

Roaya

رؤيا

العدد الخامس عشر - السنة الرابعة

1 - 12 - 2020

تحطيم العقل الجامد

مجلة رؤيا - العدد الخامس عشر - السنة الرابعة

.....2020 - 12 - 1.....



مجلة رؤيا

مجلة ثقافية فصلية تصدر على صيغة بي دي إف

يصدرها مجموعة من المثقفين

العدد الخامس عشر - السنة الرابعة 2020-12-1

جميع المراسلات باسم مجلة رؤيا على الإيميل

alaahamid668@hotmail.com

ومن الممكن مراسلة هيئة التحرير

العراق : طارق الكناني

البرتغال : غادة سعيد

المغرب : سعيد بوخليط - مالكة عسال - رجاء مرجاني

الجزائر : سندس سالمى - نوميديا جروفي

اليمن : عبد القادر صبري

تونس : سلوى بن رحومة

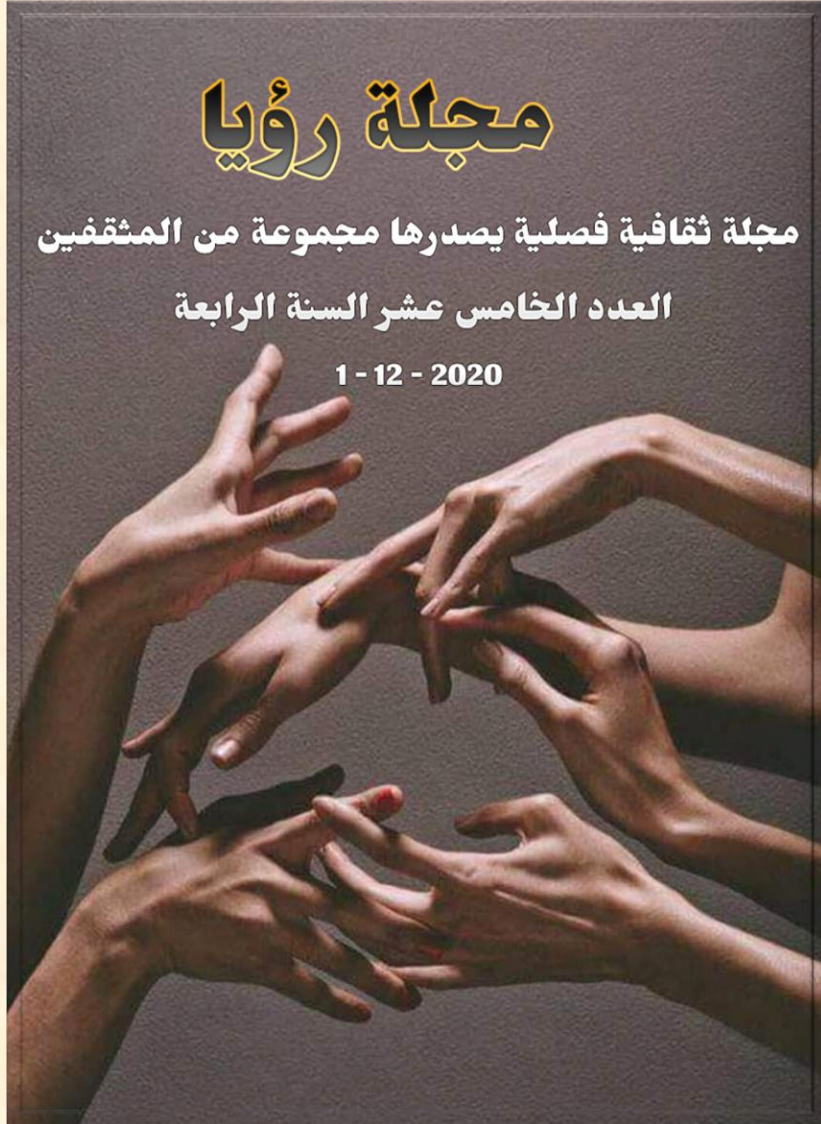
الدنمارك : علاء حمد

المواد المنشورة في المجلة تعبر عن آراء كتابها

ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة

ولا تلتزم المجلة بردّ أصول مالا تنشره

مجلة رؤيا - العدد الخامس عشر - السنة الرابعة
.....2020 - 12 - 1.....



مقدمة

مجلة رؤيا الفصلية، واعتبارا من العدد السادس عشر ستدخل بحالة تجريبية جديدة، حيث ستقلب المجلة إلى ورقية وإصدارها سيكون في بيروت، بالتعاون مع دار تأويل مشكورة.

ونظرا لأهمية الكتابات والبحوث التي تنشرها مجلة رؤيا، فقد لاقت استحسان الشارع العربي بشكل خاص والشارع الدولي بشكل عام، وسوف نعتمد على النشر الإلكتروني المختصر، أي نصم المجلة على صيغة بي دي إف بمقاطع من المقالات والدراسات النقدية وذلك لنشر أولياتها والتعرف على كتابها من قبل العالم أجمع، ويبقى نفس الموقع نتداوله بشكل دوري دون المساس بتغييرات تُذكر إلا على مستوى الكتابات والمواد الثقافية بشكل عام.

لقد برهن كتاب مجلة رؤيا على العطاء والمثابرة والتجديد وهناك العديد من الترجمات التي تصدر والتي خصّ كتابها المجلة، ومن هنا نبني الكادر الفعلي للمجلة أولا ومن ثم البناء الثقافي ثانيا.. وبما أن المجلة ملك الجميع لذلك سنكثف بعرض هيئة التحرير كما هي، والابتعاد عن الأنانية والتفرد بالعمل الثقافي، فللعامل الصحي الذاتي الثقافي الأهمية القصوى بالتواصل مع الآخرين، وخصوصا الإيمان بما يقدمونه بين الحين والحين، وهي الميزة المتعارف عليها في المثابرة الكتابية وحلقات التواصل بين هيئة التحرير من جهة والكتاب والنقاد والشعراء من جهة أخرى.

يرى كادر مجلة رؤيا أن المواصلة الكتابية هي الأجدى للتفاعل مع الآخرين أينما كانوا؛ ومن خلال هذا المنظور ترجع التفاعلات على مستوى المقروئيات المنهجية الحدائية والتي تهتم كادر مجلة رؤيا وكذلك المتلقي أينما كان، فالانتماء الذي نتحدث عنه، انتماء منهجي واندماج الذات الفاعلة مع القراءة بعالم الإنسان والحياة وزرع الوعي المماثل في القدرة الكتابة والتواصل معها.

بين فترة وأخرى نلاحظ أن المنظور النقدي يمرّ بتطورات كبيرة، وذلك بالتعبير عن الحسّ الجمالي لدى الناقد أو القائم بنشاطات النقد الدراسية، فتحتم علينا هذه التطورات على الانتقال ضمن الوعي الكتابي، وذلك من خلال الإيمان بشكل جماعي بما يقدمه الفرد من ابتكارات وإبداعات وتحولات ضمن النسق المنهجي للكتابة مع مراعاة المدارس الأدبية التي ظهرت ومدى تغلغل الكاتب بها وانعكاس حيثياتها على الوضع الأنبي.

المحرر الثقافي

المحتويات

العنوان	الصفحة
مقدمة.....	4
جيل دولوز وماهية الأدب -ترجمة سعيد بوخليط - المغرب.....	9
نهوض العالم المكاني في رواية "نواقيس روما" لجان دوست سوسن إسماعيل - سورية.....	39
قراءة في رواية "الشمال" للكاتب البوليفي: إدموندو باز سولدان Edmundo Paz Soldán غادة سعيد - البرتغال.....	65
رأي قد يكون نافعاً وسط الزوبعة تعدد البدايات عند لويز جلوك. والت هنتر - ترجمة: عيود الجابري - العراق.....	82
الموجز في الأدب الدانماركي ترجمة : سليم محمد غضبان- فلسطين.....	92
مرثية كبرى إلى جون دون لجوزيف برودسكي ترجمها عن الروسية : برهان شاوي - العراق.....	140
الميتابوليزم في نصوص كدال ابراهيم الشعرية-أ.دكتور. ظاهر لطيف كريم - جامعة سلميانية أ.دكتورة. نيان نوشيروان فؤاد مستي جامعة سلميانية.....	157

مجلة رؤيا - العدد الخامس عشر - السنة الرابعة

.....2020 - 12 - 1.....

ترنيمة سوداء وقلق وردة الشعر في نصوص الشاعر العراقي باقر صاحب

182العراق - جعفر - حميد حسن جعفر

203العراق - رحمن خضير عباس - زوربا اليوناني

قراءة في لوحة الاتعكاس المستحيل(1937) للرسام السريالي روني ماغريت (1898 - 1967)

121الجزائر - سعيد عبدلي - د. سعيد عبدلي

"عين على نص الحمامة و الثعلب ومالك الحزين" من كتاب كلية ودمنة

218المغرب - المهدي اباحني

ما بعد القصيدة وشعر ضد الخراب الشاعر العراقي عبد الحميد الصائح

235العراق - عقيل هاشم - عقيل هاشم

قصة العشق والحلم في منعطفات مجموعة أحمد سويلم الشعرية

246تونس - سلوى بن حومة - سلوى بن حومة

جدلية الحزن في الشعر العراقي المعاصر

251العراق - حسين عجيل الساعدي - حسين عجيل الساعدي

257العراق - الوجه الفريد في: سؤال الشعر، الفلسفة، والتصوف - زهير كريم - الوجه الفريد في: سؤال الشعر، الفلسفة، والتصوف - زهير كريم

تأملات في جلد اللذة والذات لنص لاحرز للقمر للشاعرة السورية عليا عيسى

261العراق - جاسم السلتمان - جاسم السلتمان

ارتعاشات بين الأغصان - قصة قصيرة

275المغرب - عبد اللطيف النيلة - عبد اللطيف النيلة

287العراق - حكاية المسافر جاك... عيسى عبد الملك - حكاية المسافر جاك... عيسى عبد الملك

مجلة رؤيا - العدد الخامس عشر - السنة الرابعة

.....2020 - 12 - 1.....

- 293 بابا الطيب.. عبد الرحمن أقريش - المغرب.....
كومونة البنفسج ..أو التنقيط عند الفنان عزيز الحسك..
- 301 إبراهيم الخياط - العراق
حكايات جدو سعادة.. ألف ليلة وليلتان
- 305 سعادة ابو اعراق - فلسطين.....
القصة الرقية -القصص والروائي : أحمد المصارع، نموذجاً
- 311 عايد سعيد السراج - سورية.....
حنين النهار - سامي طه - العراق
- 315 نصوص للشاعر السعودي- محمد خضير.....
322 كيف أُنقَعُ العَصَافِيرُ؟ - ميادة سليمان - سورية
- 330 ثلاثة نصوص- محمد جبر حسن - العراق.....
338 موعد مع أنا- مريم مصطفى - سورية.....
- 345 رحلة البحث عن كرة النار- توفيق العامري - اليمن.....
348 امرأة الشارع - منتهى عمران - العراق.....
- 354 اضطراب الآنية - رسل الموسوي - العراق.....
358 بغداديات
- 362 سيرة الشاعر الراحل سعد ناجي علوان الثقافية والأدبية.....
269

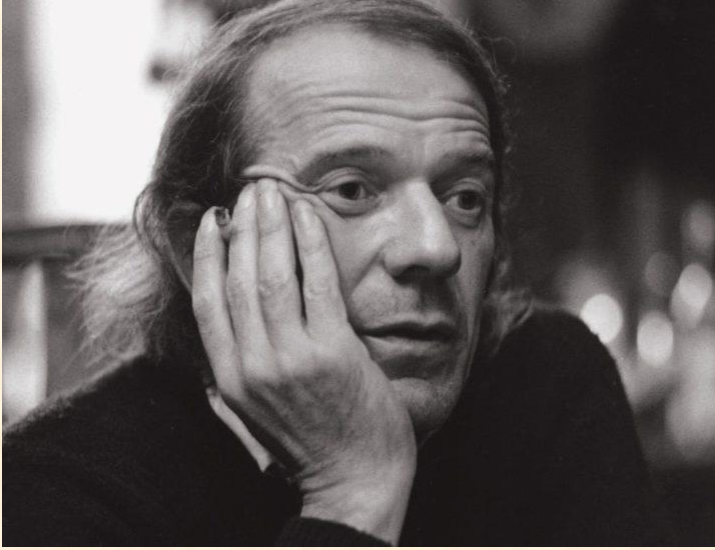
مجلة رؤيا - العدد الخامس عشر - السنة الرابعة
.....2020 - 12 - 1.....



جيل دولوز وماهية الأدب
ترجمة سعيد بوخليط - المغرب

(الحلقة الأولى)

2019 - 11 - 22



وإن تأكدت جِدَّة
مفهوم دولوز للغة
سابقا منذ كتابيه
"الاخـتلاف
والتكرار" و"منطق
المعنى"، فالأمر
يتعلق هنا بإظهار
الشروط التي تمكنا
من الوصول إلى
الأدبية وكيف
ستحدد وضعا

متميزا في إطار تعددية اللغات الأخرى. لذلك، تستند كل واحدة من
تأملاته للنشاط الأدبي، بطريقة أو أخرى، على وظيفة اللغة الطارئة
دائما. يعتبر الأدب عند دولوز، في طوره الكتابي، مفهوما خاصا
لإنتاج علامات ووقائع. أمر يبرز بوضوح ضمن هذا الإقرار الذي يبين
مقاربة دولوز للنشاط الأدبي: "جل ما كتبتة كان حيويا، على الأقل مثلما

توخيت، وأسس نظرية للعلامات والواقعة. ولا أعتقد بأن القضية تطرح بطريقة مختلفة في الأدب وكذا الفنون الأخرى، غير أنه لم تتح لي الفرصة كي أمنح الأدب الحياة التي أردتها له" (1).

هكذا ينتمي الأدب حسب دولوز، إلى كل استعمال متعمد للغة بهدف إنتاج مجموعة علامات ووقائع يحكمها ترابط جوهري يعطي المعنى حيزا يتعلق الأمر هنا، كما نلاحظ، بمفهوم واسع جدا عن توظيف لغة، تبدو ظاهريا دون إبداع. لكن، حينما نعاينها عن قرب أكثر، فلن نتأخر أبدا كي نفهم بأنها تفترض بداية، أكثر مما تقوله.

فعلا، يبدو سؤالاً جوهريا بالنسبة لدولوز، تمكين اللغة المتداولة من الوصول إلى الوضع المزدوج للدلالة والواقعة المنسجمين. هذا ما يعنيه بالحيوية والتي انطلقا منها لا تخلق اللغة فقط معنى يتجلى عبر انسجام متعدد، لكن أيضا الحياة المرتبة لمختلف الإشارات المستعملة أو المبتكرة. لذلك يظل الأدب، اللغة التي ينشأ من خلال إنتاجها عالم خاص ويكتسب حيوية، مرتكزا بالدرجة الأولى على الخاصية الذاتية الحية لعلاماته. يستعيد دولوز ذلك، مقرا بأن الكتابة تشغل ضمن سياق رافدها الأدبي: "باعتبارها دائما مقياسا لشيء ثان" (2).

تكتسب أدبية الأدب عبر هذا النزوع المستمر للغة بسيطة نحو اللاموضوعي. بحيث تتركز في انطلاقها على اكتشافها لنوع من عدم الاشباع يجبرها على الرحيل صوب مجهول آفاق أخرى. يحدث كل شيء في إطار هذه القضية، كما لو أن الكتابة تبحث عبر الابتدال الفوري للغة، عن مقارنة نفسها بالمجهول قصد تحويله إلى علامات ووقائع تحكمها دلالة

متماسكة. إذن، سيكون أدبا، كل لغة تسندها كتابة تتوخى تقريب مالم يتحقق بعد. يتجلى النشاط الأدبي عند دولوز، من خلال توظيف اللغة بغية الوصول إلى شيء آخر، لازال يمثل مجرد وعد دالٍ أو إمكانية. توجد دائما لغة كهذه، في طور التجلي ولا يمكنها أن تشكل سوى تحديا دائما للذات، وكذا حيال ما تتبارى ضده. هكذا تشتغل، وحسب ذلك، تمثل أدبا، عندما تمنح حضورا لمعنى وعالم لم يتحققا بعد.

ينكشف انتماء اللغة للأدب عند جيل دولوز، حسب هذه الرغبة اللانهائية نحو الترحال التي تحركها باستمرار. يجدر التذكير هنا سريعا، تبقى مفاهيم الترحال والأفق، معلمين أساسيين قياسا إلى مجمل عمله بالتالي، لا يبعث على الانذهال، إن صادفناها ثانية ضمن تأملاته المرتبطة بمقاربة وتقويم العمل الأدبي، حسب رؤيته. ويرتكز هذا حقا على مفهومه الخاص لما هو مكتوب، مادام يذكر قائلا: "أن تكتب لا علاقة له بأن تدل على شيء، بل الترحال، ورسم خرائط لفضاء

ات مستقبلية" (3). يجدر إثارة الانتباه، أنه ينتقل سريعا جدا، من ضرورة خلق اللغة للتألف بين العلامات والوقائع، إلى لغة تبعد متواليات جديدة.

لا يعتبر الأدب في نظر دولوز، مجرد نشاط ينطوي على معنى مبتدل، لكنه يشكل مسارات غير مسبوقة، بين طيات جوهر اللغة المرنة. حينئذ يتجلى انتماء هذه اللغة إلى الأدب، مع الطفرة الحيوية، التي تجعلها حقا ضمن سياق اكتشاف أراضي مجهولة وفضاءات غير متوقعة.

يرتكز الشرط الأول لتحقيق أدبية اللغة، على جعلها تتعالى عن مستواها الأداتي الفوري كي تحدس حقائق جديدة. لذلك، يقتضي منها سياق على هذا النحو، أن تتجاوز سلطتها الأولية المرتبطة بالتعيين وتصير قادرة على الوصول إلى مناطق غائبة لم تُدرج بعد. تعكس قدرتها الإبداعية لأراضي مجهولة، لكنها ممكنة، الوثوب الأول للغة صوب تأسيس أدبيتها الخاصة وكذا الإنتاج الشامل لكل الأدب.

استمر دولوز منتبها لهذا الشرط الإبداعي الذي يجعل اللغة قوة تعيين تنبؤية. هكذا، يبقى الأدب اندفاعا يصبح معه حاضرا ذلك الغياب المميز لواقع مفترض. في هذا الإطار، يتأكد بامتياز مفهوم دولوز من خلال وصله بداية ماهية العمل الأدبي بالطبيعة التنبؤية خاصة للغة. أيضا، في هذا السياق وردت إشارة بين طيات كتابه : منطق المعنى، قد تظهر بلا قيمة لكنها توجه النقاش بكيفية أساسية : "إن اللغة هي نفسها النسخة النهائية التي تجسد كل النسخ، أسمى سيمولاكر" (4) .

إذا كانت لغة من هذا النوع يتأسس عليها جل النشاط الأدبي، فهناك مجال للاعتقاد، بأن اللغة في أفضل الحالات، لن تكون إلا سيمولاكر السيمولاكر. سيمولاكر، يتجاوز بحكم الإصرار الإبداعي والاستشراقي، منطلقه الأصلي كثنائية مستشرفا شكلا من الانفتاح الممكن. هكذا، يشتغل الأدب بحسن نية داخل سياق يتجاوز جوهره اللغوي الخاص، الذي يعتبر أيضا نسخة وسيمولاكر.

إن إلحاحا من هذا القبيل حول الطبيعة الوهمية والمتخيلة حقا للحبكة الأدبية، والتي تستحضرها حمولته التي لاغنى عنها من السيمولالكر اللغوي، تدفع نحو الجزم بمدى تهافت مفهوم مضمون الرسالة حسب دولوز. فماذا سيبقى منها عندما يحدث تفويض قاعدي لمقتضياتها المعتادة من الأخلاق والتعليمات في نطاق عجز اللغة التي تحركها عن التخلص من خاصيتها السيمولالكرية؟ هكذا يصير الأدب اشتغالا على اللغة كسيمولالكر أخير بهدف إبراز وكذا اجتياح فضاءات تعتبر ببساطة ممكنة.

ينصب عمل الأدب على إبداع احتمالات جديدة، انطلاقا من تمدد قصدي للغة لكونها ثنائية وسيمولالكر. إذن، كيف لمفهوم "الرسالة" التداول في الأدب مع تبلور شروط كهذه؟ بحيث صار بطلانها بديها جدا. يقول دولوز: " اللغة حقيقة للممكن مثلما هو. والذات بمثابة تطوير، وتفسير للممكنات ثم سياقات تحققها في الراهن" (5).

بمعاني أخرى، ينبني الأدب فقط على الممكن الذي يجسد حقيقته الجوهرية. فلا يتأتى أدب سوى انطلاقا من هذا الممكن ويستمد جلّ ماهيته منه. لا يتم هذا كي يضعف أهميته لأنه باعتباره تركيبيا للممكن، أو بوسعنا القول، يخلق الأدب واقعه الذاتي ويطبعه بكل الروابط الداخلية التي تمنحه حرياته في الاشتغال. وسيكون خطأ الاعتقاد بأن الحقيقة الأدبية مماثلة لتلك التي كرسها الواقعي. فالحقيقة الأدبية، القائمة كليا على اللغة، غير قابلة للانحدار فقط سوى من الممكن.

هكذا يرتبط دولوز بتصور للنشاط الأدبي، دافع عنه سلفا كافكا وبلانشو، ويمثل جانبا من مشروع رولان بارت توضيحا مدهشا له. تتطوي مقارنة دولوز للنشاط

الأدبي، على قيمة مضافة مهمة تؤثت عناصرها مجموع عمله، انطلاقاً من قناعة مفادها أن الأدب مزيج أصيل للعلامات ومسح لأراضي ممكنة، نتيجة القوة المُرائية للغة، بحيث لا يتردد كي يرى فيها آلة لإنتاجات نوعية. لذلك، يعتبر: "الأدب مثل إنتاج، وتفعيل لآلات تحدث آثاراً" (6)

مع توضيح كهذا، يوجه دولوز النقاش بشكل مفيد صوب مقاربة لنشاط أدبي يمثل في الواقع آلة ضخمة لخلق سيمولاكرات، وممكنات وآثار. بالتالي، نجد أنفسنا بعيدين عن مفهوم يكون الأدب بمقتضاه مجالاً لرسائل واضحة وكذا تعليمات أخلاقية. صار منذئذ أشبه بالآلة، واتضح دوره نسبياً أكثر ضمن إطار يكون مدعواً من خلاله لإنتاج ليس رسائل يسهل تفكيكها وتطبيقها، لكن خاصة آثاراً، أي سيمولاكرات بالمعنى الدقيق. بالتالي، ولأن الأدب أضحى وفق هذا السياق لغة أصيلة، فلا ينبغي النظر إليه كجسم منظم ينتج محتويات قابلة للتوقع، بناء على حتمية صارمة ومقررة سلفاً، لكن مثل آلة خالقة لآثار .

حين مقارنة دولوز الأدب بالآلة، انتقل فوراً للاشتغال على تبيان أغازه ويعيد له ماهيته الجوهرية باعتباره تقنية ترسم فضاءات تعتبر ببساطة ممكنة. أيضاً، بتركيزه على قدرة الأدب المبدعة للآثار، فقد اهتم أساساً بالخيال المبدع الذي يحفزه ويجعله مفتوحاً على تناول متحرّر من جانب المتلقين المفترضين. بمعنى آخر كذلك، بقدر انشغال الفلسفة بملاقة الحقيقة والتعبير عنها بكيفية جلية، بقدر ما يهتم النشاط الأدبي بكيفية إبداع خريطة ممكنة لواقع يعتبر ببساطة ممكناً .

الأدب بالنسبة لدولوز، قضية إبداع عالم مأمول، ومنفلت كأفق، بحيث لانشغل معه بالواقع. إنه مسألة إنتاج لغوي مُبتكرٍ بالمطلق، منشغل كليا بسؤال "كيف نفعل"؟.

بناء عليه، سيكون من المفيد التركيز، بخصوص مادة الأدب، على الخطوط الموجهة لصلة دولوز بالتأويل النفسي الكلاسيكي. بالنسبة إليه، فقد أخطأ الأخير دائما، نتيجة رهانه على حتمية ميكانيكية اخترالية تبحث أولا على استعادة ماتدعيه كونه الحقيقة المضمرة التي تؤسس النشاط الأدبي.

كان دولوز مقتنعا بأن الأدب يتطلع نحو إنتاج آثار وكذا إبداع إمكانات غير مسبوقة، في حين استبسل التحليل النفسي بغاية إعادة صياغة حقائق شخصية مكتوبة لدى الكاتب، بين طيات سرده. لقد تمسك برفضه لهذا التأويل القائم كليا على السعي لإعادة اكتشاف حقائق سيكولوجية مُعلّلة.

يبحث التحليل النفسي، وفق مسار ارتدادي عن استخلاص حقائق مكتوبة اعتُبرت مصدرا للإنتاج الأدبي، بينما يتصور دولوز الأدب نزوعا دائما نحو خلق آثار بين ثنايا الفضاء المنفتح على الممكن الوحيد. إضافة إلى هذا، وبهدف تحديده حقا لقطيعة إبستمولوجية مع الخضوع السيكولوجي، يذُكر دولوز بالتالي: " ليس الكاتب إنسانا كاتباً، بل إنسان سياسي، وإنسان آلة، وإنسان تجريبي" . (7)

بتأكيد دولوز على الطبيعة الثلاثية لشخصية الكاتب، فإنه يوحي بوضع خاتمة للتوجه المزعج الذي يقضي بحتمية وصل إنتاج هذا الكاتب أو ذلك بجذور بيوغرافية مزعومة أفرط النموذج الفرويدي في توضيح ملامحها. تنتعش مع

الإنتاج الأدبي، رغبات فعل حرّ تماما قياسا لكل مقدمات سيكو- وجدانية خاصة بحيث يجسد أولا موضوع خيال واستشراف وكذا محاولة اختبار نماذج لتحقيق إمكانات لم تطرح سلفا ودون مقتضيات قبلية.

مع نماذج كهذه لإنتاج يصبو كليا نحو انفتاح لا ينضب للأفق والممكن، سيظل الكاتب واعيا بأن إبداعاته مجرد آثار لغة تشكل دورها ثنائية بلا نهاية. ولأن اللغة التي يوظفها، تمثل دون منتهى السيمولواكر الأخير، يسقط كل ادعاء يسعى إلى جعل هذه اللغة تتكلم حقائق أو وقائع بعيدة تماما عن نطاقها.

منذ الوهلة الأولى ضمّ دولوز شخص الكاتب لتلك الصورة الثلاثية المتعلقة بالسياسي والآلة ثم المجرب، ساعيا بذلك إلى تخليصه من كل رأي قبلي مختزل، وجوهري، وتذكيره كم هو مبدع حقيقي؟ بدل بقائه مقتصرًا على المصير المسطح لإعادة إنتاج ثنائية دون قيمة.

القطيعة مع وصايا التحليل النفسي، تقرأ بجلاء عبر التذكير التالي: "تشخيصات من هذا الصنف فائدتها طفيفة، ونعلم جيدا بأنه لا يمكن للتحليل النفسي وكذا العمل الفني (أو العمل الأدبي - النظري) تدبير أواصر لقائهما. ليس حتما من خلال معالجته الكاتب عبر العمل، مثل مريض محتمل أو فعليا، حتى لو أضفينا عليه مزية التسامي. ليس بالضرورة إخضاع العمل ل"التحليل النفسي" (8).

لقد التجأ التأويل السيكلوجي عبثا إلى مفهوم التسامي قصد تخفيفه من الحتمية الصارمة والتي أخضع في إطارها النشاط الأدبي لصراعات نفسية/وجدانية مكبوتة لدى الكاتب، تصور يبقى غير ملائم في نظر دولوز. فبالنسبة إليه، النزوع المستمر نحو تصنيف الأمراض ثم محاولة إسقاط ذلك على مقاربتنا

للأدب والفن عامة، لا يمنحنا إمكانية تمثلهما مادام يضع الصراعات السيكلوجية القديمة لدى المبدع عند الجذور المفترضة لإبداعه. خطاطة كهذه، ميكانيكية جدا ثم في غاية الاختزال.

بلا شك، الأكثر أصالة لدى دولوز، الانقلاب شبه الكوبيرنيكي الذي كشفت عنه هذه الرؤية، حين تأكيده: "بأن الكُتَّاب، لاسيما الكبار منهم، أكثر اقترابا لحظتها من وضعية طبيب وأبعد عن سمات المرض. أود القول يشخصون بشكل مدهش الأعراض ويبرزونها بطريقة تثير الدهول" (9).

لا يقوم مجال للنظر إلى الكاتب باعتباره عُصابيا وفق هذا المستوى أو ذاك، مادام يشتغل بطريقته، على تشخيص أعراض اختلالات الوظيفة كما تتجلى عند أفراد آخرين أو لدى المجتمع برمته. فحينما يكتب، يشتغل كمحلل نفسي، لكن دون اكتفائه بالامتثال لنموذج تأويلي يحافظ على المعنى ذاته، وإلى حد ما، مختزل جدا تحت سطوة ملاحظة تدور في نطاق الحشو اللغوي.

الكاتب بناء على وجهة نظر جيل دولوز، يعتبر أولا وقبل كل شيء، مكتشفا لاختلالات وظيفية عدة، هنا تكمن عظمته. بالتالي، فالانقلاب الذي أتى به دولوز، حيال المقاربة السيكلوجية واعدة بالأحرى أكثر ومضيئة بحيث تفتضي عموما التفكير ثانية بثقابة ذهنية في جانب أساسي من العمل التأويلي. لذا، يضع إصبعه على قناعة وجب تأملها: "الأطباء النفسانيون الذين يدركون سبيلا نحو تجديد لائحة تصنف الأعراض، يصنعون بذلك لوحة فنية؛ وعلى العكس يعتبر الفنانون أطباء نفسانيين، ليس من خلال حالتهم الخاصة ولا حتى العامة، بل هم أطباء للحضارة" (10).

هكذا، بتفويضه للنظم المُرسَّخة بكسل ، أقام دولوز طريقا نحو مفهوم للتطبيق التأويلي، يتصف في الآن ذاته بكونه جامعا وواعدا. أيضا هل يتبادل الطبيب النفساني والفنان منهجيهما في المقاربة وكذا موضوع بحثهما بذلك، يشتغلان على إبراز تقنية توضح الحالات الفردية مع رسمهما طريقا تقيم منهجيات عامة. دون أن تستغرقه السجلات المحتملة التي بوسع اقتراح كهذا إثارتها، يبقى دولوز فقط على خط قوة منهجية تحرر في الوقت ذاته المبدع/المؤول وكذا موضوع تأويله. السياق الذي أتاح له إمكانية اقتراح مقارنة للنشاط الأدبي، تخلصت جليا من عوائق تأويلية مختزلة كثيرة. يؤكد دولوز: "إننا لأنكتب بذاتنا وذاكرتنا وأمراضنا. يتجلى حسب فعل الكتابة، سعي يود أن يجعل من الحياة شيئا يتجاوز الشخصي، ثم تحرير هذه الحياة من صيغ اعتقالها" (11).

يمر إذن النشاط الأدبي، عبر الحرية المزدوجة للكاتب قياسا لمصيره البيولوجي والنفسي، ولما سينتجه باعتباره إثارة لحيوية دون عوائق (12). من ثمة، يشتغل النشاط الأدبي باستمرار تحت الإشارة المزدوجة للحرية التي يكتسبها الكاتب ثم، إذا صح القول، انعتاق لما ينبغي التعبير عنه وفق لغة متجددة.

يتعلق الأمر هنا بمقاربة النشاط الأدبي حسب إرادة ثنائية، ترنو إلى تحريره من خلفيات فردية عديدة تثقله عبثا ومحاولة تمثله باعتباره نتاجا يتأتى من تحرر كهذا. فالمفهوم الدولوزي للنشاط الأدبي، ضمن نطاق ما، كما سنرى ذلك في موقع آخر، تحرريا تقريبا بحيث يستكشف نفسه أولا كإنتاج وتنظيم لغوي، انعتق من ادعاءات قائمة، ثم يستمر منشغلا كليا بإبداع الحاضر وكذا جانب من المستقبل.

سنقف هنا ثانية، على التأثير الواضح للمجاز النيتشوي المتعلق بالنقد اللادع، حيث التذكير بالخاصية الجوهرية للرغبة الإبداعية عند الإنسان. لا ينبغي، إذن الاندهاش أن دولوز اقترح بهذا الخصوص وبلا تردد تعريفا تقنيا، تقريبا فنيا، مهوسا بالتحقق المستقبلي. مادام يقول: "الأدب تنسيق ولا علاقة له بالإيديولوجيا" (13).

حينما نحيط بالقطيعة المزدوجة الحاذقة مع مسار التحليل النفسي وكذا المنظور الإيديولوجي عموما، يكشف سلفا مفهوم دولوز للأدب عن أصلته ويبحث على أن يظهر قيمته.

تكمّن إذن غاية الدراسة الحالية في تحديد خطوط قوة هذه الأصالة. لذلك، ستنحور على الممارسة الأدبية، التي سعى دولوز إلى مقاربتها كنشاط إجرائي نوعي انطلاقا من اللغة المشتركة.

أيضا يستحضر فيلسوفنا السؤال المرعب بخصوص ما عرف منذئذ بموت المؤلف قبل أن يظهر إلى حد يدافع عن ما يسميه بالأدب القاصر. أدب يمثل كافكا وجهه الرمزي، وقد اشتغل دولوز في هذا الإطار على عمل وأفصح عبر محطات مشروعه عن ملاحظات مقاربا الإشكال النوعي لإنتاج من هذا القبيل.

حتما، لن تغيب عن ذهننا ملاحظة أن العروض التي خصصها دولوز للأدب، ترصّعها أحيانا تناقضات ظاهرة أو بنيوية. لكن هذا لا يبعث على القلق، مادام الأدب بالنسبة إليه كالفلسفة تماما، يجتهد بطريقته للوقوف على تناقضات الوجود واستيعابها.

يرتبك الأدب بشكل أقل، حين تبنيه المنطق وكذا التماس الحقيقة التي تجتهد الفلسفة من أجل احترامها مع الحيرة والإخفاقات التي نعرف يشغل الأدب كالحياة تماما، على ملاقة التناقضات و التعارضات الأنطولوجية، لكن وفق هدوء يستاء منه النزوع الفلسفي. لذلك بالتأكيد، وارتباطا بوجهة نظره لمقاربة فرادة تعدد النشاط الأدبي، استلهم دولوز هذه العبارة الجميلة لرولان بارت عندما قال: "أنا لست متناقضا، أنا فقط متبعثر".

هوامش :

*مرجع المقالة :

Mohamed Boughali :la littérature selon Gilles Deleuze ;Université
Cadi Ayyad ;1997.pp :5- 21.

1-Magazine Littéraire numéro 257 ,1988,page20.

2-Mille Plateaux ; Page11.

3-Mille Plateaux ;Page11.

4-Logique du sens ; page329.

5- Logique du sens ; page357.

6-Proust et les Signes ,page, 200.

7-Kafka page15.

8-Logique du sens, page276.

9- Logique du sens, page276.

10- Logique du sens ,page 276.277 .

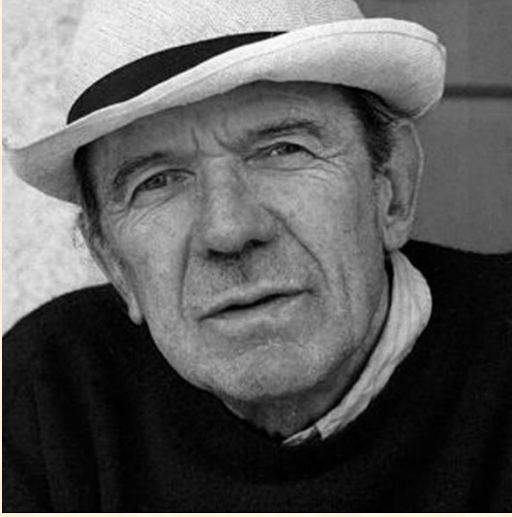
11-Magazine Littéraire ,numéro 257 .page 20 .

12-يضيف للتوضيح أكثر: "ليس اللاوعي بمسرح، بل يعتبر مصنعا، وآلة منتجة". نفس
المرجع السابق ص 21 .

13-Mille Plateaux,page10.

جيل دولوز: تأملات في الأدب (الحلقة الثانية)

2019 - 12 - 22



يستحق المفهوم الدولوزي للنشاط الأدبي اعتباره أساسا مركزيا لكن مع امتياز يُمنح لكيفيات الفعل بمعنى ثان، سيتمحور في الغالب على التقنية المبدعة والخلاقة جدا أكثر من الابتذال التيماتيكى أو حمولة المضمون بل أقول أيضا، قصد البقاء وفيما لفكره، يحظى امتياز الصنيع الأسلوبى بحمولة تفاضلية، أي ماميز خطة الكتابة ويعكس حرية الكاتب

الإبداعية. تميّز بالأحرى حمولة كهذه، مادامت تعلن عن الوجهة الأساسية للأدب والذي داخله: "وحده الفن ينجح تماما في بلورة ماوقفت الحياة عند حدود التخطيط له فقط. (1)"

اهتمام دولوز بالأدب، دفعه إلى محاورته بوعي من خلال طرحه السؤال الثنائى: على أي شيء ترتكز هذه الحياة الأخرى، المتواصلة والمتّممة إذا جاز التعبير التي تتجلى في اللغة التي اختلقتها مناسبة من هذا القبيل، ثم كيف يتأتى

للغة مقاصدها؟ هكذا بالنسبة إليه، يشارك النشاط الأدبي في ماهية ينبغي تعريفها وكذا فعل إجرائي على وجه التحديد.

يلزمنا أن نحترس كي لا ننتبين هنا مجرد أسئلة أو انشغالات عادية، لأنه مثلما سنكتشف، فقد اتسمت عناصر الإجابة التي سيقدمها بأصالة حقيقة. أيضا، وبقدر كون الأدب حياة ممتدة تنزع نحو ارتقاء موعود به انطلاقا من الحياة الأولية، فإنه سيبقى أساسا صيغة للتحقق البروميثوسي. لذلك، لا يكفي فقط بتحقيق النجاح بخصوص مالم تدركه الحياة سوى بكيفية شحيحة، لكنه ينتج أشكالاً جديدة تنتهي غالبا بنسيان كل المخطط المطروح بداية.

يظل بعمق مجمل مفهوم دولوز للأدب، متشعبا بالحمولة "الحيوية" التي تضمن في الوقت نفسه الطموح اللغوي المبدع وكذا حرية الكاتب المطلقة. يرتكز النجاح المتواصل بالفن الأدبي) وكذا الفن إجمالا (حسب دولوز على نسيان، سريع تقريبا، لمشروع الحياة المفترض بداية. والحياة أساسا بالنسبة لديه، ليست حياة إلا لكونها مبدعة جدا لحيوية وأشكال، سيهتم النشاط الفني للاهتمام بها نحو صيغة من الوميض المبدع.

في الحقيقة، تسود مقارنة كهذه، تصور دولوز للنشاط الأدبي": يكمن عمل الفن المعاصر في مختلف مانريده، هذا، ذاك، ثم أيضا هذا، بل تتجلى خاصيته في أن يعكس جلاً ما نوده، و امتلاكه تضافر محددات ما نتطلع إليه، خلال اللحظة التي يتحقق فيها الأمر: الناتج الفني المعاصر بمثابة آلة، ويشغل على هذا المنوال (2).

هكذا يتحدد العمل الأدبي بكيفية ثانية ويتحرر، ثم باعتباره مشاركا في كل المشروع الفني، فلا هاجس له سوى رغبته القصوى، في تحقيق تآلفه الوظيفي. يظل تلاحم ديناميته في الوقت ذاته منطقته وقصديته الجوهريين. بناء على تحرره هذا من كل تيمة أو إقرار اختزالي، يبقى مدعوا إلى تبيان اختياراته الخاصة فيما يتعلق بالتعبير والإيضاح. بل تحديدا، لأن العمل الأدبي ديناميكي ومتماسك وظيفيا سيخلق عوالم حية بقدر كونها غير مسبوقه. يرتكز، حينئذ قانونه ومبرره الذاتي على استحضاره فقط لنوع من الدينامية العملية .

حينما يقارن دولوز بكيفية جلية، العمل الأدبي بآلة، فقد توخى من خلال ذلك البحث عن تفكيك الغازه باعتباره حضورا وتخليصه من كل مرجع سابق استهدف اختزاله عبثا. هكذا وجراء آليته الموضوعية، سيقطع العمل الأدبي فورا مع الالتزامات المزعومة لرابط الحبل السُرِّي، للمؤلف إذا جاز القول. فهذا الأخير، لا تتم قط تسميته، أو على سبيل الاحتمال الشكلي، مادام العمل يبتهج جدا بحريته الوظيفية بدل الاختيار المتسلط تقريبا للعناصر التي تدخل ضمن إعداد العالم الحي الذي يخلقه.

دولوز القوي بمفهوم من هذا القبيل، زايد بالقول: "لماذا هو آلة؟ يعتبر فهم العمل الفني على هذا النحو، منتجا بالضرورة، ينتج بعض الحقائق. فقط مارسيل بروسست من ركز على الحقيقة التالية: إن الحقيقة أنتجت، بفضل منظومة آلية تشتغل داخلنا، وتستخلص انطلاقا من انطباعاتنا، المحفورة في عمق حياتنا، ثم تكشف عن نفسها بواسطة عمل ما. (3)"

حينما يصف دولوز الأدب بكونه آلة، يتجه الانتباه في الآن ذاته إلى قدرته الوظيفية وكذا إنتاجيته الموضوعية. تصور يدرج هذا الفيلسوف ضمن سلالة مجازفة تمتد من كافكا غاية بلانشو مرورا ببارت، وأنا أشير هنا فقط للأسماء الأكثر رمزية التي أبرزت خصائص علاقة بالنشاط الأدبي صادقة ودون محاباة. لذلك، تتركز أصالة مفهوم كهذا على تفكيك أَلغاز الفعل الأدبي وتحريره من ثقل أي مرجعية قائمة سلفا. يفضي ذلك نحو القول أيضا، أنه يعبر بالنسبة إليه على إرادة إنتاج ما هو حيّ وحقيقي بالاعتماد على سلطة وتلاحم "أليين". "لا توجد أية إشارة تبخيسية بخصوص اعتبار النشاط الأدبي مثل آلة تبدع عوالم، ذات ترابطات مختلفة وحقائق نوعية.

كذلك يستمد هذا المفهوم أصالته من خلال ربط إبداع الحقائق بسلطة آلية، أي جهاز مادي محايد. مقارنة كهذه ليست فقط متفردة، لكنها ثورية بل مدمرة أحيانا. لكن يتعلق الأمر، حسب المعنى الدقيق للكلمة، بتقويض يتمتع بمستوى كبير من الوعي والواقعية .

ينهض الانتاج الأدبي على نظام آلي عند مستويين على الأقل، متكاملين حد تداخلهما: اللغة المستعملة آلة انتظمت سلفا ثم تكفل بها بعد ذلك انسجام وظيفي يُستعار حسب الاختيارات المقصودة للمؤلف. ينبغي إثارة الانتباه أن دولوز يتوخى تجنب الإلحاح كثيرا فيما يخص هذه القضية، على المنحى السيكلوجي الذي يُظهر مجازفات اللافهم وكذا التجاوزات التأويلية التي نعرفها. لذلك، يبحث عن تخلص المقاربة الأدبية من إرث هيرمينوطيقي يغالي كثيرا في التأويل النفسي ومختزلا بشكل جائر. أيضا، يركز على هذا الرأي عندما كتب

مايلي": تتحول إذن كل القيمة من لحظات طبيعية مُميّزة إلى آلة فنية قادرة على إنتاجها أو إعادة إنتاجها، ثم مضاعفتها: الكتاب . (4)"

حينئذ، تنهض كل القيمة على التحول الذي يحدث للعناصر السيكولوجية داخل جسد اللغة جراء تناولها بفضل دراية الكاتب التقنية، والآلياتية. هكذا يفهم الأدب باعتباره هذا الانتقال المنتج، والمنتج ثانية، والمضاعف لآثار وأحاسيس. فالكتاب، باعتباره نتيجة عملية، هو أجمل برهان على هذا الانتقال المضاعف، وخاصة المنتج التحويلي.

مرة أخرى، يلح دولوز على المظهر العملي والخالق لحقائق جديدة بفضل ديناميكية اللغة أساسا. الأخيرة باعتبارها، ثنائية وسيمولاكر، تضيف إلى الكثافة الأصلية جدا للعالم المتجلي إبداعيا. بحيث يتعلق الأمر هنا، وبلا شك، بعملية غير بديهية، لذلك تثير دائما أسئلة حول صحتها الاستكشافية. يعود إذن السؤال للاستفسار ثانية بوضوح عن طبيعة هذا الإنتاج، وعلى ماذا يرتكز في العمق هذا الانتقال المبدع.

في هذا الإطار، تبني دولوز توضيحا انطوي على حمولة استثنائية: إنه لفهم خاطئ، بل وعدم استيعاب لعبقرية بلزاك، إن اعتقدنا بأن الأخير امتلك سلفا فكرة منطقية واسعة عن وحدة الكوميديا الإنسانية، أو أيضا هي وحدة تتحقق عضويا ضمن إطار سيرورة العمل. في الحقيقة، تأتت الوحدة، واكتشفها بلزاك مثل أثر لكتبه. (5)"

عملية التحديد مهمة لأنها تمكن من تجنب معطيات سوء الفهم الكبرى لاسيما فيما يخص العلاقات الجوهرية بين الكاتب وعمله. في الواقع، لا ينبثق الأخير

جاهزا تماما من رأس الكاتب، مثل انبعاث سحري. ولا يعتبر كذلك جاهز سلفا، قبل تبلوره هنا مثل تتويج يُقبل بكيفية متعددة. حقيقة الأدب بالمعنى الدقيق للكلمة، لم "يكتشفها" الكاتب نفسه إلا نتيجة إحالات تأثيرات مابعدية. بعد ذلك يقدم الأدب نفسه مثلما هو.

هكذا يساهم دولوز تحديدا في تفكيك ألغاز عمل الكاتب ويطرح ثانية للنقاش بكيفية ثابتة ما يسمى بإرادته الخلاقة. يكتشف الكاتب عمله، في اللحظة التي يفترض خلالها تحقق اكتماله. وضعية كهذه تجسد فعلا مانسميه اليوم، بإصرار "علاقة الغرابة" التي تعيشها علاقة الكاتب مع منجزه، بحيث نجد لدى بلانشو (6) توضيحات مقنعة بهذا الخصوص.

من هنا، ندرك بأن اكتمال نص وإغلاق دفتيه لا يمثل إحدى خصائصه الداخلية، بل يستمر أساسا غير ناجز وبهذا المعنى يعتبر النص منتجا للآثار. وجهته الأساسية إذن، هذا الانفتاح الجوهري والذي يظل في إطاره القطب المنتج والمضاعف للآثار.

انطلاقا من مختلف تلك الاعتبارات، لا يتوقف دولوز عن التذكير بأنه من المهم في الأدب، عدم إغفال النظر عن طبيعة وحمولة اللغة قدر كونها منتجة للآثار. يقوم إذن مجال للتساؤل باستمرار عن هذه الإشكالية وإرخاء السمع إلى الإشارة المهمة التالية: "إنها الوقائع من يجعل اللغة ممكنة. غير أن ذلك لا يعني قط البدء. بحيث نبدأ ضمن نظام الكلام، وليس مع نظام اللغة، حيث ينبغي أن يتم تقديم كل شيء في ذات الآن دفعة واحدة. (7)"

النشاط الأدبي بالنسبة لدولوز، غير ممكن على المستوى الديناميكي، سوى لأن الوقائع المختارة، التي يلزم التعبير عنها، تنعش اللغة بشكل من الأشكال. تشتغل تلك الوقائع كما لو أنها محفزات حقيقية توظف وظيفة اللغة وفق المعنى المرغوب. بهذا الخصوص، تبنى دولوز تمييزاً مضيئاً بشكل قوي بين اللغة والكلام. يعتقد بأن الأدب بمثابة الكلام الذي يأخذه الكاتب من جسد اللغة العام. بل يعتبر بداية الكلام تلك منطلقاً ينتقل باللغة العامة نحو أخرى نوعية أكثر، تتسم تحديداً بصبغة أدبية. ثم يشتغل هذا الكلام المفارق، مثل علامة تجارية تؤثر على لغة تعتبر مجهولة لكنها ببساطة أدائية.

في هذا الإطار، نتلمس أيضاً لدى دولوز، تطلعا للقطع مع الاغواء السيكلوجي الذي ينصب اهتمامه على إرجاع توظيف الكاتب للغة، إلى هواجس بيوجرافية وكذا صراعات نفسية بالنسبة إليه، ومنذ كتابه "منطق المعنى"، نحدس سعياً ضمناً كي يسائل ثانياً التقليد التأويلي للتحليل النفسي مثلاً سيعمل فيما بعد كتابه الآخر "ضد أوديب" على تفنيده. لكن ونحن ننتظر التقويض الفعلي، فقد فكر دولوز سلفاً في أن الأدب غير ممكن إلا بواسطة اللغة الأخرى التي يستقيها ويخلقها انطلاقاً من لغة تتسيد المشهد افتراضياً فقط.

إذن الأدب في نظر دولوز، هذا الانتقال إلى الكلام الخالق والمبدع، انطلاقاً من تعهد فضفاض للغة. ويبقى متميزاً بهذا التزام الاستثنائي الذي يتناول الكاتب عبره الكلام ويخلق لغة جديدة انطلاقاً من المتداولة افتراضياً لدى الجميع.

يسمح دولوز، بناءً على هذه التميزات والتحذيرات، باستلهاً مفهوم للنشاط الأدبي أكثر دقة يلح على جعلنا نستشف بطريقة مختلفة ومنتظمة، لغة جاهزة لكنها تحتاج

إلى من يثيرها إنه لا يستبعد أبداً، وفق هذا النهج، نصيب الكاتب الذي يبقى رغم كل شيء إجرائياً. وقصد التعبير عن إيحائه، بشكل أفضل، يعمد دولوز إلى مفهوم الجسد الأثير لديه: "إن كانت الأجساد تحاكي اللغة، فليس من خلال الأعضاء، بل الانحناءات. أيضاً، هل يكمن تماماً داخل اللغة عرض إيمائي، مثل خطاب، سرد داخل الجسد. إذا تكلمت الإشارات، فلأن الكلمات تقلد الإشارات (8)".

بتوضيحات كهذه، نكتسب بشكل أفضل معلومات تهم النشاط الأدبي عند دولوز، بالنسبة إليه، تستحق اللغة الداعمة لهذا النشاط، أن تُتناول كنوع من الدينامية الإشارية التي تعمل انطلاقاً من ذخيرة ضخمة بقيت فاترة تعبيرياً. تتأني ميزة اللغة الأدبية تحديداً من التباعدات التفاضلية التي تحققها انطلاقاً من لغة عامة، تماماً كالجسد يخلق تعبيراته الخاصة التي لا تختلط أبداً مع أعضائه.

يحدث كل شيء، في العمق، كما لو أن النشاط الأدبي يجسد في الوقت نفسه الإيمائي والاشاري الأصليين للكلمات. سيكون إذن باستمرار، لغة تأتي خلقها وإبداعها انطلاقاً مما يوجد. ينبغي بالأحرى تأملها كما هي، بحيث تستمد انطلاقتها من لغة تعتبر ذاتها الأكثر استثنائية ضمن السيمولاكرات. يجدر التذكير، بهذا الخصوص، أن دولوز ينظر بإعجاب إلى المهارة الفلسفية للفلاسفة الإغريق السابقين عن سقراط والذين تمثلوا مفهوم السيمولاكر باعتباره جوهرياً من أجل تحقيق الفهم اللغوي.

بالتأكيد، يمكننا وفق سياق هذا المنظور، تسليط الضوء من خلال مفهوم دولوز للنشاط الأدبي، على شكل من الكراتيلية cratyisme المبدعة التي تجسد واحدة من مكوناته الجوهرية. لذلك، بدون شك، لا يتوقف دولوز عن مقاربة كل نشاط

فني ومعه الأدب، باعتباره فضاء خيال لا ينضب دون عقبات، لعوالم من السيمولاكرات المتجددة باستمرار.

إذن، يشغل الكاتب واضعا في آن واحد لغة تتجح مزيجا استثنائيا بين الكلمات والإشارات. يمنح خليط كهذا الحيز، في كل مرة، إلى نوع من الجسد الجديد الذي صنعه لغة ثاقبة. ولأن دولوز يمنح انتباها خاصا لإبداع اللغة الآلي وكذا عالم جديد لدى الكاتب، سيبحث نتيجة ذلك بمخزونات مضيئة تهم القيمة التيماتيكية للعمل. ويذكر بذلك جيدا، حين قوله: "من العبث مطلقا أن نحصي تيمة لدى كاتب معين إذا لم نتساءل تحديدا عن أهميتها في عمله، وبالضبط كيفية اشتغالها وليس "معناها. (9) "

بالتالي، ليس حضور التيمة في العمل، من يعتبر جوهريا أو حاسما بخصوص المادة الإبداعية، لكن بالأولى ديناميتها وكذا ملاءمتها الوظيفية. في الواقع، لايمائل ابتذالا حضور تيمة بين طيات عمل أدبي، لكن في المقابل لاشيئ يفوق إبداعيتها حين اشتغالها ضمن سياق فضائها الخاص؟ بمثل هذا التمييز، يبتعد دولوز مرة أخرى عن السعي السيكلوجي، الذي يكرس اهتمامه استثنائيا حول تواتر موضوعة دون الانشغال بديناميتها النوعية داخل العمل.

يشكل هذا التمحوور بالنسبة لدولوز، في الآن ذاته، تحصيل حاصل واختزال ضمن نطاق كونه يرجع إلزاميا وبتكلف أحيانا، التيمة المتوخاة إلى تعليقات بيوغرافية ونزاعية مكبوتة. الاهتمام فقط بتواتر تيمة بين فقرات عمل يبعد الاهتمامات الأدبية، لكنه مع ذلك يركز ضمنيا الاشتغال على وظيفتها الأولية التي نهدي إليها ثانية بفضل تلك التيمة. هذا الجانب الأخير، يلهم العمل الحياة بمعناها الحقيقي

ويبرز حمولته الإبداعية. يتجلى هنا، الهاجس المثير والمؤسس لسمو العمل. هكذا، يحدث لديه، الانتقال المدهش للحيوي الأكثر سلاسة صوب انبثاق إبداعية دؤوبة": حينئذ يتبدى، ما يشكل الهدف النهائي للحياة، بحيث لا يمكن للحياة أن تتحقق بذاتها. (10) "فلن يكون إذن النشاط الأدبي مجرد نسخة مصغرة أو مزخرفة عن الحياة. أيضا لن يتأتى قط، باعتباره مجرد انعكاس هادئ، بل كتجاوز خلاق.

لا يستحضر دولوز ولا يتجه تفكيره، نحو تثمين ما يسميه بحيوية الأدب إلا بناء على هذا الشرط. بالتالي، أيّ نشاط نصي يلغي هذا المعطى الأخير من حسبانته، يقوده أولا واخيرا، إلى التخلف عن موعد نزوعه الأدبي. ولكي يستحق ذاته، يلزم الأدب إبداع سيمولاكرات مجازفة من الحياة البسيطة، ثم الدفع بالحس الإبداعي غاية تعكير صفوها. (11)

في نطاق كون النشاط الأدبي إجرائيا بالضرورة، بمعنى يخلق تقنيات إبداع ثرية لسيمولاكرات جديدة، فمن المنطقي ملاحظة اهتمام دولوز بمقدراته الأدائية. بالنسبة إليه وفق سياق هذا المنظور، لا تبعد الآلة الأدبية عوالم جديدة وتتنظم حسب انسجام داخلي إلا من خلال إبراز دائم، لما نسميه بالأساليب.

ف"الأسلوب" عند دولوز، ليس مجرد قضية خيال بلاغي، لكن أيضا الذكاء المبدع، لديناميات حيوية وإجرائية تبلورت للمرة الأولى يقول بهذا الخصوص: "الفن بمثابة تحول حقيقي للمادة. تصير معه المادة مفعمة بالروحانية، وتفقد الفضاءات المادية، بعدها الحسي، وتغير اتجاهها نحو

الماهية، بمعنى خاصية عالم أصيل. وتتم هذه المعالجة للمادة خلال ذات الآن مع "الأسلوب (12)".

مثلا يمكننا معاينة ذلك بسهولة، فقد أعطيت الأهمية لطريقة معالجة المادة اللغوية بغاية الوصول إلى خلق عالم جديد تماما. بناء عليه، سيظل الأدب تحققا، بمعنى مشروعا إجرائيا. هكذا تتبلور تدريجيا مادة العالم الناشئ. يجدر هنا أن نأخذ علما ونسلط الضوء بتحفظ على التناقض المبدع للنشاط الأدبي حسب دولوز.

فعلا، وبالنسبة إليه، تتأني تدريجيا ومثل "مفعول" أسلوب، مسألة تقييم المادة، التي يبدعها الكاتب. مادة غير معطاة سلفا، قبل الكتابة، حتى يتم تشكيلها بعد ذلك. هذه الطريقة في التصور، وهمية وغير قادرة خلال الوقت نفسه على المساعدة من أجل فهم خاصية الممارسة الأدبية. إنها مستندة على نوع من التزامن تمنح خلاله مادة عالما ثم كيفية تقديمه والكشف عنه.

لكن عبر هذا التزامن المتعلق بنشأة الكون، يخص دولوز الأسلوب بنوع من الامتياز باعتباره صيغة إجرائية وتفاضلية. هكذا يتفاوت الكتاب. فمن خلال هذا المفهوم وبفضله، أمكن المفهوم الدولوزي معالجة جانب كبير، من تناقض العلاقات الكلاسيكية في الأدب بين المادة والكيفية.

لا يتوقف دولوز، المتشعب بتقابة الفكر الفلسفي، عن مقارنة الإنتاج الأدبي كنشأة كونية حقيقية، مع تركيزه باستمرار على ديناميته الدائمة غير المكتملة، أكثر من التفتاته إلى تلك النتائج الجاهزة أو الكسولة. فمن خلال هذا المنظور يولي انتباها خاصا إلى مفهوم الماهية: "إن ماهية بمثابة ولادة دائمة للعالم، أما الأسلوب فتلك

النشأة التي نعثر عليها ثانية في مواد مطابقة لماهيات، تصير هذه الولادة تحولا للأشياء. ليس الأسلوب هو الرجل، بل الماهية نفسها (13)."

يشتغل الأسلوب على طريقة إيقاظ العالم بحيث ينفصل عن مادة مبتذلة وتافهة قصد الوصول إلى تفرد حقيقي. يعتبر خلال الوقت نفسه تقنيا يؤثر في المادة اللغوية والمتخيلة، والنتيجة مكتسبة. يصبح الأسلوب نهجا مبدعا ومؤسسا في نطاق كونه يخلق العالم ويعمل على صيانتته. هكذا تكتسب الممارسة الأدبية أصالتها عند دولوز والذي يمثل بالنسبة إليه، نشأة كونية دائمة وسرمدية.

الماهية المطروحة هنا للنقاش لا علاقة لها ببعض الأفكار الأفلاطونية ولا نمط مثالي يتعذر تجاوزه، مثلما يؤكد دولوز بكيفية مفيدة: "فلأن الماهية اختلاف في ذاتها. لكن ليس لها قدرة التنويع والتنوع، دون امتلاكها أيضا القدرة على أن تتكرر، مماثلة لذاتها. (14)" يتسم تذكير من هذا القبيل، بأنه يبرز سمة أخرى تؤسس النشاط الأدبي عبر الأصالة الأسلوبية التي تجعله ممكنا.

بالفعل، تعكس الماهية في الأدب خاصية مثيرة بأن تكون متحركة وغير جامدة قطعاً. إنها الفضاء الذي يكون بحسبه الاختلاف مكونا جوهريا لهذا الاستمرار المتطور. كما نلاحظ، يستند دولوز، غاية الآن، على مرجعية قاموس فلسفي، متحفظ ومتكاف حين توخيه إدراك الميزة الحقيقية للممارسة الأدبية. تبقى الأخيرة بالنسبة إليه، ذلك النموذج للكتابة المبدعة التي تحدث انقلابا في ماهيات الواقع المفترضة وإدراجها فورا ضمن تعدد يبنيني على التفاضل.

نتيجة تهدي بنا إلى القول، بأن الماهية الأدبية حسب تصور دولوز، تكشف عن نفسها من خلال قدرتها على استساغة وكذا استيعاب التغيير والتنوع. كل

لحظة تخلقها بالنسبة إلى العالم، وتضفي عليها مشهدا بفضل إجرائية أسلوب، تعتبر ماهية انتصرت قياسا لحياد المادة الفاتر. اللغة وحدها، تبقى غير مبدعة، بل مجرد افتراض تعبيرى يلتمس في الوقت ذاته الإغواء وأن يُفسح المجال أمامه. مع الإشارة إلى أن تلك الماهية تضرر قدرة تفاضلية ومتنوعة، فإنها لاتنتزع منه أية خاصية. يتم كل شيء في هذا الاطار كما لو أن الماهية تمسك كثيرا بسفينة أرغو Argo بحيث تتغير مختلف قطعها ثم تبقى في ظل كل ذلك مماثلة لهويتها. الأمر الذي يقود إلى الإعلان الرائع التالي: "ماذا بوسعنا فعله بالماهية، التي هي الاختلاف الأخير، سوى تكرارها، لأنه من غير الممكن استبدالها ثم لاشيء بوسعها الحل محلها؟ لذلك فقطعة موسيقية عظيمة لايمكنها إلا أن تُعزف ثانية، وقصيدة تُستظهر عن ظهر قلب وتُنشد. لايتعارض الاختلاف والتكرار سوى مظهريا. (15)"

تتوخى القيمة المباشرة لمفهوم كهذا المحافظة في الوقت ذاته على الخاصية الوحيدة للماهية ثم جعلها تفتح على تكرار لانهائي. إذا كان الفضاء الذي يشغل بحسبه النشاط الأدبي على هذا النحو، فمن اللازم التذكير بأنه لايتعرض لأي اختزال، عكس ماتوحي به المظاهر. فعلا، لا يُستنفذ أبدا التكرار هنا نتيجة تضمينات حشو غير مجدي أو يفتقد إلى نطاق، لكنه ينزع أساسا نحو انفتاح العالم الذي تم إبداعه على تعدد داعم.

يتجلى تأثر دولوز خاصة بالحمولة الممتعة للنشاط الأدبي، والذي بقدر مايعطي انطبعا أوليا بكونه يتكرر، يتيح أيضا باستمرار رؤية شيء جديد. يمكن هنا تناقض واضح، لكنه مع ذلك يعكس تأسيسا في غاية الكمال، أدبيا وكذا فلسفيا. ولكي نتناول بشكل أفضل نفاذ تناقض كهذا في الأدب، يجدر التذكير حسب

دولوز بأنه يتحقق كليا ضمن جسد اللغة باعتباره سيمولاكر أخير. بمعنى آخر، إذا
وجب على الكاتب توظيف لغة من هذا الصنف، فلن يبقى من خيار ثان أمامه
سوى تكرارها، ثم أن يقولها بكيفية مغايرة. بالتالي، يوضع تدريجيا أسلوبا
خاصا، بمعنى يستعيد حينئذ اللغة إبداعيا.

إذا كان الأسلوب عموما، مثل الفن، نشاطا يتوخى جعل المادة "روحانية"، فإنه
يفسح المجال كي نرى إلى أي حد يستمر هامش الإبداعية والخيال شاسعا بالنسبة
للكتاب. تعتبر اللغة الملتزمة لديه، هائلة، لا تنضب ثم لغة دقيقة في الوقت
نفسه. ضمن فضاء إكراه كهذا، سيشتغل بطريقته الخاصة، أي أنه يتطلع إلى
المتفرد انطلاقا من لغة محايدة ومبتذلة. ضمن هذا السياق، يلزم استحضار اسم
رولان بارت، الذي ارتكز لديه عمل الناقد - يعتبر أيضا كاتباً حسب
طريقته - على إضافته اللغة إلى مجال العمل الذي هو بصدد تقييمه .

مثما يمكننا ملاحظة ذلك، تساعد حقا تأملات دولوز في الأسلوب، على
تمثل إحاطة جيدة بخصوص مفهومه للأدب عموما. ليس فقط الأسلوب بالنسبة
إليه، تلك الكيفية المتسامية روحيا بمادة لغوية مبتذلة، لكنه أيضا العلامة
المختلفة، والمميزة لإبداعية الكاتب. لكن، هل ينبغي التذكير، بأن عمل هذا الكاتب
لن يتجاوز فضاء الرغبة المتكررة. في الواقع: "لا يشيخ الفنان أبدا لأنه يكرر
ذاته؛ فالتكرار قوة الاختلاف، ثم الاختلاف قدرة للتكرار. (16)"

التكرار لدى دولوز قدرة، وإبداعا لعتبات أخرى مفارقة تعتبر خالقة حقيقية للغة
وعالم أصليين. إذن، الكاتب لحظة تكرر، يبدع الجديد ويكرس سمعته. يتعلق
الأمر، في هذا الإطار، باقتياد اللغة نحو تحمل الوزن الجديد لرغبة الكاتب

المبدعة. مع أنه يشتغل بين طيات فضاء لغة تفررت سلفا، يكررها لكن مع نزوعه بها صوب آفاق أخرى. ينطوي هذا المفهوم للتكرار وقدرته الأسلوبية والإبداعية، على خلفية انسياب هيراقليطيسي. بالتالي، مع أننا لانستحم قط مرتين في نفس النهر، نحفظ رغم ذلك من الاستحمام تكرارا، تمثل تحديدا حملته المبهجة، الفعل الجديد المبحوث عنه.

إذا كانت الكتابة الأدبية واعدة إبداعيا، فلأنها استساغت فورا صيغة وضع راهن للغة، تعمل لصالح تجدد شبابها الإبداعي، بفضل تكرار تعبيره يتجه الأسلوب نحو التسامي به روحيا. يشتغل الكاتب على ذلك، مكررا المادة اللغوية، ضمن الإطار الضيق الذي تبقى له، لكن يعرف تحولا .

* هوامش :

1.- Proust et les signes ; page:70.

2-Proust et les signes;page:173.

3- Proust et Les signes ; page:176;

4-Proust et Les signes ; page187.

- 5- نفسه (ص197)، نتأمل ضمن نفس السياق الإشارة التالية: "تسبق الصياغة المنصوص عليه، ليس تبعا لذات تنتج ذلك، لكن حسب ترتيب يجعل من هذا جهازه الأول، ارتباطا بالأجهزة الأخرى التالية، بحيث تتموضع الواحدة بعد الأخرى" (كافكا ص. 152).
- 6- يمكننا بهذا الخصوص الاستفادة، بالرجوع إلى صفحات كتاب كلود ليفيسك:

غرابة النص(1978)

-logique du Sens; page 212.7

8-ibid;page;332.

9-Kafka;page;83.

10-استشهد دولوز بمارسيل بروسست الذي كتب:" يمكننا بواسطة الفن الخروج من ذواتنا، ثم إدراك ما يراه الآخر في هذا العالم المغاير لعالمنا حيث تظل مناظره مجهولة بالنسبة لنا مثل التي نراها في القمر. بفضل الفن، وعوض أن نرى عالما واحدا يتمثل في عالمنا، نراه يتضاعف، وبقدر وجود فنانيين مبتكرين، بقدر ما يكون تحت تصرفنا عوالم، أكثر اختلافا عن بعضها البعض تناسب نحو اللانهائي)" نفسه ص (194

11-يقول دولوز:" ليس الفنان فقط بمثابة مريض وطبيب الحضارة، بل أيضا شيطانها)" منطق المعنى: ص (278).

12-Proust et les signes;page61.

13:ibid;page;62.

14:ibid;page;62.

15-ibid;pp:62-63.

16:ibid; page;63.



نهوض العالم المكاني في رواية
"نواقيس روما" لجان دوست
سوسن إسماعيل - سورية

*سوسن اسماعيل - باحثة مهتمة بالمجال النقدي- سورية مقيمة في سويسرا

تقوم هذه القراءة على الاقتراب من رواية "نواقيس روما"⁽¹⁾ للروائي الكردي جان دوست استناداً إلى قراءة مكانية تركز على فضاءات ثلاثة، أولاها يتمحور حول نظرية المكان وثانيها: التعريف بالنص الروائي وثالثها: نهوض الفضاء الروائي: دلالات وعلاقات. وما يهمننا في هذه السردية التي أنجزها جان دوست هو الإمساك بالعالم المكاني الذي جرى اختلاقه وبنائه في الرواية، من حيث إنّ "المكان" يشكّل المكوّن الأكثر خطورة في رصد الصنعة الروائية والرؤية الفنية لدى الكاتب.

الفضاء الأول: حول المكان

تناول عدد كبير من العلوم ظاهرة المكان مفهوماً ومصطلحاً وتأثيراً، وقد تطرق الباحثون لهذا المفهوم الإشكالي لغويا وفيزيائيا مما دفعهم إلى البحث للخروج بتعاريف مكثفة ورؤى نظرية كانت عوناً للباحثين في الحقل النقدي لدراسة المكان وجمالياته. وليس ثمة أفضل معرفة بالمكان من اللجوء إلى المعارف المعجمية، فالمكان لغة مُصاغ من الجذر (كون) أو من الجذر (مَكَنَ) فتأتي بميم مفتوحة وتعني الموضع والجمع منه أمكنة وأماكن⁽²⁾، كما يرد بمعنى المكانة

(1) - جان دوست: نواقيس روما، بيروت: دار الساقي، ط1، 2016.

(2) - ابن منظور: لسان العرب، مادتا: مكن، كون.

جان دوست

نواقيس روما



والمنزلة تحت جذر(كون). وفي معجم المعاني ورد المكان بوصفه صيغة مشتقة تدل على مكان وقوع الفعل(3). ولكن الأكثر أهمية في المعارف المعجمية أنها تمدنا بمعلومات حسية عن المكان بوصفه الإطار أو موضع الشيء الذي يحل فيه ويتموضع والفضاء الذي يحيط به(3). ومن جهة أخرى وعلى صعيد القراءة الفنية للمكان يمكن للقراءة أن تميز بين ثلاثة أنواع من المكان: المكان الفيزيائي، المكان الأنطولوجي والمكان الفني(4). أما المكان الفيزيائي فهو الفضاء الملموس الذي يحيط بنا. ومن هنا تأتي ضرورته من أن كون فهم

الأشياء لا يحدث إلا بفهم الحيز الذي تشغله هذه الأشياء. لكن علاقة الإنسان لا تبقى في إطار اللمس والحس مع المكان إذ سرعان ما ينتقل المكان من مستواه الفيزيائي إلى المستوى الأنطولوجي حيث يمكن تكثيف العلاقة بين الإنسان

(3) - معجم الوسيط، مادة: مكن.

(4) - بخصوص ذلك ينظر شعرية المكان في الرواية الجديدة: خالد حسين حسين، الرياض: مؤسسة الجامعة، ط1،

والمكان بالقول: لا كينونة حقيقية للإنسان دون المكان، ودون ماهية العلاقة مع هذه الأشياء والمستندة أصلاً إلى كتلة من المشاعر والأفكار المتداخلة لتكون ككتلة وجودية واحدة، فالمكان الأنطولوجي هو "عالم الحياة اليومية بحسيته وأشياءه وظواهره المتنوعة والمختلفة" (5) وبذلك فهو الوسيط بين المكان الفيزيائي والمكان الفني الذي يعدُّ تجلياً من تجليات المكان الأنطولوجي؛ فالمكان الفني هو الأثر الذي صيغ في الممارسات الخطابية الفنية من نصوص شعرية وروائية وتشكيلية ... الخ، أي تلك النصوص التي تتكون تحت سلطة الخيال وعبّر تكثيف المكان الفيزيائي والأنطولوجي في اللغة وعبّر بها (6). وهذه النتيجة ستقودنا إلى الحديث عن المكان الروائي الذي يعدُّ تجلياً من تجليات المكان الفني؛ من حيث إنّ المكان الفني هو المحيط الاصطلاحي الذي يندرج فيه المكان الروائي، وهنا نتساءل عن ماهية المكان الروائي؟

لا تخلو رواية أو أي جنس أدبي من عنصر المكان، فأهمية المكان الروائي تبرز من حيث قوة هذا المكوّن الفني؛ لأن لا دور ولا قيمة فنية للغة وللشخصيات والزمن والأحداث دون المكان/ الفضاء الروائي. لكن ما يثير الاهتمام أنّ المكان الروائي ذو طبيعة لغوية كما يذهب أحد النقاد: "فالمكان الروائي يعد مستوى من مستويات المكان الفني، يتشكل باللغة وفي فضاء اللغة" (7) على عكس المكان في أنواع فنية مثل الفن التشكيلي أو المسرح؛ فهو "المكان اللفظي المُتخيّل، أي المكان الذي صنّعه اللغة انصياعاً لأغراض التخيل الروائي وحاجاته" (8). ومن

(5) - خالد حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة، مرجع مذكور ص76.

(6) - المرجع السابق، ص 76.

(7) - المرجع السابق، ص78.

(8) - سمر روجي الفيصل: بناء الرواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995 ص72.

جهة أخرى لا يمكن الفصل بين المكان والزمان؛ فالزمان والمكان يشكلان الجسد الواحد في النص الروائي "حيث إن الزمن لا يوجد مستقلاً عن المكان"⁽⁹⁾، ولأن "الرواية قائمة على رحلة في الزمان والمكان على حد سواء"¹⁰. هذا التحديد يقودنا للإشارة إلى البعد الوظيفي للمكان من حيث إن "المكان ينهض بأعباء مجموعة من الوظائف والأبعاد المختلفة، تضفي دينامية على الخطاب الروائي وإنجازه، بوصفه - أي المكان - عنصراً بنائياً، لا غنى للخطاب الروائي عنه، بل لا يمكن للرواية أصلاً أن تقوم دونه"⁽¹¹⁾؛ ولأن الفضاء الروائي لا يتشكل دون مجموعة من العناصر المتكاملة في النص من أحداث وأمكنة وشخصيات وأزمنة فكل هذه العناصر الفنية تقودها اللغة، لغة الروائي/الراوي السارد لجملة من الأحداث؛ فاللغة هي التي تأخذ بيد القارئ وتخلق له عوالم مكانية قادرة أن تشي بالمكان وتصفه، فتوحي له بوقائع مكانية/واقعية/تاريخية أو ربما هي مُتخيّلة صنعتها اللغة السردية/الروائية/الوصفية للراوي. وقد أشار أحد النقاد إلى العلاقة بين المكان واللغة بحق، فاللغة هي ماوى المكان في النص الروائي على عكس الأمكنة في الأجناس الفنية الأخرى⁽¹¹⁾. إن جمالية المكان في الرواية تظهر عندما يتجاوز الروائي المكان كعنصر مادي في الواقع إلى عنصر فني يخدم البنية السردية.

هذا المدخل السريع سيقودنا إلى التعامل مع رواية "نواقيس روما".

(9) - د. سيزا قاسم، بناء الرواية "دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ"، القاهرة، 1978، ص 108.

¹⁰ - المرجع السابق، ص 103.

(11) - خالد حسين: شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، دمشق: دار التكوين، ط 1، 2008، ص 159.

الفضاء الثاني - التعريف بالنص الروائي

قبل تقديم القراءة المكانية لرواية "نواقيس روما" للروائي جان دوست، يهمننا الوقوف عند العالم النصي للرواية من حيث الموضوع والشخصيات والوصف واللغة، فـ"نواقيس روما" هو نصّ روائي مركب لأحداث وشخصيات وأزمنة تتقاطع تاريخياً ودينياً، وذلك من خلال فضاء مكاني شاسع يمتد على مساحات كبيرة واقعيّاً وتخيليّاً، فالنصّ يرصد ذلك الانفتاح بين الشرق والغرب، رحلة فتیان من أنطاكيا ومصر ولبنان لروما (مركز استقطاب الديانة المسيحية)، وما هذه الرحلة إلا انفتاح في مسار ديني وثقافي، ووصف لمجتمعات إنسانية وأمكنة تستكشف وجوه من الحيات المتغيرة لطوائف مختلفة. وفي الحقيقة تشكّل "نواقيس روما" الجزء الثاني لرواية "عشيق المترجم" للروائي السوري - الكردي جان دوست، أنها الرواية التي تتخذ من ثيمة "الرحلة" موضوعاً لها: رحلة من أنطاكيا إلى إيطاليا، فالراوي "عشيق" يسلكُ رحلةً ظنّها قصيرة بهدف تعلّم اللغتين الإيطالية واللاتينية، ولكنها تجاوزت الخمسين عاماً، عمل خلالها معلماً لأصول اللغة العربية للطلّيان، وترجم الكثير من الكتب إلى العربية خلال فترة مكوثه هناك علاوة على زواجه من فتاة إيطالية وعمله في تجارة الخمر، ثم تحوّل عن الدين الإسلامي إلى الديانة المسيحية بعد أن كان يحنّ لمآذن أنطاكية بقلب معمور سور القرآن وآياته.

الرواية تتناول حقبة تاريخية (زمن الدولة العثمانية) حيث ما كان يُجيز فيها قدوم المسلم إلى بلاد الفرنجة التي تسمى دار الكفر⁽¹²⁾. وبموازاة هذا المحور تمثلت أيضاً نظرة الغرب (المسيحي) للمسلمين، من خلال شخصية "عبد الله السروجي"

(12) - جان دوست: نواقيس روما، مصدر مذكور، ص38.

الشخصية الشرقية النقيض من "عشيق". وبين الرؤيتين تمحورت شخصية الراهب الماروني بولس، الشخصية التي تقدّم من خلال لغتها الرصينة حوار الثقافات والتسامح بين الأديان، وذلك من خلال سرد اعتمد الوصف واللغة الهادئة البعيدة عن أي تشنج أو ردود انفعالية. في الرواية تنهض ثلاث رؤى: الرؤية المتسامحة للراهب والرؤيتان المتناقضتان لعبدالله السروجي المسيحي وعشيق المسلم، هذه الرؤى تتجلى في الرد الانفعالي لعشيق رداً على السرجي: يخاطب الراهب: "لقد جنّ كما اتفقت أنت وأبي لأتعلّم الإيطالية واللاتينية ثم أعود إلى بلادي، لم أقطع آلاف الفراسخ في البحر وأتجشم الأهوال معكم وأخاطر بحياتي لأعتنق المسيحية"⁽¹³⁾، لكن الراهب بولس يرمم الفجوة بين الرؤيتين/ المتضاديين، رؤية عشيق المسلم وعبد الله السروجي المسيحي. سيعود عشيق إلى مسقط رأسه بعد صراعات وجودية، عايشها خلال السنوات التي أمضاها بروما، يعود ربما بحثاً عن الهوية التي ما استطاعت روما أن تمنحه إياه، وليكون يونس الأرنؤوطي، المدوّن والناسخ لسيرة حياة عشيق.

ليس ثمة استثنائية في النصّ الروائي، إلا بمقدار تلاعب الروائي بلغته وقدرته في تمرين اللغة بشكل يلائم المكان الذي يصفه، وربما أجاد جان دوست في وصف دقيق لكثير من الأمكنة خلال رحلة السفر إلى الغرب، فثمة تلاحم وانسجام بين الشخصيات وإن كان بعضها طارئة بحضورها البنائي والمعرفي، كشخصية الراهبة العجوز، والتي لعبت دوراً محورياً في هيكل الرواية، ولاسيما ما قامت به من التأثير المباشر على شخصية الراوي/ عشيق، التي فتحت أمامه - عشيق - أبواباً من الأسئلة الجدلية والوجودية، فما كان منه إلا أن يتخلص من

(13) - نوايس روما، مصدر مذكور، ص34.

العلاقات المتشابكة والأسئلة التي تجاوزها خلال سنوات حياته في إيطاليا. يمتاز النص الروائي بإمساكه بالزمن والأشياء، فالزمن متحرك والأشياء متغيرة ومختلفة، ثمة حالات من البوح وفضفضة لا شعورية تُصيب بطل الرواية، فينغمس في حالة من اللاجدوى، ويدرك ماهية حياة قضاها في معاناة لغياب المكان الأول الوطن، والحببية.

الفضاء الثالث: الفضاء الروائي: دلالات وعلاقات

أشرنا مسبقاً إلى أن الفضاء الروائي هو جملة من الأحياز أو الأمكنة التي تتحرك فيها الشخصيات وتتجول مرتبطة بأحداث واقعية أو متخيلة وذلك عبر جملة من الدلالات اللغوية. وستقف القراءة هنا في مفاصل مكانية متعددة وترصدها في علاقتها بالراوي:

1- ماهية الأمكنة:

قريباً من مسألة العنوان ومآلاته، يجد القارئ في عنوان الرواية "نواقيس روما" المكان ذو الطقس الديني، حيث الصلاة والأدعية، وعن هذه النواقيس يسردُ "عشيق" حكايته المثيرة. الروائي يبدأ بفضاء مكاني هو "الطريق" الذي يقود إلى "ميدان" قرينته التي ولد فيها حيث يرجع إليها بعد أكثر من خمسين عاماً، فيصف الطريق بدقة العاشق لتفاصيل الحببية: "غطى الثلج طرقات المدينة والجبال المجاورة حتى خفيت المعالم، وصارت الطيور الجائعة تغوص حذرة

في البياض الهش بحثا عن طعامها"⁽¹⁴⁾؛ فالمكان "الأول" من أكثر الأمكنة التي توظف في الإنسان جماليات الماضي والرجوع إليه، فلا ذكريات في المُخيلة دون أن يكون للمكان الأول المساحة الأكبر والأكثر تأثيراً، فبعد غياب طويل يطأ الراوي بيته ويقرر أن يدوّن سيرة حياته التي قضاها في روما.

وفي واقع الحال يمكن القول إن "نواقيس روما" نصٌّ مكانيٌّ بامتياز حيث المكان فيه بنية سردية طاغية يفتتحها الروائي وينهيها بالمكان، ثمة عوالم مكانية متنافرة بُنيت عليها الرواية، أمكنة يعشقها الراوي فيغوص في تفاصيلها وأخرى لا يألفها فيصطدم بها، ولكنه دائماً يحتفظ بصورها ولا سيما المكان الأول حيث الإيقاع والانسجام والألفة التي لا تُضاهيها أية علاقة مع الأمكنة الأخرى، يقول الراوي: "بعد أربعين يوماً وليلة قضيناها في البحر اقتربتُ سفينتنا من خليج الإسكندرون، صعدتُ إلى ظهر السفينة وتوجهتُ إلى مقدمتها متشبثاً بالدرابزين أنظر إلى البَر الذي لاح من بعيد حضنا حنوناً يستقبلني"⁽¹⁵⁾، فذاكرة الراوي تحتفي بعلامات مكانية عالية وشاسعة ومقدسة، المسجد / الكنيسة والكثير من التجليات المكانية التي سُحنت برمزية عالية. ومن جهة أخرى حين نعود إلى رحلة الراوي نحو الغرب سنجد أنّ الراوي يتحرك في فضاء مكاني غير مستقر يغادر من ميناء أنطاكيا عبر البحر إلى ميناء روما، ليدخلها من "بوابة أوستينيس" ليستقر في الكنيسة لتعلم اللغة وأصول الترجمة؛ فالراوي ينطلق من عوالم مفتوحة لعوالم مفتوحة هي الأخرى ولكنها تحمل دلالات أخرى مغايرة، فتجعل من المكان المفتوح الواسع مكاناً مُغلقاً يحبسُ الأنفاس تحت هيمنة الابتعاد والحنين: "شعرتُ

(14) - المصدر السابق، ص7.

(15) - المصدر السابق، ص182.

بتلك الصلبان تحاصرني فتكاد تخنقني وتسلب روحي، تخيلتها تنغرز في قلبي، عصابات تُلقي على عيني فتعميني عن وطني وديني" (16)؛ فالأمكنة تبقى هي الأمكنة فيزيائياً وجغرافياً ولكن ثمة اختلاف يتجلى في الرمز والدلالة كعلامتين لغويتين مشحونة بالتضاد، هذا النهوض المكاني القائم على ثنائيات تنسجم وتتآلف ثم تعود لتتعارك، وذلك من خلال الشخصيات القائمة المنفعلة والفاعلة.

ومن جهة أخرى؛ فالتنوع المكاني الذي يمتاز به الفضاء الروائي في "نواقيس روما"، أقصد الأمكنة في أبعادها الدينية والثقافية والاجتماعية وتبعاً لحقب تاريخية مثلت ميادين لصراعاتٍ سردية، فالبحر هنا معبر للراوي إلى الجحيم، حيث الغموض والاختلاف، كان ممراً حافلاً بالقلق والخوف والنسيان، نقرأ على لسان "عشيق": " كانت العربية تسير وئيدة وتبتعد عن البحر الذي كنتُ أرى فيه شيئاً يربطني ببلادي وقريتي الصغيرة" (17)، فالبحر هنا يتجاوز دلالاته العامة حيث الشساعة، المتعة، الأسرار، الكنوز، والمكان الذي يسبح فيه الناس ويستجمعون على شواطئه، ليكون من ثمّ البحر، ذاك العالم الذي ينغلق وينفتح تبعاً لمقاصد الشخصية وحالاتها النفسية في سياق الأحداث السردية. وهكذا يغدو المكان في الرواية صدى لحالة الشخصية في انفعالاتها: "نهر التبير الذي كان يجري صوب الغرب، تخيلته ينحدر ويهدر مثرثراً من مثلي؟ من مثلي؟ حتى يتفاجأ بالبحر أمامه فينقلبُ غروره وثرثرته صمتاً وعنفه انكساراً ثم لا يجد وقتنا للعودة فيتلاشى في أعماق البحر ويختلط بأمواجه" (18).

(16) - المصدر السابق، ص 42.

(17) - نواقيس روما، ص 30.

(18) - المصدر السابق، ص 42.

البحر في الرواية بداية المكان المحايد، لا يد له في كل ما يحدث للشخصية، فهو فقط النفق الذي سيعبر منه عشيق/ الراوي للغرب، أملاً في ثقافة ولغة يكتسبها ثم ليعود لأهله ووطنه ولخدمتهم. وبالعودة إلى روما سيجد جسر العودة تحطم وتهاوى، وما استطاع بعد اجتيازه ضفة المجهول والغموض أن يعود أدراجه، ما وجد دواء لعلته إلا بتحولات يمكنه من خلالها أن يغوص أو يتماهي مع كل ما يحيط به، عليه أن يتغلب على أمكنته الجديدة، وإلا فهي ستبتلعه حزناً للماضي وشوقاً: " كنتُ في تلك اللحظة غارقاً في همّي، موجة تأخذني لتعيدني أخرى إلى ما كنت فيه، تجاذبتني الحيرة وأخواتها وصرت كريشة في مهبّ ریح عاتية إلى أن قررت أن أصبح كاثوليكيًا"⁽¹⁹⁾.

ثمة حكايات تملأ هذه الأمكنة المتعددة، فالراوي يسمع وينتقل ويروي بنفسه حكاياته، ثمة حكاية في بغداد وضواحيها، يونس/ المدون هو الآخر يسرد تفاصيل عن حياته، وتلتقي حكايته مع حكاية عشيق / في المسجد / أنطاكيا. الروائي وظف الصورة المكانية السابقة في خدمة الفضاء الروائي وذلك من خلال المزج بين مكانين أحدهما تابع ومنجر للآخر/ النهر والبحر، النهر الصغير المنحدر بلا خوف وكأنه عشيق خلال حياة الصبا وبداية رحلته إلى روما وهو يجهل المستقبل وغير مدرك لمصير ينتظره ولا يدركه بعد، فيصب في بحر عميق بأمواج عنيفة، النهر- عشيق/البحر- روما.

الأمكنة في روما ارتبطت مع الراوي بالألم ومرارة الاغتراب، وكل هذه الأمكنة هي مصدر للألم ولا تحمل في دلالاتها إلا السلبية والوجع والحنين إلى الوطن "تعرجات نهر التيبر والأشجار الغريبة النامية على ضفتيه والبر الإيطالي الذي

(19) - المصدر السابق، ص106.

كانت تنهيه حوافر الحصان وعجلات العربى ونظراتنا الساهمة بأني أصبحت في بلاد أخرى تماماً.... " (20)، فهذه الأمكنة كلها تمنح الراوي مساحة حزن جديدة فهو يبتعد رويداً رويداً مكانياً وروحياً.

ما يثير الانتباه هو ذلك التناظر بين المكانين الرئيسيين في الرواية: الشرق والغرب، أنطاكيا وروما، هكذا بيني الروائي فضاءه الروائي وفق تناظر واضح: " تذكرت الهلال نفسه الذي رأيته يصغر حين ابتعدت سفينتنا عن الميناء صيف 1708 يوم السفر إلى روما، ودعني الهلال هنا ليستقبلني الصليب هناك في روما ثم ودعني الصليب وها هو نفس الهلال يستقبلني هنا في الإسكندرون! وما بينهما، ما بين الوداع والاستقبال، ما بين الهلال والصليب، ما بين الأذن الرخيم وقرع النواقيس الجليل، قضيت عمري أمشي على دروب الحيرة، قضيته في التيه، قضيته في الانتظار المر للحقيقة المستحيلة" (21).

يمكننا القول إن السرد في الرواية اعتمد على تمكين اللغة، أي جعل اللغة تتكلم مكانياً في كثير من الصفحات، فالراوي يسرد في الحاضر حكاية الماضي، والماضي والحاضر ممزوجان في آن واحد، متمثلان في سرد للحكاية المكانية وهكذا: "سارت العربى في الطريق نفسه الذي سلكه ذات صيف عربى الحوذى الكوردي بوزان منذ ما يقرب من أربعة وخمسين عاما حين سافر عشيق المترجم إلى روما" (22)، فالطريق واحد ولكن السرد متضاد والحالة الشعورية مختلفة

(20) - نواقيس روما، ص 30 - 31.

(21) - المصدر السابق، ص 184.

(22) - المرصد السابق، ص 11.

لدى الراوي في طريق العودة عنه أثناء الرحيل عن قريته "ميدان" في يوم صيفي منعش، أما اليوم، يوم العودة فهو شتائي بارد ومثلج.

الأمكنة ممتدة وإن كانت متضادة ولكنها أعطت بعداً جمالياً، فالمسجد بطقوس ومآذن وإيقاع مختلف عن الكنيسة بنواقيسها وكثرة صلبانها المتناثرة في كل الأمكنة " تحاصرني الصلبان كأسنة الرماح، لقد اشتقتُ إلى بلادي وأشعر أنني شجرة مُعلقة في الهواء تنظر إلى جذورها وتتمنى أن تلتصق بها من جديد " (23).

الراوي هنا يسترجع مكان الألفة/ المكان الأول/ الوطن، حيث الانسجام والألفة/ البيت، بيته في قريته "ميدان"، الموقد، شجرة الكينا، النافذة التي يراقب منها كل ما يجري خارجاً من تبدلات جووية وأحوال أيامه من العتمة والضوء، فالأمكنة قامت بوظائف عدة، ولا سيما التأثير على الشخصيات، والطباع وطبع الأفكار بطابعها. من جهة أخرى الأمكنة الدينية بارزة وواضحة في الرواية، فمكان التقاء يونس /المدون، بعشيق/ المترجم كان في المسجد وليس في مقهى أو مكتبة أو، ربما هذا يعود للصبغة الدينية السائدة في تلك الحقبة وليؤكد في الخاتمة إن عشيق مسلم ويخضع في الأخير للتعاليم الإسلامية، ولعقيدة أهله وأجداده وتبعا للخلفية الدينية والثقافية. والأمكنة تتوزع في الفضاء الروائي وفق ثنائيات أرسطوية: ثمة صعود وهبوط، شرق وغرب، يمين ويسار، انفتاح وانغلاق، انتماء وانسلاخ، يقول الراوي "لم يشعر أبدا بالانتماء إلى تلك المدينة العظيمة ولا إلى شوارعها وأشجارها وسمائها وأرضها وطيورها " (24). هنا العلاقة بين

(23) - المصدر السابق، ص63.

(24) - المصدر السابق، ص132.

الشخصية والمكان قائمة على التنافر والانسلاخ وفي الوقت ذاته على الإعجاب به "المدينة العظيمة".

يبدأ عشيق بالمسير من المسجد إلى الكنيسة بحثاً عن المعرفة والثقافة، ثم رجوعاً باتجاه المسجد في انطاكيا بحثاً عن الألفة وهروباً من أزمة ضياع وبحثاً عن الذات: " أذهب كل صباح إلى ساحة اسبانيا حيث كنت أصعد الدرجات الحجرية الواسعة أمام كنيسة ترينيتا دي مونتي ثم أهبط، أصعد، أهبط حتى تكلّ قدامي"(25). هذه الأمكنة أعطت الراوي الطمأنينة بعد أن كانت مصدراً للألم/ الكنيسة، حيث هي الأخرى مكان مقدس، ولكن عشيق وجدها بداية حيزاً مغلقاً لا يمكنه الاستمرار فيه، ثم ليعود ويتحول هذا الغرب وصراع الكراهية معه إلى مكان آمن فيتودد عليه ولن يغادره بسهولة إلا بعد أعوام من الضياع والحنين، فالغرب هذا الأفق الضيق بالنسبة للراوي يتسع الآن فيفتح الشرقي المسلم على الغرب ويبدأ ينهل منه لغة ودينا وثقافة: "حين انتهينا من السباحة، انتعشت أجسادنا وأرواحنا وشعرتُ ببعض الألفة"(26) ، فالنهر الذي تراشقا فيه عبد الله السروجي(المسيحي) وعشيق (المسلم) بالماء، غسل قلوبهما من الكراهية، كما قال الراهب بولس، فالماء هنا، هذا العنصر الحيوي للحياة يمثل الطهارة و النقاء، كما هو العنصر الحيوي للطهارة والتعميد لدى الإسلام والمسيحية، وهو رمز الولادة، فالجنين ينطلق للحياة هارباً من الماء نحو اليابسة.

مايلفت الانتباه أن أمكنة محددة تتكرر في المساحة اللغوية للسرد الروائي وتعكس شكل الرؤية - رؤية العالم لدى الراوي - عشيق حيث تتمثل بالمسجد والكنيسة

(25) - المصدر السابق، ص168.

(26) - المصدر السابق، ص40.

وبوابة "أوستينيس"، ومن الأهمية أن نقف عند هذه "البوابة" أو الرمز المكاني؛ فالبوابة كانت ممراً لدخول الجنة، بوابة للأمل والنجاة، فشرط من الذكريات تدفع الراوي إلى هذه البوابة، ذات الدلالة المزدوجة سلبي وإيجابي، حيث كانت قبل أكثر من خمسين عاماً بوابة للجحيم وباباً لسجن كبير قضى فيه عمراً من شبابه، هي الآن بوابة للأمل نحو حياة أنشدها وإن تأخر في عبورها فهو الآن مدرك أن عليه أن يجتاز هذه البوابة: "انطلقت العربية بنا وبدأت عجلات اللفظة تفرقع على دروب خيالي، حين تجاوزنا البوابة الكبيرة سمعتُ قرع نواقيس روما"⁽²⁷⁾.

في قريته، أو في بيته، حيث عالمه الصغير (غرفته) يشعر الراوي بأنه في عالم شاسع ومفتوح لا حدود لهذه الغرفة فهو يقطع مساحتها ذهاباً وإياباً: "أكاد أخمن سعادة هذه الطيور حين تصل إلى أعشاشها، سعادة لا تعادلها سعادة أخرى"⁽²⁸⁾. العش هنا هو بيت الراوي وموطنه، حيث الراحة والسعادة والهناء، فالغرفة وكل الغرف عوالم مكانية لشخصها تجد فيها الأمان ويمكنها أن تخبأ أسرارها فيها، وفيها تسرد حكايا العشق والغربة ولربما يكون حلبة يكسر فيها الراوي قيود المكان ويفتح حقولاً للحب هناك "بقي هو والفتاة النصيرية، كما عرفت بنفسها الخادمة زينب ذات الوشاح الأحمر، يتقلبان في الفراش مثل غيمتين، يستكشف أحدهما حقول الآخر"⁽²⁹⁾.

(27) - نواقيس روما، ص 177.

(28) - المصدر السابق، ص 159.

(29) - المصدر السابق، ص 161.

وأيضاً يحضر رمز مكاني بدلالته العميقة: "الكوخ" وهو مكان خارج أسوار روما، المنطقة المحايدة، بيت الحكمة وموقد يُشعل كل أوراق الراوي القديمة، ليستبد به الحنين، هناك في ذلك الكوخ يتجرّد عشيق المترجم من أي صبغة اجتماعية أو دينية ويتحرر من كل الطقوس، هو هنا يتذوق فقط الطمأنينة بعيداً عن سطوة روما: "لا يليق بك، أنت الذي خضت التجربة وخرجت من أتونها، أن تندب حظك كل يوم وتأتيني إلى هذا الكوخ لأدلك على الطريق"⁽³⁰⁾، فالراوي يتأرجح بين قلق وضياح فيفتح نافذة ويصرخ ويواجه بها روحه المتعبة في وجه سلطة المكان "نعم لقد أضعفتُ وطني"⁽³¹⁾.

2 - العلاقة بين الشخصية والمكان / المكان والشخصية:

العلاقة بين الشخصية والمكان تمحورت في شكلين: العلاقة بين المكان والشخصية، وبين الشخصية والمكان والرابط بينهما يكمن في التأثير المتبادل بينهما. وفي الواقع يؤدي المكان دورين مزدوجين، متناقضين ومتضادتين، ولكل منها أبعاده الدينية والثقافية والاجتماعية، وقد أظهر الروائي إرهابات الصراع بين الشرق والغرب التي تمثلت بالأمكنة المتضادة والشخصيات الكائنة فيها. لاشكّ أن للمكان تأثير واضح على سلوك الراوي وتصرفاته وبلورة مجموعة من قراراته، فالغابة، والبحر، والميناء، والصلبان كلها أمكنة تفتح شهية الصراع عند عشيق / الراوي، ثمة صراعات داخلية وحالات انفعالية، فبعد أن كانت

(30) - المصدر السابق، ص173.

(31) - المصدر السابق، ص168.

روما بكل ما فيها تحمل في دواخل عشيق دلالات سلبية من كراهية للنواقيس وأصواتها، نجدها بعد فترة وجيزة تحمل دلالات إيجابية، فالراوي الآن يألف الأمكنة ويحبها: "صرتُ أتعرف إلى روما وحراراتها وأزقتها الضيقة الظليلة وهضابها ونهرها الكبير وسورها المنيع وبواباتها الضخمة، وكنائسها الجميلة وأسواقها العامرة ومبانيها الضخمة وحدائقها الغناء وناسها ولغتها حتى ألفتها وزالت الوحشة عن قلبي نهائياً"⁽³²⁾.

ويمكن الاتفاق مع الباحثة سيزا قاسم في توصيفها عن العلاقة بين المكان والشخصية حيث تقول: "رغم اختلاف القيمة التي يضيفها الفرد على الحيز الذي يعيش فيه من مجتمع لآخر، لكن الظاهرة التي تجمع البشر بأسرهم، هي أن الفرد يدافع دفاعاً مستميتاً عن حيزه، وكثيراً ما يمنع الآخرين من الولوج إليه"⁽³³⁾. وقد تجلّى هذا الدفاع القائم على الكراهية للأديان عند عبد الله السروجي رداً على عشيق المترجم/ المسلم، بانفعال واضح: "مسلم ما الذي أتى بك إلى روما"⁽³⁴⁾، وكان روما فقط للمسيحية والمسيحيين وباب موصل في وجه الإسلام حيث يومىء عبد الله السروجي كما لو أنّ روما قلب العالم المسيحي هي ملك يديه والفضاء الذي يخصه، فلا بد والحال هذه من الدفاع عنه في وجه هذا المسلم/ الغريب. من هنا ثمة تبدلات كبيرة في سلوكيات الراوي "عشيق" تجاه المكان، من نفور وكراهية إلى ألفة وتعود: "وكل ما في المكان من أشياء و بشر وحجر ونباتات، حتى الصلبان لا بد منها لإضفاء الجمال على تلك المباني

(32) - المصدر السابق، ص 80.

(33) - من مقدمة سيزا قاسم دراز لمقالة مشكلة المكان الفني: يوري لوتمان ضمن كتاب جماليات المكان: تأليف جماعي، عيون المقالات،

ط 2، 1988، ص 60

(34) - نواقيس روما، مذكور، ص 32.

والكنائس المهيبة"⁽³⁵⁾، وهذه التحولات يبررها الراوي: "سأصبح مسيحياً مثلك، فأنا لم أعد أطيق ما أنا فيه"⁽³⁶⁾، ثم نرى الراوي على الجانب الآخر أكثر رضا عن حالته وأكثر فهماً لما يريد، هو الآن صاحب هوية / أو أقرب أو يعرف بشكل أوضح ماذا يريد، إنه في الطريق الصحيح، فالميناء انطلاقاً (من بحر أنطاكيا) والبوابة (العودة من روما) ألغى حالة الكراهية لديه، وتلك كانت غنيمته " لم يعد قلبي يعرف الكراهية"⁽³⁷⁾. وروما - أحد الأمكنة البؤرية في الرواية - أخذت من الراوي الكثير، الذكريات والأهل والحببية، كل هؤلاء نسيهم عشيق واستعاض عنهم بجديد، من مسلم إلى كاثوليكي، من عشيق ليوحنا: " عصر ذلك اليوم أيقنت أنني لن أقدر على العيش في روما ما لم أصبح مسيحياً مثل قاطنيها"⁽³⁸⁾، فالأمكنة فعلت فعلها في قلب عشيق المسلم، بعد أن كان يصرخ في الفضاء الشاسع يتجه نحو الغابات، بعيداً عن رهبة الكنيسة، حيث الخوف والانصياع، يعيش الهلع، فيمزق كل ما لديه، فالخوف سيد أحوال عشيق. كذلك علاقة النفور والكراهية واضحة وعلانية في سلوك الراوي، فعلاقة الراوي مع المكان تتحول من اللاتنماء والإنكار إلى القبول، فيتأقلم مع جملة من القيم الاجتماعية الجديدة، من مترجم ومعلم للغة العربية إلى تاجر للخمر.

ومثلما نلفي تأثيراً للمكان على الشخصية حيث تتشكل الشخصية بالمكان وتغدو جزءاً منه، كذلك نتلمس أيضاً تأثيراً للشخصية على المكان، فالراوي العائد من روما يدمج خلال حديثه عن سيرة حياته في روما الكثير من المفردات الإيطالية

(35) - المصدر السابق، ص 81.

(36) - المصدر السابق، ص 110.

(37) - المصدر السابق، ص 184.

(38) - المصدر السابق، ص 106.

في معرض السرد والحوار الذي دار بين الراوي والمدون يونس، وكذلك بين عشيق وصاحبه جرجس القبطي: "بأي لسان تترجم محنتك إلى أرق أيها الترادوتور عشيق" (39)، فأثر الشخصية في البنية المكانية يلعب دورا في تشكيل الفضاء الروائي، ومدىها بمجموعة من الانفعالات، يقول عشيق للمدون "يونس" بعد أن شعر أن لديه ميل بالبقاء: "سأعلمك الإيطالية لترجم الكتب التي جلبتها معي من روما" (40)، فعشيق المترجم، وعمله لسنوات كمدرس لتعليم اللغة العربية لمجموعة من الرهبان، إضافة لترجمة مجموعة من الكتب القيمة تأتي ضمن التأثيرات المكانية على الشخصية وما تركته روما وأمكنتها من آثار في عشيق. وهذه العلاقة الجدلية القائمة بين الأمكنة والشخصيات تمثلت لدى الراوي "عشيق" كما تمثلت أيضاً في صورة المدون "يونس" فكلاهما في رحلة بحث، يخوضان حرباً خفية، وإن اختلفا هدفاً وغايةً ولكنهما يلتقيان في محور الحب، فقرية "ميدان" تعني "إستر" حب عشيق، وكذلك يونس وولادة حبه مع الخادمة ذات الوشاح الأحمر "زينب".

في المزج الكامن بين الشخصية والمكان، وبعد رفض واستياء، لا نجد الشخصية إلا وهي منغمسة كلياً في هذا الجزء المكاني من المدينة (أنطاكيا) / القرية (ميدان) وتدرجياً في كل أجزاء المكان، فيتحول المكان إلى جزء من الشخصية فيسرد لنا من خلال رموز ودلالات الأفكار التي تدور في رأس الراوي/ عشيق، والمدون/ يونس، وربما أغلب الشخصيات. إن المسافة بين عشيق ويونس تتقلص مع مرور الأيام، حتى يقرر يونس البقاء بجانب زينب - بعد الانتهاء من تدوين

(39) - المصدر السابق، ص108.

(40) - المصدر السابق، ص195.

سيرة حياة "عشيق" - هذا التحول الآخر لدى يونس، يعود لسطوة المكان/ الغرفة التي تشهد لحظات نشوة عارمة، "لقد شعر بشيء ما بدأ يشده إلى تلك القرية"⁽⁴¹⁾، نشوة الحب في تلك الليلة ربطت "يونس" بتلك الأرض "من يزرع نخلتين سينتظر ثمرهما"⁽⁴²⁾، وهو قد زرع نواة التمر في أرض "عشيق"، ولا بد أن يبقى "ابق هنا، زينب هي وطنك"⁽⁴³⁾، فالمكان استحوذ على يونس هو الآخر "سأبقى إلى أن تشمخ النخلتان"⁽⁴⁴⁾. المسافة بين المكان والشخصية ما بين مدّ وجزر، مسافة قابلة للتقليص والامتداد، ثمة علاقات مكانية تتجاوز إطارها الفيزيائي لتتحول إلى علاقة تحكمها الأحداث.

3 - الوصف والمكان:

الوصف كتقنية فنية يعد عنصراً مهماً في بنية الرواية، وقد حضر الوصف بقوة في رواية "نواقيس روما" الأمكنة والشخصيات مرورا بالزمن، والرواية تغصُّ بمشاهد وصفية متعاقبة، وهذه الكثافة الوصفية في البنية السردية ناتج عن التعدد المكاني (روما، انطاكيا، ميدان، بغداد، الميناء، إلخ)، فحضور الأمكنة تفرض على الروائي تشغيل آلية الوصف. فالوصف نقل المكان من حيزه المادي إلى حيز ذات دلالات دينية وثقافية واجتماعية وقد تناول الراوي البعد الديني في وصفه للمكان محاولاً بذلك أن يكشف الكثير من الأفكار والمشاعر والآراء التي

(41) - نواقيس روما، مذکور، ص161.

(42) - المصدر السابق، ص207.

(43) - المصدر السابق، ص194.

(44) - المصدر السابق، ص205.

تنتاب الشخصيات: " راقبت بسرور كبير انعطافة النهر الشبيهة بالهلال وقلت في سري: "ها هو ذا أول هلال ألمحه في بلاد الصليبان اللعينة هذه"(45). كان الراوي موفقا في إعطاء صورة متخيلة لكثير من الأمكنة وجزئياتها وذلك بفعل اللغة الوصفية التي اعتمدها " كاد الثلج يغطي الشواهد الأربع لقبري والديه المتلاصقين في مقبرة المدينة" فحتى وهو في مستهل الحديث عن الموت عندما وصله نبأ وفاة أمه " كان الجو قد راق كثيراً ومالت الشمس فامتدت ظلال الأشجار وامتلت السماء بالحمام يحوم حول أبراج الكنائس واسطح القرميد في البنايات السامقة"(46).

فالوصف المكاني لعب دورا تكتيفياً في إظهار ما لم يظهره الراوي عند شخوصه: "بدأت النار التي أضرمها يونس في الموقد ترقص ابتهاجا بالحدث الجميل غير عالمة بأن فصولا أخرى من حطب الحكاية في طريقها إلى الاشتعال"(47). هذا الوصف المتحرك للنار المشتعلة ستكشف فصول أخرى للحكاية، فوصف المدفأة هو وصف لحالة من الدفء ينشده الراوي/ عشيق، بمساعدة يونس/ المدون واحتراق الحطب ما هو إلا احتراق للماضي الذي يسرده الراوي كل ليلة ويدونه يونس بأنامله. وقد جرى توظيف المكان بشكل يلائم الأحوال النفسية والثقافية والدينية للشخصية، وتبعاً لذلك كان وصف أجزاء من الأمكنة وصفا للحالة الشعورية: "شعرتُ أنني أحجُ إلى مكان مقدس. كدتُ أخلع نعليّ. هأنذا أخيرا في قرיתי"(48). وقد تناول الراوي/ عشيق في الوصف الكثير

(45) - المصدر السابق، ص36.

(46) - المصدر السابق، ص97.

(47) - المصدر السابق، ص25.

(48) - المصدر السابق، 190.

من المحطات خلال رحلته بالعربة من الميناء إلى روما، هذا الوصف البصري لكثرة "الصلبان حيثما تلفت المرء وأنى نظر، على الأبراج، الأديرة، شواهد القبور، ومداخل القرى" (49)، ثمة فضاءات تتحرك فيها الشخصيات وهذه التعددية في الأمكنة تستوجب وصفا محكّما حتى يتمكن القارئ من الولوج إلى الفضاء الروائي، وقد تجلّى وصف المكان في الرواية بعدة أوجه، فثمة وصف لمكان مضطرب/ روما، المكان غير المؤلف للراوي، اختناق مكاني لم يستطع الراوي تجاوزه: " كان قرع النواقيس يستفزني أيما استفزاز كل رنة كأنها نصل مدية يمرره قصاب جلف على حنجرتي ... سأعود إلى بلادي مهما كلف الأمر" (50)، وآخر مستقر/ ميدان، يعود عشيق مشيا على الأقدام لقريته وهو على مشارفها بعد سنوات من الغربة: " لقد انتظرت هذه القرية وقع أقدامي على دروبها المتعرجة الكثيرة وبقيت هنا في مكانها تستند برأسها المثقل بالمنتظار على هضبة مكلفة بالصنوبر ترنو إلى البحر شهرا وراء شهر عاما إثر عام تترقب عودة ابنها الضال ، وها هي الآن تفتح لي ذراعيها تضحك لي" (51) . ومن خلال لغة الوصف تعمد الراوي إلى الثنائية المضادة في وصف الأمكنة: "النافذة مفتوحة لأول مرة منذ أربع عشرة ليلة كاملة هزّت نسيمات المساء القادمة من جهة البحر الستارة الزرقاء الرقيقة وأزاحتها فبدت نجوم كثيرة تتوهج كأنها تنزاح لتصغي إلى النهاية" (52)، فالنافذة مفتوحة/ النجوم كثيرة وتتوهج بحضور الحكاية، ثمة حركة تدور في الغرفة/ مسرح الحكاية وهي تشهد الخطوط الأخيرة

(49) - المصدر السابق، ص 42.

(50) - المصدر السابق، ص 51.

(51) - المصدر السابق، ص 188.

(52) - المصدر السابق، ص 181.

للسيرة، لينهض يونس/ المدون ويغلق النافذة ووراءها نجوم قليلة ترتعش، هذه الثنائيات من التضاد مفتوحة = مغلقة / قليلة = كثيرة / تتوهج = ترتعش ، ما هي إلا انعكاس للروح المنكسرة. وتلمس هذه الثنائية من التضاد أيضاً للحالة الشعورية في معرض حديثه: "قبل أن تغرب الشمس سطعت نجمة المساء كبيرة لامعة فعدنا واجمين. مررنا بالبانثيون الذي كان مجرد رؤيتي له يبعث البهجة في قلبي لكنني شعرت به وقتذاك جبلاً كثيباً ينتصب هناك ولا يثير إلا الشفقة"⁽⁵³⁾. ووصف الأمكنة أدّى عدة وظائف في النص الروائي، فكان وصفاً تأملياً للمكان: "مشى القس صوب النافذة ونظر من خلالها إلى أعلى، حيث كان سرب من الحمام أفزعته النواقيس بقرعها يحوم في تلك الأجواء ثم يطير شمالاً صوب هضبة كويريناليس"⁽⁵⁴⁾، ووصفاً جمالياً عندما تطرّق إلى وصف الطريق من انطاكية إلى ميدان: "بدا الطريق من انطاكية إلى قرية ميدان على ساحل البحر الأبيض المتوسط، صباح اليوم التالي محفوفاً بالسكون وأسراب زرايزر كأنها سطور سوداء يرسمها خطاط عجول على العراء الثلجي الكبير"⁽⁵⁵⁾، إلى جانب وظائف أخرى لا تسعها القراءة هنا. فهذا الوصف أغنى البعد المكاني في الرواية وفتح آفاق واسعة للقراءة النقدية عن القدرة الحسية للروائي في الإمساك بشخصه وتقديمهم بلغة وصفية صبغت كل شخصية في الرواية بطابعها، وعرت من خلالها الكثير من الأزمات الفردية لبعض الشخص وشارعها المتداخلة والمتباعدة.

(53) - المصدر السابق، ص 98.

(54) - المصدر السابق، ص 69.

(55) - المصدر السابق، ص 11.

تحفل الرواية باللغة البسيطة، الوصفية، والتي ربما خفت من وطأة القراءة النقدية وشروورها، حيث أضفت الكثير من الوضوح على المساحة اللغوية للرواية: " أشجار النخيل تتدلى منها أعذاق التمر البهية كأنها قناديل مضيئة" (56)، وعبر هذه البساطة كسر الراوي الحاجز المكاني في ذهن القارئ وحجم الامتداد المكاني بين روما وانطاكية/ ميدان، واستطاع أن يحافظ على الخط المتوازي بين الأمكنة. والوصف في رواية "نواقيس روما" هو وصف متحرك قائم على التضاد، أمكنة في مواجهة أمكنة أخرى، وثمة صراعات ثقافية ودينية واجتماعية بين هذه الأمكنة، نتلمسه في تصوير الأمكنة في الفضاء الروائي ومن خلال الغوص في عوالم الشخصيات، كما أسهم الوصف في توطيد العلاقة بين الشخصية والمكان، والمكان والشخصية، وأبعدت النص الروائي عن التقريرية والمباشرة في السرد. واستطاع الروائي أن يبتعد بنصه عن الزخرفة، فشخصه منغمسون في المكان،

أخيراً: "نواقيس روما" عنوان متخم بالمكان، يحمل في تجاويله الكثير من التساؤلات، فالنواقيس لا بد من أن تعانق كنائسها في مدينة روما العظيمة، والقارئ سيجد نفسه في مواجهة مع هذه النواقيس، ومع حروب غير معلنة عبر الشخوص المتحركة فيها. وربما لعب المكان - كعنصر فني - في "نواقيس روما" وظيفة درامية من خلال رحلة نحو بلاد العجم/ الغربية - عبر لغة سردية واضحة خالية من التعقيد حيث استحوذت على اهتمام المتلقي والقارئ. السؤال هنا، إلى أي مدى أدى المكان دوراً في تغيير مفاهيم القارئ في نظرتة للشخوص وللأحداث؟ وكذلك دور المكان في البنية النفسية أو حتى في الصراع القائم بين

(56) - المصدر السابق، ص13.

الأديان، أو ما يخص مسائل الإيمان للشخصيات؟ هل أراد الروائي أن يقتحم المحظور ويتجاوز حدود الأمكنة، فيرسم لكل مكان لونه وجنسه؟ فالكنيسة ليست مباحة للقس فقط حيث، وحاول جاهداً أن يختزل المسافة بين المسجد والكنيسة عبر روما وانطاكية! هل أراد الراوي أن يثير مسألة مهمة وهي أزمة فقدان الهوية والانتماء، وذلك بعد الانسلاخ عن المكان؟ هل ثمة إشارات في العمق إلى البعثات التبشيرية؟ ثمة أسئلة وأسئلة أخرى.

مجلة رؤيا - العدد الخامس عشر - السنة الرابعة
.....2020 - 12 - 1.....

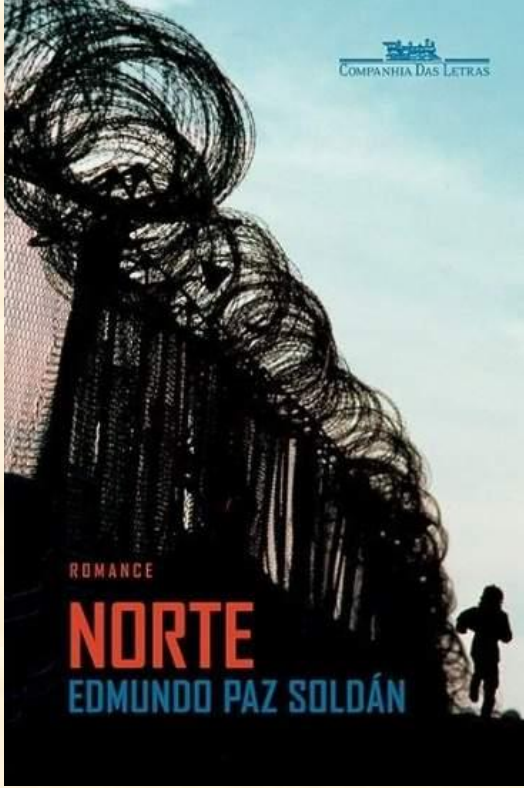
الاختفاء من الرذاز





قراءة في رواية "الشمال"
للكاتب البوليفي: إدموندو باز سولدان
Edmundo Paz Soldán
غادة سعيد - البرتغال

تميز تاريخ الأدب البوليفي قبل كل شيء بالسياق الاجتماعي والسياسي والأحداث المختلفة التي ميزت تاريخ البلاد:



مع مطلع القرن التاسع عشر، غداة استقلال بوليفيا الحديثة (الذي كانت تعرف سابقاً بإقليم "تشاركس" وتابعاً للأرجنتين، كما حال: الأورغواي والبارغواي) سنة 1825 عن التاج الملكي الإسباني. أنشأ بعض الشعراء تيار "الحداثة" الذي ترك تراثاً ثرياً لهذا البلد الشاب، وكان أغلبهم تلقوا تكوينهم الأكاديمي في إسبانيا، ورجعوا إلى بلدانهم الأصلية من أجل المساهمة في بنائها، ومن بين الأسماء الأدبية التي ميزت تلك الحقبة نجد على سبيل الذكر لا الحصر: "فرانز

تامايو 1879-1956"؛ "جريجوريو رينولدز 1882-1948" أو "ريكاردو خايميس فراير 1868-1933..."

وفي مرحلة القرن العشرين، فقد أصبحت الإنتاجات الأدبية سياسية أكثر فأكثر، خاصة مع المؤلفين: "أوسكار سيراتو 1912-1981" بروايته (أرض النار في عام 1935) و"أوغوستو سيسبيديس لاباز 1904-1997" وروايته (البئر في

عام 1936) اللواتي تناولن موضوع الحرب الأهلية (1932-1935) والمعروفة حرب (شاركو)، وكانت حرب دامية بين الشيوعيين والملكيين.

بعد مقتل الثائر الأرجنتيني "تشي أرנסتو جيفارا" في عام 1967 على الأراضي البوليفية، دخلت بوليفيا العالمية، وعرف أغلب سكان الأرض بهذه الدولة الفتية وتاريخها الدموي الذي سطرته حكومات ديكتاتورية أغلبها عسكرية تشرف عليها المخابرات الأمريكية كما سائر جمهوريات "الموز" الأمريكية اللاتينية. حيث تم إسكات وقمع كل الأصوات المثقفة باختلاف مشاربها، وتم تقييد كل الإنتاج الأدبي بواسطة السلطة السياسية. لذلك، منذ نهاية الستينيات، أصبحت الكتابات البوليفية "خيالية" لا تمت للواقع البوليفي بصلة.

لكن منذ بداية القرن الواحد والعشرين، تحول الكتاب البوليفيين، أكثر فأكثر نحو جمهور من السكان الأصليين، والبحث عن إشكالات الهوية والتاريخ واستنطاق التراث وإعادة إحياء الأساطير الشعبية في قالب يتحايل على الرقابة السياسية التي تحكم البلد بالقوة والنار، ومن بين الأعمال المهمة نجد رواية (الشفاه الناعمة)، التي ألفها "أدولف كوستا ديغيرلس".

ولأول مرة عرف الأدب البوليفي التتويج والاعتراف الدولي من خلال فوز "يولاندا بيدريغالي 1916-1999" الشاعرة والروائية والنحاتة سنة 1980، التي أنتجت أكثر من 16 كتاب، بين الشعر والرواية والقصص، ناهيك عن منشوراتها العديدة لروايات الأطفال وغيرها، إنطلاقاً من تدوين الأساطير والفولكلور لثقافة الشعوب الأصلية مثل: (الأيمارا والكييتشوا)، وحازت على اعتراف دولي، حيث



حصلت على سبيل المثال، على لقب: (سيدة أمريكا) من قبل المجلس الوطني لحقوق المرأة، في المكسيك، وأطلق عليها الكتاب الأرجنتينيون: (مجتمع يولاندا اللاتيني)

مع إنهيار الاتحاد السوفييتي وفشل أغلب الحركات المسلحة الأمريكية اللاتينية في السيطرة على مقاليد السلطة، غيرت جل الأحزاب الراديكالية من خططها، ودفعت بمتففيها بوضع تصورات سلمية للوصول إلى سدة الحكم من خلال القبول بلعبة الديمقراطية، وكسب المزيد من الشعبية بين المواطنين، حيث تنفشى الأمية والجهل والخوف من الحكومات

المتعاقبة، وكذا الرعب والاغتيالات التي تنفذها القوى المعارضة اليسارية وأغلبها ذات توجه راديكالي. لهذا التجأ العديد من المثقفين إلى الحركة الأدبية في أمريكا الجنوبية والتي تدعى (ماكاندو) McOndo، وهي حركة أنشأها الروائي الشيلي "ألبيرو فيجيت

Alberto Fuguet"، في مواجهة قمع الدكتاتور "بينوتشي".

نشأت الحركة الأدبية في أمريكا اللاتينية، كرد فعل على التقليد الأدبي للواقعية السحرية، السائدة لفترة طويلة في أمريكا اللاتينية. كانت الخصائص الرئيسية لحركة "ماكوندو" هي الواقعية الحازمة، والإشارات إلى الثقافات الشعبية الأمريكية للشعوب الأصلية اللاتينية، والتنديد بالمؤامرات التي تحدث في

السياقات الحضرية المعاصرة، وغالبًا ما تكون أوصافًا قاسية جدًا للجريمة والفقير والمخدرات والعولمة وعدم المساواة الاجتماعية سواء كانت جنسية أو جنسانية.

تأثر الكتاب والمتقنون بالحركة الأدبية (ماكاندو) في بوليفيا، واندماج أغلبهم في تحقيق رغباتهم الإبداعية رغم القمع المسلط على كل التيارات المعارضة، ورغم ذلك بزغ المثقف والروائي "إدموندو باز سولدان" Edmundo Paz Soldán، الذي عام 1967 في "كوتشابامبا"، إحدى مدن بوليفيا، ويُدرّس الآن الأدب "الأمريكي اللاتيني" أو ما يعرف بالأدب "الإسباني" في جامعة "كورنيل" بولاية نيويورك منذ سنة 0.199

نشر "إدموندو" العديد من الروايات وفاز بالجائزة الوطنية لبوليفيا في عام 2012 عن رواية (وهم تورينج) El delirio de Turing، التي نشرها سنة 2003.

وأيضا حصل على جائزة Juan Rulfo المرموقة لعام 1997 عن قصة: (سيارة دوشيرا الجديدة)، وقد ترجمت أعماله إلى الإنجليزية والفرنسية والدنماركية والفنلندية والبولندية واليونانية والروسية والإيطالية والبرتغالية... ومن بين أعماله الروائية:

-الأيام الورقية(1992)

-حول البرج(1997)

-النهر الهارب(1998)

-الأحلام الرقمية(2000)

-مسألة الرغبة(2001)

- وهم تورينج(2003)
- القصر المحروق(2006)
- الأحياء والموتى(2009)
- الشمال(2011)
- إيريس(2014)
- ومن مجموعاته القصصية نجد:
- أقنعة بلا مكان(1990)
- الاختفاء(1994)
- سيارة "دورشا" الجديدة(1997)
- الحب الناقص(1998)
- تدريبات(1999)
- ديسنكونترس(2004)
- العلاقات الأسرية(2008)
- الباب المغلق وقصص أخرى(2009)
- بيلي روث(2012)

رواية: الشمال(Norte)
تاريخ الاصدار سنة: 2011.
دار النشر: Companhia das Letras
الصفحات: 280.

"الشمال": هو الشمال الشهير؛ شمال القارة الأمريكية (الولايات المتحدة)، مما يجعل الكثير من اللاتينيين يلمون بالجنة الأمريكية، حتى لو كانت بعيدة عن كونها شاعرية. في الواقع، هذا "الشمال"، الذي وصفه "إدموندو باز سولدان"، هو بالأحرى كابوس آخر.

تتكون الرواية من ثلاث قصص متقاطعة. ثلاثة أقدار مختلفة في أوقات مختلفة، لكن الثلاثة يشهدون على سوء فهم للعالم الأمريكي، أو على الأقل صعوبة كبيرة في الاندماج والتعايش والتكامل داخل المجتمع الأمريكي، والتي ربما تفسر عنف الشخصيات ضد الآخرين، أو ضدهم أنفسهم.

الرواية بثلاثة فصول، وثلاثة شخصيات مختلفة في التكوين الأكاديمي والوضع الطبقي، وبأعمار متقاربة، ومن أوساط متفرقة من بلدان أمريكا اللاتينية الناطقة باللغة الإسبانية:

شخصية "خيسوس مارييا خوسيه ريبس"، الشاب المكسيكي مستوحاة من قصة قاتل متسلسل حقيقي في التسعينيات، يُدعى "أنجيل ماتورينو ريسينديز"، والملقب من طرف الصحافة الأمريكية بإسم: (قاتل السكك

الحديدية). The Railroad Killer.

منذ مراهقته، أظهر "خيسوس" علامات الغضب والتهور والعنف، حيث كان يعيش فقراً مدقعاً مع والدته وأخته في بلدة على الحدود المكسيكية الأمريكية. غادر والده القرية كمهاجر سري في اتجاه الولايات المتحدة الأمريكية للبحث

عن عمل أو وظيفة حتى يحقق وضعاً مريحاً للعائلة، لكنه اخفى داخل "الشمال" في الولايات المتحدة الأمريكية، ولم يرسل أي مبلغ لزوجته التي وعدّها بإرسال الأموال كل شهر، لكنها ستكتشف حقيقة هجرته أو بالأحرى هروبه ممن سرقهم وتحايل عليهم.

تحملت الأم أخطاء زوجها ووعدت من ضحاياها بأن ترجع لهم كامل مستحقاتهم مع الفوائد. لهذا التجأت إلى العمل في صفوف مزارعي المخدرات وبدأت تدفن نفسها شيئاً فشيئاً تحت وطأة عبودية رجال العصابات لتعود دائماً للمنزل متأخرة.

كان "خيسوس" يواسي نفسه باللعب مع أخته أو مع أقرانه في القرية. بدأت تنمو شخصيته وتتحرك في اتجاه السخط والتذمر، ليصبح العنف مع مرور الوقت وسيلته الوحيدة للتنفيس عن إحباطاته. اتخذ مثله الأعلى أحد أبناء عمومته الأكبر سناً منه، والمحكوم عليه سابقاً عدة مرات بسرقة وسلب المارة. حيث أصبح "خيسوس" يرافق ابن عمه ورفاقه حتى أدمن على المخدرات، وراح يزور معهم بيوت الدعارة المنتشرة في القرى المجاورة.

في أحد الأيام، وهو يتسكع مع ابن عمه ورفاقه، حضر واقعة إهانة عاهرة لأحد الصبية المحسوبين على مجموعتهم، فقرر أن يعلمها "درساً أخلاقياً" وأن لا تتمنع أو ترفض طلب أي من ساكني القرية، باعتبارهم الأحق بجسمها قبل الغرباء، ليقرر انتظارها. مساءً برفقة ابن عم آخر له.

اقتحموا منزلها وهاجموها، واغتصبها "خيسوس" بشكل وحشي ثم قتلها، في حين اكتفى ابن عمه بمراقبة المكان.

(ظل هذا المشهد صادماً لي، بحيث توقّف الكاتب في وصفه وجعلني أتخيل المشهد كما لو كنت حاضرة أثناء الهجوم والاعتصاب والقتل، لدرجة أنه ظل عالقاً في رأسي طيلة اليوم وبعض أطراف الليل من حدّته الدامية.) ظل كابوس الإغتصاب وتوسلات القتيلة تطارد "خيسوس" كل ليلة، بحيث أصبح يلتجئ إلى المخدرات القوية كوسيلة مؤقتة تجعله يرتاح وينام قليلاً.

تدهور حالته الصحية أثارت انتباه كاهن القرية، الذي حاول إصلاح شخصية "خيسوس". تقرب منه، وأقنعه بالاعتراف بخطايا كوسيلة ضرورية حتى يسامحه الرب ويرفع عنه الضرر.

أمام اطمئنان "خيسوس" للكاهن اعترف له بجريمة قتل واغتصاب العاهرة، التي كان يعرفها الجميع. لكن الكاهن لم يحتفظ بالسّر، بل سرّبه إلى أحد أفراد عائلتها الذي كان يتزعم عصابة تتاجر بالمخدرات، لتبدأ مطاردة "خيسوس" والبحث عنه.

التجأ "خيسوس" إلى تاجر ميكانيكي يشتغل في التهريب ويمتلك ورشة كبيرة في ضواحي مدينة "خواريز" الحدودية، حيث اختبأ فيها، مقابل الاشتغال في تفكيك السيارات المهربة من الولايات المتحدة الأمريكية.

لكن أحد أفراد العصابة الذي تعرف عليه في الورشة، أغرى خيسوس "بتهريب السيارات عبر الحدود بانتظام، وجمع المال بسرعة والاستمتاع بالنساء الأمريكيات.

قرر "خيسوس" العبور إلى الشمال، خاصة وأن حرب الشوارع بين العصابات زادت حدتها ولم يبق له مكان آمن في "خوازير" بعد مقتل مشغله في تصفية حسابات.

مع مرور الوقت، اكتسب "خيسوس" ثقة رئيس العصابة الجديدة، وقام بعدة عمليات سطو بمفرده. لكن "خيسوس" لم يرغب في التقيد بسرقة السيارات فحسب، بل طفت من جديد شهيته الجنسية إلى الاغتصاب، وبدأ يعتصب صديقاته ويقتلهم في مدينة "خوازير" ثم عبر الحدود إلى الشمال وفعل نفس الأمر مع الأمريكيات.

في أحد الأيام، اقتحم منزلاً اعتقد أنه فارغ، وبسبب إهماله، منعه صاحب المنزل من الهرب وتم استدعاء الشرطة، التي اعتقله لأول مرة وحكمت عليه محكمة أمريكية بالسجن ست سنوات، بدعوى السرقة واقتحام منزل الغير.

في السجن تعرض "خيسوس" للاغتصاب، بسبب صغر سنه، ووجوده في زنازن مع أمريكيين عنصريين، مما سهّل على المساجين حيازته السيطرة عليه بسهولة، رغم أنه حاول المقاومة.

بمرور الوقت، ومن أجل سلامته الجسدية تعلم التفاوض على الجنس مقابل الحماية، حيث اكتشف "خيسوس" رعب السجون الأمريكية، عندما تعرض للضرب والاعتصاب بشكل منتظم، ليخرج بعد انتهاء مدة اعتقاله بمزيد من الكراهية والغضب أكثر من ذي قبل، متمنياً فقط "قتلهم جميعاً" (ص 165). بعد خروجه من السجن، حاول تجنب السرقة والتهريب والاعتصاب، خاصة

بعد أن علم بمقتل الكثير من أصدقائه في العصابة الجديدة بمن فيها. مما دفعه إلى الفرار إلى قرية صغيرة وبدء حياة سلمية.

هناك تزوج "ماريا سانتا أنا" التي أحب. كانت تشتغل نادلة في حانة وسط القرية، ومحبوبة من طرف الجميع.

عاش معها "خيسوس" أكثر من سنة، يعبر الحدود بشكل دوري لممارسة جرائمه ويقدم لها الهدايا ولم تكن تشك في شخصيته، لأنه اتعظ من خيانة الكاهن له. لكن "الشمال" بالنسبة لخيسوس، هو قبل كل شيء جمع الأموال بسرعة وبكل الوسائل، والتخطيط لعبور الحدود دون أن يتم اكتشافه، والهروب من عصابة "نيكرا" وشرطة الحدود والسرقات والاعتصاب والمزيد والمزيد من العنف. لم تستطع زوجته "ماريا سانتا أنا" في المكسيك إخماد عطشه للعنف والاعتصاب رغم الحب العاصف الذي جمعهم، لكن إيمانه على ارتكاب جميع جرائمه بالقرب من السكك الحديدية على الجانب الأمريكي، التي ينسلل لها عبر القطار، لاغتصاب النساء ثم قتلهم، جعله يرتكب خطأً لتعتقله الشرطة الأمريكية من جديد. وتطلق الصحافة عليه إسم قاتل السكك الحديدية، مثل القاتل الحقيقي "أنجيل ماتورينو ريسينديز"، ليحكم عليه القضاء الأمريكي بالإعدام.

لم تكد تمضي على إقامته في السجن سوى أسبوع واحد حتى أعلن "خيسوس" للمساجين أنه تلقى زيارة من مجهول سماوي، ويعلن نفسه ملاكاً منتقماً يجب أن يحقق العدالة للعالم، ليزيد عنفه مع المساجين، بعد معاناة مع مشاكل صحية وعقلية خطيرة ومن فقدان للذاكرة؛ مما أجبر سلطات السجن إلى عرضه على طبيب نفسي، ليقرر هذا الأخير نقله من السجن إلى مستشفى خاص بالأمراض العقلية والنفسية.

في عزلته بالمستشفى فكر "خيسوس" باستمرار في زوجته التي تركها حامل، وبقيت في المكسيك، وخاصة وأنه سمع عنها حين كان يحاكم، على أنها تشارك في ثورة "كريستيروس" التي اندلعت ضد الحكومة المركزية في المكسيك، وقادها مجموعة من المثقفين الراديكاليين ومن أبناء الشعوب الأصلية في المكسيك الذين يعيشون تحت وطأة الخوف من عنف رجال الجيش والشرطة وعنف تجار المخدرات والمهربين.

كانت الذكريات تطارده وتستحوذ عليه وخاصة شكوكه حول زوجته المثقفة التي كانت تعشق أحد قادة الثوار وكان زميلاً لها في الجامعة قبل اعتقاله بسبب أفكاره السياسية المتطرفة، لكنه رجع للبلدة من أجل تكوين مقاومة شعبية مباشرة بعد انتهاء مدة اعتقاله.

كان خيسوس دائم التساؤل عما سيحدث لأسرته من ضياع؟ لماذا لم تعد تصله أخبار زوجته وجنينها؟ لكنه لا يستطيع التحدث عن ذلك، ومع ذلك فهو ليس غيبياً، لأنه مكسيكي، بل لأنه لا يفهم اللغة الإنجليزية، تلك "اللغة الغريبة" (الصفحة: 35) ولا يعرف أي شخص في الولايات المتحدة، لا أقارب ولا أصدقاء..

كان "خيسوس" مفتوناً بالصور. يشاهد المجلات، وخاصة الإعلانات، ثم يفكر في زوجته "ماريا سانتا أنا". كانت الصور تثير عواطفه وتسمح له أن ينسى الألم المنفى:

"أو حتى أنه من الأفضل ألا يذهب أحد إلى أي مكان آخر؟ فمن المؤلم جدا المغادرة". (الصفحة: 189).

لاحظ الطبيب اهتمامه بالصور، فمنحه فرصة للتعبير بالرسم داخل المستشفى. لكن الطبيب أرسل كل اللوحات إلى أحد الأساتذة من أجل مساعدته في علاج "خيسوس". كان الأستاذ يدعى "مارتين راميريز" مدرساً ومختصاً في الفن "الوحشي"، وله معرض خاص يعرض فيه لوحات غريبة.

لم يستطع "خيسوس" الصمود أمام اشتياقه لزوجته وإلى المكسيك التي رحل عنها دون رجعة، ليقرر إنهاء حياته داخل مستشفى الأمراض النفسية، ودون أن ينتظر تنفيذ حكم الاعدام الذي ينتظره بعد شفاءه، قرر فقط الموت ساعة ما أحبّ هو، ونكاية بالأحكام القضائية الأمريكية الصادرة في حقه. كما نجد قصة بطلة أخرى تدعى "ميشيل" وشخصيتها حاملة، هي طالبة من جنور "بوليفية" تخلت عن أطروحتها لتكرس نفسها للرسم الكاريكاتورية ولرسم قصص برسومات متحركة، بل في حقيقة الأمر حتى لا تبتعد عن "فابيان"، أستاذها السابق التي أصبحت عشيقته.

كانت "ميشيل" مسؤولة عن كتابة نص مستوحى من إحدى رسومات أستاذ الفن "الوحشي": "مارتين راميريز" للمعرض الذي سيخصص له في مدينة "لانديد" الأمريكية، حيث يستضيفه "سام"، وهو صديق مقرب لـ "فابيان" وعشيقه كذلك. هذا الأخير في الحقيقة لا يحب إلا المؤخرات المكتنزة ومن سينام في فراشه أيّاً كان جنسه أو لونه، ولا يؤمن بالاخلاص لعلاقة واحدة، بل يجاهر بالحرية الجنسية ويطالب "الكونغريس" ومجلس الشيوخ الأمريكي على سنّ قوانين تشجّع الأمريكيين جميعاً على ممارسة حريتهم الجنسية، حتى بين المتزوجين، خاصة وأن ظاهرة هجران بيوت الزوجية أضحت أرقامها مخيفة ومهولة في المجتمع الأمريكي، نتيجة لموت الشغف وعدم التجديد في الممارسات الجنسية.

الصحفي "سام" أمريكي الجنسية، وطالب دكتوراه في جامعة الفنون الجميلة، مخنث ومن مناصري المثلية، له برنامج إذاعي مخصص للتعريف بالمجرمين والقتلة.

كتب له "خيسوس" من أجل مساعدته في الحصول على أخبار زوجته التي تشارك في الثورة المكسيكية، ووافق "سام" على ذلك، تحت شرط إجراء مقابلة إذاعية عنه. بعد الاتفاق قرر "سام" الذهاب إلى السجن لمقابلة "خيسوس" رفقة "ميشيل" التي تتقن الإسبانية، وستعمل كترجمة، وتكون بذلك قد ساعدت في الربط بين الشخصيتين المختلفتين في كل شيء.

نظراً لجهله باللغة الإسبانية لذلك، تقوم ميشيل بالربط بين هاتين الشخصيتين. زيادة على ذلك فإن "ميشيل"، من الأصول البوليفية والتي ولدت على الأراضي الأمريكية شغوفة بأدب أمريكا اللاتينية، وتحب أيضاً الثقافة الشعبية الأمريكية والكوميديا والمسلسلات التلفزيونية والموسيقى، وتكتب قصصاً على طريقة الرسوم المتحركة أو الكاريكاتير، هي فرصة ستساعدنا في الاستلهام والبحث عن أفكار أخرى، كما التقرب من منافسها في فراش "فابيان".

ومع ذلك، فهي بعيدة كل البعد عن الشعور بالاندماج الجيد داخل المجتمع الأمريكي، وتدّعي أنها لا تشكك في هويتها. لكن الحقيقة أنها تتذكرها بانتظام، فقط تحاول أن تثبت عكس ذلك.

لذا، بينما كانت ترسم أبطال رسوماتها الهزلية الذي تعده بمناسبة معرض "فابيان"، كانت تفكر فيما قاله شقيقها لها ذات لقاء حول شخصيات رسوماتها:

"كان أخي تونيو قد اقترح أن أرسم "سامانتا" بخطوط إسبانية [...] ولم أكن أضع ذلك في الاعتبار". (الصفحة:29).

لكن أخيراً، بعد شهور، اختارت "ميشيل" أن تجعل من بطلتها رسوماتها "سامانتا" (وإن كان الاسم أمريكياً) لاتينياً بامتياز. (الصفحة: 248).

بعد رؤية رسومات "راميريز"، تطور مشروع كتابها الهزلي، وبدلاً من وضع الزومبي فيها، خطت لإنشاء شخصيات "كالافيراس" (الصفحة: 253)، لها جماجم، وتحظى بشعبية كبيرة في الذاكرة الشعبية المكسيكية. علاوة على ذلك، فإن سيناريو كتاب رسوماتها الذي يحمل عنوان (الحياة)، يحدث عن مدينة تنقسم أراضيها إلى جنوب وشمال، ويفصل بينهما نهر (الصفحة: 248) حيث يفصل نهر "ريو غراندي" المكسيك عن الولايات المتحدة أو بين الجنوب والشمال.

وبالمثل، عندما تتحدث عن شابات "تكساس"، فإن "ميشيل" تتبنى وجهة نظر خارجية، مثل شخص ليس جزءاً من المجموعة:

"كان بإمكان فتيات تكساس الحصول على مظهر عادي لا يمنعهن من الدراسة" (الصفحة: 73).

لكن عندما كان يغضب "فابيان"، فهو يسميها "الفتاة الهندية الصغيرة من بوليفيا" (الصفحة: 120) ليذكرها بازدراء بأنها ليست أمريكية، وأنها من أصول هندية غير متحضرة، وأنها لا تنتمي إلى هذا البلد. خلاصة القول إنه كان دائماً يشعرها بأنها ليست في المكان الصح.

كانت "ميشيل" غارقة في الثقافة الأمريكية حيث نشأت في الولايات المتحدة وقامت بالكثير من تعليمها هناك. لكنها ولدت في بوليفيا ونقل لها والديها لغتهم

وثقافتهم، ولا يمكنها إنكار أصولها تماماً. على عكس الشخصيتين الآخرين اللتين تتضح هويتها إما بالمكسيكية أو الأمريكية.

فقد كانت "ميشيل" تتمتع بثقافة مزدوجة وتقدر كليهما، لكن رغم كل شيء لديها انطباع بأنها بقيت أجنبية في عيون الأمريكيين، "هندية صغيرة من بوليفيا" كما ينعنها "فابيان" كل مرة.

شخصيات "خيسوس وفابيان"، اللذين لم يستطعا أي منهما الاندماج في المجتمع ويشتركان فقط في اغتصاب الأجساد، وكل واحد يقتل الإنسان على طريقته، مصيرهما الطبيعي هو الغرق في الجنون.

ومع ذلك، ستمكن "ميشيل"، أن تستلهم من هاتين الشخصيتين، أفكاراً تساعدنا في تأليف كتابها وبالتالي الابتعاد عن "فابيان" (المنفى آخر، غير القادر على الاندماج في عالم الجامعة، والمدمن على الكحول والمخدرات والمجون).

على الرغم من كل شيء، فرواية "الشمال" هو كتاب مظلم للغاية ويحتوي على مشاهد العنف الكثيرة والتي لا تطاق، لكن الروائي "إدموندو باز سولدان" استطاع باحترافية بالغة كتابتها وتصويرها للقارئ بطريقة تجعله يعيشها ويتخيلها مرغماً، وبأسلوب مدهش ومشوق، ليرسم صورة أخرى عن الهجرة إلى الولايات المتحدة بعيدة كل البعد عن "الحلم الأمريكي" المعشش في عقول ساكنة أمريكا اللاتينية، بل بالأحرى عقول سكان دول العالم الثالث.

غادة سعيد

بورتو - البرتغال

12\09\2020





رأي قد يكون نافعاً وسط الزوبعة
تعدّد البدايات عند لويز جلوك
والت هنتر
ترجمة: عبود الجابري - العراق

إحدى الصفات الأكثر لفتًا للانتباه في شعر لويز غلوك ، التي فازت



يوم الخميس
بجائزة نوبل في
الأدب ، هي
الطريقة التي تعود
بها مرارًا وتكرارًا
إلى بداية الأشياء -
قصة ، أسطورة ،
يوم ، زواج ،
طفولة ، والسؤال)
كيف نبدأ من جديد
؟ يمتد عبر أعمال

الشاعرة الأمريكية ، من مجموعتها (الوليد البكر) عام 1968 إلى
أحدث مجموعاتها (ليلٌ مخلص وعفيف) /2014 ، بينما تنظر
قصائدها المبكرة ذات الزخرفة الكثيفة إلى العالم من منظور الشخص
، فإن قصائدها اللاحقة ، التي تحكي قصصًا أطول وأكثر مرونة ،
تنجرف بشكل غريب بين التجربة الشخصية وحياة الآخرين.تتفحص
غلوك الإذعان البشري إلى إعادة سرد القصص وإعادة تخيل المشاهد،
وتتساءل في وجه الحزن والدمار : كيف يمكن أن يستمر الإيمان
بالبدايات الجديدة؟ قصائدها ، التي نادرًا ما يمكننا أن نميّز اللحظة

الحالية من خلال اعلام السياسة أو أسماء الأشخاص ، يتردد صداها مع ذلك في وقت يبدو فيه التجديد - للأفراد والجماعات والمجتمعات - صعب التخيل.

إحدى الطرق التي يكتب بها الشعراء عن البدايات هي ببساطة اختيار ساعة الصباح ، عندما تكون الانطباعات غير مألوفة والأحاسيس منتعشة، وهذا النوع من الشعر يدعى ترانيم الصباح ubade أو قصائد الفجر ، وتبدأ ترانيم الفجر "Aubade" لغلوك ، من قصيدة العد التنازلي (1980) ، بتداخل نداءات الإنسان والطيور:

اليوم فضلاً عن أصوات نورس
سمعت أنك توقظني مرة أخرى
لرؤية ذلك الطائر محلقاً
بغرابة على المدينة

تستحضر هذه القصيدة لحظة الاستيقاظ ، حيث تصبح أصوات اليوم وصورها أكثر وضوحاً تدريجياً. ومع ذلك ، يوجد بالفعل تكرار التجربة ("مرة أخرى") والتشويش الغريب للإدراك في الساعات الأولى ، حيث يُسمع "نداء نورس" في نفس الوقت الذي يُسمع فيه صوت الإنسان.

تتعمق العلاقة الحميمة الصباحية في قصيدة (الحزن ، مفتاح ثانوي):

شعرت بالجوع
كما لو أنّ يدك بداخلي ،
بكاء
شائع جدًا وغير موسيقي-
لم يكن بكاؤنا مختلفاً
فقد انبثق
من الحاجة غير الملحّة للجسم
لتأكيد الرغبة في العودة:
الفجر الرمادي،
ملا بسنا
لم يتم فرزها للمغادرة.

مثل صرخة الطيور البحرية ، في غير مكانها في المدينة ، تعبر صرخة الإنسان
عن "رغبة في العودة" تناقض الصوت الأول لليوم ، وهي أيضاً تذكير بالبُطالة
(سمعا ذلك من قبل) ، والفصل (يبدو أن "المغادرة" وشيكة ، الآن بعد أن بدأ
اليوم) ، و "الحاجة غير الملحّة ". البداية ، في هذه القصيدة ، هي يوم جديد في
سلسلة متواصلة ، وليس انقطاعاً جذرياً.

يمكن لقصائد غلوك أن "تستيقظ" مجازياً وحرفيًا على حد سواء ، مما يدفع
القراء إلى صورة أو مشهد مذهل دون الكثير من الشرح. تبدأ قصيدة "إضاءات"

، وهي قصيدة عن طفل يتعلم اللغة من خلال النظر إلى العالم المغطى بالثلوج ،
بالسطر

ابني يجلس في الثلج مرتديًا بذلة الثلج الزرقاء.
تبدأ قصيدة أخرى ، "السعادة"
رجل وامرأة يرقدان على سرير أبيض.

هاتان الصورتان رائعتان ليس بسبب غرابتهما أو حدائتهما ، بل بالأحرى بسبب طبيعتهما المعتادة والألفة ، وبروزهما من نوع من الألبوم النفسي العائلي. يبدو من المستحيل تعديل هذه الخطوط الفردية أو جعلها أكثر دقة: لكل منها شكل (طفل ، زوجان) ، اتجاه (القرفصاء ، الاستلقاء) ، مكان (ثلج ، سرير) ، ولون واحد (سرير أبيض ، بذلة ثلجية زرقاء). تشير بساطة هذه الصور إلى حرفة ومراجعة رائعة.

"إضاءات" و "سعادة" قصيدتان "تبدآن عن قرب" ، كما قال الكاتب نيك لايرد. في مرحلة معينة ، ربما مع مجموعتها الزنبق البري (1992) ، لا تبدأ غلوك بالفورية المباشرة لصورة أو صوت ، ولكن مع افتتاح القصة بدلاً من ذلك. بعض القصص المفضلة لدى غلوك هي الأساطير: أوديسيوس وبينيلوب ، على سبيل المثال ، وذلك ما يجعل السرد واضحًا ، بعنوانين تشبه القصة مثل "المثل" و "عمل من الخيال" و "قصة يوم" ، الحكايات الأخرى ذات طبيعة كتابية. على

وجه الخصوص ، يصبح الإعداد المتكرر للحديقة أحد الطرق التي تستخدمها غلوك لتصل إلى بداياتها الجديدة الدرامية المصغرة للبشر.

خذ مثلاً نص "الحديقة" من مجموعتها (الزنبق البري) ، الذي يقاوم في البداية السرد القصصي بشكل صارم:

لم أستطع فعل ذلك مرة أخرى ،
لا أستطيع أن أتحمل النظر إليه -

من المدهش إذن اكتشاف أن الصورة التي لا تطاق هي صورة عادية جداً:

في الحديقة ، تحت المطر الخفيف
زرع زوجان شابان
صفاً من البازلاء ،
وكما لو لم يقم أحد بهذا من قبل ،
الصعوبات العظيمة
العالقة حتى اللحظة
لم تتم مواجهتها وحلها
كما يحدث الآن

تم تقديم الشكلين بتفاصيل اقتصادية صارخة، لا تضيع أي كلمة: يضيف كل سطر عنصرًا واحدًا إلى المشهد ، ويبنيه ببطء. يتكشف الوقت بوتيرة عملية تشعر بمحاذاة حركات الانحناء يزرع. تحكي عملية زرع الحديقة ، وسقوط أمطار الربيع الخفيفة ، والنسيان البريء للزوجين الشابين مجموعة من القصص القديمة المتشابكة: بداية حديقة ، وسنة ، وعلاقة.

لا يمكنهم رؤية أنفسهم ،
في التراب الطازج
، يشرعان برسم المشهد
التلال خلفهم خضراء شاحبة ، ومغطاة بالورود-

اللحظة الوحيدة للصراع الدراماتيكي في الحديقة هي لحظة ثانوية. لقد تأخر الوقت أو أنها تمطر ، وبالتالي فإن السؤال هو ما إذا كان يجب الاستمرار في الزراعة أو إنهاء العمل في يوم آخر:

تريد التوقف.
ويريد الوصول إلى النهاية ،
للبقاء مع الشيء -

لكن بدلاً من الدخول في سيكولوجية الزوجين ، أو وضعهما في حوار ، تستغرق القصيدة لحظة لتكبيرها:

انظر إليها وهي تلمس خده
لعمل هدنة

أصابها باردة مع مطر الربيع
في عشب رقيق ، رشقات من الزعفران الأرجواني-

حتى هنا ، حتى في بداية الحب ،
تجعل يدها تترك وجهه

راسمة صورة رحيل

ويفكران

أنهما يملكان حرية التغاضي

عن هذا الحزن.

تظل الأسطر الأخيرة من هذه القصيدة مذهلة حتى بعد إعادة قراءتها عدة مرات ؛ القصة القصيرة التي ترويها تتوج بـ "صورة المغادرة" ، وهي حركة بسيطة لليد بعيداً عن الوجه. لكن ماذا تعني الصورة؟ بمعنى ما ، تعود غلوك إلى الفردوس المفقود لجون ميلتون ، وإلى الحديقة التي منها آدم وحواء ، "جنباً إلى جنب ، بخطوات متجولة وبطيئة ، / عبر عدن سلكا طريقهما الشخصي ."

تستخدم غلوك الحديقة لتشير إلى عدم وجود صورة أصلية للبراءة ، ولكن كل البدايات تحتوي على إشارات بالمغادرة.

تبحث بعض أكثر الكتابات غنائية في اللغة الإنجليزية عن لغة للنهايات: للندب ، وللحداد ، وللاحتجاج على الموت العنيف والظالم. يقدم الأدب الأمريكي المعاصر العديد من الأمثلة على المراثي القوية ، لا سيما عندما يتعلق الأمر بالحركة من أجل حياة السود والآثار الكارثية لتغير المناخ على حياة كل من البشر وغير البشر. شعر غلوك ، رغم أنه ليس رثائياً بالمعنى التقليدي ، يلقي صورة ظليلة على أفق مرعب وخاتمة لا يمكن إصلاحها - "عالم ينكسر" كما تسميه في واحدة من أكثر قصائدها إثارة. كتبت غلوك في قصيدة "أكتوبر" : "هذا نور الخريف ؛ لقد انقلب علينا. / بالتأكيد هو عنوان الاقتراب من النهاية / الاستمرار في الإيمان بشيء ". وبإصرار على الإيمان ببداية جديدة ، فإن الشاعر محكوم عليه بإعادة تعلم تدميرها.

ومع ذلك ، فإن النقطة النهائية ، في غلوك ، ليست اليأس أو الاستسلام ، ولكن التخلي عن "الرغبة في العودة" ، سواء في الحديقة الأولى ، أو النظرة الأولى للأرض ، أو قصة الأصل ، أو العلاقة السلمية بالعالم سُئلت عن "التحولات" التي تميز أحد كتبها عن التالي ، وما إذا كانت تغييرات متعمدة في الأسلوب ، أجابت غلوك ، "أعتقد أن الهدف الوحيد الواعي هو الرغبة في أن تتفاجأ". يتساءل شعر غلوك: لماذا نعيش معاً إذا كان من الممكن أن نتفكك فحسب؟ لماذا نتحمل احتمالات الخراب الذي لا مفر منه ، والطرد من الفرديس بعد العيش فيها وفقدانها؟ بالبدهء بالتفائل على الرغم من معرفة الحزن الذي سيأتي ، تشهد

قصائد غلوك على "الرغبة في أن تُفاجأ والتي تستمر بطريقة ما حتى عندما تكون النهاية معروفة بالفعل.

ترجمة : عبود الجابري

• عن صحيفة The Atlantic

• والـت هانتر أستاذ مشارك في الأدب العالمي بجامعة كليمسون. وهو مؤلف

كتاب "أشكال العالم: الشعر المعاصر وصنع العولمة."



الموجز في الأدب الدانماركي

ترجمة :

سليم محمد غضبان- فلسطين

يعتمد هذا الموجز على ما ورد في سلسلة تاريخ الأدب الدانماركي، Dansk Litteratur Historie، إصدار دار النشر الدانماركية جولدندال Gyldendal،

الباب الأول: البدايات ١١٠٠-١٦٠٠م.

الفصل ١: اللاتينية أولاً

في البداية كان النقش على الآثار التاريخية. عُرفت تلك النقوش بالأحرف الرونية. كانت تقتصر على تدوين أخبار القادة، إنتصاراتهم و تحركاتهم . لكنها كانت مختصرة جداً، ولا يمكن اعتبارها نوعاً من الأدب. لم يتم كتابة نصوص أدبية في الدانمارك إلا عند نهاية القرن الحادي عشر ميلادي و بعد تغلغل و انتشار المسيحية. .

تغلغت المسيحية في دول الشمال بين القرن العاشر و القرن الحادي عشر انطلاقاً من ألمانيا. و في عام ١١٠٤م استقلت الدانمارك كإمارة كنسية.

إتحدت النرويج مع الدانمارك عام ١٣٨٠م. و انضمت السويد للإتحاد عام ١٣٩٧ في وقت كانت أوروبا تتجه نحو المدنية و تشهد تطوراً في الزراعة و صناعة السفن إضافة الى التجارة و الحرف اليدوية. مع نهاية العصر الوسيط، برزت

الدانمارك كقوة فاعلة يُحسب لها حساب باقتصادٍ مزدهر، لكن من الناحية الثقافية دلت الحركة الإصلاحية على أن يمكن اعتبار الدانمارك تابعة لشمال ألمانيا .

أصبح الدين في العصر الوسيط بالكامل هو الرابطة الأهم التي تجمع بين البشر، وسرت التعاليم و التشريعات الدينية على الجميع، مؤمنين و غير مؤمنين. و كان من الطبيعي أن ينعكس ذلك على الأدب الدانماركي بصبغه بالصبغة الدينية. لكن قبل نهاية العصر الوسيط بقرنين صار من الممكن التمييز بين أدب ديني و أدب دنيوي.

افتتحت أول جامعة دانماركية في كوبنهاجن عام ١٤٧٩م. أما رواد الأدب الدانماركي الذين برزوا في القرن الثاني عشر مثل ساكسو و أندرس سونيسن فقد تتلمذوا في معاهد شمال فرنسا. عديد من الدانماركيين أقاموا ودرسوا في باريس في منتصف القرن الرابع عشر. و الدانماركي بوثيوس درّس في جامعتها. بعد الطاعون الأسود ١٣٤٧-١٣٥٢ صار الدانماركيون يكتفون بالذهاب الى المدن الألمانية للدراسة.

لعبت الأديرة المسيحية دورًا احتكاريًا في نسخ و الحفاظ على الأدب و تأليفه في العصر الوسيط. تمّ كسر هذا الإحتكار في القرن الثاني عشر. و حتى القرن الثاني عشر احتفظت الأديرة بحق إصدار الكتب. و تغير الوضع بعد قرنٍ من الزمان، و أصبحت هناك هيئات تُصدر الكتب الجامعية متأثرةً بازدهار صناعة الورق في أوروبا. و سادت الكتب الورقية السوق منذ بداية القرن الخامس عشر.

كان الأدب الدانماركي في البداية يُكتب باللاتينية، و استمر كذلك الى بداية ما يُعرف بعصر هولبرج في بداية القرن الثامن عشر. الجدير بالذكر أن الأدب و

قراءته اقتصر على النخبة في الفترة التي سادت فيها اللاتينية. لكن منذ بداية القرن الثاني عشر، أخذت اللغة المحلية الدنماركية تُستخدم في الكتابة. معظم الكتب كانت نصوصًا تشريعيةً أو ترجمات. و يذكر أنّ اللغة الدانماركية أخذت في التطور، فدخلت عليها الكثير من الكلمات من اللغات الألمانية و الفرنسية و الإنجليزية. كما تغيرت تهجئة الكثير من الكلمات بحيث يصعب على القارئ اليوم قراءة نصّ دانماركي قديم إن لم يكن على اطلاعٍ على التغيرات الحاصلة في اللغة.

شكّل إنتاج الكتب في الدانمارك بداية ظهور الأدب الدانماركي في نهاية القرن الحادي عشر. و ظلّت أعداد الكتب المُنتجة متواضعةً نسبةً للكتب المستوردة، و ذلك لفترةٍ طويلة. أولى الكتب الدانماركية الأدبية كانت نُسخًا عن الملك الدانماركي كُند المُقدس و الذي حكم في الفترة ١٠٨٠-١٠٨٦م. حوالي عام ١١٢٠م صدر كتاب دانمركي عن قصة الملك كُند المقدس مع إخوته، وهي شبيهةٌ بقصة النبي يوسف عليه السلام مع إخوته. مؤلف الكتاب راهبٌ إنجليزي يُدعى إلنو، و هو يُعتبر أول مؤلف كتب دانماركية في الدانمارك.

بدأ التأريخُ لتاريخ الدانمارك في حوالي القرن الثاني عشر. ثم بدأت تظهر المقالة التي تحوي ٢٠ صفحة تتحدث عن الملوك وإنجازاتهم و علاقاتهم. من أشهر المقالات مقالة روسكيلدة Roskildkroenik و التي احتوت على معلومات قيّمة عن كُتب و نصوص في الدانمارك في تلك الفترة. وردَ في مقالة لايجا Lejre أن أول ملك دانماركي كان يُدعى دان Dan و أنّ الملك رو Ro هو من أسس مدينة روسكيلدة التي أصبحت فيما بعد عاصمة الدانمارك. يُعتبر سفن آجاسنSven Aggesen و ساكسو Saxo رائدان في التأريخ للدانمارك. و كان

هناك الكثير من أوجه الشبه بينهما، و عاشا في نفس الحُقبَة التاريخية، إلا أن مؤلفاتهما كانت باللاتينية. كما يُعتبر كتاب ساكسو <إنجازات الدانماركيين> Gester Danorum أعظم كتاب لمؤلف دانماركي في العصر الوسيط. يتألف الكتاب من ١٦ مجلدًا، كما أن جزءًا منه يدورُ حول أساطير قديمة. بعد تأليف القسم الأول من الكتاب كانت المسيحية قد زحفت على الدانمارك من ألمانيا و أصبحت هذه مادةً أساسيةً في الكتاب. كما حوى الكتاب على كثير من القصائد الشعرية. في زمنٍ لاحق، تمت ترجمة هذا الكتاب الى اللغة الدانماركية ٦ مرات تحت عنوان <تاريخ الدانمارك>. في القرن الثالث عشر، ازدهرت صناعة استيراد الكُتب من خارج الدانمارك و كان ذلك على عاتق النخبة.

خلال القرن الثالث عشر، غزت الأرقام العربية مجالات الحساب و خاصةً الحسابات الفلكية التي كانت تقوم بها الجامعات الأوروبية. و أثرت بالتالي على كمية الكتب المتاجر بها. و قد شرح كيفية ذلك بيتر ناترجال Peder Nattergal و طبّق الحساب بالأرقام العربية على مفكرته عن الفلك و التي عملت بها الجامعات.

أكثر الكُتب التي كتبها دانماركيون قبل القرن الرابع عشر و التي ما زالت محفوظة، تدور حول الفلسفة التي كانت تشهدُ ازدهارًا في القرن الثالث عشر.

كُتبت أول النصوص باللغة الدانماركية في كُتب من الرُّقع تحت حكم فالديمار الكبير Valdemar den Store و أبسالون Absalon حوالي عام ١١٧٠م. و كان قد مرّ على إنتاج الكتب بالرُّقع حوالي مئة عام، الى أن تقرّر مركزياً

التحول للغة الدانماركية. في الفترة من ١١٧٠-١٣٠٠ سادت كتب التشريعات القانونية، و كان بعضها مترجمًا.

بالنسبة للمرأة في تلك الحقبة، لم يكن لديها حرية شخصية كبيرة، و كان يُعَوَّل كثيرًا على ثقاها وورعها الديني. كما كان يُفترضُ بها الصمت عندما يتكلم الرجال في الاجتماعات. و نادرًا ما كانت النساء يُجدن اللغة اللاتينية.

بدأت الدراما في العصور الوسطى تنمو وتتطور انطلاقًا من الصلاة الكاثوليكية، حول بداية القرن الحادي عشر. من ضمن ما تمّ الحفاظُ عليه مخطوطة مسرحية كُند المُقدّس ١٥٧٤. الفُدسيّة والسُخرية كانتا الصّفتان اللتان لزمتا الدراما في القرن السادس عشر. بقيتْ بعض المسرحيات لتشهد عصر الإصلاح، من ضمنها، المسرحية الدانماركية <رقصة الموت>.

تم في ٢٤،٤،٢٠١٩

الباب الأول: البدايات ١١٠٠-١٦٠٠م.

الفصل ٢: هولجا دانسكا Holger Danske

وصلَ الى الدانمارك في أواخر القرون الوسطى، من فرنسا و ألمانيا، نوعٌ من الشِّعر يُدعى هوفي، أي شعر الحاشية الملكية. و هو يهدف الى العشق النبيل. في الزمن نفسه، راجَ نوعٌ آخرٌ من الشِّعر عُرف بالشعر المُختلط، و هو يمزج بين الحُبِّ النبيل و الجسدي. كان شعر هوفي يُكتب باللغات المحلية، بعكس شعر العلماء الذي كان يُكتب باللاتينية. و كان معظم قُرّاء شعر هوفي من النساء. في بداية القرن الرابع عشر، تمّت ترجمة ثلاثٍ من روايات هوفي من الفرنسية الى السويدية. بين القرن السادس عشر و التاسع عشر انتشرت روايات الفروسية و اكتسبت شعبيةً كبيرةً. و عُرفت كُتبتها بالكُتب الشعبية. معظمها كان مُترجمًا عن الألمانية. في القرن الثاني عشر اشتهرت مقالتان، إحداهما تعليمية تنويرية تُدعى لوسي داريوس Lucidarius و الأخرى تاريخية تُدعى مقالة كارل ماغنوس Karl Magnus. دارت المقالة الأولى حول الفلك و توصيفات جغرافية للأرض، إضافةً لوصف الصلاة الكاثوليكية و عادات الكنيسة، و أخيرًا علم الطبيعة و الطَّقس و الظواهر المرتبطة بهما. أول ترجمة لها الى الدانماركية ترجع للفترة بين ١٤٧٠-١٤٨٠م و تمت طباعتها ككتاب عام ١٥١٠. أما مقالة كارل ماغنوس فقد دارت حول البطل الدانماركي الأسطوري هولجا دانسكا

Holger Danske، و الذي ما زال تمثالاً له محفوظاً في قبو قصر كرونبورغ Kronborg . إنه نائمٌ جلوساً بشكلٍ منحنيٍّ إلى الأمام ، يتكئُ برأسه على ساعده. يأمل الدانماركيون أن يصحَّ من نومه إذا ما تعرّضت الدانمارك للخطر. ذُكرَ في المقالة أنّ هولجا هو ابنُ الملكِ الدانماركيِّ جوتريك، و قد أصبحَ برتبة فارس في حاشية الملك كارل الكبير. إنّه مُقاتلٌ رهيب، و يملكُ سيفاً سحرياً يلمعُ دائماً كالذهب. عيناهُ مثلُ عينيِّ قِطٍ، و هو يرى في الليلِ أوضح من النهار. عندما يحلُّ بأرضٍ يُصبحُ كالعفريت بها. ذُكرَ هولجا دانسكا كثيراً في الأشعار و الكتب الشعبية.

بإيحاءٍ من بعض الكُتّاب الألمان سرى في الدانمارك نوعٌ من الأدب ناطق بلسان الحيوان تضمّن القصص و الأشعار. مخطوطة <قوافي الحيوان> الدانماركية القديمة ترجع لحوالي عام ١٤٦٠ م .

في القرن التاسع عشر و بداية القرن العشرين، احتلَّ الشعر الشعبي مكان الصدارة في الأدب الدانماركي. و قبل ذلك، كان قد طغى على الأدب ما يُعرفُ بشعر العمالقة. و في منتصف القرن العشرين دخل ما يُعرف بالبلادة Ballade على الشعر الدانماركي. و هي عبارة أصلها إيطالي و تعني الرقص. و كان من الطبيعي أن يصحب الرقص هذه الأشعار، حيثُ يُغني أحد المطربين المقاطع بينما يُردّد الجمهور اللازمة (ما بينها).

كتابُ القلب Hjertebog هو الوحيد الذي حوى مجموعةً كاملةً من الأشعار باللغة الدانماركية. صدر عام ١٥٥٠م و هو بشكل قلب.

في القرن التاسع عشر بُدئ في تجميع الأشعار الشعبية ، و صدرَ كتاب الشعر الشعبي الدانماركي القديم Danmarks gamle Folkeviser عام ١٨٥٣ م . رجال و نساء الحاشيات الملكية هم أول من بدأ بكتابة الشعر الشعبي . تمّ الحفاظ على عشر مخطوطات من الشعر الشعبي الذي كُتب قبل عام ١٥٩١ م. وهو العام الذي صدرت فيه أول مجموعة من الشعر الشعبي المكتوب باللغة الدانماركية. عدا ذلك، كانت مخطوطة كتاب القلب و الذي حوي أشعار الحب، و مخطوطة كارين براهي هما الأشهر قبل ذلك العام. صدر الكتاب عام ١٥٩١ بعنوان كتاب المئة قصيدة، و هو يسرد إنجازات الأبطال في الميادين، و المغامرين من الملوك والأشراف حتى زمن كتابة المخطوطة.

جامعُ قصائدالكتاب هو المؤرِّخُ الدانماركيّ أندرس سورنسن فيدلس Anders Soerensen VedelsNordeuropas، و قد قام بهذا العمل لأنه اعتبره مصدرًا مهمًا لتاريخ الدانمارك و الذي دأب على كتابته، و الذي يُفترض به أن يكون تكملة لعمل ساكسو <تاريخ الدانمارك> Gesta Danorum أو <إنجازات الدانماركيين>. و كان فيدل قد قام بترجمة عمل ساكسو من اللاتينية الى الدانماركية عام ١٥٧٥ م. بعد ٢٥٠ عامًا على إصدار عمل فيدل، صدر كتابُ هام يضم ١٢ مجلدًا تحت عنوان الشعر الشعبي الدانماركي القديم Danmarks gamle Folkeviser(DgF)، و

هوللاندانماركي سفند جروننفي Svend Grundtvig ابن الكاتب الكبير و جامع الأناسيد الدينية N.F.S. Grundtvig. لقد شابه أباه في القدرة الهائلة على العمل.

للعشيرة أهمية مركزية في الأدب الدانماركي القديم. و داخل العائلة الصغيرة، كان القرار دائماً للرجل. بعض النساء استطعن رغم ذلك تحدي العشيرة من أجل المحبوب.

ينقسم الشعر الشعبي الدانماركي الى أقسام عديدة و هي: شعر الفروسية، الشعر التاريخي، الشعر التاريخي الأسطوري، الشعر الروائي، شعر الفكاهة و السخرية، و أخيراً، أشعار السحر والشعوذة. و يُذكر أن كل قسم يحتوي على نظام قافية مختلف و متعدد. نفس القول يسري على شعر البلادة.

أغلب قصائد الشعر الشعبي يرويها شخص لا يُقحم نفسه في الأحداث. هو فقط يُصحح الأخطاء. احتوي الشعر الشعبي على ما يُعرف بالشيطنة، حيثُ وردَ الكثيرُ من الأشعار التي تتحدّث عن الشيطان و مكائده و ضرورة مكافحته. إنّ تاريخ الشعر الشعبي و مواضيعه طويلةٌ و مُعقّدة، وهناك الكثير من المسائل التي عالجه لم تجد لها حلاً حتى الآن.

تم بتاريخ ٢٥،٤،٢٠١٩ و

الباب الأول: البدايات ١١٠٠-١٦٠٠م.

الفصل ٣: عصر النهضة

يُمثِّلُ القرنان السادس عشر و السابع عشر الفترة الفاصلة بين العصر الوسيط و العصر الحديث. ولم تأتِ النهضةُ كحركةٍ مفاجئةٍ، بل أتت بشكلٍ تدريجيٍّ بطيئٍ. و ارتبطت حركة الإصلاح بالحركة الإنسانية الشاملة و التي نشأت في إيطاليا في القرن الخامس عشر، و التي وصلت الدانمارك قبل حركة الإصلاح. و يُذكر أنّ فن طباعة الكُتب و الكتب المطبوعة لعبت دورًا حاسمًا في الحركة الإنسانية، و كذلك بعدها في حركة الإصلاح، و دخل الدانمارك في حوالي بداية القرن السادس عشر. تميزت هذه الفترة بسيادة اللغتين اللاتينية و الدانماركية. و في القرن السابع عشر أخذت اللغة الدانماركية تطغى على اللاتينية. كان يتم اختيار اللغة حسب المادة العلمية و الجمهور. و بقيت اللاتينية لغة المُتعلّمين و المثقفين لتلحق بعدها اللغة الدانماركية. و مع بدء الحركة الإصلاحية تولدت قناعة أنه يجب أن يستطيعَ الجميعُ قراءة الكتب المقدّسة. و هكذا ازدهر تعليم القراءة بين الجماهير. و مع مجيئ القرن الثامن عشر كان أغلب الرّجال من أفراد الشعب قادرين على القراءة.

بدأت الحركة الإصلاحية في إيطاليا انطلاقًا من الحركة الإنسانية التي أخذت صفة العلمانية، و كانت الى مدىٍ كبيرٍ مرتبطة بالبورجوازية و الجهاز الإداري. استوحت الحركة أفكارها من النصوص الكلاسيكية، و أعادت إحياء العديد منها.

كانت نصوص الحركة الإنسانية كلاسيكية الروح لكن أغلبها باللغة اللاتينية. تمّ تقليد اللغة و أسلوب الكتابة الكلاسيكية نثرًا و شعرًا و أسلوبًا. مثلَ التقليد الأدبي عملية ابداعية صقلت أعمال الأنتيك. لكن الأمر كان مختلفًا مع أوروبا الشمالية التي فضّلت تمجيد العصور الوسطى و تاريخها في الفترة، مما انعكس فيما كتبه المؤرخون عن الماضي الوطني للدانمارك و السويد. تم تصوير الدول الإسكندنافية في القرنين السادس عشر و السابع عشر على أنّ تاريخها سحيق، لها حضارة متميزة لاتقلّ أهمية عن دول الأنتيك (اليونان و الرومان).

يُعتبرُ إراسموس روتردام Erasmus Rotterdam هو الشخصية الثقافية الأوروبية الأكثر بروزًا في العقود الثلاثة الأولى من القرن السادس عشر. و ذلك الفرع من الإنسانية الشمال أوروبية التي تُدعى بالإنسانية الدينية مرتبطة باسمه. بنى إراسموس مطالبه الإصلاحية الدينية لإحداث تغيير في الكنيسة، و التي برأيه حوت أشكالًا مختلفة من الفساد، و دعا للعودة إلى الكنيسة القديمة و الورع و الثقى. و شكّك في مصالح و اهتمامات الكنيسة. كما طالب بمراجعة لغة النصوص الدينية للوصول الى المعنى الأصلي. كما أصدر كتاب العهد القديم باللغة اليونانية الأصلية، ثمّ كرّر طباعته عدة مرّات مع التنقيحات. تمّتع إراسموس بمواهب كبيرة و شاملة. أصدر عدّة مؤلفات. أمّا الكتاب الذي سبّب له شهرةً كبيرةً هو أداجيا Adagia (١٥٠٠م). و هو تجميعٌ لعدد كبير من الأمثال.

كان لإراسموس تأثيرٌ كبيرٌ على بول هيلجي سن Poul Helgesen (١٤٨٥-١٥٣٥) الذي درس اللاهوت و أصبح عام ١٥١٩ رئيسًا للربان الكرمليين في كوبنهاجن. حاول أيضًا الإصلاح الكنسي، لكن تجاوزته حركة الإصلاحيين التي طالبت بالتغيير الجذري و الانفصال عن الكنيسة الأم.

عام ١٤٩٥م تمّ طباعة أول كتاب باللغة الدانماركية و يُدعى <مقالة القوافي> Rimkroeniken . قام بطباعته الهولندي المولد جوتفرد غيمان Godfredsen af Ghemen ، و بعد أن استقرّ في كوبنهاجن، قام بطباعة العديد من الكتب الأخرى. و أصبح من الواضح وجود جمهور مثقّف من القراء حوالي عام ١٥٠٠م . و هكذا تمّ استدعاء عدة ناشري كتب من ألمانيا للعمل في الدانمارك، بينما كانت دور طباعة خارج الدانمارك تطبع الكتب الدانماركية.

في النصف الأول من عام ١٥٢٠م دخلت حركة لوثرالى الدانمارك. تمثّلت في تغيير النظرة إلى دور الكنيسة و رجال الدين، و اكتسبت تأييدًا شعبيًا مهمًا. ساد الإيمان الجديد في الدانمارك إثر حدوث انقلاب في ١١-١٢ آب ١٥٣٦م. قاد الانقلاب القائد المنتصر في الحرب الأهلية جريفن فايدة، كريستيان الثالث. و هكذا أصبح الحكم بيد العلمانيين تحت مشورة الملك المسيحي. و كان لهذا تأثير كبير على الحياة العامّة، و ساد الهدوء البلاد.

أول مجموعة أشعار إنسانية دانماركية طُبعت في وتنبيرغ Wittenberg في بداية الخمسينات من القرن السادس عشر. و بعد عشر سنوات سارت الدانمارك في هذا الإتجاه. و عندما حلّ عام ١٥٧٠م كانت طباعة هذه الأشعار مزدهرة في الدانمارك.

مع دخول الحركة الإصلاحية الدانمارك تحوّلت الأخيرة الى المركزية الشديدة. و بالنتيجة، تمّ فرض الرقابة على الكتب وطباعتها، و شملت أيضًا الكتب المستوردة من الخارج. بعد الحركة الإصلاحية، سعت الحكومة الدانماركية لترجمة الإنجيل الى اللغة الدانماركية، و كان انجيل كريستيان الثالث (١٥٥٠م). مع ظهور الحكم الإستبدادي عام ١٦٦٠م ، اتجهت الدانمارك أكثر صوب

مجلة رؤيا - العدد الخامس عشر - السنة الرابعة

.....2020 - 12 - 1.....

المركزية و تمّ تشديد الرقابة على الكتب. و مع ذلك، تضاعف إصدار الكتب عدة مرّات خلال القرن السابع عشر. و شهد القرن بروز الأدب الدانماركي الحديث.

تمّ بتاريخ ٢٦،٤،٢٠١٩

الباب الأول: البدايات ١١٠٠-١٦٠٠م. الفصل ٤: الإنسانية و الحركة الإصلاحية

مع دخول الحركة الإصلاحية الدانمارك، دخلت معها من ألمانيا الأنشودة الدينية. و كانَ مارتن لوثر نفسه أحد المؤلفين. رغم أن البلادة Ballade لم تكن مُعدّة لكتب الأناشيد الدينية، إلا أن هذه قد اشتملت عليها. هذا، ومع مُرور الزمن، أصبحت كُتب الأناشيد الدينية تضمُّ موادًا دُنوية لها علاقة بمعيشة الناس.

أول كتاب أناشيد دينية دانماركي طُبِعَ في مدينة مالمو عام ١٥٢٨، و عنوانه كتاب مالمو للأناشيد الدينية. ثم توالى فيما بعد إصدار مثل هذه الكتب. و كثيرًا ما كانت الأناشيد تُترجمُ أكثر من مرّة.

نشأت مدرسة الكوميديا كخليطٍ من تقاليد الدراما في العصر الوسيط، و الإنسانية البروتستانتية التي أعطت أهميةً أيضًا لتقاليد عصر الأنتيك. من مؤسسي هذه المدرسة اللاهوتي الدانماركي بيتر ينسن هيلوند Peter. Jensen Hegelund واللاهوتي الدانماركي هيرونموس جويتسن رانتش Hieronmus Justesen Ranch. كما تبين أن هناك عدة مسرحيات أُقيمت باللغة اللاتينية و اللغة الدانماركية من مخزون هيلوند في مدينة كولدنبورغ

Koldingborg. و قد ازدهرت مدرسة الكوميديا في الجزء الثالث من القرن السادس عشر.

في بداية الخمسينات من القرن السادس عشر برز شعر الإنسانيات، و كان من رُوّاده هانس سادولين Hans Sadolin و هانس فراندسن Hans Frandsen. المجموعة الشعرية الدانماركية الأولى الصادرة كانت بعنوان إليجيدا لهانس سادولين.

شعر الرُعاة دارحول حوارات بين رُعاة عن أشخاص و أشياء بأسماء يونانية. هذا الشعر سُداسي التفاعيل و يُعتبر من أعظم إنجازات عصر النهضة، حيثُ تطوّر في الأدب اللاتيني الجديد، وانتشر في كامل أوروبا. أشهر شعراء الرعاة الرومان هو فيرجيل Vergil الذي أصبح مثلاً يُحتذى في عصر النهضة. رائد شعر الرعاة في الدانمارك كان إراسموس لاتوس Erasmus Laetus، حيثُ أصدر مجموعةً طموحةً من سبع قصائد من الشعر الرعوي.

أصدر لاتوس مجموعته الشعرية الرعوية بوكوليكا Bucolica التي أصبحت إحدى كلاسيكيات الشعر الدانماركي المكتوب باللاتينية. دارت أغلب الأشعار الرعوية حول المناسبات، و من ضمنها الأعراس. وعندما اندلعت حرب السبع سنوات بين الدانمارك و السويد، كان لهذه الحرب نصيبٌ كبيرٌ من الأشعار الرعوية الدانماركية. وتمّ تصوير الحرب ليس فقط على أنّها بين ملكيّ الدانمارك و السويد، بل بين إله الحرب مارس و إلهة الحرب بيلونة، حيثُ سعى كلٌّ منهما لإثارة شعبه و تحفيزه على القتال.

في القرن السادس عشر، ظهر عالمٌ دانماركيٌّ كبير هو تايكو براهي Tycho Brahe. كتب الشعر باللغة اللاتينية، إلا أن شهرته كعالم فلك طغت على شعريته، رغم أنه نجح في كونه من أفضل الشعراء الدانماركيين اللذين كتبوا باللاتينية. كما ظهر في نفس الفترة عالمان آخران هما أندرس سورنسن فيدل Anders Soerensen Vedel الذي اشتهر كلغوي و عالم إنسانيات و مؤرخ، و زميل الدراسة و السفر بيتر هيلوند Peder Hegelund، حيثُ درسا اللاهوت في جامعة كوبنهاجن. قام فيدل عام ١٥٧٥م بترجمة عمل ساكسو <تاريخ الدانمارك> الى الدانماركية ، و أعطى الكتاب عنوان <المقالة الدانماركية>.

يُعتبر كلاوس كريستوفرسن لوس شاندر Claus Christoffersen (Lyschander ١٥٥٨-١٦١٤) وريث فيدل، حيثُ عيّنه الملك كمؤرخ في العام الذي توفي فيه فيدل. كتب لوس شاندر الشعر كذلك، ودعا للنهضة و الى الكتابة باللغة الدانماركية. و هو أحد الكبار الذين كتبوا باللغة الأم، معتبرًا ذلك واجبًا وطنيًا. تنتمي مؤلفات شاندر الى نوع (المقالات)، وتحتوي التاريخ القديم و المعاصر. كما كتب عددًا من مؤلفاته باللاتينية.

كتب إراسموس لاتوس أشعارًا في التاريخ. و من أشهر مؤلفاته مارجاريتيكا Margareta وريس دانيكا Res Danica. حصل على رتبة شريف عام ١٥٦٩م. عديدون حاولوا كتابة تاريخ الدانمارك، من ضمنهم، آريلد هويت فيلدت Arild Huitfeldt (١٥٤٦-١٦٠٩). كان من الأشراف، عضو المجلس الملكي، و هو أيضًا قنصل المملكة. صدر عمله في ٩ مجلدات باللغة الدانماركية. إنه أول عمل كبير باللغة الدانماركية عن تاريخ الدانمارك. و قد شمل العمل أقدم

العصور و حتى وفاة الملك كريستيان الثالث عام ١٥٥٩م . لكن يُؤخذ على المؤلف إقحام السياسة في عملية التأريخ.

في القرنين السادس عشر و السابع عشر، كان التعليم مُتاحًا فقط للنساء من الأشراف من بين جميع النساء. و كانت مواد التعليم محدودة جدًا، تكاد تقتصر على التعليم الديني و الحساب. كان ذلك خوفًا من أن تقوى شوكة النساء و الإتجاه للتساوي مع الرجال. على النقيض من ذلك، كان الرجال يواصلون تعليمهم الجامعي، و إذا ما تطلّب الأمر، يدرسون في الخارج. و مع ذلك شهد القرن السابع عشر ظهور عدد من النساء المتعلمات فاق ١٤٠ . و إحداهن هي الأخت الصغرى للعالم الدانماركي تيكو براهي. كانت هذه تُدعى صوفيا، و أصبحت عالمةً شاملةً في العديد من الميادين.

فرّق الباحثون بين الشعر الغنائي و الشعر الشعبي من حيث المضمون و الأسلوب و الإدراك. و يلاحظ أنّ معظم الشعر الغنائي لم يرد به اسم المؤلف، كما كان المؤلف يتجنّب ذكر اسم الحبيب أو المحبوبة في أغاني العشق، جفاظًا على مواصلة العلاقة بين الحبيبين. كما أنّ جزءًا كبيرًا من الشعر الغنائي تمّت ترجمته عن الألمانية، مما يُؤكّد على الروابط الثقافية القديمة بين البلدين. معظم القصائد الغنائية أتت على لسان امرأة، ممّا يدلّ على دور النساء في تأليف الأغاني، و خصوصًا تلك المُتعلّقة بالحبّ.

تم في ٢٧-٤-٢٠١٩

الباب الثاني: من ١٦٠٠-١٨٠٠م

الفصل ٥ : فن الباروك و الشعر الرعوي

أحد أهم الرموز الأدبية و اللغوية الدانماركية هو ابن الفلاح، بيتر بيترسن سوو Peder Pedersen Syv (١٦٣١-١٧٠٢). بما أن تعليم اللغة الدانماركية كان مُنعدماً في زمنه، أخذ سوو على عاتقه القيام بأبحاثٍ لغويةٍ حول اللغة الدانماركية، بهدف استخدامها كمنهجٍ تدريسيّ. و في عام ١٦٨٣، حصل سوو على لقب < الباحث اللغوي الدانماركي الملكي >. عمل على جمع الكتب وأصبح لديه مجموعةٌ مهمّةٌ و كبيرة. أوّل عمل مطبوع لسوو هو أفكار Betenkninger ١٦٦٣، و يُعتبر أوّل محاولةٍ لغويةٍ في اللغة المقارنة و تاريخ الأدب. أوضح سوو أهميّة الشعر كمنهج لفهم اللغة الدانماركية. كما أوضح اختلاف اللغة باختلاف المناطق. عام ١٦٨٥، أصدر سوو أوّل كتاب قواعد دانماكية باللغة الأمّ، بعنوان < فن اللغة الدانماركية أو علم القواعد > Danske Sprog-Kunst eller Grammatica. أفضل كتاب أصدره سوو هو كتاب مئتا قصيدة Tohundrede visebog، ١٦٩٥، و الذي يحوي مئة قصيدة للكاتب و الشاعر أندرس سورنسن فيدل، إضافةً لمئة قصيدةٍ أخرى. و قد أعيد طبع الكتاب مرّتان قبل عام ١٨٠٠. هذا و قد أصدر سوو مجموعةً كبيرةً من الحكم و الأمثال.

بالنسبة للأدب الدانماركي، تنتهي العصور الوسطى مع بداية القرن السابع عشر. ولم يكن بيتر سوو هو الوحيد الذي اهتم بنشر اللغة الدانماركية، بل فعلها كثيرون غيره، و كان الدافع على الأغلب هو التقرب الى الله. و عملوا على تحسين الشعر الدانماركي و إعطائه إيقاعاتٍ تُحببهُ للقراء. و تمّ استعارةُ بعض إيقاعات شعر الأنتيك. ثمّ بدأ الأدب الدانماركي يشهدُ ازدهارًا، فبرزَ عدد من الشعراء مثل أريبو، Arrebo بوردينغ Bording ، و كينغو Kingo .

لم يكن هناك سوقٌ حرّةٌ للأدب. فقد كان خاضعًا لإرادة الملك أو الأشراف. و كان الشعرُ يُعتبرُ وظيفةً ثانوية. لم تلعب الدراما دورًا مهمًا في الدانمارك في القرن السابع عشر، بعكس الوضع في أوروبا.

ظهرتُ عدّةُ كُتُبٍ لتعليم علم العروض الشعري، وكان كاهن الأبرشية الفنلندي بيتر ينسن روسكيلده Peder Jensen Roskilde (١٥٧٥-١٦٤١) أولَ من أصدرَ كتابًا في هذا المجال، بعنوان < فن القوافي في اللغة الدانماركية > Dett danske Sprogs Rhijme Konst، ١٦٢٧. مثّل كتابه هذا مثالًا للآخرين ليحذوا حذوه. في العام ١٦٥٠م ، ظهرًا أخيرًا أول عمل دانماركي ضخم عن العروض الدانماركية. صاحب العمل سورن بولسن جوتلاندر جوديشير Soeren Poulsen Gottaender Judichaer. و رغم أنّ الكتاب يحمل العنوان اللاتيني (مقطع صغير من فن العروض) Synopsis Prosodiae Danicae، إلا أنّ معظمه كُتِبَ بالدانماركيّة.

بعد الإهتمام المُتزايد بكتابة الشعر باللغة الدانماركية، مع الأخذ بالإعتبار شعر الأنتيك كقدوة، يكون الأساسُ قد وُضِعَ لإبداعٍ جديدٍ يُسمّى فن الباروك. مثّل هذا

الفن أحد أهم التحوّلات في الأدب الدانماركي. في العصر الوسيط كان يُنظر الى هذا الفنّ باستعلاء. و تمّ رد الإعتبار لهذا الأسلوب الفنّي في أواخر القرن العشرين.

وصلت العديد من مزامير داوود الى الدانمارك بعد أن تمّت ترجمتها الى عدة لغات، و كان ذلك في بداية القرن السابع عشر.

في أواسط القرن السابع عشر ظهر الشعر الرعوي في الأدب الدانماركي، و باللغة الدانماركية، و هو كان قد ظهرَ في أوروبا باللغة اللاتينية قبل قرن من الزمان. و لكن بينما دار الشعر الرعوي باللغة اللاتينية حول السياسة و الفلسفة بشكل رئيسي، فإن الشعر الرعوي الدانماركي كان أدبًا دنيويًا تحدّث عن الإيروتيكية. في الدانمارك، ارتبط الشعر الرعوي باسم سورن تيركلسن Soeren Terkelsen، لكنه لم يكن شاعرًا، بل مُترجمًا ووكيلًا للأدباء، حيثُ عملَ على إصدار العديد من الكُتب.

في أوائل القرن السابع عشر، كان سوق الكُتب يُعجّ بالأدب الديني. و تميّز الشعر في ذلك الزمن بكونه يُقرض في المناسبات، و يكتب في مناسبات شخصيّة مثل الأعراس و الموالد و الأعياد و العزاء. و كان الشعراء ينشرون في المجلّات، أو يُصدرون الكُتب الصّغيرة للوصول للجمهور. في نفس الفترة، وُجد نوعٌ آخر من شعر المناسبات، و هو شعر الإجتماعات، أو الشعر الرّسمي. عملَ على تحسين هذا النوع من الشعر أندرس بوردينغ Anders Bording حتّى وصل الى مستوى فنّي لائق. بإسلوبه المُبهج و السهل الممتنع، سار هو على النقيض من أرييوس Arrebus. عاش بوردينغ جزءًا من حياته غير آمن. و هذا ما أعطاه صفة بوهيمي الأدب الدانماركي. كتب كثيرًا في شعر الإحتفالات. كما

مدح بعض الأشراف و الموظفين الرّسميين الكبار. أوعز إليه ملك الدانمارك بتحرير الصّحيفة الرّسمية Den Danske Mecurius (١٦٦٦-١٦٧٧). أبدع بوردينغ في الجمع بين السياسة و الشعر.

بلغ فن الباروك ذروته مع ثوماس كينجو، في نفس الزمن الذي ازدهرت فيه الدراما السياسية. كان إنتاج كينجو وفيرًا في مدح من خدموا المجتمع، و في مدح العائلة المالكة في الحرب و السّلام، مستخدمًا الإسلوب الطوبوغرافي و مسرحيات الإحتفالات. أصدر العديد من الكُتب. عام ١٦٧٤ ، أصدر الجزء الأول من مجموعة الأشعار الدينية بعنوان كورس الغناء الروحي، Aandelige Siunge—Koors، و أوضح أنّ له مقصدين من الكتاب. الأول هو الدعوة إلى الله، و الثاني لتعزير اللغة الدانماركية. في هذا الجزء يدعو كينجو للثقة بالله، و أنّ سلام الله يحلّ بنا لمجرد الإيمان به. الإعتراف بالذنب و التوبة و رجاء الإصلاح واضح في قصائده. بعد النجاح الكبير للجزء الأول، تحسّن وضع كينجو الإجتماعي كثيرًا، وحصل من الملك على رتبة شريف. و في عام ١٦٧٧ أصبح كاهن جزيرة فون. بعد فترة من الزمن، أصدر الجزء الثاني من كتابه، و دعا فيه إلى نهضة الرّوح. من خلال حوار داخلي مع النّفس، دعا إلى احترام النّفس و نقدها في آن. من رفقاء طفولة كينجو، الكاتب و الشاعر الياس ناور Elias Naur (١٦٥٠-١٧٢٨) ، الذي كتب أشعارًا دينية و عاطفيّة. من أشعاره الدينية ٢٠٠ دُعاء ديني. حصل ناور على درجة بروفييسور في اللغة اليونانية، و أيضًا في اللغة العبرانيّة. له العديد من المؤلّفات. تأثّر ناور بفن الباروك.

من شعراء النوادر و الفكاهة، الشاعر يوهان لاوريمبرغ Johan Lauremberg (١٥٩٠-١٦٥٨). تتميز مؤلّفاته بتنوعها و بكونها بعدة لغات.

حصلَ على شهادة الماجستير عام ١٦١٠ و درجة البروفيسور عام ١٦١٨ .
وضع مؤلفاً في علم اللوغاريتم ، مما شكّل إضافة معرفية. بإيعاز من ملك
الدانمارك كريستيان الرابع، جالَ في أنحاء الدانمارك ووضع خارطة للبلد. كما
وضع خرائط أخرى تفصيلية. تمّ تقديم هذه الخرائط الى الملك و الحكومة و
القيادة العسكرية فقط. فقد كان وضع الخرائط في ذلك الزمن أمراً سرّياً، كي لا
يستفيد منها الأعداء. اشتهر لاوريمبيرغ بالسخرية. و أول كتاب له في هذا
المجال Satyra (١٦٣٦)، كما أصدرَ أربعة كُتب في الفُكاهة الشعريّة. أصبحت
هذه الكُتب مصدر إلهام ، فيما بعد، للكاتب الدانماركي الكبير Holberg .

أحدُ شعراء الهجاء الدانماركيين الخطرين كان ياكوب وورم Jacob Worm
(١٦٤٢-١٦٩٣). كتبَ أيضاً في شعر المناسبات. كما كتبَ بعض الأطروحات
في اللاهوت و الفلسفة و الطبيعة. بسبب سوء تفاهم مع كينجو، كتبَ به قصيدةً
هجائيةً لاذعة. معظم قصائد وورم الهجائية تمّ تداولها بسرعة، بسبب الرقابة
الملكية على الهجاء. لكن وورم هجا الكثيرين. و عندما بدأ في هجو السلطة
الحاكمة، اعتُبر ذلك هجوماً سياسياً. بدأ تدخّل الملك عام ١٦٨٠ عندما ناله
نصيبٌ مهم من الهجاء. تمّ توقيف وورم، وحُكّم عليه بالموت و مصادرة جميع
أملكه. بعدها، تمّ تخفيف الحكم و تمّ نفيه الى المستعمرة الدانماركية في الهند و
المعروفة باسم ترانكي بار Tranquebar حيثُ توفي عام ١٦٩٣.

أول سيرة ذاتية دانماركية حديثة كتبتها ليونورا كريستينا أولفلدت Leonora
Christina Ulfeldt (١٦٢١-١٦٩٨). و هي تُعتبر أشهر مؤلفة دانماركية في
القرن السابع عشر. كانت ابنة الملك كريستيان الرابع. في عُمر ١٥ عاماً، عام
١٦٣٦، تزوّجت من الرّجل الذي أصبح فيما بعد رئيس الحاشية الملكية كورفيتز

أولفدت Corfitz Ulfeldt . كانت خطبتها اليه قد تمت و عمرها ٩ سنوات. أمضت جزءًا كبيرًا من حياتها في الدفاع عن زوجها بعد أن اتهم بالإختلاس ثم بالخيانة العظمى. عام ١٦٦٣ ، و بعد عودتها من رحلة الى بريطانيا، تمّ توقيفها و سجنها فيما يُعرف بالبرج الأزرق، و بقيت هناك ٢٢ عامًا. عام ١٦٦٤ توفي زوجها أولفدت و هو هاربٌ خارج البلاد. عن أيام سجنها كتبت كتابًا بعنوان <ذكرى الشَّفَقَة> Jammers minde ، و الذي أصبح أشهر مؤلّفاتها. تمّ إعادة طبع الكتاب عدّة مرّات، ثمّ تمّت ترجمته الى الألمانية و الإنجليزية. عندما حُففت القيود عنها في سجنها، أخذت ليونورا تشتري الكتب و تجمعها. بين عام ١٦٧١- ١٦٨٤ كتبت كتابًا بعنوان <زينة البطلات> ، و هذه الكتابة هي أقرب ما يكون إلى ما يُعرف في عصرنا بالأدب النسائي. أوائل الكتب في هذا المجال كتبت باللاتينية. و جدير بالذكر أنّ هناك الكثير من هذه الكتب ضاعت و لم يصلنا شيء منها. بعض الرجال كتبوا عن النساء مثل بوكاسيو Boccaccio <١٣١٣- ١٣٧٥> و الشاعر أندرس بوردينغ. كتب أوتوسبيرلنغ Otto Sperling عام ١٣٩٩ عن امرأة مُتعلّمة في مؤلّفٍ بعنوان < عُرف نسائيّة> ، لكن توصيفاته كانت أقلّ جودةً من ما كتبتّه ليونورا. بالرغم من المحتوى التاريخي لقصص ليونورا عن بطلاتها إلاّ أنه يُمكن اعتبار كتاباتها أدبيّةً أكثر منها تاريخيّةً. سارت على إثر بلوتارخ Plutarch حوالي ٤٥ قبل الميلاد الى ١٢٠ ميلادية. و ذلك بمقارنة امرأة بامرأةٍ أُخرى. إستعارت ليونورا بطلات قصصها من الإنجيل و التاريخ القديم و المُعاصر. فقد كتبت عن مارجریت الأولى (ملكة الدانمارك و النرويج و السويد)، و الملكة إليزابيث ملكة إنجلترا، و سميراميس الآشورية. حصرت ليونورا كتاباتها بالنساء ذوات الإرادة القوية الشّجاعة، و المُخلصات و التقيّات و الصّورات. بطلاتها فخوراتٌ بأنفسهنّ، ماهراتٌ، مدرّكاتٌ لما يفعلن.

من خلال كتاباتها، دافعت ليونورا عن المرأة و قيمتها المساوية لقيمة الرجل، و في نفس الوقت، مدحت إخلاصهنّ لأزواجهنّ. في زمنها، اعتُبرت ليونورا حدائياً، لكن اليوم، الكثيرون يُشكّون بذلك. رأت ليونورا أنه لا يجب أن يُحكم على الشكّل الخارجي للرجل و المرأة، و لكن على المُميزات الشخصيّة. بالكتابة سعت ليونورا لقضاء وقتها الطويل في السجن. لكن كتاباتها عن النساء لم تكن أفضل من كتابتها لسيرتها الذاتية. كانت تكتب بانطلاق أكثر عندما تتحدّث عن يومياتها في السجن.

مع اقتراب نهاية القرن السابع عشر، أخذت الأساليب و الأدوات الباروكية تقوى، و ما تجلّى من فرح بفخامة عصر الباروك المتأخّر، أصبح مدعاةً للهجاء من قبل بعض الأدباء الكلاسيكيين في القرن الثامن عشر، مثل لودفي هولبيرغ وآخرين، حيث سخروا من المبالغة في الزينة و الخطابية الفارغة.

عام ١٧٢٣م صدرت روايةً طويلةً بعنوان < الحقيقة المستورة > Den beklædte Sandhed. كانت الرواية الوحيدة التي كُتبت أصلاً باللغة الدانماركية في تلك الفترة. كاتبة الرواية أنا مارجاريتا لاصون ١٦٥٥-١٧٣٨ . كانت ابنة قاضٍ، لكنها عاشت عيشة عوز، و توفيت وهي عانس. تتحدّث الرواية عن قصة عشق بين ليون كفي و ديانا. و هي تُمجّد الفروسية، لكنها أتت في وقتٍ كان جمهور القراء قد ملّ من هذه القصص عن الفروسية، و في نفس الزمن، أتى جيلٌ جديدٌ من الكُتاب مثل هولبيرغ و جماعته (الكلاسيكيون المطالبون بالمعقول)، و اكتسحوا سوق الكُتب.

من الناشطين الكاتبين باللاتينية في النصف الأول من القرن السابع عشر، الشاعر ويليشيوس وست هوفيوس Willichius Westhovius ١٥٧٧ - حوالي ١٦٤٧

و صديقه الطيّب الكاهن كندس أكويلونيوس (١٥٨٨-١٦٥٠). كذلك أصبحت لذكرياس لوند شهرةً عالمية بسبب كتابته باللاتينية (١٦٠٨-١٦٦٧) . و أصبح عُضوًا في جمعية <جمهورية المتعلمين> الأوروبية.

كان حصار كوبنهاجن (١٦٥٨-١٦٦٠م) حافزًا للأدب الدانماركي و الأدب السويدي. بينما قام الجانب السويدي بإصداراتٍ ساخرة، ردّ عليه الجانب الدانماركي بعدَ انتهاء الحصار، بإصدار <نهوض الدانمارك من جديد> . Danmarks Genopstaen

بعدَ اتفاقية السّلام عام ١٦٦٠م تمّ مبايعة فريدريك الثالث كملكٍ يحقُّ له توريث الملكية من الأب للأب، و لم يُعد من الضروري أخذَ موافقة المجلس الملكيّ. كان ذلك مناسبة لإزدهار شعر المناسبات، بعضها باللغة الدانماركية، و بعضها باللغة الألمانية، و أغلبها باللاتينية. تحدّثت هذه الأشعار عن التوريث و حصار كوبنهاجن بشكلٍ رئيسي.

تمّ في ٣٠،٤،٢٠١٩

الباب الثاني: من ١٦٠٠-١٨٠٠م

الفصل ٦ : عصر التنوير

عام ١٦٩٣م أصدرت المحكمة العليا في الدانمارك حُكمها على إحدى النساء بقطع لسانها ثم حرقها حيَّة حتى الموت. كانت هذه الحادثة آخر حلقة في سلسلة طويلة من الحلقات المشابهة. و كانت التُّهم تدور حول سبِّ الذات الإلهية وممارسة الشعوذة و السحر، حيثُ حرّمها القانونُ بالقطع. عام ١٦٨٦ صدر قانونٌ بضرورة إحالة قضايا السّحر و الشعوذة الى المحكمة العليا للثبوت منها فبل أية عملية إعدام. هنا بدأ النَّاسُ يُشكِّكونَ في المنطق العدلي. مع تقدّم الرّمن، صار النَّاسُ أكثرَ تفهّمًا لهذه القضايا، و صاروا يستعينون بالأطباء و علماء النَّفس في حلّ هذه المشاكل. عندما دَخَلَ التّخصّص في نواحي الحياة المُختلفة، أصبحَ من السّهل على الأفرادِ تخطّي من هم أعلى منهم رُتبةً بحُكم مهنتهم. و أصبحت لديهم حُرّية لا بأسَ بها.

في السّنوات الأولى لعهد الإستبداد كانَ من المُستحيل على الفردِ العاديّ الإختلاط بشؤون الحياة العامّة. حُطوةً حُطوةً، في بداية القرن الثّامن عشر، أخذت النّظرةُ تتغيّر للفردِ العادي، و صار من السّهل عليه تخطّي بعض السُّلطات. ومع ظهورِ الكاتبِ الشّهير هولبيرغ، أخذَ النَّاسُ يُتابعونَ كتاباته حول الفضائلِ و الطاعة، و التي لم تكن موضِعًا للتّقاش من قبل. من هنا ظهرت فكرةُ إنشاءِ جمعياتٍ مُستقلّةٍ التّفكير، و التي أصبحت هي الفكرةُ التي إستندتُ إليها

مبادئ عصر التنوير. هذا وقد أثمرت أفكار هولبيرغ و لاقت انتشارًا واسعًا. و هكذا بدأ الحُكم يتحوّل من استبدادي مركزي بيروقراطي الى التنوع و السّماح بتوعية الجماهير.

أول من دعا في الدانمارك الى اتباع قانون الطبيعة هو البروفيسور في القضاء كريستيان ريتزر Christian Reitzer الذي أخذ يُحاضر في ضرورة اتباع المعقول. كان ذلك في التسعينات من القرن السابع عشر. فحوى قانون الطبيعة هو اتباع المعقول، و الذي ينقسم الى وظيفتين. الأولى هي القدرة على الاعتراف، و الثانية هي القدرة على الحكم و التفكير. بظهور لودفي هولبيرغ، أصدر كتابه <مقدمة إلى قانون الطبيعة و معرفة حقّ الشعب Introduction til Naturens og Folke-rettens Kundskab. ١٧١٦. أوضح هولبيرغ أنّ المسؤولية الأخلاقية المعقولة تقتضي الوقاية من كلّ أشكال الخداع و الخداع الذاتي. و هكذا تمّ تسريع عملية علمنة المجتمع، والتي شكّلت فيما بعد الحضارة الأوروبية الجديدة.

أخذت النظرة إلى الخارجين عن القانون تتغيّر، و صار الناس يتجنبون العقوبات المشدّدة، بل يدعون إلى الهُزء و السُّخرية من هؤلاء، فهذا ما يستحقّونه. و هكذا لمع هولبيرغ في فنّ الفكاهة.

...

تمّ في ٢٠١٩، ٤، ٣٠

الباب الثاني: من ١٦٠٠-١٨٠٠م

الفصل ٧ : عصر المعقول ١٧٠٠-١٧٧٠م

يُعتبر لودفي هولبيرغ Ludvig Holberg رائد المعقول النقدي في الدانمارك. وُلد في مدينة بيرجن عام ١٦٨٤ و توفي عام ١٧٥٤ . كان والده ضابطاً في الجيش، بينما تنتمي والدته الى عائلة من الكهنة و رجال الدين. توفي والده قبل بلوغه العام الثاني. توفيت والدته وعُمره ١٠ أعوامًا. إخوته الصّبيان الستة توفوا جميعًا و هم أطفال. و هكذا آل مصيره لإحدى العائلات لتبنيّه، قَبْلَ أن يُسافر الى كوبنهاجن لدراسة الثانوية العامّة. لم يطل به الأمر بسبب الضائقة الماليّة فعاد ليعمل و يجمع المال، ثم عاد عام ١٧٠٤ الى كوبنهاجن لإنهاء دراسته. درس الفلسفة و اللاهوت، لكن كانت له مآربٌ أخرى. بعدَ إقامةٍ قصيرةٍ في النرويج، سافر عام ١٧٠٤ الى أمستردام. سافر عدّة مرّات. سافر بعدها الى لندن و أوكسفورد. هناك اختلطَ بالمتعلّمين، و داهمته الرغبةُ بأن يكون كاتبًا. وحلّم بالكتابة عن تاريخ الممالك الأوروبيّة و الجغرافية و السياسة. في عمر العشرين، عاد إلى كوبنهاجن، و طرحَ حُطَّتُهُ على بعض المُنفذين فساعده ماليًا لإيمانهم بقدراته. حصلَ على منحةٍ للدراسة في كُليّة Borchs Kollege. ثمّ أراد مُواصلَةَ دراسته الجامعيّة ليتفرّغَ بعدها للكتابة. أصدرَ عملاً من مُجلّدين، أحدهما عن التّاريخ، و الآخر عن الجغرافيا. ثمّ شرعَ في الكتابة عن قانون الطّبيعة، و شرّحه للدانماركيين. هذا العمل وضَعَهُ ضِمْنَ الأسانذة المُدافعين عن

هذا القانون. واجه الكتابُ بعض الصعوبات في البداية، إلا أنه أصبح فيما بعد أكثرَ كُتبه قراءةً. قام هولبيرغ بعدد من الرّحلات في أوروبا، وكتب عنها. اشتهرَ بفن الفكاهة و الدفاع عن حقوق المرأة. و عندما تمّ افتتاحُ <دار الفكاهة> في كوبنهاجن، وجدَ هولبيرغ أنّه هذا ما كانَ يحتاجه بالفعل.

سار هولبيرغ على خطأ موليير بدمج الكوميديا الكلاسيكية و الشعبية. و كان موليير يُعتبرُ سيّد الكوميديا، و هو من جمع بين المفيد و الممتع. في خريف ١٧٢٢ عرض المسرح الدانماركي خمسَ مسرحيّاتٍ كوميدية لهولبيرغ وهي: المرتبة Den Politiske، السياسي صانع الشّمع Den Vaegelsindede، و يابّي فوقَ الجبلِ Jeppe paa Bjerget و جين الفرنسية Kandstoeber، و المَعلم جيرت وست فالر Jean de France Mester Gert، و ما كادت تُعرضُ هذه المسرحيّات حتّى كان لدى هولبيرغ مخزونًا آخر من مخطوطات المسرحيّات مؤلفٌ من خمسٍ من الكوميديا. بإنجاز هذه الخمس خلال مدّة سنة و نصف، يكون هولبيرغ قد ضربَ رقمًا قياسيًّا في الفُدرة على الكتابة. في مسرحيّات هولبيرغ، تلعبُ المؤامرةُ دورًا مهمًّا، و المشاكلُ الأخلاقيّةُ تخضعُ للمعقول الاجتماعي. كنصيرٍ للأخلاق، يُعتبرُ هولبيرغ نفسه عقلائيًّا أوّلاً. إنّ فحوى مسرحياته لا تدورُ بالتّحديد عن المشاكلِ الأخلاقيّة بقدر ما تدورُ حولَ المُقارنة بين الواقع و الخيال. إراسموس مونتاناوس Erasmus Montanus هو عنوان مسرحية لهولبيرغ و هي تُمثّلُ ذروة الفكاهة في مسرحيّاته. إراسموس شاب يُرسله أهله في الرّيف لتلقّي العلم في كوبنهاجن. يذهب إراسموس بين فترةٍ و أخرى لزيارة أهله. و في كلّ مرّة، يدورُ بينهم حوارٌ يُثيرُ الفكاهة لدى أيّ قارئ. يُحدّثُ إراسموس أهله عمّا تعلمه في

الجامعة من ظواهر طبيعية مثل الخسوف و الكسوف و كروية الأرض و دور المرأة اللائق في المجتمع. و الأهل مُستغربون و يُقابلونه بمفهومهم البسيط جدًا عن هذه الأشياء. هُم يُجادلونه و يعتقدون أنّ ابنهم يكاد يفقد عقله بسبب ما يتعلمه من أكاذيب، برأيهم. تتسع الفجوة بالتفكير بين الطرفين و تُستخدم لغة مُحددة، و أحيانًا لغة الإستعارة و المجاز، و هكذا يكون من الصعب التوصل الى حل.

عام ١٧٣٠م، حصل هولبيرغ على درجة بروفييسور في التاريخ التي كان يحلم بها منذ صغره. كان هذا إيدانًا ببدء مرحلة جديدة من حياته. قسّم النقاد حياة هولبيرغ إلى ثلاثة وجوه، الشعري، التاريخي، و الفلسفي. لم يكن لهولبيرغ رغبة في التدريس. عام ١٧٣٥ تمّ تعيينه مُحاضرًا في الجامعة، و استمرّ في كتابة التاريخ. لقد أنجز أعمالًا مُبهرة. عام ١٧٢٩ أصدرَ حوصف الدانمارك و النرويج < Danmarks og Norges Beskrivelse ١٧٣٢-١٧٣٥ . أنجز > تاريخ مملكة الدانمارك < Danmark Riges Historie في ثلاثة مجلّادات. عام ١٧٣٨ أصدرَ <تاريخ الكنيسة الشعبيّة> في مجلّدين. و عام ١٧٤٢ أصدرَ <التاريخ اليهودي> Den Joediske Historie في مجلّدين.

يُعتبر < تاريخ الدانمارك> أكبر عملٍ لهولبيرغ. إعتبر هذا الكتاب أهمّ عمل تربوي. بالنسبة لهولبيرغ، يُعتبر التاريخ العلم الأكثر فائدة، و الذي يعملُ كالمراة، حيثُ يُمكن للمرء من مُجريات الأحداث أن يتنبأ بما سيأتي. و هكذا يحصلُ على نظرة جديدة للعالم و للنفس. يقول هولبيرغ: أتعلّم من التاريخ عن الأوطان و عن البشر. أتعلّم عن نفسي.

من الأعمال الأخرى لهولبيرغ الرواية الفانتازية الفلسفية، رحلة نيلز كلیم تحت الأرض Niels Klims Underjordiske Reise، و <أفكار عن الأخلاق> . Moralske Tanker

بناءً على أفكار بعض الأدباء الدانماركيين، من ضمنهم هولبيرغ و ينس شيلدروب سني دورف Jens Schielderup Sneedorf تم تأسيس جمعية تطوير المعرفة و الفنون الجميلة Selskabet til de Skioenne og Nyttige Videnskabers Forfremmelse عام ١٧٥٩. و كان الأخير أحد مؤسسيها.

قبل ذلك، كانت حركة التقوية الدينية Pietismen قد دخلت من ألمانيا إلى الدانمارك. انضم إليها العديد من الكتاب الدانماركيين مثل هانس أدولف برورسون Hans Adolph Brorson (١٦٩٤-١٧٦٤). لكن هذه الحركة لم تستطع السيطرة على الكنيسة الرسمية إلا بعد اعتلاء كريستيان السادس العرش عام ١٧٣٠. لكن الأرثوذكسية لم تنته تماماً أبداً.

بعد دخول حركة التقوية الدينية، ظهرت عدة كتب للأناشيد الدينية، كان أبرزها مجموعة <تغريدة البجعة> ١٧٦٥ لهانس أدولف برورسون. من شعراء هذه الفترة أمبروسيوس ستوب Ambrosius Stub ١٧٠٥-١٧٥٨. تعرّض هذا الشاعر لتقلبات كثيرة في حياته، على الصعيد العائلي و المهني و الدراسي. كان سيء الحظ، و عاش طيلة حياته فقيراً و مات كذلك. إلا أنّ أشعاره كانت مميزة في عصره، لكن لم تُجمع في كتاب الموجز إلا بعد وفاته.

... تمّ في ١٩، ٢٠، ١٥،

الباب الثاني: من ١٦٠٠-١٨٠٠م

الفصل ٨ : الرحلة إلى العربية السعيدة

أو رحلة كارستن نيبور

عام ١٧٦١م أرسل الملك الدانماركي، فريدريك الخامس، رحلة استكشافية إلى اليمن. عُرفت الرحلة برحلة كارستن نيبور أو رحلة العربية السعيدة. تكوّن فريق الرحلة من ٤ علماء و طبيب و خادم . كانت الدانمارك في ذلك الزمن تعاني من أزمة مالية شديدة. و كانت تسعى للإستعمار إن أمكن للتخلص من تلك الأزمة. لكن كان الهدف المعلن للرحلة هو المعرفة و الإستكشاف. عمّا إذا نجحت الرحلة أم لا، كلن ذلك موضوعًا للجدال. لكن الشخص الوحيد الذي عاد إلى الدانمارك حيًا بعد ستة أعوام هو كارستن نيبور، الألمانيّ الأصل. باقي أعضاء الفريق توفوا على الطريق بسبب مرض الملاريا. عند استقرار نيبور في بلده، ألمانيا، كتب أربع كتبٍ واصفًا هذه الرحلة باللُّغة الألمانية. تُرجم إثنان منها إلى الدانماركية قَبْلَ عدّة سنواتٍ فقط.

انطلقت الرحلة من كوبنهاجن بالسفينة الحربية الدانماركية جرينلاند ، ودارت حول الساحل الغربي الأوروبي، ثم دخلت مضيق جبل طارق. رست السفينة في مرسيليا. ومنها انطلق الفريق بسفينة أخرى إلى البوسفور حيث أمضى عدّة أيام. واصل الفريق رحلته بقاربٍ إلى مصر حيث أقام هناك حوالي عامين. بعدها،

انطلق الفريق إلى اليمن مرًا بجدّة و غيرها. لم يعد نيبور، بعد الإقامة في اليمن، كما كان مُخطّطًا لفريق الرّحلة، بل إتخذ طريقًا طويلةً جدًّا بهدف المعرفة و الإستكشاف. ذهب إلى الهند، ومنها إلى الخليج العربي، ثمّ إلى إيران و العراق و فلسطين و لبنان و قبرص و تركيا. من هناك، انطلق برًّا إلى الدانمارك عبر أوروبا. استمرّت الرّحلة ٦ سنوات. كتب المؤلف الدانماركي الشهير ثوركيلد هانسن كتابًا عن هذه الرحلة، اعتمادًا على ما ورد في المُفكرات اليومية لأعضاء الفريق. عنوان الكتاب: < العربية السّعيدة > Det Lykkelige Arabien . ترجم هذا الكتاب إلى العربية سليم محمد غضبان، و صدرَ عن دائرة الإعلام و الثّقافة في الشّارقة عام ٢٠٠٦ .

الباب الثاني: من ١٦٠٠-١٨٠٠م

الفصل ٩ : تحولات فكرية و سياسية

من الكُتّاب الذين برزوا في هذه الفترة، الكاتب و الشّاعر إيوالدس باوجرونـد Ewalds Baggrund (١٧٤٣-١٧٨١). وُلد في كوبنهاجن من أب كاهن من ممثلي حركة التّقوية الدّينية Pietisme. عام ١٧٦٣ أنتم دراسة اللاهوت في جامعة كوبنهاجن. عاش قصة حبّ فاشلة، كتب بعدها <معبّد الحظّ> Lykkens Tempel . ثمّ كتب أيضًا دراما <آدم و حواء، أو الإختيار الفاشل> Adam og Eva eller den Ulykkelige proeve . بعدها كتب مسرحية نرويجية بعنوان Rolf Krage . تدور المسرحية حول موت وولفوف و مقاتليه بعدّ خيانة أخته و زوجها له. بعكس <آدم و حواء...> ، فإنّ الموضوع هنا دُنْيوي و ليس ديني. أمّا عن مسرحية موت بالدر Balders Doed و التي كتبها عام ١٧٧٣ ، فنرى أنّ دور بالدر كان، وضع العشق كقانون في حياة البشر. لكنّ العشق أهلكه، بينما نفس القانون يُحيي شخصيّة لوثر. العبرة أنّ نصف الإله بالدر، يسحب البساط من تحت أقدام الآلهة، و يُحرّر الإنسان كي يستطيع اتّباع قانون العشق. هذه القصة تُفيدنا أنّ الإله يُضحّي بنفسه لأجل الإنسان. في كتابه < الأمل و الدّكري> Haab og Erindring ، نرى شعراً فكرياً مُميّزاً، مليئاً بالخطابة و الفخر و مُعبّرًا عن عدم الأمان الوجودي. و تبقى أشهر أشعاره هي التي كتبها بعنوان <نعيم رونج ستيد> وهي مكان إقامته. نُشرت عام ١٧٧٥. و يُذكر أنّ

مكان إقامته هذا أصبح هو مكان إقامة كارين بليكسين Karen Blixen الكاتبة الدانماركية الشهيرة. بين عام ١٧٧٠-١٧٧٣ ، السنوات المهمة والعصيبة، بدأ إوالد بتجربة الكتابة الثرية، و التي تُعتبر أول انقطاع عن النثر الكلاسيكي. كتب حكاية < قصة السيد بانثاكاك > Herr Panthakaks Historie . عام ١٧٧١ ، مجلة <الغرباء > De Fremmede ، ثم السيرة الذاتية < Levnet og Meeninger > من ١٧٧٤-١٧٧٨ . لم يتسن إصدار بعض مؤلفاته إلا بعد وفاته. كان شعر إوالد يمثل اختراقاً فكرياً تزامناً مع اختراق سياسي تمثل في تحولات سياسية في أوروبا في السبعينات من القرن الثامن عشر. من هذه التحولات ، الثورة الفرنسية و نهضة القوميات التي أطلقتها حروب نابليون. كانت الدانمارك أول دولة ذات حكم استبدادي تقوم بإلغاء الرقابة و السماح المطلق بالطباعة و النشر. كما كانت أول دولة على الإطلاق، تُصدر قانوناً للجنسية، وتُعطي جنسيته لمن يولد بها. و ظهر ما عُرف بأنه أول إعلان لحقوق الإنسان، ورد في الرواية الرسمية التي كتبها الشاعر ب، أف، سهُم P.F.Suhm و عنوانها إيوفرون Euphron ، ١٧٧٤ . من خلال ٤٢ قاعدة حكومية وردت بها، كانت مواضعها حرية حقوق المواطنين، و حرية الديانة. من أوائل المؤيدين و المتحمسين لحرية الكتابة عام ١٧٧٠ كان المؤرخ و الشاعر بيتر فريدريك سهُم من ١٧٢٨-١٧٩٨، أحد أبرز الشخصيات في عصره. فور الانقلاب ضد ستروني، سارع سهُم لبعث رسالة شديدة اللهجة للملك يحثه فيها على الحد من سلطته و الاعتراف بقدرة الله عليه، و أن يُراعي مصالح الشعب باختيار الأشخاص المناسبين للمناصب، و أن لا يحكم على أحد بطريقة غير قانونية. طبعاً الملك لم يستجب تماماً لسهُم، لكنه لم يؤذِه لكون سهُم على صلة بالأشراف. أثارَت هذه الرسالة صدًى واسعاً، كما أنها ترافقت مع تسليم سهُم مبادرةً لشكل

مجلة رؤيا - العدد الخامس عشر - السنة الرابعة

.....2020 - 12 - 1.....

حُكِمَ جديد الى جولد بيرغ، الذي كانَ على علاقةٍ صداقةٍ به. عام ١٧٧٠ بدأ
سُهم في كتابة تاريخ الدانمارك في عملٍ ضخم.

...

تمّ في ٣،٥،٢٠١٩

الباب الثاني: من ١٦٠٠-١٨٠٠م

الفصل ١٠ : وراثة العرش في صيدون

gen iTronfoel i Sidon

مع بداية السبعينات من القرن الثامن عشر، أخذت كوبنهاجن في التوسع، حتى أصبحت مدينة كبيرة تجاوزت تعداد سكانها ثمانين ألفاً. و انتشرت فيها المقاهي و دور التسلية، إضافة إلى الزيادة في عرض المسرحيات. أصبح لدى المواطنين فرصة أكبر للقاء و التداول في الشؤون الشخصية و العامة، و خصوصاً الثقافية. إزدهر أدب الدوريات، و في الفترة بين عام ١٧٧٠-١٨٠٠ صدرت منه مجلة جديدة. و ظهر أكثر من ٣٠ نادٍ، و ازدهرت الإحتفالات. من الجمعيات، أنشئت: الجمعية الترويجية و جمعية الأدب الدانماركي Det Danske Litteraturselskab. بعض الجمعيات كانت رسمية دعمتها الدولة، و أكثر الجمعيات عاشت على جمع الإشتراكات و التبرعات.

لم تظهر المعارضة السياسية في الدانمارك إلا بعد اندلاع الثورة الفرنسية. ساهمت الإحتفالت و المناسبات الكثيرة في القصر الملكي في زيادة الإنتاج الشعري. كما ساهم في ذلك أيضاً كثرة توزيع الجوائز. محور الإزدهار الثقافي كان المسرح، وكان لذلك أسباب كثيرة، منها أن المسرح كان به حيّز أكبر من

الحرية. به يتقابل الأرسقراطيون و البرجوازيون، و به يستمع الجميع الى حكم الجمهور مباشرة. فيه كانت تُناقش التيارات الثقافية الجديدة، مما قد يحدث أحياناً صداماً بين المؤيدين و المعارضين. بغض النظر عن الذين كانوا يتحكّمون بالمسرح، إلا أن الكلمة الفصل كانت للجمهور الذي يستطيع إلغاء المسرحية. لذلك كثيراً ما كان يتم تغيير العروض في فترة قصيرة.

في ١٧٧١، ١١، ٢٥م ، حدثت مُشادةً عنيفةً بعد عرض المسرح الملكي لمغناة > ورائته العرش في صيدون <. خرج الوضع عن السيطرة، و اتسعت الاشتباكات بين الجمهور الى شوارع كوبنهاجن و استمرت طوال الليل. المغناة من تأليف نيلز كروغ بريدال Niels Krog Bredal. هذا الخبر وارد على الصفحة الإلكترونية Den store Danske.dk

عام ١٧٦٧ أنشأ الملك كريستيان السابع مسرحه الخاص في قصر كريستيان بورغ حُصص للحاشية الملكية. كان المسرح الملكي في ساحة الملك الجديدة قد أنشئ عام ١٧٤٨. كان يُقدّم المسرحيات الفكاهية للمواطنين، ثم أصبح للأرسقراطيين. بينما شهدت هذه الفترة صمود الدراما الكلاسيكية في الدانمارك، شهدت ألمانيا و دول أخرى انتهاءها. و بقي الكاتب إوالد استثناءً.

...

تم في ٢٠١٩، ٥، ٣

الباب الثاني: من ١٦٠٠-١٨٠٠م

الفصل ١١ : شارلوتا دوروثيا بيهل

Dorothea Biehl Charlotta

كتبت بيهل في رسالة لها لأحد أصدقائها:

>قَدَرِي فِي هَذَا الْعَالَمِ أَنْ لَا أُسْتَطِيعُ أَنْ أَقَرَّرَ عَلَى حَيَاتِي، وَ أَنْ لَا أَتَّبِعَ أَهْوَائِي
بَلْ رَغَبَاتِ الْآخِرِينَ.<

كتبت بيهل سيرة حياتها كاملةً. و كانت هي المرأة الوحيدة التي استطاعت العيش من إيراد مؤلفاتها في ذلك الزمن في الدانمارك. يُلاحظ في مؤلفاتها و التي تتألف في معظمها من كوميديات و حكايا عن الأخلاق، لكنّها كانت تستخدم أسلوب الدعوة إليها، و في نفس الوقت تعني عكس ذلك. جزء كبير من كُتُبها عبارة عن ترجمات.

وُلدت بيهل في كوبنهاجن و قضت حياتها هناك. كان والدها مدير قلعة شارلوتنبيرغ، و كان يمنعها من القراءة، بينما كان جدّها يُساعدها في الحصول على الكُتُب. صادقت العديد من الرجال، لكنّها لم تتزوج أبدًا. بالمقابل، عاشت حياة العانس المتعلمة و الخبيرة في اللغة، المُتمكّنة من عدّة لغات، ضليعة في

كتابة الدراما و مؤامرات أفراد الحاشية الملكية . ساعدها بعض هؤلاء في الترجمة والكتابة للمسرح. وفي عام ١٧٦٣ قدّمت أول مسرحية لها، و هي كوميدية بعنوان < الرّجلُ المُحبُّ > Den Kaerlige Mand ، على المسرح الملكي، و لاقت نجاحًا كبيرًا. كتبت ببهل في حياتها سبع كوميديات. لكن أكثرها إضحاكًا كانت <الدّوّارة الماكرة> Den Listige optrækkeske ، وشخصيتها الرئيسيّة لوكريّتيا Lucretia هي الأهمّ على الإطلاق. لقد كانت هذه المسرحية هي الأكثر جدلًا، و الأقلّ أخلاقيةً ضمن مسرحياتها. و لذلك كانت هي المسرحية الوحيدة التي أُعيدَ كتابتها، و أُعيدَ عرضها عدّة مرّات في زمنٍ لاحق. لا بدّ و أنّ المسرحية قد تعرّضت لنقدٍ شديدٍ في زمنها، مما دعا المؤلّفة الى أن توكلَ صديقها أريسته Ariste للدّفاع عنها وعن المسرحية، فكتب < الخلاف أو النّقد حول الدّوّارة الماكرة > Tvistigheden eller Critique over Den Listige Optraekkerske ، ١٧٦٦.

يُعتبرُ كتاب <دون كيشوت> لسيرفانتس من أكثر الكُتب التي سبّبت شهرةً لببهل، بعد أن ترجمته الى الدانماركية، ١٧٧٦-١٧٧٧، و تمّ تداولُ الكتاب حتّى عام ١٩٩٩. و تُعتبرُ هذه التّرجمة من أعظم إنجازات التّرجمة في الدانمارك.

...

تمّ في ٢٠١٩، ٤، ٥،

الباب الثاني: من ١٦٠٠-١٨٠٠م

الفصل ١٢ : الجمعية النرويجية

حتى عام ١٨١٤م كانت النرويج جزءًا من المملكة الدانماركية. كان هناك ملكٌ واحدٌ وإدارةٌ مشتركةٌ ولُغةٌ مشتركةٌ للكتابة. في النرويج، كان الأدب الذي يكتبه نرويجيون يُدعى بالأدب المشترك. لكن في الدانمارك، اعتُبر ذلك أدبًا دانماركيًا لأنه كُتِبَ باللغة الدانماركية و في بيئة دانماركية.

تأسست الجمعية النرويجية عام ١٧٧٢، و كانت أولَ و أكبر جمعية، و تحوي الإنتاج الأدبي الأكبر. المسرحية التي كتبها يوهان نوردال برونس بعنوان زارينه Zarine، ١٧٧٢، خلقت وعيًا بالكيان النرويجي. كذلك فعلت مسرحية يوهان هيرمان وصل < حُبُّ بلا جوارب > و فاقتها شهرةً و رُسوخًا في الأدب، بعدَ عرضها على خشبة < المسرح الملكي >. سيطرَ الإتجاه الأدبي على مواضيع الجمعية حتى انفصال النرويج، فتحوّل الحديث نوعًا ما الى السياسة. للأسف معظمُ الأدباء الذين ساهموا في الكتابة عن طريق هذه الجمعية قد طواهم النسيان.

كانت الجمعية النرويجية تنتمي لأدب الروكوكو Rokoko المعروف بأدب الأثرياء و التجار. ازدهر هذا الأدب في القرن الثامن عشر. مواضيع هذا الأدب تدور حول الخشب و السمك و السفن، أي أنه متعلقٌ بالسواحل. إنه يعتمد على التجارة مع البلدان الأخرى، و صفةً الوطنية له ليست غالبية. كما أن الكتاب

تناولوا مواضيع الأرسنقراطيين المُتميّزة بالفخامة و السّهولة و السُخرية. كافح هؤلاء انتشار اللغة الألمانية مثل الدانماركيين.

يرجع الفضل في إعطاء أهمية كبيرة للجمعية النرويجية إلى يوهان هيرمان وصل Johan Herman Wessel ، ١٧٤٢-١٧٨٥ . إنه هو من عمل على الإنزياح عن الإتجاه الوطني، و كان هو المحور و الروح المُحرّكة و المُلهمة للجمعية. عندما قدّم وصل مسرحيته <حُبُّ بلا جوارب> Kierlighed uden Stroemper ، لم يكن معروفًا في الوسط الأدبي. لكن كان لهذه المسرحية فعل القنبلة بأكثر من معنى. و رغم أن وصل قد كتب مسرحيتين كوميديين بعدها، إلا أنّهما فشلتا في جذب الجمهور. بعدها نحا وصل منحى آخر، و صار يتلو الأشعار. عام ١٧٨٥-١٧٨٦ ، أصدر مجلته الأسبوعية <خادم العاطلين> Votre Serviteur Otiosis، و كان ينشرُ بها الحكايا التي لم تصدر في كتاب. اشتهر وصل بالسرد الشعري، و كتب الكثير من الحكايا مثل <الحدّاد و الخباز> (قصيدة)، التي ذاعت شهرتها، حيثُ تحكي قصة حدّاد القرية الذي يشتاط غضبًا فيقتلُ غريمه. و بما أن القتل يجب أن يُجزى بالقتل، و بما أن القرية ليس بها سوى هذا الحدّاد، بينما لديها خبازان، يأمرُ القاضي بإعدام أحد الخبازين. بهذا يكون قد التزم بحرفية القانون و حفظ التوازن و لكن بشكلٍ يدعو للسُخرية الشديدة. إنه أسلوب وصل في الحكاء الذي اتّبعه في حكاياه.

...

تمّ في ١٩، ٢٠، ٤، ٥

الباب الثاني: من ١٦٠٠-١٨٠٠م

الفصل ١٣ : بيتر أندرياس هايبرغ Peter Andreas Heiberg (١٧٥٨-١٨٤١)

عملَ كُنْدُ لوني راهبك Knud Lyne Rahbek (١٧٦٠-١٨٣٠) كمُحرِكٍ على صعيد الثقافة و انشاءِ الجمعيات. لقد كانَ أيضاً من ساهمَ في إنشاءِ عديدٍ من الدَّوريات من بينها مينيرفا Minerva (١٧٨٥-١٨٠٨) ، والمُشاهد الدانماركي Den Danske Tilskuer (١٧٩١-١٨٠٦). عام ١٧٩٠، أصبحَ راهبك أولَ بروفييسور في عِلْمِ الجمال. و بالإشتراك مع راسموس نوروب Rasmus Nyerup، أصدرَا عام ١٨١٩ أولَ كتاب عن تاريخ الأدبِ الدانماركيِّ بعنوان ذكريات Erindringer في خمسةٍ مُجلِّداتٍ (١٨٢٤-١٨٢٩) . و هو أحدُ أهمِّ المصادر في تلكِ الفترة الأدبية و الحياة الثقافية.

لم يكن بيتر أندرياس هايبرغ ثورياً، و حتَّى لم يكن جمهورياً. لكنّه كان يرى أن لا الملك و لا الحكومة ولا رجالها هم فَوْقَ النَّقْدِ، و أنّ من واجبهم تأمين الرفاهية و حقوق المواطنة و حُرِّيَّةِ الطبع و النَّشر للشَّعب. و ربطَ خُضوعَهُ و قبوله باستقلالية العائلة المالكة بهذا الشرط. و بذلك لم يكن استثناءً ضمنَ النُّخبَةِ المُثَقَّفَةِ. لكن ما ميَّزَهُ أنّه كانَ براجماتيّاً في الصِّراعاتِ الدَّائرة. كما كان حريصاً على ربطِ الأدبِ بالسياسة، و ادَّعى أنّ هذا الرِّابط لا يُمكنُ فكَّهُ.

كان هايبيرغ ينتمي إلى عشيرة نرويجية. وُلد في مدينة فوردينبورغ Vordingborg . أصدر بعض المؤلفات. كما أصدر مجلة ساخرة بعنوان > أحداث الورقة النقدية ريسدالة < Rigsdalers-Sedlens Haendelser (1787-1793). كتب مسرحية ساخرة بعنوان < الفنان المبدع > Virtuosen (1789) و حققت نجاحًا. تبعها مسرحية De Vonner og Vanner 1792 التي لقيت نجاحًا أكبر. وهي تُعتبر أفضل وأقدر مسرحياته على الإضاحك. وهي تُشبه في موضوعها مسرحية موليير <المواطن المبهوس بالتبالة> 1770 و مسرحية هولبيرغ <الطموخ الشريف> Den honnette Ambition 1731.

كان هايبيرغ ذو شخصية قوية، و بسبب آرائه تعرّض للعديد من المشاكل مع بعض الكُتاب، إضافةً إلى السُلطات. كتب محاكاته الساخرة < هولجا الألماني > Holger Tydske بمناسبة صدور أوبرا الكاتب ينس باجاسن Jens <Holger Danske> Baggesen , حيث كان ملحن هذه الأوبرا ألماني يُدعى F.L.A. kunzen . كان لهايبيرغ موقف من الألمانية غيرة على الدانماركية. و انطلقت عاصفة هوجاء في الوسطين الثقافيين الدانماركي و الألماني. و استمرت العاصفة إلى نهاية القرن، باشتراك معظم الكُتاب بها. في ٢٤ كانون أول 1799 صدر حكم قضائي بطرد هايبيرغ إلى خارج البلاد. سافر هايبيرغ بعدها إلى باريس، و بقي هناك حتى وفاته. شكّل طرد هايبيرغ للخارج مفصلاً في الحياة الثقافية . فقد توقّف الشعر السياسي ووجد الأدب أنه أمام طريق جديد. و هنا طغى تأثير الرومنطيقية الألمانية. لكن هايبيرغ لم يكن الكاتب الوحيد المتأثر. فقد

مجلة رؤيا - العدد الخامس عشر - السنة الرابعة

.....2020 - 12 - 1.....

مشى في هذا الطريق الكاتب توماس كريستوفر برون Thomas
Christopher Bruun، و الكاتب الشاب مالتى كونراد برون ١٧٧٥-١٨٢٦ .

...

تمّ في ٢٠١٩، ٥، ٥،

الباب الثاني: من ١٦٠٠-١٨٠٠م

الفصل ١٤ : إتجاهات أدبية و دينية ١٧٨٤-١٨٠٠م

قَبْلَ نهاية القرن الثامن عشر أخذت الكلاسيكية في الإنحلال في الأدب الفرنسي و الإنجليزي. لكن لم يوجد بديلٌ جماليٌّ يحلُّ محلَّها. و مع اندلاع الثورة الفرنسيَّة، طغَتْ أحداثُها و شكَّلتْ عائقًا للأدب. لكن بين عامي ١٧٨٥ و ١٨٠٥ جاءت الكلاسيكية الجديدة كاختراقٍ، و ارتبطتْ بما عُرف بالإنسانية الجديدة.

شهدتْ الفترة من ١٧٧٠-١٨٠٠ ضُعتْ سُلطة الكنيسة الى حدِّ كبير. و بالرغم من ذلك، نرى أن المسيحيَّة كان لها تأثيرٌ كبيرٌ على أكبر شاعرين في هذه الفترة، وهما إوالم و باجاسن. و قد يرجع ذلك إلى الأخذ بمبدأ الفردية Individualisme الذي سادَ هذه الفترة. يقومُ مفهومُ الفردية على أن قيامَ الفرد بدوره الإجماعي لا يجب أن يُلغى شخصيَّته، بل يجب أن يكونَ حُرًّا و يشعرُ باستقلاليتِه. لم يأت هذا المبدأ من فراغٍ، بل كانَ وليدَ التفكير الحديث بقانون الطَّبيعة.

كانَ باجاسن يُمثِّلُ ذروة الفردية. رغمَ أنَّه لم يكن مشهورًا في زمنه، إلاَّ أنَّه كانَ الكاتبَ الدنماركيَّ الأكثرَ حداثةً. وُلِدَ من أبٍ فقيرٍ و أمٍّ متعصبةٍ دينيًّا. لم يحصلْ باجاسن على شهادةٍ جامعيَّة، و لم يكن له مركزٌ رسميٌّ، كما لم يستطع الحصولَ على دخلٍ كافٍ من مؤلفاته. من كُتبه الشهيرة < حكايا فُكاهية > Comiske

مجلة رؤيا - العدد الخامس عشر - السنة الرابعة

.....2020 - 12 - 1.....

Fortaellinger ١٧٨٥ . في الفترة الأخيرة من حياته، قضى سنواتٍ عديدةٍ في باريس، أنتجَ فيها سبعَ مخطوطاتٍ أرسلها للطباعة في الدانمارك، قَبْلَ أن يعودَ إلى كوبنهاجن.

...

تمّ في ٥،٥،٢٠١٩



مرثية كبرى إلى جون دون
جوزيف برودسكي
ترجمها عن الروسية :
برهان شاوي - العراق

يُعد برودسكي من أصغر الكتاب الذين حصلوا على جائزة (نوبل) للآداب عمراً، إذ كان حينها (1987) في الرابعة والخمسين. وحينما وقف على المنصة لإلقاء كلمته، استذكر خمسة من الشعراء هم: أوسيب مندلشتام، مارينا تسفيتايفا، أنا آخماتوفا، روبرت فروست، ثم الشاعر أودن، قائلاً: (لقد سميت هذه الأسماء الخمسة فقط، لأن مواقف أصحابها ومصائرهم، لها جليل القيمة لدي، فلولا هؤلاء لكنت كإنسان وككاتب بلا قيمة تُذكر، ولما وقفت اليوم هنا على هذه المنصة). ولو استثنينا فروست وأودن لرأيناه قد سَمِيَ أعظم إهرامات الشعر الروسي في القرن العشرين.

ولد برودسكي في 18 تموز من العام 1933 في ليننغراد، التي خصها بالكثير من قصائده ومذكراته. بدأ كتابة الشعر وهو في السادسة عشرة من عمره حيث كشف منذ قصائده الأولى عن مهارة فنية وأصالة فريدة ونبرة خاصة ركزت عليه انتباه محبي الشعر، السلطات أيضاً. ولم يكن يبلغ العشرين من عمره حتى كان معروفاً باعتباره أهم شاعر معارض وغير رسمي، بل أصبحت كل قصيدة يكتبها حدثاً أدبياً يهز أروقة الجامعات وأروقة المخابرات أيضاً، إذ يتناقلها الناس خفية بعد أن يستنسخوها بأيديهم. في العام 1964 أُعتقل برودسكي لأول مرة وحكم عليه بالسجن والنفي مع الأشغال الشاقة لمدة خمس سنوات بتهمة (التطفل) على الأدب والإساءة للشعر الروسي لأن ما يكتبه ليس إلا (خرط)!!! لكن كتاباً وشعراء وفنانين أمثال: آخماتوفا، مارشاك، شستاكوفج، وغيرهم، رفعوا احتجاجاً إلى اللجنة المركزية للحزب الشيوعي وإلى إتحاد الكتاب السوفيت، من

أجل إطلاق سراحه، وهكذا أطلق سراحه بعد ثمانية عشر شهراً من الأشغال الشاقة؟؟!!!

غير أن بعض قصائده هُربَت إلى خارج روسيا وترجمت ونشرت في أوروبا مما صعّد من محاصرة السلطات له، حيث منع من النشر في الصحافة السوفيتية نهائياً. لكن قصائده جمعت في أوروبا وأميركا، فصدرت له في العام 1965 لأول مرة مجموعة (قصائد)، ثم (محطة في الصحراء). وفي العام 1972 أعتقل مرة أخرى وأجبر على الرحيل من روسيا فاختر الرحيل إلى أميركا، حيث توفي فيها في العام 1998. وهناك أصدر مجاميعه الشعرية ومذكراته ومسرحيته الوحيدة (الممر). بيد إن الإضطهاد لم يطله وحده فحسب وإنما امتد لوالديه، إذ منعتهما السلطات السوفيتية من زيارة ابنهما خارج البلاد حتى وفاتهما من دون رؤيته ورؤية ذلك اليوم الذي وقف فيه ابنهما أمام أدباء العالم متوجاً مسيرته المجيدة بتسلم جائزة نوبل للآداب في العام 1987.

نصوص برودسكي الشعرية لها نكهة خاصة، إنها تداخل غريب بين الصوفية والسريلية، واستخدام مذهل للأصوات، ولتقنية المونتاج، من أجل خلق مناخ للقصيدة، بل إن لدى برودسكي استخداماً غريباً وفريداً للقصص وللاستعارات التوراتية، لاسيما في قصيدته الطويلة (إسحق وإبراهيم) مما يمنح قصائده بعداً فلسفياً ميتافيزيقياً.. (إن أشعاري جميعها تكاد تكون عن شيء واحد هو:

الزمن)، هكذا قال في أحد تصريحاته

مرثية كبرى إلى جون دون...
جوزيف برودسكي

لقد رقد جون دون، ومن حوله رقدت الأشياء كلها:..
الجران، الأرضية، الشراف، اللوحات،
الطولة، السجاد، مزليج الأبواب، المحجن،
مشجب الملابس، الخزانة، الشموع والسناير.
كلها رقدت، القنينة، الأقداح، الطسوت،
الخبز، سكينه الخبز، أواني الخزف،
الكريستال والصحون، قنديل النوم، الغسيل، خزانات الملابس،
الزجاج، الساعات،

درجات السلم، الأبواب.. فالليل في كل مكان.
في كل مكان ليل، في الزوايا، في العيون، في الملابس،
بين الأوراق، على طاولة الكتابة، في الكلام المنمق،
في مفردات الكلام، في الحطبن في ملقط الفحم،
في حجر الموقد المطفأ، في الأشياء كلها.
في الجلابيب، في القباقيب، في الجوارب، في الظلال،
خلف المرايا، في الأسرة، خلف المقاعد،
ومرة أخرى في الطسوت، في الصلبان، في الملاءات،
في المكانس أمام الباب، في الأحذية، كل الأشياء رقدت.

لقد رقدت كل الأشياء، النافذة، الثلج على النافذة،
السقوف المجاورة بيضاء الإنحدار،
قممها مثل شرشف المائدة،
كل سكان الحارة رقدوا، فأطر النوافذ المحطمة موات.
القناطر المقوسة، الجدران، النوافذ، رقدت جميعها،
الأرصفة، جذوع العتلات الخشبية، القضبان وأحواض الزهور،
لا ضوء يومض، وليست هناك عجلات تصر،

الأسوار، الزخارف، السلاسل، الأوتاد.
لقد رقدت الأبواب، الخواتم، الأيدي، المحاجن،
الأقفال، المزليج، المفاتيح، والمقابض،
لا همسات، لا حفيف، لا طرقات تسمع،
لا شيء سوى خشخشة الجليد، فالكل يرقد.. والفجر بعيد.
لقد رقدت السجون، القلاع.. كما رقدت كل
أدوات حانوت السمك، رقدت جثث الخنازير،
البيوت، خلفيات البيوت، رقدت الكلاب البرية،
وفي المخابيء رقدت القطط بأذان مرهفة السمع.
الفئران رقدت، الناس، وكذلك لندن رقدت في سبات عميق،
وفي الميناء رقد مركب شراعي، الماء وكذا الثلج
الذي يبُح في جوفه ليصب بعيداً
في الأقصي مع السماء البعيدة.

لقد رقد جون دون، وقد رقد البحر معه،
الساحل الطباشيري رقد عند حافة البحر،
كل الجزر رقدت مطتوقة بذراع الرقاد،
بينما أغلقت كل حديقة بثلاثة أقفال.
الردار، الزان، الشربين، الصنوبر، رقدت كلها.
منحدرات الجبال، الجداول على المنحدرات،

وسبل الجبال رقدت كلها.
وكذا الثعالب والذئاب رقدت، الدب رقد في الفراش،
بينما غطت كثبان الثلج مداخل الجحور.
الطيور رقدت، فلقد انقطعت عن الشدو،
نعيق الغربان لم يسمع، ولم يعد ضحك البوم يسمع أيضاً،
الأفق الإنكليزي هادئ،
تلألأت نجمة، بينما ذهب الفأر للاعتراف بخطاياها.
الأشياء كلها رقدت، ففي قبورهم رقد الموتى جميعهم،
رقدوا بسكون، وعلى الأسرة رقد الأحياء في بحر قمصانهم،
فرادى، غارقين في لجة النوم، رقدوا بذعر.
كل الأشياء رقدت، الأنهار رقدت، الجبال، الغابات،
الوحوش، الطيور، عالم الجماد، والأحياء،
ليس هناك سوى الثلج المتساقط من قبضة الليل،
والذي سوف يرقد على الرؤوس.
الملائكة رقدت، والقديسون رقدوا، تاركين العالم
المليء بالمخاوف في رقدة للعار المقدس.
جهنم رقدت والفردوس البهي كذلك،
ليس هناك من لا يرقد في بيته بمثل هذه الساعة.
الرب قد رقد، فالأرض غريبة الآن،

فالعيون لا تبصر، والأذان لا تصغي،
الشیطان قد رقد ومعه رقدت البغضاء
على الثلج في حقول إنكلترا.
الفرسان رقدوا، الملاك ونفيره أيضاً،
الجياد قد رقدت، إنها تعدو في النوم،
حتى أسراب الملائكة المتحاضنة رقدت
تحت قبة كنيسة بولص.

جون دون قد رقد، ومعه رقدت القصائد،
الصور، القوافي.. القوية منها
والضعيفة قد اختفت، أما الشتائم، الحنين، الآثام،
فقد رقدت كلها داخل حروف كلماتها.
كل قصيدة بالنسبة إلى الأخرى، مثل أخت،
وعلى الرغم من إنهن يتهامسن فيما بينهن،
فكل منهن ترتج قليلاً.

إنهن بعيدات عن بوابات السماء،
إنهن فقيرات، كثيفات، صافيات، مليئات بالتماسك.
السطور ترقد بعمق، و(اليامبو) انتفخ بشدة،
و(التراخيات) رقدت واقفة من على الجانبين، مثل العسس،
وفيها رقدت رؤى النسيان،

وخلفهما ثمة شيء آخر رقد بعمق... إنه المجد.
لقد رقدت الهموم جميعها، والمعاناة أيضاً،
رقد النوم، وتعانق الخير والشر،
الأنبياء رقدوا، وشلال الثلج المنهمر
يبحث عن بقع سوداء صغيرة في رحاب المكان.
الكل قد رقد، وقد رقدت أيضاً ضجة الكتب،
رقدت أنهار الكلمات، وتلك التي غطيت بثلج النسيان.
لقد رقدت اللغات كلها، ورقدت معها
الحقائق التي تتضمنها،
لقد رقدت السلاسل التي تربطها ببعضها، فبخفوت تقلقل حلقاتها.
الجميع رقدوا في سبات عميق، القديسون،
جميع زبانية الجحيم، الحواريون، أطفالهم،
لا شيء سوى الثلج المنهمر على ظلمة الطريق،
فما من نامة تسمع في هذا الكون الفسيح.
ثم ماذا..! هل تسمع..؟
هناك في الظلمة الباردة يبكي إنسان،
إنه يهمس خوفاً،
ثمة أحد تُرك لرحمة شتائه،
إنه يبكي.. في الظلمة ثمة أحد.

صوت نحيل، نحيل مثل إبرة بلا خيط،
وحده يتخبط في الثلج،
البرد في كل مكان..
إنه مثل إبرة استطاعت أن تخيط
من الليل وحتى الفجر، وبمثل هذا العلو!..
(من ينتحب هناك؟ أهذا أنت يا ملاكي تنتظر الرجوع،
تبحث في الثلج، مثل الصيف ينتظر عودة حبي؟
أذهب في حلقة الظلام إلى البيت؟
وهل هذا أنت من يصرخ في الظلمة؟؟).. لا جواب.
(أهؤلاء أنتم ياملئكتي؟ فهذا الغناء الجماعي الحزين
ذكرني بجوقة الندابات..
وهل قررتم أيها الراقدون مغادرة كنيسةتي فجأة؟
أهؤلاء أنتم؟؟).. صمت.
(أهذا أنت يا بولص؟ لقد اخشوشن صوتك
من كثرة الحديث المتزمت،
أهذا أنت الذي طأ رأسه الأشيب هناك في الظلمة الدامسة باكيا؟)
لاشيء سوى صدى الصمت.
(أهذه هي اليد التي حجبت الرؤيا..
والتي تضيء كل مكان هناك مثل الفئار؟

أهذا أنت أيها السيد؟ ربما أفكاري متوحشة..
لكن النشيج الباكي اشتدّ علواً.. صمت.. سكون.
(أهذا أنت يا جبريل قد نفخت في البوق..
ومن يا ترى ينبح هناك عالياً؟
أترى أنا الوحيد الذي فتح عينيه، بينما أسرج الفرسان جيادهم؟؟
الكل يرقد بعمق تحت قبضة الظلام القوية..
بينما السعاة اقتربوا من ضجة السماء..
أهذا أنت يا جبريل، حاملاً بوقك، تنتحب وحيداً هناك..؟
في هذه الظلمة، وفي عز الشتاء؟؟).
لا.. هذا أنا، جون دون، أنا روحك..
إنني أقيم مائماً في أعالي السماء..،
لأنني بأبداعي خلقت أفكاراً
ومشاعر ثقيلة مثل القيود.
(وأنت، بهذا الحمل الثقيل استطعت الطيران
وسط المعاناة والآثام.. بل حلقت أعلى من ذلك..
لقد كنت طيراً لذا رأيت شعبك
لقد حلقت فوق كل الأماكن وفوق كل السقوف.
لقد رأيت كل البحار، وكل الأقاليم..

لقد حدقت إلى الجحيم في أعماقك، ومن ثم
رأيتها في اليقظة!!
مثلما في اليقظة رأيت الفردوس بوضوح،
مثلما في أشد صورهِ حزناً
لقد رأيت الوجود كأنه جزيرتك..
كما حدقت بهذا الأقيانوس العظيم..
الظلام يحيط بكل الجهات.. ليس هناك
غير الظلام والبكاء..

لقد طاردت الرب نفسه، ورجعت متقهقراً.
لكن هذا الحمل الثقيل يعيقك عن التحليق..،
حيث العالم ليس سوى مائة برج،
وأنهار كالأشرطة، وحيث عند النظر إلى الأسفل
يبدو حتى يوم القيامة ليس بهذا الرعب!!!
ومن تلك البلاد حيث لا يتغير الطقس،
فكل شيء من هناك يبدو كحلم كسيح.
حيث الرب يبدو من هناك ليس سوى بصيص النور
القادم من نافذة البيت الأخير الغارق في ضباب الليل.
والحقول تمتد هناك، حيث لم يمسه محراث قط..
ليس منذ سنين وإنما منذ قرون.

وليس هناك سوى الغابات تقف مثل سور ملتو..
وما من شيء سوى المطر يرقص فوق الأعشاب العالية.
وهناك الحطاب ذو الجواد الضامر
يعدو تائها في أدغال الخوف..
يرى فجأة، بعد أن تسلق شجرة الصنوبر،
النار في واديه، هناك في البعيد.
كل شيء، كل شيء بعيد، وهنا النواحي مجهولة..
والنظرة الهادئة تتسلق السقوف البعيدة..
ثمة ضوء شديد، هنا لا يسمع المرء نباح الكلاب..
لا ولا يسمع قرع الأجراس.
لكنه سيدرك أن كل شيء بعيد..
وسيقود حصانه عجلًا إلى الغابة ثانية..
وهنا.. الزمام، عربة الجليد، الليل، وهو نفسه،
والجواد البائس سيسمونها رؤيا من رؤى الأنجيل.
وهكذا، ها أنا أبكي، أبكي.. لا أرى أي طريق..
لقد قُدر لي أن أعود إلى الأحجار..
فلقد حرمت من العودة إلى هناك طائرًا..
إذ قُدر لي أن أعود إلى هناك ميتًا فقط!!
نعم.. نعم، وحيداً، بعد نسيانك يا عالمي..

على الأرض الرطبة المنسية، لكي
تسبح فيك بقايا الرغبات، بألم
كي ترفو الفراق، أثناء نومها.
ببكائي أقلقت هدوءك. اصغ..
سقط ثلج نقي في عتمة الظلام..
ماداً الوشيحة ليرفو فراقنا..
بينما تطير الأبرة للأمام وللوراء دائبة الحركة.

لست أنا..، وإنما أنت..
لستُ أنا، وإنما أنت ياجون دون من ينتحب،
أنت ترقد وحيداً، بينما الصحون ترقد في الدولاب..
طالما الثلج ينهمر على البيت الراقد..؛
وطالما الثلج ينهمر من هناك على الظلام.
مثل طائر يرقد في عشته.
له دروبه النقية وأحلامه بحياة كريمة..
واثقاً إلى الأبد بالنجوم التي
تختفي الآن خلف الغيوم.
مثل طائر طاهر الروح،
برغم الطرق الأرضية المكتظة بالخطايا،
إنه أكثر عفوية من أعشاش الغربان

على بيوت الزراير الرمادية الفارغة.
ذاك الشبيه بالطائر، يستيقظ صباحاً،
إنه يرقد الآن تحت ملاءات بيض..
ما دام الثلج والحلم ينسجان المسافة
بين روحه وجسده الراقد.

كل الأشياء رقدت، لكن ثمة اثنتين أو ثلاث قصائد
تنتظر النهاية شامتة، بأفواهها الدرداء، من أن الحب الجسدي
مثل واجب المغنية.. بينما الحب الروحي هو وليمة الكاهن.
وسواء كان حجر الطاحونة الذي جداره الماء..
فإنه سيطحن في كل مرة الحبوب نفسها..
وإذا ما اقتسم أحدُ الحياة معنا..
فمن ذا الذي سيقسم الموت معنا؟؟
في الوشاح ثقبٌ يشده من يشاء إلى كل النهايات،
يذهب، ويعود ثانية، يشده مرة أخرى،
ليس سوى قبة السماء
تأخذ أحياناً في عتمة الظلام ما حاكته الإبرة!!..
نم.. نم يا جون دون.. ارقد ولا تتعب نفسك..
فالمعطف مثقوب.. مثقوب.. إنه يتهدل هناك على المشجب!..

مجلة رؤيا - العدد الخامس عشر - السنة الرابعة
.....2020 - 12 - 1.....

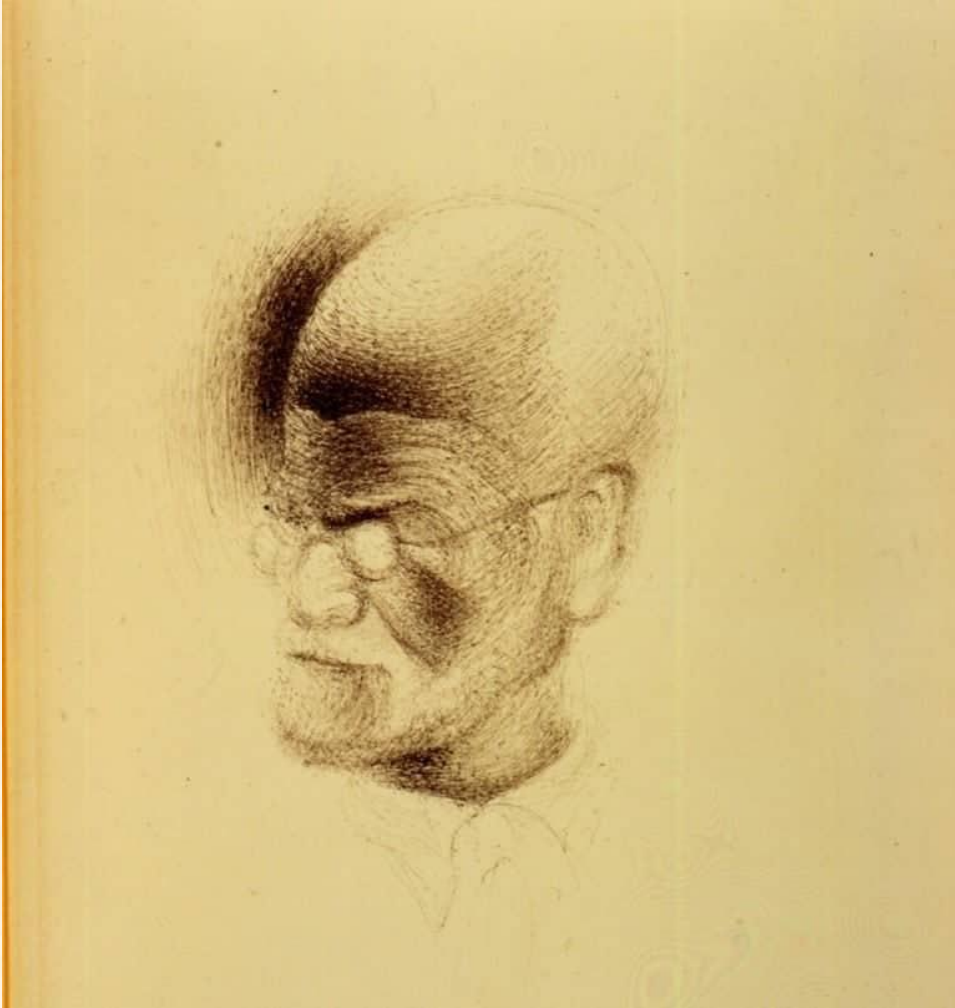
انظر إليه.. وأبحث من خلال الغيوم
عن نجمتك التي حرسست عالمك كل هاتيك السنين؟؟!!!

1963.3.7

*اعتمدنا في الترجمة على النص الروسي، وقارناه بالنصوص المترجمة
إلى الألمانية.

مجلة رؤيا - العدد الخامس عشر - السنة الرابعة
.....2020 - 12 - 1.....

الاتصال بالوعي





الميتابوليزم في نصوص

كذالَ ابراهيم الشعرية

أ.دكتور. ظاهر لطيف كريم

جامعة سلميانية

أ.دكتورة. نيان نوشيروان فواد مستي

جامعة سلميانية

ملخص البحث:

شهدت السنوات الأخيرة مايمكن أن نسميه انقلابا في المواقف الثقافية في مجتمعنا الكردي، حيث دفعت الحركة الأدبية بصورة عامة الى ألوان من الثقافات العالمية سواء اكانت عن طريقها المباشر أم الترجمة، وبرزت أصوات جريئة وبخاصة في الأدب النسوي التي غيرت بالتدريج معالم الوعي الفكري والإجتماعي للمجتمع الكردي. من هنا فإن الهموم التي تؤرق الشاعر الكردي ومن الصنف النسوي ذات أوتار قصدية متنوعة وهذا ناتج عن صراعاتهن الشديدة مع الأوضاع والمواقف السياسية والفكرية والإجتماعية. لذا تهدف هذه الدراسة، من جهة، الى استعادة ذكرى الشاعرة الراحلة كذالَ ابراهيم (1968-2018) بوصفها واحدة من اشكال الأدب النسوي الحديث في كردستان. ومن جهة اخرى تسعى هذه الدراسة الى محاولة وضع تجربتها الشعرية وذلك من خلال مجموعة من الأسئلة منها، أمارست قصائد الشاعرة تجربة ذاتية أم انسانية أم فكرية؟ وما مكونات تجربتها النفسية والتحليلية؟ او ما دوافع الهدم والبناء عندها وكيف تتعامل معهما وذلك من اجل بناء تجربتها العاطفية والإجتماعية.

المقدمة:

من البداية نقول إن موضوعنا هذا يخلق اشكالا وظيفية حول مفهوم الميتابوليزم، الذي يعد من الموضوعات البايو- كيميائية، وعلاقته بأبعاد أدبية وشعرية اذ ان مثل هذا الموضوع لم يدخل لحد الآن هذه الأبعاد. مع ذلك ان الشعر، على سبيل

المثال، مهما كان عصره تنطلق كلماته من خلال لغة الإحساس تجاه الموضوعات الإنسانية والعاطفية وهي بالأساس لغة التعبير عن قضية تؤثر في الواقع. هذه اللغة تكسو أنماطا مختلفة منها إيحائية ورمزية ومنها واقعية مباشرة. هنا ان ذاتية الشاعر تحرك الإطار العام والخاص للنص كرسم وتلوين الإحباط واليأس والتمرد والإغتراب والإغتراف والألم والأحلام بشتى أنواعها. كل هذا بحاجة الى طاقات حرارية لازمة أو سرعات حرارية مطلوبة وذلك لتغطية وظيفة البناء النصي والحفاظ على ديمومته الموضوعاتية. وهذا يعني ان تحقيق مثل هذا المشروع يتطلب ذاتا مبدعة من ان تحمل شعرها مختلف اصناف الدلالات الأنطولوجية للعمل والحضور، بل في بناء المجتمع في جذوره الإجتماعية والفكرية. ان شاعرتنا كذالَ ابراهيم تستطيع ان تمثل هذا الحضور الذاتي وأختارت نفسها كي تكون بوطيقيا للأدب النسوي. أمامها جدلان هما، الجدل الذاتي والذي تصطرع فيه الذات وتتمخض عنه دفعة من المشار كالقلق والتمرد والخوف والإنكسار. والثاني هو الجدل الجمعي الذي تتصارع فيه الذات مع بينتها المتنوعة كالحديث عن الإحباط والإكتئاب والأنانية. هنا ان كذالَ ابراهيم هي بالأساس تندمج في ذاتين الأنا والآخر في آن واحد بوصف ان الجدل الذاتي، الذي يتحدث عن مشاعرها تجاه موضوعاتها، التي ذكرناها انفا، هو وليد الجدل الجمعي والعكس صحيح. لهذا ان بنية الذات عندها تمثل إزاحتها للذات الحقيقية وتحل محلها لتصبح هذه الذات علامة لهويتها القصدية من فئة المتمردة عن قوانين المجتمع وعاداتها العاطفية والوجدانية. من هذا المنطلق تعيش كذالَ ابراهيم في جدلها أزمة الذات مع ذاتها محاولة ان تجد اجابة الاسم الحقيقي في هويتها الإجتماعية. مع الجهد الواسع والكبير انها تفضل في الإجابة الصحيحة وحينئذ يغترب الأنا عن الآخر. بتعبير ادق، ان قصائد كذالَ ابراهيم تعد الأثر

المهم في تجربتها العاطفية والاجتماعية والحرص على موضوعاتها التي تعد من الموضوعات الأساسية في المجتمع لكن كما يبدو بصورتها المضمرة. لهذا ان قصائدها تحمل وجوها وصورا متنوعة وذلك من أجل إخفاء هويتها الحقيقية. بمعنى ان أية دراسة للشكل الشعري في صنعه السردية لا يمكن تحققها الا ارتباطا بالتحويلات الاجتماعية بوصف ان المجتمع خاضع للتغير والإبدال والتحول. في هذا السياق ان اشكالية مجتمع كذال ابراهيم هي غير ثابتة بل تتغير بتغير المكان والزمان والحوادث وانها ضحية هذا التحول والتغير. مع ذلك ان العلاقة بين كذال ابراهيم ومشروعها الشعري علاقة متلازمة عضوية اذ ان الشعر عندها هو الأطار الفكري والأخلاقي وانها كشاعرة هي المحرك لهذا الأطار وبخاصة من الجمود الى الحركة المستمرة وان صور هذه العلاقة هي اقرب الى الصراع لأن الشعر عندها يسير بإطراد مندفا الى الأمام لايلوي على شيء منجرفا معها وانها تبقى وتقاوم ذلك العنصر الهادم. من هنا ان موضوع الميتابوليزم له حضور وظيفي لتحقيق فعل المقاومة مابين ثنائيات الهدم والبناء. وهذا مايدفعنا الى القول بأن موضوع هذه الثنائية, وهي ضدية بالأساس, ظهر منذ ان عرف الإنسان نفسه وشق طريقه نحو التفكير والممارسة الحياتية في عمليتها التجريبية وانه في الوقت نفسه له تاثيرات جذرية في تطوير الفكر المعرفي للإنسان وذلك منذ ولادة الميتولوجيا (ابراهيم مذكور: 203-204) وفي العصر الحديث نجد ان هناك من اهتم بالثنائيات الضدية وبخاصة مابين الوجود واللاوجود او المثال والواقع. فمثلا ان البير كامو ربط الفن بالموقف الميافيزيقي للإنسان لأن الكون مليء بالفوضى وعدم الأنضباط وان الفنان لا بد ان يتحدث عنه, بل يعالج مثل هذه الموضوعات. من هنا فإن الفنان او الشاعر هو وليد الواقع بمثاليته وماديته وانه جزء من هذا الواقع فتارة انه, كما أكده

نيتشه، لا يستطيع ان يتحمل الواقع، وتارة اخرى يقف امام التحديات (احمد حسن ابراهيم: 56). وهذا يدخل مجال عملية التفاعل ما بين الذات والواقع كأن الواقع هو مادة كيميائية وان الذات تحللها حسب معطيات الضرورة الإنسانية في أبعادها المكانية والزمانية.

التعريف بالمصطلح:

ان مفردة الميتابوليزم تعني عملية الهدم والبناء في الجسم سواء أكان الجسم البشري أم الحيواني والنباتي بوصف ان الأجسام بحاجة الى الطاقات. وهذا يعني ان الكائنات الحية بجميع اشكالها تحتاج الى الطاقة وذلك لإستمرارية الحياة وان الإنسان لكونه اكثر حساسية عن غيره بحاجة الى طاقة كبيرة لتنفيذ جميع عملياته الحيوية والحركية في الجسم. فمثلا ان الإنسان يستمد طاقته من الغذاء لكنه لا يكون جاهزا لإستهلاكه كطاقة داخل الجسم فيجب تحويله الى طاقة من خلال عملية الميتابوليزم. من دونه لا يستطيع الإنسان الإستفادة من الغذاء الذي يأكله. فمن اجل الإستفادة يجب هدم المواد الغذائية التي يتم هضمها في داخل الجهاز العصبي وتحويلها الى اشكال الطاقة المختلفة عن طريق مرورها بسلسلة من التفاعلات الكيميائية. من هنا ان الوظيفة هي توفير الطاقة اللازمة والسعرات الحرارية المطلوبة وذلك لتغطية وظيفة الجسم او الحفاظ على الوظائف الحيوية. اذن ان عملية الميتابوليزم تنقسم على قسمين رئيسيين هما:

-الهدم (كاتابوليزم) ويتم خلالها تكسير المواد الغذائية كالكربوهيدرات والدهون والبروتينات وتحويلها الى اشكال الطاقة المختلفة وحسب طبيعة الجسم كالطاقة الحرارية عند الشعور بالبرد او ممارسة الرياضة.

-البناء (أنابوليزم) وتقوم فيها الخلايا بأستخدام باقي المواد الغذائية الناتجة عن عملية الهدم وذلك من أجل بناء مختلف كأستمرارية الحياة.

فهذه المعادلة تتشابه الى حد كبير بالعملية الشعرية اذ ان الشاعر ومن اجل ديمومة نصوصه وبناء موضوعاته بحاجة الى هدم الأشياء مقابل بناء أشياء اخرى. أو انه في حالة من التفكيك ليس على مستوى المداولة النقدية بل في معناه الإصطلاحي حيث تدل الكلمة على الهدم والتقويض والتشريح والبناء, وهو, كما أكده درايدا, حالة لإرادية (جاك درايدا:60). أو انه, حسب تعبير جيرار جنجومبر, يستهدف تفجير النص (علي حرب:20). وموضوعنا هو ليس التفكيك بل البحث عن حالة من التماسك واللاتماسك النصي, اذ ان كل نص شعري او أدبي لا بد من ورائه مجموعة من العوامل التي تحرك صاحب النص لكي يبني عليها نصوصه. فمن أجل البناء لا بد ان يقدم شي افضل من الهدم بل عليه ان يفجر أبنية الموضوعات لكي يبني عليه موضوعات تناسبه. فعلى سبيل المثال, اذا اردت ان تكون رشيقا من الناحية الجسمانية والبدنية فعليك ان تتمرن وتحرق الدهون والكاربوهيدرات الزائدة. وهذا مايسمى عندنا بشدة الحرص والتعلق والأنتماء. بمعنى اذا ترغب في تحقيق شي ايجابي لك وللجميع فيجب ان تكون جريئا وفعالا وان تضحي, وبعبكسه ان حلم التحقيق لايتحقق. ولهذا, كما ذكرنا سابقا, فإن الوظيفة الأساسية الميتابوليزم هي توفير الطاقة والسعرات الحرارية اللازمة حينئذ تتحقق الوظيفة من منطلق البنية الحيوية. ان عناصر الطاقة عند كذال ابراهيم هي متنوعة لكن الأهم منها هي شدة التعلق بموضوع حالتها العاطفية والإنتماء والالتزام والتركيز فيها. خلال هذه الطاقات نركز في مكونات الميتابوليزم وهي على النحو الأتي:

1-التقويض. على الرغم من ان التقويض يقابل التفكيك في العملية النقدية الا ان قصدنا في هذه الدراسة هو هدم بنى الأشكال بشكل جزئي او كلي وتحويلها من المعيار الى اللامعيار, وهو بهذا يقترب من مفهوم الثورة وتغيير النظام القائم. او هو هدم القيم اللامرغوبة وتحويلها الى قيم جمالية ترمي الى بحث الذات الفاعلة عن عالم المثل لأن الواقع الذي تعيش فيه لا يستحق شخصيتها الإنسانية ويشوهها فتهرب الى عالم الخيال بل تجعل الإنسان روحا بدلا من الواقع وتحاول في الوقت نفسه الوصول الى عالم الميتافيزيقيا وذلك من أجل إدراك حقيقة وجودها في الكون. والوصول الى هذه الحقيقة يستلزم تضحية كتضحية الذات من اجل الآخر. هذا الأمر لا يحتاج الى الواقعية التجريدية والمفرطة بل الى تعبيرية الأحاسيس والعواطف وذلك من خلال الصور الحسية التي توحى بترجمة مشاعر الذات الفاعلة. لهذا ان أبنية النصوص الأدبية والشعرية ليست في الواقع إلا نتائج عمليات نفسية وإجتماعية وفكرية, وعلى أصحاب النصوص البحث عن الموضوعات مهما كانت نتائجها وبعبارة اخرى ان نصوصهم قد تدخل باب المجاملات البديهية. كل هذا يعني ان معدة الشاعر في عقله الباطن, فعندما يأخذ مشهدا من مشاهد العاطفية فإن موضوعات هذه المشاهد قد تنسرب الى العقل الباطن ثم تبدأ عملية التقويض من الصورة الكلية الى الجزئية أو من الأحاسيس والموضوعات العامة الى موضوعات ذاتية خاصة والعكس صحيح. وان تكسير هذه الحالات بحاجة الى طاقات فعلى سبيل المثال في قصيدة "نظرة الى الأمس" لكتدال ابراهيم التي ترجمها من الكردية الى العربية جيهان عمر فتارة نجد ان الشاعرة تحاول ان تهرب من واقعية الحياة وتلجأ الى فضاءات خيالية التي تجد في داخلها الرغبة العاطفية والحسية وهي بحد ذاتها ثورة على الواقع من اجل اللذة الخيالية. وهذا الخيال ايضا ناتج عن فقدان القيمة العاطفية الحقيقية

في زمنها الماضي. وتارة اخرى تريد ان تبين لعامة الناس أن أخطاء الهدم تعود الى فقدان القيمة المهيمنة للمكان وذلك بفعل اصحابه ولهذا ان بداية القصيدة تعبر عن مناخ الذات الحزينة في فعلها الماضي كأن شيئاً قد ضاع منها ولا رجعة فيه وان المسؤول هو الذوات التي تحيط بالمكان:

في أحضان الجبال

تتعانق الأحزان

الوطن كنتيان

تحلقان في عيني رجل

وأجسادنا تتعزى كأشجار الخريف

التي عصفت بألوانها الرياح

لم نكن طيوراً

ولكننا حلقتنا مثل السنونوات المهاجرات

هاجرنا نحو الأماكن الباردة بدءاً

ضيعنا انفسنا وضيعنا ارضنا

مع هذا فأنها تبحث عن الآخر المفقود لأنها تجد فيه الأمل والذكريات. وهذا هو تقويض الماضي بحضور الآخر في الحاضر. أو ان معاني الآخر تؤدي الى هدم الأنا في واقعه الفكري والاجتماعي. بمعنى ان الشاعرة لا ترغب في ان تعيش في

فضاء عاطفي مفتوح ولهذا تحاول هدم الحاضر مع عاطفتها المفتوحة. من هنا
ان الآخر في صورته الماضية هو الملاذ الأمن لتحقيق امنيات الأنا في الحاضر:

وجهي تبلل بدموع والدتي

وتبلل بأهات شعبي

أصبحت طيراً على الآلام البنفسجية

مرت الكلمات مثل سنونوتين ساكنتين

تحطان وتحلقان

بين قلبي وارضى الباقية

لو يبق شيء لاتصير به

هذا الأمر لا يستمر كثيرا ,فسرعان ما يصطدم الأنا بواقع الردع من قبل الآخر, أو
ان الواقع الإجتماعي لايسمح بهذه اللعبة الخيالية التي من ورائها شي من الحقيقة
فيحدث الانفصال ما بين الأثنين مرة اخرى. أي ان انفصال هذه المرة ناتج عن
سيطرة الواقع الإجتماعي على احساس الخيال الشعري. بهذا ان الواقع قد هدم
الخيال:

همسات اصبحت مظلة لي

ردعتني لتصل أيادي الحالوب والمطر

إلى قلبينا

وتساقطت براعم هوانا

بعد هدم الخيال من قبل الواقع, نجد ان الذات الشاعرة تواجه صعوبات اكثر حزنا وكأبة وذلك بعد ان تبين لها أن الأخر في حال الغياب الكلي. وهذا ماجعلها تعود الى الماضي الحزين بصورته الدائمة وهذا مايسمى بمركزية النص وهو عبارة عن طاقة شعرية لإستمرارية العملية الشعرية في صورتها الخيالية. هنا ليس بالضرورة ان ترى الاشياء بأمر عينيها بل أحيانا بأحاسيسها بالموقف وخاصة تجاه الموضوعات الإنسانية والعاطفية التي تتعلق بالجميع من دون استثناء. في هذه اللحظة ان للجهاز التنفسي ونبضات القلب دورا مهما وأساسيا لأبراز هوية الإحساس الحقيقي وذلك من خلال الإنفعال والتفاعل بالموضوع الذي, بلا ادنى شك, يزيد من حجم الطاقة. فالتقويض بكل اتجاهاته عبارة عن طاقة وهذه الطاقة تتوزع حسب موقعية الإحساس. فمثلا ان الماضي بكل سلبياته العاطفية هي طاقة لإدراك حقيقة الأنا والأخر. والحاضر ايضا هو طاقة لكشف حقيقة الحالة العاطفية لكل من الأنا والأخر مع تبيان حجم العاطفة. في هذه الصور التي عرضناها انفا تبين لنا ان الأنا متحمسة جدا لموضوعه العاطفي والأخر على عكس ذلك. هنا من وراء هذه المفارقات اسباب لانعلمها من النصوص بصورته الحقيقية والواقعية الا اننا, تارة, وحسب الفرضيات نؤكد أن عدم الإنسجام أو كبرياء الأنا في الزمن الماضي هو من الأسباب المنطقية للإنفصال بين الأثنين. وتارة اخرى أن أصوات الحروف كالهمس والجره والأصمات والشدة والأزلاق التي تتعلق بعملية الجهاز النطقي لها علاقة وطيدة بالحالة النفسية والإجتماعية والفكرية للشاعر. هنا, في هذه الدراسة, لايمكن تفعيل هذا الأمر لأن قصائد كذال إبراهيم , التي اعتمدنا عليها في هذه الدراسة, هي مترجمة من اللغة الكردية الى العربية وان الشاعرة قد كتبت تلك القصائد بلغة الأم وليست العربية (لمعرفة حقيقة

الأصوات وعلاقتها بموضوع النص راجع بحثنا الموسوم ب "سيمائية الأصوات في النص الشعري-دراسة مقارنة" المنشور في مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، المجلد السابع عشر، العدد 10، 2010. أكثر من ذلك ان تموجية النص الشعري تستطيع ان تقوم بالوظيفة نفسها إذ انها تعتمد على عملية الإستقرار والهبوط والصعود وحسب طبيعة مستويات الحالة النفسية للشاعر في اللحظة الشعرية. وهذا، تارة من اجل تحقيق مصداقية التجربة الشعرية والشعرية. وتارة اخرى تحاول ان تخلق مبدأ التجاورية ما بين المفردات أو ما بين المفردات والقصدية الأساسية للنص. هنا ايضا لا يمكن الاعتماد على النصوص المترجمة لأن القارئ وبخاصة النموذجية في تحليله لابد ان يستند الى تلك الحالات النفسية بالاعتماد على نوعية القراءة في نصها الأصلي وذلك مراعيًا الحالة الشعرية والإنفعالية للشاعر. (للمزيد من المعلومات، راجع بحثنا الموسوم: الشعر التموجي- دراسة مقارنة-، المنشور في مجلة "الأستاذ" بكلية ابن رشد، جامعة بغداد بعددها المرقم

(82 ، عام 2009).

والنموذج الثاني للتطبيق هو قصيدة "كائن من لون" التي ترجمت من قبل عبدالخالق البرزنجي. إن الميثابوليزم لهذه القصيدة، على غرار القصيدة السابقة وربما اكثرية قصائد الشاعرة، مبنية على ثنائية طاقة الانفصال وهذا بفعل التكررات من التشاؤم الى التفاؤل والعكس صحيح. من هنا تندمج العمليتان في اللاوعي وذلك من خلال عملية التحويل المستمر كأن الشاعرة تدور في فلك الأمل واللامل أو الثبات واللاتبات. والدليل على ذلك المقطع الأول من القصيدة حيث ان الشاعرة تدخل فضاء "كلها بصورته التشاؤمية كأن التشاؤم هو الحجر

الأساسي لبناء موضوعها الإجتماعي والعاطفي. مرة اخرى, كما في القصيدة السابقة, يتمنى الأنا الإندماج مع الآخر وذلك من اجل تشكيل لون واحد في الحياة المليء بالحيوية والحركية. الا ان الأمنيات قد تصاب بالتقويض والهدم والإنكسار وذلك بسبب عدم حضور الآخر, أو بفعل طاقة الانفصال:

كم هو بديع

ان نكون كائنا من لون واحد,

ونعيد كتابة بعض الألوان الزاهية

وليال الخيال الباردة

وشحوب ازهر العمر

وناقوس مغيب شمس الوحدة

وجذوة الأمس

كعين ماء متييسة

مغتال زمن الصمت

من لم يكن رائيا

قسماات الغربية

والطير في مهب الرياح العاتية.

وبعدها تأتي طاقة مقاومة الإغتراب وعدم الأستسلام وذلك عن طريق الكتابة الشعرية بصورتها الخيالية. هنا ان العودة الى الذكريات هي نوع من الإنفراج النفسي لأنا على الرغم من سيطرة طاقة الإغتراب عليه:

اود ان ادون عجلة التأريخ

من الدهر

كي لا أشعر بغربتي,

اود ان اكتب حزمة من قصائد المودة

كي لا أحكم بالقدر

والأشد من طاقة الإغتراب ومن أجل بيان حقيقة الإلتزام العاطفي والإجتماعي تجاه الأخر نجد ان الأنا يلجأ الى الطبيعة لأن الطبيعة تستطيع ان تساعدك كما ساعدت الشعراء الرومانسيين ايام المحن والأنكسار. من هنا أن الذات الفاعلة المتمثلة في الأنا تتحول الى مواد الطبيعة:

كم هو رائع

ان تشاطر همومك اوراق الأشجار

وتجعل من مسافات الامك امالا

لتمنح السؤدد

لأحاسيس حبك ونجواك

نحن جزء من فيء القمر

وعزاء ورقة وردة

وسقوط نجمة

وورقة وردة ذابلة

نحن جزء من مزيج

2-الهضم. على الرغم من ان الهضم عبارة عن عملية كيميائية وميكانيكية يتم فيها تحويل الجزئيات الكبيرة الى جزئيات صغيرة, الا انه عندنا هو القدرة الإدراكية والإفهامية لمعالجة الموضوعات التي تخص الذات والآخر. وان الإدراكات تأتي عن طريق المدركات الحسية كالبصر والسمع واللمس والشم والذوق وما فوق ذلك الإدراك الميتافيزيقي. وهذا الموضوع يتعلق بقراءة التجربة الحسية بوصف ان مصدر المعلومات والإدراكات هو هذه التجربة. لهذا يرى كبار فلاسفة التجريبية ديفد هيوم أن حقيقة الإدراك هي انطباع للمحسوسات نتيجة تأثير الحواس و ان مصادر هذه الانطباعات هي التجربة الحسية, فما الأفكار سوى نسخة من الانطباعات (محمد محمد:21-66) . وهذا بخلاف العقلانيين وعلى رأسهم ديكارت عندما يقولون بأن العقل هو الوسيلة الأساسية للمعرفة بل انه جوهر الفرد ومبدؤه (جنيفاف روديس:9-10) . من هذا المنطلق ومن اجل تحقيق نتائج الإدراكات بصورتها الإيجابية على الذات المدركة ان تتفاعل مع الموضوعات بصورة جدية ومثالية وبعيدة عن المصالح المادية, حينئذ عليها ان تتوقع المصائب والقلق والإغتراب .. الخ. كما نجد عند الشعراء الرومانسيين بكثرة. ففي نماذج القصيدتين اعلاه, نجد بوضوح ان كذالَ ابراهيم

من النوع المثالي لأن اساس موضوعها نابع من تجربتها العاطفية والوجدانية الصادقة وأن الأسباب قد جعلتها تنكسر امام الأمنيات المستقبلية حيث السعادة والفرح. هنا انها تدرك تماما أن الحصول على هذا النوع من الموضوع لايمكن تحقيقه لأن حجم التقويض كان بدرجة عالية من القوة .وفي الوقت نفسه انها تدرك جيدا أن الآخر لايعود اليها وذلك لألتزامها بقوانين الطبيعة السياسية والفكرية والأخلاقية والأعراف الإجتماعية.لذا انها،نتيجة هضم الواقع بصورته الإيجابية،تستوعب ،بل تتفاعل مع نتائج التقويض.فتارة تختار الخيال والعودة الى الزمن الماضي بكل ذكرياته الألتزامية.وتارة اخرى تلتزم الصمت وتأكل نفسها بنفسها.وكلما اقتربت من التقويض ازدادت حالتها النفسية سوءا.فتجربتها الحسية، هنا، تشير الى الأيمان بفعل الهدم لأنها،كما ذكرنا قبل قليل، تحس بأن الآخر، اياً كان نوعه وجنسه، انسانا أم تأريخا أم أرضا، لايعود اليها بل لايهتم بها .ومن جانب اخر، ان اختيار الأعتراب ليس فقط وسيلة لأنكماش الحالة النفسية بل ان هذا الأعتراب قد يتحول الى طاقة انتاجية.بمعنى ادق،لولا عملية التقويض وهضم الموضوع بطريقته المثالية لما انتجت أو تكونت الشعرية .فعلى سبيل المثال ،هي تقول في قصيدتها "كائن من لون:"

الزمن دثار الخيال

وعصر امسى به العمر جحيما

باتت الحياة فية سيماء لبيت مقفز

لا الوان توحى بالجمال والأمل

ولاشدو لاجل الحب

يعيد الوفاق لروضة خيالنا

ولا الدهر يعيد تدوين العمر

هنا ان الزمن, الذي هو عبارة عن طاقة تكوينية وبنائية, الا انه في الوقت نفسه طاقة تدميرية لأنه بصورته العامة لايرحم أحدا من الطبيعة والكائنات الحية. كان امام الشاعرة منفذا واحدا للتخلص من تدميرية الزمن الا وهو الخيال. مع ذلك ان الخيال امام الزمن يتحول الى شي لامعنى له بل ان طاقة الزمن اكثر قوة من طاقة الخيال. من هذه الزاوية فلا امل للشاعرة في زمنها الماضي والحاضر والمستقبل لأن الأخير ناتج عن السابقين بل جزء منهما. بهذه الطريقة فأنها تدرك خفايا التدمير والهدم بأن الإنسان أمام الزمن لاحول له ولا قوة. وهي تقول في القصيدة نفسها:

يأتي الزمن ويغدر ببسر

يأخذ معه فصل العمر

يمتليء فؤاده بحبك قلادة

ونسج فجر مهموم

وظماً سفر متعب

فة روضة عشق خجل

ارى جراح جسد مكلوم

بنظرات بعضنا البعض

وفي قصيدة "نظرة الى الأمس" فإن الشاعرة تحاول ان تهدم الزمن لأن الزمن بكل تفاصيله الموضوعاتية هدم علاقة الأنا والآخر. فالخيال والعودة الى الماضي وسيلتان لهضم واقع الزمن لأنها لاتزال مرتبطة بالآخر بصورة صامتة وان حبها للأخر يستطيع ان يهضم الحزن. وهذا ما أدى الى استمرارية أو حركية الحالة العاطفية لأنها بصورتها الدائمة:

كم كانت رائحتها طيبة

الأزهار التي وضعتها على شعري

قلت لي

ان عشقنا لاتحوي أغانينا الحزينة

كم كانت كلماتك مباركة

حين همست في أذني:

نحن مثل شعر البنات

عندما تتقابل افواهنا

قبل ان نتذوق ندوب

3-التحويل. القصد من التحويل هو ليس التوليدية التحويلية, بل تحديد الطاقة الحركية للنص. ان للذكاء العاطفي دورا بارزا لهذا الفعل بوصفه انه يستطيع اىصال رؤية الذات بحماس وفعالية الى المتلقي وانه يمكن لأصحاب الذكاء العاطفي تحديد مستويات الحالات الإجتماعية والفكرية للمجتمع بثتى أنواعه من

الطبقات (طاهر محسن منصور: 12-18). بمعنى ان أصحاب التحول لديهم قدرة الإتصال مع الآخرين على مستوى البناء والتأسيس. لذا تعد الطاقة احد اشكال الوجود في الكون لكونها تستطيع ان تحول شكلا الى شكل اخر, أو هدم دائرة على حساب بناء جديد وهو مايسمى بالطاقة الحركية التي تعتمد على كتلة النص و وزنها. فهي حالة من الحالات الطردية, حيث كلما ازدادت كتلة النص ازدادت الطاقة الحركية للنص. وكلما ازدادت الطاقة الحركية ازدادت التجربة الشعرية من الرؤية الى الموضوع أو من التجريبية الى الموضوعاتية. بهذا ان منهجية التحول ليست منهجا نظريا وعقلانيا بل تعتمد على نوعية الكتلة العاطفية للنص حينئذ يتوزع الموضوع على مجموعة من الصور التي جميعها تدور حول هذه الكتلة. في كل صورة يرتفع وزن الإحساس تجاه الموضوع. وان حجم الصور يحدده وزن الكتلة الأساسية للنص. وان قوة الكتلة هي ناتجة عن الإيمان بالقضية. فعلى سبيل المثال أن خطاب الحلاج الفكري قد تحول, فيما بعد, الى الإنتصار. فالإنتصار بنظره هو الأساس (الكتلة) وليس شيئا اخر. هنا انه تلذذ بالموت من اجل كتلته الأساسية لأن دعوته ليست لنفسه وانما لغيره من عامة الناس أو للبشرية. ففي قصيدة "نظرة الى الامس" فإن الكتلة الأساسية هي الإغتراب النفسي نتيجة انفصال الأنا والآخر, أو, ان صح التعبير, عدم اهتمام الآخر بالأنسا سواء بدافع اللامبالاة أم الكبرياء والغرور... الخ. أما الطاقة التي تدور حول هذه الكتلة هي الحزن الشديد والعودة الى ماضي الأيام والذكريات التي كانت مليئة بالفرح والسعادة. فهذه الكتلة مع طاقتها هي ليست قضية الذات الشاعرة فقط بل تجاوزت حدودها الى أزمنة وأمكنة مختلفة بأختلاف الأجناس والألوان واللغة. من هنا أن وظيفة الشاعرة هي خلق توازن بين موضوعها وموضوع الآخرين وذلك من خلال تحويلية المادة الأساسية من موقع الى موقع

آخر. وبهذا فإن عجلة الطاقة في دورانية مستمرة. وأن المحرك, لكونه صاحب القدرة التجريبية, هو من يتعامل مع مبدأ القضايا الإنسانية والبشرية. وهذا بعد ذاته يعد طاقة أخرى لأن الطاقة الأولى, بسبب تفاعلها مع الكتلة العاطفية العامة, خلقت طاقة أخرى وهي موازية للطاقة الأولى في جميع تفاصيلها الموضوعاتية:

الخريف يتخطى

والأوراق تتساقط على وجه الأرض

وتتساقط أوراقنا وبدأت

والأشجار تنشر أوراقها

شفتاي للقبلة

وهن لصدر الأرض

وانا لنظرتك السحرية.

إن الاستراتيجية العامة لقصائد كذال إبراهيم تنحصر في تحويل موضوعاتها الإجتماعية والعاطفية بعد تفويضها وهضمها الى الموضوعاتية التي تغير مجرى الموضوع من المستوى السطحي الى المستوى العميق الذي هو صاحب الصورة المتفردة والملحة في تكرارها واطرادها والمتواجدة, كنواة البؤرية, بشكل مهيم في العمل الشعري. وهو عند برنارد دوبري الفكرة المتواترة في العمل الأدبي وتستعمل أحيانا بمعنى الحافر الكثير التواتر (سعيد يقطين: 232). فموضوعاتية كذال إبراهيم قد تحولت الى طاقة مهيمنة سيطرت

على شخصيتها الشعرية. أحد مشاهدا الموضوعاتية تتبين في صفاء قلبها تجاه
الأخر وانها في الوقت نفسه تواجه موضوعات الحقد والأنانية ويحل محلها
العشق المثالي الأبدي. فهي تقول في قصيدتها بعنوان "قلب كشجرة اللبلاب" التي
ترجمت من قبل طارق بابان:

الإنسان إن عشق قلبه أحمر

إن عليا قلبه أبيض

إن وفيما يكون كما السماء

إن بالأمل تحلى قلبه ابيض

لم قلبك بهذه القساوة

مع شفق الفجر يبرز

يهب موجة من الغضب

حين استضيف الصمت

الأستنتاجات:

في هذه الدراسة توصلنا الى النتائج الآتية:

-إن الميتابوليزم,على الرغم من انه مادة بايو-كيميائية الا انه يعتمد على منهج تفسيري يركز في مفهوم الإستنتاج الشعوري كأنتقال الصورة الكلية الى الجزئية وحسب منطق الأحساس والشعور وليس البرهنة الرياضية أو قواعد المنطق..فإن أسئلة الذات الفاعلة بحاجة الى أجوبة الآخرين ومن ضمنها الآخر.ففي قصائد كetzال إبراهيم المشار إليها في الدراسة نجد ان الشاعرة تحاول فتح ملفاتها العاطفية والإجتماعية والفكرية وتقدمها لعامة الناس,ليس بدافع العرض بل بحجة المشاركة الفعلية ومن ثم الإقرار بها.بمعنى انها تريد ان تبين للجميع معاني وأسباب الهدم والبناء وذلك عن طريق خطوط التقويض والهضم والتحويل.بمعنى اخر,ان موضوعها ليس وحيدا في المجتمع بل على عكس ذلك ان اكثرية الناس يمرون بالمواضيع نفسها,حيث الألم والحسرة والإغتراب النفسي والإجتماعي نتيجة فقدان القيم المهيمنة كالعدالة الإجتماعية والمساواة في الحقوق والواجبات والحرية...الخ.

-إن الميتابوليزم يكشف أساسيات النص الأدبي والشعري لأنه يتحكم في تقييم مواقف الهدم والبناء وبمساعدة عملية التقويض والهضم والتحويل.بهذا ان دور الميتابوليزم يشبه الى حد كبير دور الأجهزة الطبية والألكترونية الحديثة التي تحدد مواقف القوة والطاقة والضعف والنواقص.فمثلا ان قصائد كetzال إبراهيم تكشف الأسرار الداخلية للحالات الإجتماعية والنفسية والفكرية للمجتمع بصورة عامة والذات بصورة خاصة.ويدخل مبدأ الكشف كل مايتعلق بالأسباب والدوافع والمبررات والحجج التي تؤدي الى عملية الهدم والبناء.من هنا ان هذه العملية هي ليست من نوع العفوية بل ان حاجات الذات في المجتمع وعلاقتها بالآخرين

من منطلق الفكر والسياسة والإجتماع تخلق مبدأ الهدم والبناء .وبهذا انها ناتجة عن الواقع وليس الوهم.

-إن مركزية الميتابوليزم تتبين في الطاقة, لأنها تارة تتوزع ما بين مفاصل الحياة كل حسب دوره وموقفه في العملية الإجتماعية والفكرية.وتارة اخرى انها شكل من اشكال الوجود في الكون بوصفها تستطيع ان تغير الأشكال وتبني اشكالا جديدا.فمركزية قصائد كذالَ ابراهيم في شعورها تجاه الحياة بأنها حساسة جدا وغير متفرجة في نظراتها ومواقفها, بل تدخل في مساحات صور الحياة وبخاصة الفكرية والإجتماعية والعاطفية.عدم تحقيق امنياتها في هذه المجالات يؤدي الى ابراز الحزن والكآبة والإغتراب.وان هذه المجالات قد سيطرت على شعرها منذ البداية الى اخرها.

-إن المجتمع الكردي ومنذ زمن بعيد يعيش حالة ثقافة الاتصال التي تعتمد على تجاوزية العلاقات بين النوات.ومن هذه الثقافة حضور الأنا في المجتمع وانصهاره فيه بحجة انه يشعر بالسؤولية الكبرى تجاه موضوعاته.أو انه يشعر بكيان مركزي ولايتحقق وجوده الا بحضور الآخر.وهذا خير دليل على هدم المقاييس الإجتماعية والعاطفية وبناء مقاييس أخرى تناسب ثنائية الهدم والبناء.كذالَ ابراهيم لكونها صاحبة تجربة شعرية وعاطفية قوية فأنها تستطيع أن تمثل هذا النوع من الإتصال لأنها كانت مليئة بالأحاسيس الصادقة تجاه الآخر والمجتمع وانها في هذا المجال قد وضعت نفسها موقع المختبر التجريبي وذلك من أجل بيان حقيقة ثنائيات الهدم والبناء.

الهوامش والمصادر:

-ابراهيم مذكور,معجم العلوم الاجتماعية,اعداد نخبة من الأساتذة المصريين والعرب المتخصصين,الهيئة المصرية العامة للكتاب,القاهرة,1975.

-احمد حسين ابراهيم,فلسفة التمرد وأثرها على فن (البورتريه) عند بيكاسو,رسالة دكتوراه مقدمة لقسم الجرافيك بكلية الفنون الجميلة,جامعة القاهرة,1996.

-جاك درايدا,الكتابة والأختلافوترجمة كاظم جهاد,دار توبقال للنشر,الطبعة الثانية,2000.

-جنيفاف روديس لويس,ديكارت والعقلانية,ترجمة عبدة الحلو,منشورات عويدات,بيروت- باريس,الطبعة الرابعة,1988.

-سعيد يقطين,القراءة والتجربة,دار الثقافة,الدار البيضاء,المغرب,الطبعة الأولى,1985.

-ظاهر محسن منصور الغالبي وليلى لفته علي,دور الذكاء العاطفي في تعزيز سلوكيات القيادة التحويلية من خلال التأثير الوسيط للحكمة,مجلة العلوم الاقتصادية-كلية الإدارة والأقتصاد,جامعة البصرة,المجلد الثامن,العدد الخامس عشر,2015.

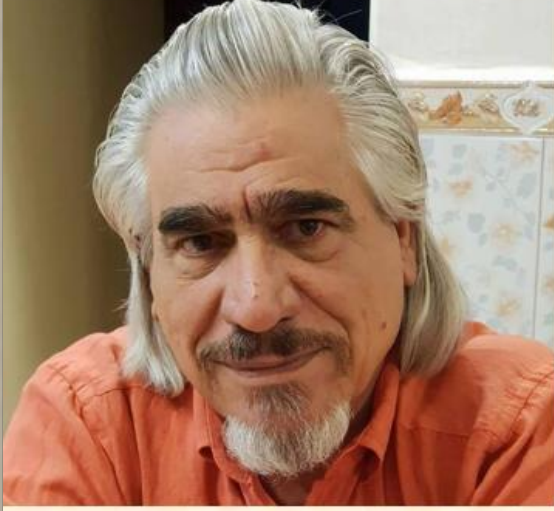
-علي حرب,نقد النص,المركز الثقافي العربي,المغرب-لبنان,الطبعة الرابعة,2005.

-محمد محمد مدين, فلسفة هيوم الأخلاقية, دار التنوير, بيروت-لبنان, 2008.

ملحوظة: في اختيار النماذج الشعرية للشاعرة كذالَ ابراهيم اعتمدنا على مخطوطة الديوان باللغة العربية والتي ترجمت من قبل المترجمين ومعدة للطبع مسقبلا.



**Ziva Meditation: The Practice You'll Commit To Because
You Feel It Working...**



ترنيمة سوداء
وقلق وردة الشعرفي نصوص
الشاعر العراقي باقر صاحب
حميد حسن جعفر - العراق



(أولاً). قد تكون مهنة صناعة الأسئلة /القلق.. من أكثر المهام وضوحا في حياة المثقف ،بل ان مثقفا من غير وظيفة كهذه لا يمكن أن يشكل حراگا قادرا على صناعة الاختلاف.

مهمة المثقف في يومنا هذا هي البحث عن اللامتوقع ،عن السلوكيات المتحركة خارج سكونية المجتمع ،عبر هكذا مهام لا تنتجها النمطية هل من الممكن أن يتخذ المثقفي /القاريء من

لوحة -ستار كاوش -كفنان /مثقف تشكيلي ممرا /سؤالا للدخول الى كتابات الشاعر -باقر صاحب -؟

نافذة لغرفة تطل على حديقة مضببة تستهلك /تبتلع ملامح الطبيعة /الواقع، ووجه جميل لامرأة تستلقي على سرير يحتل زاوية من جسد اللوحة ،وضوح يتشكل عند اقرب النقاط الى القاريء، وغموض ،او وضع مشوش يحتل مستطيل النافذة /الفتحة ،النافذة من غير ملامح ،وحيث الجدار -المواجه للمثقفي -الذي يتشكل من خلال الزخرفة النباتية.

جمال نائم /انثى ،وجمال متحرك رغم الضباب/الطبيعة و بالقرب من هكذا تناقض يجد القاريء نفسه بمواجهة مستطيل أسود يتخذ جانب الغلاف ملاذاً له ،

هل بإمكان القاريء المتسائل ان يدخل فضاء الشعر من خلال فضاء الفنون التشكيلية ،بإمكان القاريء أن يفعل هذا بعد أن يحول الغلاف -غلاف الكتاب - الى بوابة أو عتبة لا يمكن للقاريء أن يصل الى ما في الكتاب إلا من خلالها ، فما عادت العنوانات /العتبات النصية تشكل فعلا يقف خارج الكتاب ،بل اصبح الغلاف وما يمتلك من محمولات ،من رسوم تشكيلية وألوان و فراغات ،وبياض ،و مدونات يشكل جزءا مهما من تفاصيل الكتاب نفسه.

(ثانياً)...

لا بد للقاريء الذي سوف يتسلل من خلال فتحة نافذة -ستار كاوش-الى البيت الشعري المسجل -عقارياً-باسم الشاعر -باقر صاحب -من أن يستوعب الموقف -موقف الشاعر مما يدور حوله ،الشاعر الذي سيجد نفسه في لجة من الاحداث و الوقائع ،فهو لم يقف خارج النص ،بل هو المشارك ،والمحدث الرسمي باسم القصيدة ،لم يكن منفرجاً ،أو منتظراً دوره ،ليمد يديه الى صلصال الشعر محاولاً ايجاد موضع قدم في جادة الابداع.

.....

-باقر صاحب - شاعر ثمانيني

قد يتجنب المهتم بالشأن الثقافي عامة والشعر خاصة الخوض في عملية التجويل على الرغم من ان الثمانيين استطاعوا ان يحفروا في صخرة الشعر العراقي ،-

والعربي كذلك - الكثير من الأسماء المبدعة ،و استطاعوا الوصول الى صناعة بعض الفتوحات الشعرية ،ربما اهمها و أكثرها وضوحا هي قصيدة النثر ،-و تأكيدهم عليها -وما يأتي من بعدها من كشوفات شعرية خارجة عن المألوف ،والمنتمي الى الاختلاف .

هل من الممكن أن. يطلق المهتم بالشعر و الشعراء والنقاد و المثقفين تسمية شعراء الثمانينات ،او جماعة الثمانينات او جماعة قصيدة النثر او القصيدة اليومية ،كما اطلق على الفنانين التشكيليين صفات جماعة بغداد ،او جماعة الوقت الضائع او الانطباعيين او التكعيبيين ؟

لقد استطاع شعراء الاجيال المتعاقبة أن يمتلكوا تجاربهم الخاصة ،و منجزهم الابداعي الخاص بهم ،والذي تميزوا من خلاله ،و بالتالي استطاعت كل مجموعة او كل جماعة او زمرة من أن تتبني منجزها ،ومن ثم فما من -ضرر ولا ضرار- من أن نطلق لفظة جيل على هذه المجموعة أو تلك ،لا من اجل صناعة انتماء زمني /مرحلي ينتمي للمجالية بقدر ما هو انتماء ابداعي ينتمي للمغايرة ،،

(ثالثاً)...

جماعة الشاعر -باقر صاحب -جماعة استطاعت أن تتخذ من المواجهة -وقد يكون هناك نوع من الصدام - مع موقف السلطة انذاك ،من قبل الشاعر من جهة ومن قبل المنجز الشعري من الجهة الثانية.

فقد استطاع الثمانينيون ان يتخلصوا من الانتماء الى ملابس الحرب الدائرة انذاك عبر الخروج من قصيدة الحرب ذاتها-سواء كانت عمودية او العمودية المطورة /التفعية.

لقد استطاع هؤلاء الفتية /الثمانينيون أن يقيموا أكثر من صرح ، و أكثر من منجز ما زال يغترف منه الكثير. من الشعراء..

ان قدرة هذه الجماعة على انتاج حالة ابداعية وفرت لهم فرصة للخروج من نفق السلطة ،وليتخلصوا ، و لتتخلص القصيدة كذلك من نسق القصيدة المؤدجلة ،او المسيسة ،او ما اتفق على تسميتها بقصيدة الحرب او ادب الحرب ، تلك الافعال التي تشكل تحريضا على نشوب الحروب و الاشادة بمنجز الفكر الشمولي ،وشطب الاخر ، و تجميل وجه الفحل /القائد القبيح،،لقد كان للقصيدة التابعة للسلطة اكثر من هدف ،واكثر من حالة تثقيف مضادة.

.....

القاريء المتابع اذا ما أدار هذه المعلومة أو تلك في فضاءات ذهنه وتصوراته فسوف يجد ان الشاعر -باقر صاحب -لا يعمل على صناعة اليأس/الرعب او تذكير القاريء بالمدن سيئة السمعة /الدستوبيا ،بقدر ما يعمل على مواجهتها ،بل ان الواقع المعيش الذي يحيط بالشاعر /الانسان يعمل على صناعة تصور /خلق حالة مناقضة ،واقع مأزوم ما ان يخرج من نمطية ساحقة حتى يجد نفسه تحت ضغط مجموعة انساق شاطبة.

-باقر صاحب -في ترنيمة السوداء لا يطلق صرخة استغاثة بل انها صرخة تنبيه ،انها الانذار وان لم يكن النهائي ، ورغم هذه السوداوية كان الشاعر يعمل على صناعة التوجيهات القراءاتية ،لسحب القاريء لما هو متوفر من مدونات ،انه لا يود أن يظل القاريء واقفا خارج حراك النص.

الصفحة الاخيرة التي تتشكل من خلال اللون الاخضر سوف يجد القاريء مقطعا شعريا مستلا من قصيدة -ترنيمة سوداء - القصيدة التي تتقدمها عبارة -الى الراحلة امي ص ٢٨ القصيدة التي منحت بؤرتها/توقدها للديوان بأكمله ،قد تمثل هذه القصيدة الكثير من منطلقات الكتابة وكذلك تصورات الشاعر في مواجهاته مع الإنسان والإبداع.

وكذلك الحال في الصفحة السابعة حيث سيقابل القاريء مجتزءا-المقطع الثالث من قصيدة بعنوان -خلع البلاغة -ص ٤٢ ،وكل من العنوانين هما محاولة للخوض بشأن اللغة /اللسان ،وقدرة الشاعر على الاستفادة من فن القول في صناعة واقع اخر غير الواقع المعيش الذي يقف مبهوتا على دكة التدمير ، لقد كان -باقر صاحب -وعبر هذه الدعوات /الموجهات بحاجة الى قاريء /متلقي قادر على استقبال ما تبث القصيدة،لكي لا يجد نفسه وحيدا وسط صحراء القصيدة التي تقدم تصورا فسيحا للحياة و للواقع ،و لاستشراف الرمن القادم،الزمن الذي يعتمد في نهوضه المتأكل على جينات لا تمت للانسان بصلة،انها جينات الانقراض الذي يحاول أن يفرض مهيمناته و انساقه على انسان اخر غير الذي كان.

.....

لقد كانت القراءة ومنذ بداياتها الى يومنا هذا ،ورغم تغير انماط القراءة وسبلها ،تمثل مجموعة افعال تنتمي. للحراك ،تنتمي الى انتاج افعال تدعو الى التغيير ،اي ان القراءة كثيرا ما تكون منتجة للقلق ،و بالتالي فان سوق القراءة سوق بائر،سوق يكاد يخلو من الزبائن ،ولولا القلة القليلة التي تذكي جمرة المعرفة،و تنفخ في موقد الادراك لما وضع أحدنا يديه على كتاب او مدونة ، ومن اجل ان تبقى شعلة القراءة متوقدة يعمل الشاعر -باقر صاحب-على اطلاق توجيهات قرائية لجذب انتباه القاريء ،انها دعوة اضطرارية لصناعة غواية القراءة و فتنة المعرفة.

قد يطلق هذا القاريء او ذاك سؤاله ،هل هي محاولة لتاهيل القراءة؟ لكي لا تحصل على المستوى الشخصي المفارقة /الصدمة ،من اجل تشكيل حالة من الأوليات يستطيع عبرها القاريء من مواجهة تآزمات القصيدة/الشعر ،او مواجهة الشاعر نفسه. من الحياة ،ومن أجل توفير الأمل/[OEBJ]الوهم ،او من اجل صناعة التغيير /الوهم -الحلم ،ام ان اخفاقات الحياة لم تكن تتشكل عبر مختبر القصيدة،او عبر تصورات الشاعر ،بل عبر ارتباكات الواقع ،و بالتالي سوف لن يكون الشاعر سوى الخط الناقل ،وهذا ما يتعارض مع وظيفة كل من الشاعر و القصيدة.

واذا ما كان هو الحاصل فان السوداوية التي تتسيد الموقف ،هي الكائن المنتمي فعلا لثلاثية الواقع والشاعر و قصيدته ،و ليتخلص المرسل و الرسالة من تهمة القاريء المتوقعة ،والتي تدور حول تصورات صناعة الشعر في تدمير الثوابت /الانساق من اجل صناعة المستقبل.

(رابعاً)...

تسعة عشر قصيدة /صرخة ،حالة انذار وان لم يكن من صنف جيم ،قصائد تعرية وكشف عن واقع قاس ،واقع يحتاج من خلاله القاريء الكثير من الشجاعة ،والشجاعة هنا لن تكون حالة جسمانية بل هي المعرفة والادراك والوعي ، والشجاعة هنا هي نوع من القراءة التي لا يمكن أن تتوفر للجميع ،انها القراءة /الشك ،القراءة التساؤل لا القراءة /القناعة و الرضا والقبول.

قصائد تضج بالكثير من الدفاعات ،الشاعر لا يتقدم نحو هدفه /مبتغاه دفعة واحدة ،بل ان تعدد المراحل /الدفعات تشكل البنية الاساسية لكتابة القصيدة لدى -باقر صاحب -انها مجموعة الوحدات /الكتل التي تشيد من خلالها هندسة القصيدة ، في قصيدة -صفحة البداية -ص ٩ و لينظر القاريء الى العنوان ،حيث تشكل اول القصائد البداية وحيث ستكون تلك القصيدة ذاتها صفحة من واجباتها اخراج القاريء من سكونيته ،وأثارة انتباهه.

إن قصيدة العنوان كان واضحا ،القصيدة /الصفحة لم تكتب ،ولم تتشكل بنيتها دفعة واحدة بل انها تتشكل من خلال مجموعة من الوحدات /الكتل التي تتوحد تحت فضاء تصور واحد.

ثمانية مقاطع /كتل كل منها تقريبا تبدأ من فعل الامر -اكتب -والتي سوف تذكر القاريء بفعل الامر -اقرأ- ،و بإمكان القاريء ان يتحول الى شاعر ليبدأ المقاطع ب -اقرأ-.

القصيدة تعتمد /ترتكز على مفردات -الشيخوخة ،البؤس ،الالم ،القيود ،الرماد ،الماضي ،الموت -انها المدينة الظالمة/الدستوبيا بكل ما تمتلك من مساويء ، الا

أن القاريء بالتعاون مع الشاعر بإمكانه صناعة البدائل من خلال فعل القراءة المؤسس لفضائل الحياة.

إن وجود هكذا بلاغة تنتمي الى بلاغة الموت قد تدفع بالقاريء الى الاحساس ، بان الشعر ما عاد بين يدي الشاعر بقادر على صناعة الوهم ، لقد كان الواقع المعيش من اكثر المنظومات المهيمنة على انتاج الشعر ، هذا الكائن الاولي الذي لم تستطع اي من ثقافات الشعوب منذ بداية الخلق وحتى يومنا هذا ان تتخلى عن الخوض في مياهه.

.....

قصائد - باقر صاحب - لم تكن بحاجة الى ثرياً مثل -ترنيمه سوداء-لكي يضع في حساباته شكل القراءة التي سيتخذ منها المتلقي وسيلة للوصول الى ما يبتغي الشاعر ،ولكي يتأكد القاريء من ان العالم بتمددوسط نفق نحس ،و بخل ،ويد مغلولة الى عنقه عالم يمتلك من حساسية المواجهةمع الانسان الشيء الكثير ، الانسان البريء الذي سيتحول بتأثيرات ما يحيط به الى قرصان ،والى كادر متقدم في انتاج النسق القاتل.

فما على هذا القاريء سوى أن يمارس القراءة لأي نص من نصوص ترنيمه الشاعر السوداء.

.....

وإذا ما كانت -الترنيمة -كمعنى هي فعل ينتمي الى الكثير من الهدوء والى الغناء الامومي ،الى شيء من صناعة الاحساس بالامان ،فإن الصفة -سوداء-تشكل فعلا منتجا للتناقضات ،و للكثير من مفروقات التضارب ضمن حالة من البحث عن الصدام ما بين الواقع الساكن /المعيش والانسان القلق،الواقع الشديد الخصومة و الكائن البشري المطمئن الى افعاله،و الى أفعال الآخر، ورغم هذا فإن المتلقي للقصيدة /الترنيمة لن يتخلى عن مهامه في البحث عن الطرف الاخر للعصا -تلك التي تمسك القصيدة بطرفها الاول -،او ما يمكن ان يسمى البحث عن المعادل الموضوعي -تلك الاشياء المخبوءة- للمواجهة العمومية للكتاب الشعري الذي يضم نتاج اثنا عشر عاما من الكدح على المستوى الشعري والثقافي و الصحفي.

كتبت قصائد المجموعة خلال اعوام -٢٠٠٠-٢٠١٢-ص6

.....

لقد كان الشاعر مقترا في انتاجه الشعري ،بسبب العديد من العلل/المسببات ،و الانساق الشاطبة ،وقد تكون للعلاقات المتشعبة ما بين مراكز الحياة ،حيث يشكل الانسان ،وما يقف خارجه ،الكثير من هذه العلاقات ،و بالتالي فإن شطب الجمال من قبل السلطة المهيمنة الواقعة بالضد من الشاعر ،وانتاج هذا الجمال ،و بأشكال متعددة و متنوعة من قبل الشاعر من جهة اخرى.

هذا الالغاء، وهذا الانتاج هما اللذان يشكلان قطبي التجاذب، و التنافر، /الحياة
والموت /الوجود و العدم.

.....

-باقر صاحب -الشاعر يعمل على الكشف عن العالم /السلخانة على تعرية

ملامحه و قباحاته

قصيدة -كغناء ٠٠٠ في سلخانة-ص ١٨،

-وردة الشعر تتحدث في المسالخ

بما لا يليق عني-ص ١٨

-مسالخ الليل والنهار

بما لا يليق

عن عتمة الشعر على لغة الحياة

دماء انسلاخاتنا

تجفف مروحة الكلام-ص ١٩

محاولة الشاعر هذه تعمل على تحويل العالم رغم قسوته و شراسته الى سلخانة،
وإن الكائن البشري سوف لن يكون وسط هكذا فضاء سوى الذبيحة،
هذا التصوير لن يعفي القاريء و الشاعر ذاته من المقاومة.

وما الكتابة و القراءة كأفعال ابداعية. إلا حالة نوعية من حالات رفض هيمنة الآخر /الشاطب من جهة ، و اقامة الفعل المضاد. للمدن الضالة /الدستوبيا ، و المتمثل بصناعة البدائل من جهة اخرى /المدن النظيفة /اليوتوبيا.

(خامسا)...

من حق المتلقي أن يتساءل ،هل حقا ان الكائن المضمّر هو نفسه الكائن البين،الواضح ؟اي هل ان الانسان الموجود داخل القصيدة هو ذاته ذاك الانسان الواقف خارجها ؟

وإذا ما كان الحال كذلك فما الفعل المركب من الكتابة /الثقافة عامة ومن الكتابة /الشعر خاصة ؟

أليس من وظائف الشعر محاولة جس نبض المجهول ،والمشف عن جوانبه و الاستدلال عليه من خلال مفروزاته ،وان كانت العملية هذه تجري ضمن فعل ينتمي الى صناعة الوهم ؟هذه الصناعة التي كثيرا ما تكشف عن قواعد المياة ،عن كتلة المجهول ،التي تحاول القصيدة الاحتكاك به،و تفكيك بعض ذراته لمعرفة ما يضمّر ،وما يبوح به.

إن مشاريع الإنسان الاول في صناعة القراءة و الكتابة ما هي الا فعل منتج للمعرفة ،تلك القيمة التي استطاع الانسان عبرها ان يختلف عن سواه ،أن يتميز بها ،قد يشكل الموت جانبا مهما من جوانب المجهول ،تلك المواجهة الحتمية بالنسبة للانسان عامة و للشاعر خاصة ،ليتساءل القاريء و الشاعر كذلك، هل من الممكن أن يتخلى الشاعر -ضمن موقف مزدوج -موقف الشاعر ككائن

باحث عن المجهول ،و ككائن يقف خارج هذه المهمة ،هل من الممكن ان يتخلى الشاعر عن حمل صخرة سيزيف /القدر ، عن مهمة صناعة المدينة الفاضلة التي حاول وعمل الفلاسفة على طرده من مفاصلها بسبب عدم انتمائه للتوافق ،بسبب عدم انتمائه لصناعة القناعات .

لقد كان الشاعر اكثر من رائد ،و اكثر من كشاف ،من اجل تحويل المجهول الى معلوم ، من اجل اماطة اللثام عن المخبوء ،عن الوجوه المتخفية وراء الاقنعة ،

لقد كان الشاعر وما زال اكثر من صاحب رؤية مستقبلية لبناء العالم ،وليس لبناء المدينة الفاضلة فحسب ،تلك التي اتخذها الفلاسفة مشروعاً لهم .

.....

كثيراً ما تطرح الاسئلة ،ويتم تداولها في اوساط الشرائح المثقفة او العاملة - مهنيّاً- في حقول الادب والاعلام و الصحافة والفنون .

أسئلة تتحدث عن مدى الحفاظ على بنية المنجز الابداعي ،وسط فروض المهنة والعمل ،في حقول تجاور الاختلاف ،و مدى قدرة الصحافة والاعلام على التجاوز على جرف الابداع ،ومدى قدرة المبدع نفسه على الاستفادة من الاعلام من اجل خدمة الثقافة .

وعلى الرغم من أن الكثيرين يؤكدون على ان العملية الابداعية كثيراً ما تتسحب /تتكلم بهذا الشكل او ذاك من أمام الفعل الاعلامي ،و ذلك بسبب شراسة المهنة في سحق بعض مفاصل براءة و طيبة الفعل الابداعي غير المنتمي الى الشطب و الاقصاء .

.....

-باقر صاحب - الشاعر يعلن في الصفحة السادسة عن زمن كتابة القصائد في الاوقات المحصورة بين عامي -٢٠٠٠-٢٠١٣- هذا الاعلان سوف يضع امام القاريء فترة زمنية طويلة استغرقتهاكتابة عددمن القصائد ،من الممكن ان يتضاعف عددها حين يكون الشاعر متفرغا للعمل الابداعي ،إلا أن الحياة و أحكامها لم تمنح المبدع الفرصة الكافية للابلاغ عن قدراته.

الشاعر يعمل في الصحافة العراقية منذ عام ٢٠٠٣ ص ٨٧ ، اذا من الواجب على التبدعالمنشغل بهموم الحياة

رغم تداخلها مع الفعل الشعري ان يتخلى عن بعض حقوق القصيدة ،خدمة لحقوق الفعل الاعلامي /الادبي /العمود الادبي الاسبوعي ،او ادارة شؤون المهنة الاعلامية المناطة به.

إن فترة زمنية -ثلاثة عشر عاما-لم تستطع ان تمنح الفعل الثقافي الا القليل مقارنة بما يمكن ان ينجزه المتفرغين خدمة المنجز الابداعي.

ورغم اشتغالات الشاعر الادبية المنتمية الى حقول الاعلام و الصحافة ،الا انه استطاع ان يوفر موقع قدم لكتابة القصيدة بدلا من الاستسلام لمهنة الحياة،حيث يشكل البحث عن ملامح اللحظة الانيةاكثر من قوة لإقصاء المستقبل ،هذا النسق الذي انسحب من مواجهته الكثيرون من المهتمين بالشأن الثقافي الابداعي ،،و ليتحول الفعل الابداعي الى قوة حاملة غير قادرة على مواجهة الاقصاء /التهميش

و بالتالي استسلام المثقف /الشاعر الى سلطة الانزواء ،او الانسحاب ،ولو مؤقتا من حراك المجتمع و القبول بالامر الواقع ،عبر صناعة القناعات القاتلة .

(سادساً)...

لعل من ملامح القصيدة التي يكتبها -باقر صاحب-كالعديد من زملائه الشعراء هي الابتعاد عن كتابة المطولات ،والذهاب الى استحداث او متابعة المنجزات الشعرية على المستوى العربي او الاجنبي ،حيث الكتابات التي تعتمد التركيز و الاقتصاد في الكتابة.

فالكثر لا تدل على الجودة والاجادة دائما ،الا ان بالمقابل فان القلة قد توفر حالة من الاطمئنان ،الى الابتعاد عن الاسراف و السهولة،و النزيف الشعري ،لذلك سوف يجد القاريء /المتابع ان الشاعر في - ترنيمة سوداء-سوف يلجأ الى منجز ابداعي أجاد به الثمانينيون -بالاشتراك مع زملائهم-الا وهو منجز قصيدة الصدمة ،او البؤرة او الدهشة او قصيدة الفص،/الشذرة.

تلك العلامة التي كثيرا ما تشكل لؤلؤة الخاتم ،او الحجر الكريم الذي يزين المعاصم او الصدور.

بل ان الشاعر عمل على افراد صفحات من كتابه الشعري ليعلن عن -المقاصير - تلك القصائد القصيرة وما بعدها من التعاريف او الكلمة معناها،واقتراب البنية الهندسية من المنجز الشكلي الياباني -الهايكو-

من ملامح الكتابة الشعرية الاخرى ،ان القصيدة لا تنتمي الى المغامرة ،كحال الشاعر نفسه ،هذا الكائن الهاديء،البعيد عن الضوضاء و الضجيج الاعلامي ،فهو من القلائل الذين لم يستغلوا مناصبهم الاعلامية في الاعلان عن تجاربهم الكتابية.

- باقر صاحب - لم يكن ممن يرمون بأنفسهم من حالق ليتمتع بشيء من حرية الطيران ،حتى وان كانت عواقبه وخيمة -كما يقال -،فالثمانينيون كانوا من اكثر الجماعات الشعرية قربا من المغامرة،و معايشة التجريب و الدخول في عملية التجريب في الكتابة ،فهم يمتلكون من تجارب الاخرين /من تجارب الشعراء الذين سبقوهم ما يجعلهم قادرين الى الغوص من غير خوف من الغرق ،فلديهم من التجارب الشعرية ما يميزهم عن سواهم من..

١-شعراء التفعيلة /شعراء العمو المطور /الخمسينيين

٢-شعراء البيان الشعري السريريين و تثوير اللغة و القصيدة المدورة
٣-شعراء القصيدة اليومية/السبعينيين،وعدم انصياع الكثير منهم الى سلطة تسييس،و أدلجة القصيدة.

اضافة الى تجارب الثمانيين انفسهم التي تتحرك ما بين قصيدة النثر ،و النص المفتوح.

واذا ما كان الشعراء الخمسينيين و الستينيين والكثير من السبعينيين هم خريجو كليات طب و هندسة و تكنولوجيا وفنون جميلة ،واذا ما علم القاريء ان الشاعر -باقر صاحب- هو احد هؤلاء الخريجين التكنولوجيين الذين لم يتمكنوا رغم

التقنيات الحديثة على مستوى الآلة والتصميم و سلطتها في التطور و التقدم ان يتخلوا عن الادب و العملية الشعرية ،وسحر الابداع.

.....

عند هذه النقطة او مجموعة النقاط سوف يضع القاريء اصبعه على اكداس من التجارب و المعارف التي وفرت لمجاميع الشعراء مساحات واسعة لا من الأمان والاطمئنان،بل من عدم التوافق مع الواقع و ثوابته.

انهم اكثر الاجيال /الجماعات قدرة على زحزحة مهيمناات الثوابت و ضربها في الصميم ،تلك الانساق التي ما تخاذلوا امام مطارق احداثها ، و قسوة الخصوم الذين يتخذون منها أسبابًا لضرب الاخر /الخصم.

-باقر صاحب الشاعر ووسط هذا العالم المليء بالمتناقضات ،بحاجة الى كمية من الشك قدرة على تدمير مكامن اليقين ،ليعلن عصيانه على المتداول.

الهدوء الذي يلاحظ عليه /على الشاعر ،وسكونية ما حوله ،فهو لا يوحى للناظر اليه بأنه انسان مشاكس ،،او شاعر ينتمي الى الرفض ،شاعر باحث عما يوفر للقصيدة ما يميزها عن سواها وان كانت تنتمي لذات الشاعر.

كائن قنوع هكذا يوحى للاخرين فالمطحنة /السلخانة التي تدور من حوله تسعى الى زرع اليأس من المستقبل ،وان الكائن الذي يتحرك وسط عتلات /مسننات و مفاصل هذه الماكنة لا مستقبل له وسط برامجها.

-السلخانة-(قيم الدولة والمجتمع و المقدس)هذه لا يمكن ان تشكل حاضنة لانتاج المختلف.

بل ان تعدد التجارب والمحاولات والبحث عما لم يكتبه الشاعر هي وحدها التي توفر حالة من التحليق الذي لا ينتمي الى الانتحار ،او الى الانتفاء ،او الى تدمير النص الشعري.

فال فشل في كتابة نص مختلف ،هو محاولة لوضع اليد على مكنم الخطأ ،و بالتالي من الممكن ان يتحول الى نقطة انذار مبكر ،تساعد الشاعر على عدم تكرار /اجترار الأخطاء.

ففي عالم الشعر لا يمكن للشاعر أن يرتكب الاخطاء ذاتها ،فالاخطاء لا يمكن ان تتكرر في عالم الإبداع ،قد لا تتوفر الاخطاء/التجارب الفاشلة في العديد من المحاولات،ولكن سوف يبقى لكل قصيدة لكل تجربة كتابية اخطاؤها الخاصة ،والتي سوف تتحول لحظة تراكماتها الى مجموعة فنارات ،الى مجموعة منصات للانطلاق لانطلاق الشاعر و القصيدة الى عوالم توفر حالات من الاكتشافات.

ترنيمة -باقر صاحب-السوداء فيها شيء من الاستسلام والفرع،فيها خوف وقناعات ،،فيها محاولات الانسلاخ من جلد الضحية والاعلان عن شيء من الرفض.

الشاعر /الروح ،الذي يتحرك وسط جسد كائن بريء طيب لا يسن صناعة الخديعة و المكر ،ولا من مهامه الايقاع بالآخر /الخصم ،لقد كان صادقا في كتابة القصيدة وفي التعبير عن انفعالاته.

الا ان الصدق في المشاعر قد يشكل اكثر من نسق للحد من نشاط القصيدة ،ومن بحث الفعل الشعري عن منظومات تنتمي الى التناقضات ،واذا ما قد قيل سابقا على لسان النقاد والمهتمين بالشان الشعري القدامى (ان اعذب الشعر اكذبه)فان الكذب هنا لا ينتمي الى الدين بقدر انتمائه الى الحياة ،انه ينتمي الى اللواقع ،الى ما يساير الحلم ،حتى بات الصدق في قول الشاعر يشكل جريرة على الشاعر ان يتفادها ووصولاً الى جذوة القصيدة ،

(سابعاً وأخيراً)...

الواقع المعيش ،الحياة المتخمة بالفزع ،سلطة الاخر لم تستطع تحول الشاعر في -ترنيمة سوداء -الى فريسة،على الرغم من انه يتحرك امام عينيها كهدف معاد ،حاله حال جميع الشعراء المنضمين الى زمرة قصيدة النثر.

-صفحة البداية -ص ٩ لم تكن نصا موجهاً للقارئ /الانسان بالدرجة الاولى ،بل الى الواقع ،وذلك عبر صناعة البدائل ،من خلال فعل الكتابة الذي يقيمه الشاعر

،ومن خلال فعل القراءة الذي ينتجه المتلقي ،
انه /الشاعر يعلن موقفه خارج متن القصيدة ،
(هكذا أفتن فحولة بقايا الرماد)ص ١٤

هل هناك مصيدة يخفيها الشاعر ليحول الاخر الخصم الى طريدة،والخصم هنا
كائن لا ينتمي للقصيدة /المجمرة ،بل الى الفحولة /الرماد ،والفحولة هنا لا يمكن
ان تكون الا سلطة الاب،او ما يطلق عله اصطلاح -البطرياركية-،او وصاية
الاخ الاكبر.

حيث الشرق /الثوابت حيث البداوة /الافكار ،
الشاعر لم يزل رجل حكمة ، لا كائن طيش ،

ورغم الانفعالات التي قد ينتمي بعضها الى الارتباك الان ما تحتاج اليه القصيدة
من وعي و ادراك و معرفة هو ذاته ما تحتاجه الحياة.

ليس من حق القاريء ان يستشعر شيئا من الغرابة في أن يكون صاحب المعلومة
الفكرية/التكنولوجيا صاحب منجز ابداعي /شعري.

الكتابة الشعرية لا يمكنها أن تلغي التفكير العلمي/التقني ،بل من الممكن ان
يتحول المنجز الهندسي كحالة تفكير الى عامل مساعد على عدم الوقوع في
ورطة فوضى القصيدة ،و لتظهر من بعد هذا وعلى سطح الكتابة احكام الحياة
التي تنتمي الى الجبرية ،،الى الاستجابة لمفروضات الواقع،تلك القوى ،و

السلطات قد تجد القصيدة نفسها بين الانسحاب /التوقف عن الظهور ،او ركوب
الموجة.

ومن أجل أن لا يجد الشاعر نفسه منساقا الى الوقوف مع النسق الشاطب،مع
الواقع المعيش و قواه الاقصائية/السلخانة/الدستوبيا يكد نفسه مضطرا الى شيء
من الصمت المنتج للكثير من المواقف المضادة للآخر/الشاطب.

(افضل الصمت

لأختط برزخا بين الليل و الليل)ص ٧٥

في فصوص اللغة في -مقاصير - القصائد،بيدو -باقر صاحب -اكثر قدرة على
أن يقول الكثير ،فحين تضيق المسافة ما بينه و الهدف نراه يحسن التصويب ،و
تتحقق الاصابة في القول ،في -المقاصير -يتكتل القول و تزداد الرؤية وضوحا
،حيث تتخلى اللغة /القصيدة عن الزوائد لتحتفظ بماء الشعر..

مجلة رؤيا - العدد الخامس عشر - السنة الرابعة
.....2020 - 12 - 1.....



زوربا اليوناني
رحمن خضير عباس - العراق



حينما توفي نيكوس كازانتساكي عام ١٩٥٧ ، رفضت الكنيسة الإرتوذكسية أن تمنحه قبرا ، بسبب كتاباته الفلسفية الحرة والتي تتعارض مع المفاهيم المسيحية ، فدفن في مدينة هيروكلين عاصمة كريت. وقد أوصى أن يُكتب على شاهد قبره

" لا أطمع في شيء، لا أخشى شيئا، أنا حرّ."

هذا الأديب والفيلسوف الذي استطاع أن يهضم البوذية والمسيحية والماركسية، وكان من المعجبين بفكر نيتشة. ولكنّه في النهاية، أعلن تجرده من أية

أفكار تقيد حرية الإنسان ، معلنا ولادةً عسيرة للخيارات الحرة في الحياة والفكر ، تلك الحرية الفطرية التي تعي ما يحيط بها ، والتي كُتفها في شخصية زوربا اليوناني، والذي يمثل أجمل تجليات الغرائز الإنسانية التي لم تتلوث بالتعصب العرقي أو الديني أو الفكري. لذا جاءت روايته - التي كُتبت بعيد الحرب العالمية

الثانية، وفي عام ١٩٤٦ تحديدا- صرخة ضد التزمت والتحجر في الفكر والممارسة ، ودعوة إلى استنشاق الحرية دونما حدود أو أسوار أو مُسَلِّمات جاهزة.

لقد حاول الكاتب أن يعقدَ مقارنةً بين الوعي الأكاديمي الذي يأتي من خلال الدراسة وقراءة الكتب ، وبين الوعي الفطري والغريزي الذي يأتي من سيل التجارب التي يخوضها الإنسان ، والتي تقوم بدورها في بناء وصل شخصيته ، متمثلة بهذا الرجل التي حفرت السنون خطوطها القاسية على جسده وفكره وسلوكه ، فحوّلته إلى وداعة الحَمَل وقسوة الصخر. إنه زوربا الذي شبّههُ الكاتب بالثعبان الذي يلامس الأرض مباشرة بواسطة مسامات بطنه ، فيدرك أسرارها.

في بداية الرواية نرى باسيل في أحد الموانئ ، وهو رجل ورث منجما للفحم في جزيرة كريت، ويلتقي بالصدفة بشيخ يلمع الذكاء والتوثب من خلال بريق عينيه ، وحالما وقعت عينا هذا الرجل على باسيل، حتى أدرك بغريزته التي لا تُخطئ حجم الرباط المُفترَض بينهما، ويقدم نفسه إلى باسيل باسم ألكسيس زوربا ، ويطلب منه بجرأة أن يشغله معه في أي عمل ، فما كان من باسيل الا أن ينصاع لطلب زوربا ذي الملامح الصارمة والروح الناعمة.

وهكذا تبدأ أحداث الرواية، حيث يسافران معا على متن باخرة متجهة إلى جزيرة كريت، وسط عاصفة مطرية ، لإقامة مشروع مناجم الفحم الحجري ، وحالما يصلان إلى فندق الجزيرة الوحيد ، الذي تملكه هورتنيس العجوز المتصابية، ذات الأصول الفرنسية. حتى يُغريها زوربا ، ويقوم معها علاقة عابرة، تعيد إليها غابر مجدها ، حينما كان قواد الأساطيل يركعون تحت قدميها ويقدمون لها أجمل الهدايا. أما الآن فلم يبق لديها سوى الذكريات ، وجسد بائس أتعبته السنون. ولكن

زوربا يمثل دور العاشق كي يمنحها بعض الأمل في الحياة ، وكي يُشعرها ببعض إنسانيتها التي انكشمت بفعل الزمن، ولكنها تعلقت بزوربا، فأصبح يمثل لها بعض الدفئ في خريف عمرها.

وفي جزيرة كريت النائية والفقيرة يعمّ خبرٌ بين الأهالي، عن استثمار منجم للفحم، وإيجاد فرص للعمل لكثير من أهل الجزيرة ،ويصبح زوربا رئيسا للعمال. ويتفاوض مع الكنيسة لشراء بعض الأراضي التي تعود إليها، ويبدأ العمل في هذه الجزيرة الفقيرة، والتي لا يمتلك أهلها سوى أحلامهم وصلواتهم في الكنيسة. وتتخلل الرواية الكثير من الأمور ، ومنها سفر زوربا إلى مدينة كاسترو ولجلب ما يحتاجه المنجم ، ولكنه ينفق كل النقود على غانية تستهزئ بشيخوخته ، فأنفق عليها غالب ما يملك من مال سيده ، لكي يدافع عن كرامته ويجعلها تتضرع له وتبادلته الهوى، أو كما قال : "لقد تأرثُ لكل رجال العالم"

وتأتي قضية أرملة القرية التي يهواها أغلب أبناء القرية ، ولكنها لا تكثر لهم ، وخاصة أحد الشباب الذي كان يحلم بالزواج منها ، وحينما علم هذا الشاب بأن الأرملة أقامت علاقة عابرة برئيس المنجم باسيل ، فقام بقتل نفسه ، وانتشلت جثته من سواحل الجزيرة . وحينما أقيمت طقوس جنازته في الكنيسة ذهبت الأرملة إلى هناك للمشاركة في العزاء، ولكن الأهالي رفضوا وجودها ، وتجمعوا لرحمها في الحجارة ، وفي الوقت الذي لم يبادر أحد لنجدتها ، هبّ زوربا كالوحش، ليتصدى بوجه جميع أبناء الجزيرة للدفاع المستميت عنها ، غير أن والد الشاب المنتحر استغل غفلة مفاجئة لزوربا ، فحز عنقها بمديته. وهكذا يخيم الموت على أجواء المكان ، ويظهر لنا الكاتب ثقافة القطيع التي لا تعرف سوى لغة العنف والحقد والموت. لم يبك لموتها ويعانقها سوى مجنون

القرية مميكو ، أما الباكون فقد مارسوا طقوس الكنيسة دون أن يدركوا فداحة فعلهم.

أما العجوز الغندورة التي وقعت بغرام زوربا فتصاب بالتهاب رؤوي، يجعلها تنازع الرمق الأخير ، وحينما لفتت أنفاسها ، هجم الرعاع لسلب جميع ممتلكاتها وأثاث بيتها ، ولم يبقوا لها سوى البيغاء الذي تكفل به زوربا:

"أتعلم يا ريس لماذا لم ينهبوا البيغاء ؟ لأنهم لا يريدون إطعامه" ورغم ان الجهود كانت حثيثة لإنجاح المشروع، ولكن هيكل البناء المتكون من الأخشاب التي تتسلق الجبل انهارت فجأة ، وعصفت بكل جهودهم وأموال الشركة التي ورثها باسيل عن عائلته . وهكذا لم يبق شيء سوى الوداع ، فكل واحد سيذهب إلى سبيل مختلف.

هذه هي خطوط الرواية الرئيسية. ولكثها لا تحفل بسير الأحداث ، بل بمغزاها ودلالاتها ، فقد أراد الكاتب أن يسرّب من خلال أبطاله الكثير من الأفكار التي يؤمن بها ، فقد تضمنت أكثر الأسئلة الفلسفية حدةً ، والتي تتناول مفهوم حرية الإنسان، والتي عبّر عنها على لسان زوربا:

"تخلصت من الوطن، من الكاهن، وكلما تقدّم بي العمر غربلت نفسي أكثر، إنني أتطهر كي أصبح إنسانا"

كما تصدت الرواية إلى هيمنة الكنيسة ، وقامت بتعرية رجال الدين من ورقة التوت الوهمية التي يضعونها على عوراتهم، لابتزاز الناس وإغراقهم بالخرافة ، كما توقّف الكاتب كثيرا على العلاقة الحادة بين الطباع الإنسانية التي تُنتزع من رحم الحياة ، واختلافها عن الوعي المُكتسب من الأكاديميات التعليمية ،

الذي يمثله (باسيل) الذي يتعرف على العالم من خلال قراءة الكتب ومن خلال الكتابة في الورق والتي عبّر عنها زوربا في حوار مع رئيسه:

"من يعيشون أسرار الحياة ليس لديهم الوقت لكتابتها ، فالذين لديهم ذلك الوقت لا يعيشون الأسرار"

كما يتناول حقيقة الإنسان الفرد، وذوبانه في روح الجماعة التي تقتلع جوهر بوحه الإنساني ، العادات البالية ، والطقوس الدينية ، وسيطرة القساوسة الذين يقترفون كل الأفعال سراً ، بينما يحرمونها علناً ، أنه الإنسان الهشّ والمتردد ، والذي يتلظى بجحيم الشعور بالذنب.

لقد كانت الرواية ترجمة لفلسفة كازانتساكي الذي ينتمي إلى جيل اکتوى بالحرب الكونية، والثورات التي غيرت وجه العالم. وقد خرج هذا الجيل ناقما على القناعات المفروضة ، واختلال المعايير وعلى الحروب التي حصدت الملايين من البشر لأسباب دينية أو عرقية أو اقتصادية.

لقد كانت شخصية زوربا حقيقية ، فقد التقى الكاتب في إحدى سفراته على شخص يحمل الكثير من صفات زوربا ، ولكنه استطاع أن يضيف عليها الكثير من الألوان والخطوط والتي تجعله تلك الشخصية مستوعبة لأعباء المفاهيم التي أراد الكاتب إيصالها. فجاءت كلمات زوربا غنيّة بالمعاني التي تفوح برائحة الإنسانية الحقيقية ، وتتوهج بحرارة العمق والصدق والمحبة والشجاعة . فقد تحدث من خلال زوربا عن التخلص من الشيطان باستخدام أساليبه ، كما أظهر أن الإنسان يمتلك قدرا ضئيلا من السمو الإلهي ، مؤكدا بأن رحمة الله لا تسعها السموات والأرض ، ولكن قلب الإنسان يسع هذه الرحمة :

"فاحذر أن تجرح قلب إنسان ذات يوم"

تحدث عن البؤس في الحياة أيضا، والذي يجعل الناس يظلمون ، فإما أن تحقق لهم عيشا رغيدا، أو لا توقظهم من أحلامهم. هذا ما كان يوصي به رب عمله باسيل. وحينما جادله الأخير بأنه حر. ردّ عليه زوربا بمنطق حكيم: "أنت لست حرّاً، فقط ربطت نفسك بحبلٍ أطول من حبل الآخرين" فالحرية تعني الذهاب حتى النهاية ؛ الانتصار أو الجنون.

لقد تناول الكاتب مفهوم الحب والرغبة واللذة القصوى ، وحاول أن يشخّص موقفه من المرأة كإنسان يستحق الحب والتبجيل، كما تحدث عن السعادة التي لا ندرکها إلا بعد فوات الأوان.

الرواية التي كُتبت عام ١٩٥٧ تحولت إلى فيلم سينمائي بعنوان (زوربا اليوناني) عام ١٩٦٤، من إخراج اليوناني مايكل كوكايانيس، وقد أسندت البطولة إلى الممثل الكبير (انتوني كوين) ، أما بقية الأدوار فكانت لممثلين آخرين ومنهم آلان باتس والذي قام بدور المثقف والمستثمر ، أما ايرين باباس فقد مثلت دور الأرملة. ومنذ ذلك التاريخ أصبح هذا الفيلم علامة متميزة ،في حيكته وتصويره وموسيقاه،فهو من الأفلام التي لم يتراكم عليها غبار النسيان،منذ ظهوره لأول مرة قبل أكثر من خمسين عاما ولحد اللحظة ، وقد تحولت موسيقى (السيرتاكي) التي رافقت الفيلم إلى فولكلور يوناني ، انتشر في كل أنحاء العالم تحت مسمى رقصة زوربا، ولا بد من الإشارة هنا إلى أن هذا الفيلم هو الذي أطلق رقصة زوربا وابتكرها ، بدأ الرقصة في اليونان وانتشرت في كل أنحاء العالم ،وهذا يعود إلى عبقرية الموسيقار ميكيس ثيودوراكيس.

ورغم أن الفيلم اعتمد على الخطوط الرئيسية لرواية زوربا ، ولكنّه لم يستطع الإحاطة بعمق الدلالات والرموز والتأملات الفلسفية التي وردت في النص ،

كما أنّ الفيلم اختزل بعض الأحداث وأهمل بعضها ، وركّز على بعض الجوانب بشكل يضاهاي الرواية ، ولاسيما البشاعة في قتل الأرملة ، حيث قدّم لنا موقفا مشحونا بالخوف والحقد والقسوة، من خلال تعبيرات وجه المرأة وحركات جسدها، الذي كان يتلقى الرجم من جموع غفيرة من الناس، تسيل عيونهم بالكرهية ، كما قدّم لنا الفيلم مشاهد بصرية مختلفة عن انهيار أعمدة المنجم ، وسلوك زوربا وهو يحاول المستحيل لإنجاح التجربة. وقد تجاوز الفيلم النهايات غير الضرورية ومنها الرسائل المتبادلة بين زوربا وباسيل. وبحثّ باسيل عن أحد أصدقائه القدامى، لأن هذا النصوص لا لزوم له ولا تخدم انسيابيته. فجاء الفيلم رشيقا حافلا بالإثارة ، متنقلا بين الحوارات والأقوال الساخنة لزوربا، والتي أراد الكاتب أن يرمي الكثير من أفكاره، من خلال هذا الرجل الذي لم تلوّثه قسوة الحياة. والذي يرى أن الحياة ينبغي أن نعيشها بامتلاء، وأن نستغل لحظات صفوها ونتجاوز المحن والأحزان.

لذلك كان زوربا مثالا للقوة الكامنة في الإنسان، والتي يستطيع من خلال استغلالها أن يروّض العواصف التي تحاول إغراقه.

في آخر مشهد من الفيلم، وبعد أن فشل المشروع، وأفلس الرجل المثقف باسيل ، طلب من زوربا أن يعلمه الرقص ، وهكذا تبدأ رقصة زوربا وكأنها تعيد الحياة إلى الأشياء التي تجمدت وبهتَ لونها ، منتصرةً على كلّ عوامل اليأس والفشل. قبل عام من موت انتوني كوين ، كان يحضر سمفونية بقيادة مؤلف معزوفة زوربا ، وأمام آلاف الحضور دُعي انتوني كوين لأداء رقصة زوربا أمام الناس

، ورغم أنه في الرابعة والثمانين من عمره ، ولكنه قبل التحدي، فأدى هذه الرقصة بين إعجاب عيون الناس التي امتلأت بالدموع. كان جسد انتوني كوين غير قادر على تحمل روحه الشابة المتوثبة، وكانت خطواته تتناغم مع الموسيقى وتصفيق الآخرين. لقد قال في النهاية وهو يغالب أنفاسه المتعبة:

"موسيقى زوربا هي موسيقى الحياة.

إذا أردت أن تعيش الحياة بامتلاء، فيجب أن تُحب"



قراءة في

لوحة الانعكاس المستحيل (1937)
للرسام السريالي روني ماغريت
(1967 - 1898)

د. سعيد عبدلي - الجزائر



اللوحه تظهر رجلا يرتدي
بذلة سوداء، واقف ووجهه
نحو المرآة، والمرآة لا
تعكس وجهه وإنما تعس
ظهره، والذي يبدو في مقدمة
اللوحه أيضا. مما يجعل
الناظر إلى اللوحه يرى
ظهرين، بدلا من ظهر واحد
خارج المرآة، ووجه تعكسه
المرآة.. وهذه مفارقة غريبة!
المرآة إذن تغش.. المرآة
تكذب.. المرآة تخدع.. فهل
هذا الحكم على المرآة
صحيح؟ هل هي تكذب فعلا؟

يبدو من اللوحه أن الحكم بأن المرآة تغش هو حكم صحيح نسبيا فقط، فهو يبدو
صحيحا في علاقة المرآة بالرجل، لأنها لم تعكس وجهه، وإنما راحت تعكس
ظهره.

بينما هذا الحكم بأن المرآة تغش ليس حكما صحيحا تماما، مادامت المرآة قد
عكست أشياء أخرى عكسا سليما وعاديا، لكونه مطابقا لحقيقة دور المرآة في
عكس المشاهد؛ إذ يبدو على رف المدفأة على يمين الرجل كتاب بلون أزرق

فاتح، وقد انعكست صورته على المرآة انعكاسا صحيحا تماما.. ونتعرف من عنوان الكتاب بأنه رواية عجائبية من تأليف الكاتب الأمريكي إدغار آلان بو، وهي تحمل عنوان "مغامرات أرتير جوردان بيم"

"Les Aventure d'Arthur Gordon Pym(1838)

إن هذا التعامل المختلف مع الأشياء هو الذي يطرح الإشكالية الأساسية في هذه اللوحة.. لماذا لا تعكس المرآة الأشياء بالكيفية نفسها؟.. لماذا تكذب مع الرجل الواقف أمامها وتصدق مع الأشياء؟

بطبيعة الحال، حتى لو كذبت المرآة مع صورة الكتاب أيضا لبقى المشكل قائما.. فالمشكل حينئذ سيكون كالآتي: لماذا تكذب هذه المرآة، فلا تعكس صور الأشياء عكسا صادقا أبدا؟ فيكون المشكل هنا عاما يوصم هذه المرآة بالكذب التام. ولكن الأمر هنا على غير ذلك الوجه، فالغش هنا يبدو جزئيا فقط: كاذب مع الرجل وصادق مع الكتاب؟ وهذه مفارقة، يبدو أن وظيفة هذه المرآة تقوم على أساسها. فهل سنعتبر هذا الاستنتاج إذن ثابتا ونهائيا؟ فنقول المرآة تكذب مع صورة الإنسان، وتصدق مع صور الأشياء؟

يبدو لي أنه من الأفضل عدم التسرع في استنتاج الأحكام وإطلاقها، قبل تقليب الأمر من وجوهه المختلفة، والنظر إليه من عدة زوايا.. إذ لو كانت المرآة كاذبة لأخفت كذبها وغشها وخداعها، ولما راحت تكشف بكل وضوح وغباء عن هذا الكذب. أي أنها لو كانت كاذبة لما راحت تعكس ظهر الرجل بدل وجهه، بينما عكست صورة الغلاف على حقيقته، وبهذا التمييز في الموقفين تكون قد فضحت نفسها، وكشفت عن كذبها وأعلنت عن غشها.

إذن، إن لم يكن ما عكسته غشا وكذبا، فما هو إذن؟ هل نستطيع أن نتجرأ فنقول إن المرأة كانت صادقة ولم تعكس سوى الحقيقة، كل الحقيقة، وليس غير الحقيقة؟ لا نريد، كما ذكرنا، أن نقدم إجابة سريعا لا تستند إلى معطيات، وإنما نسعى إلى أن نقترح إجابة تقوم على معطيات نرجو أنها ستكون مقنعة أو مقبولة على الأقل، وهذه المعطيات نفضل أن نقدمها في شكل عناصر متتابعة حسب الآتي:

1- ينبغي في البداية أن نشير إلى العلاقة القوية بين الرجل والكتاب، فالكتاب هو فكر، هو رؤية، هو وجه الإنسان مصاغ في أفكار، يعكس هو أيضا شأنه شأن المرأة صورة الإنسان وحقيقته (فلنتذكر مقولة سقراط: تكلم حتى أراك).. فكيف إذن جرى انعكاس صحيح للكتاب ولم يتم ذلك مع وجه الرجل، مع حقيقته وهويته؟

2- ينبغي أن نلاحظ أن ما عكسته المرأة من الكتاب هو ليس مضمونه، الذي هو وجهه، والذي هو حقيقته، وإنما عكست غلافه، ظهره.. والغلاف هو المظهر وليس الجوهر.. الغلاف للكتاب كالظهر للإنسان، كثيرا ما يكون خادعا، كاذبا، مراوغا.

3- الكتاب هنا هو رواية، مضمونها هو مغامرات أدبية عجيبة، خيالية، غير حقيقية تماما.. وبالتالي فهي كذب وغش وخداع، وهذا بحكم مخالفتها للواقع، وبعدها عنه.. ومن ثم، تكون المرأة، وهي تعكس الغلاف عكسا صحيحا، قد

عكست غلافا خادعا.. أي أنها عكست صورة حقيقية لكتاب كاذب خادع، مما يعني أنها عكست صورة لشيء خادع، كاذب.. لأن المرأة في جميع الحالات تكون موضوعية محايدة.. لا تصحح الواقع، وإنما تعكسه كما هو.. فالكذب هنا هو كذب الأشياء أو العناصر التي تعكسها، وليس الكذب أو الغش هو فيما تقوم به المرأة حين تعكس هذه الأشياء أو العناصر.. إن كل ما قامت به المرأة هو أنها عكست بصدق واقعا مزيفاً.. شيئاً مزيفاً، هو الكتاب. والكتب كالكلام، وتكذب مثله، لأنها تحمل بداخلها وجه الإنسان، أفكاره، وخياله، وخداعه.

4- إن ما يهم الإنسان هنا، وهو يقف أمام المرأة، ليس أن يرى وجهه، وإنما ليتحقق هل أخفى وجهه بشكل جيد.. هل أخفى حقيقته بشكل كامل؟ إلى درجة أن المرأة نفسها ينبغي أن تعجز عن إظهار حقيقته، أو حتى إظهار جزء بسيط من هذه الحقيقة.. الإنسان هنا هو المخادع، وليس المرأة.. المرأة تعكس هنا نوايا الرجل بدل وجهه.. أنها تعكس الصورة التي يفكر الرجل في الظهور بها أمام الناس.. الإنسان لا يريد أن يعرف الناس حقيقته، إنه لا يريد أن يعرفوا منه إلا ظهره، سواء نظروا إليه من الخلف أم نظروا إليه من الأمام.. فالمرأة هنا هي وسيلة ينجز بها الإنسان الصورة التي يرغب أن يراه الناس عليها، كما يفعل ذلك أيضاً عن طريق الكتب.. إخفاء الحقيقة دائماً، وصناعة صورة أخرى كاذبة، على أنها هي الحقيقة.. وقد نجح الإنسان هنا نجاحاً تاماً، فقد استطاع أن يخدع المرأة نفسها.

5- الحقيقة إذن ليست في وجوه الناس ولا فيما يكتبونه، فذلك خداع وكذب

وغش.. وإنما الحقيقة وراء ذلك، والسبب هو أن الإنسان حريص دائما في ما يفعل على إخفاء الحقيقة، إخفاء حقيقته.. ومن هنا نرى الخديعة التي تعرضها صورة الكتاب الحقيقية في المرأة.. إنها صورة حقيقية لغلاف يغش ويخفي الحقيقة، وهذه الحقيقة هي مضمونه الخيالي والعجيب، البعيد تماما عن الواقع.. وصورة الرجل في المرأة التي تعكس ظهره بكل أمانة ودقة، بينما تتستر عن وجهه، الذي صار بدوره ظهرا لا يحمل إلا السواد، مع ملامح الشكل الخارجي، وهي ملامح لشكل يكفي فقط ليظهر الرجل أمام العين بأنه إنسان متحضر وأنيق، كما هو الأمر مع عنوان الكتاب وغلافه.. أي ما يكفي لترسيخ الخداع والكذب والغش لدى المشاهد.

6- فلنحذر إذن من الإنسان.. ومن كل ما يأتي من الإنسان، ومن كل ما يظهره: كتابة، أو صورة، أو صوتا.. فالإنسان له مئات الوجوه.. ومن هنا نرى روني ماغريت كثيرا ما يحجب وجوه الشخصيات في لوحاته، للتحذير من خطورتها؛ ومن ثم الدعوة إلى عدم اتخاذها سبيلا ودليلا لمعرفة الأشخاص وحقيقتهم، واكتشاف نواياهم الخادعة التي تقبع وراء وجوههم وأقوالهم وكتبتهم وتصرفاتهم.



"عين على نص الحمامة
و الثعلب ومالك الحزين"
من كتاب كليلة ودمنة
المهدي اباحني - المغرب

يقول الناقد والباحث محمد الداوي في مقالته السلطة العمياء في كلية ودمنة، منشورات مجلة الكوفة العدد 2016/10. "إن العالم لا يهتم من جهده إلا خلود العلم والمحافظة عليه لئلا يهمل من غايات نبيلة تروم تهذيب نفوس الناس وحفزهم على اجتناب مذموم الأفعال" ولعل هذا عينه هو الغرض الذي وضع له كتاب كلية ودمنة، فهو كتاب متنوع المواضيع ، محكم البناء، ظاهره هزل يراد به تأديب العامة، وباطنه مغدق يروم موعظة الملوك، وبين هذا وذاك مسافة كبيرة تركها المؤلف للمتلقي لكي يبحر في تأويله ويجتهد في فهمه. وقد لا أبالغ إذا قلت إن هذا الكتاب يحوي بين دفتيه قصص كتبت منذ غابر الزمن، لكنها تحكي واقعنا اليوم وربما قد تتجاوزه للأجيال المقبلة، وسنرى كيف أن قصة الحمامة و الثعلب ومالك الحزين فيها شيء مما نعيشه اليوم، وفي سبيل هذا نستدعي بعض آليات التحليل السيميائي للنصوص، كونه يسمح بدراسة النص من جميع جوانبه دراسة سيميائية تغوص في أعماقه ، وتستكشف مدلولاته المحتملة ، مع محاولة ربط النص بالواقع، مع الاستفادة وأخذ العبر منه، فضلا عن كونها (السميائيات) كما قال سعيد بنكراد" دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية". أو "كشف واستكشاف لعلاقات دلالية غير مرئية من خلال التجلي المباشر للواقعة ، إنها تدريب للعين على التقاط الضمني والمتواري والمتمتع ، لا مجرد الاكتفاء بتسمية المناطق أو التعبير عن مكونات المتن" ، لكل هذه الأسباب وأخرى رأينا أن المنهج - إذا صح التعبير- المناسب لدراسة عينة دسمة، ونص غني يفيض ب"الرمزية" هو المنهج السيميائي.

باب الحمامة والثعلب ومالك الحزين

زعموا أن حمامة كانت تفرخ في رأس نخلة طويلة ذاهبة في السماء، فكانت الحمامة تشرع في نقل العش إلى رأس تلك النخلة، فلا يمكن أن تنقل ما تنقل من العش وتجعله تحت البيض إلا بعد شدة وتعب ومشقة: لطول النخلة وسحقها، فإذا فرغت من النقل باضت ثم حضنت بيضها، فإذا فقست وأدرك فراخها جاءها ثعلب قد تعاهد ذلك منها لوقت قد علمه بقدر ما ينهض فراخها، فيقف بأصل النخلة فيصيح بها ويتوعدها أن يرقى إليها فتلقي إليه فراخها، فبينما هي ذات يوم قد أدرك لها فرخان إذ أقبل مالك الحزين فوقع على النخلة. فلما رأى الحمامة كئيبة حزينة شديدة الهم قال لها مالك الحزين: يا حمامة، ما لي أراكي كاسفة البال سيئة الحال؟ قالت له: يا مالك الحزين، إن ثعلباً دهيت به كلما كان لي فرخان جاء يهددني ويصيح في أصل النخلة، فأفرق منه فأطرح إليه فرخي. قال لها مالك الحزين: إذا أتاك ليفعل ما تقولين فقولِي له: لا ألقى إليك فرخي، فارق إلي وغرر بنفسك. فإذا فعلت ذلك وأكلت فرخي، طرت عنك ونجوت بنفسي. فلما علمها مالك الحزين هذه الحيلة طار فوقع على شاطئ نهر. فأقبل الثعلب في الوقت الذي عرف، فوقف تحتها، ثم صاح كما كان يفعل. فأجابته الحمامة بما علمها مالك الحزين. قال لها الثعلب: أخبريني من علمك هذا؟ قالت: علمني مالك الحزين. فتوجه الثعلب إلى مالك الحزين على شاطئ النهر، فوجده واقفاً. فقال له الثعلب: يا مالك الحزين: إذا أنتك الريح عن يمينك فأين تجعل رأسك؟ قال: عن شمالي. قال: فإذا أنتك عن شمالك فأين تجعل رأسك. قال: أجعله عن يميني أو خلفي. قال: فإذا أنتك الريح من كل مكان وكل ناحية فأين تجعله؟ قال: أجعله تحت جناحي. قال: وكيف تستطيع أن تجعله تحت جناحك؟ ما أراه يتهيأ لك. قال: بلى. قال: فأرني كيف تصنع؟ فلعمري يا معشر الطير لقد فضلكم الله علينا.

إنكن تدرين في ساعة واحدة مثلما ندري في سنة، وتبلغن ما لا نبلغ، وتدخلن رؤوسكن تحت أجنحتكن من البرد والريح. فهنيئاً لكن فأرني كيف تصنع. فأدخل الطائر رأسه تحت جناحه فوثب عليه الثعلب مكانه فأخذه فهمزه همزة دقت عنقه، ثم قال: يا عدوي نفسه، ترى الرأي للحمامة، وتعلمها الحيلة لنفسها، وتعجز عن ذلك لنفسك، حتى يستمكن منك عدوك، ثم أجهز عليه وأكله.

المستوى الدلالي

لا نحتاج هنا إلى كثير من الجهد للتدليل على مبدا الانسجام من خلال فرض المحاكاة (عالم الحيوانات يحاكي عالم الإنسان)، إن النص مسرح لواقع إنساني عميق ولواقع نص سطحي، وكى نتجاوز السطح و ننفذ إلى العمق سنمر أولاً عبر آلية التحليل المقومي الذي يتعامل مع المعنى كمجموع قابل للتفكيك إلى وحدات دلالية صغرى "وحدات دنيا" وتنقسم هذه الوحدات على مقومات نووية يترتب عليها المستوى السيميولوجي للغة ومقومات سياقية (مصانف) يتولد عنها المستوى الدلالي، حافظ السارد على المقومات النووية للفواعل وأضاف إليها مقومات أخرى أملاها السياق الذي وردت فيه.

الحمامة: [+حيوان]، [+حي] [+أليف] [+عاشب]، [+له جناحان] [+بييض] [+ من صنف الطيور]

الثعلب: [+حيوان]، [+حي] [+مفترس] [+لاحم] [+له أربع قوائم] [+من الثدييات] [+صنف الكليات]، [+قارض].

مالك الحزين: [+حيوان] [+حي] [+لاحم] [+له جناحان] [+ من صنف الطيور]

وإلى جانب هذه المقومات هناك مقاومات عرضية استقيناها من موروثنا الثقافي فأضحت من كثرة استعمالها مقومات ذاتية تفرد في تمييزها عن غيرها، كتمييز الثعلب مثلا بالدهاء و المكر والحيلة، والحمامة بالغباء والجبن، أما مالك الحزين فقد عرف هنا بالواعظ والناصح، ولكي يضفي السارد على نصه شيء من المحاكاة ويعطي نصه بعدا واقعيا - إلى حد ما- قام بأنسنة فواعله كما في:

الحمامة: [+تكلم][+تلقني بأولادها][+تبكي][+تعمل بالنصيحة][+ السعي إلى التخلص من الثعلب]..

الثعلب: [+يتكلم][+يحتال][+يواعد][+مغالطة الحمامة]

مالك الحزين: [+التكلم][+تقديم النصيحة][+التوعية]

ويتضح هنا كما هو مبين تقاطع التشاكلين الحيواني والإنساني وإسناد سمات بشرية للحيوانات.

التشاكل

من المعروف أن مصطلح التشاكل (Isotopie) مصطلح فيزيائي وكيميائي يدل على الوحدة والموحد و التوازي والتجانس والتناظر والتشابه والتماثل، كما يدل على تساوي الخصائص في جميع الجهات ، ويعني أيضا الانتماء إلى حقل أو مجال أو مكان معين. وتشتق كلمة التشاكل ISOTOPIE اليونانية من ISO بمعنى متشابه ومتماثل، وكلمة TOPOS بمعنى المكان. ومن ثم، فالإيزوتوبيا Isotopie بمعنى نفس الموقع والمكان والمجال. هذا، وقد نقل كريماص A.J.Greimas هذا المصطلح من حقل الفيزياء والكيمياء، فاستثمره

في سيميوطيقا السرد، وذلك باعتباره من أهم المفاهيم المركزية لتحليل الخطاب، وبناء المعنى، وتحقيق الاتساق والانسجام، واستكناه الدلالة تجريدا وتقييدا، أملا في إزالة الغموض واللبس عن النص، ورغبة في تذليل معانيه وإيصالها إلى القارئ حتى يحصل التجاوب المنشود، واستناد إلى هذا نعين تقاطع تشاكليين دلاليين (حيواني، إنساني) وتشابكهما داخل النص أعلاه.

التشاكل الحيواني

الحمامة	الثعلب	مالك الحزين
كانت تفرخ	وثب عليه	أقبل مالك الحزين
تنقل العش	أجهز عليه	وقع على نخلة
تبيض	أكله	يطير
تطير		حط على شاطئ
تحضن بيضها		

التشاكل الإنساني

الحمامة	الثعلب	مالك الحزين
النطق	النطق	النطق
كاسفة البال سيئة الحال	المكر	تقديم النصيحة
تبحث عن حل لمشكلتها	التهديد	الغرور

انطلاء الحيلة عليه	الانتقام مغالطة الحمامة الاحتتيال على مالك الحزين	تعمل بالنصيحة
--------------------	---	---------------

يظهر من خلال الجدولين أن التشاكل الغالب في النص هو التشاكل الإنساني، وحق له ذلك لأن النص موجه للإنسان وما الاستعانة بالتشاكل الآخر إلا لتعميق فهم الطبيعة البشرية أو لعدة اعتبارات أخرى سنتحدث عنها في قادم الأسطر.

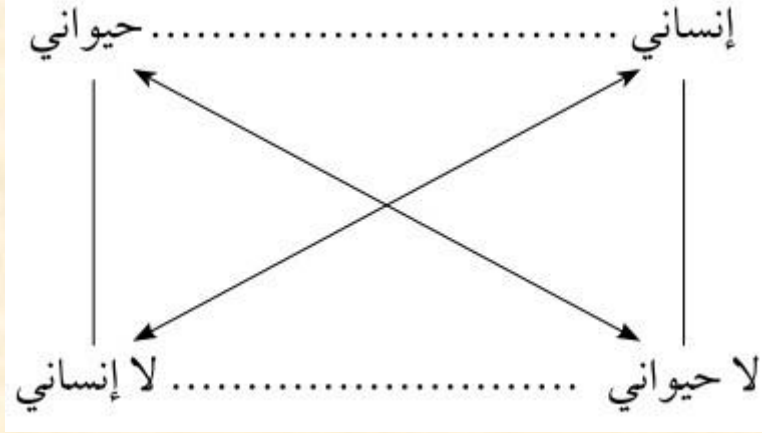
يعمد السارد في نصه إلى توظيف ثنائية **الطبيعة والثقافة**، فالإنسان كما هو معروف يشترك مع الحيوان في خصائص طبيعية كالتوالد، والتنفس، والأكل... إلا أنه يتفوق عليه في ماله من قدرات عقلية ومؤهلات ثقافية تمكنه- إن هو استخدمها- من استغلال واستثمار الطبيعة إلى جانبه، سعياً في تطوير حياته وتحسين نمط عيشه، وأما إذا احتكم إلى الحالة الطبيعية حيث الغلبة للأقوى فإنه سيقع في مطبات لا حد لها، وفوضى مجهولة النتائج، والنص مثال صادق على ضرورة الاحتكام إلى الحالة الثقافية في تدبير الأمور، فإذا اعتبرنا الثعلب مثال للسلطة التي كل همها حفظ مصلحتها، وملء البطون ولو على آلام الآخرين ودون مراعاة أدنى مستويات الضمير، وإذا اعتبرنا الحمامة مثال للشعب الجاهل الذي يخيفه حجم السلطة الزائف، ويمتثل الأوامر القاسية والمجحفة دون أن يكلف نفسه عناء البحث عن حقيقة هذه السلطة أو مساءلتها، وإذا اعتبرنا مالك الحزين مثال لنقطة الضوء التي تنير للحمامة (الشعب) طريقها وتفضح كذب السلطة (الثعلب) وافترائها... فإن النص بهذا سيكون مادة دسمة غنية ومغرية بالرمزية، وما علينا إلا استنطاقه قدر المستطاع.

المربع السيميائي

تتكون الأبعاد الدلالية في القراءة السيميائية من السيمات السياقية، فتشكل السيمات النووية التي تتم فصل منها الوحدات المعجمية ما يعرف بالمستوى السيميائي للمعنى في مقابل المستوى الدلالي الذي يتشكل من تجمع السيمات السياقية التي تتميز بطاقتها التوليدية بحكم إحالتها على أقسام عامة مثل: الحياة والموت، أو الإنسان والحيوان، وتتغير دلالتها بتغير القسم الذي تنتمي إليه والذي يفيد من السياق.

إن اجتماع السيمات النووية التي تكوّن المعنى والسيمات السياقية التي تكون الدلالة هي التي تساعدنا على فهم دلالة العمل، وانطلاقا من البنية الأساس للدلالة التي تقع في المستوى العميق وذات الطبيعة المنطقية الدلالية أسس غريماس شكلا محددًا جدا يضبط شبكة من العلاقات بين مجموعة من الوحدات الدلالية المختلفة يمكن تطبيقه على أيّ فعل إنساني أطلق عليه المربع السيميائي أو النموذج التأسيسي، ويعرفه كورتيس بكونه "تجسيد مرئي لمتفصل مقولة دلالية، كما يمكن استخراجها على سبيل المثال من عالم خطاب معطى، مقولة تمثّل الجوهر في مستوى أكثر عمقا"

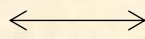
لقد انطلقت السيمياء الغريماشية لتشيد بنية دلالية من تقابل علاقات التضاد والتناقض والاقتضاء، وإن هذه التقابلات التي شكلت حدود المربع السيميائي ستنقل من العلاقات إلى العمليات عبر النفي والإثبات ولكن لا يتم تحريك المربع السيميائي إلا عن طريق ذات تقوم بالفعل لتكون شرطا ضروريا لتحريك المربع السيميائي الذي سيأخذ طابعا جدليا على المستوى السردى (الحالات والتحويلات) ، يمكن من دراستنا للنص تمثيل المربع السيميائي لدلالته بالشكل التالي :



يمكن أن نستخرج
من خلال المربع
مايلي:

علاقات
التضاد

علاقات التكامل والتضمين _____



علاقات التناقض

- محور التضاد : إنساني/ حيواني
- محور شبه التضاد : لا حيواني/لاإنساني
- خطاطة إيجابية : إنساني/ لا حيواني
- خطاطة سلبية: حيواني/ لا إنساني
- مؤشر سلبي: حيواني/ لا حيواني

إذا ومن خلال هذا المربع نستخرج مجموعة من العلاقات التي تفتح النص على العديد من الزوايا والمنظورات المختلفة:

إنساني/حيواني: كما هو معروف فهي العلاقة التي تميز بين الكائنين الحيين على وجه الطبيعة، فلإنسان مميزاته كما للحيوان مميزاته.

إنساني/لا حيواني: هي ترجيح كفة الطابع الإنساني في المجتمع، وتعزيزها باستحداث المؤسسات الثقافية مع مراعاة ما يتوفر عليه الإنسان من القدرات والمؤهلات العقلية والمعرفية.

حيواني / لا إنساني : عكس الحالة الثقافية وهي استسلام الإنسان للحالة الطبيعية أو الطابع البهيمي في المجتمع، وأبرز ما يمثلها الشطط في استعمال السلطة والعنف والقتل والحكرة ...

لا حيواني/ لا إنساني: هنا يكون الطابع العدوانى أقوى، يتجاوز فيه الإنسان الطبيعة الحيوانية إلى أفعال بشعة وفظيعة لا يستطيع حتى الحيوان فعلها كالشطط في استعمال السلطة، والإكثار من القتل، وواد الأبناء، الاغتصابات ...

المستوى السردى:

1- تشابك البرامج السردية

يرى غريماس أن السرد لا يستحق أن يكون من دون فعل، لهذا يتوجب أن يكون لهم مشاركون في هذا الفعل وهؤلاء المشاركون يمثلون بالنسبة إليه عوامل لفعل السرد، والبرنامج السردى فعل، تقوم به ذات ما، لتغيير حالها أو تغيير حال تعود إلى ذات أخرى، وبمعنى آخر يشكل البرنامج السردى جملة من الإنجازات التي تهدف إلى تغيير حال معينة، والنص الذي بين أيدينا يستعرض برنامجين

سرديين تسعى فيهما كل ذات إلى تحقيق برنامجها القيمي، برنامج سردي أساسي تؤطره الحماسة، التي شكت همها لمالك الحزين، علّه يجد لها حلا للنازلة التي نزلت على رأسها، فحواها كيفية التخلص من الثعلب الذي يقصدها كلما اشتد عود أحد فرخيها، ثم برنامج سردي مضاد يمثله الثعلب الذي ركب على جهل الحماسة وخوفها لتحقيق مآربه، واستغل مكره وحسن خطابه ليخدعها، ويظفر بذلك بالفرخين، لكن دخول مالك الحزين على الخط ضيّع عليه هذه الفرصة ليوجه سهامه نحوه انتقاما منه.

الأعيب التحقق

إن الوصول إلى الحقيقة هي غاية كل السيميائيين، وبلوغ هذه الغاية ليس بالأمر السهل كما هو معروف، فكثير من النصوص غامض السريرة، ولكشف سريرته يتطلب الأمر البحث في دواخله، من أجل تمييز الحقيقة عن الزيف، والقول الصادق من الملفق، ومن أجل إحلال قضية قول الحقيقة والتحقق محل الحقيقة المطابقة للواقع، وهذا ما سنحاوله قدر المستطاع في هذا المحور، سنحاول إزالة الأقنعة لتظهر الأمور على حقيقتها، ونقرأ ما بين السطور محاولين إظهار ما يمكن إظهاره.

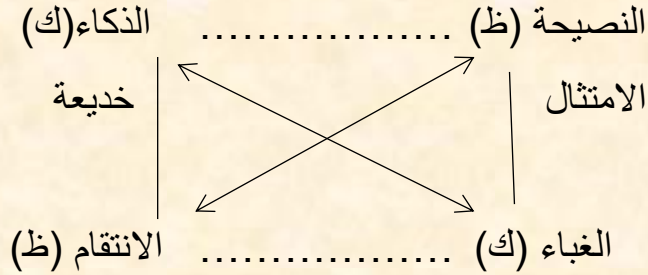
لقد صرّحت الحماسة منذ البداية برغبتها " برنامج كفاية" في التخلص من الثعلب الذي أنهكها بظلمه وجوره و وحشيته، فقد وجدها غنيمة سهلة الصيد، يسيرة الحال، فاحتال عليها مستغلا جهلها وخوفها، لكن ظهور مالك الحزين ونصيحته مكّن الحماسة من تحقيق موضوعها القيمي، وأفسد على الثعلب صيده الثمين،

وبين هذا وذاك جملة من المقومات التي ساهمت في بناء المعنى (النصيحة والانتقام) من جهة (والذكاء والغباء) من جهة أخرى ويمكن أن نخترل هذه المقومات في المحورين الداليتين الآتين:

محور دلالي علاقاتي [النصيحة ≠ الانتقام]

محور دلالي ذهني [الذكاء ≠ الغباء]

ودعونا نرى ما ستسفر عليه هذه المقومات الأربع من علاقات ممكنة بعد أن نجسدها في المربع السيميائي اعتمادا على مقولتي الظهور والكيونة.



يسهم المربع في الكشف عن الأعياب التحقق بالنظر إلى الدور الموضوعاتي للفواعل ومقاصدها وتطلعاتها وطموحاته.

ظ-ك (الحقيقة): معروف أن الثعلب وفقا لقانون الغاب يستطيع افتراس الحمامة كلما سنحت له الفرصة بذلك، ورغم علمه بضعفه في النص إلا أن ذلك لم يمنعه من الاحتيال والمكر قبل أن يفضحه مالك الحزين.

ظ-ك (الامتنال): بعد أن شكت الحمامة همها لمالك الحزين قام هذا الأخير بتوضيح الأمر وبتوعيتها، وانتشالها من الجهل والخوف اللذان يحيطان بها،

وبدّد الهالة التي كان الثعلب يحيط نفسه بها، كونه لا يمتلك جنحين ولا يستطيع - مهما حاول- أن يصل إليها، وما كان من الحمامة بعد أن سمعت النصيحة إلاّ أن عملت بها فخرجت بفضل هذا من غمها وحزنها.

ك-ظ (الخدیعة) : كان على الثعلب بعد أن كُشف أمره أن ينتقم من صاحب دعوته، فتربص بمالك الحزين حتى عرف مكانه فوجه سهام المكر نحوه فاختر من الكلام أحسنه، وانتقى من العبارات أبلغها حتى يخدعه، ويتمكن منه.

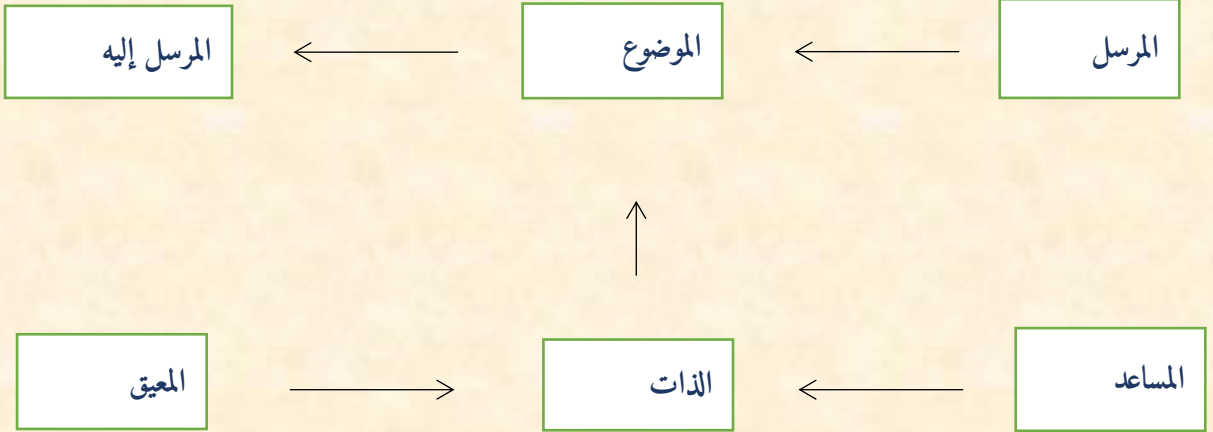
ك-ظ (الزيف) : لعل انتقام الثعلب من مالك الحزين ليس انتقام بريء، بل هو انتقام يضمن به الثعلب توقّف مالك الحزين عن تقديم نصيحته لحمامة أخرى، إنه انتقام يحدّ به (نشر المعرفة)، فليس من مصلحته أن تعرف الحمامة بعجزه، وهو في هذا يذكرني برواية اسم الوردة لأمبيرتو إيكو ففكرة هذه الرواية قائمة على تحكّم الكنيسة في نشر المعرفة، فهي تنشر ما يخدم مصلحتها وتخفي - وتكون صارمة في ذلك- ما يعارضها، وكذلك الأمر بالنسبة للثعلب(الكنيسة) فهو يخاف من التوعية ومن المعرفة لأن بطشه قائم على ضعف الضحية علمياً.

البنية العاملية :

هي تحويل المحسوس إلى مجرد، أي الانتقال من المعنى المباشر إلى ما يتم الإمساك به من خلال عملية تحليلية قائمة على تقليص العناصر الحشوية. فإذا تركنا جانبا كل المواصفات السابقة المسندة إلى الشخصيات، وأخذنا بالوظائف كعناصر مميزة، فإننا سنقوم بطريقة مباشرة أو غير مباشرة بتجريد الذوات من فرديتهم وتحويلهم إلى مجرد مواقع تركيبية قائمة على سلسلة من التقابلات.

وبعبارة أخرى، سنقوم بتكثيف السلوكات (الأفعال) المحسوسة، المتشابهة في مفهوم شامل وعام يتطابق والمواقع التركيبية (ما يقابل دوائر الفعل عند پروپ).

إن أي برنامج سردي هو انتقال من حالة بدئية إلى حالة نهائية، وأي فعل يقوم بتجسيد هذا التحول يجب أن يبني على رغبة تستعين بمساعدين وتتفوق على المعيقين الذين يحاولون الحيلولة بينها وبين ما تسعى إليه، هكذا صاغ غريماس خطاطة عاملية إجرائية قابلة للاستثمار في جميع النصوص، وقادرة في الآن نفسه على الكشف عن مضمرة النص وعيناته الأيديولوجية وبنياته الصراعية، ولقد كان يريد لنموذجه أن يكون عاما وشاملا قادرا على احتواء مختلف أشكال النشاط الإنساني، بدءا من النصوص الأدبية، انتهاء بأبسط شكل من أشكال السلوك الإنساني .



من خلال هذا الرسم يتضح أن هناك ثلاثة محاور يجب التفصيل فيها:

محور الرغبة: وهو المحور الذي يربط بين الذات والموضوع، ففي غياب موضوع مرغوب فيه لاجال للحديث عن ذات أو عن رغبة وهي بيت القصيد وفي هذا يقول محمد مفتاح "توق الذات ونزوعها نحو الحصول على موضوع ذي قيمة، فالذات لا تحصل على موضوعها إلا بحركة ما قد تكون عسيرة أو يسيرة وتتضمن هذه الحركة أطراف نزاع"، إن أول ما يصادفه المتلقي عند قراءته لهذا النص هو معاناة الذات الواضحة جراء تسلط الثعلب وطغيانه، مما أدى بها (الحمامة) إلى بث شكواها رغبة في الوصول إلى حل، صحيح أن الذات لم تفعل شيئاً سوى أنها تمردت على تهديدات الثعلب، إلا أن هذا التمرد لم تكن الحمامة لتفكر به لو لم تتم لها المعرفة الصحيحة والإحاطة الشاملة بالموضوع وبسبب هذه المعرفة تمكنت من الانتقال من حالة انفصال إلى حالة اتصال بالموضوع القيمي، مما دفع الثعلب باعتباره (ذات 2) إلى البحث عن حالة اتصال أخرى، أي إلى الاتصال بموضوع آخر، لم يغير كثيراً من أسلوبه في الخداع سوى أنه انتقل من التهديد إلى الثناء والمدح لينتقم لنفسه من مالك الحزين ويتأهل ليكون متصلاً بالموضوع المبحوث عنه، يمكن أن نقرأ هذه الملفوظات على الأشكال التالية:

[[(ذ 1 u م) ← (ذ 1 n م)]]

[[(ذ 2 n م) ← (ذ 2 u م) ← (ذ 2 n م)]]

محور الإبلاغ: هو عنصر الربط بين المرسل والمرسل إليه، أو بصيغة أخرى الباعث على الفعل والمستفيد منه، إن الأمر يتعلق بمحفلين يقعان على المستوى

الذهني للفعل، ولا يتحددان إلا من خلال موقعهما من حالي البدء كجزأين سرديين مؤطرين لمجموع التحولات المسجلة داخل النص السردى، لقد كانت رغبة الحماسة في التخلص من همها هو الباعث على بث شكواها لمالك الحزين، بعد أن باءت كل محاولتها في سبيل ذلك بالفشل، فما كان منها إلا الإقرار بعجزها، ولعل إقرارها هذا مردّه إلى ضعف مصادرها المعرفية وجهلها بالآخر فمن جهل شيئاً استعظمه وهابه، فكان لا بد لها لكي تدفع هذا الجهل أن تعقد ميثاق مع من هو أعلم منها فلجأت إلى مالك الحزين على أساس التزام الصدق والعمل بالنصيحة.

محور الصراع: هو ما يجمع بين المعيق والمساعد، يرى كريماس أنه وفقاً للسير العادي للحكاية يقوم البطل برحلة البحث عن موضوع قيمة، وأثناء تلك الرحلة يصادف كائنات (أشخاص أو حيوانات أو عفاريت) تقوم بمساعدته للوصول إلى أهدافه، وقد يصادف في الآن نفسه، معيقات تحول بينه وبين الوصول إلى هدفه النهائي، ولأن المعيق لا يعطى دائماً بشكل صريح، وقد يكون صور داخلية فإن المعيق هنا (في النص) تتشكّل في دواخل الذات، إنه الخوف الناتج عن الجهل بالشيء، فما دفع الحماسة إلى التضحية بفلات أكبادها هو قلة معرفتها، ولسان صاحب النص يحث على طلب العلم من أجل دفع الظلم، وإذا كان المعيق جهلاً فطبيعي أن يكون المساعد معرفة، وما ساعد الحماسة ليس مالك الحزين في ذاته، وإنما هو المعرفة التي قدمها هذا الأخير إلى الحماسة وجعلها تترك قيمة الذل والعار الذي كانت تسبح فيهما وهي تعتقد أن الثعلب قادر على الوصول إليها.





ما بعد القصيصة وشعر ضد الخراب
الشاعر العراقي عبد الحميد الصائح
عقيل هاشم - العراق

الشاعر يحاول دائما خلق عالم شعري متحرر بالمعني الحرفي للكلمة، فالشعر استمرار للفلسفة الشعرية الباحثة عن الجمال في اللغة ، فالشعر في تصور الشاعر نشيد الجمال وفرصة للتأمل والرؤية والدهشة ما يشبه لوحات فنية، تحمل كل ألوان الحلم والحياة العمل «الشعري» كما يستخدمها الشاعر، وهو يحاول تجاوز مفهوم «القصيدة» إلى «ما بعد القصيدة»، الذي يعني به «النصّ المُركّب» الذي تتداخل فيه أجناس من الكتابة، بل يتداخل الصوت والصدى في مقاطع هذا العمل، ولكن لكل منهما فضاءه ومساحته، مثلما يتداخل صوت الشاعر الحديث مع تلك الأصوات القديمة، فيعيد إحياءها، ليعيش معها وبها، مساحات من التأمل في العلاقات المتعددة. وإلى ذلك، فإن الشعر- «أسمى من أن تختزله في جمل وتعابير وألفاظ، بعضها يُجاورُ بعضاً...»، فالشعر هو «بناءً وعمارة تنأى بنفسها عن مألوف العمارة والبناء. ..»

أصدر الشاعر العراقي المغترب د.حميد الصائح عددا من المجاميع الشعرية (التفاعلية) من ضمنها (دع كل شيء) و (شهيق جماعي) وستكون هاتان المجموعتان قيد الدرس، في هذه النصوص و الذي يؤكد الشاعر على استمراره في خلق شعر لا يعرف حدودا ولا ينغلق في تصور معين؛ نصوص متمردة غايتها التحرر من رقابة الكتابة ومشرطها، أشبه ماتكون بقصائد ثورية.. فالعنوان الذي اختاره يحيل القارئ إلى مجموعة من القراءات والتأويلات، لذا ليس من السهل حصر قراءة للعنوان في زاوية معينة بل جزء من المتن ،ويمكن للقارئ تصنيف النصوص الشعرية ضمن قصائد ذاتية ودرامية وانسانية ... التي اعتمدت بنية روائية تركز إلى تسلسل «أرشيفي» لأحداث العراق الدامية ،

نجده وقد جسد ذلك بإيقاع الوجد العراقي زمنياً. والذي لم يعرف الاستقرار أو الاسترخاء، فقد جاءت النصوص بصورة رومانسية سوداء، حيث يولد الحب تحت ضلال الموت وهستيريا الواقع شعوراً منعماً. ومن ثمة فإنه يدفع المتلقي إلى إعادة طرح مفهوم قصائد الخراب والاعتراب..

(شهيق جماعي)

اجدادي

انا سليل الاسئلة

ابنها الذي لم يرث شيئا

اجدادي :اولئك التائهون

حتى هذه اللحظة

تاخذهم عواصف الطبيعة والتاريخ

والروايات القادمة من المقابر

اذن هي نصوص جاءت مزيج من عدة لغات استعارية تشكل هذا الكم من الحنين واللوعة والفقد ، الذي يحاول الشاعر رسمها لنا بلغة متحررة و رسالة احتجاج ، مزيج من البوح والتمني والانتظار، الذي يخلق أحيانا نوعا من اللااستقرار الشعوري. يجعل من مخيلة الشاعر رهينة اللحظات العابرة التي تتأرجح بين الانتماء واللانتماء ، افكار تكاد تنفلت من سياج الذاكرة من الاحتجاج والعتب على ماضي الوطن . والتعبير عن الحالة النفسية ينتصر فيه الإحساس بالخيبة عادة ما تكون مرادفة للحنين.

(دع كل شيء)

يا وطني

افتح قلبي

تلبي مثل كتاب مهمل

لاتقرا عن تاريخ الناس ،اسمع نبضه

لاتقرا عن خوف التاريخ

وانباء الثورات.

إذن يمكن القول، إن جمال اللغة وتلقائية البوح وعذوبة المفردات والتعبير الجريئة تجعل من هذا النصوص فرصة لإعادة طرح مفهوم حيرة الشاعر عندما يمر بتجربة الاغتراب وجذوره بالوطن .و إن الشاعر لا ينظر إلى الحنين بصفته ضعف بل يجعل منه نافذة إلى روح الأشياء والجمال والدهشة . فالشعر ينطلق ليشمل العالم الخارجي، حيث تظهر روح الشاعر في حالة من الانفصال عن العالم المادي، نحو عالم مجرد يحمل ألوان الحرية والتمرد..

(شهيق جماعي)

ندم فائض

ليس وقتا مناسباً ،اتفق معك

لقد جننا متاخرين كثيرا

لكن هناك شيئاً مت سيحدث
من مشجب اللغات
ستزحف الكلمات راجفة
يحثها الصمت على البوح بما لا يقال.

هذا التحول الوجداني الذي تعرفه ذات الشاعر. فيتحرر العالم الخارجي، لذا
فالشاعر يجعل من تجربته الشعرية فضاء ؛ وهذا التحرر لا يتحقق إلا من خلال
التحولات النفسية التي تؤثر بدورها على الرؤية الشعرية والبحث المستمر عن
الأخر في القصيدة

(دع كل شيء)

تجاعد
على سبيل الهروب
توقفت عند عينيك
تدهشني صورتني
وفحيح السنين على جبهتي
تلوذ انصالتها بانصالتها

الشاعر ركز على الجانب العاطفي، حيث تتقاطع التجربة الواقعية مع التجربة
الشعرية؛ ما أعطى قصائد تعبير عن الحياة بلغة منبعثة من أعماق الحس

الوجداني. فالانفعالات العاطفية كعاطفة الحب، والشوق والحنين والانتظار تجعل الشاعر في حالة من العطش؛ حيث يتحول الحب إلى أشبه بإكسير الخلود. كما أن استعمال التشبيه والاستعارة بشكل كبير يوضح عمق العلاقة التي تجمع بين الحبيب والمحب.

(شهيق جماعي)

ندم فائض
ليس وقتا مناسباً، اتفق معك
لقد جننا متاخرين كثيراً
لكن هناك شيئاً ما سيحدث
من مشجب اللغات
ستزحف الكلمات راجفة
يحثها الصمت على البوح بما لا يقال

الشاعر في نصوصه لا يتوقف عن التشبه بالحببية وتشبيهها بصفات مأخوذة من الطبيعة أو القاموس الرومانسي. إن النزعة الرومنطيقية هي أساس الكتابة عند الشاعر لأن القصيدة في نظره هي التجلي الروحي لكل الأحاسيس والآلام. وبذلك فإن الشاعر يربط الصدق الفني بالتجربة الشعرية، فما يكتبه ليس خيالاً، وإنما تجارب عاشها، يحاول نقلها إلى القارئ عن طريق لغة شعرية استعارية، تتحول الأنا عبرها من الطابع المكشوف إلى الطابع المجرد حيث تجتمع الذات/الأنا.

(دع كل شيء)

الحب

الحب ميزان بكفة واحدة
فلاتنتظري هناك عند سن الجبل
حيث التلال اثناء
والمغامرون رضع

إذن يمكن القول، إن هذه النصوص الشعرية جاءت لتؤكد مواصلة الشاعر خلق مشاهد شعرية هي مزيج من اجتماع الذكريات بالحاضر. فالكتابة دائما هي كشف من التحرر والرفض التام لكل أشكال التابوهات في الشعر. كما أن الشاعر يبحث عن خلق متنفس جديد للشعر القصائد، كلها تشير بوضوح إلى انشغالات القصائد بالموت والحياة. وهنا أقول ان الحياة لغز غامض، والموت مُعَرَّف، لا يحتاج إلى تفسير بينما الحياة تحتاج عشرات التفسيرات في ظل الحرب.

(شهيق جماعي)

الآن

انارجل في الستين
السنوات العشر المقبلة ليست في صالحني
السنوات الخمس المقبلة ليست في صالحني

بل السنة الحالية ،وربما الان
الان ليس في صالحه

نصوص تقطع الأنفاس بإيقاعها النفسي , وبما تمر به من أحداث, يعرضها
الشاعر بلغة شعرية مدهشة, حيث يتتابع المعنى دون توقف, وبرشاقة دون بذخ
إنشائي فائض عن حاجة النص.

وما بين الوقائع في المحيط الموضوعي, وبين ما يدور في مخيلة الشاعر تصل
إلى حدود الوهم, وخط الواقع بالمتخيل, بما يشبه الهديان أحيانا, وهنا يتكيء
النص على واقعة حقيقية ليذهب بمقولة النص إلى أفق التحريض.

(دع كل شيء)

الشهداء

عند البناية المهجورة التي يحرسها الظلام
تاتيكم السماء خلسة لتنام ليلة هناك
راجفة من الدفء حاملة بالطيور الندية
تفطر مع المتظاهرين عند الصباح
ترش بالشمس الطرق

تطفو تشوهات العلاقات الانسانية على أسطح الحياة الاجتماعية لكن البحث عن
جذور هذه التشوهات يتطلب الحفر في البنى الاجتماعية، كل ذلك قرأناه في هذه

النصوص وكما تخيلها الشاعر ،سيرة حرب وعن كلِّ من ألمه وخساراته أن يرى كيف: «تبدلت القيم في المجتمع، وجرت في المنطقة أهوالٌ لا يكاد المرء يصدق تقلباتها ونتائجها المدمرة.. أطاحت الحروب بكل ما هو جميل وتفرق الناس حدَّ الهوان، وتفرقت دماء الأبرياء.

(شهيق جماعي)

سبايكر

ثمة خطأ ما

يستدعي إعادة الوجود مرة أخرى

يبدا الخطأ

منذ ان اوفد الدليل دما للقوافل

واخبرنا بماحصل

وفي ذات الوقت الذي يلعن فيه الشاعر العالم وينعى خرابه نراه يحتفي بما يمكن أن يكون منقذاً لهذا العالم من الخراب نراه يحتفي بالمرأة بشكل عام كما لو أنه يريد القول بأن تأنيث العالم هو طريق خلاصه , وكأنه يريد القول أن الأحتفاء بقيمة المرأة التي هي صنو الخير والمحبة والخصب والنماء طريقة لتهدئة ضراوته , وأن العالم , هذا العالم الخرب إذا ما نُظِرَ إليه بمنظار المرأة وسيتخلى عن بعض قسوته وشراسته وسيبدو قابلاً للعيش فيه وصالحاً للحياة. وسط الكم الهائل من الكوابيس والهواجس والمخاوف والهذيان والجنون والمقابر والموت والقتل والرصاص والمجازر والطغاة والحروب والمرارات التي

حشرها لشاعر في متن قصائده نعثر على قصائد ومقاطع شعرية حالمة تنتصر للحياة وتحثي بالمرأة. والشاعر الذي أرهقه العالم بمأساه وحروبه وخرابه لا ينفك يبحث عن مهرب لائق كمعادل موضوعي.

(دع كل شيء)

امراة الشمعدان

خذي مايدل عليك

ودعي مايدل علي

لا احد

فاتركي المقبرة مطلية بالقطن ودم الحشائش

اتركي حطام العروش

حيث الكلام سحر والحب رسائل

على العموم الشاعر ومن خلال نصوصه وضع بقصد مساءلة العالم مساءلة الحياة وقول ما يعتمل في النفوس من هواجس ومخاوف , ونيابة عن الكثيرين يقول الشاعر هذه المخاوف فالشعر هنا لا يهادن ولا يمالى ولا يعنيه أن يكون جميلا وحالما بقدر ما يعنيه أن يخلخل الثوابت ويحرك السواكن , شعر كالذي نتحدث عنه من أهدافه نقل العدوى إلى المتلقي ليصير هو الآخر ثائراً غاضباً حانقاً راغبا في التغيير للأفضل , ليصير شاعراً .

هذه إطلالة سريعة على نصوص الشاعر الشعرية , سيما وأن الشاعر الذي لم يكن لديه ما يخفيه في عرض همومة وهموم من بعد عن وطنه.

(شهيق جماعي)

متظاهر سلمي

ليبق رداؤك ابيض

بيدك مفاتيح الوطن

حقوله

واقماره

واطفاله

وعده المديد

وكعادته الشاعر لا بد من أن يتبنى موقفا من الذي يحدث ولهذا نراه الآن ينحاز للحياة وللسلام بعد أن سقطت الأقنعة وبانت النوايا , وإلى أن تنتهي اهذه الكوابيس سيظل الشاعر يدحض بشعره كل هذا العبث وكل هذا الخراب حيث الموت هنا واقعي أكثر من أي وقت مضى..



قصة العشق والحلم في منعطفات
مجموعة أحمد سويلم الشعرية
بقلم : سلوى بن حومة - تونس

نحن نهرب الى عالم الخيال كلما احتجنا الى الحلم كلما صار الواقع ضيقا وكلما اردنا لانفسنا خيارات غير التي نعيشها نسرق اجمل شخوص الحلم واعتاها لنصل غير متاخرين عن احلامنا فرسانا لا يشق لها غبار لذلك ركب شاعرنا في مجموعته : ما لم يقله السندباد صهوة السندباد يشق به اركان وطنه الحبيب يحكي لنا حكايات مصر العصبية ابان الثورة ويصف لنا ألف ليلة وليلة من ليالي حلمه المسجى بالعشق لهذا الوطن يزور الكثير من الأماكن المجروحة ويلتقى بالكثير من المترددين في العشق اثناء ابحاره في منعطفات الوطن. يحدثنا عما لقي من المصاعب والأهوال ليستطيع النجاة في نهاية الامر .

شاعرنا احمد سويلم الذي استعان على الحقيقة بالحلم وبالسندباد ساحرا يغير به هذه الحقيقة الخائفة وكأن حلمه انذاك يحتاج لمعجزة ليتغير . ويقدر ايمانه بصعوبة الظرف بقدر ايمانه بانه القادر على تحقيق هذه المعجزات ولو منفردا ولو وحيدا وكانى به يجر وراءه شعبا باسره الى انتصار الحب وانتصار ارادة الحياة .

هذه المجموعة المكتظة بالحلم والداعية اليه المكتظة بالعشق والادلة عليه تبدأ صفحاتها الاولى بعنوان "محاذير" هذا العنوان المحير الذي يذكرني بصرامة علامات المرور وزجريتها يجعلني انتظر في سطور القصيدة مواضيع جادة عامة موضوعية واذا به براوغنا ولا يفى بما توقعناه منه من صرامة وبأس كيف لا وهو الذي يفتح القول ب"لمن يعشقون هواها" يسترسل في هذا العشق معددا مزايا الوطن المعشوق مرددا عبارات الحب والشوق مستدرجا من أداروا الظهور ولم يعتد طريقتهم في الحب لهذا الوطن الى مسار حبه وطريقة عشقه دستوراً يجتمع حوله كل المريدين والعاشقين . هذا التذكير الذي يصير نداء

صريحا "أيها العاشقون " ثم الى تحذير "فيا ايها العاشقون حذاري يضيع هواها"
وكاني انظر الى الشاعر يبكي الوطن وهو يكشف عورة هذا الحب الصادىء
المتعفن الجديد على القلوب يسميهم باسمائهم وينزع عنهم اقنعتهم "فان غدا سوف
يهتك ستر المرابين بالعشق " بل اكثر من هذا هو ينزه الحب عن هذه المصلحية
الملتحمة بالحب وكانى بالوطن يئن تحت وطاة الكذب والزيف والمصالح . لكل
هذا كان على الشاعر ان يعلي صوته اكثر ويصدق بعشقه اكثر فاكثر ليعلو
الصهيل صهيل عاصفة تائرة بالعشق وكان صوته خيل عربي اصيل يحارب به
في ساحة الوغى من اجل العزة من اجل استعادة الوطن المسلوب فضياع الوطن
يعني بالضرورة الموت وعودة الوطن اعلان رسم لخارطة الحلم تحتاج من
الشاعر ان يكون الفارس والمترجل في رحلة بحثه عن كل ما هو مضيء لوجه
الوطن رحلة بين البحر والشمس يناجي فيها الكون كملاك منقذ يصاعد بجناحين
الى السماء عله يقطف من هناك ثمار الحلم يعود بها الى جنان وطنه يزرعها
فيه ينفخ فيها من روحه كلفه ذلك ما كلفه . ثابت الهدف والخطو تعيده ذاكرته
احيانا الى الذين احبوا البلاد كما لا يحب البلاد احد الذين اصاعدوا الى السماء
فيهديم كلماته قناديلا تشتعل في الساحات تحول صمت الليل ولونه الى قصائد
يزينها دمهم المسكوب في انشودة الصعود .. هذا العالم الدامي الجريح يصوره
لنا الشاعر قصائد من نور وقناديل من الحلم يرص بها الصفوف ويبعث بها
الحياة في كل ما حوله الى ان يشتهي الشاعر اقوى لحظات العشق وارقى امنيات
العاشق المفتون ان "ضموا لكم جسدي" حتى يفوز بمكانتهم وينشد عن قرب
رمز شهادتهم ويملا بالحب تصاعدهم الى جبال العشق . هو "عاشق الوطن
الابدي" ينادي ليجمع حوله من يبثون في كونهم حفنة حلم ويزرعون في اعين
الوطن لون الفرح .

هذا الهدف النبيل في الظرف العصيب الذي يعيشه الشاعر والذي حوله شاعرنا الى زمن حالم بامتياز وفرض عليه تائم العشق يتجذر في قصيدة ما لم يقله السندباد هذه القصيدة المفتاح التي تحمل عنوان المجموعة كلها وتلخص مسار الكتاب وتفاصيل الحكاية التي ينشدها الشاعر ومن اجلها امتهن نهج السندباد . قصيدة تكتظ فيها عبارات العشق و مفردات الحلم لذلك عليك اولا بالوضوء لانك ستقرأها كما تقرأ تعويذة او كتابا كريما يقلبك بكل الجوارح حتى الجروح .

هذه قصيدة القلب واليه قصيدة مفتاح كما اشرنا ببوح فيها الشاعر بعمق حبه "انحلي العشق" ويفصح فيها عن مغامرته . هو السندباد سندباد العشق و فصل من فصول ليالي العشق واحد ورقات الف ليلة وليلة . كيف لا وولادته شهرزاد التي تغزل العشق حتى "لاينطفئء الحلم" قصتها قصة موج يعانق الريح . هذه المغامرة يخفيها القلب تعزف نغم الحب طول القصيدة تاتي مضمخة باثني عشرة مفردة عشق و سر من اسرار القلب "انه السر والحلم والعشق و الشوق" . حب بقدرما انحل الشاعر بقدر ما هو "طوق النجاة"

هذا العشق الذي يحمله الشاعر بين جنبيه لوطنه يفيض منه كزبد بحري في لحظة حاسمة يصير فيها "كل الرجال زاد لحيثان" البحر هذه القصيدة اللغز التي تنفلت من الشاعر السندباد بعد ليال من الاستنطاق والعذاب والتعذيب النفسي تنتهي به الى ان الحب وحده طوق النجاة وطريق العودة الى احضان الحياة و سبيل السعادة لسندباد جال البحار و قضى اليالي يعاند الموج يكابر مع الريح يقص حكاياه لهذي الحبيبة تائها كان وعائدا صار يحمي حماها وبها يستنير . والغريب ان هذا السندباد الذي يقضي ليلة اعترافاته على ضفاف الموج لا يملك القوة ولا الزاد ولا السحر حتى انه يذكرني بشهريار الذي تاسره - رغم كل

صفاته المنتقاة- شهرزاد . كذلك حال شهريارنا السندباد الذي رغم سحره وبطولاته يجد في وطنه طوق النجاة

هذه التجربة الانسانية التي تصقل الشاعر ليقدمها لنا حكمة شعرية في صفحات تنقسم معانيها واحداثها بين بقية القصائد من محاذير الى سيرة البحر بما في ذلك قصيدة "وغاب السندباد" صاحب الرحلة المجهدة ذاك الذي "ضلت خطاه وغابت رؤاه" الى ان تسلح بالعشق فلم ينكسر بعدها وصارت بحاره نداء من العشق ينهي شقاء الغياب . هذا الدواء الذي يبدد كل ارتياب في انتصار الشاعر لدور العشق محاربا به كل المصاعب وكل سوءات الذوات .

وما الذي ننتظره من شاعر يقطر العشق زهرا في الاوردة يعلمهم كيف يكون العشق الحقيقي واين يمكن ان نصل بهذا العشق فالعشق عند احمد سويلم وصفة الانتصار ولعها وصفته في الحياة للتغلب على كل مصاعبها في كل جيل وفي كل باب حكمة يدعو اليها بني وطنه وندعو نحن الى الاقتداء به لكل من يريد تحقيق الفوز بارقى الوسائل في هذي الحياة .



جدلية الحزن في الشعر
العراقي المعاصر
حسين عجيل الساعدي - العراق

(في اليوم الذي وزعت فيه الأنصبة

كانت الحصة المخصصة لي العذاب والألم)

شاعر سومري مجهول من كتاب "ألواح سومر"

صموئيل كريمر

الْحَزَنُ حالة نفسية أنفعالية بشرية، توصف بألم الشعور باليأس والإحباط والعجز. والحزن في اللغة (مصدر: الفعل حَزَنَ يَحْزَنُ حُزْنًا وَحَزْنًا، فهو حزين ويُعَدَّى بالهمزة، فيقال: أحزنته، أي: جعلته حزينًا. وأصل الحُزْنُ: غَلْظُ الهَمِّ، مأخوذ من الحَزَن، بفتحيتين، وهو ما غلظ من الأرض، وخشُن في النفس، لما يحصل فيها من الهَمِّ)، "لسان العرب". أما اصطلاحاً، فهو (ردة لفعل غير متوقع يسبب لصاحبه الشعور بالبؤس، ويجعله كئيباً انطوائياً).

تعمق الحزن عند العراقيين قديماً، فالميثولوجيا السومرية ونصوصها الدينية، طابعها الحزن، فالسومريون، كانت لهم مواعيد للحزن في مواسم معينة ينوحون فيها ويبيكون في طقوس دينية معينة، فقد (عرف في بلاد الرافدين (قارئ العزاء) الكاهن النَّدَاب (كالو) ومعناه الحرفي "الذي أكل البكاء بصره")، قاسم الشواف، ديوان الأساطير، ج2، ص62. إضافة الى أن أول تراجميديا على أرض العراق

هي تراجيديا (كلكامش) وصديقه (انكيديو)، الذي مات بين أحضان (كلكامش) وبكاه سبعة أيام وسبع ليالٍ وهو ينشد:

(المسالك التي سلكتها في غابات الأرز وعسى ألا يبطل النواح عليك ليل نهار، ليندبن عليك نهر (أولا) الذي مشينا على ضفافه، وليبيكك الفرات الطاهر الذي كنا نسقي منه، لينح عليك محاربو (أوروك) ذات الأسوار، من أجل أنكيد، خلي وصاحبي، أبكي وأنوح نواح الثكالي)، "طه باقر، ملحمة كلكامش، ص 67".

إذاً الحزن تعبير صادق، وصفة ملازمة، لشخصية الفرد العراقي، وطابع بنيوي في تركيبته النفسية، وعامل مؤثر فيه، ونتاج طبيعي لتراكمات عان منها، ويعاني إلى يومنا هذا. فهو مسكون بأحزانه الممتدة والمتلاحقة التي لا تنتهي، فالعراقيون (يرضعون الحزن مع الحليب)، على حد تعبير الشاعر "عريان السيد خلف"، فهو زادهم اليومي، يتجرعون مرارته، ليكون عوناً لهم على تجرع مرارة الحياة، مثلما تجرعه الأم العراقية التي جعلت من أبنها كائناً حزيناً، تنقل الحزن له بصوتها الشجي، وفي ساعات خلوتها، تنتال عليه بالحزن مع (الدلول يالولد يبني). فالمجتمع العراقي يحفل بمشاعر الحزن أكثر من مشاعر الفرح، حتى تجذر في السلوك اليومي للفرد العراقي كميراث تاريخي، فأصبح وريث شرعي للحزن الذي كُتب في أساطير سومر. هذا التجذر، تحول من حالة أنفعالية، إلى حالة تكاد أن تكون (مرضية)، وسمة مصحوبة بالشجن، تعبر عن عدم قدرة العراقي في تجسيد روح التفاؤل. وأكثر دلائل هذا الحزن في مدن الجنوب العراقي السومري، النابع من طبيعة الظروف التي مر بها، التي رسخت عنده هذه البكائية والشعور بالحزن. وقد أوجز ذلك الشاعر المبدع "مظفر النواب" (ثيمة الحزن) في صورة شعرية إبداعية رائعة، من خلال جملته الشعرية (مو حزن لكن حزين). وهو القائل:

(ما أظن أرضاً رويت بالدم والشمس كأرض بلادي/ وما أظن حزناً كحزن الناس فيها/ ولكنها بلادي.. لا أبكي من القلب/ ولا أضحك من القلب/ ولا أموت من القلب.. إلا فيها..).

دالة الحزن نلاحظها وبوضوح محور أساسي في أغلب قصائد الشعراء المحدثين، وأبرز المضامين الشعرية التي حفلت بها دواوينهم الشعرية، ف(نزعة الحزن في شعرنا المعاصر قد إضافت إلى التجربة الشعرية بعامة آفاقاً جديدة زادت ثراء وخصب ... وولدت طاقات تعبيرية لها اصالتها وقيمتها)، "عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ص 352، 354".

ولا شك أن ظاهرة الحزن في الشعر العراقي الحديث والمعاصر، شكلت علامة فارقة به، فجذلية الحزن في الشعر العراقي المعاصر، نتاج لواقع اجتماعي يحياه الشاعر. حتى أصبح المحرك الأساس في عملية إبداعه الشعري التي لا تتم إلا في معادلة الحزن، فكان للبيئة العراقية الجنوبية، الأثر في إثراء المعجم الشعري للشاعر، ولازمة لإبداعه الشعري، عبر عنه بتراكيب لغوية، وصور حسية، ورموز فنية تجسد واقعه وتصور نفسيته، فعشش عنده الحزن، حتى أخذ كهوية، وأنتماء. فنراه يستنشق ويمسق الحزن شعراً، ويحترق وهو يحمل فوق كاهله الفواجع، والهموم، والأحزان، التي ملأت أرجاء روحه. لقد (استفاضت نغمة الحزن حتى صارت ظاهرة تلفت النظر، بل يمكن أن يُقال إن الحزن قد صار محوراً أساسياً في معظم ما يكتب الشعراء المعاصرون من قصائد)، "الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية، د. عز الدين إسماعيل، ص 302". فشكلت مركزاً استقطاباً وسمة مستديمة بارزة في نصوص الشعرية العراقية

المعاصرة، حتى أضحى إيقاع أستوطن في نفوس وقلوب الشعراء العراقيين، المنقوعة بالحزن المركب، فهذه السمة ترسم لنا رؤية وجودية مستندة الى المعاناة والألام التي يعانيتها المجتمع العراقي بمجمله. فالشاعر لسان حال مجتمعه يحمل كل آلامه وحزنه، فهو ذاكرة المجتمع الحية، فلا نجد تعبيراً صادقاً مكتفياً عن الحزن أنعكس في النصوص الشعرية مثل ما يعبر عنه، فهو أشد تعبيراً عن واقع الإنسان، هناك من يرى أن الحزن أحد العوامل التي تحرض على الإبداع الشعري (فالقوائد لا تولد من تحقيق ورضا وإنما تولد من الحزن والإخفاق والبحث الذي لا يُغني)، أحمد عبد المعطي حجازي الشاعر المعاصر، د. مصطفى ناصف، ص90. فالنص الشعري العراقي يفيض حزناً وبكائية في لغته وعاطفته وتكوينه الوجداني. ولم يكن ترفاً فكرياً، بل ينطلق من الأعماق، ويتعامل مع الواقع تعاملاً وجودياً، ووعي شعري وإحساس بالوجع الإنساني. ولا تختلف إرهاباته في كتابة النص الشعري، والأحاساس به عن آلام مخاض الولادة.

فالشعراء تتباين دوافع حزنهم باختلاف شخصياتهم، وتكوينهم النفسي. ولكن، الى متى يحمل الإنسان والشاعر العراقي هذا الألم والحزن في كينونته ويخطه في أبجدياته؟ أما من ضوء في نهاية نفق الحزن المعتم؟

يندر أن تجد شاعراً معاصراً يخلو شعره من مضمون الحزن، ومسببات الحزن عند الشعراء متباينة، منها عاطفية أو سياسية أو اجتماعية، أو دينية. فالحزن (خبز الشعراء) كما قيل، ومنهل إبداعهم الشعري، أما الفرح والتفاؤل فهو أستثناء. فلا يستطيعون ان يقدموا الفرح، أو الإحساس به. وصدق الشاعر "محمد الماغوط" حين يقول؛ (ليس الفرح مهنتنا). فمساحة الحزن في الشعر العراقي

أكبر بكثير من مساحة الفرح، لان روح الشاعر سيطرت عليه مسحة الحزن. فذاته مزدحمة بالمشاعر والأحاسيس المتناقضة التي تشكل رؤيته للحياة والوجود. (لذا تجد العراقي حتى في أسعد لحظات الزمن الجميل وفي قمة ترف الحياة التي يعيشها لا يطربه ويثلج صدره غير الشجن)، د. رحيم هادي الشمخي، سمة الحزن في الأغنية العراقية. وهذا المعنى أكده الفيلسوف والكاتب الروماني إميل سيوران (1911-1995) حين قال: (على الإنسان ان لا ينبش في الذاكرة إذا أراد ان يكون سعيداً)، أما العراقي فحزنه حزناً جمعياً إنسانياً، لا يريد أن يغادر ذاكرته الحزينة.



الوجه الفريد في:
سؤال الشعر، الفلسفة،
والتصوف
زهير كريم - العراق

في قصيدة (ماهية الجمال) لشارل بودلييريقول: أعني به الحيوية المتأججة، الرغبة في الحياة مع مرارةٍ منحسرةٍ، كأنها قادمةٌ من الحرمان أو اليأس، من الغموض والندم أيضاً. وهنا يرسم لنا بودليير تصويره الوجودي، والذي يستند على ان المرارات تنحسر امام قوة الحياة، والمتمثلة بالجمال، بطبيعته المهيجه، وباعتباره طريقة لنسيان التهتكات في الروح ، والإنكسارات في القلب، الجمال الذي يرمم، وينقل الى منطقة اخرى، حيوية، منفلته من دائرة الحرمان، ومنزهة من اليأس.

ونحن حين ننظرُ للوجه الجميل، والذي نصفه بحماسة أنه مرسوم بشكلٍ إستثنائي، نقصدُ بالتحديد أن الطبيعة تمكُرُ بنا أحيانا حين تقدم لنا نمودجا مربكاً للمعايير، منتهكاً للمثال وللتاريخ وللتقاليد، فنكون أمام حالة جمالية مؤلمة لأنها تنطوي على درجة عالية من الشغف والحيرة، حالة تشبه النفي الى منطقة لم نعرف لها محددات من قبل، فهي صورة تتضمن محواً لما قبلها، ولا تحتفظ في الوقت نفسه بإمكانية تأصيل نمودجها من خلال تكراره، إنها فريدة وغامضة، مبتكرة على نحو يستحيل معه اختراع شريك لها، وهي بهذا تعبرُ حاجز الفيزياء واللغة، تقدم لنا ما يشبه الطيف، أو تنسج تعبيراً حليماً ينبع من هناك، من المنطقة الجديدة التي لا يمكن لنا إلا الوقوف على تخومها وحسب، دون أن نجد الوسيلة التي تجعلنا نشبع ذواتنا المتعطشة من طبيعتها، دون أن نجزم بحقيقة وجودها، فهي كاملة كأنها النقصان، وواقعية كأنها خيال، وفي النهاية لا نتمكن من الكشف عن المحرضات التي تجعلنا نقف أمامها سوى بالمزيد من الشغف والحيرة.

منطق الطير لفريد الدين العطار،يررد فيه مقتطف يقول: عندما حانت وفاة (أبي علي الرودباري) قال: وقفْتُ رُوحِي على شفتي انتظاراً للرحيل. يالها من جملة

غامضة! لقد وقفت روحه على شفثيه شغفا واستعجالاً، وهذا التعبير يعني به نفاذ الصبر، والشعور بالرغبة التي لاحدود لها في أن نكون في الصورة التي ألما الابتعاد عنها، صورة الحلم السرمدي، حيث تصوير الرحلة اليه شرطاً لكمال المعرفة، و النص الجامع للسعادات. وهذا ما يحصل لنا أمام الوجه الاستثنائي، حيث تصل الرغبة بالوصول اليه الى منتهاها وبالقدر الذي نخسر فيه آخر قطرة صبر، لكننا نعجز أيضاً عن الوصول، لأننا نريد ان نفهم أولاً، وهذا غير ممكن، ولأننا في حيرة، ولأننا نشعر بالنفي ايضاً، وعدم القدرة على اجتراح المعايير التي تساعدنا على السفر في الوجه الفريدة.

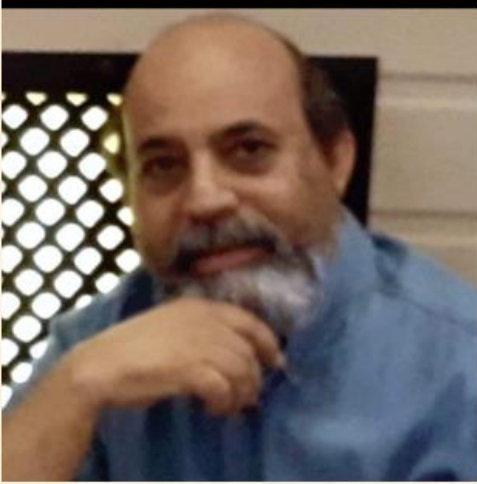
والصورة التي يظهر فيها الوجه الاستثنائي، ليست خاملة أو منعزلة او انطوائية، بل هي صورة تنطوي على شعاع وتحريض. يقول ابن سينا في كتابه ماهية العشق: عشق الصورة الحسنة قد تتبعه أمور ثلاثة، أحدهما حب معانقته، الثانية حب تقبيله والثالثة حب مباحضته. و هنا تظهر سمات هذا السفر باعتباره شغفاً اولاً، ويحمل في الوقت نفسه أساساً، أو ندماً، لأن الطرق التي لانهاية لها تشعرونا بالضياع.

رولان بارت في كتابه (شذرات في المُحب) يتحدث عن قضية أخرى، لكنها ليست بعيدة عن حديث ابن سينا، شيء يتعلق بصورة الانثى الجميلة، حيث يقول: يأتي الآخر الى حيث انتظر، والى حيث اخترعته، و اذا لم يأت أهذي به، الانتظار هذيان. والفيلسوف الفرنسي بهذا يضع شرطاً في تلقيه لوجه غائب، او وجه مخترع، حيث يكون توصيف الصورة الاستثنائية المستدعاة هي الغياب نفسه، او الهذيان. وفي النهاية لانملك حين ننظر في الوجه الذي يحدث خرقاً في كلمة جمال، سوى الاستسلام لتلك اللحظة التي نعبر بها الصورة الظاهرة الى مابعدھا،

معتمدين على ذرات الشعور في الداخل، والتي تلامس وحدها التعبيرات
المفترضة لوصف الوجه الجميل المتفرد والغريب في صورته، وهي استدعاء
الغياب، او اختراع الحضور، فقط لكي نبقى بين هاتين المنطقتين الى الأبد.

اللوحة/ موديليانى





تأملات في جلد اللذة والذات
لنص لآحرز للقمر
للشاعرة السورية عليا عيسى
جاسم السلطان - العراق

أيا كانت التصنيفات فأنها تكشف عن الدور الفعال والفاعل الذي يجب ان يطلع به المثقف ويقترح باستمرار منازلته توقا الى تحقيق فضاء الصفاء حيث تتجلى طاقة الروح وتتوالت مع العمق واللون وترتيب الرقعة واكمال النص: ان أي فريدة في اصطياد الجمال هي مسؤولية كبيرة جدا ،لان الثيمة الجمالية في النص الادبي والشعري والتشكيلي هي خبرة متراكمة متراسة فيسيل الجنون في حكايات وفنتازيا ،لذا قد تمكث دهرا بين هياكل المعروض وعلب العطور الفارغة منها والفواحة المذعورة بخزائن الاسرار التي تصنع الاحلام الوفيرة واخيلتها من جحيم مدن غارقة بالجنس والفقة وقل ولاثقل ومتاريس الحروب التي تقطع أوصال الدروب بالصراخ وروائح الدم والرطوبة وزناخة العرق وكما يريد لها دروايش اللغة ودهانقتها الذين ما انفكوا الا ان يطعنوا على حساب الابداع والمبدع!

أي مبدع يستفز امام الاحلام الوفيرة وتحفز المخيلة هي ساخنة تدغدغ ملوحة الاوجاع والمآسي وانين النايات الحزينة حتى تزحزح الصخرة بقوة الصرخة وتجد الضالة ولا تدوس على شقائق النعمان واسراب القطا ترزم حقائبك ولا تمل عن الدوران ليظل ما تيسر من بقاء يتبختر مثل عنق ظبي مشرأب بالجمال يرقص مثل اغصان غروب حيث تسكر الانفاس على عجل وتجلد الذات بدبابيسها واللذة باثر رجعي ، هذا العنق يبحث عن نصل صياد كي يخرج من فسيلة اللحظة ويتصادم مع زعانف الحاسة السادسة وبندول الساعة الخامسة والعشرين ليؤتى به امام اعين الخليفة مضرجا بمذاقه ورفش احلامه والخصب والفصول وسنابل وجند ووطن مهيب وطبع لذيذ في مذبح الورد انسكب ،

هذا ديدن الجمال محملا بالهدايا يرتمي بالحضن والنوى والنواقيس وكان الطيور تبتسم لتمائليها فوق حيواتٍ مصنوعة من اجنحتها المؤجلة فاسرع الى كسر حاسة سلطاتي الروحية واحيلني الى شعوري الذاتي بعالمي واترع دسامة سمه الزعاف الذي يأخذني مشوار للذهاب والاياب في مناسك القوافي وغنائم الحكايات على مساحات الوجوه مبتعدة بمسافات ضوئية وكركات طفولية تغمس رغيفها برعاف وطن، وثمة عزف منفرد يجمل تجاعيد الوقت ويغادر صمت مكان ويرتدي ثوب عيد لتبقى النكهة والانوثة تزرع الدنيا لقاء وتلبس جسدا مدرعا يعشعش فيه عطر الياسمين وصبر لايشيخ يستحم في نهر ويرتشف من ضوءه المديوف بالطين، والخلاص نوافذ غادرها النعاس تعيد اكتشاف الامل وتوزع مذاقه السرمدى على الفقراء ليبقى متخوما بالخيال يتدبر مواقيت لمزاج خرافي وتأنيث للفرح ..

عليا فينيق عيسى مثقفة وشاعرة من الشام الشهباء تتميز عن غيرها وبنات جيلها بالجرأة والشجاعة والكبرياء والثقة، هي شاعرة تغرف من العذب النقي وتسبح مع البجع في سمفونية الوجد ثملة حتى آخر النفس وكلما عترت ساقها المرمرية بجثة عصفورة تكتب شعرا من جرح قصيدة تطلق في خارطة ريح متبولة بالعشق تزرع كنبذ بقدرح وكتاريخ ثمل لايرتوي من انفاسه الثقال، غير انها مصررة دائما على ان توظف الصهيل وتمنح تذكرة مجانية لغدٍ ياتي بالمستحيل ويعطي وعوده، هي تكتب الشعر لتبقى حية مع عالمها وطقوسها والغازها السهلة الممتعة يخيل اليك للمرة الاولى بانها تمشي فوق الغام وحجارة لزجة ومغارات زلقة عبثا تحاول الهروب لافق بعيد ودرب سليم ولانها محكومة بشجاعتها تجد ضالتها وتضع المفتاح في ثقب الباب حتى لاتظل تنتظر وتتفرج من خلال العين السحرية فقط: وحسب قراءاتي وتتبعي كمتطلع بسيط عرفتها

عميقا وعرفت انها لا تنتظر عن فراغ هي دائما تفتش وتبحث عن خدمات عجوز حكيم بجلباب ابيض يبعدها عن حقول التماس التكراري والمزاج المتخم بالانا ويعطيها تذكرة فجر و حياة ووطن ؛ ويضع على كتف كلماتها مرهم الشفاء المرخص الندي وكي لا تتعثر النرجسية وتبرز على هيئة ببغاء تغلف الكلم وتتصادم في كل لحظة مع التكرار الممل وتختصر المزاجات والطفرات والمواعيد المبتكرة التي تتفاقم في كل يوم والتي لا بد ان تمر وتستريح وتستنشق الاوكسجين النقي سفرا وسفرا مع الرعاة والعشاق والوله ،تعلق في يديها مروحة الايام ومزيدا من شمس بنفسجية تحرق كل رياح الصم وكل ارخييلات اللانهاية: يتعين حمل الورد وتطعيم غزالاتها المضرجة بالهموم والمسؤولية وحتى لا تستوحش تلك الغزالات ولا يغير البكاء طعمه يغسل قنديله في الشواطئ وحيدا وكفى وكل احتفاء بالموت هراء ،انه يؤجل مثنوى السنين والوادي المقدس مشبع بالبقاء ومشرفة ابوابه لكل صباح يسلم رايته لغد مزعنف بالضوء وتتسع اضرحته تغطي انشاداته الشجية فان للحياة تاريخ مغلق تحرسه الكتابات والقشعريرة:

لاحرز للقمر؛ نص انشأ على رئات ياقوت وبين نخل الاعالي ومسك القرنفل لَمَا يتجول بلا وجل وبلا تردد يعي مايقول ، ان اجمل مافي الشاعرة انها ضد مبدأ hat and ran? (هي تضرب وتبقى في مكانها تدور لاتخاف لومة لائم ولا تضايقها تجاعيد الذنوب ولا تتقيد برقابة مسممة يجداولها سماسرة وجامعوا حشو الكلام وشحاذ القواميس هي بارعة برقصة الملوي ولا تختبئ بين انفاق كلام:

كلما اتبلل بموسيقى اخضلالى القمرى
تشهق اسمك قصيدة كافرة تحت جلدى؟!
ويتاجج دمي ضجرا فزعا بالخطايا
كطوفان كظيم لاجساد نساء..
طالعات عرايا كأغصان الزيتون:

النقطة المنهجية اللازمة تعطي للمعنى دورا بارزا وديمومة تسند جدار الثبات وتقوم العذوبة الشاعرية بعيدا عن الافلاس والقعقة التي لاتولد سوى اشباح بلا روح ولا عنفوان ترحل قبل وقتها الى المدافن وتهرب من هذا العالم النافر الذي يريد ان يسبح بموسيقى الغرق والتطعيمات التي تسيير المسيرة وتحبل لياليها باقمار اخضلالها وتقفز على سلالم القدرة المصرة على الصدق واستنطاق المشهد وجعله يتنفس برئة لغوية ساحرة انيقة جذابة ناشطة معمقة تتمترس بترس سميك لتطرد كل التآكل ومخافر الحلوى المغشوشة بسم الظلام ،ان مسيرة الوعي لاتمنعنا من ان نتمدد مع الاسفار ليشهق اسمك قصيدة كافرة تحت جلدى صرخة بعد صمت ولغة تكاد تكون مفترسة لواقع معاش يواجه تمريره خشونة الموقف وتثوير فوضاه لتعميق واثناء المشهد لتشهق القصيدة وتكون أثراً محسوسا ملموسا خارج الفضاء والصحراء والاعرابي ، انها غافية حد الموت تحت الجلد بين الضلوع لايهم ان كانت كافرة او مسلمة او بين بين ،هو الغطس في تخوم ليل مفتون بحواره المسلح حتى ان كان بين وردة وخنجر:يتأرجح دمي خمرا فزعا بالخطايا تكرر لمدخرات فيض لايمانع على ان يتمدد بالضيق والعبث

مستكين السلوك والتخييل ليخطف بانوراما النكهة ويشبع الذوق وتفرج الاسارير وربما تختم احصاء الالام والنداءات اللجوجة ، هنا لاتخطئ الشاعر فهي تقلي تفاحها الحميد بلا انفعال فتحول فزعا الى انتصارات ولو بالخطايا وتظل بطليعة المحاربين الاشداء واقفة بتحدي امام مهاترات الصحو الثقيل كشجرة السدر مشعبة متسلقة متسلطنة متجذرة حتى آخر الاسرار كطوفان ظيم لاجساد نساء.. طالعات عرايا كاغصان الزيتون المعنى الذي يشبع الفضول المعرفي ويثري القلق ودهشة ارباك الآخر واكمل دورة الحنين للاصل العري كطوفان وظيف وجلد ذات ولذة احتكام الى الاسرار والتسكع في غابة منفردة من شجر الزيتون الذي هو غير عاري دائما بل ممتلئ بالمغارات وسالكا في كل المواسم وبالأخص الشرق اوسطية وبالتأكيد عندما تطلع تحته عاريا سيكون الجسد كالقنبلة يغلي من شهوة الانتظار ومجمل السمات الانبهارية الخلاقة الموزعة على رقعة الحياة:

مضرجات بقوامة زينتهن المحظور

احلامهن عصف ماکول

ذراها البدء خارج سفينة المشيئة

منعوتات بعورات عوالم سفلى

وشمت سراتهن بشرة النماء

مغلولات بخضرتهن

تردد دويّ اغلالهن كالاخيل

عندما ترن اجراسها للحياة هناك في اعماقي:

في النص كما في العشق والحزن وحشة ولوعة من المحذور المضرج بقوامه من تلك القدرات الطبيعية خوفا من رقدة النوم الاخيرة "سجن اللغة كتاب من تاليف فريدريك جكسون" يقول ان اللغة ترى من خلال هذه النظرة انها تقطع الانسان عن التجربة الموثقة بوساطة مراوغتها وزيفها " هذا هو المشهد وهذه هي النبيرة توسعات بين العالم واللغة تنسيقات تنطبق بالطبع والتطبع مع ظروف وشروط وصور الدلالة اخذ الواقع من خلاله ويكون واقعا متوقدا جدا والاحلام شمولية ترغب ان ترى المعنى وتغري المسافة على ان تكن عصفا مأكولا، ذراها البدء خارج سفينة المشيئة المستوعبة لكل الموروثات وبكامل ملامحها وشخصياتها وسماتها وغموضها وهذه السفينة لاتحتاج الى عزلة كي ينال الآخر حصته لكن النعوت بعورات عوالم سفلى بحاجة الى حبا مشتركا وكونا خاصا ما بين المراة والرجل تحت المؤلف، لذا لن يكون هناك شرا خالصا وسنينا اشد غلظة تعشعش في ازقتها المنسية وتحيلها الى عوالم صمت سفلى وطقوس مذعنة تسترخي سايكلو جيا وبكل حماس مع بشرة النماء لانها ببساطة مغلولة بخضرتهن متخومة بفروض الطاعة تكون مندمجة بشهوة خالقها لتشكل جسدا مدرعا وفسحة من الفرح والترف تحمينا من الانقراض والانغلاق يستمر دوي اغلالهن كالخلاليل عندما ترن اجراسها للحياة هناك في اعماقي صرخة اخرى مفعلة بالعناء وانذار من اجراس الخلايل التي تمشي الهويينا مكتنزة الدلال والغنج، ان هذا السعار بكل ضراوته وأدلجته يريد ان تزداد الاجراس عمقا وعلان ساعة الصفر بشكل مجسم ملموس مؤثر متجدد خفاق يحمي الذهن من الشيوخة متخم بفروض الامر مفعل كعالم يلهث لكنه يزداد قوة وخبرة وصحة ونكهة متجددة مع الفصول والسلوك والقيم:

اسمع في بئر عتيقة
انداء تنضح زعاف السماء

اسمع لعل اينع الثمر وظننته يكره اشواقه بكرة وعشيا ايها الحبيب ستخرج من سريرتك النذور نقية بيضاء وستذهب عنك قصة غياب حاصرتها الاعذار واندائك المعطلة في الحساب وستنضح خلف غرف متمرده تمتلى بالضجيج بعد طول فراغ وتمتلى بالجمع بعد طول غياب ! المهم هنا الوجد ولايهم ان كان المهر عنيدا فالسماء مستبدة المزاج والتوق الى الاشباع الانساني يحمي الذهن من شيخوخة مبكرة ، اولمت انوثتها الأسرة وأد حنيف وفي خدور هناك ..وانا معهن ستغني في دمي الزهرة ، فاهرب كتعويذة ضالة يسكرها نغم انينك الحثيث . مخبئات نفيسة تغمر شفة الملتقى رطبا وشهدا واغنية كلوزة شربت صفرتنا واولمت الانوثة الأسرة تائرا وتأثيرا ولاضير في ذلك كونه نتاجا للوعي والمهارة ، هناك رياح لاتعصف الا في فترة زمنية دون سواها مخنوقة من كتابات عمياء كثيرا ما تتعطل فيها الاضاءة والوآد الحنيف ، هناك خوف لامبرر له يتصل بالمنجز الحقيقي الذي يمثله التيار الخصب وفي خدور هناك ينبغي الامتثال لشرطها وشروطها النوعية وخذرها اللاهث وراء مملكته الحصينة التي ستغني في دمه الزهرة ، مع انها مبالغة لكنها افضل بكثير من غزارة الانتاج ورداءته في كلتا الحالتين المعنى والبناء واللغة والاساليب ، ولان الشعر ترميم للروح وتعويض عن نكوص ماضوية لمعانقة الدوي المستقبلي فتهرب كتعويذة ضالة يسكرها نغم انينك الحثيث :ان الذي يجعل الشاعر منشدا بكامل الصدق مستفيضا ينسجم واشواق وتطلعات تسكنها طموحات بعيدة المدى لها عقولا

وارحاما وافئدة تنبض وتدعوك ان تخلع عن جسدك المرثي وتنزع جلدك فقد اثقله البعد :لكنه الشوق والقلق تبدد مثل غيمة بيضاء ثكلتها هالة من سطوع مبكر ،وانين انشئ ملائكة حزني فرقص في ضميرها الصلصال ،ثم من قعر خوفي المقدد تنبش سيرتك وتستوي فوق حيرتي معانيك .. نصف آله نصف شيطان ان تخلع عن جسدك المرثي عن طريق التجديد المستمر الذي يتراكم حتى يحدث اكتشاف تناسب وانقلاب في واقع واعماق الانسان وتنزع جلدك الذي اثقله البعد ، وحول الواقع والمنطق الى تخوم الخيال الذي بدوره يحولها الى شكل من اشكال الايهام المقبول لذا فهي في حالة قفز دائمة دون ان تنفصل عن حبلها السري ولانه الشوق والقلق تبدد مثل غيمة بيضاء ،ولعل هناك طبيعة المنجز الحقيقي الذي يمثله التيار الخصب كمد البحر يوائم البدايات ومنطق المخاض ويجتهد في ابتداع رؤى جديدة تمتلك كل مقومات القدرة على التعبير بما يحقق القبول ويباغت الواقع الفعلي ويملئه محبة وجمال وبشكل جوهري للعلاقة وشرط النجاة لانها هالة من سطوع مبكر يحتوي اليقين ، ان الشاعرة استأصلت نصها افضل مما كان يجب وان تعطلت بعض الاضاءات والابعاد والانتشار وكان التأثير على حساب الشخصية والهوية وسلامة الاجواء ، حتى يرقص الصلصال ثم من قعر خوفي المقدد تنبش سيرتك وتصاعد الازمات التي تأكل من جرف الرغبات رغم اتحادها مع الذوق والمحيط والخطاب وبأثر رجعي ومابين الذات وماحولها وتحولها الى معاقل تابعة ومطبعة يمارس عليها اللعب الحر على صعيد الافكار والمواساة المتواصلة والجراح العميقة وصورها المكرسة في تفكيك الكافي من الرزانة والطمأنينة وخلف عالم مليئ بالتناقضات وتوسيع النموذج وتحوله الى طاقة ديناميكية تحقق من خلالها الاهداف والكثافة ، حتى تستوي فوق حيرتي معانيك .. نصف آله نصف شيطان ارهاص مستمر

ومحاولة ابلاغ الفكرة المعبرة الى مجرى الاحداث والمساهمة الفاعلة في وأد الجراح من خلال تفهم المعاني وان كانت فوق مستوى الحيرة من خلال عمق الموضوع وسهولة الاسلوب واخضرار الحلم ، رغم التمرد والتعقيدات السايكلوجية في نصف الاله ونصف الشيطان وكأن للفراغ طعم وشكل يتمددان ويلتصقان مع الانسان غير انها الفكرة القابضة على الاشياء والتشكيلات وهي تعزف لذاتها من خلال ملكتها وشموليتها لحشد الحقائق وتسلسلها وغزارتها : اعاقر جنون اقتحام صوتك لخلاياي ، تغرقني في ساقية اضلاعك : اغنية قمر بحناء:فتزعق بي رعونة عشتار :واصليك من شمسي خضرة المقام:نتزمل جلباب العناق :ويشم زندك خصري نجمة مساء :ثم تتجمر في المساس صكوك التراب :تجلدنا سدنة الماء ، نعم هو الهم النبيل يعني لنا الكون والحياة والعالم الروحي الذي لايمكننا العيش بدونه ،خليط معماري يصوغ الذروة ويحبذ الطفرة واظهار محاسنها حتى وان كان الهروب الى امام الى عصر يحبذنا نعاقر الجنون ونقتحم الممنوع نعبر الى المسكوت عنه ونطل مع حرية القول دون تردد ما بين الدخول والخروج الى شمس المقام وصرخة عشتار في زحام التفاصيل واللهم بمتعة المواعيد الطازجة وجلباب العناق ينث عشقا ويشم زندك خصري يحلبه سفر وضوء ورحيق ويدغدغ مباهجه ويعربد دون تكايا وبخور وولائم هناك في احراش السحاب تسقى من رضاب سلس يتكسر في خطواته المكبوتة فيحترق الظل وتجلدها سدنة الماء والصور المشوشة ومنظومة قوانين وتشريعات حين يمس الطلع ويحترق الظل في صكوك التراب لستر المكبوتات باشد الوضوح ونهوى ملطخين بسفسطة الجوع المقدس :يرجمونك بالصيام عني ، لكن :قرايين انوثتي المنذورة لميقاتك :توقظ في انفاسك اليخضور :فيتأجج بين اضلاعك فأل تفسيره تفاح حميد ؛ وبهذه الصورة الغريبة تتشكل اقمار بلا سماء وحضور

متطلع نحو الانعتاق والحلم وكسر الحواجز والاسوار لتتقدم الرؤى وتتوسع مديات الاصاله بسفسطة الجوع المقدس وهو بالتاكيد يسلط الضوء على لحظات قهره واستلابه اللامعقول حتى تحين ساعة الرجم لتستغيث ولم يغتها العدم، فكلما يضيق الحصار على الشاعر تستحم مع قرابين انوثتها المنذورة وتتضح لديها معالم الزمكان ويضئ الاثر ليحمل البشارة في عوالم النص الاكثر حسا في الشعر وبالاخص الشعر النسوي الذي تتجلى فيه الشخصية الانثوية المرهفة: الخطاب هنا وصل الى نهايته الهادفة الهادئة بعيدا عن الخطابية والمباشرة ! كما انه يتسم بالدقة والتفاصيل التي ترصد حالة المشاركة والرغبة في التواصل مما يوجه فضاء نصوصها باستمرار وبتسلسل خليط فني رفيع يشد بعضه بعضا ويتيح انسجاما وجمالا يتواصل بكل قواه وحنكته التي تطارد الشخصية في انموذجها المثالي رفيع الدرجات مع مواويل المكابدة الدائمة : هو ذا تفسير تفاح حميد حيوي الحركة نزع الطفولة يتمرد على ما في غرف الصالات ويلتجأ الى غرف الحب المجاني يحتمي بفضاءها وفيضها وفنائها حمية من قسوة الخارج العدوانى ! هكذا يكون النص في غاية الغواية واقتسام أطيب الجنة من اغراء الآخر وجذبه الى منطقة القتل الرحيم ..!؟

لاحرز للقمر

عليا عيسى - سورية

أكلما أتبللُ بموسيقا اخضلالِي القمريِّ
تشهقُ اسمك قصيدةً كافرةً تحتَ جلدي ..؟!
ويتأججُ دمي خمرا فزعا بالخطايا
كطوفانٍ كظيمٍ لأجساد نساءٍ ..
طالعاتٍ عرايا كأغصان الزيتون
مضرجات بقوامة زيتهنّ المحظور.
أحلامهنّ عصفُ مأكول
ذراها البدءُ خارجَ سفينة المشيئة ..
منعوتاتٍ بعوراتِ عوالمٍ سفلى ..
وُسِمَتْ سرّاتهنّ بشره النماء!
مغلولاتٍ بخضرتهنّ ..
تردّد دويُّ أغلالهنّ كالخلائيل، عندما ترنّ أجراسها للحياة
هناك في أعماقي ..

أسمعُ في بئرِ كبتِ عتيقة..
أثناءً تنضحُ زعافَ السماء..
أولمتُ أنوثتها لأسرّةٍ وأدِ
حنيف.
حيثُ زمرّةُ زُرُوعِها مطمورةٌ
في خدورِ.
هناك..
و أنا معهنّ..
ستغني في دمي الزُّهرة*
فأهربُ كتعويذةٍ ضالّةٍ يُسكِرُها
نغمُ أنينك الحثيثِ..
أنينُ أنثى ملائكةٍ حزني..
فرقص في ضميرها الصلصال
ثمّ من قعرِ خوفي المقدّد
تُنَبِّشُ سيرتُك..
وتستوي فوق حيرتي معانيك..
نصفَ إلهٍ نصفَ شيطان
أعقرُ جنونَ اقتحامِ صوتك
لخلاياي



تُغرُقني في ساقية أضلاعك
أغنية قمرٍ بحناء
فتزعقُ بي رعونهُ عشتار
وأصليكَ من شمسي خضرة المقام.
نتزملُ جلاب العناق
ويشيمُ زندكُ خصري نجمة مساء.
ثم تتجمّرُ في المساس صكوكُ التراب.
تجلدنا سدنهُ الماء..
ونهوي ملطخينَ بسفسطةِ الجوع المقدس
يرجمونكُ بالصيام عني
لكن..
قرايين أنوثتي المنذورة لميقاتك ،
توقظُ في أنفاسك اليخضور
فيتأججُ بين أضلاعك فال...
تفسيرهُ تفاحُ حميد.

19/7/2020

مجلة رؤيا - العدد الخامس عشر - السنة الرابعة
.....2020 - 12 - 1.....



ارتعاشات بين الأغصان
عبد اللطيف النيلة - المغرب

منذ أن عاد زوج لبنى إلى بلاد المهجر، والوساوس تنهش قلبها معكرة مزاجها. ورغم أنه داوم على مكالمتها نهاية كل أسبوع، فإن الأحداث التي وقعت قبل سفره أرخت بظلال الشك والفتور على علاقتهما، وكلماته الباردة القادمة من وراء البحار، لم تزد على أن عمقت إحساسها باتساع الهوة بينهما. لم تكن تجد العزاء إلا في مراودة اللوحة عن نفسها بألوان تغمسها في جرحها الغائر.

تصعد لبنى إلى غرفتها الصغيرة - التي اتخذتها مرسما- بالدور العلوي من منزل أبويها، تغلق الباب، وتترك نفسها نهبا للأفكار والأحاسيس قبل أن تشعر برغبة جارفة في تفريغ هواجسها على بياض اللوحة. لكن أصابعها لم تكن تفلح سوى في تلطix البيضاء ببقع داكنة كأنها تومئ إلى تلك اللطحات الموجهة التي سددها زوجها إلى روحها. تعاود الكرة في كل مرة، معملة فرشاتها في فراغ لوحة جديدة، بلمسات سريعة متوترة، فلا تحصد إلا لطحات تضاعف مرارتها. بيد أن محاولاتها أسفرت، أخيرا، عن أثر يرهص بالمعنى. رسمت أصابعها ما يشبه رجلا يخطو إلى الأمام، نصف ملتفت، إلا أن جانب وجهه الظاهر كان بدون ملامح. تملت ثمرة عملها للحظة، شاعرة بقليل من الرضا، كأن فرشاتها عثرت على طريق يجدر بها أن تسلكه حتى نهايته، وإن كانت الحيرة مستبدة بأعماقها: لا تدري لم تركت الرجل بلا ملامح، ولم لم ترسم أمامه دربا تقطعه قدماه، ولم جعلته معلقا في الزاوية السفلى يمين اللوحة، يتيما وحيدا، لا شيء حوله، ولا أحد معه؟

ذات عشية، كانت لبنى تذرع شارع "البرانس" المرصوف، المحفوف بالمحلات التجارية من الجانبين، والغاص بالعابرين، فارتطم كتفها، فجأة، بكتف أحد المارة، فأصدرت آهة صغيرة، واستمخ كل منهما الآخر عذرا، في الآن نفسه تقريبا. استأنفت السير، لكنها لم تلبث أن التفتت خلفها حين خيل إليها أنه يشبه وجهها سبق لها أن رآته من قبل، فوجدته ملتفتا بدوره، ينظر ناحيتها. شعرت فورا بالخجل، فاستدارت لتتابع سيرها. توقفت بعد حين تقلب الملابس المعروضة قدام أحد المحلات. نظرت جهة اليسار بطرف عينيها، متظاهرة بأنها تتأمل بيجامة "كشمير"، فاكتشفت أن الرجل يتعقبها. سألت البائع عن سعر البيجامة، أعادتها إلى مكانها، ثم واصلت خطواتها. إذاها الرجل، أحست بنظراته تلتهم، جانبيا، وجهها ذا البشرة الناعمة البيضاء والقصة المتدللية فوق الجبين الصغير، بل إنها تسرح في ما يرسمه الجلباب من مفاتن جسدها. بدا كما لو أن المرأة لم تواته لمباشرتها بالحديث، فراح يؤجل الأمر، خطوة بعد أخرى، حتى بلغت نهاية الشارع. حين استدارت لتذرع الطريق نفسه في الاتجاه المعاكس، وجدته أمامها بابتسامة تغمر وجهه:

"اسمحي لي بدقيقة من فضلك..".

اصطنعت الدهشة وهي تنظر إليه. حسبت أنه ارتبك وهو يراها تحديق في وجهه، بعينيها الواسعتين، مترقبة جوابه. حاول أن يتكلم فتلعثم، لكنه لم يلبث أن امتلك زمام نفسه، فقال إنه سائح قادم من الشمال، وقد سحره جمالها، ويرغب بصدق، في التعرف عليها... اعترافا شيء من التردد والخوف، غير أنها مالت إلى المناورة:

"وماذا بعد التعارف؟".

طمأنها بأنه ليس من هواة التلاعب، فغرضه شريف. وإذ رأى الاهتمام على وجهها، أضاف:

"كوني على يقين بأنك لن تندمي.. أين يمكن أن أراك مرة أخرى؟".

أملت عليه رقم هاتفها، عقب لحظة تردد، ولاحظت كيف استولى عليه انفعال الفرح وهو يسجله في ذاكرة هاتفه المحمول.

خلال عودة لبنى إلى البيت استلذت استحضار صورة الشمالي. رشيق بقامة مائلة إلى الطول، ووجه وسيم قمحي البشرة، ولحية مشدبة، وتلك النبرة الشمالية المختلفة والمحبية. شعرت بانبعاث ثقتها بنفسها وانقادها من جديد. لمست كيف أنها ما زالت تتمتع بالجاذبية وهي ترى عينيه السوداوين برموشهما الطويلة تومضان ببريق الافتتان. لكنها لم تلبث أن ألفت نفسها تفكر في ما اقترفته هذا المساء: وقفت، هي المرأة المحسوبة على ذمة رجل، تصيح السمع لرجل آخر غريب، في فضاء عام غاص بالناس، بل إنها منحته فوق ذلك رقم هاتفها! كيف حدث أن انزلقت قدمها إلى هذا الحد؟ غزاها الندم، وخيل إليها أن زوجها راقب فعلها من مكان خفي من غير أن تحس. عضت على شفتيها، وهي تسمع صوت زوجها يتصادى داخل أعماقها: خائنة.. خائنة...

في تلك اللحظة ذاتها لفت نظرها حوذي يصرخ في وجه حماره وينهال عليه ضرباً، بعد أن توقف فجأة وسط الطريق وأبى أن يواصل جر عربة مثقلة بالأحمال. هاج الحوذي فيما هو يصرخ وضربات السوط تتوالى أشد قسوة، إلا أن الحمار لم يتزحزح قيد أنملة. تابعت سيرها، وهي تفكر: أكانت تنزلق إلى

ما اقترفته لولا إحساسها بعبء الهوة التي أخذت تتسع يوماً إثر يوم بينها وبين زوجها، فلم تعد تباعد بينهما فقط آلاف الأميال التي تفصل بين مراكش وميلانو، وإنما يباعد بينهما ما هو أخطر من ذلك: يلتهم الشغل، في المهجر، كل وقت زوجها طيلة العام، ولا تراه إلا إبان إجازتين قصيرتين لا تتجاوز كل واحدة منهما الأسبوعين، ولا يتفرغ لها كلياً خلال هذه المدة، إذ ينشغل بزيارة أهله ومعارفه وبيع الأشياء المستعملة التي يأتي بها من ميلانو. فلا تنهأ أو تستمتع بقربه كما تشتتهي. معدودة هي اللحظات التي تبقى من نصيبها، حتى أنها تحس أن بها عطشا لا يرتوي. وما زاد الطين بلة هو أن الشك سمم آخر إجازة رآته فيها. الشيء الوحيد الذي شبع منه حد التخمّة هو تلك الأشياء التي يجلبها كل مرة من هناك: ملابس، أثاث، أوان، حقائب... غير أن قلبها لم ينتش قط بشيء مما جلبه زوجها قدر انتشائها بتلك اللعبة التي تحوي أدوات الرسم: ألواح، فرش، أنابيب ألوان. رقص النبض في دمها، رغم أن زوجها لم يقدمها إليها كهدية يفاجؤك بها خليلك ليشعرك بأنه يفهم، أو يتفهم على الأقل، شغف روحك. لم يفتنّها إلا بعد أن ألحت في الطلب إلحاحاً، وقذفها بتعليق مازح: "في المرة القادمة، ترقبي أن أحمل إليك ما هو أفيد: آلة خياطة أو أدوات تطريز!".

يخامرها الإحساس، دائماً، بأنه بعيد بعيد عن بقعة شغفها.

منذ آخر مرة رجع فيها إلى البلد، شعرت أن ثمة شيئاً ليس على ما يرام. وهي تفتح الحقائب، عثرت في الجيب الداخلي لإحداها على صور. وقف شعر رأسها حين صادفت صورة لامرأة شقراء، في حدود الثلاثين من عمرها، تقف بجانب سيارة زوجها وقد أضاءت وجهها المنمش ابتسامة. قبل أن تمعن النظر

في ملامحها، دخل عليها الغرفة فجأة واختطف منها الصورة غاضبا، وأغلق الحقيبة زاعقا في وجهها:

"من أذن لك بفتحها؟".

ردت عليه فوراً، وهي مذهولة:

"وهل أحتاج إذنا لتفقد أشياء زوجي؟"...

في الليل، حين اندس في الفراش بالقرب منها، التمس منها أن تغفر له رد فعله، وأن لا تدع الظنون تذهب بها بعيداً، فقد جاء بتلك الصورة إلى صديق يرغب في الزواج من امرأة إيطالية لتيسير هجرته... ابتلعت اعتذاره، مسلمة بإمكان أن يكون صادقاً. غير أنه أثار شكوكها مرة أخرى، عندما غادر البيت، ذات صباح، مدعياً أنه سيستقبل أصحاباً إيطاليين سيصلون على متن طائرة. اختفى مدة يومين، دون أن يتصل بها. ولما عاد لم يجد إزاء استقبالها البارد غير التضاحك هازئاً من خوفها عليه، كما لو أنه لا زال مجرد طفل صغير، وأعلن أنه رافق ضيوفه إلى منتجع أوريكا، ولم يستطع الاتصال بها لنفاد بطارية هاتفه. وفي يوم آخر، استغرق في مكالمة بالإيطالية لأكثر من ساعة، ورغم حاجز اللغة فقد حدست أنه كان يكلم امرأة فتنت قلبه...

بمجرد أن خلعت جلبابها، صعدت إلى مرسمها، لبست وزرتها الزرقاء واقتعدت كرسيها قبالة لوحاتها، وتنفست الصعداء سارحة الذهن. كان شيبه الرجل الذي شكلته ريشتها يراودها عن أصابعها. خاطبته وهي تتأمل جانب وجهه المجهول الهوية وقد أطلت صورة الشمالي من ذاكرتها: لعلي عثرت على

ملاحظك. امتدت يدها إلى الفرشاة، غمستها في لون عسلي وانتصبت أمام اللوحة، لمسة أولى وثانية ثم ترددت: لم التعجل؟ تقهقرت إلى الوراء تحديق في العين غير المكتملة التي نجمت عن اللمستين، كانت هي الأخرى تبادلها التحديق. هل أصبحت تسقطين في الوهم بهذه السرعة؟ تتبعك الرجل بنظراته، اقتفى خطاك، استوقفك ليعبر عن رغبته في التعرف عليك، واستل منك رقم هاتفك. لا شيء أكثر من ذلك. ومع ذلك ها أنت تنقادين للوهم دون ترو وحذر! استغرقت في التأمل، لحظة، والفرشاة بين أصابعها المرتخية، والعين غير المكتملة تواصل التحديق فيها. أرسلت تنهيدة عميقة: "هذا الشمالي يبدو مختلفا: أحسست أن النظرات التي ألهمني بها لم تكن تشبه أي نظرة صوبها إلي زوجي، على امتداد سنين زواجنا التي تشارف الخمس، حتى حين جاء، صحبة أمه، يطلب يدي، بل حتى ليلة دخلتنا. تومض نظراته بشحنة روحية تلامس شغاف القلب، وتبث رسائل مطمئنة. والطريقة التي دنا بها مني وكلمني، كانت مخضلة بارتباك يصادق على حمولة النظرات".

عبثا حاولت لبني الاحتفاظ بالسر، فأفضت به، في اليوم التالي، إلى صاحبتهما الحميمة التي اعتادت مبادلتها الزيارة من حين لآخر. كانت قد تابعت، باهتمام متعاطف، مسار علاقة لبني بزوجها، ودعتها، إثر شكها في خيانتها، إلى التريث قليلا، فربما لو رافقته إلى المهجر، وصارت مثل ظلها، لعدل عن الانسياق خلف أي غواية. لكنها عقت: " ف كَرَشْ راجلك العجينة!"، عندما التمت لبني من زوجها أن يصطحبها معه إلى إيطاليا، فتهرب مثلما يفعل دائما، متذرا بتعقد الإجراءات.

بمجرد أن ختمت لبني حكايتها، تضاحكت صاحبتها:

"مهلا، لقد مضيت بعيدا مثل مراهقة!".

ولما أخذت لبني تلقي الضوء على المشاعر التي اصطخبت بداخلها، قالت صاحبتها:

"ليس عيبا أن تشعري باهتزاز قلبك، بل من حقك أن تبحثي عن يسعدك، لكن حاذري أن تنجرفي وراء السراب".

مساء، صعدت إلى مرسمها، وانهمكت في رسم جزيرة بأشجار متشابكة الأغصان، في الزاوية العليا، جهة اليسار من اللوحة. بعد آخر لمسة، تراجعت قليلا إلى الخلف لتتلمى منظر الجزيرة الذي بدا أن عين الرجل الأخرى، غير الظاهرة، تتطلع إليه.

كان على لبني أن تنتظر ثلاثة أيام، قبل أن يرن جرس الهاتف لحظة كانت تنشف صحن الدار بالجفافة. مسحت يديها في منزرها، التقطت الهاتف من فوق منضدة التلفاز، تطلعت إلى الرقم المجهول الظاهر على الشاشة. حين ردت على المكالمة، جاءها صوت ذكوري تعرفت في نبرته على الشمالي. رحبت به من غير أن تقدر على إخفاء ارتعاش صوتها. ذكرها بافتتانه بها ورغبته في ربط علاقة معها، ليففز مباشرة إلى التماس موعد معها. انتهزت خلو البيت وقتئذ

لكالمته دون تحرج. ترددت مازجة بين التمتع والتخوف من تلاعبه، إلا أنها لم تجد بدا من الاستسلام أمام إلحاحه.

تطلعت لبني إلى نفسها في المرآة: القامة، بالجلباب الوردي، طويلة مكتنزة في اعتدال، الوجه مدور صبوح تضيئه لمسات ماكياج خفيف، والشعر ناعم لا يجاوز الكتفين... علقت على كتفها حقيبة يد قبل أن تتجه صوب بيت صاحبته.

وصلتا إلى الساحة الممتدة بالقرب من جامع الكتبية. لم تكن غاصة بالناس. تركت نظراتها تبحث عن الشمالي. أطفال يسوقون سيارات لعب. متنزهون يجلسون على مقاعد من حديد أو على حافات أحواض النباتات، وآخرون يقفون على طول الجدار الواقع على يسار الساحة، أو يستندون إلى جدار الصومعة العتيق. عربة صغيرة لبيع الفشار، وفُفَّة لبيع الفواكه الجافة... لاحظت صاحبته ارتداد نظراتها ناضحة خيبة، فطمأنتها بأن الوقت لم يفت بعد. سحبته باتجاه بقايا آثار مسورة أمام صومعة الجامع ذات الأحجار الكبيرة العارية:

"دعينا نقف هناك لنراقب الساحة على نحو أفضل".

سألته من جديد عن أوصافه. استندتا بظهريهما على سور الأطلال، ولم تمض بضعة ثوان حتى أفصحت عن خوفها من أن لا يأتي. ردت عليها صاحبته:

"سيأتي، المرء يجد صعوبة في الوصول إلى مكان بمدينة يزورها لأول

مرة".

راحت تراقب الساحة بعينين يقظتين، بل إنها كانت ترمي بنظراتها بعيدا، إلى ممر الراجلين الذي يقطع الشارع الحافل بالسيارات. فجأة صاحت دون أن تشعر:

"هاهو قد جاء!"

وأشارت إلى الرصيف حيث وقف الشمالي يجيل نظراته فيما حوله.
"هل تقصدين ذاك الرجل الذي يرتدي قميصا أحمر؟"، سألتها صاحبة، فردت بالإيجاب.

حدقتا إليه معا للحظة، قبل تسألها إن كانت متأكدة أنه هو، فأمسكت بيدها وهمت بالحركة:

"فلننطلق نحوه!"

غير أن صاحبتهما بدت متحفظة ورجتها أن لا تتسرع. ألجمت قدميها، وقد أحست بوجه صاحبتهما ينبض بالقلق. خطا الشمالي، بعدئذ، باتجاههما، ثم توقف بغتة بمجرد أن اكتشف وجود صاحبة بجوارها، وانعطف يمينا مغادرا الساحة.

عندها أفرجت لبنى عن سؤال قاهر:

"ماذا هناك أصابتي؟"

جرتها صاحبة إلى مقعد شجر للتو، وما إن تهالكتا عليه حتى قالت:

"ذاك هو هشام!"

سألتهما من يكون، فأجابت:

"ألم أحدثك عنه من قبل؟".

وحين لاحظت حيرتها، أردفت:

"كان يعمل معي طباحا بمطعم بحي جليز، ولم يفتأ يقص علي، في كل مرة، مغامراته.. هوسه الإيقاع بالنساء في شباكه".

فتحت شفتيها بمشقة:

"هل هو.. شمالي فعلا؟".

ردت عليها بياس:

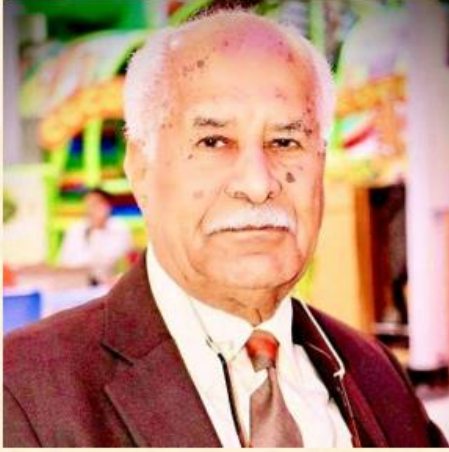
"هو شمالي وجنوبي وشرقي وما شئت!".

لم تدر كيف طوتا طريق العودة، كانت روحها تشعر بدوار الخذلان والانخداع، كأنها تقف على حافة هوة سحيقة بلا قرار، وثمة يد خبيثة تهم بدفعها دون أدنى قدر من الشفقة، بل تدفعها عمدا منتشية بسقوطها انتشاء سفاوح مريض. أخرجس الدوار لسانها، فلم تتجاوب مع كلمات صاحبها الموسية، أحست أنها تحاول التسرية عنها من غير أن تعي معنى الكلمات التي ألقته على سمعها دوما شعور بالهشاشة والتهيه، وسحق الندم قلبها. سرعت الخطو تروم الوصول إلى البيت. ودعت صديقته عند الباب ناسية أن تدعوها إلى مرافقتها إلى الداخل، وحتى عندما نادى عليها أمها وهي تصعد الدرج اكتفت باستمهاها: "واخا، هاني جاية"، وقصدت توا مرسمها.

تأملت اللوحة لحظة قبل أن تتناول الفرشاة وتشرع في إعداد الألوان. رسمت بحرا وشاطئا، وبعوار قدمي الرجل رسمت قاربا بلون بني داكن. تأملت أشجار

الجزيرة لحظة، قبل أن تسبغ عليها لمسات جعلتها تلوح حافلة بالأسرار. نثرت ضوءا مرتعشا بين أغصان الأشجار، موحية بانبعاث الضوء من قلب الجزيرة. شربت جرعات ماء متتابعة، إلا أنها أحست أن عطشها لا يروى. وفيما هي منغمرة في تخيل الحياة المحتمل أن تنغل بها الجزيرة، رأت عين الرجل غير المكتملة تومض بالبريق، كأنما انبث فيها الضوء المرتعش بين أغصان الأشجار، وأذهلها التفات شبيه الرجل نحوها وقد أضاعت وجهه ابتسامة ودود، ومد يده صوبها.. ترددت قليلا لا تصدق ما يحدث، ثم ناولته يدها، فأحست بدفء قبضته. سحبها نحوه، فوجدت نفسها ترفع قدمها اليمنى لتحطها على رمل اللوحة وتتبعها اليسرى. سارت خلف الرجل وهو يدنو من القارب دون أن يفلت يدها، استقل القارب الذي أخذ يهتز اهتزازا هينا، ثم ساعدها على الانضمام إليه.. طفق يجذف باتجاه الجزيرة، ومقدمة القارب تشق دربا خلال مياه البحر، بينما اقتعدت لبنى مكانا وراءه، وعيناها على ارتعاشات الضوء بين الأغصان...

مجلة رؤيا - العدد الخامس عشر - السنة الرابعة
.....2020 - 12 - 1.....



حكاية المسافر جاك...
عيسى عبد الملك - العراق

معك ورقة وقلم رجاءً ؟

حسنا ، اكتب عندك ، اسمي جاك ، جاك من دبلن ، جاك الغبي ، ركز على الغبي هذه!

هذا اللقب لم يلقبني به احد فالكل يظنني في منتهى الذكاء والحظوة خصوصا لدى النساء. هكذا بدأ ذلك الاشقر الذي شاركني كابينة قطار الساعة العاشرة ليلا حديثه . كنا وحدنا وكان غارقا في حزن عميق . كان مخمورا .بدا وكأنه يريد ان يتخلص من طوق حزن التف مثل افعى حول رقبتة ، اذ راح يفتح ازرار ياقة قميصه . اني اخنتق مع ان الجو يثلج في الخارج .وضعت الجريدة جانبا واتجهت بكلي نحوه :

العاشرة ليلا وقت بعيد . هل انت معي،؟ شكرا سيدي . اشتقت ان أراها ، ارى كاثي ، تلك التي كنت انتشي بزفير انفها الروماني وفي بريق عينيها ارى اتساع الكون. تصور يا سيدي ، البارحة حتى الصباح سهرت انظم لها قصيدة .لم لا ازورها الآن واسمعها ما نظمت فيها ؟ قلت ، صفقت للفكرة .على عجل ارتديت بدلتني الجديدة وعلى جسمي رششت رذاذا من العطر الذي تحبه كاثي....

بخفة نمر،صعدت سلم العمارة .قبل ان اصل باب الشقة ،خطرت ببالي فكرة ان اباغتها وارى على وجهها ردة فعل الزيارة وكيف ترسم الدهشة على زرقة عينيها.؟ من خلال عينيها كنت ارى كل كاثي ومن جسر رقبتها اعبر الى تفاصيل جسمها . كان الممر المؤدي الى شقتها مفروشا فلا يسمع صوت حذائي الرياضي المطاط .اقتربت كثيرا من الباب، من خلف الباب رحمت اصغي .هي موجودة

اذن . هاهي رائحة عطرها تتسلل عبر مسامات شقتها الفاخرة . كان الوقت ظهرا واليوم عطلة . ترى ماذا تفعل كاثي الآن ؟ . نائمة، مستلقية على سريرها؟ بأي وضع ؟ على ظهرها ام على البطن تحتضن المخدة و تداعب براحتي يديها صدرها النافر كعادتها ؟ تسمع قطعة موسيقى هادئة ، اغنية للارا؟ يا لغموض هذه الانسانة التي تغلغت في اعماق اعماقي دون سابق انذار وتشربت بها !. لا ليس تشربت فقط بل علقبت بها مثل عصفور وقع في شبك منصوب لطفل خبيث ، ليتني اسبر غورها!

اقتربت من باب الشقة . أوه لا ، لا ، لا ، غير معقول ، يا الهي هل اخطأت شقتها ؟ لكنها هي من يكركر بنشوة . هذا رقم شقتها وهذا المبحوح صوتها . ما ذا تنتظر؟ الست تعشق صوتها ونغمات كركراتها الموسقة ؟ سجله اذن! اخرجت نقالي ورحت اسجل ما يدور:

ههههه ، نعم احب كل بذاءات كلامك، لا تدري كم اعشق هذا النوع من الفشار . انت قاموس لكل الكلمات البذيئة في العالم يا هنري . انا من النساء اللاتي يذبن حبا في مثل هذا الغزل . هنري اعبدك . انا اعبدك هل تفهم ما اقول ؟ اعرف انه كلام بذيء لا يعجب جاك ولكني اعشقه واعشقتك ..لا، لا جاك بليد مثل قطار هندي قديم يسير على البخار، كلاسيكي حتى النخاع لا يضحك عاليا لا يقهقه تصور يا هنري رجل لا يعرف الا بالكاد بيتسم شيء مقرف ! لا يعرف مثل هذه الكلمات فوق ذلك ، .لا يحترم مطلقا من يقولها ويعتبره فارغا منحط . لا لا ابداء لم اظلمه ، بل اشفق عليه واشغل به فراغي . لا ليس لعبة، ليس الى هذا الحد فهو حساس لا يخلو من ذكاء يا هنري . هو ، ليس مثلك ، لا، لم يسمعي مرة كلمة بذيئة ولا يعرف كيف يغازل على السرير مثلك ، فعندك خزين كلمات

صدري . كانت غارقة في عطر نسائي مثير. للأمانة كانت كاثي بارعة في اختيار العطور المثيرة مثلي . داعبت ارنبة انفي باصبعها. نزلت الى شفتي التي طالما قبلتهما. لم انبس ببنت شفة. كنت انظر اليها . ادرس حركات جسمها . انحدرت حمالتا ثدييها فافلت الثديان من عقالهما . رأيت الحلمتين مثل حبتي كرز ، صديقتي الأثيرتين . كنت مثل صخرة باردة يا الهي انه كومة جليد سبيري . عمدت الى مسجل كان على طاولة قرب سريري . اختارت موسيقى مون أمور. انسابت الموسيقى بهدوء ملأت كل مسامات غرفة النوم .كنت لا زلت انظر بصمت اليها . جاك مابك حبيبي ؟ . تظاهرت بمضايقه معطفها الفرو نزعته ونزعت شالها الحريري الذي كنت قد نقشت اسمينا عليه ثم راحت تداعب شحمة اذني وانا انظر اليها ببرود ولا مبالاة .من رف قريب تناولت قنينة شمبانيا . ملأت كأسين . جلست على حافة السرير، تفضل جاك، قالت ومدت يدها بغنج نحوي . لم امدد يدي . يا الهي ماذا دهاك ؟ جاك ، تكلم . قل اي كلمة ، هل اصبت بالخرس؟ صرخت بنفاد صبر. تلملت في فراشي . حدقت في عينيها و ببطء ضغطت على زر النقال الذي كان ملاصقا للسرير .. صفعها تسجيل صوتها فترنحت وكادت تسقط مغميا عليها لكنها تماسكت . وقفت قرب رأسي وبغضب حدقت بي. بصوت يشبه عواء حيوان جريح خاطبتني . فتحت فمها عن آخره ، هل كنت تتجسس علي ايها الحقير؟ قسما سأقاضيك قالت مهددة واردفتم شكرا هنري ، الآن سأفرغ كل ما علمتني من سباب فهذه ساعته . سأغرق هذا الأخرق بكل ما علمتني من بذاءات . افرغ كل ذخيري بوجه هذا الوغد اردفت وامطرتني بسيل من سباب بذوي لم اسمعه حتى من اقدر العاهرات . رفست سريري وخرجت حانقة ترعد . ساعتهما عرفت كم كنت غيبا حينما نظمت فيها اجمل القصائد ؟

أنا الآن مسافر كي اعيد ترتيب حياتي من جديد .ابتعد عن خرابة الأمل . وما دمت يا صديقي كاتب قصص، عدني ان تكتب قصتي دون تحريف .اوه ، بالمناسبة ، هناك في مرحاض العربة القيت اجمل ما كتبت لكاثي من قصائد! .. أه ها نحن وصلنا فقد توقف القطار وداعا يا صديقي الكاتب .قال جاك ثم قفز من عربة القطار.. !!

مجلة رؤيا - العدد الخامس عشر - السنة الرابعة
.....2020 - 12 - 1.....



بابا الطيب
عبد الرحمن أقريش - المغرب

الساعة 7.30 صباحا.

الحي السياحي، على بعد خطوات من الكورنيش.

تتوقف سيارة (المرسيدس 220) من طراز متحفى قديم أمام الفندق الفخم، ينزل منها رجل عجوز، أنيق، حليق، يقف بجانبها، يشعل سيجارته الأولى، وينتظر...

لسنوات، اشتغل (بابا الطيب) سائق طاكسي، ينقل السياح من مركز المدينة إلى أندية التنس والكولف، والأسواق البلدية، والبازارات، ومحلات الأنتيكا وبيع التحف، والمعالم التاريخية للمدينة...

لم يكن (بابا الطيب) غنيا، ولكنه أيضا لم يكن فقيرا، أو هو لا يريد أن يبدو فقيرا، فقد كان يعامل نفسه وأسرته بكثير من السخاء والكرم. كان واحدا من هؤلاء البسطاء الذين يعيشون بالقليل من المال والكثير من المثاليات، يبدو الرجل حكيمًا، مستقيما وصارما، ويبدو أحيانا قاسيا عندما يتعلق الأمر بتربية أبناءه، لم يكن متعلما، ربما توقف مساره الدراسي في السنوات الأولى، ربما لم يدخل المدرسة يوما، ولكنه رغم ذلك يتكلم ثلاث لغات أجنبية، ينظر للأمور بعمق، ويمتلك خلفية فكرية عميقة، وخبرة بالناس والحياة تعوز الكثير من المتعلمين.

في المساء، يعود (بابا الطيب) من العمل، وفي يده سلة طافحة، لحم، خضر، فواكه، وبعض الأغراض الأخرى التي تطلبها زوجته.

كانت له فلسفته الخاصة في الحياة والعمل والعلاقات الانسانية، فقد استن لنفسه قواعد وضوابط صارمة، واعتبرها نوعا من أخلاقيات المهنة، ميثاق شرف، بدونه يصبح العمل في نظره مبتذلا، تافها، وبدون جدوى.

يتعامل (بابا الطيب) مع جميع الزبناء، مغاربة، أفارقة، آسيويون، خليجيون، فرنسيون، ألمان، إنجليز، أمريكيون... يعاملهم بنفس التقدير والاحترام، ويحاول أن يكون مستقيما مع الجميع، كريما، مضيافا، وخدوما، ولكنه يصرح دوما أنه يفضل التعامل مع النصارى (يقصد السياح الأوروبيين)، فهم في نظره أناس مستقيمون، متحضرون وكرماء، وأقدر من غيرهم على فهم الحياة، لا يتعلق الأمر في نظره بالمال فقط، فالخليجيون أيضا أغنياء وكرماء، وأحيانا يفوق سخائهم كرم الأوروبيين بكثير، ولكن القضية قضية مبدأ، لذلك يرفض (بابا الطيب) التعامل مع الزبناء المشبوهين، ولا يتردد في التخلي عن نوبته للآخرين عندما يتعلق الأمر بالسياح الباحثين عن المتعة الحرام، بنات الليل، الشواذ والمنحرفون.

كانت سيارة (الميرسيديس 220) فضاء مقدسا غير قابل للتدنيس.

في المساء، يجلس (بابا الطيب) في المقهى، في ركنه المفضل مع شلة الأصدقاء، يخرج فجأة من جبة العمل فيبدو مختلفا، يبدو وكأنه شخص آخر، يبدو منطلقا وسعيدا، يدخن، يلعب الورق، يستعيد تدريجيا روحه المرححة، يجترح لنفسه وللآخرين لحظات الصفاء والفرح، يتكلم بسخاء، ينصت بإمعان، يوزع النكت والمستملحات.

غير بعيد، وفي المائدة المقابلة يجلس شابان، فتى وفتاة، يلبسان تقريبا بنفس الشكل، ويطلقان العنان لتسريحات غريبة، يبدو الفتى منهمكا ينظر إلى شاشة

هاتفه، أما الفتاة فتلتقط لنفسها صور السيلفي، في وضعيات مختلفة، في كل مرة ترسم تعبيراً مختلفاً على وجهها، تبتسم، تتجهم، تكشف عن السلك المعدني الذي يشد أسنانها، ترفع حاجبها بالتناوب، تدفع شفيتها إلى الأمام، ترسم شكل قبلات دائرية، ترسلها إلى شاشة الهاتف وتلتقط الصور، تسحب شعرها إلى الأمام، تشده إلى الخلف، تحرره ثانية، تلتقط صوراً أخرى لأناملها، لحذائها، لسروالها الممزق عمداً عند الركبتين، ثم تصور أخيراً كأسى العصير والقهوة الموضوعين على المائدة...

ينظر إليها (بابا الطيب)، يتأملها، يتأملها معاً، يحاول أن يعرف أيهما الذكر وأيها الأنثى، ينظر، يقارن، الملابس، الأحذية، لونها، شكلها، الحلي، الأساور، الخواتم، الأقرط المعدنية التي تنتشر في كل مناطق الجسد، وعندما لم ينجح، يلتفت ويسأل.

—شكون فيهم الولد، وشكون البننت؟

—الأمر غير واضح، إنهما متشابهان...

—عجيب أمرهم هؤلاء الشباب، ينبغي أن تنزع عنه سرواله لكي تعرف!

يبتسم، يضحك الرجل الآخر.

—والله إيلا...

لا ينظر (بابا الطيب) إلى جيل الشباب بعين الرضا، فهو في نظره جيل حفيان،

شباب غفل، ممسوخ، أجوف وكسول، كل همهم التقاط الصور لوجوههم،
للصحون، والفناجين الموضوععة على موائدهم.

في المرة الأخيرة، وقع سوء تفاهم بينه وبين ابنه الأصغر، وانخرطا في جدال
حاد، فالولد في نظره مدلل، نزق، خفيف، ولا يريد أن ينضح، وهو يخشى عليه
من الانحراف والتهيه في دروب الحياة، يخاف أن ينزلق نحو السرقة، أو
المخدرات، بسبب الطمع والجري وراء المال والمظاهر.

جدال أنهاه الابن بالصمت، وأنهاه (بابا الطيب) بنبرة الغضب.
-عموما يا بني، أنت تفهمني، أنا أقبل أن تكون فاشلا، لكنني لن أقبل أبدا أن
تكون لصا أو مثليا!

يعود (بابا الطيب) إلى البيت متأخرا من سهرته، يطل على غرف الأبناء،
يطمئن، يتأكد أنهم هناك، ثم يأوي إلى غرفته، ينزع حذاءه، يستعد للنوم، ترسم
على وجهه ابتسامة الرضا، يرفع بصره إلى السماء.

-لك الشكر يا رب، منحتني أبناء يأوون إلى فراشهم باكرا!

تنظر إليه زوجته (لالة هنية) بعتاب، تبتسم.

-آه لو أن الله رزقنا بفتاة أو فتاتين، تدخلان على البيت بعض الرقة والجمال...
ينظر إليها، يبتسم، يستعيد روحه المرحة وسخريته القاسية.

-أخرسي يا امرأة، وكوني شاكرة، البنات نذير شؤم، هن كمن يحمل على رأسه
كيسا طافحا بالقذارة، يتحرك، يميل قليلا، فنتقاطر عليه وينفضح أمره!
تنظر إليه الزوجة بغضب، تبتسم بامتعاض، وتلوذ بالصمت.

...

في الأسابيع الأخيرة من حياته، انتكس (بابا الطيب)، اشتد عليه المرض ولزم
الفراش لأيام، نادى على زوجته، منحها مبلغا محترما من المال.

-شوفي الله يرضى عليك، خذي هذا المال، يوم أموت، أريدك أن تنظمي حفل
عزاء مشرف، قرآن، كسكس، ولحم وفير لطلبة الجامع والفقراء والمعزين من
الجيران...

مرت أيام أخرى، واسترجع (بابا الطيب) جزءا من عافيته، تجدد فيه الأمل
والتمسك بالحياة، نادى على زوجته، استعاد منها جزءا من مبلغ المال.

سألته صامته.

... -؟

-أريد أن أحتفل، من يدري؟ قد تكون فرصتي الأخيرة... أريدك أن تنظمي حفلة

عيد الميلاد لحفيدتي (بسمة) هنا في البيت، احرصي على ألا يعرفوا السبب،
قولي فقط إنني أريد أن أرى الجميع.

...

المساء.

يجلس (بابا الطيب) في قلب الصالون، مستلقيا في وضعية جسدية مريحة، يدخن،
ينظر في اتجاه النافذة المشرعة، تهب نسيمات خفيفة من الخارج، تحمل معها
جزءا من سحابة الدخان إلى الخارج، تتحرك الستائر، تتحرك معها أشجانه
وهواجسه الدفينة، فيبدو غائبا، مستغرقا، ومنخرطا تماما في عالمه الداخلي.
منذ ساعات فقط كانوا كلهم هنا في هذه الغرفة، وكان المكان يعج بالحركة
وضجيج الحياة، وها هو الآن يغرق في صمت رهيب، في كل مرة يغادرون،
يختلي هو إلى نفسه، تجتاحه كآبة عارمة، ويتملكه نفس الشعور، شعور حزين
وغامض يمتزج فيه الإحساس بالعزلة والألم والخوف، الخوف من المرض
والعجز والشيخوخة وأفاعيل الزمان...

ثم في لحظة ما، عادوا فجأة، تخيل أنهم عادوا جميعا، تحلقوا حول المائدة من
جديد، مائدة طافحة وفي منتهى الكرم، طعام، حلوى، شموع، ورود، يأكلون،
يشربون، يضحكون، تتعالى صيحات الفرح، يبدون منطلقين وسعداء، يجلس هو
في قلب الغرفة، يحضن حفيدته، تقبله، يتبادلان الهمس والوشوشات، بيتسمان
عندما يتم التقاط الصور، يرد هو على المجاملات، ينظر في وجوههم، يتأملها،
بيتسم وكأنه يودعهم...

ثم عندما عاد إلى ذاته، انتبه لسيجارتته، امتص منها نفسا عميقا، ينظر لكأس الشاي، يرفعها، يرشف منها رشقات صغيرة، ثم يحرر الدخان، يرسله بعيدا.

...

الصباح.

تدخل (لالة هنية) تذهب توا إلى النافذة، تفتحها، تسحب الستائر يمينا وشمالا، تتسرب خيوط الشمس إلى الداخل، تسبح الغرفة في حمام من الضوء، تنظر إلى المائدة، تتأمل بقايا الفوضى التي خلفتها حفلة الأمس، تبتسم، تنظر إليه، ثم في لحظة ما، ولسبب ما تجهله، تملكها إحساس غريب، إحساس غير مريح، تقترب منه، تنظر للسيجارة المنطفئة بين أنامله، تتأمله، تتأمل ابتسامته الجامدة، تقترب أكثر، كان ميتا، ممددا، مستلقيا هناك وكأنه يستريح، ينظر جهة النافذة وفي عينيه هدوء غامض.



كومونة البنفسج ..
أو التنقيط عند الفنان
عزيز الحسك ..
إبراهيم الخياط - العراق

تنقيط اللون على اللوحة هو اسلوب جديد في الفن المعاصر، إذ ان التنقيط القديم كان عبارة عن ملء الفرشاة باللون ثم جعل الفرشاة تمس الكانفاس (قماشة الرسم)، وهذه المدرسة بدأها فنانون مثل بيسارو، وقد واكبت هذه الطريقة الثورة التي أحدثتها الانطباعيون في باريس مستهل القرن الراحل، وهي طريقة تعتمد على تحليل اللون وإرجاعه الى أصله .

فمثلا، إن أردت أن تحصل على اللون البنفسجي عليك ان تضع مكوناته الرئيسية (الازرق والاحمر) و عوضا عن مزجها لتحصل على البنفسجي، تضع نقاطا من الاحمر والازرق متقاربة من بعضها، فحين تبتعد عن اللوحة تحسّ بأن هذين اللونين قد أعطياك نتيجة جديدة، فاللونان قد امتزجا مع بعضهما، وصارت النتيجة لونا آخر هو البنفسجي، دون ان تمزجها على الباليت (محمل الألوان).

عليه، فقد أعاد الفنان الانطباعي هنا اللون (البنفسجي) الى أصله، وهذه هي الطريقة التحليلية في مزج اللون، والطريقة هذه تنطبق على بقية الألوان، فعندما تريد أن ترسم باللون الأخضر الذي هو مزيج من الازرق والاصفر لاتضطر الى مزجها على الباليت، وانما تضع هذين اللونين أحدهما قرب الاخر بشكل لمساة صغيرة من الفرشاة، واذ تبتعد عن اللوحة تشعر أن هذين اللونين هما اللون الأخضر في حين عندما تقترب من اللوحة لاتجد أثرا للون الأخضر.

لقد كان رواد أو مكتشفو هذه الطريقة هم مجموعة من الفنانين الانطباعيين الفرنسيين، وقد احدثت هذه الطريقة في التحليل اللوني والابداع فيه ضجة كبيرة

حينها، وأبدع هؤلاء الفنانون في هذا الاتجاه وأعطوا البشرية نتاجاً زاخراً اعتمد على التحليل اللوني، أي إعادة الالوان الى أصلها الصريح.

أما بالنسبة للتنقيط المعاصر - وفي العراق خير من يمثله هو الفنان الفذ الراحل (عزيز الحسك) البعقوبي - فقد اعتمد اسلوباً آخر، وقد تكون الصدفة هي التي لعبت دورها في اكتشاف اسلوبه هذا، فعالم اللون، هذا العالم العظيم العجيب الذي لو نفتح له الذهن البشري واكتشف حقيقته، لهام فيه وابتعد عن الالوان التي لا تُذكر الانسان الا بالحرق والموت والرخص السائد والمسيطر على المخيال، وبدل أن يستكشف الانسان الحديث ويستنبط من الطبيعة حلاوتها وجمالها ويغور عميقاً في مباحثها، اذا به غالباً ما يبتعد عن عوالمه ويقترب من عالم الحروب، نعم الحروب التي تحيل كل الالوان الى سواد قاتم ولا تترك - أي الحروب - أثراً لونياً واحداً يؤشر للخير او يبشر به.

إذاً، الانسانية تحرض الجميع على دراسة الطبيعة واستشفاف الخير عبر ألوانها البهيجة، هذه الطبيعة التي تعلن على الدوام أنها وجدت لإشاعة الخير دون الشر، فمن واجب كلّ فنان أن يجدد ويبدع وإلا إنتهى الى الإخفاق .

وهنا ينتصب أمامنا السؤال: هل، لكل فنان القدرة على التغيير؟ وهل أنّ كلّ فنان هو على استعداد لتحمل كلّ المشاق الحياتية بغية اقتناص الجديد والاحساس به؟

بطبيعة الحال فسيكون الجواب: كلا،

ولماذا؟ لأن الغالبية العظمى من الفنانين يتبعون فكرة (إطفر النهر من قريب) وهم غير معذورين، وإن كان الموضوع شائكاً ومعقداً، لاسيما أنّ الساحة لا تُهَيّ للفنان المبدع جواً حياتياً ملائماً يستطيع فيه أن يستمر ويبدع دون النظر الى أيّ

أمر آخر يعيق مسيرته الحياتية من مأكّل ومشرب ومسكن، فشتان بين ما تُشبع به بطنك، وما تشبع به ذهنك.

نعود، والعودُ أحمد - الى الفنان عزيز الحسك الذي أراد يوماً تحضير (الكانفاس) للرسم فلم يشأ طلاءه بالمادة الأساس بل غمس الفرشاة بـ (البانتلايت) وجعلها تسير فوق القماشة، ثم أضاف للون الذي سال لونا اخر فثالثا ورابعا والخ... وتأمل النتيجة، فبدت له القماشة لوحة تجريدية بحق!

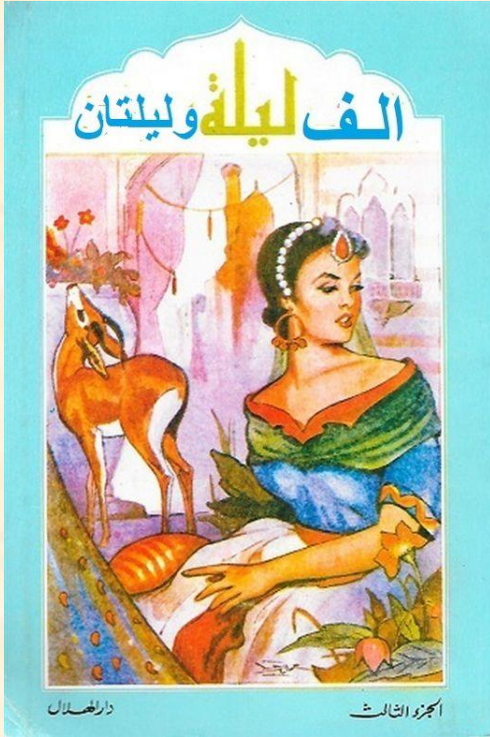
لقد هام بهذه النتيجة الآتية من الصدفة التي ربما أنعشها وخز البحث، ومن هنا بدأ الاتجاه؛ أعاد التجارب مرات، أضاف لها ألواناً أخر، وصعق عندما رأى تشابك الألوان ببعضها، وسرّاً للنتيجة، فلطالما قرأنا عن أولئك الذين غاصوا في بحوثهم فاكتشفوا ما لم يخططوا له، واللوحة المرفقة (عشق تحت المطر) من رائعات لوحات الفنان عزيز الحسك في تجربته التنقيطية.

• ولد الفنان عزيز الحسك عام ١٩٣٨ في بعقوبة، وتوفي عام ٢٠٠٥ كذلك في بعقوبة.



حكايات جدو سعادة
ألف ليلة وليلتان
سعادة ابو اعراق - فلسطين

لم أكن أعلم أن هناك نسخة من ألف ليلة وليلة اسمها ألف ليلة وليلتين ، موجودة بمكتبة تمبكتوا بدولة مالي في إفريقيا، وأن هذه النسخة قد سلمت من إتلاف الخليفة العباسي المستزيد لها، وأبقى على نسخة ألف ليلة وليلة ، وبصفتي دودة كتب حصلت عليها الكترونيًا، من أحد المواقع ، وبالمقارنة مع نسخة ألف ليلة وليلة، وجدت القصة المحذوفة بها، واسمحوا لي أن أذكرها لكم كما قرأتها وفهمتها.



القصة تحكي عن الخليفة المستند على الله في زمن السلاطين البويهيين، الذين سيطروا على مؤسسة الخلافة في بغداد؟ حيث حولوا الخليفة إلى رمز، وظيفته أن لا يفعل شيئًا سوى عقد مجالس الأُنس، فيستمع للمغنين والمغنيات من القيان والرقص من الجواري، ويحكي السمار قصصهم ونوادرهم ويسمع قصائد المدح ويثيب عليها، ويأكل ويشرب ويستمتع بنعم الله ، ذلك أنه واثق من السلطان البويهي الذي يدير الدولة بكل اقتدار.

على غير ما ورثه من نظام أورثه له الخلفاء السابقون، أراد المستند على الله أن يكون له عمل غير ما اختطه له سلاطين البويهيين، باقتصار سلطته على

الجواري والخصيان والمشى في ردهات القصر، عليه أن يكون معروفا لدى الناس، متواجدا في كل مكان، عليه أن يستقبل سفراء الدول ويشرف على العطايا وتوزيع الاراضي ويزور الجند وينفقد السوق ويحضر مهرجان سباق الخيل والمبارزة بالسيوف، وهذا جعله معروفا عند الیغدادیین وأصبحوا يرون الخليفة ويتكلمون معه، لكن البويهیین تدمروا من هذا التصرف الذي لم يمارسه خليفة قبله، فقرروا إعدامه، لكن هذا لن يكون قبل أن يتفقوا على الذي سيعينونه بدلا عنه.

فطن أحدهم لواحد من إخوته العباسیین الذي فروا إلى سامراء خوفا من أخ له، بعد أن اختلف معه، لكن أحدا لن يتعرف عليه بعد هذه المدة، بحثوا عن أحد المعمرین الذين یذكرون ملامحه، وأرسلوه في موكب عظیم لیحضره بكل الأبهة والجلال، وفي هذه اللية التي غادروا بها، مات الخليفة المستند في الحمام المملوء بالبخار بعدما صبت على رأسه الجواري والخصيان زبتا مغليا، وفي اليوم الثاني أعلنت وفاته وتمت تشييع جنازته، ورثاه الشعراء بقصائدهم المعدة سلفا، وفرقوا عن روحه الأطعمة والحلوى، وأعلنوا الحداد.

المسن الذي ذهب إلى سامراء، استطاع ان يجده بسهولة، وعرفه من اذنه المشوهة، ووجده قد كبر في السن وما عاد يملك القدرة على الحكم، فقال خذوا ابني المستزيد، وكان ابنه قد تجاوز الثلاثين بقليل، فالبسوه ملابس الخفاء الحريرية والقلنسوة المطهمة بالجواهر، وركب الفرس التي أحضرت خصيصا له، وسار في موكب كبير يحفه وجهاء سامراء وعزفُ الطبول والمزامير إلى خارج المدينة، ثم ودعوه بما يليق به كخليفة.

في الطريق المقفرة، وفي واد موحش ظهر لهم الشطار وقطاع الطرق، أوقفوهم محاصرين بلا حول ولا قوة، رافعي الأيدي، وسلبوا مامعهم حتى ملابسهم الثمينة، وابقوهم عراة، وساقوهم عبيدا، ليبيعونهم في البصرة، لكن المستزيد اعتقد أنهم سيحترمون منصب الخليفة حينما يعلمون أنه الخليفة الجديد، زعيم الشطار هذا، اندهش حينما علم ذلك، رآه صيد ثميناً، فماذا سيفعل به، وأراد أن يتأكد من ذلك فأيقن أنه الخليفة الجديد، فكر أن يستوزه سلطاناً بدل السلطان البويهى، لكن زمرته لم يوافقوا على ذلك، خشية أن يغتاله البويهيين، عكف عن ذلك ورأى أن يأخذه رهينة حتى تدفع الدولة فداء له، فسأل الرجل العجوز الذي تعرف عليه عن بعثه لأحضر هذا الخليفة، فقال له:

-السلطان عزيز شاه،

-وهل السلطان عزيز شاه يعرفه؟

-لا

برقت في ذهن زعيم الشطار فكرة جهنمية ثالثة، وخاصة وقد رأى رجال الموكب عراة مصفدين فقال لجماعته اقطع رؤوسهم جميعاً، فقطع اول ماقطع راس المستزيد، وثم بقية الحرس وما بقي سوى الرجل المسن وحينما هم بقطع رأسه فقال له:

-انا لن اقطع رأسك شرط أن تتعهد لي بما سأقوله لك

-قل لي ما تريد أنا تحت أمرك، لكن لا تقطع رأسي

-اولاً تقدمني للسلطان عزيزشاه باني انا المستزيد

-اتعهد

-ان تتخبرني عن أسرار قصر الخلافة، ومن هو صاحب السلطة

-ساخبرك

-أن تقتل عزيز شاه لكي أعينك مكانه بعدما أتسلم الخلافة

-سيكون لك ما تريد

-إذن قم والبس ملابسك التي جردتك منها.

اما هو فقد قام وخلع ثيابه ولبس ملابس المستزيد المزركشة والمحلاة بالجواهر وقلائد الذهب وأمر زممرته أن يلبسوا ملابس الحاشية، ترك حميرهم وركبوا الخيول المطهمة وتابعوا مسيرهم إلى بغداد.

وما إن دنوا من بغداد حتى وجدوا نصف بغداد في استقبالهم، وفي اليوم الثاني أُعلن عن تنصيب الخليفة المستزيد، وعملوا أفراحا وموائد فاخرة لكل البغداديين وغنى المغنون ورقص الراقصون وقال الشعراء قصادهم في مدح المستزيد وأنه درة في سلاله العباس بن عبد المطلب، وأنه أشجع الشجعان واكرم الاكرمين واتقى الأتقياء، وأنه يحج عامًا ويغزو عامًا، وفي اليوم الثالث قُتل السلطان عزيز شاه، لأنه وقع عن السلم ودقت رقبته، وفي اليوم الرابع أمسك بكل التابعين له وحاشيته المقربة وقطعت رؤوسهم جميعًا، وفي اليوم الخامس لم يعد للشيخ المسن ضرورة فقطع رأسه، بدل أن يصبح سلطانا بدل عزيزشاه، أما في اليوم السادس فكان شيخ اللصوص قد استوى على العرش، وكان وفيًا مع أفراد عصابته، فجعل واحدا منهم قائدا للجند وأوصاه بان لا يفعل شيئا دون أمره،

ودون أن يقول هذا في سبيل الله ، ووضع آخر رئيسا للعسس كي يعد على الناس انفسهم، ووضع ثالثا مأمورا للعطايا حتى يكافئ الأوفياء والمطيعين والمادحين الشاكرين لفضله، أما الرابع فقد جعله إماما للمسلمين كي يفسر القران والحديث حسب ما يريده الخليفة وأن عصيان الخليفة من عصيان الله ، وحينما جاء اليوم السابع استراح الخليفة المستزيد على سدة الخلافة، وجاء الشعراء يمدحونه وجاءت وفود القبائل تبارك له وتأخذ أعطياتها.

اما بعد مائة سنة من موت المستزيد الاول جاء المستزيد الرابع وأمر بحذف هذه القصة من كتاب ألف لية وليلتين، ليصبح اسمه ألف ليلة وليلة وبعد الف سنة بالتمام والكمال اعتبر غينس في موسوعته المعروفة باسمه ان المستزيد كان أعظم لص عرفه التاريخ.



القصة الرقية - القاص والروائي :
أحمد المصارع، نموذجاً
عايد سعيد السراج - سورية

أما الكاتب - القاص : (أحمد المصارع) الذي كتب القصة منذ عام 1968 م وفي الوقت ذاته رسم العديد من اللوحات الفنية المتميزة آنذاك , وبشكل مبكر مما أكسبه جوائز في القصة والفن التشكيلي على مستوى المحافظة , حيث كان له نشاط ملموس في ثانوية الرشيد بالرقعة , وكان من الذين ساهموا في إصدار مجلة - نضال الطلبة عام 1970 ومن الذين ساهموا في إصدار المجلة - الروائي: نبيل سليمان, الشاعر وفيق خنسة , القاص احمد مصارع , الفنان عبد الحميد فياض , القاص محمد جاسم الحميدي , الشاعر إسماعيل ونوس , القاص هيثم الخوجة و الأستاذ, إسماعيل حجو , والأستاذ: منير حبيب والمرحوم القاص احمد محمود المصطفى و الفنان طلال معلا والأستاذ: أنور قصباتي و الأستاذ, احمد حميدي الخلف , وهكذا استمر القاص: أحمد مصارع , في متابعة مسيرته الأدبية الطويلة : حيث كان عضو اتحاد كتاب فلسطين في الجزائر , وعمل في صحيفة الشعب الجزائرية عام 1977 , ومن ثم أسس مجلة التقدم في الجمهورية العربية الليبية , وكتب أبحاثه ودراساته في اللغتين الإنكليزية , والفرنسية , وله بعض المخطوطات في الفكر والأدب

والدراسات الفكرية , وقد اصدر العديد من المجموعات القصصية والروائية , ونحن هنا سوف نضيء بعض عوالمه في كتابة القصة وتأخذ قصة (الإهتراء - مثلاً , فالقصة تحكي حكاية صديقين يلتقيان في حديقة في الصباح الباكر , ويحاولان أن يتعرفا على سرّ المدينة , عمقها غير المكشوف , هذا الذي لا يرى من الداخل إلا بالصعود , صعود الأسوار , أو صعود أعالي الأشجار , أنت لكي ترى الأسرار فعليك أن تصعد , لم يعد اللهو الطفولي هو الوحيد الذي يعلمك الأشياء , وتظل شجرة التوت , والنهر , والعصافير , وضوء الشمس , كلهن قيمات على رصد العبث الصبباني , في عوالم أحمد وصديقه , الذين يعبثان بكل

شيء , لأنهما يريدان أن يعرفا كل شيء , فالقصة طيبة وادعة كبراءتهما , في عالم لم يعد النوم هو سيد الحالة , إذ الشمس تدخل إلى العيون المغلقة , وتتأمر معها العصافير بغيردها الفاضح صباحاً , لأن العصافير تحب الاستيقاظ باكراً , وفي هذه الحالة يظل السبيل الوحيد , هو الهروب إلى الحديقة , فالدخول إلى عمق الحديقة هو الممتنس الروحي , للدخول في عالم الاخضرار الجميل , (هجرت الفراش لاعناً تلك الساعة التي جمعتنا معاً , الضوء والعصافير والنسمة الربيعية , قررت الصحو , وبين الرفض والأمر الواقع قررت الذهاب إلى الحديقة باكراً , شربت كأس ماء فراتي بارد , ورحت أحدو بحماسة فلاح يذهب نحو جني موسمه الوفير - الحقيقة في الحديقة , الحديقة فيها الحقيقة , أي فرق بين ساعة ودقيقة , لقد دخلت إلى الحديقة كما لو كنت قد تلقيت مجموعة من الصفعات , ومن الباب الغربي ' بينما كان هو قد جاء من الباب الشرقي , فكيف تصادف لقائنا في منتصف الحديقة عند نافورة الماء , كنا نضحك من هذا اللقاء من غير موعد , هل ظلال اليوم في الحديقة مثل ظلال الأمس ؟ - كل شيء يجري , ولكن هناك أصل وفرع , أصل وصورة , شكل ومضمون , محتوى وغلاف , حتماً سيبقى النص الأول , كالحب الأول , ونظر إلى شجرة التوت , شجرة توت بألوان مختلفة , أحمر وأسود , وأبيض وأصفر , غريب ! سألته وما وراء هذا السور الشاهق ؟) ويظل السؤال عند الكاتب /أحمد مصارع , ما هو السر الذي وراء هذا السور الشاهق ؟ ولماذا الفروع لا تشبه الأصل ؟ وما هو السر في ثمار شجرة التوت وألوانها الزاهية ؟ فالقصة تأخذ بعداً نفسياً , أي الغوص في الجذور , وتظل شجرة التوت هي السر , وكذا السور المانع الذي يحجب الرؤية . , والثمار المحرمة في شجرة التوت لأنها ملك الغير , فرغم رحابة البيئة والمكان الضاح بالحياة (الحديقة) إلا أن السؤال لدى الكاتب احمد

مصارع هو ما طعم ثمر التوت؟ وما عمر الشجرة؟ وما علاقة جذرها الضارب عميقاً في الزمن بفروعها اللامتناهية، والتي أثمرت يانعاً ملوناً، لم نعرف طعمه في القصة، ثم المنولوج الداخلي الذي يعيش، والذي مادته الخطف خلفاً، أو حاضراً بأشكال التعبير الجسدي غير المنطوق، والرصد النفسي التأملي في جذوع الشجرة وفروعها، وأشكال الدهشة، ثم الحوار الخفي مع الشمس والعصافير، والماء الفرات، والسور المانع للحقيقة، والثمر الممنوع على الرغبة، فعلى الرغم أن القصة جاءت بسيطة وعفوية، وسلسلة كما أغلب كتابات القاص: احمد مصارع، إلا أن الدلالات تطرح أسئلة كبيرة، والقلق متحفز في جميع جوانب النص، وكذلك البحث عن سر التعامل بين الطبيعة والإنسان، أي أسئلة الوجود، فالحركة انتقالية وفي سياق عفوي، ولا تغيرات على شخوص القصة في الخارج، لأن الفعل الداخلي عميق ومتأرق، والتغيرات ماضية ضمن سياق الحركة، (لكلي) الشخصين الفاعلين في النص، وتعاملهما مع المحيط، والمجاز هنا مقصود وعميق، رغم العفوية الشكلانية، وأنني أحب أن أسجل هنا أن قصص احمد مصارع، تنفرد في الدخول إلى غور النفس البشرية، والقصة عنده رغم قصرها تتألف من عديد من الحكايات، التي تربط بينهما خطوط غير مرئية، فهو يكتف العوالم، ويسلط الضوء عليها مجتمعة، في رصد نفسي عميق، حيث تتداخل الطبيعة مع الكائن، ويظل العمق، بينهما هو الوحيد المتجاذب رغم عدم التناظر بينهما، دراسة أدب الكاتب احمد مصارع، تحتاج إلى وساعة أكبر ونحن هنا نسلط بصيص ضوء على أدبه لا أكثر.

..... *من دراسة قديمة كتبتها عن القصة الرقية منذ زمن

مجلة رؤيا - العدد الخامس عشر - السنة الرابعة
.....2020 - 12 - 1.....

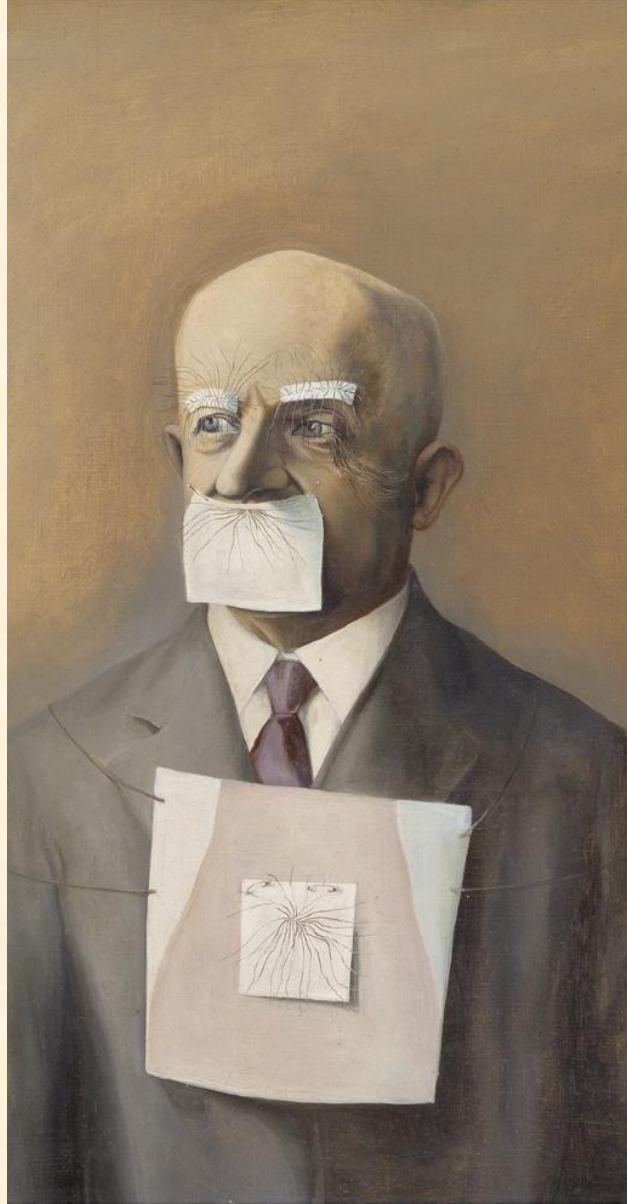


حنين النهار
سامي طه - العراق

(حين انفلت زمام القلب ،
وتمردت الروح على حظر التجوال..... سامي طه)

وسعيت إليها،
بعد صبرٍ ثقيلٍ..
وطول انتظار،
همتُ في الفجر، في شوارعها..
في (كرخها) الغالية..
و(زورائها)..
و(منصورها) والحكايات..
بين (رُودها) و(الاميرات) ،
وجامع (حيّ دراغ) وبين (السباق)،
في الدروب الحميمة .. ناعسةً،
في حدائقها الخالية،
لأنثر ورد الحنين على الذكريات

لأبوابها..
وشبابيكها العافية.
مررت على (العامرية) .. يا ويحها
فتنة طعمها العافية،
وهنا (نفق) الخير ، (يرموك) .. ها
من هنا
مروراً على (الجامعة)،
ثم عبوراً
على سكة لم يعد يعترىها القطار
وصولاً الى حيث (وشاشها)
والبساتين..
التي - قبل - كانت تحيط به..
وب (دور المطار)،
ثم عوداً الى الكاظمية،
مروراً على (السيف) ف (الطوبجي)
ف (الجلي)،
وقوفاً على ذكريات الصبا
النخيل يرفرف بالسعفات
وهديل الحمام



والتمر في اول النضج
و(العطيفية) درب يؤدي الى النهر
يتوسطها الجسر
الذي يستظل به السابحون على الضفة الواسعة
ودجلة في الصيف يطفئ الحرور
بأمواجه الرائعة

...

في الطرقات السريعة راحت تسابقني الشمس
الطريق السريع يمر قريباً من (الاعظمية)
فتوغل الى (سبع أبارها)..
و (الصليخ)
ومرّ بـ (شارع فلسطين)
واذهب الى شرقه في عبور (القناة)،
لتنظر : " كيف صفا الدهرُ"..
بـ (مدينة العابها) الزاهرة ؟
وامض بعيداً ..في اتجاه الجنوب،
ثم التفت .. فهذا (المعسكر)!
عليك اذن أن تتوغل عوداً ، لتسلك درباً قريباً الى النهر
هنا (مسبح) القوم .. تمهل هنا .. وتنفس هنا

(السفير) قريب .. والنسيم عليل
ثم امضِ نحو (المعلق) .. كم تعلق من حلمٍ فيه!
ولتعد (للزويّة) .. مُرّاً على (سيد ادريس)
واسأله عن تفاصيل (كرادته)
ثم انعطف وامضِ الى (ساحة الحرية) ..
قبل التفافك ..

الى المسرح الوطني ،
و قبل انحدارك ..
الى ساحة الاندلس
وصولاً الى (الـ park) و(القصر لبييض)
ثم رجوعاً .. لتأمل تلك الكنيسة قربهما
قبل هبوطك ..

في شارع الـ (سعدون)
في ساحة الفردوس
لا تُجلّ نظرك ! تذكر فقط
تذكر جمال المكان
تمتع بطعم الزمان
الذي فات من ساحة (التحرير)
ليرتاح عند (حديقة الامة)

وامض إذاً
نحو الرصافة .. حيث يشمخ سيدها
مشيحا بأنظاره..
عن (شارع الرشيد)
متجاهلاً صخب السوق من حوله
هازناً من سعار الحثالات
من حوله ينثرون النفايات،
وعلى رغمهم .. يرسل نظرتَه الهادئة..
الى الجسر ، ما بين (سوق السراي)..
وبين الجدار الذي سورّ (المستنصرية) ،
يودع من عاد يحمل مغنمة .. من شارع المتنبى
المتنبى الذي يتلفت .. نحو دجلة مختنقاً
يتلفت حيث الزوارق ترسو..
وتمضي..
الى جهة الكرخ ،
عدت إذاً..
هاك (شارع حيفا)..
هنا سقطت عشرات البيوت .. فريسة شارع حيفا!
وقامت هنا عشرات العمارات

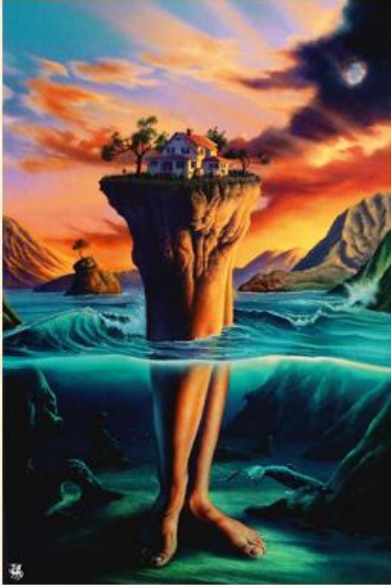
وقيل : هنا ستقوم الحياة الجديدة..
قيل هنا تنتشي ،

...

فانتشي انتِ .. أيتها الذكريات السعيدة!

بين الاقواس اسماء أماكن في بغداد
بغداد 12 آب 2020

مجلة رؤيا - العدد الخامس عشر - السنة الرابعة
.....2020 - 12 - 1.....



نصوص للشاعر السعودي
محمد خضير

الحرية

الفراشة التي دخلت من نافذة
المطبخ
كانت تحوم لأيام في كل الغرف
ترطم بالسقف كلما حلمت بالهواء
وتحك ألمها على ضوء خافت
للأباجورة الأصلية
الفراشة التي نامت كثيرا
على صوت هسيس الأشجار في
التلفزيون
وعلى حواف الأحلام في
الأغنيات الشعبية
لم تعد تذكر لون السماء تماما
ولا تفرق بين الجدار والفضاء
لذا تتعرف الصباحات من حنين
في القلب
وتروض أمنياتها بالقرب من



شجيرات البلاستيك
في ركن الصالون
الفراشة التي انتحرت مؤخرًا بسعادة مفرطة
في زجاجة خل التفاح
المفتوحة من زمن
على سطح الثلجة
التي كتب على إحدى جوانبها
قد تكون المواد المحفوظة قابلة للفساد
إذا ترك الباب مفتوحاً

شجرة

الآن فقط صارت شجرة
الآن فقط صار لها بتلات وأوراق
وزيادة في الكلوروفيل
الآن تكوّن الجذع واللحاء..
وحطت العصافير على الأغصان..
الآن فقط صار الهواء يحركها

مثل شَعْرِ عَجْرِي فِي رَقِصَةٍ
الآن تثمرُ ويتدربُ على رسمها الهواة
الآن هسيسها الحاني مع جوقة الرياح
يصعد .. يصعد

...

...

الآن وأنتِ تمرينَ بالقربِ

صورة البيت القديم

أبحث عن بيتنا القديم عبر قوقل ايرث
صغير ويبدو مثل ندبة في خلية نحل
سيارة مركونة أظنها لأخي
عندما عاد من سفر طويل
ليخبرنا بشيء عن مفهوم الحنين..
بيت جديد ومسجد

في الأرض المسورة التي كانت
ملعب كرة قدم..
المزرعة صارت سوبر ماركت
كبير
لأن الطيور لم تعد على أشكالها
تقع..
الأسطح أكثر وضوحاً
حتى في الأجهزة الذكية..
أستطيع مع كل تحديث جديد
وبحركة توسيع الشاشة بين
الإبهام والسبابة
أن أرى بدقة شرابي الملون
لا يزال عالقاً في الستلايت
أستطيع أن أطيره مجدداً
بإصبعين..
وأركض محققاً في السماء



آخر صورة لوحيد القرن

الآن صرت وحيداً
وحيداً وطيباً كما كنت
نتذكرك بفخر نحن الذين عاشوا في زمنك
نحكي عنك للأحفاد
وكيف كان يمكن رؤيتك مباشرة
وأنت تجلس بكل تواضع ووقار
في حديقة الحيوان
كيف كنا نتابعك في مسلسل الكرتون
وفي لحظات مطاردتك
في الأدغال والمروج..
الآن صرت وحيداً أكثر من مجرد قرن
أكثر من كناية الاسم
أكثر من تخيل أكفنا على جلدك الذي ظننا أنه من الحديد الخام..
الآن سنتأمل انقراضك جيداً..
نعرف كم تسببنا في ألمك..
كم كان توجسنا خطأ..

وكم كان خوفنا منك بلا مبرر..
كم كنت بريئاً ومسالماً ووحيداً
الآن سنعرف...
ونحن نحدق في شاشة التلفزيون ذاته
المليئة بالإنسان الوحش!

لقاء

أخيراً كان علينا أن نختصر
كل هذه السنوات في ركنٍ صغير..
كان على الوقت أن يسدّد نحوي طلقّة الحياة..
كان على الدهشة أن تكون على الهواء مباشرة
أخيراً عرفنا أن المسافة نسبية جداً..
..أن الطاولة التي بيننا قد تعادل أن تكوني في آخر العالم
لكننا هزمنّا الحنين وبخدشٍ واضحٍ في الوجه..
عرفتُ سرّ يديك ودمغتها الفارقة على الأشياء
كيف تلمسُ كالحواة وتخرجُ العبارة الحيّة من العبارة الميتة..
أخيراً - لو لاحظت-

كانت الحياة تصفقُ لنا بصخب وحماس
حتى أن النادل استدار فجأةً وكان يغبطُ فنجانَ القهوة الذي طالما كان
جامداً وحيادياً
أخيراً نجحَ المخرجُ في أن يجمعنا مع القدر في صورة ملونة واحدة
أن يبدأ القصة كما يجب
ومن زاوية حانية؛
خصوصاً وأنت تتذكري كيف ابتدأنا كتابة الرسائل من درجة
الصفراء..
كيف قاتلنا من أجل حفنة هواء
لم أكن منتبهاً تماماً
كنت أقرصُ المسافات لأتأكد من موتها..
أختزلُ اللحظة وأحاول جمعها في عبارة دارجة بلهجتك المحلية...
كنت هناكَ أمامَ هذه التي طالما حَفَظتني عن ظهر قلب!

.....

بكفين متشابكتين
نكالاً بالحياة المهדרه!

مجلة رؤيا - العدد الخامس عشر - السنة الرابعة
.....2020 - 12 - 1.....

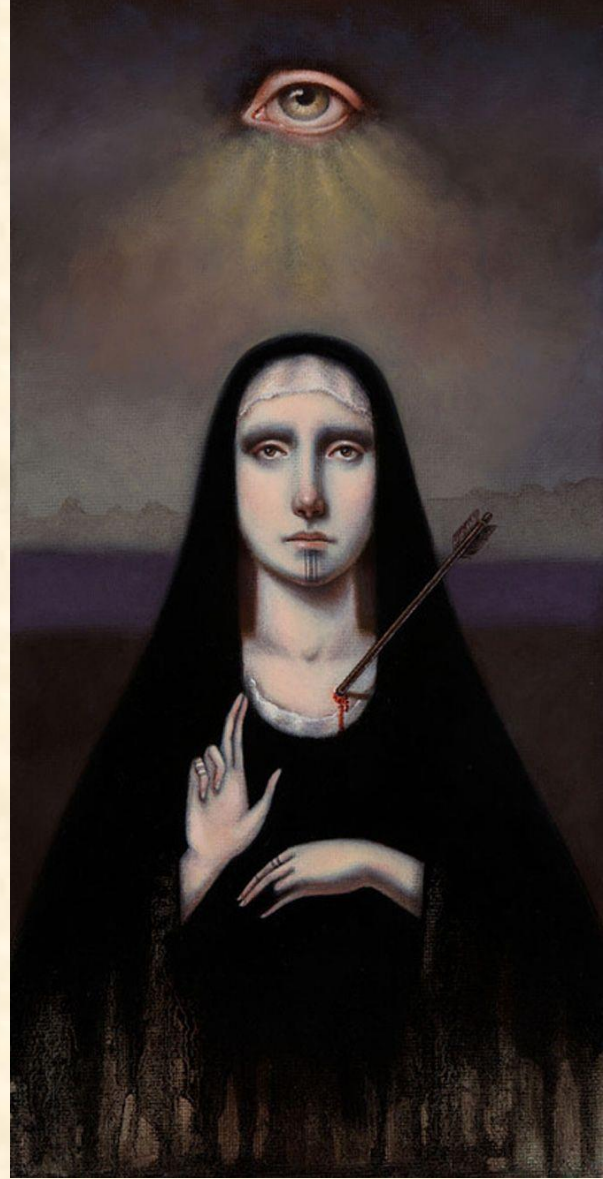


كيف أقنع العصافير؟
ميادة سليمان - سورية

بعدَ رحيلِكَ
اعتدتُ أن أفلِّمَ أظفارَ الوقتِ
كلُّ ظفِرٍ
بألفِ عامٍ وجَعٍ
وكلُّ وجعٍ
بألفِ خابيةٍ دَمَعٍ..

بعدَ رحيلِكَ
كيفَ أقنعُ الشُّروقَ
ألاَّ يرتدي
عباءةَ الليلِ المُطرَّزةَ بِنُجومِ الأَرَقِ..

بعدَ رحيلِكَ
كيفَ أقنعُ السَّمَاءَ



أن تمنحني تأشيرة دخولٍ
كي أعبّر الغيمَ
وأجتازَ حدودَ الأفقِ لألتقيكَ..

بعدَ رحيلِكَ
كيفَ أقنعُ العاصفِـرَ
بأنّها
لم تعدّ يتيمَةً بعداكِ
وبأنّ هناكِ طفلاً ما
سيهرّبُ إليها
الماءَ الصّالحَ للحبِّ
وبأنّ هناكِ طفلاً ما
سينثُرُ لها حُبوبَ الفرحِ..

بعدَ رَحيلِكَ
كيفَ أُقنِعُ وِسادَتِي
أَن تَمْتَصَّ دَمْعِي
فلا يَفِيضُ كَنهْرٌ وِجَعٍ
وكيفَ أُقنِعُ غاباتِ الحنينِ
بِأني لِنِ أحتَطِبُ
شُجيرةَ شوقِ صغيرةٍ
وبِأني لِنِ أضرِمَ النَّارَ
في أحراجِ الذِّكرياتِ

بعدَ رَحيلِكَ
كيفَ أروِّضُ القهْرَ
فلا يفتْرِسُ قِصائِدِي
كيفَ أزرُ طيرَ النَّحسِ
عن قَبْرِ الأُمْنِياتِ..؟

بعدَ رَحيلِكَ
كيفَ أُقنِعُ
اللونَ الأسودَ
أنَّهُ لا يَليقُ بي
وبِأَنَّ الحُزنَ كم لبسَ ثوبًا
بألوانِ قوسِ قُزَح!

بعدَ رَحيلِكَ
كيفَ أُقنِعُ المَرايا
بِأني ما زلتُ جَميلةً
رُغمَ أَنَّ الحُزنَ صارَ كُحلَ عينيِّ
ورُغمَ أَنَّ الآهاتِ
تصبغُ شفتَيَّ بلونِ الماء!

بعدَ رحيلِكَ
كيفَ أقنعُ ثيابَكَ
بأنَّ الأناقةَ يتيمةُ العيدِ
كيفَ أقنعُ أحذيةَ الأسي
أنَّ تكفَّ عن إيلامِ
أصابعِ الفقدِ..؟

بعدَ رحيلِكَ
كيفَ أقنعُ الحلمَ
بأن يخطفَ لي طيفًا
فيزورني
وكيفَ أقنعُ عينيَّ
بأنَّ التَّومَ خائنٌ إذا ما ضنَّ
بلقاءِ عبْرَ بواباتِ الليلِ المفتوحةِ

على مصراعِيّ الاشتياقِ..؟

بعدَ رحيلِكَ
كيفَ أقنعُ الحُسنَ
أنَّهُ ليسَ توءمًا
وبأنَّ قُمصانَ الغيابِ
لا تردُّ بصيرةَ العناقِ..؟

بعدَ رحيلِكَ
سأحملُ نعثَ الألمِ
سأشيّعُهُ إلى مقبرةِ الإيمانِ
وأزرعُ ريحانَ الصَّبْرِ
فهنا
سيرقدُ قلبي تحتَ ظلماتِ
من الاشتياقِ

مجلة رؤيا - العدد الخامس عشر - السنة الرابعة
.....2020 - 12 - 1.....

فيا من تمرُّ
اقراً ما تيسَّرَ من شعري
وأشعلُ بخورَ حُرُوفي

ميادة مهنا سليمان: بقلم الإيمان بالله



ثلاثة نصوص
محمد جبر حسن - العراق

سراب

هل جربت يوماً
أن تتسابق مع الزمن
أو تدور عكس دورته
أو حتى تمسك لحظات هاربة
منه؟
جرّب..
اركض..
اركض إلى زمنك
اركض الى الخلف
ستجده ينظر لك
ويخرج لسانه ضاحكاً
سيجري بك الى الأمام يسبقك
اتركه.. اتركه
والتفت إلى اليمين
بزاوية تسعين درجة
افتح عينيك
انظر ببصيرتك



سترى كم هي المحطات
التي عبرتها رغمًا عنك
سترى
كم هي الخسارات التي نالت منك
سترى الأيام تمضي
الشهور تمضي
وسنوات عمرك مضت دون رجعة
ستدرك إنك كنت تنظر إلى فراغ
الى نفق ليس له نهاية
سترى اطياف وجوه راحلة
لكنك لا تستطيع أن تلمسها
الوجوه التي عرفتتها وأحببتها
تضمحل وتختفي شيئًا فشيئًا
لترجع خائبًا
كأنك تمسك السراب!

.....

صدي

كلّما انظرُ للمرأة
ارى شخصاً لا اعرفه
فأصرخ واقول .. هذا ليس أنا
نعم ليس أنا
فأنا ما زلت بالعشرين من عمري
احمل امنياتي المؤجلة
ووصايا أبي
ودعوات أمي
احفظ تأريخ الولادات
اشعرُ إنني لم اغادر صفحات العشق
ولم الوّح بعد للراجلين
لم اسمع بكاء الثكالي
ولم اسمع طبول الحروب العبيثية
نعم انا ما زلت بالعشرين
قلبي الذي ينبض بجنبات صدري
يخبرني بذلك
حتى خزانة ذكرياتي تقول لي
هذا ليس انت

فمازالت هناك فسحة كبيرة فيها لم تمتلئ
إذن..

مَن هذا الذي ينظر لي
بعينه الغائرتين وذوائبه المغطاة بالشيب
تنذر بأقتراب الوعد الذي سيأتي؟
من هذا الذي ينظر لي
واسنانه متفارقة مثل اولاده
الذي يتوزعون في بلاد الشتات؟
ارجع مرة واصرخ بوجه المرأة..

هذا ليس أنا

ليس أنا

فيرجع الصدى من بعيد

هذا ليس أنا

ليس أنا

ليس

أنا

.....

تساؤلات

ماذا تفعل الفأس
حين يموت الحطاب؟

ماذا تفعل الكأس
حين ينتهي الشراب؟

ماذا يفعل الضمان
حين يرى السراب؟

ماذا تفعل الأقفال
حين تخرس الابواب؟

ماذا يفعل السؤال
حين لا يسمعه الجواب؟

ماذا يفعل الحرف
حين يطرده الكتاب؟

ماذا تفعل الحقول
حين تجف السحاب؟

ماذا يفعل الكهل
حين يمضي الشباب؟

ماذا يفعل القطيع
حين تحاصره الذئاب؟

ماذا يفعل الحب
حين يقتله العتاب؟

.....

مجلة رؤيا - العدد الخامس عشر - السنة الرابعة
.....2020 - 12 - 1.....



موعد مع أنا
مريم مصطفى - سورية

أن تأتي حاملاً في حقيبتك
وعداً طالما انتظرتَه حدّ الثمالة
الوعد آيات
تحقيقها
صلاة نور
على ابتلاء الانتظار
المتوضىء بقديسية روحِ حاملة
تنتشلُ عينيَّ
أرهقهما صمتي المخنوق
وصمت الطريق المغلق
ذلك وجهي
ما بين الوجوه التي تدثرت
بالظلال
كخيالاتٍ
وكخيالٍ يراني ويركلني



وكل ماأراه بوميض ابتسامة

تتلاشى

عندما فاضَ على صدري الخابور

وغنى مع الفراشات

وزقزقَ كغيمةٍ مقتربة

لعاشقين و

جواز سفر

أرهفته ابتسامتي

وأنا في محطة الانتظار



رحلة البحث عن كرة النار
توفيق العامري - اليمن

في غرفة القصيدة
حشرات قاتلة..
حكايات طاعنة في السن..
روائح حب
و حرب مختلطة..
ليل يتسلى بدموعه البائسة..
من نافذة القلب القديمة..
أطل على هلام المكان
أرى طيوفاً تحاول أن تضيئ
وشموحاً مطفأه
في انتظار بكاءات محترقة..



ريبوتات بشرية تتحرك حسب الأوامر
تقف فجأة شاخصة
لأن خلافاً ما طرء على زر التوجه...

مسوخاً لظلال عارية تخرت عن قميص الضوء
طيوراً لأحلام منتوفة الريش..
قططاً لو عود عمياء تبحث عن كسرة يقين..

أتمسك بقشة في مهب الفوضى..
تجرفني المسارات العرجاء بعيداً..
أسبح جاهداً عكس التيار.....
أصطدم بموجة اللاشيء..

هناك...

فيما وراء غيمة الحلم
حيث يتبخر مطر الفرح....
أصافح جنناً تنسج سجادة الخرافة
وتصلي من أجل ملائكة استشهدوا
في رحلة البحث عن كرة النار...

فيل الظلام يصارع بخراطيم مبتورة
لصوص النهار القدامى..

حكومة الهامش الطارئة تصدر قرارا
بنشر ذئاب التحولات في مراعي الذاكرة..

مكوك براجماتي يتجه مجبرا صوب حقول النفط السوداء....

سفينة مفرقات فضائية تقترب من كوكب الصمت الداكن..

معركة حب إضافية بين هابيل وقابيل تبحث في المتاهة عن غراب
الخلاص..

مومياء تضحك بصوت عالٍ في كهف عزلتها المغلق..
أوهام خرساء تلاحق عنقاء شاردة...

عشاق افتراضيون يبيعون ورود الحب البيضاء بسجائر منتهية
الصلاحية...

بواريد الجفاف العاطفي تحصد مزيدا من غزلان التعايش..

غاية الزمن المحترقة تتشبث بخيوط دخانها
من أجل البقاء..

ذكريات مترامية الأطراف تعمل على تجميع رمادها في شوارع
الرياح المهترئة..

أزقة الخيال تستهلك أنفاس الرؤيا..

تركن مزيدا من الصور اللاهثة على قارعة الإحتمالات..

شظايا متناثرة تغتسل بدم الحياض البارد...

في بركة الصباح الآسنة تنمو طحالب العتمة... يطفو نقيق ضفادع
الظل....

قريبا من تل المتغيرات تسعل ثعالب المادة وتزأج فهود العبث
اليومي....

باعة التاريخ المتجولون يتهافتون على مزاد الوطن العلني..

يتاجرون ببيع عرائس الحب الأثرية...

قراصنة جدد يتسولون أفكارا زرقاء على أرصفة الشبكة العنكبوتية...

في قرية العالم الصغيرة كائنات الوجع تتبادل الشكوى عبر شرفات
انتظارها المائل...

شجرة الخديعة تدلي ثمار عريها المغربي بغية هبوط آخر...

الجسد المرتطم بقاع الرغبة يدخل في غيبوبة الحياة العصرية...

رسائل إلكترونية مدبية تحدث نزيفا حادا في أدمغة الهواتف الذكية..
من لوثة البداية إلى وباء النهاية تنمية جرثومية مستدامة في مسيرة
العطب الكوني..

من تفاحة المعنى إلى آخر ورقة يابسة في شجرة الكلام أصوات نشاز
جافة تصطم بصدى انكساراتها الهشة...

.....

شعر/ توفيق العامري

مجلة رؤيا - العدد الخامس عشر - السنة الرابعة
.....2020 - 12 - 1.....



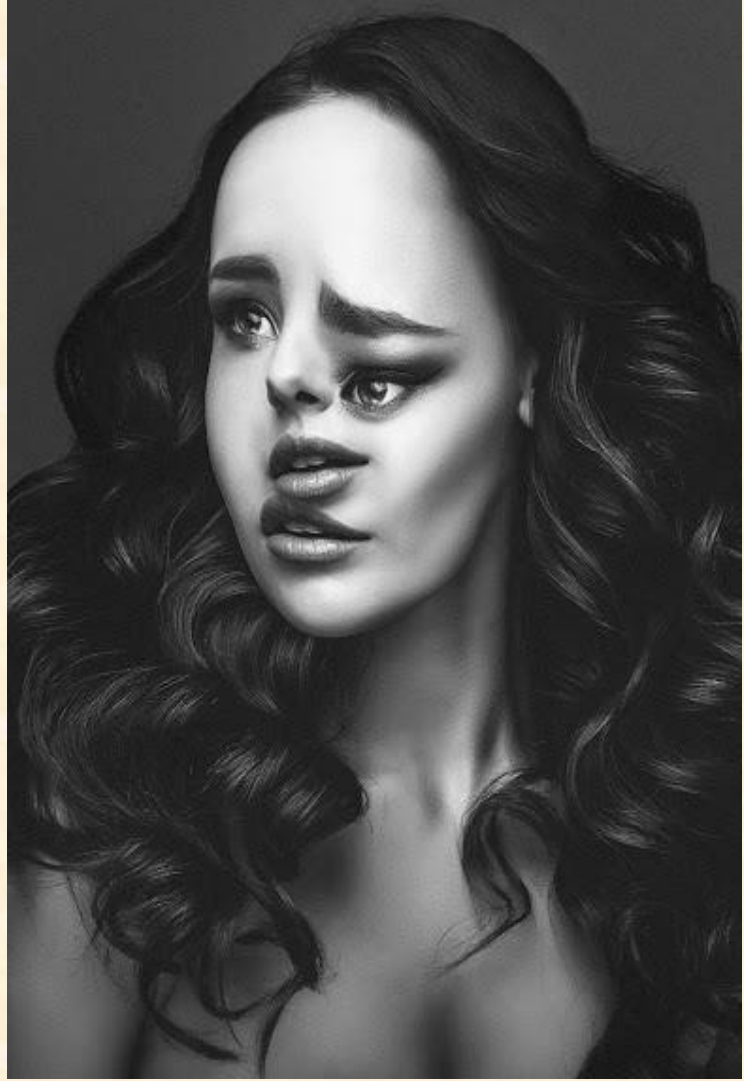
امراة الشارع
منتهى عمران - العراق

عاشقة

خرجت إلى الشارع
تبحث عن حبيبها الهارب
تلمم ذنوبه في سلة الأوهام
وتستغفر له

تعاني من حساسية الحنين
بحاجة دائمة للعناق

مصابة بعمى تمييز الوجوه
لا ترى سوى وجه واحد
في وجوه كل الرجال
فكلهم يهربون



تمشي نائمةً في آخر الليل

تعبت في الشارع

لاتخش الأضواء

شمس النهار

تجعل عينيها غريقتين

مثل سمكتين

بجلد أحمر في حوض زينة

الشارع مملوء بالحفر

وهي حافية القدمين

تتقافز للعبور

يظنها العابرون

ترقص

فيملؤون الأجواء

بالتصفيق والصفير

ولما تقع بحفرة

تتعالى الضحكات

ويمتلئ الجسد

بكثيرٍ من البقع الزرق

امرأة الشارع

تموت بسرطان الرصيف

تدوسها كثيراً من الأقدام

أقدام

لا تتشابه كالوجه

إنها ألوان وأشكال

منتهى عمران_ البصرة_ العراق



اضطراب الآنية
رسل الموسوي - العراق

حينما تقف على النواصي
يبدو كلّ شيء واضحاً
أن تكون
مصلوباً مثل النوافذ
على الشوارع
تري تهشمات السكاري
و ثياب تستبدل بالمال
و أقدام صغيرة دعستها سيارة
لا تحمل أرقام.
سوى أنها عثرة قدر
إعترضت الطريق.

أن تكون كعيون أمّ
مزروعة على إشارات
المرور



ليس لها إعتبار في طرق مظلمة
تطلّ
على حقيبة طفل
و جبين ساخن
وفم جائع و قلوب محطّمة.
هكذا أن تكون طفلاً و عجوزاً في آن
تجمع الأوجاع
في الحصالات ثم تعدّها واحدة بعد الأخرى.
أن تكون كأذن في سوق النحاسين
إمتلأت ببقايا ضجيج القصص
المنتھية.
فتبدو محاولات سريعة للعيش
راقبت خصل شعري
أظفري
فكل محاولاتي
للعيش بسرعة فشلت
هكذا
أن أضرب فصول العمر دفعة واحدة

وأن أجتو عجوز وأنا في العشرين
بينما العالم طفل يزحف على ركبتيه.
وأیضا يتجه الى الأمام! .
يتجمد كل شيء
عندما تكون مجرد نافذة
تملك حق ومضة
الالتقاط فقط.

مجلة رؤيا - العدد الخامس عشر - السنة الرابعة
.....2020 - 12 - 1.....

بغداديات

في محلتنا جامع وحسينية وكنيسة ومدرسة ومحلّ
خمور!



الدكتور حمدي التكمجي: في محلتنا جامع وحسينية وكنيسة ومدرسة ومحل خمور!

إذاعة العراق الحر/نبيل الحيدري:شطرَ شارعِ الملكة عالية (الجمهورية لاحقاً) بداية الخمسينيات، إحدى أعرق محلات بغداد القديمة في الرصافة" محلة صبابيغ الأال"، فقد ضمت هذه المحلة على مدى قرون نسيجاً اجتماعياً عراقياً أخذاً في تنوع قاطنيتها وانتماؤاتهم.

وقد سعى الباحث الدكتور حمدي التكمجي المولود في هذه المحلة عام 1929 إلى توثيقها من خلال دراسة تكوينها الاجتماعي والاقتصادي والعشائري، ورسمَ مخططاً لدرابزينها وعقودها أوضح فيه مواقع بيوتها بأسماء العائلات والشخصيات التي سكنتها على مدى عشرات السنين.

لا يعرف أغلب الشباب البغدادي حاليا منطقتة الأصلية التي سكنها أجداده، قبل أن ينتقلوا إلى أحياء بغداد المستحدثة، ففي العقود الأخيرة اندثرت وتغيرت ملامح أغلب المحلات البغدادية في الرصافة مثل باب الأغا، وصبابغ الآل، والدهانة، وباب الشيخ، والفضل، وقنبر علي، وابو سيفين حيث قسم أغلبها لتصبح محالا تجارية ومخازن، أو تحولت الى شوارع.

يخبرنا ضيف " حورارت" حمدي التكمجي أن محلته " صبابغ الآل "مثلت نموذجا صادقا عن المجتمع البغدادي في النصف الأول من القرن العشرين، فقد تجاوز قاطنوها من المسلمين الشيعة و السنة والکرد مع المسيحيين واليهود والأرمن في تعايش يسوده السلم والوئام والاحترام المتبادل

واحتفظت كل فئة بعاداتها وتقاليدها دون تجاوز من قبل الآخرين، ففي عقود المحلة التي حوت عدة جوامع وحسينيات كانت هناك كنيستان في عقد النصارى وكنيس يهودي، وفيها تأسست المدرسة الجعفرية، ومدرسة التقيّض التي أسستها جمعية مسيحية.

لعله من المستغرب لدى البعض اليوم أن يسمع انه كان في هذه المحلة البغدادية الأصلية محلان لبيع الخمر، لم يتعرضا للاعتداء او التجاوز في تلك الأيام، ولكن أصحابهما - خلال أيام شهر رمضان- كانا يسدلان ستارة قماش على واجهة المحل فقط، ويبقى للمتسوق الحق أن يشتري ما شاء له من الخمر!

وتمتعت العائلات المسيحية واليهودية في هذه المحلة بحرية المعيشة وفق تقاليدهما، ويذكر ضيف حوارات ان بعض الفتيات والسيدات المسيحيات لم يكنّ يرتدين العباءة البغدادية، بل يمشين سافرات وهو أمر مقبول لم يُثر سلوكا

رافضاً من الآخرين، ويتذكر التكمجي كيف أن مناسبات مختلفة مثل شهر رمضان والأعياد وعاشوراء، حضيت بمشاركة واسعة من جميع أبناء المحلة. برغم وجهة بعض العائلات التي سكنت محلة صبايغ الآل، فقد تجاوزت وتعايشت مع عائلات ذوي المهن اليدوية والحرفيين والبنائين في تعايش طبقي سلمي.

يستذكر الدكتور التكمجي تأسيس المدرسة الجعفرية في محلة "صبايغ الآل" التي لم تكن تحمل من (الجعفرية) من شيء سوى اسمها! فقد كان طلبتها خليطاً من المسلمين شيعة وسنة بل لم يكن مستغرباً أن تجد طلاباً من أديان أخرى، فضلاً عن تنوع ديانة وانتساب مدرسيها، وهذا ينسحب أيضاً على مدرسة التقيّض التي أسستها جمعيات مسيحية، بينما كان طلبتها من مختلف الانتماءات الاجتماعية والدينية

يكشف ضيف حوارات عن أن مكتبة جامع الخلاني المجاور لمحلة صبايغ الآل، كانت توفر الكتب بمختلف اتجاهاتها لقراءها من أبناء المنطقة الشعبية، فلم يكن صعباً على الشباب المتطلع الى المعرفة أن يجد الكتب الفلسفية والسياسية والفكرية بمختلف اتجاهاتها مادية و وجودية وقومية وماركسية، إضافة الى الإسلامية.

الحوار مع ابن المحلة وموثقها حمدي التكمجي يرسم صورةً لواحدة من محلات بغداد العريقة، التي لم يبق منها إلا بضعة أزقة وبيوت وجدران... وذكريات تستحق التوثيق.

تعقيب من الدكتور مجيد القيسي :

الدكتور (حمدي التكمجي) هو أحد أبناء محلة (صبايغ ألال) العريقة. تلك المحلة التي أنجبت الكثير من رجال الفكر والثقافة والأدب والسياسة المرموقين. فهو لذلك خير من يتحدث عن محلته ليعطي القارئ الكريم صورة صادقة عن رجالاتها ومحلاتها وعاداتها وتقاليدها. وصلة الدكتور (التكمجي) بالتراث البغدادي ليست جديدة. فقد كنت اشاهده وهو بصحبة شقيقه الدكتور (حافظ التكمجي) أحيانا وهما يزوران أصدقاءهما وأصدقائي) في (كهوة إبراهيم سباتي) في (محلة فضوة قره شعبان - الجوبة) المطلة على شارع الشيخ عمر العتيد؛ ليجد الدكتور (حمدي) نفسه في الجو البغدادي الأصيل. فقد كانت تلك المقهى البسيطة الجميلة منتدى يأمه المثقفون والأكاديميون والتجار والعمال والكسبة؛ وهم يجلسون على ذات (القنفة) ويشربون من نفس (الإستكان) ويتحدثون عن العراق بالروح الوطنية السامية التي عرفوا بها. ولم يكونوا قد فرقهم جنس أو لون أو ديناو طائفة أو مهنة أو فكر سياسي. فما تحدث عنه (الدكتور) في محاورته؛ عن تجاور الجامع والحسينية والكنيسة والمدرسة ومحلات بيع الخمر ليس أمرا غريبا عن ثقافة العراق وإرثه الأصيل. ففي المنطقة التي كنت اسكن قريبا جدا منها وهي محلة (الشورجة) كان هناك جامع سوق الغزل (الخلفاء) وأمامه كنيسة اللاتين؛ وعدد من كنائس اليهود (التوراه). وهي جميعا محاطة بالدكاين التي تبيع مختلف السلع. وقد لا تختلف تلك الصورة الجميلة عن مثيلاتها في محلات بغداد الكثيرة. ولم نسمع ان خلافا شديدا قد حدث بين السكان أو أن إعتداء قد تم على تلك المحلات. بل قد أعطي صورة أكثر إثارة لأقول: بأننا حين كنا شبانا صغارا كان أباؤنا يصطحبوننا معهم الى الشورجة والدهانة

وصباغ الأل للمشاركة في (السبايات) و رؤية (التشابه) ونحن نرتدي الملابس التي صبغتها لنا امهاتنا بالصبغ الأسود.

نعم فقد كانت ملابسنا سود ؛ لكن قلوبنا وقلوب العراقيين بكافة كانت بيض مثل زهرة الكاردينيا.

عن الكاردينيا .. مجلة ثقافية عامة

ويضيف سعد بهلول البرزنجي عن موقع تراث بغدادي

محلات بغداد القديمة -- محلة صبايغ الأل

تقع هذه المحلة بين القشل وسراج الدين والحاج فتحي والقاطرخانة، وكانت في العصر العباسي جزءا من محلة المأمونية التي نسبت إلى الخليفة المأمون، لأنها نشأت أصلا من تجمع بيوت خاصته، وعرفت في العصر العثماني بهذا الاسم (صبايغ الأل) الذي يعني باللغة التركية (الصباغين بالأحمر) فلفظة آل صفة معناها الأحمر، وكان أهلها مختصون بصبغ الخشب المستعمل في البناء والصناديق بصبغة حمراء تحميها من الآفات وتكسيها لونا مقبولا. وأول إشارة إليها وردت في سجلات المحكمة الشرعية لسنة 1216 هج 1801م

،كما نوه بها جونز سنة 1849م؛ بأنها كانت تضم تسعة عقود أحدها خاص بالنصارى وبينما تنسب العقود الأخرى لمهن مختلفة منها (الصندوقجية)أي صناع الصناديق، ويلاحظ أنه ضم السويدان إلى محلة الهيتاويين، بينما هي اليوم أحد الفروع الرئيسية لمحلة صبايغ الآل، وفي خارطة بغداد التي وضعها رشيد الخوجة سنة 1908 أفرد السويدان محلة قائمة بذاتها بين محلات العويينة والمربعة والقاطرخانة والهيتاويين، وهو يدل على ما كان يحدث من تداخل في حدود المحلات عبر فترات التاريخ.

مجلة رؤيا - العدد الخامس عشر - السنة الرابعة
.....2020 - 12 - 1.....



سيرة الشاعر والناقد الراحل
سعد ناجي علوان
الثقافية والأدبية

سعد ناجي علوان حمزة حمادي البو زيارة الجشعمي

تولد/

١/٧/١٩٦٣

المدحتية..... بابل

انتقل والدي للعمل في الديوانية. ثم استقر فيها بعد زواجه من والدتي

نخيلة كاظم راهي البديري

أكملت تعليمي

الابتدائية.....مدرسة التهذيب

المتوسطة.....متوسطة الوحدة

الإعدادية.....الإعدادية المركزية

وتركت الدراسة في معهد التكنولوجيا في الرمادي لعدة مشاكل منها مشاكل

أمنية في معهد دراستي..

#####

وبعد خدمتي العسكرية في شمال العراق في نهاية ١٩٨٥...وسجون عسكرية

لمدة سنة وعشرة أشهر ترسحت من الخدمة العسكرية في نهاية عام ١٩٩١

ورغم كوني غير مسلح إلا اني خدمت في الجبهة شمال العراق

####\$#'

مارست العديد من الأعمال الحرة بعد ذلك..حتى تمكنت من التعيين ضمن الملاك

الدائم لمديرية تربية الديوانية

بتاريخ ٢٣/٩/٢٠٠٧

وباشرت العمل في قسم إعلام التربية

في العلاقات العامة... وخلال عملي كتبت المقال وأجريت اللقاءات لمجلة المشكاة
الخاصة بمديرية التربية

ثم انتقلت الى العمل ككاتب في المدارس بناء على طلبي الشخصي وهذا موثق
في إدارة الموظفين لخلاف مع مدير التربية... الاستاذ.. شاكر نعمة
ومازلت كاتب على ملاك اعدادية أبي تراب للبنين

###

لم اعمل في المجال الثقافي والأدبي قبل ٢٠٠٣.. ولم انشر كلمة واحدة
احتراما لنفسي ولقدسية الكلمة وبعيدا عن النظام مع أن الكثير يعرف بأني شاعر

حيث كنا نقرأ الشعر في جلسات خاصة كأصدقاء

بعد التغيير وانفتاح آفاق الواقع

عملت في منظمة السلام والأمل/ مع كريم السلس وعقيل كوثر/

مسؤولا للجنة الثقافية والعلاقات العامة

ومحررا وكاتبا في مجلة /شوارد/ التابعة للمنظمة التي تعنى بشؤون المجتمع

السياسية والثقافية ونشاطات المنظمة

#####'

بعد التغيير ساهمت في نشاطات اتحاد الكتاب والأدباء في الديوانية بعد تسنم الشاعر كزار حنتوش يرحمه الله رئاسة الاتحاد في ٢٠٠٤

وكنت عضوا فعالا في إقامة الفعاليات وشاعر أقرأ لأول مرة في محفل أدبي.. ثم شاركت بعد ذلك بأغلب الفعاليات والمهرجات الثقافية والأدبية كعضو في الاتحاد او بشكل فردي منذ المهرجان العام للمثقف العراقي في بغداد عام ٢٠٠٥ ومهرجان الجواهري وملتقى عالم الشعر الثاني في النجف ومهرجان سينما دول الجوار في بغداد والعديد من المهرجانات والفعاليات والندوات الثقافية المشتركة

#####\$\$\$

شاركت في تأسيس نادي السينما/سنة ٢٠٠٦/ و كنت نائبا لرئيس النادي فراس الشاروط حيث كان نادي السينما بالتعاون مع البيت الثقافي في الديوانية بواسطة مديره ماجد زغير..واياد جواد الساعدي وبقينا لعدة سنوات نعرض افضل الافلام العالمية وقد كتبت عن فعالياتنا صحف المدى والصبح وغيرها وذكر النادي وذكرت انا وفراس الشاروط في العدد/الخامس والسادس/ المزدوج من مجلة ميزوبوتاميا..الصادرة عن مركز دراسات الأمة العراقية والمخصص للمدن العراقية.....

ساهمت في تأسيس نشرة كلاكيت المخصصة لنادي السينما و كنت اكتب العروض عن افلام نادينا السينمائي وكذلك ارسل النقد عن افلامنا هذه للصحف العراقية

#####

أول نشر لي لكتاباتي الشعرية ..كان ملفا عن قصائد عدة لي وبمقدمة للشاعر
مهدي حارث الغانمي في مجلة الجنود

في العدد التاسع سنة ٢٠٠٤ الصادرة في الديوانية لمؤسسها ورئيس تحريرها

السيد هاشم حاكم جواد العميدي يرحمه الله تعالى
ثم واصلت الكتابة فيها

وفي نفس السنة نشرت قصائد في صحيفة المنارة البصرية ثم مختلف الصحف
العراقية

حيث نشرت في الصباح والمدى وطريق الشعب والمنارة وصدى الأهالي
ومجلة الشرارة والمشكاة واحرار والنقل والمواطن ومجلة السؤال والأديب

المعاصر ومجلة شبكة الاعلام العراقي
ومجلة أدب ونقد/المصريتين./

ثم في العديد من المواقع الالكترونية

مثل موقع كتابات..مجلة رؤيا للاخ الأستاذ علاء حمد وهي مجلة لكبار الكتاب
العرب...مركز النور...معارض الفكر..صحيفة الرؤية العمانية

والعديد من المواقع الاخرى

....كتبت فيها

المقال الثقافي

المقال السياسي

النقد السينمائي

وما أكتبه من شعر وشاركت في العديد من الملفات الثقافية والشعرية

#####

١... أصدرت في عام ٢٠٠٨ عن دار الرائي ..في سوريا

ديواني الأول

/حين يتكرر الوقت يتوقف/

٢....ساهمت في ملف مجلة شعر المصرية

عن الشعر العراقي

٣...ساهمت أيضا بعمل شعري مع شعراء عراقيين

ضمن كتاب/هو الذي كتب على الطين/

عن التجارب الشعرية الجديدة في العراق جمع وتحرير الناقد ناظم ناصر

القريشي

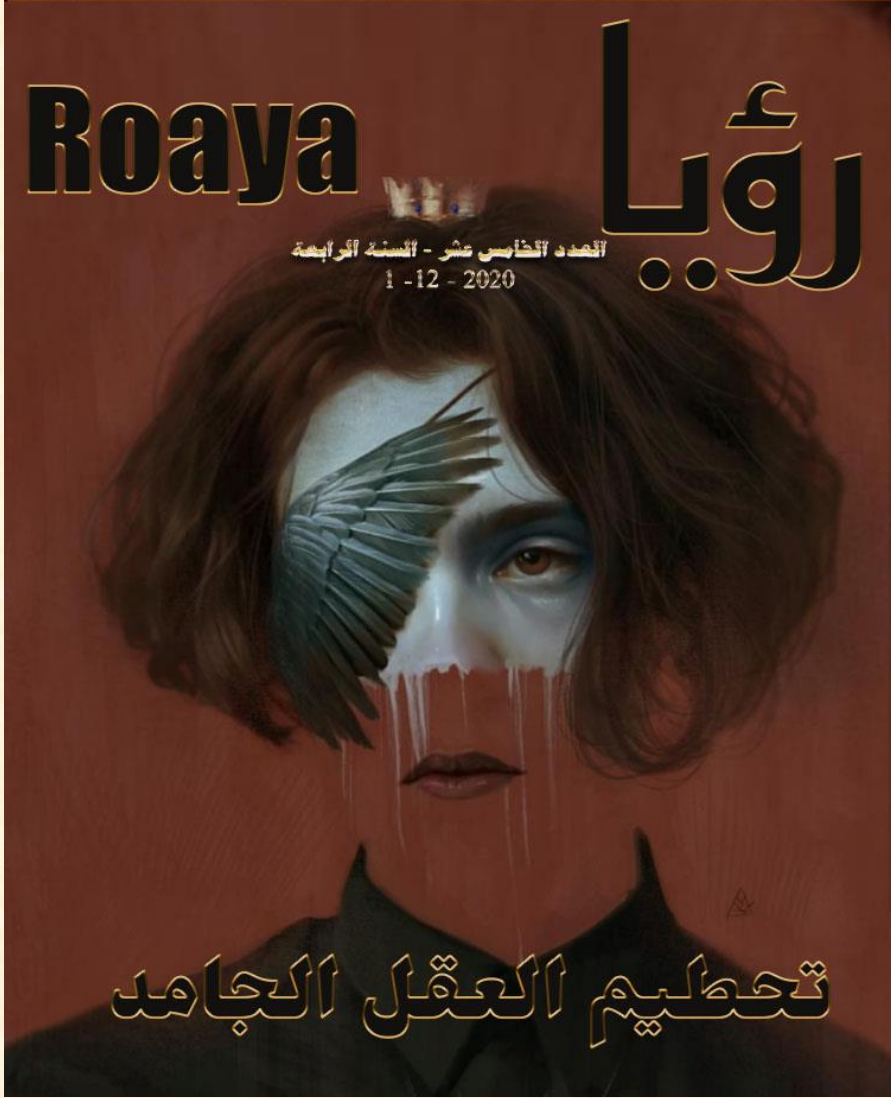
والصادر عن دار أمل الجديدة .. سوريا..دمشق..عام ٢٠١٧

.....

عن صديقه حيدر موان

نشرت بتاريخ 9 - 10 - 2020

مجلة رؤيا - العدد الخامس عشر - السنة الرابعة
.....2020 - 12 - 1.....



رؤيا

375