الطريق الثقافي

يصدره القسم الثقافي في جريدة طريق الشعب

الأحد 11 كانون الأوّل/ ديسمبر 2011 - No. 48 - 11 December 2011

12 تشكيل

هاشم تايه

كائنات طفيلية كالثآليل

تأويل 2

فيرجينيا وولف والمقالة الحديثة

الجزء الثاني

ترجمة خضير اللامي

رواية 3

الممالك المائية في «معمرة علي»

ياسين النصير

قصة 4

أخلاط القصة الناقصة..

حنون مجيد

ليلة الناي 5

أسعد اللامي

شعر 6

سيّد العربات

أجود مجبل

رؤيا ابن فرناس

فراس عبد المجيد

قصيدة 7

الخروج من نينوى

صبري هاشم

تجارب 8

الطيّب صالح ومعضلة الهوية

حميد الخاقاني

سينما 9

مراقد النجوم

مرايا تجلب السماء إلى الأرض

محمد حيّاوي

حوار 10

صبيح الجابر

الرواية ملحمة الأدب وكتاب الحياة

سعدون هليل

6 شعر

قصيدة سيّد العربات

إلى روح الشهيد محمد البوعزيزي

Mohamad Hayawi

ثقافة الطريق

حدود المواقع الإلكترونية وحرية المواطن

ما كان لنا أن نبدي اي تحفظ على حرية المواطن العراقي، ونحن الداعون بل المضحون من أجل حرية هذا المواطن، التي هي في صلب خطابنا السياسي والثقافي والأخلاقي. إلا أن الملفت للنظر، وخاصة بعد انهيار نظام البعث صدامي المقيت، وما كان يمارسه بحق المثقفين والمواطنين عامة من قمع للحريات وسد النوافذ الإعلامية والفضائيات والكتب، ان الحرية أصبحت اليوم طاقة لا يمكن الإمساك بها، حيث غدا العراق في سنوات قليلة من أهم دول الشرق الأوسط في التعامل مع تقنيات الإتصال الحديث، وبدأت شركات الإتصال تتسابق من أجل الحصول على موطئ قدم في ساحة هذا البلد الكبير بثرواته وبشره وتاريخه، فالحرمان الذي عطل الكثير من طاقات المبدعين العراقيين وقلل من اطلاعهم على الحداثة واشكالها، لن يكون سبباً في ممارسة سلطة الإساءة للآخرين التي لا رادع لها من أخلاق المهنة والحرية. فقد دأبت بعض المواقع الإلكترونية على نشر كل ما يردها دون حساب للنتائج الأخلاقية والنفسية والمادية التي تسببها حرية النشر، وكأن كل من فتح موقعا إلكترونيا باسمه أو باسم منظمة أو مؤسسة، أصبح له كامل الحق في ممارسة النشر دون أن يستأذن المعنيين، هذه ليست حرية، والقانون صارم بمثل هذه المواقف، صحيح أن من حق أي إنسان أن يفتح موقعا خاصا به ويكتب فيه ما يشاء، لكن ليس صحيحا أن يتخذ منه نافذة لنشر كتابات الآخرين التي تسيء للبعض وتتعرض لثقافتهم ومواقفهم بحجة أن اسم الكاتب الذي أرسل الموضوع معلن، وأن الموقع لا يتحمل نتائج المغامرة الأخلاقية التي يعتقد الموقع أن كتابها يتحملون المسؤولية!!.

كيف يجري التعامل في البلدان المتقدمة التي تستخدم مثل هذه التقنيات مع المواطنين؟ لاشك أن الكثير منا يجهل حدود الحرية، لكن الأكثرية، وهم الذين يعطون معنى حضاريا لاستعمال هذه التقنيات في التقدم والحقوق والتعامل الإنساني يعرفون حدود حريتهم، وأوّل ما يلجأون إليه هو الإتصال إن أمكن بالناس الذين تمسهم كتابات البعض، وقبل ذلك يتفحصون المادّة نفسها فيما إذا كانت تدخل في باب الإساءة العامة، أو تلحق الضرر بشخص أو بجماعة أو بمنظمة قبل نشرها. علما أن مستوى الحرية وتفهم الغربيين لها يتيح لهم الحوار الذي يجري في مجتمع متكافل يعرف المواطن فيه حدوده، كما أن له محاميا يدافع عنه إذا تطلب الأمر الذهاب للقضاء. أما نحن وعندما نستثمر نعمة الحرية بدون ضوابط أخلاقية وقانونية فلن تكون نتائج استعمالنا إلا مجالس العشائر ودفع الديات والعودة إلى مركب العداوة والبغضاء. ليثق أصحاب المواقع الألكترونية، خاصة الذين لا يحسبون للنتائج السلبية التي يترتب عليها إيذاء المواطنين أي حساب، أن نشر غسيل الآخرين بهذه الطريقة لا يسيء لهم فقط، إنما يسيء ايضا لمعنى حق المواطنة، وسيكونون مسؤولين ضمنا عن عواقب ذلك، إضافة إلى أن اعتماد نشر كل مايرد من الكتّاب وغير الكتّاب دون تدقيق أو رجوع لطرفي القضية، يساهم في نشر ثقافة الفوضى والجريمة والإرهاب..

شخصيا لا أكتب عن نفسي أو عن من أعرفهم، فهذه ليست طريقتنا في التعامل مع ظواهر اجتماعية باتت ملفتة للنظر وقد تشكل ظاهرة سلبية في استثمار التقنيات الحديثة التي لا تقف عند حدود معينة، بل أكتب عن ظاهرة استثمار الحرية بما يفيد تقدمنا وترصين لحمتنا الاجتماعية والثقافية، وجعل مثل هذه التقنيات نافذة مضيئة على العالم وتتطور بواسطتها معارفنا.

ياسين النصيِّر

في المسرح .. العلاقات الجمالية في «العرس الوحشي» .. حيدر الأسدي 11

فيرجينيا وولف والمقالة الحديثة

فرجينيا وولف
ترجمة خضير اللامي

تعد فرجينيا وولف واحدة من أفضل كتَاب المقالة في القرن العشرين ، وأنشأت المقالة في أدناه بوصفها عرضا لانطولوجيا أدب إيرنست Ernest Rhys رايس المؤلف من خمسة أجزاء في المقالات الانجليزية الحديثة 1870 1920 ج.أم دينت 1922. وظهر العرض بالأصل في الملحق الأدبي لجريدة التايمز في الثلاثين من شهر تشرين الثاني 1922، وضمت وولف الطبعة المنقحة في مجموعتها مقالات "القارئ العادي 1925.

إن بعض كتَاب المقالة في كتاب ريس، ولنكن صريحين، لم يكونوا جميعهم ناجحين في حل عقدة هذا الموضوع. إننا نصاب بالغثيان لرؤيتنا مشهد شخصيات مبتذله مفككة طارئة على النشر. ولاشك، أنها حين تتحدث، تكون ساحرة، وان الكاتب بالتأكيد هو رفيق جيد حينما نلتقي به ونرشف معه الجعة. بيد أنَ الأدب هو حالة أخرى، حالة لا نجامل فيها مطلقا؛ وأنه، أي الأدب لا يستخدم كونه عملية سحرية، أوهو طريقة في استخدام صفقة مغرية، ما لم يكن عملية ابداعية قبل كل شيء، تحقق أنت شرطها الأول، كي تعرف كيف تكتب.

هذا الفن يستوعبه ليحميه بشكل تام السيد بيربوم. بيد أنه لا يبحث في القاموس عن الكلمات المتعددة المقاطع. إنه لم يكن قالبا لفترات ثابتة، أو أنه يغري آذاننا بألحان غريبة. كان بعض رفقائه... هينلي وستيفنسن على سبيل المثال... يتسمان بمزاج انطباعي مرحلي. لكن غيمة بينا فوريز Cloud of Pinafores، تحتوي على تفاوت يفوق الوصف، ويحرك، بتعبيرية مطلقة تنتمي للحياة وللحياة وحدها حسب. ولا يمكن الإنتهاء منها وستبقى مستغرقا في قراءتها، كما لو أنك وإياها صديقان لا تريدان أن تفترقا بيد أن الوقت قد يدرككما للافتراق. هكذا هي الحياة معين لا ينضب تتغير ثم تضيف. حتى الأشياء في الكتاب تتغير كما لو أنها حية ؛ ونجد أنفسنا أننا نريد أن نلتقي مرة أخرى، وهكذا، نرانا نعود لقراءة مقالة بعد مقالة، من التي كتبها السيد بيربوم.

الأدب ليس عملية سحرية بل إبداعية قبل كل شئ

عارفين أن شهر أيلول قادم أو شهر مايس، وسنجلس لنقرأ ونتجاذب أطراف الحديث عنها. نعم، هذه حقيقة، لان كاتب المقالة هذا هو الأكثر إحساسا بالرأي العام من جميع الكتَاب. وبالطبع أن غرفة الاستقبال هي المكان الذي نتعامل معه باهتمام في القراءة في عصرنا هذا، وغالبا ما توضع مقالات السيد بيرل بيوم في مكانات مختارة بعناية على طاولة غرفة الإستقبال. فليس ثمة شراب جن ؛ أو تبغ حاد ؛ أو تلاعب بالألفاظ، أو مشروبات كحولية حادة. أو حماقات. أو تجاذب أحاديث بين السادة والسيدات، وبالطبع، ليس ثمة ما يقال من أشياء أخرى...

وإذا كان ثمة أحمق يحاول أن يقيد السيد بير بوم في غرفة واحدة، فإن الحماقة تكون أعظم، لفنان، ولإنسان يمثل عصرنا، منحنا أفضل شيء يملكه. ليس هناك مقالات له ضمتها الأجزاء الأربعة أو الخمسة للمجموعة الحالية. ويبدو أنَ عصره لا يبعد عنا كثيرا. وبينما راحت منضدة غرفة الإستقبال تتراجع، بدت كمذبح كنيسة، في زمن ما، كان الناس يقدمون لها القرابين... من إنتاج بساتينهم، وهدايا منحوتة بأياديهم. لكن الظروف، تغيرت كثيرا. وأصبح الناس بحاجة ماسة إلى مقالات ربما أكثر من السابق. ناهيك عن طولها، حتى وان يبلغ معدل عدد كلمات المقالة الواحدة ألف وخمسمائة كلمة، وفي حالات خاصة ألف و سبعمائة وخمسين كلمة، وهو عدد يفوق سد الحاجة. بينما كتب لامب مقالة واحدة وربما كتب ماكس مقالتين، أما إنتاج السيد بيلوك Mr.Beloc فيخمن بثلاثمائة وخمس وستين مقالة. في الواقع. إن هذا العدد من المقالات يعد قليلا جدا. لكن، حتى الآن، ما هي البراعة التي يستثمرها هذا الكاتب الممارس في فضاءاته هذه. بداية يقترب من أعلى الصفحة قدر الإمكان، ويقدر بدقة ما هي المساحة، ومتى يعود إليها، وكيف، دون أن يضحي بأية مسافة فيها. ويصف آخر كلمة يسمح بها له محرره ! ومأثرة عمله هذه تستحق الاهتمام حقا. بيد أن السمة التي يتسم بها بيلوك كما بيروم يعتمد على المخاض في انجاز العملية، ولم تأت إلينا من الثراء العفوي لصوت الكلام، لكنه يأتينا صوت متوتر ورقيق مليء بالتكلف والعاطفة مثل رجل يزأر عبر مكبر صوت أمام حشد ليوم عاصف، ليقول لنا كيف...

في يوم ما، كان ثمة راع قدم من الشرق، كان يقود أغنامه عن طريق لويس، وفي اليوم التالي حضر إلى مدينة Fair Findon، كان في عينيه استذكار تلك الآفاق التي تجعل عيون الرعاة والرجال الجبليين تختلف عن عيون الآخرين.... ذهبت معه لأسمع ماذا كان يجب عليه أن يقول، لأن الرعاة يتحدثون بطريقة مختلفة تماما عن الآخرين.

كان سعيدا على قلة ما تحدث به هذا الراعي، كان مطمئنا تحت تأثير كأس كبير من الجعة التي لابد منها هنا، تحدث عن مقالة البلد المجهول Unknown Country، كانت ملاحظته الوحيدة عن بيلوك الذي كتبها أنه لم يكن أكثر من شويعر، وليس قادرا على قيادة شاة واحدة، أوأنَ السيد بيلوك نفسه كان يرتدي ملابس تنكرية ويضع قلم حبر في الجيب الصغير لجاكيتته، وهذا هو الجزاء لكاتب المقالة المألوف الذي يجب أن يكون متهيئا للمواجهة. يجب عليه أن يكون متنكرا، أنه لا يستطيع أن يطيق الوقت ليكون ذاته أو يكون شخصا آخر، ويجب عليه أن يراجع الأفكار السطحية وأن يرشق من حدَة نقده الشخصي، يجب عليه أن يمنحنا نصف بنس كل اسبوع لنشتري به رداء بدلا من جينيه أصلي في السنة.

ولكن، لم يكن السيد بيلوك وحده يعاني من الظروف السائدة. إنَ المقالات التي شكلت مجموعة 1920ربما لم تكن أفضل أعمال مؤلفيها، إذا استثنينا كتَابا أمثال السيد كونراد والسيد هدسن، اللذين شوشا كتابة المقالة دون قصد، وركزا على أولئك الذين يكتبون المقالات اليومية، فإننا سنجدهما صفقة رابحة لتأثرهما بمعطيات ظروفهما. أن تكتب إسبوعيا، أن تكتب يوميا، أن تكتب في فترات قصيرة، أن تكتب للناس المشغولين الذين يستخدمون القطارات في الصباح، وتكتب للناس الذين يعودون إلى منازلهم منهكين في المساء، إنها لمهمة مفجعة لأولئك الذين يميزون الكتابة الجيدة عن الكتابة السيئة. إنهم سيفعلون ذلك، لكنهم غريزيا سيستمرون في الطريق المدمرة لكل شيء نفيس ربما يدمره الاتصال مع الجمهور، أوأي شئ حاد ربما يثير حفيظته. وهكذا، إذا قرأنا أغلبية ما كتبه لوكاش والسيد ليند Lynd، والسيد سكوير Squire، فإننا سنشعر أنَ كل شيء سيتحول إلى لون رمادي. وإنهم بقدر ما يبتعدون عن الجمال المفرط لدى والتر باتر بقدر ما يبتعدون عن الصراحة المتطرفة لدي ليسلي ستيفن. إنَ الجمال والشجاعة روحان خطران إذا حشرتهما في مقالة طولها عمود ونصف عمود ؛ تحول الفكرة إلى لون يشبه لون حزمة ورق رمادي، تملك طريق إفساد مادة متناسقة. إنه عالم رقيق، متعب، فاقد الإحساس، ذلك الذي تناولوه، وذلك الإدهاش الذي لم يتوقفوا في محاولاتهم عن الكتابة الإبداعية عنه.

ولكن، لسنا بحاجة إلى شفقة السيد كلوتن بروك Clutton Brock، عن هذا التغيير

الجزء الثاني

في ظروف كاتب المقالة. فهو صنع بوضوح أفضل ظروفه وليس أسوأها. والمرء قد يتردد حتى في القول إنه يجب أن يخلق أي مسعى واع في الموضوع. ومن الطبيعي أنه آثَر التحول من الكتابة الذاتية إلى الكتابة للجمهور، والانتقال من غرفة الاستقبال إلى قاعة البيرت Albert Hall. إنها مفارقة كبيرة، أدَت إلى انكماش توسيع الفردية. إننا لم نعد ضمير "الأنا"ضمير المتكلم لماكس ولامب، لكننا ضمير الجماعة "نحن "جمهور وشخصيات سامية. إننا "نحن"الذين نذهب كي نسمع الناي السحري ؛ "نحن "الذين علينا أن نستمتع به "نحن "بطريقة غامضة ما، وبقدرتنا نندمج فيه، نحن في سالف الزمان كتبنا فعلا. فالموسيقى والأدب والفن يجب أن يخضع لنفس الجيل أوفي الأقل لن ينأوا بأنفسهم عن قاعة البيرت. ذلك كان صوت كلوتن بروك المخلص جدا والمتميز جدا، يحمل مثل تلك المسافة ويصل إلى الكثير دون إستغلال ضعف الجمهور ويجب أن تكون عواطفه موضوعا لإشباع رغباته المشروعة لجميعنا. ولكن بينما "نحن "نشبع رغبة ال"أنا "ذلك الشريك الجامح الذي يلازم الإنسان، هو لتقليل اليأس وال "أنا "يفكر دائما بالأشياء لنفسه، ويشعر بالأشياء لذاته، ليشارك الآخر الذي يشكل الأغلبية المثقفة جدا، و يشارك الرجال والنساء ذوي النوايا الحسنة في آلامهم ؛ بينما بقيتنا تصغي لنا بانتباه وتتمتع بعمق وسينزلق "الأنا "إلى الغابات والحقول ليبتهج بنصل عشب وحيد أو بحبَة بطاطس.

وفي الجزء الخامس من المقالات الحديثة، يبدو أننا قد حصلنا على طريقة الإمتاع و فن الكتابة. ولكن، كي نكون عادلين في الإشارة إلى كتَاب مقالات العام 1920 يجب أن نكون واثقين أننا لا نمدح المشهورين منهم لأنهم قد نالوا المدح حاليا والأموات منهم الذين لن نلتقي بهم أبدا حينما كانوا يرتدون طماق الكاحل في بيكاديلي "وقاء للجزء الأعلى من الحذاء محيط بالكاحل.. المورد الحديث ". ويجب أن نعرف ماذا نعني حين نقول إنهم يستطيعون الكتابة ويمنحوننا المتعة. ويجب أن نقارن بينهم ؛ ونميز النوع. يجب أن نشير إلى ذلك ونقول إنه جيد لأنه دقيق، وحقيقي، ومتخيل :

كلا، إن الرجال المتعبين لا يمكن أن يقدموا ذلك النوع من الكتابة،حينما أرادوا، ولا يريدون، حينما يكون ثمة سبب ؛ ولكن نفاد صبر الفردية. فضلا عن العمر والمرض، اللذين يحتاجان إلى رعاية، مثل البلدات القديمة : سيبقون جالسين على شوارعها، رغم أنهم وصلوا إلى أرذل العمر والاحتقار...

ونقول لهؤلاء، إنَ كتاباتهم كانت سيئة لأنها منفلتة، ومقبولة ظاهريا حسب، ومألوفة : وبمجاملة وبسخرية كلبية على شفتيه، فكر بهدوء وهو في قاعات الموسقى، وخرخرة المياه التي تغني تحت ضوء القمر، و الأروقة حيث الموسيقى العذبة تتنهنه في ليلة مفتوحة، والسيدات الأمهات الطاهرات ذوات الأذرع المصونة،والعيون الحذرة، والحقول الغافية تحت أشعة الشمس، والمسافات المحيطات المتنهدة تحت دفء سماوات هائلة، و المرافئ الساخنة، الفاتنة والمعطرة...

وتستمر الحكاية، وثمة صوت يذهلنا الآن بيد أننا لا نشعر به ولا نسمعه. والمقارنة تجعلنا نشك في أنَ ذلك الفن من الكتابة هوالعمود الفقري والمصدر العنيف للفكرة. إنه يكمن خلفها، يؤمن بتحريمها أو يراها بدقة وهكذا يرغم الكلمات على اتخاذ شكل لها، وأن تلك المجموعة المتنوعة التي تضم لامب و بيكون Bacon، والسيد بيربوم وهدسن، فيرنون لي Vernon lee والسيد كونراد Conrad،ولسلي ستيفن، وبتلر، و والتر باتر وصلوا إلى أقصى شاطئ. وثمة مواهب متنوعة جدا ساعدت أو عوقت مرور الفكرة إلى داخل الكلمات ، وبعضهم كان يحفر أعماله من خلال آلامه ؛ البعض الآخر كان يحلق مع كل ريح مفضلة. لكن السيد بيلوك والسيد لوكاش والسيد سكوير لم يكونوا ملحقين أبدا بأي شيء قائم بذاته. إنهم يشاركون في المعضلة المعاصرة... التي يعوزها إيمان عنيد لإزالة الأصوات المرحلية من خلا ل الجو الغامض لجسد اللغة إلى بلاد فيها زواج أبدي، واتحاد أبدي، وغموض لكل ما هو واضح، وينبغي على المقالة الجيدة أن تحيط بكل هذه الصفات النوعية الثابتة. ولكن يجب أن تسدل ستارتها من الداخل حولنا وليس من خارجها.

من الوقائع المسرحية في العراق

الجزء الثاني

عبد الوهاب الفايز

تكون نادي الفنون الذي تأسس في البصرة عام 1969 واستقطب جميع الفنانين على اختلاف اختصاصاتهم، من موسيقيين وتشكليين بالإضافة إلى الفرق المسرحية التالية:

- فرقة اليوم فرع البصرة، فرع لفرقة 14 تموز،و الفن الحديث فرع البصرة، وفرقة المسرح المعاصر، وهي الفرقة التي زامنت تأسيس نادي الفنون ، إضافة إلى "جماعة كتابات مسرحية" التي جمعتها وحدة عمل مشتركة مع فرقة المسرح المعاصر فيما بعد وشكل نادي الفنون ظاهرة متميزة حققت نجاحات كبيرة في تطوير مستوى الفن والثقافة في المحافظة وبالرغم من ضعف إمكانياته كان يحتضن كل النشاطات التقدمية والجادة، وكان المركز الذي احتضن المواهب الفنية وعمل على تطورها، لقد كان العامل الوحيد في نجاحات نادى الفنون هو وجود العناصر التقدمية في هيئته الإدارية وغالبية أعضائه، ولم يكن لهذا النجاح الاستمرار بسبب رعب الرسميين من تطور النادي ونشاطاته كونه يشكل مصدر إزعاج للرسميين الذين ينظرون إليه نظرة يمتزج فيها الكره بالحقد ولا يتوانون عن مضايقته كلما سنحت لهم الفرصة، وذلك لأنه- هذا النادي- يرى في الفن رسالة إنسانية في وسط ملئ بالصراعات، (وشيئا فشيئا اغتصب الق نادي الفنون، وأقفرت حديقته ثم أغلقت أبوابه)، لقد كانت مساهمة النادي بدعم الفرق المسرحية ولاسيما" "جماعة كتابات مسرحية" "كبيرة جدا بما فيها استخدام مسرحه الخاص رغم إمكانياته المحدودة. ونتذكر بعض الأعمال أو بعض العروض التي نفذتها" جماعة كتابات مسرحية" كان بعض الموسيقيين منهم الأستاذ محمد الكرناوي، وطالب غالي، أو مثلا كوكب حمزة، وطارق الشبلي والآخرون أيضا قدموا المساعدة المالية والفنية. ولابد من الإشارة إلى أن الفرق المسرحية الموجودة في النادي كان يجمعها وحدة عمل بحيث استطاع النادي أن يرعى الفن بالمحافظة لفترة زمنية لا بأس بها.

ومن الجدير بالذكر أن النادي احتضن مهرجان المسرح العالمي لأعوام ما بين 1970 1973، حيث قدمت الفرق المسرحية عروضها على مسرح النادي آنذاك، واذكر انه خلال العروض المقدمة كان هناك تنافس واضح لتقديم ما هو أفضل، وبعدها أنتجت أعمال مسرحية بالتنسيق مع فرقة(المسرح المعاصر) والتي اندمجت معها جماعة كتابات مسرحية حيث قدمت مسرحية (تألق جواكان موريتا ومصرعه) من إخراج بنيان صالح.

وبعد إغلاق نادي الفنون عام 1974 قدمت "جماعة كتابات مسرحية" بالاشتراك مع العناصر التي كانت في فرقة" المسرح المعاصر" مسرحية (المنجم)- للأديب والشاعر الراحل معين بسيسو- وهي آخر الأعمال التي قدمتها في عام 1975 على مسرح قاعة التربية في مدينة العشار بالبصرة.

الطموح

حقا يمكن القول أن "جماعة كتابات مسرحية" كانت مشردة وبلا مقر وكان طموحها لمقر مشروع جدا لكن من المعروف أن الجماعة بسبب من نضج فهمها للواقع الاجتماعي والسياسي القائم آنذاك وممارسة أعمالها من موقف ملتزم، كانت تتعرض للمحاربة والمضايقات ومنع عروضها، ومن ابرز هذه المضايقات القيام بإجراءات نقل وظيفية لبعض أعضاء هذه الجماعة أو المتعاونين معها إلى مناطق نائية بعيدة عن مركز المدينة، في محاولة لحرمانهم من مزاولة نشاطهم الفني (وهذا لا ينطق على هذه الجماعة فقط بل ينطبق على فرق مسرحية تقدمية أخرى) في عموم العراق إلا ان الجماعة لم تستسلم وتتنازل بل خاضت كفاحا من أجل تقديم أعمالها المسرحية نذكر منها: (هو الذي يتحدثون عنه كثيرا، المدمن، سيرة أس، اليانكي، يبحر العراق، الطوفان، نكسة حريزان، السفينة، نيران السلف، طلوع القمر، محد يعرفك يالبن، كبرت والكبر ينسى، تألق جوكان موريتانيا ومصرعه...) ورفضت المساومات إزاءها وحافظت على القيم الإنسانية والفكرية في أعمالها وبالتالي ليس غريبا حرمان الأعمال أو العروض من رؤية النور وبقاء النتاجات ضمن أرشيف الجماعة، ومن ابرز الأعمال المرفوضة على سبيل المثال (أيام الكمونة، ودائرة الطباشير القوقازية، منعت كذلك في بغداد حيث عرضت ليوم واحد فقط من قبل الفرقة القومية، وفي انتظار اليسار، التي كانت تتوازى مع مستوى أعمال الفرق المسرحية الأخرى في العاصمة).

ومع هذا تمكنت الجماعة من تقيم أعمالها للجمهور وسعت الى سلوك كل سبيل ممكن بما فيه المسرح الجوال (حتى كان هناك محاولات لتقديم العروض في بساتين النخيل في منطقة أبي الخصيب واستغلال كل فرصة ممكنة لتقديم العروض)، وأيضا ناورت الجماعة بطريق دفع عناصرها للعمل ضمن فرق مسرحية مجازة التي تتمكن من تقديم عروضها المسرحية المسجلة للتلفزيون منها:رحمة وأمير الغابة المسحورة) ل ألفريد فرج وهو نص مسرحي للأطفال، (الحصار) لعادل كاظم و(مغامرة رأس المملوك جابر) لسعد الله ونوس .

لقد كان عمل الجماعة مضنيا ومتعباً، كان كفاحا وجهادا مريرا حقا، ولذيذا مترعا جمالا وسعادة..

الخاتمة

لقد مرت حتى الآن أعوام على ظهور" "جماعة كتابات مسرحية" "ويمكن القول أن بعض أعضاء هذه الجماعة مازالوا موجودين خارج الوطن، كل في منفاه أو القابعين في عراق الروح.

وهذا ما حملني على الاعتقاد بأنني لم أكن قادرا على ايفاء هذه الجماعة الرائعة حقها من الإعجاب والتقدير.

وعلى كل حال، ما كان يهمني أيضا هو الأشخاص أنفسهم بطبائعهم وعاداتهم، وفي النهاية أسجل بأن انتمائنا إلى المسرح قائم ويحمل استمراريته لأن نجدد (جماعة كتابات مسرحية)، وأن تمارس طريقها من جديد، وبنفس جديد وبطاقات شابة جديدة مستفيدين من تجربتنا وسنبقى نعتز بمرحلتنا الأولى. أن استعراضا كهذا لبرنامج وعمل (جماعة كتابات مسرحية) يعطينا فكرة عن طبيعة التوجه الفكري،- الفني- والسياسي الذي تأخذ به الجماعة.

وأضيف لما تقدم أن هناك أشياء كثيرة ربما لم أتذكرها وقد تكون أساسية في عمل وتفكير الجماعة، أو بعض الحالات أو اللحظات والتي قد تكون مهمة تماما... وتشكل بالنسبة لنا تراثا نعتز به، على ضوء ما أنجزه مسرحيون موهوبون...بل شيوخ"... شيوخ" بالمعنى الأدبي والمعرفي.

الهوامش

1. سوق قديم ذو تسميتين – المغايز أو الهنود – وهو أكبر سوق في مدينة البصرة، والأكثر ازدحاما بالمارة.
2. المكارثية نسبة ل (جون مكارثي) سياسي ديماغوجي أمريكي عضو مجلس الشيوخ وله نفوذ في الإدارة الأمريكية والأمنية في عهد (الرئيس الولايات المتحدة أيزنهاور)إبان أربعينات القرن الماضي وكان من ألد أعداء الشيوعيين والتقدميين على الإطلاق.
3. مثل المسرح – التسجيلي – لبيتر فايس – الذي له قواعده المنظمة وطريقته بالتأليف والإخراج ومسرح ماير هولد والطليعة الروسية – ومسرح فاختانجوف – أو مثلا – تايروف .. والمسرح التأليفي ...إلخ.
4. مثل مؤلفات (ستانسلا فسكي) عن (فن الممثل، فن المسرح، أو إعداد الدور المسرحي) وعن مدرسته والمؤلفات في المدرسة البرختية

* ل (جماعة كتابات مسرحية) إسهامات بحثية عن كتابات بريخت والكتابة عنه.

قراءة في «معمرة علي» للقاص فهد الأسدي

الممالك المائية

ياسين النصير

تبدو الكتابة الان عن القاص العراقي المتميز والمقل فهد الاسدي كتابة عن تاريخ معلن من الحضور الغني في القصة الستينية وما بعدها فهو على مستوى البناء السردي لم يخرج كثيرا عما الفناه من طريق لمعاينة الواقع بعين نقدية تجريبية فقد كان هذا القاص الصامت الصاخب حاضرا في وعي التجديد الفني الذي بداته حداثة القصة الثانية في الستينيات وهي تشيد بيتها القصصي الجديد على تطوير لواقعية الحداثة الاولى حداثة الخمسينيات التي بدأها القاصون عبد الملك نوري ، فؤاد التكرلي ، نزار عباس ، محمد روزناجي ، انو شاؤول ، والتي هي حصيلة منهجية لما بدأه القاصون الرواد في الثلاثينيات : محمود احمد السيد وجيله .

القاص فهد الأسدي من رعيل كتاب الحداثة الثانية حداثة الستينيات لكنه اكثرهم ضبطا لايقاعات القصة القصيرة والتزاما بحدودها الكلاسيكية المعروفة وحدة الانطباع... ولم يغامر كسر قالب القصة القصيرة الفني لمجرد رغبته ما في التجديد كما فعل اخرون في اوائل الستينيات كما لم يكن هادئا وهو يعمل بادواته الواقعية داخل بيت القصة الفني بهدوء الفنان المختبر المجرب بل كان يرتق اثواب بيته القصصي الداخلية بما يغني ويجعلها اكثر استعدادا لاستيعاب موضوعها الذي بدأ يتسع عندما بدأت القصة في الستينات تتجه نحو الموضوع الشعبي الميثولوجي للكشف عن نماذج انسانية لا يظهر من شخصياتها الحقيقية الا القليل في حين ان دواخلها وتراثها من الفن ما يدل على ان هذه الشخصيات الشعبية ليست طارئة ولا هي ملحقة بالاخرين... وكان مسعى فهد الاسدي الى جانب ما سعى اليه القاصون : محمد خضير، محمود جنداري، موسى كريدي، عبد الاله عبد الرزاق محمود عبد الوهاب، من اكثر القاصين حضورا في وعي النقد العراقي الحديث اعنى كذلك ان النقد الذي نشأ محايدا للبداية الجديدة للقصة في حداثتها الثانية كان يجد ادواته المعرفية ضمن سياقات التمدين في هذه القصة وكان الدكتور على جواد الطاهر في مقدمة مجموعة نقدية حاولت دراسة فن القصة القصيرة وهي في تحديد أبوابها ومن داخل تجارب كتابها انفسهم ولم يكن لمنهجهم النقدي أي استعارة منهجية او اداتية الا بما يخدم تطوير الادارة النقدية الجديدة هكذا بدات كتابات النقاد عبد الجبار عباس وفاضل ثامر وشجاع العاني وطراد الكبيسي اضافة الى الطاهر الذي قال عن القاص فهد مستعيرا المصطلح من النقد الشهري عمود الشعر والاسدي ما يزال محافظا على عمود القصة القصيرة ضمن مسعى تجديدي لذلك اقول ان الاسدي اذ يعتمد التجريب ضمن بنية البيت الطيني للقصة القصيرة لانه يرفض استعارة كونكريت المدينة ولا اسمنتها ولا بيوتها ولا دوائرها ولا شوارعها ولا ادوات التزيين الاوربية التي بهرجت عددا من القصص التجريبية فبدا بتكوين لوحته الفنية ومن خلال ضبطه لبنية الحملة القصصية بل انني وجدت انه اكثر القاصين اهتماما بالجملة القصصية من خلال كفايتها لمعناها المحمول بالكلمات ليس من زيادات وليس من نمو تأويلي وليس من ترميزات مفترضة نموها كان من الطبيعي عندما تحمل الفكرة.

المياه أصبحت داراً منفتحة على الذاكرة والوجود

في ضوء ذلك ابدأ مع مجموعته القصصية " معمرة علي" وهي تنشئ بيتها الفني على ارضية مائية، وعلى ارضية منعزلات داخل المدينة كانت ارض الجبايش قضاء الجزائر امتدادا مكانيا لارض سومر الممتلئة باعذاق الماء والممالك السرية والمواقع المحمولة التي اختزنتها الميثولوجيا الشعبية واسكنتها كل ما هو غير اجتماعي ومعروف وكان هذه المواقع هي التي توازي جدليا المواقع التي يسكنها الناس في الجزر المائية لقد الفت المخيلة الشعبية طرق تعبير خاصة بها كشف الاسدي ربما انه القاص الوحيد الذي رابط طوال ثلاثين عاما من الكتابة في مثل هذه المواقع فكتب عن "كوت حفيظ" مزرعة الاقطاعيين الكبار الذين سيحبوها بالطناطل والسحرة والاكفان البيض والاموات الناهضة من قبورها الليلية لتطارد الفلاحين والفقراء عندما يقتربون من هذه المزارع المنعزلات التي كانت ارثا للاجنبي في ارضنا المائية وهو القاص العراقي الذي اشعرنا كم هي غنية ميثولوجيا المياه الجنوبية هذه المياه التي مدت الشعر بطاقة تخيلية كما اصبحت ملاذا سياسيا ودارا منفتحة الابواب على الذاكرة والوجود ثم اصبحت قضية سياسية لاحقا فبدا الماء كما لو انه خطر على المدينة نجري تجفيفه والغاء فسيولوجيته بقوة السلاح فهو القاص الذي يكتب عن سكنة الاهوار من خلال اقتطاعاته بقعا منها ثم يعاملها كما لو كانت كلية لها وهو القاص وان اقترب من المدينة لم يلج حياتها الشعبية مشكلات ابناء المحلة ومشكلات نسوتها وشبابها مشكلات اسواقها وما يدور فيها من غرائب ومضاربات انما يختار من المدينة بقعها المعزولة وغالبا ما تكون هذه البقع منعزلات لها: معهد التأهيل في قصة "الشبيه" معهد الاختلال العقلي في "النشور" هي كائيو في الواقع وقريبة من المواقع المائية التي هي الاخرى شبه منعزلات معمرة على او البيت الطيني في "الظما" او النهر في "جسد يمتطي صهوة ايرع" او القبر في قصة "الورثة" و"الماكنة المعطلة" في قصة الكارخ... الخ.

ينمو من السرد عند فهد الاسدي من خلال اختياره شخصيات تتلاءم وطبيعة امكنته المنعزلات ولذلك يصبح مخزونها الشعبي هو ممارستها اليومية لحياتها العادية، لكن ثمة نوافذ مفتوحة دائما في هذه المنعزلات لا تطل من المنعزلات على المجتمع هنا يبتدئ القاص من خارج المنعزلات بنص مسكوت عنه هو ما حدث لشخصياته قبل دخولها هذه المنعزلات لكنه يتكلم عن خارج المنعزلات عما حدث وعما يحدث وما التفاعلات التي يستخلصها القارئ من هذا العلاقات هي حصيلة هذه المزاوجة الجدلية بين مكانين مجتمع واسع ومنعضل صغير. يشمل القاص مكانه المعضول الحرب بتنظيم ثالثي للشخصيات وكان أي حدث لا يتم الاعبر هذه التركيب الثلاثي لكنه ما ان يمضي بالحدث قدما داخل بيت النص حتى يستقر على شخصيتين اثنتين مشكلا بهما عمود نصه الفني. ففي قصة الشبيه نجد الشخصيات ثلاث " الضيف – الراوي، في حين تشكل حياة المحور المحرك للفعل القصصي.

قصة الظمأ، من ثالث الشخصيات : على الاب الاول ثم (الاباء – البنون) ـ وعبيد السيد ـ يستقر فعل القص على العلاقة المستمرة بين "معمرة علي" كمكان وعبيد السيد.

قصة جسد يمتطي صهوة الريح، الشخصيات هي "صاحب الثابت ـ المراة الخاتون ـ مدير الدائرة. الفاعلان في السرد هما: صاحب الثابت ـ المراة

قصة الكارخ : الشخصيات الثلاث هي : سلطان – جابر – المدير الفاعلان : سلطان العامل وجابر.

قصة النشور الشخصيات : المدير – سالم العسكري ـ الراوي الفاعلان سالم العسكري ـ الراوي.

وهكذا بقية القصص يشكل الشخص غير الفاعل.. في السرد حوارا وكلاما عنه ديناميكية الفعل القصصي وكأن الشخصين الفاعلين هما وجها جدل النص المعلن في حين يشكلان مع الشخص الثالث جدل النص المستور.

تمنحنا هذه الثيمة المحددة من الشخصيات فنية مركزه وأصل النص القصصي، حيث ان القاص يعي تماما ان فن القصة القصيرة فن مركز لا يحتاج الى شخصين مركزيين اما حولهما فيهم من خلال تفاعلات الحدث سلبا وايجابا حيث ان أي حدث يحتاج دائما لسببين كي يصبح موضوعا يقال فيه.

ولم يقف عالم القصة المحدد عند حدود الشخصيات القليلة المركزة وانما نجده يختار لها اسماء ذات دلالة توسع من المنحى الرمزي الواقعي للنص.

للزيبق صفة غلبت الاسم دل من خلالها في النص على الاحتيال.

حياة: تعني نقيض الموت.

فهيمة: تعني نقيض الجهل.

علي: بالكسر ـ كسر العين ـ تعني العمق الشعبي لكلمة على.

عبيد السيد: تعني العبد الذي تسيد الاخرين برأيه وحكمته.

صاحب الثابت : تعني الثبات على الموقف حتى لو ادى به الى الموت.

الخاتون : تعني المرأة الاجنبية

سالم العسكري: تعني المدمر من خلال الحرب ولم يبق منه الا الجسد.

الاسماء عند فهد الاسدي تعني حالات وتحول دلالات واقعية وقد سعى القاص لان تجعل من القصة القصيرة تتجاوز معطيات الصوت المفرد لتصبح حدثا لجماعة يمكن تصميمه وتعميقه من خلال اشباعها بالرمزية.

لاسيما وانه باختياره البئة الماشية في معظم القصص يعكس طبيعة القرية التي لا تتحمل الاسرار الكبيرة كل ما يقال فيها يمكن تعميمه وتداوله كحكاية يومية والبقع المائية في جنوب العراق تتجاور منها المتناقضات وتاتلف دونما حدوث أي خلل حيث التناقضات جزءا من بنية هذه البيئة، الماء فيها للسكن وللموت ايضا من هنا حملت اسماء قصصية دلالة التعامل مع ترابت قروية فلا مجاز شعرياً فيها ولا تاويلات كبيرة يوميتها ومالوفيتها هي التي تكسبها دلالات نقدية وغالبا ما تكون هذه الدلالات في الكتابة عنها أي في النصوص الادبية وقد اسبغ القاص على الشخصيات سمة القرابة عدا القلة من قصصه الشبيه قرابة في العمى الوريث قرابة في الدم معمرة على قرابة في التناسل الكارخ قرابة في العمل مسالخ تبادل ادوار الشخصيات مع ثبات تغييرا في العادات فالتكرار احدى اهم سمات الثوابت الاجتماعية وعليه فقصة أي احد منهم هي قصتهم كلهم الخاتون التي اعجبها الشعر الثابت على جسد صاحب الثابت وهو شبه عار امامها افزعته رغبتها فانزوى في غابة القصب ليحلق شعره كما لو كان نصبا او برديا لا بد من تنظيف الارض منه ثبات العادة تعني تغيرا في تصورات الغريب خرقا لما هو عليه هنا تبدأ المفارقة فالخاتون وبعد ان حلق شعر جسده رفضته كرجل اما هو فاعتقد انه اصبح رجلا يليق باجنبية.

وقد يعكس تصور البعض المفترق للجسد انه الكيان الذي نعبر به عن وجودنا اللاشعوري المخفي وراء العادات رجل المياه لا يرى مثل ما تراه امرأة المدينة من هنا جاء الماء حاسرا بين النظرتين حينما غطى انسياب الزورق فيه عري الفكرتين عن الجسد فالبيئة المائية تحيي على تناقض مكاني مع البيئة المدنية في الوقت الذي تحدثت القصة عن صراع صاحب الثابت مع الماء لنقل البريد هو ولما مكان التيار جارفا وقويا فضل ايصال البريد سالما على حياته التي ذهبت ضحية غرقه في التيار هي اذاً لغة المياه التي لا تعرف المصالحة مع المفترقات وهذا ما نجده في قصة اخرى قصة الكارخ. ففي الوقت يزداد ارتفاع الفيضان في النهر مهددا القرى والمزارع يعطل مقياس الارتفاع في الماكينة ولما كان كل سكنة القرية معتمدين على مؤشرات المقياس التي خبرها الحارس نجد المقياس يقف على رقم ثابت هو خمسة، فالعطل هنا لا يصيب المقاييس وحده انما الذاكرة اما الماء فيكتسح الذاكرة والقرية والناس والسدود وكل القناعات الثابتة بصحة العلم الدائمة فتثبت المفاهيم في البيئة المائية احدى اهم السمات التي تقف ضد التغيير.. القاص معني بتجسيد مثل هذه القيمة دائما والبيئة المائية في قصصه غير مستعدة لقبول أي غريب عليها والمفارقة السردية بين الثبات والتحول لا تصنع سردا مفارقا وانما السرد يسير بطريق متناوب الظهور منتقل الامكنة وكأنه جزء من بنية مشهد متعدد المواقع او انه ينقل الينا قيمة اللاوعي الجمعي لسكان يتكلون ويفكرون بطريقة واحدة لذلك نجد القصص مليئة بمثل هذه المفارقات كما لو كانت حكايات متأصلة في اللاوعي يتناقلها الناس خلال جلساتهم الشتائية.

فهد الاسدي ليس القاص الوحيد الذي تعامل مع البيئة المائية ليمكن عن ثباتها وثبات افعالها انما هناك قاصون اخرون منهم القاص محمد شاكر السبع في روايته " النهر والرماد" حينما تحدث لاول مرة عن الاقطاع في المياه والقاص وارد بدر السالم الذي كشف لاول مرة ايضا عن حياة "المعدان" في الاهوار وناجح المعموري في روايته "النهر" الذي تحدث فيها عن جريان الزمن العراقي في المجتمع والقاص مهدي عيسى في روايته "الشاهدة والزغرة" حينما جعل النهر فاصلا بين مكانين اجتماعيين وهناك في الشعر الكثير من المياه: اشعار السياب الكثيرة وقرصان سعدي يوسف المبكر الرحيل الى المجاهل المائية.

الماء عند فهد الاسدي شخصية محركة بطل اخر يضاف الى ابطاله، اكسب الشخصيات والاحداث سمته السائلة وفكرته القائلة : اثنتان من قصصه: جسد يمتطي صهوة الريح والكارخ يصبح الماء مصدرا للموت وقصة يتحول الماء الى مصدر خطر يهدد المعمرة كلها قصة معمرة علي وقصة يصبح الماء رمزا لظمأ العمة فهيمة تعبيرا عن حياتها القاحلة انه ظمأ الجسد والذاكرة.

جملة فهد الاسدي القصصية مبنية على دراية تامة بتدرجات السرد الذي يبدا حارا قويا اول النص ثم يتسع مداه ليشمل مواقع عدة اعني انه يعي اهمية الجملة القصيرة في القصة القصيرة ووعيه يقدم لنا تصورا اوليا عن الكيفية التي يجب ان تكون عليها جملة القصة القصيرة دون سواها من القصص الطويلة او الرواية واول ملاحظاتي انها بفعل واحد محرك كل افعال جمله القصيرة افعال حركة لا يمتد تأثير الكل طويلا في جمل اخرى انه يكتفي بحدود جملته وما يجاورها وعندما يكون الفعل المحرك محددا بعدد من الكلمات تكون طريقة السرد عنده عبارة عن تحركات موضعية وليست تنقلات واسعة وكبيرة وهذه الطريقة في بناء الجمل القصصية، من ان القصة مشدودة الى بقعة مكانية معروفة ومشدودة الى حواسه اليقظة حواس الشخصية في لحظة تحتدم فيها المواقف كما ان جملة لا تحيلك الى مراجع او مصدرية خارج ما يحدث "الان" وفي الزمن المعيش ولذلك كل الشخصيات مشمولة بالرؤية حتى في اشد الحالات خصوصية وقد غيبت هذه الطريقة البنية المقطعية في النص فلا فواصل كبيرة ولا مقاطع عدا قصة معمرة علي حيث اعتمد التاريخ انية لرؤية معمرة مبنية منذ القدم وهي تحدث في ازمنة مختلفة هذه ليست بنية مقطعية وانما هي بنية تاريخية سردية.

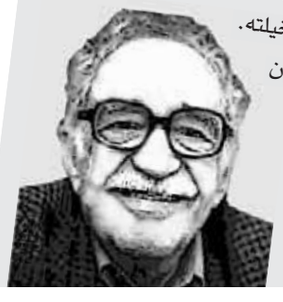
يسعى القاص من خلال اختباره لامكنة قصصه واغلبها امكنة مائية في جنوب العراق الى الكشف عن اسرار البقعة الشعبية المهملة من الجسد المكاني والاجتماعي في العراق فقضاء "الجبايش" خضع لدراسات انتوبولوجية عدة كان من حصيلتها ان سلطت الضوء على نمط من الحياة لا يشبه نمط سكان القرية الزراعية ولا مكان الاهوار من المعدان فهم من مجرى مائي للفرات وفي بقعة قريبة من مدن مهمة وهم عشائر متأصلون اغلبهم من بني اسد لكن الحياة تعتمد البدائية في العيش على الصيد والزرع في اماكن بعيدة والعمل التجاري والانخراط في الجيش هذه البدائية كائنة في جسد اجتماعي لم يكتشف اقتصاديا وسياسيا عميقا وسكانها من اولئك الذين يحافظون على تكويناتهم الاجتماعية السابقة التغيير لديهم يعني ثورة على الموروث ولذلك لا يحدث الا ببطء ومن خلال تطوير الثوابت السابقة بما يجعلها منسجمة مع العادات الجديدة وعبثاً نتصور ان حركة جريان المياه الدائمية تشكل

خبر

ماركيز يكسب دعوة قضائية بعد محاكمة ماراثونية

الطريق الثقافي ـ خاص

صدر حكم قضائي لصالح الكاتب الكولومبي الشهير غابرييل غارسيا ماركيز في قضية استغرقت أكثر من 17 عاماً ضد رجل ادعى ان الكاتب استخدم قصة حياته في رسم الشخصية الرئيسة في رواية "وقائع موت معلن" وهو البطل الذي أعاد عروسه إلى أهلها لأنّها لم تكن عذراء، فقتل قتلة شنيعة على أيدي أخوتها الجزارين، وأدعى ميغيل ربيس بلنسيه الذي كان والده قتل بالطريقة نفسها وللسبب عينه في العام 1950 ان الكاتب قد استخدم تفصيلات حياتهم العائلية في استلهام روايته التي صدرت في العام 1981. وكانت المحكمة العليا في مدينة بارانكويلا الكولومبية قد رفضت تلك الإتهامات الأسبوع الماضي، وقضت بأن بلنسيه لا يملك الحق في التعويض المالي الذي طالب به وهو 50% من عائدات الكتاب التي تجاوزت الملايين، وإن الكاتب الكولومبي قد استوحى أحداث روايته بالكامل من وحي مخيلته. ورفضت المحكمة طلب بلنسيه بأن يكون مؤلفاً مشاركاً للعمل وقالت "ما يهم هو الطريقة التي يقدم فيها المبدع الواقع وليس الواقع نفسه، إن الأمر يشبه إلى حد ما إمرأة تستلقي أمام الرسام ليرسمها ثم تطالب بنصف الحقوق في العمل الفني، فهي تمتلك جسدها ولكن العمل نفسه ينتمي إلى الرسام".



المكتبة الوطنية الفرنسية تشتري مذكرات كازانوفا

الطريق الثقافي ـ باريس

عرضت المكتبة الوطنية في باريس للجمهور لأوّل مرّة المخطوطات الأصلية لمذكرات كازانوفا بعد أن حصلت على حقوق ملكيتها ونشرها أو عرضها على الجمهور بمبلغ قياسي تجاوز الستة ملايين يورو من أحد المالكين وهواة جمع المخطوطات، وعلى الرغم من الشهرة التي حظي بها جياكومو كازانوفا جيرولاما كعاشق عابث ومتخصص في استدراج نساء القصور، إلا أنّه كان كاتباً غزيراً أيضاً وقد دوّن تفصيلات مغامراته الغراميّة الكثيرة في مذكراته التي تعد واحدة من الكنوز الأدبية الفذّة من القرن الثامن عشر.

ولد كازانوفا في مدينة فينيسيا لأحدى عائلات النبلاء وانتقل في شبابه إلى باريس وعاش فيها فترة طويلة قبل أن يجبر على الفرار في العام 1760 بعد أن أغوى زوجات وبنات الملك لويس الخامس عشر والاحتيال عليهن وسلبهن أموالهن.

وتعرض المكتبة الوطنية في باريس حالياً تلك المذكرات، التي انتهى منها كازانوفا قبيل وفاته في العام 1798 وبلغت حوالي أربعة آلاف صفحة، ضمن معرض يقام هناك تحت عنوان "آلام من أجل الحريّة" وبستمر حتى التاسع عشر من شباط/ فبراير المقبل.

وكان الكاتب قد ورّث المذكرات لابن أخيه الذي باعها على ما يبدو لناشر ألماني قبل أن تصل إلى أيدي السفير الفرنسي في برلين بواسطة بائع غير معروف، وكان يعتقد على نطاق واسع أنها دمرت ضمن عدد كبير من الوثائق المهمة أثناء قصف مدينة دريسدن الألمانية خلال الحرب العالمية الثانية، وقال برونو راسين، مدير المكتبة الوطنية الفرنسية "لقد كنت أجهل وجود هذه المذكرات تماماً إذ لم يسبق وأن وضعت حتى ضمن قوائم الوثائق المفقودة، لكن ليس هناك أدنى شك في صحتها. وتخطط المكتبة لإتاحة تلك الوثائق المهمة للجمهور في كافة أنحاء العالم عن طريق نشرها على شبكة الإنترنت، ويصف كازانوفا نفسه في بداية مذكراته قائلاً " لقد كنت دبلوماسياً ومقامراً ومحامياً وجندياً وكيميائياً وعازف كمان، لكنني أفضل لقب فاجر على جميع هذه الألقاب، فقد أغويت مئات الفتيات والنساء ولم تسلم من أساليبي حتى الراهبات".

والمتحف البريطاني يشتري مخطوطات نادرة لبيكاسو

الطريق الثقافي ـ لندن

حصل المتحف البريطاني على مجموعة رائعة ومجهولة من التخطيطات الفنية والأختام للرسام الأسباني الشهير بابلو بيكاسو كان قد رسمها في الفترة الواقعة بين العام 1930 والعام 1937 بعد أن حصل المتحف على منحة من عمدة مدينة لندن بلغت قيمتها مليون جنيه أسترليني، وتضم المجموعة أكثر من 300 تخطيط اغلبها غير صالحة للعرض بشكل مباشر للجمهور قبل أن يتم ترميمها.

وكان جيرمي هنت، مدير المتحف البريطاني قد وجه نداءً إلى إدارة المدينة للمساعدة في تمويل الصفقة وجاءت الإستجابة من هاميش باركر مدير الإستثمار في شركات موندريان البريطانية الذي تبرع بكامل المبلغ إكراماً لذكرى أبيه الرائد والمستكشف البريطاني المعروف يوجين باركر الذي كان أحد كبار المعجبين بفن بيكاسو والذي طالما كان يصطحب أبنه الصغير إلى المتحف البريطاني.

وستعرض غالبية التخطيطات، التي وصفت بأنها واحدة من اكثر الإنجازات الفنية أهمية منذ أكثر من خمسين عاماً، للجمهور بدأ من شهر آيار/ مايو 2012.

أخلاط القصة الناقصة

قصة قصيرة

حنون مجيد

أخيراً، بعد انتظار طويل تهادت العربة القديمة التي نحل لونها الأحمر القاني فغدت حمراء صفراء.

تنفس الصعداء، إذ غالباً ما عدّ الإنتظارطويلاً، أمراً يأكل العمر ويذهب بالمتعة ويضيّق الأنفاس.

في زحمة الشارع هذا، الذي تتراكم على جانبيه الأسواق والمحال، تختلط الأضواء والعتمات بأصوات مركباته والناس على جانبيه. خليط ممتع،يقول، لا سيما اذا تناسخت روائح حاجاته الزكية وانسلت الى انفاسه في خليط مدهش أخاذ يفزز رغبته في طعام شهي.

يتمنى الآن لو تهادت به هذه العربة، التي ترتج على تضاريس الطريق، في ليل أو نهارمع ثلة من أصدقائه الذين رحلوا، والذين على قيد الحياة الى لا مكان أو حدود،ولو كان معهم الآن في مقهاهم الصغيرة وزقاقهم الضيق الظليل!

ما يؤرقه اللحظة، انه لم يعد هناك متسع لعينين ذابلتين مثل عينيه أن تحطا، الاّ على الوجوه التي لم يتكشف له ملمح منها، غير ملمح وجه امرأة بيضاء ذات جمال يانع خرجت من زقاق ضيق لتؤدي غرضاً في السوق.

في مثل هذه المسيرة الصعبة الطويلة، ولاسيما اثناء عودته من دائرته البعيدة الى البيت، كثيراً ما يفكر بأمرين، القراءة في كتاب أو النوم، أما التفرج على الناس والأشياء التقاطاً لما يُشبع موضوع قصته القادمة، فأمر يفعله حتى في أحلامه.

الآن لم يكن يفكر في شيء من هذا، اذ كان يقاوم صور الملل والتعب والنعاس ويستدعي ألواناً من الطرافة والمتعة مما يحصل في حافلته التي لم تشكُ يوماً وضعها المزري مهما تباعدت المسافات التي تقطعها سواء أكان ذلك آناء الليل أم أطراف النهار. هذه اول مرة يصطحب فيها أوراق قصته التي لم ينجزها بعد، الى مقهى معتمة الزجاج من الخارج جيدة الإنارة من الداخل، يجلس فيها لعزلتها أولاً، ثم لتقدمها الجميل، ولو في رقعة محددة، على مستوى محال الشارع العام.

إن ما تتيحه له مقهى من موضوعات لكتابة قصة جيدة، اكثر مما تتيحه له قراءة في كتاب، فهناك التقط عشرات الموضوعات القصصية الحية التي، عَبَر بها في خيال متنام يتحرك على ما يرتسم على وجوه الناس وحركات أجسادهم، الى آفاق أرحب مما تحدده منافذ مقهى.

لم يكن ارتياده المقهى نابعاً من قناعة حديثة ولدّها وضعه الجديد، بيت في حي حديث لا مقهى فيه، بل لأنه مذ كان شاباً يعيش في بيت في زقاق ضيق، عرف في المقهى مجتمعاً صغيراً يعج بالأحداث والحكايات المنوعة التي يمكن ان تزود قاصاً بعشرات القصص الحارة واللاذعة، وهي،مقهاه الجديدة، وان كانت بعيدة عن بيته نسبياً الاّ أنّ عربته التي تنقله اليها، لم تكن هي الأخرى الا منفذاً من منافذه الطرية الى اغناء قصصه المتروية التي لا يكتب منها الا واحدة كل شهر او شهرين.

العربة الثقيلة التي تعود به الى بيته الان، يرتفع ضجيج ركابها الذين يزيد عددهم على العشرين. بيد إنه حين يعلم ان القليل من الوهن الذي ينتاب جسده وأعصابه نابع من حاجته الى النوم، يزول قلقه ويسترخي ملقياً باوراق قصته على حيز بينه وبين امرأة بيضاء البشرة واسعة العينين، قبل ان تهرع الى الكرسي الوحيد الشاغر الذي الى جانبه وتحلّ فيه.

لربما ندم، وهو في اضطرام جسده بالوهن والنعاس، لانه ترك عازلاً بينه وجسد المرأة التي كانت تراوده الرغبة فيها، كلما اهتزت العربة أو مالت الى جهته لتقرّبها منه. لايعرف لماذا كلما اشتد نعاسه وطفا على غمامته السمراء انقضت عليه رغبته، وتمنى لو كان وضع اوراق قصته بين يديه. كان يشعر ان المسافات الفاصلة بينهما، هي من المسافات المستحيلة التي لايمكن ردمها إلاّ بحلم ما.

لم تكن قصته ذي كاملة، إنما دوّن منها أربع صفحات بانتظار أن يضيف اليها ما يعدل صفحة واحدة أوصفحتين، ليكتمل موضوعها الذي أرهقه ولم يعد يتذكر شيئاً منه، بعد أن بدأت قصته الجديدة تدوّن في أعطاف حلمه القادم اليه.

فها هو يرى أوراقه الى جانبه ولاتفصله كثيراً عن المرأة البيضاء، منشورة كما وضعها أول مرة وحروفها متناثرة سود.

العربة البيضاء التي يقلها ولها لون الحليب، تقطع طريقها متهادية بالخفة الأثيرية التي تصنعها مقدمات الأحلام تحت نهار مشرق لا حدود لترامبه.

بين دغدغة تباشير حلمه على هدهدة الحافلة وتموجها العام، ورغبته،الطافحة والمقموعة في آن، في الاحتكاك بالجسد الذي الى جواره، انفتحت له طاقات طيفه الفريدعلى صوت المرأة تنادي سائق العربة أن توقف، لتغادر العربة بأوراق قصته وتدخل من بعد، في جمع مزدحم من الناس وتلوذ في عطفة من عطفات شارع عام.

لكي لا تضيع أوراقه وقد ذهل أولاً، هرع يتبع المرأة في شوارع خالية وممرات وأزقة غائمة يؤدي بعضها الى بعض في شبكات من منافذ جانبية معتمة حتى تدخل ويدخل معها بناية شاهقة متداعية الاجزاء، تبدو عليها أعمال ترميم شامل او هدم كلي ثم اقامة من جديد. في بناية مثل هذه، ذات دهاليز طويلة ومتاهات مفزعة، تطل على فضاءات محيطة، ممتدة وسحيقة، تضيع المرأة، يصبح البحث عنها تجواباً هلعاً مذعوراً، تتناهبه غرف بأبواب مغلفة واخرى بأبواب مواربة، وثالثة قلعت أبوابها فباتت مسفرة بلا أبواب، وثمة هنا وهناك، يتوزع على سطوحها رجال غرباء قساة الملامح، لا يغبطون رجلاً غريباً يدخل دارهم، يبحث عن امراة قد تعود اليهم ولاتعود اليه.

الغرف تلك وجلها آيل للسقوط تتلاحق أمام رؤاه، وتتراجع تحت خفق أقدامه، ولا اثر لامرأة دخلت البناية قبل لحظات.

ماكان يحزنه ان القصة في مسودتها الاولى، وانها ليست كاملة كذلك، ثم إن القصة لديه هي مايكتب أول مرة، ولوكان اكمل كتابتها فربما قرأها مع المرأة نفر من ذويها لايقل عددهم عن عدد قرّاء القصص في الصحف والمجلات اليوم، ولربح قراء في مدى ابيض هو عند النقاد كناية عن المجال الذي يدور فيه القارىء العام او القارىء المجهول.

يفتش في فوضى جنونية تأخذ بالعقل، وتصرف النظر عن المخاطر التي تحيق بمن يتوغل في البحث عن شيء أشبه بالمسحور، في بناية شاهقة الارتفاع متداعية الجدران مفتوحة النهايات. ولو لم يكن يشمئز من السرقة ويعدها تطاولاً فجاً على ممتلكات الآخرين لترك مشقة هذا البحث المضني، بالرغم مما تمثله له قصة هي واحدة من مشروع كتابه الجديد ولتجنب في الاقل النظر الى هذه الوجوه الغليظة ولا ألفة فيها.

ما أدهشه أيضاً ان البناية بحجمها الكبير قائمة بلا إسم يحدد هوية لها، ولوكان على هيئة لافتة تشير اليها، أما عمالها وأصحاب العمل الذين يشرفون على طبيعة العمل فيها أو هكذا يبدون، والآخرون الذين بلا عمل وقدموا يطوفون في أرجائها، فلا يشكلون هوية ما، بقدر ماتشكل صور الهدم او الترميم الجارية عليها.

ثمة عمال يرفعون باكياس جنفاص، رملاً الى طوابق عالية عبر سلم طابوق مترب متصاعد بشاقولية مهلكة حتى النهاية، وآخرون يرفعون أطناناً من الطابوق الاحمر في رافعات سلكية سريعة الصعود والهبوط وآخرون غيرهم يهدمون جداراً قائماً بمطارق من حديد. يتم ذلك في دوامة عمل دائب لايتوقف.

في خضم هذا الشريط الذي يمر فوق عينيه، ولايبدو أن له نهاية ما، لم يعبأ كثيراً بالعلاقة بين جسد المرأة السارقة المشتهى، وجسد امرأة تشبهها كان أمضى وقتاً في التفرج عليها، في دفتر جمع لوحات فنية مغرية لرسامين أجانب، كرسوا فنهم لرسم أجساد نساء عاريات. كذلك كانت تضعف لحظة بعد لحظة صورة صديقه صاحب الدفتر الذي نسي ان يخبّىء دفتره المثير ذاك، فوقع بين يدي زوجه التي مزقته وألقمت مزقه النار تحت عينيه، كانت ذاكرته مشوشة وكذلك رغبته، بل لم تعد لديه ذاكرة تعود به الى زمن بعيد، انما كان هوسه محصوراً في العثور على المرأة التي سرقت أوراق قصته المهلكة التي عسرت نهايتها عليه، وقطعت عليه الانسياب مع تباشير طريق جديد مبهج وخلاب تتناثر، متفرقة، على جانبيه تلال متطامنة شقر وفضاءات متنائية زرق.

وخيل اليه وقد بدأت لوعته تشتد كلما دخل غرفة وخرج منها بلا أمل قريب، انه لم يعد يعرف إن كان يبحث عن قصته حسب، اذ ما يزال وهو في هوسه المضطرب هذا يتبين وجه المرأة أبيض كالنهار، وريح تعصف بجسدها المفتول لتلصق غلالته الوردية عليه، وتنثر شعر رأسها الاشقر عالياً وتشده الى الخلف، وفزع جامد يسكن عينيها الواسعتين، هو الفزع ذاته الذي يلمّ بروحه الان، وكان حلمه قد توقف على الصورة ذي، ثم انقطع الى فزعه هو، وهو يرى جسده، فجأة، معلقاً في الفضاء.

لم يسمع صراخه أحد من أولاء الذين يعملون في القصر إلاّ بعد أن أوشك على السقوط على الارض، ان ماجعل يفكر فيه، انه لم يحسن التصرف حينما تبع المرأة، بينما كان ينبغي عليه أن يتصرف بحكمة، ويؤمن بان سرقة مثل هذه قد تحصل بفعل قوى لايمكن مقاومتها، فلا يلاحق المرأة ويظل على كرسيه ثابتاً حتى يعود الى بيته سالماً، فخسارة قصة لاتعني خسارة حياة هاهي معلقة بين السماء والارض ومهددة بالموت.

حين رفع جسده الى الاعلى، كلت يداه وتداعت قوته، وعاد معلقاً كما هو منذ لحظات تتراءى الارض تحت عينيه، بعيدة مقعرة كانها مدفونة في غور.

كانت الريح تضرب جسده، وتشتد قواها، وما تنفك تهب بجنون كلما حاول ان يثني يديه، ليعلّق جسده الى الاعلى للارتقاء الى السطح، ولو لم يكن يملك يدين قويتين، او هكذا شاء له حلمه هذا، لما ظل متشبثاً بحافة سطح مستوٍ ولتضاءل عناده وتلاشت قواه، بعد ان كان يفشل المرة تلو المرة في العودة الى هناك.

ما تزال عينا المرأة البيضاء تلوحان لعينيه، ولبثنا الشاهد الوحيد بينه وبينها، اذ كلما قاوم السقوط ورفع عينيه الى الأمام جابها نظرته بالصورة التي رآهما فيها أول الأمر، عينان جامدتان، ولكنْ مسكونتان بفزع طافح،، وكأنهما تستدعيان حناناً ما.

كان يرى إنه إن سقط فسوف تسقط معه العينان الملتاعتان، أو تمّحى صورة المرأة التي لا يعرف لماذا كانت تطل عليه ولماذا هكذا. وإذْ كان يغالب الشعور المشوش الذي كانت فيه الصورة ذي، تترادف عليه مع صورة المرأة جارته التي سرقت أوراقه، وسيارة حمراء ناحلة اللون، وأخرى بيضاء كالحليب، فضلاً عن خليط غائم من شوارع وفضاءات وسماوات، ونساء عاريات تظهر أجسادهن باذخة، وفي نظراتهن رفعة نبيلة مع شبق دفين، فإنه كان يشعر بانه معلق بين أرض وسماء ولاخلاص لجسده من الهلاك الاّ بنجدة ما.

ولأنه في حلم، لم يعرف كيف نجا وعاد الى الارض بسلام، اذ كان كلما شدّ عضلاته للإرتفاع الى الأعلى مال السطح معه الى الاسفل، أو تثلمت تحت أصابعه قطع صغيرة منه.

لما عاود النظر الى حافة السطح التي كان معلقاً قبل لحظات على طرف منها، بدا له كم كان موته سيصبح مروعاً لوهوى، وكم كانت عظامه ستدق ولحمه يهرس.

اذ كانت العربة التي فقدت بعضاً من لونها الأحمر ما تزال تتهادى بين طرقات المدينة المكتظة بالعربات والناس، يشتد فضول جارته فتستل الاوراق وتقرأها الواحدة بعد الاخرى بلذة واستمتاع طفوليين، وكانت تتمنى في الوقت عينه ألاّ يصحو النائم، وألاّ يكف المطر، ولاتصل الى بيتها قبل ان تكمل قراءتها، وتسير العربة بلين فلا تؤثر حركتها على ماء عينيها، بل ولاتنتهي مسيرتها، فها هي كمن في طيف. كانت تضحك وتتقافز وتحلم وتطير، وتقول في النهاية يا له من حلم جميل.

كان كل ذلك، سواء بين عيني الرجل والمرأة التي الى جواره، يمر بسرعة فائقة، بل لعله مر بين عيني الرجل الحالم بسرعة الضوء قبل ان يستيقظ على صوت امرأة تنادي على السائق أن يقف لترفع جسدها القريب منه وتهبط.

حينما التفت الى جانبه الفى جارته قد غادرت موقعها تاركة أوراقه حيث كانت والى جوارها منديل مزينة زوايا أطرافه بباقات ورد تكاد لا ترى.

هبط العربة هو الاخر يتبعها، منديلك يا امرأة، ويكرر الصوت مراراً ويتعقبها وهي تتوغل، تارة في السوق وأخرى في زقاق حتى تغيب في بناية شاهقة جديدة أو رممت حديثاً، تصدرت شارعاً مزدحماً وتضيع.

يعود محبطاً الى اوراقه يرتبها ويطمئن على عددها، ويعثر في نهاية الورقة الرابعة، وتحت اخر سطرفيها على عبارة تقول :

"ممتع جداً أن أقرأ شيئاً جميلاً على مدى مساحة غفوتك. النساء أفضل من يقرأ قصص الرجال. المنديل الصغيرالذي تركته الى جانب أوراقك، ثمن بخس لا يعدل سعادتي وأنا أقرأ كامل قصتك "

وضع المنديل في جيبه وهيأ جواباً لزوجه إنْ سألته، إنه جاء من حلمه. لم يضف كلمة واحدة الى قصته.عدّها على حكم المرأة تلك قصة كاملة.

ويبدو انه ظل لأيام تحت تأثير حلمه ذاك، حين أرسل قصته الى جريدته التي ينشر فيها قصصه، حتى جاءته رسالة من هناك تعده بأن الجريدة ستنشر قصته التي ارسلها بعنوان "حلم ذات نهار" حالما يتيسرله إرسال ورقتها أو أوراقها الناقصة التي ظنوا أنه ربما نسي ان يرفقها مع أخواتها، أو سقطت منه في الطريق.

ليلة الناي

إلى عدنان منشد..

أسعد اللامي

سوف تنتهي دائما إلى هذه المدينة لا تأمل بأشياء في أي مكان آخر لا سفينة لك و لا طريق كافافي

حدث الأمر في الصيف، نهايته المعقودة بأهداب الخريف، في المساء هتف احد الأصدقاء بصوت غليظ، سأمضي الليلة مع الجموح، سأعاقره ثم أمنحه حريته عند الفجر، فليتبعني من لم يلبس البردعة بعد !

كان الصوف على مبعدة ساعات ولأننا لم نلبسه بعد فقد تبعناه، هل أنقذتنا الأحلام الوردية في مساء الشاطيء الجميل من الثغاء..؟

في الفجر الدبق كانت الدروب المؤدية الى القاعات مقببة قشرتها، مثقبة بجدري الفقاعات، لزجة بزيوت الطعام العفنة وبقايا الرز. كانت العصا في يد ذلك الضابط المغرور تهتز ملوحة في الوجوه، قصاصات الورق المفاجيء تدعو لحلم مجنون ملأت ارجاء المعسكر، عرشت في الزوايا، رفرفت على أغصان الأشجار كعصافير أول الصباح.

أي ملعون رماها في غفلة عن أعين الحرس في المساء لنحصد بلواها في صباح ساحة العرضات؟

كنا معلقين على طرف العصا التبختر اللعينة بيد الضابط المتجهم ذاك، معادلة قاسية يا صديق، غير عادلة بالمرة، قص أجنحة التحليق أو الاصطفاف مع الأسماك في علبة السردين، في الروح بقايا عنفوان، هززت رأسك رافضا، حذوت حذوك، حذا حذونا آخرون، كان المنظر في ساحة العرضات موجعا، سلم بعضنا أجنحته للنتف، كسا الريش ارض الساحة كنسته الريح ليعلق بأسفل الأشجار او يطفو في بطون سواقي المياه الآسنة...

كان دمثا قبل قليل؟

تساءلت مستغربا سحنته التي اربدت بوجه القلة المتبقية التي لم تسلم أجنحتها للنتف وغدت بسواد خبز محروق، ليس مثلك الذي تتطلى عليه خدعة الثعلب ينزع عنه فروه ويلبس زغب الفراخ، كانت قصاصات الورق الملون تعزف نشيدها ملء أسماعه و أمام ناظريه، لماذا تستنكر عليه ردة فعله الكاسحة؟ لقد جعلنا العقل من رأسه يطير، كان متشبثا بذيل انتصار، وبخلنا عليه بعظم سمك صغير.

هل تتذكر اسمه؟

هل ضاع مثلما ضاعت من قبله ومن بعده العشرات من الأسماء؟

كريدي كنيته يا صديق، أعطني أذنك، دعني اهمس لك باسمه الأول، لكن دعك من هذا وذاك سأخبرك بشيء جديد، خبر ستطرب له كثيرا دون شك، منذ عام و ذاك المسخ يقف أمامي صاغرا بين شهر وشهر،، أتعلم؟ انا الذي أعطيه منحة الراتب من المصرف الذي اعمل فيه.، تخيل الجلاد أمامك عاريا من دون سوط سافرا من دون قناع، تخيل نفسك تمنح من ألقى بك في الجحيم نقودا تعينه على البقاء، كيف تكون ردة فعلك؟

في المرة الأولى توقفت مليا و انا اقرأ اسمه في السجلات، أخرجت صورته من حافظة الذاكرة، رنوت إليها مليا ثم تبسمت وأنا أهيىء نفسي للبهجة القادمة، لا لم أضع لحظتها في ذهني احتمال تشابه عابر في الأسماء كنت على يقين بان القادم سيكون هو لذلك سارعت بالمناداة على الاسم وبصوت جهوري لم أكن معتادا عليه في عملي من قبل فصاح نعم من خلف هامات رجال كانوا مزدحمين على الشباك، قلت لهم أفسحوا للأفعى الطريق، عرفني؟ طبعا عرفني، نظرة الثعلب ينقلب الى حمل وديع أفصحت عن ذلك، الارتجافة المنكسرة في عينيه وهو ينظرني لم ادعها تفتني، ركزت فيها بعينين من جمر ورماد، جعلته يكررها أمامي مرة ومرتين و ثلاث و بانتشاء كبير، انا أمارس اللعبة ذاتها معه منذ عام، اجعلها لا غالب ولا مغلوب، أحاول ان أطيل أشواطها قدر ما استطيع، تريد ان تراه؟ حقا تريد ان ترى الأفعى منزوع منها نابها المميت، لك ذلك، هيىء نفسك، في المرة القادمة سأدعك تراه عن قرب لا بل سأمنحك شرف إعطائه النقود .

ماذا سيحل بنا لو لم نفلت من المصيدة؟ تساءل احدنا بذعر، اعتقد انه كان نجما قبل ان يلملم جناحيه ويطير، كنا بحاجة إلى تركيز بشع للذهن لنعرف على نحو يقيني إلى أين تسير بنا العربة، دارت الأرض دورتها ودرنا معها ولكن في اتجاه مضاد، في الروح خوف وفي وجوه الحرس المرافق بلاهة ومكر ثعلبي، ربما رق قلب احدهم كان عريفا بثلاثة خيوط وهو يقدم الممكنات السعيدة على النهايات المعروفة سلفا بقتامتها.

لو خرجتم سالمين إنحروا لوجه الله شاة ومن لا يستطيع فلا بأس بذبح ديك، رنة الخوف في الصوت تخثرت فجيعتها مع قعقعة صوت محرك العربة وهي تتباطأ لتلج قوس المدينة، كانت الشوارع لحظتها محض سراب و ملامح البيوت ظلالا باهتة، لا شيء كان واضحا ومحسوسا سوى جذوة الحريق تستعر في الأرواح الغضة إلى أين؟ وفي عطفة عند ناصية الجسر لم يتأخر لهب الإجابة، استدارت العربة لتدخل البوابة الكبيرة لاستخبارات وزارة الدفاع.

(٢)

في الزنزانة يكون الشعور بالعزلة مطلقا، يسيل الزمن في الخارج، تحمل اصداءه الأبواق وأصوات المناداة وضحكات بنات كليات باب المعظم، ليغلي في وعاء الروح، يغلي ليتصاعد بخارا سرعان ما يتكثف في الصدور قطرات من ماء أجاج يكوي العيون

ما حجم الهوة التي القينا فيها؟ ألا توجد طريقة أخرى للموت غير الغرق في مستنقع آسن؟ من سأل ذلك السوأل؟ من اهتزت روحه؟ لماذا اعتبرنا ذلك التداعي خارجا عن حدود المألوف؟

بدت الزنزانة للوهلة الأولى ونحن ندفع إليها من ظهورنا بقسوة كهفا اسود يختنق فيه الهواء، يتسرب إليه الضوء شحيحا من قضبان الباب، يحتاج الملقى فيها بضع دقائق كي تنسى عيناه الألوان وتتعود رؤية الوجوه والأشياء لا يكسوها إلا العتم و يتخثر على ملامحها الانقباض، كانوا أكثر من ستين شخصا، متعامدة أجسادهم، متقاطعة، لم يتركوا فسحة إلا وشغلتها الأنفاس، كان مكاني قرب الباب، لم أجد مكانا أخر غيره، كنت أكثر جرأة مني شققت طريقك نحو المنتصف وغبت في زحمة الأجساد، اشتركت جميع الأضداد لحظتها، تواطأت ليكون مكاني محاذيا لصفيحة البراز، كانت الرائحة كما في مسلخ بدائي تهب لتملأ روحي بالتقزز والغثيان، لم يمهلني الرجل الجالس لصقي والذي لم أتبين ملامحه بعد فرصة لالتقاط الأنفاس صرخ بغتة بصوت اجفلني وهو يضرب جبهته براحة يده بعنف

فاطمة، افتحي الشباك..

هكذا يرحبون بك في زنزانات النسيان ! فاطمة افتحي الشباك، كانت عينا الرجل غاربتين، تحدقان في مكان قصي وثمة رغوة فقاعية وغفت فوق شفتيه فتلمظ بلسانه ممصمصا مرات، توقف لما رآني أخزره متأرجحا بين الفزع و بين الدهشة والذهول، افتر ثغره عن ابتسامة عذبة، صافية، فاكتشفت في عينيه ملامح طفولة راسخة وقهر عظيم، كان ذلك الكائن كما اكتشفنا فيما بعد مجنون القرنة.

كان سديم الحر متوهجا في الزنزانة، لزجا بالغبار المنبعث من ساقيه الرافستين بعنف مصاحب للصرخات، كانت ثمة هيآت للماضي تتشكل في عينيه وتجد انعكاساتها في مرايا الفضاء الغباري المشع، كانت السماء خفيضة نكاد نلمس أهدابها والأرض ترامت واسعة مفتوحة على ألف احتمال واحتمال، لماذا غفلنا عن اتساع المدى في الرمز ونحن نؤول الصرخات الملتاعة المنبعثة من شدقيه، فاطمة يا فاطمة على أنها مناداة على امرأة أرضية من لحم ودم، تمثل فيها وسط دوائر غيابه خلاصا لعذابات جنونه المقيد خلف القضبان !

الجنون شأنه شأن الرغبات الأخرى يحتاج إلى الحرية ليعبر عن جذوته بصدق، من فلسف الأمر على هذا الشكل أنت؟ أم واحد أخر؟

كان الرجل في متناول أبصارنا وجهه لوحته الشمس، زادته عتمة لحية سوداء نافرة فوق رقبة ناحلة تطقطق تفاحة أدمها كل حين، تنحدر إلى زيق مكشوف عن صدر بعظام قفص بارزة بأزرار مقطعة لثوب بهت لونه الأسود، استحال رمادا باهتا، قصر عن احتواء قامة طويلة كاشفا عن ساقين معروقتين في نهايتهما قدمين عشش فيهما طفيلي الجرب بانيا أخاديده الخشنة.

كان أقرب إلى كتلة من هلام مائع منه إلى جسد متماسك، ابرز ما فيه شدق واسع ذو أسنان عريضة ملوحة بصفرتها الفاقعة، يفز بين ساعة وساعة ينادي بصياح تقشعر له الأبدان، فاطمة يا فاطمة، جيء به إلى هنا مكبلا بالأغلال بعد أن قبض عليه وهو يوزع في السوق الشعبي لمدينته القريبة من شجرة أبينا صاحب الخطيئة الأولى منشورات تدعو لقيامة الغائب كي يملأ الأرض عدلا بعد أن ملأها الإنسان ظلما وجورا..

يستهلك الآباء الآثمون حتى المجانين لغاياتهم التي ستتكشف عارية ومريبة في نهاية الأمر، دون أن يرف لهم جفن لا يتساءل السدنة من أين تأتي القرابين !

هل كانت تلك الأضحية مجنون الزنزانة الوحيد؟ هل كان الآخرون بما فيهم نحن الواثقون من أنفسنا الممتلئون حكمة وغرورا أصحاء؟ ينمحي الفاصل بين العقل والجنون في علبة قهرية لا تتجاوز سعتها بضعة أمتار فيختلط الأمر ليسود التشوش و ترسخ نسبية المفاهيم، المجنون مجنونا ماذا عن العاقل المفترض؟

ممتلئا بالغيظ والامتعاض وجدتني أتفرس بالوجوه، بعضهم كان نائما بعضهم كان مكبا برأسه للأرض، وبعض كانوا يسندون جذوعهم على الجدران مبحرة عيونهم في شروخ السقف، لا مفر في الساعات الأولى لتواجدك في هكذا مكان لا مفر من انهمار مطر الأسئلة

ما هي طبيعة العلاقات بين قاطني هذا المكان؟ كم مضى عليهم من الزمان في البئر؟ ما خصوصية كل فرد؟ ما الذي يمنعهم من الصراخ؟ ما هي أحلامهم؟ ما أقصى أمانيهم؟.

في فزع الأجوبة وفراغها المحيل إلى انبعاج الروح سقطت عيناي على وجهك، كنت قد نسيت في غمرة التشظي وتهشم الزجاج وجودك تماما، ثم رأيت أنك معي، منحني ذلك بعضا من عزاء، تضاءلت حدة الكارثة، هكذا تهبط السلوى ويحل الأمان في اشد الأماكن بؤسا، بجانبك صديق، لابد من التجربة، هل كنت أتوقع أن تكون على غير هذا الحذو؟ عدت إلى الوراء، لم أجد ما يمكنني التأسف عليه، دخلت القبو طواعية، كان بإمكاني غير ذلك، تذكرت مراوغة الثعلب، ترى هل أستطيع الخروج بأقل الخسائر؟ ما هو الخط الذي رسمته في ذهني؟ من يدخل القن لابد أن تتسخ ثيابه، ذلك أمر مفروغ منه، كان حرصي أن ابقي على الجرح مفغورا، لا أضع عليه ذرورا كي لا أقع فريسة الوهم.

تبسم احدهم، كان يراقبني، خرج صوته خافتا.. تعال، تتبعت إشارة اليد التي ربتت على الأرض مشيرة إلى مكان، اسميه مكانا، كان حيزا لا يتسع لجسد طفل، لكنني كنت بحاجة إليه، بعيدا عن صفيحة البراز وصرخات مجنون القرنة التي مافتئت تمزق سكون المكان.

لم يلامس الماء جلدي منذ ستة أشهر ! أنا أسف أن تكون لي رائحة الخراف !

قالها الرجل بدماثة خلق ملائكي شفعها بابتسامة محزونة وهو يزحف بجسده قليلا إلى الجانب مفسحا لي شبرا إضافيا، بادلته ابتسامته بابتسامة متفهمة، ممتنة، هكذا يبدأ الاعتياد والتأقلم شيئا فشيئا مع قسرية الانوجاد في انعدام الخصوصية وتشابك الأنفاس.

إغماض العين والسباحة في برك الذكريات إحدى الوسائل الناجعة لإزجاء الوقت، لا اعرف كم مضى من الزمان، كل ما اعرفه أن أبي أطل بقامته المديدة، تسلل عبر نافذة الوجد، في أول المساء ارتسم طيفه العذب أمامي فشهقت، كان حلقي شديد الجفاف وثمة صداع يفجر قحفة الرأس

هون عليك نبس بحنان جارف وهو يمسح على جبهتي برفق ويتلمس بأصابعه بثرة حمى نبتت فوق الفم.

لم اهيىء نفسي لهكذا مصير قلت له بضيق

يكفيك القليل من الصبر في البداية بعدها ستعتاد على كل شيء، حذار من الخسائر الكبرى. قال وراح ينتظر وقع كلماته علي..

لا استطيع إعطاءك وعدا بذلك أجبته مغمض العينين.. لست بطلا، ولا أفكر بالحصول على هكذا لقب، أردفت بقسوة ولما رأيت عينيه تتألمان أضفت مشفقا لكنني أعدك بالبحث عن منفذ توافقي.

(٣)

يوم، يومان، أسبوع، عشرة، يتعمدون نسيانك حتى تتعفن الروح، يتخشب فيك الحزن، يوم زنزانات التوقيف ليس كالأيام نهاره بيضة أفعى والليل بركة قير، ماذا تفقس بيضة الافعى غير صل القلق ! القلق يجلب الذعر، الذعر إن لم تصنع مصداتك الشخصية يغذي في الروح أضعاف قيمته.!

فاطمة، فطومة، افتحي الشباك ! غير مجنون القرنة من نغماته في أول الليل، الليل مكان خصب تتناسل فيه الأحزان، مجسات المجنون الشخصية تستشعر قدوم الحزن قبل مجيئه، لم يكذب ظنه، صر باب الزنزانة صريره المقيت.. دخل ضابط شاب يسبقه عطره الثمين، كان يترنح ثملا في أبهى أناقته، جاكتة بنية اللون تحتها آلك يماثل البنطلون في لونه البيج وعلى القميص الأبيض استلقت ربطة عنق بأزهار صفراء، وقف عند الباب مزهوا بوجهه المعافى، محاطا بحرسه، تفرس في الوجوه لحظة بعيني كاسر أمام طريدة عزلاء ثم انفجر ملقيا ببصاقه وبشتائمه في كل اتجاه كلاب، تحلمون بالحكم؟ !... الكلاب اطهر منكم ومن أمهاتكم وآبائكم وعشائركم.

الأقرب إلى الضابط وفي متناول قدمه كانت الطريدة سيئة الحظ، مجنون القرنة استلقى أسفل قامته، متكورا على نفسه، يرتجف ويهوم بيديه في الهواء وفمه يطلق المزيد من زبد الاختناق، انتبه الضابط إلى رائحته العطنة فكشر عن أسنانه متقززا ثم سرعان ما ركله بقدمه على وجهه فعوى المجنون عواء متصلا و تفجر من انفه الدم. ضحك الضابط منتشيا ثم استدار ليغلق باب الزنزانة على ليل مديد

الليل، الليل، الليل، في ذلك الليل.. ليلة الدم المتفجر من انف المجنون، ليلة بحثي اللائب عن منفذ توافقي ينقذني من التفسخ في البركة العطنة، كنت في شبري العاري أتكور منكمشا على نفسي ملفوفا بسديم الحر والروائح المقرفة، أحاول أن أغمض عيني فلا استطيع.

آه منك يا ولد ما الذي تفكر فيه؟

كان ذلك صوت أبي مقترحا علي تطهير نفسي من الإثم !

كان من الواضح تبعا للحزن الذي تلقفته في نبرة صوته، أن الستة عشر عاما الأخيرة من عمره الخالية من التفاؤل (ابتدأت بسنوات سجنه الصحراوي الست من عام ١٩٦٣ ومن ثم السنين العشر التي شهدت عودة ذات الذين القوا به في السجن إلى سدة الحكم) كانت ذات وطأة ثقيلة عليه لذلك اكتفى بالصمت وهو يسمعني أرد عليه ناخرا بيأس

انظر أبي الدنيا ما عادت هي الدنيا والناس أضحوا ضربا أخر من الناس !

الألم حصان اسود يجر وراءه عربة حالكة من الرعب، الدهاليز التي تقود إلى غرفة التحقيق ضيقة ملتوية تتخللها بين مسافة ومسافة أقواس خفيضة، اخفض رأسك أيها الطويل السافل، يأتي الصوت مفاجئا عدائيا سافرا تمتثل له وأنت معصوب العينين فتهوي على ظهرك سياط الكابل الغليظ، حذار من قول آه، الآهة تستفز شهية الجلاد، تخرج الآهة رغما عنك، لست إلا بشري، السوط يجر وراءه المزيد من السياط، الرجل ذو رائحة الخراف خلق لنفسه عالمه الخاص به، لا يمكنني بأي حال من الأحوال وصفه بالوهمي ما دام قد نجح في العثور على درعه الذي يقيه من الانهيار فيما بقيت انا متأرجحا بين بين، انظر ما اسمك يقول لي مبتسما بتشنج واضح من خلف أستار غيبوبته بعد كل جلسة تعذيب يعود منها خرقة بالية ينز الدم من أطرافها، انظر ما اسمك إلى الجراح؟ آوه دعني أنام لبعض الوقت ثم عد ثانية وأنظرها ستراها قد التأمت، هل تصدق ما اسمك حين أقول لك إن الخضر يأتيني في النوم، يمسح على جسدي بيده فتلتئم الجراح ولا يعود هناك ثمة من الم !

المجنون المحه من بين انطباق جفني منكمشا على نفسه يبكي بحرقة قرب صفيحة القاذورات وهو يعاين بعينين مرعوبتين ويدين راجفتين زهرة الدم المتخثرة فوق انفه، لنحيبه تلك التكسرات النغمية الخناء المؤلمة التي تصاحب بكاء طفل، الرجل ذو رائحة الخراف وجد ثغرة في جدار سيطرته على نفسه تنفتح رغما عنه، الدموع تملأ عينيه فات الوقت على إيقاف جريانها حين هب خارقا جميع المحذورات التي تمنع المواساة بين النزلاء، يخطو بخطى لا تنظر وراءها ليبرك أمام المجنون، ينظر في وجهه برهة من الزمن ثم يرتمي عليه معانقا بقوة، تاركا قطرات من دم الأنف تسيل على رقبته ثم تنحدر لتستقر على هيئة فص احمر قان على كتفه.

زوبعة من أحاسيس دفينة، مكتومة، تتفجر في الزنزانة لحظة ذاك العناق، النزلاء الستون ما عاد بإمكانهم السيطرة على ينابيع الحزن في أعينهم ولا على براكين دواخلهم المتقدة فتركوا العنان لمشاعرهم كي تثور مشكلة لوحة القهر الأبدية، انتحبوا كما لم ينتحبوا من قبل مشاركين الرجلين التحامهم الأخوي غير عابئين بذبابة الزنزانة السوداء التي تترصد الحركات وتحصي الأنفاس لترسلها على هيئة تقارير إلى القائمين على شؤون السجن، تلك الليلة استمر غسيل الحزن النبيل ذاك حارا، متدفقا حتى الهزيع الأخير من الليل.

ليست أشواك الكآبة ولا دبابيس الضيق ولا صمغ التخاذل وحدها تنمو في الجو اللاهب، المكتظ بالبراغيث وبق الفراش وطفيليات الجرب، ثمة أشياء مفاجئة تزدهر وأنت تسقيها عرقا متصببا من حمى الانسحاق : أزهار الخيال الغريبة اللاهبة تنضج هي الأخرى في فزع الكوابيس وظلام الزنزانات ! من قال إن المعجزات كفت عن البزوغ؟ من قال إن الستار قد أسدل وليس ثمة بعد من انحناءة للسماء على الأرض؟

هكذا حانيا رأسي بقنوط ومن دون أن انبس ببنت شفة نهضت إلى صفيحة القاذورات وبدأت افرغ ما في معدتي من أخلاط !

فاطمة، افتحي الشباك؟ هزني صوت المجنون من جديد وهو يشملني من تحت زهرة الدم المتيبسة تحت انفه بابتسامته الموحية، هذه المرة بدا نداؤه طويلا متصلا مشحونا بنفاد صبر غريب سرعان ما أعقبه صمت مجوف لف الجميع.

في ذلك الصمت المشبع بغيظ العاجزين، بغتة ودونما تمهيد، تسرب صوت، تسلل خافتا في البداية مثل خيط رفيع من دخان ظل يدور حول الرؤوس المسندة إلى الجدران، يدور ثم سرعان ما تشكل غيمة صغيرة راحت تنث رذاذها البارد على الوجوه !

صوت غريب جعل الجميع بما فيهم المجنون، يبحلقون أعينهم على سعتهما، ينظرون في وجوه بعضهم بعض بتركيز باحثين عن تفسير!

كان صوت ناي يا صديق أظنك ما زلت تذكر كيف أعقبه بعد هنيهة صوت امرأة شجي يبوح بالتياع.

يا نبعة الريحان حني على الولهان، حني على الولهان، جسمي نحل والروح ذابت وعظمي بان، ذابت وعظمي بان

من اين جاء الصوت؟ من أي كوة سحرية نبع؟ هل كان صدى عذاباتنا وآلامنا ارتطم بالجدران فعاد على هيئة صوت أنثى خالدة تبوح؟ هل كان هبة من السماء في تلك اللحظة الحاسمة؟ أو لا تعزف السماء لرعاياها في أوقات الضيق؟! أو ليست معنية بشموخهم ومعاناتهم وترصين أرواحهم مغبة الكسر؟

ما عندي كل ذنوب إلا هوى المحبوب إلا هوى المحبوب، كان الصوت موغلا في غيه، في قسوته وجبروته، في رقته ونعومته، غير آبه للعذابات التي تفجرت ينابيع حزن؟

هل كانت صاحبة الصوت تعرف ما يجري خلف الجدران؟ هل كان استمرارها بالغناء بصوت جعلته ينداح أكثر ارتفاعا غير آبهة بالدموع التي اكتظت بها العيون تواطؤا؟ تواطؤا مع من؟ معنا أم مع القائمين على السجن؟ ! أو تجد تفسيرا آخر يا صديق، لماذا وقع اختيارها على تلك الأغنية بالذات؟ بل لماذا عادت تصرخ بصوت اشد عنفوانا وكان الناي يواكبها في صعود وهبوط يرافقه ارتخاء وشد في أعصابنا وفي حدقات عيوننا المثقلة بحزن كظيم...

اعتقد جازما ان اللحظة تلك المنفلتة من حسابات الزمان والمكان ما زالت ساطعة في ذهنك يا صديق؟ مثلما هي شاخصة أمامي تأبى الزوال، كلسان من نار مقدسة، كنست لحظتها كل شيء، أزاحت بلادة الأحجار، صهرت حديد السقف، فتكشف عن سماء رائعة عاودت فيها روحي اخضرار غوايتها، لحظتها لم اك بعد قد تهاويت لكنني لم اعد متماسكا كذلك، في الوقت المناسب جاء ذلك الصوت يا صديق، سأعترف لك بشيء ! كنت لحظتها على وشك الالتحاق بالركب، على مبعدة خطوات عن التراجع والولوج ممرغا بالوحل في علبة السردين لولا ذلك الصوت السماوي الرخيم، أشياء كثيرة في هذا العالم الغريب يمكن لها ان تحدث قبل فوات الأوان !

الغيمة أمطرت مطرا ندى الرؤوس، شمس بزغت عقب المطر، قوس قزح تمطى رسولا بين السماء والأرض جعل مجنون القرنة يكف عن الصراخ و ينغمر في موجة بكاء مصحوبة بقهقهات متشنجة، والرجل ذو رائحة الخراف أبصرته حينذاك، وكان كما مسافر مبحرا في قطار ليلي ويرنو مبتسما إلى نافذة لاح منها ضوء بعيد، بعيد جدا، لكنه كان يقترب، يقترب كشهاب يشق قلب الظلام، ورأيتنا نحن أيضا أنت والآخرون وأنا معكم بالطبع، رأيت وجوهنا مشدودة إلى ذات النافذة برجاء نبيل !

آواه كم أنا مدين لطيف المغنية الرائعة المجهولة تلك، احسبني الآن يا صديق، بعد مضي أكثر من ثلاثين عاما أفسر الأمر على شاكلة أخرى بعيدا عن حقل أزهار الخيال الملتهب ذاك، فلقد اكتشفت بعد حين طويل وأنا أمر على المكان من خارجه بالطبع وأترسم بحذر شديد بقعة احتجازنا تلك إننا كنا مطمورين في حفرة لا يفصلها عن قاعة الشعب غير جدار بسمك بضع بوصات وان فتيات الفرقة القومية للفنون الشعبية قد بدأن ليلتها موسم التدريب .

سيّد العربات

أجود مجبل

الى محمد بو عزيزي، الفتى التونسي الحالم الذي لم يمهلوه حتى يبيع ما في عربته من خضار فاقترح النار على جسده لتشتعل المدن العربية بالثورة ويتساقط الطغاة.

ها هي الارض واقفة خلف بابك
تشرق فيها الفرائس
فاذن لها ياحبيبي لتدخل
ان غبار المماليك افسدها
والجنود يبيعون يوسف
كالنفط بالعملة الاجنبية كل صباح
وانت على شاطئ المتوسط
كنت تبيع الفراعنة في الهزيع الاخير من العمر
تكنس اسماءهم والتماثيل
والصور الطوطمية
تجرف كل الهروات عن وطن هائل
كلما اختزلته حقائبهم
عاد ممتلئاً بالشروع
لك المجد ياسيد العربات
التي صبحها خضرة ومواويل
تنشب وجهك في صحوهم وتغني:
(إذا الشعب يوماً)
فتنهمر الطلقات كسرب جراد
يعير البساتين تذكرة للخريف
وتأتي العواصم مدعومة بالاناشيد
والصبية المعشبين
(إذا الشعب يوماً)
ونارك تقري الضيوف على شاطئ المتوسط
والهاربين لليل الفرنجة
فوق قوارب كانت تخون مواعيدهم دائماً
ثم ينساهم البحر والساحل العربي
(إذا الشعب يوماً)
وهذا رمادك بوصلة للملايين
علقة الفتية القلقون ببغداد
فوق المداخل تعويذة للطغاة
وطافت عليه الجماهير سبعاً

رمادك تحمله الفتيات بطنجة
ورداً لقمصانهن
وقرب ابي الهول
خبأه الكادحون (الغلابة) تحت سرير زليخة
فاغتسلت الهدير ببيوت الصفيح
واقبل سكان (وادي الملوك)
سكان وادي الصعاليك
من غرسوا في المقابر اكواخهم سائلين:
ترى من سيقنع هذي الرمال بمجد العواصف؟
من سيدل على النيل اقدامنا؟
لحظة!!!
انظروا...
ها هو النيل يدخل في ساحة الثورة الآن
يغسل اوجه من سهروا
فوق(ميدان تحريرهم)
يهتفون بطاغية قاحل:
ارحل الآن عن حلمنا الشجري
وكانت طرابلس مكشوفة للنساء الجميلات والريح
والملك المزمن ارتعش الوقت فيه
(فقام خطيبها يلوك حماسه
وكتائبه (الوطنية)
تطلق كل الرصاص الذي في مذاخرها
باتجاه الشتاء الذي يحرسه فتية مورقون
يهيمون عشقاً برائحة الارض والاغنيات)
وفي (برقة) انكشف الرمل عن (عمر)
شيخ صحرائنا الذهبية
فالتقط الافق
محتفياً بالجواد الذي ظل فيه غبار المعارك وجداً
رمادك في الشام
انجب ارصفة
لا تليق بغير المضائين بالحدس واللاهناك
فـ(درعاً) على القلب واقفة بانتظار الغيوم

كما انتظرت (مرج عذراء) (حجراً) (1)
واصحابة الشاهقين)
رمادك ياسيد الابهات
تساقط فوق خليج تبرج بالبارجات
تناثر فوق السواحل
فالتقطته الحشود تذاكر للطرقات
فـ (دلمون) فيها النهار يغير عنوانه
و(المنامة) لا نائم نام في ليلها القرمطي
و(مسقط) تسقط من جيب سلطانها
طفلة نسيتها المراكب
هذا رمادك حط على سبأ
حيث بهو العروبة
والعاربون القدامى ينامون بين الخناجر و(القات)
فانتبهوا فجأة حين لامستهم
واستفاقت من النوم بلقيس مثخنة بالعقيق
تحطم صندوق وضاح
طارت قصائده كالعصافير
فوق مظاهرة كان يهتف فيها ابن ذي يزن:
ان ساحاتنا شجر للكلام
محمد
هذا حمام من القيروان اتاك
فقم ياحبيبي لتلقاه
مختضباً بدخان النسور
محمد يا ابن المقيمين في السهو
هذا دم الصمت في الاغيات يسيل
فاسبغ علينا نبوغك
نحن تلامذة في رصيفك
والبس رداءك حتى تؤم المصلين
ان صلات الشوارع قد بدات
والحجارة بسمة للبلاد
محمد
يا قمح افريقيا المتوهج

بين الدروب التي ايقظتها الطبول
وسار عليها الجياع عبيداً
الى سفن في دجى الاطلسي
لترميهم في مزارع تكساس
قم يا محمد
ان رفاقك بعدك ظلوا يحكّون جلد المدينة
او يرجمون الملوك بأيامهم
ويقولون:
لنا حضن هذا الشتاء
الذي مر فيه الرصاص قريبا من الحلم
اذ كان ليل (صفا قس) متهما بالوضوح
و(سيدي ابو زيد) تجهر بالشهداء
لنا سنبلات الاذان
(بزيتونة) المتصوفة العارفين
واسطح وهران والشرفات
وبنغازي ناثرة شعرها في الاغاني
ف(قل للمليحة):
ان الخمار الذي كان اسود
اصبح نهرا من الضوء يغسل ما وسخ الحاكمون
و(قل للمليحة):
يوماً سيأتي الى بابك الخاطبون
وقد هد ليلهم العشق
فاستقبليهم
فهم فتية امنوا بأصابعهم
فنموا وطنا لا يشار اليه بغير الطيور
لنا شمس (أسوان) تضحك للقطن
واروقة الازهر الفاطمي
وقاهرة علمت هذه الارض حرية لا تسمى
لنا صمت خوفو
وانغام عبد الوهاب
لنا في الجزيرة بيت وعينا نبي وسيم
وبابل خلف الشهاد تمر كتابا من النخل
او هدهدا كان يأتي يحدث عن وطن
حيث افعى التواريخ ظلت تقاسمه شمسه والمياه
لنا تحت (نصب جواد)
جماهير تضبط ساعتها
وفق توقيت احلامه وتقول:
لنا حزن بغداد هربه سندباد وراء البحار
وهذا قمر ابن زريق
من الكرخ يطلع كل مساء على باسقات السجون
(وباب المعظم) يقرعه الجائعون اليتامى
لنا شهرزاد التي عملت في الرصافة ارملة
فأعتراها الرصيف
وراودها واعظ البلدية والمخبرون
لنا مجد (عبد الكريم) يشيد للفقراء بيوتا(2)
وفي آخر الليل
يأوي إلى غرفة في (الدفاع) بلا زوجة (3)
دمه في الاذاعة ينتظر الأصدقاء
وفي دجلة قبره
كل فجر تحج إليه النوارس
إن لنا كل هذا الفناء

---

(1) حجر بن عدي الصحابي الشهيد الذي قُتل أيام الحكم الأموي في عهد معاوية .
(2) الشهيد الزعيم عبد الكريم قاسم مؤسس الجمهورية العراقية الاولى اعدمه البعثيون الفاشست بالرصاص في 9/2/1963، لم يتزوج ولم يترك مالا او عقارا.
(3) مبنى وزارة الدفاع حيث كان يسكن.

رؤيا ابن فرناس

فراس عبد المجيد

1

الليل لباسٌ
تتلفّعُ فيه الأشياءُ
ويلتفُّ على جسد الوقتِ،
يغطيه
من أسفلِ قدميه
صعوداً حتى الكاحلِ
حتى الركبةِ
حتى الرأسَ
ويغطي أسماء سكارى الليلِ
وأسماء الشحاذين
وأسماء الحراسْ
لكنَّ اسمي " فراسٌ"
كان يخاتل أكمامَ الليلِ
ويباقتُهُ المقلوبةَ
ببصيص من ضوءٍ
(أو من شيب !)
ظل يتوّج حرفَ السينْ
وبلمح البصرِ وإغفاءته
حطَّ كعصفورِ غروب الشمسِ حزينْ
حرفُ النون على اسمي
فوجدتُ مع الإغفاءةِ
(أو نصف الإغفاءةِ)
أن اسمي أصبح فرناسْ
.. والإغفاءةُ حين افترشتْ
جفن الضوءْ
جعلتني " ابنَ الفرناسْ "

2

" العالمُ ريشْ
والرغبةُ في أن أخترقَ الأجواءَ تجيشْ
في جسدي:
في الكفين، وفي الصدرِ،
وفي كل خلايا الجسم تعيشْ
والرغبةُ، إذ تكبتها النَفسُ
(الأمّارةُ أحياناً بالسوءْ) !
تطلقها ساعةُ سلفادور دالي
السائلةُ وميضاً يمتدُّ الى
أبعدَ من سنواتِ الضوءْ

.. هاأنذا جئتكمُ
طائرَ برقٍ ميمونْ

يتحررُ من طوق الوقتْ.
في دمهِ توقٌ لرحيلٍ
نحو الضفة الأخرى
وجنونْ،

وصفيرٌ يتحدى أبواق الموت.
العالمُ ريشْ
ومساجدُ غرناطةَ ريشْ
ومآذنها ريشْ
وبلادُ الأندلس،
قبابُ صوامعها
وملوكُ طوائفها
ريشٌ، ريشٌ، ريشْ
وظلالُ جناحي
فوق شوارع إشبيليا
هفهفةٌ تشبهُ خطوةَ آرمسترونغ
على خد القمرِ العاشقِ
.. والقمرُ العاشقُ
ريشْ. "
يا عباسْ
هذا الجسد الذاوي
ما عاد خلايا وعظاماً ودماءْ
هذا البدنُ الخاوي
أصبح سهماً من نارٍ وضياءْ
لايعرف وجهتَهُ
يمخرُ في كل الأجواءْ
فإلى أين ترى
يا ابنَ الفرناسِ تريدْ؟
ها أنتَ تدثّرُ بالريشِ إهابَكْ
لتحولهُ ناراً وحديدْ
ها أنتَ تراقبُ أنفاسَ المحرومينَ
ولا تأبهُ لتضرّعهمْ.
ها أنتَ وحيدْ
الا من رغبتكَ المجنونة
في أن تكسو قبّتَكَ الزرقاءَ
ثيابَ التجريدْ
لتفككَ عنها زرقتَها
وتبعثرَها
خزفاً.. تهمي من بين تشققهِ
قطراتُ دماءْ
تصبغُ وجهَ البدرِ الشاحبِ
في دائرتينْ.
صار البدرُمهرجَ سيرك أبلهَ
صارتْ قطعِ الخزف
تنزّ سيولاً من دمْ
وفصول الكوميديا
صارتْ أشرعةً
تبحرُ في بحرٍ من دمْ

3

حينَ أفقْتُ
وجدتُ اسمي أبعدَ حرفَ النونِ
وعادَ، كما كانَ: " فراسٌ "
لكني فوجئتُ بأنَّ وسادي
قد أغرقَ بالدمْ
وعلى رأسي
نبتتْ خصلةُ ريشْ ..

الخروج من نينوى وقصائد أخرى

صبري هاشم

نينوى
نينوى
نينوى
وفي وسط الرِّيح أطفالٌ يلهون
بضعُ عباءات . لَنسوة ضامرات يتوغلْنَ في نضوج حقلٍ للقمح
الشهوانيِّ . تَبدو فارغَةً من أجساد ملائكة
دقَّ في عظمها الفقرُ وتداً فارعاً .
نينوى في الصوت اقتربي
في الصدى ابتعدي
فأنا أنزلُ من هام الموت
إلى رأس جبل احتَزّتْهُ شجونُ الأعوام
وتدحرجَ إلى أسفل سفح
تاخمَ قريةً في سنجار
ونينوى زمنٌ متوهّجٌ
وصمةُ عار في جبين التاريخ المتداخل
نينوى شجرٌ منقرضٌ
هنا استيقظ الإمبراطورُ الآشوريُّ أسرحدّون في ليلته الأخيرة
على فخذ جارية اغتلمتْ وغادرتْ الفراشَ . المُترعَ بشَهيق الشهوة .
إلى مخدع عبد مُزهر من عبيد القصر .
كان الملكُ قد أراحَ جسَدَهُ الملكيَّ في حلم مُدهش
واستراحتْ روحُهُ للمرّة الأخيرة
نينوى
حافلتي تنطلقُ وهي على عجالة من أمرها
لا تُبصرُ مفرزةً للعساكر على الطريق
ولا يصدُّها جدارٌ في حدود المدينة
حافلتي تحملُ صورةً للامبراطور المُندحر في السرير
تميمةَ دهر أرادوها
فيما نينوى في غابات اللوز تغيبُ
فيما نينوى بين أشجار التوت البرّيِّ تتنزّهُ
يُرشدُها الطيرُ
إلى منابع سحرها وترتدُّ على أزمان اكتشافها
حافلتي تتأبطُ زمناً غادراً خؤوناً
تجهشُ بأسماء ملوك لم تعُد في محفل تترددُ
فلا تخجلي يا جوهرةَ التاريخ
وادخُلي بهذه البُردة الأسطورية
ثم اكتحلي لأجل ليلة عاصفة
فهنا جارياتُ الملك
يزددنَ عند المغيب شروقاً
ويأفلْنَ نجوماً أمام الشروق المُباغت
يرقصْنَ كأنَّ الدُّنيا على الرّقص ما علّمتْ غيرَهُنَّ
أشرقي الليلةَ
فنحن لفسق الإمارة كارهون
وللقصور تاركون
نينوى
يا للمتاهة !
وحافلتي تسترشدُ بصوت يأتي من أعماق التاريخ
وأحياناً بصيحات المدى تضيعُ
نينوى
عثرةٌ قتلتْ فرسَ الإمبراطور
وبات فارساً بلا أفراس
هذا الملكُ المُتمترسُ وراءَ تلال الليل
يسوقُ قطعانَ النّجم بعصا الرّاعي ويُغنّي أغاني الغجر .
حافلتي تهتزُّ
أنا القادمُ من آكاد
. بنشقة من رحيق الطلع
ورائحةً زَبد بحريٍّ سرمديٍّ .
مُترعةٌ كأسي لهذا الليل
ونينوى تنأى
وتنأى العساكرُ
و" العُصاةُ وأنفارُ المُخربيْن "
نينوى تنأى
وتنأى غاباتُ البلُّوط
والصخرُ الغادرُ والمنزلقاتُ
وتنأى عرباتُ المُلك
والتاجُ الإمبراطوريُّ
والجواري والغلمانُ
وحاشيةُ القصور
ورائحةٌ من آكادَ تتقدّمُ نحوي
وتتقدّمُ الدِّيارُ
ويأتي الشجرُ المؤنسنُ
والأطيارُ
ويأتي البحرُ
والسفائنُ تتقدّمُ وأنغامُ الغجر
نينوى
ثانيةً ابتعدي
حافلتي تمضي
وعنّي تنأى المفارزُ والعساكرُ وفرقُ الإعدام
وتنأى الجبالُ وميراثُها المُتجهِّمُ
وآكاد تُقبلُ
ويُقبلُ طيبُ نسيم باديةٍ
كان صبا
وريحُ صحراء تُقبلُ الساعةَ
نينوى
لا صبيةَ وسط الرّيح يلهون
ولا عباءات توغلُ في الحقول
فابتعدي

2011.9.4 برلين

عودة غريب

هل تعودُ
تطرقُ باباً من ريح
وباباً من سراب
وثالثةً من رملٍ لا يؤاخي الخطوةَ ؟
تدورُ في الحيِّ بحثاً عن بيتٍ تُحبُّهُ
تدورُ
تدورُ
ثم تدورُ
يُديرُ ظهراً حين يراكَ بيتٌ
ومن بعده بيوتٌ تُغادرُ
أيُّها الغريبُ فاحذرْ
لا تطرقْ باباً بيد غارقةٍ في منفىً
لا تبحثْ في الأنحاء
عن زمن ضاع
لا تبحثْ في عتمةٍ عن هواء
هواء
هواء
لا تصفقْ تلك النوافذَ
وهذي الأبوابَ
فالريحُ عادةً ما تعولُ في الليل
وتصفرُ
صفيـــر
هواء
لا تصفقْ باباً بشوق اللقاء
فالريحُ تطردُ ريحاً
والعودةُ أغوتْ نسيماً
والصوتُ هواء

2010.9.13 برلين

تلك السوق

في تلك السُّوق أرى
المَقْهى المُتصدِّرَ زهوَها
ذلك المَقْهى الذي احتضنَ فتوّتي
أراهُ الآن
وقد هجرَهُ الرُّوّادُ
والسادةُ الحالمون
و ذو المُخيلة المُجنّحة الذي كان آخرَ المجانين .
ذلك المقهى
على وشك أنْ يقفلَ أبوابَهُ
فلم يبقَ فيه غيرُ نادلٍ
يجمعُ مُخلّفات بشرٍ لم يرعوا
حرمةَ المكان .
ومن تلك السُّوق
التي أدمنتُها ،
هاجرَ بعضُ السّيّاح إلى مواطنهم الأصلية
وهاجرَ المُدمنون من سكّانها
سكتَ الغناءُ
وكفّتْ عن الضجيج مصادرُ النغم
وفي الباحة الواسعة التي تتوسّطُ أفراحَ السُّوق
انطفأتْ أحلامُ النافورة
وانسحبتْ جُلُّ الأطيار
سكتتْ أرواحٌ وسادَ سكونٌ
ذهولٌ ضبابَ رؤيتي
حين وجدتُ السّوقَ وقد صارتْ مُقفرةً
وربما تؤولُ إلى خراب
فيا للفجيعة حين أجدُّ نفسيَ
في زاوية ما أقفُ على طلل
أو أكونُ طللاً من الأطلال

2011.8.12 برلين

كأسُ الفجاءةِ

بلا موعد
ما أجملَ أنْ تأتيَ امرأةٌ !
مصادفةً تأتي
صادمةً للرؤية تأتي
مُلتفةً بشال اللهفة
ما أجملَ أنْ تدخلَ من بوابات الشوق وتسجعَ !
مثلَ حمامة أضنتْها الأسفارُ
تسجعُ :
أنا هنا في انتظاركَ مُذ سقى دمعُ العيون جسدَ المسافة
مُذْ انفلقتْ في السماء غيمةٌ
وتناثرتْ فوقَ رؤوسنا قطرةً قطرة
مذ نضتْ ثيابَها . حتى تغتسلَ بالطلِّ . نجمةٌ
وبها ألقتْ إلينا قطعةً قطعة
ما أجملَ أنْ تدهمَكَ امرأةٌ
وتعبثَ في موازينكَ !
امرأةٌ ما عودتني على المجيء
بلا موعد
هي سيدةُ السّخاء الدنيويّ
وهي التي بهبوبها سحرتْني
فما أعطرَ أنفاسَها
وما أندى نسيمَها
وما أشهى البرقَ في عينيها !
تلك التي ألغتْ المواعيدَ
وعاقرتْ كأسَ الفجاءة
كأنها الملاذُ الأخيرُ
هي الملاذُ الأخيرُ

2011.8.17 برلين

حيرةُ ملتاعٍ

على باب بلاد وقفتُ
أُغوي الشموسَ إلى مخدعي
وأُقطّرُ من فيض مبسمها
في كأس هيامي شربةَ شوقٍ
ورشفةً من ماء حنين
أنادي :
يا بلادي التي فرّقتْ جسدي على البلدان
هذا نخبُ اللقاء الأخير
يا بلادَ الفتنة
أنا عاشقُكِ الأبديُّ
إلى حُجْرتي التي زرعْتُها في العراء
أدخلُ شمساً
ربما كانت تتسكعُ في كسلٍ على مشارف الصباح
على ضفّة بحر أحزاني أجلسُها
وأدعوها بكل الرّغبة إلى طاولتي :
نادميني
أنا الباحثُ في المحطّات عن زمنٍ ضاعَ
كي أُعيدَهُ إليَّ
أو يُعيدَني إليه
وقفتُ أنا العاشق على أبواب الضّياع
أغنّي لشموسٍ زهدتْ باللقاء

2011.9.13 برلين

لازمة أولى

لم تأتِ الحافلةُ
مضى من العمر دهراً ضوئياً
وأنا في انتظار الحافلة التي
لن تأتيَ
إذا تسلّ بجدول المواعيد ما شئتَ
اعبثْ بها ما شئتَ
خاطبْها إنْ شئتَ
فجدولُ المواعيد لا ينطقُ عن الهوى
الحافلةُ لن تأتيَ
هل تتأخّرُ ؟
لا ، لا
أظنُّ أنها لن تأتيَ
مضى من العمر ثلاثةُ أرباعه انتظاراً
ولم تأتِ الحافلةُ
فلتأنسْ بلوحة المواعيد
المصلوبة في الموقف
ما شئتَ
فالحافلةُ لن تأتيَ

2011.9.16 برلين

لن أُغني

لستِ معي كي أُطْلِقَ
للغناء حنجرةً
لستِ معي حين بنا ضاقتْ الأماكنُ
ومن البعيد أسمعُ منك صوتَ انفجارِ ضحكة
في زاوية ما من هذا الكوكب
أو من كوكبٍ آخر
في الجوار
أو في جوار الجوار
لستِ معي الليلةَ
وأفراسي خذلتْني وغادرت
بعيداً أخذها الصهيلُ
مثلك تماماً
يأخذُها الصهيلُ
ولأنّك لستِ معي
فأنا لا أُجيدُ الغناءَ
وأنتِ لستِ معي
لن أُطلقَ للغناء حنجرتي

2011.10.29 برلين

بوابة واسعة يلج الداخل منها إلى روح السودان

الطيّب صالح ومعضلة الهويّة

حميد الخاقاني

حين سألني الصديق الكاتب والطبيب حامد فضل الله، داعياً إياي للمساهمة في احتفاء النادي السوداني والجالية السودانية معه بالطيب صالح، أجبته بأنني سآتي إليكم وكأنني آتٍ إلى أهلي. وهؤلاء الأهل عرفتهم قبل أن أراهم وأختلط بالكثيرين منهم، ويُصبحَ لي منهم رفقةٌ وأصدقاء، سواء في مكاني الأول (العراق)، أم في المكان الثاني الذي صار، بمرور الأعوام، مكاناً أولاً (ألمانيا). هذا المكان، على جماله وانسانيته وحُسْن كرمه، والكثير الذي أخذ يربطني به، مما منحني إياه أو أخذه مني، ما يزال، حتى بعد اثنين وثلاثين عاماً، موطن غربة لم يُصبِح وطناً.

ما يزال جغرافيا مكانية وثقافية، ومكان عيش كذلك، وليس روحاً تتلبس الغريب وتمتلكه مثلماً هو المكان الأول، رغم أن ذاك المكان الأول لم يعد، هو الآخر، ما كان الغريب يعرفه، ويأوي إليه. تغيرت صورتُه وتشوَّهت عبر هذه الأزمان، فلا المدن فيه هي المدن، ولا الأنهار هي الأنهار، ولا الناس هم الناس، ولا النخلُ هو النخل، ولا الروح هي الروح. حتى السماء لم تعد فيه تلك السماء التي نعرف. بقيت الأسماءُ وغابت المُسَمَّياتُ غالباً. لم يحدث مثلَ هذا في أماكنَ أخرى، وبمثل هذا المدى، رغم الذي عاشته من تغيرات كبيرة، وما تزال.

أقدار الأمكنة، مدناً وبلداناً، أن تتعرض، كما الناس، للتغيير دائماً. تسعى إليه، وتفتح بواباتها له، أو يقتحم هو عليها عزلتها وانغلاقها. لكنها لا تفقد، في الحالين، روحها وعقلَها، وتعود بهما إلى كهوف الجهل والسُبات، بدعاوى الحفاظ على الهوية وخصوصيتها، إن كان من يتولى الأمرَ فيها ذا روح وعقل. في المكان الأول تغير الكثيرُ من الأشياء إلى ما لا يُبهِجُ، لكن المكان ظل يسكن الغريبَ والغريبُ يسكنه، حتى وهو ناءٍ عنه.

وحين لا يصبح موطن الغربة وطناً، ويغدو الوطن الأول غربة، تلتبس في روح الغريب أسئلة الهوية وتشتد نزاعاتها.

عمله سوسيولوجيا أدبية لمجتمع القرية السودانية

هذه التجربة الوجودية - الروحية والثقافية التي يعيشها المغتربون، سواء خارج أوطانهم أم حتى داخلها، بصيغ ودرجات شتى، كانت، وما تزال، موضوعاً لأعمال أدبية كثيرة، قديماً وحديثاً، في لغتنا وفي لغات غيرنا. مثل هذه التجربة تناولها الطيب صالح في أكثر من عمل له، فالرجل قد كابدها بنفسه، وظلت الروح فيه موزَّعَة، حتى النهاية كما أرى، بين مكانين: الوطنِ - الغربة، والغربةِ التي لم تُصبح وطناً.

الطيب صالح (1929.2009) كان أحد مداخلي المبكرة للسودان وأهله. وقبله، أو معه، أخذتني إلى السوادنيين وسودانهم كتاباتُ شعرائهم وقصاصيهم، ممن قرأت لهم في زمان، وعرفت بعضهم فيما تلا من زمان. جيلي عبد الرحمن في ديوانه (الجواد والسيف المكسور) كان أحد طرقي إلى هناك، قبل لقائي به عبر الصديق الشاعر حسب الشيخ جعفر، صاحبه من سنوات الدراسة في (معهد غوركي للآداب) في موسكو. كان جَيْلي في زيارة قصيرة إلى بغداد، مطلع سبعينيات القرن الماضي، حيث التقينا به في اتحاد الأدباء أولاً، لنقضيَ معه بعد ذلك، صحبةَ شعراء وكتاب عراقيين آخرين، ليالي بغدادية عذبة، حيث كانت بغداد بعض محطاته العابرة في اغترابه بين موسكو والجزائر، مثلما أذكر، آنذاك.

مدخلٌ آخر جميلٌ إلى السودان مرَّ عبر ديوان "غابة الأبنوس" وصاحبها صلاح أحمد ابراهيم، وكتابات أخرى له. وكانت قصائد تاج السر الحسن نوافذَ أخرى أطللتُ، من خلالها، على أحوال هذا البلد وناسه.

كما كان لي سبيلٌ خامسٌ إلى السودان، اصطحبني فيه إليه ما قرأته من كتابات حسن الطاهر زرّوق، ليتّسع هذا السبيل بعد معرفتي به، مطلع السبعينيات الماضية، حين أتى بغداد وأقام فيها بعد الحفل الدموي الذي أقامه الحكمُ في السودان، حينذاك، للشيوعيين والديمقراطيين الآخرين، فقتل من قتلَ وسبى من سبى. وكان أن أنشبَ الطغيان مخالبَه وأنيابَه في أرواحٍ سامية كثيرة، بينها أرواح عبد الخالق محجوب والشفيع أحمد الشيخ ورفقة آخرين لهما.

وقبل هذا السبيل كان لي، في هذا الشأن وغيره، طريق شعري آخر إلى السودان، هو محمد مفتاح الفيتوري الذي عاد، فيما بعدُ، لجذر والده الليبي. كنت قد بدأتُ بقراءة الفيتوري، والكتابة عنه، في وقت مبكر. وأُتيح لي أن عرفته، فيما بعد، وحاورته وصاحبته كلما أتى بغداد زائراً ومشاركاً في مهرجان شعري، أو مؤتمر ثقافي، حتى مغادرتي مكاني الأول ذاكَ نهاية السبعينات.

ولي أن أذكر مدخلاً شعرياً آخر أخذني إلى السودان وأهلها، ألا وهو شاعرها الشعبي، ونزيلُ سجونها، محجوب شريف الذي عرفته تالياً، هنا في ألمانيا، وغنيّنا الشعر معاً، بعضاً منه وبعضاً مني.

تعلمت من علاقتي بمن ذكرتُ من الأسماء ومنجزها الابداعي، وهو ما يصح، كذلك، على مبدعين آخرين من بلدان وثقافات أخرى، أن الأدب والأدباء، والفن والفنانين، والعلم والعلماء، خيرُ المداخل لبلدانهم وثقافاتها وناسها، فهم مداخلُ جمالٍ ومعرفة، ومصادرُ إغناءٍ وسُمُوٍّ بأرواح وعقولٍ من يقصدُ الوصلَ بتلك البلدان وأهلها، على الضدّ، تماماً، من كثيرين ممن يدّعون، أو ينتزعون، بأشكال شتى، تمثيلَ البلدان وشعوبها، من حكّامٍ وساسة و"مثقفين" يدورون في فلكهم، إذ غالباً ما يكون هؤلاء مداخلَ قبحٍ وجهلٍ، وإفقارٍ وانحطاط، عقليةً وثقافية.

بين الأسماء التي ذكرتها وعرفت بعضها، وأصبحت لها أماكنها في ذاكرتي الأدبية والانسانية، يبرزُ "طيّبنا الصالحُ" بوابةً واسعةً يلجُ الداخلُ منها إلى روح السودان الأصل، أي إلى عوالم ريفه السحري، بطبقاته الظاهرة والخفية، حتى ليُمكنُ القول بأنّ عمل الطيب القصصي والروائي هو، في جوهره، نوعٌ من سوسيولوجيا أدبية لمجتمع القرية السودانية بجغرافيّاته المختلفة: المكانية والاجتماعية والروحية على السواء.

يستقرئُ الطيب، عبر الغوص في أغوار هذا المجتمع، الواقعَ السوداني، وما يكتنزه من موروث ديني وثقافي، متقصّياً جذورَه المحلية والتاريخية، وما أتاه من خارجه القريب والبعيد معاً، وآثار ذلك كله في الظاهر من جسَد هذا الواقع، والمحجوب من روحه.

أول ما قرأتُ للطيب الصالح روايتَه المفاجئةَ (موسم الهجرة إلى الشمال). قرأتها مع ثلّة من الأصدقاء: القاص والروائي أحمد خلف، المسرحي الراحل نصر محمد راغب، والمثقف القتيل تحت التعذيب، فيما بعد، المحامي منهل نعمة المهدي، كما أذكر. كان من عادتنا أن نقرأ ونتحاور فيما نقرأ. نلتقي على أشياء ونختلف في أشياء أخرى. كان ذلك في 1966، عام نشر الرواية الأول في مجلة (حوار) اللبنانية، وحصولها على جائزتها في الرواية. نشرت (حوار) أيضاً، عام 1967، رواية الطيب الأخرى (عرس الزين) التي لا تقل أهمية، في رأيي، عن (موسم الهجرة)، وقد تفوقها في نواح غير قليلة.

أذكرُ أننا عثرنا على عدد (حوار) ذاك، ظهيرةَ يوم ما، في "بَسْطة" كتب على رصيف بعد (مقهى البرّازيلية) في شارع الرشيد الذي لحقه الخراب هو أيضاً في التالي من السنين.

كنا في بداية مشوارنا الأدبي (أحمد سبقنا إليه). بعضُنا نشرَ قصةً أو قصتين، أو قصيدة ما، في هذه المجلة أو تلك، وبعضنا لم ينشر شيئاً بعدُ.

كانت (الموسم)، في حينها، بالنسبة لنا، كما لكثيرين سوانا، كشفاً جديداً في السرد الروائي العربي. فاجأت الكتاب والقراء، على السواء، بذهابها إلى اشتغال مختلف، لغةً وتركيباً، على موضوعة قديمة - جديدة هي: صدمة اللقاء الحضاري بين الشرق والغرب.

وهي موضوعة سبق أنْ تناولها كتابٌ كثيرون، ذهبوا فيها مذاهب متباينة. بينهم توفيق الحكيم في (عصفور من الشرق) عامَ 1938، ويحيى حقي في (قنديل أم هاشم) عام 1944، وسهيل إدريس في (الحي اللاتيني) عام 1954. فرادةُ (موسم الهجرة إلى الشمال) بين ما سبقها من أعمال أدبية، وما تلاها، حتى اللحظة، أنها مضت إلى كشف المحجوب والخفي في دواخل شخوصها، وفينا نحن قراؤها، بالتالي، ورؤية المألوف لنا، أو ما نخالُه مألوفاً، بما لم نعتد رؤيته من خلاله، والخروج، في النهاية، بعلاقات الشخوص، وما انطوت عليه من إشكالات وتناقضات ومآس، من حدودها الروائية إلى أفقها الدلالي حضارياً وانسانياً. حتى الأمكنة التي تتحرك فيها أحداث الرواية وشخوصُها ومناخاتها لم تحظَ في (الموسم) بالمدى الذي أخذته في الأعمال الأخرى، أو في الرواية الواقعية عموماً، بمختلف مراحلها وأشكالها. يأتي المكان ومناخاته، في رواية الطيب هذه، بمقدار صلتهما بهواجس شخوص الرواية (مصطفى سعيد والراوي خاصة) وأفكارها وأحوالها الروحية، وما ترمز إليه منها. كما أن الطيبَ لم يُعنَ برسم صور شخوصه، وتحديد ملامحهم، بواقعية، مثلما درج عليه الكتاب الآخرون قبله. هواجس هؤلاء الشخوص، أحلامهم، تحولاتهم الروحية وأحوالهم، وآثار ما يكابدونه من تجارب، هي ما يرسم صورَهم، ويكشف عن ملامحهم في (الموسم).

ولعل في هذا كله ما يفسر، في تقديري، حيويةَ الرواية، وقراءاتها المتجددة على الدوام، سواء في لغتها الأم، أم في لغات عالمية حية نُقلَتْ إليها. حدثَ أن قرأت مع طلبة (معهد الاستشراق) في جامعة مارتن - لوثر الألمانية، حيث أدرِّس، روايةَ الطيّب هذه. إخترتها مع روايات عربية أخرى لتكون مادة قراءة وبحث وترجمة وتحليل في حلقتين دراسيتين، وفي فصلين دراسيين متباعدَيْن زمنياً. كانت الحلقةُ الدراسية الأولى (السَمينار) عن (تاريخ الرواية العربية وتطورها)، والثانية حول (إشكالية الهوية في رواية عصر ما بعد الكولونيالية). وقد أدهشني إقبال الطلبة الألمان، في الحلقتين كلتيهما، على قراءة (موسم الهجرة للشمال) بلغتها الأصلية، وترجمة مقاطع منها، وتحليلها. غير قليل منهم اختار أن يكتب بحثه السنوي (ليس أقلَّ من 30 صفحة في العادة) عنها. والتحق في الحلقتين، في حينها، بعض طلبة (علم الاجتماع) من المعنيين بدراسة المجتمعات الإفريقية.

كلُّ ما اكتنزت عليه (الموسم) من كشف ورؤية، وخروج دلالي، صيغ بلغة وتركيب روائيين يتواشج فيهما المحسوس باللامحسوس، والواقعي بالسحري، والحاضر بالماضي، دونما بنية سردية مصطنَعَة التعقيد، ودونما انشغال بتفاصيل لا ضرورةَ لها في بنية العمل الفني، ولا معنىً، ودونما إغفال لتفاصيلَ لا تكتمل فكرة الرواية، ولا مشاهد القص وأبعادها الرمزية دونها.

لم يجانبِ الناقد، السوري الأصل، جورج طرابيشي الصوابَ هنا، حين وصف رواية الطيب هذه بـ"تلك القلعة من الرموز" (شرق وغرب، رجولة وأنوثة 1977، ص 143).

لقد اجتمع لـ(موسم الهجرة إلى الشمال)، وفيها، كلُّ ما حدا بالشاعر الفلسطيني الأصل توفيق صائغ (1923 - 1971)، ناشرها الأول، إلى الفخر بنشرها والتأكيد على أنها، مثلما كتب إلى الطيّب في حينها، وفي رسائل متبادلة بينهما، قام بتحقيقها مؤخراً الكاتب محمود شريح (رسائل توفيق صائغ والطيب صالح)، قائلاً: "ستكون قنبلةً أدبية حين تظهر". وذكر له بعد نشرها "أن الأدباء والقراء يتحدثون عنها كما لا يتحدثون عن عمل قصصي عربي".

وهذا الذي اجتمع للرواية وفيها، هو نفسُه ما أخذ شاعراً مثل السوري محمد الماغوط (1934 - 2006) إلى وصفها "بالفريدة"، وقوله عنها "إنها عمل خارق، وكائنٌ لا مثيلَ لنظرته وحيويته بين عشرات السنين من الطروح الأدبية في بلادنا".

لكنّ هذا العمل الفني الخارق أثار حفيظةَ "حراس" الأخلاق الكَذَبَة، من أهل ثقافة الاتباع والتقليد، رغم أن الناشرَ الصائغ كان قد حذف اثني عشَرَ سطراً منه، رأى أنها قد تستفز حساسيةَ نظام الرقابة العربي. لكن هذا الحذف ظل دون جدوى، فمُنِعَت الرواية في بعض أقطار العرب، آنذاك، وصودرت أعدادها بدعوى أنها "تتضمن ألفاظاً وعبارات تتنافى مع الآداب العامة".

هل كان "حراس" الأخلاق أولئك، أو من ورثنا بعدهم، إلى يومنا هذا، ورعينَ، تُقاةً حقاً، بحيث لا تكاد تجدُ "الآداب العامة" و"التقاليد" ظلالاً تستظل بها إلا مخادعهم؟!

كان صاحب الرواية يحمل هاجسَ المنع هذا، فهو يعرف مجتمعاتنا، ويدرك أن العقليةَ التقليدية السائدة فيها هي عقليةُ منع وقمع، ولذا حملت الرسائل المتبادلةُ كتابةً منّه لنأشره، وقتَها، يقول فيها: "لا أخفي عليك أنني كنت أوطِّنُ نفسي لمواجهة حملة من الجهات المتزمتة، وكنت أُحسُّ أن "بنت مجذوب" ستسبب لي صداعاً شديداً".

من قرأ الروايةَ منّا يعرف من هي "بنت مجذوب" هذه، ولماذا يُمكن لها أن تُسبب مثلَ هذا الصداع. أذكر أننا، ثُلة الأصدقاء تلك، قد انتابنا مثلُ هذا الصداع في حينها، لكنه كان صداعا، من نوع آخر، لذيذاً. قبل يومين، وأنا أعيد قراءة الرواية كي أصوغ مساهمتي هذه، عادت "بنت مجذوب" لتمنحني بركات صداعها اللذيذ هذا من جديد. وقد آثرتُ أن أَتقاسمَ هذه البركات ولذتها مع صديق سوداني، قريب إلى نفسي، هو الدكتور بدر الدين مختار، فاتصلت به، في ساعة متأخرة من الليل، كي أقرأ له بعضاً من "بركات" يعرفها، يُمكننا بعدها أن نمضي إلى أسرَّتنا طاهرين، مُطمئنين.

ينقلُ الباحث محمود شريح (صحيفة الحياة، في 23/02/2010) عن الطيب صالح أنه سعى في روايته إلى جعلها مدار صراع بين قطبين: الأيروس والموت. لكن الصراع الذي قصده الكاتب، وحققه في عمله الروائي هذا، في النهاية، انطوى على مدار آخر، رمزي هذه المرة، طغى على ما سعى إليه الطيب في الظاهر. ألم يكن (إيروس) في أصله الميثولوجي اليوناني رمزاً هو الآخر؟

هذا المدار الآخر هو صدمة اللقاء بالآخر، المختلف حضارياً واجتماعياً، وما يصحبها وينجمُ عنها من اشكاليات وتحولات.

وهو ما أخذ غالبية من كتب عن الرواية من النقاد، عرباً وغير عرب، إلى أن يروا فيها مقاربةً هامةً في طرح اشكالية العلاقة بين الشرق والغرب. صدمةُ اللقاء هذه تحمل معها اشكاليةَ الهوية دائماً.

لقد أصاب، في تقديري، من رأى أن شرقنا العربي لم يبدأ بطرح سؤال الهوية الثقافية والاجتماعية والسياسية، نقدياً، إلا بعد تلك الصدمة التي أتت بها حملة نابليون على مصر نهاية القرن السابع عشر (1798)، وهو ما يشير إلى حقيقة أنَّ كلَّ لقاء بالآخر، أياً كان هذا الآخر، فاتحاً، عقيدة، ثقافة، شخصاً، جماعةً، مجتمعاً آخر، كتاباً، لوحةً، أو أي عمل فني كان، حتى فنون العمارة والصناعات، والسعي لمعرفته، إنما هو منطلَق لإثارة التساؤل والتأمل الفكريَيْن في أحوال الفرد ومجتمعه وثقافته، والسعي لمعرفة الذات الفردية والجمعية ومواطن الخلل فيهما، في الوقت نفسه، وبصورة أفضل من ذي قبل. وفي مثل هذه الحالة تصبح صدمة اللقاء تلكَ لحظةَ يقظة وتنويراً وإغناء متبادَلا بدرجة ما، للثقافات والهويات والمجتمعات أيضاً.

ومثل هذه اللحظات تأتي معها بأحوال فُقدانٍ كذلك. الشكُّ في القديم البالي، وفي كل ما يعيقُ تطور الناس والمجتمعات ويحول دون انطلاقها، ووضعُه موضع تساؤل، ومحاولة مغادرته، ذلك كله نوع من فقدانٍ تضطرب له أرواح الكثيرين، وقد لا تُقدِمُ عليه عقولُهم بسهولة ويُسْر. فمن العادة أن يشُقَّ على الناس، أو أكثريتهم في البدء، أن يتخلّوا عما كان حتى ساعة الصدمة تلكَ عالمَهم الذي ورثوه عن الأجداد والآباء، وسكنوه مُطمئنين لسكونه وخموله، معتادين عليهما، غيرَ مدركين بأن مغادرةَ مثل هذا العالم كَسْبٌ لا فقدان!

وصدمة اللقاء بالآخر، المتفوق خاصة، تنطوي على تناقضين حادين: حبّ معرفة هذا الآخر، واكتشاف عناصر تفوقه، ومحاولة اكتسابها من جانب، والحقد عليه من جانب آخر، بوصفه غازياً، غريباً، صاحبَ دين آخر وثقافة أخرى، أو حتى لأنه متفوقٌ، أحياناً.

ألم يكن (مصطفى سعيد)، بطل رواية الطيب صالح، مسكوناً، حتى أصغر خلية فيه، بهذين النقيضين المتواشجين ببعضهما: حب معرفة الآخر واكتشافه، وحتى امتلاكه، والحقد عليه حدَّ تدميره أيضاً؟. نقيضان تمَّحى الحدود بينهما لديه، ولدى مبتغاه المنشود وخصمه الذي أذلّه زمناً، وتمثّل له بشخصية (جين مورس)، كذلك. تلك الأنثى التي قال عنها بأنها "ساحل الهلاك" الذي رست عنده سفائنه في النهاية.

لم يكن (إيروس) لدى افلاطون (328 - 448، قبل الميلاد) إلهَ الحب (آمور في اللاتينية)، أو الحب الجسدي فحسبُ، أي منبع الإنجاب، ومواصلة النسل البشري تحديداً، أي مواصلة الحياة. كما لم يكن عنده مثلما كان لدى هزيود، الشاعر اليوناني القديم (القرن الثامن/ السابع قبل الميلاد)، حين رأى في مؤلَّفه عن أنساب آلهة الميثولوجيا اليونانية وشخوصها، أن (إيروس)، سويةً مع (غايا/الأرض) و(فوضى اختلاط العناصر)، يمثّل الأجمل بين ثالوث الآلهة هذه، التي لا تنفى، والتي ترمز لأصل الخلق.

لقد سما أفلاطون بـ(إيروس)، كما تشير (حلقات) دروسه الفلسفية، ورأى فيه تجسيداً لشهوة النزوع إلى المعرفة الفلسفية، وإنجاب الجمال، فجمع في (إيروسه) شهوةَ المعرفة إلى شهوة الخلق الجميل.

لا أدري إن كان الطيّب صالح قد عرف (إيروس) الافلاطوني هذا، أم لا. لكنه، وبمعزل عن هذا الأمر، قدم لنا، في النهاية، بطلاً إيروسياً بهذا المعنى، كما أعتقد. يتملّكه نزوعٌ شديد إلى المعرفة، معرفة الآخر وثقافته خاصة. وتجتاحه شهوة إقامة الجسور بين جنوبه وشمال الآخر، الكولونيالي، عبر نساء هذا الآخر. وما إقامة مثل هذه الجسور سوى نوع آخر من الخلق. لكنه خلقٌ تعكرت مياهه بعُقَد أغتراب مُركَّب: كولونيالي ووطني.، وتقاطعت فيه سمات ثقافة بطريركية (ذكورية) شرقية، ترى في الأنثى، عموماً، وكما تشير مقولاتها وممارسات أهلها، صيداً للرجل، وموضوعاً لشهوته، وخادماً له، ووعاءً لإنجاب ذرية تحمل اسمه.

في حوار معه، أجراه في القاهرة، سيد محمود، ونشره في (الحياة) في الرابع من نيسان 2005، يشير الطيب إلى اشكالية الهوية بقوله: "عندما تسألني عن مفهومي للهوية أفضِّل أن أفصلَ نفسي عن الأشياء. ومن ثم لا تؤرقني قضيةُ من أنا، وقد يُلِحُّ هذا السؤال أثناء الكتابة فقط".

ألا يُمكن أن يعني الطيبُ هنا، أن الهويةَ ليست شيئاً صخرياً ثابتاً، وإنما هي، كما الحياة، متحركة، متغيرة، تأخذ من غيرها وتعطي لغيرها، على الدوام؟ والمتفوق يعطي، في الغالب، أكثر مما يأخذ.

نسبية الهوية هذه عبّر عنها الطيّبُ، مرة، بصورة غير مباشرة، حين قال، في حواره مع سيد محمود، عن اسمه بأنه ليس بالضرورة "طيّباً" ولا "صالحاً".

يجدرُ أن نذكرَ، في هذا السياق، أن الطيب صالح لم يوصِ، قاصداً ربما، أين يُوارى جثمانه الثرى. في لندن، حيث نصفُه الانجليزي مكاناً وثقافة، وعائلةً (زوجته الانجليزية وابنتيه)، أم في السودان، نصفِه الآخر: مكانا وثقافة وأهلاً كذلك.

يبدو أن الأمر لم يشغله هنا أيضاً، مثلما لم تؤرّقه قضية: من أنا. هل كان يشير بهذا، إلى أنه في المكانين، وليس فيهما كذلك؟

أعيد جثمانه إلى السودان لرغبة نصفه السوداني، وتفَضُّيل زوجته وبناته تلبيةِ هذه الرغبة.

هذه القراءةُ قُدِّمت، بصيغة مُوجَزة، في أمسية ثقافية أقامتها الجالية السودانية والنادي السوداني في برلين/ ألمانيا، في 25/09/2011، بعنوان "الطيب صالح جسر بين الشرق والغرب"، شارك فيها باحثون وفنانون عرب وألمان.

مراقد النجوم في لوس أنجيلوس

مرايا تجلب السماء إلى الأرض

محمد حيّاوي

من يريد أن يجرب هيبة التأريخ بالنسبة للسينما، عليه أن يزور مراقد النجوم في الويستورد ميوموريال بارك عند تخوم مدينة لوس أنجيلوس، حيث الراحة الأبدية وامتدادات العشب الوادعة والبحيرات الساكنة كالمرايا تمارس وظيفتها الساحرة بصمت، جلب السماء إلى الأرض، بضع أشجار هنا وبضع نخلات هناك وعصافير لا تذرق إلا على القبور العالية، شيء لا يشبه المقبرة على الإطلاق، إنه حديقة غناء تستطيع أن تفترش العشب في أية بقعة تختارها على حافة البحيرة وتتخيل مارلين مونرو جالسة بجانبك وهي تثني ساقيها الأسطوريتين تحت فستانها المكشكش الذي يكشف عن كنوزها الآسرة.

من بعيد أرى أثنين من المعجبين يحملان وروداً ويبحثان عن مرقد ما، كنت لمحتهما قبل ساعة من الآن يلتقطان بعض الصور هنا وهناك، هاهما يقفان أخيراً عند قبر ويصليان بصمت ويضعان الورود، أقتربت قليلاً لأرى قبر من هذا الذي قصداه، إنه قبر الممثل والتر ماتيو، المعجبان طلبا مني أن التقط لهما صورة عند قبر الممثل الذي رحل في العام 2000 ثم ودعاني ومضيا، تأملت القبر ولوحته الحديدية الأنيقة، ثمة ورود طازجة أخرى غير تلك التي وضعها المعجبان مع بطاقة صغيرة، الفضول دفعني لمعرفة صاحبها، تلفت خلسة حولي، لا أحد سواي، مددت يدي وقلبت البطاقة وقرأت، والتر.. أحبك إلى الأبد.. كارول، إنها الممثلة كارول ماركس على ما يبدو، زوجة الممثل الراحل، تذكرت دورها في فيلم (ميكي ونيكي) في أواخر السبعينات وأنا أتأمل خطها الرشيق.

في سطوة الخلود الأبدي لا قيمة للزمن على الإطلاق

من بين أربعة عشرة مقبرة منتشرة حول لوس أنجيلوس، تعد الويستوود ميموريال بارك الوحيدة التي أعتمدت القبور العمودية مطلع الستينات، حيث بنيت أبراجاً رخامية أنيقة تتكون من أربعة قبور فوق بعضها ودرجت على بيعها لشركات تأمين مراسم الدفن والتشييع المنتشرة في أميركا، في هذه القبور ترقد سندي شيلتون، والكاتب الأميركي الشهير ترومان كابوت، والمخرج جون كاسافيتس، وبيلي فيلدر، والممثلة دومنيك دون التي نتذكرها بدور دانا في فيلم الرعب (بولترجيست) التي قتلها صديقها السابق ودفنها في حديقة منزلها ولم تكد تبلغ الثانية والعشرين من العمر.

لكن أعظم وأشهر الراقدين هنا طبعاً اسطورة هوليود في الستينات النجمة مارلين مونرو، حيث تشير لوحة معدنية الى قبرها المرصوف في الطبقة الثانية من برج المرمر كتب عليها مارلين مونرو -1962 1926، وإلى يمين اللوحة ثمة أص معدني مخصص لوضع الزهور ظل يحمل زهورا طازجة تتغيير يومياً وبأستمرار منذ أكثر من خمسة وأربعين عاماً، وثمة شيء أخر يميز قبر الممثلة الراحلة دون سواه، ألا وهو طبع القبلات بأحمر الشفاه على بياض المرمر، ليبقى علامة فارقة حولت مربع قبرها إلى اللون الزهري الشفاف نتيجة لكثرة القبلات التي طبعها الزوار وتنظيفها المتكرر وشبه اليومي.

تقول الآنسة سندي كوفن من إدارة البارك إن مارلين مونرو الوحيدة التي مازالت تتسلم الورود من المعجبين بشكل يومي وبكميات كبيرة، لكن طبيعة القبر لا تسمح بوضع الكثير منها، لذا نكتفي بتغيير الورود في الأص المعدني الخاص بها بشكل يومي وأحياناً مرتين في اليوم، أما الباقي فنوزعه هنا وهناك في البارك، العبء الوحيد الذي نتحمله هو تنظيف رخامة القبر بشكل يومي من طبعات الشفاه التي يتركها المعجبون هناك، ولعله من الغريب إن إدارة البارك مازالت تتسلم الكثير من الخطابات التي يرسلها المعجبون إلى مارلين مونرو على عنوان المقبرة التي تقوم في الغالب بالرد عليها،

شيء آخر لفت أنتباهي، فعلى يسار قبر مارلين مونرو هناك قبر ظل شاغراً طوال الخمسة وأربعين عاماً الماضية لأن صاحبه مازال حياً، أنه ناشر مجلة بلاي بوي الشهير هوغ هيفنر، الذي يعود له الفضل الأول في اكتشاف مارلين مونرو وإطلاقها في عالم النجومية عندما نشر صورتها كفتاة غلاف للعدد الأول من مجلته.

ولعل الأمر لا يبدو هكذا في فورست لاون ميموريال، المقبرة الأقدم في لوس أنجيلوس حيث القبور أكثر رفاهية وفخامة والمساحة مشترات بالكامل بعد توقف الدفن منذ مدة طويلة، ولعل أهم مايطالعك هناك هو قبر كلارك كيبل الفخم الذي يشبه ضريحاً مبنياً على جزيرة صغيرة يربطها بضفة البحيرة ممر صغير تطرز الزهور جانبيه، هنا تستطيع أن تجد في كل زاوية نجماً لامعاً تصطف حروف أسمه التي طالما شاهدناها في تايتلات الأفلام على الشواهد الأنيقة، فهذه المقبرة أقرب إلى أستوديوهات هوليوود، وتكاد من مدخلها أن تشاهد ستوديوهات بارامونت الكبيرة، وخزان ستوديوهات والت ديزني الشهير تعتليه أذنا ميكي ماوس السوداوين.

عند مدخل البارك يطالعك محل صغير لبيع الورود والتذكارات والبطاقات الخاصة بالنجوم المدفونين هنا حيث تستطيع أن تبتاع بطاقة تحمل صورة نجمك المفضل وهو في أوج تألقه، إلى جانب صورة لقبره مع عبارات عنه أو له يوشحها في أغلب الحالات رسم الصليب، في المقبرة حديقة متميزة يطلقون عليها اسم حديقة الأساطير يتوسطها قبر مؤسس هوليود وأسطورتها في عشرينات القرن الماضي المخرج سيسيل بي دي ميل وقبر زوجته، وعلى مسافة ليست بعيدة عن جزيرة كلارك كيبل وفي ظل شجرة ضخمة تجد قبر أول ممثلة سوداء فائزة بالأوسكار هاتي ماكدانيل، وهي أول سوداء أيضاً تدفن في مقبرة للبيض في العام 1952، ولا يفصل قبرها عن قبر كلارك كيبل الذي اشترك كلاهما في فيلم (ذهب مع الريح) سوى أمتار قليلة، في هذه المقبرة نجد أيضاً ضريحاً ضخماً أشبه بالكاتدرائية للممثلة ماريون ديفز التي نتذكرها في أفلام تشارلي شابلن الصامته، بناه لها آنذاك وليم راندوف هيرست، مالك الصحف الشهير والناشر الكبير الذي كان يعشقها حد الجنون، حتى إننا نجد قبره في المبنى نفسه أيضا، وهناك أيضاً قبر ضخم للممثلة فيكتوريا راب التي أشتهرت آنذاك بسبب مقتلها المأساوي وتحولت إلى إسطورة، أيضاً يوجد هنا قبر والت ديزني نفسه، مؤسس شركة والت ديزني ومكتشف شخصية ميكي ماوس الشهيرة واحد أبرز مؤسسي سينما الرسوم المتحركة، وغيره الكثير من أساطير السينما ونجومها التي أضاءت ليالي ملايين البشر في العالم على مر العصور وملأت رؤوسهم بالنشوة والإمتاع، هنا في سطوة الخلود الأبدي لا قيمة للزمن على الإطلاق، ولا حدود بين الأجيال، الكل يرقد بسلام وهدوء معاً بعد أن نحتوا أسمائهم بحروف من ذهب في ذاكرة التاريخ.

يجدر ذكره إن مراقد النجوم وذكراهم كانت موضوعاً لعشرات الأفلام والأفلام الوثائقية والمسلسلات التي أنتجت في هوليود، ولعل أشهرها مسلسل (ستة أقدام تحت) الذي انتجته محطات اتش بي او للتلفزة والأفلام في العالم 2005.

من رحلة إلى هوليوود ـ لوس أنجيلوس 2007

خبر

عين ميريل ستريب على أوسكار أفضل ممثلة

الطريق الثقافي ـ خاص

يضع أغلب النقّاد السينمائيين الممثلة الإستثنائية ميريل ستريب على رأس قائمة الترشيحات لنيل جائزة الأوسكار كأفضل ممثلة عن دورها المثير في الفيلم البريطاني الجديد "السيّدة الحديدية" الذي لعبت فيه دور رئيسة وزراء بريطانيا ماركريت ثاتشر. وكانت الممثلة الحائزة على جائزة الأوسكار من قبل في لندن الأسبوع الماضي للاحتفال بكشف النقاب عن ملصق الفيلم الذي يتضمن قصة حياة السيّدة ثاتشر من الطفولة حتى يومنا الحاضر، والصرعات السياسية التي خاضتها والثمن الذي دفعته من من أجل السلطة. وكعادتها فقد أجادت ستريب لعب الدور المركب وحازت ثناء النقاد والجمهور على حد سواء، وكانت ستريب قد ترشحت على قوائم جوائز الأوسكار لأفضل ممثلة أكثر من 15 مرّة خلال جياتها الفنية الطويلة وحظيت بالجائزة مرتين.

فانتازيا الخردل

حميد عبد المجيد مال الله

رقصت (إيزيس) رقصة جنائزية تعبيرية بثت شتى الأحاسيس، ومختلف المعاني. فطوراً تندب (أوزيريس) وتتفجع عليه، وطوراً تبتهل إلى السماء متضرعة متوسلة، وطوراً تهيب بالجثمان أن ينتفض ويقوم من رقدته الأبدية في تابوته الذي قذفته مياه النيل على الشاطئ.. تلك كانت من أساطير وادي النيل، وفيها يتمثل الصراع الأزلي بين (الموت: الفناء) المقدر، وبين (إرادة الحياة) المغلوبة في محاولتها التشبث بالوجود والبقاء. وحسب تعبير العلامة طه باقر فإن (ظاهرة الموت المتكررة المعادة رغم كونها من البديهيات لدى العقل الواعي والتفكير العاطفي إلا أنها ما زالت لغزاً محيراً لعاطفة الفرد، وأحاسيسه ورغباته وغرائزه الحياتية. وهي موضع حيرة أليمة في قرارة كل نفس بشرية..).

إنها إشكالية وجودية حفزت كلكامش للبحث عن (نبتة الوجود) في ملحمة خالدة من تراث وادينا وادي الرافدين.

و(معجزة بذور الخردل) نص مسرحي تسعيني، قرأه مؤلفه الشاعر المبدع كاظم الحجاج في التسعينيات العاصفة بالدمار والموت والمسغبة وهيمنة الاستبداد واليأس كأيامنا الراهنة.

حكاية النص مبتناة على خيال محلق بهدف السخرية المريرة من وهم ينتاب المرء أثناء الجزع الصادم المتمثل بالأبدية القاهرة وإمكانية إلغاء الموت وعودة الروح.. والسخرية أيضاً من جدوى الإحياء!: والفناء هم وجودي تتولد منه أوهام مستحيلة تداهم المخيلة كحالة تعويضية عن الفقدان المفاجئ للأحبة.. رحلة البحث عن المستحيل هي طاق الرحى الدوار الذي تشيد إليه أم بسيطة من وسطنا الشعبي العراقي الذي يكابد من الكوارث والحروب والميتات الفاجعة، رحلة محبطة نحو أمل واه. حراك مركب ما بين يوم مألوف معيش وآخر ما وراء سريالي مفتنز، أحداث حياة يومية تتبارى مع المتخيل.

(بذور الخردل) لازمة إيقاعية في مفردات كلام أم مفجوعة بموت ابنها الشاب، مصابة بوهم إمكانية انبعاثه بالعثور على بذور الخردل المعادل لعشبة الحياة.. هذيان مسترسل تكرره الأم، وهي تطرق أبواب بيوت مدينتها ومنها باب قصر الملك، وعند ذروة اليأس تلجأ إلى الروحاني ويتراءى لها شبح ابنها في فضاء آخر، فضاء الخوارق والأطياف، والمعجزات كإحالة عنوانية ساخرة من جدوى (بذور) نبات الخردل كمعنى مغلق لا يحتمل التأويل، فها هو الرازي في (مختار الصحاح) يؤكد مألوفية المفردة بقوله (الخردل معروف الواحد خردلة..) إلا إذا افترضنا العكس: ما يرتبط بغاز الخردل الفتاك ودوره في الحروب العبثية كإشارة شفروية خفية يوحي بها العنوان.

تقانات إخراجية أطرت المشاهد وصاغتها فنياً منها الاستهلال بمشاهد ميم حركية معبرة، كلغة بصرية وسمعية مثيرة كضربة أولى، كاسرة للإيهام وفاضحة لبشاعات الحروب والجرائم اليومية، ومصاحباتها من أصوات وعدد أسعاف ونقالات، وحركات تعبيرية تجسد الرعب والآلام المعمقة لتراجيدي الفناء.

التقنية المثيرة للانتباه بانت في تشكيلة النسوة، في مقاربة للجوقة سواء في الحركة أم في الأزياء واختيار مواقع الاستقرار- يمين المسرح- نسوة شعبيات الهيأة والمنطق وبإيمائيات اجتماعية محلية وتعليقات كلامية لاذعة، ملأت المساحات المفككة لبعض المشاهد بحيوية أداء كل من الفنانات (أم ديانا ونهال حسين ودلال عبد السادة).

وللتغليف دور في إضفاء الخيال، واللامألوفية، والمفارقة الكوميدية المرئية تغليف جدران غرفة الملك بالنايلون الشفاف، وتغليف بدني كل من الحارس والملك بالمادة نفسها، لكشف خفايا المكان، وتعرية الشخصيتين المتنفذتين.

وفي هذه المشاهد ظهرت تقانة (التوجه للجمهور Address to the Audience) وهي شكل من الخطاب المسرحي يوجه فيه الكلام مباشرة إلى الجمهور، لإيصال معلومة يعتقد أنها هامة، أو آنية الغرض، وكوسيلة لكسر الإيهام، وإثارة انتباه المتفرج، وصاحب القول هو شخصية ممثل في مقاربة للارتجال باختزال ومفاجأة اتقنها الفنان (فاضل صالح بدور الحارس) ببرود كوميدي وهذا الشكل الكلامي الموجه قد يستخدم في مشاهد الاستهلال والختام.

الشد المشهدي حققته غالباً الثنائيات المتواترة التي أضفت سمات التعاطف الجمعي، وعمقت التأزم والإحباط الذاتي والحرقة النفسية للأم (الفنانة المتمرسة المثقفة خلود جبار) التي تتقن الأدوار الشعبية، بإيماءات اجتماعية من صميم الواقع العراقي عاكسة استجابات تفاعلية في تحاورها مع ابنها- الشبح (يوسف كاظم الحجاج) الذي لا يحتفي بهكذا حياة رديئة مفضلاً البقاء في عالم الأبدية المماثل حيث الزيف وتزوير شهادات (الوفيات) على قدم وساق! فقد تساوى العالمان: العالم السفلي وعالم الحياة الدنيوية.

وأظهرت الفنانة متغيرات أخر تبعاً لثنائيات تنويعية كما المجابهة مع الحارس وأناس المدينة، وجوقة النسوة، والروحاني، نقلات حيوية وأن شاب بعضها التكرار، ساهم في تقويمها مسعى الممثلين لتوكيد تفرد أدوارهم كما أداء الحارس و(الملك: يوسف صلاح الدين) و (الروحاني: أياد عبد السيد).

لاحظت أن شخصيات المسرحية بلا أسماء، والأسماء دوال لها مدلولات في الدراما، ويضع الكتاب بدائل تعرف بالشخصية.

في هذه المسرحية استخدم المنصب كما:

الملك، والمهنة: الحارس والروحاني والموقع الأسري: الأم، الشاب. وشخصيات رقمية: امرأة ١ و ٢ و٣ مع وجود توازن عددي بين الذكور والأناث ٤:٤

سعى المخرج مجيد عبد الواحد إلى تجسيم تركيبة الترجيكوميك في مفاصل الفضاء المسرحي للحد من السوداوية، وألوانها المظهرية في الأزياء، وتوصيل التعليقات اللاذعة، والمفارقات المرحة بتلاوين أدائية محققة للهدف.

المسرحية إنتاج (فرقة إبراهيم جلال المسرحية) بالتعاون مع البيت الثقافي في البصرة.

عرضت في كربلاء والبصرة على قاعة (عتبة بن غزوان) بالعشار بكادر فني مكون من ٢١ ناشط مسرحي

أخرج مجيد عبد الواحد مسرحية (الشبيه) تأليف محي الدين زنكنة عام ٢٠٠٧ وعرضت بمناسبة الاحتفال بيوم المسرح العالمي.من مسرحيات الشاعر كاظم الحجاج: الممثل، الساعة، ملابس العيد.

الدكتور صبيح الجابر

الرواية ملحمة الأدب وكتاب الحياة

حاوره: سعدون هليّل

الدكتور صبيح الجابر أستاذ الأدب الحديث والمعاصر، أحد الباحثين المعروفين وواحد من أساتذة النقد الأدبي، عمل في العديد من الجامعات ومراكز الأبحاث داخل العراق وخارجه، كما عمل في المجال الصحفي مع عدد من الصحف والمجلات المتخصصة، نال الجابر شهادة الدكتوراه من جامعة بوخارست في رومانيا في العام ١٩٩١ ويعمل حالياً في مركز إحياء التراث العلمي العربي التابع لجامعة بغداد، في هذا الحوار نحاول تسليط الضوء على منهجه النقدي ورؤيته للفن الروائي العربي وتصنيفاته، بالإضافة إلى المخاوف من تأثير الإيديولوجيات السياسية على الأدب عموما والفن الروائي على وجه الخصوص.

• باعتبارك دارساً ومتخصصاً في مجال الرواية والقصة القصيرة.. كيف تنظر الى المستوى الذي بلغته الرواية العربية، وعموم فن السرديات في وقتنا الراهن؟

من خلال متابعتي لفن السرديات بشكل عام، وفي الأدب العربي والعراقي بشكل خاص، تبين أن أولى المحاولات الجادة لكتابة الرواية كانت مع محمد حسين هيكل ورواية (زينب) في عام ١٩١٢ في مصر. وفي العراق بدأت على يد محمود احمد السيد في عام ١٩٢١، الذي كتب ونشر اول رواية له وهي رواية (في سبيل الزواج) ولكن هذه الرواية كان ينقصها الكثير من الشروط الفنية، غير ان السيد نشر بعد ذلك، وتحديداً في عام ١٩٢٨ رواية (جلال خالد) التي اعتبرت البداية الفنية للرواية في العراق. أما الرواية في اليمن فكانت رواية (يوميات مبرشت) للطيب ارسلان وفي عام ١٩٤٨، وهي رواية حديثة توفرت فيها الكثير من الشروط الفنية.

أما المستوى العام للرواية الفنية في الأدب العربي فقد عبر عنها الكاتب الكبير عبدالرحمن منيف حين سألته السؤال ذاته، فأجاب: باننا نستطيع القول بأن الرواية العربية قد بلغت سن الرشد، ولا خوف عليها، وكان ذلك أواخر عام ١٩٨٩. وحقاً فان الرواية العربية قد حصلت على جائزة نوبل للآداب في عام ١٩٨٨، التي حصل عليها الروائي الكبير نجيب محفوظ الذي يعتبر مدرسة عربية ناضجة في الرواية وعموم فن السرديات.

وما يمكن الاشارة اليه في هذا المجال، وخاصة الرواية العربية، فاننا نؤكد بان الرواية العربية أصبحت تقرأ في معظم اللغات العالمية الرئيسة، بعد ترجمتها الى تلك اللغات، فضلاً عن وجود هذا العدد المحترق من كتاب الرواية العرب وكذلك كتاب القصة القصيرة، فقد ذكر الدكتور يوسف ادريس في عام ١٩٧٥ في مجلة الآداب البيروتية بأن عدد كتاب القصة القصيرة المحترفين في مصر وحدها قد بلغ عشرة آلاف كاتب، فكم وصل اليوم عددهم في مصر وفي البلدان العربية الأخرى؟!

> **فصل الأدب عن السياسة كفصل المجتمع عنها**

تداخل الأجناس ومصطلح القصة

• قراء الشعر تأصلت ذائقتهم منذ القدم مع هذا الجنس الأدبي العريق، فهل تعتقد بأن قراء ومتابعي الفنون السردية قد تأصلت لديهم هذه الذائقة، وأصبحوا قادرين على التمييز بين الأجناس السردية الأدبية كالقصة والرواية والحكاية في وقتنا الراهن؟

- منذ بداية القرن الماضي بدأنا نتعرف على هذا الجنس الجديد في الأدب، واقصد فن الرواية والقصة بأنواعه المختلفة.. وقد تبادر الى أذهاننا كقراء عرب لهذا الفن المترجم، بأنه هو الحكاية الموروثة في تراثنا العربي، لذلك سارعنا الى طباعة ما لدينا من حكايات، كعلي الزئبق، وابي زيد الهلالي، وعنتر وعبلة والكثير من الحكايات التي كانت متداولة على شفاه الحكواتي أي الروائي لهذه الحكايات التي كانت تنتقل مشافهة من جيل الى جيل، ومن مكان الى مكان آخر وكان الحكواتي يزيد عليها او ينقص، حسب قراءته لوجوه المتلقين، ومزاج المستمعين فقد يقضي ساعات قصيرة، او ليال طويلة في سرد حكاية واحدة كان قد غير في طريقة سردها أو في احداثها وشخصياتها عشرات المرات، ولهذا كنا في البداية لا نميز بين الحكايات الموروثة والروايات المترجمة وجميعها نطلق عليها قصة، في حين ان الحكايات نشأت مع نشوء الأسرة في المجتمع الانساني، فرب الأسرة عند عودته من الغابة او عند عودته من رحلة الصيد يحكي لأسرته ما شاهده، وما مرّت عليه من مشاهد او مخاطر او صعوبات. وقد ظل هذا المفهوم شائعاً الى يومنا هذا، ونحن نردده عند عودتنا الى بيوتنا او عندما نذهب الى العمل ونلتقي باصدقائنا نقول: (اليوم صارت لي قصة) وهكذا يسمى الحدث الطارئ الذي نتعرض له (قصة) كما اننا نطلق على الحكايات قصصاً، والروايات قصصاً، وحتى (قصص الأنبياء) في القرآن الكريم لكن هذا المفهوم يخلو من الدلالة الحديثة الفنية لما يعنيه هذا المصطلح. فلكل نوع من أنواع السرديات تقنيات خاصة به، حتى الشعر يختلف من شكل الى آخر، فتقنيات شعر الشطرين تختلف عن تقنيات (شعر التفعيلة او الشعر الحر) وهاذان يختلفان تقنياً عن الشعر المسمى (بقصيدة النثر).

ويمكن الاشارة هنا الى ان هذا الخلط في استخدام مصطلح (القصة) قد وقع به الكاتب والقاص محمود أحمد السيد، الذي طبع روايته (جلال خالد) مرتين، مرة يكتب على غلافها (رواية) ومرة أخرى يكتب عليه (قصة) أي أنه في كل مرة يطلق تسمية مختلفة عن التسمية السابقة. لكننا اليوم بدأنا ندرس كل هذه الأنواع، واصبحنا نجد اختلافات بينة بين هذا النوع او ذاك من الناحية التقنية الفنية، كما صرنا نستعير مصطلح (السرد) في هذا الفن ونخلعها كمصطلح بديل عن مصطلح (الفن القصصي).

• هناك تصنيفات في مجال الرواية سمعنا ونسمع عنها باستمرار، كالرواية البوليسية والرواية التاريخية ، ورواية الخيال العلمي، والرواية السياسية، وغيرذلك من التسميات. فهل أعتمدت هذه التسميات على تقنيات الرواية الفنية أم أنها تسميات تنطلق من الموضوع الذي تعالجه؟

- بعض هذه التصنيفات او التسميات اطلقت على النصوص الروائية استناداً الى موضوع الرواية، غير ان موضوع الرواية، هو واحد من مجموعة كبيرة من التقنيات الفنية التي تبنى على اساسها الرواية، ولهذا فان التقنية الواحدة لا يمكن ان تستحوذ على مجمل العمل الفني وتكون سمة خاصة تجير الرواية باسمها. كما ان مصطلح الرواية التاريخية ، بني على اساس الزمن الماضي، والزمن الماضي هو حاضر الرواية، الواقعية، وهو أيضاً أحد تقنيات هذا الفن، وفيه وقعت أحداث الرواية الفعلية (الواقعية- المتخيلة) وهذا الزمن يختلف عن زمن كتابة وقراءة الرواية، لكننا في البداية كنا نفهم على اساس انها احداث وشخصيات تاريخية وهي بالفعل كانت هكذا قبل ان تنزل الى الواقع لتؤرخ لناس لا تاريخ لهم، ومن خلال هذا النزول الى الواقع تحولت الى فن بعدان كانت تهتم بتسجيل السيرة الشخصية للملوك والأباطرة والقياصرة والقادة المنتصرين في الحروب وغيرهم –لذلك قمنا باستعارة احداث التاريخ وشخصياته، وبنينا على اساسهما رواية أطلقنا عليها الرواية التاريخية ، مثلما فعل جورجي زيدان، الذي كتب إحدى وعشرين رواية لكن لا جورجي زيدان اصبح روائياً، ولا ما كتبه صار فناً روائياً، بل ظل زيدان مؤرخاً، وظل ما كتبه تاريخاً، إذ أن الأحداث التاريخية شخصياتها يجب ان يخلقها خيال الكاتب، استنادا الى جذرها الواقعي، القابل للتصديق والاقناع من قبل القارئ، لذلك فالتاريخ شيء والرواية شيء آخر، إذ ان الرواية تعتمد على التاريخ والجغرافية، كما تعتمد على الفكر والسياسة والايديولوجيا، وجميع هذه الأمور مصاغة في خيال الكاتب الممتد في الماضي والحاضر، والذي على اساسه بني هذا الفن وتقدم. صحيح ان الكثير من الاحداث التي يعرضها الكاتب كانت قد حدثت في زمن ماض إلا ان جذورها يجب ان تكون مغروسة في ارض الواقع، بهدف ان يصدق القارئ ما يقرأ من أحداث، ويعتبر كلاً من احداثها وشخصياتها حقيقية وقابلة للتصديق، إذ أنه من خلال الواقع او الجذر الواقعي للأحداث والشخصيات يستطيع الكاتب ان يوهم القارئ بحقيقة ما يقول، لذلك لا أعتقد ان هناك تصنيفات فنية على أساسها نطلق على هذه الرواية بأنها رواية تاريخية او بوليسية او سياسية، إذ ان الرواية الفنية تعتمد على جميع هذه الأمور مثلما تعتمد في بنائها على التقنيات الفنية المعروفة، وعلى الواقع المعاش فعلاً، لأن –كما تذكر نظريات الأدب– تولستوي ودوستويفسكي وغيرهما من الكتاب الروس أنهم كتبوا ما عاشوا، وعاشوا ما كتبوه.. هذا من جانب ومن جانب آخر فان جورج لوكاش يذكر نقلاً عن (هاينه) الذي يقول: أعجب من مزاج الناس، إذ أنهم يطلبون تاريخهم من يد الفنان ولا يطلبونه من يد المؤرخ.

أما بالنسبة لرواية الخيال العلمي، فانها تنظر الى المستقبل بمنظار الواقع أيضاً، وما تحقق فيه من منجزات علمية هائلة، وما حصل فيه من تطورات كبيرة دفعته الى الأمام خطوات عريضة جدا، إذأن هذا الواقع القائم على منجزات الإنسان العلمية دفع بخيال الكاتب الى الأمام، وبات ينظر الى المستقبل بمنظار الواقع العلمي المتحقق على الأرض. صحيح ان ما يبنيه الكاتب من تصورات ورؤى قائم على اسس الخيال، إلا ان هذا الخيال مستقىً من قراءة معمقة في الانجازات العلمية المحققة على أرض الواقع المعاش.

• لكن جورج لوكاش تحدث كثيراً عن الرواية التاريخية فماذا كان يقصد بالرواية التاريخية ؟

لا اعتقد ان جورج لوكاش يعني ما يقول في كتابة (الرواية التاريخية) ما كان يفهمه جورجي زيدان مثلا، ولا نقصد ان الروائي او الكاتب يستطيع ان يستعير من التاريخ شخصياته وأحداثه، كما فعل كتّاب الرواية التاريخية العرب، ولا يعني بالرواية التاريخية ، الرواية التي تسجل سيرة حياة الملوك والقادة، جورج لوكاش درس الفن الروائي انطلاقاً من تكوينه الفكري الماركسي، وهو تكوين قائم على الفكر المادي، وعلى ضوء المادية التاريخية، وهو يقصد بالرواية التاريخية –كما اعتقد– الروايات والأعمال الخالدة لكبار كتاب العالم، التي أرخت لواقع التحولات التاريخية في المجتمعات البشرية التحولات المعروفة من عهد المشاعية البدائية الى مرحلة الإقطاع ومن ثم مرحلة الرأسمالية والاشتراكية، وهذه التحولات التاريخية لا تخضع لإنجازات شخصية منتصرة او مندحرة، وانما تعتمد على انجازات جماعية أحدثت تحولات تاريخية، ولوكاش يعتمد في عمله على إنجازات الفن الروائي في رصد تلك التحولات الاجتماعية، وهو بذلك يختلف عن فلاسفة الفكر، الذين وضعوا فلسفة المادية التاريخية في العصر الحديث، والذين يرصدون التحولات الاجتماعية على الأرض.

• هناك من يعيب على الكثير من النتاجات الأدبية: الشعرية والسردية بسب طغيان الجوانب السياسية على جوانبها الفنية. فهل هناك خوف على الابداع الأدبي، وخاصة على جوانبه الفنية من وجود مثل هذه الأمور؟

الحديث عن هذا الموضوع طويل وملتبس، وخاضع لوجهات نظر عديدة، وقد لا تستوعبه كتب كثيرة. فالروائي نجيب محفوظ مثلا يقول: عندما تخرجت من الجامعة، ومن قسم الفلسفة تحديداً كان أمامي ثلاثة طرق لأمارس حياتي المهنية، وهذه الطرق، هي طريق الفلسفة، الذي يمكن ان يؤدي الى التهلكة في ظل غياب حرية الرأي، وطريق السياسة التي يمكن ان يؤدي الى اعدام، لذلك أخذت طريق الأدب، ففي الأدب يمكن ان أمارس السياسة والفكر والفلسفة والجغرافيا والتاريخ وغير ذلك من أمور الحياة اليومية، إذ أن الأدب، وخاصة الرواية هي عبارة عن حياة يومية كاملة للمجتمع، حياة تجري بتفصيلاتها الدقيقة، وعلى الرواية أن تتابع هذه التفاصيل اليومية إذ ان تقنية الرواية تعني التصريح لكل شيء بما في ذلك السياسة والخير والشر والحب والكره والجنس وما الى ذلك من التفاصيل الأخرى، أما القصة القصيرة او قصيدة الشعر فتعنيان بالتلميح البرقي السريع المشفر بعيداً عن التفاصيل الحياتية اليومية.

من هنا فان موضوع السياسة الذي ذكرته فهو متغلغل في تفاصيل الحياة اليومية في الواقع المعاش، ولا يمكن للرواية ان تغربله وتبعده عن هذه التفاصيل ولذلك كان موضوع السياسة متغلغلا أيضاً في تفاصيل الرواية على الورق، ولكن الروائي المتمكن من فنه لا يشعرك بوجود مثل هذا العيب الذي ذكرته (الطغيان السياسي في العمل الأدبي) فنجيب محفوظ لا يشعرك بهذا الطغيان السياسي، رغم أنه يتحدث عن أدق التفاصيل السياسية، وتحديداً الحزبية كحزب الاخوان المسلمين، وحزب الشيوعيين، خاصة في ثلاثيته "بين القصرين وقصر الشوق والسكرية" ولكن عندما يتحول العمل الفني الى برنامج حزب سياسي، ويدخل التمجيد او التعظيم او الاستهانة والتخوين والتكفير الى غير ذلك، وتعلو اصوات الحزب فوق اصوات الناس العاديين في الرواية، فهذا هو العيب الذي يمكن ان يقضي على العمل الفني، أي عمل فني كان شعراً أو نثراً، غير ان الكاتب او الشاعر الموهوب لا يشعرك بوجود ذلك الانحياز السياسي في عمله الروائي او الشعري، ولا يشعرك بوجود الحزبية او الهتاف السياسي، اللذين يحركان فكر الكاتب وخياله رغم ان السياسة موجودة بقوة في أي عمل فني، فهل نستطيع ان نبرئ روايات عبدالرحمن منيف او محفوظ او غائب طعمة فرمان من السياسة، وهل يمكن ان نفصل أعمال الجواهري او السياب او البياتي او سعدي يوسف عن السياسة؟. ولذلك فان فصل السياسة عن العمل الفني لا يختلف عن فصل السياسة عن المجتمع، لأن الرواية، كعمل فني (هي كتاب الحياة الوحيد الوضاء) كما يقول لورنس. ولذلك فان وجود الافكار السياسية في العمل الروائي او الشعري قوة لهما وليس ضعفاً أو عيباً، وخاصة اذا كانت النزعات السياسية منحازة الى جانب الخير، والى جانب الحياة والسلام، والى جانب المجتمعات البشرية، وليس الى جانب الأشخاص والقادة الدكتاتوريين.

• سمعنا عن فتاوى تكفيرية صدرت بحق بعض الروائيين العرب، وخاصة ضد الروائي السوري حيدر حيدر، وضد روايته "وليمة لأعشاب البحر" فلماذا تصدر مثل هذه الفتاوى التكفيرية؟ وهل ان التجاوزات التي تثيرفتاوى التكفير، هي من طبيعة هذا الفن أم أنها تجاوزات يخلقها الكتّاب أنفسهم؟

المشكلة في إصدار الفتاوى التكفيرية، هي أنها كانت تصدر من أناس لا علاقة لهم بالأدب بشكل عام، ولا بفن القصة والرواية بشكل خاص، وهذه الفتاوى، وتحديداً ما صدر ضد الروائي السوري حيدر حيدر، وضد روايته "وليمة لأعشاب البحر" في عام ٢٠٠٢ من قبل بعض المتشددين المصريين لم تكن مبنية اساساً على تجاوزات تخص الدين الاسلامي او الشريعة، او أي رمز من رموز الدين الأجلاء، وإنما بسبب ما جاء فيها من تصرفات وحوارات لشخصيات روائية تشعر بالمعاناة والغربة والتهميش من قبل الأنظمة الحاكمة، كما ان هذه الشخصيات كانت تشعر بالضياع وفقدان الأمل او الآمال الكبيرة، التي ناضلت طويلاً، وضحت بالغالي والنفيس من أجل تحقيقها وهذه الشخصيات من جبهة التحرير الجزائرية التي أهملت وهمشت بعد الاستقلال، وكذلك شخصيات عراقية ممن كانوا يحملون السلاح ويتبنون الكفاح المسلح في أهوار العراق، وهم شيوعيون عراقيون خذلتهم القوى الشعبية وقدمتهم لقمة سائغة للنظام الدكتاتوري القمعي.. ومثل هذه الأمور لا تعد تجاوزاً يستحق التكفير، لا من قبل الفن الروائي والقصصي، ولا من قبل الكاتب، بل أنها تعتبر من صميم التقنيات الفنية لهذا الجنس الأدبي، باعتباره جنساً فنياً من أجناس الأدب، وفناً مرتبطاً بالحياة اليومية المعاشة، وما فيها من تفاصيل الشقاء والسعادة، فضلا عما في الحياة من تناقضات وتباينات ما بين الخير والشر، والقبح والجمال، والخطأ والصواب، والنصر والهزيمة.

وقد جاءت هذه الفتوى من قبل متشددين مصريين بعد مرور عشرين عاماً على صدور الرواية من مطابع مصر نفسها عام ١٩٨٢. وما أفشل هذه الفتوى هو ان العديد من الأقلام الحرة هبت للدفاع عن المبدعين والإبداع، واستطاعت ان تفندها وتكشف زيفها، وتنصف الكاتب والرواية، المعروضة وقتها في مكتبات مصر العامة والخاصة. فالفن الروائي من الناحية التقنية والفنية مرتبط بالحياة اليومية، وفي هذه الحياة كل أشكال التناقضات، التي يفسرها كل منا بطريقته الخاصة، وقد حصلت مثل هذه التجاوزات على الروائي الكبير نجيب محفوظ من قبل هؤلاء المتشددين الذين لا علاقة لهم لا بالأدب ولا بالفن، فقد فشلت محاولة اغتيال محفوظ من قبل هؤلاء المتشددين المصريين بسبب ما كتبه من روايات كشفت الواقع المصري بكل تناقضاته كأي مجتمع من المجتمعات العربية، في حين كانت مصر وما زالت هي الأم الشرعية للرواية العربية والقصة، فهي المترجمة للنصوص الروائية والقصصية الأوربية، وهي المقلّدة وهي المبدعة لهذه النصوص والمسوقة لها في معظم بلداننا العربية.

الدكتور صبيح الجابر

- أستاذ الأدب الحديث والمعاصر
- دكتوراه في الأدب الحديث والمعاصر/ جامعة بوخارست/ رومانيا ١٩٩١
- عمل في جامعة التحدي/ سرت ـ ليبيا
- عمل في جامعة صلاح الدين ـ اربيل
- يعمل حاليا في جامعة بغداد/ مركز احياء التراث العلمي العربي
- سكرتير تحرير صحيفة (عدن) في عدن
- مدير مكتب مجلة (الأفق) الصادرة في قبرص

قراءة في مسرحية المخرج على الحمداني

العلاقات الجمالية في «العرس الوحشي»

حيدر الأسدي

مسرحية العرس الوحشي التي قدمها (قسم المسرح) في كلية الفنون الجميلة في جامعة البصرة . من إخراج الدكتور علي الحمداني وتأليف الكاتب فلاح شاكر وتمثيل كل من زياد العذارى وحصته (الدور الرئيس) واحمد عبد الواحد وأنور الحمداني وليث الحمداني

المجموعة المتحركة او الشخص الهلامي الذي يعبر (عن اختلاجات الشخصية الرئيسة) وقال عنها فلاح شاكر سابقا (قبل خمسة عشر عاماً قرأت رواية العرس الوحشي ليان كفلك وأخذتني في دوامة من الألم والغصة.. فاستوحيت منها هذه المسرحية....) وعرس وحشي فازت بأفضل عمل في مهرجان المسرح الأردني في وقت لاحق...ورأينا في إخراج الدكتور علي الحمداني امكانية كبيرة في توظيف النص والممثلين والسينوغرافية وما اكتنفها من علاقة جمالية مع الممثل) القطعة التي تحرك بإطارها زياد وما مثلته من دلالة) وكذلك حضور الثلاثي (كجسد حضوري مهيمن على العرض وفاعل بلا وجود شخصي بل مشوه.....وربما كان يعبر عن ظاهرة او حالة فعلية حصلت للبطلة (الأم بغض النظر عن مدلوليتها)... والرمزية أخذت منحى في المشهد الاستهلالي (مشهد الاغتصاب) وفي مجمل العرض كان ثمة تفاعل تعاطفي مع(الابن) لدى المتلقي...

المخرج نجح في توظيف حركة الممثلين على جغرافيا المسرح

وهذا انزاح من تصور مسبق مخطط...داخل رؤية المخرج بسبب التحضير للمعنى الرمزي (الابن يدل على الابناء - ابناء الوطن)وأهمية الوقوف مع موقفهم لان الحيف واقع عليهم على مر الأزمان...ورغم الحمولة الكبيرة في العرض التي تكمن في (الحوار) الا ان المخرج استطاع ان يوظف حركة الممثلين على جغرافيا المسرح وبتعابير تتلاءم مع استخدامات النص مع هذا لا يخفى ان العرض اتكأ على(الحوار) كقيمة تعبيرية مع ان المخرج استطاع ان يوزعه بأداة ايقونية(الممثل) (يعد الحوار واحدا من الآليات المهمة التي يقوم عليها بناء النص فهو حامل للمواصفات الشخصية ويمكن التعرف من خلاله على التكوين الفكري والاجتماعي والنفسي للشخصيات المتحاورة باعتباره عنصرا دافعا الى الحدث الى التصاعد بحيوية بالغة في معاينة الحدث برؤية بصرية من خلال الحركة المماثلة على خشبة المسرح وهذا يعني ان الحركة الفيزيائية في مكان العرض المسرحي ان هي الا بدافع الحوار المجسد لمواقف الشخصيات) (1) وافلح زياد حينما كان أداؤه جليا في التعبير عن حالة (الابن) عبر حركاته وتعبيرات وجهه وحتى نبرة صوته.رغم اني أرى ان الأداء والإخراج ارتفع عن النص وامتاز عنه بروحية الأداء والرؤية الإخراجية...وهذا لا يقلل من النص ورمزيته والاشتغالات التي حواها، بدءا من انصهار النهايات المستلهمة داخل النص وهذا يدلل على قراءة واعية للمؤلف الذي تناول موضوعات(الأمانة – الاغتصاب- الخيانة – الحنان- الكره) وبطريقة يتلقاها الجمهور (حسب البنية السطحية) كواقعة تخص الإبن وامه ولكن في بعدها وبنيتها العميقة ستجد الاشتغال السيمائي حاضرا بدلالة رمزية.لطالما استخدمت الام (كوطن) والابن (كأبناء)كما في مسرحية (الصدى) للدكتور مجيد الجبوري وتأويلي لشخصية الام والابن هناك.لا ننسى الإلقاء والحركة الجيدة للممثلين معا حصة وزيد كون النص يفصح عن ثيمة نفسية يتحرك بضوئها الفرد(الابن) وما يكتنفه من إرهاص نفسي بدءا من التراشق الى وضعية تقمص دور الاب....واللمحة الرمزية الكاشفة عن فعل(الاغتصاب - الغصب) في مدلوليه والذي قام بها (الاحتلال- محتل) وما نتج عنه من(سلب) (ما بعد النص..... بنية عميقة....ورمزية العرض)كل هذه الثيمة الفكرية تشتغل داخل بؤرة رمزية تفصح عن غاية العمل والوضعية الأساس... وكذلك التراشق اللفظي ألاتهامي الذي حصل في فتح العرض(تكذبين...تكذبين... تكذبين...)وإيقاع التكرار اللفظي يفصح عن التأزم النفسي اذ يلاحظ منذ البدء انه على غير حالته(السوية)ويمر بتأزم نفسي من التكرار وقلة الثقة وربما الثقة بان امه لا تحبه...وسكنه في المصحة العقلية والقطعة الديكورية التي اختيرت بعناية لتعبر عن(المصحة)(السرير رمز السبات)ويشتغل المعنى في سيمائية الوطن من خلال محاورة جميلة بين الام والابن...(الام تقول له : ربما البحر امك....)والتلقي الجمالي يجعلنا ازاء كشف مستويات عدة منها(حركة الممثل ومدى مقصديتها – تفاعل الممثل مع الحوار وإرسال مبثوثه – التعديلات التي اضيفت لجسد الممثل لجعله في الدور -المؤثرات الاخرى.....)وكذلك في فاتحة العرض الصور التي تدل على حضارة العراق تدل على الوطن وتاريخه وعراقته وصولا الى سقوط الرأس ومعه الشرخ الذي يتلو عملية السقوط.....وأيضا في نهاية العرض اذ يقول الابن(اذا سأكون والدي) هذا يدلل علىالمنحى التاريخي (الدور) الذي يتمثل به(الجيل الحالي لأبناء الوطن) اذ ان الخراب السلبي والفوضى تولد فوضى وجيل هجين لا يفهم حضارته جيدا....ولا يخفى على كل مشاهد ما لتوظيف المخرج من بعض اللقطات أهمية في جذب المشاهد ومنها الإضاءة الدقيقة وكذلك لقطات(الدمى)والرسائل الورقية والتي نزلت من سقف المسرح بطريقة جميلة (أحدثت التغير في مجال البصر لدى المتلقي وحفزته لإتمام العرض بدون ملل)وهنا تكمن براعة المخرج في رؤياه الإخراجية....وكذلك توظيف الموروث من قبل الكاتب والتعبير عنه برؤيا الإخراج بمظهرية سيكولوجية منظمة للممثلين.....(لقطة التنويمة) وبدأ المخرج محاولا ان يخلص الى نتيجة الإشارة والتنويه على(انتقاديه)(أفعال وظواهر حادثة وواقعية في المجتمع العراقي – الأفعال الشائنة للمحتل وما نتج عنها) (ونظر بعضهم فرأى ان الفن يعكس صورة المجتمع يحاول ان يغير من هذا المجتمع ويؤثر فيه سلبا وإيجابا لان الفن ليس شيئا منفعلا فقط وانما هو فاعل أيضا) (2) وتمكن الممثل زياد والفنانة حصة من السيطرة على انفعالاتهم التي بدت واضحة منذ البدء ولكنهم خففوا منها مع توالي الحدث المسرحي،وكانت حركتهم على المسرح تدلل على عمق وفهم الشخصية والملاحظات التي أبديت لهم من قبل المخرج،وارتقى الحوار بالمعية مع الاخراج الى كشف الحالة العميقة للشخصيات التي اظهرها المخرج وحركها بعد ان كانت مكتوبة على الورق فللحوار أهمية قصوى في إظهار النوايا المستقبلية والانية...وكشف الانا لمطلق الحوار(المرسل).(والوظيفة النفعية الأخرى للحوار هي الكشف عن الشخصيات بتوضيح أبعادها المظهرية والاجتماعية والنفسية،وذلك يقتضي أن يكون الحوار مناسباً للشخصية من حيث عمرها مثلاً ودرجة ثقافتها،وأروع نفسيتها،انبساطية كانت أو انطوائية،حادة أو هادئة،متفائلة أو متشائمة،وما إلى ذلك من الاختلافات النفسية الأخرى.) (3) فكان الاداء والنص والإخراج وكل من شارك بالعمل بحق جهدا يشار اليه ويجب التوقف عنده والاستمرار بهكذا أعمال ترفع من شان المسرح البصري. الف تحية للمبدع المخرج الدكتور علي الحمداني لانه افرح المسرحيين في البصرة وألف تحية للمبدعين حصة وزياد.....لأنهم عبروا بروحية فنية عن حالة إنسانية تنتقل من (الخاص) إلى(العام) عبر استشعار المتلقي بان الهم ليس(خاصا)وإنما يبعد وينحى في أطار رمزي الى(العام)وهنا يكمن الإبداع في فهم النص وتأويله وإخراجه على خشبة المسرح بهذه الروعة والجمالية.

هوامش

1 الدراما والتطبيق- الناقد عبد علي حسن
2 مقدمة في النقد الأدبي- د. علي جواد طاهر
3 الحوار في المسرحية- سعيد محمد سالمين

السرد وتنوع مستوياته

جاسم عاصي

الأمر الثالث الذي استلزم النص توفره؛ هو القناع الذي اختفى فيه السارد متمثلاً بصوت (عبو) نفسه.

من خلال كل ما تقدم، تولدت لقراءة النص جملة رؤى، تمحورت في بناء الشخصية عبر تراكم الروي أو الحكي. فالشخصية الحيوية وجودها في المكان والذاكرة، خلقت معالم تمحورت حولها، مما جعلها بمثابة تاريخ لها. وهو تاريخ تبنته الحكاية كنمط من الإخبار عن المكان والشخصية. فثمة راو له رواية، لكن ما يميّز النص في هذا هو الابتعاد عن النمطية، وذلك بجعل الرواة يتغيرون. وثمة راو آخر هو صاحب المحل الذي يؤكد حكاية وجود (عبو) وحكاية كتابته على الجدار، وبالتالي حكاية هجرته إلى إيطاليا. كما وتوفرت القصة على مستلزمات نهوضها الفني والموضوعي، الذي تم له الربط بين أجزاء النص المتشظي إلى مجموعة حكايات أولاً ، ومجموعة رواة ثانياً إن جمع هذه العناصر لاشك تطلب مهارة في الكتابة، ومعرفة بما يُشكله الأنموذج من رمز تنمو حيثياته من خلال توالي مفاصل النص وتطوره التدريجي. فالغرائبية مثلاً واحدة من العناصر التي أسست إلى المفارقة في الخبر والفعل. ولعل تاريخ الشخصية العجيب - العجائبي - وتدوين ملاحظته وإسمه على جدار القلعة، واحد من أهم الرموز في النص. فالجدار يُشكّل بنية أو رق للتدوين كما فعل الفنان التشكيلي في هذا الضرب من التعبير. فهو بمثابة مدونة استخدمها الإنسان في الكهوف والمغاور وبطون الجبال. وبذلك حصل نوع من الربط الذاكراتي الذي استفاد منه المبدعون.

فمثلاً كان قد استفاد منه الروائي الفلسطيني (عزت الغزاوي) الذي بنى روايته (جبل نبو) على لقية حصل عليها بالصدفة على قمة الجبل. وها إن القاص (أحمد) يفعل مثل هذا، لكي يوسع دائرة النص من خلال زاوية تبدو بسيطة للرائي، لكنها بالنسبة للقاص هي أوسع ما تكون.

هذه المقدمة لا تعفينا من القراءة التفصيلية والمحايثة للنص. ذلك لأنه بني على نوع من المتوالية السردية ابتدأت باستهلال هكذا.. (لماذا أريد أن أفك طلاسم هذه الكتابة المتعرجة فوق هذا الجدار الكالح المبقع..؟) وهو سؤال مشروع، لكنه يكشف عن صيرورة التوصل إلى المعرفة الكامنة في هذا الجدار من خلال كشف المسكوت عنه. وما يُفضي به نسق النص يؤكد على هذا، لاسيّما علاقة الكتابة والجدار بشخصية (عبو) المركزية التي تُنسج عليها حكايات النص. إذ نلاحظ أن السارد يفصح عن رؤيته بحيث لا يضع الجدار منصّباً على (عبو) فقط، بل يوسع دائرته لتشمل كل من اتخذ الجدار رقاً أو طُرساً للتدوين.. (هذه أيضاً واحدة من آلاف الكتابات والخطوط والخرابيش فوق جدران المدينة). وبهذا ربط السارد بين الخاص والعام. فالخاص ما كتبه (عبو) على الجدار، والعام ما كتبه المجهولون على جدار المدينة أيضاً. ومن بعد ذلك يُمسك السارد بالعام، ليحوله إلى متنه التاريخي الذي يهم المدينة، على اعتبار أن (عبو) واحد من

الجزء الثاني

أبنائها، فيحيل كل شيء ضمن رؤاه إلى تاريخ المدن، مؤكداً على صيرورتها المثيرة للأسئلة..

(إنها تنطوي على سر، إنها تنطوي على حكاية تكمن خلفها.. لكل شيء في هذه الدنيا سره الخاص، والحكاية الكامنة خلفه. إن الذي يميّز هذه المدينة السحرية الصاخبة عن المدن الأخرى، وهو حوادثها الغريبة العجيبة)

ولنلحظ نهاية المقطع الذي نوه عن تاريخ طويل ومأساوي للمدينة. والعبارة بمثابة شفرة تُحيل إلى موسّع تاريخي. وهذا التاريخ منوه عنه في سياق النص بشفرة كلامية لابد من توسيع الرؤية باتجاهها. فالمدن محفوفة بوقائعها المدهشة والمخاطر.

وهنا إشارة إلى قطع الذاكرة الفردية عن الذاكرة، لكي يسهل محو محتوياتها. غير أن للسارد رأي آخر استلّه من العقل الجمعي والقائل :

(يزعمون إن حكايات وأسرار تلك الحوادث والوقائع تُخبأ تحت ثقل قلعة المدينة،

لكي لا تمتد إليها يد أحد، ويتعذر تسريب الأسرار)

في النص يكون السارد من دخل المدينة، كدخول حكماء (محمد خضير) في نص (الحكماء الثلاثة) إلى مدينة البصرة إبان حرب الثمانينيات من القرن الماضي. وهذا النمط من الاستخدام يعني إدخال التاريخ بحيوية في سرد حكايات المدن وشواخصها. فالتاريخ هنا بمثابة الضمير الجمعي الذي يوقظ ويتقصى كل شيء. فالسارد هنا يحاول أن يُدون انطباعه عن المدينة.

وبذلك ربط السارد بين الخاص والعام في ما يخص المدينة وتاريخها. إذ نلاحظ ثمة تلازماً بين أفكار السارد وأفكار وسيرة الأنموذج. فمن الصعب فك الاشتباك بين عالميهما. فلا تاريخ المدينة ورؤية السارد تنفك عن رؤية (عبو)، ولا العكس أيضا فالسارد لا يعفي مخياله وهو يتماهى مع تاريخ الشخصية، وإنما يحاول تخصيب هذا من ذاك، ليولد صورة أكثر نصاعة وتاريخية ووقعنة. فهو في هذا يلتزم بما استنتجناه في البدء، بما يخص الافتراض في الرؤية، حيث يُطلق لخياله العنان في تصور عالم (عبو).

هذا النمط من التخيّل يقود إلى اصطفاف في السرد أو الروي، يكشف عن صور جديدة متخيّلة لما كان عليه (عبو):

(أردت أن أسأل :من الذي كتب هذا؟ لم أسأل، لكني في أغلب الظن أرى أنه هو الذي كتبها)

هذه العبارة التي كتبها (عبو) على الجدار، وما شغل السارد وهو يُطالعها، لم تكن كتابة لذاتها، أومن باب الذكريات، بقدر ما كانت جزءاً من مدونة المدينة بعامة، بدليل ما ذكره السارد من تخيّل لمثل هذه الكتابة ومرماها :

(كتبها رسالة وثبتها هنا. وذلك بعد أن يئس من إيصال صوته إلى من يسمعه. وأن هذه المدينة لا تبالي به. فكان هذا هو كل ما في قدرته وما يمكنه القيام به صرخة. ولكن لا أعلم هل هي صرخة اليأس؟ أم التحدي والتهديد؟)

ف (عبو) لا يجد في صراعه داخل المدينة سوى الهجرة عنها، تاركاً أثره على الجدار. وهذا ما ذكره صاحب المحل للسارد، منوهاً عن إصرار (عبو) على مطمحه:

(لقد قال لي (عبو) مرات عديدة "إما أن أصل إلى هناك، أو أفقد حياتي" أنا أعرف أن مفارقة مسقط الرأس، حتى الزقاق الذي عشت فيه ذكرياتك، والابتعاد عنه أمر في غاية الصعوبة).

لقد كان (عبو) معبأ بالتصورات والرؤى والنقد حتى لنفسه. لذا فإن ما نقله صاحب المحل للسارد، هو محض عكس لتصوراته التي لا تخلو من تشوف للذات وللآخر، هي في الأساس ذات ناقدة، معبأة بصور التغيير. ويذهب (عبو) في تصوراته ونقده للواقع الطبقي الذي يعيشه، منوهاً عن رؤيته في اليقين من زوال كل هذه الصروح كجدار الطين المنقوع. وإزاء هذا يعبّر صاحب المحل عن ذلك.

(هكذا كان يفكر (عبو).. ولهذا رحل واختفى. كان (عبو) يردد لي أنا لا أهرب متبطرا من الراحة الوفيرة، أنا لا أجد أي راحة ونعمة لكي أهرب منهما)

هذه الانثيالات السردية التي جمعها السارد من هنا وهناك، ليشكّل معمار النص، أو حكاية وجود عبو ورحلته الغامضة عن المدينة. إذ نلاحظ انفتاح السرد على صيرورة بحث أخرى للسارد:

(كلمات عبو الأخيرة التي سمعتها من صاحب الحانوت، جعلتني أفكر في أن أبحث في أقرب فرصة سانحة عن بيتهم.. لأن هؤلاء أيضاً غادروا المحلة بعد رحيل عبو)

وهذا يعني انفتاح النص على نص آخر يساهم في تنضيد ما تبقى من حكاية (عبو) المسكوت عنها إلى الأبد.

ما يمكن التأكيد عليه في آخر مطاف القراءة، إن القاص (أحمد محمد إسماعيل) استطاع بدراية أن يتمثل صوت السارد، ليضعنا أمام مخطوطة شفاهية لأنموذج مثل (عبو الإيطالي) الذي ارتبط تاريخه الشخصي بتاريخ المدينة (أرانجا) وبقلعتها العتيدة، التي هي بمثابة مدونة وذاكرة للجميع .

الطريق الثقافي

المشرف ورئيس التحرير
ياسين النصير
التحرير
القسم الثقافي في جريدة طريق الشعب
المتابعة : ناصر قوطي
www.iraqicp.com
التصميم والأشراف الفني
محمد حيّاوي
www.sillatmedia.com
للاتصال بهيأة التحرير althakafya@iraqicp.com
المراسلة لأغراض النشر althakafya@yahoo.com

ملحق ثقافي شهري يصدره القسم الثقافي في جريدة طريق الشعب
العدد 48 - 11 كانون الأوّل/ ديسمبر 2011 No. 48 / 11 December 2011

المعرض التشكيلي

للفنان هاشم تايه

كائنات طفيلية كالثآليل

خالد خضير الصالحي

لم يكن مقالنا هذا الا واحدا مما درجنا عليه في التبشير بمحاولة تناول التجارب الإبداعية في الرسم بشكل يكرس تناول الشكل الأدبي وإبداعه (بطريقة طوبولوجية)، يجب ان تقرّ منطلقاتها الأساسية برأينا: اولا، (بأن العقل البشري قادر على التصور بصيغة أشكال مكانية – بصرية) وثانيا، فإننا في الرسم معنيون (بتكوين حقيقة تصويرية وليست حقيقة سردية) اي بصيغ تكرس اللوحة باعتبارها واقعة شيئية او متيريالية او ما اقرح الناقد شاكر لعيبي تسميته (الرسم الملموس)، وثالثا، ان (الوعي بالشكل) هو أمر في غاية الجوهرية في خلق الفنون ودراستها وانه (يوحّد البشرية ومن شأنه ان يمحو الزمن)، واعتقدنا ان مدخلا كهذا سيسلحنا الآن بمقاربة نقدية مفيدة في تناول تجربة الرسام هاشم تايه بشكل خاص.

منذ بداياته الأولى، ومنذ معرضه الشامل الذي أقامه في قاعة اتحاد الأدباء والكتاب في البصرة في ١٩٨٩/١٠/٦ كانت طبيعة المادة المستخدمة تلقي بثقلها على الفنان هاشم تايه، فهو يسلك ستراتيجة مختلفة في كل مرة يبدل فيها المادة المستخدمة في إنجاز اللوحة، وهي ليست إستراتيجيات متناقضة، بل يمكن القول أنها متتامة و تحتمها طبيعة المادة المستخدمة التي تنوعت بين : الألوان الزيتية، والألوان المائية، والتخطيطات بالحبر الصيني، وأحيانا مواد (استثنائية) مثل الكارتون المحروق! الذي استخدمه مادة وحيدة في معرض أقامه في قاعة المتحف الوطني للفن الحديث (كولبنكيان)، والألوان النباتية (العطّارية) أي التي يجمّعها ويركبّها العطارون المشتغلون بالتوابل والعطور وما إلى ذلك من المواد التي كان لها سوق خاص في البصرة في منطقة العشار خلال ستينيات القرن الماضي، وهو سوق الهنود، فقد كانت البصرة، وقتذاك مركزا تجاريا يكتظ بما يأتي من الهند وبالهنود أنفسهم وسفنهم في شارع الكورنيش على شط العرب! وقد عاصرنا نحن جيل ما بعد الستينيات ! تلك الأجواء، حيث كنا وقتها صبيانا صغارا نأكل (السمبوسة الهندية) التي كانت تحتوي على كمية من الفلفل (يسميه الهنود الجتني) قد لا يقوى على تناولها اشد الرجال جرأة في وقتنا الحاضر!!، وقد تكون هذه الذكريات قد عششت في لاوعي الفنان هاشم تايه لتظهر الآن أعمال رسم تستخدم الألوان (العطارية) تماما كما أعاد الرسام والنحات المصري آدم حنين استخدام ورق البردي للرسم وكما اعتاد فريد بلكاهية من الفنانين المغاربة الرسم بالحناء على الجلود.

سنواجه أنفسنا بالسؤال نفسه الذي اعتبرناه جوهريا، في مقال لنا تناولنا فيه منجز الفنان عبد الملك عاشور، ونشر في (الزمان) وسنقتبس منه هنا بعض الخطوط العامة للفكرة، كان السؤال هو : هل يجوز للدارس ان يتتبع مراحل (صنع) اللوحة ؟ أم ان ما يعنيه فقط المنجز المتحقق لها ؟ وقد أبحنا لأنفسنا عند ذاك، ومازلنا نبيح لها، إجراء حفر اركولوجي في شيئية اللوحة، لاكتشاف تاريخ طبقات إنتاج العمل الفني تماما – مثلما يفحص فنيو المتاحف اللوحات لاكتشاف طبقاتها التحتانية فيتم التعرف على الأصلية منها والمزيفة – فإن (عملية إنجاز اللوحة عند بعض الرسامين، وكما هي عند فناني (رسم الحدث) جزء جوهري من متحققها النهائيّ، ومفتاح مهم لبلورة مقترب دقيق منها)، ولا يختلف تكنيك إنجاز اللوحة، بالألوان النباتية المائية، عند هاشم تايه، كما هو عند عبد الملك عاشور وعلي النجار مثلا، عن تكنيك إنجاز اللوحة عند الرسامين الحدثيين، حيث يتم تطبيق استراتيج التجميع، فيتم البدء بالعمل، بأن يتم نقل سطح اللوحة، من وضعه الخام (الأملس) إلى سطح (مشغول) بمتعرجات من بقع وآثار وما شاءت الصدف من علامات تلقى عليه بطريقة غير مخططة تمثل البنية الغائرة للوحة، لتشكل (ملمسا) يعين عين الرسام على الإمساك (بالمستحثات) التي توفر طاقة تجعلها قادرة على تلبّس (تحولات شكلية) باتجاه ما علق بخيال الفنان من (أشكال مترسبة في طبقات اللاوعي الغائرة) قد لا تتم مقارنتها أو إحالتها، بعد ذاك، إلى أشياء الواقع التي تتخندق ضمن أحد الأشكال ذات المحيط الكفائيّ المماثل في نهاية المطاف، بل هي تحال حتما إلى اركولوجيا الذاكرة و أشكالها، وقد كرس هذا التكنيك رسامو (المفروكات)، و أبرزهم ماكس آرنست، لكن الفارق الكبير هنا هو ان هدف الكثيرين هناك يتمثل في العودة من أشكال سطح اللوحة إلى ما يماثلها من أشكال الواقع، بينما يوفر هاشم تايه لنفسه هامش حرية اكبر حين يعود من أشكال المستحثات التي خلقها صدفة، إلى ما يماثلها من خيالات تجمعت في خيال الفنان، يستلها من معين (اللاوعي الشعبي): حكايات وأساطير فتمتلئ لوحته بعفاريت وكائنات خرافية يركبّها بما يلقي خياله، تماما كما كان العراقيون القدامى يركبون حيواناتهم كالثيران المجنحة و الإلهات الأفاعي والرجال المجنحين وغيرها، بشكل يشي بأن الفنان هاشم تايه (يركز اهتمامه على الخيال الطفولي و استحضار الخبرات البكر بتصورات حدسية).

يستثمر هاشم تايه، في تخطيطاته، نتائج بحثه النهائية في أعمال الألوان النباتية (العطارية)، فيختار كائناته التي خلقتها الصدفة ثم إرادة الفنان التي تبعتها، لكنه فيها يتبع إستراتيجيا مختلفا ومكملا .

يتمتع أبطال هاشم تايه، وهن إناث دائما، تتوفر على سطوة وهيمنة وقدرة انشطارية، كما هم الأبطال دائما في الأساطير – وهو ما سبق وأكده كارل كوستاف يونغ في دراساته عن الأحلام – وغالبا ما تحتل، هذه الشخصيات، الجزء الأعظم من مساحة اللوحة: أنثى، تهيمن على المشهد، ينبثق منها او على وشك ذلك، او يلتصق بها، او يتسلقها، كائن بهلولي يتقافز حولها قرد صغيراو كائن شبيه به، وقد يلتصق بها كالقرادة أو يخرج من مكان منها كالثألول، كائن صغير، طفيلي، قد يبدو مزعجا، ولكنه يبدو ضروريا لاكتمال وجودها !، رغم ان صديقنا الكاتب فائز ناصر الكنعاني يصفه بأنه شخصية ثانوية... وعبء على الشخصية التي يصفها بأنها(الشخصية الأساس)، (امرأة تشكل عالما مستديرا مغلقا ومعتما، ومنكفئا الى مركزه، تهم بواحدة من يديها بإدخال رجل، بحجم دمية، من فتحة تفضي الى الخارج) ويصف العملية كلها بأنها (ضرب من الاستبطان النفسي، ينم عن الرغبات السرية)، و هي تجارب ذات طابع سادي يمارسها الفنان على شخوصه الخرافية حينما يضعهم في غيابة اللوحة، وقد حجزت حيزا من فراغها، واقتعدت موقعها من أرضيتها وتحولت الى أرضية تنبثق من فجواتها ونتوءاتها حيوانات وأشكال آدمية أخرى كما لو كانت أعضاء جديدة، بهيأة الكائن الآخر العبء على (الشخصية الأساس).

khkh1956@yahoo.com

هاشم تايه ـ سيرة ذاتية

ولد في البصرة عام 1948 • بكالوريوس آداب اللغة العربية/ جامعة البصرة/ 1970 • عمل في التعليم حتى العام 1982 ونقلت خدماته، لأسباب سياسية، إلى وزارة الزراعة التي تقاعد فيها عن العمل عام 1987 • زاول أعمالاً حرّة، كاتب حسابات بأجر يوميّ في علوة خضار، فبائعاً لمواد غذائية على الرصيف، فأجيراً لدى عطّار. • يعمل الآن صحفياً في جريدة (المنارة) البصرية. • مارس الرسم وأقام معارض شخصية في البصرة وفي بغداد. • لم ينشر شيئاً مما كتب إلاّ بعد سقوط النظام السابق. • نُشرت له بعض المقالات والقصائد في الصحف العراقية.