الموسم الثاني

العدد التاسع

مجلة

علامات
Signs

صاحب الامتياز رئيس التحرير بيات مرعي

ثقافية مستقلة

يصدرها كُتابها

Bayat.maree63@gmail.com

رقم الإ يدٌاع ٢٢٦٣ لسنة ٢٠١٧ دار الكتب والوثائق بغداد

علامات

النشر يخضع للأمور الفنية والتصميمية

المواضيع لا تعبر عن سياسة المجلة وإنما آراء كتابها

افتتاحية العدد

أدب الشباب

رئيس التحرير

يَفرض الأدب الشبابي حضوره وهو يمثّل فئة تمثّل ثلثي المجتمع، بما ينقله من هموم وأحلام وطموحات، وبما يرصده من رؤى مستقبلية تمثّل أمنياتهم وطموحاتهم، وتنقل واقعهم كما يرونه ويعبرون عنه. ومع أني لا اتفق مع هكذا تَسميات اشتقاقية لتظهر كأجناس أدبية جديدة لكن اخترتُ هذا العنوان ليكون مدخلاً تنظيرياً ، فالتسميات الفرعية هذه غير مقبولة لأنها تندرج ضمن الإبداع الإنساني مِن جهة والى جنسها الأدبي من جهة أخرى إذا اعتمدنا التصنيف الأدبي وهذا اللون الأدبي الشبابي في عمومه ما يستحق الانتباه والدعم والتوجيه؛ التوجيه بالخبرة، والنصح، وفنيّة الأداء.

لقد برزت أسماء لافتة للانتباه حقا في هذا المجال على صعيد القصيدة العمودية، والقصيدة الحرة، وقصيدة النثر، والنص الأدبي، والقصة، والرواية، والخاطرة. ولعل في وسائل الاتصال والنشر الحديثة ما يشجع على النشر والكتابة الموجزة. وإن كانت هذه الوسائل نفسها هي التي تشجّع على نشر كثير من الغثاء ، وما يشير إلى الكسل الفكري، والكسل اللغوي، والفراغ الفكري.

لذا تحاول مجلة علامات في عددها هذا أن تهتم وتقدم النماذج الإبداعية الناضجة والمتميزة ، وقد وجدنا الكثير من المبدعين الشباب ، ووجدنا لديهم الكثير من النصوص الجميلة المتميزة التي نشرت في أعمال إبداعية مستقلة ، واحتفت بها وسائل إعلامية مختلفة. إننا هنا في هذا الملف الثقافي حول أدب الشباب، نقدم نصوصاً إبداعية لمجموعة من الأدباء والأديبات الذين أثبتوا حرفهم البهي في عالم الأدب.

ما نريد التحدث عنه هو إمكانية نضوج كتابات الشباب ونتاجاتهم الأدبية حيث توجد عدة قضايا حول كتابات هذه الفئة أهمها التعامل النقدي مع نتاجاتهم وكذلك فرص النشر ومحدوديتها وإمكانية إيصال أفكارهم للجمهور الأدبي وان كان النشر لا يمثل معيارا إبداعيا لكنه متنفس إبداعي في وقتنا الحاضر، وكذلك الافتقار الى رعاية المؤسسة الثقافية وإقامة الأنشطة الأدبية وكل الفعاليات التي من شأنها النهوض الحقيقي بأقلام الشباب وإعطائهم فرص للظهور وتنمية طاقاتهم الإبداعية في مختلف المجالات الثقافية.

بعد ان اثبتوا الكثير منهم أنهم يتمتعون بقدرة ثقافية أخاذة بالتطور وكذلك رغبة وموهبة في الكتابة وقابليات منفتحة على الآخر وهذا ما يبشر بولادة جيل تنويري في الفكر وآخر تجديدي ومبدع في الأدب يبعث فيه روح المتعة والتجديد بإبداع متدفق ومتطور. مع وجود الكثير من المآخذ النقدية هنا وهناك ...

وهذا لا يعني غياب سمة التميز في أولاً :

- البحث عن لغة تعبير مناسبة. لتناسب المرحلة العمرية، والسياسية، والثقافية. لقد أضحت اللغة مرتكزاً في كتابات الشباب سلباً وإيجاباً .

- شفافية اللغة واقترابها من لغة التعبير العاطفي في الشأن الذاتي الخاص، أو العام .

- التمحور حول الذات وقضاياها وأحلامها وهمومها .

- التجريب في النصوص ، لغة وانتماء للأجناس المعروفة تقليدياً ، لذا فرض (النص) الأدبي نفسه كجنس أدبي خاص لأنه يأخذ من الأجناس الأدبية جميعها – والشعر بالتحديد – ولكنه يتفرّد بخصوصيته. فهو يجمع لغة الشعر ورؤاه والقصة وأحداثها ، والخاطرة وما تلمع به فكرتها.

- التركيز الشديد على البحث عن الانسجام الذاتي مع الحياة موضوعاً في النصوص الشبابية ، هرباً من جحيم الواقع وقيوده التي تحد من انطلاق الروح الشبابية المتدفقة.

ومقارنة بالمرحلة العمرية للجيل السابق لجيل الشباب الحالي المعني بهذا الاستعراض ، أجد غيابا ما للقضايا الوطنية والسياسية – على عموم الظاهرة مع وجود استثناءات- ، إذ يميل الشباب إلى طرح قضاياهم المرحلية أكثر مما كان يشغل الجيل السابق وهم في مثل مرحلتهم العمرية هذه . ولعل هذا ناتج عن المفاهيم الجديدة التي أدخلت ثقافة جديدة تنسجم وهذه المعطيات وفقا للمرحلة السياسية الراهنة والتي أتت بثقافة أخرى جديدة .

- الركاكة في الأسلوب. عدد من الكتابات الشبابية تركن إلى الفكرة بعيدا عن الاهتمام بتجميل أسلوب تقديمها .

- ويعجب كثير من الشباب بالرمز، لغة رمزية غالبا ما تكون تقليدا لشعراء مشهورين ، إذ يوظفونها بشكل غير ذي دلالة بعيدا عن وجود رابط يشير إلى المعنى (مفتاح الرمز).

- إن بعض الكتابات الشبابية تعجب بوقع الكلمات وإيقاعها أكثر مما تهتم بالرسالة التي ينقلها النص الأدبي. وهذه الظاهرة لا تخدم الذائقة عند القارئ أبدا، ولعلها أيضا تشير إلى عدم اتضاح خارطة الحياة بأهدافها وغاياتها والمطلوب منها.

بعض الكتابات (تهرب) من التحديد إلى الرمز الغامض – المغلق أحيانا – لأن الصورة غير مكتملة الأبعاد عند أصحابها لحظة الكتابة ، ولا في حياتهم بشكل عام. الأمر الذي يشي بنوع من (الضياع) ... ضياع الأهداف والغايات ، وانكسار الأحلام .

- الميل إلى التعبير باللغة المحلية المحكية ، وفي هذا إشارة إلى الابتعاد عن اللغة الفصيحة ظنا ممن يميل هذا الميل بأن اللغة المحكية أكثر تعبيراً ونقلاً ، وفي هذا التوجه العديد من المخاطر القادمة من وسائل الإعلام المختلفة.

- الجرأة في الطرح المباشر أو المواربة، والتمرد، وقضايا الجنس في عدد غير قليل من الكتابات الشبابية. وفي هذا محاولة لتلمّس الواقع الجديد للشباب وأدبهم ... (الثقافة الجديدة) التي بدأت تبرز في الشارع الثقافي . ولعل بعضاً ، أو كثيراً، من الأعمال المنشورة لكتّاب وكاتبات ممن ينحون هذا المنحى الذي يركّز على قضايا الجنس قد أضحوا قدوة لبعض الأقلام الشبابية. إذ خرجت من دور النشر روايات وقصص وقصائد تتمحور في أفكارها وأحداثها ولغتها حول هذا الموضوع دون سواه .

يسرنا في العدد التاسع من مجلة علامات أن نقدم ملفاً خاصاً وأن يكون موضوعنا لهذا العدد عن أدب الشباب . الشباب الذين هم جزء مهم وفعال من رؤية المستقبل لبلدنا ،كما أننا نركز على دعم الموهوبين من الكتّاب والمؤلفين والشعراء والقصاصين والروائيين والمواهب الأخرى .

وجهة نظر...

النفاق الثقافي

يكتبها هذا العدد

حسب الله يحيى

النفاق .. طبع انساني سلبي ، يظهر صاحبه عكس ما يضمر ، ويقول ما يخفي ، ويعلن على الضد مما يكتم .

هذا الطبع الذي يختص به الانسان من بين سائر الكائنات ، وجد في كل العصور ولدى كل الشعوب .

ولأنه سلبي ومرفوض اجتماعياً ، الا ان كثرة من الناس مازالوا يمارسونه يومياً ، بدوافع مصلحية ، واتقاء شر ، والظهور بالمظهر الذي يسر المقابل واخفاء ما لا يسر ليصبح قيد الكتمان

هذا المظهر او الطبع الذي يتمثل لدى البعض من الناس ، يحتفظ بوجوده في جميع الظروف والاحوال ، ارضاء لنفس الآخر الدّعية او الساذجة او الضاغطة على حالة ما .

ومع ان هذا النفاق ينتشر في قطاعات اجتماعية تقليدية ، وقسم منها يسوده الجهل والرياء والمنفعة المتبادلة ، الا ان نطاق اتساعه انتشر واخذ بالاتساع في الاواسط الثقافية ، حتى اصبحنا نخشاه ونخشى اصحابه ومروجيه ...

وبتنا نجد يوميا العشرات من (المثقفين) يقومون بنشر مراجعات وتعليقات و (نقد) لكتب الاصدقاء والمعارف ، ويجعلون منها كتبا لا مثيل لها لا من قبل ولا من بعد ، مع ان اصحاب هذه الكتب بالكاد كتبوها من دون خبرات تتعلق بالكتابة أو كتبها لهم أحد (الكتبة) لقاء ثمن أو وظيفة أو ترقية أو مشروع مشترك أو تبادل منافع .. ليتم طبعها على حساب من ادعى (تأليفها) مع انها لا تستحق النشر أصلاً في ضوء أية خبرة يمكن أن نقرأها بدقة وموضوعية .

هذا النفاق الثقافي ، من شأنه أن يرتقي بأسماء هامشية وكفاءات غائبة أو معطلة ، ويعمل على تسويقها إعلامياً على انها خبرات وكفاءات ومواهب غير مسبوقة ..

مما يجعل أصحابها يصابون بالغرور ، والاندفاع نحو اشغال مواقع ليسوا أهلاً لها ولا حضور لهم في وجودها ..

وقد يكون في الغالب ان هذا التمجيد الزائف والنفاق الثقافي الواضح المعالم ، ينطلق من نفوس ضعيفة وهشة ولا يمتلك مؤهلات الحكم على مواقفها الشخصية ، فكيف بها وهي تتوجه نحو تقييم الآخر ؟

من هنا نقع في اشكالية زائفة على مستوى الصعيدين الاجتماعي والثقافي ..

ذلك أن المجتمع ينظر الى ما هو ظاهر لا الى ما هو حقيقي يحمل معه كل أمراض الزيف والكذب والرياء ..

وعلى المستوى الثقافي يتم تراكم هذه المقالات المنافقة لتصبح بعدئذ كتباً ورسائل واطروحات جامعية .. مع ان اصحابها لا يملكون اي مؤهل ثقافي او ابداعي او فكري ..

ان هذا الواقع المملوء بالنفاق بات يتصاعد على مستوى الفضائيات ودخل في العلاقات السياسية والاقتصادية والتربوية ، حتى بتنا نعيش مجتمعاً يقوم على النفاق المكشوف من دون وازع من ضمير أو قيم أو مبدأ انساني صادق ..

ان ما نقرأه في الصحف والمجلات والفضائيات ومواقع التواصل الاجتماعي ، يكشف عن حجم هذا الطبع المنافق الذي نشهده اليوم ، وحجم تأييده والقبول به .. وهو ما يثير العجب والغرابة أمامنا بعد أن تحول الى ظاهرة اجتماعية سلبية مدانة من قبل العقول النيرة والصادقة والواضحة التي ترفض رفضاً قاطعاً هذا الامتداد المنافق في العلاقات الاجتماعية والثقافية التي لم تتوقف يوماً ولا زماناً ..

فهل نبقى نعيش حياة من النفاق والكذب ونزعم اننا (مثقفون)؟

الأمر يتطلب الوضوح والصدق والصراحة والمواجهة التي تعلن لا تبطن ..

لتحيا على نصاعة الأشياء والطباع والمواقف لا زيفها ولا النفاق بشأنها ..

خدوش الذاكرة

د. سالم الغزولة

العراق

عجوز في مقتبل الآخرة.. كانت تفلّ جدائل أوقاتها المتناثرة مع الريح .. كانت تجلس غير بعيد عني ، هناك على مصاطب الوداع ، كنت أتحسس أنفاسها المتقطعة تعلو وتهبط مثل ناعور ماء قديم ، الانتظار كان يأكل ملامحها ، دهشة غريبة تملأ عينيها.. تتلفت يمنة ويسرة ، حقيبتها مرمية غير بعيد عنها ، أذبل مقبضها الشتات ..

مرّت ساعة ، مرّت ساعتان.. لم يأتِ القطار، الموعد فاتني ، وفاتها ، كل شيء حولنا يبدو ميتا، خلتْ باحة المحطة من الحياة ، وقبل ساعات كان شريانها يتدفق نبضه بغزارة ، وقع أقدام المسافرين تتزاحم ، هذا يقف في طابور قطع التذاكر ، وذاك يبحث عن بقايا أمتعته ، طفلان هناك يحومان حول أعمدة النور داخل المحطة مثل فراشات الحقول المجنونة ..

عجوز وحيدة لا تبعد عني سوى خطوات ، افترشت عباءتها ، توسّدتْ ذراعها ، راحت تحلم برجوع ابنها الذي هجر البلاد منذ عام أو أكثر ..

سمعتُ ذلك من جابيَيْ التذاكر، كان أحدهما يقول : عام مضى و هذه العجوز على هذه الحال ، لم تيأس أبدا ، ترتاح قليلا وكلما جاء قطار راحت من دون ملل أو كلل تقلّب في وجوه الوافدين لعلّ ملامح وجه ابنها تتدفق بين أصابع كفيْها..

يا اااااه عام من الانتظار..!! كم نحن ضعفاء..!! قلت وأنا أحدّث نفسي.. ساعتان مرتا .. ساعتان وأنا أنتظرك .. لم تكن كذلك .. بل مرّ عامان ..

في زاوية أخرى شاب في مقتبل عمره يحمل صندوقاً مليئاً بعلب السجائر المتنوعة ، حلمه دعسته عجلات الزمان ، حاصل على شهادة عليا ، لم يحظ بأية فرصة للتعيين ، تعلو وجهه ابتسامة ذابلة ، بدا ظهره متقوساً بسبب الحبل الذي يربطه على عاتقه ليحمل صندوق السجائر ، صندوق أمنياته التي دخّنها العمر ، صندوق أحلامه التي صارت مثل عقاب سيجارة تدوسه أقدام المسافرين ، صوته المخنوق دندنات أغنية من أفول ..

شرطي طاعن في السن يصرخ على بائع السجائر ، أخرج من المحطة وإلا اقتدتك إلى مركز الشرطة ، لم يعره بالا الشاب وكأنه حفظ تهديدات الشرطي ، كان الشرطي يقف غير بعيد عن باب المدخل ، رسم الزمن تضاريسه فوق ملامحه ، بدت تجاعيد وجهه مثل أرض صخبة هجرها المطر وما عاد إليها ، في يده كيس صغير فيه تبغ ورقاقات من ورق اللف، كان يعدّ لنفسه سيجارته ، أناامله حاكت ذلك المخلوق في ثوان ، لم يتقن في حياته غير ذلك ..

تأخر القطار .. تأخرت عن موعدي معك .. يا الله لماذا تأخر القطار..؟ ما من عادته.. بدأت تفترسني هواجس متشظية ، لعل خللاً حصل في السكة الحديدية مما اضطره إلى التوقف ، أو لعل عطبا أصاب محرك القطار ، لا لا لعل عاشقا منعوا عنه حبيبته فألقى بنفسه أمام القطار فمات ، لعل الشرطة الآن تأخذ إفادات الذين شهدوا الحادث ، أحدهم يقول : إنه مجنون ، وآخر يردد : إلى جهنم قتل نفسه من أجل امرأة ، وثالث يصرخ بأعلى صوته : ريّح واستراح..

ما هذا الهذيان ..؟ ما بك..؟ اصحُ من هواجسك الشيطانية ، اغسلْ وساوسك المتوحشة.. مرّتْ أربع ساعات لكنّ القطار لم يمر.. صوت المذياع مريض أنهكه السعال ، أغنية تنزلق إلى مسامعي من بعيد .. (مرينا بيكم حمد واحنا بقطار الليل ، اسمعنا دك كهوة وشمينا ريحة هيل) ربما ستتحقق نبوءة الأغنية ، ربما سيصل القطار ليلا.. ربما.. ربما.. ربما..

خلتْ المحطة ، غادرتها الحياة ، لم يبق فيها أحد سوى العجوز المرمية وراء أكوام انتظاراتها ، والشرطي الهرم وقد اتكأ على ما تبقى من باب المدخل ، وأنا وحدي أجترُّ خساراتي المتكررة ، ألوكُ عفن الزوايا في ذاكرتي المهترئة ، أجرجرُ حقيبتي اليتيمة وقد أذبلها عطش الانتظار.. وما مرّ القطار .. لن يمرّ القطار.

امرأة بنصف وجه

راضية قعلول

تونس

الكولونيل خمسينيّ قد تسلّلت خيوط الشّيب الفضيّة وخالطت شعره الأجعد فأكسبته مظهراً مهيباً. يضع الكولونيل على عينيه نظّارتين مذهبتين داكنتي اللّون تخفيان عينيه الغائرتين وتستقرّان على أنفه المفلطح. شفتاه الغليظتان منطبقتان في قسوة يعلوهما شارب خفيف مهذّب.

في هذا اليوم الشّتوي البارد كان يمشي بخطى ثابتة... يجلد الأرض فيسمع لتشظّي الأوراق اليابسة تحت حذائه صوت مؤذ ، يسير وقد اختبأ وجهه خلف ياقة معطفه المرفوعة و يده الخشنة تمسك بجريدة" لبراس" ومجلّة وتشدّهما إلى صدره.

الكولونيل تعوّد عبور شارع محمّد علي مرتين في اليوم ... مرّة في الصّباح ليقصد مقهى خان الخليل حيث يتناول قهوته ويطالع الجريدة، و مرّة في المساء ليقوم برياضة المشي.

في كلّ مرّة يقف أمام البناية القائمة على ناصيّة الشّارع ويرقب من طرف خفيّ شبّاك الشقّة الواقعة في الطابق الثّاني، ذات النّافذة النّصف مغلقة دائما، لكنّه يعرف أنّ داخل الغرفة تقيم شابة في عمر الورد، وهو يعرف أنّها تملك ثلاثة قمصان نوم ... الأول فستقيّ اللّون بأكمام طويلة مزخرفة بدانتيل رقيق والثّاني خزاميّ اللّون بأكمام قصيرة وكثيرا ما يكشف كتفها الأيسر وجزء من عنقها وهو أحبّ القمصان إليه والثّالث ورديّ... لقد حفظ ملامح نصف الوجه الذي كان يراه في اللّيالي المقمرة ونصف الأنف الدّقيق والعين الكستنائية اللّون وأهدابها المخمليّة، ونصف الشفتين المكتنزتين التي تطلّ من خلفهما أسنان جميلة يشعّ من بينها ناب ذهبيّ.

يبلغ الكولونيل قمّة الجنون عندما يرى شعر الشّابة المنفوش وقت نهوضها من النّوم وعينيها المنتفختين ويتمنّى لو ينال قبلة صباحية ما بين النّوم واليقظة. هذه الأمنية تجعله يطبق أسنانه على بعضها بقسوة ويلعق شفتيه « كدبر مان » شره.

ليلة ٢ فيفري ١٩٨٤ داهم البوب العمارة وأرغم الموظّفات العازبات المقيمات بها على المغادرة، فخرجن عاريات حافيات وصوت البوليس يلاحقهنّ... ياق ... يا ك...يا... يا... تحبّي تغيري النّظام...

خرجن كالحمائم الفزعة لا يدرين إلى أيّ وجهة يتّجهن. شعرت منال بن يوسف وهي تركض محملقة في الفراغ بيد ثقيلة مقطوعة الإبهام تسحبها من معصمها ومعطف ثقيل يلفّ جسدها الشّبه عار ويخفي صرختها المدويّة. شعرت بالرّعب والأمان معا.

لم تقاوم بل انطاعت وهي ترتعش كأرنب فزع وتهتزّ كفريسة وقعت بين أنياب وحش.

هذا الرّجل الغريب الذي أمامها لا تعرفه لكنّها اطمأنّت إليه لأنّه ذكّرها "بجون فلجان" فابتسمت

ودخلت إلى الغرفة التي دلّها عليها ومسحتها بنظرة فاحصة. جدران الغرفة مطليّة بلون وردي فاتح. ستار حريريّ أبيض مخرّم بزخارف ورديّة يغطّي النّافذة. سرير من الطّراز العتيق رسمت عليه صورة تنين ينفث نارا يحتلّ صدر الغرفة... وزرابي قيروانيه فاخرة تحيط به، إزار ورديّ مطرّز « غرزة نابل » بلون أبيض سكّري فرد عليه. وعلى يمين السّرير كميدينو عليه علب صغيرة ملوّنة من طراز قديم. همست.

_ لنفسها يبدو أنّ من كان يشغل هذه الغرفة فتاة وقد غادرت منذ عهد طويل. لكن كلّ ما فيه مرتّب بعناية ونظيف.

سمعت طرقاً خفيفاً على الباب ودخلت الغرفة سيّدة من هيئتها عرفت أنّها خادمة. اقتربت منها وهمست لها :

_ سيدتي غرفة الاستحمام جاهزة وفي الخزانة تجدين ثيابا تناسبك يمكنك استعمالها.

بهتت لم تفهم شيئا، لكنّها فعلا تحتاج إلى دش ينعشها وينسيها ما مرّ بها من أحداث مفزعة.

السّاعة تقارب العاشرة، طرق الباب ثمّ فتح فشاهدت الكولونيل وقد ارتدى منامة وروبا صوفيّا وقد ارتسمت ابتسامة على شفتيه القاسيتين. قال بصوت هادئ :

هيّا لنتناول طعام العشاء ثمّ سأعرّفك على البيت !

شعرت بالدّفء يتسرّب إلى جسدها وهي تجلس أمام مضيّفها تتناول حساء ساخنا وسمكا مشويّا وبعض السّلطة وقد لفّت كتفيها بشال صوفيّ أحمر وجدته على حافة السرير.

بعد تناول الطّعام وشرب الشّاي مدّ يده ليحتوي يدها التي بدت صغيرة وباردة حدّ التجمّد ، ثمّ لم تلبث أن استكانت داخل الكفّ الخشن. سحبها وراءه

فتبعته دون أن تتكلّم، فاقتادها إلى مرسمه وهو يمسك بمعصمها بأنامل مرتعشة. عندما تخطّت العتبة سمعت صوت مقطوعة موسيقية هادئة ل"شوبان" وشاهدت لوحات معلّقة بعناية على الجدران، وعلب ألوان زيتيّة ومائيّة موضوعة بنظام على طاولة تحتلّ وسط المكان، وأمام الطّاولة لوحة مغطاة بقماشة بيضاء.

أغمض الرّجل عينيه وجاء صوته ضعيفا كأنّه قادم من مكان ناء سحيق :

طوال عمري ارتبط عندي كلّ شيء باللّون وبالموسيقى... ذلك السّحر الذي قاوم كلّ الأساطير وبقي على قيد الحياة الفنّ كما قال بابلو بيكاسو يمسح عن الرّوح غبار الحياة اليومية.

قال هذا الكلام ثمّ فتح جفنيه ومدّ يده وبخفّة أزاح الغطاء.

المفاجأة ألجمت فمها وجعلت عينيها تتّسعان أكثر. أذهلتها صورة نصف وجهها المطلّ من وراء باب النّافذة النّصف المفتوح. همست لنفسها :

_ هذا العسكريّ العجوز الخشن، والذي تكتسي ملامحه قسوة الصّخر يرسمني بكلّ هذه الرقّة وهذا الجمال !

لم يعلّق بل تنقّل بها من لوحة إلى أخرى، بعد ذلك تركها ترحل إلى غرفتها وجالس جنونه وهو ينفث دخان غليونه الأنيق.

وقفت خلف النّافذة ترمق الشّارع الذي بدا خاليّا وسمعت أصواتا آتية من بعيد تردّد شعارات حفظتها عن ظهر قلب

(تونس ... تونس... حره ...حره والخونة برّة ... برّة...) شعرت كأنّ قوّة مغناطيسيّة قاهرة تسحبها إلى الخارج. روحها التي تتوق إلى الحريّة لا يمكن أن ترضخ للحبس...

صبيحة اللّيلة الموالية شهد الكولونيل غارقا في معطفه الخشن وحزنه يتبع جنازة تسير نحو مقبرة تكرونة محفوفة برجال الأمن والبوب.

عاد إلى مرسمه وهو يشعر بأنّه خسر أناه، تمتم " قلبي المتشظي أنت جمّعت قطعه... قطعة قطعة، و أعدت خلقه ثمّ نسفتيه"

مسك فرشاته وبهدوء رسم على جبهة نصف وجه ثقباً صغيراً أحدثته رصاصة طائشة ففار منه الدّم وكسى نصف الوجه المشرق ثمّ قلّب مسدسه ولفه بعناية ووضعه في صندوق معدنيّ وحفظه في الخزنة .

باب النّسيان

أديب كمال الدين

العراق

ما بينَ البكاء الأوّل والبكاء الأخير

قَهْقَهةٌ ساخرة.

*

أحياناً أشكُّ في ما قلتُهُ

فأقفُ أمامَ المرآة

وأكتبُ عليها بحروفٍ من ضَحِك:

قاه قاه قاه!

وأضحكُ ممّا أفعل حدّ البكاء!

*

أعترفُ بأنّني قد وصلتُ

بعدَ سبعين عاماً

من مارثون المنافي

والوطن المُهشّم والوطن الذّبيح.

وصلتُ فاغرورقتْ عيناي بالدمع.

ولكنْ وصلتُ إلى ماذا؟

أإلى نقطةِ الباء

أم إلى نقطةِ الفاء

أم إلى نقطةِ الماء

أم إلى نقطةِ المستحيل؟

*

كلّما حاصرني الليلُ بأنيابه،

أضطررتُ أن أكتبَ قصيدتي

دونَ شين الغواية

أو راء الاعتراف

أو سين السّرير.

*

بابُ الاضطرارِ واسع.

نعم،

لكنّ الدّخول إليه

- وا أسفاه -

لا يتمُّ إلّا من ثقبِ المفتاح!

*

ما أكثر ما حاصرني الليل

حتّى أنّني نسيتُ أو تناسيتُ

عنوانَ البيت

ورائحة النّهر

وبهجة القُبْلة

ومطلعَ الأغنية

ورقصة الموت.

*

بابُ النّسيانِ واسع.

نعم،

لكنْ لا يتمّ الدّخول إليه

إلّا من بابِ الموت

كما يقولُ الفيلسوف

أو من بابِ الكأس

كما يقولُ المُهرّج

أو من بابِ الآه

كما يقولُ المُغنّي

أو من بابِ القُبلات

كما يقولُ صائدُ اللذّات

أو من بابِ الدّمعة

كما يقولُ الصُّوفيّ

أو من بابِ الضياع

كما يقولُ المُشتاق.

*

بابُ الاضطرارِ واسع

و بابُ النّسيانِ واسع.

وما بين البابين

قَهْقَهةٌ لا تُطاق!

www.adeebk.com

هذه خيولنا وتلك نينوى

عبد الحسين بريسم

العراق

اركب انت بنفسي -

وانت فراتي ودجلة

اخي والخيل تمضي سحاب جهنم

تلك ارضنا وهذا خطابي

انت جيشي

وانت حشدي

وانت القيامة

انت

حشر

هذه احلامنا سرقوها

وانت

تعيدها احلام

فجر

وطن اوله مزار

وليس اخره

ضريح

قدسته دماء

انت حياة

اخي والليل خيلنا الان

- ينبت تحت حوافرها

العشب والنخل

اصعد وانت نبع

انت جمر

هي همة

كما قالها

ذات جمل

- علي-

وانت امة

انت نهر

هي ارضنا تعرفنا

ونعرفها

ولا ارض

لغرباء

اجتثهم

فانت

امر

وصلت اليهم

قبل الدخان

لهيبا

فانت الرسالة

والجواب

هذه خيولنا وهذا

موصل

وانت

وصل

ألا تبّا للحدود

حسين غضبان

العراق

ألا تباً للحدود

فليعذرني ربي

عندما نظرت بحِدّة إلى السماء

قشرّتُ لونها حتى بدت بلا لون

ذلك أفضل للذين يهمّون بالذهاب إلى خارج الجلد

كل ذلك من أجل نزع الحجاب عن حريّة وهبها الله

ثم سرقها حرّاسه الذين يحبسونه في بيته

كل شيء ينحصر ماوراء الشفاه

فإن ضاقت عليك قُبلة

اذهب وحبيبتك إلى خارج الحُلقوم

فإن لم تجد.. اذهب برأسك بعد ما تُفرغ أقفاله من السكوت

وان لم تجد فبشِعرك، فإن للشعر جناحا من ريح

وذلك أصدق الحروف

وعلى ذكر الحروف.. اقلبها فإن في القعر معان يابسة

هناك ستجد شفاهاً، اخوات في الرضاعة

شفة تلبّي لشفة

سقاية حتى ينساب فيض الحديث

فاغنم بقُبلة ذات صدى

ولا تبخل على حبيبتك بجرعة ريق

هناك ترى عيونا على عدد انواع القُبل

وآذاناً تسمع الشمّ

اذا ماالشمّ بالشم انفتل

هناك تستطيع ان تحبس الزمن بكرة تشبه الارض

تلعب بها كيف ماتشاء

وتكون أنت الحكم

صفارتك بوق أو كما يسمونه صُور

تنفخ فيه فيتوقف اللعب لتبدأ لعبة أخرى

ولا تخف

فإن الحياة لعبٌ ولهو وقُبل

جدولة الحزن

عبير السامرائي

العراق

دعني أُجدولُ وجه الحُزن

شاطِبةً صمتي وصمتَكَ

من كُرَّاسةِ اللغةِ

مَحْيايَ فجرٌ

ومِن كفَّيكَ يَسكِبُني ضوءًا زكيّاً

إذا سامَرْتَ نافذتي

فيَّ الطفولة

تدري أين وجهتها

وليس إلّا مثالاً واحداً ..دِعَتي

دعني أُرَتِّبُ شَكلَ الحُلمِ في وجعٍ

لقد ظَفَرْتُ بهِ فُلْكاً لأخيلتي

دعني أُلوِّنُ هذا البحر من وَهَمٍ

وأستفيقَ لألقاني بلا ضَفَةِ

وكم هي اللحظةُ الخرساءُ موجِعَةٌ

دربٌ الى ..

ثُمّ قدْ ضَيَّعتُ بوصلتي

لقد جمعتُ ذنوب الوصلِ،

متُّ..

ولا أدري:

أمُذنبةٌ أم غيرُ مذنبةِ

فمَنْ يقيمُ طقوسَ الخصرِ في عَلَنِ

ويخطفُ الكرز المحموم من شفتي

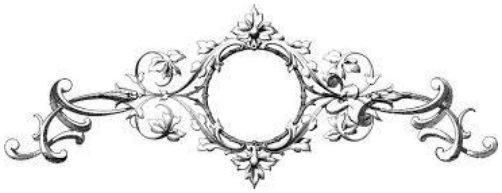
ومَن يَلُمُّ دموع السُهدِ

إن ذَبُلت في خاطِري

وعيونُ الحُلمِ مُعجزتي

إلّاكَ يا غارس الليمون في جسدي

أقبل تعال وفِض غيثا بأوردتي



ملف المستقبل

أدب الشباب

هــو .. هــم

فهد أسعد

هُوَ .. فاضَ بالوجعِ الأخيرِ لِخفْتهِ

هُمْ ..غادروا عَلناً نهايةَ صَوتهِ

هوَ لمْ يقُلْ

للآخرينَ تمهَّلوا.. هُمْ

أدْمَنوا الصَّمْتَ الذيْ لا يَنْتهي

هوَ

جاءَ مِن أقْصى المدينةِ نحْوهُم

هُمْ أجْفلوا

طُرُقَ اللّقا مِن تحْتِهِ

هُوَ كانَ مسْكوناً بآخرِ

لحظةٍ.. هُمْ أوغَلوا طعْناً بجُثْةِ وقْتهِ

هُوَ منذُ بلقيسٍ وقصةِ موتِها هُمْ لمْ

يَجبُهمْ

هُدهدٌ مِن بيتهِ

هوَ كانَ أعظَمَهُم

حريقاً فاتِناً..هُمْ كانَ

مُظلِمُهُم يُضيء

بزَيتهِ

هُوَ ضمَّ أصْغرَ طِفلةٍ في شِعرهِ

هُمْ ما دَرَوا.. ماذا أسرَّ

لِبنْتِهِ!

هوَ لم يجدْ غيرَ التّغرُبِ آيةً

همْ يُنكرونَ.. ويُؤمنونَ

بجبْتِهِ

هوَ كُلّما انْطفأوا

يقولُ بِسرّهِ

"هم ليس هم.. يا روحُ ما أقنتعه؟! "

هوَ حَولهُم أبداً ويَدري أنهم

همْ وحدَهم لا يشعرونَ

بموتِهِ

وصية النّاجي الأخير

محمود جمعة

قولي لهم:

بيضاءُ ذاكرةُ الشّوارع والبنايات التي

ارتحلتْ إلى النّهر الخفيض...

وكان هذا قبل بعثِ الماءِ في الشّجرِ

النديم

وقبل أنْ نمشي إلى خيط الدّخانْ...

بيضاءُ ذاكرةُ الأزقّة وهْي تعبرُ مرّتين:

فمرّةً أخذتْ حكاياتِ الدّروايش

الذين تغسّقوا صوب المآذن وهْي تحكي

عن هُيام الصاعدينَ...

ومرّة: أخذتْ نبوءاتِ السّلام الأزرق

المبعوثِ عن غيمٍ وناي...

قولي لهم:

بيضاءُ ذاكرةُ المسارح

والنّصوصْ...

بيضاءُ ذاكرةُ الطّيور مع الغروبْ

... تشدو و يبكي الصائدُ المُختارُ يا ويحَ

الدّوارْ ....

يا نهرُ مَن أصلُ الجّفاف؟

يا نهرُ مَن أبدى إليكَ قواربَ الإنقاذ كي

تصل المدينة بالغرق؟!

قولي لهم:

كل البنايات التي ارتحلتْ إليكَ

يملؤها حسنُ الثواء،

كلّ الحكايات التي عبرتْ إليكَ

جديرةٌ بالاغتسال...

قولي لهم:

ما كنتُ غريباً لأختم ميتَتي

بالاحتفال ...

بيضاءُ ذاكرتي وحولي كلّ شيء لا

يحيدُ عن البياض...

متكررون

سعد محمد

ضدان واجتمعا

لشدِّ قيودي

وتمكنا بمعيةِ التهديدِ

لأفتّشَ المنفى ،

كعبدٍ آبقِ

يمشي ويهدمُ نزعة التقييدِ

قلقي تراثٌ خالدٌ ومدرَّبٌ

قلقي الرسائلُ

والحروفُ بريدي

قلقي النفورُ

عن الخرائطِ كلّها

قلقي اقترابي من صفاتِ نشيدي

قلقي كأحلامي

أذابَ حقيقتي

فأنا كبرتُ

وتهتُ في التجريدِ

وأنا امتدادٌ للدروبِ ،

معلّقٌ بالأمنياتِ

وفرصةِ التمديدِ

وأنا التبعثرُ في البلادِ ،

جريمتي

أنَّ العراقَ دمٌ

يحكُّ وريدي

أستلهمُ الإيحاءَ

ما يكفي لأنْ أمضي

بخفّةِ طائرٍ غرّيدِ

لأثيرَ ما اقترحَتْ بناتُ قصائدي

لأكونَ نافذةً

لألفِ وعيدِ

فأنا الملامحُ

في وجوهِ الهاربينَ

من الرصاصِ

إلى بقاعِ البيدِ

النازحونَ من الظلامِ

من الركامِ

من القيودِ

وقسوةِ التفنيدِ

يتخيلون الدفءَ

ثمَّ يضمُّهم

ويكابدون الجوعَ بالتعويدِ

متكررونَ كما الحروبِ

كفكرةٍ

لا ترتقي لثقافةِ التجديدِ

أسرى بلا قيدٍ

وكم هي غربةٌ

أنْ يُفترى وطنٌ من التشريدِ

يكفيكَ يا فزعًا يؤجلُ عيشنا

لنكونَ بينَ مشرّدٍ وشهيدِ

بعيداً عن الضوء

مصطفى الخياط

تعالي نخدم الوطن

على نفقة جلدكِ الخاصة

لديكِ شامات كثيرة

اطلبيهن لاجتماع طارئ على ظهركِ

كالذي يحدث في العالم السياسي،

قولي لهن

اتحِدن بوجه الشمس ،

إنها الحل الأمثل

لأطفال يقفون الآن في الشوارع

لبيع الماء وهم عطاشى

لبيع المناديل :

ولا أحد يبكي أو يسمح جباههم ،

للمشردين ،

للمصابين بجفاف العيون

وبعد انتهاء المهمة

أضعهن قبعة على رأسي

أريد أن أحبكِ بعيداً عن الضوء

هذه المرة .

ياللرقة

تبدو وكأنها من نسيج العنكبوت

و ما يبدو كشامةٍ ذبابة عالقة ،

كنت أمازحها على هذا النحو

واحدثها بعد ذلك

عن النسيم الناتج عن ارتداد النهد

عن حلمتين آيلتين للسقوط

عن زيوتها النادرة تكاد تضيء في ملابسها

عن ملحها الحلو

عن شعرها يطيل من شهقة الليل

عن رموشها مظلة للفراشات

عن اشياء تكشف عن رغبتها بالتحول الى كلب

عند بزوغ عظمة الترقوة

عن آخر تأوهٍ لغيمتها قبيل انهمارها

عن اسنانها التي لا تدع فُرُجاتٍ للشيطان

عن رقبةٍ تشارك اصبعها في الخاتم

عن الشامة التي امتصتها عناكب المجاز

عن الضياع المبحر في الوجود

عن ضياعيَ لتعفو عني مزحتي .

هَـــدهَـــدة

عائشة عبد الستار

عدتُ منتصرة

بعد الحربِ مع طيفك .....

لم تعد ،

رسالةُ شخصٍ له اسمك ، تخطف وجهي ..!

ولا صورةٌ لك ... تعيدُ تكويني !

الأرقُ لا يصيب شارعنا ؛

لأنك.. لم تزرهُ ليلاً

و يدي ..، التي تركتني،

و أتتك لتنامَ على هدهدتها

عادت بلا أصابع

ضجةُ الحديث.... داخلي ... صارت حولي

أحلامي ..، التي ... كانت تجرني لنافذتك كل يوم

قبل يومين ... انتَحَرت منها

حتى صوت احتكاك أصابعكَ

وهي تترك خصري لا يشكل فوبيا لذاكرتي ..! . .

حسناً... أنا أكذِب

أتكلمُ عنكَ لأنك غافٍ في رأسي وأعتذر ؛

لأني أشتمكَ كلَ صباح بعد سماع

(أنا لحبيبي وحبيبي إلي)

نوايا في ذمةِ الحالمين

علي خالد العيثان

لمّ شكوى الغمام وامتدَّ شكوى

أبلغ العشبَ آيةٌ دونَ فحوى

ضائعًا سارَ في الجهاتِ يصلي

والدلالاتُ في فم الغيب نجوى

مقفرًا جاءَ والمفازاتُ تترى

تتجلى وليسَ في الغيمِ جدوى

عابثًا في الرؤى يخربشُ حلمًا

نفخَ التيهُ في خطاهُ فسوى

ثمَّ كان الذي اعتراهُ وكانت

راحتُ الليل توسعُ الضوء محوا

وبها احتجَّ بالسنابلِ توصي

أن توافيهِ بالمناجلِ بلوى

لا الفراشاتُ معجمٌ لاقتراحات

الصباحات حيثُ لا الضوءُ سلوى

نافرًا مرَّ من خلالِ الأغاني

نبرةً عافها الملحنُ سهوا

هو ذاك الفتى نوايهُ شمسٌ

رأت الصبح يترك الغيمَ رهوا

وله شاهدٌ من الدربِ يخفي

ما تغشاهُ والخطى تتلوى

فاذا شابَ في القصيدةِ سجنٌ

جاءَ يُدلي لغربة الطين دلوا

وكذا تُختمُ النوايا اذاما

خانها الحالمون والفجرُ أغوى

وتخلتْ عن النجوم سماءٌ

ودنت كي تجيءَ للبحرِ حبوا

سوف تحتاجُ أن تكونَ احتراقًا

يتجلى اذا رأى العصفَ أقوى

يقنعُ الضوء بالاغاني ويغري

شفة الناي في يديهِ بحلوى

ولدٌ يحملُ الغواياتِ قمحًا

ويرى حكمة السنابلِ مثوى

ولدٌ غائمٌ تسكعَ في الافقِ

فلم يلقَ في المفازاتِ مأوى

ولذا اختار ان يعودَ الى الارضِ

ويتلوى اذا غفا الناس شكوى

كذبة مدورة

رلى براق

الكذباتُ جميلةٌ

حين أقول :

أنا الآن عندكَ !

أو لا تغبْ طويلاً ، انتظرُكَ مساءً

أشعلت لكَ البخورَ ، وبعضاً من

غابتي !

أو إنني امرأةٌ نمطيةٌ

لا أتقنُ التفاصيلَ المرتجفة

ورشفَ النهاياتِ البعيدةِ !

أو إنّكَ لم تودعني بغصةٍ في اصابعِكَ

وأنتَ تجرُّني إليكَ !

وإنّكَ نسيتَني صباحاً

دهنتَ كلَّ ما حولكَ بالياسمين

وشربتَ شايكَ خالياً من ملوحةِ

غيابي !

أو إنّكَ رجلٌ بدائيٌّ

تعرفُ ثقوبَ الناي دون لحنِهِ

تميزُ دقة القلبِ دون إيقاعِهِ ! ..

حين أقولُ :

إنّكَ تجاهلتَ رسالتي الأولى

حظرتُكَ ، ومحوتُ صورتَكَ من

أصابعي !

وإنني لم أصدّق دمعتَكَ الأولى

ولا ما حفرتْهُ في روحي من ذنبٍ !

وإنّكَ مللتَ أنقاضَ عزلتي

ووضعتَني في قائمةِ الرفض !

ثم بدأتْ تنضجُ الاحتمالاتُ في

شجرةِ شكّنا ،

فكلُّ كذبةٍ حقيقةٌ مدورة !

من ضفائر سمراء

هناء أحمد

أعرف أنني فشلت في اسعادك، لكنني أخبرتك منذ البداية بأنني لا أحبك، وأنت تصر على أني أحبك أكثر ! كنت اتذمر من سهراتك المتكررة ، اتظاهر بالنعاس أو بالتعب ومرة انشغلت بصنع مربى السفرجل واقترحت مساعدتي ، قلتَ حينها :

" إن لونها سيتغير تدريجيا إلى الأحمر ... لحرارة ما! "

ثم قهقهتَ وعللت ذلك بالخجل! وهمستَ

: " كخديك مثلا "

بينما غلف الغضب يدي وتناولتْ أقرب ملعقة لتضربك! أنت قلت:

" لن يدعك قلبك المسكين أن تفعلي هذا..."

ثم أخذت تدندن :" أول مرة تحب يا

.." قاطعتُك صارخة:" تعرف بأنني لا أحب عبدالحليم

قلتَ ببرود:

" ستحبينه من أجلي.. من أجلي فقط!"

كنتَ تخترع المناسبات لتأتي، تطرق الباب وتدخل قائلا - مثلا- :

" كل يوم وأنت بخير.. فالجو بارد" ..وغيرها، أذكر أنك قلت ذات ظهيرة : " كل يوم وأنتِ بخير.. لقد حلقت شعري" همستُ لك: " لا يهمني ! " فقلتَ مبتسما :

" يا للمصادفة.. أنا أيضا لا يهمني"!

أهلي كانوا سعداء بك ولاسيما جدتي ربما لأنك حفيدها، مرة كنتَ تثرثر عن يوسف الصائغ الذي كنت مهووسا بكتاباته، فأسكتك قائلة :

" بالمناسبة غرام الذهب ب ٦٠ ألف دينار"

لم أكن أحب الذهب، كنت اتعمد ازعاجك لعلك تتركني .. ثم أخذت أحدثك عن تأثير المقاومة في التيار والفولتية وعن أنواع المحولة الكهربائية! فتسمعني جدتي المسكينة وتفتخر ظناً منها أني مجتهدة في اختصاصي.. في سهرة أخرى سحبتَ يدي بقوة وادخلتها في إسواره ذهبية وقلت : " وأخيرا .. قبضت عليك بتهمة حبك لي"

أنا ضحكت دون قصد، وأنت فرحت جدا لذلك، كنت اتمنى لو انني ضحكت من قلبي، لو لم أغضب عندما قبلتَ معصمي، لو لم أغلق الباب في وجهك تبا لي.. ها هي " قصيدة التفاحات الأربع" أمامي ... القصيدة التي كلما رويت لي قصتها .. تقول لي: سأرثيكِ بقصيدة أجمل! ف أرد لك بسخرية : لكنني لن أموت.. تقاطعني : ستموتين حبّاً فيّ ... ستموتين ببطء ..وسأهديك قصيدة!

يااه لقد صدقت نبوءتك ..كل شيء يذكرني بك... وها أنا اموت ببطء ..تعال واكتب قصيدتك، أتذكر؟ .. ذات مساء وجدت قطرات متفاوتة من ماء في مرآة الصالون ، كنت قد نفضت عليها شعرك المبلل كعادتك، أذكر أنني صرخت في وجهك وتظاهرت بالزعل مما دفع جدتي إلى توبيخك، أنت لم تهتم حينها وأنا أيضا، لكنني الآن أتألم لذلك .. الآن اشتاق تلك النقاط المتناثرة في المرايا اشتاق وجهك الذي يخبئ عني وجعه ويأتيني بابتسامة سمراء! وأحب عبد الحليم من أجلك.. من أجلك فقط اليوم أجلس مع قميصك الازرق يقلبني فراقك وجدتي تحتضن صورتك وتحاول أن تمحو الشريط الاسود الملتصق في أعلاها وتتمتم :" الفراك مر "

غيـــــــن

رغد موفق المرود

منذ الانزعاج الاول

والفراغ الذي خلقته في رحم أمي

ألم

والبسمة المكدرة التي أنصبت على أبي

ألمٌ

وها أنا أعيش في بداية الألم

منذ أن أدركت السمع ، والغين مفتوحة بأفواه الناس رغد!

غدر

غيم

غبش

غيب.

ليست كل البدايات سهلة

منذ أن انزاح الغشاء عن نظري

وأنا أرى الأيادي التي تعبث في المجاز

أشم نافذة أرملة أضاعت منديلها بين الحروب

منذ أن أدركت السمع

وشؤم الغين يسيطر على هدير أبجديتي

أذكر أني كنت ألعب (الخرز) وبدل من أن تسقط

(الخرزة) في الحفرة سقطت جثة صديقتي!!

أرى جارتي الطفلة التي امتنعت عن الحلوى لشهور لشراء أبٍ لا يغرق!!

فتبدأ ذاكرتي عند الثالثة فجرًا

تحصي عدد الخرز الغارق

وكم من غائب عالق تحت الوسائد؟

أنا مجرد ألم،

تغطى عند الغبش بأثار الغياب

وتلثم كل صباح

بالنسيان

علامات ... نقد ... دراسات

شعرية السرد الكابوسي في رواية فارابا

دستوبيا المكان وعنف الواقع

أ.د. فيصل غازي النعيمي

العراق

الرواية وليدة التحولات الكبرى (السياسية والاجتماعية والثقافية) نشأت في أحضان الملحمة وثقافة القرون الوسطى والأسئلة الوجودية ، وتطورت مع الاكتشافات العلمية والطبية والنفسية والبحث التجريبي منذ أواخر القرن التاسع عشر وحتى الان، وتحولت كتابيا ورؤيويا بوصفها نسقا جماليا تعبيريا مع الاحباطات التي عاشتها البشرية من حروب وأزمات اقتصادية وثقافية وأزمة بحث عن هوية وأسئلة أخلاقية، فصارت (ملحمة العصور الحديثة) صوتا معبرا عن الضمير الانساني بطريقة مجازية ولغة سردية.

هذه المقدمة لا بد منها للولوج الى الرواية البكر للشاعر العراقي (عبدالمنعم الأمير) لأنها أي (فارابا)(١) لم تكن وليدة الصدفة الزمانية والمكانية، بل هي نتاج طبيعي لمرحلة عصيبة مرت بها مدينة الموصل من احتلال للعصابات الإرهابية لمدة تجاوزت السنوات الثلاث، الرواية هنا ليست وثيقة إنسانية/ تاريخية فحسب -وإن كانت كذلك في بعض ملامحها- بل هي في جوهرها تساؤل أخلاقي ضمن رؤية جمالية عن القهر والطغيان وتواتر صورة القمع والديكتاتور الذي لا يتغير منه سوى الاسم والزيّ وربما طريقة الكلام..

رواية (فارابا) شهادة عن مرحلة سوداء في تاريخ العراق ومدينة الموصل وهي بحث سردي مكثف بلغة شعرية وتساؤل حكائي عن الأسباب التي أودت بنا جميعا الى هذا الواقع المرير، وبالتأكيد ليس من واجب هذه الرواية (وكل الروايات) أن تقدم لنا الأجوبة، بقدر إثارة الأسئلة الوجودية والأخلاقية وهذه الرواية تنتمي الى مرحلة ما بعد البحث عن الهوية والرواية الاستعمارية وما بعد الاستعمارية فهي تندرج تاريخياً وجمالياً تحت عنوان الرواية العربية الجديدة حيث التقاطع مع العناصر التقليدية للسرد الروائي وإعطاء القيمة للتداخل الشكلي والموضوعاتي مع نمو ظاهرة اللامعقول والفنتازي ضمن أجواء كابوسية (رجل يسرد حكاية وهو مقطوع الرأس) وفضاء ديستوبي يسيطر عليه القمع والقهر والقتل والموت والفساد والتخلف.

حفلت رواية (فارابا) بسيل من الدلالات المتنوعة والمختلفة والتشكيلات الجمالية المتأسسة على وفق رؤية كتابية استثمرت الجهد المعرفي/ الثقافي والروح الشعرية لدى الكاتب.

وسنحاول في هذه القراءة الدخول الى عالم الرواية منطلقين من ثلاثة مرتكزات أساسية بوصفها موجهات لقراءة النص وهي:

- العتبات النصية مدخلاً لتأويل الرعب.
- ديستوبيا المكان وعنف الواقع
- الطاغية- التناسل والصورة النمط.

أولا. العتبات النصية مدخلاً لتأويل الرعب

يزدحم نص رواية (فارابا) بالمناصات التي تتوزع على أكثر من مكان، بحيث تؤكد مما هو (خارج النص السردي) متعالياً نصياً يوازي متن الرواية لأهداف وأغراض مختلفة تبدأ بالسخرية السوداء وربما تنتهي بالشرح والتفسير.

- العنوان :

(فارابا) مقطع لغوي منحوت من كلمتين تؤديان معنى واضحاً وقاراً في ذهنية المتلقي. وعلى الرغم من ضبابية المقطع العنواني، إلا أن متن النص أسهم في فك لغز العنوان، فضلاً عن المرجعيات المقيدة له، وتحديداً المرجعيات الفلسفية والتاريخية، بعد الاطلاع على متن الرواية يتأكد لنا أن العنوان منحوت بطريقة شعرية من كلمتين متلازمتين في تاريخ الفلسفة العربية الاسلامية وهما (الفارابي + المدينة الفاضلة)، ولكن السؤال الذي يلح علينا هنا، هل (فارابا) قدمت لنا في متنها الحكائي مدينة فاضلة كما تخيلها الفارابي؟!

نص الرواية على النقيض من ذلك تماما إذ قدم للقارئ (ديستوبيا) بدلاً من (يوتوبيا) مدينة الرعب، المدينة الكابوسية، المدينة القاتمة، المدينة الفاسدة، هي البارزة في المتن، مما يعكس سخرية سوداء وقراءة واقعية لأحداث المدينة، حيث الواقع الديستوبي هو من يفرض سطوته على المتخيل اليوتوبياوي وبهذا يؤسس (الأمير) روايته على بنية عنوانية ذات دلالات متناقضة ومحمولات مرجعية محددة في البداية ولكنها تنفتح فيما بعد على عالم يتساوق مع العالم الواقعي، وبهذا فقد العنوان في هذه الرواية صفة التطابق(٢) بين الدال والمدلول وانزاح بالكامل عن الوظيفة التعيينية الى الوظيفة الإيحائية.

- لوحة الغلاف:

غموض عنوان الرواية لا يوازيه إلا غموض لوحة الغلاف التي تتكون من أكثر من علامة لونية وتشكيلية تتعاضد فيما بينها لتعبر عن حالة من الخراب والرعب، لذلك هناك تمازج ما بين الألوان القاتمة (الأسود والأخضر القاتم، واللون الترابي) فضلا عن الألوان الأخرى الأحمر والبرتقالي الناري المشكلة للمشهد الصوري كل ذلك جاء مع صورة مقطعية لبناء أثري مهدم اخترقه وجه لا إنساني تتراوح دلالاته ما بين الرعب والخوف والخراب.

- التصدير الغيري :

صدر عبدالمنعم الأمير رواية (فارابا) بمقولة للأديب والشاعر الإسباني (كاميلو خوسيه ثيلا) الذي يعد أحد أهم منتقدي الحرب الأهلية الإسبانية وحقبة حكم الجنرال فرانكو، والتصدير مفتاح قرائي مهم لهذه الرواية فهو مختصر كلامي عن الإيمان الحقيقي والإيمان المزيف وعن الإيمان الأعمى، وهو بذلك -أي الكاتب- يربط ربطاً موضوعياً بين متن الرواية والتصدير الذي يعد عقدة مركزية في قراءة النص، سيما وأن نص هذه الرواية يطرح أسئلة تتعلق بمسألة الإيمان المظهري والإيمان الأعمى ودورهما في خراب المجتمع، وهو بذلك يستلهم نصاً إنسانياً معروفاً لأديب وقف ضد الديكتاتورية والظلم والظلام والأنظمة الشمولية.

- الإهداء:

الإهداء "تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين سواء كانوا أشخاصاً أو مجموعات واقعية أو اعتبارية، وهذا الاحترام يكون إما في شكل مطبوع (موجود أصلاً في العمل/ الكتاب) وإما في شكل مكتوب يوقعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة" (٣) .

وفي رواية (فارابا) نجد الإهداء يحمل في طياته روح المفارقة الشعرية ويتجاوز الوظائف التقليدية من دلالية وتوليدية الى الوظيفة الإيحائية التي تربط معنى الإهداء بروح النص (الرواية) حيث التماهي التام بين الشعر والسرد والأم والمدينة (الموصل) وبين الذاكرة والحنين بين العام والخاص:

أمي فنارات الحنين،

فحضنها وطنٌ بآلاف النوارس يثملُ

طشت ورائي طاسة الحب المعتق،

فانسفحتُ

وفيّ قلبٌ يذبلُ

وصلت قلوب الراحلين بقلبها

ولذا تسميها القوافل (موصلُ)(٤).

والإهداء هو المناص الوحيد الذي لا يحمل في جنباته شيئاً عن المدينة الكابوسية وعن الرعب، بل هو مقطع لغوي/ شعري يربط في الزمن الماضي من حنان الأم من جهة وحنان وحضارة ومدنية المدينة (الموصل) وبذلك فهو يعد مفتاحاً إجرائياً لقراءة البنية الكبيرة (الرواية)، ولكن بصورة مخالفة لآليات إنتاج الرعب التي عملت الرواية على تكديسها فيما بعد.

- الفاتحة النصية والخاتمة:

يحدد المؤلف رمزاً ترقيمياً لفاتحة الرواية بـ(صفر) وللخاتمة بـ(صفرين) ولا يمكننا تجاهل دلالة هذا الترقيم الدال على سكونية الزمن في مدن الرعب، فلا أهمية للتراتبية الزمنية في مدينة

(فارابا)، فهي تعمد إلى تأسيس زمنها السكوني (الخاص بها) وخطابها المتخيل المرتكز على النقلات السردية/ الزمنية السريعة، ومن هنا جاء الترابط العضوي بين الفاتحة النصية ومتن الرواية وبعد ذلك الخاتمة، الفاتحة النصية في هذه الرواية ما هي إلا قراءة أولى للمشهد السردي، وهي تمثل مع الخاتمة بنية سردية صغرى ذات نفس شعري/ تاريخي مكثف متواشجة ومتقاطعة في الآن نفسه مع البنية السردية الكبرى (الرواية)، وهي تمثل عتبة أولى توضيحية ولكن هذا التوضيح يأخذ بعداً إيهامياً للقارئ تقصده المؤلف ليربك القراءة التقليدية عند المتلقي مما يوفر مساحة واسعة للتأويل المتعدد. ويكشف نص الفاتحة عن الشخصية الرئيسة ووضعيتها العجائبية حيث تنوجد بلا رأس مصلوبة على رأس الجسر القديم في المدينة منذ سالف الزمان بلا هوية "هكذا.. كان هو حسب أقرب الروايات الى الصحة، مظلوم بن الفجيعة، في العقد الثاني بعد الألف الثاني من التقويم الطيني المعتمد رسمياً في مدينة فارابا، واقفاً أمامه، يدون على جسده الناحل كقصبة المصلوب على حافة الجسر العتيق ما يرويه النهر الذي كان شاهداً على عصور غائرة في الوجع والأحداث الدامية منذ ارتسمت أول ابتسامة ماكرة على وجه العتوي وهو ينسل من رحم أمه مخالفاً بذلك ناموس الطبيعة الإنسانية" (٥) وتحمل الفاتحة النصية توضيحاً لما سيحدث فيما بعد من دمار في مدينة الموصل بطريقة إيحائية ذات نسق شعري يحاول التهرب من التوثيقات التاريخية "بعد آلاف السنين ضربت صاعقة عمياء تل التوبة، لتتناثر الأحرف التي سهر النساخون والوراقون في نقلها عن الجسد الناحل كقصبة الذي كان واقفاً أمامه على حافة الجسر العتيق ليال طوال، لتمطرها السماء رماداً على فارابا وتنقش أحداثها على أجساد جميع سكان المدينة!! واصطبغ وجه الشمس بالسواد؛ فراحت توزع على كل من تقع عليه أشعتها لعنة لم يستطع أحد من المرقين والسحرة منذ آلاف السنين فك تعاويذها التي على ذمة أحد الرواة مدفونة في قعر الزمان، فلا يستطيع الوصول إليها أحد" (٦).

وإذا تجاهل المفتتح السردي تماما الإشارة الزمنية واعتنى بتحديد العلامة المكانية (تل التوبة) التي تحيل على مدينة الموصل ولكن ضمن رؤية سوداوية كابوسية أعلنت صراحةً عن الخراب الذي سيحل على المدينة المنكوبة بسبب الصاعقة/ الوباء الذي حل عليها.

إنّ الخاتمة النصية جاءت بأسلوب يخالف الفاتحة تماماً فهي تعمّدتْ إيراد بعض القرائن الدالة على زمن السرد الممتد ما بين (٢٠١٤- ٢٠١٧) وهي بذلك لا تحيد عن وظيفتها الحكائية التوضيحية ولا حتى عن وظيفتها البنائية الجمالية المتوازية تماماً مع متن الرواية "هكذا .. دون أمل ، وقف ملوحاً بقلبه ، حيث كل شيء يبتعد، رائحة اللاشيء تزكم عمره، تكبله باللاجدوى، وهو منكفئ على ذاته، يبحث عنه في طيات قلقه الذي صار نديمه الوحيد منذ ادلهم الافق ، وتفتت معارج الضياء . جملة فقط، وصورة .. أرادها ان تعبّر عنه، فعبرت به الى الهاوية، ما الذي استفز الموت؟ وحول العمر شظايا.. مبتسما نظر خلال الشباك، والسماء تغسل حديقة بيته بالماء والبرد، أمسك هاتفه والتقط صورة ، يعشقها هذه المدينة، وكالعشاق العذريين الذين ما استطاعوا كتمان حبهم، فقضوا على مذبحه، نشر الصورة على الفيس بوك، وكتب تحتها: (هذه مدينتي الجميلة)!!!" (٧) .

ثانيا: ديستوبيا المكان وعنف الواقع:

يتأسس المكان في رواية (فارابا) على وفق رؤية كابوسية تخالف تماما مدلولات العنوان. المكان هنا ينبع من الواقع ويعبر عن معتقد سردي/ جمالي/أخلاقي لا يحفل كثيراً بالتوصيفات الطوبوغرافية بقدر ما يهتم بالرؤية الفجائعية المتأصلة في نص الرواية ويتأسس المكان كذلك على وفق رؤية فنية مخالفة لما هو مألوف في تاريخ الرواية حيث النمو الزمني يقابله السكون المكاني.. إذ تنقلب الرؤية هنا فالزمن نمطي حد السكون بينما المكان يتحول الى شخصية فاعلة في نص الرواية يحتوي فضاء المدينة (فارابا/ الموصل) على أمكنة عدة تتراوح ما بين المكان الواقعي والمكان التاريخي والعام والخاص والضيق والمفتوح والأليف والمعادي، لكن الثنائيات الضدية ليست هدفاً في نص الرواية بقدر ما هي رؤية سردية/ جمالية تعبر عن واقع متهالك.

يبرز الجسر العتيق بوصفه المكان الأبرز في عالم فارابا والأكثر حضوراً على المستوى النصي وهو مرتبط بنهر دجلة وبالشخصية المحورية "وقف على الجسر العتيق، يرى النهر الذي منذ آلاف السنين يشق طريقه لا يلوي على شيء، يزرع الخير أنى حلت قدماه، لكنه ككل شيء اصطبغت عيناه بالسواد، مياهه سوداء، شواطئه سوداء، يراه منعكساً على صفحة السواد، جسداً بلا رأس، نقطة ما في هذا الظلام اللامتناهي الذي لبس كل شيء... من مكانه ذاك، على حافة الجسر العتيق، ينظر صورته المنعكسة على صفحة الماء القاتم، يزعجه أن الناس تمر به دون التفات كأنه ليس هنا. هل أصبحت رؤية الأجساد المقطوعة الرؤوس مشهداً عادياً لا يثير فضول أو شفقة أو خوف أحد؟ أم أن المدينة كلها صارت أجساداً بلا رؤوس" (٨) .

يعمد الكاتب إلى تشكيل مدينة جديدة لها اسم فاضل وصفات فاسدة، مدينة كابوسية مليئة بالرعب والخوف والمرض تتقاطع في الواقع توصيفاتها وملامحها وعلاماتها مع مدينة (الموصل) وتفترق عنها في بنية الحدث الروائي ونوعية الشخصيات ونمطية الفعل السردي "يجر خطاه على أرصفة لم يعد يعرفها، تائها عنها، يراه متشظياً في آلاف المرايا، لكنه لم يكن هو، كان مسخاً لا غير، الأرصفة تنكره، والشوارع والأمكنة، كأنما حلت روحه المسخ فيها، صارت هي، وليست هي" (٩) .

تتشكل الصورة الوحشية للمكان وفق رؤى وأفعال متعددة في النص السردي، لعل أهمها العلاقة الجدلية التي تربط الفرد بالسلطة سواء كانت عسكرية أو ثيوقراطية تتزيا بزي الدين. وكل هذا يؤسس لظهور المدينة الفاسدة، فالعنف بأشكاله المختلفة بوصفه تجلياً من تجليات السلطة القمعية يؤدي إلى نتائج سلبية تشوه جماليات المكان وتقتل روحه وتؤدي ربما الى إثارة وانهيار منظومته الحضارية والأخلاقية، كما حصل مع الأعمال البربرية التي أدت الى تدمير آثار الموصل "وحده كان واقفا في وسط العاصفة التي بدأت تضرب أحياء المدينة حيا إثر حي ، وقد فتحت أبواب السماء وفار التنور ، يبصر كيف تطير الحواجز الكونكريتية التي كانت ترعب المارة بأعينها التي يتطاير منها الشرر في الهواء مثل الريش ، وتدور في الزوابع كالاوراق والاكياس الفارغة الملقاة في الطرقات ، يبصر عثمان الموصلي قرب محطة القطار محتضنا عوده خشية ان تتقطع أوتاره ، فلا يستطيع ان يكمل لحنه الأخير ليكون النشيد الوطني للبلاد التي ما تزال بلا نشيد، تأخذه الزوبعة وهي تمضي في الطريق المرسوم الذي لا تحيد عنه(...)يبصر تمثال أبي تمام في السماء تتناثر حوله القصائد لتبتلعها زوبعة أخرى وتموت بعد

أن عاشت لعشرات السنين في قلوب الغواة(...) يبصر السواس يحمل قربته على ظهره، ويلعن الفنان طلال صفاوي لأنه وضعه ثابتاً في ميدان قرب معمل النسيج الذي دهمته صاعقة ، كما قيل ، ليستحيل كومة من ركام، ونسيه وها هي الزوبعة تصيبه بالدوار وهي تحمله كريشة وتلف به في أرجاء المدينة كلها(...)يبصر جامع النبي شيت طائراً في السماء، تصيبه الزوابع بالدوار، فتتساقط منه الآيات التي خطها يوسف ذنون بأنامل الذهب، يبصر فتاة الربيع عارية تدور مع زوبعة اخرى، تتساقط من تحت ابطها ، وذراعاها مصلوبتان إلى السماء كأنها تدعو، شقائق النعمان الذابلة فتصاب الأشجار والحشائش والنباتات كلها بالبياس ، يبصر جامع النبي يونس بقبته ومنائره تدور حوله مجموعة من نسخ القرآن ، ممزقة الأوراق ، وتل التوبة يسيل دماء ، يبصر الثور المجنح طائراً بلا أجنحة ، يطلق خواراً غريباً وهو يدور مع الزوبعة ، يبصر كيف تقتلع العاصفة كل شيء في المدينة ولا تترك إلا الخواء" (١٠) .

المقتبس السردي السابق طويل جدا ولكنه يجمع في مكان نصي واحد أوابد هذه المدينة وعلاماتها الحضارية والتاريخية من تماثيل مشاهيرها (الحقيقية والمجازية) (عثمان الموصلي وأبي تمام والسواس وفتاة الربيع والثور الآشوري المجنح) وأشهر جوامعها على المستويين الروحي والتاريخي (النبي شيت والنبي يونس).

ويصور النص بطريقة توثيقية/ إيحائية وبشعرية سردية كابوسية مركزة الدمار الذي حل بالمدينة واللافت للنظر أن المؤلف لم يقدم وصفاً تقليدياً للمكان بل عبر عن روحه عبر أنسنته ومحاورته وبذلك فهو يعلي من قيمته الجمالية لحساب الوقائع المنطقية، مما يترك انطباعاً بالقدرة على دمج الواقع بالمتخيل " كان هكذا ، واقفا أمامه ..

ودجلة تمتد نهرا من حبر أسود ..

ترتعد مفاصل الجسر العتيق تحت قدميه ، أتراه يلعن اليوم الذي جيء به، على ذمة إحدى الروايات، من مكانه هناك في إحدى مقاطعات بريطانيا العظمى التي لا تغيب عن ممتلكاتها الشمس آنذاك؛ لينصب هنا شاهداً على عصر كابوسي لن تشهد الأرض مثله، يفكر لو فزّ من رقدته فيجد نفسه هناك، تحف به الأطيار الجميلة، وتغسله العصافير بشقشقاتها وسقسقاتها، والمحبون ينغّمون أديمه بنقرات خطواتهم العاشقة وهو يضطجع فوق ماء رقراق تتقافز فيه الأسماك التي لا تعكر صفوها وتصيبها بالاختناق مياه المجاري الآسنة والقاذورات التي تتجمع من المدينة كلها لتندلق كأحشاء حيوان نافق في النهر قريباً منه .." (١١) .

يقدم النص في الغالب مقارنات بين جمالية المكان وقبحه، بين المكان بوصفه مكانا جاذباً وتحديداً عندما يرتبط بذكرى بعيدة، وبين المكان الطارد، وبذلك تتوفر مساحة نصية واسعة في متن الرواية لاستعراض جماليات المكان الموصلي من أزقة ومناطق أثرية وبيوتات وكل ذلك مرتبط بالماضي القريب والبعيد للتدليل على عنف الواقع الحالي " ضغط بقوة على كف ابن الاثير وهما يلجان سوق باب السراي ، فانفلتت أنة من فم الشيخ الطاعن في المأساة. متشبث بعباءة أمه ، ملتصق بها ، وعيناه الزئبقيتان تدوران في هذا العالم المسحور(...)اخترقتنا الرائحة الزكية للقهوة العربية والهيل كنصل خنجر ، حين دخلنا الزقاق الضيق الذي تحفُّ به محلات بيع القهوة من الجانبين(...)لتأخذنا الأزقة من هناك فتدهمنا رائحة الجلود وطرقات الأسكافية والسنادين بين أرجلهم وهم يتكورون على عملهم باهتمام أم متكورة على رضيعها

وحنوها ، حيث زقاق الاسكافية وباعة الأحذية . في كل زقاق من أزقة باب السراي حكاية مضمخة بالضوع(...)في سوق الصفارين المضمخ بالإيقاع ، كانت الإيقاعات تنثال علينا كأنها عبق في جنينة أزهار" (١٢).

المكان في (فارابا) مكانان الأول ينوجد في ذاكرة الشخصية المقطوعة الرأس المصلوبة أبداً بالقرب من الجسر القديم ضمن رؤية تؤثث الماضي بكل قيم الجمال والثاني مكان حاضر في (زمن القص) تلتبس به كل قيم الخراب والموت والدمار والقتل والصفات اللاإنسانية وتنبثق قيم القبح بوصفها بؤراً مكانية مشحونة بصفات الواقع المعيش الذي يتفوق في كابوسيته على المتخيل النصي لذلك يستلهم الروائي الكثير من الوقائع ذات المرجعية الحقيقية مع تغليفها بأجواء الفنتازيا واللامعقول " دهمته الشمس بأشعتها السوداء، لتسكبَ ظلّه على الرصيف جسداً بلا رأس، وهو يتحسّس طريقه هارباً من غابة الرؤوس التي تمتد على مساحة شاسعة من الأطفال والآباء والأمهات . رأس طفل ، شفتاه تتوردان على حلمة .. رأس فتاة ، مبللة رموشها ببقايا حلم بالحياة .. رأس امرأة ، عيناها تفيضـــان حناناً وهـــي متكورة علـــى رضيع كرحم رأس شيخ ، حرث الزمن وجهه بالحكمة؛ فانحنى يلامس الأرض امتلاء .. غابة على مد الفجيعة ، وهو يتقلب على غير هدى في غابة الرؤوس المقطوعة بحثاً عن رأس كان يوماً ما رأسه ، قال الرأس الشيخ :

- يا بني ، من يريد رأســاً فـــي زمن لا يصلح الرأس فيه إلا للقطع ؟!

الشمس ترسمه جسداً بلا رأس . يترنح ويتشبث خشية السقوط به هو، وما من أحد سواه . يتخفى عن أعين الناس التي لم تعد فضولية كعادتها ، وهي تمر به ولا تلتفت، وتراه، بلا مبالاة جسداً بلا رأس !!" (١٣).

لا يتحقق بناء المكان في المقتبس السردي السابق وفقا للآليات التقليدية لأنه بالأساس (المكان) لا يحتوي على الصفات المادية يقدر ما هو مكان مجازي يتوحد في المقطع السردي مع الجسد الانساني المنتهك إنسانياً ضمن رؤية فنتازية تخرق وتتجاوز القوانين الطبيعية والأنظمة المنطقية، ويلاحظ ان الفضاء الكابوسي هنا اختفى فيه كل ما هو إنساني (التوصيف والفعل السردي) (١٤) لصالح اللاإنساني (القتل والتغييب القسري).

ثالثا: الطاغية- التناسل والصورة النمط

لا يحتفي (عبدالمنعم الامير) بتقديم صورة تقليدية للطاغية، بل يقدم نموذجاً واحداً تتماهى خلاله نماذج أخرى وبذلك تختفي الحدود التقليدية من (اسم وصفات) في نص الرواية لصالح الفعل السردي المتكرر إلى حد الرتابة، والتكرار هنا مقصود للتدليل على التناسل اللاطبيعي لهذه الشخصية السلطوية.. وتقدم الرواية الشخصية السلطوية وهي متلبسة بالفعل التدميري المستمر ضمن جدلية العنف والسلطة بكل أشكالها.. فالعنف يؤدي الى نتائج وخيمة تؤثر على بنية المجتمعات منها:

١. فساد القيمة: بمعنى تعرض قدسية المعنى إلى التشيؤ والتسعير.

٢. فساد الروح: تراجع الضمير بوصفه مفهوماً أخلاقياً.

٣. انهيار أعمدة التعاضد المشاعي في المجتمع، واختفاء آليات الدفاع الطبيعية، والمقصود هنا هو التراجع في الفنون والآداب والثقافة عموماً.

٤. هفوت السياسة، بشقيها التنظيري والعملي، فهي تحتاج أن تصدر عن وعي مجتمعي لتتمكن من الوصول الى علة المشكلات والرقي في الأداء، وهو ما لا يتأتى مع ازدياد سلطة العنف" (١٥).

يستلهم نص الرواية بقصدية أو بلا قصدية صورة الطاغية في النماذج الروائية العالمية الخالدة بدءاً بصورة الأخ الأكبر التي رسمها جورج اورويل معبراً عن النظم الشمولية ذات النزعة الفردية في الحكم في روايتيه (مزرعة الحيوان و ١٩٨٤) مروراً بنموذج الجنرال العسكري في أدب أمريكا اللاتينية منذ (السيد الرئيس) لستورياس و(مئة عام من العزلة) و(خريف البطريرك) لغابريل غارسيا ماركيز.

الحاكم/ الطاغية/ المستبد في (فارابا) في المدينة الفاسدة لا توصيف شخصي له ولا اسم سوى اللقب (العتوي) هو واحد في نماذج مختلفة ومتعددة ومتكررة ومتناسلة (كما في صورة الجنرال في مئة عام من العزلة) لا فرق في الفعل والوصف بين الجنرال العسكري والحاكم السياسي والحاكم بأمر الله، والنمرود المستدعى من التاريخ البعيد ليقدم صورة مليئة بالسخرية السوداء عن الحاكم المستبد "النمرود يذرع شوارع لا يعرفها بحثاً عن شيء ينقذه من الطنين الذي أفسد عليه ملكه، وهو الذي توهم يوما أنه يحيي ويميت، سقط صريعا بيد حشرة صغيرة لا تكاد تبين لضعفها، ولم تنفعه ثيرانه المجنحة رغم أنه أعدم مجموعة من اللصوص تجرؤوا يوماً وقطعوا رأس أحدها ، ليتركها أخيراً نهباً لحشرة .

الأطفال يرون فيه مجنوناً يفسد عليهم لعبهم في الأزقة التي أصبحت ساحات لعب لهم بعد أن أغلقها العتوي المنفوش غروراً بالكونكريت، وحول حدائق لعبهم إلى ثكنات لجنوده، يركضون خلفه ، يصفقون ويصرخون، وكلما زاد ضجيجهم يصيب الحشرة في رأسه الذهبية الهلع فتزداد طنيناً، ويزداد هو جنوناً وصراخاً ولطماً على رأسه بالنعال العتيق الذي لم يفارق كفّه أبداً، كلما هرب من مجموعة منهم تلقفته أخرى بالضجيج ذاته" (١٦).يعد النص السابق أهم ما قدمه (الكاتب) وهو يوضح العلاقة الإشكالية والالتباسية للطاغية فعلى الرغم من الصورة المتضادة التي تجمع بين السخرية والعنف حيث الصورة الكاريكاتورية لـ(النمرود) والعنف والتسلط عند الطاغية المتكرر، إلا أن ذلك لا يمنع من أن الصورة الكلية كانت أشبه بالنمط المتكرر مع التأكيد على القدرة اللاإنسانية عند هذه الشخصيات على التناسل والتكرار في صور وهيئات مختلفة (النمرود/ الحاكم الأوحد/ الجنرال العسكري/ الحاكم بأمر الله)؛ لهذا لا أهمية للحادثة التاريخية التي يحورها (الكاتب) وفقا لرؤيته الفنية ومزاجه الجمالي، ويتداخل البعد الزماني ويتماهى بطريقة عجائبية/ كابوسية تفضح سطوة السلطة وقمعيتها ووحشيتها "بينما راح هو يدس سائبته بين التجمعات والمقاهي والحدائق العامة والمساجد لإلقاء الخطب المحرضة، دافعين الناس للمبايعة والجهاد والموت فداء للعتوي الذي أعلن غير مرة أنه لن يخلع ثوباً ألبسه الله إياه، مؤيداً ببعض هتّيفتـــــه الذين تجمعوا أمامـــه ليقدموا ولاءهم وطاعتهم هاتفين :

- ما ننطيها .. ما ننطيها

ليعضد هو هتافهم بقوله :

- هو منو يقدر ياخذها حتى ننطيها؟(...) وعلى الرغم من أنه استخدم كل وسائل البطش والدمار في حق الناس من قصف مدفعي وبراميل متفجرة، وسحل الناس في الشوارع بالهمرات، للقضاء على الفقاعة إلا أنها ظلت تكبر وتكبر حتى ابتلعت نصف البلاد الأمر الذي دفعه إلى الاستعانة بالسائبة الذين هربهم من السجون بعمليات مفبركة؛ ليندسوا بين الناس مدعياً أنه يكافح الإرهاب الذي صنعه" (١٧).

تتجلى أشكال العنف السلطوي وهو يواجه الفرد الهش من خلال الاعتقال والقتل والتغييب القسري والقهر الاجتماعي والممارسات القمعية/ التسلطية من منع وتحذير وتغييب، وتبرز صورة المثقف الفرد بوصفه إيقونة علاماتية تحاول مواجهة الفساد السلطوي والتدمير والتهميش ولكن بلا جدوى "مروراً بمكتبة الجيل العربي التي كلما مررت أمامها يقعدني صاحبها ذاكر العلي ، بقامته المربوعة، وابتسامته المحببة ، ومفردة (إيه) التي كانت لازمة لا تغيب عن نهاية كل جملة يحكيها، وهو يحك يده البيضاء البضة فوق المرفق، وتحت الردن القصير لقميصه الابيض بخطوطه الرفيعة بلون الجوز ، قبل أن يبتلعه الحوت فلم تنفع كل أغاني الأطفال وطرقاتهم على الصفائح العتيقة (يا حوتة يا منحوتة هدي كمرنا العالي) من اطلاق سراحه في زمن لم يعد اليقطين يظلل من يلفظه النهر سقيماً على الضفاف" (١٨).

يتضافر الشعبي والمقدس والواقعي في تشكيل صورة عجائبية للطاغية فيبدو أشبه بالحيوان المفترس منه بالإنسان العادي في عملية تدليل واضحة للهوة العميقة التي تفصل بين السلطة بكل تجلياتها وبين المواطن/ الفرد أو حتى الجماعة.

الهوامش

١- فارابا، عبدالمنعم الأمير، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٧.

٢- ينظر: عتبات (جيرار جينيت من النص الى المناص)، عبدالحق بلعابد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، ط١، ٢٠٠٨، ص٧٨.

٣- الرواية : ٩٣.

٤- م.ن : ٧.

٥- م.ن : ٩.

٦- م.ن : ١٠-١١.

٧- م. ن : ١٥٧.

٨- م. ن : ١٦.

٩- م.ن : ١٤.

١٠-م.ن :١٤٥-١٤٦-١٤٧.

١١-م.ن : ٥٤ .

١٢- م.ن : ١٣٢-١٣٣-١٣٤.

١٣-م.ن : ١٢-١٣.

١٤-ينظر: شعرية المحكي (دراسات في المتخيل السردي العربي)، فيصل غازي النعيمي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٣: ص٨٤.

١٥-نقلا عن: عنف المكان: البيت عند الآخرين، حميد عبدالوهاب، ضمن كتاب: في آفاق النص القصصي (مقاربات في الهوية والنص والتشكيل عند فرج ياسين) تحرير وتقديم ومشاركة: فيصل غازي النعيمي، دار تموز، دمشق، ط١، ٢٠١٣: ص١٨٨.

١٦- الرواية : ٦٥-٦٦.

١٧-م.ن: ٥٠-٥١-٥٢.

١٨- م.ن : ٢٢.

المصادر

١. شعرية المحكي (دراسات في المتخيل السردي العربي)، فيصل غازي النعيمي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٣.

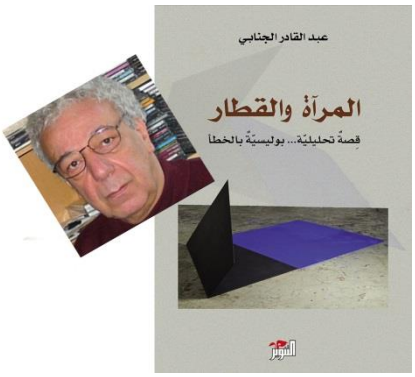
٢. عتبات (جيرار جينيت من النص الى المناص)، عبدالحق بلعابد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، ط١، ٢٠٠٨.

٣. عنف المكان: البيت عند الآخرين، حميد عبدالوهاب، ضمن كتاب: في آفاق النص القصصي (مقاربات في الهوية والنص والتشكيل عند فرج ياسين) تحرير وتقديم ومشاركة: فيصل غازي النعيمي، دار تموز، دمشق، ط١، ٢٠١٣.

٤. فارابا، عبدالمنعم الأمير، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٧.

رواية ما بعد الحداثة .. قراءة أمام المرآة وخلفها..

المرآة والقطار



حكمت الحاج

كاتب من العراق

يقيم في المهجر

مقدمة :

عن دار التنوير ببيروت، صدرت رواية بعنوان "المرآة والقطار" في مائة وعشرين صفحة من القطع الوسط، حمل غلافها رسم منحوتة للفنان مهدي مطشر، تقف وسطاً ما بين الرواية القصيرة (النوفيللا) والرواية الشعرية، وقصيدة النثر المطولة، ورواية التشويق البوليسي محتوىً (إذ جاء العنوان الفرعي للرواية هكذا: قِصةٌ تحليليّة بوليسيّةٌ بالخطأ). أما مؤلفها فهو عبد القادر الجنابي، شاعر السوريالية العربية الأول كما أسماه ذات مرة كميل قيصر داغر، الشاعر المُعارك المُحرض الكاسر لتابوهات القديم والجديد معا وباستمرار، ولد ببغداد عام ١٩٤٤ ويعيش الآن بباريس بجنسية فرنسية بعد المرور سنوات بلندن. ساهم في الحركة السوريالية العالمية، وأسس مجلات طليعية بالعربية والفرنسية والإنكليزية، منها: النقطة والرغبة الإباحية وفراديس. أصدر في الشعر: كيف أعاودك وهذه آثار فأسك ١٩٧٣ في هواء اللغة الطلق ١٩٧٨ ليتبعها بعد ذلك بـ مرح الغربة الشرقية، وثوب الماء، وشيء من هذا القبيل، وتدفق. وله ديوان شعر باللغة الإنكليزية. وضع أنطولوجيا خرجت تحت عنوان "انفرادات الشعر العراقي الجديد"، وله أيضا مختارات من نصوص وبيانات تحت "عنوان معارك من أجل الرغبة الإباحية".

أمام المرآة:

إذا نظر شخصٌ ما إلى المرآة فإن صورته ستنعكس في المرآة. مثلا، إذا رفع الشخص أمام المرآة يده اليمنى فإنه سيبدو في المرآة وكأنه قد رفع يده اليسرى. ذلك ما يسمى بظاهرة التناظر الانعكاسي. وهذا هو لبّ العمل في رواية المرآة والقطار لعبد القادر الجنابي.

يقال عن شكل ما بأنه ذو تناظر انعكاسي-reflection symmetry - إذا كان ينطبق على نفسه تماما. وفي رواية المرآة والقطار ينطبق الرائي والمتمرئي في ثنائية دائرية لا نهائية (إذْ إنّ الدائرة كشكل هندسي في المفهوم المرآتي أو المرآوي لها عدد لا نهائي من محاور التناظر، وجميعها تمر بالمركز، أي مركز الدائرة) تشكل في سيرورتها المتحددة قسرا بطول هذا العمل الأدبي وضرورة انتهائه عند نقطة ما، تشكل البناء الهيكلي لهذه الرواية الأخاذة الجميلة سريعة القراءة والمخادعة (خداع المرايا) إلى حد كبير في مراوغتها ما بين انفلات الشكل والإمساك بالمضمون في وهم خيالي أساسه التمرئي في مرآة غير موجودة أصلا. يفصح الروائي أو السارد الضمني في الرواية أو بطلها صاحب الاسم الغريب "شخصان يحيى" أو كلهم دفعة واحدة (حيث يصعب جدا الفصل بينهم كإجراء نقدي في هذا العمل المتماسك جدا مثل قصيدة) عن رؤيته أو رؤياه لمفهوم الوقوف أمام المرآة قائلا ومقتبسا من عجائب المخلوقات للقزويني: «إنّ ما يُرى في المرآة لا حقيقة له بل هو من باب الخيال، ومعنى الخيال في هذا المقام أنْ ترى صورة الشيء مع صورة الغير، بتوهّم أنّ إحداهما داخلة في الأخرى، ولا يكون في الحقيقة كذلك بل إحداهما تُرى بواسطة الأخرى من غير ثبوتها فيها».

كان هذا داخل النسيج السردي للرواية وتحديدا في الصفحة ٢٦ منها. ولكن، وبالعودة إلى مطلع الكتاب، فسنلحظ بسرعة انه ليس من قبيل الصدفة أيضا أن تُستهل الرواية باستشهادين داليين على التمرئي والمرآة، وأن يُعطى لكل استشهاد صفحة خاصة به، مما يدل على مقدار الأهمية التي أولاها الروائي لهذه التقنية. فبمقتبس أول من ماين دو بيران يقول: «بتحويل نظرنا إلى أنفسنا، سنرى ثمة لحظة حيث لن يعود بإمكاننا التحليل أو التفكيك، إذ سنكون وجها لوجه مع وجودنا فقط». وبمقتبس ثانٍ أقصر من الأول، وهذه المرة من جول ليكور: «راح يتَمَرْأى في الهاوية، فابتلعته الهاوية»، يكون الدخول ضمن موجهات القراءة المتقصدة إلى الأجواء العامة للسرد الحكائي بصورة سريعة ربما تطلبتها اختزالية الرواية من النوع القصير مثل "المرآة والقطار" لعبد القادر الجنابي.

رؤى المرايا:

تحصل للبطل "رؤيا مرآوية" إن صح التعبير، وذلك لمرتين وفي مكانين مختلفين. الرؤيا الأولى تحصل له في القطار في طريقه إلى مدينة الحدث لمقابلة شخص ما بخصوص عمل جديد سيدر عليه بأموال جيدة. أما الرؤيا الأخرى فتحصل له وهو في الفندق في تلك المدينة، بعد أن تحدث جريمة قتل يروح ضحيتها نفس الشخص الذي كان من المفروض أن ينتظره في محطة الوصول.

١. في القطار:

تصبح نافذة القطار هي المرآة العاكسة للتمرئي بالنسبة للبطل الذي يقول: أحبُّ كثيرا نافذة القطار فهي ليست مجرّد زجاج، وإنما مرآة نابضة يمتزج فيها عالم القطار الخارجي الفسيح بعالمك الداخلي الصغير... الزجاج الذي يفصل بينك وبين خارجه، هو عينُ الحاجز الذي يفصل بين وعيكِ وما تحت وعيكِ. اسند ظهرك إلى خلفية المقعد والق بكلّ نظرك على زجاج النافذة، حيث يتدفق كم هائل من المناظر الخارجية... ابقَ مستسلما حتّى الانخطاف، حتّى تستيقظ ذاكرتك، يسقط شعاعها على الزجاج، فيرتد باتجاه عينك: وها أنت تسبح في سيل أناكَ البصري

الذي تدفعه تدفّقات داخلية، لا علم لك بها من قبل، وإنْ هي في أعماقك تجري... وفي الوقت ذاته تحافظ عل مسارك في واقع ملموس حتّى لا يفقد الانعكاس خط سيره، فتجد نفسك في مدار الهلوسة! المسألة هي أنْ تعرف، حقا، كيف تنظر، من زاوية ما، إلى الزجاج حتّى تتراءى لك أعماقك واقعا وحقيقةً مترامية ... فلو لا التخيّل لما كانت هناك «أساطير وُلِدَت منها ثورات»!

٢. في الفندق:

أما الرؤيا الثانية فتحصل للبطل وهو ثاو في غرفة سيئة في فندق حقير. وهنا يسرد لنا كيفية الحصول: توقفت قليلاً وشعرت أنّ ريحا تجذبني صوب مرآة الدولاب؛ مرآة صدئة بعض الشيء، في وسطها شرخ صغير، رحت أحدّق فيه لدقائق طويلة وتجلّت فجأة صورة... لا أعرف ما هي «أعَرَضٌ، أم جوهَر، أم شيءٌ حقيقيّ، أم تخييل»؟ استشعرتُ وكأنني لستُ من ينظر في الصورة، وإنّما الصورة هي التي تنظر إليّ، وأسمعها تنطق قائلةً: ابحث لك عن واقع جديد لا جريمة فيه؛ واقع حيث لا أسئلة من نوع: من أنت، كم عمرك، هُويتك، أين كنت، وإلى أين تمضي... هذه أسئلة مراهقين. عليك ألّا تخشى عيون الآخرين، وألاّ تخشى أنْ تقف عارياً أمام نفسك... فحريتك هي وجودك... والكوجيتو يقول: أتمرأى، إذنْ أنا موجود!

المرآة والقطار رواية شعرية:

الرواية الشعرية هي نوع من الشعر المسرود أو السرد المستعين بالشعر، ينعقد فيها الخطاب الروائي المبتكر عبر وسيط شعري بدلا من اعتماد النثر الاعتيادي. وسواء أتمَّ استعمال الشعر الحر في ذلك، أو المقطعات الشعرية، أو القصائد الغنائية أو حتى قصيدة النثر، فإنه سيكون هناك دوما عدد كبير من الشخصيات، وتعدد في الأصوات، وحوارات مبثوثة في النسيج العام للعمل، ووصوفات سردية، وحركات سلوكية. وكل هذا يجب أن يكون في إطار من الأسلوب الروائي المتعارف عليه.

ضمن هذا التعريف تقف "المرآة والقطار" لعبد القادر الجنابي بالضبط في منطقة الرواية الشعرية، ولكن، تلك المكتوبة بقصيدة النثر، لا غير. ولابد لمن يعرف مسيرة الجنابي الشعرية وفاعليته في الميدان الأساسي لحركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، كتابةً في الشعر وتنظيراً لقصيدة النثر، أن يدرك بسهولة إن المؤلف قد ارتكب "جناية السرد المكثف" منذ أمد بعيد في نصوصه الشعرية المنشورة منذ بواكير منشوراته، وذلك عبر ما كانت تتيحه له تعاريف قصيدة النثر الإنكليزية (والتي كان تبناها بشكل واضح) المتفقة جميعها على ضرورة الكتلة النصية واحتواء القصيدة النثرية على أجواء سردية واضحة.

وهذا ما فعله عبد القادر الجنابي في روايته البكر "المرآة والقطار". فما هي إلا قصيدة نثر طويلة مكتوبة ضمن تيار ما بعد الحداثة ومتوسلة طرائق الرواية الضد أو ضد الرواية في أفق تيار ما بعد الرواية في الثقافة الانكلوسكسونية.

بطل الرواية اسمه شخصان يحيى (نريد هنا أن ننحي جانبا سهولة المقترب السيكولوجي للحديث عن الشيزوفرينيا أو انفصام الشخصية عند بطل المرآة والقطار انطلاقا من التركيب اللغوي لاسمه في اللغة العربية) يعمل صحفيا في مجلة مصورة ويطمح إلى تطوير أوضاعه فيقبل بمهمة مهنية في مدينة بعيدة. يصف نفسه قائلا: "لم أولد لأكون عنيفاً ولا شاعرا أو

روائيا، وإنّما ولدتُ لأكون أنا المسمّى «شخصان» بكل ما أمتلك من تناقضات. كنت أريد أنْ أعيش حياتي حتى النخاع، ولأمت بعدئذ... لم يفهمني أحد، كنت في نظر الجميع كائنا لا فائدة منه".

وبمجرد وصوله إلى تلك المدينة يفاجأ بجثة الرجل الذي كان من المفروض أن ينتظره في محطة القطار، ممددة على أرضية المحطة تحيط بها ثلة من رجال الشرطة والمباحث الجنائية. وهناك فورا يتم سوقه إلى التحقيق والمساءلة العدلية ليتم من الغد اكتشاف جريمة أخرى حصلت في مكان آخر للشخص الذي توسط له في العمل مع المجني عليه. وهكذا تدخلنا الرواية في أجواء بوليسية مشوقة ومتسارعة مكتوبة بإتقان حرفي شديد وكأن المؤلف مختص بروايات الغموض والجريمة. وفي الأخير ينال شخصان يحيى حريته وتتعرف الشرطة على سلاح الجريمة وهو السم وعلى الفاعل والدوافع لارتكاب تلك الجرائم والأشخاص الذين يقفون وراء كل ذلك. ويغادر البطل تلك المدينة الغريبة عائدا إلى مدينته الأصلية بنفس وسيلة النقل وهي القطار الذي سرعان ما يقع في حادث سير مروع ينقلب على أثره القطار ويخرج عن السكة وتحصل الكارثة ويموت من على متنه بمن فيهم بطل روايتنا، شخصان! ليروي لنا، كما كلكامش، أسطورة موته والخلود، عبر نشيد شعري عظيم يبدأ من العبارة " ها أنا أذوب في تخيلاتي كشمعة لم يبقَ شيء من خيطها القطني!" على الصفحة ٨١ لينتهي عند آخر الصفحة ٨٤ أين تعمد المؤلف ان يضع العبارة الأخيرة من هذا القصيد النثري السردي الرهيب في صيغة خط غليظ: عند منعطف سكّة الحديد، شاهدة قبر مكتوبٌ عليها: هنا يرقد الذي لم يذِق للواقع طعما ولم يَرَ للخَيال حدودا!

الرواية داخل الرواية:

إلى هنا ونحن أمام مرآة الحكي وعرفنا كل ما تقدم ذكره وما حصل للبطل وللشخصيات الأخرى من قدر ومصير. ولكن تعالوا بنا لنرى ما الذي يمكن أن يكون قد حصل خلف المرآة من عوالم مجهولة تفوت بكثير تلك الحبكة البوليسية وقصة التشويق الواقعية.

فهل الذي حصل للقطار، حصل للرواية؟

تعالوا ندلف إلى شفيفة أخرى من شفائف المرآة.

تخبرنا الرواية على الصفحة ٦٧ منها وما بعدها، إن كل ما عشناه من أحداث مشوقة داخل الرواية إنما لم تتم في الواقع. لم تتم أمام المرآة. بل هي كانت انعكاسا لا غير لعقل البطل المحوم في علياء خيالاته، خلف المرآة. "أكتشفُ، وأنا أبحث عن مقعدي، أنّ الرقم ٢٩ بجوار النافذة، هو رقم مقعدي نفسه في القطار الذي أتى بي إلى هذه المدينة، وهو رقم المكان الذي خلدت فيه، ليلة أمس، إلى النوم... بل حتّى العربة هي نفسها. يا للغرابة... أنا لم أنزل، إذنْ... بل لم أبرح مكاني...أيّ برهان، أيّ طارق، أيّ سلوى... لا، مستحيل... أنا لم ولن انزلَ من القطار. وبصفتي المعتادة كمُسافر المسافات الطويلة... أوقِت، متى أشاء، الزمنَ وأضاعف المكان، وأنا قابع في مقعدي، متكئاً بجبيني على زجاج النافذة؛ كُرتي الأرضية التي أحتفظ فيها بكلّ أعمدة تلغراف العالم، والمنازل، والحقول، والمرتفعات الرملية، والأنهار... وبكلّ ما يلقيه المَظانُّ مُجسّماً على سطح زجاج نافذة أغرف منها كلّ مغامراتي دون أيّ أذى، أيّة تكاليف أو

جهدٍ... لا شيءَ كالحٌ من وراء زجاج النافذة، فكلّ ما هو مُسقَط عليها ينمّي شعورا بأنّ هناك جانباً آخرَ على الدوام!". ويكمل البطل أو الراوي الضمني أو حتى المؤلف الحقيقي هذه الأمثولة قائلا: "يقينٌ أنّ الصور التي تتراءى على زجاج نافذة القطار صور وهمية... لكن بالتأكيد ليست سَراباً... أعطني قطارا له نافذة زجاج عريضة، وسأسرد لك حوادث لن ترى مثلها أكثر واقعية... فما الفرق يا تُرى في عين نافذة القطار، بالنسبة إلى كائن يريد أنْ يحقق لنفسه مكانا لائقا تحت الشمس، بين سهول خضراء، مثلا، ومروج مفروشة بالدولارات... أليس الخيال نصف حياة الإنسان! إنّ نافذة قطار يمكن لها أنْ تجعلك ثرياً ما إنْ ترشقها بنظرِ أناكَ الدفينةِ من دون أنْ تكسرها".

ولكن، نحن كقراء، ومن خلال خبراتنا المتراكمة في القراءة ومشاهدة الأفلام السينمائية، سنعلم ان هذا الحديث ما هو إلا حيلة أو تكنيك من قبل المؤلف الحقيقي للرواية يُراد به كسر الإيهام كما لو أننا في عرض مسرحية ملحمية لبرتولد بريشت. إن كسر الإيهام والثواب إلى الواقع المعاش حيلة سردية تكررت أكثر من مرة في رواية المرآة والقطار. فلو عدنا إلى الصفحة ٨٤ أين انتهى نشيد الموت الملحمي، وأين انتهت الرواية الواقعية، لوجدنا ان المؤلف يكتب ما نصه: "نسخة أولى لا تتجاوز نصف هذا السرد نشرت في «إيلاف ٤» تموز ٢٠٠٥ ". فهل على كل قارئ أن يعرف ما هي هذه النسخة الأولى، وما هي "إيلاف" التي نُشرت فيها تلك النسخة؟ أليس هذا تكنيك أو حيلة من حيل السرد ما بعد الحداثي؟

حيلة المراجع والملاحق للرواية ما بعد الحداثية:

ثمة تكنيكات أو حيل أخرى يلجا إليها الروائي لكي ينقلنا دوما إلى حقيقة التمرئي أمام الصفحة اللامعة لتاريخ الأجناس الأدبية ونحن نطالع رواية المرآة والقطار لعبد القادر الجنابي. إن الروائي هنا لم تكفه ما نثر من تقنيات داخل الحقل السردي للعمل جعلتنا نشك أننا أمام رواية بوليسية بحق وحقيق، بل هو يعمد في الجزء الأخير من الرواية، وهو برأيي أهم الأجزاء إن لم يكن هو الرواية كلها، يعمد إلى صفعنا كقراء مسترخين على أريكة السرد الحكائي المشوق، ليضع لنا في أخر الرواية قائمة بالمصادر والمراجع وكأننا أمام عمل بحثي أكاديمي أساسه تحري الدقة والتوثيق، مُخبراً إيانا إننا لسنا سوى أمام عمل جديد مغاير لا يشبه ما ألفناه من القصص والروايات فما بالك بالبوليسي التشويقي منها، بل هو عمل يقع في خانة الرواية ما بعد الحداثية بكامل عدتها اللغوية والشكلانية والأجناسية والمقروئية. وليس هذا كل شيء. فزيادة بالتنكيل بقارئه، يعمد الجنابي إلى وضع ملاحق بالرواية تشرح بكل "أدب" ما تم التجاوز عليه بكل ما أوتي "اللاأدب" و"اللارواية" تحديدا، وليذكرنا بشيء كبير من اللباقة واللياقة ان التناصات والإشارات والتنصيصات التي عثرنا كقراء عليها داخل المتن الروائي لم تكن أشياء متحررة من زيف الأمانة قدر ما هي تكتيكات للكتابة ما بعد الحداثية، واليكم أصلها وفصلها في ملاحق منفصلة خارج المتن.

يقول المؤلف في ملحق بعنوان "مِزَقٌ" ص ٨٥: بعد الانتهاء من كتابة هذه الرواية، وجدتُ عددا من التفاصيل تخلّ بالبناء الروائي وتحدّ من سرعة السرد... فقمت بحذف كلّ ما رأيته زائدا ووضعته في هذا الفصل المنفصل لكي يطّلع عليه القارئ. كما يجب تذكير القارئ أنّ ما هو محصور، داخل الرواية، بين قوسين، لهو عبارات مقتبسة خارج سياقها... وإنَّ عدم الإشارة

إلى مؤلفيها، بسبب انه لم يعد لها المعنى الذي قصد إليه أصحابها... كهذه العبارة عن «ما من أحد عاد منه ليروي ما يحدث!»، فهي مقتبسة من قصة قصيرة كتبها محمد ديب في منتصف ستينات القرن الماضي بعنوان «نعيمة لن تعود».

تتضمن قائمة المراجع المثبتة آخر الرواية مراجعَ بالعربية مثل الملف الذي أعده المؤلف عبد القادر الجنابي نفسه لمجلة فراديس العدد الثالث ١٩٩٢ بعنوان: «أتمرّى إذن أنا موجود!». كذلك حوارات مع سيمون دي بوفوار، جان كوكتو، ولورنس دوريل ونشرت جميعها في مجلة «حوار» التي كان يرأس تحريرها توفيق صايغ الأعداد يناير ١٩٦٣، ديسمبر ١٩٦٤ واكتوبر ١٩٦٥. ونجد أيضا كتاب د. مصطفى حجازي: «معجم مصطلحات التحليل النفسي». فضلا ترجمة المؤلف عن ابْلز سندرار: «نثر القطار العابر سيبيريا»، ملحق النهار الثقافي، ٣ أكتوبر ٢٠١٥. وباللغات الأخرى نقرأ في قائمة المراجع عن كتاب جان فال بخصوص الفلسفة الفرنسية وكتاب جول ليكور المعنون هابيل وهابيل.

وبعد ملحق آخر عن السُّم، سلاح الأزمنة الغابرة بامتياز... وهو السلاح الذي استعمل في الجرائم التي حصلت داخل رواية "المرآة والقطار"، وثلاثة شذرات شعرية بامتياز، نقرأ فصلا بعنوان العراء الوهمي إشارة للفيلسوف ليبنتز، وآخر بعنوان سذاجة البطل، فضلا عن ملاحق أخرى تتعلق بما حصل في الرواية.

تناصات:

لم يطلق الكتّاب القدماء عبارة «العراء الوهمي» على كلّ عراء خال من الأجسام، وإنّما فقط على العراء الذي هو خارج العالم الملموس. ولم يقصدوا بهذا أنّ عراء كهذا ليس حقيقيا، وإنّما كانوا يقصدون أنّنا نجهل أيّ نوع من الأشياء فيه. وتمضي بنا الرواية قائلة: إنّ كلّ مَنْ سمّى العراء «وهميا» قاصدا بهذا أنّه ليس حقيقيا، فإنّ هذا ليس برهانا على أنّه غير حقيقي.

أما فيما خص سذاجة البطل، وهذا عنوان أحد الملاحق، فإنه ربما يشرح بصدق حال بطل روايتنا المسمى "شخصان يحيى" والموقف الضمني إزاء منظومة القيم التي تختفي في الرواية خلف غلالة شفافة من مرايا متقابلة في السمت الذي يفصل ما بين الجسد والمرآة العاكسة لصورته. فإن حاله هو حال ذلك المناضل الذي ألقيَ القبض عليه مع ثلاثة رفاق وأثناء المحاكمة أقسم رفقاؤه أمام القاضي بأنّه لا دور له، وأنّهم هم الذين ورَّطوه وقالوا للقاضي إنّه مسكين، إنسان ساذج لا يعرف أيّ شيء. ويشعرون بخجل وإهانة أنْ يُعتبر واحدا منهم... وهكذا أُطلق سراحه، غير أنّه فكّر فيما بعد: هل كانت، أقوالهم بشأنه، محاولةً نزيهة منهم حتى يُطلق سراحُه، أم أن رفاقه هؤلاء يعتبرونه فعلاً إنسانا ساذجا لا قيمة له. هكذا انتهى إطلاق سراحه إلى غنغرينا تتآكله!

أخيرا.. ونحن أيضا لنا ملاحقنا:

يحق لنا نحن كقراء، فيما أرى، أن تكون لنا أيضا، أسوة بالمؤلف، ملاحظاتنا ومقتطفاتنا الأثيرة المحببة إلينا من النص الروائي، وكذلك ملحقاتنا المستدركة عليه. وفي هذا السياق نضع هنا ثلاثة ملاحق، أحدها يشرح وجهة نظر الرواية في الرواية، أي الرواية "المرآة والقطار"

منظوراً إليها من داخل نفسها. وملحق ثانٍ يحتفي بمقطعات شعرية لا تنسى من العمل. وآخرها يتضمن نشيد الموت والعودة منه الذي لبطل الرواية كقصيدة نثر رفيعة بامتياز.

١. الرواية عندما تفكر في نفسها:

"حين توقفت أمام مكتبة توزعتْ في واجهتها الكتب بشكل فني جميل، رأيتُ روائيا يجيب عن أسئلة الحاضرين. وحين اقتربتُ سمعت الروائي يقول أنا أفهم همنغواي لماذا قال إنّه أعاد كتابة الصفحة الأخيرة من روايته «وداعا للسلاح» أكثر من ثلاثين مرة. لم يكن السبب تقنياً، وإنّما مشكلة الحصول على كلمات مضبوطة، وعلى خاتمة مرضية له. السرد ليس إنشاءً بل بناء والبناء يحتاج إلى اللبنة الصحيحة التي تجعله يصمد زمنا طويلا نعم هناك روائيون يُقحِمون مواضيع زائدة لكي يكبر حجم الرواية. الرواية فنٌّ صعب للغاية، سرّ يظن الكثيرون أنّ من السهل اكتشافه فيثرثرون. إنّ الرواية كما أراها هي كيف تروي شيئا مألوفا وكأنك ترويه للمرة الأولى. لذلك لم يكن الراوي القديم يأبه لما يقول إنْ كان فيه معنى أو لا، وإنّما كان ينتبه إلى العنصر الفنّي. السرد الروائي هو نثريّة مفتوحة، حيث طريقة السرد، والمضمون المراد إيصاله، يكوّنان وحدة عضوية لا يمكن فصلها. وليس في هذه الوحدة ما هو مقرَّر سلفاً... فالوقائع تتكشّف من دون أيّ استغراق فيها. ذلك أنّ النثر فيها في حركة دائمة وتوتر لا يقرّ له قرار".

٢. منثورات:

قلّما ينجو الجلد من مراياه.

وقلّما تخرج من انعكاس فبركْتَهُ طوال الرحلة،

إلى هيئتك الفيزيقية.

لا تفكر أنّ «هناك» يمتُّ بصلة إلى «هنا»

حيث أنت في منتصف المنظر،

بين فلوات الهواجس تبحث

عن خيط تنسج به دَوركَ...

لكن لا خيط، ولا إبرة...

كأنّما الأمر وهمٌ في وهمٍ!

نَمْ بسلام...

لن يكون هناك ليلٌ بعد الآن،

ولا عاصفة

ولا مطر...

إنّما ضياء أبيض

آنّى امتد بك النظر...

٣. نشيد الموت والخلود:

ها أنا أذوب في تخيلاتي كشمعة لم يبقَ شيء من خيطها القطني! الظلمات مشتعلة على الدوام لا تحتاج إلى خيط يبقيها... أرى السماء من النافذة تنذر بعواصف عنيفة... سمعت أنّ نهاية العالم تُحدَّد أحيانا في قطار... وها هي الظلمات حلّت والبروق الخاطفة اندلعت وهبّت الرياح العاصفة واشتد هبوبها بحيث ما عاد يصل إلى سمعي سوى اصطفاق الأشياء. الأرواح الباردة تركض في السهول...

- أين نحن؟

- في العالم الذي يبدأ وينتهي في لحظة بحركة دائبة.

- ماذا تقصد...؟

- أقصد أنك الآن حيث الشعور المحض بالوجود...

- أأنا ميتٌ؟

- أأنت ميت؟ أأنت حيٌّ؟ أسئلة لا معنى لها...

كان عليك أنْ تعرف أنك حين صعدتَ القطار، حملتَ، إلى جانب أحلامك وهواجسك، شيئا لا يُجتَنَب لأنه جزء من القَدَر...

- أتعني أنّ القطار كان محكوماً عليه أنْ يصطدم في

هذا العراء...؟

- لكلّ حركة قدرُها...

- إذن لن أرى خاتمة اللحن...

- نَمْ... بسلام... لن يكون هناك ليلٌ بعد الآن، ولا عاصفة ولا مطر إنّما ضياء أبيض آنّى امتد بك النظر...

أرى قطارات العالم تتوقف حدادا، والعالم تستوعبه حقيبة. أرى الحياة متأهبةً لطريق مسدود كلُّ الطرق تؤدي إليه. أسمعُ الحركة الثانية من سوناتا يا نتشيك. نوتات الندم المتمهلة تتصاعد ببطء، والعالم الآخر يبكي تحتي. ثمّة خضمّ مادةٍ لا ساحلَ له، تعتلي الموجة فيه، فلا تلبث أنْ تزول متدحرجةً بين دورة الانهيار ونعيق الغربان التي تلوح أوّلا كنقاط سود ثم تكبر وهي تقترب، آتيةً من أفاجيج الجحيم! وما هي إلا لحظة يَسِيرَة، حتى انسلَّ جسدي الأثيري من غلافي

الفيزيقي، وطفق يسبح في الهواء وطارت نفسي شعاعا يختلط بتباشير الفجر الآخذ بالظهور. فرأيت نادية مستلقية على السرير شاحبة الوجه من البكاء. اقتربتُ منها وهمستُ في أذنِها: ها أنا أعود... إليك أعود... أعود... أعود! وحين تخبو نثارة النجوم، صباحَ أوّل تموز من كلّ عام، ويُسمَع ثغاء الأنْعَام وهي تعود إلى حظيرتها، يصعد سكّان السهول تلّةً خضراءَ، عند منعطف سكّة الحديد حيث بقايا قطارٍ مركومة، ويقفون لدقائق أمام شاهدة مكتوبٌ عليها بخطٍ كوفي كبير: هنا يرقد الذي لم يذِق للواقع طعما ولم يَرَ للخَيال حدودا...!

تجليات الأنثى قصيدة الحداثة

الصورة والحلم

د. فاتن عبد الجبار

العراق

(١) يشكل موضوع الأنثى مفصلا أساسياً وجوهرياً في الهاجس الشعري في كل الشعريات العالمية وفي مختلف العصور ، لكنه على الرغم من ذلك كان دائم التجدد والتنوع والإثارة ، وقابلاً باستمرار لمزيد من الانفتاح والتفجر .

وبعيداً عن الاستهلاك والتنميط الذي وضع الكثير من التجارب الشعرية – التي قاربت هذا الموضوع واستثمرته – موضع المساءلة ، من خلال قتل الصور وإجهاض التعبيرات بالتكرار والإعادة ، حتى بدا الكثير من الشعراء وكأنهم يعزفون نغمة واحدة لا تغيير فيها ولاجدّة ، فان ثمة شعراء خاضوا في مياه هذا الموضوع بوعي وذكاء شعريين ، وراحوا يتطلعون إلى مناطق شعرية جديدة يطوّرون فيها تجربة موضوع الأنثى شعرياً ، ويسعون إلى اكتشاف مداخل متنوعة وطريفة لتناوله ، ولا سيما تلك التي حاولت مزاوجة الأنثى بالقصيدة وإحداث مناقلة بين خواصّهما ، بحيث تتخصص المعاينة تحت عنوان ((شعرية المرأة وأنوثة القصيدة)) (١) في تداخل واضح بين حقلين مختلفين .

ولعل الشاعر حميد سعيد كان أحد الشعراء الذين تعاملوا مع الموضوع تعاملا شعرياً خاصّاً ، جاء استجابة لمنطق معين صاغته قيم ومنطلقات وأعراف تأسّست عليها شخصيته الشعرية ، ولا بأس في هذا المجال الحيوي من التطلّع صوب بعض من تصريحاته وهي تعكس قناعاته النظرية وتقيم رؤيته وفلسفته فكراً وشعراً ، إذ يبلور ذلك بقوله ((المرأة عندي لم تخرج عن الرمز ، والواقع .. أما الرمز فهي العطاء ، ذلك لأنني وريث حضارة زراعية ، وفي جميع الحضارات الزراعية كانت المرأة هي الأرض المنجبة ، إن فكرة البغي المقدسة في حضارة وادي الرافدين لا تخرج عن فكرة الأرض التي تحرث ويبذر فيها البذار فتعطي)) (٢) ، هذا في منطقة الرمز ، أما في منطقة الواقع فإنها عنده ((واقعية فعلا .. ليس من أنصاف الآلهة ولا هي قطعة كريستال .. إنها صديقة .. متكافئة مع الرجل في كل شيء)) (٣) ، بمعنى أنه لا يذهب بعيداً في تأويل صورة خرافية ملائكية للمرأة ، بل يسعى إلى تناولها كما هي أو كما يمكن أن تكون بالنسبة أليه ، لذا فهو يتعامل شعرياً مع الموضوع بوصفه حالة متفردة لا تخضع لتحديدات واشتراكات ومعايير شائعة ، ؛ ((الوصف الشائع للجمال يتلاشى أحياناً أمام الوهج

الداخلي لأمرأه ما)) (٤) ، هذا الوهج الداخلي المتكشف عن طبيعة شعرية ويقترب كثيراً من منطقة الشعر .

ومن حدود هذه الإشارات تتهيأ لنا فرصة الدخول إلى تجربة شعرنة المرأة وتأنيث القصيدة عند حميد سعيد ، إذ تتجلّى المرأة في قصيدته صورة تنشطر إلى مجموعة صور تشتبك فيما بينها باليّات عمل مشتركة ، كما تتجلّى حلماً تغذية التطلعات والآمال .

إن استقراءً دقيقاً لحركة هذه الصورة في قصيدة الشاعر يكشف لنا بنية قصد شعري تتعمدّ التمويه والإخفاء ، وتتمثّل في إجراء شعري يعمل على تشظية الصورة داخل البنيان العام للقصيدة ، إذ يشمّ القارئ رائحة الأنوثة في أنساق تعبيرية معينة لكنه لا يستطيع تلمّس صورة المرأة على نحو واضح ، فثمة آثار وظلال وإيحاءات تنتشر هناك وهناك في مناطق القصيدة تشي بوجود صورة من صور المرأة ، لكنها لا تتماثل ولا تبين وكأنها تلعب لعبة حضور وغياب خاطفين .

غير إنها بالرغم من ذلك ما تلبث أن تظهر بكل بهائها وعنفوانها وحضورها في بعض القصائد لا بل هي تبالغ في قوة الحضور كأنها تسعى إلى تحقيق جدل مع صورتها المتشظية المغيبة .

بهذا تتداخل الصورة مع الحلم لتؤلف المرأة المشعرنة صورةً في مشهد الشاعر أو القصيدة المؤنثة حلماً في خياله .

(٢)

تتمركز صورة المرأة عند حميد سعيد في بؤرة أنثوية تستحيل في نظره إلى جنّة تتجمع فيها كلّ أسباب السعادة ، وتمثل ملاذاً استثنائياً لجسده وروحه ، بحيث يتّصل الواقع بالحلم ويتداخل معه في تكوين مرجعية بانو رامية تشتغل بوصفها ظهيراً يسند فعاليات الأنا الشعرية وأنشطتها في قصيدة ((خمسة مقاطع إلى امرأة)) :

دقّئي حلمي

دقّئي شاطئ الصمت رشّي عليه صلاة العذارى

دقّئي كلّ عظمٍ كساه الجليد وغطاه ليل الصحارى

دقّئي الوكرَ في ليل كانون عاد إليك بغير جناحين (٥)

إذ يكرر في هذه القصيدة الموسومة (خمسة مقاطع إلى امرأة) الدال (دقّئي) على نحو عمودي متلاحق ، يحشد فيه أكبر قدر ممكن من الكثافة الدلالية المترشحة من فضائها ، في حركة حفر مستقيم عمودياً يبدأ من منطقة الحلم (حلمي) بآفاقها المفتوحة ، وينتهي بمنطقة المكان الضيّق المتخفّي (الوكر) بكلّ حسّاسيته وخصوصيته .

يحيل الدال الفعلي (دقّئي)عبر الصلة التخاطبية بين أنا الشاعر والمخاطبة على المرأة صورة وحلماً ، وتمارس فعلها الشعري داخل الكيان النصّي عبر مجموعة من الخطوط الصورية على شكل أسهم تنطلق من تمركز التكرارات الأربعة ل (دقّئي) في بؤرة بانّة واحدة .

ينطلق السهم الأوّل إلى (حلمي) ليزوّد صورة بطاقة عالية على الانفتاح في تشكيل المعنى الشعري . ويرتفع السهم الثاني ((شاطئ الصمت رشّي عليه صلاة العذارى)) إلى وجدانية صوفية تنشد الغفران والتطهير . كما يعبرّ السهم الثالث (كلّ عظم كساه الجليد وغطّاه ليل الصحارى) عن تجربة الجسد في الطبيعة والمكان ، ويتمخض السهم الرابع (الوكرَ في ليل كانون عاد إليك بغير جناحين) عند العودة إلى منطقة الخلاص بعد سلسلة من التحولات والتنقلات التي افتقدت ذلك الدفء الأصيل ، إذ اعتمد المشهد الشعري على تصوير أربع لقطات مستقلة في جانب ومتحدة في جانب أخر ، تلتئم أخيراً في منطقة الدفء وهي أنثوية استعادتها الأنا لتحقق لذلتها الأمان ، ولتعلن انتمائها الصريح إلى أنثاها .

ثم ينتقل في مقطع أخر من القصيدة ذاتها إلى محاورة شبيهة بالمناجاة تنشطر فيها أنا الشاعر إلى راوٍ موضوعي يختصّ برواية حكاية المرأة ويهتمّ بصناعة صورتها ، والى شخصية تنتظم في سياق شخصية المرأة وتمثّل قسيمها الفاعل والمكوّن لبؤرة الحكاية :

احمليه بعينيك غفوة صيف نقيهْ

كان يأتي إليك مراراً . .

وكنت على ثغره أقحوانه

لم تكوني وراء انفتاح الذرى ربّة . . لم تكوني نبيه (٦)

لكن هذا الانشطار ما يلبث أن يتحّد في ضمير واحد يعبرّ عن شخصية واحدة هي أنا الشاعر ، في مواجهة مباشرة مع الشخصية المحاورة (المرأة) ، إذ يحصل نوع من الالتفات بين ضمير الغائب المذكر ((احمليه – يأتي إليك – ثغره)) في المقطع السابق ، وبين ضمير المتكلم ((ارتاد زهوكِ)) :

كنت أنثى يباركها الجوع فأرتاد زهوك . .

شدّ إليه زمانه (٧)

الذي ما يلبث أن ينقلب مرة أخرى إلى ضمير الغائب المذكر وتعود شخصية أنا الشاعر لحالة الانشطار الأولى :

كان يأتي إليك مراراً ولكن أيامهُ والرحيلْ

وقفا دون عينيكِ سدّا

وقفا ماردا

وقفا . . ثم مرّ على صفحة الماء زنبقة عسجديهْ (٨)

إن هذا التنوّع في حركة الضمير النحوي باتجاه (المرأة) يستثمر عنصر الطبيعة استثماراً كبيراً ، وذلك بهدف إرجاع الصورة إلى منابعها النقية الأصيلة وشدّها بحلم صافٍ يضفي على الصورة ألقا كبيرا ٠

فلو أحصينا المنتج اللغوي للمقاطع السابقة – قدر تعلّق الأمر بهذا الاستنتاج – لوجدنا أن المفردات ذات الطابع الوجداني الداخل في فضاء الطبيعة يؤلف نسبة عالية من معجمه . فالمفردات ((عينيك / غفوة / صيف / نقية / ثغره / اقحوانة / انفتاح / الذرى / ربة / نبيه / أنثى / يباركها / أرتاد / زهوك / أيامه / الرحيل / عينيك / صفحة الماء / زنبقة / عسجدية)) تحتشد في مساحة شعرية ضيقة نسبياً لتؤلف إشاراتها المتجهة دوماً إلى منطقة الصورة ، حيث تتمظهر المرأة بوصفها الملاذ الأكمل الدائم الاستعداد للاحتواء والاستقبال بالنسبة لأنا الشاعر .

(٣)

في مرحلة أخرى من مراحل تطوّر قصيدة حميد سعيد تتجلّى المرأة صورةً وحلماً على نحو جديد ، إذ تنفتح الصورة على عناصر تشكيل مضافة تحقق كثافة دلالية مضاعفة ، تنتقل بالنظام الحركي الصوري إلى مستوى أكثر إشكالية ، كما ينفتح الحلم على مجالات أرحب ترتفع بالمرأة إلى مرحلة الأسطورة .

تعكس قصيدة (اشراقات) بما تتضمنه من خصوبة وثراء وتوليد للصور هذا المناخ الخاص بتثوير صورة المرأة داخل القصيدة ، حيث تتجلّى بأسلوبية صورية مكتظة بالحركة والفعل والصيرورة :

أتساءلُ . . .

هل إن طفلاً من النار يرقص في داخل امرأةٍ . .

يسكن البحرُ طلعتها . . وتجيء القصائد منها . .

التفتّ . . وصحت بكلّ نساء المدينةِ . . فيكنّ واحدة ،

تستطيع افتراض الجنون . .

لماذا . . ومن دون كلّ النساء . . تكونين شرنقتي . .

وتكونين بوابتي . (٩)

الصورة الاستفهامية هنا صورة عنقودية مؤلفة من ثلاث اشراقات صورية تشتغل كلّها على تجلّيات المرأة . ففي الإشراقة الصورية الأولى المشحونة بالاستفهام (أتساءل ٠٠ هل) تظهر المرأة بشكلها المفرد الحاوي ((هل إن طفلاً من النار يرقص في داخل امرأة)) مكونة مشهداً مركباً ، يتعقد تركيبه في الوحدتين الصوريتين اللاحقتين ((يسكن البحر طلعتها / تجيء القصائد منها . .)) ، وهي تأخذ حيّزاً واسعاً من التشكيل والأهمية الدلالية . وفي الإشراقة الصورية الثانية يظهر المشهد الجمعي للمرأة وقد أخضع لسؤال الإفراد بوساطة الفعلين المتلاحقين تلاحقاً درامياً منتجاً ((التفتّ . . وصحت بكل نساء المدينة . . فيكن واحدة ./ تستطيع افتراض الجنون)) ، إذ يختزل المشهد إلى (واحدة) تتمتع بمواصفات خاصّة جداً ((تستطيع افتراض الجنون)) ، وبوجودها يغيب المشهد الجمعي لصالح المشهد المفرد .

وتسهم الإشراقة الصورية الثالثة في هذا المشهد ، بعد أن ينحرف السؤال من العام إلى الخاص ((لماذا . . ومن دون كلّ النساء . . تكونين شرنقتي . . / وتكونين بوابتي . .)) ، فتعزل صورة ((كلّ النساء)) لصالح ((تكونين شرنقتي . . / تكونين بوابتي)) حيث تنضّم إلى أنا الشاعر وكأنّ كلّ الاشراقات السابقات كانت تعمل من أجل أن يخلص المشهد إلى هذا الانتماء ، الذي تظهر فيه أنا الشاعر وقد استحوذت على امرأتها كما استحوذت امرأتها عليها٠

و ترتفع صورة العلاقة مع المرأة إلى درجة تفتحّ الوجدان على مناخ صوفي يشتغل فيه فعل الوجد باحتمال تحقق المعجزة في قصيدة ((الفرح المستحيل)) :

فعل الوجد شيئاً وقد يفعلُ الوجد معجزة . .

أكنا نعلّم أنفسنا الفرح المتداولُ . .

إذ نقتفي أثرَ امرأةٍ . ونحاورها خلسة (١٠)

إذ تتدرج الصورة في قصيدة ((الفرح المستحيل)) من (الوجد) وهو مرحلة متقدمة في الحب الصوفي من منظوره المتعالي ، إلى تعلّم ((الفرح المتداول)) الذي يهبط بالحالة من درجة عليا مكاناً وشعوراً - إلى أدنى تستشعر الوجدان الإنساني بمنطقه الحيوي الأرضي ، ليتجلّى أكثر في اقتفاء ((أثر امرأة)) على النحو الذي يبيّن فلسفة حميد سعيد في تشكيله لصورة المرأة في قصيدته باعتماده ألية الإيحاء والظل و الأثر، إمعانا في إضفاء قدر من الغموض والسريّة والتمويه على طبيعة الصورة ، مما يفتح باب القراءات والتأويلات على نحو واسع يحيل على تأسيس منطلقات خاصّة للتعامل مع امرأة حميد سعيد الشعرية . ولعلّ اعتماد تقنية الأنا الشعرية الجمعية ((نعلّم / نقتفي / نحاور)) يسهم في مضاعفة عنصر الإيهام وتحييد الأنا الشعرية الفردية في قراءة ، وفي قراءة أخرى تعمل على تكثيف فردية الأنا وتعميقها وتضخيم صورتها .

وهنا تتجلّى المرأة في شكل مراوحة بين صورة التحقق وفضاء الحلم ، وهو ما يزيد من إشكاليتها وغموضها ، ويدفع شهوة القراءة لاقتحامها وصولاً إلى محاولة الكشف عنها وفضح ألوانها .

(٤)

تندمج المرأة بالقصيدة عند حميد سعيد في سعي لتحقيق نوع من التفاعل والتداخل بين معطيات المركزين الجوهريين ، فتأخذ المرأة من القصيدة شعريتها وتأخذ القصيدة من المرأة أنوثتها ، فيلتحمان في مشهد صوري واحد يصعب الفصل بينهما ، إذ تتجه بنية القصد الشعري نحو الغوص في عالم القصيدة لكنّ القارئ يشم رائحة الأنوثة تفوح من اللغة والصورة والإيقاع .

وعلى الرغم من إن القصيدة أساساً هي كيان مؤنّث لكن الشاعر لا يكتفي بالقدر الأنثوي المتاح من هذه الخاصّية اللغوية ، بل يمعن في إضفاء صفات أنثوية زائدة تستحيل فيه القصيدة إلى أنثى كاملة الأنوثة ، في مقابل ظهور ذكوري لأنا الشاعر يضاعف من شدّة الأنوثة ، فضلاً عن إثارتها ودفعها إلى منطقة الفعل والمواجهة .

تظهر هذه المعادلة المركبة واضحة في قصيدة ((مباهج يومية)) ، إذ يخاطب الشاعر قصيدته بوصفها أنثاه أو يخاطب أنثاه بوصفها قصيدته :

ما كنت إلا المعابثة المشتهاة . .

وما كنت إلا الرضيّة

أسرى بنا نحو أرضك ما ليس تُدركهَ

والذي أدركته اجتياحاتك المربكة

أسقطتهُ مراياكِ في الشبكة

حافل جسدي بالمسرّاتِ . .

مزدحمٌ بالمسرّاتِ . .

مكتمل بالتوهجِ

مكتهل بالتوهج

أنت مراودة صعبةٌ . . وأنا رجل لا يمل الطرادَ . .

أفجرّ في وردة التهلكة

لغة ملكهْ

وأقيم لها مملكة (١١)

فالصفات المنتقاة ((المعابثة / المشتهاة / الرضية)) تسهم إسهاما لا يقبل الشك في تأنيث القصيدة وإلحاقها بالمرأة ، ولعلّ ذلك يتيح فرصة أخرى لإخفاء صورة المرأة وتغييبها وراء حاجز القصيدة ، من أجل أن يضفي علتها ذلك ألقاً أكبر وخصوصية أعلى . وهو لا يكتفي بالتلبث في المنطقة النعتية بل يتجاوز ذلك إلى الكون والفضاء المؤلف للكيان الأنثوي / الشعري ((أرضك / اجتياحاتك / مراياك)) من الهواجس إلى الوعي .

ثم يدخل أناه الشعرية ممثلة ب ((جسدي)) وهو يحيل على وجود منطقة أنثوية ، ويزوّده بآليات عمل مزدوجة يمكنها الاشتغال على منطقتي الأنوثة والقصيدة معاً لكنه لا سبيل مطلقاً لعزل حس الأنثنة فيها ((حافل / مزدحم / مكتمل / مكتهل)) ، تتصل بمعطيات هي من نتائج التفاعل والمواجهة ((المسّرات / المسّرات / التوهج / التوهج)) .

وما يلبث بعد ذلك أن يعود إلى خط استواء الفعل الشعري – الحيوي بين المركزين ، مركز الأنوثة / القصيدة محمّلة بصفات التمنّع والإغواء ((أنتِ مراودة / صعبة)) ، وبين

مركز الذكورة / الشاعر محملاً بصفة مكافئة مناوئة تبقي عنصر الملاحقة والجدل بين المركزين قائماً ((وأنا رجلٌ لا يملّ الطراد)) .

وينتهي إلى التخفيف من حدّة الحسّ الأنثوي بالعودة إلى منطقة القصيدة عبر الفعل الشعري

(أفجرّ) ، وهو يشتغل على استثمار الممكنات المتاحة لبناء قصيدته المؤنثة

((وردة التهلكة / لغة ملكة / مملكة)) .

ويبلغ التعادل / التداخل أقصاه في ((السؤال)) حيث تشتغل آلية التشبيه بهذا المنطق الذي يعكس رغبة أنا الشاعر أو افتراضها بامتداد الأنوثة إلى القصيدة واكتساء المرأة بالشعرية :

وسأفترض الأن أنك محمومة .. كالقصيدةِ

مزهوةٌ كالقصيدةِ

يتبعك البحر حدّ فراشك

يعبث بالمفردات التي انتشرت في ثيابكِ .

من أجل أن يصعد الشعر منها إلى القلبِ

يغمركِ الماء حيث تنامينَ

يلعب بالحفلات التي سكنتها الأيائلُ ..

والقهوة العربيةُ (١٢)

فالتشبيه المفترض من قبل أنا الشاعر تدخل طرفي التشبيه في معادلة تداخل وتوافق وعمل ((محمومة / ك / القصيدة)) و ((مزهوة / ك / القصيدة)) ، تستمر في اشتغالها المتناغم بين المنطقتين على الرغم من أن المخاطبة المباشرة في مواجهة أنا الشاعر هي المرأة ، لكنها تخفي وراءها مخاطبة غير مباشرة هي القصيدة .

لذا فان حركة السطور الشعرية تتنقل بحرية واطمئنان بين المنطقتين ، ف ((يتبعك البحر حدّ فراشك)) نسق تعبيري يؤلف صورة منزاحة بخطين متوازيين نحو المنطقتين معاً ((المرأة / القصيدة)) ، في حين يبدأ النسق التعبيري اللاحق بالقصيدة وينتهي بالمرأة ((يعبث بالمفردات التي انتشرت في ثيابك)) ، إذ تبدأ الفعل ب ((المفردات)) وينتهي ب ((ثيابك)) . وتستكمل الصورة ذاتها في الجملة اللاحقة ((من أجل أن يصعد الشعر منها إلى القلب)) ، فيبدأ بالصعود عمودياً من منطقة القصيدة ((الشعر)) إلى منطقة المرأة ((القلب)) . وينهج في النسق الشعري الذي يختتم المقطع نهجاً أنثويا حسّياً ، تختفي القصيدة فيه بين جوانح المرأة وتنفرد بالهيمنة السطحية على المشهد الصوري ، فتتركز الصورة تركزاً أنثوياً لكنها تضمر في داخلها إشارات موحية إلى المنطقة الموازية ((القصيدة)) .

(٥)

ومثلما تناغمت المرأة مع القصيدة في تجلٍّ فنيّ من تجلياتها فإنها تتناغم مع اللوحة أيضاً في تجلٍّ فني أخر يصنع صورتها داخل فضاء الحلم ، وبما يمكن أن نطلق عليه تشكيلية المرأة وأنوثة اللوحة ، لا سيما وأن الشاعر حميد سعيد في مرحلته الشعرية المتطورة أفرد اهتماماً خاصّا بعنصر التشكيلية في قصائده .

ففي قصيدة ((غرفة)) ذات المواجهات المكانية الواضحة تتوجه الأنا الشعرية نحو المرأة داخل مربع اللوحة لاستكمال صياغتها الفنية على النحو الذي يناسب التجربة ويستجيب لأبعادها

استبدل وجه المرأة في اللوحة

ثم أخفف من غلواء الكحل بعينيها ... (١٣)

فاستبدال وجه المرأة وتخفيف غلواء الكحل بعينيها إجراء فني يمثل التجربة الحيوية في نحو من أنحائها ، ما يلبث هذا الإجراء أن يؤدي فعله الفني الخارق ليدخل الحياة في اللوحة أو يفتح اللوحة على الحياة في عملية خلط ومزج تجعل أحدهما يتغذى على عناصر الأخر :

تبتسم المرأة .. تخرج من أسر اللوحةِ

ارقبها ..

وهي تغيرّ ترتيب أثاث الغرفةِ (١٤)

إذ تخضع القاعدة التشكيلية لتطوّر درامي تتهشم فيها وحدتها واستقلاليتها التشكيلية وتدخل في محتوى فني جديد تقوم الأفعال الدرامية بتحقيقه((تبتسم / تخرج أرقبها

تغيرّ)) . لكن هذه المرأة – الصورة بفاعليتها الحيوية والشعرية والتشكيلية ما تلبث أن تعبر عن نطاقها ألحلمي ، في محاولة لحلّ لغز القصيدة وتأويل مشكلاتها :

اللوحة قائمة ..

وامرأة اللوحة .. تضحك ..

هل كانت تسخر من حلمي

أغمض عينيّ ..

أعود إلى النوم (١٥)

حيث يسري الثبات التشكيلي على منطق اللوحة بتقييد مفرداتها داخل أسر الإطار ، وتحديد الأبعاد التقليدية بينها وبين الرائي / الشاعر / الرسّام ، حتى تستقر أخر الأمور بين يديّ أنا الشاعر لينفصل عن كائناته الشعرية ويغادر فضاء المرأة – اللوحة .

وتبرز نيّات المزج الأنثوي – التشكيلي جليّة في قصيدة ((اللوحة الأخيرة)) المهداة ((إلى ليلى العطّار)) ، وذلك لإيغالها في استدراج عناصر التشكيل القائم على توزيع مفردات اللوحة توزيعاً يخضع لقدر عالٍ من الثبات ، وهذا ما يفسّر انحسار الحركة في حدود ضيقة جداً

في اللوحة .. سيّدة لم تتشكل بعد ..

الأشجار الفارعةُ .. امتدت وانتشرت

بين الثمر الغائب والمطر العاري ..

وغواية خط التكوين

ومحيط اللوحة أبيض .. في ثوب السيّدة البنّي ..

شقوق ..

وعلى طرف منه مساحات بيض (١٦)

المكان في اللوحة يؤسس للمشهد ((للأشجار الفارعة – الثمر الغائب – المطر العاري)) ، واللون يشتغل في إنتاج إشاراته وعلاماته ((محيط اللوحة أبيض)) ، والمرأة الخاضعة لفعل التشكيل في اللوحة تظهر بمظهرين ، الأول إنها ((سيّدة لم تتشكل بعد)) فهي في طور التكوين بمعنى أنها قابلة للزيادة والنقصان والحذف والإضافة ، والثاني يتّصل بالوعاء الذي يضمّها في الصورة ((في ثوب السيدة البنيّ / شقوق .. / وعلى طرف منه مساحات بيض)) ، إذ يتحمل إشارات ويخضع لموجهات معينة تسعى إلى الإسهام في تشكّل صورة السيدة التي مازالت في طور التشكيل .

إن حركة القصيدة التشكيلية وبالإفادة من موجّه الإهداء ((إلى ليلى العطّار)) ، تتيح للقراءة فرصة تأويل وجود امرأة – رسامة خارج / اللوحة تعكس صورة انثويتها داخل / اللوحة ، ولعلّ هذا التداخل يوضح كثيراً تجليات المرأة (صورةً) خارج اللوحة وحلماً في داخلها ، ويؤسس لنمط هذه العلاقة تأسيساً فنياً صحيحاً ومناسباً .

(٦)

تنتقل صورة المرأة في تجلٍّ أخر من تجلياتها عند حميد سعيد إلى التحرك المموّه في منطقة الحلم ، وينفتح هذا التجلّي الجديد على تعددية وتنوّع مدهشين ، مما ينتج أشكالا تلتقي في بؤرة واحدة لكنها تطرح وجوها كثيرة .

ففي قصيدة ((امرأة)) تنطلق الصور المتعددة من بؤرة العنوان المكثفة المركّزة في بنية تنكير مفردة :

ينتظر امرأة لا اسم لها

ويقيم لها وطناً في السرّ

وبيتاً في الغيبوبه

يمنحها أوصافَ المحبوبة

يتغافل عن أخرى .. ويغافلها

يفتح باب سريرتها

لا لون لبهجتها

لا صوت لضحكتها

في المرآة ٠٠ رأى وجه امرأة ثالثة

حاول أن يتذكرها ..

ناداها .. يا ..

لا اسم لها (١٧)

فالصورة الحلمية الأولى صورة خالصة الحلم لأنها تقع في منطقة انتظار الذي يأتي ولا يأتي ، إنها ((غودر)) يدفع الأنا الشعرية إلى استثارة واستنهاض الأفعال المضارعة عبر موقعها بوصفها سارداً موضوعياً لا ذاتياً وكأن الفاعل السردي هو شخصية أخرى ، فتتلاحق الأفعال تلاحقاً درامياً ((ينتظر / يقيم / يمنح)) ، لكنّ (امرأة / الصورة) تبقى معلّقة في ذاكرة الغياب . أما الصورة الثانية وهي تشي بحضورية مشوبة بالغياب فإنها تبقى معزولة عن دائرة فعل الشخصية لأن حضور الغائبة الأولى أقوى منها ، وفي محاولة كشفية لدخولها ((يفتح باب سريرتها)) يقتنع بلا جدواها ((لا لون لبهجتها / لا صوت لضحكتها)) مما يبرّر عزلها وغيابها . تبقى الصورة الثالثة وهي تتراوح بين الحضور والغياب ، تخضع للحضور بصرياً ((رأى وجه امرأة ثالثة)) من جهة ، وتذوب في الغياب ((ناداها .. / يا .. / لا اسم لها)) ، وبذلك تتعلّق شبكة الصور الثلاث بالعنوان في فضائه التنكيري المفرد . ويظلّ فضاء الحضور الملتبس بالغياب فاعلاً في صوغ صورة المرأة في مشهد بصري – حلمي عند الشاعر ، ويظهر هذا الالتباس على أشدّ ما يكون في قصيدة ((تأويل امرأة)) ، وربما يطرح العنوان جزءاً كبيراً من ذلك ، حيث أن ((امرأة)) التي كانت مفكرة مفردة في القصيدة السابقة ، جاءت مسبوقة بمفردة ((تأويل)) المقترنة بدلالة الغرض والاحتمال والمؤكّدة لإشكالية الحضور والغياب :

هي غير التي تجلس الآن بالقرب منك

ولكنها تتحدث ..

مثل التي تجلس الآن بالقرب منك

ملامحهُا ..

صوتُها ..

وهي غير التي تجلس الأن بالقرب منك

تعيد إليك كتاباً تضجّ فراغاتهُ ..

بهوامش ساخرةٍ ..

هي أفكارها ..

وهي غيرُ التي تجلس الأن بالقرب منك

تردّد أغنية طالما رددتها..

ولكنّها .....

وتعيد عليك حواد ث ..

لم يك غيركما حين كانت ..

ولكنها .. غير هذي التي تجلس بالقرب منك .

يكاد .. يقول لها ..

من تكون (١٨)

فالامرأة المؤوّلة امرأتان (أو واحدة تنشطر في الصورة على اثنتين) ، الأولى بمعية الشخصية الذكورية المخاطبة (بالفتح) والثانية الملتبسة بها تحاول الظهور بمظهر المغايرة ، إذ إنها بتصريح الراوي العليم ((هي غير التي تجلس الأن بالقرب منك)) ويتكرر هذا التصريح أربع مرّات ، لكنها مع ذلك تشبهها في المرة الأولى ((تتحدث .. / مثل التي تجلس ألان بالقرب منك ملامحها .. / صوتها ..)) وفي المرة الثانية ((تعيد إليك كتاباً تضجّ فراغاته .. / بهوامش ساخرة .. / هي أفكارها)) وفي المرة الثالثة والرابعة ((تردد أغنية طالما ردّدتها .. / وتعيد عليك حوادث / لم يك غيركما حين كانت)) ، مما يوقعه في التباس حقيقي يخلط الصورة بالحلم يدفعه إلى ((يكاد .. يقول لها .. / من تكون)) على الرغم من وجودها معه ومعرفته بها .

ويرتفع هذا التداخل بين الصورة والحلم إلى درجة من التجلّي الظاهري الذي يدفع الشاعر إلى تسمية القصيدة ب ((تداخل)) ، يعرض فيها لاستقلالية الأنا الشعرية من سلطة الراوي العليم ويدفعها لممارسة فعلها الشعري بحرية عبر خلق المرأة التي يريد، في عملية إنتاج شعرية تشتغل على الغياب لتحقيق الحضور :

ما تبقىّ لي من الوقت سأعطيه لنفسي

وأغنّي .. قبل أن يسبقني صوتي إلى الحفل

وأدعو امرأة لم أرَها يوماً ..

إلى أن نبدأ النسيان .. نستدرجه

حتى إذا كنا معاً ..

تسألني من أنتَ ..

أو اسألها من أنت

لا أدري .. ولا تدري

فنختارُ لنا اسمين جديدين ..

وبيتاً ..

يدخل البحر متى شاء إليه

حاملاً من شجر المرجان .. أحلاماً

وأطفالا من اللؤلؤ ..

نستقبله .. نحكي له ما كان

نسترخي معاً بين يديه (١٩)

فجملة ((أدعو امرأة لم أرها يوماً)) يمثّل استدراج الغياب لنقله إلى منطقة الحضور ، من خلال إلغاء فضاء الغياب ومتعلقاته ((تسألني من أنت / أو أسألها من أنت / لا أدري .. ولا أدري)) ، وفرض حضور جديد يعوّض الغياب المعزول ((نختار لنا اسمين جديدين)) ، ويرتهن بالمكان الذي يعبّر عن صورة الحضور المرئي ((وبيتاً)) بفتحه على أفق مكاني واسع يضاعف إمكانية الحضور ((يدخل البحر متى شاء إليه / حاملاً من شجر المرجان .. أحلاماً / وأطفالاً من اللؤلؤ)) ، لتصبح صورة المرأة المستدعاة فاعلة وموّلدة ، على النحو الذي يخلق فيه التداخل حياة كاملة الحضور ((نستقبله .. نحكي له ما كان / نسترخي معاً بين يديه)) .

الحواشي :

(١) أخذ هذا العنوان من كتاب د. أحمد حيدوش ، قراءة في تجربة الشاعر نزار قباني ، اتحاد الكتاب العرب ، د مشق ، ط١، ٢٠٠٢ .

(٢) ، (٣) ، (٤) حميد المطبعي ، الشاعر حميد سعيد ، سلسلة موسوعة المفكرين والأدباء العراقيين ، ج١٥ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ١ ١٩٩٠ : ٢٤٩ ، ٢٥٦ ، ٢٤٨ .

(٥) ، (٦) ، (٧) ، (٨) ، (٩) ، (١٠) ، (١١) ديوان حميد سعيد ، ج١ ، مطبعة الأديب البغدادية ، بغداد ، ط١ ١٩٨٤ : ١٨٠ ، ١٨٢ ، ١٨٢ ، ١٨٢ ، ٤٥٠ ، ٤٦٩ ، ٤٩٠ .

(١٢) طفولة الماء ، مطبعة الأديب البغدادية ، بغداد ، ط١ ١٩٨٥ : ٧٧ .

(١٣) ، (١٤) ، (١٥) مملكة عبد الله ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ١٩٨٧ : ١٢٣ -- ١٢٤ ، ١٢٤ ، ١٢٥ .

(١٦) فوضى في غير أوانها ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩٦ : ١٦ .

(١٧) ، (١٨) باتجاه أفق أوسع ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ١٩٩٢ : ١٠ ، ١١٥ ــ ١١٦ .

(١٩) فوضى في غير أوانها : ٣٤ .

تجربتي الذاتية في القصة الإسلامية" لنجيب الكيلاني

قراءة الذات / قراءة النص

أ.د. هشام محمد عبدالله

العراق

مقاربة في توصيف النص

إن انتماء النص (أي نص أدبي) إلى جنس معين له ضوابط وقواعد، إنما يحتاج إلى معطيات تقربه أو تبعده عن هذا الجنس، فيمكن النظر إلى الارتباط من خلال إمعان النظر في قواعد الجنس الأدبي ومن ثم عرض قواعد النص الأدبي عليه، والحديث عن ارتباط النص الأدبي بجنس السيرة الذاتية يحتم علينا معرفة حدود هذا الجنس ومقوماته، فالسيرة الذاتية تعرف على أنها "سيرة إنسان يسطرها بنفسه"( )، وهذا أيسر التعريفات وأبعدها عن التعقيد، إذ لا يثير هذا التعريف غير بيان حياة إنسان، أي إنسان وحياته أيما كانت مفردات هذه الحياة، ويشترط التعريف أن تكون هذه الحياة مكتوبة من قلم صاحبها، ولا يشير هذا التعريف ما إن كانت السيرة التي يمليها صاحبها على آخر تدخل ضمن هذا التعريف أو لا، وعلى الرغم من أننا لم نشهد هذا الشكل في أدبنا العربي الحديث، إلا أنه شكل معروف ومعمول به في الأدب الغربي، عندما يزود صاحب السيرة كاتبا ما بكل الوثائق والمعلومات لكتابة سيرته.

وإن هذا التعريف يُدخل بسبب عموميته أشكالا عدة من التعبير ومفردات متنوعة وطرائق في العرض والتحليل للوثائق ومفردات الحياة، ولكن التعريف الذي اعتمده (فيليب لوجون) أكثر تفصيلا إذ يعطي حداً واضحاً ومميزاً لفن السيرة الذاتية عن غيره من الفنون، فالسيرة الذاتية عبارة عن "حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تأريخ شخصيته"( )، وقد كان هذا التعريف للسيرة الذاتية معياراً أساسياً لبيان مدى انتماء نص أدبي ما إلى جنس السيرة الذاتية، فهو يؤكد على مقومات لابد من حضورها كي يدخل النص في جنسه، جنس السيرة الذاتية، فهو يؤكد على مقومات لابد من حضورها كي يدخل لنص في جنسه مثل : الكتابة النثرية، التركيز على الوجود الذاتي الخاص، وتعميق فكرة الأنا المتفردة، وهي مع ذلك لا تبتعد كثيراً عن معطيات الحقيقة التاريخية التي يلتزم بها كاتب السيرة أمام قارئه.

لقد سادت على مضمون السيرة الذاتية فكرة "تعرية الذات وكشفها أمام المتلقي" ولاسيما في الأدب الغربي ما بعد معطيات بحوث فرويد، وعدت السيرة الذاتية أفضل وسيلة لتعرية الذات

والحديث عن دواخلها، وإنْ تضمنت ما يتنافى مع قيم البنية الاجتماعية والدينية، وسار على هذا الفهم كتاب عرب كتبوا سيرهم الذاتية من دون مراعاة لقيم المجتمع الذي يكتبون له، بحجة أن تجاوز الكشف عن خلجات النفس وأخطائها ومواقفها المحرجة يخرج النص عن الحقيقة التاريخية التي هي عماد النص السيري، فشهدت الساحة الأدبية نصوصاً تعاملت مع الحقيقة التاريخية والصدق الذاتي على نحو مفصل ودقيق منها "الخبز الحافي" لمحمد شكري الذي التزم البوح والكشف غير المقيد بأية قيمة اجتماعية أو دينية، وإن كان هذا الرأي له ما يقاطعه، إذ ترى يمنى العيد أن منع نشر سيرة محمد شكري في البلدان العربية يعبر عن القمع وعن مستوى الذائقة التي تحارب كل نص وتصادر حرية الكاتب في اختيار ما يكتب . وعلى الرغم من أن "السيرة الذاتية تتطلب من صاحبها الشجاعة التي تجعله قادرا على الحديث عن الأمور الحساسة حياته مثل المسائل المتعلقة بحياته العاطفية أو السياسية"( ) إلا أن هذا لا يمثل إلا واحداً من متطلبات كتابة النص السير ذاتي، ولعل ما يخفف هذا الشرط هو الغاية التي يعتمدها كاتب السيرة الذاتية في كتابته لسيرته الذاتية. ومن ثم يمكن تقويم سيرته على وفق معايير معتمدة هي التي تشكل حلقة الوصل بين الكاتب والقارئ، لذا فقد رأى إبراهيم عبد الدايم انه "يحسن أن يكشف المترجم لنفسه قبل كل ذلك عن غايته، فهي التي تحدد أمامه معالم طريقه، وترشده إلى ما يجب أن يسقط ويهمل، وما يجب أن يثبت و يختار"( ). ومن هنا فإن النظر إلى نص نجيب الكيلاني يحدد لنا غاية الكاتب من تدوين هذه التجربة، ومن ثم سنقوم بتقويمها مع مراعاة الغاية التي حددها حتى نتفهم لم سلط الضوء على مسائل وأهمل أخرى، فهو يحدد تجربته بقوله : "تجربتي الذاتية في القصة الإسلامية" وبالعودة إلى تعريف لوجون نرى أن تعميم مضمون السيرة بـ (التركيز على حياته الفردية وعلى تأريخ شخصيته) يسوغ لكل كاتب سيرة أن يتناول جانبا من هذه الحياة ثقافيا أو سياسيا أو اجتماعيا أو دينيا، من دون إن يخرج النص عن جنس السيرة الذاتية. إن هناك مؤشرات عدة تنحاز بـ (تجربتي الذاتية) لنجيب الكيلاني إلى جنس السيرة الذاتية، وسنتكلم عن هذه المؤشرات لنرى مدى اقتراب النص من شكل وجنس السيرة الذاتية.

أ. العنوان

إن عنوان النص قد اختزل المضمون في المتن الحكائي وقد نسب الكيلاني هذا النص إلى نفسه وعرّف القارئ بأن ما سيكتبه هو "تجربته الذاتية" الخاصة به وذلك من خلال استخدام ضمير المتكلم الذي يحيل نسبة النص إلى كاتب هو الاسم المدون على غلاف الكتاب، ولعل خصوصية هذه التجربة وتفردها هو ما سوغ لنجيب الكيلاني الحديث عنها، وقد حدد تجربته هذه في مساحة محددة عرف بها نجيب الكيلاني وهي "القصة الإسلامية" التي كانت علامة مميزة في نتاج نجيب الكيلاني القصصي، وقد اشتغل هذا العنوان ليغطي مساحة واسعة من هذا النتاج مع مراعاة خصوصية (الإسلامية) في أدبه.

"ان اختيار العنوان ليس ترفا تزيينيا بل تعبيرا عن استراتيجيه كتابة، لابد ان يكون لها موقع في أي استراتيجيه قراءة لاحقة"( ) وعند المقارنة بين العنوان ومضمون النص الذي كتبه الكيلاني يتبين لنا مدى التطابق النصي ما بين الخارج والداخل "إذا صح ان التجربة فعل ذاتي فإن أول البدايات للتجارب عادة تنطلق من التقليد على الرغم من تفاوت حجم ذلك التقليد ومداه، لكن التجربة الذاتية ترفدها موارد مختلفة، بعضها ينبع من تجارب أخرى أو لدى الآخرين"( )،

فنلاحظ انه استخدم جزءاً من العنوان في أكثر من موضع لتبين مدى العلاقة والارتباط الذي يشير إليه العنوان، وفي موضع آخر يتحدث الكيلاني عن المساحة التي اشتغلت عليها تجربته الذاتية فيقول مبينا الجزء الثاني من العنوان :"لم أتبنَّ قضية القصة الإسلامية إلا على مراحل وبالتدريج، لأن هذه القضية تحتاج إلى معرفة بفن القصة وتاريخها ومدارسها وكذلك بما كتب عن التراث القصصي في العربية وفي التاريخ الإسلامي الأدبي"( ). ولم تتركز الإشارة إلى ملفوظ العنوان في داخل النص فقط، وإنما كان للمساحة التي خصصها الكيلاني في نصه السيري حضور كبير وواضح، حتى استطاعت سبر أغوار التجربة القصصية الإسلامية، إذ توقف الكيلاني عند مفهومه الخاص ومبررات اعتماده أشكالا فنية خاصة به فيما يتعلق بالقصة الإسلامية.

لقد التزم الكيلاني بالعنوان الذي سطره على غلاف سيرته الذاتية، فلم يخرج بعيداً عن الحديث عن التجربة الذاتية لشخص اسمه نجيب الكيلاني، ولم يبتعد عن المضمون الذي وعد به وهو بيان مديات هذه التجربة وتماهيها في القصة الإسلامية.

ب. اسم العلم وإشكالية التطابق

لا يخلو نص من وجود كاتب له يدون اسمه على صفحة الغلاف بوضوح أو بشكل مستعار في حالات معينة، إلا أن السيرة الذاتية تفترض وجود _أو هكذا يفهم القارئ_ شخص مؤلف مدون اسمه على نحو يشير إلى نسبة هذا المقروء إليه حيث "تفترض السيرة الذاتية (القصة التي تحكي حياة المؤلف) ان يكون هناك تطابق الاسم بين المؤلف (كما يدرج عن طريق اسمه في الغلاف) وسارد الحكي، والشخصية التي يتم الحديث عنها"( )، ويرى لوجون أن هذا التطابق في السيرة الذاتية يتحقق إما بطريقة ضمنية أو بطريقة جلية وهاتان الطريقتان لا تدعان مجالا للشك في أن المتن الحكائي هو لذات كاتبة واحدة( ). وسنحاول هنا تطبيق هذه الأشكال على نص (تجربتي الذاتية في القصة الإسلامية).

١. الشكل الضمني.

ويقصد به استعمال عناوين لا تترك أي شك حول كون ضمير المتكلم يحيل إلى اسم المؤلف( )، كما تشير المقاطع الأولية في المتن الحكائي إلى نسبة هذه التجربة إلى ذات كاتبة هي المدون اسمها على الغلاف، يقول في مطلع تجربته مبينا دوافع كتابة هذه التجربة "لعل هذا الفهم هو الذي دفعني إلى الاستجابة إلى طلب من القائمين على أمر المؤتمر الدولي الأول للفن الإسلامي الذي انعقد بمدينة (قسنطينة) الجزائرية في أواخر العام الماضي (١٩٩٠) حينما اقترحوا علي أن اكتب في موضوع (تجربتي الذاتية في القصة الإسلامية) "( )، وهناك أمثلة كثيرة تمثل إشارات ضمنية إلى نسبة النص المحكي إلى اسم العلم المدون على غلاف التجربة من ذلك أن النص فيه عدد كبير من الإشارات إلى نصوص روائية معلوم أنها لذات الكاتب.

٢. الشكل الجلي.

ليس شرطا أن يتحقق التطابق في الشكلين ليعد النص منتميا إلى جنس السيرة الذاتية بل يكفي "أن يتحقق التطابق على الأقل عن طريق إحدى هاتين الطريقتين، وفي الغالب ما يتم ذلك عن طريقهما معا في الوقت نفسه"( )، وعلى الرغم من وجود ضمير المتكلم الذي يقوم برواية

السيرة وسردها، إلا أنه لم تتم الإشارة إلى شخصية صاحب السيرة أو البطل باسمه المتطابق مع اسم العلم على الغلاف وهو "نجيب الكيلاني" ومع ذلك فقد وردت إشارة واضحة تؤكد هذا التطابق إذ ألحق راوي السيرة نصاً حوارياً بالنص المحكي ذكر فيه اسم العلم، وقد فصل النص الحواري عن السيرة الذاتية التي رواها الراوي بمساحة مميزة، كما وضع له عنوان هو (حوار حول الأدب الإسلامي مع الدكتور نجيب الكيلاني)، ووضع له هامشاً يبين طبيعة هذا النص يقول فيه: "أجرى هذا الحوار الأديب الصحفي خليل قنديل بجريدة الوحدة – أبو ظبي "( ).

ج. مضمون التجربة

إن السيرة الذاتية هي تأريخ محصور بين لحظة الوعي بالحياة ولحظة الكتابة الراهنة التي يستشعر صاحب السيرة ضرورة الكتابة عنها، إنه تجمع مراحل الحياة الإنسانية لفرد ما، فالسيرة الذاتية تمر على سنوات الطفولة والبلوغ وتنتهي عند اللحظة التي يتوقف فيها صاحب السيرة عن التقدم إلى الأمام، ويبدأ بإعادة النظر منذ البداية ليختار ويدون ويتحدث، ولا تخلو سيرة ذاتية من الحديث عن بدايات هذا الفرد وما صاحبه من ظروف وأحداث متنوعة، إننا عندما نقول إن السيرة هي تأريخ حياة فرد ما فإن السيرة تأخذ كل ما تحمله هذه الحياة الفردية وعلاقتها مع ذاتها أو الآخرين أو الأحداث، مع ملاحظة أن السيرة الذاتية قد تأخذ طريقا له خصوصية ترتبط بالغاية التي من أجلها يدون صاحب السيرة سيرته الذاتية وهذا ما يجعل مضمون السيرة الذاتية يقوم على مرتكزات لا تتخلف أية سيرة ذاتية عن الحديث عنها، مثل الحديث عن الطفولة والبيئة الخاصة وسنوات الكفاح و المعاناة الفردية والأحداث التي شكلت الوعي بحقائق الأشياء، وهذه المفردات نجدها في السير الذاتية أيا كان الهدف من تدوينها دينياً أو سياسياً أو تاريخياً.

والسيرة التي يكتبها كتاب لها خصوصية تكمن في كونها تجمع بين تأريخ الحياة وبين التجارب التي تكابدها الذات الكاتبة، وهذه التجارب تأخذ منحى تفسيرياً ونقدياً للذات والأحداث والتاريخ فضلا عن الحديث عن اختصاص هذه الذات بتسليط الضوء على التجربة المتفردة في الأدب والإبداع والثقافة، وقد وجدنا مثل هذه التجارب التي جمعت خصوصية المضمون السيري (تأريخ الحياة الشخصية) وخصوصية التجربة الفردية مثل ما كتبه عبد الوهاب البياتي في (تجربتي الشعرية)، ونزار قباني في (قصتي مع الشعر) والفيتوري في مقدمة ديوانه وصلاح عبد الصبور في (حياتي في الشعر) وادونيس في (ها أنت أيها الوقت) وغيرهم، ولعل ما كتبه نجيب الكيلاني في (تجربتي الذاتية) ينحو المنحى ذاته من حيث الجمع بين الحديث عن الحياة الشخصية والحديث عن تجربة الكتابة الأدبية والإبداعية، وتدخل مثل هذه التجارب تحت مسمى (الترجمة الذاتية في الإطار الفكري) التي ذكرها يحيى إبراهيم عبد الدايم، والتي تعنى "بتصوير العالم الفكري للمترجم لذاته، وتفسير سمات هذا العالم وخصائصه ومقوماته وهي تعكس ما عانوه (المفكرون) في سبيل تثقيفهم الذاتي وفي سبيل البحث عن أسلوب ينقل كل منهم أفكاره عن طريقه، واغلبهم صور الطريق المضني الذي قطعوه لتثقيف أنفسهم حتى تحقق لهم الصلة بالمجتمع عن طريق إتاحة الفرصة ليقولوا ما عندهم"( ).

وسنحاول أن نستجلي مضمون السيرة الذاتية لتجربة الكيلاني على وفق ما تقدم من تركيزها على الحياة الفردية وسبل تكوين الذات الفردية وبيان الظروف والأحداث ذات الأثر في تكوين

هذه الشخصية فـ "السيرة تبحث عن الحقيقة في حياة إنسان، وتكشف عن مواهبه وأسرار عبقريته من ظروف حياته والأحداث التي واجهها في محيطه والأثر الذي خلفه"( ).

أ. المكوّن البيتي

تحدث نجيب الكيلاني عن البيئة التي نشأ فيها، وعلى الرغم من ضرورة تضمن البيئة لمرحلة الطفولة إلا أن الطفولة كانت مما سكت عنه وتجاوزه نجيب الكيلاني، ولهذه الظاهرة سبب تمثل في الميثاق الذي عقده الكيلاني مع قارئه عندما حدد له مسار التواصل في "التجربة الذاتية في القصة الإسلامية"، ولهذه الظاهرة سبب آخر هو أن تناول هذه المرحلة يحتاج إلى معالجة نفسية واجتماعية أكثر منها أدبية، وقد تناول الكيلاني هذه المرحلة بقدر تعلقها بالمكون الثقافي وأثره في بناء الشخصية القصصية.

يحدد الكيلاني مؤثراً مهما كان له دور في تعميق حسه الأدبي وتمثل في العائلة التي عاش في كنفها فقد كان والده مصدر تثقيفه الأول من خلال السير الشعبية التي كان يرويها له، إذ يقول :"أما أبي، فقد كان يروي لي قصص السيرة الشعبية شعرا منغما، وكان ذلك الشعر سلسا سهل الفهم بين العامية والفصحى"( )، ولم يكن والده مصدر الرواية وإنما كان يأخذه إلى محافل فنية أثرت في تكوينه فيقول عن ذلك :"كما كان أبي حريصا على أن يأخذني معه إلى الحفل الذي يقام كل عام في قريتنا، وكان يحييه شاعر الربابة المشهور في منطقتنا آنذاك"( )، ويبين الكيلاني أن أمه كان لها تأثير مميز ومختلف عن غيرها لما كانت تمتاز به من مؤهلات وثقافة وخبرة حياتية وامتداد نسبي من والدها الذي كان بدوره يمتلك ثقافة وعلما وفقها "أما أمي رحمها الله فقد كان قصصها من نوع آخر، فقد كانت أكثر أهل البيت ثقافة وعلماً، ومعرفة بالحياة الحديثة، حيث إن أباها (جدّي) يحفظ القران والكثير من الفقه ويتاجر في الأقطان... كانت أمي تروي لي حكايات عن جرائم وقعت في القرية والقرى المجاورة وتذكر قصصا عن مكائد النساء... وهي أول من روت لي قصة (ريا وسكينة)"( ). نلاحظ أن مديات التأثير كما يشير الكيلاني قد أخذت جانباً واحداً وهو دور الوالدين في تعميق المؤثر الثقافي لا غير. ولا غرابة في ذلك لأن النص قد تعاهد القارئ على البوح والإفصاح عن مفردات لها علاقة بـ (التجربة مع القصة) فحسب.

ب. المكوّن الديني

لقد كان المسجد هو المكان الأول الذي ينمي القيمة الدينية في داخل نفس نجيب الكيلاني، وقد أولاه أهمية لما يعنيه المسجد والمكوث فيه من معان في النفس الإنسانية خاصة عند كاتب ينتمي إلى منظومة المسجد والتربية الدينية المبكرة التي امتدت إلى بقية حياته يقول : "وفي المسجد ونحن صغار كنا نستمع إلى الدروس التي غالبا ما تكون بعد صلاة العصر أو بين المغرب والعشاء وفي هذه الدروس _ التي تحفل بالأخلاق الفاضلة _ حكايات كثيرة عن الزهاد والصالحين والأبطال الذين يضحون في سبيل الله"( ).

وقد تنوعت مصادر التثقيف الديني عند الكيلاني، ولعل أول ما يركز عليه الأديب الإسلامي هو مصدر الوحي الأول وهو القران الكريم، ولكن ما أثر في طفولة الكيلاني ليس هو المعاني الدينية فحسب وإنما القصص القرآني الذي طرب له الفتى آنذاك يقول : "لعل القصة القرآنية

كانت من أوائل القصص التي طربت لها في طفولتي، كانت جدتي تحكيها لي في الأمسيات الجميلة فوق سطح منزلنا الريفي"( ).

ج. المكون الثقافي والأدبي

لم يكن الكيلاني بعيدا عن النتاج الأدبي المطبوع في بداية القرن العشرين فقد كان أمامه نتاج أدبي متنوع منه ما صدر عن كتاب وأدباء عرب، ومنه ما كان مترجما فقد "لعبت دار الهلال بترجماتها للقصص العالمي دورا مهما في مد القارئ بالنماذج القصصية لكبار كتاب العالم، خاصة في فرنسا وبريطانيا وروسيا"( )، لم يكن النتاج الأدبي الذي اطلع عليه الكيلاني محدداً بنوع أدبي معين أو بمجال ثقافي خاص وإنما كان متنوعاً كتنوع الحياة والمحيط الذي يعيش فيه و"هناك - بدون شك - احتمال كبير في أن يتأثر الكاتب بالمحيط الذي ربط الصلة به مباشرة، وقد يكون هذا التأثير متعدد الوجوه فيأخذ شكل تكيف، لكنه يأخذ أيضا شكل رد فعل للرفض أو للتمرد، وقد يصبح تركيبا للأفكار التي صادفها في هذا المحيط"( ). إن هذا الكم من النتاج الأدبي قد أسهم في تكوين رغبة القراءة والاطلاع والعيش في عالم الثقافة، وهو ما يمثل التأسيس الأول لما بعده، فهو الأساس لمكونات الترجمة ومفرداتها فيما بعد.

ويقول الكيلاني :"للسينما أثر كبير في فن القصة، والعكس صحيح، ولقد كنت شغوفاً بالذهاب إلى دور السينما لما فيه من الإغراء والجاذبية والمؤثرات العديدة التي قد تتفوق كثيراً على مجرد قراءة قصة في كتاب"( )، لقد كان هذا المكون ذا تأثير مزدوج على شخصية نجيب الكيلاني، فتأثيره الأول هو في ما يقدمه هذا المكون من مادة وثقافة وخبرة أدبية تثري ذهنه وعقله، والثاني كون هذا المكون قد أسهم في انحياز عقل ورغبة الكيلاني إلى ما ينفع الذات ويعمق تأسيسها الأدبي مما يجعل سني حياته حافلة بالمفيد والممتع في آن واحد، فضلا عن ذلك فقد كان للأدباء الرواد الأوائل حضور واضح في عقله وفي تنمية ملكته القصصية، يذكر منهم أبناء جيله والجيل الذي تلاه يقول : "كان هناك عدد كبير من كتاب القصة له تأثيره على وعلى أبناء جيلي، ذكرت منهم بعض الرواد أمثال المنفلوطي وطه حسين بل والمويلحي، وهناك كتّاب الجيل الثاني أمثال نجيب محفوظ و باكثير و محمد عبد الحليم... وأبناء الجيل الثالث كيوسف إدريس ومصطفى محمود وإحسان عبد القدوس .

مبررات الكتابة

١. الكتابة واكتشاف الذات

إن الكاتب يسعى إلى بلوغ الكمال في شقين، شق الكتابة الإبداعية، والشق الآخر هو الحديث عن هذه الكتابة وتدوين تجربته فيها، ويحس الكاتب هذه الضرورة تفرض نفسها على ذاته الكاتبة لاعتبارات كثيرة، منها ما يتعلق بالحديث عن الذات وخوض غمار تجربة كتابية جديدة، ومنها ما يتعلق بالموضوع الذي هو الآخر بالنسبة له، وإذا كانت كتابة السيرة تتركز في الحديث عن الذات ومتعلقاتها، وما حدث لها، فإن (التجربة) تتركز في التفاعل الحاصل بين الذات والموضوع، فهي لا تنحاز إلى جهة الذات السيرية وإنما إلى عملية دمج وتماهٍ بين الذات وتجربتها في الحياة أو الأدب أو السياسة أو الاجتماع أو أشياء أخرى.

إن وراء الشغف بالكتابة وتدوين التجربة أسباباً تتركز بالرغبة في الحديث عن الذات أو اكتشافها أو تحليل أفعالها، وسنحاول هنا ذكر أهم المبررات التي تدعو الكاتب إلى الحديث عن التجربة بشكل عام وتلك المبررات التي تساند رغبة نجيب الكيلاني في الحديث عن تجربته الذاتية بشكل خاص.

إن التجربة تفرض وجودها في الذات الكاتبة للخروج من أسر الجسد أو المنطق أحياناً، فهي كائن خارج عن قوانين المنطق وغير مقيد وغير مسيطر عليه، إلا في مراحل متأخرة عندما تصل التجربة حداً يقترب من الخارج أكثر مما يقترب من الداخل وهوالمحضن الذي احتضنها.

إن مما يلاحظ على نصوص السيرة الذاتية أنها تكتب في وقت لاحق من ولادة التجربة الإبداعية، فهي التي تبرر للكاتب الحديث عنها وهي التي تمده بمادة حديثه، وإذا كانت النصوص تكتب في لحظة انفعال واندماج مع التجربة، فإن السيرة الذاتية لا تنطبق عليها قوانين الكتابة الإبداعية، فهي تمثل لحظة اكتمال أو اقتراب منه، وتكتب حالما يكون هناك مبرر للكتابة حيث يكون هناك ما يستحق الحديث أولا، ووجود ما يمكن التحدث عنه من أفعال أو سلوكيات أو أفكار يود الكاتب الحديث عنها، فهي تجمع ما بين وجود مستلزمات أولية في توفر المادة المحكية وما بين هذه المادة ثانياً.

إن كاتب السيرة الذاتية يعيد ترتيب حياته عندما يدونها بل انه ينظر إليها وكأنها مقتنيات حياة موغلة في القدم توحي بجمال الحياة وعبقها السالف، ومن هنا فإن استقدام الماضي إلى الزمن الحاضر هو خروج من عالم قد ضاقت فيه التجربة وانحسرت وتوشك أن تندثر، فالكاتب يعاود النظر إليها مخافة اندراسها إثر التجارب اللاحقة التي تتراكم فوقها، فهو يمعن النظر فيها ويستقدمها إلى وعيه الحاضر ثم يعيدها إلى متحف الذاكرة في رغبة مشبوبة لإعادتها مرة أخرى في نظرة جديدة وفاحصة وهذا على المستوى الفردي من لتقويم التجربة، إما على مستوى التقويم الموضوعي من الآخرين فإن عرض التجربة للقراء "يمنح المبدع إحساساً بأن تجربته هي قيد التقويم والرصد والملاحقة"( ).

إن بقاء منتِج النص خارج نصه لا يمكن استمراره، وإن القناع الذي يتقنّع فيه من خلال شخوصه القصصية لابد أن ينزاح، فليس في مقدور كاتب النص البقاء طويلاً في حالة غياب عن القارئ، وبما أنه غير قادر على أن يري المتلقي وجهه الحقيقي وأفكاره وما يريد، فإن فكرة الظهور على مسرح الإحداث يفرض وجوده عليه، ويكون الكاتب / الراوي خارج النص مأسوراً ومستلباً لمقولة (هذا أنا) باسمي وفكري وهذا ما أريده.. ففكرة الظهور بعد الغياب تمثل مسحة المصباح التي تخرج المارد من قمقمه ويري الآخرين نفسه بهيئته وصورته الحقيقية غير المزيفة.

٢. الكشف عن البعد القيمي للتجربة

على الرغم من ابتعاد الجانب الديني بوصفه موجها لكتابة السيرة الذاتية في مجمل نصوص السيرة الذاتية التي كتبت في أدبنا العربي الحديث، إلا ان هذا الجانب كان حاضرا بوصفه منظومة فكرية ينطلق منها كاتب السيرة الذاتية عند كتاب التزموا القيمة الدينية أساساً ينطلقون منه ومنهجاً يهتدون به، و كان المبرر الديني مرتكزاً مهما تأسست عليه السيرة الذاتية في

عهدها القديم، وقد كان الدافع الديني وراء بدايات كتابة السيرة الذاتية في الأدب الغربي وذلك لارتباطها بوسيلة وطقس ديني كان وما يزال سائدا عند بعض الديانات واعني بذلك (الاعترافات) التي كانت تتضمن كشفاً وتعرية للذات ومواجهة لها من أجل تطهيرها وتزكيتها، وهذا ما اتضح على نحو لافت في اعترافات القديس أوغسطين، وقد كانت "سير القديسين تفهم مباشرة وبوضوح في العالم الإلهي المقدس، حيث يجد فيها كل عنصر ممثل في السيرة معناه ولم يكن الجانب الديني غائباً عن مجمل نصوص الفلاسفة والمفكرين الإسلاميين، فكان "المنقذ من الضلال" لأبي حامد الغزالي، و"التعريف بابن خلدون ورحلته غربا وشرقا " مثالين على الدافع الإنساني الذي انطلق منه أولاً هذا الجانب ثم تجاوزه إلى الحديث عن تجربة إنسانية متفردة تلتقي مع الجانب الديني في كون صاحبها ينطلق في رؤيته من هذا الجانب، وتلتقي مع الجانب الإنساني في تقويم التجربة الراهنة والنظر إليها من منظور الإنسان الملتزم بقيم الدين. ولعل اندماج هذين الجانبين افرز لنا نصوصا سيرية قدمت نمطا جديدا من هذه الكتابة حيث تجاوزت ما يتحفظ عليه المسلم من تعرية الذات وفضحها بالكتابة إلى الحديث عن مساحات جديدة من التجربة الإنسانية تناولت تجربة الذات إنسانيا وثقافيا ودينيا واجتماعيا وحتى سياسيا.

وبالعودة إلى نجيب الكيلاني الذي يمثل نموذج الذات التي دمجت بين هذين الجانبين نجده يقول : "إني لأؤمن بأن ربط التجربة بقيمة عليا كالدين أو العقيدة أو المبادئ يجعلها - إذا ما استقام طريقها وأثمر تفاعلها - جديرة بالاستمرارية والنمو والفائدة"( )، وقد كان الكيلاني يعيش صراعاً بين ذاته الكاتبة الملتزمة وبين عدم تفهم جدوى وإمكانية كتابة نص أدبي متميز من جهة وملتزم قيمة الدين من جهة أخرى، وهذا الموقف الملتزم من جانب الكيلاني أسهم على نحو كبير في تهميشه وإغفال نصوص أدبية إبداعية من أن تأخذ حظها في التقويم والدرس النقدي العربي المعاصر، ومع ذلك فقد كان لبعض نتاجه الأدبي أثر بالغ في حس النقاد وقد اتضح ذلك لما نال جائزة الدولة على روايته (الطريق الطويل) عام ١٩٥٥، ومن ثم نالت إعجاب النقاد فاختيرت ضمن "ثماني روايات لترجمتها إلى الإيطالية في إطار مشروع إطار مشروع التبادل الثقافي بين مصر وايطاليا في الستينات من هذا القرن"( )، وقد أراد الكيلاني حل هذه الإشكالية المفتعلة على حد قوله في عدم الموازنة بين الفن والدين فهو يرى ان "الخصام الذي نشب بين الدين والفن خصام خارج على طبيعتهما السمحة وصدرهما الرحب، ومهما قيل في مثل هذا الخصام فانه لا يخرج عن كونه نتاج ظروف تاريخية قاسية، وأخطاء فردية وجماعية تشابكت ملابساتها المختلفة"( ).

لقد أراد الكيلاني الكشف عن ذات أدبية قادرة على تحقيق الموازنة بين متطلبات الكتابة الإبداعية وبين الحفاظ على الهوية وعدم استلابها أمام حرية الكتابة والإبداع التي تسمح للمبدع ريادة كل مساحة من دون مراعاة موقف البنية الاجتماعية والثقافية من هذه المساحات فهو لا ينظر إلى مضمون النص الأدبي من زاوية سياسية أو اجتماعية فيقومه بشكل جيد أو رديء وفقا لهذه الرؤية بل يرى أن "المهم أن تكون في إطار الفن الجميل المؤثر ولا تحرك الوجدان والمشاعر والعقول إلا في الاتجاه السليم الذي يبشر به القرآن الكريم وقيم الإسلام الخالدة"( ).

٣. الجمع بين الفائدة والمتعة.

يرى الكيلاني ان تدوين التجربة الإبداعية والحديث عنها يحقق قدراً من الفائدة والمتعة للقارئ عندما يطلع على تجربة إنسان يشترك معه في قواسم كثيرة ولكنه عاش فيها، وخبرها على نحو مختلف جداً، فالكاتب يمارس دوراً قيماً أيضا عندما يكشف عن الآليات والوسائل التي مارسها صاحب التجربة، وفي مقابل ذلك فإن عند القارئ من الفضول والرغبة الشيء الكثير في التعرف وسلوك مسالك جديدة لم يكن له فيها عهد أو خبرة وهكذا تتحول كتابة السيرة الذاتية إلى عقد يلزم الكاتب فيه نفسه مضمناً إياه الإذن للقارئ أي قارئ أن يطلع ويكتشف معه هذه الرحلة ومساحاتها إنه يرى "أن طرح تجارب الكتاب مصدر للفائدة والمتعة في نفس الوقت وهو أيضا توثيق للروابط وإفساح المجال لمزيد من الفهم والتفاهم إذ إنه يجيب على بعض التساؤلات التي قد يثيرها العمل الأدبي"( )، ولا تقتصر الفائدة والمتعة على القارئ فحسب وإنما يمكن أن تكون عادة للمبدع نفسه، فالكاتب يسعى إلى التواصل مع المتلقين وقد يتحقق التواصل في إطار النص الإبداعي وقد يتحقق بالأسلوب المباشر الذي يستخدمه الكاتب معبراً فيه عن ذاته وكاشفاً عن هذه الذات للآخرين، ويتضح ذلك في نص السيرة الذاتية الذي هو حديث مباشر لا مجاز فيه ولا تورية، وما يسوغ كتابة هذه السيرة هو الحديث عن الذات، إذ تقدم التجربة إضاءة معرفية للآخر، لإشعاره بوجود هذه الذات والكشف عما تمتلكه من مؤهلات التعبير والإفصاح عن حياة كاتب هذه التجربة، وقد أمّن الكيلاني علاقة تواصلية مع المتلقي كانت سابقة لكتابة تجربته الذاتية، وقد تمثلت بذلك النتاج القصصي والشعري الذي تعرف المتلقي من خلاله على شخصية نجيب الكيلاني، ومن ثم فهو يحاول باحثاً عن نقطة تماس بينه وبين القارئ يتواصل من خلالها معه، وقد كانت هذه النقطة التواصلية فيما كتبه من سيرته الذاتية في النص الذي ندرسه.

إن السيرة الذاتية هي مرآة للداخل وكشف للمعاناة التي خاضتها الذات في رحلتها مع الكون والحياة لذا فإن التجربة هي "معرفة متأنية واختبار، وهي تزيد النفس غنى، وتكشف أمامها آفاقاً جديدة في فهم كنه الحياة"( ) وتكتسب التجربة تلونها المستمر عندما تكون وجهاً لوجه مع ما حولها، وتؤثر وتتأثر بما حولها لتنمو وتكتمل وتحقق وجودها في عالم الكتابة وهذا ما يراه الكيلاني في فهمه للتجربة إذ يرى "أن التجربة تنمو وتشعب وتتكون حتى تكتب مقوماتها الخاصة وتصبح كائنا متفردا متميزا برغم ما يشوبها من عناصر التشابه والتضاد مع الآخرين"( )

٤. قراءة النص

احتلت قراءة النص القصصي عند نجيب الكيلاني مساحه مميزة وكبيرة. حيث واجه نصه الإبداعي وإعادة النظر فيه وفي قراءة ثانيه قراءة ناقد ومفسر لإشكالات لحقت به، لقد أراد الكيلاني التنظير لمنجزه الإبداعي الذي رأى نفسه متميزا به، فهو يمارس دور الناقد في وسيلة ثانية لمواجهة القارئ وتعريف الذات المبدعة له، فقد يدفع الكاتب إلى "النقد تحدٍ آتٍ من بعض الأفراد والجماعات" ( )، وقد كان النقد الذي مارسه الكيلاني منصباً بشكل أساس على نتاجه الإبداعي فهو لا يمتلك أدوات النقد بتمامها ليمارسها على نصه الإبداعي إما لعدم قدرته على الابتعاد عن ذاته والانحياز لها، وإما لأن ملكته الإبداعية قد امتازت على ملكته النقدية التي لا تخرج عن كونها وجهات نظر لقراءة النص الإبداعي واستحضار لحظات كتابته وتفسيره بما يتوافق مع الفكرة التي من أجلها كتب النص الإبداعي، فالمبدع يكتب ويمارس النقد في حدود ضيقة لا تتجاوز نتاجه الإبداعي الذي يعده منهجاً وطريقة يستحق أن يهتدي به المبدعون

الآخرون من بعده، إنه يمارس التأصيل لهذا المنجز الذي يريد تأكيده واثبات أحقيته وصلاحه ليحقق غاية أخرى غير التعبير عن الذات وإنما لتعليم الآخرين هذه الطريقة، إن ما يسوغ لكاتب التجربة تدوين سيرته الذاتية هو إحاطته بتفاصيل هذه التجربة من جهة ومعرفته بتفاصيل الكتابة عنها وكيفية نقلها من دائرة الذات المحتضِنة لها إلى دائرة الآخر / القارئ سواء أكان قارئاً عادياً أم كان قارئاً متخصصاً وهو ذلك القارئ الذي لديه إحاطة ومعرفة دقيقة بمتطلبات النص وإمكانياته وكيفية تشكله، ولعل كاتب السيرة هو أكثر من أحاط بالأمرين، فهو مبدع النص المتغلغل في مفاصله ومتابع لتشظياته وهو في الوقت ذاته له مقدرة على نقد النص المنتج في مرحلة لاحقة تأتي بعد عملية نقد النص وتشكيله في وقت سابق مع ولادة التجربة الإبداعية، و"من ثَمَّ تصبح القراءة إنجازاً لمعنى النص وتفصيلاً لوجوده حياً في ذاكرة القراء المتخصصين"( ) إن العنوان الذي استهل به الكيلاني الحديث عن جانب من سيرته الذاتية يوحي على نحو لافت للنظر برغبة الكاتب في إعادة قراءة نصوصه الإبداعية وتوجيه القراء للوصول إلى نقطة تواصل وتماس بين ما يريده المبدع من غايات وأفكار ورؤى وبين القراء الذين قد يحيدوا عن فهم التجربة الإبداعية أو قد يفهمها القراء على غير الوجه الذي يريده في فهم قاصر عن مديات التجربة التي أرادها منشئ النص.

إن تخصيص التجربة الذاتية بـ (القصة الإسلامية) جعل من متن التجربة قائماً على نحو كبير على الحديث عن هذه القضية التي تناولها الكيلاني على نحو مفصل لما لها من ضرورة، فحديثه وتحليله لهذه الضرورة كان أولا بسبب قصور أو عدم رغبة من القراء ولاسيما النقاد في تقويم نصه الإبداعي في القصة، وثانيا لأن الكاتب ابتغى بذلك الكشف عن معطيات نصه الإبداعي في القصة، وهو اعلم القراء بفهم هذه التجربة، ويتحدث الكيلاني عن منجزه الروائي (الروايات الإسلامية) بقوله : "لقد لاحظت أن الأدب القصصي العربي المعاصر لا يحفل بقضايا العالم الإسلامي الذي يتكلم بلغات غير العربية، ولاشك أن هذه الجفوة بين أدبنا ومشاكل الأمة الإسلامية تعكس نقصا خطيرا في العلاقات، وفي معرفتنا في ما يعانيه أخوة لنا في الإسلام لم يتخلفوا يوما عن أداء دورهم في خدمة الدعوة ولم يتجاهلوا قضايانا"( )، ومن هذه الغاية كشف لنا الكيلاني عن الأسباب التي كانت وراء اختياره لثلاث قضايا شغلت تفكيره وقد كانت هذه القضايا هي محور رواياته الإسلامية الثلاث : ليالي تركستان، عذراء جاكرتا، عمالقة الشمال، يقول عن ليالي تركستان : "كان لشعب تركستان قصة جهاد رائدة عظيمة، استمرت حتى بداية الخمسينات من هذا القرن، ولكي أجد الخلفية الصحيحة لأحداث القصة كان علي أن ادرس تأريخ المنطقة وجغرافيتها، والمعارك العسكرية التي دارت على أرضها، والمعاناة الصعبة التي تعرض لها النساء والأطفال والرجال ؛ فكان أن كتبت قصة (ليالي تركستان)"( )، وكذا الحال عن عذراء جاكرتا إذ " انتقلت إلى دراسة ذلك (السرطان الشيوعي) الذي تفشى في اندنوسيا في الفترة الأخيرة من حكم سوكارنو الذي زعم انه (ماركسي مسلم) وكانت معركة مهولة بين الشيوعيين بقيادة (عديد) و (اديت) وبين جيش البلاد بقيادة سوهارتو والحارث ناسيتون، تلك المعركة التي راح ضحيتها عشرات الألوف من الضحايا والشهداء وانتهت بسقوط الشيوعيين "( )، وكشف عن فكرة روايته (عمالقة الشمال) عن "الفتنة الطائفية التي تعرضت لها نيجيريا، وقيام جمهورية (بيافرا) الانفصالية.. ونظرا لأن نيجيريا تتكون من أديان مختلفة، ففيها الوثنيون والمسلمون والمسيحيون فقد كان الصراع عنيفا، ثم إن لنيجيريا طبيعة خاصة في وصول الإسلام إليها على يد التجار والمتصوفة"( )، ويمر الكيلاني على معظم

نصوصه القصصية شارحاً لبداية تكوّن الفكرة وكيف كتب النص القصصي والفكرة التي أراد إيصالها غير هذا المنتج فيتحدث عن (دم لفطير صهيون) ورواية (عمر يظهر في القدس) و (رحلة إلى الله) و(قاتل حمزة) و (اعترافات عبد المتجلي) و (حكاية جادالله) و (ليالي وقضبان) و (الربيع العاصف) و (قضية أبو الفتوح الشرقاوي)، وقصص قصيرة أخرى مختلفة المضامين والأفكار، وقد عبر عن فكرة كل من هذه النصوص بعنوان ثانوي يوجه القارئ إلى مديات هذه النصوص وإحاطته بمعلومات أولية كي يلج إلى داخل النص بمعرفة تفسّر له ما أراده كاتبها فيتحدث عن القصة الوثائقية في (دم لفطير صهيون) وعن قضية الترميز والرمز الإسلامي في (عمر يظهر في القدس) وعن القصة السياسية في (رحلة إلى الله) و(اعترافات عبد المتجلي) و (حكاية جادالله) و (ليالي وقضبان).

لقد كانت الصلة بين كاتب السيرة وبين القراء قوامها النص القصصي عموماً، إن الكاتب ينفصل عن الذات الراوية في النص، ويبتعد عنها في محاولة لإيهام القارئ ببعد التجربة وأحداثها عن الراوي خارج النص لتحقيق قدر اكبر من الحيادية في طرح الأفكار والموضوعات، لذا فمعاودة هذا الراوي لتحقيق التطابق بين الشخصية خارج النص والشخصية داخل النص يفسح له المجال للحديث مباشرة للقارئ وهو في مأمن من اتهامه بالانحياز لفكره، وهذا ما لا يستطيع المبدع الملتزم بقضايا أمته وهويتها الانفكاك عنه، ومع ذلك فهو يرد على معارضي فكرة الالتزام فيقول :"ما العيب في ان تكون الرواية صوتا إعلاميا ما دامت في الإطار الفني المناسب، ومع الاحتفاظ بجماليتها؟ لكن المهم أن لا يدرك المتلقي أن الكاتب يروج صراحة لجماعة أو اتجاه، ودائما تكون وسيلة الكاتب من البراعة والذكاء بحيث لا يصدر نصائح أو فرمانات مباشرة، بل يصل إلى غرضه من خلال التعبير الفني الجميل المقنع"( ).

وفي الختام فإن نجيب الكيلاني قد حقق عدداً من الأهداف في هذا النص، منها ما كان سببه التعبير الصريح عن هذا المكبوت الذي يحاصره فيه الواقع، ومنها ما يعرض فيه أسرار تأليف نصه الإبداعي و مراحل تكوّنه، وفي كل الأحوال فإنه يمارس دور الناقد لنصّه، ليقدّم للقارئ مصباحاً يستكشف به تفاصيل هذه النصوص، وليضمن من خلالها أن لا يذهب هذا القارئ بالنص إلى مساحاتٍ غير مقصودة.

الهوامش

النقد والأدب، جان ستاروبنسكي، ت. بدر الدين القاسم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٦ / ٧٧.

السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي / فيليب لوجون، ت. عمر حلي، المركز الثقافي العربي / ١٩٩٤ / ٨.

في معرفة النص، يمنى العيد، دار الآفاق الجديدة / ٢٨.

السيرة الذاتية في الأدب العربي، تهاني عبد الفتاح شاكر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٢ / ٢٣.

الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، يحيى إبراهيم عبد الدايم، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٧٥/٥.

الذات الممحوة بالكتابة، حاتم الصكر، راية مؤتة مج٢، ع٢، ١٩٩٣ / ١٥٢.

تجربتي الذاتية / ٧.

م. ن / ٢٩.

السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي / ٣٥.

م. ن / ٣٩ – ٤٠.

م. ن / ٣٩.

م. ن / ٥.

السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي / ٤٠.

تجربتي الذاتية / ١٤٣.

الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث / ٨٥.

السيرة تاريخ وفن، د. ماهر حسن فهمي / ٢١.

تجربتي الذاتية / ١١.

م. ن / ١١. - م. ن / ١٢ – ١٣. - م. ن / ١٤. - م. ن / ١٠ - م. ن / ١٧.

البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، لوسيان غولدمان، ت. محمد سبيلا / ١٥.

تجربتي الذاتية / ١٨.

م. ن / ٣٨ – ٣٩.

مدارات نقدية في اشكالية النقد والحداثة والابداع، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧ / ١١٤

Mikhail Bakhtin, esteetgue dela ereafion verbale، نقلا عن : من سير القديسين، بارلومينيس، ديوجين، ع ٨٣، ١٩٨٩ / ٤٧.

تجربتي الذاتية / ٨.

م. ن / ٢٨.

الاسلامية والمذاهب الادبية، نجيب الكيلاني، مؤسسة الرسالة، ١٩٨٧ / ٢٠.

. تجربتي الذاتية / ٨٠.

. م. ن / ٧.

. المعجم الأدبي / ٥٨.

. تجربتي الذاتية / ٧.

. دراسات في الأدب الإسلامي والأموي، الشعراء نقادا / ١٢.

. النص السردي وتفعيل القراءة. حاتم عبد العظيم، فصول، القاهرة، مج ١٦، ع ٣، ١٩٩٨/ ٨٢.

. تجربتي الذاتية / ٤٧.

. م. ن / ٥٠. - . م. ن / ٥٠. - م. ن / ٥١. - . م. ن / ٧٧.

المصادر والمراجع

١. الاسلامية والمذاهب الادبية، نجيب الكيلاني، مؤسسة الرسالة، ١٩٨٧

٢. البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، لوسيان غولدمان وآخرون، ت. محمد سبيلا، بيروت، ط٢، ١٩٨٦.

٣. الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، يحيى إبراهيم عبد الدايم، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٧٥

٤. دراسات في الأدب الإسلامي والأموي، الشعراء نقادا.

٥. الذات الممحوة بالكتابة، حاتم الصكر، راية مؤتة مج٢، ع٢، ١٩٩٣.

٦. السيرة الذاتية في الأدب العربي، تهاني عبد الفتاح شاكر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٢

٧. السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي / فيليب لوجون، ت. عمر حلي، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤.

٨. في معرفة النص، يمنى العيد، دار الآفاق الجديدة.

٩. النقد والأدب، جان ستاروبنسكي، ت. بدر الدين القاسم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٦.

١٠. مدارات نقدية في اشكالية النقد والحداثة والابداع، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧

١١. من سير القديسين، بارلومينيس، ديوجين، منشورات منظمة اليونسكو،ع ٨٣، ١٩٨٩

١٢. النص السردي وتفعيل القراءة. حاتم عبد العظيم،مجاة فصول، القاهرة، مج ١٦، ع ٣، ١٩٩٨.

التعالق النصي في مسرحيات صباح الانباري

مسرحية (حدث ذات حب) إنموذجاً

أ.م.د. سلوى جرجيس سلمان

العراق

ملخص بحث

التعالق النصي أو ما يرادفه من مصطلحات مثل التناص ، مصطلح يكشف عن مدى تأثر نص بوصفه نصاً لاحقا – بنص آخر، بوصفه نصاً سابقاً وتداخلها مع نصوص بأشكال ومضامين جديدة .

ومسرحية (حدث ذات حب) للمسرحي (صباح الانباري) تتعالق مع مسرحية (عطيل) لـــ (شكسبير) في أنهما تناولا موضوع الحب والغيرة القاتلة ، الاّ أن مسرحية الانباري بوصفها نصاً لاحقاً وإن كانت تتعالق من حيث المضمون ونوع النص الادبي – أي النص المسرحي – إلاّ أنه اختلف معه واعاد انتاجه بشكل جديد من حيث البناء والهدف ، إذ أنه جعل بناء مسرحيته قائماً على بناء المسرحية ذات الفصل الواحد ، والهدف من الفكرة المطروحة هو تسليط الضوء على ما يتوارى في الذات من شعور .

وكان من أبرز نتائج البحث هو اعتماد الانباري طريقة الامتصاص في تعالق نصه مع نص شكسبير ، الى جانب استعماله لبعض الادوات التي تم استعمالها في النص السابق ، مثل المنديل والذي كان سبباً في قتل البطلة في مسرحية (عطيل) ، فضلاً عن أنه استعان بتقنية الحلم لتسليط الضوء على ما يتوارى في الذات من شعور أو أحساس مكبوت .

مقـدمة

على الرغم من معرفة العالم العربي بفن المسرح ، وتوسع التجربة المسرحية فيها وتطورها ، ووجود نصوص عربية – عراقية – بأعداد كثيرة ، والتي جسدت الواقع العربي ، فضلاً عن التركيز على اغوار النفس الانسانية وتجاربها ، إلاّ أن تأثير المسرح الغربي كان بادياً على نصوص بعض الكّتاب المسرحيين ، لاسيما وأن نصوص بعض الكتاب الغربيين كان لها الأثر الواضح على توجهات الكّتاب العرب وتجاربهم المسرحية سواء من حيث التأليف أو العرض المسرحي ، ومن أبرز من تأثروا بنصوص الكاتب الانجليزي (شكسبير) ، حتى أن عدداً من

مسرحياته اقتبست مضامينها من قبل عدد كبير من الكتّاب العرب ، وكان لظهور نظرية التناص الدور الفاعل في الكشف عن هذا التأثير والتأثر من خلال ظاهرة التعالق النصي بين النصوص ،وبما أن مسرحية (حدث ذات حب) للكاتب صباح الانباري تتعالق مع مسرحية (عطيل) لشكسبير أرتأينا أن تكون هذه المسرحية موضوع بحثنا للوقوف على هذه الظاهرة من خلال نظرية التناص وآلياته واشكاله ،تلك النظرية التي تقوم على دراسة تعالق نص مع نصوص اخرى بكيفيات وآليات مختلفة .

مشكلة البحث :

يعالج البحث موضوع الكشف عن ظاهرة التعالق النصي -بين المسرحيتين موضوع البحث - وانفتاح النصوص وتعالقها مع بعضها من حيث المضمون والشكل ، الى جانب الوقوف على مدى تعالق النص الموازي مع النص السابق .

أهمية البحث :

تكمن أهمية البحث في تناوله موضوع التلاحق الثقافي – لا سيما بين الادب الغربي والعربي- وتعالق النصوص من خلال الاجابة على السؤال (ما الذي يجعل نصاً ما في علاقة مع نص آخر) ، فضلاً عن أنه يركز على قضية انسانية موجودة منذ الازل وهي الغيرة القاتلة .

خطة البحث :

نهض البحث على تمهيد وثلاثة مباحث . جاء التمهيد في محورين : المحور الأول : تم التطرق فيه الى مفهوم التناص في النقد الغربي والعربي ، أما المحور الثاني فقد تضمن سيرة الكاتب صباح الانباري .

وفيما يخص مباحث الدراسة ، فقد تناول المبحث الاول : التعالق النصي في النص المحيط (الموازي) وتوقفنا فيه على تعالق العنوان والاهداء ، أما المبحث الثاني فتم فيه دراسة التعالق النصي من حيث المضمون وأفردنا المبحث الثالث للتعالق النصي من حيث الشكل . واتبعنا مباحث الدراسة بخاتمة أجملنا فيها النتائج والتوصيات .

توطئة : أولاً : التناص

١-النص في اللغة والاصطلاح

تمثل اللغة نظاماً مركزياً له القدرة على اكتشاف الدلالة اللغوية وتطويرها ، وبما أنّ كلمة (النص) لها دلالات عديدة في اللغة ، لذا لا بد من الوقوف عندها ، منها ما ورد في لسان العرب : (النص رفعك الشيء وكل ما أظهر)(١)، وفي تاج العروس : (نصّ العروس أقعدها على المنصّة ، ونصّ المتاع : إذا جعل بعضه فوق بعض ، ومثله نصتُ المتاع ، ومنه نصّ الرجل أنفه فهة نصّاص ، أي رفع أنفه) (٢)، أمّا في المعجم الوسيط فتـعني :

(نصّ الحديث : رفعه وأسنده الى المحدّث عنه ، والمتاع جعل بعضه فوق بعض)(٣) فهذه الدلالات تؤدي الى معنى الرفع والإظهار والحركة .

وتأتي كلمة النص (text) في اللغة الانجليزية ، بمعنى يحوك أو ينسج ، و(textuai) بمعنى متعلق بالنص(٤) .

أما مفهوم النص في الدراسات الحديثة فهو (كل نتاج تاريخي للكتابة التي تنظيمها وفق بداية ونهاية أو كل ما يبدي قابلية لبناء بنية داخلية تتميز بقدر من المتانة) (٥) أو هو ما تمثل في (الكلمات المطبوعة أو المخطوطة التي يتأتى منها الأثر الادي) (٦) وهنا نشير الى أن هذا الأثر لا بد وأن يكون موجهّا الى متلقٍ مستدعياً ذاكرته الى العمل والتنقيب في مخزون الذاكرة وإعمال الفكر من خلال الوظيفة التواصلية والدلالية ، وذلك لأنّ النص الادبي عبارة عن ((وحدات لغوية ذات وظيفة تواصلية – دلالية تحكمها مبادئ أدبية وتنتجها ذات فردية أو جماعية)) (٧) . أي أن النص نتاج عملية انتاجية ذات دلالات ومعانٍ عديدة نابعة من تشابكها وتداخلها مع نصوص أخرى .

أ- التناص في النقد الغربي :

عُرف مصطلح التناص على يد (جوليا كريستيفا) من خلال أبحاثها التي نشرت بين عامي ١٩٦٦و ١٩٦٨ في مجلتي (تيل كيل) و (كريتيك) (٨) ، حيث ذهب الى أن النصوص تتداخل عن طريق الاخذ والنقل أو الامتصاص والتحويل(٩) ، وعليه فإن العمل الادبي ((فسيفساء لا متجانسة من النصوص)) (١٠) .

وقد استمدت جوليا مفهوم التناص من مفهوم تعدد الاصوات أو الحوارية لدى (ميخائيل باختين) الذي استعمل هذا المصطلح ، وذهب الى أنّ أي ملفوظ ما يتم يتناوله : ((دائماً من خلال شبكة من ملفوظات أخرى تشكله --- فإن تشظى كل ملفوظ يرجع الى الحوار في كل كلمة توجد بصمات وصـــــــــوت وكـــــــلام الآخر)) (١١) .

أما (رولان بارت) فمن خلال دراساته العديدة الموسومة بـــــ (لذّة النص) و(هسهة النص) و(من العمل الى النص) يطور مفهوم التناص ويقرر أن النص ((منسوج تماماً من عدد من الاقتباسات والمراجع ومن الاصداء : لغات ثقافية (وأي لغة ليست كذلك) سابقة أو معاصرة ، تتجاوز النص من جانب الى آخر في تجسيـمة واسعة)) (١٢) ، فضلاً عن أنه دعا الى وجود تناص آخر الى جانب تناص المبدع وهو الذي يستدعيه القارئ أو يستحضره من مخزونه الثقافي أو المعرفي أثناء قراءته لنص المبدع ، فيصبح النص تناصاً في تناص(١٣) .

وبعد (رولان بارت) يأتي كل من (لوتمان) و(روبرت شولتر) و(لوران جيني) و(ريفاتير) و(تودوروروف) و(جيرار جينيت) الذي حدد التناص بكل ما يجعل النص ((في علاقة خفية أم جلية مع غيره من النصوص)) (١٤) وقد اختلف عمن سبقه في أنّه جعل التناص أول شكل من اشكال المتعاليات النصية ثم أردفه بالنص الموازي والنصية الواصفة والنصية المتفرعة ومعمارية النص ، وهو لم يدرس التداخل أو التعالق الحاصل بين النصوص فحسب ، وانما حاول أن يقف على السبب الذي يجعل تلك العلاقة قائمة بين نص وآخر بغض النظر عن كون العلاقة خفية أو ظاهرة(١٥) .

من خلال هذه التعاريف نجد أن مفهوم التناص لا يخرج عن كونه دخول أي نص ما في علاقة مع نصوص أخرى بصورة ضمنية أو ظاهرة وبوعي من الكاتب أو على العكس من ذلك .

ب- التناص في النقد العربي الحديث

إن التطرق لمفهوم التناص في الدراسات الحديثة عند العرب لا تعني اغفال الجهود العربية القديمة في الاشارة الى هذه الظاهرة ، ومحاولة الكشف عنها ، كما كان الشأن في موضوع السرقات وغيرها ، والجهود الحثيثة للنقاد العرب القدامى في هذا المجال .

وقد آثرنا الوقوف عند تعريفات النقاد العرب المحدثين لمفهوم (التناص) لأن هذا المصطلح بهذه التسمية لم يظهر الاّ بعد أن ظهر وشاع في الدراسات الغربية ، فضلاً عن أن طروحات النقاد العرب اتسمت بالتقارب والتشابه حول مفهوم التناص ، وذلك (لأنهم أخذوه من مصادر متشابهة ، أو لأنهم تناقلوه فيما بينهم وهو لا يخرج عن كونه تواجد لنصّ أو نصوص في نصوص أخرى) (١٦) .

فالتناص عند (محمد مفتاح) هو : (تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة)) (١٧) . بينما عند (محمد بنيس) هو : ((أن النص كدليل لغوي معقد أو كلغة معزولة شبكة فيها عدة نصوص ، فلا نص يوجد خارص النصوص الاخرى اللانهائية ، هي ما نسميه بالنص الغائب)) (١٨) ، في حين يرى (عبدالله الغذامي) أنّ أي نص له القابلية على الانتقال الى نص آخر ، لأنّ أي نص هو نتاج أو حصيلة التفاعل والتداخل مع نصوص أخرى (١٩) .

أما (سعيد يقطين) فينطلق في تحديده لمفهوم التناص من : ((أن النص يُنتج ضمن بنية نصية سابقة ، فهو يتعالق ويتفاعل معها تحويلاً أو تضمينا أو خرقاً وبمختلف الاشكال التي تتم بها هذه التفاعلات))(٢٠) .

وعلى الرغم من أنّ التناص قد جاء بمسميات عديدة مثل : (التعالق النصي) و (النص الغائب) و (التداخل النصي) فضلاً عن (التفاعل النصي) ، ألاّ أن جميعها تسير نحو مصب واحد ، وهو أن النصوص تتعالق مع بعضها وبكيفيات واليات مختلفة .

وهنا لا بد من الاشارة الى أن التناص يقوم على آليات عديدة منها : الاجترار والامتصاص والشرح والاختصار والتضمين والاقتباس وآلية الحوار والتوليد ، أما طرق التناص فتنقسم الى طريقة المحاكاة الجدية وطريقة المحاكاة الضدية .

وفي ما يخص اشكال التناص ، فإن التناص ينقسم على نوعين : التناص المضموني والتناص الشكلي، الى جانب ذلك هناك من يقسم التناص الى اقسام ومرجعيات منها : التناص الذاتي ، والتناص الفئوي (الداخلي) والتناص الفضائي (الخارجي) ، أمّا المرجعيات هناك من قسمها الى مرجعيات دينية وتاريخية وادبية .

ثانياً : سيرة الكاتب (صباح الانباري) (*)

ولد الكاتب والناقد صباح الانباري في مدينة بعقوبة مركز محافظة ديالى عام ١٩٥٤ ، بدأ رحلته مع الكتابة بكتابة الشعر في السنة الاخيرة من الدراسة الابتدائية ، وفاز بالجائزة الثانية في مسابقة اللواء وهو في الاول المتوسط ، وبدأ اهتمامه بمجال المسرح بعد دخوله اكاديمية

الفنون الجميلة وكانت مسرحية (المفتاح) اول عمل له في مجال الاخراج بعد أن انظم الى فرقة مسرح بعقوبة للتمثيل .

قرأ الكثير بدءا من القرآن الكريم والشعر لاسيما المعلقات ، وكتابات المنفلوطي وجبران خليل جبران وغيره ، وبدأ الكتابة في مجلة الثقافية العراقية عام ١٩٧١ ، وتمّ اعتقاله بسبب افكاره السياسية المناهضة لسياسة الدولة في عامي ١٩٥٧ و١٩٩٦ ، أخرج عدداً من المسرحيات العراقية والعربية وكتب مسرحيات عديدة وقد تنوعت مسرحياته بين المسرحيات الصامتة والمسرحيات الصائتة وبناؤها كان قائما على بناء مسرحيات الفصل الواحد ، من أهم مسرحياته

- زمرة الاقتحام
- الصرخة
- ليلة انفلاق الزمن
- قطار الموت
- حلقة الصمت المفقودة
- حدث من الازل
- طقوس صامتة
- الالتحام في فضاءات الصمت
- حجر من سجيل
- عندما يرقص الاطفال
- الهديل الذي برد صمت اليمامة
- مذكرات مونودرامية

ومن مؤلفاته أيضاً البناء الدرامي في مسرح (محيي الدين زنكنه) ، وكتابه عن الشاعر الكردي (بيكه س) تحت عنوان (دلالات المكان في شعر (بيكه س) ، فضلاً عن ذلك كتب عشرات المقالات والدراسات والبحوث في مجالات القصة والمسرح والشعر والتصوير الفوتوغرافي في عدد من الصحف والمجلات العراقية والعربية .

كان للانباري نشاطات أخرى متميزة في مجال منظمات المجتمع المدني فهو رئيس الجمعية العراقية للتصوير فرع ديالى ، وعضو مؤسس في الجمعية الوطنية للدفاع عن حقوق الانسان في العراق ، وعضو متطوع في جمعية الهلال الاحمر ، فضلاً عن كونه عضواً في اتحاد الادباء والكتاب .

المبحث الاول : تعالق النص المحيط (الموازي)

أشرنا في الصفحات السابقة الى أن التناص هو تعالق نص ما مع نصوص أخرى ، وهذا التعالق معناه أن يرتبط نص(أ) ويسمى اللاحق بنص (ب) سابق له ، أي النص السابق والتعالق يحدث عن طريق الاشتقاق أي هو عملية انتاج شيء جديد من آخر قديم(٢١) ، وذو ((دلالة جديدة لها صلة بالزمن الجديد الذي ظهر فيه النص)) (٢٢) بغض النظر عن كون العلاقة التي تربط النص بالنص الآخر علاقة ظاهرية أو ضمنية .

أما النص المحيط فهو قسم من اقسام المناص ، ويقصد به كل ((ما يدور بفلك النص من مصاحبات من اسم الكاتب ، العنوان ، العنوان الفرعي ، الاهداء الاستهلال ....)) (٢٣) ، والنص المحيط الذي نقف عنده في مسرحية (حدث ذات حب) هو العنوان والاهداء :

أ-تعالق العنوان :

يُعد العنوان المفتاح أو العتبة التي نلج من خلالها الى النص و((يتضمن بداخله العلامة والرمز وتكثيف المعنى بحيث يحاول المؤلف أن يثبت فيه قصده برمته كليّا أو جزئياً إنه النواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها بنسيج النص دون أن تحقق الاشتمالية وتكون مكتملة)) (٢٤) ، الى جانب ذلك فإن العنوان يكون مرسلاً من المُوَسِل الى المرسَل إليه ، لا سيما وأن (العنوان من جهة المُرسِل هو نتاج تفاعل علاماتي بين المرسل والعمل أما المُستقبِل فإنه يدخل الى العمل من بوابة العنوان متأولاً له) (٢٥) ، وعنوان نص مسرحية الانباري (حدث ذات حب) من العناوين الموضوعية ، ذات وظيفة إغرائية تحريضية ، إذ يحرض على السؤال : أيّ حب ؟ لاسيما وان العنوان يشي بحصول شيء من خلال استعمال الكاتب لكلمة (حدث وهذه الكلمة في بنيتها التركيبية) (فعل ماضٍ) والافعال تصبح (ذات شحنة قوية وهي تصهر استرجاعات الماضي الممتد بأبعـــــاده في الحـــاضر داخل مسافة فنية) (٢٦) ثم يُتبع هذا الفعل بـــ(ذات حب) أي الحب نفسه ، فالمتلقي لا بد وأن يسأل أي حب هذا الذي حدث مجدداً ، فيغري القارئ بالدخول الى عالم النص باحثاً عن ذلك الحب الذي حدث ، وهذا العنوان بإشارته الى ذلك الحب الذي حدث مجدداً في النص اللاحق ، إنما يشير الى قصة الحب الذي نشأ بين (عطيل) و (دزديمونة) بطلي مسرحية (عطيل) لشكسبير ، فالعنوان بدلالته على مضمون النص اللاحق يتناص مع مضمون النص السابق نص شكسبير ، فضلاً عن تعالقه مع اسم عطيل في أنه كان أحد طرفي ذلك الحب الذي انتهى بمأساة نتيجة طيش وانفعال البطل (عطيل) .

ت- تعالق الاهداء :

يشكل الاهداء عتبة من العتبات المحيطة بالنص ، وهو من أقسام المناص ويُعد الاهداء نوعاً من التقدير (من الكاتب وعرفان يحمله للأخرين ، سواء كانوا اشخاص ، أو مجموعات (واقعية أو اعتبارية) ، وهذا الاحترام يكون إما في شكل مطبوع (موجود أصلاً في العمل / الكتاب) ، وأما في شكل مكتوب يوقعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة) (٢٧) والاهداء المطبوع في الكتاب يصنف ضمن النص المحيط .

وتختلف الاهداءات من حيث التوجه الى الجهة المهداة اليها ، فهناك الاهداء الخاص الذي يتم التوجه به الى المقربين منه من الاشخاص ، ويستعمل الكاتب الفعل (أهدي) أو يستعمل كلمة

(الاهداء) : ثم يحدد الشخص باسمه ـو صفته واسمه ، وهنالك الاهداء العام ويتحدد بتوجه الكاتب الى الشخصيات المعنوية أو الهيئات والمؤسسات الثقافية أو الانسانية ....الخ (٢٨) .

وللإهداء وظيفتان ، هما : وظيفة دلالية ، ووظيفة تواصلية ، وتكمن الوظيفة الدلالية في دلالية الاهداء ومعناه وما ينسجه من علاقة مع المهدى اليه ، أما الوظيفة التواصلية فإنها وظيفة مهمة تفعّل الحركة التواصلية بين الكاتب / المؤلف ، وجمهوره / متلقيه الخاص والعام .

وقد جاء الاهداء في المسرحية موضوع الدراسة بالشكل الآتي:((الإهداء: الى روح شكسبير الهائمة في براري الاجساد المـُعذبة))(٢٩)،وهذا الاهداء يُصنف ضمن النص المحيط ، وهو اهداء خاص توجه به الكاتب الى روح (شكسبير) التي تواجدت في جسد شخصياته التي تميزت بتوجهها نحو قدرها وعذاباتها ، وقد قصد الكاتب بهذا الاهداء الاشارة الى ابطال شكسبير في مسرحياته، لاسيما وأنه – أي الانباري– قد حاكى نصاً لشكسبير من حيث المضمون ، وهو بهذا يكون قد اعلن عن نصّه ، وتعالقه مع نص من نصوص شكسبير، فهذا الاهداء ذات منحى دلالي وتواصلي ينبّه المتلقي- الجمهور-الى مضمون النص الذي سيقدمه، فضلاً عن تعبير الكاتب عن تقديره وتقديمه لكتابات شكسبير حتى أنه في احدى حواراته يقول:((جرياً على عادة قديمة أعيد قراءة شكسبير كل عام)) (٣٠). لذا تُعد نصوص شكسبير من أهم مرجعياته الثقافية فضلاً عن النصوص الاخرى من المسرح العالمي .

المبحث الثاني : تعالق المضمون

قبل أن نتطرق الى تعالق مسرحية (حدث ذات حب) مع مسرحية (عطيل) من حيث المضمون ، لابد من عرض ملخص مسرحية (حدث ذات حب) بوصفها نصاً لاحقاً .

تركز المسرحية على فكرة الغيرة القاتلة في قصة زوجين يظهران نائمين على السرير ساعة بدء المسرحية ، حيث تبدأ المسرحية في غرفة النوم ليلاً ، والغرفة فيها سرير ، وقد تمدد عليه رجل الى جانبه دمية على شكل امرأة ، وبعد مدة قصيرة يظهر رجل من جانب المسرح ، ثم يقف الى جانب السرير ، عندها يقوم الرجل من على السرير ، وكأنه استيقظ من نومه ، ويتفاجأ بوجود رجل غريب في غرفة نومه ، وبعد محاولات عديدة للاستفسار عن سبب وجود الرجل الغريب ، يحدث بينهما حوار ، عندها يحاول الرجل الثاني – الغريب – زرع الشك في نفسه تجاه زوجته النائمة فيوهمه بأنها تخونه اثناء غيابه مع الرجل الاخر ،ويحدث أن يراها واقفة مع رجل غريب عند الباب مرة ، وتصعد معه سيارته في السوق في المرة الثانية على الرغم من أن الزوج طلب اليها ألا تفعل ذلك ، وبعد عودتها الى البيت يحصل شجار بينهما ويتهم الرجل زوجته بالخيانة ، وهي تتهمه أيضاً بالشيء نفسه ، وحين يشتد الحوار بينهما يضرب الرجل نفسه بمسدسه ، وعندما تتنبه المرأة لصوت الاطلاق وتنظر فتجد الزوج مرمياً على الارض ، عندها تأخذ المسدس وتنتحر فتقع ميتة الى جانب الرجل ، وبموسيقى واظلام على هذا المشهد تنتقل الاضاءة الى جهة السرير واذا بالرجل والمرأة مازالا ممددين على السرير فتسدل الستارة

يسعى النص المتعلق في كثير من الاحيان الى الافصاح عن العلاقة التي يقيمها مع نص آخر (المتعَّلق به) ، وذلك بغض النظر عما اذا كان ذلك بقصد من الكاتب أو لا ، وهذه العلاقة تكون قائمة على محاكاة النص السابق من خلال اعتماده بنية نصية ذات سلطة مركزية مع المحافظة

على صيغته الاولى من دون التقليل من قيمته أو محو بنيته نهائياً (٣١) ويحدث هذا إمّا عن طريق الاقتباس أو التضمين أو الاستشهاد وغير ذلك .

والتناص المضموني وقع بين النصين اللاحق والسابق في الفكرة الرئيسة ، ألا وهي الغيرة القاتلة ، وقد اعتمد الكاتب على آلية الامتصاص وتقوم هذه الآلية على (أن يتعامل النص اللاحق مع النصوص الاخرى بوعي حركي متجدد مع الاقرار بالاحترام والتبجيل لتلك النصوص والاعتماد عليها في رسم الهيكلية العامة للنص مع اختلاف في التفاصيل) (٣٢) ، وهذه الآلية تكشف مستوى الاستغراق في النص والأخذ منه مع تحويره نحو مقصدية الكاتب / النص ، فضلاً عن أنها تبحث في استثارة النصوص وحيويتها على مستوى التأليف والقراءة المتجددة (٣٣).

وتتجلى فكرة الشك والغيرة في مسرحية (حدث ذات حب) في حوارات عديدة منها :

الدمية : ماذا دهاك ياحبيبي ؟ أنت منفعل على غير عادتك

الرجل الاول : لا شأن لك بانفعالي واسمعيني فقط

الرجل الاول : أكنت تحبينني حقا!

الدمية : ما هذا السؤال يا حبيبي أمن أجل هذا ايقظتني ؟

الرجل الاول : نعم

الدمية : إذن أنا احببتك وما زلت على حبي لك .

الرجل الاول : الذي يحب لا يكذب قولي لي ما علاقتك

بالرجل

الدمية : أي رجل ؟!

الرجل الاول : (بغضب شديد) الرجل الذي خرجت معه ذات

ذات ...ذات (لايستطيع النطق بعبارة ذات حب فيغيرها) ذات مرة(٣٤)

فالنص المذكور فيه اشارة الى الفكرة الرئيسة ومثل هذا نجده في الحوار الدائر بين عطيل ودزديمونة :

عطيل : اسمعي . من أنت ؟

دزديمونة : زوجتك يامولاي زوجتك الصادقة الامينة .

عطيل : ان السماء لتعرف حقاً أنك خائنة كالجحيم .

دزديمونة : لمن ، مولاي ؟ مع من ؟ كيف أنا خائنة(٣٥)

إذن فنص الانباري نصاً لاحقاً يتعالق مع نص شكسبير نصاً سابقاً في السياق الرئيس المركزي ذلك السياق القائم على الفلسفة الشكية وقد اشتقها الانباري وصاغ على منوالها نصاً جديداً مع المحافظة على هذه الفكرة من خلال السياق نفسه من أجل تسليط الضوء على ((طبيعة النفس البشرية التي كان شكسبير يضعها في اختبار اخلاقي حقيقي كحيلة رئيسية يدور حولها العمل))(٣٦) .فضلاً عن ذلك فإن مسرحية عطيل تضمنت فكرة الغربة ((غربة العرق ، أي اللون ، إن قصة الحب العاصفة بين مغربي اسود وحسناء اوربية بيضاء تشير المخيلة – إن المهم في المسرحية هو (اختلاف) عطيل عن (دزدمونة) من جهة ، وعن المجتمع الذي يعيش بين ظهرانيه ويطمح لنيل اعترافه بحدارته ومساواته)) (٣٧) وقد اشار الانباري الى هذه المسألة في المسرحية من دون التعمق فيها .

لكن الانباري لا يقف عند هذا الحد بل يحورّ النص ويقدم لنا دلالات اضافية جديدة منها ثيمة الخوف من الموت على قارعة الطريق ، وهذه الثيمة مستمدة من الواقع العراقي المعيش منذ سنوات عديدة ، وقد جسدها في احدى الحوارات على لسان الرجل الثاني

الرجل الثاني : -- وفي داخلي بقيت

وفياً للهم والغم والمواجع والخوف من الموت على قارعة

الطريق ، لم افكر بخيانة ذاتي ، أو استبعاد مكانتها ولكن الواقع

فرض نفسه على يوماً بعد آخر ---(٣٨)

ومن الدلالات التي تفصح عنها المسرحية ضمنياً أيضاً هي نوع العلاقة بين الرجل والمرأة من حيث سلطة الرجل (الذكر) ، فتسمية الانباري للمرأة – الدمية – التي هي زوجة الرجل وظهورها على الخشبة دمية في شكل امرأة تسمية ذات دلالة ، والهدف منها تسليط الضوء على مكانة المرأة وأنها كانت بمثابة دمية عند العرب من وجهة نظر الغرب في عصر شكسبير ، فهي الان ليست كذلك ، وعليها أن تنتصر لذاتها ولمكانتها إذا وجدت من ينظر اليها بهذا المعيار

فضلاً عن ذلك ايضاً ركز الانباري على عاطفة الحب موضوعاً رئيسياً للمسرحية ، وذلك من خلال قتل الزوج نفسه ومن ثم قتل الزوجة لنفسها على الرغم من اتهام الزوج لها

ومن الجدير بالذكر أن مسرحية أخرى قد تعالقت مع نص شكسبير (عطيل) ألا وهي مسرحية (ديزديمونة) للكاتب العراقي (يوسف الصائغ) من حيث الفكرة الرئيسة فيها ، وإن اختلفت في جزئيات مع النص السابق (*) .

ويجد القارئ المتتبع لمسرحيات شكسبير نفسه تداخلاً بين نصوصه ايضاً ، وقد اشار الناقد برادلي الى مسألة التشابه في الاسلوب والافكار في دراسته النقدية عن عطيل(٣٩) والتي جاءت بعد مقدمة (جبـــــرا ابراهيم جبرا)في كتاب المسرحية .

المبحث الثالث : تعالق الشكل

قد يحدث التعالق الشكلي في النصوص الادبية أحياناً على مستوى الالفاظ والتراكيب والصور الفنية ، أو يحدث على مستوى الخطاب أحياناً أخرى عن طريق الاعتماد على الدوال من أجل الكشف عن التناص في الشكل ، والتناص الشكلي هو ذلك التناص الذي يظهر (من خلال البنى السطحية للنص أو التكوين الظاهري من خلال العناصر والعلاقات الرابطة فيما بينها ---) (٤٠) أي من خلال (أسلوب التصوير ، وطريقة تنسيق الصور والمشاهد ، البعض ازاء الآخر (٤١) .

ويظهر التعالق الشكل بين مسرحيتي (حدث ذات حب) و(عطيل) من خلال أن كلا النصين ينتميان الى الادب المسرحي ، وبناؤهما قائم على وجود حبكة وصراع ، فالانباري أقام نصه بموازاة ومحاكاة نص شكسبير من حيث الشكل / البناء ، وهو بهذا حقق نوعاً من التعالق التام ، حتى أنه استعمل بعض الالفاظ والادوات نفسها التي استعانة بها شكسبير في مسرحية (عطيل) من أجل الوصول الى الذروة والخاتمة ، مثل المنديل ، وإن كان الانباري قد اختلف معه في كيفية الاستعمال ، فضلاً عن ذلك استعمل الانباري الفاظاً مثل : (قوم ، اختلاف ، نحن ، أنتم) من أجل الدلالة على معنى الغربة والاختلاف ، وقد قصد بذلك تجاوز غربة المكان الى غربة النفس ، والاختلاف الحاصل ليس على مستوى اللون فحسب بل على مستوى التاريخ والحضارة والنظرة الى بعض الامور من قبل الرجل الشرقي على نحو خاص ، فضلاً عن الاختلاف بين المجتمع الغربي والشرقي على نحو عـــــام ، كما في الحوار الآتي :-

الرجل الثاني : أعني أننا مختلفان .

الرجل الاول : وما ذلك الاختلاف ؟

الرجل الثاني : اختلاف الثقافات .

الرجل الاول : كيف

الرجل الثاني : ألا ترى معي إنها لا تلائمك كثيراً .

الرجل الاول : أرجوك (توقف قصير) لا تتدخل بخصوصيتي .

الرجل الثاني : الحديث عنها ليس بالمسألة الخاصة . أنكم

تتمسكون بالدمى حتى بعد الضجر منها

الرجل الاول : أولاً إنها ليست دمية ، وثانياً من أنتم ومن نحن ؟

أنك تتحدث كما لو أنّنا من قومين مختلفين

الرجل الثاني : ألسنا مختلفين فعلاً (٤٢) .

وعلى الرغم من وضوح تعالق النصين تعالقاً تاماً إلاّ أنّ الانباري لجأ الى الحذف والاختزال أثناء انتاجه لنصه ، وذلك بحذف مشاهد واحداث عديدة من النص السابق ، فجاء بناء مسرحيته قائماً على بناء مسرحية الفصل الواحد لأن مسرحية الفصل الواحد وإن كانت لا تختلف اختلافاً

جوهرياً مع المسرحية ذات الفصول المتعددة في المقومات ، إلاّ أنها تختلف عنها في أنها تتناول موضوعاً واحداً يسهل معالجته ، وتعتمد على شخصيات قليلة ، وزمان ومكان محددين ، فضلاً عن أنها تركز على حالة نفسية واحدة لعدم توفر وقت كبير في هذا النوع للانتقال من حالة الى أخرى (٤٣) .

وقد تضمن النص اللاحق محاكاة المشاهد المهمة من النص السابق ، مرتبة من حيث التسلسل في الانتقال من بداية الازمة الى الذروة ثم النهاية (الخاتمة) لاسيما مشاهد رؤية الزوج لزوجته وهي تتحدث مع رجل غريب ووجود الشخصية المخادعة الشريرة (الرجل الثاني) الذي يقابل شخصية (إياغو) في مسرحية (عطيل) ، وما تؤدي إليه هذه الامور من تصاعد في الحدث وتأزمه .

وعلى الرغم من احتواء النص اللاحق على أغلب مكونات النص السابق من فكرة وأحداث وشخصيات وفضاء زمكاني فضلاً عن العبارات والحوارات المتشابهة في دلالاتها وأثرها في تأجيج الصراع النفسي وتطور الحبكة ، الاّ أنه – النص اللاحق – تضمن نوعاً من السلطة والخصوصية في أنه نص جديد الى جانب أنه يعكس واقع المؤلف ومجتمعه في المدة التي كتب فيها نصه ، فـــ((النص اللاحق باحتوائه على مكونات النص السابق فإن ذلك إمّا أن يعزز من سلطة النص السابق ، فيكون النص اللاحق خاضعاً لتلك السلطة ، ويبقى فضل الابداع خاصاً بها ، وإما أن يتصارع معها فيحطمها ويُنشئ سلطة ينفرد بها فتضمحل عندها سلطة النص السابق ، ولكن لا تصل الى درجة الانصهار والذوبان)) (٤٤)

من أجـــل ذلك أيضاً استعان الانباري بتقنـــية (الحلم) اطاراً عرض المـــــضمون الرئيس للـــــمسرحية ، وأداةً لتسليط الضوء على مكامن الشخصية الرئيسة ليعكسها لنا عن طريق الحلم ، لأن الحلم غالباً ما يعين على تفريغ المكبوت في النفس ، و((ويرد عن وعي تام بأبعاده النفسية والفلسفية والاجتماعية)) (٤٥) .

وعلى الرغم من التعالق التام بين النّصين في المضمون والشكل ، الاّ أن النص اللاحق اختلف عنه في نقطتين ، الاولى : أن (الرجل الاول / الزوج) هو من يقتل نفسه أولاً على عكس النص السابق حيث يقتل (عطيل) (دزديمونة) وبعد أن يكتشف أنها كانت بريئة من فعل الخيانة يقوم بقتل نفسه كما هو مبين :

عطيل : (جثمان دزديمونه) قبل أن أقتلك ، قبلتك . وما من سبيل

آخر .

قتلت نفسي ، لأموت على قبلتك (يقع على الفراش ويموت) (٤٦)

والثانية : إن حادثة القتل في النص اللاحق وإن كانت تقع في غرفة النوم ليلاً كما حدثت في النص السابق ، لكنها اختلفت في ان الحادثة في النص اللاحق تقع داخل اطار الحلم ، وهنا أراد الكاتب أن يعبر عن أن النفس الانسانية قد تسعى الى تحقيق رغباتها والتنفيس عن انفعالاتها بفعل معين عن طريق الحلم لا سيما اذا لم تتمكن من التعبير عنها في الواقع ، فضلاً عن أن اداة

القتل في النص اللاحق كان المسدس ، بينما في النص السابق كان السيف بهذا يشير الى الزمن في الواقع الحالي .

إذن فمسرحية (حدث ذات حب) قد تفاعلت مع مسرحية (عطيل) وتعالقت معه من دون أن تفقد أياً منهما سلطتها أو تنصهر في الاخر بصورة نهائية .

الخـاتمة

تمخضت الدراسة عن نتائج وتوصيات ، وهي كالاتي :

- إن التعالق النصي مصطلح مرادف للتناص يدل على دخول نص في علاقة مع نص أو نصوص أخرى بكيفيات وآليات مختلفة وبأشكال وأنواع عديدة .

- يتضمن التعالق النصي وجود (نص لاحق) و(نص سابق) ، فكان نص الانباري نصاً لاحقاً في حين كان نص شكسبير نصاً سابقاً .

- جاء التعالق تعالقاً تاماً بين المسرحيتين ، وقد اعتمد الكاتب في ذلك على آلية الامتصاص بشكل رئيس الى جانب آلية الحذف والاختزال .

- كان التعالق بين النصيين من حيث المرجعية من النوع الادبي .

- بروز التعالق النصي بين النصين في العنوان والاهداء والمضمون والشكل .

- اضاف الانباري الى نصه بعض الدلالات التي ترمز الى واقعه في العراق ، مثل فكرة الخوف من الموت المتربص بالإنسان في كل زمان ومكان من بلده . فضلاً عن عاطفة الحب الاسمى .

- اعتمدت مسرحية (حدث ذات حب) في بنائها على بناء مسرحية الفصل الواحد ، في حين كانت مسرحية (عطيل) قائمة على بناء المسرحية ذات الفصول المتعددة ، وبذلك يكون الانباري قد اختلف نوعاً ما عن شكسبير في بناء نصه ، فضلاً عن ذلك اعتمد الانباري على تقنية (الحلم) اطاراً يحدث من خلال الفعل المسرحي .

- كان تعالق نص الانباري قائماً على المحاكاة وعلى الرغم من ذلك لم تفقد أياً منها سلطتها أو تنتصر في الآخر بصورة نهائية .

التـــوصيات

- دراسة مسرحيات صباح الانباري في ضوء بناء مسرحيات الفصل الواحد .

- مقاربة تجربة صباح الانباري في المسرحيات الصوامت والصوائت .

الهوامش

(١) ابن منظور ، مادة نص ، ٥٧٥/٨ .

(٢) مرتضى الزبيدي ، مادة نص ، ٥٥٤٤/١ .

(٣) مجموعة مؤلفين ، مادة نص ، ١٩٢٦/٢ .

(٤) ينظر : قاموس اكسفورد المحيط ، انجليزي – عربي ، ١١٠٢ .

(٥)سمير سعيد الحجازي : قاموس مصطلحات النقد الادبي المعاصر ، ١٤٣ .

(٦) مجدي وهبة : معجم مصطلحات الادب ، ٥٦٦ .

(٧) محمد عزام : النص الغائب ، ٢٦ .

(٨) ينظر : تودوروف وآخرون : في أصول الخطاب النقدي الجديد ، ترجمة احمد المديني ، ١٠٢ .

(٩) ينظر : المصدر نفسه ، ١٠٢ .

(١٠) جوليا كرستيفا : علم النص ، ترجمة : فريد الزاهي ، ٦٦ .

(١١) ناتالي بييقي – غروس : مدخل الى التناص ، ترجمة عبد الحميد بورايو ، ع٣ .

(١٢) محمد خير البقاعي : دراسات في النص والتناصية ، ١٦ .

(١٣) احمد الزعبي : التناص نظرياً وتطبيقياً ، ١١ .

(١٤) جيرارجينيت : مدخل لجامع النص ، ترجمة عبد الرحمن ايوب ، ٩٠ ، وينظر : سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي ، النص والسياق ، ٩٧.

(١٥) حورية كريدات : مفهوم التناص عند جيرارجينيت مع انموذج تطبيقي (مشروع الشعرية في الخطاب الادبي) ، رسالة ماجستير ، كلية الاداب واللغات والفنون – قسم اللغة العربية ، جامعة وهران السانية ، الجزائر ، ٢٠٠٨ ، ٣٣ .

(١٦) بدران عبد الحسين محمود : التناص في شعر العصر الاموي ، ٣٧ .

(١٧) محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري ، استراتيجية التناص ، ١٦١ .

(١٨) محمد بنيس ، حداثة السؤال ، ٩٩ .

(١٩) ينظر : الخطيئة والتفكير من البنيوية الى التشريحية ، قراءة لنموذج انساني معاصر ، ٥٥ .

(٢٠) سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي ،٩٨ .

(*) ينظر : صالح الرزوق : صباح الانباري مسرحي عراقي يؤثر المسرحيات الصامتة على الصائتة ، ٢٠١١ ،

www . qabaqaosayn.com

(٢١) سليمة عذواري : شعرية التناص في الرواية الجديدة ، ٨١-٨٢ .

(٢٢) سعيد يقطين : الرواية والتراث السردي ، ٥ .

(٢٣) عبد الحق بلعابد : عتبات (جيرار جينيت من النص الى المناص) ، ٤٩ .

(٢٤) شعيب حليفي : هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل ، ١٢ .

(٢٥) محمد فكري الجزار : العنوان وسيميوطيقا الاتصال الادبي ، ١٥ .

(٢٦) شعيب حليفي : هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل ، ١٨١ .

(٢٧) عبد الحق بلعابد : عتبات (جيرار جينيت من النص الى المناص) ، ٩٣.

(٢٨) ينظر:المرجع نفسه: ٩٣. وينظر : جميل حمداوي : شعرية الاهداء، من منشورات شبكة الالوكة، www. Alukah .net.١٠

(٢٩) مسرحية (حدث ذات حب) ، مجلة تامرّا ، العدد (برتقالة) اتحاد الادباء والكتاب في ديالى ، ٢٠١٧ ، ١٠٧ .

(٣٠) صالح الرزوق :صباح الانباري مسرحي عراقي يؤثر المسرحيات الصامتة على الصائتة مجلة (قاب قوسين) الالكترونية ،٢٠١١/١٢/٣ ، www.qabaqaosaayh .com .

(31) ينظر : (التعالق النصي) ، موقع الكتروني ، . maamri- ilm 2016 . yoo . 7 .

(٣٢) بدارن عبد الحسين محمود : التناص في الشعر الأموي / ١٤٦.

(٣٣) المرجع نفسه / ٤٨ .

(٣٤) صباح الانباري : المسرحية ، ١١٥-١١٦ .

(٣٥) شكسبير : مسرحية عطيل ، ترجمة جبرا ابرهيم جبرا ، ١٧٨-١٧٩ .

(٣٦) هند مسعد : مسرح شكسبير ، الانسان التائه وعذاب اللايقين midan . Aljazeera .net

(٣٧) رياض عصمت : رؤى في المسرح العالمي والعربي ،١٧٥ .

(٣٨) صباح الانباري : مسرحية (حدث ذات حب) ،١١٤ .

(*) هذه المسرحية حازت على جائزة افضل نص مسرحي في ايام قرطاج المسرحية – الدورة الرابعة – ١٩٨٩ ، وقدم لها الدكتور فائق مصطفى دراسة اسلوبية عنها في كتابة المسرح العراقي ، تاريخه ، نصوصه ، نقده ، دار سردم للطباعة والنشر ، السليمانية ، ينظر من : ١١١-١٢٥ .

(٣٩)ينظر : جبرا ابراهيم جبرا : مسرحية عطيل ، ١٣-٦٢ .

(٤٠) عادل عبد المنعم وتراث أمين عباس : تناص في فن ما بعد الحداثة ، مجلة كلمة التربية الاساسية ، جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة ، ع١٥ ، آذار ، ٢٠١٤ ، ٥٩٧ .

(٤١) محمد أديوان : مشكلة التناص في النقد الادبي المعاصر ، مجلة الأقلام ، ع٤،٥،٦ – نيسان ، مايس ، حزيران ، ١٩٩٥ ، ٤٥ .

(٤٢) مسرحية (حدث ذات حب) ، ١٠٩-١١٠ .

(٤٣) ينظر : علي الراعي : فن المسرحية ، ١١١-١١٣ و: ابراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية ، ٢٤٠ .

(٤٤) بدران عبد الحسين محمود : التناص في شعر العصر الأموي ، ١١٨ .

(٤٥) شعيب حليفي : مرايا التأويل ، تفكير في كيفيات تجاور الضوء والقمة ، ٦٨.

(٤٦) مسرحية (عطيل) ، ٢١٥ .

مكتـــــبة البحث

أولاً : الـــــمصادر :

١- صباح الانباري : مسرحية (حدث ذات حب) ، مجلة تامّرا ، اتحاد الادباء والكتاب في ديالى ، العدد (برتقالة) ،٢٠١٧ .

٢- وليم شكسبير : مسرحية (عطيل) ، ترجمة : جبرا ابراهيم جبرا ، دار المأمون ، دار الحرية – بغداد ، ١٩٨٩ .

ثانياً : المراجع

- ابراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية / دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٧ .
- ابراهيم مصطفى وآخرون : المعجم الوسيط ،دار الدعوة – طهران ، ط٥ ، (د.ت) .
- ابن منظور : لسان العرب ، دار الحديث ٠ القاهرة ، ٢٠٠٦ .
- احمد الزعبي : التناص نظرياً وتطبيقياً ، مكتبة الكناني ، أربد – الاردن ، ١٩٩٥ .
- بدران عبد الحسين محمود : التناص في شعر العصر الاموي ، دار غيداء ، عمان – الاردن ، ط١ ، ٢٠١٢ .
- تزفتان تودوروف ، رولان بارت ، امبرتو ايكو ، مارك انجيلو : في اصول الخطاب النقدي الجديد ، ترجمة وتقديم : احمد المديني ، دار الشوؤن الثقافية العامة ، آفاق عربية – بغداد ، ط١ ، ١٩٨٧ .
- جوليا كريستيفا : علم النص ، ترجمة : فريد الزاهي ، مراجعة : عبد الجليل ناظم ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء – المغرب ، ط١ ، ١٩٩٧ .
- جيرار جينيت : مدخل لجامع النص ، ترجمة : عبد الرحمن ايوب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، آفاق عربية – بغداد .
- رياض عصمت : رؤى في المسرح العالمي والعربي ، دار الفكر – دمشق ، ط ، ٢٠٠٧ .
- سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي ، النص والسياق ،منشورات المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ، ٢٠٠١ .
- الرواية والتراث السردي ، منشورات المركز الثقافي العربي ، دار البيضاء – المغرب ، ط١ ، ١٩٩٢ .

- سليمة عذاوري : شعرية التناص في الرواية العربية ، دار رؤية – القاهرة ، ٢٠١٢

- سمير سعيد الحجازي :قاموس مصطلحات النقد الادبي المعاصر ، دار الافاق العربية – القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠١ .

- شعيب حليفي : - هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل ، دار رؤية – القاهرة ، ط١ ، ٢٠١٥ .

- مرايا التأويل ، تفكير في كيفيات تجاور الضوء والقيمة ، دار رؤية – القاهرة، ط١ ، ٢٠١٥ .

- عبد الحق بلعاد : عتبات (جيرار جينيت من النص الى المناص) ، تقديم : سعيد يقطين ، منشورات الاختلاف – الجزائر ، الدار العربية للعلوم ناشرون – بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٨ .

- عبد الله الغذامي : الخطيئة والتفكير من البنيوية الى التشريحية قراءة نقدية لنموذج انساني معاصر ، النادي الأدبي الثقافي – المملكة العربية السعودية ، ط١ ، ١٩٨٥ .

- فائق مصطفى : المسرح العراقي ، تاريخه ، نصوصه ، نقده ، دار سردم للطباعة والنشر – السليمانية ، ط١ ، ٢٠١٢ .

- مجدي وهبه : معجم مصطلحات الادب ، بيروت – لبنان ، ١٩٧٤ .

- محمد بدوي : قاموس اكسفورد المحيط ، انجليزي ، عربي ، مراجعة : محمد دبس – اكاديميا للنشر – بيروت ، ٢٠٠٢ .

- محمد بنيس : محمد بنيس ، دار التنوير للطباعة – الدار البيضاء ، ١٩٨٥ .

- محمد خير البقاعي : دراسات في النص والتناصية ، مركز الانماء الحضاري ، ط٢ ، ٢٠٠٤ .

- محمد عزام : النص الغائب ، تجليات التناص في الشعر العربي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠١ .

- محمد فكري الجزار : العنوان وسيموطيقا الاتصال الادبي ، الهيئة العامة للكتاب – القاهرة ، ١٩٩٨ .

- محمد مرتضى الزبيدي : تاج العروس من جواهر القاموس ، المطبعة الخيرية – مصر ، ١٩٨٨ .

- محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري ، استراتيجية التناص ، دار رؤية ٠ القاهرة ، ط١ ، ٢٠١٧ .

ثالثاً : الرسائل الجامعـــــية

- حورية كريدات : مفهوم التناص عند جيرار جينيت مع انموذج تطبيقي (مشروع الشعرية في الخطاب الادبي) ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب واللغات والفنون ، جامعة وهران السانية ، الجزائر ،٢٠٠٨ ، ٣٣ .

رابـعاً : الدوريات

- عادل عبد المنعم وتراث أمين عباس : تناص الشكل في فن ما بعد الحداثة ، مجلة كلية التربية الاساسية ، كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل ، ع١٥ ، آذار ، ٢٠١٤ ، ٥٧٩ .

- محمد أديوان : مشكلة التناص في النقد الادبي المعاصر ، مجلة الاقلام ، ع٤،٥،٦ ، نيسان ، مايس ، حزيران ، ١٩٩٥ ، ٤٥ .

خامـــــساً : المواقع الالكترونية

- جميل حمداوي : شعرية الاهداء ، منشورات شبكة الألوكة

www. ALnkah .net

- التعالق النصي

Maamri – ilm 2016 .yoo-7

- صالح الرزوق : صباح الانباري مسرحي عراقي يؤثر المسرحيات الصامتة على الصائتة ، ٢٠١١

. www.qabaqoosayn. Com

- هند مسعد : مسرح شكسبير ، الانسان التائه وعذاب اللايقين

. Midan .Aljazeera.net

مستغانميات اكثر من احلام مستغانمي

أ.د. خالد خير الدين

العراق

بينما انا منغمر في قراءة كتابات الدكتور علي القاسمي وجدته يستشهد اكثر من مرة بأقوال الروائية الجزائرية أحلام مستغانمي حيث شدني لقراءة رواياتها لاسيما وان الرئيس الجزائري الاسبق الذي يتميز عن الرؤساء العرب بالثقافة العالية قد قال عنها (ان أحلام مستغانمي شمس جزائرية أضاءت الادب العربي ، لقد رفعت بإنتاجها الادب الجزائري الى قامة تليق بتاريخ نضالنا ، نفاخر بقلمها العربي والتزامها القومي ، افتخارنا كجزائريين بعروبتنا) شدتني هذه الشهادة الى قراءة رواياتها بإمعان فوجدتها كاتبة تستحق التفرغ لقراءة ما تكتب بالرغم من الارتباطات العلمية والاكاديمية ، فوجدتها بحق موضع فخر عربي وانساني لكونها تتميز بأسلوب إقناعي تتفرد به بين الكتاب بشكل عام واذا كانت بدأت ثلاثيتها (عابر سرير) بالحديث عن الوطنية والكشف عن الأساليب المبتذلة في الخلط بين الوطنية النقية من غيرها في زمن سديمي عاشه الشعب الجزائري وقدم فيه سيلاً من الضحايا و الجثث المجهولة التي لم يعشها إلا العراقيون فيما بعد ، كما تحدثت عن المرأة بأسلوب دفاعي أمام شريحة كبيرة من المتهجمين لهن من الرجال المراوغين الذين يستغلون الجانب الوجداني الاجتماعي القائم عند النساء ثم تعود لتحرض النساء الى نبذ الرجال صراحة لتقول ((ما دمت عاجزة عن الخيانة فان اضعف الايمان ان تغادري السرير حتى لا يكون فضاء متعته...هو فضاء شقائك)) والرجال في مكان اخر من روايتها متهمون بالنسيان والسادية في السلوك وعليه تنصح النساء بالنسيان ساخرة من السيدة أم كلثوم واغنيتها أنساك بان هذا الزمان انتهى ، لتتساءل ((هل رأيت رجلا يلازم السرير حدادا على امرأة)) وتستشهد بوفاء الرجل لتؤكد وفاء المرأة فتقول ما قاله قيس لبنى

واني لا هوى النوم في غير وقته ..... لعل لقاءً في المنام يكون

ولم تكتف بهذا الحد بل تتهمه بالاستعداد للخيانة مع اقرب الناس لحبيبته حيث تقول ((انه في محاولة لنسيانك لن يذهب ابعد منك...فلا تبحثي بعيدا.. انه مع أقرب صديقة لك او مع عدوك اللدود...ولو استطاع لخانك مع اختك او امك))، وفي روايتها الاخيرة نسيان.com تستهدف الرجال بأساليب بعيدة عن المنظومة القيمية الاجتماعية الحضارية كأنها مسئولة عن منظمة سرية نسائية بوليسية حين إستنجدتها طالبة فاشلة في البكالوريا لا تملك أية جاذبية حسب وصفه الروائية لها حين جاءتها بضفائر قروية وملامح جبلية ، كانت تقيم عند قريبتها وكانت تأتي

يوميا لمساعدة مستغانمي لبضع ساعات في أشغال البيت وتهتم بأولادها ، وذات يوم وقعت هذه البنت في حب رجل سوري تستغرب مستغانمي أين صادفته لاسيما وانه يعمل أستاذا في سوريا يملك ما تصفه الكاتبة بوسامة مشرقية تحمل البنت صورته أينما حلت ، وكون مستغانمي كاتبة بأسلوب متميز استغلت موهبتها الأدبية لتكتب رسائل حب نيابة عنها وبذا ورطت الفتاة المسكينة الساذجة التي انفضحت في أول لقاء معه بحيث لم تكن مهمتها أكثر من ساعي بريد باعتراف مستغانمي نفسها ،عندها تخلى الأستاذ عنها بالرغم من محاولات الكاتبة تجميلها بقص ضفائرها وإهدائها أجمل ثيابها للحد الذي تم انتقاد الكاتبة من قبل اقرب الناس لها وهي أمها حين وصفتها بالمسحورة من الفتاة و إلا بماذا تفسر إعفائها من الاهتمام بأطفالها الثلاثة لتكرس الكاتبة الكبيرة وقتها لخدمة الشغالة وجعلها حقل تجارب للإيقاع بالأستاذ وهي تخطط لها كيف تهمله لتدعه يتعذب فيسأل عنها صاغراً بعد أن تزينها بأجمل الثياب ليأكل أصابعه ندماً لتركه لها وفي الوقت نفسه تتهم مستغانمي الأستاذ بأنه منهمك في ضحية جديدة لكنها مضطرة لقول أي شيء يقوي من عزيمتها كي تصمد وتنساه ، وهنا تعترف الكاتبة الكبيرة إنها لو كانت تعرف السحر لسحرت ذلك الرجل شفقة بتلك البائسة التي كلما تهاتفه يقطع الهاتف في وجهها ، وتصف الكاتبة الكبيرة مستغانمي تلك الفتاة بأنها بربرية من الأطلس المغربي قد تنتحر او تلحق الأذى به ، وبعد ان كتبت له الكلمات العذبة بلسانها والتي هي حفظته عن ظهر قلب لكثرة ترديدها ليلا نهارا ، عادت لتنصحها بنسيانه كما فعل هو وكأنه عاش قصة طويلة معها ، ومن بين نصائحها للفتاة أن تهاتفها كلما شعرت برغبة في مهاتفته لتشتمه وتلعن أباه ومدحها وذمه ومن يكون هو هل يظن نفسه فهد بلان زمانه ، تقر الكاتبة الكبيرة أحلام مستغانمي بأن أمها استغربت كثيرا لسلوكها غير الطبيعي حيث وصفتها بالمسحورة ، وبدأ زوجها لا يصدق أن هذه الوشوشات الهاتفية مع الشغالة حين كانت الشغالة تهاتف الكاتبة الكبيرة من أية كابينة تلفون تمر بها لتخبرها بالمستجدات وكأنها عملية استخبارية ، ولم تكن هذه الفتاة الوحيدة في قصتها مع الكاتبة الكبيرة فهي تقول أنها لا تستطيع إلا إنقاذ المهاجرات غير الشرعيات في مراكب الحب ، عندما يغرر بهن احدهم ويبعث بهن في مركب غير آمن للهجرة نحو أرض العشق الموعودة ، ثم ينساهن في عرض البحر، كما تؤكد مستغانمي إنها قضت عمرها في انتشال الإناث الحمقاوات من قصص الحب المغرقة . لا أحد ينكر بأن أحلام مستغانمي مبدعة من نوع خاص ، وهنا تتساءل الكاتبة الكبيرة إن كانت في كل قواها العقلية، ومع كل هذا تعتز بالآراء التي تؤكد عدم تناغمها بالواقع الاجتماعي بقولها " من الواضح أنني ما كنت سوية..... حتماً كان نزار قباني على حق في ما كتبه عن ذاكرة الجسد حين قال للدكتور سهيل إدريس رحمه الله دعها تجن فان الأعمال الإبداعية الكبرى لا يكتبها إلا مجانين ، مذ شهد لي نزار بالجنون ، ما عدت أشعر بالحرج في إشهار حماقاتي " .

ثم تعود الروائية لتحدث النساء بأسلوب ديني يرقى الى اسلوب الشعراوي حيث تبدأ حديثها بالمقولة الايمانية(من كان الله معه فما فقد أحدا ..... ومن كان الله عليه فما بقي له أحدا) فتؤكد على الحصانة بالإيمان وتدعو الى الاطالة في الصلاة تقربا الى الله الحبيب الاكبر الذي لنا موعد معه خمسة مرات في اليوم وهو يناديا في كل اذان .

وبعد حزمة من النصائح المحرضة للعدوان على الرجال تعود لتصف الرجال بالشهامة وتتحدث عن ضرورة تقديسهم حين تعود بحزمة مغايرة من النصائح تدعو فيها النساء للبحث عن الرجل

التقي الذي يؤمن ويتضرع لله طلباً للغفران حيث تعيش المرأة معه بأمان وبالمقابل تحذر من الرجل الذي ينسى أن الله يراه وبالتالي ينسى مثل هذا الرجل دموع المرأة حين تبكي ظلمه كما تدعو الى صورة مثالية في العلاقة الزوجية في تقديس الرجل الشهم حسب وصفها له فتنصحهن بالقول :

ادخلي الحب كبيرة ... واخرجي منه اميرة ... لأنك كما تدخلينه ستبقين ... ارتفعي حتى لا تطال أخرى قامتك العشقية.. في الحب لا تفرطي في شيء ... بل كوني مفرطة في كل شيء اذهبي في كل حالة الى اقصاها ... في التطرف تكمن قوتك ويخلد اثرك...ان اعتدلت اصبح امرأة عادية يمكن نسيانها...أواستبدالها...لاتحبي...اعشقي...لاتنفقي...أغدقي...لاتصغري ترفعي...لا تعقلي ...أفقدي عقلك...لا تقيمي في قلبه... بل تفشي فيه... لا تذوقيه ... بل التهميه ...لا تشوهي شيئا فيه...جمّليه... لا تكوني أمامه بل خلفه... لا تكوني حاجزة بل دافعه ...لا تكوني عذره بل غايته ... لا تكوني عشيقته بل زوجة قلبه... لا تكوني ممحاته بل قلمه... لا تكوني واقعه...ظلي حلمه... كوني أرقه وأميرة نومه....كوني بين النساء أسمه ..ذكرياته ومشاريع غده... لا تكوني يده ... كوني بصمته... لا تكوني قلبه...كوني قالبه... لا تغاري من ماضيه...فانت مستقبله... ولا من عائلته...لأنك قبيلته... لا تكوني ساعته...كوني معصمه ولا وقته بل زمنه....تقمّصي كل امرأة لها قرابة به.....وكل أنثى يمكن أن يحتاج إليها... وكل شيء يمكن أن يلمسه... وكل حيوان أليف يداعبه... وكل ما تقع عليه عيناه ... كوني ابنته وشغالته وقطته... ومسبحته وصابون استحمامه ومناشفه... ومقود سيارته وحزام أمانه ... ومصعد بنايته .... كوني مفاتيحه ومن يفتح بابه...حتى في الغياب... كوني عباءة بيته ...سجّادة صلاته.....كوني أريكة جلوسه ومسند راحته وشاشته... كوني بيته... كوني المرأة التي لم ير قبلها امرأة ... ولم تأتي بعدها امرأة ... بل مجرد إناث ...

ولم تكتف مستغانمي بالنصيحة بل تتدخل للتوفيق بين الطرفين لمجرد علمها ولم يهدأ لها بال ما لم تصل الى نتيجة مرضية وقد يكلفها ذلك أحياناً جهداً ومالاً كبيرين وحتى أحياناً يراود الشك زوجها لكثرة وشوشاتها في الهاتف مع مشكلة قد تكون لشغالة ... وأحياناً تبرر الاخطاء القائمة بين المحبين في السلوك فتقول ((غالباً ما يرتكب المحب في حق من يحب أخطاء لا تغتفر فيقول كلاما جارحاً عكس الذي يود قوله ... ويتعذب الاخر لأنه يحبه ... ويتعذب به لأنه لازال يحبه... وكان أسهل عليه قول ذلك ولكن يجد نفسه يقول العكس تماما))

ولكن ردود الفعل عند من يظنون أنفسهم متقمصين للأفكار المستغانمية يسلكون سلوكاً أكثر عمومية في النتائج ذات النمط الوجداني حتى لو كانت تحمل من العلم والثقافة ما يؤهلها للقب العليمة الا ان ما أقرأه من تعليقات في موقع ((نسيان.com)) توحي الى حجم التثقيف السلبي للنصائح العدوانية التي استقرت في نفوس من يصطنعن صورة المنكوبات بحيث ترسو الى صورة مأساوية في العلاقات الرمانسية ولكن هيهات أن تغير تلك النصائح من الشحنة العاطفية الوجدانية العالية التي بفقدانها يفقد الكون توازنه ، كيف للنسيان ان يطغى ذاتها وكأنّ الله قد خلقها للتذكر ، وكأنّ الذي سمّاها أوصاها باسمها ... و...معذرة .

فوَارِط (١) اللؤلؤ .... والخروج من الظلمة.. !

في رواية (أبناء السيدة حياة)...للروائي حسين رحيم

هشام الكيلاني

العراق

أعترف بدءاً أنني لست من النقاد المقتدرين بأن أدرس النصوص الأدبية شعراً وسردا كباقي النقاد المخضرمين في هذا المجال ، ولكن تهيأت لي هذه القراءة النقدية فكرياً لرواية (أبناء السيدة حياة) ، لكون هذه القراءة أولاً هي احتفالاً فكرياً ونفسياً وروحياً اهديها لمؤلف الرواية الذي يعد من أقدم أصدقائي، وثانياً هي بداية للكتابة في موضوع ما من موضوعات الثقافة والأدب (فكرياً) وقد يختلف عن باقي القراءات ، وثالثاً قد سرني ما ورد في هذه الرواية من صياغة حسين رحيم فكرته التي يريد إيصالها للقارئ من أدب رفيع يرتقي بالأذواق ويحرك المشاعر، ويحقق المتعة، ويؤدي الرسالة. وأخيراً يحسن بنا أن نترك هذه القراءة أن يحكم عليها المتخصصون في هذا المجال ومن ثم المتلقي ، علماً أن هذه القراءة النقدية لهذا الإبداع قد تكون قاصرة أو ناقصة ..حسين رحيم روائي وقاص ومؤلف مسرحي .وهو عضو اتحاد أدباء وكتاب العراق. وعضو اتحاد الدراميين . لديه رصيد من الإنتاج منها رواية .. القِران العاشر صدر عن (الهيئة المصرية العامة للكتاب .ومن القصص - رقيم الطوفان نشرت في مجلة ثقافات البحرينية وجريدة الزمان ونشرت له جريدة نينوى والزمان والأديب وموقع معابر (حقيبتي الصفراء التي...) و(صبي الأحلام) نشرت في مجلة الجامعة الأردنية و(السيد وادي عكاب) تبنت نشرها جريدة الأديب البغدادية ... الخ من العناوين ..حسين رحيم عمل محررا للصفحة الثقافية في عدد من الجرائد الموصلية ... له باقة من المسرحيات ..منها مسرحية الإعدام وقد شاركت في مهرجان المسرح العراقي في بغداد عام ١٩٩٤ وشاركت في مهرجان الحدباء المسرحي الذي أقامته كلية الفنون الجميلة في الموصل (نيسان ٢٠٠٦ .. والإخوة ياسين شاركت في مهرجان المسرح العراقي في بغداد عام ١٩٩٦.. ومسرحية (هذيانات معطف) في مهرجان المسرح العراقي في بغداد عام ١٩٩٦ ، ونشرت في

مجلة سطور المصرية . وكذلك (عشق يبحث عن رحيل) التي نشرتها له نفس المجلة .. وشاركت مسرحية الجمجمة (مونودراما بانتومايم) في مهرجان الحدباء المسرحي الذي أقامته كلية الفنون الجميلة في الموصل (نيسان ٢٠٠٦) وكذلك شاركت في مهرجان اللاذقية للمونودراما في سوريا ... الخ من المسرحيات ... حسين رحيم لديه باقة من الجوائز... الجائزة ألأولى في مسابقة القصة القصيرة التي أقامتها جريدة نينوى بقصة (حقيبتي الصفراء التي...) عام ٢٠٠١ وحصل على الجائزة ألأولى في مسابقة قناة الديار الفضائية للقصة والشعر عن قصة (سيد حديقة الشهداء)عام ٢٠٠٦ .. ولديه جائزة تقديرية (الأولى) في مهرجان البغدادية ألأول للقصة القصيرة والرواية . عن رواية (موصليا(وحصل على جائزة ناجي نعمان في ألإبداع للعام ٢٠٠٩ وله عشرات المقالات والدراسات في المسرح والموسيقى والفن التشكيلي والرواية منشورة في أكثر من صحيفة ومجلة عراقية وعربية ومواقع الكترونية مثل موقع معابر وموقع مسرحيون ، قام بعدة لقاءات وحوارات في مجلات وصحف عراقية حول منجزه الإبداعي وآخرها لقاء في الفضائية الموصلية . وفضائية سما الموصل ... وروايته التي نحن في قراءتها (أبناء السيدة حياة) التي صدرت عن دار ليندا للطباعة والنشر في طبعتها الأول تحتوي على ٢٧٥صفحة من الحجم المتوسط ... وهي مزيجاً من القراءات الفكرية والفلسفية والتاريخية والسياسية والمشاهد الحياتية وظفت من قبل أديبنا (حسين رحيم) في كتابة هذه الرواية ، امتزجت فيها الواقعية البعيدة عن الفكر المادي الملحد الذي يرفض عالم الغيب والإيمان بالله ، والرمزية البعيدة عن تحليل القيم الدينية والخلقية ، والكلاسيكية البعيدة عن التصور الغربي ، بل هي عند كاتبنا تجمع الخير والحق والجمال بصيغ لا تخرج عن الثوابت ، وهي روى من خليط فكر امتزج فيه العقل والعاطفة معاً، تطرق إلى مصير مدينتا (الموصل)مرتع ذكريات طفولتنا وشبابنا ، تاريخها ، كان يدغدغ شيئاً ما داخل ذاته، وخرجت هذه الدغدغة إلى خارج حدود المدينة ،أحاسيس وانفعالات عنيفة متداخلة ، من الغضب إلى الحماس إلى البكاء إلى العطف إلى القسوة إلى الرقة ، مما جعله يعيد امتزاجها في روايته (أبناء السيدة حياة) وكان ذلك الوصف الأخاذ للحياة الاجتماعية ومزيج من التاريخ لمدينته من خلال شخوصها وأبطالها ، كان فيها مزيجاً أخاذاً ومثيراً من الأفكارلدى الكاتب ، يخرج علينا كاتبنا حسين رحيم في مطلع روايته من إحدى (تلول) مدينته (موصل) بحبكة رمزية مع مجموعة من (رعاة الماشية) يستيقظون ذات صباح ويكتشفون سبعة بيوت من (الرخام والمرمر) متلاحمة مع بعضها ، ورقم (سبعة) يستخدم كثيراً في أساطير الديانات القديمة ، ومن هنا تبدأ الرمزية في هذه الرواية ، حيث يستنكر الرعاة وجودها ، وقد يكون القصد في هذا المشهد الأول في روايته ((سيشاهد من يقرأ الرواية العديد من هذه المشاهد)) هو تفسير ظواهر الطبيعة أو العقائد الدينية والأحداث التاريخية الموغلة في التاريخ القديم ، وقد يكون قد استخدمها الكاتب لأغراض فنية لا عن اعتقاد منه بأنها حقائق قطعية كرمز (المرمر)(٢ (، في نفس الرواية ـ يُعد الكاتب والروائي حسين رحيم من الروائيين الموهوبين، قرأ أعمال المعاصرين وتمثلهم وهضم أعمالهم، وغاص في التراث فاستلهم منه ليطعم به روايته . وعايش التقلبات السياسية في كل أحداثها مذ ما يربو من خمسون سنة ، ومن خلال متابعة روايته (أبناء السيدة حياة) . يتضح فيها مذكرات يومية من خلال الشخوص الذي اعتنى بهم الكاتب التي تتناول ذلك القطاع من المجتمع الموصلي في فترة ما بين الأربعينيات والتسعينيات من القرن المنصرم ، صاغ حسين رحيم فكرته التي يريد إيصالها للقارئ بأسلوب رمزي ، ونرى في أكثر

شخوصه التردد والحيرة تصارعهم أفكار شتى حول هذا الكون ، وخالقه ، وأحداثه ، ثم تتحول رواياته لتلبس الدراماتيكية للصراعات الداخلية، والتي تعاني شخصياتها من تنازع روحي عنيف وليس الداخلية، والتي تعاني شخصياتها من تنازع روحي عنيف وليس مستبعداً أنها روايته (أبناء السيدة حياة). قد تأثرت بأسلوب كتاب كثيرين من الروائيين إن كان عرب أو غربيين. استخدم فيها مشاهد من التاريخ ، حيث ينقلنا فيها إلى) القرن الثاني عشر).. ويقول في روايته أهوال وكوارث جسام تميز بها القرن الثاني عشر قبل الميلاد.. هذا الذي يعد من اشد القرون غموضاً عند المؤرخين) فيأخذنا إلى أعمق جزء في البحر الأبيض المتوسط وهو (البحر الأيوني) (٣) ويسال كاتبنا ثم يعطينا الجواب ناقصا !! ليبقي المتلقي في اتصال مع الرواية لا يفارقها .. يقول في روايته (خمسة قرون ظلماء قضت على الإمبراطورية الحيثية في آسيا الصغرى وعلى القصور " المسينية" التي دمرت وأحرقت فمن المسؤول ؟.. لا احد يعلم .. كيف حدثت ؟.. لا احد يعلم ...) (٤) . ويستعرض كاتبنا في روايته : ((أن ثورتين هامتين قد حدثتا خلال هذه القرون الغامضة)) ومنها يذكر الكتابة الهيروغليفية (٥). ثم يذكرنا في نفس السياق بـ ((كركاتو))(٦)... إن هذا الاستعراض للإحداث التاريخية المبهم منه وناقص الزمان والمكان والأسباب والنتائج (للمتلقي) الذي استخدمه كاتبنا (حسين رحيم) في روايته ، يجبر القارئ (المتلقي) أن يدخله إلى كينونة الحدث ويتابع قراءة الرواية حتى النهاية . وهذا في تقديري ذكاء من كاتبنا المبدع بحبكته القصصية المروية ..!! ثم يعود ويستخدم الأساليب الأدبية المصطنعة حتى يؤكد أنها خيال وليست مرآة للواقع الاجتماعي. ثم يذهب بنا في بعض المشاهد إلى خيالية طويلة أقل واقعية من الرواية. ويحاول مرة أخرى تقديم الحياة بشكل واقعي، ومرة يقدم لنا قصص مسلية. فيها شخصيات وحبكة روائية خيالية. ويتناول في بعضها رومانسية قد لا تخلو من موضوعات فلسفية أو اجتماعية. وربما استُخدم القصة الرمزية، وهي قصة ذات معنيين لإخفاء الغرض الخفي من القصة. كأعمال الرومانسية الرمزية ، التي كتبها الروائي الأمريكي هرمان ملفيل، عام ١٨٥١م. فعلى المستوى الظاهري لهذا الروائي العالمي تعتبر قصة إحدى شخوصه قصة مغامرات في صيد الحيتان. وعلى مستوى أعمق، تكشف القصة عن صراع الإنسان، والقوى الغامضة للكون. حسين رحيم في روايته يأخذ أجمل ما في الحياة ويضحكنا ويهجرنا حين نريده ، ويحل ضيفاً ثقيلاً حين لا نريده ، فحيناً يكشف لنا الروابط المُركبة التي تربط الناس بالمجتمع، ثم يذهب بنا مع شخوصه إلى التأثير العميق للبيئية والتقلبات الحياتية في كل المجالات على الإنسان ، روايته الطويلة هذه ، تبحث عن الزمن الضائع ، وهي مليئة بشخصيات مفعمة بالحيوية، وتعرض صورًا للمجتمع في المدينة ثم يذهب بنا إلى الريف ثم يعود بنا إلى شرور العصر والحروب والكوارث ، ومع هذا كان في بعض المشاهد الروائية له أسلوب نابضًا بالحياة، وكانت مفرداته سهلة وتراكيبه واضحة. وبالأخص عندما يتكلم عن مدينته (موصل) ولقد كان لهذه المزايا، إلى جانب صدق وجهة نظره عن الحياة

الدور الأكبر في إعطائه المكانة المرموقة من خلال روايته هذه ، رسم حسين مدينته وأزقتها ومحلاتها وشوارعها وأثار أطلالها. وبحث في جغرافيتها وتاريخها واقتصادها وحياتها الاجتماعية والخلقية. أحب حسين رحيم مدينته بشغف وانعكس ذلك الإحساس في رواياته. وتميزت آثارها بالتحليل البارع للعواطف والمتع الحسيِّة. ولأنها كانت تسكن مدينته في أعماق الأعماق ، فقد صوَّر العطور والألوان والجمال والدكاكين التي تزخر بها مدينته ، كما لم يغب عن كاتبنا تصويره للحياة الموصلية بكل تناقضاتها الايجابية والسلبية . ويجمعها في شخصيات

محورية متداولة الأسماء والمهن والألقاب والأماكن والحوادث والأزمان في مدينة (الموصل) التي تمثل في روايته رمز المدن العتيقة والعريقة والمنكوبة والمسلوبة والمسروقة (عبد الباقي ـ سهلة بنت حسين ـ معيوف الأعرج ـ رسلية الخبازة ـ رازقيه أم الشرابت ـ حازم القصاب ـ ميزر ـ ياردلم) (٧) والأماكن (عبدو خوب ـ شارع حلب ـ الجرناف ـ الخوصر ـ الدملماجة ـ قليعات ـ سفوح جبال كردستان ...الخ) >> انظر الرواية ـ هي إبداعات أدبية عالية المستوى، تمتزج فيها الحقيقة بالخيال والمغامرة والرمزية البارعة. من خلال روايته هذه كتب حسين عن تجاربه وما شاهده بطريقة جذابة مدهشة ، وأضفى عليها خيالاً خصبًا وشكلاً فلسفيًا، إلى جانب مهارةٍ فائقة في استعمال اللغة والألفاظ العامية لمدينته مثل (عوجة الماتطلع ، المهد ، الديو، وسكائر اللف ..الخ) كتب روايته على شكل مرويات بارعة الصور والمشاهد ، من مذكرات أو مشاهدات حياتية تتكيء على ثقافة عميقة أدبية كما قلنا سابقاً، تراه يخرج من العالمية ليدخل بنا إلى اللون المحلي، وقد يوصف من خلال حبكته متاعب وإحباط وواقع تجربة شخصيات الرواية الشخصية. حينا إلى الريف والحضر،ويزحف بنا إلى الناس في المدينة، ثم يذهب بنا إلى أحد الأحياء الفقيرة والأحياء القديمة والجديدة ، ثم يودعنا إلى الصراع بين ضمير الإنسان وضغوط الحياة وينقلنا إلى التاريخ ، ليدخل معنا من خلال بوابة مدينة الموصل إلى جميع السمات الروحية والفكرية والعاطفية والأسس الإنسانية ، من نظم وقيم وتقاليد ومعتقدات ، فرمز المدن استقاها من مدينة الموصل الذي ولده فيها وعايش أحداثها ، يحدثنا عن فجر المدن فيقول : ((هكذا فتح فجر المدن ذاك اليوم خزانته من اجل عينيها مرسلاً أنفاسه الذهبية تتموج على مشارفها وأسطح أبنيتها المكحلة بالمرمر الأزرق .. وتمددت الأنفاس البكر بين الزوايا وخلف الجدران وأسفل العتبات .. دفعة واحدة كميزاب عملاق مخنوق بمطر قديم .. انفتح بسرعة .. ليس كمثله كلام ــ يسير باتساق مع روحها الوثابة أبداً)) ثم يسحبنا إلى عائلة موصلية رئيسها عبد الباقي . متزوج من امرأة يرمز اسمها (عين) ولهم بنت اسمها (صباح) التي تتحول إلى ذكر ويترك المدينة من (عوجة الماتطلع) إلى خارج البلاد (أمريكا(ويلتقي هناك بجندي أمريكي كان ضابطاً في حرب فيتنام ـ ويترك خلفه مدينته وأمه الذي سيأتي للبحث عنها بعد أن يعود من السفر ، وكذلك أبناء المحلة من معيوف الأعرج وحازم القصاب .رسلية الخبازة . ورازقية أم الشرابت . يا ردلم . وميزر الذي كان حبيبه عند ما كان أنثى ـ وتبدأ الحبكة القصصية من عودة صباح إلى مدينته موصل ...

إن (رواية أبناء السيدة حياة) لكاتبنا حسين رحيم من خلال قراءتها بإمعان يتراء لنا ، ذلك المزج الغريب بين الحقيقة أحياناً ، وأحياناً أخرى الخيال بدقة وببراعة كما ذكرنا أنفاً ، حتى يخيل للقارئ ـ من فرط الحبكة الدرامية في بعض الصفحات ـ أن ما يذكره المؤلف وقع فعلا. والمؤلف يسوق أحداثاً يتخيلها، أو يقدمها كخطة للمتلقي داخل رحى " أفكاره واعتقاداته "، مرة بصورة الأدب الشعبي والقصص والروايات التي قراءها في مسيرة اطلاعه من أكثر الكتاب الذي ذكرهم في رواياته عن طريق أبطاله في الرواية بأساليب عديدة ، سواء في الفكرة أو الحبكة القصصية. عبر الحبكة المركبة، أو المفردة، التي تقود إلى النهاية التي يبتغيها لمبتغاة، ولا تخلو روايته من الحبكة الذكية وعنصر التشويق. وقد بنى الحبكة (عقدة القصة) والشخصيات بطريقة تسمح للقارئ أن يتغلغل إلى حياة كل من الأشخاص والإبطال وحتى الحوادث والمدن ومن أماكن وشخصيات من مؤلفين إلى قادة حروب إلى مفكرين .. الخ ... كنمرود بن الكنعان ، ودون كيشوت ، والنبي دانيال ، وابن منعة ، وفان كوخ ، واندريه جيد ...

الخ ... وسيلاحظ القارئ كثير من الأسماء ،. وفي تصوري إن قراءته المتراكمة في مسيرة حياته جعلته أن يدرج هذه الأسماء والأماكن والحوادث والاعتقادات والديانات ـ حسين رحيم في روايته هذه سلط أفكاره ومعرفته بعضها على بعض ليفيد من أضوائها الموضحة بالتبادل ... حاول في روايته هذه على تناول الشَّخصيات بطريقة عقلية ذكية ممزوجة بعاطفة . وقصص واقعية أخرى ، وعن حياة بعض الشخوص في المدن الصغيرة والأرياف وما حول مدينته (موصل) . إضافة إلى انه يذهب بنا إلى أسلوب هجائي وسياسي. وقد بني عمله في هذه الرواية (أبناء السيدة حياة(على أحداث أو حياة لأشخاص مرسومين بدقة حقيقية، لكنّ إبداعهم يكمن في إيراد أحداث أو شخصيات لا تمت إلى الحقيقة بصلة. ولذا فالرواية هي توغل في. الجوانب الخفية لحياة شخصياته وسلوكها. وتثير هذه الرواية، في قالب رمزي، أسئلة فلسفية عن الخير والشر. ومع هذا كله ـ هي ثورة على الأساليب التقليدية، كالحبكة والبطل والسرد التاريخي. في الرواية . ثم يذهب بنا إلى جيل آخر من الروائيين العرب الذين خرجوا على رؤية الرواية التقليدية وتقنياتها. كالطيب صالح وعبد الرحمن منيف ...ففي (أبناء السيدة حياة) هناك رؤية حداثية للواقع من أهم سماتها أن الخطاب الروائي فيها تجاوز المفاهيم التقليدية في عصورها الكلاسيكية والرومانسية والواقعية الجديدة؛ وتداخلت أساليبها مع تداخلات العالم الخيالي والصوفي والواقعي والتاريخي، مما جعلها، سواء في حبكتها أو شخوصها، أكثر تعقيدًا وأعمق تركيبًا كما تتخللها الرمزية الحالمة ، التي لا توثر في بعض الأحيان على المتلقي . وفي عصرنا هذا أصبحت تأثير أكثر الرواية أكثر ألأجناس ألأدبية .

ما زالت بلا علاج ..... وما زلنا نعيش الحروب والمجاعات والطغيان... فقط اختلافها عن الماضي أنها انتقلت من مكان إلى آخر ... ثم يقول في سرد أخرى من الرواية : عندما تمتد يد الله إلى الأرض لتمسح التاريخ كله منها فيعقف الزمن من سيره ويدور عائداً إلى نفسه لتشبه الأيام والأسابيع والأشهر بعضها بعضاً ، وتكون القوانين والنظم تسير وفق قانون كوني واحد ، بأمر الخالق العظيم الأوحد .. ويختم كاتبنا حسين رحيم روايته التي لن تنتهي بعد .. تلك الرواية الواقفة أمام كل أبواب المدن القديمة والعتيقة والحديثة ، وأمام كل المستحدثات .. لتقول لنا (لكي تعيش أرواحنا طعم الفردوس الإلهي الحقيقي ، يجب أن نعبر إلى العالم الآخر . وقد نظفنا ورفعنا فعل الخير والعمل الصالح ..... وإلا ... فالفردوس الأرضية . هي ..... جحيم الخلود نعم العمل الصالح ... يرفعه وهو ركن من أركان الإيمان .. { وَعَدَ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ لَهُمْ مَغْفِرَةٌ وَأَجْرٌ عَظِيمٌ (٩) المائدة } { الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ طُوبَى لَهُمْ وَحُسْنُ مَآبٍ (٢٩) الرعد} فالعمل الصالح يؤدي إلى تحقيق سعادة الإنسان في الحياة الدنيا ، ويحقق مصالحة المعايشة ، دون خلل أو نقص .... و (يبقى الدليل على علم الله الواسع الذي أحاط بحركة التاريخ ماضياً و حاضراً و مستقبلاً .... ثم تأكيد البرهان على الحق الواحد الذي جاء به الأنبياء السابقون جميعاً و سعوا إلى أن يقودوا أممهم إلى مصدره الواحد الذي لا إله إلا هو .... و الوقوف على السنن و النواميس الثابتة و القائمة على أن الجزاء من جنس العمل، و ضرورة تحرك الجماعة (المدركة الملتزمة) متجاوزة مواقع الخطأ التي قادت الجماعات البشرية السابقة إلى الدمار .... من أجل بناء عالم لا تدمره تجارب الخطأ و الصواب ... وتبقى رواية (أبناء السيدة حياة) للروائي حسين رحيم فيها كثير من الرؤى والتحليل .. واقفة أمام أبواب مدينته العتيقة تنتظر من يوزر أحلامها ، ويحقق أمنياتها ، ويراقب قسمات وجوه من يتصفحها ، لينقض عليه ويسأله ، عن (أبناء السيدة حياة.....)

التعليقات والهوامش

ـ في التاج ،مادة (فرط) : " الفارِطُ: جَمْعُهُ: فُرَّاطٌ، ... وقد يُجمعُ الفارِطُ على فَوَارِطَ، وهو نادِرٌ، كفارِسٍ وفَوَارِسٍ، كمافي العباب" . وياتي >> فَرَطُ الولدِ صغارهم ما لم يدركوا وقيل الفرط - كبارهم وصغارهم وجمعه أفراط وقيل الفرط واحدٌ وجمعٌ ، ابن السكيت ، فَرَطَ فلانٌ بَنِينَ ـ والحرص فرط الشهوة وفرط الإرادة وقال أبو البقاء شدة الانكماش على الشيء والجد في طلبه وعبر عنه بعضهم بقوله طلب الشيء باجتهاد في إصابته ... وقيل: الأفراط تباشير الصبح يعني: من أوائل الصبح. والخ .. والكل يخدم المعنى

ـ وكلمة (مرمر) يُعتَبر الرخام وهو ذالك الذي يخرط منه الألواح والعمد وتبلط به الدور وهو من الين الحجاره واقلها خشونه وكل حجر أملس لين مرمر ومنه قيل للجارية الناعمة (مرموره ومرماره) وقد ذكرها كاتبنا في الهامش عن كلمة مرمر (نوع من المرمر لا يعيش إلا في جسدك) والمَرْمَر أيضاً: نعمة الجسم وتَرَجْرُجُه. قال ذو الرُّمَّة: تَرى خَلْقَها نصفاً قناةً قَويمةً ... ونصفاً نقاً يَرْتَجّ أو يَتَمَرمَر وهناك قصيدة لأبي القاسم محمد بن هانئ الأندلسي، ذكر فيها المرمر قوله : قد جاوروا أجَمَ الضَّواري حولهم ... فإذا هُم زأروا بها لم تزأر ومشَوْا على قطع النفوس كأنما ... تمشي سنابك خيلهم في مَرْمر وقد استخدم كلمة (مرمر) أكثر الأدباء والشعراء في كتاباتهم ، وكل حسب تخيلاته

يُلمح إلى الكوارث التي حدثت في هذا البحر إن كانت طبيعية أو بسبب الحروب ، حيث يذكر التاريخ : أن أسطول أنطونيوس وكليوبطرة أبحر عام ٣٢ من هذا القرن إلى البحر الأيوني. ليواجه (أكتافيان) القائد الروماني الذي انتصر فيها على أسطول أنطونيوس وكليوبطرة ـ حيث أهلك الدخان بعض البحارة قبل أن تصلهم النيران، ومنهم من نضج لحمهم في دروعهم التي احمرت من شدة اللهب، ومنهم من شوتهم النار شياً في سفنهم كما تشوي اللحوم في الأفران. وألقى الكثيرون منهم أنفسهم في البحر، ومن هؤلاء من إلتهمتهم الحيتان، ومنهم من قتلوا رمياً بالسهام، ومنهم من قضوا نحبهم غرقاً. ولم يمت من هذا الجيش كله ميتة يستطيعون تحملها إلا من قتل بعضهم بعضاً. ثم ينتقل بنا إلى تاريخ أخر من نفس القرن ..

والحيثيون كما ذكرها المؤرخون : هو شعب هندي أوربي قديم برز في آسيا الصغرى مع بداية الألف الثاني قبل الميلاد، وتُعَدُّ هجرتهم أقدم الهجرات الهندية الأوربية المعروفة. والحيثيون إحدى القوى التي هيمنت على الشرق الأدنى القديم. في المنطقة الواقعة وراء البحر الأسود، واتخذوا من حاتوشاش عاصمة لإمبراطوريتهم في مقاطعة (حاتي) التي جاءت منها تسميتهم «الحيتيين» ولكن لفظة «حيثيين» بالثاء هي التي شاعت، والمسينية كانت أهم حضارة في بلاد الإغريق قامت في الجنوب في مسِّيني، وتعرف بالحضارة المسينية. وكانت الفترة بين القرن السادس عشر قبل الميلاد إلى القرن الثاني عشر قبل الميلاد أزهى فتراتهم الحضارية؛ وبحلول ١٢٠٠ ق.م. انهارت الحضارة المسينية، ودُمِّرت مراكزها الرئيسية. ولا يعرف العلماء ما إذا كان سبب سقوط تلك الحضارة هو اضطرابات داخلية، أم اجتياح خارجي. ووفقًا لرواية متوازنة، فإن المسينيين تعرَّضوا لهجوم من الدوريين ـ وهم شعب قَدِم من شمال غربي اليونان ـ إلا أن خبراء عديدين يعتقدون الآن بأن الدوريين لم يصِلوا إلا بعد سقوط الثقافة المسينية.

وهي شكل من أشكال الكتابة التي تستخدم فيها الرموز التصويرية لتمثل أفكاراً وأصواتاً معينة. وتدل الهيروغليفية في الأعم الأغلب على الكتابة المستخدمة في مصر القديمة

تلك الجزيرة البركانية التي تقع في مضيق سوندا في منتصف المسافة تقريباً بين سومطرة وجاوه. الذي ثار فيها بركانها ، مما تسبب في حدوث واحدة من أسوأ الكوارث في العالم. فقد تناثر معظم الجزيرة إلى

مقتل الكثير من البشر . وظل الرماد البركاني عالقًا في سماء المنطقة وحولها لمدة

المراجع ....

(١) بحث إشكاليّة المنهج في الخطاب النقدي عالم الفكر ، الكويت المجلد الثالث والعشرون ، العددان الأول والثاني يوليو – ديسمبر ١٩٩٤ م

(٢) العقل المستعار .. بحث في إشكالية المنهج .. في النقد الأدبي العربي ... المنهج النفسي أنموذجاً ـ د ـ صالح سعيد الزهراني

اللغة الخضراء

قد يكون الصفير الذي يخرج من الفم بنغماتٍ محددةٍ وسيلة التواصل الأساسية لمناداة الآخر وإيصال أخبار هامة ...

(لغة الصفير) التي تعرف أيضا بـ (لغة الطيور) هي وسيلة التواصل الشائعة في بعض الثقافات في العالم مثل المجتمعات الأصلية حيث كانت تستخدم لتبادل الغزل بين حبيب وحبيبته

بالإضافة إلى استخدامها لأغراضٍ أخرى: الدين ، والمسائل الرومانسية والشعر. إلا أن تطوير هذه اللغة الغريبة جاء بشكلٍ خاص على يد بعض السكان في زوايا مختلفة من العالم و التي تعيش في فضاءات شاسعة او في الغابات او على سواحل وضفاف الانهر والبحار أو سفوح الجبال .

السؤال : هل للطيور لغة ؟

الفلاسفة القدماء تحدّثوا كثيرا عن لغة الطيور وأسرارها وعلاقتها بالبشر وبالطبيعة .والقرآن الكريم فيه أكثر من آية تتحدّث عن لغة الطير. إحدى الآيات تشير إلى سليمان الحكيم الذي تعلّم لغة الطيور وأوتي خيرا كثيرا. كان يفهم لغة الطيور وله قصص كثيرة مع الجنّ والحيوانات والطيور. هذه اللغة تسمّى أحيانا اللغة الخضراء. وفهمها من شأنه أن يعزّز علاقة الإنسان بالطبيعة ويعمّق فهمه لها.

الملك سليمان لم يكن قادرا على التفاهم مع الطيور والمخلوقات الأخرى فحسب، بل يقال انه أوتي أيضا القدرة على أن يطير في السماء مثل أيّ طائر.

والبعض يقول أن هذه اللغة كانت أوّل لغة خلقها الله في الكون. كانت لغة جميع المخلوقات بمن فيهم الإنسان الأوّل.

لكنّ هذه اللغة انقرضت بعد حادثة خروج آدم وحوّاء من الجنّة.

وفي اليونان القديمة لغة الطير كانت دائما الطريق إلى المعرفة الكاملة. حيث راجت قصّة أثينا إلهة الحكمة التي علّمت تيريسياس لغة الطيور. ابولينيوس وديموكريتوس حيث كانا يفهمان لغة الطير.

الميثولوجيا الكلتية (وهي مجموعة الحكايات الدينية والأسطورية بين الشعوب الكلتية في العصر الحديدي). كانت تعتبر الطيور رمزا للمعرفة التي تعتمد على التنبّؤ ومعرفة الغيب. والكتابة الهيروغليفية كانت تُسمّى (أبجدية الطيور).

وفي ثقافات بعض الشعوب القديمة ارتبط فهم لغة الطير ببعض التحوّلات المتعلّقة بالسحر. كانت الطيور تحذّر البشر من خطر وشيك أو تنبّهه إلى كنز خفيّ .

لغة الطير موجودة أيضا في الثقافة والموسيقى المعاصرة. الموسيقي الفنلندي جان سيبيليوس ألّف مطلع القرن الماضي قطعة موسيقية بعنوان(لغة الطيور) . ريتشارد فاغنر هو الآخر، ألّف موسيقى بنفس العنوان.

إذن لغة الطيور يمكن القول أنها تجربة حدسية. فالمخلوقات كانت تستخدمها منذ ملايين السنين، والبشر اهتمّوا دائما بتسجيل الرسائل التي تتضمّنها في لغات مشفرّة وغامضة منذ القدم .

لذا توجب علينا أن تعلم من تلك اللغة محاسنها ولو أننا نحن البشر قد أنعم الله علينا بلغات تشكلت بكل مزايا الجمال ، فلغتنا العربية مثلاً واحدة من بين لغات البشر وهي لغة مرنة تعايشت مع كل الأزمان ومختلف الأجناس، ومن جمالها أيضاً أنّ المرء يستطيع أن يعبر عما بداخله بشكل صريح ومباشر أو بالتلميح. وقد اكتسبت اللغة العربية الجمال والإبداع من جمال حروفها عندما تُنطق وتُسمع وتُكتب فعندما تكتب بالخط العربي فلا بدّ من لمسة فنية تزين أحرفها من زخارف، ونقوش، وحركات التشكيل كما تظهر في القرآن الكريم ، وعندما تتحرك بها الألسن تتجلى فيها البلاغة والفصاحة والصور البديعية، والكثير من المعاني ، يظهر جمال اللغة العربية في الشعر، والنثر، والخطابة، والقصة، والرواية، وفي النحو، والصرف، حيث يعتبر الشعر فناً أدبياً أقبل عليه الكثير من الشعراء الذي برعوا في كافة ألوان الشعر من غزل، ومدح، وذم، ورثاء، ومن أبرز شعراء العربية هم شعراء المعلقات السبع، والمتنبي، وأبي تمام وأحمد شوقي، وأبو القاسم الشابي، فكل هؤلاء برعوا بالبلاغة وجزالة اللفظ والمعنى باستخدام القافية أو بحور الشعر، والمحسنات البديعية التي تضفي لمسة جميلة تطرب الآذان .

ورغم كل تلك الامتيازات العظيمة التي منحتنا إياها لغتنا فما زال البعض يستخدمها في السب والشتم سواء بالكلام او التلميح بالإشارة او الايماء او الاشعار باي طريقة كانت بسبب خطأ سلوكي او ذنب او انحراف عن السياق الطبيعي للحياة ، لتتحول وظيفة اللغة الى سلاح يعتمده الانسان في مواجهة الانسان الآخر ، ورغم الانسان يتمتع بكامل قواه العقلية ويتصرف بمحض ارادته دون اجبار او اكراه او تأثير خارجي عليه وان حالته النفسية وصحته الجسدية سليمة ولا يوجد هدف شخصي لانحرافه او خطئه خارج حدود المنطق الواعي والفكر السليم

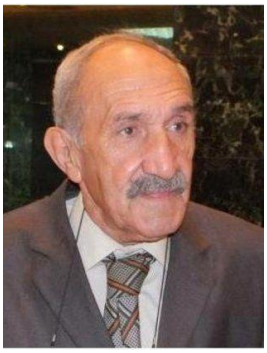
ويكون هذا السب والشتم مباح في العديد من المناظرات او لقاءات او الحوارات بين شخصين أو أكثر او اتجاهين او جماعتين لهما توجهات متعاكسة او جماعات مختلفة او اشخاص مختلفين

وبهذا تفقد اللغة بعدها الأخلاقي والجمالي والحسي والدلالي لتشكل لوحة من المقززات تعكس رداءة خلق محدثها وانحراف سلوكه وثقافته والذي هوت به الى الدرك الواطئ بعد ان كان بالممكن ان ترفعه الى الدرجات العليا لو تفوه بأسوب تجعل من لغته لوحة جمالية تعبيرية كما هي اللغة التي ترتقي الى الألفاظ الحسنة طيبة بذاتها طيبة بغاياتها كاللغة الخضراء .

كما جاء في الحديث النبوي الشريف (الكلمة الطيبة صدقة) .

شفاء العمري عميد المسرح الموصلي

مسيرة فنية حافلة بالأبداع والتألق في عالم المسرح الجميل



المخرج المسرحي الراحل الفنان شفاء العمري استحق أن يلقب بعميد المسرح الموصلي فهو ينتمي إلى الرعيل الأول من الفنانين المبدعين في نينوى تمتد تجربته إلى أكثر من نصف قرن ، قضاها على خشبة المسرح ممثلاً ومخرجاً في مسرحيات جادة رصينة لمؤلفين عالميين وعرب وعراقيين عندما كنا نجلس معه نجد أن المسرح بلغته الخاصة يغلب على لسانه ، ويُعَد همه الأكبر.

شفاء العمري من مواليد الموصل ١٩٣٩م بدء حياته الفنية عازفا للكمان في نادي الفنون ثم انتقل الى المسرح ، اسس (فرقة مسرح الفن في نادي الفنون) عام ١٩٦٨م ، كما اسس فرقة (جامعة الموصل) عام ١٩٧٥م ، وساهم في العمل الاول في الاتحاد (الشباب العراقي) في الموصل . وشارك في اعمال فرقة (نينوى) التابعة لدائرة السينما والمسرح ، واخرج عملا واحدا للفرقة القومية للتمثيل ببغداد ، عرض على مسرح الرشيد ، كتب مجموعة من المسرحيات وقدمها جميعا على المسرح ، كما كتب عددا من المقالات ونشرت في العديد من المجلات ، وكتب عن ظاهرة مسرحية ظهرت في الموصل قبل اباء الدومينيكان واستحداثهم للمسرح العراقي (حكومة حسن باشا) ، واخر اعماله المسرحية (قصة حديقة الانسان) لفرقة نينوى ابان استحداثها والمشاركة حاليا بالمهرجان .

هذا الرجل العصامي المسكون أبدا بهاجس الخلق والابتكار.. يوم اقتحم عالم المسرح كان ذلك العالم يعج بحَمَلَة الشهادات، ولم يكن ليحمل من المؤهلات التقليدية سوى شهادة الابتدائية.

حكاية شفاء العمري مع المسرح بدأت ...

شاب يتوق ويرنو إلى الضفاف الأخرى، فيعانق آلة الكمان، عله يصل حلمه الكبير ، لكنَّ تلك الآلة توصله إلى أبواب المسرح، وكما أمسك نيوتن بالتفاحة، أمسك شفاء بضالته وصاح وجدتها، فرمى الكمان، وارتمى في أحضان المسرح.

كان ذلك أواخر ستينات القرن الماضي، عندما بدأ شفاء العمري من نادي الفنون بالموصل.. من يومها والستار الذي أزاحه عن مشهد متوهج ساطع لا يكاد يُسدَل على تجربةٍ مبدعة حتى يُفتَح على تجربة أعمق إبداعا وأشد سطوعاً. مِنْ يومها وفن شفاء العمري وحياته المتشابكة متعانقان، فحياته في شتى منحنياتها دراما يومية متصلة تنضح عن مفردات المسرح، شأنها شأن عروضه المسرحية التي تنطوي على مفردات حياته وبصماته الخاصة.. وحياة شفاء صراع مع كل شيء من أجل المسرح... أيامَ بدأ كان يصرف من جيبه الخاص على إنتاج أعماله، ويسافر بين يوم وآخر لمشاهدة آخر العروض المسرحية في بغداد، ويَنْكَبُّ بنهم على كتب الدراما والتجارب العالمية في المسرح.

ما انضوى تحت اتجاه مسرحي ما، ولم يعمل في فرقة معينة.. إذا امتنعَتْ فرقةٌ عن إشراكه في إخراج عمل، ذهب إلى فرقة أخرى، فإن لم يجد فرقة شكَّلَ هو بنفسه فرقة في جهةٍ ما، وإذا غاب من يريده من الممثلين قدم للمسرح وجوها جديدة.. لم يُوصَدْ بوجهه باب حتى فتح بابا آخر.. رضيَ أن يعتبر أطراف الحركة المسرحية كلها ندا له، ودخل في صراع محتدم مع أطراف عديدة، فظلَّ متوهّجا وانطفأ الكثيرون.. يا ما أريد له أن يُغيَّب، فظل حاضرا يجري كنهر متدفق دون أن يلتفت إلى الأشنات والطحالب.

وُصِمَ مسرحُه بالتطرف وعدم الفهم أو عدم ملاءمته للمرحلة، لكن أعماله بقيت علامات شاخصة في تاريخ الابداع المسرحي. هكذا خبر شفاء العمري الدراما في المسرح والحياة، وأظن أنه كسر الجدار الرابع قبل أن يتعرف على بريخت لأن الجدار الرابع لا وجود له في حياة شفاء العمري أصلا.

شموكين - قصة حكاية انسان

حكايتي مع شفاء فقد بدأت هكذا

أواخر السبعينات ، عندما وجد والدي المرحوم محمد حسين مرعي انني أمتلك موهبة التمثيل لما كان يشاهده في وانا أحاكي وأمازح اي شيء في البيت نصحني بالذهاب قاعة الربيع لألتقي بصديقه المخرج شفاء العمري واتعلم منه ما معنى المسرح وكيف اقف على خشبته ... رغم انني في ذلك الوقت كانت لي مشاركات متواضعة في اتحاد الشباب والاتحاد الوطني وفرقها الصغيرة ... ما أن قابلت الاستاذ شفاء العمري رحمه الله وفي حينها كان يخرج مسرحية الزير سالم وقارب على الانتهاء منها وعرضها حتى نصحني بأن احضر التمارين واتعلم ووعدني ان يشركني في عمله القادم ... في تلك الفترة كنت قد انهيت دراستي المتوسطة وانا عازم على التقديم الى معهد الفنون الجميلة ، ومن بعدها كان لي الشرف ان اشارك معه في مسرحية شموكين للشاعر الكبير معد الجبوري وبعدها بسنوات كان لقائي المهم مع أستاذي وانا طالب في المرحلة الثانية في معهد الفنون الجميلة بعمل مسرحي حمل عنوان (الأعمى والمقعد) وكان العمل من تمثيلي ومعي أخي وصديقي الفنان المبدع نزار محمد عبد الله ... وقدمنا بشكل يرتقي ان نكون فيه طلبة معهد في حينها ...

مسرحية الأعمى والمقعد

لما تلمست في ذلك العمل المسرحي الكبير من بصمات درامية متفردة تعتمد التجارب الجديدة في الإخراج المسرحي، عبر أساليب لم أتعرف عليها في تلك المرحلة الدراسية من المعهد بعد وفي عدد من العروض المسرحية التي شاهدتها من قبل .

منذ ذلك الوقت ظلت تشدني إلى الفنان شفاء العمري صداقة حميمة (كالأستاذ بتلميذه) ورفقة هي رفقة الحياة والابداع، عايشت خلالها معه عشرات التجارب التي قدمها على خشبة المسرح وكان في جميعها مجددا مبدعا يُخضِعُ شتى المدارس والأساليب لرؤيته الخاصة.. فمن الأعمال ذات الطابع التاريخي الملحمي مثل أوديب ملكا، مغامرة رأس المملوك جابر، الزير سالم.. مرورا بالاستثناء والقاعدة، مساء التأمل، فرح شرقي و شموكين و الشرارة.. إلى أعمال المونودراما المؤلف والبطل، الأعمى والمقعد، العريف أحمد، الخادم والسيد.. كان شفاء العمري رائدا مؤسسا لمسرح عراقي جديد ينطوي على وعي عميق لمفهوم الدراما، وقدرة فائقة على اجتراح أسلوب خاص لا ينتمي إلى تيار معين.

لقد تعلمنا أنا ومن عمل معه عمليا معنى وأهمية أن يكون الممثل المسرحي حاضرا في قلب الحركة المسرحية، كما تأكد لي من خلال رؤيته الإخراجية أن المسرح حقا جنس آخر من

الابداع يختلف عن الفنون الأخرى بفضاءاته الواسعة واجتماع كافة الفنون الأخرى تحت سقيفته وأن الدراما هي العرض المسرحي الذي يمتلك سحرا من النادر ان يشعر به الا من عمل فيه

وبعد.. إن ما يمكن أن يقال عن الفنان الرائد شفاء العمري كثير.. فهو فنان مسرحي شامل، هو مخرج وممثل من الطراز الأول ومؤلف مسرحي ودراما تورج، وله في ميدان السينما والتلفزيون أعمال كثيرة كان فيها ممثلا شاهق الأداء.

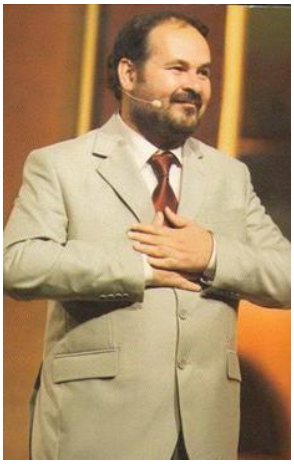
وإذا كان لي من كلمة عن شفاء الإنسان والمعلم والاستاذ الكبير ، والصديق الوفي الذي ظل عفيف القلب واللسان، يأنف أن يغتاب إنسانا أو يطعن بإنسان، وظلت روحه الطيبة تتسع لإرهاصاتنا نحن تلاميذه ، نحن أصدقاءه الذين ندرك مدى بساطته رغم ما يبدو عليه من قلق وغضب وتوتر وفوضى، لكن من يعرف شفاء يعرف أن الغضب لا يمكث في قلبه أكثر مما تمكث فقاعة عابرة.

رحل عن الدنيا يوم الخميس الرابع عشر من شهر شباط لعام ٢٠١٣ الرائد المسرحي العراقي الكبير شفاء العمري عن عمر نحو ٧٤ عاما ، بسبب نوبة قلبية مفاجئة في مدينة الموصل التي أحبها بل عشقها كثيرا والتي ستبقى أجيالها تذكره بكل احترام ومجد طويلا ...

رحم الله استاذنا المسرحي الكبير شفاء العمري ....

الشاعر الدكتور وليد الصراف

قمر ساطع في سماء الشعر



الشعر هو مجموعة من الفنون ذابت في بعضها وبدت فنّا واحدا فالشاعر رسام يرسم اللوحة ونحات .

يعد شاعرنا من الشعراء الذين رفدوا الساحة الشعرية بغرر قصائدهم الأخاذة والرائعة بخيالها ودقة تصويرها واتقان معانيها.. حتى أخذ اسمه رقماً من الأرقام المهمة والصعبة والتي يشار اليها بالبنان في المهرجانات والمؤتمرات والامسيات الشعرية والادبية على حد سواء.. كان لمجلة علامات لقاء أدبي وشعري لنطلع على محطاته في رحاب الشعر أنه الشاعر الكبير والطبيب وليد الصراف الشاعر الذي عرف بالمفردة المنحوتة شعرياً والبيت القوي والحضور الملفت والمبدع وقد تم فتح الملف الخاص بماضي وحاضر الشاعر ... لنستعرض هذا الملف معه :

س : كغيرك من الشعراء، لابد أن تكون لديك بدايات على درب الأدب والكلمة الجميلة الوضيئة، متى وأين كانت أول تجربة شعرية لك؟

متى وأين وأول مقاييس للكم والشعر ينفر من الكم زمانا كان أو مكانا ،فالبدايات حتما ليست النص الأول منشورا كان أم غير منشور لأن النص ألأول غالبا ما يكون ناقصا أو فاشلا والا لما كانت نصوص بعده ونصوص .أفضّل أن أقول انّ بداياتي كانت في التفاعل الذي تعيه ذاكرتي بين البيئة الموصلية وخصوصياتها الدقيقة مع فطرة الطفولة، والعالم الساحر الذي يتلألأ في قصة أطفال مصورة أو شاشة سينما أو أذان جامع قريب أو أجراس كنيسة بعيدة تلتقطها أذنا طفل يوم أحد أو أغنية

أو... أنا دائما أقول ان الطفولة هي النسخة الأصلية للأشياء التي لا تتكرر وما الشعر الا ذاكرة قوية تستعيد هذه النسخة أو حلم بأن يتكرر الأمس المكتنز في الغد الخاوي أو وهم ان هذه النسخة غير الأصلية التي تعنّ اليوم نسخة أصلية ، هكذا تكون بدايات الشاعر ومفترقات طرقه بين الأنسان والتاجر وبين مسودة القصيدة وورقة الدولار وبين شاهدة القبر التي تمحوها الريح والمطر واسمه على ديوانه والاهم من البداية أن تبقى تتكرر وأن تحس بعد القصيدة الأخيرة أنك تكتب النص الأول بالدهشة ذاتها والمسؤولية ذاتها، ولأننا بشر في النهاية ضمن حدود المكان والزمان فإننا بلغة الكم والتأريخ لابد أن نشير الى النص الاول المنشور وقد كان وأنا في الرابع الاعدادي في جريدة الحدباء نشره الاستاذ عبد الوهاب اسماعيل الشاعر والانسان الراقي الذي كان يرحّب بنتاجاتي وينشرها فورا فيما بعد.

س : ماهي رؤيتكم إلى رسالة الشعر والأدب عموما، كيف ترونها ؟

هي رسالة عظيمة، هي الحياة مكثفة مطرود منها الزوائد تحلّ في مستفعلن فعلن كما تحلّ روح في جسد ويتحسسها الآخرون الجديرون بالتعامل معها و يؤهلهم وعيهم وفطرتهم لتلقيها ، ، الشعر رسالة الزاهد الذي يعرف انّ حجمه أكبر من حجم الزعماء والتجار ويعرف انّ الناس ستبحث عنه بعد عشرات أو مئات السنين بعد أن أخطأته وهو حيّ ، هي رسالة الطفل التي يتتلمذ عليها الشيوخ وهي انتصار للإنسان ومبرر لوجوده وتنزيهه عن ان يكون حبيس زنزانة جدرانها الدولار والشهادة الجامعية والكرسي ولا أدري ماذا

سجنتُ في بيت شعر أعصرا غبرت بكل ما زرعوا فيها وما حصدوا

بنيتُ بالحرف مجبولا بمحض دمي جسرا الى لحظتي يمشي به الابد

اذا نطقتُ أصاخ الدهر والتفتت عصوره ودنت مـــــن بعضها المدد

وجاز رجع الصدى الدنيا ليسمعه من فارقوها ومن هم بعد ما ولـدوا

س : آلاف من الشباب يودون أن يكونوا شعراء ، ماهي وصيتك لهم ؟

لا وصية لأن الشاعر والذي يريد أن يكون شاعرا مخلوق يستعصي على النصيحة ولكنني أحب أن أقول لهم وجهة نظري في ما يكتبون فاذا شاؤوا أن يستخلصوا منها نصائح فذلك شأنهم وهي ليست نصائح بل نقاط دالة يركزها الذي مر بالسبيل قبلهم ليجنبهم التشتت كما اتبع هو صوى ركزها الذين من قبله ،الشاعر كما أرى ثلاث مواهب في موهبة واحدة فهو رسام يرسم الصور بالجمل وعازف يحدث وهو يرسمها الايقاعات ومفكر يشيع وهو يرسم ويعزف الافكار في سياق فني مقنع

متصل لا يجور فيه عنصر على عنصر شأن العناصر التي تمتزج بنسب مقدرة في السبيكة من هنا كان لكل شاعر حجمه في الشعراء ومذاقه بينهم وصموده أمام عوامل التعرية والتجوية وهما مخلبا الزمن الذي يستخرج الصدأ من كل ما هو ليس ذهبا ومن هنا عليهم أن يبدؤوا من الجملة وأن يمتلكوا مفردات لغتهم وان يتعلموا أن يحدثوا العلاقات بين المفردات لتنتج الجملة السليمة وان يكون لديهم وعي برصانتها ودرجة هذه الرصانة فما من مصور مهما كان موهوبا يستطيع ان يصور دون آلة تصوير وآلتهم هي الكلمة والنحو الذي يحسن تحديد علاقات الكلمات ببعضها وهذه من الأوليات وأن يتمرّسوا بالشعر الذي قيل من قبلهم بلغتهم وأن يقتفوا آثار كبار قائليه والاحظ مع الاسف ان بعضا من زملائي الشعراء واصدقائي الذين لا اشكك بذائقتهم ونزاهتهم من النقاد لا يعرفون ان القصيدة كائن حي يؤخذ كاملا واراهم يلهثون فقط الى صورة جديدة ومعنى جديد ويغضون النظر عن علاقتها بما قبلها وما بعدها ودورها في البناء الكامل للنص واراهم وهم يرونها لا ينصتون الى الايقاع الذي تعزفه والفكرة التي تشيعها في امتزاج لا نستطيع ان نفصل فيه حليب الناقة من حليب البقرة من حليب الماعز. ان اخطر ما شاع في ذائقة هذا الزمان وافتك ما اندس في المزاج العام هو تذوق الصورة خارج الكيان الكامل للقصيدة، الصورة التي لا تكتمل لمساتها الاخيرة الا بعبارة رصينة وقافية محكمة فترانا ونحن نفاضل بين الشعراء نشير الى شاعر على انه كبير لمجرد انه اتى بمعنى جديد وهو لم يبلغ حدود النظم بعد ولا اقول الشعر وننتقص من قيمة اخر لمجرد انه لم يرسم وهو يعزف ايقاعا جديدا صورة جديدة لان مستقبلاتنا في التذوق عاجزة عن التقاط مذاقه الخاص اصبحنا نعجب بالركيك الذي لا يحسن لغة العرب وبمن يحسن ان يمسك العود ولكنه لا يعرف ان يستخرج منه ايقاعا وبمن يظن ان الشعر ان تتفلسف دون انفعال لقد كان شوقي كبيرا في الابيات الاولى من سلوا قلبي رغم انه قال كلاما مباشرا في الكثير من الابيات ، أين الصورة في قصيدة ابن زريق الخالدة ؟ أين الصورة في قصيدة حبلى لنزار ؟كثيرا ما يكون الكلام المباشر شعرا وتكون الصور أبعد ما يكون عن الشعر بالطبع أنا لا أدعو الى قصيدة دون صور ولكنني ألفت النظر الى ان الشعر يروغ من أي محددات مسبقة الا في ما يخص قوانينه التي لا يكون شعرا بدونها. الشعر لعبة ساحر يعي تماما أنّه لن يعود ساحرا اذا اكتشفت الناس لعبته لذا عليه ان يغيّرها دون أن يشعر الناس كلما استشعر أنّ الآخرين اكتشفوها.

س : هل انحسر جمهور الشعر في ظل انتشار الفضائيات ؟

بل زاد وتضاعف ولو دخلت على صفحات بعض الشعراء لرأيت أن عدد متابعيهم بالآلاف وتسجيلات قصائد البعض يدخل عليها مئات الآلاف في حين كان اشهر الشعراء في السابق لا يبيع اكثر من خمس آلاف نسخة اذا استثنينا نزار قباني، الفضائيات اعادت الشعر الى جمهوره وادخلته الى بيوت الناس وأغرتهم أن يحفظوه ويروووه ، أنا شخصيا شاهد الحلقة الاخيرة من أمير الشعراء التي اشتركت فيها ثمانون مليون شخص طبقا لإحصائيات الاقمار الصناعية وهو رقم لم يكن خيالي ليصل اليه ، للفضائيات فضل على الشعر ولكن المشكلة فينا نحن من يكتب الشعر والقصة والرواية والمسرحية اننا لم ننجح في استقطاب قارئ، عندما كنت تقول نجيب محفوظ أو يوسف ادريس أو السياب مثلا فأنت تتحدث عن رموز يبحث عنها القارئ العربي حيثما كان ويتتبع الجديد الذي تكتبه ويحرص على اقتناء أعمالها في مكتبته الشخصية حتى أدباء النخبة كأدونيس مثلا تجد ان له شعبية النخبة هؤلاء صنعوا مجدهم بمجرد جريدة تطبع عددا محدودا من النسخ أو مجلة أو كتاب أو قاعة شعر لا تتسع لأكثر من مائة مقعد ولكن كان للقاعة ولمنبرها حاجب لا يسمح لمن هب ودب ممن يقزم البيت أو البيتين أن يرتقي المنبر .كان في الاذاعة لجنة من الكبار لا تسمح لأي كان ان يلحن ويغني ويطلع على الناس بأي فن الا من خلالها لذا كان الذوق العام راقيا وكلما زادت المقاييس صرامة زادا رتقاء فما بالنا اليوم وقد تحولت الاذاعة المحلية المحدودة الى فضائية عالمية لا حدود لانتشارها نتساهل هذا التساهل المخيف لقد تخلصنا حتى من القواعد والاصول الذي لا يعود أي فن فنا بدونها ،كانت الاذاعات العربية والتلفزيون خاضعة لأيديولوجيات محدودة قومية أو قطرية أو دينية أو ماركسية ولكنها جميعا كانت تتفق على ان لا تذيع على الناس من لا يملك الحد الأدنى أما اليوم فلم تعد المركزية القديمة مهيمنة فحتى الأفراد الأغنياء أصبح بمقدورهم ان ينشئوا فضائيات تدعو لهم في مشاريعهم التجارية والسياسية وأصبح القمر الواحد له مئات الشرفات التي يطل منها على الناس وحظ الشعر من هذا كله محدود جدا فهل ترى من الشعراء الكبار احدا؟ هل ترى احمد عبدالمعطي حجازي ومحمد علي شمس الدين وسعدي وسامي مهدي ومن قبلهم درويش والفيتوري والبردوني وسواهم على سبيل المثال يقرؤون شعرا

في فضائية ؟ هذه كارثة حقا حتى أدونيس لا يطلع علينا في الفضائيات على ندرة ذلك شاعرا بل متحدثا يثير قضايا اشكالية لا علاقة لها بالشعر .بالمقابل ترى شعراء عامية وفصحى رديئين أحيانا ، ولابد ان نبارك برنامجا كأمير الشعراء حتى لوكان لدينا اعتراضات على بعض شعرائه أنه سد شيئا من الفراغ وأتعجب حقا – ولا اتعجب - كيف لا يبادر العراق وهو ينفق الملايين على ما هو أقل شأنا من الشعر الى استحداث لقاءات شعرية يستقطب فيها أهم الأصوات العربية في مسابقة أو مهرجان ويروج له ،لقد أقامت الموصل على سبيل المثال مهرجان أبي تمام ذات يوم واكتشفت فيه شاعرا يدعى البردوني أصبح من المع نجوم الشعر العربي ومازالت الناس تحفظ قصيدته وقصائد الفيتوري والقباني وسواهم من الشعراء الكبار القليلين الذين تمت دعوتهم الى المهرجان ولم ينقل وقائع المهرجان سوى تلفزيون محلي لا يبث خارج الموصل او العراق وها نحن في زمن الفضائيات عاجزين عن هذا واذا بادرنا ستدخل اعتبارات لا علاقة لها بالشعر في انتقاء الشعراء وسيفشل حتما ، بكل مرارة أقول انّ مكتبة بيتية لمعلّم ابتدائية في السابق ينتقي كتبها ويشتريها من راتبه تصنع ثقافة اكثر من الثقافة التي يشيعها قمر كامل بكل فضائياته ذاك انّ الشعر والمسرح والفن التشكيلي والقصة والرواية والنقد الأدبي شطبت عليها الفضائيات واستعاضت عنها بما يسمى المحلل السياسي وأصبحت –وقد سبق ان قلت هذا-مفردات كالليبرالية والديمقراطية وتعريفات ساذجة كفن الممكن الذي نعرّف به السياسة وجمل جاهزة كالتعايش السلمي ومؤسسات المجتمع المدني هي البديل عن الدخول وحومل وحب قيس وجميل العذري وكبرياء المتنبي و...أصبح شكسبير خارج الخدمة وحل محله فلان وفلان وفلان ممن تعرف وأعرف ،مع ذلك علينا أن نتفاءل فجمهور الشعر في تزايد ومن هنا نستطيع أن نبدأ.

س : تلعب على الثقافة البصرية للقارئ من خلال التوزيع الفضائي للنص على صفحة المجموعة الشعرية، هل هذه التقنية الذكية تجعل من القصيدة لغة ولوحة؟ أم هو تدريب المخيلة على قراءة الشعر من مكان جمالي آخر؟

لا أحفل بتوزيع الكلمات على النص ولا أؤمن بالقراءة البصرية على هذه الشاكلة ، هذه في تقديري خزعبلات استوردناها من الغرب وقد قرات قبل سنوات طويلة كتابا لناقد عراقي يحرض فيه على تأثيث الورقة بالكلمات بطريقة مغايرة ويدعو الشاعر أن يفيد من فضاء الورقة وكأنّ الحارس على باب الحداثة من السذاجة بحيث تنطلي عليه هذه الألاعيب التي يستطيعها أي كان فيدخل الناس على أساسها ،انّ حرارة الشعر العربي وعمقه اللغوي والفكري والفلسفة التي ينطوي عليها تجعل من هذه الالعاب البسيطة خارج الشعر الحقيقي وهي ان بهرتنا اليوم فانبهار الليل

سيمحوه النهار وهي لا تختلف كثيرا عن الألاعيب التي كان يعمد اليها شعراء الفترة المظلمة بحجة الملل وشهوة التمرد على أنّ شعراء الفترة المظلمة أصابوا شيئا من اللغة والعروض لم يصبهما من يدّعون أنّهم شعراء هذه الأيام

س : بين القصيدة والمرأة خيط غَوَايَةٍ، القصيدة استفادت من المرأة منذ القصيدة الجاهلية مرورًا بالشعر الأموي (الغزل العذري/الغزل الحسي) حتى الشعر الحديث والشعريات العالمية والكونية. هل قراءة المرأة لقصيدة ممتعة، أو الاستماع لأمسية باذخة تعتبر استفادة عكسية للمرأة من القصيدة؟ وكيف تفسر هذا التجاور والتحاور الغريب والغني في آنٍ معًا؟

المرأة مخلوق يختزل جماليات الحياة كلها وهو أحيانا لا يعي ذلك وخير اجابة لديّ عن نظرتي الى المرأة وعن احساس المرأة بالقصيدة نصّان الأول عمودي والثاني نثري

في كل فاتنة في الدهـــــر لي وطرُ

من جاء عنهنّ أو من لم يجيء خبرُ

مــن قد سحرن قلوبا عبر أزمنـــة

لم يبـــق منها ولا من أهلها اثـــر

ومن تعامت قلوب العاشقين فلـــم

تقــع عليهــن أوقــد خانهــا بصر

كــل النساء جميــلات ولا أحـــد

مكذّبي غيـــر فظ قلبـــه حجـــر

من هنّ في الغيب لم يولدن بعد ومن

ديارهـنّ عفتها الريــح والمطـــــر

حتى المسنّات حتى المشرفـات على

خريفهــنّ فلا عطـــر ولا ثمـــــر

الزاهيات بحسن الناضجات دجـــى

كما بظــلٍّ على وردٍ زها شجـــر

يستأذن القلبُ عمري أن يطول لكي

أزورهنّ وعمري ليس ينتظـــــر

أوّاه يا قلب من عمر عصاك ومن

جسم بأمر الردى كالعبد يأتمـــر

لا وقت ..ان الردى يدنو ولا حذر

من الذي ليس يجدي دونه الحذر

من لي بفاتنة كل النساء بهـــــا

منذ الخليقة حتى البعث تُختصــر

نص في الغزل

رغم زعم القبلة : الشفة السفلى خير من الشفة العليا

الا ان لهند شامة على شفتها العليا

تجعل منها المكان الاستراتيجي الوحيد في الأرض الذي يطل على اعماقي ويرى مقاتلي جميعا

من هذه الشامة التي نسيتها الخرافة فيما نسيت من امتعة قليلة قبل ان ترحل عن الارض

يمتد طريق سري الى بيتنا القديم

وجسر الى الطفولة

ونفق الى عصور مضت وعصور لم تأت

من هذه الشامة أحدّق عبر زجاج شرفة الغيب واستطيع ان المس النجوم وامري اثداء الغيوم واصافح الابد وهو يمشي الى مخبئه

وهند تدخّن أحيانا

وعندما تدخن هند تضربني زلازل

،وتطعنني خناجر ،

وتصعقني كهرباء ،

وتلدغني وردة لتفرغ فيّ جرعة من العطر تكفي لقتل جيل التسعينات من الشعراء ،

وترمي باتجاهي سنين سابقة مجانيق ذكرى،

وتشي بي فراشة لقبيلة من السباع

ويتبين لي انني استشهدت في معارك قديمة ،وادرك ان الموت ليس واحدا

تعددت الاسباب وتعدد موتي ...

كل هذا وهند لا تعرف شيئا عما تفعله شامتها

كحارس حديقة مزكوم والربيع في أوج اندلاعه...

س : يقول الشاعر لويس أراغون (لولا الشعر لأصبنا جميعًا... بالسكتة القلبية) أليس العالم بدون شعر خراب وخواء؟

العالم لا يساوي شيئا دون الشعر وعبثا تلتمس له جدوى ونبحث عن تفسيراته في معاجم العلم والاقتصاد والسياسة حتى الفن فلولا الخلاصة الشعرية التي ينتهي اليها فن المسرح والرواية والفن التشكيلي واي فن وحتى العلم المادي التجريبي لا يكون لهذا الفن او العلم قيمة ،الشعر هو الخطوة الاخيرة التي تنتهي بها أي مسيرة فنية والغاية المشتركة التي تبلغها الفنون ولتقي عندها سلكت اليها اللون أو اللقطة أو الكلمة أو جاءتها سباحة من بحور الخليل ، الشعر هو الفن الذي يمارس فيه الانسان انسانيته وفكره ووجوده اقصى ما تكون الممارسة وقد قلت مرة

كن للقصيدة لاتكن لسواها

واجعل سنينك كلهنّ فداها

ان البلاد بشعبها وملوكها

وجبالها وسهولها ورباها

وجنودها حتى القيامة لفظة

لولا القصيدة لم تجد معناها

س : ترجمة الشعر، هل هي خيانة أنيقة للنص الأصلي ؟

ثمة مقولتان يبدو للوهلة الأولى أنهما تتعارضان الاولى: ان الترجمة خيانة والثانية لنترجم وهاتان المقولتان اللتان يبدو في الظاهر انهما تتعارضان هما تكملان بعضهما في الوقت نفسه، وعلينا أن نعيد صياغة الاجابة فنقول لنترجم ولكن لننتبه ونحن نترجم ان الترجمة خيانة فالترجمة ليست تسجيلا صوتيا لنبض القلب ولا تخطيطا لذبذباته بجهاز التخطيط بل انها الجزء الخفي من القلب الذي لا يتراءى لسماعة طبيب أو ورقة تخطيط أو لغة مترجم وانها لخيانة حتما، هي صورة للفكرة المتعصبة جدا التي هي من الشرف بحيث انها ترفض أن تتعرى من ثوبها اللغوي الأصلي لتلبس ثوبا آخر وهي الايقاع الذي يتفلّت من اليد حين تحاول القبض عليه وتعبئته في ظرف بريدي وقد قلت مرة ان الترجمة مقصلة اعدام يدخل اليها النص الحي ليخرج منها وهو جثة هامدة قد تشبه صاحبها ولكن بعد ان غادرته الحياة وقلت ان الشعر ليس قميصا نشحنه بالطائرة من فرنسا الى العراق دون أن يتجعد ولكنه نار تنطفئ في الطريق بين لغتين قد نستطيع مع التحفظ أن ننجح بترجمة رواية او نص مسرحي أو نقد نجاحا لابأس به ولكننا ابدا لن ننجح في ترجمة نص شعري ، خذ شعر نزار قباني مثلا ماذا سيبقى منه لو ترجم ان المترجم سيكون حياله أشبه بقاطع طريق يستوقفه ويسلب منه ايقاعه وجرسه اللغوي وعاطفته الحارة التي استودعت فيه فماذا يبقى منه اذن؟ على أن من الشعر ما تشكل الصورة التركيبة الاساسية في سبيكته وينطوي على صور لا تحتاج الى الجهد اللغوي الكبير لنقلها وهذا النوع يكون قابلا للترجمة أكثر ونادرة جدا هي النماذج التي شاعت عالميا وقرأها الناس بإعجاب في كل اللغات كشعر بابلو نيرودا مثلا أو طاغور أو ريلكة وثمة شعراء روج لهم وترجموا وانطلقت اشاعات ان شعرهم عالمي ولكنني في حدود ما قراته لهم وبترجمات متعددة لم اجد شعرا كشعر رامبو مثلا ، رامبو قد يكون كبيرا عند قومه بل لابد أنه كبير عند قومه فالثقافة الفرنسية ثقافة عريقة ولها مقاييس صارمة ولا تسمح لأي متمرد أن يشيع ويكون له هذه الشهرة الواسعة ولكن ان يفرض علي انا العربي شاعر فرنسي اسمه رامبو تذهب الترجمة بكل جماليات شعره فهذا لا يكون ومع الاسف لدينا الكثير من الامّعات في

ثقافتنا المعاصرة الذين يصدقون الشائعات ويعجبون بكل ما يقول لهم الآخرون انه جيد دون أن يقفوا هم بأنفسهم على العناصر التي تستدعي الاعجاب أقول رامبو مثالا والا ففي القائمة الكثير من الاسماء التي يراد لنا أن نعجب بها وليس الموضوع ان هذا الشاعر كبير أو صغير لدى قومه فربما كان شاعر فرنسي اقل شأنا من رامبو قابلا للترجمة اكثر منه ولا تنس ان النص المترجم احيانا تجد فيه روح المترجم اكثر مما تجد روح الشاعر وان ما اعجبك منه عمل المترجم الذي كان نص الشاعر بالنسبة له مجرد حجة او باب للدخول ، ومع الاسف تجد بعض شعرائنا ومثقفينا ممن لم يقرأ البحتري والمعري وابا تمام بل المتنبي وتراه قد قرأ كل ما ترجم لارغون وبول ايلوار وتي اس اليوت ، هؤلاء لن يصبحوا شعراء على الاطلاق لأنهم لا يعرفون صنعة الشعر العربي ولو كان ايلوار يعرف ما تُرجم عن أمرئ القيس وذي الرمة وشوقي أكثر مما يعرف تراثه الشعري لما اصبح ايلوار ووصلهم ، مشكلة أن تشعر بالنقص وأن لا تعرف انك تشعر بالنقص وأن تتصور أن الثقافة مجرد عبارات نقدية جاهزة تحفظها عن ظهر قلب وترددها في المجالس دون ان تكون قرأت شيئا لمن تتحدث عنهم.

س : قصيدة النثر قصيدة مشاكسة ومشاغبة ، سببت في حروب إبداعية جميلة متعددة، بين ما هو مناصر ومعارض ومتفرج، كيف تنظرون لهذه الحروب الإبداعية الفاتنة بين إثبات الشرعية ؟

لا ارى مبررا للحرب ولم يحدث في التاريخ أن حصلت حرب بين وجود وعدم وبين شيء حقيقي ولا شيء ، قصيدة النثر بشكلها المتداول الذي يفترض انه هو وحده الشعر وما عداه منذ المهلهل حتى الجواهري ليس شعرا هي وهم والدليل انها وهم عدم وجود النصوص التي تؤكدها فلو قلت لهم رشحوا لي قصيدة نثر تصلح أن تكون البديل عن ديوان المتنبي أو دالية المعري أو بائية أبي تمام أو حتى انشودة المطر للسياب لواصلوا تنظيراتهم دون أن يأتوا لك بمثال والنظرية في العلم كما

في الأدب تموت دون تطبيقات تؤكدها وأمثلة حية على صحتها ولو وعينا الموضوع بعمق لاكتشفنا انّ عجز من ينظّرون لها عن الوزن هو السبب شأنهم شأن من لا يجيد العزف ويحاول أن يقلل من قيمة الآلة الموسيقية ويدعو لتحطيمها مدّعيا أنّ لديه البديل ولابديل ، والبعض يعرف الوزن ولكنه لا يعرفه معرفة المبدع بل الناظم الذي يتلعثم ويتعب كثيرا قبل أن يأتي كلامه موزونا واذا أتى كانت القافية نابية ولنا أن نفهم المبررات التي ساقتها نازك عندما نظّرت للتفعيلة في مقدمة شظايا ورماد ولكن أن نتمادى ونشطب على القوانين باسم الحرية فهذا ليس من الفن في شيء ،عمر قصيدة النثر عربيا مقارب لعمر قصيدة التفعيلة ولو طلبت مني مختارات نضعها في كتاب لشعر التفعيلة لاخترت ما يملأ أجزاء من هذا الكتاب لاخترت مثلا المومس العمياء وبعض قصائد شنا شيل ابنة الجلبي وانشودة المطر وسواها للسياب وجدارية درويش وخطبة الهندي الاحمر الاخيرة وسواها ولماذا يصاحبني اينما سرت صوت الكمان مثلا وسبارتكوس وسواها لدنقل وعبور الوادي الكبير ونقرة السلمان لسعدي والمعلم ليوسف الصائغ والكثير الكثير من قصائد حجازي ومحمد علي شمس الدين والبياتي وعبد الصبور وسامي مهدي و.....والكثير الكثير من قصائد كثيرة لشعراء سوى هؤلاء وبالمقابل اذا طلبت مني ان اختار قصائد نثر ،قصائد تشطب على نظام الخليل ونظام نازك وتتبنى النثر فماذا سأختار سوى قصائد تعد على أصابع اليد للماغوط وجملا ولا أقول قصائد لأدونيس وأنسي الحاج والقليل القليل من شعراء قصائد قصيدة النثر رغم ان التفعيلة شقيقة لقصيدة النثر تمخضت عنهما الحياة العربية في فترة مقاربة فقد كانت الاولى في نهاية الاربعينيات والثانية في فترة مبكرة من الخمسينيات ،مقابل ذلك أصبحت قصيدة النثر بابا يدخل منه كل الهاربين من شروط الفن الصعبة عرفوا أم لم يعرفوا الوزن بحجة الحرية ولكنهم ان دخلوا من الباب وأفضى بهم الى نشر أو حوارات او منابر فانه لا يفضي بهم الى الشعر اطلاقا فكل ما فعلوه محاولات بائسة يستقلها الذي يعرف الحد الادنى من الشعر ولا يراها منه في شيء .

س : النقد يهدف لإضاءة العمل الإبداعي، كيف تنظر للعلاقة القائمة بين القصيدة والنقد في مشهدنا الشعري الراهن؟

مشكلة مشهدنا الراهن هي النقد ولا مشكلة سواه ، الناقد لا يتكون بسهولة الناقد أندر من الشاعر وقبل ان نوغل في الاجابة وكي لا يكون حوارنا حوار طرشان علينا ان نتفق على معنى لفظة الناقد ، فأنا أرى من ينعتونه بالناقد الكبير الذي تنطبق عليه الشروط وهو لا يميز ادوات الشرط الجازمة من غير الجازمة ولا تميز أذنه موزونا من نشاز ولا يطيق ولا يحسن قراءة قصيدة جاهلية أو أموية ويدعو الى تجاوز التراث ومغادرته وهو لم يصل اليه بعد. والبعض لديه من الصفاقة ان

يتحدث ساعتين عن طرفة بن العبد وهو لا يحفظ له بيتا بل لم يقرأ ديوانه بل معلقته نص الشاعر ليس سلة مهملات والمنهج الاحدث ليس طعاما غير مهضوم تتقيؤه فيها وعذرا على قسوة التشبيه ، كي تتصدى لنص حديث عليك ان تمر بالشعر العربي منذ المهلهل حتى درويش لا مرّ العابر بل الخبير الذي يقف طويلا ويقيم حيث اقتضى الوقوف أو الاقامة ويعرف العبارة الفصيحة والدرجة التي تبلغها من الرصانة ويحسن المقارنة كالصيرفي المحترف الذي يميز العملة الأصيلة من المزيفة وان يكون له رؤاه الخاصة وأسلوبه المتميز الذي ينافس أسلوب الشاعر ابداعا وان يحيط بالمناهج القديمة والحديثة ويعرف أدب أمة أخرى أو أمم ويقرأ لشعرائها بلغتهم ، وهذه شروط صعبة جدا جدا ومن هنا كان الناقد نادرا جدا جدا. فأنت تسأل عن العلاقة بين القصيدة والنقد الذي يضيؤها والجواب اننا نعيش زمن العتمة وفي الظلام تضيع المقاييس فعندما تغيّب العين تكون الغلبة للصوت العالي والمنطق السفيه والشعوذة أنا شخصيا على سبيل المثال أفدت كثيرا في تطوير تجربتي من دعلي جواد الطاهر فهل في زمننا هذا الذي نعيش علي جواد طاهر؟ أشك ولعل التقصير في اطلاعي فأنا أرى الفوضى تضرب أطنابها وارى الكثير من الاسماء التي أعطاها الاعلام والنقد الراهن صفة الشاعر ليست من الشعر في شيء لم تعد تظهر في الاجيال الجديدة مع استثناءات نادرة اسماء نقدية من طراز محمود محمد شاكر والعقاد وطه حسين ومحمد مندور وانور المعداوي وعلي جواد الطاهر وصلاح فضل و....يكمن العطب في الذائقة ام في المناهج النقدية ام في ضعف الاطلاع ام في الاخلاق التي تجعل من الناقد يكتب ابتغاء وليمة او دعوة ادبية او مال او اي منفعة رخيصة من اي معدن كانت ؟ الناقد يحتاج الى الذائقة العالية والاطلاع الواسع كما أسلفت فلا يحق لي ان اقول هذه القصيدة جميلة حتى امر على أغلب القصائد الجميلة في التراث والعصر الحديث والا كنت كالبدوي الذي يتصور منتهى فن العمارة في اول بناية يراها في المدينة فيضحك به من رأى ناطحات السحاب.. ولا تكفي الذائقة المتفوقة والاحاطة بشروط الفن والذاكرة التي تعي النصوص الكبيرة على مر العصور ولا تكفي الاحاطة بالمناهج النقدية بل سنحتاج مع ذلك كله الى الاخلاق العالية ونحتاج ان تمتزج هذه العناصر كلها لتتمخض عن اسلوب ناقد لا يقل جمالا عن اسلوب المنقود ، لا تمر ساعة في الزمن العربي الا وتلد المطابع ديوانا او مجموعة قصصية او رواية او مسرحية او مقالات وما من احد يستقبل ويطرد ويرتّب حسب الاهمية ويرفع الى الرف العالي ويلقي في سلة المهملات و ما من احد يقول لنا نحن الذين يضيق وقتنا وصدرنا اقرا ولا تقرا على وزن قل ولا تقل التي ينبه عليها اللغويون او كل ولا تأكل التي ينبه عليها الاطباء فاذا نحن في بيئة تعاني من التسمم الادبي والتلوث الفني الذي دب الى النقد نفسه فأصبحت المطابع تلد كتابا نقديا في كل دقيقة من الزمن العربي .

هل وصل الينا يوسف ادريس بهذه السرعة لولا مقدمة طه حسين لأولى مجاميعه ارخص ليالي وهل عرفنا يوسف الصائغ واخذنا نبحث عنه لولا مقالة علي جواد الطاهر في ما وراء الافق الادبي وهل طالت حياة الفقّاعة الفلانية التي اراد لها الاعلام الفاسد ان تطول اكثر من سنوات اكثر من ثوان لو لم تتفئّىء بقلم الناقد الفلاني دون ان يريق قطرة واحدة حتى من الحبر؟

اين الناقد التي تقيم كلمة واحدة منه الدنيا ولا تقعدها ؟ اين الناقد الذي يقول لمبتدئ هذه حدودك ليفيد من قوله المبتدئ اولا ويسعى لتجاوزها... نرى مئات النصوص دون ان نرى جملة ادبية حقيقية واحدة ونلتفت الى النقد فنسمعه يقول ذهب زمن الشاعر الاوحد والقاص الاوحد فنقول بل ذهب زمن الناقد الاوحد واتى زمنكم ايها العشرات والمئات من النقاد دون ذائقة ودون نحو ودون صرف ودون عروض ودون تراث ودون حداثة ودون ثقافة ودون مناهج ودون اخلاق..

لا اشك ان هذه العقود التي مرت وتمر - لولا بعض الاستثناءات النادرة- ستصنف ضمن الفترة المظلمة وكما ان النور والظلام في كر وفر على الارض فهما في كر وفر على الادب والفرق ان زمن كل منهما محسوب وموزع بالتساوي تقريبا على الارض اما في الادب فلا.. واسال الكثيرين ممن اطمأنوا أنهم نقاد الا يخطر لكم وانتم تمارسون الدعارة النقدية على مرأى من القرّاء ان الدعارة لا يمارسها من تسوّل له نفسه ممارستها الافي الظلام ؟ أ بلغ الغباء بكم مبلغا انكم لا تلاحظون ان القارئ يرى بالضبط ما تفعلون ام ان قلة الحياء بلغت منكم مالم يبلغه الغباء؟

س : المهرجانات الشعرية، هل تخدم متخيل الشاعر، أم مجرد لقاء للأحباء والأصدقاء من جغرافيات متعددة، يجمعهم قلق القصيدة، وتفرقهم وحشة المسافة؟

لم تعد المهرجانات الشعرية مهرجانات ، في السابق كان لا يدعى الا الكبار فلا تجد مهرجانا تخلو قائمته من الجواهري وبدوي الجبل ونزار والفيتوري ودرويش ومحمد علي شمس الدين وعبد الرزاق عبد الواحد و.. كان للمنبر هيبته وكان عدد الذين يرتقونه محدودا اما اليوم فقد تحولت الكثير من المهرجانات الى مناسبات للمجاملة وتبادل المنافع ولقاءات العشاق وتعريف النكرات مقابل المال والمصالح والمتع العابرة والهدف المسبق و...مع الاستثناءات طبعا ولا اقول هذا الكلام لأنني لا ادعى على العكس أنا قرات شعري في العديد من الأمكنة وارتقيت المنبر في بغداد والبصرة وسوق الشيوخ والنجف وكركوك وحمص وحلب وابي ظبي ودرعة والشارقة وبيروت ونواكشوط وليبيا و.. ولكنني في بعض الأحيان كنت احس انني في جو ليس جوي وان العدد الذي يقرأ في الجلسة كبير وان معظمهم ليسو شعراء وان الثلاثة الاوائل الذين قرأوا مطولات لا علاقة لها بالشعر جعلوا

القاعة تفرغ حتى اذا جاء دور الرابع الشاعر المبدع لم يجد احدا، والمهرجانات وما يحدث فيها من نفاق وتزوير اعلامي وخلط بين لجيد والرديء مثال حي على مجتمعاتنا العربية في هذه الحقبة والانحدار الذي وصلت اليه ، وتجد الكثير ممن لا يصلحون للمنبر ويجهرون برأيهم ان الشعر فن بصري وليس سمعيا أحرص الناس على ان يدرجوا في قائمة المدعوين ويغضبون اذا تجوهلوا ،ولا أعتقد ان زمنا هان فيه المنبر كزمننا هذا ، الشاعر العربي القديم يقول فلأنظرن الى البلاد وأهلها والى منابرها بطرف أخزر ولا استطيع ان أكمل ما بعد هذا البيت لان فيه كلاما غير لائق فما كان عساه يقول لو عاش عصرنا ورأى ان فلانا يدعى ليس لأنه شاعر بل لأنه هو الآخر يقيم مهرجانا ويدعو من دعاه وتدعى فلانة ليس لأنها شاعرة بل لأنها امرأة واذا اصبحت مسؤولة في مهرجان فإنها تدعو صديقتها أو صديقها وان كان او كانت من الدرجة العاشرة ابداعا والامر واضح ومكشوف ولا يخجل أصحابه منه طبعا مع وجود الاستثناءات ولكن مع الاسف يحدث هذا كثيرا ولو أردت أن أسترسل لما توقفت حتى مطلع الفجر ،وأقول ان قاعة الشعر حيث المنبر والشاعر الذي يقف والجمهور الذي يصغي ويصفق ويستعيد هي من الاماكن المقدسة انها أهم من المصارف والبورصة بل أهم من القصور الرئاسية التي تصاغ فيها قرارات الأمة وقاعة شعر دون حاجب يحول بين المنبر والتجار اساءة كبيرة لأمة طالما احترمت منابرها وفاخرت بها ولابد من اعادة الاعتبار اليها خصوصا في هذا الزمن الذي تراجعت فيه الحياة العربية والتبس الشعر بالنثر وتوهم كتاب الخواطر انهم هم الشعراء.

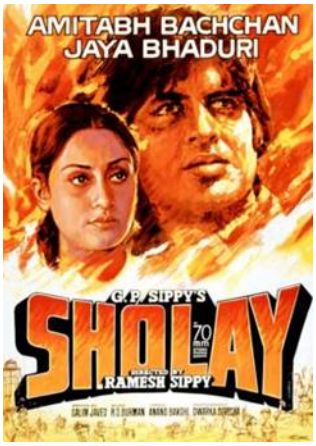
س : يُروى أن (سان بول روكان) يضع كل يوم على باب منزله الريفي في (كاماري) لافتة كتب عليها (الشاعر يعمل) هل عمل الشاعر على اللغة يشبه عمل النحات على منحوتاته، أو الفنان التشكيلي على لوحاته ؟

واكثر ، لأن فن الشعر هو مجموعة من الفنون ذابت في بعضها وبدت فنّا واحدا فالشاعر رسام يرسم اللوحة ونحات .

السينما الهندية

(بوليوود)

(بومباي – هوليوود)



تحتل السينما الهندية مكان الصدارة على الصعيد العالمي إنتاجا ومشاهدة. قصصها تُخرج المشاهد من عالمه الضيق إلى رحاب عالم جذاب مليء بالرقص والموسيقى. المشاهد العربي يعرفها لقرب العادات والتقاليد والمشاهد الغربي يكتشفها أخيرا ...

تحتل السينما الهندية المرتبة الأولى عالميا في إنتاج الأفلام كما في عدد المشاهدين، حيث تنتج حوالي ١٠٠٠ فيلم روائي طويل سنويا إضافة إلى الأفلام الوثائقية، وتباع حوالي ٨٠٠ مليون بطاقة للأفلام الهندية عالميا. ويبلغ عدد صالات السينما في الهند عشرة آلاف صالة، ويُقدر المشاهدين بحدود خمسة ملايين يوميا. انتشرت السينما الهندية في الآونة الأخيرة وأصبح لديها شريحة عريضة من المتابعين لأفلامها في مختلف بلدان العالم ومن بينها ألمانيا، ويهوى هذا الجمهور الأفلام الرومانسية ويعجب بالاستعراضات الشيقة والملابس الجميلة التي يرتديها الممثلون، حتى أن بعض عشاقها يقيمون حفلات خاصة يرتدون فيها ملابس هندية ويستمعون إلى موسيقى هندية.

بومباي عاصمة السينما الهندية

لصناعة السينما في العالم عاصمتان هوليود الأميركية وبومباي الهندية، والتي يسميها أبناء المهنة (بوليوود) (بومباي/ هوليوود). ولا مبالغة إطلاقا في هذه التسمية، لأن بومباي لا توازي هوليود في الإنتاج السينمائي فقط بل تتفوق عليها بمعدلات عالية. إذ يعتاش حوالي العشرة ملايين هندي إضافة إلى الآلاف من كبار نجوم التمثيل والإخراج من صناعة السينما، حيث للنجومية مقاييس خاصة في الهند، أكبر بكثير مما في الولايات المتحدة أو أوروبا وإن كانت أقل منهما بمقياس الشهرة العالمية، ذلك أن السينما وتوابعها من تليفزيون وفيديو هي التسلية الشعبية الأولى على الإطلاق في الهند.

نجوم ونجمات بوليود في مرتبة القديسين

الملفت للإنتباه في صناعة السينما الهندية أن عددا كبيرا من كبار نجومها ونجماتها يتقاضون رواتب سنوية خيالية من استديوهات بومباي سواء صوروا أفلاما أو لم يصوروا. يصل إعجاب جمهور السينما الهندية بنجومه المحبوبين إلى درجة التقديس، وهذا ما يفرض على نجوم السينما الهندية أن يعيشوا نمط حياة محدد، سواء على الشاشة أو في حياتهم الفعلية، يراعون فيه المقاييس المفروضة عليهم من الجمهور. ولهذه الأسباب حرص نجوم ونجمات الشاشة الهندية على تجنب أي عمل يمس بالقيم والأخلاق الشعبية الهندية، خشية أن يخسروا شعبيتهم، وعلى النجم أن يكون في حياته الفعلية متواضعا بعيدا عن مظاهر البذخ شعبيا يتجول في شوارع المدينة كالعامة وسخيا معطاء للفقراء المعوزين.

ومن بين إحدى الظواهر الفريدة من نوعها والتي لا مثيل لها حتى في السينما الأميركية أو الأوروبية أو غيرها، فإن أسماء كبار النجوم والنجمات لا تظهر على الملصقات الدعائية لأفلامهم حيث يكفي ظهور صورتهم على ملصق الفيلم لكي يتهافت إليه ملايين المشاهدين.

تحظى الأفلام الهندية بدرجة متابعة كبيرة من قبل المشاهدين في جميع أنحاء العالم. حيث نالت هذه الأفلام إعجاب الدول الغربية مثل أمريكا، كندا إضافة إلى البلدان الأوروبية وعلى رأسها بريطانيا وألمانيا وكذلك الدول الأسيوية والعالم العربي أيضا. ويدمن الكثير من المشاهدين في العالم العربي على مشاهدة هذه الأفلام، حيث تخلق هذه المشاهدة جوا من المتعة والإثارة بين أفراد الأسرة وخاصة في أوساط المراهقين الذين يتقمصون شخصياتها الرئيسية في البيت

والشارع ويظهر ذلك جلياً أمام صالات السينما العربية التي تسيطر الأفلام الهندية على معظم عروضها، خصوصا وأن الأسرة العربية المحافظة تشارك الأسرة الهندية في معظم عاداتها وتقاليدها الاجتماعية وأساليب عيشها ومشكلاتها وتطلعاتها.

سينما الحب والإثارة والتشويق

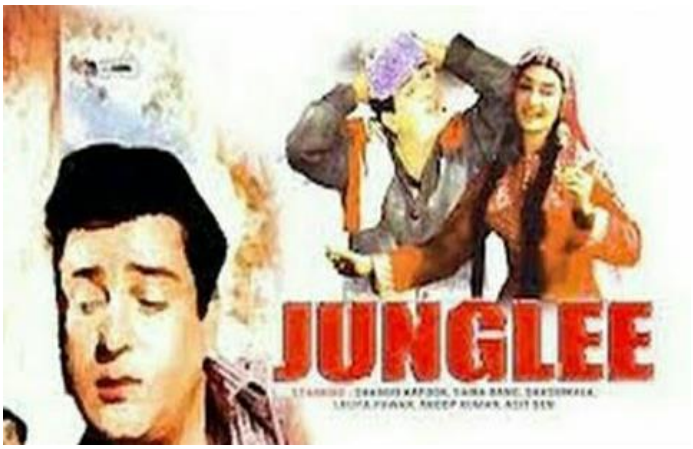
يرجع السبب في انتشار الأفلام الهندية الواسع واستقطابها لجمهور عريض لكونها تقدم قصصا مسلية رائعة وشيقة تجعل المشاهد يسبح في عالم الخيال ويحلم مع أبطال الأفلام بحياة أفضل. معظم الأفلام الهندية ميلودرامية، موسيقية، غنائية. وتستهدف قصص العنف والمطاردات إضافة المزيد من عناصر التشويق إلى قصص المغامرات العاطفية والأساطير بما في ذلك من ثأر وانتقام وخيانة وتمرد وخطف إضافة إلى عمليات الاختلاس والتزوير وترويج المخدرات وتهريب الأسلحة. وعلى العموم تبقى قصص الأفلام الهندية جد متشابهة لا تتغير فيها سوى الوجوه والأسماء وبعض التفاصيل المشهدية. فهناك دائما شابة فقيرة مغرمة بشاب غني أو العكس والحبيبان دائما على قدر كبير من الوسامة والجمال وموهبة في الغناء والرقص ونهاية القصص عادة ما تكون محزنة ومفجعة. إلا أن هذه النهايات الحزينة لا تقلل من نجاح هذه الأفلام بل على عكس ذلك فهي تزيد الفيلم متعة وتشويقا وتعطي لأفلام بوليود طابعا خاصا ومتميزا.

لكن الأفلام السينمائية الهندية، التي يقال إنها أهم الصادرات الثقافية وأكثرها تأثيرا، هي أيضا مرتعا للتدفقات المالية غير المشروعة والصفقات غير المعلنة، ولعل هذا السر من أسوأ أسرار الهند التي ظلت طي الكتمان لفترة طويلة.

إذ تحول عصابات المافيا الأموال الناتجة عن أنشطة إجرامية، عبر وسطاء، إلى الأنشطة الترفيهية العائلية، ويوجهون تهديدات لأصحاب النفوذ على الساحة السينمائية لإرغامهم على العمل في مشاريعهم، وإن لم يفعلوا قد يتأخر عرض الفيلم عن موعده ليسبقه الفيلم المنافس، وربما يشنون هجوما على الممثلين وفرق عمل الأفلام، إذا لزم الأمر.

وقد ساهم في زيادة ارتباط السينما الهندية بغسيل الأموال والعصابات أن السينما الهندية لم تكن تصنف كصناعة في القانون الهندي قبل عام ٢٠٠١. ولهذا لم يكن يحق للبنوك وغيرها من المؤسسات المالية الرسمية أن تقرضها المال، وقد ظلت صناعة الأفلام في الهند منكفئة على ذاتها وتحوم حولها شبهات الفساد.

وبحسب تقارير استخباراتية، مولت عصابات المافيا في الهند، في وقت من الأوقات، نحو ٦٠ في المئة من أفلام السينما. لكن كل هذا تغير في عام ٢٠٠١، حين منح القانون الهندي للسينما



الهندية صفة "صناعة"، وفتح الباب على مصراعيه أمام القنوات المالية والشراكات القانونية لتمويل الأفلام في الدولة الأكثر إنتاجا للأفلام السينمائية في العالم.

وكل هذا لم يغب عن أنظار هوليوود. وقد اشتهرت السينما الهندية، قبل عام ٢٠٠١، بالأفلام الغنائية الممتعة، ولكنها اشتهرت أيضا بسرقة المصنفات الفنية علانية. إلا أن حجم مبيعات تذاكر الأفلام الهندية (التي طالما فاقت مبيعات تذاكر هوليوود)، وذيوع صيتها في مناطق واسعة من العالم، ساعدا في جذب أنظار شركات الإنتاج في هوليوود لتدشن فروعا جديدة في الهند أو تشارك اللاعبين الحاليين فيها.

وبحلول عام ٢٠٠٨، أبرمت شركات (ديزني _ وفياكوم _ وتوينتيث سينشوري فوكس _ وسوني بيكتشرز _ صفقات لإقامة مشروعات في الهند.

وقد أعلنت هذه الشركات العملاقة في المجال الإعلامي، بخبرتها العالمية، عن بدء عصر جديد في صناعة السينما الهندية، كان من أهم ملامحه ارتفاع الميزانيات، واتساع نطاق الدعاية الترويجية للأفلام وزيادة كلفتها، والحصول على تراخيص قبل اقتباس الأفلام والألحان الموسيقية بدلا من سرقتها دون إذن ، وغير ذلك .

علامات ... فوتوغراف

رحلة فوتوغرافية ليست ككل الرحلات

الموصل والانبار في معرض (سرديات المدن)

لان الحجارة فيها لم تعد تحتمل قسوة المطارق ٠ ولأن العالم لا يبالي بالموت الجماعي للأطفال ولأن السياسات بات همها الشاغل جمع النقود على حساب سحق الشعوب أو إبادتها ، ولأن الألسن خرست ومات ضمير العالم كان لزاما علينا أن نترك المدن هي التي تسرد قصص الوجع الازلي الذي لا توقف ٠٠٠

ذلك الذي استنهض الهمم لدى مجموعة خيرة من المصورين الفوتوغرافين العراقيين وبالخصوص من المدن التي طحنتها الحروب وشهد أناسها أبشع أنواع الظلم الإنساني (مدينة الموصل _ مدينة الأنبار) عن الفكرة اقامة معرض عراقي مصري مشترك في القاهرة لو تيسر ذلك الامر. دارت هذه الفكرة بين المصور الفوتوغرافي أنور الدرويش والمصور معن الطائي على ان يكون المعرض شخصي مشترك ومستقل وليس معرضا عاما بين العراق ومصر لكي نجسد من خلاله المشهد الجديد والدمار الذي حل على الموصل .

أنور الدرويش (مصور مشارك) :

ولكي لا نختزل المرحلة في الموصل اتصلنا بزملاء لنا من محافظة الانبار كونها المدينة الاخرى التي دمرت من جراء الحرب . فكانت رسالة المعرض هي نقل معاناة اهالي مدينتي الموصل والانبار والفواجع التي احرقت الاخضر واليابس ولم تبقي حجرا فوق حجر في هذه المدن .

من هذا المنطلق تم التنسيق والعمل الفعلي فاخترنا اسماء المشاركين وكانت كالآتي .

١-	انور الدرويش	الموصل
٢-	معن الطائي	الموصل
٣-	ياسر الدرويش	الموصل
٤-	د. صلاح الدين الحديثي	الأنبار
٥-	كاظم البغدادي	الأنبار
٦-	مثنى الحديثي	الأنبار

ومن ثم تشكلت لجنة من المحافظتين لاختيار الاعمال التي ستعرض في مصر . وبعد ان تم اختيار الاعمال باشرنا بمفاتحة الاصدقاء في مصر لغرض تنظيم عملية .اختيار وحجز قاعة مناسبة للعرض .

أفتتح المعرض الشخصي المشترك الدكتور حمدي ابو المعاطي نقيب التشكيليين المصريين في يوم ٢٠١٩/٧/١٥ في القاعة المستديرة التابعة للنقابة العامة للمصورين التشكيليين المصريين في حرم دار الأوبرا . وقد ضم المعرض ستون صورة فتوغرافية بالأحجام

٥٠ - ٧٠ سم تتوافق مع حجم القاعة بعد ان تقرر ان يكون نصيب كل مشارك ١٠ صور

من فناني محافظتي نينوى والانبار .

تناولت موضوعاتها ما عانت منه هذه المحافظات غير ان لكل مشارك خصوصيته وشخصيته الفوتوغرافية فيها . (أبطال هذا المعرض هم الأطفال الذين هم دائماً من يدفعون ثمن الباهظ للحروب وويلاتها والمكان الذي هو دائماً يشهد على الهمجية والبربرية للإنسان ، يقصون لنا

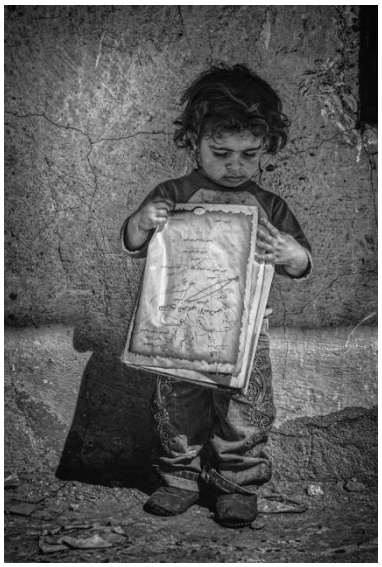
قصصهم التي رسمت بالأبيض والأسود الألوان التي لا تقبل الحياد ، قصص احلامهم المسروقة البيوت التي تحولت ساحات حرب ، والمدارس التي تحولت الى ثكنات عسكرية، اعمارهم وأحلامهم المعروضة في مزادات السياسة ، الخوف الذي يجري في عروقهم مع الدم ، الوطن الذي تخلى عنهم ومنحهم خيمة في العراء ، قصص البيوت التي تحُن لساكنيها ، والمآذن التي اصبحت بكماء ولتكن تلك الصور وثيقة سوف نحاسب بها القاتل والخائن ، ولو بعد حين) لقد كانت رسالة المعرض مباشرة وصادقة تناولها المتلقي بما فيها من وجع وهو ما جعل بعض الزوار يتأثرون بالمشاهد لدرجة البكاء .

وقد حضر المعرض القائم بالأعمال العراقية في القاهرة مع وفد مبعوث من قبل الاستاذ الدكتور (احمد نايف الدليمي) سفير العراق في جمهورية مصر العربية . كما تناقلت هذه المشاركة العديد من القنوات الفضائية العراقية والعربية ومنها قناة الشرقية والمصرية الثانية والنيل والقناة العراقية وكذلك اذاعات كثيرة مثل صوت العرب من اميركا وصوت العرب من القاهرة واذاعة بغداد وايضا نقلت هذا الخبر مع تقرير مفصل بعض الصحف مثل صحيفة الشرق الاوسط وبانوراما التي تصدر في استراليا وتوزع على الجالية العربية في اوربا وصحيفة الصباح العراقية وغيرها من الصحف المحلية والعالمية .

وقد حظيت هذه الرحلة برحلة الشوط الثاني وليكون للمعرض عرض آخر في الاسكندرية عروس البحر الابيض المتوسط . برعاية وزارة الثقافة المصرية - صندوق التنمية الثقافية - مركز الحرية للإبداع .باستضافة كريمة من مؤسسة عدسة الفن الفوتوغرافيه و بالتعاون مع الجمعية العراقية للتصوير / فرع نينوى .

واختتمت فعاليات الرحلة الفوتوغرافية بمحاضرة تحدث فيها المصور المبدع أنور الدرويش عن تاريخ التصوير بالموصل وتطرق الى اهم مفاصل تاريخ التصوير في المدينة كما تناول

سيرة الفنان الفوتوغرافي العالمي مراد الداغستاني معززة بصوره فنية . وفي ختام المحاضرة تم تقديم شهادات تقديرية .



علامات ... فصل من رواية

الطيور تغرق ايضاً

غانم عزيز العكيدي

العراق

الهروب

كان يوماً من أيام تموز الملتهبة وفي الهجيرة وكنّا في العطلة الصيفية.

لم أكن بالحقيقة أعي حالة انتقالنا إلى ذلك الحي الذي اختاره أبي وهو غائب عنّا، لا لشيء يتمّيز به ، وليس أفضل من حيّنا الذي كنّا فيه، كان بيتنا ذلك في محلة السجن ، مواجهاً لمحلة النبي شيت التي ولدت فيها قبل انتقالنا الى محلة السجن ، ويفصل بين المحلتين مقبرة العناز التي غالبا ماكنّا نلعب بها العاب الصبيان الشعبية المعروفة ، كالمصراع والعاب الدعبل والقفز وكذلك لعبة كرة القدم التي كنا نلعبها بالساحة المخصصة لبيع وشراء الدواب المقابلة للمقبرة عبر الطريق الإسمنتي المعمول لتغطية مجرى المياه الآسنة المسمى بالسيب ،إن كان أحدنا يملك كرة صغيرة فهو يتفنن في اختيار فريقه القوي ويضع خصمه ضعيفاً في الفريق الآخر، وإن اعترض احد ما على سلوكه فيهدد إمّا بحرمانه من اللعب إذا كان ضعيفاً ،أو أخذ الكرة والذهاب إلى البيت إذا كان غير ذلك، ويتركنا لينظر أحدنا إلى الآخر، كنّا نتغلب على مثل تلك المواقف بصنع كرة من الخرق البالية ونحكم تماسكها بشريط من نفس الخرق اومن الخيوط المستخدمة في خياطة أكياس الجنفاص أو نعبئ تلك الخرق بجوربة قديمة كبيرة ندورها على شكل كرة ثم نعقص فتحتها ونادراً ما كان أحدنا ينتعل حذاءً رياضياً ، بل كان أغلبنا يلعب وهو حاف. وأذكر يوماً وفي ساحة الدواب تلك كنا نلعب بكرة الخرق تلك عندما دست على عظم كبير متيبس أخذت دمائي تنزف، تم بعدها تقطيب قدمي بعدة غرزات لازالت آثارها باقية في أسفل قدمي تعيد ذكريات تلك الطفولة الشقية العذبة كلمّا صادف وأن نظرت اليها.

ما تعلمته من تلك الإصابة وبقي عالقاً بالذهن طوال حياتي، ،هو اني يجب عليّ ان اسعى جاهداً لأن اكون قادراً في المستقبل على ان أمتلك كرة خاصة بي وان أنتعل حذاءً رياضياً عندما أروم مزاولة الرياضة.

كانت دراستنا ، أنا وشقيقتاي ثامرة ونادرة، في مدرسة الزهراء للأحداث في منطقة باب الجديد.

في تلك الهجيرة وفي اليوم التالي لإنتقالنا الى الحي الجديد الغريب والموحش تركت بيتنا وتوجهت حافياً الى بيتنا القديم حيث صباي وأصدقائي ومحلتي ومدرستي.

كانت الشوارع ملتهبة من شدة الحرارة وكان أسفلت الشارع عندما كنت أطأه بقدمي الحافي حاراً كأني أطأ جمراً ، وانا أركض باتجاه محلتنا القديمة دون هدف.

جلست بالفيء على عتبة باب بيتنا القديم الفارغ ،لم يكن أحداً من اصدقائي موجود في الخارج تلك الساعة بل لم يكن أحداً هناك. نظرت الى المقبرة حيث مكان ملعبنا وأخذت دموعي تبلل خدي وتنزل على فمي ثم أجهشت بالبكاء.

لم يكن ابي يمتهن مهنة مستقرة تدر عليه دخلاً يؤمن من خلاله متطلبات معيشتنا أمي وأختيّ ثامرة ونادرة كما يمتهن بقية الناس كأن يكون بقالاً أو نجاراً أو حداداً أو مهنياً معلماً أو موظفاً أو حتى عاملاً عادياً وما الى ذلك من المهن التي تدر دخلاً مستقراً لأنشاء وتربية عائلة، وكان قراره بانتقالنا الى تلك المحلة الجديدة هو ان نجاور عمتي للاطمئنان علينا وذلك لغيابه المتواصل عن البيت لعمله الذي يتطلب ذلك .

جلت بنظري بألم الى بيوت اصدقائي الذين مازالوا في أماكنهم، وسألت نفسي لماذا لم ينتقل أحد منهم الى مكان آخر كما انتقلنا نحن ؟ ولماذا لا يتغيب آباؤهم كما يتغيب ابي دائماً؟ في ذلك البيت يقطن أبن محلتي و أبن صفّي المدلل نبيل ابن الست ماهرة معلمة اللغة العربية في مدرستنا وصاحب الكرة التي نلعب بها احياناً، ويجاوره بيت صديقي واثق ابن السيد كرم ساعي البريد، وهشام ابن الحداد السيد عصام وأبنته رقية التلميذة في صفي وقصي ابن الخبازة خديجة و كلهم آمنين في بيوتهم ومستقرين.

لم يتوان العم عصام الحداد العائد في تلك الظهيرة من عمله يرافقه ابنه هشام الذي يكبرني بعدة أعوام من دعوتي الى بيتهم بعد رؤيتهم لي وانا أذرف الدموع على عتبة باب بيتنا القديم ودعاني الى النهوض ومرافقته، زادتني العاطفة التي أحاطتني بها السيدة سامية أم هشام بكاءً وهي تحاول أن تعرف ما جرى لي ولماذا هذا البكاء ؟ وأبنتها رقية صديقة طفولتي وزميلتي في المدرسة تراقب ما يجري وعلامات الحزن بدت واضحة على وجهها.

لشدّة ما كان عليّ أن أجيب على سؤال السيدة سامية إجابة غير حقيقية أو اصوغ جواباً ما لكني ولإحساسي المفرط بالعاطفة لم أستطع إلاّ أن أقول الحقيقة وما الذي دعاني الى الركض في الهجيرة والوصول الى هنا وأحسست ان السبيل الوحيد للتنفيس عن كربتي هو الإفضاء ما بداخلي فحاولت جاهداً أن أقول الحقيقة كما هي، بعد ان انفجرت بالبكاء قلت للسيدة سامية:

أنا حزين جداً يا سيدتي لإنتقالنا من هنا، من محلتي هذه التي أحبها لأني عشت فيها مع أهلي حياة سعيدة ، وأريد أن أبقى فيها كي لا أحرم من بيتنا وجيراننا وأصدقائي، بعيداً عن تلك المحلة الجديدة الكبيرة والمكتظة والتي تضم خليطاً من الناس الذين لا نعرفهم ولا يمتون لنا بصلة عدا عمتي، وكأننا نعيش خارج العالم الذي كنّا فيه، أني لأشعر بمزيد من الحزن وأنا بعيد عن محلتي هذه، وأن هناك قوة قاهرة تريد أن تفصلني عنها ولا أستطيع أن أفعل حيالها شيءٌ سوى الهرب والعودة بمفردي. أني لا أرغب بيتنا الجديد ولا أحبه. إني أحس كأني انحدرت الى الهاوية بعد أن كنت في مرتفع.

قالت السيدة سامية التي أحسست بالاطمئنان من تعاطفها معي:

هل أخبرت أحداً من عائلتك حول قدومك الى هنا أو هل اخبرت أحداً ما بذلك ؟

قلت كلا :لم اخبر احداً بذلك لأني لم أقرر المجيء الى هنا ولم أشعر بمجيئي الاّ بجلوسي على عتبة بيتنا.

احتضنتني السيدة سامية قائلةً:

انا أتفق معك أنه ليس من السهولة بمكان ان تنتقل الى حي جديد وبيت جديد وتترك جيرانك وأصدقائك وخاصةً أنّ أباك لازال غائباً عنكم، ولكن صدقني يا ولدي كهلان أنك بمرور الزمن ستتعود على مكانك الجديد وستكوّن أصدقاء كما كنت هنا، ولا يمنع هذا من ان تأتي هنا لرؤية أصدقائك كلّما سنحت لك الفرصة ورغبت بذلك ولكن عليك أولاً إخبار ذويك بذلك ، ولا أخفيك خبراً بأنّ مجيئك في هذه القائضة من هناك الى هنا تكمن فيها مخاطر جمّى ربمّا لم تدركها الآن لصغر سنك.

عدت الى بيتنا الجديد بعد ان هدأتني تلك العائلة الكريمة والرائعة وأبت إلا أن أتناول معها طعام الغداء بعد أن غسلت يداي ووجهي وقدماي، وخاطبتني السيدة سامية قائلةً:

ليس لك بعد الآن ان تمشي حافياً وألبستني نعالاً تعمدت ان أخفيه بعد وصولي الى بيتنا خوفاً من ملامة أمي.

الحـي الجد يد

لم تكن المحلة التي انتقلنا اليها كالأحياء المنتشرة داخل المدينة، وكانت بعيدة عن مركز المدينة، بيوتها مكتظة ومتلاصقة بغير انتظام ،تخلو من خدمات الماء والكهرباء وليس في داخلها شوارع معبّدة، وفيها مدرسة ابتدائية واحدة، بيوتها مشيدة من انواع شتى من مواد البناء حسب الإمكانية والحاجة وأغلبها مشيد من الطين والآجر والقليل منها مشيد من مادة الجص والحجر ، ويدلل نمط البناء بالجص على ان أصحاب تلك البيوت هم الأحسن حالاً بين سكان الحي.

المسكن الذي انتقلنا اليه والذي استأجرته عمتي سَعدى بصورة مؤقته حسب ما قالت امي يقع جوار بيتها تركه ساكنيه بانتقالهم الى الدور الحكومية الجديدة الخاصة بالعاملين في معمل النسيج الحكومي الذي أفتتح مؤخراً من قبل جلالة الملك فيصل الثاني والمنفذ من قبل شركة فرنسية عن طريق مجلس الأعمار العراقي الرائد للنهضة العراقية آنذاك، وأذكر ذلك اليوم جيداً عندما أخرجتنا مديرة المدرسة الست كواكب جلميران مع معلمة الرياضة الست صباح وبقية المعلمات لاستقبال جلالة الملك يتقدمنا مجموعة منظمة من تلاميذ الكشافة الرياضية من البنات والبنين بلباسهم الجميل يحمل بعضهم بأيديهم باقات زهور و يحمل البعض الآخر سلال جميلة وضع فيها ورق الأعمال الزاهي والذي قطّع بطريقة فنية جميلة وقد كان المدلل نبيل أبن الست ماهرة أحد هؤلاء الكشافة ،كان الوقت على ما أذكر نهاية شهر آذار وقد نثرت الزهور والأوراق الملونة الجميلة على موكب جلالة الملك حين مرّ موكبه المتواضع من أمامنا حيث كنّا باستقباله وهو يلوح لنا بالتحية بيديه الكريمتين وكم كنت اتمنى أن أكون مثل نبيل أحد هؤلاء

الكشافة وهم يتألقون بلباسهم الجميل وسط فرحة عارمة من المواطنين الذين احتشدوا لتحية الملك والتصفيق له ووسط الأناشيد التي كنّا ننشدها مثل موطني ولنا الشروق في غد.

كان المسكن متواضع وصغير جداً مبني من الطين والآجر، ويحتوي على غرفتين صغيرتين، وبعيداً عن مصدر الماء المؤقت الذي اقامته البلدية لأهالي الحي ريثما يتم اكمال مشروع الإسالة الذي بدأ العمل به من قبل شركة أجنبية أقامت موقعها للمباشرة بالعمل في الأرض المنبسطة التي تقع خلف خط سكة الحديد وقد أختلف الناس في تحديد جنسية الشركة الأجنبية التي ستباشر بأعمال أنشاء ونصب خزان الماء العملاق الذي سيغذي المنطقة وما جاورها وبقوا في جدالهم حول تحديد جنسية الشركة فمنهم من يقول انها بولندية ومنهم من يقول انها بولونية، حتى حسم معلم الجغرافية في مدرسة الحي الجدل فيما بينهم عندما اوضح لهم ان بولونيا وبولندا هما دولة واحدة، وكان أهل الحي يملئون من الماء ما يلبي احتياجاتهم في براميل صغيرة تحملها النساء على الظهر بطريقة الربط بحبل يوضع في جبهة حاملته، أو على ظهر الحمار حيث يوضع برميلين مربوطين بحبل كل من جهة، أو بفوارغ الصفائح المعدنية أو بقدور الطبخ الكبيرة، كانت طريقة بدائية للحياة ومزعجة ، وكانت إرشادات أمي بالمحافظة على الماء اكثر أهمية من ارشاداتها بالحفاظ على اشياء اخرى. وكانت انتقالنا الى الحي الجديد هي إعادتنا الى عصر من التخلف كنا قد سبقناه كثيراً، وكنت أتساءل عمّا حدا بأبي أن يتخذ مثل هذا القرار، بعد ان كنّا بوضع أفضل من الوضع الذي نحن فيه الآن .

أبي المتغيب عن البيت منذ مدة لم نعهدها سابقاً في عمل لا أدري ما هو؟ وعندما أسأل امي عن أبي وما هو عمله ومتى سيعود ؟ تكتفي بالقول انّه سيعود.

مضت عدة ايام بعد انتقالنا الى الحي الجديد ،ورحت أرافق أخواتي بجلب الماء من المضخة التي نصبتها البلدية وبدأنا نتعرف تدريجياً على أصدقاء وصديقات، وتبادلنا المعلومات عن مدارسنا وصفوفنا وبيوتنا، وتعلمت أنا المكان الذي يلعب به الأولاد ألعاب الدعبل والمصراع وساحة الكرة والقفز وغيرها.

بدأت نوعاً ما أنأى عن الحنين الى محلتي القديمة بعد أن تعرفت على بعض من أولاد الجيران الذين أشركوني في العابهم وكان ولعي بالألعاب شديدا حيث إني أتخلّف مرات ومرات عن موعد الغداء الذي كثيراً ما كانت أمي تؤنبني بسب ذلك.

أنقضت العطلة الصيفية و بدأ العام الدراسي ولم أنتقل الى مدرسة المحلة الجديدة وبقيت في مدرستي القديمة مع أختي نادرة أما ثامرة فقد انتقلت الى الصف الخامس في مدرسة الوطن الابتدائية للبنات القريبة من مدرستنا، لإكمال مرحلة الابتدائية التي تنتهي في مدرستنا عند الصف الرابع.

كان مشوار ذهابنا وإيابنا بعد انتقالنا مشواراً طويلاً ، وكنّا في طريقنا بالذهاب والإياب لابد أن نمرّ بمحلتنا القديمة محلة السجن ثمّ تقاطع النبي شيت وباب الجديد وكثيراً ما نعرج على سوق باب الجديد حيث دكان العم محمد البغدادي المعروف بسدارته السوداء ولسانه المجامل العذب الذي يوحيك بالطمأنينة لنشتري منه حلاوة الشعرية البيضاء أو الحلاوة الطحينية والتوت المجفف والسماق المطعم بالسكر المسمى بحامض سماق وكذلك النوم الحامض والسفرجل،

وكنت أحياناً أرافق بعض من أصدقائي أما ثامرة ونادرة فكانتا تصطحبان صديقاتهما، وكانت رقية ترافقنا ايضاً وخاصة في الإياب، كان نظام الانصراف من المدرسة بعد انتهاء الحصة الرابعة نظاماً رائعاً منضبطاً ،ويتمثل بتقسيم التلاميذ الى مجموعات تصطف في باحة المدرسة حسب الرقعة التي تمثل اكثر من محلة واحدة لأن الأحياء التي يسكن فيها التلاميذ قريبة من المدرسة ومتداخلة مع بعضها، وتشرف على كل مجموعة واحدة أو أثنان من التلميذات التي تتوسم فيهن صورة القيادة وعادة ما يَكُنَّ أكبر سنّاً من بقية التلاميذ كما تكلف بنتان من كل مجموعة تحمل كل واحدة بيدها لوحة دلالة خشبية مكتوب عليها قف كبيرة بالخط الأحمر لجلب أنتباه السواق وإيقاف السير والسماح للتلاميذ بعبور الشارع بأمان ، ويعلق على صدر كل تلميذ وتلميذة شارة ملونة يرمز لونها الى الرقعة التي يسكنون فيها وكان الانصراف مسؤولية مشتركة وموزعة بين المعلمات، ويتقاسمن نوبة المسؤولية التي تصيب احداهن كل أسبوع وهكذا.

وتتولى تلك المعلمة مهمة تجميع صفوف المغادرة وتنظيمها ومن ثمّ إطلاق صافرة الانصراف التي تبدأ حسب ترتيب الصفوف.

كان يسمح لنا في مغادرة صف الانصراف حين تحضر ثامرة الينا لأخذنا فنخرج أنا ونادرة ورقية ونعود أدراجنا الى المنزل بعد أن نوصل رقية الى بيت ونودعها، وعندما لا تحضر ثامرة نعود أنا ونادرة ورقية و نظل انا ونادرة بانتظارها امام بيت العم عصام كي نعود جميعنا الى البيت، لا يرافقنا نبيل ابن الست ماهرة لافي الذهاب الى المدرسة ولا في العودة لأنه يرافق أمّه وهو محاط بالرعاية والاهتمام.

لا أخبار عن موعد عودة ابي، وكنت الحظ علامات الارتباك والتهرب من الإجابة عند أمي كلمّا سألتها عن عودة أبي، وكان لطول غيابه عنّا بالغ الأثر في طريقة حياتنا ومعيشتنا التي بدأت تصعب شيئاً فشيئاً وخاصةً بعد ان بدأت مدخرات أمي من النقود توشك على النفاذ حسبما أسرّت به لعمتي سَعدى أمامي.

وكانت عمتي لا تنقطع عن زيارتنا ومتابعة أوضاعنا بعد أن انتقلنا بجوارها بعد غياب أبي، وكان لحضورها بيننا الأثر الكبير على استقرارنا النفسي الذي يشعرنا بالأمان ، وأسهمت العمة في تغطية جزء من احتياجاتنا وعملت جاهدة على أن توفر لأمي ماكنة خياطة بعد أن بدأت أمي تتحمل المسؤولية المباشرة في تربيتنا وتأمين مصدر الدخل اللازم لمعيشتنا.

بدأت أمي بعد أن تدربت على الخياطة لدى أحدى السيدات المتخصصات التفرغ لخياطة ملابس النساء من فساتين وأرواب بسيطة تسمّى بالصاية وغيرها مما تحتاجه بعض من نساء المحلة الفقيرة، وأخذ بيتنا المتواضع لا يكاد يخلو من أقبال نساء الحي عليه.

وكنت الحظ الانفعالات التي تبدو سيماءها في وجه أمي وهي تتحلى بأقصى درجات الصبر والمطاولة مع بعض من النساء المعترضات أرضاءً لرغبتهن في عمل نمط معيّن من الخياطة أو لتكبير أو تصغير وغيرها من متطلبات النساء التي لا تنتهي، وكانت أمي تتقاضى لقاء عملها الدؤوب والمضنى أجراً زهيداً لا يجزي قدر الجهد الذي تبذله، وقد اضطرت أمي إزاء الوضع الذي أصبحت فيه أن توعز الى ثامرة التفرغ لمعاونتها في تدبير شؤون المنزل .

أستمرت وتيرة حياتنا وفق الطريقة التي كنا نعيشها وكانت متغيراتها طبيعية، انتقلت الى مدرسة الفلاح الابتدائية للبنين بعد أن نجحت الى الصف الخامس الذي كنت امني نفسي واسعى بدروسي كي انجح لأجتاز علامات التصحيح من عشرة الى مِئة وكان انتقالي والتلاميذ الذين معي هي بسبب عملية فصل بين الأولاد والبنات أمّا التلميذات ومنهن رقيّة فقد بقين في المدرسة لإكمال دراستهن، بعد ان افتتحت المدرسة الصف الخامس للبنات، كما بقيت نادرة التي نجحت الى الصف الرابع الابتدائي معها، لم ينتقل نبيل ابن الست ماهرة معنا.

مشوارنا الى المدرسة كان بعيداً ومتعباً ، وكان عليّ وعلى نادرة أن ننتظر ثامرة عند بيت العم عصام لنعود سويةً الى البيت في حالة عدم حضورها الى مدرستنا، و كانت الدراسة آنذاك تعمل بنظام الدوام الإضافي لأيام الأسبوع عدا يومي الأثنين والخميس، وكنّا مضطرين للعودة الى البيت لتناول الغداء ومن ثم العودة كل الى مدرسته لأخذ حصتين من الدرس الإضافي.

توثقت العلاقة بيننا وبين أهل الحي الجديد من خلال عمل أمي بالخياطة وأشتهر بيتنا ببيت صفوة الخياطة ،وكانت أمي بطبيعتها الخلاقة تساعد زبوناتها الفقيرات في خصم الأسعار وتتسامح في حالات الرتق والتقريم وما الى ذلك وأخذت شهرتها تمتد وشعبيتها تكثر وأصبح بيتنا محل اهتمام ، وبدأت ثامرة التدريب على الخياطة أيضاً إضافة الى تكليفها بأعمال المنزل الأخرى مع أنّها كانت تحرص جداً على أن تؤدي فروضها المدرسية وتتهيأ لأداء الامتحانات بجدارة وفي الحقيقة كان لثامرة الدور الريادي في عملية حثنا على الدراسة واتباع منهجها السليم في ذلك ولا أنسى متابعة أمي المتعلمّة ودورها في تعليمنا وارشادنا .

كان لزيارة جارتنا السيدة فرحة زوجة العرّاف السيد زكر المعروف في المنطقة وخارجها المتكررة لخياطة أثوابها وملابس أولادها الى بيتنا، والتي كانت تدلل على أنها تعيش في بحبوحة جرّاء عمل زوجها، تغيراً في وضعي المادي بعد عرض السيدة فرحة على أمي أن أقوم أنا بكتابة الحجابات التي يعدها زوجها لمرتاديه، على أمل لحل مشاكلهم التي أطّلعت عليها مباشرةً بعد عملي لدى السيد زكر، و تتمثل تلك المشاكل بعدم الأنجاب و المساعدة على الخطوبة والزواج والتفريق والطلاق ايضاً، أو المساعدة على عدم إتمامها ، وكان بعض من الرجال يشكون للسيد زكر بأنّ زوجاتهم لا تستجيب لهم وفي الحقيقة كنت حينذاك أفهم عدم الاستجابة يعني عدم الطاعة في الطبخ أو الغسيل أو ما شابه ذلك، كما يشكو قسم آخر منهم من سلاطة لسان زوجاتهم وغيرها من الطلبات الجاهلة وغير العقلانية.

بدأت العمل عند السيد زكر بكتابة الحجابات ولم تكن حاجته الى كتاباتي يومية أو ضمن وقت محدد وفق توجيهاته وما كان يخطط له ، وكان يستدعيني بعد عودتي من المدرسة بين يوم وآخر أو كلما دعت حاجته الى ذلك ، وفي الحقيقة لم يكن السيد زكر بخيلاً معي ،بل كان يجزل ليّ العطاء وبدأت أهتم بشراء متطلباتي المدرسية الضرورية وكذلك ملابسي، ولا أبخل أن أنقد نادرة شيئاً لمصروفاتها ، أمّا أمي فلم تقبل أن تأخذ مني فلساً واحداً وكانت ترفض رفضاً قاطعاً طلبي كلمّا عرضت عليها ذلك ، واستطاعت خلال فترة أن أوفر بعض المال، بعد أن اشتريت حذاءً رياضياً وكرة قدم كريكر من النوع الجيد كي نلعب بها أنا وأصدقائي الجدد في الحي الجديد تعويضاً عن كرة الخرق والجورب.

كان للسيد زكر أربعة أولاد أكبرهم في الصف الأول الابتدائي وأصغرهم يبلغ عامين، وكثيراً ما كان يتبجح بأنجابه ولو أراد لجعلهم دزينة كما كان يدعي كانت فذلكة محكمة يتوخى منها مزيداً من الترويج لإمكانيته الخارقة في التحكم وجلب المزيد من الزبائن.

كانت كتابتي لتلك الحجابات هي استنساخ ورقة من عدة اوراق موجودة لدى السيد زكر وفق كل حالة من الحالات او مشكلة من المشاكل المراد حلّها، وهي عبارة عن طلاسم لم أستطع أن أفهم معناها، وتشتمل على خطوط مائلة وعمودية وأفقية متقاطعة بينها، ويتخللها أحرف مكررة في سطر أو سطرين وفي بعض الأحيان تشتمل الكتابة على حرفين مدموجين في بعضهما لامعنى لهما، والخلاصة هي عبارة عن أشياء تافهة لا قيمة ولامعنى لها تطوى على شكل مثلث متساوي الأضلاع تقريباً وتغلف بقطعة من القماش تكون الوانه زاهية. تعلّق بدبوس ظاهرياً أو مخفياً حسب توجيهات السيد زكر الذي يدعم حجاباته بنصائح ما أنزل الله بها من سلطان، كأن ينصح التي تريد الأنجاب أن تبتعد عن زوجها لمدة يحددها هو ، وينصح لمن يشكو زوجته من لسانها بأن لا يطعمها لسان بقر، وبمن لا تستجيب له بأن يضربها وغيرها من التعليمات الفارغة. حين أطلعت بعمق الى عمل ذلك الذي يدعي سبر غور العفاريت والأشباح التي يدعي برؤيتها هو ولا أراها، وكانت خرافة يطلق لها العنان ذلك الرجل والتي أخذت مداها الواسع في عقول وأذهان بعض من أهل ذلك الحي الفقير المكتظ، بان ذلك الرجل يتمتع بقدرة خارقة في معالجته لكل المشاكل الناتجة عن عدم الأنجاب خاصة ،ومشاكل الزواج والتقريب والتفريق بين الزوجين، ورسم الخطوبات وابعاد الحسّاد وما الى ذلك مما يستهوي البسطاء الذين يدفعون بسخاء لقاء شعوذته.

كانت تلك الخرافة تضعني بين امرين وانا في داخلي اتمرد على دجله وشعوذته، ولكني أجازف بمصير مدخولاتي التي أكسبها وأحتاجها جراء كتاباتي لحجاباته وتمائمه بتلك الأحرف والخطوط الجوفاء التي يستغل بها أولئك البسطاء السذج من النساء والرجال مع تعليماته المتهرئة، وكم كنت أعجب للطريقة الخشنة والحادة التي كانت تعامله بها زوجته السيدة فرحة والتي يقابلها بكل ليونة مستجيباً في كل مرة لتلبية طلباتها بكل امتنان وكنت أسأل نفسي دائماً :

لماذا يستكين السيد زكر هكذا؟ وهو الشخصية النافذة والقوية في تعامله مع بقية الناس؟!

اللقـــاء

كان يوم من أواخر شهر نيسان الجميل حين رافقت أُمي ونادرة الى اجتماع مجلس الامهات بمدرستي القديمة ومدرسة نادرة، وكم كانت فرحتي عظيمة عندما دخلت الى مدرستي العزيزة ، وكان العم غريب البواب على عهده السابق يقف بلحيته الكثة البيضاء وعمامته البيضاء الموشحة باللون الأصفر، وقد سلمت عليه أمي وصافحته أنا بكل حياء وكم كنت أريد أن أقبله عندما ربت على خدي وسألني عن مدرستي الجديدة وعن نشاطي فيها وشجعني على الدراسة.

نظرت الى مدرستي القديمة وحديقتها الغنّاء وأزاهير الروز المتفتحة الواناً جذابة يفوح عبقها الزكي الذي انتشر ضوعه في فناء المدرسة التي امتلأت بالمدعوات من أمهات التلاميذ أو شقيقاتهم، كما جلت بصري بصفوفي التي كنت فيها وغادرتها استرجع شيئاً من الذكريات الجميلة العالقة ابتداءً من الصف الأول ومعلمته الست صبيحة والصف الثاني ومعلمته الست

بهيجة والصف الثالث ومعلمته الست فخرية والصف الرابع ومعلمته الست نادرة، ومعلمة الرسم الست مريم التي كانت فنانة بحق ولازلت اذكر رسوماتها في المرسم الذي كانت تأخذنا اليه وتبدأ تعليمنا كيفية التخطيط أولاً بقلم الرصاص وتركيزها على استخدام قلم الرصاص لسهولة مسح الرسومات التي نخطأ بها ومن ثمّ استخدام الألوان الخشبية وكانت رقيّة أحدى التلميذات المبدعات في الرسم وطالما امتدحتها الست مريم ودارت برسوماتها علينا كما كانت كراسة الرسم العائدة لها متميزة برسوماتها الجميلة وتردد الست مريم بأن لرقيّة مستقبل واعد بأن تكون فنانة تشكيلية ممتازة اذا ما كانت رغبتها في ذلك كما كانت الست ماهرة معلمة اللغة العربية تمتدحها لجودة ووضوح خطها وكانت تشير الى رقيّة بأنها ترسم الكلمات رسماً وكان امتياز رقيّة في الخط والرسم ربما يعود لاستخدامها يدها اليسرى في الكتابة التي تميزت بها علينا جميعاً وكانت معلمة الرياضة الست صباح التي كانت تتبنى نشاط الاصطفاف الصباحي للمدرسة بالتمارين السويدية وهي تقفز امامنا ونحن نقفز معها مع رفع الايدي الى اعلى والى امام واسفل وجانب مع انحناءات نحو اليمين و اليسار وتخصر وثني وما الى ذلك من تمارين تشرح النفس وتبعث حافزاً من الطاقة لدى التلاميذ واذكر عندما كنّا نحضر بدرس الرياضة بأمر من المعلمة سبعة كراسي وتقسيم الصف الى عدة مجاميع كل مجموعة تضم ثمانية لاعبين ،كي نلعب لعبة الثعلب فات فات والتي أحاول فيها ان تكون ابنة صفي وصديقة أختاي وجارتي رقية ضمن فريقي في اللعبة التي يتسابق فيها المتسابقين بالركض في الجلوس على الكراسي ومن لم يحصل على كرسي يغادر وتسحب احدى الكراسي خارج اللعبة الى ان يبقى آخر متسابق والذي يعتبر الفائز الأول فتقوم المعلمة بامتداحه لنشاطه الرياضي وتوعز الى الباقين في التصفيق له ولم يحالفني الحظ ولو لمرة واحدة في أن أحتل الكرسي الأخير، بينما كان نبيل يتصدر في اللعبة أكثر من مرّة.

لم يكن ذلك الزمن بعيد عن ذكرياتي في مدرستي التي انتقلت منها مؤخراً، وأذكر كم كنت شقياً عندما كنت بالصف الأول الابتدائي أتمرد على الذهاب الى المدرسة فأهرب راكضاً الى مقبرة العنّاز وأمي تتبعني جيئة وذهاباً حتى تتمكن مني بمساعدة المستطرقين او من أحد سكان الحي الذي تستنجد بهم لمسكي، ثمّ تأخذني الى المدرسة وتوصي عليّ صديقاتها المعلمّات.

كانت أمي الحبيبة الوحيدة لأبيها بعد وفاة جدتي بمرضها المبكر الذي لم يمهلها طويلاً، تلميذة في الصف الرابع الابتدائي عندما أقعدها الراحل جدي عن الدراسة وكان بعض من معلمات مدرستنا من زميلاتها اللواتي كنّ معها في نفس المدرسة، وقد كان لقاءها بمن كان معها في المدرسة من المعلمات حاراً جداً، وكنت أرقبهن وهنّ يتبادلن الحديث بشغف ولهفة وقد لاحظت عينا أمي وقد واغرورقتا بالدموع وهي تتحدث عمّ آل اليه مصيرها نائحة باللوم على جدي رحمه الله الذي أقعدها عن الدراسة. لم انتبه الى المعاناة التي رأيتها في تلك اللحظات في عيني أمي وقد اغرورقت بالدموع وكان بالنسبة لي حدثاً جديداً لم أسمع به من قبل ولم تتفوه به أمي سابقاً.

كان اجتماع مجلس الأمهات فرصة للتغيير وخاصةً لأمي التي لم تكد تخرج من بيتنا إلا قليلاً وهي تقضي نهارها وبعضاً من ليلها وهي منكبّة على ماكنة الخياطة لتؤمن متطلبات بيتنا الصغير. كنت فرحاً بهندامي وحذائي الرياضي وكنت اشعر بشيء من الانطلاق وأنا ارافق أمي

التي لم ارافقها في مشوار منذ زمن ، وكم كانت فرحتي عظيمة عندما رأيت السيدة سامية وهي تصحب رقية في باحة المدرسة.

كان لقاء أمي بالسيدة سامية لقاءً مؤثراً عندما بدأتا بالعناق وأجهشتا بالبكاء ونحن واقفين ننظر اليهما باستغراب أنا ونادرة ورقية، كانت لتلك اللحظات الجميلة و الرائعة التي أعادتنا الى الزمن الماضي الجميل الذي عشناه معاً في محلتنا القديمة بصمة رائعة ونكهة لها طعم خاص بتفتح العواطف المكنونة وتبديد أثر المعاناة من الفراق.

هدأت العواطف وحلّت الابتسامات محل البكاء وبدأت أمي والسيدة سامية بتبادل الحديث فيما بينهن عن شؤون الأسر والحالة المعاشية والجيران وغيرها من الأمور وتعانقت نادرة ورقية التي ابتسمت لي وامتدحت هندامي وابدت ارتياحها لتحسن حالتي بعد ذلك اليوم الذي تمردت فيه على انتقالنا الى محلتنا الجديدة وسط دهشة أختي نادرة بالمفاجأة التي سمعتها لكنهّا لم تعلّق حينها على الموضوع، كما تبادلنا الحديث عن الدراسة وعن المواضيع التي وصلنا اليها، و سألتني رقية عن أوجه الاختلاف بين مدرسة الأحداث وبين مدرسة البنين؟ فأجبتها أن الصرامة تكمن في طرائق التدريس في مدارس البنين عنها في مدارس البنات.

امتدحت الست ساهرة معلمة أختي نادرة عندما سألتها أمي عن نشاطها مؤكدةً انّ نادرة جادّة ومؤدبة ومتفوقة في دروسها .كما قالت معلمة رقية للسيدة ساميّة أن رقية مجتهدة في دروسها وحريصة على أداء واجبها اليومي ومتميزة في النشاط الفني في الخط والرسم وحثت السيدة ساميّة على متابعتها وتشجيعها وأنّها تتنبأ لرقية أن تحتل مكاناً متميزاً في المستقبل إذا ما واظبت على حرصها واجتهادها.

فاتني ان اذكر ترحيب الست ماهرة معلمة اللغة العربية وجيراننا في المحلة القديمة بأمي وبالسيدة سامية ،وأبدت اشتياقها لأمي التي لم ترها منذ انتقالنا معلنةً انها تبعث بتحياتها الى أمي عبر نادرة والمحت الى أنّها ربما ستكون هذه سنتها الأخيرة في هذه المدرسة لأنها ستنقل الى مدرسة ابتدائية أخرى حديثة في الجانب الأيسر لا أذكر اسمها وستكون هذه المدرسة قريبة من بيتها الجديد الذي وزعت أراضيه الحكومة على الأسرة التعليمية في المدينة قريباً من المجموعة الثقافية حيث بيتها الجديد ،لم يكن نبيل يرافق امّه ولم أره منذ أنتقل الى مدرسة أخرى.

أحسست عند وداعنا للخالة سامية ورقية أني لازلت مشدوداً الى ماضيّي في تلك المحلة التي نشأت فيها وكأنّ دافعاً قوياً يدفعني الى أن أتبعهما أو أصحبهما معنا عندها سألت أمي أن ندعوهما الى زيارة بيتنا أو نذهب نحن لزيارتهم؟

أجابت أمي :

كم أتمنى ذلك ايها الشقي ولكن ظروفنا الآن لا تسمح لنا بالزيارات وتبادلها وما الى ذلك،

قلت :

ولماذا يا أمي؟

قالت:

بسب غياب ابيك وسكتت .

قلت:

ومتى سيعود ابي ؟

صرخت امي في وجهي قائلةً:

أسكت الآن، وكف عن الأسئلة لأنك بدأت تزعجني .

سألتني نادرة بعد رجوعنا الى البيت :

ما حكاية تمردك على انتقالنا الى المحلة الجديدة الذي سمعته من رقية ولم نعرف به نحن؟

قلت لنادرة بطريقة تنم عن المحاباة والتملق باني قد ذهبت في اليوم التالي لانتقالنا الى بيتنا القديم وقد رأوني أهل رقية وارجو ألا تخبري أمي بذلك.

صدر حديثاً

(قطارات تصعد نحو السماء)

قصص جديدة للكاتب العراقي فاتح عبدالسلام /بيروت

صدرت للروائي العراقي المقيم في لندن فاتح عبدالسلام ، مجموعة قصصية جديدة بعنوان (قطارات تصعد نحو السّماء) عن الدار العربية للعلوم في بيروت ، وضمّت عشر قصص قصيرة وتشير تواريخ كتابتها الى العامين الاخيرين ولم يسبق أن نشرت في الصحافة .

تتناول القصص المليئة بالدهشة والإبهار والتشويق ،محنة الانسان العربي في المهجر ، فيما تطل بقوة الحيوات التي عاشها متراكمة في بلاد هاجر منها تحت وقع الحروب والاضطهاد والتعسف ، وذلك عبر حكايات تتشابك بعنف احياناً في جدلية الحب والحرب والحرمان والبحث عن أفق للخلاص .

وتشكّل القطارات الفضاء القصصي، لأحداث تتوافر على مفاجآت اللحظات الانسانية النادرة ، في سياق التقاط توظيفي لها عبر سرد يتحرك في رحاب حوار ، يكاد يكون البنية الاساسية في القصة لدى فاتح عبدالسلام . وتظهر الموصل فضاءاً له مركزيته في النسق القصصي ، بالرغم من تغير فضاءات الزمان والمكان في ثيمات تستنبط من قطارات لندن الحكاية التي جذورها في اماكن سحيقة .

ويغوص الكاتب في أعماق منسية من أحلام الانسان ويستنطق الفضاء المكاني بما يصل احياناً بين قطارات لندن وقطارات في العراق مرّ من خلالها اولئك الناس الذين كابدوا الحروب وتشظت احلامهم وقصص حبهم وهربت نزواتهم مع دخان المدافع .

وفي خضم هذه القطارات التي تحمل حكايات الانسان العربي المغترب تظهر قطارات من أزمان اخرى ، إذ يغذي الماضي الذي لن يموت أحداثاً تنمو بانسيابية محكمة البناء القصصي .

وسبق ان اصدر الروائي فاتح عبدالسلام مجموعة قصص (عين لندن) التي ابتدأ فيها مشروعه في استجلاء عوالم الانسان العربي المهاجر، واصراره على أن تكون له نافذة أمل في عالم قاس من المنافي المتعددة. كما للروائي عدد من الروايات والمجاميع القصصية كانت اولاها (آخر الليل ..أول النهار) العام ١٩٨٢ ، فيما ترجمت روايته (عندما يسخن ظهر الحوت) الى الانكليزية والاسبانية .

افتتاحية العدد	أدب الشباب	رئيس التحرير
وجهة نظر	النفاق الثقافي	حسب الله يحيى

علامات ... القص

خدوش الذاكرة	د. سالم الغزولة	العراق
امرأة بنصف وجه	راضية قعلول	تونس

علامات ... الشعر

باب النسيان	أديب كمال الدين	العراق
هذه خيولنا وتلك نينوى	عبد الحسين بريسم	العراق
ألا تباً للحدود	حسين غضبان	العراق
جدولة الحزن	عبير السامرائي	العراق

ملف المستقبل

أدب الشباب

هو .. هم	فهد أسعد
وصية الناجي الأخير	محمود جمعة
متكررون	سعد محمود
بعيداً عن الضوء	مصطفى الخياط

هَد هَدة	عائشة عبد الجبار
نوايا في ذمة الحالمين	علي خالد العيثان
كذبة مدورة	رلى براق
من ضفائر سمراء	هناء أحمد
غيـــــن	رغد موفق المرود

علامات ... النقد والدراسات

شعرية السرد الكابوس في رواية فارابا دستوبيا المكان وعنف الواقع .

أ.د. فيصل غازي النعيمي العراق

رواية ما بعد الحداثة .. قراءة أمام المرآة وخلفها (المرآة والقطار) .

حكمت الحاج العراق

يقيم في المهجر

تجليات الأنثى قصيدة الحداثة الصورة والحلم .

د. فاتن عبد الجبار العراق

تجربتي الذاتية في القصة الإسلامية لنجيب الكيلاني قراءة النص

أ.د. هشام محمد عبد الله العراق

التعالق النصي في مسرحيات صباح الأنباري مسرحية

(حدث ذات حب) انموذجاً

أ.م.د. سلوى جرجيس سلمان العراق

مستغانميات أكثر من أحلام مستغانمي .

أ.د. خالد خير الدين العراق

فوارط (١) اللؤلؤ ... والخروج من الظلمة ..!

في رواية (أبناء السيدة حياة) للروائي حسين رحيم .

هشام الكيلاني العراق

ذاكرة الثقافة

اللغة الخضراء علامات

علامات .. مسرح / نصوص

شفاء العمري عميد المسرح الموصلي مسيرة حافلة بالإبداع والتألق . علامات

ضفائر الحوار

الشاعر الدكتور وليد الصراف قمر ساطع في سماء الشعر .

علامات ... سينما

السينما الهندية (بوليوود) علامات

علامات ... الفوتوغراف

رحلة فوتوغرافية ليست ككل الرحلات / (سرديات المدن) معرض عراقي في القاهرة

علامات فصل من رواية

الطيور تغرق أيضاً غانم عزيز العكيدي العراق

صدر حديثاً (قطارات تصعد الى السماء) فاتح عبد السلام

للنشر في مجلة

يجب أن يتوافر في المادة المر سلة إلى المجلة :

- الأصالة والجدّة ومواكبة رؤى العصر وحركة الأدب والفكر.
- أعلى درجة من درجات الأمانة العلمية ، والتوثيق الأكاديمي الكامل لجميع الآراء والأفكار والاستنتاجات والمعلومات، ومصادرها ومراجعها. وتُضبط المراجع ويشار إليها بأحدث طرق التوثيق؛ أي مختصرةً في داخل المتن بين قو سين، وكاملةً في قائمة المراجع
- التمتّع بلغة واضحة و سليمة ومتينة وخالية من الأخطاء اللغوية والنحوية والركاكة و أخطاء الطباعة والعرو ض. وتستعمل الأرقام العربية ١،٢،٣،٤،٥ .....
- احتواؤها على التعريف اللازم بجميع الأعلام والأماكن والحوادث المذكورة ومصاحبتها لما يلزم من صور و أ شكال و صور لأغلفة الكتب موضع الدرس ، و شرح المفردات و ضبط الأشعار.
- أن تكون مطبوعة على نظام Word ، ومر سلة عن طريق البريد الإلكتروني، أو على قر ص ممغنط ، أو فلاش .
- أن لا تكون قد سبق إرسالها أو نشرها في صحف أو مجلات أو مواقع إلكترونية
- ستعتذر المجلة عن عدم النشر لأي شخص مستقبلاً يثبت أنه أرسل إليها مادة منشورة أو سبق إرسالها إلى منابر نشر أخرى، أو مادة لا تتوافر فيها الأمانة العلمية أو تثبت عليها السرقة الأدبية أو أي شكل من أ شكال القر صنة المعرفية . على المواد المترجمة أن يتوافر فيها بالإضافة إلى ما ذُكر أعلاه ما يلي:
  - أن تكون الترجمة هي الأولى للنص ويفضل أن تكون من لغته الأصلية وفي حالة وجود ترجمات سابقة، أن يذكر المترجم مسوّغات إعادة الترجمة وخصوصاً تلك التي أ شيعَت ترجمة، كنصوص مشاهير الكتاب والشعراء
  - أن تصاحب الترجمة صورةٌ من النص بلغته الأصلية، و أن يوثّق المصدر بلغته سواء أكان كتاباً أم مجلةً أم موقعاً إلكترونياً متخصصا .

المراسلات على العنوان التالي :

Bayat.maree63@gmail.com