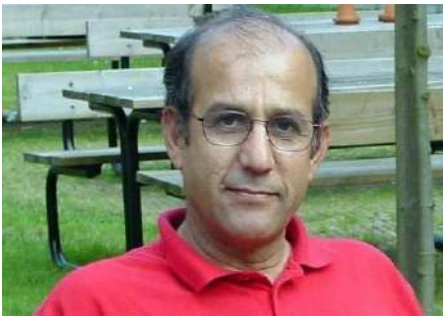
الدكتور زهير ياسين شليبه

Zouhair Shlaiba

مقالات في السرد العربي الحديث والمعاصر

(قراءات في القصة والرواية العراقية والعربية)



Articles on Contemporary Iraqi and Arabic Narrative Literature

Sharq-Gharb publishing house

شرق غرب للنشر

2026

ISBN 978-87-971329-3-7

"ليس هناك أدب وطني وآخرعام: هناك أدب عميق وآخر سطحي.
أرنستو ساباتو"

مقدمة

أقدم هنا نخبةً من المقالات والدراسات المكرسة للنتاجات الروائية والقصصية العربية والعراقية، وهي بلا شك مفيدة للدارس والباحث والقارىء المهتم بهذين النوعين الأدبيين.

أغلب هذه المقالات في الأصل مشاريع دراسات أكاديمية أضطررتُ لاختصارها ليسهل نشرها في الصحافة اليومية والدوريات تعود إلى تسعينات القرن العشرين.

وقد تتوفر لي فرصة إعداد كتاب آخر يشمل مقالاتي الأخرى المكرسة لنفس النوعين السرديين والمنشورة في القرن الواحد والعشرين.

حاولتُ أن أتدخل قليلاً في هذه المقالات أحياناً أو أعيد صياغة بعضها عند الضرورة، إلا أني ارتأيت أن أختصر بعضها قدر المستطاع، أو أتركها كما هي، راجيا من القارىء تفهم ذلك.
وأود هنا أن أشير إلى أن أساليب كتّاب التسعينات تطورت كثيراً نحو الأفضل، وقد تناولتُ نتاجاتِ بعضهم في مقالات نشرتها في الصحافة وسأجمعها لاحقاً وأنشرها في كتاب آخر.

زهير ياسين شلليه
العاشر من أغسطس 2021

المحتويات:..... ص 3

المقدمة.....ص 2

1_ القسم الأول : هوامش حول القصة العراقية.....ص 6

- ملحوظات حول بعض قصص الشباب العراقيين ..... ص 7

- قراءة في مجموعات قصصية عراقية .....ص 20

- حول بعض جوانب تطورالقصة العراقية القصيرة...ص 38

- قراءه في "وداعا ايها الطفل" لجبار ياسين.....ص 48

- قصي الشيخ عسكر..... ص 73

- "أغنية الصقر" لفاضل سوداني..... ص 88

- حوار مع الدكتور فاضل سوداني: فان كوخ..... ص 95

2 _ القسم الثاني: هوامش حول تجربة غائب طعمة فرمان ..ص 106

- ذكرياتي عن الروائي الراحل غائب طعمه فرمان.. ص 107

- حوار مع غائب طعمه فرمان..... ص 124

- النخلة والجيران بين العشق والمرارة..... ص 135

- غائب طعمه فرمان شاعراً ..... ص 140

- علاقة أدب غائب طعمه فرمان بالسياسة..... ص 150

- حول المؤثرات الأجنبية في أدب غائب ط. فرمان. ص 161

- صلات بين لوحات فؤاد الطائي وغائب ط. فرمان. ص 180

3_ القسم الثالث: هوامش حول منجز فؤاد التكرلي.....ص 186

- خاتم الرمل لفؤاد التكرلي..... ص 187

- قراءة في المسرات والأوجاع..... ص 202

- موضوعة الجنس في عالم التكرلي السردي. ..... ص 246

- ستبقى في الفؤاد يا فؤاد .....ص 268

- بمناسبة رحيل فؤاد التكرلي..... ص 270

- بمناسبة الذكرى الأولى لرحيل فؤاد التكرلي..... ص 282

4 _ القسم الرابع : حول الكتابة عند عالية ممدوح..... ص 289

- حبات النفتالين..... ص 290

- الولع..... ص 305

- الغلامة..... ص 332

5 _ القسم الخامس: حول مشروع عدنان المبارك الأدبي ...ص 346

- ثمار الزقوم .....ص 347
- تكريم الكاتب والمترجم عدنان المبارك..... ص 351
- عندما يضع ساباتو النقاط على الحروف..... ص 366

6_ القسم السادس: هوامش حول الرواية العربية الحديثة... ص 370

- شطح المدينة ورسالة الصبابة لجمال الغيطاني..ص 371
- ابنية متطايرة لأدوار الخراط.....ص 382
- شقة الحرية لغازي القصيبي .....ص 397
- الأقلف لعبدالله خليفه ..... ص 413
- ليلة الليالي لحسن بن عثمان ..... ص 426
- لغة قصص "عصر الحنين" لرشيده التركي.....ص 437
- عشيقة عرابي لمحمد محمد السنباطي. .....ص 446
- خط النار ممتد لمحمد محمد السنباطي ..... ص 452

7_ القسم السابع: هوامش حول الادب العراقي..... ص 461

- الكتّاب العراقيون في الخارج ..... ص 453
- الأدب العراقي في المرحلة الجديدة .....ص 474

القسم الأول :

هوامش حول القصة العراقية

ملحوظات حول بعض قصص الشباب العراقيين

القصاصون الشباب الذين بدأوا الكتابه منذ الثمانينات، واعدون ومتحمسون، وأنا متأكد من أن منجزهم الإبداعي والفكري سيتطور وينضج في الفترة اللاحقة، لكن حماسة بعضهم تجعلهم يتصور نفسه من اصحاب التجارب الكبيره، وأحياناً يتحدث عنها في الإعلام والوسائل المتاحة لهم ضمن هذا السياق.

ومنهم يركز بالذات على الدعايه في الاوساط الأدبيه والإعلاميه اكثر بكثير من التعليم والمواصله في الفكر والثقافه والقراءه والاطلاع لإغناء التجربه الحياتيه ورفد الثقافه الشخصيه بروافد متنوعه، ومع ذلك أنا متفائل لأنهم في النهاية سيتعلمون من تجاربهم، لكن تبقى المستويات والأساليب مختلفة.

في مقال حول هذا الموضوع سبق لي وان اكدت على الافكار النقديه حول بعض المجموعات القصصيه للكتاب العراقيين المقيمين في الخارج، الذين يعتبرهم بعض النقاد شبابا.

وذكرت بعضَ السلبيات التي تعاني اعمالهم القصصيه، منها أنها مكرسه لموضوعات محدده لم تخرج عن اطار تجاربهم الشخصيه السياسيه والحزبيه مما أدى في أغلب الاحيان الى ضيق الافق ومحدوديتها.

وقلت إن هذه السلبيه يمكن تجاوزها فيما بعد فينتقلون الى اجواء اكثر رحابة وانفتاحا على المجتمعات التي يقيمون فيها، إذ ما فائدة هذه الهجره اذا كان الكاتب بعيدا كل البعد عن الاجواء، التي يتنفس فيها يوميا؟ إنه سؤال مهم وحيوي واعتقد ان الكتّاب المغتربين العرب

بأمَسِّ الحاجه لمناقشته الاسباب التي ادت وتؤدي الى كل ذلك وإستيعابها جيداً.

صحيح ان بعض الكتاب المقيمين في الخارج لايزالون أسيري همومهم الاولى التي سافروا محملين بها، وهو أمر طبيعي، لكن مع ذلك لا بدَ لهم من الخروج من هذا الاطار المحدود والتوجه نحو العالم من اوسع ابوابه، إذ إن هذا سيتيح لهم فرصة التعامل الإبداعي مع نصوصهم لتكون معالجة ضمن رؤيه شموليه وموجهة للجميع، مما سيوسع لها الفرص والمجالات.

ومن السلبيات الاخرى التي اشرت اليها، هي أن بعض النصوص القصصيه العراقيه الصادره في الخارج لا تزال تعاني من الإنشائيه أو سمات "مقاصات" الاديب الراحل ذوالنون ايوب، وهو مصطلح اطلقه عليها الكاتبان العراقيان المعروفان فؤاد التكرلي وعبد الملك نوري، فهي "مقالات قصصيه" ليس الا. كان هذا في بداية الخمسينات، فكيف الأمر ونحن الآن في التسعينات؟

فهل يحق لقاص الثمانينات والتسعينات أن يكتب نصوصاً إنشائيه متصورا نفسه قاصا موهوبا؟

وهل يحق له ان يكتب القصص دون ان يقرأ عمالقة النثر العربي المعاصر أمثال محفوظ وادريس وهلسا والتكرلي وفرمان ومينا ومنيف وغيرهم؟

وهل يحق لبعض هؤلاء الكتاب، اصحاب النصوص الجامده، التي تفتقر إلى عنصر التشويق وعمق المغزى، أن "يعاتبوا" النقاد والأكاديميين لعدم دراستهم لأعمالهم او حتى الإشارة الى بعضها؟

قد ينجح هذا النوع من "الكتّاب الناشطين" في مجال الدعاية لأدبه ويتبوء بعضهم المراكز ويحقق المكتسبات ضمن الإعلام الرسمي لهذه الدوله او ذاك الحزب، الا انه لن يستطيع المواصله، ولا يمكن له ان يكون اديبا اصيلا ومقروءاً من قبل اوساط واسعه من القراء بدون المثابرة وتطوير الملكات الفنية، ولدينا امثلة واضحة في كل الدول العربيه وهي معروفة لدى كل متتبعي الادب العربي المعاصر ولا نجد ضرورة لذكر الأسماء.

من الطبيعي ان الناقد يدرس هذا العمل اوذاك بعد ان يعجب به بعد القراءة الاولى، ثم يعيد الكرّه ويتعايش مع النص ويتفاعل معه من حيث المضمون اذا كان مقدما ضمن مقومات لغويه واخرى فنيه، فيكون نصه النقدي استمراراً للنص الإبداعي.

وما فائدة التحليل الادبي لنصوص تعاني من الاسلوب التقريري المباشر ولا تتوفر فيها مقومات الإبداع الفني؟ إنه امر اصبح من الضروري إيضاحه لبعض الكتاب، الذين صاروا معروفين بسبب انتماءاتهم السياسية وعلاقاتهم الشخصيه الواسعه مع الاوساط الصحفيه. على بعض القصاصين العرب أن يعرف حجمه ولا يتسرع في النشر الا بعد التأني والدرايه ومعالجة النصوص.

هذا امر خطير لا يزال الادب العربي بالذات يعاني منه معاناة شديده، لان الثقافة العربيه الرسميه في الدول الشمولية تمر بفترة انحطاط وتخلف ثقافي بسبب سيطرة المركز عليها وانعدام الحريات الصحفيه وسيطرة مجموعه معينه من الناس على كل اجهزة الإعلام حسب علاقاتهم الشخصيه والسياسيه او حسب شعار "الرجل غير المناسب في المكان غير المناسب".

ومن المؤسف ان بعض هؤلاء الأدباء الشباب يهمه في الدرجة الاولى نشر كتابه بدون مراجعته من قبل اختصاصيين في اللغه والادب، فتكون النتيجه ان يقدم نصا أقل من طموحاته هو شخصيا بدون أن يشعر بذلك.

ولاحظت ان بعض هؤلاء القصاصين ينطبق عليه قول: "جيل بلا اساتذه"، وخاصة اولئك، الذين انشغلوا بالعمل الحزبي وخلافاتهم مع مؤسستهم التنظيميه، حيث بقوا يتحركون ضمن هذه الدائره المليئه بالشعارات والسياسه والمفتقره الى لغة شاعريه ومستقله وسليمه، بسبب ابتعاد بعضهم طبعا عن قراءة النصوص الادبيه الاصيله والمراجع العربيه، وكثرة قراءاتهم السياسيه الحزبيه.

هذه الظاهره سبق لنا وان لمسناها في القصه العربيه والعراقيه في الخمسينات مثلا، وبالذات لدى الكتاب السياسيين بغض النظرعن انتماءاتهم، الا أنها كانت اوضح في نتاجات اليساريين. لكننا جميعاً نمر بهذه التجربة بدرحات متفاوتة، إلا أنها لن تمر بدون التعلم واكتساب الخبرة بالنسبة للمبدعين الموهوبين والجديين، وأنا متأكد أن أغلب هؤلاء سيتمكنون من تقديم نتاجات أدبية ذات مستويات أفضل بعد اكتساب الخبرة والتأني والتمعن. واحاول ان اورد بعض المقاطع التقريريه دون الإشارة إلى عناوين الكتب وأسماء مؤلفيها درءاً للشخصنة وسوء الفهم.

نقرأ مثلاً في إحدى القصص: "ورغم انه لم يكن يتوقع حدوث شئ مهم والذي يعني لديه ثوره ام انقلاب، الا انه مع ذلك يأمل أن يسمع خبرا يعيد له بعض توازنه الذي فقده منذ اليوم الاول الذي اختطفته فيه مجموعة من رجال الشرطة السرية ودفعت به الى حوض سيارة

فارهة استقلها لاول مرة في حياته فنقلته الى مكان مجهول عرف فيما بعد ان اسمه قصر النهايه".

ونقرأ في مكان آخر من القصه: "سارَ مع ابنه حتى وصل مقهى قلي خان والذي يسمى مقهى مجازا فما هو الا عباره عن موقد معدني من الصفيح.....".

قد يكون هذا المقطع أقرب إلى الذكريات او المقالات البسيطه وليس مجموعة قصص، وبالتأكيد لو أطلعَ الكاتب قصته على ناقد موضوعي قبل النشر لكانت النتائج افضل.

انا اشير إلى مثل هذه الملاحظه لاني وجدت ان بعض هولاء الكتاب يرفض رفضا قاطعا النقد ويتخذ مواقف سلبيه تجاه اصحابه.

في كتاب آخر تبدو السلبيات اللغويه فيه اقل، ويظهر أن صاحبه عمل جاهداً من اجل خلق عالم إبداعي، "...قفزت الى الوجود كتل خضراء. مصطفة بلباقة وانتظام ومنتهية عند ثقب كبير... انبثق جذع أخضر كأبي الهول".

ويقول في مكان آخر "...راح بلا هواده يناضل من اجل فتح عينيه وبينما كان يفكر بطريقة اخرى يخلد فيها أباه، إخترق صوتها المهتاج سأمه فهرع اليها مشتاقا ودائخا في آن. صدمته روائح زكيه، روائح جنه تحديدا ...فأمه عكس بقية النسوه لم تلبس الاسود إلاّ سنه واحده، حدادا على استشهاد والده قبل 13 عاما".

ويقول في مقطع تقريري آخر: "داعبته أشجار السيسبان، شافطة مياه المطر بلهفة وحبور (الشئ الوحيد الذي يذكر المدينه باصلها الفلاحي، حيث ترعرع والده) ص18، فالكاتب هنا يدس بأنفه كما هو

الحال في القصص الاولى في كل اداب العالم. هنا يلجأ الى الاقواس ليقدم شرحا يصلح للمقالات وليس للقصص.

يبدو هذا الاسلوب المباشر اكثر وضوحا في المقطع التالي: "داست قدماه ارضا صلبه بعض الشيء، وليس كما تخيل ....لتواجهه كلاب مريدي (سمع انها تأكل البشر في الليل) ... وبالمناسبه ان امه لم تقل له فيما إذا كان أبوه بطلا ام لا ؟ ...". ص20

ولكي يكون رأينا واضحاً بأن هذا النص اقل ما يمكن ان يقال عنه بانه يحتاج الى المراجعه والتحرير الاسلوبيين واللغويين، نقدم مقطعا آخر تتضح فيه سلبية الشرح:

"الشهر الثالث كان شهر المنغصات فعلا. وهو الشهر الذي شهد ذلك الاقبال الواسع من قبل جنود تشي سحنتهم باصولهم الفلاحيه. فاق هذا الإقبال تصوره عن الحزب. ولم ينتشله من هاي (هذه. ز. ش) الحيره إلا صديقه عريف المطبخ إذ أبدى حماسة منقطعة النظير للعمل وزرع الخلايا والإشراف عليه... إنشغل بحكمته وجعلها اكثر أناقة وإن لم يخفِ ضيقه بالتبرعات النازله عليه صبحا وعشيه حتى فاضت عن حدود القاصه بتبرعات أعضائه.

أخبر العريف بانه سيجد لها حلا قاطعا. وكان الحل بسيطا لم يستغرقه غير سيجاره واحده واستكان جاي ص95 و"...أمه التي تنتظر أذان الشيخ كي تغلق دكانها وتهرع كي تعد الغداء". ص 15

او تشبيه غير موفق: "أشعلت زر الكهرباء فانبثقت الى الوجود ثلاثة أفرشه ممدده كانها حدوة حصان..". ص19

هذا النص لا علاقة له بالنثر الفني وبعيد كل البعد عن اسلوب السرد النثري، فهو كلام إنشائيات عادي لا يرقى الى مستوى الإبداع الفني لافتقاره الى الصور الحيه وجمالية الكلمه وحيوية السرد الذي ينفر من المباشره والتوضيح والشرح مما تتسم بها لغة التقاريرالحزبيه والرسميه وخطابات المؤسسات والمقالات.

فاللغة في هذا الكتاب مفتعله، مرتبكه، ثقيله، والقارئ امام مفردات اعتاد قرائتها في الكتب الاجتماعيه او السياسيه "راح بلا هواده يناضل".

وعندما يحاول ان يستخدم مفردات خاصه تبدو مقعره وغير متفقه مع الجو العام للقصه، يبدو الافتعال واضحا لانها غير متناسقه مع الإيقاع كله "رائحة الشاي الحريفه"، "نثت الدنيا" والخ.

هذا هو ما يمكن تسميته الإنشاء والافتعال في استخدام مفردات قاموسية لمجرد ان الكاتب يعتقد انها ستعطي لنصه مسحة قصصيه أو أدبيه فنيه ولكن النتيجه تكون عكسيه تماما.

هذه السلبيه نجدها واضحة في مجموعة قصصيه اخرى، ولنقدم هنا نموذجا على اللغة التقريريه "يوم الاربعاء من نهاية العام، كان يوما مثيرا، لأنه يحوي الكثير من المفارقات، فجدي الطاعن في السن قرر أن يتزوج، وهو حين يقرر شيئا فالأمر مفروغ منه، ولا رجعة فيه، ولكنه يحب الاستماع لآرائنا، يضحك، يبتسم، يتجهم، يغضب، كأن معارضتنا له حقيقيه حتى وإن كانت فإنها لا تهمه ولا تعنيه بشئ.

ومن هنا كان سر الإمتاع والإثاره في يوم الاربعاء من نهاية العام. جمعنا كلنا صغارا وكبارا ابناء واحفادا، نساء ورجالا واخبرنا بصوته الجهوري بامر زواجه رغم ان النساء والصبايا أفشينَ سره بحكم

معرفتهن بالخفايا وعدم صبرهن على الاحتفاظ بالاسرار، ولكن الامر كان علينا كوقع الصاعقه- نحن الرجال - فجدنا لم يتزوج منذ فترة طويلة، ولم يحاول وهو في حيويته وصحته... ".

نحن هنا امام سرد تقريري مباشر لا علاقة له بالنثر القصصي الذي يأخذ بيد القارئ بأسلوب حيوي وتشويقي وكأننا نشاهد مشهدا او عدة مشاهد من الحياة.

أما المباشره السياسيه فتبدو جلية في اغلب هذا النوع من الكتابات باستثناء مجموعات معينه سنتوقف عندها. "هلموا يا اعدائي فاني جاهز للقتل، لن تستطيعوا ان تقتلوني هذه المره، لن تاكلوا لحمي، وأنت ايها الوجه الذي يشطرك .."

تبدو التقريريه اقل حضورا في بعض المجموعات الأخرى، لكنها بقيت تعاني من التكلف والافتعال والإنشاء والوصف وكثرة التشبيهات في كل المناسبات بدون الأخذ بنظر الاعتبار لحالة النص وعلاقته مع المضمون وتأثيره على القارئ، لدرجه انها تفقد تاثيرها وأهميتها

ولكن ماهي التقريريه والانشاء وما هو الاسلوب القصصي؟

الاسلوب التقريري مباشرٌ وهو كلام التصريح لا التلميح ويستخدم جملا طويله وواضحه من خلال استعمالات لغويه معينه تفيد الشرح مثل: لكي، حتى، الفاء السببيه والاستئنافيه ولأنه وغيرها من مقومات الشرح.

طبعا هذا لا يعني ان الاسلوب الفني لا يجب أن يستخدم هذه المفردات، فهناك الصور الشاعريه والمغزى العميق للافكار وامكانية خلق العالم

واعادة تركيبه والذوق الفني، وغيرها من العوامل التي تساعد على التمييز بين الكلام الفني والكلام العادي.

اما الانشاء فهو الاسلوب الذي يذكرنا بنصوص المنفلوطي في كتابيه المشهورين "النظرات" و"العبرات" وغيرهما، وهو اسلوب غير مستساغ في القصه المعاصره، او يكون مفتعلا، مليئا بالتشبيهات والوصف غير الضروري في اكثر المقاطع، فيظهر النص مثقلا بالعبارات المقصوده.

اما لغة السرد الفنيه فيجب ان تكون انسيابيه، رشيقة العباره، طبيعية ومنسجمة ومفعمة بالحيويه، متناسبة مع الجو العام الذي تدور حوله وتتنفس فيه، متجنبة الإطناب الكثير او مقومات بلاغيه مقصودة بذاتها من اجل خلق الجو القصصي مثل التشبيهات والإستعارات والمجازات والمبالغات والصفات الكثيره.

بالتأكيد ستختفي كل هذه السلبيات عبر الممارسة الإبداعية ومرور الزمن وصقل المواهب لدى الكتّاب الشباب!

يجب ان تعيش لغة السرد حياتها لوحدها، فهي شخصيه مستقله، الا انها ليست منعزله عن النص كله، عندها يمكن ان تمارس دورها في التصوير ونقل الحالة وإعادة خلقها وبالتالي سحرها إلى القارئ فتأسره حتى نهاية النص.

تقدم هذه النصوص للقارئ الجاد انطباعا بأن كتّابها لم يطلعوا منذ صغرهم على نتاجات عربيه جيده من شأنها ان تصقل عباراتهم وتنقذهم من الإنشاء في بعض الاحيان.

بالنسبه للأخطاء النحويه يمكن ان يهون الامر لو لجأ هؤلاء الكتاب الشباب الى اختصاصيين في اللغة العربية، وهذا امر طبيعي يفترض ان يقوم به حتى خيرة الكتاب، الا أن قسما منهم لا يبالي باللغه ويسخر من قواعدها.

على عكس ذلك نجد ان مجموعة أخرى تتألق لغتها وتنعم مضامينها بصفة الانفتاحيه، فتتعدد معانيها ومناحيها. وتقوم اللغه هنا بدور كبير، ليس بمعزل عن المحتوى، الا انها تبقى من اهم مقومات نجاح النص الجيد.

" تقول جدتي وهي تتأمل في البعيد صورة خالها. في ذلك العام قرر حسين الذهاب الى الحج بالميل الذي يغادر من البصره...من ليلتي الاولى حبلت ببكري. تضيف جدتي وهي تنظر لأمي التي تستمع معنا الى الصوره التي هرمت، وظلت حكايتها تطوف على صفحة ماء الهور منذ ذلك اليوم البعيد.

لم تنته الحكايه حينها، لكن جدتي نهضت حينما دخل ضيوف بيننا. بقي النصف الآخر معها، أخذته الى القبر مع الكفن الذي اشترته في شبابها من مكه وظل يرافقها بقية حياتها من بيت بنت لها الى بيت بنت اخرى". جبار ياسين. وداعا ايها الطفل، 1995، بيروت، ص30

ونقرأ ايضا: "نسيت امي حكايات جدتي ونسي الاخرون بقية الحكايات. استبدلوها بحكاياتهم كما استبدل الان حكاياتهم بحكاياتي. لكن حكاية اخرى ظلت تلهب خيالي بالصور التي مرت برأسي فيما كانت تبتسم وتروي حكاية زواجها.". ص27

"كان أبي ايضا يروي قصصا سرعان ما يتوقف عن سردها ويبتسم وحده لظلال زمن كان يجد من العبث سرده. لم اسمع حكايه كامله على طرف لسانه". ص 35

النماذج الإيجابيه كثيرة في هذه المجموعه القصصيه، التي يمكن اعتبارها واحده من انجح النصوص الادبيه العراقيه الصادرة مؤخرا.

يرقى جبار ياسين بأصالة موضوعاته، التي عاشها كما يبدو وعرفها معرفة جيدة، الى الاسلوب الفني، وسيصل الى عالم الروايه الحقيقيه إن وُفق فيما بعد في اختيار نصوصه.

تتميز مجموعة اخرى بالسرد الفني وتبتعد كثيرا عن اللغة المباشرة بالذات في إحدى قصصها، التي تحمل اسمها "مع سراء شعرت بالدفء، ولكن شيئا ما كان يجذبني الي الساحة الكبيرة، التي خلفناها بعيدة ورائنا. لم اشعر بلذة شديده. فلم يكن هناك هدف واضح لرحلتنا، غير ان الاحلام لا تحتاج دائما لأهداف واضحه، وانا اردت ان اتحرر دفعة واحدة من الخوف القديم. اردت ان اغسل ذراعي من شللهما، وجهي من نومه، وأعضائي من خدرها". فرحان سعيد. النافذه، بيروت، 1994

"كان هنالك جدول صغير يهبط من التل، ولم يك ثمة من مياه فيه. كانت هنالك رمال بيضاء تسيل بلا توقف. جائت سراء وتمددت قربي، قالت: إنها لا تحب الذئاب، وفي المرة الاولى في حياتي شعرت بانني لا أخاف الذئاب، ...وكما يحدث في الاحلام فقد وجدت نفسي غارقا في بحيرة من الماء... ووجدت نفسي أعوم دون خشيه.". ص10

استطاع هذا القاص ان يوظف لغة سهله طيعه منسجمة لفكرته عن الخوف والرغبه في التحرر منه.

نلاحظ في مقاطع اخرى ان لغة النص احاطت الزمان بعنايه خاصه فوجدناه يتدفق كنهر بشكل انسيابي جميل مليء بالرومانتيكيه والشاعريه. وتنشر حركة الزمان في المكان فتتحرك اللغه من الحاضر الى الماضي، فيشعر القارئ بمزاج العجوز في مفرداتها و ذكرياتها ومشاعرها.

بالتاكيد هناك نصوص اخرى من هذه المجموعه عانت ما عانته غيرها من الهنات اللغويه والاسلوبيه، التي اقل ما يمكن ان يقال عنها إنها كتبت بدون عناية ومراجعة دقيقة. الا اننا سنتوقف فيما بعد عند هذه المجموعه بتفصيل اكثر.

علاقة الإنسان بالإنسان وجدت مجالها في لغة شاعريه جميله قدمها كريم عبد وهو قاص وشاعر عراقي، يتعامل مع اللغه بثقة واضحه فتخرج من بين يديه طيعه، انسيابيه غير متكلفه في اغلب الحالات، وتميل الى التصوير الشاعري في بعض الاحيان.

ساعدت هذه القدره اللغويه الكاتب على تجنب المباشره في طرحه للموضوع السياسي، مظهرا إمكانية أسلوبيه في تصوير هذا الهم، الذي اصبح يرهق النصوص القصصيه عند بعض الشباب فتبدو نتاجاتهم مقالات قصصيه كما أسلفنا. " لقد انتهى الربيع و بدأ الصيف، عرّش على حيطان الزنزانه عشب وازهار بيضاء وحمراء، قام الولد ورأى ذلك فجأة، أكل العشب والازهار ...". كريم عبد. عزف عود بغدادي، بيروت، 1989، ص 90

تُعد العفوية والتلقائيه السرديه سمة إيجابية يتميز بها القاص إذا ما استطاع إدارتها والتمكن منها بشكل جيد، إنه أمر يجب ان ينتبه اليه جميع القصاصين حيثما كانوا، وأنا هنا لا أقصد أسماءً معينة، بل كل المبدعين الجدد إذا ما ارادوا لنصوصهم النجاح فعليهم التأني

والتمعن والتعامل بجدية مع موضوعاتهم. وهذا نادرا ما يتحقق في كل النصوص عند المبتدئين فحسب.

ومن المؤسف ان بعض هؤلاء الكتّاب الشباب وبالذات في بعض الدول الشمولية لم يحصل على تعليم جيد في الادب او العلوم الإنسانيه بسبب الظروف الاجتماعيه والسياسيه، مما جعله يواجه نقصا اكاديميا وعلميا وثقافيا، بخاصة الحزبيين والمتحزبين السياسيين منهم، الذين تحددت ثقافتهم وعلاقاتهم بجماعات من اترابهم.

هذا الامر ادى بهؤلاء الكتاب الشباب الى تعويض ما فات من العمر والرغبه الجامحه في الحصول على الشهره السريعه في اسهل الطرق واسرعها.

ومن المؤسف ايضا ان قسما من الذين هاجروا لم يستغل ظروف اقامته في اوروبا فيواصل تعلم اللغات الاجنبيه أو الإنتساب الى مدارس خاصه بالكتّاب، يمكنهم فيها تعلم اسلوب التحرير الادبي والمراجعات الاسلوبيه وغيرها من ثوابت صنعة العمل الإبداعي بغض النظر عن اللغة، لتي تكتب فيها.

هذه هي الحقيقه وعلى هؤلاء القصاصين الشباب ان يدركوا ايضا بأنه ليس كل مايُكتب يُنشر وليس كل ما يُنشر يُقرأ، والنشرالسريع لا يعني الشهره، والاخيره لا تعني النجاح الأدبي الحقيقي بل بالعكس قد تكون النتيجه سلبية إذا لم تكن البداية اصيلة وحقيقيه.

قراءه في مجموعات قصصية عراقية

عزف عود بغدادي:

تتميز هذه المجموعه بلغة شاعريه تركز على تصوير العلاقه الإنسانيه بين الرجل والمرأه، وموضوعات اخرى مثل الزواج والحب والضغط الذي يعاني منه البشر من الحدث السياسي وتاثيره عليه. فالإنسان هنا مركز عذابات نشاطاته اليوميه وغرائزه.

ما يميز كريم عبد عن غيره من القصاصين العراقيين الشباب أو الجدد هو محاولته الابتعاد عن المكرور والمكروه من الموضوعات وتركيزه على الهم العام غير المحدد مسبقا لا بالطفوله ولا بمسقط الرأس. نعني بذلك ان نصوص عزف بغدادي لا تتحرك ضمن إيقاع واحد ولا دائرة بعينها. هذا ما يميزها عن اغلب الكتابات، التي اطلعنا عليها، والتي اشرنا اليها سابقا.

تعطي هذه السمه كتاباته مجالا رحبا في التفاعل مع متلقين متنوعين (على ندرتهم في هذه الايام)، ومن غير العراقيين.

تمارس الطقوس حضورها في"ضجيج البساتين" مجسدة التقاليد، وتلعب جملة السرد الاولى دورا ايجابيا في تصوير الحدث:

"عندما كانوا ينحرون الخراف الثلاثه، كانت الام تدير (تصب. ز.ش.) الماء على جسد ابنتها العاري وتصلي على النبي وهي تغالب غصة في روحها، دون ان تعرف على وجه التحديد، ما الذي يجعلها حزينة وخائفة في ليلة الفرح هذه !!". عزف عود بغدادي، ص 25

لا يمارس هذا المنحى حضوره هنا بكثافه كما هو الحال في مجموعة "وداعا ايها الطفل" لجبار ياسين، الا انه يبرز ضمن سياق السرد في

هذا النص فحسب، يذكرنا ب "رؤيا اليقين" لسلام ابراهيم، التي سنتوقف عندها لاحقا مع الاختلاف في بعض مقومات التناول الادبي.

"وفي تلك الليله الصاخبه، حين كانت عشرات المشاعل تظهر في اعماق البساتين وتتجمع على صوبي النهر والناس يضربون على التنك وهُم يتطلعون الى القمرالخاسف، يصيحون بأصوات عاليه (يا حوته يا بلاعه، هدّي قمرنه بساعه) كانت نيران المشاعل ترتفع و تنخفض في عتمة ليل البساتين واصوات الرؤوس المرتفعه الى اعلى تضيء وتتصاعد (يا حوته يا بلاعه هدي قمرنه بساعه)..." عزف، ص27

يتحول الحدث في أغلب النصوص الى نوع من الطقوس ويتحرك ضمن هذا الاتجاه وبأشكال ودرجات مختلفه من حيث الإيقاع من خلال سرد الراوي وليس من خلال وصفه: "أخذتها وراء عريشة الياسمين، اثنيت ركبتي على العشب وبستها، الان اتذكر باستغراب، لقد كنت أقبّلها بحراره وارتباك كما لو كنا كبيرين...". ص18 (قصة حب) يمارس الأبطال فعلهم ضمن هذا السياق ولكن في إيقاع اكثر ديناميكيه، كما هو الحال في "غرام السيده ع"، حيث يتم التركيزعلى الموضوعة العاطفيه والتطهير الروحي والرغبه في الممارسه والالتحام بالعالم الآخر "... في تلك اللحظه كانت ع وأختها قد خلعتا ثيابهما، ودتا ان تذهبا الى المطبخ وهما عاريتان، كانت فيهما رغبة مفاجئة للرقص والصراخ... لكنهما ذهبتا الى الحمام، اخذتا دوشا مشتركا، وكانتا ترقصان وتضحكان حتى فتحت امهما عليهما الباب، فصرختا سوية وطلبتا المنشفه، لكن امهما عادت وفتحت الباب ...". ص38

"في ضجيج البساتين" يصور كريم عبد المعادلات الصعبه في مجتمع مختص بممارسة القسوه: العرس والبساتين والخدمه العسكريه وإعدام "المجرمين". وكأنه يطرح تساؤلات من قبيل: أي صنف من الحياة هذا؟ أي نوع من العلاقات الاجتماعيه هذا؟

"... ولم يستطع أن يصرخ، لان الصراخ قد تيبّس في لسانه وكيانه، كان يعرف ثلاثة منهم ويعرف ايضا بانهم يعرفونه، ويعرف ايضا بانه هو والله والحب والتنور ومديحه والعراق كله يمكن ان يلقي الى القبر بدفعة منصه ... ظل اكثر من شهر في الخيمه، وشهرين في المستشفى، ثم عاد الى المعسكر مصابا بالشرود، ليس ثمة في باله سوى البساتين، والمشانق، كان احيانا يرى المشانق الأربعه (الأربع) وسط البساتين تظهر فجأة بين النخيل، وكان أحيانا يرى النخيل وقد تحول كله الى مشانق، مشانق كثيره تمتد ولاحصر لها". ص13

هذا النص يذكرني بتساؤلات تشيخوف للناس: انظروا لانفسكم كيف تعيشون؟

تتميز لغة كريم عبد بشكل عام برشاقة العباره، وانسيابيتها وتلقائية السرد في اغلب فضاءات النص، إلا أنه كان يمكن للغة "قصة حب" أن تتألق لو حظيت بقدر اكثر من المتابعه، واهتمام اكبر بالحبكه من حيث جعلها اكثر بساطة، إذ إن تعقيدها بدا اكثر من حجم الحدث ولم يخدمها، بل احدث بعض الخلل في الاستيعاب. وهذا امر سلبي بالنسبه للنصوص القصصيه من شأنه ان يقلل من وجود العنصر التشويقي، الهام القصه.

إذا ما استثنينا "عزف عود بغدادي" و"ليالي السيد سلمان" فإننا لا نلاحظ حضورا مباشرا ونشطا للسياسه كما تعودنا عليها في العديد

من النتاجات، وهذا أمر طبيعي في بلدان تغلي بالأحداث السياسية والانقلابات والحروب.

ومع ذلك فإن هذين النصين يعالجان السياسه من حيث تداعياتها الداخليه، وليس كونها تشكل تياراتٍ واحداثاً صاخبه تدعو الى رفع الشعارات، ولهذا لا نجد هنا لغة تقريريه مباشره.

لا علاقة هنا للزمان في اغلب النصوص بالمفرده السرديه، التي تقدم مضمونها الاجتماعي من خلال وصفها حالات الابطال وتحركها ضمن إيقاعات الحزن والفرح او حالات إنسانيه اخرى.

"عزف عود بغدادي" تعيد الذاكره الى حوارات السيد معروف في "آلام السيد معروف" لغائب طعمه فرمان، مع مرؤوسيه والسياسيين، حيث عمل على تصوير الهم السياسي بلغة لا ينفر منها لا السرد ولا القارئ.

يُظهر كريم عبد قدرته اللغويه في تصوير الزنزانه بلغة حيويه تعيش الموضوع وتحيطه برعايه حنونه كما لو انها تُسكب عليه لتعطيه قالبا خاصا.

".. انتهى الربيع وبدأ الصيف، عرّش على حيطان الزنزانه عشب وأزهار بيضاء وحمراء، قام الولد ورأى ذلك فجأة، أكل العشب والأزهار ... أكلها وتمنى لو ان احدا يأتيه بقدح شاي... لكن الشيخ الذي اخذته النومه لعدة أيام، استيقظ فجأة، نهض وظل واقفا على قدم واحدة، ظل واقفا حتى سقط ومات..". ص90

الا ان النص لا يخلو من مفردات لا علاقة للسرد بها مثل الاستخدامات التقريريه، كأن يقول الكاتب : " ... وهو ما يزال جالسا في باب البيت، فقد اخذوا احد اولاده ..." أو "..لكن الولد وهو واقف على قدم واحده ...". ص89 ".. وذات مره القوا .... ولهذا ظلا واقفين ...". ص90

وهناك مقاطع كان من الممكن تلافيها هي ومشكلات الحوارات لو تمعن الكاتب اكثر، ولو تأنّى في الصياغه، الا ان هذا لم يمنع الاستمتاع بهذه النصوص ذات التنوع الاجتماعي والحياتي.

النافذه لسعيد فرحان

يبتعد سعيد فرحان كثيرا في موضوعاته عن تلك الاسماء، التي اشرت اليها سابقا، ولكنه يقترب من كريم عبد ويكاد يلتقي مع جبار ياسين في العديد من الامزجة والطباع والشخصيات المصوره، كما سنرى ذلك بوضوح.

يقدم سعيد فرحان ثماني قصص قصيره تهتم بالمشاهد الحياتيه المعاصره لمختلف الناس، تطرح هموما متنوعه تأخذنا الى الماضي، والذكريات كما هو الحال لدى جبار يا سين وشاكر الانباري في "شجرة العائله" بينما تكاد الهموم السياسيه وطروحاتها المباشره تختفي تماما وفي جميع النصوص، مما فسح المجال لتصوير الحياة كما هي بهمومها المتنوعه بلغة لم تتأثر بالتكلف تظهر قدرة واضحة على التصوير بالالوان والسرد الانسيابي باستثناء بعض النصوص.

في قصة "الخوف" ينتقل الكاتب من موضوعة الى اخرى معتمدا على تنوع الأحداث "كما يحدث في الاحلام" ولكن مركّزا على الخوف.

"ولكنني وكما هي العاده دائما كنت اعيد تثبيت المسامير على الخشب بقوه وكنت ابتعد مشيرا الى نفسي بأصابع الاتهام، واعدا نفسي بحكايه جديده إذا ما استطعت ان انام .... وكما يحدث عادة في الاحلام كنت تنظرين إليّ ذات النظرات البعيده بود عميق ...". سعيد فرحان. النافذه، بروكسل، بيروت، 1994، ص7

تتميز اللغه هنا بالانسيابيه والتخلص قدر الامكان من الانشائيات والوصف المتكلف، الذي عهدناه عند بعض القصاصين الشباب وتوحي بالرومانتيكيه وكأننا نسمع شخصا يبث أسراره الى آخر، إنه القارئ لكنها صديقته في هذه القصه.

"... وكما يحدث في الاحلام فقد وجدت نفسي غارقا في بحيرة من الماء... ووجدت نفسي اعوم دون خشيه .... وعندما دخلت الساحه الكبيره لم يكن هناك احد من اعدائي. وفهمت بانه لم يعد لي من اعداء لقد كان لي اعداء في الذاكره فقط وتعجبت من اننا اذا ما تحررنا من الخوف فاننا نستطيع ان نمسح شريط الذاكره كله. إن الخوف هو الشئ الوحيد الذي يجعلنا نتذكر". ص 10-12

فالقارئ هنا امام سبع صفحات، كتبت بلغة سلسة عن موضوعة الحب في واقع صعب وقاسٍ، وهاجس الخوف، الذي يلازمه مع الذاكره، التي هي سبب المتاعب كلها. مع فقدان الشعور بالحاضر يفقد الخوف حضوره وتتحول الحياة الى عالم مليء بالبطولات، ولكنها ليست خارقه كالسباحه وفض بكارة الحبيبه، الا ان هاجسا صعبا يمارس حضوره في عالم الغربه، ذلك هو البحث عن الانا في اجواء غريبه، فالابن الاجنبي يضيع والجندي الاشقر يشهر السلاح، يضيع الزمان ويُكتشف المكان على انه ليس حقا عامرا باللبن والعسل ويبدأ البحث من زاوية اخرى اكثر دفئاً لتحقيق الذات والعوده الى الجذور العميقه

"كانت بي رغبة للذهاب الي اي مكان بعيد" هكذا ينهي سعيد فرحان نصه.

"قال حسين: سلما. لم يجب الجندي بشيء.

قال حسين: افتحوا الأبواب لقد جئنا من الجنوب، من أقصى الجنوب.

لم يتحرك الجندي ... قال حسين: يعدوننا... بأنها ارض اللبن والعسل ... لا تفرقه ولا ... ألم تروا طفلا صغيرا ؟ ... حرك الجندي زناد بندقيته، قال احدنا: ..... لنعد إلى جنوبنا". ص11

هاجس العوده والحنين الى الجنوب يتجسد في نصوص اخرى بوضوح اكثر كما هو الحال في "النافذه" و"الاستغراق في الظل" وغيرهما حيث تتشابك خطوط الزمان والمكان والاشياء القديمه والذكريات وتتغير الشخصيات ولغتها وحواراتها.

"كانت العجوز واقفة بحياء شديد الى حد بعيد، حياء صبيات المدارس الابتدائيه ... كان يمكن لاي طير أو إنسان ... أن يبصر شرائط بيضاء فوق جديلتين من شعر غزاه الشيب ... صورة عتيقة على الجدار لفتى بملابس الجنديه ... بدلة عتيقة وبساطا معلقا علي الجدار ... وثيابا عتيقة وناموسية ... ثياب بيضاء كثياب الزفاف، يمكن له ان يسمع نحيبا خافتا يشبه الى حد قريب طرقات على باب خشبي مبلل". ص18

تذكرني هذه المرأة بعجائز الروائيين العراقيين فؤاد التكرلي وغائب فرمان والقاص جبار ياسين، فالعجوز هنا ترحل الى عالم الطفوله وتبدأ تداعيات الذكريات، التي تجسد الرحيل الى الماضي، مما يبرر استخدام القاص "منذ زمن" في سردياته.

"منذ زمن بعيد، بعيد .... كانت العجوز بثياب المساء تقف عند الشباك، وكانت جدتها ... تخيط عباءة سوداء. كانت الفتاة تضع مرفقيها على حافة الشباك في محلة باب الشيخ عند الجهة التي تجاور السده وتنظر في الفراغ .... ومن بعيد كان يظل ظل خفيف يشبه سحابة صغيرة من الضباب آتية من جهة الصرائف، خلف السده، وعندما تنجلي تلك السحابه، تشعر ان ابتسامتها قد كبرت واخذت تملأ الشباك ثم الغرفه الصغيره، واحيانا تفتح لها النافذه فتخرج الى الحي فتملأ " باب الشيخ " كله حتى تصل الى "كمب الارمن". ص19

هذه هي بانوراما تاريخ المجتمع العراقي، الذي شهدته هذه العجوز المتطلعه الى اماكن تحمل اسماؤها مدلولاتها التاريخيه والاجتماعيه المعروفه للمطلعين على تاريخ بغداد، حيث يقدم القاص ذكرياتها عن الماضي بلغة تقترب من التوليف السينمائي والرسم والتلوين.

" في ذلك اليوم ضغطت على شفتيها بقوه على منديل صغير ابيض ذي حواف ملونه، منديل احتفظت به منذ تلك الظهيره كانت تضعه احيانا على السرير واحيانا على زاوية الشباك ... وحين تصاب بالحمى كانت تبلله بماء الثلج وتضعه فوق جبينها. وفي سوق "باب الشيخ" القريب الى سكة الحديد كانت تتجول ساعات لتجد عطرا مناسبا لتتضمخ به اطرافه وحوافه المطرزه. واحيانا في ليال حالكه، حين يفارقها النوم تمسح به عينيها فيعود اليها النوم بلباس جندي صغير ... مر جمع من التلاميذ.. جلهم من ابناء الصرائف ... معظمهم بملابس العمل ليواصلوا دراستهم المسائيه في اعدادية "الفيليه" في الشارع الذي يلتف حول البنايه والذي ينحدر باتجاه "سوق الصدريه" غير ان الزقاق ما لبث ان عاد الى هدوئه فعادت العجوز الى غرفتها". ص 20 - 21

نلاحظ أن حركة الزمان تجري هنا كالنهر المتدفق ولكن بشكل انسيابي جميل مليء بالرومانتيكيه والشاعريه. وتنشر حركة الزمان اجنحتها في أجواء المكان بعيني الطير والانس، وعلى روح العجوز وكيانها فتأخذها من الحاضر الى الماضي، الى الزمان البعيد وحقيقة المكان والازقه والشوارع وذكرياتها عن زوجها الجندي لتعود الى حاضرها الممل. إنه الزمكان، يصور الماضي الذي يمارس حضوره هنا بطريقة عفويه، تلقائيه مفعمة بالرومانتيكيه تظهر من خلال "دغدغة" مشاعرها وتدفئة عظامها بذكرياتها قبل وفاتها "في تلك الساعه ... كانت العجوز قد همدت فوق السرير بلا حراك...". ص24

تبدو ذكريات العجوز عن ايام زمان اكثر وضوحا في قصتي "السوق القديم" و"الاستغراق في الظل" و"جدة المنزل" ولكنها خالية من الرومانتيكيه بل مشبعة بالاحتجاج ضد العالم الاخر والشعور بالمأساويه والنقص في بعض المقاطع. "هاهي الساحة تدور وأدور معها يغمرها الطين والعار..... واعود الى سوق التميمي فشارع الشيخ عمر فساحة الطيران، ثم الكون كله جرح في جبيني وآخر في مكان ما في الروح ... إن تاريخا طويلا يلاحقني بنظراته ... حين وصلت الى سوق الصاغه ...لم اذهب الى بيتنا القديم من الطريق الاقصر ... عبر دكاكين باعة الحبال ... والمحامل الخشبيه المرصعة بالمسامير الذهبيه التي تحمل في جهتها اليمنى وتحت زجاج لامع صورة الزعيم وفي الجهة الاخرى صورة بنت الريف .... ثم اعتلي السدة الترابيه ... مارا بمزبلة كنا نبحث فيها ... عن قطع نقديه ... والسكك الحديديه ... الطريق، التي تؤدي الى "العاصمه" وجدت انني قد هرمت وانني في سبيل البحث عن شيء خبأته هنا عله يعطيني ذات يوم مفتاحا ادخل به الى نفق معتم آخر، او الى جنة زرقاء ... هاهو موطني. كان يمكن ان ارى بيوتنا الطينيه الغائره وصرائفنا

السوداء ... اين "شطيط" إذن؟ أين المجزره؟ أين العاصمه؟ اين بيوتنا الطينيه؟ اين بحيرات الماء الازرق والوردي؟ ... لقد كنا "اصحاب الصرائف" وفي دفاتر نفوسنا كان هناك ختم ازرق حتى على دفاتر نفوس الاطفال "لجنة ترحيل وإسكان اصحاب الصرائف" ولكن لماذا الاطفال؟ ... لكي لا نختلط باصحاب بيوت الطابوق؟ من فقر الى فقر ومن مجاعة الى أخرى، من فيضان إلى آخر، ومن سبة وشتيمة الى ركلة وحين كنا صغارا يملأ اقدامنا التراب، كنا نتوقف مبهورين امام واجهات بغداد الزجاجيه، كانوا يطردوننا بالسباب والشتائم " معدان... ملحان شروگيّه " ... كلا لم تكن بغداد الحضاره يوما ... الحضاره هي قلب امي، هي طفولتنا المتكونه فوق اعضائها الجريحه ... وبعيدا تهوي اصوات لا اميزها ... اين تاريخي إذن ". ص74 - 76

إن هذه الاحياء، التي يصفها سعيد فرحان دخلت التاريخ فعلا ولم يعد لقسم منها وجود في مدينة بغداد التي توسعت كثيرا منذ السبعينات حتى وقتنا الحاضر.

لعل سعيد فرحان اراد بهذه المقاطع ان يبث همومه التي كتبت بنَفَسٍ لا يختلف كثيرا عن "وداعا أيها الطفل" لجبار ياسين، التي صدرت في نفس العام و من قبل نفس الدار مما اثار الدهشة لدي.

وكما هو واضح فإن الاجواء في هاتين المجموعتين متشابهة، ونرى ان الابطال يتحركون في فضاءات زمانيه ومكانيه متقاربه، لا بدَ ان لتجاربهما الشخصيه وسيرة حياتهما اوجه شبه مشتركه، فمن الملحوظ انهما ينحدران من الجنوب، الذي رفد الادب العراقي بالعديد من القصاصين.

"شجرة العائله" و"ثمار البلوط" لشاكر الانباري:

تذكرنا بعض نصوص هاتين المجموعتين لشاكر الانباري، بموضوعة الماضي، التي قدمها جبار ياسين وسعيد فرحان ولكن ضمن اجواء مختلفة بسبب اختلاف التجربة الشخصيه ومرابع الطفوله، حيث تمارس القريه والصحراء والفرسان والخيول والبنادق والقبيله والغزو حضورها، ويتراجع وجود المدن.

"ركبت الفرس ووضعت الخنجر، اما البندقيه فعلقتها في كتفي وملأت حزام الجل بعشرة مخازن رصاص. كانت بندقيتي ام كعيب حين احملها لا يخيفني حي... فقبل ليلة اتفقنا نحن الثلاثة على غزو قبيلة بدو تخيم في الصحراء المحيطه بالقريه وروى الرواة أن رعاتهم يرعون الابل قريبا من المقبره... واستقبلتنا الصحراء برمالها وهجيرها وكنت البس عقالا باربع شراشيب ...". شاكر الانباري. ثمار البلوط، منشورات الصوت، كوبنهاجن، 1989

إلا ان هذا المنحى يأخذ طابعا اكثر جدية ورومانتيكيه في نص آخر للانباري، يقترب كثيرا من اجواء جبار ياسين من حيث موضوعات الموت والماضي والبطولات، بل وطريقة السرد أحيانا، ولكن تبقى الصحراء حاضرة هنا ويبقى المضمون مختلفا.

لا تختلف طريقة سرد ذكريات شيخ "شجرة العائله" كثيرا عن حكايات الشيخ زيني، ولا تختلف قصة موته وعودته للحياة عن موت الخاله بدريه في "وداعا ايها الطفل" لجبار ياسين.

" في المره الاولى، مات جدي منتصف الليل. ظل ابي ساهرا على جسده في غرفة الضيوف، فالميت لا ينبغي ان يترك وحيدا...". ص 8

ويحاول القاص ان يجسد قوة الشيخ الجد في مغالبته للموت، مستخدما عودته للحياة فرصة وطريقة للاستمرار في سرده لذكرياته عن مغامراته الجنسيه وكأنه في حالة هذيان ليفصح عن الأسرار "الميت حي، الميت حي، ترك الشيخ جدي وحيدا واعلن للملأ، فانقلب كل شيء إلى نقيضه. كفكفت النسوه دموعهن. تذهبت اشعة الشمس. غنت العصافير على السعف... لكنه لم يعد الى الكلام الا حين حل الليل وتفرق المعزّون. كان كلامه هذيانا امتد يومين طويلين علينا. ابتدأ بالنساء اللواتي ضاجعهن سرا فسماهن باسمائهن ... زينه ليلا في الساقيه ... علاهن، هجمت على فراشها بعد غياب القمر... وعند انتصاف الليل طلب من امي جلب فرسه الحمراء، فهو ذاهب لغزو قبيله من البدو ....". ص 10 - 11

وفي مقطع آخر يبدو التشابه واضحا بين حالة الشيخ زيني والخاله بدريه ابطال "وداعا ايها الطفل" وعودة الشيخ الجد من الموت بطل "شجرة العائله"، من حيث الاحتفاء و"اللمه" العائليه والإصغاء الجماعي للمغامرات والعجائب، ضمن اجواء لا تختلف كثيرا عن طرق غائب طعمه فرمان في التعامل مع قصص كبار السن ومغامراتهم، ولكنها أقرب إلى طريقة جمال الغيطاني وأجوائها.

"قدمت له امي الشوربة والدجاج مع الخبز فأكل بنهم، وبدون ان يقاطعه أحد حتى انهى وجبته. طلب شايا فسقيناه، ودخانا فبرم له ابي لفافة وضعها له ابي في مشربه الطويل المزخرف، واشعلتها بقداحته النفطيه ... راح جدي يحدثنا عن رحلته العجيبه. قال، اختطفني ملك كانه بازي، له اجنحه من حرير وعيون من زمرد، كنت بين يديه مثل عصفور، وطار بي الى السماء.... إنني طفل وضعوا على رأسه غطاء من الجوت مجملا بالودع والخرز، يلعب بين بيوت الشعر والمراعي الصحراويه. الصحراء سجاده خضراء... كلاب تنبح على ضيوف

ملتحين و نساء يغزلن الصوف ... هي سنوات الطفوله. ادار رأسي قليلا وقال لي انظر، فنظرت. النهر ممتلئ بسفن الانجليز ... "شجرة العائله". ص 14

تمارس موضوعةُ "رجولة البطل" حضورها بكل نشاط ومستمر لدى الغيطاني لتجسد المغزى الفني للروايه "أغرب ما يُروى عنه، ما يتعلق بغرفة الزهور والامبراطوره اوجيني، في نهاية الممر حجرة جدارها زجاجي. الناظر داخلها يرى ورود الدنيا كلها المعروفه في مصر، وفي اقصى المعموره. عندما جاءت الامبراطوره اثناء احتفالات افتتاح قناة السويس، زارت المنطقه القديمه واثناء تفقدها المآذن العتيقه والجدران الزمنيه ..توغلت قليلا ... لم يكن هناك مكان مناسب الا المقهى القريب ... كان المعلم ...طويلا، له مهابه ... ورث عن والده حبه وشرهه للاكل والنكاح ...كان يلقب بالالفي لانه ضاجع منذ بلوغه الف امرأه.... وأمرُ فحولته معروف ... لحظة لقائه بها بدا ثابتا، راسخا، قسماتها هي التي اختلجت مسفرة عن رغبة انثى ... وطوال جلوسها بالمقصوره لم ترفع نظرها عنه، حتى زعم البعض انها قضت غلمتها بالبصر... بعد انصرافها ابدت رغبتها في استدعاء المعلم الى قصر ضيافتها ... طبعا رويت عشرات التفاصيل .. بعد سبعين سنه جاد ممثل الاذاعه البريطانيه ...سؤال واحد ... هل نال المعلم ما لم يتمكن منه الخديوي؟ تطلع المعلم اليه ...فرح الإنجليزي، ظن انه سيستمع الى الاجابه، اشرع جهاز التسجيل ... فوجئ بالمعلم يمسكه من ياقته، يهزه ثلاث مرات ... هرب الخواجه ...وبال على نفسه ...". جمال الغيطاني. شطح المدينه، القاهره، 1990، ص 34-35

يبقى ان نقول إن شاكر الانباري يمتلك قدرة السرد ووصف الاجواء والأحداث بدون تكلف اوافتعال، ونجح في أغلب الحالات، التي يعرفها

جيدا، لكنه أحياناً لم يتخلص من الشروح في بعض المقاطع، التي تؤكد عدم تريثه قبل النشر، وهذا أمر طبيعي فهي مجموعته الأولى. نقرأ على سبيل المثال لا الحصر في "ثمار البلوط": "فالضوء اول المستقبلين لعناد. سواء عبر فتحات بيت الشعر... فينخزه صوت داخلي ... ص7 ولكي لا يفوتني مرأى القادمين الجدد ...". ص15.

أو في "شجرة العائله"...فالميت لا ينبغي انْ يُترك وحيدا ...لقد امضيت الطريق ...إذ لم يخطر ببالي يوما بأن جدي سيموت" ص 8 و"عندما اكتشفت تعاطيه الخمره، فسرت سلوكه...فقلت لنفسي ان الواجب..." ص82 وغيرها من النماذج، التي لا تلغي قدرة هذا الكاتب على السرد بتلقائيه لا سيما انه تمكن من اختيار مضامين متميزه ترقى الى مستوى الاهتمام الفني.

رؤيا اليقين لسلام ابراهيم:

تمارس الحرب حضورها الدائم في "رؤيا اليقين" وتتنفس كل نصوصها بهوائها ودخان نيرانها، لكنها حرب من نوع آخر يتحرك فيها الافراد العزّل والمسلحون تسليحا بسيطا ضد الطائرات والجيش النظامي.

تتحرك النصوص ضمن إيقاع الحرب وتجربة الكاتب الشخصيه، فهي الاكثر حظا وحضورا منذ السطور الاولى لنص "المتاهه"، القصه الاولى في المجموعه، الا انه لا بدَ من الإشارة هنا الى افتقارها الى الحماسه والديناميكيه الحقيقيتين، التي أحسست بهما عند لقاءاتي الشخصية مع كاتبها الصديق سلام إبراهيم المتابع دوماً للكتابة.

الحبكه هنا ليست غايه بذاتها، ولا يولي القاص اهمية لها ولا لغيرها من مقومات القصه، والقارئ يجد نفسه امام الحرب وتداعياتها على البشر والطبيعه.

هذه هي مجموعته الاولى، ومهما كان عدد القصص المنشورة له قبلها، فإنها تبقى محاولاته الاولى في تصوير الحياة والحرب مرة من الداخل واخرى من الخارج.

ويركز السرد في بعض المقاطع على حالة البطل الداخليه "أدمت قدميه الاشواك المدببه والصخور المسننه الحواف وجعلته يداه العاريتان من السلاح وقدمه الحافيه يشعر بصغره وضآلته ... ما أنا ... ما أنا الان سوى نمله...نمله...نمله تقلص بمكانه بين الشجرتين، وطائرتا هيليكوبتر ظهرتا خلف القمه المقاتله البعيد ...". ص12

نلاحظ ان الوصف لا يخلو من الإنشائيه والتكلف في عبارات مثل "الاشواك المدببه" و"الصخور المسننه الحواف" وغيرها في مقاطع اخرى من الكتاب.

الا ان الحرب تبرز في نص آخر يكرس لها و يحمل اسمها "الصمت، لا شيء غير الصمت. إنهم ينصتون بشرود لوقع خطاهم الثقيله و طقطقة إحتكاك البندقيه بصف الرصاص ... إنها الحرب ". ص47

والحرب لدى سلام ابراهيم ليست ممارسة رومانتيكية جميلة مليئة بالمغامرات البطوليه والثوريه، فعلى الرغم من أن أبطاله يدخلونها طواعية إلا أنها لا تبدو أسلوبا مرغوبا من قبلهم، فهي هنا شر ودمار وقتال مع الاخوة المجهولين، مما اثر على إيقاع السرد ولغته.

ونلاحظ انه يقدم ابطاله في ساحات القتال، الا انهم ليسوا جبابره في كل الحالات، بل يتعامل معهم كبشرعاديين يتحركون ضمن مشاعرهم النفسيه وحالات ضعفهم، ولكن في لغة اقرب الى التقريريه أحياناً والبساطه منها الى المناجاة رغم محاولته جاهدا تقديم ذلك.

"ما النذاله في الامر؟ انت لست نذلا... بل خجولا... إنزع خجلك و كن جريئا... فهذه حدود طاقتك... وذلك اسلم لك من الأسر، فلو وقعت بين ايديهم سيعذبونك عذابا اليما قبل قتلك....ثم انت لست الوحيد الذي سلم نفسه...". ص18

بل إن الإحباط يتزايد مع إيقاعات السرد، التي يحاول القاص ان يضع لها ترتيبا حتى يصل الى الذروه، فلا يقدم بطلا مقداما بل شخصية محبطة تبدو مهزومة من الداخل اكثر بكثير من هزيمتها العسكريه مما كان له اثره على طريقة القص وعلاقة السارد بالموضوع وكأنه يتطرق الى الممنوعات متحدثا عنها بلغة الهمس والعتاب بلغة عادية، ليست تيارا للوعي "وبعيني هاتين رأيت الجند يدفنون أسرى الأنصار أحياء...أما نحن... فقد فعلت بنا العزله فعلتها... فانشغلنا يتسقط الواحد منا اخطاء الآخر... جئتك قانطا... مستوحشا... مطاردا". ص37-38

يتجسد في النص نوع من الحنين الى الوطن يبرز في تصوير البيت القديم، يكاد يشبه حنين "وداعا ايها الطفل" أو "ضجيج البساتين" لكريم عبد، إلا أنه هنا يمسه من بعيد ولكن بتركيز على طقوس عرفناها.

"أشعلت أعواد بخور مغروزة بطاسة مليئة بعجين الحناء، فاكتظ الكون ونفسه برائحة البخور الممزوجة بالورد والآس والحناء .... ارتدت ملائتها الناصعة البياض... وانغمرت بالصلاة". ص34

وكما يبدو واضحا ان اختيار الصوره موفق، الا ان اللغة مازالت بحاجة الى عناية وتأنٍ وكان يمكن التخلص من تكرار المفردات.

ويهتم سلام ابراهيم بتداعيات الحرب على الناس العاديين والمشاركين فيها، ففي "لقد أسكتته" يتناول قصة قد تكون وقعت فعلا، حيث سمعنا بمثلها في هذا النوع من الحروب.

أم تُضطر إلى إسكات ابنها الرضيع لكي لا يسمع الجنود صوته، الا انها تخنقه فيموت. الفكره رائعه وذات زخم إنساني كبير تشبه الخيال وتعد تجربة كبيرة. الأمر الجميل أن الكاتب سلام إبراهيم لديه العديد من هذا النوع من القصص من حياته الشخصية، وبالتأكيد أنه سيتناولها كثيراً في أعماله اللاحقة، إذ إنه متفرغ ويكرس كل وقته وحياته للعمل الإبداعي في ظروف جيدة.

لو تمعنا في لغة السرد فإننا سنجدها تنسجم مع الجو القصصي في بعض المقاطع لكنها تعاني أحياناً من آفات الإنشاء والتكلف في الوصف والتشبيهات الكثيره في فسحات اخرى من النصوص.

إن مقومات اللغه السرديه معروفه، اهمها الانسيابيه والتدفق والتلقائيه المحسوبة والتصوير غير المفتعل، وحسن استخدام المفردات ومعرفة جيدة بأسرار اللغه. وعندما يكتب القاص بلغة أدبية سلسة غير مقعره، متلائمة مع موضوعته، فإن هذا يؤكد معرفته بها.

لن اتطرق الى بعض الإخفاقات اللغويه، لان هذا الامر كان يمكن تجاوزه بالمعالجة المتأنيه، الا اني اشير الى التقريريه والشرح في بعض المقاطع التي لا ينتبه لها عادة كاتب النص نفسه، مثل"...فالحرب انطوت مخلفة احزانها وألقي بثقل الجيش على

كردستان..." ص17، " ... ففي وادٍ ضيق فقد اربعة رفاق حاصرهم الجند المنتشرون بالمئات ..." ص30 وغيرها.

وإذا كان جبار ياسين اتخذ الذكريات والبوليفونيا اساساً لسرده، فإن كريم عبد قد اعتمد على اسلوب التوليف السينمائي والتركيزعلى الحدث من الداخل في احيان كثيرةٍ متجاوزا الوصف الخارجي للزمان والمكان، فبينما حاول سلام ابراهيم ان يكتب قصصا ببنية تقترب من كتّاب القصة التقليديين والمعاصرين من حيث الاهتمام بمقومات مثل التمهيد والحدث وتيار الوعي في ابسط أشكاله، لدرجه ان الناقد يشعر انه امام قاص يسعى لإعداد بناء قصصي كما هو الحال في مجموعات سبق لنا وان اشرنا اليها، الذي تميزعن غيره بمحاولته إنقاذ بعض المقاطع من التقريريه من خلال لجوئه الى الجمل القصيره المنفصله والتخلص من الشرح.

يكرس أغلب هؤلاء المبدعين المتحمسين الذين تناولناهم في دراستناهذه كلَّ وقتهم للأدب، وهم متفرغون له، وأنا على يقين بأن هذا لا بدَ أن يأتي أكله في المستقبل القريب بنتاجات سرديه قصصا وروايات أنضج وأعمق.

حول بعض جوانب تطورالقصة العراقية القصيرة

في حديثهم عن القصة العراقية غالبا ما يخلط بعضهم بين أنواع مثل القصة والقصة القصيرة والقصيرة جدا والأقصوصة من ناحية والقصة الطويلة والرواية من ناحية أخرى.

هذه ملحوظة يمكن تسجيلها في أغلب الاستفتاءات التي تجريها المجلات غير الأكاديمية، أي تلك التي تقام بمبادرة من المبدعين انفسهم.

ولكن لِمَ يحدث هذا ا لخلط في أمور يُفترض أن تكون مبت بها منذ مدة طويلة في النقد العراقي؟

ولِمَ هذا التخبط بحيث يتحدثون عن الرواية في مناسبة استفتاء مكرسة للقصة القصيرة؟

هذه أسئلة قد تتضح الإجابة عنها لاحقا في محاولتنا التوقف عند بعض جوانب تطور القصة القصيرة العراقية وهموم كتابها.

قد يحدث هذا الخلط بسبب سمة السرد المشتركة بين جميع الأنواع الملحمية رغم وجود الاختلافات الواضحة بين السرد الروائي والقصصي بمختلف أصنافه.

وقد يكون بسبب صعوبة التمييز بين سمات هذه الأصناف الخاصة بها عن الرواية مثلا أوالقصة الطويلة على الرغم من أن الباحثين أغنوا هذا الموضوع.

وقد تكمن المشكلة في طريقة فهم الكتاب لهذا الموضوع أو سوء فهمهم أو تعاملهم بعاطفية وحماسة مع موضوعات حساسة لدرجة أنهم يتحدثون عن الرواية بدلا من القصة بسبب اعتبارهم الرواية نوعا أرفع وأصعب، بل أرقى من القصة ويشكل تحديا كبيرا بالنسبة لهم أو لأنهم أصدروا كتابا اعتبروه رواية وتراودهم أحلام الخوض في غمارها.

العمل الروائي مغر بالنسبة للعديد من المثقفين والكتاب العراقيين لدرجة أن قسما منهم يتحدث عنه كروائي في كل مناسبة أو غير مناسبة حتى قبل أن يصدر عملا روائيا. وقد نربجانباً إيجابياً في هذا الأمر ، من حيث إنه يحفزهم لإصدار نتاجات روائية جيدة.

إنها طموحات لها اسبابها ودواعيها منها التحدي الذي يحب العراقيون أن يخوضوه ونوع من النقص في الأدب العراقي يحاولون أن يتخلصوا منه مقارنة بالإنجازات الشعرية الكبيرة على يد الجواهري والسياب والملائكة والحيدري وسعدي يوسف وسامي مهدي وحسب الشيخ جعفر ومجموعة كبيرة جدا من الشعراء العراقيين، الذين ظهروا في مختلف العقود.

أما أن تكون هذه الطموحات الروائية غير متناسبة مع مواهب بعض الكتاب وقدراتهم الفنية الذاتية وتجاربهم الشخصية ومعارفهم، فهذا امر نسبي خاضع لمستوى هذا الكاتب أوذاك.

ولكن يبقى الاعتراف بالقدرات الذاتية من الأمور الصعبة والعسيرة بالنسبة لبعضهم فيحصل التخبط في تحديد الأنواع الفنية والاستعجال في النشر بدون توفر المقومات الفنية وتظهرالمبالغات بالأشياء.

هناك كتابات صحفية نقدية لا ترقى إلى مستوى الأكاديمية حيث التقييم والتحليل الأدبي، إلا أن الأكاديميين كالعادة لا يكتبون المقالات الصحفية بسبب انشغالهم بالتدريس والبحث العلمي ولا يبالون للنتاجات الضعيفة.

وتكمن اهمية معرفة الحدود الفاصلة بين الأصناف النثرية بالنسبة للكاتب في تحديد مقوماتها ولغتها وطبيعتها وبالتالي دورها ومكانتها في الأدب والحياة.

خطت القصة القصيرة خطوات حثيثة من أجل الحصول على مكانتها في الأدب العربي كله واهتم القصاصون العراقيون مثلهم مثل الكتاب العرب الجادين اهتماما كبيرا بصنعتها منذ الخمسينات حتى وقتنا الحاضر.

إلا أن هذا لا يعني أن القصة القصيرة العراقية لم تتعثر في خطواتها وأن تطورها سار بمسار متسارع وتتابعي وأن الأجيال الجديدة من الكتاب استفادت من تجارب الأساتذة الكتاب القدامى أو مجايليهم ومعاصريهم بغض النظر عن مكان إقامتهم وانتماءاتهم السياسية والفكرية.

لعله من المفيد أن نشير إلى أن هناك شبه قطيعة بين كتاب الخارج مع زملائهم في الداخل وهو أمر مؤسف للغاية بسبب الأضرارالتي يمكن أن يلحقها بتطور الأدب وخاصة بالنسبة لأنواع أدبية في طور التكوين رغم مرور فترة زمنية عليها.

ومن المؤسف القول إنه لا يزال بعض كتاب القصة العراقيين وخاصة من المقيمين في الخارج تخونهم اللغة ويكتبون بتقريرية، مباشرة مليئة بالشروح وتفتقر لميزات الكتابة الفنية، لكن يمكنهم تطويرها.

تقترب بعض كتابات هؤلاء الكتاب من مقاصات ذنون ايوب أو محاولات طلبة ثانويات العراق ايام زمان في كتابة الإنشاء العربي أو تلخيص قصص طويلة أو روايات قرأوها.

هذه هي الحقيقة وعلى بعض الكتاب أن يواجهوها وأن يدركوا أن بعض ما يصدرون لا يرقى إلى مستوى الإبداع الفني، وأنا نتأكد أنهم سيتلافون السلبيات.

لقد قرأت مؤخرا مجموعة لا باس بها من إصدارات في القصة واستفتاءات عنها لكتاب معروفين جدا في أوساط الخارج ولآخرين اقل شهرة ووجدت نفسي أشعر بضرورة كتابة انطباعاتي عنها بشكل عام وليس بالتفصيل ولكن لدي امثلة كثيرة لا مجال لذكرها وآثرت الاكتفاء بالإشارة إليها نظريا وعدم إصدار الآراء.

نلاحظ أن بعض هؤلاء القصصين الذين ظهروا في العقود الثلاثة الأخيرة يتحدثون بإعجاب عن تجارب محمد خضير ومملكته السوداء و في درجة 45 مئوي ونزهة في شوارع مهجورة لأحمد خلف وآخرين، وهم على حق فبالنسبة لمحمد خضير فإن تجربته تستحق التوقف والبحث من قبل الدارسين والمبدعين أنفسهم، ونفس الشيء يقال بالنسبة لأحمد خلف.

وينبع إعجابهم بطريقة محمد خضير بالذات في كتابة القصة من كونهم يطمحون الوصول إلى هذه النجاحات في بناء الحكاية والاهتمام باللغة ووصف الأماكن وهو بحد ذاته أمر إيجابي بالنسبة لهم ودلالة على وعيهم بضرورة تطوير صنعتهم في كتابة القصة في المستقبل.

إذا أردنا متابعة مسار القصة العراقية القصيرة منذ بدايتها على يد محمود أحمد السيد، الذي كان يحلم بكتابة روايات تحليلية كبيرة مرورا بمقاصات ذنون أيوب صاحب القصة المقاتلة على حد تعبيرغانم حمدون وفؤاد التكرلي وعبدالملك نوري اللذين سخرا من مقاصات أيوب باحثين عن الفنية العالية ومن ثم جيل الستينات الذي خبر التجريب و بعض المواهب التي ظهرت في السبعينات والثمانينات، فإننا سنلاحظ أن السرد العراقي مرّ بتجارب كبيرة يفترض أن يكون كتّابه من الأجيال الجديدة قد تجاوزوا مراحل السذاجة والبساطة والسطحية واكتسبوا الكثير من صنعتها ومهارتها

لأنهم ظهروا في ظروف تتوفر فيها إمكانيات الحصول على المعرفة والدراية بتفصيلات هذا النوع الأدبي.

ويمكن ملاحظة أن أغلب القصاصين العراقيين من الأجيال الجديدة يضعون بحماسة أمام أنفسهم تحديات كبيرة وأحلاما ضخمة ومشاريع قد تكون أكبر من إمكانيات بعضهم.

أغلب القصاصين العراقيين عمل على معرفة هموم المجتمع والكتابة عنه بجدية كبيرة وحماس منقطع النظير واطلاع على ثقافات العالم وآداب الشعوب وقراءات متواصلة بسبب انفتاحه على ثقافات الشعوب ورغبته فى مواجهة التحدي النثري وخلق أعمال فنية متطورة في مجال القصة القصيرة أوالرواية.

كان العراقي ولا يزال يقرأ كثيرا ولا يكتب إلا القليل باستثناء بعض الكتاب الغزيري الإنتاج والنشر. لم تكن الكتابة القصصية أو الروائية مهمة سهلة على العراقي بل هي حلم مقدس كان يخشى الخوض في مغامراته على عكس الشعر.

هذا الحلم الكبير الذي تحدث عنه السيد بمرارة في بعض الحالات بقي عالقا في أذهان كل الكتّاب العراقيين الذين ظهروا في الخمسينات ولهذا لم يبالوا لا لما كتب السيد ولا ذنون أيوب ولا حتى خيرة الكتاب العرب الذين كانوا منتشرين آنئذ، بل توجهوا نحو الآداب الأميركية والأوروبية الغربية والشرقية وبالذات الروسية بحثا عن الفنية العالية والأصالة.

كان الكتاب العراقيون في الخمسينات يقرأون دوستوييفسكي وتولستوي وموبوسان وسارتر وفوكنر بلغات أجنبية مختلفة أو بترجماتها العربية، وهم روائيون معروفون بسحر لغتهم وقدرتهم على تصوير الواقع والعالم الداخلي للنفس البشرية.

دوستييفسكي كتب ب45 ألف كلمة لم يترك زاوية من زوايا الإنسان دون أن يسبر اغوارها أما تولستوي فقد جعلهم يحلمون بغابات روسيا وطبيعة بشرها. أما غوغول فقد ابهرهم في "أرواح ميتة" وجعلهم يفكرون بوجودها في المجتمع العراقي.

قد يستطيع المتتبع لتطور القصة العراقية ملاحظة ذلك في رواية "خمسة أصوات" لفرمان التي تحدث فيها عن قراءات شباب الخمسينات للقصص والروايات الغربية. ونفس الشيء يمكن ملاحظته في "المسرات والأوجاع" لفؤاد التكرلي.

هذه الرغبة الشديدة التي ابداها محمود أحمد السيد إضافة إلى أهداف ذنون أيوب السياسية والأدبية وطموحات التكرلي وعبد الملك نوري وفرمان ومواهبهم ليس في الكتابة فحسب بل في قدرتهم على استيعاب ما يقرأون وقدرات جيل الستينات في التجريب وتطويع اللغة وغيرها من ظروف كان المفروض أن تؤدي إلى تطور هائل في القصة القصيرة بل كل الأنواع النثرية. قد تكمن أسباب تعثر التطور القصصي في حذر الكتاب العراقيين ونزعتهم الانتقادية الذاتية

ومخاوفهم من الكتابة والنشر السريع والغزير بشكل عام باستثناء عدد قليل منهم.

إلا أن هناك أسبابا أعاقت تطور القصة العراقية القصيرة، يمكن للباحث أن يلاحظها وتتلخص في انعدام التتابعية ونفي الكتاب لبعضهم بعضا وانقطاع قسم منهم عن قراءة الأقدمين وخاصة بالنسبة للأدباء الحزبيين أو المنضوين تحت لواءات سياسية معينة، فهم كالعادة ينشغلون لفترة طويلة في قراءة صحافة أحزابهم والكتاب الذين ينشرون فيها. ولهذا ظهر بعض القصاصين ممن لم يقرأوا كثيرا كلاسيكيي القصة العالمية والعراقية كما يبدو ذلك واضحا في بعض قصصهم الأولى التي تنقصها الدراية والمعرفة بهذا النوع الأدبي.

يبدو ذلك واضحا في لغة بعض هذه المجموعات التي تشوبها السياسة والشعارات والمباشرة والتقريرية والتعليمية والوعظية.

في الثمانينات والتسعينات تغيرت حالة المثقفين العراقيين حيث هاجر قسم كبير منهم إلى الخارج لعدة أسباب، أهمها السياسة رغم اختلاف دوافعها وحصل هؤلاء على فرص كثيرة للعمل الصحفي وإصدار كتبهم متجاوزين حاجز الخوف الذي كان العراقي يعاني منه إزاء النشر، وهذا أمر رائع وإيجابي لكن ليس بالضرورة أنهم جميعا حققوا النجاح.

هناك مجموعة من القصاصين لا يزالون اسيري تجاربهم الشخصية وخاصة السياسية فهم يكتبون عنها لقراء معينين لا سيما وأنها شغلت

اكثر من نصف حياتهم، ولهذا فإنهم يتنفسون بها ويستلهمونها رغم إقامتهم بعيدا عن بلدانهم، وسيأتي يوم يتجاوزونها ويتناولون موضوعات أخرى بعد أن يوفوها حقّها في إبداعهم.

كل هذه التراكمات والكتابات ستؤدي بالتأكيد إلى تغير نوعي لدى بعضهم وبخاصة الموهوبين والدؤوبين منهم بحيث إنهم سيصدرون نتاجات أوفر حضا وأكثر رحابة وأقدر فنية وعلى مستوى عالٍ من فنية اللغة وأسرار القص المتألق. وهذه أمنية نتمنى ان تتحقق خدمةً للثقافة العراقية ولأن هؤلاء الكتّاب مروا بتجربة فريدة من نوعها وغنية يفتقر لها زملاؤهم في الداخل. لموضوع اللغة أهمية كبيرة في العمل الأدبي وهنا يجب التمييز بين اللغة السردية الفنية والعادية بين المباشرة والتقريرية والشروح من ناحية والتألق من ناحية أخرى.

تزداد أهمية اللغة في السرد بسبب كونها حياتية وواقعية ولكن عليها أن تثبت في الوقت نفسه أنها ليست أوطأ من الشعر فيجب أن تتميز بالتدفق التلقائي والشعرية الإنسيابية ومختلف صنوف البيان والبديع ولكن بعيدا عن التكلف تجنبا الوقوع في الإنشاء اللغوي الفج.

القصة ليست مقاطع إنشائية بلاغية تتوفر فيها صور جميلة من التشبيه والتورية والاستعارة والكناية أو الطباق والجناس، بل مقطوعات نثرية ذات إيقاعات موسيقية داخلية خاصة متميزة بالشعرية والسلاسة والارتباط بالمكان والزمان وعلاقاته الزمكانية بالكون كله بمختلف مظاهره وظواهره.

إلا أن النثر السردي قصصيا كان أم روائيا ليس شعرا ولا موسيقى ولا بلاغة بل فيه من هذا وذاك وهنا يكمن سر سحره وشفافيته وتلقائيته ووجوده وعلاقته ببوح الروح الإنسانية وتصويره للواقع الحياتي اليومي.

اللغة انعكاس لليوم والحدث والحالة بل الساعة على حد تعبير باختين ولهذا يجب ان تكون طيعة وطبيعية بعيدة عن الافتعال.

الكتابة بلغة سليمة من الأخطاء النحوية ليس أمرا مستعصيا إذا ما تواضع الكاتب وعرض نصوصه على آخرين متخصصين في هذا الشأن علما أنها يمكن أن يقع فيها ادباء معروفون ومهرة بسبب االسهو والاختلاف الكبير بين العامية العربية والفصحى.

والخطأ النحوي ليس عيبا كبيرا إذا كان النص جميلا تتوفر فيه المقومات الأخرى لكن يجب تصويبه من قبل المحررين المتخصصين في هذا الميدان إذ إنه يعطي انطباعا سلبيا للغاية ويؤدي إلى نفور القراء من العمل الأدبي.

لهذا الأمر قيمة في الدول المتطورة ويعمل محررون متخصصون في مؤسسات النشر والطباعة كي يخرج الكتاب سليما من العيوب اللغوية وعلامات الترقيم التي يجب الالتزام بها.

قراءه في مجموعة "وداعا ايها الطفل" لجبار ياسين

قرأت "وداعا ايها الطفل" للقاص العراقي جبار ياسين فوجدت فيها متعة كبيرة. جعلتني هذه النصوص متلقيا منفعلا ومتفاعلا معها، التي يعمل العديد من القصاصين الشباب على تكوينها وسبر أغوارها.

إنه ذلك السحر الذي يشد القارئ بألم مابين السطور ورائحة النص.

ووجدت نفسي فعلا امام هذا الزخم الكبير من الذكريات الإنسانيه الجياشه متفاعلا مع الأحداث، وكأني غدوت في بعض الأحيان احد ابطالها او رواتها او احد شهودها. ومرات كثيره قلت وانا أقرأ النصوص، إنه يتحدث عن أبطال أعرفهم.

غالبا ما يحدث هذا مع النصوص الروائيه، الا اننا الان بصدد الحديث عن مجموعة قصص قصيرة.

"وداعا ايها الطفل" كُتبت بنَفَسٍ روائي. إنها في حقيقة الامر تقترب من أجواء الرواية كثيرا. ولو اردنا أن نتحدث بلغة التبسيط، لقلنا: لو كانت قصة "وداعا ايها الطفل" تشمل احداثا اكثر وتفصيلات اعمق واهم حول بطل يخوض تجارب حياتيه مختلفه لا تستثني الحب منها، ولو كان الواقع مركزها الرئيس، لكانت روايه. إنها مشروع روائي.

تتميز"وداعا ايها الطفل" بسرديه متعددة الطرق، متقدمة فنيا، إذ إنها تمتلك المقومات الفنيه بدءا من تركيب العباره السرديه وبناء الجمله اللغويه وروعتها وتخلصها من الإنشائيه والعبارات الركيكه والمفتعله والثقيله والتقريريه والمباشره وغيرها من آفاتٍ سبق للقصة العربية

والعراقيه بالذات ان عانت منها. إننا امام نصوص منسجمه، شاعريه، وتلقائيه مفتوحه، تذكرنا بأعمال غائب طعمه فرمان في اجمل مقاطعه الساحره مثل حكايات الخاله نشميه لتماضر وغيرها عن ايام زمان، أو التكرلي في "الرجع البعيد" والغيطاني وحنا مينا في بقايا صور وغيرهم. ولكن لا بدَ من الإشارة هنا الى أن جبار ياسين كاتب يحمل كل هذه التجارب ويقدمها في اسلوب يختلف عنها تماما، حيث يشعر القارئ باستقلاليته وتناسب نصوصه مع حياتنا اليوميه المعاصره مكونا تلقائيه سرديه رائعه، تكاد تكون نادرة في ايامنا هذه.

يجد القارئ نفسه أمام كاتب يسرد له قصصا بطريقة غير تقليدية من حيث تركيب العمل الفني كله بدءا من اللغة والحوارات مروراً بالوصف الداخلي والخارجي وانتهاءا بالخاتمه.

هذا ما وجدناه لدى الروائيين العرب، الذين جاهدوا من أجل اتقان هذه الصنعه والتكنيك السردي للوصول الى اعمال تضاهي النتاجات الاوربيه. تبدو لي "وداعا ايها الطفل" بانها ودّعت مثل هذه الاهتمامات وخرجت كافرازٍ لمرحلتها. وللكاتب هنا ادواته الخاصه، يبرز اهمها اسلوب السرد الشعبي الذي تعوّد العراقيون وغيرهم من بعض مناطق الاردن والخليج عليها عند سماعهم "السالفه" على ألسنة الشيوخ والأمهات والعجائز، والتي غالبا ما تبدأ بعبارة ذيچ "السنه" بدلا من "كان يا ما كان"، والتي استخدمت من قبل الكاتب العراقي الراحل شمران الياسري ابو گاطع. وغالبا ما تكون هذه

القصص مليئة بالخيال والمغامرات والخوارق وقصص الملائكه والجن، إلا أنها لا تخلو من مغزاها الخاص ودلالاتها الاجتماعيه. يقرأ القارئ على ضمير المخاطب (أنا) قصصا مختلفة بطريقة الهمس كما لو انه يحكي قصة حياته واهله وعالم طفولته. وتكمن حيوية هذا السحر وتلقائيته في بدايته، التي اراد لها الكاتب ان تكون على لسان والدته وذكرياتها عن صديقتها بدريه : "غالبا ما سمعت امي تتحسر على صديقتها بدريه...". وداعا ايها الطفل، ص 9 وهي طريقة سردية تتجسد فيها الشرقيات وانفعالاتها وذكرياتها عن الغائبين والمفقودين والموتى بلغة حزينة ذات نبرة كسيرة. ولكن يبقى السؤال الأهم بالنسبة للسارد والقارئ هو:

"من هي بدريه ؟". ص 1 وهذا ما يحاول الكاتب ان يقوم به من حيث العلاقه بين السارد والقارئ، يأخذ الاول بيد الثاني مبتدئا حكاية بدريه وقصتها مع أخيها الجندي في شمال العراق، وموتها والملائكه وعودتها الى الحياة مرة ثانية. ونجد في قصة بدريه سردا عن بطل آخر، يجسد مصيره ومستقبله أهمية كبيرة بالنسبة لبنائها ومغزاها الفني، وكل شخصيات "وداعا ايها الطفل"، حيث يصبح مركز اهتمامهم سواء كان أثناء تأديته واجبه العسكري أو عودته لدى سماعه بوفاة اخته، وكأنه البطل العائد إلى جذوره. تختلط في لغته السرديه صورة الكاتب، التي تفلت من زمامه أثناء عمله وصورة البطل، الذي يتكلم عن نفسه بنفسه وبضمير المخاطب أنا،

وصورالجدتين والأم والاب وهم يسردون القصص ويصورون الاشخاص من الاقرباء والاصدقاء فيصبحون ابطالا قصصين. تُقرأ حواراتهم بشكل مباشر في بعض المرات وعلى لسان الراوي (الحكواتي) مثل الأم او الجدتين الكبيره والصغيره او الاب في بعض الاحيان. يتميز هذا النوع من السرد ببساطته، التي يصعب إتقانها بدون إحساس لغوي مرهف وتكنيك عالٍ، من حيث القدرة على التمييز بين الثانوي والرئيس.

ويتحدث البطل عن هؤلاء الناس وقصصهم وطفولته كما لو أنه يقدم لحكاياته وذكرياته التي سيسردها لاحقا في الصفحات الاخرى: "لقد تفرق الناس...قبل طفولتي...وظلت القصص تدورعلى ألسنتهم... كأنها قادمه من عصر آخر... كانت أمي تروي طوال الوقت. جدتي وجدتي الاخرى ثم قصص أبي المفرطة القِصر... وأنا كنت أستمع واتخيل...". ص9

يتحدث البطل هنا بلسانه ويبدو ظاهريا أن المؤلف لا يتدخل في طريقة سرده ولا حتى صورته، بل إن البطل هو الذي يلعب الدور الكبير في مشغله: "يوم كنت طفلا... أستمع الى الحكايات لأعيد روايتها اليوم هنا،...على رجع نواعير المطحنه" ص18 يجسد السرد هنا بنيانا يحتوي عدة قصص متداخلة بدءاً من حكاية موت بدريه وعودتها إلى الحياة مرة أخرى، مرورا بقصص الجدتين عن الشيخ زيني والخال حسين والزواج والبنت، التي دخل العقرب في أذنها، ومغامرات

غضبان البنيه وقصة أسد بابل، وحكاية الاب الوحيده عن ضياعهم في الجزيره الكنز في هور الحمّار، انتهاءا بذكريات الطفل، الذي يتحدث السارد عنه في هذه المره وليس عن نفسه كما في بداية القص.

هذا التنوع البوليفوني في السرد يعطي النص حيوية وواقعية وتدفقاً وتلقائية متميزة عن بعض القصص العراقيه الصادرة في الخارج في الاونة الاخيرة. عندما يحكي السارد ـ البطل قصص جدته على لسانه مرة، ولسانها مرات اخرى باعتبارها راوية للاحداث، يحدث هنا اختلاط بين صوت الكاتب والاصوات الاخرى من خلال التحام الكلمه الغيريه مع المفردات المختلفه على حد تعبير باختين. وفي الحقيقه فإن الكاتب يتخلص في هذه الحاله من ورطة اللغه معالجا إياها بشكل فني متقدم كما هو الحال مثلا في حكايات زوجة السائق نوري بطل "المخاض" لغائب طعمه فرمان لولا بعض المآزق اللغويه، والحوارات منها بالذات. فنراه يلجأ إلى لغة مترجمة من العامية الي الفصحى، أو أبعد من ذلك في بعض المقاطع فيستخدم عبارات ومفردات لا علاقة لها بالمحكي اليومي. هذا الامر يختفي اطلاقا في "النخله والجيران" أو "الرجع البعيد".

تبدأ الجده حكايتها عن الشيخ زيني ": ترك السَلَف ومضى ليستريح تحت النخلات المطلة على دجله...". ص1، يختلط هنا صوت الراوي بلغة الكاتب في مشغل الكتابه (المطحنه) وتضيع مفردات السارده ـ الجدّه- ويبقى نَفَسُها وطريقتُها حاضرين في الحكي، بينما يمارس

الزمان والمكان حضورهما تلقائيا آخذين حقهما في السرد كاملا بدون افتعال او تعمد من قبل الكاتب.

أي إن الكاتب لا يدفع بالراوية لتصف المكان، او لتضفي على الزمان حالات استثنائيه، كتلك، التي تعودنا قراءَتها في النصوص الرمزيه وحتى التقليديه. نفس الشئ يحدث عندما تتحدث الجدة عن قصة خالها حسين فيقول عنها الطفل في هذه المره على لسان الراوي: "... لكن جدتي في ذلك المساء كانت جالسة تروي لنا قصة اخرى. كانت تحكي عن حسين الذي كان خالها... في ذلك الزمان كان الناس يذهبون الى الحج بالسفن التي تسمى "اميالا ". ص 23

ومرة اخرى يختلط صوت السارد، الذي يختاره الكاتب ليسرد الحكايات بأصوات مختلفة، بصوت الراويه (الجده) اثناء عملية سرد حكاية خالها حسين، ويسود شعور بأن الماضي يطغي على الجو العام، ويمارس الزمكان القديم وعالمه الشيئي حضوره بشكل واضح ". تقول جدتي وهي تتأمل في البعيد صورة خالها. في ذلك العام قرر حسين الذهاب إلى الحج بالميل، الذي يغادر من البصره .... فالرحله تدوم عاما او يزيد، يعود من يعود ويتزوج ويبقى البعض، والبعض تتكسر سفنهم في البحر فيموتون شهداء وتتلقفهم الملائكه قبل ان ينزلوا للاعماق، لتذهب بهم الى الجنه..". ص 23

عموماً فإن السارد لا ينسى هذا الامر ولا يتركه بعيدا عن متناوله، فيشير بين مقطع وآخر إلى وجود الراوي أو الراويه إلى جانبه، بل

يصوره اثناء روايته لحكايته، رابطا بذلك جميع الحكايات بخيط سحري وشاعري جميل مكوّنا مقاطع مترابطة، كما هو الحال في حكايات الخاله نشميه بطلة "النخله والجيران" لفرمان.

"نسيت أمي حكايات جدتي ونسي الآخرون بقية الحكايات. استبدلوها بحكاياتهم كما أَستبدلُ الآن حكاياتهم بحكاياتي. لكن حكاية أخرى لجدّتي ظلت تلهب خيالي بالصور، التي مرت برأسي فيما كانت تبتسم وتروي حكاية زواجها". ص27

يربط السارد والقاص المؤلف بين الحكايات وابطالها ورواتها فيتداخلون مع الازمنة والاجيال. الزمن هنا عالم سحري يتميز بأمكنة وأجواء رومانتيكيه آسِره "... في ليلتي الاولى حبلت ببكري. تضيف جدتي وهي تنظر لأمي، التي تستمع معنا إلى الصوره، التي هرمت، وظلت حكايتها تطوف على صفحة ماء الهور منذ ذلك اليوم البعيد. لم تنته الحكايه حينها، لكن جدتي نهضت حينما دخل ضيوف بيننا. بقي النصف الآخرمعها، أخذته إلى القبر مع الكفن، الذي اشترته في شبابها من مكه وظل يرافقها بقية حياتها من بيت بنتٍ لها إلى بيت بنت أخرى" . ص30

يتأكد هذا المنحى السردي في مكان آخر عندما يتابع السارد قصص الجدة الثانية، أخت الاولى:"... لم تنفع قصص شقيقتها، التي عرفناها في المأتم من إنقاذ العالم الذي مضى مع جدتي. كانت الشقيقه من عالم

اخر، أبعد مكانا وزمانا. كانت أقصر قامة من أختها وأكثر سمرة". ص30

فالقارئ هنا يجب ان يأخذ بنظر الاعتبار بانه لا يقرأ حكايات يقولها الراوي أو المؤلف بدون الالتفات إلى شخصيات رواتها، مما نجد ظهوره واضحا في تقديمه لوالده باعتباره راويا من الدرجة الثانية:"... كان ابي ايضا يروي قصصا سرعان ما يتوقف عن سردها، ويبتسم وحده لظلال زمن كان يجد من العبث سرده. لم اسمع حكاية كاملة على طرف لسانه". ص35 عندها تبدأ بالتدريج خيوط ذكرياته تظهر من خلال الصمت: "... في الصمت سيغرق الطفل، الذي سمع القصه... يتذكر خلالها ذكرياته ... كان يوم السبت الاول من أيار 1959...". ص40

يعيش السارد هنا عالمه الخاص، منطلقا منه في الكتابة عن زمان الطفل، الذي هو في حقيقة الامر عينه التي، يرى بها تلك العوالم المختلفة، ويحكي القصص بضميره، بينما يطل الكاتب جبار ياسين عليهم جميعا من فوق، او من الطرف الآخر، ويتابعهم القارئ المنفعل والإيجابي "يبحث عن وجه أمه بين الوجوه المطلة على القبر فلا يجده هناك ... سيجلس يكتب صفحات كثيره محاولا تبرير خوفه القديم. سيكتب الصفحات ثم يهملها. سيكتب كثيرا ويهمل في كل مره حدثا ... حتى ينسى كل شئ. لكن قبل ذلك، سيجلس مرة وحيداً عند مطحنة الوقت... ويستعيد كلمات القصيده التي كتبها تلك الليله

وأعطاها لأمه. يأتيه صوت القارئ، الذي لايزال يقف على المنبر وسط الحشد". ص51

هذا المقطع من القصيدة، التيُ تقرأ في الحسينيات، هي في حقيقة الامر تتويج للبنية السردية للحكايات " آنه الوالده واطلب حناني، ومن عندك صِحتْ آه يا زماني، كلّي إشعندك وياي؟ سهمك گطع حشاي ..". ص52

تتحرك نصوص "وداعا ايها الطفل" ضمن موضوعات مثل الموت والحنين والعودة إلى الجذور (الناستولجي) والعنف والدمار. إلا أن الموت وتصويره من الداخل والخارج يحتل مكانا خاصا في السرد، وله تأثير هام في بنيته ". إنها الملائكه، التي أطلقت سراح بدريه من الموت، مازالت تحوم حولنا. بخّرت جدتكم البيت كله وهي ترحب بملائكة الرحمن ... جدتكم رأت أجنحتهم البيضاء ... كانوا اثنين، بعدها زغردنا ونهضت بدريه من سريرها. تناولت العشاء معنا ... و حكت لنا قصتها. قالت إنها كانت ترانا طول الوقت... ورأت إبراهيم يلطم ...الميت يرى كل شئ حوله... ذكرى الميته حيه ظلت في رأسي ...". ص16

لنلاحظ ان العبارة الاخيره للسارد، وكل ما قيل على لسان الام رواه نقلا هو ايضا عن المؤلف، الذي ترجم كلام الوالده بلغة مقبوله إلى الفصحى، ظلت محتفظة بحيويتها وشاعريتها، مجسدا قدرته على مزج الاصوات.

ونفس الشئ يحدث للشيخ زيني، الذي يسرح به قاربه بعيدا عن اهله وعشيرته، حيث يتحول السرد إلى نوع من الحلم يفقد فيه البطل، الذي تُحاك حوله الاسطوره، ذاكرته و ينسى نفسه. "...عندما فتح الشيخ زيني عينيه، فكر انه ما زال في احلامه... أين أنا؟ تساءل الشيخ زيني ... متَ وأنت نائم، جائك عزرائيل خلسة واستل روحك... وهل تصور في يوم ان يموت في قارب ويقضي قيلولته؟...فكر أنهم الملائكه جاؤوا ليقودوه إلى بيته الفردوسي..". ص21

وفي حكاية الجده عن الخال حسين، تتكرر صور الاهوال، لدرجه أنه صار يتشاهد "أشهد ان لا إله إلا الله وأن محمدا رسول الله وان عليا ولي الله". ص23

وفي مقطع آخر نقرأ عن الموت: "في يوم موته، كان اولاده حوله وهو على سرير الاحتظار... كان يبكي ... خشية موته في الجزيره ميتة غير مسلمه. عندما مات عدوا سنواته فوجدوها مائه وستون دون حساب العشرين سنه، التي قضاها في الجزيره. ثم رحلت جدتي في ظهيرة قائضة ورحلت معها حكاياتها. بكينا ذلك اليوم كما بكوا موت بدريه. لكن جدتي ظلت ميتة في تابوتها المغطّى بعبائتها السوداء. شقّت امي ثوبها وكذلك فعلت خالاتي... استحال بيتنا إلى تكية للبكاء على كل اموات الدنيا. أنا أيضا بكيت ... في المساء عادوا من دفنها في النجف بعدما دفنوا معها حكاياتها". ص27

الموت حاضر هنا بكثافة كما لو أنه حالة عامة يمارس الناس طقوسه، يركز عليه السارد ويصورها بتركيز ملحوظ، بالذات عندما ينحب الاخرون على الميت. ولا يكتفي جبار ياسين بتصوير الموت من الخارج، بل يسبر اغواره من الداخل، منتهزا فرصة عودة الميت إلى الحياة من جديد، فيستمع الاحياء الاخرون إلى أحاديثه. ويظهر الموت في "وداعا ايها الطفل" كحالة جماعيه "... أما جدتي فقد بقيت مع كفنها حتى ماتت وكفنت به لتنزل إلى لحدها محاطة بآيات القرآن المنقوشه على الكفن المكي. كسروا قارورة الكافور الرصاصيه و فرّغوها على جسدها وهم يغسلونها للمرة الاخيره ثم واروها اللحد. لم يروا القصص، التي دفنت معها ...". ص30

أما الجدة الثانيه فإنها تشهد الفواجع والموت الجماعي: "ماتوا كلهم في نهار واحد في الكوليرا، التي ضربت العراق في العشرينات ...غسلت اولادها واحدا إثر الاخر على شريعة النهر وحينما جاءها نبأ موت بنتها الباقيه، رمت نفسها في النهر... ظلت تقرض الشعر حتى موتها. من مأتم إلى آخر كانت تأتي وترثي اولادها الميتين في نهار واحد. بعد موت أختها، اعتادت أن تأتي عندنا لتقضي شهري الصيف... تنشد ابياتا ثم تأتي امي لتشاركها البكاء على الاموات. كانوا كثره... بالسواد بقين متشحات حتى غاب أثرهن. الاولى ماتت وحيدة وبقيت الثانيه تبكيها وبقية الاموات الغائبين". ص31

ومن منحى الموت وطقوسه وآلامه ينتقل السارد إلى موضوعة الحنين والعوده إلى الجذور العميقه، أو كل ما يسمى ب "الناستولجي". والعوده هنا تعني فيما تعنيه إعادة الانتماء إلى الاصل، عودة الفرع إلى أصله، وعودة الابن الضال، وهي غالبا ماتتم لدى جبار ياسين بعد الرحيل أو الضياع والمغامرات وممارسة الأعمال الخارقه والخرافات أو الموت والانبعاث او حالات يتأجل فيها الموت، حيث ينتهز الفرصه هنا للإفصاح عما يمكن ان يحدث في مثل هذه الحالات. رجوع الشيخ زيني مثلا، الذي يموت أو يفقد ذاكرته ويضيع، يشكل تجسيدا حيا لهذه الموضوعه: "هل انا هو الشيخ زيني، أخبروني بحق الله...شيخ زيني، شيخ زيني..هرع إلى ضفة النهر فرأى قوارب عشيرته تعبر النهر مضاءة بعشرات المشاعل، التي يحملها ابناؤه وأخوانه و ابناء عمومته...". ص23

إنها مناجاة إنسانية حقيقية متوجة بأجواء احتفاليه وطقوس مفعمة بالتقاليد. أغلب الابطال هنا يرحل ويرى الأهوال مثل تلك لتي تعودنا على سماعها في قصص الطفوله على ألسنة العجائز أوالحكايات الساحره، كما هو الحال مع خال الجده حسين، التي تسرد قصصه بنفسها باستمرار، وتضيف وتحور فيها حسب مزاجها وأهوائها.

"طالت بهما الرحله كثيرا...خالي حسين ظن أنهم هالكون...أدرك خالي أن الله لم يتركه وأراد أن يمتحنه. دخلوا إلى البصره وحكوا قصتهم للبحاره، الذين ساعدوهم وقادوهم إلى قافلة تمضي بهم إلي

أهلهم. حينما وصلت القافله السلف ترجل خالي حسين وزوجته وأولاده وبناته السبعه. حالما صادف أحدا من أخوانه سأله عن أخبار حسين: قال له أخوه إن حسين قد مات منذ عشرين عاما، حينما إنكسر الميل (القارب) في طريقه للحج. حين سمع خالي حسين ذلك بكى و أخبر أخاه بالحقيقه. لم يصدّقه اول الامر، لكنه أراه علامة الوحام، التي في عنقه. ارتفعت الزغاريد وعم الفرح السلف". ص 26

هنا ايضا نلاحظ حضور الموت وأحزانه من خلال هذه الحكايه الساحره، فهو هنا حدث يُوصف من الخارج على أساس ردود الفعل الخارجيه، وتحول الانفعالات من حزن إلى فرح لمجرد معرفة الحقيقه، مصورا بذلك طقوس الحياة الواقعيه، ولكن ليس بعيدا عن عالم الحكايات الشعبيه القديمه. ولا بدّ من الإشاره هنا بان توظيف الخرافات والمغامرات والقصص الخياليه والغريبه والعجيبه هو أسلوب يذكرنا برواية "زوربا" وقصص ماركيز و"تحت ضوء القمر" لشتاينبيك و"النخله والجيران" و"المخاض" لغائب فرمان و"بقايا صور" لحنا مينا، و"الزيني بركات" و"شطح المدينه" لجمال الغيطاني نسبيا وغيرها. كل هذا الخليط المتجانس يقدمه جبار ياسين بأسلوب شيق، سلس العباره، تختلط فيه المشاعر والأحاسيس حسب تقلبات الأحداث، وكأننا في احلام واقعيه وخياليه.

"في يوم تأتي امرأة عجوز الى دارنا، تطلب مشورة جدتي في أمر الطفله... قالت جدتها إن عقربا دخلت في أذنها في الليل فهي تنام على

الارض وهاهي العقرب تأكل مخها شيئا فشيئا. في النهار ينام العقرب فتظل الطفله تتثائب طوال النهار وفي الليل تقفز من نومها وتصرخ من الالم. نظرت جدتي الاخرى في أذن الفتاة طويلا ثم أخبرت العجوز أن لا فائدة. لقد مضى العقرب بعيدا عن مخها ومن الصعب التقاطه. بكت العجوز ثم راحت جدتي تقص لها قصصا". ص32

يمارس هذا الإيقاع السردي في حكاية أسد بابل الشائعه لدى العراقيين "انتظرَ الله يوم العرس. وفي الساعه التي دخل فيها الملك على أخته مسخهما الله على صورة حجر هو هذا التمثال في بابل". ص34

أعتقد ان القاص تمكن من اختيار الرواة وحكاياتهم بحيث تتناسب مع انتماءاتهم الاجتماعيه ومهنهم، وأعني هنا بالذات سائقي السيارات، إذ إنهم خبروا الطرق القديمه والحديثه وشهدوا التطورات وجمعوا خبرة كبيرة في الحياة ومجموعة كبيرة من القصص. هذا ما وجدناه في شخصية نوري سائق السياره في "المخاض" لفرمان و"تحت ضوء القمر" لشتاينبيك و"موت بائع جوال" لآرثر ميلر. استطاع الكاتب التقاط الممتع من هذا الموروث العراقي الشعبي.

يظهر الكاتب قدرة رائعة في ربط حكايات موروثة بعالمنا المعاصر، فبعد ان يقدم حكاية أسد بابل، يسرد حكايات اخرى، وهم في طريقهم متجهين إلى مرقد السيد محمد في بغداد، حيث تنتشر القصص الخياليه، التي تجسد عقوبة الله لمرتكبي الخطايا "... قادنا السائق إلى صخرة رمادية تشبه هيئة إنسانيه. قال السائق: إنه سائق تاكسي

الذي حاول اغتصاب فتاة كانت مع امها متجهتين الى مرقد السيد محمد. حينما اراد سائق التاكسي اغتصاب البنت العذراء، رفعت أمها يديها إلى السماء ونخت السيد محمد، الذي مسخ الرجل إلى صخرة". ص35

وهي في حقيقة الامر أسطوره تاريخيه نُسجت حولها قصص متنوعه تعبر جميعها عن ارتباط البشر بالقوى الالهيه والفوقيه والمزارات والتعاويذ والخوف من الله والسرقات والتطهير الروحي أو غسل الذنوب وغيرها من أمور تمت بصلة إلى عالم قديم، إلا أن السارد يأخذ بيد القارئ إلى امتداداتها في واقعنا المعاصر مثل المواكب الحسينيه والعنف بعد 14 تموز، وكأنها تبدو تتويجا لما قبلها من حكايات خياليه مليئه بالموت والعنف والدمار. يتجسد هذا المنحى في حكاية الوالد الوحيده عن ضياعه في هور الحمّار وعثورهم على الجزيره الكنز "... قبلنا تاه الكثيرون ووجدوا أنفسهم في مدينة الذهب... يتيه حتى الموت كل من احتفظ بقطعة من ممتلكات الوادي، الذي صار ملكا للجن. هكذا عدنا إلى الجزيره. رمينا القلائد والمعاصم في الشوارع الخاليه...أعدنا الماس والعقيق... بعد ساعات وجدنا الطريق". ص39

الجميع هنا يحن إلى الماضي. الجميع يجسد هذا الحنين إلى الماضي من خلال رواية الحكايات عنه على ألسنة الكبار في السن، بينما يصغي الاطفال اليهم. الاطفال حاضرون حتى وإن اكتفى الراوي

بالإشارة إلى الطفل فحسب، إذ إنها تتوج جميعا بذكريات الطفل/ الكبير، سارد الحكايات "شاهد أمه تعض طرف عبائتها...شاهد صامتا المقاعد الخضراء... صورة العذراء ... وصورة محمد وعلي وهو يشم رائحة رز العنبر... بعد ان يعبروا جسر الخِر القديم. تدخل السياره حي البياع". ص44

يمارس الكاتب هنا في هذا المقطع حضوره وتطل صورته، بل ونَفَسُه وحالته الخاصه على النص، فنحن إزاء معاناة مغترب واضحه، تذكرني برواية "خمسة أصوات" لغائب طعمه فرمان، التي كرسها لفترة شبابه وتنقلاته في بغداد ووصفه للمكان. إنها حالة متشابهة، لكنها غير متطابقه ولا تلغي خصوصية التجربتين المختلفتين من نواحي مختلفه.

ونلاحظ ان جبار ياسين يربط هنا ايضا بين الأحداث السياسيه المعاصره وعنفها بعد 14 تموز والطقوس الدينيه المليئه بالآلام والاحزان، واللطم وتطبير الرؤوس. " لن ينقذه بعد شهور ذهابه مع أمه إلى كربلاء ... التي دخلوها ليلة عاشوراء... سيقفون طويلا هناك يحدقون في النار، التي تحرق المرابين وقتلة الحسين... يسمع امه تنادي: واه حسين، ثم تنزع عنه ملابسه وتتركه عاري الصدر مع الموكب...يسمع امه تردد اسم أخيه، الذي غاب منذ شهور. ثم يراها تبكي وتردد من جديد: واه حسين ... يمر في ذهنه ميدان الرمي في ام الطبول.

يشم رائحة الدم النافِذة. في الصباح ... ويسمع الحشد كله يردد: واه حسين. ثم تضرب السيوف بعضها ويدخل الموكب ضمن المرقد".
ص49-51

لقد ازداد الاهتمام في الفترة الاخيرة بالمواكب والتشابيه الحسينيه من قبل بعض الكتاب، كما هو الحال في "رؤيا الغائب" لسلام إبراهيم، الذي استخدم اسلوب التوليف بين مقتل الحسين وأحداث قتل وإعدام معاصره. أنظر: سلام إبراهيم، رؤيا الغائب، دار المدى، 1996
لم يكن لمثل هذه المشاهد الحسينيه وجود حقيقي في القصص الخمسينيه ولا الروايات المعاصره، إلا أن الغربة الطويلة والشوق وخيبة الامل، التي يعاني منها هؤلاء الادباء العراقيون قد فاقت الحدود، وتنوعت محطات الغربه، مما أدى إلى تشبثهم بأي جانب من جوانب الحياة العراقيه. في السابق كان الاهتمام لدى الروائيين محصورا في الاهتمام بالماضي وشخصياته التقليديه القويه والحكايات والموروث الشعبي، كما هو الحال في بعض أعمال محفوظ وحنا مينا وفرمان والغيطاني وغيرهم وليس المظاهر الدينيه وطقوسها.
إنه الحنين والتهرب من معالجة بعض القضايا المعاصره والشعور بالذنب تجاه المجد والتقاليد العظيمه، التي بدأت تضمحل. ولعله من المفيد ان نشير هنا الى ان التوظيف يختلف هنا من كاتب شاب إلى آخر، فبينما نجده عند جبار ياسين غير مفتعل، بل يجري ضمن سياق الامر والحركة النصية، نجده عند غيره أما رمزا مقصودا، أو تكنيكا

مطلوبا، القصد منه إعانة الكاتب في الإفصاح والوصف، وقد يبدو مفتعلا بشكل واضح في بعض الحالات مما يسئ إلى العمل الفني. ولكن لماذا يحنُّ الإنسان إلى دياره، وطنه وهو في غربته، ويحن الابن إلى أمه، والفرع إلى أصله؟ ولماذا يصر الكاتب العربي والعراقي بالذات في هذه الفتره على استخدام هذا الاسلوب؟ أليس هو الشعور بالانتماء والاصاله والذنب في بعض المرات؟ والعرب أساتذة في الكتابة عن الديار والاهل بدءا من الاشعار القديمه مرورا بقصيدة عبدالرحمن الداخل، التي يتغزل فيها بنخلة اندلسية ذكرته باهله، وانتهاءا بالقصص المعاصره الكثيره، المكرسه لهذا المنحى. والامثله كثيره. والمهم في الأمر بالنسبة لنا هوالكيفيه التي يعالج فيها الكاتب هذا الموضوع وطرقه الفنيه في تناوله من الخارج او من الداخل. تحصل الذروه في هذه الذكريات، التي يختمها السارد بصور المواكب الحسينيه رابطا إياها بأحداث 1959 الداميه، كنوع من التوليف بين مسلسل العنف والقتل والدمار في تاريخ العراق الدامي من دون الدخول في ورطة الكتابة عن السياسه والسقوط في المباشره والتقريريه، او الانحياز الى هذا الجانب او ذاك. نقرأ عن هذه الأحداث: "شاهد ... الاستعدادات لاستقبال وفد الموصل... سيرى شاحنات عسكريه... سيوقظه من تأمله صراخ ابن خالته، الراكض نحوه مردداً: القوميين... رنين الكلمه يسحره ويخيفه كرنين العظام، التي أخافته في مقبرة النجف... سيقتاد أخوه (أخاه) رجال مسلحون

يضعون على أكمام ستراتهم قصاصات خضراء فيفكر بالكلمه. لكن لن يرددها هذه المرّه. كان خائفا ان يقتادوه مع أخيه ...". ص41

تتوفر في هذا المقطع الطرق الفنيه في تصوير هذه الأحداث الداميه، التي أخفق آخرون في تصويرها بسبب انتماءاتهم السياسيه وانحيازهم، بل مشاركتهم في بعض المرات في الأحداث كعناصر نشطه. ولكن لماذا يسرد لنا السارد كل هذه الاهوال القديمه متوجها إلى المعاصره حيث يعاني شعبه الامرّين؟ فهل يريد أن يقول لنا: إن هذه الاجيال من الجدات والاجداد والآباء والامهات والأبناء والأحفاد لم ترَ غير المر والعذاب، وهذا هو حال المجتمع العراقي منذ قدم التاريخ، وكأنه هنا ينظر إليه من الجانب الاخر، من فوق، من مكان لا توجد فيه مثل هذه الاهوال، فتصبح الكتابة رد فعل لمشاهداته الحاليه لرفاهية العالم "الحر والمتمدن".

تلتقط أذناه اسم حبيني ابو النفط...يرى الجنازه تمر أمام دارهم ... في الليله التي سبقت الاول من أيار انفجر بيت حبيني. مع الانفجار طار البيت وتمزق الحصان، الذي يجر عربة النفط الخضراء. كان البيت سقيفة من بواري القصب، تلك الليله كان حبيني مع أحمد البعثي...عرف ان هناك قنبله كانت بيد حبيني وانفجرت ... اما حبيني فقد وجدوه ممزقا... سيخاف من صورة الميت، الذي لم يره وسيخاف من باعة النفط ... في الليل سيرى موكبا يحمل الجنازتين ...شاهد رجلا مسناً يضرب رأسه بطابوقه". ص45

نلاحظ أن الكاتب يبتعد عن الانحياز السياسي المكشوف ويقف بالدرجة الاولى ضد العنف والدمار والقتل، الذي حطم العراقيين والعراق، فالخوف اصبح هاجس الطفل الرئيس، حتى باعة النفط اصبحوا يخيفونه. هنا يمارس الكاتب موقفه ضد الدمار والدم والخوف بدون ان يبدو تحزباً ظاهراً ومباشراً كما اسلفنا، لكنه يقف مع الزعيم ويقدم صورة عن انقسام المجتمع بسبب الانتماءات الحزبية، فيسمي الناس بهوياتهم مثل "احمد البعثي" : "... ثم كان ذلك الصباح، الذي سار فيه مع أطفال آخرين من حي البياع حتى ميدان الرمي في أم الطبول ... حول الأوتاد تجمع رجال الانضباط العسكري يطردون الناس ...سيركض الجنود في كل الاتجاهات... شاحنات عسكريه وينزل منها رجال حليقو الرؤوس، مقيدو الايدي بحبال غليظة. كان يعد الرجال، الذين كانوا ينزلون من الشاحنات تحرسهم حراب البنادق. ثمانية في كل شاحنة. عدّ ثلاث شاحنات ثم اختلط الامر عليه حين سمع صراخا من الخلف: خونه... الطبقچلي ابن القحبه. عميل عفلق ... سيشعر بالخوف، وسيكره الناس الذين حوله والجنود، الذين أطلقوا النار... يتيه بقية الليل في كراهية للبشر ليس حدود... يعود إلى الدار برفقة أمه المرتعبه. ستروي ما حدث وستردد مرارا: ساحة النسور، اللواء العشرين، جسر الخِر، أبو غريب... سيعيد ترتيب الاوضاع ... سيخاف اكثر في مساء ذلك اليوم حينما سيرى صورة الزعيم تتكرر في التلفزيون. سيرى القتلى المعدومين... سيكره

العسكري، الذي يبصق على وجه الجثة المرمية على كرسي ويبقى خائفاً مدى العمر مما رآه". ص47-49 سيبقى خائفا مدى العمر مما رآه". هذا ما أراد القاص أن يقوله لنا في كل هذه الذكريات، التي تضمنت كلمات الموت والبكاء والحزن اكثر بكثير من الحب والفرح واللهو وغيرها من مباهج الحياة الطبيعيه. يقدم الكاتب تصميما رائعا لنصوصه من حيث الموضوعات، فيقسمها إلى ثلاثة أقسام: "وداعا ايها الطفل"، "أيام الحمى"، "وداع". نلاحظ أن كل النصوص مصممه ضمن إيقاع واحد يتحرك ضمن موضوعات الرحيل والغربه وحمى الحنين وإرهاصاته، والعوده. وكما رأينا، فإن "وداعا ايها الطفل" تجسد ماتحمله ذكريات الطفوله من حكايات عن الماضي والحنين إليه، نجد أن نصوص "أيام الحمى" تتحرك ضمن نفس الإيقاع. ففي "الحمى" يُصاب البطل بالمرض، وفي "ليلة عاشوراء" تمارس حمى المواكب الدينيه حضورها "ابد والله ما ننسى حسينا" ص60، فهي ايضا حمى من نوع آخر. أما "بنت المعيدي" فهي أيضا تُصاب بحمى الحنين إلى الاهل فتمرض وتموت. تختلط هنا اكثر من حمى تجسيدا لامتزاج الأحاسيس والمشاعر والموضوعات فيتوجها الكاتب بنصوص القسم الثالث "الوداع" حيث يودع البطل أفراد عائلته في فجر أحد أيام آب ويختتم سرده "ثم ضاع مني بيتنا الى الا بدّ في انعطافة الشارع المحاط باليوكالبتوس". ص125

يظهر الكاتب هنا قدرته في تصويرالحدث، واختيار موفق للموضوع، الذي يتلائم مع السياق الداخلي لكل حكايات "وداعا أيها الطفل" المليئة بالرحلات والسفر ثم العوده. ولهذا نلاحظ انه ليس من الصدفة ان يحمل النص الثاني من هذا الفصل "البيت الاول" موضوعة العودة الى الحبيب الاول، حتى وإن كان في الحلم. كُتب نص "وداع" عام 1984، بينما "البيت الاول" عام 86، حيث يقيم البطل هذه المره في الخارج، اما الفصل الثالث والاخير "العوده إلى مدينة الآجر الذهبي" عام 91 حيث يرجع إلى نفس بيته المحاط بأشجار اليوكاليبتوس والى بلاده التي يعمها الخراب اليباب وعودة الناس إلى الماضي، لدرجة لم يبق لهم شيئاً يحتمون به غير العزاءات الحسينييه. من الطريف أن اقصر النصوص هنا يبدو أطولها من حيث المضمون وعمق الفكره، كما هو الحال في "عوده" ص83، التي تتميز بثراء الموضوع وإنسانيته وشاعرية الطرح والمفرده.

الشيء نفسه يقال عن قصة "العسل" حيث تختزل فترة معينة من تاريخ العراق السياسي وإنسانه. يتميز هذا النص بسرد جميل بعيد عن المباشره والسرد الساذج اوالمتكلف، فالحقائق تتحدث بنفسها عن نفسها.

ومن الواضح ان الكاتب يدرك صنعته جيدا ويهتم بجملته كثيراً ويرعاها كأن يقول "شقّت امي ثوبها"، لكنه لم يوفق دائما كغيره من الكتاب العرب في بناء الحوار بسبب ابتعاده عن المفردة المحكية

فيها وفي نقل الحكايات على ألسنة الشخصيات. بلاشك انه يتمتع بموهبة إدارة السرد والسيطرة عليه بشكل تلقائي، ساعده في ذلك قدرة لغويه رائعه، إلا أنه لم يسلم من بعض السلبيات اللغوية، التي لم تؤثر كثيرا على الذوق الفني. برأيي أن "العسل" من اجمل النصوص القصصيه العراقيه، لتميزه بالشاعريه والإيجاز واللغة التعبيرية المكثفة، واعتماده على كم هائل من الإحساسات والمشاعر، التي يحيط بها النص من الداخل والخارج، وكأننا أمام قضية كبرى تستحق النقاش فعلا. إنه استطاع في حقيقة الامر أن يختصر تاريخ الحدث والقصه كلها في جملة سلسةٍ مثل "عوده، ذلك الصباح"، "مشهد المعجزه" و"العسل"، التي لم يزد حجمها عن عدة سطور، إلا أن معانيها تغور في الاعماق. يتميز الكاتب بقدرته على بناء جملة السرد الاولى في اغلب نصوص "وداعا ايها الطفل".

في قصة "حمى" يبدأ السرد: "انتبهت إلى الكوز، الذي يقطر ماؤه في إناء معدني" ص57، وفي "بنت المعيدي": "لزمن طويل ألحت أمي على أخي كي يشتري الصوره" ص62، و"في حمام التميمي": "منذ الأمس أعدت امي الصرر" ص65، و"بيت ناصر" "شيّد ناصر، أول الامر بيته على حافة القريه" 68 وفي "ذكرى سوداء": "في تلك الايام البعيده الآن، كان الطنطل الكائن، الذي يشحذ مخيلاتنا. لم يره أحد منا" ص75، وفي "ترتيب الحكايه": "جاء الضيف من بعيد، وكان التعب واضحا على سيمائه" ص91، وفي "الظهيره

القائضه": "جاء ابي بعرجون الموز" ص95، و"في مقهى زهيان": "بعد سنوات طويله ترك زهيان مقهاه لخراب" 109، وفي"الخوف الاول": "منذ الامس وأنا في بيت خالي".

تولستوي وغيره من عباقرة الروايه كانوا يهتمون كثيرا بالجملة الاولى، فكلما كانت قصيره ومكثفه وذات دلاله عميقه، كلما كان من السهل على الكاتب ان يأخذ بيد قارئه لمواصلة القراءه.

هناك حقيقه لا بدَ من تذكرها، وهي أن قراء القصه في حالة انحسار كبير، ولهذا فمن المهم ان يعرف الكاتب قرّاءه ويتوجه إليهم ويحافظ على ذوقهم ومزاجهم، لا سيما وأنه أصبح من الصعب على الأديب اليوم الحصول على الشهره أو ولاء القراء له بمثل تلك البساطة، التي رأيناها في السبعينات ومن قبل في الخمسينات بسبب سقوط الاحزاب، التي كانت على الأقل تتظاهر بترويج الادب وتستخدمه لنشر أفكارها.

أعتقد أن اغلب القصاصين العراقيين الشباب لم يبالوا لهذا الامر، لابتعاد الادب عن متطلبات السوق، فهم في حقيقة الامر غير محترفين بالمفهوم الأوروبي يكتبون عما يشعرون عن تجاربهم الشخصيه، بل وانتماءاتهم السياسيه في بعض الحالات، مما يحدد من رقعة انتشارهم واوساط قرائهم. هذه هي في حقيقة الأمر ظاهره ادبيه عراقيه، إذ لا توجد تقاليد نشر يروجها الناشرون ولا علاقات حقيقيه بين الكاتب وقرائه، غيرها من الامور التي نجدها في الدول الاوربيه مثلا.

هنا تكمن اهمية إعادة كتابة النص ومراجعته وتدقيقه اكثر من مرة قبل النشر، فلنتذكر حوليات زهير بن ابي سلمى الشهيره، او تولستوي، الذي كتب "الحرب والسلام" اكثر من عشر مرات، اما انطون شيخوف فإنه سافر الى ساخالين مخاطرا بحياته ليتعرف عن قرب على الناس الذين سيكونون ابطاله.

أما مكسيم غوركي فقد جاب كل ارجاء روسيا وقرأ الكثير ليطور لغته الروسيه رفيعة المستوى. الكتابه جهاد وعمل شاق يحتاج الى مواظبة، وجبار ياسين في بداية الطريق باعتباره قاصا شابا موهوبا. ومن المؤسف ان الكتابه العربية المعاصرة ما زالت تفتقر حتى وقتنا الحاضر الى تقاليد التحرير الادبي، فالمؤلف، مهما كانت درايته باللغه ومعرفته بفنونها، يجب ان يمر كتابه من تحت يد المحرر قبل النشر. اما الحوارات، فإن اغلب الكتّاب يقع في مآزقه ويصعب عليه اختيار العامي المقبول والتخلص قدر الامكان من عبارات لا علاقة لها بالمحكيه اليوميه مثل لماذا وهل وغيرها، أو القريب من الفصحى لكي يكون مفهوما لدى القراء العرب. لم تعان نصوص جبار ياسين الجميله من أغلب هذه السلبيات، وإن وُجدت في بعض المقاطع فإنها لم تؤثر عليها أو تمنعها من أن تحتل موقع الصداره في القصه العراقيه في الخارج، الا اني اعتقد انه سيقدم فيما بعد اعمالا اكثر عمقا ونضجا.

قصي الشيخ عسكر

بين القصة الطويلة والرواية

مقدمة لا بدَ منها

قصي الشيخ عسكر أديب عراقي مقيم في الدنمرك حاليًا، واصل دراسته الأكاديمية في دمشق وحصل على شهادة الماجستير في الآداب، ومارس تجربة الشعر والنثر، فأصدر ديوانين، الأول "رؤية"، والثاني "صيف العطور" وكلاهما يعكسان تجربة أدبية جميلة أراد الشاعر أن يبرهن فيهما على قدرته الشعرية ومعرفته بالأوزان العربية القديمة، إذ إن قصائدهما تنتمي إلى القديم، ما عدا بعض قصائد التفعيله التي لا يتجاوز عددها أصابع اليد الواحدة.

وتعود أشعار "رؤية" الديوان الصغير المكتوب بخط اليد، إلى فترة السبعينات، إلا أن الشاعر أصدره أثناء إقامته في سوريا في الثمانينات. ولا تختلف هذه التجربة عن غيرها من تجارب الشعراء الأولى من حيث طابعها الرومانتيكي والذاتي والإنساني واهتماماتها بموضوعات مثل الغربة والحب وغيرها من الهموم الإنسانية ولكن كل هذه الصور تُقدَّم للقارئ في لغة تختلف عما هو عليه الحال لدى العديد من الشعراء الشباب، وفي نَفَسٍ غير منقطع عن القديم ومتواصل مع الجديد:

إذا سقطت وجدت الدرب

يلفظني

وإن مشيت يشد الخطو منزلق

أبحرتُ في نشوتي من أجل لا هدف

الليل أشرعتي والساحل الأفق

لا الشرق من دفئه في النار

يقذفني

أو يطفئ الحر مني ثلج مغتربي

ما بين جنبي هَمٌّ لا يطاوله

إلا إصطباري على الترحال والتعب. ص 10*

فكما نلاحظ أن هذه اللغة تسعى لتكوين صورة شعرية ليست بعيدة عن تأثيرات القدامى، بل إن الأديب يعمل على تقديم نفسه كشاعر متأثر بالشعر الكلاسيكي، ويبدو هذا بجلاء في النص الآتي:

حيارى حزانى ضياعنا

ندور فلا نمشي ولا نحن نرجع

ونرغب عن نبع ببارق خلب

فيوثقنا للغيب خيط مقطع

تُسائلني كيف السبيل إلى الهدى

عجبت فإني منك يا نفسي أضيع

....

نصيب والهدوء عواصف

ووردي أفاع والخميلة بلقع

وخلفي كفلي الرعب ما دمت

ماشيًا

فأنثر خوفي في الظلام وأجمع. ص 20

ومن الشعر ينتقل قصي الشيخ عسكر إلى عالم القصة، فيصدر مجموعة قصص قصيرة بعنوان "المعجزة" تناولت الواقع العراقي، والريفي منه بخاصة، وتميزت بالمسحة الواقعية والوصف التصويري. وتبعها بنتاجات قصصية أقرب إلى نوع القصة الطويلة إلا أن المؤلف اعتبرها روايات.

"المعبر" هي النتاج القصصي الأول للمؤلف، وقد أصدرها عام 1976 إلا أن تاريخها يعود إلى 1982 وتقع في 87 صفحة من الحجم المتوسط.

يُصور الكاتب في هذه القصة الطويلة الواقع العراقي في الستينات، حيث تميزت هذه الفترة بالاضرابات الطلابية والعمالية والحركات الدينية في مدينتي كربلاء والبصرة. تدور أحداث "المعبر" في كلية الآداب بجامعة البصرة حيث يمارس البطل حسين النجفي، الطالب في كلية الطب، نشاطاته العاطفية والسياسية في خطين متوازيين ومكمِّلين لبعضهما بعضًا، مجسدًا بذلك رغبته في التعبير عن ثورته على القديم.

ولا يمكن للناقد أن ينكر بعض السمات التي يتميز بها البطل الروائي، والتي يمكن أن يلمسها في شخصية حسين بطل قصة "المعبر" فهو شاب يتميز بالحيوية والديناميكية والتفكير المستمر والمتواصل مع نفسه والآخرين مكوِّنا حلقه وصل بين القارئ والواقع والعصر. وهو إضافة إلى ذلك مقدَّم للقارئ في حالة صراع وقلق دائمين، تؤثر على سلوكه في المجالين العاطفي والسياسي فيحدث تطور في طباعه وشخصيته "ينقذ" الكاتب من السقوط في آفة التلوين بالأسود والأبيض. وهو عيب كبير وقع فيه بعض الكتاب الواقعيين العرب في بداية حياتهم الإبداعية ولولا عمليات دس الأنف،

التي مارسها القاص، وتدخله المباشر في بعض المقاطع، وطغيان الأسلوب التقريري في بعضها الآخر لحصلت هذه القصة الطويلة على مجال أكثر رحابة في عالم السرد ولتميزت بلا شك بنفس أقرب إلى السرد الروائي.

روايته التالية "سيرة رجل في التحولات الأولى" فإن تاريخ كتابتها يعود إلى عام 1986 أثناء إقامته في مدينة ڤايلة الدنمركيه، أما تاريخ إصدارها فلم يذكر في الكتاب ولكن المهم هنا هو أن الكاتب حصل على فرصة أكبر للاطلاع على الطرق التجديديه في الكتابة السردية محاولاً أن يقدم عالمًا روائيًا في ست وتسعين صفحة من الحجم الصغير مشحونة بالخيال والصور الذهنية فهنا تكمن صعوبة المهمة التي تفترض الغوص في العوالم البشرية وتصوير الواقع.

تتكون بنية هذه القصة الطويلة من تسعة فصول، يشكل كل واحد منها عمودًا معماريًا يستند عليه السرد القصصي، وتحكي عن رجل في شكل سمكة أصبح أسطورة وشخصية مشهورة تتحدث عنه الصحف والإعلانات، فكيف يمكن أن يتحول الرجل إلى سمكة؟ نقرأ في فصل "الهجرة الثانية" "الصخر والرمل والأشجار تعرف الرجل الذي صار سمكه أكثر من كل الأشياء، ولأن الطبيعة تعامل الحي والجامد بالتساوي، حيث أم الجميع كما تقول الروايات، وهذا يفهمه قبل أن يرى وجهه في الماء، تبدأ الزعانف بالظهور، فتضمر

العضلات والسيقان. تتحول الأرجل إلى زعنفة كبيرة، والأنف إلى خياشيم وبمرأى من الصخر والرمل والأشجار، يدلف بهدوء إلى النهر ليتحرر من كل شيء". ص14

ومن هنا تبدأ غربته في العوالم التي يمارس حضوره فيها، فالمدينة لا تطيق الرؤوس، وليس هناك من يتمكن المحافظة على رأسه إلا وفق شروط معينة واختيارات محدودة.

"يهدأ الرجل الرسمي قليلاً، يحذر:

- أمامك ثلاثة اختيارات: الهجرة، أو خلع رأسك، أو أن تكون مسؤولاً". ص 55

ونفس الشيء يحدث في حياته مع الكائنات البحرية، حيث تحاول الكبيرة منها ابتلاعه أخذًا بمبدأ السمك الكبير يأكل السمك الصغير، مؤكدًا بذلك مقولة البقاء للأقوى.

وإذا أردنا أن نقارن فنيًا بين قصتي "المعبر" و"سيرة رجل في التحولات الأولى"، فإننا نلاحظ أن الأولى أكثر التزامًا بمقومات النوع القصصي مثل المقدمة والتمهيد والبداية والعقدة والنهاية وغيرها من أمور الحبكة، إضافة إلى الحدث والحوارات والتصوير الواقعي ومحاولة سبر الطباع الإنسانية من الداخل. أما "سيرة رجل...." فهي قصة خيالية وتجديدية لا تبالي بهذه المقومات، بل إن

الكاتب يؤكد ذلك في مقدمته لها حيث يقول للقارئ: "بإمكانك أن تقرأ هذه الرواية من البداية إلى النهاية، أي قراءة طبيعية، وإذا أعجبك أن تبدأ من المنتصف إلى البدء ثم العودة إلى النهاية، أو من النهاية إلى البداية فافعل ذلك. وأقول لك إبدأ من اي فصل ترغب فليس لدي اعتراض على عملك" المقدمة. ص5

والنوع الروائي يتقبل كل أشكال الحداثة، إلا أنه يرفض أن يكون ذلك على حساب أهم مقوماته الفنية التي تميزه عن القصة القصيرة والقصة الطويلة، اللتين تعنيان قبل كل شيء بتصوير مشهد من الواقع ولكن ليس الواقع كله، أو حياة بطل من الأفراد وليس مجموعة من الناس أو المجتمع كله كما تحاول أن تقوم بذلك الروايات.

فقصة "سيرة رجل.." تتميز بلغة جميلة استطاع القاص أن يقوم من خلالها بسياحة في عالم الأفكار والفلسفة والخيال والصور التي تذكرنا بلغته الشعرية، لكنه ابتعد كثيرًا عن الواقع متوجهًا نحو الأمور الذهنية، فقدم لنا نتاجًا يفتقر إلى الطباع البشرية الواقعية بينما يدعو إلى التأمل في شكل هزلي ساخر. لعله من المفيد أن نقول بأنها تذكرنا بقصة "الديناصور" لمؤلفها فاضل العزاوي، أما طريقة السرد في "فصل عن حياته في المدينة وهامش" من "سيرة رجل..." فإنها تذكرنا ببعض قصص القاص العراقي محمد خضير، الذي استخدم الهامش كامتداد للمتن السردي.

يقول القاص في حاشية هذا الفصل: "غير أن هناك فصلاً قصيرًا يتداخل مع المتن الأصلي يخص سيرته عثر عليه في وقت متأخر. الفصل يرجع إلى مئات السنين بعد وفاته، لذلك لم يعتد به حسب القاعدة التي تستند إلى الروايات المعاصرة له التي سبقت زمنه، عنوان الخبر: "فصل من حياته في المدينة" المخطوطة مجهولة الراوي والناسخ. أولها مفقود وتبدأ من المنتصف". ص 46

وإذا كانت قصة "سيرة رجل..." تهتم بالأشكال الجديدة وطرق السرد الحديثة والإشارات والعلامات واختلاط الأصوات، وهي أمور ليست قليلة الأهمية في النوع القصصي، كان يمكن أن تقوم بوظيفة أكبر لو استخدمها القاص في تقديم مضامين أكثر واقعية وأكثر ارتباطًا بالكرونوتوب. قصة "المكتب" مثلاً سعت إلى تقديم بانوراما واقعية عن المجتمع العراقي في عهد الحكم العارفي، إلا أنها تبقى بحاجة ماسة إلى أدوات القاص وطرقه التجديدية التي استخدمها في "سيرة رجل...".

"المكتب" قصته الطويلة (169 صفحة) الثالثة التي أصدرها الكاتب عام 1989 أثناء إقامته في الدنمرك. لقد أشار أكثر من مُنظر في نظرية الأدب، والرواية كنوع مستقل بشكل خاص، إلى أهمية حجم النتاج السردي في تحديد انتمائه إلى النوع الروائي أو عدمه، لأن الأعمال الروائية القديمة كانت تلتزم بجميع مقوماته الفنية ولهذا كانت

أحجامها كبيرة، ويكفي أن نذكر "بائعة الخبز" أو "الحرب والسلام" و"الأخوة كارامازوف" وغيرها.

إلا أن النقاد المعاصرين تركوا مثل هذه الضوابط والمعايير عند نظرتهم إلى هوية العمل القصصي وانتمائه الفني. ولكن مع ذلك يبقى العمل الروائي في حقيقة الأمر متميزًا بحجمه عن الأنواع النثرية الأخرى و"سطوته" على كل صغيرة وكبيرة في المجتمع وفي أغوار النفوس البشرية، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر روايتي "النخلة والجيران" لفرمان و"الرجع البعيد" للتكرلي، باعتبارهما من روائع الأعمال الروائية اللتين قدمتا بانوراما واسعة عن الواقع العراقي.

تنتمي "المكتب" إلى النتاجات السردية الواقعية ولكنها لا تختلف كثيرًا من الناحية الفنية عن مجموعة القصص الطويلة العراقية التي صدرت في الستينات مثل "قالت الأيام" لغالب عبدالرزاق، و"الكوب المزيف" لخالد محمد علي (1964)، و"شمخي" لعبد الودود العيسى (1953) وغيرها من تلك التي صدرت قبل رواية "النخلة والجيران"، فأغلب هذه النتاجات لم تحقق طموحات مؤلفيها في تأليف روايات.

وإذا كان من إيجابيات "المكتب" هو انفتاحها على التيارات السياسية في المجتمع العراقي، إلا أنه لا بدَ لنا من الإشارة إلى المباشرة ورسائلها الصريحة التي اتسمت بها هذه القصة في بعض

مقاطعها. لنقرأ بعض النصوص المتسمة بأسلوب الكتابات الاجتماعية:

"وَلدٌ وحيد لم يكن أمرًا عابرًا، لا سيما وقد رزقت به والدته بعد نذور وبركات ودعاء وزيارة لمراقد الأئمة. عادة يكون الولد الوحيد مدللاً بين أخواته. يحملنه أينما ذهبن، تتناقله الأيدي والأحضان. كن فرحات به، فالفتيات يتجردن من غيرة يحس بها الأولاد تجاه بعضهم بعضًا ادركت الأم رغبته من تصرفه، فعهدت به إلى أخته خديجة قبل وفاتها، وكانت وصيتها له أن تصبح أمه حتى يتم الثانوية، هكذا بدأت حياته في بيت أخته. ولكيلا يشعر بحرج لم يتدخل الزوج في محاسبته إذا ما تصرف أي تصرف مرفوض..". ص7

تتكون "المكتب" من قسمين يشكلان عمودي المعمار القصصي، ويبدأ القسم الأول بنهاية القصة، حيث يأخذ القاص بيد القارئ ليتعرف من خلال الذكريات إلى شخصية البطل كريم ولقائه بزميله في الدراسة صالح الذي يجذبه إلى تنظيم سياسي وطلابي عن طريق إغرائه بالحصول على منحة دراسية إلى أوروبا الشرقية على حساب اتحاد الطلبة التابع للشيوعيين. ولا بدَ من الإشارة هنا إلى افتقار شخصية صالح الشاب السياسي إلى النمذجة وابتعادها عن طباع الملتزمين السياسيين في المجتمع. لنقرأ في القصة الحوار الذي يتناول الصفقه بين كريم وصالح مقابل دخول الأول إلى اتحاد الطلبة:

"- لم تخبرني اقتراحك؟

- تستطيع أن تستفيد من بعثات إتحاد الطلبة.

كان يعرف مقدمًا بعض الأخطار إذا يقدم على خطوته، صور الإرهاب بعد رمضان أعطت العبرة لكثير من المتعاطفين، وأحرقت مثلما تقول النساء الأخضر واليابس. لكن عهد عارف بتنازلاته الديمقراطية، وليونته تجاه المعارضة دفعه كما دفع الكثيرين لنسيان إرهاب رمضان، ثم لماذا يفكر وهو يغادر ما يجمعه من المال، وما ينفق عليه من تكاليف البعثه كاف لأن يرى أوروبا بكاملها.

- ليس هناك ما يمنع

- تذهب معي إلى الدار. نتغدى معًا ونكتب المطلوب". ص 19، المكتب.

وتتسم شخصية صالح بالابتعاد عن الواقعية إذا نظرنا إليها من زاوية سياسية بحته دون النظر إلى عمره، إذ إن الكاتب قد يبرر ذلك بكون البطل ما زال مراهقًا، ومع ذلك تبقى توجيهاته السياسية وأوامره بعيدة عن واقع السياسيين الذين ينتمي إليهم.

"قال صالح وهو يدير لنفسه قدحًا:

- استعرت سيارة خالي، لا تنسى أنه تقدمي، أعتقد أنها لفتت

نظرك عند الباب، سأعلمك قيادة السيارة، فالمفروض بالعضو أن يعرف مجالات المراوغة والاختفاء فضلت هذه السيارة لأن مبدل السرعة جنب كرسي الجلوس". ص29

وعلى الرغم من أن بطل القصة كريم مرتبط بتنظيم طلابي يساري، إلا أنه يلتقي في المكتب الذي يعمل فيه بالحاج جابر وعمران والأوساط الدينية، كي يستخدمه الكاتب في تصوير الوضع الاجتماعي العراقي . "

قال كريم: لا ينكر أن عبد الكريم تعاطف مع الشيعة، فقد رأيت له صورة يجثو على ركبتيه أمام السيد محسن الحكيم. قال الحاج: كنا على ضلال، نصفق لأي من يصعد كرسي الحكم، لولا أن علماء الدين نبهونا إلى خطئنا، صمت الثلاثة كأن لحظة خشوع خيمت على المكتب، وانساق الحاج في حديثه الهادئ البطيء الذي بدا غريبًا وسيعود غريبًا، العهد عهد ضلال. الإيمان نور في النفس، ستصفو الأمور بإذن الله ويخرج المهدي المنتظر حاملاً سيف جده، فيأخذ بالثأر". ص14

وعلى الرغم من أن المبدع قصي الشيخ عسكر حاول أن يقدم وجهات نظر سياسية مختلفة في "المكتب" إلا أن السرد يتحرك ضمن نبرة سياسية دينية وهذا أهم ما يميزها عن أغلب القصص العراقية. ويبدو أنه يلخص وجهات نظر شخصياته القصصية في مقطع لا يخلو

من تاثره بالوضع السياسي الحالي والمعارضة الدينية ليعبر عن الشعور بالغبن والمظلومية لابناء الجنوب:

"الناس حين يتعاطفون مع الشيوعيين يخلقون بذرة في نفوس الشباب، خديجة المؤمنة لا تعرف حاكما وطنيًا إلا الزعيم، وتتألم لعذاب الشيوعيين حين تتذكر دفاعهم عنه. هكذا تبدو لها الأمور. سلمان العلي ينتقم من الدولة بتخفيف حجم الضرائب عن مراجعيه في الدائرة، ولا يذكر الشيوعيين بسوء. طلاب المدارس يتعاطفون أهل الجنوب جرفتهم معاناتهم من إضافة "و" بين الشيعة والشيوعية والشعوبية لقد تضافرت كل الينابيع وألقت مياهها في فم عطشان لترويه وتخنقه". ص96

إذا كانت الأحاديث السياسية وطريقة رصدها تذكرنا بروايات عراقية أخرى كثيرة، فإن الانتقالات والتحرك في أماكن بغداد المختلفة أيضاً مارست حضورها في النتاجات الواقعية.

"سمع أصوات دراجات نارية، امتدت رقاب المحتشدين إلى شارع الرشيد.... زغردت إحدى النساء العجائز على الرصيف الآخر. استعد الجنود قرب وزارة الدفاع... كاد يرجع إلى بين الحاجة، لكنه أبصر فتاة الحارة تتهادى بعبائتها جهة المظله... لنقصد التحرير... تركها تنتظره في شارع الجمهورية، قرب منعطف واسع يشرف على جدارية جواد سليم...". ص101

أخيرًا لا بدَ لنا من الإشارة إلى أن الانتقال في رحاب الأمكنة والتمعن في وصفه جنبًا إلى جنب مع العالم الداخلي للبطل يمكن أن يساعد القاص على تحقيق نقله نوعية في نتاجه القصصي بحيث يتحول إلى عمل روائي حقيقي. فالنتاج الروائي يتميز عن القصة الطويلة بنوعية البطل النموذجي، وديناميكية في المكان والزمان والمجتمع، وكل هذا يساعد الكاتب على تقديم بانوراما واسعة وحقيقية عن الواقع والناس في الشوارع والساحات والورشات والمكاتب، وطبقات مختلفة من اللغات ضمن نبرات متنوعة يمكن أن تصل إلى مستوى تعدد الأصوات (البوليفوني) التي تعد من أهم سمات الرواية.

أهم المراجع:

(نتاجات قصي الشيخ عسكر)

1- رؤيه. ديوان شعري التاريخ غير مذكور

2- صيف العطور. ديوان شعري. دمشق 1986

3- المعبر. رواية. ط1. 1985 دمشق. دار الجيل للطباعة والنشر، 87 صفحة. حجم متوسط

4- المكتب. رواية. ط1. 1989 دمشق. دار الحصاد. 169 صفحة. حجم متوسط

5- سيرة رجل في التحولات الأولى. دمشق 1986. 96 صفحة حجم صغير

أهم المصادر

1- د. عدنان بن ذريل. سيرة رجل بين التداعيات النفسية والصور الشعرية. الثورة 21-7-1987 دمشق

2- د. قاسم المقداد. السفر بما هو هروب من الذات. الأسبوع الأدبي. العدد 219 دمشق.

3- عيسى فتوح. قراءة في ديوان رؤية. البعث. 14-10-1990 دمشق

4- عبد اللطيف عمران. "رؤية" قصي الشيخ عسكر. الثقافة الأسبوعية. 21-3-1987 دمشق

5- جان الكسان. المعجزة. قصص جديدة. البعث. 14-12-1987 دمشق

6- الموقف الأدبي. النهاية. قصة قصيرة لقصي الشيخ عسكر. العدد 190 شباط/ 1987 دمشق

"أغنية الصقر" للمسرحي العراقي د. فاضل سوداني

جلجامش والبحث عن هموم العصر في الجذور

" اذهب وقل لسادتك.. لقد بدأ زمني وزمن المدينة.. إنهم يتنزهون على آلامكم. خراب هي المدينة التي تنبت خوفاً" إنه زمان جديد تجسد فيه ممارسات الكثارسيس طقوسها، فيقتحم جلجامش الحياة ويتحول إلى بطل العصر "آه أي دبيب عذب يضج في رأسي، وأي عذاب يتحمله هذا القلب أيتها الكلمة، الكلمة التي ينطقها الإنسان. بعد صمت وتفكير طويل، الكلمة التي تحدد المصير، وتعذب الروح... آه لقد بدأ زمني".

فاضل سوداني غني عن التعريف في الأوساط الأدبية والحركة المسرحية العراقية، فقد تخرج من أكاديمية الفنون الجميلة، وأنهى دراساته المسرحية الأكاديمية العليا في بلغاريا، وعمل أستاذاً جامعياً في البلدان العربية.

جلجامش فاضل سوداني عرف ثمن الحرية الباهظ، قرر أن يسلك دروبها مفضلاً الموت إنساناً حراً على الحياة في ظل النفاق والبطولات المزيفة. فليس الخلود هو الهاجس الذي يحركه في علاقاته مع الكون، بل الحرية التي أصبحت أغلى هدف بالنسبة له. "إنها النهاية، فعندما يفرش الغباء بساطه على الناس، تشعر بأفول حياتك.. خلال الأيام التي قضيتها مع أنكيدو توصلت إلى أن ما نخافه ونخشاه ليس الطاعون، بل أنفسنا، أنا وأنت والآخرون طاعون هذه المدينة". ص25

فجلجامش سوداني ليس بطلاً شعبياً فحسب، بل هو ضميرٌ مستيقظٌ يقيم المحاكم في تسعِ أغانٍ جميلة للسلطات العليا ورموزها وكهنتها

بلغة شاعرية، مزيج من المعاصرة والتراث. فكأن القارئ أمام حياة بابلية معاصرة. وهي رغبة روحية صادقة في التصويب نحو الهدف غير المحدد بالجغرافيا، ولا حتى التاريخ نفسه الذي يستمد منه الكاتب "مناسبته" للكتابة. فالنص هنا له علاقة بكل شيء اسمه الرعب والنفاق وخلق البطولات والأساطير.

تقوم المسرحية على أحداث تلعبها جوقة من اللاعبين يقومون بأدوار مختلفة بالإضافة إلى جلجامش نفسه. ويذكرنا سوداني بالمسرحية اليونانية القديمة التي كانت تتكون من حدث واحد يقوم به ممثل واحد مع جوقته، فقد كان للجوقة أهمية كبيرة حتى جاء الشاعر أسخيلوس 526- 456 ق.م، حيث قلل من أهميتها وزاد من عدد الممثلين. لا شك أن المقارنة نسبية، إلا أن الجوقة هنا تمارس حضوراً مكثفاً ينسجم واختبار الموضوع كما سنرى.

والمسرح هنا علاقة روحية بين الفنان والمتلقي، الذي يفترض أن يكون بمستوى هذه الحالة الإبداعية الروحية، والتي يمكن أن تتأسس على المجال البايو مغناطيسي، فالديكور هنا رموز بسيطة تشير إلى العصر البابلي مثل المعبد والعربة، أما اللاعبون فإنهم يتصرفون أمام جمهورهم كممثلين يقومون بأدوارهم تبعاً لضرورات الحدث الدرامي. فيرتدون أقنعتهم أمام الجمهور ويدسون بأنوفهم في أحداث المسرحية "الممثل الرابع" "الكاهن" إلى الفرقة "نحن بحاجة إلى ممثل خائف ومرعوب... فالإنسان الخائف لا يشعر بما يدور حوله، الرعب يحوله إلى شيء آخر" ص35، أو إنهم يبدأون نشاطهم المسرحي بأغنيتهم التعبيرية:

ممثلون جوالون

نموت في عصر شقي

لكننا نولد دائماً في عصر جديد

لأننا نبحث في الجذور

عن زهور لا تنبت في أوان الفصل. ص2

واللاعبون هنا هم ممثلون يقومون بأدوار مختلفة، فالممثل الأول يلعب دور الرجل الأول وأنكيدو ورئيس المحكمة، أما الثاني فيلعب دور الرجل الثاني والملك والتاجر.. الخ. ص3

والممثل هنا فنان مبدع مشارك للمتلقي في الحدث الدرامي، يصرُّ الدكتور فاضل سوداني على إظهار هذه المشاركة بوضوح على خشبة المسرح. "الممثل الرابع: يخلع قناع الكاهن وملابسه المسرحية ويتقدم إلى الجمهور "بعد هذه الرحلة الطويلة في الماضي من الزمان.. لا بدّ إذن أن نأخذ قسطاً من الراحة، حتى نستطيع مواصلة رحلتنا في الحاضر والمستقبل. انتهت الأغنية الثالثة "إلى صاحب الإنارة، ظلام تدريجي.. لتنير الشمس عتمة أرواحنا" ص65، أو أن تقوم الفرقة بتهيئة المشهد أثناء حوار الكاهن وجلجامش، مثلاً فالمؤلف لا يبالي بالتقليدي هنا في إعداد الديكور. ونفس الشيء يقال عندما تتحول الفرقة إلى غابة ويتحرك أنكيدو من مكانه ليشارك في المشهد الذي يتابعه الجمهور من خلال ستارة كبيرة خضراء وشفافة، إشارة إلى الغابة ويصبح الممثلون أشجاراً تتحدث عن همومها وسط الظلام والريح. ص41

ليس الدكتور فاضل سوداني هو أول من تناول هذه الملحمة تناولاً مسرحياً، فقد سبقه إليها عادل كاظم في "الطوفان" وأدباء آخرون في قصصهم مثل عبد الأمير خضير في "ليس ثمة أمل لجلجامش" وغيرهما من المبدعين الباحثين عن هموم العصر في الجذور "لأننا نبحث في الجذور عن زهور لا تنبت في أوان الفصل"، لكن لا بدّ من القول إن جلجامش ف. سوداني يتميز عن غيره بكونه بطلاً عصرياً ايجابياً غير سلبي- نشطاً ومتلائماً مع إرهاصات العصر ومتغيراته، وأنه هنا محاولة أكثر من جريئة في الولوج بما يجري خلف كواليس عصرنا وأبعد بكثير عن هموم النوستالجيا وترف النزهات في ذكرياتها لتدفئة عظام الكتاب والقراء الحالمين بعوالم مثالية، وهنا تكمن أهمية "أغنية الصقر" من حيث كونها نظرة جديدة للحاضر من خلال الماضي.

ويؤكد ف. سوداني هنا على موضوعات هامة في الحياة الفكرية والسياسية المعاصرة، اليوم وبالذات بعد تغيرات أوروبا الشرقية وسقوط الايديولوجيا، لأنها كما سنرى اعتمدت على بعض المبادئ التي واجهها جلجامش عند تصديه لرموز السلطة البابلية. "إن ما نبغيه ليس الخلود، إنما وسيلة للعيش في هذه الحياة حتى وإن كان الطريق للوصول لهذه الغاية هو الموت ذاته، المهم هو الحيوية وليست الحياة الا بدّية.." ص26، فلم يعد للشعارات والمطبلين لها ولا لمنظري السياسة من كهنة الأحزاب أو مخططي الخطط الاقتصادية والحربية من أجل الانتصار على أعداء وهميين، لم يعد لكل ذلك أي دور فقد انتهى الخوف الذي زرعوه في مئات المدن.

يبرز هنا موتيف الخوف من النفس وليس من الآخرين، والموت أشرف من الحياة بدون حيوية: "جلجامش للمهرج: لأنك مسكين،

فأنت تضيف تعاسة إلى تعاسات هذه المدينة. كان من الواجب أن تبحث عن نفسك، أن تعطي للمدينة ما تطلب وتقول الحقيقة.

المهرج الأول: أن أكف عن مهنة التهريج؟

جلجامش: نعم.. بهذا فقط تكون إنساناً." ص26

فإننا هنا في كل إيقاع النص المسرحي نشعر بإمتزاج بوليفوني بين جلجامش وفاضل سوداني، فتتكون شخصية بطولية معاصرة كما سبق وأن قلنا في بداية مقالنا هذا. تبدو هذه الفكرة واضحة بشكل مباشر في مقاطع أخرى من المسرحية:

جلجامش: أيها الكاهن هل تعرف بأن أنكيدو لم يمت بالطاعون.. بل أنت الذي جعلت منه شارة خوف لكي يدوم الرعب في قلوب الناس، نعم إنه طاعونك، فكل من لا يصدق قوانينك يخيم عليه ظلام القصر. الذي لا يؤمن بك أما أن يكون مجنوناً تقفلون عليه أبواب حجرات المعبد، أو تربطونه بحجر كبير وتلقونه في النهر. اذهب وقل لسادتك.. لقد بدأ زمني وزمن المدينة..". ص48-49

يضع د. فاضل سوداني الكاهنَ في محاكمة من قبل جلجامش الذي يفصح عن كل شيء رافضاً القصر والزيف والبطولة والعدو الوهمي الذي يخترعه الكاهن في العصر البابلي والمنظرون والإيديولوجيون في السياسات المعاصرة من أجل الحصول على المبررات لقتل المزيد من لأبرياء في الزنزانات والحروب:

"الكاهن لجلجامش: لقد قلت يا سيدي بأنك تذهب إليه في مكانه.. تصارعه حتى تقتله.. وعندما تصبح بطلاً يسجد لك أهل المدينة". ص35

وهي في حقيقة الأمر نداءات ضمير الكاتب المستيقظ الذي يقول على لسان جلجامش: "أيها التعساء.. إنكم لا تحتاجون إلى أبطال ينقذونكم من وحش وهمي يسكن خارج المدينة.. بل هو يعيش بينكم ويبدل وجوهه حسبما يشاء.." ص79، ".. إنهم يتنزهون على آلامكم، أمسكوا حصان حريتكم بقدرة ووعي لأنكم لن تخسروا شيئاً: خراب هي المدينة التي تنبت خوفاً". ص70

أما أنكيدو فإنه يتحول من مضمون ملحمي إلى رمز فلسفي عميق، فهو الشاهد على حقارات القصر "كل شيء مختف في الظلام ما عدا أنكيدو الذي يشع نوراً.." 79، فما موته إلا مؤامرة دبرها الكاهن ليحقق أحلامه ويحصل على حبيبته، وهي قصص صارت تتكرر في حياتنا اليومية المعاصرة، لا بدَ أن المؤلف اطلع عليها بنفسه.

"الكاهن: مات أنكيدو، أما أنا فأحبك.. إن كنت مجنونة فأنا أكثر جنوناً منك "يمسكها وتبدأ حركة الاغتصاب..". ص18

ويتجسد أنكيدو الرمز في الديكور، حيث تعلق صورته على المسرح "وكأنه صقر يهيمن بجناحيه على المسرح. يجب أن يظهر وكأنه مصاب بسهم ناري". ص24

يطغى إيقاع حزين على "أغاني" فاضل سوداني، ويشعر القارئ بإجادة المزج بين حماسة الحب والحرية، وكأنه أمام عالم مسرحي تتداخل فيه الموضوعات والشخصيات، ولكن تبقى الحرية ونبذ الحروب والأعداء الوهميين، الهم الأول والأخير بالنسبة له وأنكيدو القارئ الفطن المتفاعل مع النص وعالمه جلجامش الحزين ".. الموت أي رقاد طويل هو،.. انظر يا أنكيدو في أي مكان وضعني حبك.. قل لي كيف يمكنني أن أمنحك هذا القلب القوي كميثاق صداقة إذا لم يكن ملكي؟". ص68

ولا بدَ من الإشارة ونحن نختتم حديثنا عن "أغنية الصقر" إلى القدرة العالية على إدارة الحوار المسرحي تبعاً لتغير الديكور والشخصيات، وتميزت لغة جلجامش بمفردات تجمع بين المستويين الرفيع و"الواطئ"، أما الحبيبة فاتسمت لغتها الجميلة بالشاعرية والموسيقية التي أضفت طابعاً خاصاً على النص. هي لغة قريبة إلى نفس الدكتور سوداني الحالمة، يعرفها كل من قرأ نصوصه الشعرية الجميلة الثرية لغويّاً من حيث تنوع المفردات واللعب بها وحماسة التعامل معها، فالكلمة عنده لا تسقط من طرف اللسان كما يقال، بل تبقى ممتزجة مع الروح ليحلق معها القارئ العاطفي والحساس والذكي واللماح. تتضح هذه السمات في هذا العمل وفي أعمال أخرى مخطوطه في طريقها إلى النشر.

فان كوخ يُعرَض طقسا مسرحيا في كوبنهاجن*

حوارمع د. فاضل سوداني

زهير شليبه:

فاضل سوداني يتحدث عن الطقس المسرحي بحماس، مصرا على انها تجربته الخاصة به ولا علاقة لما قدمه سعد الله ونوس ولا نجيب سرور بهذا النوع من الممارسات المسرحيه.

لا يلغي الدكتور فاضل سوداني تجارب الاخرين في هذا المضمار، إلا أنه يؤكد على خصوصية تجربته كمخرج لم تسعفه ظروف التنقل والترحال في ان يكوّن مسرحه الخاص به وكمنظّرمتخصص في الاخراج المسرحي.

يرى د. فاضل سوداني بان مصطلح " المسرح " خاطئ، والمفروض ان يُستعمل مصطلح الطقس بدلا عنه.

في حوارنا الحالي معه نحاول ان نلقي الضوء على عرضه الاخير" مساء الخير ايها السيد فان كوخ " التي قدمها طقسا مسرحيا كما يؤكد على تسميتها، في البيت العراقي في كوبنهاكن.

والبيت العراقي هو في حقيقة الامر مقهى او قاعة مغلقة صغيرة تتسع لعشرات المقاعد ليس أكثر. هذا هو المحراب الذي عرض فيه المخرج فاضل سوداني مناسِكَه وطقوسه، ضمن ظروف اقل ما يقال عنها إنها غير مناسبه لمثل هذا النوع من العمل الدرامي او ممارسات إبداعية.

إنها على اية حال تجربة غنية فيها من المراسيم اوالمناسك او الطقوس المسرحيه ما يثير الحوار والحديث، والحديث ذو شجون.

ولكن لماذا فينست فان كوخ بالذات؟ ماذا عن نجيب سرور؟ أو السياب؟ او غيرهما من الإعلام التراثيه، لماذا هذا الإصرار باستمرار على حالات لا نرفضها ولكن لدينا ما يشبهها في تراثنا وتاريخنا المعاصر؟ أيكون السبب حقا في اننا نريد بذلك ان نكون قريبين اكثر من الغرب؟ ولكن هل يصح ان نقدم لهم ما اعتادوا على رؤيته ومشاهدته بمختلف الأشكال والطرق الفنية الإبداعية؟ أم اننا نريد ان

نبرهن لهم قدرتنا على هضم تجاربهم وفنونهم في زمن لم يعد هذا ينفع في ردم الهوه الشاسعه بين الشرق والغرب؟ أم لان مثل هذه الموضوعة يمكن ان تكون منفذا يطل منها الفنان العراقي في غربته الصعبه التي ازدادت محطاتها واتسعت دائرة همومها؟ كل هذه التساؤلات بدأنا بها حوارنا الصريح مع الدكتور المخرج الدكتور فاضل سوداني.

فاضل سوداني:

على مدى التاريخ البشري هناك حالات استثنائيه تحولت الى سمة لهذا العصر او ذاك، وبالذات هذه القضيه يقع فيها الناس المتعاملون مع الفكر والثقافه. التاريخ يشهد، والبشريه مازالت مدينه الى اكبر عقل علمي مثل غاليلو مع الاختلاف بينه وبين كوخ. والمثير للضحك انه أُعترف بصحة آرائه وخطأ الكنيسه في فترة قريبه. وهذا يدل على ضيق الافق إزاء الفكر الشمولي ورموزه.

وفان كوخ هو شاهد ملعون على عصر لم يفهمه وبقي غير مفهوم لحد الان، بحيث إن العالم لم يفهمه فهما حقيقيا.

بالتاكيد ان هذا ينطبق على الكثير من المفكرين الاستثنائيين في الوطن العربي وغيره، من الذين مروا بنفس حالة كوخ. وليس المهم هنا من هو الذي اتناوله، بل الحاله، وهي تنطبق على كل المبدعين الذين عانوا من الاضطهاد.

ولهذا فان الإهمال المقصود من قبل العصر والمجتمع للفنان يؤدي إلى هذه الحاله وهي تشكل ظاهره يشترك فيها موزارت وغاليلو وكوخ وغيرهم من العرب بغض النظر عن التاريخ والجغرافيه، تؤدي إلى شعور المجتمعات فيما بعد بتأنيب الضمير والذات.

السؤال الجوهري هو لماذا يقع المفكرون بهذه الشائكه؟ ما اردت ان اقوله هو اني اردت ان اقدم طقسا حول الوحدة البشريه وعزلة الإنسان، وبالتالي طقسا رؤيويا حول تفوق البطل وتقدمه على عصره، وحول حرية الفنان وماهو حق المجتمع في ان يكون قاسيا بهذه الدرجه العنيفه مع المبدعين. فهل يحق للمجتمع ان يحد من

حرية تفكير الفنان ونبؤاته؟ هذا هو السؤال الذي اردت ان اطرحه في شكل طقس مسرحي.

زهير شليبه:
في أغنية الصقر حاولتَ ان تكون اكثر ارتباطا بالواقع المعاصر رغم معالجتك للتاريخ من خلال توجهك نحو الماضي محققا وحدة الإحساسات والهموم. لم يكن المتآمرون والكهنة والنصابون وغيرهم من الجبابرة غريبين علينا، كنا نشعر بهم من خلال قراءة ما بين السطور مرة، وبوضوح كامل في حالات اخرى.
صحيح إننا قرأنا الكثير من إحباطاتنا على لسان أنكيدو وجلجامش الا انهما بقيا يلاحقان الهموم التاريخيه العظيمه. في كوخ أيضا سمعنا إحباطاتنا المعاصره، إحباطات الفنانين في الغربه، إحباطاتك الشخصيه. إنها حالتك وحالة العشرات، بل المئات من الفنانين العراقيين اليوم الذين ضاقت بهم كل المحطات دون ان يتمكنوا من تدبير الذات والتعبير عن جمالياتهم وإبداعاتهم. إنها إسقاط لهذه الحالة تبدو واضحة في الكثير من الحوارات، إنها الحماية التي ينشدها الفنان اليوم من ظلم الناس والمجتمع له.

فاضل سوداني:
أعتقد في اغنية الصقر حالة تختلف عن حالة فان كوخ. فعلى الرغم من ان اغنية الصقر حاله جماعيه، لكن هناك إدانه، او التاكيد على ان البطل يضع حياته على راحة يده ويسير مفتونا إلى الموت بغية الدفاع عن الحياة، او هناك قوه تحاول ان تضيق من حدود حريته. في فان كوخ هنالك ضغط من المجتمع على فنان حساس ورؤيه جماليه لم يفهمه الناس ولكن من ناحة اخرى انه بالرغم من عنف تعامل كوخ مع الحياة من خلال رغبته في الوصول إلى عمق الجمال في الحياة البشريه، وهي غير مهمه بالنسبه للرؤيه الاجتماعيه فهو حريص بهذا الشكل اوذاك على ان يحققها، وهذا لا يمكن ان يتم بدون ان يحقق حريته الفرديه ويرى النور الذي يراه في عقله. والوصول الى

الجمال وطرح ذلك السؤال التراجيدي المصيري لا يتم ما لم يمتلك إنسان حريته الكامله.
ولكن المشكله ان المجتمع يشعر بأن هذا الفنان يشكل خطوره عليه لانه يمتلك حسا خاصا ويقوم بانفعال يؤمن بها. ماذا فعل كوخ؟ رسم طبيعه صامته، رسم احذية تعبيرا عن البؤس البشري، رسم سمكتين مدخنتين مثيرا بها حفيظة البوليس، ولا اعرف لماذا تثار حفيظتهم؟ او يخرج الى الحقول في الليل ليرسم على ضوء القمر او يقطع اذنه وهو حر في ذلك، او ينتحر وهو ايضا حر في هذا. كل هذا يشكل استفزازا للحاله الاجتماعيه، فيطلب المجتمع من البوليس لحجزه، وفعلا يتم ذلك وبهذا يضطهد الفنان. كوخ كان يؤكد: هذه حياتي وهذا جسدي وانا حر في التصرف فيه.
لماذا لم يبع كوخ سوى لوحة واحدة في حياته؟ لماذا لم يستوعبوا نتاجاته وهو كان في حالة جوع ويعيش على مساعدات اخيه ثيو؟

زهير شليبه:
اوروبا تمر بنوبات وصرعات في الفن وفي المظاهر الاجتماعيه، مالم يكن مقبولا في السبعينات اصبح مقبولا الان، وهذا ينطبق على كل الاصعدة بمافيها الجماليه والفكريه والفنيه والحالات الشكلانيه الاجتماعيه العاديه.
المجتمعات الاوروبيه تعاني من تأنيب الضمير تجاه اليهود، فانشغلت بمآسيهم في الحرب العالميه الثانيه وكرست لهم الروايات والافلام السينمائيه والمسرحيات.
بلا شك ان فان كوخ يشكل ظاهره فريده من نوعها من حيث كونه إنسانا ملتهب المشاعر والمعاناة، الا ان بيع لوحاته باغلي الاثمان لا يمكن ان يخلو من مشاعر تأنيب الضمير والشعور بضرورة الظهور امام العالم بمظهر لائق، ولا يمكن ان يكون بسبب تذوّق الاوربيين الرفيع المستوى بالذات.
سلفادور دالي مثلا رسم نفذاته الهوائيه في لوحة بيعت بأثمان غاليه، هناك ممثل او مخرج ايطالي لا يحضرني اسمه علّب "خروجَه" في

علبة لانه كان مصابا بالامساك وتوفي فيما بعد بالسرطان، وبِيعت علبته الشهيره بمبالغ هائله.
انا شخصيا انظر للاسعار نظرة تجاريه تعيشها اوروبا واميركا. بالتاكيد انهم يشترون الاثار والتُحف الشرقيه باسعار اغلى. بالتاكيد ان حالة كوخ خاصه وهو لم يكن مصابا بالجنون، بل محتجا بطريقته على المجتمع السلبي.

فاضل سوداني:
إن ما يثير الضحك هنا هو ان فان كوخ أُعتبر مجنونا، وانا طرحته بعيدا عن الجنون، بل في حالات من الوجد وهذا ما يمكن ان يصاب بها اي مفكر، وهذا ليس كلامي، بل كلام الاطباء الذين عالجوه واكدوا ان ما يسمى بالجنون هو في حقيقة الامر وعي لحالات الوجد التي كان يمر بها، واستمر اضطهاد كوخ حتى وقتنا الحاضر حيث يعدونه مجنونا ويتصورون انه قطع اذنه لان ريسشيل قالت له انها جميله فقطعها وقدمها لها هديه. الحقيقه هي انه تعب من الاصوات التي كانت تزعج اذنه، إضافة الى سوء علاقته مع غوغان الذي كان يعيش معه.

زهير شليبه:
قطع الاذن بالنسبة لكوخ هي اجمل لوحه فنيه، وهي في الوقت نفسه تعبير عن الشعور بالحريه في التملك والتصرف والاثاره. إنها حالة فنيه و شعور برغبة التطهير وتجاوز الالام والصعاب التي يعاني منها في حياته وإحساساته الجماليه والفنيه.

د. فاضل سوداني: الهديه الى المومس هي نتيجه وجزء من العبثيه بالجسد والمجتمع.

زهير شليبه:
وهو بذلك يستفز المجتمع ويفضل المومس عليه. إنه يشعر بالارتباط الروحي مع المومس اكثر من المجتمع رغم مظاهره وتقاليده.

والنظاره يجب ان تفهم هذه العلاقه رغم رفض كل المجتمعات والأديان لها.
وهذا ما يجعلني اثير موضوعا له علاقة بمسألة " المناسك المسرحيه " او الطقوس المسرحيه كما تسميها، الا وهو نخبوية النظارة ودرجة تفاعلها وقدرتها على التفاعل والتواصل مع الحدث.
هنا لا توجد احداث ولا مقدمات ولا تمهيد ولا خاتمه، بل هنا نحن امام مشاعر بشريه، إرهاصات روحيه، قدرات إنسانيه، طاقه رهيبه يمكن ان يرتجلها الفنان على المسرح بدون ان يخطط لها، وهذا كله متوقف على حالة الفنان المزاجيه والروحيه ودرجة تفاعل النظاره معه، وهو متوقف ايضا على درجة تأثير "المجال المغناطيسي"، او الجاذبيه الجسديه والدراميه التي من شأنها ان تحرك مشاعر الناس وتجعلهم متفاعلين بالحدث وليس متلقين و مستمتعين فحسب بل مشاركين يثيرون بمشاركتهم للفنان سواء من خلال التعليق او النظرات الثاقبه المعبره، او ارتسامات الوجه وغيرها تثير في الفنان هواجس جديده يعبر عنها بطريقة اكثر شاعريه واكثر عفوية واكثر ارتباطا بالحالة الروحيه النورانيه وبهذا يتحقق البعد الشعري في المسرح.

وكل هذه الامور تفترض وجود نظاره خاصه متفهمه للعمل الذي تقدم على المشاركة به لا مشاهدته، وفنان مدرك لحالته الروحيه وذكي في اختيار المسرح او الجمهور وقدرته على الإيحاء. هذه التجربه نجدها عند عبدالله ونوس ولدى نجيب سرور مع بعض الاختلافات.

فاضل سوداني:
المسرح لدي طقس فني إبداعي، طقس هي كلمه دينيه. ماذا يعني الطقس بالنسبه لي؟ هو الفعل والحدث ضمن ما افكر فيه انا ضمن البعد الشعري للزمان والفضاء المسرحي والتي احاول ان اؤكدها.
هناك ثلاثة ابعاد للزمان وهناك بعد رابع وهو البعد الإبداعي.
الذي اريد ان اؤكده دائما وحاولت بشكل مبسط ان اقوم بهذا الشيء ضمن ظروف لا إنسانيه إذ إن جمهوراً مغلقاً لا يمكن أن يفهم لغتي.

زهير شليبه:
سواء ان كان المسرح لديك نوعا من المناسك، او الطقوس كما تفضلت، فإني أؤكد هنا بان الجمهور الخاص ليس بالضروره ان يتكلم نفس اللغه، بل قد يكون من التجارب العظيمه إن قدم الفنان هذا النوع من المسرح لجمهور اجنبي يفهم الموضوع ويشعره ولكن لا يتقن لغة الفنان. تصور ان مثل هذه النظاره الاجنبيه تتفاعل مع الفنان وقد ترد عليه وتناقشه سواء بالتلميح او بالتصريح.

بلاشك ان المتعه ستتحقق اكثر في حالة نجاح الفنان الذي يؤدي عرضه في محرابه، واعتقد ان هذا هو البعد الرابع الذي تحدثت عنه. يُفترض في مثل هذا النوع من المسرح ان يكون الجمهور متوثبا. ان يشكل الجمهور بحد ذاته مسرحا داخل مسرح. إني اتصور الجمهور المتلقي للمناسك والمسرح مكتضا، يجلس اغلبهم ويقف قسم كبير منهم في مختلف اجزاء المحراب، مرتدين ازياء مختلفة ولكن قد تكون لها علاقة بالحدث، او قد تعطي هكذا انطباع وتصورا للجميع. إنها باختصار مناسك او مراسيم تعودنا ان نراها في "السبايات" او "الموالد النبويه "، أو "الدروشة" او ان هذا ما يجب ان يُستوحى، او هكذا يجب ان يكون الانطباع والشعور والانفعال، ولكن هذا لا ينطبق على تجربتك الاخيره لاننا لا يمكن ان نتحدث عن جمهور دنمركي خاص بسبب ضيق المكان وقلة العدد ومحدودية نوعية الحضور الاجانب.
في مثل هذا النوع من المسرح يجب ان يختار الجمهور فنانه، وليس بناء على دعوات خاصة تقدم لهم او بسبب علاقة العمل وغيرها من الامور الرسميه والشكليه.

فاضل سوداني:
اعتقد ان هذا متوفر لدى الجمهور الدنمركي، اما قصه الجاذبيه المغناطيسيه او الخيوط السريه.

الممثل والمخرج هو فاعل الحدث وتاريخه اللحظوي، البعد الرابع هو الطقس وهو الإبداع، بل الإبداع المتوتر الذي يحتوي قيمة فلسفيه غريبه على الجمهور، بل تمتلك نوعا من التفرد والغرابه والسوريباليه لتجسد الإدانه للمظاهر السلبيه.
بالنسبه لي الطقس يتشابك في كل الحالات والصور والاساطير العربيه والإسلاميه والهندوسيه وغيرها. ولهذا فالممثل بالنسبة لي هو الذي يرقص كالطير المذبوح. إنه حاله متفرده وغريبه وغير مكرره.

زهير شليبه:
اعتقد انها فرصه ان يرصد بها حالات النظاره الاجانب رغم قلتهم كما قلت. انا شخصيا لم استطع ان اصل الى استنتاج، وبودي ان التقي بهم واسالهم عن انطباعاتهم بدون مجاملات لكي يمكن الاستفادة منها في التجربة القادمه. انا لاحظت بعض الانفعالات او ردود الفعل ولكن لا استطيع ان اقول إنها كانت متجاوبه مع الأحداث اوغير متجاوبه.
الدنماركيون اكدوا بان اللغه ليست عائقا لان العمل عرض بلغة رؤيويه بصريه تؤثر على البصر كما السمع. وحتى موسيقى الطقوس الغريبه عليهم، اقصد الحسينيات التي أُستخدمت واللطم الحسيني رغم غرابته عليه. ومن خلال هذه الطقوس ومأساة كوخ يمكن ان تتكرر في كل زمان ومكان.
مشكلة كوخ انه اراد ان يحول الأصفر الى نور الهي وهذا هو تناقضه مع عصره الذي لم يفهمه.
زهير شليبه:
المهم هنا حركات الجسد ومدى انسيابيتها وانسجاميتها، والإيماءات والحركات لها تأثير كبير بالنسبة لاولئك الذين لايفهمون معنى المفردات ولكن يفترض بهم ان يفهموا اللغه باعتبارها شكلاً للمشاعر والحركات، والجمهور كما قلت يفترض به ان يكون على درجة عالية وواعية من الإحساس بالجمال، وانا شخصيا كنت اتوقع ان تعطي النواح الحسيني او غير الحسيني أو البكائيات العراقية حيزا أكبر وان يدخل ضمن سياق الطقس او المناسك بدون تكلف اوافتعال ويفترض

بالجمهور ان يكون على درايه بهذا النوع من الاصوات اوالنواح او الردآت الحزينه التي يوجد ما يشبهها في العديد من لغات العالم.
كنت فعلا اريد ان اجد الطقس المسرحي الذي سمعت بتنظيراته منك اكثر تجسيدا، وكان ممكن ان يتم هذا من خلال التركيز على مثل هذا الامر.

فاضل سوداني:
هذا صحيح، في الكاظميه توجد حسينيات كثيره ورأيت في بعضها الاسيويين وطرقهم في الزنجيل، وكنت افكر بإدخال مثل هذه المشاهد.
حزن الجنوب وكربلاء في ذاكرتي المخربه، وانا قدمت جزءا منه واطمح لتقديم الجزء الاخر لو اتيحت لي فرصة اخرى افضل من الحاليه. قد يكون كوخ عربيا او من اميركا اللاتينييه، او من اي مكان .

زهير شليبه:
إذن نحن مازلنا امام تنظيرات بالنسبة للطقوس المسرحيه، وليس امام ممارسه حقيقيه وتجربه غنيه فعلا بمقومات هذا النوع من الخلق الدرامي.
أنا شخصيا افهم ظروفك التي تعاني منها وبساطة الامكانيات، علما انك لا تحتاج الى امور اكثر من التدريب المتواصل وعدم الانقطاع والعرض على خشبة مسرح تتوافر فيها الشروط الاوليه التي يمكن لها ان توفر المزاج والمناخ لجمهور متفاعل مع الطقوس.
في حدود علمي انك لم تصعد إلى خشبة المسرح منذ مشاركتك في "النخله والجيران" وانشغلت بالكتابه والتعليم الجامعي في حياة متنقله.
كذلك لم تقم بالتدريبات على " كوخ " اكثر من شهر، واعتقد ان هذا اثر على الأداء وتفاوَتَ مستواه بين عرضٍ وآخر لنفس "مساء الخير ايها السيد فان كوخ" مما يـــؤكد ما قلناه.

فاضل سوداني:

انا مثلت آخر مره في "النخله والجيران"، وصحيح اني لم اتدرب الا لمدة شهر، وأصبت بالزكام.

زهير شليبه:

أكرر مرة اخرى ان هناك مخرجين يصرون على التدريب اليومي المتواصل للفنانين، ويكون التدريب ليس على إداء الأحداث فحسب، بل على القيام بمجموعة مختلفة من الحركات الجسديه التي تقترب من الحركات الرياضيه، ولكنها مجموعة من الإيحاءات والإيماءات والرقصات المختلفة الإيقاعات وكأن الفنانين يؤدون مناسك حقيقيه. هنا تتكون الانسيابيه والانسجاميه في الحركات الجسديه، إنها بالضبط لا تختلف عن المفردة الشعريه او اللغة الروائيه التي تأسر القارئ وتسحره. تكاد اغلب المسارح المحترفه تقوم بذلك، ولا مكان هنا لفنانين كسولين، او غير قادرين على إداء مختلف الحركات هذا ما يميز المسرح الروسي الذي يعتمد بالدرجة الاولى على مقدرة الفنان وحركيته لا على التكنولوجيا. المخرج العراقي قاسم محمد كان قد قام بمثل هذه التجربه في بداية الثمانينات، إن لم تخني الذاكره، محولا المسرح الى مشغل عمل او ورشة تقرع فيها الطبول و تمارس فيها التمرينات.

نرجع إلى موضوع اللغه، فهي عندما تكون غيرمفهومه بالنسبة للمشاهد الاجنبي فيجب ان تتوفر شروط معينه تحدثنا عنها قليلا، ولكني اود ان اؤكد اهمية ربط المفرده بحركة اعضاء الجسد: الايادي، الارجل، ارتسامات الوجه التي يجب ان تكون معبره عن إحساسات البطل المختلفه.

اما اذا كانت النظاره تفهم اللغه، فيجب ان تكون رفيعة المستوى من حيث علاقتها بالروح والعالم الداخلي للإنسان. إنها الانسيابيه، والشعريه، التي تتميز بها الاعمال العظيمه لدوستويفسكي وجويس وفوكنر وغيرهم.

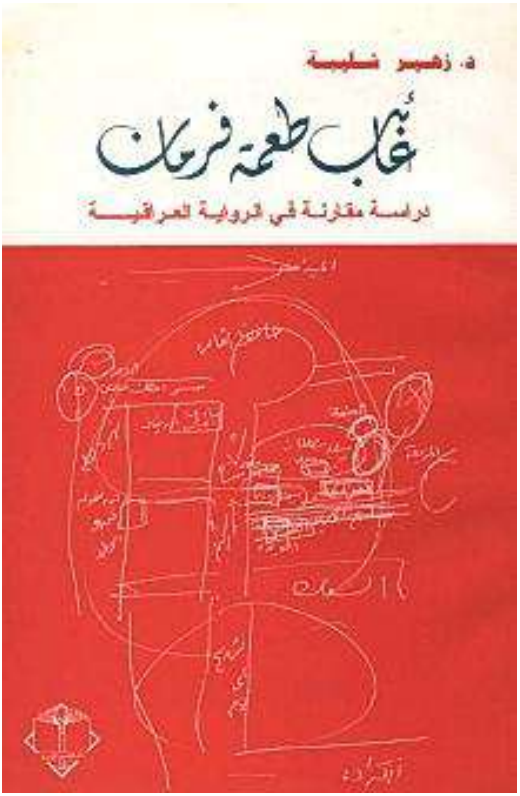
اما إذا كانت بالعربيه الفصحى فلا بدَ من إتقانها والانتباه للحركات، لان الجمهور ينفر من اي خطأ او تعثر في المفرده وعدم انسيابيتها ، وهذا من شأنه ان يربكه ويثير انتباه إلى امور أخرى وبالتالي يعيق

تفاعله وممارسة دوره في هذه المناسك المسرحيه. للغه هنا بشكل عام دور كبير لا يختلف عن الحركات، فأما ان تكون لغة حيه تثير في المشاهد احزانه وافراحه، لدرجة انه قد يشارك ويعلق، واما فلا ضرورة هنا للغة متعثرة او متكرر مملة تكون ضررا على العمل ولا تقدم اي نفع.
اما الحورات فيمكن ان تكون طويله، ولن يشعر المشاهد بها إن لم تكن مكروره ومملة، وغير متناسبة مع امزجته.

- **تم العرض المسرحي والحوار في بداية التسعينات.**

القسم الثاني :

هوامش حول تجربة غائب طعمة فرمان الروائية



ذكرياتي عن الروائي الراحل غائب طعمه فرمان

كان الروائي الراحل غائب طعمه فرمان

إنساناً دافئاً وبسيطاً وصادقا ومتواضعاً بكل ما تعنيه الكلمة

فرحت للغاية عندما سمعتُ من صديقي الدكتور فالح الحمراني و قرأتُ فيما بعد خبرَ وضع نصب صغير للكاتب العراقي الراحل غائب طعمه فرمان في مكتبة الآداب الأجنبية "إنَسترانكا" في العاصمة الروسية.

كنت أتمنى أن تتحول شقة غائب طعمه فرمان في موسكو إلى متحف خاص به وطرحت هذه الفكرة وقتها على زميله الكاتب الراحل فؤاد التكرلي وكتبت الى أشخاص لهم علاقة مع أصحاب السلطة في العراق، لكن يبدو أن هناك اموراً أهم من الثقافة تشغلهم كثيرا، ولا أدري هل تستلم أرملته إنا بيتروفنا تقاعدَه الخاص من الحكومة العراقية أم لا فأنا لم أتواصل معها منذ عدة سنوات؟

أكثر من ثلاثة عقود مرت على دفاعي عن أطروحتي المكرسة لأعمال كاتبنا العراقي الراحل غائب طعمه فرمان، وصار العديد يكتب عنه وقسم منهم يعيد صياغة مقالات سابقة يطلع عليها من الإنترنيت، وأود اليوم في هذه المناسبة أن أكتب انطباعات جديدة لم اذكرها سابقا.

كنت متحمسا للكتابة عن غائب بدافع حب الثقافة العراقية الوطنية وأيضا لأني أحببت "النخلة والجيران" التي قرأتها في بغداد رغم إنشغالنا بالروايات الأوروبية في ذلك الوقت، وأحسست رغم تجربتي المحدودة آنذاك أن هذه الرواية متميزة وأكثر تشويقية وسلاسة من

الروايات العراقية الأخرى، وتعلقت فيما بعد بأعماله الأخرى وبالذات "المخاض" و"خمسة أصوات".

ولا بدّ لي هنا من أن اذكر أن الصديقين العزيزين فائز الزبيدي وزوجته سميرة يوسف شجعاني على هذه الدراسة، وهما مِن اول مَن طرحت عليهما الفكرة بعد أستاذتي المشرفة الراحلة المستشرقة فاليريا كيربيتشينكو حيث كنت أدرس في معهد الاستشراق.

قد يكون هذا "الولاء" أو هذا الإعجاب بأعمال غائب فرمان سببا أو حاجزا منعني في رؤية الجوانب السلبية أو مواطن الضعف في أعماله، كما عبر لي بود أحد المستشرقين المتخصصين بالأدب الأذربيجاني في معهد الاستشراق الأستاذ توفيق ولا اتذكر لقبه، وقال لي أيضا بأنك ستعي هذه المسألة بعد عقد من الزمان عندما تعيد قراءة أطروحتك.

طبعا تقبلت رأيه، انا فعلا كنت واعيا لهذا الأمر وحاولت قدر المستطاع أن أكتب عن غائب ط. فرمان بموضوعية وكنت أستأنس بآراء الآخرين وبالذات الأكاديميين المستشرقين مثل البروفيسور جيراسيموف المتخصص بالأدب الفارسي ومشرفتي الراحلة فاليريا كيربيتشينكو المتخصصة بالأدب المصري وآخرين، وأعتقد أني توقفتُ عند الآراء التي انتقدت اعماله، مثل طريقته بالكتابة ب" الأسود والأبيض" على حد تعبير جبرا ابراهيم جبرا.

أنا فعلا كنت متحمسا للكتابة عن غ. ط. فرمان لكن هذه الحماسة لم تكن "حباً" أعمى له، ولهذا لم تمنعني عن النظرة الأكاديمية الموضوعية لنتاجاته وفرز سلبياته عن إيجابياته وملاحظة الفرق الكبير بينها والأعمال الكبيرة التي ترجمها أو قرأها وإجراء مقاربات كومبارتستيكيه حقيقية قدر المستطاع.

وقد استنتجت وأدركت فيما بعد أني إزاء كاتب عراقي وطني، ملتزم حتى العظم بقضيته العراقية لكن بدون تهريج، مريض، غير متحمس للحزبية، أو الأدب الحزبي، أو حزبية الأدب، شبه منفي، مغترب، مقيم في عاصمة شيوعية، قلعة الاشتراكية يتهامس فيها الناس عن الممنوعات وتتنفس يوميا بالأدب الكلاسيكي الروسي أكثر بكثير من الأدب السوفييتي، متزوج من امرأة من هذه البلاد، اسم ابنه سمير، يحبه كثيرا، يتمنى لو يتكلم العربية، (لا أزال أتذكر حتى هذه اللحظة في إحدى المرات عدت معه إلى شقته في وقت متأخر وجاء ابنه سمير وهنا احتظنه والده غائب وصار يبكي من فيض عاطفته ويتكلم معه بالروسية والعربية ويطلب منه ان يتعلمها كما أتذكر)، وهو مرتبط ارتباطا حقيقيا ببيئته وتجاربه الحياتية الشخصية السابقة وانتماءاته الوطنية والفكرية والثقافية وذكرياته القديمة وأجوائها وطبيعتها وحتى نمط الكتابة والتفكير، إضافة إلى معاناته من "الإحباط" رغم رفضه له في "ظلال على النافذة"، الأمر الذي قد يكون منعه من الانطلاق بفكره وتجسيده له بروايات ذات مغزى فكري أعمق وغير مقتصرة على نمذجة الشخصيات العراقية ووصف المكان.

أتذكر، إننا تحدثنا فيما بعد عن هذه الأمور عندما سألتة عن مقدمته لمجموعة "قصص واقعية من العالم العربي" (التي كتبها بنفسه كما قال لي) بالاشتراك مع محمود أمين العالم. كانت المقدمة خطابية ومتحمسة لأفكار الواقعية الاشتراكية بحيث إني كعادتي مازحته عنها، وتجاوب معي وكان أكثر وضوحاً وصراحة، فكان أقرب ألى أفكار بيلينسكي النقدية ودوبرلوبوف حيث أبدى لي إعجابه الشديد به، واعتقد أنه ذكر لي بأنه كان يترجم دراسة نقدية له. كان غائب يعاني رغم أنه على مشارف العقد السادس من عمره واصدر عدة روايات ولكنه مع ذلك كان يطمح لتطوير أدواته وتغيير أساليبه ويهتم باللغة باعتبارها

عنصرا هاما من النتاج الأدبي. وأنا كنت أحسُّ بمعاناته بالذات عندما أقرأ روايات دوستويفسكي وتولستوي أو بعض الأعمال التي ترجمها هو بنفسه أو استعرتها من مكتبته الشخصية وكان يبدي إعجابه الشديد بها عندما نتحدث عنها بحيث يبدو عليه أنه يتمنى أن يصل إلى مستوياتها. هذا مجرد انطباع شخصي شعرتُ به بدون أن يقول لي ذلك.

وقبل أن أنشر كتابي عن غ. ط. فرمان بالعربية في التسعينات، أعدت قراءة اغلب الأعمال السردية العراقية الطويلة الصادرة قبل "النخلة والجيران" ومع ذلك ثبت لي مرة أخرى أن الأخيرة فعلا هي الرواية العراقية الفنية وأن مؤلفها حقا برع في تصوير البيئة والزمكان العراقيين وأجاد النمذجة وتصوير الشخصيات من الداخل والخارج وأدخل المونولوج وأظهر قدرة فائقة في إدارة الحوارات واختيار أوقات وأماكن مناسبة لها حسب مغزى روايته، واستعمل لغة "الشارع والساعات" كما يقول باختين بطريقة لم يتميز بها أي عمل سردي عراقي آخر قبله مثل مقامة "رسالة العشق" لأبي الثناء الآلوسي و"الرواية الإيقاظية" لسليمان فيضي و"جلال خالد" لمحمود أحمد السيد، و"نهاية حب" و"أناهيد" لعبد الله نيازي ولا "الدكتور ابراهيم" أو"اليد والأرض والماء" لذنون أيوب و نتاجات عبدالمجيد لطفي و "مجنونان" 1938 لعبد الحق فاضل و"أفول وشروق" خالد الدرة و رواية ليلى عبد القادر التي لم تنشر جزءها الثاني، و"الوجه الآخر" 1957 لفؤاد التكرلي والتي صدرت قبلها بعقد من الزمان تقريبا.

وفي الحقيقة قد أكد هذا الإعجاب أو الرأي أغلب الباحثين العراقيين مثل المرحومين الدكتور علي جواد الطاهر وعبدالإله أحمد والدكتور شجاع العاني والأستاذين باسم عبدالحميد حمودي وفاضل ثامر رغم "مآخذه" على تأثرها المباشر ب"زقاق المدق" لنجيب محفوظ وآخرين.

هناك نتاجات سردية طويلة عراقية كثيرة صدرت قبل "النخلة والجيران" وبعدها بفترات حتى التسعينات لم ترقَ كلها الى مستوى الكتابة الروائية الفنية الحديثة، ومن يدري ما الذي كان سيحدث لو لم يتأخر التكرلي في إصدار رائعته "الرجع البعيد"، التي اعتبرها أنا شخصيا الرواية العراقية الأرقى فنياً وحبكة ومضمونا وبناءً وأسلوباً، في فترة إصدارها طبعاً.

وأذكر أني أخبرت غائبا بإعجابي الكبير ب "الرجع البعيد" بعد أن استعرتها منه وأعدتها له، فوافقني وتجاوب مع إعجابي بها وقال لي بصدق وتلقائية وبابتسامته المعهودة وبالحرف الواحد "فتح"، "كشف" في الرواية العراقية! لا اعتقد أن كاتبا عراقيا آخر سيبدي إعجابه برواية لزميل آخر مجايل له بنفس طريقة غائب فرمان المتواضعة.

ولعل هذا ما يؤكد استنتاجي بأنه كان يريد أن يجدد اسلوبه ولهذا كتب "آلام السيد معروف" التي تختلف كثيرا عن أعماله السابقة، وبالذات من الناحية اللغوية. كانت لديه معاناة من هذا النوع، عبر عنها في "خمسة اصوات"، وقال لي في أكثر من مناسبة إنه يطمح حقا في كتابة رواية تتميز بلغة متدفقة وتحقق نجاحا، وكان وقتها يكتب "المرتجى والمؤجل"، وأتذكر أنه كان يستفسر عن بعض الأمور من ضيفي طبيب سوري عندما كان معي في مسكني في موسكو قبل رحيلي عنها بفترة قصيرة، لكنه كان محبطاً إلى حدما ويشعر أن اللغة مهمة ويسعى إلى مستوى أعلى. ولاحظت هذا بالذات مثلا عندما كنا نتحدث عن الروايات الكلاسيكية كما ذكرت، وطريقة دوستويفسكي بالكتابة بالذات "الجريمة والعقاب" و"الأخوة كرامازوف" و"المراهق" و"الأبله" أو "الصخب والعنف" و"اللصوص" لفوكنر، الذي قال عنه إنه غير معجب بأسلوبه، لكني أعتقد انه كان يسعى إلى أن يصل لمستوى صنعته

ولغته، بل عبّر لي في أحاديثنا المتفرعة والجانبية عن إعجابه ايضاً بلغته ولم يخفِ أن اللغة تخونه في بعض الأحيان ويشعر "بالتمزق"، بالذات في حيرته ما بين الفصيحة واللهجة العراقية. أي إنه يقارن نفسه بالروائيين الكبار الذين كان يقرأ نتاجاتهم بالعربية بالذات لأنها لغته التي يكتب بها، وطبعا بالإنجليزية والروسية اللتين ترجم منهما.

وقد حدثني الأديب الراحل فؤاد التكرلي بحذر وبطريقة وديّة عن هذا الجانب لدى غائب من حيث الإسراف بالواقعية لدرجة المباشرة لكنه كان يجاهد من أجل تطوير اللغة والصنعة كما هو واضح في قصصه الأولى.

هذه الرغبة الشديدة في التجديد وجدناها عند محمود أحمد السيد الذي كان يريد أن يكتب روايات تحليلية كبيرة، أما غائب فكان يريد أن يكتب رواية واقعية بأسلوب اكثر تجديدية وصنعة أدبية وتحليق لغوي انسيابي وبوليفوني ومتدفق.

قد يكون حقيقة أنه لم يعجب بفوكنر كما كرر مراراً، كان يقصد أنه لم يحب طريقته في رصد الأحداث والغموض والتكنيك العالي والصنعة، أما في الحقيقة فهو قد يكون تمنى، كما قلت سابقاً، الكتابة بتكنيكه (فوكنر) لكن بلا تعقيدات مبالغ فيها تتطلب التركيز.

أحب غائب آرثر ميلر بدون الإفصاح عن ذلك لكنه تأثر به كما هو واضح في "المخاض"، هذا هو همه ومعاناته وهدفه منذ قصصه الواقعية الأولى، وهو ما طرحه في روايته البوليفونية "خمسة أصوات"، وكان البطل يتألم لأن صديقه قال له ساخرا "أنت نسخة من غوركي"، وهذا ما أشار إليه ايضا التكرلي كما ذكرت أعلاه.

أعتقد أن الترجمة وبيئته غير العربية وظروف أخرى قد أعاقته قليلا من الوصول إلى لغة التدفق الروائي الرحبة التي كان يطمح هو نفسه للوصول إليها في كل نتاجاته. ولهذا السبب نلاحظ أنه يسمو و"يطلع" في بعض المقاطع بينما "يخفق" في حالات أخرى، وهذه تحتاج إلى دارسين يركزون على هذا الجانب بالذات الذي له علاقة بمشغله البوأيتيكي أو الإبداعي التأليفي وظروفه. وشعرت بذلك عندما قرأت "مائة عام من العزلة" لغابريل ماركيز، و"الصخب والعنف" و"اللصوص" لفوكنر و في تلك الفترة، وفيما بعد "السيد الرئيس" لأستورياس، ونفس الأمر عند إعادة قراءة دوستويفسكي بالذات بالعربية. ولاحظت انه يبدي إعجابه مثلا بدوستوييفسكي على عكس فوكنر حيث يتردد في إبداء رايه الصريح به رغم أن كلا الكاتبين متميزان بقوة اللغة. اللغة هنا طبعاً ليست إنشاءً بل هي تنوع وثراء ومترادفات (سينونِم) وتدفق ومستويات وخلفيات اجتماعية وثقافية وفلسفية ورمزية وأليغورية (مجازية) مختلفة وعدم تكرار. وهذا ما يواجهه أي روائي يسعى لأن يكون عمله متميزاً. ولهذا نجد أن نسبة الأعمال الخالدة أقل بكثير من النتاجات الصادرة على مر التاريخ.

وكنا كما قلت سابقا نتحدث بإعجاب عن هذه الكتب وكنت اشعر برغبته للوصول إلى مستوياتهم ليس من خلال حديثه عنها فحسب، بل من ملامح وجهه، وهو أمر طبيعي ورائع أن يضع الروائي نصب عينيه أهدافا عالية.

اخترت الكتابة عن غائب طعمه فرمان رغم إغراءات أخرى كثيرة، وأذكر هنا أن أحد المستشرقين نصحني أن أختار القصة او الرواية الخليجية او السعودية على الأقل لأنها ستتيح لي فرص عمل أفضل وأكثر في هذه البلدان، وعندما دافعت عن الأطروحة بقيت عاطلا عن العمل وبلا جواز سفر، ذكرني هذا المستشرق بنصيحته القديمة لي "هل

يستطيع غائب أن يجد لك عملاً؟ المفروض أن يساعدك في الحصول على عمل!"

لم أفكر، لا أنا ولا غائب، بهذه الطريقة "الواقعية والعملية" او "المصلحية"، ولو كنت من هذا الصنف لسافرت الى العراق واستفدت من امتيازات أصحاب الكفاءات، لكننا لسنا من هذا النوع من البشر ولم أندم لحظة في حياتي على اختياري لهذه الموضوعة.

كان غائب جاداً ومجتهداً ومتواضعا وساخراً ومخلصا وصادقا وعفويا وتلقائيا في حياته اليومية وكتاباته، لكن ظروف حياته لم تسمح له بأن ينطلق أكثر في تفكيره الروائي ويتجاوز اسلوبه. ولأوضح ما ذكرته سابقا: أعتقد أن سوء صحته وانشغاله بالترجمة ومعاناته من الغربة وإقامته في بلد شمولي حزبي وأمور أخرى نعرفها صرفته عن التفرغ للكتابة بطريقة الروائيين المحترفين، التي من شأنها أن تجعله منتجاً محترفا غزيراً يتجاوز تجاربه الشخصية وأن يكون حرا في تفكيره بكل معنى الكلمة.

لقد نشرت كتابي عنه في بداية التسعينات على حسابي الخاص عن طريق دار الكنوز الأدبية ونفذ وكان اول اطروحة دكتوراه عن كل اعماله الصادرة منذ الأربعينات حتى منتصف الثمانينات، أي باستثناء "المرتجى و المؤجل " و "المركب". وأشكر في هذه المناسبة زميلي الدكتور الفنان فؤاد الطائي الذي نفذ تصميم غلاف الكتاب.

ونشرتُ مقالاتٍ كثيرةً عن غ. ط. فرمان في الصحف والدوريات مثل البديل والاغتراب الأدبي والزمان والقدس العربي والمواقع الأدبية العراقية، ولاحظت ان هناك العديد من "النقاد" وكتّاب الإنترنيت ينقلون من كتابي او مقالاتي عن غائب بدون الإشارة الى مصدرها، باستثناء الدكتور صلاح نيازي الذي استأذنني مرة بطريقة حضارية أحييه عليها،

وقسم منهم يتحدثون عنه في محطات تلفزيونية، ويتحدثون عن بوليفونيا "خمسة اصوات" التي اشرت إليها في أطروحتي في الثمانينات وكتابي عن باختين في التسعينات بدون أن يذكروا المصدر !! ومع ذلك أصبحت لا ابالي لأن المهم انهم يتذكرون هذا الكاتب الذي يجسد مصير أجيال مثقفين عراقيين كثر عانوا من الفاقة والحرمان والغربة والقهر السياسي. وأنا هنا أعجب لباحث أكاديمي يتناول اديباً بدون الرجوع إلى مصادره لا سيما في عصر الكومبيوتر وغوغول!

اليوم يوجد أكثر من كتاب عنه، مثل كتاب الصحفي والفنان الراحل أحمد النعمان، الذي ساهمت به بعدة مقالات، وأود أن اذكر هنا بأني بعثت له (النعمان) مخطوطة كتابي عن غائب قبل نشره عندما اخبرني عن مشروعه لثقتي العالية به وسعادتي لاهتمامه به، كذلك لأنه والحق يقال شجعني معنوياً وكتب مقالاً عن اطروحتي بعد دفاعي عنها عام 1984.

وقرأت قبل فترة قصيرة مقالا للباحثة العراقية ميساء نبيل عبد الحميد تذكر فيه الدراسات المكرسة لأعمال غائب مثل اطروحة الدكتور علي ابراهيم، ودراسة الدكتورة فاطمه عيسى جاسم، ودراسة ماجستير لشازاد كريم إضافة إلى كتاب المرحوم د. أحمد النعمان وأطروحتي عنه، ولم تذكر كتاب د. نجم ع. كاظم (كرّس فصلاً منه لغائب)، الذي اطلعت عليه مؤخراً وأشرت اليه وكتابين آخرين عنه، وتنوي كتابة أطروحة دكتوراه عن موضوعة الغربة والاغتراب في أعمال غائب. ط. فرمان التي تناولتها أنا أيضاً في كتابي، واتمنى لها في هذه المناسبة التوفيق والنجاح.

تناولت في أطروحتي عنه نشأة الرواية العراقية ومكانة "النخلة والجيران" وكل قصص غائب القصيرة ومقالاته الأدبية الأولى، التي لا اعتقد يمكن الحصول عليها بسهولة حيث سافرت في الثمانينات إلى

دمشق وبقيت شهرا كاملا أبحث في المجلات العربية القديمة عنها ولا انسى فضل موظف المكتبة الأستاذ الفاضل إبراهيم. ثم درست عالمه الروائي. وهي غير منشورة في دوريات أو مجاميع قصصية أخرى ولهذا يصعب على أي ناقد يتناولها بدون العودة إلى مجلات الأربعينات الخمسينات التي نشرت بها أو كتابي حيث قدمت عرضاً لها.

وحللتُ كل رواياته الخمس وركزت على موضوعاتها وبالذات الناستولجيا او العودة الى الجذور، والاغتراب والمكان والزمان والهرونوتوب "الزمكان" والأشكال الأليجورية بالذات في القربان، والبوليفونيا كما هو الحال في "خمسة أصوات"، وأسلوب عودة البطل كما هو الحال في "المخاض".

قصصه الأولى تتسم بالبساطة والبدائية بالذات مجموعته الأولى "حصيد الرحى" وفيها مقاطع متطابقة تقريبا مع قصص مكسيم غوركي ذكرتها في كتابي ومقالاتي.

رواياته تختلف كثيرا عن قصصه فهي أكثر فنية وتطورا من حيث انسيابية اللغة والمقومات الأخرى التي ذكرتها سابقا.

أما من حيث تأثره بالكتاب الآخرين، لم يرضَ غائب بفكرة تأثر "النخلة والجيران" ب "زقاق المدق" رافضا بذلك افكار الأستاذ فاضل ثامر.

أما بخصوص تأثره بالصخب والعنف فقد ذكر لي واقعة، وهذه أول مرة أكتبها للتاريخ، بأن أحدهم جاء الى موسكو والتقاه طارحا عليه اسئلة ولم يذكر لي اسمه لكنه طلب مني على طريقته المحببة بالنسبة لي ان اكتم الأمر وكأنه سر خطير، أذكر اني وقتها ابتسمت له وفعلا نسيت الموضوع.

قال لي غائب بأن هذا الباحث طرح مقارنة بين "الصخب والعنف" و"ظلال على النافذة"، واستطرد قائلاً باللهجة العراقية، "قلت له فعلا أجر لك إذن"!

أنا شخصيا فهمت منه (غ. ط. فرمان) أنه فرح بهذه المقارنة، لكنه رفضها رفضاً قاطعاً، كان يقصد د. نجم ع. كاظم كما فهمتُ بعد عدة عقود وبعد ان اطلعت مؤخراً على كتابه عن الرواية العراقية.

أي إنه كان يتأثر بالكتاب الواقعيين المنفتحين بحيث يظهر ذلك جليا على مستوى اللغة في كل الخطاب الروائي من الكلمة الأولى حتى نهايتها، وهذا ما عناه باختين بمفردة الرواية.

غائب ط. فرمان كان ممتنا جداً عند مقارنة "النخلة والجيران" برواية "فونتامارا" للكاتب الإيطالي إينازيو سيلوني، التي ترجمها وفقدها في القاهرة.

وللتاريخ أيضاً أقول هنا إني شاهدت فيلم "فونتمارا" في سينما جامعة موسكو، وقررت أن أقرأ هذه الرواية، ثم قرأت على ظهر غلاف أحد الكتب الموجودة في مكتبة غائب الشخصية إعلان عن ترجمته لهذه الرواية وترقب إصدارها، لكنها لم تنشر، بل صدرت فيما بعد اسمه الشاعر عيسى الناعوري، الذي ترجمها من اللغة الإيطالية مباشرة.

بعدها حدثت مشرفتي عن هذه الرواية ومستشرقين آخرين ثم قرأتها، وفي النهاية أخبرني غائب عنها في احدى الجلسات وكان فعلا معجبا بها وقال إنه تأثر بها. وهناك فعلا أوجه شبه كثيرة بين فونتامارا الإيطالية والنخلة والجيران.

كذلك هناك اوجه شبه واضحة بين "المخاض" و"موت بائع جوال" لآرثر ميلر، التي وجدتها أيضاً في مكتبته، وهذه الحقائق مذكورة في كتابي وفي مقالي عن المؤثرات الأجنبية في أدب غائب طعمه فرمان.

أعتقد أن الكاتب الراحل الصديق فؤاد التكرلي من اكثر الكتاب رفضا لهذ هذه المقولات لكنه والحق يقال إنه كان متفتحا معي في الحديث عن هذه الأمور ويطلب من الأكاديمي أن يدعم آراءه ب"الأدلة والبراهين" على التأثر، وهنا لا بدّ ان اذكر انه كان كريما فتح لي مكتبته.

موضوعة التأثر بالكتاب الآخرين تخلق حساسية عندهم لكن الأكاديمي غير معني بمشاعرهم إذا كان متأكدا من رأيه، وتعلمت في دراستي الأكاديمية في معهد الاستشراق الروسي، وفيما بعد هنا في جامعة كوبنهاجن أنه ليس لمجرد أن يقرأ الروائي كتابا معينا لنقول إنه تأثر به، كما هو الحال عند الكثير من النقاد الصحفيين وليس الأكاديميين طبعا.

بالنسبة لكاتبنا العزيز الراحل غائب كان ايضا كريما معي وفتح مكتبته امامي، إلا أنه لم يكن يحتفظ بإصداراته القديمة، حتى مجموعته القصصية الأولى "حصيد الرحى" لم تكن لديه، واعتقد "النخلة والجيران" أيضا لم تكن موجودة عنده وكنا نضحك كثيرا لهذا الأمر. واذكر حقا أنه كان يضع صحيفة منشور فيها مقابلة معه على المنضدة وكنا أنا وإياه نضع أكواب الشاي عليها!!

لا بدّ لي وأن أقول إن غ. فرمان كان يذكر بعض اصدقائه مثل المرحومين أحمد النعمان ورشيد رشدي، الذي عرض علي تعاونه معي والدكتور ضياء نافع وآخرين.

ولا بدّ لي من أن أشكر الروائي برهان الخطيب، الذي فتح لي مكتبته وأعارني بعض الكتب العراقية القديمة، كذلك بعض المستشرقين منهم فاليريا نيكولاييفنا وشاغال وجوكوف الذي كانت لديه اغلب القصص العراقية، وطبعا موظفي مكتبة معهد الاستشراق وآخرين لم تعد الذاكرة تحفظ أسماءهم.

أما بالنسبة الى آراء أصدقاء غ. فرمان عنه فلم استفد كثيرا منها واغلبها انطباعات شخصية، وأشير في هذه المناسبة أني فعلاً فوجئت بأن أحد المقربين جدا منه كتب في ذكرى رحيل الكاتب، بأن زوجة الأخير إنا بيتروفنا ترجمت روايته "خمسة أصوات" رغم أني ذكرت في أطروحتي أن هذه الرواية ترجمتها المستشرقة لينا ستيبانوفنا.

كان المرحوم غائب يزورنا باستمرار في كل مرة ندعوه عندما كنا نقيم في منزل الطلبة الذي كنا انا وإياه نسخر قليلاً من اسمه "دار العلماء الشباب" التابع لأكاديمية العلوم السوفيتية في موسكو، وآخر مرة في التسعينات دعوته لزيارتي في الدنمرك وفرح للأمر لكنه تمرض وغادرنا وتأثرنا بفقده كثيرا وبقي في قلوبنا ولم يغب عنا لحظة واحدة حتى الآن لأنه كان قبل كل شيء إنساناً دافئاً وبسيطاً وصادقا ومتواضعاً ومثابراً محباً للآخرين بكل ما تعنيه الكلمة.

ويسعدني هنا أن أهدي موقع الناقد العراقي والمشرف عليه الإنسان الدؤوب الدكتور حسين سرمك بعض الصور التي التقطتها لكاتبنا الرائع الراحل غائب طعنه فرمان عام 1984 التي لم أفقدها لحسن الحظ في غربتي الطويلة.

الأديب الراحل غائب طعمه فرمان مع زهير ياسين شلبيه، موسكو، 1982-1983

الكاتب العراقي الكبير غائب طعمة فرمان ويقف إلى جانبه زهير ياسين شليبه، يقرأ له تدوينه لبعض حواراتهما التلقائية، موسكو 1983-1982

من اليمين: الدكتور النحّات جوشن ابراهيم، الأديب الراحل غائب ط. فرمان، الصغيرة فيروز زهير

من اليمين: الدكتور النحّات جوشن ابراهيم، الأديب الراحل غائب ط. فرمان، الصغيرة فيروز زهير

من اليمين: الدكتور النحّات جوشن ابراهيم، الأديب الراحل غائب ط. فرمان، الصغيرة فيروز زهير

الأديب الراحل غائب طعمه فرمان في مكتبه، تصوير زهير شلبيه 1984

الأديب الراحل غائب طعمه فرمان. تصوير زهير شليبه 1984

الأديب الراحل غائب طعمه فرمان. تصوير زهير شليبه 1984

الأديب الراحل غائب طعمه فرمان. تصوير زهير شليبه 1984

الأديب الراحل غائب طعمه فرمان. تصوير زهير شلبيه 1984

حوار مع الروائي العراقي غائب طعمه فرمان

حول هذا الحوار: منذ نهاية عام 1980 أخذت التقي بكاتبنا العزيز غائب طعمه فرمان باستمرار، وكنت أحاول في هذه اللقاءات "الاصطياد بالماء العكر" كما يقال فأطرح عليه أسئلة فيها نوع من الاستفزاز رغبة مني في الحصول منه على أجوبة شافيه. وكان من الصعب على أن أحصل على ما في روح هذا الكاتب الصموت لاسيما وأن الأسئلة الموجهة تختلف كثيرا عن أسئلة الصحفيين التي يطرحونها له في المقالات الصحفية الكثيرة جدا. غائب طعمه فرمان يضيق ذرعا من الأحاديث الطويلة، وخاصة الأحاديث التي تتناول أعماله بالذات، ولهذا كنت أتحايل وأعطى لنفسي وقتا طويلًا لتحقيق "مآربي"، واكرس الوقت الأكبر للأحاديث أيضا إن حصلت إجابة على استفسار معين أطرحه على غائب طعمه فرمان "بالاقساط"!!، فكنت أسجل "دفعات" الإجابة وأجمعها لتكون جوابا كاملا يعكس رأي الكاتب فعلا. قبل فترة قصيرة سجلت بعض هذه الأحاديث مع فرمان، وقررت أن أطلعه على "حصاد" جلساتنا. تركته يقرا الحوار، وعندما رجعت قال لي وهو ينظر إلى بعينين ضاحكين:

ـ متى كان هذا؟ هل صحيح أنا حدثتك بكل هذه الأمور؟ أنت الظاهر استدرجتني في جلسات السمر.

فقلت له:

ـ طيب المهم أنا عندى نية نشرها فما هو رأيك؟

ـ أنا شخصيا لا مانع لدي.

وهكذا قررت نشرها لإطلاع القراء العرب على جوانب من

أعمال غائب طعمه فرمان، وسنقوم في مرة أخرى بإعداد مادة أخرى من هذا الطراز.

- أرجو أن تحدثنا عن مطالعاتك الأولى

أذكر إني قرأت رواية "في روسيا" أو "في الناس" أو "بين الناس" لمكسيم غوركي. وأنا طبعا لا أذكر بالضبط عناوين هذه الكتب، واعتقد أن مترجمها هو عبد المجيد المويلحي، بل قد يكون اسمه المليجي. كذلك أذكر أني قرأت "أهوال الاستبداد" لالكسى تولستوى، وهي ترجمة لروايته "بطرس الأول". وأنا تأثرت بهذه الكتب، وما زالت انطباعاتي الأولى عنها باقية حتى الآن في ذاكرتي.

- بمناسبة الحديث عن مكسيم غوركي هل لك أن تحدثنا عن تأثير أعماله عليكم.

اعتقد أن مكسيم غوركي أثر تأثيرا كبيرا عليّ لأسباب ثلاثة: أولاً أن الكتب التي يقرأها الإنسان في بداية حياته المبكرة تبقى عالقة في الذاكرة، وتصمد الانطباعات المتكونة عنها أمام النسيان. ثانيا: أن مكسيم غوركي طرح عالما جديدا بالنسبة للحياة القديمة التي كنا نألفها. مكسيم غوركي قدم لنا أمثلة نموذجية أخرى من نوع آخر، إضافة إلى عظمته الأسلوبية. أقصد عظمة لغته، وأسلوبه المليء بالتشابيه، وتعابيره التي كانت جديدة بالنسبة لنا. كذلك يجب ألا ننسى ذخيرته العميقة، ومعرفته القوية بالحياة، ولهذا يحركك غوركي عندما يتحدث عن شخصية معينة، وتحس بحب كبير لها، وتتعاطف معها، ذلك لأن شخصياته مستمدة من الواقع، يأخذها من المجتمع الذي عرف كل تفصيلاته. غوركي لا يلفق بأعماله وهذا سر نجاحه.

إنه يجمع ماده دقيقة وكبيرة عن المجتمع والناس ويبني على هذه المادة ما يريد أن يقدمه من الشخصيات الاجتماعية في أعماله الأدبية. اعتقد أن التأثير برز من هذا المنطلق.

- لا بدّ أنك أعدت قراءة مكسيم غوركي فما هي الانطباعات الجديدة؟

أعتقد أن مجموعتي الأولى "حصيد الرحى"، تتجسد فيها تأثيرات غوركي، تأثيرات مباشرة من أعمال غوركي.. أقصد تأثير غوركي من حيث اختيار الشرائح الاجتماعية والمادة الحياتية. والتأثير واضح من حيث الموضوعات التي تطرقت إليها في قصص هذه المجموعة. حتى أسلوب "حصيد الرحى" في التعبير، والوصف والتشبيهات، فيه الكثير من أسلوب غوركي.. من الممكن ملاحظة تشابيه ومقارنات وعبارات معينه في "حصيد الرحى" تشبه كثيرا مقارنات غوركي. مكسيم غوركي يفرط باستخدام التشابية، ويفرط بالأسلوب، الذي يحاول فيه أن يرتفع إلى مستوى رفيع جدا، مكسيم غوركي متمكن من اللغة الأدبية وأنا الآن أنظر إلى مسألة تأثير مكسيم غوركي بطريقة أخرى، أو بالأحرى من زاوية أخرى.. فأنا الآن – أقصد بعد فترة الشباب المبكرة – أهتم بصنعة غوركي الأدبية الإبداعية، الصنعة بمعناها العربي، أقصد بالصنعة الأستاذية، وفيها نوع من التكلّف والاهتمام والدقة والجديه والحذاقه اللغوية والتشابيه الحياتية التي استنبطها من تجاربه الشخصية الخاصة به، من تجواله في روسيا ومعايشته لأهلها وطبيعتها.

- هناك رأى مفاده أن ثقافة الخمسينات كانت محدودة، وأن تكنيك القصة آنذاك كان ضعيفا. هل يمكن أن تحدثنا عن مدى دقة هذا الرأى باعتبارك واحدا من أبرز كتاب الخمسينات؟

في أوائل الخمسينات، أقصد حتى 1953 تقريبا، كانت المعلومات في العراق عن تكنيك القصه بشكل عام والقصة القصيرة بالذات قليلة جدا. وأحب أن أؤكد لك في هذه المناسبة أن سنة واحدة كفترة زمنية كانت تلعب دورا كبيرا في تطور الثقافة والأدب والحياة بشكل عام والقصة بشكل خاص. أقصد أن أعوام ما بعد الـ1953 شهدت تطورات كبيرة في مفاهيمنا الأدبية، وفي الطرق الإبداعية، وأخيرا في تبلور شخصياتنا. فمثلا أن السياب تطور بقفزات كبيرة، فهو يختلف كثيرا عن سياب بداية الخمسينات ومنتصفها. قصيدته "أنشودة المطر" التي كتبها عام 1953، حصل بعد نشرها على شهرة كبيرة، وكانت حالتنا كما لو كنا نتبارى مع بعض. كان يتملكنا شعور الانبهار والدهشة.. الانبهار أمام شيء جديد، مثلا "امرأة من روما" اندهشنا بها، لأنها تطرح قضية اجتماعية كبيرة من خلال امرأة مومس. خذ مثلا كتاب "الخبز والنبيذ" للكاتب الإيطالي اينازيو سيلوني، الذي قرأته باللغة الإنكليزية، وهو عمل روائي بطله قس، كنت معجبًا به للغاية، كنت معجبًا بأعمال هذا الكاتب الإيطالي المعادي للفاشيه.

- قرأت في الصفحة الثانية من غلاف مسرحية "موت بائع جوال" للكاتب الأمريكي آرثر ميلر[1] الإعلان التالي

"فونتمارا: قصة صراع الشعب الإيطالي المرير ضد الفاشية والإرهاب والاستبداد: بقلم اينازى سيلوني – تعريب غائب طعمه فرمان. مقدمه بقلم الدكتور عبد العظيم أنيس". هلا حدثتنا عن "قصة" هذا الإعلان، وعن تأثير هذه الرواية على أعمالك، وبالذات

---

[1]– آرثر ميلر. موت بائع جوال. المكتب الدولي للترجمة والنشر. القاهرة – 1956.

على روايتك الأولى "النخلة والجيران"؟.

فعلا أنا ترجمت رواية "فونتمارا" إلى العربية، وكان ذلك في عام 1956 في مصر، وأعطيت النسخة المترجمة الأولى والوحيدة لدار "المكتب الدولي للنشر والتوزيع"، الذي نشر الإعلان المذكور، ومن المؤسف حقا أنني فقدت النسخة المترجمة، ولم احتفظ بنسخة أخرى، في الحقيقة لا اذكر كيف فقدتها، وصدرت فيما بعد بترجمة عيسى الناعوري(*)، عن الإيطاليه، بينما أنا ترجمتها عن الإنكليزية. كما سبق وأن ذكرت لك في هذا اللقاء بأني كنت معجبا بأعمال إينازى سيلوني، وتأثرت كثيرا بروايته "فونتمارا"، وقد انعكس هذا التأثير في روايتى الأولى "النخلة والجيران". كتب اينازى سيلوني "فونتمارا" بلغة مليئة بالعبارات الشعبية المحلية. إن أجواء هذه الرواية لا تختلف كثيرا عن أجواء "النخلة والجيران"، ما عدا أن الأخيرة كتبت عن أحداث كانت تدور في المدينة وأزقتها، بينما أحداث الأولى مأخوذة من الريف، من قرية إيطالية، أما أنا فقد كتبت عن أحداث دارت في بغداد. واتسمت أعمال اينازى سيلونى بموضوعة العداء للفاشية، وله رواية أخرى غير "فونتمارا" و"الخبز والنبيذ"، لا أذكر عنوانها الآن ولكنها هي ايضاً عن الدكتاتورية. وبالمناسبة، إن "فونتمارا" تعتبر من الأعمال الأولى، التي كتبها سيلوني.

أبطال "فونتمارا" بسطاء وأنا أحببتهم وتأثرت بهم، بشكل خاص بشخصية الطالب المزمن، ذلك الإنسان البسيط والطيب ولكنه فاشل، فيه شبه كبير لشخصية حسين بطل "النخلة والجيران" فهوأيضاً طالب مزمن. أنا مازلت حتى الآن أذكر الكثير من تفصيلات

---

* – الأســـتاذ عيســـى الناعورى ترجم هذه الرواية عام 1963، إلا أننا عثرنا على ترجمة أخرى لنفس الرواية صدرت عام 1957 لمترجم مصري فقدنا اسمه الكامل بالضبط.

مضمون هذه الرواية، وصفات شخصياتها وما عانوه من آلام ومتاعب كثيرة من أجل الحصول على لقمة العيش. أنا لا ارفض تأثير أحد الكتاب عليّ وخاصة إذا كان من أولئك الكتاب الذين أحبهم سواء كانوا من الأجانب، أو من العرب، إلا أني أرفض الآراء التعسفية، التي يطلقها أحيانا بعض النقاد. من ذلك أن "أحدهم" أخبرني بأن روايتي "ظلال على النافذة" متأثرة "بالصخب والعنف"، فقلت له: أجر لك أذن، يعني أذهلتني، إلا أنني عندما راجعت نفسي وسألتها: هل من المعقول أن تكون "ظلال على النافذة" الرواية العراقية الصميمة شبيهة بـ"الصخب والعنف"؟ وأخيرا توصلت إلى عدم وجود أوجه شبه بين هاتين الروايتين، لا بالأسلوب ولا بالشخصيات ولا بالأفكار، فـ"ظلال على النافذة" لا تشبه إطلاقا "الصخب والعنف". أنا قرأت "الصخب والعنف" قبل نقلها إلى العربية، وقرأت كل أعمال فولكنر باللغة الإنكليزية، ولا يعجبني عالمه لأنه ليس قريبا روحيا من شخصيتي، لا أنكر إعجابي بأسلوبه وتكنيكه، ومع ذلك كنت أقرأه على مضض، لمجرد الاطلاع، هذا هو هدفي الوحيد من قرائته. طبعا أنا لا أنفي اللحظات الإنسانية الموجودة في أعمال فولكنر، ولكن أنفي الاستيعاب للجو العام، أنفي معرفته الدقيقة لشخصيات واقعية، حقيقية عاشت في الجنوب. فولكنر ذو أسلوب خاص به، ولهذا يمكن أن نقول: هذا أسلوب فولكنر، وهو واحد من كتاب عديدين قرأت أعمالهم ولم أتأثر بها، لا يعجبني أن أقلد أسلوبهم. قد أكون تأثرت بطريقة فولكنر في بناء الرواية وتكنيكها.

- كيف تنظر إلى الفكرالوجودي؟[2]

---

[2]– بعد إصـــدار "الوجه الآخر" لفؤاد التكرلي كتب غائب طعمه فرمان عنها مقالاً نقدياً، ونورد للقارئ نفس المقطع الذي قرأناه له في معرض ســؤالنا عن الفكر الوجودي. لقد قال فرمان آنذاك: ".. وفؤاد التكرلي في قصة الوجه الآخر يقحم نفسه في الجو القصصي. وكثير من

في تلك الفترة كان من الصعب الاعتقاد بأن كاتبا عراقيا يكتب عن عوالم الوجودية. كتاب "دروب الحرية" لجان بول سارتر مثلا لم يكن مترجمًا إلى العربية، وأنا قرأته آنذاك بكامل أجزائه الثلاثة باللغة الإنجليزية، وبلا شك أن الكاتب العراقي الموهوب وصديقي فؤاد التكرلي قرأها أيضا، ولكن السؤال الذي فاجأني هو: هل يفكر فؤاد التكرلي بنفس طريقة تفكير سارترو يتأثر به. هذا ما كنت أريد أن أقوله في معرض حديثي عن مجموعة فؤاد التكرلي "الوجه الآخر"، الذي قرأت لي مقطعا منه الآن.

- كثيرا ما نسمع في اللقاءات الشخصية والصحفية معك عن حبك الكبير للكاتب العربي المعروف نجيب محفوظ. أرجو أن تحدثنا عن تأثير محفوظ عليك.

أنا فعلا معجب بنجيب محفوظ شخصًا وصديقًا وكاتبًا، ولا أزال أذكر لقاءاتنا في مقهى الأوبرا في القاهرة، وأنا معجب بأعماله، ولكن ليس بالضرورة أن أكون قد تأثرت به، بل وقلدته كما ذهب بعيدا بعض النقاد العراقيين. كتبت "النخلة والجيران" وكنت أعيش أجوائها العراقية والبغدادية الصميمه، ولم أتذكر عند كتابتي هذه الرواية أي عمل أدبي آخر. حين يأتي ناقد ويطرح رأى مفاده أن "النخلة والجيران" تشبه كثيرا بتفصيلاتها رواية "زقاق المدق" فأنا أرفض هذا الرأى رفضا قاطعا، لأن كل ما في "النخلة والجيران" عراقي أصيل بدون تزوير، لا بسمات الشخصيات، ولا بتصرفاتها، ولا بلغتها.

هذه الأفكار، تبدو طائفة على السطح ومقحمة في كيانها. ولست أدري ما الذي اضطره إلى أن يأتي بهذه الأفكار في حين أن القصه ذاتها تستطيع أن تفي بالفكرة، التي يريد التعبير عنها. ونحن نغمط القصة حقها إذا قلنا مجرد تعبير عن فكرة مجردة. إنها تعكس واقعا اجتماعيا معينا". (راجع أماسي اتحاد الأدباء العراقيين).

وقد أشار الدكتور علي الراعي في مقالته الأخيرة عن "النخلة والجيران" إلى هذه المسألة، ولم يتطرق حتى إلى موضوع شبهها برواية "زقاق المدق" أو رواية أخرى.

الطريف أن أحد المستعربين السوفييت هنا ذكر في إحدى مقالاته بأن نجيب محفوظ كتب "ميرامار" تأثرا منه بروايتي "خمسة أصوات" وهذا غير صحيح إطلاقا لأن "خمسة أصوات" صدرت بنفس العام الذي صدرت فيه "ميرامار" فتصور!! وهناك رأى آخر مفاده أن روايتي "القربان" متأثرة برواية نجيب محفوظ "أولاد حارتنا"، وهذا الرأى هو أيضا لا يخرج عن دائرة الآراء التعسفية، لأنه يلغي كل التجارب الشخصية للكتاب، ويلغي حضور الشخصيات العراقية البحته والتقاليد. هذا ظلم صارخ، إذ لمجرد لمس أوجه شبه بين هذه الرواية أو تلك ترى النقاد يصرخون: إنها متأثرة برواية فلان بن فلان. كنت أرغب في "القربان" تصوير مرحله معينة من مراحل العراق، أما "أولاد حارتنا" فإن نجيب محفوظ يصور أجيال الأنبياء. الرمز موجود في أي أدب بكثرة.

من غير المعقول أن يتخلى الناقد عن كل تفصيلات الحياة العراقية في "القربان" ويقول إنها متأثرة بـ"أولاد حارتنا". أنا شخصيا لا أجد أوجه شبه بينهما، واعتقد أن هذا تجنٍ. في "القربان" يتجسد الشعب العراقي بشخصية مظلومة البطلة الرئيسية للرواية، وأن كل الناس يتحدثون عن هموم الشعب العراقي، ولكنه يبقى مظلوما في كل الفترات، حتى جاء شخص أبله، غبي وقال: إنني أستطيع أن أحل المشكلة المستعصية بتغيير الاسم، فبدلا من مظلومة نسميها مسعودة.

ـ أنا اعتقد أن الشكل الأليجوري[3] الاستعاري المجازى الذي اتخذته في كتابة "القربان" هو نفس الشكل الذي اعتمد عليه نجيب محفوظ في "ميرامار"، مع ضرورة الأخذ بنظر الاعتبار أن الأولى طرحت الواقع العراقي لا من خلال السياسة فقط، بل من خلال الواقع الاجتماعي المعاش، بينما طرحت الثانية واجهات سياسية

---

[3]– اليجوريا: من اللغة اليونانية وتعني: أخر Allos، وأتحدث Agorúo وهي شكل من أشكال الاستعارة والمجاز لتوصيل أفكار معينة بواسطة شخصيات محدده. وقد أنتشر هذا الشكل في الفن بالذات (كأن ترسم امرأة معصبة العين بينما تحمل بيدها ميزانا أشارة للعدل، وتشير المرساة إلى الأمل وغيرها من الصور الاستعاريه المجازيه).

انتشر الشكل الاليجوري في أدب العصور الوسيطة، وكذلك في الفن الكلاسيكي، الذي ركز على تصوير شخصيات الأساطير اليونانية القديمة لغرض التعبير المجازي عن أفكار العدالة والشر وحصلت الاليجوريا في علم الجمال الرومانتيكي على مكانة كبيرة، إلا أن مفهومها تحدد منذ بداية القرن 19 فأصبح يفهم كوسيلة فنيه للتعبير عن الأفكار. ومن الجدير بالذكر أن أكثر الشخصيات الاليجورية في الأدب المدون أخذت من الفولكلور، من الحكايات القديمة عن الحيوانات (فالذئب مثلا يرمز إلى البخل، والثعلب يعني الخداع). والأمثلة كثيرة في كل أداب الشعوب القديمة، وخاصة في الأساطير والمواعظ وحكايات الإرشاد.

وقد استخدم الكتاب الواقعيون الشكل الاليجوري، مثل بوشكين في عمله "البلبل والوقواق" وحكايات سالطيكوف شدرين وغيرهما بسبب مضايقات الرقابه. ومن الضروري هنا الإشارة إلى أن الاليجوريا تختلف عن الرمز لما للأخير سمات أخرى ومفاهيم متعددة، وهو لا يتصف بدقة وملموسية الشخصية الاليجوريه. ومن الطريف أن بعض النقاد والكتاب العرب لمس الفرق بين الرمز والاليجوريا، إلا أن بعضها لم يسمِّ الأشياء بمسمياتها ونورد هنا إجابة الدكتور يوسف إدريس على سؤال الصحفي فوزي شلبي، يقول إدريس: "لا.. لا.. أنها قصص غير رمزية.. أنا لست كنجيب محفوظ.. نجيب محفوظ مثلا يقول أنا (أجيب) خضرة تبقى مصر، أو هذا يبقى عبد الناصر، وهذا يبقى الله سبحانه وتعالى، أو سيدنا موسى.. وهكذا.. أنا لا أفعل هذا لأن هذه معادلات وليست رموزا. الرمز شيء غير مقصود من الكاتب، ويأتي الناقد ويقول آه هذه الشخصية أو هذا الموقف يمكن أن يفسر هكذا، وآخر يقول لا هكذا. (راجع حوار مع د. يوسف إدريس أجرى الحوار فوزي عبد المجيد شلبي. "البيان" الكويت. العدد 229 – أبريل – نيسان 1985 ص 68).

تعبر عنها شخصيات الرواية. "القربان تطرح الحياة العراقية وهي في الشوارع والمقاهي"، بينما "ميرامار" تعيش حياة الفندق ولهذا فهي تخلو من أهم سمات النوع الروائي ألا وهو كشف الواقع. هل تحدثنا عن سبب اختيارك لهذا الشكل؟

في الحقيقة أنا لا أتذكر "ميرامار" الآن ولا عند كتابتي "القربان"، أما عن سبب اختياري لهذا الشكل الذي اسميته بالاليجوريا، أو الرمز المجازي فهو يكمن بتجنب مشاكل الرقابه.

- هل لك أن تحدثنا عن محمود أحمد السيد وأنور شاؤول وذو النون أيوب؟

اعتقد أني قرأت ذو النون أيوب أكثر من غيره، وهو كان يدرسنا مادة الجبر في المدرسة المتوسطة التي كنت أدرس فيها. ثم تعرفت عليه وعرفني هو ككاتب، وأخذنا نتبادل الآراء عن مختلف المسائل. أما محمود أحمد السيد وأنور شاؤول فلم أقرأ لهما شيئا يذكر لعدم توفر كتب الأول في العراق، أما الثاني فلا أذكر أني احتفظت بكتاب له. لا أذكر له أي عمل. في تلك الفترة تأثرت فقط بأعمال ذو النون أيوب، ثم تخليت عنه قبل إصدار "حصيد الرحى".

- هل لك أن تحدثنا عن البداية؟ هل بدأت بمقال صحفي أم بقصة أو قصيدة شعرية؟

أذكر أني كتبت أول مقالة لي في عام 1942 باسم مستعار في باب بعنوان "منبر الشعب" في جريدة "الشعب". مازلت أذكر ذلك اليوم، وكان من أسعد الأيام بالنسبة لي، لا لأنه أحد ايام العيد، بل لأن مقالتي نشرت يومها وفرحت بها فرحا كبيرا، وهي في الحقيقة خاطرة أكثر مما هو مقاله. وأذكر لحد الآن أنني ذهبت إلى زميل لي من

محلتنا، وكنت فخورا وسعيدا وأردت أن احتفل بهذه المناسبة رغم أن ملابسي كانت عتيقة.

- كيف انتقلت من المقال إلى القصة؟

أعتقد أن لغة هذا المقال التي حدثتك عنه كانت قصصية، كنت أفكر بصورة قصصية، أو بلمحة قصصية. ويبدو أن أول قصة كتبتها تعود إلى عام 1946 أو عام 1945، ونشرتها في إحدى المجلات العربية الصادرة آنذاك في القدس، أي قبل ذهابي إلى مصر عام 1947. ولا أعرف فيما إذا سبق وأن نشر قاص عراقي غيري في هذه المجلة أو لا. أما الشعر فلي أيضًا قصه معه، لكنها قصه ليست طويلة. نشرت قصيدة شعرية، بل أكثر من قصيدة واحدة في صحيفة "الشعب" العراقية و"السياسة" و"الثقافة" المصرية، وقد أكون نشرت في "الرسالة" أيضا. وأذكر أيضا أني أرسلت قصيدة "ليلتان من ليالي شهريار" إلى محطة "الشرق الأدنى" وأذاعها عبد الرحمن الخميسي بصوته وأذكر منها:

مل طول السرى بليل عذابه
وانطوى بين كأسه وشرابه

واستمرت التجربة الشعرية عندي ما بين 1945-1946.

النخلة والجيران بين العشق والمرارة*

لم يكن أديبنا الراحل غائب طعمه فرمان مولعاً بالحديث عن نفسه وأدبه، ولنقل ايضا إنه لم يكن في كل الجلسات محبا للحديث بشكل عام، ولم يجد في نفسه رغبة البحث عن الأضواء لتسلط عليه في الصالات، بل كان يتهرب منها، ولكنه في حالات صمته الكثيرة كان غالباً ما يقول أفكاراً كبيرة.

ومع ذلك فقد أفلحت في الحصول على آرائه حول مختلف جوانب الأدب بشكل عام، ونتاجاته الأدبية بخاصة، في الجلسات الأدبية التي جمعتني وإياه أثناء إعدادي أطروحة الدكتوراه عنه في معهد الاستشراق التابع لأكاديمية العلوم السوفييتية في اعوام 1984-80، وقد نشرت قسماً من هذه الذكريات في الصحافة العربية والدوريات العراقية، وأستجيب اليوم لدعوة "المنار" في عددها المكرس لأديبنا الراحل فرمان.

كانت رواية "النخلة والجيران" رائعة الأدب العربي الحديث، تعني الكثير بالنسبة لمؤلفها الراحل فرمان، وكانت من أقرب أعماله الأدبية إلى روحه، وكان يحبها كما يحب طفولته وصباه، وكان متعلقاً بشخصياتها وأجوائها تعلقاً شديداً لم أجد له مثيلاً عند غيره من الأدباء ممن أعرفهم. ولم يستطع غائب فرمان أن يصمت عندما كان الحديث يدورعن "النخلة والجيران"، وكان سعيداً بالآراء الجدية عنها ومع ذلك كنت أشعر أن لديه معاناة خاصة بها كونها مثلا رواية واقعية تقليديه لا تزال تحتوي على بصمات طريقة غوركي في الكتابة أو نجيب محفوظ. أو أنه قد يتصور بأني شخصيا قد أفكر عنها بمثل هذه الطريقة لاسيما وانه كان يرى ولعي بالروايات الواقعية ولكن ذات الأساليب التجديدية، مثل الرجع البعيد مثلا.

من ذلك أذكر على سبيل المثال أنه كان يشعر بشيء من الاستفزاز والظلم بسبب رأي الناقد العراقي المعروف الأستاذ فاضل ثامر، الذي عمل على مطابقة "النخلة والجيران" ب "زقاق المدق" لنجيب محفوظ. فقد كتب عنه: "... ومن الملاحظ أن غائب. ط. فرمان قد تأثر كثيراً بالجو المصري وموقف الجماهير الشعبية هناك من مسألة الحرب، فبدأ موقف الناس في "النخلة والجيران" لا يختلف كثيراً عن موقف الناس في "زقاق المدق"، بينما تشهد الأحداث بأن الجماهير الشعبية في العراق كانت تملك وعياً طيباً خلال الحرب اليومية، بل إن هناك حركات عسكرية معينة انفجرت بتأثير ذلك، ولذا كان من المفروض أن ينقل لنا الروائي العراقي تلك الصفة المتميزة لوعي الجماهير في أثناء الحرب...". (أنظر: فاضل ثامر، بين زقاق المدق والنخلة والجيران، مجلة الكلمة، العدد 4 آذار 1969).

ومن الجدير بالذكر أن هذا المقال يكاد يكون الوحيد الذي وجه نوعا من الانتقاد السلبي إلى "النخلة والجيران"، أو على الأقل اتسم بموضوعية متميزة على عكس المئات من المقالات الإيجابيه العاطفية.

ويبدو أن غ. ط. فرمان كان متألماً للغاية من هذه الآراء النقدية، إلا أنه لم يكن يعبر عن شعوره بالظلم في بادئ الأمر، لكن نوعاً من الانفجار حصل عنده عندما تأكد من اطّلاعي على رأي الأستاذ ثامر، ولاحظ وجود كتابه ورواية "زقاق المدق" على منضدتي مما يدل على أني أعيد قراءتهما، إلا أني لم أشر إلى هذا الموضوع ولم أطرح عليه مثل هذا السؤال. كان التململ يبدو عليه واضحاً عندما ألقى بنظراته على الكتب الموجودة على منضدتي، وأذكر أني أعدت له رواية "الرجع البعيد" للأديب العراقي فؤاد التكرلي، التي كنت قد استعرتها منه، وكنت وما زلت معجباً بها أشد الإعجاب، وعبرت له

عن رأيي بها، ولم يكن إعجابه بها أقل مني، حيث قال عنها بالحرف الواحد: "... فتح روائي... فِلم روائي حقيقي... كشف روائي".

وفي تلك الفترة كنت أعيد قراءة "الصخب والعنف" لفوكنر، وحدثته عن العلاقة بين هاتين الروايتين ليس من حيث المضمون، بل من حيث الأسلوب والشكل والمستوى السردي. وكنت في حقيقة الأمر أتحايل عليه من أجل الانتقال إلى مقارنة رواياته، بخاصة "النخلة والجيران" مع روايات أخرى من الآداب الأجنبية. حدثته عن رواية "فونتمارا" للكاتب الإيطالي إينازيو سيلوني، وكنت متشوقاً للحديث عن نخلته وجيرانه، وعقدت مقارنة بين هاتين الروايتين، لاسيما وأني شاهدت الفيلم المستوحى من رواية "فونتمارا" قبل يوم من جلستنا. وكان من المفروض أن تنشر ترجمة غائب لرواية "فونتمارا" أثناء إقامته الثانية في مصر من قبل المكتب الدولي للترجمة والنشر، إلا أنها نشرت لكاتب آخر قبل ترجمة الشاعر الراحل عيسى الناعوري لها، عام 1963 من قبل دار الطليعة اللبنانية.

وكان غائب مسروراً للغاية لهذه المقارنة، وسَرّه أيضاً بأني لم أعر أهمية إلى أوجه الشبه في المضمون والشخصيات وركزت على المنحى الفكري، ولم أنظر إليها على أنها نوع من التطابق أو الاستعارة القصصية وليس البلاغية، إن لم نقل التقليد، بل كنت أعتبره نتيجة طبيعية لتصوير بيئات متشابهة من النواحي الاجتماعية والاقتصادية.

وأشرت في الوقت نفسه إشارة عابرة إلى "زقاق المدق" وأوجه الشبه بينها وبين "النخلة والجيران"، ومصطلح (أوجه الشبه التصنيفية) في الأدب المقارن ودور البيئة الاجتماعية المتشابهة في ظهور أنماط وطرز أدبية متشابهه في نتاجات أدبية مختلفة، إلا أن

غائب فرمان كان قلقاً، فتطرق إلى موضوع المقارنة بين هاتين الروايتين، وأكد على عدم تأثره نهائياً بنجيب محفوظ رغم حبه الكبير له. وانتهز الفرصة ليشير إلى تأثره برواية "فونتمارا" بالذات عندما بدأ بكتابة "النخلة والجيران" وأشار إلى أوجه الشبه بينهما، وقال إن "زقاق المدق" لم تكن في باله أثناء كتابته روايته الأولى، وان كل ما هو موجود فيها بغدادي وعراقي، وكل الأحداث مأخوذة من طفولته وصباه، وعبر عن شعوره بالظلم بسبب الرأي القائل بتأثره بـ "زقاق المدق".

الشيء نفسه يمكن أن يُقال بخصوص رأي جبرا ابراهيم جبرا الذي وصف اسلوب غائب بالتلوين بالأسود والأبيض، لهذا نلاحظ أن غائب حاول بعد روايته الأولى أن يهتم بالتكنيك والأساليب الفنية فقدم البوليفونيا في خمسة أصوات وطريقة "عودة البطل والناستولجي" في "المخاض" والاهتمام باللغة والعالم الداخلي لإنسان محبط في"آلام السيد معروف".

في نهاية جلستنا اختلفنا على مواقع أماكن أحداث رواية "النخلة والجيران"، فما كان منه إلا أن تناول ورقة من الأوراق البيضاء وأخذ يرسم تخطيطات لشوارع بغداد كما هي في الرواية، وكتب عليها أسماء الأماكن والأحداث الروائية مثل فندق الأمراء، ومقتل ابن الحولة، وجسر الملك فيصل، ونادي الجيش البريطاني، وسينما الزوراء والعبخانة، وسيد سلطان علي وغيرها. وكان غائب فرمان في تلك اللحظات في مزاج رائق وهو منغمر في حديثه الرومانتيكي عن مناطق بغداد وأحيائها، فرسم (خارطتها) بثقة عالية النفس.

بعد أكثر من عقد من السنوات وضعت هذه الخارطة على غلاف كتابي عنه كما تلاحظون في الصورة أعلاه.

في اليوم التالي أفقت صباحاً ووجدت (الخارطة) على المنضدة فاندهشت لها، وأذكر أني انتبهت إلى وجود خطأ بسيط في "سلطان سيد علي" حيث كتبها "سطلان"، وكانت غير واضحة.. عندما أخبرته فيما بعد بذلك قال ضاحكاً: "... مو مشكلة آني كنت سلطاناً في تلك اللحظات!".

*** هذا المقال منشور في مجلة المنار، السنة الرابعة، العدد 11- 12/ 1991، ستوكهولم**

وأنظر أيضا كتابي: غائب طعمه فرمان دراسة نقديه مقارنه في الرواية العراقية. دار الكنوز الأدبية، بيروت 1

بمناسبة ذكرى رحيله قبل ثلاثة عقود:

غائب طعمه فرمان شاعراً

في حديث شخصي لنا مع الراحل غائب طعمه فرمان عن تجربته الشعرية الأولى، أكد على أنه نظم الشعر في العراق قبل سفرته الأولى إلى مصرعام 1947، وكان ثمرتُها نشرَ قصيدتين في صحيفة "الشعب" العراقية آنذاك، إضافة إلى أول خاطرة نشرها فيها عندما كان طالباً في المدرسة المتوسطة.1

وقال غائب فرمان أيضاً، إنه أرسل قصيدةً بعنوان "ليلتان من ليالي شهريار" إلى إذاعة "الشرق الأدنى"، التي قرأها بصوته الشاعر المصري المعروف عبد الرحمن الخميسي، ويتذكر مطلعها أو أحد أبياتها:

مَلَّ طولَ السرى بليل عذابه وانطوى بين كأسه وشرابه

لم نطّلعْ لحد الآن على القصيدتين، المنشورة إحداهما في صحيفة "الشعب" العراقية، والمذاعة ثانيتهما في محطة "الشرق الأدنى". ومع ذلك نعتقد أن قصيدتين أخريين منشورتين في مجلة "الثقافة" المصرية تكفي لإعطاء صورة واضحة عن تجربة غائب طعمه فرمان الشعرية القصيرة والبسيطة التي تركت آثاراً واضحةً في أعماله القصصية والروائية، وهذا ما سنتطرق إليه لاحقاً.

نَشرَ غائب قصيدة "صمت" و"طفلة" في مجلة "الثقافة" كما ذكرنا، وأنهى بهما على الأرجح تجربتَه الشعرية، وسنوجه اهتمامنا هنا إلى الجانب الإنساني والروحي والفكري لهذه البداية المتواضعة واستنباط علاقتها بعالمه النثري فحسب.

إن أهم ما يلاحظه القارىء هو أن غائب ط. فرمان الشاعر الشاب يعبرعن حالته الذاتيه وطبيعته النفسية، فقد كان ينوء بهموم وإرهاصات روحية ونفسية كثيرة. ولهذا نرى تكرار مفردات مثل: الليل، أحضان، الحلم، الحنين، الطير، السكون، الكآبة، الحنون، الصمت الرهيب، الروح الكئيبة، الهواجس، "فإن أسكرك الصمت فلا يرعبك السكر"، الشفق الباكي، العشب الظامي، الحب. فالشاعر ينشد منذ شبابه الحرية والسكون والهدوء وراحة البال كما لو أنه تعب من هموم الحياة وصعوبتها فيقارن نفسه التواقة للهدوء والحرية بالطير. في هذه المقارنة نرى روح الشاعر الشاب ونلمس فيها في أيضاً النزعة النثرية والصورة السردية، حيث يقول:

والطير في عش السكينة هادىء..متنعم

غافٍ على سرر الأمان وبالسعادة يحلمُ

قد أطبق الشفتين في صمت فلا يترنمُ

أتراه تاه مع الخيال كما يتيه الملهم؟

وتطغى الكآبة على الشاعر كما يبدو من قوله:

كم مرة عصفت أعاصيرُ الكآبة في دمي

وترنحت نفسي بديجور الحياة المظلم

وشعرتُ أن دمي تضجر في وجودي المعتم

وضللتُ أنشدُ للوجود كآبتي وتألمي. 2

إلا أن فرمان يحقق الانتقالة الذاتية ليخرج إلى رحاب عالم "الآخرين" الكبير ويتذكرهمومهم رغم متاعبه الروحية والنفسية. وحتى لو كان هذا التحوّل بسيطاً وغير رئيس، إلا أنه يبقى ذا أهمية كبيرة حيث نجد فيه روح القاص المتيقظة نحو هموم الآخرين، والانتقال من الخاص إلى العام، من الذات والأنا والتجربة الشخصية الخاصة إلى الذوات الأخرى والعالم الأرحب. وهذا جانب من جوانب الوعي القصصي والبدء بالكتابة السردية.

ومن الطبيعي أن يتحقق هذا الوعي بضرورة الممارسة النثرية بنسب متفاوتة كما يمكن ملاحظته في اختيار المفردات ذات الطابع القصصي السردي في القصيدة، حيث يقول الشاعر:

وهناك عند نهاية الوادي المعرش بالشجر

في هجعة الروح الكئيبة بين أشتات الفِكَر

أرسلتُ نفسي خلف أركام الهواجس والصور

وقفت ابعث للطبيعة كلَّ آلام البشر. 3

وكما ألمحنا، إن غائب فرمان كثيراً ما لجأ إلى الطبيعة في تصوير حالة أبطاله لتحقيق المغزى الفني، فهي إما أن تكون مرتبطةً بأحوالهم الروحية أو بفكرة ترد في حديث الكاتب أو الشخصيات الأدبية، لكنها قليلة الحضور لتركيزه على رصد الأحداث داخل المدن وحاراتها الشعبية.

أما التجربة الشعرية فهي غنية بالمشاهد الرومانسية ذات الصلة الوثيقة بالطبيعة، حيث تحضر بشكل ملفت للنظر، وتعكس حالة الشاعر النفسية الذي يهرب من عالم الزحام والمدن والشوارع إلى

الخلق الجميل المتجسد في جمالها الأخاذ. وهذا بالتالي يعبر عن موقف الشاعر- الكاتب من الحياة ومن تعامل الإنسان مع أخيه الإنسان، ولو بطريقة بسيطة أو "ساذجة" أحياناً، كما لو أنه يقول لنفسه وللناس: أنظروا إلى هذا الجمال، تمتعوا به، وأنظروا إلى الطبيعة المعرشة وستبهركم بالتأكيد، فَلِمَ لا تجعلون حياتكم جميلةً مثلها؟ نقية، صافية، كهذه الوديان فتعيشون مرتاحي البال بدون هموم؟ وفي الإجابة عن هذا السؤال يحقق الشاعر غرضه القصصي، كونه يفصح عن روحه القصصية ولهذا بالذات نراه يترك فيما بعد نظم الشعر ليبث هموم البشر بين سطور النثر الكثيرة وتصبح الأنواع النثرية أكثر استجابة لرغباته ومتطلباته النفسية. فكانت الغلبة للقصة، التي صارت بالنسبة له بمثابة "صرخة احتجاج" حسب قول الكاتب نفسه في جلساتنا الخاصة.

ويبدو أن العلاقة بالليل والسكون والطبيعة الهادئة والطفولة من أهم الموضوعات التي تناولها غائب في قصصه ورواياته وأقربها. هذا ما سيتضح للقارىء من خلال تطرقنا اللاحق في هذا المقال إلى قصصه المبكرة الأولى. ولهذا فلا غرابة أن يسمي الشاعر قصيدته بعنوان "صمت"، وهي الصفة التي يتميز بها الكاتب نفسه.

وأهم ما في الأمر أننا نلمس في هذا "الصمت" موقف الكاتب الاحتجاجي على كل التصرفات الخرقاء والظواهر السلبية. ويكفينا أن نتذكر الصمت الرافض الذي يمارسه السيد معروف بطل قصة غائب فرمان "آلام السيد معروف". كان السيد معروف يعاني من آلام الآخرين ويتحرق من الممارسات السيئة التي يسلكها زملاؤه الموظفون الوصوليون ليزعجوه، وكانت تتجسد في آلام معدته فيهرب إلى الطبيعة والغروب حيث يبث له آلامه بهدوء، بل بصمت.

وليس عجباً أن ينظّم فرمان قصيدةً شعرية عن الطفولة، فلو تصفحنا قصصه ورواياته لرأيناها مليئة بالمقاطع المكرسة لذكريات الطفولة والصغار، وأن روح الدعابة تكاد تطغى على أغلب أعماله القصصية الأولى مثل "عصيد الرحى"، و"دجاجة وآدميون أربعة"، و"مولود آخر"، وغيرها من القصص التي تعبر عن الحب الكبير الذي يكنه الكاتب لأبطاله الأطفال الذين التقطهم من أحياء بغداد الفقيرة.

يقول الشاعر الشاب غائب طعمه فرمان ذو العشرين سنة في قصيدة "طفله":

سرتْ دجله بين الشجر الهادل أغصانه

تشارك بلبل الروضة في الوحدة ألحانه

وكنتُ هناك فوق العشب المخضل وسنانه

أضنّتك عروس الفجر أم ضنّتك ريحانه؟

رعاك الله يا زهرة كم هشّت للقياكِ؟

وحامت حول مغناك تذيع الأرج الذاكي.

ويقول أيضاً:

هنا لا شيء غير الحب يا طفلة أحلامي..

فكم قبّل هذا النهر ثغر العشب الضامي!!

وكم لف جلال الصمت أشعاري وأنغامي؟

رعاك الله يا طفلة ما أجمل دنياكِ!!

تنامين وعين الله ياحلوة ترعاكِ. 4

وهكذا فإن الشاعر يربط بين مفاهيمه الإنسانية و"الطفولة والطبيعة، وبساط العشب وسحر الأغاني ونور الشمس والشاطىء الغافي وترانيم العصافير والموج المسحور..".

ولنرَ كيف يتجسد هذا الموقف بموضوعة براءة الطفولة وأحلامها في كتابته الروائية بعد عقدين من العمل الدؤوب في ميدان النثر.

يقول الروائي غائب ط. فرمان عن الشابة الصغيرة تماضر بطلة "النخلة والجيران" "...وكم كانت مشتاقة إليه. كم كانت تترقب مغيب الشمس وحضوره ... واستلذت بالظلمة حين أطبق الباب، ظلمة مثل قط أسود تغوص فيه. وطاف في خيالها ذلك السرب الخائف من العصافير الذي رأته يفر من قلب الشجرة الأسود. ثم تذكرت نبكَة الخالة نشمية، وتخيلت نفسها مختفية بين الأغصان كما كانت تفعل وهي صغيرة. تذكرت كم كانت خفيفة وطليقة في صغرها".

ونقرأ أيضاً في مكان آخر من الرواية نفسها:

".... وفي الأصيل كانت النسمة تهب من النهر عبر شجرة توت معمرة تماوج الذهب على ذوائبها الغريبة. وكان قلبها أسود انطلق منه سرب من العصافير، وقع على أرض الحوش في زفرة حادة ... وتذكرت تماضر شجرة التوت التي كانت تتسلقها في بيت الخالة نشمية عندما كانت صغيرة وتختفي بين أغصانها الكثيرة ...". 5

هذا هو صوت فرمان الروائي، وهو في الحقيقة لا يختلف كثيراً في جوهره عن أحاسيس غائب الشاب. وفي كلتا الحالتين طغت روح غائب الإنسانية في شعره ونثره، في قصائده الأولى وقصصه

ورواياته، غائب المحب للطبيعة والطفولة، الولهان بجمال الدنيا ونقائها لدرجة الرومانسية. بل إنه كثيراً ما يربط ذكريات الطفولة والشباب بالطبيعة. يقول الروائي غائب: "... ولكن الخضرة كانت رائعةً، نفس الخضرة السندسية التي لها علاقة بالطفولة". ويكتب أيضاً "...كانت ذكرى أمها عزيزةً عليها. ماضٍ يبدو لها كالحلم: كانت ترقص فيه أو تسبح في الهواء، وفمها مملوء بالحلاوة، والدنيا صافية في عينيها. عذبة، طليقة رقراقة كماء غدير رأته في طفولتها تلك. كلما تذكرته داعبت قلبها نسمة ناعمة كذلك الثوب الحرير الملون الذي اشترته لها أمها في أحد الأعياد".

يلاحظ القارىء أننا نؤكد هنا على مفردات مثل: كانت، تذكرت، العصافير، صغرها، طفولتها، ماء غدير والخ، لأنها تؤدي وظيفتها الفنية في العمل الروائي، وبالذات في حالة الذروة التي تطفح فيها المشاعرالإنسانية الرومانسية حيث تسود عليها روح الكاتب الإنسانية ويصوّر الناستولجيا من خلال ذكرياته عن الطفولة، ويتقاطع هنا النثر بالشعر، وتتجه لغة الرواية لاحقاً نحو الفنية، التي افتقرَ إليها أغلب الأعمال النثرية الطويلة الصادرة قبل "النخلة والجيران"، ولهذا عدّها بعض النقاد أولَ روايةً عراقيةً فنيةً، كما بينا ذلك في أطروحتنا المكرسة لأعماله. 6

ويمكن للقارىء بسهولة أن يجد المقاطع االشاعرية في أعمال غائب الروائية، فيصور بطلةَ "القربان":

" .... كانت طفلة مدللة من أمها ذات ضفائر كضفائر النساء... إلا أن الطبيب أشار إلى أمها بأن تحلق شعرها. وقبلت الأم وبكت مظلومة بحرارة ... راودها مثل هذا الشعور الآن. فقدت شيئاً فمن يرده إليها؟ .... وطاف في ذهنها صباح. إنه شعرها الجديد الذي سيسترها". 7

هكذا يوظف فرمان الشعر لصالح النثرويخلق لغة روائية هجينة أحياناً، تتميز بالصور الشعرية لكي يصل إلى أعماق أبطاله ويجعلها قريبةً من القارىء بأقل عدد من المفردات فيحقق ما يسمى ب "الاقتصاد اللغوي" ويقدم لغة مضغوطة تتفجرعند تفاعل القارىء معها وتتخلص من الإنشاء.

ومن الممكن بسهولة ملاحظة أوجه الشبه بين وصف ذكريات تماضر "النخلة والجيران"، ومظلومه "القربان"، كما لو أن الكاتب أو "صورته" يقف وراء العبارات وخلف السطور محامياً مدافعاً عن الطفولة في وطنه، ولهذا يشعر القارىء بروحه وإنسانيته تسري في كل حرف ويعيد الحياة لكل شخصياته ويكسبها الحيوية والمستوى العالي من النمذجة فجائت قريبة لمختلف أنواع القراء ومستوياتهم.

ورغم إنّ غائب فرمان كتب عن أحداث دارت في بغداد، بل في أزقتها القديمة حيث تختفي الطبيعة الخلابة وتحل الأوساخ والرطوبة محلَّ "الخضرة السندسية" على حد تعبيره، رغم هذا كله نلاحظ أن خيال الكاتب لا يبخل عليه بوصف المناظر الطبيعية مما يذكرنا بتجربته الشعرية.

يُصوّر فرمان سليمة الخبازة بطلة "النخلة والجيران": "...وتذكرت الزورق الذي عبرت فيه سامراء ذات مرة. هدهدها في رفق على ماء رقراق رأت خلاله الحصى الملون الذي بدا لها قريباً لا يكلفها إلا أن تغمس ذراعَها وتلتقطه. كان الفصل صيفاً. نزلت من القطار وصعدت الزورق معتمدة على ذراع زوجها... ثم ما لبث الزورق أن تهادى فأغمضت عينيها في لذة خائفة، ...وفتحت عينيها على صوت يقول "شوفوا السمك يلبط"، لكنها لم ترَ السمك، بل رأت مواشير الضوء تحت الماء والحصى". 8

المنظر الطبيعي الخلاب يساعد هنا على استيعاب مزاج سليمة الخبازة المرأة الفقيرة التي تعاني من الوحدة، لكنها تحلم باستمرار بالانعتاق والخروج من واقعها المتعب، وأنّ تذكّر السمك في أحلام اليقظة والمنامات إشارة خير في الموروث العراقي.

"وماذا بعد؟ أليس هذا... شيئاً من الشعر؟ أو بهذه السريالية النقية يحرك غائب أبطاله..." على حد تعبير الدكتور أحمد قاسم النعمان. 9

وفعلاً، إن أعمال فرمان مليئة بالصور الشعرية كما أسلفنا، وقد اشار الناقد اللبناني محمد دكروب إلى شاعريته في معرض حديثه عن قصة "حلاّل العقد"، التي كتبها بعد فترة طويلة من تجربته الشعرية.

أجل، إن روح فرمان لم تكن قادرة على التقوقع في الذات بل خرجت إلى رحابة العالم وفضائه اللامتناهي والمدن والشوارع والأحداث التاريخية الكبيرة، مليء بالعوالم الروحية المختلفة، حيث الخير والشر والطفولة المقتولة في رحمها. ولهذا بالذات لم تعد القصيدة تلبي رغباته وتنسجم مع متطلباته الروحية فتوّجه نحو الأنواع النثرية: الخاطرة القصصية أو (المقاصّة) البدائية، الأقصوصة البسيطة ثم القصة القصيرة "الفنية" التي سعى من خلالها تحقيق مفاهيمِه الجديدة آنذاك عن النوع بفنيّة أعلى من السائد، فنلاحظ أن قصصه الخمسينية أدنى فنياً عن نظيراتها الستينية، بينما تميزت رواياته كثيرا عن بواكيره الأولى من حيث الكمال الفني.

أخيرا لا بدّ لنا ونحن نختتم الحديث عن تجربة فرمان الشعرية الأولى، من الإشارة إلى أنها كانت تعبر عن إحساسات أديب شاب وتعكس همومه، وليس هناك أفضل من الشعر في تصويرها لاسيما وأنه كان لايزال يتبوء مركز الصدارة، أما القصة بمفاهيمها الجديدة المعاصرة

والحديثة المتطورة فكانت من الأنواع الأدبية الجديدة على الأدب العربي في العراق رغم نشر العديد من القصص القصيرة والطويلة.

لهذا ليس عجيباً أن يلجأ فرمان إلى الشعر في بداية نشاطه الأدبي، وليس غريباً أن يتأثر بشعر علي محمود طه بالذات من حيث الشكل، كما أكد لنا الكاتب نفسه في أحاديثنا الشخصية.

1985، موسكو

1- الاغتراب الأدبي. العدد 17 السنة 1991، لندن. هذا المقال جزء من دراسة بعنوان "غائب طعمه فرمان – البدايات"، عن قصائده وقصصه الأولى المنشورة في الصحف المصرية في الأربعينات، نُشر قسم منه في مجلة الاغتراب الأدبي، على أمل أن يُنشر القسم الثاني :"غائب طعمه فرمان قاصاً"، لكن ومع الأسف فُقدَ ولم أعثر عليه حتى هذا اليوم.
2- ـ غائب طعمه فرمان. قصيدة "صمت". الثقافة. العدد 461 السنة 1947 القاهره، ص 34
3- ـ نفس المصدر السابق
4- ـ الثقافة. قصيدة "طفله"، العدد 518 السنة 1948 القاهره
5- ـ غائب طعمه فرمان. النخلة والجيران. بغداد، صيدا 1965، وأنظر أيضاً : المخاض. بيروت 1974 ص 10
6- ـ د. زهير ياسين شليبه. غائب طعمه فرمان، دراسة أكاديمية مقارنة. 1996، بيروت
7- ـ غائب طعمه فرمان. القربان. بغداد 1975 ص 63
8- ـ النخلة والجيران، ص 8
9- ـ د. أحمد النعمان. الحنين إلى الوطن في أدب الروائي الكبير غائب طعمه فرمان. الوطن. الكويت 15-2-1983 ص4

علاقة أدب غائب طعمه فرمان بالسياسة

الغرض من كتابة هذا المقال هو توضيح الانتماء السياسي لشخصيات غائب طعمه فرمان الروائية وإزالة الغموض لدى بعض قرائه من العراقيين والعرب، الذين يتصورون رواياته نسخة أخرى من "الأم" لمكسيم غوركي. لم يكن الراحل غائب طعمه فرمان أديبا خاصا بحزب معين.

هذه هي الفكرة الأساسية لهذا المقال، فلم يكن غائب لسان حال حزب سياسي معين كما يبدو لبعضهم، إلا أن أغلب قرائه كانوا من الشيوعيين واليساريين والوطنيين المتنورين، الذين اهتموا بأدبه في حياته بعد رحيله.

وقد أظهراستفتاء أجرته مجلة الأقلام العراقية عام 1978 بأن غائب فرمان كان الأكثر شهرة والأوسع انتشارا في صفوف قراء عراقيين من مختلف الاتجاهات السياسية رغم الارهاب السياسي آنذاك.

وقد لمستُ من خلال لقاءاتي الشخصية بالقراء العراقيين والعرب في الخارج الحقائق التالية: إن مجموعة منهم وبالذات من الأجيال الجديدة لم تقرأ أعماله بل مجرد سمعت به على اساس أنه أديب ثوري أو شيوعي! أو أنه صاحب رواية النخلة والجيران، التي مثلتها فرقة المسرح الحديث على خشبتها ونقلها تلفزيون بغداد.

وهناك قسم آخر من اليساريين ومؤيديهم لم يقرأ لغائب طعمه فرمان كلَّ أعماله، لكنه يكّن له الحب والاحترام لمجرد كونه محسوبا على الشيوعيين واليساريين.

وهناك مجموعة أخرى من قراء الصحف اليسارية في الخارج من الذين اطلعوا على اسم غائب فرمان في الصحافة الشيوعية العراقية، وهذا وحده يكفي لإعطاء التصور على أن شخصياته الأدبية تنتمي إلى هذا التيار السياسي وتقال على ألسنتها مواقف شيوعية. وهذا تصور غير صحيح ومضر بأدبه ولا يساعد على فهم نتاجاته فهما صحيحا ويحد في الوقت نفسه من انتشاره في مختلف الأوساط بغض النظر عن ميولها الفكرية ومواقفها السياسية. ويعتقد بعض القراء العرب بأن غائب فرمان أديب شيوعي يكتب للدعاية الحزبية! ومن الطريف هناك نفر معين يدّعي معرفته به فيسميه "غالب طعمه فرحان"!!! فهم لا يعرفون حتى اسمه! شر البلية مايضحك.

وأود هنا أن أذكر على سبيل المثال لا الحصر رأي الكاتب التونسي المطوي العروسي، الذي عمل سفيرا لبلاده في العراق وعاش احداث ما بعد ثورة 1958، فهو ايضا بدا لي من خلال لقائي به في معهد الاستشراق في موسكو عندما كنت أكتبُ الدكتوراه عن الأديب الراحل، أنه لم يقرأ لفرمان غير كتاب "الحكم الأسود في العراق" واعتبره أديبا حزبيا شيوعيا.

من الطبيعي هناك اختلاف بين أديب متحزب وآخر غير متحزب لا يأخذ بمقال لينين "الأدب الحزبي والأدب اللاحزبي"، وأن أغلب أدباء الخمسينات دخل الأحزاب في فترة الشباب واستقال بعضهم منها ووقع جلّهم تحت ضغوط مختلفة، يكفي ان نتذكر قصة بدر شاكر السياب مع الشيوعيين كمثال ليس إلا. وهناك كتاب عراقيون استهلك الانتماء الحزبي حياتَهم وإبداعهم.

علاقة الأديب الموهوب والمحترف بالسياسة ليست محددة دائما بانتمائه الحزبي، فهناك أدباء ملكيو الهوى لكنهم واقعيون مثل تشارلز ديكينز وفيكتور هيغو وكتاب آخرون كتبوا حسب أساليبهم ومتطلبات سوق النشر.

وبالنسبة لغائب ط. فرمان فقد انتقده أكثر من ناقد ماركسي متحزب لعدم تصويره الواقع العراقي بروح ثورية في مجموعته "مولود آخر" أو في روايته "النخلة والجيران".

وأحاولُ هنا أن أقدم لمحة موجزة عن التوجهات السياسية في ادب فرمان.

قصة "مصرية في العراق" المنشورة في مجلة الجزيرة لعام 1949 عبرت عن مشاعر قومية لشاب عراقي. 1

وقد وقعتُ بالصدفة اثناء بحثي عن قصصه الأولى المنشورة في صحافة الأربعينات والخمسينات على رسالة بعثها قارىء عراقي إلى المفكر سيد قطب، وخمّنت وقتها من خلال أسلوبها أن كاتبها هو غائب نفسه، فسألته إن كان حدسي في مكانه، ردَّ علي بالإيجاب مؤكدا لي أن هذا المفكر كان في البداية رمزا بالنسبة له. ونشير هنا إلى أن سيد قطب كان ناقدا متنورا في شبابه. ويمكن للباحث ان يلاحظ نفس المنحى في مقالات غ. ط. فرمان الأخرى "يا اخواننا في وادي النيل" 1949، "صرخة أخرى من العراق" 1951، "أديب عراقي يضجُّ بشكوى" وغيرها من المقالات الأدبية التي كرست للمازني وحافظ ابراهيم والرصافي. 2

وكان الهاجس القومي واضحا في رواية فرمان "المخاض" من خلال تصويره لشخصية (إسماعيل يازلمه) الفلسطيني، إلا أن هذه المشاعر ليست سياسية حزبية كما اصبحت تسمى اليوم تهكما "بالعروبية والقومجيه" بسبب اضطهاد الحكومات القومية للجماهير، بل إنسانية واقعية تطورت بالتدريج نحو الواقعية الجديدة وقد لخص كما هو معلوم للمتابعين كلّ أفكاره في مقدمته هو والأستاذ محمود أمين العالم لكتاب "قصص واقعية من العالم العربي". 3

وهي في الحقيقة موجز لأهم أفكاره عن الواقعية الاشتراكية والجديدة وطريقة فهمه لها وللفكر الماركسي وعلاقته بالأدب.

وقد يكون لسفر الكاتب المبكر عام 1949 إلى القاهرة وإقامته الأولى فيها لغرض الدراسة دور في ابتعاده عن السياسة بمعناها الحَرفي والحِرَفي وتركيز اهتمامه بالأدب والكتابة الصحفية.

عند عودة غائب طعمه فرمان من مصر إلى العراق كانت الأوضاع السياسية في بلاده تتجه نحو تجربة جديدة استمرت حتى الانتخابات وانتهت بضرب الحريات الديمقراطية عام 1954 فأضطر للرحيل مرة ثانية إلى الشام وكتب هناك إحدى القصص القصيرة على مصطبة الشارع في أحد الأيام الشتوية وكان جيبه خاويا، ثم توجّه نحو مصر ليقيم فيها ضمن ظروف ومعاناة قاسية.

في بداية الخمسينات عمل الكاتب فرمان محررا في صحيفة الأهالي لسان حال الحزب الوطني الديمقراطي إلا أنه لم يمارس العمل الحزبي التنظيمي حسب معلوماتي الشخصية منه ولا الكتابة الدعائية الحزبية المباشرة، قد يكون انتمى للحزب في شبابه، لكنه لم يكن نشطاً لظروفه الصحية أو قد توقف عن ذلك فيما بعد. وقد عكسَ كلَّ هذه الأحداث في روايته الثانية "خمسة أصوات"، التي تقترب من الأدب السيري من خلال تصوير حياة مجموعة شباب يعيشون ملابسات السياسة ولا يمارسونها في تنظيمات سياسية، رافضين ركوب أحد زملائهم سعيد الصحفي طائرة اميركية للاطلاع على فيضان بغداد آنئذ معبرين بذلك عن موقف رمزي وطني عام غير حزبي او طبقي.

ولم يقدم الكاتب في "خمسة أصوات" أي شخصية سياسية متحزبة لموقف شيوعي باستثناء السجين السياسي محسن، الذي كان يطل على القارىء من خلال رسائله إلى الصحفي سعيد. 4

وفي الحقيقة أن محسنا كان بطلا حقيقيا، شيوعيا صامدا لم يُصوّر بطريقة مباشرة ولم يطرح شعاراتٍ سياسيةً مباشرةً تخص حزبا معينا، بل كان يتحدث في رسائله عن الأدب وأمور أخرى لها علاقة بالثقافة بعيدة عن ضيق الأفق.

هذا وقد سبق لغائب أن كرّسَ لهؤلاء المثقفين والكتاب مقالا نشره في "الثقافة" المصرية بعنوان "كتّاب من العراق" من جماعة الوقت الضائع وكان هو قريبا روحيا منهم، إلا أنه يختلف عنهم في انتمائه التدريجي إلى أدب الواقعية كما يبدو ذلك واضحا في مقاله "قيمة الوعي في الأدب والفن" المنشور في مجلة الثقافة الجديدة، ذات الأهمية الكبيرة في الحياة الثقافية العراقية. 5

لقد أكد لي غ. ط. فرمان اكثر من مرة محاولته الابتعاد عن السياسة المباشرة رغم تربيته اليسارية أثناء العمل الإبداعي ورفضه إضفاء الطابع السياسي على رواياته عند معالجتها من قبل النقاد، وبخاصة التي تنطلق من منطلقات حزبية ضيقة.

كان غائب في شبابه متحمسا للماركسية وقد يكون حماسه مشوبا برومانتيكية عنفوان الشباب ومعاناتها المادية والمعنوية وتقلبات الحياة. إنها رومانتيكية متأثرة بالشاعر المصري علي محمود طه، تبدو واضحة في كتاباته المبكرة، نذكرُ على سبيل المثال لا الحصر قصيدتيه: "صمت" و"طفلة" اللتين أسماهما أغنية وقصة "صورة"، التي صوّرَ فيها الكاتب طالبا في القاهرة ينطبق عليه المثل الشعبي العراقي: "عاشق ومفلس"، كما قال لي مؤلفها في حديث شخصي. يعاني بطل هذه القصة الخاطرة من الفقر وعدم قدرته على تسديد إيجارغرفته ومع ذلك يواصل القراءة والتفكير في الحب. 6

وبقي فرمان رومانتيكيا في كتاباته الواقعية باستثناء بعض القصص المباشرة والساذجة من مجموعة "حصيد الرحى" وهي قليلة قياسا إلى غيره من الكتاب الشعاريين والسياسيين لدرجة أن ناقدا انتقده بسبب إحباط شخصيات "مولود آخر"، وقام بنفس الشيء ناقد آخر بسبب عدم تصوير النخلة والجيران "الحالة الثورية في عراق الأربعينات" كما سبق وان اشرنا. 7

نستطيع أن نقول إن غائب فرمان لم يبالغ في تصوير الشخصية الأدبية الملتزمة، أو كلّ ما اعتاد النقد الأدبي على تسميته بالبطل الإيجابي متحاشيا أن يكون لسان حال هذا الحزب او ذاك كما ظهر ذلك

في شخصية مهدي احد أبطال "المخاض"، الشيوعي الهارب من أخيه، الذي يريد أن يقتله تنفيذاً لفتوى "الشيوعية كفر وإلحاد".

عندما استقر غائب فرمان في موسكو كرّسَ وقته للإبدّاع والترجمة كما اكد لي في جلساتنا الشخصية مفضلا التفرغ للكتابة الأدبية وعدم ممارسة اي نشاط تنظيمي او سياسي. وبشكل عام لم يكن غائب طعمه فرمان يميل كثيرا إلى الحزبيين المتزمتين المنغلقين على أنفسهم ولا يعبرون له عن معاناتهم الشخصية الإنسانية.

وكان المخلصون المتواضعون المتفانون أحب الناس إليه بغض النظر عن انتماءاتهم الحزبية اما الوصوليون والمتزلفون فلم يطقهم.

وكان غائب لا يميل إلى الكتابة عن الاتحاد السوفييتي أو عن احداث تجري فيه باستثناء روايتيه الأخيرتين إلى حدما بسبب حراجة الموقف، فهو في النهاية ليس سولجينيستين ولم يبحث عن حكام او حكومات تدعمه. وكان مقتنعا في انتمائه إلى "الخط العام"، الذي سخر منه في روايته الثالثة "المخاض" من خلال ذكريات بطلها كريم عن الصين، التي اقام وعملَ فيها.

ولم يكن غائب يميل كثيرا للانفعال والمبالغة في وصف أعماله او تحليلها او الحديث عنها ولم يتحدث هو بنفسه عنها بكل مناسبة او غير مناسبة كما يفعل غيره من الكتاب الكثيرين.

في إحدى المرات حدثني عن حرجه من فنانة لا تستطيع الحديث عن روايته وادائها دورها بدون الانفعال العاطفي والبكاء. ومن المؤسف أني فقدت العديد من الرسائل التي كان يتحدث فيها عن معاناته، بسبب ترحالي وغربتي عن العراق لثلاثين سنة.

ومن حسن الحظ أني احتفظ بآخر رسالة استلمتها منه عندما قدمت إلى الدنمرك قبل رحيله عنا بفترة قصيرة، أود أن أختم بها مقالي هذا.

يقول غائب طعمه فرمان: "... لطيف أن تنشط في ظروف عملاقة في تثبيط الهمم ولكن الشباب إذا لم ينشط ويشتغل فمن سيشتغل إذن؟ جدّيتي (جدّتي)؟ اما حكاية النشر فهي اعقد من حكاية السندباد في مغامراته. تصوّر روايتي الأخيرة "المركب"، التي صدرت عن دار الآداب أخيرا ظلت تراوح في مكانها حوالي سنتين ... في هذا الصيف سأنفَكُّ من دار النشر والعمل فيها واتقاعد براتب محترم قدره 120 روبلا نول نول (صفر، صفر) هذه هي نتيجة عمل 30 سنة متواصلة ... فهل عرفت كيف يجازى الإنسان هنا؟ ومع ذلك فإن التفاؤل يمرّ بي كالطيف، واتذرع بالصبر والقناعة وهما من نعم الله المجانية ..."

أليس هذا فعلا سخرية القدر أن يعيش أبُ الرواية العراقية الفنيه ومترجم روائع الأدب الروسي في ظروف مابعد البيريسترويكا أقل ما يقال عنها إنها غير إنسانية بينما يقود بلاده أناس يغدقون الأموال

الطائلة على الكتّاب العرب في المرابد والمهرجانات التابعة للسلطات والقائد الضرورة؟

هكذا عاش ومات غائب طعمه فرمان بدون أن يكرّم باستثناء اهتمام الحزب الشيوعي الخاص به وكل الديمقراطيين ولكن يبدو أن هذا ألأمر ظاهرة طبيعية في عالمنا العربي، الذي يترك أعلامه يودعونه دون اكتراث إن لم يكونوا إمعات وأبواقا لسلطاتهم.

وقد يكون في هذه المناسبة أن نثير عناية وزارة الثقافة العراقية للاهتمام ببيت فرمان في موسكو وتحويله إلى متحف بالاتفاق مع زوجته، التي حافظت على مكتبته ووثائقه وتود التعاون مع الجهات العراقية المختصة في هذا المجال كما أعربت لنا شخصياً.

واتوجه في هذه المناسبة لكل العراقيين المهتمين بأدب فرمان لتزويدي بما لديهم من معلومات عن الكاتب لأعداد بيبليوغرافيا عنه.

لقد عاش هذا الروائي الكبير بشرف وتواضع وإخلاص وصدق مع نفسه والآخرين، لم يمالىء حكومةً ولم يتزلف لرجل او صنم أو أصحاب سلطة لا في العراق ولا خارجه ولم يتملق لرؤساء التحرير ومديري الصحف الممولة ولم يتسوّل منهم عمودا صحفيا او يكتب لهم مايريدون لقاء رشاوى او هبات او مكافآت، بل بقي أمينا لفكره

الوطني اليساري الديمقراطي العميق، عفيف اللسان، نظيف اليد، مات وقلبه مليء بحب العراق وأهله.

1- **غائب طعمه فرمان. مصرية في العراق. مجلة الجزيرة، العدد 35، السنة 1949، القاهرة**
2- **أنظر: غائب طعمه فرمان. يا أخواننا في وادي النيل. الرسالة، العدد 717، السنة 1947، القاهرة، ومقال: المازني في عهدين، الرسالة، العدد 851، السنة 1949 القاهرة**
3- **محمود أمين العالم، غائب طعمه فرمان. قصص واقعية من العالم العربي، القاهرة، 1957**
4- **غائب طعمه فرمان. خمسة أصوات. لبنان، 1967**
5- **غائب طعمه فرمان. قيمة الوعي في الأدب والفن. الثقافةالجديدة، العدد 2، السنة 1953، بغداد**
6- **أنظر بالتفصيل حول كتابات غائب طعمه فرمان الأولى مقالنا: غائب طعمه فرمان شاعرا. مجلة الاغتراب الأدبي، العدد 17، السنة 1991، لندن**
7- **فاضل ثامر. بين زقاق المدق والنخلة والجيران. معالم جديدة في أدبنا المعاصر، بغداد 1975 وأنظر أيضا: توفيق ناظم. مولود آخر. المثقف، العدد 15، السنة 1960 بغداد**

حول المؤثرات الأجنبية في أدب غائب طعمه فرمان

وعلى الرغم من اهتمام مجموعة كبيرة من قصاصي الخمسينات بأعمال غوركي الواقعية الاشتراكية، وبرواية "الأم" بخاصة، كما ظهر ذلك بوضوح في مجموعات قصصية كثيرة، مثل مجموعة "سعيد أفندي" لعبد الرزاق الشيخ علي، الذي قدم لنا أبطالاً ثوريين تُقال على ألسنتهم خطابات وشعارات حماسية من قبيل: "... نحن الفقراء نكره الحروب"[4] وقدم للقارئ نساء ثوريات متحمسات، إلا أن فرمان حاول أن تبدو شخصياته عفوية في بعض الأحيان، كما هو واضح في شخصية "أم جاسم" بطلة "حصيد الرحى"، التي سنتطرق إلى بعض جوانب تأثرها بأعمال غوركي. ويبدو تأثير "بين الناس" لغوركي واضحًا في قصة "صورة" التي تقدم بطلاً يعاني من الفقر والإفلاس والديون والغربة، إلا أن هذا الطالب الجامعي في القاهرة على قدر كبير من الهموم الثقافية ولديه رغبة كبيرة للقراءة.

ويزداد هذا التأثر عندما يطلع الأديب الشاب على اعمال مكسيم غوركي، الذي أثر في أغلب الكتاب الواقعيين من مختلف الآداب القومية. ونورد هنا مقطعًا من "بين الناس" لغوركي، الذي يشير إلى حب البطل للعلم والقراءة، كما هو الحال عند شخصية الطالب في قصة "صورة". نقرأ عند غوركي "ما أكثر ما كنت أمضي إلى الصيدلي... وكانت دروس الصيدلي الموجزة توحي لي دائمًا بإجلال متزايد ومحبة فائقة للكتاب"[5] ويهتم غ. ط. فرمان بوصف حقارة المكان ليدل على فقر أهله "... وتناول قميصه وبنطلونه من المسامير المثبتة على

---

[4]– عبد الرزاق الشيخ علي. سعيد أفندي. بغداد. 1959. ص61.

[5]– مكسيم غوركي المختارات. المجلد الثاني، دار التقدم. ص 238 بالعربية، ص271 بالروسية.

الحائط ...وظل ساهما يطوف من غير غاية، سكران في خمرة همومه، تائها في بحار سأمه، حاملا مشاكل الدنيا كلها على كتفيه... ورأى مكتبة تعرض الكتب بشكل مغر وجذاب ... وتمنى ان يدخل الى المكتبة ويتربع على ارضها النظيفة ... يمسك كتابا من تلك الكتب التي احبها من اعماق قلبه وينغمر في اجوائها ... وتذكر أنه جائع وترك المكتبة وقواه منهارة ... ولمح من بعيد محلا للفول المدمس". [6]

ونجد أن غوركي كان قد سبقه إلى هذا النوع من الوصف "... كانت شقتها خاليه ونظرت إلى الجدران العارية المشوهة بمسامير معوجه وحفر مسامير...".[7] وبسبب تصويره لواقع الفقراء، عمل غوركي على وصف المكان وقذارته ليقدم صورة حية لحياة شخصياته، وليقدم ربطًا بين المكان والإنسان، وكثيرًا ما يتكرر عنده وصف الخنافس والفئران والجرذان وهي تتحرك وسط أماكن جلوس الناس، بل على أجسادهم في بعض الأحيان كما سنرى! في "بين الناس" يصف غوركي أحد الأماكن السكنية "قد تخرج فأرة، أحب الفئران فهي أشياء صغيرة، هادئة، سريعة الحركة...".[8]

ويقول أيضًا: ".... والصراصير تسمع حركتها وهي تسرح على الموقد وبين القدم، واليأس يأخذ بمجامع نفس ويعتريني الإشفاق على هذا الجندي وشقيقته حتى تكاد الدموع تطفر من المآقي.....".[9]

ويقول غ. ط. فرمان عن بطل قصته "بيت الخنافس" "وسئم

---

[6]– غائب طعمه فرمان. نفس المصدر السابق. ص62.

[7]– مكسيم غوركي نفس المصدر. ص251 بالعربية، ص277 بالروسية.

[8]– نفس المصدر. ص208 بالعربية، ص257 بالروسية.

[9]– نفس المصدر. ص210 بالعربية، ص258 بالروسية.

الحياة مع خنافسها الكثيرة وجرذانها القليلة الحياء....". [10]

ونلاحظ أنه، هو ايضاً يعبر عن تعاطفه مع الجرذان من خلال النبرة التي جاءت بها العبارة الأخيرة "القليلة الحياء"، وتتكرر هذه الحالة في قصص أخرى وفي روايته الثالثة "المخاض"، التي كان بطلها يسكن في حي بغدادي قديم.

ويصور غوركي شخصية دافيدوف القذرة "حين قمت وبافل بتغسيل دافيدوف المشرف على الموت، وكانت الاوساخ والحشرات تأكله...". [11] ويعبر دافيدوف عن ذلك شعرًا:

"وجلست على تختي العالي

في صمت يشبه صمت القبر

صرصار ينهش في لحمي

صبحًا ومسًا وأوان الظهر". [12]

أما بالنسبة لغائب فإنه يلتقي في حياته بسجين إيراني ويكتب عنه "مزرعة الحقد" فيصفه بطريقة غوركي:

"...وخلع قميصه فجأة،...وأخذ يقلب القميص بين يديه...ثم يخرج منها شيئًا ما يهرسه بين أصبعيه، ثم يسحقه بين أظافره بنشوة وتشف وقال:

---

[10]– غائب طعمه فرمان. نفس المصدر. ص36.

[11]– مكسيم غوركي. نفس المصدر. ص401 بالعربية، 375 بالروسية.

[12]– نفس المصدر. ص402 بالعربية، 376 بالروسية.

- ماذا أعمل بها إن جسمي لم ير الماء منذ أكثر من سنة.. وصمت قليلاً وفلتت من يديه حشرة سقطت على الأرض السوداء فطاردتها بلهفة كفه المتوكئه على أصابع هزيلة". [13]

ولم ينكر الأديب الراحل غائب طعمه فرمان تأثير غوركي عليه، وقال إنه قد قرأ أعماله في بداية شبابه وبرر هذا التأثير بقوله:

"أعتقد أن غوركي أثر تأثيرًا كبيرًا علي لثلاثة أسباب"

أولا: إن الكتب التي يقرأها الإنسان في بداية حياته المبكرة تبقى عالقة في الذاكرة وتصمد الانطباعات المتكونه عنها أمام النسيان، ثانيًا: طرح غوركي عالمًا جديدًا بالنسبة للحياة القديمة التي كنا نألفها. مكسيم غوركي قدم لنا أمثله نموذجية لحياة من نوع آخر. إضافة إلى عظمة غوركي الأسلوبيه، وأسلوبه المليء بالتشابيه وتعابيره التي كانت جديدة بالنسبة لنا. كذلك يجب ألا ننسى ذخيرته العميقة، ومعرفته القوية بالحياة، ولهذا يسحرك غوركي عندما يتحدث عن شخصية معينة، وتحس بحب كبير لها، وتعاطف معها، ذلك لأن شخصياته مستمدة من الواقع، يأخذها من المجتمع الذي عرف كل تفصيلاته. غوركي لا يلفق بأعماله وهذا سر نجاحه. إنه كان يجمع مادة دقيقة وكبيرة عن المجتمع والناس ويبني عليها ما يريد أن يقدمه من الشخصيات الاجتماعية في أعماله الأدبية. أعتقد أن التأثير برز من هذا المنطلق وأعتقد أن مجموعتي الأولى "حصيد الرحى" يتجسد فيها تأثير غوركي، تأثيرات مباشرة من أعمال غوركي... أقصد تأثير غوركي من حيث الشرائح الاجتماعية، والمادة الحياتية. والتأثير واضح من حيث الموضوعات التي تطرقت إليها في قصص

---

[13]– غائب طعمة فرمان. نفس المصدر. في 78-79.

هذه المجموعة، حتى أسلوب "حصيد الرحى" في التعبير، والوصف والتشبيهات، فيه الكثير من أسلوب غوركي.. من الممكن ملاحظة تشبيهات ومقارنات وعبارات معينة في "حصيد الرحى" تشبه كثيرًا مقارنات غوركي. مكسيم غوركي يفرط في استخدام التشبيهات، والأسلوب، الذي يحاول فيه أن يرتفع إلى مستوى رفيع جدًا، فهو متمكن من اللغة الأدبية. وأنا الآن انظر إليه بطريقة أخرى، أو بالأحرى من زاوية أخرى، فبعد فترة الشباب أخذت أهتم بصنعة غوركي الأدبية الإبداعية، الصنعة بمعناها الحِرَفي، أقصد بالصنعة الأستاذية، وفيها نوع من التكلف والاهتمام والدقة والجدية والحذاقة اللغوية والتشابية الحياتية، التي استنبطها من تجارية الشخصية الخاصة به، من تجواله في روسيا ومعايشته لأهلها وطبيعتها". [14]

وقد صور غائب ط. فرمان صدى غوركي وغيره من الكتاب الأجانب في روايته الثانية "خمسة أصوات" والتي تناولت جانبًا معينًا من حياته أثناء عمله الصحفي في بغداد، حيث يقول شريف لصديقة الصحفي سعيد بأنه نسخة من غوركي. [15] **وأشار الكاتب في هذه الرواية إلى النتاجات الروائية الأجنبية التي كان يقرأها هو والأبطال الآخرون.**

هذا وقد ظهر تأثير غوركي على فرمان في قصص مجموعته الثانية "مولود آخر" أيضًا، ففي قصة "عمران" يصور بطلها العامل في مصنع الدخان، الذي يسرق علب السجاير من المصنع لكي يبيعها ويدفع أجور الطبيب، مبرراً سرقته لزميله العامل، الذي أمسك به متلبسًا بالجريمة قائلاً له: "... هو الله بالليني بَلْوَه ما أخلص

---

[14]– د. زهير ياسين شليبه. حوار أدبي مع غائب طعمه فرمان. الهدف 14-10-1985. دمشق.

[15]– غائب طعمه فرمان. خمسة أصوات. بيروت. 1967. ص27.

منها...دلاّني على دَرب الحكيم (الطبيب) اللي يريد إرغيف من جلد ضعيف". [16]

أما غوركي فقد تناول موضوعة السرقة في روايته "بين الناس" مصورًا عالم الفقراء، حيث قال أحد أبطالها أوسيب للرواي:

"أسَرَّ في أذني في زاوية بعيدة عن مرمى الأنظار:

- أكبر لص بيننا إذا شئت أن تعلم هو البناء بيوتر، فهو لص شَرِه، ورب أسرة كبيرة العدد، لا تغفل عنه، فكل شيء في نظره مفيد فهو لا يغض النظرعن شيء مهما حقر، سواء كان أوقيه من المسامير، أو عشر قرميدات أو كيسًا من الكلس – كل شيء مفيد!" . [17]

والسرقة تنتهي بالفشل في كلا الحالتين عند غوركي وفرمان، ولنقرأ في "بين الناس" عن هذه السرقة: "...ودفعت المزامير في يد الوكيل، فأخفاها في معطفه وخرج، وسرعان ما رجع أدراجه فسقط كتاب المزامير عند قدمي. وقال وهو يبتعد خارجًا:

- لا أستطيع أن آخذه، لَسَوف يكون سببًا في هلاكي...." . [18]

أما عمران فقد "نسى عتبة الباب الخشبية المنتصبة فتعثرت قدماه بها، وهوى جسمه على الأرض بقوة.. وكان جسمه ممدودًا.. وغير بعيد منه كانت سدارته تتناثر حولها علب السجاير". [19]

---

[16]– غائب طعمه فرمان. مولود آخر. بغداد. 1959/ ط1. ص101. وانظر مقدمتنا للطبعة الثانية لهذه المجموعة. دار الهمذاني. اليمن. 1984.

[17]– مكسيم غوركي. نفس المصدر. ص 454 بالعربية، ص371 بالروسية.

[18]– مكسيم غوركي. نفس المصدر. ص 411 بالعربية، ص351 بالروسية.

[19]– غائب طعمه فرمان. مولود آخر. ص102.

ونلاحظ هنا أيضًا أن فرمان لم "يستعر" من غوركي شخصية ثورية سياسية مثل بافل أو أم بافل في قصته "الأم" لغوركي، بل لجأ إلى تصوير حالة مأساوية يعاني منها الإنسان الصغير مثل العامل عمران الذي لم ينتفض على واقعه، بل كان عفوياً يفكر بكسرة الخبز قبل السياسة، مما أثار حفيظةَ بعض النقاد المتحمسين الذين رأوا في أشخاص هذه المجموعة الإحباط واليأس والسلبية. وبلا شك أن فرمان عمل ذلك بوعي نقدي وبفهم لطبيعة العمل القصصي، الذي يعني بتصوير الحياة بالدرجة الأولى، ولكيلا يسقط في المباشرة وحماسة الشعارات.

ونشير هنا في هذه المناسبة، إلى أن الكاتب لم يقدم شخصية ثورية إيجابيه متحمسة لأفكاره في أغلب رواياته اللاحقة، على الرغم من علاقاته بالسياسيين، لأنه في واقع الأمر كان يجد الإحباط في أوساط المثقفين الذين كانت تربطه وأياهم صداقات. أما بالنسبة للحزبيين فكان يجد صعوبة في فهمهم "وكانوا لا يفتحون قلوبهم ومنغلقين على أنفسهم"[20] على حد تعبيره لنا في لقاءاتنا الشخصية معه. وعلينا أن نتذكر هنا بأن بعض هؤلاء الحزبيين المنغلقين على أنفسهم كانوا يعملون على تصوير الكاتب فرمان وكأنه جزء من سياساتهم، بل تنظيمهم لكنه في حقيقة الأمر لم يكن كذلك.

أما بالنسبة لتأثر غائب ط. فرمان بالروائي الإيطالي إنيازيو سيلوني صاحب رواية "فونتمارا" الشهيرة، التي كتبها عندما كان عضوًا في الحزب الشيوعي الإيطالي، فقد حدث بسبب ترجمته إياها إلى العربية عن الإنجليزية في منتصف الخمسينات لكنها فُقدت ولم

---

[20]– من حديث شخصي أجريناه مع غائب طعمه فرمان أثناء إعدادنا أطروحة الدكتوراه.

تُنشر، فظهرت فيما بعد ترجمتها من قبل الأديب الراحل عيسى الناعوري، وهناك ترجمة أخرى لها من قبل كاتب مصري فقدنا اسمه الكامل. ولم ينكر فرمان تأثره برواية "فونتمارا" لدى إجابته على سؤال وجهناه إليه في إحدى الجلسات الأدبية الشخصية حيث قال: "فعلاً أنا ترجمت رواية "فونتمارا" إلى العربية وكان ذلك في عام 1956 في مصر، وأعطيت النسخة الأولى والوحيدة لدار المكتب الدولي للنشر والتوزيع، الذي نشر الإعلان المذكور، ومن المؤسف حقًا أنني فقدت النسخة المترجمة، ولم احتفظ بأخرى، في الحقيقة لا أذكر كيف فقدتها، وصدرت فيما بعد ترجمة عيسى الناعوري عن الإيطالية، بينما أنا ترجمتها عن الإنجليزية. وكما سبق وأن ذكرت لك بأنني كنت معجبًا بأعمال إينازي سيلوني وتأثرت كثيرًا بروايته "فونتمارا"، بلغة مليئة بالعامية. لا تختلف أجواء هذه الرواية كثيرًا عن أجواء روايتي "النخلة والجيران"، ما عدا أن الأخيرة كتبت عن أحداث كانت تدور في المدينة وأزقتها، بينما الأولى مأخوذة من الريف الإيطالي، أما أنا فقد كتبت عن أحداث دارت في بغداد...وبالمناسبة أقول إن "فونتمارا" تعتبر من الأعمال الأولى، التي كتبها قبل خروجه من الحزب الشيوعي الإيطالي. "[21] ولا مجال هنا للحديث بالتفصيل عن أوجه الشبه بين هاتين الروايتين وقد تناولناها في أطروحتنا الأكاديمية عام 1984 وهنا أيضًا لم يتأثر ببطل فونتمارا الذي يدخل السجن بسبب تهمة سرقه ملفقه ضده ويخرج منه ثوريًا متحمسًا، بل صور بطل "النخلة والجيران"، روايته الأولى، بمعزل عن الأحداث السياسية، ويدخل السجن جرّاء اقترافه جريمة قتل مما أثار حفيظة أحد النقاد، لعدم تصوير الروائي للحالة الثورية في العراق في فترة

[21]– د. زهير ياسين شليبه. حوار مع غائب طعمه فرمان. المصدر السابق.

الحرب العالمية الثانية[22]. وفونتامارا مترجمة إلى الروسية ولغات أخرى.

وقد توصلنا إلى "فونتمارا" بطريقتين، بفضل مشاهدة فيلم مستوحى من هذه الرواية أولاً، وبسبب قرائتنا الإعلان المنشور على الغلاف الخلفي لمسرحية "موت بائع جوال" للكاتب الامريكي آرثر ميلر عن تعريب غائب ط. فرمان لـ" فونتمارا" وأنها ستنشر قريبًا.

أما كتاب "موت بائع جوال" فقد استعرته من مكتبة غ. ط. فرمان الشخصية وعندما انتهيت من قرائته لاحظت نفسًا إبداعيًا متشابهًا لروايته الثالثة "المخاض" الرائعة، حيث يوجه الروائي اهتمامه نحو مستقبل الإنسان الصغير في شيخوخته وضمانه الاجتماعي وأهمية الإنسان وقدرته على القيام بأعمال كبيرة في شبابه.

فلنتابع معًا الكاتب الأمريكي آرثر ميلر وهو يصور بطله ويلي لومان من خلال حديث زوجته لندا عنه وحوارات أخرى، ومن ثم سنقارن بينه وبين فرمان. تقول لندا عن ويلي لومان: ".... لا أقول إنه رجل عظيم، ولا كسب الكثير من المال في حياته، وما نشرت الصحف اسمه أبدًا، وليس هو أعظم الشخصيات التي عاشت على الأرض، ولكنه إنسان، وثمه شيء فظيع يحدث له الآن، إذن فضريبة العناية والاحترام يجب أن تدفع. ويجب ألا يُسمح له بأن يسقط في قبره ككلب عجوز...أبدًا...أبدًا...العناية والتكريم لا بد أن تقدم لمثل هذا الإنسان، وأنت تصفه بالجنون... والرجل الصغير يضنيه التعب تمامًا كما يضني الرجل العظيم، إنه يعمل لشركة منذ سته وثلاثين عامًا.

---

[22]– فاضـــل ثامر. بين زقاق المدق والنخلة والجيران. الكلمة. العدد 4. آذار 1969، وانظر: اينازيز سيلوني. فونتمارا. ترجمة عيسى الناعوري. دار الطليعة. بيروت. 1963.

وفتح لهم مجاهيل الأرض، والآن في شيخوخته يحرمونه من مرتبه". (23)

أما غائب فرمان فقد قدم في "المخاض" شخصية السائق نوري من خلال الحوار الذي دار بينه والبطل الراوي: "لم أنس حتى لون سيارتك. كانت سيارة شوفرليت جديدة، وأين ذهبت؟ لم تبعها إن شاء الله.

- وهل هي لي لأبيعها؟ هي ملك للشركة، وأنا ملك للشركة. والشركة تخاف أن تعطيني سيارة جديدة في الليل، خوفًا عليها. فإن نظري في الليل ليس قويًا. والشركة تخاف على ملكها. "(24)

كان ويلي لومان عند ميلر يتحدث عن نفسه عندما كان شابًا، وعن ذكرياته في بدايات عمله فتبرر ذلك لندا: "لقد تعب تمامًا، وليس الكلام عنده الآن إلا بديلاً من المشي الذي يعجز عنه، وإذا سافر سبعمائة ميل ووصل فليس ثمة من يعرفه هناك، ولن يجد من ينتظر قدومه. وما أدراكم ما يدور في عقل رجل قطع سبعمائة ميل دون أن يكسب سنتًا واحدًا، لماذا بحق السماء لا يتحدث إلى نفسه، لماذا؟ وعندما يذهب إلى شارلي ليستدين منه خمسين دولارًا يقدمها لي زاعمًا أنها مرتبه، .. متى يستطيع أن يمضي في هذا، إلى متى؟". (25)

أما في "المخاض" فإن الراوي يحدث صديقه عن السائق نوري:

"... إنها الشيخوخة يا إسماعيل. مثله في البلدان الأخرى

23– آرثر ميلر. موت بائع جوال. القاهرة. المكتب الدولي للترجمة والنشر. السنة مجهولة.

24– غائب طعمه فرمان. المخاض. مكتبة التحرير. بغداد. 1974. ص78.

25– آرثر ميلر. نفس المصدر. ص58.

يتقاضون تقاعدًا أما هو فلا أعرف أين ستذهب زوجته إذا توفي... إنه صندوق معبأ بالحكايات هذا كل ما كسبه في عمر طويل قضاه في شق الطرق للناس.... خمسة وثلاثون عامًا قضاها في دروب العراق الترابية الوعرة، الباهته المعالم ينقل الناس، .... ولم يحصل إلا على شيخوخة موحشة تتدفأ بالذكريات". [26]

ويلي لومان يدفأ عظامه بذكرياته العزيزة عليه، وكان يحدث زوجته لندا.

"... كأنه إله من شباب! كأنه هرقل، تغمره الشمس من كل جانب، أتذكرين؟... أتذكرين كيف لوَّح لي من بعيد، ومن حولي ممثلو الجامعات والزبائن الذين أحضرتهم والتحيات والهتافات المتصاعدة، لومان... لومان... لومان... يا إلهي الجبار، ما زالت لديه فرصه لأن يكون عظيمًا، نجم كهذا...". [27]

يتحدث نوري السائق عن نفسه برومانتيكيه:

"... البَلاَّم إذا مات على الشط وهو يبحث عن رزقه خير له من أن يموت في فراشه... نعم السيارة خربت، ولكن أنا الذي بقيت سالمًا... ألا يكفيك هذا؟... شوفي هديه! أنت مع الأسف ما مجرّبه... الإنسان يمر بأوقات يتساوى فيها الربح والخسارة، حين تكون حياته نفسها معلقه بشعره. ذاك الوقت ما نفع الربح والخسارة؟ أهلاً بالموت إذا جاء في الوقت المناسب، ولكن الصعب أن يخسر الإنسان حياته في غير الأوان، قبل أن يكمل الشيء الذي يريد أن يكمله، وهو في

---

[26]– المخاض. ص218.

[27]– موت بائع جوال. ص68.

منتصف الطريق لا هو في بغداد ولا هو في كركوك". [28]

ونلاحظ أن ويلي لومان يصف نفسه، عندما كان شابًا بهرقل، أما هديه زوجة نوري السائق فتحدث كريم بطل الرواية عن زوجها بمرارة وألم:

".... نوري يحسب نفسه عنتر بن شداد، عوض بن علق... اللي يسمعه يقول حياته عَدْلَه مثل الميل في العين... بَسْ السُوالِفْ المكَسْرَه ما يحكيها، السوالف اللي جلبت له البليه، وجعلته سائقًا عند الناس، بينما كان من أول أصحاب السيارات في بغداد". [29]

وكلاهما اعتمدا على الأسطورة والماضي في التشبيه: هرقل – عنتره بن شداد، وكلا البطلين يواجهان نفس المصير بسبب شيخوختهما وعدم مقدرتهما على السياقه ويلي لومان يخاطب هوارد مدير الشركة التي يعمل فيها:

"الله يعلم يا هوارد، عمري ما طلبت من رجل خدمة، ولكن أنا كنت في الشركة منذ كان أبوك يحملك بين ذراعيه...". [30]

إلا أن هوارد ينهي كل شيء ببرود، يدمر البائع الجوال، هرقل زمانه:

"لا أريد أن تكون مندوبنا، منذ زمن طويل وأنا أريد أن أقول لك هذا...

---

[28]– المخاض. ص125.

[29]– المخاض. ص129.

[30]– موت بائع جوال. ص80.

- هوارد أنت تفصلني؟

- اعتقد أنك في حاجة لراحة طويلة كاملة". [31]()

أما نوري، فقد قدم للمحكمة بسبب دهسه لأحد عابري الطريق وأصر القاضي ".... على أن يحمل ضحيته، ويدخل به إلى المحكمة... وحكمت المحكمة بغلق القضية، على أن يبقى الحق العام. وهو يقضي بأن تسحب من السائق نوري حسن إجازته لشيخوخته وضعف بصره". [32]

وهناك الكثير من التشابه بين شخصية نوري سائق سيارة التاكسي ووالد الكاتب، الذي يعتبر من سائقي السيارات القدامى في بغداد وهناك قصص وحكايات حقيقية في رواية "المخاض" مأخوذة من حياته الشخصية. ولم أدون في ما تبقى من اوراقي غير المفقودة فيما إذا حدثتُه عن تأثره بآرثر ميلر كما فعلنا سابقًا بالنسبة لغوركي وسيلوني وفولكنر أم لا. إلا أنه اطلع على اطروحتي ولا أذكر انه رفض هذه الأفكار. كان معجبًا بهذا الأديب الأمريكي ولا بد أن يكون لهذا الإعجاب تأثيره عليه، لا سيما وأنهما ينتميان إلى نمط متشابه من المعالجة الأدبية للواقع.

بالنسبة لرواية "الصخب والعنف" لوليم فوكنر، فقد استعرتها من غائب ط. فرمان، وتحدثت معه بعد قراءتها، فإنه لا ينكر رغبتَه في الاطلاع على أسلوبه، ولا يرفض تأثرَه بتكنيكه كما يبدو ذلك من الشكل الروائي الذي اعتمده لبناء روايته الثانية "خمسه أصوات".

---

[31]– موت بائع جوال. ص84.

[32]– المخاض. ص361.

ويُعد الروائي المصري فتحي غانم (في حدود معلوماتنا) أول من استخدم هذا الشكل في روايته "الرجل الذي فقد ظله." [33] ثم حذا حذوه فرمان، ومن بعدهما ظهرت رواية "شرق المتوسط". [34] لعبد الرحمن منيف، و"البحث عن وليد مسعود" و"السفينه" [35] لجبرا إبراهيم جبرا، و"أصوات" [36] سليمان فياض، و"الرجع البعيد" لفؤاد التكرلي. هذه الأراء كانت متداولةً في الصحافة العربية، ولا يعني هذا أن كل هذه الروايات متشابهة في بنيتها وشكلها الروائي مع "الصخب والعنف" [37] تشابهًا كبيرًا. أما من ناحية (الأجواء) والأسلوب، فنلاحظ أن روايات جبرا إ. جبرا وفؤاد التكرلي (إلى حد ما) أكثر التقاءًا مع عالم فوكنر بسبب توجهاتهما الفكرية والأدبية واهتماماتهما باللغة، رغم أنه (التكرلي) أكّدَ لي شخصياً رفضَه لهذه الآراء وعدم قناعته بها، وأنه لم يُعجب بأسلوب فوكنر إطلاقاً. وأخبرني كذلك غائب ط. فرمان بأنه لم يعجب برواية "الصخب والعنف" ورفض تأثره بها معتبراً أن روايته عراقية المضمون كتبها بدون التفكير إطلاقاً بها، ولا أقصد هنا أن على الناقد أن يقتنع دوماً بما يقوله الكاتب، لكن نفور كاتب معيّن من أخر لا يمكن أن يؤدي إلى تأثر إيجابي به. كذلك فإن كلَّ ما يقرأه المبدع يبقى في إدراكه الداخلي ويمكن أن يستوحيه في أعماله بدون وعيه، لكنه (غائب ط. فرمان) بالمقابل أعجب بدوسباسوس. وإني أعرف أن غائباً حقاً لا يميل إلى

---

[33]– فتحي غانم. الرجل الذي فقد ظله. القاهرة. 1961. أربعة أجزاء.

[34]– عبد الرحمن منيف. شرق المتوسط. بيروت. 1979.

[35]– جبرا إبراهيم جبرا. البحث عن وليد مسعود. بيروت. 1978، وانظر السفينة. بيروت. 1979. ط2 الطبعة الأول 1970.

[36]– سليمان فياض. أصوات. بيروت (تاريخ الإصدار غير موجود لدينا).

[37]– وليم فوكنر. الصخب والعنف. ترجمة جبرا إبراهيم جبرا. بغداد 1961.

هذا النوع من الروايات المعقدة، أما قراءتها بالإنجليزية فلا بدّ أن صعوبة فهمها ستكون أكثر. وأعلم أيضاً أنه كان يبحث عن مضامين عراقية، وسمعتُ أنه اعتمد في ذلك على بعض أصدقائه المقربين، وسألته عن هذا الأمر، قال: إنه يستمع، لكنه يدقق كل شيء.

"ظلال على النافذة" مكرّسة لموضوعة اجتماعية: مشكلة عائلة عراقية صغيرة بأسلوب واقعي ممزوج بأليغوريا أو تورية "بسيطة" وعظية كما يبدو من أسماء أبطالها التي تدل على حالها وطبيعتها ومكانها في المنظومة الروائية، أما "الصخب والعنف" فإنها لا تصور تفكك أسرة عادية فحسب، بل انهيار سلالة عريقة تمثل شرف الجنوب، أضطرَّ الكاتب فيما بعد إلى شرحها بالتفصيل لصعوبتها في ملحق خاص مهم لطبعة جديدة للرواية. وهذا وحده كافٍ لتوضيح الفرق الكبير بين الروايتين! وقد يمكن ملاحظة بعض التشابه الطفيف والاختلاف بين شخصيات هاتين الروايتين مثل كونتن وبنجي وجاسون وماجد وفاضل وشامل وأختهم فضيلة وحسيبة زوجة فاضل، التي هربت من العائلة لسوء معاملة أفرادها لها باعتبارها بلا حسب (لاحظ أن اسمها حسيبه)، فهي لا تشبه كادي، التي فقدت بكارتها وتخرج من عائلتها[38].

لم أتناول هذه المقارنة بالتفصيل أولاً لأن الأطروحة لا تتسع لكل الموضوعات وثانياً لعدم قناعتي التامة بها بسبب الفرق الكبير بين أسلوبَي الكاتبين ولغتهما وطريقة تقديم الشخصيات ووصفها، وبناء الحدث، والزمان، والمكان. يتميز فوكنر بغموض سرده عن شخصياته وتقديمها من خلال لغاتها المتعددة المستويات وبتكنيك معقد يصعب

[38]– غائب طعمه فرمان. ظلال على النافذة. بيروت. 1979.

فهمه، ولغة مثقلة بجمل وعبارات تصور انتقالات الزمان والمكان والهرونوتوب يجعلها عصية الفهم، ولهذا يصعب مقارنتها بروايات غائب فرمان الواقعية والصريحة والبعيدة عن التعقيدات. إنهما من مدرستين مختلفتين تماماً.

لنأخذ مثلاً بنجي المتخلف عقلياً، غريب الأطوار يتواصل من خلال الشكوى، يقدّمه فوكنر في فصله الأول المكرّس له بلغةٍ تعكس عَائقَه، حيث يختلط فيها الحاضر بالماضي إذ إنه لا يميز بينهما، فهو يروي كل الأحداث الماضية قبل 30 سنة كما لو كانت تحدث حالياً، بحيث يحصل الانتقال الزمني دوماً، فيبدو ذلك حتى في الجملة الواحدة. إنه معتوه غير قادر على أي شيء، لذلك لا يمكن مقارنته تماماً بفاضل الشاب النجار الطيب لمجرد أنه بسيط وأن زوجته تركته.

الأب عبد الواحد ليس بمستوى كومبسن فكرياً وثقافياً ولا اجتماعياً ولا مجتمعياً، ولا يائساً ومدمناً، بل يبحث عن حبه القديم وكنّته حسيبة المجهولة المصير، والتي لم تهرب لتبيع الهوى مثل كادي.

كونتن أراد أن "يسترَ" شرف أخته كادي لفقدها عذريتها بدون زواج، ولهذا يدّعي أنه هو من قام بذلك ليحفظ شرف العائلة كلها قبل أن ينتحر، ولم يصدقه والدُه.

فالجنس هنا أليغوريا عميقة للغاية يدخل ضمن الصراع بين الشمال والجنوب مكتوب بلغة لايمكن مقارنتها ب "ظلال على النافذة" لعدم وجود هذه الفكرة رغم بعض الإيحاءات.

لم يمارس ماجد "سفاح المحارم" ولم يقل ذلك ولم يطرح هذه الفكرة او الرمز، بل تعاطفَ مع زوجة أخيه حسيبه رغم تلميحاته عنها في

مونولوجاته متذكراً صديقته القديمة زهره في ذكرياته.

إنه شامل الذي حاول أن يختلق علاقة جنسية بين الأخ الكبير ماجد وزوجة أخيه فاضل ويعيد فلسفة العلاقة العائلية في مسرحيته الفاشلة.

وجاسن فإن تصرفاته اللاإنسانية نتاج التغيرات الاقتصادية والرأسمالية والمجتمعية في الشمال والجنوب، فلم يصل شامل إلى مستواه من الانحطاط رغم سلبيته. وليست فضيلة مثل دلزي الخادمة الزنجية المؤمنة القوية الشكيمة، والأم كارولينا المعتدّة بنسبها وحسبها لكن المريضة المحبطة والمؤمنة القدرية، هي أيضاً لا يمكن مقارنتها بوالدة ماجد الغائبة. **وأكرّرُ هنا أن لأبطال "ظلال على النافذة" أسماء وعظية بسيطه تعكس صفاتهم، بينما "الصخب والعنف" تتسم بأليغوريا أعمق كونها تصور التحولات في الجنوب الأميركي وانهيار سلالاته.**

لهذا السبب، أنا قلتُ عنها: إنها تشابهات طفيفة ولم أتعمق بالفكره ولم آخذ بها أصلاً على عكس ما أساء بعضُهم الفهم، وشخصنَ الأمرَ بطريقة لا تليق بالأكاديميين. أما إذا أردنا المقارنة من أجل المقارنة بأي ثمن فيمكن تناول العديد من الروايات من هذا المنطلق، بخاصة تلك المكرّسة للعائلات. **أنظر: كتابي: غائب طعمه فرمان. دراسة نقدية مقارنه، دار الكنوز الأدبية 1996 بيروت ص 268**

يمكن مثلا، ومن هذا المنطلق التبسيطي "مقارنة" شخصيات "ظلال على النافذه" ب"مذلّون مهانون1861" لدوستوييفسكي-1821 1881 بطريقة قد تبدو "ساذجة": ماجد بالراوي الكاتب الطيب إيفان بتروفيتش (فانيا)، شامل الوصولي بالأمير المحتال الأب فولكوفسكي، فاضل بأليوشا، حسيبه بناتاشا، وعبد الواحد بوالد ناتاشا نيكولاي

أخمينيف، أم ناتاشا بزوجة عبد الواحد، وفضيلة بالخادمه مارفا!

ويمكن أيضًا عمل الأمر نفسه مع "الصخب والعنف" بطريقة معقولة أكثر، لا سيما وأن فوكنر أعجب بدوستوييفسكي كثيرًا: كونتِن بالراوي إيفان رغم أن الثاني غير محبط، والمصرفي سيدني هربرت هيد وجاسِن بالأمير الوالد فولكوفسكي، عشيق كادي الأول دالتون أميس الذي فقدت معه عذريتها بالأمير ألكسييه (أليوشا)، وكادي بناتاشا وببنت سميث (أم نيللي) التي هربت إلى باريس مع فولكوفسكي سارق أموال والدها، ونيللي المتسولة، حفيدة سميث بالبنت الإيطالية الفقيرة المتسيبه في الطرق التي يلاقيها كونتن صدفةً في الشارع ويساعدها فيتصورونه يتحرش بها، وكوبسن الأب بوالد ناتاشا رغم الفارق الشاسع بينهما، والسيده كارولينا بوالدة ناتاشا والخادمه الزنجية دلسي بنظيرتها الروسية مارفه.

كذلك، يمكن مقارنة "مذلّون مهانون" ب "بائعة الخبز" 1889 للفرنسي كزافييه دي مونتابين 1823-1902 إذ إنهما تنتهيان بحبكة متشابهة حيث تنجلي الحقيقة صدفةً: في (مذلون مهانون) من خلال رسالة لدى حفيدة سميث (نيللي) تتضمن اعتراف والدتها بأبيها الحقيقي الأمير فولكوفسكي، الذي ينكر أبوّتَه لها، وفي (بائعة الخبز) الرسالة مخبأة في لعبة طفلها القديمه.

ونلمس تشابهًا بسيطًا في شخصية **ويلي لومان** عند **آرثر ميلر** وعبد الواحد من حيث رغبتهما في حماية البيت والحفاظ على وحدة العائلة وتماسكها، بل إن "النخلة والجيران" يتجسد فيها أيضا هذا المضمون، لكنها أوضح بكثير في "المخاض" وتصل إلى درجة تأثّر حقيقيٍّ لم ينكره غائب ط. فرمان، كما أشرتُ في كتابي عنه.

على العكس من ذلك، نرى أن الكاتب الفلسطيني الراحل غسان كنفاني أقرَّ بإعجابه برواية "الصخب والعنف" وتأثره بها إيجابياً. أنظر:

- د. رضوى عاشور. الطريق إلى الخيمة الأخرى. دراسة في أعمال غسان كنفاني. بيروت، دار الآداب 1981، ص85-86
- الدكتور حبيب بولس. نقاط الالتقاء والابتعاد/ التشابه والاختلاف بين رواية: "الصخب والعنف" لفوكنر ورواية "ما تبقى لكم" لكنفاني. الحوار المتمدن.

وهناك دراسات أكاديمية وأطاريح دكتوراه باللغة الروسية منذ الستينات مثل:

- ن. خ. سلطانلي. الواقعية الجديدة في القصة العراقية بعد الحرب العالمية الثانية. باكو 1972
- م. عماروفا. حياة وأعمال رائد القصة القصيرة العراقية ذنون ايوب، موسكو 1967

وأنظر دراستنا حول بعض هذه الأطاريح الروسية وتأثر الكتّاب العراقيين "السايكولوجيين" بالأدب الغربي في مجلة البديل العراقية:

- د. زهير ياسين شليبه. الأدب العراقي في الاستشراق السوفييتي. البديل، العدد 8 يونيو حزيران 1986 بيروت.

وأخرى حديثة مثل:

- ن. يو. مُرادوف و أ. ل. سافتشينكو جامعة فارونيج، سلسلة العلوم الإنسانية، 2004 العدد رقم 1

دراسة أكاديمية باللغة الروسية للباحثين مرادوف وسافتشينكو مكرسة لهذه المقارنة.

صلات قربى بين اعمال فؤاد الطائي وروايات غائب طعمه فرمان

الوقائع البغدادية المضيئة وحب العراق

ينتمي الفنان العراقي فؤاد الطائي الى مدرسة بغداد للفن الحديث. وهو بهذا يحمل في وعيه الجمالي الفني قِيمَ الواسطى وجواد سليم إضافة الى أحاسيسه المرهفة المرتبطة بالموضوعات الشعبية والتراثية والاجتماعية.

ويتميز فؤاد الطائي، هذا الفنان الدؤوب، عن غيره من التشكيليين المهتمين بالموضوعات البغدادية، بتكريسه معارض شخصية كاملة لوقائع بغدادية وموضوعات أخرى مأخوذة من ذكريات طفولته التي أمضاها في مدينة بابل مسقط راسه. ومَن يتعرف الى الدكتور فؤاد الطائي يندهش لهذه المعرفة الدقيقة التي يمتلكها عن تفصيلات الواقع الاجتماعي والجغرافي لمدينة بابل وازقتها وبيوتها القديمة، بل سكانها، وهو يحتفظ بتخطيطات كاملة عن ابنيتها وشوارعها.

ولعل أهم ما جلب انتباهي في أعمال فؤاد الطائي هو اهتمامه بالوقائع البغدادية. وانا لا اعني بذلك انه كرس لوحاته لهذا المنحى رغبةً منه في تلبية حاجات روحية نابعة من داخله فحسب، بل اقصد أيضا أن هذه التفصيلات الاجتماعية والوقائعية تتجسد فيها مفاهيم الناستولجيا أو العودة إلى الماضي والحنين إلى الطفولة، مما يبدو واضحا في اختياره لألوان لوحاته وفضاءاتها. وهي في الحقيقة موقف فلسفي من الحياة بكل أحزانها ومباهجها. فليس الشعور الرومانتيكي والرغبة في التعبير عن الحنين الى الوطن هو الهاجس الوحيد الذي يحرك الفنان أثناء خلقه مثل هذا النوع من الإبداعات الفنية. ولا يجد المطلع على الاعمال الروائية العراقية صعوبة في تلمس الخيط الرفيع المشترك بين لوحات الطائي وروايات عراقية

تجسدت فيها مناحي العودة الى الجذور العميقة والحنين الى الماضي من خلال وصف الأماكن القديمه مثل الأزقة و"الشناشيل" ولُعب الأطفال وأنواع الطيارات الورقية وغيرها من الموضوعات التي تدخل ضمن الموروث الشعبي والطقوس الدينية والعادات الاجتماعية. وبذلك يتحقق الهرونوتوب او الزمكان حيث تتداخل الأزمنة مع مختلف الاماكن بلوحة واحدة بينما نجد نفس الأمر على صفحات عديدة من روايات غائب طعمه فرمان وفؤاد التكرلي وبالذات في رائعته "الرجع البعيد" التي تتنفس تنفسا عميقا بتفصيلات الحياة اليومية ووقائعها اليومية.

يمكن ان نجد كل هذه الموضوعات بسهولة في لوحات فؤاد الطائي التي تشكل كلا متكاملا ومتناسقا ومرتبطا بفكرة الحنين إلى الماضي. وكل لوحة تكمل الأخرى وكأنه يوزع ألوانها ومساحاتها وفضاءاتها بعد دراسة هندسية وحسابية شديدة الدقة. ومَن اطلع على طريقة عمل هذا الفنان المبدع يعرف فعلا كيف يحسب فؤاد الطائي وبدقة شديدة كل لمسة ومسحة فتبدو الألوان متوزعة كما هي في الواقع مع التأكيد على تعبيرها عن آلامه وأفراحه.

تجسد لوحات فؤاد الطائي موقفا واضحا من الحياة يتلخص في الخوف من مصيرها المستقبلي وعدم الاطمئنان عليه بسبب هجوم التكنولوجيا والكومبيوتر والتقنين العقلاني لكل ما حصلت عليه البشرية من قيم ومفاهيم أخلاقية رفيعة. ولهذا السبب بالذات نجد في لوحاته حكمة شرقيه مكتوبة أو مزاجا محسوسا أو بيتاً شعرياً أو مقولة متعارف عليه أو مثلا شعبياً، التي هي في الحقيقة تمثل بعدا هاما من أبعاد اللوحة الفنية جنباً إلى جنب مع الفضاء والألوان لتعبّر عن الجو النفسي، وعمودا هاما يتكون عليه معمار اللوحة الفنية. ويجد المتلقي متعة خاصة في قراءة مثل هذه العبارات فيحدث التفاعل

بينه وبين الالوان والعبارات، التي كثيرا مايتعذر عليه قراءتها فيجدُّ من أجل حل اللغز جنبا إلى جنب مع التمعن بمشاهد تذكره بطفولته نقرأ في لوحة "الملاّية"، التي تجسد الطقوس الدينية:

مِنْ كان ظرفي دِبسْ ... يامكثر أحبابي

ومن يوم طَرفي بِبَسْ ..مَحّدْ طرق بابي

ولا يسع المشاهد إلا أن يتأمل كثيرا عندما يشاهد هذه اللوحة فيشده الحاضر الى زمن الماضي حيث نحن نمر اليوم في أحلك الظروف.. ونقرأ في لوحة أخرى من معرضه الشخصي الخامس الذي أقيم عام 1988

قلبي على قلب ولدي وقلب ولدي على الصخر مرمر.

وكان الكلام يقال على لسان امرأة تحتضن ابنها الاصغر بينما يمارس ابنها الاكبر مهمة خطيرة. ونقرأ في لوحة "النخلة" من نفس المعرض الشخصي:

لا ساعة وحدة.

لا ليلة نمت الليل يا روحي.

القلب من فرقاك بالغربة وحده

وغيرها من العبارات التي تذكرنا بالطفولة والوطن. فغالبا ما كنا نقرأها أو نسمعها في مختلف الأماكن. نقرأ في لوحة مكرسة للطفولة عبارة تثير الفرح والاطمئنان النفسي بسبب عدم ضياعها فهي مشهورة ومعروفة لدى الاطفال العراقيين أيام زمان:

بيض اللقلق علاً وطار

علاّ على بيت المختار

أو

ذقت الطيبات كلها فلم أجد أطيب من العافية

ونقلت الحديد والصخر فلم أجد أثقل من الدَيْن

هذه الحكمة المعبّرة والمجسدة بألوان خاصة تعكس واقع الحال في الزمن الماضي كنا نقرأها على واجهات المحال والدكاكين أو زجاج السيارات وجدران المقاهي الشعبية.

لقد وجدت العديد من لوحات فؤاد الطائي التي تشترك بأفكارها وألوانها وأجوائها مع الواقع الروائي العراقي المعروف باهتمامه بالتراث الشعبي، ونذكر من هذه اللوحات على سبيل المثال لا الحصر: عيد الفطر، شموع نذر، زفة العروس، هلال العيد، نخلة المحلة، ركيّة فوق التيغة، حمامة على البادكير، طبق الخبز، شناشيل، بيت الجيران، شاي العصر، ليلة العيد، المطيرجي وغيرها من اللوحات التي تدل أسماؤها على معانيها.

تذكرني لوحة "ليلة العيد" لفؤاد الطائي بمقطع من رواية "القربان" لغائب طعمه فرمان حيث يقول:" في ليلة العيد لم ينم الكثيرون من الأطفال، استلقوا على فرشهم واضعين تحت وسائدهم أو بالقرب منهم أشياءهم الجديدة، حذاء أحمر، جوارب ملونة، دشداشة مقلمة جاءت من الخيّاطة تواً وفيها رائحة قماش جديد ماخوذ ببطاقات التموين. وبسبب من تلك الجدة لم يناموا، وظنوا أن الشمس قد تأخرت عن ميعادها ولما غفوا قليلاً حلموا بالأراجيح والعيدية.

واستيقظوا قبل الفجر وجربوا أحذيتهم وجواربهم للمرة العشرين".
رواية "القربان" ص 65

ويكاد المشاهد المتمعن في لوحة "ليلة العيد" أن يجد الكثير من أوجه الشبه بينها وبين هذا النص الروائي، ويجد روحاً واحدة تقف خلفهما ونفسا واحداً يتنفسان به. ففي اللوحة أيضاً نجد الألوان تقدم لنا سرداً تشكيلياً عن الاطفال في ليلة العيد حيث الأم تجلس أمام ماكنة الخياطة، بينما يحلم الأطفال بصباح العيد والعربات والأراجيح.

اما لوحة "المطيرجي" فتذكرني بشخصية رديف المطيرجي في رواية "النخلة والجيران" التي تجسدت فيها رغبة الروائي في تصوير الحنين الى الماضي من خلال سرد المرأة العجوز نشمية لقصص مستوحاة من طفولتها. تقول نشمية عن رديف المطيرجي: "كانت كل شوفة ترد الروح، كان يوكف (يقف) فوق السطح بطوله الحلو، والدشداشة البيضاء وعرقجين الكلبدون وبنات الطرف كلهن يعانين عليه. وليش هو دايرلهن بال؟ وكنت أشيل راسي، أشو عبالك طير أورفلي وهو يشوفني ينكس عرقجينة على عينه. يعني مرحبه! ويقوم يناغي الطيور: أروح فدوه الأبوزلف وترجية، يا أبيض، يا زاجل، يا بو عيون الوسيعة، خذ لمحبوبتي تحية. "النخلة والجيران" ص 102. في لوحة "المطيرجي" نجد الفنان فؤاد الطائي يطير مع الحمامات البيضاء المحلقة عالياً، وهي تعبر عن أمله الذي يتجسد في فضاء أغلب لوحاته، وليس هذه اللوحة فقط. بينما نجد في الرواية أن هذا الأمل يتجسد في شخصية رديف التي رتدي ملابس شعبية تعبر عن قيم الماضي.

كثيرة هي اللوحات التي يشترك فيها فؤاد الطائي مع غيره من الروائيين العراقيين في تصوير تفصيلات الحياة اليومية. ولكن لنقرأ

انطباعات الروائي غائب طعمه فرمان عن أعمال فؤاد الطائي حيث يقول:

".. ازددت غنىً روحياً وعاطفياً في مشاهداتي للوحات الفنان فؤاد الطائي، أنا وقفت أمام صورة كطفل، وشاهدتها بهذه العين، عين الطفولة، وقفت أمامها كقصاص يهمه دائما مشكلة الحيز والنفسية والتركيب، اللغة المكثفة واعتقد أني وجدت في كل لوحة حلاً ممتازاً لكل موضوع شعبي تناوله. إن اللون يستخدمه الطائي كلغة متحركة موحية تبرز الفكرة والنفسية، واعتقد أن هناك ألواناً عراقية صميمية استطاع فؤاد ان يوظفها ليخلق منها عالما كاملا من صميم حياة شعبنا.

وجدت في كل لوحة من هذه اللوحات قصة... فالذي يشغل الكاتب هو الحيز...، الكلمات، الجُمل، المقاطع. فمثلا عندما يريد أن يصور الكاتب حالة نفسية معينة، فهل يصورها في أربع صفحات أو صفحة واحدة، أنا أحسد فؤاد لأنه استطاع أن يعطيني النفسية في استعماله كميات الألوان. نظرت إلى كل صورة باعتبارها قضية، وكل صورة تعبر عن نفسية، ونظرت إلى الألوان الدقيقة جدا والتي لا تخطر على البال ويمكن الكاتب أن ينساها، إلا أن فؤاد استطاع أن يلتقطها"

ولقد استطاع فؤاد الطائي فعلا، التقاط العديد من المشاهد المحلية بفضل الألوان والذاكرة القوية والنظرة من بعيد الى عالم الطفولة والوطن الذي لم ينفصل عنه لحظة واحدة رغم اقامته الطويلة في الغربة. إن كل لوحات فؤاد الطائي هي بمثابة تحية الى العراق. موطن الحضارات والشعر والفنون. أغبطه على أعماله!

القسم الثالث :

هوامش حول منجز فؤاد التكرلي الروائي

(خاتم الرمل)

رمز لتحكم القوى الظالمة في مصائر البشر

إذا كان فؤاد التكرلي قد اعتمد النظام البوليفوني أساساً لمعمار روايته الأولى "الرجع البعيد) 1980، فإنه يتخذ من حركة البطل وتنقلاته بسيارته أسلوباً جديداً لهندسة بنية روايته الثانية "خاتم الرمل" مما يعطي النص ديناميكية ومدلولات خاصة لها علاقة بمناجاته الروحية وحالته النفسية ووجده وتجلياته والأمكنة التي يخترقها باحثاً عن زمانه الشخصي وتاريخه السري. كل هذا يتحقق في زمكان متواصل منذ بداية الرواية حتى نهايتها من خلال حركة السيارة في أماكن وأزمنة متداخلة.

ففي رواية لا تعتمد على صخب الأحداث وحركة الشخصيات، يبدو هذا النوع من حركة البطل الذي تتمركز المناجاة والذكريات حول عالمه الداخلي وهمومه الذاتية، مهما للغاية في بنائها وتحقيق غاية السرد والمغزى الأدبي. يختار الروائي حركة السيارة في شوارع بغداد السبعينات يقودها بطل الرواية المهندس الشاب هاشم مارا بأجمل مناطقها وكأنه يعيد ترتيب طبقات روحه، مسترسلاً في أفكاره وذكرياته المناسبة بشكل متوازٍ مع سرعة القيادة في أجواء لا تخلو من نورانية عميقة الحزن ذات طابع خاص، قد يصل بعض المرات إلى درجة التقديس وممارسة طقوس الوجد والعذاب "... وأنا بمفردي وراء المقود أسوق، لا تشغلني الوجهة التي أقصدها، بل احتمال نفاذ الوقود وتوقف السيارة على حين غرة" انظر: فؤاد التكرلي. خاتم الرمل. 1995 ص5

نحن أمام نص يهتم بالواقع ومآسيه من خلال الغوص في معالجة موضوعات فلسفية مثل العلاقة بين الذات والمطلق والروح والجسد وموقف الإنسان من تكوينات الحياة الاجتماعية وأصالة مواقفه وممارسات البشر وصراعهم الدائم. "كنتُ أعرف الرسام شخصياً .. يبعث فيَّ تلقائياً بعض الأفكار الملتبسة مثل حالتي. إذ، ماذا تنتظر في مجابهة بين إنسان فانٍ وبين جبروت المطلق بكل أبعاده، غير الهزيمة؟" ص8 "من حق الروح أن تقلق .. فجوهرها الفذ الخالد أوقع به في أحبولة الجسد..". ص152

البطل واضح في حالته الملتبسة وغموضه وانغماره في الشرح والبحث عن الانتماء والأصالة مما يربك علاقته بالمؤسسات الاجتماعية والقيم السائدة مبعداً إياه نحو الذات والانكفاء على عالمه الداخلي من أجل أن تتضح له كل تفصيلات الأمور ويقطع الشك باليقين. "يهمني أن أتأسس في موضعي أولاً وأن انبني ذاتياً .." ص135، "هنالك التوافه بالطبع .. ماذا يهمني أن مدير الشركة صار يقابلني بجفاء .. وتلك السيارة التي تتبعني في أوقات غريبة غير مضبوطة؟ كلها أسباب تؤرقني رغم صغرها؟ وأنا بأشد الحاجة لذلك التركيز الشخصاني .. كأنني كنت أسعى، طوال حياتي ودون إدراك لنيل هذا السخط الجماعي الذي لا يثمن ..". ص140/139

تمارس قيادة السيارة وتنقلات البطل في أحياء بغداد دورها في إعطاء الحدث زخماً خاصاً يشد عناصر الرواية وبنيتها ويساهم في مزج الأحداث وتطويرها أثناء الحركة وانتقالها من مناطق ضغط عال إلى أقل منها حسب سرعة السيارة وتدفق المناجاة وعذابات الوجد. "وكان انطلاقي أشق الظلام، بسرعة، تزيد على المئة كيلومتر في الساعة، يبعث فيّ راحة وتوتراً محبباً، أنه نوع غير مجد، من أنواع التحرر المكاني. أو هو، ربما تسريع لدماء الزمان .. لا أريد التفكير

بشيء وأريد التفكير بكل شيء .. وأنا في خضم هذا الدوران حولي بحاجة لمن يمسكني وأمسكه.

ثم خرجت إلى ضواحي بغداد الهادئة .. أحسست بغموض فإنني قد استفيد من انطلاق السيارة لتحريك أفكاري والوصول بها إلى منطقة آمنة .. هناك انغلاق أو حبسه في مكان ما في عقلي، يمنع جريان أفكاري بشكل طبيعي". ص134

ليس البطل الرئيس لهذه الرواية شخصية غريبة على عالم التكرلي القصصي والروائي، إلا أن أسلوب طرحه وطرقه التكنيكية فيه الكثير من التجديد بالنسبة لعملاق الرواية العراقية.

فؤاد التكرلي منذ عرفه قراؤه في "الوجه الآخر" و"الرجع البعيد" لا يؤمن بأعمال نثرية اعتيادية لا تسعى لأن تتفرد بالاكتشاف وتقديم الخوارق الإبداعية، والتأكيد على الرمز والمغزى العميق للنتاج الأدبي من خلال تناول العالم النفسي للإنسان.

لم تأتِ هذه النزعة لدى الروائي اعتباطاً بل إنها حاجة روحية شعر بها ومارسها منذ بداية حياته الأدبية في الخمسينات، فهو الذي سخر مع زميله عبد الملك نوري من "مقاصات" الأديب العراقي الواقعي ذو النون أيوب، ورفض الأساليب المباشرة والواقعية الساذجة في تصوير مشاهد اجتماعية أو نقلها نقلاً حياً دون إعادة خلقها وتكوينها لكي تكون مليئة بالمعاني والدلالات والرموز، التي يجب أن يكتشفها القارئ الدقيق والناقد الحساس.

كأننا هنا في هذه الرواية أمام التكرلي وهو يفلسف أسلوبه وشخصياته من خلال مناجاة بطله المهندس هاشم وهو ما يمكن أن يتميز به في الرواية العربية المعاصرة.

في إحدى المناسبات قال عنه زميله الروائي العراقي الراحل غائب طعمه فرمان: إنه يترك شخصياته تصاب بطلقة نار أو تقتل. كأن ذلك واضحاً في "الرجع البعيد" التي اعتبرها "كشفاً" في الفن الروائي على حد تعبيره.

فهل نحن هنا أمام شخصية محبطة، لا مبالاة، لا حول ولا قوة لها في المواجهة وغير قادرة على الصعود، أم أنها في قمة العناد والصلابة والمواصلة والخلق والإبداع والأصالة والثبات وكل ما يبدو عكس ذلك يبدو صحيحاً من الناحية الخارجية والشكلية وهنا تكمن أهمية القراءة المتأنية والدقيقة وإعادة القراءة لفهم مكنونات مثل هذا النتاج الروائي. يقول هاشم للدكتوره سلمى: "لقد ذكرت في حديثك باختيار، أهم الأمور .. أساس ما حدث ... ولن أجادل في مسألة صحتها. إنما الوضع معي هو أن هناك أموراً أخرى لا توضع في الميزان عادة، أمور يمكن أن نعدها خفية أو لا تدرك بسهولة. ولكنها تعمل عملها في العمق.. في العمق العميق .. ". ص70

ويقول في مقطع آخر "أريد نقطة مضيئة بأي ثمن. لا معنى لهذه الحياة. دون نقطة مضيئة صغيرة واحدة على الأقل ". ص138
يقدم فؤاد التكرلي نموذجاً يكاد يكون جديداً من حيث التمتع بحرية كبيرة في التعبير وخلق اللغة يجسد استقلالية روائية ونضجاً عالي المستوى من حيث التصوير والإبداع. "كنت هكذا أيضاً في سيارتي ذلك المساء المسحور، مرتدياً ثياب العرس السوداء بربطة زرقاء لامعة، وأنا أسوق آتياً من النادي قاصداً بيت خالي رؤوف في الأعظمية، والمطر يتهاطل ثقيلاً حين .. حين تسربت إليّ قشعريرة لذيذة زحفت بخفة من وسط رقبتي وانحدرت منتشرة على كتفي وذراعي وظهري حتى وسطي .. صرت أرى نفسي من الخارج مبتعداً عن نفسي، ولا تعلق لي بها، أعمل ما أعمل دون صلة حارة بيني

وبين ما أريد أن أعمل. كنت مراقباً محايداً، يداخلني خوف تخالطه تلك اللذة التي لامستني مع القشعريرة الأولى". ص 98

نصوص تتميز بالانسيابية والتدفق والشفافية والتكنيك العالي، زاخرة بالمدلولات والغموض في بعض الأحيان، عميقة المغزى، تحتاج لقراءات متنوعة من أجل الوصول إلى الجوهر، أعماق الذات، ذات الكاتب والبطل.

نحن أمام رؤية متميزة للواقع وذاتية تتجسد فيها قناعات مختلفة حول الحياة وعلاقة الفرد بالمجتمع والجسد بالروح وفلسفة الموت، ولهذا فقد يبدو أي تفسير سريع لمثل هذا العمل الروائي المتميز عبئاً إن لم يكن إساءة له. "خاتم الرمل" عمل روائي إنساني عميق، مليء بغموض النفس البشرية وتكنيك سردي يذكرنا بأعمال فوكنر وجويس ودوستويفسكي بطريقة عربية معاصرة.

هاشم هو في حقيقة الأمر كائن بشري حساس، مرهف نقيض لكل ما حوله باستثناء خاله، الذي يفقده فيما بعد بسبب لومه أمه سناء "أنا أكرهه، إنه يشبه والدي. لقد صيرا من حياتها جحيماً .. تلك المسكينة البريئة، ثم قتلها زوجها آخر الأمر". ص131

يعاني هاشم من اليتم "أو تظنيني محظوظاً .. أنا الذي فقد أمه وهو في التاسعة من عمره ؟ رأيتها ميتة أمامي ! بسببه هو". ص30 وارتباطه الروحي بوالدته سناء، وعقدة العلاقات الأبوية مما أثر سلباً في سلوكه اليومي وعلاقته الاجتماعية وفشل مشروع زواجه، حيث لم يكتب له النجاح.

"لست وحيداً أو متفرداً في هذا الكون الأخرس. ثم أحسست كأن أمراً ما في داخلي انقلب على جبهته المشرفة وفتح الكون على التسامي

والفهم . أنا .. أنا لست عاجزاً عن التسامي، لا ولا عن الفهم. سوى أني لا أريد التواصل المطلق مع البشر، إن نفسي بطبيعتها موزعة، متنافرة الأجزاء .. إن طبيعة الأمور في هذا العالم لا تلائمني، وحقيقة ذاتي لا تمتزج بما هو حولي". ص34

هذا البطل الذي يصرح بأن "كل خديعة تجوز إلا التي تخص الذات" لا يمكن أن يكون محبطاً أو ضعيفاً، لكنه مرهف، ولهان بليليات" شوبان ".. أحب أن أغرق في هذه الألحان، أن أحسَّ بها تغمرني بقوة رغم شفافيتها الخارقة وأنوثتها أحياناً . ولم لا؟ ليست الأنوثة لدى النساء فقط. إنها اجتماع صفات؟ الرقة واللطف البالغين والانعطاف والدلال .. ". ص35

تعتمد بنية الرواية على حبكة المضمون المتمثلة في زواج هاشم من آمال وغيابه في يوم عرسه وغموض سرد الوقائع وإعادة ترتيب الأحداث في ذكرياته. هذا من جهة، ويبرز من جهة أخرى خط مضموني آخر يتمثل في علاقة هاشم بمدير الشركة التي يعمل بها والسيارة السوداء التي تطارده وأصحابها بالوضع العام. إنها في حقيقة الأمر تعبير أليغوري(وعظي، مجازي رمزي) عن قوة خفية إجرامية سوداء تلاحقه بموازاة المضايقات التي يقوم بها مديره في الشركة.

وهذا ما يظهر جلياً في بنية الرواية التي تبدأ بقيادة السيارة والذكريات لتصل إلى التمهيد في حدة الذكريات والمطاردات من قبل السيارة السوداء ومضايقات مدير الشركة وتحذيرات د. سلمى وازدياد تصميم هاشم على المواجهة والثبات فينتهي كل شيء في طلقة تسدد عليه بطريقة تراجيدية لا تختلف كثيراً عن موت بطل روايته "الرجع البعيد".

يقول هاشم متذكراً قصة ابتعاده عن حفلة زواجه: "استأذنت أبي وخرجت. كنت أسوق بسرعة متوسطة، وكان المطر يزداد زخماً ويكاد يمنعني عن رؤية الشارع. آنذاك، في الغالب، بدأ الحادث، بدأ أمر آخر لا أجد له اسماً ولا أزال حائراً في وصفه وتفسيره. إنه كما لو دخلت في دوامة عظيمة أو أخذتني قوة مجهولة جبارة بين طياتها. إنه الابتعاد الصوفي عن المسار الدنيوي المقرر. إنه الضياع اللا أدري بين القيم. لقد تواصلت أو التصقت؟ بشريعة أخرى. وسرحت تحت سطوة قدرة لا نهائية. لم يكن ذلك وهماً أو تصوراً، ولا كان واقعاً يمكن قبوله، وكنت في الفجوة التي تفصل بين بعيدين – متناقضين / متقاربين – انقب عمن بأمكانه "الاتصال" بما حدث لي . ولأني عرفت منذ البدء، أن من سيقدر على تصديقي يحتاج أن ينظر في عيني دون أن يسمعني، فقد كففت عن البحث". ص97 ونلاحظ أن كريم بطل "الرجع البعيد" يقول "كنت بحاجة أن أرى عينية كي أصدق أقواله". ص30

إنها حالة من الوجد الصوفي وطقوسه، تصورها فيما بعد د. سلمى في حوارها معه في التمهيد لنهاية الرواية : "أنت لم تحضر إلى حفلة الزواج. كنت .. هناك .. في المقبرة. حسناً، لم يحصل الأمر بإرادتك .. ". ص125

تتميز شخصية هاشم بالأصالة وقد يتهمه من لا يعرف أعماقه باللامبالاة والهروب، إلا أنه يتقدم على البشر العاديين من خلال انتمائه إلى أمه سناء النورانية " لقد بلغت الحادية والثلاثين، نفس عمر أمي سناء حين توفيت". ص14

إنه ليس من البشر الاعتياديين في رفعته الشخصية وسُمُوّه الأخلاقي وتفانيه في مواقفه مفضلاً مواجهة مطاردة السيارة السوداء ببرود

ومشاعر قدريه صوفية مليئة بالثقة بالنفس والإيمان العميق. يقول هاشم: "لا أحد منكم يفهم، ومن هنا مصدر الشرور كلها. اسمحي لي .. أنت منذ ساعتين ترفعين صوتك بمنطق مفلوج مألوف لك بالعادة، أنت وصحبك ومن جملتهم خالي العزيز، هذر وأسئلة سخيفة عن العلة والمعلول والنتائج والتتمات .. الخ، دون أن يخطر لك أو للبدء من حولك.. أن الشخص ذا النزوع، الذي تكون بعد اتحاده بالمتعالي، الشخص الذي نودي فلبى النداء ، ذلك الشخص هو ذو طبيعة مختلفة، طبيعة ثانية، لأنه مرتبط روحاً وجسداً بحقائق أخرى، وهو أولاً وآخراً، لا علاقة له بمنطقك ونتائجك ومعادلاتك، أنه ينبني ويعلو، كياناً فريداً لا وصف له". ص131 وهو ما يذكر بعودة مدحت بطل "الرجع البعيد" إلى منيره رغم الخطر.

وفي مكان آخر من الرواية تمهيداً لنهاية أهم محور من محاورها ونهاية بطلها وتصفيته، يقول هاشم عن نفسه "أنا لست عالماً، ولا غاية لي واضحة، أنا فقط شخص متشخص عن طريق تجربة مرفوضة وغير مألوفة إنسانياً. وفي موقفي هذا، الذي لاحظه البعض فأرادوا هلاكي، يهمني أن أتأسس في موضعي أولاً، وأن أنبني ذاتياً وأمتد دون تحديد". ص135

ليست سناء أمّا اعتيادية، بل هي تمثل عالماً أنثوياً أمومياً مليئاً بالمحبة والرحابة وضعت بصمات أنوثتها على شخصية المهندس المبدع.

كما ذكرنا فإن السرد يقوم على حبكة غير معقدة، إلا أن الروائي يغوص في أعماقها مسترسلاً في نتائجها النفسية على البطل، الذي يعتبر والده سبباً في موت أمه. تصبح أمه سناء، رمزاً نورانياً مقدساً، له أكثر من دلالة رمزية ومجازية في هذه الرواية، وبلا شك أنها سبب

فشل زواجه من آمال وأن فؤاد التكرلي أراد أن يعطي لعلاقة هاشم بها وارتباطه روحياً بها بعداً ورمزاً قد يصل إلى حدود الجنس أو الصوفية. "كنت في السادسة، في أول يوم من أيامي المدرسية وكنت مساء في أشد العشاء، يا لتلك النومة ما أحلاها! وانتبهت، ليلاً، على صدى طعن ألف مرة في قلبه، أصفر في شحوب، مطعوج الملامح، تتراجف عيناه وشفتاه .. امتلأت بالخوف من هذه القسمات اليائسة المعذبة الحائرة، فأغلقت الباب عليهما وركضت اختبئ في فراشي.. كانت تحتضنني في ظلام الغرفة، مرتجفة متعرقة وهي تردد كمن يهذي، كلماتها بهمس "أنت ملاكي يا بني وأنا مثلك. أنت لي. أنت لي. ولن أكون لأحد بعدك" أكانت تلك هي كلماتها حقاً؟ أم أن أتذكر، هذياً، مثلها؟". ص135

وتتحول زيارة هاشم لقبر أمه إلى نوع من طقوس الوجد، تتجسد فيها إرهاصات الحنين والعودة والبحث عن الانتماء والأصالة.

"وكان يدفع بيد غير مرئية تقدمت متردداً، ظاناً بأني على معرفة بمكان قبرها. وانثالت علي ريح مبللة وقطرات حادة، ومع خطوتي الثانية ترنحت وسقطت دون اكتراث في حفرة ماء صغيرة .. جلست قرب والدتي على الحافة الشرقية للقبر. كنت مبللاً حتى العظام. محاطاً بألغاز إلهية لا تحل، مرتبكاً شارعاً بحضور تكوينات علوية حولي .. إني إذن في مظهر ذي وجهين، يكمن الثاني منهما خلف وجه الأول، فبينما وراء هذه الظلمات العاصفة والطين الأسود والمطر والبرد والارتعاد، يتخافى ويتبدى في الوقت نفسه، وجه أمي سناء المنور، وجه النقاء المطلق، وجه العطاء، وجه الحب المصفى وجه اللانهائي. وكان عليّ أن أتماسك وأتصابر لأنال أخيراً مباركة هذه الساكنة قربي، وأن أبعد عن قلبي كل مضامين الخوف والرهبة والفجيعة. وكنت واثقاً أني أصمد للامتحان المرير الذي أسلك طرقه

الوعرة، وأني سألمس يدها النورانية الشفيفة، تمتد من وراء الأحجار". ص103/102

وفي الحقيقة إنها ليست المرة الأولى، التي يصف فيها فؤاد التكرلي المرأة بطريقة أليغورية تتجاوز بُعدَها الإنساني الاعتيادي المتجسد بوجودها وممارستها اليومية.

منيرة، بطلة "الرجع البعيد" مثلاً لم تكن ذات تأثير اعتيادي، بشري، محدود، بل مركز جذب كل شخصيات الرواية وصراع ثلاثة أبطال مختلفين في أمزجتهم وعوالمهم النفسية وقيمهم ونظرتهم للعالم لمجتمعهم. ثلاثة رجال: مدحت، كريم، عدنان يسعون لنيل حبها وامتلاكها. يظهر الطابع الاليغوري لمنيرة بشكل واضح في مونولوجات مدحت كريم ومفرداتهما المتكررة مثل النورانية والقدسية، وتصرفاتهما تجاهها واغتصابها من قبل عدنان.

بل إن تحول مدحت من رجل محبط بسبب فقدان بكارة منيرة، إلى إنسان عازم على العودة إليها، بسبب ارتباطه الاليغوري العميق بهذه المخلوقة الرمز.

لم تكن منيرة بالنسبة لمدحت مجرد عروسة فقدت بكارتها مع ذكر مجهول بالنسبة له، بل كانت أعمق من ذلك بكثير مما يمكن ملاحظته في مناجاته لها. ويبدو هذا واضحاً في معاناة كريم الذي يربط بينها وموت صديقه فؤاد. إنهما: مدحت وكريم يعانيان من طقوس الوجد وعذاب الحب والوله والاتحاد والصوفية تجاه منيرة، التي تعبق برائحة العراق، وهذا ليس صدفة أن يكون اسمها منيرة وتوصف منيرة منوّرة، وليس صدفة أن يستمر كريم بالاهتمام بها حتى بعد وفاة مدحت. ومنيرة لم تنج حتى من ابن اختها عدنان، الذي يصر على مطاردتها حتى بعد اغتصابها، ولو لم تكن شخصية ذات طابع

اليغوري لما تعرضت لهذا الحادث، ولما استمر عدنان في ملاحقتها لأنه أمر مرفوض شرعاً وعرفاً.

وحسب النظام الاليغوري فإن الصراع من أجل الفوز بامرأة مثل منيرة يجب أن يكون بين شخصيات مختلفة الطباع والأهواء والأمزجة والأهداف ولهذا فلا بدَ أن يكون عدنان مختلفاً بل ونقيضاً لمدحت وكريم. عدنان "سرسري" فاشل في الدراسة "ابن سركال اغتنى فجأة" ص40، نموذج غير سوي، يعاني من الشعور بالنقص والرغبة في التسلط. لقد سلط التكرلي الأضواء على هذه الشخصية من خلال رفض الآخرين له واحتقارهم له، فأبوه علوجي.. مو شيخ" ص49، وهو لم "ينجح من الثالث" ص 59 على الرغم من أن عمره 17 سنة وتقول عنه أم مدحت "لا عيني ولدنا غير شكل. ما متربي هذا". ص63 أما حسين فيقول لمدحت عنه "سرسري"، مدلل، مستهتر" ص79 "يعني أكو علاقة بين حجايات عدنان هذا ومستقبل الزعيم؟". ص 104

إذن فعدنان رمز القوة الجديدة ولكن حسب نظام التكرلي الاليغوري لا يمتلك أي حق شرعي أو اجتماعي بمنيرة لأنها خالته وما اغتصابها إلا فعل اليغوري ولهذا ليس صدفة أن يجلبَ هو بنفسه مرتدياً بزّة "الحرس القومي" الخاكية بطاقة عريسها مدحت المقتول برصاص المتحاربين.

أما كريم فإنه "أصغر منها سناً .. إنه لا يصلح لها زوجاً وهي لا يمكن أن تخطأ في هذا الشأن ومهما بدا من توثق العلاقة بينهما فإن ذلك أمر طارئ... لا يمكن أن تشكَّ في مثل هذه الأمور" نستطيع القول إن فؤاد التكرلي وجبرا إبراهيم جبرا من أكثر الكتاب العرب اهتماماً بالجنس من الناحية الرمزية، ولهذا فإن كل ما يرد في نصوصها من

كلمات عن الحب والعاطفة وإيحاءات الرمز لا يمكن النظر إليها على أنها تلقائية، ساذجة، مرتبطة بحياة الناس اليومية فحسب بل يجب أن تحلَّل مع تفصيلات النص تحليلاً يكشف أبعادها الرمزية.

ولو حاولنا مقارنة مفردات وصف الأم سناء بعبارات مدحت وكريم كما أسلفنا عن منيرة، لوجدناها متشابهة ونفس الشيء يمكن أن يقال عن لغة المهندس هاشم ومدحت وكريم.

حتى "خاتم الرمل" يحمل في طياته رمزاً ومغزى أدبياً يبدو واضح المعالم في أحد مقاطع الرواية على لسان هاشم متذكراً زوجته آمال وحفلة زواجها ".. اضطربنا أنا وآمال وزغاريد النساء، فلم يستطع أي منا وضع أحد خاتمي الخطوبة في الإصبع الآخر.. وبسبب هذه النظرة .. يتحول خاتم الذهب الخالص إلى خاتم من رمل، وتفسد العلاقات". ص93

تتميز لغة فؤاد التكرلي بالتكنيك والإحكام والقدرة الهائلة على تركيب المفردة ورصدها ووضعها في مكانها المناسب. لا شيء هنا اسمه التفكك والإنشاء، وهو أمر طبيعي بالنسبة لكاتب متريث، متأن، ولد عام 1926، تعلم القانون في بغداد وفرنسا ونشر أول قصة عام 1951 بعد فترة طويلة من ممارسة الكتابة، واصدر مجموعته عام 1960 ثم انتظر عشرين سنة قبل أن يصدر "الرجع البعيد" حالماً بالكمال الفني.

يمارس الروائي صناعة اللغة بحيوية وديناميكية وثقة عالية وكأنه يساهم في تأسيس لغة روائية جديدة تختلف عن "الرجع البعيد" إلى حد ما وكلاسيكيات محفوظ أو فرمان وغيرهما من الروائيين العرب. تتميز هذه الرواية بأصالة لغوية واستقلالية السرد، تذكرنا بالغيطاني في أعماله الأخيرة، تنبع من قدرته في التعامل مع المفردات برحابة

وتأن وعدم الخوف من ممارسة أنواع مختلفة من التصميمات اللغوية بما فيها التحليلات المباشرة. ليس من الصعب على القارئ الدقيق أن يجد مقاطع نثرية في هذه الرواية على غاية من الفنية ورشاقة العبارة جاءت في أغلب الأحيان منسجمة مع طبيعة الأحداث وتطور الشخصية وعالمها الداخلي.

"دخلت دون قصد الحمام ووقفت بشكل عرضي أمام المرآة .. غائم العينين .. وذراعاي متهدلتان إلى جانبي مثل تقاطع وجهي .. كم كلفتني هذه المرآة الصافية في وقت لأعثر عليها! صافية تماماً، تمنحك مجاناً صورتك كما هي، كما هي بألوانها وشحوبها وقلقها وغيابها عن العالم واستلابها اللاوعي .. كانت الشوارع تفيض بماء المطر والسيارات تتقدم ببطء شديد. أخذت شارع "دمشق" ثم انحرفت نحو شارع 14 تموز متذكراً كل شيء، وكنت صامتاً، منزوياً في أغوار الصمت العميقة، لا أريد أمراً معيناً وأشعر بغموض أن أمراً معيناً سيحدث لي". ص101

ويهتم فؤاد التكرلي في هذه الرواية بعلاقة العالم الروحي وهموم البطل الداخلية بالطبيعة والكون: "كانت نتفة من الغيم الأبيض البراق تتزحلق بلين على صفحة الزرقة السماوية الشاسعة، وكنت أشعر بسعادة غامرة ونبضات قلبي المتسارع، كل شدائد الأوقات الأخيرة وصدمات الروح المعذب كانت من أجل هذه اللحظات الإلهية المتسامية. وجاءني على حين غرة وجه أمي سناء، ملكة النهار، منعكساً على زجاج النافذة، مغطى بدموع كلؤلؤ مضيء، مشعاً مع ذلك بفرح طاغ لا حدود له، اشتدت بي رغبة دافئة للعزلة والانغمار بدثار الموسيقى والضباب الدخاني الكثيف، فهناك، هناك زماني الشخصي، وهناك الشخص الأول الذي لا يناله الزمان". ص113

بلا شك أن مغامرات الخال في شبابه وبطولاته وخوارقه عندما كان عسكرياً في الجيش العثماني وعلاقته الحميمة مع أخته سناء يحمل بعداً إنسانياً نقيضاً لشخصية الوالد ومؤسسات المجتمع الرسمية التي يمثلها ويعمل فيها.

فالخال رؤوف في حقيقة الأمر نقيض للأب ولأشكاله ممن يقودون المجتمع بدون أن تكون لديهم أية كفاءات ومواهب خاصة، يقول هاشم عن أبيه:

"لم يكن هذا الرجل إلا إنساناً عادياً ذا مواصفات أقل ما يقال فيها أنها مثبطة. لا طموح حقيقياً لا خيال، لا فكر واسعاً، لا خصب نفسياً، لا موهبة عقلية. لا هوايات مطلقاً. لا تطلع إنسانياً. لا عواطف دائمة، وهو، بهذه المزايا اللافتة للنظر، رجل محترم من قبل أفراد مجتمعه، لا يجوز احترام زملائه القضاة فحسب بل يتمتع بمهابة كبيرة بين بقية الناس أيضاً. فإذا تبرعنا بإضافة بعض العقد الاعتيادية إليه "عقدة النقص المتأنية من شكله وقصر قامته. العقدة الجنسية بالتأكيد. عقدة الوظيفة والحرص عليها، عقدته أمام المال" وأهمها وربما أكثرها عمقاً وتدميراً للذات .. عقدته الزوجية، أمكننا أن نتصور أن إشارتي إلى خوارق الطبيعة بشأن التفاهم معه، لم تكن إشارة بغير أساس".
ص140

على الرغم من رفضه الاعتراف بالتأثر بوليم فوكنر لأنه لم يكن معجباً بكتاباته بسبب غموضها، إلا أنه من الواضح هناك علامات لتشابه أسلوب "الرجع البعيد" مع رواية "الصخب والعنف" لفوكنر.

ويمكن القول بشكل عام إن "خاتم الرمل" هي أيضاً تدور أجواؤها في نفس حالات جيمس جويس وفوكنر، إلا أن هذا لا يعني طبعاً التأثر المباشر. قد نقول إن النَفَسَ العام متشابه، ونعني هنا الحالة النفسية

والتوجه العام للأبطال ولصورة الكاتب أثناء عمله في مشغل الكتابة والتكنيك وطبعاً الموضوعة الروائية التي تهتم بالعالم الداخلي للإنسان.

بلا شك أن التكرلي لم يختر لروايته موضوعة اجتماعية وتاريخية رغم أنها كتبت في عام 1993 وصدرت عام 1995، أي بعد أن مر العراق بتجارب وحروب ما زال يعاني منها حتى وقتنا الحاضر وهي مادة غنية للروائيين، إلا أنه يختار الرمز في كتاباته والتلميح وجعل نصوصه مفتوحة للتأويلات، كأنه بهذا يدعو القارئ إلى التفاعل مع النص وتحليله تحليلاً فلسفياً عميقاً.

ولهذا فإنه يمكن القول إن "خاتم الرمل" رمز لزيف العلاقات الإنسانية وهشاشة الكيان والظلم والاستبداد وتحكم القوى الظالمة في مصائر البشر في مجتمع يمر بفترة مخاض، يتمتع فيه رجل مليء بالعقد النفسية والشعور بالنقص بمنصب قضائي مهم.

كيف أذن سيحكم هذا القاضي المعقد بين الناس بالعدل؟ أليس هذا أيضاً رمزاً أليغورياً عن الحكّام المرضى نفسيا من الذين يسومون شعوبهم العذاب؟

هذا هو السؤال المهم الذي أراد التكرلي أن يطرحه علينا تاركاً للقارئ المتأني معرفة الإجابة فيما بين السطور.

قراءة في رواية "المسرات والأوجاع"

"إنها ليست الكتابة المكتوبة فقط، مايهم، بل يتوجب قراءة الكتابة غير المكتوبة أيضاً"! المسرات، ص10

هذه الرواية مقسمة إلى اربعه فصول لكن الانطباع السريع أنها تتكون من جزأين، الأول مكتوب بلغة سارد خارج عن الشحصيات والثاني على لسان البطل، الراوي توفيق.

تبدو "المسرات والأوجاع" من صفحتها الأولى أنها رواية ذات مغزى فني عميق يمكن أن يكون قريبا أو متجسدا بالمقولات الفلسفية، التي أوردها العراقي فؤاد التكرلي في نهايتها.

إنها في حقيقة الأمر رواية واقعية فلسفية عن حياة بشر عاديين وإنسان من مستوى خاص ولكنها مشبعة أيضاً بالمفاهيم ألأليغورية المجازية والرمزية ذات العمق الفلسفي والخيال والدفقات المضمونية في "دربونة الشوادي"، حيث تكوّنت عائلة القردة من نسل الجد الحطاب المعروف "بجسده القصير المتين وبخلقته الغريبة، فهو اقرب إلى القرد منه إلى الإنسان" أنظر: فؤاد التكرلي. المسرات والأوجاع. دار المدى للثقافة والنشر، ص5

تتأسّس هذه الفكرة المجازية عن عبد المولى منذ بداية الرواية في مضمونها وبنيتها كما سنرى لاحقا، فوصف الكاتب له كونه مختلفا

عن الآخرين من حيث الأصل والتكوين له دلالته لا بدّ من التوقف عندها، فهذا المسخ " لم يعلم أحد من أي مكان قدم إلى تلك المنطقة الحدودية المفتوحة ... غير أنه كان يتكلم بلكنة أقرب إلى لكنة الهنود ... وتضاربت الآراء مع الإشاعات عن سبب قبول هذه الفتاة ابنة النجار، التي لا علاقة لها بالجمال، بقاطع الخشب القادم من المجهول والذي لا علاقة له هو الآخر بالشكل البشري. قيل إنه والدها، اراد التخلص من هذه المصيبة، وقيل إنها ثروة عبد المولى ... وقيل إنها رأت فيه شيئاً أضاع صوابها فوافقت." المسرات والأوجاع، ص 6

نجد في هذه الرواية صوراً ذات معانٍ أليغوريةٍ تم التعامل معها وتصويرها ومعالجتها في مشغل عمل الكاتب بطريقة "تكرلية" تختلط فيها الأوراق والصور والمفاهيم بحيث تتحمل قراءات متعددة ومتنوعة ومختلفة في آن واحد وتعطي الفرص لمختلف التأويلات والتفاسير.

ولهذا فقد يكون من غير المجدي البحث عن حياة الكاتب وتجاربه الشخصية ودورها في بلورة الأحداث الروائية أو تأويل واحد للبنية والمضمون الروائيين إذ إن ما نقرأه هنا ليس تصويرا للواقع فحسب، بل إعادة تصويره وخلقه والأصعب من هذا وذاك اقتحام الحياة وإعادة فلسفة ظواهرها بدءاً من الأكل والشرب مرورا بالجنس، هذه القوة العمياء وانتهاءً بالامتلاك أو أن تكون إنسانا أو لاتكون.

ولكنه قد يكون من المفيد للباحث الاستعانة بخلفية التكرلي الثقافية والروحية وغيرها من الأمور، التي جعلته يهتم بهذا الجانب دون غيره من جوانب العمل الفني وبخاصة الرمز والجنس.

فالقارئ في حقيقة الأمر وكما سيتبين لاحقا ليس أمام مجموعة من البشر، أراد الكاتب أن يشبههم بالقردة في الخلقة والتكوين فحسب، بل في اسلوب الحياة والعيش وكما لو أنه يدعونا للنقاش حول السؤال الأزلي عن مغزى الحياة.

يتكرر وصف أشكال أفراد عائلة عبد المولى " ... كمجموعة من ممثلي السيرك" ص10 لدرجة أن زوجة سور الدين، بن عبدالمولى أصيبت بالذعر لسماع " نقيق" أطفالهم. ص11

يبدو أنهم يحملون رمزا أ(ليغورياً) غير عادي وليسَ جديداً في عالم التكرلي، الذي سبق له وأن قدّم لنا في روايته "الرجع البعيد" منيره، واحدة من أجمل المخلوقات الرمزية الروائية العربية.

حتى المكان: دربونة الشواذي "درب القردة" يبدو أنه موظف لتكريس هذه الفكرة الأليغورية المطلقة مع هؤلاء الناس المشكوك في أنسنتهم وإنسانيتهم كما سنرى فيما بعد.

تتكرس هذه الموضوعة باضطراد مع تصاعد بافَث (حماسة) السرد الروائي وظهور أبطالها وتفاقم الأحداث وتناقضاتها، حيث تصبح

ولادة توفيق منحى أليغوريا جديدا يضيف للشكل المضموني الروائي دفقا تشويقيا في بداية السرد حيث يولد الطفل الجميل الإنسان الطبيعي توفيق "..في الساعة الخامسة من فجر يوم الأحد الخامس عشر من حزيران 1932

أعتقد أنه من الضروري البحث في التاريخ الشخصي والخاص والعام عن هذا اليوم في العراق للعثور على ما يمكن إضافته لفهم الصورة الفنية ولتفسيرها ضمن السياق الأليغوري.

... كان توفيق طفلا نادرا في جماله، فشعره الأسود الناعم منثور على جبينه، وعيناه واسعتان وتقاطيعه مرسومة بإتقان على صفحة وجهه الصافي البياض" ص17 و"توفيق يزداد وسامة وعنادا ومشاكسة"18 لدرجة أن عمتهم صاحبة الدار تغدق عليهم بسببه المال والهدايا والأكل. توفيق بادرة خير في شكله وحضوره، إلا أن الصورة تتغير كما سنرى فالعالم كله يشن عليه حروباً غير معلنة.

تحمل المقارنات من حيث الشكل والخلقة بين توفيق من جهة وأخيه القبيح عبدالباري وأقربائه الآخرين من ناحية أخرى، تحمل نفس المعنى والمغزى ف"ما أن بلغ توفيق الثانية عشرة من عمره حتى تساوى في الطول مع شقيقه عبد الباري الذي يكبره، كما نعلم بسبع سنوات والذي تجاوز سن المراهقة دون تغيير في هيئته التي لا تسر. ولم يذق توفيق من الحرمان ما ذاقه أغلب العراقيين باستمرار الحرب

العالمية الثانية.." ص21، بينما نجده على عكس أخيه " ... طويلاً نحيفا .. بمظهر جذاب يملأ العين، ...". ص22

وفي مكان آخر يتساءل توفيق نفسه "..من أين جاء كل أولئك البشر ذوي الخلقة الملتوية" بينما يصفه الكاتب ب " الوضاء لم يكن يحمل شارة "الدربونة" على وجهه.. هذا الذي قرأ جده على رأسه القرآن". ص27

التأكيد على اشكال آل عبد المولى يتكرر في أكثر من مكان من الرواية وبإشارات واضحة لا غموض فيها، أنظر مثلا ص132

ولهذا فليس صدفة أن يذكر سانين قبل غيره من الأبطال الروائيين الذين تأثر بهم توفيق، فنحن إذن أمام إنسان من مستوى خاص في الواقع والفضاء الروائي، إنسان منصرف نحو الحاجات الروحية كالجنس والكتب. ص28

يدخل ضمن هذا السياق الأليغوري العديد من التفصيلات السردية بما فيها انتقال سور الدين "البعيد عن الفطنة" ص16، والد عبدالباري القرد وتوفيق من خانقين إلى بغداد عام 1931 واهتمام الأم بعبد الباري القبيح أكثر من أخيه الجميل وسرقتها ماله. أنظر ص263 وإتلاف رسائل آديل، محبوبة توفيق، من قبل المعتوهة كميله المهووسة بالامتلاك، "رسائلي؟ لماذا؟ ماذا عملت لهم؟ ص267،

ورجل الأمن الأعرج، الأمي العادي وهوسه في الوصول إلى كرسي الحكم والسلطة ولكن ليس بدون متاعب "كرسي مدير العام بالوكالة انكسر تحته مرة أخرى" ص315 وصعود المحامي المسخ المقطوع الجذور ممتاز، الذي يستعير لقب اللامي والاعتداء على توفيق في خانقين ص283-284 وتصرفه في فاتحة آل قصابي ص381، إضافة إلى نهاية الرواية المتجسدة بعلاقة فتحيه وجنينها من غسان، الشخصية الموازية لتوفيق، والتي تذهب ضحية الحرب تاركة ورائها خمسين ألف دينارا.

لكنها ليست رواية أليغورية كلاسيكية وعظية تعليمية ترمز فيها الشخصيات فيها إلى الخير والشر، تتصارع فيما بينها وتكون النهاية سعيدة حسب مفهوم الكاتب للسعادة من وجهة نظره.

سنرى فيما بعد أن هذه المسحة الأليغورية غير مقتصرةٍ على الوصف الخارجي للأبطال ودرجة شبههم بالقردة فحسب، بل شملت مقومات الرواية الأخرى مثل الزمان والمكان وعلاقاتهما الهرونوتوبية ونشاطات السياسة والحب والجنس والامتلاك. نلاحظ مثلا أن تكاثر آل عبد المولى يبدأ "بعد تأسيس الدولة العراقية الجديدة". المسرات والأوجاع. ص 11

لا شيء عند فؤاد التكرلي بدون مغزى، ويخطىء أي ناقد يتناوله بدون التعمق في مغزى كل حرف وصورة ونبرة، ومن هذا المنطلق

يجب الاعتماد على التأويل الباطني وليس الظاهري لكل حدث وظاهرة وممارسةٍ.

تتضح هذه الفكرة الأليغورية في بنية الرواية أيضا من حيث اعتمادها على طريقتين سرديتين رئيستين: الأولى تقليدية والآخرى على لسان الراوي، أو السارد، البطل اللغز توفيق وكتاباته ومذكراته، إضافة إلى الأساليب الثانوية الأخرى.

إذ إننا أمام سرد تقليدي، يقوم به الكاتب متنقلا بكاميرته لوصف تاريخ تطورعائلة عبد المولى وابنائه وأحفاده في خانقين حتى انتقال ابنه سور الدين إلى بغداد وولادة توفيق الرمز المجازي الكبير في هذه الرواية.

إن المتلقين لهذا النوع من الروايات يتعاطفون بل ويتفاعلون مع شخصية معانية، مدمرة، ضحية ومسحوقة مثل توفيق رغم مغامراته الجنسية، التي قد تبدو لبعضهم مجرد لهو وعبث، يتعاطفون معها بسبب صدقها ومرارة حياتها وقدرة الكاتب على استخدام لغة معبرة خاصة بها ذات إيقاع داخلي ونبرات شاعرية وحسية مرهفة.

ويُفاجيء المتلقي المتفاعل اثناء قرائته الصفحات الأخيرة لهذا العمل الفني ببقاء توفيق على حاله من الفقر والإفلاس حتى قبل نهاية الرواية بثلاث صفحات. قد يرفض المتلقي في مثل هذه الحالة نهايةً

تعيسةً، يُشرّد فيها بطلٌ ولد جميلا رائعا متعلما ذكيا ويبقى فقيرا وحيدا لا مال ولا بنون، لا زوجة ولا ذرية ولا أهل. وهذا أمر مناقض تماما للتفسيرات الأليغورية الكلاسيكية الرمزية القديمة التي تفترض نهايةً سعيدةً لقوى الخير التي يمثلها هنا توفيق وغسان ونهايةً أخرى بائسةً لقوى الجشع والشر والخانعين مثل أم توفيق وثريا وآل القصابي والمحامي المتسلط المسخ ممتاز اللامي، الذي يلقى حتفه مع عشيقته نتيجة لصاروخ إيراني يسقط عليهما في خانقين فيضيع كل شيء.

هذه هي النظرة الكلاسيكية التعليمية لمثل هذه الطباع ولكننا أمام نص تختلط فيه الأوراق أو الطرق بحيث تبدو لي "المسرات والأوجاع" رواية معاصرة بمسحة كلاسيكية ليس في كيفية تناول الرمز فحسب بل في طريقة السرد في الفصل الأول وفي الحدود الحسّاسة الفاصلة بين لغة الكاتب في كل العمل الفني من جهة ولغة السارد بضمير الغائب ولغة الراوي بضمير أنا.

ومع ذلك حدثت هذه النهاية السعيدة عمليا، ولكن بطريقة معاصرة ضمن وحدة سردية مفاجئة فيها الكثير من الفنية والتشويق ومقبولة ومتوقعة بالنسبة للمتلقي المتفاعل مع العالم الداخلي للنص، مفاجأة، ينهي فيها الرواية خير نهاية "أدخلت، مع ذلك، المفتاح الصغير في قفل الحقيبة الخضراء وأدرته كما يجب ثم رفعت الغطاء. كان الفجر،

متسعا، أخاذا بألوانه الحمراء والزرقاء والصفراء، يتفتح ببطء على رقعة السماء المنبسطة باسترخاء أمام شارع أبو نواس، وكنت أسير على مهل، واضعا يديّ في جيبي معطفي، استنشق بعمق نسائم بقايا الليل الباردة ...شاعراً كأن أعماقي تغتسل مثلما تفعل السماء...لم أتحمل البقاء بعد تلك الليلة البيضاء، فخرجت أتمشى وأحقق هذه المسيرة العجائبية على ساحل النهر، مستقبلا يومي الجديد".
المسرات، ص460

يذكرني هذا الوصف الشاعري بطريقة وصف بطل رواية الرجع البعيد، الذي عقد العزم على العودة لحبيبته وزوجته منيره رغم إطلاق الرصاص بين المتصارعين على السلطة، فيصاب برصاصةٍ، لكنه مع ذلك في نهاية المطاف يستر شرف زوجته التي اغتصبت قبل عقد قرانهما، ذات الصفة النورانية والمقدسة بقدر قدسية وطنه العراق.

ولو افترضنا مثلاً أن توفيق "المسرات والأوجاع" لقي نفس مصير مدحت "الرجع البعيد" لاعتبرنا النهاية غير موفقة أو على الأقل غير متناسبة مع السياق العام وبافَث (شغف وحماسة) السرد كله وحماسته أو لفقد حديثنا عن طابع الشخصيات الأليغوري أساسه العلمي.

يقول توفيق "تذكرت غسان وما عمله معي. لم يكن إنسانا عاديا بالمرة، وها أنذا أتأكد من ذلك بعد رحيله الا بدّي. كان، بحياء لا

يصدق، يخترق ببصيرته الحجب ويدرك نوع البشر الذين يعايشهم. ورغم كل شكّي، فإن معدنه الإنساني كان قد صُهر، كما يبدو، بتجربة عظمى صفَّت، بشكل ما، روحه وقلبه وفكره. أكان إذن على علم بكل شيء ... بكل النوايا؟ ... وكيف يتأتى لبشر أن يعرف مالم يخلق بعد أو يصير؟ ... نضد من الدنانير في لفافات محاطة بشرائط ومصفوفة بإتقان، ملكت، قبلئذ الوقت لتعدادها فكانت خمسين ألف دينار".
ص461-462 أريد أن أقرر ما يجب أن أعمله بشأن هذه الثروة، ثروته، بشأن تلك الفتاة، فتاته، بشأن جنينها ...بشأنها وشأني".
ص463

يمكن للباحث ان يلاحظ بجلاء اللغة المفعمة بنبرات داخلية تتسم بالشاعرية والسمو والتفاؤل ومحاطة بالرهبة من اتخاذ القرار رغم أن الفجر ملون بألوان رائعة، ذات أبعاد رمزية.

ويمكن ملاحظة طريقة وصف الطبيعة والعالم الداخلي للبطل والجو النفسي والمشي ببطأ بدلا من حالات التسكع والتشرد والشعور بالجوع ومرارة العيش، التي لا حظناها عليه قبل استلامه هدية غسان النقدية، مما يؤكد رأينا حول الجانب الأليغوري في هذه الرواية ولكنها بالتأكيد ليست تقليدية.

ويقول توفيق مختتما الرواية "أحسست بمواجهة الشمس والسماء ودنياي، بخفة روحي تزداد، وخطر لي بأني في نهار رائع كهذا قد

استطيع أن أفهم بعمق وان أنفذ إلى الخفايا التي استغلقت عليّ ليلة أمس. ولعلي، إذ أنشد بإخلاص مثال الخير والجمال، أكون أكثر قدرة على الاختيار الصحيح وأكثر صلابة في السير نحو هدفي.

فمادمت متأكدا بأني وغسان عشنا زمننا، الذي أتيح لنا بالصدفة، متحدين نفسا وعاطفة ورؤى، فلا بدَ إذن أن أتوصل إلى إدراك ما يُفترض أنه تمنى علي أن أعمله، له ولها ولي. لا بد". المسرات والأوجاع، ص 464

أخيرا فإن هناك إشارات أليغورية عديدة موزعة على مختلف مساحات الفضاء الروائي في الحبكة والبنية والوصف الخارجي والداخلي ووصف الطبيعة وتطور الشخصيات وغيرها من السرديات التي مارست حضورها في هذه الرواية، والتي يمكن ويجب درجها ضمن هذا المفهوم.

يمكن للباحث التوقف عند الطابع الأليغوري لمختلف الشخصيات مثل رجل الأمن الأعرج سليمان فتح الله وكرسيه والمحامي المسخ ممتاز اللامي وآديل وأنوار وتوفيق وغسان وعبد الباري وكل القردة.
ويمكن مقارنة هذه الظواهر التي ذكرناها بكل اعمال التكرلي الأخرى، القصصية الأولى مثل موعد النار وهمس مبهم والقنديل المنطفىء والوجه الآخر وغيرها و"الرجع البعيد" و"خاتم الرمل" وأعمال روائية لكتّاب آخرين.

وفي الحقيقة أن هذا الموضوع يستحق دراسة كاملة، يمكن لها أن تعتمد على معالجة قراءات الكاتب وتجاربه الشخصية لا سيما وأنه عمل في القضاء العراقي مما سمح له الاطلاع على جوانب حياتية لم يكن يمكن لزملائه الآخرين من الكتاب العراقيين أن يطلعوا عليه.

زمان الرواية

يبدأ الفضاء الروائي بظهور عبد المولي منذ بداية القرن العشرين حتى الحرب الأخيرة بين العراق وإيران "كانت دربونة الشواذي في بداية القرن العشرين قد امتدت وأخذت ابعادها...قبيل الحرب العالمية الاولى 1914-1918 بقي من الأبناء اثنان لم يتزوجا..". ص7-8

وفي ص 11 يشير السارد إلى أن العائلة تكبر بعد تاسيس الدولة العراقية كما ذكرنا سابقا ص11 وأن نور الدين ينتقل إلى بغداد على مشارف العقد الثالث. ص15

ويلاحظ القارىء أن الكاتب يحاول أن يربط الأحداث الشخصية بالتواريخ الكبيرة المهمة والأحداث التي تهز الأمة والعالم مثل الحرب العالمية الأولى والثانية وتقسيم فلسطين ومعاهدة بورتسموث 1948 والثورات أو الانقلابات العسكرية في 14 تموز 1958 و8 شباط 1963 و14 رمضان 1963 ونكسة حزيران مهتما بتبعات 1968 وما بعدها، التي تتجسد بممارسات رجل الأمن الأعرج سليمان فتح الله

بشكل تصاعدي حتى اندلاع الحرب مع إيران عام 1980 كنتيجة لحالات الجشع والامتلاك والسيطرة متمثلة بممارسات عائلتي عبد المولى وآل قصابي وكميله وممتاز اللامي وخنوع جاسم الرمضاني وإسحق توفيق.

يقول السارد: "... قرار ابنته الرزين ببيع دارهم في خانقين. كان ذلك غبَّ مقتل الملك غازي الأول وقبيل الحرب العالمية الثانية سنة 1939 ..". ص19 ويقول في مكان آخر من الرواية "ومرت أحداث تقسيم فلسطين والمظاهرات الشعبية ضد معاهدة "بورتسموث" أواخر 1947 وبداية 1948 دون أن تمس العائلة بسوء فعبد الباري ووالده منكبان في العمل وتوفيق بدا لوالدته أكثر إدراكا من تعريض نفسه لمخاطر مجانية إلا أن الحقيقة هي أن هذا الأخير لم يكن بهذه الرزانة التي توسمتها به فقد خرج مع الطلاب الخارجين في المظاهرات إلى الشارع عدة مرات وهتف مع الهاتفين وشاهد الجواهري يلقي قصيدته محمولا على الأعناق". ص22

يحدث انتقال عائلة آل قصابي ضمن احداث 1948 ص23 ويصف كلية الحقوق عام 1952 ومظاهرات 1952 ص30-31 و"في سنة 1956، حين كان العالم يشتعل في قناة السويس والمؤامرات تحاك في الشرق الأوسط على كل الأصعدة اتخذ توفيق وأصدقاؤه وكلهم

موظفون محترمون لا يتدخلون في السياسة قرار.... للعب البوكر في أحد النوادي". ص47

كما يبدو من النبرة التي يحكي لنا بها السارد حكاياته بأن الرزانة أبعد من السياسة في هذا البلد الذي كما يبدو لا يعرف أحد حقوقه ولا يميزها عن حقوق الآخرين كما سنرى ولهذا فإن أبطال التكرلي على الأغلب لا يتدخلون في السياسة ولا أحداثها، لأنهم برأيي غير قادرين على صنعها بأنفسهم بكل ما تعنيه هذه الكلمة من معنى. لم يتعاطَ مدحت بطل الرجع البعيد السياسة ولا توفيق لكنهما يتميزان بالصدق والأصالة وبالمستويين الخاص والعام ونوع من السمو الاخلاقي.

أعتقد أن هذا الأمر يستحق عناية ودراسة خاصتين من قبل الباحث المهتم بعالم التكرلي وقد يكون من المفيد هنا الإشارة إلى تكوينه الفكري والنفسي ورؤيته للعالم وموضوع نسبية التفاؤل والتشاؤم وغيرهما من المفاهيم. أبطال الروائي لا يقدمون على أعمال سياسية كانت أو عاطفية بدون شروطهم الخاصة بهم لفهم الأشياء العميقه بغض النظر عن إيجابيتها أو سلبيتها. في الحقيقة أن موضوع التفاؤل بشروط يجب أخذه على منتهى الجدية ومناقشته على أساس فلسفي وعقلاني لا عاطفي.

والزمن يصبح بتطور العمران والجشع والامتلاك مشحونا عنده في "المسرات والأوجاع" بتَبِعاتِ السياسة المدمرة وتصعيداتها وليس

بأحداثها اليومية والمحلية ونشاطات أحزابها، كأن يأتي هذا الأعرج الأمي ليصبح رجل أمن ثم مديرا ينهي ويأمر ويساهم في إيقاف دورة العمل والإجراءات الإدارية وتعطيل الحياة، بل شلّها.

وما تكدس الرسائل إلا رمز استباحة المجتمع له ومصادرة آرائه، إلا أن التكرلي كعادته يفضل ان يصورها بطريقة غير مباشرة بعيدة عن نشاط الأحزاب والحزبيين والمظاهرات السياسية. أنظر ص 129، 139، 149، وأنظر حول فصل توفيق من عمله: ص185

كان من الواضح أن تبعات هذه السياسة في هذا الزمن العراقي المعاصر، الذي يتحرك فيه الفضاء الروائي تأخذ بالاتساع لتشمل الحياة الاجتماعية والسقوط الأخلاقي لتصل إلى نتيجة مدمرة تأخذ معها غسان، ذلك الرمز الضارب في الأعماق ليس بالنسبة لتوفيق فحسب، بل لكل الصرح الروائي كعمل فني.

وكان أيضا من الطبيعي أن يتفاعل المتلقي مع الكاتب بأن هذا السرد أو بالأحرى التسلسل التاريخي سيؤول إلى حدث كبير مثل الحرب "آلة الهرس الجماعي" كما يسميها التكرلي، حدث المحنة الكبرى، لا يمكن أن يمر عليه مرور الكرام بدون أن يرتبط بمصائر البشر وحياتهم فكان أن وظفه لخدمة بنية الرواية ونهايتها التي أعطت دفقا زمنيا جديدا لبداية جديدة، يولد فيها ابن غسان وفتحية وقد يحدث هذا في رعاية توفيق! ص 414

بنية الرواية:

عند نضج البطل توفيق تتغير بنية الرواية ويترسخ كشف الواقع مختلطا مع الأليغوريا والرمز ويصبح إنسانا لغزا، يربط العالم كله حوله وليس الأبطال الآخرين فحسب، بل أحداث الرواية كلها.

يصبح توفيق السارد مركز شد هام في بنية الرواية، تزداد أهميته بإضطراد وبشكل حماسي يشكل ما يدعى بالبافَث الفني. هذا البافَث أو الحماسة تتصاعد باستمرار صعود نجمه و"أُفوله" حسب مفاهيم القردة "الفولجار" المبتذله، ومع تحركاته وصولاته وجولاته الجنسية وتشرده في احياء بغداد القديمة والحديثة مستمتعا رغم التشرد بالمعنويات الروحية على الضد من انشغالات الرعاع الحياتية الضيقة الأفق.

ويلعب الكرونوتوب دورا كبيرا في تشكيل الفضاء الروائي وشد معماره من خلال التشرد والتجوال ووصف الأمكنة وربط الأحداث والشخصيات الأخرى بالبطل وببعضها بعض.

كما أشرنا سابقاً، يلتزم الكاتب في الفصل الأول بالسرد التقليدي، الذي يكاد أن يكون الجزء الأول من الرواية حيث تسود موضوعية الوصف باستثناء حالات سردية معينة تتسرب فيها تلميحات فكرية أو

تصريحات تعبر عن وجهات نظر الكاتب الأكثر تعقيدا في مثل هذا العمل كما سنرى في أجزاء الرواية الأخرى.

الجزء الثاني من الرواية هو الأكثر تعقيدا لكونه يمد القارىء بقوة دفع خيالية بسبب دفق الأفكار والمفاجاءات وتسارع الأحداث بيان غير ساذج أو بسيط لواقع ظاهره معقول أو يقوم على القيم والأخلاق بينما باطنه ليس كذلك.

من هنا تأتي أهمية شخصية توفيق في بنية الرواية فتصبح راوية الأحداث لكونها حيويةً ضاربةً جذورها في عمق أعماق الأرض والحياة والكون، بل كل الكون وشموليته من خلال انفتاحه على عالم الفكر عن طريق تحليله الروايات العالمية.

لا شيء في هذه الرواية، بل في كل أعمال التكرلي، يدخل ضمن ما اعتدنا على تسميته بالتلقائية والعفوية وغيرها من سمات الرواية الواقعية وفي مرحلتها وتجاربها الأولى بخاصة لأنه ينقح أعماله ويغربلها و يراجعها كثيرا ويعيد النظر فيها ويؤخّر نشرها، وهذا يعني أنه يطيل من أمد بقائها في مشغله، مايجعله يدرس كل شيء دراسةً عميقةً ويحسب لكل أمرٍ حسابه.

تعتمد الرواية في بنيتها على محاور مضمونية يتمركز أغلبها حول توفيق بخاصة عندما يصبح هو السارد العليم بضمير أنا، مثل محور

توفيق وآديل وكميله وأنوار وفتحيه، الذي يتطور بدخول غسان عند نضجه ثم يتوسع فيشمل ممثلي سكنة حي العامل أهل فتحيه وغيرهم ثم يزدادد اتساعا ليشمل الجميع تقريبا بمن فيهم جاسم الرمضاني، الباحث عن الانتماء.

فؤاد التكرلي صبور للغاية في تقديم الأحداث وبنائها ضمن سياق سردي متواصل، ويجيد اخفاء الصغيرة والكبيرة والبوح بها في الوقت المناسب دون أن يلمح أو يصرح بها قبل أن يحين موعدها. هكذا كان الحال مع ممانعة زوجته كميله السفر إلى باريس ثم يتضح أنها كانت على علم بعلاقته بآديل وأنها حرقت رسالة الأخيرة له. ص96

ويمهد الكاتب في الفصل الأول لبنية روائية ولغة جديدتين وشخصية ذات مستوى خاص، لدرجة أنه ينهي الفصل الأول في نبرة يختلط فيها نَفَسُ توفيق متحدثا بلغة نحن. ص104

ويلاحظ القارىء أن بنية الرواية تتجه بسبب حماستها الخاصة نحو بنية المذكرات حيث يتجسد فيها الكرونوتوب، وكان من الواضح أن توفيق هو الذي سيأخذ على عاتقه هذه المهمة المتميزة بالوجد والمعاناة بسبب أهميته فيها (بنية الرواية)، لدرجة نستطيع القول إنها كلها تقوم على شخصيته الحاضرة أصلاً قبل ولادتها. وهذا أمر يحتاج في المستقبل إلى دراسة بإسهاب لبيان العلاقة بين العالم الروائي كله

بتوفيق قبل ولادته من خلال المقارنة بين اللغة في الفصل الأول والأسطر الأخيرة منه من جهة وفي الفصلين الأول والرابع على لسان توفيق.

تمارس وحدات سردية في بنية الرواية استقلاليتها لكنها ليست منقطعة الصلات بسياق الرواية العام وبنائها، مثل قصة انتحار الدكتور عبد الجواد محمود. ص109

يتقن التكرلي تطوير حدثه من خلال سرد، يعرف متى يقتصد فيه بالمفردات، عن طريق "تسريب" المعلومات على شكل أقساط أو دفعات تعمل بشكل غير صريح على تزويد الرواية رغم طولها بدفقات تشويقية تشد القارىء فيفاجىء مثلا بأن كميلة حرقت رسالة حبيبته آديل منذ عدة سنوات، وأن توفيق يتعرض فيما بعد للإعتداء من قبل مجهولين في خانقين فيقول له الناس عنهم "يوما ما ستعرف ...". ص250-251

حادث تعرض توفيق إلى اعتداء له أهمية كبيرة في بنية الرواية من حيث كونه بداية المواجهة نحو ذروة نهاية الحبكة وبداية ذات مستوى خاص، فيقول توفيق عنهم "سأفضحهم.." ص257

وإن هذا الحادث لم يكن عاديا أيضا في البنية الأليغورية، فهو أكثر من مجرد اعتداء شخصي، بل تقف وراءه قوة منظمة ذات سلطة طاغية.

إذن فهي حلقة مهمة في بنية الرواية لا تختلف عن فصل توفيق من عمله، إذ إن الحدث الروائي أخذ بعد ذلك مجرى آخر من كل النواحي الكرونوتوبية.

يمكن أن نذكر في هذا السياق ان توفيقا هو الذي اصبح يتابع الأحداث مصورا إياها بكامرته وأن بنية الرواية أخذت تعتمد على الخروج إلى الفضاء وتعدد الأمكنة او دخولها في عالم الكتابة والروايات والمذكرات وكأنه ينظر إلى الأحداث بمنظار آخر ومن طرف آخر. ص281

كل شيء عند التكرلي موظف لوحدة السرد وبناء العمل الفني كله، والتلميح والتصريح من ناحية أخرى مثل قصيدة شعر ذات إيقاع صاعد مستمر وحركة داخلية تصعد الأحداث بشكل متناسب مع حماسة الأفكار، فإن الوحدة السردية، التي تصور ظهور ممتاز اللامي ومسلحيه لإجبار زوجته على العيش معه (ص 314) تشكل مفصلا هاما من مفاصل حبكة الرواية الصاعدة. وهي إضافة إلى ذلك توضح فكرة ما آلت إليه بنية المجتمع من دمار، بحيث يصبح فيه ممثل السلطة رجلا على أقربائه لا رجلا لهم فهل هي أليغوريا الحاكم المستبد الذي استقوى على رعيته وسامَهم الأمرّين؟

تمارس في مضمون هذه الرواية عدة قصص، لنسمها مفاجئات أثرت في بنيتها وجعلتها أكثر تماسكا من حيث ارتباطها بالقوة الداخلية

المحركة للأحداث، من ذلك نذكر مفاجأة الكشف عن ممتاز اللامي باعتباره مخطِّطاً للاعتداء على توفيق، الذي أعطى زخما كبيرا لبنية الرواية والحبكة السردية بحيث تضرب ضربتها في إدهاش القارىء وخلق دفعة قوية في المضمون كله.

وعبرت أيضا عن قدرة التكرلي الرائعة في التلوين بعدة ألوان. هذه الفعلة الخسيسة لممتاز اللامي تقول للقارىء إنه لا زال هناك الكثير من الأحداث وإن مسار البنية لن يكون بسيطا او عادياً، وإن هؤلاء الناس ليسوا بسطاء وإنهم قادرون على أفعال جسام، في مجتمع آيل إلى السقوط الأخلاقي. ص246 ونفس الشيء يمكن أن يقال عن أهمية ظهور آديل من جديد واختفائها و كأن الكاتب يقدم زخما جديدا لبنية الرواية من خلال التنقلات والمذكرات. ص265

تخدم المفاجأة السردية غرضين: الأول تشويقي، يشد بنية الرواية، والثاني فني بما تحمله من معانٍ ذات صلة بالمغزى الفني العام "البشر يا أستاذ توفيق تتملكهم نزعات الشر دون أي سبب معقول .. حتى السيد كاسب بذاته يخشى من المحامي ممتاز ويتجنب تدبيراته.. لا تنتظر من أحد يحترم شرف غيره...إنها سلسلة خفية سوداء من رغبات الاشتهاء لزوجات الآخرين...". ص272

مفاجأة ظهور غسان هي ايضاً ليست عاديةً، وتحمل نفس الأهمية في البنية والقصد الفني وإلا فماذا سيكون ترتيب الحبكة لو كان مفلسا أو لو لم يظهر نهائيا ولم يتعرف إلى فتحية ولم تحمل منه جنينها ؟

ظهور غسان أعطى أيضاً دفقا قويا للغاية لبنية الرواية إذ بظهوره تمت أحداث ممهدة لبداية النهاية ومناقشات كثيرة وجميلة عن القصة والفلسفة وتحركاته بين الأهل والجبهة وحي العامل. ص286، 326

هناك مفاجآت أخرى مثل معرفة العائلة بملاحقة توفيق لأنوار بحيث يخبره أخوه" ألا تكف؟" قبل نهاية الرواية ص420 ومفاجأة إعطاء جاسم الرمضاني وصية عميد أسرة آل قصابي لثريا الجشعة بدون مماطلة حنقا عليهم، إلا أن الكاتب لا يترك هذا الأمر بدون متابعة فيسلط عليه الضوء ويأخذ حيزا تشويقيا مهما في البنية. ص384 وص388

مفاجأة الالتقاء بين توفيق وجاسم الرمضاني في مقهي بغدادية لها أهميه اكبر في البنية والمضمون من حيث كونها تعطيها زخما جديدا قبل النهاية وتقدم للكاتب فرصة إعادة النظر بكل ما جرى ولكن ليس للاهتمام بالأمور الجانبية بل بما هو أعمق وأعم وأشمل مثل المال والجشع وآل قصابي والخير والانتماء والشر. ص407 لاحظ أن توفيقا ينتهز الفرصة في هذا اللقاء بمقارنته بمسخ كافكا "أهو ممسوخ حقاً". ص 409

أما مفاجأتي موت غسان في جبهة الحرب، أنظر: ص445 وتركه الصندوق المليء بالدنانير لتوفيق، أنظر: ص 459 فهي الأكثر إيذانا بنهاية البنية الروائيه والكشف عن آخر حبكة لآخر محور: توفيق - فتحيه وجنينها -غسّان،

<u>اللغة:</u>

"إن الكلمة شيء خطير لا يجب العبث به" أحد أبطال مسرحية "الصخرة والطوف" لفؤاد التكرلي. ص 14

يقول فؤاد التكرلي في مقدمته لكتابه المسرحي "الصخرة والطوفان" "سحرني منذ البدء كلام البشر، أعني التعبير بواسطة الكلام، ثم أسرني أن أكتب الحوار بين شخصيات في مكان ما: ان يتبادلوا الكلام والأفكار وأن يشيد من ذلك بناء أو أن يخط مسار .. " أنظر: فؤاد التكرلي. الصخرة والطوفان. مختارات فصول. القاهره، 1989 ص 5

والتكرلي في حقيقة الأمر ايضا لا يعبث بالكلمات في كل أعماله ويعرف كيف يجيد استخدامها في مكانها المناسب، فلغته تتميز بالحساسية والموسيقى الداخلية والتناغم والبوليفوني والشفافية والعمق والدقة والمتانة والقدرة على خلق التركيبات أو التشكيلات اللغوية المتعددة والمتنوعة وتجاوز اللغة التقليدية. يتميز الكاتب هنا أيضا بقدرته على استخدام اللغة العربية الصريحة في فلسفة ألأشياء

والإفصاح عن العالم الداخلي لأبطاله وفلسفة االظواهر وإعادة خلقها بطريقة فنية رغم الشروح والتأويلات والتبريرات كما حدث في روايته الثانية "خاتم الرمل" لكنه لم يقع فريسة آفة الإنشاء والتقريرية والمباشرة. تتكرر في رواية "المسرات والأوجاع" مفردات مثل التقزز، السحق، الدوس، إنسان مُداس، مهان مكدوم الروح، الموسيقى، الأحلام، التطهير، افعال حيوانية بطرق إنسانية، اقتناء الأشياء، مشمئز، زاهد، كاره أنظر صفحات: 157، 167، 170، 182، 221، 281، 282 ، 283، 422، 424 وهي مفردات يجب التوقف عندها و متابعة تطورها في السرد كله منذ بدايته حتى نهايته، لأننا أمام رواية عميقة تتناول الإنسان من الداخل، ليست عادية بل نفسية وفلسفية.

استخدم التكرلي في هذه الرواية لغة متينة مختصرة مكثفة وموظفة لمفرداتها بالكامل و في بعض الحالات وحسب الضرورة، التي يصور فيها نفسية البطل. استخدم عدة افعال مع فاعل ضمير مستتر تقديره هو أو انت، مثل "واستجابَ وتساهل وتغاضى وتعامل وتراضى واسترخى، من أجل أن تكون الحياة ممكنةً ..". **ص 203**

وفي مكان آخر من الرواية يقول الراوي عن آديل:" يتحدثان ويتناجيان ويبكيان أحيانا ويتبادلان الحب المستعر ويتساءلان...". **ص268**

ويقول عن فتحية بعد وفاة غسان وهي حامل منه: "كانت سعيدة وشقية وقلقة بشدة ومنهوبة العواطف ومشتتة وخائفة...". ص379

ويصف القصابي بعد موته وفي فاتحته: "كان في الجو عنصر لإضحاك لا يثير الضحك، فهذا الإنسان، عميد آل قصابي المزعوم، توفي بعد أن جاوز الثمانين من العمر واستوفى كل حقوقه واستولى على حقوق الآخرين أحيانا، وسرق ما استطاع سرقته و تزوج وأنجب وغشَّ وزنى وشرب الخمرة وكذب وظلم أخوانه وتظاهر بما ليس لديه...ثم عاد إلى التراب الذي جاء منه...". ص 381

ولو تكررت مثل هذه الجمل بكثرة لأصبحت مملة ولكنها كانت كما أشرت مناسبةً لحالة الأبطال.

فؤاد التكرلي ينصت جيدا للغة الأرواح والعوالم الداخلية للإنسان وأحاسيسه ومعاناته الروحية والفلسفية وليس المادية فحسب، ولكن رغم سقوط الفكر والأيديولوجيات والأخلاق في العالم، الذي شهدناه ولا زلنا نشهد فصوله في هذا العقد، الذي تشترك فيه أطراف وقوى وبشر وقردة عديدة لتجويع شعوب بأكملها تحت مختلف الذرائع، رغم هذا كلّه فإن هناك لغزا يكمن في سبب عدم حدوث الانهيار الكامل وسقوط البشرية ونهاية العالم.

ينهي الكاتب الفصل الأول بلغة ضمير نحن على عكس الفصل كله الذي بدأ وشارف على الانتهاء بلغة سارد خارجي على لسان ضمير الغائب وهو هنا الكاتب أو صورته، ينهيه قائلاً "هذه الصفحات، السابقة والتالية، هي من أجل محاولة اكتشاف أخطائنا الشخصية التي إقترفناها فكبلتنا، وتلك الأخطاء التي لم نقترفها فزادت من تكبيلنا". ص104

كأنه بذلك يلتحم مع صوت توفيق في مذكراته، التي تبدأ في الفصل الثاني. أنظر: ص 105

في العملية السردية الأولى يشعر المتلقي بأن شخصا آخر غير الكاتب يقدم القص بطريقة تقليدية مباشرة فيها التلميح والتصريح متجنبا الحوارات والحوارات الداخلية وكأن راويا آخر يقوم بذلك أو على الأقل يعينه في تخفيف النبرة أو تشديدها. إلا أن لغة هذا الراوي او صورة الكاتب، الغائب في الفصل الأول، تقترب بالتدريج من لغة توفيق وعالمه، حيث يظهر ذلك من خلال الاهتمام بظواهر معينة أو الانحياز لها وفي نبرة الحديث عنها.

يبدأ الفصل الثاني بمذكرات توفيق وينهيه بإغلاق دفتر المذكرات ممهدا للغة روائية جديدة بعبارات جميلة تشير إلى استقرار الروح رغم كثرة المتاعب التي ستواجهه، أنظر: ص 200، بينما يأخذ الكاتب

زمام المبادرة في الفصل الثالث ليطل توفيق بوجهه على القارىء في الفصل الرابع ليختتم الرواية بمعاناته.

الكتابة هنا نوع من التطهير أو مايسمى بالكاثارسيس كما هو الحال مع قراءة الروايات ومناقشة أفكارها وتحليلها، فهي بالنسبة لتوفيق فعل حقيقي ونشاط روحي. "أن نضع مرآة الذات هي الكتابة. مايهم حقا أن تكون الكتابة صادقةً ومصنوعةً بمهارة ودقة لكي تعكس الأمور كما هي، بدون تشويه" ص107، ويقول أيضا "أعدتُ قراءة ماكتبتُ.. ليس صحيحا أننا نقول كلّ شيء. هنالك خفايا لا نصل إليها، وعلاقات أكثر خفاءً تفوتنا على الدوام ... "إنها ليست الكتابة المكتوبة فقط، مايهم، بل يتوجب قراءة الكتابة غير المكتوبة أيضاً" المسرات، ص108 ، أليست هذه هي هموم الروائي في مجال اللغة الفنية.

<u>موضوعات الرواية وشخصياتها</u>:

يورد الكاتب في نهاية الرواية مقولة سيوران، الكاتب الروماني" إني أستولي على الشيء وأحسب نفسي سيداً له، والواقع أني عبد له... "ص467 ومقولة أخرى لباسكال "الإنسان قصبة، بل هو أضعف قصبة في الطبيعة، إلا أنه قصبة مفكرة.." ص465 وغيرها.

فهذه الرواية كما اشرنا لا تتناول واقع المجتمع بدون فلسفة الحياة، فهي بالتالي حول مغزى الحياة والصراع بين الخير والشر والجشع والسيطرة.

تتناول هذه الرواية تاريخ العراق منذ بداية القرن حتى الحرب العراقية الإيرانية، حيث نتابع تطور بغداد ثقافيا من خلال قراءات توفيق وعمرانيا بانتقال عائلتي القصابي وعبد المولى إلى مناطق بغداد الجديدة وفترة الستينات، التي شهدت ظهور طبقة المقاولين الجدد.

"المسرات والأوجاع" مقارنة جميلة ولكنها مضنية بين حياة البشر العاديين والقردة والأقزام والمقزمين والمذلين والمهانين وغشهم وتلاعبهم بمصائر البشر وهي مقاربه ومعارضه ومقارنة لحياة القردة بأشكالهم وطبائعهم وتصرفاتهم وأحاسيسهم الداخلية، هذا إن كانت لهم مشاعر بالأساس وحياة نوع آخر من الناس مثل توفيق وآديل وغسان وأبو الأدب.

هنا يمكن، بل يجب مقارنة شخصية عبدالباري وزوجته ثريا الجشعة وأبيها عميد أسرة آل قصابي الذي لم يكن أكثر من إنسان عادي فيتحول بسبب الحرب العالمية الثانية إلى رجل غني، ومن قبلهما أم عبد الباري، التي بخلت على توفيق بحبها وحنانها وسرقته ماله.

هنا يمكن مقارنة أبو فتحية الفراش المهاجر من الريف إلى بغداد ليتلذذ بأن يكون مذلاً مهاناً بحجة الإضطرار والفقر والجوع والعمل، وليضطر فيما بعد لبيع ابنته الوحيدة إلى رجل غني أكثر منه تخلفاً، وسليمان فتح الله، رجل الأمن الذي لا يجد طريقا لخروجه من ظلماته وعقده غير إقتناص الفرص وأن يكون آلة في يد القوى الشريرة للتجسس على الآخرين.

هذه الشخصية تصبح فيما بعد رمزا لما آل له المجتمع العراقي والدولة العراقية وتطور تركيبتها السياسية، حيث يطرد توفيق الحقوقي الرومانتيكي الأصيل الحالم العالم بينما يتبوأ الجاهل الأعرج، رجل الأمن الأمي سليمان فتح الله مركز الصدارة في مجتمع يتشرد فيه الأول محاولاً ممارسة أحزانه وأفراحه وطقوسه الروحية في مختلف زوايا الفضاء الروائي.

لا يترك التكرلي موضوعة أو شخصية من شخصياته دون عناية منه مهما كبر أو صغر حجمها. ولا يوجد في أعمال التكرلي شيء اسمه الصدفة فكل شيء هنا مدروس و"مهندَس" ولم يبق جانب ما خارج إهتمام الكاتب لا من حيث الوصف الخارجي أو الداخلي في بعض الأحيان.

حتى والد غسان الرسام، وزوجته سندس، والهاربة، التي لم نرها على مسرح الأحداث، والتي تجسد حضورها المهم في بنية الرواية

وظهور ابنها عمودا هاما من أعمدة الرواية بسبب الإرث الروحي والمادي الذي تركته له فأفقدته نعمة النسيان وتركته فريسةً لمعاناته الروحية التي يحملها بقلبه أما ثروته التي يحملها في جيبه فلا يدري ماذا يفعل بها.

تظهر أهمية توفيق ومن بعده غسان من حيث كونهما يمثلان الصدق ويقفان على الضد من جشع الشخصيات السلبية كلها إلا أن الثاني يختار قلبه ويخلص لمشاعره، فيتعلق بالأول وعالم تولستوي حالما بلا شك بقيم الأمير بيير وناتاشا روستوفا ودوستويفسكي والدايالوجيا أو الحوارية والأفكار الدوستويفسكية.

عالم توفيق الروحي خليط من الأفكار الفلسفية في القيم والأخلاق والسعادة والعدالة يحاول أن يبحث عنها في الكتب فيستهويه سانين وبازاروف بطل "الآباء والبنون". توفيق متميز عن الجميع بشكله وجماله ولم يأتِ هذا صدفةً، بل لمغزى فني فتتعمق شاعريته ورهافة حسه فيزداد شعوره بالحزن لما يكتشفه من غش بدءاً من والدته التي سرقته حقه وأخيه مروراً بالمدير العام ومن يقف خلفه وانتهاءً بكميله زوجته المعتوهة، التي تطلقه بسبب فصله من الوظيفة.

لم يكن لتوفيق أحد يشعر به غير حبيبته والطفل الصغير غسان الذي كبر وصار مثله صادقا حساساً والروايات الجميلة التي يقرأها ويناقشها.

يتحول عالم الكتب إلى مزار بالنسبة لتوفيق، محراب يصلي فيه، كاثارسيس تصعد فيه روحه وتتصاعد فيه بافَث الرواية كلها محققةً بهذا الشكل دفق خيالي مليء بالأفكار الفلسفية ذات الصلة الوثيقة بعالمنا الذي نجهل أسراره وحفاياه.

إن اللجوء إلى الكتابة نوع من الكاثارسيس والناستولجي بسبب سحرها وصدقها وإن اغلبها كان منتشرا في الخمسينات فيذكرها ويزور سوق الكتب في بغداد.

هذا التطهير الروحي والحنين إلى الذكريات والماضي يحدثان عند تأزمه وزيادة المعاناة النفسية والاقتصادية.

يقول توفيق عن نفسه "لست زاهدا بالحياة بل مرتدا عنها ولا أنا كاره إنما مشمئز منها ..." ص158، ويقول في مكان آخر من الرواية "إنني عضو في المجتمع جرى بتره لأسباب لا تشرف أحدا" ص189، إلا أن توفيقا غير محبط رغم طرده من العمل ومن بيته شر طردة لأنه يشعر بالحرية ويقول" وقد خرجت من معمعة العلاقات المتضاربة، ولكن أين المهرب من الماضي العذب" ص 197، ويقول أيضا مبررا سبب شحوبه وضعفه: "الناس حولي يسمنون يوما بعد يوم فيبدو الفارق على وجهي". ص279

تبدأ رحلة الروح والهموم والمعاناة في مذكرات توفيق، حيث يناقش معنى الكتابة والشخصيات التي يلتقيها ص 106-108، وكلما يقترب الكاتب من نهاية الرواية كلما تبدأ شخصياته بالإقصاح عن عالمها ومكنوناتها، ويحاول الكاتب من خلالها ومن ما يقال على ألسنتها من تلميحات توضح المغزى الفني فبينما يُرفض توفيق بشكل مجاني ومن قبل الجميع وفي كل الحالات نرى أن سليماناً الأعرج يصل إلى أعلى المناصب. أنظر حديث ابي فتحيه عن سليمان الأعرج. ص300-301

عند مناقشته هذه الروايات، يركز توفيق على ضرورة أن يكشف الروائي عن أسباب سلوك الشخصيات ونجد أن التكرلي يبني الشخصية بشكل تدريجي بحيث يبدأ باتخاذ سلوك طريق آخر غير أقربائه كرد فعل على تعامل والدته معه منذ صباه.

ابطال الجيل الثالث أو الرابع من عائلة عبد المولى وشخصيات الرواية الشباب بشكل عام أمثال نجيه وسلوان وغيرهما لم يكونوا ثانويين بكل ما تعنيه هذه الكلمة من معنى، فهم أيضا يلعبون أدوارهم في نسق الرواية وبنيتها المضمونية.

إلا أن غسانا هو الأكثر دمارا وعذابا من أفراد هذا الجيل وكأن الكاتب يريد أن يقول لنا بأنها عذابات روحية أزلية تنتقل من جيل إلى آخر. فهو في حقيقة الأمر امتداد لتوفيق، يقف على الضد من كل تفاهات

الشباب فيسقط ضحية بؤس التفكير والتدبير وهمجية محرقة الحرب أو آلة القتل الجماعي كما يسميها التكرلي.

ولكن هذه الأجيال لم تصوَّر على طريقة آل بودينبروك لتوماس مان ولا ثلاثية نجيب محفوظ، التي لم يستهوِها توفيق على عكس الحرب والسلام التي تعد برأيه عملا عملاقا بسبب زخمها بالتولستوفشينا. ونشير في هذه المناسبة إلى أن التكرلي نفسه لم يكن معجبا بنجيب محفوظ.

وهل هناك عمل يضاهي اليوم ملحمة "الحرب والسلام" التي أعاد تولستوي كتابتها إحدى عشرة أو ست عشرة مرة، المشبعة بالفكر الإنساني وحماسته رغم مرور ردح طويل من الزمن عليها ذلك لأنه شهد معاناته الروحية من المجتمع والكنيسة وآلامه لتعاسة فقراء الفلاحين في المجتمع الروسي وفي ياسنايا بوليانا، فما كان يقدر على فعل شيء آخر غير بثِّ احزانه في أوراق كتبها على مكتبه القابع في غرفته المغلقة داخل أكثر من حجرة في بيت كبير يقع وسط ريف روسيا الجميل بمناخاته وعذاباته وجبروت سكانه. إنها حالة وجد حقيقية تشبه معاناة الصوفيين وكان توفيق كذلك رغم أنه أنكر زهده.

تتجسد موضوعة الناستولجي في التشرد ووصف الأمكنة القديمة، والمقاهي واللقاء بأبي الأدب الرجل الخمسيني والحديث عن الخمسينات. وعلى الرغم من أن شخصية الرجل المسن ابو الأدب

ظهرت على مسرح أحداث الرواية في نهاية فصلها الأخير، إلا أنها هي ايضا أخذت حقها من الراوي توفيق، فلم يتركها تمر أو تغيب عن باله رغم اختفائها وكان لها دور ومغزى في ذروة بنية الرواية.

موضوعة الناستولجي هنا وفي روايات أخرى للغيطاني وفرمان على سبيل المثال لا الحصر، تختلف من حيث المنحى والعمق عن بعض الروايات، التي اهتمت بها من حيث كونها في "المسرات والأوجاع" إنسانية بمعنى الارتباط العميق بالعالم الداخلي للإنسان وروحيةً شموليةً غريزيةً وليست تاريخيةً ولا سياسيةً، ولهذا نرى أن الجنس يأخذ حيزا كبيرا جدا لدرجة أنه قد يحصل لبس في فهم الامور المرتبطة بهذا الفكرة.

بوضوح أكثر نقول إن الجنس في هذه الرواية يتميز بطابع خاص أكثر من كونه رمزاً كما اعتدنا عليه في عدة روايات بما فيها نتاجات التكرلي السابقة.

الجنس هنا صرخة احتجاج واستغاثة وطلب العون في الوقت نفسه وحالة ضعف إنساني وتشبث بالحياة وتعويض عن الخسائر والفقدان.

إنه حالة وجدٍ روحيةٍ وارتباط البطل بالطبيعة في الحالات الثلاث إذ إن آدِل ملاك بريء غير خائنة لبعلها حيث اعتبرت عشيقها توفيق زوجاً لها، اما فتحية فهي الريف والضحية بينما تتجسد في أنوار الصدق

والجمال الجبليين. هل هي تكملة للصورة الأليغورية التي تخطر ببالنا حيث يتآلف الشمال بالوسط والمسلم بالمسيحي؟

هذا أمر هام لا بدَ من الانتباه إليه لا سيما وأن توفيقاً لم يكن من حيث المظهر والخلقة يشبه أخوته وأقربائه أشباه القردة، فكان منذ ولادته يتمتع بجمال له خصوصية أكثر من خاصة وهو نفس الأمر الذي نراه في وصفه لآدِل وأنوار المنوّرة باعتبارهما ملاكين او فيهما صفاء البهاء والنورانية على عكس فتحية المفتوحة شهيتها على كل شيء مما يعطي الناقد حق القول بطابعهن الأليغوري.

هذه الأليغوريا العميقة اشبه بِطُرُقِ حياة البطل ووحدانيته وتشرده في هذا العالم وهي بالتالي عمود هام من أعمدة الرواية.

فالجنس غير مهم في هذه الرواية عندما يتم في بيوت الدعارة كما هو الحال في بداية السرد ولا يصوره الكاتب كممارسات حب أو غرائز جنسية بين الأبطال الآخرين مثل عبد الباري والقصابي وأبو فتحيه وكاسب و ممتاز اللامي والآخرين.

ألا يشكل هذا الأمر ظاهرةً في الرواية تستحق التوقف عندها ودراستها بتفصيل دقيق وعلاقتها بحالة البطل وانكساراته الروحية وانهزاماته في حروب خفية لم يخضها ولم يعلنها أحد عليها.

الجنس هنا أمر غير عادي ولا بدَ من فهمه على أنه ليس روتينياً بدون مغزى وأن عقم توفيق ليس أيضاً بدون دلالات، إذ إنه غير مصاب بالعقم الحقيقي، بل بعدم الاتحاد الحقيقي مع كميله أو فتحيه.

لقد أولى فؤاد التكرلي موضوعة الجنس عنايةً كبيرةً وحملها رموزا خاصة، على الباحث أن يتعمق كثيرا بدراستها، وهي في حقيقة الأمر ليست دائما بهذا القدر من الوضوح بحيث يمكن سبر أغوارها أو الوصول إلى مغزاها الفني.

لقد تناول الروائي الجنس في قصصه القصيرة بجرأة مثل قصة "همس مبهم" 1951، التي يقول فيها بطلها عن أمه" كانت رائعة في كل شيء .. لكنها أمي، وكنت أشعر أنني أحبها، لكنها كانت تحزنني وتؤلمني...لِمَ يجب أن تكون الأم فاضلةً ذات تربيةً راقيةً":

أنظر: موعد النار. مجموعة قصص قصيره جمعها وقدم لها توفيق بكار. تونس دار الجنوب 1991

وفي قصة "القنديل المنطفىء" 1954، حيث يصور الأب يضاجع بنتاً عمرها ثلاثة عشر عاما ذهب أبوه ليخطبها له فرفضوه فأخذها لجبار ابنه من الناحية الرسمية. موعد النار ص 108 أو في "التنور" حيث تقتل زوجة الأخ بسبب الجنس غسلا للعار. موعد النار. ص 127

هذه الطريقة في الكتابة عن الجنس باعتباره أهم حاجة روحية إنسانية عند البشرلم تكن مقبولة باستمرار في العراق من بعض مجايلي التكرلي أو نقاده.

ولكن ماذا يقول الكاتب نفسه عن الرمز و الجنس؟

يقول فؤاد التكرلي "الرمز لا يوجد في العمل الأدبي، بل في الإنسان، وهو - الرمز - إذ يبرز للقارىء - أو المشاهد- فإن ذلك بسبب احتواء العمل الفني على بذور تتعامل مع نفس هذا القارىء وتؤثر فيها ... إنني بعد المباشرة بالعمل، أحاول أن أضع بعض البذور الموحية، التي تعطي العمل الفني أبعادا يمكن أن تكون رمزية..." ويستمر قائلا عن الجنس "...ما يسمى بأدب الجنس او الإثارة بارنوجرافيك لا علاقة لي بهذا النوع من الأدب... والدوران حول الجنس وتلمس الموضوع بخفة ... لاعلاقة لي بهذا النوع... يبقى التناول الآخر للجنس، وهو التناول الذي يمكن أن تسميه، بشكل ما، التناول الرمزي، اعني أن الجنس، منذ البدء كان رمزا، او- إن صح القول- أمرا يمثل قوة عمياء وامام هذه القوة تجد بعض شخصياتي القصصية أحيانا نفسها، وسواء كان عليها أن تتصرف أم كان عليها أن تخرق القوانين الموضوعة، فإن تصرفها تجاه الجنس هو تصرف رمزي محض. وواضح جدا أن اختياري الجنس اللاشرعي أو اللامألوف إنما هو لزيادة شعور القارىء بالتناقض وبما يمثله هذا التناقض من قوة

تستحق احيانا دون رحمة". أنظر: د. نجم عبدالله كاظم. الرواية في العراق. بغداد، 1980 ص246

ولعل في هذا القول ما يؤكد صحة أفكارنا عن الطابع الأليغوري لبعض موضوعات الرواية وشخصياتها والمرأة وموضوعة الجنس بخاصة كما سنرى.

تتحرك في هذه الرواية شخصيات نسائية عديدة، إلا أن التركيز بالنسبة لتوفيق يتم على حبيبته الأولى والأخيرة آديل المثالية ومن ثم كميلة المهووسة، التي تكمّل تعليمها وبيتها "المشتمل" ولا بدَ لها إذن من زوج فيقع اختيارها على توفيق وتصبح زوجته عنوةً، أما فتحية ذات الشهية المفتوحة على كل شيء خوفا على مستقبلها الغامض فتصبح ملاذه ومأواه الأخير حيث يتم اتحادها مع غسان ويتم لم الشمل، بينما تبقى سندس، زوجة أبي غسان نموذجا للمرأة البيتية التي بقي مع ذلك يحلم بها.

وسنلاحظ أن لكل واحدة من تلك البطلات خصوصيتها وسماتها، فشخصية آديل"... لا أشك أن تلك الحورية كانت مرسلة من السماء إليه، وإلا فكيف يمكن تفسير الأمور؟..". **ص35**

آديل امرأة من صنف آخر فيها نورانية، هذا ما سيتأكد في الصفحات القادمة.

"ولا يزال مضطربا بسحر غامض تملكه فجأة وهو يقابل تلك المرأة/ اللغز بعد هذه السنين الطويلة" ص51، إذن فإنها امرأة ليست عادية، حتى في طريقتها لقراءة فنجان حبيبها توفيق "أنت مسروق.. كيف يسرقون من له وجهك؟ ص54 "...إنك مسروق...أنت خسران مع الجميع إلا معي يا حبيبي". ص66

فهي هنا تستقرأ طالعه بنبرة فيها البراءة والصفاء فيشير لها بطريقة رفيعة فيها السمو"وتذكّرَ آديل...يا للمخلوقة الملائكية...". ص55

تتمثل شخصية آديل هنا أكثر من كونها امرأة يشتهيها توفيق، بل هي رمز عميق يظهر بوضوح في ذكرياته عنها بعد الفراق والأوجاع التي يعاني منها فهي مسراته"...حين نظر إليها عن قرب، في الظلام الشفاف، ورأى بغموض عينيها ولون جسمها الوردي....سكران بعطر بشرتها ورائحتها وبدفء وجودها هي، هي آديله العزيزة، سالت الدموع خفيفة من عينيه وانفتح قلبه....شعور فذ من الطمأنينة المطلقة... خلال الأيام التي قضاها معاً كان يحس بنفسه مملوكا ومالكا لها، هذه المرأة التي منحته سعادة عظمى لغير سبب مفهوم تماما...لم يعد قادرا على الاقتراب من فتحيه أو على اشتهائها". ص287-288 آديل روحه وموسيقاه الداخلية.

بل إن توفيقاً يقارن لأول مرة في الرواية وبعد أن فقد كل شيء، بين كميله وآديل وفتحيه وسندس المرأة العائلية المستقرة "تسلل إليه

شعور غامض، وسندس جالسة معهما بانه يفتقد حقا وجود امرأة من هذا النوع في حياته...سندس وحدها، هذه المرأة الهادئة المبتسمة، هي القادرة على تضميد جراحه وانقاذه". ص302

لكن آديل تبقى هي الأكثر حضوراً من حيث الوصف الخاص بالألوان بطريقة شاعرية عذبة"...اصطبغت الغرفة كلها بصبغة ذهبية وردية من جراء ما كان يشع من ألوان جسمها. اقترب منها يتحسس برفق وتعبد، ذلك التكوين الساحر، كانت تنظر له برقة نظرات تفيض منها المحبة والاندفاع...كان يرى إلى صفحة وجهها اليسرى وأذنها وأنفها وفمها وكله بهجة ...رأى فيهما اصداء رؤى تستجيب لدلالات الحب...همست...لأنك زوجي من الأزل فأنا لا أخون بحبك أحداً...أنت تسربلني بعواطفك التي ولّدتُها فيك... كانت على الطرف الآخر من النقاء والصدق والاستقامة...هل ستبقى آديل إذن جرح حياته النازف ولغزها الا بدّي وجنتها المفقودة؟". ص311

نلاحظ أن الكاتب اعتمد على تطور البنية والحبكة والأحداث في إضفاء الصفات المختلفة على آديل، أقصد بها طريقة: لقاء- فراق- لقاء- وبافَت العمل الفني كله. هذا الوصف يذكرني بطريقة تعامل الكاتب مع منيره ومن قبله الأديب الراحل غائب فرمان مع بطلته مظلومه في "القربان".

ونلاحظ ايضا أن آديل توصف بعمق وشفافية ورومانتيكية ذات مستوى خاص في تأزم البطل ومقاومته الاندحار في الحياة وحصد الفشل على كل الأصعدة وكأنه يدفأ عظامه بذكرياته عنها، يختارها هي بالذات ليقرأ عنها في مذكراته بعد أن يرى خصلات شعرها " مسترخية على الورق. يا ألله كل هذا الوقت وقطعة آديل تستقر في هذا المكان المهمل...كانت لا شك، تاريخا شخصيا لايهم أحد، إلا أنها، رغم ذلك، كانت تملك من التفرد ومن محاولة التخلص من القيود، ما يمنحها بعدا استثنائيا يخص البشرية منذ الخليقة". ص403

يتضح البعد الاستثنائي منذ الخليقة لشخصية آديل في ظهوره في كل الكرونوتوب الروائي بشكل متناسق مع بافَث البطل، الذي هو أيضا من مستوى خاص، وهذا ما يمكن أن نراه في منيره "الرجع البعيد" وفي الأنوثة وهاشم في "خاتم الرمل".

أنوار هي أيضا منوّره ولها خصوصية، تصبح موضوع منافسة بين ثلاثة رجال: الأول زوجها والثاني توفيق والثالث المحامي والقائمقام المتسلط. يقول عنها الراوي " كانت قريبة مني بصمت، وكانت لي صديقة وحبيبة وأماً عطوفاً، وما كان من الممكن البته أن تخطر لي عنها فكرة خبيثة عن الجنس أو غيره، ابدا فهناك حدود لكل شيء". ص332

وليس صدفة أيضا ان يعجب بأنوار ويتعلق بها فهي ليست لزوجها الذي خطفها من الجبال وليست لذلك المعتوه المتسلط ولكنها تضع حدودا لعلاقتها مع توفيق مكتفية بتسمية ابنها على اسمه"...إذا بي أرى أنوار تبزغ خارجة...وهي تحمل طفلها الجميل...صافحتها رغم ارادتها ولثمت سميّ من خديه.." ص335 ويقول عنها "..هذه الإنسانة المخلصة الصافية القلب...". ص338

ومنذ الوصف الأول لأنوار نجد أن قصتها ليست سردا عاديا ويتملك المتلقي الواعي شعورا بأن هذه القصة ليست طارئة وأنها لن تنتهي بهذه السرعة وأن خيطها المضموني سيلعب دورا في تشييد المعمار الروائي "..لاحظتها بين الجمع يضيء وجهها أو يكاد، بنصاعة بشرته وبياضه، وكانت عيناها السوداوان طويلتين ذات اسرار عميقة...جبلية ساحرة...فسحرتني لكنتها وحركاتها، ورأيت حاجبيها الدقيقين يتحركان عند الحديث حركات مثيرة...بدت كميله إلى جنبها منطفئة تماما...كانت "أنوار" مطلقة شعرها الأسود ...مثل أميرة غجرية تصدر أوامرها". ص 133

وكان من الواضح أن قصة أنوار وإعجاب توفيق بالحركة الإلهية من حاجبيها لم تكن مجرد وحدة سردية لغرض التشويق الجنسي، بل ذات بعد رمزي ودلالات اليغورية مثل الطبيعة، باعتبارها جبلية وخاصة عندما يصورها حافية، لابسة الحجل الذهبي ص133 ويصفها

"بالحوريه" ص 139 التي يجب أن تُخصّب لتحسين نسل أهل الدربونه العراقيين، لكن من قبل من؟ بالتأكيد من قبل توفيق الجميل المحيا. ويتكرر وصفها على انها جميلة، ساحرة، مضيئة مثل اسمها "كانت أنوار الجميلة جالسةً...تضيء كاسمها... مثل شمس تشرق في منتصف الليل... مثل هذه الأنثى الرائعة يجب أن تخصّب لكي يرتفع مستوى الجمال بين هؤلاء البشر الممسوخين في دربونة الشوادي". ص151

هذا الإصرار الكبير من توفيق على مطاردة هذه المخلوقة الساحره، كأنها صيد أو طريدته، تستمر على مدى عدة صفحات وهو بالتأكيد ذو مغزى فني يجب على الباحث دراسته بعمق. المسرات. أنظر: صفحات 242، 245، 248، 252

إننا هنا أمام إصرار على تحقيق الذات والفوز بشيء مفقود من قبل شخصية إنسانية عميقة ومليئة لكنها مهمومة ومكدومة الروح ومسروقة على كل الأصعدة. أما فتحيه فعلى الرغم من كون أهميتها الرمزية تكمن في أنها ريفية إلا أنها لا تصل في وصف الراوي لها إلى مصاف آديل، فهي جائت إليه طالبة المساعدة، وهي ابنة فرّاشٍ ينحدر من الريف عانى من الذل والفقر والجوع، إلا أنها مع ذلك فتح بالنسبة له فقد وحدّت "غسّانه" بجنين تحمله في أحشائها سيقوم بالتأكيد

بتبنيه. إنها مفارقة ومفاجأه ولكنها ضرورية لاكتمال الصورة الأليغورية والمضمونية الجميلة.

<u>توفيق والشخصيات الأخرى</u>

هل اختار الكاتب توفيقاً ليضفي عليه مجموعة هائلة من المجازات والرموز؟

هل اختاره الكاتب ليصبح دلالة رمزية على معنى الحياة؟

هل اختاره الكاتب ليصبح رمزا للإنسان، ذلك الحيوان الشرير إن فقد القيم والأخلاق وكل ما يدخل ضمن مفاهيم فلسفة الأخلاق"مورال"؟

إنه الأقرب لصورة الكاتب وليس الكاتب نفسه، إذ إن للأخير عدة صور يعبر عنها بمختلف الطرق والأشكال والأنواع والحالات والاساليب.

إذن فإن فكرة البطل الروائي باعتباره إنسانا خاصا شاهدا على العصر على حد تعبير باختين وغيره من منظرّي الرواية تتحقق في شخصية مسرات توفيق وأوجاعه، هذا المعذب، المهموم بمعاناته الروحية، الخائب، الصامد أمام غزوات القردة والمقزّمين وممارساتهم.

موضوعة الجنس وعلاقة عالمَي التكرلي القصصي والروائي

يعتمد فؤاد التكرلي في بناء أغلب قصص "موعد النار" على تداخل الكرونوتوب (الهرونوتوب) وخيوط المضمون مع الوصف الداخلي للحدث والشخصية.

في الحقيقة أن هذا التداخل يصل في بعض الأحيان إلى درجة التشابك فيحدث الغموض الصعب. ولكن ماذا يعني ذلك بالنسبة للكاتب والقارىء؟

يعني هذا البناء فيما يعنيه رغبة الكاتب في إعادة خلق الصورة بأعلى درجة ممكنة من الفنية والتخلص من الإفصاح والمباشرة والاستعاضة عنها بالتكنيك ومتانة الحبكة والسرد الفني. كانت المباشرة آفة أكلت القصص الخمسينية وكان التكرلي وعبد الملك نوري مشهورين في الكفاح ضدها إن جاز التعبير، لدرجة أنهما غالى في اختيار موضوعاتٍ، اعتقدَ بعضُ النقاد انها غير واقعية. وهذا يعني انها سايكولوجية قبل اطلاعه على فوكنر!

يجب دراسة مقومات هذه الفنية الخاصة على الطريقة التكرلية لأهميتها الكبيرة بالنسبة لكتابة القصة من قبل الأجيال الجديدة. هذا أمر مهم للغاية لاسيما أن أدباء كثيرين لا يزالون يعانون من هِناتِ الكتابة السردية.

هذا البناء الذي اشرنا إليه يتسم بالتغيير والانتقالية والغموض، بل الغرابة والتعقيد في بعض الحالات بنسبٍ متفاوتةٍ حسب نوع المضمون. هذا النوع من الشكل والمحتوى لم يكن شائعا في عراق الخمسينات حيث كانت القصة واقعيةً مباشرةً ماعدا بعض الاستثناءات. من هذا المنطلق تشكل بعضُ قصص مجموعة "موعد النار" المكتوبة في الخمسينات قصصاً فنيةً على حد تعبير الدكتور عبد الإله أحمد.

قد يكون هذا هو أحد اسباب معالجتنا لهذه المجموعة إضافةً إلى محاولة كشف بعض العلاقات بينها وبين "المسرات والأوجاع". تحتل موضوعة الجنس مكانا كبيرا في هذه المجموعة، وهو ما أود إلقاء الضوء عليه في هذا المقال.

تدور موضوعات قصص "موعد النار" الأربع عشرة حول الجنس وقضايا اجتماعية مثل الحب والعائلة مستمّدة من المجتمع العراقي.

في قصة "الطريق إلى المدينة" 1953 يقدم الكاتب شخصية عبود المسالمة غير القادرة على قتل الأخت حمديه غسلاً للعار رغم إلحاح خالته، غير أنه كان موزعا بين هموم العمل والحياة و"أراد فترة أن يتجاهل الموضوع أجمعه، ان يجبر نفسه على الإيمان بسخف هذا الأمر" موعد النار. ص70 ..."لم يحسب يوما أنه قد تودع إليه حياة

شخص أو مماته. كان هزأة يضحك عليه أولئك القساة دون سبب غير قصره وتشوه جسمه ...". ص71

لكن التكرلي لم يكتفِ بوصف الشخصية ومعاناتها بل اعتمد على حركية الحدث وانتقال البطل إلى أكثر من مكان وعدة حالات لزيادة الحبكة ومن ثم تمهيد النهاية بتطويره فتصبح بمثابة الضربة.

يلتقي عبود بشخص يخبره عن علاقاته مع النساء في الظلام "... هزَّ يدَه وهمسَ: رياجيلهن ويّانا. أتونّس وهُمْ ويّانا. شِدكول بيها "ماذا تقول عنها"؟ أكو شيء بعد؟... هكذا بكل بساطة تتم الأمور المخزية العظيمة. وعند الفجر سيعود...". ص72

كما قلنا إن بناء القصة يعتمد على انتقالات البطل ومعها تزداد الفضائح الجنسية ومغزى القصة وموضوعها الرئيس.

يتنقل عبود من البيت إلى المقهى ثم الحانة، حيث يلتقي بهاتف الجنابي أبو عارف ويحادثه، إلا أن باله مشغول بمصيبة أخته "ذلك اليوم فاجأوه بالخبر...أختك أجهضت ...ابني عبود إشلون ويّه أختك؟...كانت تحب ابنتها الوحيدة البلهاء...ولكنها الآن تتوسل للقضاء عليها. لم يفهم هذا التغير المفاجئ فيه...وخالته ... إنه يقرأ في عينيها الحادتين الجامدتين معنى واحداً: أقتل ...شرفكم عيني هذا...إذا ما تشوفون درب... عيني سلمان دقيقه يركب سيارته ويجي

يخلصها. سلمان جنابي وإحنه عزه...لكن هزيمته لا تتم بخروجه من بيته. إنه يشعر أن هزيمته تكمل إذا استطاع أن ينهزم من نفسه،...وماذا سيفعلون بعده، خالته الحقيرة والناس بعده... أول أمس أخرج خنجر أبيه من مخبأه. كان منظره مخيفاً عظيماً! ص78

الحانة هي المكان الأفضل لتطوير أحداث من هذا النوع في السرد القصصي بسبب تأثير الخمرة على الشخصيات وإنطلاق ألسنتها بحيث تبوح بما هو ممنوع وخفي. وليس التكرلي هو الكاتب العراقي الوحيد الذي اختار الحانة لهذا الغرض. يزل لسان عبود بسبب الخمرة معيراً هاتف الجنابي أبو عارف، فتحدث الضربة في تطور الحدث لتؤدي إلى انتقالة نوعية ممهدة لذروة نهاية الحبكة. "عبود...إذا صعدت برأسي هسّه أقوم أقطعك... آني قوّاد؟ آني ابو عارف، آني ماخليت نغل "لقيط" يطلع من بيتنا آني أخلّي واحد يعيرني...تدحرجت الكأس ووقعت على الأرض... نغل يخرج من البيت...هاتف زوج القحبة، هاتف خنجره بحزامه...الدنيا تدور من حوله. سلمان الجنابي وهاتف الجنابي. وكان قلبه مجروراً من كل جهاته مملوئاً بشيء كالصخر ..."لازم أقتلها" ص80 أكو قواد يعيرني؟ أقتلها وأخلص" .... ودخل الدار فوجد أمه على ضوء المصباح. كانت ملتصقة على الحائط وهي تهم بالبكاء"وينها؟ وينها بنتك؟ لازم أقتلها... وركض باتجاه مكانها... سمع صوتا "الله يبارك بيدك" فميز فيه صوت خالته. ص90 ... سمع

أخته تبكي وتصرخ "لويش هاي؟ لويش هاي؟"...وصارت تتلقى الضربات بسكون وهي تنشج..."وين خنجري؟" وسمع تهليلا...وعويل أمه... ضرب الأرضَ بيده وصرخَ باكياً "ما أقدر، ما أقدر...كانت أمه تبكي وخالته تصرخ وراءها، ولم يرَ حمديه، ولم يرَ صفحةَ السماء". ص82

أن يفكر إنسان بسيط مثل عبود بطريقة روحية من مستوى خاص لم يكن شائعا في السرد الخمسيني المتسم بالواقعية والواقعية الشِعارية السياسية المباشرة. هذا النوع من السرد السياسي الشعاري الضيق بقي يمارس حضوره حتى وقتنا الحاضر في أوساط بعض الكتاب الحزبيين أو الحزبيين السابقين. والتكرلي رفض منذ ذلك الوقت هذا الأسلوب من الكتابة الاجتماعية والسياسية المباشرة والصريحة.

في"الغراب" 1962 تدور الأحداث في بيئة بغدادية قديمة، وتتأسس بنية السرد على ثلاثة مقاطع: لقاء الأم بابنتها وحفيدتها وبقاء الأم الشابة لوحدها مع ابنتها لتحكي لها قصة "الغراب" بعد مغادرة الجدّة لهما ودخول الزوج المفاجىء وقتله زوجته.

هنا ايضا يحتل الجنس مكانا هاماً حيث تخطف فضيله زوجها "وكانت فضيله تغني ونورغرفتها يتمايل بلين مع موجات صوتها الداعر. لم تنقطع يوما عن غنائها، تلك العاهرة....أغنيات تجلب الرجال.... هكذا بنِيّةٍ صافيةٍ، أقبلت، وفتحت الباب الموارب. أما الآن فقد فارقتها النية

الصافية، وامتلأت أعماق نفسها بالقلق والخوف والتوجس. لكنها ستمضي إلى ذلك الباب المغلق لتفتحه على شقائها. وستعتذر بالغراب الأبيض الضائع الذي أنكره أهله ومزقوه حين عاد إليهم...والضوء في غرفة فضيله يتراقص بمجون. جاءت مع زوجها، اخيه، في إحدى الليالي لتسكن جوارهم ولم تهدأ له روح منذ رآها، ذلك المجنون...كان الباب، مرة، أخرى مواربأً. لم يجدا الوقت لإقفاله... وفُتحَ الباب فهمّتْ بالنكوص، لكنها بقيت تنظر إليهما بعينين مبهورتين. لم يشعرا بها تراقبهما. كانا عاريين بشكل فضيع وهما يعملان عمل الحيوانات. عمل الكلاب، الكلاب. وتهاوى قلبها وشهقت بعنف وعيناها مشدودتان إليهما...يعملان عمل الكلاب القبيح، عمل الكلاب القبيح...استيقضت على صفقة الباب من خلفها...كانت عيناها غائمتين وذهنها في دوامة غير قادر على تمييز الحلم عن الواقع... لم يزل واضعاً اليشماغ على رأسه وهو يتكئ على الباب المغلوق... أرادت أن تتصرف كأنها كانت تنتظره...كان ساكتا...تتركز حياته كلها في عينيه السوداوين. أفزعها ما تنفثه تلك الجمرتان المتوهجتان، وأيقنت أنه قاتلها لا محالة...يريد إفناء شاهد انحطاطه. ولم تلبث إلا لحظات، عادت لها فيها كل حياتها. ...وخطر لها كم ستندم أمها إذ تركتها هذه الليلة بمفردها...النار اتجهت نحوها بسرعة مريعة، وأحست بحريق هائل في صدرها...كان ألمها مخيفا...لم يستمر غير لحظة أو اقل، رأت خلالها وجهه الحيواني وعينيه البارقتين. إنه مصمم غير نادم البته. كانت متشبثة

بحافة السرير وهي تمسك ثديها المثقوب، فخيل إليها أنها تسمع صراخ طفليها يأتي من بعيد. لم تفهم معنى ذلك وحاولت أن تستدير لتراهما، إلا أن دفقة أخرى من النار اللاهبة إندفعت نحوها...فاصطدم رأسها بالأرض مرة أو مرتين قبل ان يغمرها الظلام". ص103-106

إنها قدرة هائلة يتميز بها التكرلي في تلك السنوات عن زملائه الكتاب العراقيين في وصف اللحظة الشعورية الداخلية مثل الإصابة برصاصة كما هو الحال لدى بطل "الرجع البعيد" أو سكرة الموت أو الغيبوبة أو الحالات الجنسية والتعبير عن الأفكار بشكل غير صريح. وتتميز هذه القصة بحوار جميل بين الأم وطفلتها يذكرنا بأطفال "الرجع البعيد".

الموضوعة الجنسية في"القنديل المنطفيء" 1954 صارخةٌ يطلب الأب بنتاً صغيرةً هيله، عمرها 13 سنة للزواج لكن يُرفَضُ فيخطبها لابنه جبار الذي يكبرها بعامين فلا يقدر الدخول عليها عندها يقوم الأب بذلك نيابة عن ابنه.

سبع صفحات تدور حول هذا الموضوع ليصور لنا التكرلي الواقع العراقي في الخمسينات من خلال الجنس. "كان القنديل يضيء بشعلته الحمراء فراشهما. رآهما كالثياب المختلطة، كان فوقها وكانت هيله في انهيار قواها الأخير تنتزع صرخات قصيرة خافتة من فمها المغلق

بوحشية...وكان جسمه يرتجف وراسه يدور. لم يدرك شيئا سوى شناعة ما يجري تحت بصره. سيقتلها، سيمزقها قطعاً...". ص113

الموضوعة الجنسية في "التنور" 1972 جريمة قتل غسل عار. يصور التكرلي نيران التنور والجنس والرصاص وموت البريئة من خلال إفادةٍ في سبعِ صفحاتٍ مقدمة للمحكمةِ من قبل قاتلِ زوجة أخيه وابنة عمه طالباً البراءة. لا توجد هنا لا أحداث ولا حوارات بل إفادة غير شكلية أو جافة تدب فيها الحياة ولكن ليس بدون غموض بحيث يصعب على القارىء الإمساك بخيوط القصة أو بالأحرى القضية بدون التركيز التام. إنها لغة تختلط فيها عدة أصوات: صوت الكاتب والبطل والمونولوج.

ولكن يبدو أنه أعجب بها فقتلها لتدفن سره وفضيحته "..لقد قالت لي فرحه بنفسها إنها خانت زوجها...إني لم أفعل شيئاً سوى الدفاع عن عرض العائلة. إن زوجها هو أخي وهي ابنة عمي. ولقد استغلت صغر سنها وجمالها، لأنها في التاسعة عشرة من العمر، جميلة الوجه بعينين كالعسل، كي تغري عشيقها ليوافيها في الموعد المشبوه. ص128... أما أقوال الشاهدة نوريه من أنها كانت مع فرحه في نفس الغرفة طوال الليل فلا قيمة لها...". ص129

يستخدم القاص هنا طريقته في إضفاء هالة معينة على الفعل والسرد بحيث يحيطهما الغموض والتناقضات لدرجة يصعب تحديد ماذا يريد

القاتل أن يقول في إفادته معترفاً بهذه الحقيقة. ويبدو أن الكاتب أراد بذلك أن يبرر هذه الاختلافات في طريقة موت الشابة فرحه. "...ولم أكن أكملت اغتسالي عندما دوت الطلقة، فخرجت إلى الحوش الغارق بفيض خفيف من النور. كانت شعلات التنور تتدافع من فمه والخالة نوريه تواجهني بالسؤال عن القتيلة فرحه وعن الطلقات. أجبتها بشيء، ثم دفعتها جانبا وركضت نحو غرفة أخي عبد الحمزه حيث وجدتهما معاً. كانت قد قتلت أو لعلها انتحرت. اخذت المسدس وعدت مع حليمه إلى غرفتها. إلا أني أزوغ مرةً أخرى عن الحقيقه. هذه عادة عندنا لم تألفوها أنتم، سادتي الحكام وقد لا تطيقونها. إننا لا نستطيع أن نحصر أذهاننا في شيء واحد دائماً. نحن الأعراب الفقراء نفكر على عدة طرق، وبكلام آخر نحن قوم مشتتو العقول. نبدأ بفكرة أو موقف واحد ثم لا نلبث قبل أن نعطي تكملة له، أن ننتقل إلى فكرة أخرى ذات رونق أبهى أو أقرب إلى القلب...نحن أناس همج شرفاء... نحن مبتلون بأن نكون شرفاء وأن ندافع عن شرفنا بالدم". ص130

ويقول في إفادته أيضا" تناولت بندقيتي الصيديه ولبست ثم خرجت إليها. وكما أخبرتكم كانت واقفة تؤجج نار التنور تحت سماء الفجر. كنا وحيدين. قالت لي بوضوح إنها ستنتحر لأنها لا تطيق أن ترى جريمة الزنى باقيةً بدون عقاب. فلم أجد بدا من إطلاق النار عليها

...ثم رمت حليمه بعد ذلك وبحسن نية، حفنةً من الخراطيش في التنور الملتهب فتلاحقت الانفجارات...". ص 133

من الطبيعي أن الغموض هنا أو لنقل السرد الفني غير المباشر يعمل على زيادة تشويق القارىء وشد انتباهه وتعميق التأويلات وهو غير مفتعل بالنسبة للكاتب لكونه يكتب عن حالة شعورية من منطلق شعوري عميق، قد يكون من الصعب على المتلقي العادي سبر اغواره والتفاعل معه. هذه هي طريقة التكرلي في الكتابة الروائية ايضا عن موضوعة الجنس حيث يوليه قدرا كافيا من الوصف والتحليل.

في قصة "العيون الخضر" 1950 يبني القاص أحداث قصته على الذكريات. الذكريات هنا هي أساس السرد ولكن ليس بمعزل عن وصف ما يجري حول البطلة أثناء جلوسها في القطار من أحداث أو وصف الشخصيات الأخرى.

تجلس البطلة في قطار متجه إلى مدينة بعقوبة منشغلة عن الركاب بذكرياتها عن حياتها وكيف وصلت إلى مهنة الدعارة. تمر من خلال هذه الذكريات خيوط المضمون وموضوعاته الاجتماعية مثل الدعارة وقصة الشاب القانوني الذي يعجب بها ولا يقدم معها على فعل شيء آخر غير الكلام النبيل، بل يجلب لها زبائنَ من أصدقائه فتطرده "رأت كرديةً ممصوصة الوجه خائفة النظرات وهي تضع في فم طفلها ثدياً ككيس اللبن اليابس. مثل هذه هَمْ ما قدرت أصير" كانت عجمية

الأصل، جلبها أبوها من كرمنشاه إلى خانقين. ساروا الطريق كله مشياً على الأقدام ... ماتت أمها وانهزم أخوها...سارا هذه المسافة كلها، ولم تمرض إلا في كربلاء،...فتركها في الجامع في غرفة صاحب له ومضى إلى حيث لم تره قط "لومَيْتَه ذاك الوقت؟ لويش بقيتني يا ربي؟؟" ولم تمضِ أشهر حتى تزوجها هذا الصاحب الذي يملك غرفة في الجامع. ذهب بها إلى شيخ معمم أخافها ثم عاد إلى غرفتها فاغتصبها ليلا وهي مغمى عليها. لاتزال تتذكر صورته كالكابوس المميت، أعور، اصلع طويل القامه..بعد ذلك تزوجها كثيرون. كانت تباع وتشترى.". ص147

هذا الوضع يولد لديها حقدا على الرجال "كل الرياجيل مال نَتِفْ شوارب" ص148 إلا ذلك القانوني الذي يعمل في محكمة بعقوبة، يبدو عليه أنه إنسان من نوع خاص "حكاياته الحلوة فيها سحر غامض" 152 ولكنها تغضب منه فيما بعد لسلبيته ولأنه يجلب لها زبائن ولا يفعل معها أو لها شيئاً فتصرخ به "تعال، ما تريد فلوس على قوادتك؟"...وخنقتها الدموع...اطلع برَّه ... شعليك مني؟ آني قحبه، قحبه، أنت شنو؟؟". ص155

يذكرني هذا النص بعلاقة توفيق طالب كلية الحقوق بطل "المسرات والأوجاع" بالعاهرة في بداية حياته، إلا أنه هو أيضا كان إنسانا من مستوى خاص لم يستمر معها رغم حبها له.

الجنس في قصة "همس مبهم" 1951 أكثر غرابةً، بل وفوضويةً إن لم نقل إباحيةً. يستخدم الكاتب لبناء قصته هنا مذكرات طالب مجهول مكتوبة على حواشي كتاب قديم وليس ذكريات أو تداعيات تمر بالخيال.

"11 مايس كانت الساعة تشارف الثانية عشرة مساءً، وقد فاجئتني هي وشلة من مثيلاتها. كن جميعا خمس نساء، قد لعبت الخمرة برؤوسهن فرمين الملابس الخارجية وأتين قربي فافترشن الأرض وأخرجن الورق ..نظرتُ إليها...وأخذت تتمايل في حركات خليعة ماجنة...لكنها أمي...لِمَ يجب أن تكون الأم فاضلةً ذات تربية راقيةٍ؟" ص161 ثم يقول: "لم ارَ أمي منذ اربعة اشهر..لقد تزوجت ورحلت مع زوجها خارج بغداد...". ص163

ألا تذكرنا هذه القصة بهرب أم غسان أحد ابطال "المسرات والأوجاع"؟

بعض هذه الموضوعات التي أشرت إليها تتكرر في عالم التكرلي الروائي وخاصة "المسرات والأوجاع"، ونفس الشيء يقال عن موضوعات الحب والعلاقات الزوجية.

في قصة "غرباء" 1962 يبني الكاتب قصته في عشر صفحات على ذكريات البطل عن الباريسيه وزوجته العراقية السابقة المطلقة، والتي

يلتقيها صدفةً في الباص. تتداخل الهرونوتوبات "لم يحمل معه المعطف حين غادر المكان، وقد تمنى لو فعل ذلك كي يحفظ دفتره الأسود من التلف. كانت رسالته في داخله ولم يكن محتملا ان يصلها المطر...تذكر وقفة على سطيحة الأتوبيس في باريس، والمطر ينهمر مدراراً وقربه بعض الأشخاص الصامتين...". ص55

فالبطل موزع بين بغداد وباريس، يسمع حديث طفلة عراقية بلهجة عراقية "ماما بردانه، إشوَقِتْ يجي الباص؟" لكنه يصف طفلة فرنسية ويتذكر الأطفال الفرنسيين. ص56

يجلس البطل في حافلةٍ عراقيةٍ متذكراً حافلة فرنسية في باريس وتتنوع هنا الموضوعات. "اعتاد أن يتمتع بمناظر الطريق حين يكون في سيارةٍ. وخلال سنواته الأربع لم يهمل هذه العادة الجميلة... سافر إلى باريس وهو يعتقد انه لن يعود إلى هذه الديار، لن يضع بصره عليها مرة أخرى". ص57

"عاش في تلك المدينة العزيزة...سيداً متذوقا لمتع الحياة...لكنه لا يريد أن يحبها، لا يريد أن يكون قطعة منها وأن تكون جزءاً من حياته...كان الباص يسير مندفعاً...سرته ذكرى باريس...وراح يسترجع حوادث اليوم، الذي غادر فيه باريس... وانتبه إلى تشتت فكره وضياع سلسلة الحوادث، التي بذل جهده ليمسك بها. ما اسخف هذا الأمر! والتفت بسرعة نحو الجالسين، لا بدّ أن يكبسها وكانت

هناك تبرق بين الوجوه. أذهلته نار العينين وتأججهما...كانت جالسةً في المقعد الثاني ترتدي ثيابا رماديةً غامقة...". ص58

تستمر حركة الحافلة مع الذكريات وبعض المشاهد وتسلسلها وكأن بنية القصة تعتمد فيما تعتمد عليها وتداخل الزمكانات.

لم تخطر بباله منذ عاد إلى بغداد إلى الآن وكان ذلك عقوقا منه، ولم تفارق ذهنه خلال أشهره الأخيرة في باريس...بدأت صورتها في اسعد ساعاتهما، تسكن في ذهنه في تلك الأيام، حين اخذ يفتقد إنسانية تلك المرأة في باريس". ص60

تختلط الذكريات وتتشابك ويحتاج القارىء إلى المزيد من التركيز لكي يفصل بين المرأة العراقية والفرنسية، مما أدى بالتالي إلى إنسيابية بناء القصة.

"...فاتخذ له مكانا خلف كرسيها. لم تلتفت ولم تراقبه....تملكه وهو يكتشف خطوط الشيب الملتوية في راسها، ذهول عميق. كانت ماضيا حزينا، لا يبدو أنه سيستطيع تذكره دون عطف. لعل علاقته الحقيقية هي بهذه الخطوط البيضاء. إنها بقايا حياته وحياتها..." ص61 كأنه يشعر بناستولجيا عميقة وقوية رغم مشاكله السابقة معها، ناستولجيا تختلف عن حنينه للباريسية، التي يتذكرها بطريقة مختلفة بعض الشىء "لقد عرف خلال ذلك المساء أنه لا يستطيع أن يبني اية سعادة

له هنا. كان غريبا عن هذه الفتاة رغم العِشرة الطويلة، ولم يكن يفهم سبب وجوده في باريس". ص62

بينما يقول عن ذكرياته مع زوجته العراقية "...ومات ابنهما فجأة، ذوت روحه في طوفان هذا الحقد الأسود. وحين كان يقف فوق القبر والناس يقذفون بالتراب على التابوت الصغير، أدرك أنه يدفن حياته الزوجية مع جثة ابنه. وأدركت هي ذلك أيضاً وانتهى كل شيء فيما بينهما...كانت متجهة بعينيها الغامضتين إليه...وكانتا كالحجرين الأسودين النفاذين...ألم تكفها سنوات معاناتهما الماضية؟؟...إن أفكارها قد صحت عنه، وإنه ذلك الخائب الذي لا رجاء فيه؟؟ ص 63...هواء باريس المعطر وأزهار فرساي، يعود إلى عالم ليس باستطاعته هو الدخول إليه..."ص64 ذكريات هذا الخائب تذكرنا بالتأكيد بالخاسر الرابح توفيق.

في "الأزهار" 1984 يحتل الموضوع العائلي الصدارة وبالذات العلاقة الزوجية، لا سيما مع زوجة معتوهة، مشاكسة ومشوهة الأخلاق، تحترف الملاسنات أو الدايولوجيا. تتكون القصة من لقاء ثم خصام ومشاكسات زوجةٍ يقابله الزوج ببرودة اعصاب لا تختلف كثيرا عن هدوء توفيق تجاه زوجته الشرهة كميله، فهي ايضا تعيره كونه عنينا" انت لا تنجب! لا تنجب!". ص167

تنتهي القصة بأن يطلب الزوج أخذ زوجته إلى مستشفى المجانين، وهذا أمر يمكن نقاشه. نلا حظ هنا أن الكاتب يعتمد ايضا على غموض المضمون لتعميق الحبكة ولكي يهيأ الجو لتمهيد ما قبل ذروة النهاية بضربة قوية ذات إيقاع خاص. مثل هذه الحركة المضمونية تمارس فعلها في تركيب حركية بناء القصة وتدفق لغتها.

يأتي السرد في هذه القصة على لسان ضمير المتكلم باستثناء حالة واحدة، يبدو أنها جاءت عن طريق الصدفة أو أنه يقصد بذلك بأن صاحب المقهى هو الذي اتصل بالهاتف: عرفتُ أنها ستصل الليلة إلى حالة جنونية...تظاهرت في طريق عودتنا، أن سجائري نفذت فقطعتُ سبل كلامها ونزلتُ قرب مقهى أعرفه. كان ذلك أمرا محتما لا مفر منه. خابرَ وأعطاهم الاسم والعنوان وقالَ لهم إن الحالة مستعجلة وخطيرة". ص167

سنعرف فيما بعد أنه اتصل بمستشفى المجانين وأنه اقتصد في الشرح قبل قدوم رجلين من المستشفى لأخذها. هذا غموض مقصود وضروري لمثل هذا النوع من المفاجآت. إلا أن الغموض الأكثر صعوبة يمارس حضوره في قصة م. أ. ر. ع. س. التي تحتاج إلى مزيد من التركيز اثناء القراءة ولكن فيها إشارات عن مدينة بغداد والعراق وجيل البطل بعد تأسيس الدولة العراقية ص172 وشعوره بهبوط "..السيارة في بحيرة من الطين الكثيف... والظلام ظلام فوق

ظلام، وأنا متشبث لغير سبب بالمقود... كم قالوا عن بغداد إنها تخفي أمورا أشبه بالخيال...". ص173

قصة "الصمت واللصوص" 1968 مكرسة لموضوعة سرقة بيت عادية من خلال بناء طبيعي يمنح الفرصة لتسلسل الأحداث في مثل هذا النوع من القصص، إلا أن نهايتها توحي بأليغوريا ورموز أخرى، كما لو أن اللصوص حاولوا سرقة اشياء أكبر من حجمهم، سرقة شيء ما أكثر عمومية وخطورة "يبدو أنهم عولوا على حمل غنائمهم بسيارة ابيه والفرار بها...هبط قلبه وهو يسمع الانفجار في الشارع...خرجوا راكضين مع الانفجار الثاني...سمع صفيرا بعيدا خارج الدار. ص92 كانت الانفجارات وصفارات الحراس تتعالى في سكون الليل...إنهم يهربون من العالم الذي كشف أعمالهم...". ص 94

هؤلاء اللصوص يبدون كأنهم عسكريون يتصرفون بإتقان وكأن الانفجارات مرحلة جديدة، ثورة أو انقلاب عسكري على الطريقة العراقية! ترى هل قصد انقلاب 1968؟

أخيراً فإن قصة "موعد النار"1955 التي تحمل المجموعة اسمها، والتي يصف الكاتب فيه حالة بطلها الإيراني الذي يرغب التسلل إلى العراق بدون جواز سفر لزيارة الكاظمين، هي ايضا متفوقة فنياً على القصص العراقية الخمسينية وبعض القصص المعاصرة.

يعطي الكاتب قدرا كبيرا من الوصف الداخلي والخارجي والاهتمام بعالم البطل الروحي ومعاناته والتأني في اختيار المفردة. كانت الخمسينات تعج بالأحداث السياسية والأيديولوجيات ولم يكن الكتاب ليفكروا بمثل هذه الموضوعات ماعدا بعض الاستثناءات " كان الألم يشتد عليه كلما اعتدل ليسحب ساقه اليمنى، وكان يصرخ ويعصر العصا بيديه الاثنتين. شعر هو بعد بضع أمتار ببوادر غيبوبة تنتابه. هل سيموت قبل أن يرى الشاطىء... قبل أن يرى نار الرفاق وأذرعتهم المرحبة وضريح الكاظمين؟...". ص48

فالكاتب يكرس هنا في حقيقة الأمر كل صفحات القصة الثلاث عشرة لمعاناة البطل بعد إصابته بالطلقة.

نلاحظ أن كتابا عراقيين تناولوا هذه الموضوعة لكن من الخارج وليس من خلال تصوير معاناة البطل الروحية النفسية. غ. ط. فرمان مثلا صور سوء معاملة الناس لأحد الإيرانيين لكن لم تسعفه قدرته الفنية آنذاك على تحليل مشاعر هذا الغريب ونفسيته على عكس ما قام به التكرلي.

ولكن ماهي أهمية وجود بعض العلاقات بين هذه القصص و"المسرات والأوجاع"؟ أعتقد أن أهميتها كبيرة جدا بالنسبة لهذا الكاتب لأنها توضح علاقة الإبداع الروائي بالتجارب الشخصية، وهي مهمة لأنه لا يعتمد عليها كما يقول.

ولكن مثل هذه النصوص حتى وإن كانت مستوحاة من تجارب الكاتب الشخصية أو عمله في المحاكم العراقية فإنها مرت بالعديد من المراحل في مشغله.

في كل هذه القصص يسود شعور واحد مهم للغاية أن كاتبها إنسان من مستوى خاص، معذب ويدرك معنى الآلام والمعاناة في المجتمع العراقي منذ خمسينات القرن حتى يومنا هذا.

ستبقى في الفؤاد يا فؤاد

لن يغيّبك الموت عنا يا أبا عبدالرحمن يا أيها العراقي البغدادي الأصيل. قد لا يصدق بعضهم أن خبر رحيلك، الذي قرأته قبل دقائق كان كالصاعقة عليّ فأنا تحدثت إليك والى أم عبدالرحمن قبل عدة ايام من رحيلك. كنت كعادتك عزيز النفس كريمها، صامدا امام هذا المرض رغم عدم علمك به وكان التعب باديا على صوتك الطفولي إلا انك بررت ذلك بمتاعب العمر.

اخبرتك في مكالمتي الهاتفية الأخيرة وكعادتك كنت كريما فدعوتني لزيارتك في الأردن واتفقنا على اللقاء باقرب فرصة.

ترحل عنا وأنا مشغول في هذا الوقت بالكتابة عنك، إنه أمر فظيع، بل فاجعة كبيرة بالنسبة لي على الصعيد الشخصي والعلمي فأنا أحمل هذا الهم منذ قرأت نصوصك الأولى وكنت اتمنى أن اتمَّ البحث قبل رحيلك. صدقني أن أصدقائي المقربين يعرفون جيدا بأني كنت انوي أن أحقق هذا الأمل قبل رحيلك رغم مشاغلي ووظيفتي.

لا استطيع الكتابة عنك بدون العاطفة الشخصية، فقد تركت اثرا كبيرا فيّ بسبب هدوئك وتواضعك وعدم ادعائك وطفولتك. أنت لست كاتبا فحسب بل إنسان بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان عميقة. إنسانية

سلوك الكاتب كانت ولا تزال تقلقني في الوسط الأدبي الذي بات مليئا بالدخلاء.

لا أزال اتذكر ذلك الاتصال الهاتفي منذ اكثر من عشرة أعوام وذلك الصوت الطفولي الرخيم القادم من تونس حيث كنت تقيم مع زوجتك وابنك الصغير عبدالرحمن. اتذكّر تلك الرسائل الجميلة بالقلم الأخضر التي كنت تبعثها لي من تونس ومقالا منشورا قي مجلة البلاغ المصرية يستعرض كتابي المكرس لزميلك وصديقك ومجايلك غائب طعمه فرمان التي أرسلتها لي.

عندما رحل عنا غائب طعمه فرمان قلنا عنه يا غائب لن تغيب وها انت يا فؤاد ترحل عنا لكنك ستبقى في الفؤاد وأعمالك في عمق الذاكرة العراقية وستتذكرك الأجيال الجديدة من الكتاب والفنانين ليستمدوا من اعمالك ملامح الشخصيات البغدادية.

لا أزال اتذكر تلك اللحظات الجميلة التي جمعتني وإياك وزوجتك العزيزة رشيده وابنكما عبدالرحمن في دمشق، كنت شخصا ودودا وحنونا للغاية وخجولا في كل شيء حتى في الحاحك عليّ بأن ابقى عندك في البيت بدلا من الفندق، كنت تغمرني بالمحبة والود وتفتح لي مكتبتك الشخصية كي استعير كل ما اريد من كتبك.

كنت تتعاطف معي بسبب فشل سفرتي الى بغداد بينما كنا انا وانت نتقاسم آلام تلك المدينة الأسيرة ونتذكرها في مشينا من شارع عين الكرش الى مؤسسة المدى او مقهى الروضة.

كنت تحدثني عن بغداد أيام زمان وقصصك الأولى وكنت أتحيّن الفرص وأسرقها كي اوجّه إليك بين الفينة والأخرى بعض التساؤلات والاستفسارات الخاصة عن قصصك الأولى عسى ولعلّ أكتشف شيئا جديدا عن عالمك الداخلي، لكنك كنت صموتا لائذا بنفسك إلى عوالم اخرى متهربا من الإجابات.

كان انطباعي الشخصي عنك ايها الروائي الجميل انك تحمل في ذاتك شيئا من فؤاد ذي الثامنة عشرة الذي كتبت عنه مخاطبا ذاتك. "وقبل ذلك، كان التساؤل لديك مستديما حول نوع الكتابة التي يمكن ان تنجزها وتظهر فيها للعالم. وأيّ عمل يمكن أن يُعمل بعد كل الذي اتمّه القدماء العظام من روائع لا تُنسى، وصلوا بها حد الكمال تقريبا؟ اي قضية نملك نحن كتّاب القصة العراقيين، نضع عليها أسماءنا ونرفعها إلى أنظار أخواننا البشر؟ وكان اليأس يدفعك إلى الانكماش والخجل، فتنكفيء على القراءة وسماع الموسيقى".

وهذا هو بالذات سبب تذمرك في بعض الأحيان من سوء الحالة الأدبية فكتبت لي في إحدى رسائلك الشخصية: "رغم كل ما نملك من وعي

وصبر وقوة أعصاب إلا أن تراكم الذباب الأدبي يجعلك تنفر حتى من كونك مارست الكتابة يوما ما".

روى لي صديقنا الكاتب الرائع عدنان المبارك ذكرياته عن أمسية اتحاد الأدباء العراقيين بمناسبة إصدار مجموعتك القصصية "الوجه الآخر" في الستينات وكيف وجّه أحدهم إليك انتقادا لاذعا بسبب ابتعادك عن الجو العراقي الثوري آنذاك وآلام الطبقات الكادحة. تطاولَ أحدهم عليك لعدم أخذك بأقانيم ذاك الالتزام المؤطر بالأيدولوجيا والتنظيرات المستوردة، ومع ذلك كنت مسالما وهادئا في ردك عليه مكتفيا بشكر الجميع على مشاركاتهم. كنت مهتما بآلام النفس البشرية و ضغوط العالم عليها بينما كانوا يريدون منك أن تكون مباشرا.

نفس الأمر حدث مع زميلك غئب طعمه فرمان، الذي تعرض هو ايضا للنقد لأن الأبطال الإيجابيين والثوريين لم يكونوا على درجة من الكفاية في مجموعته القصصية "مولود آخر" رغم أنك اعتبرته في شبابك نسخة أخرى من مكسيم غوركي.

لكن ب "رجعك البعيد" حققتَ "فتحا" في الرواية العراقية كما قال لي شخصيا صديقك الراحل غائب طعمه فرمان، وفضحت فيها الطغاة بأفضل اسلوب بعيداً عن المباشرة والتهريج والشعارات السياسية، نَم قرير العين يا فؤاد التكرلي. جعلت الطاغية يغتصب العراق كله، وكان يمكن ان تكلفك "الرجع البعيد" حياتك لكن والحمد لله، لم يحدث هذا

ولم تتعرض للسجون والإهانات. ومع ذلك هناك من يستكثر هذا عليك ويعدّه منّة من الحكومات والمخابرات والأحزاب.

أعتقد أنك رحلت وفيك غصّة بسبب الوضع الأدبي السيء والحالة السياسية لكنك عشت حياة جميلة، لم تنجرف في سنوات العنفوان وفورة الشباب في التيارات السياسية الممنوعة ولم تتعرض فيها للسجون أو التشريد، وأنا سعيد حقا لأنك كتبت ما كنت تريد أن تقوله وأرخت لمجتمعك العراقي من وجهة نظرك بغض النظر عن الاختلاف أو الاتفاق معك.

نَم قرير العين يا فؤاد وستبقى ابدا في الفؤاد.

بمناسبة رحيل الكاتب العراقي فؤاد التكرلي 1927-2008

فؤاد التكرلي: نموذج رائع على الاهتمام بالشكل والمضمون

يُعد فؤاد التكرلي أحد أهم الروائيين العراقيين وآخر من بقي من جيل عُرف بتسميتة بجيل الخمسينات ولهذا بالذات حصل على شهرة محليه ومن بعدها اعتراف عربي تُوّج بجائزة عويس للرواية العربية.

وعلى الرغم من ان فؤاد التكرلي نأى بنفسه عن الدخول في العلاقات الشخصية مع الأدباء من مجايليه وغيرهم ولم يكرس حياته كلها للأدب بسبب وظيفته في مجال القضاء إلا أنه كان من أكثر الكتاب العراقيين في الخمسينات جدية فقد قام جنبا الى جنب مع كتّاب آخرين يتفق أو يختلف معهم قليلا مثل عبدالملك نوري وغائب طعمه فرمان بتاسيس ثقافة قصصية.

لم يكن الأمر كذلك بالنسبة للكاتب الواقعي الاشتراكي ذنون أيوب وغائب طعمه فرمان في بداية حياته الى حدما وبالذات في مجموعته القصصية "حصيد الرحى"، على عكس عبد الملك نوري، الذي اتفق معه على اعتبار أن ما كان يُكتب ويُنشر من قصص قصيرة مجرد "مقاصات ومفردها مقاصة" وهو المصطلح الخاص بهما المختصر من كلمتين: مقال وقصة.

بالنسبة لغائب طعمه فرمان فقد كان متفقا مع هذه الآراء إلا أن قدرته الأدبية في شبابه لم تكن على مستوى كتابة القصة الفنية التي طالبا بها، أما بعض الكتاب الآخرين فقد اعتبروا هذا ابتعادا عن الطبقات المسحوقة.

واستطيع القول إن أغلب الكتاب العراقيين آنذاك كان متفتحا على الأفكار التقدمية والديمقراطية والليبرالية الجديدة ومنهم من اندفع مع التيار الاشتراكي الماركسي إلا ان فؤاد التكرلي لم يتحمس رغم "يساريته أو ليبراليته" الى الفكر الاشتراكي او التيار الشيوعي، لأنه وباختصارليبرالي غير ماركسي.

ولد الأديب الراحل فؤاد عبدالرحمن التكرلي عام 1927 في مدينة باب الشيخ البغدادية العريقة، ودرس القانون في العاصمة العراقية وتخرج من الكلية عام 1949.

بعد تخرجه من كلية القانون البغدادية كما كانت تسمى آنذاك عمل لمدة ثلاثة أعوام في المحاكم المدنية العراقية في بعقوبة ثم عاد عام 1952 منها ليزاول عمله في العاصمة العراقية.

وسافر الى باريس عام 1964 لغرض الدراسة ثم عاد إلى العراق بعد عامين وعمل في القضاء منذ العام 1966 وتدرج في مناصبه فأصبح نائبا لرئيس محكمة استئناف بغداد حتى عام 1983 حيث قدم استقالته

وسافر الى باريس لمساعدة مترجمة "الرجع البعيد" وزوجته فيما بعد الكاتبة التونسية رشيده أحمد التركي. واستقر في التسعينات في تونس حيث كان يستلم مرتبه التقاعدي هناك ضمن وظيفة شكلية في المركز الثقافي العراقي لم يكن الكاتب يتشرف بها، بل يشعر بنوع من الإجبار والإضطرار كما حدثني وكتب لي في إحدى رسائله الشخصية آنذاك.

اعتاد النقاد العراقيون على تسمية التكرلي وفرمان ونوري وآخرين بجيل الخمسينات لأنهم ظهروا في هذه الفترة واستمروا في ممارسة نشاطاتهم الأدبية حتى السبعينات والثمانينات والتسعينات والى حد وقتنا الحاضر كما هو حال كاتبنا الراحل الذي ظل يزاول ابداعه حتى آخر ايامه.

عُرف فؤاد التكرلي بكتابة القصة القصيرة منذ وقت مبكر إلا أنه لم يكن راضيا عن نفسه لكونه متطلبا جدا وهذا ما اشار اليه في التسعينات في رسالته الى شبابه المنشورة في صحيفة الحياة اللندنية.

لم يكن التكرلي غزير الانتاج ولا دائم النشر أو مهووسا به لعدة اسباب، اولها لأنه كان كما قلت متطلبا غير مقتنع بنشر كل ما يكتب وبسبب مقارنتة لنصوصه بأعمال الروائيين الكبار وثانيها لكونه مشغولا بدراسة القانون والوظيفة في مجال القضاء التي تتطلب برأيي الشخصي الموضوعية وعدم التسرع في اتخاذ القرارات وعدم

الانفعال، بينما يعود السبب الثالث الى طبيعته الشخصية الهادئة والمتزنة وغير المتهافتة على الشهرة وركوب الموجات كما يحدث في التاريخ العراقي بل العربي الثقافي بعامة.

فالتكرلي يتمهل في نشر نصوصه ولهذا قد تبدو متأخرة في الإصدار، إلا أنه لم يكن ليبالي بمثل الأمور بقدر ما يولي أهمية لصياغة العبارة والبناء والتحرير الأدبي اللغوي وكل ما له علاقة بمقومات القصة الفنية، التي كانت ُتعد لدى بعض الأوساط نوعا من الكمال او المغالاة.

نشر كاتبُنا بعض القصص القصيرة، التي يمكن أن تُصنّفه آنذاك على أنه كاتب من "البروج العاجية" وفاز بجائزة القصة القصيرة التي أقامتها مجلة "الأديب" عام 1952

نشر التكرلي أول قصة قصيرة بعنوان "همس مبهم" في مجلة الأديب اللبنانية عام 1951 بعد سنوات من كتابتها وإنجازها، إضافة إلى قصص أخرى بقيت بعيدة عن النشر لفترة طويلة.

جمع ف. التكرلي اغلب قصصه في مجموعته "الوجه الآخر" عام 1960 وضمت قصته الطويلة التي تحمل نفس العنوان والتي أعجب بها العديد من النقاد لدرجة أن بعضهم عدّها رواية. لم يقبل بعض النقاد اليساريين المتحمسين او الحزبيين الشيوعيين أو المحسوبين عليهم، هذه المجموعة كونها لم تتجاوب مع "الحس الثوري" آنذاك،

كما حدث نفس الأمر بالنسبة ل"مولود آخر" لغائب طعمه فرمان، الذي واجه نقدا لاذعا من احد النقاد بسبب عدم "كفايتها" من الأبطال الإيجابيين والثوريين والمتحزبين.

إذا قارنا لغة نصوص "الوجه الآخر" وبناء شخصياتها واشكالها بالنتاجات القصصية السائدة آنذاك بما فيها "مولود آخر" اليسارية "الناقصة" فإننا سنلاحظ أن الغَلَبة الفنية ل "الوجه الآخر" بسبب اهتمام كاتبها بوصف العالم الداخلي للشخصيات وعدم الاكتفاء بالتناول الخارجي، كذلك الاقتصاد اللغوي وتمايز الأصوات في عملية السرد.

تتميز هذه المجموعة ايضا بجرأة اختيار الموتيفات والثيمات وبالذات الخوض في تناول المحرمات الجنسية والعادات المتأصلة في المجتمع العراقي مثل غسل العار، التي سنتطرق إليها فيما بعد.

انقطع التكرلي عن النشر وليس الكتابة كما سيبدو لاحقا لفترة معينة، فقد بدأ عندما كان في باريس عام 1966 بكتابة روايته الأولى "الرجع البعيد" وانشغل بها كثيرا حتى أتمّها عام 1977 ونشرها عام 1980 في بيروت لتعذر، إن لم نقل، استحالة قيام ذلك في بغداد كونها إدانةً صارخةً وواضحةً للحرس القومي وحزب البعث، الذي كان على رأس السلطة.

شارك فؤاد التكرلي في مؤتمر الرواية العربية المنعقد في القاهرة عام 1988 بمساهمة غنية عن تجريته الروائية رغم أنه لم يصدر غير رواية واحدة.

وفي عام 1991 يصدر من مكان إقامته تونس مجموعته القصصية الثانية "موعد النار" ومن ثم في عام 1995 تُنشر روايته الثانية "خاتم الرمل"، ليتوّج عام 1998 إبداعَه الروائي ب "المسرات والأوجاع" حيث حصل عام 1999 على جائزة عويس للرواية العربية.

أقام في سوريا قبل غزو أميركا العراق وبقي فيها بعده يعمل في مؤسسة المدى للنشر ثم انتقل إلى الأردن عشية تعيينه مستشارا للرئيس العراقي جلال الطالباني وهو منصب شرفي ومعنوي ومادي لكلا الطرفين ثم حصل على تقاعده حتى وفاته في هذه البلاد.

اصدر فؤاد التكرلي في سنواته الأخيرة بعض القصص والروايات نذكر أهمها روايته "اللاسؤال واللاجواب"، التي تتناول حياة عائلة عراقية اثناء الحصار تهبط عليها ثروة بالصدفة فتنقذها من المجاعة كحال بطل "المسرات والأوجاع" فتكون النهاية سعيدة في عالم مليء بالتعاسات.

هذا هو ملخص حياة فؤاد التكرلي الذي لم يتعرض، والحمد لله، يوما لا للتوقيف ولا الإعتقال ولم يشارك في المظاهرات السياسية ولم يُضيع وقته، كما هو الحال لدي بعض اصدقائه وزملائه في النشاطات والاجتماعات الحزبية. ومع ذلك فإن روايته الأولى "الرجع البعيد" تناولت التاريخ العراقي السياسي الدموي من اعقد زواياه، فبطلها مدحت يُقتل برصاصة طائشة لا يعرف أحد مصدرها إن كانت من الانقلابيين أم المدافعين الشيوعيين عن قاسم بعد أن قرر العودة وسط الأحداث الدموية إلى زوجته المغتصبة من قبل ابن أختها عدنان الحرس القومي. تنتهي الرواية بأن يعثر عدنان الحرس القومي على جثة مدحت فيأخذه الى بيته.

إنها فعلا رصاصة أراد فؤاد التكرلي أن تبدو للوهلة الأولى وللقارىء المتعجل طائشةً، إلا أن إدانته للانقلابيين الدمويين كانت واضحةً في اغتصاب منيرة وقرار رجوع عريسها مدحت إليها يعبر عن مغزى أدبي وفني ومعنى أليغوري عميق يحدد موقف الكاتب إزاء الأحداث ولكن بدون مباشرة وحذر مكرسا كل سير الأحداث وبنية الرواية لهذا الغرض.

كل شيء عند التكرلي يعبر عن معنى ادبي ومغزى فني عميق كما هو الحال مع الأسماء والعناوين في بعض أعماله، التي تحاول أن تنأى

بنفسها عن الأليغوريا المباشرة لكنها في حقيقة الأمر تستخدمه بعمق لتحقيق الغرض بدون السقوط في التقريرية والمباشرة.

وإلا فكيف يمكن أن يحقق هذا الفنان المتطلب الرافض لكل أساليب الكتابة التقليدية واشكالها مغزاه الفني في رواية يتناول فيها أحداثا هي الأكثر دموية في تاريخ العراق الحديث بين قوتين جامحتين يعتمد كل منهما على العنف باسم الثورة ويدعي كل منهما ولاء الجماهير له، كيف يمكن له أن يقوم بذلك بدون تغليب السياسي على الأدبي؟ طبعا يكون الجواب على هذا السؤال بتوجه فؤاد التكرلي نحو التجديد في الشكل الروائي والبناء الرصين لسير الأحداث والتحليل السايكولوجي للشخصيات والاقتصاد في الوصف اللغوي واتباع مبدأ "كل شيء له وقته المناسب".

ويضع الكاتب في الوقت نفسه بطله مدحت أمام اختبار صعب قد لا يختلف كثيرا عن اختياره الخاص، إذ إنه يجب أن يحدد موقفه من علاقة الفرد بالمجتمع. وهو موضوع أكثر عمومية من الحركات السياسية والأحزاب بالنسبة للمجتمع العراقي كله وتاريخه الاجتماعي.

قليلون هم الروائيون العراقيون الذين تمكنوا فعلا من سبر العوالم الداخلية لشخصياتهم كما هو الحال لدى فؤاد التكرلي، بل إكتفى

أغلبهم بالوصف الخارجي رغم محاولاتهم استخدام الأدوات التكنيكية الجديدة.

أعتقد أن روايات فؤاد التكرلي يمكن قراءتها على أنها سياسية وأخلاقية وسوسيولوجية تكشف عن تأثّر الواقع الاجتماعي العراقي بالسياسة، فإذا كانت "الرجع البعيد" قد تناولت حقبة مهمة من تاريخ العراق السياسي تُوّجت بإنقلاب 8 شباط العسكري، نجد أن "خاتم الرمل" وصفت فترة الثمانينات، التي شهدت توسع ثروة العراق وقوة تكنيك أجهزة النظام المخابراتي وبداية انحطاط القيم، فإن "المسرات والأوجاع" تشمل التاريخ العراقي الحديث منذ تأسيس الدولة العراقية حتى الحرب العراقية الإيرانية.

أما رواية "اللاسؤال واللاجواب" فإنها بوح هامس عن معاناة العراقيين في سنوات الحصار العجاف. حتى هنا لم يكتف الروائي ببيان الواقع الاجتماعي بدون الغور في التحليل النفسي للإنسان.

في كل هذه الأعمال يصور الروائي العلاقة غير المستقيمة بين الفرد والجماعة والضغوط الخارجية التي يعاني منها الأول، إضافة إلى عوائق المجتمع العراقية في تحقيق التطور والاضطهاد الهرمي للفرد وبالذات المرأة.

التكرلي كاتب سياسي غير مباشر يهمه بالدرجة الأولى الكتابة عن واقع المجتمع قبل الأحزاب وتاريخها وتأثيرها عليه، ولهذا فإن موضوعة الجنس وتقاليد القتل غسلا للعار كانت بالنسبة له من اهم الموضوعات.

الجنس "قوة عمياء" كما يقول الكاتب نفسه عنه، ولأنه يشغل حيزا كبيرا في حياتنا اليومية فإن الكتابة عنه تشكّل تحديا كبيرا بالنسبة لكل الأطراف: المبدع، المتلقي، ومؤسسات المجتمع بدءا من الفرد والعائلة وانتهاءا بالحكومة.

وبلا شك أن التكرلي لم يكتفِ بالكتابة السطحية او الحذرة او مجرد الإشارة اليه والدوران حوله او البورنوغرافي، بل عمل على فضح المجتمع وريائه ونفاقه وهذا ما حصل في قصصه القصيرة بينما وظفه ليأخذ مغزاه الفني العميق وأليغوريته في بعض الأحيان كما اراد له في رواياته.

في قصته القصيرة "همس مبهم" 1951 يتناول القاص المحارم الجنسية ومعاناة شاب من تصرفات أمه الشنيعة معه ويحتار البطل في فهم حبه لأمه، التي يقول عنها "إني أحبها .... لِمَ يجب ان تكون الأم فاضلةً ذات تربية راقية". موعد النار، تونس 1991

في قصة "القنديل المنطفىء" 1954 يصور الكاتب رجلا كبيرا في السن يطلب يد بنت شابة عمرها 13 سنة لابنه، الذي يكبرها بعامين لكنه في حقيقة الأمر أرادها له لأن أهلها رفضوه بسبب كبر عمره. لا يقدر الابن الدخول على هذه الفتاة الصغيرة فيقوم الأب بذلك نيابة عنه. إنها لحظات قاسية تكشف واقعا مليئا بالزيف يصعب ان نجده في نصوص عراقية اخرى. ويتناول التكرلي عالم العاهرات في قصته القصيرة "العيون الخضر".

موضوعة غسل العار وقتل المرأة لمجرد الشك بعلاقاتها الجنسية خارج المؤسسات المجتمعية الرسمية والمشروعة تمارس حضورها في عدة قصص مثل "الطريق إلى المدينة" 1953 و"الغراب" 1962، التي تُقتل فيها الزوجة بحجة خيانتها لكنها في حقيقة الأمر هي التي اكتشفت خيانته لها مع زوجة أخيه!، وفي "التنور" التي يقدمها الكاتب على شكل محضر محكمة تُقتل زوجة الأخ غسلا للعار لكن السبب الحقيقي هو دافع الغريزة الجنسية لدى الأخ نفسه، لأنه أحبها وكان يريدها له لا لأخيه!

لا بدَ أن الكاتب اطلع على الكثير من هذه الحالات في ملفات المحاكم ولا بدَ من انه فكّر بإدانة المجتمع المتخلف قبل تصوير الأحداث السياسية وكأنه يربط بين التخلف الاجتماعي والسياسي.

لم تكن طريقة التكرلي في تناول الجنس مقبولة في المجتمع العراقي المحافظ آنذاك ولم يتجرأ اي أديب عراقي آخر قبل بالدخول في تفصيلاته كما هو في روايته الأخيرة.

والتكرلي يختار في كل هذه الحالات اشكالا متنوعة بلغة عميقة تتداخل فيها الهرونوتوبات كما يقول باختين تتميز بالتعقيد والغموض بعض الحالات ولا يمكن تلوينها بالأسود والأبيض كما هو الحال لدى أغلب كتاب الخمسينات العراقيين.

رحل فؤاد التكرلي مخلفا لنا العديد من النصوص العراقية الصميمية التي ستترك اثرا كبيرا على الكتاب العراقيين من الأجيال الجديدة وستكون بالتأكيد مصدرا مهما وملهما للفنانين العراقيين لرسم اللوحة العراقية البونارومية في مختلف مجالات الفنون أهمها السينما العراقية. فهل سيأتي اليوم الذي سنرى فيه فيلم "الرجع البعيد" في دور العرض العربية. إنه حلم جميل وكبير في زمن الانفجارت والعنف لأن العراقيين والعرب هم بأمس الحاجة اليوم قبل اي وقت آخر ليطلعوا على أعمال فؤاد التكرلي أو يروها على الشاشات الصغيرة والكبيرة.

بمناسبة الذكرى الأولى لرحيل فؤاد التكرلي

تعود علاقتي الشخصية بالكاتب الراحل فؤاد التكرلي إلى نهاية التسعينات وبالذات بعد كتابتي مقالي عن "خاتم الرمل".

سبق لي وأن تناولت "الرجع البعيد" في أطروحة الدكتوراه عن غائب طعمه فرمان، الذي قال لي عنها بلسانه الطفولي المتلعثم "كشف في الرواية، فتح في الرواية".

أتذكّرُ أنه حصل على رقم هاتفي بالصدفة عن طريق أحد قرائه المقيمين في لندن.

اتصل بي فؤاد التكرلي من تونس وأخبرني كما أتذكر عن مقال للكاتب المصري عبدالله خيرت، قرأه، يستعرض كتابي عن غائب ط. فرمان.

وبدأ يراسلني من هناك حيث أرسلت له دعوه لحضور أمسية في الدنمرك لم يتمكن وقتها بسبب جواز سفره كما أعتقد.

وفي الحقيقة، أنا أكتب هذه الذكريات متلوعا ومتألما لأني اكتشفت أن العديد من رسائله ذات الحبر الأخضر أصبحت لوحات سوريالية مائية بسبب تساقط قطرات الندى من زجاج الشباك على منضدتي. ولكني مع ذلك ساحاول تباعا أن أكتب ما تبقى منها وأخزنها في الكومبيوتر.

واليوم أجدني أجلس أمام قصاصات ورق صغيرة كتبتها بعد لقائي إياه في دمشق قبل عودتي إلى العراق بعد سقوط النظام والتي لم تتحقق بسبب القتال الذي دار في الفلوجة وغيرها من مناطق العراق.

كانت هي المرة الأولى التي التقيته في مقهى الروضه وكنت عندها أجلس مع مجموعة لم اتعرف عليها سابقا وكما كنت أليفا معهم كان فؤاد ايضا ناعما رقيقا، تقدم مستفسراً عني متصورا أنهم يعرفوني فبادرت قائلا له: أهلا استاذ فؤاد أنا زهير والتقينا وجلسنا وتبادلنا أطراف الحديث.

أتذكر أنه كان يجلس معنا أحد الأخوة الكوراد ويبدو أنه كاتب يقيم في كندا وبدأ يحدثه عن انطباعاته عن أعماله.

بعدها خرجنا وأصرّ فؤاد أن آتي معه إلى البيت، سألني عن موعد سفري إلى العراق واندهش عندما علم أني لم أزر العراق منذ أن خرجت منه في السبعينات. أتذكر أنه قال لي بصوته الرقيق: "عيني زهير يبين صعبه عليك تروح للبلد بعد هذا الانقطاع ..". ويبدو أنه ارتاح قليلا عندما علم أن كل حقائبي تأخرت ولم استلمها فقال لي ما معناه "يلّه بلكي تجي الجُنط بعدما تهدأ الأوضاع هناك".

بعدها أصرَّ إصراراً خجولا مني على الانتقال عندهم في شارع عين القرش بدلا من الإقامة في الفندق وطبعا شكرته واعتذرت بأدب. شعرت فعلا بأنه لم يجاملني وأن هناك مودة خاصة يكنها لي.

أضطررت إلى الانتظار ولم اتحدث كثيرا عن الموضوع ولكنه كان بين فترة وأخرى يواسيني بطريقته المعهوده "عيني زهير لا تنقهر، هسّه بلكي تهدأ الأوضاع ..".

عندما قررت السفر إلى العراق برا أعطاني رسائل إلى محاميه والأستاذ الراحل القدير عبدا لألله أحمد وحيدر زياد واعتقد مهدي عيسى الصقر.

كان يزورني يوميا في الفندق، دعاني إلى مطعم في دمشق اعتقد اسمه أبوكمال، التقطنا بعض الصور من كامرته وكامرتي وبالمناسبة لم أر صورة منها ولا ادري ماهو السبب هل بفقدان كامرتي أم بسبب أني أصبت بوقتها "بكفخة" عراقية! بسبب الاحتلال وأحداث القتل الدموية بعده "هدّت حيلي وعقلي وكياني وروحي" ولم اعد أذكر شيئا.

بعد فشل محاولتي السفر إلى العراق وعودتي من الحدود وتعرضنا لمشاكل مع السائق كادت تنتهي بالاختطاف اتصلت به وأخبرته

بعودتي استبشر خيرا قائلا "الحمدالله على سلامتك، يمعود شيودّيك هناك؟".

قضينا اياما جميلة في الشام رغم أمزجتنا الرمادية بسبب الحرب والاقتتال والطائفية والمذابح والخطف. كان يعرض علي استعارة كتبه الكثيرة والجميلة.

كنت أشعر أن فؤاد وزوجته العزيزة رشيده يعاملاني في بعض الأحيان كطفل حرم من رؤية ابويه. اتذكر أننا تناولنا الغداء في مطعم أبو كمال في دمشق، وذهبنا مرة أخرى إلى السيده زينب وجلسنا في احدى المقاهي وتناولنا وجبة غداء في أحد المطاعم هناك.

حاولت في احد اللقاءات أن أثير موضوعات وثائقية سيرية لها علاقة بنتاجاته ولم يكن هذا الأمر بهذه البساطة لأسباب عديدة لا مجال لذكرها الآن.

لكنه اختار أن يحدثني عن "الرجع البعيد" وموقف الرقيب منها.

قال لي فؤاد التكرلي إن الرقيب الحزبي طلب منه حذف شخصية عدنان مقاطع وأشياء أخرى كثيرة. بينما اقترح عليه الأستاذ صلاح خالص نشرها على مسؤوليته ويتحمل هو تبعاتها. ثم ظهرت لديه فكرة نشرها في الخارج ومع ذلك بقي يفكر ويقلق بسبب عواقب نشر مثل هذه الرواية. سألته عن سبب اختياره لهذه الشخصية الاستفزازية

بالنسبة للحزب الحاكم، الذي من حقه أن يرفض نشرها لأنه ديكتاتوري ولا يؤمن بالرأي الآخر. قال لي بوقتها "اثناء العمل على شخصية عدنان كنت أفكر بالإدانة ولكن بحيث لا أثيرهم حتى لا اتعرض لمشاكل من قبلهم. قررت منذ البداية فكرة القصة وليس هناك تلقائية".

هو يعرف جيدا موقفي من التلقائية في النتاج الأدبي وخاصة الأعمال الملحمية كالرواية فلا تلقائية مطلقة هنا لدى الكتّاب المحترفين. كل شيء يجب أن يكون مصمما بما فيها العفوية إن وجدت في نمذجة الشخصيات.

أتذكر أني قلت له متسائلا على الضد من هذه الشخصية المغتصبة الغاصبة الاستفزازية "الشرّانية" لم تقدم شخصيات صلبة وعنيده أو ما يسمى بالبطل الإيجابي، مدحت غير واضح، أما حسين فكان أوضح في إحباطه وكأنه الوجه الآخر للشخصية المحورية، فهو من ناحية إيجابي لكنه محبط "جَمْ دووب القرايه"، كما قال، يعني لا أمل له في الحياة. قال لي فؤاد: "شخصية حسين لها عدة مستويات من حيث الفكر والانطباعية".

ومرة أخرى عدتُ إلى موضوعة التلقائية أو العفوية في الكتابة السردية، قال لي فؤاد "كل فصل يتم أبدأ باللاحق".

كان فؤاد واضحا ومتفتحا في حديثه معي، حدثني عن حياته الشخصية، دراسته في الحقوق وعلاقاته وزوجته الأولى سعاد البياتي في بعقوبة حيث تزوجا عام 1952 وتوفيت عام 1977.

قال لي إنه بدأ كتابة "الرجع البعيد" بعد انقلاب 1963، كان يكتبها في الطابق الثاني مستمتعا بالموسيقى وكانت أم بناته الثلاث توفر له كل أسباب الراحة.

سالته عن "الزعيم الأوحد"، لم تأخذ شعبيته حقها في الرواية، قال لي "هذا ضابط. كنا نهيء لمجيء ضابط مثل قاسم، مع إحترامي له، نعتبره مخبّل، غير واضح لكنه شريف".

اخبرني عن عمله كعضو هيئة تحقيق بوزارة الدفاع التي ضربت بصاروخين عام 1963، كانت هذه الهيئة تابعة إلى الحاكم العسكري الذي كان يبعث القضايا لها. وهنا يتذكر مدحت، بطل روايته "الرجع البعيد" فيقول متابعا "كان يهمني مدحت وزوجته التي تبحث عنه بعد أحداث 1963".

قال لي إنه كان يهتم بالأدب أكثر من مشاغله القانونية رغم تبوئه مركز الصدارة "والترفيعات في هذا المجال بحيث أصبحت حاكم محكمة إستئناف".

وماذا عن الأسماء؟ هل هي من المتداوله أم ذات مغزى أليغوري؟ هل يحمل اسم آدِل مثلا دلالات أليغوريه؟ أوضحت له فيما بعد معاني النبل هنا، إلا أنه قال لي "لا، اسمها عادي موجود بين المسيحيين".

وماذا عن الجنابي والجنابات؟ قال لي " في ذلك الوقت كنت أحتقر الذين يمارسون غسل العار كما في قصة "الطريق إلى المدينه". ثم أردف قائلا "عموما عندك حق، الأسماء تعني شيئا بالنسبة لي وأفكر بها قبل اختيارها".

وسألته عن الجنس، لماذا يكتب عنه بهذا الوضوح والكثرة؟ أجابني "الجنس موجود في المجتمع بكثرة أكثر مما هو في القصص. الجنس عندنا مخفٍ".

سألته عن قصة التنور. يبدو أنها من أرشيف المحاكم، فما رأيك؟. ردَّ بالإيجاب، "صحيح، لها علاقة بقضية قانونية".

أكتفي بهذا القدر على أن أعاود الكتابة عن هذا الموضوع لاحقا.

القسم الرابع:

هوامش حول الكتابة الروائية عند عالية ممدوح

"حبَّات النفتالين" للروائية العراقية عالية ممدوح:

بانوراما الواقع العراقي في العهد الملكي

إذا كانت رواية "حبات النفتالين" تبدأ بوصف عالم عراقي قديم زاخر بالمعاناة، يطغى عليه تسلط الأب وصراخه ضمن مشاهد رمزية توحي بالقهر، يعلق فيها مسدسه على الحائط، فإنها تنتهي بنهاية مفزعة تتجسد في البعثرة والتشتت، حيث يضطر سكان الأعظمية إلى الانتقال من السدة الترابية، إلى عالم جديد، بعيد لا علاقة لنفوسهم به.

هذه السدة الترابية هي في حقيقة الأمر عمود يقف عليه المعمار الروائي من خلال اعتماد الروائية عالية ممدوح على قصص تنبع من داخلها لتمتد إلى خارجها بعيداً باتجاه مناطق أخرى من العراق: علي الغربي وكربلاء والسجن.

منذ بداية سردها لحكايات "الحوش" الكبير تقدم الكاتبة موضوعة القهر الاجتماعي وضحاياه في الشخصيات النسائية ضمن نظرة أنثوية مطلقة في بعض الأحيان.

تضع الكاتبة لبنات بناء روايتها في الفصل الأول، حيث ترصد البطلات اللاتي يتعرضن لتسلط الرجال ".. انظري إلى أبيك فقط تراءى لك أنه يقود شاحنة كبيرة تجلس في الخلف أمك محتكرة الصمت والمرض، وباقي القطيع كان يلعب داخل المعتقل"، حبات النفتالين. ص7

أمامنا عدة موضوعات تشكل كل واحدة منها عموداً من أعمدة الرواية، وتتجسد في شخصية من الشخصيات، التي تكرس الروائية لها فصولاً خاصة محاولة بذلك إضفاء الطابع البوليفوني على السرد الروائي.

تبدأ الروائية بالشخصيات وأصواتها المتنوعة لتمر بالمكان وكأنها شاهدة عليه وعلى زمان التسلط والقهر الاجتماعي في بغداد الخمسينات.

"هوبي كان أهم من الملك عندنا. والملك العراقي كان صغيراً .. صورته مع خاله معلقة وسط دكان هوبي ومضللة ببقع الدم والجلافيط ونحن لا نعرف الا هوبي والملك، كل شيء ينطلق من عنده. المشاكل، المشاجرات، والمنشورات السرية أيضاً. فبعد الظهر كان حيناً في الأعظمية يتعطل يؤذن الظهر والعصر والمغرب من جامع أبي حنيفة العتيق .." . ص19

لا تختلف طريقة السرد هنا كثيراً عن رواية "النخلة والجيران" لفرمان من حيث تقديم مجموعة طباع إنسانية من داخل البيت والحارة ثم الاهتمام بتطور كل واحدة منها على حدة.

ينساب السرد بشكل متدفق على لسان الراوي مخاطباً الفتاة الصغيرة هدى بضمير أنت، ومرة أخرى على لسان ضمير المتكلم أنا ونحن.

وتصبح كل شخصية نسائية وكل أبطال الرواية من الرجال بدءاً من الجدة وابنها جميل المعروف مروراً بمنير وفريدة وانتهاء بمحمود وهدى، تصبح أساس بنية الرواية، التي تتشكل على موضوعات القهر والاستبداد الاجتماعي والحنين إلى الماضي وانفجار الموقف السياسي.

على الرغم من أن الكاتبة لا تقدم أنماطاً بشرية مجازية لها مدلولات سياسية وفكرية معينة، إلا أنها لا تبتعد تماماً عن هذا النوع من التركيب الروائي للأبطال بدون أن تحمل نتاجها ما لا طاقة له بها

فيخرج عن دائرة كشف الواقع بطريقة فنية، تعد من أهم مقومات الرواية.

فالقارئ هنا أمام السيد جميل المعروف، معاون الشرطة "يمشي وكأنه طاووس" ص36 يوصف كرجل طاغية، متسلط، مستبد، ولكن بدون أن تصبغه بالأسود والأبيض باستمرار.

"كل أسبوعين ينزل أبي من كربلاء بقطار الفجر ويصلنا عصراً يخترقنا ظله واسمه وصوته. نلتصق بعضنا ببعض مثل جراء مذعورة .. الجميع يضرب له السلام، يقفون إذا مر، يصمتون وهو يعبر. شارة المعاون في الشرطة تدخل الشارع في الصمت والترقب..". ص35

لم تأتِ النظرة الأليغورية لشخصية الأب اعتباطاً، بل يبدو ذلك واضحاً في النسق العام لوصفه الخارجي والداخلي وتصرفاته، لا سيما وأنه يمثل أداة الدولة القمعية، وكأنه يقف على الجهة المقابلة لسكان منطقة الأعظمية.

"عبر المائدة كان الوالد ينتظر طوابير من اللمسات. استبداد الشرطي ينفرج، ملابسه الرسمية تنزع، بوطه يستبدله بالأرض وأصابعه حافية تدوسها. هذا يقابل النظام، يطلع من السجن ولا يضمر إلا بعض المحبة ..". ص59

نلاحظ أن هدى الصغيرة، هي التي تمسك بخيوط القصص والحكايات، تشد وترخي وتحدد المواقف، وبقدر ما تكون علاقتها بمحمود نورانيه، بقدر ما يفقد مكانه في قلبها.

على الرغم من أن الكاتبة توهم القارىء بتلقائية السرد إلا أن كل مفردة في هذه الرواية مخطط لها، تدخل ضمن الكونتيكست لتخدم المغزى العام.

ولكي تقدم وضعاً حقيقياً لشخصية الأب المتسلط، فهي تبدأ الرواية به وبالبيت الذي تسميه "معتقل" مستمرة في إعطائه الجو طابعا رمزيا "أبوك يعسكر في غرفته .." ص 59 مقدمةً بذلك صورة المجتمع العراقي من خلال عائلة يحكمها معاون شرطة، مما يبرر فهمنا الأليغوري له "الأب".

العالم النسائي، الذي يعاني من حكم الرجال وتسلطهم يتجسد في موقف هدى الصغيرة "لم أكره أبي بما فيه الكفاية حتى الآن. لم يحضر. اضربْ. عَربدْ .."، ص88

صوت أم هدى يتميز عن الأصوات النسائية الأخرى كونها تتوزع بين معاناة الرضى واستبداد زوجها "على هذا السرير كانت تعرف أنه الرجل، والوالي والأب والمعين.. تنوح "تتزوج؟ جمولي .. وتحبلها؟!". كان أبي يصرف معظم راتبه على الملابس. يمشي مثل ملك تدرب طويلاً .. "، 53/54

ويبدو أن توقف مصرع "لعبة أطفال" محمود، فارس أحلام هدى، أمام قدوم أبيها المعاون جميل، رغم دعائها له "يا رب لا تدع مصرعه يقف ! يا رب!" ص35 يحمل معنى رمزياً يكمل مفهومنا المجازي لشخصية الأب، الذي نقدمه بحذر شديد لأننا لسنا أمام عمل اليغوري كامل.

إن هذه العلاقة الخاصة بين هدى النشطة "مثل إبليس" ص34 ومحمود ، الذي لا يخاف إبليساً ذات خصوصية معينة تختلف عن تلك

العلاقات المعروفة، تصل إلى مصاف التقديس والنورانية في بعض الحالات.

"نغني لمصرع" محمود ألا يتوقف ونهزأ من مصارع الآخرين" ص35 وكأنه يقف على الضد من استبداد الشرطي جميل.

احتجاج المرأة لدى الكاتبة يكتسب طابعاً آخر أكثر شمولية، فهو ليس شكوى زوجة على زوجها كما هو الحال لدى إقبال، أو معاناة الممرضة رسمية، التي تتعرض للضرب "... كان صوتها يتعاظم في أذني وأنا أسمع رياح الضرب والجلد .." ص98 أو الجدة أو فريدة أو هدى، بل هو موقف عام ضد استبداد الفحول والمجتمع الذكوري.

"المسجد نفض يده عن أوقات النساء فدخل الرجال أفواجاً .. الفحول والزلم. السيد جميل .. نصب طاولته وأضاف قدحاً أخرى.. منتظراً دخول أصحاب البطون المكورة، الكرش المجعدة. دعواتهم تتطاير مثل طيارات عادل الورقية..الرجال في الليل لا يشبهون رجال النهار". ص 105

تبدو هذه السخرية من الرجال واضحة في كونهم حكاماً مستبدين بدءاً من البيت مروراً بالشارع وانتهاءاً بالسلطة. والسلطة هنا ليست بالضرورة متجسدة في النظام السياسي، بل في المركز الاجتماعي وممارسة القمع، الضرب وعقاب الأطفال والزوجات أو لمن هم أضعف. ولهذا فإن الحمام هو المكان الذي تتنفس المرأة فيه بحرية لدى الروائية. تكاد الروائية تسخر من أغلب الرجال بدءاً من الأب مروراً بمنير الأصلع وانتهاءً بأولاد المحلة باستثناء محمود، فارس الأحلام "صار شيوعياً" ص 175 دلالة على جديته.

على العكس من ذلك نجد النساء أكثر صلابة وتوازنًا مثل الجدة "مركز الدائرة، قوتها لا أعرف أين تكمن .." ص 40 والعمة فريدة "أول قلاع البيت .." ص83، وهدى، التي لا تخاف إبليساً وتتحدث عن أمور أكبر من عمرها.

ومع ذلك فالنساء محتشمات لا حول ولا قوة لهن "الجدة والعمة تنزلان "البوشي" "البرقع" على وجهيهما ن لم نعد نميزهما إلا من الصوت.

الرجال أمام الدكاكين بالألبسة البيضاء "الملابس الداخلية" والفانيلات" ص142 فنحن أمام احتجاج نسائي في عالم يسوده الرجال، يتحركون فيه كما يشاؤون، احتجاج تقدمه الكاتبة ضمن موضوعة المرأة والرجل بدون افتعال مقصود لأنه يأتي على لسان كاتبة تعرف أسرار اللعبة الاجتماعية والتفصيلات الممنوعة على الرجال، بسخرية من الطرفين "الآنسات اللاتي ينتظرن ظهراً قوياً وسقفاً لا ينزل ماء في شقوقه، رجلاً وفياً .. ". ص122 وانظر ص113

العمة فريدة قوة هائلة، طاقة جنسية كبيرة لا تقل عن الرجال في صلابتها روحياً وقوتها الجسمانية، إلا أنها حكمت بانتظار ابن عمها الفاشل اللامبالي ليكون زوجاً لها".

فريدة أول قلاع هذا البيت .. لا تملك أجنحة مضاعفة، لكنها كانت تملك جمجمة مثل مسدس أبي .". ص83

تجسد الكاتبة قوة فريدة من خلال تصويرها لجسدها مرة وطقوسها الجنسية مرة أخرى، ومع ذلك فإن الصغيرة هدى تقول عن عرسها: "اليوم سيسفح دم العمة". ص82

قضية فريدة، التي تصبح "بَلْوَة" بالنسبة للرجال المتسلطين تكون عموداً من أعمدة المعمار الروائي، الذي يخلو من تعقيدات حاول اللجوء إليها بعض الروائيين العرب دون أن يسعفهم في خلق نتاج روائي يتميز بالشفافية واللغة الهورمونية.

تظهر أهمية قضية فريده من خلال انعكاساتها على الجميع، وبالتالي على بنية الرواية، فالعرس كحدث مهم في السرد يتحول إلى فاتحة بسبب موت إقبال، ويختفي منير، إلا أنها تبقى قوية رغم حالاتها النفسية، التي كادت أن تؤدي بها إلى قتل زوجها.

أما العمود الفقري للرواية فهي الجدة، وهي الأصل عند الراوية هدى "قوتها لا أعرف أين تكمن" ص40، كما أشرنا، تصفها من الخارج والداخل، لتعود في صندوق ولايتها وتسمع حكاياتها عن الجد أحمد المعروف، الذي لم يكن يختلف كثيراً عن والدها جميل: ".. الجد المهيب، المخيف، القاسي، الشكاك، الذي كان يحبها ويغار عليها كثيراً، الذي لم يقل لها أحبك طوال حياته.. كان .. يطلع يفتش في دائرة علي الغربي، يمشي باستعلاء يشبه باشوات الأتراك لما يروح لعملة في "القائمقامية" الجميع يختفي عن طريقه" ص 40، إلا أن الجدة ليست قوية فحسب، بل متجددة ومتفائلة "كل مرة أسمع صوت جدتي أفكر أني أسمعه أول مرة". ص141

الميثولوجيا تمارس حضورها في هذه الرواية، إلا أنها لا تدخل عنوة وبشكل قسري، كما يحاول اليوم بعضهم بحيث تبدو مفتعلة غير منسجمة مع واقع الحياة أو منفصلة عن السياق العام للنص.

فهذه الرواية صدرت قبل أكثر من عشرة أعوام في وقت لم يكن الكتاب العراقيون يهتمون بالطقوس الدينية، ومع ذلك نلاحظ أن

الروائية تهتم بهذا المنحى. "إذا عملتوا الخير لأحد لا تتحدثوا به .. وإذا أودع أحد سره عندكم لا تفضحوه أبداً .. ". ص 44

شخصية الجدة تجسد التقاليد والطقوس الدينية مرة بقراءاتها القرآنية وأحياناً أخرى في المناسبات الدينية مثل فاتحة إقبال التي تتحول إلى مسرح طقوس تمارس فيها حالات الكاثارسيس والنحيب على امرأة أحبها الجميع فصارت رمزاً مقدساً ورثته ابنتها هدى.

"في الفاتحة تقرأ أم ستّوري الردّات والمناحات الدينية". ص114" وهو ما نجده اليوم عند بعض القصاصين الشباب، الذين نقلوا أشعار الحسنيات. تأخذُ الميثولوجيات والطقوس الدينية مكانها هنا بشكل فني بحيث يبدو السرد طبيعياً تلقائياً من خلال ممارسات الجدة وليس قسراً بحيث تحمل رموزاً قد يكون النص في غنى عنها وحتى عندما تكرس الكاتبة الفصل التاسع لموضوعة الطقوس الدينية فإنها تجسد في هذا الوصف واقع المفاهيم الشعبية وتقاليد الناس ومعتقداتهم وحبهم "لشعرايات الرسول" المخبأة في زجاجة. انظر ص95

والدين هنا ليس غاية في حد ذاته كعبادات، بمعنى أنه غير مقصود من قبل الروائية كهدف بل كرمز، إذ إنها لا تصور ممارساتهم الدينية، وخاصة الرجال، بل تستخدمه ضمن سياق الواقع العراقي وحركته ، الذي لم يعرف بالتزمت الديني، أو حتى بكثرة الممارسات الدينية وبالذات بين الشباب في زمن الرواية وهو ما عمدت أن تبينه كرمز لسلطة الذكور.

تكون الكاتبة منه منحى يدخل ضمن ذكريات هدى، يمارس وظيفته "لم ترَ رجلاً راكعاً من قبل، أبوك لم يصلِّ، عادل تدرب طويلاً ونسي الحركة الأولى ..". ص106

تتمتع المؤلفة بقدرة متميزة على "الحكي" فهي تسرد لنا قصصاً رائعة عن عالم بائس، على لسان جدتها عن بيت أحمد المعروف، أو على لسانها عن بؤس منطقتهم. تكتسب هذه الحكايات منحى جمالياً رومانتيكياً، إلا أن ما حقق نجاح هذه الرواية ليس قدرة مؤلفتها على السرد فحسب، بل موهبتها في الاختيار والإمساك بخيوط الحكايات ومعرفتها الدقيقة لواقعها ووصفها لأشيائه الصغيرة والكبيرة وكأنها تجس نبضات الآخرين.

إذا أردنا اليوم أن نقارن قدرة عالية ممدوح السردية وموهبتها اللغوية، فهي في حقيقة الأمر تقترب من جمال الغيطاني في "شطح المدينة و"رسالة في الصبابة والوجد" 1989 وغائب طعمة فرمان في "النخلة والجبران" و"القربان" وفؤاد التكرلي في "الرجع البعيد" مع الاختلافات في المضامين. أنا أقصد هنا الجو العام والمزاج والأفكار. أما من القصاصين العراقيين الشباب فأعتقد أن نصوص "وداعاً أيها الطفل" لجبار ياسين و"النافذة" لسعيد فرحان تقترب من أسلوب عالية ممدوح من حيث الاهتمام بالذكريات والحكايات التي تقال على أكثر من لسان ولسان. بالتأكيد أن اهتمام الكاتبة بالقديم وحياة الجدة وذكرياتها ينصب في منحى ناستولجي الماضي والبحث عن رموزه ورجالاته الأقوياء مثل أحمد المعروف أبو جميل وقصة غرقه هو وأصحابه.

ولكن أين هدى في هذا الزحام؟ إنه سؤال مهم وملح، يمتلك أهمية كبيرة في هذه الرواية، إذ إن الإجابة عليه من شأنها أن تفصح عن المعادلة الأخرى من الشخصيات، التي تتجسد في شخصية محمود "كان أشجع أولاد طرفنا اصطفيته لنفسي، هذا سيكون رجلي الأول .."." ص34

وفي هذه العلاقة تتحدد هويتها هي الأخرى بحيث تبدو مجازية ذات طابع اليغوري كما سنرى فيما بعد.

"يوم رسبت اختفى محمود عن طريقي. غضبه لم يتبخر إلا بعد شهر واحد: هذه السنة سماح ..". **ص103**

كأن محمود يمتلك سلطة روحية عليها، إضافة إلى كونها تحلم به فارساً، كما هو الحال في علاقة صباح ومظلومة بطلي "القربان" لغائب فرمان، ذات الدلالات الأليغورية المعروفة في الأدب العراقي.

هدى تندفع بقلبها وعواطفها نحو محمود إلا أن منشوره السياسي، الذي كان يخلو من اسم عبد الناصر في فترة تأميم السويس يوقف الأمورعند حدودها مما يعطي هذه العلاقة المقدسة طابعها الأليغوري أيضا.

هذه العلاقة تجدها عند فرمان تنويرية، تعليمية، مجردة من السياسة اليومية والأحزاب ومواقفها، فلم يكن صباح حزبياً ولا مظلومة تفهم في هذه القضايا شيئاً مما يجعلها تندفع بقوة نحو صباح على عكس هدى.

يلعب المكان دوراً كبيراً في بنية "حبات النفتالين" فنحن أمام نص جميل، مليء بالتدفق والديناميكية مقترن بأحاسيس الأبطال وانفعالاتهم وتطورات الأحداث الروائية، مكوناً بنية روائية ينتقل فيها البطل من مكان إلى آخر بعد كل فترة حزن وخمول.

نطلع إلى أسواق بغداد .. أول ما رأيت الفرات .. أخذتنا الجدة إلى علي الغربي." ص73 وغيرها مما يذكرنا "بأسفار" مظلومة مع صباح في أحياء بغداد، الجامع، وحمام النساء ومنطقة الأعظمية والسجن

وكربلاء وعلي الغربي هي أماكن اختارتها الكاتبة لبث همومها وأحزانها. أسفارالأبطال وحركاتهم تعطي السرد الروائي زخماً يتلائم مع الطباع المتجددة، فكما تتجدد أمزجة الشخصيات وطاقاتها تكتسب البنية الروائية سمة حركية الأحداث وانسيابيتها وديناميكية الطباع مما يضفي على اللغة والمضمون طابع التشويقية "اليوم عيد .. نسيت؟ نسافر نرى الغائبين". ص118

تظهر في هذا السياق السدة الترابية كعلامة بارزة في تاريخ بغداد والسرد الروائي: "بين لعاب عادل وأنفاسي كانت السدة الترابية تبدو للعيان مثل حاجز جديد، نقف بطولنا أمامها، نشير بأيدينا إلى دجلة ودار خلود .. " ص188، على عكس المكان الجديد "الصليخ" الذي يشكل عالماً لم تألفه شخصيات الرواية "..صامت، مهاجر". ص192 هذه التنقلات والأسفار كونت ما أصطلح عليه في النقد الأدبي"الهرونوتوب، الذي يمزج العلاقات الزمانية المكانية وكأن القارىء يشعر بنفسه أمام الزمكان كمعمار آخر تستند عليه الرواية.

تمارس المكنونات والعالم الشيئي البغدادي حضورها هنا فعلاً من خلال وجودها الحقيقي ولغة السرد الوصفية الدقيقة، التي تأبى تفصيحها أو حتى ترجمتها إلى لغة حوار بين العامية والفصحى، فتعمد الروائية على وضعها داخل أقواس، ولكنها تبقى عصية الفهم على غير العراقيين المصابين بالناستولجي.

تظهر السياسة بوضوح لأول مرة في الرواية بعد سرد طويل يمتد إلى 68 صفحة ومع ذلك نجد الاجتماعي يطغى على السياسي، ولكنه يمهد إلى انفجار الثاني. تقول الجدة "أنا لا أحب الإنكليز ولا دخانهم..". ص68

وهوبي القصاب يوزع منشورات سياسية إضافة إلى اللحم، أما سجن كربلاء فلم يتحول في بنية الرواية إلى مكان أحداث صاخبة ولا مرآة تعكس تفصيلات سياسية عراقية، تظهر فيها الأحاديث والشعارات، بل يجسد معاناة السجان والسجناء على السواء. تلجأ الروائية إلى وصف مظاهر الدولة: شعار الملكية العراقية، صورة الملك العراقي والوصي على العرش .. الملك العراقي ساكت والوصي أسنانه متناسقة". 149

في التمهيد للنهاية تمسك الشرطة بهوبي "يقولون كان يوزع مناشير ضد الحكومة" وتبدأ الشخصيات بوضع اليد على المواجع والانتقال من الخاص إلى العام.

تتخذ الكاتبة من مظاهرة تأميم عبد الناصر لقناة السويس حدثاً سياسياً هاماً يلعب دوراً كبيراً في البنية الروائية مجسداً فكرة الامتحان التي يضع عادة الروائي شخصياته فيه للإفصاح، مثل الفيضان في "خمسة أصوات" لغائب طعمه فرمان والبكارة والعرس في "الرجع البعيد" للتكرلي. تمهد مظاهرة التأميم لنهاية الرواية بعد أربعة عشر فصلاً من السرد والحكايات والذكريات متجنبة بذلك الدعاية السياسية والغرق بالمباشرة والهم السياسي.

تكرس الكاتبة الفصل الأخير لرصد الانتماءات السياسية في منطقة الأعظمية الناصرية "محمود .. يقولون صار شيوعياً" لم أفهم معنى هذه الكلمة، إلا أنني سمعتها وهي تطلق كما لو أن أبي يحمل مسدسه ويركض ورائي، تغيّرَ محمود، وجهه بدأ قاسياً، سحنته تغيرت، شاربه الغض عثر على مكانه .. كان يأتي بصمت ويطلع بسرية. يمر على الطرف ونحن نيام .. الجميع في المحلة يعض على لسانه ويخاف عليه . الشغل بالسياسة ورطة .. يوم أعطاك أول منشور خفت .. قرأت ولم تجدي اسم عبد الناصر إلا مرة وبإهمال". ص175

تبعثرت .. أعدته له وأنا صامتة، هو حذف نفسه من أمامي .. كلنا ناصريون". ص 176

ورغم ذلك تبقى مكانة محمود ذات خصوصية نورانية مقدسة لدى هدى، التي حددت موقفها منه. "محمود غائب عن الحي والمدرسة. إذا مر فبعد حلول الظلام وإذا تمهل فهو لا يلقي السلام. انتقل إلى بيت عمه في منطقة "الفضل" .. "مصرع" محمود حفر أرضاً وهجرَ أخرى". ص 178

إذا كانت حكايات الناس في رواية "النخلة والجيران" تنتهي ببيع حضيرة حاج أحمد أغا لتصبح مصنعاً للسجائر، مجسداً دراما البشر، فإن "حبات النفتالين" هي أيضا تنتهي بإزالة الشارع وانتقال سكانه إلى عالم جديد.

على الجانب الآخر من البناء الروائي نجد تمهيد النهاية يتجسد بحالات فريدة النفسية وضربها لزوجها العائد صدفة وتغيير معالم الأعظمية وبقاء جامع أبي حنيفة، الذي توليه الرواية عناية خاصة تذكرنا باهتمامات جمال الغيطاني بالمكان. كل هذه الأمور تمهد في حقيقة الأمر لنهاية الرواية في انفجار السجان وحرقه لسجن كربلاء كرهاً بالإنكليز والحكومة وحباً بعبد الناصر فيتحول إلى رمز آخر بالنسبة لهدى، الذي رفضته وحذفته من حياتها سابقاً.

"أبي تعال أمامي لأحضنك .. اضرب ولملم الكهرباء .. اضرب وسوف أطيعك قليلاً". ص 189

وهنا أيضاً ليس من الصعب على القارئ المتفاعل مع النص أن يشم رائحة التركيب المجازي للأحداث والطباع فكأننا هنا أمام دعوة رمزية إلى القوة والصلاح ضد التشتت.

وهل يعني هذا فقدان الأمل بمحمود، الذي تركها "مبعثرة" مختفياً هو ونشاطاته السياسية عن مظاهرات تأييد عبد الناصر؟ هذا ما قد تجيب عليه الروائية في عمل آخر.

هذه الرواية كتبت بلغة سردية جميلة أقل ما يقال عنها: متدفقة شفافة، يشعر بها القارىء عفويةً، تتمتع بقدرة الوصف الدقيق للأسباب والناس والتشبيهات الإنسانية. فريدة مثلاً "وجهها يتراوح بين ترفع الأميرات وندم الزانيات .." ص 150

قِصَرُ أبي أم أن بنيتي هي التي استطالت؟" تقارن الإنسان بالإنسان وكأنها تريد تأكيد إنسانية النص والحدث وأنسنته.

"رجال يشبهون رجال طرفنا" 156 والجدة "تدور مثل "مصرع" محمود! 164 "كأن صوته يشبه التقوى ووجه جدتي" 177، "الحي صار يشبه وجهاً محفوراً بالأسيد". ص177

إلا أننا نلاحظ أن الكاتبة تعاملت مع بعض المقاطع وخاصة الحوارات بدرجة أقل من الاهتمام وعجالة واضحة، بحيث بدت غير منسجمة، وأقرب إلى التحقيق الصحافي أو الجو المسرحي مثل: "الصوت ورائي: انظري ألبست هذه هدى ابنة جميل .." ص 97 وغيرها.

أما الحوار الفصيح فهي مشكلة الكتاب العرب، إلا أنه يتطلب عناية خاصة من المؤلف ومراجعة دقيقة لكي يعثر على مفردات حوار ينسجم مع الشخصيات، فلا ضرورة لكلام فصيح يبتعد كثيراً عن العامية ولا داعي للخوف من عامية أو محكية مقبولة مثل "بوسوا يده" بدلاً م "قبلوا يده". ص140 وإلخ.

"حبات النفتالين" من الروايات المهمة التي تؤرخ المجتمع العراقي في الخمسينات، استطاعت عالية ممدوح بفضل إحساس ها بالناس والأشياء وذاكرتها الغنية وتعلقها بشخصياتها والعراق كله، أن تقدم بانوراما الواقع العراقي في العهد الملكي.

الهوامش.

1- **عالية ممدوح. حبات النفتالين. مختارات فصول، القاهرة 1986.**
2- **جمال الغيطاني شطح المدينة. القاهرة 1989 أنظر وصف المقهى مثلاً ص31 – 34 وهو لا يختلف كثيراً عن وصف جامع أبي حنيفة في "حبات النفتالين". أما وصف صاحب المقهى باعتباره رجلاً قوياً من الناحية الجنسية فهو يشبه إلى حد ما حكايات هدى وجدتها عن "أحمد المعروف" وجبروته. وضمن هذا الإطار يمكن الإشارة إلى إحدى القصص القصيرة لعبد الرحمن مجيد الربيعي في السبعينات حيث تتحدث عن رجل كبير في السن وقوي جنسياً.**
وصف جامع أبي حنيفة لدى الروائية يقترب من مفاهيم الغيطاني حول الماضي والمباني في : "رسالة في الصبابة والوحدة" 1989، فالماضي قوي، مقدس، نبيل. الماضي رمز عميق للحاضر والمستقبل.
3- **اهتمت "القربان" ضمن سياق الماضي بوصف الزورخانه، وهي مكان يزاول البغداديون الرياضة فيه. وصف الزورخانة والمقاهي القديمة هو في الحقيقة غوص في الماضي الجميل. غائب فرمان. القربان بغداد، 1975.**
4- **يمكن مقارنة اليغوريا علاقة هدى ومحمود بصباح ومظلومة في "القربان" وبطلي "الرجع البعيد" حكمت ومنيرة وأجواء بغداد القديمة وحركة العجائز في بيوتها.**

قراءة في رواية "الولع" لعاليه ممدوح

"هاهو الراوي يهدّه كفرس مخبول ذلك الولع: الحريه". ص162

إذا تمعنا بنيةَ "الولع"، رواية الكاتبة العراقية عاليه ممدوح فإننا سنجدها انتهت بموضوعتها الأولى. أعني بذلك موضوعة الانتماء كما سنرى لاحقا. كتبت الروائية "ولعَهَا" على شكل رسائل، تبعثها بطلتها هدى من بريطانيا إلى صديقتها بثينه المقيمة في القاهرة. الشائع في البنية الروائية التقليدية أن يقدم الروائي شخصياته في الفصل الأول ممهدا لتقديمها ودخولها في مجرى الأحداث، وهذا مافعلته الروائية في "حبات النفتالين"، إلا أنها لم تقم بذلك في "الولع"1.

اعتمدت بنيةُ "حبات النفتالين" الطريقةَ الشائعةَ من حيث تركيب الأحداث والحوارات والمناجاة وتقديم الشخصيات المتعددة وطرح الموضوعات كما هي في واقع الحياة، لكون أحداثها تجري في العراق، أما في "الولع" فإن الأبطالَ محدودون ومغتربون، عراقيون "يخاف بعضُهم بعضا" ص 168 كما تقول عنهم هدى. هذا الاختلاف في نوعية الأبطال وعددهم بالمقارنة مع الروايات الاعتيادية أو التقليدية له علاقة و تأثير في تحديد أسلوب السرد وشكله المتجسد بالرسائل والأصوات البوليفونية لتناسبها مع طريقة البوح والمناجاة والحديث عن النفس، مما أثر بالتالي في بنية الرواية كلها.

تبدأ الكاتبة "ولعها" برسالة طويلة، كفصل كامل، تمهد فيه لتركيب أحداثها، بحيث تصبح عمودا هاما تتأسس عليه بنيتها. تصبح الرسالة

كاللازمة الموسيقية، بإيقاعاتها ونبراتها الخاصة. ولهذا فإن رسالة البطلة إلى صديقتها تتكرر بين فترة وأخرى وبعد كل ثلاثة فصول مكرسة للشخصيات الأخرى. ثلاث رسائل تحكي فيها هدى لصديقتها عن "ولعها" وتبثُّ فيها همومَها، تدل عناوينها على مدلولاتها: الفصل الأول "ضاحية الغضب"، الفصل الخامس "الأبناء القساة" والفصل التاسع "الطغاة الصغار".

في العديد من النتاجات الروائية العربية ظهر ما يسمى بالشكل البوليفوني على طريقة داريل وفوكنر، بحيث اصبح تعدد الأصوات شائعا لدى الروائيين العرب المعروفين، إلا أن كاتبة "الولع" تجري تغييرا عليه. عملت الكاتبة على تقديم أصواتها بمقدمة قصيرة اقرب إلى لغة المسرح، فاسحةً المجال لنفسها لتبوح بما يجول في دواخلها، متجاوزةً بذلك الحوار والحوار الداخلي أو حتى الحوارية أو "الدايالوجيا" كما يسميها باختين عند دوستوييفسكي. هنا يكمن سبب اختلاف بنية "الولع" عن "حبات النفتالين"، فنحن هنا أمام لغة همس وبث ما في لواعج الذات. إنه في حقيقة الأمر سرد، خليط من الحوار والحوار الداخلي ولكن على طريقة المناجاة والبوح الإنساني، ولهذا فإن البنية هنا شبه مغلقة تدور ضمن عوالم داخلية فالأبطال متناولون هنا من الداخل. ولكن هناك فصولا تكرس للشخصيات الأخرى مثل الفصل العاشر "كائنات الكرب" 149-161 لوداد والفصل الأخير "الحصى بين الأصابع" 162-192 مكرس لمازن، الذي جاء

متناسبا مع بافَث (حماسة) الشعور بالضياع والبحث عن الانتماء ونسق الرواية الصاعد.

تقوم رسائل البطلة هدى بوظيفة شدَ بنيةِ الروايةِ ومنعِ تفكك أحداثها وضياعها في ذكريات الآخرين. يبدأ هذا الشعور لدى القارىء بعد الرسالة الثانية. أنظر ص 58-5 وبسبب كون "الولع" ولعاً غير عادي، في الانتماء والأصالة فإن بنيتها متشابهة في بدايتها ونهايتها لأننا لسنا امام رواية أحداث وحبكات ذات نهايات سعيدة أو حزينة، بل حالات وجد ومعاناة إنتهت بموضوعة بدأت بها كما أسلفنا سابقا إنه ولع لم ينته في حقيقة الأمر. أعني بها فكرة الانتماء والمستقبل "علينا عدم نسيان أن المستقبل هو الأهم وليس الماضي ...لا بدَ أن يجد المرء بعضَ الأمور كي ينتسب إليها": ص5

تُشَيَّدُ البنيةُ في نهاية الرواية على عالم مازن الإنساني المغلق، المليء بالمعاناة والهموم بعد أن يودع والديه وزوجة والده والماضي ليتحدث عن حاضره ومستقبله وموضوعة انتمائه، هو العراقي المغترب في بريطانيا. أعتقد ان اختيار الروائية مناجاة مازن لتكون نهاية "الولع" لم يأتِ اعتباطا، بل هو تأكيد على مغزاها، فما مازن إلا ثمرة زيجة أليغورية لهدى ومصعب بعد مصاعب كبيرة لها علاقة بالسياسة والموقف من الغرب، وما طرده من عمله في الشركة البريطانية الأميركية بعد حرب الخليج الثانية إلا تجسيداً له "المغزى". يتجسد هذا المغزى في علاقات الطباع وخلفياتها التي

تطغى على الفضاء الروائي: مصعب سليل الضابط العثماني والصراع مع الغرب من أجل القومية العربية، هدى الأم الوطن، مازن الطير العراقي في سماء الغرب ووداد المرأة العراقية المهمشة في غربتها. لعله من المفيد هنا أن نتذكر بأن هدى في "حبات النفتالين" رفضت فارس أحلامها و"رجلها الأول" محمود لتحوله من القومية الى الشيوعية، الذي لم تُشِرْ منشورات حزبه إلى جمال عبد الناصر، بينما ترتبط هنا برجل أكبر منها سنا ولكنه يشترك معها في الانتماء السياسي القومي. هذا ما سنحاول التأكيد عليه في مقالنا الحالي.

يتضح هذا الطابع الأليغوري في بنية الرواية بالتدريج حيث تمهد في بدايتها للشخصيات وتعطيها مساحات أوسع لتتحرك فيها وتمارس فعلها حتى تصبح أكثر وضوحا كما هو الحال في الفصل الأخير. أنظر: ص169-177 ومهم جدا أن يبدأ السرد برسالة هدى وينتهي بمعاناة مازن في 30 صفحة ففي ذلك تأكيد عليها ونَفَسِها والهموم وكأننا أمام بنية جديدة لولع آخر بطله مازن. أنظر ص162-192

نلاحظ أن الكاتبة تمهد في بنية روايتها للكشف عن مغزى "ولعها" كما حصل في الفصل التاسع "الطغاة الصغار" 132-148 حيث يسمع القارىء صوت هدى العميق الذي تتردد فيه أفكار عديدة وموضوعات جسدت مغزاها. في روايات الرسائل يصعب على الروائي تركيب بنية أحداثها وترتيب حبكتها، إلا أن كاتبة "الولع" عرفت كيف تقوم بذلك من خلال اللجوء إلى طريقة العودة إلى الوراء والكتابة عن ماضي

الأبطال. هذه الطريقة من شأنها أن تُعين الكاتب الروائي في سرد الأحداث وزيادة الحبكة أو التمهيد لخاتمة الرواية.

يشعر قارىء الرسائل بالشوق لمعرفة أسرار هدى، المرأة "الذكورية" خاصة عندما تكتب لصديقتها "إنني رجل" ص138، هذه المرأة العاشقة للتجارب والتدخين فتصبح مراسلاتها وذكرياتها وانطباعاتها وبَوحها، وليس الحوارات العامة بين الأبطال الطريقةَ الوحيدةَ في الكشف عن الغموض.

اللغة: تقول هدى "عندما أرفع ذراعي إلى أعلى أشعر بأني جواد صغير يجر عربة روحه..." ص77 مما يبرر استخدام الكاتبة لغة همس خاصة، انسيابية، منسجمة، روحية، رومانتيكية، تحليلية نفسية، شاعرية، تعكس ما يدور في خلد الشخصية. تقول هدى "إننا نتابع تلاقح الرعب والذكاء والجمال غير المتقن، الذي يثير المخاوف. فكيف افصل هدى عن ذلك الذي خلته يوما كمصاص الدماء وطوراً كالطبيعة، لا تعيد إنتاج أي شيء بسبب المجاملات أو الأكاذيب". ص77 هناك مقاطع كثيرة تحاول الروائية تحويل انطباعاتها وتجاربها الحياتية أو الشخصية إلى مفاهيم فلسفية أو آراء في الوجود تتميز بالشاعرية والغموض أو الضبابية بعض الأحيان وقد يختلف القارىء معها لكنه بالتاكيد سيستمر في مواصلة القراءة. تقوم الروائية في حقيقة الأمر بإعادة فلسفة الحياة بلغة هدى، العادية غير المفتعلة لا

بغموضها ولا بشاعريتها ولم تسقط بالمباشرة رغم الشروح والتأويلات لأن لديها ماتقوله من انطباعات كثيرة ومتميزة. ولهذا السبب نلاحظ في رسائل هدى أننا لا نطّلع على ردود الثانية عليها لأن المهم هو ما تبوح به الأولى، فهي بطلة من نوع ومستوى خاصين تتكلم بلغة تتحقق فيها هذه المتطلبات الروحية والقدرة على فلسفة الظواهر والمشاعر. تكتب هدى في رسالتها: "نعود لأصحابنا. الشاي لم ينفعني كثيرا فاضفت إليه قطرات من البراندي. صار طعمه غريبا كطعم أولئك الأصدقاء". لاحظ إنها ليست المرة الأولى التي تشبّه الكاتبة الأشياء بالناس أو أنسنة الأشياء. "أستطيع بالطبع تعداد خمسة عشر اسما بين شاعر وروائي وباحث ومسرحي وممثل وقاص. لا أدري إن كانت تهولهم تلك الازدواجية الجنسية. ولو كانوا خارج العالم العربي لاستطاعوا النفاذ بصورة طوعية إلى دواخلهم والتوقف عن طرد أنفسهم من خانة الذكورة أو ألأنوثة. تذكرين - صاحبنا - إياه، أجل ليس غيره، المسرحي، هل عرفتيه؟ إذن لا داعي لذكر الحروف الأولى من اسمه ....كان أحد النماذج المثلى....- للطاغية- استعملي وبمنتهى المرح، النظرية التفكيكية في سبر ذلك وغيره وعلى الخصوص بين أولئك المثقفين الحزبيين وبعض الكتاب الأيديولوجيين... ألا ترين كم طاغية موجود تحت جلد أولئك وهؤلاء؟". ص136

إنها قدرة لغوية على تحويل العربية المحكية العادية أو المباشرة إلى لغة روائية ليست إنشائية ساذجة ولا عاجية مفتعلة، بل ديناميكية متدفقة. يستحق موضوع لغة الرواية العربية برأيي الشخصي التوقف عنده ودراسته من قبل النقاد والأكاديميين لأن أغلب الروائيين العرب عانى من أزمتها ووقع قسم منهم إما في السردية الجافة الصريحة أو في فخ الإنشائية خوفا من تهمة المباشرة أو السطحية والسذاجة. تكتب هدى رسائلها بلغة التسعينات عن أماكن الستينات والسبعينات وأحداثها واصفة إياها ولو باقتضاب وحسب الضرورة من خلال العودة إلى ماضيها في بغداد والأعظمية وبيروت وحاضرها في كارديف. هذا النوع من السرد من شأنه أن يجنب الروائي مشاكل المحكيات العربية ويعطيه فرصا أكثر لخلق لغة روائية تتوفر فيها أهم مقومات الرواية مثل التدفق بحيث تكون متناسبةً مع مستوى البطل الروائي الخاص والكشف عن عالمه الداخلي وهمومه الروحية. تراسلُ هدى صديقتها وكأنها تتحدث إلى طبيب نفساني، فتقول لها "لاتخضعيني للتحليل النفسي كعادتك". ص56

تقوم اللغة هنا بدور هام أيضا في صياغة ترتيب الذكريات بشكل مدروس وعناية، بحيث يظهر عنصر التشويق السردي المهم في حبكة المضمون بالنسبة لرواية تعتمد على المشاعر والذكريات وليس الأحداث. وفي مثل هذا النوع من السرد الروائي، حيث تختفي الأحداث

من الفضاء الروائي الآني، من المهم جدا أن "يقتصد" الكاتب في الكشف عن أسرار شخصياته لزيادة تعقيد الحبكة وعنصر التشويق لدى المتلقي في كل رسالة جديدة يكتبها الأبطال. هذا ما نقرأه في رسالة هدى الثانية والثالثة حيث وصفت فيهما الكثير من غموض حياتها وعائلتها وبالتالي مغزى العمل الفني كله. وهذا هو ما قامت به الروائية في الفصل السادس "تكهنات الظهيرة" حيث كشفت عن عوالم أفراد العائلة وهدى من خلال لغة مازن، التي هي في حقيقة الأمر انعكاس لحالة والديه ومعاناته الشخصية. اللغة هنا غير متعددة الطبقات فالأبطال الرئيسون معدودون على أصابع اليد الواحدة: هدى، مصعب، مازن، ووداد وهُم غير عاديين ومن مستوى خاص، حتى زوجة الأب الطارئة تصبح خاصة بحكم انطباعاتها الإنسانية بسبب الجو العام. كذلك فإن لغة هدى هي في حقيقة الأمر لا تعكس زمن الرواية، بل مشبعة بتجربة الكاتبة الشخصية وإقامتها في اوروبا، ولهذا فإن لغة هذه الرواية خاصة، متدفقة، لغة حكي ومثقفين عرب. وإذا كان من الضروري ان نقارن بين لغة "الولع" والروايات الأخرى فإنه من المفيد أن نذكر "ابنية متطايرة" لإدوارد الخراط و"خاتم

الرمل" لفؤاد لتكرلي و"رسالة الصبابة والوجد" لجمال الغيطاني وغيرها.

<u>السياسة:</u> لا تصور كاتبة "الولع" الأحداث السياسية كما فعلت في روايتها "حبات النفتالين"، بقدر ما تتحدث عن الفكر والانتماء وضحايا الفعل السياسي. "الولع" امتداد ل"حبات النفتالين" من حيث انتماء هدى السياسي القومي الناصري، إلا أن ذلك كان في العهد الملكي العراقي، أما الآن فإن الموضوعة تطرح نفسها في ظروف مابعد حرب الخليج الثانية وإقامة الكاتبة خارج العراق ولهذا تصبح أكثر شمولية وتعقيدا وحساسية.

تتضح السياسة في حبات النفتالين من خلال تنوع الكرونوتوبات فالأعظمية والفضل مناطق معروفة بانتماءاتها السياسية، ولهذا فإن انتقالات محمود من الأولى الى الثانية مفهومة المغزى. تقول هدى عن الحرب الأميركية ضد العراق: "كنت لا أعرف حقيقة هل ستقع الحرب أم لا. في بغداد كان يستولي عليّ قلق لا طاقة لي به. أما مصعب فكان يدير مؤشر الراديو على جميع المحطات ويحلل بصوت عال " إن أحد الأسباب الحقيقية الكامنة وراء قيام الحرب، إذا قامت، هو دافعها لإبادة جزء متنام من السكان العرب لا يطيق سياسات تحديد النسل ولا يخضع للتعبئة والشروط الأميركية...". ص71

تطرح الروائية في "ولعها" موضوعة الشرق والغرب "الناس هنا لا يملكون أوقاتا للثرثرة ...قال لي كرام زميلي في الجامعة: "إن والديه لا يتجاوزحديثهما الساعة يوميا"...أنا لست قردا كما تحاول أمريكا أن تصورني، ولست مقبولا بصورة نهائية في أوروبا ايضا، وكل شيء ضدي. إذا تفوقت بدراستي الهندسية أغلقوا الأبواب بوجهي، إذا تشبثت بهويتي الوطنية أطرد من الشركة التي كنت أتدرب فيها...لا أحد يرى فيّ هنا لا الصديق ولا المواطن ولا الإنسان. لا المسلم، ولا العربي، ولا العراقي، فهم يحكمون علي من النظرة الأولى. ص10

اعتقد أن هذه العلاقة ستمارس حضورها في العديد من الأعمال الفنية في الحقبة القادمة بسبب معاناة العراقيين المقيمين في اوروبا والغرب عموما وهمومهم الروحية الخاصة وقدراتهم على الإحساس بها وتناولها.

يقول مازن: "أمي وأبي يقولان، الغرب بالطبع هو النهب...قرأت أعمدة الحكمة السبعة وصعقت من لغة لورنس، إنه لا يخفي أي شيء....كان أبي لا يعيد الكلام فأسمعه يردد: الغرب والإمبريالية، وأمريكا. لكن يا أبي هذا الغرب هو النهضة الأوروبية...وهو تحويل العالم إلى أسواق. ورقٌّ وعبيد ونهب. نهبنا، أليس كذلك يا أبي، أهذا ما تريد أن تقوله؟... ومع هذا فإن الغرب الآن هو وجودي الحاضر..." ص180 "العراقي هكذا، دائما يكون له وضع خاص ودائما أكون أنا غير المقبول من أحد الأطراف. كأن مهمة العراقي أن

يتجنن، أن يفتح روحه ويطلق عليها الرصاص، أن يحب بلده بدون أي سلاح، أي سلاح". ص186

علاقة الشرق بالغرب هذه تأخذ طابعا أكثر جدية وخطورة له صلة بانتماء البطل مازن "لا أعرف إلى أين أنتمي، فكل شيء ملتبس وغامض ومتحرك امامي...". ص 110

عندما يتحدث مازن عن موضوع انتمائه فإنه يقارن نفسه بوالديه كأنه مفجوع، فأي انتماء يمكن أن يشعر به هذا العراقي الشاب إذا كان خاله عادل قد هرب من وطنه بسبب علاقة حب غير موفقة، رافضا العودة إليه، أما هو فقد تنقل في خمس دول وتعلم خمسة مناهج "هاهي الخيوط تتكوم بين أصابعي، بين لبنان وبغداد والرباط وباريس ثم إنكلترا. خمس دول وخمسة مناهج دراسيه وأنا اشبه بحقيبة السفر". ص121

وتجد هذه الموضوعة صداها في شخصيتي هدى ومصعب كما سنرى لاحقا ولكن بطريقة مختلفة.

<u>الماضي:</u> يمارس الماضي حضوره في السرد واللغة وكل الفضاء الروائي فأبو مصعب عسكري قديم في الجيش العثماني. تقول وداد عن زوجها مصعب "افكر كيف سيحلق ذقنه ويبدو أمام المرآة سليل أبيه، الضابط العسكري في الجيش العثماني، وابن أمه الصارمة، الطيبة، الصالحة، الشديدة الكتمان والحياء، المدبرة، المستورة، التي

لزمت البيت بعد الابتدائية، والتي تعرف الفرنسية والتركية والإنجليزية والعربية طبعا". ص 123

والمرأة الإنجليزية تصف وداداً "إن ملامحها عثمانيه..." ص75 وتقول هدى عن مصعب "كان يدفع لي مرتبا عاليا كي اتمرن ... على السكنى داخل دارة وضاءة، أنيقة، كبيوت العثمانيين في مرحلة أفولهم". ص90

كل هذه الأوصاف والتلميحات تأتي ضمن إيقاع واحد جنبا إلى جنب مع موضوعات أخرى ضمن نفس بافَث الانتماء في رواية "الولع" وروحها. كل شيء هنا يأتي ضمن هذا البافَث، حتى الحديث بحماسة رمزية عن الشخصيات غير الفاعلة في الفضاء الروائي، مثل صبيحه والسيد رامي عضو المجلس الثوري والشيوعيين وغيرهم. والماضي موجود متسلسلاً في "حبات النفتالين" و"الولع".2

<u>الشخصيات:</u> لا أريد هنا أن استخدم الأسلوب السيري فأحاول أن أقدم الأدلة على أن الكاتبة استوحت أبطالها من طباع عراقية حقيقية معروفة ومن تجاربها الشخصية فليس هذا هدفي، لكن المهم أنها تنأى بنفسهاعن الدقة الوثائقية وتلجأ إلى إعادة فلسفة الأحداث التاريخية وسلوكها الإنساني.

يلاحظ القارىء أن هدى تحلل الطباع وكأنها تنظر إليها من زاوية أخرى، من طرف آخر ممعنة النظر فيها على الرغم من أنها تنكر ذلك

"أنا لست باحثة اجتماعية ولكني أختلس النظر إلى تلك الوجوه "أصحابنا". ص135-136

كما قلت إن إقامة الكتاب العراقيين في الخارج جعلتهم أقرب إلى عالمهم وطباعهم وبيئتهم وأكثر متابعة لها، فهدى مثلا تتحدث عن الخوف بلغة متميزة ومعبرة: "يخاف أخي وأبي كما لو أنه لم يفعل أي شيء طوال حياته إلا الخوف. تخاف عيني إذا فهمت الصور واحدة تلو الأخرى. تخاف رئتي الموت بالسل كأمي...أخاف، أخاف إذا عدت إلى نفسي وافترقت عن بعضي. أخاف من النظرة الأولى إذا بقيت يتيمة...إذا جعت بشدة ونمت من شدة الخوف. إذا وصلت برقية تقول إن أمي ماتت في دمشق ودفنت في حلب. أخاف إذا زاد ذكائي وسار على عجل وقدم لنفسه اتفاقا مع الحلم والبهجة والنسيان. أخاف إذا شربنا قدحا من البيرة أنا وعادل ولم يكتشفنا أحد. أخاف إذا لم أخف ...". ص93

وتدخل انطباعات هدى عن تسلط الرجال وموضوعة الجنس ومدلولاته الشرقية ضمن هذا السياق أيضا "...بالطبع لم أتخذ يوما مقعدا لمشاهدة الاحتفالات الميثولوجية لدى الإغريق أو القبائل البدائية في وصالها الجسدي. لكني شاهدت بعضه وأنا مراهقة وبصورة خفية لدى نسائنا الشعبيات في جنوب العراق. إن التمركز الجنسي لدى هؤلاء لا يكمن إلا في إيقاظ أنوثتهن وحدها. إنهن متآلفات مع أجسادهن، منبسطات، مبتهجات، تفوح منهن رائحة

الأرض التي فلحت توا. يفعلن الجنس لأنه أصل الأشياء...رافعات رؤوسهن إلى الرجل، متساويات في التلقائية التي تشبه عملية السقي والبذار...". أنظر ص 54-56

فعندما تتذكر البطلة الرئيسة طفولتها فإنها تعيدنا إلى أجواء "حبات النفتالين" "كانت جدتي تناديني هداوي وأخي عادل أيضا، أما عمتي فلم تهتم بدلالي أو ولعي..." ص132 ويذكر مازن ما كانت فريده، عمة أمه تردد "ثلثان الولد على الخال" ص114 ويتذكر قصة حب خاله المأساوية. ص115-116

لم تكن هدى أنثى طبيعية في طفولتها، حيث كانت عمتها فريده تقول لها "أنت مثل الرجل. أنظري إلى طريقة مشيتك وألوان قمصانك. لا أدري من سيروق له الزواج منك؟" "حبات النفتالين" ص132 وليست هي امرأة عادية بدون ذكورة في "الولع" "إنني رجل" ص138

تتميز علاقة هدى بمصعب، كما قلنا، بطابعها الأليغوري وأعتقد أن الكاتبة قد وفقت في اختيار شخصية "حبات النفتالين" وتطويرها وفي إضفاء هذا الطابع عليها لتوفر عدة مقومات رمزية لا تتعارض مع واقعيتها. هدى عراقية متميزة كونها من أم حلبية سورية، ذات بنية غلامية وتتكلم بلكنة خاصة في طفولتها ص49، أما مصعب فهو ايضا أكثر شعورا بالانتماء العربي كونه إسكندرونياً، ينحدر من عائلة عربية عريقة، أما مازن فإنه طير عراقي يحلق في سماء أوروبا

حاملا العلم الأوروبي في عقله وكل معاناة جده وأبيه وأمه في قلبه؟

يقف مصعب في مركز هذا المحور الروائي الأليغوري وتتضح أليغوريا شخصيته من خلال كتابات هدى وانطباعاته هو نفسه عنها وعن العالم من حوله.

مصعب ليس بطلا عاديا، بل شخصية بطولية أليغورية ولكن بالتأكيد ليس على طريقة روايات القرن الثامن عشر التعليمية والتنويرية، إذ إن الكاتبه لا تبشر في "ولعها" بشيء غير ولعها. منذ بداية السرد تختار هدى أن تسميه "السيد مصعب" لتكوّن بذلك إيقاعا خاصا لها "السيد مصعب". ص62

ومن الواضح أن هدى لا تلونه بالأسود والأبيض وأنه يبقى نبيلا ووسيما رغم حبه للسلطة والرعب والطغيان واختلافها معه كما سنرى.

تبوح هدى بأفكارها وانطباعاتها وأسرار حياتها الشخصية بالتدريج وبالتوازي مع بافَث ولعها وصعود نسقه، فتعود إلى ذكرياتها وعلاقتها به واصفة ليلة زواجها منه وهي ابنة الثامنة عشر سنة بينما هو في الأربعين "مازال مازن في الصالون لا يعرف كيف يعيد لأجفاني واجفانه الكرى. نهضت وسرت على مهل وأنا أمسك حافة الكرسي. أشعلت المصباح في السقف وذلك الذي بجوار راسي، كما حدث منذ ربع قرن، كما لو كنا جالسين معا في ذلك الفندق النظيف في الطرف الآخر من بغداد، وهو ينظر إليّ بهدوء. وبلا كلام نزل من

العربة. يصعد الدرج الخشبي الكالح والممر المعتم، فأصعد وراءه. نعبر وجوه الخدم المطفأة. نقف أمام الغرفة رقم9 يفتحها راسا. جدتي كانت تقول: "الله وحده يعلم ماذا يريد الرجل من الفتاة، فتاة الثامنة عشرة؟. كنت أعرف ماذا أريد من السيد مصعب عبد اللطيف...لا أريد أن يعينني أحد...ينبغي أن لا أحول عينيّ عنه. ينبغي النظر إليه فقط وفقط". ص 64

وتقول ايضا مقارِنةً إياه بالرجال الآخرين، بوالدها بالذات "...عيناه بنيتان مخيفتان ومتفوقتان... نبدأ من اليدين... لو سارت الأيدي لتركتها وحدها، لجاءت يد أبي الحقيقية التي كانت تصحبني دائما على الرأس والكتفين. يضرب أبي ودموعي مثل بخار السطح العالي ألاحقها وتفر من أبي، يد الأخوال والأعمام... هاهو أمامي ويجب النظر بلا هوادة. يجب النظر بصورة صحيحة، وهو يردد بصوت خفيض: هيا تحدثي، قولي أي شيء... قال يوما ونحن في غرفته الواسعة الوثيرة بعد ايام من تشغيلي في مديرية السكك "حين أراك أقول هي ستخترع الأشياء وأنا سأصدقها". أربعيني وسيم وعليّ أن أورثه أكاذيب وبطلان". ص65

إنها لا تكتفي بوصف مصعب كشخصية إنسانية طبيعية بدون ملامح أليغورية، تتضح بالتدريج في سياق الذكريات ومسار "الأحداث" وتصاعد بافث (حماسة) ولعها واكتشافها لعالمه: " لكنني كنت أريد أن أرى ماذا يجمع بين المدير العام والمناضل الذي يتمدد بكامل

ملابسه أمامي...وذلك النسغ من الألم، من الخوف، أجل الخوف. من قريبه السيد رامي عضو المجلس الثوري، وأحد أعضاء الحزب الحاكم..كان مصعب يردد أمامي: "إن قريبي ذاك كان يرسم الدوائر حولي. مرددا: إنني أشعر بالإبتهاج لو تركتها تشعر بالذل أمامي، كان يراك كفريسة كما يرى أن رجل الشارع لا يحترم إلا القوة والوحشية والنساء...إن الرعب هو الذي يريحهم..." ص66 ...كان يتشكل ذلك الشيء الذي سيغدو مشتركا بيننا: الرعب...هناك شيء كان يقوله لي وأسمعه وحدي: عذراء هو الآخر". ص67

تتحدث هدى عن انتمائها ولكن ليس بدون الحديث أيضا عن مصعب: "حضر من الإسكندرونه. ولد في بيروت وتدحرج إلى العراق. كانت فروع أنهاره تذهب إلى تلك المصبات الأولى مصب النهر العظيم كما يسميه: العروبه ...كنت أكتب إليه من بيروت التي سافرت إليها للدراسة...لا أبدو قومية ولا شيوعية، لا وجودية ولا فوضوية، لا شيعية ولا سنية ولا حتى مسلمة. لماذا علىّ البرهنة على ذلك ودائما؟ وهذه لغتي تتحول إلى أداة ارتياب" ص87

تمتُّ هذه اللغة بصلة بمغتربي التسعينات من العراقيين التقدميين الذين يشعرون بالضغط والتمييز في المجتمعات الأوروبية، التي تضعهم ضمن نفس تصنيفها للعمال المغتربين، القادمين من قرى تركيا والباكستان وأريافهما وبعض الدول العربية.

وبلا شك أن الكاتبة تستفيد من تجاربها وسيرتها الشخصية ولكن حالما تعالجها في مشغلها الإبداعي فإنها تتناولها ضمن المؤثرات المعاصرة التي تحيط بها وتضيف لها صفات متنوعة حسب ضرورة مغزى عملها الفني كله وليس الرواية فحسب.

ولهذا فإنها تصف احدى بطلاتها في مكان آخر من الرواية لابسةً الصليب في عنقها "...كانت تلك السيدة تريد من القس أن يتلو عليها آخر الصلوات...لكن أمي كانت تبحث في صدرها عن الصليب الذهبي، تنحني وتخرجه من عبِّها وتقربه من شفتي السيدة". ص184

فمن هي هدى؟ وما هو سبب انتمائها العام؟ هل هي مسلمة كما كانت طفلة في "حبات النفتالين"؟ هل هي عربية الانتماء وهل تريد الكاتبة أن تؤكد انتماءها القومي، أم إنه نوع من الحنين للمسيحية، وإلا فلماذا تسلط الروائية الضوءَ على صليب المرأة العربية المسيحية؟ ولماذا تتعاطف والدتها مع المرأة المسيحية من خلال بحثها عن الصليب في صدرها؟ وماذا يعني أن يقرأ والد مصعب الكتب السماوية الثلاثة؟ وهل يمكن أن يكون ذلك مجردا عن الطابع الأليغوري الذي اتسمت به شخصيات الرواية؟

هدى عراقية، أمها من أصل حلبي لها أقرباء يقيمون في الشمال، ومصعب إسكندروني، لبناني، عراقي، عروبي، يتزوجها شرعا و"لم يستطع تحويلها إلى زوجة مطلقا". ص49

لماذا؟ لأن هدى ليست امرأة بسيطة أو عادية لتتحول إلى زوجة بالمفهوم المبتذل، الضيق الأفق الشائع، ولو كانت كذلك لما أصبحت ذات ملامح أليغورية وإنسانة ذات مستوى خاص، بطلة روائية تحمل في طباعها سمات عصرها وجيلها. هدى ليست جميلة بمفاهيم الجمال التقليدية، إلا أن مصعبا يتحدث عنها بطريقة رفيعة فيها السمو وشيء من الاحترام والقداسة على عكس قريبه المسؤول الحزبي السيد رامي، الذي يحرضه على مضاجعتها فحسب. ص96

وما محاولات هدى في الانتحار والانخراط في ثورة الجزائر فما هو إلا تأكيد على قوتها وطاقاتها ورغباتها في تحقيق أهداف كبيرة ولا فلا معنى للحياة. ص100-103

والانتحار ليس موقف هدى فحسب، بل رياض بن مصعب وشقيقها عادل، إلا أنها ليست محبطة، بل قوية ترددُّ "مصعب، أرجوك لا تمت. لا، من أجل الله أو الحزب، لا، من أجل هدى أو الوطن..." ص101 و"على هدى تغيير وتعديل وشطب وتحوير الكلمات.." ص105

ألا يعني ذلك أنها هي الأصل وهي التي تضع النقاط على الحروف واللمسات الأخيرة وأنها تحيط عالمهم بعواطفها ومشاعرها رغم كونها زوجة غير عاديةٍ.

وعندما يتكرر اسم هدى على لسان مازن، الذي يناديها به بدلا من كلمة أمي فإن القارىء يشعر بنوع من العلاقة الحميمية أو الخاصة، غير العادية، مبررا ذلك بنفسه قائلا: "أناديها دائما باسمها".

ص108 حتى حب صبيحه، عشيقة زوجها مصعب، لهدى أمر يأتي ضمن سياق الجو العام والطابع الأليغوري والصوفي للعلاقات بين الشخصيات الأدبية، فتقول الأولى للثانية "أستعيدك وأنا بين ذراعيه". ص145

وهدى هي أيضا تحب الاثنين: زوجَها وعشيقته صبيحه المقتولة في ظروف غامضة، وتتحدث عنها بطريقة خاصة، "مريبة وغامضة"، وان فيها صفاتٍ مشتركةً تجمع الثلاثة، بل تصفها في احد مقاطع الرواية الرمزية "كانت امرأة شتائية، تحب المطر والأعاصير، الرياح والزوابع. فتطوق الأرض بكلتا يديها وتلثم الماء. وإذا ما أقبل الشتاء... تمكث هناك هكذا ساعات، وتبدأ بخلع ثيابها ورميها أمامها...". ص129

ألا يعني هذا علاقة صوفية ذات طابع أليغوري بسبب عشقها لمصعب؟ "تبدأ صبيحه بالغناء العراقي الحزين...صبيحه لا ينبغي الاحتياط منها، هكذا كانت تضيف هدى. لكن كل شيء كان مؤكدا بين مصعب وصبيحه...لم يبالِ بأحد مردداً: اللقاء خلف الجميع أجمل. هكذا، وهي هناك سجينة، مخمورة، ساحرة، شريرة، متسلطة. هذه أوصاف هدى ومصعب معا...". ص128

حتى وداد، ضرتها، تتحدث عنها بطابع يتميز بالخصوصية، بحيث يشعر القارىء أنه أمام امرأة قوية، واثقة من نفسها "كأنها المنتصرة على الدوام. لديها معدات تشغل بها نفسها. إذا لم تقرأ تسمع

الموسيقى...إن لديها قدرة على التلاقح حتى مع الغبار...هدى تربح دوماً. لم تخسر أحداً، لا الزوج، ولا الابن ولا الأصدقاء. حتى أنا أتوجه إليها". ص150-151

وتحكي وداد عنها بنفس طريقة صبيحه "أتذكر فقط أن هدى، أجل يدها وليست يد مصعب هي التي كانت تحط، وتربت على كتفي وشعري...". ص161

أما هدى فإنها تقول عن ذكورتها "إنني رجل ...أنا هدى كنت أقل بقليل من أي رجل ...وأيضا أكثر من أي امرأة في داخلي..." ص138-139

وتقول بوضوح أكثر عن ارتباطها الروحي بمصعب وعلاقتها بصبيحه بطريقة أصرت فيها الكاتبة على استخدام نفس الفعل غير مبالية بالتافتولوجي كي تعطي جملتها إيقاعا مضمونيا خاصا كما يبدو:" هو كان يدري أنني أدري وهي كانت تدري أنه أخبرني وأني أدري، وجميعا كنا ندري أننا مرئيون، مراقبون أحدنا من الآخر ولا شيء يمكننا إخفاؤه ...فكثيرا ما أخبرت صبيحه بعد تفشي الأمر بيننا، وبصورة مواربة، إن مصعبا يصلح أن يكون عشيقي هو الآخر. ياليتني تزوجت غيره كي أخونه معه...". ص 147

ولهذا فإن ضرتها تحتار في إمكانية خيانتها "هدى" لزوجها رغم ابتعادها عنه وعدم مبالاتها به بعض المرات.

مصعب: تقول هدى عن زوجها "جميع ما فعل هو شيء في منتهى الإخلاص لهدى!...إنني آفته المحبوبة.." ص141. عند حديثها عن مصعب تلجأ لذكرياتها عن حبها له " أما الحب فهو أول عمل قمت به ودخلت من أجله... إني على أهبة الفرار إلى مصعب وهو لاجىء سياسي في بيروت..." ص12 وتقول عنه :"هاهو مصعب يبدو في الأخير مجرد فاتح قديم. هو بلا شك سليل والده المناضل العراقي الذي كان يتبرم باندفاعات السيد لورانس ويشمئز من أكاذيب الإنجليز...". ص16

نلاحظ وكما اشرنا سابقا أن الروائية تقدم مصعبا كشخصية منتخبة، منتقاة، متميزة وذات مستوى خاص، غير عادية، بطولية أليغورية في إيجابياتها وسلبياتها. أما انتماء مصعب إلى هدى فإنه ايضا يتميز بخصوصية كونها أكثر من زوجته، بل مأواه "أنتِ بيتي" ص35 وهو نفس المستوى الرفيع الذي تتحدث هي به عن زوجها.

تضع الكاتبة مصعبا في مركز المحاور وعلى نفس مستوى هدى في السرد والذكريات ويأخذ مساحة كبيرة من الرواية ويلعب دورا كبيرا في بنيتها على الرغم من أنه لا يبعث الرسائل، إذ إن أغلب ما يكتب أو يقال من قبل الآخرين يدور حوله لأنهم ولعون به. فهو الرمز الأعلى الذي يحلم ببناء وطن وصرح كبير كما في الأحلام.

يقول مصعب "أردت أن أشيد بيتا تتوارى خلفه جميع البيوت التي سكنتها. بيت يحتفظ بأبوابه مشرعة، نوافذه مضاءة، خزائنه مليئة،

وأسسه متينة. لكني لم أفلح في ذلك أبداً. لا معك ولا مع "أم سعد" ولا مع السيدة "نجلاء" أما وداد فلست أدري. الا تدرين يا هدى أن ذلك البيت لم يكن صلبا كما توخيت. فأنا من أسرة عريقة في النضال. وأملك البراهين على ذلك. ليس لدي امتيازات أو إقطاعيات. لا أراضٍ ولا موارد. إنني وريث أبي صاحب الشيم العربية الصافية والمقاومة والبطولة.. تماما. مصعب ليس أي رجل. كنت أناجيه بعد أسابيع من التعارف. بين المرح والجد وأردد على مسمعيه : "أنت أعظم من أنجبته البشرية" ...أفصح له: "رجولتك تنتشر فيَّ كما الزعفران في الماء" ص79-80 وفي مقطع آخر تقول عنه: "مصعب ليس أي رجل. وأنا نصف قروية. ابنة بغداد أنا، لكنه كان يردد: "لديك نفاسة الريف". ص81 نفاسة الريف هي بالتأكيد تلميح للطبيعة والصدق والأصالة والرومانتيكية. هذا البوح والحكي بالهمس وبلغة رومانتيكية عن شخصية مصعب، التي تقترب من أبطال الأساطير ولكن طبعا ضمن الواقع العربي السياسي المعاصر، يؤكد فكرتنا منذ البداية عن أليغوريتها، ففشله في تشييد البيوت أو حمايتها والأحلام الكبيرة والقصص الرفيعة المستوى ليست ذات طابع شخصي فحسب، بل عام أيضا وأكثر شمولية، تتسم بالبعد الرمزي كما سنرى. تقول البطلة الرئيسة عن مصعب: "إنه أحبني يوما، بلى، حدث ذلك كما أحب الجلادون ضحاياهم، وها نحن أمام الآخر وبيننا أدوات التعذيب: مازن الابن، ووداد الزوجة الرابعة وأنا... فمن أين سنبدأ؟ الحروب

هي التي تبتدع دائما آلات السحق ...فمصعب رجل جاء مع الحروب، ولد بين الحربين، وتهيأ لجميع الحروب التي مرَّ بها ...وها هو يطالب بالأرض الموعودة: فلسطين ليست وحدها أرضه تلك. في البدء الإسكندرونه. ثم أنا...". ص83

تسلط الرجال: تصف هدى مصعبا بالتسلط والزهو بنفسه فبينما ترتدي هي الثياب الداكنة يلبس هو الملابس الزاهية وكأنها هنا تقصد دكتاتورا معروفا بعينه. ص51-52 وتلجأ الروائيه إلى السخرية من أغلب الرجال من خلال مناداتها له بالسيد مصعب. ص50 "السيد مصعب زاه بملابسه، متباه، إمبراطور..." وتقف عند اسمه وحروفه كأنها تفكك رموزه "اسم صحيح معافى من أي حرف من حروف العلة" ص52، بل إنها تقارنه فيما بعد بالأسماء "الباردة" الأخرى "حاتم، جلال، مصطفى..." ص144 وتقول عنه في مكان آخر"إنه محبوبي" 153 و"إنه يصلح أن يكون عشيقي" ص147 وهو تأكيد واضح على رمزيته بالنسبة لها.

ولعله من المفيد الإشارة هنا إلى أن اسم مصعب غير منتشر في العراق بحيث يشعر القارىء العراقي منذ بداية الرواية أنه امام شخصية ذات مدلولات معينة عربيه تراثيه تاريخيه وقوميه ليست سياسية فحسب بل فكرية أرادت الكاتبة أن تضفيها عليه.

فمصعب ناقم على الوضع، مزهو بشخصيته، يعاني من إحباط بسبب فقدان سلطته على الآخرين رغم ما يملكه من أموال وزوجات وعشيقات.

وهو كأي طاغية يبدو صادماً للآخرين، صامدا أمام الهزات التي واجهته كانتحار ابنه ومقتل الثاني، ونلاحظ أن مازن يتحدث عنه بطريقة تختلف قليلا عن أمه لكنها لا تبتعد كثيرا عن هذا الإطار. إنه الجنرال ص61، بل يسميه إمبراطور وطاغيه ويقارنه بستالين وهتلر فهل هو طاغية متشدق بالفكر القومي يريد أن يوحد الجميع بالقوة.

مصعب قوي جنسيا يعاشر العديد من النساء وهو أمر غير غريب على الرواية العربية في تصوير مثل هؤلاء الرجال الطامحين لنيل السلطة والاستيلاء والامتلاك والعطاء. الجنس هنا رمز للقوة لدرجة أنه لا يشبع منه ولا يكتفي "فانتقل إلى الغلمان، الذين لم يضيعوا ماضيا..." ص73 إلا أنه رجل طموحاتٍ كبيرةٍ ومشاريعَ أضخم من قدراته في الحياة بشكل عام، "يده كلاعب شطرنج مازالت تشع بالمواهب..." ص78 أو أنه يردد "أردت أن أشيد بيتا تتوارى خلفه جميع البيوت، التي سكنتها...". ص79

لكنه لم يكن قويا في نظر وداد التي لاحظت قوة هدى ولا مازن الذي وصف حقيقة هذين المخلوقين: هدى ومصعب في نهاية الرواية بطريقة معبرة "كانت هدى في تلك اللحظات تبدو أمي من قمة الرأس

إلى أخمص القدمين. أما وليست أمي فقط. حتى تصورت أنها أم أبي أيضا". ص190

المكان والزمان:

تبدأ أحداث الرواية في المطار وتنتهي به. تبدأ الرواية في أجواء الاستقبال والتوديع وإيقاع السرد عن الماضي في رسالة البطلة أثناء الانتظار. وهذا هو ما قصدته عندما قلت في بداية المقال بأن موضوعتي البداية والنهاية متشابهتان، كذلك الزمان والمكان حيث المطار والاستقبال والرحيل. تدور أحداث الرواية في حقيقة الأمر خارج بريطانيا رغم أن الشخصيات تقيم فيها لأن ماضيها يحتل حاضرها ويطغي على مساحة فضائها، فيتحقق الهرونوتوب فيها. وفي الحقيقة أن المكان لا يمارس حضوره لوحده بدون الزمان أو لوحده مستقلا عن الأماكن الأخرى، لأن الكاتبة تنتقل من هرونوتوب إلى آخر مكونة بذلك هرونوتوبات مختلفة ومتنوعة متوزعة ما بين بغداد ولبنان والإسكندرونه والرباط وبريطانيا ومصر"فلا الحقيقة بدأت في الإسكندرونه ولا الحياة ستنتهي في مدينة كاردف البريطانية". ص 78

يشعر القارىء هنا بأنه أمام هرونوتوب من نوع خاص فعند انتظار هبوط طائرة مصعب تختلط الأزمنة والأماكن لتكوّن الزمكان، ويحدث الأمر نفسه في ذكريات المصائر عن ماضيها وانطباعاتها عن حاضرها، ويمكن ملاحظة هذا أثناء قيادة مازن للسيارة.

وهكذا يمارس (الهرونوتوب) حضوره في أحاديث الأبطال مع أنفسهم وتتقاطع الفضاءات العراقية مع البريطانية، ص27 لدرجة أن مازنا نفسه يشير إلى هذا الخلط في يوميات هدى المدونة ص47 ، إلا أن زمن شخصيات الرواية الفعلي هو فترة ما بعد حصار بغداد وانتهاء حرب الخليج الثانية ص70-71 و تعود بذاكرتها إلى الوراء كما قلنا سابقا. أثّرَ هذا الأمر على مستوى لغة الأبطال، بالذات هدى، والتحليلات والآراء حيث قد يشعر القارىء بتوزيع لغة الكاتبة عليهم وأحاسيسها كعراقية مغتربة.

على الرغم من أن الزمان الروائي، مليء بالأحداث السياسية، إلا أن السياسة لا تمارس حضورها بشكل مباشر، بسبب قدرة الروائية على توزيعها ما بين السطور من خلال الذكريات باعتبارها جزءاً من الماضي ولأنها تعالج فكرة الانتماء والصراع بين الشرق والغرب قبل الحدث السياسي.

1- أنظر: - عاليه ممدوح. الولع. دار الآداب. بيروت. 1995

- عاليه ممدوح. حبات النفتالين. القاهره 1986

2- وأنظر مقالنا: د. زهير شليبه. حبات النفتالين. بانوراما الواقع العراقي. القدس العربي. الثلاثاء 5 آب 1997

قراءة في رواية "الغلامة"

في روايتيها الأولى و الثانية "حبات النفتالين" و"الولع" اعتمدت عالية ممدوح على مختلف مقومات البوليفونيا لإعطاء الشخصيات الأدبية حقها في التعبير عن نفسها.
كانت رسائل هدى إلى صديقتها في "الولع" من أهم هذه المقومات التي عملت على كشف أغلب شخصيات الرواية. في حقيقة الأمر كانت هدى هي التي تحكي وتروي، بينما كان القارئ يقرأ ويصغي لها ولا يعرف الكثير عن صديقتها لأنه كما بدا أن بينة "الولع" لم تعطها فرصة الظهور على مسرح الأحداث.
تبدأ الكاتبة بنية "الغلامة" وتنهيها بهرونوتوبين متشابهين من حيث الجوهر، الأول: النادي الأولمبي الشهير بأحداثه، حيث تستباح فيه صبيحه والثاني: شاطىء دجله حيث "الأحياء المسيجة بالأسلاك الكهربائيه"على حد تعبير البطل عبدالجبارعلى. الغلامه، ص 234-235

لا تختلف البداية باعتقال البطلة صبيحه واستباحتها بسبب علاقتها ببدر،عن نهايتها بفاجعتها، ولكن بين الاستباحة والقتل مساحة واسعة تتشابك فيها الهرونوتوبات ليتم الكشف عن الواقع العراقي بدءا من الستينات حتى منتصف السبعينات وكأنها تقول لنا وبكل جرأة: هذه الطفلة "فخر" ليست شاهداً على العهر بل القهر.
تتجسد بشاعة القهر بمختلف أشكاله في كل مساحات الفضاء الروائي وأحداثه بدءا من التمثيل بجثة الوصي عام 1958 مرورا بأحداث النادي الأولمبي عام 1963 وانتهاءا بفاجعة صبيحه. ولكن هذا لا يعني أننا نقرأ روايةً سياسيةً تنغمر في الفعل السياسي بل إننا أمام تحليل عميق لكل مفردات عالم الإنسان الداخلي وما يمكن أن يحدث له كرد فعل على القهر السياسي. إن هذه الرواية يمكن أن تضاف إلى مصاف الروايات العراقية الفنية التحليلية المليئة بوصف الحالات

النفسية لكل شخصية ولكل حدث كبير أو صغير ولكل ظاهرة من ظواهر المجتمع بما فيها فعلة أمين المجنون مع كلبته.
وأستطيع أن أقول إن هذه الرواية فاقت وتجاوزت "حبات النفتالين" و"الولع" من حيث عمق الوصف والانغمار والانبهار والدهشة والتخيل والرمزية. قد يكون من الممكن الاعتقاد بأن الكاتبة بإصدارها "الغلامة" قد أنجزت ثلاثيتها ولكني لا أميل إلى هذا الرأي ليس لعدم توفر جميع شروط الثلاثية ومقوماتها التقليدية فحسب، بل لعدم تصميم الكاتبة على عمل ذلك منذ البداية وتفكيرها به قبل إصدار روايتها الأولى "حبات النفتالين" ولهذا فإن بافَث الروايات الثلاث متباين وعلى درجة من الاختلاف النسبي. وأنا أعتقد شخصيا بأن الكاتبة لو فكرت منذ كتابتها"حبات النفتالين" بتأليف ثلاثية وتم لها ذلك لكانت ثلاثية تقليدية ذات طابع آخر يختلف عن أسلوب "الغلامة".
"الغلامةُ"، في حقيقة الأمر، امتداد لرواية "لولع" بالذات، لكن ضمن بافَث (شغف، حماسة) آخر ونضج فني سيشكل فيما بعد نقلة نوعية في حياة الكاتبة حيث استطاعت أن تقول مالم تتمكن من قوله في العمل السابق بمثل هذه الجرأة وبالذات من روائية عراقية.
قد تكون هي المرة الأولى التي تتحدث فيها روائية عراقية عن موضوع العهر بمعناه الاجتماعي والسياسي في أوساط مناضلي الصالونات على حد تعبيرها وبؤس الأيديولوجيا وحكوماتها حيث "الدواليب تغص بالجثث... وجميع الأيديولوجيات تحمل الأكاذيب وهي زائفة...". الغلامة، ص 44

تتحدث "الغلامة" عن مسؤولين مثقفين قياديين حكوميين وحزبيين مناضلين يمارسون القهر السياسي والتخلف الاجتماعي ويجسدون العلاقات البائسة بين الرجل والمرأة في الشرق "ورطة هي الصداقة بين امرأة ورجل. أم ماذا ستطلق على ذلك الذي تم فيما بيننا، كارثة شخصية أم مأزقا وطنيا؟". ص 45

ولهذا ليس صدفة أن يقول لنا البطل عبدالجبار علي في مناجاته مقتربا من نهاية الرواية "كانت مقاعد الاتحاد خالية من النساء. العمر يفوت ولا ندري متى ستحضر المعجزة، انبعاث غلامة...". ص 225-224

تمارس الروائية ذكاءً متميزا في الالتفات إلى الأحداث التاريخية الكبيرة وهي في غمرة البحث في العوالم الداخلية لأبطالها ووصف معاناتهم النفسية "في يوم السابع من حزيران في السبعة والستين، أنا وفاتن كنا ندفع عربة المشروبات الروحية للزبائن. كانوا يشترون بلا حساب ويشربون بإرادة...". الغلامة، ص 212
ركزت في مقالي عن "الولع" على جانبها الأليغوري الذي يتجسد بشخصيات ذات رموز مجازية تتحرك ضمن هذا النظام مثل هدى ومصعب وصبيحة وطبيعة العلاقة العاطفية بين الثلاثة. صبيحة تقول لهدى"أستعيدك وأنا بين ذراعيه". الولع، ص145
أما هدى فكانت شخصية أليغورية واضحة في العديد من مقاطع الرواية فهي تحب الاثنين مصعبا وصبيحة". أنظر: الولع، ص 128 بل إن ودادا زوجة الدكتاتور مصعب الأخيرة تدخل هي أيضا ضمن السياق الأليغوري لتؤكد مجازية هدى ولكن طبعا ضمن إمكانية مدعومة بواقع المجتمع المعاصر، عندما تقول عن ضرتها هدى "... يدها كانت تحط على كتفي...". الولع، ص 139

أريد أن أقولَ بإيجاز شديد إن هدى هذه المرأة "الذكورية" تملأ الفضاء الروائي بنشاطاتها وقوتها وتظهر في حقيقة الأمر كغلامة فهي التي تكتب لصديقتها"...إنني رجل" الولع. ص 138 بينما تطلع علينا صبيحة في "الغلامة" كشخصية تكاد أن تكون أسطورية في كل شيء، في حبها وكرهها، في أصالتها وخيانتها وفي اجتذابها الجميع بدون استثناء بدءا من بدر حبيبها الأول مرورا بصديقة الدراسة والمراهقة هدى والسادة الثوريين أمثال رامي ومصعب وانتهاءً

بالأطفال العراقيين الذين يمارسون العادة السرية على شاطىء نهر دجله.

شخصيات الرواية

كما قلنا إن لصبيحه أهمية كبيرة في "الولع" إلا أنها تبوأت مركز الصدارة في نظام "الغلامة" الأليغوري وبنيتها ولغتها وتصبح بمثابة الراوية. وأود هنا أن أسلط الضوء باختصار على هذا الجانب من موضوعات الرواية.

كل شيء في هذه الرواية يمر من خلال "معطف" صبيحة إن جاز التعبير فعيناها تراقبان كل شاردة وواردة، حتى إن الآخرين عندما يتحدثون عن أنفسهم وعن العالم فإنهم أسيرو مشاعرها وسحرها ولهذا فإنها تبقى كنزا حتى في مماتها "صبيحة كالذخر مدفونة هناك". الغلامة، ص 230

منذ بداية السرد الروائي والقارىء يشعر بأنه أمام شخصية نسائية قوية في سحرها، جذابة، تتجه إليها جميع الأنظار وهي تحيطهم بعنايتها بمختلف الطرق، تعتقل بسبب علاقتها باليساري المطارد بدر، يهب لمساعدتها، بل إنقاذها المسؤول الحزبي والحكومي السيد رامي لكنه مع ذلك يبقى "مناضل صالونات" بالنسبة لها، بينما تبقى هي أسيرة بدر رغم موته.

في "الولع" تتولاه صبيحة بمصعب، "سأموت بسببه يا هدى". الولع ص145 ولكن السيد رامي يأخذ مكانا أكثر، أو لنقل إنها تتحدث عنه أكثر في "الغلامة" وهما على أية حال وجهان لعملة واحدة من حيث الانتماء العائلي والسياسي.

ماذا يعني أن يكون لصبيحة عدة محبين، عشاق، سادة و سياسيون مناضلو صالونات وآخرون مطاردون ومقتولون وغيرهم مفكرون متيمون بها وغارقون في الأدب والشعر والفكر؟ ألا يعني هذا أنها اقوى من صبيحة وأكبر من حجمها الاجتماعي بكثير فتصبح رمزا، بل إن طريق حياتها هو في حقيقة الواقع أليغوريا حياة العراق في كل "الهرونونتوبات" الممتدة من الستينات حتى منتصف السبعينات متوزعة ما بين طرق الأعظمية وأحياء السماوة.

وماذا تعني هذه الأسماء الكثيرة: صبيحة، سهاد، وئام؟ ألا يعني هذا التغير انتقالات في أليغوريا الحياة أم أنه رغبة في الدفاع عن النفس وممارسة التنكر.
إذن فإن صبيحة مرغوب فيها من قبل الجميع: شاكر المجنون، الذي يناديها صبوحتي، عادل يناديها صباح، رامي ومصعب وهدى والناقد علي عبدالجبار والمفكر مسلم التقي والشاعر الرسام كمال عبدالرحيم مشغولون بها. لماذا كل هذا التعلق بهذه المخلوقة الخارقة؟ هل يكفي أن نبرر ذلك بأن نقول إنها ساقطة، وهو تبرير أو تحليل غير نقدي أدبي ولا يقرأ مغزى الرواية الفني.
فمن هي صبيحة؟ هذا التساؤل تجيب عليه في حقيقة الأمر الراوية نفسها عندما ترجع كعادتها بذكرياتها عن طفولتها ووالدتها وحياتها في السماوة ووالدها الذي كان يريدها صبيا "... بدون قتال صرتُ صبياً" الغلامة، ص 102 لكنها كانت البنت الوحيدة فتعجب بدر الذي يبقى بدرا بالنسبة لها.
وحتى عندما تحدث المصيبة والانهيار عندما تحبل صبيحة فإن خالتها تهب لإنقاذ الموقف "بدت امرأة فذة ومفاتيح القرار بيدها". الغلامة، ص 107
لاحظ إن انتفاخ بطن صبيحة يحدث كنتيجة لانهيار حقبة زمنية ولكنه سيبقى شاهدا على حِقبٍ أخرى "...أبي تهدم ... صار رجل الظل بعد استسلام الزعيم... وبدر اختفى، فر أو مات". ص 107-108
وتصبح صبيحة أما حتى لجنينها الذي لم تكن راغبة فيه "هو ليس طفلي تماما لكنه طفلي على كل حال" فتسميها "فخر" دلالة على أنها لم تقدم على فعل شنيع بل بسبب نضال بدر. ص131
مما يجدر ذكره هنا أن الأسماء تستحق العناية وهي برأي أيضا تدخل ضمن التفسير الأليغوري الذي أنا بصدده، ولنتذكر أن اسم صبيحة يتغير إلى سهاد وأن العائلة إختلفت على تسمية الطفلة الجديدة واحتارت حتى اختارت فخر وليس فخرية.
صبيحة بطلة خاصة ليست في طفولتها فحسب بل في كل مراحل حياتها. يتكرر الاستفسار عنها "من هذه الشابة؟" كاللازمة محدثا

إيقاعا ذا خصوصية يتميز بشيء من الغموض والسرية بل الجلال و السمو على الرغم من أنها ستقول فيما بعد في مذكراتها: "نحن طالبات مدرسة مسائية...كل شيء فيها مزور...". الغلامة، ص142
من الملاحظ أن خصوصية صبيحة وعلاقتها الأليغورية بهدى تتأكد عند زيارة الثانية لها أثناء حملها واعتكافها في السماوة فتقول الأولى عنها: "لماذا لا تتركني هذه اللعينة؟". ص150-151
إذن فإن العلاقة العاطفية بين هدى وصبيحة تدخل هي أيضا ضمن المفهوم الأليغوري وتحمل طابعه الخاص.
هناك إشارة واضحة من هدى تدل على سحر صبيحة ومكانتها الخاصة، بل قوتها إن لم نقل سلطتها الروحية على الآخرين. تقول هدى عن زوجها "مصعب لا يندحر. لا تدحره امرأة، أولاهن أنا". الغلامة، ص 209
بينما تقول صبيحة عنهما الاثنين "أنا أحاول تقطيع هدى أمامه بالمنشار كي تتفشى داخلي فيعود هو يتفشى بداخلي ...". الغلامة، ص209
حتى شخصية الناقد عبد الجبار على الذي لم يكن على علاقة قريبة بصبيحة يصبح أسيراً لها وسيكتب عنها فيما بعد ذكرياته "يومها مرت بعطرها فشعرت أن حجمي الصغير وقامتي القصيرة ارتفعتا، وتحولا وأنني صرت كائنا أثيريا...". الغلامة، ص233
خصوصية صبيحة تكمن ايضا في قدرتها على الغناء والحكي بكل جرأة و كأنها تروي وتكتب وليس صدفة أن تسألها هدى "صبيحة لماذا لا تكتبين؟". الغلامة، ص208
ولهذا نلاحظ أن لغتها ذات طابع سردي حزين يتميز بالغموض، بل بسمة فوقية أو إطارية تشمل كل الشخصيات.
في أحد مقاطع الرواية تقول عنها خالتها بلغة صريحة "... لا تتعجلوا عيني ... مو كل يوم تمر حْدَيْثَة مثل صبيحة. عروس السماوة والأعظمية". ص67 وفي مقطع آخر يقال عنها عندما كانت تغني في حفل خاص وسط اعجاب الناس "صوتك كان ملتقى الجنوب بالوسط،

الماضي بالحاضر..." لاحظ اليغوريا الجغرافية والهرونوتوبات العراقية. الغلامة، ص193

ومن المهم أيضا أن أشير إلى أن صبيحة التي "لاتغلط في الحساب" ص105 لا ترضى بالزيف ولا تصف علاقاتها بكل السادة المناضلين والكتاب بشيء إيجابي باستثناء المفكر مسلم التقي ويبدو أنه اسم على مسمى، والشاعر والرسام كمال عبدالرحيم حيث تعتبر علاقتها به "صائبة" ولكن النتيجة أن كلاهما، صبيحة وعبدالرحيم يلاقيان مصيرا لا يختلف كثيرا عن مصير بدر، حيث "يشحن" الشاعر الولهان في طائرة منفيا إلى براغ، بينما تقال هي وتهدد في بيتها ويبقى بدر في روحها "بدر زجوا به في داخلي". الغلامة، ص 202 وتصر على ورقة الطلاق من ابن خالتها شاكر رغم أنها الوحيدة التي "تفهم عليه" وتشفع له لكنه يمعن في سقوطه وتغير اسمها من صبيحة إلى سهاد. الغلامة، ص 202-203
لكنها تبقى "متنزه" يتنزه فيها الشيوعيون والبعثيون من أعضاء الجبهة الوطنية. ص191
أما الارتباط الأليغوري بين بدر وصبيحة فيبدو هو أيضا واضحا، إذ بعد كل هذه الفترة الطويلة تتسائل صبيحة عن بدر"ترى هل لا يزال حيا؟" ص191 وتبقى متعلقة به حتى عندما تغني في حفلات الحزب الحاكم "وأنت تنادين على البدر، بدرك...". ص193
حتى بدر، هذا الذي تُعتقل وُتستباح صبيحة بسببه يصبح أليغوريا الرواية كلها بمن فيهم المسؤول السيد رامي، حيث يقول لها "بدر الذي يريد اقتسام دمه وصوته يخرم روحي بعدما تيقنت أنه لم يعد موجودا... ثقي إننا في العمل نفضل الناس الذين يصمدون". 53-54

بل إن هدى تُفاجَىء عندما تعلم بزواج صبيحة من شاكر "وين بدر؟ معقول تتزوجين رجلا لا تحملين له إلا السخرية! ص139
وإنها عندما تتحدث عن زوجها مصعب تقارنه ببدر فتقول لصبيحة "...هو لا يشبه بدر. كلما تتحدثين عن بدر لا أخاف..". ص148

هل هي مقارنة ام مطابقة أم معارضة بين هاتين الشخصيتين السياسيتين المختلفتين والمتحاربتين اللتين لا يجمع بينهما جامع غير صبيحة.
الجميع كما أسلفت يسعى لنيل رضا صبيحة، لكسب ودها و إبعاد تهمة خيانتهاعنه وممارسة نوع من الكاثارسيس تجاهها. هدى تستميلها من خلال كتابة الرسائل إليها وتقول لها "مصعب يقول: يسموننا في الحزب بالوجوديين أنا وعادل. صبوحة، مصعب يقول: إنه فتحت تحقيقات بما حدث في النادي الأولمبي. تدخّل هو وغيره لإنقاذ الكثيرات...". الغلامة، ص140
ليس صدفة أن تتحدث صبيحة عن هدى بخصوصية شديدة، غير قادرة على السيطرة عليها إذ هناك أشياء مشتركة غير الحب الذي يجمعهما. تقول صبيحة عن هدى "كان صوتها مكتظا بكل الماضي ... كان صوتها ينطحني بالضبط... ذاك الذي أحبه أحببته يوما". ص134
هذه الرواية مليئة بالشخصيات الخاصة المستوحاة من أناس عراقيين حقيقيين وهي في الوقت نفسه شهادة تاريخية على جرائم سياسية أرتكبت في العراق فهل هي اعتذار ام تبرير كان المفروض أن يقدمه الحزب الحاكم؟ وهو ولع الروائية وشغفها وحماستها منذ "الولع" في تصوير الطباع البطولية كل على طريقته الخاصة: بدر، مصعب، رامي، هدى، عبد الجبار على، هجران، الوالد وزوجاته وغيرهم.
ولكن يبقى المهم هو تلك الشخصيات التي تجسد الحنين إلى الماضي مثل الجنرال عبدالهادي أمين، الذي تختلط فيه كل الأصول الشرقية الخطوط التاريخية والجغرافية إلى القوقاز. أنظر الغلامة، 158-161

وهو أمر لا يختلف كثيرا عن والد مصعب العسكري ووالدته في رواية الولع. الولع، ص 121
ولهذا فإن بيت هجران كالمتحف تلتقي فيه الهرونوتوبات من مختلف مراحل التاريخ وبقاع الشرق وأن ذكريات البنت عن والدتها روكزانه لا تختلف كثيرا عن حكايات صبيحة عن أمها نوعه. ومما يجدر

الإشارة إليه هو أن روكزانه ونوعه هما ايضا اسمان لهما مذاقان خاصان، الأول عربي قديم والثاني تركي قوقازي وكلاهما امرأتان قويتان واثقتان من نفسيهما متعطرتان بأريج التاريخ والماضي والمكان الجميل. الغلامة، 163

وهذا يبدو واضحا عندما تصف الكاتبة شخصياتها القوية ولكنها ليست خارقة وأسطورية. هذه ليست المرة الأولى التي تقدم فيها الروايات العربية رجالا أشداء أقوياء وجنسيين كما هو الحال مع والد صبيحة، التي قالت عنه المرأة الكرجية "هذا نصفه رجل ونصفه ثور مجنح" ص92 ونساؤه قويات وماهرات، نوعه "فص ألماس" ص 89 و"عباسة المصب وريحانة الفرات". ص116

حتى زوجته الأخيرة "كانت مقاتلة وعلى جميع الجهات" 215 وفريدة عمة هدى، التي لا تمارس حضورا كبيرا هنا، تقول عنها صبيحة: "كانت ملامحها مرسومة بشيء من السطوة". ص 88

نفس الشيء يمكن أن يقال عن السجينات إلا أنهن لسن آلهات أنثويات ولا طوطميات كما قرأنا عنهن في الأساطير اليونانية والعربية. بدر أيضا كان قويا بطريقته الخاصة، بمواقفه وفي إختفائه وسجنه في نقرة السلمان "كان نحيلا لكنه كبير...ارى البدر أمامي مكتملا هذه المرة". ص105

لكننا لا نقرأ في الرواية وصفا تفصيليا له ولا للنساء السياسيات المعتقلات في النادي الألمبي، وهو أمر بدا عسيرا على الراوية كما صرحت هي بنفسها، أن تتفقد أحوالهن وتغوص في أعماقهن.

الماضي يتجسد جميلا وحزينا في جلسات السمر التي كانت تجمع بين ضابط الشرطة جميل المعروف، بطل حبات النفتالين ووالد صبيحة، وهي ذكريات تعود إلى قصة تأسيس الدولة العراقية وتتويج الملك يوم 23-8-1921، ص59

أما السخرية من الرجال الطواويس المزيفين الضعفاء أمام المناصب فقد تعوّد قارئ الكاتبة عليها، "مخذول البطل إذا انتهى مديرا عاما في غرفة مبردة" ص41 السيد رامي، الذي تثق به هجران فيهجرها

وليس صدفة أن تصبح اسما على مسمى فتُهجر من قبل الحبيب المناضل وتنتهي في مستشفى المجانين. ص168-169
هل هو هوس الجماهير بحب قادتهم الدكتاتوريين؟
بل إن هذه السخرية تصل ذروتها التهكمية من مسؤول الخطوط الجوية، الذي يضع تاريخ العراق وحضاراته خلفه محاولا ابتزاز صبيحة جنسيا فتقول عنه "...هنا تراءت لي عباسة، زوجة أبي الجميلة في تلك اللحظات، وهي تقترب منه ثم تروح وتبصق على خصيتيه... خاتمه حجر زائف..إي مثلك". ص205-206
وبشكل عام تهتم الروائية بهذه الموضوعة لدرجة أن بطلها عبد الجبار يختتم "الغلامة" عندما يصف فاجعة صبيحة "البقعة لا وجود لها... المكان ذلك مستوى على أفضل ماتكون التسوية ... البقعة تلك كانت مجرد نسخة من اللحم تتمشى عليها دودة متواضعة... ومن يصون رجولتي إذا ما لحقها مقص الإستئصال.....". ص 236
ومن كان سيصون رجولة صبيحة لو كانت رجلا؟ فإذن الأمر سيان أن تولد بنتا أم غلاما، وأن الرجولة ليست بذلك العضو الذي يمكن أن يستأصل أم يُمحى كما حدث لبطلة الرواية.
<u>زمان الرواية</u>
من الملاحظ أن الزمان مؤكد وموثق بالأحداث التاريخية مثل احداث 1963 في العراق وجرائم النادي الأولمبي المذكورة وشخصياته المعروفة. واتفاق نيسان مع عبدالناصر ص125 والأحداث الشخصية بدءا من إعتقال صبيحة حتى موتها في "ليلة الخامس والعشرين من تشرين الثاني من العام سبعة وسبعين" ص 229 أو أثناء عملها مضيفة في الخطوط الجوية العراقية عام 1965 أو عند زيارة هدى لها في السماوة في شهر آب من نفس عام 1963 أو عندما تتحدث عن بداية علاقتها بها "في أوائل الستينات تم التعارف". ص 237 ونفس الشيء يقال عن حديث الشاعر والسفير عندما تذكره صبيحة ببدر"جعلتني أعود إلى أحداث وملفات عتيقة جدا ...."وأنا في زيي المدني، في الحفلة إياها، ... والقياديون القدامى والجدد وأعضاء الجبهة الوطنية يسيرون على مهل وأنت المنتزه". ص 190- 191

ولا بدَ لنا من الإشارة إلى شروط عمر المشتركين في مسابقة مجلة الغد، من 21 إلى 35 سنة وهو نفس عمر صبيحة، فتقول "كأن حياتي ستواصل سيرها من خلال تلك المسابقة والشروط" ص 199 علما أن البطلة الراوية تدخل الرواية بعمر 21 وتنتهي بعمر 35 وهو في حقيقة الأمر الزمن الروائي.
يتحرك الزمان هنا بشكل تراجعي، اي أن الراوية صبيحة تبدأ من الماضي، أو تعود إليه باستمرارعند وصفها الأحداث والشخصيات.
الراوية حاضرة غائبة، تعيش حالة ال "بين بين" كما تقول هي عن نفسها ولهذا فإنها تتحرك في السبعينات لكنها تسرح في خيالها وذكرياتها إلى الطفولة والبدايات والماضي ثم تعود إلى الحاضر وبهذا تلتقي الهرونوتوبات وتتشابك لتكوّن عالماً مليئاً بالمضامين، بل الغموض في بعض الأحيان ولهذا تحتاج إلى المزيد من التركيز.
وتجدر الإشارة هنا إلى أن تداخل الزمكانات يخدم في العديد من مقاطع الرواية مضمونها ومغزاها الفني والأدبي، ولا يمكن استقراء هذا الأمر بدون القراءة المركزة أو إعادتها أو ما يسمى في بعض الأحيان "قراءة القراءة" وربط كل شيء بالمغزى الفني العام وإلا فإنه قد يحدث سوء فهم و ملل من بعض التفصيلات.
يمكن هنا أن نذكر قصة حياة هجران على سبيل المثال لا الحصر حيث تتداخل هنا الأزمنة وتظهر في الرواية غير متسلسلة وغير متتابعة احيانا حيث تعود إلى تعرفها بها وعلاقتها العاطفية بالسيد رامي ويعود زمن الأحداث إلى بداية الستينات.
ولا أعتقد أنها صدفة أن صبيحة تعود إلى ماضي هجران وتزور بيتها وتتحدث عن روكزانه ووالدها وتزورها في المستشفى وكأنها في حالة من الهيام بالأصدقاء والوجد، فهي تجلس إلى جنب هدى وذاكرتها تسرح إلى فاتحة والدها جميل المعروف. الغلامة ص 146 هل هي أم الجميع، تريد أن تحيطهم بعنايتها وحنانها؟ أعتقد ان هذا تساؤل يستحق الاهتمام.، بل إن الراوية تؤكد هذا الأمر قائلة "هجران عبد الهادي هي التي اتخذت قرارها للدخول إلى هذه المخطوطة... كان

هناك عشرات من الآنسات والسيدات المناضلات الباسلات...انقطع خيطهن عني". ص 72
وهذا هو ما يؤكد انطباعنا بعدم وصف الراوية للعالم الداخلي للسياسيين والسياسيات من "الحزب الآخر" وهم من اليساريين، منهم محمود الذي رفضته هدى، بطلة "حبات النفتالين" زوجا لها رغم حبها له، ومنهم بدر، الذي تحاول الراوية أن ترسم له صورة بطولية واصفة إياه من الخارج. قد يكون من الضروري للناقد أن يبحثَ عن تجربة الكاتبة الشخصية وأثرها في خلق هذا التباين بين تصوير شخصيات الحزب الحاكم واليساريين المعارضين.

السرد واللغة

لا بدَ من القول إن هذه الرواية هي امتداد للروايات العربية المعاصرة التي صدرت مؤخرا حيث تجاوزت تجربة الواقعية الفنية في السبعينات والثمانينات. فأثبت الروائيون العرب قدرتهم على انجاز مهمات روائية إبداعية فنية مكتوبة بلغة متقنة، مكثفة، محبكة تبتعد عن الافتعال، تتوفر فيها مختلف أشكال النشاط الكلامي والتعبير اللغوي الحي.
إنها لغة روائية مشبعة بالحزن والإنسيابية ووصف الحالات الإنسانية الخاصة. إنها لم تترك ظاهرة إلا ووصفتها، فهي لغة مواصلة ومتابعة وتواصل، لغة لغات متنوعة ذات مستويات مختلفة ولكنها منصهرة في مشاعر الراوية صبيحة أو الرواة الآخرين مثل الشاعر كمال عبد الرحيم أو الناقد عبد الجبار. لكنها ولهذا السبب قد تكون لغة صعبة تحتاج للقراءة المركزة لمعرفة الغموض وفهم الرموز بخاصة عندما تنتقل إلى مستويات مختلفة مثل الشعرية والأسطورية المستوحاة والمستمدة من ملحمة جلجامش وبناء البرج والكتابات البابلية عموما والدينية والتراثية. ص 179-184

لقد صدرت في الفترة الأخيرة روايات عراقية عديدة وهو أمر يبشر بخير بالنسبة لانجازاتها ولكن من المؤكد أن المواصلة على الممارسة

الروائية سيقود إلى تغير نوعي كبير. لا بدَ من الإشارة إلى أن طريقة تناول التاريخ السياسي العراقي المعاصر عند أغلب الروائيين العراقيين اليساريين يختلف كثيرا عما هو الحال لدى الروائية، إذ إنها تحاول إعادة فلسفته وترميزه رغبةً منها في أن تجعل عملها أكثر شمولياً. وهنا تحاول إعادة فلسفة الاحتراب بين الشيوعيين والبعثيين وكأنها تنظر إليهم بموضوعية من الجانب الآخر.
يلاحظ القارىء بعض الاقتباسات من الوثائق والبلاغات والمراسلات من وإلى الكاتبة حيث تختلط فيها الهرونوتوبات وينتقل السرد إلى مناح مختلفة، ولا بدَ للإشارة هنا إلى أنه لم تكن هذه الطريقة موفقة دائما ومناسبة للسرد الروائي وبدون الوقوع في التاريخانية والوثائقية والمباشرة والافتعال إلى حد ما. لاحظ على سبيل المثال لا الحصر اقتباسات من بيان انقلاب 1968 على لسان جميل المعروف ص111-112 وبيانات انقلاب 1963 أنظر ص 107
ولا أعتقد أن الأمر يحتاج إلى عناء لمعرفة من هم الأشخاص الحقيقيين الذين استوحت الكاتبة منهم بعض أبطالها، ولم تحاول إخفاء ذلك كثيرا لا في الأسماء ولا في التحليلات والمناقشات الفكرية والنقدية لدى علي عبدالجبار، الذي يكتب عن السياب وتأثر الشاعر العراقي حسب الشيخ جعفر ببلوك، أو مسلم تقي، الذي تقول له "روايتك اليتيمة "الثائر" ص 43 كأنها تشير بذلك إلى رواية معروفة لا يختلف عنوانها كثيرا لكاتب يساري معروف.

الرمزية

الرمزية أمر هام في هذه الرواية وأعتقد أن القراءة يمكن أن تتعثر ويصبح فهمها عسيرا بدونها "الرمزية" وهي امتداد للنظام الأليغوري، الذي تحدثت عنه بإيجاز. لاحظ وصف الكلاب وعوائهم "والكلاب تصطفيني... وبدر يمر في تلك الأحوال." ص56 و"رامي امامي فحل مخبوص متهالك ومستعجل... هل هذه هي الأرض العراقية ... البيت العراقي... دمي العراقي الطيب". ص 181-182

ولهذا فأنا أعتقد أن فهم الرواية سيكون عسيرا بدون الأخذ بنظر الاعتبار تلك المفاهيم الأليغورية المجازية وليس الرمزية فحسب، ذات العلاقة بتاريخ العراق السياسي المعاصر والقديم.

قد يؤدي تجاهل الأليغوريا والرمزية إلى إساءة فهمها، بل ملل من مواصلة قراءة بعض مقاطعها أو فصولها.
أخيرا فلا بدَ من الإشارة إلى محاولة إيضاح لغز الأسماء والشخصية المحورية وحب الآخرين لصبيحة وبيان رمزيتها في رسالة الشاعر للبطلة "ليكن اسمك ماشئت، ما تشائين، ما يشاء الحزب الآخر. ما تشاء الدولة العراقية... صبيحة، صباح، وصال، سهاد، وئام، انت منذ البداية، وأنت إلى النهاية، فأين المفر؟". ص 198
نعم "أين المفر" هذا السؤال سيبقى مطروحا أمام الأبطال المتنافسين على حب صبيحة العراق. هل ستجيب عنه الروائية عالية ممدوح مرة أخرى في رواية أخرى قد تكون مكرسة لمازن الطائر العراقي في الغرب أو عن شخصية أخرى تعاني من وجد التوله بالعراق وأرضه الطيبة.

*** هذا المقال موجز لدراسة موسعة عن "الغلامة" للروائية عالية ممدوح. دار الساقي. 2000**

القسم الخامس :

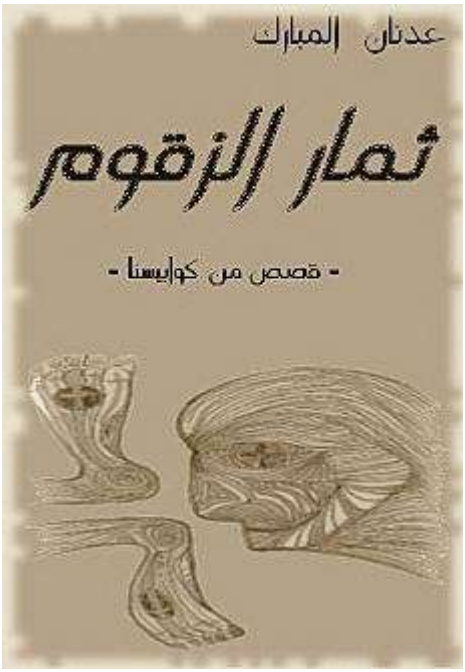
هوامش حول مشروع عدنان المبارك الادبي

قراءة في ثمار الزقوم

إن أهم شيء يشعر القارىء به، حين يستمتع بهذه النصوص السردية الجميلة هو إصرار صاحبها على السخرية من القهر، لكنها ليست سخرية من أجل السخرية أو الضحك لملأ الفراغ بل ضحك مبكٍ وكل ما يدخل ضمن نظام شر البلية ما يضحك.

وهذا الإمعان في وصف العالم المليء بالفضائع والفضائح والسفالات والدمار بطريقة لاتخلو من مبالغات مقبولة رغم اقترابها من عالم الخيال والأساطير، يجعل القارىء يصدق بأنه إزاء حقيقة اسمها الانهيار.

وهنا تكمن أهمية هذا النوع من الكتابة التي تبتعد كثيرا عن الأساليب التقليدية إذ إن الكاتب مشغول بالتعبير عن هذا الهم الذي يصر على إبرازه، والأخذ بيد القارىء وإقناعه بأن كل ما يقرأه عن هذه الممارسات ليست فضائح مفتعلة بل مصيبة حقيقية بكل معنى الكلمة. إنها كارثة ولعنة حلت علينا جميعا وإن الأمر لم يعد يحتمل ولهذا لا بدّ من عمل شيء ما ينقذ الحال قبل فوات الأوان.



اللغة هي أيضا تتجسد فيها السخرية والإصرار والمواصلة على محاكاة الظواهر والأحداث التأريخية والممارسات السلطوية والحقائق، الا أنها لغة حكي سردية تبتعد عن الافتعال

والإنشاء وإنها لغة إنسان خاص يصلح أن يكون بطلا روائيا، لكنها تحتاج الى تركيز وتفاعل كبيرين من قبل القارىء.
هذا النوع من السرد يمكن ان يكون قابلا للتذوق من قبل قراء متفاعلين مع الحالة التأريخية والسياسية ومتقبلين لإمكانية تحليل الظواهر تحليلا فلسفيا أو فلسفة الظواهر الشرقأوسطية.
المصيبة أننا مجموعة شعوب تعيش في مركز الجغرافية والحضارات والتأريخ لكننا مهمشون أو بالأحرى رضينا بهذه الحالة المهمشة من قبلنا أنفسنا ولا علاقة للآخرين بها. إننا نبحث دائما عن شماعة نعلق عليها أسباب مشاكلنا وتخلفنا أو تهميشنا من قبل الآخرين، بينما الأمر لا يحتاج الى عناء كبير لمعرفة الأسباب الحقيقية لكل ذلك، والتي تكمن فينا.
أعتقد أن هذا هو جوهر الموضوع الذي أراد الكاتب عدنان المبارك أن يقوله لنا في نصوصه التي كرسها لقضايا أرقته كثيرا قبل أن يباشر الغوص فيها.
والطامة الكبرى إننا شرقأوسطيون شهدنا ملاحم الانتصارات، في منطقة كانت مهد الحضارات، فأصبحت اليوم لها خصوصية لا توصف، ينطبق عليها كل ما يمكن أن نسمع من جرائم حتى وإن رويت بطرق أسطورية او خرافية، لأنها مليئة بالأعاجيب، بالقهر والتسلط والحرمان والتخلف ولكن بقوة الإنسان و ذكائه في الوقت نفسه.
أهم شيء بالنسبة لعدنان المبارك هو إعادة مشاعر الدهشة والانبهار لدى قارئه، وهي صفة مهمة للإنسان لكي يحس بما يجري حوله ويستمتع بحياته وإلا فإنه سيعاني من الإحباط والكآبة. وهذا هو جل ما يخشاه الكاتب.
والمهم أيضا هو أن عدنان المبارك لا يعد نصوصا قصصية كما قد يتوقع بعض القراء منه، بل إنه يحاول انجاز مهمة إعادة خلق الحالة

المأساوية، الكارثة التي نعيشها، ممارسا بذلك حبه للبشر من خلال الكتابة بطريقة اخرى، قد تكون غريبة وعجيبة، ممعنة في المغالاة والمبالغات الا أنها الفضلى والمناسبة لمتطلباته للتعبيرعن مشاعره وهمومه ولإيقاظ الآخر من غفوته فيكون بذلك قد برأ ذمته وتخلص من مشاعر تأنيب الضمير والذنب والتقصير. إنها حالة كاثارسيس وجدانية يمر بها الكاتب عدنان المبارك أثناء ممارسته إبداعه وليست مواظبة تقليدية يقوم بها لكتابة قصة عادية تتوفر فيها مقوماتها المعروفة.

هذا ما يمكن للقارىء ملاحظته بعد قرائته لقصة "ثمار الزقوم" وتتأكد هذه المشاعر "في البستان"، إذ إنها نموذج إيجابي آخر يجسد إصرار الكاتب على ممارسة سرديته الساخرة من العالم الفوقي بكل ما يملكه من موهبة لوصف حالهم مؤكدا من خلال هذا الإمعان أو التمادي في السخرية، على أن ما يقوم بهه ليس مبالغة، بل هو الحقيقة. هذه هي حقيقتهم وهنا تكمن مأساتنا. إنها حقيقة مرّة ولهذا يجد القارىء نفسه أمام نصوص يقدمها كاتب متخصص بهم، يبث أحزانه ومعاناته.

ويتجسد نفس النمط من السخرية في قصة "الرئيس الحبيب... الرئيس الحبيب" حيث يتميز بالتواصل مع الواقع لتكوّن مع النصوص الأخرى عالما سرديا كاملا مكرسا لموضوعته المركزية: التسلط والقهر.

هذا الإصرار في متابعة الموضوعة الرئيسة، والإمعان في السخرية وتكريس كل شيء لها يشد المتلقي الواعي ويجعله يشعر كما لو أنه عالم سردي واحد يقترب من الجو الروائي، فهي نصوص مترابطة في حقيقة الأمر يشملها جو فلسفي واحد.

يتأكد هذاالأمر في (المهرج) حيث تتجسد فيها قدرة الكاتب الإيحائية وتمكنه من وصف صوره ومعرفته العميقة بتفصيلات الحال، فلديه

الكثير مما يقال وحقائقه وحدها تتحدث عن نفسها فتشغل بال الإنسان وتبهره وتدهشه.
إن حالة الانبهار أمام وقائع الوضع التاريخي قد تكون مهمة لدى نوع من المتلقين، يتميزون بالوجد والمعاناة والقدرة على التركيز، ولكنهم عملة نادرة في هذا الزمان الذي صار الناس فيه بسبب الإحباط يفضلون الكتابة البسيطة أو الرومانتيكية.
هناك أمر هام أود أن أختم به مقدمتي وهي أن لغة عدنان المبارك سردية بسيطة وجميلة، استطاع تحويلها من عادية الى فنية بلا افتعال وبدون السقوط في المباشرة أو الشرح أو الكتابات الاجتماعية ولا الكتابة القصصية التكنيكية المفتعلة التي تتميز بإقحام مقومات النثر السردي على حالة الكتابة بشكل مصطنع فتكون النتيجة نثرا سرديا جامدا أو جافا او تقليدا للآخرين.
هذه النصوص مفعمة بالحيوية والحياة ولهذا كتبت عنها هذه المقدمة.

تكريم الكاتب عدنان المبارك

عجيب أمر هذا الكاتب عدنان المبارك، دخل في عقده السابع لكنه لا يزال يتحدث معك بصوت طفولي خجول ويتمتع بذاكرة طازجه أو" تازه" كما يقال. فهو يستطيع بسهولة أن يحدثك عن تفصيلات الانطباعية الفرنسية وقضايا الشكلانيين الروس ونظرية باختين في الأدب والأدباء البولون أمثال فيتولد غومبروفيتش وتاديوش روجيفيتش وغيرهم. وإذا اردنا الحق فإن دولا مثل العراق وبولونيا والدنمرك ملزمة بتكريم هذا الجندي المجهول في محراب الثقافة والذي بفضله اطلع الملايين من قراء العربية على الأعمال البولونيه كما سنرى لاحقا.

سافر عدنان المبارك الى بولونيا وهو في الرابع والعشرين من عمره ودرس فيها الاخراج في مدرسة السينما والمسرح ثم غير اختصاصه ليدرس تاريخ الفن. صقلت الدراسة الجامعية وكتابة الأبحاث الاكاديمية مهاراته ومواهبه وعمقت مداركه ومعارفه بشكل منهجي منظم ليس كما هو الحال في القراءات الذاتيه التي لا يستهان بها.

ومنذ ذلك الوقت يقيم عدنان المبارك في منفاه او غربته باستثناء زيارات قصيره الى بلده العراق، حيث رمته في التسعينات عصا الترحال الى مدينة نيوكيوبينج فالستر الواقعة في جزيرة لولاند حيث يمارس نشاطه الإبداعي والادبي ويشرف على موقع القصة العراقية.

هناك كتاب عراقيون وغيرعراقيين لم تضف غربتهم لتجربتهم الإبداعيه آفاقا جديده وبقوا اسيري تجاربهم السابقة وذاكرتهم العراقيه. ويعود هذا الامر لعدة اسباب اهمها عامل اللغة والاطلاع على ثقافة البلدان التي يقيمون فيها ولغتها أو حتى عدم اتقان لغة

اجنبيه اوروبيه اخرى تعينهم على سد هذا النقص او الثغرة. ليس الأمر كذلك بالنسبة للكاتب عدنان المبارك فهو يجيد البولونيه والانجليزيه ويتعامل بالفرنسيه والدنمركية.

وهناك مَن خرج من العراق ليقيم في إحدى دول الجوار وصار يتبجح في كل مناسبة او بدون مناسبة بانه يقيم في الخارج وكأن هذا الأمر صار وساما يعلق على صدورهم او مزيّة يتبجحون بها. ولكن ماذا تعني الغربة او العيش في الخارج بالنسبة لهذا الرجل السبعيني الذي لا يزال يتحدث اليك بالطريقة الخمسينيه والسبعينيه؟

الغربة

يقول عدنان المبارك عن غربته: "يعني العيش في الخارج أنك تترك وراءك كل شيء - الطفولة واللغة وهذا المحيط وذاك، بل جميع البشر الذين تعرفهم جيدا. لكن تبقى تلك ال (لكن). وأقصد هنا أن لكل كاتب عالمه الخاص، وكما يقول غومبروفتش فهو عالم لا يمكن أن يكون من صنع الخيال أو تقادم عليه العهد. وأنا مثله لا أستطيع رؤية العالم إلا بعيني ومن موقعي الخاص. ما أكتبه من قصص وروايات فيه (إكسسوار) من هذا الواقع العراقي وذاك، لكن الكتابة نفسها تأتي من مرجل آخر لا أعرف أيّ تفاعلات تحدث فيه. الكاتب بحاجة الى خلق بون بينه والعالم الخارجي. فأنت تشاهد اللوحة بصورة أفضل إذا كان يفصلك عنها بعد معيّن. وأن يكون الفنان في خضم الأحداث والحياة الجارية لا يمنحه ذلك ضمانة أكيدة بصحة أحكامه ونضجها. بالنسبة للكاتب يكون كل شيء خارج عالمه الداخلي مجرد (خامات) يصوغ منها أعماله. أكيد أن التواصل مع (الخارج) يشحذ أدواتنا ويأتينا بميزة الدقة، إلا أن هذه الدقة ليست هي الحقيقة كما يقول ماتيس. فمهمة الفن ليست البحث عن الحقيقة وأيّ كانت. فهذه قد تكون مهمة

العلم. ومعروفة هنا تلك الجملة من فاوست غيته : (يا صديقي أن كل نظرية هي معدومة الألوان لكن شجرة الحياة الخضراء هي ذهبية). وعامة أجد أن سوء الفهم الأكبر ينتج عن غياب أيّ تعريف دقيق لما يسمى "بالغربة".

هنري ميللر كتب أروع أعماله في هذه الغربة. و كما تعرف فقائمة الكتاب المغتربين طويلة. وباعتقادي أن الإنسان يشعر بغرابة الوجود التي ذكرها ألبير كامي مرة، في منعطف أيّ شارع ولايهم هنا إذا كان عراقيا أو دنماركيا .. ثمة هواجس وأسئلة أساسية لا تعرف حدود الجغرافيا. قبل كل شيء تصبح الغربة نقضا لمصطلحات مثل الوطن، المدينة، البيت، بل الغرفة الشخصية. بالنسبة لي أنا أحمل كامل حياتي السابقة – من الولادة الى عمر الرابعة والعشرين حين غادرتُ البلاد – في رأسي وقلمي. ... ولعل المرء يشعر بالغربة حين تحصل المواجهة بين ما يشعر به ويفكر وبين واقع الغربة الخارجي. والكثيرون كتبوا عن الغربة، وكل واحد منهم وفق ثوابته العاطفية والذهنية والعقائدية وغيرها. بالطبع هناك أحكام وبديهيات مقبولة بدون جدال إلا أنني لا أستطيع أن أحشرها تلقائيا في قاموسي الخاص ككاتب. ثمة أقوال – كليشهات يزخرفها ميلنا الشرقي الى فائض العاطفة. الكاتب بحاجة الى ديكور يضع فيه شخصياته. وهذا يختلف من كاتب الى آخر. معلوم أن ديكورات كافكا كانت متواضعة وتميل صوب التجريد إلا أن هذا الكاتب حقق أكثر من ريادة فيما يخص سبر بعض متاهات الإنسان. بالطبع أفادته كثيرا ممارسته اليومية لكنه أدرك محدوديتها ونفعها القليل عندما حرّك تلك القضايا الأساسية.....

الغربة كما يقول تشيسواف ميوش هي عيون جديدة، فكر جديد، بون جديد. وهذا ما يحتاجه الكاتب في منفاه (الخارجي). وبعدها يسأل هذا الشاعر البولندي: لكن هل بإمكانية المغترب أن يدحر الأنا القديمة ؟

بالطبع يعتمد الأمر على موارد لم يكن قد عرف عنها الكثير في السابق، وبينها تبدل اللغة. وميوش يتكلم هناك عن تجربة معاشة لكنها مشتركة أيضا. رغم كل شيء يعتمد الخيارالأكثر صعوبة على الاحتفاظ بالحضورالمتخيَّل والمقرَّر في البلاد التي ينحدر منها الكاتب المغترب. كذلك استوقفتني ملاحظات أخرى لدى هذا الشاعر مثل قوله إن ظروف الغربة التي يخضع لها الكاتب تعمل على الأخذ بآفاق ومنظورات كثيرة وأصناف وأساليب أخرى وخاصة ما يرتبط بالنقل الرمزي للواقع. بعبارة أخرى يأتي هذا النقل تعويضا عن النقل الاخر: الفعلي أي إحدى صيغ الواقع وفق المفهوم الشائع".

إنه بحق جندي مجهول في محراب الثقافة العالمية، يعمل بداب ونشاط وهدوء في عالم الظاهرات الصوتية والادعاءات.

يكتب هذا الفنان على طريقة صديقه الراحل غائب طعمه فرمان "قل كلمتك وامشِ" بدون النظر الى الخلف او التطلع الى المكاسب والغنائم والامتيازات التي يتقاتل عليها من ادركتهم حرفة الأدب الآن وبخاصة بعد سقوط الاصنام فصرنا نسمع اصوات المدعين والإمعات والطبالين.

من محلة السيمر في البصره الى بولونيا

انطلقت بداياته من محلة السيمر في ثغر العراق البصراوي الجميل المطل على الخليج والعالم، الذي كان يستقبل رموزه الثقافية العالميه مثل الفنانيين البولون الذين اثروا فيما بعد في الحركة التشكيلية والثقافية العراقية كلها. ويرحل كاتبنا من السيمر الى وارشو لينهل منها العلم والمعرفة وليعطيها ما لم يقدر عليه الملايين من ابنائها، ومن الأخيرة الى الدنمرك حيث ينشغل قدر ما تسمح به ظروفه

بموضوعات فلسفة سورين كيركوكغارد والثقافة الدنمركية لكن ليركز اهتمامه الى موقع القصة العراقية.

المقال الأول والمرشد الروحي مصطفى عبود

هنا سينمو ويترعرع هذا الكاتب الصوفي الزاهد في احياء البصرة وسيدرس في ثانويتها وسيرتاد دورالسينما مع زميله الكبير ومرشده الروحي مصطفى عبود، الذي يقول عنه "لقد فاقنا جميعا بذكائه ومتابعاته الجادة وأحكامه الناضجة في ظاهرة الفيلم خاصة". كانوا يكونون حلقة صغيرة يحدثهم مصطفى عبود ما قرأه من مجلة فيلم أند فيلمينغ بالانجليزيه. هذه الحلقة البصرية تذكرنا بجماعة الوقت الضائع التي كان ينتمي اليها قسم من كتاب الخمسينات العراقيين.

وعن اول مقال كتبه عدنان المبارك يقول: "كانت البداية مع الفيلم". وأصبح فيما بعد شقيقه الأكبرمعلمه الأول والذي كان ينشر قصصه في مجلة الهاتف لصاحبها الخليلي. وصار عدنان المبارك يكتب منذ منتصف الخمسينات مقالاته البسيطة عن السينما التي اغوته في الصحف المحلية واحيانا قليله في العاصمة بغداد.

وعن بدايات تشكل وعيه الثقافي يقول عدنان المبارك " كانت تجذبنا الكتب الممنوعة ومعظمها عن الماركسيه والادب السوفييتي، الذي لا اظن أن هناك من لم يسحره آنذاك وخاصة اذا كان مراهقا، فالعالم كان هناك شفافا على حد تعبير فيسوافا شيمبورسكا، وبعدها جاءت فترة الوعي الثاني واكتشاف لاشفافية العالم والإنسان: قراءة تراجم سهيل ادريس وبعلبكي وعيتاني وغيرها. كانت اكتشافات مدهشه بل مصدمه بعد الدخول الى عوالم فوكنر وكافكا وتينيسي وليامز واليوت وباوند وكامي وسارتر ودوستويفسكي وهيسه والباقين من الذين نظروا الى البشر والطبيعه حتى الحيوان من مرصد آخر، عليّ القول إن طه

حسين والعقاد مثلا لم يؤثرا كثيرا في، ربما بسبب تنوع الخيارات. كنت وقعت تحت تأثير سلامه موسى بشكل خاص. جذبتني علمانيته وعقلانيته".

محمود عبد الوهاب وأردش كاكافيان

ويتعرف الى القاص محمود عبدالوهاب وصديق عمره أردش كاكافيان، الذي قدم الى البصرة مع مظفر النواب بمناسبة معرض للانطباعيين". يقول عدنان عن هذا الأمر: "وهكذا وجدت نفسي كما لو أني هبطت على كوكب آخر واكتشفت فيه حيوات آخرى! كان أرداش يحب الشعر وصارت عادتنا أن نقرأه معاً. بعدها كتب هذا الصديق الراحل الكثير من الأشعار التي ضاع بعضها وآخر قمت بنشره. كنت سعيدا حقا عندما اكتشفت أن للفن، أي الكتابة أيضا، مهاما أخرى غيرالتسجيل والتحريض الاجتماعي أو السياسي أو الأخلاقي أو الصيرورة وسيلة إعلامية – معرفية من طراز خاص. عرفت أنه ليس من الملزم أن تكون علاقة الفنان بالطبيعة والمجتمع (العالم الخارجي) مباشرةً. كانت ملاحظات وخواطر وأفكارأرداش تدفعني الى التفكير المتواصل بقضايا أخرى غير التي كانت (رائجة). لا يعني هذا أنني كنت معزولا عن دوامات الحياة وبراكينها آنذاك. كل ما حصل كان تحوّلا جذريا في سلم القيم والاهتمامات الكتابية والفكرية. في البصرة كنت معجبا بقصص محمود عبدالوهاب (أتذكر انسحاري بقصته "القطار الصاعد الى بغداد") ومهدي عيسى الصقر. كنا جميعا نشعر بالزهو والفخر بأنهما من مدينتنا وجيراننا.

بالفعل كان الصقر يقطن الزقاق المجاورفي محلة السيمر.. في تلك السنوات جرّبت قوتي في الكتابة القصصية. لم أكتب كثيرا بل بضع قصص، ربما ثلاث أو أربع. نشرتها في الصحف المحلية وواحدة في

مجلة (فنون) البغدادية. بعد المدرسة جرفتني الصحافة في بغداد إلا أنني بقيت مخلصا للكتابة عن الفلم".
وكتب عدنان المبارك بضعة قصص لكنه بقي مخلصا للكتابة عن الفيلم على حد قوله.

تراجمه

أما تراجمه في الأدب والنقد والثقافة فلا تحصى ولا تعد وأتحفت المكتبة العراقية والعربيه بافضل الكتب والدرسات.

ترجمَ موضوعات شتى من مختلف مجالات الحياة وبقي الأدب والفن يحتل الصداره مثل مذكرات المخرج السينمائي الإيطالي فيتوريو دي سيكا عام 1954 في مجلة (فنون) العراقية. يقول عدنان المبارك عن الترجمه "كانت الترجمة ولا تزال إغراءاً كبيراً. أكيد أن من الأسباب الرغبة والسعي الى إشراك الآخرين بما تقرأه إنطلاقا من قناعتك بنفعه. بصراحة أنا لا أتذكر ما ترجمته في النصف الثاني من الخمسينات خاصة. بعدها جاءت فترة الدراسة الجامعية التي أبعدتني عن الترجمة بل الكتابة النثرية. كنت أترجم أحيانا لنفسي ولا أنشر لكن منذ السبعينات استعدتُ الرغبة وأخذت أنشر في الصحف والمجلات العراقية.

في الحقيقة نشرتُ هناك معظم ما ترجمته من الأدب البولندي كالقصص والمسرحيات و القصائد وغيرها. فيما يخص هذا الأدب دهشت منذ البدء بتنوعه وأصالته. تعرفتُ حينها على إبداع كباره أمثال فيتولد غومبروفتش وتاديوش روجيفتش وسوافومير مروجيك وتشيسواف ميووش وفيسوافا شمبورسكا وزبغنيف هربرت وغيرهم. وكان كتاب وفنانو هذا البلد يغردون في تلك العقود خارج السرب.. وبكل تواضع يسهل علي القول إن تراجمي للأدب البولندي وما كتبته

في النصف الثاني من السبعينات والثمانينات خاصة كانت إسهاما نشطا في جرّ الانتباه الى الأدب البولندي المعاصر. بعدها جاء ت التجربة مع الأدب الدنماركي الذي لم أكن أعرف عنه الكثير عدا كيركيغورد وأندرسن .. ترجمتُ لشعراء دنماركيين وجدت أن لهم أصواتا متميزة يندرأن نعثر عليها في آداب أوربا وغيرها. أكيد أن هذا الشعر هو امتداد طبيعي لما حققته آداب إسكندنافيا وتشكيلها وفلسفتها وفكرها.

كما تعرف أنا أقترب بحذر بالغ من الأدب الدنماركي وخاصة من شعرائه والعملاق سورين كيركغورد الذي (عذب) الكثيرين من المترجمين وقرائه المخلصين في الخارج. كان ميغويل أونامونو قد تعلم الدنماركية من أجل أن يفهم كيركيغورد بصورة أفضل.. أكيد أنه سمع بعذاب ناشريه الدنماركيين أنفسهم حين لم يفلحوا في فك جميع (طلاسم) كتاباته. كذلك فاللغة مثل الفرس الجموح وليس هناك أمد محدد لترويضها ! وأظنني تأخرتُ في هذه الساحة. فذاكرتي الآن كمترجم ليست بتلك المرونة والاستيعاب السابقين. لكن رغم ذلك أجد نفسي منجرفا معها بين حين وآخر.. "، هذا ما ذكره لي في لقاء شخصي.

النقد الأدبي

وعلى الرغم من ان باعه في النقد كبير لكنه لا يعتبر نفسه ناقداً بل مجرد متلق يقظ كما يقول. ولكن جرب واساله عن النقد ومدارسه واساليبه ومناهجه ومواقف الكتاب والنقاد أمثال أرنستو ساباتو الذي ترجم له الكثير وهنري ميلر وآخرين. وعموما يمكن تلخيص فكر عدنان المبارك النقدي هو انه لا يميل الى "الروتين والمساطر المنهجيه ... لأن مايشوش الرؤيه هو الميل المنهجي لدى الناقد

المحترف". اما بالنسبة لكتابة الانواع النثريه مثل القصه والروايه فإن عدنان المبارك يقول "ليس الغرض إعادة خلق الطبيعه سواء اكانت إنسانا أو غيره، بل خلق طبيعه أخرى واكتشاف حقائق أخرى. هذه هي بوصلتي في كتابة القصه والروايه أيضا. وفي الحقيقه لم يبقَ النثر نثراً والشعر شعراً فالأشكال الأدبيه تتهاوى عند اللجوء الى اللغة الحيه مثلا".

أصدر عدنان المبارك مجموعة قصصيه جديدة بعنوان "في مدينة اخرى" تتضمن قصصا قصيرة مثل "النهاية عند الأفق"، "في الرجاء الصالح رقم خمسه"، "التحول الأخير للفطحل"، "خروج الفطحل من المطهر البصراوي" وقصص اخرى.

وأصدر قبل ذلك روايات مثل "الزاغور"، "ترس السلحفاة أو الموت"، "قبل كل يوم"، "تحت سور الصفيح"، "رسائل الى موتى" و"حكايات السجارة الأخيرة".

أهم ما يمكن ملاحظته على لغة أغلب قصص عدنان المبارك هو السخرية من القهر، لكنها ليست ضحكاً لملأ الفراغ بل ضحك مبك وكل ما يدخل ضمن نظام شر البلية ما يضحك .

وهذا الإمعان في وصف العالم المليء بالفظائع والفضائح والسفالات والدمار بطريقة لا تخلو من مبالغات مقبولة رغم اقترابها من عالم الخيال والأساطير، يجعل القارىء يصدق بأنه إزاء حقيقة اسمها الانهيار .

وهنا تكمن أهمية هذا النوع من الكتابة التي تبتعد كثيرا عن الأساليب التقليدية إذ إن الكاتب مشغول بالتعبير عن هذا الهم الذي يصرعلى إ برازه، والأخذ بيد القارىءء وإقناعه بأن كل ما يقرأه عن

هذه الممارسات ليست فضائح مفتعلة بل مصيبة حقيقية بكل معنى الكلمة. إنها كارثة ولعنة حلت علينا جميعا وإن الأمر لم يعد يحتمل ولهذا لا بدّ من عمل شيء ما ينقذ الحال قبل فوات الأوان.

واللغة هي أيضا تتجسد فيها السخرية والإصرار والمواصلة على محاكاة الظواهر والأحداث التأريخية والممارسات السلطوية والحقائق، الا أنها لغة حكي سردية تبتعد عن الافتعال والإنشاء، لغة إنسان خاص يصلح أن يكون بطلا روائيا، لكنها تحتاج الى تركيز وتفاعل كبيرين من قبل القارىء .

هذا النوع من السرد يمكن ان يكون قابلا للتذوق من قبل قراء متفاعلين مع الحالة التأريخية والسياسية ومتقبلين لإمكانية تحليل الظواهر تحليلا فلسفيا أو فلسفة الظواهر الشرقأوسطية.

عندما نقرأ نصوص عدنان المبارك السردية نشعر وكأن لسان حاله يقول: المصيبة إننا مجموعة شعوب تعيش في مركز الجغرافية والحضارات والتأريخ لكننا مهمشون، أو بالأحرى رضينا هذه الحالة المهمشة من قبلنا انفسنا ولا علاقة للآخرين بها. إننا نبحث دائما عن شماعة نعلق عليها اسباب مشاكلنا وتخلفنا أو تهميشنا من قبل الآخرين، بينما أن الأمر لايحتاج الى عناء كبير لمعرفة الأسباب الحقيقية لكل ذلك، والتي تكمن فينا.

أعتقد أن هذا هو جوهر الموضوع الذي اراد الكاتب أن يقوله لنا في نصوصه التي كرسها لقضايا أرقته كثيرا قبل أن يباشر الغوص فيها.

والطامة الكبرى أننا شرقأوسطيون شهدنا (ملاحم) الانتصارات، في منطقة كانت مهد الحضارات، فأصبحت اليوم لها خصوصية لاتوصف، ينطبق عليها كل ما يمكن أن نسمع من جرائم حتى وأن

رويت بطرق أسطورية او خرافية، لأنها مليئة بالأعاجيب، بالقهر والتسلط والحرمان والتخلف ولكن قوة الإنسان وذكائه في الوقت نفسه.

ولكن قد يسيء القارىء الفهم ويتصور أنها مانيفيست سياسي وليست نصوصا أدبية فنية، وهذا غير صحيح لأننا نقرأ مناجاة حزينة عن الأنين والنحيب وآلام البشر. أهم شيء بالنسبة للمبارك هو إعادة مشاعر الدهشة لدى قارئه، وهي صفة مهمة للإنسان لكي يحس بما يجري حوله ويستمتع بحياته وإلا فإنه سيعاني من الإحباط والكآبة وهذا هو جل ما يخشاه.

والمهم أيضا هو أن عدنان المبارك لا يعد نصوصا قصصية كما قد يتوقع بعض القراء منه، بل إنه يحاول انجاز مهمة إعادة خلق الحالة المأساوية، الكارثة التي نعيشها، ممارسا بذلك حبه للبشر من خلال الكتابة بطريقة اخرى، قد تكون غريبة وعجيبة، ممعنة في المغالاة والمبالغات واختلاط الواقع مع الخيال إلا أنها الفضلى والمناسبة لمتطلباته في التعبيرعن مشاعره وهمومه ولإيقاظ الآخر من غفوته فيكون بذلك قد برأ ذمته وتخلص من مشاعر الذنب والتقصير. إنها حالة كاثارسيس وجدانية يمر بها المبارك أثناء ممارسته إبداعه وليست مواظبة يوميه يقوم بها لكتابة قصة عادية تتوفر فيها مقوماتها المعروفة مثل الحدث والمكان والزمان ووحدة الأبعاد الثلاثة والخ من القوانين النظرية التي صارت بالنسبة له، كما يبدو لي، مجرد هرطقات نقديه لا اكثر.

هذا ما يمكن للقارىء ملاحظته بالذات بعد قرائته لقصة "ثمار الزقوم"، وتتأكد هذه المشاعر في "في البستان" و"أمام القصر الجديد"، إذ إنها نموذج إيجابي آخر على إصرار الكاتب في ممارسة

سرديته الساخرة من العالم الفوقي بكل ما يملكه من موهبة لوصف حالهم مؤكدا من خلال هذا الإمعان أو التمادي في السخرية، على أن ما يقوم به ليس مبالغة، بل حقيقة، وهنا تكمن مأساتنا. إنها حقيقة مرّة ولهذا يجد القارىء نفسه امام نصوص يقدمها كاتب متخصص بهم ، يبث أحزانه ومعاناته.

ويتجسد نفس النمط من السخرية في قصة "رجل لقبه السعيد" و "الوشايات" حيث يتميز بالتواصل مع الواقع لتكوّن مع النصوص الأخرى عالما سرديا كاملا مكرسا لموضوعته المركزية : التسلط والقهر.

هذا الإصرار في متابعة الموضوعة الرئيسية، والإمعان في السخرية وتكريس كل شيء لها يشد المتلقي الواعي ويجعله يشعر كما لو أنه أمام عالم سردي واحد يقترب من الجو الروائي، فهي نصوص مترابطة في حقيقة الأمر يشملها جو فلسفي واحد. يتأكد هذا الأمر في قصة "المهرج" و"الغرق" حيث تتجسد فيها قدرة الكاتب الإيحائية وتمكنه من وصف صوره ومعرفته العميقة بتفصيلات الحال، فلديه الكثير مما يقال وحقائقه وحدها تتحدث عن نفسها فتشغل بال الإنسان وتبهره وتدهشه.

إن حالة الانبهار والاندهاش أمام وقائع الحالة التاريخية قد تكون مهمة لدى نوع من المتلقين، يتميزون بالوجد والمعاناة والقدرة على التركيز، ولكنهم عملة نادرة في هذا الزمان الذي صار الناس فيه بسبب الإحباط ينشدون الكتابة البسيطة أوالرومانتيكية. هناك أمر هام أود ان أختم به مقالي هذا وهي أن لغة المبارك سردية بسيطة وجميلة، استطاع تحويلها من عادية الى فنية بلا افتعال وبدون السقوط في المباشرة أو الشرح أو الكتابات الاجتماعية ولا حتى

القصصية التكنيكية المفتعلة التي تتميز بإقحام مقومات النثرالسردي على حالة الكتابة بشكل مصطنع فتكون النتيجة نثرا سرديا جامدا أو جافا او تقليدا للآخرين. نصوصه مفعمة بالحيوية والحياة وتساؤلاتها الصعبة.

كيمياء المنصب:

أخيرا نشير الى أن قصته "كيمياء المنصب" التي اصبحت فيما بعد فصلا من روايته "حكايات السيجارة الأخيرة"، تعد واحدة من اكثر النصوص انتقادا للنفس البشرية الناقصة التي تتغير بمجرد الحصول عل موقع أو منصب متقدم. واعتقد ان بعض مقاطع هذه القصه ستكون خير ما نختم به هذا المقال المكرس لكاتبنا العراقي العزيز عدنان المبارك متمنين له الصحة وطول العمر ليواصل إثرائه الثقافه العربيه بالمزيد والمزيد.

نقرأ في قصته "كيمياء المنصب" "أحكي لك اليوم يا دكتورعن الرجال من المناصب الجديدة. كنت حاضرا هناك بحكم عملي خاصة إذا كانت المناسبة تتطلب عددا ليس بالقليل من الأوراق الرسمية وغير الرسمية بالطبع ...أنت تعرف. سيدنا حفظه الله يرى أمامه الرأس المنحني لهذا الذي وهبه منصبا ليس بالصغير. إلا أن نظرة سيدنا حفظه الله، مهما كانت ثاقبة نفاذة، لم تعرف كيف ستكون الحال مع هذا الراس الذي يكتسب صلابة الصخر حال مغادرته القاعة. صار الآن لا يعرف غير اتجاهين: صوب الأرض بحضور سيدنا حفظه الله، وصوب السماء في حضور الآخرين أي الناس من تحت المنصب الجديد. بحكم المهنة أنت تعرف يا دكتور ما يحصل من تبدلات في جسم الإنسان ونفسه نتيجة المرض، إلا أن تلك التبدلات التي تطرأ بعد الخروج من تلك القاعة تختلف جوهريا عن الأخرى التي تحصل

لمرضاك. قبل كل شيء تتغير الهيئة والطلعة. في السابق كانت نحيفة مثلا، تقل فيها نقاط الاستدارة. أما الآن فهي قريبة من شكل المربّع مما يوحي بالرسوخ والضخامة أي الرمز الأكثر وضوحا لهيبة السلطة وعظمتها .بهذه الصورة نعرف من هو الواقف هناك. مع تغير الهيئة تتغير الحركة أيضا. إنها بطيئة أو متباطئة، والرجل الذي منحه سيدنا حفظه الله هذا المنصب الجديد أخذ يكف عن التقافز والتراكض. الآن صارت الخطوة جادة ووقورة ومتزنة تطرق الأرض بكل وثوق وعزيمة. الجسم أخذ يميل قليلا الى الأمام لكي يوحي بالإستعداد لمواجهة شتى المشاكل والصعاب. أما حركة اليدين فهي مرسومة بكل دقة وعناية وتخلو من أي إشارة تفضح الانفعال. ملامح الوجه يا دكتور أصبحت تمثالية مغلقة مبهمة كالطلسم الا أنها تكشف من ناحية أخرى عن تكرس تام للمسؤولية الجسيمة التي ينوء تحت عبئها صاحب الوجه ..بالطبع لكل قاعدة استثناء. أحيانا تكشف، ولا أقول تفضح فهذه كلمة لا تليق بالمقام، عما يختلج في النفس من رضا وتفاؤل. هذا استثناء لا يقدر أن يشوش الصورة المعهودة للرجل الذي يملي عليه منصبه طرد أي إمكانية للاتصال، النفسي بالطبع، مع الآخرين من تحت.

..... النظرة يا دكتور أخذت تتبدل أيضا. صار لها مدى آخر وزاوية سقوط أخرى. النقطة التي تصل إليها الآن يصعب علينا أن نعرف مكانها، ولذلك عندما نتكلم مع صاحب العين لا نكون أبدا، بحكم قوانين البصر، في مركز انتباهه. فتلك النظرة هي الآن وراء نا بعيدا. كذلك لا يمكن أن نكون في محط الانتباه ولأن زاوية نظره منفرجة جدا. إنها مثل مروحة اليد الشبيهة بذيل الطاووس. وأثناء الحديث تتصاعد نظراته فوق الرؤوس كما لو أنه استخدم ذلك المنظار الخاص

بالدبابات والغواصات والذي يسمح برؤية ما هو موجود خارج محيط النظر.

ومن أعراض حالة ما بعد التعيين تغيّر طريقة النطق أيضا. بدل الجمل الواضحة المكتنزة بالمعاني هناك أنصاف الكلمات او الأخرى الصغيرة والقصيرة : (طيّب. ممكن. سننظر. فعلا إلخ (أو التمتمات أو السعلات شبه المكتومة والسريعة أو الصوت المعلق في ذلك الصمت الذي أطبق علينا من كل الجهات: (بالوزار... ، ستدر...س ، نحن مهتمو... ن إلخ .....

نعم يا دكتور هذه هي الحال مع بنى آدم. غدا سأحدثك يا دكتورعن مراسيم الوشاية لكن أكرر الرجاء بزيادة المورفين. إنه ألم يفتت الصبر. إذا تصاعد هذا العذاب الجنوني وبهذه السرعة فستحرم يا دكتور من هذه الحكايات وهي فرصة نادرة لكلينا. ففيها معرفة تطمّن فضولك يا دكتور، ولي سيكون لها طعم السيجارة الأخيرة لدى المحكوم عليه بالرحيل عن عالم مثل هذا..."

عندما يضع ساباتو النقاط على الحروف:
"ليس هناك أدب وطني وآخرعام: هناك أدب عميق وآخر سطحي. أرنستو ساباتو"

الكتاب: معالجات في الأدب
المؤلف: أرنستو ساباتو
المترجم: عدنان المبارك
الناشر: منشورات الزمان، 2002

يحلو لمنظري الأدب في بعض الأحيان قراءة انطباعات الكتاب المبدعين وتحليلاتهم عن الأدب والظواهر الأدبية عندما يشعرون بعمقها وأصالتها وأهميتها بغض النظر عن الاختلاف والاتفاق كما هو الحال لدى معالجات ساباتو.

وعدنان المبارك، الذي خبر الظواهر الأدبية العراقية منذ شبابه في الخمسينات ومارس فيها كتابة مختلف أنواع المقالات والرسائل الثقافية من نافذته البولونية آنذاك على أوروبا والعالم العربي كله ولا يزال يقوم بذلك من خلال مساهماته في القصة والمقال والترجمة والدراسة، عرف كيف يختار وأصاب حينما توجه الى ساباتو، اذ إن هذا الكاتب الأرجنتيني نموذج للمثقف "العالمثالثي"، الذي تطارده لعنة الوعي الشقي والعلم والمعرفة.
أقول منذ البدء إن كلا الشخصيتين: الكاتب أرنستو ساباتو والمترجم عدنان المبارك وجهان لأصالة أدبية واحدة بغض النظر عن اختلاف أماكنهما الجغرافية إذ إنهما يتحركان ضمن زمكان أدبي متشابه.
وأقول أيضا بشكل خاص بأنني ككاتب عراقي مهتم بنشاطات زملائي أكتب هذا المقال وأنا أشعر بالفخر والاعتزاز بهذ المترجم عدنان المبارك.

أرنستو ساباتو أكاديمي في العلوم الطبيعية، ينتمي الى جيل الحرب، يُفصلُ من جامعته التي عمل فيها أستاذاً بسبب معارضته لدكتاتورية البيرونية التي لم يكن من السهل على أحد التجرؤ والوقوف بوجهها، ينشر روايته الأولى "النفق" عام 1948 بدون الاعتماد على دعاية او مساندة حزبية جماهيرية أو حكومية ومع ذلك تحصل على شهرة واسعة وقبول من الأوساط الأدبية ويستمر في نشاطاته الأدبية لدرجة أنه يصدر كتابه "الوجه الآخر للبيرونية" الذي يذكرني بكتاب غائب فرمان " الحكم الأسود في العراق".

وعلى الرغم من أن ساباتو صُنّف على أنه كاتب قريب من الوجودية، الا أن بعضهم لا يؤيد هذه الفكرة، وهو أمر يؤكده ساباتو نفسه في أحد مقالاته حيث يقول " بأنه لا الفردية ولا الجماعية بالحل الإنساني. الأولى لا تلحظ المجتمع. والثانية تتجاهل الفرد."
وكما يقول عدنان المبارك في مقدمته لكتابه "ان ما يقصده ساباتو ليس يوتوبيا متعامية عن الواقع الصلد أو خلق فردوس أرضي بل السعي الى ظهور مجتمع أفضل وعلى ضوء تجارب القرون الأخيرة".
قبل التطرق الى موضوعات الكتاب، التي يمكن أن نتفق أو نختلف عليها معه، أود الإشارة الى قدرة المترجم ودقة اختياره وصوابه كما سبق لي و أن أشرت الى ذلك.
تظهر خبرة المترجم عدنان المبارك في قدرته على نقل هذا النص الى لغة عربية سليمة ومحافظته على الكثير من المصطلحات الأدبية باللاتينية والعربية.

وصواب الاختيار يكمن أيضا في أهمية الكاتب ارنستو ساباتو وعدم حصوله على مكانته وشهرته المناسبة لحجمه باللغة العربية. ساباتو يشبه في حقيقة الأمر أولئك الكتاب العصاميين في العالم الثالث، الذي تتحكم فيه الحماسة السياسية الغوغائية المسيطرة على المؤسسات الرسمية والحزبية سواء كانت حكومية أو معارضة.

وتشبه تجربة ساباتو في حقيقة الأمر تجارب بعض الكتاب العرب العصاميين، من الذين لم يركبوا التيارات ولم يستغلوا إغراءات السلطة ولا المعارضة، بل العكس عانوا الأمرين من الجانبين.

حتى موضوعاته التي تناولها تشبه أيضا قضايا الأدب العربي، وهو أمر مشترك بين آداب شعوب العالم الثالث في العصر الحديث. نذكر من هذه الموضوعات على سبيل المثال لا الحصر "ارجينتينية بورخيس وميتافيزيقيته"، التي تقترب من قضايا مسارات الرواية العربية وانتماء هذا الكاتب العربي أو ذاك الى التراث او اوروبا. يقول ساباتو: " القوميون اليمينيون الذين يحلمون بأرجنتين نقية تماما، يريدوننا أن نكتب عن أولئك الرعاة غير الموجودين الآن. أما القوميون من اليسار فيدعون بأن القضايا الميتافيزيقية توأم الحضارة الأوروبية..." ويرد عليهم ساباتو قائلاً: " إن القلق الميتافيزيقي ليس من اختراع مثقفين متعالمين يتوجهون بأبصارهم صوب أوروبا". ص 29

ومن هذا المنطلق يختلف ساباتو مع اصحاب فكرة تأثر بورخيس بالأدب الأوروبي أو "أوربته" مؤكدا على أن لغته و أسلوبه لا يمكن أن يظهرا الا على ضفاف "نهر ريودي لابلاتا"، كما أن تورغينيف" بفلسفته الألمانية وثيرانه الانجليزية هو روسي حتى الأعماق". ص 32

وهي فكرة تذكرني برواية "الآباء والبنين" التي استطاع فيها تورغينيف أن يصور تقاطع المعاناة والتقاليد الروسية والريف الروسي بالتمدن الأوروبي، لكن بشكل سردي روائي روسي. هؤلاء الكتاب الروس بقوا روساً رغم علاقتهم الوطيدة بالثقافة الأوروبية، فقد مروا كلهم من "معطف غوغل" كما قال عنهم انطون تشيخوف. وكأنه يريد أن يقول لنا إن نجيب محفوظ وفؤاد التكرلي وغائب طعمه فرمان وإدوارد الخراط وعبدالرحمن منيف وحنا مينا وغالب هلسا وجمال الغيطاني عرب في كتاباتهم مهما قيل الكثير عن تأثرهم

بالكتابة الاوروبية، أي أنه يختلف عنهم في فهمه لفكرة التأثر والأوربية.
وهي فكرة تذكرني بالأصول الفكرية والأدبية للرعيل الأول من الناثرين العرب والجيل الثاني أو من روائيي الجيل الثالث من الذين اصبحوا معروفين في الستينات و السبعينات، إذ ما الذي يجعل كتابا عربا يقيمون في مناطق جغرافية بعيدة عن أوروبا مثل الولايات العثمانية العراقية المتميزة بالتخلف، ما الذي يجعلهم يفكرون بالكتابة على الطريقة الأوروبية حتى بدون الاطلاع عليها في بعض المرات؟ انه بالتأكيد الحاجة الروحية لكل مرحلة ومتطلباتها ما اكده الأكاديمي بافل غرينتسر في دراساته لتطور الرواية في الشرق و الغرب. قد يبدو لبعضهم أن هذا الموضوع أُشبع بالدراسات الأكاديمية ولكن الأمر ليس كذلك بسبب صعوبته وتنوعه وحداثته.
إن من يقرا النتاجات الروائية العربية المعاصرة يلاحظ أنها عربية صميمية حتى إذا غيرنا اسماء أبطالها الى اوروبية لأننا سنبقى إزاء نصوص من عالم شرقي آخر مهما بلغت درجة التأثر الغربي.
لكن ليس المهم التأثر بالأدب الأوروبي أو عدمه بقدر أهمية ماذا يكتب الروائي وكيف يستخدم أدواته وهل يمارس ابداعا أصيلا أم لا، هذا هو جوهر الموضوع اليوم.
يقول ساباتو عن موضوعة التأثر الغربي: "كان فولكنر قد قرأ بلزاك وأعجب بهكسلي ولم يهرب من جويس وإنقاد الى تأثيرات دوستويفسكي، وانتم تريدون أصالة كاملة ومطلقة؟ ... ليس هناك أدب وطني وآخر عام: "هناك أدب عميق وآخر سطحي". هذه الجملة التي بدأت بها مقالي هذا، بها أختتمه لأنها تلخص فكر الكاتب والمترجم الذي اعرفه من خلال كتاباته وأترك التفصيلات للقارىء ليستمتع بها بنفسه.

القسم السادس :

هوامش حول الرواية العربية

قراءة في "شطح المدينة" و"رسالة في الصبابة والوجد" لجمال الغيطاني:

من الشارع الى المتاهة المكان رمز خاص

جمال الغيطاني احد أهم الروائيين المعاصرين العرب من الذين أخذوا بلغة الرواية العربية نحو الاصالة والاستقلالية والتواصل مع التراث والفضاء اللغوي القومي بدءا من رواياته الاولى انتهاء بـ" شطح المدينة" و"رسالة في الصبابة والوجد" اللتين نحاول هنا ان نلقي الضوء عليهما.

هاتان الروايتان تجسدان همومه في وصف الماضي والزمان والمكان وشواهد العصور في لغة تبتعد كثيراً عن اسلوب الرواية العربية الفنية الحديثة المتأثر بالنتاجات الاوروبية والأمريكية لكنها تقترب من لغة خاصة بها أكثر استقلالية من السابقة إلا أنها لا زالت في طور التكوين وستكتمل في المستقبل.

هناك أعلام روائيون عرب ساهموا ويساهمون في تحقيق هذه العملية التي تعد مرحلة متقدمة في نضج النوع الروائي العربي وفي تميزه عن الانواع الاخرى بلغته العربية "المعاصرة" ان جاز التعبير.

اذا نظرنا الى لغة الكتابات النثرية الطويلة العربية المبكرة مثل "حديث عيسى بن هشام" للمويلحي في مصر و"الرواية الايقاظية" لسليمان فيضي في العراق وغيرهما في الدول العربية الاخرى فاننا نجدها متناسبة مع ظروف العرب آنئذ وواقعهم

الاجتماعي والتعليمي، فاللغة إنعكاس للمرحلة التاريخية والظروف الاجتماعية.

هذه اللغة بدأت منذ ذلك الوقت بالتطورالسريع متجهة نحو العصرنة والنمذجة كما هو الحال في "زينب" لهيكل ومن بعدها روايات نجيب محفوظ الواقعية الانتقادية، ثم لدى مجموعة الروائيين العرب المعاصرين، الذين قربوا الرواية العربية إلى الغربية وساهموا في بناء استقلاليتها عن الأخيرة، لكنهم عملوا على اتقان اساليب الثانية ومقوماتها مثل الحوار والحوار الداخلي والوصف واستخدامها في نتاجاتهم الإبداعية وبدت كأنها تقليد للأوروبية. أما النتاجات الروائية الصادرة في الثمانينات والتسعينات فحاولت أن تتسم بمقومات خاصة بها وبالذات في مجال اللغة.

مساهمة الغيطاني ونتاجات روائية اخرى في هذا المجال تختلف قليلا من حيث إنه اعطى الرواية العربية شحنة جديدة وزخما لغويا قويا يتميز بالاصالة والاستقلالية من خلال التأثيرات الصوفية والتراثية. أقصد هنا وقدرة الغيطاني على التحرك بأساليب سردية معاصره ومتنوعة ضمن الفضاء الروائي وتواصله مع اجواء الكتابة العربية القديمة، لدرجة ان المتلقي يشعر بثقته (الكاتب) العالية بنفسه وإمكانياته التعبيرية وتحركه في فضاءات لغوية مختلفة.

هناك من يقول في الأوساط الأدبية: في السابق، كنا في بعض النتاجات الروائية العربية، إذا غيرنا أسماء الشخصيات الى اوروبية فقد يصعب علينا تصور أنها روايات عربية. قد يكون في هذا الرأي بعض المبالغه، إلا أن المقصود هنا هو ابتعادها عن المحلية وتشبهها بنظيراتها الغربيه. هذا الأمر إنعكس على لغة بعض هذه النتاجات الروائية العربية بحيث اصبحنا نجد أوجه شبه بينها ونظيرتها الغربيه

ليس من حيث المضمون فحسب بل تركيب الجمله واختيار المفردات واللغة عموما.

الرواية العربية في انتظار ظهور نتاجات إبداعية جديدة تساهم في خلق لغة روائية أصيلة نابعة من الواقع المحلي تخلو من الفنية "المفتعلة" والمقصودة لذاتها أو التشبه بالروائيين الاوروبيين. إنها مرحلة انتهت وانجزها روائيون عرب في مراحل سابقة ومنهم من لا يزالون يمارسون نشاطهم الإبداعي، ويحاول قسم منهم تجاوز اساليبه لخلق نتاجات من نوع اخر تعطي اللغة الروائية العربية مكانها الحقيقي. " خاتم الرمل" لفؤاد التكرلي خير مثال من حيث اهتمامها بلغة الرواية وتجاوزها لاسلوب "الرجع البعيد" لنفس الكاتب.

نستطيع ان نقول إن استخدامات التكرلي اللغوية وكتابات الغيطاني المتنوعة وقدرات عبد الرحمن منيف الكبيرة وابراهيم الكوني والفقيه حققت درجات متقدمة على تحقيق لغة روائية عربية حقيقية ومستقلة ومنفتحة على اساليب متنوعة، لا تخشى المغامرة وممارستها بما فيها اللهجات المحليه ولغة الحكي اليومي العادي بل"لغة الساعات" على حد تعبير باختين والشرح والاسهاب دون ان تبتعد عن الفنية أو تقع في فخ التقريريه المباشره والركاكة. قد يكون من المفيد هنا الإشارة إلى فكرة المستشرقة الروسية ف. ن. كيربيتشينكو عن رجولة البطل في الرواية العربية، (ومنها نتاجات جمال الغيطاني)، التي تعيننا على شرح موضوعة نضج اللغة الرواية العربية المعاصرة أو ما بعد تأثرها بالرواية الأوروبية.

في "شطح المدينة" التي يبدأ الغيطاني حكاياتها مستخدما مصادر افعال مثل "الشروع .. الركوب.. اجهاد.. حذر . قصر .. انتهاء

.. انقضاء" ص8 تختلط الحقائق الواقعية بالخوارق المعقولة والطبيعية فالغيطاني يتقن هذه اللعبة الروائية لكي تبدو غرائبه مقبوله ومنطقية من حيث تكريسها الواضح لمغزى فني مثل السخرية مرة او الرومانتيكية المتأصلة في قصص الماضي.

"الحصن قديم، يرجع الى ما قبل التاريخ المدون للمدينة او الجامعة، ربما الى المرحلة التالية لاستمرارية ذرية الفلاسفة الاربعين .. بدأ الامر عندما تولى محارب قديم الناحية، كان محاربا شجاعا، عنده إقدام، وجرأة على الموت، تلقى في صدره سبعين ضربه سيف، نجا منها، ولكن بعد ان تركت علامات صعب اندمالها، قضى الخمسين عاما الأولى من عمره في مطاردة القبائل الجنوبية، والتصدي لأهالي البحار الشمالية وإخضاع المتمردين في الجبال القريبة "شطح المدينة". ص107

نلاحظ ان جمال الغيطاني ياخذ بيد القارئ من المعاصرة الى التاريخ القديم، من الشارع والرصيف والمباني والحدائق الى الحصن والمتاهة ليعطي نفسه فرصة تحقيق ذاته وإحساس ه بالزمان والمكان والكرونوتوبات والولوج بشواهدها من خلال الحديث عنهما على الطريقة القديمة كما هو الحال في أيام زمان، وهي ليست رغبة بحد ذاتها او صفة تشويقية، بل حاجة روحية يشعر بها البطل تأتي منسجمة مع سياق الرواية ومعمارها الفني ومغزاها المتجسد في "رجولة" البطل أو نضجه على حد تعبير المستشرقة الروسية فاليريا ن. كيربيتشينكو في دراستها وكتابها الموسوم "النثر المصري في الستينات والسبعينات، 1985 موسكو.

في مكان آخر من الرواية يخلط الروائي الاوراق بحيث يصبح فيه من الصعب على القارئ معرفة المكان، الذي يدور الحديث عنه

فيتحول الى رمز من نوع خاص. غير مهم هنا معرفة تفاصيل المكان الجغرافية ولكنه يوحي بشيء ما اكثر من الوصف العادي فيه قدسية وله أهمية روحية إنسانية عظيمة ومعاناة كبيرة يعانيها البطل الروائي.

يقول في حديثه عن مربط الفرس "هذا مبنى قديم بقي على حاله.. ثم مات اخر مالك له في بداية القرن التاسع عشر، اهمل شأنه، وبان الخراب عليه، دبت فيه الهوام والجرذان كما نهبت محتوياته. منذ سبعين عاما ابرز احد رجال البلدية امام القاضي الفرعي وثيقة تؤكد انحداره من اسرة اخر الملاك.. فوضع يده على المبنى .. كما اقام فيه الفيلدمارشال مونتغمري اثناء عودته الى بلاده بعد انتصاره في معركة العلمين ." شطح المدينة". ص199

المكان هنا اكثر من واقع محدد، او شاهد على سيرورة التاريخ والحروب بل يكوّن هو ومبانيه عالما كاملا كأنه شخصية من شخصيات الرواية يحمل روائح الناس العاديين والابطال وعوالمهم وقصصهم.

يختلف الامر قليلا في روايته الاخرى "رسالة في الصبابة والوجد" من حيث إن المكان فيها معلوم، واضح، محدد جغرافيا اذ يسافر البطل الى احدى الجمهوريات الاسيوية الوسطى لحضور مؤتمر المهندسين العالمي المكرس للمعمار والابنية القديمة- هَمُّ جمال الغيطاني الاول والاخير كما سيبدو ذلك واضحا، "بعد انتهاء المؤتمر سافرنا في طائرة معا مع بدء الرحلة الى اسيا الوسطى حيث قصدنا معاينة ما شيده الاقدمون.." "رسالة في الصبابة والوجد". ص9

كل شيء في هذه الرواية مكرس للماضي وابنتيه، ولهذا فان الراوي يولي اهمية كبيرة لوصف تفصيلات البنايات والإشارة الى ازمنتها وامتداداتها التاريخية "قصر بجوار معماري في الهند.. أدقق واجهات المباني المشيدة كلها في اوقات متقاربة بعد وقوع الزلزله المهولة.." رسالة، ص9.

الامر هنا مختلف تماما عن "شطح المدينة"، إذ إن الراوي يعاني حالة من حالات الوجد والوله ويكرس حبه للبنايات القديمة مجسدا عشقه للشرق من خلال وصف لمئذنته الكبيرة متنقلا بانسيابية من مدن قديمه الى اخرى "... نمضي الى شارع المعز، نجوس في ظلال المباني العتيقة. وضح الفرق بين مئذنة قلاوون، ومئذنة برقوق.. حتى قال صاحب لنا ..". والماضي ايضا اكثر وضوحا في "رسالة في الصبابة والوجد" مقارنة ب "شطح المدينة" يتخذ طابعا صوفيا منذ الحرف والإيقاع الاولين مقدما بلغة لا تختلف عن أسلوب التراثيين والصوفيين "اما بعد، اعلم يا اخي الحميم أيّدك الباري الكريم بمدد من عنده، انني ما اقدمت على البوح لك انت الا بعد انقضاء مدى وما شرعت الا بعد تعاقب احوال شتى صعب عليّ كتمانها، اقترن فيها قربي ببعدي واتصالي بانفصالي وخلف امري بتوفيقه.." رسالة، ص5 ".. انها لم تفارق موطنها هذا الذي اجيئه اول مرة، اين هذا الماضي المو كله؟". ص8

لاحظ هنا تطويع اللغة العربية التراثية لأغراض أو أهداف روائيه معاصره، هذا هو بالضبط ما عنيته بالقدرة على "انجاز" إن صح التعبير لغة جديده تختلف عن نظيرتها في مراحل تكون الرواية العربية قبل الستينات والسبعينات.

الماضي في هذه الرواية عربي، إسلامي، شرقي، تراثي، صوفي، أما في "شطح المدينة" فإنه شرقي، مركب، شمولي، إنساني مليء بالخوارق والبطولات كتعبير عن موضوعة العودة إلى الجذور القديمة او الحنين إلى الماضي.

"واحدة من بنات الازبك متدثرة بغلالات من زمن سحيق.. كان يمكن الا تفيض لو ان احد اجدادها الاقدمين ابيد في غزوة.. هذا حالي ايضا فلو لم يتعاقب اسلافي لما وصلت الى لحظة القي فيها تلك البنية..." ص16".. وتأملت صور أبي بكر الخوارزمي، والشيخ الرئيس ابن سينا والبيروني". "رسالة"، ص77

في "شطح المدينة" يتحدث الراوي عن ماضي جامعة رمزية ورئيسها ثم ينتقل الى صاحب المقهى العربي في مدينة عربية تعبيراً عن حبه وحنينه "لكم حن الى استعادة ولو الى لحظات.. مع اكتمال ادراكه الى ما فات لن يعود وما مضى لن يرجع .. تبدو ازمنته المستعادة بالمخيلة كانها تخفي غيره. لكنها تلح عليه .. خاصة عند اغترابه وسعيه الى ديار بعيدة". شطح المدينة، ص29

اما وصف صاحب المقهى بطول الهرم وشهرته والاهتمام بالهرونوتوب /الزمكان، من خلال تقديم تفصيلات المكان "المقهى" فهو يجسد في حقيقة الامر "تاريخانيته" ولأنه شهد العديد من الأحداث والشخصيات مثل آل بونابرت والامبراطورة اوجيني، التي وقعت في غرام المعلم، الذي يلقب الطبقي وينكر الأديان السماوية جميعا، وذلك اثناء جلوسهم في مقهى يحتسون فيه البيرة.. ثم انتقالهم الليلي الى مقهى شعبي قرب مسجد الإمام الحسين..". شطح ص10 هنا تتحقق ايضا موضوعتا رجولة البطل أو "فحولته" والناستولجي، التي تناولها بالطبع روائيون آخرون لكن ليس بالأسلوب نفسه واللغة.

اللغة هنا بتصوري كائن خاص له أهميته في هاتين الروايتين تناسب حجم المهمة والمغزى التي اراد الغيطاني ان يكرسهما لهما.

نفس الامر يحدث لبطل رسالة في الصبابة والوجد حيث يتعرض للاعتقال، ولكن الراوي يشير الى هذه الحقيقة بسخرية اقل مما عليه في "شطح المدينة" ولكن بايقاع ا كثر حزنا واحباطا "قلت لها إنني عندما كنت في المعتقل منذ عشرين عاما، تأملت رفاقي الستة والعشرين. العنبر ضيق. معتم والموقع قصى عن المدينة.. ترى اين سنكون بعد عشر سنين"؟ تطلعوا تجاهي صامتين، مفاجئتين ثم حاول كل منهم النطق والتخمين.. كنا نحلم بتغيير العالم... ولماذا الا يمكن تغييره حقا" انظر: رسالة، ص111

وهي إشارات محدودة عن الواقع السياسي المعاصر ولكنها ذات دلالات عميقة اذ إننا امام مثقف سياسي سابقا يعيش حالة اندلاع اللحظة، متعلق بالقديم والبناء وترميمه "إنها الرغبة الدفينة يا أخي في عدم الزوال في البقاء". رسالة، ص115

وقد تكون هذه اللحظة ممارسة عميقة وناضجة للسياسة ولكن من جوانبها الاخرى، لكن الحالة السياسية تبدو في "رسالة في الصبابة والوجد" واضحة في بعض الاحيان من خلال محادثة الأبنية القديمة وتاريخ ابطالها وشعوبها في لغة وصفية تدعو للتآزر "في اللمة رحمة" كما يقول.

أما في "شطح المدينة" فإن الروائي ينتهز فرصة انعقاد المؤتمر ليعرض لها وجهات نظر سياسية مختلفة طارحا مجموعة من القضايا الهامة جنبا الى جنب مع موضوعة الصراع بين العلماء والسياسين. " لكن الاساتذة.. يتساءلون بترفع: من يذكر اسم العمدة وقت قدوم شكسبير وحضوره احدى مسرحياته على المسرح الروماني القديم

الذي توجد بقاياه الان قرب كلية الفنون الدرامية. من يذكر رئيس البلدية عندما جاء الفيلسوف العربي ابن رشد والقى دروساً في المنطق لمدة سنة كاملة". ص 146

السياسة في شطح المدينة أكثر شمولية وذات طابع تعميمي غير خاصة بمنطقة جغرافية معينة "في معظم العواصم الغربية أكد المعلقون والمراقبون للتيارات الخفية أن إصرار ممثلي الجنوب على إيراد الفقرة بنصها إنما يعكس جوهر الأزمة بين الشعوب المقهورة والدول الغنية المسيطرة.

"... اشار الناطق الرسمي بلسان البيت الأبيض إلى دور مؤكد للمنظمات الارهابية خاصة العاملة في منطقة الشرق الأوسط وانتهز الفرصة ليهاجم منظمة التحرير الفلسطينية مؤكداً أن ماقدمته حتى الآن من تنازلات لا يعكس المطلوب منها". شطح، ص 162-163

يمارس الموت حضوره في هاتين الروايتين حيث لا يفوت الراوي فرصة التعليق عليه وفلسفته ضمن نفس الأجواء والجو العام الذي جاءت به سرديته. في "شطح المدينة" مثلا تختلط الأمور، الجد والهزل وحماسة اللغة المتدفقة في الحكي "... الموت قرار داخلي؟ وإن الإنسان يقرر في لحظة معينة من مسيرته البشرية، لكن تختلف المدة، يبدأ الاحتضار عند البعض في الثلاثين ولايكتمل إلا بعد السبعين ... لكن المقطوع به أن لكل أجل كتابا، ولكل عمر مقدار مجهول، لايزيد أو ينقص عما هو مقدّر ...". شطح، ص 28

أما في "رسالة في الصبابة" فإن للموت قصصا تراثية عن مَلَكَه عزرائيل، أنظر ص 30-31

إلا أن فكرة الموت المطروحة في "شطح المدينة" تتكرر في "رسالة.." أيضاً.

السردية في هاتين الروايتين مليئة بالأفكار والموضوعات فنحن أمام نصوص تتميز بالانفتاحية، في "شطح" يعتمد على السخرية والمبالغات والخيال والعقلاني واللاعقلاني، أما في "رسالة .." ففيها لغة أقرب إلى التراث، هجين من المعاصره والتاريخانيه مع عناصر صوفية تمارس طقوس الوجد وهي حالة يمر بها البطل منذ بداية الرواية حتى نهايتها تتناسب مع موضوعة الناستولجي.

في "شطح" تتحول اللغة الى وسيلة مكرسة لفكرة صوفية حزينة بعد التمهيد لنهاية المضمون وعند عقدتها حيث تفقد الأوراق وجواز السفر فتصبح تعبيرا عن الحنين والعودة والاشتياق. الأمر مختلف عنه في "رسالة" "...قلت إن من كان مثلها لا يخاطب إلا شعراً، بل لا بدّ من إيجاد لغة تخصها، لاتخاطب بها إلا هي.". رسالة، ص 114

كما أن الراوي يريد أن يؤكد سبب اختياره لهذه اللغة الرومانتيكية الجميلة التي تجمع بين المعاصرة والتراث كما اسلفنا. نحن لا نقرأ هنا مقامات الحريري ولا ألف ليله وليله ولا ليالي سطيح ولا مقامة المويلحي لكننا نعيش أجواءها أو نشعر بها في زمن آخر.

"تعرف يا صاحبي انني عندما أكون في جمع أحتمي بهم واتحصن منهم دفعاً لي. وقديما قالت لي محبوبة همت بها قدرا أنت تتكلم حتى لا تتكلم.... لحظتها فوجئت، أدركت أنها كشفت بعض سري...". رساله، ص 94.

لكن يقتضي التنبيه هنا إلى أن الكاتب أولى أهمية كبيرة للغة "شطح المدينة" على عكس "رسالة"، التي لا يمكن قراءتها بدون تسجيل بعض الملحوظات الأسلوبية عليها.

الحبكة في شطح المدينة عامل هام في تحقيق الانتقالة السردية والاختيار والحد الفاصل كما هو الحال في فقدان جواز السفر حيث يسحب الاعتراف به ويقع ضحية الصراع بين الجامعة والمدينة فيلجأ إلى لغة أكثر حزنا وعاطفة وإحباطاً. يختلف الأمر في "رسالة في الصبابة والوجد"، التي يدل عنوانها على مغزاها ودلالاتها فهي تبدأ كحالة من حالات الوجد لتنتهي بوجد أكثر واقعا وألماً وحزناً. يندمج الراوي باستمرار في الجو العام لأسلوبه بدون خلل أو تناقض حيث تمر الانتقالات منسابة من الجد إلى الهزل ومن الواقعي الى المتخيل من خلال سرد الغرائب المتصلة بالماضي وارتباطه باليومي والتاريخي الموغل بالقدم، لكن ضمن علاقات مباشرة بظواهر معاصرة. ليس هناك شك في وجد البطل، الذي ذاقه الراوي فكتب عنه الغيطاني بلغة صوفية حقيقية. و"من ذاق عرف" كما يقول الصوفيون!

- **هذا المقال منشور في صحيفة القدس العربي اللندنيه بتاريخ 9/8 تشرين الثاني نوفمبر 1997**

- **قراءة في "ابنية متطايرة" لإدوار الخراط**

قلت له: كنا في الأقصر وأسوان في الشتاء الماضي، وكانت الفنادق خاوية على عروشها بعد أن ضرب الأميركان العراق، و"حرروا" الكويت-على طريقتهم-"إدوار الخراط. ابنية متطايرة ص49

تعتمد "ابنية متطايرة" لإدوار الخراط في معمارها على يومياتٍ "طبق الأصل بدون أي تدخل؟ إيه يعني؟ "كما يقول الراوي وبعضها الآخر يبدو أيضا "طبق الأصل" حتى وإن لم ُيشر الكاتب إلى ذلك.

إنها رواية مذكرات قد تكون حقيقية أو من لب الخيال حتى وإن أكد كاتبها على أنها "طبق الأصل مكتوبة بالآلة الكاتبة القديمة" ولم تتعرض للتحويرات فقد يكون هذا التأكيد "مناورة" إبداعية يلجأ إليها الكتاب المحترفون. على أية حال أننا أمام نص روائي مصاغ على شكل مذكرات فيها أسماء حقيقية وأخرى قد تكون كذلك، أشار الراوي إلى قصتها بطريقة خاصة: " قال لي زاهر شفيق وحيد: لست أدري بأي حق تأخذ رسائل وفيق وتنشرها؟"، ص119 وهي بالنسبة لنا في النهاية نص أدبي ليس أكثر.

تتشكل بنية الرواية من تداخل يوميات الماضي بالرسائل القديمة وتعليقات الراوي المعاصرة على الأحداث القديمة والشخصيات الروائية التي يخصص لها فصولا. بلا شك أن البنية الروائية تأثرت

بتداخل الأزمنة والأمكنة مما جعلها تتسم بطابع رومانسي شائق لعبت فيه المذكرات دورا كبيرا في تصميمها.

تتكون الرواية من سبعة فصول تدل عناوينها على معالمها وموضوعاتها: "لحظات قوطيه في محرم بيه" حيث نقرأ فيه رسائل سمير قناوي وجورج إلى الراوي، صاحب المذكرات واليوميات التي تعود إلى نهاية الثلاثينات وبداية الأربعينات. وفصل "الزجاج الأزرق المتوهج نارا" ونقرأ فيه عن معمل الزجاج "الخليقة الأولى في بركة النار " وصديقه بدوي. و"كوبري التاريخ" المكرس لمراسلاته مع وفيق و"على بياعين العنب" عن الفنان أحمد صبري و"السينيوريتا والقيثارة المهجورة" عن صديقه عبد العليم وحبه الشعر، وتبقى رسائل وفيق وجورج حاضرة في بنية الرواية حتى نهايتها. أما فصل "الموسيقى وصبوات قديمة" فهو مكرس لفاديا أخت عادل التي تركت زوجها وأولادها لتتزوج مسلما، ورسالة عادل من ايطاليا ورسالة الراوي الى وفيق عن الموت والانتحار. أما الفصل السابع والاخير "سورات بائدة عن لامارتين" فنقرأ فيه فصلا مسرحيا عن فلسفة الموت والحياة.

في كل مرة أقرأ فيها رواية أصيلة محزنة مليئة بالأحاسيس وهواجس بسبب القراءة والكتابة والإبداع والآلام والإحباطات مثل "ابنية متطايرة"، أخذت اتساءل في الفترة الأخيرة عن حجم الإحباط

الكبيرالذي كان ولا يزال في الوقت الحاضر يعاني منه المثقفون في زمن رمادي يتناقص فيه يوما بعد يوم عدد القراء، وعن جدوى القراءة لكن مع ذلك "التهمتها" خلال عدة ساعات.

لماذا؟ هل كانت مليئة بالقصص والحبكات التشويقية؟ والجواب بالنفي وليس في ذلك انتقاص، إلا أنها مليئة بالمشاعر الإنسانية والدفق الهائل من اللوعات ولانها تعكس قدرة الكاتب وموهبته في التعامل معها.

لغة الخراط معروفة بتكنيكها في أعماله السابقة ولكنها في هذه الرواية تختلف فهي أكثر تلقائية وأبعد من التكلف أو لنقل أكثر إنسيابية وشفافية بحيث بدت منسجمة مع شكل الذكريات وتدفق الأحاسيس.

ولعل هذا ما يبرر بعض "الهفوات" كما أعتقد مثل استخدام الكلمات الأجنبية ليس في حوارات الشخصيات بل في النص "كلوبات، الطوربيد، الباراشوت" ص18 و"الرعد يعوي" ص70 وجملة تبدأ بفعل الشرط ولا تنتهي بجوابه "..مهما بدا أنه، في لهجته وقيم سلوكه "الخلقي"... إنجليزي أكثرمن الإنجليز...مهما بدا أنه ينتمي إلى ريديارد أكثر مما يرتبط بأوسبورن أو الرولنج شتونز او حتى تلاميذه الإنجليز أنفسهم" ص54. هذه ملحوظة قد تبدو شكلية ولكنها مهمة بالنسبة لكاتب محترف.

ولكن أليست اللغة تعبيرا عن ارتباط الشكل بالمضمون فيصح أن نقول هنا بأهمية وحدة الشكل والمضمون ولنلاحظ أهمية هذا الشكل في تقديم لغة أقرب إلى الحوار اليومي أو المحكية اليومية: يبدأ الرواية ب " كان سمير قناوي من أولاد الذوات. واضح." أنظر إدوار الخراط. ابنية متطايرة، ص5

سهولة اللغة وعدم تكلفها في أغلب حالات هذه الرواية جاءت كنتيجة حتمية لكون المتحدث راويَ الذكريات، بطل الرواية ومؤلفها كما يقول نفسه بوضوح: "... كنت أريد استعادة شيء من توازني، بعد حادثة اغتيال يوسف السباعي في قبرص واختطافي مع أربعة عشر آخرين، رهائن لمدة 63 ساعة في طائرة جابت بنا عواصم عربية عديدة كلها رفضت هبوطنا فيها، حتى عدنا بعد ذلك إلى قبرص مرة أخرى". ص97

بشكل عام، عندما يسرد الروائي الحكايات على لسان بطله فإن ألأخير يصبح قريبا منه بغض النظر عن الاتفاق والاختلاف في وجهات النظر والسلوكيات والطباع بالضبط مثل الفنان المحترف الذي يتقن أدوارا متنوعة.

يظهر هذا القرب في اللغة حيث يستخدم الكاتب طريقته أو على الأقل ينعكس تأثيره على أسلوب حديثه أو سرده الذكريات. ولكن يختلف الأمر هنا فالراوي هو الكاتب أو صورته وأنهما ليسا متوحدين أو

مختلفين لأنه ليس كلا واحدا منسجما مع نفسه كما يظهر مرة بجلاء وأخرى فيما بين سطور الرسائل واليوميات وعند التعليق عليها. يسرد الراوي بعض الحكايات متدارِكا إضافة شيء ما أوالتعليق عليه ليس على طريقة روايات القرن الثامن عشر الأوروبية ولا العربية الأولى التي كان مؤلفوها "يدسون بانوفهم" في الأحداث، بل بأسلوب آخر أكثر تلقائية وشفافية وطبعاً غير مباشر.

يقول الراوي: "... وكان على الرغم مما يبدو من جديته، مرحا يحب الحديث العابث المستهتر- خاصة أحاديث جورج - ص7 أو "... وكان سمير قناوي يكتب قصصا-ساذجة بالطبع، ماذا يمكن أن تتوقع؟" ص8 أو "يكدّون، لا نسمع لهم صوتا ..." ص34 و"...لكن لا نراهنَّ ولم نسلم عليهن عند دخولنا...سامي وقدال وحسن و منير) وأنا طبعا، ألست أنا الذي أحكي الحكاية؟" ص35 و" ليس في هذه الحكاية- طبعا- دقة التاريخ، ولا يمكن أن تكون. فمعذرة عن الخلق أو التخليق" ص35 وفي الصفحات 38 و43 وغيرها.

هذا نوع آخر من الكتابة حيث يشعر فيه الروائي بحرية كاملة في الممارسات اللغوية والتعامل مع المفردة وتوظيفها في النص وتجاوز القيم والثوابت التي ترسخت في النصف الأخير من هذا القرن. لم يعد اليوم من المناسب أن يستخدم الكاتب لغة السبعينات ولهذا يمكن أن

نتحدث عن اختلافها عن نتاجات الكاتب السابقة وغيره من الأدباء العرب.

وهي ممارسة إبداعية لا يقدم ولا يقدر عليها أي كاتب كان حيث تتطلب المهارة والاحتراف والشجاعة الإبداعية والأصالة والثقة بالنفس. كما لاحظناه أيضاً عند جمال الغيطاني والكوني ومنيف وهلسا والتكرلي وفرمان في "آلام السيد معروف" إلى حدما.

ولم يكن الأمر كذلك بالنسبة للعديد من الروائيين العرب في الستينات أو السبعينات أو المبتدئين، حيث كان المفروض بالنسبة لهم أن تُصاغ اللغة على ضوابطها الروائية المعروفة والمأخوذة من المرحلة الكلاسيكية.

ولنعد من حيث بدأنا مقالنا هذا عن الإحباط والخسارة ولا جدوى الحياة في بعض المرات كما هو الحال لدى وفيق الذي حاول الانتحار. يقول الراوي في يومياته: 12 مارس 1941 " فراغ. لا شيء. فراغ نفسي هائل وأفكار صغيرة قائمة كالوطاويط المتسارعة التي تتمتم في خفاء. وبعد؟ ليس ثمّ حنان. ولا دفء. اللهم إلا حرارة هذا القلب التعس. الصبر.. الانتظار". ص44 و" إنني أدرك انني لم أخلق إلا للوحدة. والتأمل واليأس في النهاية". ص45

وبسبب هذا الهاجس نرى أن الرواية كلها تتحرك ضمن موضوعات روحية وفلسفية عصيبة، أو لنقل إنها مكرسة لموضوعات مثل الموت والحياة كما في رسائل وفيق وناستولجي الحنين إلى الماضي والأصالة والانتماء والصداقة حيث يظهر ذلك من خلال وصف الأشياء والأزمنة القديمة والشخصيات العبقرية ذات الصفات الفريدة من نوعها مثل الفنان أحمد صبري.

يقول الراوي متحدثا عن الإحباط: "وحلمي الآن تلك الرفاقه، الرفاقة في طريق واحد. وهو أيضا حلم كبير. عسير. لست آمل أن يتحقق. إنني الآن كذلك الفتى الذي خرج يبحث عن أميرته. او عن ملك النسور. يبحث في بلاد الله ... رجع بما خرج في مبتغاه. أما أنا فليس لي حتى الأمل ...". ص47

ويسود الإحباط مراسلات الراوي مع أصدقائه والعكس لكنه ليس بسبب فراغ بل نتيجة لمتاعب روحية وأزمات نفسية عميقة وتعدد القراءات التي لا تغني ولا تسمن، والواقع الذي لم يحدثنا الراوي عن الاحتجاج عليه مباشرة إلا قليلا كما سنرى كي لا يقع في المباشرة والمواعظ. يقول الراوي في رسالته لوفيق "ويمكنك أن تتاكد -سواء كنت في الجحيم أم في غيره- أنني سوف أبكي على صديقي العزيز الذي انتحر حين لم يعد صديقا.. وإذا كنت حيا ترزق، فلست أدري ايهمك كثيرا أن تعرف أني التحقت بالكلية التي يريد أبي أن التحق

بها.. وأنني أتبع طريقتي الخاصة بالانتحار، فأنا أنتحر انتحارا بطيئا...يخيل إلي أنني قرحة، أنني دمل في جلد الحياة...والآن أليس الأفضل أن تستأصل كل القروح من جلد الحياة؟". ص 59-60

هذا النوع من كتابة المذكرات يحل محل المناجاة او الحوار الداخلي، يسبر الكاتب من خلاله أغوار النفس البشرية بلغة غير متكلفة وغير متصنعة تخلو من التشبيهات المتعمدة، ولكنها تسمي الأشياء بأسمائها. ولأن هؤلاء الأبطال غير عاديين بل تحترق قلوبهم على الصغيرة والكبيرة في هذا الكون الذي يريدون إعادة خلقه، فإن لديهم الكثير مما يقولونه من الحقائق التي تتحدث عن نفسها بنفسها وكأنهم يتحدثون إلى أنفسهم. يقول الراوي ما يؤكد موضوع المناجاة:" سأتكلم عن حياتي-لا إليك فإياك أن تظن أن هذا الخطاب موجّه إليك، إنما هو موّجه إليّ أنا، رغم العنوان المكتوب على ظرفه، والواقع أننا حين نكتب، فلسنا نكتب لمن نرسل إليه، إنما نكتب لحاجة في أنفسنا لا بدَ أن نشبعها.". ص62

مرة أخرى أقول إني لا أود أن أقارن لغة هذه الرواية بروايات عربية أخرى، إلا أنني أرى ضرورة الإشارة إلى تشابهها ب "خاتم الرمل" لفؤاد التكرلي لعل ذلك نابع من المناجاة الروحية والأزمات النفسية التي يعاني منها كلا البطلين مع الاختلافات الكثيرة بالتأكيد. أما

أجوائها وشخصياتها فإنها تذكرني بروايات "آلام السيد معروف" و"خمسة أصوات" لغائب طعمه فرمان.

تكمن أهمية هذه الرواية في حالاتها الإنسانية وليس الأحداث الكبيرة التي تنخر المجتمعات وتهز الأمم مثل قصة الطائرات التي "تأتي من إنجلتره، محملة ببضاعة من الغلمان الإنجليز الشقر، والإنجليز الملونين من أصل هندي وزنجي لخدمة شيوخ الخليج ...بيع الكتب بالكوم وبيع الأجسام والأرواح بالنخاسة.. أيحدث ذلك ؟ حتى الآن، وربما على الدوام". ص81-82 وهو ما وصفه كتّاب روائيون آخرون عرب.

وحرب الخليج مثلا التي يشير إليها إشارة تبدو عابرة ولكنها عميقة كل العمق ولها دلالات خاصة في سمفونية الإحباط والشعور بالتمييز والاضطهاد الديني والسياسي والاجتماعي.

إن دقة تصوير هذه الانطباعات الإنسانية وأنسنة التجارب البشرية الخاصة التي يشكل اصحابها بكل جدارة شخصيات روائية لعبت دورا كبيرا في كشف الواقع وفهم مغزاه.

إنه إحباط من نوع خاص يختلف عن ذلك الذي تعودنا قراءته فنحن هنا إزاء مجموعة من الفنانين الحقيقيين المعذبين روحيا منهم الراوي- صورة الكاتب نفسه، يقول وفيق في رسالته للراوي: "...

وتذكرت كتبي أنا التي تملأ غرفتي، كتبي التي أحبها كما لو كانت كائنا حيا يشاركني حياتي. ترى ماذا يكون مصيرها عندما أتلاشى أنا؟ كلا. لا شك أنني سأوصي بإحراقها مع جثتي في الهواء، فتذره الرياح. ثم تصورت كتبي هذه التي أحلم بإخراجها إلى العالم: ترى أتنتهي هي الأخرى بأن تلقى على عربة كارّو أو في صندوق قديم، أو على رف مهمل تغطيه طبقات التراب!". ص75

وعلى الرغم من هذا الإحباط فإنهم كانوا منهمكين في قراءة الكتب، مقبلين على العالم رغبةً في اكتشافه. لا أود هنا أن أذكر الروايات العربية التي تناول كتّابُها مثل هذه الحالات والقراءات، لكني في كل مرة أقرأ فيها مثل هذه الأعمال أتذكر من خلال تجاربي الشخصية أن هذه القراءات والأزمات الروحية بقيت ولا تزال تمارس حضورها في المجتمع العربي حتى وقتنا الحاضر.

"ولعل مما يحسن، على ذكر الكتب، ان اذكر لك ما حدث "الدبلتي" المسكينة إنك ستضحك طبعا. ولكني بعته منذ أيام لقاء مبلغ 150 قرشا اشتريت بها خمسة كتب". ص78

هؤلاء الأبطال عباقرة حالمون، حساسون، أحدهم يغلق أكثر من باب على نفسه كي ينعم بالهدوء ويكتب رسالة لصديقه، بعيدا عن الضوضاء، وثانٍ فنان عميق يحمل العالم على كتفيه، يحلم بالالتحام بالطبيعة والعودة إليها، تكاد تجاربه الحياتية أن تشكل رواية، وثالث

يغترب راحلا إلى الغرب هاربا من غربته داخل وطنه وشعوره بالتمييز الديني ولهذا فإن انطباعاتهم وكتاباتهم ومراسلاتهم نوع من السمو بحيث يصبح الحديث فيها عن الأمور الشخصية الحياتية نوعا من الابتذال، كانوا ينظرون إليه نظرة واطئة "والآن لننزل درجة إلى أسفل.. فنتحدث عنك قليلا". ص79

قد تبدو بنية هذه الرواية لنوع معين من القراء مفككةً وأن أعمدة معمارها الروائي "متطايرة" فعلا بسبب عدم ترابط فصولها في أحداث روائية يتداخل فيها الأبطال ضمن علاقاتٍ اجتماعية، إلا أن القارىء اللماح والمتذوق يستطيع أن "يجس" نبض الخيوط الرفيعة الخفية، التي تربط بينها و بين أبطالها. من هذه الخيوط نذكر على سبيل المثال لا الحصر: نَفَسَ المناجاة، التي أخذت شكل المراسلات كما ذكرتُ، فكانت تبث أحزانها وتحيط أجواؤها بأحداث الرواية مؤثرةً بالتالي في بنيتها، إضافةً إلى الترابط الروحي والاجتماعي بين أبطال الرواية ورعاية الراوي لهم جميعا بعنايته. بالتأكيد أن "ابنية متطايرة" ليست رواية تقليدية وقد يعتمد بناؤها الروائي فعلا على قصص متنوعة تذكرنا بالنتاجات الإطارية الكلاسيكية الأوروبيه، إلا أن هيكلها غير مفكك وأعمدته "غير متطايرة" بسبب حضور البطل الراوي ومراسلاته مع صديقه وفيق وارتباطها من خلال خيط روحي رفيع بحكايات الأبطال الرومانسية الحزينة. هذه القصص ليست

منفصلة عن الجو الروائي العام بل تعمل على شدّه وتماسكه داخلياً وروحيا ومعنويا ومن حيث الموضوعات الروائية ومغزاها الفني.

على الرغم من أن هذه المراسلات تقوم بها شخصيات روائية مختلفة، إلا أنها تكاد أن تكون متشابهة لكنها غير متجانسة لأنها تنبع من حالات مختلفة تحركها أسباب متقاربة، فهم قبل كل شيء حالمون لا علاقة لهم بالحياة اليومية العادية وهم مثقفون أقباط.

كنت اتوقع في مثل هذا النتاج أن يجري التركيز على العادات والتقاليد القبطية والتمييز الديني لأن الأبطال أقباط ولأنها رواية مذكرات كاتب من هذه البيئة إلا أنها ليست كذلك باستثناء بعض الحالات والاحتجاج على لسان مدرس الإنجليزية فوزي شاروبين الذي كان يعاني من سخرية الاخرين من اسمه ويحاولون نقله إلى الصعيد والذي يهاجر في نهاية المطاف إلى كندا فتصبح بلاده " ... يا أخي أريد أن أظل في الإسكندرية. أبدا. هذا كله لأنني قبطي...." كان قد قال لي إن "دستورنا" يضمن حرية الاعتقاد... قلت نعم كان دستور 1923 عظيما قال: 1923 إيه أتكلم إن الدستور الكندي...وأحسست عنده بعلاقة الحب ـ البغض المتلبسة بإزاء الوطن، التي عرفتها عند وفيق أيضا. سألت: هل حقا ماتت مصر في قلوبهم؟". ص187-188

فالراوي في حقيقة الأمر بدأ حكاياته بالموضوع القبطي وانهاها به، فيكتب سمير قناوي الطبيب الذي هاجر فيما بعد إلى اميركا: "

يحزنني كثيرا إخبارك أن ليس في الفصل من قبطي غيري، ولكن فيه تلميذ يهودي...". ص 10

ولهذا فإن حالات الناستولجيا هنا ذات طابع خاص تختلف عما هي لدى جمال الغيطاني مثلا من حيث إنها في "ابنية متطايرة" خليط مصري شرقي وغربي وإنساني كما يبدو ذلك بوضوح في العديد من مقاطع الرواية مع التأكيد على الهاجس القبطي الإنساني والخوف من خطر التعصب الديني.

يبدو ذلك في إعجابه ببرج السراي "لحظة قوطية" ص6"... وجهي لسماء الإسكندريه التي لا مثيل لصفائها، وعيني على تفاصيل النقوش الدقيقة البارعة الذكاء في سطوح كؤوس الزهور...وعلى الجدران الناعمة الطلاء...صور أصلية لفنانين إسكندريين قدامى؟ طلاينه؟ جريج؟ أرمن؟... أهي صورة رومانتيكية يمليها الحنين وتحليها الذكرى؟". ص39

ويقول ولهانا بالأشياء القديمة وسحرها : "أخذتُ أقلب أوراقي القديمة.. تلك المخلفات التي تشبه مخلفات القدماء. الأواني القديمة المكسورة... كم انحنت عليها أعمار غنية زاخرة". ص43

ويقول عن الأقصر: "إنني أحمل أعمدتها ومعابدها في دمائي...لأنها مبنية في دخيلتي منذ أن أقاموها"49 رابطا الماضي بالحاضر "...كل

هذه الحماسة عن حكاية أعمدة الأقصر في الدماء، وعن بشاعة امتهاننا في حرب الخليج". ص50

وهي في أماكن أخرى ناستولجيا كنسية مسيحية"هل كنا دخلنا السرداب تحت الكنيسة الكبرى، وفي هذا الممر الأرضي الرطب المنعش بعض من رفات قديسين عتاق، وبعض من رفات بطاركة قدامى، مازالت زكية الرائحة، أنشق منها ما يشبه عبق بخور خفي متطاير لا يُرى له مصدر. ولكن في هذا السرداب تحت الأرض نافذة منيرة... من أين يأتي النور؟ ... حتى تصل إلى الدير العتيق. تأتي إليه المراكب مباشرة... من الموانىء الأرثوذوكسيه، محملة... والكتب المقدسة المكتوبة باليد باليونانية والقبطية..". ص66-67

في هذا الهَم الناستولجي الذي اختصرناه استخدم الروائي كلمات مثل قديم وعتيق عدة مرات بلغة فيها عبق نوراني ورهبة دينية وعشق لسحر الماضي السحيق وأشيائه القديمة. "كم حلمت بالحوريات!

وسمعت حفيف ثوب لآلهة..سمعت ترنان قيثار أبوللو، وزهرة تغني بأشعار الملوح وأخرى تردد شعرا من هوميروس". ص71

كيف لا؟ وهو الذي قال لصديقه القبطي بدوي الهارب من التمييز الديني في مصر "َوطء، سبعة آلاف سنة من الحضارة يسحق قلبي". ص55

وتتجسد الناستولجيا أيضا في حياة الفنان أحمد صبري العائد إلى الطبيعة وجذوره "بنى بيته بنفسه، طوبة طوبة بالفعل، سوّى الأرضَ بفأسه... وكان هو الذي يجلب الحجر، ويستخدم خشب النخل ...وكان هذا هو البيت الذي مات فيه". ص106

الجميع في هذه الرواية يحن إلى أصله، حتى العامل النوبي قدال "كان يتكلم بما يبدو أنه كل الجد، عن إمبراطورية توشكي وكيف أنه عقد العزم على استعادة أمجادها، وأن تعيد النوبة غزو مصر وحكمها .." . ص36

عند إنتهائي من قراءة هذه الرواية خيّل لي أن الكاتب إدوارد الخراط أراد من قارئه أن يدعو لمصر بالعزة والنصر!

جعل الله مصر في حماه من الأطماع والحروب فالجميع يعتبر حبه لها هو الأقوى وأنها كانت له، يريد إعادتها له.

جعل الله ابنية مصر ثابتة، غير متطايرة.

ملاحظات حول "شقه الحرية" السياسة في الرواية العربية

ليست هي المرة الأولى، التي يُفاجئ فيها بعض النقاد الأديب العربي بأحكام مسبقة تربط عمله الإبداعي بسيرة حياته، فيقال له مثلاً البطل عندك يدخن بينما أنت لا تدخن!! أو البطلة تشبه امرأة كنت قد خطبتها ولم تتم الموافقة على الزواج! والخ من هذه الآراء التي يتضايق منها الأدباء، وهم محقون في ذلك.

وأتمنى أن الدكتور غازي القصيبي لم يواجه مثل هذا النوع من الأسئلة، لكنه على أية حال رفض مساواة عمله "شقه الحرية" بأي نية سيريه، فلم يكن هذا هو المغزى كما يؤكد. إلا أنه لم يبتعد عن عالم الذكريات أو أسلوبها ولا طريقتها في السردية.

وفي الوقت الذي نؤكد فيه على أهمية العلاقة بين التجربة الشخصية للكاتب ونتاجه الإبداعي، نشير أيضًا إلى أنها لا تلغي الخيال الفني لديه ولا تحيل بينه وبين شغله حيث تتم العملية الفنية. وهي عملية مستقلة لا علاقة لها بالأحداث التي مرَّ بها الكاتب المحترف ولا الأشخاص الذين تعرف إليهم فهو إنسان له تجاربه وحياته وأفكاره، التي تتبلور بالتدريج لتتوج بعمل إبداعي، قصة قصيرة كانت أم طويلة، رواية أم مسرحية. ولكن بمجرد أن يمسك المؤلف القلم ويبدأ الممارسة الفنية يفقد علاقاته المباشرة بذاته الأصلية والأحداث

والأشخاص وتبرز صورة الكاتب، تتبلور في بادئ الأمر في ذهنة وتتحول إلى ذات مبدعة أثناء العمل. وتختلط في روح الكاتب الفنية عدة عوالم مختلفة ومتنوعة وتبقى صورته موزعة ما بين السطور أو الشخصيات والأحداث والجوالعام. هذا الأمر متوقف على طبيعة الكاتب واهتماماته ودرجات وعيه الفني وممارساته الإبداعية وموهبته في السرد وقدرته على إدارته وتوجيهه ضمن مسار الأحداث وسياق النص بعفوية ظاهرة وتنظيم بنائي رصين. هذا هو سر المهنة لدى الروائيين الكبار، وهذا هو سر نجاحهم في خلق نتاجات روائية أصلية كما هو الحال عند نجيب محفوظ وفؤاد التكرلي وجبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف وغائب طعمه فرمان وحنا مينا وغالب هلسا وصنع الله ابراهيم وادوار خراط وجمال الغيطاني وابراهيم الكوني وغيرهم كُثُر من أعمدة الرواية العربية.

أنا شخصيًا لا أميل إلى هذا النوع من الأحكام عن النتاجات السردية، ولا أعتقد أنه من الصحيح تسمية الأسماء الحقيقية التي تقف وراء الشخصيات الروائية، إذ إن هذا يعني "معالجة صحفية" غالبًا ما تُكتب عن أشخاص حقيقيين وهذا نوع خاص يختلف عن القصة والرواية والدكتور غازي القصيبي ليس أول ولا آخر من يواجه مثل هذا النوع من "النقد الأدبي".

أنا ضد النقد الذي يشطب على النتاجات الأدبية أو يرفعها إلى

أعلى درجات الفن حسب المزاج الأدبي والانطباع الشخصي، فالنقد عملية تواصل بين الناقد والفنان، وليس من مهمة الأول أن يقول: نعم! هذه رواية جيدة، أو كلا! هذه رواية سيئة، بل عليه التواصل مع العمل الأدبي وتقديم النظرة الجديدة من زاوية أخرى، والأخذ بيد القارئ نحو الاستيعاب وليس الفهم الموجّه.

كل هذا يتم، طبعًا في حالة توفر مقومات النوع الفنية، إذ إننا بصدد الحديث عن الأعمال الأدبية الفنية، ولهذا لن نتحدث عن تقييم الناقد لها، بل عن إعادة خلقها والتواصل مع مساراتها الفكرية من خلال تفسيرها واستيعابها.

إنها ليست مهمة نقدية تقليدية إطلاقًا. وأنا لا أريد هنا أن أقدم دراسة أكاديمية تحليلية أو تطبيقية عن "شقة الحرية"، التي قاربت بين القصة الطويلة و"الشهادة التاريخية" كما أسماها الدكتور عبد السلام المسدي.

الذي أُريد أن أتوقف عنده هنا هو علاقة الكاتب بشخصياته ومقارنة هذا العمل الأدبي ببعض النتاجات الأخرى، ومسألة الانتماء الأدبي فهل هي قصة طويلة أم رواية أم دراسة قصصية- تُسمى بمصطلحات أخرى في الآداب الأوروبية والأجنبية الأخرى. بينما يُصر الدكتور القصيبي على نمطية شخصياته، نجد أن بعض المهتمين بشؤون الأدب والصحافة، من الذين يعرفون الكاتب معرفة شخصية، ينهمكون

في البحث عن الأشخاص الحقيقيين الذين يقفون وراءها.

وإذا أردنا أن نعبر تعبيرًا أدبيًا خالصًا فنقول: الخامات الأدبية، التي يطوعها كل كتاب العالم حسب أمزجتهم، التي تتبلور هي ايضاً في مشاغل عملهم المغلقة، ولكن بعد غربلة كل مشاهداتهم وتجاربهم الشخصية وتجارب الآخرين.

ولهذا يقولون: فؤاد الطارف مثلاً يمثل الكاتب نفسه، وعبد الرؤوف يمثل الشاعر البحريني عبد الرحمن رفيع والخ من هذه الأمور المعروفة لدى المطلعين على حياة الأديب.

ولنفترض أن القصيبي كتب حقًا عن هؤلاء الأصدقاء، ولكنه طالما غير أسماءَهم الحقيقية واضاف الكثير من الأحداث إلى حياتهم، فإن هذا العمل لا يعد نتاجًا وثائقيًا ولا سيريًا، طالما أن الكاتب وضع نصب عينيه هدف الكتابة الفنية وليس الوثائقية.

تلعب هنا الموهبة الفنية دورها الكبير في رصد الأحداث وإعادة غربلة الطباع الإنسانية وسلوكها وإهمال الثانوي والاهتمام بأدق التفصيلات اليومية وبالتالي لخلق عمل أدبي يعتبر بمثابة رحلة إلى العصر وإلى الزمن الروائي أو القصصي بشكل عام.

وللموهبة دور كبير في عملية الخلق الروائي، تُضاف إليها التجربة المتنوعة، التي تترك أثرها وبصماتها الواضحة في كل مقومة من

مقومات الرواية، وخاصة لغتها.

عندما أصدر الروائي الراحل غائب طعمه فرمان روايته "خمسة أصوات" عام 1967، والتي تناولت خمسة شباب مثقفين كانوا يعانون من هموم الحياة الفكرية والأدبية والسياسية، تعالت مباشرة الآراء النقدية، التي حددت الأسماء الحقيقية لهؤلاء الأبطال، فقالوا إن البطل الرئيس سعيد الصحفي يمثل الكاتب نفسه، وأن إبراهيم يجسد الصحفي العراقي المعروف عبد المجيد الونداوي، وأن العبثي شريف هو الشاعر العراقي الوجودي الراحل حسين مردان، وأن شخصًا آخر يمثل فؤاد التكرلي وعبدالملك نوري وهكذا. صحيح هناك أوجه شبه بين الأبطال والأشخاص الحقيقيين، ولكنها ليست عملاً وثائقيًا.

كل الروايات الواقعية هي شهادات عن عصورها وأزمانها وشخصياتها، لنتذكر بأن فيكتور هوغو وبلزاك وديكنز وتولستوي وفوكنر ونجيب محفوظ وحنا مينا وغائب طعمه فرمان وفؤاد التكرلي وعبد الرحمن منيف وجبرا إبراهيم جبرا وغيرهم، قدموا روايات واقعية مهما اختلفت أساليبهم في التجديد والخيال والرمز والغموض، وذلك لأن أهم مقومات النوع الروائي هو كشف الواقع من خلال نظره روائية معاصرة. اغلب هؤلاء الكتاب استمدوا مواد رواياتهم من تجاربهم الشخصية في نتاجاتهم الأولى ومعاناة الآخرين وقصص

الناس، وما هي إلا خامات يطوعونها ويصيغونها من جديد حسب أهوائهم الأدبية.

في "بقايا صور" و"الياطر" و"حكاية رجل بحار" وفي روايات نجيب محفوظ و"السؤال" لغالب هلسا و"شرق المتوسط" و"الأشجار و"اغتيال مرزوق" لعبد الرحمن منيف وغيرها، نقرأ عن شخصيات روائية واقعية ولكنها مصوره بطرق ديناميكية حيه وبأسلوب روائي ولغة روائية خاصة تميزها عن الأعمال القصصية الطويلة. الرواية ذات سحر خاص بها، وقد يكون لهذا السبب من الصعب تحديد معالمها ومقوماتها الحقيقية، إلا أن النتاج الروائي لا يخفي في الوقت نفسه هذه السمات.

وإذا أردنا أن نحدد أهم مقومات الرواية المتفق عليها من قبل أغلب منظريها والنقاد الأدبيين، فإن أول ما يتبادر إلى الذهن هو بيان الواقع وتقديم بانوراما عنه وأن يكون البطل رمزًا للعصر، إنه الإنسان الخاص، الذي يعاني من هموم المجتمع اليومية وأن تكون اللغة متصلة بالحياة اليومية تتجسد فيها اليوليفوني فتتعدد النغمات والأمزجة واللهجات والأحزان والأفراح والأحداث بل و"الساعات" على حد تعبير باختين.

فالرواية ليست ملحمة ولا قصة طويلة ولا مجموعة حوارات مباشرة ولا أحاديث تقريرية، بل قصة حياة البطل في المجتمع المعاصر، وهو

الذي يجسد هموم العصر ويلتف حوله الأبطال الآخرون وقصصهم المختلفة، وهذه السمة بالتأكيد متوفرة بالذات في النتاجات ذات المستوى الفني العالي المكتوبة بلغة تتميز بالحيوية والتدفق.

تتناول "شقة الحرية" فترة الخمسينات والستينات وتجارب الأحزاب السياسية من خلال شباب في طور التكوين، وليست هي المرة الأولى التي يكتب فيها أديب عربي عن الهاجس السياسي وإرهاصاته، ويكفي أن نذكر على سبيل المثال لا الحصر "ميرامار" لنجيب محفوظ و"خمسة أصوات" و"المخاض" لغائب طعمه فرمان و"السؤال" لغالب هلسا و"الوشم" لعبد الرحمن الربيعي و"شرق المتوسط" لعبد الرحمن منيف و"اللجنه" لصنع الله إبراهيم وغيرهم، ولكننا هنا، أحيانا، أمام تصوير مباشر للأحداث وتركيب للحوارات والمناقشات يختلف كثيرًا عن هذه التجارب الروائية. فنحن في "شقة الحرية" أمام عمل سردي طويل فيه الحوارات والمناقشات ومحاولات إقحام الأبطال بتجارب اختبار أو امتحان، ومع ذلك ما زلنا نفتقد المجال الروائي الرحب وديناميكية والمعايشة الحقيقية للعالم الداخلي للأبطال ومغامراتهم. إنها تجربته الروائية الأولى وفي هذا الكثير بالنسبة له كشاعر. في رواية "خمسة أصوات" يطرح غائب طعمه فرمان خمس شخصيات تمثل نماذج مختلفة منها الواقعي والوجودي والديمقراطي يلتقون باستمرار في المقهي والحانه، تنتهي حياتهم في

البحث عن بدايات جديدة، فمنهم من يفكر بالتجارة بدلاً عن الصحافة والأدب ومنهم من يهرب إلى الخارج ليواصل حياته في الداخل ومنهم من يدمن على الخمرة. السياسة هنا جزء كبير من الرواية ولكنها لم تكن عمودًا من أعمدتها المعمارية، إذ إننا نجد ظلالها على حياة الناس والأبطال المشغولين بهموم العصر وليس تفصيلات الحياة اليومية. الأمر هنا يختلف كثيرًا فنحن أمام بطل خاص يحمل هموم المجتمع ويحيط به أبطال آخرون يمثلون العصر وأمام تجربة حب وقصة طلاق وتجربة ديمقراطية وأهداف كبيرة ويأتي الطوفان ليضع الجميع أمام الاختبار. كل هذا في حقيقة الأمر تم تصويره في لغة روائية قدمت لنا لوحة بونارامية عن واقع الحياة في الخمسينات. في "ميرامار" قدم لنا نجيب محفوظ واجهات سياسية في الفندق، أما في "الوشم" فإن عبد الرحمن الربيعي قدم لنا معاناة كريم الناصري في السقوط السياسي وانعكاساتها على علاقاته مع الآخرين.

في "شقة الحرية" نحن أمام طلبه يأخذ الكاتب بأيديهم منذ البداية حتى النهاية وكأنه متأثر بتجربة الروائيين الذين يهتمون بنمو الفرد منذ صباه أو شبابه، ولكننا هنا أمام انطباعات قد تفتقر إلى النضج وحتى الواقعية في بعض الأحيان وخاصة تجربة الشيوعي، التي لم تكن في حقيقة الأمر تجسيدًا لواقع الشيوعيين وأسلوب عملهم في مصر ونشاطاتهم السياسية المعروفة. والطريف أن غائب طعمه

فرمان قدم لنا في "المخاض" البطل المغترب والعائد إلى وطنه محملاً بهموم الضياع وفقدان كل شيء بدءًا من المزاج اليومي مرورًا بالمبادئ وانتهاءًا بالأهل، فلا يجد من يعينه غير سائق التاكسي نوري، الذي تعرف إليه أمام المطار بنفس طريقة التقاء فؤاد الطارف بطل "شقة الحرية" بالعم محجوب سائق التاكسي، الذي بقى أمينًا على صداقته ووفائه له وللجميع. إنه أسلوب عودة البطل إلى دياره أو رحلته إلى ديار أخرى والبدء بمهمة بحث كبيرة، وهو ليس خاصًا بهذا الكاتب أو ذاك. في "المخاض" يقدم الروائي شخصية الحزبي الشيوعي المختفي والهارب من أخيه الذي يريد قتله، والمثقف الديمقراطي والقاسمي المؤيد لعبد الكريم قاسم، إلا أن قلبه يبقى مع هموم العائد إلى وطنه والذي أبى أن يكون هامشيا فيستسلم لإحباطاته بل يصرعلى البحث عن أهله. نحن هنا أمام عمل روائي رائع، وبطل خاص ولغة روائية وتركيب خاص للأحداث وهموم سياسية كبيرة ولكن بدون أن تؤثر على لغتها ولا حواراتها إلا نادرًا، فلا تجد هنا التقريرية والإنشائية وغيرها من الآفات التي ابتلت بها قصص الخمسينات فأبعدتها عن النوع الروائي.

بالنسبة "لشقة الحرية" فإن الأمر يختلف كما أسلفنا من حيث كونها عملا مكرسا كله لأبطال طلاب شباب في مرحلة التبلور، ولهذا فإن تجاربهم الشخصية مع الحركات السياسية لا يبدو عليها التكامل

والنضج، فؤاد الطارف في حقيقة الأمر لم يكن منسجمًا منذ البداية مع تجربة البعث ولا مع التجربة القومية انسجامًا كاملاً، أما يعقوب فإن تجربته لا تعكس طريقة عمل الشيوعيين وأساليبهم التنظيمية وحياتهم، كما قلنا، وهذا يعني أن الكاتب لم يعايشها من الداخل ولم يتم استيعابها. ونلاحظ هنا أن القصيبي قدم شخصيات اختلف النقاد في تحديد البطل الرئيس منهم، ولكنه يبدو واضحًا بأنه رجح كفة الميزان إلى قاسم، الذي يتحدث بلغة معاصرة تختلف عن الخمسينات وكأنه بطل التسعينات. وهذا يعني أن الكاتب صورها من منطلقاته التسعينية وأسقطَ عليها أفكار هذه الحقبة الزمنية.

صحيح أنه كان هناك العديد من الناس ممن يفكرعلى طريقة قاسم الهادئ المتزن سياسيًا واجتماعيًا، إلا أنها لم تكن نموذجية ولم تكن تتحدث بهذا الوضوح. ومهما كانت التبريرات المطروحة حول هذه الشخصية المحورية، التي تقف على الضد من "فؤاد الطارف" فإنها تبقى محدودة. ويجد بعضهم صعوبة في تقبلها على أنها نموذجية فقد أضيفت على قاسم طباع وميزات وأمزجة أضفت عليه طابعًا آخر يختلف عن الشخصية الخمسينية. يتحدث على لسان قاسم شخص آخر، أكثر وعيًا منه، يمارس إسقاطاته عليه ويدرك متطلبات عصره وتجاربه التي أوصلتنا إلى ما نحن فيه الآن في التسعينات. ولهذا حدث الشرخ بين الزمن الروائي وأفكاره الموضوعية والمعارضه

المطروحة بثقة عالية بالنفس. إنها ثقه يستمدها قاسم من الجو العام الذي يسود فترة الكتابه، فهو البطل في هذه القصة الطويلة، وهو الذي يلعب الدور الأكبر وهو الأكثر ثقة بالنفس، وكل هذا يبدو واضحًا في كل منحنياته وسلوكه وطريقة تفكيره، بل إنه الأخ الأكبر و"حلاّل المشاكل" في وقت الضيق، ويكفي أن نتذكر وقفته مع يعقوب "رأسمالي يساعد شيوعي" والخ.

"شقة الحرية" هذه القصة الطويلة أو الرواية تثير تساؤلات كثيرة ما زالت تحيرنا وما زلنا نعاني منها ولهذا كله فإنها ستبقى مركز استقطاب وحوار، وهي تشويقية من حيث تركيب الأحداث وواضحة من حيث ابتعادها عن الغموض ولهذا تقترب من مزاج عامة الناس والقراء البسطاء. "شقة الحرية" قصة طويلة كتبها شاعر ودبلوماسي لم يعايش تفصيلات الأحداث الحقيقية للعصر وهمومه ولا قاع المدينة، و"من ذاق عرف" كما يقول الصوفيون، فابتعدت عن عالم الأبطال الداخلي وانهمكت في الشهادات. على الرغم من أن "شقة الحرية" تتسم في طريقتها السردية بتناول الحدث من الخارج والتعامل معه على أساس لقطات يومية متسلسلة يقدمها الكاتب بلغة مباشرة، إلا أن القارئ يجد بعض المقاطع التي تتعامل مع الحالة الروائية بتأن. نقرأ في الرواية: "جاءت القهوة. وبدأ عبد الكريم يرتشفها ببطء... ويتثاءب، ويتمطى، ويبدأ يومه بهدوء يثير

الأعصاب. تمتلئ طاولة هنا، وفي لحظات تجيء الساندوتشات وأكواب الشاي وفي لحظات تفرغ من سكانها...". ص121

وأعتقد أن غازي القصيبي تعمد اختيار لغة الجمل القصيرة، التي تذكرنا بأعمال همنغواي ومجموعه كبيرة من الروائيين العرب، والتي أعانته هنا على التخلص من أمرين هامين: الأول: السقوط في الأسلوب المباشر، والثاني: البقاء أسير الشعرية، ومع ذلك فإنه لم يتمكن من تجاوز السرد التقريري. انظر ص67 "يقرر يعقوب أن يتطوع" ومهما يكن يصعب القول إننا أمام عمل يتميز بلغة روائية يمكن تقسيمها إلى طبقات داخلية ونغمات بوليفونيه كما هو الحال عند الروائيين العرب المحترفين.

إذ لا يكفي السرد الجميل المباشر للأحداث ووصف الشخصيات من الخارج، لتكوين رواية فنية ناضجة تتميز بسحرها الخفي وحكاياتها المتناقلة على ألسنة الناس وعلاقتها الشفافة بالواقع والمجتمع. إنها اللغة الإنسانية والنبرة التلقائية والمفردات المتدفقة تمامًا كما يحصل في "تيار الوعي" لدى الروائيين العظام مثل دوستوفيسكي وفوكنر وفي أعمال كتاب عرب معروفين.

أما الحوار فليس الدكتور القصيبي أول ولا آخر من عانى ويعاني من مأزق العربية الفصحى والمحكية إلا أن الأمر الغريب أنه استخدم المحكية المصرية على لسان أغلب الشخصيات المصرية ما عدا

الأستاذ شريف.

"يفاجأ فؤاد بموقف الأستاذ شريف من الوحدة، وبالطريقة العنيفة التي يعبر بها عن رأيه:

- ما هذا الكلام الفارغ؟ ما هذا العبث؟... يلغى اسم مصر؟ هذا الاسم التاريخي العظيم يتحول إلى إقليم جنوبي؟... هل رأيت أحدًا يحتفل هنا سوى الحكومة ومنظماتها؟ أتعرف ما سيحدث؟ سوف تصرف كل مواردنا على الشوام... الشوام أشطر تجار في العالم...". ص114

ونفس الشيء يحدث في بعض الحوارات الأخرى، مثل نقاش فؤاد وعبد الرؤوف (ص94) وغيرهما :

"- يا أسطى محجوب. أتوصى بالبيه. لحسن ضيف عندنا..

- خمسه جنية. اتنين لمحسوبك والباقي بقشيش". ص32

"شقة الحرية" تحتوي على كم هائل من الحوارات والتجارب الشخصية في اعقد فترة من تاريخ العرب الحديث، كتبت بلغة لا تختلف عن أسلوب المذكرات اليومية ولكنها ليست كذلك ولا هي رواية تاريخية ولا "شهادة تاريخية" كما قال بعضهم، بل محاولة في السرد القصصي الطويل. عانت القصص العربية الأولى من هنات مثل

التعامل مع الأحداث والشخصيات من الخارج وتقديم الحدث ضمن سرد تقريري وغيرها من الأمور التي أبعدتها كثيرًا عن النوع الروائي لكنها لم تلغ العلاقة معه فقد تكون التجربة الأخرى أكثر قربًا منه.

استخدم الكاتب أسلوب السرد المباشر والسريع للأحداث وبهذا يقترب من تدوين المذكرات الشخصية "في صبيحة 10 مارس 1958 انتقل الفرسان الأربعة إلى الشقة رقم 6، في الدور الثالث من العمارة التي تقع على منتصف شارع الدقي". ص137 شقة الحرية، دار رياض الريس 1994 لندن. وهذا ما عكس التقريرية في السرد في أماكن كثيرة من الكتاب. انظر: ص146، 147، 148، أما تحليله للبعثيين الذين التقاهم فؤاد فيخلو من استنتاجات معاصرة عن هذه النماذج البشرية، قدمت بطريقة الكتابات الاجتماعية. انظر ص189

لا يمكن للقارئ أن يخفي إعجابه الشديد في بعض المقاطع والحوارات التي تعبر فعلاً عن واقعنا الحالي والمغلفة بالمزاح مرة وبالجدية مرة أخرى مأخوذة من حياة الشباب. انظر حوار قاسم مع فؤاد وماجد عن ميشيل عفلق والأحزاب وعبد الناصر والأقليات في الدول العربية. ص191-192

"العروبة؟! طبعًا. كلنا عرب. ولكننا عرب من أشكال مختلفة لا نكوّن أمة واحدة. هل تفهم اللهجة الجزائرية؟ أنا لا افهم نصف كلامك عندما ترطن بالنجدي.

- أنك لست عربيًا قحًا.

- وأنتم لا تفهمون كلامنا – هل تعرف معنى "طماشه" أو "غشمرة"؟ أو "جكية"؟

- وأنت أيها الأعجمي المستعرب هل تعرف "المطازيز" أو "القرمان" أو "النجر"؟

- أحسنت لا أنت لا تفهمني ولا أنا أفهمك. كقول عن هذا الكلام السخيف عن أمة عربية واحده. تذكروا الطالب السوداني الذي نشلت محفظته وهو يهتف لوحدة وادي النيل فغير رأيه وهتف:

"مصر والسودان عشرين حته!" هذه حالنا عشرين حته.

- كنت أعرف أنك رجعي. واكتشفت الآن أنك أيضًا إقليمي انعزالي.

- طز فيك وفي المطازيز!" ص192

استطاع الكاتب في هذا الحوار أن يوظف الكثير من العربي المضحك المبكي، وتتجسد فيه وفي بعض الحوارات الأخرى الفنية والصراحة المطروحة بلغة غير مباشرة.

ومن الطريف أن الكاتب يدير حوارات أغلب المصريين ما عدا

الأستاذ شريف باللهجة المصرية كما قلت بينما نجد أبطاله الآخرين يتحدثون بالفصحى. وكان يمكن للكاتب أن يلجأ إلى العامية أو الفصحى أو اللغة الثالثة أو لغة الصحافة وهو ما اعتاد اللغويون على تسميتها باللغة المعاصرة، عندها سيتخلص من استعمالات مفردات مثل هل ولماذا وأين ولقد والخ.

أخيرًا فأنا شخصيًا كنت أتمنى قراءة هذا الكتاب بدون أن أرى المسلسل التلفزيوني "شقة الحرية" إلا أني رأيت أغلب الناس تابعه واستمتع به لمشاهده وأحداثه التشويقية والتاريخية بينما أنا بقيت وفيًا لقرائتي الأولى له ومشدودًا للأحداث والأشخاص الذين وجدت فيهم شبهًا كثيرًا بزملاء عرب تعرفت إليهم أثناء الدراسة في الخارج.

قالوا عنها "شهادة تاريخية وليست رواية" ومع ذلك تبقى قصة طويلة ممتعه وتشويقيه وتاريخية بعيدة عن نمط الروايات العربية المعاصرة وفيها الكثير من المعلومات عن عالمنا ووطننا الذي أراد لنا الدكتور غازي القصيبي أن نفتح عيوننا عليه ونتعرف إليه أكثر. وهذا ما فعلته "شقة الحرية" هي وساكنوها الفرسان الأربعة وضيوفهم.

***كُتب هذا المقال بعد إصدار رواية "شقة الحرية" بفترة ولم يُنشر كلُّه حينها.**

قراءة في رواية "الأقلف" للبحريني عبدالله خليفة

النغل نغل!

الشرق الشرق

قد يبدو لقارىء "الأقلف" أن مؤلفها البحريني عبدالله خليفة أراد ترسيخ هذه الدمغة الاجتماعية المتخلفة على خلق الله اللقطاء باعتبارهم بشرا من الدرجة العاشرة إلا أن الأمر ليس كذلك بالضبط فقد اراد الروائي إثبات العكس. فهذا يحيى الأقلف الذي تحمل الرواية صفته الاجتماعية لا اسمه يغدو في نهايتها حاملا هموم الناس يطارده تأنيب الضمير ويحملُ هموم الأمة على كتفيه.

ماهي جريمة هذا اللقيط الأقلف يحيى؟ ليس هناك اكثر من ان والده القادم من "غابات المحبة" غامر بحياته متجها نحو الصحراء ليلقح نخيل الشرق.

لكن مصيبة يحيى أنه بقي وحيدا في هذا العالم الصامت مع جدته الخرساء! لماذا هذه المصادفة؟ أهي صدفة ارادها الروائي ان تكون

تحديا للشرق والأصالة والإسلام وبالتالي بلاده البحرين مكان الحدث الروائي؟

هل هي صدفة ان يخرج يحيى "كالنتوء" من بيئة هلامية، رمادية، غامضة مليئة بالقاذورات والحرمان والعدم وأن يكون كل هذا العالم المنسي المظلوم تحديا خطيرا للغرب الإستعماري وثقافته التبشيرية رغم تنصره وحمله الصليب؟

وهل هي صدفة أخرى أن يقف على طريق حياته الأليغوري لقيط آخر لا نعلم إن كان هو ايضا أغلف ام لا، ولكن لم يعد الأمر في هذه المرة يعني شيئا في السرد الروائي إذ إن هناك موضوعات أهم منها.

هل هو تأكيد على الأليغوريا الروائية والمغزى الفني لهذا العمل الذي تنبأ باصطدام الشرق بالغرب ام أنها رفض للمفاهيم الاجتماعية البالية والراسخة في اذهان الناس وتقسيم البشر إلى أصناف وانواع ودرجات اجتماعية؟

الجواب بالتأكيد: كِلا الأمرين فالروائي يضيف إلى هذين الهمّين هموما ومعاناة اخرى واراد ان يكرس روايته لها.

يحيى نتاج بيئته الصماء، كوخ ابكم يضم جدته الخرساء لكنه في حقيقة الأمر ليس اخرس حقيقيا بل مخرسا إن جاز التعبير، طفل مهمل لم يحصل على مستلزمات العيش والحنان الكامل.

فالقارىء لا يسمع يحيى يتكلم مع الآخرين إلا بعد لقائه مع زميله في "النغولة" إسحاق حيث يبدأ التعبير عما في خلجات النفس البشرية

لدى هذين الكائنين البشريين ليتقاسما مشاعرهما ومعاناتهما من الاضطهاد والفقر والحرمان.

إسحاق هو اللقيط الآخر، بطل الرواية الرئيس أو بالأحرى منافس يحيى في البطولة، بل إنه ينافسه في كل شيء بدءا من المعاناة الروحية والفقر والحرمان وانتهاءا بالبطولات والمغامرات والثبات والتحدي بغض النظر عن الأساليب والأهداف.

يشكل إسحاق التحدي الثاني الذي يقدمه الروائي في هذه الرواية، وهو النتاج الثاني الأكثر إيغالا في معرفة قسوة المكان ووحشيته. إنها في حقيقة الأمر جريمة يقترفها البشر يوميا، يحاول الروائي من خلالها وبزمكانيته الخاصة به أن يميط اللثام عن رياء المجتمع. ولا بدّ من الإشارة بأنه لا يمكن الحديث هنا عن هذا الأغلف بدون عينه الثانية، إسحاق مرآته الحقيقية، التي يتمثل فيها التحدي الأكبر لعامة الناس "الأسوياء" والاحتلال البريطاني.

يقول هذا اللقيط إسحاق محدّثا زميله يحيى عن نفسه "وحين أنهارُ من التعب، ويسجنني المخزن في عفونته وظلمته وأغدو كيسا من أكياسه، تحرقني مشاعر غربة عنيفة وأصرخ: لماذا .. لماذا .. لماذا يعاملني أهلي بهذه القسوة ... رحت أحدق في جلدي الغريب .. لم أكن ابنهم. وجدني الأب عند باب المسجد ... صرت ابن حرام!". أنظر "الأقلف" ص 20.

إذن هما لقيطان يواجهان مقولة "النغل نغل"، التي يرددها الناس في كل مرة يستاؤون فيها منهما ص21 و هو التحذير الأكبر، الذي اراد عبد الله خليفه أن يقدمه للمجتمع المحلي والاحتلال البريطاني.

أليغوريا الشرق والغرب

وإذا كان التلاقح غير المشرعن بين الغرب والشرق قد ولد يحيى بلا اعتراف أبعد "غرلته عن موس المسلمين" ص26 لترميه في عزلة على هامش المجتمع، تطارده زرقة عينيه دليل الهجينية المريب، فإن اللقاء الثاني بين هذين العالمين يتم في مستشفى الإرساليات حيث يلتقي بالممرضة ميري، التي تصبح حبيبته وشريكة حياته فيما بعد. وهو لقاء بين شخصين غير متكافئين، فالأول مريض، فقير، معدم، مهمّش، لقيط ومحروم من كل الحقوق الإنسانية، أما الثانية فهي ممرضة نصرانية غربية، تعمل في مستشفى الإرسالية الأميركية بعقد عمل يصون كامل حقوقها ويعطيها امتيازات معروفة. يقول يحيى لميري "أبي ليس منهم. لوني وزرقة عينيّ تفضح انتمائي إليكم. ثمة بحار أو طيار بذر في أمي بذرة ورحل ... أنا لا انتمي إلى هذه المقابر الكالحة ... أنا لا انتمي إلى هذا الخوص الكالح ...". ص85

وهي لغة تمثل بلا شك صوت الكاتب وليس الشخصية الروائية مما ابعدها كثيرا عن الطابع البوليفوني بسبب البون الشاسع بينها ومستواها الفكري والاجتماعي وهذا ما يؤكد أليغوريتها.

حتى التوسل بان على لسان رفيقه في الحرمان إسحاق "بجاه النبي مصطفى وسيدنا عيسى المسيح". ص30

هل هي اليغوريا علاقة الشرق بالغرب؟ وقد يكون كل هذا الأمر ليس بالصدفة بل من وحي الكاتب واستلهاماته بحيث يبدو جليا في طريقة تفكير ميري وكأنها صياد يطارد فريسته بينما يقوم القس بتقديم الإرشادات لها.

تتميز هذه العلاقة الأليغورية أيضا باستعلاء الطرف الأول المنقذ ميري على الجانب الآخر الذي تتجسد فيه مظاهر العصور الوسطى.

تفكر ميري قائلة عن يحيى :" وقد تراه ذات يوم يجلد نفسه في الشوارع أو يجر امرأته المحجبة بحبل!". ص 39

فيقع يحيى فريسة بين مخالب التبشير بسبب حاجته للمساعدات الإنسانية في المستشفى ويبدأ بقراءة الإنجيل و"يندهشُ مدرّسُه اللبناني من التبتل الدراسي لهذا الشاب، ومداومته وحفظه السريع وأكله للمعرفة أكلاً، وتجاوزه لأقرانه السئمين من الكتب والحروف، وبمطالبه المعرفية المتزايدة، وضجره من البطء". ص41

وهل هناك أسهل من استدراج هذا الأقلف المُعاني من التهميش والحرمان والرفض حتى من عاهرة تبيع الهوى! "أنت نجس أيها الكافر غير المختن!". ص69 إلا أن تنصّر يحيى يحمل أيضا أليغوريا شائعة في الشرق "الصبي الأخرس يريد أن يكون موظفا كبيرا، أو

شرطيا قاسيا" ص 108، بعد أن يقرأ الإنجيل تُمحى صفة الخرس عنه "إن الصبي الذي كان أخرس يغدو معلما". ص 70

يدفع تطور الأحداث اللاحقة يحيى إلى أن يتخذ موقفاً آخرَ مغايراً لحالته المستكينة وهو يعاني من الضغط والحرمان والفقر، فإن ظهور" شاحنات إنجليزية مليئة بالجنود الذين بدوا هادئين كالصخور وخوذاتهم وألبستهم البنية وبنادقهم المنتهية بحراب لامعة، بدت مخيفة، لكن الجمع المغبر الصارخ الكثيف سار كأنه يعرف بعض هؤلاء الضباط أيضا، كأنه التصق بهم في حفلات أعياد الميلاد البهيجة...". ص 126

هذه المجابهة العسكرية بين الغرب والشرق حسمت الأمر بالنسبة ليحيى حيث يلتحق بالشعب ويساعد البحار المصوب برصاص الإنجليز مذكرا بموقف جان فلجان بطل "البؤساء".

يُعتقل يحيى ويتم التحقيق معه من قبل ضابط إنجليزي. وعندها تبدأ حالة البوح عن المشاعر والمناجاتية والتعلق بعالم الصبا المتجسد برفيق العمر والشباب ودروبه فيما بعد إسحاق. أنظر الفصل 35 المكرس لعلاقته بإسحاق، الذي يودع في السجن.

لكن هناك غموضا حول تطور يحيى وتوظيفه محررا أو مترجما في صحيفة الاحتلال بعد أن أعتقل من قبل الإنجليز.

وهذا ما يلاحظه القارىء في الفصلين 36 و37 حيث تتميز اللغة بالغموض وكثرة الانتقالات بين الوعي واللاوعي والحقيقة والخيال والحلم وتطور الأحداث.

ومقابل تجذر الصلة الروحية بينه والرمز الشعبي إسحاق، الذي أصبح له مريدون وحماية شعبية تنتهي علاقته بميري حيث يقول يحيى في هذه المرة: " ليس لهم علاقة بالإله الذي ُصلب، إنهم حشد من الذئاب الضارية القادمة من وراء الصكوك والأسهم. ص 149

أي إن كل ما كان ينظر إليه نظرة سوداوية وانتقادية في عالمه القديم أصبح اليوم طعمه أكثر حلاوة وأقرب إلى النفس.

ومن خلال العلاقات الهرونوتوبية تتجسد ثيمة اصطدام الحضارات والأديان والمصالح الاستعمارية وبالذات الشرق والغرب، الإسلام والنصرانية.

العلامة الأولى لهذه المواجهة الخطيرة يعبر عنها السائق الحاج سلمان بقوله موجها كلامه إلى يحيى: "كيف تغير دينك؟ هذا حرام". ص 75

بينما يُجابَه يحيى برد فعل أعنف من قبل إسحاق نفسه، الذي يتهكم به قائلا:" أنت أغلف وهذه السكين ستحررك...". ص 105

إلا أن هذه المواجهة تأخذ فيما بعد طابعا آخر يبدأ برد فعل يحيى نفسه الذي يضع يده على القضية ويكتشفها بنفسه وينظر إلى هؤلاء القادمين من الغابات الغربية نظرة شكوكية رغم أنه لا يزال على

ديانتهم ومنتميا إليهم ويحمل الصليب في رقبته. " كيف نزعم أننا مخلوقات الإله ثم نتقاتل على بقعة زيت وقطعة قماش ...". ص 128
ويكتشف فيما بعد حقيقة القس الأب تومبسون " أهذا هو ذاته الراعي الطيب الذي ينتزع أورام الأجساد والأرواح والقطيع الهائج البائس إلى مملكة الرب؟ اين ذهبت ترانيم الأحد وصلوات الأعالي؟ بدا له انه خرف أو أصيب بلوثة مفاجئة .... ". ص 132
وفي مكان آخر من الرواية يشير الكاتب إلى هذه الأليغوريا ما بين النخيل والغابات على أنها علاقة الشرق بالغرب وأن ابنة يحيى عائشة تجسيد لهذا التلاقح تجمع هذين الطرفين المتضادين والمتصارعين منذ الأزل. ص 159
لكن هذه الطفلة الهجين عائشه لم تشفع لا لأبويها ولا للعالم كله كي تحل العقدة ويعم الوئام بين البشر، بل تغدو سلاحا بيد الغرب ضد الشرق حيث يهدده الضابط الإنجليزي قائلا ليحيى "سوف تدلنا على مخبأ إسحاق". ص 16
وبهذا يضع الروائي بطله اللقيط البحريني، الهجين، المتنصر أمام اختبار ُيعد من أهم عناصر الرواية المعاصرة ليختار بين الانتماء إلى مكانه السفلي وبيئته بكل ما فيها من حرمان وقذارات وسفالات والتضحية بحياته وكل امتيازاته مقابل إنقاذ حياة إسحاق وعدم الغدر به.

يفضل يحيى الخيار الأول فتفصل بينه وبين حياته رصاصة يطلقها الضابط الإنجليزي في رأسه ليودع ابنته التي قد تستمر على دربه الأليغوري.

لم تكن عملية تنصر سهلة، بل مرت من خلال عدة مظاهر يتجسد فيها التخلف واحتقار الإنسان مثل مقابر المسلمين الوسخة. "كانت مقبرة المسلمين الموحشة لا تستقبل سوى الفقراء والجنازات الكئيبة المتقشفة ... اما مقبرتا اليهود والمسيحيين .... فكانت جنازاتها مختلفة، والبشر الحزانى يبدون بجمال غريب: بدلات سوداء وباقات زهور ونعوش خشبية جميلة فيظن ان القوم ذاهبون الى فرح صامت".

ويقول في مكان آخر من الرواية : "وفي النهار تتفجر الصيحات من مآذن المساجد، ليندفع كورس جماعي يزلزل الفجر والنائمين، وتندفع بعده أصوات الحمير والكلاب والديوك والبشر، ويخرج أناس يقطعون اجسادهم ويضربونها..."أنظر ص 24، وص 46 وانتقاده للختان وحالة المرض بسببه أنظر صفحات 51، 53

كمثال على ذلك يمكن ايضا الإشارة هنا إلى قصة العلاقة الخفية بين المعلم النصراني التبشيري نصيف البستاني والمرأة المحجبة من عائلة العنود التي ترتدي الملابس السوداء من راسها إلى أخمص قدميها. ص 87

هرونوتوب الرواية

يبدو المكان أبعد عن التوثيق، حاول الكاتب التمويه من خلال الإبتعاد قدر الإمكان عن ذكر أسماء الشوارع والمدن والمحلات وكأننا نعيش في مدينة ما في الشرق. لكنه يستعين بالهرونوتوب او الزمكانية للإشارة إلى مكان الحدث. فهنا كل شيء معلوم ومعروف بالنسبة للقارىء الواعي العارف والمطلع على تاريخ البحرين المعاصر.

نقرأ في الرواية: "وجد نفسه... ملحق بكوخ، وبأرض خلاء، وبسماء عالية ... الأرض الخلاء الواسعة التي تلي الأكواخ، تبدو رمادية كالحة، تنتشر فيها الحفر الكبيرة التي تتخذ أمكنة لقضاء الحاجة، وهي تتحول إلى مستنقعات سبخة عندما ينهمر المطر. وتقع فيها مزابل وأراضٍ رحبة مليئة برمل ناعم... وفي شرق هذه الأرض تقع أكواخ تمتليء بعبيد سابقين...". ص 5

اما مدينة الأحداث فإن الروائي يشير إليها بدون ذكر اسمها من خلال وجود شركة النفط ولكن ماهي هذه البلدة مدينة النفط؟

أول مرة يذكر فيها الروائي شركة النفط في صفحة 44 "لكنك تعرفين أننا أخوات جئنا لمهمة مقدسة، وليس لإقامة صداقات مع مهندسي وموظفي شركة النفط". ص44

ويقول ايضا عن مكان الحدث الروائي بطريقة غير مباشرة "إن البلدة تغرق في النوم والظلام ... ذهبتا إلى مدينة النفط ذات البيوت الأوروبية ...". ص46

ومن الملاحظ أن الكاتب يبدأ بوصف المكان ثم يقدم شخصياته على أنها نتاج له: "رأينا في البستان المهجور مجموعة من الصبية. يدخنون ويسطون على الأعشاش، ويمارسون العادة السرية في الزوايا ... أنظر هذا هو عالمك ... مشيا ووصلا السوق. كانت هناك حشود من البشر المصطفة على جوانب الشوارع، تحدق في مسيرات دامية. ... رجال أشباه عراة يضربون أجسادهم بالسيوف...". ص 68

لكن الروائي يذكر اسم مدينة المنامه أول مرة في صفحة 76 حيث يقول : "قالت إن اسمها سارة، وهي يهودية! وابوها القادم من العراق أسس له تجارة مزدهرة في سوق المنامة". ص 76

هناك بعض الغموض في مكان الحدث الروائي وزمانه في بعض الحالات ولا سيما في بداية السرد، لكن القارىء يلاحظ إشارة الروائي في نهاية الرواية إلى جسر يربط مدينة بأخرى "الشاحنة تعبر الجسر لتصل الى المدينة الأخرى..." ص 167

الوصف الخارجي للشخصيات

تظهر ملامح يحيى على دفعات: "كان شكله المميز، ولونه البرونزيين وعيناه الجميلتان، مدعاة لتحسسات لاذعة غامضة لجلده، وكانت ايديهم تتسلل وراءه ..." ويقول في مكان آخر عن نفسه "ابي ليس منهم. لوني وزرقة عيوني تفضح انتمائي إليكم". ص 84

وتكاد الاوصاف الخارجية لملامح يحيى تقل إن لم نقل تختفي بعد هذه الصفحة. ويمكن القول بشكل عام إن الأوصاف الخارجية للأبطال تبدو غير تفصيلية وغالبا ما تشير إلى الحالة وتكرس كرمز لها.

الناستولجيا

يمكن اعتبار وفاة جدة يحيى بداية حالة الناستولجيا حيث طقوس الفاتحة والدِلال و"صلاة، يقف فيها كما يقفون" ص 121 "ويشتاق إلى أهل حيه، ذهب إلى أكواخهم ودكاكينهم ومجالسهم". ص 122

تتوج ناستولجيا يحيى بحنينه إلى رفيق دربه إسحاق رغم شكوكه بأنه هو الذي حرق الكوخ وجدّتَه "هل يقوم بذلك حقا". ص 122

لكنه "يود لو يكون قريبا من إسحاق" ويبقى مع ذلك متعلقا به لأنه أصبح رمز المقاومة. ص 125

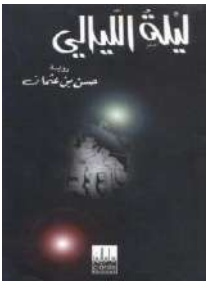
وتتجسد ثيمة الناستولجيا ايضا بالبحث الدائم والدؤوب عن ملاذ آمن روحيا متمثل بإسحاق الرمز وذكريات الطفولة "سيذهب إلى إسحاق. سيسأله أن ينقذه من هذه الكتابة والرتابة... يندفع إلى الأزقة والمقاهي ويسأل عنه". ص 146

مقابل تعمق ارتباط يحيى بعالمه القديم، نجد أن علاقته مع الجانب الآخر المتمثل بالكنيسة وزوجته ميري تتحول إلى منحى آخر يصل إلى القطيعة والعداء والتضاد في ضل اصطدام القوة الاستعمارية بالشعب.

نقرأ في الرواية: " والآن هو في دورة المياه الفائضة، ... ويرى وجه ميري المتعب يسال عن الأدوية ويصرخ في الشراشف القذرة، وهما يتعاركان فوق السطح بين الغسيل المتطاير والريح وضجة الطائرات العسكرية المدوية الهابطة". ص 146

هل هي نهاية غير سعيدة لعلاقة حميمية بين الشرق والغرب؟ وهل يا ترى ستنتقم الطفلة الهجين عائشة لجريمة قتل والدها يحيى؟ أم أنها ستجرب رأب الصدع بين الشرق والغرب ودمجهما.

قد يفاجؤنا الروائي عبدالله خليفة بالإجابة على هذا السؤال الصعب في رواية جديدة تتناول جيل هذه البنت اليتيمة ومستقبلها في عالم أصبح قرية صغيرة في ظل العولمة.



أليجوريا الخيانة في "ليلة الليالي" للتونسي حسن عثمان

"كتّاب العرب هم أناس منتحلون لا بصر لهم ولا بصيره. وأنهم يميلون حيث ريح الموضة تميل بدون تمحيص ولا حكمه. فهم شيوعيون وقت الشيوعيه ومحليون وقت المحليه وقوميون وقت القوميه..." حسن عثمان، ليلة الليالي. ص 125

<u>بنية الرواية</u>

صحيح إن أحداث رواية "ليلة الليالي" تقع في فترة ما قبل الاستقلال وبعده حيث العهد البورقيبي، إلا أن الزمان هنا مفتوح وفسيح يمتد الى ماقبل نكبة فلسطين مرورا بترحيل الثورة الفلسطينيه من لبنان وبعدها، وأنه لا يتسم بالالتزام بتتابعية سيرالأحداث. أي لا يوجد هنا تطور تقليدي لكل حدث على حدة بل تتداخل فيما بينها من خلال حكايات الأبطال او سيرهم الذاتيه لدرجة أنها يمكن أن تكوّن شيئا قريبا من الكرونوتوب. أعتقد أنه ليس المهم بالنسبة للكاتب هنا سير الحدث بقدر أهميته الفلسفية ومغزاه الفني وطرح التساؤلات الجوهرية في الحياة.

ولعلنا نجد تأكيدا لفكرتنا هذه في قول شهرزاد في نهاية الرواية وبعد 150 صفحة من السرد عن الراوي يوسف "إن يوسف فضيحة الوقت. لن تستتب له حكايه ولن ينتظم له خيال". ص150

لا أرى إن الروائي مهتم بطريقة السرد التقليدي على شاكلة "الحدوته" المصرية بقدر ما يهمه طرق الحديد وهو ساخن والتمادي في السرد والسخريه جراء معاناته من فضائح المجتمع وتخلفه. وهذا

سيتضح في أسلوبه السردي الحكائي المتدفق ومفرداته اللغوية وسخريته. وهذا ما نراه جليا ايضا في روايته الرائعة السابقة "بروموسبور" 1998، التي سندرسها في مقال آخر لاحقا.

ولا أعتقد أنه صمم كل شي بحذافيره قبل كتابتها، بل قد يكون أحياناً ترك للتلقائية ان تلعب دورها في تشكيل بنية الرواية وهذا ما نجده في الأدوار المسرحية التي قامت بها شهرزاد كي تثير زوجها العاجز ليتمكن من مضاجعتها وفض بكارتها. وفي قصة فيلم ليلة الليالي، الذي كان من المفترض ان تمثل فيه شهرزاد دورالأم التي تفقد فيه ثلاثة ابنائها والذي يصبح في نهاية المطاف قصة حياة عائلته. ص158

وإذا كان الكاتب قد خطط وصمم كل سردياته قبل الشروع بالكتابة فإنه قام بذلك بشكل فني عالٍ وغير مفتعل بحيث اصبحت تبدو تلقائيه ومتدفقة واكثر عفوية أحياناً. نفس الشيء يقال بالنسبة الى ترتيب الفصول كما يفعل الروائيون او الانتقالات السرديه من شخص الى آخر.

يبدو لي أنه يكتب كما يتحدث او قد يكون العكس يتحدث كما يكتب ولديه قدرة عالية على الدخول في دهاليز التفصيلات والخروج منها بدون ضرر بفضل الإصرار والحماسة. اللغة هنا انعكاس للبنية والسرد، فهي مفعمة وتلقائية ولهذا تتسم أحياناً بالتافتولوجي، التي كان يمكن تجنبها من خلال مراجعة النص عدة مرات قبل النشر.

يبدأ الروائي حسن بن عثمان روايته "ليلة الليالي" وينهيها بنفس الفقره فنفهم بعد 159 صفحة من السرد الطويل الممتع، لولا بعض المقاطع المباشرة، أن هلال الأحد الذي يقص االراوي حكاياته لزوجته المشلوله شهرزاد هو نفسه الراوي وليس شخصا آخر. أي إن الراوي

يوسف يتحدث لشهرزاد عن نفسه وليس عن هلال. وهنا يختلط الواقع بالخيال بطريقة جميلة تقبل عدة تأويلات فلسفية.

في الحقيقة ان هذه الرواية تعتمد على التفاصيل التي تكون "لحم الحكايات وسداها وهي لب الروايات وجوهرها" كما يقول الراوي نقلا عن مفاهيم شهرزاد. ص25

يُظهر الروائي قدرةً هائلةً مفعمة بحماس منقطع النظير في السرد والانتقالات الانسيابية في بنية الرواية والخلط بين الواقع والخيال واختيارالحلول وتبريرات اللاواقعية .

شهرزاد هي الناقد الفني للرواية، ويقدمها الروائي على أساس أنها ذات مستوى فني عال، وهي لا تتكلم بل تصغي فقط لكنها يمكن أن تعبر عن ردود أفعالها أو عدم رضاها على السرد مثلا بطرقها الخاصة. "انتفضت شهرزاد ببطء على سريرها. تلك علامة على أنها تضيق بالحوارات المسهبة". ص12

"شهرزاد على يقين من أن يوسف سيفعل مثل جميع الرواة، سيقحم نفسه وتاريخه في صلب الحكايات، لأنها على يقين في أنه من الذات تبدأ الحكايات ..... فهل يوسف هو ذات حقيقيه حتى تكون له حكياته الممتعة ..". **ص26 وبالفعل يقدم لنا الكاتب مجموعة كبيرة من التفاصيل والحكايات.**

نحن هنا في حقيقة الأمر أمام تسع عشرة ليلة يسرد فيها الراوي يوسف عبدالناصر حكايات الرواية على زوجته المشلولة شهرزاد.

وعمليا أن كل ليلة أو كل مجموعة ليال في بعض المرات تشكل محورا او عمودا من اعمدة الرواية، التي غالبا ما تكون مكرسة لشخصية

روائية او حكاية من سرديات الراوي يوسف. هذه الليالي تشكل عمليا فصول الرواية

واذا كانت شهرزاد تقص على شهريار حكاياتها في الف ليله وليله فإن الامر هنا بالعكس حيث يقوم يوسف بهذا الدور بدلا من زوجته التي تحمل الاسم نفسه.

<u>أهم الحكايات والمحاور</u>

- **حكاية هلال الأحد مع صديقه الصحفي المتربص عباس وصديقته زبيده. هلال لقيط يتحدث عن الخيانة كثيرا ويقص حكاياته عن يوسف عبدالناصر وشهرزاد لزبيده وعباس.**
- **حكاية دلنده وعشيقها الفرنسي سارج دي لاكروا وابنها الراوي غير المختون**
- **حكاية الراوي يوسف مع الممثلة شهرزاد**

وفي حوار هلال مع زبيده وعباس يقول ممهدا لانتقال سردي جديد: "الآن لا أقول شيئا! الآن، يوسف عبدالناصر هو الذي يحكي لشهرزاد عن قصتنا. وسنغافله بين اللحظة والأخرى لنحكي بدورنا قصته، ... هو يقص عنا لشهرزاد. وأنا أقص عنهما لزبيده. فلا تكوني عجولا إذن!!" ص 43 أي إن يوسف يقص حكايات عن هلال ويقوم الأخير بنفس الشيء عن الأول.

في بداية السرد يبدو هذان المحوران متوازيين وكأن الكاتب يقصد هنا خلق موازاة فكرية على اعتبار أن الشخصيتين تكملان بعضهما بعض من حيث المعاناة النفسية، فكلاهما أسير عقدة :الأول مختوم حائر

بغلفته كما هو الحال في رواية "الأقلف" للبحريني عبدالله خليفه، والثاني محكوم بلقاطته لا يرى في العالم شيئا غير الخيانة. وكلاهما نتاج الاستعمار و وثمرته وعلمنة المجتمع. الأمر نفسه يمكن ان يقال بالنسبة لروايته "بروموسبور" حيث يبدأها بشكوك عباس تجاه طفله الذي لا يشبه أحدا من والديه. ص16

تقول شهرزاد في المقاطع الأخيرة من السرد "هلال ليس ظلا باهتا لنفسه المريضه التي تسول له الخيانة دون أن تقدر على ارتكابها لا في الواقع ولا في الخيال، لا عبر هلال ولا عبر زبيده ...". ص150

تبين لنا الفقرة التي يبدأ الكاتب روايته بها وينهيها أن الشخصية واحدة رغم أن سرد بدايتها يوضح أنهما طفلان ولدتهما دلنده.

وإذا كان البطلان يمثلان شخصية واحدة أو أنهما إنسانان مختلفان أخوان غير شقيقين ولدا من رحم دلنده التونسيه من أبوين مختلفين فإنهما في نهاية المطاف يعبران عن أزمة مجتمع واحدة؟

ونلاحظ أن الراوي يوسف يدلي برأيه في تحليل قضايا الرواية فلسفيا. "عندما تحدث هلال في المطعم عن ضرورة موت والد عباس، لم يكن يحاول ان يقنع الشاب بكلامه بقدرماكان يعمل على إقناع نفسه....مسألة الأبوة مازالت محل التباس. كان يشعر أنه طفل لبورقيبه!". ص44

<u>موتيفات الروايه ومغزاها</u>

يقرأ العاشق الفرنسي لدلنده مقطعا طويلا من قصيدة النبي لجبران خليل جبران:

ابناؤكم ليسوا ابناءكم/هم أولاد وبنات الحياة. ...ص14

قد يلخص هذا المقطع فكرة الكاتب التي يريد ان يكرس لها كتابه وهي متجانسة مع البورقيبية والعلمانية الأتاتوركية التي تأثرت بها. لكنها لا تجد لها صدى في حياة يوسف وهلال المعانيين من الاحباط والعقد النفسية.

فهل يريد الكاتب أن يسخر من الواقع الاجتماعي العربي المتمسك بقشور الحياة وهل يريد ان يفضح المجتمع من خلال شخصيتي يوسف وهلال؟ والحكايات التي يقصانها؟ هل يريد ان يقول لنا ان المجتمع كله قائم على الخيانة؟

ولكن شهرزاد وحتى زبيده لاتخلوان من الإيجابيه ورفض الخيانة. الأولى أصرت على أن يفضَّ يوسف عذريتها ولم تتخلّ عنه رغم ضعفه الجنسي وعقده النفسيه وتحمل منه ثلاثة ابناء خدمها في ذلك خيالها المسرحي. أما الثانية الشابة زبيده فتقول لهلال ساخرة شامتة منه "أقصد أنك في حالة غريبة! بل وقارنزعت بنطلونك فنُزع عنك الوقار". ص148

أعتقد أن هذه الرواية يمكن مقارنتها بأفلام يوسف شاهين الذي حاول ان يطرح اسئلة مصيرية كثيرة ولا يكتفي بموضوعة واحدة. وأنا اعتبر هذه الرواية صرخة ضد كل مظاهر الزيف العربي اجتماعيا وسياسيا، فكما يبدو ان الكاتب لم يحدد نفسه بطباع تونسية بحته فحسب.

وهنا نلاحظ ان حسن بن عثمان يتمتع بقدرة عالية على رصد التفصيلات الكثيرة والوصف الدقيق والتواصل في السرد بحيوية

خيالية وكأن القارىء يستمع للراوي لا يقرا له. وهذه صفة هامة في االسرد الروائي الناجح.

هذه الرواية مليئة بالرموز والاستعارات والمجازات الأليغوريه مثل يوسف والخيانة وصالح الذي بقي اسما على مسمى ورموز الأدوار المسرحية لدرجة ان عبد الناصر لم يشعر بالحزن على فقد ابنائه لأنه كان يقوم بدور مسرحي ولم يكن أبا فعليا، فهل هو يجسد الدور البورقيبي للأطفال اللقطاء وهل أن الرعية قطيع لا يبالي به الراعي كثيرا؟ حاولت الرواية بالتأكيد الإجابة على هذا التساؤل الصعب.

في ليلة مقتل عزوز يقدم لنا الراوي محورا آخر ألا وهو قصة مقتل والده المجاهد العنيد الرافض للفَرنَسَة وقصة طلاقه من زوجته دلنده بسبب غنائها أثناء عملها يفي البيت.

دلنده والدة الراوي يوسف. طلقها والده عندما كان صغيرا وراح الابن يبحث عنها بعد وفاة زوجها الحانق عليها. وكأن الكاتب وصوته الراوي يطرح تساؤلا أكثر مرارة من سابقه هل ان دلنده رمز للأم الخيانة؟ وتدنيس الاستعمار لأرحام النساء التونسيات؟ وكما قلت سابقا إن هذه الأليغوريا غير مقتصره على المكان التونسي فحسب بل تتعداها الى فلسطين مثلا، بل نجد أن هلال يعممها عالميا فيقول: "إن تاريخ الإنسانيه هو تاريخ الخيانة. ص80

ويورد هلال ايضا في معرض حديثه عن الختان قصة خيانة اليهود للكنعانيين من خلال الهجوم عليهم بعد ختان رجالهم كلهم مباشرة فلم يقاومونهم. ص 155

"حين تردد صدى اسم يوسف، أدركت شهرزاد محنة هذا الرجل الجاثي على ركبتيه /يوسف/ ...إنه ابن عذابه الخاص. ليس يسيرا عليه ان يولد في زمن ازدهار الخيانة الفردية والجماعية . ". ص 31

"خان يوسف تراث والده ... ودمه المسفوح". ص31

ويعتبر أن والده أسماه يوسف تيمنا بالنبي يوسف بن يعقوب وموضوع الخيانة لدرجة أن شهرزاد ربطت بين قصة يوسف القرآنية وطريقة الراوي بالسرد لكنه هنا يهون من الخيانات "من أجل إعلاء شأن ابناء آدم" ص34 وهي بالتأكيد طريقة أليغورية في فلسفة الظواهر ومجازيتها الرمزية لا يتوانى الكاتب عن شرحها أو الإشارة اليها. هلال الأحد يتحدث كثيرا عن الخيانة "نخون أو لا نكون" محوّرا مقولة شكسبير الشهيرة "نكون أو لا نكون" بسخرية ويقول عنه يوسف بأنه " ابن شرعي وصميم للخيانة". ص12

"الأب الحقيقي ... سارج دي لاكروا" ص12 والأم دلنده، هذا ما نطلع عليه في سرد الراوي، بل إن رواية هلال مكرسة للخيانة مما يبدو واضحا من عنوانها "بحار الكائن الخائن".

تقول زبيده لهلال: "روايتك "بحار الكائن الخائن" عديمة الحياء وفاحشة، إنك تتعمد إيذاء القراء بألفاظ جنسية بذيئة". ص 36

وهل تخلو رواية "ليلة الليالي" أو روايته السابقة "بروموسبور" كلها من هذه الكلمات الفاحشة؟ وهل يريد الكاتب هنا بطريقة التلميح أن يخلق نقاشا بينه وبين القارىء حول هذه الموضوعه؟ هل يريد الكاتب أن يعطي لنفسه فرصة تبرير او تحليل سبب استخدامه نفسه لكلمات فاحشة وصريحة في روايته؟

وبعد اعتراف أمه المتبنيه بأن لقب العائلة "الأحد" مجرد لقب جديد سجله والده المتبني المرحوم الحاج صالح بعد دعوة بو رقيبه الى اتخاذ القاب لطيفه ومتمدنه، وأنه كان طفلا جميلا لقيطا بصفات اوروبيه وتقول له "كنت النور الذي به نرى الدنيا. ... أعجب ابوك بلقب الأحد فرفع قضية مدنية لاستبدال لقب "الكسكس" بلقب "الأحد" لجميع افراد العائلة... أنت أبونا! أب الجميع" فيرد عليها هلال " فأنتم جميعا لقطاء، من أطفال بورقيبه!!". ص51 وهو يقدم بهذا صرخةَ احتجاج جريئة متحدياً السلطة والنظام، بل يستفز بذلك المجتمع كلَّه.

في "بروموسبور" يقول البطل لزوجته بسخرية " إذن، اصبح فرجك كنيسة لتفريخ المسيحيين!!". ص 18

فهل هذا يعني أن المجتمع التونسي اندمج مع نظيره الأوروبي المجهول وتماهى معه أو ذاب فيه فأصبح لقيطا؟

ويعيش هلال أزمة الانتماء والعقدة النفسية من لقبه لدرجة انه لا يطيق يوم الأحد مبينا الكاتب هنا سخريته المتواصلة "أحد الاستعمار وتدهور الأخلاق". ص52

فيكون رد الفعل معاكسا فيلجأ الى الثورة الفلسطينية ويصبح اسمه الحركي بوجمعه بحثا عن الهوية الحقيقية وكرد فعل على مازرعه المستعمر في بطن أمه التونسية. لكن هذه الأليغوريا تصبح غير محدودة بتونس بل عربيه بامتياز وبالذات عندما يلتقي باللقيط الفلسطيني، ويصبح عندها الهرونونتوب أكبر وأوسع واشمل وأكثر أليغورية.

وتعبر ذكريات البطل عن والده المتبني الحاج صالح نوعا ما عن الناستولجيا والأصالة فهو احد النادرين في هذه الرواية من المنسجمين مع انفسهم وتاريخهم ورمز الحكم الجديد، من الذين يمكن أن يقال عنهم اسم على مسمى. ص53-55 ولهذا نلاحظ ان سرد حكايته يتخذ طابعا رومانسيا لأن الماضي جميل وساحر.

وعلى الرغم من ان الراوي يعتبر هذا الانتماء الجديد انتقاما من بورقيبه الذي سمح له ان يعيش في دار اللقطاء ابناء بورقيبه، لكنها ليست نظرة سوداوية لهذه الخيانة والبورقيبية عموما كما نلاحظ في مقاطع مختلفة من السرد إذ يتم الحديث عنها بشيء من الإيجابيه والمفاهيم البورقيبية في الحداثة او الأوربه والعلمانية.

مثل خطاب بورقيبه واعترافه بأن له خصية واحدة ومع ذلك انجب ذرية ودعوته لتجاوز العذرية ص57 وتصديه للشريعة المحمديه ودعوته الناس للافطار في شهر رمضان لأن المسلمين في معركة ضد التخلف ص59 وأنه المتأورب العلماني المتأثر بالأتاتوركية أقدر من زملائه الحكام العرب المشرقيين الذين لا يجيدون لغات اجنبية والذين يتصورون ان مذكر الثورة هو الثور على طريقة الكاتب الرائعة التي عهدناها في السخرية. ص 59

وفي هذه المناسبة لا بدَ لنا من الإشارة الى ان السخرية من اهم مقومات هذا العمل الملازمة للغة، فهو لا يترك شيئا يفوته بدون ان يسخر منه بجرأة منقطعة النظير واحيانا بلا حدود وبخاصة عند الحديث عن الجنس بمختلف الاستعارات كما هو الحال في حوارات هلال وزبيده. يقول هلال لزبيده: "التقبيل مجرد شاطىء للنص..". ص140

وفي لقائه مع احد الفلسطينيين من ذوي المصير ذاته يركز الكاتب فعليا على موضوعة الانتقام من المحتل والمستعمر الذي يعمل على مسخ الشخصية. يقول له رفيقه الفلسطيني عن قريته "اقتحمها الاسرائيليون عام 1939 وابادوا جميع رجاله.. أمي كانت من ضمن الناجيات. أغتصبت مع رفيقاتها. بشاعة الاغتصاب لا تقارن بحمل بذرة عدوك وتغذيته من دمك ...". ص69

كما أسلفنا ان هذه الرواية مليئة بالموضوعات المختلفة مثل سلوك العرب الجنسي، على سبيل المثال الشاعر العراقي الذي يتحرش بوالدة مرافقته الشابة ويبلورعموما فكرته السلبية عن المثقفين العرب "كتّاب العرب هم اناس منتحلون لا بصر لهم ولا بصيره. وأنهم يميلون حيث ريح الموضة تميل بدون تمحيص ولا حكمه. فهم شيوعيون وقت الشيوعيه ومحليون وقت المحليه وقوميون وقت القوميه...". ص 125

لغة قصص "عصر الحنين" للتونسية رشيده أحمد التركي

أكتب كما أتكلم! "رشيده أحمد التركي"

لا أبالغ إن قلت إن لغة عصر الحنين تتميز بسردية هادئة ولهذا فهي إحدى أهم المجموعات القصصية التي قرأتها في نهاية العام الماضي. هذه المجموعة تجعلني أهتم بموضوع اللغة بالذات ولهذا أحاول هنا أن أوجه إهتمامي له ولأهميته في النتاج الفني.
تبدأ رشيده أحمد قصة كشف القناع بمقطع "ليت أعماق النفس تضاء هكذا" من رواية الكاتب العراقي فؤاد التكرلي "الرجع البعيد"، التي ترجمتها إلى الفرنسية. هذه إشارة أعتقد ان لها اكثر من دلاله ومهمة قبل الحديث عن موضوع اللغة كما سنرى لاحقا.
تحاول القاصة الكشف عن أغوار النفس الداخلية وإضاءة أعماقها وهمومها في قصص قصيرة مختلفة الأحجام، بل إن حجم بعضها لا يتعدى الصفحة الواحدة.
لغة النتاج الفني كائن حي ومتطور له شخصية ومواصفاتها الخاصة به ولكنه كائن غير منعزل ولا معزول ولا مفصول عن الشخصيات التي تتحدث بها ولا اللوحات والمشاهد التي توصف بها.
كأننا هنا أمام صورة فنطازية، تظهر فيها اللغة لتقول للكاتب: أنا هنا كائن حي لي مواصفاتي ومزاجي واهتماماتي وهمومي ونسيجي الداخلي، انا إنسان لي قلب ينبض ودورة دموية وأحاسيس شاعرية فحذار حذار أن تلمسني بدون رغبتي او تتدخل بسلوكي، هذا أمر ينفرني.
لم تستخدم رشيده أحمد مثل هذه اللغة المضطَهدَة إن جاز التعبير حيث يتدخل الكتّاب اثناء استعمالاتهم لها بصغيرتها وكبيرتها دون فسح

المجال لها لتمارس حركيتها وتكون روافدها المتنوعة و نسيجها الداخلي.
هذه أمور أعتقد أن بعض النقاد العرب المهتمين بالشأن القصصي لا يولوها أهمية كبيرة تستحقها ولهذا أرى من الضروري في هذه المناسبة التوقف عندها.
اللغة العربية لها خصوصيتها لأنها أولا وقبل كل شيء لغة شعر وتقاليد ومفاهيم لغوية ضاربة في عمق الإنسان العربي ولأنها لغة لهجات وثقافات متنوعة وحوارات مختلفة ومحكيّات ولهجات وبيانٍ ومعانٍ ولغة فصيحة لا تستخدم إلا في القراءة والكتابة. ولكن هناك لغة وسط، لغة أحاسيس شاملة يفكر بها كل العرب ويتكلمون بها. هذا الاستخدام اللغوي هام للغاية وعلى الأديب أن يهتم بتطويره.
تكمن موهبة الفنان العربي في استخدام كل هذه النشاطات الكلامية في شكل لغوي يقع وسط كل هذه الأشكال، نعني هنا لغة فنية سرديه عربية معاصرة.
يجد أحيانا بعض الكتاب العرب صعوبة في استخدام الكتابة الفنية بعيداً عن الشرح الذي يُعد بالنسبة لهم سذاجةً وهناتٍ وعيوباً تنتقص من العمل الفني.
أشير هنا إلى أن ما يسمى المباشرة أو تقديم المعلومة عن الشخصيات يمكن بالتأكيد ممارستها بطريقة فنية، إذ إن كل شيء متوقف على طبيعة العمل الأدبي ولغته ونسيجها الداخلي وتلقائيتها وطريقة الكاتب في التعامل مع أسلوبه ولغته. علينا أن نتذكر أن الأسلوب هو الرجل أو لكل شيخ طريقته كما يقول العرب.
تكمن موهبة الكاتب ايضا في تجسيد نشاط لغوي موجود في الأصل ولكنه مغمور ومعتبرعلى أنه أسلوب غير فني بل واطىء. هناك العديد من المفردات يمكن استخدامها بلغة سهلة ليس بالضرورة أن تكون

مباشرةً ولا تقريريةً إذا ما أعطيت للتلقائية فرصة لتأخذ مكانها ولتمارس دورها في تكوين لغة كتابة فنية.

هذه الخاصية اضطرت وتضطر بعض القصاصين لممارسة لغتهم بطريقة لا تخلو من افتعال استخدام التشبيهات والكنايات والاستعارات والمجاز وغيرها من صيغ البيان والمعاني لكي يحيطوا لغتهم بهالة الفنية ولكي يبتعدوا عن السهولة أو المباشرة، إلا أن النتيجة تكون نسيجا مهلهلا يشبه قطعة القماش المرقعة بألوان فاقعة ينقصها الإنسجام.

تنفر اللغة من مثل هذه الاستخدامات المفتعلة فيحصل خلل في بنية نسيجها الداخلي وعالمها الخاص فتفتقر إلى الانسيابية والانسجامية ويؤدي كل هذا بالتالي إلى عدم تقبل النص من قبل المتلقي وعدم انسجامه معه.

لغة السردية الفنية

هذه مقدمة وددتُ أن تكون مناسبة في الحديث عن لغة مجموعة "عصر الحنين" للكاتبة التونسية رشيده أحمد، التي اختارت ان تضيء الهموم الإنسانية الداخلية قبل كل شي وهذا يعني أنها بصدد استخدام لغة معينة لا يمكن الاستغناء عنها بمواصفات تحجزها حسب الطلب أو تفتعلها. أقول مستنتجا وباختصار إنها لغة تلقائية تمارس حريتها في بناء نسيجها الداخلي، تبتعد عن الافتعال والانشائية، لغة الكتابة السردية الفنية.

ولكن ماهي مواصفات هذه اللغة؟ تتصف هذه اللغة بالحيوية والتدفق فهي تشبه إلى حد ما لغة الرواية ولهذا هي تصلح لكي تكون وسيله الحديث عن الهموم النفسية.

إنها لغة تهتم بالمفردة اهتماما كبيرا وتضعها في مكانها المناسب، تستعمل الوصف في الوقت المناسب مما يضفي عليها حيوية تتميز بها عن الإنشائية.

وهي لغة متابعة سردية متواصلة من خلال وصف الشخصيات وحركاتها وتصرفاتها الصغيرة مثلا في قصة "الكشف عن القناع". نلاحظ أن القاصة لم تكتفِ بالإشارة إلى اللون الأصفر في هذه القصة بل تابعت الحالة و وصفته بالكامل، بل وظفته لإضاءة هموم شخصيتها واستمرت في التعامل معه ووَصف "المرأة المتصابية والضحكة الصفراء" عصر الحنين. ص6

يجد القارئ أن الكاتبة تعطي الموضوع حقه في الوصف والتحليل بجمل قصيرة ولغة تخلو من المفردات المفتعلة. أنظر وصف اللوحة مثلا والاهتمام بها "اللوحة أمامها تحطم الأعصاب، مصرة على غموضها" ص12 ولكن غموض اللوحة له علاقة بالحدث وليس اللغة.

أبدت رشيده أحمد قدرةً واضحة في إضائتها لموضوعة إضطهاد المرأة وتعرضها للسلب أو التحرش الجنسي وأظهرت موهبة خاصة في طريقة التعامل مع وصف الحالة وغموض الحبكة.

تقول بطلة "الكشف عن القناع" التي تعاني من مشكلة فقدان بكارتها:

"دخلت سيدة تحمل مجلة فرنسية، اتجهت توا إلى مقعد داخل الصالون بدون أن تختار كأنها تجلس عليه منذ قليل. فستانها يزيد من توتر ذاكرتي، وهذه الستائر الصفراء. تلك الملعونة لا تأتي" (تقصد الدورة الشهرية ز. ش)، عصر الحنين. ص 19

إذا كانت الكاتبة قد أتاحت الفرصة لبطلتها للتحدث عن عالمها الداخلي وهمومها ومستقبلها ورغبتها في الانتقام من الرجل بسبب فقدان شرفها، فإنها تلجأ إلى الثمالة لكي يتحدث بطلها عن نفسه في قصة "عيون البحر". البطل هنا كله هموم وقنبلة موقوتة وكأنه هو أيضا يريد الانتقام من نفسه والآخرين بسبب غربته وبعده عن بلاده التي لا تستطيع أن تضمن له حياة طبيعية.

"أتيتُ هذا البلد لتركيب زجاج السيارات الفرنسية! لِم تقسرنا بلداننا على هجرانها؟ ... ص32 سأسكر هذه المرة بالقهوة السوداء، المرة. إن علقمها وسوادها يتناسب و جو نفسي الآن... تمددت ووضعت يدي تحت رأسي. السقف أبيض، بارد والنور الساطع وسطه يثير الأعصاب ويفتتها. قمت أقطعه. الظلمة. فنجان القهوة لم يفرغ بعد، وأنا لم اسكر بعد بالقهوة. منذ أيام لم يعد المشروب يسكرني ولا حبوب النوم تنيمني". ص 35

إنها بالتأكيد لغة حوار داخلي يتحدث البطل من خلالها عن مشاعره وهمومه في غربته فرنسا وهي الشكل الأقرب بالنسبة لهذا النوع من السردية المباشرة، إذ ليس المهم الكتابة بلغة مليئة بالمعاني والصور بل المهم هو القدرة على تحويل الحكي والكلام العادي إلى فن سردي. لغة الضمير المتكلم أنا، لغة ضمير الشخص الأول قد تكون هي أيضا اقرب إلى أسلوب المناجاتية كما هو الحال في حديث إيمان بطلة قصة "المرايا".

"قمت من السرير اجلس أمام المرآة الثلاثية الوجه على طاولة الزينة قرب النافذة وأمام السرير. ينعكس وجهي في الصفحة الوسطى من المرآة، بينما يعكس جانبا المرآة شطراً من كتفي. ذلك وجه إيمان. أبلغُ من العمر ستا وعشرين سنة. متزوجة منذ ستة أشهر من رجل احبه... ماذا يمكن أن اقول عن نفسي أكثر. ... أنضم ببطء إلى عالم المتزوجين العاديين ... زوجي لم يعد يقرأ سطرا مما أكتبه... لم أوهموك وأوهمت نفسك بتحقيق اشياء أخرى غير تلك التي تحدث عندما يتزوج الناس". ص40

تركز الكاتبة في هذه القصة بالتأكيد على موضوع المرأة ولكن بشكل أكثر عمومية من "الكشف عن القناع":

تقول البطلة: "سأدافع عن نفسي إن اتهمني بالاتهامات المعروفة. عندما تحاول المرأة أن تتكلم عن نفسها. فَمِنيستْ. حتى وإن لم تكن لها علاقة بتلك المنظمات الغبية. منظمة تحرير المرأة.." ص48
لقد صرح جلال فعلا وبدون تردد ان المرأة للبيت فقط.... إن النساء اللواتي يكتبن إنما لا يكتبن إلا للتبرج، لتصوير نواقصهم في الجنس أو استعباد الرجل". ص 49
تبدأ القاصة سردها بالإشارة إلى فستان العرس الأبيض ص39 وتنتهي بالانتفاض ضد كل مظاهر الزواج البائس الذي يقيد الحياة ويحطم الطموحات ".. أخذت فستان الزفاف الأبيض وطويته بعصبية لأضعه في الحقيبة الرمادية ... لا! لن اكون دميته". ص 53/54
ستُّ عشرة صفحة مليئة بمتابعة سردية جادة للموضوعة عن نسيج من مظاهر رتابة الحياة الزوجية التي حولت الحب إلى كراهية. أعتقد أن بعض ما أشرتُ له عن خصوصية اللغة ينطبق كثيرا على لغة قصة "شهادة في ملف التحقيق المؤجل" من حيث الاهتمام بالمفردة وتركيب الجملة. نلاحظ انها تبدأ سردها بجملة قصيرة واضحة ومعبرة : "هكذا ُطردت من الشغل رغم استقامتي". ص56 كما لو أنها تعد المتلقي لاستقبال تفصيلات عن الحدث "الطرد من الشغل".
"... كلا! لم ينتهِ النص! هكذا سأكتب نص الدفاع عن نفسي إلى المحامي -إن اقتضى الأمر- ... إنها ليست أول "جريمة" أدخل فيها دون أن أقترفها.... أنا اخرس. ولذلك أنا أستنجد بالكتابة. .. فالعالم يتهمني بكل شئ. لماذا أنا عربي؟ ولماذا أنا أخرس؟ وأول تهمة كانت أني بلا أب شرعي.... أنا ابن قارعة الطريق! كما يقولون!... واليوم لا أزال أنا ذلك الأخرس، لكنني أسمع بعينيّ. نعم صرت أسمع بعينيّ. فأنا ارى!". ص58
"لقد علقت بي كل التهم وقلبي يمتلئ كل يوم بقطرة جديدة تفيض عن الكأس. ومنذ ذلك الحين تعلمت الكتابة لنفسي". ص59

الإنسان العربي يتكلم فلا يقول شيئاً من الواضح أن الخرس يتحول بالتدريج إلى موضوع رمزي له علاقة بالواقع العربي الاجتماعي المعاش المليء بالقهر والخوف والاستبداد. "هل تعرفون ما معنى أنني أخرس؟ اي أنني لا أتكلم عن نفسي ولن يكفي كل المحامين في العالم أن يتكلموا كما يجب أن أتكلم عن نفسي لو كنت أملك لسانا. والغريب مرة أخرى أن الخوف هو الخوف نفسه.... وتتجمع الدموع فجأة... أبكي قليلا ثم أسكت. وهل للأخرس حق في البكاء؟....أنا اللص الذي لم يسرق شيئاً. انا المتهم الذي لم يرتكب ذنباً. أنا المذنب الذي لم يقترف إثما". ص60

اعتقد أن الكاتبة وفقت في اختيار شخصيات ملائمة للغتها، أو أنها أعطتها فسحة من الحرية لتمارس نشاطها على ألسنة أبطال يفهمون ماذا تعني المعاناة ومرارتها.

"ولست أدري لماذا أكتبه؟... لأنني وحيد. والكتابة نوع من الخروج من الوحدة للدخول فيها. تخرجك من وحدتك لترميك فيها. وأكتب أنا لأنني لا أتكلم. ولكنني أرى. أنا أرى !! ولعل الذين يملكون السنة للكلام لا يعلمون مدى الشقاء الذي اعيشه ولا يدركون فظاعة ما أرى ! لأنهم لم يغيروا شيئا بألسنتهم. ص62

نلاحظ أن الكاتبة تطور موضوعة الخرس من أمر خاص إلى آخر أكثر عمومية كما أشرتُ، بل أقرب إلى السياسة بدون أن يحدث خدش أو تخلخل في نسيج اللغة من خلال الانتقالة الانسيابية، متجنبة بذلك الوقوع في المباشرة والتقريرية.

يقول البطل : "الخرس يصبح أحيانا نعمة في هذا العالم الذي لا يجدي معه أي نقاء... يتهمني بأشياء لم اقترفها...عاهتي... هي الحصن الذي يمنع عني دناءة العالم "المتكلم" وشره... وبراءتي هي مثل فلسطين الباقية بين الشمس والماء". ص 66 وتقول أيضاً "والإنسان

العربي متهم بأنه يحب الحرب ويمارس الإرهاب وهو يملك فيما يملك لسانا عاطلا لا يتكلم أو يتكلم فلا يقول شيئا". ص74
من المفيد هنا أيضا أن نشير إلى ان الكاتبة ناقشت على لسان بطلها بطريقة متدفقة وتلقائية موضوعَ اللغة والكتابة وطريقتها.
يقول البطل:
"لن أعطي نصيّ هذا إلى المحامي... أنا أكتب لنفسي، و من سيقرأه سيلاحظ بأن لغته ليست بلغة النصوص الجاهزة للقراءة. إنني أكتبه كما أحسه. أكتب كما أتكلم. بل أنا أكتب كما لو كنت أتكلم ... ولا أكتب على الورق. لكنني أرى. ... أحبها، عاهتي لأنها تحميني ولا تجعلني أعيش الزيف ... وعاهتي لا تمنعني من أن أرى!". ص67
إنها من أهم قصص المجموعة من حيث حركية اللغة وحيويتها وتلقائيتها وعدم تكلفها وتذكرنا بقصة "التنور" 1972 لفؤاد التكرلي حيث يكتب البطل إفادة في سبع صفحات مقدمة من البطل قاتل زوجة أخيه للمحكمة.
لا توجد هنا أحداث ولا حبكات ولا حوارات بين الأبطال ولكن لغةً مليئة، متدفقة. وقد يكون من المناسب هنا الإشارة إلى اوجه الشبه بين لغتي هذه النصوص وطريقة التكرلي في مناقشة موضوعاته ومعالجتها بأسلوب اعتيادي استطاع تحويله إلى سرد فني.
أرى ان مثل هذا التشابه أو التأثر أمر طبيعي بالنسبة للكاتبة رشيدة أحمد لعدة اسباب، لعل أهمها هو متابعتها المستمرة لما يكتبه التكرلي وترجمتها لروايته "الرجع البعيد" إلى اللغة الفرنسية كما أشرت في بداية مقالي.
<u>لا تبحث عن تونس في تونس</u>
تتجسد فكرة الحنين في قصتين: "عصر الحنين" و"المدينة الحلم"، تطرح في الأولى أفكارا عن تونس والعالم وانطباعات عامة يتناولها المواطنون العرب في حياتهم اليومية. "... أما النادل...إذا عرف أنك

تونسي. ويل لك! إنهم لا يتملقون إلا السياح وخاصة السياح العرب، الخليجيون". ص84 او ليس الانحطاط قد بدأ فعلا منذ السبعينات... بعد ذلك لتسمِّ هذا عصر الحنين. الحنين لكل شئيء قديم "... لا تبحث عن تونس في تونس". ص86
أما في قصة "المدينة الحلم" تتجسد هواجس الغربة التي لاحظناها لدى بطل "عيون البحر" العامل التونسي المغترب ".... ماهذا الجدب الذي يطفئ شعلة الحياة فينا؟ لماذا يقضي العصر علينا بما يأمر هو؟ لماذا لا نقاوم؟ لماذا يخنق فينا حتى الحنين إلى عصر كانت فيه الأعماق، الأعماق هي مختبر كل شئ لماذا تسطح العالم من حولنا؟ تلك كانت كلماتها التي تكتبها في دفاترها الصغيرة". ص91 "... ستنتهي غريبة في بلد غريب. لن يحفل بموتها أحد". ص 92

عن رائعة الروائي محمد محمد السنباطي "عشيقة عرابي"

طريقة السرد

تتحقق في هذه الرواية أهم مقومة من مقومات النوع الروائي ألا وهي بيان الواقع الاجتماعي المعاش حيث نقرأ فيها عن تفصيلات حياة الإنسان المكافح المصري المعاصر بتقاليد روائية عربية بامتياز حيث تختلط هنا الأساليب العربية. لكن الحدوته المصرية الانسيابية في السرد لا تزال باقية في أصل المضمون والحبكة وهذا ما يميزها عن غيرها من النتاجات الروائية العربية.

نذكر على سبيل المثال لا الحصر "وعاد منصور من الأراضي البعيده" ص 98 أو "ومرت شهور .... ودخل تدريبات جديدة مستمرة، يعود حين يعود كأنما على ظهر سحابة شفافة من الهناء تتحرك به ويقبلني في جبيني وفي رأسي ثم يدلف الى النافذة الشرقية مصدر سعادته". ص 94

أو في قصة العرّاف السيد اللوائي إذ إن الكاتب يصور طريقة تفكير العرب عندما يقعون في مصيبة حيث كثيرا ما يلجأون إلى الغيبيات أو الميثولوجيا والسحر لدرجة أن القارىء يكاد يأخذ الموضوع على محمل الجد وأن هذا الساحر يعلم الغيب حقاً. ص 119-121

الراوي هنا أنثى، بنت شابة جميلة في الثانوية، "توحيده" تحاول أن تجسد شخصية عرابي البطولية على خشبة مسرح مدرستها وبمساعدة الشاب "جلال" الذي يتزوجها فيما بعد كما سنرى في الرواية.

فالراوية إذن هي محور أحداث الرواية ومركز تحرك شخصياتها بدءا من والدتها مرورا بزوجها جلال ووالده الحاج "بهجات" وعمّها وانتهاءاً بابنهما "منصور" وجيرانه .

ويأتي السرد في "عشيقة عرابي" على لسان بطلة الرواية "توحيده" في مواقف وهرونوتوبات متنوعة ومتشابكة بحيث يختلط الأمر في بعض الأماكن والمقاطع على القارىءغير المدقق.

حدث هذا بالذات في الانتقالات السردية السريعة أثناء تشابك الزمكانيات بدون تمهيد أو إشارة إلى ذلك بحيث يشعر القارىء بضرورة كتابة اسم الراوية عند بداية سردها بدلا من استخدام الضمير.

الشخصيات

يمزج الروائي محمد محمد السنباطي بمهارة التاريخ المصري الحديث بالواقع المعاصر من خلال مقارنات ومقاربات بين الشخصية البطولية عرابي والناس المصريين المشغولين بالهموم اليومية العادية.

كذلك تتداخل الهرونوتوبات التاريخية كما يقول "باختين" بنظيراتها المعاصره كما هو الحال في قصة عودة البطل المنفي عرابي من منفاه معززاً مكرما ورحيل عائلة الديب خلسة بدون توديع لهم او احتفاء أحد بهم على طريقة " روحه بلا رجعه .

لكن ماذا تريد هذه الرواية أن تقول لنا؟ هل تريد أن تطرح لنا فكرة الفروسة والرجولة التي تناولتها الرواية العربية عموما والمصرية بالذات منذ الثمانينات أم أنها رواية كشف الواقع ؟

وفي الحقيقة إنها رواية أرادت أن تكرس نفسها لكلا الموضوعتين بدون مانشيتات عريضة أو إسهاب أو تدفق لغوي سردي نابع من حماسة الكاتب لهما.
وهنا تتحقق مقومة تقليدية أصبحت من المقومات الكلاسيكية للنوع الروائي ألا وهي "بافَث" الكتابة، أو حماسة البطل كما يتجسد في قصص الصياد ومدرب الخيول الحاج "بهجات" عن زميله الراحل والد توحيده حيث تظهر فيه ملامح البطولة. نقرأ في الرواية على لسان الصياد الحاج بهجات محدثا بطلة القصة عن والدها الراحل:"ابوكي كان زي النسمة. كان عامل زي .. زي .. انتي عارفه لما حتلاقي الشمس عاوزه تعدي من الورقة. الورقة يبقى منظرها شفاف. رهيف...". ص20 وانظر ايضا ص 23، 24
ونفس الشيء يتكرر في سلوك بطلة الرواية "عشيقة عرابي" "توحيده" حيث تصرعلى ركوب الخيل وإدخال الفرس في المسرح وهي بالتأكيد أليغوريا تجسد ملامح الفروسة في الشخصية المصرية وأن عرابي لا يزال في روحها وعقلها وكيانها.

تصف الراوية مشاعرها عن تجسيدها لشخصية عرابي في المسرحية: "تلتهب الكف بالتصفيق التلقائي، ثم تنساب أحداث المسرحية لتفضي إلى المشهد المثير وكانت الطالبات متحفزات لرؤية الحصان يدخل وانا على ظهره، والقدم في الركاب، تطلعت إلى الخديوي المندهش وقلت له بصوت خشن: جئنا نعرض مطالب الأمة. ... وكان الشارب الملصوق تحت أنفي يقوي همتي". ص 17
ويمكن قول نفس الشيء عن تسليم جلال الأمانة "طعام" لصاحبها رغم تأخره وفساده، لكنه أصر على أداء الأمانة لمن ائتمنه كنوع من الأصالة والفروسة وكي لا يشعر بتأنيب الضمير والكَثارسيس "جلد الذات" .

والحاج بهجات نفسه فيه من الفروسة وملامح النبل الإنسانية ما يكفي إلا أن الروائي لا يلون بالأسود والأبيض بل يعطي شخصياته مجالا رحبا من السلوك البشري السوي ولكن ليس بمعزل عن مختلف الغرائز والرغبات، وهنا تتجسد في حقيقة الأمر سمة البوليفونيا أو تعدد النغمات التي أشار اليها باختين في كتاباته النقدية عن الرواية .
من ذلك يمكن ملاحظة تطور شخصية جلال وتصرفاته المتغيرة حيث يسلك سلوكا حالماً وعاقلاً وحكيماً عند وفاة والده فيصر على إتمام مراسم عرس أخت زوجته ص 114، لكنه في نفس الوقت لم يُخفِ حادثة حرق بيتهم عن زوجته واضطرارها إلى العودة وعدم الاحتفال مع أمها بالفرح. لذا نسمعها تتسائل معاتبة "ألم يكن من الأجدر بجلال ألا يخبرني...". ص 115
فهل يمكن أن يكون الحاج بهجات شخصا رجوليا إن جاز لي التعبير هنا و"يصادر" في الوقت نفسه تنقيطة زواج ولده يوم عرسه ص 114 على مبدأ "الولد وما ملك لأبيه" ويجسد أيضا "نضج البطل الروائي أو رجولة البطل الروائي" في رواية الثمانينات المصرية.
الاختلاف بين "عشيقة عرابي" والروايات العربية السابقة المكرسة لنضج البطل الروائي أو رجولته يكمن هنا، في كونها ليست موضوعةً مقدسة وأن بطلها ليس شخصية أسطورية تتجسد فيه مواصفات القوة والذكورة المبالغ فيها أحياناً، بل واقعية تخطئ وتصيب.
وشخصيات هذه الرواية ليست مكرسة أو موظفة جميعها لموضوعتها بحيث يُسقط الكاتب أفكاره عليها ويصمم أدواراً لها، بل يحاول أن يعطيها كما أشرت سابقا فضاءً رحبا تتحرك فيه.

ونذكر هنا بعض الأمثلة : مزج أحداث ثورة عرابي بحرب أكتوبر و مقارنة ثوار عرابي بسارقي "الغسالة" بنك العائلة ص116، ولاحظ في الوقت نفسه مقارنة عرابي بجلال الذي يبيع ذهب زوجته منذ بداية

زواجهما. ص 36
ومع ذلك فهو لا ينسى أن يقول لأخيه غير الشقيق زكريا: "أنا أحد أبطال أكتوبر يا شيخ زكريا" ص86 وهي مناسبة رائعة من الروائي ليذكر القارىء بزمان الرواية.
وكنت أتمنى على الكاتب أن يكون حواره أقرب بكثير الى المحكية و أن يبتعد قدر الإمكان عن المفردات غير المستخدمة في العامية مثل فقد وغيرها، وأنا أقول ذلك وأعلم علم اليقين بأن مسألة الحوار في النتاجات السردية العربية من أعقد المهمات على الكاتب، لكني مع ذلك أصر على أن الرواية يجب أن تتميز بلغة متعددة الأصوات والنغمات والدرجات وتتجسد فيها "لغة الساعات" على حد تعبير باختين.
تتميز لغة هذه الرواية الجميلة بقصر الجمل واقتضابها أو اقتصادها اللغوي لكنها أحياناً اخذت طابعا قد يكون صعبا للقارىء غير الدقيق بسبب الانتقالات السردية بدون تمهيد لغوي لاسيما وأن التصميم الفني الطباعي لبعض فقرات الرواية افتقر إلى الإشارة الى ذلك.
وهناك اختلاط سردي بين أكثر من موضوعة فبينما يتوقع القارىء أن الراوية ستحدثه عن خطبة منصور بعد عبارة "وعاد منصور من الأراضي البعيده ..." ص 98 لكنه يقرأ عن خطبة خالته الصيدلانية. ص99
أعتقد أن القارىء أصبح عملة صعبة ونادرة ومن الضروري أن يفكر الكاتب العربي به عندما يكتب نتاجه السردي الطويل وأنا لست مع الشروح والإسهاب لكن لا بدَ من أخذ هذا الموضوع على محمل الجد.
وقد يكون من المناسب هنا أن أشير إلى أهمية السخرية في العمل الفني وليس بالضرورة على طريقة رابليه او غوغول أو التركي نسين، ولكنها لا بدَ أن تعكس حياتنا الواقعية بكل مافيها من مآسٍ وأحزان وأفراح ومزاح في الوقت نفسه وفي الحوارات.

وأذكر هنا مثالا على هذا المزاح أن أم ربيع تزور قبر زوجها فيسألها جلال "ووجدته في القبر أم على المقهى؟"! ص 127
أخيرا فلا يسعني إلا القول إن هذه الرواية إضافة جديده للنتاجات الروائية العربية وتجسيد لتطورها الحديث، استخدم فيها الكاتب الرائع محمد محمد السنباطي الحلم بطريقة رائعة ص 64 وصوّر فيها العلاقة الحميمية بين الناس المصريين مهما اختلفوا في انتماءاتهم الطبقية مثل علاقة المرأة الغنية المدام ناني بالإنسانة الفقيرة المصرية المكافحة بطلة الرواية وعائلة جلال حيث تقول لها " أنت مثل بنتي لقد أحببتك .." ص 67 وتصوير واقعي لحالة الفقر التي يعيشها المواطنون المكافحون أحفاد عرابي ص69 الذين يستحقون بالتأكيد حياةَ أفضل بكثير من تلك التي يعيشونها والمليئة بالمعاناة.

تقول بطلة الرواية عن مكان سكنهم الجديد: " ... هنا لكل عائلة من الثلاث حجرة أما أنا فلي حجرتان، بهذا أخبرني زوجي ليخفف عني لوعة الصدمة. بعد قليل سأعرف كل شيء عن هذا المكان. في الحجرة المجاورة رجل وامرأة لا يكفا عن الشجار والنقار وتبادل الشتائم الغليظة. ... في التي يليها امرأة مات زوجها، لم تعد تلبس الأسود تاركا لها حملا ثقيلا من الأولاد والبنات ولا مورد ظاهرا لها وإن كانت تشتري لهم كل مايريدون وأكثر! ... وضعوا نظاما لدخول المرحاض لكنهم غالبا ما يكسرون هذا النظام. يرقد المصرف الراكد أمام هذا المنزل يمتص مواسير المراحيض المدفونة القادمة من المنازل المطلة عليه. تعف شركات الذباب المتحدة على المنطقة حوله، وخلف المستنقعات يمكنك أن تلمح مساحة من الحقول المزروعة تبدو كثوب نظيف ساقط من الأوساخ.؟ ص 69

خط النار ممتد لمحمد السنباطي*

قد يجوز لنا اعتبار رواية "خط النار ممتد" من نوع السرد الروائي الإطاري كونها تتضمن عناصر هذا النوع من القص، ولأنها تعتمد في بنيتها على عدة حكايات، يصعب تفضيل واحدة على الأخرى كما سيتبيّن لنا لاحقاً.

ورغم أن عنوانها يوحي عن انتمائها إلى أدب الحرب، لكنه يؤكد أيضًا أنها لم تنته، بل لا تزال ممستمرةً، فخط النار هذا ليس ممتد فحسب، بل متوغل في العمقين المكاني والزماني وكل زمكان العمل. الزمكان هنا خير تجسيد لمجمل العلاقات الزمانية والمكانية السردية.

وكأغلب روايات الحروب، تناول هذا العمل الأدبي أيضاً موتيفَ الحب لتدور حوله شخصيات مثل عبد المنصف ومجاهد وزينات أثناء الحياة الجامعية، وقد انتهت أعوام الدراسة بحلوها ومرها لتبدأ بعد ذلك أنواع أخرى من المعاناة.

والرواية بدءًا من مطالعها المتناثرة تعرض على المتلقي عدة شخصيات متباينة، مثل المجندين من أجل تحرير

الوطن، وآخرين غير مبالين: "إحدى الطالبات مددت للشمس ساقين عاريتين" "قال للشاب الذي تتدلى من عنقه سلسلة ذهبية، ويصل شعر رأسه إلى كتفيه". (ص5)

"كان الحوذي ممددًا ساقيه النحيلتين، الخاليتين من الشعر في الشمس، بينما رأسه في ظل حائط"، و"استلقى بعيدًا يلوك رغيفًا لواه على بضع طعميات باردة وأعواد فجل غير مغسولة وهو مغمض العينين في استرخاء وبلادة وعته". (ص11)

نلاحظ هنا أن المَشاهد تنتقل إلى قرية "القاضي" التي أعتبرُها كناقد أدبي تجسيداً لمفهوم "الأليجوريا"، لكن بدون تخطيط الكاتب لها أو عن قصد منه! وربما أراد الكاتب أن يجعل منها رمزًا للوطن كله الذي يعاني من التخلف. يقول الروائي: "لكنها (القرية) ملبدة بالخرافات والجهل وسخافات اللا منطق".

ولهذا بالضبط اعتبرتُها شخصياً "أليجوريةً" أكثر من كونها رمزاً عاديّاً، لأنها تأخذ حيزاً أكبر في السرد ووصف الناس بطريقة توحي بأنه يركّزُ على فكرة الأليجوريا الشمولية النمطية (الرمزية المجازية). نقرأ في الرواية وصفاً عاماً لأبطاله، كبشر غريبي الأطوار، ومنازلهم كأنه يصنّفهم جميعاً كمجموعة بشرية تمثّل صنفاً معيناً: "وأهل القرية يوقنون أن أبطالهم دجالون"(ص17) "البيوت

القديمة هذه لها رائحة الزمن المتخمر يتعرف عليه من يعود إليها بعد غيبة". (ص22)
وبمناسبة الحديث عن مكبر الصوت الذي تبرع أحدهم به للمسجد نقرأ: "وهل يوجد صوت أحلى من الذي يخرج من القلب، إنه أحلى ألف مرة من الأصوات التي تثقب الأذن". (ص22)، "هل أنت متحجرة يا قريتنا، راضية بتحجرك؟ أم تنتظرين من يرفع الغطاء عن عينيك ويرفع وجهك إلى السماء لتحط على تقاطيعه طيور الشمس؟ (ص35)

وهنا يتتبع الكاتب مسيرة الوقوع في شرك الخزعبلات، وقبل ذلك- وبعد ذلك أيضا- يطلعنا على الظلم المتفشي في المجتمع مثلما نقرأ تحت عنوان "مفاتيح على صينية شاي" (ص25) و"لقيط جنب السور" (ص37) و"منافسة غير شريفة" (ص50) و"ألاعيب رأفت القاتم" (ص30)
يعرض الكاتب في هذه الرواية على المتلقي شخصياتٍ موهمًا إياه أنها كلها حقيقية؛ حيث يذكر الأسماء كاملة، والعمل الذي كان يقوم به المجند قبل تجنيده، والشهادات المدنية الحاصل عليها، وتاريخها، بل إنه أحيانا يكاد يوثقها حيث يذكر أرقامًا وتواريخَ محددةً تجعلك تثق بأن هذا الحدث او ذاك قد حصل فعلا وليس له شيء من الخيال. وأنا لا أكاد أشك أن العديد من الشخصيات هي كذلك بالفعل، لكني واثق أن ثمة شخصيات عديدة في

الرواية قد ابتدعها الكاتب ابتداعًا، ولا بدَ له من فعل ذلك ليجعل منها رابطًا يصل الروافد بالمنبع الذي تتدفق منه الأحداث، "كما أنه لا يعقل أن يذكر الكاتب شخصية حقيقية مسماة ثم يحكي عن جوانب النقص فيها بكل صراحة، أو يزج بها في بحار الغرام هكذا بكل جرأة دون أن يحتسب لذلك ألف حساب" على حد قوله في حوار خاص معه.

إذن فالشخصيات بعضها حقيقي تمامًا، بل يوهمك الكاتب أن كل الشخصيات الواردة في الرواية حقيقية، وهذا الأمر يجعلك تعيش الأحداث كما فعلَ أصحابُها، وكأنك تشاركهم أعمالهم وإنجازاتهم.

لا يختار الروائي هنا أبطاله أعمدة مقصودة ليشيد عليها البناء الدرامي، لكنهم قدموا من منطقة معينة، وعاشوا في أخرى كيفما اتفق؛ فهم إذن ليسوا أفضل رجالات الحرب ولا هم أبطال خارقين، إلا أنهم قاموا بأدوار عظيمة قد تتتسم بإخفاقات، لكنها حقّاً إنسانية، بدون تكلف أو ادعاء.

وفي "كلام في السياسة" نلاحظ أن الكاتب يؤكد فكرة "الأليجوريا" فنرى الجو العام يتسم بالخوف من التعبير عن الرأي مما يجعل العقم السياسي يستشري في المجتمع، وتتحجر الأفكار بحيث يخشى مدير المدرسة من إزاحة تمثال رئيس راحل في عهد رئيس حالي من أمام مكتبه رغم إعاقته الحركة، فما بالك لو كان هذا النصب للرئيس الحالي نفسه؟! إنها حالة الرعب، لدرجة أن المدير طلب من جميع العاملين بالمدرسة التوقيع على ورقة

يقولون فيها إنهم دخلوا المدرسة فوجدوا التمثال ملقى على الأرض. "سأله أحدهم: وما الذي يوقع تمثالا ضخمًا كهذا يا حضرة الناظر بين عشية وضحاها؟ فكانت الإجابة: "وما أدراني؟ لقد حدث هذا ليلا. ربما قفز قط فوق كتفيه أو أي شيء...". (ص80)

هذه هي الكيفية التي اتخذ بها ناظر المدرسة قراره بإزاحة تمثال من أمام مكتبه. ربما جاء الكاتب بهذه الواقعة ليدلل على أن اتخاذ قرار حرب مصيرية هائلة كهذه كان شيئا هائلا.

لا شك أن الإرادة المصرية لم تنتصر إلا بعد تحررها من عدّة عوائق رغم تفشي الجهل في المجتمع، ويصف الروائي هذا الأمر بسخرية سوداء وتهكم.

نقرأ في الرواية كمثال على ذلك ما قام به ناظر آخر في فصل: "نقش على خصية" عندما استدعى عبد المنصف وصارحه: منذ أربعة أشهر وأنا لا أستطيع "النوم" مع زوجتي. وطلب منه الذهاب معه إلى أحد هؤلاء. وكان ما كان: "سأكتب لك بعض الكلمات على خصيتك وستدهش لسرعة تحسنك!". (ص106- 107)

هكذا تُبنى الأليجوريا، كل مجموعة بشرية أو كل شخص يمثّل سلوكه رمزاً معيناً مثل الشر أو الجبن والأمية والجهل، أو الخير والشجاعة والعلم والمعرفة، قد يقصد الكاتب من وراء ذلك أن يبرز وجه القيادة الآخر، الذي أدّى إلى نتائج ناصعة، "وأعني بذلك ما كان من الملازم

ثان عبد الستار حجازي الذي ما كاد يصل إلى موقعه الجديد أيام حرب الاستنزاف، ويتعرف على الأفراد" من رسالة شخصية من الكاتب محمد السنباطي.

نقرأ في الرواية " سأل الشاويش حسن سليمان:

"- هل اشتبكتم مع العدو يا حسن في الفترة الأخيرة؟

- لا يا أفندم.. نحن لا نريد كشف مواقعنا كي لا يرصدنا العدو ويضربنا بالطائرات..

- نحن موجودون هنا لكي نموت.. احفظ عني هذه الجملة.. وأرفض الجبن بأية صورة من الصور ...

وفي الفجر.. بعد ساعات من هذه الأمسية.. أمرت أفراد المدفعية باحتلال أماكنهم وكشف المدافع ووقفت أنا في نقطة قيادة وأصدرت أمرا بتدمير الأهداف المرصودة والتي لم تدمر من قبل..

وكانت تلك مفاجأة كاملة ...". (ص166- 167)

و.... انظر إلى الضباط وكيف كانوا يوافقون على منح إجازات للجنود الذين يقومون بعمل دراسات عليا في الجامعات وكيف كانوا يساندونهم ويشجعونهم.

كانوا يعطون القدوة والمثل.

ولم يكن ذلك يحدث من جانب الضباط الصغار فقط، بل على مستوى القادة الكبار أمثال الفريق عبد المنعم رياض، وقد عبر الكاتب عن ذلك أبلغ تعبير حيث عرض الأمر على هيئة مسرحية قام بها طلبة المدرسة التي كان يعمل بها عبد المنصف وزينات.

ثم انظر إلى أحد القادة وما يقوله عنه أحد جنوده بعد استشهاده: "جاءت طائراتنا لتتصدى. تقدمنا وليس بيننا وبين ممر مثلاً سوى مسافة بسيطة. تبادلنا القصف الشديد. وعلى مقربة نصف كيلو متر من الممر حصرنا قواتنا لنعرف عددنا بالضبط.. وإذا بقائد اللواء بروحه الطاهرة مع الشهداء.. أما جسده فمتفحم في الدبابة..
كنا ننظر لهذا الرجل وكأنه من جيل الصحابة أو من القادة الإسلاميين الأوائل.. لم يكن من الذين يرهبون الأهوال، بل كان يقتحمها وفي أيام انتظارنا للعبور كان متوترا جدا لأنه لم يعبر.. كان يتمنى أن يكون أول الفاتحين أو أول الشهداء.. لهذا كانت دبابته في المقدمة دائما..
بكيته كثيرا ... لا يمكن أن أنساه أبدا ...
كنت قد تقدمت إليه بطلب للحصول على إجازة لمدة شهر لدخول امتحان الدراسات العليا في شهر يوليو 73 وذلك عن طريق قائد السرية وقد طلبني بالتليفون وأخبرني أنه صدق على إعطائي هذا الشهر لأنه لا يستطيع أن يقف في طريق العلم.. وشجعني..
بكيته كثيرا وترحمت عليه أكثر".
تتميز هذه الرواية بكثرة الحكايات، وقد يصعب على المتلقي تحديد أهمها، التي يبني الروائي عليها معمارها، وأنا شخصيا حاولت ذلك لكن برزت قصص أخرى فرضت نفسها على فضاء السرد، لكن ربما كان هناك حكاية "لقيط

جنب السور" هي الأهم، كما ذكر لنا الكاتب نفسه.
(ص37)
"عوج فمه في ابتسامة بلهاء، وهرش قفاه ثم تمتم:
- طفل مولود يا جناب العمدة يقول: واء واء
- ماذا يقول يا ولد؟
- واء واء
- أسمعت يا شيخ عبد الفتاح؟ أنا معك إنَّ غضب الله آتٍ لا محالة وأنت تتحمل جانبا من المسئولية لأنك تخطب الجمعة والناس ينعسون أمامك حتى تكاد أدمغتهم تتخبط في الأرض وهم مقرفصون على حصير المسجد. لماذا لا تشد انتباههم بغير الجعير؟ لماذا تتركهم ينعسون؟
- ولماذا لا تسهر أنت على الأمن؟ هه؟ لماذا تسكت على الدجالين؟
- الخطوط موصولة إلى بعضها يا حضرة العمدة. هل عرفتم أهل الطفل؟ حسبنا الله ونعم الوكيل".
عثر أحد الخفراء على هذا اللقيط وأبلغ العمدة بالواقعة فدار حوار بين الشيخ عبد الفتاح الطاهر وبين العمدة، هذا الحوار سينقطع أكثر من مئتين من الصفحات حتى تنتهي الحرب ويعود من يعود من الغائبين، إلا ابن بسام البشراوي فلم يعد بعد.
يقلق عليه أبوه ولا يفلح سحره في إرجاعه، يسيطر عليه الشعور بالذنب لأن ابنه تنكر للمولود الذي يعيش الآن في ملجأ بعيد. شيئا فشيئا نعرف أن أم الطفل هي ابنة عبد

المعين العربجي، يحاول بسام استرضاءهم ويعد بلم الشمل المبعثر متى عاد ابنه من الحرب سالما معافى. لقد وعدهم بذلك. (أنظر ص261)

أخيراً، نختم مقالنا هذا بمقطع من الرواية: "ولم يكد الحاج بسام يخطو بضع خطوات حتى سمع صوتا يناديه.. صوت صابر الفلاح الطيب المرح يكرر النداء وهو يسرع الخطى ليلحق به:

- عندي لك خبر بمليون جنيه

- عن إلهام؟

- عن إلهام!

لا يمكن أن تتساوى اللحظات ولا الأماكن ولا حتى الأشخاص.. في هذه اللحظة صار صابر غير ذلك الشخص الذي يعرفه أهل القرية.. بل أصبح ذا قيمة كبرى.. في إمكانه أن يأتي بالسعادة في كلمات ينطقها فإذا ببسام هو الأسعد.. رأيته؟

- وسلمت عليه!

قلبه يدق بعنف وهو يرمح ويكلم نفسه بصوت مسموع:

- أحمدك يارب.. أحمدك يار ب. لعنة الله عليك ياعبد المعين يا تمثال القذارة! أيمكن أن تصبح صهري في يوم من الأيام؟ إذن ستقوم القيامة قريبا!".

*** محمد محمد السنباطي. خط النار ممتد. مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2010**

272 صفحة من القطع المتوسط.

القسم السابع :

هوامش حول الأدب العراقي في الخارج

الكتاب العراقيون في الخارج

عندما كنا نقيم في الخارج في السبعينات، قبل ثلاثين عاما كانت أعداد الكتاب العراقيين معروفة وقليلة اغلبهم من الأكاديميين والسياسيين السابقين وطلبة الجامعات وبالذات من الليبراليين واليساريين في لندن وباريس وموسكو وبراغ وبعض الدول العربية ومناطق أخرى من العالم.
كانت تُستخدم عدة مصطلحات على إقامة العراقيين في الخارج مثل الاغتراب أو الغربة، الخارج، المهجر والمنفى الذي اصبح اكثر استعمالا في اوج طغيان الحكم الاستبدادي.

نستطيع أن نقول إن هناك أربع هجرات عراقية، الأولى بعد 1958 وهي بالتأكيد محدودة والثانية بعد انقلاب 1963 حيث ُقتل عبدالكريم قاسم وآلاف الشيوعيين والوطنيين على يد عناصر الحرس القومي، أما الثالثة فحدثت بالذات بعد الحملة على الشيوعيين من قبل السلطة العراقية عام 1979، أما الرابعة فقد بدأت بعد الحصار على العراق وحرب "الخليج الأولى" كما أسموها حيث خرج منذ ذلك الحين حتى نهاية التسعينات العديد من الكتاب العراقيين من مختلف الاتجهات السياسية وممن كانوا يمارسون نشاطهم الأدبي في العراق في ظل حكم البعث.
ويمكننا أن نلاحظ من خلال الانقلابات السياسية العراقية أن الادباء عامة واليساريين بالذات هم الاكثر تعرضا للاضطهاد والفصل والطرد والاعتقال والهروب إلى الخارج.
إذا أردنا ان نذكر الكتاب العراقيين المقيمين في الخارج في السبعينات فعلينا ان نشير إلى الروائيين العراقيين الراحل غائب طعمه فرمان 1926- 1990 وبرهان الخطيب اللذين كانا يقيمان في موسكو، ثم أقام فيما بعد الفنان والصحفي فائز الزبيدي، الذي اصدر روايته "جذور الحجارة".

كان برهان الخطيب يراسل مجلة الأقلام العراقية من موسكو حيث قدمَ إليها لغرض الدراسة وكان قاصا معروفا وأصدر قبل سفره من العراق عمله السردي "ضباب في الظهيرة"، ثم اصدر روايته "شقة في شارع ابي نواس"، "نجوم الظهر"، "بابل الفيحاء" وغيرها من الاعمال، التي تناولت تاريخ العراق منذ الملكية حتى الحقبة المعاصرة.
أما الفنان التشكيلي أحمد النعمان المعروف فقد عمل مراسلاً صحفيا للصحافة العراقية ثم الكويتية في موسكو وأصدر مؤخرا رواية ويهتم بالوضع السياسي العراقي.

وكان الكاتب عدنان المبارك يراسل الأقلام من وارشو حيث أقام، أما الروائي فاضل العزاوي فقد بقي منذ السبعينات في برلين، بينماعاشّ الفنان الكبير محمود صبري والصحفي مفيد الجزائري والقاص جيان في براغ. وكان الشاعر والأكاديمي صلاح نيازي يصدر مجلة الاغتراب الأدبي من لندن حيث يقيم جنبا الى جنب مع بعض الكتاب والشعراء العراقيين مثل الكاتب الراحل نجيب المانع وسميرة المانع وهيفاء زنكنه، اللتين اصدرتا عدة نتاجات في القصة والرواية والشاعرين فوزي كريم وعبدالقادرالجنابي من فرنسا، اللذين أثريا المكتبة بنتاجاتهما وتراجمهما وغيرهم.

في الثمانينات ينتقل الروائي العراقي الكبير فؤاد التكرلي إلى فرنسا ليقيم بعد ذلك في تونس حتى وقتنا الحاضر وحاز على جائزة عويس للرواية العربية في نهاية التسعينات. ونفس الشيء يقال عن الروائية العراقية عاليه ممدوح، التي أصدرت رواياتها الثلاث الاخيرة في الخارج وحصلت على مكانة مرموقة في الادب العربي.

بعد انفراط الجبهة الوطنية والتقدمية بين البعثيين والشيوعيين وتعرض الآلاف من الأخيرين للاعتقالات والاضطهاد أضطر مئات الكتاب والصحفيين العراقيين للسفر والهروب من العراق الى عدة

بلدان مثل صوفيا وموسكو وبراغ وبودابست ولبنان وعملوا في المؤسسات الثقافية التابعة للثورة الفلسطينية.

بعد هذه الفترة ازدادت أعداد المثقفين العراقيين في الخارج ومن مختلف الأجيال وتوفرت فرصة للشباب او الأقلام الجديدة للعمل في الصحافة الفلسطينية واقامة علاقات مع الأوساط الأدبية في لبنان واصبح قسم منهم اليوم ادباء محترفين مثل الروائي جنان جاسم حلاوي، الذي فاز بجائزة رياض الريس للرواية عن عمله "ياكوكتي" وأصدر روايته "ليل البلاد"، التي صوّرَ فيها إهانة الجندي في الجيش العراقي والإنسان في ظروف الحروب المفروضة عليه. وهذه الجائزة تجسد امرا هاما بالنسبة للكتاب العراقيين آنئذ إذ إنها حصلت في مجال الرواية وليس الشعر لأن النوع الروائي له خصوصية بالنسبة لكتاب تلك الفترة من الأجيال الجديدة آنذاك.
ويكفي هنا ان نذكر على سبيل المثال لا الحصر أن اكبر شاعرين عراقيين مثل محمد مهدي الجواهري وسعدي يوسف، كانا يقيمان في هذه الفترة خارج العراق وأن كوكبة اخرى من أدباء وإعلاميين عراقيين غادروا بلادهم مثل الناقدة فاطمة المحسن التي كتبت فيما بعد أطروحة دكتوراة عن الشاعر سعدي يوسف، ووانتقل إلى موسكو الصحفيان محمد كامل عارف ليغادرها فيما بعد إلى لندن، وسلام مسافر ليدرس الصحافة ويعمل فيها مراسلاً صحفيا، وزهير الجزائري الذي خرج من العراق صحفيا وعمل في صحافة الحزب الشيوعي في الظروف العلنية وقاصا واصبح في الخارج روائيا، والإعلامي القيادي الشيوعي فخري كريم زنكنه الذي صار مديرا لدار المدى، إحدى اكبر دور النشر العربية، التي أثرت المكتبة العربية بإصداراتها العديدة.

في الثمانينات والتسعينات واصل روائيون مثل غائب طعمه فرمان وفؤاد التكرلي وبرهان الخطيب وفاضل العزاوي وسالمه صالح وسميره المانع وعاليه ممدوح وآخرون كتابة نتاجاتهم الإبداعية بينما

كانت مجموعات اخرى من القصاصين تقوم بنشاطات كبيرة وكثيرة في دمشق وبيروت وعدن وبعض عواصم اوروبا الشرقية وبرزت اسماء جديدة.

وأصدرت رابطة الكتاب والفنانين الديمقراطيين العراقيين مجلتها الأدبية الرائعة "البديل" من دمشق ثم تبعتها العشرات من المجلات في مختلف بلدان العالم سنذكر قسما منها في السياق.
وظهر في هذه الفترة عدد من الكتاب العراقيين من الذين غادروا العراق في شبابهم أو منتصف العمر، يمكن ان نطلق عليهم جيل الثمانينات العصاميين ومنهم من مرّ بتجارب سياسية صعبة والتحق بقوات الأنصار في منطقة كردستان العراقية وتعرض قسم منهم لضغوط العمل الحزبي وجربوا محاسنه ومساوئه وكادت ان تستهلك كتابات بعضهم.
كذلك فإن قسما منهم لم تسعفه ظروف الحياة آنذاك في التمرس والاطلاع على الحياة بشكل رحب والاستفادة من تجاربها صدرت في هذه الفترة نتاجات فنية جيدة وأخرى لم تتوفر فيها أحياناً مقومات العمل الفني، بل كانت تعاني من الإنشائية والمباشرة وسلبيات اخرى لاحظها القراء وقد اشرت إلى قسم منها في بعض مقالاتي. 1
وكان انطباعي آنذاك على بعض هؤلاء القصاصين أنهم جيل منقطع عن تاريخ القصة العراقية وانهم بلا أساتذة ولا مؤسسات أكاديمية تعينهم وبخاصة أولئك، الذين انشغلوا كثيرا في العمل الحزبي حيث بقوا يتحركون ضمن هذه الدائرة المليئة بالشعارات بعيدا عن البيئة الأدبية، ومؤسساتها الثقافية والاكاديمية مثل الجامعة ومراكز البحوث، لكنهم كانوا يجدّون ويسعون دوماً نحو الأفضل.
ولا بد من الإشارة اليوم ألى أن قسما آخر من هؤلاء الكتاب العراقيين اصبح يحترف الكتابة الإبداعية واستفاد من إقامته في الدول الأوروبية وتوفر بعض الامتيازات بالنسبة لهم مثل التقاعد المبكر والضمان الاجتماعي رغم تعرضهم لحالات نفسية قاسية مثل الاكتئاب والإحباط بسبب حياة الغربة وتهميش المجتمعات التي يعيشون فيها.

ونستطيع أن نقول إن بعض ممثلي هذا الجيل يمارس اليوم نشاطا أدبيا منقطع النظير وأصبح لهم مكانة أدبية وأصدر قسم منهم روايات عديدة متجاوزين الكتابة عن تجاربهم الشخصية والأحداث السياسية وبهذا ابتعدوا عن الإنشائية والمباشرة والوعظية.
كل هذه الأمور مرتبطة أيضاً بالمواهب الشخصية لهذا الاديب او ذاك وصقلها من خلال تعلم اللغات الاجنبية والتحصيل العلمي ومتابعات الكتابات الاوروبية المتميزة بمقومات الكتابة الفنية ولا يمكننا هنا التعميم والقول إنهم جميعا كتاب موهوبون متمكنون من ملكة الكتابة الفنية.
اهتم أغلب كتاب الثمانينات إن لم نقل كلّهم بحالة الناستولجي وموضوعتها فمنهم من يصف الطفولة والحكايات القديمة والمواكب الحسينية والبيت العراقي وطريقة الناس في حديثهم ومشربهم ومأكلهم والمكان والزمان كما هو الحال في رواية هيفاء زنكنه "مفاتيح مدينة" التي بدأت فصليها الاول والاخير بعبارة "كانت تحب لمّة النساء في بيتهم"، ومجموعة "وداعا أيها الطفل" لجبار ياسين و"النافذة" لسعيد فرحان، الذي يصدر اليوم مجلة "الصفنة" الإليكترونية جنبا إلى جنب مع الشاعر حميد العقابي، الذي يصدرمجلة إليكترونية "الكاتب العراقي" من الدنمارك، وكريم عبد، الذي أصدر مجلة "قصص" في لندن و"عزف عود بغدادي"، وجنان جاسم حلاوي الذي أصدر روايتي "ياكوكتي" و"ليل البلاد"، وأعمال نجم والي المقيم في المانيا و شاكر الأنباري، الذي قرر العودة إلى سوريا والإقامة فيها بدلا عن الدنمارك ليكون أكثر التصاقا بالصحافة والبيئة الأدبية العربية حيث نشر رواياته.

بينما كان هناك كتاب اهتموا بالموضوعة السياسية من خلال وصف تجاربهم ونضالهم وظروف الحرب وكتبوا عنها بطريقتهم الخاصة، وهُم معروفون اليوم بنتاجاتهم الغزيرة، ومنتشرون بأعداد كثيرة في كل بلدان إسكندنافيا والعالم.

يظهر في هذه الفترة الروائي العراقي ابراهيم أحمد فيصدرعدة مجاميع قصصية وروايات ويدير من إقامته في السويد دار المنفى، التي اصدرت بعض الكتب العراقية، مثل رواية "الدفان والغجرية" لحمودي عبد محسن. ولا بدّ من ذكر الروائي العراقي النشط سلام عبود المعروف بكتابه "ثقافة العنف في العراق" وروايته "أمير الإقحوان" وأخرى.
بينما يصدر كاتبان آخران من إقامتهما في السويد: محيي الاشيقر روايته "كان هناك" والدكتور مؤيد عبد الستار مجموعته القصصية "حكايات بغداد"، التي تذكرني ناستولجيتها وأسلوبها بمجموعة سعدي المالح "حكايات عينكاوة"، المنشورة قبل سفره إلى الاتحاد السوفييتي لغرض الدراسة في السبعينات، والذي واصل ولا يزال نشاطه الصحفي من إقامته في كندا حيث أصدر مجلة المرآة.
بعد نشوب الحرب العراقية الإيرانية ازداد عدد اللاجئين العراقيين في سوريا ولبنان والدول الإسكندنافية وأستراليا وكندا وبدأت المجموعات الثقافية تتنوع بحيث اصبحت تقترب من الواقع العراقي حيث ظهر الأدباء العرب والكرد والتركمان من مختلف الأحزاب جنبا إلى جنب مع الكتاب اليساريين.

بعد هذه الفترة تظهر نشاطات عراقية في الخارج متجسدة على سبيل المثال الا الحصر في دار نشر الجمل التي يديرها الشاعر العراقي خالد المعالي من إقامته في المانيا.
وفي الدنمارك أصدرت مجموعة من الأدباء مثل الشاعر جمال جمعة مجلة "الصوت" بجهود ذاتية ويواصل اليوم إصدار دواوينه وله موقع إليكتروني خاص به، ونفس الشيء يقال عن الشاعر منعم الفقير الذي اهتمت به المؤسسات الدنماركية في بداية حرب "تحرير الكويت" كنوع من الدعاية ضد العراق، وأصدر الكاتب والمخرج المسرحي فاضل سوداني مسرحيته "أغنية الصقر" ويواصل اليوم نشر العديد من مقالاته في الصحافة العربية.

بينما يمارس الشاعر والروائي أسعد الجبوري الكتابة الروائية فيصدر روايته "الحمى المسلحة" بعد إصداره عدة دووابن شعرية.
وتصدرالكاتبة دنى غالي مجموعة قصصية ورواية وستصدر لها مجموعة قصصية بالدنماركية والعربية. ويواصل سلام ابراهيم كتابة متابعاته عن الإصدارات العراقية لزملائه المغتربين أو المنفيين في صحف الاحزاب العراقية، إضافة إلى نتاجاته القصصية والروائية.
وأصبح الكاتب العراقي عبدالله نيازي، الذي أصدر روايته الأولى "أناهيد" عام 1949، يقيم في جزيرة فون الدنماركية منذ التسعينات وأصدرمجموعة قصص دنماركية مترجمة إلى العربية عام 1999، ولا يزال الروائي قصي الشيخ عسكر، الذي أصدر روايات عديدة في سوريا يواصل نشاطه من إقامته في الدنمارك وباسم الأنصار، الذي اصدر مجموعة قصصية مؤخرا.
أما القاص والمترجم والكاتب والناقد الصحفي المتخصص بتاريخ الفن من وارشو عدنان المبارك فإنه يواصل مسيرته الأدبية التي بدأها من وكالة الانباء العراقية مرورا بوارشو وانتهاءا بالدنمارك. نشرعدنان المبارك العديد من القصص في صحيفة الزمان ولديه مخطوطات كثيرة جاهزة للنشر واصدر كتبا هامة مثل "القرن العشرون" و"معالجات ساباتو".
إن أهم شيء يشعر القارىء به، حين يستمتع بنصوص عدنان المبارك هو إصرار صاحبها على السخرية من القهر، ولكنها ليست سخرية من أجل السخرية أو الضحك لملء الفراغ بل ضحك مبكٍ وكل ما يدخل ضمن نظام شر البلية ما يضحك. وهذا الإمعان في وصف العالم المليء بالفضائع والفضائح والسفالات والدمار بطريقة لاتخلو من مبالغات مقبولة رغم اقترابها من عالم الخيال والأساطير، يجعل القارىء يصدق بأنه إزاء حقيقة اسمها الانهيار.

وتتجسد في لغته السخرية والإصرار والمواصلة على محاكاة الظواهر والأحداث التأريخية والممارسات السلطوية والحقائق، الا

أنها لغة حكي سردية تبتعد عن الافتعال والإنشاء، لغة إنسان خاص يصلح أن يكون بطلا روائيا، لكنها تحتاج الى تركيز وتفاعل كبيرين من قبل القارىء.

هذا النوع من السرد يمكن ان يكون قابلا للتذوق من قبل قراء متفاعلين مع الحالة التأريخية والسياسية ومتقبلين لإمكانية تحليل الظواهر تحليلا فلسفيا أو فلسفة الظواهر الشرقأوسطية.

أهم شيء بالنسبة لعدنان المبارك هو إعادة مشاعر الدهشة لدى قارئه، وهي صفة مهمة للإنسان لكي يحس بما يجري حوله ويستمتع بحياته وإلا فإنه سيعاني من الإحباط والكآبة. وهذا هو جل ما يخشاه الكاتب.

ويهاجر الكاتب الروائي العراقي جاسم المطير من بلاده متوجها نحو هولنده في نهاية التسعينات ليمارس نشاطه من هناك ويبدأ جهوده الشخصية لتأسيس موقع القصة العراقية، الذي اصبح من اهم المواقع المتخصصة بالقصة العراقية حيث يكتب فيه اغلب الكتاب العراقيين.

وكان الروائي عبدالرحمن مجيد الربيعي، الغزير الانتاج أقام ايضا في الخارج لكنه بنظر العديد من ادباء الخارج المنفيين ممثل سياسي للداخل حيث عمل في مؤسساته الرسمية، ثم انتقل عبدالستار ناصر ليقيم في عمان وليكتب من هناك بصراحة ونقد ذاتي عدة مقالات عن علاقة الكاتب بالسلطة. يقيم اليوم في عمان الشاعر العراقي المعروف حسب الشيخ جعفر وكتاب عراقيون آخرون كثيرون خرجوا من العراق عن طريق طريبيل وهو معبر لم يعرفه كتاب الخارج سابقا، الذين فروا من العراق هربا بمختلف الطرق.

ويقيم اليوم الكاتب والصحفي والشاعر العراقي زهير الدجيلي في الولايات المتحدة الاميركية، الذي يساهم في تحرير صحيفة "عراق

الغد" الإليكترونية وتكثر الإصدارات من هذه القارة وتظهر أسماء جديدة نذكر على سبيل المثال لا الحصر مجموعة "سيرا.. نحو دفء النبع" لسمير المندوي.
وأعتذر هنا إن خانتني الذاكرة ونسيت أن أذكر أسماء كتّاب عراقيين آخرين كثيرين.
في التسعينات يزداد عدد العراقيين المقيمين في الخارج ليصل إلى الملايين وبالتالي يتنوع الكتاب العراقيون ليصبحوا من مختلف الأجيال والفئات والانتماءات والتجارب وتكثر النشاطات والإصدارات والمجلات الأدبية مثل مجلة "ألواح" التي يصدرها الأديبان محسن الرملي وهادي السعدون. يصدر محسن الرملي روايته "الفتيت المبعثر" وديوانه "كلنا أرامل الأجوبة" بالعربية والإسبانية ويحصل على شهادة الدكتوراه في الآداب ويواصل تجربته الإبداعية هو وزملائه من إسبانيا.

يسطع اسم الأديب والمترجم وليد الكبيسي من شمال إسكندنافيا فيتحف الثقافة العربية بتراجمه من النرويجية إلى العربية، وتتعدد الإصدارات في أوروبا حيث يصدر الشاعر وديع العبيدي مجلته "ضفاف"، التي قدمت وتقدم مختلف الأسماء في النثر والشعر، بينما يباشر الناقد المتابع عدنان حسين أحمد في إصدار العدد الاول من مجلته "علامات" في أمستردام مكان إقامته، إضافة إلى العديد من المجلات الصادرة في مناطق اخرى من العالم.

وفي هذا العقد تبدأ صحف عراقية مثل المؤتمر والزمان بالإصدار من لندن وتظهر أسماء كتاب عراقيين كانوا يقيمون في العراق وخرجوا منه لأسباب القهر والحصار في نهاية التسعينات. إن إصدار هاتين الصحيفتين وغيرهما من قبل إعلاميين عراقيين معروفين من الذين عملوا في المؤسسات الحكومية يشكل ظاهرة خاصة إذ أصبح الإعلام

والنشاط الأدبي العراقي الخارجي غير مقتصرين على المعارضين اليساريين والدينيين كما كان في السبعينات والثمانينات والذين أصدروا صحفهم الحزبية باستمرار، بل أصبح يشمل آخرين عملوا في العراق وخدموا مؤسساته الرسمية الحكومية والحزبية لكنهم لم يطيقوا ممارسة عملهم في ظل الارهاب.

ويمكننا القول إن كتاب الخارج العراقيين يشكلون اليوم ظاهرة هامة في الأدب العربي لا يمكن التغاضي عنها بسبب تزايد أعدادهم وكثرة نشاطاتهم وإصداراتهم وإقاماتهم في دول مختلفة.

إن ما يزيد أهمية هؤلاء الكتاب هو اختلاطهم مع كتّاب آخرين من خلفيات مختلفة ومتنوعة، رحلوا من العراق مباشرة بعد حربي الخليج الثانية، بقي قسم منهم في عمان وانتقل آخرون إلى بريطانيا والدول الاسكندنافية.
كان كتاب الخارج يمثلون انتماءات سياسية وتيارات فكرية معينة وتجارب أدبية خاصة بهم، أما الآن فقد أصبحوا أكثر تنوعا من السابق حيث خرج من العراق ادباء وكتاب كانوا محسوبين على النظام ويمكن ملا حظة ذلك من خلال النشاطات التي يقيمها العراقيون في الخارج، التي اصبحت تشمل توجهات متنوعة إلى حدما.
لم تعد أجيال كتاب الخارج محددة بجيل معين كما هو الحال في السابق، فقد كان أغلبهم من الذين تركوا العراق في السبعينات ومن أعمار متقاربة ما عدا بعض الاستثناءات، أما الآن فإننا نراهم يمثلون مختلف الأجيال وهو أمرهام للغاية بالنسبة للظاهرة الادبية.
لو أخذنا الدول الإسكندنافية مثل السويد والدنمرك، وهما بلدان أوروبيان صغيران لوجدنا فيهما كتابا عراقيين من مختلف الأجيال والانتماءات السياسية.
لجوء العراقيين عموما والكتاب منهم بخاصة إلى قارات وبلدان مختلفة جعلهم يشكلون ظاهرة خاصة، فهم ليسوا عمالا مهاجرين من دول فقيرة، بل لاجئين كانوا ينعمون بحياة اقتصادية معقولة، رحلوا

لمختلف الاسباب ولهذا فإننا نجد في أوساطهم نسبة لابأس بها من المتعلمين، الذين كانوا يتمتعون بمواقع اجتماعية وسياسية مما يشجعهم على الاستمرار في مواصلة النشاط والكتابة والابداع.
يمارس هؤلاء الكتاب نشاطاتهم الإبداعية في القصة والشعر والرواية والنقد والإعلام والفكر باستمرار وحماس منقطع النظير فلو جمعنا إصداراتهم لرأيناها توازي ما يصدر في بعض الدول العربية.
كانت النتاجات العراقية قبل عقدين في الخارج محدودة أو قليلة، لكن الأسماء العراقية برزت في أكثر من ميدان مثل مسابقة الرواية كما اشرت سابقا، أما الشعر فقد فاز سعدي يوسف بجائزة عويس، والعراقيون تبوئوا صدارته بغض النظر داخل العراق أم خارجه.
واصبحت الإصدارات العراقية في الخارج توزع في الدول العربية بشكل أوسع من السابق، لدرجة أنه لم يعد من المستحيل ولكن ليس بسهولة على كتاب الداخل الاطلاع على إصدارات زملائهم في الخارج أما عن طريق مكتبات الاردن أو سوريا وبالذات بعد تعدد إمكانيات الاتصالات و السفر إلى هذين البلدين.
مما يجدر ذكره أن كتاب الخارج غير مشغولين بالكتابة عن الموضوعات الدينية والتراثية بالطريقة التقليدية كما يحدث اليوم في الدول العربية، مما يعطي الكتاب العراقي قوة وأهمية تاريخية متميزة في الثقافة العربية بسبب تناولها موضوعات حيوية بأنواع أدبية جديدة وأشكال محدثة، وهي ميزة هامة تضاعف أهميتهم وتجعلهم أكثر تأثيرا، وستظهر نتائجه في المجتمع العراقي لاحقا في حال حصول انفتاح وتطور ديمقراطي فيه.
من يقرأ روايات الكتاب العراقيين المقيمين في الخارج وقصصهم وأشعارهم يلاحظ بسهولة أن هؤلاء يعانون من الهم السياسي والاجتماعي ويحملون على أكتافهم مسؤولية الدفاع عن القيم الإنسانية بسبب تعرض أغلبهم إلى الاضطهاد والمحاربة والتهميش من قبل عدة جهات ولمختلف الاسباب، بحيث ظهر لديهم شعور بأنهم جنود مجهولون في حرب غير معلنة ضدهم.

لقد هرب الكتاب العراقيون من بلادهم بسبب الارهاب وخنق الحريات والتبعيث، بل ربط الحزب الحاكم بعض الادباء والمثقفين بأجهزة الامن والحزب. وبشكل عام، ليس من السهل على الصحفي أو الكاتب الأصيل والمستقل في دول العالم الثالث كله بما فيها الدول العربية أن يكون معروفا و يحصل على فرص عمل في هذا الميدان بدون دعم من السلطة بل أجهزتها الامنية، التي تمتلك الثروة وتسيطر على كل وسائل الإعلام بقبضات حديدية.
الكتاب العراقيون الذين أضطروا للخروج أو الهروب من العراق عانوا من اضطهاد السلطات في بلادهم وخارجها لأنهم بطبيعتهم معارضون أحرار ينظرون إلى مجتمعاتهم بعيون انتقادية ويرفضون الدعاية الديماغوجية والغوغائية، لدرجة أن قسما منهم عانى من الضغط حتى داخل مؤسساته الحزبية التي ينتمي إليها بغض النظر إن كانت معارضة أم رسمية.
وكما قلنا سابقا فإن كل هذا لا يعني بالتأكيد أن كل ما يصدره كتاب الخارج على مستوى واحد أوعالٍ من الفنية، لكن المهم في هذه العملية الادبية أن هذا التراكم الكمي وعلى صعيد النتاجات الروائية بالذات، لا بدّ وأن يؤدي في المستقبل إلى نتائج فنية جديرة بالاهتمام تحمل في طياتها مفاهيم فلسفية ونظرة واسعة وعميقة للحياة وتجارب خاصة بهم حاولوا ويحاولون أن يقدموها في أشكال فنية تتجسد فيها جدلية وحدة المحتوى والمضمون في اشكال تتوفر فيها مقومات العمل الفني معبرين من خلالها عن رسالتهم وأهدافهم.

إن ما يميز كتاب الخارج هو أن قسما منهم واصل الابداع وبدأ يحصد ثمار حياة الاستقرار في المنفى أو المهجر وبدأ يبتعد عن تصوير تجاربه الشخصية السياسية السابقة ومعاناته بطريقة مباشرة بحيث أصبح يتحرك ضمن مجالات أكثر رحابة كما أشرت سابقا أو أنه بدأ يعيد خلق عالمه من خلال رؤية ناضجة للواقع وبطريقة اكثر فنية من السابق وقد يبدأ تواصله مع الأدب العراقي حسب موهبته وقدرته

واطلاعه على الآداب الاجنبية وعمق معارفه والخ من العوامل المؤثرة في تكوين الذات الإبداعية في عالمنا المعاصر.
ومن المؤسف أن هذه الظاهرة الأدبية العراقية لم تلقَ اهتماما من المؤسسات العربية الرسمية كما يجب، ومنقطعة في الوقت نفسه تماما عن الادب العراقي في الداخل، إضافة إلى حالات التشتت العامة التي تعاني منها الجاليات العربية في الخارج بشكل عام، ولكن هذا لم يمنع تعدد النشاطات الثقافية العراقية.
وأعتقد أنه من الضروري عند دراسة أدب الخارج التركيز على موضوعات مثل من هم ابرز ممثلي هذه المجموعتين وهل لايزالون محافظين على انتماءاتهم السابقة؟ وماهي انتماءاتهم السياسية والفكرية الحالية؟ وماهي جمعياتهم الأدبية ونشاطاتهم ونتاجاتهم الإبداعية؟ وماهو مدى تأثرهم في المجتمعات الجديدة واطلاعهم على لغاتها وآدابها وتعلمهم فيها فنون الكتابة وأصولها إذ من المعروف أن كتاب هذه البلدان تتوفر لهم فرص دراسة الآداب بطريقة اكاديمية في الجامعات ومدارس خاصة بالكتّاب والمدارس الصيفية.
وبشكل عام يمكن تقسيم الكتاب العراقيين في المنفى إلى مجموعتين من حيث وضعهم الاجتماعي الجديد في دول إقاماتهم وواقعهم ونجاحاتهم.
الأولى مندمجة في المجتمعات التي تقيم فيها، تتعامل مع مؤسساتها ويحالفها الحظ في ذلك وتصدر نتاجاتها بدعم منها. أما قسم من كتاب المجموعة الثانية فهم مستعدون للاندماج الاجتماعي إلا أنهم يعانون من صعوبة تعلم اللغات الاجنبية، يحاولون الحصول على بعض الدعم من المؤسسات الثقافية والعمل فيها لكنهم يشعرون بأنهم لا يلقون اهتماما حقيقيا من المسؤولين كما هو الحال في بعض الدول الإسكندنافية.
لقد عانى أغلب هؤلاء الكتاب العراقيين من المرارة والحرمان والفقر والتشرد من هذا البلد إلى ذاك مع افراد عوائلهم وتعرضوا للطرد والإهانات والضغط عليهم من قبل أجهزة المخابرات في الدول التي

أقاموا فيه لأنهم لم يمالئوهم، بل إن أغلب الدول العربية لم تعط تأشيرات لهم حتى لو كانت لديهم جوازات سفر صالحة.

وهناك العديد منهم من حصل على شهادات جامعية وعليا وكان عليهم ان يغادروا بلدان دراساتهم بسبب انتهاء إقاماتهم، وكانت السفارات العربية لا تعطيهم تأشيرات وتطالبهم برسائل تزكية او تأكيد مواطنتهم من السفارة العراقية، التي كانت تطاردهم وتتعقبهم وتحاربهم في كل شيء إن لم يدخلوا في حزب البعث ويكتبوا النتاجات الدعائية والتقارير على زملائهم. ولم تمدد السفارات العراقية جوازات سفر الادباء في الخارج أو تجددها وبدأت منذ ذلك الحين معاناتهم مع وثيقة السفر هذه واقاموا بدونها وتاثر قسم منهم كثيرا بفيلم "الحدود" لدريد لحام حيث بقوا مثله محصورين لسنوات عديدة بين هذا البلد وذاك تحت رحمة مؤسسات الامن والمخابرات حتى هاجروا إلى دول اللجوء حيث شعروا بالامان والطمأنينة لاول مرة في حياتهم.

لا أريد أن اذكر امثلة أخرى منها تعرض بعض كتاب الخارج للتهديد والضرب او القتل بطبر او فأس من قبل أعضاء مخابرات السفارات العراقية، ولكن كل هذا لا يعني شيئا بالنسبة لمعاناة زملائهم الاخرين في الداخل الذين تعرضوا للتعذيب والحرمان والموت والابتزاز والضغط والترهيب والترغيب.

هذه التجارب الحياتية التي مرّ بها كتاب الخارج على أهمية كبيرة إن إستطاعوا توظيفها في أعمال أدبية تتوفر فيها مقومات الفنية المتعارف عليها والتي ثبتها النقد الادبي الديمقراطي العراقي منذ الخمسينات حيث ميز التكرلي وعبدالملك نوري بين القصص والمقاصات وشرحها الاستاذ عبدالإله أحمد في كتبه القيمة.

بعد سقوط النظام الاستبدادي توسعت الدائرة العراقية لتبدأ فرص اختلاط كتاب الخارج بزملائهم في الداخل ولكن من الصعب الحديث عما سيحصل في المستقبل، إلا أن أمرا يمكن التكهن به وهو توسّع العلاقات بينهم وبالذات غيرالمتحزبين والمتعصبين أو الموالين للنظام السابق أو على الأقل سيزداد الاطلاع على ما يكتبه هؤلاء الكتاب.

لقد سنحت لي وأنا أراجع مقالي هذا فرصة الاطلاع على قسم من الاستطلاع المنشور مؤخرا في الزمان، الذي أجراه الناقد العراقي الفاضل رزاق إبراهيم حسن لآراء مجموعة من الكتاب العراقيين على أسئلة تخص أدب الخارج والداخل والعلاقة بينهما وتأثر الاول بالثاني ولاحظت وجود حساسية شديدة في تناول هذا الموضوع بسبب الخوف من تجزأة الادب العراقي ولأسباب شخصية لها علاقة بالخوف من أن القادمين من الخارج سيتبؤون مراكز أومناصب ادبية، والمنافسة.

واعتقد هنا أنه من الخطأ أن نطرح تساؤلات من قبيل أيهما افضل أدب الداخل أم الخارج أو أي منهما أكثر تأثيرا في القراء العراقيين، أو هل ان أدب الخارج قائم بحد ذاته ومستقل عن الادب العراقي، ومن يمثل أدب العراق "الخارجيون أم الداخليون" وإلى آخره من الأسئلة "الاستفزازية" إلى حد ما في هذا الوقت الحرج والصعب الذي يمر به العراق كبلد وشعب عانى الامرّين من الاضطهاد والحروب والحصار وعدم التعود على الديمقراطية وسماع الرأي الآخر.

ولا أزال أذكر الملاسنات والمشاحنات في المظاهرات، بعد سقوط نظام صدام وتمثاله بين عراقيي الخارج والداخل، التي صورتها الفضائيات العربية حيث عبر فيها عراقيو الداخل عن امتعاضهم من اخوتهم "الخارجيين" القادمين "بجيوب وحسابات مليئة" على حد قولهم.

وفي المقابل يعمّمُ بعض عراقيي الخارج عدة مفاهيم وأحكام مسبقة على أخوانهم في الداخل ويقيسونهم بمسطرة واحدة بدون التمييز بين هذا الكاتب او ذاك وظروفهم الخاصة.

أنا مثلا عندما كتبت أطروحة الدكتوراه عن غائب طعمه فرمان ومقالات عن الأدباء العراقيين المنفيين او المقيمين في الخارج فلا اعني أبداً افضليتهم على زملائهم في الداخل، بل لأني وجدت نفسي أمام ظاهرة أدبية خاصة تتميز بموضوعات لا يمكن لأدباء الداخل أن يتناولوها وهم يرزحون تحت حكم الإرهاب والتبعيث ومصادرة الرأي الآخر.

وسبق لي وأن كتبت بعض المقالات الموضوعية عن كتاب الخارج وذكرت فيه أحد أدباء الداخل جنبا إلى جنب مع مؤلفي الخارج، من الذين حققوا النجاحات مما أثار حفيظة بعضهم رغم انهم يقيمون في أعرق البلدان الديمقراطية. وهذا يبين ايضا ان قبول الرأي الآخر ليس بهذه السهولة بالنسبة لبعض العراقيين رغم تنفسهم هواء الحرية كما قلت. والان هل يمكننا ان ننكر أهمية قاص مثل محمد خضير، الذي لم يغادر العراق أو شاعر مثل حسب الشيخ جعفر بغض النظر عن إقامته أو عدمها في عمان.

هذان الأديبان اللذان حصلا على جائزة عويس مؤخرا معروفان بموهبتهما واهتمامهما بأدبهما ولا يعني أن كلّ قصاصي الداخل على نفس مستوى محمد خضير ولا كلّ شعراء الخارج على نفس مستوى حسب الشيخ جعفرعلما انه لا يمكن تصنيفه ضمن أدباء الخارج. ومن الجدير بالذكر أنه من الخطأ تصنيف بعض الادباء الذين تركوا العراق مؤخرا أو في منتصف التسعينات على أنهم أدباء الخارج لأنها ليست

فترة كافية لتبلور أدبهم ضمن مفاهيم المكان الجغرافي الجديد وأن أغلب ما كتبوه من واقع الداخل وتحت ظروفه.

هذه الظاهرة لمسناها في الاداب العالمية وبالذات الروسي بعد سقوط الشيوعية حيث ظهر الكثير من المدّعين المبالغين في نقدها بينما كانوا هم من اكبر ابواقها.

الامثلة كثيرة وهؤلاء يعرفون انفسهم جيدا ومن الافضل لهم ان ينتهزوا الفرص الجديدة لممارسة الإبداع الحقيقي بدون ضغوط خارجية او إرهاب وقمع سلطات الحكومات والاحزاب.

بل، إن أحد أدباء "الداخل" مورست ضده عدة ضغوط من قبل أدباء "الخارج" القدامى عندما وصل إلى بلدان اللجوء لكونه عمل في مؤسسات ثقافية عراقية رسمية وأصدر اعماله في الداخل.

إن أهم ما يحتاجه الادب العراقي وأدباؤه ومفكروه ومنظروه هو التفكير الديمقراطي والحر وعدم التعصب العنصري او الطائفي والديني والشخصي وقبول الرأي الاخر بموضوعية.

هناك كتاب موهوبون كافحوا من أجل الحصول على حب القراء واحترامهم بنيما هناك آخرون غير موهوبين استسهلوا النشر سواء كانوا في الخارج أم في الداخل، وقد اطلعت شخصيا على أعمال روائية كتبت ونشرت لكتاب عراقيين في ظل حكم التبعيث ليست على مستوى من الفنية، ونفس الشيء يمكن أن يقال على بعض إصدارات الخارج.

وأعتقد أن الدكتور الفاضل ناطق خلوصي لخص رأيه بموضوعية ودراية نقدية متميزة، لكنها لا تخلو من الحساسية والدفاع عن النفس

قائلا " ليس في ميسور المرء أن يخرج بحكم منصف فيما يخص هذا الجانب طالما أنه لم يتعرف على مجمل ما أنتج من ادب الخارج لا سيما ان الأدباء المغتربين تشتتوا شرقا وغربا في بقاع الدنيا الواسعة ولا شك أن اغتراب المبدع عن وطنه لا يشكل له امتيازا يرفع من مكانته الادبية بمعزل عن مستواه الابداعي ... هو المعيار الاساسي الذي يحدد مكانة المبدع ودرجة تميزه ... لان هذا المستوى يقوم في الاساس على حجم موهبة المبدع ... وأن ما وصلنا من الادب العراقي الذي كتب في الخارج كان بمستويات متفاوتة طبقا لتفاوت مستويات مبدعيه وكأن فيه ما يشي بأن تجربة الاغتراب لم تضف الكثير إلى التجربة الادبية لبعضهم وربما كان اللهاث وراء لقمة العيش وضغوط الظروف النفسية ... والقلق ... وعدم الاستقرار سببا أن لا يرقى بعض ما صدر في الخارج الى مستوى الطموح"، بينما يقول الناقد قيس الجنابي عن أدب الخارج "...الذي اطلعت عليه هو أدب واضح ... وبعضها ساذج يسخر منها بعض أدباء الداخل لانها غير محملة بالدلالات". 2

قد يكون هذا الرأي صحيحا إلا أنه ليس بالضرورة يشمل كل نتاجات كتاب الخارج ولا بد من الإشارة إلى انه ليس كل ماهو ساذج بنظر أدباء الداخل يأخذ به أدباء الخارج لأن المفاهيم أصبحت مختلفة لكن تبقى الموهبة والاحتراف العالي والقدرة على التصوير تلعب دورا كبيرا في اهمية العمل الادبي. اعتقد أن بعضهم يقصد بكتاب الخارج تلك الأسماء غير المعروفة بالنسبة لهم أو من الذين تبلوروا وكتبوا أعمالهم وأصدروها في الخارج. هنا تكمن أهمية موهبة كاتب الخارج وفنية أعماله كي يحصل على مكانته في الداخل. يجب على كتاب الخارج العمل الدؤوب من أجل الحصول على مكانتهم الأدبية في الداخل وهو أمرٌ غير سهل ومرتبط بموهبة هذا الاديب أو ذاك.

لو لم يكن سولجينيستين كاتبا موهوبا لما استطاع ان يحافظ على مكانته داخل بلاده بعد سقوط الحكم الشيوعي إلا أن بريقه بالتأكيد أصبح أقل من السابق حيث كانت أعماله تستنسخ سرا وكنا نجد صعوبة في الحصول عليها في موسكو. وهنا يلعبُ عُمرُ الكاتب العائد إلى بلده دورا مهما في تمكنه من التواصل مع أدبه وقراء الداخل.

أما فؤاد التكرلي وغائب طعمه فرمان فقد كانا أديبين موهوبين جديرين قبل خروجهما من بلادهما وإقامتهما في الخارج ولم ينقطعا انقطاعا تاما عن قرائهما أينما كانوا في بقاع العالم.

قد يكون من المفيد أن أشير هنا إلى استطلاع صحيفة إنفورمشيون (الأخبار) الدنمركية قبل ثلاثة أعوام عن رأي دور النشر بما يصلهم لغرض النشر من مخطوطات الكتاب من ذوي الانتماءات العِرقية غير الدنمركية المقيمين في هذا البلد.

أكد أغلب إن لم نقل كل المحررين الادبيين المسؤولين في دور النشر الدنمركية على رغبتهم في نشر كتب الكتاب الوافدين إلا أنهم لم يحصلوا على مواهب حقيقية. ويلاحظ لارس رينهجوف المحررالأدبي المسؤول في دار نشر آشينجهوج الدنمركية أن كتابات المغتربين تصوّر انطباعاتهم عن التعذيب أو الهروب من بلادهم وليست ذات قيمة أدبية. وقد اتفق معه المحررون الآخرون علما أنهم لم يطلعوا على عدد كبير من المخطوطات الجاهزة للنشر قياسا إلى عدد الكتاب المغتربين، الذين يكتبون بلغاتهم الأم مثل العربية والكُردية والفارسية والتركية والصربية والخ ولهذا يجب عليهم ترجمتها إلى الدنماركية وهو أمر لا يمكن تحقيقه بدون دعم مادي من المؤسسات الثقافية ليس من السهل الحصول عليه. 3

وأود هنا أن أعلّق على هذا الرأي بأنه بالتأكيد هناك مثقفون مغتربون عراقيون وغير عراقيين يريدون أن يكونوا مؤلفين ويجربوا حظوظهم في الإبداع وينتهزوا الفرص المتاحة لهم بأي ثمن وبغض النظر عن مستوى مواهبهم وإمكانياتهم، لكن هذا لا يمنع وجود آخرين موهوبين يكرسون كل أوقاتهم وحياتهم للإبداع.

لكن لا بدّ لنا من الإشارة هنا إلى أن دور النشر الدنمركية تريد نصوصا سهلة وواضحة وتشويقية معينة، وقد تكون أحياناً سطحية من المغتربين، تصف حياتَهم وتقاليدهم، تتسم بالمبالغة مثل التعذيب والاغتصاب وسفاح المحارم وسوء استعمال الدين، بالذات الإسلام والخ بحيث يمكن تسويقها لأكبرعدد ممكن من القراء والمكتبات العامة والمدارس.

كانت الحياة الادبية في العراق على الرغم من استبداد حكامه وطغاته وسياسة التبعيث، كانت ولا تزال وستبقى زاخرة بالمواهب وقد تظهر الان فرصة اندماج أدب الخارج والداخل وتكاملهما مع الادب العراقي الديمقراطي الجديد وعلى النقاد واتحاد الادباء والمؤسسات الاكاديمية مثل الجامعات ومراكز البحوث دراسة هذه الموضوعات التعامل مع هذه الحالة بموضوعية وبلاحساسية.

.....

***هذا المقال: كلمة ضمن نشاطات المعرض الفني المقام في مدينة روسكيلده الدنماركية في كانون الثاني 2003 لفنانين من ذوي خلفيات عرقية مختلفة، شارك فيه عراقيون مثل الفنانة نوال السعدون وهادي الصقر وفؤاد الطائي ومصطفى البرزنجي وآخرون وكتب عنه الكاتب العراقي المعروف عدنان المبارك في صحيفة الزمان.**

وقد نشر هذا المقال على حلقتين في صحيفة الزمان العراقية اللندنية المعروفة 2003.

الهوامش:

1- أنظر:
- حول قصص الشباب العراقيين. هل يحق للكتاب الجدد لوم النقاد؟ القدس العربي 24 حزيران 1997

- قراءة في بعض مجموعات القصص العراقية القصيرة. القدس العربي. 3/2 آب 1997

- حول بعض جوانب القصة العراقية القصيرة: قصاصون جدد تنقصهم اللغة والدراية بالنوع الادبي. القدس العربي. 24 كانون الثاني 2000

- كتاب خارج الحدود. الزمان. 25 نيسان 2002

2- رزاق إبراهيم حسن. ادباء عراقيون يناقشون تسمية أدب الداخل والخارج. الزمان 19 تشرين الثاني 2003
3- أولريكا موستغاآرد. دور النشر تبحث عن الكتاب الوافدين. صحيفة إنفورمشيون. 23 تشرين الاول اوكتوبر 2000
4- د. زهير ياين شليبه. الكتاب العراقيون في الخارج. جريدة الزمان السنة 2003

الأدب العراقي في المرحلة الجديدة

يعيش الأدب العراقي مرحلة جديدة غير مسبوقة، إنها فوضى لكنها قد تذكر بأجواء الديمقراطية المحدودة في الخمسينات او انطلاقة ما بعد 14 تموز 1958. إننا نشهد فترة مهمة للغاية في تاريخ الأدب العراقي الذي حرم فيها المبدعون العراقيون لأكثر من ثلاثة عقود متتالية من ممارسة الإبداع بحرية وبدون التعرض إلى قطع الأعناق والأرزاق.

لقد عانى المبدعون والمثقفون العراقيون الأمرّين من حكوماتهم الاستبدادية إلا أن حكم العائلة الأخير وصل إلى درجة قصوى من تدمير شخصية العراقي ونفسيته بحيث أصبح من الصعب عليه تقبل الرأي الآخر قبل أن يمر بتجربة ديمقراطية حقيقية وتعوده على تنفس هواء الحرية لعدة سنوات. هذا ما يمكن ملاحظته عموما في النقاشات الدائرة بين المثقفين والكتاب العراقيين في المواقع العراقية الإليكترونية.

والمثقف العراقي، الروائي، القاص الكاتب والإعلامي والناقد والأستاذ الجامعي بأمس الحاجة اليوم إلى تعلم ممارسة الكتابة في أجواء الحرية الجديدة والتعود على سماع الرأي الآخر بغض النظر عن انتمائه الفكري، فقد انتهى وإلى الأبد ذلك النظام الذي مارس تبعيث

الكتاب العراقيين وإجبارهم على تأليف الكتب حسب أهوائه وأمزجته وأهدافه وشراء ذممهم.

وولّت تلك الفترة التي أُنفقت فيها الملايين من قوت العراقيين على نفر من المرتزقة العرب الذين ألفوا الكتب الخاصة عن الطاغية وطبلوا وزمروا له في الصحافة العربية، فنحن اليوم نتطلع إلى تعاون شريف ومخلص بين المبدعين العراقيين وأخوانهم العرب.

وهنا لا بد لنا من الإشارة إلى أنه يتعين على الأخوة الكتاب العرب ان يفهموا الدرس العراقي جيدا لأنه يشكل ظاهرة ثقافية عربية سيئة تجسدت في تملق بعض الكتاب والصحفيين العرب للحكام ناسين بذلك معاناة شعوبهم المغلوب على أمرها.

في بداية الثمانينات بدأ شغيلة الفكر والثقافة والفن والأدب من العراقيين الهاربين من ظلم جلاديهم يتعاظم وبدأت جغرافيا منافيهم تتسع لتشمل مختلف القارات والثقافات واللغات. ومنذ ذلك الحين بدأنا نحن دارسي الأدب العراقي ننتبه إلى وجود ثقافتين أو أدبين يمثلان الداخل والخارج واخذنا نستخدم مصطلحات أدب الداخل والخارج. وهذه حقيقة تاريخية لا يمكن إنكارها أو تجاوزها.

ولا يعني هذا أن كل ما صدر في الخارج على مستوى عال من الفنية أو أن كل ظاهرة أدب الداخل واطئة ولا يعني هذا الكلام ايضا التعميم

اوالادعاء المطلق لفنية هذا الأدب أو تلك النتاجات دون غيرها. تعتمد مثل هذه التقييمات والتعميمات النقدية على عدة مقومات منها أهمية الموضوعة المتناولة في الظاهرة الإبداعية وموهبة الكاتب ومقدرته في التعامل مع خاماته وتصويرها بطرق فنية.

كتّاب الخارج هم ايضا مختلفون من حيث المؤهلات والمواهب والمستويات، فيهم الأكاديميون والدارسون من الذين استفادوا من إمكانية العلاقات بالمؤسسات الإعلامية والأكاديمية ومروا بتجارب مختلفة ومنهم من الذين خرجوا من العراق ولم تسعفهم الظروف والارتباطات السياسية والحزبية لا في الداخل ولا في الخارج كي يحصلوا على التعليم والثقافة الكافيتين كي يعمقوا مداركهم او ليصقلوا مواهبهم ومنهم من عانى ومرّ بظروف أقل ما يقال عنها إنها قاسية وغير مستقرة، أدّت ولا تزال تؤدي إلى حصول الحالات النفسية لدى أي إنسان.

كان أدب الداخل يقع تحت قبضة الرقابة الحزبية والفردية والشمولية وكان من الصعب بل شبه المستحيل على الكاتب والمبدع الديمقراطي العراقي أن يعبر عن ذاته الإبداعية بدون تدخل الرقيب الحكومي والحزبي والداخلي ولهذا فإن هذه الحقبة التاريخية شهدت ظهور نتاجات أدبية كتبت بضغط او توصية مباشرة من قبل السلطات سواء

بالترهيب او بالترغيب ولكن النتيجة واحدة وهي ظهور أدب عراقي يفتقر إلى المعاني والمفاهيم الديمقراطية.

لا يعني هذا الكلام انتقاصا لكتّاب الداخل، بل إننا يمكننا الحديث هنا عن احتمال وجود بعض العناصر الديمقراطية في قسم من النتاجات الإبداعية الصادرة في العراق في ظل الحرب والاضطهاد. ولا يعني هذا ايضا انتقاصاً من فنية بعض الإصدارات والنتاجات القصصية او الروائية وبالذات التراجم الأدبية من اللغات المختلفة إلى اللغة العربية وتلك التي ظهرت قبل تشدد السلطة في "تبعيث" الثقافة العراقية و"عسكرتها" وتخريبها.

ومع ذلك فقد صمد من استطاع الصمود ووقف ضد سرطان الديكتاتورية ولهذا من الأفضل لكتابنا العراقيين الابتعاد عن هذه الحساسية وممارسة الشفافية والصراحة في تناول مثل هذا الموضوع.

لاحظنا أن بعض الكتاب العراقيين تعامل مع هذين المصطلحين بحساسية وكأن إطلاق تسمية كتاب الخارج نوع من المدح او التعظيم شخصيا وفنيا على عكس "كتاب الداخل" لدرجة أن بعضا منهم خرج من العراق في السنوات الأخيرة قبل سقوط الطاغية ومع ذلك يعد نفسه كاتبا "خارجيا" وكأنه امتياز كبير حصل عليه، والشيء نفسه يُقال عن بعض كتاب الخارج المتحزبين او المتعصبين وبالذات

من أولئك الذين يبالغون بمساهماتهم حيث يتعاملون مع كتاب الداخل جميعا وبدون استثناء وكأنهم تطوعوا لخدمة الطاغية والعمل في مخابراته وقتل الأبرياء وأنه لا توجد بينهم مواهب او قدرات إبداعية.

يحضرني وانا اكتب هذه السطور إسم الكاتب والصحفي الروسي هنريك بوروفيك، الذي كان يعد أحد ابرز الكتاب السياسيين الرسميين، لكنه اليوم يكتب ويمارس نشاطه الإبداعي بطريقة أخرى يحكم فيه ضميره ورغبته الشخصية بغض النظرعن اتفاقنا او اختلافنا معه.

قد يعتبره احدهم انتهازيا إلا أني شخصيا اعتبره ضحية النظام الشمولي ولم يكن بمستطاعه انتقاد سلطة الحزب الشيوعي السوفييتي آنذاك بينما اليوم يتعامل مع الديمقراطية كأنها هبة من رب العالمين ويتحدث عن تجربته بصراحة.

علينا ان نتذكر بأن رواية "الرجع البعيد"، التي تصور شخصية بعثية من الحرس القومي يغتصب خالته، كتبها وأصدرها روائي غير محسوب وقت إصدارها على كتاب الخارج ولدينا في تاريخ الأدب أمثلة كثيرة من هذا النوع.

لقد توفرت اليوم فرصة إعادة النظر بالنتاجات القديمة بالنسبة للكتاب العراقيين، الذين أضطرتهم ظروف الإرهاب إلى تاليف كتب لم يكونوا ليرغبوا فيها لو عاشوا أجواء الحرية.

وسنحت للكتاب العراقيين فرصة تاريخية في الاطلاع على نتاجات زملائهم وتقييمها بموضوعية بغض النظر عن إقامتهم في الخارج ام الداخل فقد سقطت الأصنام وانتهت إلى الأبد الديكتاتورية البغيضة وصدرت العديد من الصحف العراقية ذات الميول والاتجاهات اليساسية المتنوعة والمختلفة.

وكل هذا يحدث في ظل انتشار المواقع العراقية والعربية على الإنترنيت من أهمها موقع القصة العراقية والمثقف العراقي والروائي، التي استقطبت ولا تزال تستقطب آلاف القراء والمتابعين والكتاب الذين يرسلون مساهماتهم بغض النظر عن أماكن إقاماتهم وخلفياتهم الثقافية وانتماءاتهم الفكرية. أعتقد شخصيا أن هذا هو الانفتاح والتنوع الثقافي الحقيقي وبداية دمج الأدب العراقي على الأسس الديمقراطية ورفض العنف والديكتاتورية وتقبل الآراء المخالفة لنا.

تختلط في هذه المواقع اسماء كتاب وكاتبات عراقيات من مختلف الأعمار مع زملاء لهم من الأقطار العربية آملين باتساع الرقعة وزيادة الاهتمام والاقتراحات والمساهمة من اجل تطويرها ورفدها بمختلف الإمكانيات آملين أن تتحول إلى مواقع جميع كتاب القصة وأن يساهم في تشجيع الكتاب الجدد وإقامة علاقات فيما بينهم.

*** نُشر هذا المقال في جريدة "الزمان" العراقية قبل أكثر من عقدين من السنين، 2003**

الدكتور زهير ياسين شليبه

Zouhair Shlaiba

مقالات في السرد العربي الحديث والمعاصر

(قراءات في القصة والرو اية العراقية والعربية)

Articles on Contemporary Iraqi and Arabic Narrative Literature

Sharq-Gharb publishing house

شرق غرب للنشر

2026

ISBN 978-87-971329-3-7

لا يُسمح بإعادة الإصدار التصويري أو الإليكتروني أو أي شكل من الاستنساخ والنشر والاقتباسات الطويلة والتوزيع بدون أخذ الموافقة الخطية من المؤلف بموجب اتفاقات Copy–Dan دان كوبي السارية.

Fotografisk, mekanisk, eller anden form for gengivelse eller mangfoldiggørelse er kun tilladt ifølge gældende Copy -Dan aftaler.

الكاتب زهير ياسين شلبيه في سطور

- **حائز على جائزة الثقافة لعام 2002 في مدينة روسكيلدة.**
- **ولد في العراق عام 1954، درس في مدارس بغداد والجامعة المستنصرية، ولم يستمر فيها.**
- **درس الآدابَ في روسيا ونال شهادة الدكتوراه في النقد والأدب من معهد الإستشراق التابع لأكاديمية العلوم السوفييتية في موسكو 1984**
- **عمل باحثاً وأستاذا جامعيا بعد تخرجه مباشرة.**
- **درس الترجمة دراسة أكاديمية جامعية في كلية التجارة العليا، كوبنهاجن.**
- **درس العمل الاجتماعي ضمن دورات في المدرسة العليا للعمل الاجتماعي في كوبنهاجن وغيرها.**
- **"فهم المجتمع ثقافياً" للماجستير في جامعة كوبنهاجن.**
- **نشر العديد من الدراسات عن القصة والرواية وأطروحته عن الروائي العراقي الراحل غائب طعمه فرمان.**
- **عملَ في الترجمة والمجال الاجتماعي والكتابة والبحث.**
- **صدر له:**
- **غائب طعمه فرمان. دراسة نقدية مقارنة عن الرواية العراقية، دار الكنوز الأدبية، بيروت 1996**
- **مختارات من الشعر الدنمركي، دار شرق – غرب، 2000**
- **ميخائيل باختين ودراسات أخرى عن الرواية، 2001**
- **أنطولوجيا الشعر الدنمركي، 2003-2005**
- **كوابيس المنفى. مجموعة قصص قصيرة. القاهره 2003-2004**
- **الفطحل. محاكاة ساخرة وقصص قصيرة. القاهره 2008-2009**
- **في الأدب العربي دراسات وحوارات في التنويرية، دار الأنام، بيروت 2025**

- **ـجوديّه. رسائل لكاتب مجهول من زمن الحصار. سردية عابرة للأجناس، مركز الحضارة العربية، القاهره 2025**
- **مقالات في السرد العربي الحديث والمعاصر. 2024 إليكتروني 492 صفحة 2026**
- **قصص أفريقية قصيرة. 2024**
- **ـ مقالات في الثقافة الدنمركية، طبعة إليكترونية، 2024**