النسخة الرقمية

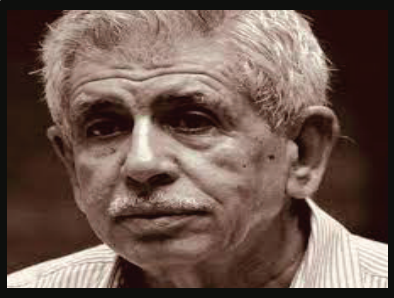
مجلة ثقافية أدبية
بصريات

تأسست في آب/ اغسطس ٢٠٠٤

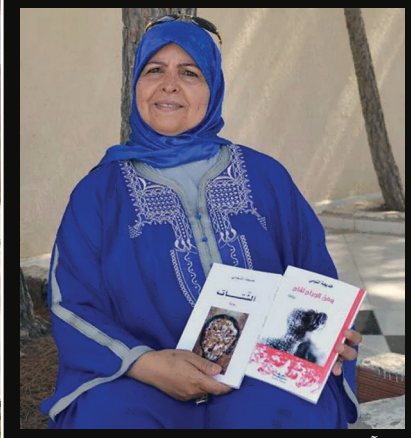
العدد نصف الشهري ٢٣٢ السنة الثامنة عشرة ١٥ كانون الأول/ ديسمبر ٢٠٢٢

رئيس التحرير
عبد الكريم العامري

ملف خاص
في ذكرى رحيل القاص العراقي
محمود عبد الوهاب



مقدمات لقصص محمود عبد الوهاب
ص٤٠



آخر الموريسيكيات لخديجة التومي
ص١٤٢

حوار مع الفنان التشكيلي
المغربي عبدالكبير البيدوري
ص٢٣٠

في العدد

مكتبة لكل الكتّاب... بقلم: رئيس التحرير

عتبات

باقة خريفية من جنان الشعر/ سوران محمد- العراق
نظام الابتزاز العالمي/ عدنان أبو زيد- العراق
غيوم في البيت: كائن بين الو اقع والسريالية/ بلقيس خالد
صلاح عمران بين الأرشفة والسياحة/ هاتف بشبوش- العراق

ملفات

في ذكرى القاص العراقي الراحل محمود عبد الوهاب

نصوص

هدى المهتدي الريّس- لبنان
حسن أجبوه- المغرب
عبد الرزاق الصغير- الجزائر
نبيل حامد- مصر
حاميد اليوسفي- المغرب
عائشة الخضر- سوريا
عبد القادر محمد الغربيل- المغرب
فتحي البوكاري- المغرب
عبد الكريم غازي- المغرب
حيدر جاسم المشكور- العراق
عوني سيف- مصر-
عبد الله عباس خضير- العراق
تيسير المغاصبة- الاردن
حسين عبروس- الجزائر
عبد السلام مصباح- المغرب
كاظم جمعة- العراق
مريم الشكيلية- سلطنة عمان
فتحي زيدان جو ابرة- فلسطين
زهيدة ابشر سعيد- السودان
اريج محمد أحمد- السودان
عبد المطلب ملا أسد- العراق
مفيدة بلحودي- تونس
سعيدة الرغيوي- االمغرب
حسام الموسوي/ العراق
قصي محمد عيون السود/ سوريا
سناء قصيبة/ المغرب
زهير بو عزاوي/ المغرب
يوسف الراشدي/ المغرب
محمد حامد/ مصر
مصطفى السعيدي/ المغرب
فاطمة الزهراء الخَبِز/ المغرب
زينب حواس/ الجزائر

مجلة ثقافية أدبية
بصريا ثا
BASRAYATHA

العدد ٢٣٢ السنة الثامنة عشرة
١٥ك١/ ديسمبر ٢٠٢٢

رئيس التحرير
عبد الكريم العامريً

الأراء والأفكار الواردة في المقالات المنشورة لا تعبر عن رأي المجلّة و إنما تعبر عن آراء كتّابها ووجهات نظرهم وليس لإدارة المجلة أي شأن بها كما أن هيئة تحرير المجلة غير مسئولة عن أي تجاوزات أدبية أو اقتباسات منقولة من أعمال أخرى فضلا عن أي سرقات أدبية تتم في المقالات المقدمة .

جمهورية العراق- البصرة- بريد العشار المركزي صندوق بريد ١٢٨٩
Republic of Iraq - Basra
Al-Ashar Central Post Office
P.O. Box 1289
E-mail: info@basrayatha.com
alamiry58@gmail.com
website :
www.basrayatha.com

في العدد

ترجمة

١- ندف الثلج: قصائد هايكو/ ترجمة: بنيامين يوخنا دانيال- العراق
٢- ثلاث قصائد للشاعر البوليفي بيدرو شيموسي/ ترجمة: عبد السلام مصباح- المغرب
٣- قصة رجل مجنون للفرنسي أميل زولا/ ترجمة عوني سيف- مصر

أدب طفل

دكان حكاية: قصة للأطفال بقلم: علي ابراهيم- العراق

قراءات

١- تعدد الأصوات في رواية آخر الموريسكيات لخديجة التومي
بقلم/ فتحي البوكاري/ المغرب
٢- الانزياح الدلالي في خطبة الغراب لأحمد برقاوي
بقلم: سوران محمد/ العراق
٣- رشح من مشارف عبق الانشاء في عبود لا يتحمل السوط
بقلم/ محمد بشير بويجرة/ الجزائر
٤- القصة الجميلة في متناول الواقع
بقلم: نعيم عبد مهلهل/ العراق
٥- البوم والامكنة المعادية عند جوزف حرب
بقلم: أ.د. سلمى حداد/ سوريا
٦- السرد واللاسرد قراءة في رواية لطائف السمر
بقلم: حسن الالياسي/ المغرب
٧- قراءة نصية في قصة اعترافات للطبيب النفسي للقاصة بسمة يحيى
بقلم: أ.د. مصطفى لطيف عارف/ العراق
٨- دراسة في النسق الاجتماعي في رواية الاستاذ لوداد معروف
بقلم: د. سحر الشريف/ مصر
٩- ريحون... رواية الاختبار والتأهيل
بقلم: د. المصطفى سلام

أخبار الثقافة

* تطوان في أحلام انديزي ديوان شعري للشاعر عبد السلام مصباح
* أنا العربي كتاب شعري جديد
* كتاب جديد للمسرحي الانجليزي جيروم كلابكا جيروم
* فتنة المسيحية المعاصرة كتاب للباحث عز الدين عناية
* مزاج المفاتيح جديد الشاعرة بلقيس خالد
* معرض بغداد الدولي للكتاب يشهد إقبالا واسعا

مدارات

* أفضل عشرة قصائد هايكو بقلم: عباس محمد عمارة/ العراق
* سيرة الحرب: دولة البرفيق رمل بقلم: ياسين غالب/ العراق

حوارات

* مع الكاتبة والصحافية بسمة يحيى حاورتها: داليا علي- مصر
* حوار مع الفنان التشكيلي المغربي عبد الكبير البيدوري
* حوار مع العالمة المصرية هبة الرحمن أحمد الصباغ
* حوار مع الأديب والإعلامي المصري أحمد الشريف

في العدد

مختارات

* التقاعد بداية لحياة جديدة بقلم: منى فتحي حامد- مصر
* في انتظار التقاعد بقلم: حاميد اليوسفي- المغرب
* الاعلامية شاهي حمود تحقق نجاحا كبيرا- علي كاظم تكليف- العراق
* هوس كرة القدم واشكالية نموذج القدوة بقلم اجدور عبد اللطيف - المغرب
* كرة القدم هل هي وباء ام ولاء بقلم: منصف الادريسي الخمليشي
* الوجه الآخر لصانع الفرح وليد الركراكي بقلم: حاميد اليوسفي- المغرب
* من صفر ولك سيدتي بقلم: نجيب طلال- المغرب
* الباص الخشب صورة الماضي في قناع الحاضر بقلم: عبد الكريم العامري- العراق

فنون

* اطلاق مهرجان تيرو الفني الدولي في المسرح
* الموسيقى والدين بقلم: الباحث الموسيقي عبد المهدي المظفر- العراق
* سبلت: الانقسام المتعدد بقلم: ليلى مهيدرة- المغرب
* قراءة في مسرحية الفلوكة بقلم: أ. تركية لوصيف- الجزائر
* فنان العدد: فان كوخ
* كاريكاتير للفنان العراقي اركان البهادلي
* أزمة "بي تي اس".. هل تهدد الخدمة العسكرية الإلزامية مستقبل الفرقة الكورية؟
* ظاهرة الإخراج الجمعوي في المسرح بقلم: نجيب طلال- المغرب

أحداث

* بدء أول عرض لكسارة البندق التي ألفها تشايكوفيسكي
* سرقة كأس العالم لكرة القدم (كأس جول ريميه) من خزائن الاتحاد البرازيلي
* راديو بي بي سي يبدأ البث للمرة الأولى
* المركبة السوفيتية لونا ١٣ تحط على سطح القمر وتبدأ تحليل مكوناته

ص١٦

ص٢٣٠

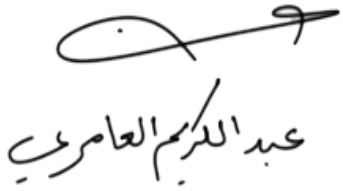
ص١١٢

مكتبة لكل الكتّاب

من جميل التفاعل مع زملائنا الأدباء والكتّاب العرب، هو ارسالهم اصداراتهم الأدبية الإبداعية، من شعروقصة ورو اية وترجمة ونقد وفلسفة وغيرها من الأجناس الأدبية والفنيّة، لتكون مرجعاً للجميع في مكتبة مجلتنا، وهذا ما يسعدنا ويشعرنا في أننا نخطو خطوات صحيحة في خدمة كل القرّاء.. فالمكتبة متاحة للجميع، وبالامكان تنزيل أيّ كتاب ومن ثم قراءته.. وسيجد المتصفح لموقعنا كثيرا من الكتب والاصدارات التي ربما لم تصل الى بلده، أو هي ممنوعة في بعض البلدان أحياناً، سيجدها هنا، في المكتبة العامرة بإبداعات الزملاء الذين نكنّ لهم كل تقدير وامتنان.

ما زال الباب مفتوحا، ومرحبا بكل من يرغب بإرسال كتبه الى مكتبتنا، لا نحتاج لشيء الا ارسال الكتاب بصيغة PDF عبر البريد الالكتروني مع صورة الغلاف إن وجدت، وستكون متاحة للجميع. هذه خدمة نقدمها في المجلة منذ ان بدأنا خطو اتنا الأولى عام ٢٠٠٤ وما زلنا نقدّم هذه الخدمة علّنا نحظى بتقدير من يبحث عن الكتاب.

الشكر، والامتنان للأحبة من الزملاء الذين تواصلوا معنا، واستجابوا لدعو اتنا، وصاروا عنو انا نفتخر به في هذه المجلة التي نتمنى أن تكون ر افداً للثقافة.



باقة خريفية من جنان الشعر

سوران محمد

عندما نريد ان نتحدث عن نتاجات روحية كالشعر فعلينا ان نتريث و نتوخي الحذرونتجنب الافراط والتفريط، أي بمعنى آخر نعطي حقوق النصوص بالقراءة اللازمة و هضم ابعادها الابداعية، ولو ان المعنى الحقيقي لأي عمل أدبي كما قيل ينبض في قلب الاديب أو الشاعر، لكننا بدورنا كمتلقي علينا القيام بعمل شيء ما لفك الرموزوالشفرات وكشف القيمة الجمالية و الاحاطة بميزات ابتكارية فيها و التمتع بلذة فهم طبيعة و نوعية لغتها و شكلها العام، مع التعمق في روءاها و أفكارها الصميمية، مستعينا بمذاهب نقدية حديثة و موثوقة معتمدة.

لقد قطفت باقة جميلة من القصائد المنشورة على الموقع الثقافي 'عالم الثقافة' واندهشت من مستواها الرفيع و رصانة معانيها و دلالاتها المتجددة متماشيا مع الجرأة والصدق اللذان لاحظتهما وأكتشفتهما من خلال ازالة الستار عن الاسرار الكامنة و المخفية من وراء الدوال متجسدا في

ميسون صالح في "سأجرب" حيث تأخذ بأيدينا الى عوالم الشاعرة و همومها على خط أفقي كي تنتهي بنا بصعود عمودي نحو الاسئلة الفلسفية المعقدة والتي تحيرت العلماء قديما من الاجابة عليها. ولكي تسأل سؤالها الجوهري تقدم لنا جزءا من معاناتها و تجاربها الحلوة والمرة على سواء و ترسمها شعريا كي تأتي الى الاصل المتعلق بالعنوان و هي تجربة النهاية للأنسان أو نقطة التلاشي و الموت..

الالفاظ والمعاني، حيث لا تغلو ولا تلعب بالالفاظ فحسب بل انما تطرح فكرة قوية و حادة مرتبطة بنا و تهزنا من الداخل، هذه هي سمة نصوص آنية لمابعد الحداثة.

فلنبدأ مشوارنا مع ميسون صالح في "سأجرب" حيث تأخذ بأيدينا الى عوالم الشاعرة وهمومها على خط أفقي كي تنتهي بنا بصعود عمودي نحو الاسئلة الفلسفية المعقدة والتي تحيرت العلماء قديما من الاجابة عليها. ولكي تسأل سوءالها الجوهري تقدم لنا جزءا من معاناتها و تجاربها الحلوة والمرة على سواء و ترسمها شعريا كي تأتي الى الاصل المتعلق بالعنوان و هي تجربة النهاية للأنسان أو نقطة التلاشي و الموت.

'هي تذوقت رحيق زهرة الياسمين و طعم التراب و طعم الحرب ، لكن ما لا تعرفها حقا هو طعم النهاية' !!

أما في "لا حاجة لي بالمواعيد" للشاعرة ريناس إنجيم نتلمس صدق الشاعرة و قمة التضحية والذوبان في الآخر، الجزء المكمل لوجودنا، حيث هي تعلق الزمن خلف زجاج ساعتها، ثم تتمرد عن المألوف السائد نضالا صادقا نحو الامل الذي قد طال انتظاره، هذه هي الحرية المنشودة تجتاح بنا عواصفها من كل الاتجاهات، نعم الصورة الشعرية المزوجة من الخيال والواقع تنفخ روحا في جسد الشعر و تبتكر من خلالها الشاعرة صورا شعريا جديدة لم يفكر بها شاعر من قبل، كاستخدام الشاعرة للمصطلحات المركبة مثل: الارتداد عن الحنين و قطع عنق المكائد:

احتاج أن أكفر بالانتظار
وألعن المسافات
وارتد عن الحنين
و اهزم معاقل الوحدة
و اقطع عنق المكائد
وازين أشجار البلوط
بـ أسراب مشاهد مثيرة
تسافر بنا
حيث ذروة الملذات
التائهة بين النبرات
و الأجساد المغطاة
بالحكايا والأسرار;

أما في "مقطع من نصّ طويل" لمحمد شوشان:

الأوغاد ...
تنازعوا الجُرحَ فيناَ
أهالوا عنّا رماد مشهدٍ متّئدٍ،
حيثُ لا أحد تسلّل من أوردتنا
نواجه من أول وهلة قصفا غزيرا من فوهة مدفع الشاعر، تارة

نواجه من أول وهلة قصفا غزيرا من فوهة مدفع الشاعر، تارة صوب الجبابرة و تارة نحو المسبب الحقيقي عن تخلفنا و ورطاتنا، نعم ان الشاعر لبالمرصاد على كل هوءلاء الاوغاد الذين اجتثوا فينا جذور الاصالة والعدالة والمساواة والرجولة، هنا و لأول مرة نصادف التفات شاعر الى دنيا الاحياء و هندسة جسم الانسان، ولم لا؟ فأن الحياة برمتها مادة خامة لألهامات الشاعر و استخداماته.

صوب الجبابرة و تارة نحو المسبب الحقيقي عن تخلفنا و ورطاتنا، نعم ان الشاعر لبالمرصاد على كل هوءلاء الاوغاد الذين اجتثوا

فينا جذور الاصالة والعدالة والمساواة والرجولة، هنا و لأول مرة نصادف التفات شاعر الى دنيا الاحياء و هندسة جسم الانسان، ولم لا؟ فأن الحياة برمتها مادة خامة لألهامات الشاعر و استخداماته، هكذا يرتبط الشعر ربطا عضويا

شاعرنا المتمكن جيلالي بن عبيدة في "بياض المجاز" تبحر بنا في أنهار المجاز و محيطاتها، كم هي جميلة و موءثرة القصيدة التي لا تستعمل فيها اللغة المباشرة بل تتعبنا و تجرنا الشاعر وراء أفكاره المجازية شيئا فشيئا الى ان نرتفع الى مستوى لغة الشاعر و تخيلاته و قوة استنباطه عن مجريات الامور والطبيعة الخلابة و أزمنة الاسلاف، حينئذ نشعر بنشوة في داخلنا و هي التي سماه رولان بارث بـ(لذة النص)

بالروح والجسد، بالماضي والحاضر ، وبالخيال والو اقع، اذ ان الشاعر على اطلاع واسع بعلم الهورمونات و الجينات، والا كيف رسم و بنى الشاعر منه هذه الصورة الشعرية القوية والموءثرة والمتبلورة في اسلوب نقدي ساخر عن ذكور المدينة:

في شارعٍ جانبيّ ،
حيثُ هرمونات أنثى
انفرطتْ
على الإسفلتِ ...
الإسفلت الذّي دهسَ كلّ ذكورَ المدينة الحُبلى ،
ولم تَلِدِ !

ثم ان شاعرنا المتمكن جيلالي بن عبيدة في "بياض المجاز" تبحر بنا في أنهار المجاز و محيطاتها، كم هي جميلة و موءثرة القصيدة التي لا تستعمل فيها اللغة المباشرة بل تتعبنا و تجرنا الشاعر وراء أفكاره المجازية شيئا فشيئا الى ان نرتفع الى مستوى لغة الشاعر و تخيلاته و قوة استنباطه عن مجريات الامور والطبيعة الخلابة و أزمنة الاسلاف، حينئذ نشعر بنشوة في داخلنا و هي التي سماه رولان بارث بـ(لذة النص)، نعم هنالك اختزال شديد للمعنى و اقتصاد في الكلمات و تجمع للمفارقات والمعاكسات، اذ نجد في عالم المجاز من قد يهمس الحمام ، الذئب يسرق الحذاء والطريق تبكي كما تبكي الام، لكن تلك المفردات والمخلوقات ليست الا رموزا لأيصال معنى ما للنص من خلال تلك الاستعارات و الصور الشعرية الخلابة و سريالية في آن معا:

أتخيل خيل جدي
تعبر جرجرة التطفيء النار
تغزل من أشجار الزيتون فستانا للبنات
فيضحكن نارا و ماء
كأن الحمام يغيب و يسكب في الطرقات صراخي
و يهمس للريح كي لا تأتي
فيحضر ذئب الطبيعة يسرق من قدمي الحذاء
فتبكي الطريق و تبكي أمي
حين يغيب صراخي
و يحضر صمتي

أما في "جغر افيا الياقوت" لا جغر افيا البلدان تقطف لنا الشاعرة

في "جغر افيا الياقوت" لا جغر افيا البلدان تقطف لنا الشاعرة نرجس عمران باقة من الازهار الحزينة على شرفة بيت خالي، تنتظر صاحبها كي تروي عطشها و تمسح دخان المعارك و التراب على وجهها كي تزهو من جديد، هنا الارتباط الروحي تغذي الروح والجسد معا، فلا مجاعة بعد الآن لو ان الحبيب يتسع غرامه الزاحف على أطراف الأبدية.

نرجس عمران باقة من الازهار الحزينة على شرفة بيت خالي، تنتظر صاحبها كي تروي عطشها و تمسح دخان المعارك و التراب على وجهها كي تزهو من جديد، هنا الارتباط الروحي تغذي الروح والجسد معا، فلا مجاعة بعد الآن لو ان الحبيب يتسع غرامه الزاحف على أطراف الأبدية، وهكذا الصور الصادقة نابعة من و اقع الشاعرة و لا يستطيع احد منا تجاهل مبدء الاخذ والعطاء مع الاخرين في البيئة والو اقع الذي نعايشه، هنا نتلمس الانسجام

والتكامل والتكافل متماشيا مع كل ذرات الكون المتحركة ايجابا نحو البناء واعطاء أدق معنى للحياة و أطفاء نيران الواقع الشتعل من كل جهات و احوال مزرية من خلاله:

أرنو إليك بعيني الثالثة
فعيناي لا تكفيان
لإسقاط جمالك الكبير
على مستوي روحي
المتماهية مع جوع مدقع

ومن هذا الطيف الى "عكاظ ماوراء الأغريق" للشاعر خالد

يجمع الشاعر هنا بحور الخليل مع بحر الارض الذي فيه ماء وهذا هو الجناس التام يأتي بمعنيين كما ان استعمال زهايمر للخرائط محاولة جادة و موفقة لأبتكار صورة شعرية مجازية لم يخطر على بال شاعر من قبله، كما ان الرسالة المخفية من وراء الدوال ترشدنا الى مآسي الواقع الانساني و تخلف و غربة قد يتجرعها من له فهم و احساس و وعي وقد نتسائل مع الشاعر أين كل هؤلاء المشاهير والفلاسفة ورموزو رواد الحضارات، ماذا بقي لنا الان، أين نحن منهم؟ هل نحن في تقدم أم تخلف؟

جمال الموسوي تعلو صوت الميثولوجيا و تشترط على المتلقي ان يكون على علم بحضارة الاغريق والرومان و قصص الاسلاف و عبر التأريخ كي يتسع لنا المجال فهم مرامي و مقاصد الشاعر من خلال لغته المكثفة والمعبرة، هكذا يتموج الشعر بكشف التناقضات في الذين يخاطبهم الشاعر حينما يفتح قصيدته بتنويه هام: (لا تبسمل وكلك معوذات).. وهذا ما نتوقعه في زمن التناقضات. نعم ان جزء من الهام الشاعر مستوحاة من قصص ابراهيم و ابليس و مريم العذراء و نوح و...الخ والمذكورة في الكتب السماوية.. لكن بالمقابل تمكن الشاعر من الاتيان بمحصلة جديدة و صنع اجمل شكل من فخار التربة، اذ يجمع الشاعر هنا بحور الخليل مع بحر الارض الذي فيه ماء وهذا هو الجناس التام يأتي بمعنيين كما ان استعمال زهايمر للخرائط محاولة جادة و موفقة لأبتكار صورة شعرية مجازية لم يخطر على بال شاعر من قبله، كما ان الرسالة المخفية من وراء الدوال ترشدنا الى مآسي الواقع الانساني و تخلف و غربة قد يتجرعها من له فهم و احساس و وعي وقد نتسائل مع الشاعر أين كل هؤلاء المشاهير والفلاسفة ورموزو رواد الحضارات، ماذا بقي لنا الان، أين نحن منهم؟ هل نحن في تقدم أم تخلف؟

لا نملك تباشير نلون بها ملامح الذكريات
أين بلاد الأغريق،
هل فيها من حيكم يعالج زهامير الخرائط
انتهى الوقت ولم أجد سوق عكاظ،
نخشى على شارع المتنبي ونحن نقرأ الحروف بتوجس
كم الساعة الآن، هل من أحد هنا يرتدي الوقت؟

ختاما و لو ان الثيمة في "أنت كل شيء" للشاعرة المرهفة وعد عبد العزيز صيوح كثيرة التداول، ولغتها مبسطة عامة، وهذا ما نسميه (السهل الممتنع) اذ ان فيها اشارات جميلة و غنية جديرة بالذكر وليس من السهل الاتيان بها، هنا نتعامل مع شاعرة تفقه من عالم الروح ما لم يعرفه الكثيرون منا، و لا يمكن ان تحصل هذه الا بالمجاهدة الروحية و التعمق في شعابها، ولو ان الروح موجودة فينا كلنا كأحياء ، لكنها ما تزال غامضة و مجهولة وهي جزء صغير وخفي من عالم الميتافزيقيا؛ نعم ان للارواح صفات كما للأجساد سمات، فأصحاب الارواح المتناسبة والمتشاكلة و المتشابهة في الصفات تتعارف على البعض والعكس صحيح كذلك و هذا ما أشار اليه الحديث الشريف : "الأرواح جنود مجندة فما تعارف منها ائتلف، وما تناكر منها اختلف" وهذا ما تعلم الشاعرة المخاطب و تمتحنه بمعرفة صدق مشاعره: هل هو على ما عليها الشاعرة؟ والا فمردود هذا الحب الزائف الشهواني، هذا هو القياس الصحيح عند الشاعرة للذوبان في الاخر ومعرفة صدق المحبة، كما هو مقام عليا و حالة تجل وعرفان نفسي و إيماني مرده إلى كثرة ذكر وتدبر المريد لشيخه في المذاهب الصوفية وهكذا حال العشاقين:

فالأرواح النقية المتشابهه لاتحتاج إلى مُقدمات لدخولها القلب.

هل تشعر بما أشعر؟
أن الأشتياق موجع كأمٍّ مقطوعة اليدين وهي تُشاهد ابنها يغرق
وهل تدري؟

نظام الابتذال العالمي

عدنان أبوزيد/ العراق

كتب الفيلسوف الكندي آلان دونو عن نظام التفاهة، المسيطِر على العالم، غير إنّ هذا النظام في الحالة العربية، والعراقية، يؤسس لانهيار أعظم.

بَلْ قلْ إنّ هذا النظام توغّل فينا بشكل بشع أكثر من أية أمة أخرى، ونمّط الحياة بملامحه، وغيّب الكثير من الأخلاقيات والذوق العام، والسلوك الرصين، وأسّس التقييم الزائف، وابتكر التحايل على الشهرة، وأفسد أساليب كسب المال، وأنزل مواصفات الزعماء الى الحضيض.

ويعود سبب ذلك الى ان مجتمعاتنا المحلية هي بيئة حاضنة للتفاهة سواء كانت ولادتها ذاتية، أو مستوردة.

يظهر نظام التفاهة بوضوح في المدارس التي تمنح الآلاف من طلابها العلامات الكاملة، فيما مستوى التعليم متخلف، ومعارف الطالب متواضعة.

ويتجلى هذا النظام بوضوح حين تتصدر التواصل الاجتماعي تدوينات المحتوى السطحي، في حين تمرّ المضامين العميقة دون اهتمام.

وتحصد صورة فضائحية ملايين المشاهدات، فيما لا يعبأ المتابعون باللقطات الثريّة بالمعنى.

ويبرز يوتيوبيون كصنّاع رأي عام عبر فحاوى مبتذلة، تعتمد الاكشن والحركة، حتى باتوا أكثر شهرة من صنّاع الدراما الجادّة.

مدونون لا يتوفرون على ابسط مستويات الثقافة، وأدوات اللغة البسيطة، يُحدثون في المجتمع، فعاليات خطيرة مثل التظاهرات، فيما ينحسر الخطيب المفوّه، والعقائدي الى الوراء.

يبرز نظام التفاهة في السلع والبضائع، غير الجديرة بالاقتناء والاستهلاك، لرداءة التصنيع، وغياب متطلبات الصحة، لكنها تنفذ من الأسواق بسرعة.

يسيطر نظام التفاهة على حياتنا اليومية، عبر خطب وعظية من كل العقائد، تضخ خرافات وأساطير لا يقبل بها العقل، ويرفضها مراجع الدين، لكن متابعيها بالملايين.

انعكست التفاهة الافتراضية على الواقع، ليسيطر المتنمرون على الشارع والمدرسة ودائرة العمل، فالموظف يتنمّر على المواطن، والمسؤول الكبير على الموظف، وهكذا صعودا وهبوطا، حيث العلاقات تقوم على المنفعة بالرشاوى والاغراءات.

نظام التفاهة، جعل الفرد لا يهتم بهندامه، وصار الموظفون لا يعبئون للزي الرسمي، الذي يعكس شرف المهنة، وخصائص المؤسسة.

نظام التفاهة اخترق حتى مجال الانشاءات، فترى العمارات تجمّلها قشور بلاستيكية، فيما الاوساخ تحتل أماكن العمل، والحدائق مرتع للأزبال، والأنهر تغرق في النفايات.

يضرب نظام التفاهة العلاقات الاجتماعية، ويهمّش منظومات القيم اذ يتناسل رؤساء العشائر والوجهاء مثل الارانب، فيما تزدحم المؤسسات التعليمية والأمنية بالألقاب والرتب العسكرية في اعداد هائلة غير متوازنة.

الطرب يتحول الى رقص و»طربگة»، والمطربون الى مؤدّين.

في أكثر الملامح بشاعة لنظام التفاهة، استسهال ضخ الآلاف من الشهادات الاكاديمية، حيث شريحة كاملة من الجهلة وذوي البساطة الفكرية يقودون الجامعات ومراكز البحوث، وقد يوجِب ذلك علينا، وضع لقب دكتور امام اسم كل عراقي.

لقد حذر مونتسكيو من اقتران الحرية بالابتذال، لكننا نعيش ما هو أخطر من ذلك، فالحرية التي يتمتع بها الفساد، أكثر من تلك الممنوحة للمواطن.

أغصان الصالح

غيوم في البيت

Clouds in the house

قصص

غيوم في البيت : كائن بين الو اقع والسريالية

بلقيس خالد/ العراق

هل الغيوم هي المشاكل التي تحدث في البيت؟ سؤالي قادني الى القصة التي هي عنوان المجموعة القصصية في ص٥٦. حدث القصة يجري في ليلة مألوفة مثل كل الليالي. الأم هي آخر من يذهب إلى النوم لكنها(نسيت أن تطفئ مفتاح التدفئة) تستيقظ الام صباحا على أصوات صغارها وهنا ينتقل السرد من المألوف في الحياة اليومية الى غرائبية الخيال ترى الأم نفسها غيمةً وصغارها كذلك وضمن السريالية لم تحدث صدمة تلقي لديها لأنها(أمّ استطاعت على ان تعتاد شكلها الجديد) والأطفال مثلها في انسجام مع أشكالهم الجديدة، فهم غيوم في سقف الغرفة.. الوحيد الذي لم يتحول غيمةً هو الأب !! هل السب لأن الأب(كان اللحاف يغطيه من رأسه حتى قدميه)؟ و أثناء لعب الصغاروصياحهم، الأب يستيقظ،(خرج بشكله الآدمي من تحت اللحاف وهو يصرخ: اصمتوا جميعا، خاف الأولاد) يزجرهم، فيصطدمون ببعض ومثل كل الغيوم يتساقطون زخات مطر على أرض الصالة.

في قصة (سنّ الذيب/ ١٠ص) جذبتني ذاكرتي التي استحضرت النساء الجنوبيات وشغفهن في اقتناء هذا السن وما تدور حوله من حكايات.. توقفت عند الجملتين الفعليتين الاستهلاليتين في القصة (يقال تذبل الازهار ولا تفقد شذاها) (وتموت الأفاعي ولا يموت سمها) . الجملتان تؤكدان على ديمومة الشيء من خلال الفعلين المنفيين ب (لا) النافية (لا تفقد شذاها) و(لا يموت سمها).. في القصة ثلاثة اجيال: الحفيدة مع امها يذهبان لزيارة جدة الام. ولا نعرف عن جدة الام سوى معلومتين (جدتها التسعينية) و(المرأة التي قهرت النوم لعقود).. والتي لا تقل أهمية هي المعلومة الثالثة (أخذت تقص لأمي كل الاخبار عن الاقارب والاهل والعديد من الاسرار.) وحين ادرك الام النعاس

(سحبت العجوزكيسا مصنوعا من القماش معلقا بخيط .. واخرجت منه شيئا مغطى بقماش أبيض كأنه كفن).. الهدية هي سن الذئب الذي قتله الجد. الام تهدي السن لبنتها على شكل قلادة.. بعد تردد تأخذها البنت ربما لسبب واحد، تقول.. انها بحاجة لهكذا تعويذة، تقصد القلادة التي يتدلى منها سن الذيب (كنت بحاجة لها لمواجهة العالم من حولي/ ١١ص). فإذا بالبنت تستحيل ذئبا وتأكل اللحم نيئا في المطبخ. ثم حين تنتقل القلادة.. الى شقيقتها الكبرى تشفى البنت من ذئبيتها وتصاب الشقيقة بأرق الجدة الكبرى.. والسؤال هل لهذه الاخيرة حكايات سترويها.. ؟

المجموعة القصصية (غيوم في البيت) للقاصة (أغصان الصالح) الصادرة عن دار شهريار/العراق / البصرة/ ٢٠٢١ من القطع المتوسط (٩٦) صفحة، احتوت على (٤٠) قصة قصيرة.

النهاية القصصية السريالية عكس بدايتها. وهذا النموذج القصصي هو البصمة السردية لكافة قصص المجموعة. القصص جميلة كُتبت بأسلوبٍ شيقٍ ولغة لها عذوبة انسيابية الماء، والمؤلفة واعية لما تفعلهُ سرديا وكذلك النصوص تشوقني كقارئة لملازمة الكتاب للنهاية.

صلاح عمران ، بين الأرشفة والسياحة

هاتف بشبوش/ العراق

حين نقرأ صلاح عمران في كتابيه(أصوات خضر في ذاكرة القاريء) وكتابه الأخر(مرسم للسندباد وليالي لحكايات شهرزاد) نجد ملامسة الروح الإبداعية التي جعلها بمثابة التحليق في وفاء الصداقة وأرشفة كل مايكتبه المبدعون خوفا من التشتت والضياع ، فهو جعل كل ماينشر في الجرائد والمجلات وغيرها في كتاب واحد كي يستطيع المرء أن يقرأ للعديد من المبدعين على إختلاف تنوعهم في الشعروالرواية والفن ، ويستطيع القاريْ الإنتقال من مبدع الى آخر في كتاب واحد بدلا من البحث عن المبدع الفلاني في الميديا وصفحات التواصل . صلاح عمران استطاع الحفاظ والمضي بسفينة الابداع الهائلة التي إبحرت بالمبدعين في مختلف إبداعاتهم عن حب الأوطان والأدب على إختلاف أجناسه ، فكلنا جسيمات كونية ضئيلة وهذا يذكرني بالقول المأثور(أتحسب نفسك جرما صغيرا وفيك انطوى العالم الأكبر) فهنا ارى نفسي بعيدا عن هذا القول ولامعنى له لأننا أجساد هاوية خاوية عبارة عن كتلة من اللحم من الممكن ان يدهسها حمار في شارع وينتهي الشعور والاحساس والأفواه التي ياما وياما تشبعت بالقيل والقال وينتهي ايضا وجيب القلب الذي دق في ساعات الهسيس بينما الطرفان متشابكان فوق السرير عراة لايفصلهم سوى الجلود الملساء التي لاترتوي الا باحتكاك طرفي معادلة الجنس . لكن جاء صلاح ووضع خلودا لكل هذه الشخوص ووضعهم في أرشفة مذهلة لايمكن لها أن تنتهي مهما أمتدت الدهور. كتب صلاح بكل الاناقة الادبية التي من شأنها أن تجعل الأقلام سادرة عبر الكتب بل جعل حيوات المبدعين في السطوروبإمكان المرء أن يتخذ أولئك المبدعين كأصدقاء فالإنسان هو الأثمن في الأكوان المرئية وغير المرئيه على حد زعم عالم الفضاء الأمريكي (كارل إدوارد ساغان) الذي قال : و أنا أنظر من الكوكب الذي حطت به أقدامي وجدت الارض بما فيها من بحارومحيطات وبشرية هائلة وجدتها عبارة عن نقطة زرقاء شاحبة ضئيلة جدا ، ولكني لم أجد أفضل من الإنسان في جميع هذه الكواكب الفارغة ، ولذلك على المرء أن يتوجه لحب أخيه الإنسان ، وعليه أن يتعلم شغف القراءة ففي الكتاب يجد اصدقاءه الذين يستطيع محاورتهم ومحاكاتهم في لحظات الفراغ أو الإنطواء الذاتي أو لمعرفة ثقافات هذا الكائن الإنساني الموزّع تحت أكثر من غيمة ونجم . فهكذا هو ثمن الكتاب الذي سهر عليه وجمعه وصقله وإختصره المؤرشف الجميل صلاح عمران . الكتاب يعلمنا فكرة رائعة وهي : أننا حينما كنا صغارا فكنا أبرياء ولما كبرنا تلوّثنا كما الكتب الموضوعة فوق رفوف المكاتب ، ولذلك قد يتلوّث المرء بتقادم السنين من مطحنة الحياة التي لاترحم بكل جوانبها الفكرية والإقتصادية والإجتماعية لكنه بإمكانه أن ينفض الغبارعن روحه كما ينفض الغبارعن تلك الكتب لتبدو نظيفة مثلما كانت فوق رفوفها .

أما فيما يخص كتابه (جمرات نحو الجمال) فهو من أدب السيرة والرحلات على غرار الرحالة الكثيرون الذين قرأنا عنهم مثل إبن بطوطة . فهو هنا قد دخل صميم حياة النفس البشرية وماتريده من تغيير في عالمها الثابت(أوطانها) فهذا الكائن البشري جبل على أن يرى ماوراء الأكمة وماوراء المحيطات من مجهول وما مثالنا على ذلك البحار(كريستوفركولمبس) مكتشف قارة الهنود الحمر فهو قد ذهب بسفينته لإستطلاع مايخفيه هذا

الكون الشاسع أي أنه ذهب بجولة سياحية إستكشافية هائلة تحفها المخاطر لكنه من جراء هذه السياحة الإبحارية إكتشف مالايصدق وهي القارة الأمريكية مع سكانها الأصليين (الهنود الحمر) أولئك الذين إنتهوا تحت طغيان أمريكا ولم نجد لهم أثرا بعد أثر عظيم . ولم يتوقف البشر عن مهنة الإستكشاف والسياحة في الأرض فراح يريد أن يرى مافي الأكوان والمجرات الأخرى . ولذلك قال أحد علماء الفضاء (نريد بناء مستعمرات على القمر والمريخ و أقمار الكواكب الأخرى ، نريد أن نجعل السياحة الفضائية والتجارة أمرًا روتينيًا) وسيحصل هذا في الزمن الآتي حتما .

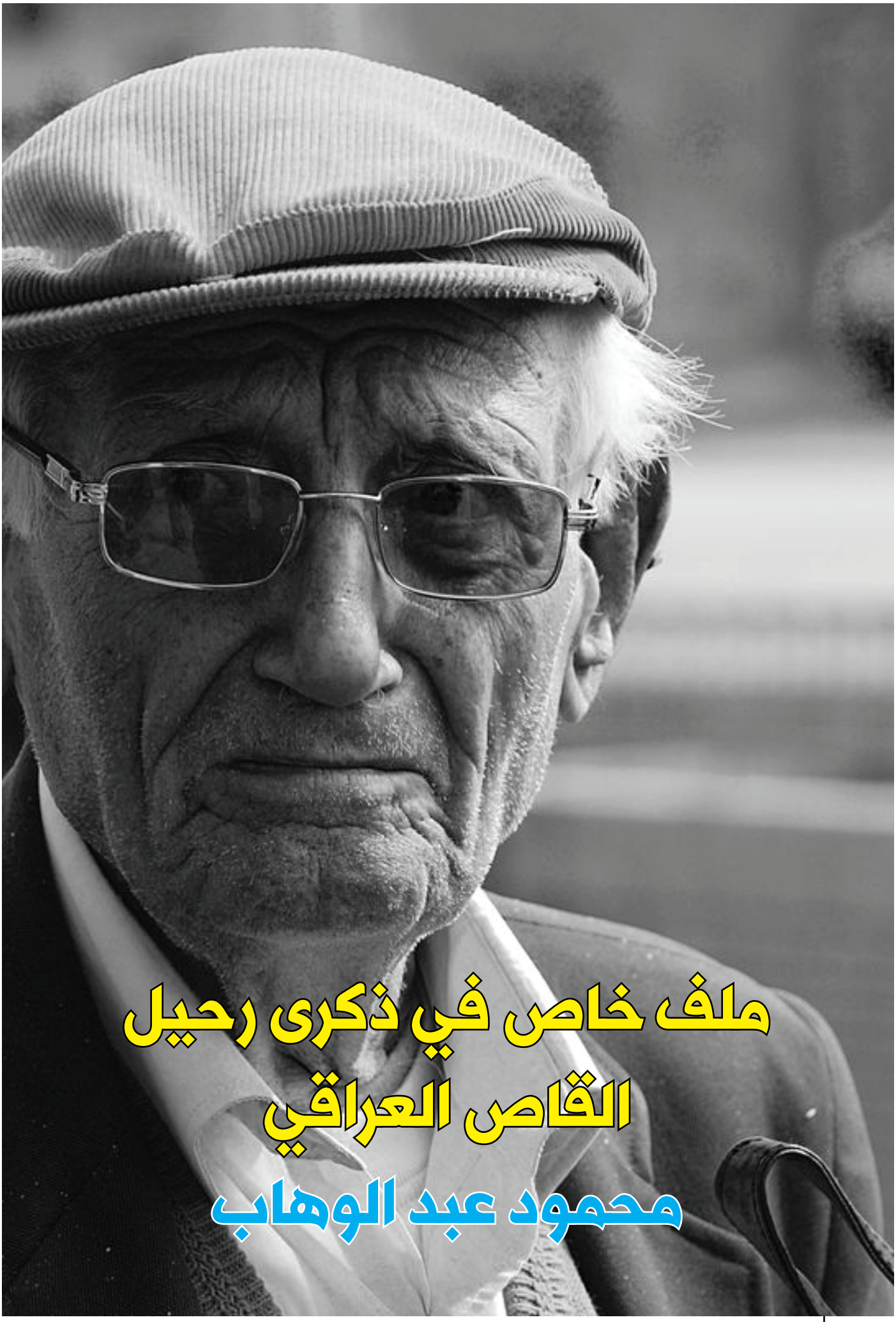
اليوم البشرية تحاول إيجاد نموذج سياحي يسمح للمجتمعات بالازدهار بينما تزدهر الأعمال وتجعلها جزءً كبيراً من إقتصاد االبلد . و أيضا يقول (يوخن زيتر) : قضاء الإجازة بجانب مياه الشاطئ الجميلة والجمال الذي يحيط بها هو اكتشاف الهدوء من الداخل . أن تكون سائحًا هو يعني الهروب وقتيا من المساءلة ، والأخطاء والإخفاقات والعمل الشاق والمضني الذي ينهك نفسيتك التي لابد لها من الراحة والإستراحة . يقول (هنري نيلر) إذا كنا دائمًا نصل ونغادر ، فمن الصحيح أيضًا أننا راسخون إلى الأبد . ليست وجهة المرء أبدًا مكانًا ، بل طريقة جديدة للنظر إلى الأشياء. أضف الى ذلك تتمثل إحدى مزايا السياحة في أن الناس يبدؤون في أخذ أنفسهم بجدية أكبر ويعتقدون أن ثقافتهم تستحق شيئًا ما ، فبدلاً من الإستخفاف بالثقافة المحلية ، يقومون بإضفاء الحيوية عليها.

لذلك نرى صلاح عمران في كتابه هذا يتحدث به عن السياحة وماشاهده من سحر في أماكن العالم المختلفة ويعطي وجهة نظره عن ما رآه في أخلاقيات وسلوكيات البشر في هذا العالم المترامي الذي يحتوي على العديد من الثقافات والأمكنة التي تستحق أن يراها المرء . السياحة تنمي عقول البشرية وتجعلها قادرة أن تجعل من أخلاقها أممية علاوة على تعلم اللغات ومن تعلم لغة قوم إتقى شرّهم . السياحة مهمة لدى العالم المتحضر ولذلك في الدنمارك حين يحسبون راتبك الشهري يضيفون اليه مقدار الإدخار لكي يجعلك تستطيع أن تسافر وتكون سائحا في بلدان العالم ، هكذا تنظر الشعوب للسياحة بينما أغلب بلدان الشرق تنظر الى السفر كسياحة جنسية لاهية مع النساء وهذا أعظم ما يملكه غالبية السواح الشرقيين دون أن ينظروا الى المهمات الكبرى من غرض السياحة التي تطرّق لها صلاح عمران بوصفه الدقيق للأمكنة والتواريخ والشخصيات العلمية والأدبية ومما رآه في ايران من مراقد لأكبر شخوصنا العلمية والأدبية ومنهم ابن سينا الفيلسوف والطبيب الشهير . مدينة كاشان التي تشتهر بالسجاد ، مدينة يزد التي يسكنها الزرادشتيون او المجوس وشعلة النار والذين كتب عنهم الروائي عبدالرحمن منيف (قصة حب مجوسية) ، ومنطقة اردبيل وضريح اردبيلي مؤسس الأسرة الصفوية التي حكمت ايران لعقود وعقود وغيرها من الأمكنة التي برع بوصفها صلاح عمران بأدق تفاصيلها عن الطبيعة الخلاّبة ونفسية الإنسان

ومايتماثل له من سموت هذه الطبيعة التي تستحق أن يزورها المرء للتعرف عن كثب بما تحويه من تأريخ ماضي وحاضر.

في النهاية أقول أن الكتب التي أصدرها صلاح عمران هي عبارة عن نكهة السياسة والإجتماعيات والأناشيد والأدب والشعر والمحاكاة وما يساور حياتنا من ضباب في أغلب نواحيها . كما و أنني وجدت المؤرشف صلاح مثلما الممثل (توم هانكس) في الفيلم الجميل (ناقل الأخبار) الذي يجمع أخبار المدن وشخوصها وأدبائها وما يحصل بها من متغيرات في مدوناته اليومية أو في الجرائد والمجلات التي يحملها معه الى المدن الآخرى وكان أنذاك لاتوجد وسائط نقل سريعة كما اليوم و إنما يتم التنقل فقط بواسطة الخيول . أما صلاح عمران يقوم بنقل كل مايدونه عن المبدعين في كتاب وهذا الكتاب يتم تداوله بالطريقة المعهودة عن طريق المكتبات المتوزعة في أنحاء البلاد ومن الممكن نقلها عبر الطائرات الى العالم الفسيح لتبقى هادرة مع مضي الأزمان والدهور وتسير عبر خيوط الذاكرة التأريخية لتعبر أجيالاً وأجيال مثلما وصلتنا أخبار الكتب العظيمة من الزمن الماضي واستقرت في عقول حاضرنا وستستمر الى السرمدية التي لايمكن لنا أن نعرف مامدى نهايتها طالما لانعرف بدايتها على وجه التحديد . ويبقى صلاح عمران الذي عرفناه قبل هذه الكتب فناناً تشكيلياً يتعامل مع الصورة والريشة والألوان هو المجتهد والمجد الذي يحفر لعزلتنا مع الكتاب ، فالعزلة من هذا النوع تكاد تكون أم الكثير من الأمورذات الشأن الكبير ، أو تكاد تكون أم الوفاء والحب .

هاتف بشبوش/ شاعر وناقد عراقي



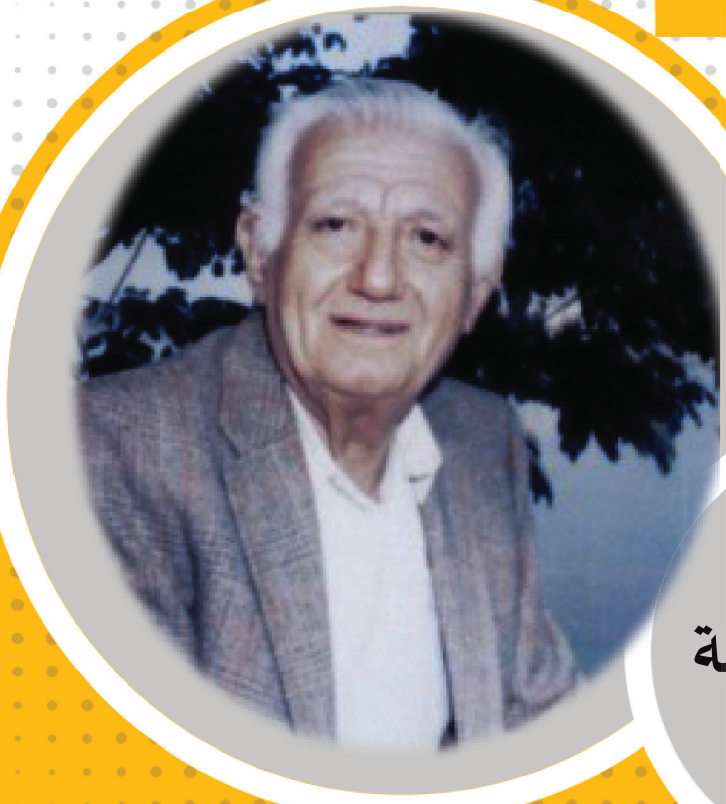
ملف خاص في ذكرى رحيل القاص العراقي محمود عبد الوهاب

المشاركون في الملف

١- محمد خضير
٢- جميل الشبيبي
٣- عبد الغفار العطوي
٤- أ.د. نادية هناوي سعدون
٥- حسين سرمك حسن
٦- جمعة اللامي
٧- حسين عبد اللطيف
٨- علي حسن الفواز
٩- قصي الخفاجي
١٠- ناجح المعموري
١١- كاظم حسوني
١٢- علي الحسيني
١٣- د. جعفر كمال
١٤- عيسى عبد الملك
١٥- مصطفى حميد جاسم
١٦- علي عبد السادة
١٧- جبار النجدي
١٨- مقداد مسعود

شخصية العدد

القاص محمود عبد الوهاب



سيرة شخصية

تستذكر مجلة بصرياثا الثقافية الأدبية رحيل القاص العراقي الكبير محمود عبد الوهاب الذي غادرنا في عام ٢٠١١ الملف سبق وإن نشر في موقع المجلة وتم تحديثه بحوارات ومقالات أخرى.

محمود عبد الوهاب (١٩٢٩-٢٠١١) قاص عراقي بصري من جيل الرواد، عرف أديباً بانه متنوع الإنتاج متميز الإبداع مع أنه من أكثر المقلين بين مبدعي جيله، فهو أديب كتب القصة القصيرة والرواية والشعر والمقالة النقدية والمسرحية وله باع في الترجمة، وقد برز اسمه منذ مطلع الخمسينيات وتحديداً عام ١٩٥١، وعلى الرغم من قلّة نتاجه فانه نوعي الابداع متميز الشخصية ونتاجه القصصي ذو نكهة خاصة جدير بالدراسة، وعن قلّة نتاجه قياساً لأدباء جيله يقول: «لابدّ من أن تجزم بأنك الأفضل عند النشر، قصة واحدة قد يطول الجدل فيها لتميزها».

الولادة والنشأة

يذكر أن القاص الراحل ولد في بغداد عام ١٩٢٩، ثم أكمل دراسته فيها، ولقد تخرج مطلع الخمسينيات من جامعة بغداد، ونال أعلى درجة في دفعته بكلية الآداب، وعين مديرا لإحدى مدارس مدينة البصرة. وتم فصله في الستينيات من وظيفته لنشاطه السياسي، وتعرض إلى السجن، واضطر إلى العمل قاطع تذاكر، ثم مديرا لسينما الكرنك في البصرة. والتحق بجامعة عين شمس المصرية لدراسة الدكتوراه الا ان حالته المادية حالت دون إكماله دراسته في مصر.

ثم عمل بعد ذلك في محطة السكك الحديد بائعاً تذاكر المسافرين وكانت إحدى قصصه هي التي دفعته إلى هذا العمل الذي غادره ليعمل مديراً لإحدى صالات العرض السينمائية في البصرة بعدما وجد في هذا العمل ما يبقيه قريباً من اهتماماته. ولقد نشر عبد الوهاب أول قصة في مجلة «الآداب» البيروتية عام ١٩٥٤ وكان عنوانها «القطار الصاعد إلى بغداد». ومن قصصه الشهيرة «سيرة بحجم الكف» و«رائحة الشتاء» التي حملت في عام ١٩٩٧ عنواناً لمجموعته القصصية الأولى والأخيرة والتي كتبت في تباعد زمني.

عمل مدرساً للغة العربية في مدارس البصرة الثانوية، ثم اختصاصياً تربوياً لمادة اللغة العربية في مديرية تربية البصرة، ثم تقاعد عن العمل الوظيفي عام ١٩٩٢ ، أسهم الأديب محمود عبد الوهاب في تحرير عدد من الصفحات الثقافية لجريدة البصرة في الخمسينيات وكتب مقالات لا تحصى في الصحف العربية والعراقية وكان عضواً بارزاً في اتحاد الأدباء في العراق.

علاقته مع القاص محمد خضير

شكّل مع القاص البصري الرائد محمد خضير ثنائياً إستثنائياً في السرد العراقي لخصوصية علاقتهما الشخصية والإبداعية والتي استمرت لأكثر من نصف قرن اضافوا خلالها إلى الأدب العربي عامة والعراقي خاصة نموذجاً فريداً حوّل مسار الحداثة العربية في مجال القصة القصيرة.

يقول عنه القاص محمد خضير: لا اعجب ان يتعكز القاص محمود عبد الوهاب على عصا لا عن تقدم في السن و انما عن ثقل في الافكار، فرأسه مملوء بالافكار، وان شخصيات قصص محمود عبد الوهاب غالباً ما تكون غير مسماة وتعيش حالة من الوحدة تختلف عن شخصيات فؤاد التكرلي مثلاً التي تعيش حالة اغتراب، وحدة شخصيات محمود وحدة إنسانية عاطفية تصادفية، وربما انعكست هذه الوحدة على محمود نفسه، وحدة المؤلف مع وحدة شخصياته تؤلف كمثرى موسيقية تعزف اوركسترا الإنسانية، قصصه تشبه كمثرات الخطاط هاشم، أو بطغراوات محمد سعيد الصكار، هذه التي تتدلى في غابة الأسماء وتلتف بخطوطها كما تلتف شرايين قلب محمود عبد الوهاب.

الأعمال الإبداعية

١- النتاج القصصي والروائي :

(رائحة الشتاء)، مجموعة قصصية، دار الشؤون الثقافية - بغداد ١٩٩٧، وله رواية واحدة منشورة هي:

(رغوة السحاب)، رواية، دار الشؤون الثقافية - بغداد ٢٠٠٠

وله رواية أخرى بعنوان (تخطيطات بالفحم الأسود) كتبها عام ١٩٥٣وقد صرف النظر عن نشرها.

أمّا نتاجه القصصي فقد توزع نشره في الصحف والمجلات العربية والعراقية وكما يأتي:

١- خاتم ذهب صغير مجلة النبأ ١٩٥١

٢- تحت أعمدة النور جريدة اليقظة ع ١٠٩٦ عام ١٩٥١.

٣- عزيزي رئيس التحرير، جريدة اليقظة ع ١٠٩٩ عام ١٩٥١.

٤- القطار الصاعد إلى بغداد، مجلة الآداب البيروتية ١٩٥٣.

٥- خط النمل الطويل، جريدة البلاد ع ٥٣٢٤ عام ١٩٥٨.

٦- الجرح جريدة البلاد، ع ٦٢٣٠، ١٩٥٩.

٧- أشياء صامتة، جريدة البلاد، ٦٢٣٥، ١٩٥٩.

٨- الشباك والساحة، مجلة الأقلام، ع ٢، ١٩٦٩.

٩- يوم في مدينة، مجلة الأقلام، ع ٢-٣، ١٩٧١.

١٠- الرحال، مجلة القلم، ١٩٨١.

١١- امرأة، توليف، الحديقة، مجلة الأقلام، ع ٢، ١٩٨٧.

١٢- نعي، امتياز، العمر، جريدة الجمهورية، ع ٢٦١٠، ١٩٩٣.

١٣- الممر، جريدة الجمهورية ع ٨٦٣٦، ١٩٩٣.

١٤- يحدث هذا كل صباح - جريدة الجمهورية، ع ٨٦٤٠، ١٩٩٣.

١٥- امرأة مختلفة، جريدة الجمهورية، ٨٦٣٨، ١٩٩٣.

١٦- عابر استثنائي، مجلة الآداب، ع ٨٢٧ لسنة ١٩٩٧.

١٧- سيرة، مجلة الأقلام، العدد ٣، ١٩٩٤.

١٨- سطوح المظلات، مجلة آفاق عربية، ع ١٠، ١٩٩٥.

١٩- عين الطائر، مجلة الآداب، ع ١١، سنة ١٩٩٦.

٢٠- طيور بنغالية، مجلة الأقلام، ع ٧، ١٩٩٦.

٢١- الملاعق، مجلة الموقف الثقافي ع ٨ سنة ١٩٩٧.

٢٢- على جسدك يطوي الليل مظلته، مجلة الأقلام، ع ٤ سنة ١٩٩٧.

٢٣- طقس العاشق، مجلة الموقف الثقافي، ع ٩، ١٩٩٧.

٢- النتاج المسرحي :

ألف محمود عبد الوهاب مسرحية واحدة بعنوان (دموع اليتامى) عندما كان طالباً في الإعدادية ولم تنشر.

٣٠- الشعر : له قصائد شعرية منشورة في الأديب وجريدة المدى ولديه ديوان قيد الطبع في دار المدى.

٤٠- الترجمة : مما نلاحظه أن محمود عبد الوهاب قد أولى قسطاً من اهتمامه بالترجمة، فقد ترجم عدداً من القصص في الخمسينيات والستينيات منها:

١٠- الثوب، كريستيان جيلرت، جريدة البصرة، ع١٩ لسنة ١٩٥٥.

٢٠- قطة من المطر، ارنست همنغواي، جريدة البصرة، ع ٢٨ لسنة ١٩٥٥.

٣٠- هروب، كالدويل، جريدة البصرة، ٣١ لسنة ١٩٥٥.

٤٠- الدرس الأخير، الفونس دوديه، جريدة البصرة ع ٣٧ لسنة ١٩٥٥.

٥٠- النار العالية، كالدويل، جريدة البصرة، ع ٤١ لسنة ١٩٥٥.

٦٠- سارق الحصان، كالدويل، جريدة البصرة، ع ٤٤ لسنة ١٩٥٥.

٧٠- تزوجتها لإغاظتها (لم يذكر اسم المؤلف) جريدة البصرة، ع ٥٠ لسنة ١٩٥٥.

٨٠- الشيخ الغارق في ضوء القمر، لي في يان، جريدة البصرة، ع ٥٨ لسنة ١٩٥٥.

٩٠- المخيم الهندي، ارنست همنغواي، جريدة البصرة، ع ٥٩، لسنة ١٩٥٥.

١٠٠- العجوز على الجسر، همنغواي، جريدة البصرة، العدد ٦٠ لسنة ١٩٥٥.

١١٠- الصورة، كالدويل، مجلة التحرير المصرية ١٩٦١.

١٢٠- سائق عربة الشحن، البرتومور افيا، مجلة الخليج العربي، ع ٢٤٤ لسنة ١٩٦٦.

٥- النقد:

١-ثريا النص، دار الشؤون الثقافية ١٩٩٥

٢- شعرية العمر دار المدى ٢٠١١

مقتطفات من أراءه

في الاربعينيات كان الاديب صادقا فكان هو الموجه والقارئ هو المتلقي المستفيد من نص الكاتب الآن في هذا العصر هناك علماء كبار مهندسون أطباء علماء فلك علماء ذرة، فكيف يمكن لهذا الاديب ان يقنع هؤلاء العلماء بما يكتبه، وحتى أطلق ما يسمونه بعلم الأدب وكأن الأدب علم والعاطفيات عبارة عن انفعالات لا قيمة لها إذا كانت هي السائدة في النص، اما الجماليات تختلف عن العاطفيات، فالنص المعرفي يسمى بنص المفهوم، وكلمة العلمي تعطي للنص تخصص، اما الترجمة مهما كان المترجم قديرا لا يستطيع أن ينقل النص نقلا بليغا أو كما هو في الاصل ولذلك يقال عن النص المترجم انه اقرب النصوص في القراءة فهو

قراءة من القراءات.

- أعجزعن الكتابة في غيرمدينتي البصرة، أشعربصعوبة الكتابة في مكان آخر، جربت ذلك في أثناء سفري لبعض المدن والبلدان العربية مثل القاهرة، ودمشق، وبيروت والإمارات وغيرها، كما جربتها في مدن غيرعربية مثل وارشو وبراغ وبودابست وسواها.. ولم أنجح. قد تبلغ الصعوبة أحياناً حد العسر، خاصة كتابة القصة بوصفها عملاً إبداعياً، اكتشفت أن الكتابة خارج البيت، وربما حتى في مكان لم اعتد الكتابة فيه في البيت نفسه، عملاً عسيراً.

- العنوان في النص القصصي يعد زاوية النظر التي يلتقط منها القاص ذروة العلاقات التي تتألف منها القصة. وبعبارة أدق يكون العنوان في القصة ضمن مجموعة القيم والأفكار التي تحكم عملاً أدبياً معيناً والكيفية التي يضمن بها الكاتب عمله الأدبي، هذه الافكاروالقيم إذ انها لا ترد في النص بصورة مباشرة و انما تتغلغل في النسيج العام له، وتعلن عن نفسها بصورة غير مباشرة وبوسائل فنية مختلفة.

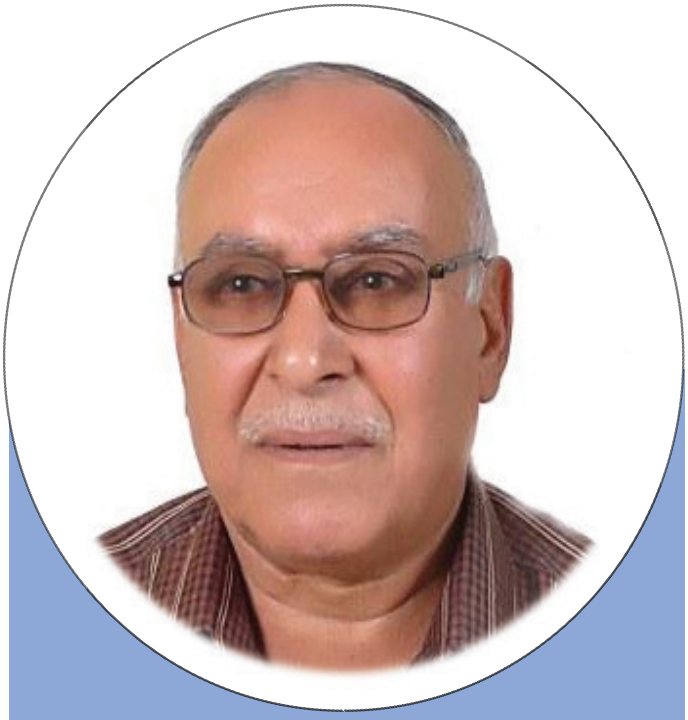
- عندما أحمل مستلزمات الكتابة أشعربأن ما هو خارجي قد تلاشى تماماً، و أنني أصبحت كتلة متماسكة، أشعر ببراءة وبهجة الطفل الذي يحمل ألعابه وينزوي، في زاويته بعيداً عن ضجيج البيت. أكتب بالقلم الرصاص أولاً، وأسترجع المسودة مرات عديدة، وربما تكون المسودة الأخيرة بالقلم الرصاص قبل طبعها بالكمبيوتر، وفي أحايين أخرى أكتب المسودة الأخيرة بالقلم الحبر، ويلازمني في أثناء ذلك الضجر، ذلك أن الكتابة بمادة الحبرتشبه إصدار حكم نهائي على القصة، وعلى الرغم من رغبتي من نشرها أبقى ألاحقها. الكتابة بالقلم الرصاص قابلة للتعديل، هناك أيضاً عناصر طقسية أخرى تلازمني في أثناء عملية الكتابة، مثلاً أن لا تكون المنضدة فخمة لأنها تضفي أجواء رسمية. أنا أرغب بالكتابة على منضدة بسيطة وذات مساحة محددة، تكفي للأوراق. ومن الطريف أنني أحمل مع أوراقي مسطرة وممحاة ومبراة. أشعرأن أي مبدع حين يفقد دهشة الطفولة يفقد أيضاً تلقائية الكتابة.

أعجزعن الكتابة في غيرمدينتي البصرة، أشعر بصعوبة الكتابة في مكان آخر، جربت ذلك في أثناء سفري لبعض المدن والبلدان العربية مثل القاهرة، ودمشق، وبيروت والإمارات وغيرها، كما جربتها في مدن غيرعربية مثل وارشو وبراغ وبودابست وسواها.. ولم أنجح.

(محمود عبد الوهاب)

محمود عبد الوهاب

عراقي جدد فن القصة وآثر حياة الظل



جميل الشبيبي

دأب القاص الراحل محمود عبدالوهاب على التأمل الطويل في نصوصه القصصية قبل نشرها للناس، وكان ذلك أحد الأسباب في إنتاج عدد قليل من القصص المنشورة التي لم تتجاوز مجموعة واحدة طيلة حياته، لكنه كان في حياته الخاصة منشغلا بحوار أدبي دائم مع أدباء مدينته وغيرهم من أجل إنتاج قصصي جديد، وكان حين ينشر قصة جديدة يتحرّى بحرص كبير وقعها على المتلقين خصوصا الأدباء منهم.

حياة القاص الراحل محمود عبدالوهاب كانت منذورة في أغلب أيامها للقصة بشكل خاص ويبدو ذلك واضحا في أغلب قصصه، لقد كان حريصا على التأمل في بنيتها والتجديد في شكلها، وعلى وفق ذلك فإن قراءة إحدى قصص هذا القاص، تعطي الناقد إمكانية الكشف عن هذه النزعة التجريبية في لغتها المكثفة المضغوطة وأجوائها الخاصة.

الكتابة والتشكيل

وهنا، سنتخذ من قصة "يوم في مدينة أخرى"، المنشورة في مجموعته "رائحة الشتاء" أنموذجا لتجريب مستويات بناء الحدث وجريانه متزامنا في قصة قصيرة. كتبت القصة على وفق ما دوّنه القاص في نهايتها في ديسمبر ١٩٧٠، لكن الأجواء المناخية في القصة تدل على أنها كتبت في تاريخ أبعد من ذلك فأجواؤها تشي بفصل الصيف من خلال الحوار والمشاهد الخارجية التي تحيط بالمطعم، وبهذا المعنى نرى أن القاص ربما استغرق عدة أشهر في كتابتها، الأمر الدال على عادة من عادات الكتابة عنده، فهو لا ينجز قصة بشكل سريع.

يعكس زمن الحدث في القصة أنها جرت في شهر يوليو أو أغسطس وهي الأشهر الحارة والرطبة في مدينة البصرة، كما أن انتقالات عين الكاميرا من داخل المطعم إلى خارجه، أو انتقالها في تحرياتها داخل المطعم، يكرس جوا من العزلة والوحشة، يتضح ذلك من تلك المنتجة باستثمار وجهات نظر شخصيات القصة: الشاب صحبة زوجته أو حبيبته وهما يدخلان المطعم ثم عند التفاته إلى الخارج يظهر أمام عينيه "رصيف أجرد، ميدان عام تتوسطه مظلة شرطي مرور، صف طويل من السيارات، موقف باص المصلحة.. وليس هناك ما يشير إلى حركة الناس بسبب هذا الجو

الخانق، في نفس هذه اللحظة تسجل عين الكاميرا لقطة عن الرجل البدين الجالس في المطعم وهو ينظر إلى لوحة جدارية كبيرة، رسم فيها "عقاب ضخم، منقض على ثلاثة طيور صغيرة مذعورة وعيناه جاحظتان تقدحان لونا أحمر غاضبا، وجناحاه قاتما السواد، بينما مالت ريشة ذيله مع جسمه المائل المنقض".

لعبة التكرار

في القصة تكرار لمشهد دخول الشابين -الرجل والمرأة- إلى المطعم في معظم مقاطع القصة المرقمة بطريقة فنية مقصودة وهذه التقنية ممنتجة بشكل خاص لإنتاج مغزى بنائي وجمالي ودلالي في آن واحد، ونحن نلاحظ أن تقنية التكرار هنا تمثل إنجاز(تجريب) القاص الذي سعى إليه في هذه القصة.

وقبل الدخول في تفصيل وجهة نظرنا عن هذا التكرار نقول إن الحكاية في أية قصة من القصص القصيرة للعديد من القصاصين تحمل زمنها الخاص الذي يتجه من الحاضر إلى المستقبل أو من الماضي إلى الحاضر بحركة تتابعية تعتني بتفاصيل الحدث ولا يمكن لهذه الحركة أن تتوقف أو تشير إلى أحداث مجاورة لها تسرد في نفس اللحظة، كما هو الحال في و اقع الحياة حيث تجري الأحداث متزامنة مع بعضها، ذلك لأن السياق الخطي للكلمات لا يسمح بذلك إلا بتقنية متفرّدة في السرد، ويؤكد تطور أشكال الخطاب في القصة القصيرة الحديثة ذلك الأمر حين يعطي إمكانية قطع تسلسل الحدث والعودة إلى الماضي أو الحاضر وتفكيك الحكاية بالشكل الذي ينتج خطابا قصصيا لا يعتمد دلالة الحكاية بل إنه يتجاوزها إلى آفاق أخرى.

في هذه القصة "يوم في مدينة أخرى"، يستثمر القاص تقنية تكرار استهلال القصة لإنتاج خطاب قصصي جديد يعتني بمستويات السرد وجريانه متزامنا دون فواصل، وينظم تكرار الاستهلال ذلك "حين ضغط الرجل بطرف إصبعيه على حافة الباب الزجاجي الدوار(....) دخلت هي أمامه ودخل هو وراءها بتأن وحين لامس ذقنه هواء الصالة المحصور المشبع برائحة الأثاث والأخشاب حك ذقنه بسبابته و ابتسم".

صور متتابعة

بعد ثلاث صفحات، يكرر هذا الاستهلال من عبارة "دخلت المرأة أمامه" إلى عبارة "شقا طريقهما بين صف الموائد الساج الصقيلة والمقاعد الجلدية"، بالتزامن مع حوار قصير بين رجلين كانا جالسين قبل دخول الرجل والمرأة مشفوعا بالتفاتة أحد الرجلين إلى المرآة "وقعت عيناه على صورتيهما في المرآة الرجل إلى اليسار والمرأة أمامه وقد ظهر إلى جانبهما في المرآة صبي المطعم يقضم صمونته"، وهذا يكرر تزامن حدثين في آن واحد: دخول المرأة والرجل متزامنا مع حديث الرجلين أما ظهور صورة صبي المطعم مع دخولهما فهي إضافة تبلورها المرآة لإنتاج مغزى إيديولوجي يحاول القاص تمريره في مثل هذا الجو المشبع بالترف والغنى الواضح.

في القسم الثالث من القصة، لقطة يضيفها القائم بالسرد نشاهد فيها الصبي وهو يقضم صمونته "ويمضغ عجينتها بين أسنانه كان الزبائن يتقاطرون داخل المطعم (...) وإلى جانب الحاجز الخشبي جلس رجل يمضغ طعامه بصبر نافد"، بالتزامن مع تكرار دخول الرجل والمرأة بتحريف بسيط لاستهلال القصة.

نستنتج من ذلك أن القاص الراحل وفي فترة مبكرة نسبيا فكر في كتابة قصة بمستويات متنوعة تنقض التتابع الزمني الذي يفرضه التتابع الخطي للكلمات في السياق لصالح تزامن أكثر من حدث أو مشهد باستثمار تقنية تكرار الاستهلال ومنتجته مع عبارات أخرى كإيقاع متكرر يضبط تزامن الأحداث في القصة في آن واحد.

وبذلك استطاع السارد أن يحقق إنجازين: بنائي وجمالي اتضحا في تقنية التكرار في حين يتضح الإنجاز الدلالي بظهور صبي المطعم الذي يقضم صمونته وسط جو أرستقراطي مرفه وكذلك في إضاءة مشهد مشابه عن رجل الحاجز الخشبي "يمضغ طعامه بصبر نافد" متضامنين مع مشهد اللوحة المعلقة في المطعم التي تكثف مغزى دلالي عميق يدشنه "عقاب ضخم، منقض على ثلاثة طيور صغيرة مذعورة وعيناه جاحظتان تقدحان لونا أحمر غاضبا، وجناحاه قاتما السواد، بينما مالت ريشة ذيله مع جسمه المائل المنقض" بالتضامن مع نهاية القصة التي تشي بحياة قاحلة "كانوا وهم في مقاعدهم مرهقين صفر الوجوه وكأنهم يشكون نقصا من النوم ".

سيرة بحجم الكف..

رواية محمود عبد الوهاب.. استعادة حياة ميتة

عبد الغفار العطوي

من اصدارات اتحاد الادباء والكتاب في البصرة الطبعة الاولى ٢٠١٥طباعة تموز – دمشق جاءت رواية (سيرة بحجم الكف) (١) للقاص الراحل محمود عبد الوهاب بعد رحيله متوجة منجزه الشحيح الثر في عالم السرد، واضعة اياه بين مصاف الروائيين، على اعتبارها العمل الروائي الثاني بعد (رغوة السحاب) التي صدرت في حياته عام ٢٠٠١ إضافة الى مؤلفات أخرى،

وظهور الرواية الان يوسع من مساحة الاشتغال الصامت للراحل ويجيب على تساؤلات طالما طرحت حول الكتابات (المخطوطات) التي كانت تتأرجح ما بين الظهوروالغياب في حياة محمود عبد الوهاب، وأيهما كان أحسن لها مساحة الغياب أم مساحة الحضور في كل منجزه! لا سيما وأن إحجام الكاتب في نشر اية كتابات في حياته والميل للمراوحة و التردد في دفعها للعلن قد هيمن على فضول المهتمين وسواهم، وفي هذا الجو العام المؤثروالمترقب لصدورروايه (سيرة بحجم الكف) بدت ان المؤثرات الثقافية التي سبقت الصدور او تلك التي نتجت أثناء صدورها ستساهم نوعاً ما في أية قراءة ممكنة و جادة لها، وستكون الاحكام قائمة على انها إضافة طبيعية للالتباس الذي صبغ عالمه الثقافي برمته، لأن هذه الرواية قد فتحت تساؤلاً عن جدوى صدورها في وقت يمكن ان يكون غير ملائم لها، مما يعني ان نتوقع فتوراً و بطئاً في استقبالها، أن لا تحظى بما يليق بكتابة طال ترقبها.

١- الشاعر البصري كاظم اللايذ أصدر كتابه (دفتر على سرير الرجل المريض) (٢) يبين جانباً مهماً من حياة الكاتب وهو يتهيأ لمدنا بالخطوط العريضة لما يمكننا معرفته من حيثيات كتابتها، فقول اللايذ: وكثيراً ما كنا نأسف لأن محموداً لم يضع ثقافته الشفاهية العريضة في كتب، ولو كان قد فعل لكان له من الكتب الكثير (ص ١٨) وفي موضع آخر قال اللايذ: ظل محمود في سنواته الخمس الاخيرة متبرماً دائم الشكوى، يعاني من الوحدة بعد ان اخذته السنوات وأوغل في العمر، أسفاً لأنه لم يتزوج ولم ينشئ عائلة الخ وهاتان الملاحظتان نجدهما في متن رواية (سيرة بحجم الكف) التي طالما عرف بهما الراحل، ومن الطبيعي ان يدخلهما في نسيجها لسببين، إنتماء الروائي

محمود عبد الوهاب للجيل الخمسيني الذي عرف بالواقعية الشديدة، وكان مخلصاً لأعراف جيله بالرغم من الاشارات الواضحة بأن كتابة الرواية لم تتحقق إلا في زمن متأخر على ضوء التاريخ المذيل في قصة (سيرة) التي كانت إحدى قصص (رائحة الشتاء) (٣) في كانون الاول ١٩٩٣ التي على ما يبدو ان الروائي قد استق الرواية منها كما سنعرف او هكذا سنعتقد! والسبب الثاني في استخدام المعطيات التي ذكرها اللايذ في كتابه، هو انه كان يكتب سيرته الذاتية دون الافصاح بذلك او الاعلان صراحة عنها، لكن شخصية الراوي البطل، في الرواية وصفاته التي اتصف بها تشبه كثيراً صفات الكاتب! هل كان محمود عبد الوهاب الكاتب هو نفسه الراوي مادامت صفاتهما تقريباً واحدة؟ لسنا متأكدين في هذا الزعم، لأن الكاتب قد رحل عنا ظهيرة الاربعاء من كانون الاول عام ٢٠١١ في المستشفى المطل على نهر المدينة (٤) بينما يصرح بطله في الرواية: تقودني خطواتي، محدقاً الى ما حولي، لم أعد أرى سوى ذلك الظلام الذي تراه حينما تغلق عينيك هارباً من مصير قادم تجهل أو انه (٥) وإذا كان محمود عبد الوهاب هو قاص وروائي ينتمي الى جيل ما بعد الرواد، برز اسمه في ساحة الادب منذ مطلع الخمسينات، و عرف عربياً، حينما نشرت له مجلة الآداب البيروتية قصته (القطار الصاعد الى بغداد)عام ١٩٥٤وظل يحمل صفة القاص (٦) لكنه عرف شاعراً، عند اقرب أخصائه، وشاع خبر كتابته للشعر قبيل وفاته بسنوات، وترتبط فكرة كتابته للشعر والتكتيم عليه برغبته كما يذهب الى ذلك اللايذ وكأنه لا يرغب في ان يعرف إلا بصفته السردية، وهو ما يحيلنا الى اهتمامات بطل الرواية في الجانب السري من الكتابة بما فيها كتابة ابراهيم في (تأملات مصور) (٧) هذا التردد في نشر شعره انعكس على ما عداه من الكتابات بما فيها الرواية، ولا يخفى الشبه المذهل بين الكاتب وبطل الرواية، من الممكن أن يكون كذلك! يقول القاص محمد خضير حول الاختصار الذي امتاز به اسلوب محمود في ميله الشديد للتكثيف والاقتصاد في التعبير الى طبيعة محمود التي تخفي اكثر ما تبدي: ذلك ان قدرة محمود على الكتمان والاختصار هي أقوى من قدرته على الاباحة والتفصيل(٨) لتبدو شخصية بطل الرواية مقاربة تماماً لشخصية محمود في الحياة، لكنه لم يصف روايته بأنها سيرة ذاتية، إنما اكتفى بالتعميم (سيرة بحجم الكف) أما لماذا سلك هذا الطريق فذلك ما سنعرج عليه لاحقاً.

٢- القاص محمد خضير أصدر كتاباً عن محمود عبد الوهاب (الرجل و الفسيل) (٩) وهي عبارة عن مقالات عن الراحل، وعن صداقتهما و كذلك عن عالم محمود الادبي و الانساني الذي قال عنه في مقدمة الكتاب اي عن الراحل: فإن شهرته الادبية بنيت اساساً على احترامه أخلاقيات الصنعة، وعلى فطنته وبديهيته المطبوعتين بخلق (جاحظي) انتقادي (١٠) لنلمس شخصية البطل وحرصه العميق في اقتناء الكتب و الانعزال عن الاخرين في شقته اعزب تماما كما هو الراحل، ونبرة البطل الانتقادية في الرواية وهو يدقق في حيثيات مصادر الصورة (صورة أخيه واصدقائه) والاخلاقيات التي تقوده في الوصول الى نهاية المطاف سواء في اتصاله بآخر اصدقاء أخيه في الصورة الباقين على قيد الحياة، عبد الواحد أو الاهتمام بالمصور كراكين والمراسل الحربي ابراهيم، ويمكننا القول ان تلك الاخلاقيات هي التي رسمت للكاتب الشهرة الادبية التي تتسم في جوانبها المختلفة بالطابع الشفاهي الذي قدر للكاتب استغلاله في روايته حيث الاختلاط بين الكتابة والكاتب في حياة واحدة التي يتحدث عنها محمد خضير كونها ظاهرة، ظاهرة وجود المؤلف باعتبار ان طبع قصصه في كتاب بعد ما يقارب نصف قرن من تاريخ اول قصة ألفها، و اقعة لا يشترك معه فيها كاتب عراقي من جيله (١١) وتكون رافداً من روافد كتابة السيرة الذاتية لمحمود حيث يبين محمد خضير: يكتب محمود صفحات من سيرته الذاتية على ترتيب خاص بيقظة ذاكرته الحالمة فيتذكر وجه ابيه اول من يتذكر وهو يصطحبه الى صالون الحلاقة (١٢) وفي الرواية تلوح صورة (الاب) بالهالة المصاحبة لذاكرة طفولية مستعادة: كان ابي يتحرك تحت سقف الطارمة، أحضرنا له الماء الدافئ للحلاقة ووضع المرآة أمامه (١٣) إذاً كان يضيف محمود ما ينقص حياته الى حياة شخصياته، في ملف من سيرهم المتفرقة سيرة موحدة لقصة يؤلفها عن نفسه، بل يستأنف هذه الصورة القصيرة برواية عنوانها (سير بحجم الكف) يحذف محمود ما ينبغي تفصيله في سيرة حياته، ويضيف الى شخصياته ما يفيض على مقادير سيرهم (١٤) لهذا نجد التداخل بين الكاتب وكتابته من جهة، وحياته وقراءاته من جهة ثانية، الفارق بينهما فعل القراءة الحاضر وفعل الكتابة المتأخر، فهو يحسب على جيل غاب معظم كتابه او صمتوا او تحولوا نحو مسارات اخرى، بينما هو يتعامل مع المحدث من الثقافة، فميله للشفاهية يساعده في ذلك.

٣- في مجموعته القصصية (رائحة الشتاء) توجد قصة (سيرة) (١٥) تتحدث عن (صورة) الواقفون في الصورة من اليمين الى اليسار كمال و خليل و عبد الواحد و أخي أحمد الذي كان متنحياً عنهم قليلاً، متكئاً بمرفقه على حاجز الجسر الخشبي المؤدي الى السوق، رافعاً ذقني إلى اعلى، مركزا بصره نحو عدسة التصوير، كانوا اصدقاء لا يفترقون، لم افتقد أحداً منهم، في الصورة، إلا مصطفى الذي كان آنذاك في أيامه الاخيرة ملازما فراشه، بسبب إصابته بسرطان المثانة الذي جره عليه مرض البلهارزيا، لنفهم ان الراوي في القصة يدخلنا في تفاصيل الصورة و من في الصورة، كأنما هي حياة الكاتب او أقرب إليه في تاريخ الصورة الذي يرجع الى عام ١٩٤٢المكتوب على ظهر الصورة بخط يد أخ الراوي للذكرى، وعلى ما يبدو ان الصورة هي التي يتحدث عبرها الكاتب وراويه عن سيرة أخيه وأصدقائه وما آلت إليه مصائرهم من زمن التقاطها، وما حفلت به من ثوابت ذلك الزمن في مظاهر لبسهم وطراز الابنية الشرقية ذات الطابقين والساعة الكبيرة في البرج الخشبي الشاهق الخ لحين استعادة قراءة الصورة، الفترة الزمنية التي يدركها الكاتب وراويه في سيرتهما، من متغيرات جوهرية في الفقد والغياب في الاشخاص والمشاهد التي احتوتها الصورة وحملتها السيرة، لكن توقف الزمن في الصورة لم يحل عن بقاء السيرة في الحياة، و استمرارية تفحصها من قبل الفاعلين من خارج الصورة الماكثين في السيرة أي الكاتب و الراوي، لهذا فالقول بالتطابق بين القاص

وراويه جائز جداً بل ومحتمل، إذا علمنا إن السيرة هي التي تخبر عن غياب من فقدوا في الصورة حيث يقول الراوي في فهمه لدور الزمن داخل الصورة و خارج السيرة: كان الزمن يحتفظ بطابعه كان اخي اوضحهم في الصورة (١٦) ومن الطبيعي ان يبتدئ الراوي بأخيه، فاستجلاء مصيره وتحديد نهايته واعلان سبب وفاته وغيابه عن السيرة يقرب احتمال السيرة لآن تكون سيرة ذاتية للكاتب، وتبرر تقصي مصائر أصدقائه و أسباب غيابهم عن الصورة، مع احتفاظهم بتفاصيل السيرة، فوفاة اخيه (أحمد) بعد عماه المفاجئ بعد سنتين من زمن الصورة وفقدانه للذاكرة اعطى إشارة الى الارتباط السيري بالصورة، لأن بناء السيرة لم يحدث على الصورة، إنما تعداه الى العلاقة الحياتية بأخيه و أصدقائه، وإن الباعث على تتبعهم واستيضاح نهاياتهم مرده لتلك العلاقة، فراوي السيرة في الصورة يوضح مآلاتها: فقد مات كمال بحادثة اصطدام سيارته التي كان يعمل بها في طريق بري خارج مدينتنا، ومات خليل بمرض السل و مصطفى سبقهم جميعاً عندما مات بسرطان المثانة (١٧) لكنه يستثني الباقي على قيد الحياة من اصدقاء اخيه في الصورة عبد الواحد بجملة من الاستطرادات، من قبيل زيارته لأخيه وهو يعاني من النسيان الشديد، محاولا اياه على التذكر وحاثاً له على الضحك، عبد الواحد الذي كان في الصورة واضعا يده في جيب بنطاله هو اكبر اصدقاء اخيه سناً وهو مهاب من قبل الراوي يقول في ذلك: فقد كان يتصرف باتزان دائما، وظلت هذه الصفة ماثلة في ذاكرتي حتى رأيته آخر مرة بعد وفاة أخي وقد ضعف بصره بسبب الشيخوخة، رأيته يحاول عبور شارع مزدحم الخ ويستدرج الراوي ومن ورائه الكاتب في تمشيط ملامح الصورة بحثاً عن القلق الذي ينتاب محمود عبد الوهاب وهو يستذكر شخوصاً ربما عاشوا معه، من أصدقائه أومن جيرانه او من مدينته على أقل تقدير، لأننا سنراه يتوسع في سيرته القصصية حتى تتحول الى رواية بحجم الكف للصورة نفسها، مع بعض التحوير، مما يدلل بأننا أمام عالمنا لا يقدر الكاتب نفي الشبهة التي تذهب الى انه يكتب سيرته الذاتية، لكن بشكل اعترافات عن ذنوب صغيرة كانت تؤلمه قليلاً.

٤- رواية (سيرة بحجم الكف) ما كان لها ان تظهر في حياة الروائي! لقد اراد لها الحظ العاثر ان تطبع و الكاتب في غيابه الابدي، و تأتي في المرتبة الثانية من أعماله الروائية (١٨) حيث ان الاولى كانت تحمل ملامح مبكرة للعلاقة بين المؤلف وشخصياته أيام الحرب، في لعبة الارقام و رنين الهاتف العشوائي ومفاجآت اوتوقعات الموت، فإذا كانت لهذه الرواية (رغوة السحاب) ظروفها غير التقليدية التي فشل محمود عبد الوهاب في استغلالها لصالح إدامة زخم الحياة في الرواية (سيرة بحجم الكف) و انعاش الآمال في تخليد ذكراه، فقد تخطى عثرات الاولى ونجح ففي الثانية من هنا نقرأ روايته (سيرة - -) وفق التصورات التي حصلنا عليها من كل هذا المشوار:

أ- تتألف رواية (سيرة بحجم الكف) من ثلاث وحدات ١- في

سوق الكتب القديمة ٢- الصورة تروي حكايتها ٣- خارج الصورة، . داخل السيرة، وهي وحدات كما يبدو اراد منها الروائي حصر الاهتمام بمحتويات الصورة وبالتالي التطلع الى تداعياتها في السيرة، بمعنى محافظة الروائي على هذا الضبط والتنسيق لكي يصل الى اقناع من يقرأ السيرة في الاشارة الخفية بلزوم التطابق بين الصورة والسيرة في نقطة التقاء رؤية الكاتب، لأن حياة الصورة وما تتضمنه من محتويات كانت أصلاً في حياة الكتب (سوق الكتب القديمة) التي يرصدها الكاتب وراويه: تأسرني الكتب كثيراً متى نشأت هذه الهواية؟ هل أسميها هواية بعد هذا العمر؟ (١٩) ولان الرواية تقليدية يسترسل الكاتب تدريجيا في صنعة التشويق و ابراز المتعة بالكشف عن المستور بما يلائم اجواء الرواية في الخمسينيات ببطء ودراية كاتب حصيف بوجود الاستطرادات: تناولت كتاباً من على المنضدة استهواني موضوعه، وضعته فوق المجلتين والمجلة وخرجت من دون ان اجد الكتاب الذي جئت من اجله (٢٠) لكنه يفاجأ بالصورة التي في الكتاب، هي صورة اخيه واصدقائه وتبدأ الصورة بدورها دورة حياة في عالم متحرك قطباه المؤلف او الراوي والصورة في سيرة استقطاب بين زمنين ماضيين (زمن الصورة الاقدم) و(زمن السيرة الاحدث) قبالة (زمن الكتابة) الاكثر حداثة، والطريق الى ربط خيوطها هما المكان والذاكرة اللذان سيلعبان دورا مهماً في استدعاء الصورة وإدخالها في السيرة.

ب- لنقفز الى الوحدة الثالثة مباشرة (خارج الصورة ـ داخل السيرة) حيث سندرك ان محمود عبد الوهاب قد كشف اللعبة بسرعة لنا! في انعطافة الرواية نحو ان تكون سيرة قبل ان تكون صورة، أي ما أراده أن يكون هو حاضراً في سيرة اخيه و أصدقائه

بعد رحيلهم، من هنا نجد احتفاظه بالصورة لغرض الوصول الى مصدر من وضعها في كتاب، وحينما يبحث عنه يلتقي بعبد الواحد الصديق الوحيد الحي الباقي في الصورة، ومن هنا يدلف الى خيط السيرة الذي حمله (ساعي البريد) اليه برسالة: كانت الرسالة تحمل عرضاً من صديقي جواد زوج سلمى جارتنا وزميلتنا معا في كلية الهندسة آنذاك (٢١) التي لم تحضر في الصورة، بل ذكرها الكاتب في السيرة قبل ليلتين من احتضار امه، وكانت هي محط اهتمامها (٢٢) ويتابع الكاتب سرد وقائع سيرته عبر سرد و اقعة المتغيرات الجسدية لسلمى وما يعني تغير شكل سلمى سوى الاندساس في حياة الكاتب من الاقدم فالأحدث في صورة وسيرة: (- - تبدو سلمى في قامة ممشوقة، هيفاء ذات نظرة متصلبة حتى كان جواد يبدو الى جانبها مثل ثلج سألته ـ كيف هي الان؟ قال ـ تشكو من وجع العظام دائما (٢٣) و تبقى سلمى في السيرة في دعوة العشاء بارومتر المتغير الزمني نحو شيخوخة محمود (٢٤) بين امرأة محدودبة وثقيلة الحركة الان، وبالأمس كان خصرها عندما اقبلت نحونا نحيفا (٢٥) و كأن محمودا استفاق على فقدانه الترابط بين الصورة والسيرة، ها هو يستعيد قواه ويلم شعث الحكاية و انتماءها له عن طريق العودة الى مدينته، تمييزاً للصورة وبوتقتها (السيرة) بالبحث عن ستوديو (كراكين) الذي أزيل بحكم التقدم في العمر، لكن فقدانه يعني ضياع كل الماضي في الصورة يقول الكاتب العائد الى الماض الذي لن يعود: أنا على الرصيف المجاور للنهر محاولاً ان اجد بيت كراكين اخرجت صورة اخي واصدقائه من حقيبة اليد، حدق أخي الى وجهي، خليل وكمال وعبد الواحد تقربوا من بعضهم (٢٦) وفي الطابق العاشر من العمارة التي امامي اسند كهل راحتيه على حاجز الشرفة يرقب برأس منخفض انسحاب الشارع تحته (٢٧) إن كل الدلائل تشير الى إن الكاتب هو المعني ببطل السيرة! كيف!!.

ت- في الصورة تروي حكايتها، إن ثمة حكاية بطلها محمود عبد الوهاب لم يطلق عليها تسمية (سيرة) إلا لما ربطها بعالمه، فالصورة ذاتها في الكتاب ذاته، لكن الاشخاص فيها تغيروا، فالو اقفون في الصورة من اليمين الى اليسار كمال وخليل وعبد الواحد وأخي الذي كان منتحياً عنهم قليلاً (٢٨) حيث أسقط شخصية مصطفى الذي مات بسرطان المثانة في قصة سيرة (رائحة الشتاء) كما لم يذكر اسم أخيه (احمد) إضافة لأشياء أخرى قام إما بحذفها أو إضافتها أو تعديلها، وهذا ان دل على شيء إنما يدل إنه مشارك في صناعتها من و اقعه، وإن هو سواء أكان راوياً قلقاً متحفظاً مدققاً ام الكاتب محمود عبد الوهاب الذي نعرفه، أما سوقه لرواية الناقد الفرنسي (رولان بارت) كيف تلمس غيابه في الالبسة التي كانت ترتديها أمه عام ١٩١٣ (٢٩) فهي من الثغرات التي نفذت منها الشبهات الى البرهنة على ان رواية (سيرة بحجم الكف) هي سيرة محمود عبد الوهاب بلا جدال، أما لماذا عمد الكاتب الى هذا التحايل على القارئ بعدم الاعلان عن إن الرواية ليست سيرة ذاتية له، وإن بطلها ليس هو محمود على الرغم من كل الشواهد والادلة الدامغة التي تؤكد ذلك؟! إن الامر يتعلق بالبناء النفسي لمحمود الكاتب العجوز الاعزب الانسان المثقف المنعزل الكتوم حيث رغب في استعادة حياة ميتة في نظر الاخرين حية في نظره تتجدد في كل أو ان، إنه حقاً عابر استثنائي.

المصادر

١- سيرة بحجم الكف رواية محمود عبد الوهاب الطبعة الاولى ٢٠١٥ تموز– دمشق اتحادا لأدباء والكتاب في البصرة

٢-دفتر على سرير الرجل المريض كاظم اللايذ محمود عبد الوهاب شاعراً من منشورات مجلة الشرارة الطبعة الاولى ٢٠١٣

٣- رائحة الشتاء محمود عبد الوهاب قصص الطبعة الثانية ٢٠٠٩ اصدار اتحاد الادباء و الكتاب العراقيين في البصرة (٣٠) ص ٧٩

٤-دفتر على سرير الرجل المريض مصدر سابق ص ٢٤

٥-سيرة بحجم الكف مصدر سابق ص ١١٤

٦-دفتر على سرير الرجل المريض مصدر سابق ص ٥١

٧-سيرة بحجم الكف مصدر سابق ص ٤٩

٨-دفتر على سرير الرجل المريض مصدر سابق ص ٥٧

٩-الرجل و الفسيل محمد خضير الناشر شركة بلورة الجنوب الطبعة الاولى ٢٠١٢

١٠-المصدر نفسه ص ٨ المقدمة

١١-المصدر نفسه ص ١١

١٢-المصدر نفسه ص ١٧

١٣-سيرة بحجم الكف مصدر سابق ص ٣٠

١٤-الرجل والفسيل مصدر سابق ص ١٨

١٥-رائحة الشتاء مصدر سابق ص٧٣

١٦-المصدر نفسه ص ٧٤

١٧-المصدر نفسه ص ٧٥

١٨-الرجل و الفسيل مصدر سابق ص ١٢٥ مؤلفاته المطبوعة رواية رغوة السحاب عام ٢٠٠١

١٩-سيرة بحجم الكف مصدر سابق ص ٧

٢٠-المصدر نفسه ص ١٢

٢١-المصدر نفسه ص ٩٤

٢٢-المصدر نفسه ص ٢٢

٢٣-المصدر نفسه ص ١٠١

٢٤-المصدر نفسه ص ١٠٢

٢٥-المصدر نفسه ص ١٠٣

٢٦-المصدر نفسه ص ١١٠

٢٧-المصدر نفسه ص ١١١

٢٨-المصدر نفسه ص ٢٩

٢٩-المصدر نفسه ص ٣٥

مسارب النزعة الواقعية في قصص (رائحة الشتاء) للقاص محمود عبد الوهاب

أ.د. نادية هناوي سعدون
كلية التربية / الجامعة المستنصرية

تقديم

تضم مجموعة (رائحة الشتاء) لمحمود عبد الوهاب عشرين قصة قصيرة وقصيرة جدا ، وهذا القاص من جيل ما بعد الرواد وقد تجلت تجربته في عام ١٩٥٨ .

وتعد قصة (خاتم ذهب صغير) أول قصة نشرت له في عام ١٩٥١ ، يقول :" بين خاتم ذهب صغير أول قصة ظهرت لي في صحيفة بغدادية عام ١٩٥١ وآخر قصة تضمها هذه المجموعة طقس العاشق عام ١٩٩٧ ارتحالات في رؤى سردية متحولة " ، وله رواية (رغوة السحاب) وقد نشرت عام ٢٠٠٠ وكانت قبلها رواية (تخطيطات بالفحم الأسود) لكنها لم تنشر.

وتستفز مقدمة المجموعة (رائحة الشتاء) حفيظة القارئ كونها تتضمن قصة (القطار الصاعد إلى بغداد) التي أحجم القاص عن نشرها مع أخواتها في مجلة الآداب البيروتية عام ١٩٥٤ ؛ والسبب هو قيمة هذه القصة كونها نقلته من محطة إلى محطة أخرى يقول :" هذه القصص لا تضم عددا من القصص التي نشرتها قبل قصة القطار الصاعد إلى بغداد وبعدها بسنوات غير إنني استثنيت القطار الصاعد وضممتها إلى هذه المجموعة لأنها تمثل عندي نقطة تحول في كتاباتي القصصية " ويضيف " أتذكر الآن أنني سودت مئات الصفحات في سنوات تلك الارتحالات حتى وجدت نسختي المنتقاة هنا " وقد امتاز القاص محمود عبد الوهاب في (رائحة الشتاء) بالنزعة الواقعية في تجسيد الموجودات المكانية مضمنا إياها في تضاعيف نسيجه الحكائي المتخيل والمتمثل بالقصة القصيرة ، والقاص بواقعيته العميقة ينزاح نحو المكان بتفاصيله الدقيقة والصغيرة ولا ينسى الكليات الكبيرة ليصنع عالما مصورا يأخذ بالقارئ إلى أجواء قصصية مرسومة بحذق .. لتغدو القصة القصيرة بمثابة " بنية لها مرموزاتها الدلالية التي تشوش أفكار المتلقي وتحمله على ملاحقة الشفرة التخمينية المنسربة إلى داخل النص " .

وهذه الرؤية الواقعية " لا تعني بالضرورة التكرار ولا تعادله أي لا تعني تعاملا برانيا أو اسقاطيا يجتر المنجز ويهلكه بل يمكن أن تعني صياغة في السياق المعرفي من موقع زمني في تاريخ هذا السياق " .

وليس الهدف من هذا البناء القصصي التزيين أو الزخرف الذي يسعى إلى ملء الثغرات أو إزاحة البياضات وسد الفراغات ، بل هو الإبهام السردي الذي يشمل الموجودات كلها بما فيها

الإنسان والطبيعة والأشياء .. على أساس أن " الإنسان كائن رمزي بامتياز يحول الإشارة والعلامة إلى لغة ورمز بمعنى ان الإشارة لديه يمكن أن تتحول من لغة تؤشر على شيء محدد إلى رمز يمثل أشياء أخرى خارج السياق الذي استعمل فيه " .

ونجد أيضا في إطار الإيهام بالمعطى الو اقعي " أن الكاتب .. لا يتعامل مباشرة مع الو اقعي بل مع ما يرتسم في ذهنه أو في مخيلته من صور تخص هذا الو اقع .. وهذه الصور المرتسمة هي صور مفهومية لتشكل المعاني وهي صور مرتسمة من موقع رؤية الكاتب لها في إطار ليس هو إطار الو اقع ذاته " .

ولما كانت " الصورة هي المعادل البصري للشيء وجزء من هويته البصرية كما يرى امبرتو ايكو بمعنى أن الإيقونة تمثل الجوهر المشترك في جميع كيانات الشيء " ؛ فان ميل القاص نحو النزعة التصويرية هو بمثابة الأداة التي تمكنه من تجسيد تلك الو اقعية من خلال هندسة البناء المكاني في إطار الاشتغال الوصفي الذي لا يأتي عنده منقطعا عن السرد ، بل أن الوصف والسرد يشكلان معا العالم القصصي .

ولان" المكان هو الإطار المحدد لخصوصية اللحظة الدرامية المعالجة " ، لذلك يمكن أن يتقدم الوصف على السرد أو يأتي ملتحما بالسرد وقد يأتي الوصف متو اترا في سيرورة مع السرد في علاقة تتابعية أو تناضدية وليس بصورة سلمية تصاعدية .

وتتبلور منازع التعامل الو اقعي مع الأبعاد المكانية والإنسانية بصور أوضح في هندسية الجمل الوصفية والسردية التي موقعت قصص (رائحة الشتاء) في ثلاثة مسارب هي : إيهام الوصف أولا واستحضار الفانتازيا ثانيا وتو اتر السرد ثالثا ، ولان " المنهج أداة للكشف والتحقيق والاستغوار وهو في اتكائه على العلم أو الفلسفة أو الايدولوجيا يظل محافظا على جوهره الأصلي " ، فان بإمكاننا تصنيف ثلاثة مسارب و اقعية في هذه القصص هي على التوالي :

١. الو اقعية الموضوعية .
٢. الو اقعية الفانتازية .
٣. الو اقعية الشعرية .

١. الو اقعية الموضوعية

اعتاد كتاب القصة من الجيل الريادي في الخمسينيات وما بعدها على الكتابة في هذا الشكل من الو اقعية وهو شكل تقليدي ذو منزع اجتماعي مؤدلج ، وذلك حين " يشكل الو اقع مرجعا يتعامل معه الكاتب يرى إليه يسمعه يحاوره .. سواء أكان هذا المرجع هو الو اقع الحي أم كان الو اقع النصي ..المحكوم بالو اقع الذي منه يرى الكاتب إلى مرئيه وبمجموعة من الأمور والعلائق ترتبط بعملية الكتابة نفسها " .

وقد عُرف الكاتب الأمريكي ارنست همنغواي بهذا الشكل من التوجه الو اقعي الذي من خصائصه اللغوية التكثيف السردي عبر الاختزال في البناء القصصي مع الاحتفاء العالي بالوصف كتقنية قادرة على رسم أبعاد البناء المكاني وهندسية الجملة الفنية في القصة القصيرة ، " مثل الميل إلى استخدام الجمل القصيرة ذات الإيقاع السريع والاستغناء غالبا عن أدوات الربط بين الجمل المتتالية واختيار الصور المكثفة الحادة والميل عند كثير من كتاب القصة القصيرة إلى أن تكون بعض جملهم قريبة من لغة الشعر حتى في الموسيقى "

وقد أضاف الآن روب غرييه النزعة التشيئية إلى هذه الو اقعية وتبعته ناتالي ساروت التي تستغرق في الأشياء إلى درجة أنها على سبيل المثال تكتب ما يقارب مئة صفحة لمجرد أن تصف غطاء المائدة ..

ونجد هذا النفس الو اقعي عند كثير من القصاصين العرب والعر اقيين بدءا بذي النون أيوب وعبد الملك نوري وصولا إلى رواد الو اقعية الجديدة والحداثة وما بعدها باستثناء فؤاد التكرلي الذي خالف هذا التوجه إذ لم يتأثر بالموجة السائدة متجاوزا الو اقعية إلى مفهوم حداثي يتجاوز مجرد كون " الحكاية مجموعة الأحداث التي تقع أو التي يقوم بها أشخاص تربط في ما بينهم علاقات وتحفزهم حو افز تدفعهم إلى فعل ما يفعلون " .

وتسعى الو اقعية الموضوعية إلى جعل الحبكة القصصية حافلة بالحركة والصراع والوصف بغية تجسيد الرؤية البصرية للمكان متمثلة في التقاط صور الأشياء والإحساس بها و" المكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها يحتوي على الزمن مكثفا " ، ولا يخفى أن للمكان دورا رئيسا في حياة أي إنسان وهو " أكثر التصاقا بحياة البشر من حيث أن خبرة الإنسان بالمكان وإدراكه له يختلفان عن خبرته وإدراكه للزمان " ..

وقد مال القاص محمود عبد الوهاب إلى امتلاك تلك النزعات ولكن بهدوء وروية من دون أن يفتعل الضجة والصخب والتوتر فكان رائداً من رواد الو اقعية الجديدة ومبشرا بنمط كتابي جديد.

وعلى الرغم من انه جرب الكتابة في مختلف صنوف الفن ، كالقصة القصيرة والمسرحية والترجمة والمقالة والنقد الا انه امتاز بقلة نتاجاته القصصية ..

وقد تفوق محمود عبد الوهاب في ابتكار أساليب قصصية تتفوق على الزمان بالمكان وتحقق الفنية الجمالية بالوصف لا بالسرد وهذا ما جعله يسبق عصره وجيله القصصي مرسيا دعائم القصة القصيرة والقصيرة جدا أو الأقصوصة التي تحفل بالتكنيك الحداثي الجديد الذي يرى " أن لغة العلاقات المكانية وسيلة من الوسائل الرئيسة لوصف الو اقع وينطبق هذا حتى على مستوى ما بعد النص " .

وو اقعيته الموضوعية وصفية بامتياز سواء أكان الوصف للأشياء أو للإنسان أو للطبيعة وهذا ما جعله التقانة الأكثر مركزية في البناء السردي للمكان ..

وشغل وصف الأشياء مثلا مساحة واسعة من قصص (رائحة الشتاء) وهو وصف مفصل لا مجمل ، فالراوي يقترب من الأشياء بعين ثاقبة راصدة مجهرية مما يجعل الموضوعية المجردة سمة من سمات الكاتب فهو لا يتدخل في العمل لأنه يغيب ذاته محتفظا بحياديته وعدم انحيازه ..

فقد يتجه عنوان القصة إلى تضاريس مكانية موصوفة كما في قصة (الشباك والساحة) فيصف الشباك بتأمل بالشكل الآتي "

ينتهي الشباك من الأعلى بنصف دائرة ذات زجاجات مثلثة بلونين احمر واصفر تنفذ منها حزمة ضوء انعكست على الجدار المقابل بقعة رجراجة من الوهج وخطا مدببا متقطعا من الوسط "

ثم يصف ما يكمل المنظر المرئي وهو باب الغرفة " باب الغرفة نصف مفتوح يؤدي إلى فضاء بارد رصاصي اللون وعلى طول الجدار من الداخل يمتد سرير مزدوج من خشب الصاج ترفرف في نهايته على مقربة من ارض الغرفة حاشية شرشف نظيف بمربعات بيض وخضر تتوسطه وردة حمراء متألقة على ساق بنية اللون "

فهل اكتفى القاص بهذا الوصف للشباك والباب ؟ الجواب لا ، ما زالت الساحة لم ترسم بعد ليأتي المقطع الثاني من القصة القصيرة حافلا بها " ينتهي احد طرفي الساحة بجدار مثلوم من الأعلى ثم زقاق تر ابي تقع في منعطفه غرفة طينية مهجورة اتخذت لغسل الموتى يرتفع داخل الساحة عمودان في ملعب كرة السلة يمتد وراءها خطان أبيضان من النورة يحددان نهاية الملعب .."

ويتداخل الرسم بالكلمات على صعيد الكتابة في علاقة تعبيرية أو بعبارة باشلار " نرى صورا تنتج صورا تحتفظ بصورة في ذاكرتنا وهكذا أي أن الصورة هي كل شيء عدا كونها النتاج المباشر للخيال "

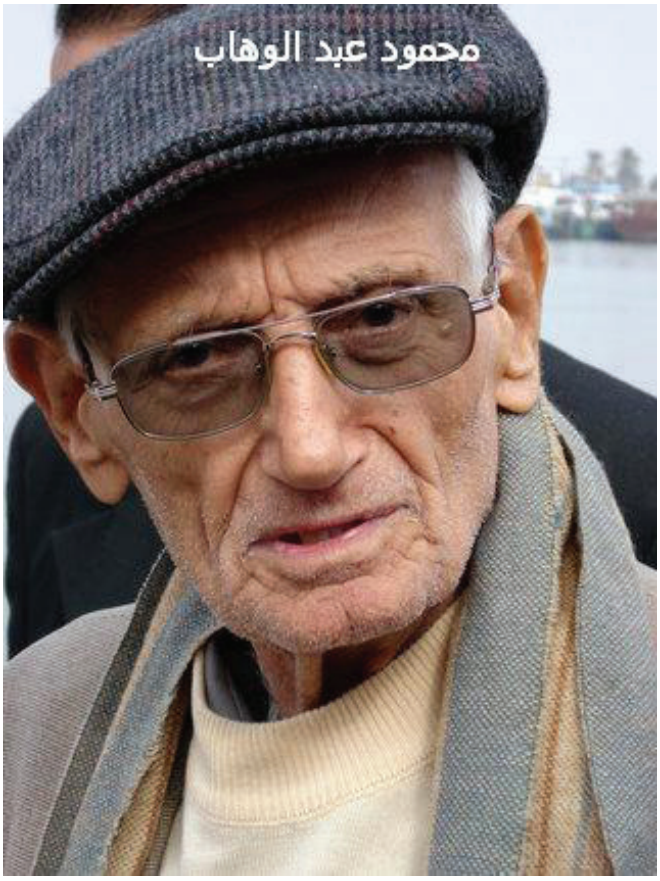
ولو أردنا أن نرسم هذه الصورة الوصفية فإننا سنجد الأشياء متحركة على الرغم من أنها موصوفة والسبب أن القاص لا يصف بجمل اسمية قارة ، بل يصف بلغة شاعرية ذات سمة بلاغية تستعير الأفعال المجازية لتمنح الأشياء الحركة والحياة .. فلا يغدو وصفه جامدا ساكنا قارا بل هو وصف حيوي مائي منساب ، فضلا عن التشبيهات الحية كقوله في القصة نفسها " وعل مذعور . وقد بدا قرناه في الضوء الخافت مثل مقعد هزاز يستقر في رأسه . الغابة تتنفس وتر اقبهم جميعا "

ويعمد القاص في المقطع الثالث من القصة إلى الالتفات نحو السرد فيجعله مرويا بضمير المتكلم على لسان طفل يبهره المكان المدرسي الساحة/ الملعب / الصفوف " درت في الساحة دورتين سريعتين بدأت الأرض تتجمع تحت قدمي خطوط الملعب وأعمدة الكرة وجدران الصفوف تقترب مني . هواء الساحة وزعيق الطلاب يملأن عيني و انفي وأذني " .

ثم يترك الراوي ضمير المتكلم لينتقل إلى ضمير الغائب وفي إطار المكان أيضا حيث تأخذ الحوارات مساحة مناسبة من السرد " وقف الفرّاش عند باب الصف ثم استدار نحو نهاية الطارمة ورفع رأسه إلى السماء ولما وجدها متجهمة بالغيوم عاد بعجلة يغلق أبواب الصفوف وينصرف "

وهذا التناوب في الحكي بين الوصفي والسردي وبين الذاتي والموضوعي إنما يعكس صعوبة فن القصة القصيرة لان الاختزال والتكثيف يشكلان معضلة فنية ، ينبغي على القاص أن يعرف كيف يتعامل مع تجلياتها .

وهو لا يتوانى عن إدخال المونولوجات الداخلية في تضاعيف الحوارات الخارجية " دوخي الصغار أين هو ؟ أين هو ؟ لماذا لم يأت معك يا عمة قلت لهم أن ابني ولد عاقل من يحبه يزره في بيته



أليس له بيت ؟ تعالوا انه هناك "

ويأتي المقطع الأخير من القصة عائدا إلى ذات النقطة المكانية التي ابتدأت القصة بها وهو الشباك " الشباك من الخارج يبدو مربعا مبتلا بماء المطر ينحدر في الساحة يجربان لا يعترضه شيء جداول طينية صغيرة الناس في الشارع يحتمون من المطر بشرفات المنازل وبالجر ائد وبياقات سترهم والمطر ينهمر لا يبالي بشيء " .

وقد ذيلت القصة ببنية زمنية هي أيلول ١٩٦٩ في إشارة إلى أن القصة التي جعلها أول قصص (رائحة الشتاء) هي باكورة قصصية لنمط جمالي ذي نزعة تجديدية .

وفي قصة (يوم في مدينة أخرى) يقع الوصف على لسان راو ينقل وجهة نظر الشخصية وهي تنظر من زجاج نافذة عريضة " رصيف اجرد في طرفه شجرة يوكالبتوس . ميدان عام تتوسطه مظلة شرطي مروردس كفيه بقفازين صف طويل من السيارات. موقف باص المصلحة " .

وتمثل قصة (امرأة) القصيرة جدا نمطا جديدا حيث السارد يخاطِب المروي له " وهو الشخص الذي يوجه له السرد داخل النص القصصي ذاته " ، وقد حقق ذلك تواصلا لغويا في نقل رؤيته للمكان " في مساء ممطر وحافلة الركاب تهتز بك وسط الشارع الأوربي الفسيح تنقلك إلى المقهى ذي الواجهة الزجاجية والشرفة الأرضية المقوسة المزدانة بأصص الأزهار. كنت متصلب الذراع " .

ويعود الفضل في تحديد مفهوم المروي له وبيان مستويات تمظهره للناقد جيرالد برنس في أوائل السبعينيات .

إن تحويل النص المسرود إلى نص يخاطب الآخر/ أنت الذي

يخالف سائر نصوص المجموعة التي تسرد أما بضمير الغائب / هو أو بضمير المتكلم/ أنا ، إنما يجعل المروي له وجها آخر لشخصية الراوي نفسه وهذا ابتداع قصصي يحيل الراوي من راوٍ موضوعي إلى راوٍ ممسرح بمعنى انه " يمتلك حضورا مجسدا وممسرحا في شكل شخصية قصصية حقيقية داخل العمل السردي بينما يظل القارئ الضمني شخصية متخيلة فقط داخل السرد .. هو مجموع التوجهات الداخلية لنص متخيل لكي يتيح لهذا الأخير أن يتلقى " ، ففي القصة نفسها " تابعتها بنظراتك وهي تتقافز على الرصيف وحبات المطر تتصبب على وجهها البولوني الجميل وكدت تلحق بها لكن الحافلة استأنفت حركتها " . والمروي له قد يكون ظاهريا او غير ظاهري والاشتغال عليه يعني تعميق المنحى الحواري في تحريض الوعي لدى القارئ على التلقي وهو من تقنيات القص الفني الحداثي الذي اخذ يحفل بإدخال المروي له فعليا في سياق السرد ملغيا الحضور المركزي والمهيمن لبنية الراوي ، وقد استخدمه قصاصون عديدون منهم محمد خضير وخضير عبد الأمير وكاظم الأحمدي ..

وقد منح هذا التحويل السردي القصة القصيرة جدا الفرصة لإثبات وجود الآخر" و أنت وسط الأجساد البشرية وعطر اللحم الأنثوي تمسك بمقبض جلدي معلق بسقف الحافلة .. وكانت عيناك تلتقطان في عتمة المساء ظلال نساء مسرعات .. وكنت تتصفح الوجوه وتر اقب من مكانك الحدائق والميادين والعمارات والأكشاك والأضواء ..وتقترب هي منك ترجوك في صوت خفيض أن تبيعها تذكرة "

ونجد أن قصص (توليف والحديقة ونعي وامتياز العمر والممر وامرأة مختلفة وعابر استثنائي وطيور بنغالية والملاعق وطقس العاشق) كلها رويت بضمير الغائب وبسارد موضوعي لا يحفل بالزمن ولا يشغله سوى المكان ..

وان " محدودية الإطار الزمني في القصة القصيرة لا تمنع الكاتب المتمرس من ان يتحرك من خلال الإطار المحدد حركة فنية محسوبة يتم من خلالها التعرف على الكل " ، ففي قصة (يحدث هذا كل صباح) نجد أن العنوان يحيل على بنية زمنية بسرد ذاتي " أراقبهما عادة كل صباح من الرصيف المقابل أنا بانتظار السيارة التي تقلني و اثنين من زملائي إلى الدائرة وهما بانتظار باص الشركة تأتي هي قبله دائما تتوهج أمامي بثوبها الأصفر ذي الأكمام المخروطية (لم ترتد هذا الثوب اليوم) " ، في حين يتحول متن القصة تدريجيا الى التعامل مع بنية مكانية لسارد موضوعي " عندما يظهر هو في الشارع تكون هي قد لحظت قدومه من مكانها عند الشجيرة المسيجة بالقصب يطيلان النظر الى بعضهما ثم يلتفت كل منهما في ان واحد إلى جهة مغايرة هي تتشاغل بالنظر الى الجهة المعاكسة وهو يستأنف سيره متحاشيا معارفه من المارة "

لقد أضفى وصف المكان الصبغة العاملية ـ بتعبير هنري ميتران ـ على الفضاء ، لتتحول بعض أوصاف المكان الى رموز ذات دلالات معنوية ومعطيات و اقعية .. و" يرى ادوارد سعيد أن تشكيل موضوع سردي مهما كان غير عادي أو شاذ إنما هو فعل اجتماعي بامتياز و انه بهذه الخصيصة يملك في داخله سلطة التاريخ والمجتمع او يستند إليها "

وفي قصة (سيرة) تتعالى الأوصاف " تهبط عتمة المساء على برج الساعة وحاجز الجسر والقوارب ومياه النهر . تضاء المصابيح وواجهات المخازن والمقهى مرة واحدة . تسطع نو افذ الزورق البخاري بضوء قرمزي وتهدر ماكنته بالضجيج وتأخذ القوارب بالاهتزاز. تدق ساعة البرج بصخب . ينقطع الضجيج فجأة .." ويشكل الترام في قصة (سطوح المظلات) بنية مهيمنة " يزحف الترام يخترقهم " ، "وتوقف الترام " ، "فتح باب الترام للركاب" ،"الترام يسير"، " الترام يواصل سيره " و" الترام يواصل سيره والمطر يشتد والمظلات ترتجف ويرتجف معها جسد الكلب القطني اللين الهش وينتصب شعره المبلل .. ووجوه الركاب. لتستقر نظراته بوجهي محدقا لحظات لترمش بعدها عيناه الشيء الوحيد المتحرك في عربتنا " .

وتتعالى في قصة (امتياز العمر) نزعة الاهتمام بترتيب المكان السردي متمثلا ب(غرفة المكتب وساعة الحائط وأشعة الشمس وستارة ومنضدة الكتابة والكتب والكرسي ذي المسندين ورسائل خاصة ودرج المكتب ونظارة طبية ..)

وشكل القطار في قصة (القطار الصاعد إلى بغداد) بنية مهيمنة على صعيد العنوان والنص معا (صفّر القطار) و(تخضخض القطار) و(سار القطار) و(القطار يبتلع الأرض) و(القطار يقطع هذه الصحراء) و (القطار يجري بأرجله) و(كانت ضربات القطار) و (كان القطار لا يزال يرسل صفيره)

ليبدو كائنا متحركا وشيئا متجسدا في صورة آدمية " القطار يجري بأرجله الكثيرة لا يقف في المحطات الصغيرة المتناثرة على جانبي السكة الا دقائق قليلة وهو يشق طريقه الآن في ارض خضراء منخفضة منتشرة باتساع رحب والخراف ترعى باطمئنان وتلوك العشب الأخضر الندي بتأنٍ مألوف وكانت الخراف حين يصفر القطار تفزع هاربة من صراخه المدوي .." ، وبذلك نرى أن موجودات الو اقع جعلت " المشهد ينطوي على حركة داخل الأجسام المحسوسة المادية " على صعيد البناء للأشياء المحسوسة المادية .

لقد شكلت الأشياء المكانية مهيمنة أسلوبية طغت على وصفية القاص وموضوعيته الو اقعية حتى تسيدت على بنائية الحكي للراوي أو الشخصية أو الحوار والزمان ، وقد قابلت الحو افز الايجابية بين الشخصيات كـ(الرغبة التواصل المشاركة) حو افز ضدية أو سلبية وهي (الكراهية الجهر الإعاقة) .

وهذا ما يجسد النزعة التشيئية لدى القاص التي تجعل الأشياء في عالمه متحركة مهيمنة على كل الموجودات بما فيها الناس والحياة التي بدأت ثابتة جامدة ، فالرمز المكاني هنا عمد إلى تحويل الحقائق أو الأحكام المجردة إلى كيانات مجسدة من خلال الأشياء .

وقد يميل القاص إلى وصف الأثاث والملابس ناقلا الأشياء بصورة تفصيلية انتقائية مهتما بجزء منها وبشكل يمكّن القارئ من إدراك نفسية الشخصيات وو اقعها الاجتماعي كوصفه

للانكسار أو التقهقر أو العلو وقد يأتي الوصف مستقلا بمقاطع منفصلة ، وقد يأتي مندمجا مع وصف الشخصية ففي قصة (الشباك والساحة) يصف معلمة الصف " كان خداها يتوردان من فرط حماستها ويهتز ثوبها البازة المشجر بأكمامه الطويلة الضيقة المطرزة بالدانتيل الأبيض أشارت إلى طالب في الصف الأمامي قام خائفا لم يجب "

و انشغل القاص كثيرا في قصة (امرأة مختلفة) بوصف انطباعي لأثاث الصالة " بدأ يتفحص المكان . عند المدخل بقعة مضاءة تتوسطها ثلاجة فخمة تلتمع خلف زجاجها ألوان من الخضار والموز والجزر موضوعة في أوان اسطوانية " ونلمح ذلك أيضا في قصة عابر استثنائي .

كما أخذت الملابس في قصة (طيور بنغالية) اهتماما خاصا من لدن السارد " ماسته المشعة على عمامته وثوبها الكشميري تتواثب طيوره البنغالية على ثياب جسدها وهي في خطوها المتئد وفي الظلام ..كان المارة يبدون كما لو أنهم يتبأطاون في مشيهم يحنون لهما قاماتهم في طقس هندي كالعبادة " ، كما شكل وصف أنبوب الماء المطاطي بنية مهيمنة في قصة (الحديقة) التي بناها على نسق الاستباق الزمني " استيقظ بعد ليلة صاخبة .. سيبقى لحظات مضطجعا في فراشه بلا حركة يتخلص بذلك من الدوار ويحافظ على استقرار ضغط الدم سينهض من فراشه بعد قليل ويخرج من غرفته ... سيتناول أنبوب الماء المطاط ويفتح الحنفية فيندلق قوس الماء لامعا في ضوء الفجر .

وفي خضم وصف الطبيعة يأتي المطر ليشكل ثيمة مهمة في البناء الموضوعي لأوصاف المسرودات ففي قصة (الشباك والساحة) " كان المطر ينهمر والناس يحتمون من المطر بشرفات المنازل " وفي قصة (امرأة) نقرأ " في مساء ممطر .. وتهتز بك الحافلة وتأتيك رائحة المطر عبر الحدائق والأشجار السامقة " ، وفي قصة (سطوح المظلات) " المطر يشتد تتجمع قطراته في عتمة السماء لتنضم في لمحة إلى كتلة شاهقة من الهواء تنزاح نصلا مائيا يبدو من المقعد الذي اجلس عليه داخل الترام " .

أما قصة (رائحة الشتاء) فكانت من أكثر القصص احتفاءً بأوصاف الطبيعة " هذا الصباح لمحت وانا في فراشي حركة تنقل الغيوم : تلال قطنية وطيور مثل خيوط بيض مقصوصة الأجنحة وسورات من رغوة منفوشة في سماء بلون الحليب وكسرة من قرص الشمس تركض جذلة مع السحب تظهر وتختفي متسللة من بين الأشجار والمباني وحواف المئذنة " .

وإذا كانت بنية الزمن حاضرة، فان الوصف لأجواء الطبيعة لا يغادرها " ثم استرخى في كرسيه يتابع قطرات المطر وهي تترجرج على زجاج النافذة وتتجمع عنقودا مائيا ينتفخ من الأعلى ثم يختنق ويضيق ويتشوه ويندلق حبيبات إلى الأسفل " .

وشكل الشاطئ ونوارسه ثيمة مركزية في قصة (عين الطائر) " أقف هنا الان حيث يمتد أمامي الشاطئ شريطا طينيا يتقطع أحيانا عند فتحات جداول صغيرة تتوغل نهاياتها داخل البساتين وبين أحراش النخيل ومن مكاني عند حوض ماء مهجور لمحت سرب النوارس يبتعد ليحوم في طيران رتيب حول سارية سفينة نصف غرقى يحدث هذا دائما منذ أن سحرني اعتدال الجو وحملني على التردد إلى هذا المكان للتنزه "

ولـ" إن إعطاء تعبير ما مدلولا معناه صياغة القواعد العامة التي تتحكم في استعماله من اجل خلق مرجعية بالنسبة لأشخاص أو موضوعات خاصة " ، لذلك تمركزت النوارس في قصته كما في هذا المقطع " كانت النوارس تبدو وهي تتناوب في طيرانها بين الظل والضوء رمادية كلما دخلت عتمة الظل وحنّائية ذات سيقان من نار حين تصطبغ في ضوء الشمس الأيل إلى الاحمرار غير أن النورس الصغير بحجم الكف الذي اعرفه جيدا ظل ينعطف حولي في دورات خرساء ولا اسمع فيها سوى حفيف ريشه وهو يمرق في المكان حتى كدتُ لفرط بهجتي به أن اكلمه "

ويميل القاص إلى وصف أجزاء جسد الإنسان كالوجه والرأس والعينين واليد منتقيا أوصافا قصيرة سريعة تعطي للقارئ تصورا إيهاميا لنفسية الشخصية أو هيأتها فمثلا يصف السارد في قصة (الشباك والساحة) الهيأة الجسدية لطالبين وهما " يتبادلان الكرة الأول وهو طويل أشقر يرتدي قميصا مقلما تهمد الكرة بين كفيه بينما ينتظر الثاني وهو اقصر منه دوره يتلقف الثاني الكرة تستكين بين يديه يطبطب الكرة على الأرض فتتواثب عيون الصغار يتابعه يرفع ذراعه اليمنى في الفضاء يتشبث الصغار بيديه يرمي الكرة إلى زميله الآخر في حين يلوح لعينيه فجأة شباك الدار يتعلق عيناه لحظة يوجه الصبي الذي في داخله . تفلت الكرة من زميله ... يتبعها صبي بدين يحاول اللحاق بها فيغيب هو الآخر وراءها " .

وفي قصة (نعي) " رفع رأسه وأبصر من خلال زجاج النافذة المضبب .. رجلين يدخلان الحانة كان احدهما طويلا ذا وجه ناتئ العظام والثاني ضئيل الجسم . أمال ناتئ العظام رأس مظلته النحاس المدبب .."

والصفات الآدمية لا تأتي خالصة للوصف بل هي متداخلة بالسرد وهذا ما يسمى بالصورة السردية فمثلا يصف معلمة الصف في القصة نفسها بالشكل الآتي " دخلت معلمتنا تملأ نصف وجهها نظارة طبية .. كان خداها يتوردان من فرط حماستها "

وللجسد الأنثوي حيز في مقاطع الوصف ففي قصة (امرأة مختلفة) " لمحها بثوب السهرة الأسود تلصف قماشته بلون الفضة تحت تأثير عنقود من المصابيح الكرستال ينث ضوءه البارد على المثلث المحصور فوق ظهرها العاري الذي تسري فيه رعشات الجسد الوردي . نادت النادل فبدا صوتها طفوليا مؤثرا وعندما رفعت رأسها والتفت عيناها مصادفة أسرعت تتشاغل بسحّابة حقيبتها الصغيرة السوداء المطعمة بقطع فضية .." .

ولأنه يحفل بالتفاصيل الصغيرة والجزئيات الدقيقة نراه يصف حركة يديها " راقب حركة يديها وهي تزيل بإصبعين برقة الخزف الشريط الأحمر من مكعب الزبدة لتفصل ورقته الفضية عنه وتلقي بها في الطبق البلوري أمامها وتمس بنهاية السكين ذات المقبض العاج سطح قطعة صغيرة من الرغيف لتغطيها بطبقة رقيقة من الزبدة ثم تضعها في فمها وتبدأ تلتقط طعامها برقة

وصمت كعصفور "

ويرسم في قصة (طقس العاشق) صورة لرجل " منهمك برأس منخفض وكتفين متراجعتين إلى الخلف ير اقب البساط في جريانه تحته " .

وفي قصة (القطار الصاعد إلى بغداد) انشغل القاص كثيرا بوصف ركاب القطار النساء الرجال منهم وكالاتي:

١. " رجل كثير السعال انكمش بضالة على المقعد الخشبي المنهك "

٢. " امرأة قروية تجاوزت الخمسين ارتمت تحت أقدام المسافرين بإهمال محزن وألقت أمامها بلا مبالاة قفة مطلية بالقار الأسود تكومت فيها أكياس قذرة وملابس عتيقة تنبعث منها رائحة حادة كريهة "

٣. " وامرأة أخرى كانت جالسة أسندت رأسها الرخي المحزون إلى نافذة مغلقة وقد أرسلت عيناها العليلتان خطين من الدموع الصامتة الصادقة تأملت هذه المرأة وجهها المنكمش المتغضن وعينيها الصغيرتين المحمرتين ويدها المرتجفة المعروفة وصوتها . صوتها الباكي .. " ،

٤. " وأمي عينها الباكية ورقبتها الهزيلة وفمها الذابل المتجعد "

٥. " وشابة ذات وجه مغبر سقط رأسها الناعس إلى جانب كتفها "

٦. " رجلا هزيلا طويلا في انحناءة من الخلف وقد شد رأسه بمنديل واطل وجهه النحيل وخداه الغائران على الحياة بوهن وتخاذل . كان يتكلم بصعوبة ومشقة ظاهرة ويتنفس بجهد بينما كان صدره يصفر صفيرا واضحا .. ومد رجليه وتافف وذبلت نظر اته "

٧. " والتفتُ فوجدت السائق الثرثار ينفض عن ثيابه الغبار وقد اكسبه وجهه المحمر المتضرج سمة الغبي البطين "

فلئن كان الانزياح هو الصفة العامة للكتابة .. فان هذه الحركة لا تتحقق الا في التفاوت اي في علاقة محددة .. ومرجعية محددة "

٢ / الو اقعية الفانتازية

هذا هو النمط الثاني من أنماط التوجه الو اقعي عند محمود عبد الوهاب ويتمثل في إضفاء المتخيل السردي على المتصور الموضوعي وقد حاول الفنان " منذ القدم دمج ما هو و اقعي بما هو رمزي ابتداء من العدد المجرد وترميزه وصولا إلى الشكل وما يحيل إليه من مضامين " .

وبذلك تشتبك الموضوعية مع الذاتية الحلم / الو اقع ليكون المترشح تخيلا وهميا يمنح المصور بعدا و اقعيا أكثر دقة وأغزر عمقا .

ويبدو أن القاص عبد الوهاب كان متأثرا بذلك في مرحلة مبكرة من حياته الأدبية وكانت قصته (القطار الصاعد إلى بغداد) أول نموذج ريادي جرب فيه القاص هذا النمط من الو اقعية لكي " يحقق انفصاله المباشر عن المحيط ليتجاوزه إلى اقانيم تخص عوالم الفكر والأسطورة الميثولوجيا" .

وربما كانت مخالفة السائد من التوجه الو اقعي السياسي والاجتماعي هو السبب وراء عدم نشر هذه القصة مع قصصه الأخرى فمثلا يصف القطار مضفيا عليه أوصافا أدمية ليصنع إيهاما ساخرا " سار القطار متثاقلا كأنه لايود أن يفاجئ المودعين بسرعته بعد ركوده الطويل في المحطة وقد اخذ يقذف من جوفه بحنق ماء حارا وبخارا كثيفا ابيض شكل في مقدمته منظرا مفزعا زادته رهبة قعقعته الخشنة المقززة وكان صفيره الحاد يمزق الجو الذي يغطيه " .

وفي لوحة تخيلية أخرى للقطار " كان القطار يبتلع الأرض بنهم وصفيره المزعج ينطلق بحمية وحماس فيتفتت في أجواز الفضاء الخاوي بيض خبز جيكاير جيكاير .. واستلقى القطار على القضبان الحديد يلم أنفاسه المتطايرة فاندلقت أصوات الباعة إلى العربة باستعجال و اقتضاب مثل نقيق الضفادع.."

وفي لوحة ثالثة " كان القطار يقطع هذه الصحراء من دون ملل غير مبال بالعتمة والمسافة وعواء الذئاب وسقط رأسي بين كتفي ورحت في إغفاءة .وعندما كنت افتح عيني بجهد كنت أرى رؤوسا متهشمة مطرقة متكورة ومصباحا يرتعش .."

وفي لوحة رابعة " كان القطار لا يزال يرسل صفيره المتتالي في الجو الا انه بدا يتراخى في سيره قليلا ويبطئ ثم زحف بهدوء ووقف متعبا مجهد الأنفاس لاهثا "

وعادة ما تميل الصورة الفانتازية إلى الغرائبية بما يمنح المشهد السردي هيأة لا معقولية لكنها شاعرية " ولما انتفضت بقوة وشققت طريقي إلى خارج المحطة أحسست بان الأرض بدأت تتسع لخطو اتي وان شيئا ما في داخلي دافئا غريبا جعلني أبدو أكثر إيمانا فوضعت قدمي في الطريق العريضة وأخذت أسير متبعا ذلك الإنسان القوي الضخم المتين العضلات " فالسارد الذي هو البطل يتخيل نفسه وقد صار شيئا آخر مختلفا عنه انه قوي له تصميم يختلف عن ذلك الذي صعد القطار .. ونجد في العنوان ايحاءً بهذا التجدد أو التحول الفانتازي فهو صاعد .وكأن معادلة نزول / صعود هي التي ألهمت كاتب القصة تصورا و اقعيا من نوع جديد انه متخيل ولكنه شديد الو اقعية إلى درجة انه أصبح إيهاما ..!

إن هذا النمط من الخيال يحتضن الحلم والسرديات الخاصة بالأحلام والأعمال ذات المضامين القوية ففي قصة عين الطائر نقرأ " لا احد غيري هنا الان لا شيء سوى الماء وأضواء شفافة وأشكال متلاشية . أفردت جناحي وصفقتهما محاولا أن انهض من على الأرض في توازن تام استدرت صوب الشط مخترقا فضاءه باسطا جناحي على البقعة المائية والعشاق ومباني المدينة وعبر جناحي المنبسطين في الفضاء لمحت مكاني القصي حيث كنت أقف يغوروينتثر كلما اندفعت إلى الأعلى تحت إغراء التماعات الفضاء الفضي الجميل "

" وأخيرا فان الخيال الوظيفي أو الأفقي يغذي كل تلك الأعمال التي يشكل نسيجها المشهد نفسه وذلك من خلال ترتيب العناصر المتحركة والمنفصلة " . وفي قصة عابر استثنائي " أجابها وهو يلتقط قطعة من اللحم بشوكته ثم عاد إلى تناول طعامه بعصبية ظاهرة وعندما انتهى من الطبق الذي أمامه أبعده عنه واسند ظهره إلى مؤخرة كرسيه فانزلقت بقعة الضوء من على صدره وسقطت على ارض الصالة بين قدميه "

ولعل قصة (طقس العاشق) اشد القصص احتفاء بالو اقع

/ المتخيل فالشارع بساط " يزحف حافتاه بلون برتقالي والمباني مثل لولب والسماء شاحبة .. الكتاب ترتعش أوراقه .." ، وتتوالى مقاطع الوصف وينحسر السرد ، ثم يعود إلى السرد من جديد ، لكن في إطار ثنائية الواقع / التخيل فالطالبتان يرسمهما على هيأة " اوزتان تتأبطان كتبهما المدرسية تهزان ذيلي معطفيهما في تعال أنثوي مصطنع " ..وراكب الدراجة "دويدة خيطية تتحرك" وهذا ما يجعل الوصف قابلا للرسم في لوحة تشكيلية " الحافلتان مضتا ورؤوس ركابهما تطل من ثقوب النوافذ بفضول . سياح يزورون المكان أول مرة والسيارات الثلاث أو الأربع اجتازت المشهد الذي يراقبه الرجل من شرفته " .

أما صبية المدارس فكأنهم " أرانب ذات القوائم الرخوة الذين كانوا منتشرين على البساط لم يعد منهم احد " ، ويعود إلى راكب الدراجة وقد " غيبته أشباح الأشجار والمنعطفات والمباني والظلال الكثيفة للمكان البعيد حتى فني في لون معتم كالليل " .

وفي قصة (على جسدك يطوي الليل مظلته) يصف صالة البريد بمقطع سردي مختزل يمزج الوصف بالسرد من جهة والواقعي والمتخيل من جهة أخرى " أرى صالة البريد مثل صحن واسع كبير ناعم ناصع البياض ذي قعر عميق يتحرك داخله الناس بنشاط وبكل اتجاه هل لاحظت كيف تتفتح أساريرهم عندما يصل إلى أسماعهم وقع رسائلهم في قعر الصندوق .. أنهم يبتسمون ينشطون ينفعلون كما لو التقوا حقا بمن يراسلونهم سأفعل مثلهم " .

وهذا ما يمنح واقعيته التصاقا أكثر بالذاكرة لالتقاط الدقائق الصغيرة التي يرسمها بريشة فنان مرهف ولعل في قصة (الملاعق) مثل هذه الدقة في التصوير" الملعقة لا تهدأ والبخار يتجمع على بقايا وجهه في رغوة كثيفة ومثل عجينة رخوة أخذت أعضاء وجهه تفقد تماسكها وتنفصل وتتطاير في الهواء فقاعات تنفجر في صوت مكتوم وتتساقط في قعر الطبق : انفه أذناه ذقنه مثل سائل لزج تتقاطر أعضاء وجهه في طبق الحساء قطرة قطرة تك تك تك "

وتتناسل الطيور على الثوب في هيأة مسحورة " ستغادر الطيور قماشة ثوبك وتحط على ركبتي وستحدثني عن جسدك الناعم مثل الهواء " .

ونلمح في (عين الطائر) نورسا صغيرا " فتح منقاره القرني واخذ يحدثني بقاقاته الهوائية المتقطعة عن الأصقاع النائية " ..ونجد الأخت في (رائحة الشتاء) وقد " وضعت رأسها في السلة وبدت لي في وهج الضوء الذي تسرب من نافذة المطبخ مثل زرافة تلوي عنقها في إناء عميق لا تبالي بأحد وهي تقتات طعامها اليومي " والمعلمة حين تضحك " ينفغر فمها إلى درجة يلتصق أعلاه وهو مفتوح بأسفل نظارتها فتبدو شكلا مخيفا ." ، ووصف في قصة (الممر) وجه الرجل وقد صار نصلا " .. نصف وجهه نحو الباب وذقنه إلى الأعلى ورقبته ممطوطة ناتئة العروق وهكذا بدا نصف وجهه المقابل للممر وسط دائرة الضوء مرهفا كالنصل "

ورسم في قصة (سيرة) صورة فانتازية للمارة " يهزون رؤوسهم ويلوحون بأيديهم يعبرون الجسر يدخلون المخازن يخرجون منها يبتعدون حتى تبدو رؤوسهم كرؤوس الدبابيس تنبسط المسافات ويتناقصون كما لو أن الأرض أخذت تمتصهم واحدا بعد الآخر " .

وما كان ذلك ليكون لولا " أن كاتب القصة لا يهتم بتراكم الأحداث بقدر ما يهتم بتعميقها و اتخاذها وسيلة لتحليل لحظة تمر بها النفس البشرية دون تركيز الجهد على إشباع الفضول الطبيعي لمعرفة تطور الحكاية وذلك النمط هو الذي يشيع عادة في القصة الفنية وتميل إليه القصة الحديثة "

٣- الواقعية الشعرية

على الرغم من التصاق القاص محمود عبد الوهاب بالواقع وجزئياته الدقيقة الا انه يمزج ذلك بإحساس مرهف وبدقة متناهية تجعل للعنصر الواقعي سمة شاعرية جمالية إذ لا يكاد يغادر ما هو حقيقي ولا ينفك يرسم أجواءه النفسية والانفعالية .. حتى أن الإحساسات الجمالية والانفعالات العاطفية لا تنفك تحاصر عينه الناقلة لتفصيلات الواقع المعيش ..

وقد أحالت هذه الواقعية قصص رائحة الشتاء القصيرة إلى

على الرغم من التصاق القاص محمود عبد الوهاب بالواقع وجزئياته الدقيقة الا انه يمزج ذلك بإحساس مرهف وبدقة متناهية تجعل للعنصر الواقعي سمة شاعرية جمالية إذ لا يكاد يغادر ما هو حقيقي ولا ينفك يرسم أجواءه النفسية والانفعالية .. حتى أن الإحساسات الجمالية والانفعالات العاطفية لا تنفك تحاصر عينه الناقلة لتفصيلات الواقع المعيش ..

قصائد نثرية بشاعرية عالية حتى يمكن أن تكون الواحدة منها ما يشبه قصيدة المشهد الشعري لان القصة تتحول بفعل المد الشعري فيها إلى بنية ناطقة بالمغيب ومصرحة بالمجهول أو لعلها " تقع في مرحلة وسط بين الحكاية والشعر وهي من ثم في حاجة إلى أن تأخذ من الحكاية بعض عناصر الامتداد والتقدم والإدلاء بمعلومات "

وهو في هذا النمط من الواقعية اشد واقعية في تجسيد الحياة وربما كان هذا الهاجس الجمالي هو الذي قاد القاص إلى كتابة القصة القصيرة جدا وتمثل ذلك في قصص (امرأة وتوليف والحديقة ونعي وامتياز العمر والممر ويحدث هذا كل

صباح) .

وتفتح قصة (امرأة) بمشهدية شعرية " في مساء ممطر وحافلة الركاب تهتز بك وسط الشارع الأوربي الفسيح .." ، ثم تتعالى النزعة السردية ممتزجة بتصاعد النفس الشعري " وتقترب هي منك ترجوك في صوت خفيض أن تبيعها تذكرة .. وتلتمع عيناها الرماديتان وتأخذ التذكرة منك .." ، ليقع التمركز السردي على هيأة ذلك المخاطب " تتطلع إلى من حولك كنت ترى عينيها تبتسمان لك كأنها لا تزال تعبر عن امتنانها وكنت متشوقا إلى التحدث إليها لكنك كنت متريثا كعادتك "

ولعل من سمات شعرية القصة القصيرة جدا التكثيف السردي ففي عبارة " فالعالم ليس واسعا كما يبدو للآخرين " أو عبارة " وكدت تلحق بها لك الحافلة استأنفت حركتها " نلمح الاقتصاد في الكلمات الذي يجعل القصة الواحدة لا تتعدى الورقة أو ما يقاربها .

وفي قصة (توليف) امتزج السرد بالشعر في توليفة قصصية تعتمد الفعلية المضارعة " تنزلق السيارة .. تنزل الشابة من السيارة .. تسمع ضجيج محرك سيارة قادمة فتهرع إلى الطريق .." .

وبعد مجموعة اسطر للقاء المرأة بالسائق يحدث الانعطاف في مسار السرد " يدعو السائق الشابة إلى الصعود في سيارته . يصعدان معا. يقود سيارته وهي إلى جانبه " ثم يترك هذا المشهد إلى مشهد مفاجئ يحدث صدمة للقارئ " تنهض المرأة من الأريكة تطفئ الضوء وتقفل جهاز التلفزيون وتزيح عن طريقها صينية صفت عليها ثلاثة صحون وقدحان وسكين .. تصعد السلم الداخلي وتتوجه إلى غرفتها في حين تبدأ الأشياء من حولها تفقد الفتها " .

وتسمح القصة القصيرة جدا بسبب شعريتها بالكتابة على وفق زمنية استباقية شاملة كما في قصة (الحديقة) " سينهض من فراشه .. سيتناول أنبوب الماء .. وستتناثر حياته في إرجاء الحديقة .. وسيجري سيله الفضي في السواقي الطينية الضيقة المتعرجة وسينعطف رقراقا نحو كل بقعة من الحديقة "

وهذا ما يجعل الراوي يكثف أفعاله السردية في عبارات مختصرة موجزة " استيقظ من إغفاءته ووجد نفسه لا يزال في فراشه .. ابتسم وتمطى تحت الغطاء وتراءت له حافات الأشياء في غرفته ناتئة وملتبسة "

ويتزاحم المكان في ظل هذا التكثيف الشعري والسردي ثم يتراجع ليعلو السكون القار" ماض بعيد يهجم عليه بتفاصيله كصديق مهاجر عاد توا " بما يمنح النسيج السردي شاعرية ثم " قسمات الماضي البعيد تتجمع أمام عينيه في صورة فتاة جريئة " ثم يأخذه المد الشعري إلى التداعي الحر والمونولوجات الداخلية " هل تدركين ماذا يعني أن يفترق احدنا عن الآخر انه موتي المحقق وان الحياة من دونك لا تطاق " فيصبح التكثيف السردي من متطلبات المد الشعري في القصة القصيرة .

وقد تتجلى نهايات قصصه القصيرة كقصيدة نثرية بامتياز إذ تنتهي قصة (يحدث هذا كل صباح) بهذا الشكل " الان يقفان معا أمامي على الرصيف المقابل وسط نقاء هواء هذا الصباح عاشقين جيء بهما من عصر بعيد حالم ليشقيا بنكد الفضوليين من المارة ذوي الوجوه المحروقة الجافة " وكانت بدايتها مستهلة بحوارات " آه لماذا لا استطيع أن أتصورها الا بهذا الثوب مع أنها لم ترتده هذا اليوم " ، ثم " يخاطب صديقا يجالسه : هل أنا حقا ذلك الذي كتب هذه الرسالة ؟ وهل كنت أفكر فعلا على هذه الصورة "

وتغدو اغلب استهلالات قصصه القصيرة شاعرية يقول في مفتتح قصة (عابر استثنائي) " من بين ورقتي شجيرة الظل التي كانت تحملها على ذراعيها المعقودتين رأته كان يرفع رأسه أحيانا ويديره يتناقل صوب المارة والمباني المحيطة بجانبي الشارع " .

ومن المعلوم أن " الخطاب الروائي خطاب شعري الا انه لا يلائم الإطار الذي يوفره الخطاب الشعري " ولذلك " ذهب لونجينوس إلى أن غاية الشعر جمالية فهو لا يدفع إلى العواطف المذمومة كما قال أفلاطون ولا يطهر النفس كما قال أرسطو إذ ليست غايته تربوية أو أخلاقية أو نفسية بل غايته التأثير في القارئ والسامع تأثيرا جماليا " .

الخاتمة

إن هذه المسارب المختلفة لأنماط التجسيد الواقعي إنما تؤكد النزعة التصويرية التي تجعل القاص محمود عبد الوهاب يميل إلى الانفصال عن العالم الخارجي والاستغراق في الرؤى الشعرية عبر الانغماس في ما يمكن أن نسميه ب(الإيهام المباغت)..

ويبدو أن قصص هذه المجموعة التي كتبت في فترات متقاربة بين الأعوام ١٩٨٢ .١٩٩٢ باستثناء قصة أو قصتين قد استوحى فيها القاص محمود عبد الوهاب تجليات الواقع المترسبة في ذاكرته بدءا من أدق التفاصيل وصولا إلى الكليات .

ويمكننا أن نخلص إلى تحديد محصلات ما تقدم من محاور الدراسة وكالاتي :

١. شكلت الأشياء المكانية مهيمنة أسلوبية طغت على وصفية القاص وموضوعيته الواقعية حتى تسيدت على بنائية الحكي للراوي أو الشخصية أو الحوار والزمان .

٢. حضور عناصر الفعل السردي (السارد والمسرود والمسرود له) مع تمظهر بنية المسرود له بشكل صميمي في بعض القصص على وفق صياغة مستحدثة في القص القصير في العراق .

٣. طغيان النزعة الواقعية ليغدو الواقع مهيمنة سردية ووصفية داخل النسيج القصصي عبر استلهام أساليب القص التقليدي جنبا إلى جنب القص التجريبي .

٤. .تمازج الأجناس الإبداعية شعرا ونثرا بلا حدود نوعية أو قيود اجناسية مع عدم تعارض الواقعي والمتخيل في تضاعيف البناء السردي القصير.

٥. هيمنة الوصف على السرد مقابل هيمنة الموضوع على الذات والمكان على الزمان .

٦. استلهام الفانتازيا بالشكل الذي تميل إليه القصة الحديثة في لوحات وصفية ساحرة .

محمود عبد الوهاب ،
"دروكوكو" الموت الجميل

حسين سرمك حسن

في قصة " دروكوكو " – مجلة (فنارات) ، العددان الأول والثاني ، ٢٠٠٣ – يستهل القاص " محمود عبد الوهاب " أحداثها بالقول (تباطأت عند المدخل ، استوقفني الجو الذي أمامي . لم يكن هذا ما توقعته . رؤوس تكاد تتلامس ، و أيدٍ تتشابك في توتر ، ثم تسترخي على مساند المقاعد ، وأصوات صاخبة تتقاطع لترجيء نقاشها بمزحة أو لمسة ضاغطة على الكف . تتراجع الرؤوس بابتسامة لتقترب من جديد في سورة من نقاشات حادة ، غاضبة وعنيفة ، لكنها متسامحة ، نقية وصافية مثل الدموع) . الراوي – والقصة تُحكى بضمير المتكلم – يعبّر عن دهشته لأن ما يراه يخالف توقعاته السبقية تماما . ففي هذا المكان – وهو كافتيريا مسرح جلس ينتظر فيها بدء عرض مونودراما – فوجيء بحركة حياة صاخبة وضاجة . وقد احتل الأماكن فيها شباب وشابات في أعمار متقاربة يصفهم بالقول إنهم مشدودون إلى حلم مشترك يومض من بعيد ، يقتربون منه لكنه سرعان ما ينفرط على موائدهم . وسرّ الدهشة والمنظر المخالف هذا، يعود إلي أنّ الراوي، الذي سيدهشنا بدروه بهذا التبرير، قد جاء إلي هذه المدينة التي يجلس في كافتيريا مسرحها الآن، ليكسر حلقات الرتابة التي كانت تشدّه في مدينته التي لم تعد تلبي كل رغباته: "لقد أخذت مدننا الصغيرة تنأي عن حاجاتنا، نحن الذين نفترض أنفسنا كتّاباً، غالباً ما كانت مدينتي تضيق عليّ كما لو أنني، أنا الرجل، أرتدي ثياب طفل. ماذا تفعل في هذه الحالة؟ تبدأ بفكّ أزرار قميصك وتضطجع قليلاً لتستريح، هذا ما كنت أفعله".

وفكّ الأزرار تعبيراً عن محاولة التخلّص من الاختناق النفسي والحياة الراكدة في المدينة الأصلية، يقوم به الراوي، وهو كاتب قصصي، في هذه المدينة التي يزورها بين حين وآخر.

إنّه ينتقل من مدينته الصغيرة حيث السأم والمراوحة الوجودية

التي تجعل الإنسان يتآكل، جسدياً وروحياً، ويعلو طموحاته الصدأ، إلي هذه المدينة الكبيرة حيث الفضاء الواسع والانفتاح المكاني والتنوّع الأخّاذ المحفّز لإمكانات الفرد المعطّلة والمجدّد لطاقاته.

وحاجات الراوي لهذا التغيير مضاعفة، فهو من ناحية كائن بشري يصيبه التكرار والرتابة بالملل والضجر، ومن ناحية ثانية فهو كاتب تتطلب ممارسته الإبداعيّة وطبيعته الشخصية "فك

وحاجات الراوي لهذا التغيير مضاعفة، فهو من ناحية كائن بشري يصيبه التكرار والرتابة بالملل والضجر، ومن ناحية ثانية فهو كاتب تتطلب ممارسته الإبداعيّة وطبيعته الشخصية "فك أزرار" النفس المحاصرة، والبحث عن سبل الاسترخاء لتخفيف التوتّر والبحث عن عوالم جديدة.

أزرار" النفس المحاصرة، والبحث عن سبل الاسترخاء لتخفيف التوتّر والبحث عن عوالم جديدة. إلاّ أنّ مفارقة مربكة نتلمسها من خلال الصياغات اللغوية التي يشكّلها الراوي لوصف انفعالاته في خضم عملية التغيير هذه من جانب، وتجاه المتغيرات التي واجهته خلالها من جانب آخر. فهذه الصياغات متضادة، وإسقاطية ومفتوحة للتأويل المعاكس لما يريده الراوي أصلاً.

فهو، الذي يبغي البدء بجولة لا نهاية لها في المدينة الجديدة كما يقول متخلّصاً من ثقل وطأة النظام الحياتي في مدينته القديمة، يعلن عن دهشته وعدم تكيّفه مع الجوّ الضاج بالنقاشات والحركة البشرية في الكافتيريا، وكأنّه يفضل الانتقال من عزلة إلي عزلة، ومن حصار إلي آخر.

ولعلّ ميله هذا يتضح من خلال أنموذج المقارنة "المكاني الذي تناول الغداء فيه قبل مجيئه إلي الكافتيريا وهو مطعم بحجم مكعب النرد، أبيض صقيل وعاجي، جلس في ركن منه يتأمل الشكل الذي ظهرت فيه قصّته المنشورة والمساحة التي شغلتها بين صفحات المجلة التي تصدر في هذه المدينة، مسترجعاً مرارة الساعات وحلاوتها التي قضاها في كتابتها.

وحين يصف النقاشات الحادّة والعنيفة التي كانت تدور في الكافتيريا فإنه يقول إنّها متسامحة ونقية كالدموع، والاستعانة بمفردة مثل "الدموع" لوصف صفاء المتحاورين رغم خلافهم الشديد، لا يتيح لك تأويلاً تامّ الدّقة، ولا يؤسّس استجابة نفسيّة مكافئة لدي المتلقي، لأنّ معاني الحزن والأسي المرتبطة بالدموع عادةً (وهي معانٍ سلبية) لا تعزّز الوجه (الإيجابي) للنقاشات العنيفة الغاضبة.

إننا ننتقل من التوصيف العنيف الدقيق إلي إيحاءات تلامس حدود دائرة ذلك التوصيف أو تدخل في إطارها.

الحلم المشترك

وحين يتحدث الراوي عن الشباب والشابات الذين يتجادلون في الكافتيريا فإنه يمنح نفسه قدرةً مطلقةً في تحديد حلمهم المشترك الذي "يومض من بعيد، يقتربون منه، لكنه سرعان ما ينفرط علي موائدهم"، هاجس مُجهض أسقطه الراوي علي الآخرين، يتّسق في مراميه وعوامله الحاكمة العميقة مع

حين يتحدث الراوي عن الشباب والشابات الذين يتجادلون في الكافتيريا فإنه يمنح نفسه قدرةً مطلقةً في تحديد حلمهم المشترك الذي "يومض من بعيد، يقتربون منه، لكنه سرعان ما ينفرط علي موائدهم"، هاجس مُجهض أسقطه الراوي علي الآخرين، يتّسق في مراميه وعوامله الحاكمة العميقة مع المحفزات التي جعلته ينتقي مفردة "الدموع" في جملته السابقة.

المحفزات التي جعلته ينتقي مفردة "الدموع" في جملته السابقة.

وتظهر الربكة "اللاّ شعورية" من خلال البناء اللّغوي لهذه الجملة التي تصوّر الحلم كمبتغي بعيد يسعي إليه الشباب والشابات، لكنّ الراوي يجعله، وبصورة مفاجئة، قريباً جداً، لكن مهمشّاً منفرطاً علي الموائد.

ولا نستطيع الآن، تحديد السبب الذي دفع بالراوي إلي أن يجعل من الحلم المشترك أمنية مُحبطة عزيزة المنال.

هذا الأمر المشوّش نسبيّاً، والذي يمرّر أمام عين القارئ الذي لا يستطيع التقاطه بصورة مباشرة بسبب "الغشاوة" الجمالية التي يضربها القاص علي بصره من ناحية وأسلوبه الهادئ الذي

يتجنب "الأفعال" والمفردات الحادّة الصادمة من ناحية أخري، يتكرّر مرّة أخري حين يصف الراوي/ القاص حالة الضيق التي يعاني منها في مدينته القديمة فيشبّه نفسه بـ"رجلٍ، ارتدي ثياب طفل"، وهنا تضاف لمسة تلطيف وتخفيف إلي الضيق الذي أراد الراوي تصويره خانقاً وشديد الوطأة، لأنّ المظهر النهائي هنا هو أقرب إلي تشكيل: كاريكاتيري لتجسيد المعاناة منه إلي تشخيص قاتم وموجع لها.

إنّه تضادّ بين و اقع الرجل الخانق وبين الترميز للقبضة الخانقة بألبسة الطفولة التي تكون عادة ناعمة ملوّنة أخاذة وتثير

> إنّه تضادّ بين و اقع الرجل الخانق وبين الترميز للقبضة الخانقة بألبسة الطفولة التي تكون عادة ناعمة ملوّنة أخاذة وتثير البهجة والارتياح، ولا يمكن فهم سرّ هذا التضاد إلاّ إذا اعتبرناه مظهراً لتضاد وجداني أعمق تتصارع فيه دو افع الموت والحياة، فهو في الوقت الذي يقرّ فيه باختناقه وموته البطيء.

البهجة والارتياح، ولا يمكن فهم سرّهذا التضاد إلاّ إذا اعتبرناه مظهراً لتضاد وجداني أعمق تتصارع فيه دو افع الموت والحياة، فهو في الوقت الذي يقرّفيه باختناقه وموته البطيء، فإنّ قوي الحياة البهيّة الضاغطة تنسرب من خلال الوصف تحت أردية الطفولة الحيوية المثيرة، لكنها خلجات أو اختلاجات في أسوأ الأحوال حيث تعود حفزات الو اقع لتتسيّد المشهد وتكتم أنفاس المُتخَيل والمُرتجي، وينكشف هذا الاختلال في الحلّ الذي يقترحه للخلاص حين يقول: "ماذا تفعل في هذه الحالة؟ تبدأ بفكّ أزرار قميصك وتضطجع قليلاً لتستريح"، فينسي فكّ وثاق الأردية الطفلية لأنها أصلاً، وكما قلنا، حفزة مُستحبة انسربت تحت غطاء الوصف الاكتئابي الذي أراده الراوي لحاله المتعب فلطفته من دون أن "يقصد".إنّه يدرك أنّ محنته تتمثل في (قميص) الو اقع الرجولي الذي يحياه والذي لا يلبّي احتياجاته فيضاعف، وهنا نقطة حسّاسة كبري، إفرازات التثبت الطفلي ومضاعفاته المعوّقة المعبّر عنها بالملابس الطفلية التي تكّتف جسد الراشد الرجل الذي يحاول الراوي فكّ أزرار قميصه في مخادعة ذات تسلّمه إلي تناقض جديد. فطلباً للخلاص يحاول أن يريح نفسه من القيود المحاصرة ليضطجع قليلاً ويستريح، وهو حلّ سكوني ذو طابع مستكين لا يعكس الانتقالة الحركية التي يعلنها الآن: "هذا ما كنت أفعله، أهيّئ حقيبتي، قطعة فوق قطعة، أُحكم إغلاقها، أتناول الحقيبة من علي الأرض، ثم أجدني في فضاء واسع خارج البيت".

إنّ هذا الاستعراض لأفعاله وهو يعدُّ حقيبته ويحكم إغلاقها، ثم "يتناولها من علي الأرض" يشبه شخصاً ما يتحدث عن فعل طال انتظاره وهو يصرّعلي أسنانه علي الرغم من بساطة ذلك الفعل لإضفاء صفة الحزم والصرامة علي القرار وكونه نهائياً.

إنّ الراوي قد عاد عملياً إلي السبيل المباشر لاقتلاع ذاته من أرض و اقعه اللزجة، تلك الذات الشقية – كما يقول – التي ينفصل عنها في المدينة الكبيرة: "أتقمص في المدينة الكبيرة شخصاً آخر انسلّ من كتاب روائي: خاويّ الجسم، خدّاه خاسفان، يرمق بعينيه الغرابيتين النهار الشتوي الرمادي، شاعراً بنشوة الانفصال عن ذاته الشقية... في تلك اللحظة أبدأ بكسر حلقات الرتابة... و أبدأ بجولة لا نهاية لها أبداً".

رمز أمومي

في المدينة/ الأم، يعاني الراوي من الضيق والاختناق، ومن الرو اية، التي هي رمز أمومي أيضاً، ينسلّ ككائن ذاوٍ شبه شبحي، وفي الحالتين يحاول الخلاص من قبضة الموت و"العودة" إلي الحياة

> في المدينة/ الأم، يعاني الراوي من الضيق والاختناق، ومن الرو اية، التي هي رمز أمومي أيضاً، ينسلّ ككائن ذاوٍشبه شبحي، وفي الحالتين يحاول الخلاص من قبضة الموت و"العودة" إلي الحياة من خلال الانتقال إلي المدينة الكبيرة التي يجلس الآن في كافتيريا مسرحها وحيداً ومنعزلاً عن الآخرين "كما لو كان منفرداً".

من خلال الانتقال إلي المدينة الكبيرة التي يجلس الآن في كافتيريا مسرحها وحيداً ومنعزلاً عن الآخرين "كما لو كان منفرداً".

كانت الكافتيريا تكتظ في كلّ لحظة، ولم يكن علي مقربة من مائدته سوي ثلاث شابات، تكاد تلامس الأولي كتفه: شابة في عُزلة ممّا حولها، تبدو في بنطالها الجينز الأبيض وقميصها الرجالي ذي المربّعات وخفيها المزركشين كما لو أنها تتحرك في مرآة من ماء، والفتاتان بجوارها، البدينة وذات النظارات، تثغوان بلا انقطاع. ومع الفتيات الثلاث يضعنا القاص أمام قصّة جديدة لكنها موازية لقصّة الراوي الأصلية، قصّة "ثانوية" تنمو في أحشاء القصّة/

الأم، تترعرع في رحمها وتتغذي من حبل همّها السرّي، فمن مكانه يلمح الراوي عنوان قصّته علي صفحات المجلة التي نشرتها الشابة علي المائدة، إذن فهي تقرأ قصّته، وهذا أمر مشترك بينه وبينها، فماذا يكتب قاصّ بجسم خاوٍ وخدّين خاسفين، وعينين رماديّتين ويسيطر عليه الضيق ويتآكل وجوده شيئاً فشيئاً في المدينة الخانقة؟

إنّ الخيط الأسود الخفي الذي يمتد من لا شعور الراوي، عبر نتاجه، إلي المتلقية الشابّة هو الذي يجمع بينهما. ويبدو ميلها إليه شديداً إلي الحدّ الذي تخبر الشابتين الأخريين بأنّ الكاتب الراوي – كاتب هذه القصّة التي بين يديها – هو في مكتبه الآن:

"- ولماذا هو في مكتبه الآن؟

أجابت الشابة بصوت خفيض وواثق:

– لو لم يفعل ذلك، فكيف يكون كاتباً؟".

إنّها، وبحكم تعلّقها بالراوي وقصّته، تمنح نفسها قدرة خارقة

> **إنّ الخيط الأسود الخفي الذي يمتد من لا شعور الراوي، عبر نتاجه، إلي المتلقية الشابّة هو الذي يجمع بينهما. ويبدو ميلها إليه شديداً إلي الحدّ الذي تخبر الشابتين الأخريين بأنّ الكاتب الراوي – كاتب هذه القصّة التي بين يديها – هو في مكتبه الآن.**

علي معرفة ما يقوم به الراوي في اللحظة الراهنة، وهذه القدرة تقوم في الواقع علي أساس افتراض هشّ: "إن لم يكن في مكتبه، فكيف يكون كاتباً؟" علي الرغم من أنّها تعلن لصديقتيها بأنّها "تراه، كأنّه أمامها". ولكن المفارقة الجارحة التي ستصدم الراوي قطعاً، وستصدمها بشدّة لو علمت ذلك، تتمثل في أنّ الراوي/ الكاتب، يجلس علي مقربة منها، فبالنسبة للراوي تمثل هذه المفارقة صدمة باهظة تزيد من آلامه، ففي الوقت الذي ينبغي أن يكون منشغلاً فيه بإبداعه في مشغله القصصي/ مكتبته، كما تري الشابة، نجده قد جاء للخلاص من مدينة تأكل أرواح أبنائها المبدعين، تاركاً مكتبته لتجديد قواه المُستهلكة.

أمّا بالنسبة للشابة فإنها ستصدم أيضاً وبشدّة حين تعلم أنّ هذا الرجل الذي يجلس وحيداً ومنتحياً "وكأنه منبوذ" لم يعد قادراً علي "اللّعب" الخلاّق علي الخيط الأسود، خيط المثكل، أي أنّه غير منشغل، الآن، وكما تراه عن بعد حسب تجليات الرغبة، بالالتفاف علي المصير القاتم المرسوم، رثاءً و إنكاراً ودفاعاً، من خلال "وصفاته" العلاجية التي تتجسّد في قصصه التي تضع القرّاء، ومنهم هذه الشابة، في موضع المتحكّم بالمصير الشخصي وطريق الفناء الذي لا مفرّ منه أبداً.

وهذه "الوصفات" العلاجية التي يخلطها المبدع في مشغله/ مختبره بإمكانها أن توقعنا في شراك خديعة جمالية تجعلنا نتغنّي بالمصير المحتّم من دون أن يجتاح أرواحنا الرعب:

"أطبقت الشابة جفنيها مثل دمية من قطن، وردّدت مقطعاً كانت تستظهره:

وكما يوجد في لبّ ثمار الليمون الصفراء

العصير الحمضي

كذلك يقبع الموت في نخاعك...".

وهنا لا يظهر ارتباك الراوي الذي ينقل لنا هذا المقطع من غير أن ينتبه إلي متناقضاته العميقة، ولا غيبوبة الشابة التي تردّده منتشيةً من دون أن تمسك بسرّ الخديعة الجمالية حسب، بل ارتباك "محمود عبد الوهاب" ومكره في الوقت نفسه، فالعصير الحمضي الذي يتشكّل بهدوء وببطء في لبّ ثمرة الليمون الصفراء

> **أمّا الموت الذي يقبع في نخاعنا فإنه بإمكانه أن يخطف ثمرة أعمارنا في أيّ لحظة، وهو ليس مكوناً طبيعيّاً لحياتنا، بل هو عدوّها، والدليل القاطع علي هشاشتها، إنّه يستطيع إيقاف نموّها وتحطيم دورتها في أيّ وقت يشاء.**

هو مكّون طبيعي، بل هو المكّون الأساسي لها، هو علامة نضجها واكتمال نموّها ودليل منفعتها، والأهم من كلّ ذلك انسجامه مع سيرورتها ودورة حياتها.

أمّا الموت الذي يقبع في نخاعنا فإنه بإمكانه أن يخطف ثمرة أعمارنا في أيّ لحظة، وهو ليس مكوناً طبيعيّاً لحياتنا، بل هو عدوّها، والدليل القاطع علي هشاشتها، إنّه يستطيع إيقاف نموّها وتحطيم دورتها في أيّ وقت يشاء.

إنّه لا ينسجم مطلقاً مع سيرورتها، بل هو القاتل الموقوت القابع في أحشائها، ولكن حين يتكفّل الشعر بجعل سموم الموت عصيراً حمضياً "موجوداً" في نخاع وجودنا الذي يصبح ثمرة ليمون صفراء تثير الأسي في نفوسنا ونحن ننتظر مصيرها الفاجع. وكنتيجة لهذا المكر العظيم، والغيبوبة المحبّبة الناجمة عن الخديعة الجمالية التي صارت ضرورة لتخفيف وقع سياط قلق الموت الشرسة، يصبح لزاماً علي الشابة أن تمضي باللعبة حتي النهاية:

"قالت البدينة:
– لم أفهم شيئاً.
– إنّه المصير، هل سمعت بهمنغواي؟
– أتذكّر أني قرأت بعض أشعاره.
– همنغواي ليس شاعراً يا غبيّة. إنّه كاتب ومغامر وصيّاد ومتنقّل دائم.
= ماذا يعني؟
– يعني أنّه مختلف.
– كيف؟
– حتى نهايته لم تكن مثل نهاياتنا.
– ماذا تقصدين؟
– إننّا نموت مثل ما تتحطّم الأشياء القديمة، لكن نهاية همنغواي تختلف. تناول عشاءه مع زوجته، و أنشد مع زوجته ماري أغنيتها المحببة "توتي مي تشياما نوبيوندا" في الصباح

إننّا نموت مثل ما تتحطّم الأشياء القديمة، لكن نهاية همنغواي تختلف. تناول عشاءه مع زوجته، و أنشد مع زوجته ماري أغنيتها المحببة "توتي مي تشياما نوبيوندا" في الصباح حدّق من خلال ماسورة بندقيته، إلي وجه الموت، ودوّت طلقة..."وقفة: يقول "هوتشنر" مؤلف كتاب "بابا همنغواي":

حدّق من خلال ماسورة بندقيته، إلي وجه الموت، ودوّت طلقة..."وقفة: يقول "هوتشنر" مؤلف كتاب "بابا همنغواي":
"... تناول همنغواي عشاءً طيباً في أول ليلة له في المنزل – بعد مغادرته مستشفي الأمراض النفسية من دون علاج كافٍ بالصدمات الكهربائية – بل إنّه اشترك مع "ماري" في إنشاد إحدي أغانيهما المفضلة وهي "توتي مي تشيامانوبيدندا" ثم حدث في صباح اليوم التالي – كما قالت ماري – أن دوت إحدي الطلقات في المنزل. وهرعت "ماري" إلي الطابق الأرضي. وقالت إنّ إرنست كان ينظف إحدي البنادق حين انطلقت بالصدفة وقتلته. ولم أستطع أن ألوم "ماري" لإخفائها حقيقة الأمر.. وهل يعيد الصدق شيئاً؟ أو يخفف من العذاب؟
ووجدت نفسي أتذكر سؤالاً من بين التحقيقات الصحفية التي تمّت بين إرنست وصحفي ألماني منذ سنوات. وكان قد سأله: "يا هرهمنغواي، هل تستطيع أن تلخّص شعورك تجاه الموت؟" أجاب إرنست: "أجل، إنه عاهرة أخري ليس غير" (ص: ٣٨٠ – ٣٨١).].

لحظات النهاية المأساوية في حياة همنغواي جاءت ختاماً لسلسلة عذابات و اندحارات مريرة. سلسلة مليئة بالأوهام الاضطهادية والتصدّع العقلي والعجز الجنسي والشعور بالذنب وغيرها من علامات وأعراض الاضطراب النفسي الشديد، كل ذلك جعل همنغواي صاحب المقولة الشهيرة "الإنسان لم يخلق للهزيمة. قد يتحطم الإنسان ولكنه لا يُهزم"، جعله يتحطم ثم يُهزم. وإذا كنّا نموت مثل ما تتحطم الأشياء القديمة كما تقول الشابة، فإنّ نهاية همنغواي لم تكن مختلفة كما تعتقد، بل كانت أسوأ من تحطّم الأشياء القديمة. لقد عبث به المثكل في حياته وفي مماته، وتحوّل في أيامه الأخيرة إلي لعبة بيد الأطباء تثير الأسي والأسف.

لماذا فعل همنغواي هذا؟

لقد سحقته أوهام مرضية غريبة تثير السخرية والغرابة والتعاطف المرير في آن واحد.
علي سبيل المثال، كان قلقاً من مطاردة البوليس الفدرالي للقبض عليه بتهمة إغواء الفتيات القصّروإن زوجته ماري تساعدهم في

ما الذي فعله محمود عبد الوهّاب في تعامله مع موضوعة الموت هذه؟ ما الذي يحققه الإبداع القصصي هنا في تحصين ذواتنا ونحن نراجع النهاية المدّمرة لهمنغواي؟ تلك النهاية التي سترسّخ في أعماقنا الشعور بالهشاشة والقابلية علي الانجراح؟

هذا الموضوع!! وهو وهم لا أساس له من الصحّة.
فما الذي فعله محمود عبد الوهّاب في تعامله مع موضوعة الموت هذه؟ ما الذي يحققه الإبداع القصصي هنا في تحصين ذواتنا ونحن نراجع النهاية المدّمرة لهمنغواي؟ تلك النهاية التي سترسّخ في أعماقنا الشعور بالهشاشة والقابلية علي الانجراح؟
إنّه يتوقع أن نسأل السؤال نفسه الذي طرحته الفتاة البدينة:
– لماذا فعل همنغواي هذا؟
وهو السؤال الذي لن يسمعه لأنّ الإجابة عليه تتطلب تفسيراً، والمبدع الحق لا يفسّر بل يصف ويصوّر ويثير التساؤلات في النفس البشرية بدلاً من أن يقدّم أجوبة شافية كافية إذا كانت

هناك ثمة أجوبة فعلاً، ولن تسمع الشابّة، بدورها، سؤال زميلتها، مثلما "لم تسمع ماري الدويّ، كانت منشغلة بتهيئة الغرفة للصباح الجديد، رفعت ستارة النافذة، نقلت أصيص الزهور. كان الهواء مثل موجة علي شاطئ رملي فسيح، والغرفة تتسع وتزداد بياضاً كأنها قطعة من جليد جبلي.

– أين قرأت هذا؟

– لم أقرأه.. تنتقل ماري الآن بحجمها الضئيل أمام عيني. أكاد أسمع حسيس خفيّها".

ومثلما كانت الشابة تري الراوي/ الكاتب و(كأنه أمامها) وهو في مكتبته، فهي تري الآن مشهداً عن بعد كبيرزماناً ومكاناً، تشكّله وفق رغباتها بصورة مغايرة تماماً لما جري من وقائع أصلاً. وهو مشهد زاخر بالحياة والتفاؤل. في الوقت الذي يجتث الموت بمنجله الباشط وجود كاتب مبدع مثل همنغواي، تتظافر جهود الطبيعة مع جهود ماري لرسم لوحة رائعة مفعمة بالأمل والنماء والتجدّد.

إنّ الشابة "تري" الراوي/الكاتب يعمل في مكتبته، منشغلاً بإبداعه، و"تري" ماري زوجة همنغواي في غرفتها منشغلة بالصباح الأبيض المتألق، تراهما في خيالاتها، مسقطة رغباتها المرتجاة علي ما هو و اقع فعلاً.

وهذه الخيالات هي تمظهرات دفاعية ضدّ عصير الموت العلقم القابع في نخاعنا. فالإنسان ليس حيو اناً ناطقاً واجتماعياً حسب، بل هو حيوان ذو خيال، وهذا الخيال لا يميز الإنسان عن الحيوان فقط، بل يميّزبني الإنسان أحدهم عن الآخر. وهو ما شكّل فرقاً بين الشابة وزميلتها.

"تململت البدينة:

– أوه... أنت دروكوكو يا عزيزتي.

– ماذا.. درو... ماذا تعنين؟

– يعني.. أنك تحلمين.

تدخلت ذات النظارة:

– لم أسمع بهذه الكلمة.

– إنّها كلمة أفريقية.

كوّرت البدينة شفتيها وأخذت تنطقها بعويل أفريقي انطلقت، من بين فكّيها الفاغرين الفيلة والنمورالجنادب وعيون البوم المرصديّة في دوي لم تسمعه أيّ منهن".

... لقد التقط الراوي/ الكاتب، وهو المبتلي بـ"لعنة" الخيال أيضاً، دوي الحيو انات الذي انطلق من بين فكي البدينة، دويّ يكفي لتشويش مسري خيالاته التي رحلت مع الشابة الحالمة، ويعيده إلي و اقع مضاد يوقظ في أذهاننا حقيقة مؤلمة مفادها أن خيالنا هو سلاح ذو حدّين، فهو في الوقت الذي يمنحنا منفذاً صحيّاً لإشباع دو افعنا المُحبطة والتخلص وقتياً من عجلة الو اقع القاسية التي تطحن آمالنا ورغباتنا، فإنّه قد يأخذنا معه أحياناً، بصورة دائمية فنتصدّع عقلياً ولا نعود قادرين علي العودة إلي أرض الو اقع من الآفاق المحلقة، أو بصورة متكّررة ليشكل آلية دفاع تحذيرية تجعلنا نسير كالحالمين المغيّبين في زحام الحياة الصاخب ولا نصحو إلاّ علي صدمات ضغوطها، وتكون تلك الصحوة، علي الأغلب، بعد فوات الأوان، وبعد سلسلة من "الحلول" الالتفافية والتعطليلية التي تجعل الخسارة النهائية تفوق تحملنا وقد تحطمنا. وفي أبسط الحالات فإنّها قد تجعلنا من نوع "الدركوكو".

"قالت البدينة:

– أنت تحلمين يا تينة.

– تينة!

– نعم، أنت هشّة مثلها.

– كيف؟

– تحلمين مثل صيّاد أفريقي يحمل عدّته في الصباح ليصطاد سرباً من البجع المائي رآه في حلمه أمس.

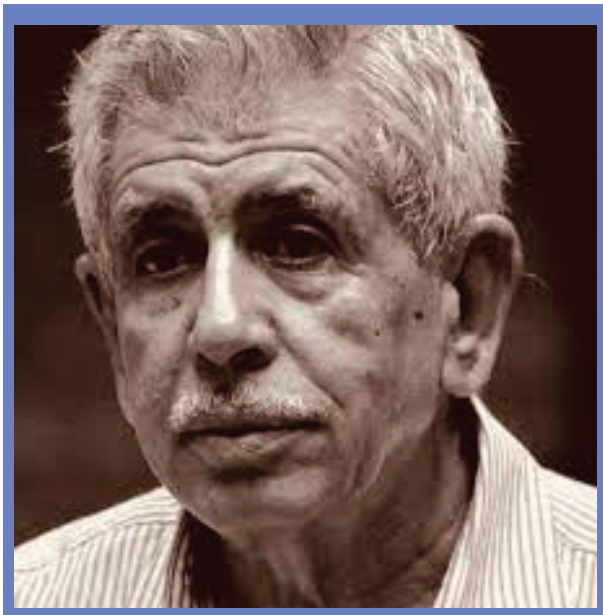
– ما هذا؟ إنّك تؤذيني بكلامك.."-لاحظ ان همنغواي كان صيادا في افريقيا ولهذا وقفة اخري –

وفعلاً، فإنّ العودة إلي الو اقع مؤذية، وبشكل خاص بالنسبة للشابّة التي تحيا في عزلة ويحاصرها ملل لا يطاق، وتمثل أحلام اليقظة بلسماً يجعل الحياة محتملة وتستحق أن تُعاش. فمؤذٍ بالنسبة لها أن لا يكون الكاتب المفضل لديها والذي تراه وكأنه أمامها، في مكتبه، و أنّه يجلس مثلها منزوياً هارباً من الملل والسأم، ومؤذٍ أيضاً أن تكون ماري قد سمعت دوي لإطلاقه وشاهدت زوجها همنغواي وقد تفجّررأسه وهو يتخبط بدمائه فارّاً من موته إلي موته، ولكن ما هو أشدّ أذيً و أفدح ضرراً، سيتحقق حين تعرف هذه الشابّة أنّ الموت الذي يقبع في نخاع وجودها لن يتيح لحياتها أن تنضج كثمرة الليمون الصفراء، وإنّ هذا الأمرلن يقنع أحداً إلاّ إذا كان من نمط "الدروكوكو"، هذا النمط الذي يتجسد هنا بالمبدع محمود عبد الوهاب وبراوي قصته/الكاتب والشابة المحلّقة.

عندما دخل الراوي كافتيريا المسرح و انتحي مائدة منعزلة طلب من النادل فنجان قهوة، ولكنه نسيه تماماً بعدما بدأ بالانتباه إلي حديث الشابة مع زميلتها، كان مستمتعاً وهو يري الشابة تقرأ قصته وأخذ "يتابع حركتها مثل ملاح يتابع حركة زورقه"، غاب عمّا حوله من زحام يكرهه ولم يعد يجترتداعيات الرتابة والضجر، رحل مع حديث الشابة عنه ككاتب وعن نهاية همنغواي المختلفة واحتفاء ماري بالطبيعة وسمع دويّ الفيلة والنمور والجنادب.. ولم يعد لتذكير النادل بالقهوة ولم يشعر بالأصوات الضاجة والنقاشات الحادة العنيفة إلاّ عندما خرجت الفتيات الثلاث تتقدمهن الشابة وهي تؤرجح المجلة في توتر، حول سبابتها...

ببساطة لقد حلّق مع تداعيات الشابة كـ: "دروكوكو" ربطته الكثيرمن الوشائج النفسية بها. ووفق هذا التوصيف، فعل فعله العلاجي في نفوسنا، كقرّاء نراوغ شبح المثكل، "دروكوكو" محمود عبد الوهاب الجميل .. استاذ القصة القصيرة المكثفة الانيقة المحكمة الرشيقة الذي احتفي هذه الايام ولاول مرة بعيد ميلاده الثامن والسبعين بعيدا عنه في غربة لا ينفع معها الا دروكوكو الموت.

قلب العالم..
مقدمات لقصص محمود عبد الوهاب



محمد خضير

١. الوحدة:

الوحدة، هي الكلمة المفقودة في قصص محمود عبد الوهاب، كما هي الكلمة المفقودة في قصص أرنست همنغواي المقرونة بـ((جبل الثلج العائم)). إلا أن الوصول إلى هذه الكلمة في قصص محمود عبد الوهاب يقترن بقدر كبير من التفاصيل الدقيقة، وكثير من وجوه التصاوير الباهتة، وعدد من الشخصيات المنزوعة الاسم. "الوحدة هي مثل ضربة شاكوش ثقيل: تحطم الزجاج إلى شظايا، ولكنها تسقّي (تصلّب) الفولاذ" . التقطتُ هذه العبارة من إحدى الروايات، واخترت معها عبارة الشاعر عبد الكريم كاصد: "الوحدة هي مثل شعور طفل في الظهيرة". إلا أن الأمثال لا تصلح لقياس وحدة محمود عبد الوهاب عليها، فهي شعور لا يمكن لمسه أو تسميته مهما طالت تجربته. اختار محمود شخصياته ليؤلف منها أوركسترا من القصص المتشابكة في كمثرى تعزف لحن الوحدة الخافت بين الجموع الصاخبة. إني أتوق لتشبيه قصص محمود عبد الوهاب بكمثرات هاشم الخطاط، أو بطغراوات محمد سعيد الصكار، تلك التي تتدلى في غابة الأسماء المشتبكة كاسم وحيد مكوّر على نفسه، ملتفّ بالخطوط الغامضة التي تربطه كالشرايين بقلب العالم.

ما كان محمود يقدر على أن يغيّر من الفأل الحسن أو الوقع السيئ للأسماء في الحياة الواقعية، فأتاح لشخصياته أن تتحرر من القدر الذي يلحق بأسمائها مسبقاً، وما قد يلحق بها من قدر الهويات والعنوانات الثابتة. ما أكثر الشخصيات التي منعها من الظهور، وما أقل تلك التي دعاها إلى قصصه وفاض عليها من قلبه وإحساسه وفكره، وقيدها بصفاته الجوهرية. وبمرور الوقت أخذنا نشعر بجدية أقل لاستمرار هذا التقييد. أصبحت هذه القلة من الشخصيات حرة في أن تعود إلى واقعها وتلحق بأخواتها، وتكتسب صفات مغايرة. لقد أدّت مهماتها على أحسن ما تتطلبه لعبة الكتابة وشروطها من قبول الاستعارة الواقعية، والتمثيل النموذجي، والدلالة المبطنة. كانت مطواعاً وعوناً للقاص على بناء عالمه القصصي المطبوع بالمرونة والاقتصاد السردي والحبك البسيط. ثم ما عاد للقاص دين عليها. ونحن قراءه أصبحنا أحراراً مثلها من الشعور بثقل الواقع وبؤسه، أو بمرح القاص وسخريته، أو بدين الاسم والهوية. ثمة نبض يخفق في أثر تسرب الشخصيات ومغادرتها موقعها القديم في القصة. تحت أضلاع القصص، قصص محمود عبد الوهاب، يخفق قلب كبير (قلب العالم) قادر

على التوزع والتعدد، واستمرار الخفقان بعد مغادرة الأسماء له. (هل يشعر بالوحدة قلب تحرر من أسماء العالم؟).

في العام ١٩٩٦ رويت هذا الحلم حينما كان محمود عبد الوهاب راقداً في جناح إنعاش القلب بمستشفى المواني: تقدم الطبيب من سرير محمود وسأله إذا كان يرغب بتنظيف قلبه المذبوح ومنحه قلباً خلياً من الهموم كقلب كازانوفا. نظر محمود أولاً إلى الممرضة التي كانت ترافق الطبيب وتحمل طبقاً عليه قلب نابض (كان وجه الممرضة شبيها بوجه أمه) ثم التفت إلى الطبيب قائلاً: دع قلبي يا دكتور على حاله. لا أريد تنظيفه من الأسماء والذكريات القديمة. (ساعدت الأسماء والذكريات على إنقاذ قلب محمود من الذبحة، فقد كانت بانتظاره قصص لم يكتبها).

قد تكون قابلية التوزع والتعدد، أي قابلية تعدد الهوية وتنكرها وتوزيع الاسم أو انتزاعه، صفة لصيقة بشخصية القصاص الحكائي الشفاهي (إضافة إلى الصفات الجوهرية الجاحظية: الخفة والمرح والبداهة والارتجال) إلا أن محمود عبد الوهاب عندما تحول إلى الكتابة، استبعد المفاجأة والارتجال من نصه الواقعي المكتوب. لقد تطورت على يديه الصنعة الحكائية الشفاهية، وتطبعت بطباع الفنان الراصد لمواقف الحياة وتفاصيل الأشياء وجمال المناظر. تحولت تقاليد الخطاب الحكائي الشفاهي إلى صرامة كتابية، من دون أن تسلب القاص الكتابي صفاته الجاحظية الجوهرية، أو تحرم شخصياته حق استرداد الأسماء التي خلعتها. تعلمنا من هذا القاص الرائد كيف نعدد شخصياتنا، وأن نصبها في أكثر من هيأة، ونوزعها على أكثر من مكان، ونمنحها أكثر من أسم أو ننزع عنها الاسم نهائياً. ما نزال حتى اللحظة واقعين تحت سحر هذه الشخصية الشفاهية، التي تحولت إلى كتابة نص بسعة قلب العالم.

٢. المدينة:

أريد أن أختبر (المدينة) باعتبارها المقدمة الأساسية الثانية لقصص محمود عبد الوهاب. سنلاحظ أن قصصه مدنية، صافية من عروق الهجرة الريفية التي خالطت قصص جيله، تتميز بالنظافة والأناقة والمرونة الواقعية الملازمة للنشأة البرجوازية المثقفة. تظهر المدينة في قصص محمود عبد الوهاب باعتبارها مقطعاً(section) من الواقع، أو فضاء سميوطيقياً(semiosphere) بمفهوم يوري لوتمان، تعمل فيه مخترعات المدينة بحرية ونشاط، لا لتمثيل معادلاتها الحداثية فقط، وإنما لاختراع لحظة التنوير الضرورية لكتابة قصة جديدة.

بهذا الاستنتاج لم يستخدم محمود عبد الوهاب فضاء المدينة لتوليد دلالات سوسيولوجية وراء النص، أو تحليل سيكولوجيات نماذجه البشرية، ولا لمحاكاة سرديات المدينة الناهضة بنهوض البرجوازية الصناعية فيها. لم تكن قصصه أنموذجاً لتشيؤ أو تصنّم العلاقات الإنسانية، في مفهوم لوكاش وغولدمان (بالرغم من وجود تماثلات شيئية بين قصصه وقصص غريبه وساروت). لقد بنى محمود عبد الوهاب عوالم غاية في الإتقان السيموطيقي ليطابق بين وجهة نظرته الشعرية للواقع وتحولات الهوية المدنية التي خولت القاص حق بناء الشخصيات بوجهها الشعبي والبرجوازي. إن رؤية العالم، بمقطعه المدني الواقعي، تخضع إلى رؤية سيمباثية تعرض أزمة ضياع الأسماء وراء الصفات والهيئات. وبعبارة أدقّ، فإن أنموذج محمود عبد الوهاب القصصي يعاني شعور الوحدة loneliness السيمباثي المقابل لشعور الاغتراب أو الاستلاب alienation الذي تزرعه تناقضات المدينة الصناعية في روح الهوية الاجتماعية.

بداية، اندرجت قصص محمود عبد الوهاب الأولى (خاتم ذهب صغير، عزيزي رئيس التحرير، تحت أعمدة النور، الجرح، القطار الصاعد إلى بغداد، خط النمل الطويل) ضمن الرؤية الاجتماعية المشتركة لمجموعة قصاصي المدينة (عبد الملك نوري، فؤاد التكرلي، مهدي عيسى الصقر، غائب طعمة فرمان) وانحازت معها للنماذج الشقية التي استلبتها التحولات التاريخية للمدينة (الحرب العالمية الثانية، ثورة ١٤ تموز، الانقلابات والحروب، الهجرة والهجرة المضادة، المخترعات الحديثة..). كانت مفردة (القطار). الوسيلة البخارية للنقل بين المدن. من أوائل المفردات التي دخلت قصص الرواد المدنيين، وقدمت معها أنموذجها البرجوازي المثقف (قصص: ريح الجنوب، العيون الخضر، القطار الصاعد..). وإلى جوارها (المقهى) (الحانة) (الملهى) (المبغى) (الجريدة) (السينما): مفردات صاغت نسقاً تعبيرياً مستحدثاً لم تعرفه القصة العراقية من قبل. لم يكن هذا التعبير المستحدث كافياً لرؤية شعرية تحاول اللحاق بقطارها الصاعد إلى أعالي الحلم المدني. غادرت قصص محمود عبد الوهاب الرؤية الفوتوغرافية الانعكاسية لمجتمع الحداثة البرجوازية، وخلفت وراءها المجرى الإنساني المتعثر في أوشال المدينة السفلى. أصبحت قصصه التالية ميداناً لتحولات الهوية الاسمية (استلاب الاسم، وحدة الاسم بين الجموع) واقترانها بأنموذج مفتقد، المرأة. انتظر محمود عبد الوهاب خمسة عشر عاماً بعد كتابة (القطار الصاعد ١٩٥٤) ليباشر كتابة قصته التالية (الشباك والساحة ١٩٦٩) ويتمثل المساحة المجاورة لنسق المدينة القديم، ويقترن بكائنه المفقود.

٣. المرأة:

المرأة في قصص محمود عبد الوهاب كلها، شخصية مجهولة الهوية، لا مسماة، عسيرة الامتلاك.

كائن أنثوي رقيق، وجه جميل، ناء وغريب، ضبابي، يلوح خلف حاجز زجاجي لمطعم أو صالة مقهى أو ردهة مستشفى. إنه ينبثق من سطر رسالة، أو صورة قديمة، أو شاشة تلفاز. أو يختفي في مرآة زينة. أحياناً يبدو وجهاً أجنبياً كالوجه البولوني في قصة (امرأة)، ربما نلتقيه في مساء ممطر، في حافلة، نتبادل معه بضع كلمات قبل أن يتوارى في الزحام.

"أنتَ مثلها الآن، بلا تذكرة، فالعالم ليس واسعاً كما يبدو للآخرين.." (قصة:امرأة)

"تطفئ الضوء وتقفل جهاز التلفزيون، ثم تصعد السلم الداخلي، وتتوجه إلى غرفتها، في حين تبدأ الأشياء من حولها تفقد ألفتها.." (قصة: توليف)

"هل تدركين ماذا يعني أن يفترق احدنا عن الآخر؟ إنه موتي المحقق! وأن الحياة من دونك لا تطاق.." (قصة: امتياز العمر)

"أما زلت تذهبين مساء كل أحد إلى مقهانا الزجاجي أم كبرتِ. لا تكبري يا عزيزتي لا تكبري.. لا تشيخي لا تشيخي.. يجب ألا نشيخ" (قصة: على جسدك يطوي الليل مظلته)

"أراقبها، عادة، كل صباح، من الرصيف المقابل..تأتي هي قبله دائماً، تتوهج بثوبها الأصفر ذي الأكمام المخروطية. تتريث عند باب الزقاق مستطلعة بحذر طائر صغير.." (قصة: يحدث كل صباح)

نحتاج هذه التفاصيل لتأطير الوجه الجميل، الطري أو الذابل، الهادئ دائماً، الصامت، في صورة، ندخل معه فيها كي يملأ وحدتنا التي بدأت تتسع وتزيد. إن (الوحدة) بمفهومها الإنساني التعاطفي، في قصص محمود عبد الوهاب، تحيل إلى شعور أكبر وأعمق في قصص فؤاد التكرلي: المرأة في قصص التكرلي موضوع للانتهاك والعدوان الجنسي، أما في قصص محمود عبد الوهاب فهي قرينة النأي وعدم الامتلاك. أبطال التكرلي عنيفون، استحواذيون، يتصاغر كيان المرأة أمامهم ويتعرض للاختراق العميق، بينما يفلت هذا الكيان المحبوب من قبضة رجال محمود عبد الوهاب، فيصبح بذلك موضوعاً للملاحقة التفصيلية التي تزيده نأياً وغموضاً: "راقب حركة يديها وهي تزيل بإصبعين، برقة الخزف، الشريط الأحمر من مكعب الزبدة لتفصل ورقته الفضية عنه وتلقي بها في الطبق البلوري أمامها، وتمسّ بنهاية السكين ذات المقبض العاج سطح قطعة صغيرة من الرغيف لتغطيها بطبقة رقيقة من الزبدة ثم تضعها في فمها وتبدأ تلتقط طعامها، برقة وصمت، كعصفور دوري.." (قصة: امرأة مختلفة).

تحيط التفاصيل بشخصيات محمود عبد الوهاب لتعوض عن فقدان الصلات و انفراط المحبة والألفة، بينما يضغط الواقع بكتله الكبيرة الحادة الزوايا على صدور شخصيات التكرلي، نحسّ أن قصص التكرلي ذكورية حارة مراوغة، أما قصص محمود عبد الوهاب فنحسها قصصاً أنثوية كقطع من الخزف.

٤. نظرتان:

نلاحظ أخيراً أن وجهة نظر القاص إلى (وحدة) أبطاله العاطفية قد قُدّمت بمنظورين متقابلين: المنظور الخارجي للرجل الذي ينظر إلى المرأة من موقع بعيد (خلف حاجز زجاج، في صورة أو مرآة، من الشرفة) وهذه النظرة ترى المرأة هدفاً شهوانياً بعيد المنال. والمنظور الداخلي الذي يقلب فيه القاص وجهة النظر، فيبدو الرجل نفسه في عين المرأة رجلاً عجوزاً مطفأ الرغبة. في قصة (عابر استثنائي) تراقب امرأة عجوز رجلاً عجوزاً يعبر الشارع إلى الرصيف المقابل: "التفتت نحوه فوجدته يدبّ مطرقاً كأنه يحسب خطواته بانتظام، وكأن شيئاً في داخله ينكسر. كان يجرجر قدميه مثل حيوان جريح.." .

حلّت هذه النظرة المقلوبة، في الوقت الذي بلغ الرجل وامرأته (المختلفة) حافة الشيخوخة، وأصبحت الوحدة شعوراً هادئاً، وسردها حدّاً أخيراً: "إنه وحيد مهموم يشيخ في كل لحظة..". تقول المرأة المراقبة لزوجها في الغرفة.(قصة: عابر استثنائي).

أضف إلى ذلك، إن وجهة النظر التي راقب محمود عبد الوهاب من خلالها أبطال قصصه من الرجال والنساء، قد تعرضت إلى الانكسار في مرحلتين: مرحلة الشباب التي كتب فيها قصة (القطار الصاعد ١٩٥٤) ومرحلة الشيخوخة التي كتب فيها قصة (عابر استثنائي ١٩٩٣). ويمكننا أن نمثل لهاتين النظرتين بمثالين: الأول من وجهة نظر أفقية، مشاركة تتجه من الخارج إلى الداخل، في قصة (القطار الصاعد). والثاني من وجهة نظر رأسية، مراقبة تتجه من الداخل إلى الخارج في قصة(طقس العاشق).

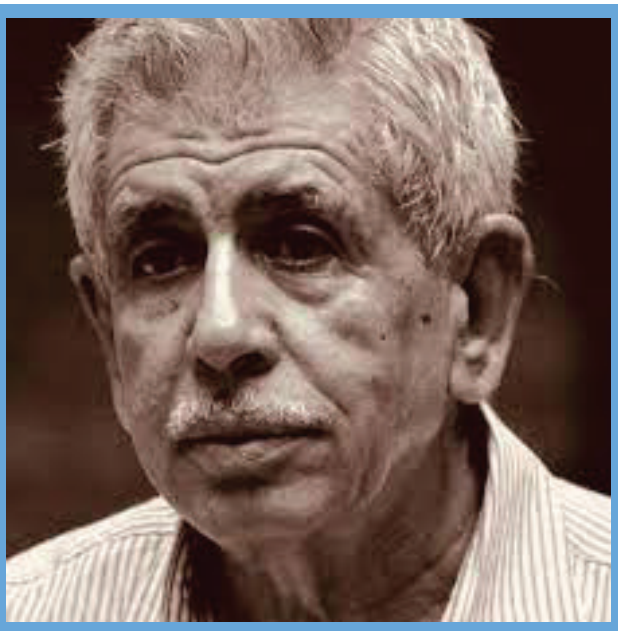
"وعندما رفعت حقيبتي أحسست وكأن ساعدي الطري بدأ يشتد ويقوى، وأن عضلات متينة، متينة جدا، ومفتولة جداً بدأت تظهر فيه وتلتف وتلتصق وتتشابك.."

"أحسست أن الأرض بدأت تتسع لخطواتي، وأن شيئاً ما في داخلي، دافئاً وغريباً جعلني أبدو أكثر إيماناً، فوضعت قدميّ على الطريق العريضة وأخذت أسير متبعاً ذلك الإنسان القوي الضخم المتين العضلات (حمال المحطة).." (قصة: القطار الصاعد)

"الشارع يتحرك في عينيه: يبرق، يضيق، يرتعش، يشحب، يزحف في حركة لا تنقطع، يطوي هذا العدد الضخم المتزاحم من الناس والأشياء ليستعدّ لنهار جديد في مرحلة لا نهائية.." (قصة: طقس العاشق)

نلاحظ تحول النظرة من الشارع الذي يتسع لخطوات المسافر الشاب (المشاركة الأفقية)، إلى الشارع الذي يضيق ويرتعش أمام زحام الناس والأشياء في عيني الرجل العجوز(المراقبة الرأسية من الشرفة). إن فعل المراقبة المتكرر في قصص محمود عبد الوهاب (راقب، لمح، تصور..) يختلف من مرحلة المشاركة القريبة إلى مرحلة المراقبة البعيدة. كما أن التفاصيل الحارة والشهوانية تتحول إلى تفاصيل هادئة وحزينة ومنكسرة. كيف لنا أن ننسى شخصية عودة النجار (أول زوربا عراقي)، الذي رافق الأم لتوديع صديقه الطالب المسافر إلى بغداد؟ لن يفوتنا تفصيل واحد من المحطة (مشهد قلما يتكرر في قصة، عندما تفك الأم عقدة فوطتها وتسلم ابنها الدينار الوحيد المصرور في العقدة)، وأجواء القطار الداخلية (المعيدية النائحة): تفاصيل هشمتها مطرقة الوحدة إلى شظايا

أشياء لا تمحى .. أسم لن يزول



محمد خضير

روى محمود عبد الوهاب خبراً عن زميل له أَلِفَ المعتقلات , قال ان هذا الأليف دقَّ مسماراً على حائط المعتقل , وعلّقَ عليه سترته , فكان هذا المسمار في انتظار سترة الأليف كلما عاد إلى خان الشرطة حيناً بعد حين.

هذا المسمار لن يمحى من ذاكرة محمود , ولا من ذاكرة جدران المعتقلات , وقد تعلّق عليه دلالاتها الغائبة و أنت تقرأ قصصه.

أشياء لن تمحى من ذاكرة أصحاب المسامير: بقعة دم جافة على رصيف , شحاذ غافٍ في باب مسجد , صوت أم كلثوم في قبو التعذيب , وجه الأخت الراحلة في عيني محمود الغائمتين.

يقترع محمود على قائمة الانتخابات , فيرسم علامة المسمار في المربع الخالي , المسمار المعقوف مثل جسد أخته المسجاة على سرير الغيب , إلى جانب الأسماء المسمارية المطروحة على القائمة.يكتب محمود صفحات من سيرته الذاتية , على ترتيب خاص بيقظة ذاكرته الحالمة , فيتذكر وجه أبيه أول من يتذكر وهو يصطحبه إلى صالون الحلاقة , ثم وجه أمه تابعاً إياها بفانوس وهي تلبي نداء امرأة حبلى تُطلق في ليل المحلة . شعاع الشمس المتسلل إلى مرآة الحلاق , وضوء الفانوس المفروش على أرض الزقاق , خيطان يشدان محموداً إلى الأشياء التي لا تنسى , صفحتان في روزنامة السيرة الذاتية الناقصة لحياته الكاملة .

يضيف محمود ما ينقص حياته إلى حياة شخصياته , فيؤلف من سيرهم المتفرقة سيرة موحدة لقصة يؤلفها عن نفسه , بل يستأنف هذه السيرة القصيرة برواية عنوانها (سيرة بحجم الكف) . يحذف محمود ما ينبغي تفصيله في سيرة حياته , ويضيف إلى شخصياته ما يفيض على مقادير سيرهم , ويكتم عن قرائه ما لا يستوجب الإسرار, ذلك أن قدرة محمود على الكتمان والاختصار هي أقوى من قدرته على الإباحة والتفصيل . هذا ديدنه , وتلك طباعه , يؤثر على نفسه ما يسفحه على الآخرين , فكأن قصصه المفصلة لحياة أصدقائه ترجمة لسيرته المختصرة بحجم الكف , واختزال قصصه إلى أقصر الحدود تعبير عن رغبته المكبوتة في سرد التفاصيل. تعكس قصص محمود القصيرة طريقته المهذبة في ارتشاف كأس الحياة حتى الثمالة . وما يزال محمود يختصر ما يريد تفصيله , ويفصل ما يشاء اختصاره , في تأليف قصصه , مثل الإسكاف الذي يقص الجلود ويلصقها ويخصفها مرتدياً قفازاً أبيض , معتكفاً على عمله بطريقة الأسلاف المتمسكين بعطر لغةٍ تفوح بها

نصوصهم.

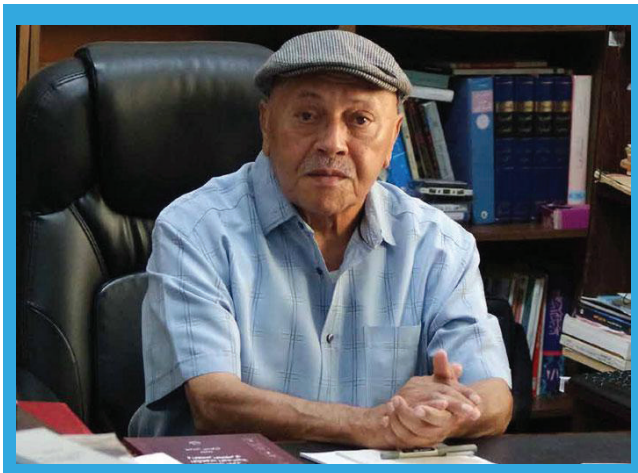
يعمل محمود في زاوية مشغل ضيق مدفون في بازار المؤلفين والقارئين المشغولين بتسويق نصوصهم والصياح على بضاعتهم والتدافع لزيادة عدد كتبهم . لكن صانعاً مثل محمود يشتغل بمزاج النهايات القصيرة , يحتسب عدد الخطوات التي تفصله عن النص المأمول , يحبكه فيأتي سعاة النصوص بين المراحل الألفية ويحملونه إلى ما يعلم صانع ولا بائع في بازارات الصناع المهرة . لا يراسل الصانع القابع في زاويته قارئاً يعرفه , ولا يأمل في خطوة نهائية تختتم عمله . فهو يعمل كما يعمل قصاص النهايات المفتوحة على مقايضة قصصه بدلالات عابرة , و إيحاءات ماكرة , محمولة على احترام العقد المبرم بينه وبين شخصياته المتوارية في الظل بكتمان أسمائها . وهنا يعمل محمود ببند ثمين من بنود كتابة القصة القصيرة , غير بند الاقتصاد والايجاز, هو بند الوصاية أو الوكالة عن ضحايا الحياة . تلقى الضربات والصفعات , وصنوف

يحذف محمود ما ينبغي تفصيله في سيرة حياته , ويضيف إلى شخصياته ما يفيض على مقادير سيرهم , ويكتم عن قرائه ما لا يستوجب الإسرار , ذلك أن قدرة محمود على الكتمان والاختصارهي أقوى من قدرته على الإباحة والتفصيل .

الهزء والسخرية , وأعباء الشيخوخة والمرض , نيابة عن شخصياته , وأغلبهم شيوخ ومرضى وعاجزون وقانطون , بصبر و أناة وتفهم , فكان أميناً للروح الإنساني الذي استدفأ بوهج حقيقته نصوص آباء القصة العراقية الأوائل . يرتحل محمود في رؤاه السردية بعيداً عن واقع ((الدهشة الأولى والحادثة الأولى والمشهد الأول)) كما يقدم لمجموعته القصصية (رائحة الشتاء) . إلا أن ذاكرته الأمينة لأصولها تأبى إلا أن تعود إلى دهشتها المرتحلة إلى تلك المواقع التي جزأت سيرته إلى بيوت وعتبات وثريات ووجوه ترتسم في مجرى حياته البطيء. إن رؤاه التي ترتقي في ((قطارها الصاعد)) إلى أعلى التقنيات السردية تشرف على مشاهد لم تزل آثارها من تضاريس الأرض الأولى : جدار مثلوم في زقاق ترابي , جسر خشبي متداع على نهر صغير امتلأ قاعه بالقناني الفارغة وأطر السيارات التالفة , مدفأة علق بها الغبار, ردهة مستشفى في آخرة الليل , كتاب وقدح شاي ومضربة ذباب ومنديل على طاولة في شرفة . قدمَ محمود عبد الوهاب من الموقع الأساسي الذي شاده قصاصو العراق في نهاية الحرب العالمية الثانية , أما أشخاصه و أبطاله , سيرهم ووقوفهم

وكبواتهم , ثيابهم وكلامهم وطعامهم , بلاهتهم وسخريتهم وفطنتهم , فقد صعدوا قطاره من محطات متفرقة على السكة الملتوية في فيافي الأرض العراقية المترامية الأطراف . كيف لنا أن ننسى أجواء عربة ((القطار الصاعد إلى بغداد)) ووجوه ركابها : الطالب البصري والمسافر البغدادي والقروية العمارتلية : ((آه ما أضيق هذا المكان ! ما أتعس هؤلاء !)) يفكر الطالب . وعلى الجهة الأخرى من القطار المارق بركابه يفكر قراء قصص محمود في أثر الدخان والهدير المتصاعد من العربات المقطورة : ((آه ما أوسع هذه البلاد ! ما أعجب هذه الوجوه. لقد مضى الزمان سريعاً بهم وبنا وبالقصاص الذي هبط من قطاره . إننا نصادفه اليوم جالساً في مطعم إلى جوار بطل قصة (الملاعق) يتلوى بخار الحساء بين عينيه خيوطاً سائبة , يطرق لحظة كأنه يتأمل حياة كاملة سقطت في طبقه , ثم يطبق على الملعقة مستديراً صوب طبق الحساء, في اندفاعة لا حدّ لها , إلى التهام طعامه . أو إننا نتذكر المفتش الذي استخرج من ذاكرته صورة معلمة الأطفال التي ترتدي ثوب البازة المشجر بأكمامه الطويلة الضيقة المطرزة بالدانتيلا . أو إنه ذلك ((العابر الاستثنائي)) الذي يعبر بتثاقل الشارع إلى الرصيف الآخر, مطرقاً كأنه يحسب خطواته بانتظام , وكأن شيئاً في داخله ينكسر, يجرّ أقدامه مثل حيوان جريح . أو نتخيله قارئاً فطناً لكتاب (البخلاء) ينقب في زوايا حكاياته عن شخصية ينتسخ منها بطل قصة (رائحة الشتاء) سلمان ذا المسحة الغوغولية . ما أفطن هذا المنتسخ , المتنكر في إهاب شخصياته ! وما أكثر تحولاته في مجموعة قصصية واحدة ! سنفاجئه متحولاً إلى نورس في نهاية قصة (عين الطائر) : يفرد جناحيه ويصفقهما محاولاً النهوض من الأرض والاستدارة صوب النهر , مخترقاً فضاء المدينة ومبانيها , مغادراً مكانه القصي , غائراً في الالتماعات الفضية الجميلة .

ثريا العزلة



جمعة اللامي

(الرجال نوعان عندما ينظرون من نافذة واحدة : رجل يبصر النجوم ، ورجل يبصر الأوحال) مأثور اوروبي هذا الرجل البصري، الذي يجاور الإمام البصري ، منذ سبعين سنة ، وأطلّ – متأملاً – على أجيال متعاقبة من الأدباء

والسياسيين والمناضلين والإعلاميين و أنصاف الرجال ، لا يزال مستغرقاً في وحدته ، منغمراً في عزلته ، بعدما أصبح لا يرى إلا نفسه عبر جدران المنزل ، ولا يشوف سوى بعض أصدقائه خلال عدد قليل من مقاهي البصرة وخاناتها.

كلنا نعرفه ، نحن الجيل المتعب ، والمحزون والشجاع ، والمنهار المغامر والمشاكس والمهاجر ، بعدما قلنا لجيل " الخمسينيات " نحن هنا.

نعرفه وريثاً لتقاليد الرسل الأوائل من كتاب القصة القصيرة العراقية ، ثم منتجاً لتلك التقاليد بإنجازه الخاص الذي تزدحم به كتبه التي لا يتجاوز عددها أصابع اليد الواحدة ونعرفه أيضاً واحداً منا.

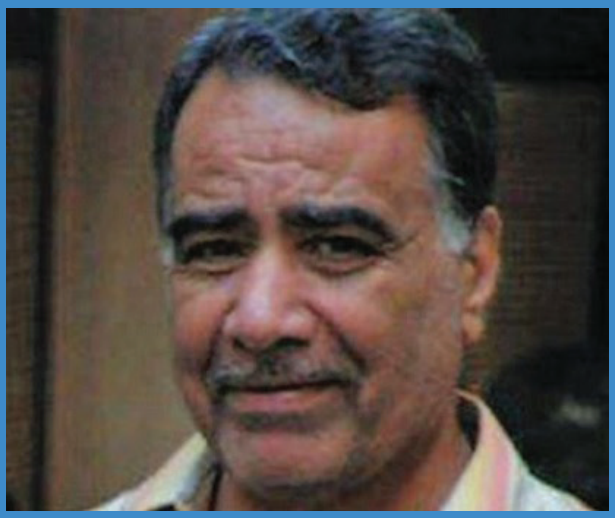
لقد وضعنا كثيرين خلفنا ، من بعض الذين تسلقوا القصة والشعر إلى القيادات السياسية مروراً بهؤلاء الذين لم يتوقفوا طويلاً أمام فعل " كن " وليس انتهاء بأولئك الذين لا انجاز لهم إلا أغلفة كتب ليس الا، هو محمود عبدالوهاب " ثريا العزلة " بحق.

لا أتصوره بعيداً عن البصرة أبدا، ولا أخاله إلا بصرياً ، يجاور الامام الحسن البصري ، و انطون تشيخوف ، حتى وان استدعته بولندا ذات يوم ، اولعبت به " شمول " في وارسو. لم التق به إلا نادراً ، آخر مقابلة كانت قبل سنتين هنا في الشارقة مع الاخ الصديق القاص محمد خضير. وفي حينها كنت أريد أن احدثه عن " اقتصاده " في كتابته قصصه ، وان استمع اليه وهو يحدثني عن السياب والبريكان ومحمد خضير وحسين عبداللطيف، وعن ذلك المسرحي البصري الذي يبقى مشهداً في ذاكرة البصرة والعراق : جبار صبري العطية.

لكننا، ونحن نتنزه عند كورنيش الشارقة ، أو نطل على ليل دبي او نصمت داخل مصعد في بناية معلقة بين الغمام والأرض او حين أنصت إليه يحدثني عن سحر " تشيخوف " وتأثيراته في رموز جيلنا ، كنا نتحاور منذ عقود خلت : هو في " ثريا عزلته " و أنا فوق علامة " ضم " الأولى في صفته.

. وفي سرابيل هذه العزلة ، وكأنه على طريق " البصري " وهو يستند الى عمود في مسجده ، تعيد العزلة إنتاج وحدته بشكل مضاعف ، بعدما خلت الدار من شقيقته ، وبقيت الدار لا تجده إلا هو " محمود عبدالوهاب " المعتزل والمريض . أي قلب هذا الذي يعاند الوحدة و افتقاد الأهل ؟ لماذا يزحف المرض الوبيل الى جسده الواهن ؟ لماذا يبقى محمود عبدالوهاب وحيداً؟

الســـارد فـــي حـقـل الشعـر



الشاعر الراحل
حسين عبد اللطيف

في الليل حين تتم مواجهة النفس ويتاح للمرء أن يكشف مكنونات سريرته وأسرارها .. تنثال الرؤى والأحلام ، ويخطف الشعر مثل السنونو .. ، فالليل يأتي بالشعر وعلى من يترصد أن يقتنص الفرصة التي تسنح .. اذ ذاك ينهض محمود عبد الوهاب الى دفتره الخاص ليدون فيه ما يعنّ له أو يطرأ على خاطره وهكذا كتب هو نصوصه الشعرية خلال الليل الساجي وفي دفتر خاص خلافاً لمألوف عادته في كتابة القصة أثناء النهار وفي أوراق متناثرة ومفردة .. لكنّ أحداً لم يعرف بهذا التوجه عنده ، على الرغم من اهتماماته المتعددة ومؤهلاته ، الا بعد أن كتبنا عن هذا البعد او " الجانب الشعري" عند هذا القاص في ملف " الاديب " عنه شباط ٢٠٠٥ – اذ اراد هو نفسه لأشعاره هذه أو إلهاماته التي يعدها بمثابة اسراره أن لا تذاع او تنشر بسبب من ايثاره أو تعلقه بالقصة القصيرة التي أسرته محبتها مثل امرأة على مثالها لايقوى على هجرانها ..

فقد ارتبط اسمه باسمها وعرفه الوسط الادبي بصفته هذه اذ كانت خياره الاول ورهانه الأخير الذي اولاه عنايته البالغة واهتمامه الكبير خلال ستة عقود أمضاها في مزاولة أنشطتها : ابداعاً وترجمة ودراسة ونقداً .. وحظيت من لدنه ما لم يحظ به أي جنس أدبي آخر .. وحتى وهو يصدر كتابه الاول " ثريا النص " عام ١٩٩٥ قبل مجموعته القصصية الاولى " رائحة الشتاء " عام ١٩٩٧ ، بعد سنتين فانه لم يخرج عن نطاق القصة او مجالها .. فثريا النص لم يكن سوى مدخل لدراسة العنوان القصصي والقصصي بالذات فهو ما يزال في المحيط نفسه .. أما ترجماته في منتصف الخمسينيات فقد كانت منصبة أو مقتصرة على فن القصة أيضاً فقد ترجم " قطة في المطر ، المخيم الهندي ، وعجوز على الجسر لهمنغواي وسارق الحصان – والصورة – والنار العالية – – امرأة جو كرادوك – ودورتي – والحلم – والغرفة الخالية – والزائرة لارسكين كالدويل و " سائق عربة الشحن " لمورافيا و (الثوب) لكرستيان جيلبرت و " الدرس الأخير" للفونس دوديه و " الشيخ الغارق في ضوء القمر " لـ (لي في يان) وقصة" تزوجتها لأغاظتها " لمؤلف لم يذكر اسمه ، وقصة اشتاينبك.

اضافة الى محاضراته عن : أنداد المؤلف وعن الحوار القصصي

وكسر الإيهام في الرواية – كونديرا انموذجاً . وغير ذلك من كتاباته عن خصائص القصة ومميزاتها الفنية .. وكذلك نقده لقصة محمد خضير " حكاية الموقد " وقصة عبدالرحمن مجيد الربيعي " منهاج يوم ممطر " في العدد الثاني من مجلة الكلمة عام ١٩٦٨ . ولكن محمود عبدالوهاب لا يريد أن يظهر شاعراً أو ناقداً لئلا تطغى أية صفة من هاتين الصفتين على شهرته قاصاً .. فقد كان يتحسس حتى من حرف الدال المدل على درجة الدكتوراه من أن يسبق اسمه- كما يخبرنا عن ذلك زميله الحميم القاص الراحل مهدي عيسى الصقر في شهادة عنه – ملف الاقلام ٢٠٠٠/١ – ومع ذلك فان هذا لا يعني انه لا ينظر الى نصوصه الشعرية نظرة غير جدية و انما هو يؤكد على ممارستها برغبة كحالة تعبيرية او صيغة " كتابة " وهو يعزو الدافع الاستثنائي الذي يحمله على كتابة " القصيدة " الى اقتحام الأشكال – كما يقول – الذي يمارسه في الكتابة ،

ارتبط اسمه باسمها وعرفه الوسط الادبي بصفته هذه اذ كانت خياره الاول ورهانه الأخير الذي اولاه عنايته البالغة واهتمامه الكبير خلال ستة عقود أمضاها في مزاولة أنشطتها : ابداعاً وترجمة ودراسة ونقداً .

من قصة ورواية، وأحياناً، من قصيدة وبحث ، تفرضه لحظات " قنص " للمرئي من الاشياء واللامرئي الثاوي تحت دثار اللاوعي ، انه صراع ما بين شكل مضمر ضد اشكال متحققة مألوفة . فالقصيدة التي يكتبها تمثل عنده شكلاً من أشكال الاستقصاء ، نسقاً كتابياً مغايراً ، عملاً " مفتوحاً " يرتعش وضوحه تحت معاطف القرائن ، فهو يلجأ الى القصيدة عندما لا تعينه القصة على بوح حميم . ولذلك هو مهتم بها من هذه الناحية إلا انه مع ذلك يعدها " ثانوية " بالنسبة الى كتابته القصصية ولو تسنى له اصدارها في مجموعة فانه مبدئياً سيضعها – ان لم يغير ذلك – تحت تسمية عنوان فرعي هو " على هامش الكتابة ، أي الكتابة القصصية . وهكذا نلاحظ إيثاره المؤكد لفن القصة القصيرة على ما عداها .. ولكن لماذا أبقى محمود على نصوصه الشعرية مطوية حتى الآن، يقول : انها (ذاتية) محض أو (نجاوى) بحت ! – ولكن ألم تتحدث عن معيش ! أسأل فيجيب ! – لا .. أنا لا أقصد هذا و انما أعني انني لا أريد أن أظهر الا قاصاً لا شاعراً ولا ناقداً حتى .. ثم انني لاأسمي ما أكتبه خارج القصة انشغالاً نقدياً فانا لست ناقدا و لا أطمح أن أكونه وربما لا استطيع أن أكونه . لكني أجاور الناقد في منطقة محايدة ومع ذلك فان ما يسمى بالانشغال النقدي يحدث عندما لا تكون هناك قصة تشغلني .. وما يشغلني لا يأتي على حساب كتابة القصة ابداعياً اذ لا أسعى الى كتابة تنظيرية خارج منطقة القصة ، ما أهتم به مما هو غير قصصي يتعلق ببعض المشكلات العملية التي تعترضني في كتابة القصة . واذ لا أجد أنا ضيراً في أن يظهر القاص (شاعراً) أو (ناقداً) – بهذه الصفة – أو العكس وأحاول مناقشة الامر معه يستمر هو في اصراره وتوكيده فاقول لأقنعه : لنأخذ سركون بولص أو فاضل العزاوي أو جبرا أو سعدي يوسف او جمعة اللامي مثلاً .. والأخير كان قد أدخل في نسيج رواياته الاخيرة " مجنون زينب " أشعارا مقتبسة واخرى موضوعة من تأليفه كما انه أصدر مجموعتين من نصوصه الشعرية هما " عبدالله بن فرات ينتظر ثأرالله " و" اشواق السيدة البابلية " مكّنتاه من اجتياز مرتبة شاعر بجدارة واستحقاق .. ومع ذلك فهو مايزال معروفاً في الوسط الادبي بصفته " قاصاً " مبدعاً و" روائياً.

وثمة روائيون ومسرحيون عظام مثل شكسبير، سرفانتس ،

ان أغلب نصوص محمود عبدالوهاب الشعرية .. عبارة عن : كناية موسعة . وللنثر الأولوية في هذا الشأن – حسب ياكوبسن – قبل الشعر الذي من شأنه استعمال المحسنات البلاغية الكثيرة من مجاز واستعارة وما الى ذلك.

لورنس ، جويس ، فوكنر ، كازانتزاكيس ، بورخس .. وغيرهم. كتبوا الشعر واصدروا المجموعات : السونيتات ، الطاووس الأبيض ، موسيقى الحجرة ، اله الحقول ، الظبي المرمري ، رؤيا في الربيع، الاوديسة الجديدة ، كتاب الصانع – يحتوي على قصص وقصائد – الحلم بالنمور.... الخ وشعراء انقلبوا الى الرواية والقصة : بوشكين ، طاغور، اراغون ، باسترناك ، يفتشنكو... وقد كتب همنغواي بعض القصائد ، أما ماركيز فقد كان يقتبس من اشعار الشاعر النيكارغوائي روبين داريو ليضمنها في روايته كما انه يؤكد كتابه لأحدى رواياته بأسلوب شعري كما لو أنها قصيدة . لقد تزامنت كتابة محمود عبدالوهاب لنصوصه الشعرية مع نشره لأولى قصصه أو ائل الخمسينيات أبان ما كان طالباً في دار المعلمين العالية . حين نتصفح دفتر محمود الشعري سنجد انه يحتوى على الكثير من القصائد التي هي كلها من نمط قصيدة النثر– فهو لم يقرب الوزن أبداً.. ولكنها بقيت حبيسة ادراجه وأوراق دفتره حتى قيض لقصيدة قصيرة جداً من بضعة أسطر أن تظهر على الصفحة ٥١ من روايته " رغوة السحاب " في اشارة للراوي

الضمني يقول عنها انها آخر قصائده المكتوبة بينما أشار اليها المؤلف – محمود عبدالوهاب – في هامش الرواية على انها من وضعه أي من تأليفه هو.... مؤلف الرواية هذه القصيدة القصيرة هي التي شكلت ظهوره الشعري الأول على صعيد النشر أما الظهور الثاني فقد كان من خلال نشره لمرثية "الحياة كأنها مزحة" التي يرثي فيها زميلنا الراحل عبدالخالق محمود ، المنشورة في ملف جريدة " الاخبار" الاستذكاري العدد ٤٤ حزيران ٢٠٠٤ والتي بلازمتها المتكررة ، بين المقاطع " وحسبت نصيحتي مزحة " هي الانجح في الاداء والافضل من بين نصوصه الشعرية

ان أغلب نصوص محمود عبدالوهاب الشعرية .. عبارة عن : كناية موسعة . وللنثر الأولوية في هذا الشأن – حسب ياكوبسن – قبل الشعر الذي من شأنه استعمال المحسنات البلاغية الكثيرة من مجازواستعارة وما الى ذلك فضلاً عن الانزياح اللغوي. وسواء في (القصة) أو (القصيدة) فان لغته عموماً – هي نفسها ، لغة أدائية معبرة بلا تزيينات ولا زخارف.

من هذه الناحية.

ان أغلب نصوص محمود عبدالوهاب الشعرية .. عبارة عن : كناية موسعة . وللنثر الأولوية في هذا الشأن – حسب ياكوبسن – قبل الشعر الذي من شأنه استعمال المحسنات البلاغية الكثيرة من مجاز واستعارة وما الى ذلك فضلاً عن الانزياح اللغوي. وسواء في (القصة) أو (القصيدة) فان لغته عموماً – هي نفسها ، لغة أدائية معبرة بلا تزيينات ولا زخارف فهولا يبحث عن لغة داخل اللغة، أو ينهمك في اصطناع عبارة بر اقة معطلة عن وظيفتها أو يجري وراء لغة متفيهقة وطنانة.. كما انه يتجلى القصة التي يكتبها كما يتملى الشاعر قصيدته وكأن هذا صدى لقول ماركيز على كتابته لأحدى رو اياته باسلوب شعري ... الانف الذكر – انظر عنوان المقابلة التي أعددتها معه في ملف الاقلام ١/ ٢٠٠٠ او الى ترجمتها في مجلة جلجامش ٢/١/ ٢٠٠١ .

كما انه يجد في حالتي كتابته للقصة أو الشعر أن " التحفيز" واحد . أما المغايرة في اللغة او الأسلوب فهي متأتية من متطلبات الجنس الأدبي وخصائصه .. فالسياقات السردية ، وحدات متنامية حديثة تجري على مهل او تمهل في حين أن سياقات النصوص الشعرية تنبسط فيها الوحدة لتلتم في النهاية بضربة أو(قفلة) تكسر التوقع عند القارئ.

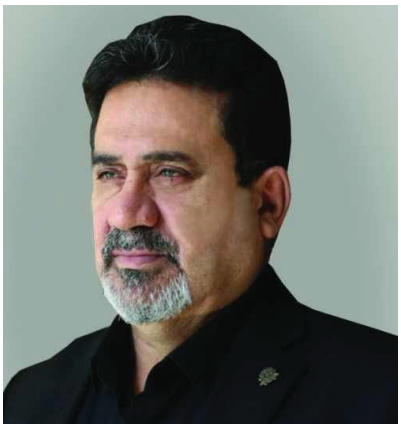
يقول نيتشه: اننا نحكم على الناس الذين نعرفهم أو من هم الاقرب إلينا من خلال الوسائل والأساليب التي يتخذونها في الوصول الى أهدافهم..وعلى ذلك فان محمود عبدالوهاب يصل الى " ذاته"، تماماً عبر نصوصه الإبداعية القصصية او الشعرية – عموما – ومن دفتره المطوي نختار بعضاً من النصوص الشعرية القصيرة لهذا القاص المبدع الذي لا يطمح أبدا بشهرة أدبية تأتيه أو تواتيه من هذا الجانب.

* اندثار الفجيعة أن تفتح عينيك وتجد عمرك
لا يصلح لشيء
الفجيعة أن تبكي وحدك
أن تحدّق الى سريرك
الغطاءات كما هي.. ولا أحد
الفجيعة أن تعيَ الفجيعة
معاً كتف تحتّك بكتف
وذراع تلامس ذراعاً والشارع يجري بيننا
يا للزهو! تصطحب امرأة؟
أصابع عينيها تتلمس وجهك
و أنت الديك
العربي الصائح، والأخرى الصدى الريح تجتاح ثيابكما
ترقّ هي وتتصلب أنت
ماذا يعني أن تنتفش ديكاً
وترقّ هي؟ كن ديكاً ديمقراطياً
فالعشق لا يفهم حرب الأجناس
الاسم تعالي
علميني أن أكتب اسمك بالبولونية
سأعلمك كيف تكتبين اسمي بالعربية
كتبت
كان مقبض كفها مثل قلب
ملموما ورديا
يتعرج مع الحرف العربي
ميماً ، حاء ، مثل من يتحرج أن يبوح
أمسكت رسغها
ناعماً بارداً
تتعرج كفها في عينيها
ضاحكة هي

و أنا أنود برسغها يميناً يميناً حتى أكتمل الاسم خربشة وخطوطاً لا الاسم على الورقة ولا الورقة تعني شيئاً لكنّ عينيها برقت بالاسم صحيحاً وبالعربية الفصحى. قراءة العالم من حولي كتاب والفطن من يقرا صفحاته ما كلّ ما أقرأه صحيحاً لكنّ في ما أقرأه يلغي التدليس قبضة العتمة أنا الفجر المعتم الحالك مثل ليل كابوس صخري داخلي ناتىء وحاد بهواء الفراغ تتشبث روحي مثل غريق لا تكترث به شطآن البحر من على كتفي تنفرط حبيبات العمر دموع مهاجر لن يعود تكتظني مسامير الأحزان تكتظني اللحظة وحافات الأشياء تنفرط المسرة من قلبي في فضة الفجر التي ينبغي لروحي أن تزهر فيها.

دعونا نتأمل محمود عبد الوهاب كـ (أثر) ينبض بالحياة

علي حسن الفواز



هو ليس غابة من النصوص، لكنه غابة من الأثر الذي يسكنه الشغف والبهاء، إذ يصنع هذا الأثر اليومي الكثير من النصوص المفتوحة، النصوص التي لها امتياز الكلام، ولها شهوة الإثارة، وغريزة البهجة، تؤنسنا هذه النصوص بغوايتها وأناقتها، حدّ انها تسحبنا الى لعبة الكلام الذي ينبش عميقا في سرائر الكتب التي اصطنعت لنا سحرا من العوالم المتخيلة والتفاصيل والسرديات التي نعيشها بوصفها مصدرا لوجودنا الاكثر اطمئنانا، والأكثر إثارة للأسئلة.

محمود عبد الوهاب الأثر البصري الذي لم يشأ الاّ ان يكون أثرا متعاليا للمدينة، مهووسا بتفاصيلها ومراثيها، عالقا بروحها الخبيئة وبحكاياتها المحمولة على مثيولوجيا ساحرة، مثيولوجيا(بصرياثا)التي ينبش في نسقها المضمر عن كنوزها وبطولاتها، وطقوس حكوائييها. مثلما ينبش عن معانيها المسكونة بسحر الماء وغموضه، وشهوات جنياتها اللائي يسرقنّ فحولة الكلام، وعشبة الخلود، ويتسللن الى الزوايا الحميمة، حيث يكون الكلام بلادا، والحكايات ترشّ المكان بالسكرة، وحيث يستعيد المقهى اليومي- تحت وقع هذا الأثر- دوره في ان يكون غابة تتسع كلما تتسع البلاد للكلام، بوصف هذا الكلام آخر ماتبقى من الزاد، والاطمئنان، والغواية التي تحرضنا على الوجود.

ما استعيد البصرة، استعيد محمود عبد الوهاب، فهوكائنها الاثير الذي لايطيق مغادرتها، يكتفي برعب وحدته منذ اكثر من سبعين عاما، وكأن أنوثة المدينة تشاطره السرير والبوح والاعتراف ولعبة الجسد المتوهجة، يحمل في جيوبه الكثير من روائحها وحوائجها القديمة، اذ تشمّ بهارات سوق الهنود احيانا، وبعض رطوبة المكتبات القديمة، مثلما تستاف من(جاكيته)الانيقة بعض غبار عالق من حروبها التي يكرهها كثيرا.. هو يكره الوحدة رغم تكرارها القاسي في حياته، وأحسبه يتوهمها موتا، لذا لم أجده الاّ في نوبة احتفال الاصدقاء به، لانهم يحبونه بطيبة غريبة، اذ هو يملك صلاحية انسانية عالية، وصلاحية سرية تؤهله لان يكون اثرا، اوعرابا، اومثيولوجيا تمشي على قدمين، اوربما حكاية متخيلة تضعنا عند تاريخ متخيل لعالم اكثر براءة ونظافة من كل تاريخات المدن المكسوة بقبح حروبها ومحاربيها ولصوصها..

يوهبنا محمود عبد الوهاب الاطمئنان على نصوصنا التي تنتمي الى مزاج الغابة، ليس لانه يشاطرنا بسنواته التي لا تشيخ يوميات المعلم القديم الذي نلتذ بوصاياه كثيرا، بل لانه يحمل ذاكرة يقظة تنمو خارج السياق، ذاكرة شجاعة بحضورها، وبداهة سريعة بسخريتها، لاتتباطأ في اشهار اسلحتها الحميمة، وضحكاتها الدافقة، فهو يؤمن بفكرة الاثر، الاثر الذي شاطر الكثير من ابطاله لعبة الحياة والمغامرة، فالسياب والبريكان ومهدي عيسى الصقر كانوا بالنسبة اليه الأشبه بـ(ذاكرة الصور) التي يستعيد حيواتها، وسرائر بطولاتها بلذة، مثلما يستعيدها كظواهر لتاريخ اخلاقي وثقافي للمعرفة، وللجمال، ولقوة الانسان في بحثه عن الغامض والساحر في المعنى، اذ يضع هذه اللذة في سياقها الظاهراتي التي يستعيدها كوعي، وفي سياقها المعرفي، مثلما يضعها كزمن انساني(يركض كالخيول) كان ينتهكه بسنواته الموحشة البهية والعاصفة، واحسب ان صديقه الاثير في سحر الاثر محمد خضير يشاطرها معرفية هذه الاستعادة، مثلما يشاطره يوميات البقاء وتدوين اثر المدينة، اثرها في التخيل وفي صناعة الشفرات، اثرها في تدوين المضمر حتى لاتمحوه المدينة التي تقسو على نفسها، او يقسو عليها الاخرون، والموهومون بلعبة محو الاثر الذي يتمنى ان يكون شبيها بمعطف غوغول الذي يمكن ان يخرج من جيوبه الكثير من صنّاع السرديات والاحلام..

قرينة محمود عبد الوهاب بالبصرة لايمكن ان تكون الاّ قرينة الاحساس بالهاجس الاثير الذي يلاحق صاحبه، يساكنه غريزة المعنى، والاحساس المتوهج بغواية المراودة على جسدها الذي لا يكبر رغم شحوبه، واحسب ان هذه المدينة الخبيئة تحت جلده وكلامه وقميصه تحتاج الى أثر محمود عبد الوهاب، ليس لانه جزء من يومياتها الصاخبة والمكشوفة على المجهول، بل لأنه جزء من روحها السرية، وجزء من مثيولوجيتها التي يستعيدها الكثيرون في يوميات صفائهم، اذ يكون محمود عبد الوهاب ساحرا في المقهى، وحكواتيا في ليالي الكلام، وفي جدل السرديات، وعرفانيا عند عتبات النصوص التي يطأ البعض أسفارها دونما شفرات او تمائم توهما في استكشاف ما تحت سطوحها التي عبر عليها الكثير من أصحاب الحروب والمغازي..

محمود عبد الوهاب المواطن البصري الكبير، يستحق ان يشاطر كل مدوني المدن الكبار امتياز المجد والبقاء في ذاكرة مدينته وسحر اساطيرها ومدونات طينها وحيطانها وذاكرات أولادها وتعاويذ نسائها الباحثات عن الخصب. ليس بوصفه غابة من النصوص كما قلنا، لكنه الذاكرة واليوميات التي شهدت على زمانات مفتوحة ومحاربة، اذ نجد عبد الوهاب عالقا بكل زوايا المدينة التي استغرقته، وساكنته بلذاتها العميقة، ومراثي موتاها، وضحكات اصحاب مكتباتها الذين يعرفون انه القارىء الكبير، وانه الشرّاء الأوسع لبضاعتهم الكاسدة دائما.

شخصية العدد

خريف التجربة الصعبة أشواط الحياة البعيدة

قصي الخفاجي

-١-

قرابة ستين عاما خاض الرائد محمود عبد الوهاب الكتابة القصصية والنقدية والمقالية ولم يترك لنا سوى كتيب صغير جدا هو (ثريا النص) ومجموعة يتيمة هي (رائحة الشتاء).

ثم روايته القلقة السريعة (رغوة السحاب) .. هذا الكاتب الذي ظلت تتنازعه هواجس القلق والحذر والخوف حد المسؤولية المبالغ بها أحيانا وراح يواجه الحياة والمصير الفردي عبر ثلاثة محاور هي:

١- القصة القصيرة.

٢- المرأة.

٣- السياسة.

كلنا يعرف ان القصة العراقية القصيرة تزخر بالثراء الفني ومشحونة بالكثافة النوعية والاحتدام المرير في معالجة الهم الإنساني والوجودي .. لكن القصة التي يكتبها محمود عبد الوهاب ينتمي قلقها إلى انضباط الشكل الفني والبناء المعماري ، فهو بما عرف عنه صاحب أدق مسطرة أسلوبية ومعماره الهندسي لايفيض بأدنى زيادة .. كانت قصصه تتعكز على الواقعي التسجيلي وبمقاسات فنية صارمة ، لكن الواقعي لايخلو من الألق التخيلي عبر جمال باذخ يؤطر لنا لوحات الحياة بسطحها الشفاف . في أغلب قصصه يبدو لنا محمود عبد الوهاب مراقبا لأبطاله عن بعد ويحاذر من الغوص الى مكنونها المظلم إنما هو يشحذ موحياته الأداتية عبر التشفير الملغز والمسح الرقيق على مشاعرها ثم يتركها لمصيرها عبر حيادية لاتترك للقارئ تعاطفا أو تشويقا معها وكل مايبغيه محمود عبد الوهاب هو الاستغراق حد الثمل بجمال الشكل الفني وعليه فأن القارئ العادي لاينحاز لأدبه و بالوقت نفسه فأن هذا الرائد لايعنيه الجمهور العريض رغم زخم الحذر الذي يعانيه أثناء الكتابة وحساسيته المفرطة إزاء الإخفاق الفني ..

هنالك ثلاث محطات مهمة في مسيرته القصصية ، الأولى عام ١٩٥٤ كانون الثاني حين ظهرت قصته (القطار الصاعد الى بغداد) في مجلة الآداب اللبنانية ويوم ذاك كان من الصعب على كاتب شاب ان يخترق مجلة هي الأهم في الوطن العربي وبين ليلة وضحاها أصبح محمود عبد الوهاب علما من أعلام القصة الفنية الرائدة : القطار الصاعد الى بغداد قصة واقعية بسيطة وأهميتها تكمن في استخدام عين الكاميرا .. كاميرا القاص نفسه وهو يرصد وجوه المسافرين عبر ضربات ضوئية سريعة ورصد دقيق لحركة البطل

وهو طالب مسافر من البصرة الى بغداد .. ولأول مرة يكسر رتابة القصة التقليدية المعنية بالبداية والنهاية والوسط ويقدم قصة كأنها لوحة لايقول الكاتب فيها شيئا وبالوقت نفسه تتحرك المعاني بين الوجوه في زخم يحث القارئ نفسه للوصول الى نقطة ارتكاز، لكن القطار يصل ، وتبقى حركية القطعة الفنية في تلك السفرة الحزينة ماثلة في الأذهان وكأن القارئ الذكي الحساس يقول ماذا يريد ذلك المسافر أن يقول ، وهذا المسافر هو محمود عبد الوهاب حتما : الحالم الحزين الذي يختفي وتختفي معه القصة بنهاية حلمية تطوف في الذاكرة الحية الى يومنا هذا : ان ذلك مجد الفن

هنالك ثلاث محطات مهمة في مسيرته القصصية ، الأولى عام ١٩٥٤ كانون الثاني حين ظهرت قصته (القطار الصاعد الى بغداد) في مجلة الآداب اللبنانية ويوم ذاك كان من الصعب على كاتب شاب ان يخترق مجلة هي الأهم في الوطن العربي وبين ليلة وضحاها أصبح محمود عبد الوهاب علما من أعلام القصة الفنية الرائدة.

وعظمته.

المحطة الثانية كانت قصة (الشباك والساحة) التي ظهرت في مجلة الأقلام عام ١٩٦٩ في هذه القصة التحفة أثبت محمود عبد الوهاب ريادته الفنية بنجاح ساحق عجز عنه قصاصو الستينيات إذ أثرت تأثيرا كبيرا على القاص محمد خضير، يتجلى هذا من خلال العنوان الذي نشر فيه قصة (نافذة على الساحة) أما القاص المبدع محمد سهيل أحمد راح هو الآخر يلهمه العنوان فنشر مجموعته البكر في الكويت بعنوان (العين والشباك ()هذه القصة المركبة ، المعقدة ، التي تنطوي على لغز يفلسف الألم ويوجه أصعب الأسئلة الوجودية الى مفهوم القدر الذي يطوح بمصير الإنسان .. وكعادته يلصق محمود عبدالوهاب لوحات منفصلة تتركب على بعضها البعض والقارئ هو الذي يقوم بتوحيد رؤياها في مخيلته : فهنالك طفل مقعد ، وبمواجهة الطفل مدرسة أطفال، كأي مدرسة من مدارسنا العراقية العتيقة بطابوقها الحائل وسياجها المائل حيث الصفوف المتلاصقة ، ثم يرصد لنا الكاتب المعلمة ، ثمة تبئير يشدنا المؤلف إليه عبر انتباهة المعلمة ونظرة الطفل البعيدة وبلغة حداثية شفيفة تمزج مشاعرنا نحن القراء ومشاعر الراوي وعين الطفل في مناخ مترع بالأحزان ثم هناك سجادة على الحائط خلف الطفل يتوثب

من خلالها وعل ، يبرع الكاتب في وصفها بغموض هائل: هذه القصة تنتمي إلى الكولاج يوظفه القاص بامتياز في خدمة البناء القصصي لكن كثيرا من اكتاب العاجزين عن بناء قصة ناجحة يلجؤون إلى الكولاج في تقطيعات غير مجدية أما القاص محمود عبد الوهاب استطاع ان يلوي كولاجه بذراعه القوية ويقدم جرعة علاج شافية وباقة أمل خضراء لهذا الصبي المقعد عبر حبكة معقدة دائرية ضمن ثلاث حركات : حركة الوعل الواثب في السجادة وحركة الأطفال الذين يركضون في ساحة المدرسة وحركة العين القلقة للطفل الحزين .. هذه الحبكة الزئبقية

المحطة الثالثة المهمة هي قصته الرائعة (عابر استثنائي) وهي تنتمي لنصوصه المختزلة المكثفة والمضغوطة بصرامة لغة عالية الأداء نشرها القاص في حقبة التسعينيات من القرن الماضي : هذه القصة الصغيرة هي واحدة من قصص الرثاء المؤثرة اذ تذكرنا بمأساة الشيخ والبحر رواية همنغواي القصيرة.

لاتبقي فينا إلا لعبة المصير المظلم الذي يوجهها القدر إلى صبي يفتح عينيه على الدنيا فيجد نفسه عاجزا مشلولا عن الحركة وهو يرقب الحياة من خلال شباك مفتوح على مصراعيه والأطفال يمرحون في الساحة.

المحطة الثالثة المهمة هي قصته الرائعة (عابر استثنائي) وهي تنتمي لنصوصه المختزلة المكثفة والمضغوطة بصرامة لغة عالية الأداء نشرها القاص في حقبة التسعينيات من القرن الماضي : هذه القصة الصغيرة هي واحدة من قصص الرثاء المؤثرة اذ تذكرنا بمأساة الشيخ والبحر رواية همنغواي القصيرة وهي رغم قصرها فقد عدها النقاد من ملاحم البحر وصراع الإنسان عبر مصيره الفردي .. يرسم لنا القاص محمود عبد الوهاب حركة رجل عجوز يسير وحيدا بموازاة أحد الجدران. واللوحة المواجهة شقة عالية تطل منها امرأة ظلت تراقب حركته وهو يعبر، عجوز كل مافيه يشي بالاختلاف عن الرجال الآخرين ، هنا فرادة القاص ونجاحه بإقناعنا ان هذا الكائن هو مختلف بامتياز، فتخاطب نفسها أولا : كم يبدو حزينا ووحيدا تم تخاطب زوجها انظر إليه هل نشيخ نحن أيضا فلايبالي بها ، ولكنها تعود ترصد حركته بعناية. في تلك اللحظات تصدح من بين نظراتها وخطواته المتعبة ، المجهدة موسيقى رمادية هي

عبارة عن إيقاع كل المصير الإنساني وصراعه مع الزمن .

-٢-

اللافت للنظر ان هذا القاص الذي ينتمي الى منطقة الفن الصارم وعينه التي جعلها تنظر بيقين كامل فقط إلى مايبقى في الفن وهو الكمال والانسجام وألق الأشكال الباهرة ذلك الجمالي ، المتأنق كان في مطلع شبابه قد ارتمى بكل قوة في أحضان الماركسية ، و انظم الى صفوف الحزب الشيوعي العراقي معربا عن تضامنه مع جماهير الشعب المسحوقة .. ان كاتبا بهذا الوعي الفني والسياسي لايتحقق إلا للقلة القليلة من الكتاب الكبار ، فقد استطاع ان يفصل ماهو فني وجمالي عن ماهو سياسي واجتماعي ملتزم . ان كتابا روادا من جيل الو اقعيين الكبار أمثال مهدي عيسى الصقر ، عبد الملك نوري ، فؤاد التكرلي ، نزار سليم ، نزار عباس انغمروا

اللافت للنظر ان هذا القاص الذي ينتمي الى منطقة الفن الصارم وعينه التي جعلها تنظر بيقين كامل فقط إلى مايبقى في الفن وهو الكمال والانسجام وألق الأشكال الباهرة ذلك الجمالي ، المتأنق كان في مطلع شبابه قد ارتمى بكل قوة في أحضان الماركسية ، و انظم الى صفوف الحزب الشيوعي العراقي معربا عن تضامنه مع جماهير الشعب المسحوقة .

في فنهم بمعالجة مشكلات الإنسان العراقي وآلام الكادحين غير ان هذا القاص الملتزم سياسيا إلى درجة وصوله إلى القيادات المحلية حتى انه كان طرفا في مواجهة الزعيم عبد الكريم قاسم في بداية الثورة لطرح مشكلات البصرة، وهو الذي حضر كونفرنس التعليم الذي افتتحه السكرتير الأول سلام عادل . البطل الخالد . نقول ان أديبا بهذا الحجم السياسي نأى بفنه القصصي عن قضايا السياسة المباشرة ونكاد بصعوبة ان نجد شخصية هامشية وساذجة في كتاباته التي تزخر بمعالجة الهم الضمني والعاطفي والوجودي المتعالي لذا نحت محمود عبد الوهاب فرادته الكتابية وتميزه عن الآخرين ، وسار على درب لايحفل بما عاب عليه بعض النقاد والمثقفين.

كان محمود عبد الوهاب حذرا جدا من مغبة الوقوع في المباشرة والو اقعية الفجة ، لكن فنانين كبارا مارسوا الكتابة عن قضايا عصرهم بفنية عالية ومع ذلك أمسكوا العصا من طرفيها : قضايا صعبة وفن مركب عالٍ .. يحيلنا وعي محمود عبد الوهاب الى جماعة الفن الخالص لكن المسألة بصدد هذا القاص تتعلق بمشكلات القمع السياسي والوعي الاجتماعي المتدني جماهيريا لذا كان حذرا في الخوض بمشكلات القاع السفلي فخسر جانبا كبيرا نسميه نحن المضمون . وإلا كيف صعد للظهور القاص الشاب محمد خضير عام ١٩٧٢ وهو القاص التلميذ إذا ماقورنت كتاباته في الخمسينيات والستينيات الأولى بكتابات الرائد محمود عبد الوها ب . لقد تنبه محمد خضير إلى أهمية المضمون إذا ماعولج بفن صعب ولغة متعالية بينما شرنق هذا الرائد و اقعيته داخل منظومة الشكل المنضبط حد الكمال الأسلوبي.

ذات مرة أعرب الروائي الفرنسي غوستاف فلوبير عن رغبته العارمة في كتابة رواية عن لاشيء فهل ينجح كاتب ما بتحقيق ذلك؟ مارست الو اقعية الجديدة في فرنسا شيئا من توجهات فلوبير غير ان القاص محمود عبد الوهاب لم يتخل نهائيا عن المضامين الاجتماعية فقصص مثل (سيرة) و (رائحة الشتاء) ترصد هما عر اقيا حقيقيا عبر أبعاد من الألم الشفيف ، فأبطال هاتين القصتين رغم مأساويتهم لكنهم أبطال تراجيديا أقوياء بعضهم مثقفين وبعضهم سياسين قدماء طوحت بهم الغربة والبؤس والمرض ..

ذات مرة أعرب الروائي الفرنسي غوستاف فلوبير عن رغبته العارمة في كتابة رواية عن لاشيء فهل ينجح كاتب ما بتحقيق ذلك؟ مارست الو اقعية الجديدة في فرنسا شيئا من توجهات فلوبير غير ان القاص محمود عبد الوهاب لم يتخل نهائيا عن المضامين الاجتماعية فقصص مثل (سيرة) و (رائحة الشتاء) ترصد هما عر اقيا حقيقيا عبر أبعاد من الألم الشفيف ، فأبطال هاتين القصتين رغم مأساويتهم لكنهم أبطال تراجيديا أقوياء بعضهم مثقفين وبعضهم سياسين قدماء طوحت بهم

الغربة والبؤس والمرض .. ان قصصه ترصد ألما خفيا متعاليا لاالألم المجاني الساذج فيذكرنا وصفه الدقيق للأشياء أحيانا بآلان روب غرييه لكن الأخير يتمادى في شيئية تتوغل في الوجود على حساب الإنسان لكن محمود عبد الوهاب تحفل قصصه بوصف الغرف المؤثثة الأنيقة ، والموائد المستطيلة ، والملاعق المرصوفة بلمسات .أنامل رقيقة ، والصحون المزخرفة والأقداح اللاصفة ، والشراشف المطرزة بمهارة : انه فنان يعوض القارئ عن قبح الحياة ورثاثة الواقع باستحضاره عوالم وأشكالا من الجمال الباهر لغرض توسيع الآفاق القادمة لحياة تليق بكرامة الإنسان . فوراء كل مكان مؤثث يكمن إنسان لامنظور: هذا النمو المتصاعد في اللغة يضع هذا الرائد قريبا من صناع الكلاسيكية الجديدة ، فإذا قارناه بأقرانه نجد ان التكرلي ومهدي الصقر ينتصران للمضامين العالية أولا بينما عبد الملك نوري ونزار عباس يستنهضان أشكالا انثيالية ويستغرقان في تيار الوعي ويبقى محمود عبد الوهاب الفنان المتوازن يمسك مسطرته القصيرة ويطرز حروفه المنمنمة بعناية خاصة به وحده.

-٣

هذا الفنان الرقيق ابتلاه الله بوسامة استثنائية وجمال رجولي قلما له نظير ولانعلم عن علاقته بالمرأة سوى من معاصريه الذين ذكروا لنا حبا قديما منحه لامرأة من أقربائه لكن الإشاعة السارية في المدينة تقول لنا ان الأستاذ محمود عبد الوهاب

هذا الفنان الرقيق ابتلاه الله بوسامة استثنائية وجمال رجولي قلما له نظير ولانعلم عن علاقته بالمرأة سوى من معاصريه الذين ذكروا لنا حبا قديما منحه لامرأة من أقربائه لكن الإشاعة السارية في المدينة تقول لنا ان الأستاذ محمود عبد الوهاب يشترط امرأة بعيدة المنال تمتلك جمالا أسطوريا لايوجد على أرض الواقع.

يشترط امرأة بعيدة المنال تمتلك جمالا أسطوريا لايوجد على أرض الواقع ومن خلال بوحه لنا عبر الجلسات الحميمة ان نساء رائعات في بولونيا وهنغاريا وبعض دول أوروبا الشرقية يحملن له ودا جما وقد غاص هناك في أنهار النساء واستحم بجمال الجنس اللطيف حتى الثمالة ففي قصصه كلها لايصحر لنا الواقع ويغيب المرأة ولايمعن في تجريدها من ثيابها إنما هو يكشف لنا فتنتها ، لطفها ، رقتها ، حنانها الامومي ، وأناقتها الفريدة .. ظل يرصدها في قصصه بحذر الفنان اللامأزوم .. كانت وسامته في الحياة قد صنعت منه جنتلمانا مفعما بالغرور الأبيض الذي يتجاوز الثقة بالنفس .. هذا الفنان الذي تخرج في مطلع الخمسينيات من جامعة بغداد ونال أعلى درجة في دفعته بكلية الآداب وقد صافحه ملك العراق الراحل فيصل الثاني وتعين مديرا لاحدى المتوسطات في العشار وحين أرسل الى جامعة عين شمس كان قلقا من الدراسة الأكاديمية وتأثيرها على فنه وعاد الى العراق ثم أرسل ثانية في بعثة دراسية في العهد الجمهوري الأول الى جامعة أكسفورد وهناك صدم برحيل والدته التي كان متعلقا بها وعاد فورا لينكب بانقلاب شباط الأسود عام ١٩٦٣ ففصل من الوظيفة وتعرض الى السجن .. كانت حقبة الستينيات من أحلك السنوات التي جابهها هذا الإنسان والفنان المرهف اذ اضطر الى العمل كقاطع تذاكر ثم مديرا لسينما الكرنك التي يملكها أحد أقربائه .. ونحن نتساءل كقراء ونوجه أنظارنا الى أدبه هل كان صامتا وعازفا عن الكتابة مابين ١٩٦٣ و١٩٦٨ ؟ إننا نستحضر صورته ومعاناته التي يرسمها لنا صديق حميم يوم كان مع السجناء الذين ينقلون في القطار العائد من بغداد الى البصرة ونستحضر النساء اللواتي غبن عنه عبر زحام الحياة ونستحضر شيخوخته الكريستالية وهو يبوح لي شخصيا في إحدى الشتاءات الباردة ونحن نمشي الى نهاية شارع الوطن :

ماأحوج الرجل الآن في هذا الليل البارد حين يعود متأخرا ثملا وفي انتظاره امرأة طيبة يضع رأسه على كتفها ويغفو مطمئنا . .

هذا الإنسان رائد القصة الفنية الحديثة ضحى بكل شيء : شهادة الدكتوراه التي كان بامكانه ان ينالها بجدارة وبالمرأة ، أي امرأة كانت تتمنى أن تنال رضاه فعزف عن الزواج وضحى بالسياسة التي دفع ثمن العمل بها فهجرها وبالعواصم والحواضر التي كانت كلها تفتح اذرعها إليه وتحتضنه اذا أراد ، ضحى بكل شيء من أجل انجاز وترسيخ مكانة قصة عراقية جديرة بالانتماء الى حضارة هذا العالم.

القاص محمود عبد الوهاب

اسطورة العزلة في رائحة الشتاء

ناجح المعموري

تثير قصص محمود عبد الوهاب في مجموعته (رائحة الشتاء)، كثيرا من الملاحظات الكاشفة عن فنية عالية ووعي متقدم وخبرة في آلية إنتاج السرد، لأن محمود عبد الوهاب من القصاصين ذوي الخبرة والدقة، في الكتابة وتحديد
زو ايا الالتقاط والاختيار، وكل الذي يعرفه خاضع لبصيرة عالية، وعلى الرغم من إن قصصه قصيرة فأنها أكثر إثارة للاختلاف والجدل بسبب انفتاحها على تنوع سردي، ملاحق للمشهد وهو كثيرا ما يكون مشهدا سريعا وخاطفا، لكن الذاكرة مختزنة له ومختزلة لما هو فائض عن الوظائف الفنية لدى محمود عبد الوهاب، وزائد أيضا عن توصيفات اللحظة السردية المعني بها والتي يلقي بها وسط سردياته ويكوم عليها لقطات صورية أخرى، وعلى المتلقي الانتقاء واختيار ومضة السرد وبؤرته، وفي أحيان تكون ملتقطات المتلقي غير الذي انشغل به القاص، وهو لا يمثل زوغان القصة وخسارة القاص بقدر ما يعني تفوق القاص في خلق بؤر صغيرة جدا، متجاورة ومتباعدة في حين آخر.
طاقة المتلقي وقدرته على الالتقاط هي التي تفوضه إلى ما يريد ونحو ما يعتقده مضيئا. وهذا التنوع من خاصيات القصة عند القاص محمود عبد الوهاب، على الرغم من قصرها وشدة تركيزها بحيث يضع المتلقي وسط امتحان صعب وعسير، لان القاص لا يريد شيئا اجتماعيا محددا، ينفتح على بنية خاضعة للتطورات السببية التقليدية التي ما زالت القصة العر اقية خاضعة لها، وظلت ضحية مبتعدة عن التطورات الكبيرة الحاصلة في السرد. والقصة لدى محمود عبد الوهاب، ليست حكاية، لأنه يؤمن بثانوية دور القصخون ، أو الحكو اتي المنشغل بالبناء الهرمي، التصاعدي، التقليدي. وفي قصته توليف صعود للسرد السينمائي بوصفه بديلا للشائع التقليدي، وصار مركزا قائدا ومؤثرا، و اتسع كي يتحول مهيمنا في اغلب قصص المجموعة ، والزمن فيه (توليف)منشطر، ثنائي، انه زمن السرد، الوصف الفيلمي وزمن السرد. وتميزت هذه القصة، وقصة حديقة وعابر استثنائي، وامرأة مختلفة، وقصة يحدث هذا كل صباح والممر بالتداخل الزمني الذي هو خاصية فنية عالية التمثيل في منجز محمود عبد الوهاب.حتى يستعين به لخلخلة البناء السردي الحكائي وينظف قصته من تراكميتها التقليدية. ويضيء بمهارة منطقة جديدة ويمسك عبر لقطة واحدة

مركزة جدا بزمنين في آن. اللحظة السردية التي دائما ما تبدت مركبة، ومتداخلة. واستطاع بنجاح أن يؤسس نمطه السردي الخاص به، وأضفى على قصته أبهة التناظر والتقابل الصوري، والإمساك بالمشترك، والمختلف الكامن في لقطتين فيهما شيء من الدقة الفنية في البناء اللحظي. المرأة وحيدة في غرفتها تتابع فيلما فيه تمثيل رمزي عن تعطل الوظائف الإنسانية(الاتصالية بين الذكورة، والأنوثة) وكأن القاص محمود عبد الوهاب منشغل بوحدة الأنوثة، مثلما اهتم بغربة وتعطل العلاقات البايولوجية المشتركة، لان الأنوثة في محيط كالذي نعرف، لم تكن سوى قيمة من قيم التاريخ واللغة كما قال الغذامي، وعلى الرغم من أن الذكورة هي التي أنتجت وصاغت خطابها وبلورت أسطورتها البطرياركية، فإنها الأخرى منخذلة ووحيدة، وفقد طرفا التواصل فرصة ممارسة الوظائف (تسحب المرأة ستارة النافذة التي بجوارها من دون تغير من جلستها فتشتد العتمة في الزاوية المحصورة بين نهاية الأريكة وباب الغرفة) ويبدو بأن المرأة معطلة مؤقتا والعلاقات الموجودة في المكان تشير لذلك. وأهتم القاص بها واكتفى بإشارة سريعة لها: تنهض المرأة من الأريكة ، تطفئ الضوء وتقفل جهاز التلفزيون وتزيح عن طريقها صينية صفت عليها ثلاثة صحون وقدحان وسكين ذو مقبض عاجي متوهج(لا تشير الصحون إلى عدد الموجودين قبلا مع المرأة، مثلما يفضي الوجود الدلالي للقدحين، حيث تنطوي تلك العلاقة على وجود شخص آخر، غادر مبكرا ولم يترك غير رمزه الدال عليه، وهو السكين الذي يشكل واحدا من المفردات الذكورية الرمزية. ولذا كانت المرأة جزعة، وقلقة ولم تكن قادرة على الحركة لسحب الستارة وتغطية شباكها لتصنع فاصلا نهائيا للعلاقة مع المحيط الخارجي. وتساعد استعادة بداية القصة المتلقي على اكتشاف ثنائية العلاقة بين الذكورة والأنوثة والضرورات الوظائفية التي تمنح كل منهما خاصيته التي لن تكون إلا عبر الآخر، فالمرأة التي تعطلت سيارتها المنزلقة على حافة الطريق وبالقرب من نهر صغير لا تعني جهل المرأة بالتقنية، لأن السائق لم يستطع معرفة العطل، ولم يكن هذا لأهداف في تطورات اللحظة السردية وإنما لإعلاء الوظيفة الذكورية أو الإشارة إلى الحاجة الماسة لعلاقة ثنائية بين قطبي الحياة وأعني بهما الذكورة والأنوثة، وأضاءت القصة القلق الأنثوي من الوحدة وتعطل الوظائف، لذا تركت بابي سيارتها مفتوحين تعبيرا عن دعوة رمزية للآخر، وتركتهما هكذا بعدما صعدت مع السائق الذي يمثل المنتظر، والمخلص الذي تريد، وربما كان السائق الذي مر قبل الثاني عارفا لما هو مطلوب وقدمته القصة مختزلة له عبر وصف : (تسمع ضجيج سيارة قادمة فتهرع إلى الطريق حيث تمرق سيارة قديمة من أمامها دون أن تتوقف. تجلس في سيارتها منهكة تاركة بابيها مفتوحين)، ويكشف التناظر السردي بين المرأتين وجود فراغ موحش وتعطل ربما كان مؤقتا، لكنه مربك للمرأة التي اعتادت وظيفتها الإنسانية/ الحياتية منذ لحظة الخلق الأول حيث تميزت بصفتها الخالقة، وكان السائق الثاني حلم المرأة، مثلما تعني هي ذلك بالنسبة له(تجري الشابة نحو السائق الذي يخرج من سيارته وهو يدفع قبعته إلى الأمام ويتقدم إليها) وجدت الذي بانتظاره فرحة، وركضت إليه، وهو الآخر-كما قلنا- شعر بتحقق ما يريد وعبر عن فوز ذكوري(وهو

طاقة المتلقي وقدرته على الالتقاط هي التي تفوضه إلى ما يريد ونحو ما يعتقده مضيئا. وهذا التنوع من خاصيات القصة عند القاص محمود عبد الوهاب، على الرغم من قصرها وشدة تركيزها بحيث يضع المتلقي وسط امتحان صعب وعسير، لان القاص لا يريد شيئا اجتماعيا محددا، ينفتح على بنية خاضعة للتطورات السببية التقليدية التي ما زالت القصة العراقية خاضعة لها.

محمود عبد الوهاب معني بالعزلة والوحدة، لا بالمفهوم الفيزيقي فقط وإنما بالوظائف الاتصالية المتنوعة، وحتما البايولوجية واحدة منها وهذا ما كشفته قصة الحديقة حيث استمر بثيمة الغربة ومحاولة البحث عن بديل للثنائي المفقود عبر ممارسة يومية تبدو تقليدية ومألوفة، لكنها تنطوي على فعل رمزي تعويضي عن غياب الأنثوي، الذي حتى وان حضر فأن الذكورة خاضعة لثقافة محيطها الشرقي كما في قصة((امرأة)).

يدفع بقبعته إلى الأمام) المشترك بين المرأتين واضح، امرأة البيت ظلت وحدها بعدما غادرها الحاضر قبلا، والمرأة في الفيلم وحيدة، لكنها وجدت الغائب، والحضور -حتما- مختلف نفسيا واجتماعيا وثقافيا بين المرأتين ارتباطا مع الظروف الموضوعية والمكونات الذاتية لكل منها. والمرأة الوحيدة في بيتها أكثر قلقا واضطرابا و انسحاقا بالزمن وقسوة تكرر انتظاراتها (تدق ساعة الحائط الواحدة بعد منتصف الليل فترمقها المرأة من مكانها بنظرة متبرمة).

انتهى الفيلم ولم يعد لدى المرأة ما يشغلها ولا بد من تعطيل الحياة عبر إطفاء الضوء وتقفل التلفاز لتعطل اتصالها كاملا مع العالم وترتقي السلم في لحظة بدت الحياة معطلة وفاقدة لألفتها. كما أومأت المرأة الفيلم لنا ببقاء الإحساس بالاغتراب في المجتمع الغربي خلال الإبقاء على بابي سيارتها مفتوحين، والمرأة في البيت أبقت على ما يشير إلى الغائب والفراغ الذي تركه بعد مغادرته.

ومحمود عبد الوهاب معني بالعزلة والوحدة، لا بالمفهوم الفيزيقي فقط و إنما بالوظائف الاتصالية المتنوعة، وحتما البايولوجية واحدة منها وهذا ما كشفته قصة الحديقة حيث استمر بثيمة الغربة ومحاولة البحث عن بديل للثنائي المفقود عبر ممارسة يومية تبدو تقليدية ومألوفة، لكنها تنطوي على فعل رمزي تعويضي عن غياب الأنثوي، الذي حتى وان حضر فأن الذكورة خاضعة لثقافة محيطها الشرقي كما في قصة((امرأة)). ويبدو بأن الرجل محكوم بيومية علاقة تعويضية للغياب، حيث ((سيتناول أنبوب الماء المطاط ويفتح الحنفية فيندلق قوس الماء لامعا في ضوء الفجر، وستتناثر حباته في أرجاء الحديقة وتتساقط على وريقات الشجر المغبر فتغتسل، وستمتلئ الثيلة بالماء ، وسيجري سيله الفضي في السواقي الطينية المتعرجة، وسينعطف رقراقا نحو كل بقعة من الحديقة((وفعلا تحقق الفعل اليومي محكوما بزمن حاضر، ويغادر تفاصيل المكان حتى وصوله للحديقة فأزال عن أنبوب المطاط ما يشير هذه الممارسة مؤقتا وأزال الطين العالق بنهايته)) وفي هذه الألتماعة عودة إلى ينابيع أسطورة الخلق السومري اعتمادا على الاتصال بين الماء والأرض وتحقق الخصب، عبر ما ينطوي عليه الطين بوصفه واحدا من الأنماط الرمزية العليا التي أشار لها يونج واشتغل عليها كثيرا باشلار في عناصر نظرية الخيال، باعتباره – الطين – شكلا متبديا في شعرية هي الموطن الاتصالي بين السماء/ الماء وبين الأرض/ التراب كي تتحقق بنية الإخصاب والانبعاث، والتحقق في القصة رمزي تعويضي عن وحدة الرجل وحاجاته للآخر الأنثوي والذي لم يجد غير بديله الرمزي/ الأرض، مثلما يشف عن إعلان شعري للطاقة الذكورية الكامنة في جسد الرجل. لكن العلاقة اليومية مع الحديقة التي كانت صغيرة غير كافية، فهو بحاجة إلى شريك يملأ فراشه. إنها صورة يومية، كاشفة عن معاناة ضاغطة تدفع به إلى الحياة فجرا ولذلك أسباب عديدة، منها ما هو نفسي، ومنها ما هو سوسيو- ثقافي، وتتسع لحظة الذكورة المعطلة وتتحول أسطورة، مثلما تتضح لنا لحظة الأنثوي المنتظر لحلم المخلص، وهذا ما تضيئه قصة(امرأة) حيث المشترك بين ثنائية الذكورة/ والأنوثة.

الرجل وحيد في مقعده والمرأة بحاجة إليه ، ولكن لمنحها تذكرة لأنها لم تكن من تلك المدينة وهي مثله أيضا، وظل في عزلة حاولت هي في البداية اختراقها وبقي هو متخندقا بصمته ومكتفيا بخطابه العربي ورفض استلام ثمن التذكرة و اكتفى بمراقبة مثيرة حيث(الأجساد البشرية وعطر الجسد الأنثوي) ولم تكن الحافلة وسيطا للانتقال فقط و إنما هي محيط ضيق، مختنق بالأجساد المثيرة والتي ضغطته بوحدة أقسى، بعدما لم يستطع من علاقة ما في وقت كان فيه المطر يثير رائحة في الحدائق. وهي صورة لا تختلف عن صورة الرجل

ما يلفت الانتباه هو سيادة العزلة وتمركز القطيعة بين قطبي الحياة ، الذكورة / الأنوثة ووجودهما رمزياً وإذ تحقق وجود الاثنين ، الزوج والزوجة فأنهما معطلان ولاشيء في البيت دال على طاقتهما الاخصابية ، لا وجود للأطفال ، مما يعني بان التفكك قائم ولا توجد مساعدات لاستمرار العلاقة الزوجية ودعمها ، وهذا ما تشف عنه قصة " عابر سبيل "

المستيقظ فجرا وهو يسقي حديقته الصغيرة، والتباين حاصل في المعنى الرمزي، حيث الرجل هو الممارس الموضوعي للاتصال مع طرف أنثوي رمزا هو الأرض وفي قصة (امرأة) كان طرفا الاتصال يفضيان إلى الأصول الأسطورية المعروفة في أساطير الخلق والتكوين، وهما السماء، المطر، والأم الكبرى/ الأرض. ولم يجد الرجلان في قصة (نعي) مكانا لامتصاص فوضى حياتهما ووحدتهما إلا دخول الحانة. وتبرز عزلة من نوع اخر متأتية من تفكك العلاقة الثنائية بين الزوجين في قصة امراة مختلفة . إنها المرأة الموصوفة ملائكياً والوحيدة مع عزلتها وسط صالة ليلية ، الداخل اليها يبحث عن ثنائي له ، حتى الرجل الذي اتصل مع زوجته تلفونياً وبعد ذلك دس في جيبه الورقة المجعدة المعتصرة بين أصابعه .. وهذا الوصف المكتنز كاف للتعبير عن العلاقة بين الاثنين العلاقة التي كثيراً ما افتقدتها عن توتر العلاقة بين الاثنين العلاقة التي كثيراً ما افتقدتها القصص الأخرى ومع تحققها في هذه القصة كانت – علاقة – مخلخلة لان الزوج لم يعرف رقم هاتف

البيت واعتمد عليه مدونا بالورقة وهناك أشياء أخرى . انه وحيد في المكان وكأنه يمثل امتداداً حياتياً وليس فلسفياً للعزلة والغربة كذلك المرأة التي ظلت وحيدة ، ملاحقة بعيون الاشتهاء . وما يلفت الانتباه هو سيادة العزلة وتمركز القطيعة بين قطبي الحياة ، الذكورة / الأنوثة ووجودهما رمزياً وإذ تحقق وجود الاثنين ، الزوج والزوجة فأنهما معطلان ولاشيء في البيت دال على طاقتهما الاخصابية ، لا وجود للأطفال ، مما يعني بان التفكك قائم ولا توجد مساعدات لاستمرار العلاقة الزوجية ودعمها ، وهذا ما تشف عنه قصة " عابر سبيل "حيث الزوجة العائدة إلى بيتها ، حاملة شجيرة ظل وضعتها قرب النافذة " و أبعدت شفتي الستارة البنفسجية عن بعضها ، فانسلّ ضوء الشمس فضيا عبر مخمل الستارة إلى الصالة حيث سقطت ألسنته على شرشف المائدة " وجود شجيرة الظل عند حافة الشباك تعويضا للكائن المولود ، ولم تكن الشجيرة علامة للاتصال مع النور، فالعديد من الأماكن وسط البيت توفر لها تلك الفرصة ، إنها حياة دخلت البيت تواً ووجود شجيرة الظل التي جاءت بها الزوجة وسيط رمزي تبادلي بين الاثنين وكانت الزوجة هي مرسلة العلامة لزوجها ، وساهم هذا الوسيط الاتصالي رمزيا بحوار بين الزوجين انطوى على تفكيك الحياة المشتركة بينهما ، لأنها أفصحت عن مخاوف واضحة وقلق مصرح به شعرياً عن الشيخوخة " كان يرفع رأسه أحيانا ويديره بتثاقل صوب المارة والمباني المحيطة بجانبي الشارع ، وينصت ، وهو في مشيته الواهنة ، إلى ضجيج التلاميذ من وراء سياج المدرسة ، وعندما عبر الشارع إلى الرصيف الآخر ، التفت نحوه فوجدته يدّب مطرقاً كأنه يحسب خطواته بانتظام ، وكأن شيئاً ما في داخله ينكسر" في هذا الوصف طاقة إفضاء الاستهلال الى المتن السردي ويؤشر أهمية وجود الشجيرة الصغيرة متعارضة مع مشهد الرجل المتحرك وكأن شيئاً ما في داخله قد أنكسر ، ورأته المرأة " يدب " محرراً قدميه مثل حيوان جريح ، لان الشيخوخة جرح التاريخ الشخصي المؤشر للعطل الذي أيقظ في داخلها حوارية متسائلة عن الحياة وخريف العمر هل نحن أيضا ؟ رفع رأسه وقال وهو يمضغ طعامه :

ليس الآن .

لكن ، هل نشيخ حقاً ؟ لم يستطع الآفلات من تكرر السؤال حول الشيخوخة ، مادام ربيعها معطلاً . وتبدو صورة الرجل الكهل الذي رأته في الشارع معطلاً وهو يدخل عتبة التعطل الكامل ، لأنه يقاوم ضغط الزمن بملاحقته البنايات الراسخة والصاعدة على جانبي الشارع ومعاينة التلاميذ ، جذور حياة آتية وكأن الكهل الذي راقبته في الشارع غريباً ، إلا انه مختصر للشيخوخات الموضوعية أو الدلالية ، لذا ظل اسمه مجهولاً كلما سأل عنه الزوج ، انه التاريخ الماضي والزمن المنقضي والدال على حتمية مؤكدة ، انشغل بها الإنسان منذ فجر الحضارات الأولى و أثارت في نفسه قلقاً ، مثلما حصل للملك جلجامش لقد رأيته هذا الصباح

من ؟

كان كهلاً كئيباً

هز رأسه بينما واصلت كلامها : لماذا كنت أحس بأنه مختلف ؟ كان يقطع الشارع وكأنه يودع مدينته . هل تعتقد بأنه مريض ؟ من ؟ الكهل الذي رأيته هذا الصباح ولان الزوج ملاحق بالشيخوخة المعطلة لطاقته الاخصابية الملاحقة له عبر شجيرة الظل قال لها : انك تسرفين في الخيال ياعزيزتي . ويعترف لها بحقيقة الموت المؤكدة التي أشارت لها الأساطير والملاحم الشعرية التي أنتجتها الحضارة العراقية القديمة والهندية والإغريقية اسمعي ياعزيزتي ، لابد لنا من إحدى النهايتين ، أما أن نموت صغاراً أو نعيش حتى نشيخ . هل بإمكاننا ان نفعل غير ذلك ؟ ويبدو لي بأن الزوج في قصة " عابر استثنائي " هو سبب تعطل الخصب البايولوجي ، لذا فأنها تجاهلت ما قال " كانت واجمة لا تصغي إليه ، وقد أسندت خدها إلى راحة يدها " وتقدم القصة صورة واضحة عن الزوجة المنشغلة بالحياة والشيخوخة " ولأول مرة لمح زوجها خيوطاً من الشيب في مقدمة شعرها "

وتكرر هذه القصة البنية الجوهرية في قصصه بوصفها نسقاً في سردياته القصيرة : قال لها بصوت عال وفمه مليء برغوة معجون الأسنان .هل كان تعيساً الى هذا الحد ؟ انه وحيد مهموم يشيخ في كل لحظة ؟ اختار القاص المبدع محمود عبد الوهاب وصفاً خلخل تماماً تصورات الزوجة عن الحياة والشيخوخة والموت ، مثلما اختصر الموقف الإشكالي حول فلسفة الحياة والذي تبنته الزوجة لذا شطف فمه لا من أجل تنظيف أسنانه بسبب تناوله للطعام و إنما لأنه يريد – الزوج – الشطب على الإحساس النفسي المعطل للطاقة والحيوية الكامنة في الجسد ، مهما بلغ به التقدم الزمني ، لان الإنسان قادر حتى في لحظاته الأخيرة على ان يقول ويمارس فعلاً إنسانيا خلاقاً ولم يكتف القاص بالوصف المفضي إلى المعنى الرمزي الكامن في صورة الزوج وهو يقف عند المغسلة ، وقد استمع إليها وهي تقول مؤكدة : انه وحيد مهموم يشيخ في كل لحظة لم يجب زوجها بشيء . كان قد ترك الحنفية سائبة يرتطم ماؤها بحوض المغسلة محدثاً اصواتاً مختنقة لم يكن ماء المغسلة مماثلاً للمطر وماء الإسالة في الوظائف ، لكنه – الماء – اتسع بالدلالة رمزياً واختلفت وظيفته في هذه القصة انه وسيط تطهيري ، وكأن الزوج أراد شطف كل المتراكمات النفسية والموضوعية لضغط الشيخوخة وإزالتها تماماً عن فضاء المكان – البيت – ويبدو لي بان الزوج اختتم كل الذي دار بينهما ووضعه وسط المغسلة كالجثة لمنحها الطهارة والنقاوة وتأهيلها إلى الدفن نهائيا من اجل الإبقاء على الحياة وسط البيت ، مكتفية بما حاصل وموجود ، لان البقاء حياً بالنسبة للزوج كاف للتعبير عن ممارسة وظيفته الإنسانية تلك الوظيفة التي توصل إليها الملك الخامس في سلسلة ملوك مدينة أوروك ، واعني به جلجامش الذي أدرك تماما وبعد جهد وتعب معروف من إن البقاء ليس حيازة الخلود ، و إنما استثمار ما متوفر من قدرات وإمكانيات بشرية لمقاومة الاندثار والغياب ، فالفضاء المكاني والحضارة كفيلان بإعلاء شأن الإن.

محمود عبد الوهاب
وثريا القص

كاظم حسوني

لما شرعت بالكتابة اثر نبأ رحيل الحكاء الكبير محمود عبد الوهاب برزت في ذهني قصته الشهيرة (عابر استثنائي) قلت عبد الوهاب (حاضر استثنائي) بامتياز يستدعي ذلك فنه الرفيع، وروحه المتجددة، وتأنيه، وهذا كله معبر عنه بنتاج قصصي مضمخ بالرقة والسحر، كرقة محمود عبد الوهاب وحسه الجمالي، وإذا كان القاص يمثل أحد رواد القصة العراقية،

واحد اقطابها البارزين، الا انه تخطى اسوار المجايلة بمخاض تجريبي قائم على تراكم خبرة طيلة ستين عاما من الكتابة، برغم قلة نتاجه الذي اقتصر على مجموعة قصصية واحدة (رائحة الشتاء) ورواية (رغوة السحاب) وكتاب نقدي (ثريا النص) لاغير، لكنه استطاع بهذا القليل ان يحتل مكانة عالية في فضاء السرد العراقي، ويصبح قاصا بارزاً، كفنان محترف تمكن بقدرة فائقة، في صنع عالم سردي له سماته وخصوصيته، عالم يمتلك زخماً حضورياً بمكونات جمالية نادرة تمثل بخطاب قصصي ثر، فكان مثار اهتمام المتلقين والنقاد، اذ تناوله النقد بتأويلات وزوايا متعددة، ومازالت مجموعته القصصية (رائحة الشتاء) محط اعجاب المتابعين لفنه والدارسين لحداثة الخطاب السردي الجديد، حيث تجاوز محمود عبد الوهاب مألوف السرد بابتكار فضاءات امتزجت فيها عناصر المسرح والسينما والتشكيل في لغة واحدة ونسيج جمالي له ملامحه المتميزة، ولعل ابرز معالم فنه اشتغال آلية السرد في اغلب قصصه على فاعلية العين، لا فاعلية الذاكرة او الحوار.. وما الحوار الا تعليق على المشاهد السينمائية على حد رأي أحد النقاد، فضلا عن تنقل عين الكاميرا وتفجير طاقة الوصف التي لا تهمل حتى الاشياء البسيطة، في نسق تشكيلي تحتل فيه الواقعة القصصية مكان المركز، ووقائعه القصصية هي الاشياء المهملة التي لا يلتفت اليها أحد!

الى جانب ما تميز به خطاب محمود عبد الوهاب من تكثيف وايجاز وضغط المشهد السردي، وهذا ما أكده القاص نفسه في قوله (أحاول أن اشكل الفعل القصصي في عملية مرئية، لا ارغب في الحكي عما يحدث في القصة، وكأنني اروي حكاية جدة، حتى ما يسمى بالاسترجاع في القصة لا أرغب فيه، أنني ارغب الى محمول اللغة السينمائية، الفكرة، بالصورة، استطيع أن ازعم أنني مولع بالسينما تلقيا على صعيدي المشاعدة والقراءة، ما يشير الى تفرد تجربة محمود عبد الوهاب، فهو لا يشبه سواه من القصاصين، في العديد من الجوانب.

ففي اشتغالاته التقاطات، وفضاءات، ومقومات، واسرار كثيرة يقتضيها الفن الخلاق وخصوصية التجربة، علاوة على رقابته الصارمة في عمله، واحتراسه في توخي الدقة والعناية الفائقة بالكلمات عبر المفاضلة بينها باناقة بالغة، فروحه اللائبة وراء النص حتى بعد انجازه!، لذلك نقل صديقه القاص الراحل مهدي عيسى الصقر هذه الحادثة التي تؤكد وسواس عبد الوهاب واهتمامه الزائد بعمله يقول الصقر: حينما كان في بغداد (يرن جرس التليفون/ محمود يتكلم من البصرة

-لا ادري ماذا اقول! -تكلم اعرف أنك لم تنم جيداً. -كيف عرفت!؟

-ليست اول مرة، قل لي، ماذا تريد ان تغير في الاقصوصة! -في الحقيقة هي كلمة واحدة لست مرتاحاً لوجودها، ارجو ان تطلب من مجلة الاقلام حذف كلمة (الممزق) من نهاية قصة (طيور بنغالية) قبل نشرها، لا تنسى. –اطمئن).. هكذا كان محمود عبد الوهاب يراجع قصته مرة بعد اخرى ليطمئن الى خلوها من أية شائبة، وان كل كلمة جاءت في مكانها، برأي الصقر، مشيراً الى أن عبد الوهاب لا تعنيه كثيراً الاحداث الكبيرة والمعقدة، فهو يلتقط مواضيعه من الاشياء والمواقف التي يمر بها الاخرون كل يوم، ينظرون اليها ولا يبصرونها (عاشقان يتبادلان نظرات صامتة على رصيف شارع، لقاء عابر بامرأة في حافلة، مشاعر صبي مشلول الساقين، أمراة فاتنة تتناول طعامها باناقة في مطعم)، مضيفا أن محمود عبد الوهاب يختار هذه المواضيع، التي قد يحسبها البعض بسيطة، لا تستحق الاهتمام ينفض عنها الغبار الذي يخفيها عن العيون الغافلة، ويجلوها ثم يضعها أمامنا تحت ضوء جديد مدهش يمنح حياتنا مزيداً من العمق والامتداد.

ما يدل على صواب ودقة كلام القاص مهدي عيسى الصقر عن صديقه، هو اعتراف الاخير وتاكيده (أمضي أشهراً واشهراً في الحذف والتعديل والاضافات في الرأس حتى تحصل القناعة بمباشرة الكتابة)، أي كتابة القصة!.

فالقصة لدى محمود عبد الوهاب حلم، يقول: كما في الاحلام تكون الكتابة، عمليات باطنية متداخلة، منطقية ولا منطقية، تجمع الحدث والصور والاستجابات وتحويرها بمكر، عمليات كتابة وشطب وتقديم وتاخير، وتكثيف في وحدة العمل.

وانا مثل الحالم افكر بصمت واصغي الى كلام معاد ينطق به من صنعتهم داخل القصة.. هكذا تتطلب صناعة القصة عنده كل هذه المراحل من الانتظار والهواجس.. والتأملات، والاغواء، لاسابيع واشهر وهو صامت كالعاشق مأسور بفكرة نص جديد تلك هي الاشتغالات البالغة الدقة والاناقة للحكاء المبدع الكبير محمود عبد الوهاب في انتاج نصوصه الخلاقة.

محمود عبد الوهاب: كيف هو حال البصرة؟

علي الحسيني

قليل من أصحاب الأثر الإبداعي ممن تخلصوا من ازدواجية الأوجه، التي تشيع كظاهرةٍ في الثقافة العربية والعراقية بخاصة. أولئك الذين نحترمهم كمبدعين، وفاعلين نشطين في سوح الثقافة، والأدب، إلّا أنهم يصدموننا بأفعالهم، وتصرفاتهم التي تخلو من الاتساق مع تنظيراتهم، وتتضاد مع جهدهم الثقافي والإبداعي المعلن.

ويمتدد هذا المسار الإزدواجي ليطال دائرة الفعل الإنساني، حيث نظرة الاستعلاء على الآخرين، وضخامة الذات، وتألُّهها إلى درجة لا يسع صاحبها النظر إلى الغير دون أن يكون تابعا له أو دونا منه.

القاص الرائد "محمود عبد الوهاب" يتخذ له مكانة-بلا شك- في المقدمة بين تلك القلة القليلة التي رفضت ازدواجية الأوجه، وارتداء الأقنعة. فهو كما في نتاجه الإبداعي علامة تدل على طول الباع، وعمق المقدرة في الكتابة، والتعبير، وفذاذة في القص والسرد،كذلك هو إنسان متصالح مع ثقافته، ونفسه، وله حسّه الإنساني الشفيف الذي يتعامل به مع الآخر بغض النظر عن دوائر الانتماء التي يرجع إليها.

فكما برع في جعل شخصيات قصصه، وأعماله تتسم بخصال إنسانية مرهفة، مبدياً من خلالها انحيازه إلى الطبقات الكادحة، والفقيرة، والمسحوقة، منتصراً لفعلهم الإنساني، كذلك هو في حياته. فهو لم يكتف بتوزيع صفاته الإنسانية، وبشمول شخصيات، و أبطال حكاياته بها، بل جعل منها قيمة عابرة لأدبه، وشخصيته نحو صحبه، ومحبيه، وقرّائه. فقد كان انساناً مضيئاً، ومشعاً. جمع بين سحر الحرف، وطلاوة العبارة من جهة، وصفاء الذات، وحلاوة النفس من جهة أخرى. سمته الأبرز بعد إبداعه هي إنسانيته التي لا تعاني من تبدلات مهما انتشر اليباس حولنا، وفينا.

كان – ولما يزل- سيداً من سادات التعبير، ومحباً كبيراً يسلك درب الإنسانية الفسيح، وهي صفة (الأولياء الصالحين) بلغة المدونات المقدسة.

عندما تُتَاح لك فرصة اللقاء معه لن تخرج خالي الوفاض، إلا و أنت أزددت انسانيةً، ومحبةً، وصفاءً، وتصالحاً مع نفسك، ومع الآخرين، كما أزددت أسئلةً ومعرفةً. ينسيك لقاؤه كل الغضب الجاثم على الصدر بسبب الذوات المتورمة عند (النخبة) وعقدها الخبيثة.

لم يسمع منه أحد قدحاً أو تجريحاً طال شخصاً مَهمَا كانت مكانته، وموقعه في الثقافة أو الأدب، كما هو ديدن (الجماعة الثقافية). "حتى استطاع هذا الصانعُ الماهر أن يصنع من نفسه مثالاً لناس المدن الفاضلة" على حد تعبير الشاعر ياسين طه حافظ.

لا يعني كلامنا هنا أننا نمارس تصنيما أو أننا بإزاء أن نصنع من "محمود عبد الوهاب" إيقونة كما هي عادة الاحتفاء في (الثقافة العربية). بل هو استذكار إنساني لقامةٍ فارعةٍ لها حضورها البهي، والمضيء في ثقافتنا، وحياتنا التي يلفُّها البؤس الممتد لجميع مناحيها المتشظية.

هذا الحضور الذي يكرّس البصرة (المتن) المتسمة بندية مع من يريد إزاحتها إلى الهامش.

من هنا يَظهر تَعلّق" محمود عبد الوهاب" الشديد بمدينته، فكما سكنت البصرة غالبية أعماله، وقصصه سكنته كذلك، وجودياً، وحياتياً، ورمزياً.

فهو لم يستطع تحمل عزلته عنها ولو كان فيها، ولم يغادر حدودها. سألني حين عدته يوم الأحد الماضي(٢٠١١/١٠/٣٠) وقد خرج من غرفة الإنعاش: كيف هو حال البصرة؟!.

كان حضوره فيها بمثابة طقس، وفريضة تحتم عليه ممارستها تجاهها.لم يتصور أن يغيب عنها كل هذه الأيام، ثمة تماه، وتعالق روحي بينهما، دفعا به إلى اعتياد لقاء (جسدها) يوميا، والتجوال فيه بالرغم من تشوهه، فهو لا يطيق هجره، ولا هجرها، وكأن في الأمر كيمياء سَحُور تتنافذ بين روحيهما.

مدركة هي الأخرى انه بسمتها، وضحكتها، ودعابتها، وسراجها الذي ينير لها الدرب بعد أن أصابها العمى.

سيكون غيابك، اذاً، ثقيلا، وموجعا لها، ولنا.

ألم تقل إن "الحديث عن الموت يبعث على الكآبة والمخاوف" لذا نرجوك أن تديم الحياة معنا، وان لا تسمح لهذا الحديث الشؤم أن يصيبنا بالكآبة. نريد منك أن تخبرنا- كما كتبت في القطار الصاعد إلى بغداد-بأنّ ساعدك الطري"بدأ يشتد، وأن عضلات متينة، متينة جدا، ومفتولة جدا.بدأت تظهر".

لا نريدك ماضياً، بل حاضر بيننا، لذا عُد إلينا. عُد إلى بصرتك. فليس فينا طاقة لرحيلك يا "شيخنا". فنحن مثل حقائبك نستاء إن لم تغازلنا بالعودة والبقاء.

المقاييس والأحكام اللغوية والفنية في القصة القصيرة العربية

القاص والناقد محمود عبد الوهاب

د. جعفر كمال

العوامل التي ميزت فن القصة القصيرة والقصيرة جداً هي: كونها ساحة سرد مكثف ينبت على أرضها المبدع القادر على إضافة الجديد. وخلق رؤيا تحث القارئ لأن يتلمس جلالها وجوهرها وخفاياها. على أن يكون النص يناجي ويكشف عن ومن رؤاه جمالية التجانس الإيحائي في التعبير عن العاطفة في المعنى. والتناسب الدقيق للعناصر البيانية. وحفظ التوازن بين الصوت والإيقاع. الذي يجب أن يبقى عالقاً في ذهن القارئ لزمن ليس بالقصير.

أعني أن يكون النص القصصي بالغ التأثير في إحساس المتلقي كي تحتفظ الذاكرة بتفاصيله. باعتباره ترك أثراً يفرض جمالية الحكاية وقيمتها الفنية والإبداعية على القارئ، وهنا يكون الكاتب قد أثرى الأدب العربي بنصه، وفي ذات الوقت صنع لنفسه شخصية أدبية قادرة على أن تميزه بين معاصريه. كما عبر عن هذا فرانز كافكا في قوله: « ابدأ بما هو صحيح، وليس بما هو مقبول. « هذا يعني: على الكاتب أن يعوم البحر إلى الضفة الأخرى للبحث عن مقومات إبداعية أكثر براعة. وأكثر يقظة في النّفَسْ الأسلوبي، بمعنى أن نتلمس مشاعره وعواطفه سارية في أسلوبه. لكي يسكن ود قارئه. بدءا من تحديث وتشذيب أدو اته اللغوية والفنية، من حيث التواصل الدءوب مع الأفكار العميقة المعاصرة، و انعكاسه على حالات إبداعية متميزة متأثرة بانفعاليه العناصر البصرية والايحائيه من خلال الملامح الدرامية اليومية، حيث أن الكاتب الذي يمتلك فن أصيل في فهم اللغة وخصائصها البنائية والفنية، ويتحسس رشاقة مفردتها، مؤكد أن يرفد تجربته من متغيرات الو اقع المتلاحقة والمتداخلة، بإضفاء لمسته الإبداعية على كل متغير جديد، وسوف يتضح ذلك بآثاره الحسية التي تنعكس في المعنى الملموس، لأنها تعمل على إثارة الحكاية معنوياً، من خلال وعي الكاتب بعمق تجارب ثقافاته المدركة لخصائص مجتمعه وما يحيط به.

و أيضاً من مز ايا القصة الحديثة أنها:

أولا: تهل من ينبوع القصيدة تدفق حلاوة التعبير، والإحساس المشاع الذي يؤلف الرقة والصدق، كما هو الحال عند الشاعر سعدي يوسف، و أيضا عند الشاعر عبد الكريم كاصد، والشاعر كريم عبد، لما أضافوا هؤلاء الشعراء من وعي متقدم في خلق نص قصصي، أمتاز بإثارة نبض الحركة الرشيقة في الجملة، وتناغمها الحيوي مع الجملة التي تليها، وبالتالي تجد النص متجانساً في الإيحاء، وتجاذب خيوط الاتصال الإيقاعي لغة ومعنى. وباعتقادي أن القراءة المنصفة للجنس الأدبي، تنتهي إلى تقييم الملامح الملموسة: المادية والاجتماعية، التي تؤثر ايجابياً على عقلية المتلقي، من طبيعة التشكيل الذي يعكس كثافة الوعي الفكري وإحساساته في النص، وتنشيط اللغة الرشيقة في حركة الصورة. ومن ناحية أخرى فالمكونات التي تتشكل في الأدوات الفنية والطبيعية والمناخية النفسية في المكان والزمان، يجب أن تتضمن علاقة منطقية مع بعضها البعض، لتشكل عوامل مهمة يجب على الكاتب أن يتعامل معها تعاملاً إدراكياً ومعرفياً موسعاً، تلاءم بين أمرين: الإفهام ، والتأثير، اللذّين يدفعان الإرادة إلى قوة المطابقة النفسية عن طريق الإدراك والعاطفة، وبذلك يتشكل تأثير هذا المنطق للتلاقح الفني بين الراوي ومواهبه الشخصية، وبين الأسلوب وعناصره الفنية، تستهدف وضع الحكاية بوحدة المضمون، ونصابه المستقل بكل عوامله، اعتباراً من لغة الصوت وتطابقه مع المعنى، والإيماء الدال على المناجاة الداخلية للمضمون، حتى أبعاده الفنية التي تتلاقى فيها: الصيغة، والمفاهيم، والنسيج اللغوي. ونستدل بهذا في قول د. عبد الغفار حامد هلال بقوله: « لقد اكتشف بعض العلماء في طائفة من الألفاظ صله بين ألفاظها ومعانيها، فبينوا أن العربي كان يربط بين الصوت والمعنى، فيجعلهما متشابهين فيدل على المعنى الضعيف بأصوات ضعيفة، وعلى المعنى القوي بأصوات قوية، ومن ذلك كلمتا «النضح»

و «النضخ» وكلاهما لسيلان الماء ونحوه، إلا أن الأول سيلان ضعيف فناسبته الحاء الرقيقة، والثاني سيلان قوي فناسبته الخاء الغليظة.١»

من الواجب الحتمي على الكاتب أن لا يكون البديل المفترض، عن رؤية البطل أي بطل النص، إنما يجب أن يضع لمساته الخفية عبر المؤشر الحسي في الإحياء التعبيري في أسلوب البطل، وينأى بنصه عن جفاف الانطباعية الذاتية المقيتة، وبهذا يكون قد رفد المحتوى بمقومات نجاح النص وتميزه، وفي ذات الوقت يبتعد عن الطفح الوهمي، عبر الإسالة الكلامية الغير مفيدة سواء كان في السرد أو في الحوار.

ثانياً: ومن بحر الرواية، تقتطف القصة القصيرة البناء والخطابة، و أفق التخيل المديد، لأن هذا الحجم الفني القصير يصور حدثاً كاملا مكثف المعاني، يعلو به إلى موقف معين من الزاوية التي يلتقطها الكاتب، كونها النموذج الأمثل لتكثيف الاتصال، وتنشيط الفاعلية مع المتلقي، في بناء خلايا الحدث لما تشكل انسجاما معتمداً على تداعي الموضوعات المطلوبة، عبر اتساع الحكمة والبصيرة في بسط القضايا التنويرية والمؤثرة في اليومي البشري، ضمن معتقدات اجتماعية تنفذ بسلطتها إلى الأثر الشعبي في مضمون النص، من خلال توظيف المحدودية الزمنية بكل عناصرها المؤثرة على نفسية الكاتب ذاته، والذي يتلبس شخصية الراوي أي البطل، عبر رؤى تنفذ إلى أعماق أهدافها الفكرية التي تؤلف التسامي للخلاص من العقد الاجتماعية، وذلك في القدرة على الالتقاط السريع والنافع لمعالجة سلبيات الفرد، والاعتقاد بأن الكتابة تصنع العدالة الدالة على قانون الكاتب، «كما ورد في قصة الأديب عبد الباقي شنان «بالمقلوب»، والتي سوف نأتي على تناولها لاحقاً، من خلال تلقائية سليمة في التشخيص والتحليل والتناصب الأدائي، لمّا تتضمن من بعدٍ لأحكامها اللغوية والفنية، وقياساتها النفسية. وطبيعة الصراع الذاتي للشخصية مع ما تكتنز الذاكرة من رؤى غير مستقرة على حال، وتعكسها في بسط متعلقات الرؤية الحادة عند أولئك الذين شكلوا بنية النص، وهنا تتداعى الحركة الخفية من باطن تفاعل التعدد الصوتي الصامت بضمير الشخصية الحيادية اتجاه مجتمعه.

لقد توسع كتاب القصة القصيرة الالتزام بالموضوعية لتشخيص الحدث وذلك بالتفاعل الحي العميق: بين مختلف الخصائص الإنسانية للبطل وبين حاضره وماضيه. يكون الراوي فيها يتشكل فنياً من و اقعه من خلال بناء الاختلاف والتمازج من و اقع سير طبيعة الأحداث... والأحداث هنا لا قيمة لها إذا بسطتها كما هي، دون أن تكشف عن الوعي الكامن في أنسجة مكوناتها الحسية بحيوية وحكمة، لتمكين الخطابة لأن تعتلي سُلّم الحكاية في عُلّيْ التجاذب والمفاجأة والإثارة، لكي تثري دلالاتها التي تعبر عن الامتداد الوجداني والمنحنى النفسي في تجاوز الو اقع تجاوزاً إدراكيا لا رومانسياً، من خلال تلاقي عناصر التجربة الفنية. وكما نرى هنا في قصة:

طقس العاشق٢

يقول القاص محمود عبد الوهاب في مقدمته للكتاب عن قصته هذه: «هي ارتحال في رؤى سردية متحولة وجدت نفسي في نهايتها بعيداً عن الدهشة الأولى والمشهد الأول، وقريبا من استبصار مغاير ارتقت بي تقنيته إلى مرصدي الأخير بين قصص هذه المجموعة.٣»

إذا كان نسخ الذاتية في النص سائداً عند الكثير من أدباء العرب فيما سبق، فهذا كان يمثل مرحلة كانت تعتمد هذا الأسلوب الذي لا يشكل نمطا متقدما من الإبداع. و إنما هذا النهج كان يمثل أسلوبا يطبع تصرفات الكاتب وعاداته وتطلعاته الشخصية في القصة أو الرواية، ابتداءً من عصر النهضة العربية وحتى نهاية القرن التاسع عشر، وقد كان لبنان سباقاً في الكتابة الرو ائية العربية، أمثال: خليل الخوري اللبناني في رو ايته: «وي..إذن أنت لست بإفرنجي» المنشورة عام ١٨٥٩. والرو ائي سليم البستاني ورو ايته: «الهيام في جنان الشام» المنشورة عام ١٨٧٠». والرو ائية زينب فواز «غادة الزاهرة» المنشورة عام ١٨٩٩. مع الأخذ بنظر الاعتبار الرو اية المصرية التي تبوأت الكتابة العربية بدقتها التعبيرية، حيث بدأت شخصيات الرو اية تعيش فن الصراع العاطفي والنفسي والذاتي. أمثال الأديب علي باشا مبارك ١٨٨٢، والرو ائية عائشة التيمور ١٨٨٨، والكاتب الكبير المميز الأستاذ جرجي زيدان ١٨٩١ ورو ايته المشهورة «المملوك الشارد» وغيرهم. ومن أجل هذا فقد كانت الحكاية تستدعي بعض النصوص الو اقعية منها والخيالية في العهود المتعاقبة تاريخياً، وخاصة قصص البطولة، والغزوات والحروب في قصص سيف بن ذي يزد اليماني، والشجاعة والغرام العذري في قصة عنترة بن شداد، والترحال في قصص حمده وحمد الخيالية أو ما تطابق على تسميتها لاحقاً بحكاية الجدات، والكرم في مكارم حاتم الطائي. وقصص المؤامرة، والوقوف على الأطلال، وروايات الحكو اتي وغيرها. لأنها اعتمدت المعطيات الانطباعية، الخالية من المفاجئة ومن توتر الشخصية و انفعالها. فبسطتها كما هي بدون لمسات الكاتب العلاجية والإبداعية. ومن هنا صار لازماً على الأديب أن يتحرر من الأنوية التي: تخفف من حلاوة المضمون. وتضغط على نبض الصوت الكامن في بناء المعنى الحسي وتضعفه. وتعلو برومانسية الصوت الظاهر في شكل الكلام. ولهذا كان اختياري لهذه القصة كونها تمثل انجازاً مهماً في التغيير وبناء الحبكة المتطورة في ألق المضمنات الحسية، التي جاءت بالذات كلمسة خفيفة أشبه بالمؤشرات الوجدانية، التي تر افق الصوت في البناء العام للمعاني. بين التكوين الدلالي في سبر العامل الفني وتعامله مع الشخصية وعلاقتها باليومي المجتمعي. وبين الرمز المكشوف الذي يقود نسيج الأحداث بانسيابية إلى الغرض المقصود. ولتأكيد هذه الميزات الواضحة نقرأ القصة ونقف على قيامها وقعودها، وحركة خطواتها المتداولة بين التماسك بقوة، والتعثر قليلا:

«تراءى له الشارع من شرفته، في الطابق العاشر، بساطاً يزحف ببطء، نحو الجهة الأخرى كأن يدا لا مرئية متوجسة

ومنشدة تسحبه إليها. حافلتان بلون برتقالي، وثلاث سيارات أو أربع، ونساء ورجال وصبية مدارس، ودراجة هوائية نزقة تخرق نظام هذا السرب، يسحبهم البساط جميعا ليغيبهم في مساحات محتشدة، في مساحات فارغة، في أزقة مغلقة، في أزقة منفتحة على خرائب، في دور متلاصقة، في مبان تتصاعد مثل لولب في فضاء المدينة، وسمائها شديد الشحوب. لا صوت يصل إلى أذنيه وهو يسند راحتيه إلى حاجز الشرفة يرقب برأس منخفض انسحاب الشارع والحافلتين والسيارات والنساء والرجال والصبية والدراجة في تعاقب رتيب صامت قنوع» يدخل القاص هنا إلى العمق المجتمعي، ويفضي به إلى جوانب متعددة المسميات، عبر إحاطة الأشياء بعناصر قوة اللغة، والتخيل، والانطلاق بهما على بساط الفكرة وتجليات معانيها. فالقاص هنا متتبعاً وكاشفا عن حركة مكونات اليومي من صغيرها حتى كبيرها، بسلبها و إيجابها. لذا فقد يفهم القارئ من الوهلة الأولى أن هذه القصة تفضي إليه بالانطباع: إنها قصة إيحاء وخيال ذات بعد ذاتي، ولأنه هكذا فهو يعلو بنصه إلى مستوى دقة التحليل، وشمولية نتيجة التشريح الشامل للنص، ولأني التقيت القاص «قريباً من استبصار مغاير» ومختلف، وجدت النص حساساً بتدفقات عاطفية في تعاطيه مع المضمون ألتجاذبي المجتمعي، حيث نلاحظ هنا: أن الكاتب قد تناول ظروف النشأة ودراسة العوامل الاجتماعية، وتسليط الضوء على نمو الشخصية وتطورها، ومنح المخيلة دوراً مهماً في البناء التصويري، كون هذه المكونات هي التي تكتشف العلاقات الوسيطة بين الأشياء المتحركة منها والجامدة، وكلاهما يتحدان في رؤية الإنسان، والمهم المميز هنا، إنه جعل من الجامد متحركاً في الجمل التي حركت اللفظ الداخلي في البنيوية الضمنية في تجليات انعكاس المفهوم العام للمعنى، حيث يقول: « يسحبهم البساط جميعا ليغيبهم في مساحات محتشدة، في مساحات فارغة، في أزقة مغلقة، في أزقة منفتحة على خرائب، في مبان تتصاعد مثل لولب في فضاء المدينة وسمائها شديد الشحوب»، والجامد هنا كما هو معروف: مساحات محتشدة / مساحات فارغة / أزقة مغلقة / أزقة منفتحة / خرائب / دور / مبان. إذن هذا الجامد ألا متحرك أصبح متحركاً بفعل «غياب» ما هو فوق البساط، لتحتويه مكونات الجماد التي اشرنا إليها، ومع أن حركة الجامد غير مرئية، إنما هي رؤية الكاتب الإبداعية جعلت من الجامد متحركاً، باستخدامه الموفق للغة تتحرك بالمعنى، بوحيها للآخر المتلقي، في أن هذا الجماد فعلا فتح أبوابه ليدخل الأشياء المتحركة إلى فضائه، من خلال توغل الكاتب بالعمق الخيالي الخصب للموضوعات الحياتية بنوعيها المتحرك والجامد، وبين ما يدور في الوسط المحيط بالكاتب، إذن فالمنظومة الفكرية الخصبة التي عالجها الكاتب في هذا النص أغلبها متحركة، باستثناء الجامد الذي هو ابتكار إبداعي مميز له، «وهنا شرح آخر للجمل التي تبدأ ب «في» لأهميتها الفنية وضرورة إعادة تفكيك مغاليقها بمفاتيح أخرى». تتولى هذه الجمل الدقة في حساب منظومة الإحساسات الواعية للمشهد، فهو يجمع مكونات الحياة بدءا بالسيارات، والدراجة الهوائية، وطلبة المدارس، ونساء ورجال، والعربات الخشبية، ويذيبهم في الوقت ذاته: في أزقة مغلقة/ في أزقة منفتحة على خرائب/ في دور متلاصقة/ في مبان تتصاعد...»وبهذا يتوافق القاص بتصاعد الوعي التام مع حركة الحياة اليومية التي تسير بانتظام. وقد شكل حرف ال: «في» قيادة الجمل الأربعة إلى موضعية الجنس الشعري، صوراً متلاقية في غاياتها ودلالاتها المنسجمة مع الرؤية والوضوح. وفي المقطع الآتي نجد أن القاص استمر في بسط حركة المكان ومراقبته بدقة: « الآن تئز في الشارع عجلات عربة خشبية بطيئة الحركة، وبائع الصحف حضر تواً و أقعى أسفل الكشك يفتح أقفاله، يضع كرسيه إزاء الكشك، يعقف قدميه في بقعة الرصيف المشمسة مترقباً وصول زبائنه، حتى إذا ما شحب الصباح نقل كرسيه داخل الكشك، وتخثر هناك جالساً في صمت أبدي. والنساء والرجال، أين هم الآن؟ أكانوا يتحركون في حلم قصير؟ وصبية المدارس هذه الساعة في صفوفهم يحدقون بالمعلم الناحل ناتئ العينين موثقين آذانهم بجرس المدرسة يحلمون بانتهاء الدرس» «أقعى» هذه اللفظة ثقيلة ولا تتناسب مع المعنى. لأنها تعني الجلوس على أسته، وهذا استخدام شائع لجلوس الكلاب، والأصح يجب أن نقول جلس القُرْفُصَاء، والقرفصاء هنا تعني الجلوس الموقت وليس الدائم، كون الفرد ينوي أن يقوم بعمل وقتي للانتقال إلى وضع آخر، وهذا ما يريده ويعنيه القاص في الغالب الأعم، كما فعل بائع الصحف حين أراد أن يفتح أقفال الكشك، ثم أنتقل فغير وضع الجلوس بسرعة، حين جلس عاقف القدمين على الكرسي. دعونا نستمع إلى ما ذهب إليه: «لفرديناند دي سوسير (١٨٥٧-١٩١٣) تقول إن المعنى يجب أن يكون بنية كل اللغة من تحليل الكلمات ذاتها. «

ولهذا فالقاص متواصل لترتوي قصته بالمؤثرات الحسية اللا مباشرة، فقد أدخل وظيفة أخرى لإشباع المشهد بالظواهر الفلسفية وهي: « العامل الطبقي» تلك اللقطة الموفقة في شخصية العامل المتجول في عربته الخشبية، وبائع الصحف الكسول، الذي تخثر في مقعده بصمت، وهذه اللمسة الموفقة نقلته من التصوير المُشّاهد عن بعد، إلى الدخول المباشر عبر الرؤية، وذلك في طبيعة حركة الإنسان الروتينية مع مجتمعه عبر مقاييس الوحدة الاجتماعية بمحدودية أفعالها، في منظومة ممارسة البيع والشراء ضمن البنيوية التقليدية على بساطه، وهذا تمثيل للواقع اليومي، وهو تخصيص إبداعي أثرى الأسلوب فحرره من الحوار التقليدي، ولذلك فهو اعتمد الصوت والحركة والمشاهدة عن كثب، ليبدأ بتنشيط قابلية دفق المعنى، وتخصيصا لهذا عندما جعل من الصوت في المفردة الموسومة ب «تئز»: عنصراً حيوياً متحركاً يدخل إلى ساحة البناء النثري فيغني مقاصده. أما الرافد الذي حددناه وهو: الانتماء الطبقي. كون صاحب العربة وبائع الصحف ينتميان إلى الطبقة الفقيرة المسحوقة المعرفة ب الكسبة، وهي أدنى درجات الفقر في المجتمع، وقد سماهم الروائي الحائز على جائزة نوبل نجيب محفوظ بروايته: « الحرافيش «. وسماهم أبن كثير ب: « العيارين « في كتاب : «البداية والنهاية». وقد نتلمس

بوضوح هنا طبيعة المكان، وهذا عامل ايجابي ومهم للقاص في تحديد حالة المكان وتناسبه مع طبيعة السرد الانتقالي. و أيضا إضافة الزمان في مفردته الموسومة: بالصباح، التي أذاعت متعة الدهشة الإبداعية، لأنها أذابت الفاصل الزمني بين الكاتب والشخصية البسيطة المتوترة، في حين جعلت من الزمن يمشي برتابة مضنية مع حركة الشخصية، ونهاية الصباح الموسومة في مفردة شحوب، في قوله: «حتى إذا ما شحب الصباح نقل كرسيه داخل الكشك.» فلإشارة إلى المكان والزمان هنا شكلت رابطاً تجانس بين بهجة الراوي ومتعته، وبين الحركة الروتينية اليومية على البساط، لترفع من سقف المعاني ودهشتها المفاجئة، وهذا ما يؤدي إلى سمو النص وتفوق نجاحه، كما يقول ديفيد هيوم إلى أن: جمال الأشياء لا يكون إلا في عقل من يمعن النظر فيها.» فالتصرف المعنوي في تنسيق الموضوعات، والعلو بتراكيب الإيحاءات المختلفة، عبر التجلي والانكشاف، يدل على وعي القاص لهموم الإنسان، من خلال الدخول إلى أدق تفاصيل الموضوعات حساسية. فالمشهد هنا مفتوح على مد النظر، وهو ما أسماه: «بالبساط»، والمقصود طبيعة الرؤية المنسجمة مع وحدة القياسات العامة: «البساط يتجدد، تتناسخ أشياءه، وهو في جريانه إلى الجهة الأخرى.» والتقدير الذي جعل من البساط يتجه إلى الجهة الأخرى هو: تحسس المشاعر وتدفق رؤيتها الكاشفة عن معانيها الدالة لمعطيات الواقع، الذي جعله الكاتب شفافا في تعاطيه مع الإنسان المنهمك في حياته الخاصة، وهذا ما جعل من المتخيل «الراوي»، أن يجمع سياح في حافلة يطلون برؤوسهم من «ثقوب» النوافذ. و»ثقوب هنا ضعيفة والقاص غير موفق في اختيارها، لأن الحافلة فيها نوافذ فقط، وليس فيها ثقوب، فحساسية اللفظ في الأدب العربي دقيقة جدا أشبه بحركة الزئبق وقياساته الانفعالية، لأن اللفظة تعني اصطلاح المعنى أو عدة معان لها قياسها وأحكامها الخاصة، فلا يمكن أن نرمي باللفظ في نسيج السرد النثري الأدبي كيفما اتفق، وهذا يشكل خللاً لغوياً وفنيا كبيراً في تقنية النص، ولهذا نقول يجب قراءة النص مئة مرة، كلمة تلو أخرى، «وهذا ما أفعله أنا» وإذا تمكن الكاتب من قراءة نصه ألف مرة، فهذا يكون أرق حسناً وأكثر دقةً، وخاصة إذا كانت اللفظة لها موازين بنائية أخرى « كثقوب» وجمعها الثاني: أثْقُب يقول د. عبد الغفار حامد هلال في كتابه «علم اللغة» ما يلي: « يقوم هذا البحث على أساس وضع القواعد اللغوية الخاصة بالمفردات، والتراكيب العربية، كما نطقها العربي الفصيح، فالمفردات لها أنواع، من حيث الاسمية والفعلية والحرفية، ولها مواقع في الأساليب المستعملة على لسان العرب، ولكل لفظ بنية معينة تتغير حسب المعاني المراد منها، وحسب مواقعها المختلفة.٤ «. ولكن يبقى المشهد محتفظا بحيويته، وخاصة في مفهوم فعل الأضداد المتنافرة كما يقول يوسف سامي اليوسف، وهنا في هذا المشهد نجد علم عملية نفي النفي ظاهراً، فالراوي الكهل: يجمع عظامه في هدوء/ ويسترخي على كرسيه/ تاركا بقع الشمس الباهتة تتناثر على وجهه مثل طفح جلدي. هذه الجمل المتآلفة كالنظم الشعري، حافظت على بناء النص من شوائب بسيطة رافقت الوحدة اللغوية، وشكلت رافداً منيعاً لمتلاقيات شفافية الجمل القصية الخفيفة، وأسست لأسلوب متخصص طموح يرفد نجاح شخصية النص، والكاتب، عندما تنفسا الحكاية معاً. في بدايةً تتجانس بفاعلية رشيقة مع المحور والنهاية، بفعل و اقعية الشيخوخة التي لابد منها. لمّا قال: «الشارع يتحرك في عينيه: يبرق، يضيق، يرتعش. يشحب. يزحف في حركة لا تنقطع.» حتى قوله: «ليستعد لنهار جديد في رحلة لا نهاية لها.» كل هذا يميل بالشخصية بفاعلية إحساساتها.. التي أخذت تضيق، وترتعش، وتشحب، وتفقد معنويات التأثير والقبض على متطلبات حياته الخاصة، لأن تستدعي الحياة الباقية على الفانية، وهو أي الكاتب ملماً في هذه الفلسفة البيانية المدعمة بالبرهان، وهكذا نجده قد أقترب من لغة الحياة اليومية بدون إضافات مملة، وهي جمل تحمل مقداراً محبباً من التشويق والسرد الهادئ، ذو الأناقة المتناسقة بتشذيب ناجح، عبر حوار البطل المجهول الاسم والعنوان والحرفة، الخالي من لمسات سيناريو البناء المبالغ فيه، الذي اعتاد عليه بعض الأدباء العرب، وللاعتناء بر أينا نستدعي قول دافيد لهمان في قوله: «هذا التتابع في الجمل -وليس الأسطر- ينتقل بنا لسرعة أكبر في البراعة، ثم تأتي الجملة الصياغية الأخيرة لتبطئ الحركة. النتيجة هي جمل غير عادية تبدو بشكل تعبر عن نظام معين، يقترب من إيقاع السرد النثري. في القصة نجد الجملة الافتتاحية تقدم استعارة، أما البقية فتستفيض في دعم تجليها ٥ « إذن فالجملة الناجحة تتبنى الرؤية الواضحة والمتماسكة في السياق العام في وحدة النص، وكما عبر عنها الكاتب في: «الشارع يتحرك في عينيه» وهي جملة حسنت المعنى واللغة بآن، من و اقع الحركة الأزلية لمكونات الحياة من البداية حتى النهاية، هي ذات الإيقاع من بداية النهار بالشروق حتى نهايته بالغروب، كما هو الإنسان طفلاً ثم شيخاً، يولد عارياً ليموت عارياً.

يبقى الأديب الكبير محمود عبد الوهاب احد قامات الأدب العربي، وفعله في دفع النصوص الإبداعية العربية نحو الأفضل، نأمل من الكاتب أن نقرأ له من مزيج تجديده في المتنور الإبداعي.

******

هامش:

١- علم اللغة بين القديم والحديث للدكتور عبد الغفار حامد هلال

٢- المجموعة القصصية «رائحة الشتاء» للأديب محمود عبد الوهاب. الصادرة عن: دار الشؤون الثقافية. بغداد

٣- مقدمة تصب في إيضاح والكشف عن أسلوبه الجديد بقلم القاص.

٤- علم اللغة بين القديم والحديث للدكتور عبد الغفار حامد هلال

٥- دايفيد لهمان، موقع ايلاف

حكاية صورة

عبد الكريم العامري

هذه الصورة للراحل الكبير القاص محمود عبد الوهاب التقطتها له في كورنيش العشار بكاميرا روسية نوع فيللا حينما كنت أعمل مصورا جوالا في البصرة اواخر التسعينيات من القرن الماضي، خرجت مع الراحل وصحبتنا الزملاء عبد السادة البصري وعبد الله حسين جلاب وعبد الغفار العطوي والتقطنا حينها صورة مشتركة سبق وان نشرتها في صفحتي الشخصية..هذه الصورة (المنشورة) نشرت في غلاف عدد مجلة الاقلام التي خصصت بملف كبير لأدب محمود عبد الوهاب لكن المجلة لم تذكر إسم المصوروكعادته بما يمتلكه من أخلاق عالية زارني الراحل في مقهى سيد هاني بالعشارواعتذر نيابة عن المجلة وقال لي أن عدم ذكر الاسم كان غير مقصود.....رحم الله الكبير محمود عبد الوهاب.

إلى الراحل الكبير القاص محمود عبد الوهاب في ذكرى رحيله

عيسى عبد الملك

١.{ إلى الصديق القاص عيسى عبد الملك اعتزازاً، سطر توجت به تحفتك الر ائعة ، رائحة الشتاء . إليك اعتزازاً وحزناً أكتب هذه ألسطور، أخي الغائب الحاضر أبداً بيننا ، محمود عبد الوهاب..}.

حدثتني شقتك ..

... لم يدخل من باب شقته كما اعتاد ، ولم يكن كما اعتادت الأشياء رؤيته . دخل من كل مسامات الشقة ضوءاً أثيرياً دافئاً ٍفي برد كانون.لم يستند إلى عصاه و لم يتأبط كتبا كما اعتاد ، حتى المحفظة الصغيرة السوداء لم تكن بيده . كانت يداه حرتين كجناحي طائر سماوي رقيق. رجلاه تخلتا عن أغلالها الثمانين ونيف. انحنت الجدران الأربع كبردي لم يكتمل نضجه مسه نسيم رخو....كان بعد انفضاض الأصدقاء و انتهاء جولة النهار اليومية ،عند المساء، حينما يسرع الناس إلى بيوتهم حذرين ، . يوصله صديق. . يقف عند الباب ، يقول مداعباً ؛ مرحباً صديقتي الشقة .أهلا صديقي الراهب الجميل أجيب . شاركته وحدته. وحفظت ما لم يكتبه من حياته . . في الليل نصبح وحيدين ، هو ينكب على كتاب يقرأ و أنا أرقب صمته ..حينما حيانا بوهن ذلك اليوم ، تساءلت الأشياء ، تفرستْ به أما أنا فقد وجمتُ .عاد معبئا بالحزن . محني الظهر قليلا .كان الوقت بعد ظهر الخميس من كانون . وصل قبلهم . ربما كان بعضهم يبحث عن سيارة تعيده أو يدلي بتصريح في المقبرة..أغلق باب غرفته . مسح التراب الطري عن شعره الفضي ووجهه ألطفلي الحنون . لبس نظارته وراحت أصابعه تمر على أكداس الكتب. يقرأ الأسماء يقف عند بعضها . يفض الرسائل ويعاين الصور. كان على عجل كمسافر في رحلة لا انتهاء لها، أو من ينتظره قطار لا يعرف الوقوف والتأخير، كان بلا حقيبة هذه المرة وبلا أعباء. ولأول مرة لم يتجلد..انهار سد الدموع . أفرغ كل ما في جعبته من هموم ورفس الجعبة . كان قلقاً كنورس أدخل في قفص عنوة . في عينيه رسمُ سؤال كبير.. صوت واهن تزينه بحة ولثغة خفيفة انطلق من بين زحام الأحزان ، غمر الغرفة الكئيبة كشلال ضوء ، كان صوته:

عذرا أيها الأحبة لقد غيرت عنوان بريدي فلم يعد شرطي يعرفه لا عبوة ولا كاتم ، أضاف مازحا ؟ تهاوت الكتب ، ضجت الحروف بالنحيب ، عندها أدركتُ حجم الفاجعة . حزمة أوراق تعلقت بثياب الشيخ الأثيرية البيضاء كخيوط الشمس تصيح

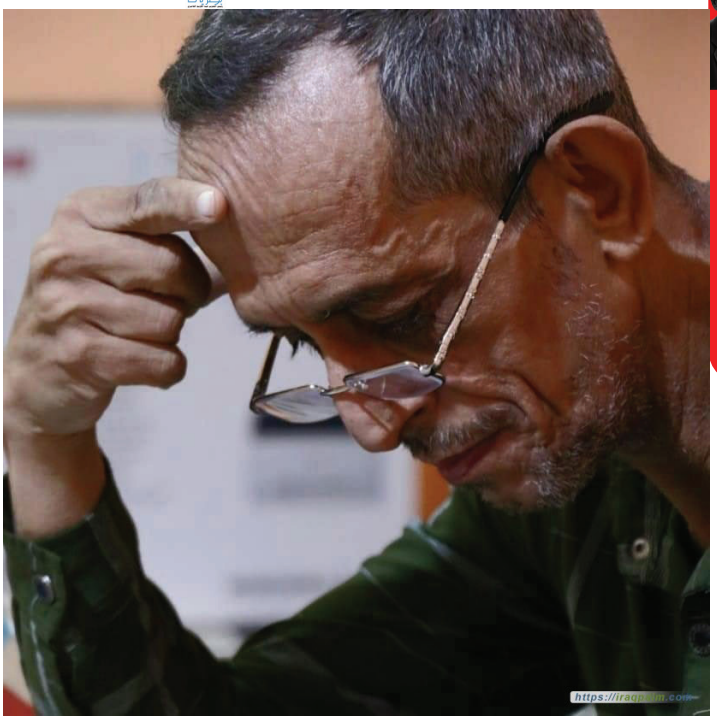
: ومن يكمل الرو اية يا شيخنا الاستثنائي الجليل ؟ مسح الشيخ دموعه وقال ،

نعم ، ولهذا جئت

قبل أن يرجعوا..

القاص محمود عبد الوهاب: أني متفائل بظهور جيل أو أجيال شعرية وإبداعية جديدة..

حاوره: القاص الراحل مصطفى حميد جاسم



بعد رحلة طويلة امتدت الى أكثر من ربع قرن ترك القاص محمود عبد الوهاب بصمة و أثرا بارزين ومهمين في الفن القصصي لما يمتلك من دراية في هذا الفن، واليوم ليس غريبا ان يكون القاص محمود عبد الوهاب رئيسا فخريا للمربد الشعري الرابع، انه جزء من الوفاء لرمز من رموز الثقافة العراقية والتي مازالت زاخرة بالعطاء الأدبي والقصصي. *في مهرجان المربد الرابع محور عن الروائي الراحل مهدي عيسى الصقر وأنت من اقرب أصدقائه، فما الذي تشعر حياله؟

ان الروائي الكبير الراحل مهدي عيسى الصقر يستحق له أكثر من محور ثقافي، وبهذه المناسبة أدعو الى أقامة ندوة متخصصة بأدبه يشترك فيها عدد من النقاد والدارسين وكتاب الرواية لدراسة رواياته بمنهجية بشكل أوسع من حدود المحور الواحد، إذ لم تكرس ندوات سابقة حول أدبه حسب علمي، على الرغم من ذلك فاني اشعر بالغبطة لإقامة هذا المحور في هذا المهرجان.

• كيف كانت علاقتك الشخصية بالروائي الراحل مهدي عيسى الصقر؟

• تعارفنا منذ منتصف الخمسينات بعد ان نشر أحدى قصصه في مجلة (الآداب) البيروتيه ونشر قصتي(القطار الصاعد الى بغداد) في العدد نفسه ومنذ ذلك الحين بدأنا بلقاءات متكررة وتكاد تكون يومية ومعنا مجموعة من الأصدقاء آنذاك مثل السياب والشاعر الراحل محمود البريكان. أهم ما يمكن ان يقال عن الراحل انه كاتب و اقعي ودؤوب ويتميز أدبه بالانحياز الى الإنسان والى القيم الخيرة، وقد استعرض في كتابه(وجع الكتابة) كيف كان يعاني من البحث عن موضوعة الرواية ثم العمل على رسم معمارها البنائي. كان على الرغم مما يشعر به من جهد ومتاعب الكتابة فانه يكون أكثر حزنا لو لم يكن بين يديه مشروع رواية جديدة، قد نسمي ذلك (فرح الوجع) ان صح التعبير، ولي دراسة خاصة عن كتابه المذكور أشرت فيه الى تلك الحالات.

• هل كنت على اطلاع الى حد ما على طرائق الروائي الراحل مهدي عيسى الصقر أو عاداته في الكتابة؟

مما اذكر انه كان يختار عند الكتابة مكانا متواضعا، وكان يكتب بالقلم الجاف، وكثيرا ما يعيد قراءة مسوداته ولذلك أجد في تلك المسودات بعض الشطب والإشارات والأسهم لوضع ترتيب جديد للسياقات الجديدة بعد تعديلها. واعتقد انه غالبا ما يكون كتوما عنا يكتب وعندما نلتقي يعرض علي بعض تلك المسودات للاستماع الى وجهة نظري واستجابتي لما كتب وتلك خصلة حميدة تنم عن تواضعه، انه إنسان صادق مع نفسه ومع الآخرين وواثق مما يعمل ويقول ويكتب.

• ما هي رؤيتك حيال الأجيال الشعرية الجديدة؟

أني متفائل بظهور جيل أو أجيال شعرية وإبداعية جديدة، ذلك لان الحياة لا تقف مكانها، أنها كالبستان ينمو في تربته كثير من الأزاهير والثمار. وأود ان أقول ان على المبدعين ان يكرسوا همهم الأكبر في ابداعهم قراءة وكتابة وخبرة حياتية وعناية باللغة ، ان من يمتلك لغة ثرة لا يعجز عما يدور من تجربة أو مشاعر فبين اللغة والتفكير علاقة متينة مما يلزم المبدع الاهتمام إزاءها.

• ما هو جديد القاص محمود عبد الوهاب؟

لدي رواية كاملة وقد نشر فصل منها في ملف جريدة(الصباح) وهي بعنوان (سيرة بحجم الكف) ومجموعة قصصية تكاد تكتمل، نشر منها ثلاث قصص هي(امرأة الجاحظ، دركوكو، وتلك الليلة) كما اعد الآن سيرتي الشخصية على شكل مختلف من حيث التسلسل الزمني أنها لا تكترث بترتيب الزمن على شكل خطي وإنما كتبت على شكل نصوص تحمل عنوانات معينة وتتضمن حدثا من حياتي مثل(الطفولة والشباب ،وزمن الكتابة وأصدقاء الكتابة) سميت ذلك (الكلام عما جرى) وبين حين وأخر الجأ الى كتابة دراسات في القصة وملاحظات عنها.

(تاريخ الحوار: الأحد ٢٠٠٨/٣/١٦)

محمود عبدالوهاب:
الحداثة في العراق تتأرجح في حدود الافكار ولم تتغوّر هما ابداعيا

حوار: علي عبد السادة

"ولدتُ في دفترِ الإنشاء المدرسي" .. هكذا كان القاص والروائي محمود عبد الوهاب يُعرفُ شهادةَ ميلاده، وكان حاضراً، برسمِ جلسةِ احتفاءٍ في اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين مطلع نيسان الماضي، وفي حينها استرسل في تعريفه ذاك ليقول:"نشأت أيضا في جدارية النشرة المدرسية".

المسيرة الإبداعية للرائد محمود عبد الوهاب على مدى نصف قرن اثرى فيها الثقافة العراقية أيما أثراء كان لا بد من ان تشهد ولادة طبيعية كالتي يصفها هو. عبد الوهاب الذي بدأ الكتابة فعلا عام ١٩٥١ بقصة (خاتم ذهب صغير) صار، في ما بعد، رائدا في القصة والرواية.

ونشر عبد الوهاب قصة (القطار الصاعد الى بغداد) عام ١٩٥٤ وترجمت هذه القصة الى اللغة الانكليزية، وضمها، لاحقا، الى مجموعة (رائحة الشتاء) التي تاخذ طريقها، الان، للترجمة الى الانكليزية.

اول الكتب التي نشرها (ثريا النص) وكان مدخلا للعنوان القصصي، وهو المؤلف الذي وصفته صحف عربية بانه اول كتاب عربي يصدر عن العنوان.

لعبد الوهاب رواية "رغوة السحاب"، وكتاب نقدي تحت عنوان "دراسات نقدية في الحوار القصصي"، وعدد من التراجم لقصاصين كجون شتاينبك، ارسكين كالدويل، وهيمنغواي، وقصائد من الشعر الصيني.

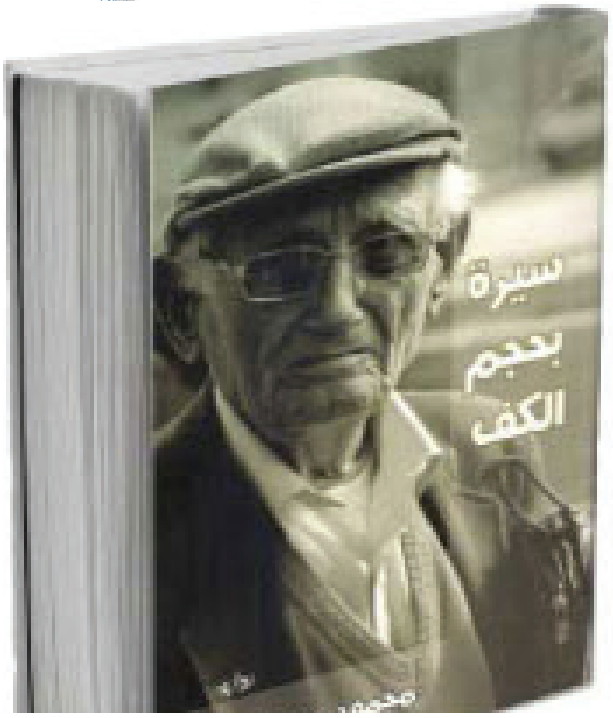
ولطالما تميز منجز عبدالوهاب باللغة المحكمة البعيدة عن الاسراف، فيما اعتمد البناء لديه على الدهشة والبساطة. وسكنت نصوصه في هم المدنية والتفاعل الايجابي مع مفرداتها، لذلك اجاد في خلق مرويات تر اقب ما يجري وتمسك، بجدارة، بؤر الاحداث لتفكك تداعياتها وفعلتها في الحياة. وطيلة تلك السنوات بدا عبد الوهاب متورطا بالسؤال الانساني، كان يلاحق، مجتهدا، مصادر الانسنة في مجتمعاتنا، ولهذا تراه في اغلب نصوصه يحاول حمايتها والبحث عن مناخات ايجابية لنموها.

نعاين مع عبد الوهاب في هذا الحوار جملة من القضايا بدأتها بالمشهد الثقافي:

"استقلال نسبي" للثقافة

* كيف تتلمس بوصلةُ القاص محمود عبد الوهاب المشهد الثقافي العراقي وارتباطاً بو اقع سياسي واجتماعي يحاول صياغة نفسه. ما تعريفك للهوية الثقافية الراهنة؟

-أفهم من سؤالك أنك تجعل المشهد الثقافي تابعاً أو ظلاً للو اقع السياسي والاجتماعي، ليس هذا صحيحاً دائماً، فللثقافة استقلالها النسبي الفاعل في البنية الاجتماعية، ولكن متى ما استطاع الو اقع السياسي فرض حالة تمكّنه، استدعى الثقافة التي تجانسه، وهي ثقافة هيمنته، في غير هذه الحالة يمكن للمشهد الثقافي أن يكون أكثر انفتاحاً حين تكون عملية التأثير والتأثر فاعلة ما بين الثقافي والاجتماعي بإطارها الشامل. كيف تريد أن يكون المشهد الثقافي فاعلاً الآن، والمثقف أحد بنّائيه، لم يعد يمتلك دور الريادة فيه، بسبب انكفائه على ذاته وإحباطه، إثر وطأة التغيرات والصراع الفكري والسياسي، ما جعل المشهد الثقافي يكاد يكون هامشياً أو



تزيينياً، ويكون منجزه الإبداعي محدوداً ومتباعد الإصدار ومتفاوتاً في مستواه.

أما سؤالك عن الهوية الثقافية فإن ما يجمعها والمشهد الثقافي، أن المشهد الثقافي قد يعني عملاً إجرائياً لبعض عناصر الهوية الثقافية، فالهوية الثقافية كينونة، ذات عناصر متعددة، تضم داخلها الموروث والمعاصر، إلى جانب منظومة التقاليد، ومن أبرز ملامحها تمايزها عن هويات الجماعات الثقافية الأُخَر، وتحمل الهوية الثقافية أنساقاً متعددة، فقد نجد في منجزها نسقاً سياسياً مهيمناً، بخاصة وإنّ عدداً من المبدعين انحدروا من أصلاب سياسية. ولا أعني هنا ألاّ يكون في الهوية الثقافية أو منجزها "نظر سياسي"، لكن ألاّ تكون الأيديولوجية، هي المهيمنة، فالمبدع يتأمل الحياة والواقع تأملاً حراً وكونياً، ويفكّر بالسياسة بمعنى الحياة، غير أنه لا يعمل بالسياسة كما يعمل السياسي الملتزم.

أما المشهد الثقافي العراقي، فإنه يمرّ الآن بتحولات ومتغيرات، وهو في كلّيته الراهنة دون طموح صانعيه من المبدعين، ومع ذلك، لا يمكن للمبدع أو المثقف ألاّ يكترث بهذه التحولات، كما لا يمكن للدارس أن يعطي للمشهد الثقافي صورة واضحة وتفصيلية وهو بضبابيته الآن.

حداثة لم تتغورهما إبداعيا

* مرت القصة العراقية بمحطات حداثية مهمة في تاريخها ، كيف تنظر إلى أفق التجديد في ظلّ المنجز القصصي في سنوات ما بعد ٢٠٠٣؟

-أنا معك، وباحتراز أيضاً، إن القصة العراقية قد امتلكت في بعض منجزها، قصصاً اتسمت بأشكال الحداثة، أو قصصاً مغايرة للسائد، يمكن أن نلمس فيها ملامح الحداثة، غير أن هذه النماذج لم تبلغ بعد أن تكوّن ظاهرة، فالحداثة عملية متدرجة كغيرها من الظواهر لا تأتي مكتملة مرة واحدة، ولهذا فالحداثة عندنا تتأرجح في حدود المفاهيم والأفكار والأشكال ولم تتغوّرهمّاً إبداعياً، بل أنها تعمل على تطويع المتلقي على قراءة منجزها وعلى فهمه، ورغم ذلك فهي محاولات، قد تمثّل نموذجاً لقصة قادمة. وسؤالك عن التجديد، وبينه وبين الحداثة صلة، لن يكون التجديد واقعاً ما لم تكن هناك حاجة إليه، فليس التجديد أمنية أو رغبة، لكنه حاجة إلى أشكال إبداعية بتأثير توارث تقنيات جنينية تظهر بعد تعطل وظيفة النصّ السائد أو المألوف، وتأتي إثر ذلك على شكل محاولات بطيئة لظهور منجز جديد وسط صراع بين النموذجين يتمثّل في أزمة التلقي والذائقة، حتى يأخذ النص الجديد استقراره منجزاً. أما تحولات منجز القصة ما بعد ٢٠٠٣ فهي بطيئة، وبعضها يقتفي أشكال قصة ما قبل، وهذا لا ينفي ظهور أشكال قصصية جديدة، لكن وجود تلك القصص مثل وجود جزر متباعدة في محيط واسع. فللتجديد ضرورات، كما أنه لا يأتي مصاحباً لزمن التحولات السياسية والثقافية، بل يقف عند عتباتها متأمّلاً، إلى أن يكون فاعلاً.

مثال يوتوبي

* استبطان السخرية في منجز محمود عبد الوهاب لا يؤشّر تصالحاً مع الواقع. وهذا الخصام مرتبط بتدوين الشأن اليومي بمعنى أن تمرداً يسكن النصوص. هل يغذّي هذا المنحى اتجاهات الحداثة في قصّ محمود عبد الوهاب؟ أم أن تتبع الثقافة الأجنبية، قراءة وترجمة، يحرّك فيه نوازع التجديد؟

-التصالح التام مع الواقع يعني إلغاءً للعقل النقدي، فليس الواقع دائماً هو المثال المكتمل أو النموذج في عقل المبدع أو المثقف، غالباً ما يأتي الواقع فجّاً، لولا الأحلام والفنون التي تعمل على بناء واقع آخر مفترض. عقل المبدع مسكون دائماً بمثال يوتوبي، التناقض قائم بين واقعين، الواقع الوقائعي، والواقع الحلمي لدى المبدع. أنا معك في أنّ معظم ما أكتبه من قصص قد لا يحمل مصالحة تامة مع الواقع، هذا صحيح، لكن معظم ما أكتبه على علاقة مغايرة للواقع، تقوم على التعرف على الواقع أولاً وعلى فهمه ثانياً، ثم كتابة نص تخييلي جمالي، يحمل أنساق الواقع لكنه لا يماثله. أما عن دور ثقافة الآخر في منجز الكاتب، فلابدّ من أن تلعب الثقافة الأجنبية دوراً في تطوير منجز الكاتب، بعيداً عن الاستنساخ الذي "يخيط" نصاً على غرار "نص" مستورد.

* يقول بعض النقّاد إن الحروب والمصائب تمرّ على القاص محمود عبد الوهاب دون أن يكتب عنها ما لم تختمر فيه تداعياتها. بماذا تعلق؟

– هذا صحيح. الكتابة الآنية عن الأحداث الكبيرة تفرّط كثيراً بعمق دلالاتها، وتأتي الكتابة عنها بأشكال مباشرة، تتناول سطح الحدث الرخو والهامشي، لكنّ "الاختمار" يحفر في واقع الأحداث عميقاً حتى يمسك بجذور المسألة، مانحاً النصّ شكلاً إبداعياً متميزاً.

*ورغم تورّط محمود عبد الوهاب بالشأن اليومي، لكنّ البعض يرى ان الرؤى السردية عند عبد الوهاب تنحو نحو الفلسفة الوجودية". هل تجتهد قصصك في الإجابة على الأسئلة الوجودية؟.

-ربما تصدق المقولة في حدود حقبتها الخمسينية، حين كنّا نتزيّا

بالفكر الوجودي ونحمل الفكر الماركسي معاً، أشرتُ أنا إلى ذلك في العمود الثقافي الأسبوعي الذي أكتبه في جريدة المدى. وأعتقد، في الأكثر، أن الرأي ينتسب إلى الحقبة الخمسينية، فقد وفّرت لنا الوجودية، آنذاك، هامشاً من الحرية.

*عن مجموعة "رائحة الشتاء" يقول القاص محمود عبدالوهاب أنه وجد نسخته المنتقاة فيها. كيف ولدت هذه المجموعة وهي بنت حيوات متباعدة.

– أقاصيص "رائحة الشتاء" تنازعتْها تحوّلات سرديّة متغايرة، كُتبتْ على مَدَيات زمنية متعاقبة، وضمتْها مجموعة واحدة، تكاد تكون انطولوجيا أو مختارات، أو هي كذلك بالفعل، ومن هذا الزمن التعاقبي، ومن معيار الانتقاء أصبحت "رائحة الشتاء" نسختي المفضلة أو المنتقاة، تشيّدت المجموعة على وفق اختيار الأصلح من أقاصيصها، وعلى وفق ما تمتلك تحاوراً مع قرّاء حقبة تالية لها. وهذا ما كان يشغلني قبل إصدارها.

*المجموعة المتمثلة بـ ٢٠ قصة ، اختزلت الزمن، ورغم تباعد سنوات كتابتها إلاّ أنها احتفظت بوحدة الموضوع. أمن صدفة في هذا؟ ولمَ التباعد في الأزمنة؟

– بتأثير انتقاء القصص واختيار الأصلح منها، حصل هذا التباعد في أزمنة كتابتها، لقد ترك الانتقاء فجوة زمنية وأسلوبية بين أقاصيصها المختارة، أما احتفاظها بوحدة الموضوعة "الثيم" فقد جاءت من رؤية القاص المتمثلة في وحدة الموضوعة، وفي تنويعات تلك الموضوعة الواحدة، غالباً ما يشدّد القاص على موضوعة معينة ورئيسة، لكنها في تنويعاتها تحمل افتراقاً هامشياً، غير أنّ موضوعة الافتراق الهامشي تبقى ضمن الانتساب إلى الموضوعة الكليّة. لم تكن المصادفة هي التي عملت على وحدة الموضوعة، في (رائحة الشتاء)، لكنها حصلت بفعل قصدي هو الاختيار. ثم إن المصادفة لا تعني، في جوهرها، عشوائية ما يحدث، فالمصادفة، هي مجموعة القوانين المجهولة، يعمل العلم مستقبلاً على اكتشاف بواعثها في ما قرأتُ.

* في قصة (إمرأة) التي جاءت في "رائحة الشتاء" أيضاً، جاءت المرأة قلقة تعاني الغياب وتشكو الاغتراب في حين يكون الرجل خاضعاً لمعايير الثقافة الشرقية ويكون حضوره تقليدياً. كيف تحضر المرأة في نصوص محمود عبد الوهاب؟ ولمَ يضعها في العزلة؟

– أختلف معك في ما قلتَ عن عزلة المرأة في أقاصيص (رائحة الشتاء)، كما أختلف معك في خضوع الرجل إلى معايير الثقافة الشرقية. إنّ قراءتك القصة تنطلق من موقف سوسيولوجي محض، خارج عمّا هو سردي وجمالي، "حضور المرأة في تلك الأقاصيص" أو عزلتها يتحكم بهما منطق السرد، فكلّ قصة مشروطة بمنطق وحداتها، وكذلك موقف الرجل. إن حضور المرأة في أقاصيص رائحة الشتاء، لا إشكالية فيه، إذا قرئت ضمن القرائن المبثوثة في الأقاصيص، لا بالإسقاط الذاتي.

ثقافة الآخر

* عُرف عن القاص محمود عبد الوهاب أنه حريص على متابعة الثقافة الأجنبية دون أن يجعلها مرجعاً للاستعارات والأقتباسات. كيف يوظّف القاص محمود عبد الوهاب منجز الآخر في صناعة القصة؟

– ألا ترى أنك تجيب بنفسك عن سؤالك؟ وهو الحرص على متابعة ثقافة الآخر من دون اتخاذها مرجعاً. أليس قولك هذا جواباً؟. لكنني مع ذلك أود أن أضيف أن منجز الآخر يتملكني بجمالياته وتقنياته، أتملاه و أتواصل معه، و أنتفع به معرفةً، ولا أحاكيه، فالكتابة عمل متفرّد وذاتي، وتوظيف منجز الآخر في منجز الكاتب يعني اغتيال الذات المبدعة. ينبغي لنا ألاّ ننبهر بالثقافة الأجنبية، كما ينبهر سائح جاء من بلد فقير أمام أبّهة البلد الذي جاء إليه، فالانبهار يعطّل الفاعلية، امتياز قراءة الثقافة الأجنبية أن تنتفع بها، لا أن تقلّدها في انجازك أو تستعبدك. هل تتفق معي؟.

تماس معرفي

* في حقل الترجمة، لك بعض الملاحظات حول تأثير النقل على الدلالات رغم النتاج الذي يوفره النقل بين الثقافتين. برأيك هل تأثّر المنجز المنقول إلينا بما وصفته خيانة الترجمة؟ وإلى أي حدّ أفدنا من الثقافة الأخرى؟

– تُعرّف الترجمة، بوظيفتها، أنها تماس معرفي وتواصل حضاري، لكنها مهما كانت، في فعلها، متقنة ورصينة، فإنها لا تُعدّ كفؤاً للأصل المترجَم منه، بل هي قراءة من القراءات، لكنّها أقرب القراءات إلى الأصل. اختلاف أعراف اللغة وقوانينها بين ما يترجم منه، وما يترجم إليه يُحدث فجوة مكمنها اللغة ذاتها، فالمجاز بين اللغتين مختلف، والمتداول بين اللغتين مختلف أيضاً، وتركيب الجملة وسياقاتها مختلف كذلك، ثم أسألك. ماذا تعني وفرة الصفحات بين كتاب مترجَم يقع في ١٨٠ صفحة يكون عند الترجمة ٢٢٠ صفحة، من أين جاء فائض الـ ٤٠ صفحة بين الأصل والكتاب المترجم، لولا اختلاف تلك الأعراف، والتباين ما بين اللغتين. إن خيانة الترجمة لا تعني الخيانة بمعناها الأخلاقي، إنها مقولة سائدة في الثقافة الإيطالية، قد تعني استحالة المطابقة التامة بين الأصل وما يترجم إليه، بسبب صعوبة تكافؤ ترجمة المجازات بين اللغتين، وإشهار المجازات والدلالات المخبوءة في النصّ الأصل بعد ترجمته، وعلى النقيض من ذلك، فإن عدداً من الدارسين يرى أن مقولَتَيْ الأمانة في الترجمة وخيانتها لا يمكن أن تؤخذ معياراً لترجمة النصّ، وقد أولى الأستاذ "ثيوهيرمانز" في جامعة لندن، اهتمامه بمفهوم معايير الترجمة داحضاً التصورات السائدة التي ترى في الترجمة فعلاً محايداً ينبغي للمترجم أن يصمت أمام صوت المؤلف. أما سؤالك عن إفادتنا من الثقافة الأخرى، إنها لم تُبقنا أسرى ثقافتنا الواحدة، فهي إثراء وغنى، إنْ استعملت استعمالاً صائباً وإنها حوار مع الآخر في علاقة ندية، لا تراتبية تجعل إحدى الثقافتين في حالة إلحاق وامتثال إلى ثقافة متسيّدة تابعة لثقافة "المركز" الغربي مثلاً، ولولا هذا التحاور، لكانت ثقافتنا صوتاً مونودرامياً، في عزلة عن عصرها.

حول تقنيات القص القاص والروائي محمود عبد الوهاب :

وظيفة التقنيات في القص وظيفة بلاغية تعمل على تشديد التأثير في المتلقي

حاوره : جبار النجدي

التقنية لدى القاص محمود عبد الوهاب قرينة الفكرة , أنها لاتساق نحوه طوعا , إذ يمكن بمعونتها أن يدفع بالسرد إلى أقصى ممكناته لذى فإننا لا نرى بعضها مماثلا لبعض في قصصه , فهي منظورات متغيرة بحسب حاجة القص وضروراته , تتغير كلما شارف على إدراك دور جديد لها , بمعنى انه لايسعى إلى الاطمئنان لها واستأناسها بل انه حريص على مغادرتها تبعا لمستجدات السرد وتحولاته . واستنادا إلى هذا المعيار فقد أصبح استخدام التقنيات المتغيرة في قصص محمود عبد الوهاب صفة تميزه وتدل على الحدوث والتجدد , وهذه الصفة لا تقع في حقل وسائل الاشتغال بقدر ما تقع في حقل آليات الاشتغال المتجهة إلى إضاءة ما خفي من الفكرة , وبعد كل هذا لابد من القول إن منظور محمود عبد الوهاب لتقنيات القص مختلف عن التصور السائد لها . فهو يسمح لكل تقنية أن تشترك بخواص غيرها في اغلب قصصه .. قلنا له:

* دائما ما تعول على التقنيات في السرد القصصي , هل يمكن اعتبار ذلك محاولات للخروج عن الضوابط التقليدية في تقنيات القص؟

– التقنيات التي اعتمدها في قصصي هي جزء من أسلوبية وليست رقعا خارجة عنها , واري إن وظيفة هذه التقنيات وظيفة بلاغية , أي أنها تعمل على تشديد التأثير في المتلقي .. وأسعى في توظيفها إلى أن يكون السرد مرئيا لا مقروءا أي إنني أحاول أن تكون القصة التي اكتبها قصة (ترى لا قصة تقرأ) وقد ذكرت ذلك في حوارات سابقة ويمكن إحالة هذه التقنيات إلى مراجعها السينمائية والتشكيلية حتى المسرحية أحيانا ويتجدد تأثير التقنية المسرحية بحوار القصة الذي يدور بين شخصياتها أي أن يكون الحوار مكثفا ومساعدا على نمو الفعل القصصي كما في السينما.

* في أي من قصصك تظهر هذه التقنيات؟

– قد تجد هذه التوظيفات البصرية في معظم قصصي لكنها تظهر بشكل خاص في القصص (يوم في مدينة أخرى) و(الشباك والساحة) و(طقس العاشق) و(على جسدك يطوي الليل مظلته) وقصص لا أتذكرها الآن . إن هذه التقنيات تكون مهيمنة في عدد من الأقاصيص ومبثوثة في نسيج قصص غيرها .

* وماذا عن مواضع هذه التقنيات في القصص؟

– من الصعوبة أن استرجع الآن المواضع التي استعملت فيها هذه التقنيات بشكل دقيق غير إن المتلقي يجد ذلك في مدخل شخصيات قصة (يوم في مدينة أخرى) إلى المطعم وعلى وجه الخصوص في صورة (الباب الدوار) للمطعم وفضاء المطعم وهيئات جلوس الزبائن وحركة الشخصين (الشاب والشابة) وهما شخصيات رئيسية في القصة , يجد المتلقي ذلك على شكل تقنية بصرية سينمائية . وفي قصة (على جسدك .....) يكون فضاء المستشفى وأسرة المرضى وحركاتهم هي أيضا مصورة بتقنية لا لفظية و إنما على شكل بصري صوري , وخلاصة ما أريد أن أقوله – وهنا لا يسعني ذكر الأمثلة – إنني اعمل على أن تكون (الفكرة بالصورة) لا بالسرد ألأخباري .

* هل معنى ذلك إننا نعثر في قصصك على مزيج من التقنيات في القص ؟

– ربما تكون التقنية التي أفضلها وحققتها في استرجاع الحدث الماضي استرجاعا بصريا وحاضرا من دون أن أبقيه على شكل حدث ماض , لأنني أرى إن استرجاع الماضي بالكتابة الاعتيادية لا بالتقنية الصورية يحيلنا إلى الحكايات لا إلى القص الحديث .

* إلى أي مدى تهيمن تقنيات السرد عل قصصك ؟

– ما يهيمن على قصصي بالطبع هو السرد , لكن التقنيات عبارة عن صيغ بلاغية (لا بالمعنى المدرسي) , أنها تعمل عل تعميق الفعل

القصصي وتشديد تأثيره في المتلقي.

* دعنا نتحدث عن قصصك التي شعرت بأنك صنعت تقنياتك السردية الخاصة بك من خلالها؟

– في قصة (الحديقة) مثلا يمكن إن تجد جوابا لسؤالك فقد عملت على أن يكون الوصف جزءا من حركة السرد والوصف معروف في الكتابة السردية السائدة بانه جزء سكوني لا متحرك إذ ينقسم السرد إلى ثلاثة مستويات أولها سرد الحدث وثانيها الوصف وثالثها الحوار ويعرف الوصف بسكونيته وربما يكون عند بعض القصاصين عاملا معرقلا لتطور الفعل القصصي وتجميده عند نقطة معينة وهذا ما لم يحدث في قصة (الحديقة) وكذلك في معظم القصص التي كتبتها فالوصف عندي مساعد ونقطة توصيل بين حدث سابق والحدث اللاحق وليس هناك قطيعة يسببها الوصف بين الحدثين .

* من بين التقنيات التي ذكرتها توظيف التقنيات السينمائية , ما مدى تأثير ذلك في الحوار بقصصك؟

– أتوخى أن يكون الحوار القصصي بعيدا عن السؤال والجواب فحين يدور حوار بين شخصية وأخرى لا أميل أن يكون سؤالا و جوابا ولتجنب ذلك احرص على أن يكون أولا غير مباشر ويبتعد في استهلاله عن السؤال بذكر حادثة ما أو شيء ما ثم يكون الجواب مكثفا بعيدا عن الاستغراق في تفاصيل السؤال كما أن دائرة الحوار لا تأخذ شكل لعبة المنضدة التي يلقي اللاعب الأول بالكرة إلى اللاعب الثاني وإعادة الثاني للكرة إلى الأول وهكذا في تناوب رتيب , ولنفترض أن الحوار يتضمن عناصر هي (أ – ب – ج – د-) فمعظم الحوارات تتخذ المسارات الرتيبة المتسلسلة من (أ) إلى (د) من دون تغييرها في تراتيبها لكنني مثلا أسعى إلى أن يكون الحوار كالتالي (أ – ج – ب – د –) مثلا وهذا التغيير ليس تغييرا شكليا خاليا من وظيفة ما لكنه تغيير يصيب الجوهر من الحوار بإبطائه عن الإجابة والتلاعب في عناصره تلاعبا يخلق جوا من الحوار اليومي الذي يتداوله الناس , ولكن ليس بثياب اليومي و إنما بعناصره الإبداعية من حيث الإبطاء والتأجيل وكسر توقعات المتلقي .

* من الواضح انك تحاول أيضا وباستمرار نقل الشفرات السيميائية المكونة لحياة العلامات وتطويع وسائل القص بهذا الخصوص ... أليس كذلك ؟

– إذا كنت تعني هنا بـ (النقل) استخدام العلامات فاني أبث العلامات داخل سياقات الإحداث بشكل يتطلب فهما خاصا من المتلقي وتأويلا له فالمقطع السردي الذي تبث فيه العلامة لا يؤخذ بمعناه المعجمي إنما تجد داخل هذا المقطع علامة أو إشارة مقصودة تحيل إلى حقيقة المعنى الذي تتطلبه سردية القصة . أن ذلك يتوقف بالدرجة الأولى على وعي المتلقي بالسيميائيات وعلى القراءة الفائقة التي تعمل على تفكيك مستويات الكتابة ثم بتفسيرها وتأويلها لبلوغ حواف المعاني التي تحمل بلاغة القصد .

* ما اقصده هو نقل الشفرات والعلامات عبر تطويع السردية وتقنياتها؟

– انك تعرف جيدا إن الكتابة هي نقل للأشياء والموجدات لا بخصائصها المادية ولكن بخصائص الكتابة نفسها أما نقلها في القصة فيرجع ذلك إلى وعي الكاتب بالطريقة التي ينقلها في قصته . انه يعمل ذلك بمكر أحيانا وببلاغة أحيانا أخرى ولخلق جو تأثيري في المتلقي , إن التقنية في جوهرها هي استبدال علامات الواقع والأشياء وهذا الاستبدال يختلف من قصة إلى أخرى ومن قاص إلى آخر . إن الشيء الذي أوليه اهتماما خاصا في الكتابة هو أن تفرض ضرورة السرد الهيئة التي ستكون عليها تلك العلامات .

* ما حجم التأثير الذي تحدثه التقنيات الأخرى لا سيما تقنيات وسائل الاتصال المعاصرة تلك المتعلقة بثورة الاتصالات وشبكة المعلومات العالمية وما شابه على مجريات السرد القصصي في نظرك ؟

– التجنيس أولا لم يعد تجنيسا نقيا فقد تداخلت الأجناس في الجنس الأدبي الواحد على الرغم من بقاء الأجناس التقليدية مصاحبة للجنس الجديد .

لكن الإفادة من تقنيات ثورة الاتصالات الحديثة ضرورة للاستعانة بهذه الوسائل المتطورة تقنيا لإغراض تزايد التأثير في المتلقي .. غير إن تقنيات الاتصالات المعاصرة لا تبقي القصة على حالها و إنما تأخذ شكلا آخر يدخل ضمن سردية القص ويفترق عن تقنية التواصل عند استخدامها في القصة من حيث خصائصها وبنيتها ووظيفتها و أكثر ما تأثر بهذه التقنيات داخل بنية الكتابة وخارجها الرواية الحداثية التي توصف أحيانا بالجنس اللامحدود لغلبة أجناس أخرى داخلها أما تأثير تلك التقنيات خارج بنية الرواية فيمكن تلخيصه بان الرواية تجتاز أفقا جديدا بسبب التحولات إذ ستغدو الرواية المطبوعة على الورق نصا منطوقا عبر الحاسبات الناطقة إذ لم يتردد (سبيربز) احد الباحثين في العلوم الاجتماعية من مركز (CNRS) بباريس في أن يعلن في محاضرة له قرب انتهاء عصر القراءة والكتابة وذلك بإمكانية الدخول في المعلومات المخزونة في تلك الحاسبات وبثها شفاهياً في تلق سماعي وهكذا إذاً تحققت توقعات (سبيربز) – سيؤول السارد في الكتابة الروائية إلى راو شفاهي وستؤول الكتابة الروائية إلى قص شفاهي والمتلقي إلى متلق سامع وسيعود عصر الرواة الشفاهيين للرواية من جديد.

العابر الإستثنائي الجميل..محمود عبد الوهاب

حاوره: مقداد مسعود

من وجهه، تشرق شمس الشتاء.في قلبه سيول من الأشجار المضاءة بالقطوف..هو وهو وحده: مدربنا الأول على إلفة الإمكنة،والوفاء للوجوه الناصعة،ولولا تدريبه المتواصل لأرواحنا،لما كانت الحياة: مغامرة تستحق العناد،بالنسبة لنا نحن الذين رأينا : صوته رايتنا الشاهقة...

هو لاينسى من المرأة إلا وجهها أو فاعلية النمط ... يرى سواه في المرآة، ويرى ..يقظة مدببة ترابط في منامه فيسترها بنصوصه وهو يكتبها بالممحاة. سأكشط فعل الممحاة وأسميها (الوحشة).

هو محمود الجميل والعاشق والمعرفي الدؤوب ، هو الهدّاف يحول ألامه الشخصية : كرةً..مسجلا أحلى الاهداف على الحياة، ولايرى مكابداته إلا نصا مسرحيا، فيمثله بمهارة مخرج بارع،وهكذا يمنحنا تمرينا روحيا لتكون السعادة حصتنا الدائمة.. وهو الإستثنائي العابر جسر الحياة إلى الحياة ومن الحياة .

يقتسم معنا الرغيف،شرط أن يكون غادر التنور للتو..يقتسم معنا الضوء والكتاب، وماتبقى في جيبه وقلبه الذي يغار منه الجمّار..لايتأنى إلا في الأجوبة،كأنه يقدم بحثا علميا.يفرح كثيرا وهو يقرأ مخطوطاتنا أو نصوصنا المنشور في الصحف والمجلات،كأنه يتمرى فيها .يتأمل الوجود بظاهره وكمونه، لابعيني عالم آثار..... محمودنا يتأمل ليتماهى بصوفيةٍ من براءة إختراعه هو...محمود عبد الوهاب : نخلة بصرية مغروسة، في درابين بصرتنا القديمة،في محلة (يحيى زكريا) ..(السيمر)..(العباسية)،تعرفه بغداد وبيروت لاتنسى ذلك الطالب الجميل الذي نجح في أختبار القبول في جامعة(كامبردج) وكان من العشرة الأوائل.مع المناضل غانم حمدون.لكن نجاحه في بيروت لم ينقله الى لندن، صوت إحتضار أمه استعاده من مستقبله الأنكليزي إلى بصرة الأم ،في إحتضارها؟! مَن أستعاده الأم؟ لماذا القدر مات مغتظا من الجميل محمود؟!.. الأم تموت والجميل يداهمه قطار٨شباط ١٩٦٣ الأمريكي، ويلتقطه من بيت أووكر حزبي في بغداد .. (أخذني اليه في عام ١٩٩٦ وقفنا نتأمله في الشارع)إلى غيابةٍ..

.....

في بيته، في تلك الغرفة الهادئة، الحقائب في تراتبية شعرية،ومن هذه الحقائب ..هبطت علي قصة

قصيرة لسيرة إستاذي(زهرة البيلسان)...نشرتها في أوائل هذا القرن في صحيفة العراق...

الحقيبة الزرقاء: وارشو

الحقيبة السوداء: خان الخليلي

...الزرقاء: بلودان / قاسيون

البيضاء: اجعيتا/ بيروت...

أسلوبيا..يمت بصلة قربى لإرنست همنغواي، ومن شدة تعلقه.. ترجم قصصا لهمنغواي، تستوقفه هندسة جملة همنغواي..

ومحمودنا مريض بتيشخوف الذي لاتهمه الأمور الكبيرة.. ما أن صعد في قطاره القصصي إلى بغداد وهو صعود مدوي يومها،منذ...وهو لايستوقفه إلا.. الدلالي في الوحدة السردية، وتهمه المفردة ضمن سياقها الوظيفي، لاالجمالي..حين تسأله ..لايرتجل اجوبة وهو العارف..يتصل بك ليلة ويوثق إجوبته بمراجع مكتبته الزاهرة..منذ سنوات طويلة و أنا أرافقه بشكل يومي،أرافق الشباب فيه..وحيوية المعرفي،من محمود عبد الوهاب تعلمت الكثير الكثير معرفيا وسلوكيا..وشرّفني إستاذي بقراءة نصوصه وهي مخطوطة بالقلم الرصاص، ولأني من أقرب الأصدقاء العارفين بأوضاعه البيتية الخاصة، لم أمارس ضغوط الصداقة،لأفتعل حوارا صحفيا مع من هو بحق مَعلم من معالم البصرة..تحاورنا ، حول هذه الأسئلة إستاذي وانا لمدة لاتقل عن نصف سنة...وعيا منا أن الحوار ليس فاصلا أعلانيا، او قصيدة عمودية مرتجلة، تعاملنا مع الحوار ،كنص أدبي تصنّع في ميتافيزيقية الذات و إبيستمولوجيا الحقيقة،وهكذا صيّرنا الحوار مسرحة لغوية تمكن كُلا منا أستاذي و أنا، من التقارب المعرفي،مما يعتقده كلانا: حقيقية ، إذن الحوار لاينتج حقائق ..بل يثبت حقيقة من خلال مسرحة الحوار،التي أحيانا تتجاوز تفاعل الأشخاص إلى تفاعل ثقافات...*

*ماذا تعني الكتابة عندك..؟

*الكتابة ..مفهوم عام،متعدد الرؤى والوسائل والغايات، غير ان سؤالك يتوجه إلى مايعنيني من جنس الكتابة، ومايعنيني حقا من الكتابة الحقل الذي أشتغل فيه، أي ماهو ابداعي، وعلى وجه خاص: السرد بمنجزه القصصي والروائي،والكتابة إبداعات ،على ماتنفرد به من خصوصية قوانينها الجمالية ،لاتعمل بمعزل عن كونها نشاطا إنسانيا، في تعبير المبدع عن عصره بإنفتاح على ماهو كوني، من خلال ماهو ظرفي أي كما يقال من الخاص إلى العام،وذلك بقراءة الواقع الموضوعي قراءة معمقة وإمساك موضوعيته الدالة والتعبير عنها في بناء مركب جمالي قد يستغرق زمنا لايستوفيه زمن الحدث الساخن

آلآني،الذي هو باعث التحفيز في الكتابة،ومن هنا فإنك ترى ان ألأعمال ألإبداعية الكبيرة غالبا،ماتأتي متأخرة عن زمن(المتغير) بحكم ألإشتراطات الصعبة التي تفرضها قوانين ألإبداع.

*كيف تفهم دور المثقف والسياسي في الحياة العامة؟

*ينبغي علينا أن نحدد ماذا نعني بالمثقف وماذا نعني بالسياسي، فمفهومها مدرك مما هو متداول وشائع، يتضمن مفهوم المثقف : المتعلم ألأخلاقي والمعرفي والمبدع والتكنولوجي وغيرهم، والسياسي قد يعني العضو في حزب ما، أو الملتزم بمنظومة فكرية من دونما إنتماء،وقد يعني السياسي أيضا صانع القرار فأيهم تعنيه؟ علاقة المثقف بالسياسي،لاتخلو من إلتباس،فكأنما لاتفهم السياسي إلا إذا كان منتميا إلى حزب ما، وعلى غير ذلك، فقليل منا، من يفهم ان المثقف – خاصة المبدع- منتج أفكار في حقله ألإبداعي،وإن تلك ألأفكار لاتخلو مما هو سياسي ذلك لأن الممر إلى الثقافة،غالبا ما يأتي من بوابة الوعي السياسي، ما أعنيه بالسياسة هنا ليست ألأيدلوجية، لكن بمعنى مقاربة الحياة العامة ومعايشتها،إنك تدرك حتما ،ان المثقف يمارس (التفكير) السياسي غير الجمالي فيما يكتب،لكن السياسي،يمارس(الفعل) السياسي في نشاطه اليومي..أود أن اضيف أيضا ان علاقة المثقف بالسياسي: علاقة إرتياب غالبا،فالمثقف يتهيب من سطوة السياسي، حرصا على حريته في التعبير وألإبداع لأن المثقف، يخشى من إستحواذ السياسي على تلك الحرية،كما أن السياسي لايطمئن إلى المثقف كليا، لأنه يتمثل فيه رقيبا مشاكسا على مشروعه،غير ان المصلحة الوطنية، تفرض على المثقف والسياسي معا نوعا من الفهم والتصالح عبر حوار إيجابي لمواجهة ألأخطار المشتركة التي تعصف بأهدافهما لبناء مجتمع إنساني ووطن آمن.

* كنتَ في صدد مشروع كتابة(رواية)،تكون شخوصها من بعض مجموعتك القصصية (رائحة الشتاء) بحيث تجمعهم : الرواية/ المشروع،في موضوعتها وفضائها

ماذا أنجزتَ منها؟

*صحيح..يوما ما كنتُ مبتهجا، بموضوعة الرواية / المشروع وطرافتها.شغلت بهيكلتها ووضعتُ مخططا لبعض فصولها، كان ذلك قبل ان اطلع على رواية (ملاك الجحيم) للروائي الأرجنتيني أرنستو ساباتو،وبعدإطلاعي على رواية(ساباتو)،تغير كل شيء.. كانت دهشتي كبيرة عندما وجدت ان(ساباتو)،قد وظف رواية(ملاك الجحيم) في صنع موضوعاتها،بتشابك ماهو واقعي بما هو متخيل من روايته(أبطال وقبور)،مثل برنو ومارتين واليخاندرا ودانيال ولافاجي والأخيران شخصيتان معروفتان في التأريخ الأرجنتيني وكاستيل وهو أحد شخوص روايته(النفق) أيضا..في تلك الحالة أي بعد إطلاعي على رواية سوباتو ومقاربتها لمشروع الرواية،التي أنا في صدد كتابتها،أدركت

ان من المغامرة،مواصلة الكتابة في روايتي، فأنت تعرف أن الوسط الثقافي إرتيابي لايقتنع ب(جديديك) إذا كان له مايماثله عند الآخر،بخاصة إذا كان الآخر روائيا له شهرته ،وهكذا ترانا (نئد) جديدنا خشية الأتهام بالسرقة أو التقليد في الأقل..حسنا فعلت كرستيفا وفوكو وبارت، عندما أبتدعوا مفهوم(التناص) إنهم بذلك حرروا- رقابنا- نحن الكتّاب من تهمة سرقة إبداع آلآخر..أعجب هنا لماذا يتقبل الوسط الثقافي(توارد)مسعى عالمين في الفيزياء مثلا في موضوعة التجربة العلمية الواحدة المتماثلة ،في حين لايتقبل(توارد) موضوعة الكتابة الإبداعية عند مبدعين؟ أليس هذا يعني إننا نفكر بعقول تعتقد بتدني التجارب الإبداعية وبتعالي التجارب العلمية،أي بعبارة إننا نجعل من(التماثل) في الموضوعة الإبداعية: تهمة في حين نجعل من(التماثل)..في التجارب العلمية إبتكارا وأصالة !!

*لك علاقة بعدد كبير من مجايليك مثل عبد الملك نوري ،فؤاد التكرلي ،السياب ،البريكان ،حسين مردان ،سعدي يوسف وغيرهم،ألا ترى أن من الضروري كتابة سيرة قد تضيء جوانب من مسيرة الأدب العراقي..لماذا لم تفعل ذلك؟

*تتحكم بذلك دوافع متعددة،منها المزاج وشدة التأزم في موضوعة الكتابة،وربما الإفتقار إلى تفاصيل العلاقة وأهميتها المعرفية للقارىء،فأنا عادة، لاأميل إلى كتابة يومياتي في دفتر خاص،قد أفعل ذلك عند ضرورة ما،وقد بدأت بكتابة ما يشبه السيرة، نشرت بعضها في مجلة الأقلام،عن الصديق مهدي عيسى الصقر،وفي جريدة المدى عن القاص الرائد عبد الملك نوري،وفي مناسبات كتبت عن الشاعر البريكان،وأحتفظ بعدد من الصفحات المحدودة ،من جوانب السيرة الذاتية التي لم أنشرها بعد.

*هل أسهمت في كتابة مقدمة لمنجز إبداعي،أصدره صديق أو واحد من معارفك؟

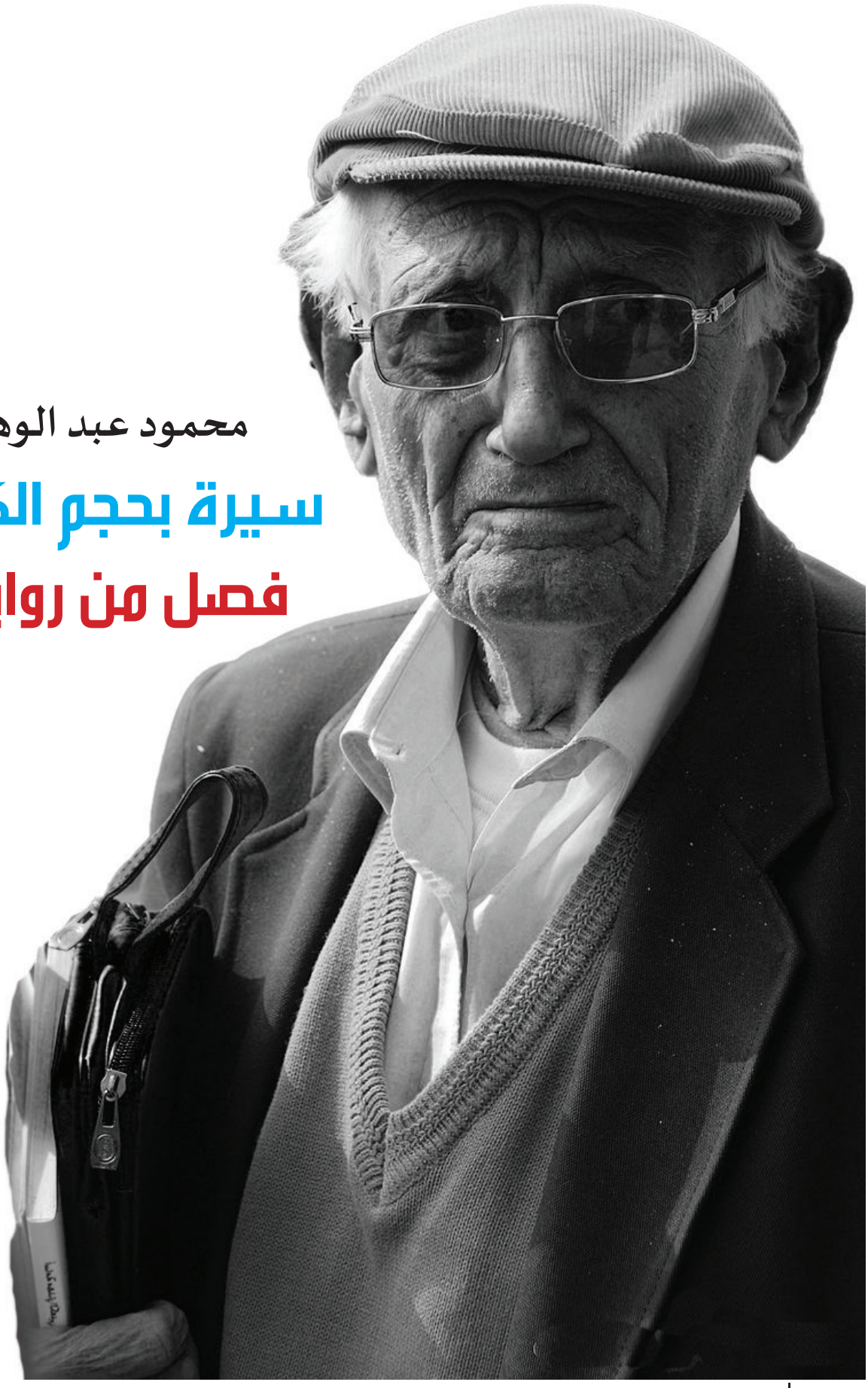
*لم يحدث ان طلب مني صديق،كتابة مقدمة لمنجزه الأبداعي،وأعني بالمنجز –هنا- كتابا إبداعيا لانصا من النصوص،وفي الحالة الثانية،قمت فعلا بكتابة تعريف ببعض نصوص الأصدقاء، وفي حالات محدودة جدا،فأنا لاأميل عادة إلى كتابة مقدمة لكتاب ،ذلك لأن المقدمة ستكون قراءة من القراءات،وربما ستكون قراءة مفسرة للكتاب الأبداعي،وقد تقسر المتلقي على الخضوع لها في طرائق قرائته للكتاب .

*روايتك-المخطوطة- سيرة بحجم الكف،ما علاقتها بقصتك القصيرة، سيرة التي تضمنتها،مجموعتك القصصية(رائحة الشتاء)؟

*القصة القصيرة(سيرة) حاضنة للرواية(سيرة بحجم الكف)،لكن ذلك لايعني محايثتها،في السرد فالرواية(سيرة بحجم الكف)،لاعلاقة لها بالقصة القصيرة(سيرة)،من حيث التخيل أوالبناء أوالشخصيات أونهاية الرواية.ان كلا منهما نص مختلف.

*ماحجم السيرة الذاتية في قصصك..؟

*لاتخلو قصصي من تجربة الذات،لكنها لاتعني(الذات) بعينها. إنني أبني على مساحة محدودة من التجربة الذاتية، قصصي معظم هيكليتها :متخيل..أما ضمير المتكلم،في القصة،فهو لايعني شخص القاص.ان ضمائر السرد(أنا وأنت وهو...) ليست سوى علامات دالة على السارد،الذي لايعني أبدا أنه المؤلف من يفهم غير ذلك يعاني إضطرابا في وعيه بالسرد.



محمود عبد الوهاب

سيرة بحجم الكف

فصل من رواية

-١-

جئت إلى سوق الكتب القديمة ، لأن صديقاً ذا دراية بالكتب ، وشغف بقراءتها و اقتنائها قال لي إنّ الكتاب الذي تبحث عنه تجده في تلك السوق. لم يذكر اسم مكتبة معينة، لكنني احتكمت إلى حدسه ، الذي يكاد يكون يقيناً . قال

تذّكر انه في غير هذه السوق لن تعثر على كتاب قديم صدر قبل سنوات . شكرته ، ولكثرة ما ألح على ضرورة الإسراع بالذهاب الى السوق خشية أن يتلقف الكتاب مشترٍ آخر ، قررت الذهاب في هذا النهار القائظ من آب. تأسرني الكتب كثيراً، متى نشأت هذه الهواية ؟ . هل أسميها هواية بعد هذا العمر؟ . متى تأصلت ؟ أجهل تحديد الزمن تماماً ، لكنها إذا اقترنت بعمر إنسان تجاوز العقد الخامس الآن تعدّ تاريخاً متقدماً . ربما حدث ذلك في سن مبكرة ، سن الطفولة مثلاً ، سن المراهقة ، غير أن ما أسميه بالهواية بدأ ينمو في داخلي ، على شكل رغبة أو ولهٍ أو توكيد للذات حتى أكتمل بأن أصبح الكتاب ذاكرة يقظة مدهشة ، لفهم ما يجري في الحياة ، و اتساع للمخيلة.لكي أصل الى سوق الكتب القديمة، عليّ أن أجتاز سوق العطارين ، وبائعي أدوات الزينة والحلي النسائية ، وسوق النجارين ، صانعي الأثاث المنزلي ، ودكاكين الخياطين والرفائين ، ثم انحرف قليلاً الى اليمين حيث دكاكين الندافين وباعة الافرشة ذات الملمس المسترخي ، قبل نهاية السوق تتعرج الأزقة الترابية والرطبة والمقفلة النهايات حيث يفترش أرضها باعة الأقفال والمفاتيح وعدد من المتسولين.

تقع سوق الكتب القديمة في نهاية هذه الأسواق المختلطة والمحتشدة التي تنتشر من واجهات دكاكينها ومن داخل عنابرها، روائح الافاويه الهندية وعود البخور ودهن الورد والحناء ، كأنها تجمع في داخلها أمزجة حقب تاريخية متعددة في حقبة معاصرة. قال الصديق: ستجد الكتاب هناك جو المكتبة التي دخلتها الآن ، ذو طابع حلمي ورائحة ورقية ، معتم كأن صخوراً تحاصره من كل جهاته ، تقدمت قليلاً ، كنت كمن سيصعد سلماً ضيقاً ، شديد الانحدار، يستدير في كل لحظة . لم أتبين المكان جيداً ، غير انه يبدو مقعراً وعميقا ورخامياً ، مثل حوض نافورة متيبسة ، لم يكن المكان غريباً عن ذاكرتي . لم ادخله من قبل ، لكنه كما لو كان مكاناً رأيته في الأحلام . أو قرأت عنه في كتب الاسمار والرحلات . في الوسط ، حيث تستدير، رفوف الكتب ، كان هناك صاحب المكتبة : غاطساً في كرسيه ، ويداه مسترخيتان على مسنديه ، وساقه اليمنى ممتدة على الطاولة، وربلة ساقه تبدو من فتحة أذيال دشداشته ممتلئة ووردية.وبدأت أتطلع إلى الكتب في المدخل: كتب الفلك والرحلات والسحر والطب الشعبي والمسامرات وكتب أخرى بلا أغلفة، بعد قليل دنوت منه: آسف قلتها بصوت خفيض. أما هو فقد تململ في مكانه ، فاتحاً إحدى عينيه ببطء ، رفع ساقه من على الطاولة ونهض، صار طويلا وضخماً وأخذ يحملق فيّ كمن ينظر الى شخص مريب . سألته ، أجابني بضجر، ثم أشار بسبابته الى كتاب كان على العارضة الخشبية للمدخل – هل ينفعك الكتاب ؟ قلت : أبحث عما هو أكثر تخصصاً . لا يهم . استأذنته ، وخطوت داخل المكتبة.

كانت الممرات تشبه الأقبية تتقدم على أرضية هشة وممتدة في متاهة تتدرج كثافة عتمتها كلما ابتعدت عن مدخل المكان، حيث الهواء يثقل، وضوء شحيح متعرج، يتسرب من درج منبعج يقع في مؤخرة المنعطف ، يبعث ثقوباً من الضوء تلتمع مثل ماء في ظلمة ، الكتب ، في الرفوف، مبعثرة ، ومرصوفة بشكل اعتباطي ، وتمتد أعدادها في شكل طولي كالرقم الطينية .

توقفت عند الرفوف. صوت الرجل كان يأتيني من الخلف ومن نبرات صوته ، وهو يحدث زبونه ، كنت أميّز تقلصات وجهه : فكه وبروز أسنانه ، وجهه البيضوي المدبب الحنك . انه يضحك الآن ، يتقلص خداه ، يهتز جسده ثم يتصلب وراء المنضدة . أتخيله من نبرات صوته قبل أن أصل إلى السوق ، في ركن من الساحة ، قبل المدخل ، ارتميت على مقعد تحت شجرة معرّشة تعتليها لفائف كثيفة الأغصان ، مستديرة ومشذبة ، تلقي ظلاً دائرياً حول المقعد . كنت أشعر بالإعياء ، وقد أنهكني الحرّ الذي لفّ جسدي ، حرارة بلا هواء . قال الصديق : لا تيأس ، ستجد الكتاب الذي تبحث عنه الى اليسار تنخفض سوق الكتب عن مستوى السوق التي حولها : تستدير دكاكين باعة الكتب والقرطاسية على شكل نصف قوس ، محاطة بأعمدة مقرنصة من نهاياتها ،مثل تيجان رومانية ووضعت قدمي على الدرجة الأولى من الدرجات الأربع التي تؤدي الى سوق الكتب : عالم يتلألأ في انعكاسات ضوء الشمس والتماعات الإعلانات الزجاجية رجال ونساء يصطحبون اطفالهم وهم يحتضنون ، في زهو حقائبهم المدرسية المصنوعة من الكتان ، يضطجع في اسفل حاشيتها دببة صغار ترمش بعيونها أمام حركة المارة . تتباين هيئات الباعة وأعمارهم بتباين بضاعتهم : معظم باعة القرطاسية شباب ، دقيقو الملامح ، يقظون ، ذوو قامات يتقافزون بين سيقانهم صبية صغار يعملون معهم ، كأن الصبية يحملون في براءتهم نصاعة أوراق الدفاتر والكراريس التي تحتفظ بنقاء فضائها الورقي الصقيل . باعة الكتب الحديثة رجال في متوسط العمر، غالباً ما يكونون هادئين على الرغم من أمزجة بعضهم المتقلبة، لكن باعة الكتب القديمة مكتهلون، بطيئو الحركة ، يسقبلون زبائنهم بحذر كما لو أن كتبهم القديمة علمتهم ألا يفرطوا في حسن النية ، ولن يتذرعوا بالحكمة

. قال صاحب المكتبة ، بعد أن اقتربت منه ، خارجاً من ممرات مكتبته كدت أنساك

هل حصلت على ما تريد ؟ كنت أحمل معي مجلدين ومجلة شهرية قديمة . قال والآن ؟. تداولت الكتاب من على المنضدة ، وضعته فوق المجلدين والمجلة بدأت أفياء المكتبة ترتد الى الداخل، أما هو فكما لو كان يغوص في ماء ..

بدأ يختفي من أمامي .في نهاية السوق كان شريط ضيّق من ضوء الشمس يستطيل ويتوهج ، كأنّه يضع حداً فاصلاً بين سوق الكتب والشارع الآخر الذي يقاطعه ، يتراءى لمن في داخله مثل واجهة زجاجية مضاء

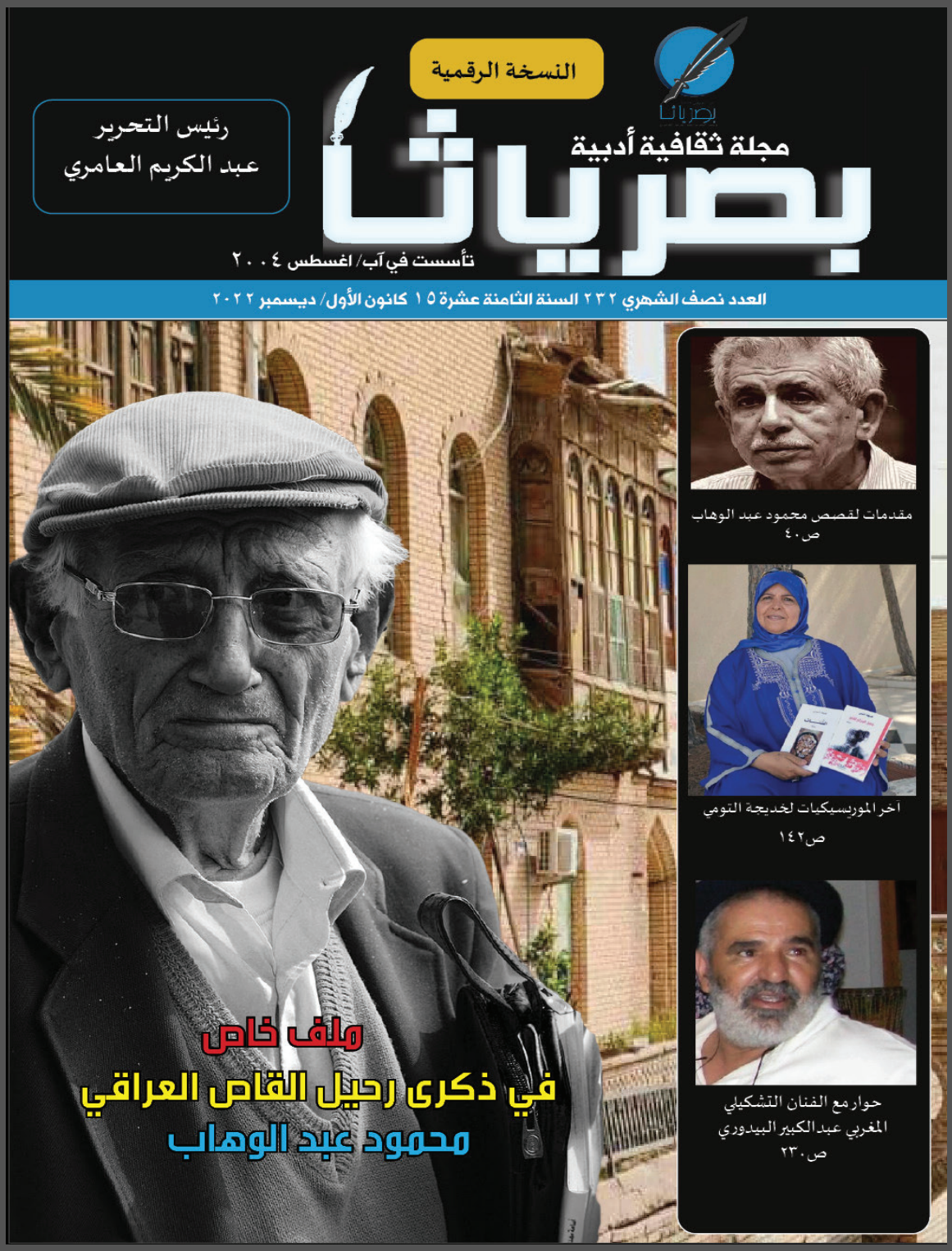
للاعلان في مجلة بصرياثا

راسلونا عبر صفحتنا بالفيس بوك

https://www.facebook.com/basrayatha

العدد ٢٣٢

١٥ كانون الأول/ديسمبر٢٠٢٢



بامكان القرّاء الكرام تنزيل العدد ٢٣٢ من مجلتنا

بصيغة PDF من صفحة المكتبة في موقعنا الرسمي

www.basrayatha.com

الكاتبة والصحفية بسمة يحيى:
قدوتي في الحياة هي الفيلسوفة والروائية نوال السعداوي

حاورتها: داليا علي/ مصر

أولا في بداية حوارنا أحب أن تعرفيني بنفسك؟

_أنا بسمة يحيى حامد، ٢٢ سنة من المحلة الكبرى، موهبتي الكتابة الأدبية ومهارات التفكير العليا في الذكاء المنطقي الرياضي، أشغل منصب نائب رئيس تحرير جريدة مصر العرب وأخبار هيباتيا، وصحفية بجريدة سيف الأمة والجمهورية الجديدة ومجلة حكايات الفن وعدة مواقع إلكترونية.

نود أن نعرف من هو قدوتك في الحياة ومن هم قدوتك في الكتابة؟

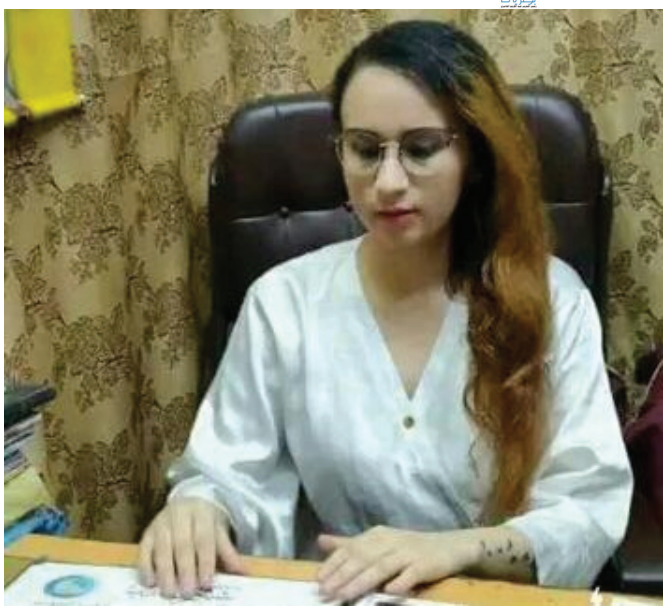
_قدوتي في الحياة هي الفيلسوفة والروائية نوال السعداوي، تلك الملهمة التي مدتني بدرع الوعي، أما عن قدوتي في الكتابة فهي الروائية البولندية أولجا توكارتشوك التي حصلت روايتها "رحالة" على جائزة نوبل للآداب، وبالمناسبة لدى رواية طويلة خيال علمي "الشيخ نيتشة" تناقش السفر عبر الزمن والفلسفة والتاريخ، وتلقيت آراء النقاد بأنني عالجت الفكرة أفضل من رواية "رحالة".

هل على الروائي أن يكون متطلعا على الأعمال العالمية بشكل مستمر وهل يؤثر ذلك على مدى ابداعه؟

_انطلق الروائي المصري الراحل نجيب محفوظ من المحلية إلى العالمية وحصل على نوبل، ولعل رواية "أولاد حارتنا" التي أثارت الجدل بشخصية "الجبلاوي" خير مثال على ذلك، لكن هذا النموذج نادر جدا في الوسط الأدبي، فعلى من يحلم بالعالمية والأصالة والطلاقة في الإبداع وحصد الجوائز المرموقة أن يقرأ الأدب الكلاسيكي والأدب المعاصر بل ويمر على جميع المدارس الأدبية ويحاول خلق مذهب جديد ليصبح رائدا في الكتابة.

متى بدأت الروائية بسمة يحيى في عالم الكتابة وكيف اكتشفت موهبتك؟

_بدأت بكتابة قصص قصيرة في سن الثالثة من عمري ثم ألفت رواية خيال علمي في عمر السابعة. والدي هو من اكتشف موهبتي، فهو من حملني بين ذراعيه في المهد، كانت مفاجأة له أن أنطق أولى كلماتي "لأه" بعد عدة دقائق من ولادتي حينها تنبأ بنبوغي في



اللغة والعلوم المعقدة مثل الرياضيات والفيزياء، وبالفعل مرت الأيام والسنوات ونشر لي بحث علمي بالفيزياء ودراسة فلسفية وحصلت حديثا على المركز الأول بمسابقة ورشة هيباتيا قصة قصيرة ٢٠٢٢م.

ما هي أهم أعمالك في الكتابة؟

_١٣٢ مقال علمي وفلسفي وتاريخي، بحث علمي(سر أصل الأنواع)، دراسة فلسفية(هل يمكن الدفاع عن الدين بالفلسفة؟)، رواية(الشيخ نيتشة)، قصة قصيرة(اعترافات للطبيب النفسي)، قصة قصيرة(آلهة سومر)، بالإضافة إلى العديد من الحوارات والتحقيقات الصحفية.

في رأيك كيف يمكن أن يتوفر للكاتب التوازن بين العزلة المهملة وبين التفاعل والاحتكاك مع الطبيعة والحياة بشكل عام؟

_العديد من الدراسات النفسية الحديثة أكدت أن العبقري إذا تعامل مع العاديون بشكل متكرر يوميا ودرس نفس دراستهم سيصاب بالإحباط فورا وهذا ما حصل معي سابقا، أنصح الكتاب أن يجعلوا دائرة المحيطين بهم من الموهوبين.

كيف ترين الكتابه بوح أم عملية استفشاء والهروب من الواقع من جهه أخرى؟

الكتابة ألم ومعاناة، فأنا أتخيل عالم في رأسي مثالي نموذجي لا أستطيع أن أفرضه على الواقع.

ما هو أحدث كتاب قرأتيه وما الإنجاز الذي تفخرين به؟

_كتاب "التطور" لبرايان وديبورا تشارلزوورث.

حصولي على ١٤ شهادة دكتوراة فخرية عن مجمل أعمالي الإبداعية.

لكل كاتب أو كاتبة صعوبات في حياته وكيف واجهتي الصعوبات؟

_أكبر عقبة واجهتها كانت بعد المسافة بين المحلة والعاصمة، تغلبت عليها بقراءة الكتب ومراسلة النقاد و أيضا كنت أتردد على ندوات ومؤتمرات ثقافية بالقاهرة، النقد بالنسبة لي مهم جدا لكل الكتاب، فعادة أطلبه، النقد السلبي أتجاهله تماما، وكثيرا ما يطلب مني أن أتنازل عن الرمزية في كتاباتي لتصبح أيسر في فهمها لكنني أرفض تماما.

نصوص

شعـــر

- هدى المهتدي الريس/ لبنان
- عبد السلام مصباح/ المغرب
- عائشة الخضر/ سوريا
- حسين عبروس/ الجزائر
- نبيل حامد/ مصر
- حسن أجبوه/ المغرب
- عبد الرزاق الصغير/ الجزائر
- كاظم جمعة/ العراق
- عبد القادر محمد الغريبل/ المغرب
- حيدر جاسم المشكور/ العراق
- عوني سيف/ مصر
- عبد الله عباس خضير/ العراق
- تيسير المغاصبة/ الأردن
- فتحي زيدان جو ابرة/ فلسطين
- سعيدة الرغيوي/ المغرب
- زهيدة ابشر سعيد/ السودان
- عبد المطلب ملا أسد/ العراق
- مفيدة بلحودي/ تونس
- مريم الشكيلية /سلطنة عُمان
- أريج محمد أحمد/ السودان

قصـــةً

- حاميد اليوسفي/ المغرب
- عبد الكريم غازي/ المغرب
- فتحي البوكاري/ المغرب
- ابيه بظاك/ المغرب
- أحمد الحاج/ العراق

ترجمة

- ندف الثلج .. قصائد هايكو-ترجمة: بنيامين يوخنا دانيال/ العراق
- ثلاث قصائد للشاعر البوليفي بيدرو شيموسي ترجمة: عبد السلام مصباح/ المغرب
- قصة رجل مجنون للفرنسي أميل زولا ترجمة: عوني شيف/ مصر

باقلام الشباب

- حسام الموسوي/ العراق
- قصي محمد عيون السود/ سوريا
- سناء قصيبة/ المغرب
- زهير بو عزاوي/ المغرب
- يوسف الراشدي/ المغرب
- محمد حامد/ مصر
- مصطفى السعيدي/ المغرب
- فاطمة الزهراء الخَبِز/ المغرب
- زينب حواس/ الجزائر

يقول ظلي...

هدى المهتدي الريّس/ لبنان

بعد شهقة دمعة...
الحرف على شرفات الروح
يلفظ قصائد الغيم ...
وراء نوارس الغروب...

والقلب... زروردة الغياب...
يتمتم تراتيل الصمت...
يوم كان...
بنانَ وطفولةَ الوتر

أيا ظلاً كُنَّاهُ معاً...

بعيداً عنكَ
بتُّ أعاقر أوجاعنا...
حتى غرغرة الشهادة...
صديقتي هي توأمُ أسرارنا...
عشب صبرنا... والماء...

يقول ظلي...
يا... للسعة الغياب...
شوك الزنابق ...
بعد هطول دمع المسافات...
والطريق اليك...
جلادُ يغفو داخل
فراغ الكلمات..؟؟!!
سأهرُب إلينا...

أتناسل في عروق ذكرياتنا...
ازفُّ دمي ...
الى دمك...
إلى دمنا...
هل تسمعني؟؟؟!!!
فليتوضأ الحرف
في دم الوتر...
يوم... لقائنا...

((*) شاعرة وإعلامية لبنانية.

حلم

عبد السلام مصباح/ المغرب

١
أَحْلُمُ....
أَحْلُمُ بِامْرَأَةٍ
تَأْتِينِي مِنْ أَقْصَى الْيَأْسِ الْمُتَرَاكِمِ
مِنْ أَقْبِيَةِ الْحُزْنِ
وَمِنْ أَكْوَامِ الْقَهْرِ...
مُحَمَّلَةً بِالصَّبَوَاتِ
وَبِالْعِشْقِ
وَبِالدِّفْءِ
وَتُلْبِسُنِي ثَوْبَ الأُلْفَةِ
وَالرَّحْمَةِ.
٢
أَحْلُمُ....
أَحْلُمُ بِامْرَأَةٍ
لاَ تُشْبِهُهَا وَاحِدَةٌ فِي السِّرْبِ
امْرَأَةٍ تُسْكِنُنِي جَفْنَيْهَا
تَمْسَحُ عَنْ شَعْرِي الأَبْيَضِ
أَزْمِنَةَ الإِحْبَاطِ
وَأَتْرِبَةِ الْخَيْبَةِ،
وَتُقَاسِمُنِي مِثْلَ جَمِيعِ الْبُسَطَاءِ
فَطِيرَ الْخُبْزِ الأَسْمَرِ
والشَّايَ
وَحَبَّاتِ الزَّيْتُونِ...
تُقَاسِمُنِي فَاكِهَةَ الْهَمْسِ
الْكَلِمَاتِ الطَّيِّبَةِ،
تُقَاسِمُنِي تَعَبَ الرِّحْلَةِ

فِي صَحْرَاءِ الْحَرْفِ
وَبَيْنَ شِعَابِ الْهَمِّ الْيَوْمِيّ.
٣
أَحْلُمُ....
أَحْلُمُ بِامْرَأَةٍ
تُوقِدُ فِي جَسَدِي
نَارَ الْحُبّ،
وَتُوقِظُ فِي أَعْمَاقِ الْحُلْمَ الْمُتَأَجِّجَ
وَاللُّغَةَ الْمَأْهُولَةَ بِالْبَوْحِ
وَبِالشَّوْقِ الْمُصَادَرْ...
امْرَأَةٍ
تُخْرِجُنِي مِنْ شَرْنَقَتِي
مِنْ أَمْتِعَةِ اللَّيْلِ
حُرُوفاً
وَتُطْرِزُنِي فِي وِزْرَتِهَا
أَوْ تَرْسُمُنِي تَحْتَ الْهُدْبِ
فَرَاشَاتٍ
أَوْ حَقْلَ الْقَمْحِ.
٤
أَحْلُمُ....
أَحْلُمُ بِامْرَأَةٍ
لاَ تَبْذُرُ فِي مَرْجِ الْقَلْبِ
قُشُورَ الْحُبّ
وَلاَ تَفْتَحُ لِلصَّرَخَاتِ نَوَافِذَهَا
امْرَأَةٍ
تَغْسِلُ وَجْهَ الصُّبْحِ
بِعِطْرِ الْبَسَمَاتِ
وَتَسْقِينِي مِنْ نَبْعِ الْحُبّ
كُؤُوسَ أَمَلْ.

هذيان

عائشة الخضر/ سورية

بغتة .....
يراوغني الحنين ..
فأبحث في مرايا القلب ..
علّني أوقف ممحاة صدري ..
وأجمّدك هناك كموميا
أرفع رأسي لغيمة بيضاء
غمزتني ..
فلوّحت لها ..
وبغتة ..!
رأيتك هناك ...
على ظهر الغيمة !
لملمت ملامحك و ابتسمت ..
تطاولت روحي أكثر..
ونادى قلبي أن اهطل !
تبعثر ندائي هباء .....
وسرعان ماغابت الغيمة ...
وتدلّت روحي خائبة ....
عندها .....
شممتُ رائحة ترابٍ.....
مغسولٌ بدمع الغيمة ..
وتناثرت آهاتٌ.. و أنّات ...
وتراكضت عيناي باحثة
لكن ياوجع القلب ...
تلاشى ظلك كسراب
وجرى جدول دمعي مواسياً
لكنّه كان بداية الخراب .....!

#دمشق_٢٠١٥

هو ذا قلبي من أربكه

حسين عبروس/ الجزائر

(١)
حين يسرقنا الوقت
والقوتُ والموت،
من حلمنا
في المثنى القريبْ
حين يُسلِمنا كوكبٌ للظلامِ
بلا سببٍ للسؤالِ الغريبْ
يختفي صوتُ كلّ البلابلِ
من شجرٍ وارفٍ بالظلالْ
يُعرّش في القلب ليل النحيبْ
(٢)
كنت أذكر أنّي رسمتُ
على بابنا المشرقيّ صباحاً
تأخّر عن موعدٍ رائقٍ
في عيون الصغارْ
كنت أذكر ضوءًا يشُحّ
عن حيّنا في البعيدْ
والوجوهُ يطوف بها
نصفُ عيدٍ
ونصفٌ وعيدْ
فَمَنْ يدرك الآن كلّ الخطى؟
وعلى دمنا احتفال الشهيدْ
وعلى دمعنا صورة
للوليدْ .
(٣)
طلع الحزن من غفوةِ
الساهر المنتشي
بضجيجِ النهار الجديدْ
وترجّلَ في العمر حلمٌ جميلٌ
عن الرَكْبِ خلف القفار
التي لا أريدْ .
و أنا نصفُ مذبوح الوريدْ
والقوافي خَرَاجُ النشيدْ
فإلى أيّ بَرٍّ نمُدّ الخُطَى؟
والدروبُ على رَسْلِهَا انكسار
على بَحرها في (المديدْ)
والبلاد على حزنها
تَأْلفُ الآن ما لا تريدْ.
(٤)
هو ذا قلبي يشُذّ
عن النَبْض من أرْبَكهْ؟

من أقام على شاطئيه الحريقِ
وتمنّى المزيد
وسدّ عليه الطريقْ؟
من أباح دمي لِدَمِي
وتَسَرْبَلَ بالفرحِ المشتهى
وتثاقل في الجهتين
وغنّى المزيدَ المزيدْ.

تحت نُصبي

حيدر جاسم المشكور/ العراق

عشت وفي جيبي بضعة دراهم حلال
وقلم يكتب معي كل انفعال
ودفتر صغير كأوراق الجابي
أنظر في وجوه القادمين والراحلين
كم يحمل القطار من كلام
لطالما ضللت الطريق
أعود تحت نُصبي
.نصب شاعر.
اقهقه بالدوار
والقارئ المسكين يقرقر بالدواوين
ولم أرغير دخان القصائد
تحت نُصبي قدمت اوراق اعتمادي
كم شاعرا مثلي هدته الدروب
و أقفلت الآمال أبوابها
وأمحلت ميازيب الهوى
والغيث ينزل في عند على الوادي
على نصبي تمر جميلة بغداد
وسمراء بصرتي
وسُيّاح كُثر يغمزون المرمر الأبيض
بيافطة اختارها النحات من أدبي:
كم زارني من قاصي الأرض وداني
عاشق وناحب وحاني
باركوا الحجر بوردة
وما عنى زائرٌ يوماً بأورادي
وحروف اختارها النحات عن وطن
لم أدر يوماً أني كتبتها
أو قلت شعرا ماجنا بهذا الصدد

ما أنصف النحات تمثالي
عند يلبسي معطفا غاليا ووشاحا
و أنا أمضيت عمري كله
ارفرف بقميصي واسمالي
أطير مرة
و أكثر المرات أعدُّ بوقعاتي
ما أنصف النحات شيبتي
عندما اطلى شعرتي بنُحاس
وكان رأسي عش رصاص
وتقاسيم وجهي كلها شبابٌ
يا ليته أنصف ما كان من قسماتي
ند نصبي تجتمع الحكاوي

ولكلِّ حكاّءٍ هوى
وتغرق النفاق بالنفاق
لو أن من قام مشكوراً على تكريمي
أهداني قبل اليوم قطعةَ أرضٍ
لترحمتْ على جثتي اولادي.

قالت

عبدالمطلب ملا أسد/ العراق

قالت أصبحتَ حبيبي
قلت... أصبحتُ؟
أترى ماذا أمسيتُ
قالت أمسيتَ صديقي
لكنك طول الليل
تعبث بالجرح
جرحك يؤلمني
يمتعني ذاك الوجع الممزوج
بالشوق باللهفة بالحزن
لم أعهد من قبل لقاءك
لم أعرف من قبل هواك
هذا الإحساس الجارف
أرغب أن استيقظ بين يديك
حين أنام
وعلى صدرك أفرغ دمع جفوني
أشعريا هذا أني أعشقك...
هل جربت العشق؟
هل يوما أحسست بشيء من ألم
الشوق؟
....
لا زلت أبحث في قلبي
وخواطر افكاري
لأجيب

أسمى

فتحي زيدان جوابرة/ فلسطين

أسمى يا فراشة تلاعبُ نرجسًا تناثرَ في جبالِ المزار. وجهُكِ نجْمَة تغازِلُ عند الفجرِ عروسَ البِحار.

يا نحلة جوّابة في سنديانة حيفا تلاحق قطر التين. يا ملاكا تعمّدَ بنهرِ الكدْحِ في سهلِ جنين، أتذكرينَ ذاكَ الدفءَ في الشتاء وذاكَ الحنين؟

أدْمَيتِ يا أسمى فؤاديَ المُهَشّم الضلوع، فكتمتُ آلامي في كهفين من دموع، كَصوفيّ عَذّبَ روحَهُ عشْقُ الإله. وتقتلني ظِلالكِ يا أسمى كلما طاردَتْني ذكرياتُ العاشقين.

الليلُ يا أسمى يُر اقبني بألفِ عيْنٍ شيطانية، وطيْفُك الملائكيّ يُلاحقني ، يطاردني فيُعذبني أو يُريحني... يقتلني أو يحييني ...

أبحث عنك يا أسمى بين تجاعيد المساءات المتثاقلة. في شقوق الصخور المتوثبة إلى الشمس منذ زمن سحيق.. و أبحث عنكِ في دموع اليتامى المعنّفين.

تعالَي نشربُ نبيذَ الموتِ في أروقةِ الضّحايا، أو نَهيمُ كذِئبَينِ جائعينِ في صحراء النقب.

تداعي

كاظم جمعة/ العراق

وهل انا غير
طفل مشاغب ..؟
لطالما بكيت
من وجع
وسهرت ليلي
استجمع افكارا
مبعثرة
من رصيف ذاكرة
متعبة
كم هو فض هذا
الوقت
اذ يمضي بي.....
صوب المجهول
فضيع ان ارى نفسي.....
مثل بناية ايلة
للسقوط
لكنني رغم ذاك
ما زلت مشاكسا
حد الفوضى
متعلقا بحبال واهية
سرعان ما تنقطع
حذران انزلق
لأغدو مثل زجاج
هش
عصي جمعه
ما عادت المغامرة
مجدية لي.....
في زمن ليس فيه
من صديق يشد
من ازري.....

لم أكن نائما

عبد الرزاق الصغير/ الجزائر

لانك مسافرة
و في الارجاء سحب سوداء
ولم يكن في جيبي فلسا وحدا أشتري به عدة قصائد
ألوكها و انا أشاهد الفيلم ، أي فيلم لا تهم الأحداث ،
فيلم حربي أو رومنسي ، أو حتى شارلي شابلن
لم أكن في حديقة سمائها صافية
وتماثيلها متكئة تتشمس والعصافير تغني
و انا سعيد بكوب قهوة ساخن
يتصاعد بخاره
اردد بالفرنسية أغنية أنتن النساء
لم تكن لي قطة بيضاء مبقعة بالرمادي
كثيفة الشعر حبلى في شهرها الأخير
تتبختر في المطبخ والرواق
وعند الرجلين في سريري وهي تخرخر
كيف أقرأ قصيدة باللغة الروسية
و انا بدوي لا زلت أومن بان القط والكلب الاسود شيطا ن
بالسحر في الحب و العمل والسياسة هاهاها وممارسة اليوغا
لم أكن نائما
لانك مسافرة
أو لان بيننا هدنة
في الحب
أو في الاشاحة بالوجه
عن بعضنا
لم أكن أقرا قصيدة بالعبرية
على عرب السودان أو الصحراء الغربية
أردد أغنية أنتن النساء
أنتن الجمال
ابتسامتكن تجذبنا وتسلبنا القوة
أنتن الملائكة
فاتنات
ونحن الرجال شياطين بائسة

بيتي المعتاد

عبدالقادر محمد الغريبل/ المغرب

لبيتنا القديم باب أمامي لأهله وضيوفه وباب خلفي لأطفاله ولمن ينسل خلسة منه أو يتسلل بداخله) لحظي العاثر وقدري المحتوم فقدت دفء بيتنا القديم ضاعت مسالكه من قدمي انطمست معالمه بذاكرتي تهت في منتصف اللاشيء ضعت وسط طريق اللاعودة صرت شريدا بإمتياز مقيما دائما وأبدا بالعراء صارت أرصفة المدينة ساحات ميادينها مقاعد حدائقها محطات حافلاتها بيتي المعتاد لا مفاتيح لأقفاله بل هو منزوع الأبواب غير مسيج بأسوار ولا محاصر بجدران يقيم في جنباته الواسعة وأرجائه الفسيحة أشباهي من المتشردين والمجانين.

قسماً بتاريخ العراق

عبد الله عبَّاس خضيِّر/ العراق

ويلمَّها
تلك الكراسي

أشلاءُ عاهرةٍ
تُباع وتُشترى
بالغشِّ والتّزويرِ
والتّدليسِ والمالِ السّياسي
فاربأْ بنفسكَ عن نَتانتِها
وحلقْ
مثلما تلك الرّواسي
ذا العراقُ أمانةٌ
نخلاً ورابيةً
دلالَ مضايفٍ
وشموخَ راسِ
لا تقتلوا
فينا العراقَ
مناقباً وملاعباً
وأطايباً وصهيلَ باسِ
لا تقتلونا بالعراقِ
أكارماً ومعالماً
ومواسماً وخيارَناسِ
هيّا اسرقوا ما شئتمُ
ذهباً كنوزاً فضةً
ثم ارحلوا
خلّوا أهازيجَ الصّغارِ
ونخوةَ النُّوقِ الشّماسِ
يا مَنْ توهّمتَ العراقَ
زريبةً
لقطيعِ شُذّاذِ الدّيارِ
وكلِّ أفّاقٍ وقاسِ
قسماً
بتاريخِ العراقِ
لَتندَمُنَّ
فقد وطِئتُمْ
مربضَ الصّعبِ المِراسِ

قلت وداعاً

عوني سيف/القاهرة

قلت وداعاً ،
ما كنت أدرى ،
إنها بصدرى.
قلبى هى ،
أعيش بها عقود العمر.
أتذكر تفاصيلها ،
عند الخلود لعالم العشق.
ضحكتها ،
طريقة حديثها، بين
المزاح و الجد.
ذهابها ، ايابها ،
الجمال و القد.
تسربلت الضياء فى خاطرى،
ما رأيتها إلا فى الطهر.
يا أهل القصائد افيدونى ،
ما نوع هذا الوجد.
صدقت يا أبا تمام
نقلّت فؤادى فى الهوى،
و القلب يعود،
فهى الحبيب الاولى.
الفت كم من منزل ،
و حنينى لمنزل أبيها يشدنى ،
تأخذني قدماي ،
للطواف والسعي حوله.
أرمى النسيان بالجمرات ،
لتظل قريبة.
فالذاكرة إليها سبيلا.

اغرسني وردا

زهيدة أبشر سعيد/ الخرطوم..السودان

في قاع هذا العام ازرعني
وردا وزهورا
ارسمني لوحة وطف بها
كل العالم بسرور
علمني الفرحة
ضمد لي خاطري المكسور
تمن لي أن اسعد وتزداد
دنياي حبور
أتملص من أحزان الدنيا
ويعم لياليا نور
ساعدني ان احبك جدا
وأزيل كل قشور
وأن نبني بيوتا من احلام
تسورنا بسور
تفتح الو اناً من البهجة
والخاطر المسرور

أُسْدُ ٱلْمَيْدان

سعيدة الرغيوي/ المغرب

أسْدُ ٱلْميدانِ..
أسد ٱلْميدان قد زأرُوا
فأصاب ٱلْخصْمُ خِذلان
شُجعان في ٱلْمَلعب
ما أخلفوا حلما لما عزموا
خلف قائدهم قد سَاروا
فكان ٱلنّصر عُنوانُ
لله دركم يا من أتت
على سِيرتكم ٱلرّكبَان
زرعتم في قلوب ٱلْعُرْب حبا
فكانت ٱلزغاريد وٱلتغاريد
زلزلتم من كانوا بٱلْأمس أساطير
فنالهم حزن وخُسْران
ها نصركم بات مكينا

سير.. سير
تهد جبالا
ظلاما..
وتهدي للشُّعوب أغاني
وألحانا..
يا أسود ازئروا
فٱلْميدان لكم
غدا يغدو ٱلْحلم يقينا
وتشرق شمسكم
في قطروفي كل ٱلْعالمين
يا أسد ٱلْميدان
هيا هيا
حققوا ٱلرّجا..
فقد بات ميلاد ٱلْفجر جليا..
سير.. سير
تهزم أسوارا
تعلم أجيالا
ٱلْعزيمة وٱلْإصرار..

ديسمبر ...

أريج محمدأحمد / السودان

وهي تنظر للعام الجديد
من خلال نافذة ديسمبر
الغائمة من دفء آهٍ
خلفت مساحة
لكتابة اسمه كعنوان
أخير في دفتر مذكراتها ...

هذا البنفسجي الى متى
سيبقى حائط سد
في وجه شمسنا
يكتب لغة
تقرأها عيون الفجر
القابع
في رحم الليل ...

لم يبق شيء
في جوف المعنى
الا وطاله
وجع من شظايا
الخيبة
تتلو القصيدة
تهويدة التداعي
على أذن السهر
بصوت هامس
وتنمنم جبين الامنية
بريشة الملل ...

كم مرة ستفجعني
فيك ببقايا
اللاڤندر
العابقة في ياقات الصباح
عند خروجك من معطف
الليل المتهالك
على أرصفة الحانات ...

قد أرفو لك جوربا
كي لا تتقطع أصابعك من البرد
و أنت تعبر جرح المسافة
بخطوات صدئة

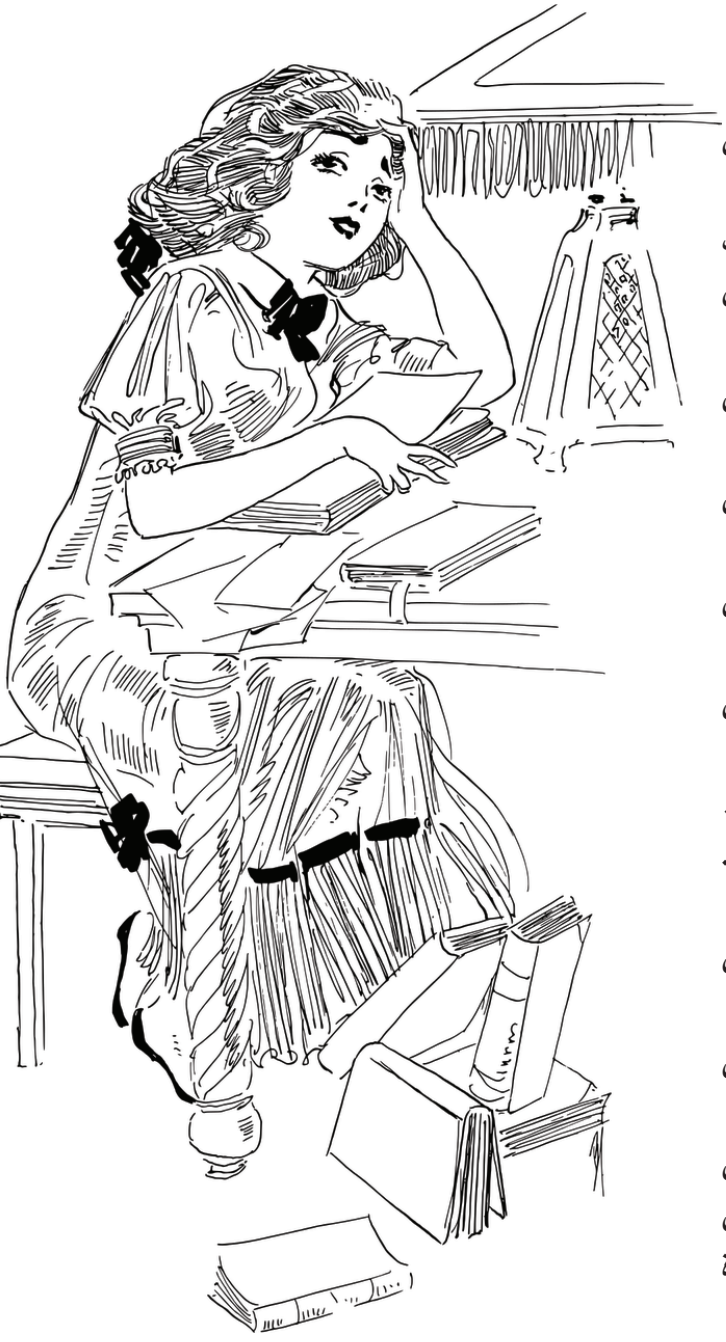
وسأترك قطع قلبك
يكبر ويكبر
فلربما حين
إنشطاره نصفين
يخرج منه أنت
كما كنت
عارياً الا مني
فارغاً الا من وجودي
يقظاً الا من سكرة الشوق
عائداً مني وإلي ...

هذا كله محض هراء
نثارات من رماد
على ستائر الحلم ...

سأبقى في مطبخي
أعد الحساء
وأحرص على
تحميص الخبز
أشعل الشموع
وأزج الحطب في فم المدفأة
أر اقب نشوة الحريق
يذيب غرور البرد
على إيقاع اللهب
و إبريق الشاي يجب أن يلمع
و
و
و
أتناول عشائي في صمت
وفي الصباح
القاك بابتسامة محنطة
أحمل قميصك
وأركض نحو المدفأة
ور ائحة اللاڤندر
تصيبني بالغثيان
أتخلص منها
بالحريق ...

حقائب الضجر

مريم الشكيلية /سلطنة عُمان



عندما كنت أجمع أشيائي في حقيبة سفري لم أكن أتصورأنني كنت أجمع معها تعبي ووحدتي، وكذا سوداوية يومي.....

تركت كل الوجوه خلفي وركضت نحو شوارع الهروب، إلى تلك المسافات الطويلة والممرات المتسعة التي لم أحفظ منها سوى أسمائها.....

كنت مبعثرة من كل شيء، منهكة القوى، لا أقوى حتى على مصافحة حرف يمد يده إلي....

حتى السطورفرغت من أبجديتي التي تقلصت في مكان ما في داخلي....

أردت فقط أن أحدثك عن تلك الندوب التي كانت تطفو في ورقي و إنني أردت أن أشعرك بتلك الانقباضات التي تنهش فرحي.....

لأول مرة كنت أحتاج إلى تماسك الكلمات التي تخرجني من ذاك القبو المظلم....

كنت بحاجة إلى قناديل سطرك يشعل تلك الممرات الضيقة....

كان بإمكاني أن أفلت من قبضة الحلم بعد أن تهالك قلمي...

بعد أن تمزق حرفي وتصلب ورقي كلوح ثلجي بارد....

أردت أن أصف لك حجم الانكسارات التي شطرتني إلى نصفين و أنا على قيد حرف ومداد قلم....

لم أكن مثقلة الخطوات يوماً حتى زحف الضجر إلى جيوبي وأوراقي....

لم أقو على مواجهتك بتلك التشققات التي تمددت في داخلي..... وتلك الانهيارات التي لطالما حاولت ترميمها بصوتي المرتجف كقلمك الحبري عندما يحدث ارتطامه بحافة منضدة ضجيج مختنق....

لهفة القول

مفيدة بلحودي/ تونس

و اقفان نحن فوق ظل المدى
يمحو خطو اتنا صمت
الخريف
وبعض اخضرار حزين
عالق في الوجوه القديمة
ماذا تعدّ لنا وحشة الرّوح
وقمح الحقول يجرح غيمة عابرة
يرتّب نجمه في سحب القصيدة
ويسحب كلّ الفصول إليه أتموت هنا كلّ الأناشيد
في عيون النساء ؟
ويرخي الغريب خطاه كأنّه شمس داكنة
يعيد إلينا لهفة القول
وضحكتنا الآفلة ؟
و اكتشف فجأة أن لا أحد سواي وقلبي الذي يهرب
مني إليه
مثل شتاء المدينة يعبر بلا لون
كأغنية في السماء
معلّقة في زو ايا الوميض
ماذا لو غبار المساء
يعيد إلينا تغريدة الوطن الشّريد
ويمكث عندنا زمنا قصيرا
نرتّب فيه أبجدية الوقت
في منفى الفراغ
نعاكس صوت اللّيل قليلا
ثم ننام طويلا فوق أشرعة الحلم الرّمادي
تحملنا الامّهات على ظهور الأغاني
نعانق صمت الوجود

تجاه اختلاف الرؤى
طفولة مثل خريف تعيس
ينبت في أرضها
شارع مهشّم يلوّح بيديه إلينا
يمقت ساسة الليل
وأكاذيبهم الكالحة
تعيدنا الى اعتقال المرايا
لملامحنا البذيئة
وطن يشبه لوننا القمحي
في الغياب البعيد
ننكر فيه صدأ حزننا العاطفي
وبعض ثمالات حنين عقيم
توقف عضلة القلب
حين أكتب شيئا من الشعر
لا رغبة لي الان أن أفقد حريتي خارج سجن الكلام
وفي علوّ فكرة شاهقة
مطر غزير من المفردات يجتاحني
أكبر على ضفّتيه
وعلى مقعد اسمنتي
أتخيّل كيف لفائض من المؤامرات الحقيرة
تحاك ضدّ النّهر
تغيّر مجراه القديم
يقتسمون غنائم موجه الجامحة

الجِسْـــر

فتحي البوكاري/ المغرب

اِعْتَادَ عَبْدُ العَزِيزِ الأَشْطَرْ أَنْ يُقَلِّبَ وَجْهَهُ فِي جَانِبَيْ الطَّرِيقِ وَهُوَ يُحَرِّكُ ذِرَاعَهُ الأَيْمَنَ حَرَكَةً نِصْفَ دِائِرِيَّةٍ، مُشِيرًا إِلَى العَرَبَاتِ بِالتَّحَرُّكِ السَّرِيعِ لِتَحْقِيقِ السُّيُولَةِ المُرُورِيَّةِ. فَبِوَاسِطَةِ جِذْعِهِ الطَّوِيلِ المُنْتَصِبِ وَصَدْرِهِ المُنْتَفِخِ وَرَقَبَتِهِ المَمْدُودَةِ يُمْكِنُ لَهُ رُؤْيَةَ الأَشْيَاءِ أَبْعَدَ مِنْ رَتْلِ العَرَبَاتِ المُمْتَدِّ بِجَانِبِهِ إِلَى مَنْبَتِ الجِسْرِ حَيْثُ يَنْحَرِفُ مَسْرَبًا عُبُورٍ عَنِ الطَّرِيقِ السَّيَّارَةِ أ1. وَفِي الأَعْلَى، تُوَاصِلُ السَّيَّارَاتُ المَارَّةُ فَوْقَ الجِسْرِ فِي اِخْتِرَاقِ الفَضَاءِ دُونَ تَوَقُّفٍ.

كَانَ الأَشْطَرْ يَقِفُ فِي مَفْرَقِ طُرُقٍ دَوَّارٍ تَحْتَ الجِسْرِ، عَلَى العَلَامَةِ المُمَيَّزَةِ لِمَمَرِّ المُشَاةِ، مُولِيًا ظَهْرَهُ عَنْ بُرْجِ السَّاعَةِ فِي شَارِعِ الحَبِيبِ بُورقِيبَة، وَمُنْحَرِفًا بِعَضَلَةِ رَقَبَتِهِ إِلَى اليَمِينِ. فِي وَضْعِهِ الثَّابِتِ وَالمُسَيْطِرِ ذَاكَ، لَا تَزَالُ يَدُهُ فِي حَرَكَتِهَا المُوَجِّهَةِ لِلْعَرَبَاتِ الآتِيَةِ فِي اِتِّجَاهِهِ لِكَيْ تَتَقَدَّمَ وَتَنْحُوَ نَحْوَ مَحَطَّةِ تُونِسَ البَحْرِيَّةِ أَوْ تَنْعَطِفَ يَسَارًا لِتَسْلُكَ طَرِيقَهَا فِي اِتِّجَاهِ بَابِ البَحْرِ. فِيمَا كَانَ زَمِيلُهُ لُطْفِي شَعْبَان، مُسَاعِدُهُ فِي تَأْمِينِ انْسِيَابِيَّةِ حَرَكَةِ المُرُورِ، يُرَاقِبُ الضِّفَّةَ الأُخْرَى لِلْجِسْرِ مِنْ دَاخِلِ سَيَّارَةِ شُرْطَةِ المُرُورِ المُرَابِطَةِ هُنَاكَ فِي سَاحَةِ العَمَلِ.

عَادَةً مَا تَتَمَتَّعُ العَرَبَاتُ الَّتِي تَدْخُلُ المَفْرَقَ الدَّوَّارَ بِأَوْلَوِيَّةِ المُرُورِ إِلاَّ أَنَّ وُجُودَ الأَشْطَرْ فِي قَلْبِ الطَّرِيقِ سَحَبَ مِنْهَا هَذَا الاِمْتِيَازَ وَجَعَلَهَا تَنْتَظِرُ الإِذْنَ لَهَا بِنَفَخَاتٍ مُتَقَطِّعَةٍ مِنْ صَفَّارَتِهِ المُثَبَّتَةِ فِي شَفَتَيْهِ وَالمَرْبُوطَةِ بِخَيْطٍ إِلَى عُنُقِهِ.

فَجْأَةً لَمَعَتْ عَيْنَا عَبْدِ العَزِيزِ بَوَمِيضٍ غَامِضٍ كَوَمِيضِ البَرْقِ. اِرْتَسَمَتْ عَلَى وَجْهِهِ اِبْتِسَامَةٌ مَاكِرَةٌ خَبِيثَةٌ فَتَرَكَ صَافِرَتَهُ تَسْقُطُ عَلَى صَدْرِهِ وَاسْتَدَارَ إِلَى زَمِيلِهِ لُطْفِي. رَآهُ يَدْفَعُ بَابَ السَّيَّارَةِ وَيَنْزِلُ مِنْهَا مُتَّجِهًا نَحْوَ الرُّكْنِ القَصِيِّ لِعَمُودِ الجِسْرِ المُوَاجِهِ لِلْحَدِيقَةِ الوَسَطِيَّةِ المُسَوَّرَةِ بِسِيَاجٍ حَدِيدِيٍّ قَصِيرٍ وَمَنْقُوشٍ ثُمَّ وَهُوَ يَمِيلُ إِلَى قَارُورَةِ المَاءِ البَلَاسْتِيكِيَّةِ يَلْتَقِطُهَا مِنْ سَطْحِ نِصْفِ بَرْدُورَةٍ مُهْمَلَةٍ مِنْ بَقَايَا أَشْغَالِ بِنَاءِ الجِسْرِ كَانَ أَحَدُ عُمَّالِ التَّرْصِيفِ قَدْ وَضَعَهَا هُنَاكَ لِيَقْتَعِدَهَا فِي فَتْرَةِ الاِسْتِرَاحَةِ، فَتَحَ غِطَاءَهَا وَأَخَذَ جُرْعَةً. فَكَّرَ الأَشْطَرْ فِي الطَّقْسِ لَا بُدَّ أَنَّ الجَوَّ خَانِقٌ دَاخِلَ السَّيَّارَةِ إِلَى دَرَجَةٍ جَعَلَتْ زَمِيلَهُ يَلْتَهِبُ عَطَشًا.

دَنَا مِنْهُ وَهَمَسَ فِي أُذُنَيْهِ:

- هَا قَدْ جَاءَتْ.

كَانَتْ كَلِمَاتُهُ قَدْ شُحِنَتْ بِالإِيحَاءِ وَالتَّلْمِيحِ اِسْتَشْعَرَهَا

زَمِيلُهُ فِي صَوْتِهِ وَ انْشَغَلَ بِهَا عَلَى الفَوْرِ وَهُوَ يُعِيدُ قَارُورَةَ المَاءِ إِلَى مَوْضِعِهَا وَيَتَطَلَّعُ إِلَى عَبْدِ العَزِيزِ.

- مَنْ؟ تِلْكَ العَجُوزُ الرَّاغِبَةُ فِي شِرَاءِ عَمُودِ الجِسْرِ وَمَا تَحْتَهُ ؟

تَبَسَّمَ وَأَوْمَأَ لَهُ بِاهْتِزَازَةٍ مِنْ رَأْسِهِ:

- نَعَمْ، إِنَّهَا قَادِمَةٌ.

طَافَتْ صُورَةُ العَجُوزِ حَيَّةً فِي ذِهْنِ لُطْفِي. اِسْتَطَاعَ بِجَلَاءٍ أَنْ يَسْتَرْجِعَ وَجْهَهَا الحَزِينَ وَهِيَ تَرْجُوهُ أَنْ يَبِيعَهَا العَمُودَ وَتُقْسِمُ أَنَّهَا سَتُقْبِضُهُ السِّعْرَ الَّذِي يَطْلُبُهُ وَلَوْ بَاعَتْ مِنْ أَجْلِ تَسْدِيدِ كُلْفَتِهِ البَيْتَ وَ أَثَاثَهُ. كَانَتْ تَرَى فِيهِ الدَّوْلَةَ التِي تَحْكُمُ قَهْرًا فِي كُلِّ شَيْءٍ وَتَمْلِكُ كُلَّ شَيْءٍ، وَكَانَ يَرَى فِيهَا العَجُوزَ الخَرْقَاءَ المَخْبُولَةَ التِي تَطْلُبُ مَا لَا يُدْرَكُ. قَالَ لَهَا يَوْمَهَا وَهُوَ يَلْعَنُ الحَظَّ الَّذِي جَعَلَهَا فِي طَرِيقِهِ إِنَّهُ، يَا حَاجَّه، مِلْكٌ عُمُومِي لَا يَجُوزُ التَّفْرِيطُ فِيهِ بِسُهُولَةٍ، فَرَدَّتْ عَلَيْهِ بِكُلِّ يَقِينٍ إِنَّهُ لَا شَيْءَ يُعْجِزُكُمْ، لَا فِي الأَرْضِ وَلَا فِي السَّمَاءِ، حَتَّى الأَحْيَاءَ يُمْكِنُكُمْ إِمَاتَتُهُمْ وَطَمْرَهُمْ فِي الإِسْمَنْتِ.

صَوْتُ العَجُوزِ شَدِيدُ الرَّزَانَةِ. مَا كَانَ النَّاظِرُ لِيَحْسَبَهَا مُتَشَرِّدَةً كَمَا تَوَهَّمَ هُوَ مِنْ بَعِيدٍ أَوَّلَ مَا رَآهَا وَهِيَ تَقْتَرِبُ بِإِعْيَاءٍ مِنَ الخُرْسَانَةِ المُسَلَّحَةِ وَتَبْقَى سَاعَتَيْنِ هُنَاكَ تَتَمَسَّحُ بِالعَمُودِ، لَيْسَ فَقَطْ بِسَبَبِ الإِطْلَالَةِ الرَّائِعَةِ وَالأَنِيقَةِ لِلشَّكْلِ المُحْتَشِمِ لِلْمَرْأَةِ، رَغْمَ مَا يُوحِي بِهِ جَسَدُهَا مِنَ إِرْهَاقٍ وَهُزَالٍ، وَلَكِنْ أَيْضًا بِسَبَبِ لَطَافَةِ هَيْئَتِهَا. كَانَتْ تَرْتَدِي جِلْبَابًا مِنَ الشِّيفُونِ وَالكَرِيبِ مُزَوَّدًا بِقِطَعِ قُمَاشٍ مِنَ الدَّنْتِيلِ فِي أَطْرَافِهِ وَعِنْدَ الأَكْمَامِ الوَاسِعَةِ، مَعَ نُقُوشٍ مِنَ الفِضَّةِ، وَعِنْدَ الخَصْرِ يُوجَدُ رِبَاطٌ غَيْرُ لَصِيقٍ بِالجِسْمِ بِلَوْنٍ وَرْدِيٍّ مُتَنَاسِقٍ مَعَ لَوْنِ الحِجَابِ بَعِيدًا عَنِ المُغَالَاةِ فِي الزِّينَةِ. لَمْ يُدْرِكْ هَوِيَّةَ تِلْكَ العَجُوزِ وَقَدْ ظَنَّ أَنَّهَا مِنْ أُولَئِكَ العَجَائِزِ المُسِنَّاتِ المُرَمِّيَاتِ فِي الشَّوَارِعِ تَحْتَ ضَغْطِ الحَاجِيَاتِ وَفَقْرِ القِيَمِ. هَذَا الهَاجِسُ البَغِيضُ الَّذِي انْتَابَهُ اسْتَبْعَدَهُ فَوْرًا مَعَ بِدَايَةِ ظُهُورِهِ أَمَامَهَا. اسْتَشْعَرَ خَوْفَهَا الشَّدِيدَ وَاضْطِرَابَهَا وَتَلَعْثُمَ كَلِمَاتِهَا. خَطَرَ لَهُ أَنَّهَا مَرَّتْ بِظُرُوفٍ عَصِيبَةٍ مُوجِعَةٍ زَمَنَ التَّعَسُّفِ وَالظُّلْمِ إِلَى الدَّرَجَةِ التِي لَمْ تَعُدْ مَعَهَا تُحِسُّ بِالتَّحَوُّلَاتِ الجِذْرِيَّةِ التِي طَرَأَتْ عَلَى المَنْظُومَةِ الأَمْنِيَّةِ. كَأَنَّهَا لَمْ تُدْرِكْ أَنَّ تِلْكَ الصَّفْحَةَ المُرْعِبَةَ قَدْ طُوِيَتْ بَعْدَ الثَّوْرَةِ إِلَى الأَبَدِ، فَبَقِيَتْ تَرْتَجِفُ مُتَوَجِّسَةً خِيفَةً مِنْهُ. حَاوَلَ تَهْدِئَتَهَا بِالظُّهُورِ بِمَظْهَرِ عَوْنِ الأَمْنِ الجُمْهُورِيِّ، أَمْنُ مُحَايِدٌ يَحِلُّ مَشَاكِلَ المُتَعَارِكِينَ وَلَا يَأْخُذُ أَرْوَاحَهُمْ.

يَحْضُرُهُ الآنَ مَا فَعَلَهُ لِكَسْبِ وِدِّهَا مَالَ إِلَيْهَا بِقَارُورَةِ مَاءٍ كَانَتْ فِي يَدِهِ وَقَالَ:" خُذِي اشْرَبِي... الطَّقْسُ حَارٌّ مُمِيتٌ فِي هَذَا الوَقْتِ مِنَ السَّنَةِ". لَمْ تَأْخُذْ مِنْهُ شَيْئًا وَلَكِنَّهَا شَكَرَتْهُ وَقَدِ اطْمَأَنَّ قَلْبُهَا قَلِيلًا. وَسُرْعَانَ مَا بَاغَتَتْهُ بِطَلَبِهَا الغَرِيبِ،" تُحْيِينِي لَوْ تَبِيعَنِي هَذَا العَمُودَ. "

بَهَتَهُ الطَّلَبُ وَأَدْهَشَهُ، هَلْ هِيَ جَادَّةٌ فِي مَا تَطْلُبُ أَمْ تَسْخَرُ مِنْهُ؟ مَاذَا يُسَاوِي الجِسْرُ بِلَا رَوَافِعَ تُسْنِدُهُ؟

فِي البِدَايَةِ ارْتَبَكَ غَيْرَ أَنَّهُ تَمَالَكَ نَفْسَهُ بِسُرْعَةٍ وَقَالَ لَهَا مُجَارِيًا: " إِمَّا الجِسْرَ كُلَّهُ أَوْ لَا أَبِيعُ." فَاجَأَتْهَا كَلِمَاتُهُ، رَمَقَتْهُ بِنَظْرَةٍ يَمْلَؤُهَا الحَيْرَةُ وَالشُّعُورُ بِالإِحْبَاطِ وَتَجَهَّمَ وَجْهُهَا. " مَاذَا أَفْعَلُ بِالجِسْرِ؟ أَنَا لَا أَحْتَاجُهُ... أَتْرُكُهُ لِمَفْطُورِيِّ القُلُوبِ يَحْتَاجُونَهُ أَكْثَرَ. "وَرَفَعَتْ رَأْسَهَا إِلَى أَعْلَى الجِسْرِ. كَانَ عَلَى عُلُوٍّ يُقَارِبُ الخَمْسَةَ أَمْتَارٍ.

فَهِمَ أَنَّهَا تُشِيرُ إِلَى مُحَاوَلَاتِ الانْتِحَارِ قَفْزًا أَوْ شَنْقًا الَّتِي يَشْهَدُهَا الجِسْرُ مِنْ حِينٍ لِآخَرَ لِأَسْبَابٍ مَجْهُولَةٍ.

ضَحِكَ وَقَالَ مُتَهَكِّمًا:" يُمْكِنُكِ، يَا حَاجَّة، أَنْ تَقْطَعِي مِنْهُ مَا تَشَائِينَ، وَتَتَصَدَّقِي بِالبَاقِي أَوْ تَبِيعِيهِ. فَكُلَّمَا تَوَسَّعَتِ المِسَاحَةُ زَادَ احْتِمَالُ وُجُودِ كَنْزٍ تَحْتَهُ. "

تَعَوَّدَ لُطْفِي عَلَى مُنَادَاةِ النِّسْوَةِ كِبَارَ السِّنِّ بِالخَالَةِ، وَلَكِنَّهُ مَعَ هَذِهِ العَجُوزِ تَخَطَّى العَادَةَ.

يَذْكُرُ أَنَّهَا عِنْدَمَا سَمِعَتْ ذَلِكَ أَطْرَقَتْ رَأْسَهَا إِلَى الأَرْضِ بُرْهَةً وَقَدْ تَجَهَّمَ وَجْهُهَا ثُمَّ زَفَرَتْ زَفْرَةً مِنْ أَعْمَاقِهَا وَقَالَتْ:" أَنَا أَعْرِفُ مَكَانَ كَنْزِي.. إِنَّهُ مَدْفُونٌ هُنَا "!

أَحَسَّ بِأَنَّهَا شَخْصٌ مُخْتَلِفٌ، لَمْ يَسْتَطِعِ التَّكَهُّنَ بِمَا يَدُورُ فِي ذِهْنِهَا، كَانَ مِنَ الصَّعْبِ عَلَيْهِ أَنْ يُفَسِّرَ قَسَمَاتِ وَجْهِهَا لِيَفْهَمَ سِرَّ تَعَلُّقِهَا بِعَمُودٍ مِنَ الإِسْمَنْتِ المُسَلَّحِ إِلَى دَرَجَةِ أَنْ تُبَادِلَهُ بِكُلِّ مَا تَمْلِكُ. وَفِي اللَّحْظَةِ التِي نَظَرَ فِيهَا إِلَى سِلْسِلَةِ الأَعْمِدَةِ المُتَرَاصَّةِ أَمَامَهُ لَمَحَ عَشَرَاتِ اللَّوْحَاتِ الجَرَافِيتِيَّةِ العِمْلَاقَةِ تُزَيِّنُ المَكَانَ، بَعْضُهَا رُسُومٌ فَنِّيَّةٌ وَبَعْضُهَا مَطَالِبُ عَلَى شَكْلِ شِعَارَاتٍ ثَوْرِيَّةٍ، وَعِبَارَاتٍ مُبْتَذَلَةٍ، وَخَرْبَشَاتٍ إِيدِيُولُوجِيَّةٍ، جَعَلَتْ مِنَ القَنْطَرَةِ مَعْرَضًا فَنِّيًّا مَفْتُوحًا فِي فَضَاءٍ طَلْقٍ. وَبَيْنَمَا كَانَ يَتَمَلَّى فِي هَذِهِ الصُّوَرِ لَمَعَ فِي رَأْسِهِ تَسَاؤُلٌ غَرِيبٌ وَقَدْ ظَنَّ أَنَّهُ تَوَصَّلَ إِلَى شَيْءٍ مُهِمٍّ، أَتَكُونُ سَكِينَةُ الجَدَارِيَاتِ هَذِهِ هِيَ عَمُودُ الضَّوْءِ الَّذِي يُنِيرُ دَوَاخِلَ نَفْسِ العَجُوزِ وَسِرَّهَا؟ أَوْحَى لَهَا إِنْ كَانَ مَا يَشُدُّهَا إِلَى العَمُودِ هُوَ الرَّسْمُ المُبْهِجُ فَإِنَّهُ يُمْكِنُ أَنْ يَجِدَ لَهَا مَنْ يُحَوِّلُ جُدْرَانَ بَيْتِهَا تُحْفَةً فَنِّيَّةً، وَفَكَّرَ بِرَابِطَةِ الفَنَّانِينَ التَّشْكِيلِيِّينَ. مُنْذُ أَيَّامٍ قَلَائِلَ قَرَأَ بَيَانَهَا الخَاصَّ، بَيَانًا شَدِيدَ اللَّهْجَةِ تُنَدِّدُ فِيهِ بِوِزَارَةِ التَّجْهِيزِ بِسَبَبِ اعْتِدَائِهَا عَلَى مَجْهُودِ الفَنَّانِينَ التَّشْكِيلِيِّينَ فِي تَجْمِيلِ الجِسْرِ وَعَدَمِ تَثْمِينِ أَعْمَالِهِمُ الفَنِّيَّةِ. مَعَ أَنَّ لُطْفِي شَعْبَانَ لَمْ يُسَجِّلْ فِي مُحِيطِ الجِسْرِ وَأَعْمِدَتِهِ الخُرْسَانِيَّةِ سِوَى مُعَلَّقَاتِ تَحْذِيرِيَّةٍ صَفْرَاءَ تَمْنَعُ مَنْعًا بَاتًّا تَعْلِيقَ اللَّافِتَاتِ الإِشْهَارِيَّةِ عَلَيْهِ. كَمَا أَنَّهُ لَمْ يَلْمَسْ فِيمَا يَشْكُونَ مِنْهُ مَا يُمْكِنُ أَنْ يُسَمِّيَهِ اِعْتِدَاءً بِالمَعْنَى الاِجْرَامِيِّ لِلْكَلِمَةِ، وَأَنَّ الاِعْتِدَاءَ الوَحِيدَ الَّذِي لَمَسَهُ فِي هَذِهِ القَضِيَّةِ، وَيُعَاقِبُ عَلَيْهِ القَانُونُ، هُوَ اِسْتِخْدَامُ بَخَّاخَاتِ الدِّهَانِ عَلَى المِلْكِ العَامِّ أَوِ الخَاصِّ دُونَ الحُصُولِ عَلَى إِذْنِ مَالِكِهَا، إِلَّا أَنَّ تِلْكَ الأَعْمَالَ المَوْسُومَةَ بِفَنِّ الرَّذَاذِ كَانَتْ مُفِيدَةً لِلْغَايَةِ لَهُ وَلِزُمَلَائِهِ المُكَلَّفِينَ بِتَنْظِيمِ حَرَكَةِ المُرُورِ فِي سَاحَاتِ العَاصِمَةِ وَمُفْتَرَقَاتِ طُرُقِهَا، فَهِيَ عَلَى الأَقَلِّ تَشْرَحُ صُدُورَهُمْ وَتَمْنَحُهُمْ شُعُورًا بِالهَنَاءِ وَالجَمَالِ بِمَا يَكْفِي اِنْتِزَاعَ شُحْنَةِ التَّوَتُّرِ لَدَيْهِمْ مِنْ أَيَّامِهِمُ الشَّاقَّةِ.

لَمْ يَسْتَبْعِدْ طَلَبَةَ الفُنُونِ الجَمِيلَةِ مِنِ اقْتِرَاحِهِ، أَخْبَرَهَا أَنَّهُمْ أَيْضًا قِمَّةُ الإِبْدَاعِ لَوْ يُمَكَّنُونَ مِنْ إِذْنٍ وَثَمَنِ عُلَبِ الرَّذَاذِ. لَكِنَّ العَجُوزَ هَزَّتْ كَتِفَيْهَا بِاسْتِخْفَافٍ وَأَعْلَمَتْهُ أَنَّ مَا يَشُدُّهَا حَقِيقَةً هُوَ السَّلَامُ لَهَا وَلِابْنِهَا.

بَعْدَ أَنْ تَاهَ فِي ذِكْرَيَاتِ المَاضِي، شَعَّ وَجْهُ العَجُوزِ أَمَامَ عَيْنَيْهِ وَاسْتَرْجَعَ المَشْهَدَ كُلَّهُ فِي ذَاكِرَتِهِ، رَاحَ لُطْفِي، خِلَالَ الدَّقَائِقِ المُوَالِيَةِ، يُثَرْثِرُ بِالأَفْكَارِ المُحْتَدِمَةِ فِي عَقْلِهِ: عَوْدَةُ العَجُوزِ إِلَى هَذِهِ السَّاحَةِ سَوْفَ يُسَبِّبُ الكَثِيرَ مِنَ المَشَاكِلِ لَيْسَ لَهُ وَحْدَهُ، هُوَ

المتلهّفُ لمعرفةِ المزيدِ عنها وعنْ هذا الهراءِ الذي تتحدّثُ بهِ، وإنّما أيضًا لزميلهِ ذي الطّبعِ البارِدِ العنيدِ الذي تركَهُ في المرّةِ الفائتةِ في موقفٍ صعبٍ يتدبّرُ أمرَ إبعادِها. فأمامَ إصرارِها العجيبِ على أنْ تأخذَ منهُ وعدًا بالبيعِ وعجزِهِ عنْ نزعِ الفكرةِ منْ رأسِها، وفي اللّحظاتِ الأخيرةِ، استنجدَ بهِ وليتَهُ لمْ يفعلْ، فهوَ لمْ يتّخذْ الخطواتِ الصّحيحةَ، إذْ أنّهُ بادرَها بعباراتٍ خشنةٍ قاسيةٍ مثلَ شوكةٍ يابسةٍ في حلقٍ جافٍ.

"لِمَ لا تذهبينَ إلى بيتِكِ بدلَ وقفتكِ الطّويلةِ هُنا؟ أمْ تريدينَ أنْ أستعملَ وسائلي الأخرى لأجعلكِ تنصرفينَ؟"

وما إنْ تفوّهَ بهذا التّهديدِ حتّى ذهلتِ العجوزُ واتّسعتْ عيناها غيرَ مصدّقةٍ وتيبّستْ شفتاها كما لوْ كانتِ الدّماءُ قدْ جفّتْ فيهما وثقُلَ لسانُها في فمِها فلمْ تنبسْ بكلمةٍ. سرتْ في جسدِها رعشةٌ محمومةٌ فلبثتْ واقفةً للحظاتٍ تتوجّعُ منْ كلماتِ التّهديدِ المهينةِ القاسيةِ، سادَ في الأثناءِ صمتٌ مشحونٌ بعاصفةٍ مخيفةٍ وغيرَ متوقّعةٍ. حدّقتْ في وجهِهِ بُرهةً وقلبُها مثقلٌ بالحزنِ. ولمّا عاينتِ الأذيّةَ في عينيْهِ وخشيتْ أنْ يُسمعَها منَ الكلامِ الجارحِ ما لا يستطيعُ فؤادُها تحمّلَهُ، كبحتْ اندفاعَها وانصرفتْ.

لمْ يعرفْ لماذا لمْ يفعلْ شيئًا لتلطيفِ الموقفِ المتوتّرِ. كانتْ هُناكَ سُبلٌ عدّةٌ ممكنةٌ يُمكنُ لهُ أنْ يتّخذَها دونَ أنْ يُحدثَ مواجهةً، ولكنّهُ تردّدَ لأنّهُ لمْ يتخيّلْ أنْ عبدَ العزيزِ جادٌّ وأنّهُ كانَ يحميها منْ نفسِها، ولمْ يكنْ يقصدُ الإساءةَ إليها، وإنْ كانَ يقصدُ حمايتَها فلا يظنُّ أنّ التّهديدَ الطّريقةُ المثلى لفعلِ ذلكَ، ففي النّهايةِ هوَ لا دخلَ لهُ في نوايا الانتحارِ. ما الضّررُ الذي قدْ يلحقُ بالنّاسِ منْ طوافِ عجوزٍ حولَ عمودٍ أوِ النّومِ تحتَهُ؟ فماذا يهمُّ عونَ شرطةِ مرورٍ منْ ذلكَ؟

ربّما لوْ كانَ زميلٌ آخرُ غيرُ لطفي لتسلّى بغطرسةِ رجلِ الأمنِ هذا، لأنّ العجرفةَ والاستعلاءَ صفتانِ ملازمتانِ لصورةِ أبناءِ السّلكِ الأمنيِ، ولا يخلو «الحاكمُ»، وهوَ المصطلحُ المهذّبُ الذي أُطلقَ على رجالِ «البوليس»، وفقَ المعجمِ الشّعبيِ، منْ سلوكٍ غريبٍ كهذا لفرضِ سلطتِهِ ونفوذِهِ في مواجهةِ ردودِ الأفعالِ المعقّدةِ. إلاّ أنّ منتدبَ ما بعدَ الثّورةِ استثناءٌ، فقدْ بقيَ صامتًا متفاجئًا والألمُ يعتصرُ قلبَه. شعرَ بثقلٍ في صدرِهِ منَ الخجلِ. انطلقتْ منهُ تنهيدةٌ حارّةٌ اقتلعتها منْ أعماقِهِ اقتلاعًا وأكبتْ نظرةَ الاستياءِ والإحساسِ بالسّخطِ.

قبلَ فترةٍ ليستْ بعيدةً سقطَ النّظامُ القمعيُ وفرّ الطّاغيةُ منَ البلادِ وتسلّمَ السّلطةَ ضحايا الاستبدادِ الذينَ اختاروا تمشّيًا ديمقراطيًا لتحقيقِ العدالةِ الانتقاليّةِ وطيَّ صفحةِ الماضي. خيارٌ مكّنَ السّلكَ منَ التّحوّلِ السّريعِ منْ مجرورةِ الأمنِ القمعي إلى قاطرةِ الأمنِ الجمهوريِ دونَ أنْ يتخلّصَ عناصرُهُ منْ بعضِ عاداتِهمِ المركّبةِ في جيناتِهم.

بدا لطفي حائرًا. تساءلَ إنْ كانَ عبدُ العزيزِ وأمثالُهُ منْ عناصرِ الزّمنِ البائدِ يستطيعونَ مواكبةَ المتغيّراتِ الحادثةِ وقيادةَ المرحلةِ القادمةِ، مرحلةَ المسارِ الانتقاليِ إلى المدينةِ الفاضلةِ، فالطّبائعُ لا تتغيّرُ بسهولةٍ والطّبعُ يغلبُ التّطبّعَ، كما يُقالُ، والمراهنةُ على الوقتِ أملٌ كاذبٌ.

الظّاهرُ أنّ الحكّامَ الجددَ المؤقّتينَ كانوا واهمينَ إذْ يعتقدونَ أنّهُ بقذفِ قبضةِ سكّرٍ في المحيطِ يتغيّرُ طعمُ الماءِ، ولطفي، كقطعةِ سكّرٍ في قعرِ بحرِ القطاعِ الأمنيِ، لا يستطيعُ القيامَ بشيءٍ ما لحمايةِ سمعةِ القطاعِ منْ دنسِ الكراهيةِ واسترجاعِ الثّقةِ المفقودةِ، فمنْ يستدرجُ منْ، ويدُ عبدِ العزيزِ تمسكُ بالرّايةِ، وهذا الأخيرُ لهُ وسائلهُ الخاصّةُ البدائيّةُ المتوحّشةُ يستدعيها منَ الجحيمِ؟

كلامٌ طائشٌ منَ المؤكّدِ أنْ يُثيرَ عداءَ المواطنِ وكراهيتَهُ للأمنِ ويجعلُهُ مُضغةً في الأفواهِ.

بالتّأكيدِ لمْ يكنْ لطفي صُلبَ القطاعِ أيّامَ فرارِ المستبدِّ منْ قصرِ قرطاجَ. كانَ وقتَها، وهوَ ابنُ الثّانيةِ والعشرينَ، رابضًا على حاجزٍ منَ الصّخورِ في ناصيةٍ منْ نواصي شارعٍ بالضّاحيةِ الغربيّةِ معَ ثُلّةٍ منْ أبناءِ الجيرةِ. كانَ عليهمْ أنْ يقفوا، هُناكَ، اللّيلَ كلَّهُ ولأيّامٍ ثلاثٍ أوْ أكثرَ حاملينَ الهراواتِ والعصيَّ لحمايةِ أنفسِهمْ وأهليهمْ منْ خطرٍ مُفترضٍ لمْ يتسنَّ لهُمْ رؤيتُهُ أبدًا. لكنّهُ سمعَ منْ زملاءِ القطاعِ حكاياتٍ كثيرةً تُروى عنْ مغادرةِ الأمنيّينَ لأماكنِ عملِهمْ وهروبِهمْ منَ الخدمةِ. سمعهُمْ بنفسِهِ يحكونَ أنّهُ في ذلكَ الوقتِ عرفوا ماذا يعني أنْ تُخفيَ هويّتكَ وتختفيَ كمُجرمٍ في ذلّةٍ، تتسلّلُ في الظّلامِ في قلبِ اللّيلِ وتتحرّكُ في صمتٍ دونَ تنفّسٍ. وثمّةَ منْ قالَ إنّ حُرّاسَ الطُّرُقاتِ همْ أيضًا تركوا أماكنَهمْ ولزموا بيوتَهمْ متوجّسينَ.

ومنَ المفارقاتِ الغريبةِ أنْ يلتحقَ لطفي بالسّلكِ في زمنٍ كانَ فيهِ أُناسٌ مُسلّحونَ يرتعونَ في البلادِ بالطّولِ والعرضِ وتدورُ كمّيّاتٌ هائلةٌ منَ الأسلحةِ النّاريّةِ المتطوّرةِ ومبالغُ ماليّةٌ هامّةٌ منَ العُملةِ الصّعبةِ مجهولةِ المصدرِ.

وكانتْ معارضةُ والديهِ شديدةً حينَ بلغَ إلى علمِهما عزمُهُ على المشاركةِ في المناظرةِ الخارجيّةِ المفتوحةِ لانتداباتِ سنةِ ٢٠١٢، فهُما لمْ يُصدّقا رغبتَهُ الملحّةَ في ولوجِ دائرةٍ هيَ مزرعةٌ لدُعاءِ الشّرِ ومنسوبٌ مُرتفعٌ للكراهيةِ.

- الأمورُ غيرُ مستقرّةٍ، يا ابني، ستذهبُ عفسَ حوافرِ أجنحةِ عصاباتِ المافيا وخلايا الإرهابِ فلا أحدَ يعلمُ منْ هيَ الجهاتُ الّتي تقفُ وراءَها وتُسندُها، وما منْ شيءٍ أكثرَ غرابةً والْغازًا ممّا يحدثُ بينَ فرقةِ أمنٍ وأُخرى، أوْ بينَ الأمنِ والقضاءِ.

كانَ والدُهُ يجلسُ على كُرسيٍ بلا ظهرٍ، يتكلّمُ ويتكلّمُ. يتحدّثُ بما سجّلَهُ ذهنُهُ منْ أحاديثِ المقاهي وما تذكّرهُ منْ أخبارٍ أوردتْها الصّحفُ يومًا ما، وأحيانًا، في خلطِهِ الواضحِ، يسحبُ منَ الجابيةِ ويصبُّ في الخابيةِ. يخلبُ الوقائعَ منْ أحداثِ الأيّامِ المحمومةِ الّتي تلتْ هروبَ المخلوعِ، كحكايةِ القنّاصةِ، وحكايةِ صورِ العناصرِ الإرهابيّةِ الموقوفةِ التي لمْ يُسفرِ التّحقيقُ معها عنْ أدلّةٍ ثابتةٍ تكشفُ عنِ الأيادي الخفيّةِ الّتي تحرّكُ اللّعبةَ، وكانَ لطفي يقفُ ملتصقًا بحائطِ السّورِ ينظرُ بعيدًا إلى سكّانِ الحيِّ المتجمّعينَ في حلقاتٍ صغيرةٍ متناثرةٍ أمامَ بيوتِهم فرارًا منَ الهواءِ الرّاكدِ داخلَ الدّورِ، فالحرارةُ في الدّاخلِ خانقةٌ لا تُطاقُ. أمّا أمُّهُ فكانتْ تفترشُ جلدَ خروفٍ طُرحَ على الأرضِ بجانبِ الكانونِ وبيدِها «برّادُ الشّايِ» تفتحُ غطاءَهُ وتخضُّهُ بوتيرةٍ متسارعةٍ لتُخفّفَ منْ شدّةِ فورانِهِ

وَاهْتِزَازِهِ نَتِيجَةَ غَلَيَانِهِ، وَمِنْ حِينٍ لِآخَرَ تَتَطَلَّعُ فِي وَجْهِ زَوْجِهَا مِنَ الأَسْفَلِ ثُمَّ تُرْجِعُ النَّظَرَ إِلَى مَا فِي يَدِهَا وَجَبْهَتُهَا تَلْمَعُ مِنَ العَرَقِ.

كَانَتْ ضَحَكَاتُ الجِيرَانِ تَصِلُهُمْ مِنْ بَعِيدٍ، حِينَ عَلَّقَ لُطْفِي قَائِلًا:

- يُقَالُ إِنَّهُمْ بَقَايَا عِصَابَةِ الطَّاغِيَةِ وَجُمُوعِ حِزْبِهِ المُنْحَلِّ يَتَدَثَّرُونَ بِثَوْبِ الجَمَاعَاتِ المُتَطَرِّفَةِ لِلِالْتِفَافِ عَلَى الثَّوْرَةِ.

لَمْ تُنْشَرْ نَتَائِجُ الأَبْحَاثِ مُطْلَقًا فَصَارَ لِكُلِّ فَرْدٍ رِوَايَتُهُ لِمَجْمُوعِ الأَحْدَاثِ وَالوَقَائِعِ المَاضِيَةِ، وَكَانَ أَغْلَبُ الرِّوَايَاتِ تَمِيلُ إِلَى عَدَمِ تَصْدِيقِ الصُّوَرِ وَتَعْتَبِرُهَا مُنْتَجًا جَيِّدًا فِي سُوقِ المَسَاوَمَاتِ لِلتَّخْوِيفِ وَالابْتِزَازِ وَالتَّوَحُّشِ. لَا شَيْءَ وَاضِحٌ فِي الأَذْهَانِ بِمَا أَنَّ أَخْبَارَ العَائِلَةِ المَالِكَةِ وَفَضَائِحَهَا قَدْ طَغَتْ عَلَى مَا دُونَهَا مِنْ حَدِيثٍ. نَهْبٌ لِلْقُصُورِ وَالعَقَّارَاتِ، سَطْوٌ عَلَى الأَمَاكِنِ الأَثَرِيَّةِ وَتَحْوِيلُهَا إِلَى مَسَاكِنَ فَخْمَةٍ، وَرُكُوبٌ عَلَى الثَّوْرَةِ مِنْ حَامِلِي لِوَاءِ الفَسَادِ.

تَنَهَّدَتْ أُمُّهُ وَهِيَ تَسْكُبُ بِبُطْءٍ القَلِيلَ مِنَ الشَّايِ فِي كَأْسٍ صَغِيرٍ شَفَّافٍ وَتَذُوقُهُ بِرَشْفَةٍ طَوِيلَةٍ. جَذَبَ صَوْتُ تَرَشُّفِهَا لِلسَّائِلِ الأَحْمَرِ عَيْنَيْ الأَبِ، فَتَابَعَ البُخَارَ وَهُوَ يَتَعَالَى وَيَتَشَابَكُ مَعَ خُيُوطِ الدُّخَانِ ثُمَّ يَتَلَاشَى فِي الجَوِّ.

- حَرْبُ الدَّوْلَةِ العَمِيقَةِ، يَا ابْنِي، فِي الإِدَارَةِ وَلَيْسَتْ فِي الجِبَالِ. أَغْلَبُ الشُّعَبِ المِهْنِيَّةِ غَيَّرَتْ كِسَاءَهَا وَتَحَوَّلَتْ إِلَى نَقَابَاتٍ أَسَاسِيَّةٍ. وَهَذَا الَّذِي يَحْدُثُ فِي الجِبَالِ هُوَ لُعْبَةُ اسْتِخْبَارَاتِ دُوَلٍ فِي مُحَاوَلَةٍ لِإِجْهَاضِ الثَّوْرَةِ.

- إِذَا لَمْ تَنَمْ فِي جَبَّانَةٍ فَإِنَّكَ لَنْ تَرَى أَحْلَامًا مُخِيفَةً.

تَدَخَّلَتْ أُمُّهُ مُتَحَدِّثَةً، ثُمَّ تَنَحْنَحَتْ وَسَكَتَتْ قَلِيلًا، قَبْلَ أَنْ تَسْتَأْنِفَ كَلَامَهَا قَائِلَةً:

- "نَاسْ بِكْرِي "قَالُوا: مَنْ خَافَ نَجَا. تَسْجِيلُ اسْمِكَ فِي عُمَّالِ الحَضَائِرِ أَسْلَمُ لَكَ.. فَلَيْسَ كُلُّ النَّاسِ يَحْتَرِمُونَ رِجَالَ الأَمْنِ. إِذَا عَمِلْتَ مَعَهُمْ سَوْفَ يَسْتَغِلُّونَكَ كَطَفَّايَةِ سَجَائِرَ لِتَرْوِيضِ الحَرَكَاتِ المُتَطَرِّفَةِ وَجُنُونِ المُعْتَصِمِينَ.

كَانَتْ أُمُّهُ قَلِقَةً عَلَى مُسْتَقْبَلِهِ. اسْتَغْرَبَتْ أَنْ يَؤُولَ بِهِ المَصِيرُ إِلَى عُشِّ الأَفَاعِي وَالعَقَارِبِ، فَطَمْأَنَهَا بِأَنَّ الزَّمَنَ قَدْ تَغَيَّرَ وَأَنَّ هَذِهِ فُرْصَتُهُ الوَحِيدَةُ الَّتِي يَجِبُ أَنْ لَا يَفْقِدَهَا بَعْدَ أَنْ وُئِدَتْ أَحْلَامُهُ كُلُّهَا بِانْقِطَاعِهِ عَنِ الدِّرَاسَةِ قَبْلَ بُلُوغِهِ مُسْتَوَى البَاكَالُورِيَا.

كَانَ مِنَ العَبَثِ تَضْيِيعُ الوَقْتِ فِي البَحْثِ عَنْ شُغْلٍ خَارِجَ تِلْكَ الدَّائِرَةِ، دَائِرَةِ القِطَاعِ الأَمْنِيِّ. رَغْمَ أَنَّ وَقْتَهُ أَصْلًا كَانَ بِلَا قِيمَةٍ، وَكَانَ قَدْ ضَيَّعَهُ فِي التَّسَكُّعِ هُنَا وَهُنَاكَ بِلَا هَدَفٍ، وَقَتَلَهُ بِالتَّفْكِيرِ فِي طَرِيقَةٍ لِاغْتِلَاءِ قَوَارِبِ المَوْتِ وَحَرْقِ الذَّاتِ. حِينَ كَانَ رِيحُ اليَأْسِ يَعْصِفُ بِهِ كَانَ يَشْعُرُ بِكَوْنِهِ مَيِّتًا يَعِيشُ بَيْنَ النَّاسِ. لَيْسَ هُنَاكَ أَفْظَعَ مِنْ ذَاكَ الشُّعُورِ الَّذِي تَمَلَّكَهُ آنَذَاكَ. وَفِي تِلْكَ الأَيَّامِ لَمْ يَكُنْ لَدَيْهِ خَيَارَاتٌ كَثِيرَةٌ يَلْجَأُ إِلَيْهَا، فَالعُثُورُ عَلَى شُغْلٍ، فِي ظِلِّ الوَظَائِفِ الهَشَّةِ الَّتِي جُعِلَتْ لِشِرَاءِ السِّلْمِ الأَهْلِيِّ وَتَعَاظُمِ كُلْفَةِ الانْتِقَالِ الدِّيمُقْرَاطِيِّ، لَيْسَ بِالأَمْرِ الهَيِّنِ. لَمْ يَكُنْ بِوِسْعِ المَرْءِ تَأْكِيدُ ذَلِكَ بِصُورَةٍ جَلِيَّةٍ مَادَامَ رِجَالَاتُ السِّيَاسَةِ وَالإِعْلَامِ يُؤَكِّدُونَ فِي الصُّحُفِ الْتِزَامَ الدُّوَلِ الكُبْرَى بِدَعْمِ خَيَارِ الانْتِقَالِ السِّلْمِيِّ فِي البِلَادِ، وَيَمْنَحُونَ الأَمْوَالَ البَاهِظَةَ لِكَسْبِ الرِّهَانِ. وَهَكَذَا أُحْدِثَتْ هَيْئَاتٌ لِتَفْكِيكِ إِرْثِ المَاضِي وَتَحْقِيقِ أَهْدَافِ الثَّوْرَةِ.

لِحَظِّهِ العَاثِرِ، لَمْ يَحْصُلْ لُطْفِي عَلَى نَصِيبِهِ مِنْ عُرُوضِ الشُّغْلِ الجَدِيدَةِ المُحْدَثَةِ، كَانَ أَكْثَرُهَا مُوَجَّهًا لِأَصْحَابِ الشَّهَائِدِ العُلْيَا. لَكِنَّ حَظَّهُ العَظِيمَ جَاءَهُ صُدْفَةً عَنْ طَرِيقِ عُرُوضِ العَمَلِ المُجَمَّعَةِ فِي الأَمْنِ وَالحِرَاسَةِ.

بِالطَّبْعِ لَا يُمْكِنُ الالْتِفَافُ عَلَى حَقِيقَةٍ صَادِمَةٍ وَهِيَ أَنَّ الإِعْلَانَ عَنْ فَتْحِ أَبْوَابِ الانْتِدَابَاتِ جَاءَ فِي انْدِفَاعَةٍ مُفَاجِئَةٍ تَحْتَ الضُّغُوطَاتِ القَاهِرَةِ، وَبِتَكْلُفَةٍ ثَقِيلَةٍ.

فِي الوَقْتِ الَّذِي كَانَتْ فِيهِ الخَزِينَةُ العُمُومِيَّةُ فَارِغَةً، بَعْدَ أَنْ فَرَّتْ عَائِلَةُ المَخْلُوعِ بِالأَمْوَالِ وَتَشَتَّتَتْ فِي أَنْحَاءِ الأَرْضِ كُلِّهَا، بَالَغَ الحُكَّامُ الجُدُدُ فِي تَجْهِيزِ الأَمْنِ وَتَكْثِيرِ عَدَدِهِ. تَصَرُّفٌ غَرِيبٌ لَا يُوجَدُ لَهُ تَفْسِيرٌ مَنْطِقِيٌّ سِوَى الإِيحَاءِ بِأَنْ لَيْسَ لَهُمْ فِي نُفُوسِهِمْ أَيُّ أَثَرٍ لِضَغِينَةٍ أَوْ تَشَفٍّ وَ انْتِقَامٍ، وَأَنَّ مُعَانَاتَهُمْ قَدْ وَضَعُوهَا خَلْفَ ظُهُورِهِمْ وَالْتَفَتُوا إِلَى البِنَاءِ. أَنْ تَكُونَ المُوَازَنَةُ المَالِيَّةُ مَخْرُومَةً فَهَذَا شَيْءٌ عَادِيٌّ يَحْدُثُ دَوْمًا فِي هَذَا البَلَدِ، تُنْهَبُ خَزِينَتُهُ ثُمَّ تَعُودُ مَلَّاى كَمَا كَانَتْ!

يُذْكَرُ أَنَّهُ خِلَالَ أَزْمَةِ غِذَاءِ عَسْكَرِ المَحَمَّدِيَّةِ الَّذِي لَا يَأْكُلُ إِلَّا مِنْ قَمْحِ تُونِسَ، فَرَّقَ بَابِضُ مَالِ الدَّوْلَةِ التُّونِسِيَّةِ مِنْ قَبْضَةِ البَايِ، قَبْلَ أَنْ يُقَدِّمَهُ البَايُ كَكِسْرَةِ خُبْزٍ طَعَامًا لِعَسْكَرِهِ، وَأَخَذَ مَعَهُ كُنُوزَ الدَّوْلَةِ وَأَمْوَالَهَا. فَصَّلَهَا التَّارِيخُ وَتَحَدَّثَ عَنْهَا لِلْعِظَةِ وَعَدَمِ التِّكْرَارِ. وَلَكِنْ دُونَ جَدْوَى، فَقَدْ تَكَرَّرَتِ السَّرِقَاتُ وَتَكَرَّرَ مَدُّ اليَدِ إِلَى الأُمَمِ لِلتَّدَايُنِ لِسَدِّ العَجْزِ حَتَّى أَلِفَهَا النَّاسُ وَمَا عَادَتْ تُثِيرُ اهْتِمَامَهُمْ.

المُثِيرُ حَقًّا مَا أَوْلَاهُ الضَّحِيَّةُ مِن اهْتِمَامٍ بِجَلَّادِهِ وَجَزِيلِ عَطَائِهِ لَهُ.

إِلَّا أَنَّ ذَاكَ الأَمْرَ الغَرِيبَ غَيْرَ المَفْهُومِ، الَّذِي لَمْ يُضِفْ لِلضَّحِيَّةِ إِلَّا دَمَارَ سُمْعَتِهِ الَّتِي اكْتَسَبَهَا بِالمَنَافِي وَالسُّجُونِ، هُوَ الَّذِي فَتَحَ لِلُطْفِي بَابَ الأَمَلِ فِي شُغْلٍ يَحْفَظُ لَهُ كَرَامَتَهُ وَيُؤَمِّنُ لَهُ مُسْتَقْبَلَهُ.

اِسْتَحْضَرَ لُطْفِي الكَثِيرَ مِنَ الأَحْدَاثِ كَأَنَّ ذَلِكَ قَدْ حَدَثَ مُنْذُ فَتْرَةٍ قَرِيبَةٍ. يَذْكُرُ أَنَّهُ قَالَ لِأَبَوَيْهِ ضَاحِكًا وَهُوَ يَلِجُ فِي الدَّارِ:

- عَلَى كُلِّ حَالٍ، لَا بُدَّ أَنْ تَعْلَمَا أَنِّي سَأَعْمَلُ بِإِدَارَةِ المُرُورِ وَلَا عَلَاقَةَ لِشُرْطَةِ المُرُورِ بِمُوَاجَهَةِ مَوْجَةِ الاعْتِصَامِ وَالحَرَكَاتِ الاحْتِجَاجِيَّةِ فَهِيَ مِنْ مَهَامِّ جِهَازِ مُكَافَحَةِ الشَّغَبِ.

مِمَّا دَفَعَ وَالِدَهُ إِلَى القَوْلِ مُذْعِنًا، عَلَى الرُّغْمِ مِنْ عَجْزِ أُمِّهِ عَنْ طَمْأَنَةِ قَلَقِهَا:

- يُقَرِّبُ اللهُ مَا فِيهِ الخَيْرَ.

وَهُوَ فِي الدَّاخِلِ سَمِعَهُ يَتَمَنَّى لَهُ التَّوْفِيقَ.

وَحِينَ قُبِلَ مَطْلَبُهُ وَصَارَ عُنْصُرًا نَشِيطًا بِإِدَارَةِ المُرُورِ وَجَدَ نَفْسَهُ يُنْصِتُ لِعَبْدِ العَزِيزِ وَيَنْقَادُ لَهُ. صَارَ عَبْدُ العَزِيزِ مُدَرِّبَهُ وَالوَصِيَّ عَلَيْهِ، وَالحَارِسَ الأَمِينَ لِلْجِسْرِ الانْتِقَالِيِّ لِلْأَمْنِ الجُمْهُورِيِّ.

ظَلَّ كَجِرْوٍ صَغِيرٍ يَتْبَعُهُ مِنْ مُفْتَرَقِ طُرُقٍ إِلَى آخَرَ، وَمِنْ سَاحَةٍ عُمُومِيَّةٍ إِلَى أُخْرَى. وَفِي ظِلِّ حُضُورِهِ الصَّامِتِ كَتَابِعٍ وَفِيٍّ، لَاحَظَ سُلُوكًا غَيْرَ قَابِلٍ لِلتَّفْسِيرِ.

كَانَ عَبْدُ العَزِيزِ يَتَعَامَلُ مَعَهُ بِمَنْطِقِ الخِبْرَةِ وَالتَّفَوُّقِ، يَأْمُرُهُ بِرُكْنِ

سَيَّارَةِ الشُّرْطَةِ فِي الأَطْرَافِ المعْزُولَةِ منَ الطَّرِيقِ، خَلْفَ سَاتِرٍ تُرَابِيٍّ كَأَنَّهُ تَلَّةٌ أَوْ شُجَيْرَاتُ سِيَاجِ الحُقُولِ المتَشَابِكَةِ أَوْ فِي شُقُوقِ فُتُحَاتِ الأَشْوَاكِ العِمْلَاقَةِ الوَاقِعَةِ عَلَى مَسَافَةِ عَشَرَاتِ الأَمْتَارِ مِنْ مُفْتَرَقَاتِ الطُّرُقِ التِّي نُصِبَتْ فِيهَا إِشَارَاتٌ ضَوْئِيَّة. يَلْبُدُ هُنَاكَ فِي زَاوِيَةٍ بِشَكْلٍ شَاذٍّ يَسْتَحِيلُ مَعَهَا رُؤْيَتُهُ بِالعَيْنِ المجَرَّدَةِ مِنْ جِهَةِ المفْتَرَقِ وَكَأَنَّهُ يَغُوصُ فِي ثُقْبٍ مُعْتِمٍ. وَيَبْقَى مُتَحَفِّزًا كَصَيَّادٍ يَتَرَبَّصُ بِفَرِيسَتِهِ يَنْتَظِرُ المخَالِفِينَ لِإِشَارَاتِ المرُورِ الضَّوْئِيَّةِ أَوْ مُضْمِرِي النِيَّةِ، حَتَّى لَوْ لَمْ يَكُنِ الاِحْتِمَالُ مُتَوَقَّعًا فَهَذَا سَيَدْفَعُهُ كَيْ يَرْتَمِي أَمَامَ السَّيَّارَاتِ كَالكَنْغَرِ فِي حَرَكَةٍ جَرِيئَةٍ فِيهَا الكَثِيرُ مِنَ المخَاطَرَةِ، وَعَلَى وَجْهِهِ تَلُوحُ اِبْتِسَامَةُ المنْتَصِرِ. يُشِيرُ بِيَدِهِ إِلَى سُوَّاقِهَا كَيْ يَتَوَقَّفُوا، وَحِينَ يَلْمَسُ الإِذْعَانَ لَهُ يَبْدَأُ فِي المشْيِ مُخْتَالًا، وَبِبُطْءٍ قَاتِلٍ، وَالتَّحْوِيمِ حَوْلَ العَرَبَاتِ يَتَفَحَّصُ لَوْحَاتِهَا المنْجَمِيَّةَ مِنَ الخَلْفِ، وَشَهَادَاتِ فَحْصِهَا الفَنِّيِّ اللَّاصِقَةَ عَلَى الزُّجَاجِ الأَمَامِيِّ قُرْبَ شَهَادَاتِ التَّأْمِينِ وَمَعْلُومِ الجَوَلَانِ. ثُمَّ يَتَزَحْزَحُ مِنْ مَكَانِهِ. يَسِيرُ، بِنَفْسِ الحَرَكَةِ المتَثَاقِلَةِ، فِي اتِّجَاهِ نَافِذَةِ السَّائِقِ وَهُوَ يَجُولُ بِعَيْنَيْهِ الغَائِرَتَيْنِ يُدَقِّقُ النَّظَرَ فِي مَا فَوْقَ الكَرَاسِي وَكَأَنَّهُ جَامِعُ آثَارٍ يُقَلِّبُ وَيَتَفَحَّصُ قِطْعَةً أَثَرِيَّةً نَادِرَةً بِعَدَسَةِ مجْهَرٍ. وَحِينَ يَصِلُ إِلَيْهَا، يَرْفَعُ يَدَهُ مُحَيِّيًا التَّحِيَّةَ العَسْكَرِيَّةَ المفْرُوضَةَ وَيَطْلُبُ مَدَّهُ بِبِطَاقَةِ الهُوِيَّةِ وَرُخْصَةِ السِّيَاقَةِ. وَفِي الوَقْتِ الذِي يَكُونُ فِيهِ قَلْبُ السَّائِقِ مُشْبَعًا بِالخِشْيَةِ وَالتَّوَتُّرِ، تَكُونُ بَيَانَاتُ ظَهْرِ بِطَاقَةِ التَّعْرِيفِ الوَطَنِيَّةِ مَحَلَّ اهْتِمَامِ العَوْنِ وَتَدْقِيقِهِ، قَبْلَ تَحْدِيدِ طَرِيقَةِ التَّعَامُلِ، إِمَّا أَنْ يُقَرِّرَ التَّخَلِّيَ عَنِ المخَالَفَةِ المزْعُومَةِ فِي بَعْضِ الأَحْيَانِ، وَيَتْرُكُهُ يَمْضِي، أَوْ يَطْلُبُ أَوْرَاقَ السَّيَّارَةِ وَيَفْرُدُ دَفْتَرَ المخَالَفَاتِ عَلَى سَطْحِ العَرَبَةِ عَلَى مُسْتَوَى رَأْسِ السَّائِقِ وَيَنْتَظِرُ.

يَعْلَمُ لُطْفِي جَيِّدًا أَنَّهُ لَنْ يُدَوِّنَ فِيهِ شَيْئًا، لَيْسَ لِأَنَّ مَهَمَّتَهُمَا أَصْلًا هُوَ الوُقُوفُ فِي قَلْبِ مُفْتَرَقَاتِ الطُّرُقِ لِتَنْظِيمِ وَتَسْيِيرِ حَرَكَةِ السَّيْرِ، بَلْ لِسَبَبٍ آخَرَ أَيْضًا، وَهُوَ تَوْفِيرُ المتَّسَعِ مِنَ الوَقْتِ لَكَيْ يُدْرِكَ السَّائِقُ حَجْمَ الجُرْمِ الذِي وَقَعَ فِيهِ فَيَشْرَعُ فِي التَّذَلُّلِ وَالاسْتِعْطَافِ لِثَنْيِهِ عَنْ كِتَابَةِ المحْضَرِ. وَلَمْ يَكُنْ يَبْدُو عَلَى مَلَامِحِ لُطْفِي أَنَّهُ يُلَاحِظُ تِلْكَ اللُّعْبَةَ، لُعْبَةَ المقَالِبِ مَعَ المخَالِفِينَ، وَكَيْفَ يَخْفُتُ صَوْتُ عَبْدِ العَزِيزِ لَمَّا يَنْفَرِدُ بِالسَّائِقِ، وَكَيْفَ تَسْرِي الهَمْهَمَةُ بَيْنَهُمَا وَتَتَحَرَّكُ يَدَاهُ لِتَتَجَاوَزَ حَدَّ النَّافِذَةِ بِقَلِيلٍ.

وَانْشَغَلَ لُطْفِي بِتِلْكَ التَّفَاصِيلِ الصَّغِيرَةِ، مَاذَا تَصْنَعُ يَدُ «الشَّافْ» دَاخِلَ حِمَى السَّيَّارَاتِ؟ وَأَحَسَّ بِخَيْبَةِ أَمَلٍ فِي تِلْكَ الصُّورَةِ الجَمِيلَةِ الحَالِمَةِ الَّتِي كَانَ يَحْمِلُهَا فِي ذِهْنِهِ لِرَجُلِ شُرْطَةِ مَا بَعْدَ الثَّوْرَةِ. كَانَ يَتَخَيَّلُهُ وَاسِعَ البَالِ كَطَبِيبٍ، سَمْحَ الخُلُقِ كَمُرَبٍّ، ثُمَّ انْقَشَعَ الوَهْمُ فَجْأَةً وَتَلَاشَى عِنْدَمَا أَخْبَرَهُ عَبْدُ العَزِيزِ ذَاتَ مرَّةٍ وَبِصَرَاحَةٍ بِأَنَّ الشَّرِيحَةَ الَّتِي يَتَعَامَلُونَ مَعَهَا هِيَ شَرِيحَةُ مَرْضَى مِنْ نَوْعٍ آخَرَ لَا يُفِيدُ فِيهِمْ أَدَوَاتُ الأَطِبَّاءِ! لَمْ يُنَاقِشْهُ فِي هَذَا وَلَكِنَّهُ رَأَى فِيهِ عَقْلًا مُنْغَلِقًا لَابِسًا ثَوْبَ تَأْيِيدِ الثَّوْرَةِ.

يَتَوَزَّعُ تَوْقِيتُ عَمَلِ الدَّوْرِيَّةِ عَلَى حِصَصٍ تَنَاوُبٍ بِحِسَابِ ثَمَانِي سَاعَاتٍ لِكُلِّ حِصَّةٍ، عَلَى امْتِدَادِ الأَرْبَعِ وَالعِشْرِينَ سَاعَةً. فَتْرَةُ الدَّوَامِ المسَائِيَّةُ، الممْتَدَّةُ مِنَ الوَاحِدَةِ بَعْدَ الظُّهْرِ إِلَى التَّاسِعَةِ لَيْلًا، هِيَ الأَثْقَلُ عَلَى صَدْرِ لُطْفِي، إِذْ هُوَ يَعُودُ مُنْهَكًا يَقْتُلُهُ التَّعَبُ بَعْدَ أَنْصَافِ اللَّيَالِي جَرَّاءَ مُشْكِلِ التَّنَقُّلِ، رَغْمَ تَمَتُّعِهِ بِمَجَانِيَّةِ النَّقْلِ، فَفِي اللَّيْلِ تَفْرَغُ الطُّرُقَاتُ وَتَسُودُ الوِحْشَةُ وَتَقِلُّ الموَاصَلَاتُ إِلَى حَدِّ الانْتِفَاءِ.

يَتَذَكَّرُ لُطْفِي أَيَّامَهُ الأُولَى فِي العَمَلِ كَعَوْنٍ مُسْتَجَدٍّ، وَكَيْفَ كَانَ هُوَ وَ«الشَّافْ» يَعُودَانِ إِلَى المرْكَزِ بَعْدَ أَنْ يَسْكُنَ كُلُّ شَيْءٍ. هُنَاكَ يَرْكُنُ سَيَّارَةَ الشُّرْطَةِ وَيُغَيِّرُ مَلَابِسَهُ، يَخْلَعُ زِيَّ الشُّرْطِيِّ وَيَرْتَدِي بِدْلَتَهُ المدَنِيَّةَ. ثُمَّ يَمْتَطِي سَيَّارَةَ عَبْدِالعَزِيزِ المسْتَعِدِّ دَوْمًا لِحَمْلِهِ إِلَى أَقْرَبِ نُقْطَةِ مُرُورٍ اقْبَةٍ لِلْحَرَسِ الوَطَنِيِّ، يُنْزِلُهُ هُنَاكَ، يُوصِي عَلَيْهِ أَحَدَ الأَعْوَانِ ثُمَّ يَنْطَلِقُ بِالسُّوزُوكِي بَالِينُو (Suzuki Baleno) بَعِيدًا وَهُوَ يَتَوَهَّجُ بِبَرِيقِ أَشِعَّةِ مَصَابِيحِ أَعْمِدَةِ الإِنَارَةِ لَحَظَاتٍ قَبْلَ أَنْ يَغْرَقَ فِي سَوَادِ العَتَمَةِ.

يَقُومُ الأَعْوَانُ بِخِدْمَةِ زَمِيلِهِمْ. يُوقِفُونَ العَرَبَاتِ بِإِشَارَةٍ مِنْ أَيْدِيهِمْ، يَسْتَفْسِرُونَ السُّوَّاقَ عَنِ الوُجْهَةِ الَّتِي يَسْلُكُونَهَا. فَإِذَا صَدَفَ أَنْ كَانَتْ نَفْسَ الوُجْهَةِ المرْجُوَّةِ، يَسْأَلُونَ بِكُلِّ احْتِرَامٍ وَأَدَبٍ:

- أَلَا تُمَانِعُ أَنْ تَحْمِلَ مَعَكَ أَحَدَ الزُّمَلَاءِ؟

وَبِالطَّبْعِ كَانُوا لَا يُمَانِعُونَ فِي القِيَامِ بِهَذَا المعْرُوفِ، خُصُوصًا أَصْحَابُ الشَّاحِنَاتِ الثَّقِيلَةِ، وَالخَفِيفَةِ أَيْضًا، إِلَى أَنْ وَقَعَتِ الوَاقِعَةُ وَكَانَتْ تِلْكَ الحَادِثَةُ.

فِي إِحْدَى اللَّيَالِي، وَبَعْدَ مُرُورِ أَشْهُرٍ، اكْفَهَرَّ وَجْهُ أَحَدِهِمْ وَالْتَهَبَتْ نَظَرَاتُ عَيْنَيْهِ الَّتِي لَا تَرِفُّ كَشُعْلَةِ نَارٍ تُوحِي أَنَّهُ مِنْ رِجَالَاتِ الجَيْشِ، وَأَجَابَهُ بِكَلِمَاتٍ لَاذِعَةٍ:

- تُوَجِّهُ إِلَى رَأْسِي سِلَاحَكَ، ثُمَّ تَطْلُبُ مِنِّي أَنْ أَحْمِلَ زَمِيلَكَ! «لَا بَاسْ فِي مُخِّكْ؟»

فَتَجَمَّدَ العَوْنُ مَذْهُولًا وَحَبَسَ أَنْفَاسَهُ. حَاوَلَ أَنْ يَنْطِقَ بِاعْتِذَارٍ يُشْبِهُ الهَذَيَانَ، لَكِنَّ السَّائِقَ كَانَ قَدْ أَيْقَظَ الغَيْظَ وَمَضَى. نَظَرَ العَوْنُ بِاتِّجَاهِ لُطْفِي لِيَرَى إِنْ كَانَ قَدْ سَمِعَ مَا تَفَوَّهَ بِهِ السَّائِقُ فَرَآهُ قَدِ ابْتَعَدَ وَانْتَقَلَ إِلَى مَوْضِعٍ آخَرَ لِشُعُورِهِ بِالإِحْرَاجِ وَالإِحْسَاسِ بِالذَّنْبِ.

وَبَعْدَ ذَلِكَ، صَارَ لُطْفِي يُوقِفُ العَرَبَاتِ بِإِبْهَامِهِ.

وَهَا هُوَ اليَوْمَ يَعْمَلُ أَثْنَاءَ فَتْرَةِ دَوَامٍ صَبَاحِيَّةٍ، فِي إِحْدَى أَشْهَرِ السَّاحَاتِ بِالعَاصِمَةِ. حَيْثُ تَنْمُو خَلْفَ سِيَاجِهَا الحَدِيدِيِّ الأَخْضَرِ القَصِيرِ نَبَاتَاتٌ جَمِيلَةٌ بِأَوْرَاقٍ صَغِيرَةٍ، وَنَبَاتَاتُ الخُزَامَى بِلَوْنِهَا البَنَفْسَجِيِّ المميَّزِ.

امْتَدَّ سِرْبٌ طَوِيلٌ مِنَ السَّيَّارَاتِ حَتَّى تَجَاوَزَتْ صُفُوفُهَا مَحَطَّةَ التَّزَوُّدِ بِالمحْرُوقَاتِ، جَنْبَ وِزَارَةِ الدَّاخِلِيَّةِ. وَسُرْعَانَ مَا أَطْلَقَ السُّوَّاقُ المنَبِّهَاتِ فَعَلَا الضَّجِيجُ.

فِي تِلْكَ اللَّحْظَةِ قَفَزَ عَبْدُ العَزِيزِ إِلَى المرَبَّعِ الذِي كَانَ فِيهِ وَبَسَطَ يَدَهُ اليُمْنَى لِيُوقِفَ تَدَفُّقَ أُسْطُولِ العَرَبَاتِ، وَوَجَّهَ الأُخْرَى نَحْوَ المتَرَجِّلِينَ يَسْتَحِثُّهُمْ لِقَطْعِ الطَّرِيقِ وَالمرُورِ إِلَى الجَانِبِ الآخَرِ مِنَ الرَّصِيفِ، وَتَحَرَّكَتِ السَّيَّارَاتُ الَّتِي هِيَ دَاخِلَ السَّاحَةِ بِبُطْءٍ. وَمَعَ ذَلِكَ لَمْ يَهْدَأِ الضَّجِيجُ تَمَامًا، إِذْ أَنَّ بَعْضَ الأَبْوَاقِ كَانَتْ لَا تَزَالُ تُوَاصِلُ التَّصْفِيرَ.

بَقِيَ لُطْفِي وَحِيدًا، فَدَارَ حَوْلَ شَاحِنَةِ نَقْلِ العَرَبَاتِ المعْطُوبَةِ، المتَوَقِّفَةِ فِي بَاحَةِ وُقُوفِ السَّيَّارَاتِ. وَمَشَى بِثَبَاتٍ فِي المسَاحَاتِ

الظَّلِيلَةِ مُتَخَطِّيًا العَرَبَاتِ المَرْكُونَةَ فِي المَوْقِفِ تَحْتَ الجِسْرِ. أَبْصَرَ العَجُوزَ قُبَالَةَ العَمُودِ الثَّالِثِ وَهِيَ تُحَدِّقُ فِي نُقْطَةٍ فِي الأَرْضِ فَأَبْدَى ارْتِيَاحَهُ. هَذِهِ المَرَّةَ لَمْ تَكُنْ وَحْدَهَا، كَانَتْ تَقِفُ بِجَانِبِهَا اِمْرَأَةٌ مُتَوَسِّطَةُ العُمُرِ بِالكَادِ رَآهَا وَهِيَ تَخْتَفِي خَلْفَ الخُرْسَانَةِ المُسَلَّحَةِ. كَانَ وَجْهُهَا مَحْنِيًّا تُحَدِّقُ فِي مَنْبَتِ العَمُودِ. وَكَانَ صَوْتُ زَفِيفِ السَّيَّارَاتِ يَعْوِي فَوْقَهُ كَشَلَّالٍ هَادِرٍ مُنْزَلِقٍ فِي الفَضَاءِ.

- أَهْلًا يَا حَاجَّة، هَا أَنْتِ ذِي قَدْ عُدْتِ وَجَلَبْتِ مَعَكِ ابْنَتَكِ لِتَقْلِيبِ الجِسْرِ. رَأْيَانِ خَيْرٌ مِنْ رَأْيٍ بِدُونِ شَكٍّ، فَهَل اتَّفَقْتُمَا عَلَى أَمْرٍ؟ أَعْنِي هَلْ مَازَالَتْ لَدَيْكِ الرَّغْبَةُ فِي المُسَاوَمَةِ؟

بَادَرَهَا وَهُوَ يَقِفُ مُبْتَسِمًا وَرِجْلَاهُ مُتَبَاعِدَتَانِ.

كَانَتْ تَلِفُّ شَالًا بُنِّيًّا عَلَى كَتِفَيْهَا بِطَبْعَةِ جِلْدِ النَّمِرِ. وَتَضَعُ عَلَى عَيْنَيْهَا نَظَّارَاتٍ طِبِّيَّةً ذَاتِ إِطَارٍ مُقَاوِمٍ لِلصَّدَأ. تَظَاهَرَتْ بِأَنَّهَا لَمْ تَسْمَعْ آخِرَ كَلِمَاتِهِ. لَمْ تَسْتَسِغْ الطَّرِيقَةَ الَّتِي تَحَدَّثَ بِهَا، وَلَمْ تُعْجِبْهَا ابْتِسَامَتُهُ المُتَكَلِّفَةُ، فَقَدْ كَانَتْ بِلَوْنِ الرَّصَاصِ.

- كُنَّتِي، فِي مَقَامِ ابْنَتِي.

أَجَابَتْهُ مُمْتَعِضَةً وَبِنَبْرَةٍ مَشُوبَةٍ بِالقَلَقِ. كَانَ بِإِمْكَانِهَا أَنْ تَتَجَاهَلَهُ وَلَكِنَّهَا لَمْ تَفْعَلْ، رُبَّمَا لِأَنَّهَا لَا تَزَالُ مَسْكُونَةً بِالخَوْفِ مِنَ الحَاكِمِ، رَغْمَ مُرُورِ ثَمَانِي سَنَوَاتٍ عَلَى الثَّوْرَةِ.

- جِئْتِ بِهَا لِتُرِيَهَا العَمُودَ؟

- بَلْ أَتَيْتُ بِهَا لِتَزُورَ زَوْجَهَا.

كَانَ لُطْفِي كَشَعْرَةٍ خَشَبِيَّةٍ قَدْ غُرِسَتْ بَيْنَ الظُّفْرِ وَاللَّحْمِ، لَمْ يَسْتَوْعِبْ شَنَاعَةَ أَنْ يَتَطَفَّلَ كَطِفْلٍ عَلَى شُؤُونِ الغَيْرِ. كَانَ الفُضُولُ الَّذِي يَلِحُّ عَلَيْهِ لِيَطَّلِعَ عَلَى مَا تُخْفِيهِ الصُّدُورُ أَقْوَى مِنْ فِقْدَانِ مَاءِ وَجْهِهِ.

- أَهُوَ مُقِيمٌ فِي هَذِهِ المَدِينَةِ؟

- هُوَ هُنَا تَحْتَ هَذَا العَمُودِ.

وَأَشَارَتْ إِلَى بَاطِنِ الأَرْضِ.

بَدَتِ الحَيْرَةُ وَالاسْتِنْكَارُ عَلَى مَلَامِحِ لُطْفِي. هَا هِيَ تُكَرِّرُ الإِشَارَةَ نَفْسَهَا بِالإِيقَاعِ ذَاتِهِ.

- مَا هَذِهِ الأُحْجِيَةُ؟ كَلَامُكِ غَيْرُ مَنْطِقِيٍّ، يَا حَاجَّة.. هَذِهِ السَّاحَةُ لَيْسَتْ مَقْبَرَةً، إِنْ كُنْتِ لَا تَعْلَمِينَ.

- لِأَنَّ الأَمْرَ أَعْقَدُ مِمَّا تَظُنُّ.

جَاءَهُ صَوْتُ مُرَافِقَتِهَا مِنْ جَانِبِهِ الأَيْمَنِ. اخْتَطَفَتْ الحَدِيثَ اخْتِطَافًا، وَهِيَ تَتَحَرَّكُ بِاتِّجَاهِهِمَا وَتَمْنَحُهُ طَرَفَ عَيْنَيْهَا. كَانَتْ تَرْتَدِي غِطَاءً قُطْنِيًّا تَحْتَ حِجَابِهَا يُخْفِي جَبِينَهَا.

- اشْرَحِيهِ لِي، إِذًا.

وبِدَهْشَةٍ وَانْفِعَالٍ أَجَابَتْهُ:

- وَلِمَ عَلَيَّ أَنْ أَفْعَلَ ذَلِكَ؟ مَا شَأْنُكَ أَنْتَ بِهَذَا؟

كَانَ مَطْلَبُهُ وَقَاحَةً، وَوُجُودُهُ اسْتِفْزَازًا، وَكَانَتْ إِجَابَتُهَا صَادِمَةً وَكَلِمَاتُهَا جَارِحَةً.

لَمَسَتِ العَجُوزُ يَدَ الكَنَّةِ لِتُخَفِّفَ مِنْ حِدَّةِ انْفِعَالِهَا وَقَسْوَتِهَا عَلَيْهِ، فَأَشَاحَتْ بِنَظَرِهَا بَعِيدًا حَتَّى ارْتَخَى جِسْمُهَا وَلَانَ.

قَالَ يُطَمْئِنُهَا:

- لَا شَيْءَ. أَرَدْتُ أَنْ أَعْرِفَ فَحَسْبَ.

لَكِنَّ المَرْأَةَ الخَمْسِينِيَّةَ غَالَبَتْ نَفْسَهَا كَيْ تَتَجَاهَلَهُ زِيَادَةً فِي تَحَدِّيهَا لِتَرْدَعَ فُضُولَهُ. وَعَلَى نَحْوٍ مُفَاجِئٍ قَالَتْ مُوَجِّهَةً حَدِيثَهَا لِلْعَجُوزِ:

- أَتَوَدِّينَ أَنْ أَفْرُشَ لَكِ هُنَاكَ، يَا خَالَةُ، يَجِبُ أَنْ تَأْخُذِي قِسْطًا مِنَ الرَّاحَةِ فَالهَوَاءُ حَرَارَتُهُ مُرْتَفِعَةً، وَأَنْتِ مَنْقُوعَةٌ بِالعَرَقِ.

- لَا، يَا بِنْتِي، أُرِيدُ أَنْ أَبْقَى بِقُرْبِهِ.

كَانَتْ تَسْعَى لِتُبْعِدَهَا عَنِ الرَّائِحَةِ الوَاخِزَةِ الَّتِي تَصْدُرُ مِنَ الجَانِبِ المُبَلَّلِ لِلْعَمُودِ. رَائِحَةُ بَوْلِ السُّكَارَى وَسُمَّارِ اللَّيْلِ وَ»نَقَّازَةِ الحِيطَانِ»، مَمْزُوجَةٌ بِرَائِحَةِ بِرَازِ المَجَاذِيبِ وَبَعْضِ الحَيَوَانَاتِ الشَّارِدَةِ.

وَهِيَ تُدِيرُ عَيْنَيْهَا فِي المَكَانِ، شَاهَدَتْ بَقِيَّةَ مِكْنَسَةٍ مَكْسُورَةٍ بِالقُرْبِ مِنْ وَرْشَةِ صِيَانَةِ مُحَرِّكَاتِ القَوَارِبِ عَلَى يَمِينِ بِنَايَةِ مُؤَسَّسَةِ البَرِيدِ. ذَهَبَتْ وَعَادَتْ تَحْمِلُهَا فِي يَدِهَا، ثُمَّ فَتَحَتْ حَقِيبَتَهَا الَّتِي تَتَدَلَّى مِنْ أَحَدِ كَتِفَيْهَا، أَخْرَجَتْ مِنْهَا قَارُورَةَ مَاءٍ مَعْدَنِي وَصَبَّتْ مِنْهُ القَلِيلَ عَلَى الجَانِبِ النَّدِيِّ مِنَ العَمُودِ وَرَشَّتْ حَوْلَهُ عَلَى الأَرْضِ، قَبْلَ أَنْ تَبْدَأَ فِي إِبْعَادِ كُومَةِ القَذَارَةِ وَكَنْسِ المَكَانِ. فِي النِّهَايَةِ، فَرَشَتِ الكَنَّةُ شَالَهَا فَجَلَسَتِ العَجُوزُ وَأَمْسَكَتْ رَأْسَهَا بِيَدَيْهَا ثُمَّ ضَرَبَتْ عَلَى فَخِذَيْهَا ضَرْبَةً اِهْتَزَّ لَهَا السِّوَارُ الفِضِّيُّ الَّذِي يُزَيِّنُ مِعْصَمَهَا وَقَالَتْ بِحُرْقَةٍ:

- هُنَا، يَا بِنْتِي، أَسْقَطُوهُ كَكَلْبٍ ضَالٍّ فِي حُفْرَةِ الطِّينِ وَطَمَرُوهُ بِالخُرْسَانَةِ.

كَرَّرَتْ ذَلِكَ وَانْخَرَطَتْ بِشِدَّةٍ فِي البُكَاءِ، فَتَكَشَّفَتْ أَسْنَانُهَا عَنْ ثُلْمَةٍ صَغِيرَةٍ فِي قَوَاطِعِهَا الفَوْقِيَّةِ.

تَأَوَّهَتِ الكَنَّةُ هِيَ أَيْضًا وَتَحَرَّكَتْ فَالْتَقَطَتْ يَدَهَا وَقَبَّلَتْهَا ثُمَّ أَحَاطَتْهَا بِذِرَاعَيْهَا وَأَدْنَتْهَا مِنْهَا. أَرَاحَتْ رَأْسَهَا عَلَى جَبْهَةِ العَجُوزِ وَبَكَتْ.

بَدَا مَنْظَرُهُمَا مُؤَثِّرًا. كَانَتِ الدُّمُوعُ مُؤْلِمَةً وَحَارِقَةً لِلْقُلُوبِ. لَوْ كَانَ لُطْفِي رَسَّامًا لَرَسَمَ وَجْهَيْهِمَا البَاكِي، بَيْدَ أَنَّهُ لَمْ يَكُنْ كَذَلِكَ. وَلِأَنَّ المَنَاخَ الكَئِيبَ الَّذِي وَجَدَ نَفْسَهُ فِيهِ جَعَلَهُ فِي مَوْقِفٍ مُحْرِجٍ فَقَدْ خَيَّرَ أَنْ يَتَرَاجَعَ خُطْوَةً إِلَى الخَلْفِ ثُمَّ يُدِيرَ ظَهْرَهُ عَنْهُمَا وَيَمْشِي مُبْتَعِدًا مُتَّجِهًا إِلَى السَّاحَةِ حَيْثُ يَقِفُ عَبْدُ العَزِيزِ مُنْتَصِبًا فِي شُمُوخٍ وَهُوَ يُلَوِّحُ بِيَدَيْهِ فِي السَّمَاءِ.

لَا شَيْءَ يُمْكِنُ فِعْلَهُ، هُنَا، أَمَامَ عَبَرَاتِ النِّسَاءِ.

اِسْتَطَاعَتِ المَرْأَةُ أَنْ تَسْمَعَ خُطَا الفُضُولِيِّ المُغَادِرَةِ. خَمَّنَتْ أَنَّ كَلِمَاتِهَا قَدْ أَصَابَتْهُ فِي العُمْقِ، بَيْنَمَا وَاصَلَتِ العَجُوزُ بِصَوْتٍ أَشْبَهَ بِالنَّحِيبِ:

- أَشَدَّ مَا آلَمَنِي وَأَشْعَرَنِي بِالمَهَانَةِ أَنِّي كُنْتُ لِأَيَّامٍ أَطْبُخُ الطَّعَامَ وَأُثْخِمُ بِهَا بُطُونَ قَاتِلِي وَلَدِي. كَانُوا يَحْصُلُونَ عَلَى وَجْبَتِهِ كُلِّهَا. وَكُنْتُ أَنَا مَنْ تَقُومُ بِتَحْضِيرِهِ وَتَقْدِيمِهِ لَهُمْ بِيَدَيْهَا. كُنْتُ أَصْنَعُ لَهُ كِفْتَةَ لَحْمٍ مَفْرُومٍ، وَسَلْطَةَ أُمِّك حُورِيَّة، وَطَاجِينَ المَلْسُوقَةِ، وَمَرْقَةَ الجُلْبَانَةِ، وَكُسْكُسِي بِالحُوتِ، أُسَلِّمُهُ إِلَيْهِمْ لِيُعْطُوهُ لِوَلَدِي فَيَقُومُونَ بِدَفْنِهِ فِي بُطُونِهِمْ وَيُعِيدُونَ لِيَ القُفَّةَ فَارِغَةً، فِي الوَقْتِ الَّذِي كَانَ فِيهِ ابْنِي مَقْبُورًا يَمْلَأُ الإِسْمَنْتُ المُسَلَّحُ بَطْنَهُ. اسْتَغْفَلُونِي، يَا كَبِدِي.. اسْتَغْفَلُونِي.

غَمْغَمَتِ المَرْأَةُ بِصَوْتٍ مُخْتَنِقٍ مُرْتَعِشٍ وَهِيَ تُحَاوِلُ مُوَاسَاتَهَا:

- انْظُرِي، لَعَلَّ اللهَ قَدِ اخْتَارَهُ لِيَتَّخِذَهُ شَهِيدًا. وَالمَوْلَى يُمْهِلُ وَلَا يُهْمِلُ أَبَدًا.

وَ افقَتْهَا العَجُوزُ بِإيمَاءَةٍ مِنْ رَأْسِهَا. وَوَاصَلَتْ تَقُولُ:

- فِي اليَوْمِ الّذِي طَلَبْتُ مِنْهُمْ أَنْ يُمَكِّنُونِي مِنْ مُقَابَلَتِهِ أَنْكَرُوا وُجُودَهُ عِنْدَهُمْ.

بَقِيَتْ تِلْكَ الصُّورَةُ مَحْفُورَةً فِي ذِهْنِهَا. بَلَغَهَا خَبَرٌ لَمْ تَتَبَيَّنْ حَقِيقَتَهُ. طَرَاطِيشُ كَلَامٍ مِنَ المَوْقُوفِينَ الذِينَ أُخْلِيَ سَبِيلُهُمْ بَعْدَ اِحْتِجَازٍ دَامَ لِأَيَّامٍ. اسْتَدَلَّتْ مِنْهَا أَنَّ ضَنَاهَا قَدْ تَمَّ تَعْذِيبُهُ حَتَّى المَوْتِ، فَتَوَجَّهَتْ إِلَى مِنْطَقَةِ الأَمْنِ بِيَدٍ فَارِغَةٍ وَقَلْبٍ مَوْجُوعٍ. وَبَعْدَ أَنْ أَقَامَتِ الدُّنْيَا وَ أَقْعَدَتْهَا عَلَى رُؤُوسِ الأَعْوَانِ بُغْيَةَ أَنْ تَرَى ابْنَهَا، اضْطَرَبُوا وَنَفَوْا وُجُودَهُ وَاعْتِقَالَهُ.

وَقَالَتِ المَرْأَةُ وَهِيَ تَعُودُ بِذَاكِرَتِهَا إِلَى الوَرَاءِ:

- أَنَا، كَمَا تَعْلَمِينَ، كُنْتُ وَقْتَهَا بِمَكْتَبِ الاسْتِقْبَالِ حِينَ لَمَحْتُ اسْمَهُ فِي لَائِحَةِ أَسْمَاءِ المَوْقُوفِينَ وَقَدْ سَارَعَ العَوْنُ إِلَى إِغْلَاقِ الدَّفْتَرِ لَمَّا شَاهَدَ نَظَرَاتِي تُمَشِّطُ القَائِمَةَ. أُقْسِمُ لَكِ أَنِّي رَأَيْتُ اسْمَهُ مُدْرَجًا فِي الدَّفْتَرِ وَمَا كُنْتُ وَاهِمَةً. دَفَعَتِ العَجُوزُ كَنَّتَهَا بِرِفْقٍ حَتَّى تَسْتَقْبِلَ وَجْهَهَا.

- وَعَلَى اِفْتِرَاضِ أَنَّكِ كُنْتِ وَاهِمَةً، فَمَا الّذِي يُبَرِّرُ تَسَلُّمَهُمْ قُفَّةَ الطَّعَامِ؟ أَلَا يُؤَكِّدُ ذَلِكَ حَقِيقَةَ اخْتِطَافِهِ؟ فِي ذَاكَ اليَوْمِ، لَمْ يَكُنْ هُنَاكَ مَا يُمْكِنُ لِلْأُمِّ أَنْ تَفْعَلَهُ سِوَى أَنْ تُلْقِيَ بِنَفْسِهَا عَلَى الأَرْضِ وَتَتَكَوَّمَ كَفَزَّاعَةٍ مُعْلِنَةً أَنَّهَا سَتَبْقَى هَكَذَا إِلَى أَنْ يُسْمَحَ لَهَا بِرُؤْيَةِ ابْنِهَا أَوْ تَهْلَكَ دُونَهُ. أَسْمَعَهَا رَئِيسُ المَنْطَقَةِ بَعْضًا مِنْ حَمَاقَاتِهِ. قَالَ لَهَا دُونَ أَنْ تَطْرُفَ عَيْنَاهُ إِنَّ أَعْوَانَهُ لَيْسُوا أَنْبِيَاءَ مَعْصُومِينَ مِنَ الأَخْطَاءِ، وَمَا حَدَثَ مَعَهَا كَانَ تَشَابُهًا فِي الأَسْمَاءِ لَيْسَ إِلَّا. فَصَرَخَتْ فِي وَجْهِهِ أَنْتُمْ لَسْتُمْ بَشَرًا، أَنْتُمْ وُحُوشٌ فَلَا تُقَارِنُوا أَنْفُسَكُمْ بِالبَشَرِ، مِمَّا جَعَلَ أَحَدَ الأَعْوَانِ يَنْتَفِضُ هَائِجًا وَيَقُومُ بِدَفْعِهَا بِقُوَّةٍ مِنْ كَتِفَيْهَا كَيْ تَتَحَرَّكَ بَعِيدًا عَنِ المَكَانِ، وَلَكِنَّهَا بَقِيَتْ كَصَخْرَةٍ نَابِتَةٍ فِي الأَرْضِ تُطْلِقُ عَلَيْهِمُ الشَّتَائِمَ وَاللَّعَنَاتِ وَتَنْتَحِبُ. أَقَامَتْ مَنْدَبَةً مُزْعِجَةً فَمَا كَانَ مِنَ الأَعْوَانِ إِلَّا أَنْ قَبَضُوا عَلَى ذِرَاعَيْهَا وَجَرُّوهَا بِالقُوَّةِ إِلَى الخَارِجِ قَبْلَ أَنْ يُصْبِحَ المَشْهَدُ النَّافِرُ فَضِيحَةً أَمَامَ المَنْطِقَةِ. رَمَوْهَا خَارِجًا وَقَالُوا إِنَّ عَلَيْهَا البَحْثَ عَنِ ابْنِهَا فِي مَكَانٍ آخَرَ.

عَرَفَتِ الأُمُّ أَنَّهُمْ كَاذِبُونَ، وَمَعَ ذَلِكَ فَقَدْ تَفَرَّقَتِ العَائِلَةُ بَحْثًا عَنْهُ فِي المُسْتَشْفَيَاتِ وَلَمْ تَفْقِدِ الأَمَلَ. كَانَتْ تَبْحَثُ طِوَالَ سِنِينَ عَنْ جُثَّةٍ مُشَوَّهَةٍ مَجْهُولَةٍ، جُثَّةٍ لَمْ يُلْقِهَا الجَلَّادُ فِي الطَّرِيقِ العَامِ لِيُوهِمَ أَهْلَهَا أَنَّ سَيَّارَةً عَابِرَةً قَدْ أَخَذَتِ الضَّحِيَّةَ تَحْتَ عَجَلَاتِهَا، جُثَّةٍ لَمْ يَرْبُطْهَا الجَلَّادُ بِحَبْلٍ فِي عُنُقِهَا وَيُعَلِّقَهَا بِأَحَدِ الأَغْصَانِ كَيْ يَبْدُوَ صَاحِبُهَا كَمَنْ مَاتَ مُنْتَحِرًا، جُثَّةٍ لَمْ يُلْبِسْهَا الجَلَّادُ حِزَامًا نَاسِفًا وَيُسْكِنَ طَلْقَةً فِي رَأْسِهَا، ثُمَّ تُضَمُّ إِلَى قَائِمَةِ العَنَاصِرِ الإِرْهَابِيَّةِ المَقْتُولَةِ فِي عَمَلِيَّةٍ اسْتِبَاقِيَّةٍ. كَانَ بِاسْتِطَاعَةِ الجَلَّادِينَ فِعْلُ ذَلِكَ الادِّعَاءِ بِأَنَّهُ مَاتَ نَتِيجَةَ إِضْرَابِهِ عَنِ الطَّعَامِ، أَوْ أَيَّ شَيْءٍ مِنْ هَذَا القَبِيلِ، ثُمَّ يُسَلِّمُونَ الأَهْلَ إِفَادَةَ الطَّبِيبِ الشَّرْعِيِّ المَزْوَرَةَ وَالجُثَّةَ لِدَفْنِهَا فِي ظَلَامِ اللَّيْلِ دُونَ رِفْقَةٍ وَمُشَيِّعِينَ. لَوْ فَعَلُوا ذَلِكَ لَعَلِمَتِ الأُمُّ أَيْنَ تَجِدُ الجُثَّةَ وَ أَيْنَ يَكُونُ قَبْرُهُ. أَمَّا أَنْ تَلُفَّ الظُّلْمَةُ مَصِيرَهُ، وَيُنْكِرَ القَتَلَةُ مَوْتَهُ وَتَصَرُّفَهُمْ فِي جُثَّتِهِ فَهَذَا الّذِي لَمْ يَمْنَحْهُ الإِجْلَالَ فِي رِحْلَتِهِ الأَخِيرَةِ وَلَمْ يَمْنَحِ الأَحْيَاءَ وَاجِبَ الدَّفْنِ وَالتَّعْزِيَةِ.

وَلَكِنْ، مَا لَا يَعْلَمُهُ لُطْفِي وَزَمِيلُهُ، القَائِمَانِ بِخِدْمَةِ المَرُورِ بِالسَّاحَةِ، أَنَّ تِلْكَ العَجُوزَ التِي ظَنَّا أَنَّهَا مَخْبُولَةٌ لَمْ تَشْعُرْ فِي حَيَاتِهَا كَامِلَةً بِالسَّعَادَةِ، وَكَانَتْ تَصْبُو إِلَى التَّخَلُّصِ مِنْ أَثْقَالِ المَاضِي الأَلِيمِ. ظِلَالٌ قَاتِمَةٌ فَرَضَتْ عَلَيْهَا العُزْلَةَ وَالانْكِفَاءَ عَلَى الذَّاتِ، وَحَبَسَتْهَا فِي قِنَاعٍ سَمِيكٍ مِنَ الأَسَى وَالغُمَّةِ. وَعَلَى حِينِ غِرَّةٍ، تَغَيَّرَ كُلُّ شَيْءٍ. قَبْلَ أَسَابِيعَ قَلِيلَةٍ، وَبُغْيَةَ طَيِّ صَفْحَةِ المَاضِي وَفَتْحِ صَفْحَةٍ أُخْرَى بَيْضَاءَ نَقِيَّةٍ، وَجَدَتِ العَجُوزُ نَفْسَهَا مُحَاطَةً بِأُنَاسٍ كُثُرٍ. أَخْرَجَتْهَا العَدَالَةُ الانْتِقَالِيَّةُ مِنْ قَاعِ النِّسْيَانِ لِتُنْعِشَهَا وَتَبْعَثَ فِي رُوحِهَا الأَمَلَ.

تَابَعَتِ العجوزُ:

- عِنْدَمَا أُخْبِرْتُ بِمَوْعِدِ الجَلْسَةِ الّتِي قَرَّرَتِ الدَّائِرَةُ المُتَخَصِّصَةُ عَقْدَهَا، قُلْتُ فِي نَفْسِي هَا هِيَ الحَيَاةُ تَعُودُ لِتُنْصِفَنَا، وَ انْتَابَنِي شُعُورٌ بِالفَرْحَةِ وَكَأَنَّنِي سَأُقَابِلُ الغَالِي هُنَاكَ رَاكِبًا دَرَّاجَتَهُ الهَوَائِيَّةَ. تَخَيَّلْتُ نَفْسِي أَضُمُّهُ إِلَى صَدْرِي وَ أُقَبِّلُهُ فِي حَضْرَةِ شَخْصِيَّاتٍ سِيَاسِيَّةٍ وَأَعْضَاءَ بَرْلَمَانِيَّةٍ وَعَشَرَاتٍ مِنْ وَسَائِلِ الإِعْلَامِ الوَطَنِيَّةِ وَالدُّوَلِيَّةِ وَ أَقُولُ لَهُمْ هَذَا هُوَ ابْنِي الذِي رَأَى الطُّغَاةُ فِي أَفْكَارِهِ تَشَدُّدًا دِينِيًّا، انْظُرُوا إِلَى عَدَالَةِ الأَرْضِ كَيْفَ تُعْلِي مَنْزِلَتَهُ وَلَعَدَالَةُ السَّمَاءِ أَكْثَرُ إِنْصَافًا لَوْ تَعْلَمُونَ. وَعِنْدَمَا انْزَاحَتْ سِتَارَةُ الحَقِيقَةِ، وَبَرَزَ شَاهِدُ عِيَانٍ لِيَقُولَ إِنَّ الضَّحِيَّةَ مَدْفُونٌ فِي عُمْقِ هَيْكَلٍ إِسْمَنْتِيٍّ بَارِدٍ، انْتَابَنِي الذُّهُولُ وَأَحْسَسْتُ بِبُرُودَةِ الكَوْنِ تَسْرِي فِي أَوْصَالِي كُلِّهَا وَشَعَرْتُ كَأَنَّ آلَافَ الأَيْدِي تَدْفَعُنِي لِلتَّعْجِيلِ بِزِيَارَتِهِ فِي مَسْكَنِهِ المُظْلِمِ. وَهَا أَنَا ذَا قَدْ عُدْتُ إِلَى المَعَانَاةِ مُسْتَسْلِمَةً إِلَى الأَلَمِ فِي انْتِظَارِ الأَجَلِ. آهٍ، يَا كَبِدِي، مَتَى كَانَتْ وَجْبَتُكَ الأَخِيرَةُ؟ هَلْ كَانَتْ مِنْ صُنْعِ يَدِي أَمْ هُوَ الطَّعَامُ الذِي يَمْضَغُهُ المَرْءُ مِنْ دُونِ أَنْ يَشْعُرَ بِطَعْمِهِ؟

- لَا تَقُولِي هَذَا، رَبِّي يُطِيلُ لَنَا أَنْفَاسَكِ.

هَيَّجَ الفُضُولُ رَغْبَةَ رَئِيسِ الدَّائِرَةِ القَضَائِيَّةِ المُتَخَصِّصَةِ فِي العَدَالَةِ الانْتِقَالِيَّةِ فَطَرَحَ أَسْئِلَةً لَا تُحْصَى وَلَا تُعَدُّ وَالعَجُوزُ تُجِيبُهُ مُتَحَدِّثَةً حَدِيثًا مُطَوَّلًا، حَدِيثًا تَنَاقَلَتْهُ عَلَى الفَوْرِ أَلْسِنَةُ مَوَاقِعِ التَّوَاصُلِ الاجْتِمَاعِيِّ، فِي غِيَابِ شَبَكَةِ أَخْبَارِ التِّلِفْزْيُونِ الرَّسْمِيِّ الّتِي لَمْ تَهْتَمَّ لِلأَمْرِ، رَوَتْ لَهُ وَهِيَ تَبْكِي مَا تَوَارَدَ فِي ذِهْنِهَا مِنْ أَحْدَاثٍ مُرَّةٍ وَأَلِيمَةٍ عَاشَتْهَا. كَانَتْ تُعَانِي مِنْ كُلِّ مَا تَتَذَكَّرُهُ، تُعَانِي مِنِ اسْتِعَادَةِ ذِكْرَى تِلْكَ الأَوْجَاعِ وَالعَذَابَاتِ مَرَّةً أُخْرَى وَهِيَ تَسْرِي كَالرَّصَاصِ وَرَاءَ جُفُونِهَا المُغْلَقَةِ، بِالرَّغْمِ مِنْ أَنَّ آلِيَّةَ الرَّقَابَةِ الذَّاتِيَّةِ الخَاصَّةِ بِهَا كَانَتْ تَدْفَعُهَا لِإِخْفَاءِ الأَلَمِ. كَانَتْ تَتَوَجَّعُ وَهُمْ تَمْلَؤُونَ بِعَنَاصِرِ الحِكَايَةِ، تَمْلَؤُونَ بِقِرَاءَةِ صَفْحَةِ مُصِيبَتِهَا الّتِي ظَنَّتْ أَنَّهَا طُوِيَتْ مُنْذُ زَمَنٍ بَعِيدٍ. تَفْتَحُ عَيْنَيْهَا مِنْ حِينٍ لِآخَرَ لِتَنْظُرَ إِلَى مَنْ خَلْفَ القُضْبَانِ فَلَا تَرَى فِي قَفَصِ المُتَّهَمِينَ أَحَدًا!

لَا شَيْءَ يَبْدُو لَهَا مُثِيرًا لِلسُّخْطِ أَكْثَرَ مِنْ صَاحِبِ الرُّوبِ الأَسْوَدِ يَقْتَعِدُ مَقْعَدًا لِلسَّمْعِ مُسْتَمْتِعًا بِدَوْرِ المُؤَرِّخِ الّذِي يَبْغِي إِعَادَةَ كِتَابَةِ التَّارِيخِ دُونَ أَنْ يُحَقِّقَ العَدَالَةَ، أَوْ تِلْكَ اللَّافِتَاتِ الّتِي يَرْفَعُهَا فَاقِدُو الشَّجَاعَةِ، عَنْ حُبٍّ، تَكْرِيسًا لِبُطُولَةٍ مُشْتَهَاةٍ.

الحَدَثُ الوَطَنِيُّ التَّارِيخِيُّ جَعَلَ مِنَ العَجُوزِ نَجْمَةً مَشْهُورَةً بَعْدَ أَنْ

أَوْرَدَ الإِعْلَامُ البَدِيلُ صُوَرًا لَهَا بِجَانِبِ العُنْوَانِ البَارِزِ المَكْتُوبِ بِالخَطِّ العَرِيضِ، «جُثَّةٌ تَبْحَثُ عَنْ قَبْرٍ... الوَجْهُ البَشِعُ لِنِظَامِ الطَّاغِيَةِ»، مُبْدِيًا تَعَاطُفَهُ غَيْرَ المَشْرُوطِ. وَبِالرُّغْمِ مِنْ ذَلِكَ، فَإِنَّ شُهْرَتَهَا لَمْ تَبْلُغْ تِلْكَ الدَّرَجَةَ مِنَ الارْتِفَاعِ الَّتِي يُمْكِنُ أَنْ تُصْبِحَ فِيهَا أَيْقُونَةً مُعَلَّقَةً فِي أَحَدِ أَعْمِدَةِ الجِسْرِ حَتَّى يَبْقَى أَثَرُهَا مُنْعَكِسًا فِي ذِهْنَيْ عَوْنَيْ شُرْطَةِ المُرُورِ وَتَلْتَصِقَ صُورَتُهَا بِذَاكِرَتِهِمَا، فَمَا هِيَ إِلَّا مَعْبَرٌ فَحَسْب، وَجِسْرٌ لِلْعَدَالَةِ الانْتِقَالِيَّةِ مِنْ أَجْلِ رَسْمِ مَلَامِحَ قُبْحِ وَدَمَامَةِ النِّظَامِ البَائِدِ، وَالوَجْهِ البَشِعِ لِمُرْتَكِبِي الانْتِهَاكَاتِ الجَسِيمَةِ.

مَا مِنْ شَيْءٍ تَغَيَّرَ، كُلُّ شَيْءٍ ظَلَّ يُرَاوِحُ مَكَانَهُ حَتَّى مَاتَ الأَمَلُ وَسَادَ الإِحْبَاطُ. ارْتَكَبَ رِجَالُ الثَّوْرَةِ خَطَأَهُمُ الكَبِيرَ، حَيْثُ أَنَّهُمْ بِمُجَرَّدِ أَنْ وَقَعَتِ الوَاقِعَةُ، تَنَازَعُوا أَمْرَهُمْ أَيُّهُمْ يَكْفُلُ الثَّوْرَةَ تَارِكِينَ الوُجُوهَ القَدِيمَةَ تُشَكِّلُ قِيَادَةَ المَرْحَلَةِ الانْتِقَالِيَّةِ. وَلَيْسَ خَطَأُ النِّظَامِ القَدِيمِ أَنْ يَتَسَلَّمَ الوَدِيعَةَ الثَّمِينَةَ مَا دَامَ الثُّوَّارُ أَنْفُسُهُمْ مَنْ عَهِدَ إِلَيْهِمْ بِذَلِكَ كَمَا يَعْهَدُ المَرْءُ بِلُفَافَةٍ إِلَى غَرِيبٍ لِثَانِيَةٍ أَوْ ثَانِيَتَيْنِ لِيُحَرِّرَ يَدَيْهِ فَيَعْقِدُ بِهِمَا حِذَاءَهُ الَّذِي انْحَلَّ رِبَاطُهُ ثُمَّ يَسْتَرْجِعُهَا وَيُوَاصِلُ سَيْرَهُ. وَلَكِنَّ الزَّمَنَ لَدَى جُيُوبِ الرِّدَّةِ لَمْ يَقِفْ عِنْدَ الثَّوَانِي، بَلْ دَارَتْ عَقَارِبُهُ دَوْرَاتٍ عِدَّةً امْتَدَّتْ لِعَشْرَةِ أَشْهُرٍ كَامِلَةٍ، كَانَتْ كَافِيَةً لِيَقُومَ المُجْرِمُونَ بِطَمْسِ آثَارِ جَرَائِمِهِمْ.

قَالَتِ العَجُوزُ وَهِيَ تَشْعُرُ بِالذُّلِّ وَالمَهَانَةِ وَتُحَاوِلُ أَنْ تُخْفِيَ التَّوَتُّرَ فِي صَوْتِهَا:

- مُحَاكَمَةٌ احْتِفَالِيَّةٌ لِلْغَايَةِ كَأَنَّهَا مَسْرَحِيَّةٌ. فَلَوْ أَنَّ المُتَّهَمِينَ «دَوَاعِشُ» لَكَانَ الحُكْمُ عَلَيْهِمْ فَوْرِيًّا وَبَاتًّا! أَمَّا هَؤُلَاءِ الجُنَاةُ فَهُمْ مُحَصَّنُونَ تَحْصِينًا جَيِّدًا بِقُوَّةِ السُّلْطَةِ وَخِدْمَةِ الشَّأْنِ العَامِّ، يَحُقُّ لَهُمْ إِذًا أَنْ لَا يَمْثُلُوا أَمَامَ القَضَاءِ وَيَحُقُّ لِلْقَاضِي تَأْجِيلُ جَلْسَةِ الاسْتِمَاعِ.

ثُمَّ جَالَتْ نَظْرَتُهَا فِي المَحِيطِ المُجَاوِرِ لَهَا وَمَالَتْ بِاتِّجَاهِ سَيَّارَةِ رُبَاعِيَّةِ الدَّفْعِ تَوَجَّهَ سَائِقُهَا لِخَلَاصِ مَعْلُومِ الإِيوَاءِ. كَانَتِ العَرَبَاتُ فِي المَوْقِفِ، بِتَكَاثُرِهَا، عَلَى وَشْكِ أَنْ تَلُفَّ حَوْلَهَا. سَمِعَتْ كَنَّتَهَا تَقُولُ:

- لَيْسَ لَدَيْهِمْ مَا يُعْطُونَهُ لَنَا بَعْدَ أَنْ أَسْقَطَ مَرْسُومُ العَارِ جَرِيمَةَ التَّعْذِيبِ بِالتَّقَادُمِ.

- إِنْ أَرَدْنَا الحَقَّ لَقَدْ أُعْطِينَا مُقَرِّرَ جَبْرِ الضَّرَرِ، أَلَيْسَ كَذَلِكَ ؟

خَرَجَتْ ضِحْكَةٌ مَكْتُومَةٌ سَاخِرَةٌ مِن المَرْأَةِ وَرَدَّتْ:

- أَنْتِ بِهَذَا تُضْحِكِينَنِي، يَا خَالَة.. أَتُسَمِّينَ وَرَقَةً لَا فَائِدَةَ فِيهَا، وَلَا تَتَجَاوَزُ قِيمَتُهَا قِيمَةَ الحِبْرِ المَكْتُوبِ بِهَا، جَبْرَ ضَرَرٍ؟ لَوْ تَصَدَّقُوا بِهَا عَلَى ذَاكَ الَّذِي يَسْأَلُ عَنْ ثَمَنِ رَطْلِ النِّضَالِ لِيُزِيلَ بِهَا القَذَارَةَ العَالِقَةَ بِمُؤَخِّرَتِهِ لَكَانَ أَفْيَدَ.

- وَهَلْ كُنْتِ تَنْتَظِرِينَ أَكْثَرَ مِنْ ذَلِكَ؟

- فِي الوَاقِعِ أَجَلْ، أَنْتَظِرُ إِعْلَانَ مَوْتِهِ لِتَرْتِيبِ دَفْنِهِ.

رَدَّتِ الكَنَّةُ دُونَ تَفْكِيرٍ. عِنْدَئِذٍ تَجَهَّمَ وَجْهُ العَجُوزِ. تَجَمَّدَتْ سُحْنَتُهَا وَارْتَعَشَتْ شَفَتَاهَا. أَمْسَكَتْ بِكَتِفِ الكَنَّةِ وَدَفَعَتْهَا إِلَى الخَلْفِ، فَأَمَالَتِ المَرْأَةُ نِصْفَهَا الأَعْلَى، مِمَّا أَتَاحَ لِلْعَجُوزِ رَفْعَ نَظَّارَاتِهَا بِيَدٍ وَبِكَفِّ الأُخْرَى مَسَحَتِ الدُّمُوعَ مِنْ عَيْنَيْهَا، ثُمَّ وَكَزَتْهَا فِي جَنْبِهَا وَقَالَتْ:

- هَيَّا، قُومِي لِنَذْهَبْ.

وَحَاوَلَتْ عَبَثًا أَنْ تَنْهَضَ دُونَ أَنْ تَنْبُسَ بِكَلِمَةٍ إِضَافِيَّةٍ، وَدُونَ أَنْ تَسْتَنِدَ عَلَى كَنَّتِهَا، لَكِنَّ المَرْأَةَ تَكَلَّسَتْ وَتَصَلَّبَتْ كَالحِجَارَةِ عَلَى جَسَدِ الحَمَاةِ الوَاهِنِ، فَقَدْ أَدْرَكَتْ مِنْ تَعْبِيرَاتِ وَجْهِهَا أَنَّ اللِّسَانَ قَدْ بَصَقَ عِبَارَةً آلَمَتْهَا، فَقَالَتْ مُعْتَذِرَةً:

- لَا تَغْضَبِي مِنِّي، يَا خَالَةُ، وَتُسِيئِي فَهْمِي فَلَيْسَ الَّذِي يَدُورُ فِي رَأْسِكِ هُوَ مَا قَصَدْتُهُ.

- لَسْتُ غَاضِبَةً مِنْكِ، يَا بِنْتِي، وَلَكِنِّي مَوْجُوعَةٌ مِنْ أَجْلِكِ.

هَمَسَتِ المَرْأَةُ مُسْتَنْكِرَةً:

- خَالَتِي؟!

ابْتَسَمَتِ العَجُوزُ وَاكْتَسَى وَجْهُهَا بِالشَّفَقَةِ وَالشُّعُورِ بِالذَّنْبِ.

- الحَقُّ مَعَكِ. بَقِيتِ كَالمُعَلَّقَةِ، لَا مُتَزَوِّجَةً وَلَا مُطَلَّقَةً. كَيْفَ لِأَرْمَلَةٍ أَنْ تَتَزَوَّجَ مَرَّةً ثَانِيَةً وَزَوْجُهَا فِي دَفَاتِرِ الحَالَةِ المَدَنِيَّةِ حَيٌّ يُرْزَقُ؟

- أَنَا مُرْتَاحَةٌ هَكَذَا. لَا تُفَكِّرِي فِيَّ وَفَكِّرِي فِي ابْنِكِ.. فِي إِعَادَةِ جُثْمَانِهِ لِيُوَارَى الثَّرَى هُنَاكَ فِي مَقْبَرَةِ العَائِلَةِ، سَيَكُونُ بِإِمْكَانِنَا زِيَارَةَ قَبْرِهِ فِي كُلِّ وَقْتٍ وَحِينٍ دُونَ حَاجَةٍ إِلَى رِحْلَةٍ بَاهِظَةِ التَّكْلُفَةِ.

- أَصِيلَة، بِنْتِي الغَالِيَة، فِي قَادِمِ الأَيَّامِ سَنَتَنَاوَبُ عَلَى زِيَارَتِهِ، فَهَذِهِ المَحَاكَمَةُ لَا تَبْدُو لَهَا نِهَايَةٌ.. خُذِي مَعَكِ حَفِيدَتِي فِي المَرَّةِ القَادِمَةِ حَتَّى تَعْرِفَ أَيْنَ قَبْرُ وَالِدِهَا.

وَمَنَحَتْهَا قُبْلَةً طَوِيلَةً عَلَى جَبِينِهَا، ثُمَّ أَسْقَطَتْ نَظَرَاتِهَا عَلَى المَفْرَشِ تَحْتَهَا، نَظَرَتْ إِلَى عُمْقِ الأَرْضِ مِنْ خِلَالِهِ وَانْفَجَرَتْ بِصَوْتٍ مُدَوٍّ:

- آهٍ، يَا ابْنِي، يَعِزُّ عَلَيَّ أَنْ أَتْرُكَكَ هُنَا وَكُتْلَةٌ إِسْمَنْتِيَّةٌ رُكَامٌ فَوْقَكَ، وَهَذَا الضَّجِيجُ فِي أُذُنَيْكَ. نَمْ، يَا ابْنِي، عَلَيْكَ أَنْ تَغُطَّ فِي نَوْمِكَ وَتَرْقُدَ بِسَلَامٍ وَسَآتِي لِزِيَارَتِكَ كَمَا كُنْتُ أَفْعَلُ حِينَ خَطَفُوكَ. كُنْتُ آتِيكَ بِالطَّعَامِ لَكِنَّ أَبْنَاءَ الحَرَامِ كَانُوا يَجْرِفُونَهُ إِلَى أَفْوَاهِهِمْ. الآنَ مَا عُدْتُ أَفْعَلُ. لَنْ أَحْمِلَ مَعِي لَاحِقًا سِوَى حُبُوبِ القَمْحِ أَنْثُرُهَا عَلَى الأَرْضِ لِلطُّيُورِ الصَّغِيرَةِ صَدَقَةً عَلَى رُوحِكَ، وَسَأَسْقِيكَ دَمْعِي وَأُرَشُّكَ بِخَيْبَتِي، فَأَنَا لَمْ أَعُدْ أَحْلُمُ. أَقْلَعْتُ عَنِ احْتِسَاءِ الأَمَلِ. مُنْذُ مُدَّةٍ لَمْ أَرَ أَيَّ شَيْءٍ مِنْ أَحْلَامِي يَتَحَقَّقُ. تَبَخَّرَ الحُلْمُ الَّذِي هَزَّنِي ذَاتَ يَوْمٍ وَطَارَ بِي فِي أَعَالِي السَّمَاءِ وَلَمْ أَعُدْ أَنْتَظِرُ أَنْ يُزْهِرَ الرَّبِيعُ.

حَدَّقَتْ فِيهَا المَرْأَةُ وَقَالَتْ:

- مَا ضَاعَ حَقٌّ وَرَاءَهُ طَالِبٌ.

- فِي هَذِهِ الدُّنْيَا قَدْ ضَاعَ، يَا بِنْتِي.. قَدْ ضَاعَ. ضَيَّعَتْهُ عَدَالَةٌ انْتِقَالِيَّةٌ عَرْجَاءُ أَشْبَهُ بِوَرَقِ العَجِينِ المُخْتَمِرِ. عَدَالَةٌ انْتِقَالِيَّةٌ هِيَ فَقَطْ طَرِيقُ البَعْضِ لِبُلُوغِ أَعْلَى المَنَاصِبِ. لَا ثِقَةَ لِي اليَوْمَ إِلَّا فِي اللَّهِ وَحْدِهِ.

لَمَّا هَدَأَتِ العَجُوزُ، دَفَعَتِ المَرْأَةُ جِذْعَهَا مُتَزَحْزِحَةً إِلَى الوَرَاءِ، فَاسْتَنَدَتِ العَجُوزُ بِكَفِّهَا عَلَى الأَرْضِ، وَبِظَهْرٍ مُنْحَنٍ وَبِبُطْءٍ نَهَضَتْ وَتَبِعَتْهَا المَرْأَةُ الَّتِي انْحَنَتْ سَرِيعًا لِتَلْتَقِطَ شَالَهَا مِنَ الأَرْضِ. نَفَضَتْهُ بِقُوَّةٍ فِي الهَوَاءِ فَتَطَايَرَ مِنْهُ مَا عَلِقَ بِهِ مِن التُّرَابِ ثُمَّ طَوَتْهُ بِأَنَاقَةٍ وَوَضَعَتْهُ فِي حَقِيبَتِهَا.

أَلْقَتِ العَجُوزُ نَظْرَةَ وَدَاعٍ عَلَى ابْنِهَا الَّذِي يُسْنِدُ جِسْرَ سَاحَةِ الجُمْهُورِيَّةِ، ثُمَّ الْتَفَتَتْ لَا إِرَادِيًّا إِلَى قَلْبِ السَّاحَةِ فَرَأَتْ لُطْفِيَ الَّذِي

أَخَذَ مَكَانَ زَمِيلِهِ فِي تَنْظِيمِ السَّيْرِ وَقَدْ بَدَأَتْ الحَرَكَةُ تَلِينُ.
مَدَّتِ المرْأَةُ يَدَهَا وَسَحَبَتْهَا بَعِيدًا عَنِ العَمُودِ وَهْيَ تَقُولُ:

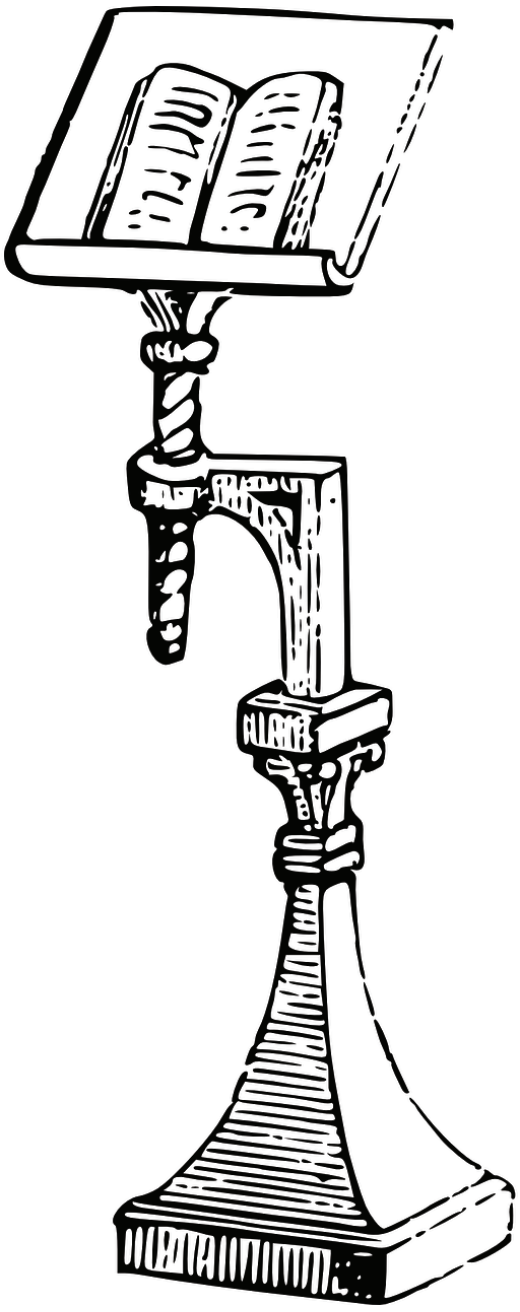
- يَجِبُ أَنْ نَتَحَرَّكَ بِسُرْعَةٍ، سَيَفُوتُنَا النَّقْلُ.

جَرْجَرَتِ العَجُوزُ نَفْسَهَا فِي صَمْتٍ. غَادَرَتِ المَكَانَ وَتَرَكَتِ الجُثَّةَ الّتِي صَنَّفَتْهَا الدَّائِرَةُ الجِنَائِيَّةُ المتَخَصِّصَةُ فِي العَدَالَةِ الانْتِقَالِيَّةِ ضَحِيَّةَ الانْتِهَاكَاتِ الجَسِيمَةِ مَغْمُوسَةً فِي خَلْطَةِ مَسْحُوقِ الاسْمَنْتِ النَّاعِمِ سَرِيعِ التَّصَلُّبِ وَالمَاءِ وَالرَّمْلِ وَحَدِيدِ التَّسْلِيحِ وَالحِجَارَةِ الصَّغِيرَةِ المغْسُولَةِ الخَالِيَةِ مِنَ الشَّوَائِبِ وَالطِّينِ.

تِلْكَ الحَيَاةُ العَالِقَةُ فِي العَجِينَةِ الإِسْمَنْتِيَّةِ المتَصَلِّبَةِ زَادَتْ فِي مَتَانَةِ الجِسْرِ الطَّوِيلِ المُمْتَدِّ مِنْ نَوَافِذِ القَهْرِ وَالاسْتِبْدَادِ إِلَى أَبْوَابِ الحُرِّيَّةِ وَقَدْ أَفْلَتَ المتَوَرِّطُونَ فِي قَتْلِهِ مِنْ عَدَالَةِ الأَرْضِ فِي بَلَدٍ صَغِيرٍ لَمْ يَتَحَوَّلْ فِيهِ رَبِيعُهُ العَرَبِيُّ إِلَى شِتَاءٍ مَاطِرٍ بِالدِّمَاءِ.

غَادَرَتِ المرْأَةُ وَالعَجُوزُ الجِسْرَ، وَبَقِيَ لُطْفِي شَعْبَان هُنَاكَ قَرِيبًا مِنَ الجُثَّةِ. عَيْنَاهُ شَاخِصَتَانِ فِي السَّمَاءِ وَذِهْنُهُ سَارِحٌ فِي المَوْضُوعِ المزْعِجِ وَالسِّرِّ المسْتَغْلَقِ حَتَّى إِنَّهُ لَمْ يَسْمَعْ زَمِيلَهُ وَهُوَ يَسْأَلُهُ إِنْ كَانَ قَدْ أَقْنَعَ العَجُوزَ بِشِرَاءِ الحَاجِزِ الخُرَسَانِيِّ المتَنَقِّلِ بَدَلَ عَمُودِ الجِسْرِ الثَّابِتِ. وَفِي اللَّحْظَةِ الّتِي تَنَاهَى لِسَمْعِهِ تَحْذِيرُ المِتْرُو الخَفِيفِ، مَدَّ رَقَبَتَهُ وَسَرَّحَ نَظَرَهُ فَبَدَتْ لَهُ أَعْمِدَةُ الجِسْرِ مُصْطَفَّةً كَأَسْنَانِ مِنْشَارِ الخَشَبِ.

تَرَكَ نَظَرَاتِهِ تَجُولُ فِي الفَضَاءِ البَعِيدِ، وَمِنْ خِلَالِ فُرْجَةِ الجِسْرِ، وَفِي اللَّحْظَةِ الأَخِيرَةِ، ظَهَرَتِ العَجُوزُ وَمُرَافِقَتُهَا وَهُمَا تَنْحَدِرَانِ سَوِيَّةً فِي عَطْفَةِ الطَّرِيقِ المفْضِي إِلَى مَحَطَّةِ المُنْصِفِ بَاي، طَارَدَهُمَا بِعَيْنَيْهِ مِنْ بَيْنِ الأَعْمِدَةِ حَتَّى تَوَارَتَا عَنِ الأَنْظَارِ.



متاهة

تيسيرالمغاصبه/ الأردن

كلما شعر أن سيره لا يجدي نفعا كان يجلس لدقائق معدودة فمايلبث أن يتابع دورانه أمام الأبواب المغلقة،حتى فيما لو قام بفتح أي من تلك الأبواب وجد نفسه محصورا في دائرة جديدة ..فيبدأ بأبواب جديدة فيتابع الدوران من جديد في تلك الدوائر و الأبواب، أبواب كثيرة ..فوقها لافتات.. كتب عليها أسماء والقاب رنانة تسبق تلك الأسماء.. القاب وأسماء قد يكون سمع بها في التلفاز.. أو قرأها في الصحف اليومية، لكن .. لايوجد أشخاصا خلف تلك الأبواب.. لا يوجد سوى دوائر و أبواب أخرى..

أبواب لا تنتهي...و..دوائر لا تنتهي... هو لا يعلم متى وكيف وجد نفسه هنا..في تلك الدوائرومن أي مدخل دخل ليجد نفسه محصورا في تلك الشبكة أمام تلك الأبواب الغير مفتوحة إلى الخارج، واللافتات .. والألقاب المهيبة.. وأهم لافتة كانت في بداية انطلاقته يذكر أنه كتب عليها (دائما في خدمة الشعب)..

أخيرا عثر على نافذة زجاجها مغلق \باحكام..حطم النافذة ليقفز منها ،إنطلقت أصوات الإنذار. ففتحت جميع الأبواب و إندفعت إليه الجيوش المدججة لتقيده بالسلاسل.

الأعمى والسِكّير

حاميد اليوسفي/ المغرب

يُروى والله أعلم، أن شحاذا أعمى كان يسكن ب (فَندق) في المدينة القديمة خاص بمبيت العربات والحمير التي تجرها. استيقظ كالعادة مع آذان الفجر. مسح وجهه بقليل من الماء، ومرر يديه المبللتين على شعر رأسه، ثم تحسّس جلبابه وطاقيته ولبسهما، ووضع رجليه في النعل، وتلمّس عصاه. وقف أمام الغرفة، أرهف السمع لحظة، ثم أقفل الباب، ووضع المفتاح في جيبه.

سار بضع خطوات، فحص الباب الخشبي الكبير (للفندق) بالعصا، فوجده لا زال مغلقا. تحرك يمينا، وتحسّس الجدار بيده الناعمة، ليتجنب الاصطدام بعربة أو حمار. نادى على البواب، فلم يتلقّ جوابا. اكتشف ثُقبا في الحائط. أرخى أذنيه الطويلتين، فسمع حركة الناس في الزقاق. منذ أن فقد بصره، واحترف التسول، وهو يعتقد بأن الله سبحانه، يُفرّق الأرزاق ابتداء من طلوع الفجر. ومن يتأخّر عن النهوض إلى عمله، فقد أضاع على نفسه نصيحة الأجداد: (الفياق بكري بالذهب مشري)*. وبالتجربة لاحظ بأن قلوب الناس ترِقُّ وتلينُ في الصباح الباكر، وتتقرّب إلى الله بالصلاة والصدقة، ليُيسّر لها في رزق يومها.

أخرجَ يده من الثّقب، وشرع في ترديد لازمته الصباحية:

.يا من يتصدق على هذا المسكين بثمن وجبة فطور لوجه الله.

تصادف النداء مع عودة رجل مخمور إلى بيته في هذا الوقت بالذات. التفت السِكّير يمينا وشمالا، فلم ير أحدا. داخله الشك، وانتابه الخوف، وظن أن الصوت قد يكون صادرا عن جِنّي لا يظهر للعيان. لكن الصوت يشبه صوت الإنسان، وهو قادم من جهة (الفندق). فجأة تراءت له يد خارجة من الجدار، فتملّكه مزيد من الرعب حتى كاد يُذهِب السُّكرَ من رأسه. اقترب من الجدار، ومسح جفنيه، وفتح عينيه جيدا. لمس اليد الممدودة، ولما وجدها حقيقية وساخنة، أمسك قبضته عليها. حاول الشحاذ سحب يده، فلم يفلح في ذلك. تأكد السكير بأن وراء الجدار شخصا مثله من لحم ودم. فتح حزامه الجلدي بيده اليُسرى، وبدأ يجلد اليد التي خرجت من الجدار، والشحاذ يصرخ، ويتوسل أن يتركه يسحب يده، والسكير يرد عليه بعد أن تخلص من خوفه:

. أرعبتني يا (ولد الحرام) حتى كاد السكر يطير من رأسي! نمنا نحن؟! حتى تستيقظ أنت، وتستجدي من يتصدق عليك بوجبة فطور!؟

المعجم :

.(الفندق)* : فضاء واسع كان فناؤه يخصص لمبيت الدواب . توجد به غرف للسكن ودكاكين يشتغل بها بعض الصناع .

.(الفياق بكري بالذهب مشري)*: مثل شعبي يرى أن الاستيقاظ باكرا يُشترى بالذهب.

مراكش ٠٣ أبريل ٢٠٢١

المسؤول والقط والانسان

عبد الكريم غازي/ المغرب

في يوم ماطر من أواخر نونبر، الانسان مع وقف التنفيذ حسب رأي المسؤول،فمن يسكن براكة لايستحق الانسانية، وجمالية المدينة أفسدها الخزف والسكن،لذا كانت الأوامر أن تهدم،وان يقتل الانسان معنويا للمرة الثانية.

يتم الهدم وكل ماتم هدمه يتم احراقه،والانسان يقتل كل دقيقة معنويا،بعد أن تم كل شيء،فرت القطط الست التي هربت اليه،راجية تخليصها من الجوع والخوف وقر الشارع،هاهي اليوم تهرب منه،كل إلى وجهته،تلقى حتفها أمهم،تحضر إلى الانسان الذي كان قبل الهدم،وأصبح حيوانا حسب المسؤول،تحضر اليه فكرة أن مكان البراكة ينبؤنا أن الحياة هي كذلك،سوق ويتم جمعه،يمر اليوم، ويأتي الغد الاخروالانسان يوجد مايفطر به،يأتي المسؤول ويقول له:

-اجمع قنينتك ستنفجر.

الانسان لايجيب لأنه يعرف أن القنينة في الهواء الطلق،فماذا لو انفجرت ماذا سيقع؟.

يلاحظ المسؤول أن هناك بيدونة ماء،فيأمره بجمعها لأنه تفسد جمالية المدينة.

يذهب إلى الخزف وهذه المرة يأمر الحيوان حسب معرفته،لأن الانسان من منظوره هو من له وظيفة،يأمره أن يعود إلى الوراء،لايجيبه الانسان(الحيوان حسب تعبير المسؤول)،ويعود بسلعته إلى الوراء.

في الليل يرى في منامه أن المسؤول أمره أن لايتنفس.

تكورات في جدار الشرنقة

احمد الحاج/ العراق

تسللت الى المنزل بشيء من الهدوء والدعة، متخفيةً بزوبعة من الأوهام كانت تراودها بين الفينة والفينة، اتخذت طريقها مباشرة الى السلم الدائري مخلفة وراءها همسة خفيفة لانطباق الباب الخشبي، وقفت قليلاً فحمدت الله و اثنت عليه على انها لم تجد احداً في باحة الدار يكلفها مشقة السلام والرد عليه. تسلقت السلم متبينة وحداته بتروٍ في جوٍ معتم، فقد شاءت أن لا تضيء نور السقف فتبدد هيبة السكون المخيّم على المكان حتى تدلف في حجرتها، بدت وكأنها لص يتسلل بين الجدران، يريد أن ينال مبتغاه بحذر شديد وخفة قبل الوقوع في المحظور.

- عندما تغادر، لا تريني وجهك ثانيةً.
- طبقاً لما ما توقعته منك مؤخراً.
- كان يجب أن يكون مبكراً.
- الفراسة كانت تخونني.

تأملت صورة المراكب الراسية على جانب البحر وهي تعانق نظراتها، تتحدى كبريائها كلما ارتكزت على اخمص قدميها. «و أنتِ متى ترسوا مراكبكِ؟»، وراحت تحدق في صورتها المتكورة/الجاثمة في الجوار. التقطت انفاسها بعمق مشفوعة بشيء من الحسرة، وتمنت لو باستطاعتها تمزيق هذه الرتابة/ البلادة، وأن تلقي بتلك المراكب وسط البحر وتتيه في قرارته فلا يقف احد منها على خبر، جالت ببصرها الى الأعلى والثريا تقبع فوقها برتابة تزيدها ارقاً فوق قلقها، ثم مجموعة من باقات الورد قد صفت بعناية على الرف المجاور لإطار النافذة، كانت قد اهديت اليها في مناسبات كثيرة، وفي عيد ميلادها الأخير، راحت الاشياء تدور في رأسها بسرعة مذهلة، أغمضت بصرها بين كفيها لتعيد استقرار العالم شيئاً فشيئاً، ولكن محاولتها قد تكون غير مجدية في اغلب الأوقات.

مضت متحاملة على نفسها تجاه نافذتها العريضة متعثرةً بحطام الذكريات الممزوجة بإعصار الماضي، وضياع الحاضر، وظلم المستقبل. تناولت جرعة اضافية من ثيمة الحياة محاولة اثلاج صدرها المتأزم، واخماد البركان الذي يغلي في اعماقها. تتابع الشمس تغور في اصيلها مخلفة وراءها زوبعة من الحزن وعدد من قطرات الدمع التي راحت تنساب على خديها المتوردين.

عندما لمحت خيالها ماراً تجاه مخدعها، عادت فجأة الى حلتها القديمة/ العنيدة وكأنها تعرضت لصعقة كهربائية.

- لقد سألوا عنك كثيراً.
- أفي وسطهم تجلسين؟
- كانوا يتمنون طلعتك.
- تفاهة!

تركت السباحة في عالم الخيال، وحاولت العودة الى ارض الواقع، اذ لم تعد هناك مشاهد مثيرة من على النافذة، أرادت أن تحافظ على هدوئها وطمأنينتها، لكن العالم بدأ يتمرد من امامها ثانيةً، الجو اخذ ينذر بهبوب عاصفة هوجاء، ففضلت الانزواء جانباً وشعرت برغبة تراودها في قراءة كلماتها المتناثرة على ادراج مكتبها. أخذت العبارات تخرج من شفتيها بنبرة مثيرة وصوت خافت. كانت معتادة على هذه الفعلة طيلة السنين التي عاشرتها في تقاسيم تلك الذكريات المحطمة،

وهذه الأرضية المتراصة. باتت تشعر أنها تستمد ديمومتها من عمق تلك الجدران التي تأويها.

- تعرفين ان امرهم قد لا يعنيني كثيراً.

- كلهم؟ أم احدهم؟

- أعباء تلقي بضلالها على الو اقع المتأزم.

- حكمة بائدة وظلم مستبد.

اخذ الهدوء يعود ادراجه، فالعاصفة بدأت تؤذن بالرحيل، العالم اخذ يستعيد وعيه بحركة درامية. احست بنزعة تدعوها للمشاركة، كانت بضع دقائق امام المرآة كافية لإصلاح شعرها وتعديل لون شفاهها، لقد فضلت ان تختارلها لوناً قرمزياً من بين الوانها المدرجة على لائحة طلباتها اليومية. هبطت بخطوات مرسومة وحركة متزنة، ثم اتخذت لها مكاناً في الوسط بعد أن صافحها الجميع، وقبلوا منها الأيادي حتى كادوا أن يضعوا على رأسها التاج كملكةً تجلس وسط حاشيتها.

- لماذا اعلنتِ انسحابك المبكر؟

- لم أعد احتمل هذه التفاهات.

- ضرورات!

- كنتِ مخطئةً بتلك الضرورات/ التفاهات.

كان عليها ان تناقش المسألة، ولكن يبدو أن عزيمتها باتت تخونها فأخذ اليأس يدب في اركانها واحداً بعد الآخر. شرعت بتقطيع اوصال كلماتها لتتطاير اور اقها في كل اتجاه. «لقد وعدني أن يقوم بنشر كلماتي عند أول قراءة، لكنه بدلاً من ذلك يحيلها حطاماً متناثراً في الهواء».

- الرياح بدت تسير بعكس اتجاهها.

- بما لا تشتهي السفن؟

- سوف تواصل الإبحار.

- ليس بعيداً!

لماذا لا تذكره بوعده، حتى ولو لمرة واحدة، تحسسه انها رهن العهد الذي قطعاه على نفسيهما عند اول كلمة حطت رحالها بين يديه: «أن اتصل به؟»، لكنها لن تجد رقم هاتفه في زحمة الأشياء المتراكمة في مخيلتها هذه الأثناء، أو أن تكون رسالة/ كلمة تبين موقفها بصراحة، لماذا لا تكلف احدهم بلعبة الوسيط السياسي مقابل أن تدفع له ثمن العمالة مقدماً مقداراً من الذهب الذي تحتفظ به في خزانة ملابسها، أو حفنة من النقود من درج مكتبها.

أتت على آخر كلمة فطوحت بها في مهب الريح غير آبهة بما يدور حولها، حيث بدت وكأنها قد اختزلت الزمان والمكان، واستحالت الى كائناً خر افياً يرتدي طاقيته ويندفع وسط الحشد دون أن يشعر/ يشاهد هلاميته أحد.

- أنت ماذا تعدّين هذه الأيام؟

- أنا في سباق مع الزمن.

- حاذري أن تقعي فريسة.

- سأتمرد عليك.

تهاوت بجسدها المكدود على الكرسي الخشبي الذي حفرت عليه السنين سلسلة من الجراحات الآسية/ الطويلة/ العميقة، كانت بادية للعيان، حتى لونه الرمادي استحال الى صفحة معتمة تحفر في اعماقها، وتخلف زوبعة من الذكريات تجثم بجانبها تذكرها بتعاستها كلما حاولت نسيانه. «لقد أمسى النوم في اجفاني كالرصاص»، وباتت اعصابها مرهقة، وجسدها متعباً، كان عليها أن ترتمي على اروقة السرير، ولكن بدا لها وكأنها تسمع صوته يتردد عبر الجدران. أصغت اليه ثانية، «يا لها من كارثة! انه بعينه». فهي تعرف صوته جيداً عندما يقرأ لها كلماتها بصوته الأجش في ليالي الشتاء الطويلة، بينما تجلس هي بجانبه تدخن سيجارتها المعتادة، وتحتسي قهوتها المرّة على قدسية قطرات المطر المنسابة من على شرفات نافذتها العتيدة.

أرادت أن ترد عليه ولكن صوتها بات غائباً، وهيبتها متهاوية، ورحلتها كانت بعيدة، تمنت لو يغيب هذا الصوت عن مسامعها ولو لفترة قصيرة، لكنه ابى الاّ ان يعاود الكرّة وبصخب أشد، حتى باتت تحس بأن هذه التر انيم كما لو تنبعث من تحت السرير. حاولت استطلاع الأمر عبر النافذة لكن قواها لازالت خائرة ولم تعد تقوى على النهوض. كانت تشعر وكأنها قد ارتمت في موج من البحر يلج اركان العالم بكل حدوده.

تذكرت أن صوته الوحيد الذي امسى قريباً من نفسها من بين كل الأصوات التي ميزتها مؤخراً. قد يكون قادراً على محو تكسرات الزمن القابع على صفحات وجنتيها المائلتين للاصفرار، وإلاّ فإن عليها انتظار ما تفضي به امواج البحر وهي تحتضن مراكبها الراسية من بين زحمة المنتظرين.

- سبق وأن أخبرتك بأن نظرتكِ للعالم متعالية/متشائمة.

- كرامتي اولاً.

- وآخراً.

- سأستمر.

- لم يجثو على قدميك بعد.

- شماتة سأحفظها لك.

لجأت الى طريقة تعلمتها في نعومة اظفارها عندما كانت طالبة في المدرسة: بأن تتكور على الأرض كالأفعى، ثم تنطلق و اقفة على قدميها فيما ترتكز على اطر افها الأربع. كان الهاتف يرن بأصوات حبلى ونفس أجش. جلست على كرسيها تحاول اسكات الضجيج. الهدوء اخذ يعود للمكان بشكل تدريجي، كانت يدها مرتبكة، ورعشة تسري في جسدها النحيل فجأة، وكأنها مصابة بحمى فايروسية، لمسات من صوته تنسل عبر الأسلاك، لتملئ عليها أرجاء الغرفة بالكلمات والحبر الدافئ، دفئ ليالي الشتاء الماضية. أراد تذكرتها إن كانت ستفي بوعدها الذي قطعته على نفسها، أم ترغب في التنصل منه. لكن اور اقها ضلت متطايرة وعالمها كان صاخباً. كانت هذه القصائد هي التي وعدته بأن يقرأها لها في هذا اليوم. أعادت الحاكية الى مكانها الطبيعي، وبلمسة من يدها ارادت تلطيف حدة التوجس والقلق اللذين يتمرغان في رأسها، وهي ترتمي على الكرسي. بدت تتكور على منتصفها وكأنها شرنقة.

غابت الشمس فاستأسد الظلام

ابيه بظاك/ المغرب

و أنا عائد من العمل متثاقل الخطوات من فرط التعب الذي ملأ لبنه رجلي فارتخت أعصابهما، وبطؤت استجابتهما. صرت أجرهما من الأرض جرا كأنها تمردتا عن طاعتي، والشمس أمامي تميل ببطء شديد نحو سريرها لتستريح من الاحمرار الذي ضغضغ عظامها، وتعود لنا صفراء ناصعة في ثوب شبابها.

على شفا سريرها وقفت مترددة، لم يسمح لها ضميرها بأن تذهب وتتركنا دون أن تسلم المشعل للقمر وتوصيه بنا ضياء.

ما إن اتكأت حتى أطل القمر خجلا، وثقل المسؤولية يكسو محياه خوفا من عدم تأدية الواجب المناط به كما ينبغي. جاهد نفسه ليتغلب عن خجله ويصل إلينا بهيا مشرقا.

انتشرت خيوطه الواهنة في الأفق الفسيح تبحث عن طريق إلينا. وما إن وصلت حتى أخذت تتدافع والعتمة الشديدة التي بدأت تنسج خيوطها السميكة من الأسود الداكن تأهبا للقتال.

تغولت العتمة وهزمت القمر بعد مقاومة شديدة كلفته ساعتي حرب.

مغموما مهموما توعدها ببزوغ فجر قريب، ثم لم خيوطه الكسيرة، وتراجع إلى تجويفه ليداوي الكدمات التي ترك الظلام على جسد أشعته.

غطت أجنحة الظلام الكون، فأخذت نور العيون، وتركتها كأنها جحور جمجمة محنطة.

تسيد الظلام الكون ظنا منه أنه أحكم زمامه عليه إلى الأبد، ولا أحد سيقدر على أن يزيحه عن عرشه.

قبيل الفجر، و أنا قاصد عملي، أرمي رجلي حذرا. أمشي بطيء الخطوات كأنني أتعلم المشي، أو كأنني أهيم في كوكب غير كوكب الأرض. تتحسس رجلاي الأرض في كل خطوة كأن الوثوق انتزع منها أو مثلما أنها لم تعد تصدق وجود الأرض أسفلها، تطأ الأرض متوقعة السقوط أثناء كل خطوة. ضاع ميزان تقديرها وأصبحت الحجرة الصغيرة صخرة، والغدير نهرا، والطريق قطعة غيهب.

سرت أتخيل الطريق، ألتوي مع منعرجاتها المرسومة في ذهني، ومن حين لآخر، أقف أبحث في أرشيف مخيلتي عن صور لأرشد خطو اتي.

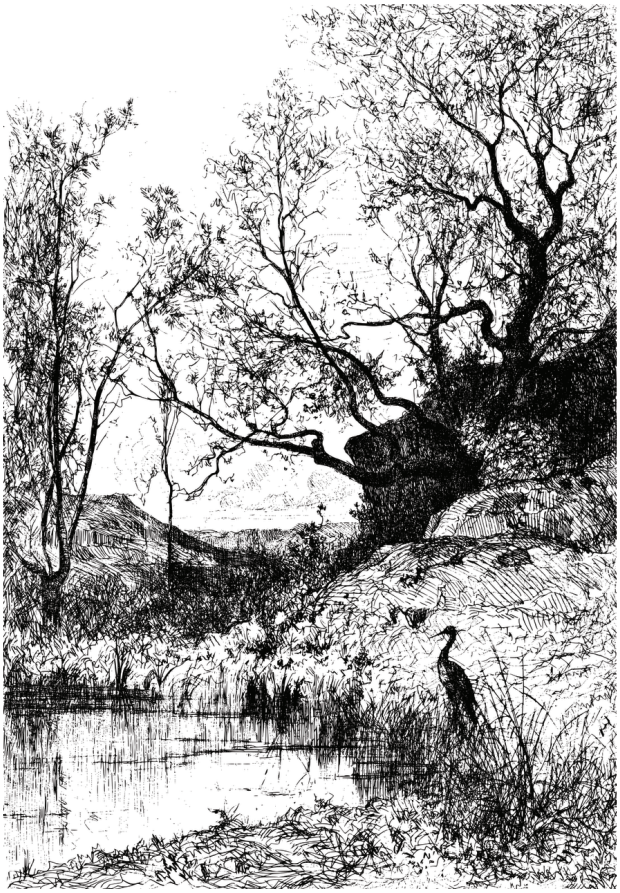
رفعت نظري بعيدا، فبدا لي أحد مصابيح المدينة معلقا بين السماء والأرض كأنه سراج وهاج، فازدادت سرعة رجلي، أخذت تهرول تجاهه كأنه مغناطيس يجذبها.

تأكد لي أن الضوء نور للعين، ومنه يستمد طول البصر، والجذوة التي تشعل الروح، والسراج الذي يكسو الألوان بهاء والطبيعة جمالا والكون حياة.

استحضرت الليل وسكونه، فكبر كرهي لسكونه كما كرهت ظلامه، فالسكون موت، والموت سكون؛ والظلام ظلمات. لذلك ازداد حبي للشمس، ومنها إلى الصيف الذي لولاه لما نضجت الغلال. تذكرت الشتاء فقلت هي ماء والماء هو الحياة، تذكرت الخريف الذي يعري الأشجار، مغتالا أوراقها، لكنه لا يستطيع أن يغتال أغصانها التي تظل حية تنتظر إبان الإزهار.

لكن سرعان ما تبادر إلى ذهني أن الشمس هي مصدر التوازن. في الشتاء، تحجب أشعتها وتبقي ضوءها؛ وفي الخريف، تكبح جماحها؛ وفي الربيع، ترسلها كأياد تمسد أجسادنا؛ وفي الصيف، تمنحها كامل حريتها.

ما إن اقتربت من المدينة حتى شرعت الشمس تستعد



للنهوض من فراشها، فتسربت الرهبة لنفس الظلام، وامتزج اسوداده اصفرارا.

متسرعا جمع دثاره الذي غم الأرض، وفر إلى حيث لا أعلم.

نهضت الشمس، و انتصبت و اقفة. حيت الأرض، فانتهى السكون، وحل النشاط مكان الركود. أحسست بالروح تمشي في الكون، والطمأنينة في نفسي التي تخلصت من الغسق الذي كان جاثما عليها، وكابحا سير خطاها.

سارت رجلاي تركض فرحة بعدما نزعت عنها أغلال الظلام.

أدركت أن في غياب النور يسيطر الغيهبان، وفي غياب القطط تطغى الجردان وكذا الفئران، وعندما يغيب الأسد عن الغابة تحكمها الغربان، وحينما يغيب الشجعان يستقوى الجبان، وإذا غابت الشمس يستأسد الظلام.

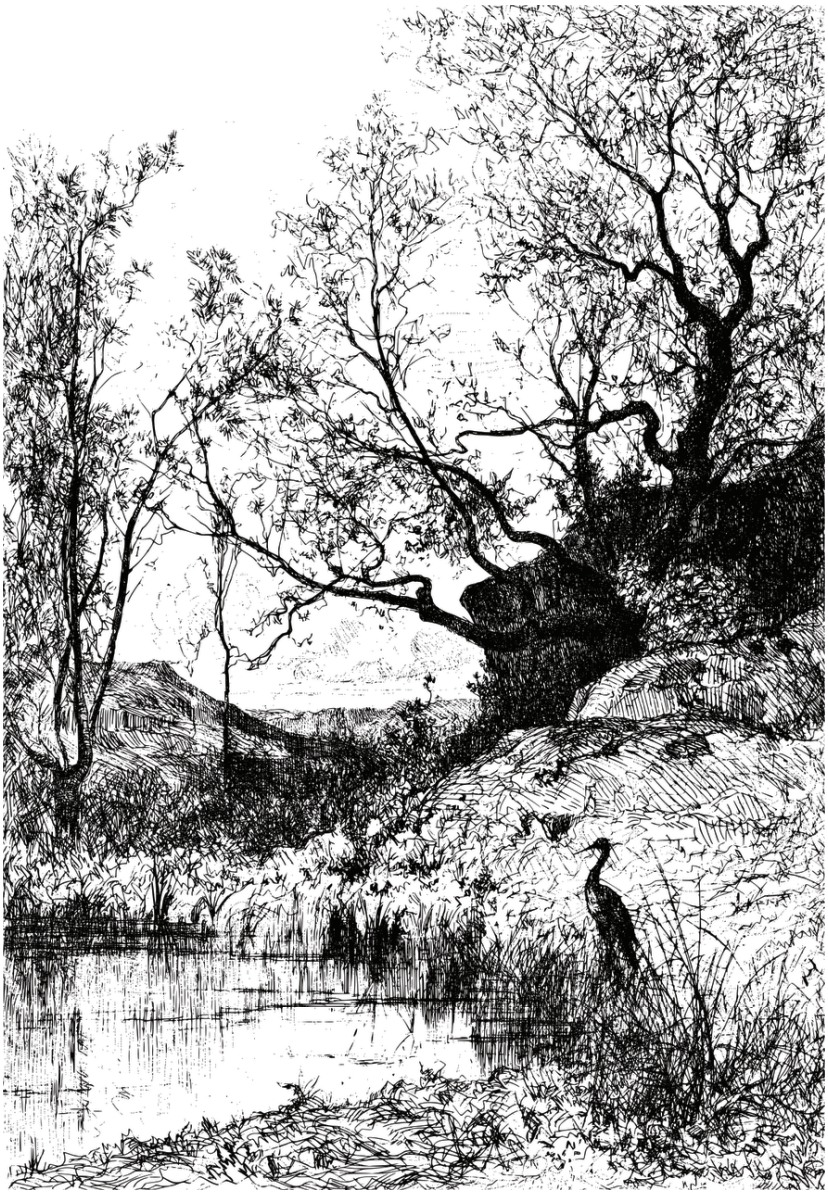
بأقلام الشباب

١- حسام الموسوي/ العراق
٢- قصي محمد عيون السود/ سوريا
٣- سناء قصيبة/ المغرب
٤-- زهير بو عزاوي/ المغرب
٥- يوسف الراشدي/ المغرب
٦-- محمد حامد/ مصر
٧- مصطفى السعيدي/ المغرب
٨- فاطمة الزهراء الخَبِز/ المغرب
٩- زينب حواس/ الجزائر

بعض القصص المشاركة بمسابقة القصة القصيرة جدا للشباب

الجرف الوفي والنهر الغادر..

حسام الموسوي- العراق



في زيارة لنا انا وأخي لنهر النيل أدهشني ذلك النهر عاكسا ضوء الشمس لشدة صفائه سمعت اخي يقول يا اخي انظر إلى الجرف الوفي لا الى النهر الغادر فتعجبت مما يقول فقلت له كيف! قال عندما تغرق في النهر بمن تتشبث؟ النهر جاري والجرف باقي.... الجرف وفي والنهر غادر..

الراجم والمرجوم

قصي محمد عيون السود- سوريا

علم أنها النهاية، غمامات البلادة قد تشظّت، وهسيس ثورته قد اضطرم، والمدينة الخانعة لا تأبى اليقظة.

نهض الى السمت الأعلى، وأعلن أخيرا مخطوط النجاة، الذي تلوى ببراجمه المتقيّحة، واستغرق منه عصارة عمره المنصرم.

حتى اذا ظنّ أنه من لحد الغفوة، نالته الحصباء الراجمة، وسقط مغشيّا عليه من الموت.

إنما الحسرة التي فتّتت كبده وسلبت روحه حقّاً، كانت تتعلّق بحقيقة الراجم.

فلم يكن إلا شعبه.

أسيرة الوحدة

سناء قصيبة- المغرب

عجوز غارقة في سجن الوحدة تتأمل جدران الغرفة المحيطة بها والمتجلية لعينيها المتعبتين كقضبان سجن جد قاسٍ، تتحسس صورة الزوج الذي رقد مبكرا تحت الثرى؛ تشاكسها الذكريات فتتذكر تخليها عن عباءة الأنوثة وارتدائها لجلباب الرجولة وهي في ريعان شبابها، أراقت عمرها في سبيل فلذات الكبد؛ انتهى الشباب وسحب رداءه الباهت، تلحف به واستدار ثم انصرف، فكشفت الشيخوخة نقابها و ابتسمت بمرارة؛ فعلا شيء لا يطاق أن تكون بعد كل هذا خارج نطاق حياة أبنائها.

نقاش

زهير بوعزاوي/ المغرب

دارت رحى حرب كلامية بين العرب في اجتماع، يمجد كل واحد منهم وطنه ويذكر الأخرين بالحضارة والمزايا، يلقنون بعضهم بعضًا دروسًا في الوطنية وحب الأرض، والموت في سبيلها، تطور الأمر إلى السب والقذف، ثم اشتد الخصام، تعاركوا بالأيادي، كادوا أن يغرقوا القارب الذي يهاجرون عليه سرًا.

الكهف المُظلم

يوسف الراشدي / المغرب

كان بلال يعيش في كهف. وكان يظن ان الكهف المظلم هو العالم بأسره، فالوحش الذي يقف عند فجوة الكهف، ليحجب نور الشمس عن الكهف، قال له: العالم هو الكهف والشمس هي الشمعة بجانبك. فصدق الرجل كلام الوحش، وعاش كل عمره مُصدقاً أن العالم هو الكهف، والشمس هي الشمعة. ولما كانت تنطفئ، كان الوحش يجلب أُخرى ويُشعلها.

وفي أحد الأيام دخلت فراشة، للكهف ولم يرها الوحش، ذهبت عند بلال وقالت له أن هناك عالم واسع خارج هذا الكهف، ووصفت له الأشجار والورود والنجوم والسماء والقمر والشمس. لكن الرجل لم يهتم لما قالته له، لأنه يُصدق الوحش أكثر من أي شيء اخر!

تمرد

محمد حامد/ مصر

ألقوه في إحدى الزنزانات الفردية، بتروا أطرافه الأربعة، ثم قطعوا لسانه، فأعلن تمرده عليهم بصمته.

أحلام

مصطفى السعيدي/ المغرب

منهك القوى يطل من نافذة زجاجية في رأسه.
الصمت أطبق على الأرض.... يحاول قول شيء.. يفتش عن أحد ما ...
أشعة القمر ترميه بسهامها من كل حدب. لا مفر أمامه سوى أحلام ترفرف دون جناح، وفتاة تنتظر أن تزف. كبلوا شرفها ...
حينما حاول النهوض. ناداه صوت تقعر في داخله:
لا تحاول.

«المُنتخب المغربي»
قصة قصيرة

فاطمة الزهراء الخَبِز/ المغرب

في سطحِ منزلها العتيق تجلس فاطم على كرسي صنعته من خشب و أقمشة بالية، رثة لم تعد صالحة للارتداء لكنها استعملها بطريقة أخرى لتصنع بذلك كرسيا جميلا جدا، وتبين أن الابتكار يكمن في كيف تبدع في الأشياء البسيطة التي تتوفر عليها، وفي يدها تحمل عُكازها فهي لم تعد تقوى على الحراك، أخذت تتأمل أطفال بلدتها يلعبون كرة القدم في الساحة المتسعة قرب منزلها بروح رياضية وحب كبير قلّما تراه لكنهم يلعبون بعفوية وهمهم الوحيد هو تحقيق الفوز، تجدهم تارة يلعبون بمنافسة وتارة أخرى يمررون المرة لبعضهم وكأنهم فريق وحيد، اغرورقت عيني العجوز فآطم دمعاً حتى أتت حفيدتها رزن، مررت يدها الصغيرة على وجه جدتها هي التي تبلغ من العمر تسع سنوات قائلة : ما خطبك جدتي؟ أجابتها فآطم : آه يا بنيتي ذكرني هؤلاء الأطفال بشبابي سنة ٢٠٢٢ وبالضبط حينَ مرر المنتخب المغربي رسائل القوة والإصرار للكل، بل استطاعو توحيد قلوب العرب بل الناس من كل بقاع العالم في تسعين دقيقة ونشرو الحب والفرحَ فيها، ترد فآطم وهي متفاجئة : أ حقا جدتي؟ أعرف أن توحيد الناس كلهم قد يكون لضرورة صحية مثلا كجائحة تفرض عليهم قيودها وحفظا لصحتهم حينها قد يلتزمون بالإجراءات، لم أتخيل قط أن تتوحد قلوب الناس فرحاً بمنتخب ما وتشجيعا له فهل يمكنك أن تحكي لي قصتهم جدتي، تضم الجدة حفيدتها لصدرها، رتبت لها شعرها الطويل المنسدل الحريري وجعلته ضفرة جميلة، ثم بدأت في الحديث وهي تلعب بخصلاتِ شعرِ حفيدتها رزن،..

كان يا مكان قبل سنين من الآن وبالضبط سنة ٢٠٢٢ مُنتخب مغربي مقاتل تحتَ تدريب المدرب وليد الركراكي الذي أرسل رسائل نبيلة للكل في وقتٍ كان فيه شعبُ المغرب معذبا تحت ضغوط اجتماعية و اقتصادية، جعلت الكل ينزف حرقة، يكفي أن تذهب لمحل لبيع اللوازم الأساسية للأكل فترى وجوه الشعب شاحبة، كئيبة كأنهم يقولون كفى للظلم فما عاد لنا قوة ولا حيلة لِمَ السيد والرئيس في قصرهم ينامون في راحة ونحن نتألم ما ذنبنا! ، وجه كل واحد منهم يظهر أنينا كبيرا غير مسموع يصدره القلب لكن بالإمكان رؤيته والإحساس به، وهنا كان تأثير وليد الركراكي و أبناءه كما أسماهم الشعب المغربي حينها شباب و أطفال وعجائز، عرب وأمازيغ الكل باختلاف تلويناتهم ومعتقداتهم وقناعاتهم اتفقوا على أن المونديال ليس بالأمر الطبيعي البتة، فإحساس كل منهم بالانتماء إلى هذا الوطن الجريح جعلهم يتوحدون في التسعين دقيقة تلك بنفسِ الشغف ونفس الحب..

زياش ليس لاعبا وسط الملعب فقط بل هو درسٌ يسير ويعلم الجمهور المشجع أن صرخاته تلك تنم عن شحنة غضب لكل من أقصاه فحياته لم تكن سهلة البتة، حكيمي ذات مباراة عنق ابنه في المدرج بدموع فخر فابتسم له ابنه كما أنه يخبرنا أن بمجرد أن يحسسك الآخر بثقته بك، قد تغير اللعبة كليا لصالحك بشكل جنوني وروح قتالية، بونو علم الآخرين أن الثقة بالنفس والابتسامة في وجه الصعاب فوز، نصيري، بوفال، المرابط، كل هذه الأسماء وغيرها يا ابنتي لمعت في سماء الإبداع بالمغرب ذات يوم وعلمتنا أن الأمور لا تخضع دوما للمنطق بل أن «النية» أساسية للنجاح في أي شيء.

تبكي الحفيدة قائلة :أتممي جدتي، أتممي فالفؤاد خشع لما سمعته الأذن الظمأى في زماننا اليوم.

يا ابنتي في إحدى مبارايات المنتخب المغربي أذكر رُفعت الراية الفلسطينية عاليا، فأُرسلت رسائل كثيرة بذلك من بينها أن تطبيع الدول لا يعني أبدا تطبع الشعوب... المغرب يا عزيزتي كدولة صغيرة فرضت على الكل احترام دينها حين قرأ اللاعبون سورة الفاتحة دون أن يتطاول عليهم أحد،ارتدى الكل باختلافهم قميصا واحدا تحتَ شعار«حب الوطن يجمعنا ويجمع ما فرقته الاختلافات فينا».

ما زلت أذكر ارتفاع الأسعار وقتها في بلاد ظُلاّم حكامها، في بلاد قطاعات كثيرة فيها متأخرة ومتدهورة التعليم، الصحة، الطب وغيرهم وفي وقت كان تعاني فيه الأراضي من الجفاف، استطاع هذا المنتخب الشامخ تحطيم كل ذلك البؤس ونشروا الحب والفرح وبعدها هطلت الأمطار بغزارة في المغرب بأكمله.

رأينا حب الأمهات وتضحياتهم يا بنيتي أما التعاون بين اللاعبين فهو خيالي، طموحهم والتضحية في سبيل الآخرين إنجاز وعظمة.

أ تعلمين يا جدتي أني أفتخر بكوني مغربية وأحب هؤلاء الذين ذكرتِ اسمهم واحدا واحدا، تعلمتُ منكِ اليوم أن عبارة «دير النية» ورضات الوالدين، الوحدة والتضامن، السعي إلى إسعاد الآخر الاطمئنان النفسي والروحي بالتمسك بديننا الحنيف تعلمت أن هذه الأمور لا تقدر بثمن وهي كنز لن يفنى خلده المنتخب المغربي بل وأحيوه في نفوس الجميع كأنهم يا جدتي أتوا في وقتٍ مناسب حينها ليذكروكم بالأصل الخيّر فيكم ويتركوا لنا معكم رسائل قيمة.

أمسكت الحفيدة يد جدتها وخرجتا إلى الأطفال الذين يلعبون الكرة، أعطتهم فآطم الحلوى وقالت لهم رزن «ديرو النية» وستنجحون ثم ذهبت الجدة ودموع الشوق والحنين تعانقها...

تعويذة العرش

زينب حواس/ الجزائر

في مكان ما...تربع قصر عظيم على أطلال جبل أيهم أشم وسط غابة متفحمة أحرقت أشجارها عواصف لظى جعلتها أوتادا تعزف أنغاما كعوي الوحوش و أنين الشياطين كلما أصابتها الرياح.... كان ذلك القصر مهيبا من الخارج كئيبا من الداخل تسكنه منذ الأزل أميرة وحيدة بروح جامحة وقلب ملائكي و عقل حكيم راجح ، انعكس نقاؤها في عينيها الحوراوين الكحيلتين ، كانت مجالستها شفاء لكل سقيم ولهذا طرق بابها كل من أراد الشفاء من علته ، فتفتح له باب القصر وتدخله غرفة طعام واسعة فيها ما لذ وطاب، تجلسه أمامها ليشتكي إليها علته ...في أحد الأيام مر بالقصر سائل عنطنط باسل على صهوة جواده ، فأدخلته الأميرة كغيره وأجلسته إلى طاولتها كما فعلت مع سابقيه ، ومازالت تنتظر شكواه حتى غربت الشمس ولم يحدثها بهم أو كدر يعكر صفوه ، في اليوم الثاني طلبته الأميرة منتظرة أن يبوح أو يناجي بهمه لكن لا شيء غير بعض السمر، استمر الحال لأيام فأشهر فسنة أخذ فيها الفارس راحته كما أخذت الأميرة الأمان منه ، فسمحت له بالاطلاع على تفاصيل القصر وغرفه ، حتى بدأ يغير في القصر ..أضاء تلك الغرف المنسية ..زرع الحديقة زهورا بنفسجية ..درب عسسا ثم حرسا ثم جيشا نصبته الأميرة قائدا عليه..ثم اطلع على معظم سجلات وكتب القصر، مع مرور الزمن أدمنت مرافقته واعتادت وجوده كقرينها ، عشقت تبجيله لها ، أحبت تذكره لها في رحلاته ...حتى في بعده كان يشعر حين تحتاج إليه ، كما اعتاد هو بدوره وجود دفأها قربه ، و أدمن كلماتها ، عشق غيرتها حين تبعد الفراشات عن كتفه ، وأحب امتنانها لوجوده...

حتى لانت و أخبرته عن سر القصر الذي أخفته عنه طوال تلك السنوات...كان السر أن في القصر

عرشا ملكيا تحيطه تعويذة لا يفكها من كان في قلبه مثقال ذرة من خوف وأن تلك التعويذة لن تغادر القصر إن لم يتربع على ذلك العرش ملك و كيف سيتداعى القصر وتتلاشى هي إن لم تفك عن العرش تعويذته ...فقبل المحاولة وقرر أن يجرب التربع على العرش الملعون غير أن العرش رماه بقوة بسبب الخوف في قلبه فلم يكن يجرؤ على البقاء في القصر الى الأبد ، فانتظرا و انتظرا حتى رغب في المحاولة من جديد فأخذته الأميرة من يده الى العرش، وقالت له: أن ليس عليه المحاولة مجددا فلم تقو على مشاهدة عينيه الخائفتين وبسالته تنكسر تحت قدميها أمام ذلك العرش ، غير أنه أبى الا أن يجلس مرة ثانية ، فجلس ولم يكن من العرش إلا أن لفظه أخرى ، هذه المرة فتحت له باب القصر على مصراعيه وطلبت منه الرحيل الى الأبد لكنه رفض ذلك أيضا بسبب عشقه للأميرة وغرامه بعينيها على أمل أن تكسر تلك التعويذة من تلقاء القدر، لكنها أخرجته عنوة ليقينها أن لا أحد سيستحقها ، ولم يبق خلفه سوى بقايا جيشه؛ وأزهار البنفسج التي زرعها...

إلى الآن لايعلم أحد ما كان منهما بعد ذلك ، يقولون أنه وجد لنفسه منزلا بين العامة مع جارية من الشعب ...وهناك من قال أنه أقام أسفل الجبل ينتظر القدر ليكسر تلك التعويذة .

ندف الثلج .. قصائد هايكو

ترجمة : بنيامين يوخنا دانيال

(سقطت ندفة ثلج على جبيني ذات مرة , فرأقت لي كثيرا و قبلتها , و بدت فرحة بذلك , فاتصلت بأبناء عمومتها و إخوتها , لتحويني عندها في شبكة من الثلج – الشاعرة الامريكية نيكي جيوفاني) .

(١) ماريا كولسيفا / بلغاريا
صباح رأس السنة الميلادية
تتساقط ندف الثلج
في كوب الشاي الذي أشربه
(٢) فيد فوكاسوفيتش / صربيا
منزل متروك
تسقط ندف الثلج الكبيرة
في المدخنة
(٣) جوليوس ونوروفسكي / بولندا
ما من نجوم
ندف الثلج , ليس إلا
على ضوء المشكاة
(٤) جياكومو كوتشينوتا / إيطاليا
رقاقات الثلج
بساط أبيض
من أجل رحلتي
(٥) مارك هندريكس / بلجيكا
السقوط سوية –
بتلات الزهر
و ندف الثلج
(٦) ماريجان ماكو / سلوفينيا
أزهار شجرة المشمش
و ندف الثلج ...
توقف النحل عن الزيارة
(٧) صوفيا كاربيديس / اليونان
ولد صغير
يأخذ قبضة من ندف الثلج
حان وقت الذوبان
(٨) كارا كريج / ايرلندا
تساقط ندف الثلج
ميدان المعركة
أبيض مجددا

(٩) تورغاي أوسيرين / تركيا
شحاذ في الشارع –
لا تذوب ندف الثلج
على راحة يده
(١٠) ماريون كلارك / ايرلندا الشمالية
صورة باردة –
عصفور ينقر ذيله
مزيلا ندف الثلج
(١١) اندري غاغين / أوكرانيا
رقاقات الثلج
المتشكلة فوق زجاج النافذة
ينظر من خلالها
(١٢) باميلا كوبر / الولايات المتحدة الامريكية
أوزمهاجر –
من أي غمامة
ندف الثلج هذه ؟
(١٣) شيلا ويندسور / المملكة المتحدة
الهايكو
ندفة ثلج
في مهب الريح
(١٤) جايسون أي . موكلي / الولايات المتحدة الامريكية
بدأت ندف الثلج بالتساقط
الغابة متدثرة بالدثار الابيض
ما من صوت البتة
(١٥) أرشانا كابور ناجبال / الهند
تكاسل –
اعتمادا على اصابعي
ندف الثلج هذه
***
عيد ميلاد مجيد أبيض ...
ندف الثلج مجددا
تثبت على الاغصان الجرداء
***
إسقاط ...
كيف تذوب ندف الثلج
في راحتي ؟

(١٦) جون بودان / الولايات المتحدة الامريكية
تذوب رقاقات الثلج
على غمى من تنك
عودة طائر أبو الحناء
(١٧) روزا ماريا دي سالفاتور/ إيطاليا
ندف الثلج –
على السجادة الناعمة
خطاي المتأنية
(١٨) ألثيا رو و اتسون / الولايات المتحدة الامريكية
رقاقات الثلج على الصليب
تذوب لتسقط
على ضريح زوجي
***
الشمس من خلال رقاقات الثلج
روح أخي
في النداء الصوتي لطائر القيق الأزرق
(١٩) جون فريدريك نيمز/ الولايات المتحدة الامريكية
ندفة ثلج
ذات الأركان
الستة
(٢٠) باتريشيا ديفيس / الولايات المتحدة الامريكية
بيدي ما فضل
من سيرتها ...
رقاقات الثلج
(٢١) كاثلين غونثر/ الولايات المتحدة الامريكية
ندف الثلج , أصحابنا
تنزل عندما يحل الشتاء
لتحضر لنا الاغطية البيضاء

- ثبت ببعض القصائد بالانكليزية عن ندف الثلج : ندف الثلج – هنري وادزورث لونجفيلو . قطعة من العاصفة – مارك ستراند . إلى ندفة الثلج – فرانسيس طومسون . رقائق الثلج – روبن فولتون . ندفة الثلج – ويليام باير . ندف الثلج – ليندا أي . كوب . رقاقات الثلج – كلايف سانسوم . ندف الثلج – سابينا لورا . ندف الثلج الناعمة – لوسي لاركوم .
- مترجمة عن الإنكليزية : -

١ – Haiku from Ireland and the rest of the world . Shamrock Haiku Journal . Issue No ٤ . https : // shamrockhaiku . webs . com
٢ – Haiku from Ireland and the rest of the world . Shamrock Haiku Journal . Issue No ٧ . https : // shamrockhaiku . webs . com
٣ – Haiku from Ireland and the rest of the world . Shamrock Haiku Journal . Issue No ٩ . https : // shamrockhaiku . webs . com
٤ – Haiku from Ireland and the test of the world . Shamrock Haiku Journal . Issue No ١٩ . https : // shamrockhaiku .webs . com
٥ - . Haiku from Ireland and the rest of the world . Shamrock Haiku Journal . Issue No ١١ . https : // shamrockhaiku . webs . com
٦ – Haiku from Ireland and the rest of the world . Shamrock Haiku Journal . Issue No ١٢ . https : // shamrockhaiku . webs . com
٧ – Haiku from Ireland and the rest of the world . Shamrock Haiku Journal . Issue No ١٧ . https : // shamrockhaiku . webs . com
٨ – Haiku from Ireland and the rest of the world . Shamrock Haiku Journal . Issue No ٢٣ . https : // shamrockhaiku . webs . com
٩ – Haiku from Ireland and the rest of the world . Shamrock Haiku Journal . Issue No ٢٥ . https : // shamrockhaiku. Webs . com
١٠ – Haiku from Ireland and the rest of the world . Shamrock Haiku Journal . Issue No ٣٢ . https : // shamrockhaiku. Webs . com
١١ – Cooper , Pamela – The Livung Haiku Anthology . https : // livinghaikuanthology . com
١٢ – Haiku Is (by Sheila Windsor) . https : // livinghaikuanthology . com
١٣ – Nagpal , Archana Kapoor – The Living Haiku Anthology . https : // livinghaikuanthology . com
١٤ – Autumn Moon Haiku Journal – Home . Volume ٤ (٤ : ١ and ٤ : ٢) / ٧ / ٢١ / ٢٠٢١ . https : // www . autumnmoonhaiku. Com
١٥ – Autumn Moon Haiku Journal – ١ : ١ . Fall – Winter – ٢٠١٧ – ٢٠١٨
١٦ – The Six – Cornered Snowflake by John Frederick Nims – Poetry . https : // www . poetryfoundation . org
١٧ – – Snowflakes Start to Fall # Haiku # Poetry Poems for Warriors . https : // jasonamuckley . com
١٨ – Patricia Davis' snowflake – Haiku Commentary – .https://haikucommentary.wordpress.com
١٩ – Types – of – Haiku – and – Acrostic – Poetry – . pdf – WEB Tutorial ... . https : // web – tutoral . squarespace . com

ثلاث قصائد للشاعر البوليفي بيدرو شيموسي

Pedro Shimose

ترجمها عن الإسبانية وأضاء حياة الشاعر عبد السلام مصباح/ المغرب

شاعر وروائي وصحفي ورسام كاريكاتير وملحن بوليفي. ، بل هو أحد أشهر شعراء بوليفيا، إلى جانب ذلك فهو راو بوليفي لجيل ما بعد السريالية و. الصوت المتميز للغنائي البوليفي الطليعي...ولد في «ريبيرالطا Riberalta في سنة ١٩٤٠/٠٣/٣٠، من أب مهاجر ياباني. درس الابتدائي بمدرسة « نيكولاس سواريث Nicolás Suarez»، والثانوي بثانوية «بيدرو كرامير Pedro Kramer». اشتغل محرراً بجريدة «حضور Presencia» التي كانت تصدر في:«لاباث La Paz». مارس نقد الفن عشر سنوات...

درس الحقوق والفلسفة في الجامعة العظمي ل»سان أندريس San Andrés «بعاصمة بلاده بوليفيا؛ فأصبح أستاذاً لأدب أمريكا اللاتينية ومديراً للثقافة. في سنة ١٩٧١ انتقل للعيش في إسبانيا حيث حصل على الإجازة في علوم الإعلام من جامعة مدريد.. يشتغل حالياً بمعهد التعاون لأمريكا اللاتينية في العاصمة الإسبانية، إلى جانب ذلك فهو رسام ومؤلف للموسيقى الشعبية.

وهو عضو مناظر في الأكاديمية البوليفية للغة، وعضو في الرابطة الإسبانية لنقاد الفن.

فيما يتعلق بشعره فهو مستوحى من السياسة ، ويتعامل مع قضايا الهوية الوطنية والتحرر الاجتماعي

ترجمت قصائده إلى العربية والإنجليزية والألمانية والفرنسية والروسية والتركية والهولندية

متزوج من امرأة أندلسية، وله ثلاثة أبناء، والعديد من الأحفاد

الجوائز:

أحرز على عدة جوائز:

- الجائزة الوطنية للشعر ١٩٦٠ (الاتحاد الجامعي البوليفي)
- الجائزة الوطنية للشعر ١٩٦٦ (عيد إلهة الزهور)
- جائزة دار الأمريكيتين ١٩٧٢ (كوبا)
- جائزة الترضية ١٩٧٤ جيان -) إسبانيا)
- جائزة ليوبولد بانيرو ١٩٧٥ (مدريد إسبانيا)
- الجائزة الوطنية للثقافة ١٩٩٩ (بوليفيا)

أعماله:

- ثلاثية المنفى ١٩٦١
- شقي ١٩٦٧
- قصائد من أجل الشعب ١٩٦٨
- أريد أن أكتب، لكن يسيل الزبد ١٩٧٢
- انطفاء النار ١٩٧٥
- بطلان ١٩٧٥
- جوز الهند ١٩٧٥ (مجموعة قصصية)
- حرفيا ١٩٧٦
- تأملات ميكيافلية ١٩٨٠
- دليل كتاب أمريكا اللاتينية ١٩٨٢
- رقصة الفرسان ١٩٨٥
- قصائد (جميع الأعمال السابقة) ١٩٨٨
- تاريخ الأدب الأمريكي لاتيني ١٩٨٩
- ريبيرالطا وقصائد أخرى ١٩٩٦
- لن تصدق ذلك ٢٠٠٠
- شعراء الشرق البوليفي ٢٠١١

الحظ امرأة

الْحَظَّ يَتَكَلَّم: زَوْجِي يَضْرِبُنِي
يَضْرِبُنِي لِأَنَّهُ يُحِبُّنِي
يُحِبُّنِي لِأَنَّهُ يَحْتَاجُنِي
يَحْتَاجُنِي بِطَرِيقَةٍ أُخْرَى

وَإلاَّ كَيْفَ يُثْبِتُ أَنَّهُ رَجُل

LA FORTUNA ES MUJER

Habla la fortuna Mi hombre me pega
Me pega porque me quiere
Me quiere porque necesita
Me necesita porque de otro modo
¿cómo demostraría que es hombre?

أغنية المتفائل

الإنْسانُ طَيِّبٌ
إلى أَنْ يَثْبُتَ
عَكْسَ ذَلِك.

الإنْسَانُ شِرّيرٌ
إلى أَنْ يَثْبُتَ
عَكْسَ ذَلِك.

الإنْسانُ
لَيْسَ طَيِّباً وَلاَ شِرّيراً
إنَّهُ ذِئْبٌ.

CANCION DEL OPTIMISTA

,Do en desgracias

El hombre es bueno
hasta que demuestre
,lo contrario

El hombre es malo
hasta que demuestre
,lo contrario

El hombre
,no es bueno ni malo
.Es lobo

مدخل إلى الشيء

هَذي الْقَصيدَة
تُشَكِّلُ جُزْءً مِنْ دِيوان
سَتُسْحَبُ مِنْهُ
خَمْسُمائَة نُسْخَة.

مِنْ هَذي الْخَمْسُمائَةِ
سَتُهْدى خَمْسون.

مِنَ الْخَمْسين
سَتُقْرَأُ خَمْسُ.

مِنَ الْخَمْسَةِ
واحِدَةٌ فَقَط
سَتَكونُ مَفْهومَة.

إنَّها نَتيجَةٌ قَيِّمَة.

INTRODUCCIÓN A LA COSA

Este poema
forma parte de un libro
del cual se tirarán
,٥٠٠ ejemplares

ejemplares De esos٥٠٠
,٥٠ se regalarán

de los cuales
,٥ se leerán

de los cuales
١ sólo
,será comprendido

.Vale la pena

قصة رجل مجنون للكاتب الفرنسي أميل زولا (١٨٤٠-١٩٠٢)

ترجمها إلى الإنجليزية /دوجلاس بارميه

ترجمها إلى العربية / عوني سيف- مصر

ايزدورچين لويز مورين رجل غنى من الطبقة المتوسطة ، مالك لعدة شقق سكنية فى « پيلڤيل ». يعيش فى واحدة منهم بالدور الأول. تربى مورين فى الغرف الخلفية لهذا البيت القديم ، يرعى حديقته و يتسكع حوله مثل كثير من الباريسيين. فى سن الأربعين كان غنياً بما يكفي ليتزوج بنت أحد المستأجرين . شقراء في الثامنة عشر من عمرها ، عيناها رمادية بهما بريق لحظي يشع لطفاً كعيون القطط.

بعد ستة أشهر وجدت طريقها للدور العلوي ، تعرفت على طبيب شاب يعيش فى الشقة التي تعلوهم مباشرةً. كان حدوث هذا طبيعياً - فى أحدي الأمسيات الرعدية - حينما كان مورين في باريس .كبر حبهم حتى وصل إلى مرحلة العشق الملتهم ، وجدوا أن اللحظات القليلة التي يسرقونها سراً غير كافية .حلموا أن يعيشوا معاً كزوج و زوجة . المسافة القريبة بينهم - حيث أنه لا يفصلهم سوي السقف - جعلت الرغبة عندهم تشتعل أكثر و أكثر. اثناء الليل كان هذا العاشق يستطيع أن يسمع صوت الزوجين في الفراش.

مورين رجل من النوع المقبول. معروف عنه أنه زوج مثالي ، لا يتطفل علي أحد ، متسامح مع الجميع. وهذا ما جعله عقبة مثيرة للسخط بطبيعته ، فهو قليلاً ما يترك الشقة مما جعل زوجته تشعر كأنها سجينة بالبيت.

بعد عدة أسابيع خلقت بعض الأعذار لكي تصعد الي الدور العلوي. قررا العاشقان أن يتخلصا من الزوج، كانا مترددين أن يلجأون إلى عنف أو جريمة ، كيف يذبحا رقبة كالخروف ؟ و أيضاً خافا أن يقبض عليهما و يرسلا إلي المقصلة. علي أي حال ، الطبيب شاب عبقري ، لا يخاطر، دائما يفكر بطريقة إيجابية. هذه هي طبيعته الغريبة التي أشعلت الخيال الرومانسي في قلب المرأة الشابة .

في أحدي الليالي ، استيقظ البيت كله علي صرخة مدوية آتية

من شقة المالك. الجيران فتحوا الباب عنوة ، وجدوا الزوجة في حالة مزرية ، تجثو علي ركبتيها ، في الأرض. ملابسها غير مرتبة ، تصرخ ، تصرخ بشدة . مورين يقف أمامها مذهولا ، مرتعشا ، محرجا ، غير قادر علي التكلم ،يتلعثم مثل السكاري ، قائلاً:
_ أنا لا أستطيع أن افهمها ، أنا لم أقترب منها .
عندما هدأت هنريتا ، قالت كلاما غريباً ، غير مفهوم ، جعلت الجيران يخرجون و هم حانقون ، يقولون لأنفسهم « لا شيء واضح « .

هذا المشهد تكرر مراراً ، البيت كله أصبح في حالة السكون الذي يسبق الإنذار. كل مرة تدوي الصرخات ، الجيران يدخلون الباب الموصود عنوة و يرون نفس المشهد . هنريتا ملقاة علي الأرض في حالة إنهيار، ترتعش ، كأن شخص ما ابرحها ضرباً بلا رحمة. بينما مورين يفرك في الغرفة ، في حالة كبيرة من الحرج ، عاجز عن قول يفسر الحدث.

الرجل البائس ، الهموم مزقته .كل مساء يذهب للفراش يرتعش من خوف دفين أنه سيصحو علي صرخات هنريتا. لا يستطيع أن يمسك رأس أو ذيل لتصرفاتها الغريبة. فهي فجأة تقفز من على السرير، تضرب نفسها بعنف ، تمزق شعرها ، تدور في أرضية الغرفة دون سبب. أنتهي مورين إلي قناعة أنها جُنّت ، و اخذ عهداً علي نفسه أن لا يجيب عن أسئلة الناس ، و أن يحتفظ بهذه المأساة الخاصة لنفسه .سلامه العقلي تلاشي ، وحياته السهلة اختفت . فقد وزنه و أصبح شاحب الوجه و فارقته ابتسامة الرضا.

إشاعة انتشرت بين الجيران ، لا أحد يعرف مصدرها ، أن الحمى أدت به للجنون بسبب تصرفات هنريتا. وجهه الشاحب و إجاباته المراوغة ، سلوكه الذي به احراج ، كل هذا أدى إلى تأكيد الإشاعة. منذ هذا الوقت وكل شيء يفعله مورين يترجم على أنه فعل جنون . إذا خرج تلتهمه الأنظار، ويفسرون كل كلمة تخرج من فاه بمعنى مختلف ، يناسب شطحاتهم. أصبح بالنسبة للناس مجنون كليتاً. إذا انزلقت قدماه ، نظر إلي السماء ، حك أنفه ، تضحك الناس و تهز أكتافها شفقةً عليه. الاطفال الصغار يتبعوه كأنه حيوان غريب ، و بنهاية الشهر أصبحت كل « پيلڤيل « تعتقد أن مورين فقد عقله.

بدأ الجيران يتهامسون أشياء غير طبيعية عنه. امرأة تقول شاهدته يمشي على الرصيف تحت المطر بدون قبعة ، لكنها تعلم أنها طارت من الريح. و اخري تقول إنه معتاد أن يتجول في حديقته بعد منتصف الليل يحمل شمعة كنسية و يرتل تراتيل جنائزية ، هذا يبدو مرعباً. لكن الحقيقة كان مورين ذات مرة يتفحص نبات الخس من اليرقات و الديدان أثناء الليل.

تدريجياً ، أخذ الجيران يجمعون في لائحة الاتهام حول أفعاله المشبوهة ، و يرتبون قضية سلوكه المجنون ، و الألسنة تهمس باقاويل مختلفة.»أنه رجل طيب» ، « يا له من عار « ، « كيف يحدث له هذا « ،» ربما يقتل هنريتا الشابة الجميلة المسكينة»

في صباح صافٍ، ذهبوا الجيران إلي الشرطة ، بعد مشهد مرعب مثلته هنريتا بغاية الاتقان ، أدى إلى أخذ مورين إلى مصحة الأمراض النفسية»تشارنتون» عندما وصل إلى هناك و أدرك ما حدث ، انتابته ثورة غضب قضم خلالها أحد اصابع الحارس المنوط بحراسته. البسوه سترة بيضاء و وضعوه في عنبر المجانين الخطرين .

قد رتب الطبيب الشاب لهذا المسكين أن يظل في غرفة مغلقة بقدر الإمكان ، و ادعي انه يتابع حالته المرضية ، و اعراضها الغريبة . زملائه اعتقدوا أنهم اكتشفوا نوع جديد من أنواع الجنون . بعد ذلك جاءت « پيلڤيل « كلها لتدلّي بتفاصيل أكثر ، و المتخصصين العقليين اجتمعوا ، و مقالات علمية كُتبت.

العاشقان ذهبا للاستمتاع بشهر العسل في مقاطعة «توريان» .

بعد أحد عشر شهراً ، هنريتا أصابها الملل من الطبيب الشاب ، و بين القبلات ذهب بها فكرها إلى زوجها المسكين ، يصرخ في أحدي غرف المصحة . عاطفة ما نمت بداخلها نحوه ، كيف يكون هذا القدر المرعب نهايته. لم يعد يستطيع الاهتمام بنبات الخس في الحديقة ، أو يتمشي في الضاحية. امرأة ذات عينان قطنية رمادية ، تنفع أن تكون موضوعاً عن تقلّب الأهواء.

تركت حبيبها و ذهبت بعد تردد إلى مصحة «تشارنتون» و عزمت على الاعتراف الكامل. اندهشت هنريتا لأن الأطباء اخذوا وقتاً طويلاً ليقتنعوا أن مورين ليست مجنون . أخذوها إلى زوجها ، فوجدته في ركن الغرفة ، شاحب ، هزيل ، كالحيوان المريض ، يشبه الشبح أكثر من الإنس. وقف ينظر إليها و عيناه خالية من العقل ، مليئة بالرعب . المسكين لم يتعرف عليها. هي تقف في رعب و هو بدأ في نوبة ضحك هيستيري. فجأة انفجر في الكلام متلعثماً:
_انا لا استطيع ان أفهمها ، انا لم أقترب منها.
رمي نفسه على الأرض مثلما كانت تفعل هنريتا ، و اخذ يضرب نفسه ، و يصرخ ، و يدور في الأرض ، قال الحارس :
_ أنه يفعل هذا عشرون مرة في اليوم .
هنريتا امتلأت بالخوف ، قاربت من الإغماء ، غطت عيناها لكي تتجنب أن ترى الرجل الذي حولته إلي حيوان مريض.

دكّان حكاية

قصّة الاطفال

علي إبراهيم/ العراق

اصبحَ الشَّارعُ الذَّي تقع الْبيوتُ على جانبيهِ جديداً على الأطفالِ.كانوا يمرّونَ دون توقّف، ياكلون منْ محلّات منتشرة تعلوها عنوانات.. السّنافر، سوبرماركت، دكّان الْبقّال.

كانَ الدّكانُ الذَّي أُفتتحَ حديثاًجعلَ له عنوان _دكان حكاية_يثيرُأسئلة عن أفواه الاطفالِ المتجمّعة بالْقرب منهُ.

قالَ فائزُ: ماذا سيبعُ في دكّانهِ؟ردَّ جعفر:أصبح الشارع جديداً بهذا الدّكان، ولكنْ ما معنى حكاية.؟

قالت هدى:انتَ ضعيفُ في درس العربي؛ الآنَ تريدُ ان تعرف معنئ اسم الدكان.!

إنشغل البائعُ بترتيبِ بضاعتهِ يتحرّكُ هنا هناك داخل المْحل، يُفرّغ منِ الصناديق الكتبَ والمجلاّتِ. نظرَجعفرُإلى البائع؛ وهوَ يمسحُ الْعرق من جبينهِ. قالت هدى:لماذا لا ندخل، ونسأل البائعَ عن بضاعتهِ.؟ لم يو افق فائزعلى ذلكَ.

بدأ اليوم الثَّاني من حياة دكّان حكاية. مرَّ الاطفالُ يمرحونَ، ويتركونَ اغلفة الحلوى في بابِ الدّكانُ. قالَ فائزُ:سوفَ ارئ ما فيهِ. كانتِ الرَّفوفُ تحملُ الكثير من عنوانات الْكُتب، وركن آخرللمجلاتِ، وصور المْناظر، اغلفةُ ملوّنةُ. هي مكتبة الاطفالِ. هزَّجعفرُيدَهُ قائلاً: ماذا نستفيدُ منِ الكتبِ والمجلاتِ؟ قالتْ هدى :سمعتُ فائزَيقولُ إنَّها مكتبةُ للأطفالِ في شارعِنا. ضحكَ جعفر:وما فائدةُ ذلكَ اتركوا اغلفةَ الْحلوى في بابهِ اهذا عقابُ له، قال جعفر؟ اجابَ جعفرُ:نعم منْ قالَ إنَّنا نُحّبُ الكتبَ، والمجلاتِ حتّى يفتحَ دكّانهُ في شارعنا.؟! حاولتْ هدى انْ تُخففَ مِنْ غضبهِ:انظر إلى عنوان(حكاية) ألايستحَّقُ النَّظرَإليهِ.! وطالتْ وقفتُهمْ امامَ المحل. كانتْ اغلفةُ الحلويات تزداد.! حاولَ البائعُ انْ يخرجَ ليوضّحَ عنوان دكان حكاية لهم. اخذتِ الكتبُ تسرعُ قبلَهُ إلى الخارجِ. قال كِتابُ النظافة في حياتنا :لماذا تزعجونَ صاحب المحل، ويتركونَ الاوساخَ؟! اينَ النظافةُ في الْبيت والشارعِ.؟ وتكّلم كتاب الصحّةَ والجمال قائلاً: انتمْ تُكثِرونَ السَّكرياتَ، والدهونَ في اكلِكُمْ؛ وهي مضرّة على حياتِكُمْ. اينَ رشاقةُ الاجسامِ وجمالها مِنِ السُّمنةِ عندكم.؟!

صاحتْ مجلّة أفراح للاطفالِ:هلْ انتُمْ بُخلاءُ لا تُريدونَ الضّحكَ والفرحَ في مُجلتي.؟ لماذا تكرهونَ دكان حكاية؟ هو مِن لُغتِكُمْ العربيّة.!

وَقفَ البائعُ قائلاً:هذهِ قصّةُ عنوان دكاني حكاية عَبَّرت عنْها الكُتُبُ المْهجورةُ مِنْكُمْ، والمتروكةُ على الرَّفوفِ؛ وهيَ غداءُ لكُمْ للمعرفةِ. إلتفتَ الاصدقاءُ الثلاثةُ إلى عنوانِ دكّان حكاية لتبدأ بعد عناءٍ طويلٌ قصّةُ الدُّكانِ.

قراءات

١- قراءة نصية في قصة اعتر افات للطبيب النفسي للقاصة بسمة يحي

بقلم: أ.د. مصطفى لطيف عارف/ العراق

٢- تعدد الأصوات في رو اية آخر الموريسكيات لخديجة التومي

بقلم/ فتحي البوكاري/ المغرب

٣- الانزياح الدلالي في خطبة الغراب لأحمد برقاوي

بقلم: سوران محمد/ العراق

٤- رشح من مشارف عبق الانشاء في عبود لا يتحمل السوط

بقلم/ محمد بشير بويجرة/ الجز ائر

٥- القصة الجميلة في متناول الو اقع

بقلم: نعيم عبد مهلهل/ العراق

٦- البوم والامكنة المعادية عند جوزف حرب

بقلم: أ.د. سلمى حداد/ سوريا

٧- السرد واللاسرد قراءة في رو اية لطائف السمر

بقلم: حسن الالياسي/ المغرب

٨- دراسة في النسق الاجتماعي في رو اية الاستاذ لوداد معروف

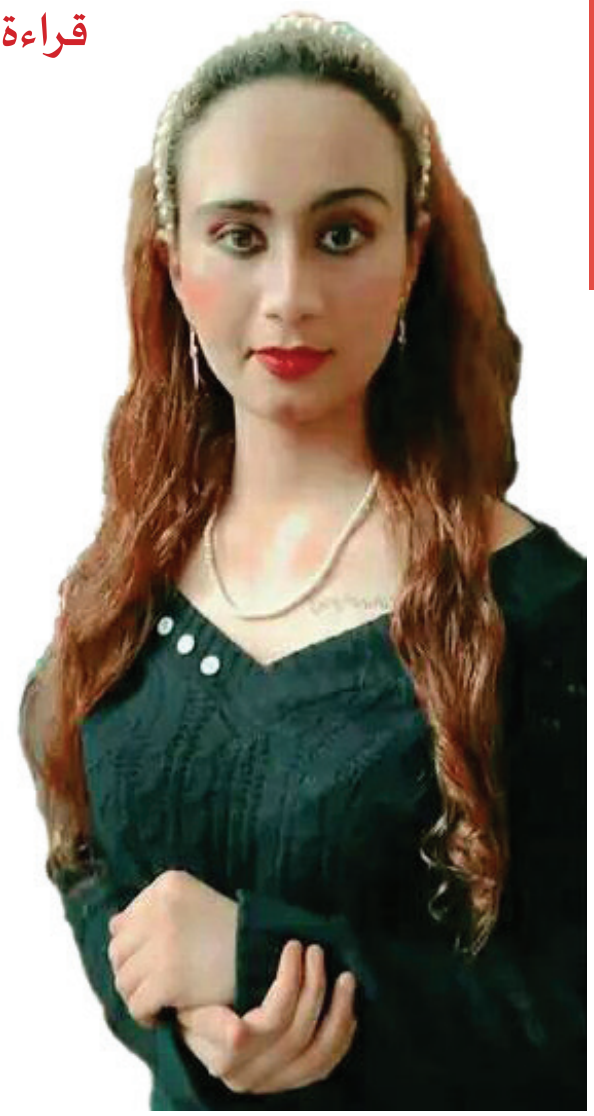
بقلم: د. سحر الشريف/ مصر

٩- ريحون... رو اية الاختبار والتأهيل

بقلم: د. المصطفى سلام

قراءة نصية في قصة (اعتر افات للطبيب النفسي) للقاصة بسمة يحي

أ.د مصطفى لطيف عارف*/ العراق



إن العنوان في الحقيقة مرآة مصغرة لكل ذلك النسيج النصي ,واسم فارغ, وهذا يعني أنه علامة ضمن علامات أوسع هي التي تشكل قوام العمل الفني بعده نظاما, ونسقا يقتضي أن يعالج معالجة منهجية أساسها أن دلالة أية علامة مرتبطة ارتباطا بنائيا لاتراكميا بدلالات أخرى, ومن ثم فإنه قد يجسد المدخل النظري إلى العالم الذي يسميه، ولكنه لايخلقه إذ إن العلاقة بين الطرفين قد لاتكون مباشرة كما هو الشأن في الآثار الفنية التي يحيل فيها العنوان على النص, والنص على العنوان وفي هذا الحال فإن العنوان يتحول من كونه علامة لسانية أو مجموعة علامات لسانية تشير إلى المحتوى العام للنص إلى كونه لعبة فنية وحوارية بين التحدد واللاتحدد، بين المرجعية المحددة وبين الدلالات المتعددة وذلك في حركة دائبة بين نصين متفاعلين في زمن القراءة , أن النقد الروائي العربي لم يول العنوان أهمية تذكر، بل ظل يمر عليه مر الكرام, لكن الآن بدأ الاهتمام بعتبات النص وصار يندرج ضمن سياق نظري, وتحليلي عام يعتني بإبراز ما للعتبات من وظيفة في فهم خصوصية النص, وتحديد جانب أساسي من مقاصده الدلالية، وهو اهتمام أضحى في الوقت الراهن مصدرا لصياغة أسئلة دقيقة تعيد الاعتبار لهذه المحافل النصية المتنوعة الأنساق وقوفا عندما يميزها ,ويعين طرائق اشتغالها, ومن أهم الدراسات العربية التي انصبت على دراسة العنوان تعريفا وتأريخا ,وتحليلا, وتصنيفا نذكر ما أنجزه الباحثون المغاربة الذين كانوا سباقين إلى تعريف القارئ العربي بكيفية الاشتغال على العنوان تنظيرا وتطبيقا، وهو علامة لسانية وسيميولوجية غالبا ماتكون في بداية النص، لها وظيفة تعيينية ومدلولية، ووظيفة تأشيرية أثناء تلقي النص ,والتلذذ به تقبلا وتفاعلا, وهو الذي يوجه قراءة قصة (اعتر افات للطبيب النفسي) للقاصة (بسمة يحي)، ويغتني بدوره بمعان جديدة بمقدار ما تتوضح دلالاتها فهي المفتاح الذي به تحل ألغاز الأحداث ,و إيقاع نسقها الدرامي, وتوترها السردي، علاوة على مدى أهميته في استخلاص البنية الدلالية للنص، وتحديد تيمات الخطاب الروائي، وإضاءة النصوص بها, و انه كما كتب كلود دوشيه عنصر من النص الكلي الذي يستبقه ويستذكره في آن، بما أنه حاضر في البدء، وخلال السرد الذي يدشنه، يعمل كأداة وصل وتعديل للقراءة, وقد جسدت ذلك القاصة (بسمة يحي) في قصتها (اعتر افات للطبيب النفسي) ,إذ يحلل عنوان القصة ضمن ما يعرف بالسهل الممتنع إذا ما قر اناه قراءة سطحية عابرة تكتفي بالنظر إليه نظرة جانبية , على أن النظرة المحايثة العميقة ربما تكشف لنا عما دفنته فيه مبدعته من أشارات, وعلامات دالة , و انطلاقا من كل هذا قد يكون بالإمكان تتبع عمل العنوان في النص والشروع في نمذجة تصنيفية , الرؤية، فيتجاوز العنوان مجازيا مع دلالات الفضاء النصي للغلاف وتنصهر الصورة العنو انية اللغوية في الصورة المكانية لونا ورمزا, وللعناوين في القصة وفقا لعلاقاتها بالشرح القصصي ,و العنو انية قد تندرج ضمن علاقات بلاغية قائمة على المشابهة ,أو المجاورة, لعنوان القصة وفقا لعلاقاتها بالذات عن طريق الاختزال إلى الحد الأقصى, فإما القصة تعبر عن عنوانها تشبعه, وتفك رموزه, وتمحوه، وإما أنها تعيد إدماجه في جماع النص ,وتبلبل السنن الدعائي عن طريق التشديد على الوظيفة الكامنة للعنوان، محولة المعلومة, والعلامة إلى قيمة والخبر إلى إيحاء , يلتصق به العمل الروائي قد يكون صورة كلية تحدد هوية الإبداع,وتيمته العامة، وتجمع شذراته في بنية مقولاتية تعتمد الاستعارة أوالترميز, وهذه الصورة العنو انية قد تكون فضائية يتقاطع فيها المرجع مع المجاز، وقيامه بدور المركز في الحركة القصصية ,وتحديد مصائر من يسكنه جعله يقوم بدور البطولة الفعلية في القصة ,ويفرض نفسه على عنوانها ,ويبلورر ؤية القاصة (بسمة يحي) لعالمها, ومن هنا فهو صيغة مطلقة لعنوان القصة (اعتر افات للطبيب النفسي) ,وكليتها الفنية والمجازية, إنه لايتم إلا بجمع الصور المشتتة ,وتجميعها من جديد في بؤرة لموضوعات عامة تصف العمل الأدبي,وتحديد مصائر من يسكنه جعله يقوم بدور البطولة الفعلية في القصة ,ويفرض نفسه على عنوانها ,ويبلورر ؤية القاصة لعالمها فنراها

تقول: قاطعه معظم الأصدقاء والأقارب بسبب تكراره لسؤال»هل قوى الطبيعة تتحكم بالإله؟»، بدعوى أنه مجرد رجل كبير السن مخرف أصابته كثرة القراءة بالجنون، حتى أخته الصغيرة قاطعته.حديثه على أنه كان قطة فرعونية وقد تم ذبحه ليقدم قربانا للإله آتون أكد للجميع خلله العقلي. لعل حبه الكبير لوطنه وتأليف القصائد الطوال في مدحه كان يحفظ له آخر ما تبقى من ماء وجهه عند أقاربه من العائلة. إن القاصة (بسمة يحيى) - وهي تقدم على فعل الكتابة- إنما تعبر عن موقفها من العالم,وتنطلق من رؤى تسعى من خلالها إلى محاورة ذلك العالم, معبرة بذلك عن حلمها في إنشاء عالم مغاير يجسد رؤيتها ورؤياه, ويتجسد- قبل كل شيء- في كلماتها,وعندما تتعدد أنماط كتاباتها,ونصوصها وتتنوع فان تلك الرؤى ووجهات النظر تتوزعها تلك النصوص ,والكتابات بوصفها عالما متكاملا من الأفكار,والأحلام, فنراها تقول : أمسك ورقة وقلما من على مكتب الطبيب ثم كتب: جلس ليقرأ الجريدة ويدخن سيجار كوهيبا، يضحك بصوت عال يسأل الشعراء: لماذا تجلسون أسفل المنضدة؟! متى يموت خوفكم من القيل والقال؟ ها أنا أمامكم أدخن في العلن وبجوارنا صديقكم الروائي غريب الأطوار الذي يرتدي ثيابا متداخلة الألوان ويضحك كثيرا بلا سبب ويقرأ دائما كتاب «هكذا تكلم زراديشت» يشرب الشاي ويدخن المعسل أمام الجميع كل عام في شهر رمضان؛ فلما أراكم دائما بالأسفل؟ وعن طريق تلك الأفكار,والرؤى,الساعية إلى معرفة ذلك العالم لابد لها من إن تقوم بعملية مداخلة بين تلك النصوص من القصة القصيرة ,لتكون-في النتيجة- فضاءات/مواطن التقاطع هي التي تشكل العالم القصصي ,وغير القصصي للقاصة , والفضاءات التي تتقاطع من خلالها نصوص القاصة لا تقتصر فقط على الموضوعات والأفكار,والرؤى التي تعبر عن هاجسها,وموقفها من العالم-وان كانت أبرزها- بل تتعداها إلى اللغة ,والشخصيات,و إنشاء الصورة,وبناء النص أيضا. تلجا القاصة (بسمة يحيى) في كثير من الأحيان إلى الطبقات الفقيرة , والاجتماعية ,والفلسفية, والأدبية, والسياسية في نصها القصصي ,لأنها تؤمن أن الأدب هو صوت الفقراء,وهو المرآة التي تعكس همومهم,و أفراحهم,ومآسيهم,وطموحاتهم أما الأدب الذي لا يروى بصوت الفقراء فهو إما أدب دعائي,أو أدب البرج العاجي,التي تترفع عن الخوض في مآسي الفقراء,فنراها تقول : نهض الشاعر الشيوعي منسي المعروف بقصائده الجريئة وجلس بجوار الشيخ نيتشة. - قال: أنت لا تعلم سبب جلوسي بالأسفل، فأنا مختلف تماما عنهم، لا أعرف هل سبق لك ومررت بمحاولة تغيير الواقع الظلامي وفشلت؟ إذا كانت الإجابة نعم بالطبع ستعرف لماذا أجلس دائما أسفل المنضدة. سرحت قليلا في ذكرياتي مع صديقي الزرقاوي، تذكرت حينما قال لي: لتذهب معي نذكر الله في حلقة الذكر لعله يغفر لك. ذهبت معه ليس لأنني درويشا أو صوفيا مثلا لكن من باب الضحك والفرفشة. قليلا لأعلى أطوح رأسي يمينا أرى الزرقاوي يذكر الله، يسارا أرى رجل كبير السن يرتدي ملابسا بيضاء، طوحت رأسي أكثر فأكثر لاحظت تصرفا غريبا من الرجل كبير السن؛ حيث اقترب من الزرقاوي ورمى له خاتما كبيرا ذهبي اللون، انحنى الزرقاوي ليمسك الخاتم المكتوب عليه(ع. د) أي عفريت الدولارات، فرك الخاتم فأتاه الخادم؛ فزعت من المشهد وظننت أنها هلاوس بسبب إطاحة الرأس فتوقفت. طلب منه العفريت أن يقرأ التعويذة بعد أن أعطاه أموالا كثيرة. لجأت القاصة (بسمة يحيى) إلى تدعيم نصها القصصي , بتراثنا الثر,محافظة على تراثنا ألشفاهي من الاندثار,أو النسيان, فهي تعتمد على الثالوث القصصي الطبقات الفقيرة / السياسية / التراث , لأنها عندما تنتج نصا واحدا جنينا مهما تعددت نصوصها ,و أن هذا النص الواحد ليس هو النص الأول التي تكتبه,و إنما هو خلاصة النصوص التي كتبتها,فنراه تقول : قرأ: الأمل أمامك يناديك أسفل(هـ. خ) يوجد الجزء الأعظم من العرش في مكان منحدر ناحية الشمال هو(أ. ك). العفريت: فقط اتبعني لتصبح ملكا، التعويذة تأمرك بالتوجه أسفل هرم خوفو الموجود على أرض كيميت. سار معه في الزحام بعيدا، مشيت خلفهما لأجد للعفريت ساق إنسان و ظهرا يشبه ظهر الشقيق الأكبر للزرقاوي. تذكرت حينما حكى لي صديقي عن صراعه مع أخيه الأكبر الذي يدعى إنكيعلى الحكم من بعد أبيه الملك. جريت مسرعا خلفهما حتى وصلا إلى أسفل الهرم.جرى العفريت بعيدا بعد أن قتل الزرقاوي و سرق من جيبه خاتما مكتوبا عليه(ع. خ. ع).قرأها الطبيب ثم قال: ما سر تلك التعويذة؟انه كامن في أعماق ذهنها,وتتوالد عنه النصوص عندما يراد لها أن تولد ,وليس النص الأول نفسه إلا منبثقا عن ذلك الجنين القابع هناك داخل الذهن,ولذلك كان لابد من معرفة هذا النص التي كتبته (بسمة يحيى) المتشكل من مجموعة نصوصها الإبداعية, من خلال استكشاف المحاور التي تمفصلت هي ذاتها,ثم تمفصلت من حولها ,ومن خلالها نصوص القاصة ,وكذلك تأطير الشخصية التي جسدت رؤاها,واللغة التي عبرت بها تلك الشخصية عن تلك الرؤى, من خلال البناء النصي الذي احتوى كل ذلك وصيره عالما متكاملا أساسه الكلمة, نقول إننا من خلال استنطاق النصوص القصصية نجدها تعبر عن أسلوب جديد في كتابة القصة عندها على الساحة الأدبية, ويعد جنسا سرديا معاصرا , فنراها تقول : وقف ليضع يده على رأسه، صرخ قائلا: انتفض جسمي بسبع هزات.. أنا الآن أسبح في محيط بارد جدا، جسدي يشبه سمكة صغيرة، صعدت على سطح الماء لأجد سماء رمادية ممطرة.

ما هذه الأجواء المرعبة؟ ماذا يحدث حولي؟ أصوات مخيفة تكاد تخترق جسدي وكأنها أتت من الفضاء الخارجي. لا أشعر بعمودي الفقري.. يخرج من جسدي من يزحف على اليابس ومن يحلق بالسماء وآخر يمشي على أربع.. ثم يرتقي جسدي ليشبه البشر تماما، نظرت على يدي اليمنى لأراها تتحول إلى يد بشرية بشكل طبيعي. إنها الغابة الاستوائية التي احتضنتني طويلا بين حزن وفرح استقرار وحروب مع أعداء.

(*) ناقد وقاص عراقي

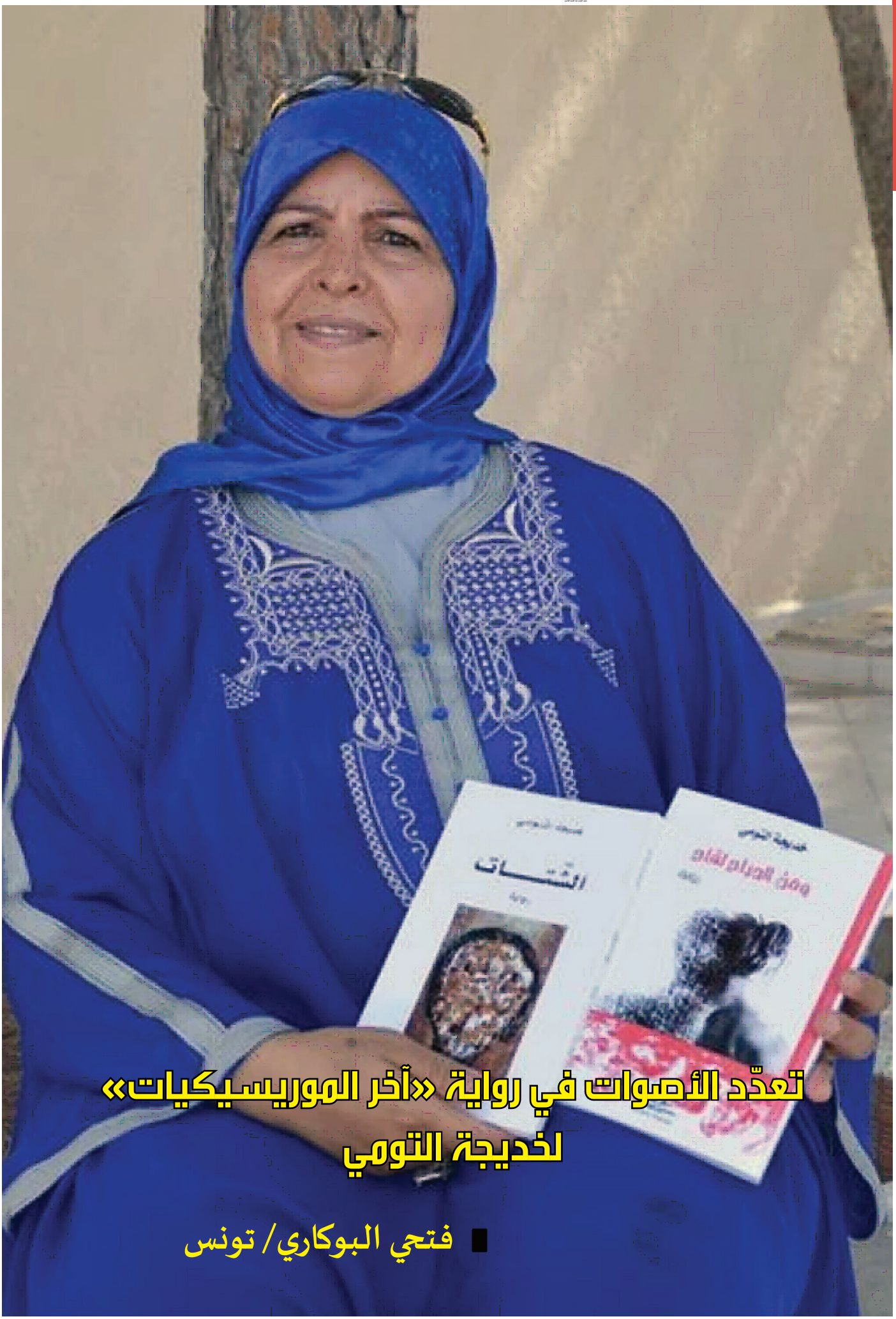
اسم الكتاب: مسرحيات
اسم الكاتب: عبد الكريم العامري
اسم االناشر: دار الفنون والآداب
التوزيع: دار صفحات/ دمشق- دبي
الترقيم االدولي: 978-9922-9049-3-1
352 صفحة من القطع المتوسط تضمن الكتاب 28 نصّا مسرحيا

في الموقع احصل على أعداد

مجلة بصرياثا الثقافية الأدبية

قم بزيارة موقعنا

www.basrayatha.com



تعدّد الأصوات في رواية «آخر الموريسيكيات» لخديجة التومي

فتحي البوكاري/ تونس

•توطئة:

لكلّ روائي أسلوبه وتقنياته وغاياته من كتابة الرواية. فهناك من يعتمد على الخط المباشر في الحكي مرتكزا على الصوت الواحد، صوت السارد العليم المتحكّم في خيوط السرد، بغية فرض الحقيقة الواحدة ورؤيته السردية على المتلقّي دون مواربة أو التفاف، وهناك مَنْ يَعمد إلى تقنية تعدد الأصوات السردية (POLYPHONIE) لغاية عرض مختلف التصوّرات عبر تكثير الأصوات وتعداد الرؤى والأساليب. فمن خلال تفاعل الشخصيات تُطرح الأفكاروالمواقف المتناقضة من منظورات وأساليب متعددة ومختلفة، تصب في النهاية في مصب الحقيقة الواحدة، يستخلصها القارئ بكل هدوء ويعتقد فيها إلى حد اليقين، وقد تُترك خاتمتها مفتوحة على كل الاحتمالات والتأويلات من أجل كسر حاجز التوقّع ولإثارة الدهشة وتوسيع دائرة التخيّل لدى القارئ الذي يسطّر في النهاية نهايتها.

تعد رواية خديجة التومي «آخر الموريسيكيات»، الصادرة بمصر عن دار البشير للثقافة و العلوم سنة ٢٠١٨، واحدة من هذه الروايات البوليفونية المرتكزة أساسا على التفاعل الجميل بين المرجعي والجمالي، حيث وظّفت الكاتبة السياسي والتاريخي كخميرة في عجينة الأحداث المتخيّلة وبأسلوب راق جذّاب. كما أنّها قد أحكمت قبضتها على نصّها فعددت فيه الآراء والمواقف الفكرية من منظورات سردية مختلفة ونوّعت فيه الصيغ وأساليب الحكي وكثّفت من استعمال العتبات، كلّ ذلك بهدف خلط وجهات نظر محمولة عندها سابقا قبل الثورة وإعادة إنتاج عصارة حقائق جديدة ورؤية إيديولوجية مغايرة تحوّلت إليها الكاتبة على هدي تجربتها الجديدة المكتسبة بعد الثورة إثر انخراطها ومشاركتها في إدارة الشأن العام، تخلص إليها بمهارة قائد أوركسترا الأصوات المتعدّدة، رغم قلّة الشخصيات المتحاورة في النصّ.

ومن هذا المنطلق، سنسعى إلى اكتشاف جملة الأفكاروالمبادئ التي قامت الكاتبة بمراجعتها في نسيج نصّها الروائي الموسوم بـ» آخر الموريسيكيات» عبر توظيف تقنية تعدّد الأصوات.

•مقوّمات الرواية البوليفونية وخصائصها الفنّية:

ارتبط مصطلح «تعدد الأصوات» أو «البوليفينية» في ميدان الأدب باسم الناقد الروسي ميخائيل باختين (١٨٩٥-١٩٧٥)، قدّمه لأوّل مرّة عند تفكيكه لطريقة بناء روايات دوستويفسكي وذلك في كتابه «قضايا الأعمال الإبداعيّة لدوستويفسكي» الصادر سنة ١٩٢٩ والذي تمّ تنقيحه وأعيد نشره سنة ١٩٦٣ تحت عنوان «مشكلات في شعرية دوستويفسكي»( )

يعتبر باختين في مقدّمة كتابه ذاك أنّ دوستويفسكي (١٨٢١-١٨٨١) من أعظم المبتكرين في مجال الشكل الفني، لقد ابتكر، نوعًا جديدًا تمامًا من البناء الفني، أُطلق عليه اسم تعدد الأصوات.

ويعرف الدارسون الرواية المتعددة الأصوات بأنّها رواية حوارية تتسم بالتعدّد في الرؤى الإيديولوجية ووجهات النظر، واللغات والأساليب، والأجناس الأدبية والمنظورات السرديّة، وفي الشخصيات المتحاورة فيما بينها وفق انتمائها الاجتماعي وتكوينها الثقافي مع إلزامية حياد الكاتب وعدم انحيازه لأيّ شخصية، أي أن يرتكز خطابها بالأساس على مبدأ الحواريّة (Dialogisme)( ) كشكل من أشكال العلاقة بين الأنا والآخر المختلف عن مفهوم الحوار(Dialogue) الذي هو، في تصوّر إيرينا تيلكوفسكي، شكل من أشكال التفاعل اللفظي بين الأفراد (بمعنى تبادل الكلام)( )، ذكرت هذا في بحثها حول مفهوم ميخائيل باختين للحوار ومصادره الاجتماعية (من خلال دراسة كتابه «قضايا الأعمال الإبداعية لدوستوفيسكي» (١٩٢٩)). وأشارت إلى أنّ باختين قد توصل إلى استنتاج مفاده أن السمة المميزة لأعمال دوستويفسكي هي طابعها الحواري، ليس كوسيلة، ولكن كغاية في حد ذاته، فلا نجد مؤلفًا أو راويًا يصف الشخصيات ويعرضها ويميزها، لكننا نجد حوارات الأبطال الذين يتم بناءهم عبر كلمات تخاطبهم.

وهكذا فإنّ البوليفونية تجسد العلاقة الضمنية بين الكاتب وشخوصه والأصوات المجهولة التي تعمل على التصريح بأشياء على لسان المؤلف دون الإعلان عن نفسها.

ومن هذا النهج الأدبي سنبحث عن صوت خديجة التومي غير المعلن والمدمج في أصوات أبطالها المدافعين عن وجهات آرائهم ومعتقداتهم في محكي الرواية.

وهنا، يمكن للمرء أن يسأل مشتبكا: بما أن الحديث عن صوت الكاتب يعني ضمنيا الإشارة إلى عدم الحياديّة، فعلام ندرج

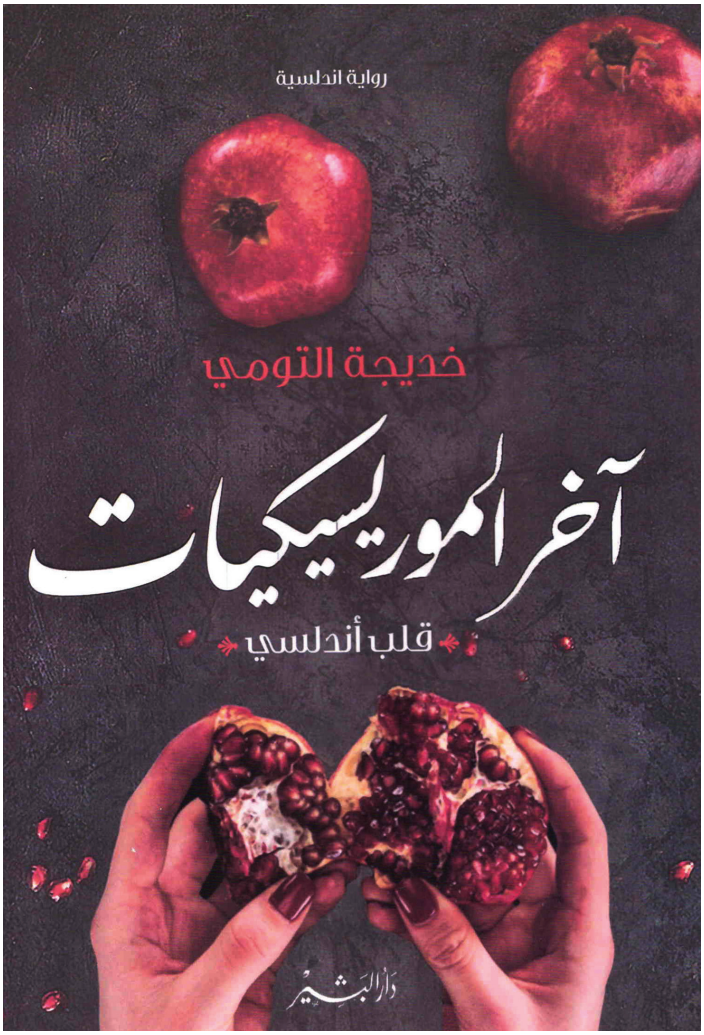
هذه الرواية ضمن حقل السرد البوليفوني وقد أسقطنا عنها سمتين من سماتها وهي تعدد الشخصيات وإلزاميّة حيادية المؤلّف؟

في تقديري، الإجابة عن هكذا سؤال يتطلّب منّا حفرا عميقا في المرجع التاريخي لهذا المصطلح المتشابك مع البعد الإيديولوجي لواضعه. وهذا الأمر يحتاج إلى بحوث ودراسات معمّقة وإلى مراجع موصولة بهذه الإشكالية وهو موضوع لا يمكن مناقشته باستفاضة في هذه الورقات القليلة المعدّة خصّيصا للحديث عن إصدار تونسي في عالم الرواية، إلاّ أنّني سوف أكتفي هنا بالإشارة إلى الرؤية السلطوية لباختين في صياغة نظرية الهيكل المتطوّر للأعمال دوستويفسكي الأدبية الموسوم بالبناء الفني الحديث، فهو في الغالب أسير للنزعة الماركسية، يتعقب النص بخلفية إيديولوجيّة، وبدايته كانت مع سردية نشأة هذا الجنس الأدبي الذي يعود به صاحبه إلى عالم الكوميديا وارتباطها العميق بالفلكلور، فقط من أجل القول إن نشأة الرواية نشأة شعبيّة، تفنيدا لمزاعم القائلين ببورجوازية أصولها الملحمية، وبطبيعة الحال، أحسن تعبير على الشعبيّة في بناء الرواية هي كثرة الشخصيات والفوضى. تقول زهرا بهشتي، طالبة دكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة سمنان بإيران، في بحثها الموسوم بتجليات السرد البوليفوني في رواية «اعترافات كاتم الصوت» لمؤنس الرزاز باعتباره مظهرا من مظاهر ما بعد الحداثة: «ووفقا لأصحاب هذه المدرسة (أي السرد البوليفوني) لا يمثل العالم نظاما واحداً، بل ليست القاعدة إلا عدم النظام. وهكذا وصلت الفلسفة الأوربية في مرحلة ما بعد الحداثة إلى ضياع ودخلت في اللاهدفية أو ما يمكننا تسميته بالتيه؛ أو اللاثبات»( )

من الممكن أن يكون هذا المعمار خاصّ ببناء دوستويفسكي الأدبي رغم اعوجاجه، فوفقا لمعاصريه يعتبر شكسبير وبلزاك من أسلاف دوستويفسكي في مجال تعدد الأصوات. أمّا متلقّفو هذه التقنية الجديدة من النقّاد العرب فهم يقفون إلى جانب باختين في كون تعدد الأصوات عند بلزاك تنحصر فقط في عناصر محدّدة.

ومن المفارقة العجيبة أن تكون أولى أعمال المهندس العسكري المدافع عن المحرومين ترجمة لإحدى روايات بلزاك، وأن تكون رواياته العاكسة لتجربته و أفكاره الطوباوية الاشتراكية ذات النزعة الدينية والحاملة لتجربة سجنه بمعسكر الاعتقال بسيبيريا لأربع سنوات كاملة، مزعجة ومدانة، فبالنسبة لدوستويفسكي تعدّ الاشتراكية تجسيدا للكاثوليكيّة الرومانيّة المعادية للمسيحيّة وحليفها الطبيعي، وبالنسبة لقادة الثورة البلشفية فهي أعمال مزعجة لأنها قمامة ومحض هراء وهم لا يملكون الوقت لإضاعته في قراءة الغباء، ومدانة لميول الرجعية المتعلّقة بها، على حدّ تعبير فلاديمير إيليتش (لينين) ( ).

في مقدمة كتابها «دوستويفسكي، موسكو، الحارس الشاب»( ) (طبعة ٢٠١٣)، أوردت ليودميلا ساراسكينا تصريحا علنيا



لغوركي أشار فيه، في ذروة الثورة الروسية الأولى، إلى العدوّين الرئيسيين لروسيا: تولستوي ودوستويفسكي، يقول: «لا أعرف من أعداء الحياة أكثر شرّا منهما، إنهما يريدان مصالحة الجاني والضحيّة ويريدان تبرير قربهما من المعذِّبين وعدم مبالاتهما بمعاناة العالم... هذا عمل إجرامي»( ). وتواصلت تحفظاته وتعقبه إلى سنة ١٩٣٤، كان يصفه في خطاباته بالعبقري الشرير. كما أعلن الناقد الأدبي البروليتاري شكلوفسكي ذات مرّة، سنوات بعد نشر باختين دراسته حول أعمال دوستويفسكي، أنّه «لا يمكن فهم دوستويفسكي خارج الثورة ولا يمكن فهمه بخلاف أنه خائن»( ). وكتبت لوناشارسكي: «لا يمكننا التعلم من دوستويفسكي، لا يمكن للمرء أن يتعاطف مع تجاربه، ولا يستطيع المرء أن يقلد طريقته... بالنسبة لشخص جديد ولد من الثورة ويساهم في انتصارها، ربما يكون من غير اللائق عدم معرفة عملاق مثل دوستويفسكي، لكن سيكون من المحرج تمامًا، إذا جاز التعبير، الوقوع تحت تأثيره»( ). في الحقبة السوفييتية، لم تستطع قسوة لينين، وتعنت غوركي، وجوقة «الإنسانيين البروليتاريين» المنسقة بشكل جيد، على حد تعبير ساراسكينا، أن تعدم وجود البرجوازي الصغير في الأدب. تقول ساراسكينا: « كان من المستحيل تجاهل حقيقة وجود دوستويفسكي في الأدب: فقد اعتبره الأكاديميون أعظم فنان عالمي في القرن التاسع عشر، لكن من أجل دراسته ومعرفته، كان النقد الماركسي يعتقد أنه يجب أن يتم فقط تحت شعار الغلبة باعتباره العدو الأيديولوجي الأقوى الذي خدمت أفكاره الثورة المضادة»( )،

ثمّ تضيف في مكان آخر أنّه من المدهش أن يقاتل نقاد التشكيل الجديد العملاق العالمي، واتهامه بعدم فهم الجدلية التاريخية. وفقًا لمنطق البروليتاريا المنتصرة، عانى دوستويفسكي المسيحي هزيمة هائلة، لأنه توقع الثورة وتوقع حتميتها، وقام بتشويهها ومحاربتها عبثًا لفترة طويلة.

كانت ساراسكينا تقف في ركن زمني معقّم قد خفّت فيه جائحة الموجات الثوريّة، ولهذا فقد كانت تنطق بيقين وموضوعيّة بأن الناقد الماركسي، بريفرزيفPereverzev ، قبل وقت طويل من اعتقاله لأول مرة في عام ١٩٣٨، تمكن من غرس فكرة فائدة دوستويفسكي الخاصة لقضية الثورة. لا يمكن استبعاد أفكار دوستويفسكي بالسخرية والاستهزاء، ولكن يمكن للمرء أن يحاول استغلال عبقريته، وتوظيفها في خدمة الثقافة الجديدة. أتاحت هذه الفكرة المغرية الفرصة لدراسة تراث دوستويفسكي الإبداعي، واستمرت فرصة تكييف الكلاسيكية الخطيرة للثقافة الاشتراكية حتى التسعينيات وأصبحت الأساس الأيديولوجي للأعمال الأكاديمية الكاملة، وتساءلت هل كان الكائن الخارجي للكاتب مفصولًا بجدار لا يمكن اختراقه عن واقع الرواية، وهو الكائن الذي سادت فيه «الواقعية بالمعنى الأسمى»؟ أم أن الحدود بينهما مهتزة، ومتلألئة، ومتحركة، ومتغيرة بمهارة؟

فهل هو العقل العلمي الخالص مَنْ دفع باختين لأن يرى حياد مؤلف كتاب «الإخوة كارامازوف» في خطابه الإبداعي وخفوت صوته وتحجيم دوره لتحلّ محلّه الشخصيات؟ أم أن نقل صوت الكاتب إلى الشخصية الأدبيّة هي نار التطهير لتلميع صورة دوستويفسكي المتفحّمة لعقود عديدة في أعين قادة الثورة البلشفية ؟

من الواضح جدا أن باختين، في أواخر الثلاثينيات، كان يأمل في إعادة إنشاء صورة الكاتب العظيم من أجل تغيير موقف الماركسيين من الرجعية الصريحة. عندما تعجز الثورات عن إنتاج رموزها الثقافيّة تلجأ إلى تنظيف رموز الدولة العميقة ورسكلتها، فبعد عقد من حدوث الثورة البلشفية، وبعد مدّ و انحسار للثورة المضادة وقواها المعادية، تغيّرت أمزجة الجماهير و انقلبت المفاهيم.

لهذه الأسباب مجمّعة، وفي هذا الإطار المحدّد يمكن لتقنية تعدد الأصوات أن تشمل العمل الروائي لخديجة التومي الخالي من الحيادية وكثرة الشخصيات والمتضمّن لأهمّ مقوّمات الخطاب البوليفوني.

•تجليات البوليفونية في رواية آخر الموريسيكيات:

سبق وأن ذكرت أنّ عدد الشخصيات في رواية «آخر الموريسيكيات» محدود جدّا مقارنة بعدد الشخصيات في روايات ما بعد الحداثة، ورغم قلّتها فقد تعددت فيها الأصوات، ففي هذه الرواية تظهر شخصيتان رئيسيتان يتناوبان على السرد وشخصيات ثانوية تقوم بتعطيل القراءة السلسة للنصّ وتهشيم بنية المستوى الأول من الحكاية الإطارية، لتضمين حكايات وأحداث فرعية من أعماق الماضي داخل الحكاية الرئيسية. وبالإضافة إلى أصوات الشخصيات: الرئيسية والثانويّة، تضطرّ الكاتبة أحيانا إلى التدخّل المباشر والمشاركة، عبر ملفوظ صوت السارد ولسانه، لغرض تقديم أبطال الرواية وفضاءات الأمكنة التي ستعتمد عليها كمسرح لأحداث الرواية وخزان لأفكار أبطالها ومشاعرهم.

استهل الراوي حديثه، منذ البداية، بتقديم المكان وبتعريف الشخصيّة الرئيسية، رَوْحِي الزّناتي. وقد تطلّب عرض «القرية العالقة بخاصرة عروس الشمال» عشرة أسطر، فيما أخذت الإشارة إلى الشخصيّة الرئيسية الأولى سطرا واحدا لا أكثر.

يتحدّث الراوي: «زفر رَوْحي الزّناتي حريقا كان يستوطنه في حشرجة»( )، ثمّ صمت، ليرتفع بعد ذلك صوت بطل الرواية، بضمير المتكلم (نحن)، فيكشف لنا عن علاقته الآسرة بالمكان وبريحانة حفيدة مرياح هاشم السرّاج وشوريّة بنت المؤيّد جواد الغرناطي، الشخصيّة الرئيسية الثانية في الرواية، وحبيبة رَوْحي وعشقه، ونفهم من خلال حديثه أنّه كانت هناك قطيعة بين الحبيبين وحادث أليم أودى بحياة ابني ريحانة: ألمع وأزد، وهما من الشخصيات الثانوية المساعدة التي تجسّد فجيعة بطلة الرواية وفائض أحزانها وخيباتها.

ولا شكّ أن الدارس سوف يرصد في فضاء الأحداث المتشكّل من حالة الاستذكار، واعتمادا على صيغة المنقول المباشر، انتقال الخطاب السريع وتتابع الضمائر والصيغ وتنوعهما، من ضمير المتكلّم بصيغة الجمع، إلى ضمير المخاطب بصيغة المؤنث، إلى ضمير المخاطب بصيغة المذكر في مستوى خطابي آخر، إلى أن يعود الراوي بضمير الغائب ليفتكّ خيط السرد ثانية، في صيغة الخطاب المسرود، ويحيلنا إلى نقطة البداية وإلى الحديث من جديد عن القرية العالقة بخاصرة عروس الشمال، وكأنّ تلك المعلومات الإضافيّة التي قدّمها رَوْحي عن فضاء المكان: «الجبال المحيطة بالقرية» .. «الأودية المكلّلة بشجيرات العليق والزيزفون»، ليست كافية ليتحدّد المكان في أذهاننا ، فألقى إلينا بأهم الكلمات المفتاحية وأحد العناصر المضيئة في الرواية حتّى نتمكّن، على هديها، من استجلاء محتوى النص وفهم مضمونه. فأعلمنا أنّها «قرية موريسكيّة» ببنزرت تسمّى منزل عبد الرحمان يكافح سكّانها البسطاء لاستصلاح الأرض وإصلاح مجادف قواربهم أسوة بأسلافهم.

من المعلوم أن الدراسات الفيزيائية تتحدّث عن الاتّحاد بين الزمان والمكان، وبهذا التقييد، يتغيّر المقصود الحَرْفي للمكان، الذي يشير عادة إلى العالم المادي الثابت والمستقر، فيصبح مهمّشا مهزوزا ومجرّد مظهر لتوتّر زمنين في الرواية: الحاضر، في المستوى الأول منها، والماضي الواقع في مستواها الثاني والثالث، ومعهما يتراءى من الخلف، في لاوعي القارئ، زمن آخر يفيد المستقبل حيث مآلاته مقدمات الحاضر واجتراحاته.

ولكي تتضح الصورة أكثر، ويتبلور مقصد الكاتبة ومرادها من كتابة هذا النصّ، كما نراه، نسوق نفس الشاهد الذي طرحه الأديب يوسف عبد العاطي لمجادلة المؤلفة في مواقفها: «في ذاك الزمن البعيد، والكامن في الذاكرة مثل جلطة تاريخية لم تكن قرية منزل عبد الرحمان العالقة بخاصرة عروس الشمال

بنزرت; على ما أصبحت عليه الآن، إن هي إلا غابات بكر، وبحر حالم ووحشة حين يحل الظلام..وجاءوا فكانت الحياة، بدأ الحرث والغرس، وإصرار على شجر العوسج أسيجة شائكة تحجز كل مقتحم.»( )

من دون شك للفظة «الموريسكيّة» دلالتها الحارقة في الذهنية العربية، وصورة لزمن ماض مشحون بالألم والمرارة، هذا الماضي الذي عرف فيها العرب أولى نكباتهم في التخوم والأطراف، قبل أن تشقّ أعماقهم النكبة الكبرى في الزمن القريب، نكبة فلسطين، وقد أحسن السارد حين وصف نكبة العرب الأولى بالجلطة التاريخيّة لما فيها من تصدّع وتورّم لعضلات الوعي والتفكير والشعور الدائم بعدم الراحة والثبات. فالضمير المرفوع المتصل بفعل «جاء» يعود بالدلالة على الجيل الأوّل من الموريسكيين، وتحديدا تلك العائلات الأندلسيّة المسلمة التي فُرِض عليها التهجير القسري من الأندلس إلى تونس، في زمن التدهور والسقوط، والذين بقوا عالقين في ذاكرة أحفادهم. وهم أنفسهم الموريسكيون الذين تناقلت أخبارَهم ألسنةُ بعض الشخصيات الثانويّة في القصّة الإطارية، كالجدّة شوريّة بنت المؤيّد جواد الغرناطي التي تقول: «من استهان بخبرات

> **أتّفق مع الأديب يوسف عبد العاطي في «أن قصة الحب ما كانت إلا توريةً وتقيّة فنيّة أرادت الكاتبة التّخفي ورائها للبوح بجميع التّفاصيل التي أرادت تبليغها إلى القارئ.**

الماضي لن يسلم حاضره، وحتما سيضيع منه المستقبل...»( )

وهنا لا بد من الإشارة إلى أنّ الأديب يوسف عبد العاطي قد أخطأ القراءة والتأويل، أخطأ قراءة فقرة بذلك الوضوح وجانبه الصواب في تأويل عتبة يافطة «رواية أندلسيّة» أعلى العنوان بسبب ما ترسّب في ذهنه من كتابات عدّة «تعلي من دور هؤلاء المطرودين وتحط وتحقّر من أبناء البلد الأصليين»( ). وقد تطلّبت المجادلة حيزا مهما من مقاله المنشور بجريدة الشروق حول ما أعتبره مواقف وأحكاما استفزازية و أقحم نفسه طرفا في المعادلة عندما خرج عن حياده مضيفا قوله: «وكأننا أدركنا الحضارة بوصولهم بيننا». وبما أن المنطلقات التي سار على هديها كانت خاطئة فإنّ حبل سؤاله المطروح حول المداخل التي تروم الكاتبة إرشاد المتلقّي إليها لن يكون ذا فائدة.

وهكذا ، فإن عبد العاطي، ومن خلال زاوية النظر التي اختارها للدفاع عن أهل البلد الأصليين، ممّا وصفها بالقراءة المشبوهة للأحداث التاريخيّة، قد تناسى أنّ الكتّاب ليسوا مؤرّخين لوقائع الماضي وأحداثها وأنّ «المكان في الرّواية أيّا كان شكله ليس هو المكان في الواقع الخارجي، ولو أشارت إليه الرواية، أو عنته، أو سمّته بالإسم، إذ يظلّ المكان في الرّواية عنصرا من عناصرها الفنيّة.»( ) بالإضافة إلى أنّ «آخر الموريسيكيات» ليست رواية أندلسيّة كما أشير إليها في عتبة الغلاف الأمامي، وإنّما هي رواية تونسيّة بامتياز اتخذت لها مرجعية تاريخية في مستويات خفيضة منها. فثمّة فرق بين الرواية التي تعيد كتابة التاريخ، والأخرى التي تستعمل التاريخ كخلفية لعبور قصص حملات المطاردة والتفتيش ضدّ الموريسيكيين ومآسي إخفاء المعتقد الديني إلى ذاكرة الأمّة.

وإذا نظرنا إلى المادّة التاريخية المتخيّلة في النصّ بموضوعية وواقعية، نجد أن ما أوردته الكاتبة بخصوص تأسيس القادميين الجدد لقرية منزل عبد الرحمان وبثّ الحياة فيها هو حقيقة تاريخية لا جدال فيها، فقد أشار الباحث التونسي أحمد الحمروني، في محاضرة له حول الحضور الأندلسي بتونس بالنادي الثقافي الطاهر الحدّاد بالعاصمة بمناسبة صدور كتابه «المدوّنة الموريسكيّة التونسيّة»، إلى أن حضور الأندلسيين في تونس غيّر من الخارطة العمرانية؛ حيث أنهم أسّسوا مدناً وقرى جديدة وأحيوا أخرى.

وهناك شواهد كثيرة داعمة لرأي الصديق المؤرّخ لا داعي للخوض فيها نظرا لكثرتها.

وأنا أتّفق مع الأديب يوسف عبد العاطي في «أن قصة الحب ما كانت إلا توريةً وتقيّة فنيّة أرادت الكاتبة التّخفي ورائها للبوح بجميع التّفاصيل التي أرادت تبليغها إلى القارئ ( )» ، فشخصية ريحانة، طليقة غيث البارودي، وعقيلة روْحي من زواج غير معلن، اتّضحت ملامحها وبانت بعض توجهاتها الفكرية والنضاليّة من خلال صوتها وأصوات المحيطين بها، ومنها صوت الشخصية الطيّبة الخجولة الصموتة المنزوية التي عاشت ذلّ اليتم، شخصيّة روْحي المتحدّث الأبرز في الرّواية والتي صوّرت ريحانة بأنّها كانت ذات ثقافة وتجربة نضاليّة تعيش حالة نفسية معقدة وروح منكسرة انشدّت إلى الماضي الذي ظلّ ظله عالقا بذاكرتها عبر جذورها، ليس حنينا إليه وتمسكا به وإنما تذكيرا بمآسيه، ومن صوت روْحي تشكّل الحضور الطاغي لها وبرز صوتها القويّ العالي رغم أنّها كانت في واقع الرّواية ميّتة في انتظار ساعة الدفن. ويبدو أنّ الكاتبة قد استعارت لعملها هذا، محور الدراسة، البنية الفنية التي شكّلت الأساس الذي بنيت عليه روايتها «الشتات» معوّضة يزن الواقف على جثّة أمّه بروْحي الزناتي المتابع لمجريات مراسم جنازة ريحانة في بيت مجاور.

لم تكن أصوات الموريسكيين رمزا لماض ولّى ومضى وإنّما هي تعبيرة عن واقع مستجدّ، واقع التونسيين بعد الثورة، تصفه ريحانة بأنّه واقع محيّر كثرت فيه الأزمات ومعاول الهدم وخيبة الانتظارات، وفقدت فيه الأحلام والقيم، وتحجّرت فيه العقول، ونخره الجمود والاقصاء، وخابت ثقة الناس في ساستها ومثقّفيها، وهي أسباب تراها الساردة كافية لكي تفضي بكيان الدولة إلى نفس نهايات ممالك الطوائف، أسباب كافية

لسقوط الأوطان.

تقول ريحانة في النصّ: «التاريخ لا يعيد نفسه بالتأكيد، ولكنه يلتحف بعباءات مغايرة، ويتصرّف في الأمكنة والأزمنة وبعض الشروط ليثبت نفس النتائج الحتميّة ألست معي في أنّ الحياة كلّها سلسلة من الحتميات، وأنّ الهزائم أو الانتصارات تبنى على نفس المقدّمات تقريبا»( ).

وفي موضع آخر تقول: «سأحكي لك يا روْحي حتّى نمرّ بجانب الماضي ونستعير حكمه للمستقبل»( )

وإذا كانت النتائج الحتميّة قد استفاضت الرواية في شرحها مستخدمة مجموعة متنوعة من الأشكال اللغوية، كما سنبيّن ذلك لاحقا، ومجموعة من الأصوات المتنافرة لإنشاء وجهات نظر متعددة ووظّفت في بنائها تقنيّة القصّة داخل القصّة كحكايا ألف ليلة وليلة في مستويات سردية خارقة لهيكل الإطار، تروي أحداثها شخصيات لم تعش أطوارها، ولكنّها سمعتها ممّن عايشوها، وعلى سبيل المثال قصّة والدة الجدّة شوريّة، فيحاء بنت المستنصر- تلقّاها المتلقّي من خلال تداعي أفكار روْحي نقلا عن ريحانة نقلا عن الجدّة شوريّة نقلا عن رواية معاريف المرأة اليهوديّة، بما يشبه العنعنة في نقل الأحاديث النبويّة- وإذا كان محرّك كل ذلك التأثير الدرامي على وجدان القارئ وعاطفته من أجل التقاط صورة بشعة لمحنة سقوط الأوطان وإدراك نتائجها المدمّرة على روح الفرد وشتات الجماعة وتفتّت الأسر إلى الحدّ الذي يصبح فيه الموت بلا سبب تفصيلا لا معنى له، بحسب تعبير الجدّة شوريّة، فعن أيّ مقدّمات تتحدث الكاتبة على لسان بطلة الرواية ريحانة؟ وبمعنى آخر، ما هو قياس الشبه بين الحالة الأندلسية والحالة العربيّة وخاصّة التونسيّة منها؟

لتوضيح حاضر الشخصيات، عمدت الكاتبة خديجة التومي إلى إدناء البعيد من القريب عبر رحلات السارد المتكرّرة إلى ماضي الشخصيات، وعقدت مماثلة بينهما باستعمال التشبيه الضمني كأسلوب من أساليب البيان، حيث أداة التشبيه محذوفة، ووجه الشبه متحجب يحتاج الباحث لإدراكه إلى إمعان فكره وقد ضمّنته الكاتبة مقدّمات سقوط وانحدار الأمّة، والمراد منها التحذير والتنبيه إلى خطر داهم.

في الواقع، من حدّد وجه الشبه، نيابة عن الكاتبة، هي بطلة الرواية ريحانة التي انخرطت في صفوف تنظيم ذي توجّه إسلامي، للنضال ضدّ «الاستبداد وعصابات القصور» وتحقيق أمنيتها في ثورة تحرّر الوطن من الطغيان وتقتلع منه جذور الديكتاتوريّة. وتحت تأثير هذه الرغبة العنيدة، قرّرت التضحية بحبيبها روْحي والزواج من رفيق النضال غيث البارودي، تقول: «أحلم أن يتحوّل بيتي إلى غرفة عمليّات منه تنطلق المسيرات والثورات في وجه الطغيان»( ). في رحلتها داخل أسوار الجامعة حيث تتواجد مختلف التيّارات السّياسية، كانت شعلة متّقدة تخوض معاركها الصّغيرة لفرض رؤيتها الفكرية والعقدية، وفي حياتها العمليّة، كانت مربّية واعية تشكّل العقول بطريقتها، وتوقد فيها شموع المعرفة على هدي بعض أساتذتها المعارضين لتوجّهات النّظام القائم زمن القمع وخياراته التّعليميّة الفاسدة (أنور جعفر على سبيل المثال). سقط رفيق دربها في أوّل محنة في تسعينيات القرن العشرين و»طلّق الحياة» «نقمة على قادة التنظيم (...) فهم لم يقرؤوا الواقع السياسي، ولا استعدّوا لما تطلبه المواجهات مع نظام قمعيّ شرس..»( ) مبررات لم تقنعها مطلقا لقناعتها بأن قرار الاستئصال وتجفيف منابع التديّن قد اتّخذ مسبقا بدعم من المتأدلجين والمعارضة الكرتونية وتواطئ المجتمع الدولي، فبقيت صلبة منشغلة بهموم وطنها وبمشاكل عائلتها ومنها قرار رحيل ولديها إلى اسبانيا للنبش في الماضي بحثا عن الجذور، «لقد عزما على الرّحيل، وتركاني يا روْحي وحيدة مع صمت الحيطان وصمت أبيهما.»( ) ، هناك انضمّا إلى الحركة القوميّة الأندلسيّة ذات الجذور الإسلاميّة لإثارة المسألة الموريسكيّة، فتمّت تصفيتهما ذات ليلة مشؤومة. ورغم أن اغتيالهما وجع آخر وحرقة مضافة لآلام ريحانة التي حمّلت

> تقول ريحانة، الحاملة لمزاج عاطفي متوتّر والحالمة بالتغيير، والمصابة بصدمة وخيبة انتظاراتها: «فئة اغتنمت الفرصة لتندسّ داخل بعض الأحزاب المعروفة بانضباطها الأخلاقي، فقد جاء السيد نوفل ليلمّع صورته ويصبح ذا وجاهة ونفوذ.

زوجها مسؤولية ما حدث لهما، وكان سببا في طلاقها والعودة إلى حيّها الأوّل، فإنّ الوجيعة الأكبر التي حطّمتها وألحقت بها ضررا كبيرا وجعلتها تكسّر سيوف نضالها وتخرج من خيمتها الحزبية وتركن إلى المراجعات والمقارنات بمنظار مختلف هي وقوفها على السلوكيات الغريبة المستجدّة والبؤس الأخلاقي لدى قيادات حزبها أعواما قليلة في الحكم بعد أن تحققت أمنيتها وقامت الثورة لطرد الاستبداد، قيادات لم تتحرّر من عقدة المظلوميّة أنتج وصولها إلى الحكم طبقة طفيليّة بائسة منفصلة عن ذاكرة النضال وأحلام وآمال المناضلين، اصطدمت بصعوبة الاصلاح وأخفقت في إدارة الدولة، وأدخلتها في نفق الصراعات العبثية والفوضى، في وقت كان الجوع هو سيّد الموقف، وساق مشروع الانتقال الديمقراطي برمته نحو الانهيار.

تقول ريحانة، الحاملة لمزاج عاطفي متوتّر والحالمة بالتغيير، والمصابة بصدمة وخيبة انتظاراتها: «فئة اغتنمت الفرصة لتندسّ داخل بعض الأحزاب المعروفة بانضباطها الأخلاقي، فقد جاء السيد نوفل ليلمّع صورته ويصبح ذا وجاهة ونفوذ»( )، ثمّ تضيف في مكان آخر: «غير أنّه أكمل تسلّق جدران أحد الأحزاب من أجل منصب وجيه.»( ) وفي النهاية تكتشف أنّه

قد تمّ خداعها، ففشل تجربة الحكم و إفلاسها في تحقيق التغيير المنشود الذي أجبر المناضلين في و اقع الحياة على العودة إلى مقاعد الدراسة، بعد زمن طويل من الانقطاع، وبعد أن شابت الرؤوس حتّى لم يعد للشهادات العلمية قيمة المصعد الاجتماعي، هو السبب نفسه الذي جعل ريحانة تعيد التفكير في تجربتها صلب التنظيم وتراجع مسيرتها النضالية فتكفر بالانتماء وتنسحب نحو مسار حياتيّ آخر كشكل من أشكال الوعي والرّدّة السياسيّة والهروب مغايرا تماما لمسار المناضلين الذين اتّكؤوا على حصون مبررات في ظاهرها التحدّي وتعويض ما فات، وفي باطنها العزلة السياسية لتخفيف وطأة ألم الخيبة وترميم ما تهدم من الآمال الضائعة والأحلام المغدورة، فقد فضّلت ريحانة نزع رداء التحزّب وارتداء لحاف العزلة الاختيارية والتأمّل من أجل قراءة جديدة ناقدة لو اقع التونسيين ومراجعة موضوعيّة لتجربة حياتها، تقول ريحانة لروحي موضّحة: «إنّ التجربة قد قلبت كلّ تصوّراتي»( )، ثمّ تقوم في موضع آخر بتحميله مسؤوليّة إذ تقول معزّزة: «كيف تركت أنثاك وحيدة وغريبة بين قطيع من الذئاب، لبسوا قفّازات الحقيقة والطهر والمثل النورانيّة؟»( ) وعندما سألها روْحي عمّن تتحدّث، أجابته منتفضة: «أولئك الذين أرادوا تحنيط الإنسان في قوالب جاهزة.»( ).

وإذا تجاوزنا هذا الانزياح اللامنتظر من الخاص إلى عموم النخبة السياسيّة والأحزاب اليسارية واليمينيّة على حدّ سواء، فإنّه من المؤكّد أن التجربة التي قالت عنها إنها قلبت كلّ تصوّراتها كانت مفتاح الحكمة لاستخلاص قرائن قويّة على وجود وجه شبه بين و اقع التونسيين في ظل الصراع الإيديولوجي بعد الثورة وو اقع الموريسكيين في عهد الطو ائف. فبالحفر في الماضي والاسترجاع تقوم ريحانة بتحليل نفسيّة النخبة المؤثّرة في صنع القرار وصياغة المشهد السياسي لزمن ما بعد الثورة، إذ تقول لروْحي: «تعلم أنّي تعايشت مع المناضلين وأنّ السياسة قد استأثرت بسنين عمري فوقفت على معاناة القيادات وبعض أحوالهم النّفسيّة المستعصية أحيانا، فهم من تحنّط في الماضي يستثمر في سنوات الجمر كأصل تجاري، وآخرون سدّوا عليهم أبواب الدّغمائيّة والإيديولوجيا العقيمة وجمع ركبه جنون العظمة، وقليلهم من بقي في قلبه هوى للوطن.»( )

وفي موضع آخر تقول: «لمّا بسطت السياسة لحافها الحربائي عليّ، ولمّا اهتزّ القلب غضبا وصدمة ويأسا و أنا أشهد تحوّلات جذريّة مسّت صميم مَن قضوْا العمر بين قهر وقهر، ومعتقل وسجن ومطاردة، ومنع وتهجير وتشويه، وهم يعضّون بالنواجذ ويمسكون بجمر الإيمان والمبادئ، أرى الشيطان في نظرات بعضهم وأكاد أشتمّ النتونة فيما ينطقون، و أتخيّل كم من المفاسد وسمت أعمالهم.»( )

لاشكّ أن وجه الشبه كبير ومؤكّد، أهمّها في تقديري:

١-الخيانات والدسائس: الشاهد عن المشبّه: («... منبعثة نحو أهدافها، كسهم لم يطلقه قنّاص مثل قنّاصة الثورات المغدورة.»( )، «الخيانات الكبرى التي باعت الأوطان بفروج النّساء.»( ))، الشاهد عن المشبّه به: («كنت أثير حفيظتها حين أتبرّم من حديث الجدّة شوريّة عن الأجداد والماضي الحافل بالأمجاد لولا أطماع السلطة واستشراء الدسائس.»( )، «لا نفقه كثيرا ما كان يحدث حولنا من المعارك والدّسائس والثّارات وأعداء غرباء وإخوة أعداء يتطاحنون.»( )، «إيه يا أحفادي اللجوء هذا المؤقت المؤبّد، ابن الخيانات الشرعي، عنوان الهزائم عبر التاريخ.»( ))

٢-الصراعات الإيديولوجيّة وأطماع السلطة: الشاهد عن المشبّه: («لقد هزّني من الأعماق التناقض الجذري بين مختلف التّيّارات الفكريّة والسياسية النشيطة داخل أسوار الجامعة»( )، «كان العدوّ كما تصوّر ابن زياد أمامنا فإذا به خلفنا وبين ظهرانينا أيضا، لذلك ترى الشعوب تهرع إلى زوارق الموت في عرض البحر خوفا من البطش وبحثا عن اللقمة .. لم تعد قادرة على تحديد عدوّها من صديقها، فالرعب والموت المتوحّش خلط كل الأوراق في هذا الوطن الممتدّ، المخرّب.»( )، «لست ضدّ حتميّة الصراع، ولكنّي أمقت الدّغمائيّة، ألا ترى أنّهم أدخلونا في أتون الصراع الأيديولوجي في سعيهم المحموم للاستفادة من السلطة.»( )، «فحين يولد الجيل ويقبر وليه آخر، ويفنى، ونظلّ في صراع هدّام بين يمين ويسار، والوطن رهينة ونحن فيه تائهون.»( )، «عملوا على ترحيل خصوماتهم من ردْهات الجامعة ليواصلوا إشعالها على جسد هذا الوطن»( )، الشاهد عن المشبّه به: «عملوا على استرجاع الأرض مغتنمين تناحر ملوك الطو ائف و انغماسهم في اللهو والمكائد ومناصرة الأعداء»)

٣-عدم الشعور بالانتماء وفقدان الهويّة: الشاهد عن المشبّه: («لقد فشلنا كلّنا في بناء علاقة حبّ حقيقي ودائمة مع الوطن.»( )، «ما يؤلمني هو غياب الحسّ النقدي والمراجعات والاعتراف بالتقصير أو الفشل، فهل اعترف اليسار واليمين وكلّ مستعبد بالإيديولوجيا مثلا بالفشل المتأتّي من محاولات عزل المجتمع عن جذوره وهويّته في محاولة لفرض إيديولوجيا لا تتلاءم مع الو اقع المحلّي»( )، «ذا زمن الشيوخ الخرفة تترنّح على الكراسي الرئاسيّة والعمائم العربيّة مدلاة تلعق الذلّ واللذّات، وتهب للغزاة جسد الأمّة.»( ) ، «ليس هيّنا أن يُستثنى بشر من حبّ الوطن، ويصير هذا الحبّ حكرا يوزّع على الهويّة والانتماء، فذاك ما يسقط الأوطان.»( )، «فإن كان المثقّف هو نفسه داعية تطرّف واستئصال يسعى جاهدا لهدم هويّة الشعب والارتماء في أحضان الآخر لأنّه الآخر الذي رضع من ثديه وبينهما عرى وثيقة, فأيّ دور يرجى منه؟»( )، الشاهد عن المشبّه به: مضمر)

٤-الجمود والاقصاء: الشاهد عن المشبّه:(«أيعقل أن نخضع النفس البشرية إلى قراءة وحيدة!؟»( )، «انا يا روْحي رأيتهم كلهم متطرفين وعلمت ان التطرف لا ينحت إنسانا بل خرابا من البشر وخرابا من الأوطان»( )، «وعيت باكرا أن ظاهرة إقصاء الآخر وتشويهه وتجريمه لم تكن خاصّة بأصحاب السلطة في هذه الجملكيّات»( ) ، «الكلّ يا روْحي مطالب بفتح دفاتره، وإعمال معول الهدم في الرؤى الإقصائيّة، حتّى يتّسع أفق الوطن للجميع»( )، «أصبحت خطأ تقيّمين الإنسان انطلاقا

من انتمائه لحزب ثوريّ معارض إذًا هو وطني، وكأنّ الوطنيّة أصبحت حكرا على طرفٍ دون آخر»( )، والشاهد عن المشبّه به: مضمر)

٥-توظيف السياسة للدين وتهشيم القيم: الشاهد عن المشبّه: («اعلم يا رؤحي أن السياسة إذا وظّفت الدّين دنّسته، وأنّ محاولات نفي الدّين من حياة المجتمعات يشعل الفتن»( )، الشاهد عن المشبّه به: مضمر)

٦-القهر ولإذلال: الشاهد عن المشبّه: («قهر وفقر واستبداد ودوس على الكرامة والمقدّسات»( )، «جئتني يا رؤحي، وقد سمعنا ورأينا صنوف القهر والإذلال»( )، «تزاوج الغزاة بالبغاة فأنجبوا الغلاة»( )، الشاهد عن المشبّه به: «جار ولاة أمرنا وتكالبوا على السلطة، دسّوا الدّسائس»( ))

مثّلت هذه العناصر- مخرجات منتج خديجة التومي الإبداعي

تراوح الكاتبة بين لغتين: أدبيّة وغير أدبيّة، فعندما تتحدّث عن الحبّ أو عن محنة أهل الأندلس وو اقع ذوي الأصول الموريسكية والظروف الصعبة التي واجهوها في بداية استقرارهم وعلاقتهم بمحيطهم الجديد تستعمل خديجة التومي لغة صافية جميلة كأنّها الشعر.

في هذه الرواية- تهديدا صريحا للعيش المشترك من الممكن أن يصل إلى حدّ الانفجار وسقوط سقف الدولة وأركانها على رؤوس أبنائها، تصوّر خطير وتوقّع صادم، وتحذير جدّي من مصيبة مشابهة، مخلفاتها المنتظرة ستكون كارثية مدمّرة، فإذا كان الموريسكيون قد وجدوا في بلاد المغرب العربي حاضنة لهم وفئة يتحيّزون إليها فإن هؤلاء المستضعفين لن يجدوا أماكن يحلّون بها فهم حيث يولّون وجوههم سوف يجدون الحرائق والتشريد، ولا مستقر لهم: «حين تقطع من الجذور ستصبح عبئا ولا مكان يأويك فكل من حولك خراب»( ).

كما يتّضح جليّا، من خلال مفاصل السرد، أن طريقة تفكير ريحانة ووعيها المعبّر عن شخصيتها غير منفصل تماما عن وعي الكاتبة ذاتها. فهي تنوبها في القول وتطرح أسئلتها السياسيّة والثقافيّة، كما أنّ وعي ريحانة الإيجابي وإعلانها عن فشل الانتماء قد ارتبط ارتباطا وثيقا بغلبة الثورة المضادة ورجحان كفّتها بسبب سياسة الأيدي المرتعشة لافتقار السّاسة الجدد إلى برامج.

•التعدّد اللغوي في الرواية:

من أهم الظواهر الفنية التي أقامت عليها خديجة التومي أسس بنيان روايتها وفضاءها السردي هي الحوار الخارجي والباطني، التناص، الأجناس التعبيرية المتخلِّلة ، وتناوب الرواة على الكلام. وهذه الأخيرة ساهمت في عرض الاحداث بغض النظر عن مدى اختلاف ترتيبها في السرد عن تسلسلها الزمني.

يتشكّل مضمون رواية «آخر الموريسيكيات»، بالإضافة إلى لغة التاريخ المهيمن على الفضاء السردي، من لغات متعدّدة ومزيج متباين من الأشكال الخطابيّة كاللغة الشعرية والتعابير القرآنيّة والرسائل الورقيّة ورسائل شبكات التواصل والأمثال وأحاديث العامّة واللغة الصحفية.

تراوح الكاتبة بين لغتين: أدبيّة وغير أدبيّة، فعندما تتحدّث عن الحبّ أو عن محنة أهل الأندلس وو اقع ذوي الأصول الموريسكية والظروف الصعبة التي واجهوها في بداية استقرارهم وعلاقتهم بمحيطهم الجديد تستعمل خديجة التومي لغة صافية جميلة كأنّها الشعر، لغة منمّقة ومتعطّرة بعطر الشاعريّة وجمال الألفاظ، ومطبوعة بطابع الحزن والألم، وممزوجة بمشاعر الخوف من حدوث وضع مشابه لأسباب الهزيمة في وطن لجوء أحفاد الموريسكيين.

وجع الاحساس بالضياع اثار فيها عواطف تهز الروح لكي لا يتكرر الامر، مثل هذا المقطع المعاد تنسيقه:

«آه من وجع الذاكرة لمّا تشتدّ،
وتظلّ تطوف بي في دهاليز الزمان..
وحين تشتعل بالألوان،
أذكرك كما أنت
زهرة الربيع وعطر النرجس وشفق أقحوان
وشروق زهر اللوز بمارس ...
و أنت كالحلم يسري،
يطوّقني أينما حللت
يتبع خطاي، يحصي أنفاسي
ويستوعب كلّ إحساسي.»( )

هذه اللغة الأدبيّة أكثر بروزا في الصفحات الأولى من الفصل الثالث، وهناك إدخالات شعريّة كالبيت المقتبس من نونية أبي البقاء الرندي في مراثي الأندلس ومقطع قصيد سعاد الصبّاح «كن صديقي» ولغة الأغاني ومنها أغنية الموريسكي من أراغون:

«قالوا إنّه وجب علينا الرّحيل
نحن أيضا من هذه الأرض
إنّهم يهدّدوننا بالطرد
لنذهب كلّنا إلى هناك
أين يوجد جماعات العرب
و أين توجد الخيرات.»( )

هذه الأغنيّة أوردها محمد يحي المضواحي في كتابه «الأندلسيون عقب سقوط غرناطة» نقلا عن كتاب عادل سعيد البشتاوي «الأندلسيون المواركة»، نصّها المعرّب على النحو التالي: «يقولون أن علينا الرحيل .. تباعا إلى أرضنا الطيّبة .. هناك الجبال وراء

الجبال .. من التبروالفضّة الخالصة .. لقد ذلّ من يبتغي طردنا .. لنذهب معا يا إخوتي .. لنذهب معا كلّنا .. إلى الخيروالوفريا إخوتي .. إلى أمّة من العرب مثلنا».

وقد ذكر الكاتب على الهامش أن نصّ الأغنية في ترجمة الدكتور عبد الجليل التميمي الذي نقله كارديناك في كتابه الموريسكيون الأندلسيون كالتالي: «قالوا إنّه يجب علينا الرّحيل .. نحن أيضا من هذه الأرض .. نحو تلك الأرض الطيبة .. أين الذهب والفضّة الرقيقة .. يوجدان من جبل إلى جبل .. إنّهم يهدّدوننا بالطرد .. لنذهب كلّنا إلى هناك .. أين يوجد جماعات العرب».

في حين تسقط اللغة إلى طبقة لسانية متدنية، لغة المقالات والتقرير صحفي، عند الحديث عن و اقع ما بعد الثورة ثمّ تنزل بها جافّة قاطعة كحدّ السّكّين حين يتعلّق الحديث بالسّاسة والسّياسيين وأهل الثّقافة أجمعين، وكأنها تتنزل بها من السقف

تحاول رو اية آخر الموريسيكيات الربط بين صورة الماضي المتمثّلة في قضيّة الموريسكيين وبين صورة الحاضر المتمثّلة في و اقع تونس بعد الثورة، وقد أوردت الموريسكيين الأجداد كعنصر تشبيه لأنّ هناك معنى يجمع بينهم وبين أحفادهم في «عناوين اللجوء والتيه» كصفة مشتركة بينهم.

إلى القاع، كهذا الشاهد: «إنه متى لا تربي الأجيال على التسامح والقيم المشتركة فإنه يصعب ان نجد ثقة متبادلة، ...»( ) «مازال المسيسون المنتمون الى احزاب لم يدركوا بعد ان الثورة قد فاجات الجميع، ...»( )

ومن التناص مع الآيات القر آنيّة نورد هذه الشواهد:»لن أكون في هذه الحياة إلاّ أصلا ثابتا وفرعا في السماء»( ) ، «ولم يجعل الله لي من قلبين في جوفي»( )، «برزخان لا يلتقيان»( )، «ضاقت بنا الأرض بما رحبت»( ).

ومن الأمثال الشعبيّة والأقوال المأثورة التى جرت مجرى الأمثال والحكم نذكر: «تعدى على واد هرهار خير من واد ساكت»( )، «من يتزوج أمنا نناده عمنا»( )، «إذا أفلس اليهودي يفتش دفاتر ولدو»( )، «كان لنا ملك لم نحافظ عليه فبكيناه كالثكالى»( )، وهو تفاعل وامتصاص مع قول عائشة أم أبي عبدالله الصغير آخر ملوك غرناطة قبل سقوطها: «إبكِ مثلَ النِّساءِ ملْكاً مُضاعاً لَمْ تُحَافِظْ عَلَيَهِ مثلَ الرِّجالِ»، «رقد مارس و أفريل وجاء وقت حصاد الشعير»( )، «إذا سمعت الأميريغنّي اعلمي أن همومي تبكي»( )، وهي من الأمثال العاميّة في الأندلس تبيّن أنّ الصلة بين الأمير والرعيّة متوتّرة فغالبا ما تكون سعادة الأمير على حساب شقاء الرعيّة، «من ادهن بزيت السلطان يصبح اقرع»( )، «تلهث خلف القوت وتنتظر الموت»( ).

وتخلل السرد كذلك، تعضيدا وإنشاءً، لغة الرسائل، وظفتها الكاتبة كمصدر من مصادر الحصول على المعلومة لا غير، لتجنّب العثار في مطبّ السقطات الفنّية في الترابط واللامنطق، من ذلك:»خنقتني بعدها برسالة أخيرة (...)، فقد كتبت: بيني وبينك وطن يا روْحي وبئر من الصمت...»( ).

أمّا لغة الحوار فقد استعملتها الكاتبة كأداة لكشف ملامح الشخصيات ورد باللغة الفصحى لانتمائها الى طبقة مثقفة مثل الحوار الذي جرى حول الدين(ص٧٩ على سبيل المثال) والحديث عن المثقّف(ص١٣٧)

وفي ما يخصّ الحوار مع الذات، حوار المتكلم مع نفسه، فقد ورد محملا بمشاعر الحزن وورد الحوار الخارجي في الرو اية بين «روحي»و»ريحانة» إلى جانب الحوار الداخلي والخارجي لكن الحوار في الرو اية كان أغلبيته حوار نفسي أي مونولوج داخلي يطلعنا عن ما تحسه الشخصية بداخلها.

- الخاتمة:

تحاول رو اية آخر الموريسيكيات الربط بين صورة الماضي المتمثّلة في قضيّة الموريسكيين وبين صورة الحاضر المتمثّلة في و اقع تونس بعد الثورة، وقد أوردت الموريسكيين الأجداد كعنصر تشبيه لأنّ هناك معنى يجمع بينهم وبين أحفادهم في «عناوين اللجوء والتيه» كصفة مشتركة بينهم. مشيرة بغير اللفظ ما في أحوالهم من موعظة وعبر، و أنّ نفس المقدّمات سوف تؤدي الى نفس النتائج، في محاولة منها كمثقفة لمنع كارثة مشابهة لما حصل قديما بالأندلس.

انفتحت الرو اية على عدد قليل من الرواة وعدد كبير من الحكايات مما أدّى إلى تنوّع مستوياتها السردية وتنوع فضاءاتها واختلاف أزمنتها وتفاعلت مع الاجناس الأدبيّة الأخرى وغير الأدبية، و أبطال الرّو اية الأساسيين مشحونة بالتوتّر والقلق وغير مستقرّة في حياتها، وهذا ما يفسّر البداية الأليمة والنهاية المفتوحة للرّو اية.

الهوامش:

(١) ترجمه الدكتور جميل نصيف التكريتي إلى العربيّة ونشرته دار توبقال للنشر بالمغرب تحت عنوان شعرية دوستويفسكي (١٩٨٦) بالاشتراك مع دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد التي اختارت له عنو انا آخر وهو «قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفيسكي». ومن المؤسف أن يشيع هذا العنوان الخطأ في البحوث والدراسات الأدبية والجامعية في الوطن العربي والحال أن باختين لم ينشر في حياته عنو انا مطابقا لما وسّم به ليونيد غروسمان كتابه

(٢) راجع دراسة د. عبد الرحمان إكيدر، الرو اية البوليفونية: المقوّمات النظرية والخصائص الفنية، مجلة

أفكار (الأردنية) العدد ٣٤٤ أيلول/سبتمبر ٢٠١٧
( ) Irina Tylkowski, La conception du dialogue de Mikhail Bakhtine et ses sources sociologiques (l›exemple des problèmes de l›œuvre de Dostoïevski [١٩٢٩]), Cahiers de praxématique N° ٥٧ de ٢٠١١.
( )إضاءات نقدية السنة الثامنة العدد الحادى والثلاثون، سبتمبر/ أيلول ٢٠١٨ م، ص ٧٨-١١٠
( ) Bonch-Bruevich N.Linin حول الكتب والكتاب // Literaturnaya gazeta. ١٩٥٥,٢١ أبريل.
٢٠١٣(٧) نقلا عن الموقع الروسي فيدور دوستويفسكي: fedordostoevesky.ru/biography/saraskina/preface
المرجع السابق.
المرجع السابق.
المرجع السابق.
المرجع السابق.
تومي خديجة، «آخر الموريسيكيات»، دار البشير للثقافة والعلوم، ط١، ص٨.
المرجع نفسه، ص ١٠.
المرجع نفسه، ص ٣٨.
عبد العاطي يوسف، «آخر الموريسيكيات» رواية جديدة للكاتبة خديجة التومي، الشروق عدد السبت ٠٦ جوان ٢٠٢٠.
أحمد زياد محبك، جماليات المكان في الرواية، متاح في موقع ديوان العرب.
عبد العاطي يوسف، «آخر الموريسيكيات» رواية جديدة للكاتبة خديجة التومي، الشروق عدد السبت ٠٦ جوان ٢٠٢٠.
تومي خديجة، «آخر الموريسيكيات»، دار البشير للثقافة والعلوم، ط١، ص ٤٣.
المرجع السابق، ص ٨٩.
تومي خديجة، «آخر الموريسيكيات»، دار البشير للثقافة والعلوم، ط١، ص ٣٦.
المرجع السابق، ص ١٦١.
المرجع السابق، ص ١٦٤.
تومي خديجة، «آخر الموريسيكيات»، دار البشير للثقافة والعلوم، ط١، ص١٢٣.
المرجع السابق، الصفحة نفسها.
المرجع السابق، ص١٢٧.
المرجع السابق، ص٦٨.
المرجع السابق، الصفحة نفسها.
المرجع السابق، ص١٢٧.
المرجع السابق، ص١٥٢.
المرجع السابق، ص١٤.
المرجع السابق، ص٤٣.
المرجع السابق، ص٣٨.
المرجع السابق، ص٣٩.
المرجع السابق، ص١٤٤.
المرجع نفسه، ص٣٧.
المرجع السابق، ص٥٦.
المرجع السابق، ص٦٨.
المرجع السابق، ص٦٩.
المرجع السابق، ص١٢٨.
المرجع السابق، ص٢٢٠.
المرجع السابق، ص٦٩.
المرجع السابق، ص٦٩-٧٠.
المرجع السابق، ص٧١.
المرجع السابق، ص٧١-٧٢
المرجع السابق، ص١٣٨.
المرجع السابق، ص٦٨.
المرجع السابق، ص١٧٠
المرجع السابق، ص٧٨.
المرجع السابق، ص٨٤.
المرجع السابق، ص١٢٤.
المرجع السابق، ص٧٩.
المرجع السابق، ص٨٥.
المرجع السابق، ص٨٦.
المرجع السابق، ص٢١٥.
المرجع السابق، ص١٩٣.
المرجع السابق، ص١٤٣
المرجع السابق، ص ٢١.
المرجع السابق، ص٩٤.
المرجع السابق، ص ١٢٨.
المرجع السابق، من الصفحة ١٢٨ إلى الصفحة ١٢٩. وانظر أيضا الصفحة ١٣٧ في حديث بطلي الرواية حول المثقّف.
المرجع السابق، ص٢٨-٢٩.
المرجع السابق، ص٣٢.
المرجع السابق، ص٥٣.
المرجع السابق، ص١٩٨.
المرجع السابق، ص٢٣.
المرجع السابق، ص١٧٢.
المرجع السابق، ص١٩٢.
المرجع السابق، ص١٩٣.
المرجع السابق، ص١٩٦.
المرجع السابق، ص١٩٨.
المرجع السابق، ص٢٢٥.
المرجع السابق، ص ٢٢٩.
المرجع السابق، ص٣٠.

BASRAYATHA Magazine

نابعونا

للنشر في مجلتنا:

١- ارسل النص او المقال عبر بريدنا الالكتروني او برسالة في فيسبوك

٢- ارسل صورة بحجم لا يقل عن ٤٥٠ بيكسل

٣- لا شروط لدينا للنشر فالنص مقبول ما لم يروّج للعنصرية والطائفية وغيرها من الامور اللاإنسانية

alamiry58@gmail.com

في مكتبة المجلة
اصدارات الكاتب المغربي
عبد السلام مصباح

ارسل كتابك لنشره في المكتبة

alamiry58@gmail.com

الانزياح الدلالي في (خطبة الغراب) لأحمد برقاوي

■ سوران محمد/ العراق

أنا متفق تماما مع ما أشارت اليها الناقدة د. عبير خالد يحي حول مميزات الشعر العالمي وهي تكتب: إن الشعر الذي لا يحتفي بالكون وبالإنسان الذي يعيش في حيّزه الحدودي، هو شعر محبوسٌ باللغة، محكومٌ بمحلّيّتها، مقصىً عن الفضاء الفسيح اللامتناهي بالمفهوم القمي للشعر... وعصرنا الحالي يسعى لجعل العالم قصيدة كونية، بمدّ الشعر خارج حدود اللغة واللهجات، ليستوعب كلّ الأزمان، ويصنع نسغًا روحيًّا خاصًا، مركّبًا بكيميائية جمالية خاصة، ثمّ يشارك به كحصّة مساهمة في شجرة الشعر الكونية. وهنا يحضر الشعر بمفهومه

يفتح الشاعر نصه ولأول وهلة بأسلوب تهاجمي نقدي و يستعمل تقنية انزياح الدلالات و ارتدادات المعاني كي يوصل بهذه الطريقة رسالته الشعرية المتسم بالعقلانية الغير مسبوق و مألوف.

البيانوي.

وفي نفس الصدد يؤكد الشاعر المعروف يحيى السماوي على ماهية جوهر الشعر بأن الشعر ليس الوزن والقافية. وليس سلامة النص لغويا ... الشعر هو المعنى الجميل، والروح المحلقة، وهو قبل ذلك ابتكار الصور وليس رصف الكلمات على رصيف السطور.

وكذا يبدء الشاعر أحمد برقاوي بخطابه العالمي لأبناء الارض بأختلاف أعراقهم و أنسابهم و على لسان طائر منبوذ و غريب الاطوار والمعروف عند العامة بالشؤم! لكن الشاعر يناهض هذه الفكرة والتقليد مبينا الحقائق على لسان هذا الطائر القاتم.

يفتح الشاعر نصه ولأول وهلة بأسلوب تهاجمي نقدي و يستعمل تقنية انزياح الدلالات و ارتدادات المعاني كي يوصل بهذه الطريقة رسالته الشعرية المتسم بالعقلانية الغير مسبوق و مألوف، حيث يخاطب الغراب هنا بني البشر من ذرية قابيل في سبيل تصحيح مسارات حياتهم المعوجة و انتقاد مفاهيمهم الخاطئة بلغة أقرب الى المنطق والحكمة بدلا من التعاطف والمشاعر الحسية، ولا يكتفي بهذا القدر من النصح بل يأتي بنماذج من و اقع حياتهم ثم يقارن بين طبيعته الوجودية وهذه الاعمال المنافية لفطرة الحياة والتي يقوم بها الانسان، هذه هي ثيمة النص المتماسك بوحدة الموضوع من ألفها الى ياءها.

ولقد استفاد الشاعر من الثيولوجيا وبالأخص في قصة الاخوين هابيل و قابيل و الغراب المرشد، كما ذكر في الكتب السماوية من بينها القرآن الكريم، حيث جاء في الاثر عن ابن عباس قال: جاء غراب إلى غراب ميت، فبحث عليه من التراب حتى واراه، فقال الذي قتل أخاه: (قال يا ويلتى أعجزت أن أكون مثل هذا

يعتمد على اسلوب رمزي والانزياح الدلالي كوسيلة لأبهار المتلقي ويجعل لغة نصه بوتقة لأنصهار التأويلات كما يرى بعض النقاد أن الشرط الأساسي والضروري لحدوثِ الشِّعرية هو حصول الانزياح.

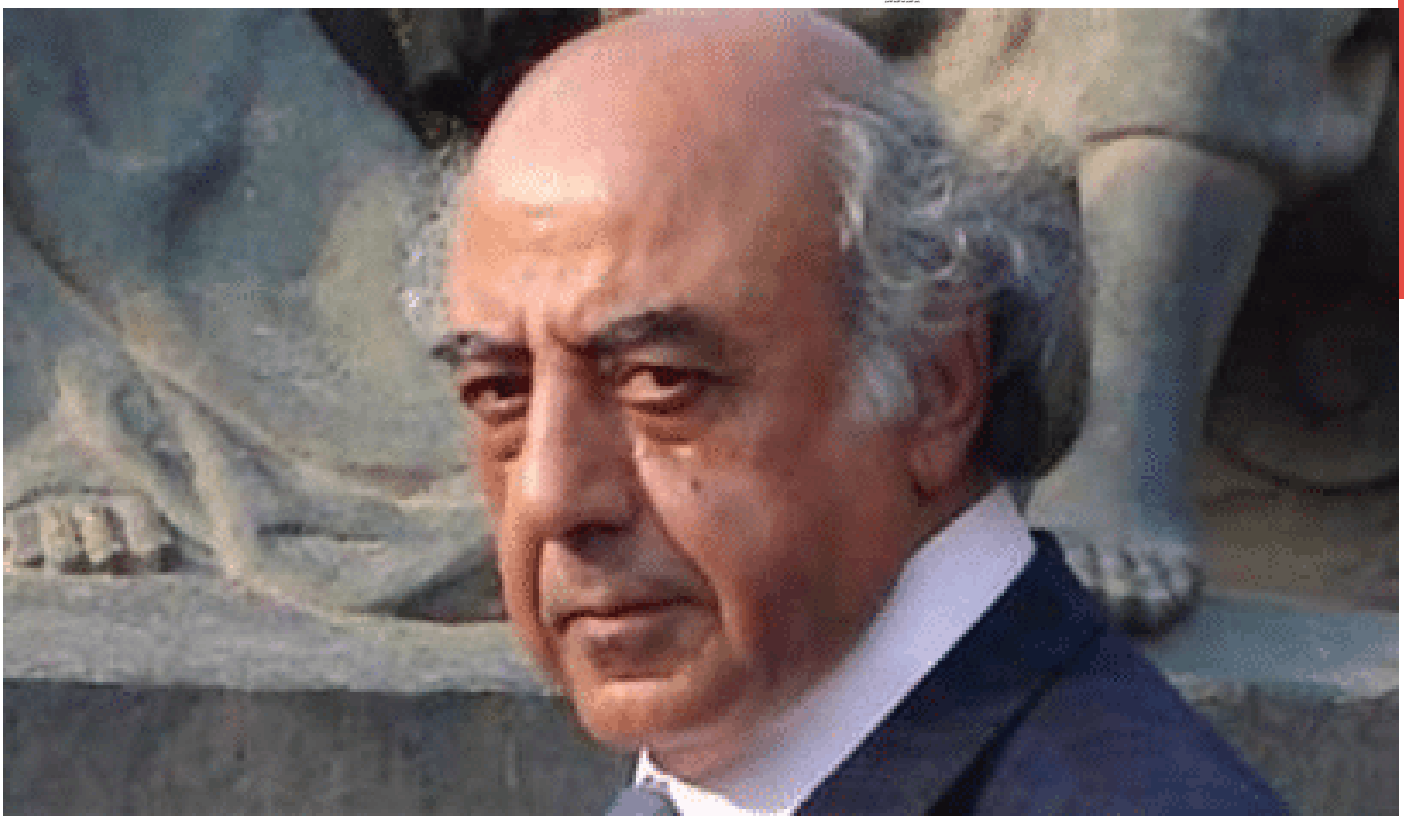
الغراب فأواري سوأة أخي)

وقد زاد عليه بعض المفسرين بالقول: بعث الله الغراب حكمة، ليرى ابن آدم كيفية المواراة، وهو معنى قوله تعالى « ثُمَّ أَمَاتَهُ فَأَقْبَرَهُ» فصار فِعْلُ الغراب في المواراة سُنَّة باقية في الخلق.

اذن فعل الغراب في هذه القصة يتسم بالايحائية دون ابداء أي خطاب أو قول، لكن في قصيدة (خطبة الغراب) للشاعر أحمد برقاوي هو دور خطابي و نقاش منطقي أعطاه الشاعر لهذا الطائر في النص كما في قصيدة (الغراب) للشاعر الامريكي أدغار ألان بو ١٨٠٩-١٨٤٩ وهو يحكي عن زيارة غراب مُتكلم وغامض إلى عاشق مضطرب وتتبع القصيدة شعور العاشق حتى أصابته بالجنون. يتباكى العاشق على عشيقته لينور بينما يجلس الغراب على تمثال لأثينا ويؤجج مشاعر العاشق الحزينة بترديده لكلمة (ليس بعد اليوم):

لكنَّ الغُراب لا زال يُخادعُ خيالَيَ الحزينَ، ويستلُ من روحي ابتسامةً،

على الفورِ، دفعتُ بمقعدٍ مخمليٍ صوبَ طائرٍ، وتمثالٍ،



وبابْ.
بدأتُ أنسجُ من خيطِ خيالي صورةَ الطائر الغابرِ المشؤوم،
ما الذي كان يَعنيه -ذلك الغابرُ القاتمُ، المُروعُ، الهزيلُ - من نعيقهِ:"ليس بعد الآن».
أما الشاعر أحمد برقاوي في (خطبة الغراب) يعتمد على اسلوب رمزي والانزياح الدلالي كوسيلة لأبهار المتلقي

في هذه القصيدة الغراب هو سيد الموقف و قد أعطي له فسحة و مكانة لائقة و كافية لألقاء ما في جعبته دون أي وجود أورد للبشر يذكر، فهذه بمثابة نصرة للحق و ازهاق الباطل.

ويجعل لغة نصه بوتقة لأنصهار التأويلات كما يرى بعض النقاد أن الشرط الأساسي والضروري لحدوثِ الشِّعرية هو حصول الانزياح.
هنا يحاول الشاعر ابراز المفارقات وهو ينظر الى الشكل المخادع و جوهر الأصل في المخلوقات، أي بمعنى آخر ان الشكل الذي يختبيء وراء قناع سميك يكذبه الجوارح و يظهر حقيقة الناس من خلال تعاملهم في الو اقع .

في هذه القصيدة الغراب هو سيد الموقف و قد أعطي له فسحة و مكانة لائقة و كافية لألقاء ما في جعبته دون أي وجود أورد للبشر يذكر، فهذه بمثابة نصرة للحق و ازهاق الباطل، أما الغراب هنا ليس الا رمزا للحقيقة

(النعيق) و(السواد) هما مؤشران للصوت و اللون حيث يقيس عليهما كثير من الناس الآخرين، كما جعلا قياسا للنظر الى طائر مثل الغراب، لكن الغراب هنا لا يكترث بهذه الاتهامات بل يلوذ بذكر مساويء بني بشر و يبريء ساحته من كل هذه الافعال الشنيعة.

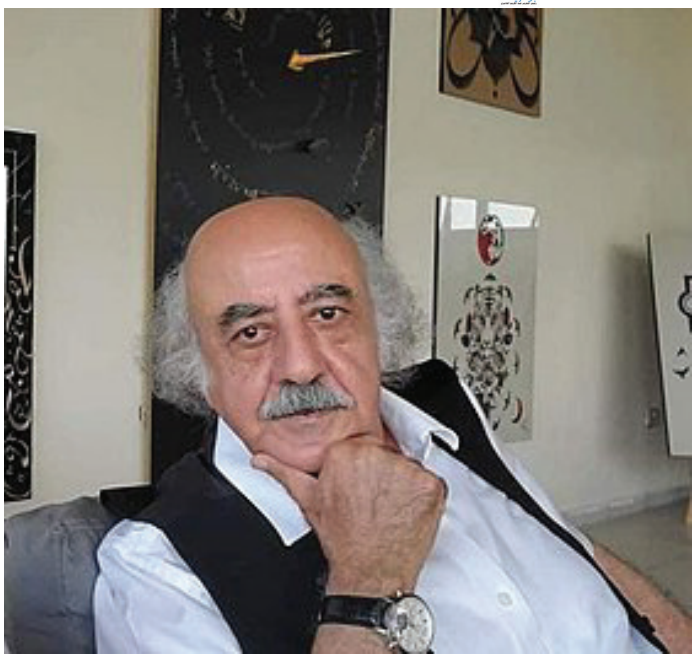
المخبئة داخل أنفسنا. يقول الشاعر على لسان الغراب مخاطبا فئات من البشر:
شبّهتم شرّ القول
بنعيق غرابٍ في الخرب
و أنا لم أسكُنها يوماً

وخرائبُكم .. وجهٌ من اوجه شرسرائركم
سوادي يزعجكم؟
و أنا لم أخترْلوني زيفاً
ولا مثلتُ الحزنَ بثوب سواد
اذن (النعيق) و(السواد) هما مؤشران للصوت و اللون

أراد الشاعر أن يشغل عنصر الخيال ويبتكرعن طريق ايجاد فكرة نادرة نصا غنيا بالدلالات و اثارة تساؤلات فكرية و اجتماعية وسياسية عدة، كما ان الغراب هنا يستبريء من اقتراف الجرائم على الارض وهو يطير في جو السماء ويهبط على هاماتِ الاشجار رمزا للعلو و الانتصار.

حيث يقيس عليهما كثير من الناس الآخرين، كما جعلا قياسا للنظر الى طائر مثل الغراب، لكن الغراب هنا لا يكترث بهذه الاتهامات بل يلوذ بذكر مساويء بني بشر و يبريء ساحته من كل هذه الافعال الشنيعة التي يقوم بها الانسان في أصقاع العالم شرقا و غربا، وهذا هو المجاز الاستعاري لأن الغراب لا يتكلم في الواقع، بل أراد الشاعر أن يشغل عنصر الخيال ويبتكرعن طريق ايجاد فكرة نادرة نصا غنيا بالدلالات و اثارة تساؤلات فكرية و اجتماعية وسياسية عدة، كما ان الغراب هنا يستبريء من اقتراف الجرائم على الارض وهو يطير في جو السماء ويهبط على هاماتِ الاشجار رمزا للعلو و الانتصار بالرغم من ذكره مع الفواسق الأربعة الاخرى (الفأرة والعقرب والْحُدَيّا والكلب العقور) لكنه هو الافضل من الظالمين وهو شاهد على شر الانسان و يتحاشى عما يقترفوه على علم منهم، وهذه هي أوجه الخلاف بينهم مما جعل الغراب أفضل ، بل هذه هي نقاط ضعف المجتمعات و أسباب تدهور أوضاع أمم والفشل الاصلاحي:

١- لم أقتلْ يوماً ثأراً أو وأدًا



٢- لم أطعنْ طفلًا
٣- لمْ أغدُرْ
٤- لمْ أفسدْ في الأرض
٥- ولم أسفحْ دماء العشاق
٦- لمْ أسْجُنْ أحداً من أقراني
٧- ولا أطلقتُ النار على الأكبادِ
٨- لن أكذب و أنتم ما أكذَبَكم
٩- لست جاهلا و أنتم ما أجهلَكم
١٠- طأطأتمْ ... للطّاغية الأنذلِ ذلًا.

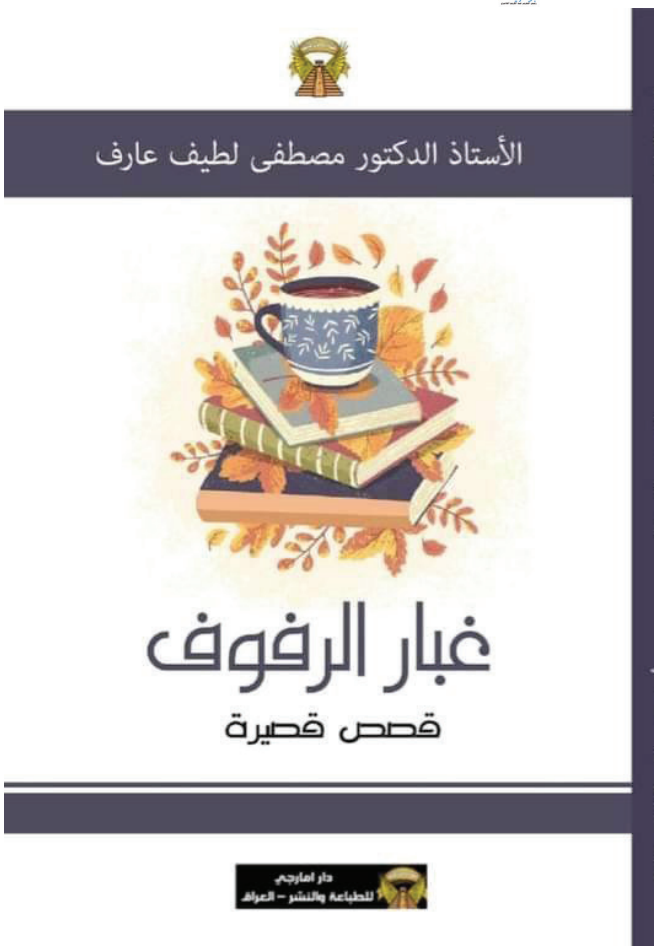
في الختام يجدر بنا ذكر البنية الشكلية للمعنى في هذه القصيدة بأن الجوهر هو أصل الوجود وان خبث هذا- فلا يصلح العمل بأناقة المظهر فكم من دَميم يزين الارض بصلاحه وينقذ الملهوف ويلبي نداء المظلوم ولكن مع هذا يسخر الجاهلين من مظهره لأنهم يتفكرون بعيونهم لا بعقولهم، ويفتخرون بما لا يسمن ولا يغني من جوع بل يتباهون بما يضرهم ويفسد عليهم أحوالهم.

هذه هي أوجه الخلاف بينهم مما جعل الغراب أفضل ، بل هذه هي نقاط ضعف المجتمعات و أسباب تدهور أوضاع أمم والفشل الاصلاحي.

القصة الجميلة في متناول الواقع
قراءة في المجموعة القصصية (غبار الرفوف) للدكتور مصطفى لطيف عارف

نعيم عبد مهلهل/ العراق

مسٌ وأربعون قصة من أمتاع سفر روح مبدعة يسجل في وقائعها الحياة وما ترصده عيناه وموهبته يسجل لنا الدكتور الناقد والقاص مصطفى لطيف عارف في مجموعته القصصية الجديدة الموسومة (غبار الرفوف) ، عندما تربحك متعة القراءة لقصص الحياة المرصودة بعناية وتحليل ومزج بين الو اقعي والإنساني في مناجاة روحية يحاول فيها (مصطفى العارف) ان يرينا قدرته على التعامل مع الحياة وتحويل مفارقاتها و إبطالها إلى قصص ابتداء من أول قصة (جعفوري المتمرد) وحتى أخر قصة في متعة هذا الكتاب (المعتوه) .تنقلات بين عوالم يربطها هاجس قلق القاص على مصائر من يعيش معهم ويصادفهم في الحياة ، حيث تتعامل ذائقة النص لديه عبر خاصية التفاعل مع بطل قصته ،حيث في اغلب القصص هناك البطل الواحد ومن خلاله تتشظى الأحداث التي في اغلبها هي أحداث تعكسها متغيرات الو اقع العراقي أولا ثم متغيرات و اقع مدينته (الناصرية) ثانيا ، وهذه المتغيرات رصدت من قبل (العارف) بشيء من شاعرية التعامل أولا ومن ثم استخدام الدايلوك والقراءة النفسية والروحية لشخصياته رصد مفصل لمجمل فعاليات الحياة ، أناس يذهبون للعلاج في الهند ، آخرون تحملهم نعوش الاستشهاد في سبيل الوطن ، حواءات تحلم بإبداعاتها الفنية ،وآخرون ضيعوا أحلامهم في متعة الجنون ، مراجع دينية وطنية ومحلية ينتمي إلى ذكريات ثقافتها ومحبتها ، بشر يبحثون عن أحلام و أقدار جيدة ، وأخير عكست القصص جو انب في الحياة الوظيفية الأكاديمية للقاص وفيها يرينا قدرة جميلة وإصرار على أن تكون أجفانه مأوى لما يراه ومتى هدأت الحياة وعاد إلى البيت اختار عنو انينا لتلك المشاهد وكتبها قصصا وتعامل معها بتلك اللغة المبسطة في سرد وقائع الحياة وجمالية فطرتها وبؤسها وخيباتها وعدميتها في بعض الأحيان . وتلك الانعكاسات أرتنا وجوها عديدة لم تبتعد عن مخيلتنا ،فهي قريبة منا تشاركنا الأحلام والنو ايا والعيش المشترك ،الفرق أننا نشاهدها بأعيننا فيما يشاهدها (مصطفى العارف) بروحه و إبداعه ويتعامل معها ويبحث في قدريتها ومصائر الحياة بالنسبة



لها .عشاق وشهداء وأصحاب مهن ورجال دين وسيدات مجتمع ومهاجرون ومرضى ومثقفون وحرفيون ونماذج أخرى كلها تصبح ثيمة لتنوع القص والجهد المارثوني الذي يبذله القاص ليرينا وقائع حياة يسجلها هو وتصبح خصوصية تحمل بصمة لموهبته التي لا تخلوا من متعة المفارقة التي يغادر فيها ثوب مهنته ليذهب إلى حياة ابسط ورصد جميل لمفارقات الحياة كما في قصة (اشتباه) التي تعكس حدثا قد يكرر عندما تتوهم واحدة من المعلمات أن شخصا ما يدلف إلى المدرسة زائرا ليبحث عن شريكة هناك فتكون النتيجة في مفارقتها عكسية :((, قائلة -: ها أستاذ نقول مبروك هل أعجبتك الست رواء ؟ اخذ علي يتمتم بداخله ..-: إجابتها الست نسرين السكوت علامة الرضا, وأخذن يقبلن الست رواء , - صاح علي بصوت عال , يبدو الموضوع فيه اشتباه أنا جئت إلى المدرسة لأخذ نتيجة ابنتي نرمين)) .

هذه القصة هي لوقائع الحياة بصدقها و اقتراب يومياتها من عيون القاص ، ولكن ما أن تنتهي هذا القصة حتى نرى (العارف) يذهب إلى هاجس أخر أكثر شمولا ووعيا لذات أتت إلى الوطن بعد أزمنة النفي والمهجر ليقدم خدماته وعلمه الذي تعلمه هناك, ليكون طائر الجنوب (عنوان القصة) الذي عاد إلى مرابع طفولته وصباه وذكرياته وحنينه وتواريخ محطاته النضالية معه .(مصطفى العارف) يوثق لنا الحياة بكل الرؤى التي عاشها في مسرات تخيلات محطات نضوجه الإبداعي ، فهي في كتابه القصصي (غبار الرفوف) هذا يتحول من تدريسي محترف ومشرف دائم على اطاريح طلبته

إلى راصد حقيقي لمتغيرات الحياة ،ولم يكف أن يتعامل مع العالم الذي ينتمي إليه بكل شخوصه ويستخدم رؤيته الروحية وحتى الرومانسية والإنسانية في أدارة مشاغل الذين يرصدهم في حياته ير اقبهم في كل شيء ولا يضع لهم نهايات يفترضها هو بل ينقل لنا تواريخهم الحقيقية و انتهوا إليه .والكثير من وقائع القصص تعكس شفافيتها ومقدار الذي يحمله القاص (العارف) لعالمه والمحيطين به ،ويتعامل معهم بنبض من الود ولا يؤمن سوى بفكرة أحب للآخرين ما تحب لنفسك ، رصد يشعر به بمتعة أن الآخر يتمازج معه ،ويعيش لحظة الآخرين بمشاعرهم ويسعى لينقلها إلينا لتعبر القصة عن أفكار الأماني التي تسكن القاص من اجل العالم المحيط به ، أنها ايجابية الروح عندما توظف موهبتها لتكون دافعا لتقريب الحياة والتمعن بتلونها وتجاربها وأحداثها ، فكان رد القاص حتى لتلك اللحظات المؤثرة يمثل وعيا و إتماما لرسالة إنسانية أراد فيها أن تكون القصة منصة لرؤية العالم من خلال مادة

هذه القصة هي لوقائع الحياة بصدقها و اقتراب يومياتها من عيون القاص ، ولكن ما أن تنتهي هذا القصة حتى نرى (العارف) يذهب إلى هاجس أخر أكثر شمولا ووعيا لذات أتت إلى الوطن بعد أزمنة النفي والمهجر ليقدم خدماته وعلمه الذي تعلمه هناك.

السرد وتتحول إلى مختبر يفسر المشاعر عندما تسكن روحا طيبة تريد أن تعيش الحلم على شكل قصة حتى لو كان يسيل وسطها مجرى الدموع والخيبات ونعوش الشهداء .وربما قصة الر ابح ترينا مقدار تلك الروح الساردة في جعل محبة الآخرين وفوزهم بعضا من سعادتها لتؤشر تتبعها على منجز وفوز ونجاح الأصدقاء والمعارف :((وحضرت وسائل الأعلام من اغلب الدول العربية , عم الهدوء في كل مفاصل القاعة , والكل متلهف لسماع النتيجة أعلن رئيس هيأة التحكيم الفائز الأول : الرو ائي احمد شهاب الجنديل عن رو ايته(آلهة من دخان) ضجت القاعة بالتصفيق من جميع الحاضرين بقوة , وسلطات الأضواء والكاميرات علي , توجهت إلى المنصة سلمني وزير الثقافة جائزة الدولة , وجاءت إحدى الفتيات الجميلات ألبستني وسام الإبداع لعام ٢٠٢١ , والأخرى أهدتني باقة ورد جميلة))

أنها الأماني أن كانت حقيقية أو كانت مجرد أمنية ولكنها في حقيقتها تكتشف أن القاص بقصته هذه مثلا يريد أن يحمل نبوءة الفوز لصديقه بعد أن قرأ رو ايته وأعجب بها .قصص (مصطفى العارف) على تناسل الأقدار فيها وتلوينات أحلام البشر ووظيفتهم الحياتية والمجتمعية وتبدلات مشاهد الرصد الأدبي والنفسي والحياتي لأبطال قصصه ، فهي في نمطيتها سرد و اقعي مغلفا بعاطفة ملونة لإحساس القلم حين يتمنى أن تكون رسالته عند مستويات تلك العاطفة وهي تتنقل في محطات الحياة وكأنها اعني (القاص) شاهد عيان وصاحب رسالة اجتماعية وحضارية تعيش تحولات اليوم من صباح تدريسي في الجامعة إلى روح تتفاعل مع المدينة والوطن عبر تواريخ الحلم والنضال والثقافة والو اقع .

(غبار الرفوف) هي في طبيعتها حكايات لبساطة الحياة ، كتبها(مصطفى العارف)لتكون شهادة ملونة وفاعلة لما يحدث في متغيرات حياتنا ،وفيها الكثير من مفارقها العولمة

(غبار الرفوف) هي في طبيعتها حكايات لبساطة الحياة ، كتبها(مصطفى العارف)لتكون شهادة ملونة وفاعلة لما يحدث في متغيرات حياتنا ،وفيها الكثير من مفارقها العولمة وما كان قبلها.

وما كان قبلها .انه في (غبار الرفوف) يؤسس لحلم العين حين ترصد وتنقل بآمنة ما تراه وتحلله وتنقله إلى القارئ لمتعة القراءة والإفادة وتلك هي رسالة المبدع إذا أراد أن يكون .هذه الرسالة التي يريد فيها القاص أن يعيش التحولات بين أن يكون معلما وعاشقا ومؤرخا وجنديا قائدا وناقدا فنيا كما في قصته الجميلة (الصدمة):((سألتني نورهان: بصوت دافئ معبر عن مشاعر فنانة جياشة المشاعر رقيقة الأحاسيس- دكتور علي: ما رأيك بلوحتي ؟ فوجئت من السؤال ؟ - أخبرتها: بأنها أفضل لوحة في المعرض قلت لها ما يميزك قدرتك على مزج ألوان الطبيعة مع الفتاة الجنوبية الحالمة بحبيبها الذي فقدته ,ولن يعود أبدا))في النهاية ، متعة القصة لدى (مصطفى العارف)هي متعة بساطة الروح حين تعيش بلهجة السرد عبر السهل الممتنع الذي يمتلك أجفاننا تشاهد وتخزن وعلى الورد تعيد ترتيب ما شاهدته وتسكبها على شكل قصة ،وبمجموعها أصبحت أحداثنا تعكس وقائع حياتنا وبعنوان (غبار الرفوف).

مجلة
بصرياثا الثقافية الأدبية

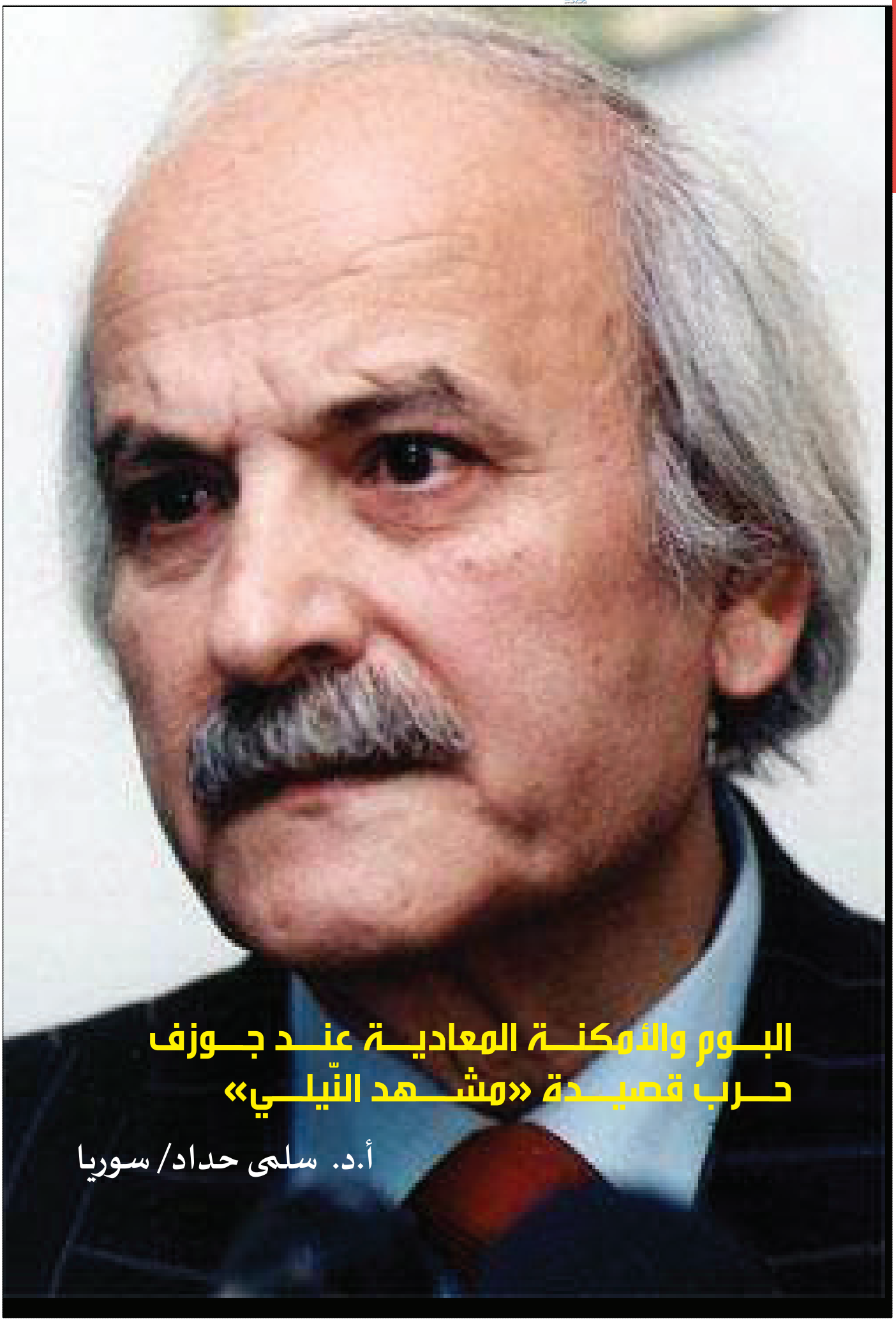
BASRAYATHA MAGAZINE

مجلة ثقافية أدبية
صدر العدد الأول في عام 2004

Literary cultural magazine
The first issue was published in 2004

تابعونا

www.basrayatha.com



اليـــوم والأمكنـــة المعاديـــة عنـــد جـــوزف حـــرب قصيـــدة «مشـــهد النّيلـــي»

أ.د. سلمى حداد/ سوريا

مقدمة

يعتمد البحث بشكل رئيسي على تقسيم كليب (٢٠٢٠) للأمكنة في ديوان الشاعر اللبناني جوزف حرب «مملكة الخبز والورد» (١٩٩١) إلى نوعين: أمكنة مواتية واسعة ومفتوحة وأخرى معادية ضيقة ومغلقة. ويمكن أن يكون الضيق والانغلاق نفسياً ومعنوياً لا مادياً، كما يمكن أن يكون المدى مفتوحاً وواسعاً إلا أنه يوحي بالضيق والانغلاق، والعكس صحيح) كليب ٢٠٢٠).

ويسلط البحث الضوء على قصيدة «مشهد النّيلي» من الديوان المذكور ويؤكد الحضور المكثف لحقلين متناحرين: حقل الحياة وقوامه الحركة والتجدد وحقل الموت وقوامه الركود والاستكانة للأمر الواقع. وفيما يقف الشاعر على ضفة الحاضر ويناضل من أجل الحياة والتغيير، يقف أبناء الأرض، كما يدعوهم حرب، على ضفة الماضي ويتمسكون بالموت والجمود. ولكل من هذين الحقلين أدواته الخاصة به من مفردات وقواعد ورموز ثقافية وأساليب بلاغية تدعم حضوره في النص وتشد دلالاته إلى بعضها البعض. ويظهر البوم في المقاطع الخمسة التي خضعت للتحليل كأحد الرموز الثقافية ذات المحور الارتكازي المساهم بقوة في ترسيخ الخوف والشؤم والعتمة والموت والفجيعة في ذهن المتلقي وبالتالي تعزيز عدائية المكان.

ويرصد البحث حركة انتقال الشاعر الرشيقة بين العديد من الأماكن المعادية والمواتية. فهناك الأماكن المعادية مادياً ومعنوياً، والأماكن المواتية مادياً ومعنوياً، وتلك المواتية مادياً المعادية معنوياً. وهناك أيضاً الأماكن المتعددة الأدوار، كالأرض على سبيل المثال، التي تكون حيناً مكاناً معادياً معنوياً مواتياً مادياً ثم ما تلبث أن تصبح مكاناً مواتياً معنوياً ومادياً.

الأمكنة المعادية والأمكنة المواتية عند كليب

يقسم كليب (٢٠٢٠) الأمكنة في ديوان جوزف حرب «مملكة الخبز والورد» (١٩٩١) إلى قطبين:

«... قطب الأمكنة المواتية، وهي الأمكنة الواسعة والمفتوحة والخضراء والمضاءة أو النورانية أو كلّها معاً، وقطب الأمكنة المعادية، وهي الأمكنة الضيقة أو المغلقة أو الرمادية أو المعتمة أو كلّها معاً أيضاً، لكن قد يكون الضيق والانغلاق نفسيين ومعنويين لا ماديين بالضرورة، وقد يكون المدى مفتوحاً وواسعاً، غير أنه يوحي بالضيق والتوهان والانغلاق نفسياً، والعكس صحيح أيضاً.» (كليب: ٢٠٢٠ ص ١٩٤-١٩٥). ويؤكد كليب أن «... جمالية الأمكنة المعادية، في نصّ المملكة، كلّها دون استثناء تقريباً، من هذا النوع المؤلم والمخيف، فهي إما أن تكون أمكنة محروقة أو مدمّاة أو مدمّرة أو متصحّرة. ولذلك فإنّ إيحاءها التراجيدي يقوم غالباً على الفجيعة، ما يعني أنها في الأصل أمكنة مواتية محبّبة، لكن الفظاعة هي التي حوّلتها إلى أمكنة معادية أو مؤلمة ومخيفة.» (٢٠٢٠ ص ١٩٧).

البوم في ثقافة العرب

تختلف أنظمة الرموز من لغة إلى أخرى وتتباعد بتباعد خلفياتها الثقافية (حداد ٢٠٠٦). ففي كل مجتمع ثمة رؤية ثقافية خاصة بأفراده تصوغ استخداماتهم اللغوية وتميزهم عن سائر الثقافات وتمنحهم سمة الخصوصية (حداد ٢٠٢٠). والبوم، كغيره من الكثير من الطيور والحيوانات، يحمل دلالات ثقافية شديدة التباين في الثقافات المختلفة تصل حد التأرجح بين الشديدة السلبية والشديدة الإيجابية وما بينهما من صفات تُنسب إليه ولا تستند بمعظمها إلى حقائق علمية فيما يتعلق بواقعه الفيزيولوجي أو طباعه بل تعود بجذورها العميقة إلى موروث الشعوب الثقافي من أساطير وخرافات وفلكلور، وغيرها. فالبومة عنيدة، غبية، كسولة، عنيفة، قبيحة الصورة والصوت، قصيرة النظر، كثيرة السهر، تنذر بالشؤم والموت، تتسبب بالشر، تثير الخوف، تُستخدم في السحر والشعوذة، تفضل العزلة، ترمز لأرواح العالم السفلي، تنذر بالحظ السيء. وهي رابطة الجأش، قوية النظر، تتمتع بالحكمة والمعرفة والقدسية والقوى الخارقة للطبيعة، تؤمّن الحماية من الحظ السيء ومن المرض والأرواح الشريرة، ترمز للحظ والانتصار على العدو، إلى آخره من الدلالات التي تعددت في الثقافات المختلفة وتنوعت مشاربها. وقد تكون البومة من الطيور غير القلائل التي يُعتقد أن لأعضائها قدرات سحرية

خارقة وفوائد استطبابية عند الكثير من الحضارات القديمة، كالهند على سبيل المثال (Morris ٢٠٠٩).

وللبوم عند العرب دلالات ثقافية ثقيلة شديدة السلبية، إذ يُجمعون على اعتباره نذير شؤم وموت وخراب وغالباً ما يستخدمونه في سياقات الذَّمِّ والشَّتِيْمَة وغيرها من السياقات السلبية الأخرى فهم يصنفونه من لِئام الطَّيْر (بتيان ١٩٩٨ ج٢)، ويتشاءمون من صوته القبيح (المعجم الوسيط ١٩٧٢)، ويعتبرونه نذيراً لحُدوث شَرٍّ ما في المستقبل (الدميري ٢٠٠٥ ج١) فيُقال: أشأم من بوم (ناصيف ٢٠٠٥)، ويُقال: اتْبَعِ البُومَ يَدلّك على الخَراب، وذلك لأنّه يَسْكنه. ومن هنا جاءت تسمية أنثى البوم بأُمُّ الخَرَابِ (الدميري ٢٠٠٥ ج١). ويُكنّى بالبوم عن الرجل ذي الشؤم عامة (الداية ٢٠٠٢)، ويُضرب به المثل في قُبح الصورة والصوت (المنجد في اللغة العربية المعاصرة ٢٠٠١). كما يُعرف البوم بالنَّكَد فيُقال: أَنْكَدُ مِن بُومٍ (ناصيف ٢٠٠٥)، وبعدم النفع فيُقال: لو كان في البُومِ خَيْر ما تَرَكَه الصيَّاد (الصواف ٢٠٠٥). وقد أسهم ارتباط البوم بالليل والعتمة وتواجده وحيداً في الخرائب والمقابر وشكل عينيه الدائريتين المحدقتين في نسج خيوط هذه الصورة السلبية والمتحاملة في عمق ثقافتنا العربية وموروثنا الشعبي بوجدانه الجمعي. ويذهب البعض إلى حد اعتباره واسطة بين عالمي الأحياء والأموات. ويلتقي الغراب والبوم في الثقافة العربية في العديد من المفاصل التشاؤمية التطيرية وهذا ما يُفسر تسمية البوم بغُرَابُ اللَّيْلِ (الدميري ٢٠٠٥ ج١).

وعلى مر العصور، احتفظت صورة البوم في كثير من الثقافات ببعض أبعادها الرمزية ودلالاتها القديمة، وعدلت من حدة بعضها سلباً أو إيجاباً، وأعادت ترتيب بعضها الآخر بشكل مختلف على السلم الثقافي الخاص فيها. لكن هذه الصورة نجحت أيضاً في اكتساب دلالات جديدة قد لا تمت لدلالاتها القديمة بصلة. وإذا ما راجعنا قاموساً إنجليزياً معاصراً، على سبيل المثال، بحثاً عن مفردة بومة (owl) أو أية مفردة أخرى مشتقة منها فإننا نجد التالي:

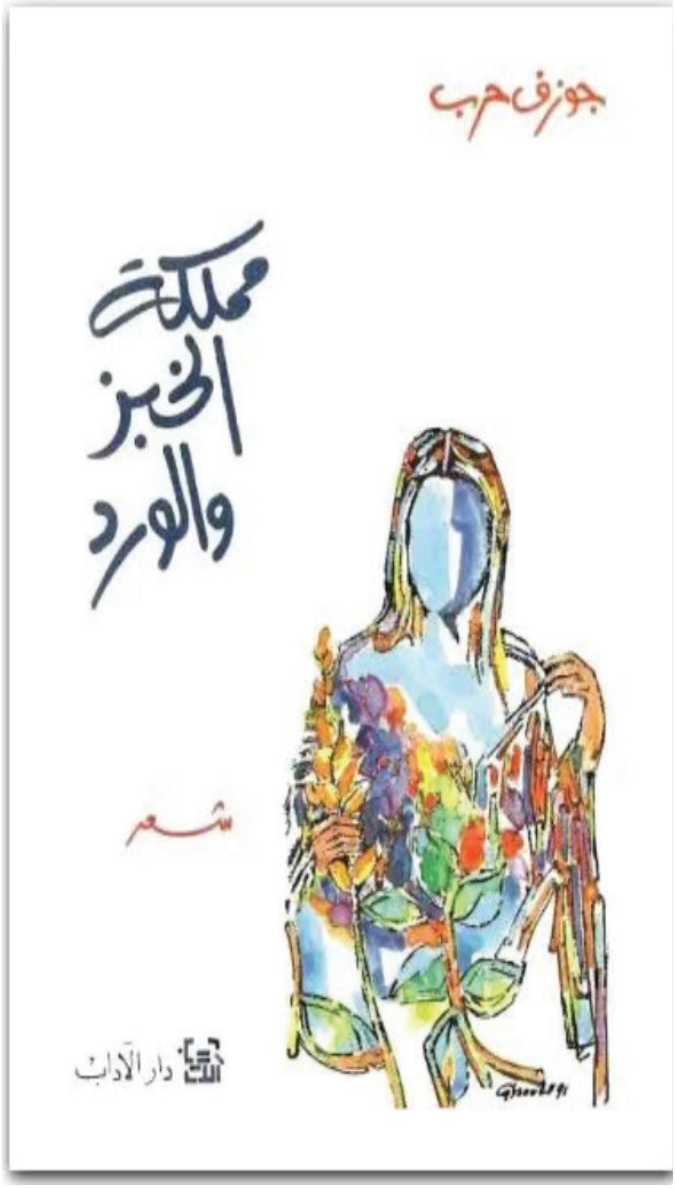
Owl A person who looks or behaves like an owl, esp. in having a solemn manner (Collins Concise Dictionary ٢٠٠١)

Owl informal A person who habitually goes to bed late (Concise Oxford English Dictionary ٢٠١١)

Owlish resembling or suggesting an owl an owlish face, owlish eyes/glasses often used to describe a person who wears round glasses and seems serious and intelligent (Merriam-Webster's Advanced Learner's English Dictionary ٢٠١٧)

Owlishly solemnly; in a wise manner (Longman Dictionary of English Language and Culture ٢٠٠٥).

Night owl informal A person who enjoys staying up late at night (Merriam-Webster's Advanced Learner's English Dictionary ٢٠١٧)



As blind as a bat, beetle, mole, or owl. Blind, with very poor sight. None of these creatures is actually blind. The phrase is often used sarcastically of someone who cannot see what is under their nose (Brewer's Dictionary of Phrase and Fable ٢٠٠١).

وتدل هذه الأمثلة البسيطة التي ذكرناها على سبيل الإيضاح لا الحصر أن رمزية البوم اليوم تعكس بشكل رئيسي صفتي الجدية/الوقار والذكاء. فقد تمكنت تلك الصفتين من احتلال موقع الصدارة على السلم الثقافي الإنجليزي المعاصر بالرغم من عدم استنادهما إلى حقائق علمية. كما لا يخفى على القارئ أن التركيز ينصب أيضاً، ولو بدرجة أقل، على الشكل (الوجه الدائري والعينان الدائريتان) والطبع (الحياة الليلية النشطة)، وهما حقيقتان علميتان لا جدل حولهما، وعلى ضعف النظر، وهي صفة لا تمت للحقيقة بصلة. لكننا بالمقابل نلاحظ تراجع الكثير من الدلالات الأخرى إلى مراكز أقل أهمية وأضعف حضوراً على ذلك السلم الثقافي أو حتى اختفاءها تماماً مع مرور السنين، كتطير المريض وعائلته من مرور بومة بالقرب من نافذة البيت على سبيل المثال. ويبقى البوم حتى يومنا هذا رمزاً للموت

والشر في ثقافات آسيا الصغرى (Palmatier ١٩٩٥). أما في ثقافة العرب، فنشهد بعض الانحسار المحدود في درجة التحامل عليه، خاصة بين سكان المدن، بالرغم من احتفاظه بموقعه على السلم الثقافي كنذير شؤم بنعيبه وشكله. فإذا ما راجعنا أي من المعاجم العربية المعاصرة بحثاً عن معنى البوم فإننا نجد أبعاده الثقافية تقتصر على الشؤم وقبح الصوت والصورة:

البومة: طائر يسكن الخراب، قبيح الصورة والصوت يُضرب به المثل في الشؤم. (المعجم الوسيط ٢٠٠٨).

البوم والأمكنة المعادية في قصيدة «مشهد النّيلي»

إن قصيدة «مشهد النيلي» قصيدة طويلة، وقد انتقيت منها لأغراض هذا البحث خمسة مقاطع يتكرر فيها استخدام البوم كأحد الرموزذات المحور الارتكازي المساهم بقوة في ترسيخ الخوف والشؤم والعتمة والموت والفجيعة في ذهن المتلقي وبالتالي تعزيز عدائية المكان.

المقطع الأول (ص ٣٠١)

يا أبناء الأرض الأمسُ مضى. ماذا تنتظرون و أنتم مثلُ البُوم جلوسٌ عند مقابر من رحلوا؟

تركوا لغةً ملأى صداً، وقوانينَ عليها عفنٌ، وطقوساً عَبَدَ الموجودُ بها اللاموجودَ. أراقوا دمَكم فهتفتم: هذا قَدري. جُعتم، فرفعتم أيديكم لله، ولُقمتكم فوق موائدَ من سرقوا الحِنطةَ منكم.

يستهل الشاعر المقطع الأول بمناداة أبناء الأرض في إشارة واضحة إلى أن المكان هو الأرض. وبالرغم من أن الأرض مكان واسع ومفتوح، ومن المفترض أن يكون موا تياً، فإننا سرعان ما نشعر بأنه أحد الأماكن المعادية التي تولّد لدينا الشعور بالضيق والانغلاق والعتمة. ويلقي الشاعر الضوء على تفاصيل الفظاعة التي حوّلت الأرض من مكان موات إلى مكان معادٍ. فعلى تلك الأرض بوم ومقابر ولغة ملأى صداً وقوانين عليها عفن وطقوس عبد الموجودُ بها اللاموجود ودم يُراق وجوع وسرقة وركود و انتظار. وعليه فإن «... الضيق والانغلاق نفسيين ومعنويين لا ماديين» (كليب: ٢٠٢٠ ص ١٩٥) في حالة الأرض هذه. لكن هذا الشعور بالضيق والانغلاق يتفاقم مع انتقال الشاعر في المقطع ذاته ومباشرة من مكان كبير ومفتوح (الأرض) إلى جزء محدد ومقيت ومغلق من هذا المكان (المقابر). وبهذا نكون أمام نوع آخر من الضيق والانغلاق وهو النوع المادي والمعنوي الذي يفرزه المكان بكل ما يترافق معه من موت ودفن وحزن وفراق وحداد وخوف من المجهول.

من الواضح أن الشاعر يستخدم أسلوب المقارنة بين الحياة والموت لحث المتلقي على التغيير و إقناعه بعدم جدوى القبول بواقع الحال الذي هو أقرب للموت من الحياة. وتكاد لا تخلو مفردة في المقطع من خيط خفي أو ظاهر يعزز الفكرة في ذهن المتلقي ويشد الدلالات إلى بعضها البعض لبلورة الرؤية العامة للمقطع بأكمله، وربما للقصيدة ككل. فالشاعر يستهل المقطع بالنداء الذي هو عملية تنبيه عن طريق يا النداء والذي يؤدي وظيفة تنبيهية تحذيرية لأبناء الأرض، ويفترض الشاعر أن لديه الموقع والسلطة لممارسة هذا. وفي «الأمس مضى» يظهر مفهوم الموت جلياً في «الأمس» على صعيد المعنى وفي «مضى» على صعيدي المعنى (أي انقضى) والقواعد (فعل ماض). لكن مفهوم الموت هنا بالذات لا يخلو من الحياة، إذ يدعو الشاعر لترك الماضي حيث هو وفتح صفحة جديدة مع الحياة. ثم يأتي فعل «تنتظرون»، الفعل اللاحركي الذي يدعم فكرة الموت بشكل غير مباشر عن طريق التأكيد على حالة الركود. وما تشبيه أبناء الأرض بالبوم في «مثل البوم» في ثقافة ينذر البوم في لا وعيها الجمعي بالشؤم والخراب والعتمة والموت والفجيعة إلا أحد الخيوط القوية والمباشرة التي تدعم المكان (المقابر) وتعزز فكرة الموت في ذهن المتلقي الذي ينتمي لتلك

الثقافة وتبلور الصراع الدرامي بين نقيضي الموت والحياة. كما تعزز الوضعية اللاحركية «جلوسٌ» فكرة الجمود التي تشير بشكل غير مباشر للموت. وتأتي كلمة مقابر لتشير إلى الموت بشكل فظ وصريح، تتبعها «من رحلوا» في إشارة للموت بشكل صريح ولكن مُلَطّف، حيث يظهر الموت كرحلة إلى مكان غير محدد (انظر حداد ٢٠٠٩ للمزيد حول تلطيف العبارات المتعلقة بالموت باللغتين العربية والإنجليزية). وتعكس الجملة في صيغة السؤال استهجان الشاعر لموقف أبناء الأرض السلبي وعدم محاولتهم القيام بأي فعل لتغيير واقعهم والانتقال من حالة الجمود إلى حالة الحركة. ثم ينتقل الشاعر إلى مجموعة أخرى من المفردات التي تستحضر فكرة مرور الزمن وانتهاء الصلاحية، وبالتالي الموت بشكل غير مباشر، مثل «صدأ، عفن». ولا يخفى على المتلقي الصلة الوثيقة بين الموت والدم والعنف في «أراقوا دمَكم». في هذا المقطع بالذات، تدعم علامات الترقيم أغراض الشاعر وتسعى لترسيخ مفهومه للموت والحياة في ذهن المتلقي. فالنقطة التي تعقب «يا أبناء الأرض الأمسُ مضى» تقطع على المتلقي فرصة التأمل والتفكير بعكس ذلك، وكأن بالشاعر يقول: الأمس انقضى فتوقفوا عن التفكير فيه، نقطة انتهى. وعلامة الاستفهام بعد «ماذا تنتظرون وأنتم مثلُ البُوم جلوسٌ عند مقابر من رحلوا» تعكس انفعالات الشاعر النفسية ونبرته المستهجنة لما يرى، فهو سؤال لا ينتظر جواباً بل ينتظر فعلاً. أما الفواصل بين «تركوا لغةً ملأى صدأً، وقوانينَ عليها عفنٌ، وطقوساً عَبَدَ الموجودُ بها اللاموجودَ» فتمكّن القارئ من الوقوف عند ما يقال والتفكير فيه كسلسلة من التبعات المعطوفة على بعضها البعض. والنقطة التي تعقب «أراقوا دمَكم فهتفتم هذا قَدري» كما تلك التي تعقب «جُعتم، فرفعتم أيديكم لله، ولُقمتكم فوق موائدَ من سرقوا الحِنطةَ منكم.» تظهر بجلاء إغلاق أبناء الأرض تلك الملفات واكتفاءهم بردود فعل لا ترقى لمستوى الفعل من وجهة نظر الشاعر. فهو غير راضٍ عن ردود الفعل السلبية تلك ويحث المتلقي على الخروج من حالة ركوده وكأنه يقول: أهذا كل ما استطعتم القيام به إزاء فداحة ما يجري؟

المقطع الثاني (ص٣٠١)

يا أبناء الأرض الأمسُ مضى. لكن الأرض تدور، وكفّ الريح تَحُفُّ الحجرَ القاسي، وغداً يصبح أطولَ ريشُ الطير. جميعُ الأشياء تسافر نحو الآتي، فلماذا أنتم مثلُ البوم جلوسٌ عند مقابر موتاكم؟ علّقتم شعراء البحر على صُلبان الملح، قتلتم كلَّ نبيٍّ كان رسولَ الشمس إليكم، ورجمتم كلَّ قضاة الأرض المغسولة أيديهم بمياه الرحمة. مَن يطحن ورقَ الدِّفلى كي يأكله، ويقاتل حيَّ اليوم بميت الأمس، ويجلس عند القبر كإكليلٍ من زهرٍ منتظرٍ أنّ الغيمَ سيمطر فوق ضريح الموتى؟

إذا نظرنا إلى المقطع الثاني بإمعان فإننا نجد أن الشاعر يستهله أيضاً بمناداة أبناء الأرض بالطريقة ذاتها، ويجدد الافتراض أنه يتمتع بالسلطة والخبرة الكافيتين اللتين تخولاه لإطلاق هكذا تحذير. هذا النوع من التناص الداخلي في النص (انظر حداد ٢٠٠٦ للمزيد حول التناص وترجمة الشعر) يؤدي دوراً فاعلاً على صعيدي الشاعر والمتلقي على حد سواء. فهو من جهة يهوّل الفكرة التي يطرحها الشاعر ويرسخها في ذهن المتلقي عن طريق التكرار، ومن جهة أخرى يخدم الشاعر في تسويق وتثبيت دوره كناصح يفوق وعيه وعي المتلقي. وكما في المقطع الأول، الإشارة واضحة إلى أن المكان هو الأرض. إلا أن الأرض في هذا المقطع تستعيد نسبياً مكانتها لفترة أطول من المقطع الأول كمكان موات، واسع ومفتوح يتجدد بالدوران والحركة وعدم التوقف الزماني. فهي تدور «لكن الأرض تدور» على الصعيدين المفرداتي (تدور) والقواعدي (فعل المضارع الذي يدل على وقوع الحدث في الزمن الحاضر أو المستقبل)، والشيء ذاته ينطبق على «كف الريح تحف الحجر القاسي» على الصعيدين المفرداتي (الريح وما يترتب عليها من حركة، وتحف وما يتطلبه الحفّ من حركة مواظبة) والقواعدي (تحف في صيغة المضارع). وفي «غداً يصبح أطول ريش الطير»، يركز الشاعر على المستقبل على الصعيد المفرداتي حيث تشير كلمة غداً بشكل مباشر إلى المستقبل، وتشير كلمة «الطير» إلى الحركة والحرية، أي إلى التغيير. وعلى الصعيد القواعدي/المفرداتي «يصبح» (فعل مضارع يحمل معنى المستقبل ويتضمن مفهوم الصيرورة)، و«أطول» (صيغة تفضيل تحمل معنى الصيرورة والتغيير). كما يدل فعل «تسافر» في «جميعُ الأشياء تسافر نحو الآتي» على الاستمرارية في الحركة على الصعيدين المفرداتي (الانتقال من مكان إلى آخر/الحركة/التغيير) والقواعدي (فعل المضارع)، ويدل النائب عن ظرف المكان «نحو» على الحركة والانتقال إلى مكان آخر، و«الآتي» أيضاً يدل وبشكل مباشر على الحركة (يأتي إذن هو يتحرك) وعلى المستقبل. فالشاعر، في خضم وعي وجداني عال، يستشرف الأمل والفجيعة على حد سواء (فانوس ٢٠١٣). حيث ما تلبث الأرض أن تتحول مرة أخرى إلى مكان معاد يولّد الضيق والانغلاق والعتمة، إذ يعود الشاعر من جديد للتركيز على فكرة الموت عن طريق تكرار التساؤل الاستهجاني والتكرار الجزئي/التناص الداخلي في «لماذا أنتم مثل البوم جلوس عند مقابر موتاكم؟». ويعتمد الشاعر على هذا النوع من التكرار التناصي لخلق الالتحام والتناغم في النص وتعزيز الفكرة السلبية التراجيدية في ذهن المتلقي (الجمود/عدم الحركة/الموت/المشاعر السلبية التي تتضمن القلق والحزن والخوف والفراق). وتبدو صورة البوم أحد المحاور الارتكازية للمشهد التصويري، ويصبح الشاعر أكثر وضوحاً في تناول مفردات الموت المباشرة حيث يستبدل «من رحلوا» التي وردت في المقطع السابق بصيغتها الملطَّفة بـ «موتاكم» بصيغتها المباشرة والقاسية (حداد ٢٠٠٩). وتظهر الإشارات المباشرة وغير المباشرة إلى الموت في مفردات كثيرة عن طريق استعراض تراجيدي فظ لتاريخ القتل: علّقتم، صُلبان، قتلتم، رجمتم، يقاتل حيَّ اليوم بميت الأمس، القبر، ضريح الموتى. وفي «كإكليل من زهر منتظر أنّ الغيم سيمطر فوق ضريح الموتى» يوظف الشاعر الزهور التي كثيراً ما ترمز إلى الفرح والحياة لخدمة الموت. فهي أيضاً تنتظر،

أي في حالة ركود، وتتوهم أن الغيم سيمطر فوق القبور. إذن على تلك الأرض بوم ومقابر وأضرحة وموتى وشعراء معلقون على صلبان الملح و أنبياء يُقتلون لأنهم رُسل الشمس وقضاة يُرجمون لأن أيديهم مغسولة بمياه الرحمة وفقراء جوعى يطحنون ورق الدفلى وجُهّال يقاتلون حي اليوم بميت الأمس. كل هذا يشير إلى الموت والقتل والظلام والظلم والجوع والجهل والركود والوهم والانتظار غير المُجدي ويشيع مناخاً من الحزن ويكون فيه الانغلاق على الصعيدين المعنوي والمادي.

المقطع الثالث (ص٣٠٢)

نيليٌّ هذا الأفقُ، و أبعد مما فيكم من أعوام العمر، وذو أرضٍ شاسعةٍ ملأى بالمجهول الموحشِ قبل وصول المرتحلين إليه. ولكن الرَّائينَ المشتعلَ الحبرُ بهم ودمُ الآتي، سيسيرون أمام قو افلكم،

وسيعطون المُتعبَ زاداً، والأعزلَ سيفاً، والخائفَ خمراً ونشيداً، والضائعَ قنديلاً أحمرَ. يا أبناءَ الأرض بيوتُ الماضي مظلمةٌ، ورطوبتها غطّتكم كجدارٍ في الظلِّ يُغطيه حشيشُ الماء الراشح منه. عجوزٌ تسألكم وَلَداً، فيفيض الخِصبُ النابع منكم في مقبرة. هذا أنتم! والأفق بداخلكم، وامرأةٌ خلف الأفق تناديكم متفتّحةً كتُويجاتٍ، خاطفةَ الخصر كومض البرق. فماذا تنتظرون و أنتم مثلُ البوم جلوسٌ عند مقابر ماضيكم؟

من الملاحظ أن الشاعر يتخلى لوهلة عن فكرة الموت والركود مع الحفاظ على كثافة البؤرة التراجيدية التي تظهر جلية في «نيليٌّ هذا الأفق». فجوزف حرب يدرك تماماً الآثار النفسية للخصائص اللونية للنيلي في الوعي الجمعي للمتلقي وما تستفزه من مشاعر سلبية ويستغلها في توليد دلالات ثقيلة من الغموض والقلق، ثم يدعمها بـ «ملأى بالمجهول الموحش» كي يدبّ الرعب والتوجس في قلب المتلقي. والمكان مغلق ومعادٍ معنوياً بالرغم من انفتاحه مادياً (الأفق، أرض شاسعة).

ولكن البديل، الطمأنينة، متاح إذا ما تبع أهلُ الأرض الرائين. هنا ينتقل الشاعر من المشاعر السوداوية الكئيبة إلى المشاعر التفاؤلية التجددية محاولاً الخروج بالمتلقي من حالة الفراغ والضياع إلى حالة الأمل وغبطة الوصول. وهنا أيضاً تبدأ لعبة إخراج الرمز من كينونته الثقافية إلى دلالات مفتوحة و إقامة علاقة جديدة بين الرمز والمرموز لا تنتمي إلى الموروث الثقافي الجمعي للشاعر والمتلقي. إذ يبدأ الشاعر بالخروج عن المألوف الثقافي بتحميل مفردات وألوان سلبية معان إيجابية بمؤازرة من السياق لا بدعم من الخلفية الثقافية له ولمتلقي نصه: فالحبر بلونه الأسود المعتم والدم بمتر افقاته العنفية يشتعلان بالنور، والسيف بمتر افقاته العنفية سلاح الأعزل ضد الظلم، والخمر بلونه الأحمر الدموي جرعة شجاعة للخائف، والقنديل يهدي الضائع بلونه الأحمر الدموي. وهنا أيضاً يصبح المكان واسعاً ومفتوحاً وموا تياً، فالقو افل وما يتر افق معها من زاد وسيوف وقناديل عادة ما تسير في العراء، أي في الأماكن المفتوحة.

ثم ما يلبث المكان أن يصبح مغلقاً ومعادياً معنوياً ومادياً ويعود الشاعر إلى فكرة الموت والركود بشكل مباشر حيناً وغير مباشر أحياناً. إذ يستعيد الأسود ظلمته ومكانته على السلم الثقافي في «بيوت الماضي مظلمة»، وهي ظلمة تذكّر المتلقي بظلمة القبور، كما تذكر الرطوبة والظل في «ورطوبتها غطّتكم كجدارٍ في الظلِّ يُغطيه حشيشُ الماء الراشح منه» برطوبة القبر و افتقاره للشمس والنور. وتستحضر «يُغطيه حشيشُ الماء الراشح منه» فكرة الركود بقوة في ذهن المتلقي. وتعزز «عجوزٌ تسألكم وَلَداً» فكرة الموت عن طريقين: الأول ذو صلة وثيقة بالتقدم بالعمر وبالتالي القرب من الموت، والثاني بعدم الإنجاب وبالتالي البعد عن الحياة. ثم تأتي كلمة «مقبرة» لتشير بشكل مباشر وحاسم للموت.

في «وامرأةٌ خلف الأفق تناديكم متفتّحةً كتُويجاتٍ، خاطفةَ الخصر كومض البرق» تظهر المرأة متبلورة وفاعلة دون أن يكون لها الصوت الواضح الذي يتمتع فيه المتحدث، الشاعر، بخطابه السلطوي التوجيهي «... وإن تكن الحاضرة دوماً بوصفها قيمة جمالية ومثلاً أعلى ورمزاً للخصوبة والأمومة والحيوية، في مجمل المشاهد» (كليب: ٢٠٢٠ ص ١٥٥). وتظهر التشكيلات التصويرية التي تعمل على الدمج بين جمال المرأة وجمال الطبيعة جلية، فهي متفتحة كالورود خاطفة الخصر كالبرق. وفي حين ترمز العجوز للماضي غير القادر على الإنجاب، ترمز المرأة للحاضر والمستقبل القادرَين على الإنجاب. مرة أخرى يصبح المكان مفتوحاً وموا تياً مادياً ومعنوياً (الأفق، البرق) وتستعيد الزهور مكانتها على سلم الحياة بعد أن كانت إكليلاً للمقابر ينتظر المطر.

ثم يعاود الشاعر الانتقال بالمتلقي إلى المكان المغلق والمعادي مادياً ومعنوياً في «مقابر ماضيكم» ويثير فكرة الموت في تساؤله التناصي الاستهجاني «فماذا تنتظرون و أنتم مثلُ البوم جلوسٌ عند مقابر ماضيكم؟» حيث يعود البوم لتشكيل أحد المحاور الارتكازية للمشهد التصويري التراجيدي الجنائزي الكئيب كما يساهم بلونه الداكن في لعبة الألوان التي تحمل المشاعر الثقافية السلبية. ويستبدل الشاعر «مقابر من رحلوا» في المقطع الأول و «مقابر موتاكم» في المقطع الثاني بـ «مقابر ماضيكم» في المقطع الثالث فيصبح الموت أكثر شمولية وقسوة بانتقال جوزف حرب من الخاص، موت الإنسان، إلى العام، موت الماضي ككل.

المقطع الرابع (ص٣٠٣)

فارموا ما في داخلكم من لُغة البوم، وأكفان الموتى، وبقايا الوقت المالح. ولنقطع معهم هذا المجهول الموحشَ حتى نبلغ ذاك الأفق.

يعود البوم في هذا المقطع لتعزيز دوره التناصي التراجيدي في المشهد التصويري. لقد قام الشاعر هذه المرة بأنسنته حين منحه لغة خاصة به، وحذّر المتلقي من استخدام تلك اللغة وأمره عن طريق فعل الأمر «ارموا» بإخراجها من داخله ورميها. مرة أخرى يتر افق البوم مع الموت حيث يُشار إلى الأخير بشكل صريح في كلمتي «أكفان الموتى». ويباغت الشاعر المتلقي بإدخال حاسة التذوق إلى المشهد التراجيدي في «وبقايا الوقت المالح» لدعم السياق السلبي ونكهته المالحة. كل ما ورد في تلك اللقطات المكثفة التي

تشهد عملية مزج بين الحس الشعوري والبعد البصري (شرتح ٢٠١٦) والنكهة المالحة غير المحببة يؤسس لمجهول موحش في مكان مغلق وضيق معنوياً ومادياً. فلغة البوم في داخل المُخاطَب، وفي داخله أيضاً أكفان الموتى. وبهذا نجد أن الشاعر يتأرجح بين الأمكنة المغلقة والضيقة حيث يتحدث عن المقابر والقبور وصولاً إلى الأكفان التي تُعتبر أصغر وأضيق وحدة سكنية للإنسان. لكن الأفق هو المكان المحبب، وهو المكان المفتوح والمُضاء، وهو الفضاء المنشود الخارج عن منظومة الموت والركود.

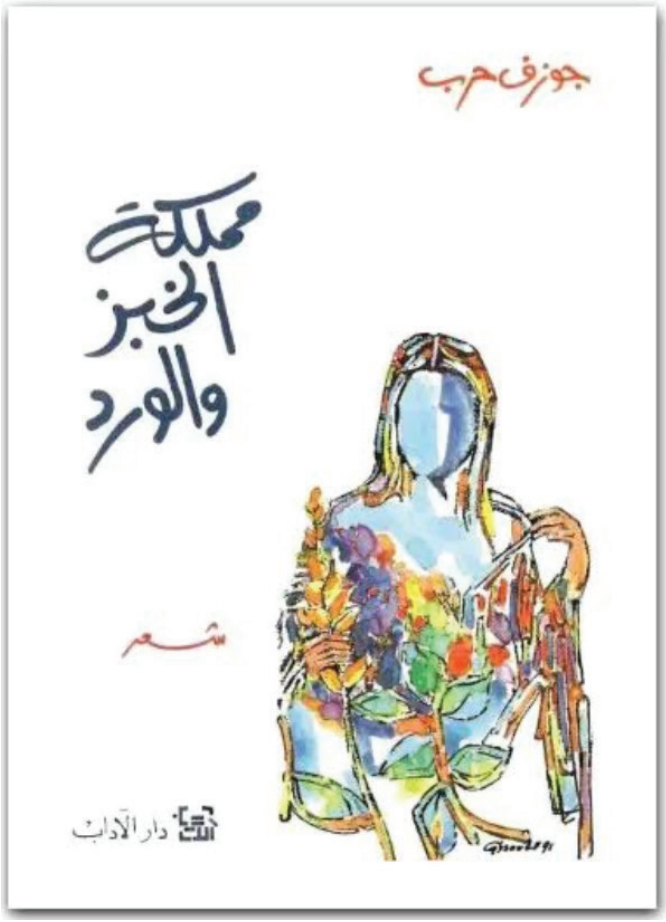
المقطع الخامس (ص٣٠٧)

ونصعدُ بين السجون ومقصلة الأمس. نصعد بين الكهوف ومَن نَبَتَ النومُ عشباً عليهم. ونعبر مستنقعات السنين التي أَسَنَ الليلُ فيها، وغطّى سوادَ أسابيعها طُحْلُبُ البوم.

منذ بداية المقطع، يبدو المكان مغلقاً وضيقاً مادياً ومعنوياً. فالشاعر يتحدث عن السجون وما فيها من أهوال وعن الكهوف ومافيها من ضيق وركود ونوم. وبالرغم من أن «الصعود» غالباً ما يكون ارتقائياً في اللغة العربية فإنه يُستخدم في هذا المقطع بشكل أفقي لا ارتقائي. ويدعو الشاعر المتلقي لاستخدام حاسة الشم لديه في «مستنقعات السنين التي أَسَنَ الليلُ فيها» لتكثيف الصورة السلبية. كما يعمل على تعزيز تلك الصورة عن طريق اللون الأسود والليل وما ينتج عنهما من وحشة وقتامة وخوف ومجهول. وللمرة الخامسة يعود البوم بقوة إلى المشهد التراجيدي للتأكيد على فكرة الموت والركود في «وغطى سوادَ أسابيعها طحلبُ البوم». بعد أنسنته في المقطع السابق، يتوجه الشاعر لإلحاق البوم بالطبيعة الصامتة حيث يجعل له طحلباً وذلك بهدف التركيز على حالة الركود ومضاعفاتها السيئة. فالطُحلب ينبت على المياه الراكدة والبوم يجثم في المقابر.

خاتمة

تشهد قصيدة «مشهد النيلي» بشكل عام والمقاطع التي وقع اختياري عليها للدراسة في إطار هذا البحث بشكل خاص حضوراً مكثفاً لحقلي الحياة والموت المتناحرين اللذين يحتلان أمكنة مو اتية مادياً ومعنوياً، وأمكنة معادية مادياً ومعنوياً، وأمكنة مو اتية مادياً ومعادية معنوياً. ويستخدم الشاعر جوزف حرب كل الوسائل الممكنة لإقناع المتلقي بالالتحاق به على ضفة الحياة المتجددة والكف عن التمسك بالماضي وهجر كل ما من شأنه أن يدعو للموت والركود والاستكانة. وتتجلى هذه الوسائل بالاستخدام المركز للمفردات الحركية التي تدعم موقع الشاعر المتمسك باستمرارية الحياة وعجلتها الدائرة (تدور، الريح، تحف، غداً، يصبح، أطول، الطير، تسافر نحو الآتي، وصول، المشتعل، دم الآتي، سيسيرون أمام قو افلكم، سيعطون، ارموا، لنقطع، نبلغ، نعبر، إلخ)، والمفردات اللاحركية التي تظهر بجلاء حالة الركود عند الطرف



الآخر (تنتظرون، البوم، جلوس، المقابر، صدأ، عفن، مقابر موتاكم، القبر، منتظر، ضريح الموتى، رطوبة، عجوز، أكفان الموتى، السجون، مستنقعات، الليل، طحلب، إلخ). كما يفاجئ الشاعر المتلقي بالخروج عن المألوف باستخدامه بعض المفردات الحركية لدعم فكرة الركود مثل (نبت النوم عشباً عليهم، إلخ). ويستفيض الشاعر باستخدام النداء (ياء النداء) وصيغة السؤال لتحريض المتلقي على نبذ الركود. كما يلجأ إلى استخدام الأفعال بالماضي والحاضر والمستقبل والأمر، وعلامات الترقيم ذات الحمولة الانفعالية الدلالية، والتناص الداخلي الوظيفي، والرموز الثقافية في إطارها الثقافي (البوم على سبيل المثال)، والرموز الثقافية الخارجة عن نمطية إطارها الثقافي (الألوان على سبيل المثال).

وإذ يأخذ الموت حيزاً واسعاً بصفته رمزاً من رموز الركود فإننا نجد أن جوزف حرب يتأرجح بين التعبير عنه بشكل ملطف (من رحلوا) وبشكل فظ ومباشر (مقابر، موتاكم، ضريح الموتى، ميت، القبر، مقبرة، أكفان الموتى، إلخ). ونراه في بعض الأحيان ينتقل بالموت من فداحته كشأن خاص (مقابر موتاكم) إلى فداحته كشأن عام (مقابر ماضيكم).

وتلعب مفردات الخوف دوراً مكثفاً في تسليط الضوء على وحشة الوضع الراهن وعدم مقبوليته (المجهول الموحش، مظلمة، مقابر، موتاكم، ضريح الموتى، ميت، القبر، مقبرة، السجون، مقصلة الأمس، الكهوف، الليل، سواد، البوم). وفي المقابل، هناك المفردات التي تستشرف الأمل وتدعو المتلقي إلى تبني موقف الشاعر من الحياة (امرأة، الأفق، متفتحة كتويجات،

خاطفة الخصر كومض البرق).

وبين هذا وذاك، يطل البوم برأسه على النص من جذور ثقافة تخشاه وتتحاشى رؤيته بل وتحتقره لأنها تعتبره أحد أبرز رموز التطير، إن لم نقل أبرزها على الإطلاق. فهو نذير الشؤم، وهو الجاثم الراكد فوق الخراب، وهو صديق المقابر، وهو طائر الليل الناعق ورفيق عتمته، وهو المحدق بعينين دائريتين ثابتتين مخيفتين. وعليه، هو الأجدر بأن يكون أحد أهم المحاور الارتكازية التي تدعم بقوة حضور الأماكن المعادية في النص وتعمل على بلورة هذا الصراع الدرامي بين نقيضي الحياة، ببعدها الحركي التجددي، والموت، ببعده الراكد اللامتغير.

المراجع العربية

بتيان، غراتا قره. موسوعة الحيوان: الطيور ج٢. الطبعة الأولى. الدار العربية للعلوم: بيروت. ١٩٩٨
حداد، سلمى. مساحة حرية المترجم والمنظومات الثقافية المختلفة. الثورة أونلاين، العدد ١٠٠٤، ٧ تموز ٢٠٢٠
حداد، سلمى. لماذا يعزف المترجمون عن ترجمة الشعر: حلول لمشاكل تناصية. مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢٢، العدد ٣+٤، ص ٣٤٩-٣٨٧. ٢٠٠٦
حرب، جوزف. مملكة الخبز والورد. الطبعة الأولى. دار الآداب: بيروت. ١٩٩١
الداية، محمد رضوان. معجم الكنايات العامية الشامية. الطبعة الأولى. دار الفكر: دمشق. ٢٠٠٢
الدميري، كمال الدين محمد بن موسى. حياة الحيوان الكبرى ج١ (تحقيق إبراهيم صالح). دار البشائر: دمشق. ٢٠٠٥
شرتح، عصام. جوزف حرب: تحولات الخطاب الشعري. الطبعة الأولى. دار صفحات: دبي. ٢٠١٦
زيتون، علي. السّلم وشعريّة الصليب في شعر جوزف حرب. في: تحية إلى جوزف حرب: دراسات وشهادات. اتحاد الكتاب اللبنانيين. الطبعة الأولى. دار نلسن: بيروت. ٢٠١٣
الصواف، حسن زكي. أمثال العوام ملح الطعام. الطبعة الأولى. دار البشائر: دمشق. ٢٠٠٥
فانوس، وجيه. فاعلية الصورة في شعر جوزيف حرب: المحبرة أنموذجاً. في «تحية إلى جوزف حرب: دراسات وشهادات. اتحاد الكتاب اللبنانيين. الطبعة الأولى. دار نلسن: بيروت. ٢٠١٣
كليب، سعد الدين. في النقد الجمالي: شعراء وتجارب. الطبعة الأولى. دائرة الثقافة: الشارقة. ٢٠٢٠
ناصيف، إميل. أروع ماقيل في الحيوانات. الطبعة الأولى. دار الجيل: بيروت. ٢٠٠٥
نوفل، يوسف حسن. الصورة الشعرية والرمز اللوني. دار المعارف: القاهرة. لا تاريخ

المعاجم العربية

المعجم الوسيط. الطبعة الثانية. مكتب نشر الثقافة الإسلامية: طهران. ١٩٧٢
المعجم الوسيط. الطبعة الأولى. د. ناصر سيد أحمد، د. مصطفى محمد، محمد درويش، أيمن عبد الله. دار إحياء التراث العربي للطباعة والنشر والتوزيع: بيروت. ٢٠٠٨
المنجد في اللغة العربية المعاصرة. الطبعة الثانية. دار المشرق: بيروت. ٢٠٠١

English References

Dodson, S. & Vanderplank R. Uglier than a Monkey's Armpit: Untranslatable Insults, Put-Downs and Curses from Around the World. The Penguin Group: New York. ٢٠٠٧
Haddad, S. Euphemizing Death. Damascus University Journal, Vol. ٢٥, No. ١+٢, PP. ٤١-٥٩. ٢٠٠٩
Harris, E. The Owl Spirit Animal Guide, by SpiritAnimal. info. ٢٠١٤
Morris, D. Owl. Reaktion Books LTD: London. ٢٠٠٩

English Dictionaries

Brewer's Dictionary of Phrase and Fable. ١٦th edition. Cassell Wellington House: London. ٢٠٠١
Collins Concise Dictionary. ٥th edition. HarperCollins Publishers: Glasgow. ٢٠٠١
Concise Oxford English Dictionary. ١٢th edition. Oxford University Press Inc.: New York. ٢٠١١
Longman Dictionary of English Language and Culture. ٣rd edition. Pearson Education Limited: Edinburgh. ٢٠٠٥
Merriam-Webster's Advanced Learner's English Dictionary. Merriam-Webster, INC.: USA. ٢٠١٧
Speaking of Animals: A Dictionary of Animal Metaphors. ١st edition. By Palmatier, R. A. Greenwood Press: Westport. ١٩٩٥

أ.د. سلمى حداد: أستاذة سابقة في جامعة دمشق- كلية الآداب والعلوم الإنسانية/ قسم اللغة الإنجليزية

السرد واللاسرد .. قراءة في رواية " لطائف السمر " للكاتب السوري " ميخائيل الصقال "

حسن الإلياسي/ المغرب

أصدر الكاتب السوري « ميخائيل الصقال » (١٨٥٢-١٩٣٧م) ، عام ١٩٠٧م ، روايته «لطائف السمر في سكان الزهرة والقمر» ، في القاهرة.[1]

يمر فعل السرد في الرواية بمرحلتين متناقضتين :

أولا : السرد.

ليس لمستوى السرد حضور قويّ ، غير أنه استعمل كمنطلق لمسار الحلم الذي يمثل النواةَ.فكان استهلاليا فحسب ، اقتصر توظيفه في البداية (الفصل الثالث) لأجل تحديد الزمان (السادس عشر من شهر آب سنة إحدى وتسعمائة وألف) ، والمكان (الدار) ، و الحدث (فعاينتُ والدي مقبلاً عليَّ).[2]

السرد الاستهلالي الموظَّف يقوم به سارد مؤقت ، يموضِع القارئَ / المتلقيَ ضمن السياق العامّ من خلال استحضار معطياتِه (الزمان/ المكان / الحدث).ثم يتوارى من بعدُ.

لمّا يأت هذا الشكل السردي لوحده فقطّ ، بل تبعه سرد داخليٌّ غيره ، يقف عند حدّ مخاطبه الأوحد ، ولا يتخطاه لأحد سواه.والقائم به – كالأول – مؤقت ، أيضاً.

إذن ، فلنا شكلان متضادان من فعل السرد : خارجي (استهلالي) مساحة التلقي من خلاله تكون واسعةً ، و داخلي محدَّد المخاطَب ، من قبيل :«لما فاظت نفسي حملتها مركبة برقية فمرت بها مرور البرق تقصد السماءَ الثالثة حتى وصلتْ إلى مدينة القضاةِ».[3]

باستعمال هذا النمط (السرد المؤقت) ، ففعل السرد يشذ عن المألوف ، أي السرد المتواصل الملازم ، الذي تتوالى به الأحداث ، حدثاً تلو آخر.

كما ترتبت الوحدة عن هذا النمَط في ثلاثة عناصر رئيسة ، أولها : الحدث. وثانيها : الزمان.وثالثها : المكان.بمعنى أن مجيء أزمنة أو أمكنة أو أحداث ذات أهمية كبيرة لايحصل إلا مرة واحدة. وما دونها إنما هو عضوي ، لايحمل قيمة كبيرة. لذلك ، كان القول أن كل مكون من المكونات الثلاثة يتصف بالوحدة.

وكذلك ، انحصر مكون الشخصية الرئيسة في شخصيتي الوالد والابن اللتين تختصّان بمجموعة من الخصائص نجمِعها فيما يأتي :

١.الابن :

– سارد مؤقت أول.

– اهتم بإيراد السياق (سارد خارجي).

– دونما تسمية.

– مخاطب.

٢.الوالد :

– سارد مؤقت ثان.

– سارد داخلي.

– دونما تسمية.

– اهتم بذكر وقائع ما بعد الموت ؛ وفاء لوعده لابنه بأن يعلمه كل ما رأى وعلِم ، بعد الرحيل.

هناك اختلاف – على مستوى أهمية الشخصية – بين السرد الخارجي والداخلي ، فالأول تتواجد ضمنه الشخصيتان الرئيستان(الوالد ، والابن) في موقع مركزي ، وليس المجال مفتوحاً للشخصية الثانوية والعابرة.وعلى النقيض ، تظهر

ضمن مجال السارد الداخلي شخصيات ثانوية من قبيل (القضاة ، القاضي الأكبر ، الجالس في الوسَط).[4]

ثانيا : اللاسرد.

بتوقف العملية السردية ، تظهر وظائف جديدة للشخصيتين الأساسيتين ، وظائف خِطابية صرفة.وهي : (المتكلم البارز / الواصف / المحاوِر) وكلها ل(الوالد) ، ثمّ (المحاور/ المخاطَب) اللتين يؤديهما(الابن).

تأخذ شخصيّة(الوالد) حيزا كبيرا جدّا باعتبارها متكلما بارزاً ، ذا حضورقوي ، يقوم بدورين مختلفين : الواصف ، والمحاور.

إن أكثرهاتين الوظيفتين وجوداً هي (الواصف).أما(المحاور) فقليلة الحضور.ذلك أنّ وفاء(الوالد) الراحل بوعده لابنه اقتضى مساحة وصفية خِطابية واسعة.

إن كانت الشخصيتان الرئيستان اتخذتا لنفسيهما وظائفَ أخرى ، فإنّ مجال «اللاسرد» ظهرت فيه أيضا «اللاشخصية» أي الأسماء المجرّدة ، الخارجة عن نطاق التأثير باحتفاظها بموقعها الهامشيّ كجزء من المجال الوصفي.مثل : (الشعراء/ الأطباء/المريض/القضاة/الحسناء).

وظيفة (الواصف) تتأسّس على الخيال والمقارنة ، موازية المخاطَب الأوحد (الابن).ولكل منهما سِمات متفردة ، نوردها في تقسيمنا الآتي :

١-الخيال :

-إيلاء «عالم الزهرة» أهمية كبرى.

-الكمال والمثالية ، فساكنة «الزهرة» (فَلَك الخيال) جملة من رفيعي القدر، لا يشذون عن الصواب ، هم المثل الأعلى والأكمل في شؤون الحياة جميعها.

-التعدد المجالي (الدين ، المجتمع ، الثقافة...).

٢-المقارنة :

-ثبات الحقيقة (الزهرة مقام الأبرار الصالحين ، والأرض سجن العاصين) ، إذ لا يبرح

الأرضيون أحوال النقص والانحطاط والشقاء – خصوصا – في المستوى الديني.

-اعتماد الخيال كشفاً لنقائص الأرضيينَ ومكانتهم المبتذلة.

أما الوظيفة الثانية (المحاور) فتحضر ، وكما قلنا سلفا ، في حيّز ضيق بموازاة المحاور المُقابل (الابن).مثلا :«وقلت لوالدي : يقول بعضهم أنّ الأديان قوانين وضعها العاقلون غير مقرّين بالأنبياء والرسُل.فقال : لو تأمل الإنسان حكمة كل نبي ورسول التي تفوق مدارك قومه ، وإذا دقّق في تعاليمها السامية وغايتها الشريفة منها وما يصدرعنها من الفوائد العائدة على الإنسان بالخيروالراحة ، ونظر في معانيها التي هي أرقى وأعلى من معاني قومه بكثير مع أنه منهم...».

من خلال العملية الوصفية-المقارِنة ، يبدو التضاد الحاصِل بين الثنائية المكانية (الزهرة والأرض) في وحدتين دلاليتين مركزيتين متناقضتين ، نستفيض في عرض معطياتهما ما أمكنت الاستفاضة. وهما :

١-وحدة المثالية والكمال :

-الزهرة موطن العابدين الصالحين ؛

-الزهرة جزاء الصلاح والتقوى ؛

-انعدام الكتب الدينية ؛

-اللغة واحدة ؛

-غياب المنتديات والعذرات (أماكن القهوة) ؛

-اكتراث الرجل بأسرته وقت فراغه ؛

-تحاشي الاختلاط ؛

-العلم والفن ، والمعرفة مقاييس لانتقاء الزوجة ؛

-التساوي في اللباس بين الأغنياء والفقراء ، في كل عرس أووليمة ؛

-غياب التمويه والطلاء ، والخِضاب ؛

-الاكتفاء بسد الحاجة من اللباس ، والمأكل ، والمشرب ؛ اتقاء لضرر الإفراط ؛

-إجادة التعامل مع الطفل في كل صغيرة وكبيرة ؛

-يُسر اللغة والعلوم ، وقلتهما ؛

-المدرسة محلّ المنفعة العظيمة للتلميذ ؛

-القضاة أكفاء ؛

-ردّ الحقوق ؛

-المحامون شرفاء أكفاء.

٢-وحدة التردي والنقص :

-الأرض موطن العصاة والضلّال ؛

-الأرض عقوبة العصيان ؛

-مؤلفات دينية ضخمة تفضي إلى تفرق الآراء ، وحدوث الاختلاف ؛

-لغات متعددات تسبّب البغضاء بين الناس ؛

-انشغال الرجل بالمنتديات والعذرات عن أولاده ، وأشغاله ، ومصالحه ؛

-ترك الأسرة ، والذهاب للمنتديات والملاهي ؛

-كثرة الاختلاط المفسد ؛

-الثروة و مكانة الأسرة معياران لاختيار الزوجة ؛

-التفاوت في اللباس بين الأغنياء والفقراء ؛

-وجود التمويه والطلاء والخضاب ؛

-الإفراط في المأكل والمشرب ، واللباس ما يعود بالضَرَر؛

-غياب العِناية اللازمة بالطفل ؛

-صعوبة اللغة والعلوم ، وكثرتهما ؛

-المدرسة إفساد أخلاقي للتلميذ ؛

-القضاة غير أكفاء ؛

-إضاعة الحقوق ؛

-المحامون أنذال.

---

[1]-لطائف السمر في سكان الزهرة والقمَر ، ميخائيل الصقّال ، كتاب الدوحة ، يناير ٢٠١٣ ، ص ٧ ، ٨ ، ١٩ ، بتصرف.

[2]-م.ن ، ص ٢٩.

[3]-م.ن ، ص ٢٩ .

[4]-م.ن ، ص ٣٠.

-م.ن ، ص ١٨٠.

دراسة في النسق الاجتماعي في رواية الأستاذ لوداد معروف

د. سحر الشريف/ مصر

يهدف النقد الثقافي إلى اكتشاف ما تتضمنه النصوص والخطابات من أنساق وقيم ثقافية ترسخت عبر الأجيال، واستطاعت الاختباء وراء جماليات النص، بفعل هيمنة الإرادة الجماعية التي عملت على تثبيتها في الوعي الجمعي، حتى أصبحت من الثوابت؛ إذ من أهم آليات النقد الثقافي أنه يصعد بالفردي إلى عموم الجماعي، ومن ثم يسهل عليه ممارسة إجراءات تطبيقية، في ربط النص بالوقائع الثقافية، لذا يهتم النقد الثقافي بالخطاب الروائي؛ الذي يحمل أفكارا موجهة حسب الدلالات الثقافية المضمرة في الوعي الجمعي، وتحتاج إلى أدوات نقدية مدققة لتبدأ النقد الثقافي، لكي يكتشفها.

من النقد الثقافي انتقلت النظرية الإبداعية المباشرة للنصوص الإبداعية من قراءة جمالية إلى قراءة الأنساق الثقافية، حيث اقترب الواصف من واقعه، وأعاد تأمله وفهمه عن طريق تحليل النص الإبداعي تحليلا ثقافيا، يضع نصب عينيه ظروف إنتاج النص، ونطاقاته الاجتماعية والسياسية والتاريخية والدينية، باحثا عنها وراء جماليات النص، يجتهد الناقد الذي يشغل نفسه بالنقد الثقافي في ربط النص بثقافة العصر، أو الفترة الزمنية التي ينتمي إليها.

نص الأستاذ لوداد معروف يحكي عن فترة زمنية كما قلنا، عن قرية الشهاوية في الخمسينيات، حيث تعرفنا إلى الفتى البطل الأستاذ عبد الحميد ياسين، عندما كان صبيا، ففي عام ١٩٥٢ كان يريد أن يدخل المدرسة وقد كبر في السن، وبلغ الثانية عشرة، إذن نفهم من ذلك أننا على أعتاب الجمهورية وانتهاء الملكية، نفهم أيضا أننا مع الأستاذ الذي أصبح أستاذا ومعلما لقريته، وأصبح أبا روحيا لأبناء القرية، ولجيرانه وأحبابه، وكل من عاشره وخالطه، يمثل الأستاذ المصري الذي عاش في تلك الفترة، بكل صفاته الحسنة التي نفتقدها في الألفية الثالثة، هذا الأستاذ صاحب المبادئ، الكريم الذي يؤثر الآخرين على نفسه، الذي يمثل قيمًا اندثرت في واقعنا المرير، بعد بحث الإنسان ولهاثه وسعاره وراء المادة، الخمسينيات تتلوها الستينيات تتلوها السبعينيات، ونتوقف عند ١٩٨٠ والتاريخ له علاقة غير مباشرة في نية الكاتبة، وقد اختارت فترة معينة، عبد الناصر، وأنور السادات، مرورا بهزيمة ١٩٦٧ ثم حرب أكتوبر ١٩٧٣ والنصر، وبعد ذلك مرحلة السبعينيات والانفتاح، ثم مرحلة التغييرات السياسية والديمقراطية في الحياة المصرية في السبعينيات وبداية مرحلة الانفتاح الاقتصادي، كل ذلك خلفية للأحداث، مواكبة تارة، ومرة أخرى تجدلها بمهارة وحرفية شديدة مع مجريات الأحداث، وتصنع من أبطالها محركين للصراع الدائر، لذا ارتأيت أن بوابة النقد الثقافي هي أنسب البوابات النقدية، لكي نتناول عملا كهذا العمل، الذي يحكي عن القرية المصرية، في فترةٍ ما، حيث لم تمتد يد التلوث والآفات الأخلاقية إلى الناس في ذلك العهد.

أما مصطلح النسق فقد ارتبط بالثقافة، ويعني نظاما أو وحدة من الأفكار والمعتقدات والأعراف والعادات والتقاليد، التي تشكل طريقة حياة جماعة محببة، الجماعة التي نعنيها هي أهل الشهاوية.

ويدل النسق الثقافي على وحدة القيم الثقافية التي ترسخت عبر الأجيال.

وفي تعريف آخر هو عبارة عن مجموعة من القيم المتوارية خلف النصوص والخطابات والممارسات، كل نص أدبي يحمل في طياته، وبين سطوره، وفي معنى المعنى الذي نقرؤه ونفهمه من النصوص الأدبية، يجمل ذلك النسق الذي عاش فيه الأديب أو كتب عنه.

إن النسق الثقافي هو مواضعة اجتماعية دينية أخلاقية معرفية، تفرضها في لحظة محددة من تطوره، الوضعية الاجتماعية التي يقبلها ضمنيا، المؤلف وجمهوره، فكلنا وضعنا على هذا النسق، لأننا جميعا رُبينا وعشنا عليه، ونحن جميعا نتاج لهذا النسق.

رواية الأستاذ لوداد معروف نص شديد الثراء حافل بالأنساق الثقافية.

١- أهم هذه الأنساق: النسق الاجتماعي، والحديث عن ثقافة المجتمع، ووجود نظام متواصل ومتوارث يحمل تلك الأنماط، رأيناه ونحن نقرأ، نظام القرية بعاداتها وتقاليدها، والهرم الاجتماعي الموجود فيها، الآباء، الأبناء، الإخوة، هيمنة الأنساق الثقافية الأبوية البطريركية، كل هذه الأمور كتبت لنا عنها وداد معروف، بكل أريحية وبساطة شديدة جدا، بساطة لا ينبغي أن نفهمها خطأ، كتبت باقتدار شديد، جعلتنا نعيش معها.

فأنت عندما تمسك بالرواية؛ لا يمكن أن تتركها إلا بعد أن تنهيها، لأنك تريد أن تقترب من هذه الشخصيات، وتريد أن تعرف عنهم لتعود إلى زمن الأبيض والأسود، زمن من المحبة والترابط من البيوت المفتوحة بعضها على بعض، إلى الناس الذين أحبوا بعضهم فعلا حبا بغير ثمن، حبا لا تربطه المصلحة، ولا تقف وراءه، كما يحدث لنا في زماننا الرديء هذا.

٢- تنتقل إذن الأنساق من جيل إلى جيل، ويتعلمها الناس بالمحاكاة، أو الأفكار أو الممارسة، وتكمن في وجداننا الجمعي؛ بشكل لا شعوري، تصور القرية في فترة معينة، تحدثنا عن

الخمسينيات إلى الثمانينيات من خلال وعي الراوية ورد عزام، ابنة الشهاوية، تلك القرية التي يحتضنها النيل، ورسمها وشما على قلبها وشكل منها كينونتها، بأشجار الموز الكثيفة، وطيورها المهاجرة المتنوعة، وعلى رأسهم الأستاذ عبد الحميد؛ الذي يمثل صورة الإنسان المصري الأصيل، الكريم النبيل رب الأسرة وكبير القرية، صاحب الإنجازات الناصعة والأيادي البيضاء على القرية.

٣- سنتحدث في الأنساق الثقافية عن النسق القيمي _ نسبة إلى القيمة _ وهو منظومة القيم الاجتماعية الموجودة في ذلك العصر، والحق أن وداد معروف قد صورت تلك القيم أصدق تصوير في الرواية، أهم هذه القيم ، التماسك والترابط الأسري بين أفراد الأسرة، وقيام عبد الحميد بدوره المنوط به بوصفه رجل البيت، و أبا لإخوته، في صفحة ٢٣ يقول لهم: «بعد وفاة أمكم تعلمون أننا بعد وفاة الوالدة سيظل بفضل الله هذا البيت مستورا» ، ألا تلاحظون كلمة مستورا؟ تلك الكلمة التي عشناها نحن أبناء الطبقة المتوسطة، نعرف جميعا ماذا تعني كلمة مستورا ولذا أقول: إن وداد معروف تعرف كيف تختار الكلمات المعبرة أصدق تعبير عما تريد، «ماجد لست أخي، بل قطعة من قلبي» ، من القيم المهمة جدا التعاون على البر والتقوى، لإنشاء مسجد القرية من التبرعات والاجتماعات، من القيم المهمة أيضا الوقوف في الأفراح والأحزان، على قلب رجل واحد، قيمة كبيرة جدا، الرواية مليئة بالمناسبات السعيدة والولائم والأطعمة، و أنت تقرأ يجري ريقك على تلك الأطعمة الشهية، التي تأخذك من عالم الوجبات السريعة، إلى عالم الخير والبركة والسمن والسكر والأقماع والفطائر، فقد كنت حقا أشعر بالجوع، أن ريقي يجري ولعابي يسيل، و أنا أقرأ لوداد معروف، وصف تلك الولائم الجميلة التي نفتقدها، لكنها كما نقول: النَّفَس القديم المبارك.

٤- نتحدث أيضا عن أمر لافت في الأنساق، هو وضع الأنثى في مجتمع القرية، احتلت المرأة جانبا كبيرا، ولعلي لا أبالغ عندما أقول: الجانب الأكبر من الحكاية، تلك الحكايات التي عكست النسق الاجتماعي في الرواية، فتطالعنا صورة الأم ممثلة في الخالة رهيفة أم الأستاذ التي كانت وتد البيت وعموده، والتي حرصت على أن يدخل ابنها عبد الحميد المدرسة بعد أن تجاوز السن، تلك المرأة التي جمعت أبناءها و أقاربها وجيرانها، بسعة كرمها ومن الأمهات أيضا أم أحمد وورد (أم الشهيد) والخالة عايدة والخالة درية، كلهن على وتيرة واحدة، تتجسد فيهن سمات الأمومة، والتفاني، والتدين، وحب الناس، وإكرام الجار في السراء والضراء، وكلها من سمات ما اصطلحنا على تسميته بالنسق القيمي في القرية.

٥- ومن الأشياء اللافتة أيضا: الزواج المبكر، رأيناه في زيجة بشري وهي في الرابعة عشر، حيث لم تكمل تعليمها واكتفت بالابتدائية، وعلمتها أمها رهيفة أشغال الإبرة وأعمال البيت، كم من أمهاتنا وعماتنا وخالاتنا من هذه الطبقة التي لم تكمل التعليم، لكنها تعلمت ثقافة وعلما حياتيا نسويا نافعا، وكلنا لدينا الأمهات والعمات والجيران اللاتي ثُقفن كما ثُقفت بشرى في البيت.

٦- الاتفاق على الزواج من الأنساق القيمية، يتم ذلك في القرية من خلال اتفاق النسوة أولا، كما حدث في زواج بشرى وأسماء وعابد وماجد، وحب منال برقم قصة حبها مع أحمد، إلا أن الزيجات جميعا تتم وفق نظام اجتماعي صارم معروف منذ القدم، لا يجرؤ أحد على الإخلال بمنظومته.

٧- من الأنساق المعروفة، وضع زوجة الابن في القرية، فزوجة الابن تخدم كل أفراد العائلة، مثل أسماء زوجة الأستاذ، ومن ذلك خوف رهيفة على ابنتها من تحكم الزوج في زوجة ابنها وتحميلها أعباء لا تنتهي، خاصة أن فتحي هو الابن الأكبر، لزوجة الابن الأكبر (هذه عادات وتقاليد) النصيب الأوفى من حمل المسؤولية، وإن سكنت بيت العائلة ستظل تخدم الجميع حتى تأتيها (سلفة) ، عادات وُرثت كابرا عن كابر.

٨- من الأنساق الاجتماعية أيضا العنف الجسدي ضد الزوجة، ضرب الأستاذ عبد الحميد لعروسه أسماء في شهر العسل، رفع يده وضربها على وجهها بقوة، «عمي سمير يدخل بيتي ولا يشرب إلا الشاي وينصرف؟» ، عملت عملة سودا.

٩- «من عند عبد الحميد للقبر» وهذا نسق قيمي واجتماعي، «بيتي تأتيه زائرة لا غاضبة»، لكن الأم رهيفة هنا وهي الصورة المثالية للأم وبخت ابنها و أنبته،

١٠- «بنات الناس لهن التقدير وأسماء بنت أصول كان يجب أن تفهمها بهدوء لا أن تضربها»، ومن ذلك أيضا قول الخالة روحية لزوجة ابنها، انظروا الكلام و انظروا النصائح، أنساق صارمة.

١١- بنات الأصول يتحملن ولا يهدمن بيوتهن مسكينة بشرى تضغط على نفسها من أجل اولادها فتتحمل أخباره الفاضحة» ، إذن على المرأة بنت الأصول أن تتحمل، هذا نسق اجتماعي.

هذه أنساق صورت بأمانة شديدة على يد وداد معروف.

١٢- و أيضا من الأنساق القيمية، جسد الأنثى، جاء على لسان بشرى «محظورات الست رهيفة لا تخترق، فمنذ أن بدأ جسمها في الاستدارة وحلت بها الأنوثة حرمت عليها أمها الخروج من البيت إلا معها لزيارة الأقارب» فجسد المرأة الشرقية ارتبط بأشياء معينة في الوجدان الجمعي، وارتبط بعادات وأصول لا نستطيع الخروج على منظومتها في ذلك الزمان.

١٣- التطور القيمي الذي حدث في القرية، فلن تظل الفتاة التي تحبس في البيت عندما حلت بها الأنوثة، فقد حدث تطور قيمي أوضحته بعناية وداد معروف وهو خروج الأنثى للعمل، فمثلا المعلمات القادمات إلى القرية من الدقهلية وذهاب فتيات القرية إلى الجامعة، اغتراب عن الأسرة مثل ورد ومنال وغيرهن من البنات اللاتي تطورن وحصلن على الثانوية العامة، إذن القيم تطورت من الأربعينيات والخمسينيات والستينيات والسبعينيات، فبنات المدينة، في القاهرة والإسكندرية، دخلن الجامعة ، لكن في القرية تأخرت هذه الخطوة إلى السبعينيات.

هي أنساق اجتماعية صورت بمهارة شديدة في نص وداد معروف، يعد نص الأستاذ بمثابة وثيقة اجتماعية تاريخية

وتستطيع أن تدخل إليه من باب النقد السوسيولوجي (النقد الاجتماعي) أي أننا ندخل إليه من باب النقد الثقافي والاجتماعي أيضا من البوابات الملائمة، لكي نقرأ ولكي ننقد هذا النص نحكي عن عادات متجذرة في المجتمع الريفي المصري، عادات الموت وطقوسه، حكت لنا في موت رهيفة عن يوم الثالث «لازم أخرج الثالث» _ قالت بشرى : لازم أخرج (الثالث) في صباح الغد، نقرأ الفاتحة على قبر أمي وأوزع الرحمة (والمنين على «الفُقَهَا»، ثم أعود معك إلي بيتنا، نساء العائلة كلهن سيأتين معي للترب فأنا ابنتها الوحيدة .

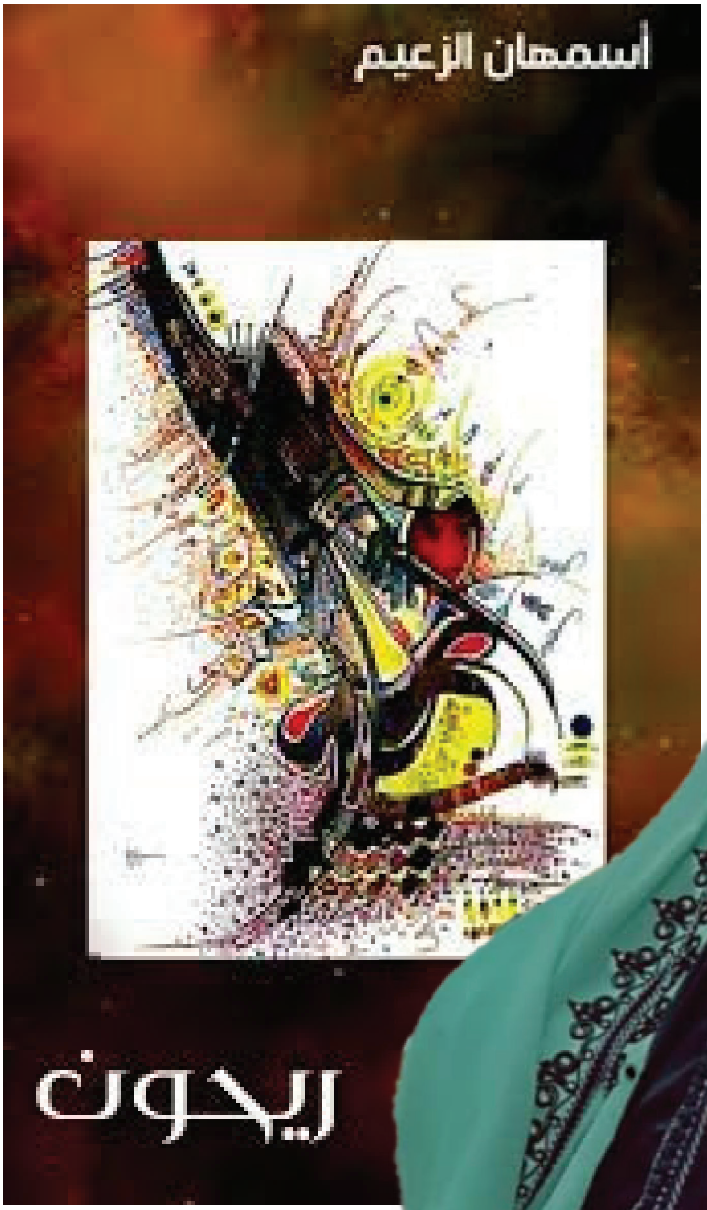
في صفحة ٤٤ عادات المخاض والقابلة سمارة و ابنتها جمالات «جلست سمارة أمام أسماء وهي تقول: ساعة من فرجك يا رب، مكتوب على بنات حوا يا ست النساء، ساعدي ولدك يا صبية ، هذا السياج المتين من الحياء من العيب وهي في شدة الألم إلا أن أمها تحرص على أن تكتمه بالمنديل، الجيران، الدعاء، الساعات العصيبة، طالت المدة «أطلب لأسماء الإسعاف» كل هذه أنساق ثقافية ولقد صورت أصدق تصوير على يد وداد معروف، الحلبة، المغات بالسمنة البلدي، وشوربة الفراخ الشمورت، عادات حفل سبوع المولود ص٤٨، «الأحد هو يوم سبوع مازن وقد أحضر الأستاذ (النُّقْل) الذي أملته عليه الست حميدة أم أسماء، فسجَّله في ورقة حتى لا ينسى فالأصناف كثيرة، ثلاثة كيلوجرامات شيكولاتة، ومثلها ملبس ودستة شمع أبيض كبير، وست (دِسَتْ) من النوع الصغير الملون، لتوضع في أكياس النُّقل، التي ستوزع على الأحباب والجيران؛ وزملائه في المدرسة، واثنين كيلو من الحمص، ومثلها فول سوداني، ولا تنس يا أستاذ الإبريق، هكذا قالت له أم أسماء». كل هذا يشي بالحب والخير والسلام المجتمعي، لم تكن هناك الوجوه الشائهة ولا التنافس على الأشياء التافهة، كان الناس كلهم يعيشون وهم كالبنيان المرصوص يشد بعضه بعضا، الحلوى والإبريق والأكياس والملبس، الرقية المتوارثة، كل هذه ثقافة، «الأولة بسم الله والثانية بسم الله والثالثة رقيتك باسم محمد بن عبد الله» ، إذن هي عادات وطقوس، ربينا عليها، حفرت ونقشت على نفوسنا وأرواحنا، أيضا الولائم في كل المناسبات والحديث المطول على أنواع الأطعمة الريفية، وفي فصل «يوم الموائد» ص ١١١ على سبيل المثال «كل الناس اجتمعوا للعمل في المسجد» تتابع حضور الناس لمسرح العمل، رجالا وأطفالا وبعض النساء اللاتي تعودن على أن يَغْشَيْن مجتمعات الرجال، كسعيدة بائعة الخضار في السوق، وعايدة أم غريب التي تساعد سيدات بيت المنشاوي، وزوجة العمدة، وغيرهن من نساء الشهاوية المرفَّهات في أعمال المنزل»، فساتين الأفراح ص ١٤٠ هذه الرواية وثيقة حقا، انظروا إلى الجمال في وصف وداد معروف والله لكأني أعيش معهم خطوبة منال وعليها فستان وردي _ لازم يكون وردي، «خرجت منال، وعليها فستان وردي، مطرز بخرز أخضر لامع على الصدر والذيل، كان فستانا جميلا لا أنساه إلى الآن، بنصف كم، وفتحة صدر مستديرة، أُلْقِيَت على صدرها الممتلئ قلادة ذهبية، تدلَّى منها مصحف بفصوص خضراء، تركت شعرها الطويل على ظهرها، ووضعت أحمر شفاه وردي اللون، لفتت انتباه جميع النساء بجمالها الهامس» _ «أنا فرحانة بك جدا يا أبلة منال» ، كل هذا عشناه، ملابس المعلمات من البندرص ٧٦ ، «كنت أنبهر بملابسهن الجميلة، كلهن يلبسن (تايورات) (تنوراتها) للركبة، (الجاكت) بكم ثلثين» ، نعم في السبعينيات كما وصفت شعرهن اختلفت طريقته، اختلفت طريقة تصفيفه، أبلة فاطمة التابعي شعرها على كتفيها، أطر افه ملفوفة حول نفسها من أثر لفه على بكر الشَّعر، أبلة مها التاجوري أنزلت على جبهتها «قُصَّةَ شادية وتركت شعرها الطويل علي ظهرها، أبلة سنية المحمودي جمعت شعرها المجعد في كعكة مستديرة ثبتتها بمحابس الشعر الملونة، ودست فيها وردات معدنية بر اقة، تراث وثقافة خلدت في نص الأستاذ.

زفة الهلال، الاحتفال بموكب الهلال في القرية، الانتخابات، تنافس عبد الحميد البطل المثالي، وعلي عباس البطل المضاد، الغيور، رغم أنه قد وصل إلى درجات ودرجات إلا أنه يغار من عبد الحميد، من قدره، من قيمته، من محبة الناس له، من القلب الذي لا يستطيع أن يحصل على هذه المحبة وذلك الإكبار في العيون ، وهذا التقدير، ما الذي حدث؟، تطورت حياة الناس، إنشاء مدرسة، مستشفى، مشروع تغطية الترعة الكبيرة، مد شبكة الصرف الصحي، محطة تنقية المياه، عمي حسن المنشاوي يعرض بضائع مستوردة ص ٢٤٥، في فترة السبعينيات بعد أن سافر الناس للعمل بالخارج، كما فُتحت محلات كثيرة لتجارة المستورد، من الملابس والأواني والأجهزة، حينما نظرت أمي للبضائع في محل فتحه عم حسن المنشاوي في بيته، وقد وضع حوامل حديدية أمام محله الذي كان يواجه شرفتنا، على الحوامل (بلوزات بليسيه) و تنانير بكسرات وفساتين (ديولين، وسموكن وتير افيرا)، كما أضاف ركنا في محله، لعرض (شباشب) من البلاستيك، بألوان فاقعة صفراء.

اختلاف أجيال، كل هذه أشياء حدثت في القرية في فترة السبعينيات، وهكذا استطعنا أن نقرأ نص الأستاذ لوداد معروف وفقا لمقتضيات النقد الثقافي، بحثا عن الأنساق من خلال المرجعية الثقافية، لنثبت أن السرد الروائي أكثر من مجرد خطاب روائي، بل هو تشكيل عالم متخيل، عالم ضمنه استراتيجيات التمثيل وصور الذات، عن ماضيها وكينونتها، تنسبك فيها تحيزاته وتكويناته العقدية يسوقها الحاضر بتعقيداته، بقدر ما يسوقها الماضي بتجلياته التي أنتج منها النص الروائي، لا يمكن أبدا أن ينعزل النص عن مجتمعه الذي أنتج فيه، هذا النص حافل حاشد بالأنساق المضمرة التي أظهرتها موهبة الأديبة الحكاءة البارعة التي تأخذك في رحلة في عوالم الماضي الجميل ، اقرأوا الأستاذ لوداد معروف واذهبوا في رحلة جميلة إلى الماضي الجميل الذي قد نكون عشنه أو سمعنا عنه أو قرأنا عنه أو شاهدناه في أفلام الأبيض والأسود لتروا كيف كنا وتتحسروا على ما أصبحنا فيه.

ريحون..
رواية الاختبار و التأهيل

الدكتور المصطفى سلام



راكمت الكاتبة المغربية أسمهان الزعيم مجموعة من النصوص الإبداعية - قصصية وروائية - مثل: قبضة ماء، ما قيل همسا ، لم يكن وحده في الجب ، لوعة البياض ، عباءات الروح ثم أخيرا رواية : ريحون . هذا النص الروائي يعد من النصوص المتوسطة الطول سرديا . فماهي طبيعة إخراجه الروائي ؟ و ما آفاقه الدلالية ؟

١- من العنوان إلى النص :

العنوان في الوعي النقدي المعاصر نص موازو محوري في تلقي الأثر الفني ، سواء كان أدبا أم شعرا أم سينما ، حيث يمارس تأثيره في المتلقي و يدفعه من حيث لا يدري إلى استشراف آفاق النص الدلالية . و قد اتخذت الرواية موضوع التحليل لفظة « ريحون » عنوانا لها . و هي لفظة تحيل في خليجها اللغوي إلى الريحان والترويح و الراحة أو الارتياح و الراح و الريح ....و هي معاني تشترك في الحركة من جهة و المادة من جهة ثانية و الوجدان من جهة ثالثة . هذه المحاور الثلاثة تنتظم وفق الآليات التالية :

- آلية الفعل
- آلية الوجدان
- آلية الأثر.

ورد لفظ : « ريحون » في الملفوظ السردي التالي :

« و قد بلغني أنكم ابتدعتم لي لقبا وانا في منفاي الصغير و مسحتم بذلك اسمي الشرعي القديم . فأصبحت « ريحون » في نظركم . و انتهى عهد اسمي القديم « كامل الحيرة » الذي وقعت به ردحا من الزمن رسائلي الغرامية مختصرة في حرفين « ك . ح « مخافة أن يقع الظرف في أيد غير يدي حبيبتي ..»

هكذا ، يحسم ملفوظ الرواية في دلالة « ريحون » بكونه اسما بديلا أو لقبا ثانيا للشخصية الرئيسية في النص ، لكنه اسم محفوف أو مضمخ بمعاني كامنة مثل المنفى و الاغتراب :

أولا : لقد فقد البطل حميمية أو ألفة اسمه الأول : كامل . و يصرح البطل أنه كان يشعر بنوع من الاطمئنان يمنحه له اسمه الأول لما كان يوقع رسائله بحرفين : (ك – ح) و بالتالي يضمن حماية من الفضح أو التشهير لما في الاختزال من إمكانية التمويه و المواراة . لقد كان توقيعه لرسائله بهذه الصيغة يؤمنه من لعنة العشق أو لوثة الحب في وسط اجتماعي ظاهره المحافظة و باطنه الفساد و المروق . لقد تضاعف اغتراب البطل داخل اسمه عندما أطلق الاب اسم « ريحون » على ابنه فكان إهانة له و محنة .

ثانيا : لم يتوقف الاحساس بالاغتراب عند حدود اللقب الجديد، بل تضاعف عندما اتخذ البطل اسما آخر، يتعلق الأمر» الراجي « خاصة عندما التقى السائح الفرنسي دانييل :

« وكان دانييل السباق إلى تقديم اسمه و الكشف عن هويته و موطنه و اسمه . و انفلتت من شفتي ريحون ابتسامة خافتة و قد تلكأ قبل أن ينبس باسمه . أيطلعه على اسمه الذي على الورق أم اسم الشهرة الذي اختاره له أهل الحارة ذات حدث بئيس ؟ و حدثته نفسه أن يكتم الاثنين و ألا يطلع الغريب على مكنون هويته و له أن يبتدع اسما ثالثا ريثما تنتهي رفقته القصيرة لهذا الغريب ....فألقى نفسه يقول للغريب دون أن يرتب الأفكار و لا أن يستقرئ مغزى الكلمات : اسمي الراجي ...»

لا سيما بعدما رطن الفرنسي اسمه مرحبا به ، لحظتها سيشعر ريحون بإحساس غريب جديد ، إحساس بالخيبة و القلق و الياس باستحضاره معنى الغضب : enchanté Ragi إذ كان يأمل أن يسمع لفظة توحي له بالأمل و الفرح :

« و رنت في أذني ريحون كلمة Rage فوخزته شراسة المعنى و تمنى لو أن دانييل نطق بدلها Ravi ، و شتان بين المسرة و السعار. «

بهذا الشكل عاش البطل تجربة تبدل الإحساس مع كل اسم جديد ، حيث كان ينتقل من الحميمية إلى الغربة ، و من الاطمئنان إلى التوتر و القلق :

- مع اسم : كامل الحيرة كان البطل يشعر بالألفة .
- مع (ك – ح) كان البطل يحس بالاطمئنان و الأمان
- مع لقب ريحون أصبح البطل غريبا عن وسطه و بين أهله .
- مع الراجي ، الاسم الجديد تضاعف لديه اليأس و القلق

و يمكن أن نلخص مسار غربة البطل على مستوى الاسم كالتالي :

- مرحلة التهيؤ: بداية الخوف من أن يتعرف الآخر على رسائله الغرامية ، فكان يختزل اسمه في حرفين .
- مرحلة التذمر و التوتر: تحقق ذلك عندما أطلق أهل الحارة

لقب ريحون على كامل الحيرة لما فيه من الإبعاد و الإفراد و العزل الاجتماعي ، بسبب حوبته أو خطيئته .

- مرحلة الاستئناس : خاصة عندما اطمأن إلى أن لقب الراجي أنسب لحاله و وضعه . إذ كان يتراوح وجدانيا بين الياس و الرجاء ، بين الخوف و الأمل ، بين الرغبة في الخروج مربع الحيرة إلى دائرة الاطمئنان .

٢- في البناء السردي للنص :

تكشف القراءة الفاحصة للنص و المتتبعة لمساره السردي ، أنه اتبع طريقة خاصة في الإخراج السردي لمادته الحكائية ، حيث هناك أولا مادة حكائية محورية / حكاية ريحون ، إذ يتابع السارد تقديم مسار حياته :

- مغادرة الحارة العظيمة .
- الالتقاء بالسائح الفرنسي .
- السفر إلى فرنسا لمتابعة الدراسة والعمل .
- العودة إلى المغرب و الاستقرار به نهائيا (العمل – الإقامة – الزواج)

بالموازاة مع هذا المسار ، يقدم السارد محكيات صغرى بمثابة جداول مائية تبدو منفصلة عن نهر الحكاية ، لكنها تنبع منه أو تصب فيه ، أو يمكن أن نقول إن هذه المحكيات تضيئ عتمات الحكاية الأصل و هذه الأخيرة تستضيئ بها مثل :

- حكاية مي فطومة (ص ٦٦)
- حكاية مدام بوفاري المغربية (ص ١١٧)
- حكاية الرجل الغريب الفاكهاني ، الملقب بأفنان (ص ١٨٣)
- حكاية رقية أخت البطل (ص ١٨٥)
- حكاية ماجد أخ البطل (ص ١٩٣)
- حكاية لالة جميلة ...(ص ٢٢٦)
- حكاية الدرويش (ص ٢٦٧) ....

وقد اتبع السارد في إخراج مادة النص الحكائية و جعلها خطابا سرديا مجموعة من الآليات ، يمكن رصدها كالتالي :

- آلية التتابع : يعد منطق التتابع آلية من الآليات التي اعتمدها العقل السردي في الكتابة السردية و جعل الحكاية خطابا يتلقى و يؤول . فالسارد هنا في نص « ريحون » يتابع سرده من نقطة مغادرة الحارة التي شكلت البداية ثم واصل ذلك إلى أن أرسى حكيه عند عودته إلى بلده و استقراره اجتماعيا و وجدانيا . وهذا ما خلق المسار السردي في النص .

- آلية الاستطراد : نلاحظ أن السارد جنح خلال تقديم مادته السردية في هذا النص إلى الاستطراد كتنويع على مادته الأساس من جهة ، و كتشعيب للمسار السردي المركزي في النص . ولهذا كانت المحكيات الصغرى عبارة عن استطرادات من طرف السارد حققت الغايات التالية :

- تحريك مخيلة السارد و توسيع مجال الخيال لديه .
- محاذاة المسار السردي الرئيسي و اتخاذ هذه المحكيات المحاذية محطات أو باحات استراحة . فقراءة النصوص السردية شبيهة بالسفر عبر الطريق السيار ، و الجنوح إلى بعض المحكيات الثانوية بمثابة محطات استراحة ليتجدد نفس القراءة .
- إضفاء أو تحقيق الو اقعية على الحكاية الرسمية ، فعندما تتشعب الحكاية الأولى يعتقد القارئ أنها و اقعية مثلما تتشعب الحياة الإنسانية نفسها . وهذا ما يعمل على تجدير الحكاية في الو اقع و ترسيخها في الحياة الاجتماعية .

آلية الاسترجاع : تحقق الاسترجاع في النص على مستوى الحكاية الأم : حكاية ريحون . فكثيرا ما عمد السارد إلى استرجاع مجموعة من الوقائع من ماضي البطل القريب مثل استرجاعه لبعض الأحداث التي عاش أطوارها في المغرب قبل أن يسافر إلى فرنسا :

- صورة حبيبته الأول (ص ٢٧)
- استضافة دانييل له في فرنسا « السائح الفرنسي « زمن الدراسة (ص٤٩- ٥٠)
- ذكرياته مع أمه (ص٦٢)

لقد اشتغلت هذه الآلية على مبدأ التذكر التي كلما فتحت كوة في ذاكرة البطل على حدث أو شخصية إلا واستعرض أهم تفاصيلها متأملا أو مؤولا . لقد كانت هذه الآلية بمثابة تداعي أو انهيار لجدار سميك ، فتتداعى الأحداث بسلاسة و عفوية ، منسجمة مع مسار الحكاية الأصل ، و مكملة لما كان غامضا في سيرة البطل .

٣- من اختبار البطل إلى تأهيله :

قدمت الرو اية وضعيات مختلفة عاشها البطل ، كانت بمثابة اختبار له . و قد ابتدأت تجربة الاختبار عندما شعر بأنه تخلى عن الدين الإسلامي في حوار اته مع صديقته ميراي ، إذ رأى في منامه حلما مزعجا أو كابوسا أوله بسبب هذا الابتعاد عن الدين أو شبه التخلي عن عقيدته و ما تفرضه من التزام و انضباط :

« و شعر بوخز خفي يدمي فؤاده حين تذكر أنه تخلى عن كل شعائره الدينية عند مقدمه إلى أوربا و نسي الصلاة و و صار يلهث وراء نزو اته .....

و نام تلك الليلة ملء جفنيه بعد أن غالب الظنون و جاهد الشكوك و هو يحاول عبثا أن يقنع ذاته برجاحة عقله و سداد راي ه ...و هبت ريح عتية من حيث لا يدري فرأى السماء تهمي بمطر أسود و الشوارع غرقى في سيول لزجة من دم ....و انفتحت عيناه و قد تملكه الذعر من شدة الارتطام و اتسعت حدقتاه و هو يرى أنه على سريره مكوم كما هر لسعه قر الصقيع .....و شعر بخضة عنيفة ترجه و هو يستعيد بعض شذرات متشظية من رؤياه المسربلة بوشاح تفاصيلها الملغزة ....»

و قد تأكد نجاحه في الاختبار حينما اتهمته ميراي بالعصيان أو المروق من الدين بسبب سلوكه و أفعاله (الجنس و الخمر) . لقد انتصر في مناظرته معها حول احتلال إسرائيل لفلسطين و اعتباره استعمارا و ظلما و اعتداء على حقوق شعب: هوية و تاريخا و عقيدة و حضارة ....و سيؤكد السارد فوزه حينما اقترحت

عليه في لحظات الهدنة أن يسافرا إلى القدس باعتبارها من أهم مدن الشرق الأوسط ، إذ رفض ذلك و اعتبره تطبيعا مع إسرائيل و خيانة للموقف العربي القومي و الإسلامي من القضية الفلسطينية .

الاختبار الثاني الذي خضع له البطل ، عبر مساره السردي هو نجاته من خطة السائح الفرنسي دانييل ، إذ لم يتلطخ عرضه بسوء و حافظ على طهارته و عفته رغم فقره و حاجته إلى الدعم و المساندة المادية و المعنوية من طرف دانييل . لقد استوعب أن ذلك كان طعما و خطة للإيقاع به .

قال دانييل لريحون متوددا: دعني أساعدك في ارتداء بدلة النوم، فأمده بالقميص ولم يكد يخرج راسه من عنق

البدلة حتى خاصره دانييل من الخلف و أطبق شفتيه على رقبته و بنشوة بالغة طفق يلثم كتفيه (ص ٥٠)

« و أدرك ريحون أنه وقع في فخ كبير فلهجت دواخله بدعاء خافت ، ثم سرعان ما استلهم قوة خفية و كأنما طاقة رهيبة تسللت إليه من فج في السماء .....

ثالث اختبار تمثل في نجاته من القتل غدرا حين هجم عليه غرباء رفقة صديقه أمام إحدى الحانات بباريس .

« ثم شرع بسحب معدات إصلاح العجلة من صندوق السيارة ، و لم يلبثا أن انتهيا من عملية الإصلاح حتى طوقهما

رجلان من الخلف و من الأمام و شهرا في وجهيهما السلاح الأبيض و قد أخفى كلاهما ملامحه بقناع أسود...

« و راحت ذاكرته تستدعي الأحداث بتفاصيلها الدقيقة ، فاستحضرت تفصيلا وقف عنده طويلا ، فأخذت نفسه تحدثه

و هو ينصت لأزيزها الصامت : كنت أنا المقصود .....ص ١٥٩ .

رابع اختبار كان عندما سافر مع صديقه مماد و إلى الموزنبيق ، حيث لدغته أفعى ، فتلقى علاجا تقليديا :

« لكن الجولة تعكرت بلدغة ثعبان مباغتة ..و خيل إليه أنه سيلقى حتفه لا محالة بعد أن تسرب السم رويدا رويدا إلى مسامه

لكن أحد رفاق الرحلة أسمر اللون ، قوي البنية شمر عن ذراعيه و أمسك ساق الوافد الغريب و حزمه بشريط ثم طفق يمتص

السم و يبصقه ..و كي يمحو آثار السم أشعل فتيلة زيتية و قذف بها في قبضة أعواد يابسة ...و انتهى فصل الكي الذي علمه الجلد و اليقين في الشفاء أيضا .

كما نجا من هجمة أسد في الغابة نفسها . و من السيول التي جرفت التربة و الحجر و الشجر و الحيوان : (ص ١٧٧)

خامس اختبار تأكد من خلال صحوة ضميره و تأنيبه له نتيجة السهرات التي كان يحييها رفقة أصدقائه بالمغرب . و هذا قد كشف عن نقاء سريرته و صفاء وجدانه و طهارته و عفته حين قرر التخلي عنها و التوبة منها (ص ٢٢٤)

يعتقد البطل أن هذه التجارب التي خاضها هي اختبارات وضعها له القدر أو الغيب لامتحان سريرته و إيمانه و جعله يستوعب الرسائل التي بعثها إليه القدر . و كأن السارد يعلم النتيجة المرغوبة و هي الالتزام بالدين عن طريق إحياء شعائره (الصلاة و ارتياد المسجد) و الطهارة المعنوية : التوبة عن الزنا بالزواج و الانقطاع عن الخمر بقراءة القراءان و البراءة من الدنايا و الأفعال المقيتة بأعمال الخير و البر .

خلال هذه الرحلة و نتيجة الاختبارات التي خاضها لم يفشل البطل و كأنها تجارب تطهير و تصفية الذات من شوائب اصابتها في معترك الحياة :

- شوائب فكرية : تمثلت في أفكار الإلحاد و التشكيك في الدين التي كان مصدرها الفرنسية ميراي .
- شوائب سلوكية : تمثلت في إمكانية الخضوع لرغبات دانييل الجنسية الشاذة و المنحرفة .
- شوائب وجدانية : لم يتلوث وجدانه بالكراهية أو الحنق او الرغبة في الانتقام ممن أساء إليه : صديقته سناء و والده و الفرنسي دانييل .

لقد تشكل بناء البطل بإعادة بناء و ترميم منظومة القيم العربية الإسلامية مثل العفة ، الصبر ، الفضيلة ، المروءة ، ...و قد تحقق هذا التطهير من خلال المرور :

- من الاغتراب إلى الألفة
- من التيه إلى اليقين
- من الشك إلى الحقيقة
- من العزلة إلى الاندماج

و يمكن أن ننظر إلى هذا الإجراء نت خلال المسار الوجداني أو العاطفي الذي ميز تجربة «ريحون « على مستوى علاقته مع النساء ، ففي علاقته الأولى مع صبية الحارة كان مصيره المنفى و الإقصاء أو الإبعاد . و نفس المصير تلقاه في علاقته مع سناء التي تخلت عنه و تزوجت من هو أيسر منه مالا . كما عاش تجربة اغتراب فكري في علاقته مع ميراي ....لينتهي هذا المسار بالألفة و العودة إلى أحضان مجتمعه من خلال علاقته مع لالة جميلة التي تأسست على قيم أصيلة بعيدا عن أي نزوة عاطفية .

خاتمة :

لقد مثلت هذه الرواية نموذجا من النصوص الروائية التي راهنت في منحاها الفني و بنائها السردي ، ليس على الحكاية في ذاتها ، و لكن على أهمية القيم التي تمنح الإنسان قيمته و اعتباره الاجتماعي من خلال تجربة الشخصية الرئيسية « ريحون» الذي سعى النص تشخيص رهانه من خلال مساره في الحياة و المصائر التي عاشها أو التجارب التي خاضها . هذا المسار تأكد من خلال تجربة الاختبار و التأهيل ليكون نموذجا و مثالا للاقتداء و الاعتبار .

الأديب والإعلامي المصري أحمد الشريف:
فوجئت بحملة شديدة وكبيرة من المتطرفين وبعض المتلونين وتجار الدين

حاورته: بسمة يحيى/ مصر

بعد إثارته للجدل بروايته التي رشحت لجائزة نوبل سيحدثنا ضيفنا عن قصة نجاحه وكيف استطاع أن يبهر العالم بكتاباته الأدبية، سيكشف لنا كيف تخطى الصعاب ليحفر اسمه في التاريخ.

*** ما هي الرسالة التي ترغب في إيصالها من خلال رو ايتك التي رشحت لجائزة نوبل «إبليس العابد»؟**

- الرو اية تتخيل إبليس وهو كل ما اقترفه في حياته امتناعه عن السجود لكائن جديد وغريب بالنسبة له سيحل محل الجن على الأرض، وكون الجن سفكوا الدماء و أفسدوا في الأرض فكان إبليس يرى أن الكائن والمخلوق الجديد سيفعل نفس الجرم، فبالتالي رأى بكبرياء أنه لن يسجد للإنسان، ومن هنا بدأت حكاية محاولات إبليس العودة إلى الجنة والتي أصبحت مرتبطة بشرط أن كل البشر يدخلوا الجنة أولا قبله.

*** من الذي أثار الجدل بتوصيل رو ايتك إلى الأزهر؟**

- فوجئت بحملة شديدة وكبيرة من المتطرفين وبعض المتلونين وتجار الدين وبعدها تم منع الرو اية في مصر ولكنها ترجمت ووزعت بأكثر من ثلاث لغات أخرى وحققت نجاحا كبيرا. كنت سعيدا عندما علمت أنها ضمن الترشيحات الأولية لجائزة نوبل وشعرت أن مجهوداتي أتت بثمارها.

*** ما هي أهم أعمالك الأدبية؟**

- ليا ٧ دواوين شعر عامية: زنة إبليس/فراشة/هيباتيا/ العر افة/ليلة سقوط النهد/رقصة ڤولتير/لمسة حنان(تحت الإصدار).

ورو اية إبليس العابد، ورو اية جيش ونهد(تحت الإصدار). فزت بجائزة الملك عبد الله الثاني بن الحسين والنشر الإقليمي بديوان فراشة، رشحت في القائمة الأولية لنوبل، مؤسس هيباتيا للثقافة والفنون، أعمل في مجال الإعلام كمقدم برامج ومنتج لبرامج كثيرة، ممثل مسرحي، عضو لجان تحكيم لسنوات.

*** لماذا أسست مؤسسة هيباتيا؟**

- أسست هيباتيا عشان يبقى في جهة مالهاش علاقة لا بالسياسة ولا بالدين، ناس بيجمعها الأدب والفن والثقافة بغض النظر عن انتمائهم أو معتقدهم. واجهتني صعوبات كتير منها في البداية اتقالي إن ده مش هينجح وبعدين لما ابتدينا ننجح روجوا عني إشاعات ودلوقتي وصلت للتشهير من بعض الفشلة.

*** ما هو الفرق بين حياتك في فرنسا وحياتك بمصر؟**

- زرت الأردن ومدينة نيس ثم عشت بمصر والفرق في حرية المعتقد والملبس والتعبير عن الرأي كبير.

*** بماذا ستعلق على أداء قصور الثقافة و أندية الأدب؟**

- قصدك عزب أندية الأدب، دي اتحولت لعزب فعلا وهتبصي هتلاقي كل نادي تدب مسيطر عليه ٢ بيتناوبوا على رئاسته وعلى الترشيحات بتاع المؤتمرات وبيقسموا تكية النشر الإقليمي علة حسب بيحبوا مين وبيكرهوا مين، مافيش إعلان وكشف لميز انياتها.

أخيرا ستوجه كلمة إلى الأدباء في مصر.

_اكتبوا نفسكم ولنفسكم وقدموا الجديد لأن اغلبكم بقي نسخة من غيره.

الكاتبة بسمة يحيى حامد من مواليد المحلة الكبرى محافظة الغربية مصر عام٢٠٠٠م، حائزة على:

_جائزة ورشة هيباتيا قصة قصيرة٢٠٢٢م.

_جائزة أفضل محرر صحفي٢٠٢٢م.

_وسام الفنون والآداب٢٠٢٢م.

_رشحت رو ايتها «الشيخ نيتشة» لجائزة توفيق الحكيم٢٠٢٢م.

_ ١٥ دكتوراة فخرية عن مجمل أعمالها الإبداعية.

في المكتبة

أفضل عشرة قصائد هايكو لسنة ٢٠٢٢

عباس محمد عمارة

اختيار أفضل عشرة قصائد هايكو لسنة ٢٠٢٢ هي محاولة نسبية وقابلة للنقد والطعن لأسباب كثيرة. لكن مع ذلك تبدو مهمة ومشروعة بعد وضع ثلاثة مبادئ (شروط) نعتمد عليها في عملية الاختيار وهي كالتالي:

أولا- أن تكون النصوص نتاج خبرة حسية وحياتية حقيقية وبسيطة عاشها الهايجن (الشاعر).هذا الشرط لايؤشر استبعاد النصوص الذهنية -إن وجدت -على شاكلة نص باشو الشهير عن الضفدع التي تتضمن ابعادا فكرية وفلسفية.

ثانيا-يجب أن تكون النصوص انعكاس (مرآة) لطاقة الإنسان الإيجابية في الو اقع والحياة اليومية وتحترم الحياة الإنسانية والطبيعة بكل تنوعاتها واشكالها. نصوص تنشر الحب والفرح والمسرة والتفاني،خالية من النكد والإحباط والقنوط.

ثالثا -اعتماد التواصل الحسي (البلاغة الصورية) في إيصال خطاب الهايجن الشعري إلى المتلقي.

هذه الملاحظات المشار إليها تقودنا إلى نقطة مهمة وضرورية في القصائد التي اختيرت وهي الصدق الشعري الذي ر افق عملية الكتابة.حيث نلمس وصف والتقاطات من الو اقع العياني (الحسي) وتعاطف الهايجن مع ذاته ومحيطه وحتى أصغر الكائنات مع الالتزام بتقنيات الهايكو من وجود العبارة الفصليّة واجادة استخدام تقنية التجاور juxtaposition وبقية خصائص الهايكو من إيجازوكثافة شعرية و آنية وقطع.. إلخ. ملاحظة أخيرة تسلسل القصائد هنا لا علاقة له بأهمية الهايجن :

١-لا شيءَ يعكّرُ النيلَ هذا الصباح
لا أثرَحتى لزورق
السماءُ وحدَها تستحمّ
عبد الكريم كاصد/ العراق

**

٢-أو ائل الربيع-
أنفاس طفلتي الرضيع
على صدري
دارين نصر الله / سورية

**

٣-أول الصباحِ ؛
عبرزجاج ملونٍ تتشكلُ
حبةُ ضوءٍ
علي محمد القيسي/ العراق
**

٤-تحني الحياة ظهري
فأتزيَّنُ
بألوان قوس قزح
بسمة شيخو/ سورية
**

٥-غروبُ الشَّمسِ -
أُمّي مبتسمةً تُقَشِّرُ
بُرتقالة
يوسف حنا / فلسطين
**

٦-اربط حذائي
في جنازة وقورة
يمّر سرب نمل
حميد العادلي / لعراق
**

٧-زهر اللّوز
سيكون رائعا شعري
عندما يشيب
هدى حاجي / تونس
**

٨-تفرم الثوم فرما
أثناء تعطري
لاستقبال الضيوف
معاشو قرور/ الجزائر
**

٩-انعكاس ابتسامتي
بواجهة متجر أحذية
رسمه ثمن شبشب
نسيم السعداوي / تونس
**

١٠-المطرة الأولى
أرفع ياقتي
مدندنًا أغنية ريفية
ديمتري أڤيرينوس / سورية

**

ملخص عن القصائد

صورة بصرية جميلة لنهر النيل العظيم أثناء زيارة الهايجن عبد الكريم كاصد إلى مصر سنة ٢٠٢٢. بصورة عامة ما يعكر مجاري الأنهار وينال من حريتها كثرة السدود المقامة عليها. الأمومة شئ عظيم.تتدفق مشاعر الهايجن دارين نصرالله وترسم أوجه التشابه بين طفلتها وبداية فصل الربيع والعلاقة المتبادلة بينهما بكل عفوية واخلاص وصدق. هايكو يكشف ديمومة العاطفة.

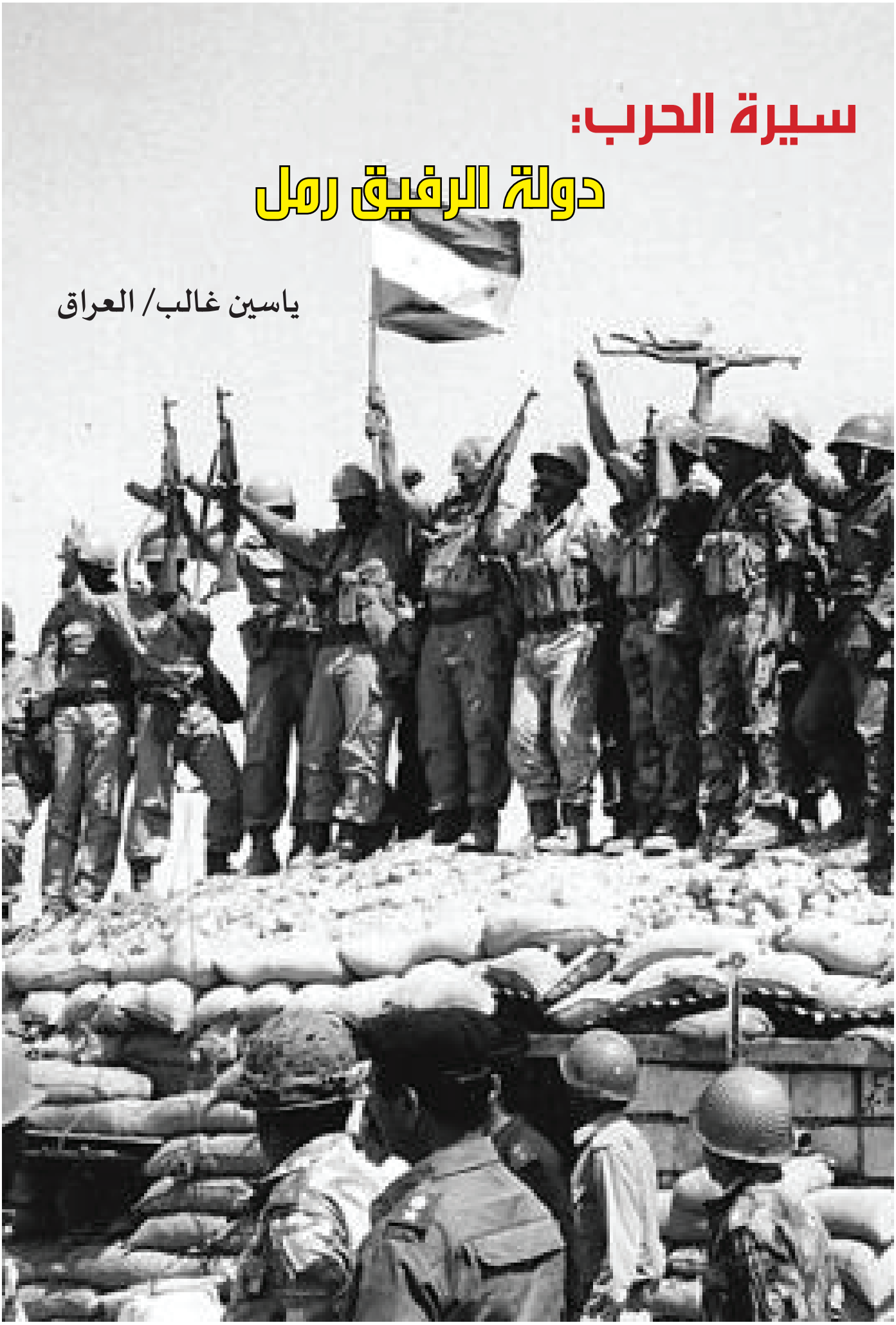
بالتأكيد سيكون لحبة الضوء المتشكلة على الزجاج الملون عند الهايجن علي محمد القيسي تلك القوة السحرية والإيجابية فهي تختزل الكون بمجموعة رائعة من الألوان والأحلام والطاقات المتجددة.توظيف رائع لمفهوم الانحناء في هايكو الهايجن بسمة شيخو. التكيّف مع ما يتركه الزمن من آثار يتخذ من قوس قزح بعدا جماليا لصالح الإنسانية. بين غروب الشمس وابتسامة الأم وهي تقشر برتقالة، هنالك احساس حاضر أشبه بالاستنارة من الهايجن يوسف حنا بفقدان الأم يوما ما من خلال الإيحاء اللوني المشترك.ما يميز نص الهايجن حميد العادلي طبيعة العلاقة المتبادلة بين الكائنات الحية من جهة والإنسان من جهة أخرى. وما يحمله وجود النمل من دلالات عميقة ومؤثرة.في هايكو الهايجن هدى حاجي تذكير بفناء الإنسان الحتمي ومع ذلك علينا أن ندرك بأن لكل مرحلة من مراحل العمر، نكهة وطعم خاص بالعطاء والتوهج والعنفوان لا يتوقف ابدا.لحاسة الشم دور رئيسي في هايكو الهايجن معاشو قرور ،إذ يبدو قادرا على ترميم الجو (التعاطف والتسامح)بين رائحة الثوم ورائحة العطر دون إثارة اي نوع من المشاكل.لم تكن ابتسامة الهايجن نسيم السعداوي ابتسامة عابرة بقدر ما هي ثقافة وتماهي مع الوجود ولا ننسى فوائدها النفسية والصحية.الرغبة والحنين من الهايجن ديمتري أڤيرينوس في العودة إلى الطبيعة. مشهدية رائعة تجمع بين عدة حواس . لكن ماهي الأغنية الريفية التي خطرت على بال الأستاذ ديمتري؟

ملاحظة المحرر:
المقال لا يعبر عن رأي المجلة انما يعبر عن رأي الكاتب

سيرة الحرب:

دولة الرفيق رمل

ياسين غالب/ العراق



من الرحم البايولوجي إلى المدينة الرحم الأسمنتي الموازي، من دفء جلالة الأم إلى وضاعة الو اقع. رحم بديل هي الشوارع تضمنا أجنة في البدايات الخجولة ثم ننمو وننمو عن كائنات بلا حدود. مصفوفات غير منتهية التوقعات. حيا من تحمل شفرتها الحضارية وتمررها الى بويضات في المدينة الرحم الجديد المضيف أو القاتل المدينة ذات الأحشاء السرية المعقدة والمعرجة، تهضم وتقيء وتخرج ما تلتهم من بشر، تعيد تشكيل كائنات مسحوقة ومندسة في مجاريها الأسنة ترفعهم إلى باحات الأبهة والنفوذ والزهو أو تذبلها كنجوم مسحوقة لا ترى في ليل بغداد العباسي الأزلي والهائل.

الأزقة القديمة « العقود « والتي تزاور الشمس عنها بفعل عبقرية المعماري البغدادي الوارث لخبرات بلاد الر افدين الهندسية. حيث مزج الفني بالوظيفي لتبقي الأماكن باردة نِسْبيًّا في صيف عراقي لا يرحم.

الرفيق رمل.

اسمه بالسجل المدني «رميل صلبوخ شلاكة". عدل لَاحِقًا هذا التصغير اللفظي" رميل "إلى" رمل". ينحدر بأصوله من الجنوب، قيل إنه هارب من ثأر بعد هتك عرض بنت عمه. تكيف كجرذ منبوذ في الشوارع الخلفية منذ أتى بغداد في أو ائل الستينيات في البدء كان يفترش أقواس فضاءات الجسر كمهجع كل ليلة مع القوارض والبعوض . أما اليوم فيصر على حجز طابقا بأكمله في فنادق الخمسة نجوم في مدن إسطنبول، بيروت أو دبي المنورة. فهم رمل اللعبة سريعاً منذ أن وصل. في بغداد الاستقطاب السياسي لا يكفي أن تعيش بسلام بلا حليف أو عدو. بلا حزب أو أيدولوجية.» بغداد لعبة قمار مفتوح للجميع «. عليك أن تحدد الرقم وترمي نردك ولن تخسر، الخاسر لا يخسر ,وقد تربح كل شيء برمية واحدة.» إذا تخاف ما تعيش وإذا تعيش لا تخاف «. يردد دائما مع نفسه. يعي أن زمنه قادم و أنه سوف ينال احترام الرفاق في الدولة السرية الجنينية والتي تنمو لاحقا» بعثية «خالصة وسينمو معها.

حدد رمل خياراته. صار عينا للحرس القومي وكثيرا ما قادت وشايته الشباب اليساريين للإعدام، كانت النسوة ترشقه بالبصاق كما رأينه» بحظك وبختك يا كلب يا نذل، تفووو عليك «لم يكن يهتم لذلك. يرد وهو يلعق البصاق» ماء ورد منكن، مشكورات خواتي «

في تلك الأزقة الملتوية كالمصارين المتصارعة ورغم الفجوة المعرفية بين الآباء التقليديين والأبناء التقدميين برزت شخصيات حرة تنويرية وقيادية في النسيج العراقي. كانت الشيوعية العر اقية المستنسخة من التجربة السوفيتية قد تفشت لفترة طويلة في تلك البيئات الفقيرة معرفيا وماديا. اندفعت أفقيا وكان يكفي أن تتأبط كتابا وترتدي نظارة لتعامل كشيوعي نموذجي . أو هكذا كان يعتقد الخصم الأعنف الجناح القومي العروبي. كل هذا حصل في الزمن الورقي ووسائل التواصل السلكية، كان وجود هاتف عمومي في المدينة يعد ترف اجتماعي، المقهى كذلك أسس مكانيا رو ابط تقترب من (للسوشيل ميديا) الآن،

بفارق أن المقهى كان للرجال والبالغين فقط، الآن فيمكنك التواصل حتى لو كنت في الر ابعة من عمرك وفي أي مكان حتى لو كنت في دورة المياه، انتهى الشرط العمري والمكاني للبلوغ. لم يطلب القوميون من رمل أن يكون مثقفاً أو مؤدلجا حتى، فهم و أفهموه صيغة التخادم هذه.» أريدك عين وأذن وذراع لإخوتك بالحزب والنضال، رفيقنا «قال له الرفيق» صدام التكريتي «مرة في اجتماع حزبي.

«قادسية صدام «

في الثمانينيات في زمن البيرية (غطاء الرأس العسكري العراقي) والزيتوني (الملابس العسكرية) لا أحد يعرف كيف أعفي رملا من السوق إلى الجبهة، بينما تساق أفواج» الزلم «كالقطعان إلى محرقة الحدود العر اقية الإيرانية في حرب القادسية (عر اقيا)،» دفاع مقدس «إيرانيا. تشبث رمل الذي أصبح عضو فرقة حزبية بموقعة واعتمد على عاهة قديمة في ساقه طورها لتكون عوق يعفيه من الذهاب إلى الجبهة. تجاريا بدأ بالنمو المطرد، أصبح يملك منزلا خاصا، لم يتزوج، يقال إنه اكتفى بالكاولية (الغجريات) كمورد إشباع جنسي.

وبينما الحرب تلتهم الرجال. صار الرفيق» رمل «مقاول. استغل العمالة المصرية المليونية في العراق، شغلهم بأقل أجور. حتى أنه كان يقلهم إلى البناء بسيارة الفرقة الحزبية (بيك آب)... ومع هذا، أخلص رمل لهو ايته المفضلة، كتابة التقارير الحزبية واصطياد الفارين من الخدمة العسكرية الذين سيعدمون لاحقا بحفلات علنية تختم عادة ببث اغاني كبار المغنيين العر اقيين وهم يتغنون بحب القائد، مرة أشاع الرفيق رمل بين

الناس أن الرئيس (القايد) بنفسه وبصوته السوبر انو المميز لأهل الشرق والغرب، قال لأمين سر فرقته (الحصاد الأكبر): سلمولي على رفيق رمل، كولولو عفية. ها ها... ها... ها...

«عاد الفرع إلى الأصل»

طل صباح الثاني من أغسطس نديا على ربوع الكويت «الديرة»، سواحلها و أبراجها الثلاث الزرق الشامخة. كان «الشيخ» يغط في نوم العافية والديوان الأميري يستعد ليوم روتيني بينما «ماما أنيسة» تحكي للأطفال عبر الراديو.

مليون بسطال عراقي تدوس الان تراب الكويت. سيل من الخوذ والبيريات والكاكي والمرقط والزيتوني من الملابس تتغلغل في جسد الكويت. سيل من الشوارب الصدامية تبتسم بشماتة في محيط القصر الأميري سيل من الأسلحة والذخيرة يتدفق إلى الداخل بينما سيل من سيارات النقل تغادربما ثقل وخف من ركام دولة هشة تذوب كورق الحمامات بثوان.

نقل الرفيق رمل إلى فرع كاظمة لحزب البعث العربي الاشتراكي في محافظة الكويت العراقية. شارك في تفكيك ونقل مرسلات الاتصالات الحديثة والحساسة من محطة «أم العيش» الكويتية «إلى بغداد. تزامن ذلك بنقل بضائع نصف متاجر سوق شرق إلى جهة خاصة تشارك معها الغنيمة.

شوهد في أخبار المساء وهو يكرم من الكادر المتقدم للحزب وشواربه تتراقص. كان تدورأهزوجة الرئيس المفضلة» ها خوتي ها .. يا محلى النصر بعون الله «.

لكن حاسة الضبع استشعرت أن عاصفة الصحراء قادمة وأنها ستبلع البشر والحجر وستشوي مليون جندي عراقي في حفلة باربيكيو مصورة بثتها الـ CNN على الهواء... قبل بدء بأيام الهجوم الأمريكي، دخل الرفيق رمل المستشفى التعليمي في البصرة لإجراء عملية المصران الأعور متعمداً؟؟ بعدها تموه بملابس مدينة واختفى في البصرة بين نخيلها وناسها وخوفها من القادم .

.» بالثوار هلا هلا ونريد رأسا أبو حلا «

في ١٩٩١ ومع انتفاضة آذار ضد الحكومة العراقية. انقطعت أخبار الرفيق رمل. قيل إنه أعلن توبته عن» البعث «وجر ائمه وارتدى عصابة خضراء (علگ) رمز الانتفاضة الشيعية. قيل إنه شارك باقتحام البنك المركزي وسرق سبائك ذهبية، و أنه و أنه. تنتهي الانتفاضة بالسحق العسكري المفرط، تحترق المدن ليخرج رمل من بين الأنقاض ك» بازوزو «إله الشر السومري.

كمناضل بعثي أصيل ويبدأ بالوشاية بالجميع كالعادة.

" بوش بوش أسمع زين، كلنا نحب صدام حسين»

في حصار دولي قاتل صارت المدينة تتضور من الجوع عدى

الميسورين من التجار ورجال الدولة.
النفط مقابل الغذاء حسب برنامج الUN، النو افذ والأبواب تباع لسد رمق الجوع اليومي، الجنود يلتحقون بأحذية مستهلكة وفردتين بقياسين مختلفين في بعض الأحيان، النقود تطبع محليًا. كورق جر ائد، حبرا وورق ا بلا غطاء من الذهب ولا من العملات الصعبة ولا السهلة حتى، الناس تأكل القمامة، وتبيع لحمها علناً، الطحين مقابل الشرف كيلو لحم بقر تحصل على خمسين كيلو بشري للجنس والاستمتاع. لأنه يتاجر بالطحين، كان قد سرقه من مخازن وزارة التجارة ومن» سايلو الحبوب». ينمو رمل عمودياً و أفقياً. وجاهة اجتماعية ثراء ونفوذ مضاعف. وينجو من عقوبة صارمة بفضل سهرات ليلية مع أحد أقرباء الرئيس.
" أم المعارك، وأخواتها «
في نيسان ٢٠٠٣، وبينما السيد الرئيس القائد المجاهد يخاطب الجماهير من الراديو» أطلق لها السيف وليشهد لها زحل «كان الأمريكان يتبولون في دجلة لأول مرة منذ الخليقة، تحت سماء ملبدة بالأباتشي والستريلا وكل أنواع المقذوفات. المدينة في فترة نقاهة من حكم مزمن أغلق بو ابات العالم والزمن عليها. خرجت من نوم قسري إلى نهار وحشي وفوضى تسارع الأحداث. لن يصدق رمل أن البعث غادر للأبد وان لا رجال بملابس زيتونية ولا جداريات الرئيس ولابرنوه حتى جزء من معادلة الأيام الجديدة. الزمن دولاب وأعداء الأمس سيحكمون المدينة أصالة ووكالة. المدينة لاترحم ولن ترحم. مدنيين قتلة وميليشيات قتلة وحتى الأطفال أصبحوا قتلة، مفخخات واغتيالات وحروب أهلية محلية وسياسة ودين وتحزب وهويات مشتتة، موت سريري لمدينة هرمة. أصبح رملا بلا غطاء أمني والكثير من الدماء التي تسبب بسفكها تسير خلفه وتطارده في الشوارع ولا قبيلته ولا حتى الفاتنة القاتلة « كوندليزا بنت رايس» بعظمتها قادرة على حمايته الآن لو قرر الولاء لرجالها من أخوة مونيكا الأمريكان. نجا من الاختطاف مرة، ومرات، وغادر بعدها إلى دمشق حيث رائحة البعث والرفاق هناك لازالت عبقة.
" المساءلة والعدالة"
عندما فشل الحلم الإمرة عراقي في نشر الديمقراطية من الفاو حتى فيش خابور.
عمل الأمريكان على استقطاب أعداء الماضي وحشرهم في حظيرة الدولة العر اقية الهزيلة. فكر الجنرال بتر ايوس أن هذا يخفف العداء والخسائر من مؤيدي الزمن القديم وبالتالي تخف مقاومتهم وينصهر بالمشروع الديمقراطي. بإعطاء النفوذ والمال. والمال سيد الرجال.
في مصالحات حكومية نفعية، مصدرها الأمريكان لتقليل الخسائر وإنهاء التمرد. سيعود الرفيق رمل إلى المدينة كسياسي محسوب على الفريق الآخر الذي فقد الصدارة في» دوري حكم العراق «" راح نلعب بالوقت الضائع، المهم نلعب بهم» طوبة «. سيشكل حزبا سياسيا أسماه حزب» العر اقيون الأماجد «. حزب ومقاولات ومصفحات. يدعى إلى المنطقة الخضراء، يسير موكب رمل بحمايات عسكرية، المال والنفوذ مجدداً يطفئ ديون الماضي من الدم، المدينة بذاكرة سمكة. ومن يتذكر جيداً يثقب في ذاكرته بمسدس كاتم.

في مكتبة مجلة بصرياثا الثقافية الأدبية
إصدارات القاص المغربي نقوس المهدي
للحصول على الكتب قم بزيارة موقعنا/ صفحة المكتبة
WWW.BASRAYATHA.COM

من أجل قلم حر نافذتكم نحو العالم

2004
2022

أول مجلة تعنى بالثقافة والأدب والفنون
صدرت بعد عام 2003 في العراق

رئيس التحرير: عبد الكريم العامري

حدث في مثل هذا الشهر

١٨ ديسمبر ١٨٩٢

بدء أول عرض لكسارة البندق التي ألفها تشايكوفيسكي في مسرح مارينسكي بسانت بطرسبرغ روسيا

كسارة البندق هي إحدى روائع المؤلف الموسيقي تشايكوفسكي والتي بدأ في تأليفها في العام ١٨٩١ وأنهاها في عام ١٨٩٢م، وهي باليه من فصلين مأخوذ عن قصة اقتبسها من الكاتب الفرنسي ألكسندر دوما الأب والذي اقتبسها بدوره من قصة (كسارة البندق وملك الفئران) لأرنست هوفمان. ويعتبر باليه كسارة البندق من أكثر الأعمال الكلاسيكية ارتباطا بأجواء الشتاء واحتفالات الكريسماس، وقد وضع تصميم الرقصات أحد أشهر مصممي الباليه وهو ماريوس بتيبا واستكمله تلميذه ليف إيفانوف، وقُدم العرض الأول في ديسمبر من عام ١٨٩٢م بمدينة سان بطرسبرج على مسرح مارينسكى ولكنه لم يلقَ استقبالا كبيرا لدى الجمهور الذي لم يكن معتاداً على هذا اللون الأوركسترالي الغريب آنذاك، وفي فترة الستينات من القرن العشرين بدأ باليه كسارة البندق يلاقي أقبالاً جماهيرياً كبيراً، وأصبح أحد الركائز الأساسية في ريبرتوار أي فرقة باليه.

حدث في مثل هذا الشهر
١٩ ديسمبر ١٩٨٣

سرقة كأس العالم لكرة القدم (كأس جول ريميه) من خزائن الاتحاد البرازيلي لكرة القدم في مدينة ريو دي جانيرو

أقيمت أول بطولة لكأس العالم لكرة القدم في عام ١٩٣٠، وتم تسمية كأس البطولة باسم كأس جول ريميه تكريما له. وقبل عامين من أنطلاق منافسات أول كأس عالم بالأرجواى عام ١٩٣٠، أشترطت التعليمات بوجوب وجود جائزه ثمينة تقدم للمنتخب الفائز بالبطولة العالميه، ولكى تكون هذه الجائزه ثمينة فقد تمت الأستعانه بالنحات الفرنسي هابيل ليفلير.

صمم الكأس على يد النحات الفرنسي أبيل لافلوروهي تمثل صورة تمثال صغير، هذه الكأس التي أطلق عليها اسم جول ريميه جاءت نسختها الأصليه بأرتفاع ٣٥ سنتيمتروبوزن ٣,٨ كيلو جرام و أتخذت شكل تمثال مطلى بشكل ممتاز بالذهب والفضه، ويقف التمثال على قاعده زرقاء صنعت بعناية من حجر اللازورد الكريمه..كما يوجد بالكأس صحن ذهبى يلف الأربع جهات من القاعد نقش عليه اسم الكأس إلى جانب الفائزين من عام ١٩٣٠ إلى عام ١٩٧٠.

فى عام ١٩٨٣ تم سرقة كأس جول ريميه ثانية في ريو دى جانيرو البرازيلية، وقد قام اللصوص بأذابتها، وقد طلبت البرازيل التي أحتفظت بهذه الكأس لفوزها باللقب ثلاث مرات نسخة طبق الأصل بعد سرقة النسخة الأصلية.

وهذه الكأس تعرضت عبر تاريخها للعديد من المو اقف، فقد تم أخفاءها تحت سرير نائب رئيس الأتحاد الدولي الدكتور أوتورينو باريزى أثناء الحرب العالمية الثانية خوفا من أن تكون عرضة للضياع. وفى عام ١٩٦٦ حيث جرت كأس العالم بأنجلترا ضاعت الكأس وبعد بحث متواصل وجدت مدفونة تحت شجرة وقد ساهم في أيجادها أحد الكلاب المدربة على ايجاد المسروقات الضائعة.

حدث في مثل هذا الشهر
٢٣ ديسمبر ١٩٢٢

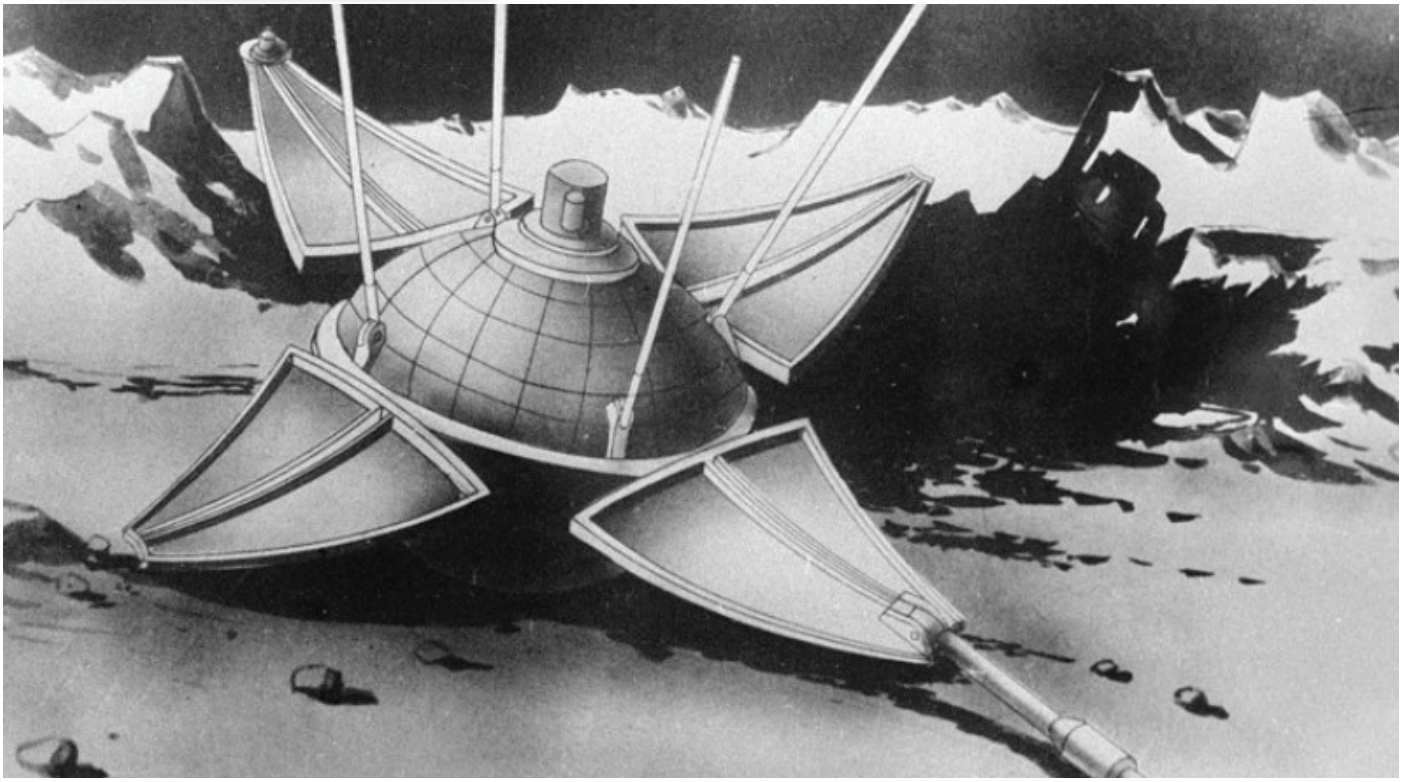
راديو بي بي سي يبدأ البث للمرة الأولى

في الثالث والعشرين من كانون أول/ ديسمبر من العام ١٩٢٢ انطلق البث الأول لهيئة الإذاعة البريطانية (BBC)، والتي تعتبر من أهم هيئات الإذاعة والتلفزيون العالمية.

وهي هيئة إعلامية مستقلة مقرها المملكة المتحدة، تأسست عام ١٩٢٢، أما قبل ذلك فكان اسمها شركة الإذاعة البريطانية وكانت قد تأسست على يد مجموعة من الشركات الخاصة عام ١٩٢٣.

وتضم الهيئة الآن شبكة من القنوات، ومؤسسات الإنتاج، وقد أطلقت في آذار/مارس ٢٠٠٨ قناة إخبارية ناطقة بالعربية.

المركبة السوفيتية لونا ١٣ تحط على سطح القمر وتبدأ تحليل مكوناته



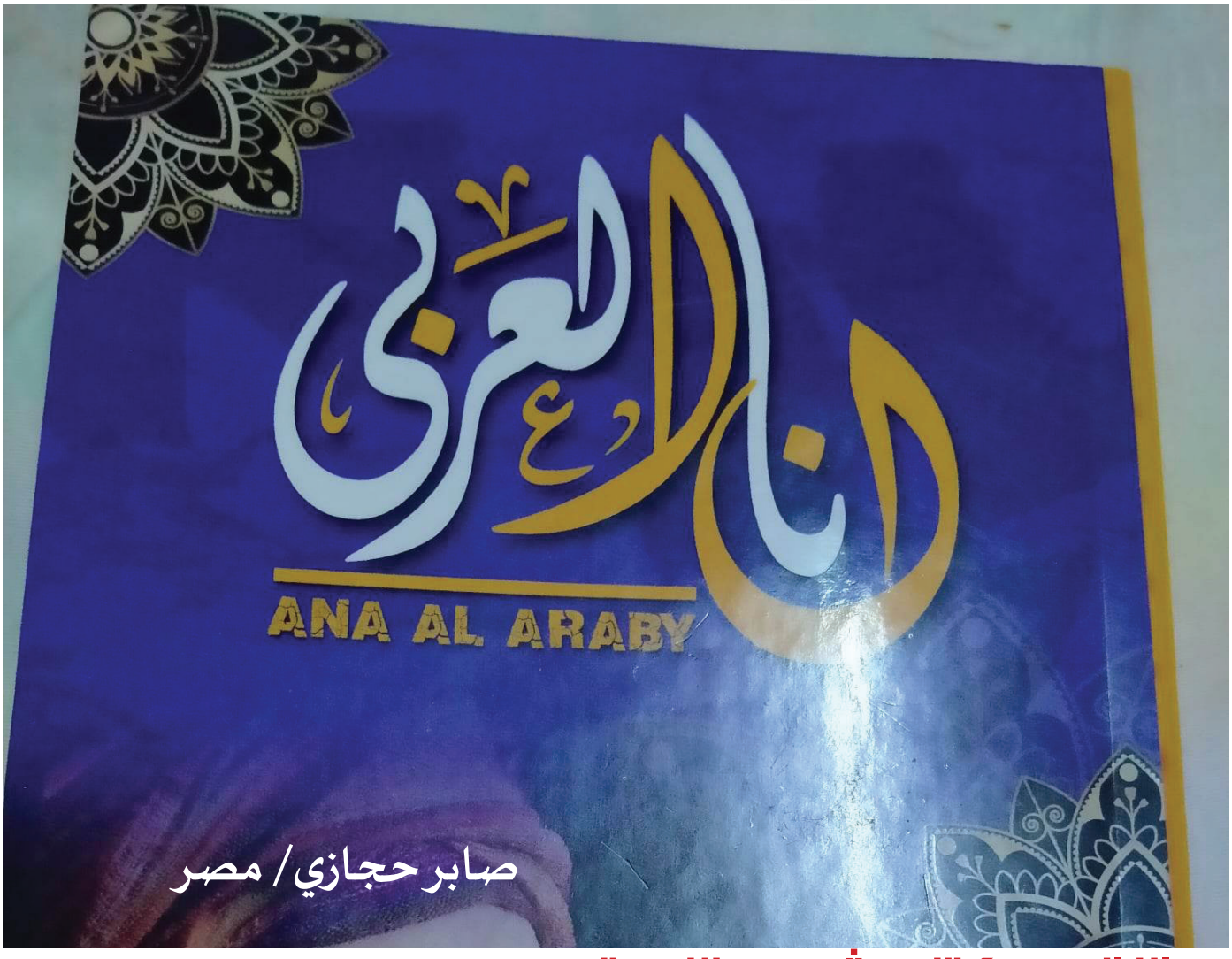
كان هبوط المركبة «لونا- ٩» السوفيتية برفق على سطح القمر هو الأول في العالم. وكانت المعلومات المتوفرة حينذاك عن القمر محدودة جدا، لذلك احدثت الصور التي كانت ترسلها المركبة السوفيتية الى الأرض اهتماما كبيراً جداً لدى مختلف الأوساط العلمية في مختلف دول العالم.

وقد كان العديد من العلماء يعتقدون ان طبقة سميكة من الغبار تغطي سطح القمر. لذلك ولقطع حبل المناقشات في هذا المجال، قرر الأكاديمي سيرغي كورولیوف ان تكون الحسابات الخاصة بعملية الهبوط مبنية على أساس ان سطح القمر صلب، لكي تضمن عدم اصابة المركبة بأضرار عند هبوطها عليه. فهبطت المركبة في منطقة «وادي العواصف» على سطح القمر بنجاح.

واستمر عمل المركبة عدة أيام، التقطت خلالها ثلاث صور بانورامية للقمر من ثلاث زوايا مختلفة، وبعدها توقفت عن العمل.

وقد بين نجاح هبوط المركبة السوفيتية برفق على سطح القمر ان بالإمكان الهبوط والسير وعمل ما يحلم به الإنسان هناك. فوضع هذا الهبوط الاتحاد السوفيتي في المرتبة الأولى بين الدول في مجال غزو الفضاء. بعد هذا النجاح اطلق الاتحاد السوفيتي مركبة الى كوكب الزهرة. وبلغت هذه المركبة الكوكب ولكنها لم تتمكن من الهبوط على سطحه إلا بعد مضي اربع سنوات.

وأكدت المركبة السوفيتية عدم وجود الحياة على سطح كوكب الزهرة بسبب ارتفاع الضغط هناك، إضافة الى ارتفاع درجة الحرارة التي تصل الى ٥٠٠ درجة مئوية وإلى الأمطار الكبريتية. سطح كوكب الزهرة ايضا.



انا العربي كتاب شعري باللهجة العاميّة المصريّة.. جديد للشاعر فريد مسلم

صدر ديوان شعر جديد بعنوان « انا العربي » للشاعر د. فريق مسلم، جاء في ١١٢ صفحة من الحجم الأنيق ضم٥٢ قصيده من شعر العامية المصرية وقد صدر عن دار الكتابه تجمعنا للنشر والتوزيع ويحتوي الديوان على مجموعة من القصائد تدور حول موضوعات متنوعة، لكنها تلتقي حول أوجاع الوطن وهموم الانسان العربي وقلقه اليومي واحزانه وأشجانه واحلامه.

وجاء على الغلاف الاخير من الديوان ابيات اختارها الشاعر يقول فيها:

كذابين وخد اعين
يا اللي كتبتوا تاريخ العرب بالامس
يا اللي كتبتوا تاريخ العرب باللمس
تاريخ البلاط
والخلافات
والاغتيالات
من اجل العرش
قتلوا اكثرمن مليون نفس
كذابين وخد اعين
يا اللي كتبتوا تاريخ العرب بالامس

والدكتور فريد مسلم مدرب دولي محترف وكوتش واستشاري معتمد في القيادة بالكاريزما من المعهد الوطني الأمريكي وشركة ميديكس انترناشيونال للتدريب وتطوير الذات والاستشارات ومستشار تدريب بر ابطة المدربين التربويين ومستشار تدريب بالمركز الدبلوماسي بالقاهرة وسبق ان اصدر الشاعر كتاب بعنوان القيادة بالكاريزما وهو في مجال التنمية البشرية وللشّاعر عشرات القصائد الأخرى، ومئات المقالات الّتي نُشرت في الصّحف الورقيّة والإلكترونيّة.

عن مؤسسة شمس للنشر والإعلام بالقاهرة؛ صدر كتاب «حكايات بعد العشاء» للكاتب والمسرحي الإنجليزي «جيروم

حكايات بعد العشاء
كتاب للمسرحي الانجليزي جيروم كلابكا جيروم

كلابكا جيروم Jerome Klapka Jerome». ترجمة «سماح ممدوح».

«حكايات بعد العشاء» مجموعة قصص قصيرة نُشرَت عام ١٨٩١، تُقدِّم مُحاكاة ساخرة لقصص الأشباح في العهد الفكتوري، خاصةً تلك التي كتبها مؤلفون مثل «تشارلز ديكنز»، فالإطار السردي للمجموعة يعكس مُحاكاة مستمدة من مجموعة كتبها ديكنز عن الخوارق.

هذه المجموعة مكونة من ثمانِ قصص، عبارة عن حكايات عن الأشباح تُروى بعد العَشاء على لسان مجموعة من الأصدقاء الذين اجتمعوا للاحتفال بعيد الميلاد. ورغم أن القصص يحكيها أشخاص مختلفون، إلا أن راويها هو شخصٌ واحد.

يمكن القول إن الهدف الأساسي والتركيز الأهم للقصص هو الهجاء، من خلال تصميم الراوي الساخر على الالتزام العام بقصص الأشباح المرتبطة بشدة بتعاليم عقيدته الأرثوذكسية؛ في مجال السلوك الاجتماعي.

وفي هذا يُشبه الراوي تمامًا شخصية «السيد بوتر»؛ الشخصية المحورية في كتاب «مذكرات لا أحد» لـ«جروسميث»، ويتجلى هذا التشابه في محاولة التو افُق بين ما يراه من الأشكال التقليدية للسلوكيات؛ ونقد هذه السلوكيات بحس الدعابة. وهذا من أهم سمات الكتابة عند جيروم.

مما جاء في مقدمة المجموعة لـ«جيروم كلابكا جيروم (٢ مايو١٨٥٩ - ١٤ يونيو١٩٢٧)»:

(إنها عشية عيد الميلاد.

بالتأكيد، وللعلم فقط؛ لم يكن ضروريًا على الإطلاق ذِكر التاريخ، فالقارئ المُتمرِّس سيعرف دون أن أُخبره بذلك، فطالما هناك قصص أشباح؛ إذًا فهي عشية عيد الميلاد.

إنها عشية عيد الأشباح، وليلة احتفالهم السنوي، فالجميع يحكون قصص الأشباح في ليلة عيد الميلاد، فحريّ بالمرء أن يُفكِّر في أن الأشباح تخرج وتتجول في ليلة العيد ليعرضوا. هُم أو هنَّ. أكفانَهم البيضاء المدفونين بها، وكمثل الأحياء؛ ينتقدون ملابس بعضهم البعض، ويسخرون من بشرة بعضهم الشاحبة. أُخمِّن أنهم يُسمون ذلك «موكب عيد الميلاد»، وبالنسبة لهم أظن أنها وظيفة مهمة يستعدون لها بكل شغف ويتطلعون إليها في كل أنحاء أرض الأشباح، خاصةً أشباح هؤلاء المولعين بالتباهي، مثل البارونات المقتولات، والكونتيسات الملطخات بجرائم القتل، والإيرالات اللواتي جِئنَّ مع الفاتح المنتصر وأُغتيل أقاربهن ومِتنَّ وهُن تهذين بجنون.

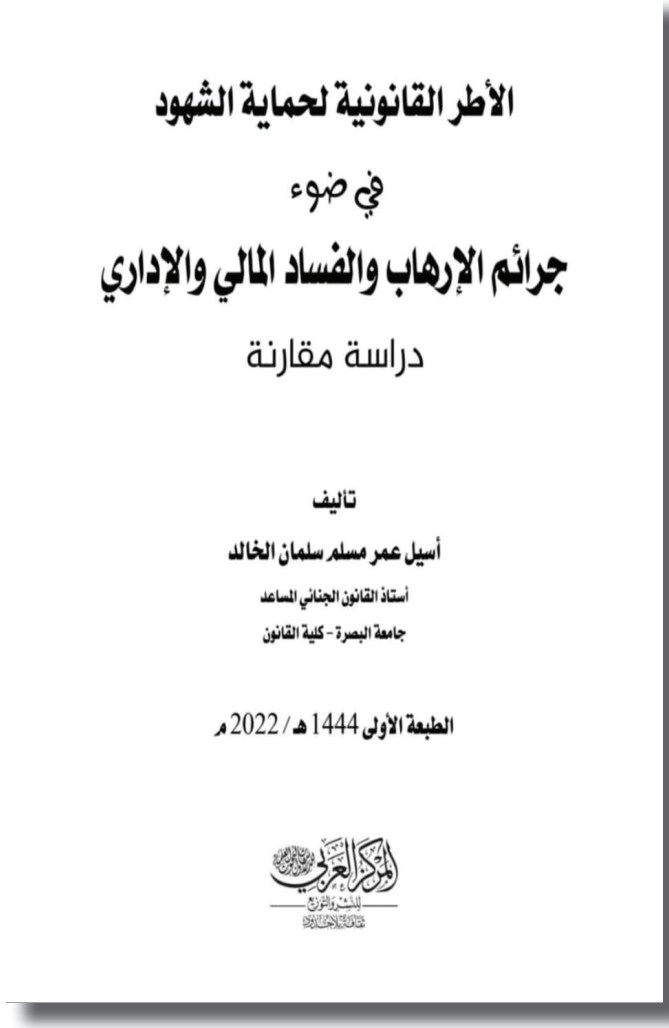
يمكن للأحياء أن يجزموا أن الأشباح في تلك الليلة يمارسون الأنَّات الجوفاء والابتسامات الشيطانية. أيضًا، يمكن أن يكون هؤلاء تدربوا لأسابيع مضت على الصرخات التي تُجمِّد الدماء في العروق، والإيماءات التي تُجمِّد النخاع... سلاسلَ صدِئة، وخناجرهم الدموية المشحوذة في حالة استعداد للعمل... أغطية وأكفان حُفِظتْ بعناية من عرض العام الماضي؛ تم إنزالها ونفضها وإصلاحها، ثم نُثِرتْ في الهواء.

إنها ليلة أشباح مثيرة؛ ليلةُ الرابع والعشرين من ديسمبر. من الممكن ألا تظهر الأشباح في ليلة الكريسماس نفسها، فنحن نُضفي إثارةً أكبر على ليلة الميلاد، وربما هي ليست كذلك بالنسبة لهم، فهم لم يعتادوا تلك الإثارة.

ولا يقتصر الأمر فقط على تواجد وتجُول الأشباح بأنفسهم في هذه الليلة، بل أن الأحياء أيضًا لا يكفُّون عن استحضارهم بالتحدُث عنهم طوال ليالي الكريسماس، فما إن يجتمع خمسة أو ستة أشخاص حول مدفأة ليلة عيد الميلاد حتى يبدأوا ليلة طويلة من الحكي عن الأشباح، فلا شيء يُسعد الأحياء في هذه الليلة أكثر من سرد قصة أشباح حقيقية. إنه موسم احتفالي لطيف، تُلهمنا فيه القبور والموتى والدم والجُثث وجرائم القتل.....)

حماية الشهود في جرائم الإرهاب والفساد المالي و الإداري في دراسة أكاديمية

عبد العزيز حسين علي/ العراق



صدر عن المركز العربي للدراسات والبحوث العلمية الكتاب الموسوم(الأطر القانونية لحماية الشهود في ضوء جرائم الأربعاء والفساد المالي والإداري) للأستاذ المساعد الدكتور أسيل عمر مسلم استاذة القانون العام تخصص(جنائي) في كلية القانون جامعة البصرة

وتحدثت المؤلفة عن أهمية الدراسة قائلا « تأتي أهمية البحث في موضوع الأُطر القانونية لحماية الشهود في ضوء جرائم الإرهاب والفساد المالي والإداري بوصفه موضوعاً مستحدثاً، إذ أرتبط البحث والحديث عنه بتطور مفهوم الجريمة، خاصة في العصر الحديث، بعد أن تأثرت بالعولمة وما نتج عنها من تطوروسائل الاتصالات والمعلومات، ومن ثم استجدت مجموعة من الجرائم الخطيرة ذات الطابع المنظم العابر للحدود. وإذ تُعدُّ الشهادة أحد أهم وسائل الإثبات، فهي حجر الزاوية الأساس في أي إجراء من الإجراءات الجنائية، التي يمكن من خلالها إدانة المتهم أو تبرئته»

وأضافت « كما تكمن أهمية البحث في السعي للتعرف على النظام القانوني الذي اتبعه المشرع العراقي لحماية الشهود، لضمان شهادة غير متأثرة بخوف أو ضغط، فضلاً عن التعرف على أساليب تلك الحماية والقصور التشريعي في القوانين العراقية المعنية بالأمر، محاولة الوصول إلى أُطر رصينة للحماية وآليات وبرامج خاصة بها»

واعتمدت المؤلفة في كتابها هذا على منهج البحث التحليلي المقارن، للأنظمة القانونية محل البحث للوقوف على مستوى الحماية التي يوفرها المشرع العراقي للشهود، خاصة في جرائم الإرهاب والفساد المالي والإداري، ومن ثم تقييم موقفه بالمقارنة مع الأنظمة القانونية الأخرى، العربية منها كالجزائر، والأجنبية كالتشريع الفرنسي، إذ تضمن الكتاب المذكوروالذي جاء بما يقارب ١٠٧ صفحة على فصلين أثنين تم التطرق في الفصل الأول إلى مفهوم الشاهد في الدعوى الجزائية، أما الفصل الثاني فجاء بعنوان التدابير القانونية لحماية الشهود والأحكام الخاصة بمنحها.

امرأة سوداء في باريس رواية جديدة للدكتورة سناء أبو شرار

عن مؤسسة شمس للنشر والإعلام بالقاهرة؛ صدرت الطبعة الثانية من رواية « امرأة سوداء في باريس » للأديبة الفلسطينية «الدكتورة سناء أبو شرار».

الرواية التي تقع في ٤٠٠ صفحة من القطع الكبير؛ تبدأ أحداثها في قرية إفريقية نائية تجتاحها حربٌ أهلية تسفك الدماء وتشرّد من بقي من الأحياء، منهم من يفرُّ لقرى مجاورة، ومنهم من يجد طريقه لأوروبا، حيث يكتشفون حقيقة لم يعرفوها من قبل، وهي أن لون بشرتهم السوداء هو أول عدو لهم في ذلك الغرب البارد. منهم من يدافع عن لونه ويتمسك بهويته، ومنهم من يخجل من ذلك اللون ويهرب منه محاولاً بكل طريقة أن يصبح غربيًا أسود اللون. ولكنه ورغم كل محاولاته يبقى أسير ذلك اللون.

الرواية تتحدث عن معاناة رجل إفريقي أختار أن يعيش في فرنسا ويصبح فرنسيًا أسود اللون ولكن قلبه أصبح أوروبيًا أبيض اللون، بينما زوجته السوداء تمسكت بلونها وجذورها في جميع تفاصيل حياتها وفهمت إفريقيا فقط حين عاشت في الغرب البارد، وأصبح لونها الأسود هو وطنها الدافئ في غُربتها الطويلة.

سيرة شخصية:

• كاتبة وروائية ومحامية من مواليد مدينة الخليل – فلسطين .

• الإصدارات :

- اللاعودة : قصص قصيرة. دار الشروق، الأردن، ١٩٩٣م

- جداول دماء وخيوط فجر : قصص قصيرة. ندوة الاثنين في الإسكندرية، ٢٠٠٤م

- أنين مدينة : رواية. ندوة الاثنين في الإسكندرية، ٢٠٠٥م

- رائحة الميرامية : رواية. ندوة الاثنين في الإسكندرية، ٢٠٠٥م

- غيوم رمادية مبعثرة : رواية. ندوة الاثنين في الإسكندرية، ٢٠٠٥م

- في انتظار النور: رواية. دار الهلال المصرية، القاهرة، ٢٠٠٨م

- أساور مهشمة : رواية. مؤسسة شمس للنشر والإعلام، القاهرة، ٢٠٠٩م

- لأني أشتاقُ إليك : رواية. دار الهلال المصرية، القاهرة، ٢٠١٠م

- رحلة ذات لرجل شرقي : رواية. مؤسسة شمس للنشر والإعلام، القاهرة، ٢٠١١م

- مدينة في الروح : رواية. دار الهلال المصرية، القاهرة، ٢٠١١م

- حالة روح لامرأة ما بعد الخمسين : رواية. دار الهلال المصرية، القاهرة، ٢٠١٢م

- رسائل الصمت من أمريكا : رواية. دار الهلال المصرية، القاهرة، ٢٠١٢م

- حين يتحول الوجود إلى ورقة وقلم : مقالات. دار الهلال المصرية، القاهرة، ٢٠١٣م.

- أنا طفل : كتاب حول معاناة الطفل العربي المعاصرة. دار الهلال، القاهرة، ٢٠١٣م.

- لست وحيدًا : مقالات دينية وأدبية. دار الهلال المصرية، القاهرة، ٢٠١٣م

- سويسرا الوطن والمنفى : رواية. دار الهلال المصرية، القاهرة،

فتنة المسيحيّة المعاصرة كتاب جديد للأديب الباحث عزالدّين عناية

كُتِبت المقالات الواردة في هذا المؤلَّف على فترات متقارِبة نسبيّا، ونُشرت على أعمدة الصحف المغاربيّة والمشرقيّة، وبالمثل في جملة من الصحف الخليجيّة والصحف العربيّة اللندنيّة. كما أنّ المقالات كافة نُشرت في أكثر من بلد وتوزّعت على أكثر من صحيفة، مثل «اليوم» و«الخبر» و«البصائر» (الجزائر)، و«الصباح» و«الصحوة» (تونس)، و«فبراير» (ليبيا)، و«الأسبوع» و«الشروق» (مصر)، و«النهار» و«السفير» و«المستقبل» و«اللواء» (لبنان)، و«العراق اليوم» و«العالم» (العراق)، و«السياسة» (الكويت)، و«الاتحاد» (الإمارات العربية)، و«الشرق» (قطر)، و«عُمان» (عمان)، و«القدس العربيّ» و«الزمان» (إنجلترا).

ليس الغرض من إشاعتها توسيع دائرة قرّائها فحسب، بل ما حرص عليه صاحبها أيضا وهو التعريف بدراسات الأديان، التي يُقدِّر أنها لا تَجد العناية اللائقة بها في الثقافة العربيّة. وفي المجمل تتوجّه هذه المقالات إلى القارئ العربيّ عامة دون حصر. وقد حاولتُ فيها أن أرصد بعضًا من الإشكاليات التي تواجه المسيحيّة العربيّة ونظيرتها غير العربيّة. كما أشرتُ في العديد من المواضع إلى ضرورة تصويب الرؤية في شأن مسيحيّة الداخل ومسيحيّة الخارج. فلديّ حرصٌ على التفريق بينهما، لما لمسته في المسيحيّة الغربية من نزوع للهيْمنة. فتلك المسيحيّة تتعامل مع «الهامش» المسيحيّ غير الغربي، والمسيحيّة العربيّة مصنَّفة في عداده، بمثابة المسيحيّة القاصرة وغير الراشدة. لذلك برغم ما يجمع المسيحيّة في الغرب والمسيحيّة في بلاد العرب من صلات قربى

فإنّ بينهما فروقا شتّى.

تحويل الحدث المسيحيّ -وفق مراد المؤلّف- إلى مقالٍ هادفٍ، وإخراجه من التناول المحصور بالمنابر الدينيّة أو الأوساط الأكاديمية، كان من الأهداف التي تبنّاها المؤلّف لتقليص الفجوة بين مجاليْ «تاريخ الأديان» و«حاضر الأديان». فبموجب اِشتغال صاحب الكتاب في مجال دراسات الأديان، يدرك ما لهذا التمايز من نفاذٍ وسطوةٍ. فتتبّع الشأن المسيحيّ العربيّ والعالميّ، لا يحوز المكانة اللائقة به في الأوساط الثقافية العربيّة. حيث تفتقر الساحة إلى تقليد «الفاتيكانيست» (الخبير بالشأن الفاتيكانيّ)، أو ما شابهه. كما أن الإعلام الدينيّ العربيّ يبدو شديد التمازج والتداخل بالشأن الدعوي، ما جعله مقصِّرا في أداء دوره المعرفيّ، الحياديّ والرصين. ومن جانب آخر، لا يمكن أن ندّعيَ المحافظة على كيان المسيحيّة العربيّة، ونشد أداءها رسالتها، وأساليب وعينا بمخزوننا الحضاريّ بالية. فالمسيحيّة إرثٌ جمعيٌّ، وقضاياها ليست حكرًا على شريحة بعينها، بل تتخطّى من يَدِينون بها. كما أنّ هناك خطابًا كارثيًا رائجًا، مشبعٌ بالنحيب عن مصائر هذه المسيحيّة، لا يذهب بعيدا في تلمّس الحلول وتخطّي الصعاب. لا أودُّ المكوث تحت حائط مبكاه، إيمانًا بضرورة تطوير أدواتنا الفكرية في التعاطي مع واقعنا الدينيّ، كسبيل للحيلولة دون حصول الأسوأ. فهذا الظرف الصعب نقدّر أنّه عائد، في جانب واسع منه، إلى افتقاد رؤية حديثة للمسيحيّة في الثقافة العربيّة. ذلك أنّ هذه الديانةَ، سواء كان أتباعها في الاجتماع العربيّ أم خارجه، لا يزال التعامل معهم بمنظور عقديّ، يستوجب تطعيمه برؤى حديثة، بقصد الخروج من ضيقه وأسْره.

نبذة عن المؤلف

عزالدين عناية، أستاذ من تونس يدرّس في جامعة روما (إيطاليا). نشر مجموعة من الأعمال تتناول دراسات الأديان منها: «نحن والمسيحية في العالم العربي وفي العالم»، توبقال، المغرب؛ «الأديان الإبراهيمية: قضايا الراهن»، توبقال، المغرب؛ الإمام والكردينال، منشورات المتوسط، إيطاليا. ومن ترجماته: «علم الأديان» للفرنسي ميشال مسلان، المركز الثقافي العربي، لبنان؛ «علم الاجتماع الديني» للإيطالي إنزو باتشي، مشروع كلمة، الإمارات العربية.

فتنة المسيحيّة المعاصرة

تأليف: عزالدّين عناية

دار النشر: مجمع الأطرش، تونس ٢٠٢٢

عدد الصفحات: ١٤٦ ص

مزاج المفاتيح : جديد بلقيس خالد الشعري

ها هي توقد مصباحا جديدا في مسيرتها الإبداعية المتألقة من خلال كتابها الشعري الجديد(مزاج المفاتيح) الصادر عن دار المكتبة الأهلية في البصرة والمطبوع في بيروت ٢٠٢٢، سعة الكتاب (١٠١)صفحة

تضمن (١٨) بابا:

-مزاج المفاتيح
-ابتلعت الأبواب مفاتيحها
- باب خلعته رفسة
- لوحة باب
- باب دائري
-أبواب ملونة
- درئا..أغلقُ الباب
- ماذا خلف الباب
- نعلٌ في مواجهة الخوف
- استراحة مرفوضة
- حكاية لحفيدتي
- مسك الأبواب
- علي: الباب والراية
-باب لمهبط النجوم
-باب الحوائج
-أبواب يعقوب
-باب الرزق
- (بابك مفتوح للطلب والوغول).

الشاعرة بلقيس خالد في خطوتها البكر انحازت لبنات جنسها وللوطن في قولها الشعري الاول : (امرأة مِن رمل) وكانت خطوتها الثانية جديدة على شعر الحداثة العربية حين تمردت على شعرية النمط وانتجت (ها يكو عراقي) عنوانه (بقية شمعة قمري) ثم مجموعتها الثالثة (سماوات السيسم) ثم توجهت لسردية الابداع وانتجت روايتها(كائنات البن) رواية قصيرة وعميقة المعنى في تناولها لمحنة المرأة العراقية أثناء تدنيس بعض اراضي الوطن. بعدها خطت خطوة جديدة في كتابة الهايكو العراقي في (دقيقتان ودقيقة واحدة.

بمشاركة عربية وأجنبية..
معرض الكتاب يشهد إقبالا واسعا لليوم الثالث على التوالي

بغداد – واع – فاطمة رحمة :

يشهد معرض الكتاب المقام حالياً على أرض معرض بغداد الدولي إقبالا واسعا لمختلف الفئات بمشاركة عربية وأجنبية.

وقال مدير البازار المقام في إطار المعرض ليث سلمان، لوكالة الأنباء العراقية (واع): إنه» شارك بمجسمات تراثية من صناعة يدوية من قبله».

من جانبها، أكدت مديرة دار آمنة للنشر والتوزيع في الأردن آمنة سعيد لوكالة الأنباء العراقية (واع)، أن» الجناح يضم أربعمئة عنوان تتوزع بين السياسة والتاريخ والديانات والإعلام والعلوم وإدارة الأعمال والشؤون الإنسانية».

وأضافت، أن» جناح الأردن في المعرض يشهد إقبالاً رائعاً من كافة الفئات العمرية الأخرى».

بدوره، أكد مدير جناح دار الغوثان السورية كريم مرعي، لوكالة الأنباء العراقية (واع)، أن» الجناح يضم مئة وستين عنواناً مختلفا»، لافتا إلى وجود إقبال كبير من مختلف الشرائح في العراق على شراء الكتب».

هذا يتواصل معرض العراق الدولي للكتاب، المقام حالياً على أرض معرض بغداد الدولي، من الأربعاء إلى السبت ٧ – ١٧ كانون الأول الجاري، جامعاً فئات عمرية وتخصصات معرفية متباينة تنتشر بين أجنحة المعرض الذي ضم ثلاثمئة وعشرين دار نشر، عراقية وعربية وأجنبية، تحمل آلاف العناوين».

التقاعد بداية لِحياة جديدة

■ منى فتحي حامد/ مصر

سن التقاعد بداية للحياة الحقيقية التي تحقق بها كل ما تمنينا تحقيقه من سعادة وهدوء وراحة بال، هذا ما نلمحه بالمجتمعات المتقدمة وليس في المجتمعات التي تعم بها سمات الجهل والعصبية والتخلف..

ليس التقاعد نهاية المشواركما يعتقد الغالبية العظمى عندما يشعر بفناء عمره في المعاناة بالحياة والعمل

والكفاح من أجل توفير حياة مستقرة وموثوق بها بالمعيشة والاطمئنان..

نشعر بالسعادة عندما نلتقي بأشخاص يتذكرون لحظات تواجدنا معهم بما كان لديه الأثر السامي على أنفسهم بالإفادة والطيبة والتعاملات الر اقية، في نفس الوقت منهم من يتناسى هذه الأوقات و اللحظات الطيبة و تغمر ملامحه عشق الذات و مبدأ المصلحة والتلازم الوقتي، كما لوكان الشعور بالإنسانية و المودة والمحبة والتراحم لن نلتمسهم في ذاك الكون ...

الحياة رحلة بها الطيبة و بها الكراهية، بها الحنان و التواصل والتسامح و إيجابية الضميروبها ايضا نفحات السلبية، كل من البشر ليسوا على وتيرة واحدة أو يسيرون باتجاه واحد، لكنها المباديء راسخة عند الجميع بالتقدم و الرقي والقضاء على الجهل ومحاربة التخلف .

في انتظار التقاعد

حاميد اليوسفي/ المغرب

أول صورة بدأت تطاردني، سنة قبل إحالتي على التقاعد تعود لمنتصف السبعينات من القرن الماضي. كنت تلميذا بثانوية محمد الخامس، أرى موظفا لا أذكر اسمه، يدخل إلى المؤسسة، ويجلس وحيدا فوق صخرة متوسطة الحجم بجانب السور المقابل لقاعة الأساتذة. قيل لي آنذاك بأنه بلغ سن الستين، وأحيل على التقاعد، وأن عليه أن يداوم على الحضور للمؤسسة لمدة تقرب من أربعة أشهر سبق له أن استفاد منها على شكل رخص طبية مصادق عليها، وأنها لن تحتسب له في التقاعد إلا إذا قام بتعويضها. ولا أعلم إذا كانت إدارة المؤسسة تراقب هذا الحضور أم لا.

وسأفهم فيما بعد بان التقاعد في هذه الحقبة كان قاسيا، يشمل فقط احتساب نسبة معينة من الراتب الأساسي. وقد كان راتب تقاعد نائب إقليمي قبل نظام ٨٥ لا يتجاوز ٢٥٠٠ درهم فما بالك بموظف راتبه أقل.

كان الموظفون في قطاع التعليم ينتظرون حوالي سنة لتصفية رواتب معاشهم إذا كان ملفهم يتوفر على جميع الوثائق المطلوبة. أما إذا كانت تنقصه إحدى الوثائق فقد تمتد المدة إلى أكثر من سنة ونصف، يجب أن يعيشها الموظف بدون أجر. وفي هذه الحالة عليه أن يأخذ العبرة من درس الصرصار والنملة، وإلا دفع الثمن غاليا .

ثاني صورة حاصرتني هي لموظفين صغار من قطاعات مختلفة خاصة الجيش والقوات المساعدة، يقضون يومهم بالكامل بالحدائق أو بجوارها يلعبون الورق أو (الضاما) .

ثالث صورة تبادرت إلى الذهن استحضرتها من مقال نشرته جريدة الاتحاد الاشتراكي في منتصف التسعينيات من القرن الماضي عندما قارن كاتبه بين راتب عامل متقاعد لا يتجاوز درهم واحد، ونشر صورة من الحوالة، وبين فقرة وردت في تقرير مالي لمجلس مدينة آزمور جاء فيها بان المجلس حجز عربة يجرها بغل، وانه صرف على هذا البغل مبلغا ماليا كبيرا يتجاوز ١٠ آلاف درهم في الشهر، وهو ما يعادل أجر موظفين أو ثلاث.

رابع صورة هي لبعض رجال التعليم والموظفين الصغار بالحي الذي اسكنه. يجلسون في الصباح والمساء في حديقة مقابلة للمسجد، يتبادلون الحديث، وعندما يسمعون الآذان، يحملون كراسيهم، ويتوجهون إلى المسجد. وبعد أداء فريضة الصلاة يعودون إلى الحديقة. وقد يحدث أن التقي بأحدهم بعيدا عن الحديقة يمارس رياضة المشي .يتكرر المشهد كل يوم، حتى خلت أنهم ينتظرون فقط ساعة الرحيل الأخيرة.

استحضار هذه الصور وغيرها كثير، كَدّرَ علي الفرحة بإحالتي على التقاعد التي لم يكن يفصلني عنها غير سنة واحدة. رغم الارتياح الذي كنت أبديه أمام الزملاء كانت تنتابني هواجس ومخاوف كثيرة لها علاقة بهذه الصور تتلخص في سؤال واحد : ماذا سأفعل بعد التقاعد ؟

في الحقيقة فكرت قبل ذلك في الأمر. قبل ست سنوات أو سبع بدأت أعمل على تدوين نصوص قصيرة سميتها وشوم في الذاكرة . لم تعجبني اللغة، بدت لي عصية لا تطاوع ما يجول في نفسي من مشاعر وعواطف. لغة جافة، وسرد أبيض لأحداث مررت بها في حياتي بدت لي أنها تستحق الحفظ، والعودة إليها عندما يسمح الوقت بذلك. العمل وصداع النقابة أخذا مني الكثير من الوقت ولم يتركا لي فرصة لمراجعة هذه الأوراق وتطوير ما تحمله من أفكار.

في دردشة مع الصديق الشاعر موحى وهبي. سألته عن حاله مع التقاعد قال لي بأنه خلال السنة الأخيرة أدرك معنى وسياق العبارة الشعبية التي ظلت تتردد على ألسنة الكثير من الموظفين (الله يخرج سر ابسنا* على خير)، وأنه أحس بعد التقاعد أن أهم شيء افتقده هو الإحساس العطلة.

إذن أول شيء يجب علي التفكير فيه هو أن انهي مشواري العملي بخير

فما زال أمامي موسم دراسي بكامله، ولا أريد بعد كل هذه السنين التي قضيتها في التدريس بحسناتها وسيئاتها أن أتعرض لأي موقف يخدش نهاية مساري المهني. لهذا حرصت أكثر من السنوات السابقة على القيام بواجبي على أحسن وجه. مثلا كانت لي مشكلة مع دفتر النصوص كوثيقة تربوية مهمة. وبعد من الوثائق الأساسية التي يراقبها المفتشون ويسألون عنها أثناء زياراتهم لتقويم عمل الأساتذة. ولا يمكن للأستاذ في نهاية الموسم توقيع محضر الخروج إلا إذا سلم للإدارة هذا الدفتر.

من قبل كنت أملأه مرة في نهاية كل شهر. أما الآن إذا تهاونت فلا أتجاوز أسبوعا على أكثر تقدير.

حلت لجنة وزارية بالمؤسسة لإجراء افتحاص عام، شمل حتى ما هو تربوي في بداية الدورة الثانية. وقد أخبرني مراقب الدروس بأنه بحث عن بعض دفاتر النصوص قصد تقديمها كعينة للجنة، فلم يعثر سوى على دفتري. وقد استغرب أعضاء اللجنة بعد أن اخبرهم رئيس المؤسسة والناظر بان هذا الدفتر هو

لأستاذ أحيل على التقاعد، و انه تم التمديد له إلى نهاية الموسم، حسب ما انتهى إلى علمي .

أجريت جميع الفروض، وقمت بتصحيحها، وسلمت الأوراق للتلاميذ أثناء عملية التصحيح، وطلبت منهم التوقيع بأنهم اطلعوا عليها. وهي عملية كنت أقوم بها من قبل. الفرق اليوم هو أني احترمت عدد الفروض والموعد الزمني لإجرائها وتصحيحها . حرصت كذلك على أن تكون العلاقة مع التلاميذ والتلميذات فيما تبقى من هذه السنة في أحسن حالاتها. أصبحت أكثر مرونة، وأكثر تسامحا من قبل. تحولت بعض مقاطع الفيديو التي ينشرها التلاميذ في (اليوتيب) أكبر رقيب على سلوكي وتصرفاتي في بعض الأحيان من المراسيم والمذكرات المنظمة للعمل داخل القسم.

منذ سبع سنوات خلت تألمت كثيرا لفيديو قصير، تم تداوله في منتصف الموسم ، ب(اليوتيب) يصور حالة مدرس بإحدى ثانويات مراكش وهو نائم على مكتبه والقاعة فارغة. وقد صاحبته تعليقات خبيثة تستهدف ما تبقى من كرامة نساء ورجال التعليم. وبعد تحقيق أجرته النيابة، تبين فيما بعد أن الفيديو تم تصويره في فترة تزامن فيها الدخول المدرسي مع شهر رمضان، وأن التلاميذ لم ينهوا إجراءات التسجيل، ولم يلتحقوا بعد بالأقسام، فدخل هذا المدرس في الفترة المسائية إلى القاعة المخصصة لتدريس مادته ليستريح من تعب الصيام في يوم قائظ، فتم تصويره خلسة بعد أن سرقته لحظة نوم .

وضعت النقط في برنامج مسار في الموعد المحدد، رغم انشغالاتي بالعمل النقابي، خاصة وأن نهاية الموسم ستشهد إجراء انتخابات اللجان الثنائية ومناديب العمال.

قبل نهاية الموسم الدراسي عمل الزملاء والزميلات في إطار لجنة تهتم بالشؤون الاجتماعية منبثقة عن مجلس التدبير بتنسيق مع جمعية آباء وأمهات وأولياء التلاميذ بالمؤسسة على إقامة حفل تكريمي للموظفات والموظفين الذين سيتقاعدون في نهاية شهر غشت قدم خلاله التلاميذ فقرات فنية جميلة، تعبر عن نوع من الشكر والعرفان. أعجبني منها شريطا سينمائيا قصيرا حصل على أول جائزة في مسابقة إقليمية بين الثانويات، ويتضمن مشاهد تحكي عن تجربة العنف المدرسي في كواليس ساحة المؤسسة. وقد أدى بعض التلاميذ الذين سبق لي تدريسهم أدوارا رئيسية في هذا العرض، كما تم إلقاء كلمات بالمناسبة تنوه بالمكرمين والمكرمات وتقديم بعض الهدايا الرمزية لهم .

خفت أن أحضر هذا الحفل وحيدا، فتحزمت بصديقي في النقابة محمد أيت واكروش. وقد كانت لحظة التكريم في جوهرها لحظة رهيبة، تشبه لحظة انتظار الحكم على شخص إما بإطلاق الرصاص عليه لإعدامه أو منحه حياة جديدة. ثم فجأة يؤجل القاضي النطق بالحكم إلى جلسة مقبلة.

وفي انتظار أن يصدر القاضي الحكم عدت إلى بعض الأوراق الشخصية التي حفظتها في الحاسوب، تحتوي على رؤوس أقلام لأفكار عابرة لسنوات خلت كنت قد خططت للاشتغال عليها، عندما أستقيل من العمل النقابي.

المعجم :

. (سرابسنا) مفردها السربيس وهي نطق باللهجة المغربية للكلمة الفرنسية service

.(الضامة) : لعبة تصنع من لوح خشبي أو بلاستيكي عليه شبكة مربعات ٨ في ٨ بلونين مختلفين وهي نفس الرقعة المستعملة في لعبة الشطرنج . ولكل لاعب الحق في ١٢ قطعة خشبية أو بلاستيكية على شكل أقراص بلونين مختلفين.

مراكش في ٢٣ يناير ٢٠١٨

العالمة المصرية هبة الرحمن أحمد الصباغ

كتبت: بسمة يحي

ضيفتنا اليوم عالمة كبيرة، مخترعة ومهندسة استشاري، تم اختيارها كواحدة من أفضل ١٠٠ عالم على مستوى العالم عام٢٠١٢م طبقا لتصنيف كمبريدج-بريطانيا، تخطت جميع الصعاب لتثبت للعالم كله أن عالمات مصر يستطعن كتابة التاريخ.

ما هي المشروعات التي عملت عليها أيتها العالمة الجليلة وتلك التي تخطتين لها مستقبلا.

_عملت على مشروع «المواد المركبة»، يهدف المشروع إلى استخدام مواد حديثة تصنع مع مواد جديدة تخلط مع بعضها بشكل معين، تستخدم تلك المواد في قطع الغيار ولها تطبيق صناعي كبير، كما أنني عملت على مشروع «إعادة تدوير الرخام والجرانيت» الذي ساهم في حل مشكلة لمنطقة «شق الثعبان» التي عانت من مادة البودرة الناعمة التي تلوث البيئة والمياة الجوفية فقد قمت بإعادة تدويرها لتصنيع مواد جديدة فائقة القدرة في العزل الكهربي ومقاومة الاحتكاك ولها استخدامات صناعية، المشروع الثالث «معالجة المواد بالليزر» كان بالتعاون مع الجانب الإيطالي حيث تعاونت مع أكاديمية البحث العلمي، أعددنا العينات في مصر وقام الجانب الإيطالي بمساعدتنا بالأجهزة المتطورة.

المشروعات المستقبلية التي أهتم بها حاليا هي كل ما يتعلق بثروات مصر الطبيعية، لقد قمت بتطبيق أكثر من اختراع لاستغلال الرمال السوداء، الرمال البيضاء، الملح الصخري الذي يتوافر في واحة سيوة بشكل كبير جدا، وغيرها من الخامات الطبيعية في مصر، وبالفعل حصلت على أكثر من براءة اختراع في هذا المجال ونشرت أبحاث علمية.

أعمل الآن على مشروع «معالجة المواد بالسبائك والإشعاع والمواد النانومترية» لزيادة كفائتها، فنحن نرحب بأي مصنع لديه أي مشكلة ويحتاج أن نعمل عليها.

ما هو دور القراءة في حياة المخترعة هبة الرحمن؟

_القراءة عامل أساسي في تشكيل ميولي وإبراز قدراتي، فمن خلال القراءة الحرة أحببت مجال العلوم وقرأت معلومات بالكتب العلمية تتخطى المرحلة الجامعية في سن صغيرة.

أتمنى الشباب يقرأ كثيرا ويستغل توافر الكتب مجانا إلكترونيا على شبكة الإنترنت والذي لم يكن متوافرا مسبقا.

ما هي أهم التكريمات والجوائز التي حصلتم عليها؟

_أنا حاصلة علي جائزة أسحق نيوتن العالمية في مجال علوم المواد- الولايات المتحدة الامريكية ٢٠١٢

American , ٢٠١٢ Issa Newton Prize in Materials Sciences

biographical institute, USA
كأس اتحاد شبكات المخترعين الافارقة - النيجر-٢٠١١
وسام الملك سانجور، كوريا الجنوبية ، King Sejong
Inventor Order of Merit, WORLD INVENTOR AWARD
South Korea ,٢٠١٢ FESTIVAL, WIAF
جائزة الشباب العربي المميز في البحث العلمي مجلس الشباب العربي للتنمية المتكاملة، جامعة الدول العربية، ٢٠١٣.
دكتوراة فخرية من المملكة البريطانية - ٢٠١٤
شهادة تقدير من اتحاد المهندسين المصنعين -امريكا --USA
(SME(society of Manufacturing Engineering
درع المركز القومي التايلاندي للاختراعات لجائزة تايلاند لأفضل اختراع دولي-تايلاند -٢٠١٤
درع الاتحاد العربي للتشغيل والصيانة في البلاد العربية عام ٢٠٠٨وعام ٢٠٠٩.
درع منتدى المخترعين العر اقيين-٢٠١٨.
درع النادي العلمي العربي للمساهمة في تأسيس النادي ودعم أنشطته-٢٠١٩.
درع ابداع ٤ (مسابقة الشارقة الثقافية لشباب الجامعات والمعاهد العليا) وزارة الشباب و
الرياضة٢٠١٦م.

لماذا العلوم؟

_لقد تعرفت على مجال التعدين وهندسة الفلزات من خلال القراءة الحرة في الكيمياء والفيزياء، فأحببت المجال كثيرا ودرسته و أبدعت فيه.

هل «تمكين المرأة» حقيقة في مصر أم مجرد شعارات؟

_المرأة الآن تشغل أغلب المناصب في الدولة، لدينا وزيرات

ترتيب أسماء الأشخاص بالصورة من حيه اليمين
1 - المخترعة المصرية الدكتورة هبة الرحمن - رئيسة بعثة المخترعين المصريين وحاصلة على اكثر من 25 براءة اختراع
2 - المخترع المصري / سعيد ابو ذكري - رئيس مؤسسة فاسترمات لتنمية مهارات العبقرية فى الرياضيات والاختراعات

وعالمات ومبدعات مثقفات ونتمنى مزيدا من التمكين، لعل أكثر ما يكبل النساء هو ضغط الظروف الإجتماعية والأسرية، لذلك يجيب توفير المزيد من دور الحضانة.

البعض يحكم على المرأة الغير متزوجة أو المطلقة بالفشل، فبماذا ستعلقين؟

هل تحلمين بجائزة نوبل؟

_أحلم بالجوائز العالمية التي تقدر الجهد وتكرم المخترعين مثلي مثل غيري من المبدعين.

ماذا ينقص الباحثين؟

_أتمنى وجود تمويل مادي للمخترعين الأفراد، فرجال الأعمال لا يهتموا إلا بمن لديه مشروع جهاز قابل للتطبيق الصناعي.

من أثر بك في حياتك؟

_كل من تعاملت معه أثر بي وتعلمت منه.

ما هي كلمة العالمة الكبيرة هبة الرحمن إلى سيادة وزير التعليم العالي والبحث العلمي؟

السيد الوزير تولى منصبه منذ أيام قليلة ونتمنى له التوفيق.

أتمنى أن يضع مزيدا من المخترعين والباحثين على أجندة البحث العلمي بشكل أكثر جدية خاصة المخترعين الأفراد، أيضا لدي موضوع غاية في الأهمية أرغب في إثارته مع السيد الوزير وهو إعادة النظر في عشوائية معايير التقييم لمعادلة الشهادات الأجنبية وهو ما يحرم مصر من التخصصات النادرة والمهمة جدا، كما أطلب من معالي الوزير تشكيل لجنة لمناقشة حاملي الماجيستير والدكتوراة من الجامعات الأجنبية ومنها جامعات مرموقة جدا.

كيف أثرت بكم تجربة العمل؟

_في حقيقة الأمر التجربة كانت ثرية جدا فقد تعرفت على عباقرة مصر واكتشفت كنزا من الاختراعات، للأسف هذا الكنز مخبأ ولا أحد يهتم به، مصر ولادة ولدينا مواهب أطفال وشباب نحتاج أن نهتم بهم لنمنع تسربهم خارج مصر.

أجدور عبد اللطيف ، المغرب

هوس كرة القدم، وإشكالية نموذج القدوة الذي تقدمه لأطفالنا!

تميز العصر الذي نعيشه اليوم بكونه شهد طفرات على مستويات مختلفة، منها فشو وسائل التواصل الرقمي والتكنولوجي، وهذا مما لا يهمنا شأنه ما دمنا تطرقنا لهذا الموضوع باستفاضة أيما مرة، لكن ما يحوز انتباهنا إزاءه هو كيف حوّل انتشار الهواتف الذكية وشبكات التواصل والتلفاز عدة فعاليات ورياضات إلى إمبراطوريات عملاقة تفوق تأثيراتها وميزانياتها تلك الخاصة بدول كثيرة.

يصدف مقالنا هذا بالتأكيد سياق تنظيم كأس العالم هذه الأيام بالشقيقة قطر، ويصدف كذلك ذهولنا أمام تعالي الهوس بهذه اللعبة وتصاعد منسوب التعصب والمتابعة والإنفاق والشحن الإعلامي تجاه هذه المسابقة التي لا تعدو كونها «لعبا» جعل لتسلية الجنود ذات مرة في حضارة الإغريق أو البابليين على اختلاف الروايات التاريخية عن أصلها، كما تذكر بعضها أن الكرة المستخدمة في البداية لم تكن سوى جماجم قتلى العدو إمعانا في الإذلال والتحقير. يمكننا الاستطلاع سريعا حول مدى تأثير هذه الرياضة على العقول والأجساد بل وعلى الاقتصادات والحكومات، ذلك أنك تجد أمما محرومة أو لم تتمكن من التأهل للمشاركة في هذا اللعب موسومة بالمسكينة والمنهارة والضعيفة حضاريا كروسيا و إيطاليا مثلا وتجد شعوبها حزينة مغتمة تشاهد بمشاعر الفقد والنقصان!! بل إن المؤسسات الرياضية الدولية تقدم على حرمان منتخبات وفرق دولية من المشاركة في فعاليات عالمية بسبب مشاكل سياسية ولا نرى علاقة بين الأمرين أبدا، ونحن نقصد هنا الأزمة الروسية الأوكرانية طبعا.

تجد من الأفراد المجيّشين في فيالق كرة القدم من وهب حياته في مجملها لهذه اللعبة فلا يرتدي إلا ملابس تحمل شعارا لفريق أو لونا لمنتخب، ولا ينام سوى على سرير ووسادة تنتمي لناد محبوب، كما تعج غرفته وهاتفه وكتبه ودفاتره و أفكاره وكلماته بسير اللاعبين وأصولهم و أقوالهم وأرقامهم ونوع أكلهم ووجهاتهم السياحية المفضلة وغيرها من التفصيلات المملة التي تستنزف عواطفه بشكل بليد، بل إنه يحضر المقاهي متسمرا ساعات طويلة حتى لا تفوته لقطة أو تحليل أو كلمة، وقد يتخلف عن امتحان أو موعد عمل، أو عن صفقة أو عن صلاة أو مجلس علمي أو غيرها مما يعود عليه وعلى غيره وأمته بالنفع امتثالا لنداء البلادة.

وكما شهدنا جميعا فقد أصبح معيار شهرة الأمم وقوتها، وشرط وصمها بالعظمة والتقدم هي انتصاراتها الوهمية هذه في ميدان يجري في خضمه عدة أشخاص غالبيتهم الساحقة ينحدرون من أصول فقيرة هشة، فجعلت لهم أثمنة وألقاب، ودأب الأسياد على مدهم بمواقيت النوم والسفر والأكل بل ومواعيد مضاجعة الزوجات، يتجارَون في ميدان تحيط به مدرجات تغص بالمهووسين، في مشهد لا يذكر سوى بعروض الموت التي كانت تقام بالكولوسيوم القديمة بروما عندما كان يلقى بالأسرى والعبيد ليصارعوا الحيوانات المفترسة، لقد شهدنا كذلك انقطاع المئات عن العمل وعن المدارس وهجرهم للشركات والمصانع والجامعات والمختبرات لمشاهدة مباريات

جعل منها الإعلام غير البريء ملاحم تاريخية ومحطات فاصلة في تاريخ المجد المكذوب... ومسلسل العبث هذا يطول طولا.

إن هذا الزخم السلبي الذي تعطيه مؤسسات كبرى في العالم، كالشركات الراعية والفيفا والمؤسسات الإعلامية والدعم المادي والرمزي المغالي الذي تتحصل عليه فرق هذه اللعبة من الحكومات على حساب دعم التعليم والصحة والبنيات التحتية وتوفير فرص الشغل والاستثمار، يطرح سؤال الجدوى وهو مقال مستفيض لا يناسب مقامنا الآن، فنتوجه بذلك إلى سؤال التأثير على الأجيال وكيف نحميهم من هذا الزحف أو عسانا نخفف من وطأته على الأقل.. إن الطفل يجنح للانسياق مع الجماعة وهي فطرة غريزية في البشر، تجعل الإنسان يفترض صواب ما يسير إليه القطيع (بمعناه السوسيولوجي لا الهيمي القدحي)، لذا فإن أغلب الأطفال والمرهقين مدمنون على عالم كرة القدم، ولا يقتصر الأمر على تتبع الأخبار و اقتناء القمصان وحفظ الشعارات والمعلومات، بل يتعداه لاعتبار بعض «نجوم» هذه اللعبة قدوات حياتية، فتراهم يقلدون نمط حيواتهم ولباسهم، وتسريحات شعرهم وطريقة كلامهم وسبابهم وطباعهم حتى لو كانت غرورا و إباحية وعربدة، ومن تم تبني اختياراتهم الجنسية والعقدية وغيرها وهنا يكمن مبعث الخطر!

ينحدر أغلب هؤلاء اللاعبين من أوساط فقيرة كما أشرنا، وهي أوساط تغلب عليها المخدرات والإجرام والنذالة وتتوارى فيها القيم الحميدة، ويبدو أن هذه الأخلاق تلازم هؤلاء اللاعبين ولو بعد تحقيقهم للشهرة، سواء في إقبالهم على المخدرات ونذكر مثلا الأرجنتيني دييغو مارادونا أو إدمانهم الكحول أو القمار وغيره، ولعل هذا ما يشير إليه المدرب البرتغالي الشهير جوزيه مورينيو بقوله : أغلب نجوم كرة القدم حثالة حقيقيون. لذا فواجبنا أولا محاولة فصل الطفل سواء في التلفاز أو الأنترنت في الحياة اليومية عن هذه الدعاية الجبارة، وفتح بصره وبصيرته على المعارف واللغات والعلوم والآداب والفنون فمتى تشبعها وتشرب حبها كانت له حصانة من مد التفاهة والسفافة، وحتى إذا ما انصرف للكرة أو غيرها انصرف إليها لاعبا متريضا أو مشاهدا مقسطا غير متعصب ولا مستلب ولا مُساق.

كرة القدم:
هل هي وباء أم ولاء؟

منصف الإدريسي الخمليشي

في كل موسم عالمي كروي، تتعالى اصوات الجماهير الأممية، بالافصاح و البوح بكل ما يخالجهم من شعور، إنه الوباء العالمي المنتشر، سيارات متوقفة شوارع خالية، مساجد و معابد و كنائس و بيع المسلمين و الهندوس و البوديين و المسيحيين و اليهود، يلتحمون من أجل الاجتماع في مقر مشاهدة أفيون الشعوب أو إكسير الولاء، قال الدكتور باسكال في كتابه « كرة القدم و العولمة» أن للدولة ثلاث مرتكزات أرض و سكان و اقتصاد إلا أن الرابعة أصبحت ضرورة توفر على منتخب وطني لتحقيق أهداف الدولة)

وهذا يخدم أجندة الوباء وقد يكون ولاء تخيل معي أننا في زمن استثنائي وهناك شعوب تملأ المقاهي بتصفيقات، آلاف ملايير الدولارات تخسر في سبيل كرة القدم، إعلاما، دعاية، لعبا، تدريبا، تحكيما و إدارة، يا ترى ما هي أبرز أسباب التقاعس و الاتكاء ؟

في ظل انتشار جائحة كرة القدم منذ سنة ١٨٦٣ أزيد من ١٥٠ سنة على تأسيس هذه اللعبة التي عشقها و يتعتنقها و يقدسها الملايين في العالم، إنه الدين العالمي.

لم أفكر يوما في طرح أفكاري بخصوص هذه اللعبة في مقال ولكن في ظل استمرار التبذير و استنزاف الثروات العالمية من أجل طبخ أشياء عديدة. وهذه الطبخة لها رواد كثر في العالم.

لا يمكننا الحسم في مسألة كرة القدم هل وباء أم ولاء، فهجوم العمالقة و حروب الفلسفة السادية المتوحشة في الرياضة المعشوقة، قد تهاجم كل من خالف تعاليم كتابهم المقدس (شايلاه آ لالة الفيفا، التسليم)

إن أهداف هذه المستديرة في هذا العصر لن يبقى هدفها الأسمى فقط رياضي و منافسات كروية شريفة، بقدر ما نجد أطماعا و مصالح للحكام في استرجاع أمجاد أو في اكتساب أصوات جديدة من أجل حملة انتخابية فاشلة.

لعبت المافيات العالمية أدوار كثيرة في تأكيد هذا الدين العالمي، فإن كانت الديانات تنعم برسل فرسل هذا المعتقد الجديد هم المافيات و النجوم الذين تمت صناعتهم و امتاعهم بالأموال و بالحياة الباذخة.

عامل بسيط في المجال الكروي يحرس ملعب راتبه لا يقل عن ٣٠٠٠ درهم شهريا في حين لاعب كرة القدم قد يصل إلى فوق المليار شهريا، يا ترى ماذا تخفي كرة القدم ؟ و ما هي أهدافها الخفية؟ كل هذه الاسئلة سنجيب عنها في مقال لاحق عنوانه « كرة القدم دين عالمي جديد ولكن بدون رسول »

ملحوظة: هذا رأيي الخاص ليس بالضرورة أن تتفق معي، ففي الاختلاف إحياء للحياة.

الوجه الآخر لصانع الفرح الوطني وليد الركراكي

حاميد اليوسفي/ المغرب

(أما أنا يا صديقي فأريد أن أستريح قليلا من وجع الايديولوجيات ، وأسرق لحظة فرح مع عشاق الكرة). ح . ي

كم هو صعب أن تكتب عن شخص أُعجبت به، لأنه استطاع بحنكته وذكائه أن يُشعل الفرح في المغرب من أقصى الشمال إلى أقصى الجنوب. بل أشعله في الدوحة، وكل المدن العربية، و أينما تواجدت الجالية المغربية في الخارج.

لا أتوفر على معطيات كافية لرسم بورتريه يليق بمكانته. فقط استمعت لشريط فيديو قصير مدته اقل من ثلاث دقائق، عثرت عليه في وسائط التواصل الاجتماعي.

يحكي فيه وليد عن الحياة الصعبة التي عاشها في طفولته ثم شبابه، فأدركت السر الذي جعله يكسب ثقة المسئولين واللاعبين، وحب الجمهور المغربي. إنه الدم المغربي الأصيل الذي يجري في عروقه. عرف كيف ينقل العدوى إلى الفريق، ثم الجمهور.

وليد يحب الجمهور المغربي، ويستمع لنبضاته، ويتفاعل معه بصدق وصراحة، ويتفهم خيباته وتطلعاته، لأنه تربى في أسرة قدمت من القاع الشعبي للشمال المغربي، واستقرت بعيدا في فرنسا.

يحكي بأن والدته عملت كمنظفة في أحد المطارات لمساعدة والده في تربية ستة أبناء، في وقت كانت التقاليد ترى في عمل المرأة نقيصة. يحكي بمرارة بأنه في سن الثامنة عشرة كان في حاجة إلى المال، فعمل بجانب والدته لمدة شهر ثم توقف.

كان العمل شاقا، يبدأ مع العاشرة ليلا، وينتهي في السادسة صباحا. يعود إلى البيت، وعليه أن ينام ست ساعات أو أقل. يستيقظ، يتناول الطعام، ثم يداهمه الوقت، فيذهب إلى العمل. لا وقت للعب الكرة.

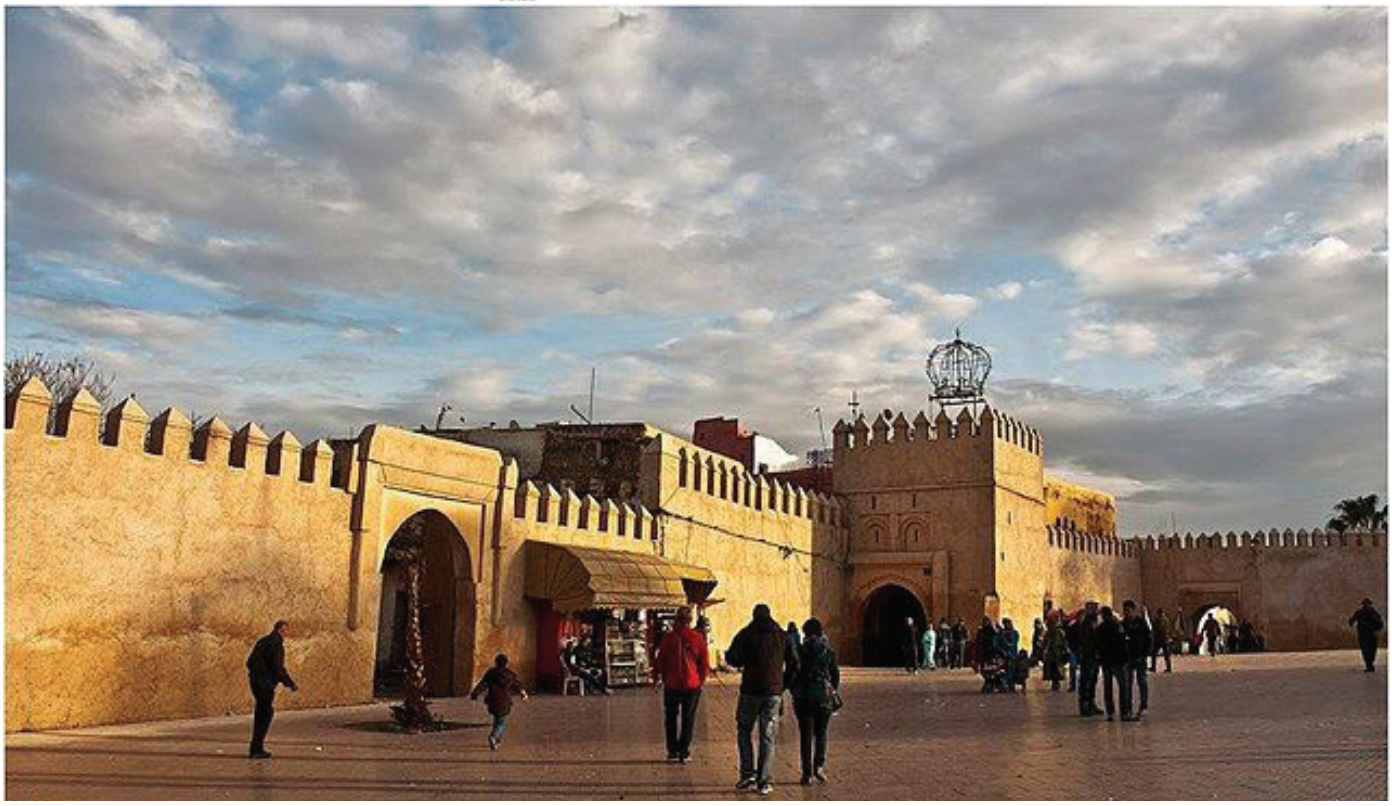
أدرك حجم التعب والمعاناة التي تقاسيها والدته في صمت وصبر لمدة تفوق العشرين سنة، من أجل أن توفر له ولأخوته الحد الأدنى من شروط الحياة في مجتمع العلاقات الإنسانية فيه باردة مثل الثلج.

اشتغل .. تعب هو الآخر وصبر. لعب لعدة فرق في فرنسا، ثم لعب للمنتخب المغربي. درب فريق الفتح، بعده انتقل إلى قطر، ثم عاد إلى المغرب، درب الوداد، وحاز معها كاس بطولة أفريقيا. قبل التحدي عندما نودي عليه قبل أربعة أشهر لتدريب المنتخب الوطني. أدرك بالتجربة أن لعب الكرة أسهل بكثير من تنظيف أرضية المطارات من العلك.

وبعد التكوين الذي تلقاه في مراكز التدريب طور الرجل إمكانياته. لكن كان لتجربته في الحياة لمسة خاصة أعطت بعض الملح لقيادته المنتخب الوطني. (طاح الحك ولقي غطاءه)، ما كان ينقص المنتخب وجده.

من صفرو: لَبَّيكِ اللّٰه يا سَيِّدتي

نجيب طلال/ المغرب



صوربديعة ؛ وخلابة بطبيعة خلق الله ؛ كانت مترسخة في ذاكرتي منذ الصغرعَن مدينة صفرو. صفرو في الذاكرة (تلك) الجنّة على أرض رب العالمين؛ هكذا انطبعت يوم اسطحبتني جدتي من والدتي رحم الله الجميع؛ إلى أعالي الجبال لزيارة ضريح كنت أسمع أنه سيدي علي : على اسم جدي رحمه؛ الذي كان متصوفا بشكل رهيب؛ بحيث كان لا يتكلم كثيرا ؛ ولم يصرخ أو يغضب قط في حياته ؛ وذلك حسب ملازمتي له أثناء زيارتي له ؛ والغريب أنه كان لا يشارك المجتمع العائلي في أفراحه ومسامراته إلا لماما؛ كأنه انطوائي؟ لكنه في ليالي الحضرة و إنشاد دليل الخيرات مع مجموعته الفيلالية ؛ رفقة المرحوم أحمد البدوي .يصبح نموذجا آخر؛ وفي عالم مختلف يسن السماء والأرض ؛ كأنه في حضرة الإمام أبي عبدالله سليمان «الجزولي» ربما في هَذا الجو الصوفي؛ دفع جدتي لمعانقة ضريح سيدي علي بوسرغين ؛ عرفت اسمه بالكامل بعْدما ترعَرعت طفولتي جيدا ! إنها كانت مهووسة بزيارته ؛ لمعتقد في مخيلتها؛ والمثير أنها كانت تُقيم وتبيتُ هناك في الضريح يومين أو ثلاث ؛ في تلك الآيام أظل هائما بين اللعب بين سواقي الحدائق والمروج وفي مجْرى الوادي ؛ وفي البساتين المتمرة بشتى أنواع الفواكه ؛ وعلى رأسها فاكهة (حَبّ الملوك: الكرز) أشاهد مناظرها بشكل بانورامي ، حتى ترسخت المدينة في ذاكرتي كما أشرت : بشكل رهيب؛ فأحببتها في دواخلي وجوارحي؛ لأنها البهاء والصفاء الذي يبحث عنه كل مريد للسكينة والهدوء؛ من صخب الدنيا والركض وراء السراب ! أو متاع لا ينقضي طلبه ! فكنت أزورها مرات ومرات ؛ لأستمتع بجمالها المائز ! وبساتينها الفيحاء! وحقولها الشاسعة ! وما أسماء الأماكن فيها (ك): الليمون/ رحبة العَواد/ اللوز/ الزيتون/ حب الملوك/الرمان/الورد/.../ إلا دلالة على أرض غناء بتمارها وطبيعتها الخلابة ؛ والتي يقويها ويزيد في إنعاشها ، واديها الفياض ! واد (أكاي) منبع الحياة ، والذي يقسم المدينة إلى نصفين ! وادي يخترق المدينة القديمة؛ ويُنمّي بالفعل سياحة القصبة والقلعة ؛ ناهينا عن شلالها المنهمر بمياه عذبة طوال دورة الحياة ؛ وتارة أترك لجسدي المنهك بالتجوال؛ ليسترخي في فضاء مائج بالزوار وبالوافدين من كل الأمكنة القريبة وشبه البعيدة ، ومن زبائن أهل المدينة ؛ إنه مقهى باب (المقام) فضاء متكئ على سوريشهد التاريخ بزمان قدم المدينة، إنه من أروع ما تم صنعه بين الأغصان وأشجار العِنب والكَرز؛ وساقية كانت محاذية للسور بحَيث (كان) لا يضاهيها إلا مقهى الفدان ب(تطوان) أو مقهى ساحة التجارة ب(فاس) أو مقهى السوق الكبير ب(طنجة) أو مقهى رأس الماء بنواحي تازة أو مقهى رحبة الحنة ب(مكناس) أو مقهى باب شعفة ب (سلا) ووو، لكن الكلّ اضمحل وتم دكُّه دكّاً في غفلة من عشاق العِشق؛ ومريدي كؤوس الشاي المُنعْنَع ، بين أحضان الطبيعة . في أقدم المدن المغربية «صفرو» المدينة؛ مدينة التسامح

والأمان، بين الأمازيغ والعَرب واليهود والعَرب العاربة والمَسحيين؛ علما أن للمدينة تضاريس عجيبة ، تبرزفي المو اقع الاركيولوجية والكهوف والمغارات... التي تعْلن حضور المدينة في قلب التاريخ العريق؛ وتؤكد ذلك بحمولتها التاريخية والثقافية ، التي تشير إليها أسوارها والقصبات والأبواب .ومن أعاجب الأسماء: البوابات الشاهقة (ك) باب المقام/ المربع/ ستي مسعودة/ بني مدرك/ اغديوة/.../ناهينا عن أسماء لها نقْش في التاريخ القديم أو الوسيط؛ ولها دلالات قوية في المساروسجل» مدينة صفرو» (ك)الخاينة /كاف المال / المقَسم/ابن سحنون/ ابن صفار/ الرفايف/ أبو درهم/ لالة يَزة / زلاغ /حجر الهواري/ درب لميت/ الشعْبة/ السلاوي/ امساي/ الملاح/ المصلى/.../ حبونا/ درب المتر/... في هذا المكان بعْد قُدومي من مدينة « ميسور» رمتني الأقدار صبيحة اليوم الذي سيلعَب فيه المنتخب المغربي مع نظيره الكندي؛ أثارني بعْض السيدات يضعَن ملابس بالية للبيع ! لم أصدق ذلك؟ لكن عَرجت لأخترق المدينة القديمة عبررحبة العواد التي طالها الإهمال ؛ وخاصة سقايتها التاريخية من أجل تناول الفطور؛ بمحاذاة المسجد الأعظم ، طلبت زلافة ، جبانية» بيصارة « بنكهة زيت العود. كبقية الزبائن الذين لاذوا في صمت؛ رهيب إلا من صوت الملاعِق والجبانيات ..تعجبت للتحول الذي وَقع ويَقعُ حتى في الأحياء الشعبية ؛ لأنني كنت أحد أبنائها؛ أحياء نشيطة ، فوضوية في حدود طبيعة العلائق بين الأفراد؛ مشاغبة بنكهة المستملحات والتقشاب والمقالب بيننا؛ ولو حتى في الصباح الباكر وهبوب البرد القارس! أديت ثمن الفطور؛ وخَرجت من باب بني مردك؛ نحْو درب «المتر» لأصادف سوق بيع الخبز اليابس، طبعا هو علف للدواجن والأغنام؛ ولكنني لم أعْرف من البائع من المشتري: هل الرجل أم المرأة ؟ لأن كِلا الصنفين مختلطين أمام تلك الأكياس!لكن تبين لي فيما بعد أن أغلبية النساء هن البائعات؛ لكن ما زعزع كياني ! وليست لأول مرة ؛تعتريني حالة اليأس؛ وطرح الأسئلة والتساؤلات الحارقة في دواخلي : بل كلما تجولت في الأسواق؛ أسواق المتلاشيات والملابس التليدة والبالية : أين وزارة التضامن والادماج الإجتماعي والأسرة؟ فهاته الوزارة أليست مسؤولة عَن مؤسسة التعاون الوطني ووكالة التنمية الاجتماعية ؟ و أين اتحاد العمل النسائي والمنظمات والجمعيات النّسوية والنسائية ؟ التي تُصهلل في اليوم العالمي للمرأة ، وغيره . وتملأ الفضاءات ضجيجا وإطنابا خطابيا وتضخيما في المطالبة من أجل المساواة / الحرية / التساوي/ التكافؤ/ العدالة/ في الحقوق؟؟ إنها مجرد شعارات طنانة؛ لتزييف الو اقع الحقيقي للمرأة المغربية ، التي نقول لها : لكِ الله يا سَيِّدتي ، لكِ الله يا سَيِّدتي. لأن أغلب نسائنا يكشفن عَن عَوزهن وفاقتهن؛ وبعيدا هاهنا : عن ركضهن نحو حقول الإسبانية لجني (الفراولة) ! فمدينة صفرو؛ في سوقها تعَري عن و اقع المرأة المغربية؛ كيف كانت ربة بيت إلى ربة أسواق

! بعْدما اخترقت الدروب المجاورة للسور؛ بدء من مطحنة قديمة جدا لطحن القمح والشعير... فالمرأة هي التي تبيع تلك الأسمال والأحذية وبعض الحاجيات المنزلية ؛ ربما سأبالغ أو سأكون من الكاذبين ؟ إن أشرت بأنني أحصيت بالعين أكْثر ثُم أكثر من [تِسع مئة] سيدة؛ يَبعْن، ما يبعْن؟ هذا بعدما ولجتُ ساحة [حبونا] حيث عَرمرم من السيدات يبعْن الزيتون حُبوبا وعصيرا والخضر والألبان والأسمال والخشب والخبز اليابس في أكياس بلاستيكية ... هؤلاء النساء هُنّ بحق مكافحات . ولكن يتَّضح أنّ هناك خللا كبيرا في البنية المجتمعية ! فهل كلهن من مدينة صفرو؟ سؤالي ناتج عن نتيجة ، لأول مرة أرى هَذا السوق؛ وإن كنت أزور المدينة بين الفينة والأخرى؛ استجماما أو لحضور بعض الأنشطة الثقافية والمسرحية. لقربها لمدينة فاس.

فاقتربت ذاك الصباح من سيدة أمست الشيخوخة تقترب منها، فَسألتها باقتضاب: فأشارت بأقل من اقتضاب: أنا من مدينة فاس، وهؤلاء النسوة : بعْضهن صفْريويات؛ وبعْضهن من نواحيها ! إنه سوق [أسبوعي] وليكن، فالمرأة سيدة بيتها؛ وليست سيدة الأسواق؛ وإن كانت التجارة أمرا مقبولا شرعيا واجتماعيا؛ وحتى للمرأة الحق بالمتاجرة والعمل في الأسواق المزدحمة بالمتسوقين، لتكْسبَ مدخولا محترما وعَيْشا حلالا. تَستعِين به على مواجهة متطلبات الحياة؛ لأسباب أسرية (متعَددة)؟ يَحضر فيها اليُتم والطلاق والتشرد والترمل والمرض والبطالة والعطالة والأوضاع المزرية وقَساوة الزمان... كل هَذا وغيره (هي) عوامل أساس أمام نسوة يكْدحن بعَرقهن لأجل لقمة العيش الكريم ، بكرامة وعزو نفس ، ولا خلاف على ذلك . لكن ما نراه ، أو ما نصادفه أمام نساء هُنّ البائعات في السوق اليومي أو الأسبوعي. أمر آخر؟ يرتبط بسؤال جوانية البنية الإجتماعية : أين الرجال والشباب ، أمام هذا الاكتساح النسوي للأسواق؟ طبعا الإجابات والآراء تختلف؛ لكل ما يتبين عيانيا؛ بدل التقاريروالتصريحات، بأننا نعيش هَشاشة [حادة] متجلية في دوخل الأسر المغربية ، وفاقة وفقرا مُدقعا يجثم على صدور آلاف الأسر ويطوِّقهم بحِزام البؤس والحرمان ، وأخطر من ذلك قساوة القلوب ! غياب التعاطف والرحمة والتآزر والتكافل الإنساني ! بحيث هنالك غِنى فاحِش ؛ ينهمر بين الغُرف المخملية، والمراقص الليلية والحانات الغناء؛ بأضواء الزمرد والمرجان ! هنالك أغنياء؛ أثرياء ؛ لا يعْرفون الأسواق؛ ولا يَعرفون أن هنالك نسوة يكْدحن في العَشي والرواح وقبل صياح الديك ،على لقمة عيش نظيفة ؛ من أجل التخفيف من حدّة الفقر، ودحر الجوع وعوائد الزمان ؟ إننا أمام واقع سوريالي خليط بالعبثي ؛ يحاول أن يصرخ بين ثنايا جدران اللامعقول : لكِ الله يا سَيِّدتي ، لكِ الله يا سَيِّدتي . أينما كنت تكافحين وتناضلين من أجل نفسك أو أسرتك أو عائلتك .

الباص الخشب : صورة الماضي في قناع الحاضر

- جولة ذهنية في عوالم الباص الخشب –

عبد الكريم العامري

- أول المطاف :

قال الطفل الجالس بجانبي في السيارة لأمه :

- ماما ، أنظري ، كنتور بعجلات !!

ضحك كل من في السيارة وبقي الطفل يغطُّ في إستغرابه من كتلة الخشب الكبيرة تلك التي تسير بعجلات ...

دهشة الطفل هذه تُعيدني إلى دهشتي و أنا أرى أول باص خشب في الطريق ، وربما هي دهشة آبائنا أو أجدادنا حينما رأوا في أواخر أربعينيات القرن الماضي هذه الكتلة الغريبة بعدما تعودوا على أن يقطعوا طريقهم في عربات الحمير أو مشياً على الأقدام .

المشهد الآن يتكرر، بصورتين مختلفتين ، في الأولى أنه لم تكن هنالك سيارة تسير بمحرك مثل تلك أبداً حيث أن السيارة المعروفة آنذاك كانت فقط الفورت / ستروين أو التي يسمونها (التنتا) والتي دخلت المدينة في ثلاثينيات القرن الفائت وهي صغيرة الحجم . لهذا ، كان الباص الخشب آنذاك هو الأول من نوعه .

وفي الثانية ، هو التعوّد في رؤية السيارات الحديثة ولم يخطر في بال الصغار أن هنالك سيارة مثل هذه !

لهذا فأن الدهشة في الحالتين لها ما يبررها وهي سرعان ما تتحد والذاكرة لتشكّل وجوداً هو شيء من أشياءٍ عدة يرسم وجه الماضي .

- جولة في بَلَشْقَهْ :

أنتَ الآن ، تقف على ضفة نهر العشار؛ ضفته الشمالية ، يوم كانَ النهرُ نهراً .. قبالتك مقام الأمير وعلى يمينك شط العرب الكبير.. وعلى يسارك مبنى المتصرفية والبنك العربي وساعة سورين تسمع بين حين وآخر حمحمة الخيول واصوات حو افرها وهي تضرب الأرض في رحلة شاقة من البصرة القديمة إلى حيث تقف الآن ...

هذه الجولة لن تكلفك سوى عشرة فلوس أو اقل تضعها في جيب صاحب العربة ليستمتع برنينها ..

عربة اعدّت بانتظام ؛ بعجلتين كبيرتين اطّرتا بالخشب وغلّفتا بالربل ومن هذا جاء اسمها (عربات الربل) ويسمّونها أيضاً (البَلَشْقَه) ، واسطة النقل في المدينة .. لنقل الأشخاص ، أما عربات نقل الأمتعة والأشياء الثقيلة والكبيرة فهي ذات أربع عجلات و أكبر حجماً من تلك ، كانت تخترق الشارع جيئة وذهاباً بين صفين من أشجار الكالبتوس والصفصاف والسدر الممتدة على طول نهر العشار والشارع المحاذي له .

تستطيع الآن أن ترى عقارب ساعة سورين ؛ (بك بن) البصرة ، وهي تعلن انتصاف النهار، وتوقف الحركة في صيف لا يرحم . عليك أن تجد مكاناً يحميك من لهيب شمس البصرة ، ولن تجد غير المقاهي والخانات التي فتحت أذرعها منذ الفجر لأستقبال زبائنها الدائميين والو افدين المستطرقين . في مقهى التجّار ستجد وجوهاً سمعت عن أصحابها الكثير، أعيان وعامة .. قد تُطفئ ظمأ النهار في (طاسةِ) ماء يجلبها لك العامل الصغير (عبود) .. هنا تسمع ما لم تسمعه أذناك طيلة النهار القائظ .

تجارٌ تركوا أكداس حنطتهم وشعيرهم وتمرهم في جراديق الداكير ، وعمّال انسلّوا من مطحنة الوصي لينفضوا تعب اليوم مع (ستكان) الشاي .

هنا ، يخبرك احدهم أن (حافظ القاضي) استورد نوعية جديدة من سيارات الفورد و أيضاً الفكسول والدودج ... وآخر يقسم باغلظ

الأيمان أنه رأى بأم عينيه أنهم يصنعون (بَدْيَاً) للشوفرليت في منطقة حمدان مع ما يصنعونه من سفن صيد (لنجات) .. ولن تصدق هذا حتى تراها تسير ، تلك الباصات الخشب المتمايلة على الطريق المتعرجة المخترقة غابات نخيل أبي الخصيب .

* كنّو وباصهُ الخشب :

قال محدّثي : ثمة شخصية ظريفة ، معروفة في الفيصلية ، الجمهورية فيما بعد ، علاقتها والباص الخشب تواشجية ، لا تسمع عنه شيئاً دون أن يُذكر الباص معه ، اسمه كنّو (بالكاف الأعجمية وتضعيف النون) ، لا نعرف أهو اسم أم لقب أطلق عليه العامة . (يرد هذا الاسم أيضاً في عدد من الحكايات الشعبية وفي مناطق متفرقة من العراق) .. المهم ، لم يرَ أحدٌ (كنّو) هذا صاحياً طيلة حياته ، فقد افتتنته الخمرة ، مثلما أفتنه باصه الخشب !

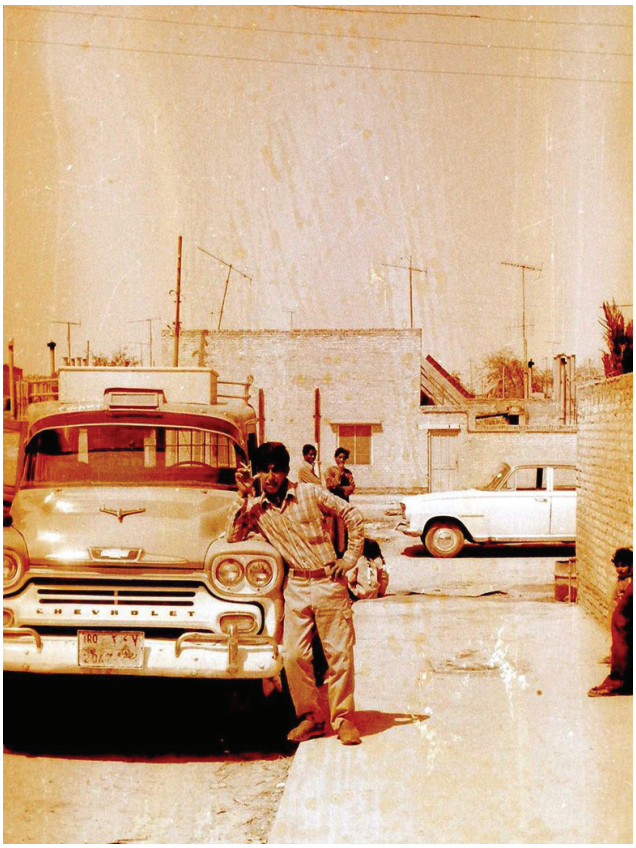
كان يملك باصاً يعمل على خط (جمهورية – بصرة) مروراً بصبخة العرب والونبي والمستشفى العام .. ذات يوم من صيف حار لم يشأ (كنّو) هذا أن تكون نهاية خط الباص (البصرة) انما اختصاراً للوقت طلب من عامله (السّكن) أن ينادي : (مستشفى ... مستشفى) إشارة إلى أن الباص يصل إلى حد منطقة المستشفى ، لم يصعد معه أحد حتى أنتصاف النهار ، وبعد إن يئس قرر أن يتخذ (خط البصرة) مساراً له .. وما هي إلا دقائق حتى امتلأ باص (كنّو) بالركاب ، وتحركت العجلات ودار في خلده أن يثأر للوقت الذي خسره فالتفت حيث يجلس الركاب وقال : (لم ترغبوا في الذهاب إلى المستشفى بارادتكم ، وها آنذا أرسلكم إلى المستشفى جميعاً !!) و أنحرف بالباص حيث النهر القريب و أنزله بركابه في الماء ! ..

- زنجيل الباص الخشب :

قبل تعبيد الطرق ، الخارجية منها على وجه الخصوص ، ابتكر سائقو الباصات الخشب طريقة تمنع سياراتهم من الغوص في الوحل والطين ، ذلك بان يربطوا العجلتين الخلفيتين بسلاسل قوية تزيد من قوة الأحتكاك بالأرض .. كانت إحدى شتاءات الستينيات زاخرة بالمطر يوم رغبنا في زيارة البصرة .. وما كان قطع مسافة المائة كيلومتر من الفاو إلى البصرة بالأمر الهيّن وفي مثل تلك الظروف المناخية القاهرة .. كان باص (صمد لوفان) الخشب هو الأسرع في كراج البلدية .. وهو الأكفأ عند الأهالي .. وقبل أن ينطلق الباص بنا تفقّدَ (لوفان) عدّة الطريق من مساحٍ ومجارف ومعاول وسلاسل ! .. وضعها جميعاً في السلّة العلويّة للباص و انطلق في طريق لا نعرف ماذا تخبّئ لنا الأقدار فيه .. أربع ساعات أو أكثر في متاهةِ طريقٍ وعرٍ موحلٍ .. كل لحظة يترجل عدد من الركّاب ، بعدما تغوص العجلات في الوحل وينزلق الباص عن الطريق ، تارةً يدفعونه ، واخرى يحفرون ممراً للعجلات ..(طريق الأربع ساعات هذا تقطعه السيارات الحديثة اليوم باقل من خمس وأربعين دقيقة فقط) .. لقد احتفظ الباص الخشب بسرّهِ وقوّته وها هو ذا يعدو ويواصل المسير في الشوارع غير مكترثٍ لكهولةٍ حلّت به .

هو وجه الماضي في قناعِ حاضرٍ لم يستطع الأفلات منه !

- هذا دريولنه الورد ...



سائق الباص الخشب يسمّونه (دريول) وهي على ما نعتقد كلمة مشتقة من (درايفر Driver) وتعني السائق .. كانت الأعراس تعجُّ بهذا النوع من السيارات، وربما للشبابيك العشرة الموجودة على جانبي الباص اعطت للأطفال فرصة لمدِّ رؤوسهم والتحدث مع المارة ومعاكستهم .. أنت تسمع صياحهم وكركراتهم ، وهم يرددون : (هذا دريولنه الورد ... همّه يوصّلنه ويرد) من باب إرضاء السائق المنهمك .

في الحوضين الخلفيين اللذين يحملان (العِبرية) (بكسر العين) – والعبرية هم الركاب وهي على ما نعتقد كلمة مشتقة من مفردة العبور فالراكب ما هو إلا عابر بواسطة الباص – بنسقين متقابلين ، وكخطوة تجديدية (تحديثية) وضع سائقو الباصات الخشب جهاز الراديو في باصاتهم ومن ثم المسجّل (جهاز التسجيل) حيث تستطيع أن تسمع اغاني الخشّابة (ابو عوف و أبو عتيكة وربيّع) .. وعلاقة الباص بالخشابة علاقة تزامنية حيث تزامن ظهوره مع هذا اللون من الغناء الشجي .. وكانت فرق الخشابة تنتقل من ابي الخصيب والزبير والفاو بواسطة هذه الباصات .. وكانت تُجرى بعض (البروفات) في داخل الباص خلال رحلة الفرقة حيث مكان الحفلة .

= مما يحتويه الباص الخشب :

يتكون الباص الخشب من ثلاثة أحواض في الداخل تسمّى (الخانات) ..

في المقدمة : خانة القيادة – السائق – وهناك فسحة لمقعدين على جانبه الأيمن .

في الخانة الوسطى : مقعدان طوليان متقابلان ، كل مقعد يتسع لأربعة أشخاص .. وغالباً ما يوضع مقعد متحرك على شكل (طنبورة – دكة) في الفضاء الشاغر..

الخانة الخلفية ، (ولا اعرف لِمَ أطلق عليها العامة خانة الشواذي !!) هي نسخة طبق الأصل من الوسطى من حيث المقاعد وعدد الركاب . وغالباً ما يُحشر الأطفال في هذه الخانة في الأفراح والأعراس .

في مؤخرة الباص من الخارج ثمة دكة افقية تحمل سلّماً يؤدي إلى سطح الباص غالباً ما يقف فوقه الراكبون .

يحتوي الباص على عشرة نو افذ بزجاج متحرك (سلايد) موزعة على الجانبين .. وهيكله مصنوع من الخشب الجاوي المقاوم للظروف المناخية ومغلّف بالفورمايكا .

- كتابات .. كتابات

لا ندري مَنْ كتبَ أول جملة على بدن الباص الخشب : (سيري وعين الله ترعاك) لافتات تتجول مع الباص .. يقرأها كل المارة .. لا تخلو من حكمة ، ومن طرافة .. وبعضهم من يحلو له أن يسمّيها باسم محبب له :

- محبوبة أبو الهيل ، البصراوية ، الملحة !

ولا ينسون إن يضعوا تعاويذ وأدعية لتحرسها والراكبين :

- محروسة سبع الدجيل ، الله ومحمد وعلي ، محروسة ام البنين ، يا داحي الباب .....

ومما شاهدناه من جمل نوجز بعضها اختصاراً :

- قاطعة الصحراء
- لا تلحقني مخطوبة
- أم اليبابي (إشارة إلى جزيرة أم الجبابي في أم الرصاص / البصرة)
- القلب يعشق قبل العين أحياناً
- لا تسرع يا بابا نحن بانتظارك
- مناجاة :

ترى ، هل انتهى زمنك ، أيها الخشب المسافر من مكان إلى مكان وآن الأوان لترقد بسلام ..؟

اشكُّ انكَ ستتوقف بعدما ربطت زمانين من قرنين مختلفين ..

ما زلت تمنح الطريق بهجته ..

تترفق بالعابرين من أطفالٍ ونساءٍ وشيوخ .

تحملُ نكهةَ الـ (١٩٥٥) والـ (١٩٥٦) وما بعدهما ..

تعلمنا أن السياقةَ فن وذوق وأخلاق ..

فما زلت بأخلاق الأمس تحمل أماناتك في صدرٍ رحبٍ ..

لا تزعج راكباً ولا عابراً ..

ولا تجاوزت الطريق !

دؤوبٌ مثل صاحبك ،

قويٌّ مثل زمان مضى ..

كم عابرٍ حملتَ أنفاسَهُ ، وتحملتَ ثرثرات المستطرقين !

ابو الطريق : انت

و ابن الزمن البار.

أيها الباص ؛ الباص الخشب .

سليل البهجةِ والجمال .

تودعك الشناشيل وتستقبلك

مثل عاشق نبيل .

الإعلامية شاهي حمو

تحقق نجاح كبيرا في برنامجها الفني «(شو ماكازين)

نجاح كبير تحققه الإعلامية والملكة الحاصلة على لقب ملكة الملكات لعام ٢٠٢٢ شاهي حمو عبر برنامجها «(شو ماگازين) الذي يعرض على القناة الكردية (كوردماكس شو) والذي اصبح من البرامج الفنية الاكثر مشاهدة . و يتضمن البرنامج اخبار و نشاطات الفنانين ، حيث استطاعت شاهي من خلال البرنامج تحقيق ردود أفعال واسعة ومميزة. وتتميز الإعلامية والملكة شاهي بلباقة في التحدث والإلقاء الجيد، والأناقة في الظهور، إذ تعشق الكاميرا ملامحها؛ مما جعلها مذيعة متميزة تشع بريقًا كلما ظهرت على الشاشة . يذكر ان شاهي حمو تعمل كإعلاميه منذ عام ٢٠١٦ بدأت العمل ككاتبه في عدد من الصحف ثم بدأت بتطوير عملها كمراسلة تقارير اجتماعيه وفنية ثم عملت كمنسقة ازياء في قناة ترفيهية بعدها عملت كمعدة برامج فضلا عن مقدمه برامج في برنامج غنائي عالمي ضخم The legend الذي يعرض على قناة ava tv واستطاعت استحواذ قلوب عدد كبير من الجمهور ومن هنا بدأت شهرتها.

فنون
Arts

أزمة "بي تي اس"..

هل تهدد الخدمة العسكرية الإلزامية مستقبل الفرقة الكورية؟

سيول (أ ف ب):

العضو الأكبر في «بي تي اس» يلتحق بالجيش الكوري الجنوبي

بدأ جين، العضو الأكبر سنًا في فرقة "بي تي اس"، خدمته العسكرية الإلزامية في كوريا الجنوبية أمس الثلاثاء، تاركًا ملايين المعجبين في حالة حزن ومخلّفًا شكوكًا حيال مستقبل الفرقة الأشهر في قطاع البوب الكوري الجنوبي.

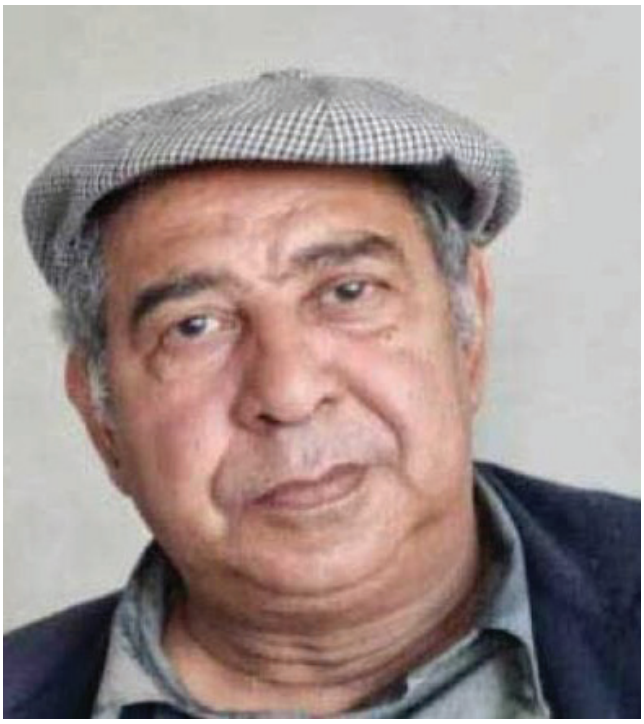
وحققت "بي تي اس" في السنوات الأخيرة نجاحات عالمية كبيرة، إذ كانت أول فرقة كورية جنوبية تهيمن على سباقات الأغنيات في الولايات المتحدة وبريطانيا، كما رُشحت لنيل جوائز "غرامي" مرات عدة، كما نالت إعجاب الملايين حول العالم.

وقد درّت الفرقة إيرادات بمليارات الدولارات منذ انطلاقها سنة ٢٠١٣.

غير أن الإعلان في أكتوبر الماضي عن عزم جين الالتحاق بالخدمة العسكرية شكّل مقدمة لانفصال الأعضاء السبعة في الفرقة، ولو مؤقتًا.

ظاهـرة الإخراج الجمعـوي في المسـرح 2

نجيب طلال/ المغرب



تقنية الإخراج الجمعوي:

بداهة ليست هنالك وصفة جاهزة، لمنهج إخراجي معين؛ يمكن أن يتم تطبيقه بحذافيره، باعتبار أن الإخراج أساسا إبداع وخطاب بصري/ جمالي ، وليس بمثابة معادلة رياضية أو تركيب كيماوي؛ لكن هنالك مبادئ أساس في عملية الإخراج لحظة التعامل مع توجه إخراجي (ما) لكن في حالة الإخراج الجماعي؛ فالمسالة جد مستعصية ؛ نظرا لغياب شخص معين(مخرج) يستند على قدراته الذهنية والتخيلية وتجاربه السالفة وموضعة خطط فنية و ابداعية وفكرية في صناعة العرض المسرحي؛ باعتبارأن تنمية الرؤية الإخراجية عند المخرج تتطلب مجموعة أدوات تتيح له القدرة على صناعة العرض المسرحي . بحيث وإن كان هنالك شخص واحد هو المتحكم في العملية الإخراجية ؛ جوانيا. فإنه ينصهر ضمن الجماعة برانيا، وذلك لتحقيق مفهوم الفعل الجمعوي؛ وتبديد سلطوية «المخرج» لكن الجمعيات التي انخرطت في عملية الإخراج الجمعوي؛ في الغالب انطلق أفرادها والذين كانوا يشكلون القاعدة التلامذية / الطلابية / أساتذة / من منظورين [السياسي/ الفني] ارتباطا بالتجارب التي لم تكن بمعْزل عما (كان) يقع في الساحة المسرحية العالمية، والتي رسختها الترجمة والتي: ترجمت أبرز أعمال كبار الكتاب والشعراء والفلاسفة الألمان إلى العربية؛ وفي مقدمة أولئك المترجمين يأتي غوتة وماركس ونيتشة وهيكل وبريخت...(١) وكذا بروز الفكر اليساري/ الاشتراكي في العالم العربي(وقتئذ) والمبشر بالحرية والعدالة الإجتماعية والتقدم، ليس في المغرب وحده بل في العديد من الأقطار العربية؛ باستثناء (الخليج) وهذا: في إطار الوعي بالتاريخ تأثر المثقفون والمفكرون بالأفكار الاشتراكية التي تدعو الأدباء إلى أن يضعوا أنفسهم ومواهبهم في خدمة المجتمع وهو ما سمى بالالتزام بمعنى أن يتحمل الأديب مسئوليته أمام المجتمع حتى لا يصبح الأدب والفن ترفا ينعم به الخواص ويدور في فراغ (٢)مما أدى بالعَديد من المسرحيين/ المثقفين للبحث عن بدائل إبداعية وثقافية مواكبة للثورات الثقافية و الإجتماعية والاقتصادية ، فلم يجدوا ضالتهم ومرتعهم إلا في مسرح بيسكاتور/ ستانسلافسكي/ مايرهولد/ برشت/...وخاصة هذا الأخير تم التركيز عليه بشدة مما: كانت فلسفة الدراما الملحمية وصنعتها كأسلوب مغاير؛ قد تركت ملامحها على مجمل النتاج المسرحي (نصاً وعرضاً) وفي ضوء حالة التجديد التي حققتها نظرية المسرح الملحمي، فقد أخذت تأثيرها على مسا رات المسرح العالمي والعربي(٣) لإنجاز تصوراتهم الفنية المقرونة بالحماس والاندفاع عِند أغلبية شباب المسرح المغربي ، بحكم أن بريشت :جعل مسرحه مدرسة للتنوير الفكري والعقلي، كما أن أحد أركان هذا التنوير الفكري هو الكفاح ضد الوعي الخاطئ وضد الإيديولوجية التي تستغلها السياسة. والتي تحدد مسار التاريخ لصالح البورجوازية (٤) فمن هذا التصور النظري للمسرح الملحمي؛ الذي دخل حيز التجريب، انطلقت جملة من الجمعيات لتوظيف تقنية الإيهام/التغريب/ التكسير/ اللاندماج/ الارتجال/.../ وذلك من خلال إقامة شبه مختبر مسرحي فيما بينهم ؛ لتفعيل تلك التقنيات ومحاولة تطويرها، عبر التَّدرب على العديد من عناصر العرض كتقنيات التمثيل والفنيات وأساليب الإخراج. انطلاقا من النص المسرحي المقترح. هنا الإشكالية تزيد تعقيدا؛ بحيث نجد العديد من النماذج التي جربت ومارست الإخراج الجمعوي. صيغتين هكذا = (تأليف: علال/ إخراج: جماعي)أو(تأليف وإخراج: جماعي)؟ ففي الصيغة الأولى :هل الذي ألف النص؛ هو مخرجه (عمليا) كما هو سائد في العديد من الأعمال؛ لكن تماشياً مع التيارات السياسية والأساليب الفنية ذات المنظور» الإشتراكي» يتنازل [المؤلف] للجماعة، وينصهر فيها لتصريف وتفعيل مفهوم « الإشتراكية « ؟ أم بحكم أن المسرح عند بريشت، ليس خادما للمؤلف؟ أم إيمانا بعَدم قدرته على ممارسة الإخراج ؟ باعتبارأن الإخراج كيفما كانت نوعيته ؛ فإنه يحتاج لضوابط تضبط إيقاع عمله وترسم حدوده الفنية /الجمالية ، لتحقيق ماهية التلقي للفعل المسرحي، لكن بحكم المعايشة ؛ فإن المسألة كانت رهينة ؛بالمقام الأول: باختيار أبرز عضو في الجمعية أوأحسن ممثل له تأثير قوي في إدارة المجموعة وتسييرها. تسند له مهمة الإخراج (تنسيقيا) بالمجموعة ؛ ليشغل أدواته الحسية والإبداعية لخلق مشاهد وصورة فنية / جمالية ؛ تخدم تجربة الجمعية ابداعيا / سياسيا ، وللقضاء على مفهوم النجم وسلطوية المخرج ،علما أن العديد من أفراد الجمعية يتوفرون إما على موهبة ، أوعلى مقومات لامحدودة من الأبتكاروالإبداع ؛ وبالتالي يتأطر الإخراج في إطار» جمعوي» عمليا؛ ومن خلاله تتم ممارسة التسييس؛ والطموح لتحقيق رياح التغيير عبر المسرح كما بشر< بريشت >: كون مسرح بريخت مسرح تغيير ونضال يجعل منه أداة فعالة لمواجهة النفوذ الإمبريالي في العالم الثالث ومناهضة الاستعمار بأشكاله الإقتصادية والثقافية والسياسية (٥) دونما إغفال ما طرحه المخرج اروين بيسكاتور/بيترفايس/.../ في تقنيات

ومفاهيم المسرح السياسي. على وجه التحديد ، مِما تغَذت الأجواء المسرحية برو افد جديدة . ارتباطا بالانفتاح الثقافي والإبداعي ، على بلدان أوروبا الاشتراكية وتنوعت الثيمات والأشكال والصراعات والتجارب ، بحيث تصدر الصراع الطبقي الأولوية، بوصفه عصب التحول الاشتراكي بكثير من اهتمام. وبالتالي فكان الفعل الجمعوي هو الأس في تلك الجمعيات؛ من هنا كانت الصيغة الثانية ((تأليف وإخراج: جماعي)) لها حضورقوي في المشهد المسرحي، فكان الارتجال/ التحاور/ النقاش/ من السمات الغالبة بين أفراد الجمعية؛ مما كان يستغْرق العمل شهورا عدة. تجاه (فكرة) طارئة أو تم طرحها سلفا، وكثيرا ما كانت صياغة الإخراج تتعدل بين منسق ومنسق آخر. ومن هذا المنطلق نرى أن التغيرات في البنية المجتمعية والعلاقة المتبادلة بين الأفراد تؤثر على الإنتاج الفني بشكل عام. ولا غرابة بأن المسرح ألصق الفنون بالمجتمع؛ وحاضن لروح الجماعة في بنيته . وتبدو ظاهرة الإخراج الجماعي أوضح ما تكون في هذا المضمار، لكن ليست كل الجمعيات مارست الإخراج الجماعي ، لأسباب تتأطر فيما هُو سياسي صرف.

بين المشاهَدة والوثيقة :

كما أشرنا بأن الإخراج الجمعوي من الصعْب الإمساك به ؛ لتحليل ميكنزماته ومدى المطابقة النسبية للاتجاه الإخراجي المعتمد عليه ، نظرا أن الإخراج يرتبط بنسج خيوط الفرجة وعملية التمسرح ؛ لكن انعدام التوثيق للحركة المسرحية في فعلها الجمعوي؛ يصبح تاريخا منسيا أو متناسيا، لما قام به بعض الشباب والفعاليات ، باعتزازدونما طمع في أي شيء . يعُوق البحث ومنهجية العمل؛ والتشكيك في بعض الإشارات الواردة هنا وهناك بحيث: والحال أن التزييف والتضليل الذي بدأ يطال الذاكرة الجماعية لتاريخ المغرب المستقل عموما، وتاريخ العمل الجمعوي خلال العقد الأخيرمن القرن الماضي، مع التكاثر العددي لمنظمات الشباب وتنوع تلاوينها؛ أوحى لأقلام متهافتة ومتجاهلة أوجاهلة بحقيقة الإرث الجماعي باستلهام الكتابة، في هَذا الشأن، بشكل تمخضت عنها صياغة تاريخ مشوه يلغي الحقائق ويعرض الأراجيف، ويهيل على منجزات الشباب (٦) وخاصة الذين يتكلمون عن تاريخ الحركة المسرحية الهاوية ! يقفزون على ظاهِرة الإخراج الجمعوي ، إما لجهلهم بها أوخوفا من ملامسة الو اقع السياسي(السبعيني) بعلاقته بالمسرح؛ ولاسيما أن الظاهرة كانت انعكاسا موضوعيا لعناصر الحياة السياسية والابداعية والاجتماعية ؛ للعَديد من التنظيمات السياسية ذات طابع يساري والتي كانت تشتغل في السر؛ لتحقيق رياح التغيير، حسب منطلقاتها. فاتخذت من المسرح واجهة نضالية لترسيخ مفهوم الصراع الطبقي ؛ ومدخلا للاستقطاب الشبابي(آنذاك) ومن أهم المدن التي تمركز فيها الإخراج الجمعوي مراكش/ فاس/ الخميسات/ الدارالبيضاء/.../

لكن كما أشرنا ؛ بأن المنطلق لتجربة الإخراج الجماعي ترتبط جدليا بالمسرح الملحمي وبالو اقعية الاشتراكية؛ بعد [الهزيمة العربية ١٩٦٧] نجد في مدينة وجدة ظهور الظاهرة من خلال نادي الكشفية الحسنية التابع مع لجمعية (سيدي بوبكر) والتي كانت تابعة لنقابة للاتحاد العام للشغالين ب: عمل مسرحي قصير بعنوان « بايزا» سنة١٩٦٧ من تأليف ميري عزالدين واخراج جماعي (..) وفي سنة ١٩٨٢ وقع سوء تفاهم بين أعضاء الجمعية بسبب انحياز بعْض أعضائها المطلق لحزب وطني كان من نتائجه ان تغير اسمها الى «جمعية الشعلة للمسرح والفن» بعْد ان انسحب منها ،بعض الأعضاء... واصل إبداعاته بإعْداد مسرحية « كوريولان» عن برتولد بريخت واخراج جماعي ، في نفس السنة . وبفضل النجاح الذي لقيته انضم إلى الجمعَية ؛ رواد آخرون من الشباب المتحمس وأغلبهم من الطلبة والتلاميذ (٧) هنا يمكن أن نتساءل كيف اخترق الإخراج الجماعي الجمعية إلى نادي الكشفية؟ منطقيا أنه تسرب من الجزائر؛ بحكم الجولات التي كانت تقوم بها الجمعية هناك؛ علما أن الإخراج الثنائي والجمعوي مارسته أغلب الجمعيات المسرحية إبان الاستعمار وبعده ؛ متبنية الو اقعية الاشتراكية في أعمالها. فحتى المحترفين مارسوا الإخراج الجماعي نموذج مسرحية (المائدة) لعبد القادر علوله سنة ١٩٧٢ .

إذن بحكم التقارب الحدودي؛ والتأثير والتأثر الإبداعي بين الأفراد، نجد جمعية برومثيوس والطلائعي للمسرح سنة ١٩٧٦ يتعاملان مع الظاهرة : وكان العرض يحمل عنوان «الكراب والديمقراطية» وهو عمل جماعي ...والسنة الموالية قدمت الجمعية مسرحية « مأساة الأشباح الحية من تأليف ع العزيز بنيس وإخراج جماعي (٨) والعجيب أن المسرح الأمازيغي؛ بمنطقة (الناضور) تبنى الظاهرة، ولكن بشكل محتشم ؛ ومن خلال الأسطر التالية ، يمكن للقارئ المفترض أن يستنتج بعض الخيوط المرتبطة بالإخراج الجماعي؛ في المنطقة بحيث تم تقديم : مسرحية (إيرحاگد أميثناغ) [وصل ابننا] :عُرضت هذه المسرحية سنة ١٩٧٨ في ميضار والعروي وزايو، وقدمت كذلك لصالح عمال مناجم الحَديد وعمال شركة السكة الحديدية « سيف ريف» بوكسان... من تأليف وإخراج جماعي، وقد أعِدت في إطارجمعية « أهْل الدربالة». (...) ومسرحية (إيهواد أوكامياوي غاياساپورتي) [ذهب القروي إلى المدينة للحصول على جواز السفر] :عرضت سنة ١٩٧٩ بقاعة العروض بمقر الاتحاد الاشتراكي وكذلك بسينما الريف بمدينة الناظور، من تأليف وإخراج جماعي. وقد تبنت جمعية» زرياب للموسيقى والمسرح» (٩) لكن الظاهرة تشعشعت وتقوت وتطورت في العديد من المدن؛ التي تمركز فيها اليسار المحضور» آنذاك» لكن ما لفت انتباهي أنه بمدينة [العرائش] سنة ١٩٦٩-١٩٧٠ - برزت الظاهرة مرة واحدة من طرف (جمعية شبيبة لوكوس للمسرح) بمسرحيتين « للاخيتي « و» للاشويكة « تأليف حسن لمراني/ إخراج جماعي (١٠) للعلم أن الجمعية كانت تابعة لحزب الاصلاح الوطني؛ ولازالت تلك النزعة حاضرة رغم اندماج الحزب بحزب الاستقلال سنة ١٩٥٦؛ لأن الفنان لمراني أحيا الجمعية بعْد رجوعه من إسبانيا «الفرنكوية» فربما تأثر بالورشات المسرحية التي تدعو للعمل الجمعوي؟ أو ربما المسألة وردت عرضا وعفويا ؟..... [يتبع]

الإستئناس :

١) صفحات خالدة من الأدب الألماني من البداية حتى العصر الحاضر- وخاصة (ص ٦٢٣ إلى ٦٨٠)
لمصطفى ماهر- دار صادر- بيروت /١٩٧٠

٢) المسرحية بين النظرية والتطبيق :لمحمد عبد الرحيم عنبر ص٢١٩- الدار القومية /القاهرة: ١٩٦٦

٣) ملامح الملحمية في النص المسرحي الأردني (نماذج مختارة)- (دراسة جماعية) في مجلة:
دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية- ص ٢٨١- المجلّد ٤٨ / العدد ٣- ملحق ١/ ٢٠٢١ / الجامعة الأردنية.

٤) نظرية المسرح الملحمي لبرتولد بريشت- ترجمة جميل نصيف،ص٨١ دار الحرية للطباعة بغداد ١٩٧٣

٥) آثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي للطالب: الرشيد بوشعير ص٦٤ أطروحة لنيل
الدكتورة من جامعة دمشق/١٩٨٣

٦) العمل الجمعوي بالمغرب التاريخ والهوية ص٥/٤ منشورات الجمعية المغربية لتربية الشبيبة
سنة ٢٠٠٤ أعدها للنشر حسن أميلي

٧) الحركة المسرحية بوجدة: لمصطفى رمضاني (انظر- ص٧٥- ٧٩) منشورات كلية الآداب/ وجدة
رقم١٥/١٩٩٦

٨) نفسه – ص١١٢

٩) ببليوغرافيا العروض المسرحية الأمازيغية المتعلقة بمنطقة الريف: لجميل حمداوي صحيفة دنيا
الوطن في- ٢٩ / ٠٥ / ٢٠٠٧

١٠) انظر لكتاب: هذا الذي نسميه مسرحا لعبد المولى الزياتي ص١٣٢ مطبعة طوب بريس – الرباط
ط ١/ ٢٠٠٢

حوار مع الرسام عبدالكبير البيدوري..
فنان صرخت أعماله من مدينة "الويجانطي"

حاوره: صلاح الدين عابر (اليوسفية)

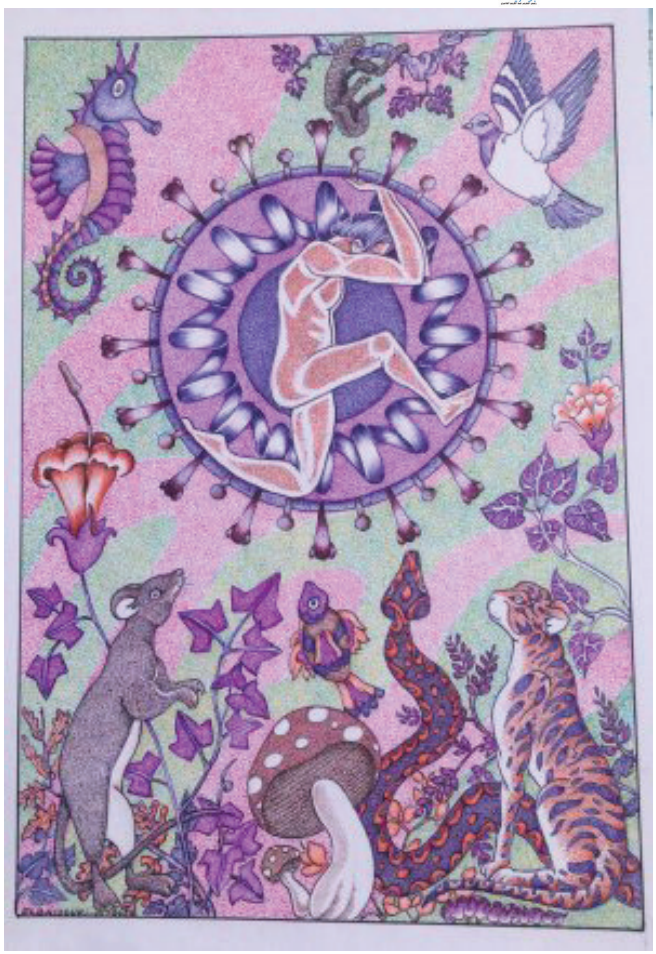
في مدينة هادئة يسكنها الصمت، وتنعم بسُكانها الطيبون، يُطلق عليها اسم «لويجانطي» وهي كلمة نسبة للمهندس الفرنسي «لويس جانتي» الذي اكتشف بها مادة الفوسفاط أوائل القرن الماضي. هنا في مدينة اليوسفية مدينة نضالات الطبقة العاملة بامتياز، يُقيم الفنان والمُبدع الرسام «عبد الكبير البيدوري» .

زرنا الفنان والرسام عبدالكبير البيدوري في منزله، الذي يبدو عبارة عن لوحة كبيرة تتجسد فيها معاني الحياة والإبداع منزل مُشبع بالألوان والألغاز على جدران جعل منها المبدع عبد الكبير ناطقة بذات معاني مختلفة.

هذه الألوان والرسومات المتألقة، خطتها أيدي فنان واجه الحياة وكابر وتألف حيث لا تفارقه ابتسامة عريضة تختزل الكثير من المعاني.

من هو عبد الكبير البيدوري ؟

ازداد عبد الكبير البيدوري الذي هو استاذ العلوم الطبيعية، مُحال على المغادرة الطوعية في مدينة اليوسفية سنة ١٩٥١ حيث ربته أم شكلت في حياته قفزة نوعية، ساعدته على تنمية قدراته الابداعية، وجعلت منه فنانا بكل معنى للكلمة، أقام عبد الكبير البيدوري أول معرض جماعي للوحاته الفنية في مدينة اليوسفية سنة ١٩٧٢ وما بين سنة ١٩٧٧ إلى ١٩٨٥ عاش فترة مخصصة للبحث والتكوين وصقل التجربة في مجال الفن التشكيلي، وفي سنة ١٩٩٥ أقام الفنان البيدوري معرض جماعي ب» – idou



anfa « بالدار البيضاء، وإلى رواق « artnet›s « في العاصمة الفرنسية باريس عرض إحدى لوحاته الفنية في المزاد .

وعكة صحية .. ومقاومة فنان

شاء القدر، أن يُصاب الفنان عبد الكبير البيدوري بمرض التهاب الشرايين على مستوى الاطراف السفلى، حيث اضطر لبترساقيه في سنة ٢٠٠٣ في مستشفى مدينة اميان الفرنسية، ليجد بجانبه زوجته التي تعمل استاذة تُصارع معه الحياة والذي يُكن لها فخرا شامخا. فلم يكن مرض الفنان عبد الكبير البيدوري، كما روى في لقائنا به، نهاية المطاف، بل جعله ذلك الفنان المُكابر و المبدع الذي شق مسيرته الفنية. أقلامه وأوراقه، لم تُفارقه حتى وهو يمكث بالمستشفى، بل أنجز عدة أعمال له في فترته بالمستشفى.

• كيف بدأ ولوعك وعشقك لفن الرسم ؟

عندما كُنت طفل أدرس بالمستوى الابتدائي في مدرسة شيدت لأطفال الجالية الفرنسية خلال فترة عهد الحماية وتم التخلي عنها لصالح المغاربة مع مطلع الخمسينيات القرن الماضي، كانت هناك عدة سبورات مستطيلة لا يزيد عرضها على الأربعين سنتمترا تقريبا، وطولها يتعدى المتر ونصف، مثبتة على كل جدران قاعة الدرس بالإضافة الى السبورة الرئيسية المستعملة من طرف المعلم. خلال حصة الفرنسية كُنت اتيه ببصري ومخيلتي بين تلك السبورات المملوءة عن اخرها بالرسومات منجزة فقط بواسطة الطباشير الملون من طرف

معلم الفوج الذي كان يتناوب مع فوجنا على نفس حجرة الدرس، لقد كان هذا المعلم رساما وفنانا رائعا بمخيلة لا ينضب لها معين فعلى امتداد السنة الدراسية تتغير المشاهد بتغير الفصول الأربعة.

هل لعبت هذه السبورات دورا في ولعك بالرسم ؟
بل تلك السبورات نفسها، لعبت دورا لا يستهان به في تكاسلي وتكراري مستوى الابتدائي الأول، كنت أرى فيها مهارة يد هذا المبدع وحركيتها بتتبعي تلك الخطوط المتعرجة ومتقطعة ومنجزة بسرعة و انفعال وتلقائية مفرطة لكنها دقيقة في اشارتها تمنح العين حركية التخيل والإيحاء بانطباع فني راقي دون تقيدها بخطوط محددة صارمة منغلقة على نفسها أما المساحات الملونة تخلط الطباشير الملون ببعضه البعض، فلا شك أن الرسام كان يستعمل اصابعه في حركات متنوعة مستعينا بالممسحة للحصول على كل ذلك التناغوم المتماهي مع الاشكال الهاربة والمنعكسة على العين برفق ومتحولة في المخيلة إلى عالم ساحر. هكذا اصبحت من عشية إلى ضحاها مهوسا بفن الرسم.

إذن كنت تُحب فن الرسم منذ فترة طفولتك ؟
نعم كنت أحب الرسم ككل الاطفال و أتذكر أن والدي وقبل سن التمدرس وقبل هجرتنا إلى المدينة الصغيرة كان يرسم لي بقلم جاف على أوراق السجائر، ولما لاحظ اهتمامي الزائد بالرسم اشترى لي دفترا وقلم رصاص لهذا الغرض، ولم يكن سني انذاك الأربع او الخمس السنوات، إلا أن هذه السبورات كانت بمثابة الصدمة الجميلة التي رفعت من مستوى حبي الطفولي للرسم فعوض مراجعة دروسي بعد عودتي إلى البيت اخدت اقضي كل وقتي تقريبا في محاولة تقليد كل ما

كنت احتفظ به في ذاكرتي من رسومات تلك السبورات ثم تقليد رسومات الكتاب المدرسي، وكنت اجد صعوبة كبيرة في العثور على الاوراق اللازمة، فأخذت أرسم على أية دعامة اجدها في متناولي وتفي بالغرض. سواء من الورق المقوة أو ورق التلفيف بما في ذلك اكياس الاسمنت وهلُم جرا.

ترعرعت في مدينة اليوسفية، كيف كانت طفولتك هناك ؟
عشت طفولتي في حي يُطلق عليه اسم " الفورات " وهو الاسم الشعبي لمعمل تنشيف الفوسفاط، كان حيا عشوائيا، تستعصي أزقته على قواعد الهندسة، غير معترف به رسميا، بدون ماء ولا كهرباء كجل أحياء اليوسفية، فترعرعت هناك، فكان فصل الربيع يحول نواحي هذا الحي إلى زرابي من الأعشاب البرية المزهرة والتي تدخل البهجة إلى النفوس، وبقدر ما كان فصل الصيف يمتص رطوبة جدران بيوت الحي، وألوانها الزاهية، بحرارته المفرطة، ورياحه الشرقية الجارفة، فيغطي غبار المعمل الأزقة والبيوت، ويعم الجفاف وتكثر السحالي والحشرات، فلا حجر إلا وتحته عقرب، هكذا كنت ألعب احيانا لعبتي الخطيرة في الواحة والمتمثلة في ازاحة الأحجار المتناثرة هنا وهناك، بحذر شديد بحثا عن عقرب، لم أكن قد تجاوزت سن العاشرة.

هل اثرت عليك وعكتك الصحية ؟
بالنسبة لي بثر الساقين كان شيء عادي، وتأقلمت معه بعامل الزمن، وفي فترة مرضي ومكوثي بالمستشفى أنجزت عدة اعمال حيث كنت اقضي أوقات فراغي في الرسم، وكنت أحمل معي لوحاتي وأوراقي و أقلامي في فترة علاجي.

• ما هي ابرز المعارض التي أقمتها و انعكست على مسارك الفني؟
كان هناك من أبرز المعارض، معرض اقمته في رواق « artnet›s » في العاصمة الفرنسية باريس، و ايضا هناك معرض جماعي ب« idou anfa – » بالدار البيضاء، غير أنني في معرض البيضاء اكتشفت ان الفنان المغربي لا يتآزر مع أخيه الفنان، وكُنت أحس أن هناك نبرة الاستعلاء والتعالي تعلو في الرواق.

• هل تعتبر أن الفنان ضمير المجتمع ويقضته ؟ كيف يكون الفنان كذلك ؟

الفنان يقظة المجتمع، الفنان مثل الضوء، أيّ أنه إنارة المستقبل وكل ما هو غامض ومظلم في المجتمع، بشرط أن يكون بعيدا عن المفاهيم الاديولوجية الضيقة، فالفنان يُبدع أكثر من أن يُعبر، حيث أني اعتبر ان الابداع سابق عن التعبير، وبالنسبة لي فإن الفنان هو أي رجل أو مرأة يقول أنه فنان، ليس هناك معايير تُحدد من هو الفنان، وذلك مثل التعريف السوفياتي القديم (..) (يضحك) .

• إذا كان الإبداع يعكس وجهة نظر صاحبه،فهل عبرت عنك أعمالك؟

كما قلت سابقا، الفنان يبدع أكثر من أن يعبر، والأعمال ليست بالضروري أن تعبر عن الفنان، ففي أعمالي مثلا، لا أنطلق من الفكرة، فإذا كانت اعمالي عبارة عن فكرة فقط، فلما لا أكتبها وينتهي الأمر، لذلك أرى من واجب الفنان أن يبتعد عن مرحلة الذات وتوظيفها في الأعمال، وأن ينظر من حوله في هذا العالم المليء بالأشياء التي تستحق حقاً أن تكون في خانة الفنان.

سيرة شخصي:

عبد الكبير البيدوري

فنان تشكيلي من المغرب

العديد ممن يعرفون الفنان التشكيلي المغربي عبد الكبير البيدوري من اهل الفن و الاصدقاء ، يعرفونه بتواضعه الجم وطيبوبته وثقافته الموسوعية وحبه للقراءة والكتاب واخلاصه واستقامته ..

- مزداد باليوسفية بتاريخ ٠١ - ٠٦ – ١٩٥١
- استاذ للعلوم الطبيعية محال على المعاش - المغادرة الطوعية
- فنان و رسام تشكيلي مغربي ..
- ١٩٧٢ : اول معرض جماعي باليوسفية
- ١٩٧٦ : معرض بمركز تكوين الأساتذة ، والمركز الثقافي الفرنسي
- ما بين ١٩٧٧ الى ١٩٨٥ : فترة مخصصة للبحث والتكوين وصقل التجربة في مجال الفن التشكيلي
- ١٩٨٦ : معرض بعدة مؤسسات تعليمية باليوسفية والناحية
- ١٩٩٥ : معرض جماعي ب« idou – anfa » بالدار البيضاء – المغرب نظم من طرف مجلة : « vision »
- ٢٠٠٦ : بيع في المزاد لاحدى اثاره الفنية في رواق « artnet›s » بباريس
- ظهور عدة مقالات وحوارات بالعديد من الجرائد والمجلات المغربية تناولت تجربته الفنية : الاحداث المغربية - البيان - vision
- ٢٠٠٢ / ٢٠٠٣ : تعرض الى الاصابة بمرض التهاب الشرايين على مستوى الاطراف السفلى ، و بعد عدة عمليات جراحية في المستشفى الجامعي في الرباط / المغرب ، واميان - بفرنسا ، خضع لبتر ساقيه
- وفي عام ٢٠٠٤ ، اصيب بمرض نادر: تلف بالصفاق نتج عنه انسداد بالاحليل خضع على اثره لعدة عمليات..

وبالرغم من فقدانه للبصر بالعين اليمنى ، لايزال مثابرا صامدا بوجه المرض

- رسم اغلفة قصص الاطفال لفائدة دارالرشاد الحديثة - الدار البيضاء - المغرب
- للفنان عبدالكبير البيدوري سيرة ذاتية فنية مخطوطة تنتظر النشر

المسرح الوطني اللبناني - صور
يقدّم
مهرجان تيرو الفني الدولي 2022 | النسخة 5
Tiro International Arts Festival 2022 | volume 5
الفن
وسيلة للاحتجاج
12-10
كانون الأول
الساعة
5:00
2022
Tiro
Association for Arts
drosos (...)
GRAPHIC DESIGNER
زخرفة الجدار : بانكسي - بيت لحم

إطلاق مهرجان تيرو الفنّيّ الدّوليّ في المسرح الوطني اللبناني بدورته الخامسة

أعلنت «جمعية تيرو للفنون» و«مسرح إسطنبولي» برنامج الدّورة الخامسة من «مهرجان تيرو الفنّيّ الدّوليّ » في المسرح الوطنيّ اللّبنانيّ في مدينة صور، من ١٠ حتى ١٣ كانون الأوّل/ديسمبر، تحت شعار» الفن وسيلة للإحتجاج « بمشاركة ٦ عروضاً مسرحيّة من فلسطين والمكسيك وبولندا والجزائروتونس ومصر، و١٢ فيلماً تتنوع بين الرّوائيّ والوثائقيّ والتّحريك من استراليا و ايطاليا والعراق والمملكة المتحدة والمغرب وتونس وسلطنة عمان والبانيا وبولندا وسوريا ولبنان، ويهدف المهرجان الذي يعتبر تجمعاً فنّياً سينمائيّاً ومسرحيًّا وموسيقيًّا الى التّلاقي والتّبادل الثّقافي والفنّيّ من خلال عروض الأفلام الوثائقيّة والدراميّة والتّحريك القصيرة والورش التدريبيّة الفنّيّة والنّدوات وذلك بالشّراكة مع مؤسسة دروسوس السُّويسريّة .

وأكد الممثّل والمخرج قاسم إسطنبولي، مؤسّس المسرح الوطني اللبناني: «أن استمرار المهرجان رغم كل الأزمات من حولنا يشكل فرصة مهمة للتلاقي وفرصة للجمهور للتعرف على ثقافات مختلفة من العالم كي يكون الفن حق للجميع دوماً بإسرار الشباب المتطوعين على العمل من أجل الفن».

والجدير بالذكر أن الدّورة الأولى أقيمت عام ٢٠١٨، بمشاركة عروض مسرحيّة من الأردن و إيران والعراق والجزائر والأرجنتين ولبنان، و٣٩ فيلماً قصيراً من ١٢ بلداً من فلسطين ولبنان ومصر والهند وسلطنة عمان. و أقيمت الدّورة الثّانية عام ٢٠١٩ تحت شعار «الفنّ من أجل التغيير» والذي قدّم عروضاً مسرحيّة وسينمائيّة وموسيقيّة بمشاركة ١٢ دولة عربيّة وأجنبيّة هي العراق والمغرب وتونس وليتوانيا ومصر والأردن والبرازيل وفرنسا وغيرها. أما الدّورة الثّالثة عام ٢٠٢٠ تحت شعار «تحيّة لروح الرّاحلين زياد أبو عبسي ورضوان حمزة»، و انطلقت الدّورة الرّابعة عام ٢٠٢١ تحت شعار «شباب التّغيير» وكرّمت الفنّانين الرّاحل حسام الصّباح والرّاحل بيار جامجيان ورفعت طربيه بمشاركة عروض مسرحيّة وسينمائيّة من ١٧ دولة هي فرنسا وبلجيكا وألمانيا وتونس والعراق واليابان و إيران والمملكة العربية السعودية وليبيا و إيطاليا وإسبانيا وكوريا واليونان وسوريا والبرازيل وفلسطين ولبنان وعرض ١٢ عملًا مسرحيًّا عبر الانترنت بمشاركة دول عدّة منها تونس والهند وليبيا و إيران والعراق وكوريا الجنوبية واسبانيا و إيطاليا .

وتهدف جمعية تيرو للفنون التي يقودها الشباب والمتطوعون إلى إنشاء مساحات ثقافية حرة ومستقلة في لبنان من خلال إعادة تأهيل سينما الحمرا وسينما ستارز في النبطية وسينما ريفولي في مدينة صور والتي تحوّلت الى المسرح الوطني اللبناني كأول مسرح وسينما مجانية في لبنان، وسينما أمبير في طرابلس التي تحولت الى المسرح الوطني اللبناني في طرابلس، و إقامة الورش والتدريب الفني للأطفال والشباب، وإعادة فتح وتأهيل المساحات الثقافية وتنظيم المهرجانات والأنشطة والمعارض الفنية، وتقوم على برمجة العروض السينمائية الفنية والتعليمية للأطفال والشباب، وعلى نسج شبكات تبادلية مع مهرجانات دولية وفتح فرصة للمخرجين الشباب لعرض أفلامهم وتعريف الجمهور بتاريخ السينما والعروض المحلية والعالمية، ومن المهرجانات التي أسستها: مهرجان لبنان المسرحي الدولي، مهرجان شوف لبنان بالسينما الجوالة، مهرجان طرابلس المسرحي الدولي، مهرجان صور الموسيقي الدولي، مهرجان لبنان المسرحي الدولي للحكواتي، مهرجان صور السينمائي الدولي للأفلام القصيرة،مهرجان صور الدولي للفنون التشكيلية، مهرجان أيام صور الثقافية، مهرجان لبنان المسرحي لمونودراما المرأة، ومهرجان لبنان المسرحي للرقص المعاصر .

الموسيقى والدين

عبد المهدي علوان المظفر

الموسيقى والدين مفردتان مثيرتان للجدل من حيث العلاقة الازلية ضمن المنطق العام بالنسبة للمتلقي الذي ليس لديه الدراية الكافية والمعرفة الواسعة عن تلك العلاقة، لكنهما متلازمتان من حيث الجوهر والتطبيق منذ بداية الخليقة لدى الشعوب والاجناس بمختلف دياناتهم سواء كانت السماوية منها ام الوضعية

فقد رافقت الموسيقى أداء النصوص الدينية منذ البدايات بمختلف الأنماط اللحنية وهذا ما هو واضح لنا من خلال مانسمعه في مختلف الديانات حيث لم نستمع يوما ما إلى نص ديني يتداول ويقرأ بطريقة تقريرية وبعبارة أوضح بمعنى ان يقرأ كما تقرأ

نشرة الاخبار مثلا، فتلاوة القرآن الكريم وأداء الاذان في الديانة الإسلامية عادة ما يكون بطريقة لحنية إبداعية يقوم بادائها مقرئون مبدعون لديهم المعرفة الواسعة والعلمية العالية في المجال الموسيقي وفهم المقامات المختلفة وكيفية الانتقالات فيما بينها لصناعة الزخارف اللحنية الجميلة التي تمكن ذلك المقرئ ذي الصوت الجميل والرخيم من إيصال النص إلى المتلقي الذي هو في غاية الانسجام والتجلي مع تلك الطقوس المقدسة وما يسمعه من صوت وأداء، ومثل هذا الأمر ينطبق على أداء الشعائر الحسينية العظيمة من خلال الردات الحسينية او مانسمع اليه في قراءة قصة مقتل الإمام الحسين (ع) بذلك الصوت الفطري العذب والانتقالات اللحنية الجميلة للمقرئ الشيخ عبد الزهرة الكعبي، وعندما نتحدث عن الديانات السماوية الأخرى كاليهودية والمسيحية والصابئية نجد ذات المنهج وذات الأسلوب فعلى سبيل المثال عندما نستمع إلى التراتيل الكنسية والقداسات التي تؤدى في الكنيسة نجد انها تقدم من قبل منشدين على أسس لحنية وعلميه بقيادة القس وبمرافقة آلة الاورغون الموسيقية وهذا دليل آخر على مدى العلاقة الوثيقة في ملازمة الموسيقى مع الدين .

ليلى مهيدرة / المغرب

فيلم سبليت split هو أكبر من القصة المتاحة عبر أحداثه فالعنف الذي قد يتعرض له الصغاريولد ارتباكا في شخصياتهم مما يحولهم إلى وحوش مدمرة للقيم الاجتماعية والإنسانية، حين يكون التشظي النفسي تميزا.

فيلم سبليت أو انقسام من تأليف وإخراج إم. نايت شيامالان يتكلم عن عملية اختطاف لثلاث مراهقات بعد خروجهن من حفلة عيد ميلاد إحداهن ليتبين لنا بعد ذلك أن المختطف هو شاب يعيش بداخله ثلاثة وعشرون شخصية وخطف الفتيات كانت من إحداهم وهي شخصية «دينيس» المصابة بالوسواس القهري والتي تحب مر اقصة الفتيات الصغيرات عاريات مما جعل الشخصيات الأخرى تسعى إلى حجبه عن الضوء هو وشخصية بارتريشيا» المصابة بهوس النظافة كل هذه الشخصيات تتعايش في جسد كيفين الذي كان يتعرض للعنف الشديد من طرف والدته وهو صغير مما أدى إلى تكون هذه الشخصيات بداخله بما فيها الطفل هدويك ذي التسع سنوات ، الطفل المدلل والذي يستحوذ على الضوء متى شاء وشادي الشاب الثائر وغيرها لكن الشخصية الأكثر اتزانا وعقلانية هي شخصية باري المصمم الذي لجأ إلى الدكتور فليتشر وعرفها بحالة كيفين والشخصيات الثلاثة والعشرين التي تحتل جسده وتجلس على كراسي متقابلة لبعضها البعض في حين تتولى إحداها بالاتفاق الظهور في النور تحاول د.فليتشر والتي كان دورها الأساسي في الفيلم هو تسليط الضوء على حالة التعدد التي يعاني منها كيفين وكيف ان الشخصيات تتصرف حسب القدرات التي تنميها باستقلالية فلكل واحد منها هوية خاصة وتفكير مختلف عن باقي الشخصيات ويكفي أن ترى جسد هذا الأخير وحركاته لتدرك الشخصية التي استأثرت بالضوء فهذه الشخصيات تملك القدرة أن تكون ما تحب أن تكون وان تطور إمكانياتها حسب احتياجها وهذا ما تبث أخيرا بظهور الشخصية الأربع والعشرين وهي شخصية الوحش التي تظهر في آخر الفيلم لتلتهم ضحيتان وتترك الثالثة التي أدرك أنها هي أيضا من الجنس النقي بما أنها قد تعرضت هي الأخرى للاضطهاد في صغرها الأمر الذي وضح لنا أنه مازال مستمرا إلى الآن .

الملصق :

يمكن تقسيم الملصق إلى نصفين متوازيين نصف يعرض جزء من وجه الشخصية الأساسية في الفيلم من وراء زجاج مكسور بينما على الجانب الآخر بطاقة تقنية وتحتها جملة تبين أن الفيلم ممنوع على أقل من ١٢ سنة مما قد يوحي لنا بأنه قد يحتوي على مشاهد عنف وهو أمر غير صحيح اللهم إلا مشهد أو مشهدين وإن كان غير واضح تماما فأغلب لقطات الفيلم توحي لنا بالعنف فقط دون إفصاح سواء حين يتعلق الأمر بما تعرضت له كيسي وهي طفلة أو تصرفات دينيس الشخصية المصابة بالوسواس القهري أو تعرض الشخصية الأساسية كيفن للعنف المؤدي لظهور هذه الشخصيات دون أن ننسى المشاهد التي رافقت ظهور الشخصية الوحش في نهاية الفيلم .

الشخصيات :

الطبيبة وكان دورها الأساسي تعريف المتفرج بالحالة التي يعاني منها كيفن وبالشخصيات المتعددة التي تتعايش داخله ما دام الفيلم لم يظهر لنا إلا بعضها كما أنها استعرضت بعض الحالات المشابهة مجيبة على أسئلة ضمن مؤتمر دولي حول إمكانية ظهور شخصيتين في نفس الوقت وهي تتكلم عن إحدى الفتيات التي كانت تتعمد الكتابة باليدين معا اليمنى و اليسرى في وقت واحد وكتابة موضوعين مختلفين تماما .

باري وهي الشخصية الأكثر اتزانا وعقلانية وهي التي تواصلت مع الطبيبة وشرحت لها حالة كيفين والشخصيات التي تسكنه وهي وإن لم تظهر في الفيلم إلا أنها كانت حاضرة بقوة من خلال تقمصها من طرف دينيس.

المراهقات الثلاث : وتعتبر كاسي هي الشخصية الأهم بينهن ويكاد دورها يعادل دور الممثل الرئيسي من حيث الأهمية سواء بتتبعها لما يجري وهي مدركة تماما للانقسام الذي تعانيه الشخصية الأساسية أو لمحاولاتها التحرر ونجاحها أخيرا وإن ساعدها كونها هي الأخرى من الأتقياء الذين تعذبوا في حياتهم خاصة وأنها الشخصية الوحيدة التي تنفتح حياتها على طريقة الفلاش باك لاستعراض مراحل من حياتها وهي صغيرة والظروف التي مرت بها بعد وفاة والدها والاستغلال الجسدي الذي تعرضت له من طرف كفيلها .

البعد الإنساني لفيلم سبليت

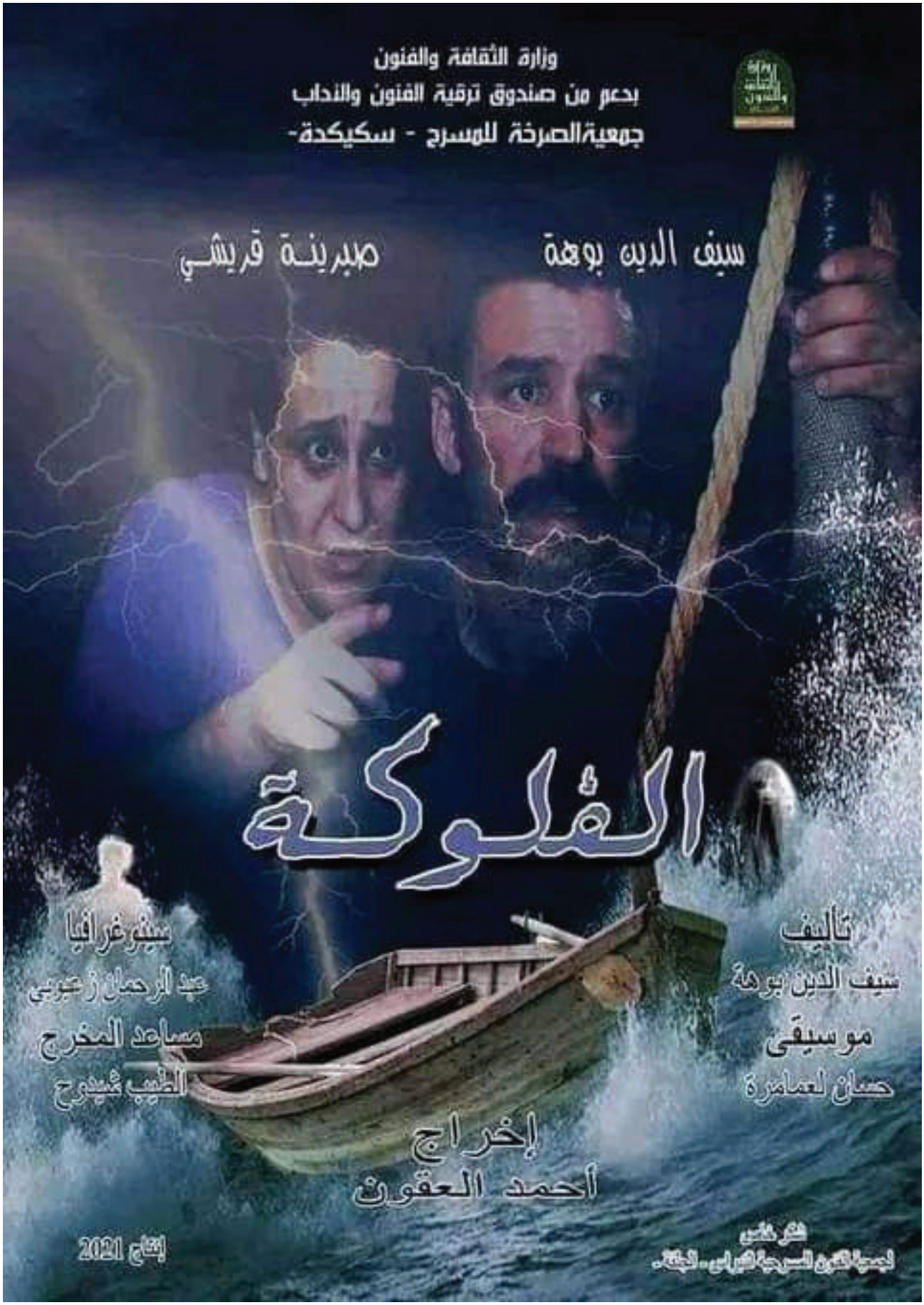
منذ شهور وما زال فيلم سبليت يتصدر واجهات دور السينما بمجموعة من الدول ومن بينها المغرب وهو الفيلم الذي يقدم نفسه كفيلم رعب نفسي هو إنتاج أمريكي من تأليف وإخراج إم. نايت شيامالان.ويقوم بالدور الأساسي فيه جيمس مكافوي، أنيا تايلور و بيتي باكلي وهو عمل يشهد بعودة المخرج إلى عهده الذهبي بعد سلسلة أفلام لم تكن على مستوى انطلاقته الأولى في عالم السينما .

الفيلم يؤكد للمتتبعين الذين كان لديهم توقع من أن سبليت قد يكون له جزء ثان هو أصلا جزء ثان لشريط أمبركابل ، فالنهاية التي يجود بها الشريط خارج إطار الفيلم من خلال إظهار نشرة إخبارية تتكلم عما حدث وتوحي للمتفرج بأن سبليت هو جزء ثان لشريط Unbreakable أمبركابل الفيلم الصادر سنة ٢٠٠٠ والذي كان مثار نقاش أنذاك.

العنوان الذي يعني غير قابل للانكسار وبالتالي يبقى التوقع من أن الشريط المقبل ولا شك سيكون طرحا لصراع بين الوحش الخرافي والبطل الخرافي أو ربما صيغة أخرى أكثر تطورا للعمق الإنساني .

سبليت هو عمل متكامل يغوص في الذات الإنسانية ليرصد لنا الانشطار الذي قد يتسبب فيه تعنيف الأطفال مما قد يمنحنا بَالغين بشخصيات مهزوزة فالذات التي خلقها الله على صورة الباري جعل في داخلها شظايا تتوالد كردة فعل لما قد نتعرض له ونحن صغار وبالتالي نكون المسؤولين عما نقدمه لمجتمعاتنا من شخصيات تتعامل بعنف ووحوشا مستعدة لتجاوز الحس الإنساني الرصين إلى آلات قادرة على تدمير كل ما له علاقة بالإنسان دون أسف ...

أديبة مغربية


وزارة الثقافة والفنون
بدعم من صندوق ترقية الفنون والآداب
جمعية الصرخة للمسرح - سكيكدة-
سيف الدين بوهة
صبرينة قريشي
الفلوكة
تأليف
سيف الدين بوهة
موسيقى
حسان لعمامرة
سينوغرافيا
عبد الرحمان زحوني
مساعد المخرج
الطيب شيوخ
إخراج
أحمد العقون
إنتاج 2021

قراءة فى مسرحية «الفلوكة»

عندما تضبط جرعات الضحك للجمهور

أ تركية لوصيف/ الجزائر

عرضت فى اليوم الرابع والأخير مسرحية فلوكة كتب النص سيف الدين بوهة وأخرجها أحمد عقون وأنتجتها جمعية الصرخة للمسرح لولاية سكيكدة، من العنوان الذى هو عتبة النص نتوقع موضوع الحرقة التى غدت ظاهرة فى المجتمع الجزائرى واستنكرتها منظمات إنسانية دولية وجمعيات تعمل على التقليل من حدة الظاهرة كما تناولتها قناة تلفزيونية فى سلسلة ذات بعد تحسيسي فى إطار الكاميراه الخفية والممتع فيما سنتناوله بالطرح هو انتقال الفكرة للمسرح ومعالجتها فى قالب فكاهى جعل الجمهور يضحك وهو العرض الذى يندرج ضمن طبيعة المهرجان الوطنى للفكاهة والضحك ،فجرعات الضحك كانت متوفرة دون رتابة أو ملل.

تقاسم الأدوار فيها كل من الفنانة القوية صابرينة قوريشى وسيف الدين بوهة فى تناغم كبير ظهر من خلال شخصية الزوج الجزائرى والزوجة الجزائرية وكشفت صابرينة أن عرض فلوكة أول عمل جمعهما ببعض وبينما كانت تستمع وترى تفاعل الجمهور إزداد حس المسؤولية لديها وقالت أنها كانت مرعوبة فى البداية بالرغم من جاهزيتها فى تقديم العرض بينما عبر الكاتب المسرحي سيف الدين بوهة وهو ممثل ايضا ويتمتع بوجه بشوش عن غبطته بالمشاركة فى فعاليات المهرجان و طموحه فى التتويج ونيل اللقب.

فى الشق الثانى طرح الكاتب هوس الإنجاب لدى كل زوجة ممن تعذر عليها الحمل فتتوقع الحلول من وراء البحر وهنا تأتى مهمة فلوكة التى دارت عليها أحداث المسرحية فى مدة ساعة واحدة استمتع بها جمهور المدية الذى غصت به قاعة العروض بتوقيت الثالثة، وتمكن الثنائى صابرينة وسيف الدين من إحكام القبضة على حركة الجمهور التى توحدت فى الإنتباه وتلقي الكم الهائل من الرسائل ذات البعد التحسيسى مما قرب المسافة بين الممثلين على الخشبة والمتلقي لهذا العرض .

..و فى جلسة المناقشة التى تعقب العرض المبرمج بعد ثلاثين دقيقة فى بهو مكتبة دار الثقافة بحضور فناني المدية المحليين وكذلك المهتمين بالشأن الثقافى من الأسرة الإعلامية ،حبل الوصال بقي موصولا بين أسرة فلوكة والجمهور و ترأس الناقد الفنى ناصر خلاف الجلسة ودعا بكل حب تحقيق أمنية كل زوجين فى الإنجاب و تحدث عن فكرة النص وقال أنها تناولتها العديد من الكتابات وبالتالي هى

فكرة مستهلكة وقدمت فى قالب فكاهى رفع سقف المستوى لخصوصية العرض وأبرز فى مداخلته الجانب الإحترافي للممثلين وأشار لإنعدام صوت البحر فى العرض على طول مدته مما قلل من شغف الإستمتاع..

وأضاف أن الأحداث من الو اقع الإجتماعى وهذا ما تميزت به خصوصية بناء الشخصيتين كزوجين جزائريين يتعاركان ويظهران الحب أفعالا وليس أقوالا .

تميز الحوار بروح الفكاهة مما جعل الجمهور يعيش أطول فترة ممكنة وهو يتلقى جرعات الضحك بخطة مدروسة ،يعتبر عرض فلوكة من أكثر العروض التى تفاعل معها جمهور المدية لدرجة مغادرته للقاعة ،كان يستعيد اهم المشاهد المضحكة والساخرة لدرجة توقع ذهاب العنقود الذهبي إلي العرض المذكور،فمخاطبة العقل واستفزازه جعلت المتلقى شريكا فى وضع الحلول لنهاية مفتوحة أريد بها دلالات أخرى تتعلق بالجيل القادم ،لم يأت النص لتقديم الحلول لموضوع الحرقة ولكن اتى لفرض المتعة بعد سنوات الجائحة.

كشفت الفنانة صابرينة أن رحلة البحث عن الممثل الفكاهي من قبل الجمهور حق مشروع وأن الجزائر ولادة ،وكما أنجبت الأيقونتين الحسن الحسنى وسيراط بومدين وغيرهم من الفنانين ،لهي قادرة على إنجاب فنانين من الجيل الجديد و أقرنت هذا بتوفير كل الشروط الداعمة لخلق الفعل الإبداعي لدى هؤلاء بداية من وزارة الثقافة والتكوين الجيد والنصوص التجريبية ورؤى المخرجين ،كل هذا يمسح الغبار على الدرر الخفية

وعلى هامش المناقشة فتح مراد مجرام قوسا وتحدث إلينا عن جماليات الإرتجال فى الوطن العربي الذى أماط اللثام عن قدرات الفكاهي بعيدا عن النص واستدل فى كلامه بالزعيم عادل إمام غير ان فعل الإرتجال فى الجزائر ليس مسموحا به،فما يضيفه الفنان للنص غاية كبرى قد تتباين من ممثل لآخر نظرا لتباين القدرات الفنية لنعود للحديث عن معايير الفنان الأيقونة ،فالراحل بوبقرة إستطاع بهوته المتكاملة من خلق شخصية فنية عمرت طويلا بداية من الهندام المتمثل فى العمامة البيضاء والسروال العربي الطراز وحتى اللهجة ومفرداتها المتميزة ،كان فنانا أصيلا فى نسخته الجزائرية.

فنان العدد

فينسنت ويليم فان كوخ
١٨٥٣ -١٨٩٠

فينسنت ويليم فان كوخ (بالهولندية: Vincent Willem van Gogh (٣٠ مارس ١٨٥٣ - ٢٩ يوليو ١٨٩٠) كان رسامًا هولندياً، مصنف كأحد فناني الانطباعية. تتضمن رسومه بعضًا من أكثر القطع شهرة وشعبية وأغلاها سعرًا في العالم. عانى من نوبات متكررة من المرض العقلي — توجد حولها العديد من النظريات المختلفة — وأثناء إحدى هذه الحوادث الشهيرة، قطع جزءًا من أذنه اليسرى. كان من أشهر فناني التصوير التشكيلي. اتجه للرسم التشكيلي للتعبير عن مشاعره وعاطفته. في آخر خمس سنوات من عمره رسم ما يفوق ٨٠٠ لوحة زيتية.

ولد فينسنت فان كوخ في زندرت بهولندا في ٣٠ مارس/آذار١٨٥٣. جاءت ولادة فان خوخ بعد سنة واحدة من اليوم الذي ولدت فيه أمه طفلاً ميتاً بالولادة، سمي أيضاً بفينسنت. لقد كان هناك توقع كبير لحدوث صدمة نفسية لفينسنت فان كوخ لاحقاً كنتيجة لكونه «بديل طفل» وسيكون له أخ ميت بنفس الاسم وتاريخ الولادة. ولكن هذه النظرية بقت غير مؤكدة، وليس هناك دليل تاريخي فعلي لدعمها.

كان فان كوخ ابن ثيودوروس فان خوخ (١٨٢٢ - ١٨٨٥)، قس كنيسة منصلحة هولندية، وأمه آنا كورنيليا كاربنتوس (١٨١٩ - ١٩٠٧). عملياً لا توجد معلومات حول سنوات فينسنت فان خوخ العشر الأوائل. حضر فان كوخ مدرسة داخلية في زيفينبيرجين لسنتين وبعد ذلك استمر بحضور مدرسة الملك ويليم الثاني الثانوية في تيلبيرغ لسنتين أخرتين. في ذلك الوقت أي في عام ١٨٦٨، ترك فان كوخ دراسته في سن الخامسة عشرة ولم

Plazilla.com/go/ygi

يعد إليها.

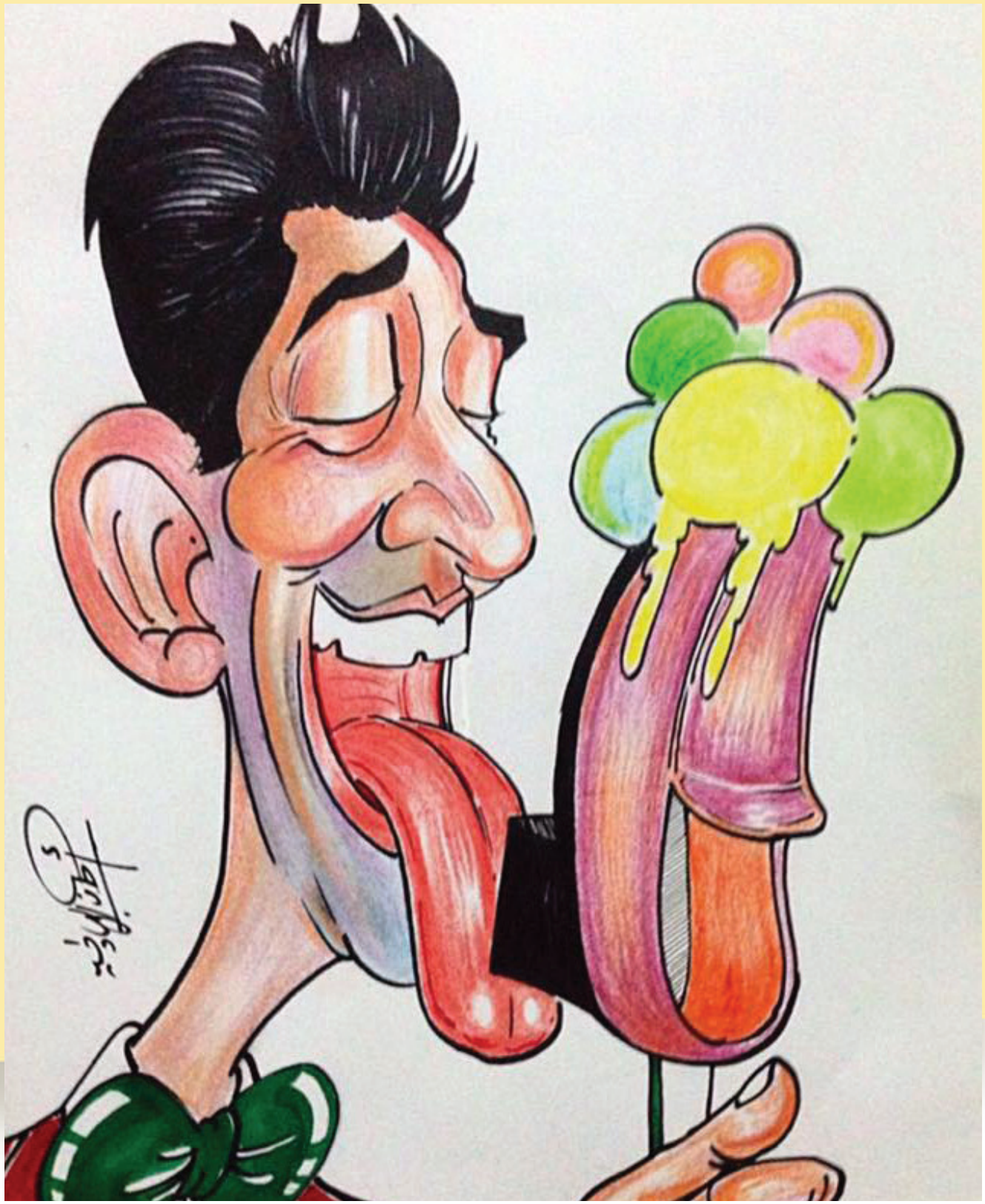
في عام ١٨٦٩ انضم فينسنت فان كوخ إلى مؤسسة غوبيل وسي (Goupil & Cie)، وهي شركة لتجار الفن في لاهاي. كانت عائلة فان خوخ لفترة طويلة مرتبطة بعالم الفن، فقد كان أعمام فينسنت، كورنيليس («العم كور») وفينسنت («العم سنت»)، كانا تاجرين فنيين. أمضى أخوه الأصغر ثيو فان خوخ حياته كتاجر فني، ونتيجة لذلك كان له تأثير كبير على مهنة فينسنت اللاحقة كفنان.

حاول فينسنت فان كوخ في أعماله بأن يلتقط أكبر قدر ممكن من الضوء، كما عمل على إبراز تماوج طيف الألوان في لوحاته المختلفة: الطبيعة الصامتة، باقات الورد (دوار الشمس)، للوحات الشخصية، اللوحات المنظرية (جسور لانغلوا، حقل القمح بالقرب من أشجار السرو، الليلة المتلألئة).

يعتبر فان كوخ من رواد المدرستين الانطباعية والوحشية. تعرض أهم أعماله في متحف أورساي بباريس (مخيم البوهيميون، لوحات شخصية)، وفي متحف فان خوخ الوطني في أمستردام بهولندا.

كاريكاتير العدد

رسام الكاريكاتير العراقي أركان البهادلي



بصرياثا

صدر العدد الأول في آب/ أغسطس ٢٠٠٤

لزيارة الموقع امسح الكود