الطريق الثقافي

ملحق ثقافي شهري يصدره القسم الثقافي في جريدة طريق الشعب

No. 28 - 9 March 2010 الخميس 11 آذار ـ مارس

تشكيل

محمد فرادي

الإستيطان في مملكة الألوان

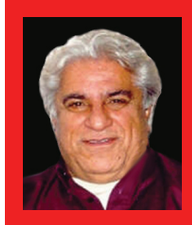
12

أمكنة

بلاد الشيشان

2 تاريخ ضارب في التقاويم

عبد المنعم الأعسم



3 نقد مسرحي

حظر تجوال

دراما تعطيل المواصلات

ياسين النصير

4 قصة

المطاردة

أحمدخلف

5 شعر

البعد الآخر

لانطولوجيا الشعر

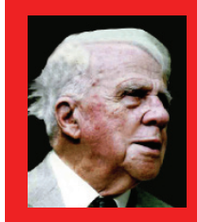
نصير فليح

أسمي السعيد بنقاطه

شاكر مجيد سيفو

7 شعر مترجم

روبرت فروس



الطريق كان معشباً وراغباً بمن يدوسه

أحمد خالص شعلان

8 رواية

دوريس لسنغ في مذكرات من نجا السرد ولعبة الإيهام

زيد الشهيد

10 الذي في فمه ماء

القاص فهد الأسدي:

جراحي بعض من جراحات المحيطين بي

حسين رشيد

حوار

6

أشهر من غنى في فرنسا وأكثر من دارت حولهم الأساطير

أديث بياف .. عصفورة فرنسا الصغيرة

ثقافة الطريق

الذاكرة.. المدونة..الوثيقة

للذكرى، كما الإنسان، عمر أيضا، تولد وتشب وتهرم وتموت، وللذكرى نسب وعشيرة وبنين وأحفاد،.. وللذكرى مدونة، تعلنها كلما حدث متشابه لها أو مغاير، وأخيرا فالذكرى مدونة ووثيقة، من هنا لا نريد للذاكرة العراقية أن يدفنها النسيان، أو أن تبقى حصيلة للتجربة الشخصية المفردة تتلى في جلسات الصحب ، كما لا نريد لها أن تدوّن وعيا ناقصا من غير وثيقة شاهدة، ومن غير شاهد ثقة.

نقول لكل الشخصيات والفئات الوطنية وأحزابها التي مرت بمحن الدكتاتورية والظلم، أن يبادروا إلى نهضة الوثيقة،وإلى قوة المدونة، وإلى بناء مشهد عراقي فريد بصدقه، فالذي حدث في العراق هو ملك للذاكرة الجمعية للشعب، وليس لتجربة دون أخرى فما حدث هو مدونتنا الكبيرة ومثيولوجيتنا المعاصرة، فلذي جرى في سجون ومنافي وأقبيته وبيوت العراق السرية والعلنية ليست تجربة عابرة لأشخاص خالفوا النظام وارتضوا النضال طريقة لذلك، بل هم وثيقة ناطقة ذد زمن مرتبك،على المعنيين أن يؤلفوا سياقات هذه الوثيقة

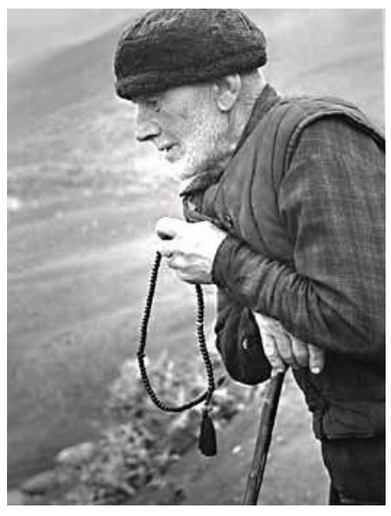
ما حدث لتغييب الشواهد عن تاريخنا المعاصر مأساة مركبة، فأمكنة السجون جرى تهديمها، والمنافي جرى نسيانها، ومفاوز جبال كردستان زرعت سفوحها بالأشجار المورقة، وسجون نقرة السلمان والحلة والكوت وبغداد ومحاجر السجناء في مختلف ربوع العراق تحولت إلى مبان للسكن، فما يحدث الآن فوق أديم السجون والمنافي والتجارب شواهد لا تمحي، في حين أنها أمكنة شواهد لا تزال مشحونة بمواقف السجناء، بتلك الدماء التي غذت جذورها، وبتلك الغرف التي شهدت مدونات جدرانها، ما تزال الذاكرة عنها مشدودة إلى مواقف وحالات ليس من السهولة أن تنسى ولا تدون، أن تقال على الموائد وفي جلسات عابرة ولا توثق أن تبقى في ذاكرة سجين واحد ولا تعمم على الأبناء والأحفاد، وان لا تسجل بل تروى بضمائر قد تكون متناقضة وغير دقيقة..والحكام الجدد لا يرون من هذا التاريخ إلا تجاربهم فقط، ما يحدث الآن من تدمير هو أكثر بشاعة بعد أن عمت ثقافة السرقة وحرق الوثائق..

شهدت السجون العراقية منذ بدء مرحلة الدولة العراقية بالتشكل وحتى اليوم ملايين الحالات من القمع والتعذيب والموت، ولكن لا شيء من هذه الذاكرة المشحونة بالعراق وطنا ونضالا وتاريخا وموقفا قد دون ، وما ظهر هنا أو هناك على لسان قارئ سياسي أو مثقف مسجون لا يكفي ولا يعطي تصورا عن تاريخ النضال الوطني في العراق.أين ذاكرة نقرة السلمان عدا ما دون عنها عشوائيا في بعض مواقف السجناء؟ أين مدونات قصر النهاية السيئ الصيت، لقد سارع البعثيون بعد عام ١٩٧٩ إلى هدمه لأنه يشكل عارا تاريخيا على ما اقترفوه بحق الوطنيين؟ أين مدونات سجن أبي غريب الهائلة التي كانت جيوش السجناء تملا ساحاته وغرفه وأزقته؟ أين مدونات سجون المديرية العامة للأمن في منطقة القصر الأبيض؟ أين مدونات سجن الكاظمية؟ ومدونات سجن البصرة والعمارة ونينوى والرمادي وأربيل والسليمانية وبعقوبة والنجف وكربلاء والديوانية والسماوة والعمارة وكل البيوت السرية والمخفية فوق الأرض وتحتها ؟ هل اختلطت لغات السجناء في سجون العراق بمجرى مياه الرافدين فنزلت إلى أعماق الأرض تسقي زرع العراقيين في الجنة الموهومة؟ أين هذه الذاكرة الممتلئة بأنين hالعراقيين منذ فجر مرحلة الدستور وإلى اليوم.؟؟ ملحق الثقافة في طريق الشعب سيفتح صفحاته للذاكرة العراقية كلها، وبلا استثناء، فالمدونة التاريخية للتعذيب في السجون العراقية ليست ملكا لفئة ولا لشخص إنها جزء من تاريخ العراق الحديث..ما جعلنا نلجأ إلى مثل هذا النداء، هو أن هذه المرحلة تشكل انعطافة تاريخية كبيرة في حياة الشعب العراقي، وما محاولة التكفيريين والصداميين العودة بالعراق إلى نقطة الصفر،إلا من قبيل تدمير ثقافة الوثيقة فينا، فالعراق بدأ التغيير، ولن توقفه مفخخات المتخلفين ولا أفكارهم، وعلينا أن نعمق التغيير بالمدونة والوثيقة والطريقة التي ترسم خطوط المستقبل.. فما تزال السينما والرواية الألمانية والأوربية والأمريكية تنتج عشرات الأفلام والروايات والقصص والمدونات، ولكل الأعمار والفئات عن المرحلة النازية، ليس لأن المرحلة النازية ذهبت كغيرها من الحركات الفاشية إلى مزبلة التاريخ، وإنما لتذكير الأجيال القادمة أن المدينة والاقتصاد والتعليم والطب والرياضة والعلوم والمعرفة والفلسفة والتربية، وغيرها لم تصل قامت على ركام هائل من تجارب ونضال الآباء، فالأجيال القادمة وريثة الممالك العراقية الضائعة، والوثيقة المقترنة بالصوت والصورة والمكان، تنقل تلك الثقافة وتضعها مدونة أمام الأجيال القادمة..

ياسين النصير

في ديوان مدن غير مرئية أو يوتوبيا هوائية معلقة في الفضاء ـ ناجح المعموري 11

بلاد الشيشان.. حفنة تراب وتاريخ ضارب في التقاويم



شهد لها تولستوي وبوشكين وماركس وسبنسر ورسول حمزاتوف

عبدالمنعم الاعسم

بلاد لا يمكن قهرها. هذا ما اتفق عليه المؤرخون وأرباب السياسة والشعراء. فعندما تفرض الهزيمة عليها أمام الإمبراطوريات الجامحة تلجأ إلى جبال القفقاس حيث تضمد جراحها وتأخذ جرعة الحياة. ولا يهم أن يطول استشفاؤها فهي ستنزل في نهاية المطاف من المغاور إلى واجهات الأحداث.

لعل سر هذا العصيان المتجذر في هذه الأرض الصغيرة يمكن قراءته في ملامح التكوين القبلي الأول للشعوب القفقاسية التي يعد "الشيشان" من أقدمها وأعرقها.. ذلك التكوين الذي اتحد بغريزة مقاومة الأجناس الوافدة (الأغراب) واتخذ، فيما بعد، إشكالا سياسية هي انعكاس للحروب التي شنتها لإمبراطوريات البيزنطية والفارسية والعثمانية والروسية والألمانية طمعا في موقعها الذي يشكل ممرا قاريا استراتيجيا، وفى ثرواتها فيما بعد من المعادن والبترول.

غير أن البعد القبلى لمقاومة السكان استمر باستمرار جدارة الرابطة القبلية في التعبئة، حيث تبدى الأمر في صور أسطورية للشجاعة وجدت تعبيرا لها في الكثير من المعالم الحية.

يلتقط شاعر روسيا القديم "ليرمنتوف" هذا الخيط بالقول:

شرسة القبائل التي تقطن تلك الشعاب معبودها الحرية، والكفاح قانونها الوحيد، قوية في صداقتها لكنها أقوى في الانتقام لا تدين لسيد يملي عليها تعاليمه من عل، تجزي الخير بالخير، وترد الشر بالشر، ولا حدود لديها للكراهية ولا للمحبة".

تقع "الشيشان" في نقطة على الامتدادات الشمالية" لجبال القفقاس العظيمة (الممتدة بين البحر الأسود وبحر الخزر بطول ١٢٠٠ كيلو متر) على الشواطئ الجنوبية لنهر "ترك" التاريخي.. يحدها من الشمال والشرق بلاد الداغستان ومن الجنوب نهر "آندي" ومن الغرب بلاد الانغوش.. وهي جزء من بلاد القفقاس الواقعة غرب بحر الخزر وشرق البحر الأسود وجنوب نهر ترك وشمال نهري "كر" و "ريبون".. وهي بلاد عريقة التاريخ، مسكونة بالسحر والجمال والحكمة وبهاء الطبيعة الآسر قال أرنست همنغواي في (روابي افريقيا الخضراء) وهو ينهي قراءة الصورة القلمية لـ "ليو تولستوي" عن تلك البلاد: "لقد عشت بنفسي هناك.. لما في تصوير الناس والأحداث والطبيعة القفقاسية العذراء من واقعية وفتنة" روابي إفريقيا الخضراء.

ينحدر "الشيشان "كشعب قفقاسي من سلالة الشراكسة: سكان شمال القفقاس الذين توزعوا بين شعوب الوياخ (أصل الشيشان) والاديغة والاستين والداغستان وقد اشتهروا بالفروسية والقوة والوسامة وطول القامة حيث يقول عنهم الروس (خصومهم التاريخيون) أنهم "فرنساويو القفقاس، سريعو الخاطر، أذكياء بالفطرة.. مرحون، قدر ما هم مقاتلون.. ومعتدون بأنفسهم". وإذ يؤخذ بهذه الشهادة المؤسسة على معايشة تمتد لأكثر من ألف عام، فان للعرب القدامى ممن وطأ هذه البلاد الكثير من الشهادات الحية إعجابا بها وإنصافا لها، وقد رصد المؤرخ والرحالة العربي أبو إسحاق إبراهيم الاصطخري في كتابه (مسالك الممالك) واحدة من معالم تنظيمهم الاجتماعي المبكر متمثلة في المضافة (الديوانية) التي اعتبرها "مدرسة الحياة" ومركزا للشعراء الشعبيين (اوساكوا) ولرواة القصص والسير والأحداث (الحكواتية)، وقد تحدث عن ثراء مدن وحواضر الشيشان وعن وفرة البضائع وبهاء ورشاقة الموروث وسحر الطبيعة و "إن من لم ير ذلك بأم عينيه لا يمكنه تصديق ما ذكرت".

يقول بعض الشيشان أن أصلهم عربي يعود إلى زعيم قبلي اسمه (علي عرب) كان قد هاجر المخ القفقاس من دمشق الشام في زمن متناهي القدم، وهو نفسه (ناخ سو) الذي يقول آخرون إنه أبو جدهم الذي نزح مع قومه من شمال آسيا عبر سيبريا، في حين يستند رواة إلى نظرية المؤرخ "هيرودوت" بأن الشيشان من قبائل الشركس التي كانت تقيم على سواحل بحر قزوين الشرقية قبل أن تهاجر في شرق قفقاسيا وتستقر على ضفاف نهر ترك، حيث انصرفت لشؤونها وانعزلت عن بقية القبائل حتى اكتسبت لهجة جديدة تحولت، بمرور الوقت، إلى لغة قومية ذات قواعد ومفردات مستقلة عن اللغة الأصلية (الاديغة(أما الإسلام فقد وصلت طلائعه إلى القفقاس في العام ٢٢ للهجرة (٧٣٧ م) على هيئة دعاة من بضعة آلاف فارس، ثم جاءت الجيوش الإسلامية، لأول مرة، إلى جنوب القفقاس ونجحت في إقامة الحكم الإسلامي لأكثر من أربعمئة سنة قبل ان ينسحب العرب المسلمون أمام ما تسمى بالحملة الصليبية التي ساعدت على إقامة حكم السلجوقيين في قفقاسيا، وفي العام ١٢٣٦ اجتاح (جنكيز خان) المغولي قفقاسيا ونشر فيها الخراب والدمار، وضاعف خلفه (تيمور لنك) من البطش بالسكان الذين اضطروا للاحتماء بالجبال لعقود طويلة من السنين.

روسيا ضد و(مع) الشيشان

ومن المغول في الفرس إلى العثمانيين إلى الألمان إلى الروس تنقلت الشيشان وهي تخفي تحت ثيابها (القاما) السلاح الذي لم يفارقها، مثلما لم يفارق مخيلة الروس الذين خاضوا أكثر من غيرهم حروبا شرسة مع)وضد) الشيشان.

في العام ١٥٠٠ م بدأت روسيا القيصرية الاهتمام بالقفقاس إثر أنباء عن عزم العثمانيين شق قناة بين نهري الدرن والفولغا فقررت احتلال المنطقة لإفشال المشروع من جهة وللوصول إلى بحر الخزر بما يعنيه ذلك من تأمين حاجتها إلى ميناء في مناطق المياه الدافئة من جهة ثانية، ولتهديد المصالح البريطانية من جهة ثالثة. غير أن تتر القرم حالوا دون ذلك بتصديهم للجيوش القيصرية بل ومطاردتها إلى موسكو، فضلا عن انشغال الروس بحروب وصراعات مع الكولونياليات الغربية حيث اضطرهم ذلك إلى وضع السيطرة على القفقاس جانبا لأكثر من مئة عام حين قدم تولستوي الكبير (جد الروائي المعروف) مستشار بطرس الأكبر عام ١٧٢٢ تقريرا سريا بوجوب توسيع النفوذ الروسي جنوبا، وعندما وصل القياصرة مشارف بحر آزوف عام ١٧٣٩ كانت الإمبراطورية العثمانية في وضع العاجز عن التدخل الأمر الذي شجع الإمبراطورة القيصرية (كاترين الثانية) على إقامة خط من القلاع والمستوطنات القفقاسية يمتد بمحاذاة الشيشان، ومن وادي نهر ترك حتى بحر آزوف، وفي غضون ذلك ألحق القياصرة هزيمة منكرة بالعثمانيين الذين تخلوا عن سيادتهم على القرم بموجب معاهدة عام ١٧٧٤ ولكنهم راحوا يعززون مواقعهم على امتداد البحر الأسود على تخوم الوجود القيصري، توطئة لجولة جديدة. كانت الحروب قد القت بالعبء الأكبر على سكان القفقاس الذين تعرضوا إلى حملات القمع والإبادة الجماعية من قبل الروس بسبب موالاتهم للأتراك تطلعا إلى الانعتاق من القيصرية، كما تعرضوا إلى اجتياح وباء قاتل أهلك آلاف الأفراد وقضى على قرى وجماعات بأكملها، واضطرت أعداد كبيرة من الشيشان وقبائل الاديغة إلى الهجرة القسرية عن بلادهم، غير أن ذلك لم يمنع من اتساع أعمال المقاومة المحلية للوجود الروسي، بل ولم يمنع من تحقيق انتصارات باهرة منها تحرير الابخاز وإقامة أمارة مستقلة فيها تستأثر بدعم وتأييد قبائل القفقاس جميعا.

على هذه الخلفية اندلعت الحرب الطويلة الحاسمة بين روسيا القيصرية والدولة العثمانية (عام ١٨٢٨) حيث ستقرر نتائجها، بعد ثلاثة عقود؛ مصائر شعوب القفقاس، وشعب الشيشان بخاصة.. هذه الشعوب التي كانت نهبا لاعتبارات متضاربة، فهي تنتمي دينيا إلى دين العثمانيين وجغرافيا إلى القيصرية، وقوميا إلى طموح طاغ إلى الاستقلال الناجز مما لا يحققه أي من الطرفين المتحاربين. وبما أن الحرب هي الحرب بالنسبة إلى الشيشاني، فلم يجد بدا من أن يفي بتقاليد الشجاعة وزهوها بالقتال مع الروس ما دامت الظروف فرضت عليه أن يكون في صفوفهم، وكان سموه فوق خيانة رفيق السلاح، على الرغم من الكراهة التي يضمرها الشيشاني للقيصرية، موضع احترام وإعجاب المقاتل الروسي، وقد كان ليو تولستوي (الروائي) يتأمل هذه الفرادة في تكوين الشيشاني يوم كان ضابطا في الجيش القيصري الذي ينتشر في شمال القفقاس حيث شاءت الظروف أن يخدم في وحدة عسكرية تقيم في قرية (ستارا غلادكوفسكايا) الشيشانية، وقد سجل في قصة (سوستبول في ايار) التي استلهم أحداثها من تجربته الشخصية في معايشة سكانها ومقاتليها أروع اللمحات عن "طبيعة القفقاس المهيبة، والناس الوسيمين، عشاق الحرية الجسورين الذين يعيشون في رحابها في توحد تام معها".. "وبتلك الأناقة القفقاسية المميزة التي تأتي من محاكاة الفرسان الشيشان فان كل ما يلبسه الفارس الحقيقي عريض دائما وممزق، وبلا عناية " (قصة القوزاق)

وإذ يرصد تولستوي اتحاد الشيشاني بقضية الحرب القيصرية فإنه يتابعها من زاوية وجدانية مرهفة.. ففي قصته الطويلة (الحاج مراد) دخل الكاتب في مسامات التكوين الروحي للسكان القفقاس وهو يتابع تجليات " المريدية " كفلسفة إسلامية وتطبيقات دينية في سلوك الشيشاني، ولا يتوانى عن الغور بعيدا في مجاهل هذه النفس للكشف عن مكنونها ومصادر قوتها وينابيع الحكمة التي تعيد إنتاجها في مجرى الصراع.

والحاج مراد، في القصة والواقع، زعيم روحي وسياسي لقبائل داغستان الممتدة حتى الشيشان، وقد خاض معارك ضارية ضد القياصرة وارتبطت باسمه تعاليم في تأسيس الدولة الدينية والسلوك والالتزامات، غيرانه لم يكن ليشتهر قبل أن يظهر على مسرح الأحداث الزعيم الأسطوري (الإمام شامل) الذي تحالف مع مراد وافترق معه في مجرى الاختلاف على جدوى الكفاح " حتى الموت " حيث كان شعار الإمام.

ملاحم المقاومة والتهجير

لقد أضرم شامل، بجرأته وصلابته، النار الخبيئة في وجدان الشعب الداغستاني الذي ينتمي إليه، غير أنه لم يجد خميرة من الفرسان ترقى إلى مواصفات وشروط وعناد الحروب التي يشرع في إشعالها أفضل من الشيشان، فانتقل إليها ليستقوي برجالها الجبليين عن روسيا وجيوشها الجرارة، وليدخل في عداد العناصر التاريخية التي أثارت، وتثير حتى الآن، جدلا في صفوف المؤرخين والمعنيين بالموروث الأدبي والسياسي والتاريخي لروسيا ودول الشرق الإسلامية.

في عام ١٨٣٧ عزمت القيصرية على إنهاء حركة شامل فدخلت معه في سلسلة مديدة من المعارك زادت في صلابة عوده بدلا من أضعافه، وبعد ست سنوات من القتال الضاري اضطر الروس إلى الانسحاب من الشيشان وأراض واسعة من داغستان لينفسح الطريق أمام توحيد شمال وشرق القفقاس تحت راية "المريدية وبقيادة الإمام شامل، فيما أخفقت محاولة روسية بعد سنتين، في إطفاء إرادة التحرر القومي للقفقاس، ومن تأثيرها في دائرة واسعة لشعوب آسيا الغارقة في ظلام النسيان، حتى أن كارل ماركس دعا إلى استلهام هذه المأثرة بالقول: " انظروا ماذا يستطيع شعب يطلب الحرية أن يفعل، وشاهدوا البطولات التي قدمها هذا الشعب برغم قلة قدراته، من أجل الحفاظ على حريته، فعليكم أن تأخذوا العبر منهم"، وفي شهادة أخرى كتب "تورناو" الذي رافق إحدى الحملات " التأديبية " ضد الشيشان: " ويستحق الشيشان كخصوم كل تقدير واحترام، ففي وسط غاباتهم وجبالهم لا تستطيع أي قوات أن تحتقرهم، فقد كانوا رماة مهرة، شجعانا إلى أقصى الحدود، أذكياء في الشؤون العسكرية كما أنهم سريعون في استغلال الظروف المحلية، وينتهزون فرصة كل خطأ ارتكبناه، ويستثمرونه بسرعة فائقة من أجل تدميرنا".

ويلاحظ أن جبابرة الروس كانوا يتقربون إلى الشيشان أملا في استلهام سر صلابتهم ونبع سجاياهم القتالية، وربما لهذا السبب اقترن (ايفان الرهيب) الذي كان وراء صراعات سياسية عاصفة داخل الطبقة القيصرية الحاكمة في القرن السادس عشر بـ (ماريا) وهي شيشانية جميلة استطاعات مد الجسور بين قومها والقيصر، وثمة أغنية قديمة كان الشراكسة يتداولونها على لسان وفد منهم التقى القيصر.. تقول:

"يا أبا الجميع.. أيها القيصر الأرثودكسي

ما الذي ستعطيه وتمنحه لنا؟

سأعطيكم ما عندي:

نهر ترك الذي يجري بحرية

من السلسلة الجبلية نفسها إلى البحر الأزرق الواسع.. إلى بحر قزوين."

ومع بدء (حرب القرم) في العام ١٨٥٣ كان شامل قد أصبح حقيقة من الحقائق المؤثرة في مصائر الأحداث، بل وتمددت قواته إلى جورجيا، جنوبا لإبعاد النفوذ الروسي، أو- طبقا لكتابات عسكرية تاريخية روسية- لغرض فتح جبهة ضد الجيش القيصري تخفف من ضغطه على الأتراك، الأمر الذي اضطر الروس إلى المناورة حين انزلوا قواتهم في ابخازيا لمشاغلة شامل واستدراجه بعيدا عن الساحة التي يتقرر فيها مصير الحرب، وفعلا، حين توقفت الحرب عام ١٨٥٦، أصبح السبيل سالكا للروس للاجهاز على قوة شامل في حملة غلب عليها الطابع الانتقامي، ولا عجب إذ ينال الشيشان حصة الأسد من النتائج الكارثية لانكفاء الحركة، حيث تناقص السكان تحت طائل الإبادة والتهجير إلى النصف في غضون سنوات قليلة أعقبت استسلام الإمام وإخضاع المنطقة نهائيا للحكم القيصري، و بحلول العام ١٨٦٠ انخفض عدد سكان الشيشان إلى الربع، وهي آية واحدة من آيات الصهر القومي للشعوب القفقاسية.. الصهر الذي وضع برنامجه القياصرة بدعاوى تخلف الشعوب الآسيوية والعملي على تطوير اقتصادياتها وواصله السوفييت بدعاوى ترسيخ الإخاء القومي وتعزيز الشراكة بين القوميات في وطن الاشتراكية، وانتهى هذا البرنامج- في الواقع- إلى ركود في مستوي التطور الاقتصادي وتخلف عملية التمدن في عهد ما قبل الثورة الاشتراكية، والى اختلال واضطراب معايير الشراكة والتجانس بعدها.

أما حملة التهجير الجماعية التي طالت الشيشان فقد جرت بين أعوام ١٨٥٩ و ١٨٦٦ مع شراكسة الداغستان والاستين والقبرطاي وقد اتجه غالبيتهم إلى الدولة العثمانية والبلقان والشرق الأوسط، ولكن أكثر صفحات التهجير مأساوية تتمثل في موت الآلاف منهم في الطريق قبل وصولهم إلى المنفى. وتؤكد وثيقة أعدها مؤلفون روس أنه في صيف عام التهجير الرابع قضت خمسة آلاف عائلة شيشانية نحبها تحت الشمس المحرقة وهي تقطع الطريق بين مدينتي (موش) و(ارزروم)، وكان الجوع يقتل من مئة في مئتي إنسان يوميا، فارتدت بقاياهم إلى الحدود الروسية قبل أن يفتح الأتراك النار عليهم ليبيدوهم جميعا.

وفي عام ١٨٧٧ اندلعت انتفاضة مسلحة في الشيشان بقيادة أحد مريدي الإمام شامل (الحاج علي بك) غير أن الروس أغرقوا بالدم هذا التحرك، لتبدأ صفحة جديدة من افراغ البلاد بتهجير مئات الآلاف من الشيشان إلى عمق الأراضي الروسية. لكن عمليات الإجلاء المنظم لسكان القفقاس جرت بعد المعاهدة التي وقعت بين روسيا القيصرية والدولة العثمانية عام ١٨٧٨ والتي قضت بـ " تهجير جميع الشراكسة الذين يقطنون على الحدود بين الدولتين في أراضي الدولة العثمانية " حيث وجرت قوافل جديدة من السكان وفرضت عليهم الإقامة في مناطق مختارة قبل أن يهرب الكثير منهم، إلى دول عديدة ومنها فلسطين.

لم يكن الشيشان الذين يغادرون بيوتهم تحت الحراب لينسوا بلادهم الجميلة خلال رحلة المجهول الشاقة، فقد كانت أغنيتهم على كل لسان، وهي تقول:

"علم السفينة يخترق صدر الريح مرفرفا

وأملنا بالله كبير بلقاء في وطننا السليب".

وحين اندلعت الثورة البلشفية في شتاء ١٩١٧ استقبلها الشيشان (في الداخل والخارج) ببداهة وطنية تنطلق من الكراهة المتوارثة للقيصرية المترنحة، فوقفوا إلى جانب الجيش الأحمر في معاركه (استمرت أربع سنوات) مع قوات دينيكين القيصرية البيضاء التي كانت تحتل بلادهم، وحتى عندما مالت المعارك إلى جانب القياصرة صيف عام ١٩١٩ انسحب الشيشان إلى جبالهم لمقاتلتهم، وقد منيت أفواج الحرس الأبيض بخسائر فادحة.

شرسة القبائل التي تقطن تلك الشعاب معبودها الحرية، والكفاح قانونها الوحيد

مرسوم التحرير

أصدر (فلاديمير ايليتش لينين) باسم " مؤتمر اتحاد شعوب القفقاس " مرسوم التحرير (٢٧/ ١١/ ١٩١٧) ويقضي بان "جميع الأراضي والغابات التي أعلن عنها ملكا للحكومة القيصرية أثناء غزو القفقاس سترد إلى الشعوب التي أخذت منها، وفي نيسان ١٩٢١ عقد مؤتمر لممثلي شعوب القفقاس تمخض عنه نداء وجه إلى (جوزيف ستالين) بوصفه قوميسارا (وزيرا) لشؤون القوميات في روسيا السوفييتية يذكر: " أن أهل الجبال القفقاسية من شيشان وأنغوش واوستين وبلكار وقرشاي، بعد أن تحرروا من نير الظالمين.. تحدوهم جميعا رغبة قوية في التعاون في وحدة سياسية واحدة". وفيما عمت أجواء من الاستقرار الحذر برزت أول مشكلة في التعامل مع السلطة المركزية وتمثلت في إصرار الإدارة الروسية على فرض الكتابة بالحروف اللاتينية وبخاصة في مجالات المخاطبة الرسمية الأمر الذي أثار حفيظة السكان واضطر الشيشان إلى إعلان الإضراب العام مطالبين باحترام لغتهم. ولم يكن الاحتجاج ينطوي على تمسك طقوسي بلغة الشعب، فقط، بل إن المشكلة تجسدت في استحالة دخول أبناء القومية الشيشانية في وظائف الدولة التي ستقتصر على من يجيد اللغة الروسية، كتابة ومخاطبة، حتى أنه بعد أكثر من عشر سنين لم يزد عدد الموظفين المحليين في شمال القفقاس على (١٧) موظفا من بين (١٣١٠) من الموظفين الروس الذين يشغلون الإدارات العامة في المنطقة.

قراءة في عرض مسرحية «حظر تجوال»

دراما تعطيل المواصلات

ياسين النصير

يهدي مخرج العرض المسرحي، المخرج مهند هادي، مسرحية "حظر تجوال"، للدكتورالمرحوم عوني كرومي، وفاء لجهوده في حقول المسرح والثقافة، ودلالة الإهداء تشير إلى أن احتذاء منحى الدكتور عوني في تفسير الواقع والرؤية الجدلية له واحدة من أساليب الحداثة في العرض المسرحي الجديد، بل وأصبحت سنّةَ فنية،على المسرحيين الشباب اعتمادها لتوسيع جدل العملية الفنية القائم على استخلاص رؤية مستقبلية عن واقعنا العراقي خلال ما مر به من حروب، إضافة إلى ذلك، تشكل عروض الشباب ومنها هذا العرض طريقة للبحث عن آليات خطاب مسرحي معاصر، فالمسرح أحد أهم الفنون الذي تمتزج فيه رؤية الخطاب السياسي برؤية الخطاب الفني، فالرؤية الفنية الجديدة هي عصارة مقننة من الاثنين..

شابان أحدهما صبّاغ أحذية، والآخرمنظّف سيارات، ينقطعان عن الوصول إلى بيوتهما بسبب حظر تجوال أعلن في المدينة.. الحادثة بالنسبة للعراقيين عادية، ومن كثرة حدوثها قلّ الحديث عنها، لكن جوهرها لا يقف عند ما حدث للشابين، وإنما في تلك التشكيلة المعقدة من الحالات التي تضافرت جميعها في حدوث "حظرالتجوال"، فالحظر لايأتي على الشابين فقط، بل يتحول عندما تهيمن آلهة الشر إلى أداة لتعطيل علاقات المدينة وهي:: الإنسان- الشارع- المواصلات- والتي وقعت جميعها تحت هيمنة "الحظر/ القمع/ الموت" مما سبب ذلك تعطيلا أوسع لـ- الحرية.. ومن هنا شمل الحظر، المكان والإنسان والزمان.. فنجد أمكنة مثل-الشارع- السيارة -الحذاء- تتحول من مفردات مكانية مُنعت عن الحركة، إلى مظهر من مظاهر المدينة المعطلة.. لأن الحركة تعني من بين ما تعنيه تعطيل آليات الحداثة وهي-الإنسان-العمل- الحرية.. فعمل الإنسان/الحذاء /السيارة، يلتصق بـ الأرض/ الشارع/ المدينة، ونحن نعرف أن الشارع هونهرالمدينة وشعرها كما يقول أراغون.. أما الحذاء فهو رمزمن رموز الهوية الوطنية وما بعد الحداثة- يعتبر حذاء فان كوخ تجسيد لفكرة ما بعد الحداثة-.. و- يتحدث غوغول في أحدى قصصه القصيرة عن تجاور حذاء الحوذي وحذاء العسكري الارستقراطي الروسي في شارع النيفسكي، بالرغم من اختلاف طبقتيهما،لكن الارستقراطية العسكرية الروسية سرعان ما تنتبه لهذه الظاهرة التي تحدث في شارع تقع كل مكونات السلطة القيصرية فيه، فاتخذت إجراءات صارمة بمنع الفقراء الاقتراب من العسكريين وهم يسيرون في الشارع- .. أما السيارة فهي شكل تقني متحرك للحداثة بكل معنى الكلمة.. وأي تعطيل في الإنسان/ الشارع / يعني ثمة تغيير في العلاقات بين الناس والمدينة، وهذا ما شكل البنية التحتية للعرض المسرحي . وفي العمق من الصورة لهذا المركب الثلاثي:الإنسان/المدينة/ الحرية، نجدها صورة مثيولوجية غائرة في مكوناتنا الثقافية العراقية،تلك هي القدرية المضمرة في افعالنا المحبطة.. ولذلك فالمثيولوجيا ليست غريبة أو طارئة على العرض، ولكن هل جرى إنتباه جدلي لمثل هذه العلاقة بين ما يحدث في واقعنا العراقي والجذورالمثيولوجية لمفردات العرض الأساسية ؟؟ أشك في ذلك.. فـ"الحظر" الذي ينزل إلى الأرض بفعل فاعل مبهم - ولكثر ما حدث في تاريخنا من إبهام، لم تفصح المسرحية عن سببه-، أصبح "الحظر" يقترن بالقمع السياسي، وليس بسبب غارة جوية،أو بحدوث كارثة،هذا هو جوهر

> **ما وصل من هذا العرض الرائع يكفينا للقول أنها مسرحية الموسم العراقي بامتياز..**

أدت التقنية المتطورة إلى الحروب لتدمير البشرية أيضا.. فالعملية الجدلية لا تتم دون قسوة.. "لا يمكنك أن تصنع طبق أومليت دون أن تكسر البيض" كما يقول ستالين عن فكرة التقدم.. هذه المسرحية تضع المدينة تحت تصورها بوصفها الثيمة التي يصيبها العماء والشلل،فالمدينة هي فكرة الحداثة، أما الشخصيات ومن تمثلهما في المجتمع، فهي دالة على شرائح الحداثة التي يقع عليها "الحظر". وأن عمل الشخصيات يتصل بإعادة شرايين مواصلات المدينة المتقطعة إلى سياقها الطبيعي يعني النمو والتجديد.. ثمة مثيولوجية غائرة في اعماق "الحظر" تلك هي القحط،واليباب،والشح.. فالعربة والحذاء رمزان مدنيان،: العربة رمز للتقنية، للتطور، للحركة، والحذاء رمز للتحظر،للتمدين،وللصحة، وللإبتعاد عن القاذورات، وكلا الرمزين يخضعان في العرض إلى عمل مكنسة – التنظيف- المعنية بإدامة وجودهما نظيفين..فيأتي حظر التجوال ليعطل حركة العربة والناس والحذاء وللشارع، فتشّل المدينة، وتتراكم فيها القاذورات وتتوقف العربات عن الحركة.. فحظر التجوال ليس فعلا عاديا استحدثته ظروف طارئة، بل هو داء تقني أصاب شرايين المدينة والناس:

طرق المواصلات والعاملين فيها.. ومن هنا يخرج العمل من كونه مفردة مسرحية مكتوبة عن شخصيين محاصرتين بفعل حظر التجوال في بغداد أو أية مدينة، إلى صورة كلية لدلالة "الحظر" في العالم.... هكذا كانت مسرحية "في انتظار جودو" لصموئيل بيكت، فهي ليست نصاً خاصاً بالشخصيتين المحاصرتين، بل بكل إنسان فقد الأمل بالآلهة والسياسة معا، فكانا صورة عن مرحلة التغييرات الكبرى في العالم، أعني مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية- وهكذا يمكن لهذا العمل المتميز أن يكون رسالة عراقية للعالم، لا تتحدث عن معناة شخصيتين حوصرتا "بحظر تجوال" مؤقت، بل تتحدث عن المدينة المحاصرة، المدينة التي تقطعت سبلها ومنعت الحرية فيها،وهيمنت قوى الشرعليها،عن الإنسان المهمل، عن العمل المشوه، عن القتل على الهوية، عن الموت والجثث الملقاة في الشوارع، عن الفوضى والظلمة الدائمة وتجمع القاذورات، عن اللسان المعطل وعن موت مدينة..هذه رسالة العرض كما أرى.. وقد وفق المخرج والممثلون في إيصال الكثير من مفرداتها إلينا، وأشعر لو تعمقت الفكرة إخراجيا لظهرالعمل وكأنه رسالة للعالم، ولأصبح حوار الشخصيات متجاوزا النغمة الذاتية المحلية، ولتحولت أمكنتها الضيقة ا لمحاصرة والمتقنة، إلى أمكنة ببعد إنساني أشمل، ولتحولت بغداد إلى مدينة كوسموبوليتية يفوق حضورا عن خطابها السياسيا المعلن، وبالرغم من هذه الملاحظات فأن ما وصل من هذا العرض الرائع، يكفينا للقول أنها مسرحية الموسم العراقي بامتياز..

في جوهر الصورة الفكرية للعرض نجده يتحدث عن فاعلية الرجل الصغيرعندما لا يجد غير ذاته يكررها ويتحدث معها.. الشخصيتان متشابهتان، وكان اختيار الممثلين رائد محسن وسمر قحطان موفقا، حيث تحول حجم رائد إلى صورة مسحوقة تحت ضغط "الحظر" وتعلن أن الإنسان الشعبي مهما كان موقعه يبقى ضئيلا في عرف صناع القرارات الكبيرة.. اعطتنا طريقة التمثيل المتقنة أن الممثلين عكسا واقع مدينة منهارة فاستعارا الانهيار لدواخلهما وما المشاحنات التي حدثت والصورة الكابية التي رسماها لنا إلا صورة أخرى لمدينة منهارة ومحظورة، وهذا ما جعل المتلقي يستقبل معنى المسرحية من خارج إطارالفرد،لأن التمثيل جسد صورة جماعية بلغة فنية تتجاوز الحال المفردة إلى الحال الجماعية، بالرغم ملاحظاتي السابقة لكانا أفضل لو فهما دوريهما على أنها ممثلان لحال إنسانية كونية اشمل وقد وقعت عليها كارثة القوى العمياء وليس الحظر المؤقت..

هل تعيدنا المسرحية إلى فكرة القاص عبد الملك نوري وفاعلية الرجل الصغير في خلق نموذج الرفض والاحتجاج؟ سيكون ذلك مرهونا بطريقة تفكيرالمخرج والممثلين لوعي هذه الفاعلية الفكرية لعرض ما كان يدور في خلد من أصدر قرارا بحظر التجوال، ربما سيكون من المنطقي أن نفكر بصورة أبعد من العرض نفسه، حيث إمكانية التأويل كبيرة فيه، مما يعني أن لغة النص المنطوقة ولغته الحركية والصورية والدلالية،لا تكفي - بالرغم من كفايتها ضمن تصور المخرج-، لتجسيد الحال الكونية الأبعد.

وهذا يعني أن المخرج كان يرى المشهد العراقي ممثلا بشخصيتين مختلفتين في الرؤية: أحدهما ينجذب للرشوة لكنه يمتنع – عامل تنظيف السيارات-، والثاني يقف موقفا رافضا من أن يكون لعبة بيد أية قوة- صباغ الأحذية-، فالصوره المركبة لهما تعكس مدى تغلغل فكرة "الحظر" في البنية الثقافية للناس، كفكرة مدمرة لثقافة تقدمية.

في سياق الرؤية الإخراجية لهذا العرض المتميز، نجد المخرج مهند هادي، يشمل عناصر ومكونات المشهد كله بفن التعامل الحركي المتقن، فهو لا يركز على الممثلين وحدهم في المشهد، ولا على الديكور أو المؤثرات، بل ثمة بنية جماعية تؤلف المشهد، كما أن الإنتقالة بين مشهد وآخرهي الأخرى نقلة فكرية وليست نقلة بصرية فقط، تصاحب هذه النقلة إضاءة مركزة لم أر مثلها اتقانا ودقة بالتعبير، وكأننا في بنية قصيدة مؤلفة من صور عديدة متراصفة .. كانت جغرافية المسرح واضحة كخريطة عمل متقن للممثلين، وبدت الخشبة تطوى تحت أقدامهم بطريقة القراءة المنهجية التي تقترن بالصوت والحركة والفعل، أستطيع القول أن مهند هادي يمتلك مشروعية المخرج القادم بروحية متطلعة ومنفتحة على التجريب، فهو شاعر يميل إلى التفاصيل والجزئيات وليس إلى الحركة الكبيرة الواسعة، مما يعني أنه يقرأ تفاصيل مشهده قراءة متأنية ودقيقة، راسما تناغما بين: التمثيل، وبنية المشهد الفكرية، وحساسية المشاهد.. كل هذه المعزوفة المكانية المتناغمة تتم تحت هيمنة ديكور شعري بنوافذ تطل وتحجب، وبسينوغرافيا توزيع الجسد الإنساني وتفصّله تبعا للافعال التي تجسد أجزاء الجسد، فعندما يتكلم الرأس نشعر بثقل "الحظر" فلا حاجة للقدمين، وعندما تظهر القدمان لا حاجة لبقية الجسد،لأنها معطلة عن الحركة، هذه التركيبة الشعرية للمشهد تتناغم وبنية الأجزاء الصغيرة المكونة للعرض..أستطيع القول أن مصمم الديكورحامد الدليمي أحد الفنانين الذين سيكون لهم حضورفي مسرحنا، لأنه يترجم شعرية العرض إلى كتل مختزلة، دالة ومعبرة، فقد وجدنا في إطاره الذي يشكل خلفية العرض ثمة مدينة متكاملة وقد وقعت تحت تأثيرأيديولوجية "الحظر" فأطفئت نوافذها، وعتمت دروبها وتجزأ إنسانها.. أما أضاءة الفنان أحمد حسين موسى فهي الأخرى تناغمت فعلا وفكرة مع مبدأ تجزيئ العرض، وبدت لي وأنا منغمر في جمع تركيبة، أن الجميع يعزفون دون خلل، مقطوعة موسيقية عن التدمير.

بقي أن أقوله كلمة من وحي عروض مهرجان مؤسسة السينما والمسرح لهذا العام، من أن العروض تفتح نافذة على ثلاثة مجالات فكرية كبيرة، هي حصلية المرحلة التي يمر العراق بها، ولذلك علينا أن نفكر ملياً بها، لأنها ستشكل هوية متقدمة جديدة للثقافة العراقية مستقبلاً، المجالات هي:

١- ما فرزه واقع الحرب من صور جديدة غيّرت الرؤية السابقة عن معنى الواقع وتصوراتنا، وعلينا أن نبحث في مكونات هذه الرؤية المغرقة بواقعيتها الخيالية، فهي مادة تفوق في تصوري الواقعية السحرية أو الغرائبية التي عليها تجارب شعوب مختلفة فأنتجت فيها ما يميزها ثقافيا وفكريا.. تحتاج هذه الثيمة إلى بحثٍ وتقص مستمرين من قبل المعنيين..

٢- المجال الثاني، أن لا يوجد أي نص متميز دون جذر مثيولوجي له، وعلينا أن نذهب إلى هناك، حيث يمكن تعميق الرؤية الإخراجية والكتابية والتمثيلية وحتى العرض نفسه، فالمثيلوجيا كائن ليس غريبا عن عمق ثقافتنا فينا، وفي حياتنا حتى لو انتقلنا لثقافة القرون القادمة، العودة ليست إيمانا بالمثيولوجيا،وبثقافة الأموات، وإنما البحث من خلالها عن أدوات فن الأداء والتعبير التي هي فنون وظيفية وجمالية معاً كي نستعيرها في تعميق رؤيتنا لما مر العراق به..

٣- المجال الثالث، علينا أن نفكر جيدا، أننا في عصر ومنطق وثقافة الحداثة عالميا ومحليا، وهذا يعني أن نفهم أن المسرح ابن المدينة،ابن ثقافتها وعمرانها ومواصلاتها ومؤسساتها وطبقاتها وخصائصها المعرفية، ونص بدون أن تكون جذوره وعروضه وثقافته في صلب حداثة المدينة، يعني انقطاعا معرفيا عن صيغ ومناهج الحداثة. ولك ان توسع من هذه الدائرة فتشمل بها كل نص يجري التعامل ثقافيا معه من أنه سيكون نتاجا للمدينة، وبالطبع لن تكون ثمة مدينة حاضنة دون أن يكون لها فلسفة ورؤية كونية وخصوصية لهويتها، وأعتقد جازما لو أمعنا التفكير بمثل هذه المجالات الثلاثة: - الواقعة الخيالية/العمق المثيولوجي /منطق الحداثة /المدينة /الفلسفة- لاستطعنا أن نؤلف خطابا ثقافيا عالي النبرة للثقافة في العراق، يفوق كثيرا الخطاب السياسي الذي تتجاذبه أهواء الساسة وطوائفهم.. نعم نحن أمام مسؤولية تحديث الثقافة، وعلى المثقفين لا السياسيين، تقع مثل هذه المسؤولية.

نزلاء الفنادق.. متشابهون لكنهم مختلفون

محمود يعقوب

يأتون ، مثل المطر ، من المدن الصغيرة والكبيرة .. من البيوت البعيدة والقريبة يأتون . مثل خيوط المطر المنزلقة على واجهات الزجاج يتدفقون .. يتقاطعون .. ويلتقون . ينهمرون مع الرعد والبرق ودمدمة الرياح . يتدفقون كالرهبان حينما يعسعس الليل ، كوكبةً كوكبة . تطفح بهم الفنادق وتغص الغرفات . يجلسون على حافة أسرّتهم ، ملابسهم جديدة مضمّخة بالمسك ، متفتحة الألوان . يُطلّون بمرحٍ النحل وأزيزه .. يُطلّون وعطر الحلاقة يتطاير من خدودهم . تلتقي عيونهم ألف مرة ومرة ، نظراتهم تجيء وتروح ، ثم تجيء وتروح يسوقها التوق الملتهب والفضول . يتململون على ضفاف صبرهم . بألف حجة يتحججون من أجل أن يتعارفوا على بعضهم البعض . ثم تضيق صدورهم ، و ينضب وقت انتظارهم ، فيقبلون على بعضهم بلهفة ومودة ، قبل أن يدركهم اليأس ، إنهم جاؤوا لأجل ذلك . يتعارفون بسرعة وحماس ، يضعون يداً بيد ، و يجلسون جنباً إلى جنب كأنهم أصدقاء قدامى .. قدامى من زمنٍ كاف لمحو التردد والخجل . يتجاسرون فيتخطون الحواجز والحدود . يخب بهم سحر الأفكار . يملؤون جيوبهم بحلوى الآمال . بارعون في الكلام ، يَردون منابع النور ويترعون جِرارهم بالخواطر النيّرة ، من وراء زجاج نوافذهم تتدلق الشموس والأقمار . يثرثرون كثيراً وينتشون . تنسكب قلوبهم فوق شفاههم رقّةً وعذوبةً . أريحيون ، يتبادلون ابتسامات غضةٍ بَليلَةٍ .. ابتسامات من بساتين الأرواح النضرةٍ . تغمرهم الغبطة ، كأنهم في موكب عرسٍ تتراقص فيه الكلمات و تتدافع فيه الألحان .. خدم الفنادق المبهورون بهم ، لم يروا طوال خدمتهم نزلاءً بهذا القدر من البشاشة والألق النوّار والحماس .. خدم الفنادق يتفاءلون بمقدمهم ويُسعدون . إنهم هنا .. اجتمعوا كما لو أنهم حضروا لإيفاء ديونٍ كانوا ينوؤون بحملها منذ وقت طويل . يهدمون العالم في ساعةٍ ويشيدونه .. يشيدونه مثلما يشيد النحل خلاياه .. خليةً خلية ، دونما تهاونٍ ولا كللٍ . في أزَقتهم العذب ، لا يريدون من الليل إلاّ أن يكون طويلاً .. طويلاً إلى آخر المدى ، النوم يهرب من غرفهم . يملؤون الفنادق بدخان سجائرهم .. يملؤونها بجرائدهم .. يملؤونها بالأحلام النقية الطاهرة العفيفة . يجتمعون ويقرّرون .. ليالي طويلة يجتمعون ويقرّرون ، بهمسٍ أو صخبٍ . مستمتعون بالراحة التي يوفرها ذلك التناغم العجيب بينهم !.. يشيرون إلى بعضهم بحكمةٍ وإلهام ، كأنهم في محفلٍ صوفيٍ تزخ فيه شهب العرفان . ينقّون كما تنق الضفادع صادحة في الماء الضحضاح . كثيرٌ ممن كان يسمع نقيقهم يقول أن (النقيق شيءٌ من التسبيح !..) . عند المساء ، حين تعلو أفكارهم ، تتموّج قصائد الأنهار وتخفق أغاني الريح والشطآن ، وتضوع الأرض رنداً وزعفراناً نفّاذاً غامراً . يرسمون مثل الأطفال بأصابع الألوان عصافيراً وأعشاشاً ونجوماً وفاكهةً وبحاراً .. يرسمون أجنحةً شفّافةً من ألوان ، تحلّق عبر الفردوس . تمر الساعات بهم مجلّلة بالزينة والزخارف . كأنهم في فسحة ترويحٍ أو مزحة مسلية !.. (ألسنا فراشات تستجمع كل همّتها وتندفع محلقةً نحو النار؟ .. إن لظى الحقيقة يكاد يحرقنا جميعاً) ، يقول أحدهم ذلك ، في لجج عواطفهم المستعرة ، فيما يتردد المستمع القريب إليه في أن ينهض ويطبع قبلةً على فمه .. فمه الذي ينقّط هذا الرحيق . لكنه يكتفي فقط بالرد عليه متجاوباً وسريعاً و نابراً بحدة (أحسنت .. لا عابَ فمك) . في غضون الليل يترامى غناؤهم الشجي أو ربما نحيبهم الشجي ، فيقع في القلب سريعاً .. يقع ناراً لاهبةً وماءً سلسبيلاً . متشابهون ، ولكنهم مختلفون ، وطالما هبطوا سلالم الفنادق أزواجاً .. اثنين اثنين ، مرتدين زياً واحداً ، الزيّ ذاته من الأعلى إلى الأسفل ، الألوان ذاتها ، يفوح منهم العطر ذاته ، ويمضغون العلكة بنكهتها ذاتها .. يمرّون أمامي نسخاً مكرورةً ، يشبهون أوراقاً من عملةٍ مزيفة ، يثيرون سخطي و ضحكي من سذاجة مظاهرهم ، يريدون إيهامي بكل غباءٍ بأن الاثنين يمكنهما . هكذا . أن يصبحا واحداً ..!

عندما يتعبون من الهدم والبناء .. عندما يتعبون من الإصغاء مللاً .. عندما يتعبون من ألم الصداع ، تأخذ الأشياء بالتلاشي رويداً رويداً .. تغيم رؤى الأقمار والشموس خلف الستائر .. الرقّة الفائضة والتهذيب المصطنع يتبعثران .. الأفكار الجميلة المخيّمة فوقهم تتبدد كالضباب .. وتلك الانفعالات العاطفية البهيجة التي يتخللها الومض البوذي العجيب لا يستطيع أحد أن يحزر كيف تنحسر . وإلى ذلك فمن العسير تفسير تلاشي رائحة الليل اللذيذة ، التي كانت تغمر مجالسهم ، ليعود الليل بلا رائحة ، مثل كل ليلٍ !.. يتفرقون .. في ضحى يوم آخر ، يتفرقون ، إلى المدن البعيدة والقريبة ، تتلقّفهم الشوارع وتغيبهم البيوت . . مثل خيوط المطر التي تجف على واجهات الزجاج ، مخلّفةً خطوطاً خفيفة ، بيضاء ترابية واهية ، كذا يرحلون . يرحلون والنعاس يملأ حقائبهم ، مخلّفين نكاتهم وشيئاً من كلماتهم الثائرة ملتصقةً بأعقاب سجائرهم ومناديلهم الورقية المدعوكة المرمية في سلال النفايات . ومن دون أن يتلفتوا إلى الوراء .. من دون أن يرموا بنظرة وداعٍ واحدة ، يهبطون سلالم الفنادق تاركين أحلامهم الجميلة .. أحلامهم الغالية العذراء لوحدها منزويةً في أركان الغرف ، تلتهمها الوحشة ، متحرّجةً ، مصدومةً ، تثير الشفقة ، أياديها على خدودها، وقد رقأت دموعها ، تنظر خلفهم بعتابٍ مرٍ وهي تقاسي الظمأ القامح ولوعة الهجران .

المطاردة

أحمد خلف

بدا الأمر معهُ أشبه بالمزحة التي رواها له صديق ذات يوم، وليس مجرد حلم مرَ به، قال الصديق؛ أنتَ تعلم إني قليلاً ما أحلم في النوم، لكني ليلة البارحة حلمتُ حلماً غريباً، تصور : رأيتُ في طريق المزرعة رجلاً يتبعكَ، لكنهُ اختفى ولم يدع لي فرصة معرفتهُ، بل عرفتكَ أنتَ، ولو شئت أن تقلب الحلم يا أستاذ، فما عليك إلا أن تتبع الرجل حالماً تراه في طريقكَ، أعني أن تفاجئهُ في المتابعة، بالأحرى أن تطاردهُ بدل مطاردتهُ لكَ،هل عرفتَ كيف سيكون الأمر ؟ يقال في تفسير الأحلام، عن عمل كهذا؛ استبدال المهمة، أي أن تتحول أنتَ الى هو، ليس المقصود أن تكون أنتَ ذلك الرجل، أنما نوعاً من قلب مجرى الأمور، عند ذاك ستعرف غاية الرجل ومرماه .. لم ينكر الأستاذ، كم راقت لهُ الفكرة وأشاعت في أعطافه، رغبة قوية في تحقيقها، وتصور كم يبدو ذلك طريفاً ومغرياً، القيام بمهمة تفوق احتمال التصور، ولم يتخيل الأستاذ كم سيكون الأمر في غاية المخاطرة، أن يقوم هو بالمطاردة والتي لم يجربها من قبل، أن يكون هو من يطارد الآخر، ويتبعهُ... ضحك حتى دمعت عيناه وهو يترك لخياله رسم صورة فوق الاحتمال، والأستاذ حر، طليق، يعلن حرباً لا رجعة فيها على شبح رابض في عتمة من مكان ما، يترصده، ويحصي عليه الانفاس قبل الخطوات ..

... آه، هذه المرة الاولى، التي سيكون فيها مضطراً، لأستبدال الموقع مع الشبح بما لا يتخيله من قبل، أية فكرة جنونية وضعهُ فيها هذا الصديق ذو المخيلة الجامحة ؟ وقرَرَ مع نفسه، قاطعاً بتنفيذ الفكرة لا محال، شرط تحقيق خطوات الحلم كلها، وأسفَ الأستاذ، انه لم يسال الصديق عن هيئة الرجل أو شكله وطبيعته ... قال: لا يهم، لا يهمني أي رجل سيكون، أنما ذاك رجل الحلم كما سيتبدى لي ساعة المطاردة والرصد، ومن الآن، فالرجل أصبح مرصوداً بالفكرة ومطارداً بالفعل الذي سيجعلهُ متهماً أمامي، بما يثير الذعر في ثنايا روحهُ وقلبه، آن له ان يكون سجين تصوراتي وأفعالي، بعد أن كان سجاني ومطاردي، ولما تجسدت الفكرة أمامه واضحة وجلية، تمدد السرور في ثنايا جسده وروحه، وقال لنفسه، أن رجلاً يتبع رجلاً آخر لابد له من غاية معلنة أو معروفة للمرصود، وطمأن الأستاذ نفسه، أيضاً والأبتسامة ما تزال مرتسمة على محياه؛ غالباً ما نحلم أحلاماً شتى لكنها تختفي مع ضوء النهار، إذا صح وكُلف رجل ما بمتابعتي، سأكون شديد الحذر في تحركي وتصرفي، مع أن لا خصوم علنيين لي، لكني أقر بوجود خصومات سرية مع أشخاص قد لا أعرف حقيقة أفكارهم تجاهي، ووعد الاستاذ نفسهُ بألا يهمل أموراً تخص حياته، على هذه الدرجة من القرب منه وبهذهِ الخطورة التي بدأ يتلمسها ويشعر بها رغم أنها تغيب عنه في بعض الأحيان، لا مفر إذاً من تنفيذ ما أقترحهُ عليه الصديق، في أستبدال المهمة وقلب الوقائع الى ما يخلفها من وقائع وحالات أخرى، قد تبدو لنا في ظروف مغايرة أنها في أعلى درجات الخطورة والمغامرة بل يرى فيها البعض أنها لحظة عشواء لا تنطق الا بالجنون والعته، ما معنى أستبدال وظيفة المرء أو قلب الحقائق الى الضد منها، وتفجرت ضحكة مفاجئة من قلب الأستاذ، حين فكر جاداً، ماذا سيفعل لو وجد الشخص الآخر يحمل سلاحاً ويخفيه (لأحتمالات الضرورة) بين طيات ثيابه كما يحصل هذه الأيام، حين يرتقي فيها الاستاذ الباص العمومي، أو في الساحات أو منعطفات الشوارع وهو يرى العشرات من الرجال والفتيان يتمنطقون مسدسات صغيرة، واخرى كاتمة للصوت يمكن أستعمالها في اللحظة والتو، ولم ينكر الأستاذ الرعشة المباغته التي ألمت به، حين تلفظ مع نفسه عبارة : كاتم الصوت، وخيل اليه للحظة ما أرقه، أنه سيتهالك الى الأرض حين يسدد له الرجل طلقه من مسدسه كاتم الصوت. لن يسمع له صرخة أو نأمة وسيكون كل شيء قد أنتهى ولن تعود ثمة مطاردة بين أثنين. بدا هذا كله غير منطقي ولكن ما معنى أن يتبعه رجل غريب ويحصي عليه خطواته إينما ذهب أو حطت قدماه. أتراه مطلوباً للعدالة مثلاً ؟ هل أخطأ بحق أحد ذات يوم ولم ينتبه لذلك الآخر ؟ وتذكر أنه لم يشارك في أي عمل يثير حفيظة رجل من الحكومة أو يحرك غضب السادة المسؤولين. كما أن لا أعداء سياسيين لهُ، أذن، لماذا ينتابه التردد وتأخذه الحيرة، كلما فكر بالرجل الذي يترصدهُ ؟ أقر مع نفسه أن لا مفر من أرتكاب حماقات أو أفعال خرقاء قد لا يقصدها في حركته تلك، أو ينوي الإساءة منها لأحد ما أو جماعة، وقال؛ أن أفكاراً من هذا النوع وحدها كافية أن تكون مدعاة لمتابعة الآخر لهُ. أذاً، فهو متبوعٌ لا محال حتى لو أخذ الأمر شكل مزحة أو حلم، لأنه يتذكر الان، وفي هذه اللحظة بالذات، وخلال رحلته الصباحية من المنزل الى مكان عمله، قاطعاً الطريق الترابي الملتوي، ليدخل بعده في طريق المزرعة، شانه في ذلك الصباح شأن كل يوم، وهو ينفذ بجسده عبرَ أشجار صغيرة ونباتات وحشائش طفيلية كثيرة تنتشر حول الطريق وعلى حافات السواقي تذكر جيداً ان ثمة من ناداه باسمه ... كان مضطراً كعادته للجوء الى طريق ميسمي ضيق كشريط كان ذلك يحدث كل يوم، العبور من خلال المزرعة بأتجاه محطة الباص، وفكر الأستاذ : أن أوهامه هذه، سوف تقوده الى لعبة لا طائل من ورائها، وليس بعيداً أن يجد اللعبة وقد راقت لهُ، ولكن أليس من الممكن أن يصبح طريق المزرعة، طريقاً للتهلكة ؟

في المزرعة وجد الكثير من الأشجار والنباتات، يرتفع بعضها فوق قامته، وفي هذا الفصل بالذات يعرف كيف تنمو الأشجار وتتطاول ويتسامق بعضها بقامات وجذوع عالية وتتدلى أغصانها في كل جانب ... كان يفكر جاداً بتبديل الطريق ولكن أي طريق يقصد، دائماً هناك طرق تتبدل وتتغير دون الانتباه لها او معرفة ذلك من قبل، أذاً، الأفضل له البحث عن طريق جديدة لا يتوقعها الآخر، عندئذ من الممكن اللجوء الى الطرق المنعزلة، تلك التي لا يسير فيها أحد سواه، لكنهُ فجأة توقف عن السير حين توارد اليه صوت بعيد يناديه :

ـ الى أين المسير يا أستاذ ؟ .. تلفت في الجهات كلها، لم يكن ثمة احد أبداً، واصل خطواته وأنتبه الى أن قدميه تعثرتا أكثر من مرة، ولما أراد ان يعيد تحذيره لنفسه، في أن أستمرارهُ في اللعبه سوف يدفعه الى وهم المطاردة التي لا معنى لها. لكن الصوت تعالى مرتفعاً جداً هذه المرة :

ـ الى أين المسير يا أستاذ ؟ ... توقف برهة ليقرر البدء بقلب الحقائق، بأستبدال المهمة : أن يستدير ويقتفي أثر الصوت أو ترجيعه، لا أن يدعه يواصل النداء ثم يختفي في الأحراش وبين الأشجار .. سوف أندفع اليه بأقصى ما لديَّ من طاقة وقوة على الجري نحوه، بل سأباغته بالوقوف أمامه ... ماذا عساه يفعل لو فاجأته بصفعة قوية على وجهه أو على قفاه ؟ أتراه يشهر مسدساً كاتماً للصوت ويطلق النار عليَّ ؟ واذا حدث والتقينا وجهاً لوجه، ما ادراني من يكون وما حقيقة مهمته معي ؟ .. انتبه الاستاذ الى أن المزرعة خالية من العصافير أو الطيور الصغيرة، التي ينبغي أن تتوفر بكثرة هنا، كانت الشمس قد تألقت بدفء منعش ولذيذ، لكن لا مكان للطيور هنا قطً، وسمع أصوات سيارات وحركة شاحنات تهدر من بعيد عاودت أقدامه السير في طريقه المعتاد وبعد خطوات أمتلأت اذنيه بالصوت يعاود السؤال ثانيةً : إلى أين المسير يا أستاذ ؟ وقبل ان ينطلق ناحية الصوت، توارد اليه ضحك يتفجر من كل مكان حوله، كان يلهث في جريه السريع للوصول الى مصدر الصوت، مهما يكن لن أدعهُ يفلت مني أبداً،ركض، ركض بقوة وبشكيمة لا تنثني. كان الجري السريع في المزرعة يزيدُ من أنفاسه المتلاحقة لكن قواه بدأت تنهار وسط الاشجار السامقة، المتعالية الأطراف والأغصان الكثيفة، والمزيد من النباتات الطفيلية يحيط به بكثافة ولا صوت يأتيه سوى لهاثه يتردد في سمعه، وبتصميم عنيد ظل منطلقاً كالسهم بأتجاه الصوت ودون توقف .

الفيلم كنص.. البنية المعمارية للفيلم السينمائي

كاظم مرشد السلوم

يعد النص احد المرتكزات الأساسية التي يقوم عليها الفيلم السينمائي ،إذ لا يمكن تصور فيلم متماسك دون نص مؤثر يوظفه صانع الفيلم من خلال أدارته السينمائية للإيحاء بالدلالات المراد إيصالها للمتلقي، وتزخر الحياة الاجتماعية بأنواع مختلفة من النصوص وفي مجالات مختلفة كالأدب والسياسة والفلسفة والإعلام والقانون، ولكل واحد منها دور مميز في تحريك التفاعل الاجتماعي كما ان له دوراً واضحاً ومميزاً في تنظيم جانب ما من أنشطة الحياة الاجتماعية.

النص

ليس مجرد تدوين للحفظ والتسجيل ولكنه يمثل سلطة توجيه وتقنين وتشريع، فالنص الأدبي يؤثر في أجيال الأدباء والشبان، ويكون احد مصادر الإلهام في التشريعات، والنصوص التاريخية تعبر عن روح الأمة، وتكشف عن مسارها في التاريخ. وكذلك النصوص القانونية هي أساس الدولة ودعامة مؤسساتها، والنصوص الدينية سلطة تصدر عن الوصي وطاعة الأنبياء، تعطي شرعية للسلطان ضد معارضيه كما تشرع للثورة ضد السلطان.

وقد انتبهت السينما لأهمية النص واستطاع صانعو الأفلام التعامل مع النص بطريقة تمنحه أهمية أخرى غير كونه نص مكتوب، كونها تحوله إلى نص مرئي متحرك بعيداً عن الخيال الذي تركه في ذهن القارئ أو المستمع للنص أذ أن النص هنا يتعامل مع متلقي يرى ويسمع وكذلك يقرأ لأن الفيلم صار يعتمد بينه تركيبة ما زالت تقوم على استدراج الفنون الأخرى داخل بنيتها. وهو نقل للواقع المشتمل على هذه الفنون. ويوجه الفيلم إلى المتلقي باعتباره أي الفلم نص قائماً بذاته، وهو نص يمثل وحده خطاب من حيث هو مفعل، فعلي تشغيل مركب من رموز اللغة السينمائية،اذن النص الفلمي يتوفر على خطاب ذي قصدية فاعلة تؤثر على المشاهد، ولا يظهر النص الفيلمي إلا عبر تصويره وعرضه، حيث يعتبر العرض هو الوجود الفعلي والحقيقي له. محتوياً مجموعة من الصور والكلمات والأصوات تتصل فيما بينها ضمن سياق، وهذه الصور والكلمات والأصوات يمكن أن تكون قضية أو حكاية .ويتكون النص الفيلمي من عناصر الصورة. حركة الكاميرا، الديكور، الإضاءة،وكذلك عناصر الصوت مثل الحوار والموسيقى والمؤثرات السمعية، التي تتضافر وتتكون ضمن منظومة توصل للمتلقي شيء ما من خلال النص الفيلمي.

،ويعتمد فهم وتفسير هذا الفيلم (النص) من قبل المتلقي على درجة تلقيه واستيعابه للعلاقات التي طرحها الفيلم وإحالتها إلى دلالات مقصودة ويعتمد هذا الاستيعاب والتلقي على خبرة المشاهد وثقافته وعادات مجتمعه .وبهذا يعتبر النص الفيلمي كصوره هو في نهاية المطاف مجال الشفرات العلامات – المنتجة للرسائل التي يتلقاها المتفرج من صانع الفيلم، وفق سياق منطقي يكسب هذه الشفرات قيمتها .

كما قلنا فأن عناصر الصورة والصوت هي التي تشكل النص الفيلمي وتكسبه أهمية، فعناصر مثل:

١-الإضاءة: فن أفادت منه الكثير من النصوص مثل اللوحة الشكلية والصور الفوتوغرافية لإيصال دلالات مدنية ونفسية وجمالية للنص المرئي فيها وهي كما نعرف نصوص غير متحركة، أما في النص الفيلمي فأن الإضاءة تلعب دوراً مهماً في بنية هذا النص إذ يجعلنا أحيانا نصل إلى مفهوم معين عن المكان الذي يشتغل النص عليه قبل الدخول في تشعباته وهي هنا تلعب دور التهيئة النفسية للمشاهد او لمتلقي النص .

٢- الملابس والديكور: يشكل الديكور احد العناصر المهمة للنص الفيلمي كونه هذا النص هو نص مرئي وهذا ما يميزه عن باقي النصوص الأدبية والفنية والقانونية وغيرها. فالنص المرئي يجب أن يتوفر على كافة عناصر الصورة التي تعرض للمتلقي ،ويحاول صانع العمل أن يجعل الديكور يوفر للمتلقي قناعة بحقيقة المكان ،أو بما يحيله الديكور من رمزية ذات دلالة سينمائية يدركها المتلقي بصورة مباشرة وأيضا يساهم في أضفاء جمالية على مكان الحدث.كذلك فان الملابس تمثل نماذج وطنية وتعبر عن نماذج اجتماعية يتناولها النص الفيلمي وينبغي للملابس المستخدمة في السينما " امينة للواقع الى اقصى حد .

٣-الدور التعبيري للكاميرا

يقول مارسيل مارتن ان مولد السينما كفن يؤرخ باليوم الذي فكر فيه المخرجون في تحريك آلة التصوير خلال المشهد نفسه اذ انه تم بذلك اختراع التعبيرات في احجام المناظر.

فحركة الكاميرا قد ساهمت في اغناء المعنى الدلالي لصورة. وهناك ثلاثة انواع لحركة الكاميرا مثل الترافلنج والتي عن تحرك الكاميرا بينما تظل الزاوية بين خط محور العدسة واتجاه سير الكاميرا ثابته ولها عدة معان ودلالات تصب في صالح العمل الفني. وكذلك حركة البانوراما التي عن حركة دائرية من الكاميرا حول محورها العامودي أو الافقي دون نقل الالة من مكانها، ونبرر هذه الحركة ضرورة تتبع شخص او عربة في حالة حركة .. وحركة الكرين التي هي مزيج غير محدد من حركة الترافلنج والبانوراما وتنفذ بألة تشبه الالة الرافعة. وبالاضافة الى حركات الكاميرا تشكل المقاسات المختلفة للقطات أهمية كبيرة للصورة السينمائية، ولكل لقطة منها دلالتها التي يمكن لصانع الفيلم من خلالها إيصال ما يريده من معانٍ للمشاهد، كذلك فان تشكيل الكادر يساهم في تقديم مضمون الصورة بشكل ذو معنى ففي فيلم "الارض" ليوسف شاهين وفي لقطة كلوس لوجه الفلاح ابو سويلم وهو يملأ الكادر تنساب دمعة من عينه لتصل الى شاربه الذي حلقته الشرطة في المعتقل، وهذا الكادر يوضح مدى الاهانة التي تعرض لها هذا الفالح والمتمثلة بحلق شاربه الذي هو دليل الرجولة الاقوى في مجتمعه .

وكذلك فان المجرى الصوتي بأكمله وليس الحوار فقط هي احد المرتكزات الأساسية في بنية النص الفيلمي والحوار في النص الفيلمي ليس مجرد كلام نثري أو محادثة وإنما هو تكثيف وتلخيص فني للكلام العادي لأجل تغذية القصة المروية على الشاشة فالحوار الدرامي ليس حديثاً مسجلاً على صورة منقولة له تماماً للكلام العادي بل انه الكلام الحقيقي بعد الاختيار والترتيب والتحرير لإغراض درامية،ويعتمد الحوار في توصل الأفكار والمعلومات الموجودة عند الشخصيات إلى المتلقي، لذا يتحتم على كاتب الحوار في النص الفيلمي العمل على اختيار المفردات المناسبة والاقتصاد فيها وعدم المبالغة والأطناب في اللغة المستخدمة.

ويقسم المجرى الصوتي إلى أربعة أقسام هي:

الحوار/ الموسيقى/ المؤثرات الصوتية / الصمت

و يمكن القول أن الصوت في الفيلم السينمائي يمكن أن يصبح أكثر أدبية من النص الأدبي نفسه نظراً لوجود الصورة ووجود من يستطيع إلقاء النص الأدبي بلغة النص ودلالاته إلى حدودها القصوى.

المونتاج والبناء الفلمي :-

يساهم المونتاج مساهمه فاعلة تكوين البناء المعماري للفيلم الروائي وتعد اللقطة اصغر وحدة مونتاجية، حيث ان كل الانتاج الفلمي يبدأ باللقطة، ويؤلف مجموع اللقطات مشهدا، ليكون مجموع هذه المشاهد تتابعا ومجموعة التتابعات هو السيناريو.لذلك فان القطة تعتبر اصغر وحدة بنائية، واللقطة نص اذا كانت مكتفية لحظة اكتمالها حالها حال حروف وجمل نص الاعمال الأدبية اذن اللقطة هي الحامل الاساس للمعانيين في لغة السينما وكل هذا يبين الصعوبة في اعتبار اللقطة وحدة بنائية للعرض السينمائي رغم انه لابديل عنها علميا. وكما قلنا فان مجموع اللقطات والمشاهد والتتابعات هي السيناريو فأن كل هذا يتم عبر بناء مونتاجي، هو فيزيائيا ربط شريحة فلمية (لقطة واحدة) مع اخرى. ويقوم المونتاج اثناء هذه العملية بازالة الزمان والمكان غير الضروريين حيث ان المونتاج يربط لقطة أخرى ومشهد بأخر عن طريق ارتباط الأفكار ورغم البساطة التي قد تبدو من خلالها عملية المونتاج الفيلمي لكنها الحجر الأساس في بنية الفيلم ويشير تيري رامزي احد النقاد الأوائل للفيلم السينمائي إلى المونتاج على انه "البناء اللغوي" للسينما ،ولغة القواعد فيه.

لذلك فأننا لا نستطيع أن ننجز فيلماً سينمائياً ذا بنية عميقة وواضحة بدون المونتاج لانه سيكون فيلما تسجيليا ساذجا يشبه الى حد ما الافلام البسيطة الاولى لاكتشاف السينما مثل افلام الاخوة لومير ،كون المونتاج هو احد البنى العميقة للعرض الفيلمي، لذلك فهو يلعب دوراً خلاقاً في البناء الفيلمي وتسلسل المشاهد وترتبها بما يتلاءم ورؤية صانع الفيلم، وان حذفه و تغيره يؤدي حتماً إلى تغيير جميع مفردات وعناصر الفيلم السينمائي وقد تطور المونتاج مع تطور الفن السينمائي منذ العام ١٩٠٠والعقود التالية ليكون احد مظاهر البنية العميقة للعرق الفيلمي حيث بدأ صانعو الأفلام بالتقطيع ضمن المشاهد إضافة إلى القطع ضمن مشهد وأخر. وكان جريفث وازينشتاين رائدين في هذا المجال. ويعد المونتاج نهج جديد هو بمثابة الركيزة البنائية للعرض الفيلمي وبناؤه المعماري وشكله النهائي الذي يصل للمتلقي.

العلاقة بين النص المكتوب والنص الفيلمي:

يحمل كل من النص الفيلمي والنص المكتوب خصوصية وسمات محددة تميز أحدهما عن الأخر. ولكن يقوم صانع الفيلم بخلق مسافات واصلة بينهما وأواصر تجسير ومقاربة واقعية ومحتملة لهذين الوسيطين التعبيرين والذين يشكلان أبنية خاصة لكل منهما، ولكنه أي صانع الفيلم يتمكن في النهاية من جمعهما في خطاب واحد هو الفيلم السينمائي.

فمع البداية الأولى للسينما استخدم العديد من المخرجين النصوص الأدبية أساسا للعديد من الأفلام التي صنعوها .

وكان هناك تأثير متبادل بين الاثنين ويقول – كريفث –أن العديد من تجديداته كان في الواقع مأخوذاً من صفحات ويكنز. ويقول أزنشتاين ان روايات ديكنز قدمت لكريفث عدداً من التقنيات بضمن ذلك ما يقابل الاختفاء التدريجي، والتداخل، وتكوين الصورة والتجزئة الى لقطات والعدسات الخاصة بالتحوير وأهمها جميعاً مبدأ المونتاج المتوازي، حتى أن ابزتشتاين حول الفصل الحادي والعشرين من رواية اوليفر تويست إلى نص تنفيذي ليدل على أحاسيس ديكنز السينمائية، نفهم من هذا ان البدايات الأولى لفن التوليف او المونتاج كان له ما يعادله في النص الأدبي المكتوب، وبالتالي كان هذا مما أتاح لمخرجين رواد مثل كريفث وازينشتاين خلق تقسيماتهم السينمائية المتجددة وخصوص على مستوى المونتاج الذي اسهم بشكل فاعل فيما بعد يدعم قوة الايقاع في النص الفيلمي وجذب انتباه المتلقي من خلاله اعتمادا على الشفرات الدلالية التي بثها النص الفيلمي .

والسينما أو النص الفيلمي غير قابل للنقل المباشر للنص الأدبي إلا أذا أخضعته إلى تحولات فعلية، أي ان نقطع النص الأدبي أو بتره ،إن أمكن، هو الطريق المنطقي والطبيعي الملازم لهذه الوسيلة العبقرية التي هي السينما.وبسبب اختلاف الزمن الروائي والزمن الفيلمي يمكن للمخرج ان يتوفر على آليات الاختزال والتأثيث بواسطة تحليل الزمن الروائي والزمن الفيلمي الذي يقسمه "جيرار جينيت" إلى أربعة أقسام وهي :-

١-الحذف: الذي يرمز إلى القطع، الزمن الغائب.

٢-الخلاصة: وهي تشير إلى الزمن الذي نحذفه ونكثفه لأنه متعلق بالزمن السريع.

٣-الوقف:وهو عكس الخلاصة حيث يتم تطوير الزمن واغناؤه وجعله يمر بشكل بطيء .

٤-المشهد: يحيل المشهد الى المرجع الحسي للزمن الواقعي عند القارئ وهو ما يسمى بالزمن الحاضر.

وترى جان ماري كلبرك أن أعادة حكي رواية مرة ثانية سيجعلها أكثر جمالاً ومتعه، لأنها ستصبح رواية أخرى مختلفة وإعادة الحكي عبر والوسيط السينمائي يعتمد في لغته على الدال الايقوني والدال اللساني والدال الموسيقي، من خلال تفكيك النص الأول وإعادة توزيعه بواسطة لغة جديدة هي لغة الصورة. وبهذا نكون أمام نص جديد ذي أشكال دالة جديدة متمثلة بالنص الفيلمي الذي هو فضاء وسائطي مولد لتبادليه جوهرية تضع السينما مكان الرواية أذن نستطيع أن نخلص إلى القول أن المادة الأدبية المكتوبة سواء كانت نصاً روائياً أو شعرياً، يتحول بتناوله من قبل السينما إلى نص أخر لا علاقة له بالنص الأصلي، ليس دائماً وذلك لاختلاف الوسيط وكذلك لاختلاف عناصر النص الجديد الفيلمي وأدواته.

لذا فأن النص الفيلم هو نص قائم بذاته ،معتمداً على أدواته وله لغته الخاصة التي تتوفر على العديد من الدلالات التي تصل للمتلقي ،هو كأي نص أخر خاضع للتأويل والتفكيك والتحليل الذي يقصد دراسته من خلال إخضاع كل عنصر من عناصره إلى دراسة تحليلية تسعى لكشف ما وراء الصورة التي هي وسيطه التعبيري والتي جعلته نصاً متميزاً عن النصوص الأخرى ا وله بنيته المعمارية الخاصة به.

وقد كان هناك اعتراض على كون الفيلم نصاً خصوصاً فيما يتعلق بالمصطلح حيث أن أستعمال كلمة نص كان يرتبط في البدء للإعمال الأدبية قبل ان ينسحب على الأعمال الفيلمية.

أخيرا فأن فاعلية النص الفيلمي تقودنا نحو فهم بنائية الصورة كمرتكز اساس في التعبير الفيلمي كنص، عندها يصبح النص نظاما يطوع الشفرات في تشكيل خاص يدفعها لاطلاق رسالتها في سياق حدد نمطه مسبقا.

فاعلية النص تقودنا نحو فهم بنائية الصورة كمرتكز اساس في التعبير الفيلمي

المصادر:-
١. محمد الاخضرا لصبيحي، مدخل الى علم النص ،
٢. علاء عبد العزيز ،الفيلم بين اللغة والنص. .
٣. جاك امون ن تحليل الافلام .
٤. مارسيل مارتن، اللغة السينمائية .
٥. ستيوارت كريفتش، صناعة المسرحية .
٦. لوي دي جانيتي، فهم السينما، ترجمة جعفر علي.
٧. حمادي كيروم، الاقتباس من المحكي الروائي الى المحكي الفلمي.

إسمي السعيد بنقاطه.. الجزء الأول

شاكر مجيد سيفو

انا حجر الزاوية الذي رماه البناؤون
يسوع المسيح
اسمي السعيد
وأنا سعيد بنقاطه
نقاطه ثالوثه ،ش مرس (شمس)
شمس العالم عليكم
يوميا تطلّ.
***
في البدء تمشي الشمس
بقدميها بلا عكاكيز
على صلعة الجبل.
الجبل
منذ بدء الخلق
يقف على قدميه
قامته منتصبة
لا تأبه بالثلج
والصواريخ
وحتى عواء الذئاب.
***
اليوم –الأشجار تحتفل بعيد ميلادها
لأنّ المطر أغلى واحلى ضيوفها .
***
كحل عينها اليمنى أغلى
من أمطار العالم
هكذا تقول لي "كيلوبترا"
***
المطر –اليوم– لن يحضر ما داثون الغيوم
لأنه مزكوم.
***
كان لي سباق مع الدمع .
لكنني أجلته،
لئلا أخرب كحل عيني الذي سرقته
الليلة من عينها.
***
ظلّ حائرا ودائخا يسأل
لماذا المطر لا يصادق الشمس والعصافير والعمّال
ويغيب كثيرا عن دروسهم
وعندما يغيب طويلا عن دروس العقل للفلاحين
يزعلون عليه
ويصلّون من أجله
صلاة الجنون.
***
يسأل أصدقاء المطر
هل للمطر بطاقة تموينية؟
هل له أب وام
وأشقاء وشقيقات
هل بيته ملك أم أنجار
هل يذهب للسوق ويشتري الخيار والقمح والموز
ويعاشر الجميلات
من أجل فلسفة الموز والخيار ونحاستهما
هل يبكي المطر ويعشق
ويغني
هل نحب أم كلثوم وفريد الاطرش وسعدي
الحلي وتجوى كرم مثلي ؟؟؟؟؟؟؟
ماذا نحب المطر هل تزوج
هل نحب اكثر من أيام أقامته على الأرض
وفي السماء ؟
الى متى ستخبئ في عينيها كلّ هذا الدمع
رعا سيخرّب كحلهما ؟
***
عيناك دامعتان
فكيف أفقّه كحلهما ؟

وحينما رأى الموت حاء الحياة
أصيبت عيناه بالحول.
***
وحينما كنت مع جنياتي وجنّ العصرية معي
كان يأخذني الى جنوني .
***
الفقراء في وطني يربّون الطحين
ينفخون فيه من قمح أحفادهم
فيتطاير عصافير ملونة
يأخذونها البهم فيطيرون بها
وأحيانا يشوونها ويقتاتون عليها.
***
بين أبطيك حصاد وفير
لكنه مؤجّل
***
لا أدري من اختار لي اسمي
هل كان أبي ام أمي؟
على اية حال سأشكرهما
لأنّ نقاط أسمي
ثالوثه المقدس .
وبهذه المناسبة
أشكر الربّ .
***
توشوشني الريح
بأنها ستفتح أكماما رقميص الورد
وسيهيج انذاك العطر.
***
سمائي كلّها ثقوب . أنني
أرى الأرض من خلالها ندوب!!!!!!!
***
لو يشيخ الورد،
تسأل الفاتنات:
ستذبل خدودنا في الأصص.
***
عري من في يدي ؟
خطوطها تتعرّق
وتقرأ تاريخ العري .
***.
وأعلم أن خضرة أوراق الشجرة
تحرس خضرة عينيّ من العمى والحسد
وأن دمع عينيّ يؤلف خضرة اوراق الشجرة دائما
–.
***
في طفولاتنا كنا نركض خلف السراب
لنسرق بصقات الجدّات
حيث كنّا نحسبها دراهم.....
***
أيها الاصدقاء الانبياء الصغار
من أين اتيكم بذبول وأجنحة طيارات كم الورقية
وأنا الحروب قطعت حبال قلبي ...؟؟؟؟؟؟؟؟
***
في طفولاتنا كنا نركض وراء الهواء لنصطاده
فكان يلعب على عقولنا
نخرج لسانه الطويل لنا مقهقها
أما اليوم فنحن نركض ونلهث
خلف هواء ويريق فساتينهنّ
ولا نشبع من الكركرات والقهقهات
والحسرات .
***
ولائي ثامن أخوتي
لذا كنت موعودا بسماء ثامنة.
***

أصدقائي
ونحهم أعدقائي !!!!!!!!
لقد قطعوا بي السبل
حتى بيائي
***
هي تثقب الذاكرة
بدبابيس قميصها الأرجواني
وانا أصطاد ذكرياتها وذكرياته البنفسجية
بسنارة ذاكرتي .
***
حتى تحت وسادتي
كانت اصابعها تتجول
ياه !!!!!
لا ادري .
هل تريد مني حصتي من النوم
أم بقية شهوات مؤجلة ؟؟؟؟
***
أقول لكم نصا في التأسيس :
التراب أقدم كل المخلوقات
أنها في خاتمة المطاف
اليه أي الى بنك الافلاس.
***
العطر يسابق رائحتها الى أبطيها
ورائحتها ترسل لي عطرا منهما
لا يشبه عطر اي انثى في الكون.
***
الأسى في كل رأس السنة
نحتفل بسينه
هذه السنة . لم نحتفل
لأن أسنان سينه سقطت
من فرط تناوله
حلوى السنين الاخيرة.
***
هو ذا في العشرين
نجر قطيع العشب
أم أن قطيع عشرينا ته نجر الربيع ؟؟؟؟
***
وهل سيظل – واقفا –هذا الشجر الى الأبد ؟
أيها الوقوف دعه نجلس على كتفي الأيمن
أو أيها الوقوف .
تعال انت اجلس كي يستريح الى الابد .
***
كان أبوه يهدده بعكازه
لكنه لم يأبه حتى بعصا موسى .
***
أبنائي في موقد الجوع
توهّموا .
حسبوا نقشات قميصي الابيض زيبرا
فكلما كان الجوع يشتدّ بهم
كانوا يولجون اصابعهم في نقشات القميص
ويعجنونه ،حتى سال من ثقوبه
عرق أسود من دنان الأيام السود .
نحن مصّاصو حليب السّباع
لم نشبع من حليب أمهاتنا
لذا كانت لنا براءة اختراع جديدة
في المص.
***
الشمس صديقتي.
فقط في الشتاء.
أزعل عليها في الصيف
فينكسر خاطرها !!!!!!!!!
***

الجدران لا تكترث لأحد
أنها فقط سيرة تاريخ أيام.
***
غيمٌ هو الهواء
دائما – يسرق العطر
وهو في طريقه الى أبطيك.
***
منذ الطفولة
علّمونا بأنّ الأرض أمّ
لكنهم لم يخبرونا من تزوّجها ؟
***
حينما طلب منّا المعلم أن نقرأ
درس التاريخ
أنا اللوح .
قرأت الحاضر
فوجدته كلّه أصفارا الى اليسار
والمستقبل أصفارا على الشمال.
***
كلما دخل الشتاء معطفه
هرعت لأركب ظهر الشمس
وأسرق معطفها.
***
دائما – يتكرر العطر
لكنه يفسد في حفلة للغبار.
***
من يستطيع أن يختبئ في معطفه الشمس؟
هي تعقد صداقتها مع كل الكائنات.
***
الأشجار –دائما –أراها تصفن
لأنها تحنّ لأصدقائها العصافير.
***
وعندما ذهبت للموت
لم أجد أحدا
لذا عدت قابضا على تابوته الطويلة المفتوحة
وقد لويت عنقها
حتى تابوت من صيد فرائسها.!!!!!!!!!!
***
لو متنا كلّنا ،دفعة واحدة
من سيدق ناقوس رحيلنا
ومن سيشيّعنا
ومن سيدفننا
ومن سيبكينا
ومن سيعزّينا
ومن سيوارينا التفاح ؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟
***
في طفولاتنا كنّا نرسم في كراساتنا
صور الكلاب والديكة والدجاج والحمير يا لتلك
الحمير !!!!!!!!!!
الان تسرح وتمرح في كل مكان
في سوق مريدي وسوق العورة
وشوارع البلدة الحديثة والقديمة .
لم نكن نعلم أنّ لكل منا في وسطه غصناً يفتق
حتى الحائط
واليوم.
ويعد ان تعرّفنا على عائلة شجرة أجسادنا ام
على أغصانها الجارحة
عدنا بنهم وشراسة
نرسم ونطرّز رسوماتنا الجديدة المشاكسة
بها
على صفحاتهنّ الاخيرة
ونفرط في الحمحمات والشهقات.
***

نامي شرق القلب
بسلام.
***
الريح.
دائما من أجلي تنوح.
***
شهداء الصالحية غادروا مدافنهم
أبوا الاقامة والمكوث فيها
لأنهم أصرّوا أن يقيموا الى الابد.
في أروقة المتحف الوطني ببغداد السّعد .
***.
الشهداء في وطني يربّون الحمائم البيض –حصرا –
لذا كانت حياتهم كلها بيضاء
وحملوها على ظهورهم الى السماء
ذات ليل نزلوا ضيوفا على الارض
وذات ليل بهيم دخلوا بيتي دون استئذان
فاطاحوا بالظلام كله
وعادوا الى منازلهم في السماء الثامنة.
***
في بلادي
الموتى هم الذين يرثون أنفسهم
وأحيانا يرثون الأحياء.!!!!!!!!!
***
الأحياء كلهم غادروا الى جهات مجهولة
والموتى يدّعوهم
حينها ظلت الريح تصفّق.!!!!!!!!!
***
وحدها –الحرية تعزف لحن قيامة
الشهداء!!!!!!!!!!!!!
***
عندما حللّوا تراب العراق
وجدوا أن في كل ذرّة دم شهيد
لذا أزدحم الوطن بالشهداء!!!!!!!!
***
وعندما حللّوا قطرة دم واحدة لشهيد عراقي
وجدوا أن صنف دمه من صنف دم رداء الفردوس
لذا أزدحم الملكوت بالشهداء.!!!!!!!!!
***
منذ الازل
وطني
جبينه يشعّ فوق قبة السماء
وقدماه تغوصان
في رحم الارض .
***
وعندما اكتشف اشور بانيبال
أن دجلة كلّه قد تجمّع
من دموع شهداء نينوى
بنى لها سورا من أضلاعه.
***
مرة
سألت شموزامات اشور بانيبال
من شقّ بطن نينوى حتى خرج منها دجلة؟
***
أرجوك أغلق النافذة
كي لا تطير أسرار سرير حبيبتي!
***
أرجوك أفتح النافذة،
كي تدخل –في الأقل –حاء– الحرية!!!!!!!!!
***
تقتاتين على صمغ شجرتي
وتلوّحين بالفأس!!؟؟؟
***

البعد الأنطولوجي للشعر ...

نصير فليح

يمكن أن ننطلق من تصور هايدغر للجمال في العمل الفني باعتباره "الطريقة التي توجد بها الحقيقة بوصفها كشفاً"، هذه الصياغة تحيلنا إلى رفض هايدغر لمفاهيم الحقيقة التي بوشرت منذ ديكارت باعتبارها "يقينا"، لان هايدغر يرى جوهر الحقيقة، وهو "صدق التصور"، باعتباره يقوم ويسقط مع الصدق بوصفه "كشف الموجود".
فالحقيقة، ضمن التصور الميتافيريقي الذي يرفضه هايدغر هي "تطابق المعرفة مع الشيء"، ولكنه يحاجج بأن ذلك لا يتم إلا بظهور الشيء بوصفه كشفا، اذ كيف يظهر الشيء نفسه إذا كان هو نفسه لم يخرج من الخفاء؟ إذا لم يقف هو نفسه في الكشف؟.
هذا التصور للحقيقة والمعرفة يتسق بالطبع مع رؤيته للوجود، والوجود الإنساني (الدازاين)، وما يترتب عليه من إحالة كامل الفلك المعرفي إلى هذا المنطلق، الذي ينجم عنه انهيار منظومة الميتافيزيقا التقليدية وركائزها الأكثر صلابة في الفكر الغربي.
نعود الآن إلى موضوع المقال الرئيس، لنتمعن في قول هايدغر بأن "الحقيقة بوصفها بقعة الموجود المضاء والمخفي تحدث حين تنظم شعرا"، ذلك أن الفن كله باعتباره إتاحة حدوث حقيقة الموجود على هذا النحو هو جوهر الشعر. والشعر هنا بالطبع ليس مجرد تفكير اعتباطي سارد ولا حومان التصور والتخيل حول ما هو غير واقعي. ولكن إذا كان الفن في جوهره شعرا، فيجب أن ننسب فن العمارة والتصوير والموسيقى إلى فن الشعر، وواضح أن هذا تعسف محض، اللهم إلا إذا عنينا أن الفنون المذكورة هي أنواع من "فن اللغة"، وباعتبار الشعر، بالمعنى الواسع، طريقة من طرق تصميم الحقيقة المنير. وحتى لو رفضنا هذا المفهوم، فان هايدغر يرى ان للشعر مكانة متميزة بين مجموع الفنون، وان رؤية ذلك لا تتطلب سوى مفهوم اللغة "الصحيح". فاللغة، في التصور السائد، هي نوع من التبليغ، في التواصل والتفاهم، ولكن اللغة ليست هذا فقط، إنها لا تنقل الظاهر والمستور بوصفهما شيئا مقصودا في الكلمات والجمل حسب، إنما هي تحمل، قبل كل شيء، الموجود بوصفه موجودا إلى المُنفَتح. وحيث لا توجد اللغة، كما هو الحال في الحجر والنبات والحيوان، لا يوجد كذلك انفتاح للموجود. اللغة نفسها في معناها الجوهري شعر، وهي ليست كذلك لأنها شعر أصيل، بل لأنها تحفظ الشعر، الذي يحدث في اللغة بجوهره الأصيل. وهنا نستعمل كلمة "شعر" بالمعنى الواسع، حيث يتم النظر إليه في الوقت نفسه مع اللغة والكلمة. و لما كانت اللغة هي لغة ذلك الحدث الذي ينكشف فيه أو لا ينكشف أمام الإنسان موجود بوصفه موجودا، فان الشعر، حتى في معناه الضيق، له مكانة متميزة بين جميع الفنون.
في عام ١٩٣٥-١٩٣٦ قدم هايدغر محاضرات عن هولدرلين وماهية الشعر، لم يقتصر فيها على تحليل هذه الماهية، وفهم ماهية اللغة انطلاقا من ماهية الشعر، بل حاول الكشف عن النظرات الفلسفية العميقة التي تنطوي عليها تأملات الشعراء. وبلغ من إعجابه بهولدرلين انه حلل ثلاثا من قصائده، كما كتب عن ريلكه الذي قال عنه، أن مراثيه تتضمن الأفكار الأساسية لفلسفته في قالب شعري. وعندما قامت الحرب العالمية الثانية، ظل هايدغر يحاول بصورة جذرية إيجاد أساس مشترك بين الفكر والشعر والفن. الفكر والشعر شقيقان بالنسبة لهايدغر، ولا يستطيع الحديث عن العدم إلا الفلسفة والشعر، وهو ما يعد هراء بالنسبة للعلم. فعلى الشعر أن يجد طرقا منقذة في عصر انتشار التقنية العالمية.
لقد وضع هايدغر فرضية للاشتراك بين الفكر والشعر بقوله: "المفكر يقول الوجود، والشاعر يذكر المقدس". فالفكر، بوصفه قول للوجود، سعي إلى أدراك علاقات وجودية وتاريخية، مثل العلاقة بين التقنية والفن، لكن الأمر بالنسبة للإنسان لا يتعلق بعلنية ما هو موجود فقط، فهو يبحث في هذه العلنية عن معطى المعنى والمنقذ، الذي يربط بين الناس بوصفه مقدسا. أو على حد تعبير غادامير " إن ما يؤكده العلم وزنا وقياسا بوصفه موجودا، وهو الموجود القائم، وكذلك الخالد الممتد فوق البشرية كلها، يجب أن يفهما بناء على اليقين الوجودي المركزي للزمانية الإنسانية".
انه بعث الحياة في كل قوانا الفكرية، ولعبها الحر، الذين نعيش تجربته في جمال الطبيعة والفن". ولعل هذا التصور للحقيقة والفن، يمد جذوره في عمق الفكر التأويلي الذي مثل هايدغر منعطفا فيه، وهو ما يظهر واضحا في سعي غادامير نفسه إلى تأسيس الحقيقة في العلوم الإنسانية على أساس تأويلي منطلق من مفهومها في الفن، كما بسطه بالتفصيل في كتابه العمدة (الحقيقة والمنهج).

النخل ليس ابن زنى

مهداة إلى الشهيد عامر الأعرجي

طه الزرباطي

ماذا تفكر أيها النخل المثقوب القامة
أيها النخل المنخور برصاصات الطيش؟
للجنود الذين أفرغوا رصاصاتهم فيك لمحض
المزحة
كانوا يتعلمون الرماية
في طريقهم إلى الحرب
وانت تردي راميك ببقايا التمر
مُلوّحا بآخر سعفة أبقوها كعلامة فارقة
عودوا بالسلامة يا أولادي
ظنك البلبل مجنونا فطار مرتجبا
واحتمى بالتوت القديم عند المطحنة الحجرية
قرز الكفّ عن الغناء نخمرة «البرحي»
تبدو ضعيفاً خاوياً بعد أن شذبتك الشظايا
من خلال جذعك الرشيق مر قَبَرَة الهاون
ليهديك ثقباً كقرص الشمس
عكن من ثقبك مشاهدة الجبل البعيد
وجه ذاكروس الدميم
منك استوحى «صاحب» فكرة لوحته
رسمك باكياً فاختلط الدمع المالح بالالوان
وصاحب يبكي كلما رسم الوطن
انه رسم الوطن باللون الأحمر
لعشرين عاماً
يتساءل صاحب، علاقة الوطن بالطعم المالح
ألهذا فازت اللوحة بالسعفة الفضية؟
أم لأن الجبل بدا صغيراً من خلال الثقب؟
أخذ «صاحب» السعفة الفضية
ونحركة بروتوكولية قَلَّدَ النخل سعفته
حاول أن يغطي ما فعله جنودنا لحظة طيش!
صرح صاحب حزيناً، لكن ثمة حيوانات
اتخذت من الثقب وطناً منذ الحرب،
وواصل الرسام نحزن
الطبيعة تداوي جراحها ففي
جوف النخلة رحم
لسنا جب، وطيور تكاسلت عن
بناء اعشاشها
طيف ابن الخامسة عصروفه
اليومي ابتاع مواد الاسعاف
وذهب ليُضمّد النخل
وهو يسألني للمرة الالف:
هل أنت متأكد أن جنودنا
رشقوا النخل بقُبرَة الهاون؟
أجيب للمرة الالف: نعم،
وبالرصاص، وبالبساطيل وبالحجر
((ألم يشرحوا لهم أين تختبئ الحرب او
في أي اتجاه يقع العدو؟))
في الحرب تختلط الاشياء.. يا بني..
الحرب لا تمتلك اتجاها
الحرب تعلم طلابها الذبح
جندياً، او نخلا، او طفلاً، أو أنثى
الحرب فن المباغتة في القتل
ولا يهمك نوع المقتول ما دمت حيا
هكذا يفعل الجلادون بأهليهم
يقول طيف: ألا يندم الجنود على فعلتهم؟
ربما، وأقول لنفسي
لكن دبابا تهم داست دروس اصحابهم
في لعبة الحرب
لحظة الرجوع المباغت، وتعجنت سُرف دبابا تهم
بالدماء والطين الحرّي للوطن النازف
من يتذكر نخلة هرمة في بستان عراقي
مشكوك في عراقيته كما صرحت السلطة؟
وللسلطة في شرقنا مقام الرب
ومشكوك في اصالة التمر، وفي نشيج البلبل المخمور،
يفعل التمر المنقطع عطر آذار فعلته
وحتى الجندي الذي جرب التمر
مشكوك في ولائه سيقدم للالغام في المعركة
القادمة
إذ خالف ما نصّت عليه الحرب
وخالف توصيات السلطة آنذاك يدفن السر في
عتمته
حتى تسقط السلطة بغتة تحت مجنزرات المحتل
في وليمة الحروب المسعورة
أنفجر السر المعتق
أي محتل دلّ أمريكا على نقط البصرة يا أبي؟
حتى أعلن الجندي القديم اكتشافه
ونشر السر ولكم نص السر
كنت كردياً مجرما
يكفي الأسم لأذبح على خاصرة الحدود
كنت شيوعياً بالظن اقرأ نيرودا
كنت شيعياً ((قوميتي عربية واصلي فارسي))
بدأت أقرأ البنك اللاربوي في الأسلام
اقرأ فلسفتنا
هذا ما ابدعه الشوفينيون
إغتصبوا قمري العذري
وأهدوا الأجنة لرئيس الجمع المؤمن
حتى النخلة التي نبتت قرب الجبل
صلبوا على جذعها رائحة جسدي
ولد حزني على الحدود
ماتت جدتي في رحلة البحث عن وطن بديل
لم نعثر على قبر نحجم الحلم
دفن عمي في مقبرة الغرباء بدمشق
خالي مات في احتفال جماعي موت عراقي
في سيارة حوضية على حدود النمسا
أختي الصغرى عثروا على جثتها في ملهى ليلي
في مصر العروبة
قائد الضرورات، من ضروراته تأمين دور البغاء
في الوطن العربي
ليتمم وحدة الأقطار
النخل الذي سلبوه من أرضي يظلل نحيرات
الرضوانية
هناك علقوا جثة الشهيد عامر الأعرجي
علقوه على نخلة جده علي أكبر
على نخلة الذاكرة الثكلى
خذوني قال دمي لذئاب أرض الحرام
لوطن ليس على مقاسه وطن بديل
الوطن لا يفنى ولا يستبدل
هذا ما جاء في دفتر مذكراته بلا توقيع صريح
((أشهد أن هذا النخل ليس أبن زنى
وأشهد إن الوطنية أصدق من المنفى
وإن البسطال أصدق من السلطة
وإن السلطة ابنة زنى))

أعظم من غنى في تاريخ فرنسا وأكثر من دارت حولهم الأساطير

إديث بياف.. عصفورة فرنسا الخالدة

ماجد الحيدر

Édith Piaf (١٩١٥-١٩٦٣) واسمها الحقيقي Édith Giovanna Gassion، مغنية فرنسية وأيقونة ثقافيةً لبلادها، تعد في نظر الكثيرين «أعظم من غنى في تاريخ فرنسا». اشتهرت على الأخص بأغنياتها العاطفية وقصائدها المغنّاة التي عكست حياتها العاصفة من جهة ورسمت من جهة أخرى صورة مليئة بالتفاصيل والألوان للحياة الاجتماعية والثقافية لبلادها. لقد ظلت سيرة بياف، خصوصاً في سنواتها الأولى، ورغم العديد من الكتب التي صدرت حولها، محفوفةً بالغموض، بل إن عدداً من الأساطير قد حيك عنها في الواقع ومنها ما قيل عن ولادتها فوق إحدى الأرصفة بباريس، وهو الأمر الذي تفنده سجلات المستشفيات، أو ما قيل عن شفائها من العمى الذي ابتليت به بين الثالثة والسابعة من عمرها بعد أن جمعت فتيات الليل، اللاتي كن يعملن في الدار التي تديرها جدتها، مبلغاً من المال وأرسلنها في رحلة حج إلى قبر أحد القديسين حيث استعادت بصرها بمعجزةٍ خارقة!.

كانت أمها ذات الدم الإيطالي-الفرنسي-المغربي مطربة في مقاهي إيطاليا، أما والدها فكان ممثلاً سابقاً ولاعب أكروبات يقدم عروضه على قارعة الطريق. سميت الصغيرة باسم إديث اعتزازاً بالممرضة الإنكليزية «إديث كافيل» التي أعدمها الألمان لمساعدتها الأسرى الفرنسيين في الهروب من المعتقلات الألمانية أوائل الحرب العالمية الأولى؛ أما اسم بياف (ويعني في الفرنسية الدارجة: العصفورة) فهو اسم فني اكتسبته بعد عشرين عاماً. وكما يحدث مع الكثير من الآباء الذين يعيشون حياة الشوارع القاسية (وكما ستفعله لاحقاً مع طفلتها الوحيدة) اضطر الأبوان الى تركها في رعاية هذا وذاك: فعاشت فترة وجيزة مع جدتها لأمها «عائشة سيد بن محمد» قبل أن يأخذها أبوها، الذي سيلتحق بالحرب، الى أمه التي تدير بيتاً لبنات الهوى في نورمندي، حيث تركت لرعاية العاملات فيه وفقدت البصر ثم استعادته كما أسلفنا.

في الرابعة عشرة من عمرها انضمت الى أبيها ليجوبا مدن فرنسا المختلفة ولتقدم معه العروض البهلوانية وتغني لأول مرة في شوارعها، لكنها تركته بعد عامين واستقلت بحياتها كمغنية في شوارع باريس وضواحيها ووقعت في حب عامل توصيل شاب وأنجبت منه ابنتها الوحيدة «مارسيل» التي اضطرت بسبب لقمة الخبز الى تركها في رعايته، لتموت بعد سنتين بسبب إصابتها بالتهاب السحايا، الذي كان شائعاً بين فقراء عصرها (وكان حدثاً ترك في قلبها جرحاً لم يندمل).

ثم ألقى بها القدر بعد ذلك بين يدي أحد الأوغاد الذي كان يعاملها بقسوة بالغة ويبتز منها ما تكسبه من مال نظير عدم إجبارها على ممارسة البغاء (وهو الأمر الذي دفع بإحدى صديقاتها الى الانتحار تخلصاً من وحشية هذا الشخص الذي لم يتوان عن الشروع في قتلها عندما أنهت علاقتها به في إثر انتحار صديقتها).

في عام ١٩٣٥ ابتسم لها الحظ عندما اكتشفها صاحب أحد النوادي الليلية المشهورة فدرّبها على أصول العرض المسرحي وأقنعها بالغناء بالرغم من نوباتها العصبية وقصر قامتها التي لم تتجاوز ١٤٢ سنتيمتراً (وهذا ما دعاه الى تسميتها بياف- العصفورة الصغيرة، الاسم الذي رافقها بقية حياتها) ثم نظم حملة دعائية واسعة جعلت منها بين عشية وضحاها مطربة شهيرة يتهافت عليها المعجبون وشركات التسجيل.

غير أن القدر لم يمهلها هذه المرة كثيراً، إذ قتل صاحب النادي الذي كان يرعاها على أيدي عصابة من الأشقياء الذين سبق أن تعرفت عليهم، وأشارت إليها أصابع الاتهام لفترة وجيزة وانقلبت عليها وسائل الإعلام قبل أن تبرّأ ساحتها وتعود بقوة أكبر الى المشهد الفني وقد تخلّصت من كل ما قد يسيء الى مشوارها الإبداعي.

في عام ١٩٤٠ شاركت في بطولة إحدى مسرحيات الكاتب الشهير «جان كوكتو» وبدأت بتكوين صداقات عميقة مع شعراء ومفكري عصرها، كما شرعت بكتابة عدد من أغنياتها والمشاركة في تلحينها. وفي عام ١٩٤٤ كان لها الفضل في اكتشاف وتقديم المطرب والممثل الفرنسي الكبير «إيف مونتان» وقدمت له الرعاية والحب حتى أصبح في مثل شهرتها تقريباً.

لم تتوقف عن الغناء خلال الحرب العالمية الثانية واحتلال النازيين لبلدها، بل وشاركت في العديد من الحفلات والمناسبات الاجتماعية التي كان يحييها الجيش الألماني، وهو ما دفع البعض الى اتهامها بالخيانة. لكنها كشفت بُعيد الحرب أنها كانت تعمل سراً في صفوف المقاومة الفرنسية وأنها كانت تستغل مكانتها وعلاقاتها بكبار الضباط الألمان للوصول الى الأسرى الفرنسيين وتقوية معنوياتهم ومساعدة المقاومين على التنقل والتخلص من الملاحقة.

ازدادت شهرة بياف بعد الحرب وأصبحت نجمةً عالمية وقدمت الكثير من الحفلات في أنحاء أوربا والأمريكتين، كما تُرجم عدد من أغنياتها الى لغات أخرى وأدت هي نفسها بعضاً منها باللغة الإنكليزية.

ومدت يد العون الى الكثير من المواهب التي كانت تشق طريقها في عالم الغناء والموسيقى والتمثيل أمثال «شارلز أزنافور» و «إيف مونتان» و«شيو سارابو» وغيرهم.

بعد عدد من الحوادث المتكررة والصدمات العنيفة التي تعاقبت عليها، تدهورت الحالة النفسية لإديث بياف وعانت من صعوبات جمّة في التخلص من الكحول والمسكنات والمهدئات حتى أدخلت الى المصحات النفسية لأكثر من مرة، غير أنها لم تنقطع عن الغناء والظهور في أشهر مسارح فرنسا والعالم وقدمت عام ١٩٦١ واحدةً من أجمل أغنياتها «لا لست نادمة» وسجلت في ربيع ١٩٦٣ آخر أغنياتها «رجلٌ من برلين» قبل أن تفارق الحياة وتدفن الى جوار ابنتها في نشرين الأول من العام نفسه (وفي نفس اليوم الذي مات فيه جان كوكتو) نتيجةً لإصابتها بسرطان الكبد.

ورغم إن الكنيسة الكاثوليكية في باريس قد امتنعت عن إقامة قداسٍ رسمي على وفاتها (بسبب ملاحظاتها على أسلوب حياتها) فقد شهدت باريس واحدةً من أضخم المسيرات الجنائزية في تاريخها وتدفق عشرات الآلاف من مواطنيها الى الشوارع والساحات لتوديع مطربتهم العظيمة. وفي عام ١٩٨٢ أطلقت عالمة الفلك السوفيتية «لودميلا كاراجكينا» إسم بياف على إحدى الكويكبات التي اكتشفتها. وافتتح في باريس متحفٌ يضم آثارها، كما أخرجت العديد من الأفلام التي تناولت حياتها ونالت بعضها جوائز عالمية مرموقة، وصدر العديد من الكتب التي بحثت في سيرتها الذاتية وإبداعها الذي لم ينطفئ برغم رحيلها.

غنت بياف العديد من الأغنيات باللغة الإنكليزية بلكنتها الباريسية المحببة، بعضها كان ترجمة لأغنيات غنتها بالفرنسية مع شيء من التعديل، كما عرفت بعض أغانيها بنسخ مختلفة، كما إن عدداً من الأغنيات (مثل أوراق الخريف التي سنقدمها هنا) نصفها فرنسي ونصفها إنكليزي.

Grafics by Mohamad Hayawi

في الرابعة عشرة من عمرها جابت مدن فرنسا وغنت في شوارعها

لم تتوقف عن الغناء حتى خلال الحرب العالمية الثانية واحتلال النازيين لبلدها

للسماء رحمتها

لا مزيدَ من دموع ، لا مزيدَ من بسمات
لا مزيد من خوفٍ .. أو من ابتهالات
لم يبقَ من شيءٍ ، فعلامَ أمضي
وقد ذهبَ الحبيب؟
اصرخوا واقرعوا الأجراس
عبرَ المدائنِ والحقول ..
هل ستعيده الصرخات والأجراس
الى أحضاني من جديد؟
هل ينبغي أن يذهب الرجال كلهم
أبداً .. الى سوح الحروب
وتظل ثمة امرأة
وحيدة ، خاوية القلب واليدين؟
حينَ جاءت ساعةُ الفراق
وقبلني قبلة الوداع
دوّت من أعماقِ قلبي
صرخةٌ .. عظيمةٌ .. وحيدة :
إن للسماءِ رحمتها !
للسماءِ رحمتها !
وجاء عمال المناجم
حفروا اسمه على صليب..
إني لأذكر تلكم الرقصة
يوم وقعنا في الحب
وكيف درنا ودرنا
و من فوقنا ترقص النجوم
وكيف كنا نذرعُ الشاطئَ
نرقبُ السفنَ الراحلات..
لا يريد العاشقون المزيد
غير حلم جديد .. لكل يوم جديد..
فحَلَمْنا وحلمنا
ببيت، وحديقة رائعة
وصبيٍّ بأنفٍ وعينينِ
مثل أنفي وعينيَّ
والآنَ ..وقد انتهى كلُّ شيءٍ
علامَ ادّعاء الشجاعة؟
ولماذا عليَّ أن أعيش؟
هل أنتظر عند القبرِ؟
من أجلِ قبلة ..
قبلة من حبيبي الذي رحل؟
أوقفوا الأجراس!!
دموعي نفدت كلها!
أ محَتَّمٌ أن أظل هنا .. في الجحيم؟
أيها الربُّ في الأعالي.. فلتدعني كي أموت!

Heaven have mercy

No more smiles. no more tears
No more prayers. no more fears
Nothing left. why go on
When your lover is gone
Shout with one
Ring the bells
Throughout the towns
And the farms
Will the shouts and the bells
Bring him back to my arms
Must each man go to war
Evermore. evermore
While some lone woman stands
Empty heart. empty hands
When the time came to part
And he kissed me goodbye
From the depths of my heart
Came a great lonely cry:
Heaven have mercy!
Heaven have mercy!
Miners came
They carved his name
Upon a cross…
I remember the dance
Where we first fell in love
How we whirled ‘round and ‘round
While the stars danced above
We would walk by the shore
Watch the ships sail away
Lovers need nothing more
Just a new dream each day
So we dreamed of a home
With a garden so fine
And a son with his eyes
And a nose just like mine
Now it’s done. why be brave?
Why should I live like this?
Shall I wait by the grave
For my lost lover’s kiss?
Stop the bell! Stop the bell!!
I’ve no tears left to cry
Must I stay here in hell?
Lord above. let me die…

رابط الأغنية http://www.youtube.com/watch?v=--GhxK5Tlu0

أوراق الخريف

هذه الأغنية(واسمها الأصلي الأوراق الميتة) ظهرت بالفرنسية لأول مرة عام ١٩٤٥ وكانت من كلمات الشاعر الكبير جاك بريفير وألحان الموسيقار جوزيف كوزما ، ثم غناها إيف مونتان في فلمه الشهير «أبواب الليل» الذي ظهر في العام التالي لتترجم الى الإنكليزية في العام الذي تلاه. ومنذ عام ١٩٥٥ (عندما جعل منها روجر وليامز الأغنية رقم ١ في الولايات المتحدة) لم تنزل تلك الأغنية عن عرشها في قمة الأغاني العاطفية.

في الأغنية التي نقدمها هنا للقارئ والمستمع الكريم تغني بياف نصاً مزدوج اللغة بالفرنسية والإنكليزية، أما النص الفرنسي الأصلي فسوف نتركه لحلقة قادمة خاصة بالفنان الفرنسي الكبير إيف مونتان..

الأوراق الساقطة
التي تذروها الريح تحت نافذتي
أوراق الخريف
الذهبية .. الحمراء..
أرى فيها شفتيك ، وقبلات الصيف
واليدين اللتين لوّحتهما الشمس
اللتين طالما ضممتهما في يديّ
منذ أن رحلتَ
طالت الأيام
وقريباً سأنصت
لأغنيات الشتاء القديمة
لكنني أفتقدك أكثر من كل وقت يا حبيبي
حين تبدأ أوراق الخريف بالسقوط
إنها أغنيةٌ تشبهنا:
أنتَ ، أنتَ أحببتني
وأنا أحببتك
وعشنا معاً :
أنتَ الذي أحببتني
وأنا الذي أحببتك
غير أن الحياة فرَّقت
أولئك المحبّين
في نعومة ، دونما ضجيج
ومسحت أمواج البحر
آثار أقدام المحبين على الرمال
منذ أن رحلتَ
طالت الأيام
وقريباً سأنصت
لأغنيات الشتاء القديمة
لكنني أفتقدك أكثر من كل وقت يا حبيبي
حين تبدأ أوراق الخريف بالسقوط

The falling leaves
The falling leaves
Drift by the window
The autumn leaves
All red and gold
I see your lips
The summer kisses
The sunburned hands
I used to hold.
Since you went away
The days grow long...
And soon I>ll hear
Old winter songs
But I miss you most of all
My darling. when autumn leaves
start to fall...
C>est un chanson
Qui nous ressemble
Toi qui m>aimais
Et je t>aimais
Nous vivions tous les deux
ensemble
Tou qui m>aimais
Moi qui t>aimais
Mais la vie sépare
Ceux qui s>aiment
Tout doucement
Sans faire de bruit
Et la mer efface sur le sable
Les pas des amants désunis.
Since you went away
The days grow long...
And soon I>ll hear
Old winter songs
But I miss you most of all
My darling. when autumn leaves
start to fall...

رابط الأغنية http://www.youtube.com/watch?v=nrsrtPORlW4

لا ينبغي .. أن أبالي

لا ينبغي أن أبالي
وماذا إذا قال لي أن ما بيننا انتهى
لا ينبغي أن أبالي
سأمضي ، كما أفعل دوماً
لماذا ينبغي أن أبالي؟
لماذا أضرب رأسي بالجدار؟
ما عليَّ .. أبداً .. أن أبالي!
كان مفترضاً
أن يكون الأمر.. أكثر ذكاءً ..
وطيشاً .. وسعادةً .. وخلوَّ بال
لكنني الآن ، إذ يخبرني أن ما بيننا انتهى ،
أقع في الحب .. كطفلةٍ صغيرة!
لم أكن أبالي
حتى بردَ اللهيب
لم أكن أبالي
لكنني الآن أهوي مثل حمقاء
هذا ليسَ عدلاً !
وإذ أنا أهوي وأهوي أواصل القول:
لا ينبغي .. أبداً... أن أبالي!
عليَّ أن أكدح كي أعيش
لستُ «ماري انطوانيت»
فالذين يكدحون كي يعيشوا
لا يستطيعون الفرار .. من أجل النسيان
وهكذا .. هأنذا
دون أدنى حلم فوقَ الرفوف
كم قريبة أنا
من الجنون في وحدتي!
قسَماً قد عرفت منذ البداية
بأن عليَّ ألاّ أبالي .. لكنني فعلت !

I shouldn’t care
I shouldn’t care
What if he tells me that we’re
through
I shouldn’t care
I’ll get along. I always do
Why should I care
Why beat my head against the wall
I shouldn’t care at all…
This was supposed to be clever
Carefree and carelessly wild
Now when he tells me it’s over
I fall in love like a child
I didn’t care
Until the flame began to cool
I didn’t care
But now I’m falling like a fool
It isn’t fair
And I keep saying as I fall
I shouldn’t care at all

I have to work for a living
I’m no Marie-Antoinette
People who work for a living
Can’t run away to forget
So here I am
Not even dreams left on my shelf
How near I am
To going mad here by myself
Why did I dare
Right from the start. I swear I knew
I shouldn’t care… but I do…

رابط الأغنية http://www.youtube.com/watch?v=C4MSc__mMs7U

روبرت فروست (1874 – 1963) الشاعر الأمريكي الأكثر شهرة في القرن العشرين

الطريق كان معشباً وراغباً بمن يدوسه

أحمد خالص شعلان

ولد روبرت فروست في سان فرانسيسكو ، كاليفورنيا ابنا لمدير مدرسة الذي التقى بمديرة مدرسة خاصة صغيرة في بنسلفانيا و تزوجها . و حين توفي والده بمرض السل عام ١٨٨٥ ، عادت أمه بالأسرة الى نيوانغلاند. فدخل فروست مدرسة ثانوية محلية ، حيث خدم طالبا متفوقا سوية مع المرأة، الينور وايت ، التي سيتزوجها آخر الأمر. و كانت المدرسة الثانوية هي المكان الذي عرف به شاعرا ، حيث بدأ فروست ألاهتمام بجدية في كتابة الشعر . و في الأعوام التي تلت ،استمر فروست بالكتابة في الوقت الذي دخل به الى الكلية (حيث عانى من فترات تقتير قصيرة ألأجل في دارتماوث و هارفارد) واضطر لممارسة أعمال متفرقة ، بضمنها خصاف ، و صحفي ، و معلم ، ثم في طاحونة قطن .

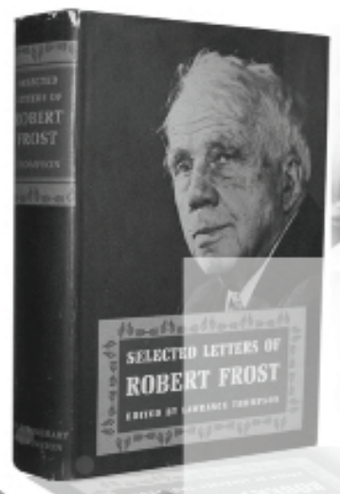
و عاش منذ عام ١٩٠٠ الى ١٩٠٥ في حقل في ديري ، نيوهامبشاير ، ابتاعه له جده ، و لكن المصاعب المالية أجبرته ، بوجود خمسة أطفال و والدته و الينور ، على العودة الى مهنة التعليم . و بسبب الاحباط الذي عانه من عجزه عن النشر في الولايات المتحدة ، انتقل فروست بعائلته الى انكلترا ،حيث نشر أول كتابين له في الشعر و هما : « رغبة صبي » (١٩١٣)، و « شمال بوسطن » (١٩١٤). و عند عودته الى الولايات المتحدة عام ١٩١٥ كان قد شق طريقه قبل ذلك بوصفه الشاعر الأمريكي الأكثر شهرة في ذلك القرن . و في عام ١٩٦١ ألقى فروست واهنا قصيدته « الهبة صريحة » في حفل تنصيب الرئيس جون كندي . و شعره ، الذي استوحى الكثير منه من حياة الريف في نيوانغلاند ، غالبا ما يظل ببساطته ، لأنه ينسج ببراعة و دون جهد بين الصيغ الأوزان التقليدية و الكلام العامي الأمريكي.

الدرب ليس مطروقا
(١٩١٥)

طريقان يفترقا في غابة مصفرّة
و حزين أنا لأني لم أستطع أن أمر عليهما كليهما
و لكوني مسافر فرد ، توقفت طويلا
و نظرت على طول واحد منهما الى أبعد ما
أستطعت
حيث أنحنى ما بين ألأشجار ؛
ثم صوبت نظري نحو ألآخر ، لكي أكون منصفا ،
و ربما لأني أظنه افضل ما أزعم به
لأنه كان معشبا و راغبا بمن يدوسه ،
مع ان ألأمر سيان عند من يمر هناك
لأنه قد داسهما كلاهما بالقدر نفسه .
و كلاهما كانا في ذاك الصباح مفروشين
بأوراق لم يحيل الخطو عليها لونها الى سواد .
أوه ، احتفظت بالخطوة ألأولى الى يوم آخر !
مع أني عارف كيف يقود الطريق الى الطريق ،
انتابني شك فيما اذا كنت سآتي على الاطلاق .
سأتحدث عن هذا تنتابني بالحسرات
في مكان ما بعد دهور و دهور :
طريقان يفترقان في غابة ، و أنا –
أخذت الطريق الذي ما طرق الا نادرا
و هناك كان يكمن الاختلاف .

THE ROAD NOT TAKEN
(1915)

Two roads diverges in a yellow wood
And sorry I could not travel both
And be one traveler . long I stood
And looked down one as far as I could
To where it bent in the undergrowth ;
Then took the other . as just as fair .
And having perhaps the better claim .
Because it was grassy and wanted wear .
Though as for that passing there
Had worn them really about the same .
And both that morning equally lay
In leaves no step had trodden back .
Oh . I kept the first for another day !
Yet knowing how way leads on to way .
I doubted if I should ever come back .
I shall be telling this with a sigh
Somewhere ages and ages hence ;
Two roads diverged in a wood . and I –
I took the one less traveled by .
And that has made all the difference



نـاروثـلـج (١٩٢٣)

يقول البعض أن العالم ينتهي بحريق ،
و البعض يقولون بثلج
و بما أتحسسه من رغبة عندي
أنا مع من يفضلون النار .
و لكن ان كان عليّ أن أفنى مرتين ،
أظنني اعرف ما يكفي عن البغضاء
لأقول أن الثلج للتدمير
هو أيضا مهول
و سيفي بالقتول .

FIRE AND ICE
(1923)

Some say the world will end in fire .
Some say in ice .
From what I've tasted of desire .
I hold with those who favor fire .
But if I have to perish twice .
I think I know enough of hate
To say that for destruction ice
Is also great
And would suffice .

Grafics by Mohamad Hayawi

إصـلاح الســور (١٩١٤)

ثمة شيء لا يحب سورا ،
ذاك هو الذي يجعل الأرض المجمدة تنتفخ من تحته ،
و تندلق الجنادل الفوقية تحت الشمس ؛
و يفتح فجوات بامكان أثنين المرور منها متحاذيين .
و عمل الصيادين هو أمر آخر :
أتيت بعد مرورهم و قمت باصلاح
المكان الذي لم يتركوا فيه حجرا باقياً على حجر ،
اذ كان عليهم اخراج الأرنب من جحره ،
لكي يسعدوا الكلاب النابحة . و أعني بالفجوات
تلك التي لم ير أحد كيف انفتحت ، أو سمع بها انفتحت
سوى اننا في الربيع نجدها هناك وقت الاصلاح .
و أنا أدع جيراني عبر التلال يعرفون ؛
فيأتي يوم لنلتقي و نمشي على طول السياج
لنقيم ذاك السياج بيننا من جديد .
و نبقي على ذاك السياج بيننا حين نمضي .
و نعيد الجنادل التي اندلق بها احدنا الى ألآخر .
و بعضها اشبه بالأرغفة و بعضها أشبه بالكرات
فيكون علينا ان نستعمل تعويذة لجعلها تلبث في مكانها :
« ابقي كما انت لغاية أن ندير ظهورنا لبعضنا ! »
فنحن تلبس أصابعنا القسوة حين نحملها .
أوه ، مجرد نوع آخر من العاب نلعبها في العراء ،
كلّ بجانبه . و قد يزيد ألأمر قليلا :
في مكان لا نحتاج به للسياج :
هو كله صنوبر ، و أنا كلي بستان تفاح
و أشجار تفاحي لن تتعدى اليه أبدا
لتأكل ما سقط من تفاح تحت صنوبراته ، هذا ما قلت له .
و لا يرد عليّ بغير « الأسوار المتينة تصنع جيرانا طيبين . »
الربيع عندي هو أوان المداعبات المؤذية ، فأتساءل
اذا ما استطعت أن أضع في باله خاطرة :
لم هي التي تصنع جيرانا طيبين ؟ أليست هي
التي يلتقي عندها البقر ؟ فهنا ليست ثمة أبقار .
و قبل أن أبني سورا كان بودي أن أعلم
ما الذي سأسور داخلا أو أسور خارجا ،
و من يكون ذاك الذي أوشك ان أوجه له ألأذى ،
فثمة كائنات لا تحب السور
و تريده مهدّما . « أردت أن أقول له « انها العفاريت » ،
غير انها ليست العفاريت على وجه التحديد ، او بألأحرى قلت
لنفسي
قد يكون هو قالها لنفسه . فأنا أراه هناك
يجلب صخرة يمسك بها بقوة من رأسها المدبب
بكل يد ، مثلما يتسلح بها انسان من قعر التاريخ .
يتحرك في الظلام مثلما يبدو لي ،
ليس عبر الغابات و ظلال الأشجار حسب .

MENDING WALL
(1914)

Something there is that doesn't love a wall .
That sends the frozen – ground – swell under it .
And slip the upper boulders in the sun ;
And make gaps even two can pass abreast .
He work of hunters is another thing :
I come after them and make repair
Where they have left not one stone on a stone .
But they would have the rabbit out of hiding .
To please the yelping dogs . The gaps I mean .
No one has seen them made or heard them made .
But at spring mending time we find them there .
I let my neighbors know beyond the hill
And on a day we meet to walk the line .
And set the wall between us once again .
We keep the wall between us as we go .
To each the boulders that fallen to each .
And some are loaves and some are nearly balls
We have to use a spell to make them balance :
" Still where you are until our backs are turned ! "
We wear our fingers rough with handling them .
Oh . just another kind of outdoors game .
One on a side . It comes to little more :
There where it is we do not need a wall ;
He is all pine and I am apple orchard .
My apple trees will never get across
And eat ones under the pine . I tell him .
He only says . " Good fences make good neighbors .
"Spring is the mischief in me . and I wonder
If I could put a notion in his head :
" why do they make good neighbors ? Isn't it
Where there are cows ? but here there are no cows .
Before I built a wall I'd ask to know
What I was walling in or walling out .
And to whom I was like to give offence .
Something there is that doesn't love a wall .
That wants it down ."
I could say " Elves " to him .
But it is not elves exactly . and I'd rather
He said it for himself . I see him there
Bringing a stone grasped firmly by the top
In each hand . like an old – stone savage armed .
He moves in darkness as it seems to me .
Not of woods only and the shade of trees .

أخذت الطريق الذي ما طرق إلا نادراً
و هناك كان يكمن الاختلاف .

احـتـرس ، حـتـى الـنـهـايـة (١٩١٦)

هرّ المنشار بأزيز و قعقع في الساحة
يثير غبارا و تخرج منه عيدان خشب بحجم يناسب الموقد ،
مادة طيبة الرائحة حين تمر عبره النسمة .
و من هنالك أؤلئك الذين رفعوا أبصارهم كان بمقدورهم الحساب
خمسة جبال يصطف الواحد وراء الآخر
تحت غروب الشمس بعيدا داخل فيرمونت .
و المنشار هرّ و قعقع ، هرّ و قعقع ،
كما لو انه نشر ضياء ، أو كان عليه ان يتحمل ضغطا .
و ما من شيء حصل : ما عدا أن اليوم كله مضى .
سمّه يوما ، هذا ما أتمنى لو أنهم قالوه
لكي يسعدوا الصبي بمنحه نصف الساعة
التي يحسب الصبي لها حسابا حين يوفرها بالعمل .
أخته وقفت بمريلتها تنتظر جانبا
كي تنادي عليهم « الغداء . « عند نطق الكلمة ، و المنشار
كأنه أراد أن يثبت أن المناشير تعلم ما عنته كلمة « غداء «
وثب على يد الصبي ، أو بدا كأنه وثب –
لا بد أنه قد تخلى عن اليد . لكنه كان هناك
و ما ردّ الملتقى . و لم يجد سوى اليد !
أول صرخات الصبي كانت ضحكة ندم ،
أثناء ما كان يلوح تجاههم رافعا اليد ،
نصفها يستنجد ، و نصفها الآخر كما لو كان للامساك
بالحياة من الضياع . عندئذ رأى الصبي الكل –
وبما انه بالغ كفاية ليعرف ، صبي بالغ
يقوم بعمل رجل ، مع أن قلبه قلب طفل –
رأى بأم عينه الكل متكدّرين . « لا تدعيه يقطع يدي –
الطبيب ، حين يأتي . لا تدعيه يا أختي ! «
هكذا جرى ألأمر . لكن اليد كانت قد ذهبت هباء .
ادخله الطبيب في غيبوبة المخدر .
استلقى و شفتاه ينفخهما تنفسه .
و آنذاك – انتاب الناظر الى دقات قلبه الخوف .
ما من أحد صدق . ظلوا يصخون السمع لقلبه .
ضعيف – أقلّ – ثم لا شيء ! – و تلك كانت النهاية .
ما من شيء أضافي يعوّل عليه هناك . و هم ، طالما
لم يكونوا الشخص الذي مات للتو ، سرعان ما انصرفوا إلى شؤونهم.

OUT . OUT
(1916)

The buzz saw snarled and rattled in the yard
And made dust and dropped stove 0legnth sticks of wood .
Sweet – scented stuff when the breeze drew across it .
And from there those that lifted eyes could count
Five mountain ranges one behind the other
Under the sunset far into Vermont .
And the saw snarled and rattled . snarled and rattled .
As it ran light . or to had bear or load .
And nothing happened : day was all but done .
Call it a day . I wish they might have said
To please the boy by giving him the half hour
That a boy counts so much when saved from work .
His sister stood beside them in her patron
To tell them " Supper . " at the word . the saw .
As if to prove saws knew what supper meant .
Leaped out at the boy's hand . or seemed to leap –
He must have given the hand . however it was .
Neither refused the meeting . but the hand !
The boy's first outcry was rueful laugh .
As he swung toward them holding the hand .
Half in appeal .but half as if to keep
The life from spilling . Then the boy saw all
Since he was old enough to know . big boy
Doing man's work . though a child at heart –
He saw all spoiled . " Don't let them cut my hand off –
The doctor when he comes . Don't let him sister ! "
So . But was gone already .
The doctor put him in the dark of ether .
He lay and puffed his lips out of his breath .
And then – the watcher at his pulse took fright .
No one believed . they listened at his heart .
Little – less – nothing ! – And that ended it .
No more to build on there . And they . since they
Were not the one dead . turned to their affairs

ثنائية الفوضى والنظام في رواية دوريس لسنغ

مذكرات من نجا.. السرد ولعبة الايهام

زيد الشهيد

تتوخى صانعةُ الخطاب تغيير نسق البناء الحكائي متجاوزةً اطار التسلسل التقليدي للحكاية خصوصاً أنَّ خطابها (مذكرات مَن نجا)* يكاد يكون من الخطابات الروائية التي يمكن وضعها في خانة أدب السيرة ؛ إضافةً إلى أنها تتجاوز عمادي الرؤى في البناء السردي اللذين أكدهما تودوروف على أنهما " رؤية من الداخل "، وأخرى " من الخارج " وفيهما تكون الشخصية واضحة العلم لدى الراوي بما تبوح له هذه الشخصية، أو أنها غير معروفة لديه وإنما هو يتولى توصيفها من الخارج فحسب. هذا التجاوز لهذين العمادين يتم باتباع لَسنغ لعبة ذكية. تلك هي لعبة الايهام التي سنأتي على ذكرها .

تجري أحداث الرواية في كينونة مكانية محدودة لا تتعدّى شقّة صغيرة في عمارةٍ تطل على شارع لمدينة على وشك التعرض لهجوم من عصابات تنوي استباحتها (سنرى أن الرواية تنتهي دون أن يحدث أي هجوم). مدينة أبعدت صانعة الخطاب متلقيها من معرفة هويتها حتى الصفحة ١٩٧ حيث يكتشف أنها تجري في احدى مدن الدول الافريقية المُستعمَرة التابعة للامبراطورية البريطانية باشارة تفضحها صورة ملكة بريطانيا معلقة على جدار بزيّها العسكري مثلماً جعلت زمن الاحداث عائماً مع انها احداث انعطافية كبيرة تتمثل برعب الناس من اخبارٍ مفزعة ترد عن قرب وصول عصابات للقتل تفتك بسكان المدينة، ولا يهم الراوي أو الروائية التحرك بعيداً لكشف ما يتمثل خارج ذلك من تضاريس ولا حركة أناس يشكلون خيوطاً ذات أهمية في نسيج السرد رغم ان بعض الحركة تتم خارج اطار الشقة في حالة استطلاع مكاني لبعض الاماكن. وحتى الشخوص ظلت محدودة تتحرك على ارضية الخطاب الروائي مقتصرة على الراوية وأميلي ومعهما كلب الأخيرة الذي يشبه القطة أو القطة التي لها شكل كلب ركّزت صانعة الخطاب الكثير على اوصافه الغريبة وهي لعبة ايهامية ستندرج ضمن خطتها الايهامية التي سنراها تأخذ حيزا مهمّا في العمل الروائي عبر تشظي صورته في المخيلة بأن المخلوق لم يكن كلباً ولم يكن قطة في نفس الوقت ؛ سابغةً عليه – في مجريات السرد – صفة الانسنة ومتعاطفةً معه كحيوان يمتلك شعوراً انسانياً لكننا نضطهده كما نضطهد الحيوانات الاخرى بتطويعها لخدمتنا وتنفيذ مآربنا. وتتعدّى حدود فعل الشخصيات إلى شخصيتين أخريتين هما (جيرالد) الذي تتعلق به أميلي و(جون) الفتاة في التاسعة من عمرها التي ستظهر في مجموعة جيرالد وتختفي مع مجموعة راحلة عن المدينة .

ثنائية الفوضى والنظام .. شفرة تشويه الحياة

يتجه السرد لتقديم صورة استتباب الفوضى وهي تزيح أبجدية النظام وتتسيَّد عليه فيخلق هذا السرد في وعي او لا وعي المتلقي سوداوية الموقف ويحدو به صوب ناحية بيان معادلة تطرح التناقض بين فوضى داعرة تناهض النظام المتَّسق. حياة لا استقرار فيها انتفت داخلها سيادة القانون والحفاظ على الحريات وصونها. وحين يغيب النظام تغدو شريعة الغاب هي المتسيدة ويصبح الانسان في حالة من التهجس والخشية والاستنفار الدائم واضعاً في حسبانه أن المفاجأة السيئة كامنة في أيونات اللحظة وأن هذه الايونات قد تتشظى وتندلع جالبة المآسي والكدر سيما والاخبار المتناقلة تدل على مجاميع من عصابات لا رادع لها تتحين الفرص للانقضاض على المدن واستباحتها. وتعرض الراوية كيف أن مجاميع الفتيان وبلا وازع يقتحمون المحلات والابنية التي تركها أصحابها فينتهكون حرماتها بالسرقة وجلب المسروقات دون الشعور أن هذا الفعل يدخل في دائرة المحرمات والمرفوضات .. وفي الفوضى تطيح الهيبة بالتحضر ورموزه ويعود الزمن القهقري إلى عصور التخلف والجهالة ؛ ففي الآن الذي كان ثمة فندق للرفاهة يعرض الوجه الأمثل للسياحة وصناعة الابتهاج وقت سيادة القانون فإنَّ هذا الفندق أُحتلَّ واستُبيحَ بفعلِ صُنّاع الفوضى، فغدا لافتةً للتأسي وشعاراً لدونية الغوغاء مطعوناً باللا نظام ومملوءاً بمسروقات تعبّر عن انتهاك الملكية واستلاب الحقوق وسط فضاء تقصَّدت صانعة الخطاب في جعله حاراً ومغبراً كشفرة دلالية لمدلولية سلبية الاجواء وضبابية حياة لا تمت للواقعية الحضارية : " عند النظر إلى المبنى الشاهق الذي ينتصب اليوم إزاء سماء حارة جداً ومغبَّرة، فإنه يبدو مهلهلاً ومرقَّعاً. فالنوافذ محطمة أو مندفعة إلى الداخل بينما الطوابق العليا مليئة بالاجهزة ." (...) وكانت بعض الصفائح المعدنية المائلة تلوح من نوافذ أخرى وتشبه نسيج العنكبوت عند النظر إليها من الشارع. وكانت هذه في حقيقة الامر أوتاراً مختلفة الانواع وقد عُلّقَ عليها غسيل ذو ألوان متباينة. " ص١٩٤

يتَّخذ التعاون والاصطفاف الاجتماعي والتقارب الحميمي ثيمةً أساسية تعبّر عن الغريزة البشرية – أو هي غريزة المخلوقات ذوات الاحاسيس عامة – القاضية بالتجمّع ومواجهة الاقدار والاخطار والمحن المحتملة. تتجمّع زمرة اجتماعية بفعل فقدان الأمان والشعور بأنَّ خطراً داهماً سيأتي. سيأتي لا محال. هذا الأمر يهتم به أكثر الفئات العمرية حماسة في الانسان ألا وهي الفتوّة. والفتيان هنا يأخذون على عاتقهم هذا الفعل الجماعي في ادارة الشؤون اليومية فتراهم الراوية في الشارع وعلى الرصيف، يلتقون " منهمكين في الأكل والشرب ويتحركون بين قبائلهم وحلفائهم ". ص٢٢٨. وتفيض الراوية بالسرد عن هكذا ثيمة، جاعلةً (جيرالد) الفتى في وضع قيادة مجاميع الفتيان والفتيات وتمشية متطلبات الحياة المفروضة سيما والذين تتناولهم صانعة الخطاب يمثلون شريحةَ أطفالٍ فقدوا الأب والأم أو اي معيل أو أنَّ الآباء والامهات تركوهم ". كان أكبرهم سنّاً في التاسعة أو العاشرة. وبدوا وكأنهم لا يعرفون شيئاً عن والديهم، أو عن نعومة الحياة العائلية. ولد بعضُهم في محطات الانفاق وتُركوا هناك. كيف نجوا من الموت؟ لا أحد يعرف. " ص٢٦٢ إنَّ الدخول والانغمار مع هذه الزمرة والتحرك مع سياق حياتهم اليومية يعيد إلى الذاكرة خطاب (آله الذباب) الروائي لوليم كولدنك وهو يسرد حياة مجموعة فتية وجدوا أنفسهم في جزيرة بعد أن تحطمت طائرة ركاب كانوا يستقلونها وموقف يستدعي التكيّف مع الواقع ومواجهة الاحتمالات والعمل على استمرارية الحياة بدافع الوصول إلى مَخرَج يوصلهم إلى بر أمان بأقل الخسائر وبأفضل الظروف .

وفي حثيث الاحداث وتوالي الزمن بالايام – نهارات وليالٍ – يتولى السرد الكشف عن دواخل (أميلي) وهي تتعلق بجيرالد داخلة حقبة الفتوة المقتربة من المراهقة حيث العيش في حالة تأرجح ولا استقرار. فتارةً تقدمها الراوية كراصدة سردية في حالة من الجذل والانشراح فيما تشهدها تارة أخرى في مزاجٍ سيئ : تتعذب وتبكي ؛ تتألم وتبكت .

وفي خضم هذه الفوضى الاجتماعية واللا استقرار في الجانب السياسي تهبط صانعة الخطاب درجات السلم الاجتماعي لتصف لنا طبيعة عائلة مستلة من نسيج العائلات التي تعيش في درك الاهمال والتي وجدت نفسها شأن الكثير من العائلات في حياة اجتماعية يومية تحت ظل نظم سياسية لا تدرك مسؤولياتها التاريخية، بل هي تعيش خارج اطار التاريخ المعاصر مفتقدة لأبسط مقومات النظم التي تدير دولة لها هيكليتها الادارية القادرة على ادارة مجريات شعب قيض لأفراده أن يعيشوا تحت مظلة المستقبل المجهول. تلك العائلة التي اطلقت عليها اسم (ريان) تتشكَّل من ١٣ فرداً يعيشون في غرفة واحدة بلا معيل يتولى تمشية مستلزمات الاعالة الحقيقية ومتطلباتها. فالأب سكير والأم تعاقره الخمرة ما يجعل الابناء يمتهنون السرقة رغم صغرهم. وتسلط صانعة الخطاب عبر راويتها الضوء على تفاصيل حياة يومية هي من الترهل ما يجعل النتائجَ محتملةً لتوفر اسباب الحصول : " لا مبالون، لا مسؤولون، بلا مستقبل وبلا تعليم وغير قابلين للتربية – وإذا كان باستطاعتهم قراءة اسمائهم وكتابتها فذلك أمرٌ حسن. خسيسون ومحبطون ومنحرفون ولكن ماذا نتوقع عندما ينام أربعة أو خمسة اشخاص من كلا الجنسين ومختلف الاعمار في سرير واحد ؟ – قذرون يفتقدون إلى الصحة ويمتلئون بالبراغيث وضعيفون بسبب التغذية السيئة عندما لا يكونون في أوج نشوتهم. (...) إنّ كل ما يعتقده مجتمعنا سيئاً يتمثل في اسرة (ريان). وكل ما كان مجتمعنا القديم يسعى إليه تجنبته اسرة (ريان) وتخلّت عنه فقد كان ذلك فوق طاقتهم. " ص١٩٠

حين يتولّى السرد مهمة القص عن حياةِ فرد تتسلَّط الاضاءة عليه طيلة المسار السردي دون أن يكون هناك تصدع او انعطاف أو عودةً إلى الوراء فإنّه يدخل إطار الحكاية التقليدية التي يحكى عنها كما حدثت في الواقع، غير " أن صياغة الاحداث وتنظيمها بطريقة جديدة، تختلف عن الطريقة التي وجدت فيها في الواقع، لا يضيف عناصر جمالية حسب، بل أنَّ دلالتها تتغيّر يتغير صياغتها. " (××)

وهو ما اتبعته لسنغ في خطابها هذا، مستعينةً بخبرة حرفية تمتد لاعوام طويلة وقراءات أدبية وتجارب حياتية لا يستهان بها فاتجهت في بنائها الروائي إلى لعبة الايهام حيث ابعدتنا كمتلقين عن معرفة الراوية بتفاصيل حياة (أميلي) الفتاة التي تبلغ الآن خمس عشرة سنة، وجعلتنا نبتعد عن شعور أنها كراوية كانت تعرف حياة الفتاة كطفلة قبلاً، فاعتمدت لعبة الرؤية وابجدية الخيال " ذات صباح كنت اجلس معها ودلتني حركة بدرت منها عن شيء كان ينبغي ملاحظته. واصلتُ النظر إلى ذلك الوجه الشاب الذي كان مزيجاً من وجه طفلة ووجه فتاة شابة وتمكنت من رؤية ذاتها المنعزلة البالغة اربعة اعوام .. اميلي. وفكرت ان كانت تتذكر شيئاً عن ماضيها او تجاربها التي كانت تسرع مثل شريط سينمائي يعرض وراء جدار غرفة الجلوس والتي اصبحت في تلك اللحظة مثل شاشة شفّافة. " ص٧٧

إنَّ الراوية تتحدث عن جدار تخترقه نظراتها الرائية فتدخل عالماً لم تره مسبقاً. إنه الجدار الذي ينقلها على كف الاكتشاف أو على غيمة الرؤيا فترى ما ترى. جدار وهمي تخترقه لتجد نفسها أمام حياة أخرى. حياة لغرف وممرات وأثاث وأشخاص : طفلة وممرضة وأم ؛ ثم حياة لعائلة فيها الاب أيضاً وولد رضيع. والراوية / الروائية تلعب هنا لعبة الايهام. فهي تستخدم وصفاً لأيهامنا او اقناعنا بأنَّ ما نراه ما هو إلا خيال أؤ رؤية وهو في الحقيقة لعبة قص تأتي على وهج الكلمات والاسطر راسمة صوراً واحداثاً لحياة تعاقبية وايام متتالية للفتاة (أميلي) التي أوكل إليها الحفاظ عليها يوم تركها ابوها عند الراوية التي لم نعرف اسمها طوال السرد واقتصرت ان تكون عيناً راصدة وفماً سارداً. تدخل الساردة على أميلي عبر جدار الخيال من باكورة طفولتها كرضيعة تتولى مهمة رعايتها ممرضة تشعر كما لو كانت ابنتها. وتطلعنا على الام الطويلة القامة التي تتأمل ابنتها بحنان وإلفة تعبر عن امومة دافئة. (هل كانت الممرضة هي الراوية ؟ .. هل الذي كانت تراه داخل البيت من غرف وأثاث تصفها وصفاً دقيقاً مسبغة عليها لواعجها واحاسيسها قد رأته فعلاً وعاشت مع تفاصيل وجوده ؟! ..هل .. ؟ وهل ... ؟ .. لم تطلعنا الرواية طيلة صفحاتها الثلاثمئة والعشرين على ذلك). (هل ثمّة قصور في الترجمة بحيث ضاعت على المترجم شفرة ان الراوية هي في الاصل الممرضة ؟ .. هل كانت ثمة ايماءة لم ينتبه إليها المترجم هي التي تشكل مفتاح سر الايهام فأغفلها ؟ .. نشك في ذلك ! فالترجمة جاءت في مهارة سبك وصياغة لغوية تنمي لذاذة القراءة لدى المتلقي وتدفعه إلى متابعة ومواصلة المطالعة.) .

وتتداخل حالة الإيهام في الجزء الأخير من العمل الروائي عندما يغدو الواقع فانتازيّاً أو أن ما يدور في الخيال هو الواقع، إذ أنَّ الشخوص صارت تتكرر في الواقع والوهم. فالطفلان اللذان ابصرتهما الراوية يدخلان على أميلي في دوامة الوهم احدهما كان الذي شاهدته الراوية لحظة دخول البناية التي تضم شقتها ويحاول احدهما مهاجمتها بعصا كانت بيده هي نفسها العصا التي كان يمسكها لحظة ابصرته في الواقع يوم زارت أميلي في بيت جيرالد .

ان انتهاء الرواية وخاتمتها يشيران إلى أن الطفولة تحتاج إلى ما يبرمجها ويفعِّلها باتجاه الحياة الايجابية المُنتِجة ؛ وأنَّ اللامبالاة والاهمال اللذين تجابههما الطفولة هذه إنما ينحيان بها منحاً سلبياً فيخلقان حياةً متعثرة، مثلما تشير إلى أن الاطفال بحاجة إلى ما مَن يخلق لديهم نزوع السير صوبَ النهوض والارتفاع الصحيح حيث النمو والتنشئة الحقَّة بنظم تربوية أخلاقية ومسارات أجتماعية صحية. مسارات تضع لبنات خلق جيل مُنتِج يصنع الحياة ويهبها الهناء؛ لا أن يغتال الأعوام منها فيرديها في هوّة الظلام.

إنَّ دوريس لَسنغ في (مذكرات مَن نجا) تقدّم مشهداً سرديّاً لحياة تفتقر إلى النظام. ما زالت هي تشعر أن الكثير من الشعوب تعيشها بدليل أنها لم تحدد بقعةً مُشاراً لها، مومئةً إلى أن الطفولة لمّا تزل تُنتهَك والانظمة السياسية بعيدة عن هذا الاهتمام، وإذا حضرت فإن حضورها لاستعراض القوة وبيان وجود الهيمنة. أمّا الخدمات والبرامج التثقيفية والتطويرية عبر خطط اقتصادية مرحلية ونظرة بعيدة لمستقبل يقطف الشمس فليس في حسبانها ولا ضمن رؤاها للقادم من الايام .

مذكرات مَن نجا – دوريس لسنغ – ترجمة محمد درويش – وزارة الثقافة والاعلام العراقية – سلسلة المأمون – ط١ ١٩٩٠

(××) البناء الفني في الرواية العراقية – د. شجاع مسلم العاني – دائرة الشؤون الثقافية العامة – بغداد ١٩٩٤

غلبة الإنطباعية على التفكيك النقدي.. الغناء بين النقد والشهرة

تحسين عباس

بلا شك لو طلب من احد الخبراء الموسيقيين تأسيس فرقة موسيقية كان عليه توفير معلمين يضعون اللبنة الأساسية لطريقة تعليم واضحة ومبسطة بعد أن ينتقوا من لديه موهبة الغناء والعزف فيكون الخبير قد أسس فرقةً ابتدأت منه وانتهت بالعازفين فيخرج منهم المغني والمنغِّم وقائد الفرقة (المايسترو) وكاتب الموسيقى الخطّية (النوتا) .

لكنها لن تنجح فنياً ولا اقصد عملياً إن لم يولد بينهم ناقد موسيقي متعلم على أصول علمية جاءت من طبيعة خاصة (موهبة فطرية) أو اكتساب دراسي ويقينا أن الاكتساب الدراسي هو ملخص حصيلة علمية من خبرة ملموسة مجربة وقد شهد عصرنا الحالي تهاون ملحوظ في قضية النقد الفني لعدم التزام المختصين بقواعد النقد الأساسية في الموسيقى وقد غلبت الانطباعية في الاستماع لمادة الفن الموسيقي على نظرية التفكيك البنائي لأركان النقد الفني للمؤلفات الغنائية والموسيقية مما أدى إلى نفور عدد هائل من المطربين إلى القنوات التجارية التي توفر لهم بر الأمان لإبرازهم إلى الساحة الفنية لأنهم رؤوا أن الناقد يقيس على تذوقه وتأثره بالمادة الفنية عند مشاركاتهم في المهرجانات المحلية والدوليةً.

فمن غير الممكن عملياً ألحكم على عملٍ فني خلال دقائق معدودات كما يحصل في برنامج(عراق ستار)أو برنامج (نجوم الخليج) ناهيك عن المجاملات والتجاذبات على أنواعها، نعم إن تذوق الناقد جاء من خبرة ممارسة طويلة والتذوقُ والتفاعلُ هو احد القياسات العلمية في النقد لكنه ليس كله. ولان الذات البشرية مختلفة الاطباع والسلوك والانفعال فالناقد بانطباعيته لا يمثل خط الاستواء الفني لو صح التعبير .

فالاهتمام بالنقد وترويجه هو من أهم مستلزمات نقاط تأسيس الدولة الحضارية فلغة السلام (الموسيقى) يجب أن تكون لها وقفة من حيث الاعتناء والالتزام بالنقد البنّاء الذي يعتمد على الأساسيات العلمية والتي بدورها سوف تنهض بالواقع الفني إلى السمو . فلو أتينا إلى أسس النقد الغنائي كان علينا التعرف على هذا العمل ووصفهِ ومعرفة مكوناتهِ وأجزائهِ قبل البدء في تحليلهِ ونقدهِ، فتكوين العمل الغنائي يرجع للأقسام التالية : الفكرة / الكلمات / التنغيم (اللحن) / التوزيع / الصوت .

بعدها يتم تفكيك كل قسم من هذه الأقسام ابتداءاً بالفكرة : فأي عمل في الوجود و في أي مجال يبدأ بفكرة، فلم يكن الوصول للقمر إلا مجرد فكرة كما لم تكن قارئة الفنجان سوى مجرد فكرة، فالفكرة هي أهم قسم في أي عمل فني فهي الأساس الذي سيقوم عليه فيما بعد العمل الفني.

تعرف الفكرة في الأغنية بمسمى آخر هو الموضوع ، و بمعرفة موضوع الاغنيه سيتحدد تصنيفها و من التصنيف نستطيع أن نقارن باقي أقسام الأغنية بالفكرة وأن نحدد إن كانت ملائمة لها أم لا و هذا يعد أهم شق في نقد الأغنية.

ثانيا : الكلمات :

تعد كلمات الاغنية هي المبنى الفني الذي تقوم عليه الاغنيه ، إذاً فأول نقطه هي وجوب تجانس الكلمات الموضوعة مع موضوع و فكرة الاغنيه بمعنى انه لا يمكن في الاغنية حصول التناقض بين إيحاءات التأليف وإيحاءات الشعر أو الكلام المنظوم وأحيانا يكمن الخطأ في تفصيل هذا الجزء إذ يخدع الناقد بجملة موسيقية جديدة وجميلة لكن إيحاءاتها لا تتلاءم مع إيحاءات الكلام المنظوم كأن تكون الجملة الموسيقية منغَّمة على كلام حزين وهي توحي للفرح. إذن عندما ننقض الأغنية و نستعرض الكلمات علينا مبدئياً مراعاة توافقها مع الموضوع و تأكيدها له و شرحها لتفاصيله. ويراعى بعدها عدم تكرار المعنى بلفظ مختلف لأنه يعطي الأغنية نوعا من التكرار المُمِلّ بل و محاولة خداع المستمع بذكر المعنى أكثر من مرة بألفاظ مختلفة .نقطة أخرى يجب مراعاتها في التأليف الغنائي و هي مقاربة تنغيم الأغنية لصوت المغني حيث أن هناك تصرفات نغمية لا يمكن لأي مطرب غناؤها حيث تعتمد على طبقات مرتفعة مما يحتاج إلى صوت ذي إمكانيات خاصة.

التنغيم المتميز(اللحن) هو الذي ينتقل من منحنى لآخر بشكل انسيابي يوحي بالتسلسل الصوتي فلا يمكن ملاحظتهُ، أي انه: يحافظ على وحدة تأليف الأغنية موسيقياً ففي بعض الأغاني نرى أن تلك النقلات تنقلنا إلى أغنية أخرى عن طريق صناعتها لا بانثيالها الحسي و هذا يعد خللاً بالوحدة و التماسك الموسيقى للاغنية.

إذن فعند التعرض للمؤلفة الغنائية يجب أن نلاحظ توافق تأليفها مع الموضوع و الكلمات ، اختلاف الحالة الموسيقية في مسايرة الكلمات ، الحفاظ على الوحدة الموسيقية عند الانتقالات المقامية في الاغنيه وما تؤديه هذه الانتقالات ، و نقطه أخرى لا يمكن قياسها بالكلمات و هي نقطة الحس الموسيقى و الذي لا يخضع لأي مقاييس سوى مقياس واحد و هو إحساس المتلقي.

التذوقُ والتفاعلُ هو احد القياسات العلمية في النقد لكنه ليس كله

رابعا : التوزيع:

قد يغفل العديد من متابعي الحركة الموسيقية و الغنائية عن أهمية التوزيع بالنسبة للموسيقى فيختصره بعضهم على انه مجرد ريمكسات أو تعامل بالتركات TRACKS ، و لكن التوزيع الموسيقى ركن في غاية الأهمية للموسيقى حيث يعرف بأنه تحديد الآلات المستخدمة بما يتناسب وطبيعة المعنى الصوتي التي تؤديه هذه الآلة و توزيعها مع جملة موسيقية بالإضافة إلى عمل توافق MATCHING بين تلك الآلات و بعضها البعض ، فالتوزيع الموسيقي هو الإطار الذي يعطي ألقطعة الموسيقية أو الأغنية شكلاً نابضاً بالحياة من خلال الآلات المستخدمة.

و من النقاط التي تعطي التوزيع جمالاً و تميزاً هي نقطة استغلال التداخل بين الآلات لخدمة التأليف الموسيقى في المقدمة والغناء من جهة و لتكوين جمل الحوار الموسيقي بين الآلات من جهة أخرى و هذا يعطي للأغنية جمالاً و سحراً كما نلاحظ في مقطوعات رضوان نصري و ياسر عبد الرحمن ورائد جورج الموسيقية أو في أغاني المسلسلات التي يقومون بتنغيمها .

خامسا : الصوت:

الصوت هو النفحة التي تعطي الكلمات و الموسيقى روحاً ، فلا توجد أغنية جميلة و متميزة إلا بصوت رائع و متميز .

و نقد الصوت قد لا يكون بالمهمة السهلة كما يتصور الكثير، فعندما نستمع إلى احد أصدقائنا لكي نعطيه رأياً في صوتهِ هذه مهمة تختلف تماماً عن نقد صوت لمطرب معروف في أغنية مشهورة ، فعندما نحكم على هذا الصديق نحكم على خامة الصوت و جودته دون النظر إلى باقي أركان الصوت حيث أننا نراعي أن هذا الصديق غير دارس و غير متمرس ، أما عندما نقوم بنقد كاظم الساهر أو لطفي بو شناق اوعمرو دياب أو إيهاب توفيق أو أياً كان فالأمر يختلف.

فعندما ننقد احد هؤلاء علينا مراعاة ما يلي .

اولا: كما هو معروف فإننا نحكم على خامة الصوت و جودته و قوته و هذا أمر هين على أي ممن يتمتعون بأذن موسيقيه.

ثانيا : هل استطاع هذا المطرب أن يكمل حالة الأغنية و يوضحها و هل استطاع مؤدي هذا الكلام أن يصل بنا إلى الحالة التي أراد الكاتب و المنغِّم أن يصلا بنا إليها أم انه قد فشل؟ ويسمى هذا الركن بالإفهام .

ثالثا : الأداء من أهم سمات المطرب ، بمعنى انه يجب على المطرب المتميز أن يجعلنا نرى الاغنية كأنها حالة تمثيلية قبل أن تصور فعليا ، و نستشعر ذلك و نتعرف عليه من خلال ما يسمى بالحلية أو الاطاله و التقصير في الكلمة مثلا أو الضغط على احد الأحرف لتأكيد المعنى حسب ممتلكات حنجرته للعُرَب الصوتية كما شدت سيدة الغناء العربي في غنائها ولا يقاس المغني بالآخر على سعة امتلاكه للمساحة الصوتية بقدر ما ينظر إلى استخدام حنجرته وإمكانياتها في الأسلوب المناسب فهناك من المطربين المشهورين مساحتهم الصوتية محدودة لا تتعدى السلم الواحد لكنهم أجادوا دقة الإفهام بصورة رائعة .

أنموذج خاص في بناء البؤر السردية بالإضافة إلى اللغة الإيقاعية

سوسن أبيض.. صراع الهويات والخوف من المنفى

ناجح المعموري

لا نستطيع إنكار القطيعة مع الإبداع العراقي في الخارج لأسباب عديدة ، معروفة للجميع وأهمها السياج الحديدي الذي كان مفروضاً علينا زمن النظام السابق ، لكنني أعبر عن سعادتي لقراءة مجموعة (سوسن أبيض) للقاص محيي الأشيقر ، وهي آخر أعماله وسمعت أكثر من رأي إيجابي / متحمس عنها ، وهذا أمر يثير المخاوف لديَّ من احتمالات الإحباط من رأي الآخر ، لذا تأخرت في قراءة هذه المجموعة التي كانت فعلاً مثلما قال لي أصدقائي وأنا واثق بأن الإبداع العراقي في الخارج مثير للاهتمام ومن كتبه حامل لعناصر التحقق ، لكنني لم أقرأ سابقاً للأشيقر ، كان مبدعاً من طراز خاص ووحده يكوّن عالمه الفني الخاص ، المختلف عن غيره من القصاصين وأعتقد بأن قصته (نار لائذة بالخزف) أنموذج خاص في بناء البؤر السردية بالإضافة إلى لغته الإيقاعية وكأنه يقولها على المسرح ، هذا الفن الذي أفاد منه الأشيقر بوضوح تام في الحوار المركز والخادش للمستقرات ، وكأن القاص أراد قصصه أن تكون مسموعة ، وهو يدرك بوجود هذه العناصر لأنه قال (المفارقة التي تحدثها اللغة وصياغتها ، حيث هناك ما يمكن اعتباره شعراً مخصصاً للعين وقد يتحول إلى نثر بالنسبة للأذن والعكس صحيح أيضاً)ص٢٧ . السرد في مجموعته ، هادئ ، متزن مشحون بروح غائبة وحضرت –عبر مفردات عامية لها وقع غريب في السياق–. مقاطع تتبدّى عن شعرية ، الانزياح فيها طاغ . وهذا لا يعني اهتمام بالإنشاء ، بل الشعرية التي تفيض بها الدلالة ، والشعرية موجودة في المعنى وليس باللغة .

هذه القصة تقودك قسراً نحو الموروث والأسطورة وإن افترقت عنهما لاحقاً . أسطورة الاستهلاك والعدد ٧ والنزول من الفلك حتى يبدءوا سرديا تهم في هذه المجموعة ، قدم لنا القاص شخوص قصصه من خلال فاتحة قصة (نار لائذة بالخزف) واختفت شخوص وظهرت مرة أخرى ، عبر موقعها السردي الخاص بها .

ووضعنا القاص في فاتحة القصة الأولى ويؤسس لنا علاقة من نوع ما معها ، اختفت من القصة الأولى – باستثناء شخوصها المعروفة – والفلك في القصة رمزي وليس حقيقياً وهو دال على الرحلة الطويلة التي ابتدأت لحظة مغادرة العراق ، وحتى الوصول إلى المنفى ، هذه الرحلة ، هي الفلك ، لكنه خاص بعدد قليل من شخوص هذه المجموعة التي عرفت الحياة العاصفة بشكل أو بآخر . شخوص بمصائر مجهولة ، تغيرت أشياء مهمة في حياتهم المحكومة بالتتالي في وطنهم حتى يدخلوا مساحة الغد . وعلى كل واحد منهم أن يعرف في جغرافيته الأولى الشروق ، البكور، الضحى ، الهاجرة ، الظهيرة ، الرواح ، العصر ، الأصيل ، الغروب ، الشفق ، الغسق ، الزلة ، السحر ، الفجر ، الصبح ، الصباح) هذا الانضباط الزمني ، هو تقديم الحياة الأولى ، ولا أثر لها في المنفى ، الذي لا يحدث فيه الغد .

هو يعيش عزلة قاتلة في المدينة التي وفد إليها ، لا أحد معه ،عاش قطيعة مع الآخر الذي يعرف ، لذا أضطر إلى وسيلة سهلة / وصعبة في آن ، أن يكتب الرسائل لمن عرفهم في أنحاء مختلفة من العالم ، تعبيراً عن شكل من التبادل الإنساني والتواصل الحقيقي ، لكنه يتأخر بإرسالها ويكتفي بتعليقها بدبوس ، وفي أحيان تظل بعض رسائله ناقصة ، لكنه يعيد قراءة المدَوّن فيها ، من أجل استعادة مضمونها والأهم استدعاء شخوصها وجغرافياتهم ، فالإنسان في هذه المجموعة محكوم بدون إرادته لجغرافيات جديدة ، طردت الأولى أو الثانية ، أو الثالثة . إنها حياة تتصارع فيها الفضاءات وتتغير ، يترك عليها وفي أهم أماكنها بعضاً حياً في ذاكرة السنوات التي كان فيها هناك . وصارت كل الفضاءات هناك ، هذه المفردة متحولة باستمرار . لا وجود لاستقرار في جغرافية معينة ، وتتسع ذاكرتها كثيراً ، تلك أزمة المنفى الذي لا مكان ثابت فيه ، بعد الهروب من مكان طفولته الأول ، مكان التشكل نحو مكان ، أو أمكنة التعرف الجديد ، لذا تحفظ القاص على مفردة المنفى ، والملجأ أكثر دقة في توصيف الفضاءات الجديدة التي أكلت الماضي ، ومنحته رهاب الأمكنة المغلقة . واجه هذا الشخص امتحاناً جديداً ، ودائماً ما يكون الامتحان مختلفاً . لا يملك إمكانية الخلاص من تكرر الامتحانات ، ويعيش حياة بامتحان آخر وبنوع جديد . لذا لم يجد حلا لتلك الحياة التي دخلها حاملاً نتائج امتحاناته السابقة (فسرعان ما انقلب إلى ضفاف أواصره وتذكاراته بدفقات ونوبات أسس وشوق ، تعمل عمل مظلات هبوط مع كل لحظة صراخ تعبر وهاد النفس ، عبر كتابة الرسائل أو الخطوط كما يحلو له تسميتها) ص١٦ هذا الضياع والتفارق / والتباعد جعل من القاص أكثر حرصاً على التشارك بين أكثر من شخص في كتابة القصة أو رواياتها تتداخل بعضها مع بعض الآخر (بيّا / فهر / بيّا) أسماء تغيرت وتغايّرت معها أشياء مهمة وجوهرية ، الهوية ، الذاكرة والتاريخ ، لا بد على شخوصه كي ترتبط بفضاء جديد أن تحوز على ما يساعدها على ذلك هو ذاكرة ولحظة مكونات آنية ، تعيش صراعات مع الذي يذهب في أعماق التاريخ ، أنه الماضي . شخوص محيي الأشيقر غير مستسلمة ، بل هي راضية باستمرار الامتحان مع المحيط والناس الجدد ، هناك تذاوّات ، لكنه غير مستمر ، لأنه خاضع قسراً للتغاير ، لأن الإنسان مجبول على جغرافيات / فضاءات / أمكنة ، تتغير فيها الناس والثقافات ، وتتباين فيها أيضاً مستوى العلاقة مع الآخر / وهويته لأن الآخر يريد إخضاعه ودمجه في محيطه ، ولا بد أن يكون ذلك بشكل سريع أو بطيء . فالآخر موجود في كل مكان ،الاندماج تدرجي ، يحتاج توصيفاً طويلاً وعميقاً ، لكني أستطيع القول بأن الاندماج حاصل لحظة دخول الفضاء الجديد ، أنه العتبة الأولى التي وضعت حداً لفضاء أسبق .

ما قالته الجدة نص واضح ودقيق في إحالته لثقافة العشيرة وعلاقتها مع المكان القريب وربما الموجود في فضاء مجاور للمكان الأول ، وهذا ما تعنيه الجدة في حكمتها المستخلصة من تجارب عاشها أفراد ، طردوا من محيطهم الاجتماعي بسبب قوانين الجماعات التي هي وجه معبر عن ثقافاتهم . وحكمة الجدة صالحة لكل زمان ومكان في النظام العشيري لذا استعادها الحفيد وسط جغرافيا لا تعمل لديها مثل هذه الثقافة ، لأنها لا تقوى على التحول إلى مفاهيم ثقافية تأسيسية تستولد روافد لها باستمرار . هنا الاختلاف وليس التنوع فيكف يستطيع الإنسان الذي ما زال يؤمن بحكمة جدته . الاندماج في ثقافة لا تؤسس لمثل ما ينطوي عليه القول . الأفكار التي تفضي إليها الحكمة ما زالت باقية بدلالتها الأولى ، لكن المكان الذي أشارت له الجدة مغاير ، هي تعني العشيرة والانتساب الثقافي في النوع من القرابة الاجتماعية والعرقية باعتبارها هوية قديمة .

وحتماً تشكلت هذه الحكمة على سردية صغرى ، حصل اختصارها تماماً لأن الثقافة مثل الحكم / الأقوال المأثورة / الأمثال ، هي اختصارات لقصص وحكايات حقيقية ودائماً ما تنتشر مثل هذه الثقافة وتحوز عليها جماعات أخرى ، ما دامت كافية للتمرأي بها ، والجماعات دائماً ما تكون مفتوحة على بعضها كما قال غيرتس ، لتعزز من هوياتها وأرثها الذي سيظل متداولاً . التوجه نحو جغرافيا جديدة ، وفضاء مختلف تماماً ، وأمكنة ليست مثل الأمكنة التي غادرها ، يعني الانتقال كلياً نحو حياة مغايرة ، مثل هذه الحياة تحتاج ثقافة ، حتى لو كانت بحدها الأدنى ، من أجل التعايش الأولي ، لكن القاص محيي الأشيقر اختصر الأنشداد لماضي الراوي وتاريخه الثقافي ونسقه الثقافي من خلال حكمة الجدة ، الرامزة لكل ما هو وراء اللحظة والجدة رمز أعمق تاريخاً وما تقوله مقبول ، ولا بد من الانسجام معه ، لأنه يمثل ذخيرة الجماعات / العشيرة / وذاكرة لعشرات السنين لكن اللاجئ / المنفي /المهاجر واقع تحت هيمنة غير معلنة بشكل مباشر . هيمنة تحولت إلى منقذ / مخلص ، وأضفت على الحياة الفردية / العائلية شيئاً مهما من الأمان والسلام النفسي ، لكن هذا الأمان يواجه في كل لحظة إخضاعاً واستدعاء للوافد للتعايش مع كل شيء ، ويعني التنازل عن كثير من المنقولات ثقافياً ، وحتى لا يبدو نشازاً ، عليه بالآخر كله ، عبر تاريخه الطويل ، ولا بد من تلبس ذلك التاريخ وما أنتج .

(إذا كنت في غير قومك فلا تسَ نصيبك من الذّل) ص١٧ مسحة الذل صغيرة وكبيرة ، مختلفة الإحساس بها بين الإنسان العادي مثل مزاحم كوبرا في هذه المجموعة أو مثل شخوص قصتنا، هذا الإحساس بالذل وتفهمه ومعرفة اشتغالاته النسبية ، هابطة ، صاعدة ، له ضحايا دائمة الترميم ، الجغرافية الجديدة ملزمة بقبول الداخل ، لأن الثقافة التي عند الآخر جعلت منها هكذا ، لكل الجغرافيات ثقافات وأكثرها حيوية وأهمية تلك المستدعية للآخر من أجل النجاح بالتنوع ، وهذا مبدأ الهويات المعاصرة .

(منذ لحظات وبون سابق إنذار . أنفرط عقد كل ما بحوزته عندما كان يهم بفتح حقيبته لتخرج المحفظة التي تحتوي على بقية نقود وقصاصات وطوابع وحزمة هويات . هنا في بلدان اللجوء ثمة من يلزمك بتجميع أشكال وألوان من الهويات والبطاقات ، واحدة لإثبات الشخصية ، ثانية لاستخدام الحافلات أو القطارات الداخلية ، أخرى للحصول على نوع من الحسومات ، رابعة تخص المشافي والحالة الصحية ، خامسة لاستعارة الكتب ، سادسة للبنك ...كل شيء تناثر وتساقط من فم الحقيبة وجيب المحفظة وجناحي دفتر العناوين على مساحة واسعة من مكان وقوفه ، فوضى شخصية لا تنتهي كلما أراد شرب فنجان قهوة أو شراء علبة سكائر / ظرف رسالة ... أو علبة عيدان ثقاب كما حدث معه منذ قليل / ص ٤٧ .

التشظي واضح وضاغط على الراوي في قصته كآبة بيضاء ، توزعت حياته على هويات ، الذات متشظية

، هذا هو فعل ما بعد الحداثة ، غياب المركز الواحد ، تنوع المراكز/ الهويات . وكل الذي تضمنته القصة وأشرنا له باعتباره بعضاً من حاجات الراوي اليومية ذات صلة مباشرة بحياته السابقة قبل أن يختار منفاه ، وبعض منها تعبير عن انتماء أو البحث عنه ، شرب القهوة تقليد عربي ، مظروف الرسالة ، وسيط للاتصال مع آخر / مفقود ، وكشفت قصته (نار لائذة بالخزف) تركيزاً على هذا الوسيط وتوظيفه بشعرية عالية ، وتدوين رسالة مطولة ، أو يبقي عليها ناقصة بعيد قراءة المكتوب ، وبالتالي يعلقها على الجدار . هذا وحده كاف للإشارة أيضاً للتشظي والتفكك الذي عاشه الإنسان في المنفى ، به شوق للاتصال مع آخر قريب إليه بالعناصر أو الخصائص ، لكنه لا يرسل الرسالة ، لأن الثقافة الجديدة عطلت وظيفة التبادل مع الآخر ، وعليه إن يجد آخر لا يحتاج مثل هذا الجهد ، حتى علبة الكبريت ترميز عن حياة ماضية ، أكتفت بالحروب والحرائق ....

الراوي غير راغب بهذا التنوع المقيد الذي خلخل فعله في الخيار والإرادة ، على الرغم من إن ذلك تعبير عن انتظام الحياة . هو رافض للتعدد الهوياتي وبهذه الكثرة (أنه لا يعلم ولا يعرف من الذي وهب كفيه هذه الطاقة الفريدة على بعثرة الأشياء . ولا يدري ولا يتذكر منى وكيف أكتسب عادة إرباك نفسه بهذه الطريقة) ص ٤٧ .

في قصته كآبة بيضاء متتاليات رمزية تومئ نحو الهوية التي تعرضت لمواجهة حقيقية لعلاقتها مع الآخر ونحن ندرك جيداً بأن الهوية لن تكون كذلك إلا بالعلاقة مع الآخر الذي تحول إلى كآبة لكنها بيضاء ، وعلى الرغم من علاقته مع البائعة التي حاولت أول مرة (اندهشت البائعة ذات العيون الشهل والبشرة عجيبة الصفاء ، لما فعله بنفسه . لقد فرحت لاضطرابه وهي تحاول مساعدته على لملمة ما توزع على الأرض من قطع نقدية وقصاصات وهويات وصور وحلقة مفاتيح) ً ٤٨ . الآخر من خلال البائعة راضٍ بوجوده والاتصال الثقافي معه ، حاولت مساعدته وفي الدلالة الرمزية أرادت قبوله باعتباره دالاً على بالمو / السويد .لكنها وضعته أمام الامتحان الحقيقي عندما سألت عن وطنه وكم مضى عليه في هذه المدينة ؟ .

المنفي الحامل معه حبات الهيل والتي وضعتها البائعة مع تبغ السكائر ودخنتها وهو نوع من التوريط الثقافي على الرغم من بساطته وظل هذا المنفي واقعاً تحت ضغوط هويته وثقافة الجسد والمفهوم العراقي / القبائلي لهذا المفهوم وكيفية العلاقة معه (لا أرغب في ممارسة الحب ونحن عراة نهائياً أو على الأقل وأنا في حالة من العري التام) ص٥٠ . لا بد من ستر الجسد في المفهوم الإسلامي . والتقاليد العشائرية . وهذا كاف لاختصار موقفه من الحب والجسد الذي اخترقته ما بعد الحداثة وحولته إلى جنس فقط .

القصة فيها ما يكفي للكشف عن العلاقات الاجتماعية وتبادل الحب حتى وسط العائلة لا شيء يعني الإنسان هناك أكثر من حاجته ، والبائعة على سبيل المثال منشغلة مع الراوي في اللحظة التي تسلّمت بها خبراً عن وفاة والدتها والآخر غير معني بمن مات ، ما دام هو حياً ، ويمارس متعته ولذائذه ويستعيد القاص ذاكرة الطفولة في المدرسة وعلاقته مع رفع العلم . ذاكرة استعادها مع صباح التي وضعته أمام حقيقة الوطن وإشكالية المنفى .

نحن بلا أوطان ، هذا يعني أننا أقل أحساساً بالموت ، أو أحياء رغماً عنا) ص٦٢.

اختيار سطح العبارة ، يعني الانكشاف وعدم التستر . الاطلاع على البحر كفضاء مترام الأطراف ، وحدّ على ضفتيه جغرافيات واسعة ، واستطاعت العبارة جمع أثنين من العراقيين فقط على الرغم من كثرة الجنسيات الموجودة فيها .

لم تكن العبارة مكاناً للاثنين فقط ، حتى يتمكنا من التعرف على البحر وأسراره وكشفها ، وإنما هي مكان للحوار بين متماثلين اتخذوا من البحر وسيلة لتحقيق الخلاص ، هروب عبر البحر للإبقاء على حياتهما ممتدة وعميقة وغزيرة بالحكايات والأسرار ، مثلما كان البحر وسيطاً للتكاشف بعديد من المواقف والتذكرات التي ازدحمت به ذاكرة مزاحم كوبرا ، الجائع والمحروم من كل شيء ، الذي حمل معه كثيراً من أزماته وحرمانا ته ، تحايل على العبارة وسرق منها مكان أولاده مجاناً .

كشف مزاحم تدريجياً عن حياته وسقطاته، وأوضح تلقائياً سيمياء الوشم – وهذا ما سنتحدث عنه – وكشوف مزاحم لم تكن خيالية أو أسطورية مثلما ارتبطت الرحلات في الذاكرة والأساطير ، وإنما هي رحلة استعادة قبل الوصول إلى المكان المطلوب .أحاديث مزاحم المستمرة إعلان عن كل شيء ، حتى لا يبقى ما هو مهم مستوراً ، قال ما يتذكره وعاشه قريباً ، أو بعيداً . الغريب في هذه الرحلة هو استمرارها على ما هو نمطي الاهتمام بالهوية ، والتكراري المكتفي بالتعبير عن هامشية مزاحم وحياته .

لم يكن البحر وسيلة لهما ، لاستعادة أساطير وتخيلات الآخرين عنه ، بل عاشا لحظة علاقة عادية مع البحر . غاب هذا الفضاء تماماً بأسراره واكتفى القاص الأشيقر بالظاهر الذي كمن وراء استعادة الماضي بمزاحم وتجاربه وكإن أساطير وغرابات وخرافات مزاحم هي البديل لأساطير البحر ومجهولاته ، لكن القصة ظلت بعيدة عن عالم الغرائب الذي يفترض حضوراً له وبقوة . وتكريس الانشغال باليومي القريب والحنين للماضي المتردد قوياً بين استذكارات ، هي فواصل الحوار بين الأثنين أو هي عتبات الحكي واستهلاكه بالعودة إلى خزين سابق .

برز اهتمام فوق سطح العبارة بالإكثار من المشروب وتنوعه وتناول أنواع من العصائر والفواكه . كان مزاحم شافطة وماكنة ، هذا هو كله ، محكوماً باللذائذ ومكتفياً بحضور الذكور فقط بسبب حاكمية الشرق وهيمنته على الحياة والخطاب والإقصاء الكامل للمرأة الغائبة عن رحلة العبارة التي لا يمكن التعامل معها بوصفها قطع مسافة ما وإنما هي زمن نفسي وواقعي ، وسجل لأحداث ووقائع ، ولا بد لهذا الرجل من الحضور ، ولا يمكن المناداة على أبنته عشتار التي هي اختزال المرأة ككائن ذات وجود مهم للغاية .

اثنان على سطح العبارة . أحدهما صامت ، مكتف بالتلقي والآخر كثير الكلام ، مهمته القص لما هو غريب وعجيب من حياته الماضية (بين شغفي لمعرفة نهاية واضحة لأي من نبذ أحاديثه وهي مشوقة في كل الأحوال . وعدم تمكني من اللحاق للرد أو التعليق على ما يبدو منه وبين تحرزي من احتمالات أن يشكل حديثه واستخداماته وحركاته استفزازاً ما لأحد الموجودين بالقرب منا) ص ١١٥.

العبارة ليست مكاناً رمزياً ، دالاً على جغرافيات وهويات بل كانت موحدة لعديد من المسافرين على الرغم من تنوعاتهم ، لكنها العبارة أكثر قرباً لنا من خلال ما يفضي إليه مكانها الخاص . ليست هي ذكرى عابرة ، وإنما هي ذاكرة تاريخ طويل جداً ، مزدحم بحكايات كثيرة وقصص غريبة ومكاره ، أي إن العبارة كيان كزموبولتي . عرفها الكثير جداً من الناس في العالم وربما تكرر وجودهم مرارا .

ولأن العبارة مرتبطة بالجغرافيات فإنها نافذة لاستعادة الماضي، والكشف عن هيمنته عبر الذاكرة والثقافة . صارت العبارة كاشفاً دقيقاً لمكونات وعناصر شخصية مزاحم كوبرا . الكوبرا / الأفعى رمز من النماذج الأولى في التاريخ البدئي ولا بد من العودة لها ، حتى لا نكتفي بما وظفه مزاحم للوصول إلى المال . الأفعى رمز مبكر ، مساهم بإغواء آدم وتحريضه على الاتصال مع حواء وحصول ما يسمى بالخطيئة وبقاء الأفعى مقترنة بالمرأة كما في الأختام الأسطوانية والأساطير وملحمة جلجامش ، وهي أكثر الزواحف ارتباطا مع ذاكرة الناس ، ولها عقائد خاصة بخلودها وتجديد حياتها . والأفعى علامة دالة على الألوهة المؤنثة والأم الكبرى وتحولت إلى رمز ذكوري بعد انهيار سلطة الأم الأولى . أراد القاص محيي الأشيقر حضور الأفعى من خلال الكوبرا والاقتران بين الكوبرا ومزاحم مرشح عن دلالات لعل أهمها أنه شخصية فيها من الشر أكثر من الخير واكتفى بالأفعى والكوبرا للدلالة على خصائصه ووظائفه (كانت هيئة الوشم الذي على عرض صدره كالتالي : أفعى أنيقة ، رُسمت أو غرزت بروح الكحل والنيلج ، زُين رأسها بوردتين ناعمتين وبعينين ذات ملامح بشرية وعلى طول جسدها الراقص ، وشمت كلمة (ضيعوني) ص١١٩ .

نجح القاص كثيراً في تكريس الأفعى / الكوبرا رمزاً لمعناها الاجتماعي والتعايش هو الأبرز والأوضح ، وإعلانات مزاحم عن حياته عبر حكايات غريبة كافية لإيضاحها ، لعبت الأفعى دوراً فنياً وفكرياً ، فهي أيضاً وسيلة النظام الديكتاتوري في اقتناء الأفاعي واستثمارها في حروبه (الجيش العراقي قبل أن تبدأ الحرب بزمن ، استورد مليون بيضة أفعى من النوع الخطر من النيبال ... أو من بنغلاديش ، غير متأكد نصفها فقس بشكل اصطناعي ، ربعها كانت بانتظار ملائمة الطقس ، والربع الآخر أتلف ..... إن الأفاعي كانت تشب إلى علو قامة رجل ، تلدغ وتعض أي جزء وأغلب الأمراض التي نسمع ونقرأ عنها الآن والتي يعاني منها الجنود والضباط وغيرهم ، هي بسبب تلك اللدغات / ص ١١٨ .

انفتح رمز الأفعى كثيراً ليدلل على كمون الخطورة والاستعداد لممارسة كل شيء من قبل مزاحم الذي أخذ معه ديكاً (غريب الحجم ، عجيب الألوان والشكل ، اشتريته . قلت سيفيدني بعد التخلص من جماعة السفط ، على أمل أن أعيش ولو لفترة من هذا الديك في لعب مراهنات العراك / ص ١٢٤ .

الخوف والفزع حاضر في كل لحظة وكل إنسان تعتريه هذه المشاعر عندما يرى الحية ، حتى الذي يمارس وظيفة معبرة في تفاصيلها عن الشجاعة . الحية / هي الشر الكامن المخبوء في السفط لحظة وصوله إلى الحدود (ما أن أزحت غطاءه حتى أخرجت الأفعى رأسها المثلث الكبير بحركة غيبة ، فانسحب الجميع خطوات إلى الخلف . وفي لحظات من دون أن يقترب أحد ، باغت الديك الأفعى بضربة من منقار ، ليقتلع إحدى عينيها ، فقفزت من السفط بهياج واختفت وسط هرج ومرج المتحلقين) ص١٢٥ .

تجربة جديدة مختلفة عن وقائعه الأخرى ، الدخول إلى السجن واكتشاف الحياة السرية فيه(الذي أمامك تخرج ثالث على الصف . لقد أتضح مصيري ومصير من معي تماماً كما كنت أرى : قاتلاً أو مقتولا، غنياً أو فقيراً ، عاقلاً أو مجنوناً.. بصحتك) ص ١٢٥ كيف بإمكان مثل هذا الشخص العيش في المنفى والاندماج مع الآخرين . أية ثقافة لديه يتحاور عبرها مع الآخر ... أنه لا يقدر إلا على ما عرفه وبرع بممارسته ، لذا كان يواجه الطرد في مطارات اسبانيا والنرويج ورومانيا والدنمارك وفنلندا ...لأن السلطات راصدة له . هو مسجل لديها.

ظلت الأفعى حاضرة كنمط رمزي بدئي تكرست في حياة الإنسان وصارت بعضاً من عقائد موروثة ، لكنها – الأفعى – تجاورت مع مزاحم ذاكرة وثقافة ولعبت دوراً في رسم حدود شخصيته وظلت ملازمة له والتراكم الذي اقترحه القاص محيي الأشيقر لمساحة هذا الرمز ، جعل منها بديلاً لشخصية مزاحم ، أو رديفاً له ، غادرت الأفعى من العراق وزحفت عبر وسائل وطرق غرائبية حتى استقرت في مدينة مالمو، الكوبرا المحركة بالبطارية ، لترقص حيناً أو تطلق صوتاً كالنحيب والأنين حيناً آخر .

في هذه القصة الهادفة والأكثر طوعية خسارات كثيرة أهمها انفلات العبارة عن محيطها الاستعاري ، لأننا لا يمكن التعامل معها بواحدية والنص لم يساعدنا على ذلك ، ظل هذا المكان وسط فضاء البحر وصفته الكوزمولولنية عبارة عن مكان محكوم بالثرثرة ولم يكن خاضعاً لحاكمية الزمن وسط البحر والاكتفاء بالاستعادة للسابق غير كاف ، فلا بد من إدراك للحالة السائلة الممتدة طويلاً والتي لا بد لها من استحضار الجسد وأعني به الأنثوي ، لأن الدراسات الجيدة الخاصة بالجنس لم تستبعد ذلك أبداً ، وهذه السيولة – مشهدية البحر – استحضار للزمن بدلالته المتحركة وإيقاعه الذي لم يكن متمظهراً في الكشف والحوار الطويل .. وأعتقد بأن البحر فضاء فيه إمكانات عالية تعبيرية واستحداثية للرموز مرتبطة به وكان ممكناً توظيف هذا الفضاء الرمزي توظيفاً مصحوباً بطاقات دلالية ذات ارتباط مع الأسطورة وليس التخيلات فقط لأن العراقي غادر ، ملاحقاً بالموت ووجوده وسط البحر موت آخرهو الذي يستعيد الإنسان وليس الإنسان يعاد إليه .

كان فقدان ذاكرة البحر في القصة شرخاً فنياً على الرغم من أنه أضاء بهدوء بين عوالم البحر التي ظلت بعيدة واستعادات مزاحم الشخصية التي قدمت أنموذجا مسطحاً بعراقيته هو نموذج غير خاص أو فردي بل له متماثلات كثيرة جداً .

غابت وظائف العبارة كمكان بعناصرها الموضوعية والاستعارية وكانت وسيلة طافية لم تفلح برمزية عميقة . إنها مكتفية بالعبور وليس أكثر من ذلك ، كان مفترضاً أن تتحول وبعمق إلى مكان لقاء الذاكرات وحوارها وتباين ثقافتها وليس مهما أن يستمع العراقي لما يعرفه مثلما لو حقق فرصة التجاور مع الغيريات التي استدعتها الجغرافيات الجديدة تماماً .

تداخلت الأزمنة في قصص (سوسن أبيض) للقاص محيي الأشيقر وأكثرها وضوحاً زمن الرحلة وأزمنة الحكايات . الزمن الفني حاضر والزمن الواقعي متشظٍ .

> ليست هي ذكرى عابرة ، وإنما هي ذاكرة تاريخ طويل جداً ، مزدحم بحكايات كثيرة وقصص غريبة ومكاره

وهل ينطق من في فمه ماء؟

القاص فهد الاسدي: جراحي بعض من جراحات الناس المحيطين بي

حسين رشيد

هو من جيل قصصي كون له خصوصية منذ قصصه الأولى، قد تكون بسبب علاقته المميزة والعميقة مع الواقع، والحياة الصعبة والمريرة التي عاشاه ، فهو يستلم أحداث قصصه من الحياة اليومية، ثم يضع الشخصية في أطار مقنع ويبث بها الروح، وذلك عن طريق الوصف الخارجي الموحي بالشخصية، ليخلق بيئة مكانية تجعل ما يرويه اقرب الى ان يكون معاشا من قبل القارئ، مع استبطان متأن ودقيق لروح تلك الشخصية تاريخيا ونفسيا. كل ذلك يعطي ويبث الإيقاعات المترددة من واقع بعينه، هو الواقع العراقي. كما أن له ربما يتفرد بها عطائه السردي الزاخر بحكايات وأساطير وخرافات الجنوب، لا سيما الاهوار، فقصصه من النمط الذي يظل عالقا في الذاكرة، ويغري باعادة قراءته لمرات، اذ يمتاز أبطاله بنكهتهم الخاصة، وملامحهم الشعبية و وشجاعة وبسالة مواقفهم الانسانية، كما تجسد في قصص (الكارخ) و(رجل يمتطي صهوة الريح) و(نهر الجنوب) و(حلب بن غريبة). إنه القاص والروائي المعتق برائحة الهور فهد الأسدي حيث كان لنا معه هذا الحوار.

لنتحدث اولا عن البدايات القصة والتعليم والسياسة.

شكرا لك ولجميع العاملين في طريق الشعب وخاصة القسم الثقافي أنا ياعزيزي خريج الناصرية ١٩٥٥ – ١٩٥٦ وقد اجلت الدراسة عاما كاملا حتى اعمل أُوفر ثمن الملابس للعام الدراسي ، فعملت معلماً مستخدماً في الجبايش حتى عام ١٩٥٧ بعده تم درجي ضمن الطلاب تمَّ نفيهم الى سجن السعدية بتهمة الشيوعية ، وفي العام ذاته كان علي الدخول الى العسكرية حسب القانون ولكرهي لها اخترت الدخول الى دورة تربوية وتخرجت منها بتفوق وعينت معلما وقتها كان المرتب جيداً جداً واذكر بعد تسلمي الراتب الثاني قررت أن اخرج ابي من العمل واحالته إلى التقاعد حيث كان الراتب الذي اتقاضاه يكفينا ، ومع مرور الايام كان الدوام على شفتين مسائي وصباحي ولوجود اضبارة لي في دائرة الامن جاءتني ذات يوم رزمة بريدية وحين فتحتها وجدت بداخلها كافة المناشير التي تعود لمختلف الاحزاب ومنها مناشير الحزب الشيوعي كان وقت الدوام الصباحي قد شارف على الانتهاء وفور دخولي الى البيت كانت والدتي تشجر الخبز في التنور الطيني ومن غير ان تعلم غافلتها ورميت الرزمة في التنور ، لاعود بعدها الى الدوام المسائي واثناء ذلك جاءني احد التدريسيين ا والمنفي سياسيا (حسناوي كسار) مندائي حيث همس باذني ان بيتكم يتعرض لتحري حينها كان الجلوس مع المنفين أمرا صعباً أجبته لن يجدوا شيئاً، فعلا لم يجدوا أي شيء ، لكني بقيت مندهشاً كيف عرف الاستاذ حسناوي بالامر.

طيب استاذ فهد والمظاهرات التي قدتها ابان انطلاق ثورة ١٩٥٨؟

بعد ثورة (١٤) تموز ١٩٥٨ جاءني الاستاذ صبري العتابي عم الدكتور جمال العتابي واخبرني باندلاع الثورة كان ذلك الساعة السابعة صباحا فنزلنا الى الشارع وكان معنا الشاعر الشعبي مجيد جاسم الخيون وقدنا مظاهرت كبيرة استمرت ساعات ، من ثم ارسلنا رسالة الى محلية البصرة للحزب الشيوعي العراقي باسم اهالي الجبايش والقوى الوطنية واليسارية وكانت غير ناضجة في حينها . حيث طلبت منا المحلية الترشيح انا والخيون . وبعد فترة وجيزة اسسنا منظمة انصار السلام حتى منتصف عام ١٩٦١ حيث نقلت بعقوبة ادارية الى مدينة الشطرة تلك المدينة الرائعة وناسها الطيبون حيث احتضنوني بكل طيبة وظل شبابهم يرافقونني كل مساء بالتجوال على شاطئها الجميل ، وحين شعر مدير التربية انذاك بالامر (محسن نوكة الموصلي) نقلني من جديد الى ابعد منطقة في قضاء الرفاعي .

حتى فجع العراق بانقلاب ٨ شباط الأسود حيث اعتقلت مع الكثير من الوطنيين والتقدميين واليساريين كما تم سحب يدي من الوظيفة حتى عام ١٩٦٦ لاعود الى الوظيفة وانقل هذه المرة الى محافظة ديالى منطقة (دلي عباس) ونفس ما جرى في الشطرة جرى في دلي عباس واذكر أن صادف حينها سقوط طائرة عبد السلام عارف ، وبعد ثلاث سنوات نقلت الى بغداد وخلال هذه الفترة حاولت اكمال دراستي الجامعية فقدمت الى فرع اللغة العربية واللغة الانكليزية فقبلت لكن حينها لم اكن منقولاً الى بغداد فلم استطع اكمال الدراسة ، الا بعد ان نقلت فقبلت في قسم القانون الجامعة المستنصرية عام (١٩٧١) وتخرجت بدرجة تفوق وامتياز لكن الظلم رافقني حين قدمت الى الدراسة العليا حيث كنت ارفض في كل مرة بسبب الاضبارة الأمنية والسياسية وهناك الكثير من الأسماء التي كانت معي حينها ولم يصلوا الى معدلي لكن انتماءهم السياسي الى حزب السلطة آنذاك كان سبيلهم الى الدكتوراه ولا أريد ان اذكر أسماء الآن .

طيب وهل مارست المحاماة؟

في العام (١٩٨٣) وبعد كثرت مضايقات النظام السابق أحلت الى التقاعد من سلك التعليم واتجهت الى ممارسة المحاماة حتى (٢٠٠٣) لاترك العمل بسبب المرض . لقد كانت المحاماة احدى وسائل الهرب من السلطة فكنت أتعذر بواجدي في المحكمة والمرافعة كلما دعينا الى مكان فيها رائحة السياسية ورغم ذلك كنت أواظب على الحضور الى الجلسات الثقافية التي تقام في اتحاد الأدباء صباح كل أربعاء .

والقصة كيف بدأت معها ومتى ؟

بدات رحلتي مع القصة عام ١٩٥٧ كتابة وعام ١٩٦٠ نشرت قصة (شجرة وغموض) في مجلة المثقف التي كانت تصدر في بغداد حيث تضم هيئة تحريره الأستاذ علي الشوك والدكتور علي جواد الطاهر والدكتور خالد السلام وآخرون من ثم أخذت انشر في مجلة الآداب اللبنانية والصحف والمجلات العراقية والعربية . حتى طبعت مجموعتي الاولى عام ١٩٦٩ (عدن مضاع) في دار الكلمة للنشر في النجف الاشرف وتوالت بعد ذلك الاصدارات (طيور السماء) (معمارة علي) والتي اعتبرها واحدة من انضج اعمالي حيث كنت اقصد بالعمل ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ ،واعمل الان على رواية لم اسمها الى الان حيث تدور أحداثها حول الكفاح المسلح وثورة الاهوار واستشهاد اغلب المناضلين ولكي أبعدها عن الجانب التوثيق والسياسي هناك قصة حب عظيمة تدور ضمن احداث الرواية اضافة الى حالة زنى بالمحارم مع الكثير من الاحداث وانا بانتظار الايام القادمة والقليل من الصحة حتى انجزها بشكل نهائي لتبقى مساءلة الطبع والتوزيع وهذا ما يعانيه المثقفون العراقيون .

ارتبطت قصصك بالمقاومة النضالية حين تعرضت للفقراء والمهمشين والثانويين، ماذا وجدت في هذه النماذج الشعبية من غنى روحي وفكري؟وهل يمكن للأدب الجاد أن يعتمد على مثل هذه الشرائح في تقديمه لنماذج حديثة مستقبلا؟

قلت يوما ان جراحي بعض من جراحات الناس المحيطين بي.. ناس سلكوا الدروب التي سلكتها وعانقوا الخيبة التي عانقتها وحاصرهم قدر التاريخ الذي حاصرني ولأني عجينة من أناقتهم فتأملاتي وكتابتي لا بل كل تكويني النفسي لا يمكن فصله عنهم. أنني حاولت ان أصور الوجه المظلم للقمر وأعتقد ان مهمة الأدب هي ذلك لا للقمر لأن الصقيل واللامع ليس مادة للأدب لأن الجميع يراه فلا يحتاج الانسان لأن يعيد تصويره. من هنا وفي رأيي تكمن مادة الأدب الجاد الحقيقية هذه المادة السرمدية لا بل المتجددة دوماً في تاريخ الإنسان فالحداثة جدلياً هي وليدة القدامى.

ماذا أمدتك مثيولوجيا القرية في عدن مضاع، وهل بقي هذا العامل الثقافي رافدا لنتاجك اللاحق؟

في رقيم سينهي قال ناقد ادبي ناصحاً أديباً عد يا بني الى قريتك فقد كانت قصتك الأولى أجمل هذه الصرخة تذكرني دائماً بأن القرية بواقعها المكتنز بمثولوجيتها وأساطيرها وبآلامها وبآمالها هي المعين الثر الصادق الذي اغترفت منه، وعيت ماءه طويلاً فمن عذوبة هذا المعين ارتويت. و(عدن مضاع) هذه المجموعة الاولى التي نشرت عام ١٩٦٩ نالت شهرة أعتز بها وكانت مقدمتها بياني القصصي واحدى قصصها استمدت من أسطورة جنة عاد هذه الأسطورة التي كان يرددها البدوي. وكما يقال ان هذه الجنة كانت مكتملة ورائعة وكأنها نعيم الله الذي يلتقيها البدوي التائه في البوادي النائية فاذا دخل بابها الرحيب اصبح خالداً مع موجوداتها الى الأبد واذا اضاع هذه الباب الفردوسية ولم يدخلها خسرها طوال عمره هذه الأسطورة توحي لي بأنني لاحت بدربي هذه الباب يوماً فكانت بوجه حبيبة اضعتها او فرصة نجاح أنكرتها وحين خسرت ذلك فكأنني خسرت هذا الفردوس، ذلك لأن ألذ الشفاه هي الشفة التي لم اقبل».

الهور وقرى الجنوب مادة ثرة لنتاجك أنت من أوائل من نبه إلى اقطاعيات المياه هل يوجد في الاقتصاد العراقي شيء يعرف باقطاع المياة بمثل ما يعرف باقطاعيات الأراضي والأملاك؟

لم أعلن يوما ومنذ كتابتي رواية الصليب (صلب ابن غريبة) ان هناك اقطاعيات تسمى اقطاعيات المياه وإنما كنت قد كتبت عن العلاقات البطرياركية التي ما زالت تعيش في بعض الارياف في العراق فالاقطاع نظام وجد في اقتصاديات الشرق العربي منذ الأيام الاولى لفتوحات القادة العرب الاوائل حين شرّق الفاتحون او غربوا وأينما حلوا نسوا التعاليم السمحاء الاولى وامتلكوا بدلها أراضي هذه الشعوب وهذا يشبه ما شخصه الشاعر الأفريقي سنكور حين قال: حين جاء الاوربيون لنا حاملين الانجيل وكنا نملك أرضنا وبعد زمن وجدناهم يمتلكون أرضنا ونحن نحمل الأنجيل. واضيف ان الهور الذي غادرته كان بقاعاً مائية مملوكة على الشيوع لكل الناس ولم يكن هناك اقطاعي يمتلكها لنفسه.. ان في مناطق الأهوار التي كانت مغمورة قبل التجفيف بالمياه وكانت مؤخراتها منقوعة بالمياه وانه قد يوجد مشايخ صغار ولكن لم يكن هناك اقطاعيون..

قصصك القصيرة مشروع روايات لان مشروعك الفني يفيض على حجم القصة القصيرة لماذا لم تلجأ للرواية مبكرا؟

لست غريباً على عالم الرواية فقد كتبتها في البدء وحيل بيني ونشرها منعاً عن النشر من قبل مسؤولين بالنشر وقتها وحين قدمت هذه الاعمال في بداية السبعينيات وضع ؟؟ عليها لا بل وقفوا –حين ذاك– ضد العمل على إخراجها سينمياً، حين قام الدكتور عباس الشلاه بمحاولته تقديمها سينمائياً وشجعه الفنان يوسف العاني حين كان مستشاراً على مصلحة السينما والمسرح بكتابة تقرير جيد عنها وقال ان هذه القصة قاعدة صلبة لبناء فيلم عراقي تفخر به السينما العراقية بعد سلسلة من الخيبات وفعلاً فقد استمر العمل على السير بانتاج قصة (صلب بن غريبة) تبلغ أكثر من ستة شهور قبل ان يساوم مدير مصلحة السينما حين ذاك على المخرج د. عباس الشلاه بأن يستبدلها بعمل له مما اثار هذا الأمر الدكتور جليل العطية وكان يواظب على كتابة عموده الصحفي الأسبوعي، فكتب مقالته حين ذاك والمعنونة (مصلحة السينما والعجائب) اثر منع المؤسسة الثقافية حينها انجاز هذه الرواية فيلماً.

ماذا تعني لك قصة اسعد طفل المنشورة في مجلة الآداب اللبنانية عام ١٩٦٤؟

في بداية كتاباتي الواقعية مشهد من حياة طفل استخدم في خدمة البيوت وكانت مفارقة ساخرة حين يحسد الصغار من هذا الطفل على حياته المريرة التي سطرتها القصة بابشع استغلال يمارسه معه مستخدموه ليكتشف الطفل انه لم يكن تعيساً في تلك الحياة بل كان ويالالعجب (محسوداً) على هذه الحياة من قبل اولئك الصغار فيا لها من مفارقة فقد نشرت هذه القصة في وقتها في مجلة الآداب اللبنانية، هذه القصة لم تنل قدراً كافياً من الاهتمام النقدي والمتابعة ، ومن الأمور التي اذكرها في احد المرابد كنا في البصرة في رحلة نهرية وجاءني احد الأصدقاء من الادباء واخبراني ان سهيل ادريس سأل عنك حينها كانت فرحة كبيرة شخص مثل سهيل إدريس يسال عني وفعلا التقينا انا وهو وبعض الادباء العراقيين الذين كانوا يواظبون على النشر في مجلة الاداب التي كانت تعد وقتها واحدة من اكبر واهم المجلات العربية الثقافية فعلق سهيل اليوم الاداب كلها في البصرة .

بداية القصة ونهايتها هل تشكل لك مثل هذه المفردات مشكلة أثناء الكتابة؟

مسألة الخلق الأدبي عند الكاتب لا تثير قلقي فأنا لا أخطط لهذه العملية أبتداءً إذا أنني مع كل قصة أكتبها تجيء بداية القصة من داخل نسيج العمل الأدبي او القصصي في وقتها ولا أفكر طويلاً كيف تبدأ القصة او كيف أنهيها . ففي طيور السماء مثلا وهي القصة التي كتبتها في ليلة واحدة لم يشغلني هذا الأمر كثيراً إذ وجدت نفسي كأن هذه القصة هي قصتي أرتعش خلال خلقها كمولود أطلقته من ذاتي بلا تخطيط مسبق إذ انني أرتعش وأنفعل فأعاني فقط في ولادة هذا المخلوق أما كيف سيكون شكله او لونه فلم أكن انتبه لهذا الهم.

لديك مجموعة قصص عالجت فيها بطلا أو شخصية اشكالية مثل قصة الشبيه وغيرها ماذا كنت تروم من تقديم مثل هذه النماذج الملتبسة بتاريخها الشخصي؟وهل كشفت مثل هذه الشخصيات عن أمكنة سرية أو منعزلات اجتماعية كالحجز والمستشفيات المعنية بالجنون والسجون؟

أنك ملبوس عليك ياسيدي فليس هناك بطل او شخصية اشكالية في قصة الشبيبة ولم تولد في أمكنة سرية او منعزلات اجتماعية او مستشفيات معنية بالجنون والسجون ان هذه القصة تعبير عن معاناة إنساننا السوي في تاريخه السياسي ومروان ومعادله الزئبق هما شخصيتان مطروحتان ضمن ذاك الزمن النذل..

أنت من القاصين المخلصين لفن القصة القصيرة وقلة يحترمون مشروعها وفنيتها ولذلك تعتبر واحدا ممن أتقن ما سمي بعمود القصة كما هو عمود الشعر هل مازالت القصة مشروعا كافيا لطماحك القصصي؟

أني لي الشرف ان أحمل مع من حملوا ولا زالوا ما سمي بعمود القصة وحين قرأت يوماً للدكتور الراحل علي جواد الطاهر وصفه بكوني واحداً ممن حملوا لقب حاملي عمود القصة فرحت كثيراً في أزمة افتعلت مشروعها الخاص الذي تنكر لمهمة القصة ضمن (أعمال) الأدب.

كثيرة هي الأحاديث التي صرحت بها للصحافة هل شكلت هذه اللقاءات مراجعة نقدية لك؟

أنا أحمل المراجعة النقدية بعد كل عمل اكتبه، ويوماً ما حين اضطرتني الظروف أن ألخص رواية الصليب فأطرحها كقصة قصيرة هي طيور السماء اعتذرت للقارئ بأن هذا الطرح الستيني الملامح، الشاعري اللغة الذي سبب قلة من جلّد رموز هذه القصة ومنهم القاص المرحوم موفق خضر ان هذا الطرح الأدبي كنت مرغماً عليه لإبطال ذلك لأن أحداث هذا العمل القصصي لها نفس روائي يشبع ذائقة من يعشقون فن القصة ولذا ما قلته في لقاءاتي الصحفية وغيرها كان يتضمن اعترافات بمراجعات نقدية ذاتية ولو ان المراجعة النقدية لست معنياً بها ككاتب وإنما الأمر يعود لمن اختار النقد مهمة له.

هل أهملك النقد أم لامس نتاجك ملامسة خجولة ام تابعك ووقف عند الكثير من نتاجك؟

في السابق حين كان التعتيم سائداً في نتاجي لسباب فكرية وسياسية لا أنكر ان هناك إهمالا بل تعمداً في هذا الاهمال، وان هناك ملامسة خجولة لأن احد النقاد يوما ما وفي محاضرة لاتحاد الأدباء مخصصة لدراسة القصة العراقية وأختيار نماذج منها لم يذكر اسمي ولا نتاجي ضمن الدراسة وحين عوقب في احدى الصحف المعروفة صحح بعد ذلك قائلاً: ولعل الأسدي الأقرب الى همومنا والأصدق في التعبير عنها فأجابته متسائلة اذا كان هذا الاقرب الى همومنا ومعاناتنا فلماذا لم تختر له عملا؟. إلا ان هناك فريقاً من النقاد الجادين كالناقد عبدالجبار عباس والناقدين فاضل ثامر وياسين النصير وأنور الغساني وفوزي كريم وسعد الزبيدي وفيصل ابراهيم وكاظم حسوني وآخرين عذراً لهم لا تحضرني اسمؤهم لأن المرض يحول بيني وبين ذلك أما من العالميين فلا أنس البروفيسورة المستشرقة الالمانية الكبيرة شايبكا هاينا والدكتور اليوغسلافي راد أيكوفييج.

أنت من الذين لم تطلب شيئا من الدولة كيف ترى علاقة السياسي بالمثقف خاصة المثقف العضوي كفهد الأسدي العصامي والمناضل؟

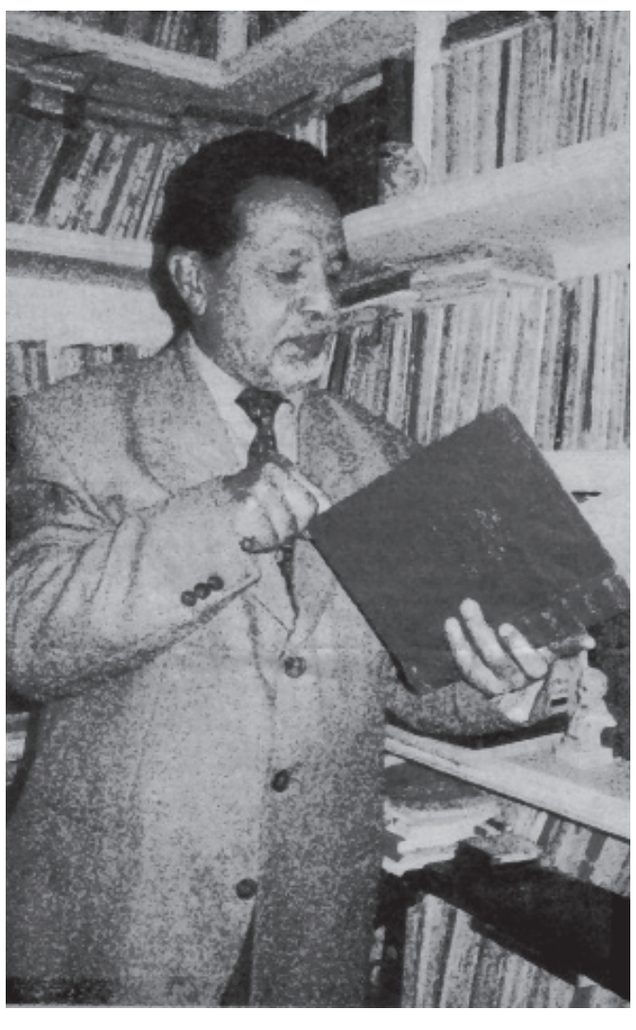
في رأيي المتواضع ليست هناك قطيعة بين السياسي القادم من رحم الشعب وبين المثقف ذلك لأني أرى وكما قال الأمام جعفر الصادق قولته الرائعة حين يقف الأدباء في أبواب السلاطين فبؤساً للأدباء والسلاطين ولكن حين يقف الأمراء والسلاطين في أبواب الأدباء فنعماً للأدباء ونعماً للسلاطين هذه العلاقة العضوية الصادقة حين تكون لا خوف على الأدب ولا على السياسة واجد ان هذه العلاقة العضوية ليست احتراباً بل نقاشاً جدلياً موضوعياً بين مهمة السياسي والمثقف فلا شرف للسياسي حين لا يحترم المثقف العضوي بل ان الاثنين إن صدق غرضهما هما في خدمة الانسان.

ماذا تقرأ الآن؟ وهل عطلك المرض عن مشروعك؟

عفواً أني لا اسمع جيداً هل سألتم عني وهل سأل احد غيركم عني وعن مرضي اتركوني يا أحبتي لأن في فمي ماء! وهل ينطق من في فمه ماء؟ وشكرا في الأقل للسؤال.

لي الشرف ان أحمل مع من حملوا ماسمي بعمود القصة

ليست هناك قطيعة بين السياسي القادم من رحم الشعب وبين المثقف



قراءة في ديوان «غيوم برتقالية» للشاعر سلمان الجبوري

مدن غير مرئية:أو يوتوبيا هوائية تعيش في الفضاء

حميد حسن جعفر

في غيوم (هـ، الـ) البرتقالية يحاول الشاعر –سلمان الجبوري- البقاء في الماضي. في حدود الجغرافيات التي لم تعد إلا ذاكرة، بعد أن تحوّل الكثير منها إلى محميات ومتاحف. مؤكداً على عدم رغبته في المغامرة عبر بناء جغرافية لعالم جديد مستقبلي، غير الذي كان رغم إهداء منتوجه الشعري إلى عراق المستقبل. فالمغامرات منذ أن اكتشفها أو اخترعها الانسان لم تكن مضمونة العواقب/ النتائج. وبما أن الشاعر –الجبوري- قد غادر زمن عدم المخافة، زمن المغامرة بما في اليد، من اجل العصافير التي مازالت على الشجرة، فأن مغامرته الكتابية كذلك لم تستطع أن تتخلص من قانون المحميات، محميات القصيدة الخمسينية، وقصيدة التفعيلة.علماً أن المغامرة هي اصل/ لب الكتابة. ومن دونها تتحوّل الكتابة إلى فعل استنساخي.

أن المتتبع لـ(غيوم برتقالية) ٢٠٠٨- سواء أكان قارئاً اعتيادياً أو قارئاً ذكياً، وكذلك الواقف في دائرة المتابعة والنقد والتحليل سيجد أن الزمن الذي يتحرك وسطه الشاعر لم يعد زمناً قادراً على خلق حالة الاختراق، على الرغم من أن الاختراق لا يعترف بالزمن. إلا انه يحتاج إلى حالة المقامرة التي يخاف خوضها الآخر. تلك المغامرة التي تستوجب عليه السباحة لا وسط اللغة المتعارف عليها، بل تستوجب الغوص في عمق تجد القصيدة نفسها تتنفس وفق نوافذ متعددة، قد لا تكون الرئتان أو الغلاصم أو الجلد، المنافذ الوحيدة، بل يجب على التنفس أن يبدأ من حيث تتوقف أجهزة التنفس المتعارف عليها.

إن النفس/ الحياة من خلال رفض القصيدة التي سبق وان استنفذت خصوصيتها، والبحث عن الغاطس من القيم والأفكار والعلاقات،والبحث عن كائنات لم تكتشف وعن كهوف لم يمسسها سوء. إن (يوتوبيا) الشاعر في –غيوم برتقالية- مدينة هوائية تعيش في الفضاء، وليس مدينة ترابية مكانها الأرض.

***

منذ الإهداء –العتبة- التي يعمل على إدخال القارئ من خلالها لعوالمه نرى الشاعر يطلق عصافيره في

الشاعر يطلق عصافيره في سماء الوطن الفيروزية. وليس على أرضه وفي غاباته

سماء الوطن الفيروزية. وليس على أرضه وفي غاباته. واذا ما تجاوز القارئ اول القصائد، فسيجد نفسه وسط بهو القصائد والتي منح مجموعته الشعرية اسمها –غيوم برتقالية-.

في هذه القصيدة يؤكد الشاعر على السماء كفضاء جغرافي يحتضن مدنه:

«سماء خفيضة
وشمس
عصرت نفسها
مثل ليمونة
في غيوم السماء» ص١٥.

علماً أن هذه القصيدة لها من المكانة ما يميّزها عن سواها، في دواخل الشاعر اذ جعل فيها حالتي الافتاح والإغلاق عبر كتابتها على الصفحة الأخيرة من الغلاف وبخطه الخاص. وليس بحروف طباعية، مما يؤكد حالة تميزها وقربها من الشاعر نفسه.

***

إن القارئ قد لا يجد بين يدي الشاعر جغرافية أرضية ليقيم عليها مدنه الفاضلة. بل وحتى في ثاني قصائده «فارنا» نجد الشاعر يخاطب هذه المدينة:

«تنبثقين الآن في خيالي» ص١٧.

هذا المطلع الذي سيكون النافذة التي يطل من خلالها القارئ على ثلاثة مقاطع:

١- تنبثقين الآن في خيالي
حورية تمددت في ذهب الرمال
٢- تنبثقين الآن في خيالي
صبية عارية والبحر عاشق ولهان
٣- تنبثقين الان في خيالي
صبية في شعرها زهرة برتقال» ص١٧-١٨.

إن المحسوسات في فضاء الشاعر لايمكنها أن تتحول إلى ملموسات. بل إن العملية –عملية صناعة تجري وسط أفعال عكسية. اذ تتحول «فارنا» من حالة عين إلى حالة اثر. من حالة واقعية إلى حالة ذهنية فالشاعر لا يرغب بمغادرة الذكرى. أو إن يغامر بما تبقى لديه منها، خوفا من أن يعود إلى لحظته الآنية صفر اليدين.

وذلك بفعل عملية القمع التي يسلطها الشاعر الماضوي، انسان الماضي على الشاعر الآني/ اللحظوي، الداخل وسط الكثير من الممنوعات رغم إشهاره رسالة عدم اعترافه بها.

***

إن البحث عن فرصة الخروج على السرب قانون يؤكده الشاعر من خلال قدرته على المحو، وقدرته على الاقامة، محو الماضي وانشاء المستقبل. وبالتالي حقه في وضع تصاميم وهندسة عمارات وابنية قصائده –تلك التي لم تكن سوى المدن الفاضلة الخالية من قوانين القمع والشمولية. للقارئ الحق في طرح تساؤلاته.

هل استطاع –سلمان الجبوري- كحالة ابداعية أن يشطب على ما يقع تحت سلطة قانون الإلغاء؟

هل استطاع أن يواجه الشطب بالشطب؟

هل استطاع أن يتمسك بالبديل القادر على خلق قراءة جديدة لكتابة شعرية جديدة؟

إن قصائده تحاول التخلص من شباك الثبات، والابتعاد عن الوقوف تحت راية الطريدة غير القادرة على التخلص من أنياب ومخالب جغرافيات متهالكة. هذه الصفة من الممكن أن تدفع بالقارئ إلى اعلان وقوفه مع أو ضد المستهلك الثقافي –وهنا هو الشعري- وبالتالي إطلاق اعترافه أو عدم اعترافه بما يقرأ.

إن رجلاً شاعرياً خمسينياً قد لا يجد أمامه إلا الانسياق خلف اطررة أو أنساق لا تذكره بالمستقبل بقدر ما تمنحه أبوابا منفتحة على الماضي هذا الرجل –سلمان الجبوري- يحاول إن يمسك برحيق القصيدة قبل ذبولها فيعمد إلى الذاكرة. إلى الأحداث/ الفعل والجغرافيات/ الأرض إلى الشخصيات في محاولة منه لتدمير صفة الطريدة وتحول قصائده إلى مجموعة من الغوايات/ الاسئلة.

اذ إن القصيدة لم تعد عملية تسطير أو تشطير لنظام موسيقي/ تفعيلي يعتمد التراتب، والترابط الميكانيكي. وخلق عملية استيلاء للجمل والتراكيب بل إن القصيدة عامة، والنص خاصة لم تعد محمية لمجموعة من المومياوات أو متحفاً غير خاضع للتحولات والتبدلات. اذ إن ما ينتجه الشاعر بات كائناً يمارس الحياة. ولكن بصمت. وما له وما عليه هو ما للانسان أو الكائن الحي وما عليه.

إن القصيدة المعاصرة قصيدة حذف وازالة، قصيدة اضافة وتنازل، قصيدة تشطب وتأخذ وتبدل. حتى ما عادت تمتلك شكلاً أو ملامح ثابتة أو سيمائية مقدسة. إن عدم الاعتراف بالمقدس الشعري هو وحده القادر على خلق الخلخلة والتجاوز.

فكل قارئ يمتلك رؤية لابد له من أن يمتلك أدوات قراءة وغوص وبحث. حيث يتحول البياض إلى قراءات تخترق الثابت المؤقت لتحدث ثغراتها الخاصة في جسد الاسيجة العازلة.

إن صناعة الشعر ما عادت حكراً على شاعر ما. وعلى الشاعر إن لا يتوقع خروج القارئ بمدخولات قراءاتية منقادة إلى الشاعر أو إلى القصيدة فيجب على الشاعر أن يحترم معترفاً بالنص الشعري الذي ينتجه القراء.

***

قد تعمل الكثير من القصائد، بل والكثير من الشعراء –وهذا ماهو متعارف عليه- على أن تذكّر القارئ بقراءات سابقة لشاعر ما، ولقصيدة ما. وهذا ما لا يقف إلى جانب القصيدة بقدر ما يسيء إليها.

اذ إن القصيدة المتفردة الممتلكة لزمام أمورها، «قدرتها على الإيحاء، والتأويل والبحث والاستنباط وإثارة التساؤلات» لا تذكر القارئ بسواه ولا تذكره إلا باختلافها عن غيرها.

انه الإحساس بالقراءة الجديدة البعيدة عن التداخل مع أنساق وأنماط أخرى، والبعيدة عن الوقوف تحت أو بمحاذاة قراءات أخرى، رغم التجاور. فما على القصيدة إلا إن تحمل جيناتها الخاصة بها.

صحيح إن الأفكار مشاعة. ولكن الأشكال والبنى المعمارية للقصيدة غير ذلك قد يطبع نمط ما جيلاً من الشعراء. ولكن لا يمكن إن يشطب على نفسه أو على سواه من اجل خلق حالة التبدل والمغايرة فالاختلاف قانون اجباري في صناعة الابداع. وعبر هكذا قوانين تنفرد الاجيال. وتنفرد العقود ويتوفر التفرد من خلال قتل السائد (ولكن ليس على طريقة قتل الاب –حتى وان كان طاغياً). ومن اجل إلغاء حالة السرب على الشاعر أن يبحث عن بصمته/ تفرده، كما تفرّد بجيناته وحامضه النووي.

***

إن معظم قصائد/ كائنات –غيوم برتقالية- صوراً وتراكيب وتصورات ذهنية تنتمي إلى اللاارضي. عبر لغة كثيراً ما يحاول الشاعر إن يتشبث بها بعيداً عن مواقف أرضية لم تستطع إن تقنع الشاعر بأنها تمثل تطلعات الإنسان المغلوب/ الانسان الذي يقف تحت سلطة القوة والإلغاء.

إن احتواء -١٥- قصيدة من مجموع -٤٨- قصيدة أي أنها تشكل ما يقارب ٣٥٪ مما احتوى الديوان من قصائد. أي إن (١٥) تحتوي على (٢٣) من الملفوظات التي تنتمي أساسا اسـ «سماء».

إن هذا الكم من الجغرافيات السماوية لابد له من أن يطلق عملية نوعية وبالتالي لابد للكتاب الشعري من أن يقف محاذياً فضاءات غير أرضية. فضاءات يحاول الشاعر أن يقيمها وفق ذخائر ووسائل تمكنه من إن ينشء مدنه السماوية على الرغم من الوقائع المتشظية، والواقع المتأزم الذي يمر به الشاعر كحالة فردية أو جماعية.

***

إن قصائد مثل:

١- جثة ترسم الموت بالكلمات ص٧، التي افتتح الشاعر بها المجموعة الشعرية.

٢- مرثية الأسئلة ص٢٢ والتي تتخذ من إشكالات الشاعر يوسف الصائغ موضوعاً لها. ليطلق سيلا من الأسئلة. وسيلاً من الذكريات التي تبدأ بمالك بن الريب، ولا تنتهي إلا بموت الشاعر.

٣- تداعيات ص٣٩ مستحضراً عبرها الشاعر –ابن هاني- ابو نؤاس.

٤- اغتيال ص٦٧.

لابد لهكذا قصائد من أن تؤشر للقارئ بضرورة التأني في الاستقبال والابتعاد عن الازدراء. استقبال القصيدة، شكلاً وثيمة وافكاراً وتوقعات وتحول. فالشاعر لا يحاول إن يبث ما ينتج وسط اجواء ميدانية. حيث يجد الانسان نفسه مرصوداً من قبل كائنات تنتمي ولا تنتمي لفصيلته. كائنات قادرة على أن تتحوّل إلى أشباح.

قصائد تطلق أسئلتها، ليتوقف المتلقي من اجل إن يحل للغز الذي يقف كصخرة. أو كبوابة. أو كنسق طاغ. من اجل أن يضغط على زر الإنارة الذي لا ينهي حالة الدهشة والاستغراب بقدر ما يعدد الطرق السالكة وغير السالكة.

عند هذه النقطة على القارئ إن يضع معلومته التي تمكن من جمعها عبر قراءات سابقة في خدمة القراءة الحالية. قراءة تمنحه القدرة على السباحة من اجل كشف الغاطس من الجغرافية، لا من أجل عبور النهر وحسب جغرافيات تنتمي إلى مجموعات من الجزر والسواحل ومصبات الانهار. وكائنات وآثار، وزوارق محطمة، وما يتركه الكائن البشري عندما يغادر الحياة. هذه المعطيات، على القارئ إن يثيرها محاولاً إن ينشر فيها القدرة على الحياة ليستجلي التاريخ.

***

فالشاعر يعمل على النبش في الذاكرة/ الماضي. من أجل التأكد مما يحصل الان من تاريخ آخر. واحداث اخرى. وكائنات لا تنتمي للماضي بقدر انتمائها للحاضر إلا بحق.

هذه القصائد التي تنتمي وتسمى بقصائد الذاكرة/ قصائد الماضي الذي يتشبث بخزائن الشاعر. والتي تتشكل عبر ممارسات شبه عسكرية عاشها الشاعر مثل:

١- عزلة ص ٨٣
٢- الريبة ص ٩٤
٣- كوابيس ص١٠٣
٤- أمنية ص١٣٥
٥- رقائق الذهب ص١٤٩.

***

إن –سلمان الجبوري- يمل على خلخلة قصيدة التفعيلة/ القصيدة الخمسينية من خلال توفير العديد من المسببات للتجاوز الذي استطاع النص السابق إن ينجزه عبر واقع متحرك. وكائن قلق. لذلك يلجأ الشاعر إلى خلق حالة استرجاع. ووضع الذاكرة في مسار لا تجد القصيدة فيه نفسها محاصرة. أو وسط حالة اختناق.

إن اطلاق الجغرافيات نحو حالة من الحياة النامية. وليس الحياة الجامدة التي كثيراً ما يجدها القارىء/ المشاهد في لوحات الانطباعيين من الفنانين التشكيليين، أو المصورين الفوتوغرافيين تحت عنوان «حياة صامتة» أو «حياة جامدة». انه يبث الحياة في كائنات لم تتنفس من قبل. أو في كائنات لم تخلق بعد أو في مخلوقات لم تتعلم بعد كيفية استخدام الحنجرة.

إن الشاعر الواقف تحت سلطة المطالبة بالمتغير، يدفع بالقصيدة إلى مناخات لابد لها من أن تكون متغايرة. من أجل أن تنتج المختلف. لذلك فالشاعر ليس بمخير لما ينتج بل نراه مجبراً على خلخلة السائد من اجل خلق مبررات الكتابة.

فكل كتابة جديدة لا يمكنها أن تأتي –او تقف على قدميها- إلا من خلال علة أو سبب، والا تتحول إلى حالة سلفية/ ماضوية، غير مؤهلة لاقتحام المضارع. وكشف المغمور من الآتي.

***

إن قدرة الشاعر –أي شاعر ما- على القول –على استسهال القول- لن تكون مبعثاً للشاعرية. بل كثيرا ما يتحول القول إلى صخرة تدفع بالقصيدة إلى القاع/ الاختناق.

بل إن البعض من الشعراء يعملون على خلق حالة من الاقتصاد/ حالة من الحذف حالهم حال المثّالين/ النحاتين. الذين يعملون على ازالة الفائض من الحجر للحصول على الكائن القار في داخل المادة الصلبة. انه يحذف ويحذف اكثر مما يضيف. فعبر عملية الحذف الذي لا معنى له تتم عملية تشخيص المعنى ووضع اليد على المتبقي. فكثيراً ما يسمع المهتم بالقراءة، إن البعض يقرأ ما بين السطور. أي انه يقرأ البياض/ الفراغ. اذ إن لبياض الورقة دوراً كبيراً في منح القارئ القدرة على الاستدلال. على بعض أو معظم ما يتم انتاجه، سواء على المستوى التشكيلي/ النحت. أو المستوى الأدبي/ الكتابة.

***

إن انتماء الشاعر –سلمان الجبوري- إلى جيل بذاته –الجيل الخمسيني- صاحب الانجازات الإبداعية آنذاك، تلك الانجازات التي تنتمي إلى المنجز/ الثورة على الشكل والمضمون. على الافكار وبنية القصيدة/ على المساحة والفضاء على الفراغ والالوان. والضوء والظل.

إن الحرب الكونية الثانية، واحتلال العراق لم يتركا خلفهما الخراب فحسب بل اطلقا الحرب على الافكار ومن عقالها. والاشكال من اقفاصها. ليجد المثقف العراقي نفسه وسط تراكمات الرواية والقصة القصيرة، والتشكيل البولوني، والمسرح. وقصيدة التفعيلة، والمحاولات السينمائية الاولى. والترجمة والتأسيسات الاولية لاحزاب اليسار العراقي والانتفاضات.

لقد استدار الوضع الثقافي درجة ٣٦٠ لكي يتمكن بالتالي من أن يقف بمواجهة وضع آخر. وان كان أقل مما سبق. من ناحية الشطب والقمع. ولكن لا يقل عنه دفاعاً عن ثوابته.

لقد كان المثقفون آنذاك ثواراً وقادة وثورات. لا يتوانون بالاعلان عن طموحات تتقاطع عما هو سائد والاعلان كذلك عن اهداف تقف بالضد عما يعلنه الطرف الآخر/ السلطة.

لقد كان الخمسينيون ثورة وانقلاباً على كل الأطر. وعلى كل القيم. ثورة لم تأت من الفراغ. أو من الخارج. بل من عمل دؤوب استطاع أن يخلخل كل ارث ما يمكن إن يسمى –الفترة المظلمة- تلك القرون الاربعة أو الخمسة التي حولت البلاد/ العراق إلى محمية أمراء وسلاطين. سواء على مستوى الدولة القائمة آنذاك. أو على مستوى المجتمع الخامل الراكد تحت ظل ورعاية دولة أخرى استطاعت إن تمزق جغرافية الارض إلى أمارات وطوائف، إلى سلاطين وقادة، لم تترك خلفها إلا مجموعة من الاخطاء التي من الممكن –وهذا ما حصل بالفعل- أن تتناسل وسط محمية اسمها تبعية الدولة الضعيفة/ المنهكة إلى الدولة القوية/ المستعمرة، بعيداً عن الطائفة أو المذهب. أو الدين أو العرق.

***

إن سلمان الجبوري رغم انتمائه لخمسينيات القرن الماضي ابداعياً، إلا إن ما يؤكد عدم وقوفه تحت سلطة النسق السابق هو دخوله إلى مناطق تنتمي شعرياً إلى الجيل اللاحق. فهو لا يتوانى ولا يتردد في استخدام الميثولوجيا الدينية كما هي الحال في –رائحة الأم- ص ٣٨/٣٣ وخلق حالة استرجاع لنقاط مضيئة في حياة الجماعة. خالقاً بذلك مجرة لانتاج تداخلات حياتية قادرة على صناعة سماء فسيحة.

إن –تداعيات ص٣٩- تشكل يعلن عن نفسه بوجه القارئ بعيداً عن الحياة والتردد والخوف نموذج واضح لانتاج قصيدة واضحة بعيدة عن أشياء اسمها المجانبة، متخلصاً بذلك من قبضة فلا قانون يقف خارج الإبداع بأمكانه إن يوقف حركة القصيدة أو طموح الشاعر في الشطب على الثبات من أجل اطلاق صوت الشعر. ودفع جغرافية الكثير مما ينتمي الى السرديات إلى داخل حركة الشعر من أجل اعلان بقائه متوثباً متخلصاً من قشرة السكون.

***

إن واحدة من ضروريات الكتابة وخصوصيات القصيدة القصيرة، التي تحتل مساحة اكثر من سواها. اذ يقترب تعدادها من الثلاثين أو دون ذلك بقليل من مجموع قصائد المجموعة. تقترب القصيدة القصيرة هذه من التفرد الذي يعلن وجوده عن طريق تمتع القصيدة بأقتصاد في اللغة والصورة وتماسكها إلى الحد الذي يلغي حالة الحذف أو الشطب أو التبديل. وكذلك تمتعها بميزة النهاية القادرة على خلخلة التوقع والانسيابية –خلق حالة قطع-. والمستفزة للمتعارف عليه ان تمتع القصيدة القصيرة بضرورة عدم الانسياق خلف الرغبات –رغبات الشاعر في الأطالة- يمنحها من الشعرية ما يميزها عن سواها. كل هذا من أجل ان لا تتحول القصيدة إلى آنية/ صفيحة، غير متمتعة بحاسة اسمها الرفض.

إلا إن القصيدة الطويلة التي يكتبها سلمان الجبوري ما زالت تمتلك أسباب كتابتها. فمسافة خمسين عاماً أكثر من العمل الشعري والثقافي –اذا ما علمنا أن اول مطبوعاته كان ديواناً مشتركاً صادراً عام ١٩٥٩. هذه الفترة الزمنية استطاعت أن تفخر طينة/ معدن الشاعر. واستطاعت كذلك أن توفر له مختبراً/ تجربة كتابية دفعت به إلى ما يشبه تحويل الفعل الكتابي إلى حرفة كتابية وبالتالي منحته هذه التجربة مجموعة من الأحاسيس والاحكام. وقدرة الفرز والتي تعمل على التقليل من الهدر باللغة. والغاء الكثير من المجانبة في الكتابة. اضافة إلى ما سبق، أن القصيدة –وهنا نعني تجربة الشاعر الجبوري- قصيدة التفعيلة –تحتاج إلى كم من الحالات التنويرية. والى معارف ومعلوماتية واحداث وتواريخ وكائنات، لكي يتمكن من أن يوفر لكل هذا جغرافية قادرة على خلق مناخ –ليس محمية- وعلى خلق سبيكة تركيبية لا تعرف الاهمال أو الخمول وبالتالي توفير فرصة أو مجموعة فرص للقراءة غير المنتمية إلى الانشغال بالرديء. بل قراءة لابد لها من أن تكون مرتبطة بأحالات هي نتاج للكائن الإنساني المنشغل بمراجعاته لا بتراجعاته. وفي محاولة إلى اكتناه الواقع والوقوف على ماهية ما يحيط به، من اجل خلق حالة استعداد لفتح بوابات لمنتج ابداعي آخر.

***

وعلى الرغم من إن برمجة كتابة القصيدة، وذلك عبر صناعة اجندة خاصة بكتابة النص الشعري سواء كان ضمن التفعيلة، أو قصيدة النثر، أو النص والنص المفتوح. كما هي الحال مع العديد من التجارب الشعرية الشخصية. هذه البرمجة قد تحد من حركة القصيدة في التحول والتبدل والبحث عن المتغير إلا إن توفير ما في الذاكرة، والواقع المعاش كذلك من احداث ووقائع. من اشخاص ومدن فاضلة أو غير فاضلة. من انظمة وحروب. من حياة وما يعادلها. ومن موت ما يحاذيه.

إن وضع مخطط لهندسة معمارية القصيدة، أو النص بات وسيلة ملحة واساسية من وسائل التخلص من انهيارات جانبية قد تعتمد حالة اعتباطية.

والتخلص كذلك من الإنسياق خلف انحرافات/ اندفاعات قد تؤدي إلى تسطيح القصيدة والغاء سلطتها على القارئ.

***

في الكثير مما يقرأ المهتم بشؤون القصيدة. قد يجد هذا القارئ شيئاً مما سبق أو قد يجد اشياء عديدة. كل هذا وسط فضاء لجغرافية يعود للنص الخمسيني لا لسواه.

فالقصيدة التابعة انتاجياً لسلمان الجبوري لا تحمل ملامح شاعر سواه، ملامح شاعر ما ينتمي للجيل الستيني مثلاً. أو ما تلاه من تجارب، إلا إن الكثيرين من الخمسينيين استطاعوا إن يستفيدوا من قدراتهم في استقبال وهضم وتمثيل المنجز الشعري الأكثر حداثة. ومجاراة شعراء العقود الأخرى. عبر كتابة القصيدة المدورة التي هي من ابداع السنين حصراً. او قصيدة النثر التي شيدها السبعينيون. وكذلك النص والنص المفتوح المسجلين باسماء الثمانيين.

***

إن الشاعر سلمان الجبوري في –غيومه البرتقالية- يكتب بهدوء ملفت للنظر. هدوء مغلف بعدم الاعلان عما يترك من انجاز ابداعي.

ولذلك فان المغايرة لا يمكن ملاحظتها إلا بعد جهد عسير. قد لا يستطيع استحضاره إلا القليل النادر من القراء والمهتمين بأمور الشعر. وليس كل قارئ. بل لمن يمتلك ذائقة متميزة، وذخيرة وفيرة.

انه يكتب القصيدة الهادئة البعيدة عن إثارة شعارات القارئ وخطاباته فالذاكرة لا تمنح لمن يحفر فيها ضجيجاً، أو اصواتاً عالية. بل تحاول إن تبقي على أشيائها البعيدة عن اصوات الطبل والعربات المحملة بالصفائح الفارغة لذلك جاءت منتجاته الشعرية جانحة نحو القراءة الهادئة.

فهي قد كتبت لا ليستقبلها المستمع العابر، بل ليقرأها شخص متابع، شخص باحث عن قصيدة تعتني بأفكارها. أكثر من اعتنائها بحنجرتها.

غيوم برتقالية/ شعر: سلمان الجبوري/ دار الشؤون الثقافية/ ٢٠٠٨- بغداد.

الطريق الثقافي

المشرف ورئيس التحرير
ياسين النصير

التحرير
القسم الثقافي في جريدة طريق الشعب

المتابعة
حسين رشيد

للاتصال بهيأة التحرير أو المراسلة لأغراض النشر
althakafya@iraqicp.com / www.iraqicp.com

تم تطوير التصميم بالتعاون مع شركة Sillat Media Group الهولندية
Design development by Sillat Media Group. www.sillatmedia.com

ملحق ثقافي شهري يصدره القسم الثقافي في جريدة طريق الشعب

العدد 28 - 11 آذار- مارس No. 28 / 9 March 2010

المعرض التشكيلي

للفنان محمد فرادي

الإستيطان في مملكة الألوان

هذا انا وقلبي من وراء القميص يلوح

مظفر النواب

صلاح عباس

بهذه الجملة رسم الشاعرصورة وضوحه ولعلهاتفيدنا كسمة دخول تتيح لنا حق التجوال في مملكة محمد فرادي هذا الفنان الذي ابى الا ان يختار الفن له موطنا ومسكنا

ان التجربة الطويلة الممتدة لاكثر من اربعة عقود ماهي الاتجسيد للثراء الابداعي المتجدد فالرحلة مع الالوان تبدا منذ سنة ١٩٦٨.

ان الرسم على المنهج الواقعي معني بتحقيق اعلى قدر من المشابهة ومطابقة الاصل بشكل امين وذلك يعتمد على تشارك اليد مع العينين وفق وحدة انسجام متناسقة فالرسم الواقعي المحاكي يعني دراسة المنظور والتشريح ومساقط الضياء وانكسارات الظلال ورسم التفاصيل والاجزاء بانتباه وحذق وبراعة ومحمد فرادي لايرسم الا بعد ان يجري حوارات داخلية بينه وبين الشكل الذي يروم تجسيده او بينه وبين مواده الخام فاذا تم الحوار فمعنى ذلك ان رسما ناجحا سيولد اما اذا تعذر الحوار فيعني تعذر الرسم ايضا فصفاء لوحاته وهدوئها لم تات عبثا بل جاءت ترعى قواعد الضبط الاكاديمي مسترشدة بالاسسس السليمة التي تعلمها عن اساتذته وعن الكتب الفنية التي كان يقتنيها من الاسواق المركزية ببغداد ، كتب عن :رامراندت ، روبنز ، فيلاسكز ،ديلاكروا ،كويا ،بيساروا ، ورينوار وغيرهم وكانت انامله الدقيقة تمشق اللوحات بدقة قل نظيرها .

اذا قيل في هاشم محمد البغدادي بانه كان يتمرن اكثر من عشر ساعات في اليوم ليكون خطاطا مجيدا واذا قيل عن بيكاسو بانه يرسم ثلاث لوحات في اليوم ليضفي تراثا جديدا على تراثه الابداعي فان محمد فرادي كان يرسم باستمرار فان لم يجد الالوان او الاقلام فانه يرسم بعينيه القا اخرا .وقد استحق شهرته المبكرة في المشهد التشكيلي العراقي واستطاع حفر اسمعه في ذاكرة التلقي بازميل ماسي على صفيحة من الذهب الخالص وعلى الرغم من تباين وجهات النظر بين الفنانين والنقاد في خصوصية توصلاته الفنية فالمحصلة تفيد بانه ثبت اركان مملكته مما مهد له المشاركة في اهم المعارض الوطنية التي تقام في العراق وخارجه ..

يبدو لي .ان فن الحرب في العراق ابتدأ مع مطلع العقد السابع من القرن المنصرم وذلك لانشغال جيل الفنانين الشبان في تلك الفترة : صلاح جياد ، نعمان هادي ، فيصل لعبي ، وليد شيت ، محمد فرادي ، عفيفة لعبي بالفن المعبر عن الرموز الحربية ومخلفاتها كالصواريخ والبنادق والمدافع والانفجارات والجثث والرؤوس المقطعة والايادي المتشظية والمدن المدمرة وسوى ذلك في حين ان العراق كان يعيش في جو امن ومسالم وان نمط الحياة يسير بلا هموم كبيرة وكان الحياة في تلك السنوات عبارة عن حفلة رائعة ترى مالذي الزمهم على تجسيد صور لم يروها مطلقا وكان كل واحد منا يخشى الامساك بطلقة مسدس لانه يتوقع انفجارها في اي لحظة ولااشك في ان الفنان محمد فرادي كان يخشى الاطلاقة والبندقية والدم ويرتعب لمراها ان الاجابة عن السؤال تفضي الى قيمة الحدس او النظرة المشتشرفة للغد المفجع للبلاد في فترة مبكرة ولهول المخاوف المترتبة على اخيلتهم ونبواتهم هجرتهم جميعا خارج حدود البلد تهربا من اسوء الاحتمالات .

لقد ازدهرت افاق تطلعي وان لي رؤية الجديد من اعمال الفنان محمد فرادي وساورني شعور بمعرفة اليات اشتغالها فوجدته متوزعا بين الرسم الواقعي والتعبير والتجريد ففي رسوماته الواقعية تاكيد على مهاراته وتحديه البصري اما بينما تكون تشق رسوماته التعبرية الى تفريعين :

الاول تصميمي يدخل ضمن فن الموتيف ذلك الفن الذي يحاكي النصوص الادبية شعرا وقصة مراعيا فيه قيمة الشكل الذي يخفي قصودا ودلالات ورموز قابلة للتاويل

والثاني انفعالي يعبر عن لحظة الاحساس والشعور الاني للفنان من خلال ترك اثار اليد وهي تلعب بالالوان او المواد الاخرى المستعملة فتجيأ اللوحة وكانها تدمير لسياقات البنى باضفاء طابع غرائبي مثير وفي كلا النمطين يبتكر الفنان الاشكال المتوازنة محسوبة الابعاد

ان السمة الشكلانية لمجموعة تخطيطاته (الموتيف)تصلح لان تكون تصاميم لنماذج نحتية تصلح لوضعها في الساحات العامة لاسيما اذا اخذنا بنظر الاعتبار القيمة الثقافية الكبيرة المبثوثة عبر النموذج المجترح من الموروث الرافيدني بصياغات عصرية تقبلها الحداثة ومابعدها

اما طبيعة رسوماته التجريدية فانها تمثل سبرا في اغوار دواخله وتفتيشا عن موسيقى تائهه تبحث عنها روحه فتبدو اللوحة كالوان متداخلة في بعضها واتصور ان الفنان محمد فرادي يتقمص دور قائد الاوركسترا حين يوزع النغمات على العازفين فلا فرق بين الاثنين فمحمد فرادي يمازج الالوان من الباليت على وجه اللوحة وقائد الاوركسترا يمازج النغمات ويرسم اجمل لوحة ولكن في الهواء فماهي القيم الفنية الكامنة في رسوماته التعبيرية ؟

يزعم (باشلار) بان جماليات المكان تؤجج حنينا وعاطفة وذاكرة ، وحين يتوه محمد فرادي في وهاد ذاكرته الفتية وشبابه الاول فكانه يتملك الة الزمن ويرحل بعيدا بعيدا في الاراضي القصية والسموات القديمة اذ ذاك يفتح دفتر يومياته يستقرأها فيرى بام عينيه صورة الفرح والسرور او صورة الحب في احسن احواله والقبلة المختلسة ورجفة اليدين والساقين

ان الية الرسم ان هي الا استحضارات لصور من الماضي واستيقاءات لذكرى متفاعلة مع الذات فالفنان محمد فرادي لم يغادر جذره ولم يرتحل بعيدا لانه حمل عواطفه وخلجاته على سطح اللوحة الذي هو سطح حريته وفردانيته .

رسم الفنان لقى اثرية من سومر وبابل واكد واشور وكانت اللبوة الجريحة ابلغ موضوع رمزي من حيث المعنى واعظم تكوين للشكل المثير والصيغة النهائية لتحريره كموضوع اخذ الفنان محمد فرادي الشكل بكل مانطوى عليه من تفاصيل مضفيا عليه حرارة الوانه وقوة انفعاله ليستجيب لنداء جواد سليم الداعي الى الفن الماكد على الاصالة واكتساب الهوية الوطنية من خلال الرجوع القهقري للماضي والانتهال من منابعه الصافية التي امنت حضارة كبرى وابجدية جديدة للعالم وقوانين تشريعية وحياة راقية فالدرس الاول الذي تعلمته الانسانية كان مقدم من قبل اسلافنا في الماضي القديم:

ورسم محمد فرادي وجوه لم يتمكن من تناسيها هذا وجه فائق حسن بعد موته محاصرا بمكعب زجاجي تحف به لوحاته المتناثرة وثمة حركة جميلة لخط واحد مؤدى بسرعة ذلك هو توقيع الفنان فائق حسن واتصور بان فائقا المعلم والفنان القدير هو رمز كبير للثقافة الوطنية في احسن ظروفها التاريخية كما هو رمز اخر لذاكرة المتحف العراقي وان مجموعة اعماله تمثل نفائس الفن في العراق غير ان المتحف بكل مقتنياته تعرض للاستلاب والانتهاك اثر الفوضى الخلاقة سنة ٢٠٠٣ وهنا يكمن قصدا اخر للفنان اراد بثه عبر هذه اللوحة المعبرة .

وبالحقيقة اننا لو استقصينا وراء كل لوحة فستظهر امامنا ملامح عراقية وخصوصية البحث الفني المرتبط بجذوره عبر مجسات الذاكرة الحية بعنفوان وتالق فاللبوة الجريحة ووجه فائق حسن وصورة تمثال كوديا والراعي تموز الذي قذفت به ارادة عشتار الى العالم السفلي بعد ان كسرت جناحيه وعشتار اله البغاء المقدس والجمال والخصب حملت للتاريخ عاطفتها وبطشها وذلك انكيدو خل كلكامش وصاحبه ونظيره يعلن عن موته لتبدا الاسطورة العراقية تروي للزمن حكاية الخلود فمقروئية النص الادبي يحتم على الفنان التجسيد او الترميز بمعيارية الفهم العصري المواكب للفنون العالمية مع الحفاظ على روحية الموروث وحق استبقائه داخل النص المرئي بوصفه خطابا باطنيا مؤكدا على ارتباط الفنان بالجذور وديناميكية الفنان لاقتفاء اثر المفردات والرموز الصورية والاشارية .ومن الجانب الاخر فانه يعمل على تجميع ذاكرته الحية عن الناس الذين يعرفهم جيدا .

لقد بقي مفهوم الرسم هو الرسم دائما ولامجال لتخطي اسسه الثابته بدلالة حفاظه على اتجاه اللوحة لانه يرسم على حامل الصور (الستاند) ويولي اهمية للوحدات الصورية المرسومة بعد ان يحدد اتجاهها ايضا والمهم جدا ان يتمتع السطح التصويري بوحدة الانسجام لالموضوعية التي تلاقي اللوحة كسطح وابعاد ومواد خام مع الموضوع المراد رسمه وهذه الوحدة تؤمن حقا في المعاينة السليمة وحين يعرض الفنان انموذجه فكان لسان حاله يقول للمتلقي :

انظر وتمتع واستشرف بقراءتك للنص الصوري

Yk اللوحة تقف بثبات مثل ايقونة تحجب حق ابداء ملاحظة التلقي لانها مشيدة على الاسس المتينة والخبرة الفنية الهائلة.