البيان الأول؟ هل تحفظت على ما جاء في ذلك البيان؟ لكنه لم يحصل مثل ذلك، بل على العكس فإنّ بيان المراجعة أكّد أهمّ محاور البيان الأول، فما دلالة مفردة "المراجعة" مراجعة لمن؟ لبدايات المشروع الشعري؟ للبدايات النقدية أم الشعرية؟ أم ماذا؟ وللأسف لم يبيّن البيان ماذا تعني مفردة "المراجعة" ويحقّ لنا أيضاً أنْ نتساءل إذا كان بيان المراجعة الموقع في ٢٠٠٧ مطابقاً في محاوره الرئيسة مع البيان الأول الموقع عام ٢٠٠٢ نتساءل عن مغزى كتابة البيان الثاني حيث المحاور متشابهة وحتى اللغة تقترب في عدد من فقرات البيان، والغريب أنّ مقدمة بيان المراجعة يتحدّث بلغة فوقية تسم البيان الأول أو تسم الموقعين عليه بأنهم حاولوا قطف الثمار قبل النضوج،إنّ كتابة مثل هذه المقدمة وبهذه اللغة،تبعث برسالة للمتلقين، أنهم سيأتون بشيءٍ مختلف عن تلك الثمار الفجّة التي قطفها موقعو البيان الأول قبل نضوجها على حد قول البيان الثاني ولكنّنا فوجئنا بأنّ الثمارهي نفسها، وفي السلّة ذاتها، فما الفائدة إذاً من كتابة البيان الثاني ما دام التطابق قائماً، هل هناك أسباب أخرى غير جمالية وغير ثقافية أسهمت في كتابة البيان؟ ربّما. أكتفي بهذه المراجعة السريعة لبيان المراجعة، لأتحوّل إلى بيان "قصيدة الشعر" الأول الذي كنتُ أحد الموقعين عليه عام ٢٠٠٢ في بغداد، وقد قرأ الناقد ناظم عودة البيان قراءةً مستفيضة كما ذكرت، ولكنّني أحاول أنْ أقف عند بعض المحطّات التي رسمت ملامح ذلك البيان، من هذه المحطات أنّ البيان بدأ بمدخل أسماه (الرؤيا) وهو مدخل أسطوري يتحدث عن أمّنا الأرض، كيف بدأ الخلق وكيف نطق الإنسان، فكان كلمتها الأولى حيث يقول البيان: (عندما احتاجت أمّنا الأرض رؤيةَ جسدها المنبسط ممتلئاً بالحياة، انسكب الماء من قلب الغيب ،رطّب شفاه الطين فابتدأت الحياة بكلمة أولى ،الإنسان،..... كان الإنسان هذا السيد الجليل أول الكلمات ،لقد وضعت الحكمة يدها على رأسه وباركته ورفعته على كلّ مخلوق . قصيدة الشعر هي هذا الإنسان المبارك ، النص المختار،الذي اصطفته المفاضلة فحمل ثقل الإختيار)(٢٣)،يتبيّن من هذه المقدمة الأسطورية أنّها تقرّر سلفاً إنّ "قصيدة الشعر" هي أفضل ما وصل له الشعر العربي، وبأنّها النص المختار، وبأنّ المفاضلة هي التي اصطفته، وحين نعاين ماورد، نجد بأنّ نصوصنا لم تدخل في سباقٍ شعري لتصطفيها المفاضلة، إنّما كانت المفاضلةُ حسب ما نراه نحن، وما نختاره، إذ لم تكن المفاضلة وفق معايير علمية ثابتة تجعلنا نبدأ بمثل هذه المقدمة الواثقة من نفسها كثيراً.

كما إنّ البيان وردت فيه مجموعة من الأحكام التي أطلقها على تجاربَ شعرية مهمة في العراق أو خارجه، حيث يذكر البيان إنّ مفهوم "خالفْ تُعرفْ" كان(مرتكز الإنطلاقات السابقة لعدة أجيال)(٢٤)، إنّ هذا الحكم لا يمكن الركونُ له بأيّ شكلٍ من الأشكال، إذ كان مطلقاً وتعميمياً ولا يستثنى أحداً من هذا الحكم، فمن غير المعقول أنْ تكون كلُّ الحركات الشعرية ولدت من رغبة للظهور، أو من دعوى "خالفْ تُعرف" ونحن الوحيدين الذين نستثني من هذه القاعدة، والواقع إنّ هذا الكلام لا يخضع لأيّ شكل من أشكال المنطق، وهو رأيٌ فيه الكثير من الصدامية والتشنج

تجاه الآخر،لقد ذكر البيان بعضاً من هذه الآراء والأحكام الإطلاقية فهو يقول:(إنّ مساعي الشعراء منذ أواسط القرن الماضي أصبحت تتجه نحو البحث عن وسائل سهلة لكتابة الشعر ،وسائل انحصرت في أوّل الأمر في تجربة الإنتقال الإيقاعي من البيت إلى التفعيلة ....)(٢٥)،كيف يمكن أن يُصدر البيان حكماً على مئات الشعراء، بأنّهم كانوا يبحثون عن وسائل سهلة لكتابة الشعر، وتحديداً منذ أواسط القرن الماضي، وهذا التحديد الزمني يوقع البيان في إشكالية كبيرة، لأنّ أهمّ التحولات الشعرية العربية تكاد تنحصر زمنياً، في أواسط القرن الماضي، مع بداية الشعر الحر في العراق،ثمّة شئ آخر، وهو الطريقة التي استسهل البيان فيها قضية الخروج من البيت إلى التفعيلة، فهل هذه المسألة سهلةٌ وبسيطة؟حيث يخرج الشعر العربي لأوّل مرّة من بيت عمره أكثر من الف وخمسمائة عام، ويؤسّس له بيتاً أصغر، يكون خارج هذه المنظومة المُعتاد عليها،ولكنّ هذا البيت الصغير، ينتشر بسنوات قصيرة إنتشاراً هائلاً، ومن ذلك البيت البسيط، تدخل الحداثة الشعرية العربية، فكيف يصادر البيان تلك الجهود، بإطلاق حكم شامل جامع، لا يستثني أحداً من الشعراء، ولا حركة من حركات الشعر العربي الحديث؟، وهذا ما لا يتوافق مع الرؤية العلمية النقدية، التي تتروّى بإصدار الأحكام.وفي البيان الأول وردت آراء تتحدث عن "الإشكال الشكلي"، وعن الغرائبية ، وعن دخول الأسطورة في قصائد الشعراء، وعن تأثير الحركات الغربية على الشعراء، حيث يقول البيان:(ولا نستبعد تأثير الحركات الغربية المنقولة على الشعراء العرب فهو من أهم عوامل الإنعطاف السلبي نحو تقليد المستورد بالتفكير والإنتاج، فمثلاً لم يكن وضع الأسطورة في الشعر العربي إلاّ شعوراً من الشعراء العرب أنّ ثمّةَ نقصاً في تراثهم الشعري من جهة عدم تعامله مع الأسطورة فانكب المشتغلون على استيرادها....)(٢٦)، عند قراءة هذه الأسطر والتوقف معها بشكل جاد، تترشح مجموعة من الأسئلة،تدور في فلك هذه الجمل،السؤال الأول يرتبط بتأثير الحركات الغربية على الشعراء، هل تأثير تلك الحركات هو انعطاف سلبي؟ كما يذكر البيان، وهل الحركات الغربية تدعو إلى التقليد؟ ولماذا تكون الحركات الغربية مدعاةً للتقليد؟ ونحن نعرف إنّ الحركات الأدبية الغربية، وما ترجم من الأدب والنقد الغربي، من أهم النوافذ التي انفتح عليها الأديب العربي، وأصبحت رافداً جديداً يتغذّى منه الشعراء العرب، ولم يتوقف التأثير فقط على الشعر، بل انفتح على النقد أيضاً، ذلك (حينما أطلّ القرن العشرون واتصل العرب بغيرهم من الأقوام والأمم وأرسلوا البحوث العلمية إلى البلاد الأجنبية، وهبت نسيمات الحياة، أخذ منه نماذج حيّة في العرض والتحليل وإصدار الأحكام النقدية)(٢٧)، وهذا يعني أن تأثير الأدب الغربي بشعره ونقده، لم يكن تأثيراً سلبياً، أو انعطافاً سلبياً على المنجز العربي، أمّا التقليد الذي يتحدث عنه البيان، فهو لا يرتبط بالأدب الغربي، إنّما يرتبط بالمُنتج نفسه شاعراً كان، أو أديباً بشكل عام، فقد تجده يقلّد الشعر العربي القديم، أو يقلّد نماذج من الشعر الإحيائي العربي، وبالتالي فإنّ الإشكال في المُقلّد، وليس في المُقلَّد، أي إنّ الإشكال في الشاعر نفسه وليس في حاضنة الأدب،أو جنسية الأدب القادم إلينا ، المسألة الأخرى وهي لا تقلّ أهميةً عن الأولى، وهي مسألة الأسطورة، فقد تعامل البيان مع الأسطورة تعاملاً شعبياً أكثر مما هو تعاملٌ معرفيٌ جادٌ، فكيف يمكن أنْ نسلّمَ بأنّ الشعراء العرب شعروا بنقص الأسطورة في تراثهم الشعري، فراحوا يستوردونها من الغرب ويدخلونها في أشعارهم؟ وهل إدخال الأسطورة في الشعر العربي يشكّل عيباً ثقافياً أو اجتماعياً؟ ألم تكن الأسطورة واحدةً من تحولّات الحداثة في القصيدة العربية المعاصرة؟ وهل قياس بعض النماذج البسيطة والساذجة في طريقة استخدام الأسطورة، وهي نماذج مبكرة –ربمّا – وتعميمها على كل القصائد التي تنوّعت وتطوّرت طرائق استخدام الأسطورة في القصيدة؟ وهل اقتصرت الأسطورة على الغرب فقط؟ ألم يجتهد شعراء الحداثة العرب المعاصرون في خلق أساطيرهم التي أصبحت – فيما بعد – دالةً شعريةً على منجزهم، والأمثلة عليهم كثيرة، كعائشة لدى "عبد الوهاب البياتي"، أو الصقر لدى "أدونيس" وبويب لدى "السياب"، وغيرهم كثيرون، صنعوا أساطيرهم بأيديهم، لذلك كان على البيان أنْ يتروّى قليلاً في إطلاق الأحكام الجزافية تجاه ظاهرة مهمّة من ظواهر الحداثة في القصيدة العربية المعاصرة، وعدم وصف هذه التأثيرات بالإنعطافات السلبية ، وحين يتحدث البيان عن القصيدة في "قصيدة الشعر" يعرّفها بأنها(متناه شكلي مقترن بزمن قرائي محدود في لا متناه دلالي عبر تنظيم إيقاعي مؤسس في بنية كلية موحدة تنجز وظيفة فنية معتمدة في مادتها على مكونات الشعر أو النثر)(٢٨)، وقد تحدّث الناقد "ناظم عودة" عن هذا التعريف الذي وصفه بأنّه لم يستثمر طاقتي الزمان والمتلقي، فالتفريط بالزمن والقارئ والشكل لا يخدم الموقف الشعري الذي تتبناه هذه الجماعة (٢٩)، وعلى الرغم من الملاحظات التي بيّنها "ناظم عودة" حول تعريف البيان للقصيدة وهي ملاحظاتٌ لا نقلّل من أهميتها إطلاقاً، ولكنني أودّ أنْ اقرأ التعريف قراءة مختلفة، فأوّل ما يُلاحظ عليه، أنّه يحمل جفافاً لغوياً، فالمتلقي الذي يقرأ هذا التعريف، سيشعر إنّه أمام مادّة جامدة خالية من المشاعر والأحاسيس، وكأنّه يعرّف مادةً كيميائيةً، ،أو يُدلي بمعلومة تخص الرياضيات، أو الفيزياء، إذ يتشكّل معجم هذا التعريف من الآتي "متناه شكلي ، زمن قرائي،لا متناه دلالي،تنظيم ايقاعي،بنية كُلية،تنجز وظيفة،معتمدة في مادتها،مكونات الشعر" فمن خلال هذه المفردات اكتسبت القصيدة – على الرغم من تحديدها – ملامح الهيكل الخالي من الروح الوثابة كما إنّ هذا التحديد يشبه السلاسل التي تقيّد بها القصيدة، فمسألة ربطها وتحديدها برؤية الأسلاف لها، من حيث عدد الأبيات والأشطر، ومنع أي محاولة للتحوّل بهذا الشأن، ويرى البعضُ في هذا الشأن، إنّ (التحديد الكلاسيكي للأشياء خاضع للتطور،وما يشتقّه أو يبدعه التطور ويبقى حياً أي ملبياً لحاجات الإنسان لا محض موجة تكسرها في أثرها موجة ،يحتل مكانه إمّا بجانب المفاهيم السابقة وإمّا على أنقاضها)(٣٠)، وربّما وقع

البيانان كلاهما في إشكالية، بخصوص تحديد "القصيدة"، وكان "البيان الأول" متشدداً بهذا التحديد، وهو الذي ذكرناه من حيث عدد الأشطر والأبيات، ففي الوقت الذي يحدّد البيان ملامح القصيدة وهيكلها الخارجي، ويُدرك المتلقي بأنّ القصيدة تعني ما حدّده "الأسلاف" يعود البيان ويعترف، بأن "قصيدة النثر" قصيدة، ولكنّ من جنس النثر، وبهذا يخالف البيان منطلقاته في تحديد القصيدة، فكيف يعترف البيان "بقصيدة النثر"، وهو يحدّد القصيدة بأنّها مجموعة من الأشطر، لاتقلّ عن سبعة أبيات، فهل يصلح هذا التحديد بأنْ يدخل في النثر، حيث تنفرط مسألة الأبيات، وهنا إمّا أنْ يتخلّى البيان عن التحديد السلفي للقصيدة، وينفتح على نوافذ الحداثة ورؤيتها للقصيدة، وهي تختلف تمام الإختلاف عن التحديد الموروث في الذائقة العربية القديمة، وإمّا أنْ ينظر "لقصيدة النثر" نظرةً أخرى، ويكون واضحاً في عدم جواز تسميتها بالقصيدة، وبهذا يحصل تطابق في الآراء التي وردت في البيان.

ومثلما وقع البيانان بهذه الإشكاليات، فإنّ هناك متابعين ونقادا، وقعوا بإشكاليّات أكبر، ذلك حين بدا الخلط واضحاً في الكثير من أفكارهم، ومن هذه الأوراق، ورقة ناظم السعود في كتاب " مدار الصفصاف"، حيث اتسمت ورقته بالخلط والتشابك غير الخاضع للتوثيق، والغريب إنّه يقول: (ولأنّنا في مجال التوثيق التأريخي ولكي نغلق منذ الآن جوانب الإجتهاد والتقوّلات والإدّعاءات علينا أنْ نحدّد المنطلق ....)(٣١) والغرابة تكمن أنّه يتحدّث نيابةً عنّا، وهو لم ير الرابطة طول حياته، ما عدا اللقاء الذي أجراه لنا وكان في مقر الرابطة المركزية، وكذلك زارنا في مؤتمر رابطة الرصافة الأول، ما عدا ذلك لم يكن يعرف شيئاً عن الرابطة، إلاّ من خلالنا، وإذا به يذكر مجموعة من الأسماء الشعرية والنقدية، بأنّهم كانوا في الرابطة، وكانوا يتداولون هموم التجديد الشعري فيها، ويذكر أسماء منهم "حسن عبد راضي وإحسان التميمي وعلاء جبر ومهدي جاسم"، والغريب في الأمر، إنّ كلّ هؤلاء الأصدقاء لم يحضروا أيّ جلسة من جلسات الرابطة، ومحاضر الرابطة كلّها لديّ باعتباري مؤسساً ورئيساً للرابطة، كما يذكر السعود إنّ مجموعةً تتكوّن من "عارف الساعدي وبسّام صالح ومضر الآلوسي ومحمد البغدادي"، كانوا يرتأون تسمية مشروعهم "بالعمود الجديد" والغريب أنّنا كنّا ضدّ هذه التسمية تماماً، لأنّنا نؤمن إنّ العمود هو ما يُحيل إلى الثابت، ما عدا بعض الشعراء في الرابطة المركزية، كانوا يحبّذون تسمية العمود الجديد، أو الكلاسيكية الجديدة، ومن ثمّ تراجعوا عن هذه المصطلحات، فمن أين أتى بهذه النظرة المجانبة للتوثيق الذي يدّعيه؟ وعلى السياق ذاته كان يتحدّث عن البيان الأول بأنّ الموقّعين عليه (مالوا إلى فكرتهم السابقة التي تؤكّد التجديد في العمودي ومعارضة قصيدة النثر بوصفها ليست من الشعر)(٣٢) أقول من أين أتى السعود بهذا الرأي، والبيان الأول لم يرد فيه تأكيد العمود فقط، إنّما كنّا نذكر الآتي:(...قصيدة الشعر تنقسم إلى فرعين هما قصيدة البيت وقصيدة التفعيلة ...)(٣٣) فعلى أية فقرة استند السعود وبنى فرضيته؟ وحين يذكر إنّ الموقّعين على البيان الأوّل يرفضون "قصيدة النثر" يؤكّد في الوقت نفسه، إنّ الموقّعين على بيان القاهرة (...بقواعلى توجههم السابق من عدم مضادّة قصيدة النثر ....)(٣٤) ولكن السعود يعود بعد أسطر ويناقض قوله ظنّاً منه أنّه يدعم رأيه في إنّ مجموعة الموقّعين على بيان القاهرة أصدروا فيما بعد بياناً أسموه "الجنس الرابع"٢٠٠٨، عادّين فيه "قصيدة النثر" جنساً رابعاً، يُضاف إلى نظرية الأدب العربية، حاله حال جنس الشعر، وجنس السرد، وجنس الدراما، وكانت هذه الدعوة في نظر السعود، تدعم "قصيدة النثر" وتدخلها حاضنة الشعر، بينما يتضح من هذه الدعوة أو بيان "الجنس الرابع" إنّها من أكثر الدعوات تشدّداً في إقصاء "قصيدة النثر" من الشعر، لأنّها، تعدّها جنساً آخر، لا علاقة له بالشعر، ولسنا هنا بصدد مناقشة بيان "الجنس الرابع" بقدر ملاحظة بعض آراء النقاد التي جاءت في دراساتهم المنشورة في كتاب "مدار الصفصاف" والغريب أنّ البعض من النقاد يتبين من خلال دراساتهم، إنّ "قصيدة الشعر" لم تكن واضحةً لديهم تمام الوضوح، ذلك أنّهم لم يقفوا عند فقرة مهمة من فقرات "قصيدة الشعر" وهي أنْ ليس كلّ ما يكتبه الشعراء المنضوون في هذا التوجه تكون قصائدهم محسوبةً على "قصيدة الشعر"، وهذه الفقرة من متبنيات كلّ أصحاب "قصيدة الشعر" بشقيها، ولكنّ النقّاد يأتون ويحلّلون قصائد لا تنتمي للمشروع في أساسه، وهذا ما حصل مع الناقد إحسان التميمي حيث يقف في دراسته على قصيدة للشاعر مشتاق عباس معن وهو يتحدّث عن بنية التغيير والتراكم لدى الشاعر في قصيدته "مكابدات انا"(٣٥) وإذا بالقصيدة يتداخل فيها النثر مع الإيقاع، وحتى التفعيلة الموجودة في النص تتداخل فيها مجموعة من الإنتقالات غير المبررة فنياً والتي تؤثر على فنيّة القصيدة

"شرفتي طاعنةٌ بالغبار
العصافير مبحوحةٌ
الغيوم تنث دخاناً يلطخ أضرحة الكون
المنائر شاخت
وشاخت تراتيل المؤذنِ في مهمه الريح
وأنا مازلت في الجبِ
أراود ذئبي ليأكلني
كي تبيض عيون أبي
فهي عاقر منذ ارتعاشة امي

فكيف يمكن أنْ يعدّ الناقد هذه القصيدة واحدةً من قصائد "قصيدة الشعر" والأساس الأول الذي تدعو له "قصيدة الشعر" هو الإيقاع الخارجي والداخلي، بل يكاد المنطلق الذي انطلقت منه "قصيدة الشعر" هو الإيقاع وتستبعد أيّ قصيدة خالية من الإيقاع، فكيف اشتغل الناقد على هذه القصيدة عادّها واحدةً من قصائد الشعر، في حين أن الإيقاع منفلت ومشتبك في النص، بل ترد جمل كاملة فيها مقاطع من قصيدة النثر، فإمّا أنّ الناقد لا يعرف العروض، وإمّا أنه لا يعرف متبنيات "قصيدة الشعر" وهذا ما يتّضح في نهاية دراسته حين يأخذ نصاً للشاعر فائز الشرع ويدرسه على أنّه "قصيدة الشعر" علماً إنّ هذا النص كلّه "قصيدة نثر" (ذكر الصاروخ الذي زار أطفالنا

مرةً ورفع أحدهم غطاءه ونام معه في السرير فوجدنا أسنان الصاروخ ولم نجد الطفل في السرير....)(٣٦) هذا النص من قصائد النثر فكيف أدخله الناقد ضمن قصيدة الشعر في دراسته، هل فاته إنَّ الإيقاع شرطٌ أساس من شروط "قصيدة الشعر" فكيف يمكن الحديث عن "قصيدة الشعر" والتحليل والدراسة عن "قصيدة النثر" هذه إشكالية كبيرة يقع فيها بعض النقّاد الذين يدرسون ويحلّلون النصوص المنضوية تحت توصيف "قصيدة الشعر" والغريب في الأمر أنَّ البعض منهم كانوا من الموقعين على "بيان المراجعة" والذي يضع الإيقاع الخارجي والداخلي أساساً في مشروع "قصيدة الشعر" في حين ينظر في الوقت نفسه إلى "قصيدة النثر" على أنَّها قصيدة، ولكنْ من جنس النثر.

خلاصة:

بدأت "قصيدة الشعر" كأيِّ مشروع تجديدي طموح، يحاول أنْ يترك بصمته على المشهد الثقافي في العراق، وفي عموم المشهد الأدبي العربي، ولكنَّ أصحاب المشروع بشقيّه، وقعوا بمجموعة من الأوهام، منها أنَّهم تمسكوا بفكرة الريادة وثبتوا عند هذه النقطة، مع العلم أنّنا لم نكن نبدع شكلاً جديداً، قدر ما كنّا نُبدع في شكل شعري، والفارق كبير بينهما، كما أنَّ المجموعتين انشغلتا بالتنظير أكثر من اهتمامها بإنتاج النصوص، علماً إنَّ المشروع برمته بُني على أساس النصوص المختلفة، لا على أساس التنظير، وهذا الأمر سحب جماعة القاهرة في أنْ يشترطوا النقد مع الشعر، والواقع إنَّ أغلب الموقعين على بيان المراجعة هم من النقاد الذين التحقوا فيما بعد بالمشروع، بينما افتقر "البيان الأول" لأيِّ ناقد، وظلَّ محصوراً بالشعراء فقط، ولكن، مع كل الملاحظات التي قيلت، والتي ستُقال فيما بعد، فإنَّ مشروع "قصيدة الشعر" علامةٌ مهمّةٌ من علامات الجيل التسعيني، بل المشهد الشعري في العراق وخارجه .

الهوامش

(١) يُنظر: مجلة أشرعة عدد ٦ محدودة النشر

(٢)يُنظر: جريدة الصباح ،ع ٢٢٦٢ في ٣١ ايار ٢٠١١

(٣) ذهبتُ مباشرةً إلى الشاعر أحمد الشيخ في عام ١٩٩٦ وكان المسؤول على الصفحة الثقافية في جريدة "نبض الشباب" وقدّمتُ له قصيدة لكي ينشرها، وهو لم يعرفني من قبل والقصيدة كانت عبارة عن توليفة بين مجموعة أبيات عمودية ومجموعة أشطر من الشعر الحر وحينها بمجرد الرؤية الخارجية للنص قال لي سننشر لك التفعيلة، فقط ونعتذر عن العمودي، علماً إنَّ النص هو نص واحد

(٤) يُنظر: جريدة المصور العربي ،ع٥٤،في ايار ١٩٩٨

(٥) يُنظر: جريدة الصباح،ع ٢٤٠٥ ،في ٤ كانون الأول ٢٠١١

(٦) يُنظر : المصور العربي

(٧) يُنظر: جريدة الإعلام ،١٩٩٨

(٨) يُنظر: مجلة الأقلام ،ع ٤،تشرين الأول،٢٠٠٩، ص ٨٣

(٩) نفسه:٨٧

(١٠) نفسه،٨٨

(١١) نفسه:٨٨

(١٢) نفسه :٩٠، ٩١

(١٣) يُنظر: نفسه ، مقالة للشاعر نوفل أبو رغيف ، ص،٤١

(١٤) بيان قصيدة الشعر الأول، نُشر في مجموعة مختلفة من الصحف والمجلات منها الزمان والإتجاه، ونُشر أيضاً في كتاب "حركة قصيدة الشعر" لبسّام صالح مهدي ،ص:٩٥

(١٥) مجلة الأقلام :٨٩

(١٦) نفسه، ٤٢

(١٧) بيان قصيدة الشعر الأول

(١٨) الأقلام:٩٠

(١٩) بيان قصيدة الشعر الأول

(٢٠) الأقلام: ٩٠

(٢١) بيان قصيدة الشعر الأول

(٢٢) الأقلام:٤١

(٢٣) بيان قصيدة الشعر الأول

(٢٤) نفسه

(٢٥) نفسه

(٢٦) نفسه

(٢٧) النقد الأدبي في العراق ، أحمد مطلوب، ٢٢

(٢٨) بيان قصيدة الشعر الأول

(٢٩) الأقلام : دراسة للناقد ناظم عودة ، ٨٦

(٣٠) من مقدمة الشاعر "أنسي الحاج" لديوانه الأول "لن" ١٠

(٣١) مدار الصفصاف: ناظم السعود،٥٤

(٣٢) نفسه: ٥٧

(٣٣) بيان قصيدة الشعر الأول

(٣٤) مدار الصفصاف، ٥٧

(٣٥) نفسه: دراسة للناقد إحسان التميمي ،٢٠٣

(٣٦) نفسه: ٢٠٦

المصادر المستخدمة

١- النقد الأدبي في العراق ، أحمد مطلوب ،معهد البحوث والدراسات العربية ،الجامعة العربية ، القاهرة ١٩٦٨

٢- جريدة الصباح

٣- جريدة المصور العربي ،عدد ٥٤، ايار ١٩٩٨

٤- جريدة الإعلام، ١٩٩٨

٥- حركة قصيدة الشعر ، بسام صالح مهدي ،دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر،٢٠١٠

٦- مدار الصفصاف قصيدة الشعر ،نوفل أبو رغيف،فائز الشرع، دار الشؤون الثقافية ،ج١، ٢٠١٠

٧- مجلة أشرعة محدودة العدد ، ع ٦ ، تصدر من رابطة الرصافة للشعراء الشباب ، ٩٩٩١

الجيل التسعيني والخطاب النقدي

حسن السلمان

ربما لم يتبلور الخطاب النقدي شعريا لدى الكثير من الاجيال الشعرية العراقية مثلما تبلور على ايدي الجيل التسعيني، دون تثاقف معرفي، اواشاراتية نصية مفضوحة للامتلاء الثقافي وقيمة الموسوعة المعرفية للشاعر... وعندما نشير الى نقدية الخطاب الشعري التسعيني، نعني بالضبط آلياته التمثيلية الكاشفة والفاضحة لمختلف قضايا واساليب القهر والاستلاب، وكذلك دون تفريط بالجوانب والشروط الفنية للنص التي عادة مايضحى بها لصالح الخطاب النقدي، بوصفه، أي الخطاب النقدي، خطابا مضاداً لمجمل الخطابات السلطوية سواء كانت سياسية، ام اجتماعية، ام ثقافية. فالخطاب او السلطة حسب (ميشيل فوكو) لم تعد ممثلة بنظام حكم، او سلطة دولة، او مؤسسة بعينها، بقدر ما اتسع مفهوم السلطة / الخطاب ليشمل مجمل الخطابات الاخرى وعلى راسها الخطاب المعرفي على مجمل مستوياته الفكرية، والعقائدية، والسياسية والسوسيولوجية بشكل عام حيث : (كان فوكو يريد أن يخرج بمفهوم السلطة من النطاق السياسي الضيّق الذي أعطاه له ألتوسير، أي بوصفه مفهوماً مُقتصراً على سلطة الدولة، ليجعل منه مفهوماً للهيمنة الثقافية المؤسساتيّة التي تطغى على مختلف جوانب الحياة الاجتماعيّة، التي تتجاوز الفرد والتي لا تني آلياتها السلطويّة في التزايد والاكتمال).

ان الخطاب النقدي الذي تبناه الجيل التسعيني (وبطبيعة الحال عندما نقول الجيل التعسيني لانعني كل ما كتب في التسعينيات، او اتخذ من الياتهم منطلقا لكتابة نصوصه كالاقتصاد اللغوي، والتركيز، والوحدة الموضوعية، والوضوح اللامرئي، بقدر مانعني تلك الحلقة المعروفة من الشعراء التسعينيين التي تبنت تلك الاستراتيجية شكلاً ورؤيةً وخطاباً) هو خطاب متخفف تماماً من اي بعد ايديولوجي بعينه كما هو الحال لدى الجيل الستيني المؤدلج على سبيل المثال. اذ انطلق الخطاب الشعري التسعيني من منطلقات الرؤية الادورادية (نسبة الى المفكر الكبير ادوارد سعيد) فيما يخص الخطاب النقدي للمثقف بوصفها عنصرا نقديا مستقلاً من اية ميول ايدولوجية تقليدية ضيقة، اذ هو مثقف دينامي، تواصلي، مستقل، سجالي النزعة، ملتزم وفقا للرؤية السارترية ومشتبك مع العالم ومعني بقضاياه المختلفه، وهو بالإضافة الى ذلك كائن لاغرضي، فضولي ان جاز التعبير، ونقصد بذلك انشداده الكبير للاستطلاع، والحركة الدائبة بين مفاصل الأحداث والوقائع والمقترحات المطروحة على ارض الواقع، والمواضبة على متابعة ما يجري من تغيرات على الجسد السوسيو - ثقافي والسياسي للمجتمع بشكل مباشر، والعودة مابين الفينة والأخرى للبحث في أروقة التاريخ عن الخطابات، والمكونات الثقافية للمجتمع لغرض تفكيكها وتعريتها للإفادة منها في فهم طبيعة المجتمع، وطرائق تفكيره، وبعبارة ادق : الوقوف على بنيته الثقافية وقراءتها نقدياً، والعمل على كشف نقاط الضعف والوهن وفرز الفصول المزيفة عن الفصول الحقيقية البنائة، واستنطاق المسكوت عنه دون تحيز، او انجراف مع تيار ما، او رغبة ذاتوية وانما بموضوعية وحيادية تامتين، والتزام محكوم بالمبدأ الأخلاقي : (وذلك ان هكذا مثقف،إنطلاقا من سارتر،يتمنهج مفهومه،كما عند إدوارد سعيد، في إلتزامه بمبادئه الفكرية الأخلاقية الأنسانية). من هذا المنطلق الانساني والنزعة الاخلاقية، انعطف شعراء الجيل التسعيني بالخطاب الشعري من مساراته الجمالية ذات الطابع الذاتوي الصرف الى افاق انسانية رحبة عبر الاشتغال (على اللغة ومن خلالها) في تحرير الخطابات، والمفاهيم، والافكار بالتعالق مع المعطيات الخارجية والعمل على تشكيل توليفة متجانسة ومتفاعلة بالضرورة من العلاقات الشعرية / الانسانية، بدلا من الاشتغال على اللغة بحد ذاتها ضمن تصور غائي / مثالي يبتعد بالشعر عن وظيفته الانسانية، كخطاب معني بمختلف القضايا والاشكاليات الانسانية وعلى وجه الخصوص اكراهات السلطة على مختلف مستوياتها. فالشاعر التسعيني، وما اشار الشاعر والناقد علي سعدون في كتابه (جدل النص التسعيني): انه ومنذ التسعينيات بدا ينضج في رصد الفكرة ويعمل على تشكيلها في النص كوحدة موضوع وليس ك

(عبارات طائشة) لاتفضي الى شيء، وتتكون بالنتيجة كتهويمات لغوية تبدا وتتناسل وتتناسل في النص دون جذر معرفي او ثقافي كما يبدو في منطقة الاشتغال السائدة في قصيدة النثر العراقية الى مطلع التسعينيات... والرصد هنا لبدايات نضوج النص التسعيني مبعثه منطقة اشتغال لمجموعة من شعراء الجيل تندرج ضمن انتاجية فردية عمل عليها كافراد لاتربطهم ببعض سوى صورة الحياة القاتمة التي تتشظى باحلات الحرب مرة وبالجوع في اخرى، بمعنى انبثاق علاقة فاعلة بين الحياة كنسق معرفي واجتماعي وبين نص التسعينيات الذي ينفعل بها على نحو لم تشهده الاجيال الاخرى... فعندما نكتب عن تجربة التسعينيات في الشعر العراقي علينا دائما استحضار الحياة بسحنتها المتغيرة والكالحة في تلك الحقبة الخطيرة من تاريخنا المعاصر... الحياة بوصفها خلفية شاسعة للنص التسعيني. ولتعضيد ماتقدم من تصورات، سنورد بعضا من عينات الشعر التسعيني سواء ما كان مدونا ضمن الحقبة ذاتها أي في فترة التسعينيات، او ما تم انتاجه لاحقا كامتداد للرؤية النقدية التسعينية. فعلى مستوى تغير البنية الكتابية الشعرية من بنية مغلقة / متعالية تعتمد اللغة بحد ذاتها لانتاج شعريتها وخطابها، الى بنية مفتوحة تعتمد الاشتغال على اللغة كاداة انشائية بالمكنات الشعرية حيث يقول الشاعر فرج الحطاب :

(فيما مضى
كنت افجر الكلام
واحتمي بالشظايا
اراقب التماعات الروح
الان، وانا لااقدر على اشعال
عود ثقاب
افكر بحرق ماتبقى من العقل
لعلي ابصر رقصاتنا
اناشيدنا
تمزق صمت الكلام).

اما على مستوى الالتزام الاخلاقي من قضايا الاوضاع السياسية، ومن دون تفريط او اخلال بالشروط الفنية للنص، وخصوصا الوقوع في المباشرة والهتافية والمزايدات الوطنية، مع الحرص والانتباه على توظيف المعرفي توظيفا ضمنيا او بعبارة ادق، توظيفا سياقيا ، فقد كان الجيل التسعيني امينا على نقل الحقائق عبر تحليلها ونقدها شعريا حيث يقول الشاعر غريب اسكندر، كاشفا عن تحول الوطن في ظل هيمنة السلطة الغاشمة الى منفى تحت ضغط الاغتراب والسام واللاجدوى والقهر الى درجة تصويره عبر الانسنة الى كيان في طريقه الى العدم :

(لو يمكن قتل هذا المنفى
ها انا وحدي اردد اغنية الزمن الآخر
واكتب عن فرح مات تماما
اكتب عن جذاذات الجسد الساكن
ودونما ارصفة
كنا نقول ونعني به هتافات التمني
سئمناك ايتها السموات
سئمنا خطاب الاماني
خطاب النهايات
هل هي وحشة ان تكون غريبا ؟
- لا
لكن الوطن في عتمته الاخيرة
رايته يزحف صوب قبره الاخير).

لايقتصر الخطاب النقدي للجيل التسعيني على الاوضاع السياسية والاجتماعية بقدر ما تنزع الكثير من النصوص التسعينية الى الخوض في الاسئلة الفلسفية وخصوصا الوجودية، دون ان تقع في الذهنية والتجريد، وذلك بتعضيد النص انسنيا . في هذا المحور نستشهد بنص للشاعر سليمان جوني حيث يقول :

(كثيرا ما احاول ان انحني
لأرفع براميل الكينونة من الوحل
ولكن دون جدوى
حيث يكون الشعر الذي يغطي الارض
من طرفها حتى طرفها المقابل
عميقا ،
بينما اكياس النفايات
التي تبقى معلقة بين الروح والجسد
تحجب الرؤيا الى ما لانهاية).

والى جانب الرؤية الفلسفية والسياسية والاجتماعية ذات الاطار النقدي، فان هناك الكثير من التجارب التسعينية اشتغلت على الجانب الذاتي / العائلي، المشتبك مع الخارجي تلافيا للوقوع في الذاتانية والانكفاء وحصر التجربة في الهم الذاتي المنعزل ومن هؤلاء يبرز الشاعر رعد زامل في الكثير من نصوصه التي تنحو في هذا الاتجاه :

(كلما تذكرت طفولتي
بين برك الحليب والمستنقعات
بل كلما
تذكرت العزلة بين المزابل
تضج غيمة من ذباب
ذباب
يلوث الذاكرة
ذباااااااااااااب
اوووووووووه
متى اخلع هذا القميص
من راسي
واعتمر قبعة النسيان).

في نقده وادانته للحروب، لم ينظر الشاعر التسعيني لواقعة الحرب من زاوية ضيقة وبشكل آني / مباشر، بقدر ماكان يوسع الرؤية التي تتضمن تداعيات وانعكاسات الحرب على مفردات الحياة الاجتماعية والنفسية والروحية والجمالية والمعرفية ، حيث يقول الشاعر نامق عبد ذيب، عبر تمثيلاته الشعرية لتلك الانتكاسات :

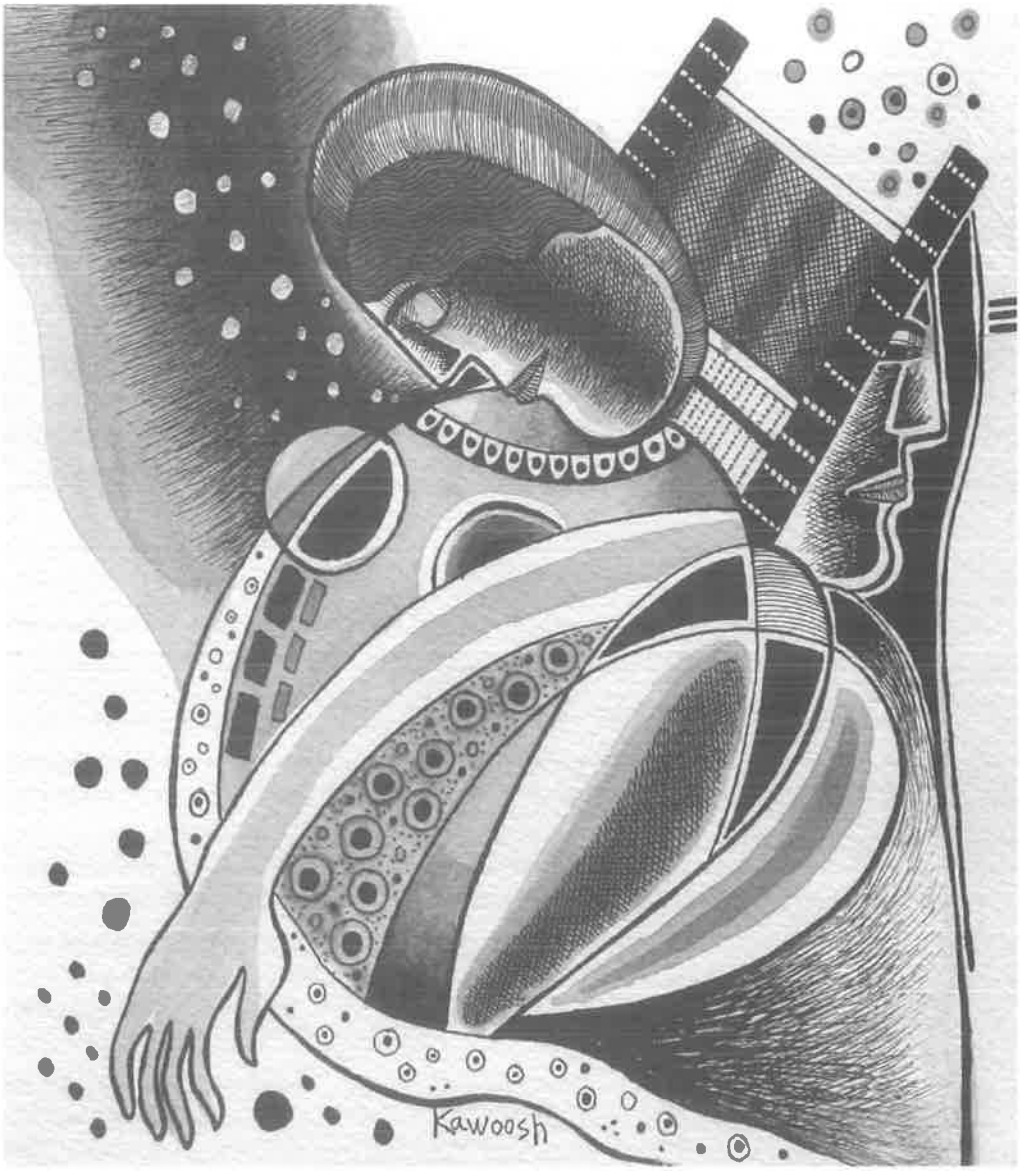
(خرجت من الحرب وانا غارق بالشحوب
خرجت من البيت وانا اجر الدروب
خرجت من الورد وانا شائك بالندوب
خرجت من ابي وانا اندب ايوب
خرجت من الريح وانا مثقل بالهبوب
خرجت من الروح وانا حائر بالغيوب
خرجت من الحب وانا لا اعرف المحبوب
خرجت من العمر وانا سادر لا اتوب)

مما تجدر الاشارة اليه، ان النزعة النقدية في الشعر

التسعيني ليست نتاج مرحلة او وليدة ظروف بعينها كما هو معروف بحقبة التسعينات، بل هي ستراتيجية، او هي بعبارة اخرى، مشروع شعري لمقاربة مجمل المستجدات والتحولات السياسية والسوسيو - ثقافية، حيث لم ينقطع او يخفت الصوت الشعري التسعيني عن مواكبة الاحداث والمتغيرات التي املتها ظروف الاحتلال وبروز اكثر من وجه للسلطة. وهو ما تؤكده الكثير من المجاميع والنصوص الصادرة بعد عام ٢٠٠٣، وما تتضمنه من مفردات مستجدة. حيث يقول الشاعر علي سعدون في احد نصوصه التي تضمنتها مجموعته الصادرة في صيف عام ٢٠٠٦ :

(انا ضائع
انا حزين
انا سعيد ايضا كميليشيا
انا بندقية واحيانا سيارة مفخخة
انا مسروق ومعتقل منذ خمسين عاما
انا لااموت ولا احيا
انا وطن على مشارف منفى).

مما تقدم من مهاد نظري ونصوص تطبيقية ساندة، تتضح جلياً الفروق والمميزات والملامح التي تميز الجيل التسعيني عن باقي الاجيال الشعرية العراقية، بوصفه جيلاً احدث انعطافة مهمة على مستوى تحديث شكل قصيدة النثر حسب ماتطرقنا اليه من اليات اشتغال وتقنيات، واعادة الشعر الى موقع المسؤولية الاخلاقية عبر الالتزام بمختلف القضايا التي تمس الانسان بشكل مباشر وتحدد شكل مساره الوجودي.



ملاحظات أخرى في الشعر والحياة

عبد الخالق كيطان

أكاذيب قديمة

أستعيد في هذه الورقة بعضاً من الأفكار التي كنا نعتنقها ونعتقدها أفكاراً مقدسة ندافع عنها بقوة تصل حد العنف، فيما أكتشف اليوم، وأنا أعيش بعيداً عن مركز إشعاع تلك الأفكار، سخفها وكذبها وخداعها. لقد كانت الأفكار تنبت في رؤوسنا بالضبط كما بدأ الشعر ينبت في وجوهنا على هيئة لحى وشوارب، وإذ كنا نسعد بالشعر الجديد باعتباره علامات رجولتنا القادمة فإن الأفكار التي كنا نرددها كانت تمثل في الآن ذاته ذهاباً بقوة وسرعة للرجولة الحقة، المتمثلة بالشاعر والفنان والمبدع الذي لا يشبه إطلاقاً العوام في حركاتهم اليومية داخل ما نترفع عنه وكان يسمى بالحياة.

ومن المؤكد أننا، وأتحدث بصيغة النحن معتقداً أن الجيل الذي أنتمي إليه وهو جيل الحروب بامتياز يشبهني وأشبهه في الكثير من الملامح والخواص، والأفكار أيضاً، أقول إننا كنا نستقي أفكارنا من أنهر شتى كان نهر الثقافة العراقية أبرزها. وأقصد بالثقافة العراقية ما تراكم خلال العقود الخمسة الأخيرة من سلوكيات ونتاجات في مختلف حقول الإبداع، مما اعتبرناه مقدمات منطقية علينا الاتكاء عليها ونحن نحاول البدء في مشاريعنا الشخصية، بمعنى آخر فلقد كانت التجارب السابقة تمثل لنا نقطة الشروع مع استدعاءات خجولة حيناً ومتطرفة حيناً لنماذج من الفكر الثقافي العربي المعاصر، وفي الحقيقة فإن ما هو مفروغ منه اليوم ذلك التشابه العميق بين الثقافتين، العراقية ونظيرتها العربية، بمعنى أن لا وجود لاختراقات إبداعية حقيقية على الجانبين إلا ما ندر. في الوقت ذاته فلقد حرمنا من منابع ثقافية مهمة كان يمثلها أدباء عراقيون فضلوا مبكراً العيش في المنائي والمنافي على الرضوخ لاشتراطات العيش والكتابة داخل أسوار الديكتاتورية العراقية، ومن المفارقات المهمة هنا ما شهده الجيل الجديد الذي أتحدث عنه من هجرة شبه جماعية لذات المنائي والمنافي بعد سنوات قليلة من بدء تشكل تجاربهم، وبالطبع سيولد آخرون يقررون ما قررناه سلفاً عن محنة التواصل بين أطياف الثقافة العراقية المتنوعة.

والملمح الثالث لثقافتنا المتشكلة تواً يتمثل في الغياب القاسي لثقافات الأقوام التي تقاسمنا وطننا، وخاصة الكرد، ثم أبناء الديانات الأخرى مثل المسيحية، الصابئة واليزيدية. وإذا أخذنا الثقافة الكردية مثالاً فإننا سنذكر ذلك الدرس اليتيم الذي كنا ندرسه مرة واحدة في الأسبوع ونحن في مرحلة الخامس الثانوي، درس متواضع كنا نعده استراحة مشابهة لاستراحة دروس: الدين، الثقافة القومية، الرياضة، والتربية الفنية! وبعد سنوات من ذلك عرفت أن ثمة مؤسسة ثقافية في بغداد بأسم: دار الثقافة الكردية، وهي دار تقع في المستنصرية لا أذكر عنها شيئاً سوى كونها تمثل نادياً للطلبة الأكراد في الجامعات البغدادية. أما المجلات التي تصدر بأسم الثقافة الكردية في بغداد فهي لا تختلف بشيء عن صحف رسمية كبرى مثل "الثورة" و"الجمهورية"، بمعنى أن الخطاب الثقافي في هذه المجلات والصحف إنما هو خطاب إعلامي بالدرجة الأساس يضع خطب الديكتاتور باعتبارها خططاً للعمل وبالتالي فإن ما تنشره تلك الصحف لا يعدو كونه ترددات إنشائية رديئة عن عظمة ونهائية تلك الخطب. في الجانب الآخر كانت العلاقة مع الأصدقاء الطلبة الأكراد محفوفة على الدوام بنوع من الحذر الغريزي باعتبارهم كائنات خائنة فيما هم ينظرون إلينا باعتبارنا كائنات مغتصبة!، وعلى الرغم من دماثة أخلاق الكثير من الطلبة الكرد الذين تعرفت إليهم فإن مشكلة التواصل الثقافي بيننا ظلت فقيرة على الدوام. وبعد العام ١٩٩١ انقطعت تماماً أي صور للتواصل مع الكرد، شركائنا في الوطن والمصير!.. وإذا كانت الصورة بهذه القتامة حول علاقتنا بالنخب الثقافية الكردية فماذا نقول عن الوضع مع شركائنا التركمان أو غير المسلمين من ابناء الديانات المسيحية الصابئية واليزيدية؟

ومن ملامح ثقافتنا في تشكيلها الأول ذلك الإنهماك بما يفد من ثقافة الغرب على شكل مختصرات، وأقصد بالمختصرات رؤوس الأفكار التي تصلنا عبر بضعة مقالات مترجمة هنا وهناك، وبعض الأصدقاء النادرين الذين يقرأون ما يتوفر باللغات الأجنبية من مصادر، أو ما يصلنا من كتب عربية فيها بعض الأفكار المأخوذة عن الآخر الغربي. كنا نهرب من ندوات (كل شيء من أجل النصر) أيام حروب الديكتاتورية إلى ترديد مصطلحات البنيوية وأخواتها، وفي الحقيقة فإن جملة كل شيء

من أجل النصر كانت واضحة للغاية فيما الجمل الأخرى مليئة بالتعقيد الذي علينا أن نتجاوزه ونحن نصنع خطابنا المليء بالتعقيد هو الآخر.

إذن فإن الحياة كانت تنأى عنا وكنا ننأى عنها، حتى خيارتنا الشخصية في الحياة كانت رتيبة ومملة، بل وخاطئة، لسبب بسيط هو عدم فهمنا للحياة، الحياة التي فهمناها على أنها العيش في متن القصيدة، فيما القصيدة رتيبة وباردة لا تشبه الحياة. ومن أبرز الأكاذيب التي أتذكرها عن تلك المرحلة جملة كنّا نرددها بزهو وفخار دائماً، وهي تقول أن الشعر يستحق أن نكرّس له حياة بكاملها. وبالرغم من إيماني العميق اليوم بأهمية الشعر الإستثنائية في حياة الكائن البشري، على اعتبار أن الشعر يلامس الجوهر النبيل للإنسان، إلا أنني أدرك في الوقت ذاته أننا كنا نردد تلك الجملة لأسباب ليست لها علاقة بالشعر مطلقاً، بل يصح القول أنها كانت أسباب عدمية! كما أن هذه الجملة تحديداً فيها لبس كبير.

إن الحياة في بلداننا، وهي بلدان مليئة بالقمع من مختلف الأشكال، ليست سوى دورة عدمية يائسة، وليس عجيباً أبداً أن يزدهر في تلك البلدان مثل شعبي بليغ في دلالاته يقول: (جبر، من بطن أمه للقبر). كم أشعر بالخجل اليوم وأنا أستعيد أيامي تلك، عندما كنت أشبه حيواناً مكبوتاً نظراته تفترس الأشياء الجميلة لسبب بسيط هو القمع الأخلاقي، ولا أقول الديني، الذي كان يمارس ضدنا، فما تقول الفتيات الصغيرات؟ كانت المرة الأولى التي أقبل فيها فتاة محاولة بائسة مع بائعة هوى وكنت قد تجاوزت حينها العشرين بسنتين أو أكثر. لقد تعلمت كيف أخاف من المرأة، ومن المؤكد أنها تعلمت ذلك أيضاً. والأمر ينسحب على مناحي حياتية أخرى كثيرة كانت تجلدنا بوقائعها وتشوه دواخلنا دون أن ندري. ما كنا نعلمه شيء واحد فقط هو أننا أبناء الخطأ.

كنا نحسب أنفسنا على النخب الثقافية في العراق، ولأن هذه النخب تعيش على انعكاس الواقع فلقد أصبحت شعاراتها ضد الحياة وإن أوحت بعكس ذلك، لا أستطيع أن أتصور اليوم كم أنفقنا من العمر في صياغة شعارات مخادعة وكاذبة في الثقافة، شعارات كنا نريد منها أن تخلصنا من عدمية الحياة، من الملل واليأس الذي يتسرب إلى النفوس. أستعيد بالم صخب نقاشات وحوارات كان الكثير منها ينتهي بالضرب بالأحذية وقناني الخمر الفارغة لمجرد خلاف في وجهات النظر حول الشعر أو النقد ألخ، وكالمسحورين كنا لا نبالي فنلتقي في يوم آخر ونعيد الكرة ذاتها. هل يحدث ذلك لأن أغلبنا كانت ثقافته ثقافة متواضعة ناهيك عن الأصول الفقيرة لأغلبنا؟ وبعد ذاك أجدني أتساءل بحرقة اليوم: لماذا لم تظهر عبقرية شعرية عراقية، أو عربية في العقود الأخيرة؟ لا عبقريات في الموسيقى ولا في الرواية ولا في المسرح، أما السينما، فالأمر هنا مجرد نكتة. من السهولة بمكان أن تصبح شاعراً تكتب ما تسميه شعراً وتدفع به إلى عشرات الصفحات المتخصصة لتجده منشوراً في اليوم التالي ما دام المحررون الثقافيون يشبهونك في كل شيء، أو قل أنهم خارجون من رحم العذاب ذاته الذي خرجت منه. بل أن الكثير منا، وتلك مفارقة مضحكة أخرى، كان يجد صورته تزين الصفحات الثقافية فنذهب بعدها كالطواويس إلى المقهى أو النادي ذاته دون أن نشعر أن تلك الصور، صورنا، لم تكن لتعني أحداً في الحياة الرحبة سوانا!

المكان في التجربة الشخصية

وفي تجربتي الشخصية فإن أربع مراحل مكانية عشتها وأثرت بشكل كبير على ما أكتبه من شعر. المرحلة الأولى كانت في مدينة العمارة حيث ولدت وعشت سنوات تكوني الأولى، وقد كان شعر هذه المرحلة شعراً صبيانياً لا أذكر منه إلا أطيافاً بعيدة، بل أنني لا أحتفظ من شعر تلك المرحلة بأي نص، كما لم يظهر منه شيء في مجموعتي الأولى والثانية المنشورتين.

والمرحلة الثانية كانت مع انتقالي للدراسة، ومن ثم العيش في العاصمة بغداد في العام ١٩٨٨، وهي مرحلة التأسيس بالنسبة لي، كنت مأخوذاً بتجارب الشعراء السبعينيين والثمانينيين الذين سبقوني في الكتابة وعاصرتهم في بغداد، وقد وقعت في أخطاء ضرورية خلال هذه المرحلة، أخطاء التقليد وضبابية الرؤية وما إليه، ولكنني ومنذ منتصف التسعينيات بدأت أتلمس الخطوات التي أبحث عنها في الشعر حتى إذا ما انتقلت إلى المرحلة المكانية الثالثة، وهي مرحلة العاصمة الأردنية عمان ١٩٩٨ ولغاية ٢٠٠٢ فإن الخطوات التي تلمستها في بلدي بدأت تضيق عليّ الخناق لجهة الأذى الناجم من الديكتاتورية والرغبة الصارخة بفعل شيء أزاء قوتها التدميرية فكرست جل ما أكتب لذاك. وفي المرحلة الرابعة، حيث انتقلت للإقامة في ولاية جنوب أستراليا شتاء العام ٢٠٠٢ كانت الفكرة ذاتها، يضاف لها الشعور الجاد بالنأي بعد أن كان في عمان محاطاً بالعديد من الناس الذين يذوبون هذا الشعور. وحين حانت لحظة السقوط المدوي للديكتاتورية في التاسع من نيسان كانت أكبر الأماني بالنسبة لي المشاركة في كرنفال ذلك السقوط، ولكنهم أرجعوني من المطار لأني لم أكن حينها أملك الجنسية الأسترالية فخافت الحكومة هنا عليّ ومنعتني من المغادرة إلى الشرق الأوسط!

أربع مراحل مكانية عشتها وأثرت على تكويني الشعري.

من البدايات الخجولة التقليدية، إلى التجريب الحر، ثم الإيغال في اليومي الذي يتكأ على جرح الديكتاتورية وأخيراً استدعاء الذاكرة والتغني بالأطلال. اليوم أجدني أستكمل المرحلة الرابعة بنشيج حار مفاده السؤال عن ماذا أكتب وقد سقط ملهمي، وإلى الأبد؟ سؤال سيحسدني على جرأته كثيرون ولكنه السؤال الحق. لقد ولدنا وعشنا وتربينا على صياغة نصوص تقع في إحدى خانتين: تملق الديكتاتورية أو مقاومتها فماذا سنفعل اليوم وقد غابت الديكتاتورية إلى الأبد؟ لقد أهملنا كثيراً سؤال الشعر الوجودي، ربما لأننا كنا بلا مواهب حقيقية وربما لأننا نهازو فرص في الجانبين: جانب التكسب من الشعر وجانب المقاومة به، أما الشعر، الشعر الحق فكان مشروعاً لمن يعيشون في الفضاء الحر، لا أكثر ولا أقل. هل يبدو ذلك قاسياً، خاصة على عدد من الأصدقاء الذين تقاسمت وإياهم جدلاً طويلاً حول القصيدة، الفن والأدب؟

طبائع النفس وخبرة الشاعر

ما هي خبرتنا عن طبائع النفس البشرية؟ والسؤال هنا لا يتوقف عند طبيعة النفس البشرية للمواطن العراقي ما دمنا

بصدد الحديث عن الشاعر العراقي بشكل خاص، لأن هذه الطبيعة لا تشكل سوى إطلالة يتيمة من مجمل إطلالات، الشاعر معني بها أكثر من غيره. إن أي اتصال أو حوار مع جنسية أخرى غير عراقية هو بالضرورة يمثل خبرة عن طبائع النفس البشرية الأخرى، وبسبب من ذلك يمثل السفر قضية أساسية ومهمة لتشكل التجارب الشعرية بل أننا نكاد نلمس ذلك في سير عباقرة الشعر العراقي والعالمي الذين توفرت لهم فرص السفر أو وفروها لأنفسهم من أجل تطوير تجاربهم الحياتية والإفادة منها على مستوى الكتابة الشعرية والإبداعية عموماً. يقتبس في هذا السياق القاص والروائي العراقي حسين الموزاني شيئاً عن ريلكه، فكتب يقول: لكي يكتب المرء قصيدة جيّدة فإن عليه قبل كلّ شيء أن يكون قد رأى مدناً كثيرة وتعرّف على الناس والحيوانات والأشياء، وعليه أن يشعر كيف تحلّق الطيور ويدرك الحركات الدقيقة الخفية التي تتفتح بها الزهور، وأن يتذكر أيّام الصمت والسكينة والانتظار، ويتذكر الصباحات على ساحل البحر، بل عليه أن يفكّر في البحر بشكل خاص، وفي البحار جميعها، وفي ليالي الأسفار التي تسمو نشوتها حتّى تلامس الكواكب والنجوم، ومع ذلك فإن هذه الأشياء كلّها ليس بكافية لكي تُكتب القصيدة. إنما على المرء أن تكون له ذكريات عن ليالي حبّ حمراء، لا تشبه بها الواحدة الأخرى، وعن صرخات المخاض والآم الوضع والنساء النفساوات البيضاوات المتكئات على بعضهن. وعلى المرء أن يكون قد جلس قرب المحتضرين وسهر عند رؤوس الموتى في حجرة ذات نافذة مشرعة تتردد فيها أصوات متناوبة. ولا يكفي أن تكون للمرء ذكريات، بل يجب أن يكون قادراً على نسيانها، وأن يتحلّى بقدر كبير من الصبر، لكي يستحضرها من جديد، لأنها لم تتحول بعد إلى مجرد ذكريات. حينئذ، أي بعدما تتحوّل تلك الأشياء كلّها إلى دم يسري في العروق وإلى حركة مجهولة الاسم، يصعب التفريق بينها وبين النفس، حينئذ فقط يمكن أن تنشأ الكلمة الأولى من القصيدة، وذلك في ساعة غريبة نادرة، حين تنتصب تلك المفردة في منتصف الذكريات، فتنطلق منها)...حسين الموزاني: قربان على مذبح المنفى، كيكا الألكتروني بتاريخ ٢٠٠٥/٦/٣)

وإذا عدنا إلى موضوعة القمع المختلف والمنوع الذي تعرض له ويتعرض له إنساننا، العراقي، العربي، الشرقي فسنجد من نتائج ذلك الحتمية، قلة خبرته بالحياة وشركائه في المعمورة، عاداتهم، طباعهم، مأكلهم وملابسهم، إنه بالكاد يعرف شيئاً من ذاك عن طريق الكتب والمجلات وبرامج التلفزيون. وفي أحيان كثيرة كان ما نردده عن الآخر الغربي مليء بالحقد والعنصرية، وهي ترددات واهية سببها عدم معرفتنا بهذا الآخر وعدم قدرتنا على السفر بشكل أساس.

كرنفالية الإبداع

لقد شغلني فترة من الزمن سؤال مفاده: لماذا يكون النشاط الثقافي، أو لنقل بوجه عام الإبداعي، في الدول الغربية بمثابة كرنفال أو احتفال فيما يكون عندنا مادة جافة خالية من البهجة؟

إن محاولة من قبيل كسر رتابة مهرجاناتنا الثقافية لم يكتب لها النور على حد علمنا ما دام القيمون على تلك المهرجانات لم يستوعبوا بعد فكرة أن يكون المهرجان عاماً، وما داموا أيضاً يرددون باستمرار فكرة مغلوطة عن نخبوية الأدب.

إن نخبوية الأدب التي يتحججون بها دائماً لعرقلة مشاركة جماهيرية واسعة بالنشاط الثقافي ليس معناها حجر النشاط الثقافي والأدبي بعيداً عن مشاركة الجمهور كما يفهمها كثيرون، فهذا لا يمثل إلا قتلاً للأدب، تتجلى نخبوية الأدب في خاصية تذوقه من متلق إلى آخر. تذهب إلى مهرجانات الشعر، على سبيل المثال، وتجد سلسلة طويلة من الشعراء يلقون قصائدهم تباعاً على جمهور متململ رغم أنه جمهور (نخبوي!) ومن الطريف ذكره هنا إن بعض القراءات الشعرية في مهرجان المربد العراقي قد تضمنت أسماء أكثر من ٧٠ شاعراً في أمسية واحدة! وكثرة الشعراء في عالمنا العربي معضلة أخرى بالرغم من الشعارات التي نرفعها وتقول بأن الشعر العربي بخير ما دام المشهد يحتوي هذا العدد الكبير من الشعراء، بل يتطرف كثيرون وهم يقولون أن كثرة الشعراء دليل تنوع في الوقت الذي ندرك فيه أن كثرة الشعراء في بلداننا مرده سهولة الكتابة الشعرية في عالم صعب وحياة لا شيء فيها مباح بل العكس هو الصحيح، ولهذا يصبح الشعر المباح الوحيد المتوفر!

يولد الشعر من رحم التجربة، وهي مقولة قديمة ولا شك على أن تطبيقاتها ظلت على الدوام محدودة، بل ونادرة. إن ما ينتج الآن تحت تسمية الشعر هو بأغلبه مجرد إرهاصات لغوية لكبوتين على مختلف الأصعدة، ثم جاء مؤخراً المد الأصولي ليغذي هذه الإرهاصات بأسباب أخرى للهروب جهة اللغة. كانت الديكتاتوريات والتابوهات الأخلاقية والمجتمعية تمثل الدافع الأبرز لهذا الهرب من الحياة إلى الشعر فجاء المد الأصولي ليزيد الطين بلة بمحرماته الكثيرة ومحاولته الرجوع بالمجتمعات العربية إلى عصر السيف والخيمة والناقة. وبسبب من ذلك كله شحت التجربة بالنسبة للشاعر، تجاربه العاطفية مثلاً ظلت على الدوام حبيسة الوجدان وأحلام الليل، وتجربته في السفر معدومة، وهكذا الأمر في تجارب ضرورية أخرى كالسياسة وأخرى تبدو غير ضرورية للكثيرين ولكنها على العكس من ذلك كتجارب عادات وتقاليد الشعوب والمأكل والملبس وصولاً إلى تجارب الفن المختلفة.

هكذا يبدو الشاعر في المجتمعات الشرقية فقيراً للغاية من حيث تجاربه الحياتية والثقافية أيضاً ما ينعكس على نتاجه الذي يمثل لغة موصوفة بالتجريد ليس أكثر. ولم يكن الأمر على هذه الحال في قرون سابقة كما هو معروف، عندما كان الشرق موطناً للسحر والخيال، وعندما كان الترحال سمة الناس والحوار مع الآخر ديدنهم. لقد انقلب كل شيء مع تسلط الآيدلوجيات الدينية المتطرفة على بلدان المشرق وجاءت الديكتاتوريات والأنظمة العسكرتارية لتجهز على ما تبقى من روح تأملية غنائية كانت متأصلة عند الجميع، وليس من قبيل الصدفة إطلاقاً أن يبرز شعراء خلال هذه الفترة كانوا قد خرجوا عن نطاق الجاذبية المحيطة بالمشهد من خلال الدراسة وتعلم اللغات والسفر والإصغاء إلى نسغ الطبيعة الصاعد، ومن المناسب هنا ذكر واحد من عبقريات الشعر العربي في النصف قرن الماضي وهي عبقرية بدر شاكر السياب مثالاً على ذلك.

والسياب أبن مجتمع فقير للغاية، يشبه اغلب مجتمعاتنا الشرقية ، على أنه مع ذلك أستطاع أن يفلت من جاذبية المجتمع المتخلف بدراسته وتعلمه للغة الانجليزية وأسفاره المحدوده ولكن

المتنوعة في زمانه، لقد اختصر السياب الكثير من آلام مجتمعه في نصوصه كما كان تنقله بين أحضان الأحزاب وسيلة ننظر إليها اليوم على أنها أفادت تجاربه السياسية كما أفاده كثيراً ذلك الغوص في تأمل بيئة فيها النهر والبحر والوادي والجبل وما إلى ذلك من مصادر تغني التجربة الشعرية بشكل عام.

وجراء هذا كله انحصر النشاط الشعري، والثقافي على وجه عام، بين مجموعة من المنتجين يشكلون أنفسهم جمهور التلقي. أفكارنا عن مشاركة جمهور أوسع من المتلقين في الظاهرة الثقافية أفكار نادرة وربما معدومة أصلاً. وكان من نتائج ذلك المباشرة انسحاق الكثير من تجاربنا برغبة محمومة بالتجريب إرضاءً لزملاء المهنة، فنحن لم نفكر أصلاً في القارئ الذي نتوجه إليه إلا على أنه قارئ يشبهنا، أو بلغة واضحة منتج شعر مثلنا. وأخيراً صار التفكير في الجمهور يمثل عيباً تماماً كما هي الفكرة التي تقول بأهمية أن يصلح شعرنا للترجمة، فهي عيب أيضاً، ولا أدري تماماً ما العيب في مثل هذه الأفكار؟

أفكار وحقائق

إن الأفكار التي كنا نهلل لها في أيام حرماننا من الحرية، التي هي أبسط حقوق الكائن الإنساني، تصطدم اليوم بالكثير من الوقائع الحية التي نمر بها، ومن ذلك اكتشافنا المتأخر جياة الفرد وأهمية هذه الحياة في صياغة تجربة شعرية مميزة. ليس العيب أبداً في مواهب الكثير من الشعراء الذين أعرف، ولكن العيب الأساس، كما أزعم، يقع في ترديدهم لمقولات كاذبة يخفون وراءها عورات النقص الذي يعيشون، نقص يبدأ بالجهل الفاضح بالفنون الإبداعية المجاورة: السينما والمسرح والموسيقى والتشكيل، ولا ينتهي بغياب ذلك الأثر البهي والساحر للآخر في صياغة حياتنا المشتركة، ولهذا كله تجيء نصوصهم بليدة جافة ومكرورة بالرغم من اشتمالها على (مهارات) خارجية من الممكن تعلمها ببساطة!

الكتابة الشعرية لا يمكن لها أن تنطلق من تجارب حبيسة في غرف رطبة أو مقاهي أو بارات مكرورة، ولا تنطلق الكتابة الشعرية من وهم النوم على الأرصفة وفي الفنادق الرخيصة، ناهيك عن موائد التعارف الكاذبة التي يعقدها شعراء (كبار) هنا وهناك ويكون ثمنها قصيدة في جريدة أو مجموعة في كتاب، قراءة في مهرجان أو سفرة لعاصمة عربية، كل ذلك يقع في دائرة الوهم الشعري ما دامت الروح عاطلة أصلاً عن الاحساس بالجمال الذي يكمن في الحياة، الحياة التي نهجرها بكل عبث وسخف معتقدين أنها رطانة رثة في الوقت الذي تمثل فيه موسيقى وجودنا الوحيد.

شروع في الحياة

فرج الحطاب❖

(١)

هو مأزق تضيق به العبارة وتتقزم الكلمات أمام امتداده وعلوه الشاهق، هكذا كانت حياتنا -بل مأزقنا- في بلد تستجمع فيه قوى عديدة من اجل أن تقذف بك نحو أحد اتجاهين، إما إلى داخل يعج بالمساومة على كل ما هو جميل لديك أو ما تبقى من الجمال، أو إلى خارج يلتهم ما تبقى من وهج مخبأ تحت تعثر مشاعرك واضطرابها.

تصارعُ الليل الممتد عبر مدارات من الأبدية، مليئة بكل ما أنتجته الذاكرة من أشباح وأخيلة محملة بالوساوس والملامح المرعبة، وبين لحظة وأخرى يتناهى إلى السمع صوت صانع الظلام وهو ينشر عباراته الظلامية.. العالم يتحد ويتوحد من اجل محاربتنا وعلينا أن ندافع عن الكرامة والشهامة ..سنحشو رؤوسهم بالبارود.. سنرص الصفوف من اجل أن نمزق شمل الأعداء..... وآلاف الجمل التي لا تثير سوى القرف والشعور بالعزلة. لاشيء يبدد ظلمة المكان سوى فوانيس تتلصص بخجل على زمن يتراجع بامتياز نحو هاوية قادمة لا محالة.

/ أحلم بحروب نووية
وأصدقاء ملوثين..
أحلم بالشمع يحنط أيامنا..
أحلم بحيوانات تنظف
أسنانها
أحلم باني لست يقظا
ولم انم منذ ثلاثين
عاما..../

يأتي الصبح تعبا، منهكا نتيجة لحفلة الكوابيس وأشباح الليلة الماضية، فتبدأ حلقة أخرى في مسلسل العجائب والغرائب، في بلد يجتهد للانغلاق على نفسه وهو يصنع ما يشبه كبسولة عملاقة صلدة تحيط به وتعزله عن الحياة. انغلاق كامل حول الذات واشتغال بالألم وبالبحث عن ابتكارات جديدة لإشاعة الحزن. هل تسعى كلماتي الآن للتعبير عن بعض ما حصل، اشك بأنها ستفعل، فراغ لا ينتهي بين الكلام والفعل، بين ما حصل وبين ذاكرة تسعى لاصطياد ما علق في ذاكرة لا تمتلك محركات بحث إضافية، ذاكرة تحطم منها الكثير تحت وطأة الشعور والتهديد بالانقراض.

لتكن الانتقائية منقذنا من هداية لا نريدها، لتكن لها الغلبة في لحظات الصفح والغفران، الصفح عن المكان، الصفح عن القتلة والمجرمين من اجل إشاعة الإنسانية التي استباحوها ومزقوا كل صورها وأشكالها، الصفح عن الموت الذي حصد أرواح الاخوة والأصدقاء.. ولكن من سيعطينا نحن مثل هذا الصفح، لم لا يطال هذا الصفح مملكة الألم الممتدة بين مساحة القلب والذاكرة.

/ مستودع سرّك
التهمه الثور...
مثل كل الكلام،
الكلام الذي ما عاد يجدي
ما عاد سوى فراغ
ابيض
تلوثه قبل الظلام../

كانت الأسئلة تتناثر في رأسي وتعصف به بقسوة بالغة، تناسلت تلك الأسئلة حتى ملأت كل شيء، سالت في الطرق المؤدية وغير المؤدية كذلك، نسجت معادلات وصيغ محرمة لدى الآخر، حفرت دروبا جديدة أشاعت بهجة محملة بالرغبة في دوام السؤال.

وهكذا كان الشعر ابتكارا ما ضد انقراض لا يلوح في الأفق وحسب، بل يتربص بي / بنا /بهم مع كل زفير وشهيق.

انقراض يتقدم بخطوات واثقة من حتمية الوصول وإفراط بالثقة في نهاية الحياة أو على اقل تقدير بانحسارها. بات اليأس مفردة عاطلة أيضا، أفرغت من محتواها وأصبحت لا تؤدي لشيء سوى لفراغ تتعالى فيه إصطدامات الفكرة بذاتها، والصدى بامتدادأته المتكررة وموجاته التي عجزت عن تحديد مساراتها .ولذلك كانت أشبه بالنقطة التي تؤسس لمحو النظرية العلمية في انتقال الأمواج.

أصبحت الأسئلة تنهار بسرعة لكنها لاتسقط، ما يسقط شيء آخر، شيء تسرب منا لحظة ازدحام الأحلام وتكدسها في محاولة لابتكار آخر لحياتنا الناقصة. حياة تسعى لتأسيس

وجودها فكانت القصيدة عنوان أول في مشروع حياة.

من اجل هذا وغيره، وقفنا في الحديقة الجانبية لقاعة حوار عام ١٩٩٦، صرخ الشاعر (جمال الحلاق) بأن من ينتظر المخلص أو المنقذ عليه أن لا يطمع حتى بالهامش المهمل، وإننا قد عزمنا على اتباع (نيتشه) في سلوكنا كي نصنع حياتنا القادمة. كذلك هتفت بالحضور (نحن الذين سنرمي الحجر في البركة الآسنة). كان الحضور من النقاد، الأدباء، الصحفيين والأصدقاء يوزعون نظراتهم باتجاه الذهول أحيانا وبالتساؤل أحيانا أخرى.

هل هي الحرب؟.. الحياة؟ أو الثورة؟ ربما هي الثورة، غير أنها ثورة لا تسفك الدم أو تقطع الأجساد أو تحطم الحافلات وزجاج النوافذ. إنها ثورة شعراء كانوا يرتعشون في دواخلهم وتصفق سيقانهم على نغمة الاظطراب. قبل أن نلقي كلماتنا – كنا نرى علامات القلق بادية على ملامح أحدنا الآخر– سألني جمال الحلاق، هل ستتراجع؟ قلت له يمكنك أن تفعل ذلك إن أردت. أجابني كلا. قلت له لماذا تسألني إذن؟

في تلك الأمسية كنا قد أعلنا بياننا الأول، وبان قصائدنا هي قاعدة الارتكاز لمحور وجودنا، وان قصائدنا هي ما سنحتال به على كل المسوخ وأستار السواد والقتامة وزمن القاذورات والأوساخ الروحية والعضوية، وعلى جوقات المداحين وأقزام الثقافة والنفعيين.

اختلفت التسمية وتعددت، وما بين تسميات الجيل التسعيني، شعراء التسعينات، شعراء سنوات التسعينات..الخ، كنا نمعن في الاقتراب من قصائدنا اكثر فاكثر، لاسيما وان هناك من دعانا من –الأدباء– إلى إثبات مغايرتنا وطرح الأسس الجديدة التي نوهنا عنها في أمسية حوار. وبخصوص هذه الدعاوى قمنا بنشر ملفنا الأول في جريدة الطلبة والشباب، وتحت عنوان "التسعينيون يطرقون أبواب القرن القادم"، إذ أجرى القاص جلال نعيم حوارا معنا بخصوص سمات قصائدنا وأوجه اختلافنا مع بقية المناخات الشعرية السائدة، وكيفية رؤيتنا للمنجز الثقافي وأوجه المغايرة القادمة. بينما قدم الشعراء عباس اليوسفي، احمد الشيخ علي، سليمان جوني قصائدهم الجديدة. في تلك الأثناء كان عددا آخر من الشعراء، كل على حده، يسعون الى تقديم تجاربهم الجديدة بشكل مغاير. بعدها قدم الناقد بشير حاجم أمسية نقدية لعدد من قصائدنا الجديدة.

في هذا الوقت ظهرت مجاميعنا الشعرية الجديدة مغايرة في أدائها وفي آلية ظهورها: مجاميع مستنسخة، صغيرة الحجم بلا موافقات وزارة الإعلام، واحيانا بموافقات من صنع الشاعر نفسه وذلك عن طريق وضع رقم إيداع ورقم موافقة مزيف من اجل– عدم الوقوع في الفخ– كما كان يردد الشاعر حسين علي يونس. عشرات المجاميع الشعرية المستنسخة لا تحمل سوى موافقات أصحابها على النزول بها إلى قارئ جديد أيضا. لم ننتزع الحرية بل سعينا إلى خلق حرية جديدة ومبتكرة في زمن القمع.

كانت عجلة الشعر تدور، وكنا نسعى من اجل بلورة رؤانا إلى صيغ أعمق واشد ثباتا من كلام يتساقط على مقاعد المقهى ممزوجا بدخان السكائر وصياح خالد علي مصطفى، فكانت (الرؤيا الآن) "كشف في سمات الشعرية الأحدث"، أول كتاب تنظيري عن الشعر في التسعينات، وهو إضافة إلى كونه يجترح رؤية شعرية مغايرة، فانه كذلك يجعل من زمنه الراهن نقطة للبحث والرصد إيغالا بتعرية السائد.../ والآن فإننا أمام تجربة جديدة لا يمكننا عزلها إطلاقاً عن المناخ الذي ولدت فيه. فإذا كانت التجربة الشعرية العراقية السابقة (الثمانينية) قد ولدت في فضاء الحرب فإن التجربة الجديدة ولدت أثناء وبعد حربين كبيرتين، كانت الأخيرة منهما، من أحدث الحروب وأكثرها ضراوة. فبعد اجتيازنا لكابوس الحرب الأولى، ها نحن نعيش في ظل ما أفرزته الحرب الثانية من حطام يملأ كل شيء. ها هي الذاكرة القديمة تتحطم، وعلاقاتنا العاطفية مع الأشياء تأخذ بعداً آخر.. الشوارع، الجسور، البنايات، الأصدقاء.. ها هي ذكريات الأمس، تفصلنا عنها آلاف السنين الضوئية، كل شيء يتحول إلى لا شيء.. ولذا نحتاج إلى بوصلة ومراع كي نفرش عليها ذهولنا(..) نحتاج إلى أدوات ومجسات جديدة نتحسس بها هذا العالم. ما ورثناه أصبح مخرباً وعاطلاً عن التوصيل وإذن فإننا بحاجة إلى بناء شعري يتم بمعزل عن الذاكرة. كل الأشياء تساعدنا على خلق كتابة جديدة، على خلق منظومة مغايرة من وسائل الاتصال مع الآخر..../(الرؤيا الآن بغداد جمال الحلاق ـــ فرج الحطاب ١٩٩٧).

كان هذا البيان أعلانا بالرفض وتمرد بوجه هذه الفجوة الزمنية ليس من الناحية الثقافية فقط وانما على كافة المستويات، أو كما يشير إليها الشاعر عدنان الصائغ في شهادة له...(لقد كانت الكتابة الشعرية لدى الأجيال الجديدة –كما عبروا عنها في بياناتهم العديدة –أشبه بكاسحة ألغام لمرور الحياة التي يحلمون بها. أنها مهمة شاقة وخطيرة في آن واحد، ومع ذلك استمروا في حرث الأرض لزرع بذورهم في انتظار أن يكبر حقل الأزهار داخل حقل الألغام).

فهل نمت أزهارنا حقا في حقول الألغام المتراصة؟ يبدو إنها نمت فعلا وتبرعمت، لاسيما في مختارات (الشعر العراقي الآن)، التي ضمت نصوصا ل ٢٨ شاعراً هم :محمد الحمراني، خالد عبد الزهرة، عمار المسعودي، محمد غازي، رعد زامل، خالد شويش، احمد سعداوي، نصير غدير، حسن جوان، غريب اسكندر، عماد جبار، علي سعدون، مهدي القريشي، محمد درويش، حسن السلمان، نجاة عبد الله، عبد الخالق كيطان، سلمان داود محمد، عبد الامير جرص، سلام دواي، حسين علي يونس، جمال جاسم امين، سليمان جوني، احمد الشيخ، عباس اليوسفي، جمال الحلاق و فرج الحطاب. قدمنا تلك التجربة كخطوة أولي في الإصدار المشترك وبمقدمة تعبر عن جدوى حضورها.../هؤلاء ليسوا شعراء فقط بل محاربون أيضاً. شعراء يقفون في خنادق الشعر يواجهون سيولاً لا تنتهي من الغزاة.. الحصار وإفرازاته.. الذهول.. التحديات.. اللاجدوى.. الاغتراب.. الجوع.. الانقطاع.. الغياب.. البطالة.. الخ .. ماذا فعلوا في حروبهم وكيف سلكوا في مواجهاتهم..؟ ثم من يهمه فيما بعد أن يعرف شيئاً عنهم.. من هذا الذي يهمه أمرهم إلى حد البحث عن التفاصيل.. لقد خاضوا التفاصيل، ولا يمكن مطلقاً لأحد غيرهم إدراك

مدياتها.. "إن تجربة هؤلاء الشعراء في سنوات التسعينيات.. كانت تجربة جديدة في مجمل مدياتها... بدءاً من الكتابة وانتهاء بإصدار معظمهم لدواوين صغيرة الحجم وذات محدودية في التوزيع وبإمكانيات طباعة بسيطة جداً.. لم يمارسها أحد غيرهم وفي أي وقت مضى.. لقد كانت محاولة لممارسة الحرية.. غير إنها كانت أشبه بعملية (التنفس الاصطناعي) وعلى الرغم من آلام هذه التجربة.. إلا أن هؤلاء الشعراء مقتنعون بها كبديل مؤقت عن الطباعة.. ولكي يعذروا أنفسهم فيما بعد.. بل ولكي يعذرهم الآخرون، حين يسألونهم عن (ماذا فعلتم لانفسكم بدوننا؟) عندها سيكون الجواب حاضرا.../.(من مقدمة "الشعر العراقي الآن" بغداد-عباس اليوسفي - فرج الحطاب١٩٩٨).

هل كان ما فعلناه كافيا لخلق حياة ما؟ أو الدفاع عنها؟ لا ادري، غير إنني على قناعة من إننا فعلنا ما هو صحيح بل واعتقدناه صحيحا. عشرات المثقفين والكتاب يصارعون وحوشا وعقولا طاعنة في الغباء. وفي المقابل وقف الآخرون الموقف الجدلي بين من هو مع وبين من هو بالضد. في هذه اللحظة أغض بصري عن الطرف السلبي، ربما هي الرغبة في نسيانهم ونسيان مواقفهم الباردة التي عبرت عن سلبية وضعف، علاوة على كونهم كانوا مرتبطين بنظام وزمن سقطا إلى الأبد، لذا فتجاوزهم حتمي إلى ما هو مضيء ومشرق وله القدرة على خلق مناخ إيجابي واعني تلك الأسماء التي ما زالت تشع في الذاكرة ولن تسقط.

كان أشبه بالقديس و بقبعة اعتادت على طول المكوث فوق جمجمته الساخنة، وبنبرته المشجعة دائما، كان ناظم السعود لا يقل حماسا عن باقي الأصدقاء من الشعراء، دائما كان يحضر الاماسي والجلسات يناقش ويغطي إعلاميا. كذلك كان علاء حسن، المحرر في جريدة "الطلبة والشباب"، أول من نشر حواراتنا وقصائدنا على مساحة صفحة كاملة دون ان يحذف حرفا مما كتبناه ودون أي مساومات كما حاول بعضهم. ولا ننسى حيرة القاص والصحفي الأستاذ حاتم حسن (محرر الثقافية في جريدة الثورة) وإصراره على تقديم قصائدنا للنشر لكنها تعود إليه وهي تحمل /توبيخات/ (سامي مهدي).. (ليس هذا مما ينشر في صحيفة الحزب والثورة يا حاتم.....). هذه نماذج من أسماء وقفت مع مشروع ابتكار الحرية لانهم كانوا يسعون أيضا إلى ابتكارها معنا، كان الإنسان العراقي في كل مكان يفتش عن طريقة ما لابتكار حياة وممارستها.

(٢)

اشعر بان الشعر جعل من حياتي ميدانا لحرب لا تنتهي.. كأن الشعر حصان جامح يحملني إلى ساحة المعركة بسبب أو بدون سبب. جعلني الشعر أخوض تلك الحروب بشراسة، غير انه، في ذات الوقت، كان يحميني من مخاطر هذه الحروب. المسألة ليست سهلة ابدا. أن تكون شاعراً يعني أن تكون على استعداد للموت دائماً. لا أسعى إلى جعل الشاعر بطلاً او فارساً، ولكن هكذا اشعر دوما، إنها الحقيقة بكل بساطة.

الآن حين اسأل نفسي عن جدوى الشعر وما الذي يمكن أن أقدمه، أجدني محرجا وقلقاً، إنني استطيع أن الجأ إلى (عنتريات) شائعة وابدأ بصياغة جمل شفهية تبقى تدور خارج المعنى. جمل تتحدث عن الشعر كونه الهواء الوحيد الذي أتنفس وان الشعر هو روح الشاعر، متى ما توقف عن الشعر مات، والى غير ذلك من الجمل التي تصف مشاعر وانفعالات الشاعر. ولكن يبقى السؤال عصياً جدا أمام الأجوبة القادمة.

حين مارست حياتي/ الشعر.. واقصد الحلم، فكان الشعر دليلي الوحيد، لماذا هو الوحيد؟ ربما لأني لا املك دليلا آخر، أو لأنه كان متطابقا مع اتجاهاتي التي ازعم أنها لي. كنت اكتشف الحياة والأشياء والشعر بشكل مستمر لا يتوقف. لقد نضجت في سنوات هي من ابشع ما مرّ على العراق، مارست حياتي المفترضة في زمن هو اقرب إلى الكوميديا السوداء منه إلى الواقع، كل شيء بدا بعيدا عن حقيقته المفترضة، الحياة تئن تحت مطرقة التحديات السياسية__الفكرية__الاجتماعية. لم تكن أمامي خيارات حقيقية غير خيارات الانكفاء، النفي أو الموت. حتى الانتحار اصبح لا يجدي، لا جدوى من كل شيء، لا جدوى تنتشر في الروح والبيت والشارع، لا جدوى مبثوثة في الهواء تجعل الباحث عن الحياة كمصارع الطواحين الهوائية في قصة الدون كيخوتة لسرفانتس.

كان الشعر نزوحاً إلى الذات من اجل رؤية الآخر/ المشهد المختفي تحت ثياب الأسى والموت المؤجل. لذلك كفت القصيدة عن أن تكون متنزهاً عاماً للبوح، واصبحت تراهن على وجودها الفاعل والإيغال في الدخول إلى الشعري والإبحار الخاص. لهذا بدت الذات كمرآة جديدة يكتشف من خلالها الآخر/ ذاته.

في مجموعتي الأولى (سيول أليفة) الصادرة عام ١٩٩٦ في بغداد، كان اكتشاف الموت من خلال قصائدها هو أول درجات الوعي، هو النقطة الفاصلة بين مرحلة يمارس فيها الإنسان حياته كهواية وبين مرحلة يدخل إليها كجندي يحارب الظلام. كانت قصائدي في (سيول أليفة) يعيد اكتشاف الأشياء والمحيط والحياة من جديد، وتدخل في جدل آخر كمحاولة للتوصل إلى خلق منظومات آمنة، من هذه النقطة أيضا يبدأ الإنسان رحلته الخرافية في ولوج المجهول واعلان المقاومة وإظهار روح التحدي لاكتشافاته الجديدة.

تجربتي مع الموت في (سيول أليفة) انطلقت من تلك الاكتشافات الجديدة. اكتشاف الموت في هذه المجموعة استيقظ مبكراً منذ اقتياد أخي من قاعة الدرس في كلية الطب جامعة الموصل على أيدي كهنة الموت، بقي نواح أمي كل ما أصغي إليه من موسيقى، ولهذا تعلمت أيضا الإصغاء للقداس الجنائزي لموتسارت وقداس بيتهوفن الجنائزي أيضا. كانت محفزات الموت عديدة وغنية مقارنة بحياة مجبرة على العيش في حلقة الرعب ثم مواجهة الموت لثمانية أعوام والعيش في داخله، جعل من كل شيء ينمو بسرعة جنونية وصولاً إلى عرس الموت أو انتفاضة آذار عام ١٩٩١.

خارجون من بطون التوابيت
ومن جحور ابن آوى
خارجون من شقوق الصخور
ومن قبور لاكتها السنة الماكينات
ننفض عنا

غبار الحروب الأخيرة.

كانت الحرب أشبه بتوام متماثل للحياة، ولهذا كنت أحاول أن أتخلص منها حياتي/الحرب. إنها شبه سلسلة انتحارات متتالية.

لذلك كنت في مجموعتي الثانية (لصوص)، الصادرة عام ١٩٩٧ في بغداد، أسعى في محاولة لخلق حياة أخرى مغايرة، على الرغم من أن مهيمنات الحروب والخراب كانت تسعى في الوقت نفسه إلى أن تخلقني/ تغيبني. لذلك تشكلت قصائد (لصوص) من سلسلة من الانفجارات الهائلة وشظايا تمزق كل شيء مصحوبة باندهاشه الآخر، اندهاشه تستغرق زمناً بكامله، إنها القصيدة أو البديل المناسب للحرب بالنسبة لي. ربما كانت هذه المجموعة هي حرب أخرى، لكنها هذه المرة حربي أنا، لقد أصبحت مولعاً بالحروب كذلك. تعطل كل شيء بعد الانتفاضة. المركبات عاطلة، الطرق لاتؤدي، الحاضر يئن تحت أطنان النفايات القذرة والمستقبل بات معلقا في زمن لن نصله أبدا. هكذا بدا المشهد في التسعينات، لهذا كانت الذاكرة الشعرية بما تحمل من منجز باتت عاطلة أيضا وعاجزة عن التوصيل تماما ككل شيء. وبناءً على تلك المساحة الجديدة، أصبحت هناك حاسة جديدة نتذوق بها كل شيء ونكتشف بها الآخر والذات. كل ما وصلنا من ارث شعري كان مخربا أو على اقل تقدير كان مشوهاً لا يصلح أن يكون نموذجاً لنا، نحن الذين أمطرت علينا السماء ناراً ودخاناً. الحساسية الشعرية السابقة لا تصلح لنا بعد الآن، لا يمكن لها أن تحلق بنا إلى مناطق جديدة بعيدا عن العتمة، مناطق بكر تليق بالناجين من طوفان الموت.

في ليلة سابقة لحلمي الأول
رأيتُ خيولاً تتسول
رأيتُ جنوداً يبيعونَ
بساطيلهم
وخوذاً تبحث عن رؤوس
رأيت شعراءَ لا يبكون
وحمالينَ لا يساومون
رأيتُ مومساً تفتحُ فخذيها
للريح
وحين انحنيتُ
شاهدتُ أطفالاً يلعبون
وصوراً ممزقة
رأيت مجانينَ يطلقون
القذائف
وأناساً يتفجرون
رأيت اللامعنى
يصطاد المعنى ويأسره
رأيت المناديل تلوح
بلا أيد
رأيتُ البنادق تطلق
رصاصاً
وخبزاً
وزهوراً
رأيتُ السعاداتِ تسرقُ
أحلامنا
وتختفي في الزحام
رأيتُ الحمارَ حائراً
يفكر بمصائرنا.

كان لزاماً أن نجد نموذجنا الشعري الجديد، تأسيس ذاكرة أخرى بعيداً عن فكرة التشابه والاختلاف مع التجارب السابقة. وهكذا كان الاختزال في اللغة، الامتلاء بالمعنى، اعتماد المفارقة التي لا تقف عند حدود ما يعرف ب(الصدمة) وتجاوزها إلى تفجير المعنى وليس اللغة، واستبطان المعنى في داخل النص من اجل انبثاق دلالات متعددة من النص الشعري ذاته، إنها تردم الهوة ما بين النص والمتلقي دون التركيز على هذه الخاصية.

وهكذا كانت تجربتي مع صديقي الشاعر (جمال الحلاق) في إصدار (الرؤيا الآن) الصادرة عام ١٩٩٧ في بغداد، البيان الشعري المشترك، لنحقق به رؤيتنا الجديدة للإنسان والشعر، ونصوغ فيه مفاهيمنا الجديدة للشعر واعلان موقفنا من إمبراطوريات المزاج والديكتاتوريات المتعطشة لقمع كل ما يمد الإنسان بالحرية أو بقوة ما يمكن أن يستخدمها في التعبير عن موقف أو التصريح بالاختلاف.

وهكذا كانت روايتي (القبور تهاجر ..أيضا) الصادرة عام ١٩٩٨ في بغداد، بمثابة إعادة كتابة الحياة أو إعداد سيناريو للحياة في داخل العراق المليء بتجارب الألم والرعب. إنها رؤية حرة وعميقة للأحداث والتفاصيل والمشاهدات في الداخل العراقي. كانت مليئة بمشاهد اغتيال الحياة من قبل أشباح إنسانية، تشيع الرعب في الإنسان والحيوان. كانت مشاهد الرواية تظهر الشوارع وهي مثقبة بالشظايا، المقاهي وهي تفقد روادها يوما بعد آخر لان كائنات شبحيه تلتهمهم، كائنات غير مشخصة تدور حولها الشائعات والأقاويل، مشاهد الناس وهم يتركون حقائبهم على الأسرة كنوع من التمويه لغيابهم الطويل في منافي العالم الباردة. إن الرواية ترسم صورة الرئيس الذي المولع بإشعال الحرائق، انه يطلق النار من فمه وعيونه ومن كل فتحة في جسمه موجها النار إلى الناس والمدن، محدثاً خراباً ينال كل شي، وبالتالي حتى الموتى تهاجر قبورهم كعنوان على رفضها للموت.

لقد مثلت (القبور تهاجر أيضا) النقطة الفاصلة بين البقاء في العراق تحت مخالب الفناء وبين الهروب بعيدا، وحيداً، مجرداً من كل شيء حتى من سنواتي الماضية. في المنفى لم تتكرر أحزاني السابقة مرة أخرى ولكنها ولدت أحزانا اكثر مشاكسة.

كانت ولادة مجلة "ألواح" في عام ١٩٩٧ على يدي الصديقين عبد الهادي سعدون ود.محسن الرملي، هي ولادة لأمل ما، خارج بؤرة السواد التي ندور في مدارها المعتم. كانت هذه المجلة بمثابة وليدنا نحن أيضا أدباء الداخل (في حينها)، نحن الذين قدمتنا المجلة في عددها الأول كوننا (شعراء التسعينات)، ونسعى لطرق أبواب القرن القادم. كان ذلك العنوان معبراً حقاً عن حالتنا تلك الفترة، وهو العنوان ذاته

الذي اختاره الكاتب جلال نعيم عنواناً للحوار الذي أجراه معي ومع الشاعر جمال الحلاق. كان يصل العراق من هذه المجلة نسخة واحدة (لأسباب أمنية وإجرائية). كانت أسرة المجلة ترسل النسخة الوحيدة إلى عمان/ الأردن، ثم يقوم القاص جلال نعيم بتهريبها مع سواق التاكسي إلينا (مع أمنياته الكبيرة بالوصول، وهباته القليلة إلى سواق التاكسي). استلامنا لهذه النسخة يعني إنها قرأت من قبل اغلب الأصدقاء الأدباء والمثقفين. ثم تبدأ عملية الاستنساخ لمن يرغب بذلك. لاحقا بدأت اصطحب "ألواح" معي في سفراتي الجنوبية، فيقرؤها الأصدقاء في العمارة والبصرة أيضا. كانت وليدنا المدلل، ونافذتنا التي نطل منها على العالم الآخر، العالم الذي لا يتنفس هواءنا الملوث وهو يفسد ربات الأطفال والنساء والرجال والشجر وكل شيء حي. بعد "ألواح" تعرفنا إلى عدد من المجلات التي تصدر خارج العراق، ومن بينها (الاغتراب الأدبي)، (الجسر)، (ثقافة ١١) وغيرها. في (الجسر) قدمنا الشاعر عدنان الصائغ بملف كبير لعدد كبير من شعراء الداخل. وفي (الاغتراب الأدبي) قام الأستاذ صلاح نيازي بتقديم شعراء الداخل بملف وعلى جزأين. لقد أفلتنا من وصاية صحافة المؤسسة الصنمية المحنطة رسمياً، بعد أن مارس بعض المشتغلين فيها ضدنا شتى أنواع الألاعيب والسلوك غير المثقف. واحتفالاً بحريتنا الجديدة، قمنا بمقاطعة ثقافة جريدة الجمهورية لسنوات حتى خروجنا من العراق. أصبحت لدينا وسائلنا الجديدة، صحفنا ومجلاتنا الجديدة، ننشر فيها كتاباتنا باحترام ودون خشية من الرقيب أو من المزاجية الأمية. كذلك كانت عملية نشر مجاميعنا الشعرية المستنسخة كبديل عن عطاء المؤسسة ووصايتها. اصبح الهواء محملاً بالأوكسجين النقي، ولذا أصبحت فرصة البقاء على قيد الحياة اكثر احتمالاً وواقعية من واقع سوريالي بحت. محررا "ألواح"، كانا من اقرب أصدقائي. لم نلتقي سابقاً وحتى هذا اليوم. رسائلنا ونصوصنا، خلقت بيننا علاقة متينة، وأثمرت إبداعا جميلاً. كان الصدق في البحث عن المعنى والجمال من اهم مميزات تعاوننا المشترك. وما أن وصلت عمان في ما يشبه رحلة كلكامش من حيث (تراجيديتها)، وهي ذات الرحلة التي سلكها العراقيون في نزوحهم أواخر القرن العشرين، حتى وصلتني كلمات محسن الرملي ((افترض إن حياتك ستكون في عمان إلى الأبد)). هذه الكلمات دفعتني إلى أن أعيش في عمان ليس بشكل طارئ، وإنما بشكل مستقر، أثمر عن نشر مجموعتي الثالثة (هواء قلق) الصادرة عام ١٩٩٩ عن دار ألواح-أسبانيا. استغرقت في البحث عن حياة أخرى، بالتأكيد لا تشبه الموت السابق.

حبيبتي...
لستُ سوى رجل شجاع
شجاع وحذر...
كيف أميز إن حبك
ليس كميناً آخر...

وهكذا كانت الفرصة مؤاتية من جديد لكتابة قصائد تسعى لتأمل الكوابيس المتلاحقة وأثرها الرجعي. حتى بعد الخروج من بغداد. بدأت القصيدة تتخلص تدريجيا من سطوة المهيمنات السابقة، وأصبحت تتسع على مشهد اكثر اتساعاً من طريق الميدان/ حسن عجمي / مروراً بشارع المتنبي. كانت فرصة أخرى لممارسة واقتراف الممنوع السابق من الثقافة وقراءة كل ما هو ممنوع عنا في بغداد، كذلك التعرف من جديد على أعمال و أسماء لامعة لم اسمع بها سابقاً طيلة وجودي داخل العراق.

فرج الحطاب*

من مواليد مدينة العمارة جنوب العراق ١٩٦٧، عاش في بغداد منذ سن السابعة. في عام ١٩٩٦ اصدر مجموعته الشعرية الاولى (سيول اليفة). بينما صدرت مجموعته الشعرية الثانية(لصوص) في بغداد عام ١٩٩٧ . كان من بين الشعراء الاوائل الذين سعوا الى ترسيخ فكرة النشر عن طريق كتاب الاستنساخ للافلات من هيمنة المؤسسة الحكومية في سنوات التسعينات وهي ممارسة حققت جهدا وثمارا يمكن ملاحظتها لدى متابعة الحالة الثقافية للعراق في سنوات التسعينات. كان منهمكا مع زميله الشاعر جمال الحلاق في البحث عن درب للخلاص من كوابيس الحروب وطغاتها. ومن حطام ملأ كل شيء. ولذا كان لابد من البحث اولا عن ادوات ومجسات جديدة لتحسس العالم شعريا..فكانت (الرؤيا الان). بغداد ١٩٩٧ البيان الشعري التسعيني لكشف السمات الشعرية الشعرية الاحدث في العراق. في عام ١٩٩٨ وبالاشتراك مع صديقه الشاعر عباس اليوسفي. اصدر (الشعر العراقي الان) مقدمة ومختارات لسبعة وعشرين شاعرا. في العام ١٩٩٨ ايضا صدرت نسخ محدودة التوزيع من روايته (القبور تهاجر ايضا) .محاولة لرصد مدينة بملامح مختلطة.

في شهر تشرين الثاني ١٩٩٨ غادر العراق نحو عمان / الاردن. المحطة الاولى في رحلة ما وراء العراق. بعدها باشهر قليلة صدرت مجموعته الشعرية (هواء قلق) عن دار الواح. اسبانيا. في عمان عمل كاتبا حرا ونشر في العديد من المجلات و الصحف العربية من بينها. الدستور. الراي العام. الزمان. المسلة. البيان. الاديب المعاصر.

في صيف عام ٢٠٠٠ وصل الى ولاية اريزونا في الولايات المتحدة الاميركية حيث يقيم حاليا. في عام ٢٠٠٢ اصدر ديوانه الكامل (يجر وقاره بهدوء) عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر. في عام ٢٠٠٣ التحق بكلية فينكس لدراسة اللغة الانكليزية والعلوم الانسانية. وفي عام ٢٠٠٦ حصل على شهادة اسيوسييشن في الفن.ثم حصل على شهادة في الدراسات الاسلامية من جامعة اريزونا عام ٢٠٠٩، درس علم الاديان في جامعة اريزونا- الولايات المتحدة الامريكية وحصل على بكلوريوس في علم الاديان عام ٢٠١٠ وفي العام ذاته حصل على شهادة صراع الاديان من مركز صراع الاديان في جامعة اريزونا. حصل على جائزة افضل طالب متعدد الاختصاصات في جامعة اريزونا للعام ٢٠١٠ وتم ترشيحه للحصول على منحة الجامعة المالية لاكمال دراسة الماجستير. وهو الان يستعد لمناقشة اطروحته في الماجستير عن الطقوس الاسلامية في جامعة اي اس يو في ولاية اريزونا -الولايات المتحدة.

حوار العدد

الشعر ليس فناً مفارقاً بل فعلٌ يومي

عبد الكريم كاصد :

الشاعر عبد الكريم كاصد: الشعر ليس فناً مفارقاً بل فعلٌ يومي

خالد السلطان❖

منذ صدور(الحقائب) عن دار العودة/ بيروت/مجموعته الشعرية الأولى عام ١٩٧٥ و الشاعر عبد الكريم كاصد يواصل إصداراته المتنوعة حتى بلغت أكثر من أربعين كتاباً توزعت بين مجموعات شعرية متعددة وكتب نثرية في البحث و السيرة والسفر، وترجمات عن اللغة الفرنسية والانكليزية لشعراء مثل جاك بريفير وسان جون بيرس ويانيس ريتسوس وكفافي واراكون وايلوار والشاعر الروماني مارين سوريسكو،والشاعر الجيكي ميروسلاف هولوب، والشاعر الويلزي"آر.أس.كوماس"، و الشاعر الاسباني" رافائيل البيرتي". كما كتب مسرحية (حكاية جندي) وقدمت على مسرح (أولد فك) الشهير بلندن وله أيضاً مجموعة قصصية بعنوان(المجانين لا يتعبون) كما ترجم شعره إلى اللغات الانكليزية والفرنسية والالمانية وبعض اللغات الأخرى. نهاية عام ١٩٧٨ غادر عبد الكريم كاصد متخفياً برفقة الشاعر الفقيد (مهدي محمد علي) وبدلالة بعض المهربين العراق عبر بادية السماوة في رحلة مضنية وشاقة دامت ثمانية أيام نحو الكويت، هرباً من بطش النظام السابق . ثم اختبأ ومهدي في الكويت أكثر من شهرين وغادراها نحو عدن، التي عمل فيها محرراً في مجلة (الثقافة الجديدة) اليمنية ومنها انتقل إلى لبنان وسوريا وأخيراً أستقر في لندن، وقد سمي مهرجان المربد لعام ٢٠٠٦ باسمه تكريماً لمنجزاته الشعرية والثقافية المتعددة. يتنقل حاليا "عبد الكريم كاصد" بين البصرة ولندن.

*** في ضوء هيمنة ثقافة الصورة، وهيمنة ما يسمى بالواقع الافتراضي والرقمي، هل ثمة دور فاعل للشعر والشاعر، في فضاء ثقافة تغلب ما يسمى بالفكر التقني على الفكر الفلسفي والجمالي..؟**

– في هذا العصر الذي يستحيل فيه كلّ شئ إلى تجريد: الإنسان المختزل في اسمه أو في رقمه، الكون المختزل في الرياضيات، الفلسفة المختزلة في مقولاتها، السياسة المختزلة في مصالحها، أين يجد الإنسان صورته؟ هل في تجريداته هذه أو في ما هو لصيق به من فلسفة هي أوسع من مقولاتها، وكون أبهج من رياضياته، وسياسة أعمق من مصالحها، وأدب هو مرآة كل ذلك؟ ولا أظنّ أن الواقع التقني والواقع الرقمي حتى ولا ثقافة الصورة هي من يقف حائلاً إزاء وجود الشعر، وهذا ما نشهده في أوربا، بقدر ما يقف التخلف حائلاً دون انتشاره وفاعليته. ينبغي ألاّ يغيب عن بالنا أن الشعر ليس فناً مفارقاً بل فعلاً يومياً له جامعاته وفروعه ونقّاده وعلماؤه من لسانيين ونحويين وأساتذة متخصصين، أيّ أنّ الشعر مكونٌ من مكونات حضارتنا ، بل إنه في تطوّر أيضاً مثلما التقنية تماماً، إن لم يكن في ذاته ففي وسائل دراسته التي تشعبتْ وتعمقتْ وشملتْ ميادين لم تكن من قبل كالسيمولوجيا واللسانيات أي إنّ الشعر لم يعد بمعزل عن غيره من مكونات حضارية. ثمة مكتبات ضخمة، في أوربا،

تضمّ آلاف الكتب في الشعر وجامعات متخصصة في الشعر ومهرجانات ولقاءات وكتب تصدر سنوياً بأجمل الطبعات لشعراء الأجيال الماضية.

ثمة شعراء جوّالون وغير جوالين يدورون على المدارس يناقشون الشعر وينشدونه ويعلمون الأطفال كيفية كتابته وإنشاده معاً، وهذا ما لن تبلغه مدننا المتخلفة المتباهية بالشعر حتى بعد عشرات السنوات. إن الشعر هو الفن الذي يقول عنه تودوروف " أخلص صورة لتجسيد الأدب". فهل يمكن أن نتصور عصراً بلا أدب أو شعر؟ أو هل يمكن أن نتخيل صورة للإنسان المعاصر بلا شعر ريلكة وبودلير وهولدرلن والسياب؟. . كيف يمكن أن نتصور أن ثمة لغة بلا شعر؟ وأن للناس أحاسيسهم التي لم تنعكس في أغنية أو قصيدة ؟ أثمة أمة بلا أغنية أو قصيدة ؟ أين هي هذه الأمة ؟ وما هي علائم الحاضر الذي يشهد على بزوغها القادم ؟.ألا يعني الشك بضرورة الشعر أن الشعر لصيق بالتخلف والبداوة ؟.ألم يكن للحضارات شعرها ؟.ألم يشهد القرن الماضي كوكبة من ألمع الشعراء في تاريخ الشعر؟.وقرننا هذا أ يخلو من كوكبة أخرى لا يزال شعراؤها أحياء تلمع أسماؤهم في سماء الشعر؟. لِمَ يقلقنا مستقبلُ الشعر إذن؟.

يتساءل كوكتو: الشعر ضرورة وآه لو أعرف لماذا ؟ وجوابه لو تأمل سؤاله قليلاً ليس بعيداً أبداً عن جواب أوديب لأبي الهول: الإنسان، غير أن كوكتو ، كغيره من العديد من الشعراء، ليس مشغولاً بالإنسان بقدر انشغاله بأبي الهول. الشعر ليس ضرورة حسب بل وجوداً .. تجلياً للوجود لدى الشعراء المبدعين في الأقل. حتّى لو كان الشعر شراً، فهو شرّ لا بدّ منه، ضرورة داخلية لا بدّ منها قبل أن يكون أية ضرورة أخرى كما تعبر عن ذلك الشاعرة الأمريكية أدريان رج، غير أن الشعر ليس شراً أبداً. إنه يفتح ذراعيه للمعرفة والعلم ، مثلما يفتح ذراعيه للإنسان، هاتفاً مع سان جون بيرس ووالت ويتمان: هورا للعلم، حالماً مع ناظم حكمت بأجمل الأشعار التي لم تكتب بعد، خائضاً وحل العالم إلى مستقبله الأجمل .. مستقبل رامبو ولوتريامون حيث الشعر نزهة للجميع . يحضرني هنا قول لإليوت في مقالته الشهيرة (الوظيفة الاجتماعية في الشعر) لو أن أحداً أخبره أنه لم يعد هناك من يكتب الشعر في اللغة النرويجية لاعتبر ذلك بداية وباء قد يعمّ القارة بأكملها وعلامة انحطاط قادم. أجل الشعر يتجه إلى المستقبل ومن يتصور أنه يتجه إلى الماضي فهو على خطأ.

* مستقبلاً، ومع انحسار الصحافة الورقية، والكتاب الورقي، هل سيلجأ الشاعر إلى إنتاج مجموعته الشعرية الألكترونية..؟

– لم ينحسر الكتاب الورقي ولا الصحافة الورقية تماماً في الحاضر ولا أظنّ أنهما سينحسران في المستقبل القريب وربما البعيد أيضاً، ودليلي على ذلك ما تشهده أوربا حالياً من حركة هائلة في طبع الآثار الكلاسيكية خاصة تلك التي تصدر يومياً بمختلف الطبعات وأجملها مما يدعونا إلى التساؤل: أما زال هناك في هذا العصر القارئ الذي يتيح له الوقت أن يقرأ مثل هذه الآثار التي يتجاوز بعضها في صفحاته الألف؟ وإذا كان هنالك ذلك القارئ ، وهذا ما هو موجودٌ بالفعل، فكيف يتسنى له قراءة هذه الآثار الشبيهة بالموسوعات في جهاز(أميزون كندل) أو على شاشة الانترنت وحدهما؟.ما من مؤشر أبداً على

> *الشعر ليس فناً مفارقاً بل فعل يومي له جامعاته وفروعه ونقاده وعلماؤه من لسانيين ونحويين وأساتذة متخصصين، أي أنّ الشعر مكونٌ من مكونات حضارتنا.

انقراض الكتاب وتقلص المكتبات وما نجده هو العكس، فلو أخذنا لندن مثلاً فسنجد أن مكتباتها تكاد تكون مدناً لاتساع مساحاتها وتعدد طوابقها وازدحام القراء والمشترين فيها. بعض المكتبات أصبحت شبيهة بالمكتبات العامة من حيث توفير المقاعد لقرائها ممن يرغبون في القراءة لا الشراء. وما استوقفني أيضاً هو الإقبال على الكتب الفلسفية والفكرية رغم غلائها الفاحش وهذا مؤشر آخر على ضرورة الحذر من التعميمات السهلة التي يطلقها البعض. صحيح أن ما وفّرهُ الإنتترنت شئ هائل ولكن هذا لا يقود بالضرورة إلى الأحكام السهلة السريعة التي نسمعها يومياً عن الكتاب وانقراضه.

من جهة أخرى فإنّ هذا السؤال مازال مبكراً على مجتمعاتنا العربية المتخلفة التي لا تزال خدمات الإنترنت فيها متعثرة، والتي لا تزال تعاني كثيراً من انقطاع الكهرباء وتوفير أبسط الخدمات الأخرى. ولا يبدو أن ثمة حلولاً ممكنة في المستقبل القريب. أما بالنسبة إلى إنتاج المجموعات الشعرية الألكترونية فهناك العديد من الشعراء ممن يحبّذون نشر مجموعاتهم الورقية ألكترونياً، وهذا لا يعني شيئاً إن لم يكن الشعر قادراً في ذاته على توسيع دائرة قرائه.

* كيف يمكن الاشتغال على أو التعامل مع طروحات ما بعد الحداثة في مجتمعات قبل حداثية، كالبلدان العربية..؟

– إذا كان البعض يؤرخ ما بعد الحداثة بستينات القرن الماضي وما رافقها من تقلبات وتيارات ونزعات اتصف بعضها بالقدرة على تفكيك الثقافة الأوربية، والتشكيك بسردياتها الكبرى من نظريات وعقائد، وتناول ما هو شعبيّ أومهمل أو محظورفيها: كالاثنية والعنصرية والأنوثية والهوية والاختلاف –أيّاً كان طابع هذا التناول – فإنّ من المجدي لمجتمعاتنا التي تعيش ما قبل حداثتها الاستفادة من هذه النزعات والتيارات التي كانت هوامش في متن الثقافة الأوربية .. ثمّ أصبحت في المتن ذاته. إنّ من الصعب إنكار ما فيها من طاقة على التفكيروالتحفير ومناقشة ما

هو متنٌ تميز بمركزيته وأعلامه الذين شكلوا نخبة، في مرحلة الحداثة الأوربية،مازلنا نرطن بأسمائها، رغم نسبية هذا المصطلح ومدلولاته العديدة التي قد تعني أحياناً الأشكال المتطرفة وافتعال الغرائبية في الأدب، واختلاطه بأشكال الحداثة ذاتها، وهشاشة تحديد فترته، بل ولا عقلانيته أحياناً . لذا أرى أنّ من الصعب تجاوز مثل هذه الثقافة التي أصبحت مصطلحاتها ومفاهيمها جزءاً من ثقافتنا ومظاهرها، زائفة أم حقيقية.

إنّ ما يحصل في ثقافتنا هو الترديد الببغاوي في كثير

من الأحيان للاختلاف الذي تلهج به ما بعد الحداثة دون أن نستطيع أن نحقق هذا الاختلاف في ثقافتنا فعلياً، أي دون أن نختلف في نظرتنا أو موقفنا إزاء هذه الثقافة، وهذه مفارقة تشير ربما إلى الجانب السلبيّ في ثقافتنا حيث تنعكس تناقضات الداخل والخارج لا بصفائها بل بتشويهاتها التي يصعب فرز اختلاطاتها.

***إذا ما انطلقنا من مدرك (الشعرية) عند ياكوبسن على أقلّ تقدير، هل ثمة ضرورة لإصرار البعض على تثبيت الفوارق المطلقة والعدائية بين قصيدة النثر، وقصيدة التفعيلة، والقصيدة العمودية؟**

– أجل، توجد الشعرية، حسب ياكوبسن، في كل الرسائل اللفظية بهذه الدرجة أو تلك وهي ليست مقصورة على الشعر وإن كانت هي المهيمنة فيه، كما هي موجودة أيضاً، بوسائل أخرى، في الرسم والموسيقى والسينما. ولم يحدد ياكبسون أي نوع من الشعر وبالتالي فإن الخلاف ليس في الأنواع وإنما في الشعرية المتجسدة في هذا النوع أو ذاك. ومثلما الشعرية هي المهيمنة في الشعر عموماً فإنها تختلف في هيمنتها في هذا النوع من الشعر أو ذاك أيضا تبعاً لشيوع هذا النوع أو حضوره. فقد تنحسر القصيدة العمودية ولكنها يمكن أن تحضر باعتبارها جزءاً في العمل الشعري أو تحضر كلاً ولكن بشكل أقلّ شيوعاً في هذه الفترة أو تلك، وتبقى القيمة الأساسية لا للأشكال بل للشعرية التي تحتويها، ولو رجعنا إلى كتاب ياكبسون " قضايا الشعرية" فإننا نجد أن تطبيقاته في الشعر تناولت شعر الماضي مما يدلّ على مدركه الرحب الذي ذكرته في سؤالك. وهذا ما فعله إليوت وباوند في بداية العشرينيات من القرن الماضي عندما استخدموا الأوزان التقليدية بتلويناتها المختلفة وهم في أوج نشاطهم الإبداعي في كتابة الشعر الحر، بل إنّ شعراء كباراً كتبوا بالأشكال التقليدية ما طور الشعر عموماً فيما بعد كفروست ولوركا.

*** هل للشاعر العراقي اليوم دور في الإشكاليات السياسية والاجتماعية الراهنة والمتشوفة، وعبر قصيدته حصراً..؟**

–يمكن أن يكون للشعر دور حتى في انعزاله حين يكون الانعزال ضرورة قصوى إزاء سلطة تحاول أن تمتدّ حتّى إلى ما يعارضها، وما أخشاه في الشعر أن يكون امتداداً للسلطة حين يكون منبراً وإن توهّم أنّه بعيد عن السلطة، فقد تكون المهرجانات ذاتها صورة للسلطة التي تنكمش على ذاتها في مواجهة السلطة التي تمتدّ إلى ما يعارضها. لقد بلغت الإشكاليات السياسية والاجتماعية الراهنة من التعقيد والامتداد ما يجعلها عصية على التحديد فهي تتوالد وبعضها مؤجل ربما لأسباب سياسية بالدرجة الأولى. ومما يزيد في تعقيد هذه الإشكاليات أنْ ليس ثمة سلطة هناك بالمعنى الحقيقي للسلطة بل واقع متشظ في مواجهة سلطة متشظية. وفي غمرة هذه الصراعات التي تتخذ لها أشكالاً عديدة مموهة هي ليست

> ***إنّ ما يحصل في ثقافتنا هو الترديد الببغاوي في كثير من الأحيان للاختلاف الذي تلهج به ما بعد الحداثة دون أن نستطيع أن نحقق هذا الاختلاف في ثقافتنا فعلياً.**

أشكالها الحقيقية تبدو مهمة الشعر أكثر تعقيداً في إمساك الجوهر في هذا الواقع، عبرمظاهره العديدة التي يتجلى فيها. لذلك تبدو مهمة الشعر صعبة جداً. كيف يكون للقصيدة دور دون أن تسقط في عادية الإعلام؟ وحين يكون للقصيدة تأثيرإعلاميّ وليس شعرياً مثلما شاهدنا ذلك في الكثير من قصائد بعض الشعراء كنزار قباني، وخاصة في المناسبات الكبرى، سيكون السؤال عندئذ: أهذا انتصار للشعرودوره الحقيقي؟ أم أنّ ثمة تعقيداً آخر يحدث ليضاف إلى إشكاليات الواقع الأخرى؟

*** قصيدة النثر بخاصيتها اللغوية والموسيقية، غير منبرية، فهل تعتقد بإمكانية استقطابها لجمهور مهرجان شعري ما، أو تفاعل ذلك الجمهور- غير النخبوي طبعاً- معها..؟**

- كلّ أنواع الشعر يمكن أن تُقرأ أو تُنشد أو تُغنى وليست المشكلة قائمة في منبرية قصيدة النثر أو لا منبريتها، فهناك شعراء يكتبون قصيدة نثر وهم منبريون، وإنما هي قائمة في ما يتجاوز طبيعة الشعر إلى ما هو خارجه من جمهور وقائمين على فعاليات المهرجانات وتنظيمها وما يرافق ذلك من قاعات مصممة أساساً لما هو غير الشعر ولا أعتقد أن للمنبرية حضوراً، رغم كلّ ما

> *لا أدري ما ضرورة أن يقرأ سبعون شاعراً في يوم واحد بل ما ضرورة أن يقرأ حتى نصف هذا العدد أو أقلّ من ذلك في فن هو من أصعب الفنون وأشقها رغم شيوع كتابته.

ذكرته من عوائق إلاّ عندما تستحيل المهرجانات أو فعاليات الشعر بضاعة لمولي الاحتفالات أو تقاسماً لمنافع ما سياسية أو غير سياسية ، عندئذ تعمّ الفوضى ويغلب التحشيد. لا أدري ما ضرورة أن يقرأ سبعون شاعراً في يوم واحد بل ما ضرورة أن يقرأ حتى نصف هذا العدد أو أقلّ من ذلك في فن هو من أصعب الفنون وأشقها رغم شيوع كتابته. في بعض الثقافات يصرف الشعراء سنوات عديدة تقرب من عشر أو أكثر من أجل اتقان فن الشعر: أوزانه ، تقاليده، أغراضه، وينبغي للكهنة أن يصرفوا سنوات أكثر قد تبلغ عقوداً لتعلم الشعر قبل أن يسمحوا لهم بتدوين الشعر.

*** أين نضع (السينما) ضمن سلّم اهتمامات الشاعر عبدالكريم كاصد، وبالتحديد ما يُسمى بالسينما الشعرية، أو الشاعرية كما يشاع..؟**

سؤالك هذا يعيدني إلى مدرك ياكوبسن أيضاً في حضور الشعرية ليس في الشعر وحده أو في الرسائل اللفظية وإنما في الفنون الأخرى كالرسم والموسيقى والسينما. السينما هي طفولتنا التي تمتد حتى آخر عينين نرى بهما. من منّا لم يقض طفولته مأخوذاً بالسينما؟. أما السينما الشعرية أو الشاعرية فهي تحضر لا في أعمال فيلليني وبازوليني و تاركوفسكي ومن أعقبهم من مخرجين معاصرين في العالم أو في عالمنا الثالث على وجه التحديد، كما في أفلام محسن مخملباف أو شادي عبدالسلام بل حتى في ما يبدو اتجاهاً واقعياً بعيداً عن الشعرية في ظاهره لشفافيته، وتعدّد دلالاته، وما يعتمل فيه من قدرة على الإيحاء. وقد يكون رأياً خاصاً إذا قلت إنني أجد شعرية بازوليني تتجسد في افلامه أكثر مما تتجسّد في قصائده. بعض النقاد يشيرون إلى التأثير المباشرللشعر في السينما كتأثير الهايكو في أعمال المخرج الياباني الشهير ياسوجيرو أوزو. إن اقتراب الفنون من بعضها يرجع لا إلى مراحل متأخرة وإنما إلى بدايات القرن الماضي. وقد أتاحت لي اسفاري أن أرى أول فيلم سريالي في سينماتيك في باريس قبل مايقرب من أربعين سنة هو فيلم (دم الشاعر) لجان كوكتو.إنني أفتقد حقّا تلك الاحتفالات الرائعة الشبيهة بالكرنفالات الشعبية التي تتم فيها العروض السينمائية النادرة والتي لا يرافقها ما يرافق العروض السينمائية ومهرجاناتها اليوم من أبهة وعرض مفتعلين. كان الناس يتقاسمون الأرض جلوسا لمشاهدة أجمل الأفلام التي تعرض في سينماتيك وغيرها من القاعات في باريس. أتذكر أنني جئت مرة محموماً وقد تأخرت لأحضرعرض واحد من أفلام إيزنشتاين (فيفا مكسيكو) على ما أظنّ فلم أحصل على تذكرة ولأن البواب رأى تلهفي وأسفي على عدم حصولي على تذكرة سمح لي بالدخول لأفترش الأرض مع الناس. وقل مثل ذلك تلك المهرجانات الرائعة في دمشق التي شهدتُها طالبا أو في فترات متأخرة من منفاي.إذا كانت الموسيقى تتطلب الوحدة لسماعها فإن السينما تتطلب الآخر لمشاهدتها، لذلك يمتعني أن أجد نفسي مأخوذاً بالسينما وسط الناس.

* هل تجوّز للمطربين العراقيين الشباب غناء مقاطع من مجموعتك الشعرية (زهيريات)..؟

- كيف أقول لا.. لمن يريد أن يقرأ شعري أو ينشده أو يغنّيه؟.

****

❖ وهذا الحوار أجراه في البصرة معه الأستاذ (خالد السلطان)، وهو كاتب ومتخصص في الإخراج المسرحي ، واخرج العديد من المسرحيات ، التي حازت على جوائز عدة في المهرجانات المسرحية العراقية والبصرية. أسس برفقة بعض المسرحين البصريين (فرقة إبراهيم جلال المسرحية) ،مؤخرا شارك مع فرقة إبراهيم جلال المسرحية بالتعاون مع كلية الفنون الجميلة/ جامعة البصرة في الملتقى المسرحي المصري-العراقي الذي أقيم في القاهرة للفترة من ٩ لغاية ١١ / كانون الثاني عام ٢٠١٢ مخرجاً مسرحية (مانيكان) تأليف الناقد و الكاتب المسرحي (بنيان صالح). وساهم (السلطان) مع كتاب آخرين ببحث عن (السينما والأدب) في الكتاب النقدي الذي أصدره اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين في البصرة صيف عام ٢٠٠٧ والمعنون (الأدب والفنون الأخرى)، والأستاذ (خالد السلطان) رئيس تحرير جريدة(الأخبار) الأسبوعية التي تصدر في البصرة عن شبكة الإعلام العراقية في المنطقة الجنوبية.

مســـــرح

الكتابة الجديدة في المسرح العراقي

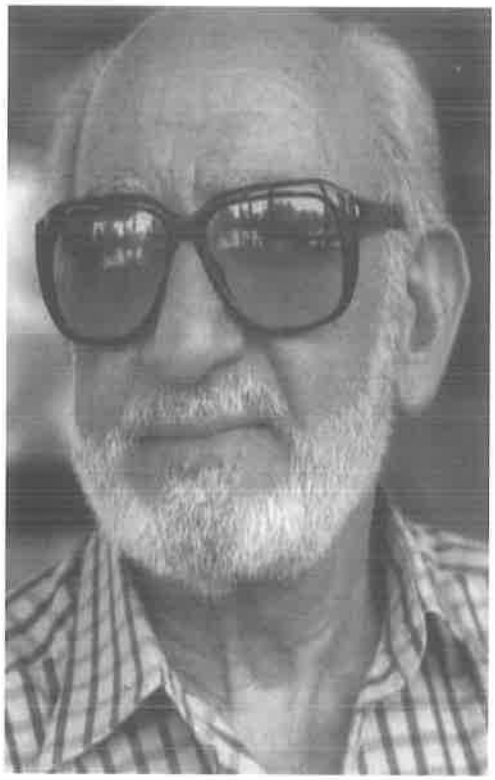
الفنان يوسف العاني انموذجاً

أحمد شرجي

الكتابة الجديدة في المسرح العراقي

الفنان يوسف العاني انموذجاً

أحمد شرجي



عرف المسرح العراقي النص المسرحي بوقت مبكر، حيث كانت مسرحية (لطيف وخوشابا ١٨٩٣) لنعوم فتح الله السحار، اول نص مسرحي، ظهر في الموصل، ظلت هذه المسرحية، مسرحية رائدة في الكتابة المسرحية العراقية.

وظل المنجز المسرحي العراقي فقيرا على مستوى الكتابة الدرامية، على الرغم من وجود المظاهر الدرامية المليئة بالدراما، مثل طقوس (التعزية الحسينية) التي كان من الممكن ان تكون أحداثها مصدر الهام للكتاب والدراميين، والتي تشكل تفاصيلها مقتل الحسين وأولاده، بحيث يمكن أن تخدم مسرحتها معالجة بعض ما يعيشه العراق من اضطرابات سياسية بطريقة جمالية مسرحية مخصوصة، لكنها للأسف أجهضت، لأسباب شتى، ومما ساهم بعدم تعرف العراقيين إلى مثل ذلك العرض المسرحي بوقت مبكر، لو إنه جرى تطوير تلك الواقعة من الممارسة الطقسية إلى حيث تشكل عرضا مسرحيا، خاصة مع توافر عناصر مسرحية كثيرة فيها، ما يساهم في ترسيخها.

ظل المؤلف المسرحي يتأرجح بين الاقتباس والترجمة، كحال أقرانه في المنطقة العربية، واستمرت عملية الاقتباس والترجمة وانتشرت بدءا من القرن التاسع عشر، إلى أوائل القرن العشرين في الموصل وبغداد.

دخل العراق القرن العشرين وهو محمل بتداعيات الهيمنة العثمانية، وما ولدته من اضطهاد وتعسف وكبت للحريات، ثم جاءت ثورة العشرين بفكر ثوري، مناهض لكل أشكال الاحتلال والهيمنة الأجنبية \الإنكليزية، ظهرت بوادر المسرحية التاريخية التي تستنهض روح الأجداد وتنقب عن مآثرهم البطولية، فكان من رواد هذه المرحلة (يحيى عبد الواحد، سليمان الصائغ).

في الثلاثينيات وبعد تأسيس الدولة العراقية في ٢٣ شباط ١٩٢١، ظهرت المسرحية الاجتماعية التي تطالب بإصلاح المجتمع وتوعيته، فناقشت القيم الفاسدة التي بدأت تترسخ فيه، ومن هؤلاء الكتاب(سليم بطي، نديم الاطرقجي)، ثم استمر المسرح العراقي بتقديم المسرحيات الاجتماعية، والسياسية، التي تناولت قضايا مناهضة الاحتلال الإنكليزي، وبث روح المواطنة والحس القومي.

ارتبط تاريخ المسرحية الحديثة في العراق بقيام ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨، التي أسقطت النظام الملكي وقيام نظام جمهوري، انتشر فيه هامش الحرية، وتعددت الأحزاب لتمارس عملها بشكل علني داخل المجتمع العراقي، ما ساهم بتغير الخطاب المسرحي الذي بدا يحمل فكرا تقدميا، تنويريا، ومنهم "صفاء مصطفى، توفيق لازم، شهاب القصب، يوسف العاني، طه سالم، نورالدين فارس، عادل كاظم، علي حسين البياتي".

– ينظر –الطالب،عمر، المسرحية العربية في العراق، النجف الاشرف، ج٢،ط١، عام ١٩٧١

لا يمكن لأي باحث ان يكتب عن التطور الدرامي في المسرح العراقي، من دون التوقف عند تجربة الكاتب والممثل يوسف العاني، لأنه كان مجدداً فيها، من خلال ملامح تجربته التي سار فها بشكل علمي، بدأها بالواقعية الاشتراكية لغوركي الذي تأثر به وبالأدب الروسي كثيرا.

ومن بين أولى أعماله مسرحية (راس الشليلة ١٩٥١) التي كانت أشبه بالتمثيلية الإذاعية، مغرقة بالصور الواقعية، على وفق متطلبات المرحلة التي كانت مليئة بالتناحرات السياسية، تلك الأوضاع العامة التي انعكست بمعالجات الكاتب العاني وزملاؤه بانتهاج الواقعية، أو الأسلوب الواقعي، الأمر الذي ميز أغلب تجارب العاني في فترة الخمسينيات من القرن الماضي.

في الستينيات كتب العاني أعمالا مسرحية أخرى منها

(صورة جديدة ١٩٦٤) التي مهدت لظهور أسلوب جديد في الكتابة المسرحية في المسرح العراقي بشكل عام، وتجربة العاني المسرحية بشكل خاص، حيث تتوج تجديده الأسلوبي في (مسرحية المفتاح ١٩٦٧) وقدمت على المسرح عام ١٩٦٨، بإخراج الأستاذ سامي عبد الحميد.

الجديد في المفتاح، هو ذلك التناول الأسطوري للحكاية الشعبية، منطلقا من المنهج البريشتي (الملحمي)، حيث كان التقطيع، و اللوحات، والمواقف، وتوظيف الأغاني الشعبية، التي استلهمها من التراث العراقي، هذا التغير كان واضحا داخل النص منذ القراءة الأولى.

ساهم النص بتغير نوعية الكتابة الدرامية وشكلها في المسرح العراقي، بتعرفه إلى أساليب جديدة، حكايات شفاهية متداولة في يومياته، تجسد على خشبة المسرح بشكل فني، تحمل خطابا فكريا، أراد له العاني ان يصل بوساطة رسائل يبثها النص، بشكل سلس وبسيط، لكنه عميق في داخله، لما يحمله من مضامين تنويرية، لان العالم يتغير ويتطور، ونحن مازلنا نسير على وفق العقلية التقليدية التي تؤمن بالخرافات والأساطير.

بعد المفتاح، انتقل العاني لمساحة أكثر بريقا وإشعاعا، متمثلا بالمسرح التسجيلي، ورائده الألماني (بيسكاتور) في مسرحية (الخرابة ١٩٧٠) وأخرجها قاسم محمد وسامي عبدالحميد إخراجا مشتركا، وفيها عرف المسرح العراقي كيفية توظيف الأفلام التسجيلية، الوثائق، الشهادات في العرض المسرحي، كمادة أساس يرتكز عليها العرض المسرحي، وجسد المخرجان ذلك من خلال نصب شاشتين سينمائيتين على جوانب المسرح لهذا الغرض.

يتساءل المخرج العراقي فاضل خليل: هل ان العاني هو وارث المسرح العراقي الحديث؟ ويجيب بنفسه عن تساؤله بلى، لأنه "من القلة التي استثمرت مخزونها المعرفي، أفكارا وحكايات وقصا متراكما، وما رافقه من ذكريات غنية، وأجندة خزنت الكثير من المدونات الخاصة التي أرخت لحقب عاشها العاني ويعيها بأمانة.فاستثمرها وصاغها بحذاقة الحريف".

هذا التحول في الكتابة الدرامية ساهم بظهور كتابات أخرى لكتاب آخرين، مثل الكاتب (طه سالم) الذي كتب مسرحية (طنطل)، التي تنتمي لدراما اللامعقول، وذكر سالم بأنه دون احلامه على شكل نص مسرحي، وهناك

- خليل، فاضل،جريدة الزمان الدولية، يوسف العاني كاتبا، ممثلا، ودراماتورجيا، العدد ٢١٩٧،في ٢٥-٨-٢٠٠٥، ج١

ايضا الكاتب (نور الدين فارس) في مسرحية (البيت الجديد ١٩٦٨،والغريب، والعطش ١٩٧٢، وجدار الغضب ١٩٧٤).

سنحاول في هذا البحث ان نتعرف على ماهية الكتابة الجديدة التي جاء بها العاني في مسرحية (المفتاح)، ولكي نتعرف إلى ذلك يجب علينا أولا أن نستعرض كتاباته الاولى التي كانت تتسم بالواقعية الاشتراكية، ذات لغة خطابية مباشرة، في اغلب الأحيان.

والجدير ذكره، ان العاني قدم اغلب مسرحياته في فرقة (المسرح الفني الحديث ١٩٥٢)،التي كانت تضم خيرة الطاقات الفنية بالعراق، وقد ساهمت الفرقة كثيرا بإيصال تجربة العاني والتعرف إليه كاتبا وممثلا مهما في تاريخ المسرح العراقي والعربي، وأيضا لما تحتله الفرقة من مكانة مهمة ومؤسسة للمسرح العراقي الحديث، والتي تعد "إحدى أهم الفرق المسرحية العراقية التي كرست معنى الارتباط بين المسرح والمجتمع وقدمت للمجتمع العراقي بكافة تنوعاته وانتماءاته، فكرا أدبيا ملتزما بقضايا الناس وهمومهم اليومية، وعبرت عن أحلامهم وأمالهم وقلقهم وخوفهم، كل ذلك كان يتشكل عبر أعمال مسرحية غاية في الرهافة والحساسية..".

الواقعية عند يوسف العاني:

منذ ان اعتلى العاني خشبة المسرح لأول مرة في ٢٤ شباط ١٩٤٤، كان كاتبا وممثلا للعمل، فقد صاغ فكرة العمل من مزحة سمعها من احد أصدقائه، على الرغم من أنّه كان نصا متواضعا كما يذكر العاني، لكن المثير للانتباه في هذا العمل، استثماره وانتباهه على المتداول اليومي، ألشفاهي المتداول سنجده يكبر ويشكل جوهر تجربة العاني في الكتابة الواقعية، الحياة، الشارع، هي مركز الشخصيات وتشظيها في كتاباته، الإنسان وما يعانيه من تراكمات سياسية، انقلابات، ثورات، تغير نظام الحكم، الحركة السياسية النشطة، تعدد الأيديولوجيات، الشيوعية، القومية، الدينية، كل هذا عرفه العاني ودونه بكل تفاصيله، "أبرزت تفاصيل الحياة اليومية للشخصيات، وفسرت أفعالها ودوافعها في ضوء انتماءاتها الاجتماعية وأوضاعها النفسية".

ذلك التدوين استفاد منه العاني، ومن ثم توظيفه، كحوادث، وشخوص كأبطال لمسرحياته،دخل للبيت العراقي ووضع يده على مشاكله اليومية، وأسقطها على المجتمع العراقي بأكمله.

رأس الشليلة ١٩٥١

فكرة المسرحية كانت تدور حول الفساد الإداري إبان الحكم الملكي في العراق، كانت أشبه بالتمثيلية الإذاعية، امتازت المسرحية بالواقعية المغرقة بالمحلية، وهذا نلمسه من العنوان(راس الشليلة)، ومعناه راس القيادة بعمل ما،، هدفها نصرة المظلومين من أبناء الشعب، إزاء ما يحدث لهم من استغلال، وجشع وتسلطية الرؤساء.

تناقضات الحياة الاجتماعية والسياسية، هذه التناقضات جسدها العاني في مشاهد ساخرة مثيرة للضحك، يعلن فيها رفضه واستنكاره لكل المظاهر التي تساهم بتأخر المجتمع العراقي، من الفساد الإداري، حاول معالجتها بنظرة تقدمية، داعيا المتفرج، المشاركة في التغيير والتفكير بحلول جديدة، تكون

- الاسدي، جواد،المسرح جنتي،دار الاداب، بيروت،ط١، عام ٢٠٠٨، ص ١٠

- الياس،ماري وحسن، حنان قصاب ــ المعجم المسرحي،مكتبة لبنان نشارون/ ط١،عام ١٩٩٧،ص ٥١٧ وما بعدها.

ثورة على كسر السائد الذي اعتاد عليه المجتمع العراقي، وراس الشليلة ما هي الا بداية للمنهج الواقعي الذي اتخذه

العاني في كتاباته في مرحلة الخمسينيات، والتي اسميناها بالمرحلة الأولى.

فلوس الدواء ١٩٥٢

تناولت التناقض الطبقي داخل بنية المجتمع العراقي، شخصيات مهمشة، تعيش حياة فقيرة معدمة، حياة أخرى لا يعرفها شريكها الآخر في المجتمع، الذي يعيش حياة باذخة الثراء، وكل طرف من هذه المعادلة هو بعيد عن الآخر، لعل فكر (العاني)التقدمي، الواعي، الذي يتخذ الإنسان ورفاهيته، هدفا له، هذا الإنسان المعدم، الذي يعيش في الظل، جعل من الطبقة البرجوازية تقصيه تماما من الشراكة في المجتمع، وبالتالي لا تمتلك حتى ثمن [فلوس] الدواء لمعالجة مرضه، هذه الصرخة التي تساند المظلوم، ومعاناته، كتبها العاني على وفق مشاهد حياتية شاهدها في الحياة ونقلها على المسرح بكل تفاصيلها.

ستة دراهم ١٩٥٤

لم تبتعد هذه المسرحية عن النهج الواقعي كما ذكرنا سابقا، فتناولت بأسلوب نقدي لاذع، شريحة الأطباء وجشعهم واستغلالهم للفقراء من دون الرأفة بحالتهم الاقتصادية المتردية، اتخذ نموذجا سيئا منهم، حين يطلب من احد المرضى أجرة الفحص وهي (ستة دراهم)، لكن المريض لا يملك هذا المبلغ، إلا إن الطبيب يصر على حصوله على الأجرة كاملة، جشع الطبيب جعل المريض ينتقم منه بطريقته الخاصة، حيث يجد بطاقة دعوة لحفلة ساهرة تعب الطبيب للحصول عليها، يأخذها المريض معه وهو يخرج، وعندما يعود للطبيب لدفع فلوس العلاج، يمزق الدعوة ويرميها بوجهه، معلنا عن سخطه وازدرائه من جشعه، على الرغم من أن رسالته إنسانية داخل المجتمع، وأي مجتمع لا يمكنه ان يستغني عن وجود الأطباء.

انا امك يا شاكر ١٩٥٥

سجلت هذه المسرحية أول تأثير للأدب الاشتراكي في المسرح العراقي، لتناص شخصية(ام شاكر) مع شخصية (الام) عند غوركي ذائعة الصيت، فلقد حملت ام شاكر، كثيرا من صفات الام لغوركي، صلابتها، قوة شخصيتها، جلادة قلبها، الوعي التقدمي، الروح الوطني، هذا التأثير يرجع لوجود الأدب الاشتراكي، والفكر الماركسي الكبير داخل الثقافة والمجتمع العراقيين آنذاك، وتنامي الحركات اليسارية التقدمية التي تعمل على إيصال خطاب تنويري داخل المجتمع.

تأثر العاني بالأدب الروسي كثيرا، بسبب ولعه بالإنسان والهم الإنساني، فكانت آثار (تيشخوف،غوركي، تولستوي، غوغول) واضحة على أعماله وفيها، وخاصة في هذه المرحلة، وبدراية يعترف بها، وقد ضمت المسرحية منولوجا كاملا من حوارات (الام)، والذي أهدى إليه العاني فيما بعد إصداره

- العاني يوسف،١٠ مسرحيات من يوسف العاني،المؤسسة العربية للدراسا والنشر، بيروت،ط١،١٩٨١،ص,٢٩

-نفسه،ص,٥٣

- نفسه،ص,٦٩

الأول(مسرحياتي).(هامش يكتب بالاسفل- اهداء يوسف العاني- الى الاديب الانساني الكبير مكسيم غوركي، مؤلف قصة الام):

الام: هل تعلمون لماذا يقدمون ابني ومن معه الى المحاكمة؟

لسوف أقول لكم هذا....

وانتم ستصدقون قلب ام وشعرها الشائب، لقد قدموهم الى المحاكمة بكل بساطة لأنهم يقولون "الحقيقة" لسائر الناس..

الحقيقة التي أراد العاني ان يوصلها للجمهور، دفعته لاستخدام اللهجة الدراجة لإيصال خطابه المسرحي والفكري، للاميين من المجتمع الذين لا يجيدون القراءة والكتابة، وكما يقول العاني، فان هذا هو هدف الكتابة والمسرح الحقيقي، وإلا فما جدوى المسرح وهو يتحدث بلغة متعالية، فخمة، لا يفهمها الناس.

ستجد لنا ذلك من خلال قراءتنا للنص، فنتعرف من خلاله على فكر الكاتب اليساري، وكيف استطاع أن يوظف عملية الاعتقال له ولزملائه في عمل مسرحي،اختزل المجتمع العراقي، بعائلة، على الرغم من فقرها لكنها ترفض الانصياع للمحتل ومهادنته،، وأنا أمك يا شاكر"قُدمت من فولاذ: الأم ذات الإرادة الحديدية والوعي السياسي غير العادي، وأولادها:شاكر وسعودي وكوثر... وإيمانها الذي لا يتزعزع في حتمية الثورة الوطنية وضرورة انتصارها... كل هذا يحمل عوامل القوة في المسرحية" ،الابن الأكبر (شاكر) قتله الطغاة، الثاني (سعودي) سيموت قبل نهاية المسرحية، البنت(كوثر) يقبض عليها أيضا، هذا حول حال ام شاكر/ الام العراقية، بينما نجد شقيق ام شاكر، لا يهمه شيئا سوى جمع المال، نتيجة موقفه المهادن للاحتلال، وهو عكس موقف شقيقته وأولادها، لا يهمه ان خرج المحتل أم لم يخرج، لان القضية لا تعنيه، لهذا فلن يكون غريبا اذا كان الشقيق يتنكر لاخته وانتساب ام شاكر لعائلته، وأيضا فإننا نجده يبرر تصرفات ولده بالتجسس على الوطنيين والثوار، وأخبار السلطات و عن أماكن وجودهم.

هذا التناقض الفئوي داخل المجتمع، تجسد في مسرحية انا امك يا شاكر، حيث وقفت ام شاكر شامخة صلبة عند سماع خبر استشهاد ولدها الآخر سعودي والقبض على ابنتها كوثر.

نموذج ام شاكر استقاه العاني من اليومي العراقي، وظفه دراميا، و دون بذلك لجزء مهم من حياة المجتمع العراقي بكل تناقضاته وقساوته، موقف ام شاكر، أراده العاني من كل ام عراقية حتى يتحرر الوطن:

سعودي السبع ما تنطفي ناره
يللا يا شعب ناخذ بثـــاره

هذا المنحى الخطابي المباشر، ولغة التحريض،هو الذي قصدناه بالمرحلة الأولى من كتابات العاني، وفقا لمتطلبات المرحلة التي عاشها، بحيث "لم نجد هناك تحول في الشخصيات، بل تبقى كما عليه طيلة المسرحية، غير ان هذا اللون القوي من المسرحيات يحمل في ثناياه أيضا بعض عوامل الضعف.هذه صورة مثالية في وضوحها وشفافيتها:الأخيار أخيار تماما، والأشرار أنذال حتى النهاية" .

- الراعي،علي، المسرح غي الوطن العربي، عالم المعرفة،الكويت،ط٢،عام١٩٩٩،ص٣٢٠ وما بعدها.

- العاني يوسف،١٠ مسرحيات من يوسف العاني،المؤسسة العربية للدراسا والنشر، بيروت،ط١،١٩٨١،ص,٩٥

- نفسه،ص,٣٢١

سعى العاني في جل كتاباته لإبراز جوانب النفس البشرية، مصدرها الحياة والشارع العراقي بكل ما يحمله من تناقضات، يجلب لنا صورا منها، ويقدمها بشكل تهكمي ساخر، مثير للضحك، هذه الروحية في الكتابة جعلته "يتغلغل في الحياة العراقية وينتزع منها صورا رائعة قوية مظهرا تناقضاتها الغريبة بشكل قوي مؤثر يثير الضحك والاستنكار في آن واحد، وهكذا يعطي يوسف العاني مثلا ساطعا على قول غوغول من ان التمثيل الهزلي عرض لحالة وحكم عليها" ، صور مسرحياته مألوفة للمتفرج، وليست غريبة عنه، فهي منه واليه، لكن طريقة تناولها والسخرية التي كتبت فيها، تجعلها غريبة عن لغة المنطق والعقل،ناهيك عن اللهجة الدارجة التي يكتب فيها العاني مسرحياته.

شخوص هذه المرحلة حملت بعضها أسماء مترسخة في المجتمع العراقي مثل(شاكر، سعودي، كوثر، ام شاكر،عبدالجبار، ابو نعيمة،...الخ)، وأيضا بعضها صفات أو مهن، وصف بها أصحابها، حتى أمست كُنية لهم، ضمن سياق اجتماعي مغلوط، حتى نسي الناس أسماءهم الحقيقية، مثل (الاطرش، الخادم، الفراش، الأعمى، وغيرها)، كل ذلك كي يدعم طروحات توجهه الواقعي في تلك المرحلة.

لكننا سنجده ينتقل، انتقالة مهمة وكبيرة في مسرحية (صورة جديدة ١٩٦٤، وقدمت على المسرح ١٩٦٧)، لأنها عمقت الصراع بين الشخصيات، شخصيات تتصادم فيما بينها، وأيضا التمايز الطبقي الذي وجد في مسرحية (فلوس الدواء)، لكنه في (صورة جديدة) كان متميزا واضح المعالم كما يؤكد جميل نصيف التكريتي "ففي فلوس الدواء نحس هذا الانقسام بشكل غامض،..... اما في صورة جديدة. فالتمايز واضح المعالم وقد كانت هذه المسرحية قد نأت بأسلوب المؤلف عن أسلوبه التقليدي القديم وخطوة هامة لظهور مسرحية المفتاح."؟

نستشف من هذا بان مسرحية صورة جديدة، كانت النقطة الفاصلة في تجربة العاني الدرامية، تفصل بين أسلوبين، زمنين، حيث يبرز لنا أسلوب أكثر عمقا ووعيا على مستوى الشخوص والمعالجة الدرامية، تقطيع النص إلى لوحات.

كذلك فان صورة جديدة قد مهدت للنقلة المهمة والكبيرة، على مستوى الكتابة الدرامية في المسرح العراقي، التي تمثلت في مسرحية المفتاح، لأنها حملت بوادر تجريبية مهمة على مستوى الكتابة والانتقال الإخراجي في المسرح العراقي.

حملت ملامح كتابية جديدة لم يألفها المسرح العراقي آنذاك، ولقد كان العاني سباقا، باتخاذ منهج المسرح الملحمي لبرتولد بريشت، منهجا ينطلق منه نحو تغيير هائل، كان للعاني شرف الريادة فيه.

مسرحية المفتاح
البناء الدرامي للحكاية

تبدأ المسرحية بعرض الحكاية كما هو الحال عند برتولد بريشت، حتى يكون المشاهد متأهبا لإعطاء رأيه او التعليق عليه، تخبرهم الراوية بأنهم سيقدمون لنا حكاية، حدثت في الماضي، وهي غير مألوفة، ولا تنتمي لزمن محدد، ولا مكان محدد، لكن نريدكم ان تسمعوها:

- خالص، صلاح، مقدمة ١٠ مسرحيات من يوسف العاني،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،،ط١،١٩٨١،ص١٢

الراوية: عندنا حكاية حلوة محنّاية
هي حكاية وليست حكاية
هي سالوفة لكنها غير مالوفة
هي قصيدة بلا اساس
بلا ذيل وبلا راس
وبلا وزن ولا قياس

الحكاية عن الزوج(حيران) وزوجته (حيرة)، وشقيق حيران (نوار)، الذي يمتاز بالوعي والثقافة، انه نموذج للجيل الجديد، يختلف عن جيل أخيه (حيران) وزوجته (حيرة)، حيرة التي تحلم ان يكون لها طفلا، كأي امرأة، لكن حيران يرفض فكرة الطفل هذه، لأنه لا يملك ضمانات لبقاء ابنه سليما معافى ولا يقتله الجوع وبؤس الحال، على الرغم من إصرار حيرة، لكنه يرفض ذلك وبشدة، تستنجد بنوار، شقيق حيران، لعله يستطيع إقناع أخيه بتحقيق حلمها، كونه العقل المدبر، الواعي، المثقف، داخل الأسرة، لكن من دون أي تطور ايجابي من حيران، لأنه ببساطة لا يملك ضمانات.

تجد حيرة حلا بتوفير الضمان لابنها كما يرد الوعد في الأغنية الشعبية، فتقنعهم بتتبع حركة كما حلقات الأغنية/الحكاية، وهناك سيحظون بالضمان، على الرغم من عدم اقتناع نوار بهذا الأمر، وحكايات الخرافات والأساطير، التي يجب على المجتمع ان يتخلص منها لكي يتطور ويبدع، لكنه يرضخ لطلب حيرة وشقيقه، وتبدأ الحركة بتتبع الأغنية:

يا خشيبة نودي نودي
وديني على جدودي
جدودي بطارف عكا
يعطوني ثوب وكعكعة
والكعكعة وين اضمها
اضمها بصنيديكي

صنيديكي يريد المفتاح
والمفتاح عند الحداد
والحداد يريد فلوس
والفلوس عند العروس
والعروس بالحمام
والحمام يريد قنديل
والقنديل واكع بالبير
والبير يريد حبل
والحبل بقرون الثور
والثور يريد حشيش
والحشيش بالبستان
والبستان يريد مطر
والمطر عند الله
لا إله إلا الله
لا إله إلا الله

- العاني يوسف، ١٠ مسرحيات من يوسف العاني، المؤسسة العربية للدراسا والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨١، ص، ٢٣٩
- نفسه، ص٣٢٢ وما بعدها.

البناء الدرامي للمسرحية اعتمد على الأغنية الشعبية، الموجودة في التراث العراقي، منبعها الأساطير الشعبية، ولها نظائر في بلدان عربية كثيرة، كانت الأغنية هي المدخل الأول الذي ينطلق منه النص ومن ثم العرض، ليس من خلال تنوع (العُقد) في داخلها، أيضا في تنوع الأماكن الذي تشير إليه الأغنية، وكذلك الشخوص ووظائفهم، بحيث عمد العاني لإظهار تأثره في منهج بريشت، عندما نلاحظ تقطيع النص، إلى لوحات، كل لوحة تشكل عقدة منفصلة، متصلة مع العقد الأخرى، ومن ثم فإنّ حل كل عقدة مرتبط بالأخرى، هذه اللوحات التي شكلت جسد النص الدرامي، في كل لوحة نكتشف شخوصا جددا، مكانا جديدا، زمنا جديدا، عقدة جديدة، هذا التنوع كله وجد أصلا في المتن السردي للاغنية.

تستمر الرحلة الى الأماكن التي حددتها الأغنية، والشخوص أيضا، كما في الجدول رقم (١) **في الصفحة التالية**

حيران وحيرة، يتبعون المتن الحكائي للأغنية، ومن ثم يحصلون على الشيء الذي يحصلون عليه من طبقة الفقراء، والمتمثلة بالحداد، والتي لا يجدونها عند الطبقة البرجوازية، المتمثلة بـ (العروس -قلعتها)، على الرغم من ان الحداد يمر بأزمة مالية، أصدر القضاء على أثرها أمرا بإلقاء القبض وغلق دكانه، والخطاب الفكري واضح داخل النص، وان المساعدة تأتي في الغالب من الفقراء والبسطاء، والطبقة البرجوازية، تعيش في عالم مخملي، ويعودون لفتح الصندوق فيكتشفون بان ليس هناك ثوبا وكعكة بداخله، وإنما كانوا يتتبعون وهما، وخيالا، وكل ما حدث مجرد محض خيال، الذي لا ينتمي للواقع بشيء.

عندها يصرخ حيران، بعد كل ذلك الشقاء، لا أريد طفلا، والانتقال مع الحكاية من مكان الى مكان، تفاجئه حيرة بأنها حامل، وإنها أحست بالجنين يتحرك في أحشائها، منذ كانوا في البستان ينتظرون المطر، يطلب منهم نوار بالركض حتى يلحقون بزمنه - زمن الطفل- وينظم الجميع لهم ماعدا الوصيفة (وصيفة العروس)، وهنا إقصاء، قصدي من المؤلف للطبقة البرجوازية، والركض، هو للحاق بالزمن الذي يسير بسرعة.

الشخصيات

كتب العاني شخوص مسرحيته على وفق مستويات خمس، كل مستوى يمثل حالة، حالة اجتماعية، وظيفتها، عقدتها، مشاكلها، مستواها الطبقي، محور العمل تمركز في شخصيات(حيران، حيرة، نوار):

المستوى الأول: يتمثل بـ حيران، دلالة الحيرة، الحيرة في المشاكل التي يعاني منها المجتمع بأكمله، وحيرة، حيرة الفتاة التي تحلم بإنجاب طفل، حيرة وسط المعضلات الاجتماعية،

حالمون، مثل أي فرد من أفراد الشعب، أنهم الشعب، الطبقة الكادحة، التي لا تحلم بأكثر مما هو منطقي،طفل، تتوافر له ضمانات العيش الكريمة، ليس غنيا، لكن يتوافر على قوت يومه، شخصيات بريئة، تقترب من السذاجة، تؤمن بالأساطير والخرافات، وسيرهم خلف الحكاية:

حيران: اريد ضمانا لابني، أريد له العيش الرغيد منذ ان يفتح عينيه ويرى الدنيا حتى يصبح شيخا.

هناك شخصيات تنتمي لهذا المستوى وهي من عامة الشعب، جاءت ضمن سياق الأغنية/الحكاية/ الإحداث، وهي الحداد، الراعي.

المستوى الثاني: الجدود- الذين يلجأ إليهم حيران وحيرة بطلب مساعدتهم، للحصول على الضمانات، يمثلون رمزا للماضي، الذي اعتمدت عليه الحكاية، تاريخ العائلة/المجتمع، يذهبون لهم يشكون زمانهم وعالمهم:

الجدود: عالم عالم عجيب لم نقدر ان نفهمه، لم نستوعب من كلامكم إلا القليل، القليل جدا.

انهم رمز الماضي، وهذا العالم قد تغير كثيرا، هناك ثورات، جيفارا، حقوق المرأة، الكهرباء، وغيرها من الأمور التكنولوجية التي تغيرت عن عالمهم/زمانهم.

المستوى الثالث: تمثل في نوار- يحيلنا الى عنوان المسرحية (المفتاح)، جيل هذا الزمان المتنور، الفكر التقدمي، الثقافة، الوعي، الذي لا يؤمن بالأساطير والخرافات، يرفض كل مظاهر التخلف التي تعيق تقدم المجتمع، الجيل الجديد الذي ينتمي اليه الكاتب:

نوار: نحن ظاهرة جديدة، جيل آخر ينظر الى الامام دائما. المستوى الرابع: العروس، ووصيفتها، تمثلان الطبقة البرجوازية التي لا يراها العامة في أماكن وجودها، وإنما يكلمونهم عبر وسيط، الوسيط هو الوصيفة، يعيشون داخل قلاعهم، ولا يكترثون للبسطاء، على الرغم من ان الشخصية لم تظهر بشكل مادي داخل النص لكن حضورها قوي، وقوي جدا، لما يحمله من ثقل في الأغنية/ الحكاية، وهي الفئة التي رفضت تقديم المساعدة لحيران وحيرة، بإعطائهم الفلوس التي طلبها الحداد،أجرة عمل المفتاح للصندوق:

الحداد: لعن الله الفلوس، لتنم عليها العروس، لاتتحركوا من هنا.... هاكم المفتاح.

المستوى الخامس: الراوية، هي المحور الذي سار بالعمل على وفق المحطات التي فرضتها الأغنية الشعبية، هي الشاهد على الأحداث، والرابط بين زمنيين:

النص	الشخصيات	المكان	العقدة
1- يا خشيبة نودي نودي ودبني على جدودي ودبني على جدودي.... جدودي بطرف عكا يعطوني ثوب وكعكعة	حيران +حيرة+ نوار + الجدود	عكا	الحصول على الثوب والكعكعة
2- الكعكعة وين اضمها.. اضمها بصنيدكي صنيديكي يريد المفتاح	نفسها	نفسها	المفتاح
3- والمفتاح عند الحداد والحداد يريد فلوس	حيران+حيرة+نوار + الحداد	دكان الحداد	الفلوس
4- والفلوس عند العروس... والعروس بالحمام	حيران+حيرة+نوار+العروس	الحمام	ايجاد العروس
5- والحمام يريد قنديل... والقنديل واكع بالبير	حيران+حيرة+نوار + البئر	البئر	الحصول على القنديل
6-البير يريد حبل والحبل بقرون الثور	حيران+حيرة+نوار +البئر	البستان	الحصول على الحبل
7- والثور يريد حشيش.... والحشيش بالبستان	حيران+حيرة+نوار+الراعي	البستان	الحصول على الحشيش
8- والبستان يريد مطر.... والمطر عند الله	حيران+حيرة+نوار+ صاحب البستان	البستان	الحصول على المطر

جدول رقم (١)

زمن الجدود

كل شخصيات المفتاح هي،شخصيات شعبية، باستثناء (الراوية)، التقطها العاني من داخل البيئة العراقية، أحداثها/ صراعها، هي مشاكل المجتمع العراقي، وهذا ما يميز كل أعمال العاني، شخصيات حياتية، نشاهدها بيومياتنا، يأتي بها الى الخشبة، بشكل فني، بمعالجات حديثة، شخصيات تنتمي لبيئتها، وهذا ما يؤكده العاني " انا ابنُ بيئة شعبية واعرف الحكايات الشعبية وبدأت اتجه شيئا فشيئا نحو استلهام التراث بشكل من أشكال تأصيل المسرح العربي، فظهر نوع من التغير في كتاباتي المسرحية..".

وضع العاني شخوصه بمواجهة الأحداث لاكتشاف الحقيقة، ولقد تركها العاني "تتحرك وتواجه قدرها دون ان يبدر منه أي تدخل من شأنه ان يفقد الشخصية حريتها وعفويتها".

لغة الشخصيات

المرحلة التي كتب فيها العاني النص، الاضطرابات السياسية، ملاحقات الشيوعيين، الخطاب الديني، تركت أثرا في لغة النص، التي طغى عليها

-نفسه،ص , ٣٣٤

- نفسه، , ٣٣٥

-نفسه،ص , ٣٨٦

- جريدة الوطن، عُمان،العدد ٨٧٩٨،السنة٣٧، الثلاثاء ٢٨-٨-٢٠٠٧

- يوسف يوسف، البطل في المسرح العراقي، الموسوعة الصغيرة،بغداد، عدد ١٣، ص٤٨

المباشرة والخطابية في أحيان كثيرة، كتب العاني كل أعماله باللهجة الدارجة، انه يريد الكتابة بلغة الشخصيات التي عاشت الأحداث، داخل المجتمع العراقي، كل شخصية تتحدث بلغتها التي اعتادت عليها، وليس هناك لغة مصطنعة، تنوع الشخصيات داخل المجتمع، يحتم عليه الكتابة بلغاتهم، وهنا يتجلى لنا، الإغراق في العامية الذي ذكرناه سابقا في تجربة العاني، منح الشخصية لغة جديدة، دخيلة عليها، أمر لا يحبذه العاني، بل إن الكاتب "يجب ان يغني شخصياته بالحوار وبحوارها بالتحديد وليس بالحوار الذي يقوله الكاتب نفسه وارى ان هذا ما يقع فيه العديد من الكتاب حيث يحشون المفردات التي يتقنها هو ككاتب في حوار إحدى شخصياته فتبدو غير مقنعة" ، لذا يسعى العاني بعدم اسقاط لغته الشخصية ككاتب على لسان شخصياته، هدفه المحافظة على روح الشخصية، والانتماء للزمن الذي تعيشه، تلك الروحية تبدا من امتلاك الشخصية لغتها الخاصة " فلغة مثقفة متخرجة من الجامعة تختلف عندي عن لغة شخصية "عتال" وهذا امر طبيعي حيث ان لكل شخصية من هذه الشخصيات مفرداتها وان فعلت غير ذلك فسوف اخلق فجوة وبعداً بين المتلقي وهذه الشخصية او تلك لأنه يشعر بغربة ويستغرب المشاهد ان يتكلم رجل بسيط كالعتال مثلا بمفردات يستخدمها المتعلم والمثقف" .

لكن هذا لايعني بان لغة شخصياته مثالية، او تقترب من المثالية، لقد طغى عليها المباشرة واللغة الخطابية كما قلنا، وهذا ما نجده تقريبا في لغات كل الشخصيات، حتى لو كانت بسيطة كالعتال مثلا، هذه المباشرة، قللت كثيرا من متعة القراءة للنص على الرغم من ان النص كتب في زمان بعيد:

حيران: الحياة أصبحت غالية.. غالية جدا...

لكن الأطفال في بعض الأماكن يذبلون من سوء التغذية وآلاف الآلاف من المشردين العرب يموتون من البرد والحر... طردوهم من أراضيهم بليلة سوداء.. سوداء

هولاكو الجديد يريد سحق البشرية وتدمير العالم

حيرة: وشباب يقلدون النساء.يلبسون مثلهم، ويمشون مثلهم ويتصرفون مثلهم.

الراوية: النور خدم البشرية... النور له فضل على تقدم الزراعة والصناعة، له فضل حتى على الحضارة.

نوار:يجب ان أتحرك.. يجب ان اركض سيخلق جيل جديد اذا لم أبدا بالركض من الآن فلن الحق به، يجب ان نركض كلنا، انتم يجب ان تركضوا.

هذه النماذج للغة الشخصيات، يدعم راينا، للمباشرة والخطابية التي سيطرت على النص

، وان كانت توثق لحالات ومواقف لمجتمع بأكمله، وأيضا الأحداث، مثل احتلال فلسطين، وفضل النور على الزراعة والحضارة،لكن يبقى هذا الحوار ليس بحوار مسرحي، لا يتوافر على لغة درامية، وإنما لغة توثيقية، فرضها الواقع الذي يعيش به العاني، تأثيرات البيئة والمحيط.

- جريدة الوطن العُمانية،سبق ذكره.

-نفسه.

- العاني،يوسف، سبق ذكره،ص, ٣٣٤

-نفسه،ص , ٣٣٥

-نفسه،ص , ٣٥٣

-نفسه،ص , ٣٩٠

زمكانية النص

قسم الكاتب نصه زمنيا، على زمنين:

- زمن السفر: هو الزمن الذي سافر به (حيران، حيرة،نوار) إلى عكا، وهو الزمن الأول داخل النص، لكنه أيضا فرضته الأغنية، بمعنى انه في الأساس زمن الأغنية.

تضمن هذا الزمن، ثمانية مناظر، ثمانية حالات/ مواقف، هو زمن الرحلة من عكا إلى زمن العقد الموجودة داخل الأغنية.

زمن الرجوع: تمثل بالزمن العكسي،هو الرجوع من عكا، الى البيت، مما يشبه الحركة الدائرية، والمرور بالأماكن والأزمان ذاتها ،لعملية السفر، واحتوى هذا الزمن على خمسة مناظر.

في الزمن الثاني تتوقف الأماكن، وهو زمن الرجوع، وفيها إحالة إلى مرور الزمن، ونحن مازلنا في أماكننا ذاتها.

تعدد الأمكنة لا نجده في كتابات العاني السابقة، ومن ثم أصبحت مسرحية(المفتاح)، المفتاح الحقيقي لبوابة الكتابة الجديدة في المسرح العراقي، والنقلة المهمة في استخدام التراث الشعبي وتوظيفه، محاولة في تأصيل شكل المسرح العربي، وان كان هذا الشكل بآلية اشتغال بريشتية، لأننا "لا نستطيع ان نتصور نهضة مسرحية شاملة في العراق، من دون نهضة حقيقية لفن التأليف المسرحي، فالمسرحية المكتوبة برؤية وروح وموهبة عراقية، هي وحدها التي تستطيع استيعاب وتناول واقعنا الجديد بمعطياته، ومتغيراته الحضارية

والاجتماعية.وإعطاء ملامح دقيقة لكفاءتنا ومستوى فهمنا لفن التأليف الدرامي،هذا الفن الصعب الذي لا يبدع فيه إلا من أوتي موهبة نادرة".

طالما العمل اتخذ المنهج الملحمي، كأرضية للكتابة وآلية الاشتغال، فانه من المؤكد ان يقطع عمله على وفق نظام اللوحات، حيث يجسد لنا التقطيع أماكن الحدث/الأحداث، حالة/حالات،موقف/مواقف، عقدة/عقد، وهذا التقطيع قد مهد له العاني في مسرحيته (صورة جديدة ١٩٦٤)، والتي ضمت سبع لوحات، تأسست على مكانين وزمن واحد، وأعطى لكل لوحة اسما(المشكلة، الخطوبة، العقدة، الضوء، الموقف،والنتيجة)، لكن في المفتاح، انفتح الزمن على الماضي، ومن ثم يعود للحاضر، وتداخل الخيال بالواقع، والوهم بالحقيقة، ترك الزمن هو عنوان للوحات، من دون ان يسميها، وعنونها، بالمنظر، المكان والزمن هو الذي يحيلنا الى العقدة، الأحداث، لذا نجد بان وظيفة الشخصية، تصنع لنا المكان، وليس العكس، وسار النص بهذا المسار، كما في الشكل التالي:

الحداد؟ دكان الحداد
العروس؟ القصر(القلعة)
الحبل ؟البئر

- علي،عواد، المألوف واللامألوف في المسرح العراقي،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد ١٩٨٨،ص ١١٢

الحشيش البستان

الراعي المرعى

نستنتج من ذلك بان النص كان يسير بشكل دائري، ومركز الدائرة هو بيت حيران وحيرة، كما في الشكل الأتي:

لم يتجمد النص في زماكنية واحدة، تداخل الأزمنة، وتعدد الأماكن، أهم ما يميز تجربة مسرحية المفتاح.

تكمن قيمة مسرحية المفتاح في استخدامها طابع الاصالة، الذي ميزها عن المسرحيات العراقية في حينها، اتخذت من الفلكلور والحكاية الشعبية كمرتكز لبنية النص السردية، في طابع محلي، هذا الاستخدام ساهم بإنجاح المسرحية، وتركيز الجمهور على خطابها الفكري.

تعد المسرحية فتحا في الكتابة المسرحية الجديدة في العراق، هذه الريادة تجسدت في لجوء الكاتب للفلكلور الشعبي وتوظيفه، لإسقاطه بما يلائم الحكاية المعاصرة "ومهما اختلفنا في تحديد قيمة التجربة التي اقدم عليها المؤلف فستبقى الحركة الأولية عموما والمسرحية منها بوجه خاص معترفة بهذا الفضل. كما سيكون تطوير هذه المحاولة واغنائها بالتجارب من اختصاص كل المشتغلين بالحقل الأدبي".

الإرشادات المسرحية

لعبت الإرشادات المسرحية دورا مهما في تعريف القارئ/ المخرج/الممثل/مصمم الديكور/ المؤلف الموسيقي، بالأسلوب الذي انتهجه النص، وبتوفير معلومات كافية لاغناء تصوراتهم للمسرحية.

عمد الكاتب ان يضع الجميع داخل إطار منهج المسرح الملحمي، منذ الصفحة الأولى،وضع الممثلين بواجهة الجمهور كنوع من التقديم المسرحي للتعريف بالشخصيات، وتقديم أنفسهم للجمهور بوصفهم شخصيات محايدة تنقل لهم الواقعة، وبأنهم سيحكون لهم حكاية، و ما هم(الممثلون)إلا وسطاء للحكاية بين زمنين.

عرفتنا الإرشادات المسرحية على صور كاملة، سهلت كثيرا من التصور الإخراجي للعرض على الخشبة، وإحالته إلى مصادر النص الأصلية:

"يسود المسرح الظلام لينار ثانية على مجموعة من الاطفال يحملون البالونات الملونة، ويتأرجحون فرحين..." .

الأسلوب السردي، الذي اتخذه الكاتب بوساطة الحكاية الشعبية، وتقديم الشخصيات من قبل الممثلين أنفسهم:

حيران: (يتقدم الى الجمهور) انا حيران...

حيرة:(تتقدم ايضا) انا حيرة...

- التكريتي،سبق ذكرهنص , ٢٠
- العاني، سبق ذكره، ص, ٣٢٢
- نفسه، ص ٣٢٥

هذه الآلية في الاشتغال تفرض على المخرج وقارئ النص، الأسلوب الذي أراده الكاتب لنصه، بحيث لا يمكن لأي عنصر من عناصر العملية المسرحية، ان يحيد عن التصور الذي أشار إليه الكاتب، لأنه كتب نصه على وفق نظام التقطيع، كأن ذلك البوابة التي فتحها الكاتب لنصه.

عملية كسر الإيهام التي انتهجها برتولد بريشت، كانت حاضرة بقوة في الإرشادات المسرحية، ومن ثم جاءت الإرشادات لتدعم المنهج البريشتي:

حيرة: "تلتفت الى حيران ويقفان وجها لوجه يتناقشان بمعزل عن الجمهور".

ساهمت أيضا بالتعرف والتعريف على المكان، الذي سافر إليه أبطال الحكاية، مكان الجدود مثلا، يهدف بذلك استحضار الماضي، كحدث وطرحه أمام المتفرج، ومعرفته بان الذي يحدث أمامه هو مجرد لعبة مسرحية.

حفلت الإرشادات بكثير من الإيضاحات والاستدلالات التي ضمنها النص، منها:

مكانية: لغرض التعرف إلى المكان، وذلك لكثرة الأماكن التي ولجها أبطال الحكاية، الذي فرضتها الأغنية الشعبية،أرشدت إلى عملية الانتقال" من / الى"المنظر الجديد، من خلال رفع اللوحات التي تشير الى المكان.

زمنية: للتعرف على زمن الجدود/الماضي، وبين الآن/ نحن، ليس فقط لفريق العمل، بل حتى للقارئ العادي للنص، بحيث ترشده الى التداخل الزمني، والفصل بينهما .

تمثيلية: عرفت الممثل على الحالات، عملية الانتقال من حالة الى أخرى، وخاصة في الرجوع لزمن الجدود،وفي ضوئه أصبحت الأرضية التي استند عليها الممثل لتجسيد الحالة والموقف.

موسيقية: تخلل النص عشرة أغاني شعبية، استند عليها النص بأكمله، كانت الأغنية، تنقل الحدث من مكان إلى آخر، ومن حالة إلى أخرى، فلا يمكن للمؤلف الموسيقي الاستغناء عنه،

لابد له ان يؤسس موسيقاه، على إرشادات الكاتب، لأنها جزء مهم من العمل المسرحي، وبهذا حدد الكاتب المؤلف الموسيقي، بنوعية وأسلوب الموسيقا التي يحتاجها العرض المسرحي.

تعليمية: جهد الكاتب لإيجاد نظائر لكلمات الأغنية الشعبية العراقية، في البلدان العربية، وفي أحيان كثيرة يفسر المفردات التي يصعب ان يفهمها القارئ العربي، كون العمل يستند إليها.

حتى يجعل من نصه حيا، لأجيال أخرى، أشار الى ضرورة توظيف الأحداث الجديدة التي تعيشها المنطقة العربية، بما تلائم الزمن الذي يقدم فيه العرض المسرحي بحيث لا يبقى النص أسير الحقبة الزمنية التي كتب فيها، ذلك ان الكاتب تناول موضوعات سياسية واجتماعية واقتصادية تنتمي لزمن النص المسرحي.

على الرغم من ان المخرج والمنظر الإنكليزي(إداورد كوردن كريك)، طالب برفع الإرشادات المسرحية من النص المسرحي، لأنها تصادر الخيال، ووظائف الآخرين، وتفرض عليهم أسلوب الكاتب في العمل، وعده تدخلا سافرا بالعملية المسرحية من قبل الكاتب، لكن في نص المفتاح، لا يمكن الاستغناء عنها، تكمن ضرورتها بتعريف الممثل والمخرج ومصمم الديكور

- نفسه، ص ,٣٢٥

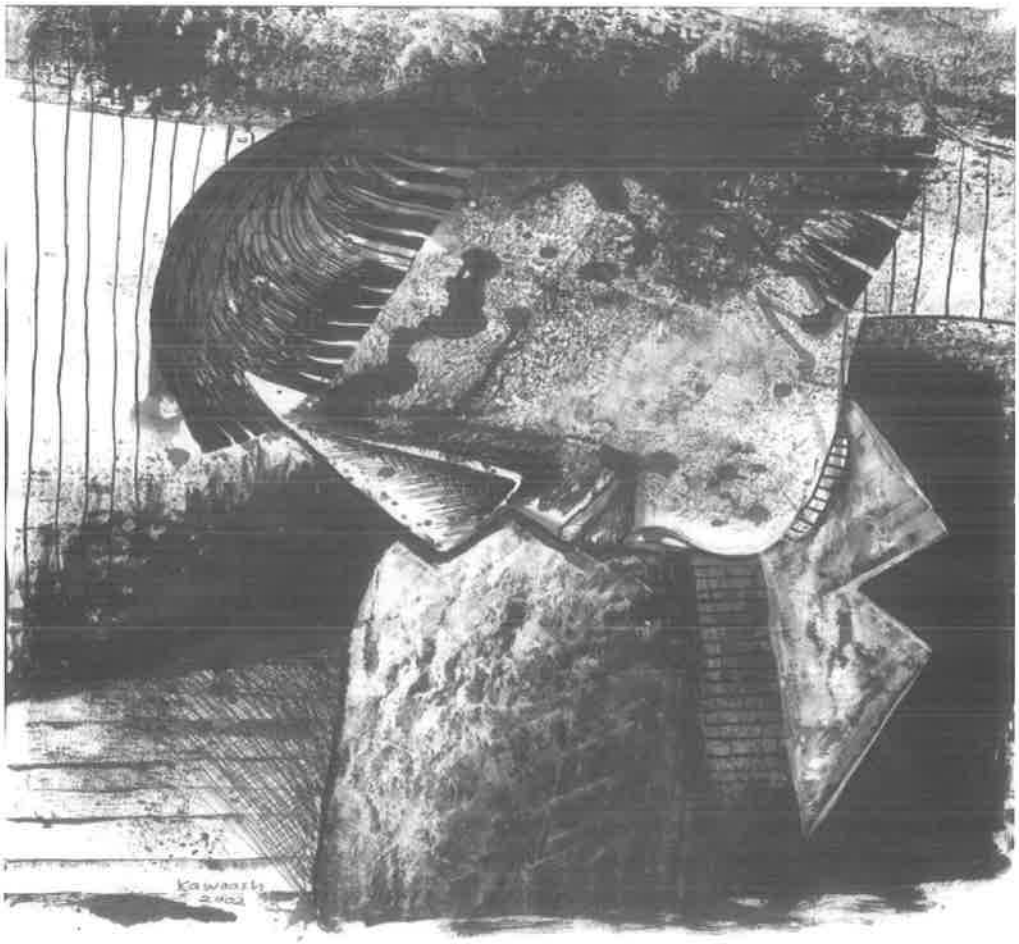
والمؤلف الموسيقي، بأسلوب المؤلف، وهو أسلوب جديد في الكتابة المسرحية العراقية.

فلقد نجح العاني بإيصال خطابه، وأسلوب الكتابة، وفرضه كأسلوب جديد، لم يطرقه كاتب مسرحي عراقي قبل العاني.

تأثيرات برتولد بريشت

البحث عن تأثيرات المسرح الملحمي في نص المفتاح، ليس بالامر العسير، حتى لو اننا لا نعرف شيئا عن تجربة العاني ورحلته إلى ألمانيا في عام ١٩٥٧، والتقائه بـ (هيلينا فايجل)، وحضوره بروفات فرقة(البرلينر انسامبل)، وحضوره لكثير من العروض المسرحية البريشتية، في برلين، ميونغ، لايبزك، فينا، وغيرها من المدن الأوروبية، التأثير كان واضحا، من خلال:

- الحبكات المتعددة التي تكتنزها الأغنية الشعبية، ولقد "اتخذت الحكاية معنى محددا عند بريشت لانه لم يطرحها كقصة متسلسلة وإنما كحدث متقطع يرى المتفرج اجزاءً منه، وبذلك تختلف الحكاية عنده عن الحبكة في المسرح الدرامي. والقطع في الفعل الدرامي يتجلى لديه على كل المستويات: مستوى الخطاب المسرحي الذي يتضمن الحوار والسرد والأغاني، ومستوى المضمون ومستوى الأداء" ،وبما ان الحكاية حدثت في الماضي فان بنية العمل تعتمد على التقطيع، التقطيع الى لوحات، واللوحات تشكل نموذجا او موقفا، على وفق الحكاية وزمنها، وتعدد أماكنها ،و تعتمد على الجانب السردي.



– استخدام التراث والفلكلور الشعبي، لكنه حمل حمولات فكرية ذات أبعاد عربية، سياسية واجتماعية واقتصادية.

– توظيف الأغاني الشعبية،(تخلل العمل عشرة أغاني شعبية،من التراث العراقي).

– التعريف بالمكان، من خلال اللافتات، التي تحملها الشخصيات للدلالة على المكان " حيران وحيرة يتقدمان الى مكان الجدود، لوحة كتب عليها– عكا– يحملها نوار ويضعها على المسرح".

– كسر الجدار الرابع، مخاطبة الممثلين للجمهور، للتعليق على الحدث:

نوار:(الى الجمهور) ماذا قلت قبل قليل؟ لايصدقون كلامي (يخرج).

– استخدام الماضي والرجوع اليه، لتغريب الحدث، الحدث ليس مهما، بقدر السؤال عن كيف حدث، بما يصنع الإجابة التي اعتمد عليها في كسر الإيهام عند المتفرج وأيضا كشاهد ومعلق على الحدث.

– التناقضات داخل المجتمع، ليس تناقض الشخصيات، الشخصيات هي التي تجسد الحدث، الوسيط بين العرض والمتفرج، حوامل لإيصال الخطاب الفكري الذي يهدف إليه الكاتب.

– شخصية الحكواتي، لم يكن العاني هو الوحيد من وظفها، بل اتخذها كثير من الكتاب العرب شكلا مسرحيا عربيا، جذوره التراث العربي، التي أصبحت قريبة من المسرح الشعبي للإنسان العربي.

– المعجم المسرحي، سبق ذكره،ص٤٥٧ ومابعدها.

– العاني، سبق ذكره،ص , ٣٢٠

– نفسه،ص , ٣٢٨

– الخطاب السياسي والفكر التنويري، وان كان هذا الخطاب قد جاء بصورة مباشرة.

عرف العاني كيفية الاستفادة من الإرث البر يشتي، وتكييف المفاهيم البريشتية، مع التراث الشعبي وبيئته المحلية، حيث كان في نص المفتاح "يخطو خطوات متقدمة في كتابة مسرحية ذات بناء درامي حديث مستثمرا التراث الشعبي من خلال أغنية فلكلورية شائعة...." ، ومسرح بريشت هو الذي فتح عيون المسرحيين العرب لاستخدام التراث والموروث في عروضهم المسرحية، استخدام التاريخ العربي، استحضاره، وطرحه برؤية محايدة، الأغاني، الأناشيد، شخصية الراوي، ساهم كل ذلك في البحث عن الشكل لتأصيل المسرح العربي، بما يعتمد التراث والفلكلور المحلي، مادة للعمل المسرحي.

لعل الظروف السياسية التي مرت بها المنطقة العربية، كانت احد الأسباب باللجوء الى بريشت، الذي وجدوا في طروحاته ما يتناسب وتطلعاتهم السياسية "ان نظرية بريشت حول المسرح الملحمي دخلت العالم العربي بزخم بين المثقفين لان طروحاته الإيديولوجية توافقت مع فكرة الالتزام السياسي التي سادت في تلك الفترة، مع الرغبة في إيجاد قالب مسرحي يتوجه للجماهير العريضة.من المسرحيين العرب من تعرف على نظرية المسرح الملحمي عن طريق التعامل المباشر مع فرقة البرليز انسامبل، وهذه حالة العراقي يوسف العاني ١٩٢٧، الذي عمل مع الفرقة اعتبارا من عام ١٩٥٨،...).

– ضم النص كثيرا من الأحداث والأفكار التقدمية، التي أفرزتها تلك المرحلة (التحرر والحرية، منظمة عصبة الأمم، نكسة حزيران ١٩٦٧،التخلف الاجتماعي، اغتصاب فلسطين)، الأحداث المهمة كانت تجسد على شكل صور كخلفية الأحداث، دافعا المتفرج إلى التدخل في الأحداث التي تجري امامه على الخشبة.

المنحى الاجتماعي يحضر في المسرح الملحمي بقوة، كخطاب تنويري، على الرغم من لغته المباشرة في نص المفتاح، وفكرة بريشت الرئيسة هي "ان الناس المعاصرين يتقبلون الواقع إذا عرض عليهم كواقع كتغير، فعلى جميع الأشكال الفنية خدمة المهام الاجتماعية والسياسية"..

واخيرا نقول....

منذ ان تعرف العرب إلى العرض المسرحي، على وفق التيارات الحديثة، كانت طروحات المؤلفين، سباقة لتأصيل شكل المسرحي العربي، سعوا لإيجاد تلك الخصوصية بالعودة لاستلهام التراث والموروث والفلكلور الشعبي، اغلب الطروحات كان مصدرها الكاتب، امتازت الكتابة المسرحية في الوطن العربي، بأنها نظرت لتأصيل المسرح العربي، شكلا مسرحيا مغايرا عما ينتجه الغرب، هذا الشكل نابع من المظاهر الدرامية في الثقافة العربية، وقد يكون ذلك غريبا، بان يسعى الكتاب للتأصيل، وليس المخرجون.

– علي،عواد، الزمان الدولية، العدد ١٧٤٨، في ٤-٣-٢٠٠٤

– المعجم المسرحي،سبق ذكره،ص , ٤٦٠

٣٦- سورينا، تمارا، ستانسلافسكي وبريشت، ترجمة ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة-المعهد العالي للفنون المسرحية،دمشق ١٩٩٤،ص,٥٣

توفيق الحكيم بقالبنا المسرحي، تعدد مشروعه، على الرغم من انه لم يطالب بفك الارتباط بالثقافة الغربية، بل استلهامها، وقراءتها قراءة عربية، فكانت اوديب ملكا، اللغة المبسطة، كي يقرب المسرح للجمهور، وكان المسرح الذهني، حيث الرجوع إلى المنابع الأولى قبل ان يتعرف العرب إلى فن التمثيل والمسرح.

يوسف ادريس، وفرافيره التي أراد لها ان تتداخل مع الجمهور، كي يكون الجمهور مشاركا بالعملية المسرحية، فطرح مشروع السامر.

سعدالله ونوس ومسرح التسييس، منقبا في التراث العربي، كان مشروعه يستند إلى مشروع المسرح الملحمي لبرتولد بريشت، وعزالدين المدني واستخدامه للتراث، وغيرهم.

ارتبطت خصوصية الأرق المسرحي العربي في البحث عن شكل مغاير، بنتاج الكتاب، كانت هذه الطروحات، بعد ان ترسخ مفهوم المسرح الواحد، في الاقتباس، وتقليد طروحات المسرح الغربي، "لقد بدأنا نبحث عن المسرح العربي، بعد ان قيدنا انفسنا بمسرح واحد، هو الذي يعاني سكرات الموت على حد تعبير جان جينيه".

من هذا المنطلق نجد تجربة يوسف العاني تجربة غنية ومتنوعة، هذا التنوع، نتيجة غناه المعرفي والتمثيلي، كونه احد أعمدة التمثيل في العراق، وصف الكاتب علي الراعي موهبته

وإبداعه، بان مكانة العاني في العراق، تظاهي مكانة توفيق الحكيم في مصر، لكن العاني اعترض على ذلك، معتبرا الحكيم قامة معرفية كبيرة، امتازت تجربته بشمولية مذهلة ما بين الرواية، الفكر، التنظير، الكتابة للمسرح.

لكن تبقى تجربة العاني، متميزة ورائدة في العراق، وما يميزه "أحاطته بالفن الشعبي وبشكل واعي وكذلك استفادته من تجارب وخبرة المسرحيين الغربين الذين تأثر بهم" ، كذلك فانه انطلق من داخل اللعبة المسرحية،ممثلا، ومن هناك جاء للكتابة المسرحية وهو واع تماما لشروط الكتابة المسرحية، وقد كتب أعماله لتمثل على الخشبة وليس للقراءة، وكان يراعي ذلك كثيرا بكتاباته، كيفية تنفيذ النص على الخشبة إخراجيا، اذن فليس من الغريب ان نلمس المراحل الانتقالية في تجربته المسرحية وتقدمها تدريجا، طالما انه ابن المسرح، وقد حاولنا تقسيمها على مرحلتين:

– المرحلة الاولى: الواقعية الاشتراكية التي تأثر بها بالأدب الاشتراكي، وخاصة غوركي، كانت هذه المرحلة جل ما كتبه في الخمسينيات من القرن الماضي.

– المرحلة الثانية: في الستينيات من القرن الماضي، حيث كان التطور والانتقال كبيرا، ونقلة كبيرة في مسيرة المسرح العراقي، وذلك في استخدامه الواعي للحكاية الشعبية، متأثرا بمسرح بريشت، كان ذلك التأثير بإدخال شخصية الراوي، والبناء الدرامي، هذه المرحلة كانت بعد عودته من ألمانيا، وإقامته لمدة عام كامل في كنف فرقة (البرليز انسامبل)، حيث تعرف هناك على مسرح بريشت بشكل أوسع، نظريا وعمليا، ويعد العاني تأثره في بريشت أمرا مفروغا منه، فهو جزء لا يتجزأ من تفكيره وخياله، وأيضا

– ونوس،سعدالله، بيانات لمسرح عربي جديد، دار الفكر الجديد، ١٩٨٨،ص ، ٩٥

– الطالب،عمر، المسرحية العربية في العراق، النجف الاشرف،ج٢،ط١، ١٩٧١

طروحات ومواقف بريشت السياسية، أفكاره، اتخذها العاني قاعدة لأعماله المسرحية أسلوب أشبه بالأرضية التي ينطلق منها العمل، وليس كاستعارة خارجية أو تزويق، فلقد "برزت أوضح علامة من التأثير البريشتي في مسرحية المفتاح ١٩٦٨، او قل إن مسرحية المفتاح كانت المفتاح للتأثير البريشتي البارز في عمل يوسف العاني.وتعتبر هذه المسرحية انعطافا في عمله من ناحية الشكل والموضوع معا .إذ يستخدم العاني هنا،ولأول مرة شخصية"الراوي" فيوظفها في إطار حكاية شعبية تغنى عادة للأطفال.والقالب هذا نفسه جديد في عمله".

لقد استفاد العاني من بريشت وطروحاته، في تغيير شكل الكتابة المسرحية في العراق، التي عرفت أشكالا أخرى بعد تجربة العاني المتميزة.

المصادر والمراجع

أولاً: المعاجم:

١- الياس،ماري،قصاب حسن،حنان، المعجم المسرحي،مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان نشارون، بيروت،ط١،عام ، ١٩٩٧

ثانياً: المراجع باللغة العربية:

١- العاني، يوسف،١٠ مسرحيات من يوسف العاني،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط١،عام ، ١٩٨١

٢- الطالب،عمر، المسرحية العربية في العراق، النجف الاشرف،ج٢،ط١، ١٩٧١

٣- الاسدي، جواد،المسرح جنتي،دار الاداب، بيروت،ط١، عام ٢٠٠٨

٤- الراعي،علي، المسرح غي الوطن العربي، عالم المعرفة،الكويت،ط٢،عام١٩٩٩

٥- يوسف يوسف، البطل في المسرح العراقي، الموسوعة الصغيرة،بغداد، عد،١٣

٦- علي،عواد، المألوف واللامألوف في المسرح العراقي،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد ١٩٨٨

٧- ونوس،سعدالله، بيانات لمسرح عربي جديد، دار الفكر الجديد، ١٩٨٨

٨-عباس،علي مزاحم، سلاما ايها المسرحيون"مقالات نظرية في المسرح العراقي"،مطبعة العمال المركزية، بغداد، بلا.

ثالثاً: المراجع المترجمة الى العربية:

١- سورينا، تمارا، ستانسلافسكي وبريشت، ترجمة ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة-المعهد العالي للفنون المسرحية،دمشق ، ١٩٩٤

٢- قصاب حسن،حنان، و الياس، ماري/ تمارين في القراءة الدراماتورجية والارتجال"جاك لاسال وآلان كناب في محترف مسرحي"، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية،دمشق ، ١٩٨٨

٣- مجموعة مؤلفين، ترجمة، اشرف الصباغ، السرد والمسرح،المجلس الاعلى للثقافة،مصر، ، ٢٠٠٠

– العماري،لميس، برتولد بريشت والمسرح في العالم الثالث،مجلة الموقف الادبي، اتحاد الكتاب العرب،دمشق، العدد ١٢٧، تشرين الثاني ١٩٨

٤- برنار دورت، ترجمة،جورج الصائغ، و ماري لور سمعان، منشورات وزارة الثقافة،دمشق، ، ١٩٩٧

رابعاً:المجلات الدورية والجرائد:

أ- المجلات:

– مجلة الموقف الادبي، اتحاد الكتاب العرب،دمشق، العدد ١٢٧، تشرين الثاني، ١٩٨١

ب- الجرائد:

– الزمان الدولية، الاعداد، العدد ١٧٤٨، في ٤-٣-٢٠٠٤، و٢١٩٧،في ٢٥-٨-٢٠٠٥، ج١

– الوطن، عُمان،العدد ٨٧٩٨،السنة٣٧، الثلاثاء ٢٨-٨-٢٠٠٧

*فصل من كتاب (المسرح العربي من الاستعارة إلى التقليد) معد للطبع.

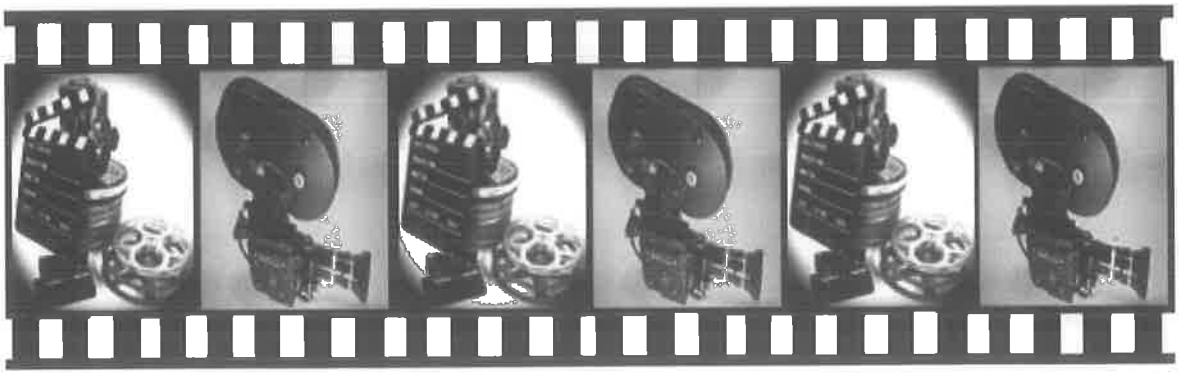
سینما

المشهد الجديد في الفيلم الوثائقي العراقي

تجـــربة الغيـــاب في لغة الصـــورة *

عباس خلف علي

إن التجارب الحديثة للأفلام الوثائقية العراقية التي تميزت بموضوعاتها المختلفة والمتنوعة التي تضمنها المكون الفلمي يضعنا حتما أمام انعطافة حقيقية في مسار هذا النوع من الأفلام الذي كان يعتمد بالدرجة الأساس على الريبورتاج أو التقرير الصحفي الذي لا يتعدى الشؤون العلمية والتربوية والتأهيلية والثقافية، وهذا لا يعني عدم وجود محاولات جادة لها رأيها وتفكيرها واختيارها، ولكن للأسف نقول إنها كانت محدودة العدد ويجري تداولها في نطاق ضيق ومحدود أيضا و ذلك يعود لسببين نعتقد هما فاعلين في الحد من أي ظاهرة تشب عن الطوق أولهما نشاط القطاع الخاص غير المرحب به أصلا، على الرغم من التظاهر بتأييده أو لابد من وجوده للمنافسة كما يدعي البعض والسبب الآخر هو أن وسائل الأعلام المحلية مثلا كانت تعتمد على ما تنتجه المؤسسة أو المصلحة كما تسمى آنذاك، وهذا ينطبق طبعا على الأفلام التي تمثل العراق في الخارج بوصفها الجهة المخولة الوحيدة في ترشيح الأفلام على مختلف أنواعها وبقيت تلك الأفلام الواعدة للنشاط الفردي (أفضل تسميتها هكذا على النشاط الخاص) لأن أغلبها كان ينتج على حساب لقمة العيش وضنكها وبؤسها في سبيل تحقيق شريط يلبي أفكار السينمائي، المهم، فكانت تحرم من المشاركة في مهرجانات لها أثرها في ذلك الوقت مثل مهرجان قرطاج، موسكو كارلوفيفاري، طشقند، لذا يعد العمل الفردي في نظر المؤسسة نشاطا خاصا غير خاضع لقوانينها وأفكارها وبالتالي فهي لا تصرح بذلك ولا تعلن انها غير مسؤولة عن أنشطته .



صحيح نحن في هذه الورقة غير معنيين في تقييم مرحلة من مراحل الفلم الوثائقي العراقي، ولكن لابد لنا أن نمر سريعا على أهم النقاط التي يمكن للمتابع تسجيلها عنه.

وهي بالأجمال تتلخص بما يلي:

١- كانت الأفلام لا تعتني بالمقاربة البصرية .

٢- تعكس الواقع من دون معالجة فنية، فيغدو الشريط عبارة عن صور متحركة نرى فيه النهر والزقاق والشارع فلا علامة ملفته سوى التوثيق .

٣- الرؤية غائبة إلى حد ما عن الفيلم، ربما ثمة استثناءات تتمثل بأعمال صاحب حداد وفيصل الياسري ومحمد شكري وقاسم حول وفؤاد التهامي وغيرهم من الأسماء المهمة في هذا المجال إلا إن هذه المحاولات لم تستغل أو تستثمر كموجة فنية أو ظاهرة فظلت تعتمد على الجهود الفردية .

٤- يغلب عليها طابع الأرشفة بكل مواصفاته وليس التوثيق الفني كما هو الحال في فيلم (التصوير الصحفي في العراق) لكاظم العمري وفيلم (السيطرة على المياه) لفكتور حداد ،علما أن فكتور يمتلك إمكانيات وتصورات فنية متميزة ولكن يبدو انه يتنازل عنها مقابل إستراتيجية أخرى.

٥- لم يكن ثمة اهتمام باللقطة وزاوية الكاميرا أو المونتاج أي أن أغلب الأفلام الوثائقية لا تعتمد على سيكولوجية الصورة ولذا جاءت مكررة في الأداء والوظيفة.

مع كل ذلك نعتقد أن المرحلة الأولى للفيلم الوثائقي قد رافقتها محاولات حثيثة كما أسلفنا للنهوض بواقع هذا الفلم وتجاوز هناته وعيوبه الفنية وساهمت في بلورة رؤى جديدة تستبطن الوجه غير المرئي للواقع وخلق مادة أو موضوعة وسبر حقائقها التي كثيرا ما تتوارى خلف مواضعات الحياة ومظاهرها من دون أن تفقد مرجعيتها الواقعية، وهذا يعني أن ثمة مسوغ يجري على طبيعة الفيلم وإحداث تغيرات على نمطية أسلوبه الإخباري وحتى التوثيقي نتيجة الانفتاح الجزئي للمشاهدة والاطلاع عن كثب على بعض الأفلام العالمية ذات الجودة والتقنيات العالية، ثم لا ننسى الرافد الأساس المتمثل بالمؤسسة الفنية أي أن المؤشر الأكاديمي(١) يعد النافذة الأوسع في ترسيخ دور التقنيات على مجريات صناعة الفيلم ومنح فرصة أمام السينمائي للتأثير والتأثر واكتساب المهارات والخبرات التي تعني إضافة نوعية / جمالية توفر على الأقل رؤى جديدة في مسار التجربة الفيلمية .

السرد الوثائقي :

يمثل ببساطة التعبير عن الموضوع الفني/ الإبداعي، أي الكتابة بصورة مرئية قابلة للتصور، وهذا يعني الاستفادة من خصائص السرد مثل الشكل، المضمون، الروي، الخيال الخ...

في مادة التوثيق وبذلك يمكن للشريط أن يشكل نتائج لم يكن الوصول إليها على المستوى الفني والإبداعي أن بقي نمطيا واستهلاكيا في مواضيعه . وهذا التفاعل من وجهة نظري غير قابل للنضوب لأنه يوفر جملة حلول سينمائية لتحقيقها في مجال المعالجة الفيلمية للموضوع، تقول الكاتبة (ماركريت دورا) التي كتبت سيناريو -هيروشيما حبيبتي - للمخرج آلان رينيه (٢)(إن الفيلم الوثائقي هو مادة الحكاية المرتبطة بالذاكرة، كيف يتخلى عنها) فحضور الحكاية ضمن الشريط الوثائقي تضيء وتعمق دلالات كثيرة في الفيلم وتمنحه حيوية مؤثرة وقيما تعبيرية وجمالية مهمة لتثوير الحقيقة وتحفيز الوعي نحو مناطق متخفية أو متوارية عن السطح المرئي، وان استدعاءها هو نوع من التوكيد الفكري على حد قول كالفينو وليس كما يعتقد البعض بأن الاستدعاء يساوي الذاكرة فقط بل يعني كل خصائص السياق الذي يحتاجه البناء الفني.

ومما لاشك فيه أن ما كتبه سهيل إدريس في مجلة الآداب عن دور الفيلم اللبناني الوثائقي في الحرب الأهلية عام ١٩٧٥ وبعدها قائلا:" بأنها كانت تحمل رسالة أبلغ مما كتبته خلال نصف قرن على الورق"، هذه الصورة التي تركت بصماتها بهذا العمق، أكيد إنها كانت لاتريد أن تنتهي بنهاية المهرجان أو المناسبة أو أي احتفاء آخر، لأن بديهية أي سينمائي لا ينظر إلى فلمه بهذه الطريقة، وإنما البحث دائما عن مستلزمات البقاء والتجدد والتفرد التي تساعده على أن يكون له موقف من الأحداث ويحمل بين طياته قضية / رسالة.

هذا هو ديدن السينمائي الذي يضع في الحسبان ذاكرة مجتمع . يبحث في الماضي كأنه حاضر وفي الحاضر كأنه ماض، ير صد ويرسم ويفحص قراءته قبل أن يجسد رؤاه في الصورة. هذه الصورة التي أرادها -بودفكين (3)- وأشار لها برمز العين والفم، أي لغة -كلام كما في مقولة دي سوسير، تلك العين القادرة على كشف المستور ورفع الغطاء عن وجه الحقيقة ولا يتعدى الفم هنا سوى صوت الجمهور، إذن لغة الكاميرا أصبحت بمواجهة السؤال الذي يحث فينا التفكير ولو بصمت. هذا باعتقادي المتواضع يجعل من حضور الفيلم الوثائقي تحديدا مركزا أو محورا للتداول والنقاش أينما يكون، لأن اعتماد الموجه السردي بموازاة الموجه الفني من دون فائض وباقتصاد ينسحب لصالح الدلالة الإيحائية المكثفة والراكزة التي من الممكن ان تراودنا فيها الإشارة من داخل الصورة في أي لحظة من زمن الشريط.

إن المشاهد يبحث عن المتعة وهذا حق مشروع ولكنه أيضا يبحث عن دالة هذه المتعة في الزمن المقطوع عنه لصالح الشاشة، وهي عملية جدلية وفرتها ظروف العصر والصعود التكنولوجي الذي حول العالم بأجمعه إلى قرية عصرية، ولذا صار كل شيء محسوبا بدقة متناهية لايضاهيها سوى الإصغاء باهتمام واكتساب وسائل التجديد وفهم طريقة الاستخدام الأمثل في الفيلم ليس على المستوى التكنولوجي فقط وإنما على المستوى الفني الذي لابد أن يضع نوع المخاطبة في الحسبان.

وهنا تكمن أهمية الإخراج بما يمتلكه من رؤى ومهارات تساعده على تفنيد مقولات الواقع والخوض في غمار الحقيقة والتسلل إلى خفاياها وأسرارها بعملية أطلق عليها محمد بنيس -فلسفة التصور- الذي يمكن أن ينعكس تأثيرها من خلال الصورة على المشاهد وتدفع به نحو تحليل أعمق.

هذه الرؤى(٤) في الحقيقة لمسناها في تجارب سينمائية متعددة ومتباينة في معالجاتها وأساليبها، نذكر عينة منها للإشارة وليس كموضوع بحث، وسنتناول بدراسة لاحقة هذه الأفلام نحلل فيها مقاربات السرد الوثائقي ومدى تأثيره على واقع ومجريات الفيلم مثل .... تجربة حميد حداد في ٨٠-٨٢

- وفجر العالم لعباس فاضل - و حبر الألوان لقيس الزبيدي - وحياة مابعد السقوط لقاسم عبد- ومواطنو المنطقة الحمراء لناف شاكر- والمغني - للمخضرم قاسم حول و- نصف مضاءة - لجاسم محمد جاسم و- ابن بابل - لمحمد الدراجي و- الرحيل من بغداد - لقتيبة الجنابي و- وداعا بابل -لعامر علوان و- موت معلن - لرعد مطشر و- أيام بغداد - لهبة باسم -و- كولا - ليحيى حسن العلاق و- العراق وطني - لهادي ماهود و- طفل العراق - للشاب علاء محسن وغيرها من الأسماء والأفلام التي سنتعرض لها مستقبلا، ولكن يبقى السؤال الأهم الذي نعتقده لا يغيب عن تصور المهتمين والمتابعين أو ما يهمنا جميعا هو كيف يتم اشتغال السينمائي العراقي على ضوء الممكنات والخصائص الفنية والسردية في موضوعة الفيلم الوثائقي تحديدا أو أن ثمة إشكالية في التعبير عن السرد الوثائقي (٥) بوصفه حقلا يدخل قسرا على مفهوم ومضمون الفيلم.

وقبل الإجابة عن هكذا تساؤل لابد لنا أن نذكر بأن الحدث الذي حصل في العراق بعد الغزو الأمريكي، قلب موازين التاريخ رأسا على عقب، حيث للمرة الأولى يرى فيها الناس المجنزرات والمصفحات وجنود المارنيز وهم يجوبون شوارع العاصمة ..هذا الحدث وما تبعه من أيدلوجيات ومتغيرات سياسية متعددة أدت إلى خلق نوع من ردود أفعال وان كانت متنوعة ومختلفة إلا أنها انعكست بطبيعتها على أسلوب وتجربة المواطن السينمائي.

حيث أحشدت الخبرة والحرفة والتجربة بشكل ملفت على صناعة الفيلم الوثائقي العراقي وسجلت أرقام الأفلام المنتجة بعد الغزو الأمريكي أضعاف ما أنتجته السينما العراقية التسجيلية والوثائقية ذاتها والأفلام الطويلة.

وهذا بحد ذاته يعد مؤشرا على تنامي الوعي السينمائي ودوره الإنساني والوطني في تسخير الخبرة ونقل حقيقة ما يجري أمام ظروف التحدي التي تصل بعض الأحيان إلى حد المجازفة والمغامرة من أجل مشهد لا يتعدى في حساب زمن الفيلم إلى أقل أو أكثر من دقيقة . هذا الحرص يأتي على تأكيد دوال الفيلم مما يمنحه نكهة خاصة في جذب المشاهد وشده إلى الصورة صعودا إلى نقطة التحسب والترقب.

هذا التعامل لمسناه في اغلب الأفلام التي أتاحت لنا فرصة المشاهدة الوقوف عندها كانت هي لشباب ربما كان بعضهم للمرة الأولى يقدم رؤيته على الشريط . نعتقد أن حجم الواقعة ودوافع الحرص على الانجاز تريد أن تراهن على قيمة الدور الذي يمكن أن يلعبه الفيلم الوثائقي في هذا الظرف الحساس من تاريخ العراق ولذا استطاع أن يكتسب ثقة الجماهير محليا ودوليا، وأصبح مرغوبا ومطلوبا في أي تظاهرة فنية وفكرية وإبداعية بعد أن أخذ يترك أثره الواضح والملموس في اغلب المحافل والمهرجانات الدولية التي شارك فيها . ناهيك عن حصده الجوائز والأوسمة التي جاءت تقديرا وتثمينا واعترافا بإمكانيات السينمائي العراقي وقدرته على المشاركة والمنافسة وهذا ما يدعونا إلى دراسة هذه الظاهرة دراسة وافية من كل جوانبها وعدم الاكتفاء بالمتابعة الصحفية التي اغلبها لا يضيء جوهر العمل الفني ولا يعتني بلغة الكاميرا وإنما يعطينا انطباعا أوليا عن الفكرة السائدة عن الفيلم من دون الخوض بالمعالجات والتحليلات لفحوى الصناعة الفيلمية المستخدمة في الشريط . أما موضوع التساؤل الذي طرح في هذه الورقة يمكن أن يحدد على وفق تناولنا التالي الذي يحمل النقاط التي نجدها تشكل عقبة أمام أسلوب الفيلم الوثائقي .

إشكالية السرد الوثائقي :

فإذا ذكرنا بعض النقاط التي اتصف بها الفيلم الوثائقي في مراحله التكوينية الأولى والتي نعتقدها ملاحظات أولية قد تكون مبررة لصالحه أو عليه ولكننا الآن إزاء واقع آخر فيه قد ظهر الفيلم الوثائقي كما ذكرنا بمميزات وخصائص مختلفة في التصور والاعداد والتحقق، وساهم بشكل فاعل في رصد المشكلات الكبرى التي يعاني منها الإنسان العراقي مثل العلة المستديمة الانقطاع، البطالة، المجاعة، القتل العشوائي، الأمراض التي خلفتها الحرب، الطائفية، الشتات، السجون، المدن المخربة والشوارع المهجورة، الهجرة الداخلية والهجرة الخارجية التي انقسم فيها الوطن على نفسه بفعل المهيمنات الطارئة على نسيجه الاجتماعي، كل هذه العوامل وغيرها كانت تفرض على السينمائي مخاطبتها ليس بطريقة شحن المشاعر بالرثائيات والبكائيات (٦) وإنما بتصورات يرتقي فيها الحدث إلى مستوى البناء الفني الذي تجسد فيه لغة الكاميرا أسلوبها في التعبير عن أهم القضايا الإنسانية الحساسة، وطرحها أمام الرأي العام. ورغم إننا لا نخفي أو نقلل من شأن أغلب الموضوعات التي قدمتها السينما العراقية التي كانت شديدة الالتصاق بالهم العراقي وصراعه الأسطوري في تحمل عذابات الواقع وإرهاصاته وما خلفته كان شديد الوطأة على طبقات عديدة من المجتمع الرازح تحت هذا الأتون القاهر والمدمر، نحن متأكدون انه يضرب في جذور الوجدان والأحاسيس وهذه الحقيقة لا يمكن أن يتجاهلها أحد من أن السينما الوثائقية العراقية كان لها دور تاريخي لا يمكن تجاهله أو التغاضي عنه في تعرية جوانب عديدة من هذا الصراع وكشف ملابساته واشكالياته التي جاءت مع الاحتلال، ولكن مع كل تلك الممكنات التي احتواها الفيلم وطريقة رصدها وعرضها على الشاشة لا تخفى عن بال المتابع أو الباحث في الشأن السينمائي من أن الفيلم الوثائقي ليس انفعالا أو مجرد حماس يلقي بظلاله على الشاشة . بل هو فن قبل كل شيء فيه مواصفات وأسلوب ومنهج ومفهوم تتضافر فيه كل هذه المعاني من اجل تحقيق صناعته الفنية/ الإبداعية.

وهذه البديهية وفرت لنا بعض الملاحظات التي نعتقد أن من الضروري طرحها بشكل واضح وهي كالآتي :

١- الانغماس إلى حدما في الفعل الدرامي، وهذه الكيفية يمكن أن يمارسها -الإخراج - ولكن بشرط أن لا يتعارض مع مهمة الفيلم الوثائقي .

٢- تعامل بعض السينمائيين لمادة التوثيق بشكل صارم يتلاشى معه عنصرا المتعة والفائدة .

٣- إعطاء نسبة عالية للخيال مما تفقد أو تتماهى ميزة الفعل الوثائقي في التعبير عن الحقيقة التي يحتاجها الفيلم كمادة محورية أو أساسية.

٤- بعض الأفلام لا تتجنب الأخبار والمعلومات المتداولة، ولذا نراها تعيد ذات -الكليشيهات -المتعلقة بالتحقيقات

التلفزيونية .

٥- عدم الاعتناء بهوية الفيلم الوثائقي التي نجدها لازمة ضرورية في التكوين والصيرورة التي تمنحه الخصوصية والتفرد إزاء بقية الأساليب والأنواع الفيلمية الأخرى .

بوسعنا بعد ذلك أن نتصور إن الأساليب الإخراجية متفاوتة في رسم مواضيعها وأفكارها التي تضعها على الشريط كما سنرى من بعض النماذج المختارة والمتوفرة لدينا وهي موجة من الشباب أخذت على عاتقها الخوض في غمار الفيلم الوثائقي .

نماذج من الأفلام الوثائقية :

أولا / (٧) فيلم - اكسبا ير - مدة العرض ٢٤ دقيقة

سيناريو وإخراج مروان ياسين

الفكرة والمعالجة :

ترتكز موضوعة الفيلم على وجهين للحرب الوجه الأول نرى فيه، رجل عسكري أفنى حياته في الذود عن حياض الوطن .. ودافع عنه في كل مكان بتحد وإصرار دون أن يمنحه بتر الساق مبررا لترك خدمة العلم، ويبقى يواصل مشواره حتى يصبح في ليلة وضحاها، ضحية حل مؤسسته، ليكون في حرب أخرى أشد شراسة وقسوة يصارع فيها الجوع، العزلة، التشرد، الانكسار، الوحدة، الانطواء، الانزواء، أما الوجه الثاني يعبر عن الأزمات النفسية التي تحملها ذاكرة الصورة العسكرية التي تزين جدار الغرفة فهي ربما تعيد إليه الشعور بالكرامة والثقة بالنفس لكن لاشيء بالخارج يدعو إلى هذا الاطمئنان.

ومن هذه اللحظة المظللة تنفتح الكاميرا بلعبتها المراوغة والماكرة في الإقناع إزاء الشخصية المحورية (د. محمد إسماعيل / الضابط) التي تواجه كل هذه الأشياء بتوتر وانهيار نفسي.

نجد أن الفنان مروان استخدم تكنيك الأسلوب التجريدي في معالجة الفيلم، وهو أسلوب لايهتم كثيرا بتتابع الأحداث أو تسلسلها، ويفتح أمام إمكانات التعبير السينمائي فرصا أكثر غنى في تشكلات اللقطة، يقول السينمائي الفرنسي آلان رينيه، بمقدور الموهبة دائما أن تتحرر من رتابة المواضيع المكررة وحتى المطروقة منها بخلق مناخات وأجواء تعيد صياغتها فنيا وجماليا إلى درجة يمكن مضاهاة الأصل الذي نشأت منه، وكذلك يستحضرني قول يوسف شاهين مفسرا فيه عمق اللقطة ودلالتها، من أنها لغة ومن خصائص هذه اللغة أن تعتني بنسق الجملة الفيلمية ومكوناتها في سعة الخيال الذي لا تقيده قوانين الطبيعة المألوفة، وفي هذا الصدد أشار عمود التجريب في السينما الأمريكية ستان براكان من أن أي قصة فيها حركة وتعبير لا يتمم بعضها بعضا تشتت المعنى. في فيلم أكسبا ير كان الزمن محسوبا بدقة لكل لقطة، حركة الكرة، صافرة صبي الحمام، الرتب العسكرية، سقوط الطائرة، لحظة الانتحار، دوران المعاق في الحديقة، العلم الأحمر، خرطوم الرشاش، زئبقية المحطات.

بحيث لم يأخذنا هذا التعدد في تنوع اللقطات واختلافها بعيدا عن وحدة الموضوع، بل إنه ضاعف بناءه عبر توظيف عناصر الفيلم من ديكور ومؤثرات صوتية واللون لتشترك ليس فقط في جمالية النسق الفلمي وإنما لتتحمل جزءا منه، وبذلك نرى أن المشاهد التي صيغ منها الفلم تتجاوز المرئي من الخارج باتجاه النوازع وحرارة تداعياتها وقيمها التعبيرية والفنية.

بحيث تبدو الصورة (أعني بها العمق والدلالة) كما هو معروف في سينما اللقطة (٨) أي سحب الزمن إلى الحاضر، وهذه الطريقة طبعا، تمنح نسق الجملة السينمائية بالإضافة إلى الانفتاح أفقا للمشاهدة في الاحتمال والتوقع، وبذلك نعتقد أن التعدد والتنوع الذي وظف في الفلم -اكسباير- كان على درجة عالية من الاتساق التجريبي، أي لاحظنا مرونة الزمن بفعله وحركته بين الحاضر السردي/ نص الشاشة وعملية الاسترجاع والتقطيع (لا نقصد المونتاج فقط وإنما تحول اللقطة في أبعادها المعبرة عن إرادة الرؤية الإخراجية) قد حققت مؤثرات فاعلة في توكيد القيمة الفنية وبالأخص فيما يتعلق ب (الفلاش باك) واللعب على الزمن السينمائي واستحضاره إلى أبصارنا.

في هذا الشأن ذكر الناقد الأمريكي المعروف آدمز سيتني في كتابه -الرؤية السينمائية -إن حراك الفكر البصري يعتمد على خلق صور مركبة استثنائية وهو بذلك يؤكد ماقاله براكادج من قبل في جعل الكاميرا صورة مجازية للعين. بقي لنا أن نقول على الرغم من أن أغلب المشاهد الجميلة التي احتواها الفيلم كان حريا بالرؤية الإخراجية أن تتلافى بعض عيوب التكرار في المشاهد كما لاحظنا في دوران الرجل المعاق في الحديقة، تبادل اللقطات وهي عبارة عن كلوزات تتكرر لأكثر من مرة بمواجهة صورته العسكرية التي يبرز فيها بوجه صارم..

ومع ذلك كان الفيلم ملفتا في استخدام الإنارة والديكور والموسيقى لتمنحنا من موقع المشاهدة تمكنه من تجسيد لغة الشريط وإيحاءاته في بناء الصورة .

ثانيا/ - كوابيس- مدة العرض ٢٤ دقيقة

أخراج أياس جهاد

الفكرة والموضوع:

اعتمد إياس الآثار النفسية المدمرة للحرب، معلم يعاني من اضطرابات نفسية حادة،دفعت به إلى ارتكاب حماقة خارجة عن إرادته، بالضرب على أحد الطلاب بشكل هستيري غير منضبط مما أدى إلى فقدان الطالب الوعي ورغم شعور المعلم بالذنب ومحاولة جلد الذات إلا أن قسوة اللحظة ظلت تلازمه وتراوده كلما وضع قدمه على عتبة المدرسة، وإن تداعيات ذلك التصرف الطائش، يشتد ضراوة إلى درجة اكتوائه بلسعة التهيؤات .. من أن موت الطالب يعني له الموت ليبدو له أن حبل المشنقة بات يطوق رقبته، المفارقة في هذا الأمر، إن الطالب الذي تلقى منه الضربات المبرحة كان يجهل تماما أعراض المعلم وحالته النفسية المتردية ويمارس هواياته في الكلام واللعب مع إقرانه بشكل طبيعي، بينما شبح الحادث ضاعف لديه الإحساس بالبؤس والانطواء والشعور بالغربة النفسية وإن كان قد ألف المكان إلا أنه لم يستطع أن يتخلص من الوساوس المفترسة التي تنهشه.. بحيث كانت أقوى من أن يتداركها وينجو منها لو لم تدركه لحظة حب في الوقت المناسب كي تعيد إليه توازنه وتحاول سحبه من خيوط الأوهام والكوابيس التي تجتاحه بلا هوادة .

تقريبا هذه الفكرة الأساسية التي اشتغل عليها الفيلم،

وكشأن أغلب المواضيع التي تأخذ وتركز على الجانب النفسي والاجتماعي نراها تعتمد على جانبين اسساسيين هما محاولة ضغط الفكرة وتشكيلها في بناء هارموني خاص والتركيز على لقطات صانعة أو ما يسميها سمير فريد بالقناطر الرمزية التي تنشأ بين الأحداث والأشياء، وهذا ما وجدناه مثلا في مقاربة الأكلوزات (الصور الاستشعارية) مع اللقطات العريضة المفتوحة، التي تحدث عنها اندريه فايدة في كتابه –انعكاس الضوء –من أن التركيب البؤري لتلك المحاولة ينبري على المخرج الحذر منها لأنها يفترض أن تدخل الشريط بمقاسات الرؤى وليس المشاهدة فقط. إذا كان هذا المفهوم يجري التعامل معه في الفيلم الطويل وخصوصا في عملية المونتاج/ التحضير والأعداد والتنفيذ وهنا نتساءل عن مدى تشكله في فيلم إياس القصير .

نقول وبصراحة إنه اقترب من هذا المفهوم وجسد لنا التكوين الذاتي للصورة المعبرة مع احتفاظ الإيقاع بمستوى الحدث وتقلباته بحيث أن الصورة كانت تتماشى في السياق الفلمي أو ما يسمى في الأدب مجسمات وحدة الموضوع، ومن ثم ربط هذه الصور بدلالات حسية وانفعالية من أجل خلق فني يوازي الحقيقة ويضاهيها في الجوهر والعطاء .. ولكن الفكرة أي المادة الأدبية كانت طاغية على إمكانات الفلم وتشكلاته السينمائية أو ما يسميه جهاد عطا نعيسة بالاقتباس، وفي هذا السياق قال آلان رييئيه من جماعة السينما الحديثة في فرنسا، إن السينما تبدأ حينما ينتهي الكلام، وإن التعبير الأدبي مهما تكن قوته وبلاغته لا يتعدى رؤيتنا السينمائية فيما نحتاج إليه .

ومع ذلك يبقى الفلم كوابيس إشارة طيبة في مشوار إياس السينمائي وخصوصا إنه عرفنا من خلال أسلوب إخراجه للفيلم بأنه يمتلك إمكانيات الحلول لمعالجاته الفنية.

الملاحظة الأخيرة ان هذا الفيلم يتجه نحو الفيلم الروائي القصير لأنغماسه كما أشرنا سابقا بالفعل الدرامي بشكل واضح وجلي .

ثالثا / فيلم – أزهار وشظايا (9) –مدة العرض ٨ دقائق سيناريو وإخراج حسين فالح

الفكرة والمعالجة:

موضوعة الفيلم اشتغلت على الموقف من تبعات الحرب وبالتحديد الآثار العدوانية التي من الممكن في أي لحظة أن يفتعلها الغزو والاحتلال ويحول منطقة تواجده إلى منطقة أشباح، لأنه يجيد لعبة المكر والخداع ومهارته في صناعة الأكاذيب وبهذا الشكل تأخذ القصة السينمائية دوراً أضافيا للمكون الفني في أن يكون لها بعد أنساني، صاحب مكوى يدخل عليه الابن حاملا معه شظية، وبعد أن يعرف الابن البريء في تصرفه وسلوكه وهو يحاور أباه إن المقصود من هذه الشظية هي لإرعابهم وتخويفهم،ومن ثم يدرك الأب بأن عليه أن يهدئ من روع ابنه الصغير وهكذا فعل ولكن سرعان ما تنتقل وتنشط وتتفعل لديه حاسة الخوف من المجهول، وخصوصا إن الشظية تحمل بصمة الاحتلال، هنا يبدأ يدور في ذهنه السؤال، لماذا المدرسة مقصودة، وما تعني الشعارات البراقة التي يرددها البعض عن هؤلاء الغزاة، وفي تشكيل درامي تظهر بدلة عسكري أمريكي مرسلة للكوي، فتختلط لدى الأب الصورة، وأعتقد إنه تصور دماء أبنه تنسكب فوق البدلة، أي أن هذه البدلة مسؤولة عن دماء الأبرياء والخراب الهائل والشامل لكل مفاصل الحياة .

وفي المقابل تفتح المدرسة أبوابها، يتجمع الطلاب ويرتفع صوت الحناجر الغضة على إيقاع رفعة العلم بنشيد حماسي. هذا باختصار شديد ما تضمنه الموضوع، أما المعالجة الفنية/ السينمائية التي احتوى عليها الشريط، نستطيع أن نقول إن الفيلم اعتمد على اللحظة الراصدة للقطة، كوحدة زمن، التي ينبثق منها إيقاع الحدث والانفتاح على عدة مستويات في التركيب البؤري للصورة (١٠)، الغريب في هذا الأسلوب إن بعض المخرجين لا يعتنون به مثل الفنان القدير يوسف شاهين وخصوصا تصريحه حول إخراج يوميات نائب في الأرياف بقوله، أن هذا الموضوع من اختصاص مدير التصوير أنا أكتفي برؤيتي الإخراجية للمشهد .

هذا المبدأ وإن يحمل بين طياته نوع من الخبرة والتجربة في آن، ولكن هل يمكن أن يتصرف مدير التصوير بعيدا عن مخطط (الأكسبرس) الذي حتما فيه جزء من رؤية الإخراج؟ أو على الأقل هل بإمكانه أن يغفل عن أي لقطة يحتاجها عند التنفيذ؟ ولذا من غير الممكن حسب اعتقادي أن يخترق الإخراج مهما كانت حرفية هيئة إدارة التصوير، ومن هنا لاحظنا اشتغال حسين يجري على وفق الرؤية المجسدة للقطة وهذا ما وجدناه في اقتصاده في المشهد، التركيز على بعد الصورة وقربها، الملامح والتعابير التي تعكس درجة الانفعال والتوتر، وأحب أن أشير هنا إلى مشهد أكداس الملابس التي تبرز من خلالها بدلة العسكري الأمريكي بعلمها المستطيل وهي تسبح بالدم العراقي، وهو يذكرني بفيلم مجازي لفيروتوف حول لينغراد اسمه –بلورة العشق –اثنا عشر طيرا يكشفها الرادار المعادي فيرسل لها سربا من الطائرات المقاتلة مصوبا مدافعها نحو هذه الطيور لتسقط جميعا في البحر ليتغير بعد ذلك لونه على شكل خارطة لينغراد، هذه الأقنعة مناسبة في الاستعارة والدلالة لو يجري تعميقها والاشتغال عليها، مثل ما رأينا في انتزاع الصبايا لشرائطهن .وإشارة لأيدي الطلاب الممدودة نحو الحفرة التي تركتها الشظية على ما يبدو في عمود السارية، وخارطة العراق التي تنفتح فيها الصورة على تأويل المشاهدة من دون أن تحدده بمرئية ساكنة وجامدة .

وهذا لا يعفي الشريط من بعض المشاهد المقحمة في تركيب الفلم ومنها، الجري السريع، اللقطات البطيئة ..... ولكن على العموم كان الفيلم يحمل بصمات إخراجية قادرة على تفعيل دور اللغة السينمائية / الإيحائية وتحفيز رؤانا نحو تأويل مانراه .

رابعا / – براعم – مدة العرض: ٨ دقائق إخراج مؤيد إبراهيم .

يقدم هذا الفيلم عدة تساؤلات عن الطفولة المحرومة، نستطيع أن نرسم حركة ديالكتيكية حول الموضوع، امرأة داخل متجر الملابس (بوتيك)، لعب أطفال متنوعة، طفلة نصف عارية تضع مساحيق على وجهها، طفل أيضا نصف عاري يضع ربطة عنق، المرأة تسقط بين أحضان المتجر، انطلاق الطفلين في عمق حقل تمايزت ألوانه بين اليبوس والخضار، صبي الشوارع يقف عند التقاطع محاولا البيع بين طوابير

السيارات المتوقفة، داخل الصف يبجل المعلم أمام تلاميذه بمنجزات الدولة ويفاخر بها من دون قناعة أو هو نوع من النفاق الاجتماعي مادام الرقيب الذي يحذر منه يقف إلى جانبه، تقريبا هذه أهم الإشارات التي احتواها موضوع الفيلم .

فبدا لنا مثل كل الأفلام التجريبية ابتعاده عن الحركة الدرامية واستعاض بدلا عنها حركة الكاميرا في التوصيف، تنطوي هذه التجربة بحد ذاتها على جملة من النقلات المشهدية التي تزدهر فيها الصورة لأننا نعرف أن الأدب يمنح القارئ ويهبه الكثير من المعاني بينما على المستوى البصري فهي تحد من فعالية المخيلة وترهنها بمخيلة المخرج، وإزاء هذه الخاصية أخذت اللقطة ترابطها من خوض حراكها في التحول والتأثير باعتمادها –أي اللقطة –على (التطور البنائي لقضية الحضور) حيث يجمع دون قطع وحدة زمانية ومكانية ماثلة في الحاضر كما لاحظنا ذلك في سينما اللقطة التي أحدثها المخرج السويدي برجمان في مسار الصورة السينمائية ولكن هنا وان كانت الإمكانيات والخبرة مختلفة نراها قد اعتمدت الصورة أيضا على هذا النوع من التداعي ماضي / حاضر، المكان/ الزمن مما توفر للحدث فرصا وإمكانيات تعبيرية أكثر غنى وتأثيرا وهو ما يمكن ملاحظته في مشاهد البوتيك/ الصف/ الشارع/ الحقل/ وجوه الأطفال (البراعم) وأعتقد أن إبراهيم كان يوقظ وعيا غافيا عندما أخذ بتنوع أسلوب اللقطة وتحولها عن المماثل التقليدي وإن بدا المشهد الأخير فيه نوع من المباشرة غير المبررة مادام الفيلم يحاول أن يستعيض عن الواقع ويلتقط أدواته بطريقة رمزية إلا أن ذلك لم يؤثر على مسعى الفيلم من منظور سينمائي يتجه إلى تجربة مفتوحة سواء في النص أو الإخراج وهو يقدم لنا تلك البراعم المحرومة والمبتعدة عن بهجة وغضاضة العمر .

خامسا / – جرعة مورفين – مدة العرض: ١٠ دقائق

للمخرج خليل كاكا.

الفكرة والمعالجة:

فأن موضوعة هذا الفيلم تتحرى المقولة التي روجها المحتل وسوقها –كذبة التحرير –التي بوساطتها تم تلفيق كل شيء من حقيقة الى خرافة، من يصدق من؟ ،أن الحياة المقبلة ستكون ميديا مبهرة، هذا ما يؤكده الصوت عبر جهاز التلفاز ... يدعو الناس بوعود المخلص في الرقي والتقدم ويطلب منهم الاطمئنان والسكينة والخلود إلى الراحة وإن الأيام القادمة ستأتي بالمن والسلوى لهم ويؤكد كذلك على أن الأيام القادمة سوف تثبت بأنه لا يوجد بعد الآن حاكم أو محكوم، نحن نسير على طريق الحق بينما التلفاز لم تر فيه غير التشويش إذ يبقى على حاله حتى وإن انفصل عنه التيار الكهربائي، فنلاحظ إن معالجة الكاميرا نجحت في أن تجعل من الصوت خلفية لتحركها وأن بدا التشويش الذي يظهر بين فينة وأخرى نوعا من الاحتجاج المكبوت إلا إنه لم يفقد وحدة اتصاله في هذا البناء الهرموني بين ما يقال أو المسكوت عنه الذي رمز إليه المخرج بالتشويش الذي يظهر على شاشة التلفاز، إن الرمزية التي تعالج في مثل هذه الأفلام وحسب ما ذكره المخرج الهولندي جوريس ايفانس إن الورشة الحقيقية للسينما في تقصي المعاني الساطعة هي أن تتحرى اللقطة صراع الواقع من دون أن تدخل في تفاصيله، أي إن اللقطة وظيفتها مرتبط أساسا بالغرض الفني المؤسس لعملية التخليق التي تساهم في بلورة قضايا أو ما تسمى بؤر الواقع واستنطاقها على الأقل ذهنيا لدى المشاهدة وبهذا التصور كانت تتحرك كاميرا خليل وإن بدا لنا أن التركيز على الصوت كموجه مورفين مقنع إلى حد ما إلا إنه لا يتحمل باعتقادي مساحة الفيلم لو لم تنقذه مقاطع التشويش كإشارة لمقولة لا حياة لمن تنادي في تفادي انزياح رمزية الموضوع عن قيمته الإرسالية للمشاهد، لتبقى صورة هذا الفيلم لها نكهة سينمائية تكمن في جدل السؤال .

سادسا / – فقاعة ثقافية – مدة العرض:٥ دقائق

سيناريو وإخراج ايفان سعدي .

موضوع الفيلم يتحدث عن شاب نرجسي يرتدي أفخر الثياب ويحمل حقيبة دبلوماسية راقية يدخل إلى المقهى ويجلس على إحدى الطاولات، يفتح الحقيبة ويأخذ منها رزمة أوراق بيضاء ثم يبدأ الكتابة، تحيط هذا الشاب من كل جانب نظرات مستغربة تشعل أحيانا فتيل الفضول لديهم حول معرفة منزلة هذه الشخصية التي حولت رزمة الأوراق إلى نفايات وتركتها على مضض فوق الطاولة، للبحث فيها عقب المغادرة عن هذا اللغز وبعد ذلك يتضح إن الذي حل بينهم لم يعد سوى فقاعة، إذ أن مخلفات الورق التي تركها لم تعد إلا لشخص مهووس بتصوره ومخدوع من الداخل بكبرياء زائف .

وجدت أن ايفان في هذا الفيلم أكثر قدرة على التعبير عن خواص الفهم السينمائي في معالجة الموضوع، اللقطة الكبيرة متزنة الإيقاع وخصوصا في نقل تعابير الوجوه المحيطة بالشاب، كذلك نقلت لنا الزاوية الحادة للكاميرا لحظات التأفف التي تحملها الشخصية النرجسية في مثل هذه المواقف، الكاميرا والإضاءة والديكور والمؤثرات الصوتية أشبه بهرمون موسيقي متناغم إلى حد بعيد مع المشاهد وإن كانت قليلة نسبيا ولكنها استطاعت أن تحرك مشاعر المشاهد وأهم ملاحظة يمكن أن نسجلها عن الفلم استغناءه عن الحوار إلا في لقطة أو لقطتين، فبدا لنا مشهد الفيلم بصورة عامة كأنه عرض صامت (بانتومايم) مما يوفر للفيلم فرصة مثاليه للتعبير عن لغة الصورة، فهل حقق هذا الفيلم هذه الفرصة؟ أعتقد أن أي محاولة جادة في طريق البناء الفني هي توصيف لخطوات لاحقة ومضنية تكلف المجتهدين دائما ولوج عوالم أكثر تعقيدا مما مضى. وهذا بالضبط ما يدفعنا إلى أن نرى لإيفان أفلاما أخرى تتوسع فيها هذه الومضة التي حقا كنا فيها سعداء .

الخلاصة:

إن المحور الناظم للفيلم الوثائقي هو اجتراح تفاصيل غير تقليدية والإمعان في الحقائق من زوايا مختلفة، فإذا كان السرد يتقصى الواقع فأن الكاميرا تبحث فيه عن شراكة عضوية لا سبيل إلى عزلها عن الإبداع الذي يتيح للتجارب والخبرات أن تمارس دورها وقيمها الجمالية التي تسعى دائما إلى التحول ليس على حساب ما أنجز وإنما تكمن القوة فيما أسس . تلك الخطوة التي حملت بذرة المحاولة الأولى التي من غيرها لم يكن ثمة التحام أو تحفيز للقراءة المعقبة .. هذه القراءة التي انفتح فيها المنظور السينمائي على خصائص

وأنماط فنية ومارست فيها عدة أساليب ومهارات من دون أن تغفل دورها التاريخي في موضوعة الاحتلال وتداعياته على البنى التحتية التي يرزح تحت مطرقتها الإنسان العراقي ..فهل من مدى أكثر اتساعا من لغة الصورة وهي تنقل الحقيقة غير المرئية للعالم ؟.

المصادر والإحالات:

١- مجلة السينما ١٩٧٨ العدد الرابع إصدار الإتحاد الوطني لطلبة العراق .

٢- أحدث فيلم -الفراولة البرية -للمخرج السويدي انجمار برجمان - ثورة في مسار الصورة . يجمع كادر واحد دون قطع الماضي والحاضر .

٣- قام -بودوفكين -بتحديده وتمييزه لأربعة اشكال توليفية/ التناقض، التوازي، التماشي . التوليفية التي أثرت حتى على الرواية وبنائها السردي .

٤- عبارة عن وجهة نظر ولدت نتيجة المشاهدات والمتابعات الشخصية التي توفرت عبر وسائل الانترنيت .

٥- التزامن ومرونة الزمن السينمائي/ دراسة معمقة، لجهاد عطا نعيسة، أكد فيها أن السرد السينمائي هو الدلالة التي ترسم إشارتها في الصورة كقيمة ومعيار فني / أدبي / أبداعي . ندوة القرين . منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب . الكويت ,٢٠٠٤

٦- طاهر علوان مقال عن فيلم -وداعا بابل - مشاهداتي . موقع مدونات طاهر علوان ليوم السبت ٢٠١١,/٥/٧

٧- عرض خاص في مؤتمر عينكاوا عن الأدب السرياني .

٨- سينما اللقطة باختصار هو عرض حدثين وقعا في زمن واحد وعملية التلاعب بالزمن، الفنان

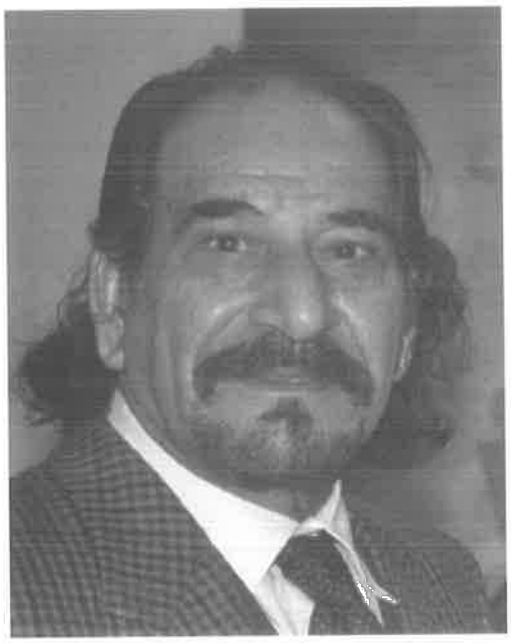
تشكيل

تأهيل الفراغ تشكيليا

قاسم العزاوي

تـــأهيل الفراغ تشكيليـــا

قـاسـم العـزاوي



الفراغ على حد تعبير (برجسون) كثافة غير مرئية، وما على الفنان إلا ان يقشر هذه الكثافة ويغوص في عوالمها الساحرة ... ان السياحة في عالم الفراغ الغير مؤهل تشكيليا، يتطلب تصورا مسبقا والولوج داخل الفراغ واستخلاص رؤية داخلية للمجسد التصويري، وتأمل وحدات التجريد (اللون وما يشكل من توازن متحرك داخل الفراغ) اضافة الى معرفية مدربة للخلمات المراد نقلها بدقة ودراية لسد عين الفراغ المدقة صوب عوالم تنتظر المزيد من اشكال وموجودات تؤنس وحدتها وفراغها واخراجها من حالة التصحر والسكون واللامعنى، الى حياة تعج بالحيوات والصور والالوان المتراقصة كأجنحة الفراشات الشفيفة، تجذب المتلقي وتشده في مكانه مندهشا، متأملا، وغائصا في عمق بحرها وان كان متلاطما....

الفراغ اللامؤهل اشم فيه رائحة القبر، وأراه نفقا لا اعرف متى اصل الى نهايته.....التحليق في عالم الفراغ (الطبيعة وما عليها من صحراء مترامية وبحار تحتضن الافق وجبال متوجة بندف الغيوم وسماء تحدد الكون الاحدب، أو الفراغ المحدد باربعة جدران (الغرف المغلقة قماشة اللوحة، فاركونات القطارات الزنازين الرطبة..... او التى تحدد بشتة اوجه (كتلة الصخر، كتلة الخشب، كومة الطين ..) التحليق والتأمل فيها تشكيليا يتطلب تفريغها وابقاء الجزء المالئ للفراغ والذي سيشغل فنيا ويحقق المنجز التشيكيلي المرئي او الملموس باعتباره افراز ابداعي يؤهل الفراغ ويخرجه من اللاصيرورة الى الصيرورة العيانية، ليست العشوائية بطبيعة الحال، بل التي تحمل سمات ومواصفات الفن ..هنا، لااقصد الفراغ بمعناه (الفيزيائي) وألا لايكون فراغا، لأنه علميا يكون مشغولا بالذرات الدئره بمدارتها، وهي عناصر ماديه، ولكن مااعنيه تشكيليا هو تاهيله وشغله بوحدات صوريه مجسده او مجرده ...ترى،هل يراها الفنان قبل الشروع بمشروعه البصري التشكيلي ...؟ باعتبار ان الصورة تشكل مقدماتها قبل ظهور الصورة الفنية بمعناها الاصطلاحى،اي، يكون الفراغ مؤهلا قبل الشروع بتاهيله، وهذا بطبيعة الحال مقتصر لدى الفنلن المبدع وعينه الثاقبة ومرجعياته البصرية ونظرته المستقبلية فهو يرى الاشياء قبل ان يراها من ليس متمرسا بهذا الفن الجميل وهنا يحضرني رد (مايكل انجلو) على تلميذه الذي ساله (كيف ينحت فيلا في كتلة صخر)حينها قال له : اقطع من الحجر ما هو ليس فيلا تحصل على فيل ...انه تصور مستقبلي وإن كان انجلو سبقنا بقرون،وهذا ديدن من اشتغل بالفن والادب وجميع مفاصل الثقافة المبدعة.. لقد اهل انجلو الفراغ قبل الشروع بطرح منجزه وشذب ببصيرته الثاقبة كل ما لايمت ولاينتمي الى مجسده الذي يريد، فيراه قبل انجازه،شامخا،شاخصا امامه قبل أن يلامس ازميله ايما قطعة من حجر..... اذا هكذا يرى منجزه التشيلي قبل

انجازه، لماذا اذن يضع الفنان التشكيلي (اسكيشاته) او تخطيطاته على الورق قبل البدء بمشروعه ...؟ انه تساءل مشروع كما اعتقد، اقول، وعودة على بدء انه، اي الفنان، أهل سطح الورقة البيضاء قبل ان يبدأ التنفيذ، رمى بما لايمت بموضوعه جانباً قبل التخطيط وراى موضوعه متكاملا بعد التشذيب، وسينقله بعد ذلك على سطح قماشة اللوحة او على كتلة الصخر او الطين وعلى خاماته التي يريد ان يشغلها .

وما التخطيط الاتمرين بصري، سيساعد الفنان على تنمية مخيلته وتحفيز الخلايا الداعية الساكنة كي لاتطول فترة سباتها وتموت (بايولوجيا) طالما لم تستخدم وتنشط وتحفز (حسب نظرية دارون البايولوجية) والتخطيط يعطي لهذه الخلايا شحنات اضافية للتأمل والتأمل الجمالي داخل الفراغ اللامؤهل... ان التصور المسبق للاشياء داخل الفراغ وماسيكون لاحقا، تنتمي الى حالات وصور حلمية، موجودة اصلا في الواقع تخثرت وخزنت داخل العقل الباطني وما على الفنان الاالعمل على استيقاضها وتنشيطها كي تنهض من سباتها، بالاستثارة والاسترجاع، يتخيل موضوعه داخل الفراغ وسرعان ماتخفق اجنحته وتسد فضائات الفراغ وتنقله من حالة اللامعنى الى المعنى، وما على الفنان الحادق الا ان يمرر ريشته وينقر بأزميله حتى يمسك بمنجزه التشكيلي البصري اوالمجسد ...

بأعتبار ان الفن رمز والعمل الفني صورة رمزية تبدع اشكالا قابلة للادراك الحسي بحيث تكون معبرة عن الوجدان البشري كما تقول (سوزان لانجر) فالفنان يدرك فعلا اهميات الوعي بالفضاءات المعرفية ومسالكها وعلاقاتها المتداخلة في الثقافة والتبصر، وفي الادوات التي تنسجم اكثر من غيرها مع كل محاولة لولوج التجريد وتخليق مقتنياته كمعادلات للعالم بوصفه موضوعا.

ينطبق تأهيل الفراغ على الفنان المعماري وهو يشيد وحدته العمرانية داخل حيزها (الفضاء حاضن للوحدة المعمارية) قبل الشروع برصف طابوقها او شق اساسها، وقد يشيد مدينة مترامية بوحداتها العمرانية، لا بل ويحيطها بحدائق غناء وأنهر من فرات، يبتنيها على صحراء ممتدة بأمتداد الافق، هكذا يتصورها برؤيته قبل ان يخط رملها المنسرح كأمرأة غنوج ... فأي مخيال هذا الذي يقتحم فراغ الصحراء وسرابها ويحوله بنظرة واحدة الى كتل ووحدات عمرانية وحدائق وشوارع تزدحم بالعجلات المارقة كخطف البصر ...؟

(الميدوزا تحول من تنظر اليه الى حجر) والفنان بنظرة يحول الفراغ الى حياة تمتلئ بالجمال .

هكذا - كما اظن - تخيل الفنان الرائد والمجدد جواد سليم وحدات نصبه قبل تنفيذها، وقبل ان يصمم المعمار (رفعت الجادرجي) قاعدتها بأبعادها وشكلها المتخذ هيئة (لافتة للمتظاهرين).

ان أي محاولة (للتحرش) بالفراغ من قبل الفنان سيطفح سطحه بأشكال ورؤى ورموز وموجودات كما يطفح بالالوان المتحركة التي تدور حولها هالاتها وتشكل عالما متناغما ينبض بالحياة والبهجة ...

(فالحجر المتشكل، يعامل بالنظر الى شكله الخاص، لا على انه مجرد اداة او خامة،أنه يقدم نفسه حلا من خلال اللمس البصري له فيحضر الوجدان البشري للتعبير المرئي، هنا يكون التعبير بالمعنى التصويري..)

عندئذ يكون الوجدان الجمالي هو الادراك الفني، او الحدس الخاص بالمعنى الفني، والتجسيد يعني وضوح التعبير او الاسقاط الرمزي للوجدان المدرك داخل الفراغ الغير مستغل فنيا، ليصبح بالتالي موجودا ونابضا بالرمز والوجدان المدرك والمرئي والملموس في آن واحد ...

لقد كان الفنان شاكر حسن آل سعيد، يبحث وينقب في طبقات سطح الجدار، والجدار هو عالم ترك بصماته على سطحه، لذا اهتم آل سعيد بالجدار كذاكرة وحفريات، من خلال الطبقات المتراصة فوق بعضها من الطلاء والخربشات ... اذ ان كل طبقة تحمل ذاكرة معينة عن ساكني فراغ الغرفة التي تمثل جدرانها (سبورة) تحمل ذاكرته وتمد الجسور الصوفية المتآلفة مكانيا وزمانيا مع توالي الساكنين ... هل اراد آل سعيد ان ينقب جيولوجيا على سطح الجدار ؟ نعم، بالاضافة الى التنقيب والبحث عن الاثر وماتركه الاخرون مطبوعا ومبصوما على هذا الجدار، وحتى رجع صدى اصوات من تعايش في فراغ الغرفة منعكسا ومرتدا على جدرانها ...

الجدار لايعني شئ بدون تأهيل فراغ الغرفة كما في فلسفة (التاو) ... اصنع للغرفة جدران وباب ونوافذ، ولكن اعلم ان الفراغ هو الذي يصلح للسكن ... ولكن فراغ الغرفة، لايشكل ولايمت للحياة بدون ساكنيه، الفنان يرى هذا الفراغ وسط جيد لمنطقة اشتغاله الفني، يرى اثاثها وبلاطاتها ولوحاتها المعلقة على الجدار، بل ويرى ساكنيها، ويرصد حركتهم ايضا ... ماعليه الا ان يوثقهم فوق قماشة اللوحة، من هنا يكون قد اهل الفراغ مرتين، الاولى فراغ الغرفة والثانية فراغ قماشة اللوحة ...

الفراغ مرتبط بالذاكرة الشعبية الجميلة، فراغ اليف (الغرف، فاركونات القطار، ملاعب الرياضة، مساحات الاراضي) وفراغ معادي (القبور الفاغرة الافواه، الشوارع بعد منتصف الليل، الصحراء عند الظهيرة، الزنازين الرطبة، السجون، الكهوف المظلمة).

يراه الناس البسطاء موحشة وقاتلة، الفنان يرى عكس ذلك ويتعامل معها على انها مؤهلة مسبقا، بمخياله ورؤاه يبث فيها نفحات ابداعية فيما تيسر له من منجز متحرك ومتفاعل مع فضاء الفراغ المشذب، فيحولها الى امكنة تعكس الذاكرة الشعبية وتنقل احاسيسهم وانفعالاتهم وتعايشهم ايضا .

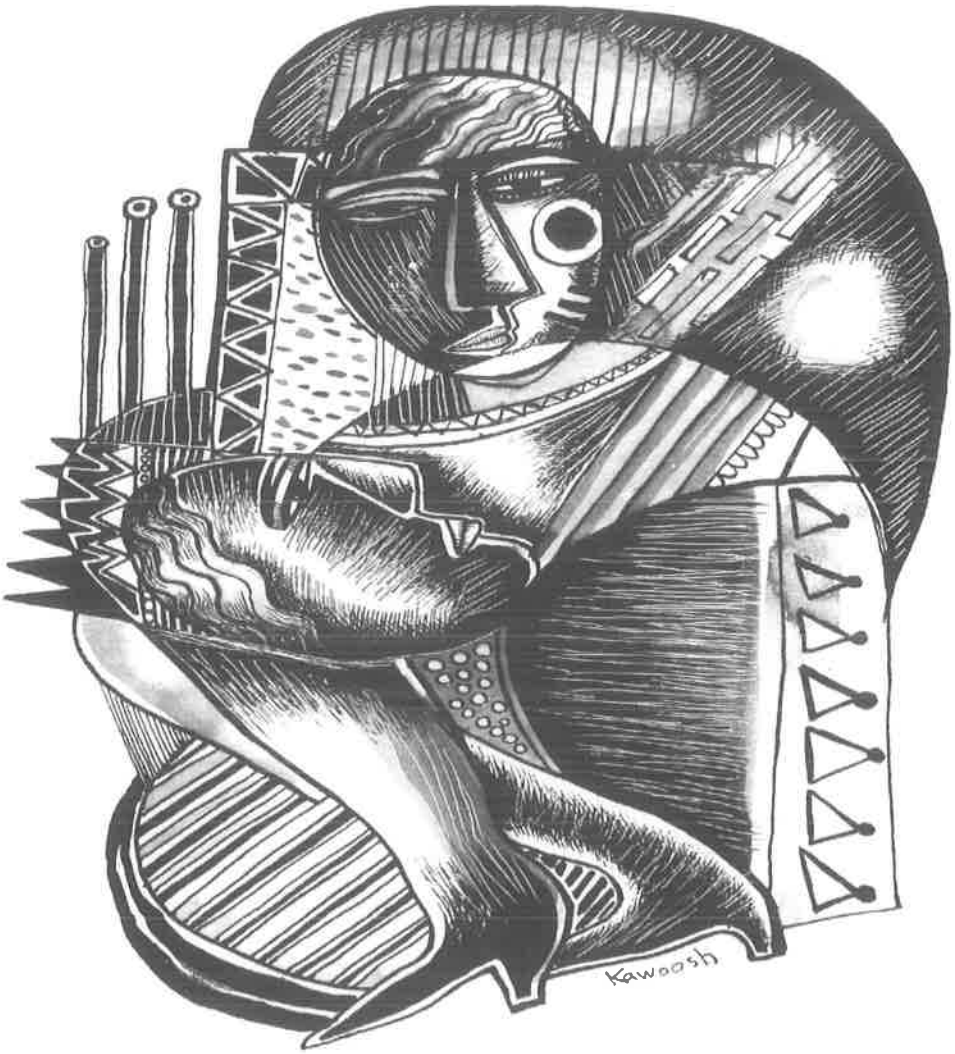
في احدى زياراتي للفنان فائق حسن، كانت فراشاته تتحرك بسرعة وعصبية فوق قماشة اللوحة، وهو يسد عيون الفراغ بألوان متداخلة قلت: ماالذي يريد ان يرسمه فناننا الكبير؟ وكأنه قرأ مايدور بخلدي، قال: مالذي اريد ان ارسمه مطبوع هنا، وأشر صوب رأسه، فيما تدلى غليونه من فمه وهو ينفث الدخان كصافرة قطار . وبعد

عدة (ضربات) من فرشاته، كانت الخيول الجامحة تصهل وتضرب سطح اللوحة بسنابكها ... هكذا استحال الفراغ الى دربكة وصهيل وغبار فيما تطايرت عباءة الاعرابي مع كل لكزة للجواد

(والانفعال الفني ليس انفعالا معقدا او انفعالا جماليا فحسب، بل هو ايضا انفعال جديدا واصيل وعلى هذا يرى (برجسون) ان الفنان العظيم انما هو الذي يصدر في عمله عن انفعالا جديد وأصيل، بحيث يولد في انفسنا احاسيس جديدة، او عواطف لم يكن لنا بها عهد او انفعالات لم تكن في الحسبان ...)

الحلم ايضا فضاء مفتوح يؤهله الفنان السوريالي بمشهد بصري باذخ .

ارفع قبعتي عاليا لكل من اهل الفراغ وجعله حدائق تضوع برائحة القرنفل والياسمين الى/ جواد سليم، فائق حسن، عطا صبري، حافظ الدروبي، كاظم حيدر، خليل الورد، خالد الرحال، خالد الجادر، محمد غني حكمت، اسماعيل فتاح الترك، اسماعيل الشيخلي، عبد الجبار البناء، نوري الراوي، نداء كاظم، حسن عبد علوان ....، والقائمة تزدحم بالقامات الطويلة التي تركت بصمتها عميقا في المشهد التشكيلي العراقي المعاصر.



كتب

الأمثال المولَّدة للخوارزمي، ومقطَّعات مراث لابن الأعرابي

الدكتور العلامة

محمد حسين الاعرجي

الأمثال المولَّدة للخوارزمي، ومقطَّعات مراث لابن الأعرابي

الـــدكتور العـــلامة محمـــد حسين الاعـــرجي

د. صلاح الفرطوسي

لم يكن التسجيل للماجستير متاحًا لكثير من الطلبة اللامعين في أواسط الستينيات بجامعة بغداد، ولعله كان حصراً آنذاك على قسم من الطلبة الأوائل بكليتي التربية والآداب، ولا يختلف اثنان في أن تلك الفترة والفترات التي تلتها كانت محفوفة بمنغصات لا تحصى، ولعل الروح كثيراً ما بلغت الحلقوم فيها عند هذا النفر الذي امتحن بالدراسة في العراق آنذاك، لكن الأمانة تقتضي القول: إن من بينهم من انماز على شيوخه وبزَّهم وتجاوزهم، بل إن نفراً آخر منهم استطاع تحقيق مكانة جديرة بالتنويه بسبب احترامهم مهنتهم، وأمانتهم العلمية، وخوفهم على سمعتهم من التعريض الذي سقط فيه كثير من لداتهم وزملائهم، ولا أشك في أن الصديق العلامة محمد حسين الأعرجي كان من هذا النفر، كما أن قسمًا آخر من هذا الرعيل مرَّ ولم يترك وراءه جعجعة ولا طحنًا.

وحكاية عرض تلك الحقبة تستوعبه قصص وحكايات لا سبيل إلى سردها الآن على الرغم مما فيها من حلو ينفع للعبرة والموعظة، ومرٍ علقم يبعث على القيء والاشمئزاز.

كان الأعرجي من ألمع أبناء جيل السبعينيَّات وأكثرهم حركة ونشاطًا، وقدرة على الردِّ والمطاولة، وقد هيَّأت له الأجواء التي عاش في وسطها وانغمس بها، والتراث الأسري الذي اتكأ عليه وانحدر منه، والموهبة الشعرية التي وهبها الله له قدرة علمية ونضجًا لا أظنه قد تهيَّأ للداته في ذلك الوقت، ويشهد له عارفيه بالذكاء الحاد، والتكوين المتين، والمثابرة على البحث الجاد، وبالشجاعة في الوقوف ضدَّ التيار الجارف آنذاك.

وقد استطاع تحقيق منزلة اجتماعية وأدبية في الوسط النجفي فأصبح عضوًا في الرابطة الأدبية التي لم يحظ بعضويتها إلا كبار شعراء المدينة وأدبائها، ولعله لم يتجاوز الرابعة والعشرين من العمر يوم كان عضوًا في هيئتها الإدارية.

وبسبب من جلادته واعتداده وإيمانه القاطع بما يراه حقًا زجَّته الأحداث المريرة التي كانت تمرُّ بها الجامعة العراقية بألوان من المضايقات، وكاد يفقد رأسه في ذلك الزمن الذي كانت الرؤوس فيه تقطف على الشك والريبة، وفي النهاية اضطرته إلى مفارقة الوطن في غربة شرَّقت به وغربت بانتظار فرج الله الذي لا ندري متى يأتي كي نعود إلى بلادنا لا طمعًا بغنيمة أو منصب، وإنما كي نقبِّل الثرى الذي حرمنا منه.

ولقد جمعنا المغترب يومًا بجامعة السابع من أبريل في مدينة الزاوية بليبيا، ولكن إقامتنا فيها لم تدم طويلاً، بل إن اللقاء لم يكن متاحًا على الدوام بسبب ظروف السكن ومنغصات العمل، وهي كثيرة، فاتجه صوب الشمال إلى مدينة لا أدري إن كان يعرفها من قبل (بوزان)، أما أنا فيممت وجهي نحو الجنوب إلى دولة لم أسمع بها من قبل (النيجر)، والعمل في مدينة (نيامي) التي اختلط علي اسمها يوم سمعت بها أول مرة بمدينة (ميامي) الأمريكية.

ولا أشك في أن الظروف القاهرة التي مرَّت به قد عركته، وكانت سببًا مباشرًا في المكانة المرموقة التي يحتلها اليوم بين الكتاب والنقاد والمحققين في ان واحد، إذ قدَّم في رحلة

اغترابه الصعبة للمكتبة العربية مجموعة طيبة من الكتب والمقالات والتحقيقات التي انمازت بالأصالة والمنهجية السديدة على الرغم من ابتعاده عن كثير من مصادر بحثه ومراجعه.

وما زلت أتذكر المرة الأولى التي التقيت بها الأخ الأعرجي إذ كانت في غرفة طيبي الذكر الدكتور مهدي المخزومي، والدكتور صلاح خالص رحمهما الله في ربيع سنة ١٩٧٨م، وكان في حينها ملء السمع والبصر تحسب حسابه الطبقة المثقفة، وتتقيه الطبقة التي تمكنت من رقاب الناس آنذاك بسبب طائفية الحكم، أو بسبب قدرتها على التزلُّف والتلوُّن، ويأمل أساتذته أن يحتل مكانة يستحقها بين الكتاب والنقاد والمحققين على الرغم من الظروف التي ناصبته العداء وكادت تأخذ بيده إلى غياهب المجهول لولا لطف الله.

كان واحداً من ذلك الرعيل بحلوه ومره، الذي يؤسفني أن أسميه جيل القهر والأسى والألم، بعد أن مزقته الطغمة الفاسدة التي جثمت على صدر العراق أكثر من ثلاثين سنة فقتلت ومزقت، ثم نثرت الباقين على أرجاء الأرض، وحرمتهم من كل حقوق المواطنة وواجباتها.

على أن قسماً لا يستهان به منهم حمل العراق في سويداء القلب، ورحل به، ووضعه نصب عينيه، وحافظ عليه، وكان بحق جديراً بعراق المجد والسؤدد والحضارة والإشراق والنور، ولا يراودني أي شك في أن الأعرجي كان من بينهم إن لم يكن في مقدمتهم.

ويوم قررت أن أكتب ما وعته الذاكرة من سيرة عمي شاعر أهل البيت الشيخ عبد المنعم الفرطوسي طيب الله ثراه لم أجد في مغتربي بمدينة سراييفو من يتكرم علي بقراءة مسودة البحث سواه فأغناها بملاحظات قيمة تجد غيضاً منها في حواشي الكتاب.

ولست بصدد التنويه بأعماله العلمية، فهي جميعها جديرة بالاحتفاء، بل إن ما طبع منها طبعة واحدة يستحق الطبع مرات، وإذا كان الباحث قد عرف بين أصدقائه وطلبته بالجدية والحرص فلابد أنه عرف بين قرائه بالعلمية التي تدعو إلى الاحترام، وهي منزلة لن يرقى إليها إلا من أوتي قدرة على الجلد والمثابرة والصبر، وأمانة وعفة نفس تدعوانه لمراقبة قلمه قبل أن يراقبه الآخرون.

على أني أشير إلى صفتين تحلّى بهما الكاتب لعلهما لم يتوفرا عند كثيرين، أولاهما: شغفه بالمشكلات العلمية العويصة، وقدرته على معالجتها وحلّها بعمق قد لا يخطر على بال، وذلك إما بقراءة جديدة للنصوص التي بين يديه، أو بتحليل غاية في الدقة يقنعك في نهايته على رجاحة رأيه، وفي خلال المعالجة أو التحليل يقدم لك شخصيته بأبهى صورها، إذ يغوص بك في بحار التراث ليلتقط لك اللؤلؤ منه بعبقرية يحسده عليها العدو، ويغبطه بسببها الصديق، وهي قدرة تمكنه في الغالب من الإمساك بتلابيب قارئه كي يسلّم له.

وثانيهما: امتلاكه ناصية لغة جزلة أرها كفرسي رهان مع لغات كبار كتابنا في العصر الحديث، ولا أراني مبالغاً في أنها تنماز على لغة كثير من الكتاب المرموقين في وطننا العربي، وكأن صاحبها قد التهم التراث العربي وأساليب عمالقته، وأراد أن يبزهم.فهو يثيرك أحياناً، ويتحداك في أحيان أخرى، ويحاورك حوار المتمكن من حجته، ويثيرك حتى تكاد تخاصمه ولكنك في النهاية لابد أن تعترف بقدرته الفائقة على البحث والتقصي والاستنتاج على الرغم من مشاكسة هذا أو ذاك أثناء البحث في لغة لا تعرف المجاملة أو المهادنة، تجدها مبثوثة بين السطور أو في الحواشي، وقد لا تتفق معه في طريقة عرضها، ولكن قد تجد له العذر إن اطلعت على تجربته مع ذلك النفر الذي ناصبه العداء.

ولقد وصلني طرد من مغترب الرجل في بوزان خلال الشهر السابع من سنة ٢٠٠٣م يحمل كتابين ما كدت أنظر فيه حتى أعدته إلى أحد الأدراج كي أتلذذ به وأعلق عليه حينما أجد فرصة مواتية، إذ اعتدت التعليق على ما يكتبه أحبتي في المنافي أحياناً.

ولعل الإهداء الذي وشح به الكتابين حال دون شروعي بالنظر فيهما، أو شكر صاحبهما على لطفه، بحيث أصبحت الكتابة للصديق العزيز آنذاك وجعاً لا أتمنى نشره، كما أصبح التعليق على الكتابين لون من الكدر الذي يذكرني بما لا أحصيه من المآسي التي مررنا بها.

أما الأول فهو بعنوان (مقطعات مراث لمحمد بن زياد الأعرابي) وهو مجموعة من القصائد والمقطعات اختارها ابن الأعرابي من عيون الشعر العربي حتى زمانه، وأما الإهداء الذي تفضل به علي فهو (هدية متواضعة إلى أخي الأعز الدكتور صلاح الفرطوسي عزاء عمن افتقدنا، وما افتقدنا فتفضل بقبول هدية أخيك).

وأما الثاني فهو بعنوان (الأمثال المولّدة لأبي بكر محمد بن العباس الخوارزمي)، وهو أول كتاب انعقد برمته على أمثال المولدين)، وأما الإهداء الذي كرّمني به فهو (إلى أخي الأعز الدكتور صلاح الفرطوسي حنيناً إلى بلد افتقدناه).

ويزيد من الحسرة والألم أنه أهدى الكتاب الأول لأستاذ وأخ، أما الأخ فلم يكن لي شرف معرفته من قبل، ولابد أن يكون حزنه عليه بمنزلة الكلمات الشاعرة الحزينة التي خط بها الإهداء، وأما الأستاذ فهو الدكتور المخزومي طيب الله ثراه، وقد شاركته النكبة برحيله يوم رحل إلى جوار ربه، واستطعت آنذاك وسط أجواء الحقد والكراهية والخوف أن أهديه بعد رحيله الجزء الثاني من كتاب مختصر العين الذي حققته وكان الفقيد خبير الجزأين الثاني والثالث منه، فنكأ أخي الأعرجي في كلمته الشاعرة الحزينة جرحًا كاد يندمل وسط أجواء الغربة وعذاباتها.

ولست بصدد تقديم دراسة نقدية للكتابين، فإن العجالة لا تتسع لذلك، كما أني لست بصدد عرضهما كي لا أحرم القارئ من متعة قراءتهما، ولكنها بطاقة تهنئة أردت أن أبردها للصديق العزيز في مناسبة تأخرت لعله يقبلها ويسامح أخيه الذي يكن له كل التقدير والمودة.

الكتاب الأول من منشورات المجمع الثقافي في أبو ظبي عاصمة دولة الإمارات العربية المتحدة، الدولة التي زرتها ثلاث مرات، ما بين زيارة وأخرى عشر سنوات، وفي كل زيارة أتمزق حسرات على ما آل إليه وطننا وشعبنا، وأغبط البلد وسكانه على نعم الاستقرار والعمران والثراء الذي لم أره في البلاد التي مررت بها، أو أقمت فيها، وقد صدر الكتاب سنة ٢٠٠٣م بحلة قشيبة تسر الناظرين.

وكنت قد ذكرت لك شيئًا عن أسلوب الكاتب ولغته، وأظنك ستوافقني الرأي حينما تنظر في الصفحة الأولى من التقديم حيث يقول: (لا أظن أن بي حاجة إلى أن أعرف بأبي عبد الله محمد بن زياد الأعرابي، المعروف بابن الأعرابي، فهو أشهر من أن يعرف ،، وهكذا وضعك موضع حسن النية من نفسه، ولكنه مكّنك في الحاشية من قائمة المصادر التي يمكن أن تراجعها لمعرفة أخبار ابن الأعرابي وترجمته، وهي قائمة يمكنه أن يدّعيها كما يفعل كثيرون دون أن تكون عليه حجة، ولكن خلقه العلمي النزيه لم يسمح له فقال في ذيل القائمة:(وقد أثبت هذه المصادر محققا كتاب أسماء الخيل وفرسانها لابن الأعرابي، ورتباها زمنيًا فأخذتها عنهما).

وهو وإن لم يعرف بابن الأعرابي في فاتحة التقديم فإنه وظّف في ثناياه أهم ما يمكن أن يذكر عن سيرة الرجل العلمية لخدمة تقديمه وبهذا أعاد قراءة السيرة دون أن يشعرك أو يثقل عليك.

وقبل أن تفلت من بين يديه أمسك بك، وأثار في نفسك رغبة معرفة صحة نسبة الكتاب إلى ابن الأعرابي بعد أن شكك بها فقال: (ولكني أريد أن أقف على نسبة هذا الكتاب)، وبحرفية ماتعة، ومحاورة ذكية بلغة عالية الجناب كمثل قوله: (وينبغي لي قبل أن أخوض في مسألة النسبة أن أقول: إن نسخة الكتاب هي بخط علي بن ثروان الكندي المتوفى ٥٦٥هـ نسخها عن نسخة بخط الوزير أبي القاسم المغربي المتوفى ٤١٨هـ، وكان الوزير المغربي قد نسخها عن نسخة بخط الإمام ثعلب المتوفى ٢٩١هـ، قرأها على شيخه ابن الأعرابي، ولكن هذا أمر قد لا يكون له كبير اعتبار إذا قام بوجهه أمر آخر أقوى منه يدفعه، مما يجعلني أعود إلى رأس أمري في التماس أسباب الشك وفي امتحانها فأقول: لعل مما يدعو إلى الشك في نسبة هذا الكتاب إلى صاحبنا أنه لم يذكر- كما سبق القول- في مؤلفاته، ولم يشتهر أمره فتكون منه نقول تنص على النقل منه باسمه). وهكذا يسير بك من قرينة إلى أخرى فتطمئن معه في النهاية إلى أن الكتاب لابد أن يكون من تأليف ابن الأعرابي.

وفي معرض حديثه عن طبيعة الكتاب يأخذك إلى أمر قد لا يخطر على بالك وأنت تنظر فيه، وهو معنى الرثاء وغرضه حتى عصر ابن الأعرابي فيقدم لك رؤيا لن تقف عليها عند غيره يقول: (على أن السؤال الذي يستوقف المرء في هذا الكتاب هو عن مدى صحة ما دأب عليه الدارسون من تعريف الرثاء بأنه ندب الميت، والوقوف على قبره والثناء على خصاله حتى يبلغ الأمر أن يكون من جملة تعريفات الرثاء أنه مديح الميت. إذ لا يجد مثل هذا القول سندًا تامًا عند ابن الأعرابي ومعاصريه حتى ليغلب على ظني أن غرض الرثاء -حتى عصر ابن الأعرابي- لم يستقر مصطلحًا فنيًا كما استقر بعد عصره ... إذن فالرثاء ليس هو التوجع من وفاة عزيز فحسب، وإنما كان يعني - في عصر ابن الأعرابي- التوجع من فراق عزيز سواء أتم هذا الفراق بالموت أم بسواه).

ويكتشف الباحث من بين ما يكتشفه أن هذه المقطعات التي اختارها ابن الأعرابي تؤرخ لتطور الرثاء حتى عصره، وعلى هذا فإن الاختيار لم يكن اعتباطيًا على أساس ذوق المختار فحسب، وإنما وراء الاختيار أمر في غاية الأهمية وهو مصطلح الرثاء منذ أن كان طقسًا وحتى عصر ابن الأعرابي.

ذكر المحقق في تقديمه أيضًا أن الكتاب سبق أن نشره المستشرق الإنجليزي وليم رايت في كتاب ضم مجموعة كتب سنة ١٨٥٩م، وإذا كنت أزعم أني من المهتمين بكتب الاختيارات وغيرها من كتب التراث فإني لم أسمع من قبل بنشرة رايت، كما لم أسمع، وإذا كان قد نشر في ذلك التاريخ، فهو في عداد المخطوطات حقًا، وهو جدير بالنشر والتحقيق بعد أن أصبحت طبعته الأولى أثرًا يصعب الوصول إليه.

والمحقق بعد كل الجهد الواضح الذي بذله في الضبط والتخريج والمقارنة والموازنة والصبر لا ينكر فضل سابقه ولا يدعي ما ليس له وإنما يقول: (وتسألني بعد هذا كله عن فضل هذه النشرة على نشرة رايت فأقول: إنه لا فضل لها لولا فضل السنين الطويلة بينهما، فقد نشر رايت الكتاب فكان أمينًا عليه أمانة ظاهرة، ولكن لم يكن بين يديه من المصادر ما يخرج عليها الكتاب الذي بين أيدينا اليوم) قال ذلك على الرغم من أن ما له يفوق ما لوليم رايت بكثير، فقد حقق فأحسن التحقيق، وخرّج فأحسن التخريج وبين هذا وذاك لا تخلو صفحة من صفحات الكتاب من تعليق مهم، أو رأي صائب، أو التفاتة ذكية.

أما الكتاب الثاني، وهو من منشورات المجمع الثقافي أيضًا، فلا يقل أهمية عن سابقه، وهو أول كتاب يؤلف في الأمثال المولدة، (إذ إن جميع الكتب التي تحدث عنها زلهايم، والتي تناولت أمثال المولدين متأخرة عنه، أما الكتب التي سبقته فهي في الأمثال العربية الفصيحة)، ويمكن أن يقال أيضًا: إن الكتب التي ألفت بعده في هذا الفن لابد أن تكون عيالاً عليه، وهو بسبب كثرة الأمثال الواردة فيه يقدم لنا ثروة لغوية لا يستهان بها جديرة أن تفتح بابًا جديدًا، كما يمكن أن

يقدم لنا تصوراً لجوانب مهمة من الحياة الاجتماعية حتى العقد الثامن من القرن الرابع الهجري التي كانت سائدة في الحواضر الإسلامية التي مر بها الخوارزمي.

ولقد بذل المحقق جهداً لا يستهان به في تخريج هذا الكم الهائل من الأمثال الذي تجاوز الألفين بكثير، وهو في التخريج لا يكتفي بالإحالة على مصادر المثل في كتب التراث، وإنما يذكر فروق الروايات فيها، وبسبب إيجاز الخوارزمي فإن المحقق يضطر في مواضع كثيرة في حواشيه إلى التوسع والشرح، كقوله تعقيباً على مثل ذكره الخوارزمي وهو(هو أخلق من طيلسان ابن حرب. وقيل لإكثار الحمدوي البصري في ذكره): في الأصل(الحمدوني) والمقصود به إسماعيل بن إبراهيم بن حمدويه- كما في وفيات الأعيان .. وزهر الآداب..- وحمدويه جده هو صاحب الزنادقة في عصر الرشيد. وعلى هذا تكون النسبة إلى الحمدوي. كذلك أثبته ابن خلكان في الموضعين، ولكن كثيراً من كتب الأدب تسميه الحمدوني دون أن تذكر في أجداده من اسمه حمدون بحيث تصح النسبة إليه، فلعل هذا اللقب تحريف متوارث، والحمدوي من شعراء القرن الثالث، وترجمته في طبقات الشعراء ..)، وكمثل قوله تعقيباً على مثل ذكره الخوارزمي وهو حديث خرافة يا أم عمرو: ينظر الفاخر..والمجمع..، وفي شرح مقامات الحريري..أن خرافة كان رجلا صالحاً سبته الجن، فرأى منهم عجائب، فحدث بها، فيقال في كل حديث يستغرب كأنه حديث خرافة، وفي ثمار القلوب..أنه من بني عذرة))، وغيرهما كثير.

ويكفي أن تنظر في قائمة مصادره، وهي في غالبها مما طبع في المشرق، لتقدر عناء الرجل وتعبه، فإذا قدرنا أنه راجع عشرات غيرها، ولكنه لم يستفد منها في التحقيق استطعنا أن نثني على عمله دونما مجاملة أو رياء، كما أنه لم يكتف بذلك وإنما قدم خدمة كبيرة للنص ومراجعه بالفهارس الفنية المتنوعة التي صنعها وذيل بها الكتاب.

أما الدراسة التي قدم بها النص، فهي لا تقل عمقاً ومتعة وجدية عن التحقيق، وأنت واجد في صفحاتها إضافات لم يسبقه إليها من ترجم للرجل من قبل، منها ما يتعلق بولادته ووفاته، ومنها ما يتعلق بمكان ميلاده، ومنها ما يتعلق بقرابته من محمد بن جرير الطبري، ومنها ما يتعلق بشيوخه، ومنها ما يتعلق بتلاميذه، ومنها ما يتعلق بثقافته ومصادرها، ومنها ما يتعلق بمؤلفاته، ومنها ما يتعلق برحلاته وتواريخها، ومنها ما يتعلق بعلاقته ببديع الزمان الهمداني وموقفه المخزي منه حياً وميتاً.

وهو في كل هذا قدم لك جديداً وتبع أسلوباً في البحث يدلل على قدرة وتمكن لا يتوفران لكثيرين من الكتاب والباحثين والمحققين، فإذا عالج مسألة لا يتركها إلا بعد أن يشبعها بحثاً ودراسة وتحليلا بأسلوب جميل ولغة عالية كما سبق أن نوهت، انظر إليه كيف يحدد لك تاريخ دخول الخوارزمي بغداد (ويهمني الآن أن أعرف متى ورد أبو بكر بغداد، إذ اكتفى مؤرخو حياته أن يقولوا: إنه ورد العراق، دون أن ينص أحد منهم على تاريخ ذلك، بل أن أحداً منهم لم يذكر بغداد سوى الحاكم النيسابوري الذي لولاه لكنت ظننت أنه ورد العراق سائحاً لا طالب علم، وقد نستعين على معرفة تاريخ رحلته بتاريخ وفاة أحد شيوخه، أعني به أبا علي الصفار، فقد توفي سنة ٣٤١هـ، فإذا كان الأمر كذلك فمعناه أن أبا بكر قد ورد بغداد قبل هذا التاريخ)، وهكذا فعل في محاولة جلاء كل غموض أحاط بحياة الخوارزمي.

وسبق أن ألمحت لك عن مدى إعجابي بأسلوبه، ولعلك تبادلني الإعجاب حينما تقرأ مثل قوله:(ثم اتصل بعد وفاة ركن الدولة البويهي، واستيلاء ابنه عضد الدولة على الملك بعده، بالصاحب بن عباد في أصبهان، وكان من المعقول أن يتشوف الصاحب إلى هذه الزيارة وأن يكون وراء هذا التشوف أكثر من وجه، فمن هذه الوجوه أنه لابد أن يكون قد سمع بأبي بكر وهو في حضرة ركن الدولة، ولابد أن يكون أيضاً قد شعر بشيء من عدم الرضا وهو يراه على صلة بمنافسه أبي الفتح بن العميد، وأن يكون مما يسره أن يرى شاعر منافسه في حضرته ، هذا إلى أن أبا بكر قد بلغ من الشهرة - قبل أن يقصد الصاحب- ما يجعل حضرة مثل حضرة الصاحب تفرح بمقدمه، فقد رويت عن أبي بكر أكثر من رواية تدل على هذه الشهرة).

وأنت تقرأ في مبحث خؤولة محمد بن جرير الطبري لأبي بكر بحثاً جديراً بالتقدير في نفيها، إذ فند الزعم بأدلة لا يرقى إليها الشك، ولكن بأسلوب يجمع بين الجدية والدعابة، يقول:(معروف أن الطبري ولد سنة ٢٢٤هـ، فإذا افترضنا أن أخته المزعومة التي هي أم أبي بكر تصغره بأربعين سنة — وهو احتمال ضعيف جداً —فمعنى هذا أنها ولدت سنة ٢٦٤هـ، وأنها بلغت سن اليأس وهي في الخمسين من عمرها وليس في الخامسة والأربعين، أي قبل أن يولد أبو بكر بتسع سنوات، فإذا جارينا المؤرخين في إصرارهم على أن أم صاحبنا هي أخت الطبري قلنا: إنها ولدته وعمرها تسع وخمسون سنة، على افتراض أنه ولدها البكر، إن لم يكن عمرها ستين، فأي عاقل يقبل هذا؟ فإذا افترضنا أنها أخت الطبري من أم أخرى، وأن جرير بن يزيد- أبا الطبري- قد تزوج زواجه الأول وهو في العشرين من عمره، ثم تزوج زواجه الآخر الذي أنجب منه أم الخوارزمي، فمعنى ذلك أنه يكون قد أنجبها وله من العمر أربع وتسعون سنة).

وتقرأ في التقديم أيضاً بحثاً غاية في العمق والجودة عن الظروف التي أحاطت بتأليف الكتاب، مع دراسة نقدية لمادته ومنهجه من مثل قوله:(ومن آيات جناية الذاكرة على هذا الكتاب أن أبا بكر نسي تدوين بعض الأمثال مما يعرفه هو، مثل:(جصصت الدار بعدما خربت) ومثل:(مخلط خراسان) و (يقع في البئر من حفر)وإذا كان يمكن أن يقال: إنه من المحتمل ألا يكون المثالان الأولان مستعملين في العراق والشام، فإن الثالث ما يزال مستعملاً في العراق إلى اليوم. ولابد أن تكون هنالك أمثال أخرى سوى ما ذكرت قد غابت عن ذاكرة أبي بكر فغابت عن هذا الكتاب.

ولكن كل ذلك لا ينقص من أهمية هذا الكتاب، ولا يقدح في قيمته كتاباً رائداً في بابه فهو وثيقة اجتماعية تؤرخ لوجدان المجتمعين العراقي والشامي، وللوجدان العربي الإسلامي بصورة عامة من ورائهما). إنهما كتابان مماتعان يستحقان القراءة، ويستحق محققهما التهنئة والتقدير، وتستحق الدار التي أخرجتهما الشكر والثناء.

ترجمات

آني سيكستن

آنـــي سيكـــستن
ANNE SEXTON

(1928– 1974)

احمـد خـالص الـشعلان

ولـدت آني سيكـستن (١٩٢٨ (1974–في نيـوانغلانـد، و كبرت هنـاك، و التحقت بكليـة غارلانـد جينيـور و تزوجت في سن العشـرين. و عـانت من واحـدة من العـديـد من الانهيارت العقلية

التي أعقبت ولادة طفلها ألأول عام ١٩٥٤, و بعد الانهيار العقلي الذي أصابها بعد ولادة طفلها الثاني بدأت بكتابة الشعر باقتراح من معالجها النفسي. و كـان الى مستشفى المجانين و بعض من طريق العودة To Bedlam and Part Way Backالصادر عام ١٩٦٠ هو أول دواوينهـا. و حصل ديوانها الثاني عش أو مت Live or Dieالصادر عام ١٩٦٧ على جائزة بوليتزر. و على الرغم من نجاحها المنقطع النظير، ظلت سيكستن تعاني من الكآبة. و بعد طلاقها حاولت الانتحار عام ١٩٧٤, و حالها حال معاصرتها الشاعـرة سلفيا بلاث، كان شعرها، الذي يتميز عادة بالتأثير و الادهاش، يوصف دائما كونه شعرا اعترافيا يتناول مناقشة مفتوحة لمواضيع تمس أعمق مشاعرها الشخصية، و هي مواضيع محرمة في الشعر الحديث من قبيل: المرض العقلي و ما يثيره الدين من شعور بالاثم.

THE STARRY NIGHT

That does not keep me from having a
terrible need of - hall I say the word-
religion. Then I go out at night to paint
the stars.
(Vincent van Gogh in a letter
to his brother)
The town does not exist
except where one black - haired tree
slips
up like a drowned woman into the hot
sky.
The town is silent. The night boils with
eleven stars
Oh starry starry night! This how

الليلة ذات النجوم

ذلك لا يعفيني من حاجة رهيبة لـ –أعلي أن
أقول الكلمة –التدين.
فأذهب عندئذ خارجا أثناء الليل لأرسم النجوم

فنسنت فان كوخ في رسالة كتبها الى
أخيه
المدينة لا وجود لها
سوى شجرة مسودة الزغب تنملص شاخصة
مثل امرأة غرقى في السماء الساخنة.
المدينة تغرق بالصمت. السماء تغلي بنجوم

I want to die.
It moves. They are all alive.
Even the moon bulges in its orange irons
to push children, like a god, from its sky.
The old unseen serpent swallows up the stars
Oh starry starry night! This how
I want to die:
into that rushing beast of the night,
sucked up by that great dragon,to split

from my life with no flag,
no belly,
no cry.

CINDRELLA

You always read about it:
the plumber with twelve children
who wins the Irish Sweepstakes
From toilet to riches.
That story.
Or the nursemaid,
some luscious sweet from Denmark
Who captures the old son's heart.
from diapers and Dior.
That story.
or a milkman who serves the wealthy,
eggs, cream, butter, yogurt, milk
the white truck like an ambulance
who goes into a real estate
and makes a pile
From homogenized to martinis at lunch.

Or the charwoman
who is in the bus when it cracks up
and collect enough from the insurance.
From mops to Bonwit Teller.
That story.

Once
the wife of a rich man was on her deathbed

إحدى عشرة
يا لك من ليلة منجمة ذات نجم! هكذا
أتوق الى الأبدية.
تتحرك. تنبض كلها بالحياة
حتى القمر ينتبر من قيوده البرتقالية
ليدفع الأطفال، مثل اله، الى النظر الى عينيه
وحية الوادي القديمة غير المرئية تبتلع النجوم
يا لك من ليلة منجمة ذات نجم! هكذا
أتوق الى الأبدية:
في جوف سبع الوحوش الداهم في الليل
و يمتصني ذاك التنين الأعظم، أنتزع
من حياتي دون شاهدة قبر،
دون جوف
ولا صراخ.

سندريلا (١٩٧٠)

تقرأون دائما عن تلك الحكاية:
السباك ذو الاثني عشر ولدا
الذي كسب مراهنات سباق الخيل الايرلندية
من الحضيض الى الغنى الطائل.
تلك هي القصة.
أو عن راعية الأولاد
فتاة ريّا حلوة من دينمارك
تأسر قلب الأبن البكر
من الأقمشة المزخرفة الى مواد التجميل
تلك هي القصة.
أو جالب الحليب الذي يخدم ذوي الثروة
بيض، و قشطة، و زبد، و لبن، و حليب
عربته البيضاء تشبه سيارة اسعاف
يدخل في الضيعة
و يكوّم كدسا
من حليب متجانس الدسم الى المارتيني في الغداء.
أو المرأة المستأجرة للتنظيف
التي حين يخور عزمها في الباص
و تجمع ما يتوفر من دواعي الضمان.
من عصي المسح الى منتجات بونوت تيلر
تلك هي القصة.

and she said to her daughter Cinderella
Be devout. Be good. Then I will smile
down from heaven in the seam of a
cloud.
The man took another wife who had
two daughters, pretty enough
but with hearts like blackjacks,
Cinderella was their maid.
She slept in the sooty hearth each night

and walked around looking like Al Jolson.
Her father brought presents from town,
jewels and gowns for the other women
but a twig of a tree for Cinderella.
She planted that twig on her mother's
grave
and it grew to a tree where a white dove
sat.
Whenever she wished for anything the
dove
would drop it like an egg upon the
ground.
The bird is important, my dear, so heed
him.

Next came the ball, as you all know.
It was a marriage market.
The prince was looking for a wife.
All but Cinderella were preparing
and gussying up for the big event.
Cinderella begged to go too.
Her stepmother threw a dish of lentils
into the cinders and said: Pick them

up in an hour and you shall go.
The white dove brought all his
friends
all the warm wings of the fatherland came,
and picked up the lentils in a jiffy.
No, Cinderella, said the stepmother,
you have no cloths and you cant dance.
That's the way with stepmothers.

Cinderella went to the tree at the grave
and cried forth like a gospel singer;
Mama! Mama! My turtledove,
send me to the prince's ball!
The bird dropped down a golden dress

حدث مرة
أن زوجة ثري، و هي على سرير الموت
قالت لابنتها سندريلا:
كوني ورعة. و كوني طيبة. و سأبشبش
اليك و أنت في الأسفل من السماوات في درز غيمة.
اختار الرجل له زوجة أخرى معها
ابنتان، من ذوات الحسن
و لكن بقلبين يشبهان باطية خمر مكشوفة
صارت سندريلا خادمتهما
نامت في الموقد المسخم كل ليلة
و دارت ماشية تنظر مثل آل جولسن
جلب أبوها الهدايا من المدينة
جواهر و ملابس للنساء الأخريات
وما جلب لسندريلا سوى عسلوج شجرة
زرعت العسلوج عند قبر أمها
فنما و صار شجرة تحط عليها حمامة بيضاء
و ما أن تطلب سندريلا من الحمامة شيئا
تضعه لها الحمامة على الأرض مثل بيضة.
الطير مهم لنا، أعزائي، اذن علينا العناية به.
جاءت فيما بعد حفلة الرقص و مثلما تعرفون
جميعا.
كانت سوق زواج.
الأمير يبحث عن زوجة
الكل كان يستعد لهذا الا سندريلا
الكل كانوا هائجين بهذه المناسبة
توسلت سندريلا أن تذهب هي أيضا.
نثرت زوجة أبيها لها صحنا من العدس
في الرماد و قالت: أجمعيه كله بساعة و
ستذهبين.
جلبت الحمامة البيضاء جميع أصدقائها؛
فجاء كل ذي جنح دافئ من الوطن
و جمعوا العدس جميعه في هنيهة
لا يا سندريلا. هذا ما قالته زوجة أبيها
لا ملابس عندك و لا تعرفين الرقص
و كانت تلك هي الحكاية دائما مع زوجات الأب.
ذهبت سندريلا الى الشجرة عند القبر
و بكت نائحة مثلما يفعل مرتل الأنجيل
أماه! أماه! يا قمريّة
اجعليني أذهب الى حفلة الرقص!

and delicate little gold slippers.
Rather a large package for a simple bird.
So she went.Which is no surprise.
Her stepmother and sisters didn't recognize her without her cinder face
and the prince took her hand on the spot
and danced with no other the whole day.

As night fall came she thought she'd better
Get home. The prince walked her home
and she disappeared into the pigeon house
and although the prince took an axe and broke
it open she was gone . Back to her cinders.
These events repeated themselves for three days.
However on the third day the prince covered the palace steps with cobbler's wax
and Cinderella's gold shoe stuck upon it.
Now he would find whom the shoe fit
and find his strange dancing girl for keeps.
He went to their house and the two sisters
were delighted because they had lovely feet.
The eldest went into a room to try the slipper on
but her big toe got in the way so she simply
sliced it off and put on the slipper;
The prince rode away with her until the white dove
told him to look at the blood pouring forth,
That is the way with amputations.
They don't just heal up like a wish.
The other sister cut off her heel
but the blood told as blood will,
The prince was getting tired.

He began to feel like a salesman.
But he gave it one last try.

أسقطت الحمامة حلة ذهبية
و نعلين ذهبيين صغيرين رقيقين.
أو بالأحرى صرة كبيرة أسقطها طائر صغير
و هكذا ذهبت. و لم يكن في هذا مفاجأة
زوجة ابيها و أختاها لم
يتعرفن عليها دون وجهها المرمد
و أخذ الأمير بيدها الى باحة الرقص
و لم يرقص مع سواها طوال يوم.
عند الليل فكرت انها من الأصوب
أن تنصرف. و مشى الأمير معها حتى المنزل
أختفت هناك في بيت الحمام
و مع أن الأمير أخذ فأسا و كسر
القفص غير انها كانت قد ذهبت. عائدة الى رمادها.
و تكررت هذه الحادثة ثلاثة أيام.
لكن الأمير في اليوم الثالث
غطى درجات القصر بشمع الخصافين
فلصق نعل سندريلا الذهبي عليها.
صار الآن عليه أن يعرف قدم من يناسب هذا النعل
و يجد شريكته المجهولة في الرقص فيحظى بها
ذهب الى بيتهم و كانت الأختان
مسرورتين لأنهما كانتا تملكان ما تعتقدانه أقداما جميلة.
دخلت الكبرى في غرفة لقياس النعل فعارض ابهامها الكبير
بترته و لبست النعل
ركب ألأمير فرسه معها الى أن وصلا الى الحمامة البيضاء
فقالت له أنظر الى الدم السائل،
و كانت تلك المشكلة في حكايات البتر.
لا تبرأ مثلما تبرأ الأمنية.
و كشطت ألأخت ألأخرى عقبها
و كشف الدم ما عليه أن يكشف
فبرم الأمير بالأمر.
بدأ يظن نفسه بائع أحذية
غير أنه أعطى الأمر مهلة أخيرة
وهذه المرة ناسب النعل قدم سندريلا
مثلما تناسب رسالة حب ظرفها.
عند مراسيم الزفاف

This time Cinderella fit into the shoe
like a love letter into the envelope.
At the wedding ceremony
the two sisters came to curry favor
and the white dove pecked their eyes
out
Two hollow spots were left
like soup spoons.
Cinderella and the prince
live, they say,happily ever after,
Like two dolls in a museum case
never bothered by diaper or dust
never arguing over the timing of an egg,
never telling the same story twice,
never getting a middle - aged spread,
their darling smiles pasted on for eter-
nity
Regular Bobbesy Twins.
That story.

تملقته الأختان
فأقتلعت الحمامة عينيهما
و ما بقي في مكانهما سوى محجرين مجوفين
يشبهان ملعقتي حساء .
سندريلا و الأمير
عاشا، حسبما تقول الحكاية ، بسعادة دائمة
مثل لعبتين في علبة متحف
لا تزعجهما قماشات تنظيف الغبار
و لا يتجادلان حول حسن توقيت سلق بيضة
و لا يرويان القصة ذاتها مرتين
و لا يعانيان من فراق أواسط العمر،
و تمضي ابتسامتاهما الحميمتان نحو الأبدية
توأمتين ثقالتين متسقتين.
تلك هي الحكاية.

Vincent van Gogh (Dutch, 1853–1890.) *Starry Night*. 1889. Oil on canvas, 29 x 36 ¼" (73.7 x 92.1 cm). The Museum of Modern Art, New York. Acquired through the Lillie P. Bliss Bequest (472.1941). Photo: The Museum of Modern Art/Licensed by SCALA/Art Resource, NY.

" الليلة ذات النجوم " لوحة فنسنت فان كوخ (1890 – 1853)

مســـــــك

سلام على باسقات النخيل

وشمّ الجبال تشيع السنا

ابراهيم الخياط

سلام على باسقات النخيل وشمّ الجبال تشيع السنا

ابراهيم الخياط

باستثناء عام ٢٠٠٦، اذ كان التطاحن الطائفي على أشده، دأب اتحاد أدباء العراق على عقد مهرجان "الجواهري" بعد سقوط النظام بشهور قلائل، وكان موعده في أواخر تموز من كل عام، حيث ذكرى ولادة ورحيل شاعر العرب الاكبر، ولكن الظرف المناخي وشحة الميزانية أديّا الى اختيار الخريف موعدا وهو الألطف حتى من الربيع في العراق.

وما تشابهت نسختان منه قط، ففي كل سنة يطغى جديد على المهرجان الاثير، وأقول الاثير لانه المهرجان الثقافي الكبير الوحيد الذي ينتسب خالصا للعراق الجديد، في انطلاقته وشكله واسمه، وفي هذه السنة ٢٠١٢ جاء انعقاده بقرار يرقى الى التحدي، اذ تخلت وزارة الثقافة عن دعمه

منذ العام الماضي، رغم وجود شعبة في الوزارة اسمها (شعبة المهرجانات!!)، ولكن الاتحاد قرر وعقد ودعا أكثر من مائتي أديبة وأديب، فحضروا، ولم يستطع دعوة أدباء عرب أو عراقيين من المنافي، وكانت الجلسات كلها، شعريتها والنقدية، تتألق في المسرح الوطني وعلى قاعة شارع المتنبي وعلى حدائق الاتحاد وفي اليخت المتبختر وسط دجلة الخير.

وكان للنقد محوران، أحدهما عن أدب الاطفال، والاخر عن جدل الاشكال الشعرية، كما صدرت عن المهرجان جريدة أنيقة غطت فعالياته، وتميز المهرجان بأمرين، أولهما: الحضور النوعي الحاشد لمتابعة جلسات النقد والمشاركة فيها بمداخلات وأسئلة، في حين كانت - سابقا - لاتستقطب أكثر من عشرين متفرقين وجلهم صامتون، وثانيهما: الخروج من قاعة الاتحاد الى الاماكن الثقافية والسياحية، في رحلتي شارع المتنبي ومرسى الاعظمية.

وللسبب ذاته الذي جعل المهرجان السابق يحمل اسم الشاعر الكردي "عبد الله كوران" فان المهرجان لهذه السنة حمل اسم الشاعر التركماني "عبد اللطيف بندر أوغلو"، كي تتوضح الهوية الوطنية للاتحاد، فالعراق يتعافى بتعدديته، وتنوعه.

وهل حصلت هفوات؟، نعم، ولكن خروجا على السياق، وليس نتيجة لحالة فوضى، فالاتحاد أبلغ المحافظات بضرورة تحديد الشعراء ورفع القصائد، ولكن لم يتم العمل بهذا التوجيه على أكمل وجه، ما جعل المجال رحبا للانزياحات غير الشعرية، وأما العدد العديد الذي قرأ من الشعراء فهو نسبيا كثير ولكن الذي خلخل المعادلة أن المدة الاجبارية القصيرة للمهرجان لاتتناسب مع بلد يفوق عدد الشعراء فيه عدد النخيل، وأما عن معضلة اللغة وضبطها فهذا ما وقع في مطبه الكثيرون، وقديما قال عبد الملك بن مروان: شيبني صعود المنابر وتوقع اللحن.

ولان الاتحاد كان رهينة بيد صغار الفاشست لمدة زادت على الـ ٣ عقود، ولان العلائق مع الاتحادات العربية والعالمية كانت مبتورة منذ سقوط النظام، ولان الميزانية عند الاتحاد شحيحة بما لايستطيع أن يرسل الوفود أو يستقبل، لجملة الاسباب هذه لاغرابة أن نكون تقليديين في اقامة مهرجاناتنا اذ لا نسخة لنا نقلدها سوى الطريقة المنبرية وهي ما أوقعت باقة من الشعراء الجميلين الذين يكتبون قصائد نثر هائلة تستدعي التأمل، فاذا بهم يشاطرون العموديين المتمكنين من الصنعة فيقفون على المنصات/المصائد، وليتهم ما وقفوا.

ولانه ليس آخر المهرجانات ولا الدورات ففي قابل السنوات - حتما - سنتخذ الورش طريقة لعقد الجلسات النقدية، وسنضيف قاعات جامعاتنا أمكنة للقراءات الشعرية وبخاصة في كليات الاداب والتربية، وسنقف

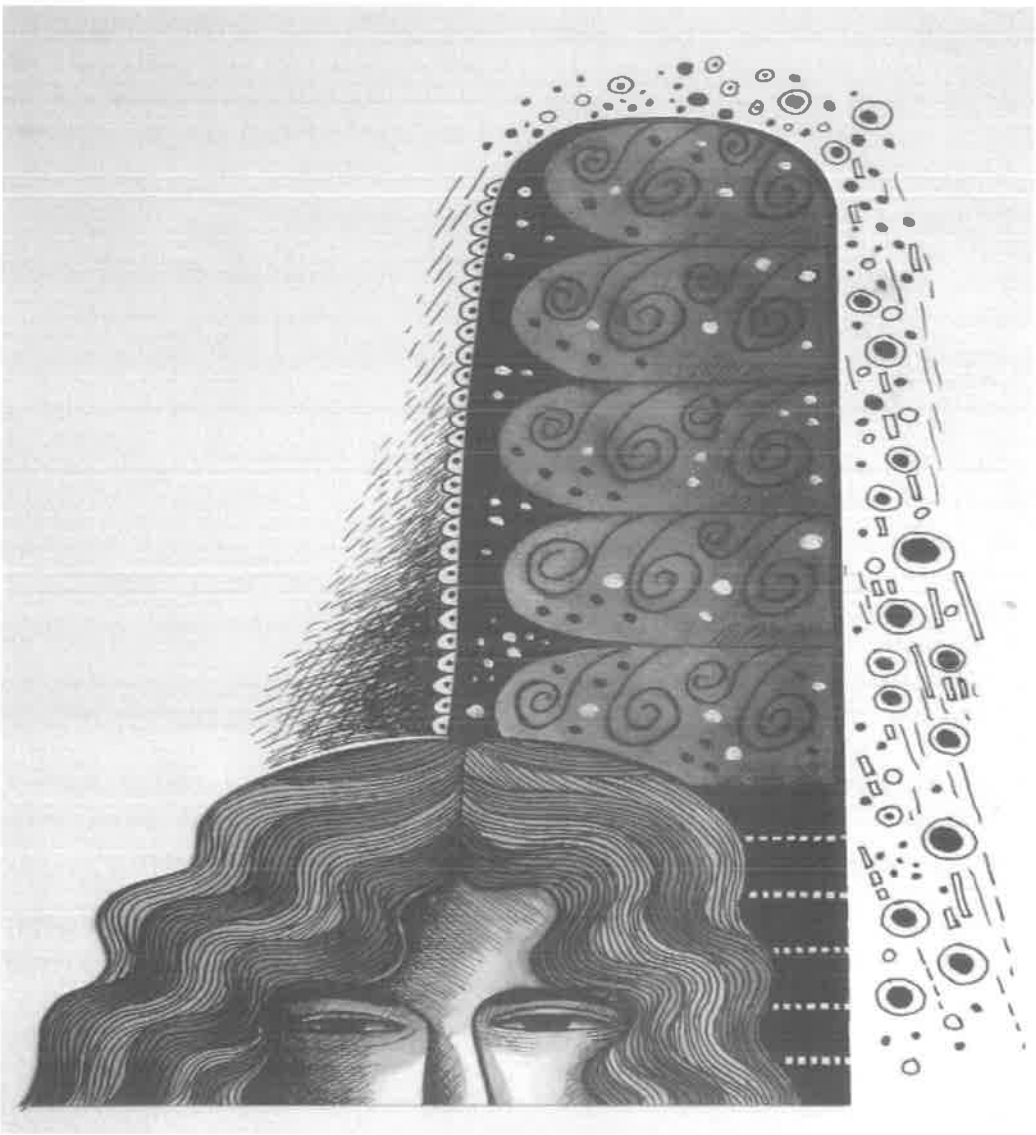
بصدق لنشيد وطني جديد يقول:

سلامٌ على هضبات العراقِ
وشطّيه والجُرفِ والمنحنى
على النخل ذي السعفات الطوالِ
وشُمّ الجبالِ، تُشيعُ السَنا
سلامٌ على نيّراتِ العصورِ
ودارِ السلامِ، مدارِ الدُنى

❖ ❖ ❖

سلامٌ على خالعٍ مِنْ غَدٍ
فَخاراً على أمسِهِ الدابرِ
سلامٌ على طيباتِ النذورِ
سلامٌ على الواهبِ الناذرِ
سلامٌ على نَبعَةِ الصّامدينَ
تَعاصتْ على مِوَلِ الكاسرِ

❖ ❖ ❖

سلامٌ وما ظلَ روضٌ يفوحُ
وما ساقطتْ ورقَ الدوحِ ريحُ
سيبقى ويبقى يدوي طموحُ
لنجمٍ يضيءُ وفجرٍ يلوحُ

ان مهرجان (الجواهري)، بعد دورات تسع ناجحات، لايمكن أن يكون رقما في سوق المهرجانات، وعلينا ان نجعله جديراً بالجواهري وبالأدباء وبالعراق.