موقع ورق

رئيس مجلس الادارة رئيس التحرير
فخري كريم

ملحق ثقافي اسبوعي يصدر عن جريدة المدى
العدد (1689)السنة السابعة -الاحد (3) كانون الثاني 2010

الخميس الإبداعي يحتفي بالشاعر والروائي نصيف فلك

■ موقع ورق/ وكالات

احتفى ملتقى الخميس الابداعي التابع للاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق وعلى قاعة الجواهري بمقره في ساحة الأندلس، الخميس، بالروائي والشاعر نصيف فلك وروايته (خضر قد والعصر الزيتوني).
وقال الاعلامي عدنان الفضلي خلال تقديمه للجلسة: ان ضيف الملتقى "اليوم أديب يحمل في جعبته الكثير من الصفات التي جعلته يسكن قلوب الجميع وتصفق لإبداعاته الأغلبية، فهو الشاعر الذي تجوس قصائده الأفئدة عبر مفرداته الشفيفة، وهو صحفي مازال قلمه يغرز الجمل في خاصرة المتخرصين والانتهازيين.... وهو الروائي الذي نثر نفسه حبات عرق تفصدت على جبين العراق".
وتكلم بعدها المحتفى به عن مسيرته قائلا "عندما ضاق بي الهروب الداخلي قررت أن اغادر العراق.. وان هناك مشكلة بين محاولات الفرد في اخفاء نفسه وبين مسعاه في أن يكون كاتبا معروفا".
ووصف فلك فعل الكتابة بإنه "عسير في ظل هذا الواقع العراقي المعقد والملتبس".
وبين سبب تسميته لروايته بـ(خضر قد والعصر الزيتوني)،اذ أوضح انه لدى اعتقاله من قبل رجال الامن ،كان يجيبهم بمفتتح "قد"،لإيهام المحققين انه مختل عقليا،ثم صارت لازمة عليه بين أصدقائه ومحبيه،في حين (العصر الزيتوني) يشير الى عقد الثمانينات من فترة تولي حزب البعث للحكم في العراق.
وفي ورقة له ،ذكر الشاعر والاعلامي كاظم غيلان "في جو مشحون بكل ماهو متسخ ومخيف، كان نصيف فلك وقلة قليلة من المخلصين لثقافة العراق يقفون بشجاعة على ضفة مقاومة بابداعها وجمالها الذي أطاح بكل تماثيل القبح ".
بينما اشار الناقد بشير حاجم في مداخلة له الى ان "الميزة الأهم في رواية (خضر قد والعصر الزيتوني) هي ان نصيف فلك أفلت من الذاتية التي ربما تحيل روايته الى سيرة صرفة، وذلك حين قطع الحبل السري بينه وبين البطل (خضر قد)، وأفلت من الأيديولوجية التي لعلها تحيل الرواية الى وثيقة تاريخية".
فيما لفت الروائي ناظم العبيدي الى ان "أهم ماحققه نصيف فلك هي اللغة، بحيث كتب بلغة العراقيين المسحوقين، ووقف كسارد في منطقه الشعبي، وربما يقترب في ذلك من الروائي ابراهيم أصلان في روايتي (مالك الحزين) و(عصافير النيل)".

كتاب "دهشة الجبل"

(ونحنُ نصعد من السهلِ حيثُ كان علينا أن نرفع البصر، وكُلما اقتربنا تزدادُ الدهشة انفتاحاً لرؤية الجبل، فكانت القراءةُ انبهاراً بالاندماج مع الاحتفاظ بخصوصية الأدب الكُردي في المشهد العراقي) بهذهِ الكلمات يُفتتح كتاب (دهشة الجبل.. السياسي الفني في الأدب الكُردي)١ الصادر حديثاً للناقد "رشيد هارون"، والكتاب مُحاولة ناجحة لإضاءة مساحة مُعتمة من الأدب الكُردي الحديث....

المزيد

إشكالية الأسلوب في العمل الفني المعاصر

ليست مساحة التجريد التعبيري واحدة ولا نتائجها القصوى كذلك. وفضاء هذه المساحة احتوى العديد من نتاجات الفنانين منذ الستينيات (أو قبل ذلك) وحتى الآن ولا يزال فاعلا برغم دعاوى الكثير بفقدانه الزخم الأول....

المزيد

تربة زمرد خاتون

على تخوم حدود بغداد الغربية وفي منطقة الكرخ القديمة، وبالقرب من مقبرة معروف الكرخي- المتصوف البغدادي الشهير، ثمة بناء ينهض عاليا بهيئة مميزة ذات أشكال معمارية فريدة، نسجت حوله وعليه مختلف الأقاويل والحكايات، تلك الحكايات التي تصل حد الأساطير، عن باني هذا المنشأ الفريد، وأسباب تشييده ووظيفته، فضلا عن لغته المعمارية ....

المزيد

المجتمع العربي القديم

يتناول كتاب «المجتمع العربي القديم» لمؤلفه محمد الخطيب المجتمع العربي في عصر ما قبل الإسلام، من خلال النظام القبلي والتقاليد والقيم الاجتماعية ووضع المرأة وثقافة الحروب لديهم، معيداً الاعتبار للحضارة العربية الجاهلية التي كان لها نظامها المميز ومنظومتها القيمة الخاصة.

صوت في الموقع

هل تؤيد قيام الدولة بترميم دور السينما والمسارح في عموم البلاد ؟

- ○ نعم
- ○ لا

غاليري العراق

عبد الامير علوان

علي حسن في ملتقى الخميس الإبداعي

فنـــان ارتـــقـــى إلى الـعـالـمـيـة

■ موقع ورق

احتفى ملتقى الخميس الإبداعي في اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين وعلى قاعة الجواهري بالفنان المبدع علي حسن ،وقدم الجلسة الناقد السينمائي كاظم مرشد السلوم الذي رحب بالضيف قائلاً: في ظروف ليست اعتيادية يبرز المبدعون الحقيقيون لان الإبداع لغة المعاناة التي تسمو وتنطلق برغم الظروف، فروح المبدع شلال موسيقاه من خلال آلته العربية الأصيلة- العود- ليكمل ما ابتدأه أساتذته الذين سبقوه في تقديم فن أصيل راق يرتقي الى العالمية.

علي حسن ..فنان تتلمذ على أيدي أساتذة أكفاء أمثال علي الإمام ومنير بشير وروحي الخماش وغيرهم.. استطاع ان يصقل موهبته في صناعة شخصية فنية رصينة، فهو يتعامل مع العود بأسلوب مليء بالحب والحياة والأمل.

وتحدث المحتفى به مشيرا الى سعادته بهذا الاحتفاء، ووصف آلة العود بأنها من الآلات العربية الموسيقية المهمة والعراقية الذي يرجع تاريخها الى العصر الاكدي العراقي القديم حوالي ٢٣٥٠ قبل الميلاد ونحن نعرف ان المدرسة العراقية ودورها في الموسيقى العربية والشرقية ،فالمدرسة العراقية تمتلك الصدارة في آلة العود وكلنا نعرف ان جيل الرواد وهي المدرسة الأولى التي بدأها – الشريف محسن حيدر –عام ١٩٣٦عندما افتتح معهد الفنون الجميلة، وكان قسم الموسيقى خصوصاً آلة العود التي كان هو يدرسها، الشريف محسن حيدر –يعتبر من رواد العود وعندها بدأ العود يأخذ مجال التأليف الموسيقي والتعبير حتى أصبحت آلة تعبيرية، وقد تتلمذ على يده كثيرون منهم الأستاذ منير بشير وجميل بشير وغانم حداد وسلمان شكر وآخرون، ومن ناحية تجربتي التي بدأتها في البيت وكان أخي فلاح يهتم بالعود وهو حاضر بيننا وكان يعزف على آلة العود وعندما رأيت العود أول مرة قلت ان هذه الآلة لها شأن في المستقبل ،وبداية دراستي العلمية سنة ١٩٨٣في معهد الدراسات الموسيقية دخلت وخضعت الى اختبار وكان كبار الأساتذة منهم منير بشير وروحي الخماش وسالم عبد الكريم ومجموعة من الأساتذة، وقد اجتزت الاختبار وكنت اعزف عزفا بسيطا ،وحينها دخلت الى المعهد، وقد اخترت الأستاذ علي الإمام لاني أتذكر كان يظهر في التلفزيون بعزف منفرد على آلة العود ،وعندما كنت أراه كنت احلم ان يكون أستاذي، لذلك كان المدرس الأول بالنسبة لي، عام ١٩٨٦ كان الأستاذ منير بشير قد أسس فرقة –البيان –الذي تتألف من ٣٠ عازفاً وانا كنت من الطلبة الموجودين في الفرقة ،وهذه الفرقة تأسست لمهرجان بابل الأول وقد عملنا على هذا المنوال وكان نصير شمه هو الذي يشرف على تدريبها ولكن مع الأسف حدث خلاف بينه وبين منير بشير وترك الفرقة، والأستاذ حسين قدوري هو الذي تسلم مهمة التدريب وقد اعد منهاجا كاملا لمهرجان بابل وكنا الفرقة الوحيدة التي افتتحت المهرجان، وقد شاركت في المؤتمر الحادي عشر للموسيقى العربية الذي أقيم في باريس عام ١٩٨٩وشاركت في مهرجان جرش في الفرقة نفسها، لقد تأثرت كثيرا بالأستاذ علي الإمام ونصائح الأستاذ منير بشير في كيفية التعامل مع المسرح في الظهور ،وقد بدأت فكرة الانفراد وحدي في هذا المجال.

وفي عام ١٩٨٩وفي سنة ١٩٩١ تخرجت في المعهد وكنت من الأوائل في القسم وبعدها قبلت في كلية الفنون الجميلة، وهنا بدأت الدراسة تختلف لان المنهاج الدراسي هو منهاج أوروبي ومع الموسيقى الشرقية التي كنا ندرسها ،فتعلمت العلوم الموسيقية مثل –الهارمونيك – والتأليف الموسيقي المعاصر والقديم، عندها تمكنت من تأليف مقاطع موسيقية وقوالب موسيقية عربية مثل –السماعي – الذي هو من أصل تركي، وهذا القالب أحس به صعوبة لانه يقيد العازف او المؤلف وفق الايقاع وهنا يظهر الإبداع حسب ملكة المؤلف الموسيقي ،وسوف تسمعون الأنواع التي الفتها وهي مؤلفات أرجو ان تنال رضاكم.

بعدها قام بعزف منفرد على آلة العود نالت إعجاب الحضور وكانت مقطوعات ومؤلفات متنوعة ذات إيقاعات شرقية وعراقية مختلفة في طريقة العزف والتأليف.

ثم كانت هناك شهادات من قبل الفنانين جمال عبد العزيز وستار الناصر وسلام السكيني، وقدم الأمين العام الفريد سمعان باقة ورد تثميناً وتقديراً الى المحتفى به.

وقال الشاعر كاظم غيلان: الاحتفاء بالفنان اليوم يعطينا أكثر من دلالة انه ليس احتفاء بشخص يؤسس لمدرسة في الموسيقى وبهذا فقد شكلت تظاهرة علي حسن ردا جماليا وجوهريا على كل ما لحق بفن الموسيقى والغناء من قبح وتشوه.

الفنان علي حسن الموهبة والإنسان، الموهبة التي أعطت ثمارها من خلال تأسيسه لمدرسة العود العراقي في دبي وهذه مسؤولية وطنية وأخلاقية تؤكد انتماءه تبعا لما يحمله من جذور أصيلة في الانتماء الوطني العراقي.

إعلان نتائج مسابقة مبدعي ثقافة الأطفال

■ بغداد/ افراح شوقي

أعلنت دار ثقافة الأطفال نتائج مسابقة وزارة الثقافة لمبدعي ثقافة الأطـفـال في مجالات القصة والشعر والسيناريو والنصوص المسرحية والاوبريت ورسوم رسامي الأطفال، فقد حصل على جائزة (محمد شمسي) في مجال القصة كل من قيس هادي(الأولى) وطالب كاظم محمد (الثانية) وثريا عزيز (الثالثة) وخمس جوائز تقديرية لكل من سعد طه وطارق العزاوي وهبة صلاح وإنعام كاظم وسلمان احمد حسين.

وحصل على جائزة (باقر سماكة) للشعر كل من فاضل عباس الكعبي (الأولى) ونجاة جبار كاظم(الثانية) ومحمد حبيب مهدي (الثالثة) وخمس جوائز تقديرية لكل من جليل خزعل وحسين صباح إبراهيم وأمين جياد وجعفر علي جاسم ووليد حسين.

وتوزعت جائزة (عبد الإله رؤوف) بين وجدان عبد العباس (الأولى) وجواد عبد الحسين (الثانية) وخالد حيدر محمد (الثالثة) وحصل على جائزة (عزي الوهاب) للنصوص المسرحية والاوبريت كل من طلال حسن على (الثانية) ومحمد كاظم محمد علي (الثالثة) وأربع جوائز تقديرية لكل من عادل غضبان الناصري ومهدي جبار حسن وعبد العزيز العاني وعدنان ابو تراب وقد حجبت لجنة الفحص والتقويم الجائزة (الأولى) لعدم وجود نص يرتقي لقيمة الجائزة.

اما جائزة (طالب مكي) لرسوم رسامي الأطفال فقد حصل لؤي محمد أمين على (الأولى) وعماد يونس على (الثانية) وعباس احمد على (الثالثة) وثلاث جوائز تقديرية لكل من نزار فوزي وحنان شفيق وطه عليوي.

وفي الوقت الذي تبارك فيه دار ثقافة الأطفال هذا الفوز لجميع الفائزين وتأمل منهم مزيدا من الإبـداع والعطاء فانها تدعوهم لتسلم الجوائز التي خصصها لهم وزير الثقافة الدكتور ماهر دلي الحديثي في الاحتفال الذي ستقيمه الدار بالذكرى الأربعين يوم ٢٠٠٩/١٢/٣٠ في مقرها مقابل متنزه الزوراء.

بسام صالح في نادي الشعر:

الشاعر العراقي مولع بالتجريب والاجتهاد

■ موقع ورق

ضيف نادي الشعر في اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين، يوم السبت وعلى قاعة الجواهري الشاعر بسام صالح مهدي،وقدم الجلسة الشاعر عمر السراي مرحبا به وتكلم عن تجربته الشعرية وعن أهم الجوائز التي فاز بها: فاز بجوائز أدبية منها في داخل العراق وخارجه ،مسابقة دار الشؤون الثقافية عام ٢٠٠٠في العراق وجائزة المعري في سورية عام ٢٠٠٢ المركز الأول، كما أحرز أخيراً المركز الثاني في مسابقة أمير الشعراء عام ٢٠٠٩ هذا هو شاعرنا بسام بإطلالة عن منجزه الإبداعي ،وسوف اترك له المنصة للحديث عن تجربته ،ثم قرأ عدة قصائد وكانت أولاها –العراق الذي فر من نفسه مرتين ،بعدها تحدث عن (حركة قصيدة الشعر) قبل ان يصدر البيان ثمة شعراء شباب صغار يريدون ان يظهروا وان يشاركوا في المهرجانات، كان هناك الشعراء من الأجناس المتعددة، وقد تمخضت هذه السنوات، وكنا في كل ثلاثاء من كل أسبوع نحتفي بشاعر ضمن منهاج وكانت هناك انتخابات فاز بها الشاعر عارف الساعدي رئيساً للرابطة، وبعدها كنت انا الرئيس، وكانت هناك جلسات، ثم تطورت اللغة الى رؤيا ،وتوصلنا الى منهج او مشروع ومن خلال الطروحات كانت هناك فرصة للنجاح، وكان هناك بيان تمخضت عنه تلك الطروحات،-وهو نص قصيدة الشعر. –الشعر هو ان ترتقي بأي موضوع الى مستوى أفق عادل، ليس ان تقول أي كلام مكرر وأي قافية وأي وزن، المصطلح فيه اشكال وقد قمنا بترحيله، من تداول غير سائد الى تداول سائد،كيف ذلك..؟ أخذنا من صلاح فضل في كتابه الذي يسميه النظرية البنائية أو عند الأستاذ علي عباس علوان في تطور الشعر العراقي وأيضاً ما تناوله الدكتور علي العلاق، المهم ان هؤلاء ذكروا مصطلح –قصيدة الشعر – لكنهم كانوا يريدون به كل ما هو موزون بمقابل قصيدة النثر ،يعني عندما يتناول الدكتور صلاح فضل في كتابه عن قصيدة النثر ويذكر بعض الأشياء ثم يذكر ان هذا غير موجود في قصيدة الشعر وقد يجعلها معادلة، وهي إشارة الى ما هو موزون ،نحن أخذنا المصطلح فقط وقمنا بترحيله من تداوله البسيط وغير هؤلاء النقاد لم يتداوله احد غيرهم.

واسترسل الشاعر بسام صالح مهدي بشرح هذا المصطلح المسمى – حركة قصيدة الشعر – وتاريخه وما هي الأسباب التي دعت هؤلاء الشعراء الى تبني مثل هذا المصطلح وبيان الفرق بين الشعر والنثر وما هي الآليات التي تجمع ما بينهما.

ثم كانت هناك أسئلة ومداخلات كان أول المتحدثين الناقد بشير حاجم الذي قال استهل مداخلتي بالشاعر الفرنسي –بودلير – يقول احد دارسيه عندما اقرأ شعر بودلير اشم فيه رائحة الأفيون، عجيب كم شاعر في عهد بودلير يتعاطى الافيون..؟ فهم كثيرون لكن الناقد او هذا الدارس البودليري لم ينتبه الى أشعار هؤلاء التي فيها أفيون مثلما انتبه الى شعر بودلير، وهذه لبودلير وليست عليه ،وهل عندما نقرأ شعرا نشم رائحة ما، وليس هناك في شعر بودلير أسماء الأفيون او الحشيشة ولكن هنالك دلالات معينة نستدل من خلالها ان في هذه القصيدة رائحة ما، وهنا في الشعر العراقي كم من الشعراء كتب عن الوطن والخمر والمرأة ولكن لم نصادف مثل هؤلاء، فكم شاعر نصادف ان نشم في شعره مثل هذه المسميات والوصول الى المعاني الدلالية والإبداعية بحيث توصلنا الى هذه المعاني.

وجاء دور الشاعر محمد علي الخفاجي فقال: قصيدة النثر أول من سماها قصيدة النثر –سوزان برنار –في اطروحتها قصيدة النثر من بودلير الى أيامنا هذه، والقصيدة في العربية معناها المقصودة وليست كما سماها الأستاذ بسام، ونحن قرأنا في القراءات المدرسية، ان القصيدة لم تكتسب تسميتها الا بعد ان جاء المهلهل وقصها قصيداً وهناك بيت القصيد.

وقال الناقد فاضل ثامر عن بسام صالح مهدي الذي اثنى على موهبته، وأكد ان المشروع الشعري الذي أعلنته مجموعة بسام حول قصيدة شعر وكذلك الكتاب الأخير الذي اطلعت عليه، تتذكرون ان الدورة الأخيرة من المربد طرحت محوراً خاصاً حول قصيدة النثر، وانا شخصيا اشعر ان هناك عجزاً نسبياً عن فهم هذه التجربة، ولكن هنالك بعض المبادئ البسيطة لنتفق عليها ان الشاعر العراقي يمتلك الحق في التجريب والاجتهاد ونحن نتذكر ان الشاعر الخمسيني قدم منجزاً حداثياً كبيراً ومع ذلك جاء شعراء شبان وأعلنوا التمرد على هذه الأبوة وطرحوا بيانا شعريا قرأه الشاعر فاضل العزاوي وكان بياناً طويلاً، اننا نحترم جميع المحاولات في كل المجالات، وكانت هناك مداخلات أخرى من الشعراء علي حسن الفواز وجاسم بديوي وزاهر موسى وحمد الدوخي.

لولا فسحة الأمل

■ شاكر الأنباري

بانتهاء سنة ألفين وتسع انتهى عقد من حياتنا الثقافية، وبدأ الجميع يستعد لدخول العقد الجديد باعتباره حاضنة مشاريع ثقافية ينهض بها المثقفون في داخل العراق وخارجه.

كانت سمات العقد المندحر تهميش الثقافة العراقية بعد التغيير الكبير في ٢٠٠٩ بوساطة الاحتلال اولا، ومن ثم الحكومة الوطنية التي تشكلت لاحقا. وكان ذلك التهميش طغى على الأنشطة الثقافية كافة. من رصد ميزانية بائسة الى وزارة الثقافة، ثم وضعها في البورصة المفلسة للمحاصصات، الى تضييق الخناق قليلا قليلا على هامش الحرية الذي ولد من فوضى سقوط النظام، وولادة متعسرة لقوى سياسية تقود الحكم وتبني دولة بمواصفات عصرية. نظرة شاملة الى جميع الحقول الثقافية، في المحافظات بما فيها بغداد، يعطي صورة عن اندحار هائل للسينما، سواء كانتاج او كدور عرض، وانزياح المسرح الى الوراء حتى أصبحت افضل المسرحيات لا تعرض سوى مرة واحدة، برغم استمراره في بغداد على وجه الخصوص. اما المحافظات فلا شيء يذكر فيها، وأغلب العروض كانت لمناسبات دينية او ذات نفس سطحي.

وعلى صعيد الكتاب لم يعد العراق يهتم بالطبع، ولم تعد هناك دور نشر تستحق التنويه. ومبادرات دار الشؤون الثقافية العامة لا تتناسب مع القدرة الهائلة للثقافة العراقية على الابداع، شعرا ورواية ونقدا وقصة. والمهرجانات الثقافية التي اقيمت لم تترك أثرا في الساحة، اذ كانت للتعارف، والخطاب، والاستعراض، أكثر مما كانت ضرورة ثقافية تتلمس الظاهرات البارزة في حقول الأدب والفن. الأسابيع الثقافية التي تقام في الخارج غالبا ما يشترك فيها مثقفون ليسوا هم النبض الفاعل في الثقافة العراقية. يراد تلميعهم عربيا، بجهل واضح، فالساحة العربية تعرف من هم المثقفون العراقيون الحقيقون، والفاعلون الذين تركوا بصمة في الابداع. اما اذا وضعنا تقييما عاما للحكومات المنتخبة خلال السنوات المنصرمة فالنتيجة مروعة.

الطواقم السياسية في معظم الأحزاب، من كانت في السلطة او خارجها، يمينية او يسارية، دينية او علمانية، تتفق على أن الوقت الآن ليس وقت ثقافة، في رؤية مختلة حضاريا وتاريخيا، وهي كانت تعتقد بأن الخروج من ازمة العقد المنصرم يتم عن طريق اللعبة السياسية، والتواطؤات خلف الكواليس، والانشاء السياسي الفج الذي لم يستطع تجاوز انحيازاته المذهبية.

من مثقفي الخارج، وقد أصبح جسدا ضخما للثقافة العراقية، لم يعد الى الوطن سوى النزر القليل، لأسباب كثيرة، منها ان المناخ العام لم يكن مشجعا، لا للحريات الشخصية، ولا للابداع، ولا لتدبير الأمور المعيشية. وهذا أفقر لحد كبير تأثير الثقافة في استعادة عافية المجتمع، وبناء ضمير شعبي يانع، يصبح رافعة لأحداث العقد الجديد هذا.

ولكن لابد من الأمل، فلولاه لضاقت بنا الحياة، حتى لتصبح أشبه بمحارة.

والانتخابات القادمة ربما تضيء قليلا من ظلمات واقعنا اليومي البائس، الذي تخلف سنينا ضوئية عما تعيشه شعوب العالم المتحضرة.

كتاب "دهشة الجبل".. فنية التمظهرات السياسية في الأدب الكُردي

■ بشار عليوي

(ونحنُ نصعد من السهل حيثُ كان علينا أن نرفع البصر، وكُلما اقتربنا تزدادُ الدهشة انفتاحاً لرؤية الجبل، فكانت القراءةُ انبهاراً بالاندماج مع الاحتفاظ بخصوصية الأدب الكُردي في المشهد العراقي) بهذهِ الكلمات يُفتتح كتاب (دهشة الجبل.. السياسي الفني في الأدب الكُردي)١ الصادر حديثاً للناقد "رشيد هـارون"، والكتاب مُحاولة ناجحة لإضاءة مساحة مُعتمة من الأدب الكُردي الحديث، عبر متنهِ المُتضمن قراءات نقدية مُلتحفة بأنساق البيبلوغرافيا٢، لباقة من الشُعراء والأدباء الكرد الذين هُم الآن في صدارة المشهد الأدبي الكُردي، وهذا الكِتاب لم يكن، محض مقالاتٍ يُفرقُها الجنس الأدبي، شعراً، قصة، رواية، إنما هي مقالات تجمعها هذهِ الأجناس مثلما تربطُها فكرة شددَ عليها الأدباء الذين تناولهم، ونعني بها مُعالجاتهم للواقع السياسي داخل الإقليم نفسه والعراق كُلهِ، وتلك الصفة تصحُ على الأعمال مُحور الدراسة بما فيها تلكَ التي تناولت تجارب عاطفية، وهذهِ السمة لا ينفردُ بها الأديب الكُردي دون العربي في الوطن الواحد، إنما ينماز بها الأديب الكُردي نظراً لما تُتيحُ لهُ جُغرافية المكان من حُرية التَعارُض، كما أن هذا الكِتاب ينطوي على منهجية في التأليف تتوخى مُلاحقة الضغط السياسي على الأديب، وإن إيراد المقالات التي تضمنها، يبغي تحقيق هذهِ الغاية، كما إنهُ (أي الكتاب) لم يتنصل من الأحكام والتوصلات النقدية والاختلاف والاتفاق مع ما تم تناولهُ، وهذا ما يُمكن استنتاجهُ من عنوان المقالات فضلاً عن مُعالجاتها الداخلية، وهي (السياسي الفني في رواية نباح/ الدُعاء في رجلٌ من رصاص/ الشك في مملكة ما وراء خط الاستواء/ النص في للحياة طريقة من هُنا/ قراءة في "مرة أخرى تمر قوافل الانهيار من هُنا/ البلاغ في طائر الثلج).

الشك وتبدياتهِ في ديوان "مملكة ما وراء خط الاستواء"

وهي مقاربة نقدية٣ لدراسة الشك وتبدياتهِ في ديوان الشاعر آوات حسن أمين "مملكة ما وراء خط الاستواء" الصادر عن دار الينابيع- دمشق ٢٠٠٩، حيث تابعَ الناقد "هارون" تمظهرات الشك التي كانت صريحة عبرَ أسلوب الألفاظ المُعبرة عنهُ في الحقيقة، ومعنوية التي تأتي مجازاً في سياق الجمل والأفكار النهائية للنص، ومُلاحقة هذا الشك في التجارب الوجدانية والسياسية وجدلية العلاقة بينهما.

وأخيراً فأن مُفتتح الديوان "قصيدة الشك في سيرة فرهاد"، فأن الناقد يجدها مدخلاً نفسياً يتصل بالشاعر والمُتلقي والقصة التي استثمرت في القصيدة وقراءة ذلك قراءة فنية ونفسية، فيقيناً أن دافعاً نفسياً بالدرجة الأساس كان وراء قصدية آوات بجعل هذهِ القصيدة مدخلاً للديوان.

تجليات ثقافة الشاعر جلال زنكابادي

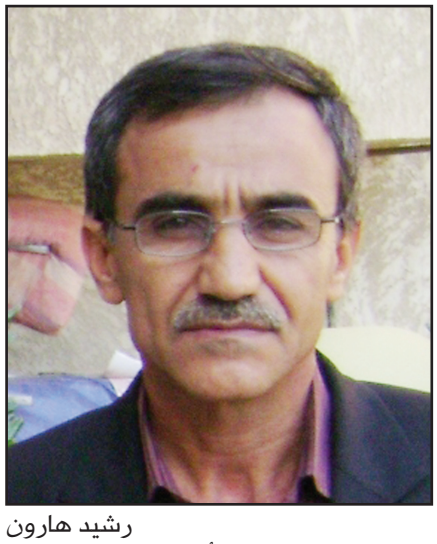
ففي الشعر، تنقسم مصادر ثقافة الشاعر جلال زنكابادي٤ حسب رؤية الناقد "رشيد هارون" الى:

* مصادر أدبية
* مصادر سياسية
* مصادر تاريخية
* مصادر مكانية

أما ثقافة "زنكابادي" النقدية وفق رؤية "هارون" لها فهي مُتجسدة في نطاقها السياسي٥، علاوة على جهودهِ في نقد النقد والقراءة الثانية بالارتكان الى ثقافة "زنكابادي" كونهُ يُجيد أكثر من لُغة، وآراءه في مسألة التجييل والتنظير والغنائية في الشعر وكِتابة القصيدة الطويلة، الى غير ذلك من موضوعات الثقافة النقدية.

البلاغ في رواية "طائر الثلج" لغفور عبد اللّه

كتب الناقد رشيد هارون عن عن نَتاج غفور عبد اللّه صالح بالقول٦ (لطالما تمت إثارة سؤال مفادهُ ما الذي يجعلني أحيل عملين أدبيين في مجال السرد أحدهما للقصة والآخر للرواية؟ بودي الإجابة عن السؤال وذلك من خلال قراءتي لرواية (طائر الثلج) للقاص غفور صالح التي تشي بلاغاتها بما ستكون عليهِ رواية طائر الثلج على مُستوى تكنيكها وموضوعها وبنائها، وإذا كان ما يُميز الرواية عن القصة هو التكنيك وطريقة العرض وليس الحجم، فإن بلاغاً يشي بهذهِ الفكرة.


رشيد هارون

الدُعاء في "رجلٌ من رصاص" للشاعر فريدون بنجويني

أقامَ الشاعر فريدون بنجويني عماد نصهِ الطويل٧ (رجلُ من رصاص) على لُغة الدُعاء، بحسب اشتغالات الناقد رشيد هارون، الذي وجد أن هذا النص يقوم على التعداد وصيغتي الجمع والإفراد والمُقارنات، ولم يُهيمن أي مُنهما على الآخر لاسيما على مُستوى فنية المُعالجة والضربات الباعثة على كسر التوقع والدهشة وإن بدا الدُعاء أكثر وضوحاً لتعلقهِ بمُعالجة المحاور الأُخرى التي شكلت موضوع النص الذاتي/ الجمعي، والاجتماعي السياسي، فلم يعمد "بنجويني" الى لُغة الدُعاء مُباشرة وإنما هيأ لها بصفحتين ونصف وقد انطلق منهُ- من الشاعر- الى المدعو.

الند.. النص، كوسار كمال في "للحياة طريق من هُنا أبداً"

وجد "هارون" أن شخصية الشاعرة كوسار كمال، تتجلى واضحة في مجمل سياقات النص٨، في حين تتخفى تحت صيغة المُخاطِب وذلك ما يُمكن ملاحظتهُ في جملة (ها أنتم) التي تكررت مرات عدة، وجُملة (أبداً.. لا تمرون من هُنا) هذهِ الشخصية التي تعمد الى ضرب من الصراع بين طرفين للإعلان عن تلك الشخصية، فهي غالباً ما تخلق (الند) وتكافحهُ على نحو يجعل النص ينطوي على شد وتوتر دائمين وهو سعي دأبت عليهِ كوسار.. في النصين كليهما والند هُنا هو السياسي.

الإشكاليتان السياسية والفنية في رواية "نباح" لمحمد موكري

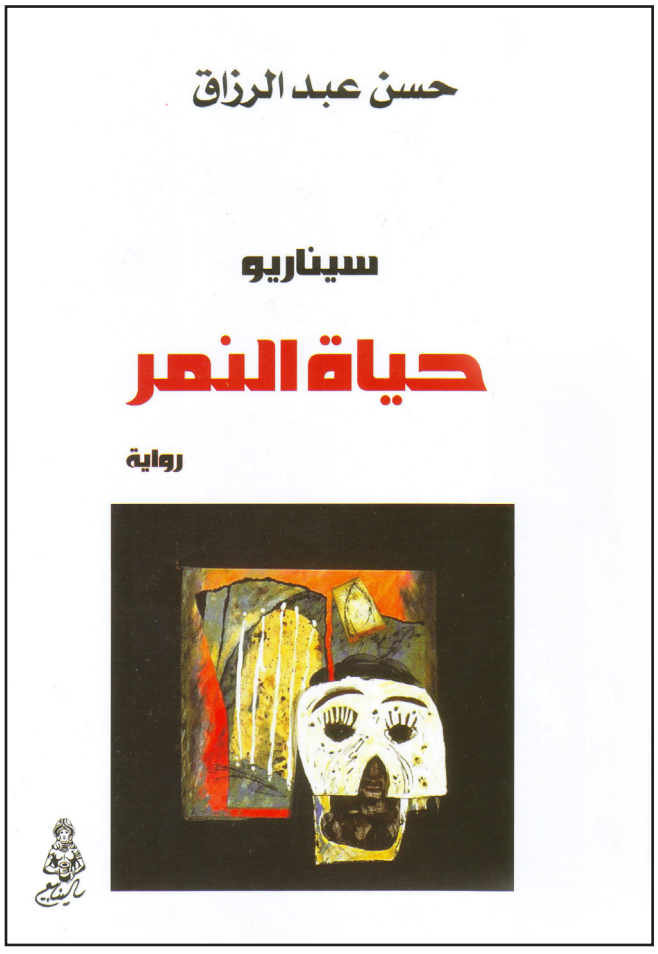
يعرض محمد موكري في روايتهِ "نباح"٩ لتجربة سياسية اتخذت من إقليم كُردستان العراق بيئة حاضنة لإحداث روايتهِ، فليس موكري آخر أديب يتعرض لهذهِ التجارب التي تتصدى للسياسات الخاطئة وما آلت إليهِ من قرارات زُجَ بسببها الشعب في حروب خلفت ما خلفت من دمار وتقتيل وتخريب في المُدن والنفوس وأعاقت ورملّتْ ويَتّمتْ، فالأدب العراقي قد حَفلَ بمثل هذهِ التجارب شعراً ورواية إلا ما ينماز بهِ "موكري" مُتجسداً بالجُرأة في الطرح والفضح والوصف، وإنما أقول بجرأة موكري لأنهُ لم يكتب من خارج الوطن ولم يكتب بعد تنحي أو سقوط السياسيين الذين انبرى لتصديهم، وهذهِ هي المُهمة لم ينهض بها سوى قلائل من الأدباء من ذوي المواقف الوطنية والأهداف الإنسانية في العالم الذي ابتلي بالدكتاتوريات وسعوا الى كسر قيود التسلط والعُبودية، فالمكان الذي دارت فيهِ أحداث رواية "نباح" أحد الأسباب المؤثرة في وضوح شخصية مُنتج النص.

الإحالات:

١- (دهشة الجبل.. السياسي الفني في الأدب الكُردي)، رشيد هارون، منشورات مركز كلاويز الأدبي والثقافي، السليمانية، سلسلة خاصة بمهرجان كلاويز الثالث عشر ٢٠٠٩.
٢- تضمنت الدراسات المنشورة في الكتاب، سيرة مُختصرة للأدباء موضوع الدراسة.
٣- دهشة الجبل.. السياسي الفني في الأدب الكُردي، مصدر تم ذكرهُ، ص١١.
٤- المصدر السابق، ص٢٥.
٥- نفس المصدر، ص٣٨.
٦- المصدر السابق، ص٥٣ وص٥٤.
٧- المصدر السابق، ص٦٦.
٨- المصدر السابق، ص٨٠.
٩- المصدر السابق، ص١٠١.

سيناريو حياة النمر

رواية أبطالها نماذج للأساليب الثعلبية



■ عدنان الفضلي

عن دار الينابيع في سوريا صدرت للقاص والروائي حسن عبد الرزاق روايته الأولى والتي حملت اسم (سيناريو حياة النمر) وجاءت الرواية بمئة وأربع وتسعين صفحة من القطع المتوسط.

وتحمل هذه الرواية في أعماقها مضامين ودلالات نفسية وسياسية تضاف الى المضمون الاجتماعي الذي بدت عليه.

فثمة جملة من التساؤلات تنبثق خلال القراءة وبعدها عن مبررات ارتكاب الجريمة والدوافع السيكولوجية والاجتماعية التي تحفز عليها والطرق والأساليب التي يتم من خلالها إعداد المجرم وتهيئته للقيام بدور القاتل، وإضافة الى ذلك تفرض ثيمة (الخيانة) التي ارتكزت عليها الأحداث أسئلتها المهمة هي الأخرى.

ان الشخصيتين الرئيسيتين في هذه الرواية (هادي الليث) و(جبار بن ضايف) هما شخصيتان افتراضيتان ترمزان الى قوى كبيرة مهيمنة تتفق فيما بينها وتختلف على حساب الآخرين وعلى حساب بعضهما البعض الآخر، ويمثلان في الوقت نفسه نموذجين للأساليب الثعلبية المراوغة التي تستخدم للتسلق والوصول الى قمة الغايات والأهداف المتعددة (سياسية، اقتصادية، اجتماعية) بدون تشويه صورة صاحبها.

لقد خلق المؤلف أمكنة خيالية لها ملامحها الواقعية وان لم تتطابق معها او تحمل أسماءها الصريحة، وبنى شخصياته بناء نفسياً دقيقاً لكنه ترك المتلقي يستشف طبيعة كل شخصية منها من خلال السلوك الذي تظهر عليه باعتبار ان ميدان علم النفس الحقيقي هو السلوك الإنساني.

اما اللغة التي اعتمدها فقد تميزت بسلاستها وجماليتها وابتعادها عن التكلف او الخوض في مناطق التجريب اللغوي الذي لا يتفق كثيرا مع طبيعة المناخات الروائية ذلك ان طول النص الروائي يحتاج الى لغة سردية واضحة تخلو من الصياغات البلاغية والصورية المعقدة لانها تتعب ذهن المتلقي وتخلق حالة من الملل وعدم الانجذاب.

تألفت الرواية من أربعة مشاهد رئيسية تألف كل منها من مجموعة مشاهد ولقطات انسجمت مع محتوى العنوان، فمشاهد الجري أوحت ببدء حركة النمر (جبار) نحو عالم سيده (الليث) ومشاهد التأهب كشفت عن طريقة إعداد هذه الشخصية ومشاهد الوثوب لخصت صعود نجم تلك (الأداة) وتسيدها على ناسها وأهلها، اما مشاهد السقوط فقد مثلت النهاية المخزية للنمر المصنوع من ورق.

وكان قد اصدر له قبل ذلك الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب مجموعة قصصية بعنوان (أيام العبير) قبل ستة أعوام وله الآن مجموعة جديدة صدرت عن دار الشؤون الثقافية حديثا تحمل عنوان(باخوس المدينة).

جمال بوطيّب يتسلل من "خوارم العشق السبعة"

■ هشام بن الشاوي- الرباط

ضمن منشورات مقاربات صدر للكاتب المغربي د. جمال بوطيب رواية جديدة اجترح لها كعنوان : "خوارم العشق السبعة"، وتعد الرواية الجزء الثاني من رواية "سوق النساء"، وقد جاءت في ١٢٠ صفحة من القطع المتوسط.

تضم بين صفحاتها كتاب "وصفة لقتل الحب" لتركيّة صدوعي - بطلة الرواية-، إلى جانب آدم إبراهيمي. نقرأ على ظهر الغلاف: "بحثنا في عالم العشق والعشاق، وأخبارهم وأيامهم وحروبهم وانتصاراتهم، وكبواتهم ومصارعهم، وقبائلهم وكتبهم، ودواوينهم ومأثوراتهم، ولاحقنا المحاسن في كل هذا فوجدناها ألوفا، لا يمكن أن يضمها كتاب، ولا أن يحيط بها حكّاء....أما الخوارم.. فلم نجد غير سبعة لا ثامن لها...".

ونقرأ في البطاقة التقنية التي تضمنها متن الرواية وهي بعنوان "في وصف الرواية" ما يلي:

- تتكون هذه الرواية من صفحة واحدة هي الصفحة رقم ١٣.
- يتكون ملخص الرواية من مئة وعشرين صفحة.
- يضم الملخص الخوارم السبعة، ويعد كل خرم مستقلا بذاته وغير ذي علاقة بالآخر.
- بداية ملخص الرواية هي ص١٥ وما يليها.

مرفق بالرواية حاشية/ كتاب "وصفة لقتل الحب" للألة تركية صدوعي".

زيّن غلاف الرواية، وهي سابع عمل سردي للمؤلف بلوحة تشكيلية للفنانة نادية خيالي.

اصدارات

وسادة صبيح عمر في البلد المنهوب

عن دار ينابيع السورية صدرت مجموعة شعرية جديدة بعنوان – وسادة البلد المنهوب – من الحجم المتوسط تتكون من ١٩١ صفحة،للشاعر –صبيح عمر - يعتمد الشاعر في هذه المجموعة على قصيدة النثر ،الافي قصيدة واحدة من الشعر المقفى والثانية قصيدة تفعيلة –عسكرتارية الغمام – ربما اراد الشاعر ان يضع علامة سؤال شعرية ؟؟ مفادها ان الشاعر يمكن له ان يتخطى الحواجز باي شكلا من الاشكال ولا يركن الى مرتكزٍ واحد لان الشاعر لايمكن ان يستقر على ذلك .

ماقيل وما

صدرت رواية جديدة للروائي – جاسم عاصي – من الحجم المتوسط ١٠٠صفحة، يحاول فيها الكاتب من خلال الرواية وكما اعتاد في كتاباته القصصية والروائية الاخرى ان تكون الاسطورة مهده الاساس في طرح مضمون النص .

امرأة من رمل

صدرت مجموعة للشاعرة بلقيس خالد من الحجم المتوسط ١١٩صفحة كتب مقدمة لها الشاعر مقداد مسعود (يحضر الرمل بالقوة في حياة المرأة العراقية ،وحين تعلنه شعريا،فهي تسعى لفضح مؤثراته في البنية الاجتماعية .

ناجون بالمصادفة

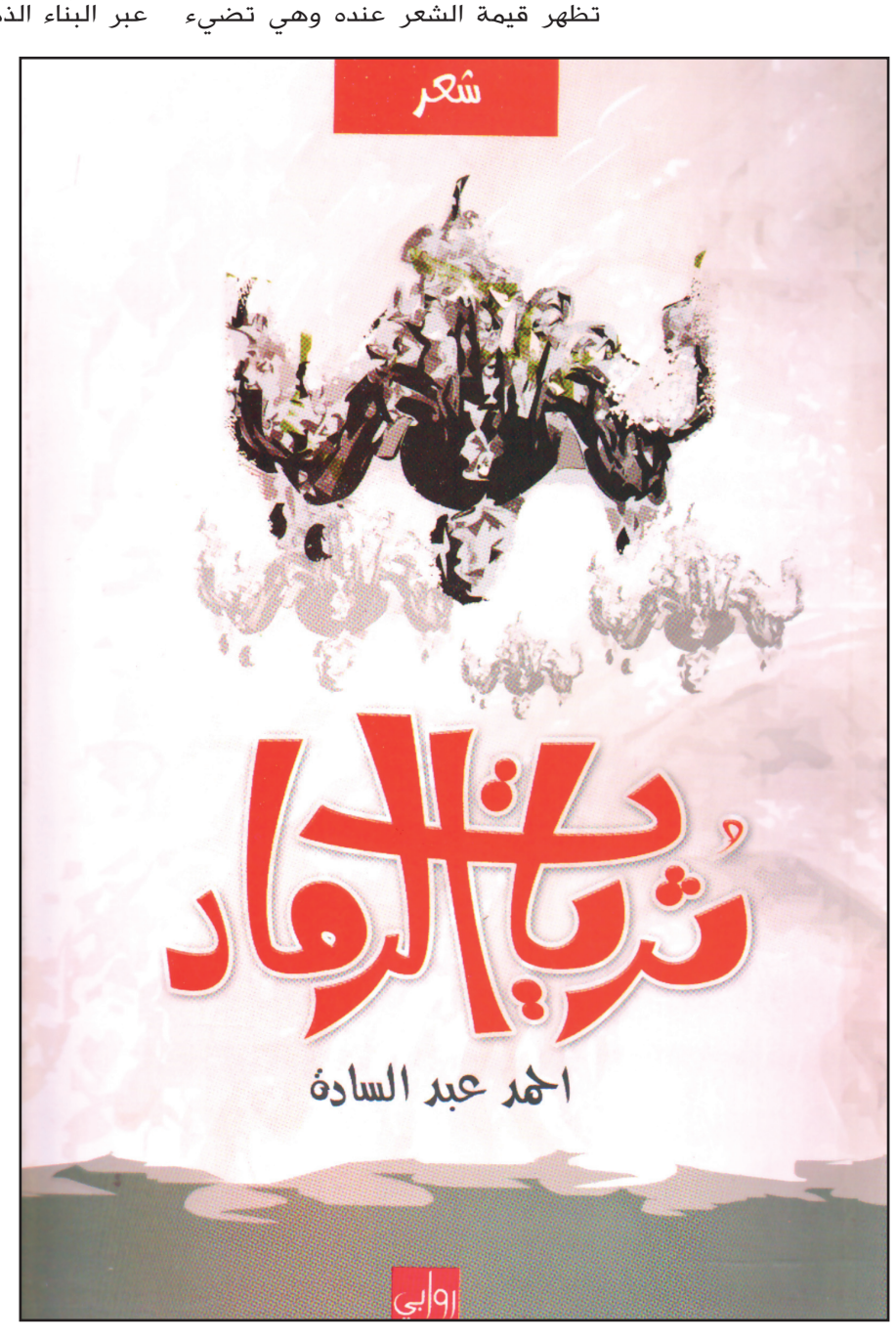
صدرت مجموعة شعرية للشاعر ماجد الحيدر عن دار –سيبريز-للطباعة واللنشر في محافظة دهوك من الحجم المتوسط ١٣٦صفحة ،ويذكر ان الشاعر اصدر العديد من المجاميع الشعرية والقصصية منها/النهار الاخير ٢٠٠١/ ماذا ياكل الاغنياء قصص ٢٠٠٢/ مزامير راكوم الدهماء وقصائد اخرى ٢٠٠٢.

مستويات اللّغة الشعرية في ثريات الرماد

■ زهير الجبوري

لم تقف التجارب الشعرية الحديثة عند بوابات الشكل الشعري المألوف، بل فتحت كل النوافذ لكسر ذلك، ومهما اعطت الذائقة القرائية التقليدية تأثيرها، فإن العمق المضموني الذي فتح مغاليق الشعر قد كسر طريقة التلقي بما اقتضته آليات الطرح الحديثة وفق انفتاح الرؤيا.. وجعل النص الشعري كبنية خطاب شاملة ومتلألئة في سماء التلقي، ذلك (ان اولى مهام الشعر اختزال التجربة الحياتية)، عبر آلية التكثيف.. وهذا ما مهد لنا الدخول الى اشتغالات الشاعر (احمد عبد السادة) في مجموعته الشعرية (ثريات الرماد)، التي تمتد عبر التصاق الشاعرية والشعرية بالذات المنتجة، والعمل على ابراز معالم (انا الشاعر) بطريقة اختزال الاشياء بدقة الاختيار وبتركيز السياقات الجميلة المتنوعة في الطرح الموضوعي، والموحدة في البناء الفني..

احمد عبد السادة شاعر يسعى عبر مهارته الشعرية لأن يؤسس نمطه الخاص من خلال اللّعب بالمفردة وبالجملة، عبر المنظومة اللّغوية الشهية، فهو يقنعنا دائما بأن الإطار العام لبناء القصيدة لا تحدده شروط فنية او شروط (تكتيكية) معينة، بل القصيدة كيان (اشكالوي) ينفتح مع انفتاح الرؤيا الشاملة.. وهكذا تظهر قيمة الشعر عنده وهي تضيء جسد النص الشعري الحديث.



تتناوب طريقة كتابة الشاعر في (ثريات الرماد) بمستويات الحس الالقائي على وحدات شعرية متعددة، فتارة نقرأ خصوبة القصيدة وهي متشكلة في غنائية عالية، وتارة اخرى نقرأ انفتاح القصيدة بذهنية عالية، ذهنية مسرودة من دلالات الواقع النفسي، وايضا تتوجه بعض قصائده على ايقاعية الهاجس الغريزي (العاطفي).. كلها تشكل شحنات شعرية منضبطة فنياً، ومنفلتة لغوياً.. واقصد هنا احالة الاشياء الى علامات تصيغها اللّغة بطريقتها الشعرية، ولأن الوحدة الشعرية من حيث البناء العام للقصيدة عند الشاعر تعمل على صقل وكشف الإطار الخارجي كدلالة سيميائية، فإنها في الوقت نفسه تعمل على تعميق المعنى، من خلال تلخيص لغة جديدة مميزة، وهذا ما جعلنا نقف عند محطة المجموعة هذه وننقدها بمستويات اللّغة الشعرية ذاتها:

١- ذهنية النص المرسل

القصيدة عند احمد عبد السادة تستمد تشكلاتها من ابنيتها الداخلية بالدرجة الاساس من خلال الاقرار والتركيز بالنص المرسل (المنثور) مع الاستجلاء المجازي الذي يجد مروره في النص عبر البناء الذهني الداخلي، كاستخدام الهاجس النفسي او استخدام الحس الصوفي او استخدام الطقوس الايروسية الشهية، كلها تشكل توزيعات الجملة الشعرية في منطقة من مناطق اشتغالاته، ومن صميم ذلك، تتحدد كتابة (عبد السادة) لتشكل وحدة لغوية (كمرجعية اشارية لقصيدة المعنى) ورؤى شعرية (كصيرورة واعية لتأثيث النص)، لتصير القصيدة بنية واعية للحظة الذهنية المستمدة من تشكلها الاول.. في نص (تداعيات انكسار بديهي) تتماهى مكونات الصورة الشعرية مع العلاقات السياقية ذات الطابع التجريدي مع وعي استيطاني متداخل مع الصورة الذهنية القائمة على الكشف الذاتي.

ارسم خاصرة النعاس
القديم!
واهبط في براري
الدفء..
كم اشتهي جسدا..
تضيء كواكب الخدر
الصوفي.. (ص١٠)

(ثم بعد ذلك):

مرغماً..
اعذب نفسي بصمت
الكلام!
وذاكرة القلق السحري
وفوضى الخصوبة في
قلبي السجين
وتهدأ اطياف المطر
والبحر

في نقوش الغموض بمعبدي؟ (ص١٢)

ندرك غلبة الصورة الشعرية وهي تخضع لعلاقة جدلية بين الحسي والذهني، اللذين يمهد تفاعلهما عملية الادراك الشعري للمضمون المتشكل في متن النص، ولعلنا هنا اخذنا مقطعين من قصيدة واحدة (كإنموذج) للتطبيق النقدي لما تمتلكه القصيدة من محورية (انا الشاعر) الفاعلة والمنتجة والخصبة للانتاج الشعري، نقرأ العبارات (ارسم / اهبط / اعذب) كلها علائق غلبت عليها محورية الانطلاق المنبثقة من ذاتية الشاعر، ثم الغور في منطقة اكثر استيهاماً.. منطقة على سياقها الطابع الذهني، مع مهارة اللّعب اللّغوي الذي يكشف مهارة الكتابة المعمقة والمشفرة، وهذه نقطة وصف الجملة الشعرية عن غيرها، فهناك مفارقات تناظرت مع بعضها، فـ (اهبط في براري الدفء) و (تضيء كواكب الخدر الصوفي) و(اعذب نفسي بصمت الكلام) و(فوضى الخصوبة في قلبي السجين)، اتاحت انعكاسات الصورة الشعرية ذات الطابع التجريدي، الى وعي استيطاني وذهني على جسد النص الشعري المرسل، مثلما يطالعنا استهلال قصيدة (القاع) عندما نقرأ (كانت الساحة حبلى /بالقادمين بلا ملامح/ وكان قوس الرصاص مأسوراً.../ باجسادهم) ص٣١.

مع المفارقة المقنعة التي جسدتها حركة الجملة الشعرية في مطلع استهلالي اول، فإنها قامت على حركة مجازية هائمة.. حركة يحددها الفعل الموضوعي المنفتح، مما تكشف مسارات القصيدة ككل، محمولات تتسع التأويل في الطرح او القراءة، لكنها تبقى منفتحة مع تداخل مكونات القصيدة المليئة بالصور المختزلة.

٢- ايقاعية التناغم النصي (العاطفي)

يقف التناغم الشعري داخل بنية القصيدة وقفة محايدة لقراءة الصيغ التعبيرية التي تتحول بها عبر المجال اللّغوي الى مساحة اكثر اتساعاً في اظهار محمولات الشكل والمضمون بنسقية التمركز على ثيمة معينة، منها ما يقوم على اعطاء النص طابعاً جديداً في خلق حركة عنصر الاشتغال على موضوعة لها طبيعتها المحسوسة، من خلال ايجاد علاقات متداخلة بين الذات الشعرية والاحساس بها، ثم عكسها على جسد النص بوصفها نتاجاً شعرياً ثقافياً، لذلك نرى ما قدمه احمد عبد السادة في بعض نصوصه، انطوى على جدلية الحس العاطفي.. الحس المقرون بقابلية التفاعل الحاصل على نحو ايقونات النص المكتوب مع الخصائص التي ساهمت مع ايقاع المفردة والجملة في تشكيل النص الفاعل عبر المستوى الايقاعي، ولنا في ذلك ما تكرسه الجملة الشعرية من اداء فاعل في توسيع دائرة النص الى ما مطروح في الجانب هذا:

(وتزهو طيورا.. / بافق الصباح / وهيا تعالي.. / نضم الشفاه.. / باشهى عناق / ونغدو سكارى.. / بكأس الوسن) (دفء هارب / ص٢٨).

هكذا تصبح مثيرات الصورة الحسية / العاطفية على درجة كبيرة من البناء الشعري، البناء القائم على ضوابط داخلية وفق ما تشكله اللّحظة المكونة للنص، وهنا تصبح الجملة الشعرية في حركة معبرة عن الوجدان الذاتي، لتنهض الصور بإحالات ومجازات عديدة، الأمر الذي يجسد فاعلية السياق الشعري عن طريق التشكل اللّغوي، ككل، نلمس العبارات الموجودة امامنا وهي تعكس صراحة الكتابة المعبرة بايقاعية التناغم النصي العاطفي.

ومن صميم التناغم العاطفي في المجموعة هذه، يبرز التشبيه الحسي كظاهرة مكرسة في تعميق الصورة الشعرية واغنائها بالأثر الوجداني المشبع بالإستعارة، ولعلّ الظاهرة هذه تنغرز بحركة رشيقة وبلغة شعرية مكثفة، وهذا ما يميز مهارة الشعر الحديث عن غيره، بمعنى ان الشاعر حين ينجح في بناء قصيدته فإنه قد تمكن قبلها من صياغة لغته الشعرية بمهارة التطبيق: ورآها..

تستحم رموشها برذاذ الشمس..
كعصافير خجولة
تختلج غابات المطر والكحل في اعماقه
يشهق بأطيافه الاولى..
فتهتز.. بأناشيد الرحيق الانثوي
كل أوتار الحنين (عودة الظل الخريفي / ص٣٧).

لا نريد هنا التركيز على الإستعارة بوصفها تقوم على أنسنة الاشياء بالقدر الذي تكشف لنا جدلية الإحساس بالاشتغال الشعري العاطفي فـ (الإستحمام برذاذ الشمس) و (الإهتزاز بالأناشيد) وغيرها من الاشارات الاخرى، هي دلالات فاعلة للحس العاطفي الشعري الذي اشتغل عليه الشاعر في وعيه ولا وعيه.

٣- التناغم الدلالي ولغة التواصل والتمايز

تحيلنا نصوص (ثريا الرماد) في منطقة اخرى من توصلاتنا الى التناغم الدلالي والشكلي في بناء القصيدة، على الرغم من الحركة الفاعلة للعناصر المكونة للنص، تلك الحركة التي اشبعت جوهر الكتابة الشعرية بما هو ذهني وعاطفي، لنكشف بعدها جدلية الاشتغال القائم على التناغم الدلالي لايقاع التواصل والتمايز، ولاشك ان التناغم الدلالي يقوم على حركة البنية الشعرية ذاتها، لتنهض الحركة الدلالية داخل المتن الشعري برؤية متعددة، وبالتالي يقوم النص في نسيج علاقاته المتماسكة بإعطاء خصائص موضوعية منطلقة من عمق التكوين البنائي للقصيدة..

نقرأ في قصيدة (على كتف غيمة): (وكأني خارج من لغة هذا الصيف / على كتف غيمة/ وكأني اخبئ ملامح هذا الجفاف/ بذاكرة المطر/ كان العمر نافذة/ لنعاس الدفء في جسدي/ كان المطر / خارطة تمتد في كل الفصول)ص١٦ وفي مقطع اخر (كأني ارى.. / المدينة تستفيق من عتمة النوم / وتنسل من ضباب غيمتها)ص١٧.

ونقرأ في قصيدة (سماء مختلفة): (عندما اكتشفت انوثتها / تحت اقمار محاقية/ صارت لياليها../ هوادج../ من نجوم صدئة..)ص٦٥، وفي مقطع اخر (عندما ايقنت بأن الانوثة../ هي قبرها الناعم/ وبأنها مغطاة تماما../بحبر الرماد/ ارخت انين سمائها المختلفة../ على دفاتر الفراغ)ص٦٦.

تتحرك العبارات (هنا) على دلالات النص وفق انسجام متاح للحركة المكونة لمستوى التناغم النصي من خلال فعالية الحضور داخل اطار القصيدة، وحين نعمل على كشف ايقاع التواصل في القصيدة الاولى، تثيرنا عبارة (كأني) التي تكررت مرات عديدة على درجة كافية من التواصل الشعري المترابط، لنلمس لغة التواصل وهي تحقق اجواء المكان الرؤيوي (لغة الصيف / خارطة الفصول/ المدينة تستفيق) مع اجواء (الذاتي) (اخبئ ملامح هذا الجفاف/ العمر نافذة / عتمة النوم)..

في حين يظهر التمايز الشعري في القصيدة الثانية على خاصية التعبير والتنويع الدلالي المتجانس بين مقطع واخر، والشيء اللافت للنظر ان خاصية التفاعل من حيث انبثاق حركات جديدة في هذا الجانب انطوى على خاصية الجدل المضموني، بمعنى ثمة محورية طفحت على القصيدة من حيث صياغتها (التمايزية) فهناك حالات جسدت التمايز بلغته الشعرية (عندما اكتشفت) و(عندما ايقنت) فيها جدلية تناظرية واضحة، نجح الشاعر في ابراز مكامنها من خلال ماموجود امامنا في النص..

استخلاص

في (ثريات الرماد) هناك العديد من التوصلات الشعرية / المضمونية يمكن الاشتغال عليها بطريقة متأنية لأنها تحمل خصائص متعددة لحركة شعرية حديثة.. حركة انطوت على نهوض القصيدة بما تحمله من لغة فاعلة ومجددة للطرح الشعري، ولم يكن (احمد عبد السادة) بعيداً عن لعبة العيش داخل اجواء المتن النصي المحايث للحركة الشعرية المعاصرة، لذا وقفنا عند بعض المحطات النقدية لكشف ما يمكن كشفه من مقومات النص الدلالية، لنجد اعتبارات التجانس الفاعلة للخصائص التي انبثقت عنها.

ذكريات زمن ماضٍ

قبس من حياة

(١)

■ باسم عبد الحميد حمودي

لا أحاول في هذه المذكرات تقليب هذه الصفحات متسلسلة، بل تدوينها حسب موضوعاتها، من ذلك علاقتي غير المستقرة بالمدينة العراقية وتنقلاتي المفروضة علي من مدينة الى أخرى بسبب الأسرة او لسبب سياسي او إداري وسأوضح ذلك للقارئ الكريم.
عندما تخرجت في كلية التربية عام ١٩٦٠ كان المفروض ان يقدم طلب التعيين الى وزارة المعارف (التربية حالياً) وان يصدر امر التعيين بموافقة مجلس الخدمة العامة، وكان من حق الخريج طالب التعيين ان يقدم طلبه للعمل في التدريس في ثلاثة أماكن، وكان ان اخترت الموصل والبصرة والصويرة فظهر تعييني في مدرسة ثانوية الصويرة.
لم أكن قبل ذلك قد رأيت مدينة الصويرة ولكني أعرف عنها الكثير عن طريق الصديق شامل النهر ابن الصويرة وابن الشخصية الوطنية الشيخ حسن النهر عضو مجلس السلم العالمي، وعرفت انها بلدة جميلة تبعد عن بغداد بحوالي الستين كيلو مترا قبل الحديث عن الصويرة لابد من الحديث عن (مجلس الخدمة العامة) الذي أسسه الفريق عبد الكريم قاسم والذي يضم في عضويته عددا من كبار الإداريين ويرأس المجلس شخصية معروفة إدارياً هو الأستاذ عبد الجليل برتو، وما من امر بتعيين موظف في أية وزارة يصدر الا بموافقة مجلس الخدمة الذي يقوم بتدقيق وثائق المتقدم وجدوى شهادته وانسجامها مع الوظيفة المقترحة,ولمجلس الخدمة البت في الترفيعات استنادا الى سلّم الدرجات وإجراء الامتحانات بين المتنافسين على الوظيفة العامة، عدا وظائف التعليم والطب والهندسة والصيدلة .,لان التخصص يعد هو الأساسي فيها ولذلك فلا امتحان لمتقدم لهذه الوظائف.
وكانت الوظيفة العسكرية خارج عمل مجلس الخدمة العامة، وكان عبد الجليل برتو من أسرة متعددة الاهتمامات السياسية والاجتماعية، اذ كان جزء منها قد انخرط منذ عام ١٩٣٦ وانقلاب بكر صدقي في العمل السياسي مع نوري السعيد (الذي لجأ الى مصر) ولهذا الامر حكاية نفضّل الحديث عنها يوما ما لانهالا تتعلق بهذه الذكريات
التحقت بعملي كمدرس ظهر يوم ١٩٦٩/١٠/٣ وكان الطريق الى الصويرة هو ذات طريق الكوت لكن السائق ينحرف عنه بعد خروجه من بغداد بـ٣٠ كيلو مترا – وربما اكثر – الى شارع فرعي يقود الى الثريمة ونهر دجلة.
الثريمة قطعة خشبية كبيرة موضوعة على أربع دوب، وللثريمة ماكنة تدفعها أو تسحبها مع الدوب، ويصعد على الثريمة كل (من) و(ما) ينوي العبور الى الضفة الأخرى من بشر وحيوان وبضاعة متنوعة وسيارات ودراجات بأنواعها البخارية والبايسكلات!، فإذا تم عبور من عبر دفع أجرة النقل من ضفة الى أخرى أو دفعها المالك بعد العبور تنطلق السيارة في طريق ممهد يمتد اكثر من عشرين كيلومتراً حتى نصل مشارف المدينة المطلة على دجلة دون ان يكون لها صوبان مثل مدن تشابهها مثل الكوفة والرمادي وسواهما، ذلك لان الصويرة لم تكن تملك جسرا يربط بين جانبين.
كان للبايسكل دوره الكبير في عمل فلاحي ر يف الصويرة والعزيزية والحفرية والزبيدية ومعظم مدن لواء الكوت أيامها، وسبب هذا الاهتمام بالدراجة الهوائية هو انتشار أمراض معدية بين حيوانات الحقول وكذلك الخيول، الامر الذي أدى الى نفوق المئات منها واضطرار فلاحي المنطقة الى استخدام الدراجة للتنقل.
احتفظ للصويرة وأهلها بالكثير من الحب والاحترام فقد عملت فيها اقل من ثلاث سنوات وكان من تلامذتي البارزين فيها المسرحي حسين كامل والنحات سهيل الهنداوي والتشكيلي نزار الهنداوي والحقوقي محمود الدوري واللواء ناطق جاسم المنذور وخالد الراوي الذي عينه النظام السابق رئيساً لاتحاد نقابات العمال بعد سجن رئيسه السابق مع المجموعة القيادية البعثية التي كانت مستاءة من وصول صدام الى منصب الرئاسة فدبر لها تهمة الخيانة، ومن الغريب ان خالدا لا علاقة له بالعمال فقد كان خريجاً من خريجي كلية الإدارة، وقد علمت بعد ذلك انه توفي بحادث دعس، وقد انتشرت حوادث الدعس منذ السنوات الأولى من انقلاب ١٧/ تموز، وكان من هؤلاء عامر الدجيلي وسواه أول مدينة حملوني اليها من بغداد الى الناصرية، كنت أيامها في الثانية من عمري وكان والدي قد عين فيها مديرا لمدرسة الشرقية كما عينت والدتي معلمة في مدرسة البنات الوحيدة،كان ذلك عام ١٩٣٩وقد ولد أخي الأصغر حازم الذي توفي بعد شهور بعد أصابتنا معاً بالحصبة فلم يحتمل جسده النحيف الحمى العالية التي ألمت به.
لا أتذكر الكثير عن الناصرية في حينها لكني أتذكر (عكد الهوى) الذي كان بيتنا فيه واذكر ان عتبة البيت كانت مرتفعة عن مستوى الشارع العام، واذكر بما يشبه الخيال صيحات رجال العشائر الذين مروا في الشارع وهم يطلقون الأهازيج المؤيدة لحركة رشيد عالي طفل الرابعة لا يستطيع الإحاطة بالتفصيلات ولا يستوعب الكثير وقدتم ضخ الذكريات بعد هذا عن طريق استذكارات الوالدين في شباط ١٩٤١ ولد شقيقي هاشم في الناصرية واضطرت الوالدة الى الاستقالة من عملها التربوي خوفاً على طفلها الجديد لتستطيع الاهتمام به وقد نجحت في ذلك مضحية بوظيفتها.

إشكالية الأسلوب في العم

(٢-٢)

■ علي النجار

الأسلوب هو الطريق
الأسلوب هو الإنسان
(بيفون)

ليست مساحة التجريد التعبيري واحدة ولا نتائجها القصوى كذلك. وفضاء هذه المساحة احتوى العديد من نتاجات الفنانين منذ الستينيات (أو قبل ذلك) وحتى الآن ولا يزال فاعلا برغم دعاوى الكثير بفقدانه الزخم الأول بسبب من هشاشة بذرته العاطفية الأدائية التلقائية وما اختزنته الاعمال من كم جمالي انفعالي لا يتواءم وعصرنا الرقمي، وهو أمر لا يخلو من الصحة. وبما ان الميزة الأهم في التجريد التعبيري هي الحركة: الحركة المتداعية أو العنيفة والعاطفية للفرشاة، اللون، التشخيص الجسدي والبيئي، أو التجريد الشاعري. لكن ذلك لا يعفينا من مقارنة أساليب فرسانه الأوائل، فان كان(بولوك) في أعماله المتأخرة المعروفة قد توصل إلى شبه قطيعة مع منجزه الايقوني الأول، إلا ان كلاً من (وفريدو لام) و(أرشيل كوركي) و(وليم دي كونك) لم يستطيعوا ان يعلنوا القطيعة نفسها برغم كونها لم تكن قطيعة بالمطلق لانها اختزنت بعضاً من تفاصيل هامش ذلك المنجز الأول.

وان كانت أعمال كل من لام وكوركي تحتوي البذرة السريالية في تفاصيلها السردية المنظورة، إلا أنها وفي نفس الوقت ترتبط بنسب لا يخفى بأعمال بولوك الأولى، مع كون أعمال كوركي تلفها دوامة حركية هي الأعنف مما في نتاج بولوك الأول إلا ان ايقونيتها ظلت هي السمة العصية على التجاوز لحراك مضاد يلغي فعلها التشخيصي كما حدث لأعمال بولوك المتأخرة، بينما ظل لام أسير إيقونته التعبيرية الأثرية، وبقي دي كونك محافظا على سيرة عمله التجريدي التعبيري في الذروة من صفاته النقية للحد الذي أصبح الأشد تأثيرا في هذا المجال الإبداعي.

وباتت لمسة فرشاته الوجدانية الحسية وتفكيك بنية الجسد العنيفة ميزة معظم النتاج التجريدي التعبيري اللاحق وحتى لو اشتغل على رسم الطبيعة، لقد أورث التجريد اللمسة الوجدانية وسهولة ولوج هذه المنطقة التعبيرية (تكنيكا) برغم مزالقها العديدة.

ربما يكون التجريد التعبيري هو آخر الأساليب الحداثوية الكبرى المتبقية ضمن حراك مناطق التعبير الفني المعاصرة وبسبب من حنين لعاطفة هي في طريقها للزوال، لكن يبقى الفن الشعبي (البوب ارت) قابلا للمعاينة بأدوات جديدة تجاوزت مؤثراته الأولى لصالح زخم التكنولوجيا الرقمية بموازاة مفاعيلها الثقافية التجارية.

فعلى الرغم من ان وسائط (روشنبورغ) أغزر تقنية وأكثر تنوعا من (وارهول) إلا ان أعمال وارهول ضلت هي الأقرب التصاقا بأداء ما بعد الحداثة وحتى في مجالات تصوراتها التنبوئية، لقد استطاع هذا الفنان وبنباهة اكتشاف إيقونته الشعبية غير بعيد عن مجالات اجتماعية وسياسية نجومية بأدوات امتلكت وضوحا طاغيا هي بعض من ممارسات الصورة الرقمية المعاصرة، لقد اشتغل على هامش التقنية الصورية وفجر الزخم التعبيري لهذا الهامش في معادل لاسترجاع منطقة إغفاله ولم يكن بعيدا في ذلك عن طروحات ما بعد الحداثة التفكيكية.

ان تتنبأ هذا هو المهم، والقدرات الأدائية التعبيرية المعاصرة هي قدرات تنبوئية مثلما تحاول التجاوز على ما قبلها فإنها وفي نفس الوقت تنأى عن تأسيس ثوابت أسلوبية في زمن تواصلي سبراني متسارع. واختلاف الصورة الحداثوية عن ما بعدها هو كاختلاف صورة بورتريه (فان كوخ) عن بورتريه (فرانسيس بيكون)، إذ ان كلاً منهم اشتغل على نفسه بهاجس داخلي، لكن يبقى الاختلاف في شكل التعبير الصوري وبنأيه عن التقنية الفوتوغرافية أو في محاولة اكتساب خبرتها ومحاولة تفكيك هذه الخبرة الاحترافية وصولا إلى نبض داخلي لا يعفي الغريزة من ولوج منطقته، كما لا يعفي الحراك ألذائقي الثقافي المجتمعي الديمقراطي من لعب دوره في متغيرات المناطق التعبيرية وسبل أدائها.

لم تهمل الحداثة التشكيلية التأثير الطاغي للتكنولوجيا الصناعية سواء منها المظهرية المصنعة لأدواتها أو محركاتها الاجتماعية وخاصة في بداية القرن العشرين.ولم تكن (البنائية) الروسية إلا بعضا من نتاج هذه المنطقة. ولم يكن برج (تاتالين) الروسي فـي(١٩١٩) إلا نبوءة ذكية لما يـؤول إليه معمار ما بعد الحداثة ألتفكيكي، بالوقت الذي مهدت مجسمات (نعوم كابو) لمعلقات كولدر الفضائية ومعلقات مكانية مكوكبة. وما بين فضاءات هذه الإعمال و فضاءات أعمال أخرى أهدر الكثير من النوابظ والصواميل والصخور والسطوح المعدنية والخشبية والبلاستيكية ومن مختلف الأصناف والأشكال وبات العمل التشكيلي مشروعا مرهونا بفكرة صنعته ومحركاتها الذهنوية. في الوقت نفسه لم تعدم الرسوم هي الأخرى هذا الولع المرجعي التكنولوجي المجتمعي كما في رسوم الفرنسي (ليجيه) أو حتى الأثر التكنولوجي الأسطوري عند الثنائي(ديلوني)، لكن تبقى الأعمال المجسمة مثقلة بتراكيبها المعدنية التي احتلت حيزها الفيزياوي جزءاً من منظومة معمارية تشكيلية حداثية، وان استقت هذه الأعمال مصدرها الإلهامي من التكنولوجيا، فان أعمالا أخرى (فن المادة) وظفت التكنولوجيا الصناعية لخدمة أثرها كما في أعمال(دونال جود) في تنفيذ سطوح معادنه الفائقة التنفيذ وأسس تقليدا في ذلك لما بعده.

لم يكن فن البراري مثل سليله فن الكهوف سوى اللغة الأبجدية الافصاحية الأولى لغريزة البقاء. ولم تكن هذه الغريزة عنفا مطلقا كما متوقع ان تكون. ربما لكون الأداة التشكيلية البدئية التي صاغتها تحمل جرثومة إبداع مراوغة لا يستسيغها كم العنف هذا، وفي محاولة لتجاوزه أو الانفلات من قبضته المدمرة اكتشفت نبضها الخاص بمحاذاة نبض الروح السرية التي أورثتنا لذائذ مسرات نظرنا. ولم يكن لبعض من سلالاتهم الحداثيين إلا التماهي وهذا النبض السري لكن ضمن مألوفية مشهد هم أدرى بتفاصيله البيولوجية والفيزيائية سواء منها المعاينة أو المسترجعة كذكرى قابلة للإفصاح عن مكنوناتها. وان كان من صلة ما بين الفرنسيين (هنري روسو) و(دوبوفيه) فهي صلة وصل قابلة للتنافذ والانفصام في ان واحد وبسبب من حراك زمني اعلى من شأن مادة التنفيذ حتى ولو كانت هامشا وبتحريض من درس الفن الاوقيانوسي بمواده البيئية المختلطة. وان كانت الغابة سكنا لروسو فقد اثث دوبوفيه الجسد غابة عضوية أودعها اسرار الخلق الأول بملامح هيولى أجساده الأولى. لكن تبقى العبرة في كون هل حافظ هذا الفنان البري على اسرار خلقه الأول أم أخذته حداثة أخرى في مسالك دروبها، هذا ما تفصح عنه مجسمات دوبوفيه المتأخرة درسا لحراك الذات المبدعة في سبل عطائها المتجدد..الم يكن لمجده الأول من كفاية!.

لم يكن فن النحت إلا حفرا على الصخر في عصره الأول ومن ثم سبكا لمعادن أخرى. وليحتل مكانه على حافة الفراغ أو ضمنه جسدا فضائيا مضافا. لكن ان تصنع من الوهم نحتا. هذا ما حاوله الدانمركي (اولافور الياسون)، ومختبره الفيزيائي هو ورشة عمله الإبداعي الذي حول بواسطة أدواته الضوء وألوان موشوره جسدا اجتياحيا غمر به فضاءات عرضه الداخلية مناخات شمالية هي بعض من بيئة خبر أسرار أطياف ملونتها الغسقية وغمرنا ببركات أنوارها. فان كان النحت قبل ذلك كتلة بالإمكان لمسها فقد تحولت بفضل تقنيته المعلوماتية العلمية إلى شبح تجتاحنا مغناطيسية أثيره وتخلف دهشة في بعض من غرابة التلقي في عالم التشكيل ألمابعد حداثي المحكوم بمفهوم فكرة الأداء التي

مل الفني المعاصر

تستقي بعض من غرابتها من حقائق الكون أو النفس الخفية عن أنظارنا. وان ظل سؤالنا التقليدي عالقا عن كون هل هذه الأعمال تحمل بصمة شخصية. فان الجواب يحيلنا إلى مجمل الأعمال المفاهيمية المعاصرة ومنذ الستينيات وحتى الآن والتي تنأى باستمرار عن الوصفة السحرية للبصمة الشخصية!.

الياسون في أعماله يحاور فضاء بيئته بنفس أدوات هذا الفضاء(الضوء) لكن تبقى مساحة الفن البيئي وفن الأرض أرحب من ذلك بكثير، ومنذ جماعة فن (الفعل) الألمانية وحتى الآن لا تزال البيئة مساحة مفتوحة لتجارب الفنانين، من جرح أو حفر لسطح الأرض أو تغطية بمساحات قماشية أو لونية أو زرع أو قلع أو تسطير لسطوح معادن وأحجار ومواد مختلفة واللعب بها من قبل الفنان أو بمساهمة اجتماعية جمعية، وضمن تفعيل مفهومي لكوارث نفاياتها أو مخلفاتها أو انتهاكاتها، أو جمالياتها. ولم يقتصر الأمر على الاشتغال في ألأمكنة الطبيعية المختارة من قبل الفنان، بل تجاوز ذلك لنقل المواد الطبيعية داخل صالات العرض مشاريع مفهومية موازية.

وان كانت بحيرة الملح العظيمة لـ(روبرت اشمثسون) في (١٩٧٠) إعلاء لأثر بيئي في طريقه للزوال، فان بيت الرز لـ(ولفجانج ليب) الذي أنجزه في (٩٩٨) احتل مكانه في صالة العرض وليمة لحياة مفترضة تبحث عن دفء لا يزال ممكننا. البيئة وهي سطح تغمره ولادات مستمرة لكنه في نفس الوقت عرضة لانتهاكاتنا التي تسعى لوأد ولاداته، أمنا هذه ألا تستحق ان نعاينها بمستجدات مكتشفاتنا التقنية التشكيلية، اعتقد ان الأمر كذلك، بعد اطلاعنا على الكم الهائل من الأعمال التشكيلية التي حاورت مجالها وأعلت من شأن موادها.

ليست كل الأعمال التشكيلية تسعى لتعقيد سبل أدائها بحثا عن معجزة إبداعية. لقد ولى زمن المعجزات وباتت الوسائل الفنية التشكيلية متوفرة وبمستويات متعددة، والعبرة تكمن في اختصار الوسيلة وإعلاء مبثوثاتها الثقافية الجمالية وسحرها الخفي.

لم يكن بخلدي ان أبصر المعجزة في قطرة ساقطة. لكن (أنيش كابور) فعلها في سنتر كاليفورنيا وأذهلني مثلما أذهل كل من ارتاد المكان. لقد فعل من هذا الجرم المكور الصغير المضغوط فيزيائيا بفعل السقطة هيكلا عاكسا متعاظما سيطرت مشهديته على مساحة المكان الشاسعة بؤرة جذب حيوية اعجازية. ان كان تصور أنيش بني على هيكل القطرة فان لمسته الذهنية هي التي ثورت الطاقة الكامنة في هذا الجرم البيئي الصغير، ولم تكن قطرته الوحيدة. وان استعصى علينا معاينة الأعمال التشكيلية الاختزالية فعلينا الرجوع لدرس هذه المعجزة عسى ان تنير لنا بعض من ملامح الإبداع المعاصر الذي يبدو لغالبيتنا عبثا. فكم من تفصيل لأثر أو بعض من مساحة لون مخطوطة أو حاشيتها المهملة أو شظية بيئية صغيرة أو مجهريه لم تدون في قوائم مدخراتنا التشكيلية. والقوائم والجداول هي الأخرى احتلت وبفضل (امبرتو ايكو) قاعات اللوفر ثقافة تشكيلية مستعادة ضمن مكتشفات الحداثة الفائقة، ثقافة لم تخلو منها كل يومياتنا المعاصرة.

للجسد أيضا لغته التشكيلية(بما ان الاسلوب هو الإنسان نفسه) و(منى حاتوم) وطنها إلام(فلسطين) هو جسدها الذي لم تغفله كل أيام هجراتها. وان كانت الخرائط إحدى لعبها التي لا تغفل من خلالها اللعبة الدولية القاسية التي تعرض لها وطنها، مثلما هي حدائقها المعلقة بسدود الخيش والنباتات سدا، حائطا عازلا. بالوقت الذي لم توفر أدوات مطبخها الأول إلا كوميديا سوداء مثل أسرتها الشائكة. ولم يكن جسدها في البداية إلا نذرا تعثرت بعض من أجزاءه في طريق اللا عودة. كذلك لم يكن بيتها هو الآخر كما هو بيت الاسباني (ميرو) الذي سكن غالبية أعماله حلما فنطاسيا قابلا للسكن. لكن (كيث هارتونج) لم يجد أمامه وهو المهدد بموت مبكر (الايدز) سوى ان يعلن الجسد حقلا لواقع محيطي هو جزء من منه وأحلام لم يعد من مجال لتأجيلها.

أما الصيني (زهان هوان) فقد طوع جسده لفعل ماسوشي من اجل اكتساب بعض من الخبرات المندرسة الأولى كما حوله لصفحة مطوية هي بعض من اثر مخطوطي تتماس وخطوط عريه الذاتي وعري الطبيعة في فصولها المتعاقبة. بالوقت الذي نأى مواطنه (يو منجون) عن كل ألاعيب فعل الجسد هذه رغم كونه هو الآخر غير مسار التشكيل الصيني التقليدي من اجل مزحة احتلت رسومه كلها ضحكة هي بشرى أو نبوءة بعالم صيني الصنعة لكنه عالم مغاير وجديد.

يقول(ليوفروس بينيوس) في تأملاته عن الفن الأفريقي(ان تجربة الشمال في الخبل والتأرجح، بين التوتر العالي والاسترخاء العميق يباريه هنا-إفريقيا- وجود ناعس، وحالة استغراق في الحلم. هنا استسلام للحياة، وهناك تكون الحياة خاضعة للمشيئة(*).

وبين مشيئة ناعسة ومشيئة مفرطة في كل شيء تقبع سيرة أخرى هي سيرة أفق الرؤيا بموشورها اللوني. فليس أفق الرؤيا الجليدي عند سكان القطب الشمالي وبمحاذاته كما هو في المدار الاستوائي. فهنا لون أحادي هو فيزيائيا الجمع الطيفي لكل الألوان، لكنه جمع محجوب عن البصر، إلا عن الفطنة. وهناك كل الموشور اللوني الظاهر وليس الباطن. وان لم يحدث أي ارتباك في محاولة محاورة أحادية اللون. فهل حدث ارتباك ما في معالجة كل الطيف اللوني. بالتأكيد لا. لكن ما حدث هو أعمق من ذلك. فتأثير الملونة الأحادية أو مقارباتها نفسيا وحتى سلوكيا اجتماعيا، ليس مثل نقيضها المتوهج لونا. فالنار ليست جليدا. لكن مثلما فاضت حاجة الكثرة اللونية الوجدانية وانعكست على الجانب الفائق للمقدرة التعبيرية الغريزية، كلما حفرت عميقا في دواخل النفس وحشة الفقر اللوني الشمالي وأنتجت أعمالا تعبيرية ما هي ألا تعويض عن خسارات الجسد والروح المتسربلة صقيعا. وما بين هذا وذك ظل الفكر الغربي يراوغ الروح خلاصا من كل ذلك وكما فعلها النرويجي(ادوارد مونخ).

أخيرا هل بإمكاننا ولوج منطقة الخبل الخيالي كما هو في أحلام اسلافنا المنقرضين. نعم يمكننا ذلك، ولكن ليس بأدواتهم الباطنية. بل بآلات نحن ابتكرناها تكنولوجيا للحلم الذي كان مؤجلاً. وعصرنا الرقمي الفائق التقنية هو من أدخلنا في متاهاتها. ولم يعد التشكيل اسلونا ولا نمطا بل أصبح ابتكارا لعوالم ومخلوقات نسجنا بعض ملامحها وأكمل نسيجها البرنامج الرقمي. صور ومنحوتات وأفلام وعوالم اختراقية تحوطنا. ثقافة وسياسة وصناعة فائقة صنعت ألفة جديدة بتنا احد روادها بإرادتنا أم بغيرها. مادام الفن تواصليا مثله مثل سياقات بث أية معلومة جديدة. وباتت لا تفاجئنا ذائقة متبدلة تزيح النصب الأثري او تجاوره بدمية هي أعظم خلقة وحجما اندلقت في مكانها البيئي الجديد من شاشة عرض يتسلى بها صغار العمر. لكن الإعجاز يكمن في سطوة التنفيذ ومواده وما يصاحبه من إعلام عرض مواز.

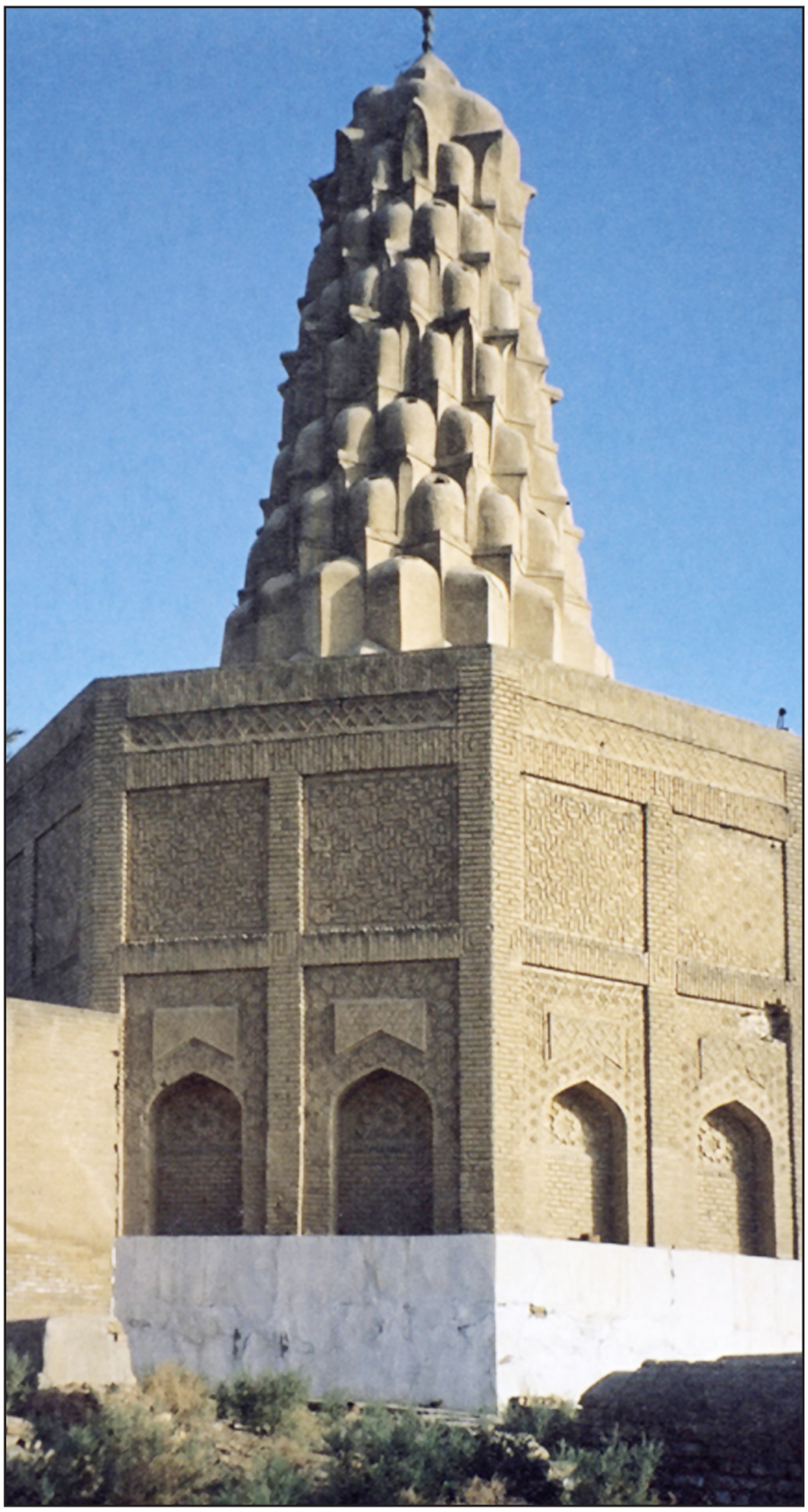
يبقى من كل ذلك كم هائل من ركام الوسائل والوسائط والأفكار والتصورات الفنية التشكيلية التي تستعصي على ضبطها بأسلوب واحد وحيد واضح المعالم، فالمناطق التعبيرية التشكيلة باتت متنافذة للحد الذي بات بإمكانها ان تلمس التراب و الهواء والطيف والضوء وشبح الخفاء والماضي والحاضر والمستقبل، وتخلط المواد والوسائل واليات التنفيذ وغرابة العرض، وتبث شفرتها عبر الجسد والذهن و أقمار البث. فهل بإمكاننا ان نتبع الضوء الهارب الجديد. أم ما زلنا نبحث عن هوية أساليبنا التي ألبسناها لبوسا ضيقاً؟

(*)- تأملات في الفن الأفريقي.. ترجمة سوسن فيصل السامر، الموسوعة الصغيرة.

تربة زمرد خاتون..

العمارة بوصفها شاهِداً ومُشاهَداً

■ د. خالد السلطاني
معمار وأكاديمي



على تخوم حدود بغداد الغربية وفي منطقة الكرخ القديمة، وبالقرب من مقبرة معروف الكرخي- المتصوف البغدادي الشهير، ثمة بناء ينهض عاليا بهيئة مميزة ذات أشكال معمارية فريدة، نسجت حوله وعليه مختلف الأقاويل والحكايات، تلك الحكايات التي تصل حد الأساطير، عن باني هذا المنشأ الفريد، وأسباب تشييده ووظيفته، فضلا عن لغته المعمارية التي لا نظير لها ضمن سياق عمارة المباني والمنشآت المبنية في عاصمة الخلافة – بغداد.

والحق، فإن البناء يشي بمثل تلك الحكايات؛ ذلك أن ارتفاعه العالي نسبيا، ونوعية توقيعه كونه مبنى منفردا قائماً بذاته وكذلك أسلوب عمارته بقبته المخروطية المقرنصة تجعل منه حدثا تصميما مهما في المشهد الحضري لبغداد العباسية. وليس من باب المصادفة أن تكون هيئة المبنى حاضرة دائما عند معظم الدارسين والزائرين وفي صور السائحين والرسامين الذين زاروا بغداد في مختلف العصور تأكيداعلى فرادة المبنى، وتميز عمارته.

وبعيدا عن غايات ومضامين تلك القصص والحكايات المثارة حوله، فإن هذا المبنى في الأرجح، كما تدلل الوثائق التاريخية ودراسات الباحثين، ما هو إلا تربة – ضريح- لزمرد خاتون، تلك السيدة الورعة ذات السيرة الحياتية الزاخرة بالوقائع الغريبة والحوادث الدراماتيكية، والتي ما فتئت أن أمست في الأخير زوجة لخليفة، وأم لخليفة!. بعد أن كانت في أول أمرها جارية مملوكة، جلبوها من تركيا واشتراها الحسن المستضيء عندما كان وليا لعهد أبيه الخليفة يوسف المستنجد بالله، ثم أعتقها؛ فلقبت بالجهة المعظمة وفي سنة ٥٥٢هـ ولدت للمستضيء ابنا قيض له أن يكون خليفة أبيه، وهو أحمد الناصر لدين الله والذي دام حكمه سبعاً وأربعين سنة، وهي أكثر فترة بقي فيها خليفة عباسي (وربما أي حاكم عراقي آخر)، في دست الحكم.

على أن الحكايات الشائعة والمتداولة على نطاق واسع كانت قد ربطت طويلا مقام زمرد خاتون هذا، باسم آخر هو الست زبيدة زوجة الخليفة العباسي الخامس هارون الرشيد ووالدة الخليفة السادس محمد الامين بن الرشيد ، وغلبت تسمية منارة الست زبيدة على أية تسمية أخرى، واعتبرت اشاعة اقتران المبنى باسم الست زبيدة، أمراً مفروغا منه، بل عد حدثا واقعيا، حتى أن ولاة عثمانيين عديدين الذين حكموا بغداد والعراق أجروا ترميمات مستمرة واصلاحات واسعة على المبنى ظنا منهم بأن الضريح يعود إلى الست زبيدة المتوفاة سنة ٢١٦هـ.

وكانت التباسات تسمية الضريح، وغموضها قد بدأت منذ وقت قديم، عندما زار الرحالة ابن جبير، بغداد في سنة ٥٨٠هـ(١١٨٤م)، ذاكرا من بين المواقع التي شاهدها مشهدا شاهق البنيان، داخله قبر كتب عليه: هذا قبر عون ومعين أولاد أمير المؤمنين علي بن أبي طالب (ع)"، وذكر المستشرق (غي لي سترينج Guy Le Strange)، الذي نشر كتابا عن "بغداد في عصر الخلافة" ، والصادر في لندن عام ١٩٠٠، بأن الأرجح أن القبر المسمى اليوم، بقبة الست زبيدة، والواقع بالقرب من مقبرة الشيخ معروف- هو البناء الذي وصفه ابن جبير، ونسبه إلى عون ومعين، ويشير د. مصطفى جواد، الباحث العراقي بأن ذلك خطأ مبين منه.

وتطرق إلى المبنى الرحالة "ابن بطوطة "عندما كتب في رحلة عن مشاهداته ببغداد في أثناء زيارته لها عام ٧٢٧ هـ (١٣٢٧م) "... وبطريق باب البصرة مشهد حافل البناء في داخله قبر متسع السنام، عليه مكتوب: هذا قبر عون من أولاد علي بن أبي طالب". وفي هذا الصدد يذكر د.مصطفى جواد أن ابن بطوطة ربما "نسخ ما ذكره ابن جبير في رحلته كما فعل في كثير من الأخبار ،بدلالة تشابه النصين والوصفين. وينسب عباس العزاوي في كتابه "تاريخ العراق بين احتلالين" المشهد الى زبيدة بنت هرون الجويني المتوفاة سنة ٧٠٦ هـ ، في حين يرى محمود شكري الالوسي في كتابه " تاريخ مساجد بغداد وآثارها" بأن المبنى لا يمثل ضريح الست زبيدة زوج الرشيد ، وربما كان يمثل تربة لزوجة او بنت احد الامراء او ملك من الملوك ، اما عبد الرزاق الحسني ، فينسب المقام في دائرة المعارف الاسلامية الى" زبيدة خاتون ابنة السلطان بركيا روق زوج السلطان مسعود بن السلطان ملكشاه المتوفاة سنة ٥٣٢ هـ."

وعلى أي حال ، فإن تسمية الضريح (بقبة الست زبيدة) تعود الى منتصف القرن الثامن عشر الميلادي عندما وصف الرحالة الدنيماركي الالماني الأصل كارستين نيبور Carstan Niebuhr المبنى اول مرة بإسم (منارة الست زبيدة) عند زيارته بغداد عام ١٧٦٦ م (١١٨٠ هـ) ومنه من نيبور هذا تداول الناس خطأ اسم الضريح ،ويؤكد عالم الاثار ارنست هريسفلد E.Herzfeld بأن تاريخ تشييد الضريح بناءً على عناصره المعمارية يعود الى فترة الناصر لدين الله المتوفي ٦٢٤ هـ وليس الى المستنصر كما راج مؤخراً ، مما يعزز من فرضية كون زمرد خاتون هي التي امرت ببنائه في اثناء حياتها ، وقد دفنت فيه سنة ٥٩٩ هـ ، كما دفنت فيه ، قبلها السيدة نفشة خاتون زوجة المستضيء بأمر الله الثانية المتوفاة سنة ٥٩٨ هـ ، وكان دفنها في الضريح بأمر من زمرد خاتون نفسها زوجة المستضيء الاولى كما دفنت، في المبنى ايضا جارية زمرد خاتون أي خطلخ بنت عبد الله المتوفاة سنة ٦٠٢ هـ وكذلك تم دفن ابي الحسن علي ابن الخليفة الناصر لدين الله ولي عهد الخلافة المتوفى سنة ٦١٢ هـ الذي دفن بجوار جدته زمرد ، واخيراً فان الضريح يحوي رفات زوجة حسن باشا الوالي التركي المتوفاة سنة ١١٣١ هـ.

يتألف بناء مقام زمرد خاتون من قاعة مركزية مثمنة الاضلاع ذات قطر بـ ٧,٥ متر ويبلغ طول ضلع المثمن من الخارج ٥,٥ متراً ، ومن الداخل٣ متراً أي ان سمك جدار القاعة يبلغ حوالي ٢,٥ متر ويدخل الى القاعة من مدخل وحيد عرضه

١,٨ متر يقع في منتصف الضلع الشمالية الشرقية ، وثمة درج يقود الى سطح البناء على يسار الداخل الى الضريح ، وقد فتح في صلب سمك الجدار وبعرض (٦٠ سم) كما يوجد بناء لفضاء مربع ملتصق من الجهة الشمالية الشرقية ويتقدم المدخل الرئيسي للضريح ، وهذا البناء لا يمت بأي صلة الى عمارة القاعة المثمنة لا من ناحية المبادئ التصميمية او لجهة نوعية القرارات التزيينية ؛ويعتقد على نطاق واسع بانه أضيف لاحقاً ، في اثناء الترميمات العديدة التي أجراها ولاة بغداد العثمانيون في وقت متأخر.

يبلغ ارتفاع قاعة الضريح المثمنة ٤,٨ متراً وهذه القاعة تسند قبة مخروطية ذات مقرنصات يبلغ ارتفاعها حوالي ٩,٥ متراً، وبالتالي فإن الارتفاع الاجمالي لمبنى مقام زمرد خاتون يبلغ ١٤,٣ متراً. استخدم الآجر كمادة انشائية اساسية في القوام الانشائي، سواء للقاعة المثمنة السفلية ، ام للقبة المخروطية في الاعلى . واذ كسيت جدران القاعة بالجص من الداخل فقد تركت الجدران الخارجية خالية من الطلاء ذات زخارف ، غلبت على "موتيفاتها " الاشكال الهندسية ؛ وثمة طاقتان غير نافذتين في سطح كل وجهة من اوجه القاعة المثمنة. ويتم الانتقال من الفضاء المثمن للقاعة الى الفضاء الدائري للقبة عبر مقرنصات معقودة ومركبة على زوايا المثمن عددها ثلاثة صفوف تنتهي بإعلاها بقاعدة نجمية ذات ستة عشر رأساً ومقرنصات منطقة الانتقال تختلف عن نطاق مقرنصات القبة، من حيث الارتفاع والنوعية، واذا كانت الاولى تستند إلى قواعد مثمنة فان الثانية تنهض على قواعد ذات ستة عشر رأساً تتألف القبة المخروطية من عشرة صفوف ، السبعة الأولى السفلية تحتوي على ستة عشر مقرنصاً ، بينما تحوي الصفوف الثلاثة العليا على ثمانية مقرنصات لكل منها، وينتهي الصف العاشر بقبة صغيرة نجمية ذات ثمانية رؤوس ويتم الانتقال من الصف السابع الى الثامن بعقود صغيرة ، تجمع رؤوس كل مقرنصين متجاورين.

تعيد تشكيلات تربة زمرد خاتون الخصائص المعمارية التي لازمت اساليب تسقيفات القباب المخروطية التي انتشرت ممارساتها البنائية في اواخر العهد العباسي اثناء ما يعرف بالعهد السلجوقي الذي استمر حكمهم في بغداد قرنا من الزمان ٤٤٧ – ٥٤٧ هـ (١٠٥٥ – في ١١٥٢ م) والتسقيف المخروطي ، هو احد اوجه انواع تسقيفات الفضاءات المغطاة ويتميز عن باقي الاساليب التسقيفية لكون ان المادة الانشائية المستخدمة في اقامة الجدران المستقيمة الحاملة يمكن استخدامها ايضاً، في عملية قيام التسقيف عن طريق استخدام الاقبية والقباب ، لكنه يختلف عن هذين النوعين من التسقيف لكونه يؤمن الحصول على ارتفاعات شاهقة الامر الذي أهل هذا الاسلوب التسقيفي ليكون ملائماً جداً لتأكيد الجانب الرمزي في المنشآت التي تتوخى السمو والعلياء ، امثال الابنية المشهدية او النصبية. وليس من باب المصادفة ان تكون معظم استخدامات القباب المخروطية او المقرنصة موقوفة حصراً على مباني الأضرحة والشواهد والترب.

لا يعرف بالتحديد موطن استخدام القباب المخروطية . لكننا نمتلك مثالاً قديماً من خراسان لضريح "جند قابوس" في جرجان يرجع تاريخه الى سنة ٣٩٧ هـ (١٠٠٧م) ، استخدمت فيه القبة المخروطية كأسلوب انشائي لعملية التسقيف ومن جرجان انتشر هذا الاسلوب البنائي سريعا في انحاء مختلفة من العالم الاسلامي. ولئن اعتمدت عمارة تربة زمرد خاتون على "اساسيات" شكل القبة المخروطية، فانها ايضا اضافت إضافات رائدة، اسست فيما بعد انموذجا جديدا لشكل القبة المخروطية المقرنصة.

يعتمد الحل التكويني في زمرد خاتون الى تجزئة المبنى الى قسمين اساسيين :اسفل واعلى؛ فالقسم الاسفل معني في تأكيد الثبوتية . وتبيان فعل الفضاء المحصور ؛ من هنا فإن المعالجات التصميمية والتزيينية للسطوح الواجهية جاءت واضحة ومختزلة حد الصرامة واعتمدت الأشغال التزيينية على " موتيف " الزخارف الهندسية ذات الخطوط القاسية الحادة في حين اتسم القسم الاعلى من التكوين بحضور مكثف للخطوط الملتوية الوثابة ، وبغزارةالتوظيف لفعل الظل والضوء على السطوح المنحنية للقبة المخروطية التى انحسرت كتلتها وتلاشت كلما ارتفعنا ببصرنا نحو الاعلى، وقد تم بلوغ ذلك الهدف بنجاح ، بفعل التقليص الفيزياوي الحقيقي لخاصية الكتلة المنشورية ، وكذلك عن طريق ايحاءات المنظور . ينتقل الأثرالناجم عن استخدام وحدات التشكيلات المقرنصة في السطوح الخارجية للقسم الاعلى، الى داخل المبني ، خالقاً الموتيف الرئيسي لتزيينات الفضاء الداخلي ،مانحا اياه احساساعاليا بالاتساع والرحابة، وتكتسب الاجزاء المادية في "انترير" القبة المخروطية، جراء الحضور الكثيف للسطوح المقرنصة والتوظيف المركز لخاصية الظل والضوء، حالة نادرة من الرقة والشفافية. في حين تعد مقاربة الحصول على معالجات تصميمية متماثلة ومتشابهه سواء في الخارج ام في الداخل، كما هو الحاصل في تربة زمرد خاتون، تعد تلك المقاربة أمراً مثيرا ولافتا للاهتمام وفي جميع الاحوال تعد تلك المقاربة امرا نادرا في الممارسات المعمارية ؛ وعدها مرة ، فرنك لويد رايت: المعمار الامريكي الشهير "منتهى الخاصية العضوية في العمارة".

وتظل بالطبع مهمة تفعيل وتوجيه القوام الإنشائي نحو جهة احراز قيم جمالية مضافة، او مايعرف بمفهوم " التكتونيك" Tectonic ، تظل هذه المهمة إحدى السمات الأساسية للقرارات التكوينية في تربة زمرد خاتون، وقد استثمر معمار المبنى خصائص المادة الانشائية بحوزته (وهي

هنا الآجر) وجعلها تعمل بكفاءة عالية ضمن المسار المحدد بالقرار التصميمي.

لقد اثارت خصائص عمارة المبنى وشكله المميز كثيراً من المصممين. وامست لغته المعمارية مادة للمحاكاة والتفسير من قبل معماريين كثر، سواء منهم من عمل في الماضي، ام من يمارس المهنة في الوقت الحاضر. ولعل المحاولة التأويلية المبدعة والمعاصرة لهذا النوع من العمارة، التي انجزها المعمار "اي. ام . بي" I. M. Pei في تحفته التصميمية "متحف الفن الاسلامي" في الدوحة بقطر (٢٠٠٨)، تُعد المثال المهم لاهتمام المعماريين بالحدث المتحقق جراء فاعلية التناص المتضمنة إجراءات التأويل. وبرغم ان المعمار الامريكي الشهير اكد في اكثر من مطبوعة، ان "ميضأة" صحن جامع ابن طولون،في القاهرة بمصر هي <موحيته> لعمارة المتحف (انظر: Ph. Jodido, I.M. Pei : complete works, ٢٠٠٨)؛ الا ان القراءات المتعددة لعمارة المتحف: "كنص" ابداعي، تجيز اعتباره نصاً تسكنه "نصوص" وجدت من قبل. واذا ارتضينا بآليات القراءة البنيوية للاثر الابداعي، وخصوصا تلك المنادية بـ "موت المؤلف" فان ذلك يمنحنا القدرة على تجاوز مقولات Statements المعمار ، ومن ثم التعاطي مع النص الابداعي بحفر اركيولوجي يفترض انه نص مؤسس على مزيج من خطابات. بمعنى آخر، بمقدورنا كمتلقين، قراءة عمارة المتحف قراءة خاصة، ليست بالضرورة ان تكون متطابقة مع نوايا واهداف المعمار . وتشير القراءة الاخرى لما تحقق في الدوحة (والتى نراها موضوعية)، من إن عمارة مبنى تربة زمرد خاتون البغدادي المتكاملة، وليست احدى مفردات التصميم الثانوية في المبنى القاهري، يمكن لها ان تكون مرجعية تصميمية لعمليات التأويل. وبمقدور المتلقي ان يعقد مقارنات كثيرة بين تربة زمرد خاتون ومتحف الدوحة، وسيجد فيها حلولا تصل حد "التطابق" وخصوصا العلاقة بين الخارج والداخل، بالاضافة الى اسلوب التسقيف المقرنص والمتدرج الذي بات شكله في المتحف، مختلفا بالطبع عن المبنى البغدادي، مع إن "اجواء" المزاج التصميمي هنا، ما انفكت تشي بانتماء واضح اليه!. (ونأمل اننا سنعود مستقبلا لقراءة عمارة متحف الفن الاسلامي، قراءة نقدية معمقة وشاملة، توضح بجلاء ما توصلنا اليه من استنتاجات). ويبقى الامر المهم في كل هذا، هو حضور القراءة التأويلية، المتمثلة بمحاولة المعمار "اي. ام. بي" اياها، والتى نعدها بمثابة درس بليغ لجميع المعماريين المحليين الاخرين الشاهدة على جراءات التناص مع الآخر، وتبيان الخيارات المهنية في عملية تأويل الاشكال الماضية، وتقديمها لتكون "ملهمة" لاشكال جديدة تنطوي على حضور كثيف لدلالات سيميائية معبرة، موحية بالانتماء.

لقد أدت عمارة تربة زمرد خاتون، على امتداد تاريخها العريق، دور الشاهِد(بكسر الهاء) عن معالجات معمارية : نوعية ومتميزة اتسم بها المبنى ؛ والشاهِد هنا بمعنى الدليل او البينة ، ولكن كلمة "شاهِد" ذاتها ربما جاءت بمعنى بلاطة الضريح وهو ما يدل ايضا على وظيفة المبنى . بيد ان عمارة هذا المبنى يمكن ان تكون مرادفة لكلمة مُشاهَد (بضم الميم وفتح الهاء) أي يمكن ان ترى من مسافات بعيدة نظراً لارتفاعها العالي نسبياً وفرادة لغتها التكوينية والكلمة هنا بمعنى المرئي اوالمنظور او الواضح.

وكلها صفات تنطبق بامتياز على هذا المبنى المثير... والجليل!.

الدَّوّامة القسرية

- مسرحية من مشهد واحد -

■ تـأليـف هـدى أحمد صبري

ترجمة عبدالكريم يحيى الزيباري

يُسلَّط ضوء على فتاة تدخل خشبة المسرح، وهي ترقص بطريقة رشيقة وخفيفة مع موسيقى عالمية هادئة، إلى أن تصل في رقصتها أمام منضدة كبيرة، عليها كعكة ميلاد وثلاث شمعات، وكؤوس زجاجية، وباقة ورد، تبدأ بإشعال الشمعات الثلاث، ومع إضاءتها، تبتسم وتقول:

- ها قد صار عمري ثلاثين عاماً!!

(إضاءة خافتة تُسلَّط على خشبة المسرح).

- ماذا أنجزت؟ (تخفتُ الإضاءة).

- كيف انقضت الأيام؟ لا أعرف!! كيف كبرت؟ لا أعرف!! والأهم من هذا: لماذا خُلِقتُ؟

(تطفأ الإضاءة لبرهةٍ قصيرة، مع موسيقى عنيفة، وإضاءة مختلطة، وبسرعة تبدأ الفتاة بالرقص حول خشبة المسرح، وتعود إلى مكانها أول مرة) وتقول:

- ما هذه الحياة التي نعيشها؟ والأسوأ أننا لم نأت بإرادتنا إلى هذه الحياة!! ولا نعيش بالطريقة التي نحب ونريد !!! ربما وُلِدنا بسبب رغبات الآخرين!! ومن أجل إسعاد الآخرين نعيش!! والأشدُّ كَمَداً، أنَّ هناك من

من عروض المهرجان المسرحي العراقي الأول

(هـا آ.آ..) مـرويـات الجسـد

■ د. محمد أبو خضير

تميز خطاب عرض مسرحية (هـا آ.آ..) لفرقة (ريد زون) بإقصاء كلي لدور الكلمة والنص الأدبي ومسميات البناء التقليدي للجنس الدرامي . ورفع بدائل سمعية / بصرية وأدائية وأشغالها لفضاء العرض المتقشف بمستويات تحتية وأخرى فوقية وإفراغ المسرح من أية علامة أو كتلة ديكورية لتحل مجموعة علامات الأجساد الستة محلها حركة واتصالاً . وتشغل علامة الكرسي مهيمنة سيميائية في بنية خطاب العرض، فهي الباعثة على مجمل الصراعات بين الذوات والنوازع الستة باختلاف مردات الشخوص، فهي من يوجه طموحاتهم وهي من تكشف مضمراتهم حيالها وحيال المجموعة ذاتها.

منذ مستهل الحراك البصري والنشاط الأدائي تنكشف ملامح الصراع وإيحاءاتها بدخول الأشخاص الستة حاملين كراسيهم هادفين الى الجلوس ليتخلف أحدهم في عدم لحاقه بهم مما أضاع عليه فرصة احتواء والجلوس من بعد على كرسيه، وإزاء ذلك يطرد/ينفى خارج فضاء المجموعة ويأتي ذلك بحركات وتفوهات وحركات جمعية دون مرجع لفظي دلالي أو معجمي لها . فهي فونيمات مختزلة لمدونة سمعية شائعة ذات أسلوبية تؤشر التعجب والاستفهام مثل (ها .آ.آ.).

وتتردد أفعال الحركة على علامة مركزية أخرى (الأنابيب المطاطية) النازلة من أعلى المسرح منتهية الى ما يشبه نهاية أنبوب (الأركيلة) لتنتج العلامة هذه فعلاً مباشراً هو فعل (الامتصاص) حيث يتكرر الذهاب الى الأنابيب الستة لأداء فعل (الامتصاص) منها، أثر كل نزاع أو حادثة نقاش أو شجار.

ويدلل (الأنبوب) مصدراً حياتياً أو وجودياً لكل شخص فبنهايته أو بتره تختفي الشخصية من قيد الحياة وفضاء العرض، فالعقوبة الأكبر أو القصاص الأثقل يكون عبر قطع (الأنبوب) وتتوالى أفعال (البتر) فيتم التخلص من شخصيتين على التوالي لتتحول وجهة الصراع بين الشخوص الثلاثة والرجل المنفي/ السادس.. الداخل إلى الفضاء بعلامات مختلفة وما كانت قبيل رحيله/ نفيه.

وتعكس علامة الحقيبة السوداء تبدلات الأداء والاختلاف الزمني لدى الشخص السادس، وتتم تصفية خصومات قديمة بعلامة (الحقيبة) فكانت أفعال إبدال الملابس الخاصة بالثلاثة ومن بعد الذهاب الى (غسل) الأجساد الثلاثة بفرشاة الأسنان التي لا تحمل سوى (الوحل) وفيه تتبادل الشخوص الثلاثة (توسيخ) بعضها البعض الآخر، ولم يكتف الرجل السادس بذلك بل يجنح الى خلع وإبدال ملابسهم ذات الماهية الشخصية بعلامات ملبسية هي موضع استجابة للمؤسسة المراقبة فكان اللون الأسود مؤشراً لتأسس تلك الأجساد ودفعاً إلى الاحتواء في سلطة المؤسسة.

وعلامة (الحقيبة) بما تضمه من علامات هي المقررة لطبيعة الفعل والعلامات الملبسية، ومنها يتم ضبط وتحكم حركة الذوات الثلاثة الذاهبين إلى التمأسس بعد فضاء الحرية القائمة قبل دخول المنفي/ السادس، وتتحكم المؤسسة بمصادرة حريات أساسية لمطلق الذات الإنسانية مثل السمع/ النظر/ التكلم، بيد أن السادس/ المؤسسة تفرض تشكلاً علاماتياً بتوزيع قطع تغلق الفم/ والعين/ والأذن وتلك موروثة سردية ومأثورة في التراث المحكي وما يؤشره من سلبية الموقف التوفيقي للأحداث حسب وتحدد فعالية الشخص السادس الحركية من مغادرة ودخول نوع التأثيث الفضائي فالعلامة الملبسية تعزل بعلامات راشحة من اللون الأسود منتج المؤسسة ذاتها ويفعل (الامتصاص) في أشواطه الأخيرة مختزلاً وجامعاً للأنابيب الثلاثة في إناء (سطل) واحد مما يكشف صراعات الشخوص الستة وأهداف النزعات القائمة ويسجل الفعل ذاك مدونات سياسية واجتماعية حيال مصير الثروة الوطنية والتنازعات الناتجة عنها.

وينوب الجسد في الأداء السردي عن مجمل ما تعارفت عليه الدرامات والعروض المعولة على الكلمة وناتجها اللفظي في تواصلاتها مع المتلقي . فكان للترشيد الحركي والتوزيع الكتلوي لشبكة الأجساد في فضاء المسرح جمالياته في التواصل والتصريح والتشفير أيضاً ، إذ لا يعفى الجسد من آليات البوح والايقنة رغم فيوضات أدائية وانفتاحها على مستويات للقراءة والتأويل كما حملت بعض الأداءات تجاوراً وحدود التفسير والانعكاس .

سيميائياً ، دفع المخرج (جرير عبد الله) علامات إلى فضاء المسرح لها أبعادها المحتواة لأدوار وتحولات هي قرينة الرؤية الاختزالية . إن علامة مثل (الحقيبة) لا تكفي بأدوارها الايقونية الدالة على الرحيل / الإبعاد / لتنزاح سيميائيتها إلى إشغال لفضاءات متنوعة ومتحولة ومتنقلة إضافة إلى جمعها لعلامات مثل الفرشاة والملابس وهو اختزال تسجله عروض ما بعد الحداثة في إزاحاتها للكتل الأحادية الأداء وفتح العلامة الواحدة على منتج سيميائي متعدد .

اشتمل خطاب العرض أسلوبياً ، تنوعاً بين فنون (المايم / البانتوميم / الكروكراف) فالجسد لم يتخل بعد عن إنتاج علاماته النثرية والعضوية اليومية من الحركة والنشاط الإيحائي إضافة إلى تعويم أبعاده الفيزيقية داخلاً في فضاء الأسلبة والإشارة واتسمت مجموعة المؤدين بإرسال أسلوب موحد في إنتاج علاماتها الحركية وأوضاعها الشكلية مما وسم خطاب العرض بوحدة أدائية في الإيقاع والضبط دون فائض حركي أو وضعي، والجسد في مساره السردي وتنوع منظومة الثيم والأفكار له محمولاته من العلامات ذات السمة التواصلية والتصريحات السوسيو-سياسية.

وعرض يرتكز على أدائه الجسدي بكليته التعبيرية ليس له أن ينقذف داخل مديات (درجة صفر الأداء) فهو في خطية مرجع صوري.. عند الإشارة والبث/ الروي من رفض/ قبول/ إيعاز/ شكوى/ استجابة، وذاك شأن أدائي لم يباعدها سيميائياً وثنائية (التقرير ـ الإيحاء) وفق (بارت) متراوحة بين الإفصاح والتشفير.

يقول " الحياة حلوة"!!. أنا متأكِّدة، لو أنَّهم فهموا، لِمَا قالوا ذلك.. ها ها ها (تضحك، وتستمر في رقصتها الرشيقة، وتقف أمام المنضدة) وتخاطب الشمعة الأولى:

- كنتُ أقول أنا أعيش لنفسي، وسأفعل كل شيء بحرية، لكنني اكتشفتُ أنني أعيش من أجل الآخرين، ولم أعرف ماذا كنتُ أفعل!! (موسيقى حزينة، مع ضوء خافت على خشبة المسرح) وَسَقَطْتُ في دوَّامة، يستحيلُ الخَلاصُ منها، يا للمسكينة: أنا(أطفأت الشمعة الأولى وتخاطب الثانية).

- بكلِّ ما أستطيع. أردتُ الخروج من هذه الدوامة. (موسيقى هادئة تبعثُ الأمل، مع إضاءة خافتة) أطيرُ باستمرار، أو أصيرُ غزالاً بريًّا، يعدو ولا يتوقف.. لماذا؟ لم أعرف! وَلِمَنْ؟ أيضاً.. لم أعرف!! أيًّا كانْ، سيكون واحداً من الناس، وفي تلك اللحظة: أيضاً لم أستطع أن أفعل شيئاً لنفسي، كلمَّا أردتُ الخروج، سقطتُ في دوَّامةٍ أخرى، يا للمسكينة: أنا(وأطفأت الشمعة الثانية، وخاطبت الشمعة الثالثة).

- لكي أخرج من هذه الدوامة(موسيقى حزينة). حاول البعض مساعدتي. إيه يا للمساكين!! قبل أن يأخذوا بيديَّ، ابتلعتهم الدَّوَّامة، وقيَّدْتهم حولي يدورون(وقفت ومشت نحو وسط المسرح، وتنظرُ إلى ناحيتي المسرح، ويضجُّ المسرح بموسيقى صاخبة) وتقول:

- من أجل إنقاذي ومساعدتهم على الخلاص من هذه الدَّوَّامة، مرةً أخرى جعلتُ نفسي في خدمة الآخرين، وعدتُ إلى النقطة التي يريدها مني الآخرون، يا للمسكينة: أنا. (أطفأت الشمعة الثالثة).

(بعض الأصدقاء، يدخلون إلى خشبة المسرح، فرحين، بطريقة راقصة، وإضاءة ملونة ومتحركة مع موسيقى راقصة، بعضهم يُغنِّي، ومنهم مَنْ يُصفِّق بيديه، وَمَن يزغردُ، ويغنون بصوتٍ واحد)

- ليلة عيد... ليلة عيد.. الليلة ليلة عيد

- وهل هذا يوم عيد؟

- ليلة عيد ليلة عيد الليلة ليلة عيد. زينة وناس صوت جراس عم بترن بعيد.

(يشعلون الشمعات).

- لماذا؟

- صَوْتْ وْلادْ، تياب جْدادْ وبكرا الحب جديد. (يستمرون في غنائهم).

-يا لأصدقائي المساكين، أنتم أيضاً مثلي، كلُّ واحد منكم يعيش من أجل شخص آخر.

تنطفئ أضَّواء المسرح، وتبقى إنارة الشمعات فقط، وبحركة موحدة يطفئون الشمعات.

ثورة الفلاحين في عرض صامت

■ **أطياف رشيد**

ان الإيحاء عن طريق الجسد وتكويناته والتشكيل البصري في الدراما الصامتة هو من أصعب الفنون حيث يرتكز وصف الفعل والحدث على حركة الممثل ومرونته متلازمة مع المبنى الحكائي للعرض بشكل فكري وجمالي في آن واحد متناغما مع الإيقاع الموسيقي.

ومن هذا المنطلق وبرغبة في ركوب الموجة الأصعب في الفن قدمت فرقة صرخة الجسد عرضا مسرحيا بعنوان (ثورة الفلاحين) للمخرج سمير إبراهيم عن قصة للكاتب الاسباني لوب دي فيغا (التي تدور أحداثها في القرن الخامس عشر حيث كان الفساد يعم البلاد) و في كشف عن احد أهم النزاعات على مر التاريخ وأكثرها تأثيرا في حياة الشعوب وهو (الثورة على الظلم والصراع على السلطة)، وفرقة صرخة الجسد هي فرع غض في شجرة الفرق المسرحية في فن البانتومايم حيث تعد جماعة الديوانية ومؤسسها منعم الفقير الرائدة في العراق.

يبدأ العرض بالكشف عن حالة ثورة وتمرد على الصنم/ السلطة الحاكمة العليا وهي حسب اطروحة العرض سلطه ظالمة ،فهي اذن ثورة ضد الظلم والديكتاتورية والاستبداد حيث يحمل الممثل الذي يعتلي منصة الحكم وبحركات موحدة مبعثها الرغبة في التحرر للمجموعة يرمى ويبعد (كأنها تركله) فيتدحرج الى خارج المسرح من جهة اليمين .ويتم اختيار البديل ليعتلي المنصة وبإقرار جماعي غير ان هناك تبعات ومصائب تحدث، فالسلطة الجديدة ما ان تستقر حتى تبدأ بزرع الفتنة، ثمة زرع للأحقاد ونشر للشرور أفرزته شهوة التسلط، حيث ان الشرور بدأت تتناسل وتستفحل وتستشري لتطول المنتفضين والمتمردين على الظلم أنفسهم، لتصنع منهم آلات قتل تفتك بعضها ببعض الآخر، حتى ان الوضعيات التي اتخذها الممثلون مثل وضعية الأفعى المتأهبة تدل على تحول حيواني بشع للإنسان.

السلطة الجديدة تستبيح دماء الأبرياء وتستلذ بالقتل غارقة فيه .حيث تمثل في الحركة المنفردة لشخصية الحاكم الجديد وبرقصات معبره مع فعل شق الأكياس المتدلية إشارة الى دموية هذه الشخصية (رغم ان المشهد لم يكن يتحمل الإطالة وكاد يصيبه الفتور)، واذا ما انتبه الشعب الى حقيقة حاكمهم الجديد استجمعوا قواهم مره أخرى لاستئصال هذا الجزء السام، حيث أحاط الممثلون بالشخصية الحاكمة وتمكنوا من أبعادها.

ولكن هل تنتهي الحكاية هنا ؟ لا ففي اللحظة التي يدرك فيها الجميع فراغ مكان الصنم ،ذلك المكان الساحر حتى تبدأ رحلة السباق نحوه في فورة من شهوة السلطة، فورة محمومة ومجنونة لنيل هذا المنصب الرفيع، حيث مثل المشهد الأخير الثيمة الثانية التي ابتنى عليها العرض مادته وهي السباق نحو السلطة وما تخلفه هذه الرغبة السلطوية من تشوهات في البنية الإنسانية للفرد والمجتمع، مستخدماً لذلك أغنية بإيقاع متسارع ومجنون.

جسد العرض كل ذلك في فضاء كوليغرافي في تشكيل النص بصريا وعبر حركات الجسد وتلويناته والتكوينات التي شكلتها في انسجام مع الإضاءة والتغير في الإيقاع في الموسيقى مع قطع بسيطة من الديكور، تحركت تلك الأجساد الشابة بمرونة وسلاسة ليتحول الجسد الحي الى سينوغرافيا ولغة حاور من خلالهما المتلقي وكشف له عن إشاراته.

ان هذه الفرقة الفتية تستحق التقدير لما قدمته من جهد واضح وجدية بالعمل رغم بعض الهفوات الفنية والتقنية حيث كانت الحركة خلف الكواليس واضحة لمن هم ليسوا ضمن العمل مما يشتت المتلقي وبعض الإرباك في الإنارة والموسيقى، رغم ان القصة مستوحاة من ثورة الفلاحين غير ان المعطى الإنساني للعرض كان اشمل وتوسع في إشارة الى كل مجتمع يستفحل فيه الظلم والاستبداد.

وجدير بالذكر ان هذا العرض قدم ضمن فعاليات مهرجان النور الثقافي في العاشر من الشهر الماضي في بغداد.

فن التشبيه لا فن التمثيل

■ **د.سامي عبد الحميد**

فجأة وجدنا ان مصطلح (فن التمثيل) الذي يستخدم في حقل المسرح والسينما والتلفزيون ليس دقيقا ورحنا نبحث عن مصطلح آخر اكثر دقة وإذا بنا نعثر عليه في الممارسة الشعبية التي تقام ايام عاشوراء ذكرى استشهاد الامام الحسين (عليه السلام) والتي اطلق عليها (التشابيه) ومن هذه اللفظة خرج المصطلح الجديد (فن التشبيه) حيث ان ما نسميهم (الممثلين) انما يتشبهون بشخوص اخرى من الماضي او من الحاضر.

في اللغة الانكليزية تستخدم كلمة (Acting) المأخوذة عن الفعل (act) بمعنى (الفعل) وبذلك فان الكلمة تعني (القيام بالفعل) والحق ان الممثل لا يقوم بالفعل فقط وانما يقوم بأمور اخرى إذ عليه ان يحلل الدور ويكشف ابعاد الشخصية التي يمثلها وعليه ان يتقمص ذلك الدور أي ان يلبس لبوسه، وعلى هذا نقول ان مصطلح (المشبه ـ بكسر الباء) هو النعت الاصح لمن يقوم بمهمة التشبيه حيث ان يتشبه بالشخصية الدرامية، أي ان يتبنى صفاتها الخارجية وعوالمها الداخلية.

كان المصريون قديما يسمون الممثل (مشخصاتي) وقد اخطأوا هم ايضا في التسمية، فالممثل لا يشخص وانما يتشبه والتشخيص معناه ان تتعرف صفات الشخصية وهي مهمة تستخدم من التحقيقات الجنائية حيث يطلب من الشاهد ان يتعرف على الشخص المتهم من بين عدد معين من الاشخاص.

وإذا كنا قد وجدنا بديلا لمصطلح (دراما) واصلها من الكلمة اليونانية (Dran) التي تعني (القيام بالفعل) وفي استخدامها فنيا وادبيا تعني اكثر من القيام بفعل، فهي تعني جنساً ادبياً يختلف عن الاجناس الاخرى في بنيته وفي اسلوب كتابته حيث يأخذ صيغة الحوار بين عدد من الشخوص التي تتصارع فيما بينها وصولا الى اهداف معينة ويستخدمها الغربيون في حقول المسرح والسينما والتلفزيون وكما هي لفظاً، اما نحن العرب فلم نستطع ان نجد ترجمة دقيقة لها ولذلك استخدمنا مصطلح (مسرحية) بديلا لها مع ان (الدراما) لا تقتصر على المسرح فقط.

وكذلك احتار المترجمون والدارسون العرب في ترجمة مصطلحين لهما صلة بالدراما هما: (protagonist) و(Antagonist) والترجمة الحرفية لهما باللغة العربية (المع) و(الضد) وهناك من ترجمهما الى (البطل) و(الخصم) وربما كانت (خصم) قريبة في معناها من الكلمة الاجنبية ولكن قد لا يكون الأول متحليا بصفة البطولة ولذلك فقد ترجمها البعض الآخر الى (الشخصية الرئيسة) علما قد تحتوي الدراما على أكثر من شخصية رئيسة واحدة كما أن (الخصم) يعد شخصية رئيسة ايضا لذلك ، وفي رأيي المتواضع، حبذا لو نستخدم المصطلحين كما هما باللغة الاجنبية وكتابتها بالأحرف العربية وبذلك نضيف الى قاموس لغتنا الفاظا جديدة كما هو الحال مع الكثير من المصطلحات العلمية التي تصعب ترجمتها الى لغتنا. الا يفعل الاجانب ذلك عندما تصعب عليهم ترجمة كلمة عربية مثل كلمة (خليفة) فيكتبونها (Khalif).

دردشـــــــــــــة..

من أجل أن يشج رأسك كتاب!!

■ يوسف ابو الفوز

في الدول المتحضرة، يشهد اقتناء الكتب إقبالاً دائماً، فالكتاب ـ عزيزي القارئ ـ عندهم ليس مجرد صديق، بل مفتاح لصداقة مع الاخرين، فهو من أفضل الهدايا التي يمكن تقديمها في مختلف المناسبات، ويأتي هذا تقديرا لأهمية الكتاب كوسيلة معرفة أولى رغم ثورة الإنترنيت، أما عندنا فالاقبال على القراءة واقتناء الكتب، فلا يزال أمرا مثيرا للحزن، أذ يمكن القول أن شعوب منطقتنا لم تعد من الشعوب التي تقرأ، وحتى لا نلوم الشعوب المغلوبة على أمرها، علينا ان نتذكر ان لذلك عوامل اساسية، منها ما يتعلق بسياسات الانظمة الحاكمة، التي تخاف الكتاب وتأثيره على وعي المواطن، ومنها أرتفاع اسعار الكتب، التي يعزوها الناشرون الى ارتفاع كلفة الانتاج، ولكن الأهم من بين كل الاسباب هو الارقام المخيفة عن ارتفاع نسبة الامية في دول المنطقة، وهذا من العوامل الاساسية التي تجعل فضائيات النفط المصدر الاساس لثقافة ومعلومات الناس، بما تحمله من المخاطر بحكم أجندة مموليها وأغلبها حكومية . في العراق ـ عزيزي القاريء ـ لا يشذ الحال عن هذا الواقع المحزن، بل ويزيد عليه اننا ورثنا عن النظام الديكتاتوري المقبور تركة ثقيلة من المشاكل الاجتماعية والثقافية والسياسية، فأجهزة النظام المقبور كانت تنظر بعين الاتهام لكل من يقتني كتابا حتى لو كان في فن الطبخ، وصارت حلما عند الكثيرين ايام السبعينات من القرن الماضي، يوم كان الكتاب رفيقا لقطاع كبير من المواطنين، أيام كان العراق من أكثر بلدان المنطقة استهلاكا للكتاب، هذه الأيام نجد ان مكتبات بيع الكتب المعروفة، في العاصمة والمدن العراقية الكبيرة، لم يعد قائما منها الا عدد قليل جدا، والاقبال عليها موسمي، وبعضها لم يعد يغطي تكاليف الايجار، فأضطر الى اغلاق ابوابه او تقليص ساعات عمله، ولم تعد تحوي رفوف العديد من المكتبات الا الكتب الدينية وبعض الكتب السياسية والمدرسية، وان شارع المتنبي في بغداد، هو المكان الاشهر الذي يشهد ازدحاما يوم الجمعة لتداول شراء وبيع الكتب، ويعد مصدرا لايصال الكتاب الى العديد من المدن العراقية .

ان استعادة العلاقة مع الكتاب ليعود رفيقا للمواطن العراقي، بحاجة الى منظومة متداخلة من الإجراءات والنشاطات تساهم فيها كل الجهات المعنية بترويج الكتاب، من مؤسسات دولة أو منظمات المجتمع المدني . في مقدمة ذلك نحن بحاجة الى المزيد من العمل والاجراءات الحكومية الداعمة لتجارة الكتب، مثل تنظيم معارض الكتب، المحلية والعالمية، المدعومة بحملات منظمة في الترويج لثقافة اقتناء الكتاب، اذا استثنينا منطقة كردستان، التي تشهد تطورا ملحوظا في تنظيم معارض الكتب، التي تلقى رواجا عند مواطني الإقليم، فحضور معارض الكتب، ـ على قلتها ـ ما زال ـ عزيزي القاريء ـ يعتبر ترفا عند الكثير من الموطنين العراقيين، فزوار المعارض هم من النخب المثقفة، ومن القراء الطارئين ـ طلبة أو موظفين ـ الباحثين عن مصادر خاصة. ان هذا الواقع يتطلب من الوزرات المعنية والجهات المسؤولة، ادراك ان اقامة معارض الكتب بشكل دوري ظاهرة حضارية، تساعد على ظهور تقاليد تخدم تطور الحياة الثقافية والاجتماعية والسياسية في بلادنا.

مع كل ما تقدم فأن لوحة الحياة ـ عزيزي القاريء ـ ليست مظلمة تماما، فبعض المدن العراقية تشهد حراكا نسبيا ـ وأن كان متواضعا ـ في اقبال المواطن على اقتناء الكتاب، وتدخل في ذلك عدة عوامل، منها الاستقرار الامني النسبي وانخفاض مستوى اعمال العنف، وأنحسار تأثير رقابة جهات دينية متطرفة تحمل شعارات تجريم الافكار وتحريمها، ورغبة الناس في اللحاق بالحضارة الانسانية والتطور، فالشواهد تقول انه في بعض المدن العراقية الكبيرة ـ مثل البصرة ـ يزداد الاقبال على اقتناء الكتب الادبية والسياسية، لكن الكثير من باعة الكتب ما زالوا يفترشون الارصفة لبيع بضاعتهم، والجهات الرسمية المعنية بهذا الامر مطالبة بتقديم المساعدة الممكنة لافتتاح مكتبات بيع الكتب، لتتحول الى مزار للمواطنين يعرفون الطريق اليها، وعسى ان تشمل برامج المرشحين للانتخابات البرلمانية القادمة هموم الثقافة، ومنها هموم اقتناء الكتاب، وتتحول الوعود الى اعمال، فالدولة مطالبة برسم سياسات داعمة للمساهمة في انتشار الكتاب بين الناس، بحيث يكون لكل مواطن مكتبة منزلية صغيرة تبعده عن الغث الذي تقدمه الكثير من الفضائيات . نحن لا نريد ان يضم بيت كل مواطن مكتبة كتلك التي سقط بعض رفوفها على أبي عثمان الجاحظ (١٥٩-٢٥٥ هـ) وأودت بحياته، فالمواطن العراقي ما زال ـ والحمد لله ـ يملك اسبابا عديدة للموت، ولكن نطمح الى زاوية كتب صغيرة، بحيث لو أهتزت جدران المنزل ـ لأي سبب ـ يمكن ان يسقط منها كتاب ليشج رأس المواطن!! وسنلتقي!

haddad.yousif@yahoo.com

نـــــص

تســـــاورُ حشدكَ بالنفـــــي

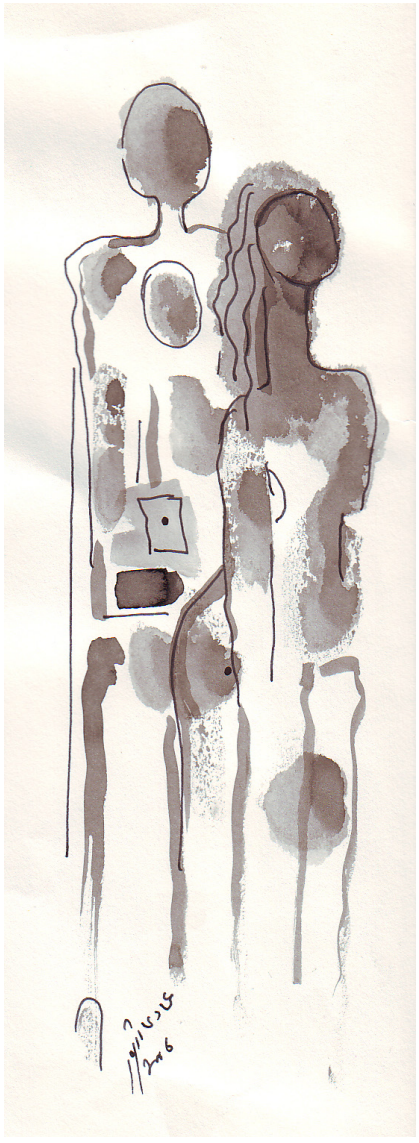
■ محمود النمر

الى نصير فليح

بأمان.. ترتقي هاجساً
ياصديقي..
الموتُ عبورٌ آخر
او ملكٌ يتقدمُ خطواتٍ
او يتراجع
نحو الحشد
البيدقُ يظهرُ مطوياً
والقلعةُ..
تنظرُ نحو الافقِ
كحبلِ صراط
أي صراطٍ هذا؟
محتشدٌ بالموت!
واي نزوحٍ
وأنت تغامرُ تحسبُ للخطواتِ
والرقعةُ كالأفعى
وحصانكَ يعبرُ افواه الموت
يمنحُ موتاً دونَ صهيل
من قال..؟
رداؤك مثقوب باللوعة
من قال الموتُ يطاوعُ كل الناس
من اخفق ..؟
هذا الجنحُ امامكَ يخفقُ
هذا الجهدُ بلا انفاس
فاعبر ...
حتى تزدحمَ النخبة ُ
بالود ...
واعبر...
حتى يعبرَ خيطَ الفجرِ
وانتَ صبيٌ
مرتبطٌ بالودِ
ومبتهجٌ حدَ اللوعةِ
كالاثنين
الرخُ يكادُ يلامسُ وجه الغيرةِ
البيدقُ يحملُ ادرانَ الموت
والقلعةُ تفتحُ فخذيها
نحو قدوم الغرقى بالوهم
والملكُ بلا اسنانٍ
يمنحُ انثى الزمن الغائب في الرقعةِ
بعضُ الوقتِ
يتنفسُ حزن الصعداء
وانتَ امامُ الجمعِ
تساورُ حشدكَ بالنفي..!

لهاث يومي

■ نعمان المحسن



١

في لحظة كأنها عصير تين داكن
في لحظه من أحد الصباحات العريضة
أقول وجدتها.
هي هذه التي تفتح كل الأبواب
وتحلّ كل مصائب الألغاز
التي تنغز أضلاعه قبل النوم
في لياليه الممتدة كخيوط سود
إني امسكها الآن.. وهي تمسكني الآن
مسكا من أصابع لينة كخيوط حرير مرتعش

٢

أصدقاء في حشائش اللذة
أباريق ذهبية من خيال
أغان.. تصطف على الجانبين
تنحني بألحانها
البلابل مؤدبة
ريشها الأصفر يؤدي التحية خضراء
إنا وهي... ملك وملكه
والحاشية اخضرار حاد
من أشجار رمان
تضفر قداحها الأحمر حلمات
على أعناقها أكاليل من كلمات غامضة متقطعة
تلهث... ولا تصل إلى أي مكان
والى أي معنى

الحـــــــــربـــــــــاء

■ كلوديو دي كاسترو
ترجمة/ عادل العامل

اعتدتُ أن أحوّلَ نفسي إلى أي شيء، ذاك هو ما خُلقت الحُرُب له، أرض خشنة، يابسة أو رطبة، ومسمَّدة، هواء، ماء، جليد، قطة، سحلية، ضفدع أو حمامة، كنت على الدوام أتغيّر، وذاك هو السبب في أني أخذتُ عدة جوازات سفر معي. نفس الاسم و تاريخ الميلاد برفقته، عدا الوجوه المختلفة، وقد اتخذتُ مهنةً لي أن أصنعَ أشياء من نفسي، ومهما كان المكان الذي نزوره كنت على الدوام أترك انطباعاً عظيماً، فكان الأطفال يصرخون في هياج، ويتصايحون بحماسة، والنساء يُغمى عليهن، والكبار في السن يشحبون ويرسمون الصليب على أنفسهم، كان الناس يتسلّون، وكانت تصيب العلماء الدهشة، ويظلون يدونون ملاحظات باستمرار، ويرسمون قدراً من الخطوط البيانية والصيغ المجردة التي لم أفلح في فهمها أبدا.

وأحياناً ـ وهذا ما كان يسرّني أكثر من أي شيء ـ كانت تظهر قصص في الصحف تُثني على فني السريع الزوال. لكن كان هناك شكوكيون، أناس ميّالون إلى الشك، النوع الذين يبدأون، حين يدخلون الخيمة ويرون الفعاليات، يتهامسون ويُبدون وجوهاً متجهمة، ويروحون يتذمرون بشأن النقود التي استثمروها ويتطلعون على نحوٍ متسائل بحثاً عن أي نوع من المرايا، خيط، بكرة، أو آلة أخرى تُظهر لهم سر الحيلة.

كان يساعدني صديق لي اسمه أوكتافيو. كان يسافر معي ويُبقي الفضوليين على مسافةٍ مني؛ وكان يمنع بعضهم من التقاط الصور والمتغطرسين من الاقتراب مني لِلمسي، وكان يبيع التذاكر عند الباب ويمسك الحسابات أيضاً، وهو الوحيد الذي كان يعرف على وجه الدقة ما كنا نكسب، وكم صار لدينا، وكان يُقيم الخيمة وينزلها مرة أخرى متى ما ذهبنا إلى مهرجان آخر.

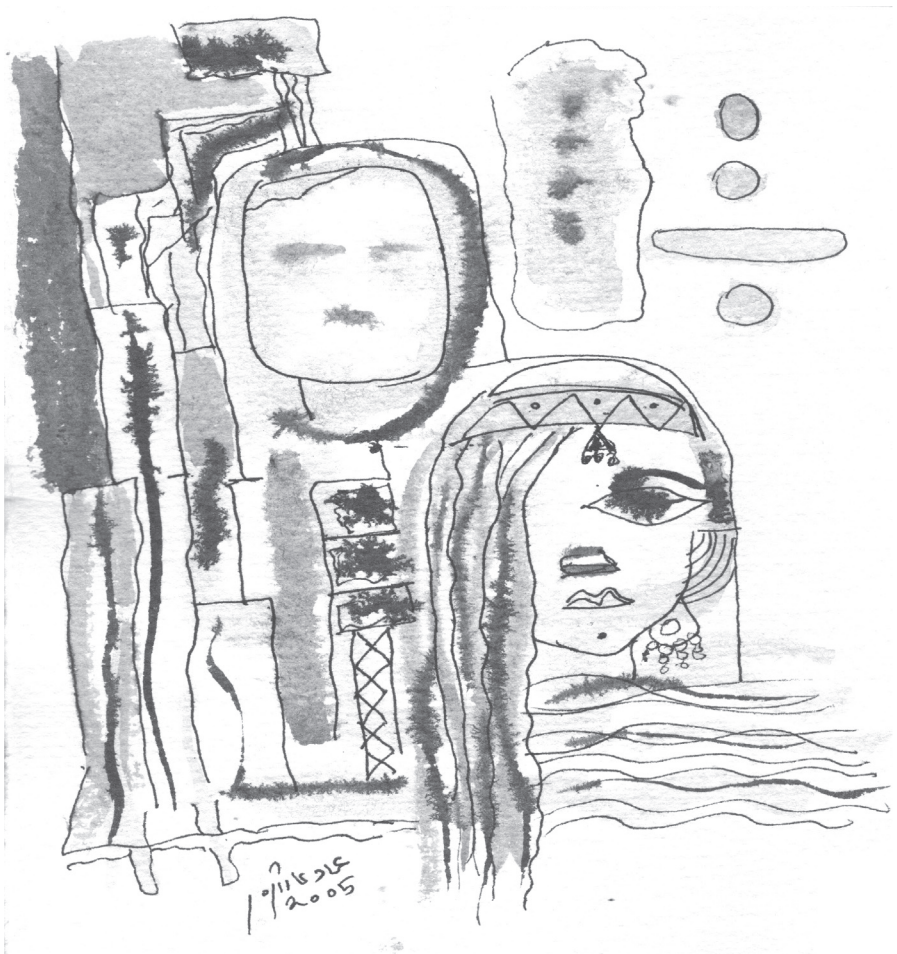
وفي المقابل علَّمته بعض الحيل المهمة بحيث أنه استطاع بنفسه في أحد الأيام أن يقيم عرضه الخاص به، كان تلميذاً جيداً، ومع هذا، فإنه كان أحياناً مهملاً إلى حدٍ ما، كان يحب أن يتفاخر بما يعرف، بهذه الطريقة أو تلك، حتى الليلة التي أهملني فيها تماماً، كنت قد غيَّرتُ نفسي إلى عشبٍ بارد، طويل ولطيف، حين تقدم أحمق وقحٍ من دون أن ينتبه إليه، واجتاز ببساطة خط الأمان و مد يده و انتزع بكفيه الفظَّتين على نحو مخيف قبضةً من العشب، كان الوقت متأخراً جداً، بالطبع، ولو أن أوكتافيو دفعه بعيداً و رماه من الخيمة بعنف بحيث أنه هشَّم له وجهه على الأرض.

فرحتُ أرتجف وانحنيت تماماً، مثل موجة من سنابل القمح ضربها إعصار، وأصبحتُ كائناً بشرياً مرة أخرى، وأنا أصرخ من الألم، وقد أكد أولئك الذين كانوا حاضرين أنه لم تكن هناك بكراتٌ أو مرايا أو أية حيل رخيصة، كان العشب الذي ما يزال في قبضة ذلك الخسيس قد تحوّل أيضاً إلى جزءٍ من لحمي، إذ أن ما انتزعه مني كان مقلتَي عينَيَّ، والآن فإن على أوكتافيو أن يكون عكازي.

من كتاب:
Contemporary short stories
from Central America

فـــوانـــيـــس الـــعـــرس

■ سلامة الصالحي



فوانيس المطر
كومة قلق مستبد ...تشطر وجهي
بيادر قمح لعبت في الريح
للتو اقصتني شراييني البعيدة
طاحونتي موجة اشتياق اليك
تنور الحلم موقود في قلبي
لص يحرق قمحي
خبز ساخن وجعي
عجنتني قبيلتي بالخوف
الوهم يقضمني بلذة
وجهك الة يحترفُ عذابي
كتفي في الليل وسادته
حارس الليل والأرق
يرحل بي الى حانة الجن
والنجمات فوانيس العرس

في الصبح
عند رحيل اخر النجمات
وجهك السماوي ينأى
تأخذه ربة النهار
تسرقه الشمس ...
تمحني موتي الاخضر
اولد بعد تمزق اول شفق
بين الشجر الاخضر والنار
قمحة حزينة
وانا لاماء افرحني ....ولانهار
جنيني ينزف لليل
ولصخب الجنيات
ارغفتي سود صارت
لليل وللنجمات

في المدى بيت الثقافة والفنون

الشعر يخرج كالعصافير السحرية من معطف السياب

■ بغداد / محمود النمر

استذكرت المدى بيت الثقافة والفنون يوم الجمعة في شارع المتنبي رائد الشعر الحر الشاعر –بدر شاكر السياب – في الذكرى الخامسة والاربعين، لرحيل هذا الشاعر المجدد الذي احدث ثورة في بنية الشعر العربي الذي اتخذ اشكالا ابداعية في الجملة الشعرية والرؤيوية في الافق الشعري الذي اتخذ انزياحات جديدة، هشمت العمود الشعري الذي يحكم الشاعر في مناهج تمثل السلفية في الشعر العربي، وقدم الجلسة الاعلامي عباس الغالبي قائلا :ان الشاعر الكبير بدرشاكر السياب الذي نحتفي به هذا اليوم وسوف يتكلم عنه جملة من الادباء، وبهذا الحضور النخبوي من المثقفين، لم يكن بدر إلا صفحة من حزن العراق وشقائه ونبضه، فهو نبضة من نبضات العراق وانطلاقاته وتطلعاته، رحل مبكرا وترك مأثرة كبيرة اصبحت ملاذ الدارسين والباحثين ليس في العراق فحسب بل حتى في الدول العربية والعالم، وهو احد اكبر الشعراء المجددين العرب في القرن العشرين، احدث مع اضمامة من اقرانه ثورة في الشكل الشعري الذي ظل اسير صومعة الخليل بن احمد الفراهيدي.

وتحدث الشاعر الفريد سمعان الامين العام لاتحاد الادباء العراقيين قائلا:ان سعيد ان اتحدث بشهادة صغيرة عن شاعرنا الكبير ولن اتطرق الى الجهد الشعري وميزات بدر في ثورة الحداثة، ولكني سوف اذكر الذكريات الخاصة مع بدر، لقد تألق وجعل من اهل البصرة مجالا للفخر والتباهي لشاعر استطاع ان يعبر الحدود، ويؤسس للادب العربي عموما وينتقل انتقاله كبيرة من التفعيلة الى المسائل الجديدة التي استجدت لديه، لقد كان يعيش في قرية صغيرة جدا وهي محدودة السكان، وكان هو وبعض اقربائه في هذه القرية، واعتقد ان ذكاءه وانفراده في معيشته وعدم وجود وسائل ترفيهية جعلته ينهمك في القراءة والمطالعة وكان هذا من الدوافع التي ادت به الى الابداع، انذاك لم يكن هناك راديو او تلفزيون ولاانترنيت ولا مسائل اخرى، كان هنالك بستان من النخيل وسواق شبه مالحة وبيت متواضع بسيط فقطً وكان يأتي مشيا على الاقدام من القرية الى ثانوية البصرة والتي تخرجت فيها انا ايضا، انا اعتز ببدر كونه كتب لي مقدمة اول ديوان صدر لي وهو –في طريق الحياة – وكذلك هو الذي هداني من الانتقال من شعر التفعيلة الى الشعر الحر، وانا مدين له بهذا الفضل الكبير، وبهذه المقدمة تنبأ قال فيها ان هنالك شاعرا على الطريق سوف ياتي، ومن الذكريات الاخرى كان طلبة دار المعلمين العالية في اثناء العطلة وكنا انذاك في الرابع او الخامس ثانوي، كنا نتحلق حوله وندور حول المقهى الذين يجلسون فيه، اعجابا وزهوا واعتزازا وغيرة واملا في ان نكون مثلهم، وكان انذاك تصدر جريدة العصبة وكانت تصدرها –جمعية مكافحة الصهيونية –في عام ١٩٤٦جاء وزير الداخلية اسمه –سعد صالح –وقد اجاز عدة احزاب، ورفض ان يمنح اجازة لحزب التحرر الوطني، بحجة انه الوجه العلني للحزب الشيوعي العراقي.

واكد د.سمير الخليل استاذ الادب العربي في الجامعة المستنصرية اهمية هذا الشاعر المحدث في الشعرية العربية وقال :في واقع الحال ان بدر لاتغنيه محاضرة ولا تغنيه كلمات في حين انه تألق في زمن كان متخلفا وكان بدر شاكر السياب كبيرا في عطائه، ولعل تلك الدراسات التي كتبت عنه والتي زادت فيها احصاءات وهي دليل كبير على اهمية هذا الشاعر، حدثت صراعات كثيرة، وتكلم ادباء كثيرون ودارسون وحاولوا ان يسحبوا البساط من تحت قدمي السياب، وحاولوا ان يجعلوا منه الثاني في الابداع وكأننا نبحث عن مخترع حتى قالوا ان نازك هي اسبق منه، وهكذا، ان اقول الابداع يسجل لمن توسع فيه ولمن عمقه وكذلك لانقلل من شأن العظيمة –نازك الملائكة –ولكن بدرا اعطى للشعر الحر الذي سمي في تلك الفترة بهذه التسمية، وقد ذكر الشاعر الفريد سمعان مسألة مهمة اذ قال هو الذي دفعني الى كتابة الشعر الحر بدلا من شعر التفعيلة، وهذه التسمية اثلجت صدري لان الشعر الحر هو غير شعر التفعلية التي يذكرها البعض خطأ لان الشعر الحر غير شعر التفعيلة، لانه شعر عمودي، السياب بابداعه الكبير استطاع ان يحقق منجزات كبيرة ايضا، ولو اردنا ان نبحث عن اي تشظٍ للشعر الحر فيما بعد لوجدنا له ابعاداً او في الحقيقة ملامح في شعره ولقد كتب عن قصيدة البناء كثيراً، لكن بدرا مارسها كثيرا واستخدم القناع في قصيدة –المسيح بعد الصلب-وارى ان الانجاز الكبير الذي احدثه السياب هو في مجال موسيقى الشعر .

ثم اضاف الناقد علي حسن الفواز سلسلة من ايضاحات مهمة تشكلت عليها شعرية السياب فقال: ان ظاهرة السياب تحتاج الى ندوات لاننا من خلال دراسة ادب السياب، ندرس اشياء عدة، اولها اننا ندرس ظاهرة التحولات الخطيرة التي حدثت في الشعر العراقي والشعر العربي، مثلما نكتشف ما يمثله بدر من تفرد في تاريخ القصيدة العربية، وعادة ان المؤشرات والحياة التي تتعاطى مثل هكذا ظواهر لاتعنى الابالقضايا المفصلية، ولان السياب هو شاعر مفصلي، او ان ظاهرته هي ظاهره مفصلية، فاعتقد ان هذا التمفصل في ظاهرة بدر تستحق الاهتمام، بقطع النظر مع او ضد السياب، لاننا بعد نصف قرن من تشكل ملامح التجديد في ظاهرة بدر، نقول ماالذي تبقى من بدر شاكر السياب؟وهل اننا مازلنا نرتدي معطف السياب ؟وهل ان القصيدة الجديدة بكل مخاضاتها وتحولاتها واسئلتها وبكل هذا الصخب، هل مازال الشعر يخرج كالعصافير السحرية من معطف السياب، لو ان بدر استمر به العمر الى يومنا هذا، هل السياب يظل محتفظا بقدسية –انشودة المطر – والمومس العمياء – وهل ظل يعيش هذا القلق جعله يتوزع ما بين الامكنة تارة في اليسار وتارة في اليمين، وتارة يكتب الاعترافات المرعبة التي وصفها به البعض، بتقديري ان السياب لم يحتفى به عراقيا بالمناسبة وهذه واحدة من القضايا التي تؤلم والتي نغفل عنها وهو الشاعر الذي حمل المعول وبدأ يهشم صنمية القصيدة العمودية .

ثم تحدث الناقد بشير حاجم الذي حاول ان يجمع الاراء الشعرية التي قيلت عن هذا الشاعر في العالم العربي وقال:فيما يتعلق بالعالم العربي سبق لنا ان المشارقة هم المؤيدون عن الريادات الابداعية وضمن هذه الريادات هي الريادة الشعرية، يتناوشها العراقيون والمصريون واللبنانيون، وقد تحدثوا عن جماعة الديوان او المجددين، وريادتنا من بدر شاكر السياب، ومن ثم صارت ريادة قصيدة النثر من جماعة –ادونيس – ومجلة شعر – اريد ان اتساءل كيف فلتت ريادة قصيدة النثر من العراق ؟يفترض ان المعول على الرواد الاربعة، السياب والملائكة والبياتي والحيدري، ما الاسباب التي ادت ان يكون اللبنانيون هم رواد قصيدة النثر ؟مع العلم ان العراقيين سبقوهم في ريادة الشعر الحر، نازك الملائكة كان وعيها التمهيدي غير ثوري بالمعنى الثقافي، وتعرفون قضايا الشعر المعاصر وسايكلوجية الشعر، حاولت ان تقيد الشعراء عندما يكتبون قصيدة الشعر الحر، وهي منعت على الشاعر ان يكتب القصيدة على البحر الممزوج، يعني اقتصرت هذه القصيدة على البحر الصافي، وهي مفارقة على نازك الملائكة، ويبقى السياب الوحيد الذي لو امتد به العمر لاستطاع ان يخطف ريادة قصيدة النثر.

جميع الحقوق محفوظة 2009