طريق الشعب

من زمن التنوهيج

رئيس مجلس الادارة رئيس التحرير

فخري كريم

العدد (1765) السنة السابعة

الخميس (8) نيسان 2010

محمد خضير من التنبؤ إلى التأمل

2

محمد خضير يعيد مكيدة الصورة الفوتوغرافية

10

عراقيون
من زمن التوهج
العدد (1765)
السنة السابعة
الخميس (8)
نيسان 2010

محمد خضير من التنبؤ إلى التأمل

الخيال العلمي واليوتوبيات المضادة

د. حاتم الصكر×

لا يزال اقتران الخيال بالعلم موضع نقاش من طرفي المسألة : الكتّاب و العلماء،ولكن علينا في البدء أن نجيب على سؤال مكرر: لماذا تندر كتابات الخيال العلمي في ثقافتنا المعاصرة؟ ولماذا يظل- شأن السيرة الذاتية - مهمشا ونادرا؟ وإذا كانت المحددات الاجتماعية و الرقابات السياسية والدينية تقيد العمل السير ذاتي وتمنع انتشاره أو ظهوره مكتملا ، فإن النظر إلى العلم وتنشيط الخيال باتجاهه سيكون السبب المباشر لندرة الخيال العلمي في أدبنا. وسيرينا الاستقصاء اللغوي أن مفاهيم الخيال في موروثنا الثقافي محدودة ، وأن طاقة الخيال ومداه عربيا على المستوى اللساني و الثقافي يحددها الموروث واللغة و الرؤية السائدة لدور الخيال ومفاهيمه. فمعانيه القاموسية لا تخرج عن التوهم والظن والاشتباه ، ولا تبعد كثيرا عن الشيء الموجود ، بل يظل الوجود المتعين للأشياء مقياسا للتخيل ومرجعا يتم الاحتكام إليه ، وبذا عدّ نقاد الشعر نسبة صفات الناقة للجمل عيبا ! واستعارة المجرد للمحسوس استحالة ، كتشبيه أبي تمام للأخلاق بالخضرة وإسناد الملام للماء ، ولا يشفع الفضاء المجازي وتركيب الصورة الشعرية لهذا التجوز المولّد بطاقة الخيال،ومادام الخيال انعكاسا للشيء بأبعاده الحقيقية، فقد تقرر أن الخيال المشابه هو ظل الإنسان، وإلباس الخشبة ثياب رجل لإفزاع الطير والحيوان تشبيها أو خيالا، ويمتد الحقل الدلالي إلى الحلم فيغدو خيال الشخص في المنام صورة مثاله، وطيف الخيال ظل الشخص مصورا في الحلم ..

حدود وتنويعات

لا يبتعد مفهوم الخيال تبعا لذلك عن الواقع ولن يسمح إلا بظهور تنويعات للخيال وتكييفات قريبة تتيح تمثيل الواقع بصورة أخرى هي التي وجه كولن ولسن في (فن الرواية) النقد لأشباهها الغربية لمحدودية الخيال الموروثة فيها ولانشغالها بالعالم الواقعي الكامن تحت الأحلام واستغوارها له . و يمكن التمثيل لها في تراثنا بألف ليلة وليلة و العوالم الفانتازية التي تضمها حكاياتها لا سيما في المسخ و التحول أو المشاهدات القائمة على التوهم كرؤية البحارة سمكا بوجوه آدمية ،أو ما يظهر من خيول ودواب لها أجنحة ، أو طيور ضخمة الحجم ، وعمالقة قساة أو عفاريت مرعبة.

وفي هذا الجو الفانتازي لا يقوم الخيال إلا بتعزيز الأسطورة و الخيال المطوّر عن الواقع بغير نظام ،ولا يحكمه إلا نسق التخريف لذا أفردت كتب النقد فصولا لهذه التآليف التوهمية و التشبهية و المعبرة عن وعي اجتماعي قاصر بالحقائق العلمية .

لكن الإنسان لم يكف عن التفكير بالنأي عن الواقع كمرجع نهائي منذ طفولة البشرية ، وما الحيوانات المختلطة المزايا و المولّفة من أعضاء حيوانات عديدة إلا إحدى مظاهر حنين الإنسان لإطلاق خياله لا على مثال (الثور بجناحين وخمسة أرجل في النحت الأشوري، وحيوان (السيزروش) بجسد غزالة وذيل أفعى منتصب وقرنين طويلين معقوفين على جدران بابل) .

وتعد اليوتوبيات مظهرا آخر لهذا التمثيل الجمعي للعالم البديل مما دعا لتصنيف أعمال كثيرة ضمن اليوتوبيات النقيضة أو البديلة أو المضادة و المغايرة ، وهي أوصاف تهدف إلى كشف برامج العمل اليوتوبي واستراتيجياته وتفريقه عن أنماط خيالية أخرى كالحكايات العلمية والفانتازيا .

يوتوبيات تقليدية

كانت اليوتوبيا كما طوّرها اصطلاحيا توماس مور عن الأوتوبيا اللاتينية التي تعني اللامكان ، قد انشغلت بالعالم البديل الممكن بتغيير الموجودات و الأشياء لتحقيق العدل والمساواة والحرية ، لكنها في جوهرها لم تبتعد عن مرجعين : الأول- مدن الإنسان الفاضلة نقيضا لقسوة المدن القائمة وغياب العدل فيها كما في الجمهورية لأفلاطون ، والثاني - الواقع نفسه الذي يجري تعديله وإصلاحه ، ويقدم لنا توماس مور نفسه أمثلة على ذلك فلما كان الحصول على الذهب حمّى وسحرا جاذبا لمغامرات معاصريه ومؤامراتهم فإنه يجعله حلية للعبيد والأطفال ، كما يتخيل الجزيرة بلا نقود ولا محامين لتوخي العدل الطبيعي والزهد بالمال لتحقيق التوازن الاجتماعي ، وهو ما تؤكده الدراسات الحديثة التي تفرق بين الفكر اليوتوبي وعلوم المستقبل القائمة على التخطيط ، لأن اليوتوبيين معنيون (بخلق أفكار وتصورات للإنسجام الاجتماعي صدورا عن الخيال الأدبي والتصور الفلسفي) كما تشخص ماريا برنيري مؤلفة كتاب رحلة مع اليوتوبيا الذي أسمته المترجمة عطيات أبو السعود: المدينة الفاضلة عبر التاريخ ، كما تؤكد تشابه مخلوقات اليوتوبيات كبشر من نمط واحد ، مجردين من العواطف الذاتية ، وهذا يدفعنا للحكم على اليوتوبيات العربية و المدن الفاضلة بأنها واقعة أيضا تحت ثقل المرجعين : اليوتوبيات الموروثة عبر التاريخ ونمطيتها ، والواقع المعيش كمادة قابلة للتعديل والإصلاح والتغيير، لا بالنأي الخيالي عنه ومفارقته كما تقترح اليوتوبيات المغايرة أو الأعمال القائمة على الخيال الحر، وهو أمر تشترك فيه مع اليوتوبيات والأعمال الخيالية الغربية المبكرة ، رغم أن القاموس الغربي يوسع مدى الخيال ولا يحدده بمرجعية الشخص وصورة الشيء كما في المعاجم العربية ، بل يماثل الخيال عندهم الصبّ والتشكيل من مادة خام – دراسة حبيب سروري حول الخيال والخيال الذاتي في الرواية الذي يقتبس مقولة اينشتاين (الخيال أهم من المعرفة) - معللا ذلك بأنه خالقها وصانعها فهي تليه في الأهمية ولا وجود لها بدونه.

ويمكن التذكير هنا بأن هذا النقد لليوتوبيات القديمة سيدشن عصرا جديدا للفكر اليوتوبي المجسد بأعمال أدبية تنقل الخيال العلمي من التنبؤ إلى التأمل ، وتستبق الاختراعات و الاكتشافات العلمية كأطفال الأنابيب في(عالم جديد شجاع) لألدوس هكسلي، والغواصة لسبر أغوار البحر لدى جول فيرن قبل اختراعها، وكذلك المنطاد لاختراق الفضاء القريب ، والسفينة فائقة المقدرة لإنجاز رحلة حول العالم كله في ثمانين يوما، وتلك الرحلات الجماعية خارج الغلاف الجوي للوصول إلى القمر قبل تفكير العلماء بذلك .

لقد كانت فضيلة الأعمال الأجد أنها تسعى لتقبل عقول البشر لحتمية التطور –أدب القرن العشرين-الخيال العلمي لمحمود قاسم- وهذا ما ضمن لها انتشارها الجماهيري لأنها منهمكة في ما يوصف بتحديد شكل المستقبل الذي يخص حياة البشر ولو على المستوى الافتراضي . وهو نفس ما تقوم به العلوم في مجال الفرضيات النظرية.

لقد وسعت الحكايات العلمية كما يرى ألبيريس في (تاريخ الرواية الحديثة) -ترجمة جورج سالم-تلك الموضوعات التي كانت أدبيات الفانتازيا و الخيال العلمي القديم منشغلة بها ، كما يؤشر ذلك جرد اهتمامات كاتب شهير في هذا الحقل هو ه.ج.ويلز مؤلف(آلة الزمن) والتي يلخصها ألبيريس بالرحلات في الزمان ورؤى المستقبل واكتشاف الكوكب الأخرى واجتياح الكائنات الغريبة للأرض والاختراعات الجهنمية كشعاع الموت والآلات الشبيهة، وهي في مجملها تحرر الإنسان من راهنية زمنه وتستثمر قوانين النسبية والتراجعات في الزمن أو استباقه لتحقيق الأحلام البشرية .

وهي ما سيتم تعديله لاحقا على وفق ما توصل إليه الإنسان من معلومات حول الحياة خارج كوكبه ، وربطها بمخاوفه من الفناء والكوارث البيئية .

الهيتروتوبيات -البديلة

ولكن التوسيعات اليوتوبية خارج حدود المدن الفاضلة ذات المرجعيات الموروثة والواقعية سمحت بظهور هدف آخر يلخصه ميشيل فوكو بإمكان تخيل وجود اللامكان في قلب المكان الحقيقي مما يتيح ظهور الهيتروتوبيات ذات المرجع المكاني ، ويورد أمثلة منمطة بحسب الوظائف لأنواع إنسانية مقترحة كالمرايا ، وفنادق شهر العسل ، والقطارت ، والسكن الداخلي ،والسجون والمقابر والحدائق ودور السينما ، وكذلك أماكن تجميع الأزمنة المختلفة كالمتاحف والمكتبات ودور المخطوطات والعملات والاختراعات القديمة وسواها..- يراجع تلخيص القاص محمد خضيرفي (بصرياثا) لمقالة فوكو(أماكن أخرى) التي ترجمها رعد مهدي.

هذه الأماكن يمارس فيها الخيال طاقته القصوى تحقيقا لوجود اللامكان في المكان الأرضي المعهود ، فالمقبرة مثلا تمثل مجاورة رمزية للحياة في قلب المكان التقليدي وهي فضاء غامض

سمح للبشرية برؤية مصائرها المقبلة عبر تهذيب المدفن كمكان خارج وظيفته النمطية ، فصار بوجوده مجاورا العيش الأحياء وبصرهم اليومي مناسبةً لاختراع ثقافة المقبرة المتمثلة بالزيارات والنذور والشموع والورد ، والعناية بالمكان وزراعته وإضفاء الفن المعماري عليه، واستخدام الخط على الشواهد والتعريف بالموتى حتى بناء الأضرحة الفسيحة التي تصلح للسكنى في استعادة للاعتقاد بحياة الموتى ، وهي مظاهر لتنشيط الخيال وتحريره .

لم تعد الحاجة قائمة إذن لرحلات من أي نوع خارج الزمن كما في رحلات جلفر ولقائه بالأقزام والعمالقة، ولا خارج المكان كالرحلات في العالم العلوي : المعري في رسالة الغفران ومشاهد الجنة والنار والأعراف ولقاء الموتى من العلماء والشعراء ومحادثتهم، و عمل دانتي –الكوميديا الإلهية المشابه في خطته وتفاصيله العروجية .

إن قليلا من الأعمال المذكورة يمكن وصفها بالتأملية فيما تنصرف أغلب مؤلفات الخيال بأنواعه –العلمي والفانتازي واليوتوبي –إلى التنبؤ استنادا إلى فهم خاص للقوانين العلمية أو توسع في تفسيرها وتشغيلها وإجرائها.

النقد السياسي

يستخدم الكتاب الفكر اليوتوبي الجديد لمقاومة المظالم والحجر الواقع على الإنسان ، وتمده خيالاته هنا بفكر معاكس يهول ما يمكن أن تصنعه الديكتاتوريات لمقاومة الفكر ، وهو ما تجسده رواية ري برادبري ٤٥١(فهرنهايت) وهي الدرجة التي يشتعل فيها الورق فتحترق الكتب مُدينا ما كانت تفعله محاكم التفتيش وأعادته المكارثية بصدد الكتب وحرقها بشكل علني ومعاقبة مقتنيها ، فيسبب كتاب ديفد كوبر فيلد في تعاطف رجل الإطفاء مع مقتنيته التي أهدته الكتاب ، ويرفض حرقه الذي يعرض على شاشات التلفزيون التي أدمن عليها الناس بديلا للكتب ، ويهرب بعد قتل رئيسه إلى المكان الذي يتجمع فيه أنصار الكتب لإحياء الكتاب رمزيا ومقاومة حرقه الذي يمثل تدمير الفكر فيقوم المجتمعون بإطلاق أسماء الكتب على شخصياتهم .

وقريبا من هذه الفانتازيا الانتقادية يقف عمل جورج أورول (١٩٨٤) وما يفعله الأخ الأكبر لتثبيت فرديته وتحريم الحب والصلات بين البشر وجعلهم نموذجا واحدا في الزي والتفكير والتجسس على ما يحلمون به أو يعتقدون.

ويحلم كتاب عرب قليلون بعالم مضاد بديل لكنهم يعلنون رغبتهم بانبثاق اليوتوبيات المعدلة لعالمهم القائم ، فيحلم أحد أبطال قصص يوسف إدريس وهو ينتظر ولادة طفله بأن يولد الإنسان كبيرا ثم يتراجع عمره حتى يدركه الموت رضيعا لا يفقه قسوته، وكما يتخيل توفيق الحكيم ما يحصل سنة مليون في قصة قصيرة تحمل هذا الاسم بأن الناس لا يموتون ، صانعا يوتوبيا مضادة أو بديلة ، موظفا طاقة الخيال ليعبر عن هذا الحلم البشري الذي أشغل الكتّاب منذ زمن الملاحم الشفاهية القديمة .

المواطن الأبدي

تحررت موضوعات اليوتوبيات البديلة أو المغايرة من الموضوعات النمطية حول المواطن الصالح لتسمح بظهور ما يسميه محمد خضير المواطن الأبدي الذي لا يغادر مدينته ويعوض ذلك السفر خارجها بالغوص في طوبوغرافيتها وتاريخها ومظاهرها المدينية وأعراقها وثقافاتها ويستلهم إشارات المكان فيها ليركّب من ذلك كله هيتروتوبيا أو مدينة لامكانية في المكان نفسه ، مستخدما وعيه المسقط على مفرداتها لخلقها مجددا وإعادة تكوينها أو (إعادة اكتشافها باستمرار) متناسيا (أية حقيقة متواترة عنها) بدءا من اسمها ، إذ يقترح محمد خضير اسما بديلا لمدينته –البصرة– هو بصرياثا الذي يلامس جغرافيتها الحقيقية عبر رنين (البصرة) والاستدعاءات التاريخية لها ، ومزاوجة ذلك بالأسطورة أو الخرافة حول تاريخها وتجذر الأشياء المختلفة فيها من نباتات وأشجار كالنخيل ، والطبيعة كالنهر وجداوله، والصحراء وامتداداتها ، ووسائط التنقل –السفينة والقطار والعربات– ومبانيها وساحاتها وأسواقها.إنه تاريخ شخصي للمدينة وموضعة لها في الوقت نفسه .

لكن محمد خضير يكتشف بفعل الحروب التي شهدتها المدينة عبر تاريخها –حتى القريب والمعاصر– تجعله يحصرها في هذه الزاوية من الرؤية التي تلاحق امتداد المدينة وخلاءها الصحراوي ثم ترصد تصحرها الداخلي بخلوها من البشر بسبب القصف المتبادل خلال

كانت اليوتوبيا كما طوّرها اصطلاحيا توماس مور عن الأوتوبيا اللاتينية التي تعني اللامكان ، قد انشغلت بالعالم البديل الممكن بتغيير الموجودات والأشياء لتحقيق العدل والمساواة والحرية ، لكنها في جوهرها لم تبتعد عن مرجعين : الأول- مدن الإنسان الفاضلة نقيضا لقسوة المدن القائمة وغياب العدل فيها كما في الجمهورية لأفلاطون

الحرب والهرب من الموت المحتمل حتى تصبح المدينة شواخص جرداء من روحها التي يضفيها عليها البشر.

لكنه يتوسع في عمل قصصي لاحق هو (رؤيا خريف) لبناء مدينة بديلة تنهض بعد الحرب وعودة الأسرى والجنود ، محققا المفهوم الهيتروتوبي الفوكوي(إمكان وجود اللامكان في قلب المكان الحقيقي) وهنا يستعين بالطاقة التي يتيحها الخيال العلمي فصف المدينة من برج متخيل قائم على قوانين هندسة افتراضية يختلط فيها الوهم بالهندسة متناصا مع لغز البناء الذي صممه سنمار ووضع أمكان هدمه في زاوية سرية منه جوزي بالموت لأنه حامل السر الوحيد.

يسمح بناء البرج بظهور كتابات صباحية على أحد وجوهه ، بينما تطلق الساعة الطافية ومضات خضر رنانة بقدر الزمن الذي تشير إليه. كما تسمح المصاعد بالدخول لرؤية الخرائط والوصول إلى القبة الزجاجية للتمثال.

وهذه التقنية تتكرر في(صحيفة التساؤلات)حيث يكتمل بناء المدينة من جديد ولكن العثور أول على اسم لها بانتظار العائدين إليها من مهاجرين ووافدين وفي المساء تظهر على شاشة المرقاب الكبير عبارة دونتها يد متسللة على الطابعة تساءل عن الاتجاه الذي تقع فيه بصرياثا المدينة المنقرضة ويقص أمين دار المحفوظات حكاية الكتاب الذي يحل بعض الألغاز وهو كتاب التساؤلات. الذي يحل لغز المدينة عبر كرات مختلفة الحجم تمثل أكبرها المثال الفيثاغوري –الهندسي لفكرة الكرة ذات القدرات الخارقة والتي بنيت المدينة كجوهرة كبرى على مثالها.

ولقراءة القصة نحتاج لاستحضار سياقها الهندسي هذا والذي يتحكم بفضاءاتها ومداخلها وأقبيتها وغرفها المخبئة للأسرار، وسيلاحظ القارئ استفادة محمد خضير من حقائق العلم مع إيقاع ثان يسير بموازاته هو استحضار الإطار السحري لمدن الخرافة وما يحصل فيها من أسرار وخوارق ..وهي تقنية يستفيد منها أيضا في قصة (حكايات يوسف) حيث يعاد بناء المدينة بعد الحرب وتقام على جزء من أرضها دار للطباعة ويصل القاص عبر مصاعد كهربائية في عمود محوري ويرى لانساخ والمحققين والمؤلفين يعملون في مقاصير خاصة في جو أسطوري وتشي الأسماء الأولى لهم بأنهم كتاب حقيقيون من البصرة نفسها وعندما يسأل الراوي عنهم يعلم أنهم موجودون بأشباحهم لا بأسمائهم وهذا يسمح ببقائهم في جلستهم الأبدية تلك يؤلفون دون الانتهاء مما ألفوا لأن ما يدونونه على الصفحات يختفي جزء منه وبذا يظلون في مكانهم لأنهم لو أنهوا الكتاب لاختفوا تماما وتنتهي القصة بالعثور على مرآة عجيبة مصنوعة من معدن نادر بحجم هائل تعكس الشمس عليها صورة المدينة بمراحلها الثلاث: أول الصباح وعند الظهيرة ووقت الغروب ولذا يتكرر مشهد مراقبة الأهالي لحركات المرآة وما يظهر عليها كل وقت.يطمح محمد خضير إلى (الخروج من طبيعة الرواية إلى صنعة الاختلاق ومن وظيفة الإمتاع إلى سلطة التعجيب) ولعل هذا الهاجس هو الذي وضعه قريبا من الخيال العلمي ولكن بتوظيفه لتوصيل الجانب العجائبي والسحري على سطح مدنه المتخيلة بعد نهوضها من رماد الحروب والانكسارات . لقد استبدل بالمدينة المنهارة يوتوبيا كي يحتفظ بحقيقتها الأصلية كما يقول،فكان عمله هيروتوبيا بجدارة وإن اقترض كثيرا من أحلام الهندسة غير التقليدية والمعمار الغرائبي.

ناقد واكاديمي عراقي يقيم في مسقط

أقنعة محمد خضير

عوّاد ناصر

يكتب هذا الرجل المدعو محمد خضير بقلب مخطوف، وإذ أقول الرجل لكي لا أختصره إلى كاتب، حسب، أما انخطافه، أو اختطافه، فيرجع إلى تلك الحال التي "يمرق" فيها وعبرها ومنها وإليها إلى مخلوقاته البعيدة، الموغلة في البعد، حتى كأن (الرجل) يلتقط صوراً بمهارة حوذي بصراوي يركض خلف عربته بخفة حصان شبع وفتي لكن حزين مثل حصان تشيخوف.

يلتقط محمد خضير صور الوجوه في حدائقها/ الحدائق ليحيلها إلى حدائقها/ الحقائق.. على أن حقائق الكاتب الماهر هي في جملة مخترعاته الشخصية التي يخترعها من عدم فلا شكل لها أو حيثيات غير ما يؤسسه هو من أوهام حقيقية.. وذلكم هو الإبداع = الاختراع.

الشخوص والشخصيات (التمييز بينها يتعلق بطبيعة الخيال وعلاقته بالواقع) "تمرق" هي الأخرى في مضمار الكتابة وقد وضعت إلى جوار بعضها بعضاً في نسيج اللعب واللعب المقابل، فلا تكاد شخصية تظهر (أو تمرق) حتى يدحوها شخص ويدعوها إلى حوار أو رقيم أو تنور، فثمة الخبازة "على طريقه الترابي، الى المدرسة الابتدائية" إلى جانب ستيفان زفايج، بل يحضر زفايج لماماً ويبقى التنور.. تنور الخبازة متوهجاً بنار أزلية جعلت الرجل/ الكاتب/ محمد خضير لا يبارح التنور علي عجل بل هو يرى إليه حديقة من حدائق وجوهه العديدة عبر تاريخ الوجود القلق.

محمد خضير في كتابه هذا ليس مقالياً ولا قاصاً، بل ثمرة الإثنين، إنما تطل القصة القصيرة، لغة وبنية، بين السطور، عرقاً دساساً، لا يبارح حامله، إذ أن تلك الرائحة التي شممناها، في قصص محمد، منذ المملكة السوداء، تظاهرته الإبداعية، لم تزل تعبق في المكان: مكان النص، ووجهاً من وجوه حدائقه، تشيع تلك الأسئلة المتعلقة باختبار الذاكرة الحية للموجودات وأساليب اشتغالها عناصر أساسية في الكتابة.

الموت؟

الموت، هنا، فكرة فلسفية شخصية تتلخص بإعارة واستعارة الأقنعة الجميلة، فكل راحل يسلم قناعه لراحل محتمل، علي أن الأقنعة المستعارة والمعارة هي بمثابة رايات رفعها، ويرفعها، أولئك الناس الذين يتميزون بوجهة نظر جديرة بتأمل "حديقة العالم".

"... فما أكثر البستانيين الذين سبقوني إلى حديقة الوجوه، وما أكثر اللأقنعة الجميلة التي بعثرتها رياح الحديقة وزوابعها، ودفنتها بأوراق أشجارها، قبل أن تتمكن الوجوه من تذكر ماضيها. لكن الأقنعة الناجية من التفسخ، هي التي ستروي حكايات الوجوه التي افتدت أعمارها بعصارة أجسادها العائدة إلي تربة الفساد والموت. إن جمالها وهي تتفسخ يفوق جمالها وهي تحيا".

تحولات الوجوه هي التي أفضت إلى تغيرات الأقنعة التي يرصدها محمد ليرسم ذاكرة متغيرة، بدورها، تليق بأكبر التحولات وأصغرها، فلا يقيم الراوي في قناع ما طويلاً، ينتقل إلى حديقة "الأعمار المتسارعة".

بستانيو محمد خضير هم أولئك البناة المهرة الذين وضعوا لبنة أو في سياج أو خشبة في قنطرة أو نافذة في زقورة أو شمعة خضراء في أفئدة العشاق أو طرحوا سؤالاً لم يجب عليه حتى اليوم، ومن جرى في مضمارهم أو عُدّ منهم: فريد الدين العطار والمعري وجبران خليل جبران وغابريل غارسيا ماركيز وبائعة الخبز ومعلم القرية وحارس الحديقة وبورخيس وطاغور وذلك الجندي الذي قتل في الدقيقة الأخيرة من الحرب قبل أن تتوقف. أي أن لائحة البستانيين لا تخص أولئك الذين عرفتهم البشرية كنجوم في سماء حديقة الوجوه، حسب، بل أولئك المجهولين والمنسيين من الناس الذين لم يقيموا في "حديقة العالم" بلا مبالاة، بل هم المعنيون بتأملها واستيضاح آلامها العلنية والخفية.لا أدري لماذا أحسست بمحمد حزيناً، خلاق الحزن، في كتابه هذا، وما طرحه في صحائفه مراثي عدة لحدائق وبستانيين شكلت البنية التحتية لأحزان كاتب معني بتأمل "خان العالم".

عراقيون
من زمن التوهج
العدد (1765)
السنة السابعة
الخميس (8)
نيسان 2010

عراقيون
من زمن التوهج
العدد (1765)
السنة السابعة
الخميس (8)
نيسان 2010

يختار محمد خضير طريقة أخرى في اصدار كتاب. بل تكاد تختلف عن التي يفضلها. فهو يبعث باشاراته الاتصالية - كتابه - من مكان يبدو قصيا في ابتعاده عنه. هو الذي عرف عنه مثابرته وتأكيده فكرة (المواطن الابدي). وحرصه على الانتظام في حياة مكانه (البصرة) دافعا بفكرة الانتماء المكاني من ملاحظات واقعية الى أخرى أسطورية نجدها حتى في التسمية فتنسحب البصرة لتصبه «بصرياثا" . مكان ومصائر وعوالم تنقذف من الماضي الى الراهن ومن الماضي أحيانا الى المستقبل. هذا الانقذاف وتقاطع المصائر، غالبا ما يتم بأجل القطيعة مع الراهن.

علي عبدالأمير

محمد خضير يخرج من عزلته الذهبية

الراهن الذي أحال المكان الى علامات رعب، ثمة الحرب وثمة نتائجها: " فالمدينة ذاتها تغص بالحشود الوافدة اليها من المدن الأخرى، جنودا وصحفيين ومراسلين ورجالا يقتفون أثار أبنائهم المتوجهين الى الجبهة امتلأت بهم الشوارع والساحات والفنادق وخيام الطريق. بل إن هذه القطيعة مع الراهن والانتقالات الماهرة كلعب على الأفكار والصور والتشخيص الواقعي - التاريخي، يضعه محمد خضير في شبه تمهيد سبق كتابه "رؤيا خريف ". الصادر عن دار أزمنة – الياس فركوح - عمان ١٩٩٥وبدعم من مؤسسة عبدالحميد شومان فيقول: "وهل من موضوع، كالحرب، يتقدم بالمحال على الممكن ويسوغ الشطوح الرمزي مالا للحقيقة المقيدة، ويسبق المطلق المجرد فيه الملموس المقرب ؟ أو ليست الفواجع جهة للفراديس ؟ فالمدن المحاصرة تلفظ أهلها وتزحف الى الصحراء، وتستجير بزمانها وترحل الى مبتدئها، والكتابة تنحرف عن سكتها وتطارد اشاراتها معناها، والمخيلة منكسرة. والمؤلف طريد، وحيد، محاصر، حيران، غريب.".

القصص هنا في مجموعة "رؤيا خريف " تتحدث عن الوقائع بوصفها رؤى. هناك دائما رؤى، لا أحداث، ومن هذه الرؤى يمكن للكاتب أن يعيد تشكيل مدياته كما يريد من دون أن يقطع عنها محمولاتها واشاراتها الواقعية فتبدو وكأنها تخفق بجنان الفن وترحل الى آفاقه الخلاقة، في الوقت ذاته فهي تأخذ من الواقع بؤرا تشغل تلك الرؤى وتدفع بها. الشخوص والأفكار والنسيج كله يبدو في القصص وكأنه يطلع من (ميثولوجيات) المكان، ثم تمضي الحكاية وبكل ازمانها الى منطقة متخيلة، منطقة تعيد بناء ما تهدم وتحيل واقعها المدمى والمتشظي الى نوع من المأثورات التي لابد من إقامة علامات لها في المدينة، أبراج، عمارات، شكل جديد للمدينة ومن خلالها يمكن قراءة تاريخ الوقائع المرعبة التي تجسدت على أرضها. الكاتب هنا مسكون بيقين المكان وتحوله الى نقطة ارتكاز جديدة للمعرفة، للمعالم:لحضارية، للحكمة، بل ان المعالم المتغيرة دائما يختارها وهي تطابق ذلك اليقين. يقين خروج المكان من شظفه وبؤس علاماته الى الاندراج الطبيعي في البناء وتقويم الأثر واصلاح ما تهدم. محمد خضير يحيل، الرموز التاريخي والأحداث الماضوية الى علامات ذهنية وبسلامة نجدها تتلاقى مع إشارات واقعية تحولت هي أيضا الى علامات ذهنية، وبطريقة الرسم المتأني نجدها تتحلق في معطى جديد، وكأنه يرسم للمكان ميثولوجيا الشخصية، "أتراحاسيس، سنخاريب، الجاحظ، بديع الزمان، الحريري، بدر شاكر السياب، جيكور، ساحة أم البروم، جندي جريح وشاعر في الحرب، حانة الوردة البيضاء"، ثم فندق "الحكماء الثلاثة »، المكان الذي نجده وقد أصبح ملتقى للمصائر هذا والأشخاص الذين ينقذفون الى المكان لتفحص علاماته المتناثرة، ويصبح بالامكان التعرف على عبارة رؤيا (شمش): د،لتشرق شمسي على أرض الجنوب وليمتا قوس قزحي على البحر بوابة تعبر منه سفن العالم". أو تلك العبارة التي يقولها (سن) المنير والتي تكثف عبر اختيار الكاتب لها، فكرة توقه للعبور من الراهن صوب أوقات أقل رعبا واحتمالات للتطور الطبيعي وزيادة الفاعلية الانسانية: " لينقشع الغبار، وليتوقف المطر الدموي، ولتتدفق السيول الغزيرة فتغسل الأرض من الدماء والجثث وتجرف بقايا الأسلحة المحطمة. وليظهر السهل الأخضر يشقه نهر الحياة جاريا الى البحر البعيد".

هذه الإشارات عن قوة النسيج في واحدة من قصص محمد خضير، تأخذنا الى نوع من التشكل المعرفي العميق الذي يصبه الكاتب في قصصه. إنه يأخذنا الى نوع من المكابدة التي لولاها ما جاءت فكرته في القصة بهذه الدرجة من الاقناع، فهو ببراعة ودقة علمية يرسم لنا برجا في قصة " رؤيا البرج "، هو حاذق فيها كمهندس مجدد، ولولا براعته في البناء لما كأن مقنعا في رسم تلك المتاهات التي ينتظم فيها البرج كرؤيا وأسرار. كذلك الحال في قصته "حكايات يوسف " المبنية على جوهر إنساني بسيط يبدو مشعا وسط تلك الدهاليز والأسرار التي يحتويها مبنى جديد تشكل: "عندما اعدنا بناء المدينة، بعد الحرب ".

بينما في قصة «داما، دامي، داعو» نجد تلك القدرة على تحويل اللعبة الشائعة الى تراتب ذهني وفكري وقراءة عميقة لتصادم الأفكار. إنها قصة تقوم على فكرة البناء التركيبي فيما هذا البناء لا يصب في خدمة الشكل حسب، بل في حسن وقع المتن الحكائي لها. وهذه تتطلب معرفة بقوانين اللعبة وجاءت هنا مزدوجة، اللعبة الحقيقية ولعبة الكتابة أيضا التي ترق لغتها هنا عند محمد خضير، حتى عندما يذهب الى وصف تفصيلي كهذا: «لعبة الداما، سيدي، لعبة الأعمار القصيرة، سأبرهن أمامك امتداد المسافة في حدود الرقعة، وكيف أن مصيرنا لا يساوي مسعانا، وأن ازماننا أطول من أعمارنا، انتظر كلانا هذا اللقاء ليختبر صدق برهانه ويقارع البهتان، إن كنت مستعدا فضع كلمتك في مربعات الافتتاح كي أسمع قرقعة أحجارك ".

ومثلما أشرنا الى قدرة التشكل الفائقة للمعارف والأفكار في قصص محمد خضير المنوه عنها، نجدها مرة أخرى تتكشف في قصة "أطياف الغسق ". فهو هنا يحدثنا بوصف العارف والمدقق لمفاهيم الفيزياء الحديثة ~ البصريات بخاصة - كذلك برامجيات وتقنيات الحاسبات وقدرتها على اختزال المعلوات و تنظيمها . فهو يأخذنا ا لى مزاوجة بين هذا العالم التقني - إذ يتحقق وُ سدينته المتخيلة - وبين عوالم (فطرية) تتمثل في وجود الحفيد الرابع للنحات الفطري العراقي منعم فرات !، وينشغل هذا الحفيد بمهمة تشكيل أطياف الغسق عبر المعاونة التقنية في تجسيد رمز حي ومؤثر للمدينة يقام على أطرافها. في متن النص القصصي نجد كشفا لواحد من المعالم العراقية الفياضة، إذ نقرأ هنا في روح وخيالات وسيرة منعم فرات، ونقرأ في ميثولوجيا وقته الذي انفصل عنه ليعبر عنه بما عنده من روح. خروج المدينة من رعبها. شيمة تكتمل مع توالي النصوص، ففي قصة آخر الكتاب نقرأ: "اكتمل بناء المدينة، وحق لها أن ترتبط باسم تعرف به بين المدن المحيطة التي تفتت وحالت ، "خرائب وتلال وأعمدة مائلة ". ومع هذا البناء ثمة المرقاب، مثلما ورد البرج، ثمة طابق المرقاب مثل مفاتيح الحاسوب في قصة أخرى ثمة الشاشة. وهذا كله توق الى مستقبل سيأتي، ولكن ليس عن طريقة بديهية التطلع البسيط، بل ثمة تساؤلات فيها من تلاقح الأفكار وتصادمها ما يقلق البديهية ويجعلها أشبه بلغز ذهني وممر الى اكتشاف المعرفة وهذه تتجمع في كتاب فريد حمل عنوان (كتاب التساؤلات) ويحفظ في (دار المحفوظات) الذي يعمل فيه الراوي.

"قصص هذا الكتاب، متضامنة، رؤيا واحدة، متكافلة في البراهين التي تجليها. متكافئة في النتائج ولم تكن لتبدو كذلك حين نشرتها متفرقة. إذ أخذتها الظنون على انها أقباس مشتتة، ترتضع من منابع بعيدة وهاهي تتراص. تعرضها البراهين المتكافلة، رؤيا تتغذى من مراضع موضوع واحد، موطنه (بصرياثا) وزمانه زمانها، زمان

القصص هنا في مجموعة "رؤيا خريف " تتحدث عن الوقائع بوصفها رؤى. هناك دائما رؤى، لا أحداث، ومن هذه الرؤى يمكن للكاتب أن يعيد تشكيل مدياته كما يريد من دون أن يقطع عنها محمولاتها واشاراتها الواقعية فتبدو وكأنها تخفق بجنان الفن وترحل الى آفاقه الخلاقة

عراقيون
من زمن التوهج
العدد (1765)
السنة السابعة
الخميس (8)
نيسان 2010

حربها وسلامها".

"الحكاية الجديدة " سيرة نظرية تنساب في مجرى مجاور القصص

في العنوان الثانوي الذي وضعه الناشر على غلاف كتاب محمد خضير "الحكاية الجديدة "، تم ترحيل جنس الكتاب الى النقد فقد وضعت عبارة – نقد أدبي – بينما هو ليس كذلك تماما، فالكتاب هو مجموعة محاضرات سبق لمحمد خضير أن قدمها لجمهور من الأدباء والطلبة، أنها محاضرات تمت إعادة صياغتها في الكتاب لتغدو مقالات: "وما زالت هذه المقالات تحتفظ بذلك الطابع التجريبي المنفرد، فلم تدخل في حساب النقد الأدبي ومنهجيته، ولا في مداخل النظرية الأدبية ومصادرها، الا بما سمح المدخل المشترك بين التجربة الخاصة والمبدأ العام".

هي مجموعة من النتائج الشخصية التي توصل اليها الكاتب في بحث مطول حول الحكاية، أسرارها تفاصيلها عناصر تكونها وكذلك تأريخيتها ووظيفتها أيضا. ومن ثم فهي براهين بسيطة في اشكال القص يحدو الكاتب الأمل في تثبيتها مثلما فعل من قبل ألان روب غرييه في (نحو رواية جديدة)، وميشيل بوتور في (بحرث في الرواية الجديدة)، وأمبرتوإيكو في (العمل المفتوح).

الكتاب تضمن عدة فصول تتضمن رؤى الكاتب في الحكاية ومقترباتها في النص القصصي، وأغلبها كانت تتمحور حول سؤال نشط وذكي وجوهري: "أي دافع هائل خلف أو أمام هذه الرحلة الطويلة ؟ لماذا هذا الانتزاع الرمزي والتحليق فوق الطبيعي، وفوق الواقعي على عالم البشر؟

ما من إجابة كاملة ما دامت الرحلة مستمرة."

يأخذنا محمد خضير الى "عصور الحكاية " ويسميها عصر النشأة، وعصر اكتشاف الحكاية وعصر العودة الى الحكاية. وهو العصر ألذي تمادى فيه أكثر من كاتب الى "كهوف الرمز المغلفة بالأحداث الخيالية حيث البشر يفقدون أنوفهم، أو يخترقون الجدران بسهولة، أو يتجاوزون جاذبية الأرض دون عودة ". ونقرأ في أصول الحكايات الغربية، الايطالية والانجليزية.. نجد عناصر الاتصال مع الحكايات التي يزخر بها الشرق، هنا يقدم الكاتب لابديهيات التأثر وما نقل عن استفادة الغرب من الشرق في بناء حكايته الخيالية، بل يقدم تحليلات تاريخية سوسيولوجية في هذا الشأن: "إن انتقال الحكايات العربية والحكيمة الى أوروبا يعد أسطورة بحد ذاتها، فقد عكف الرهبان والرحالة في الخفاء على ترجمة نسخ عربية وهندية وأحيانا من ألسنة التجار والمسيحيين الهاربين من الدولة الاندلسية في ظروف خيالية وغامضة. وكان الصراع من أجل الحصول على النسخ الأصلية يتم بأساليب أكثر تعقيدا وغموضا. كما كانت النسخ تختفي أو تضيع أو يقفل عليها في مكتبات الاديرة والقصور، يحذف منها أو يضاف اليها". ثم يذهب الى توصيف للحكاية حين تم تأصيلها كعنصر للتداول الذهني والمعرفي في الغرب ويسمي طرفي التداول بين الحاجة الذهنية والحسية للناس من جهة وبين التفاصيل الجديدة للأحداث في الواقع والتي كانت تصعد على حساب أنهيار القيم القديمة. فيما يسمي عناصر الخصب في الحكاية العربية ويعتبرها خروجا على عملية القسر التي طبعت الحياة العربية في أغلب فتراتها. ومن عرض كهذا لعناصر الحكاية وعصورها الى تشخيص لمهمة القص، والمهمة الأثيرة للقصاص، فهو عند محمد خضير، مثلما حرف صغير، سليل المهرة في العمل اليدوي وألذي يتصاعد عبر عمله الاحساس بالتأمل والبطء، والدقة، والاخلاص، والزهد، والكفاف. ويذهب عبر هذا الى كشف آرائه الشخصية عن بعض ما يحكم كتابة القصة عراقيا وعربيا، وسبل الخروج من الانماط والعودة الى روح الحكاية ونبعها. فيما حفل فصل "القصاص المجهول " بصياغات عالية لفكرة القناص بين ما يكتبه القاص حقا ويكونه في الواقع من سيرة، فيتوقف عند زعم مؤلفي القصص على أنهم يستمدون أحداث قصصهم من واقع الحياة، بينما "النص لا يؤلف أو يصنع، وانما هو يوجد، بصوره وأفكاره في الطبيعة، فيجلبه (المؤلف) الأخير الى المكان والزمان اللذين يناسبانه ".

ولكتاب القصة أو الحكاية، مدينة وهمية مشتركة، فهناك عناصر واحدة، هي عناصر الحلم، ورموز تتصل بين أقاليم قد لا يجمعها الا الخيالي، هكذا أثبتت براهين القصة أن اليوتوبيات ليست خارجنا. وهذه البراهين يرسم لها محمد خضير خطاطات من جهده الشخص، فيها توضيح لطرق التأثير والتتابع ما بين نواة القصة، اليوتوبيا، البحث أو السفر، المخطوطة وعلاقتها بالواقع، المؤلف أو الراوي ثم التشكل عبر النص. هذا يشكل لاحقا القصة، علاقتها بالتمثل الذهني ثم من كل هذه العناصر هل تكون ثمة دلالة على وجود المؤلف ؟ انها تدلل أصلا على مجهوليته ؟.. أسلوب الخطاطات الشروحية، يستخدمها الكاتب في فصل آخر من كتابه، هو "مجرات التأثير" للتدليل على فكرته التي يرى فيها بأن الآثار الأدبية تترتب بتعاقب تاريخي زي بؤرة مركزية جاذبة يمثلها (أثر أصلي) يولد حوله مدارات متراكزة، متوالية. وعطفا على فكرة اليوتوبيا وأثرها في الحكاية ثم في شكل القصة، يبحث مطولا في "مدينة الرؤيا" ويذهب الى تفصيلاتها، هندسيا، معرفيا، خلاصة بحث وتوق انساني ونماذج من علاقات تتصل أو تنفصل.. وفي آخر كتابه، يتحدث محمد خضير في لقاء أجراه معا الشاعر رياض ابراهيم، حول عناصر الكتابة القصصية. في تجربته الشخصية... متعة لا تضاهى في صياغة الكتاب لفريا وعقليا وإحكاما في النتائج وأسلوب عرضها.. أبعد عن منهجية النقد كانت (مقالات) محمد خضير في كتابه "الحكاية الجديدة ". ولكنها الاقرب الى دقة الترصيف وعلميته...

محمد خضير نخلة البصرة

توفيق الشيخ حسين

عندما يلتفت الشاعر العربي الى الوراء فانه يجد وراءه تراثا ضخما من اروع ما قالته الأمم من شعر .. وهذا التراث الضخم هو المسند الفكري والفني العظيم للشاعر في خطواته نحو الأضافة والتجديد ..

اما كاتب القصة فلا يجد شيئا غير الحكايات الشعبية المتداولة مثل (الف ليلة وليلة) وفن المقامة وكلها بعيدة عن القصة بمفهومها الحديث، ولهذا فأن القاص العربي يملك مسؤولية مجهدة من اجل ترسيخ القصة كلون ادبي له ابعاده ومعالمه في ادبنا العربي الحديث ..

ان القصة بشكل خاص بين كل الأنواع الأدبيةالأخرى، اذ حلت لدى الشعوب الحديثة محل الملحمة القديمة أو السيّر الشعبية ووقفت موقفا وسطا بينها وبين التأريخ لأحداث المجتمع وحركته، فأنها تقدم وسيلة ابداعية فذة لأستحضار اجماع الثقافة الروحية لشعب معين ونقدها بكل ما تحمله تلك الثقافة من مؤشرات التأريخ ...

ان انسان العصر الحديث قد ورث حياة مثقلة بالأحزان والهموم .. بالحب والعطف .. بالمسؤولية واللامبالاة في آن واحد .. وحضارتنا حضارة معقدة لا يسهل على المرء ان يحيا في كنفها دون ان يضع قدمه على نقطة ارتكاز ليحدد مكانه ويكتشف ذاته وذوات الأخرين ..

فالأنسان المعاصر مشدود الى ماضيه وهو في تطلعه الى القمة مرتبط ابدا بالسفح وهو في نضاله الطويل يشدّه المصير المجهول .. ومع كل التناقض الموجود في العالم لا بد من النضال والبحث فالطريق طويلة وشاقة والأنسانية ما زالت تسير بالرغم من كل شئ .. الحرب .. الجلادون .. الضعفاء .. عشاق الدعارة في الليل .. الشحاذون .. وربما يصدمنا الواقع بمرارته لكنه واقعنا على اية حال ولا بد من العيش فيه رغم القسوة والمرارة .. حيث يقول الناقد الأمريكي المعاصر "البرت كول":

(نحن نريد من القصة بادئ ذي بدء ان توضح واقعا كان خافيا علينا وهو ليس كواقع قصيدة يتشكل من ايقاعات وتماثلات وليس طقسا من طقوس الدراما أو واقع عواطف مجردة، ولكنه نسيج لمعنى خفي نراه في حياتنا اليومية، وأن علاقة القاص الخاصة بالواقع تلزمه بأن يسجل وأن يتحرى الصدق في تسجيله) .

ابرز الأتجاهات على القصة العراقية هو الأتجاه الواقعي لأنها تتحدث عن اناس يعيشون على الأرض وأكثر هؤلاء الناس من العامة الذين نلتقي بهم في الشارع والسوق والحقل والمصنع وتتناول قضايا المجتمع العراقي .. فالقصة العراقية تقدمت خطوات مهمة وخاصة في خضم الويلات والأنكسارات فالزمن صعب زمن الأبداع الحقيقي .. من هنا دخل القاص العراقي محمد خضير هذا الميدان مؤمنا بأهمية الحداثة والتطور .

يشكل ادب القاص محمد خضير في رأي " د. علي عبد الأمير صالح " ظاهرة فريدة في الأدب العراقي المعاصرليس بسبب كون هذا الكاتب البصري واحدا من المع القصاصين العراقيين والعرب بل لأنه مجنون الأبجدية وصانع الحكايات أو مخترع الحكايات اذا استخدمنا تعبير " غابرييل غارسيا ماركيز " ..

ولأن محمد خضير رجل دؤوب وصموت في آن واحد، فقد عكف على القراءة والدراسة العميقة والبحث عن كل ما هو جديد وخارج المألوف .. واستطاعت اعماله السردية ان تتكامل في الأقناع بتجاوزها لمقولات الجنس الأدبي المحدد. وبتأهيل وبلورة شكل القصة القصيرة في الأتجاه الفني والفكري الحديث .. منفتحة على مختلف الأشكال التعبيرية ذات العلاقة بالنص السردي مثل الشعر والأسطورة والرواية واشكال الحكي التراثي والشعبي ولد القاص محمد خضير في البصرة عام " ١٩٤٢ " درس وتخرج في دار المعلمين في البصرة ..

يركز محمد خضير في نصوصه على دور المكان وعلى المغيب "من الناس والأماكن" ..

صدر له : المملكة السوداء ١٩٧٢ .. في درجة ٤٥ مئوية ١٩٧٨ ... بصرياثا صورة مدينة ١٩٩٣ ..

رؤيا خريف ١٩٩٥ .. الحكاية الجديدة ١٩٩٥ .. لم يكن محمد خضير معروفا على نطاق عربي الا بعد نشر قصة " الأرجوحة " في مجلة الأداب البيروتية وهي من قصص الحرب المكتوبة بعد نكسة حزيران ١٩٦٧

كما يقول محمد خضير: "عندما كتبت هذه القصة كنت في سن الخامسة والعشرين ووجدت حقيقة صعوبة في السيطرة على المشاعر الذاتية التي كانت تختمر في نفس شابة قليلة الخبرة في السياسة والحرب لكني كنت على وعي كافي بظروف كتابة القصة .. ومع ذلك كانت الموازنة صعبة بين الحدث الكبير وفن التعبير عن سخونته وأثره وصدمته " ..

القاص محمد خضير لم يغادر مدينته "البصرة " شأنه شأن زميله الراحل الشاعر محمود البريكان .. هو نخلة البصرة راسخة غزيرة الثمر الذي يتجدد عبر المواسم .. من شدة حبه للبصرة كما يقول عنه " ياسين النصير " نادرا ما كان يغادرها الى مدينة اخرى، لا بل انه آثر ان لا يرحل عن العراق نهائيا رغم الظروف القاسية التي مر بها .. فهو يؤمن ان من يخرب عشه في مكانه الشخصي يمكن ان يخربه في أي مكان يحل فيه ..

لذلك بقي يتابع ما يحدث لمدينة العراق الكبرى " البصرة " من ويلات وحروب وتدمير فرصد يوميات وكتابات غائرة في الواقعية الرمزية والتعبيرية ما يحدث لهذه المدينة من تحولات تدميرية مهلكة ضمنه نصه " بصرياثا ان هموم القاص محمد خضير هي هموم نفسية تنجم عن التغير والتحول الأجتماعي .. لم تكن قراءة محمد خضيرللواقع العراقي .كما يشير الى ذلك الناقد الدكتور شجاع العاني .قراءة أفقية بل قراءة أفقية وعمودية معا..

محمد خضير في رحلته الطويلة في رحاب مدينته يخرج في نهاية شهادته القصصية في كون القصة هي (رسالة مشفرة يرسلها مجهولون يكونون عقلا كونيا واحدا) ثم يعطي لنفسه أحقية الأنضمام الى هذا العقل في قوله (ولعلي واحد من هؤلاء اللامسمين المتزاحمين في مركز السرد أتفكر في الوجود في محيط الرؤيا حيث لا بقاءالا للتفكر والسرد في عالم بلا مركز) ...

العراقيون
من زمن التوهج
العدد (1765)
السنة السابعة
الخميس (8)
نيسان 2010

الكتابة بالكاميرا دراسة اللغة السينمية في أدب محمد خضير

د.شجاع مسلم العاني

لم تكن القصص القليلة التي نشرها القاص محمد خضير قبل "المملكة السوداء" سوى تمرينات أولية على كتابة قصة ذات ملامح مختلفة عما كان يكتب وينشر من قصص آنذاك وقد أهمل القاص هذه القصص رافضاً أن يضمها إلى مجموعته القصصية الأولى، التي أطلق عليها اسم "المملكة السوداء" والتي صدرت عام ١٩٧٣م، وعلى الرغم من ذلك فإن تلك القصص ولا سيما قصته "البطات البحرية" التي فازت عام ١٩٦٦م بجائزة الملحق الأدبي لجريدة الجمهورية. "والنداء" التي نشرت في العدد الأول من مجلة الفكر الحي عام ١٩٦٨م -انطوت على مفاتيح أساسية أصبحت فيما بعد ثوابت واضحة في المنهج الفني والفكري للقاص. بالرغم من أن القاص نفسه، يرفض أن يوصف بأنه ذو منهج محدد، ويزعم أنه يستبدل "الوعي الفني" بالمنهج الفني".

إن تلك الواقعية الشعبية الماثلة في وصف البيئة والأجواء المحلية والشعبية، وفي وصف شخصية القاع الاجتماعي وتصويرها تصويراً واقعياً وغرائبياً في الآن نفسه، والعبور من خلال اليومي والعارض إلى الثابت والجوهري في النفس البشرية، تصبح ملامح أساسية في القصة الجديدة التي سيكتبها محمد خضير، وستصبح المفردات التي تتردد كثيراً في قصص القاص الأولى، مثل سحري وسري، وثوابت أساسية في منهج فني جديد، يجمع بين ما هو واقعي شعبي وما هو سحري غرائبي. وفي (علي) بطل "المملكة السوداء".. الطفل، الباحث عن ملامح أبيه في ماتركه من أشياء بسيطة بعد أن مات دون أن تكتحل عيناه برؤيته، يمكن أن نلمح شيئاً من بطل "النداء" اليتيم الذي سحره جمال كائنات الهور وطيوره، بحيث يذرف الدموع، لمجرد أنه لمس هذا الجمال وشوهه، عندما حاول الإمساك بطائر "البجع".

لقد كانت تلك القصص إرهاصات أولية بحساسية جديدة، وقصة عراقية جديدة توشك أن تولد، ولن تكون تلك القصة استمراراً لما يكتبه أبناء جيله من قصص أو تطويراً، بل ستكون بمثابة القطيعة النهائية مع تلك القصص وذلك الجيل الذي غالباً ما اصطلحنا عليه بـ "جيل الستينيات" هذه القصة الجديدة لا تدير ظهرها للواقع المحلي وللشخصية الشعبية المحلية، بل على العكس من ذلك تمثل عودة إليهما، لكن قراءتها لهذا الواقع، لن تكون قراءة أفقية بل ستصبح قراءة أفقية وعمودية معاً. ومن خلال العابر واليومي والمألوف، سيحفر النص القصصي ليصل إلى العمق البئري لهذا الواقع حيث توق الإنسان وأشواقه، وهمومه الأزلية. وسيصبح هذا الواقعي اليومي المألوف، حين يأسره النص القصصي، واقعاً آخر، تخرج فيه الأشياء من متوالياتها في الواقع لتدخل متوالية أخرى هي متوالية النص القصصي الذي يقوم على تغريب هذه الأشياء، بحيث لا يعود هذا النص مجرد استنساخ لهذا الواقع أو رصد سطحي له، بل تغريب له سيتغير المنهج، ولكن الرؤية -بالرغم من أنها لا تنفصل عن المنهج- ستظل غالباً الرؤية الواقعية النقدية، وستتحول النعوت من مثل سحري وسري، والمسميات مثل (روح الأشياء) من مجرد لافتات على جدار النص وفي جسمه ومن دلالاتها على منهج فني يوشك أن يولد إلى منهج فني متكامل تتحول فيه تلك النعوت والأسماء إلى مفاهيم تجد تجسيدها الفني والخيالي في هذا المنهج.

وسيجد القاص الذي تسعفه ثقافة عميقة ورصينة في الأدب العالمي -كمال منهجه القائم على الواقعي-والسحري المدهش في آن واحد. في رافدين أساسيين أولهما: فكري أو أيديولوجي ماثل في الموروث الإسلامي الذي شهد في مراحل تاريخية معينة، مؤثرات من ديانات أخرى، استطاعت أن توظف في داخله ولأغراضها الخاصة، جوانب سحرية وصوفية غنوصية، وثانيهما: فني ماثل في اللغة السيمية وفي المصورة -الأداة الواقعية والسحرية معاً، وسيتعانق هذان الرافدان في قصص الكاتب، ليتخلق منهما قصّ جديد، يقوم في أحد جوانبه الأساسية على اقتناص ما في الوجه البشري من سحر آسر وما في الحياة الغنية الثرية، من وجوه وجوانب سحرية ومدهشة، ولعل قصة "الشفيع" هي خير ما يمثل هذا العناق بين الرافدين المذكورين.

وسيجد قاص مثل محمد خضير -يعذبه مثل هذا السحر الآسر، في وجه يطفو فوق إناء لبن وسط الجماهير أو في وجه منزو في مقهى شعبي، أو وجه يجده في الطرق خارج المدن أو قطارات الليل أو غابات النخيل- في فن السينما القدرة على التقاط مثل هذا السحر ومن المعروف أن مخرجين كباراً في السينما مثل جريفث وإيزنشتين وداراير، وفقوا في أسر مثل هذا السحر في الوجه الإنساني، باستخدامهم الرائع للمصورة (الكاميرا). ومن المعروف أن الروس وفقوا -كما لم يوفق أحد- في اكتشاف الإنسان من خلال قناع وجهه العاري على حد تعبير بيراندللو -عن طريق السينما.

لقد كان ظهور هذا المنهج الفني على يد محمد خضير ضرورة أملتها المعطيات الجديدة في المجتمع العراقي، وفقدان المناهج الفنية القديمة كل إمكاناتها: فلقد تلاشى التيار السردي التقليدي القديم الذي ساد القصة في الأربعينيات والخمسينات وفقد التيار التحليلي الذي ولد في الخمسينيات على يد كل من عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي كل إمكانياته بعد أن انحدر على يد كتاب الستينيات إلى درك الذاتية المغلقة والانثيالات غير المنضبطة للذاكرة، والمفردة المنغومة والعبارة الشعرية.

لقد اتخذت المؤثرات السينمية في أدب محمد خضير أشكالاً مختلفة وسارت في خط تصاعدي مستمر، بحيث يمكن أن تميز مراحل عديدة في هذا التأثير، وفي مدى الاستجابة له والاستفادة منه، وسنعمد هنا إلى تفحص هذه المراحل وسماتها الفنية بغية الإمساك بالموثر السينمي- من خلال دراستنا لبعض القصص الممثلة لهذا التأثير لدى القاص. مع ملاحظة أن هذه المراحل متداخلة فيما بينها، فبينما يعمد القاص في مرحلة معينة إلى كتابة نصوص قصصية تعتمد الوصف السينمي بدرجة عالية تلتقي فيها مؤثرات واضحة من الرؤية الجديدة -بحيث لا يعود القارئ يسمع بل يرى وحسب. قد يعود القاص إلى كتابة قصة تالية بمنهجه الفني في مراحله الأولى. وكأننا إزاء ثابت ومتحول في منهج القاص أو كأننا أمام لحن رئيس وألحان متنوعة في سمفونية واحدة.

الواقعية الموضوعية بالوصف السينمي

لقد دعا البيريس هذه الواقعية بالواقعية الجديدة، وتابعه في ذلك بعض النقاد العرب، حين أطلق بعضهم هذا المصطلح على أسلوب في القصة نشأ في الستينيات من هذا القرن في بعض الأقطار العربية، مقابل الواقعية الاجتماعية الوثائقية التي سادت القصة العربية في الأربعينيات والخمسينيات من هذا القرن وكان من أبرز رواده محمد خضير وسركون بولص ومحمد كامل عارف في العراق وصنع الله إبراهيم وإبراهيم اصلان في مصر، ومحمد زفزاف وخناثه بنونه وغيرهما في المغرب.

ويعود ظهور الواقعية الجديدة هذه في كل من الولايات المتحدة وأوروبا إلى تأثير السينما فعلى الضد من واقعية بلزاك، اكتشف الأدباء الإسبان والإيطاليون في أوربا "واقعية جديدة -تحت تأثير بعض الروائيين الأمريكيين الذين رسموا بنهج فنية جديدة، قفا الولايات المتحدة الأمريكية كما اكتشفها الروائيون الجدد في البلدان الحديثة -المتخلفة غالباً لقد تبنى بعض الروائيين الأمريكيين مثل همنغواي وكالدويل ودوس باسوس وداشيل همت وشتاينبك -تحت تأثير السينما- أسلوب الواقعية الموضوعية وليس في أدب كالدويل غير المحاورات والأحداث، الأعمال والتصرفات. إن الروائيين الأمريكيين لا يقدمون لنا مشاعر شخوصهم وأفكارهم بل الوصف الموضوعي لأعمالهم واختزالاً لكلامهم(وبكلمة موجزة محضراً لسلوكهم أمام موقف معين، على حد تعبير الناقدة ا لفر نسية كلو د ادموندماني

إن أهم ما يحققه هذا الأسلوب هو الغياب الظاهري للراوي، هذا الغياب الذي يترتب عليه ظهور أو بروز وجهة نظر القارئ. لقد كان التحليل حتى عام ١٩٢٠م يبيح للراوي على وفق الرؤيا من الخلف، أن يلج أفكار شخصياته الأكثر خفاء ويعلق عليها ويشرحها، أما في الواقعية الجديدة، فقد اختفى صوت الراوي وأسلوبه واختفت الرؤية المجاوزة وغدت الرؤية مجموعة من الأحداث الموضوعية التي اختيرت بمهارة وقطعت في نقل محايد للواقع إن الأسلوب يقوم هنا على الوصف الخالي من التعليقات الذي أسمته كلودا أدموندماني "عين الكاميرا": رؤية لا يتدخل فيها المؤلف حيث لا يقال فيها إلا ما يمكن أن يلحظه مصور سينمائي موضوعي أو تسجله مسجلة صوت.

ولقد اقترن رفض الأسلوبية ومحو الراوي لدى هؤلاء الروائيين، بميل عارم نحو تصوير المحرومين وإذا كان الكاتب الاجتماعي الوثائقي يعمد إلى خيانة هؤلاء المحرومين عن طريق الأسلوب، فإن الواقعيين الجدد قد عملوا على خلق أسلوب قصصي جديد يسمح بمنح الإحساس العنيف بحياة الجماعات البشرية المتخلفة، وهكذا كان شخوص هؤلاء الكتاب الأثيرين هم عياري الولايات المتحدة والفلاحين في إيطاليا وإسبانيا والهنود الخلاسيين في أمريكا اللاتينية.

وإذا ما عدنا إلى القاص العراقي محمد خضير وجدنا هذا الأسلوب يستجيب لمتطلبات رؤيته ومنهجه الفني، ذلك أن وجوه الحياة الشعبية والمحلية المختلفة، وإنسان القاع أو الطبقات الشعبية هذه التي تعد موضوعات أثيرة لدى القاص تنسجم إلى حد بعيد وأسلوب الواقعية الجديدة.

وعلى الرغم من ظهور إرهاصات هذا التيار في القصة العراقية. في الثلاثينيات، وعلى يد بعض القصاص العراقيين مثل يوسف مكملوفي بعض قصص (ذو النون أيوب) في مجموعة "قصص من فينا" وروايته "اليد والأرض والماء" ١٩٤٨ إلا أن ظهوره كتيار واضح في القصة العراقية تأخر إلى الستينيات، بقدر ما تأخر اللقاء بين القصة العربية والعراقية والقصة الأمريكية.

وفضلاً عن محو الراوي والرؤية المجاوزة وأسلوب أوبيان المؤلف، فإن هذا الأسلوب، يحقق لقاص مثل محمد خضير ذلك المناخ السحري والغرائبي

وفي وصف شخصية القاع الاجتماعي وتصويرها تصويراً واقعياً وغرائبياً في الآن نفسه، والعبور من خلال اليومي والعارض إلى الثابت والجوهري في النفس البشرية، تصبح ملامح أساسية في القصة الجديدة التي سيكتبها محمد خضير، وستصبح المفردات التي تتردد كثيراً في قصص القاص الأولى، مثل سحري وسري، وثوابت أساسية في منهج فني جديد

عراقيون
من زمن التوهج
العدد (1765)
السنة السابعة
الخميس (8)
نيسان 2010

الذي يضفيه القاص على أجوائه الشعبية والناس البسطاء لديه. لقد وصف تودوروف الرؤية من الخارج التي ترتبط بأسلوب الواقعية الجديدة. بأنها ذات إمكانات جمالية محدودة وأنها "لا توجد.. بشكلها الخاص، وسيكون أي عمل يتبعها حتى النهاية عملاً غير مفهوم وقد أشار تودوروف إلى أن هذا العامل يكمن وراء هيمنة هذه الرؤية في الروايات البوليسية ولا سيما لدى داشيل همت، ولسنا هنا بحاجة إلى مناقشة فكرة تودوروف حول الإمكانات الجمالية لهذه الرؤية أو الرد عليها، فقد حذف هو نفسه الفقرة الخاصة بها فيما بعد، في كتابة "الشعرية" إلا أن الشق الثاني من عبارته ينطوي على مغزى واضح ولا سيما فيما يخص القاص محمد خضير، فهذا الأسلوب وهذه الرؤية لا يمحوان وجهة نظر الراوي ويحلان محلها وجهة نظر القارئ حسب، بل وسيكون من شأنهما تلغيز الواقع وأسطرته وتغريبه، وهو أمر رئيس ومهم في منهج القاص العراقي، الذي يقوم كما أسلفنا على المعانقة بين الواقعي العادي والسحري المدهش.

لقد وصف القاص نفسه أسلوب الوصف الخارجي المباشر بأنه يحقق حضوراً مجسماً للعالم وهو كأسلوب موضوعي سيحد من تجاوز القاص أو تدخله في صميم أحداث القصة، وسيحل محل الطريقة السردية التي ينوب فيها القاص عن جميع شخصياته، وبعدئذ فهو سيلغي الحدود المفتعلة بين واقع القصة وبين الواقع الخارجي. وعن الوصف السينمي يقول القاص، لتحقيق درجة متقدمة من التركيز الجمالي، فإننا بحاجة إلى عين ميكانيكية كالكاميرا، أي عين سينمائية تحقق الرؤية السينمائية للأشياء على حد تعبير المخرج السوفيتي فيرتوف، وبعد أن يشير القاص إلى رأي قائد الأوركسترا العالمي الشهير (فون كاريان)- عن تصوير أوركستراه أثناء العزف تصويراً تلفزيونياً والقائل بضرورة الانتقال بصرياً إلى كافة دقائق العزف وإقحام المشاهد في عملية الخلق الفني للعازفين- يضيف قائلاً: "هذا الرأي الذي نقلته ذو أهمية خاصة في مجالات الخلق القصصي لتناظر زوايا الالتقاط الإبداعي في كل من السينما والقصة".

إن مسألة تحقيق الرؤية السينمائية في القصة تثير إشكالات عديدة على نحو ما ترتبط فيما بينها، أي أنها إشكالية ويعود ذلك لاختلاف الأدوات، الذي ينجم عنه أيضاً اختلاف بين في طرق التلقي، فبينما تعد كل الفنون، ووسائل لاتصال الجماهيري رمزية فإن السينما هي فن غير رمزي "فالأدب والمسرح والرسم والموسيقى والخطابة والبانتوميم.. هي فنون تعبر عن الواقع بعدد من الإشارات أو الرموز أو المواد ذات الطبيعة الرمزية. ولكنها شيء مختلف عن الواقع الذي تعبر عنه، أما السينما فهي الفن الوحيد الذي يعبر عن الواقع بالواقع نفسه وإذا شئنا استخدام مصطلحات السيمولوجيا، فإن الألفاظ في اللغة هي رموز اعتباطية أما الرموز في السينما فهي ذات طبيعة أيقونية حية، هي حد تعبير "بازوليني"وهذا الأمر هو ما أشار إليه القاص في حديثه عن وظائف الوصف في القصة، عندما قال عنه أي عن الوصف: "فهو سيلغي الحدود المفتعلة بين واقع القصة وبين الواقع الخارجي". وفضلاً عن هذا الفرق الأساس، فإن ثمة فروقاً أخرى منها أن الوصف السينمي أو العين السينمية تتحرك في الزمان والمكان معاً على حين تتحرك العين الإنسانية في الوصف القصصي في المكان فقط. ومنها أيضاً أن القصة بفعل نظام السطر الكتابي تخضع إلى الحد من الأشياء الموضوعة في الوقت الذي تستطيع فيه المصورة السينمائية أن تقدم وصفاً اشتمالياً للأشياء دون أن تخضع لما هو مدون.

وإذا كانت الكتابة تحاول الارتفاع بالوصف إلى مستوى الوصف السينمي، عن طريق بعض التقنيات الحديثة فإن من غير الممكن ردم الهوة بين فنين، أدوات أحدهما رمزية، وأدوات الآخر واقعية، فنحن نتلقى الصورة في الوصف القصصي عن طريق الكلمة المكتوبة أو الصوت وعن طريق الراوي، وتجري أثناء القراءة عملية تحويل الانطباعات السمعية إلى بصرية أي أن صوت الراوي حتى عندما يستحيل إلى مجرد وصاف فإن الصوت هو وسيلة أو أداة الخطاب، بينما الصورة البصرية هي الوسيلة الأساسية في الخطاب السينمي، يتضافر معها الصوت كعامل مساعد.

إن حلّ بعض عناصر هذه الإشكالية سيتم تحت تأثير السينما بالخروج عن القوانين التقليدية للفن القصصي، لقد ميز الشكلانيون الروس، ولا سيما توما شفسكي بين نمطين من الحوافز في المتن الحكائي حوافز ديناميكية، وأخرى قارة، وتعد الأولى حوافز مركزية بالنسبة للمتن الحكائي لكنها قد تصبح غير ذلك في المبنى الحكائي. إذ قد يقع التأكيد على الحوافز القارة أحياناً، إلا أن ذلك لا يشكل قانوناً عاماً، إذ قد تظل الحوافز الديناميكية، أو ما أسماه رولان بارت (الوظائف الاستبدالية في المبنى الحكائي مركزية أما الحوافز القارة والوظائف الثانوية بتعبير بارت فتظل ثانوية.

في قصص محمد خضير نحن إزاء وضع جديد للحوافز أو الوظائف فالأشياء الموصوفة ليست قارة وإنما في حالة حركة ويترتب التغيير في الحدث القصصي على هذه الحركة التي تتوحد فيها الحوافز الديناميكية بالحوافز القارة لدى القاص.

وفضلاً عن هذا الوصف السينمي للأشياء الذي تتحرك فيه العين في الزمان وهنا يلتقي الخطاب القصصي مع الخطاب السينمي لا يعود الوصف إلى القصة مجرد وسيلة لموضعة الأحداث، ولا مجرد وسيلة لإحداث تأثير معين عن طريق خلق أو وصف بعض المرئيات، بل يصبح الوصف والسرد أداة واحدة، ويصبح الراوي وصافاً وراوياً في آن واحد؟ ولا تعود الكلمة مجرد رمز يشير إلى معنى، بل تصبح الألفاظ هي الأشياء ذاتها.

لقد عبر المؤثر السينمي عن نفسه بأشكال عديدة في قصص محمد خضير وتجلت الأبجدية السينمية في أكثر من صورة، ولعل ما أشرنا إليه من خصائص سينمية في الوصف هي مجرد شكل من أشكال هذا التأثير ولكي نقف على صورة واضحة لهذا الأمر، ينبغي أن تتفحص بعض النصوص القصصية للكاتب.

في قصة "الأسماك" يختار القاص امرأة ذات ملامح اجتماعية غير واضحة ولا محدودة، أما ملامحها السيكولوجية، فتتحدد بالحاجة إلى الذكر والحنين إلى الإخصاب، وقد اختار القاص من بين النساء، اعتقاداً منه، كما يشير هو نفسه -بأن المرأة "هي أفضل البؤر الاجتماعية التي تتجمع عندها موروثات البيولوجيا العراقية، وأنماط السلوك الاجتماعي. بالإضافة إلى أنها وسط اجتماعي حساس يجتذب إليه إشعاعات الشعور الجماعي ومن ثم يعكسها في جو القصة، وسط اهتماماتها، بتاريخها الأنثوي الملئ بالظلام والطقوس× فهي بالتالي -أي المرأة التي يصفها القاص بـ "امرأة العالم الأسفل" قادرة على إشاعة الروح المحلية الجماعية في القصة، ويقود القاص بطلته هذه في رحلة إلى الماضي البعيد، وهي تجلس في شرفة مطلة على نهر -يؤدي دور الأم التي تهدهد الطفل ليغفو (الدلول)××- وتتم العودة إلى العالم البدائي الوثني الأول، وهي في حالة نصف الوعي يأسرها النهر (الدلول) وفي الوقت الذي تحيط فيه المرأة ثلاثة صناديق، داخلها أنواع عديدة من الأسماك، أسماك سجينة كالمرأة السجينة في شرفتها تماماً "وأعمق فأعمق في مياه كالقار تسبح سمكة واحدة عمياء متخطبة، سمكة سوداء لها وجه آدمي مألوف، سمكة الآلام والعبودية، والانحطاط الجسدي المؤبد في الأعماق المظلمة.. ولا تجد الفتاة السجينة من سبيل للخروج من هذا الجحيم إلا بالعودة إلى أيام الصفاء والنقاء والخلق الأولى -إلى التوحد بالطبيعة عبر طقوس وأساطير وأديان الماضي، ولن تتيح هذه العودة للأنثى السجينة تواقعاً جسدياً حسب، بل وستتيح لها العودة إلى مكانتها الأولى لدى الشعوب البدائية، إذ هي رمز الخصب والنماء وسر الكون واستمراره "سمكة جنيناً" طفلة ذات وجه متناسق مليح.. وستشفين كالزجاج، وتغذين بؤرة مطلقة تخترقك وتتحلل فيك الأنوار.. الخ..".

وتنطوي السمكة على أكثر من دلالة، فهي رمز للأنثى، السجينة في الشرفة، وهي في الوقت نفسه رمز للعضو التناسلي للذكر، وفي لحظات العناق بين النوم واليقظة والحلم والواقع، تتم في الطبيعة عمليات جنسية كثيرة، تحقق رغبة الفتاة في المواقعة "يضيق المجرى أكثر وأكثر، وتنغلق عليه أوراق شجيرات الموز، ضفتان معشبتان بغزارة، طيور رمادية صغيرة.. سكون ثقيل، عتمة زرقاء خفيفة.. ثم تتباعد الضفتان".

وكما تروي الأشياء وحركتها الأحداث في القصة، فإن النهاية هي أيضاً تروي من خلال الوصف السينمي، وبلقطة دالة، إذ تظهر أسماك ميتة تطفو على سطح النهر الذي ينحسر، ويظهر أربعة صبيان عرايا "متقاربين في العمر نحيلين، ذوي شعور قصيرة، ووجوه شاحبة، تبرز أضلع صدورهم أعلى بطون ضامرة.. قالت الفتاة ولم يسمع الصبيان صوتها: "إن النهر يضيق بها، لا بد أن شيئاً لوث الماء وجعلها تختنق وتطفو".

إن كون اللقطة الأخيرة، دخيلة على أحداث القصة، يسمح لنا بالقول إننا إزاء توليف تعبيري متواز، بين مشهد الفتاة وهي سجينة رغباتها تتوق إلى الإخصاب، وبين مشهد الصبيان ضامري البطون، وكأننا إزاء لقطة شبيهة باللقطة التي تصور طفلاً حزيناً إلى جانب مشاهد إبادة القمح في فيلم "جوريس ايفنس" "بحيرة زيودرسي" الذي يصور أحداثاً تقع إبان الأزمة الرأسمالية الكبرى عام ١٩٣٠.

إن رواية الأحداث في القصة تتم عبر تداعي وحركة الأشياء الموصوفة في الخارج -الطبيعة، وفي لا وعي الفتاة السجينة، ولا يتم الوصف في المكان حسب، كما هو الأمر في الوصف التقليدي- بل يتم في الزمان والمكان على غرار الوصف السينمي. وبالرغم من أن القارئ يدرك العناصر المكونة لمأساة الفتاة فإنه لا يستطيع أن يصل إلى دلالة واضحة للنص القصصي، ولا سيما ما تنطوي عليه نهاية القصة من دلالات متباينة وكثيرة.

التقنيات السينمية والتناص الأدبي السينمي

إن الإشارة إلى التوليف التعبيري في نهاية "الأسماك" تقودنا إلى التوليف السينمي، الذي استخدمه القاص في قصصه بصورة واسعة، وإلى تضمين بعض قصصه نصوصاً أو لقطات سينمية، ولعل قصة "حكاية الموقد" التي سبقت "الأسماك" في الظهور تشكل مثلاً جيداً على استخدام القاص لتقنيات السرد الفيلمي، ولا سيما التوليف التناوبي، ونسق التناوب من الأنساق المعروفة قديماً في بناء الحكاية، فقد قال بروب في وصفه لتركيب الخرافة "إن المقطع يمكن أن يتلو مقطعاً آخر مباشرة، بيد أنهما يجوز أن يتشابكا، وذلك حينما يتوقف التطور المبدوء تاركاً المكان لإدراج مقطع آخر".

وقد قدّم بروب في الترسيمة الخاصة بتركيب الخرافة أنموذجين للتناوب، أحدهما بسيط والآخر معقد. إلا أن التناوب في القصة الحديثة، هو في رأينا، منقطع عن جذوره القديمة في الحكاية الخرافية، وأن القصة استلهمت هذا النسق من السينما ووجدت فيه نسقاً ذا إمكانيات جمالية كبيرة.

ويعد نسق التناوب من الأنساق النادرة جداً في القصة العربية، وقد دفع ذلك أحد النقاد العرب إلى القول وهو يشير إلى نسقي "التتابع" و"التضمين" وهذا النمط أقل استعمالا من النمطين السابقين، ولكنه موجود عثرنا عليه في قصة للكاتب الفلسطيني غسان كنفاني"ولم يذكر الناقد اسم القصة، وهي قصة (الشاطئ) التي نشرت ضمن مجموعة "عالم ليس لنا" وفيها تروي قصتان، إحداهما قصة امرأة ترويها بنفسها إلى راهب داخل كنسية، والأخرى قصة قطة تقاوم الريح والبرد والأمطار في خارج الكنسية".

ولعل من المفيد، أن نشير هنا، إلى أن هذا النسق في بناء الحكاية، كان وراء الطاقة الجمالية العالية التي انطوت عليها رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيّب صالح. وإذا كان الجمال لدى "فورستر" يرتبط أولاً وأخيراً بالحبكة، وما تنطوي عليه من سرّ وغموض، يتخلق منهما التشويق(٢٤). فإن نسق التناوب أشد أنساق البناء خلقاً للسرّ والغموض وما يترتب عليهما من تشويق، وفي ذلك يقول ريكاردو "أن الراوي الذي يعلق الحادث ليتناول حادثاً معاصراً له والعكس وبالعكس.. يجعل القارئ أثناء ذلك ينتظر بفارغ الصبر ويتشوق أثناء إلى إنه أبداً راضٍ وغير راضٍ تتمة ذاك تلازم هذا". هذا فضلاً عن الوظيفة الأيديولوجية التي يؤديها التوليف، التعبيري منه خاصة، علماً أن التوليف التناوبي في القصة، هو في معظمه توليف تعبيري. إذ لا تحتاج القصة بفعل نظام السطر الكتابي إلى التوليف الروائي الذي يعد وسيلة السينما في قص حكاية عن طريق اللقطات طبقاً لشروط معينة في التسلسل والزمن".

والحكاية في قصة "حكاية الموقد" هي حكاية جندي يلتحق بجبهة قتال غير معروفة، وينتظره في داره البسيطة التي تقع بالقرب من إحدى محطات القطار زوجة صغيرة وطفل، وأمه المقعدة طريحة الفراش، وفي كل ليلة يمارس هؤلاء طقس الانصات إلى أصوات القطارات التي تتوقف في المحطة، حتى إذا وصل آخر قطار، أدركوا أن غائبهم لن يأتي، وتشاركهم في الطقس جارتهم العجوز التي تروي لهم كل ليلة حكاية، وهم يتحلقون حول إبريق الشاي في الموقد، وحكاية الليلة، ليلة الحكاية! شبيهة بحكاية الغائب في العائلة. وكان يا ما كان.. كان ثمة سلطان مرضت ابنته الوحيدة وعزّ شفاؤها، فأعلن أنه يمنحها زوجة لمن يشفيها، وتقدم رجل في أسمال شحاذ يقود وراءه ديكاً ذا ريش ملون، وحين أذن له الملك بمباشرة علاج ابنته، أشار إلى الديك، فصاح مرات، وإذا الفتاة تشفى. وبعد فترة من زواج الشحاذ بالأميرة، يكشف الشحاذ عن أنه ابن ملك أيضاً، وأنه يروم العودة إلى بلاده، وحين تسأله الأميرة عما إذا كان سيعود أم لا، يقترح عليها أن تراقب الديك الذي يتركه لديها، فإذا ما سقطت ريشاته الزاهية، حتى فقدها جميعاً، فإنه غير عائد. وتبدأ الريشات بالتساقط حتى إذا سقطت آخر ريشة ملونة عن جسم الديك مرّ آخر قطار دون أن يصل الجندي الغائب.

وعلى الرغم من أن القصتين تنتهيان نهاية واحدة وفي وقت واحد. فإن حكاية ابنة السلطان يمكن عدها حكاية مضمنة في القصة الأصلية. ويمكن عدّ الأخيرة قصة نرجسية تتمرى في القصة الصغيرة التي تؤدي وظيفة الأرصاد. ذلك أننا ونحن نستمع إلى حكاية ابنة السلطان، نرتجف هلعاً كلما سقطت ريشة جديدة من جسم الديك. ونحس بأن ثمة حادثاً أليماً سيقع. هو موت الجندي، ومن هنا فإن القصة المضمنة التي أخذت نسق التناوب. تسبغ على القصة إيقاعاً درامياً حاداً، بما يبعثه وقع الزمن فينا من توقع قلق وخوف.

والقصة الأصلية يرويها راوٍ بضمير الغائب، أي رواية موضوعية، لكن رؤيته للأحداث رؤية داخلية، إن صوته الصاخب في بداية القصة، الذي يشعرنا بأننا إزاء قصة شبيهة بمسرحية برختية، لا يلبث أن يندمج في صوت الزوجة، بينما تروي الحكاية المضمنة الجارة العجوز، بالتناوب مع الراوي، وكما تبدأ القصة بداية هتافية صاخبة، بأن تعرض عملية تلفظها بصورة واضحة، تنتهي كذلك نهاية، يتدخل فيها الراوي، بشكل يجعلنا نعتقد أن القاص كتب قصته تحت تأثير المسرح البريختي. تقول النهاية: "في الظلام يأتي المختلس الزاني، في الظلام يأتي المصاب في القلب بشظية". في الظلام يأتي الحلم الدموي (من يود الاحتجاج؟ من يود السخرية؟ من يود الانتظار حتى المساء التالي لسماع حكاية أخرى أمام الموقد؟).

وإذا كنا قد قررنا سابقاً، أن رؤية القاص في معظم قصصه هي رؤية واقعية نقدية، فإن من الواضح أن واقعية القاص في (حكاية الموقد) تكاد -بما تؤمي إليه من فعل جسور- أن تتجاوز هذه الواقعية إلى واقعية أخرى أكثر إشراقاً.

والقصة تعيد إلى الأذهان التوليف التناوبي في عدد من الأفلام، كفيلم (التعصب) وفيلم المطاردة وفيلم (المدرعة بوتمكن) للمخرج (ايزنشتين)، الذي يعتبر من أشهرها، حيث التناوب المتزامن بين مشاهد المدينة والأحداث التي تدور على ظهر المدرعة.

عراقيون
من زمن التوهج
العدد (1765)
السنة السابعة
الخميس (8)
نيسان 2010

محمد خضير:

فاصل بين ثقافة الماقبل والمابعد والجميع يتجاهل ثقافة الانهيار

ارتبط اسم محمد خضير بفن القصة القصيرة ارتباط النخلة بارض البصرة التي صارت رمزا ومعلما لها،والنخلة لا تسافر بل تضرب عميقا في التربة وتشهق بقامتها صعدا نحو الأعالي.
وبظلالها الوارفة وبتيجان من خوص نخيلها توجت البصرة نخبة من مبدعيها سواء في الشعر أو القصة ورفعتهم إلى هذا المجد وهذا العلو، وبين آونة وأخري تشرئب فسيلة وتمتد وتطول وتنتهي إلى نخلة مباركة باسقة، وكل برعم يتفتح عن وردة.

لم يسع محمد خضير إلى شهرة شخصية استعراضية بل اعتكف ساهرا مثابرا على ابداعه ومنجزه بصبر وجهد ومثابرة ولم يلتفت إلي غير ذلك وبقوة العارضة والخيال وبلغة متماسكة ذات بلاغة وانشاء مكينين كتب معظم قصصه وصنع اسلوبه المتفرد ومضي باحثا منقبا في ثنايا الواقع وتضاعيفه الذي تمثلته ذاكرته العامرة بالرؤي والتخيلات ووعت دروسه استشرافا للمستقبل من احداث ووقائع وبني اجتماعية ومراكز دافعة وأناس فضلا عن اغترافه من الميثولوجيا العراقية ما مكنه من ان يقيم (مملكته السوداء) أو يرسم صورة لمدينته البصرة أو يشيد يوتوبيا للمكان الواقعي والمتخيل في (بصرياثا) والطين العراقي يصنع الامثولات والاعاجيب. وفي النزل والخانات، في المحطات والبراري في الاماكن المعزولة والمنعزلة في الأسواق، وفي دكاكين الوراقين نراه يطل علينا بعيون صبي من صبيان معلمه (الجاحظ) أو بعيون رحالة يجوب الأمصار والمدن أو قد نصادفه (ملا) بعصا وخريطة على احد الطرق،ظاهر المدينة أو متشردا في رواية (بيكارسيكية) أو مع ابي زيد السروجي وأبي الفتح وهما يدبران مقلبا أو يرتبان حيلة وينجوان من حيلة في مقامة من مقامات البديع الهمذاني أو الحريري. فثمة صدي لالف ليلة وليلة باجوائها السحرية وحكاياتها العجيبة وشذا نسيمها الشرقي. لقد انشغل محمد خضير مدة بالتنظير للقصة القصيرةفي كتابه (الحكاية الجديدة)الذي صدر متزامنا مع مجموعته القصصية الثالثة بعد المملكة السوداء، وفي درجة ٤٥ مئوي:
(رؤيا خريف) كاشفا عن خبرته واسرار صنعته. وقد تقلد محمد خضير مؤخراً بقلادة تحمل معني الحجر الكريم ودلالته من خلال فوزه بجائزة العويس في دورتها الثامنة ٢٠٠٣.

ا لتقينا القاص محمد خضير وكان لنا معه الحوار التالي:

بمناسبة فوزك بجائزة سلطان العويس للقصة والرواية ـ في دورتها الاخيرة ٢٠٠٣ ـ كيف تلقيت النبأ وما يعني ذلك بالنسبة لابداعك؟

ـ تلقيت نبأ حصولي على جائزة سلطان العويس الادبية بسرور بالغ، واقدر هذا الصنيع تقديرا عاليا، خاصة انه جاء من مؤسسة مستقلة تتمتع باحترام الأوساط الأدبية العربية لطالما فكرت في هذه الجائزة باعتبارها صلة الوصل بعالم يشهر نصوص الكاتب ويدفعها إلي التداول غير المحدود فما يتبع الجائزة لهفة التحري عن نصوص الكاتب واطلاقها في فضاء عالمي. وما يعطي جائزة سلطان العويس قيمتها التداولية وقوعها في موسم الجوائز العالمية.اضف إلي ذلك انني سالتحق بكوكبة الفائزين السابقين من الادباء العرب المرموقين بهذه الجائزة. وبعد هذا كله يخالجني شعور صادق بان الفائز الحقيقي بالجائزة هم اولئك الادباء الذين اخطأتهم الجائزة.ما اقربهم مني بأسمائهم التي اعرفها جيدا واعمالهم التي قرأتها من قريب أو بعيد.

أفكر برهين المحبسين

هل تطلق الجائزة سراحك، بعد ان اطلقت سراح نصوصك إلى العالمية؟

ـ أفكر بأبي العلاء المعري، رهين المحبسين..ربما ستكون الجائزة محبسي الثاني بعد محبس البيت في البصرة.. ترتب الجائزة ديونا جديدة ولا سبيل للسفر أو الهجرة هربا من ديونها. كتب ابو العلاء (رسالة الغفران) ليهرب من محبسيه، لكنه بعد ان طاف في اقطار السماء عاد إلي محبسه الارضي.الهجرة تضيف ديونا اخرى يصعب سدادها.خذ جبران خليل جبران مثالا اخر على المهاجر الذي عاد جثمانه ليدفن في كهف كنيسة في بلدته الجبلية (بشري) ترك ادباء عراقيون مدنهم الصغيرة وسكنوا العاصمة بغداد، أو هاجروا إلى خارج البلاد، وهم محقون بما انهم شعروا بفساد المناخ في ديارهم.لماذا اترك البصرة؟. ليست البصرة مدينة صغيرة، وانا قريب من نصوص البلاغيين والنحويين المدفونين في مقبرة الحسن البصري.هذا المحبس وهبني الفن الذي احسن صناعته، فن القصة القصيرة، ويحتاج إلي قدر كبير من التأمل والسكون. استطيع ان اقارن بين عمل القاص ومهنة الحرفي اليدوي الذي تطبع بطباع الزهد والقناعة والاعتكاف علي صفات ومزايا يتطلبها فنه.كان الشاعر ابو العتاهية فخارا.لا تحتاج نصوص القاص إلى اكثر من هامش صغير تخرج اليه بعد احتجابها في محبسه.ثم تأتي الجائزة لتطلقها إلى عالم الاخرين.النصوص تهاجر فيما ينشغل القاص بهامش محبسه.

إذا كانت معظم قصصك تدور في فضاء مكاني واحد هو (البصرة) لماذا عمدت في (بصرياثا) على اسطرة واقعها الحاضر وارثها الماضي؟

ـ (بصرياثا) كتاب عن مدينة حقيقية لا عن اسطورة.كتاب من طراز كتب لورنس داريل وهنري ميلر عن مدن اليونان، أو كامو عن الجزائر، أو كلود اوليه عن الجزائر، أو محمد شكري عن طنجة.لذا فهو لا يلتقي ابدا مع كتاب (مدن لا مرئية) لكالفينو كما زعم بعض النقاد.انها كتابة من الداخل، من داخل المرآة المنصوبة بين طفولة الامكنة والانهار وخراب الحاضر. رويت في هذا الكتاب

عراقيون
من زمن التوهج
العدد (1765)
السنة السابعة
الخميس (8)
نيسان 2010

حكايات التقطتها من شفاه الحكاة وزوايا الكتب وتكايا الزاهدين واسواق الوراقين.لذا فان صورة الكتاب هي صورة البصرة الكلامية والفلسفية والنحوية لقد تكلم كثيرون عن لغة الكتاب الشعرية. اظن ان هذا الاهتمام اللغوي نابع من قرب الكتاب من مدرسة البصرة النحوية.لا بد لكتاب يخرج من مدن مثل البصرة والاسكندرية ان يتمثل القرابة اللغوية للاكاديميات الخيالية القديمة. ولا بد لمن ينتسب إلي مدن مثل طنجة أو قرطاج أو تدمر ان يتحولوا إلي كتاب يتحدثون بالسنة الاشباح والعمالقة والقراصنة والمتشردين في اهاب كتاب امثال الجاحظ والسجستاني والحريري والمعري.ان هذا التقمص اللساني لا يسلبهم الحق في الانتماء إلي اكاديميات الخيال المعاصرة.

هل تظل تراهن علي القصة القصيرة دون العمل الروائي؟

ـ إلا إذا كان العمل الروائي معتمدا علي نظام التجزئة والتقطيع والمونتاج التوليفي للنصوص القصيرة، أي علي تغير مواقع السارد في داخل النص الروائي، ولا مركزيته، وتناقض افتراضاته، وعدم اتصال شخصيته.اعتقد ان نماذج صموئيل بيكيت اصلح النماذج الروائية للدلالة علي الانقطاع والاتصال اللذين يتميز بها العمل الروائي المشابه للقصة القصيرة.يستطيع بيكيت ان يختزل عمله أو يمدده من دون ان يخل بالحدود المفترضة للعمل الروائي أو العمل القصصي القصير. وما دمت اعمل علي تأليف نصوص قصيرة متضامنة في اطار حكاية كبري فلا اهمية لتصنيف عملي علي انه رواية أو مجموعة قصص هكذا يبدو عملي الاخير (حدائق الوجوه) الذي انوي نشره قريبا.

الحكاية في قصصك مرتكز وجذر، أي انها محطة استراحة أو عودة إلي البساطة بعد تعقيد المعمول الفلسفي في بعض قصصك هل ينتسب كتابك الجديد (حدائق الوجوه) إلى هذا النوع من الحكايات البسيطة؟

ـ الحكاية جذر سردي للعمل القصصي وخلوه منها يضعف التأثير المطلوب في الذات المشاركة في عملية الانصات أو القراءة.انها الضابط المشترك في عملية التلقي.وقد يحتوي النص السردي على حكاية واحدة أو علة عدة حكايات مركبة.ان كتابي الجديد (حدائق الوجوه) مركب من حكايات ونصوص غير سردية، وبهذا الامتزاج يقدم دليلا علي اسبقية السرد الحكائي علي سواه من انواع السرد مثل السيرة الذاتية ان الكتاب السردي المركب يحتاج إلي تأطيره بحكاية كبرى تنظم وحدة النصوص الفرعية المؤطرة، لذا اقتبست من نظام الحدائق العربية والشرقية حكاية كبرى لتأطير النصوص الفرعية ومن السير الذاتية لكبار البستانيين (امثال المعري وجبران وطاغور) روابط لهذه النصوص. ان بداهته السردية اتت من ابوابه السبعة المبتكرة وكلها مفتوحة على المتع السردية المخبوءة في حدائق الممالك الفردوسية.

ـ (بصرياثا) كتاب عن مدينة حقيقية لا عن اسطورة.كتاب من طراز كتب لورنس داريل وهنري ميلر عن مدن اليونان، أو كامو عن الجزائر، أو كلود اوليه عن الجزائر، أو محمد شكري عن طنجة.لذا فهو لا يلتقي ابدا مع كتاب (مدن لا مرئية) لكالفينو كما زعم بعض النقاد.انها كتابة من الداخل، من داخل المرآة المنصوبة بين طفولة الامكنة والانهار وخراب الحاضر.

بالنسبة لك، هل النص المفتوح أو المهجن خطوة على الطريق لمحو معالم الجنس الادبي ـ وانا اعني هنا القصة القصيرة ـ حيث افاد من الفنون المجاورة واتخذ الشعرنة اسلوبا؟

ـ أفادت القصة القصيرة من فنون وحساسيات كثيرة.هناك القصة الشعرية اصلا، أو القصة القصيرة، وربما يرجع هذا الاصل تالي نوع قديم من (البالاد) السردي في حكايات التشرد والغزل والحكمة الاشراقية. وقد سميت مقطوعات الطيب صالح وزكريا ثامر ووليد اخلاصي ومحمود عبد الوهاب قصصا قصيرة جدا وهي اقرب الى نوع القصة الشعرية، أو البالاد القصصي كما سميت بعض التجارب القصصية مثل نصوص ادوار الخراط ولطفية الدليمي نصوصا مفتوحة.لم اجرب كتابة هذا النوع الادبي، لكنني كتبت قصصا اقتربت فيها كثيرا من الحدود القصوي لشكل القصة القصيرة فقد نظرت إلي هذا الشكل الادبي دائما علي انه اقصر برهان لسرد الحقيقة البسيطة مع ذلك فقد قادتني تجاربي إلي نوع من القصص المركبة خاصة قصص (رؤيا خريف) ما عدا هذه القصص، فاني اميل إلي تأليف كتاب مفتوح يحتوي نصوصا سردية واخرى غير سردية اكثر من ميلي لتأليف نص مفتوح بمفرده.فما زلت أؤمن بالشكل التقليدي للقصة القصيرة علي احتواء ابسط الرؤي واعقدها من دون تفريط بحساسية النوع الموحدة الاثر وقدرته علي الامتزاج بانواع السرد المجاورة.

عتبة الكتابة

هل تكتب وفق اعداد وتخطيط مسبق، أو بعفوية وتلقائية اللحظة التي تأتي كالبرق محملة بالرؤي والخيالات فتجعلك على عتبة الكتابة؟

ـ لا بد من التفريق بين عمل الكاتب كحرفة تحتاج إلي التخطيط والاعداد والمعايشة اليومية لمجالات السرد والكتابة باعتبارها رؤيا خاطفة أو الهاما يأتي من عالم فوق واقعي وفوق يومي ولحظي.الرؤي والاخيلة بنات الواقع الارضي ايضا بعد تحييزها في مجال سردي في مجال سردي مشخص هو مجال القراء الارضيين هذا الدمج بين نصفي المخيلة، السماوي والارضي هو مصدر الاغتراب السردي الذي يعانيه الكاتب في حرفته اليومية.هو ازاء انتاج نص ذهني كالعامل ازاء الالة التي تستلب قوة عمله المادي ان شراكة منتجين اخرين (القراء والنقاد والناشرين) في هذا العمل تشعره بوجوده المؤقت في المشغل السردي.رسمت صورة اخرى للكاتب في قصتي (حكايات يوسف) فهو شبح مؤلف اكثر منه مؤلفا حقيقيا ينتمي إلى عالم المؤلفين (العموميين) لكنني لا ازعم لنفسي دورا اكبر من دور سارد مأجور في سوق الكتب العمومية اني اعمل لقاء اجر ايضا في مؤسسة السرد الخيالي هكذا يقع الخيال صريع الحرفة اليومية وتستلب الرؤي باشكال الكتابة ورأس مال سوقها الرمزي.

موقفك عما كتب عنك نقديا، هل اضاف النقد إلي ابداعك وخبرتك الفنية شيئا أو دلك علي اتجاه معين وطريق ما؟

ـ النقاد الذين نقدوا نصوصي نوعان. احدهما سايرها ولم يتعدها أو يؤولها بابعد مما فيها فاعاد قراءة نظامها السردي وانطلق من عقدة رموزها لتأويل وقائعها وردها إلى اصولها (ياسين النصير وشجاع العاني وصالح هويدي) النوع الاخر جعلها محورا لتفكيك انظمتها السردية ورد وقائعها إلى سلطة الرموز النشيطة في منظومتها الفكرية والنقدية فوسع من عالمها الافتراضي أو ضيق عليها منافذ التاويل (غالب هلسا، حاتم الصكر، عبد الرحمن طهازي، مالك المطلبي، حسين سرمك) وقد افدت من كلا النمطين النقديين في توسيع طرائقي السردية التي تعتمد علي البداهة والفجاءة والبكارة فلم اكتب نصا مرتين من موقع واحد يقع في مدي نظرة ميدوزا النقدية.

كيف ترى الواقع الثقافي الان في العراق ؟ أي حضور تتوقع لنصوصك الجديدة في سوق الرابحين والخاسرين من انهيار ٩ نيسان (ابريل)؟

ـ تجري مناقشات الواقع الثقافي علي حافة الخندق العميق الفاصل بين ثقافة ما قبل وثقافة ما بعد.انها اخطر المناقشات سببتها قطيعة من اعنف القطائع في تاريخ العراق الحديث.ما من احد يدافع عن ثقافة الانهيار، بعد انصرام العلاقة بين المثقف وسلطة الرق المخيفة.ان منطقة ما قبل الانهيار مظلمة ومخربة ومنهوبة، منطقة ذاكرة محروقة. تحرر المثقفون الا ان نصوصهم بقيت ترتجف هلعا من مناخ الحرية الجديد النصوص الجديدة لم تولد بعد ومعركة الثقافة علي ارض الواقع المستلب بالعنف القديم والجديد لم تحسم تماما.المثقفون الذين تحرروا من ثقافة العنف يتهيبون من الكتابة المتحيزة لثقافة الخوف.لم يعد الادباء المهاجرون من جيل الاحتراب السياسي ومن جيل الحروب التوسعية الى المنطقة الخطرة لثقافة ما بعد ٩ نيسان، والادباء المسترقون في الداخل من قبل يتوجسون خيفة من قيود السلطة الجديدة.وفيما تلوح مسربلة، محجبة، في سوق الرابحين والخاسرين، وتحت اغطيتها اللغوية يكمن عنفوان لم يسفر عن نفسه، وتوهج لا يختلط باطياف السوق وخجل مزمن من التصريح والمواجهة.لم يحن وقتها بعد والنهار يؤذن بالموت والجريمة.نصوص لم تربح شيئا أو تخسر شيئا وهناك في ثقب سرطان، في جرف نهر، تقبع نصوصي، تأتيها الاصوات الهادرة من زمن الحرية مثل غرغرة تيار هادئ وعميق تتصل بانفاس الروح الادبي العراقي المتغلغل في صلب القطائع المميتة.تخرج في اوانها وتسفر عن نفسها في اللحظة التي تريد واي نص جديد سيتناغم مع اصداء ذلك الروح الحي.

عد انصرام العلاقة بين المثقف وسلطة الرق المخيفة.ان منطقة ما قبل الانهيار مظلمة ومخربة ومنهوبة، منطقة ذاكرة محروقة.تحرر المثقفون الا ان نصوصهم بقيت ترتجف هلعا من مناخ الحرية الجديد النصوص الجديدة لم تولد بعد ومعركة الثقافة علي ارض الواقع المستلب بالعنف القديم والجديد لم تحسم تماما.

حوار اجري بعد حصول القاص محمد خضير على جائزة سلطان العرب ونشر في مجلة نزوى

عراقيون
من زمن التوهج
العدد (1765)
السنة السابعة
الخميس (8)
نيسان 2010

محمد خضير يعيد مكيدة الصورة الفوتوغرافية

(بصرياثا)... تخطيطات المكان المرئي والمتخيل

عزيز التميمي

من أين يبدأ المكان في مدينة شيدت مرات ومرات، ودمرت وخربت مرات ومرات؟ ولو أعدنا السؤال بشكل آخر: من يستطيع أن يدرك حدود بصرياثا؟ تلك المدينة التي ولدت من رحم كف محمد خضير، ربما يقول قائل كتعليق أولي: ان حدود البصرة الاسم الآخر لبصرياثا عند عين الجمل التي سماها المسافرون والغزاة وربما قطاع الطرق بـ (الزبير) ومن قبل قال عنها عجوز هرم انها ما بين الحوئب ووادي الخريب، وربما أكد آخرون أن عين الجمل كانت مجرد فكرة مليحة استفزت ذاكرة الفتى الذي عشق طفلة صغيرة من أطفال البدو الرحّل ودفعه حلمه المجنون إلي تأسيس مدينة ذات سمات أسطورية إرضاء لغرور العاشق العذري، هذا من جهة الصحراء، أما إذا أردنا أن نتلمس حدود المدينة من جهة الماء، فنجد أن غابات النخيل التي دفنت قاماتها في قرص الشمس لحظة انبلاجه لاتؤدي بنا إلي نتائج مقنعة عن حدود بصرياثا مدينة الرمل والطين، والتوابل والحناء، مدينة الملح والخضار، مدينة الماء والبترول، مدينة الحسن البصري والخليل بن أحمد أو مدينة أبو الأسود وواصل بن عطاء، وإذا أردنا أن نضيف نقول مدينة السياب والبريكان في زمن الانفجار .

فالحدود مع الاسترسال في البحث والكلام تتلاشي وراء ضباب الاحتمالات، والمكان الذي تكلم عنه القاص محمد خضير ربما لم يكن ضمن مخيلة العرافة التي قالت عن حدود البصرة أو كوثا السومرية بأنها بنت الماء والصحراء، وحين يتداعي المكان بتسمياته نتذكر (أبو الخصيب) مع الزبير، نتذكر شط العرب مع الفاو، نتذكر جيكور والنخيل وقامة السياب التي توحي لطلاب البصرة أنهم هناك وراء رموش النخيل يولدون من جديد، ومع يوتوبيات المكان نجد أن هناك حدود وهمية أظهرتها صورة فوتوغرافية لمشهد ضم غابة نخيل ومجموعة نساء يرتدين العباءة كزي شعبي، مع بروز نسق إشاري يوحي أن المكان لم يكن أكثر من ذاكرة لرائحة الأنثي المتمثلة بالمرأة والنخلة وإشراقات حلم إنساني تمثل بطفل رضيع وثلة سعفات خضر تمايلن مع الريح، وينتهي المشهد بغيوم بعيدة وسرب طيور يقصد حدود الصورة .

من يدري ربما أن مكيدة الصورة الفوتوغرافية هي ذاتها التي علقها رسام استشراقي وقف وسط ساحة أم البروم ونسج لوحة من خيال ربما لم يعد مناسباً لحجم العمارة في ذات الساحة، وجعل المارة الذين كانوا يمثلون بائعي خضار وتجار جِمال وتمور وربما مسافرين نزلوا للتسوق وهم في طريقهم إلي مكة، جعل كل هؤلاء يقفون من دون وعي منهم ليرسم لهم مشهداً قرأته في ما بعد ذاكرة مؤرخ مغمور أو ربما تناوله موظف يعمل في مديرية الآثار وتحت ضغط الحاجة إلي الفلوس، باع إرث الرسام الذي أتهم بالجنون وحوكم وأعدم في الساحة نفسها في وقت كان الخليفة العباسي الموفق يقسم أن قامات النخيل زنت بقامات الزنوج فأنتجت التمرد . ولو حاولنا أن نتصور المكان كمفهوم جغرافي لاستطعنا أن نميز مآرب الكاتب وهو يقف عند حافات الصحراء ليصوب نظره إلي حدود المدينة التي رسمها بقلم الكرافيت في دفتر يومياته، ويخط كلمات (بصرياثا .. صورة المدينة) صورة المدينة التي رآها ضمن مجموعة صور عرضها عليه أحد المستشرقين الذي كتب عن المدينة أكثر مما تنفس من هوائها في فترة بحثه في آثار مدينة البصرة القديمة والتي تحاط اليوم بسور من أسلاك prc لتضم ميدان معركة الجمل وسوق المدينة القديم شمال الساحة الميدان وكذلك جامع الإمام علي بن أبي طالب، ومجموعة آبار دفنت بحطام البيوت الطينية آنذاك، ويعلن أن هذه المدينة لا تاريخ لها بالرغم من تسربلها بالحوادث، ويدع التأويل لك عزيزي القاريء أن تضع تاريخاً من حيث ابتدأت مع هذه المدينة، وبالتالي فلك الحق أن ترفض الحكايات التي تؤكد حدودها الحالية، أو تتجاوز رفضك بالإدعاء بالزيف لكل هذه المقولات التي تجعل من بصرياثا جسداً من دون أذرع.

حدود المدينة

ولأن الحكاية تداولتها الألسن وبدل القوّال الواحد صاروا عشرات والمنبر صار لايتسع لمن يقول فإن حدود المدينة ما عادت خاضعة لكتّاب التاريخ ودارسي الأدب والسير، وهكذا يودع كاتبنا بذرة الشك في نفوسنا وهو يبدأ من هذا الكتيب المكسر الأوراق، ليقول من ضمن ما قال عن المدينة، إن حدودها لم تكن موجودة وكل ما قيل عن المكان في هذه المدينة خرافة، فالأرض التي تتكون من التراب والطين والماء والشجر والكائنات الأخري ليس لها دخل في تسمية مكانية هذه المدينة التي جاءت قبل أن يكتب التاريخ، وقبل أن تكون بصرياثا تحمل اسمها الحالي، فالمدينة لم يجزم أحد بأنها كانت موجودة في زمن الأسفار المعلبة والحكايات التي تلد الجن بعد غروب الشمس، ولا أحد يستطيع أيضاً أن ينفي ملامحها التي جاءت موثقة في حكايات من يدعون أنهم يعلنون بداية التاريخ، وكثيرة الأسئلة التي تستفهم عن حقيقة المكان والحدود في هذه المدينة التي كانت ولم تكن، وينبهنا الكاتب في كلماته عن اليوتوبيا أن لا حدود تفصل بين تسمية الـ هنا وتسمية ألـ هناك، وكل ما يقال عن حقيقة مكان معين هو بالأحري تأكيد لتسمية مكان ما، رقعة من الأرض سميت هنا بصرياثا وأخري هناك سميت نيويورك، إنما المعني بهذا الترميز هو صورة المكان المتخيلة، الصورة التي تمثل المكان المرئي لحظة تدوين الحدث، وما المسافة الجغرافية إلاّ تعبير مجازي يؤدي بالإشارة إلي مدلولها الحقيقي، أي تحصيل الصورة المزدوجة للمكان والتي توجد في اللحظة نفسها، الصورة الحقيقية للمكان الميكانيكي والأخري المثالية التي تحمل سمات المكان نفسه، الصورة المرئية التي تواجهك في الواقع والأخري التي تراها مقلوبة في المرآة والتي تنطق بسمات الأولي بوهمية معلنة، ومثلما أعلن ميشيل فوكو رؤيته للمكان .. أي اشتراك الأمكنة بسمات وعلائق متناقضة، التنويعات المكانية التي تجهد نفسك حتي تقترب من حقيقتها، والاحتمالات الشائكة التي تؤدي بنا إلى التزام حالة الصمت متي دعينا إلي تحديد ولو بشكل هلامي حدود مدينة كانت هي ذاتها خارج إمكانية التسمية، فالمكان القسري الذي أنت فيه لحظة الإحساس بالمكان قد لا يكون هو المكان المعني به، وبالتالي فالانجراف وراء محاولة من شأنها أن تعطينا حدود مقنعة لمدينة مثل بصرياثا ربما تؤدي بنا إلى متاهة، ولذلك نجد أن شكل المدينة اتخذ استحالات عدة ضمن مخيلة الكاتب، منها عين الجمل التي أقرّ بها عند حافة الصحراء، وأم البروم وليمة في مقبرة، وحلم النهر، وعطايا الجمعة انتهاء بالمدينة المتنقلة، وطريق الحكايات، ومن ثم هذه المفاهيمية التي جاءت علي هامش الحرب والتكوينات القصصية التي مثلت ارتجافات في لحظة اكتشاف، فالمكان ينبثق ضمن لحظة اكتشافه الأولي ومن ثم يعاود الانبثاق حينما يتم اكتشافه مرة أخري، وفي كل مرة يتم إنتاج صورة مثالية للمكان تتيح لنا قراءة حدود المدينة ضمن وعي معين، وبالتالي لايمكن الاعتقاد بحقيقة مكان بعيداً عن الدورة التاريخية التي تشمل المكان والوعي في آن، ومن هذا المنطلق نستطيع أن نقترب من مفهوم الكاتب حول صورة المكان الحقيقية، فالمكان الحقيقي في ذاكرة محمد خضير هو المكان الجزئي، الذي يخضع لصيرورة التاريخ والزمن وهو جزء من كل، أما المكان الذي تنشأ عليه المدينة الفاضلة، المدينة التي تؤدي بنا إلي الكلي فهو مجرد أنموذج يسكن المخيلة، ومن الممكن أن تنتج تكرارية الصور أنماط مدن متشابهة خارج حدود الواقع المرئي، فالمثال الذي تطرق إليه فوكو في تقسيم المكان حسب ضرورته ينتج تصورات مختلفة للمكان من خلال

الصورة المنشأة في الذهن، فالتصور الناتج لدي سكان السجن غير التصور لدي سكان أو مرتادي الملهي، والتصورات في ملجأ الأيتام غير التي في الصحراء، فالمدينة تنشأ ضمن حدود البعد الممكن للوعي وحتى اللاوعي، وهكذا تختلف صورة المكان الذي يمثل بصرياثا، تختلف من حيث نقطة الابتداء، وحينما نقرأ إستحالات المكان أو صورة المدينة في ساحة أم البروم التي نعتها الكاتب بـ(وليمة في مقبرة)، نجد أن وعي القاريء ينسجم مع فكرة الشاعر كاظم الحجاج عن تكوين الصورة الذهنية في لحظة معينة، لحظة فجر طائشة ينسكب فيها الشارع في الساحة، وصحوة الناس حينما تمر السيارة، هذه التكوينات المكانية والحسية تنسج صورة الساحة كولادة ذهنية أولاً ثم تصور جغرافي ثانياً، أي تكوين الصيرورات المتتالية، فمن صورة المقبرة إلي ساحة الملك غازي إلي الاسم الأموي للساحة (أم البروم)، فالمكان في تسمية أم البروم دائماً وليد دورة زمنية وتاريخية فتخطيطات الأمس المرئية ليست هي المتخيلة اليوم، ومرئية اليوم ليست متخيلة الأمس، وأم البروم كصورة معلنة هي خارج حدود الواقعي، وقد تكون مكان تم رصده في مدينة أخرى سميت بصرياثا، لأن التسمية المعلنة لبصرياثا هي (صورة مدينة) وتسمية الساحة تجاوزت الفهم العام، فالكاتب يذكرها مرة قلب المدينة ومرة أخرى أنفها ومعدتها، أو مسجدها، كتفها أو ماخورها، ويتمادي في سرد مسميات الساحة حتي نستنتج أنها هي صورة المدينة التي ذكرتها له القصّة خون، وهي ذاتها التي تعاقب علي ذكرها الرواة، ولو بحثنا عن أم البروم الحقيقية بعد كل ما ذكر عنها في كل مدن العالم سوف لن نجد منها سوي كلمات محمد خضير وهو يقف في نقطة عند حافات الصحراء ليعلن لنا أن العالم بكل مجراته وأفلاكه يدور حوله وهو المشغول بطيف طيبوثة الذي استفحل في رأسه .

ما ذكره السياب عن أم البروم يؤكد حقيقة المكان ضمن حدود المدينة، فهي راحلة أبداً إلى مقابر التاريخ وهي الحاضرة منه الآن والتي ستحضر بعد حين، أو هي حلم النهر الذي سمي في ما بعد بشط العرب، وكيف أن التحولات الجيولوجية التي أصابت قلب النهر جعلته يحمل أشياء كثيرة تمثلت بهموم الأقوام المتعاقبة علي رؤية الفنار

الحدود مع الاسترسال في البحث والكلام تتلاشي وراء ضباب الاحتمالات، والمكان الذي تكلم عنه القاص محمد خضير ربما لم يكن ضمن مخيلة العرافة التي قالت عن حدود البصرة أو كوثا السومرية بأنها بنت الماء والصحراء، وحين يتداعي المكان بتسمياته نتذكر (أبو الخصيب) مع الزبير

عراقيون
من زمن التوهج
العدد (1765)
السنة السابعة
الخميس (8)
نيسان 2010

محمد خضير ذلك البستاني المجهول

سعد هادي

الذي تذكره محمود السيد من علي ظهر مركبه فسجله ضمن استعارات الطبيعة لحلم الماء، وكيف أن النهر ولد من ثلمة انسلّت بعيداً في أحشاء دجلة لتأتي بالمكان فوق حدود الموج وخرائط الغرين، وكل ما ذكره الكاتب عن حلم النهر أو (شط العرب) يدور في فلك التسمية المقترحة لصورة المدينة بحدودها الهلامية التي وصفت بطريق الحكايات أو (أبو الخصيب) الاستحالة التالية في الرؤية المثالية لمدينة الجزء من كل، الرؤية التي سجلها من ذاكرة الرجل الذي امتهن جمع الحكايات، وأتي بأخبار القري والدروب والحقول وكل المسميات التي تعتبر الآن رائحة تراثية لذاكرة الأمس، الأمس الذي حمل أخبار نوبات الغضب التي شنها النهر علي هذه الأمكنة، وكيف أن هذه الأمكنة رحلت اتقاء ليل الغرين، وربما افترشت أمكنة أخري لم تكن من قبل تذكر في رزنامة (قصّة خون) واحد، وهرب الناس وهربت الأشياء مع هروب الحدود والجدران الطينية، ونشأت قرى أخري وتجمعات لها تاريخ يوازي تاريخ الذي كان، وحتي الذاكرة والصورة المنشأة فيها هي الأخري تم تدوينها كحالة رافقت الرحيل والصيرورة الجديدة دون أن تنقطع عن امتدادها الذي ابتلعته الأمواج وجعلت من حدود تلك الأمكنة تمتد حتي عمق النهر .

صورة النخل والغسائل

فصورة أبو الخصيب المعلنة فيها كثير من التحريف وحدودها الحالية هي ملامح لحدود كونها الماء وكونتها الذاكرة وربما لانستطيع أن نجزم بحقيقة حد معين، فالتسميات تأتي متداخلة من رحم الحكايات ومن تبادل الأمكنة واختلاف الطوبوغرافيا واستنتاجات علماء الجيولوجيا حول الحدود المقترحة لمدن نشأت ضمن حركة الطين والماء، فهذا التنوع السيميائي الذي ينشيء تصوراً عن الناس الخارجين من بوتقة التاريخ ودروب مدينة البصرة القديمة والناس العائدين إلي صورة المدينة بصرياثا، يحملون حقائب وبر وقناني عطر ابتاعوها من البحارة الهنود الذين عسكروا عند منحنيات الملح أيام ثورة الزنوج، وصورة النخيل والغسائل التي حملوها معهم إلي مدن أخري سالكين طريق البادية مروراً بعين الجمل تتكرر كلما حاول داعية أن يعيد كتابة التاريخ وفق طموحاته .

ونجد رغم تزاحم الأقوام في فترات جني التمر وامتزاج لهجات من جاءوا من صحراء الجزيرة بلهجات من جاءوا من جنوب شرق آسيا بلهجات السكان المحليين الذين اضطرتهم شراسة الفياضانات في عمق النهر والأهوار المحيطة به إلي ترك أكواخهم العائمة، نجد بعد رحيل الجميع وابتعادهم بقيت بصرياثا تمثل الغنار الخارج من رحم الماء والمستنقعات، وبقيت تثير الجدل داخل نفق التاريخ عن حقيقة حدودها وطبيعة المكان فيها، وإلي أي مدىً يستطيع المرء أن يراهن علي استنتاجاته في ولوج أسوارها، إذا كان الكاتب الذي ادعي معرفة جزئية بها بعدما سكنها عقوداً عدة وربما قروناً عدة نفي أن يكون له علم يقين بحدود هذه المدينة التي تبتعد بالناظر إليها من وراء غابات النخيل فتصل به إلي حدود الأسطورة ودخان الحكايات، ثم تعود به لحظة غبش فيظن أن أفكاره جنحت به نحو مدينة لم تزل تخطيطات وهمية في ذاكرة فنان تجريدي لم يثبت صدق نياته بعد، وما يراه علي شاشات التلفزة من تحقيقات عن مدن أسسها العرب أو الفرس أو السومريون المنفيون وراء الماء مجرد أفكار في رأس مخرج وكاتب سيناريو فاشل، وأن المدينة التي سكن فيها صار يراها مدينة أخري في رؤياه الليلية، وكلما حاول أن يهرب منها وجد نفسه يدور في شوارعها من جديد، فهو الموجود فيها والهارب منها، المسجون في تاريخها والمنفي بعيداً عنها، وهي مدينة السراب التي حكت له عنها جدته في طفولته وهي ذاتها مدينة الألم التي سجن في مخفرها يوم سرق كيس من التمر في لحظة عوز، وهي ذاتها التي خدم جندياً في جيشها يوم كانت إمارة ولها أمير وحرس ووزارات وأعداء، وهي ذاتها التي سمع من خلال تراثها عن علي بن أبي طالب وعائشة والزبير والأحنف بن قيس يوم كانت الجمل موقعة وكان الجمل عسكراً وتسمية لجيش لجوج جاء يطالب بالثأر العربي الذي فاضت لأجله الوديان والأبطح دماً، وهي الدائرة التي أحاطت به وجعلته يفني عمره كله وراء معادلات أينشتاين لولوج سر المغادرة، وهي الهم الذي رقد في نموذج الإجازة يوم كان جندياً منفياً وراء حدودها يقاتل تنانين العصر الحديث، وهي كل الأمكنة التي افتقدته ليلة عرسه وليلة موت حلمه وراء مهاترات الساسة الذين رسموا لمدينته وجهاً آخر ووضعوا لها حدوداً خارج وجوديات المكان، فتاه سنين طويلة يبحث عنها في بطون الكتب وأحاجي العرافات، فتارة يسميها البصرة وتارة أخري يسميها بصرياثا، ثم يعود لسفر التاريخ ليفاجأ باسمها القديم (كوثا السومرية) التي عاشت عمرها مع الإلهة أنكي في عمق النهر، وتمردت عليه مرات ومرات فطلقها في لحظة فيضان ثم عاد واقترن بها في لحظة جدب، وهي ذاتها التي عاقرت الخليج طاولته فبصقها كتلة خضراء بين ذراعيه ثم عاد ولثمها في لحظة جزر حميمة وترجمها مواويل جاست شفاة الصيادين في أعالي شط العرب ومنحنيات مدينة الملح.

عودة الكاتب

وحين يعود الكاتب إلي عين الجمل لوضع تخطيطات تعريفية عن حقيقة هذه البلدة أو المدينة التي تعد أحد أجنحة بصرياثا، يصور تلك الحدود أو الملامح علي انها استحالات جيولوجية وتاريخية محضة، فالبيوت التي كانت داخل السور وجدت ملامحها بعد دورة الزمن خارج السور أو بلا سور والبني الداخلية المتصورة لدروب المدينة اختلفت في ذاكرة رجلين أحدهما عاش قبل حادثة الجمل والآخر عاش بعد رحيل الإنكليز في وقت متأخر عن المدينة، وبالتالي أراد الكاتب ومن خلال بانوراما مشوقة في سرد المكان والزمان وتفسير المروي المرئي والمتخيل والأبعاد الفنية للصور الفوتوغرافية والأخري التشكيلية، وكذلك تأويل إسقاطات المفكرين العالميين والشعراء وحتي الذاكرة الحيّة للكاتب أن يحيلنا إلي استنتاج يؤدي بنا إلي رؤية المدينة خارجة من رحم التاريخ في لحظة ومسوّرة به في لحظة أخري، أو هي التاريخ الذي نقرأه أسطورة في حكاية تراثية وواقعة حاضرة في مناورة صحفية، والمكان هنا وهناك لا أحد يجزم بنقطة تشكيله، فما بين مرئي ومتخيل تبدو التخطيطات الأولية لمدينة مثل بصرياثا، تعاقب علي ولادة صورتها مسافرون حاذقون كان محمد خضير أحدهم .

بصرياثا: عنوان كتاب صادر عن دار المدي للثقافة والنشر الّفه الكاتب والقاص العراقي محمد خضير تناول فيه وبأسلوب قصصي صورة المدينة التاريخية، وهو الاسم الآخر لمدينة البصرة في جنوب العراق .

كتابه الجديد يزيل الحواجز بين السرد والسيرة الذاتية، مستعيداً بورخيس وماركيز ونورمان ميلر والآخرين. مَن هو هذا الكاتب العراقي الذي استرعت نصوصه الاهتمام منذ السبعينيات، من دون أن يدخل دوائر الشهرة والتكريس؟

سعد هادي

خلال ٥٠ عاماً من احترافه الكتابة، لم يصدر الكاتب العراقي محمد خضير سوى بضعة كتب، بدأت بـ«المملكة السوداء» (١٩٧٢) وانتهت أخيراً بـ«حدائق الوجوه» (دار المدى ــ ٢٠٠٨). لكنّ أعماله كانت دوماً تثير ردود أفعال تفتح المجال لنقاشات واسعة، مثلما كانت تؤكد حضوره الاستثنائي في المشهد الثقافي عراقياً وعربياً.

كتابه الأخير الذي يبدأ بمقطع من قصيدة للسياب: «تائهون نحن، نهيم في حدائق الوجوه»، يبدو مختلفاً عن مؤلفاته السابقة. ما أراده في هذا العمل ــ على حدّ تعبيره ــ هو صناعة كتاب سرديّ لا يكتفي بتجميع النصوص القصصية، بل يبتكر لها نظاماً يبرمج موضوعاتها ويربط حزمة دلالاتها. «اخترتُ نظام الحدائق لبساطة برهانه وتناسق مكوناته وجمال فضائه. إنه تنويع جديد على موضوع قديم، واشتغال عربي وشرقي أزحتُ عنه أدغال النسيان، واستعرتُ أقنعة البستانيّين العظام للاستدلال على بواطنه وأسراره». إضافة الى استمتاعه بكتابة «حدائق الوجوه» كما لم يستمتع بكتابة مصنّف سرديّ سابق، يؤكد صاحب «في درجة ٤٥ مئوي» أنّ هذا الكتاب هو خلاصة نزهات في حدائق السرد. خصائصه ككتاب نثري تكمن في إزالة الحاجز الوهمي بين كتابة السرد وكتابة السيرة الذاتية واستبدال الوجوه المقنّعة بالوجه الشخصي السافر لكاتب السيرة. يقول: «كيف لي أن أرى في وجوه الحياة اليومية التي أجالسها كل يوم «جلجامش» آخر و«كافكا» عراقياً؟ حكيتُ وراء قناع بورخيس عن رؤياه في قصّة «مجلس العالم» الذي يوجد في كل مكان. وقد تخيّلتُ أن إحدى جلساته عُقدت على ضفاف شطّ العرب. أما ماركيز، فاستعرت منه قناع الرؤيا المنذرة بالدمار النووي الذي يحيط بمنطقتنا وحضارتنا. إنّه كتاب يتّسع لوجوه لا تُحصى، حيث يحكي كل داخل إلى «خان العالم» حكاية وجوده القصير على الأرض».

لكنّه ليس كتاباً في السيرة الذاتية كما هو مألوف. فكتابتها كما يرى فخّ رهيب يقع في هاويته المظلمة أغلب الكتّاب: «اعتقدَ نيرودا وماركيز وروب غرييّه وسواهم أنّ خير ما يتوّجون به أعمالهم كتابٌ يروي الأوهام والأخيلة كأنها حقائق شخصية، حتى لتختلط وجوه آبائهم وأمهاتهم وأصدقائهم بشخصياتهم الروائية ومناقبهم الأيديولوجية. إن الالتفاف الطويل حول فخّ السيرة المظلم، قادني إلى حدائق الوجوه الذاوية التي نبذها الأوّلون في زوايا مُدغلة لا تلحظها العين. وحين جئتُ لأبحث عن ملامح وجهي بينها، لم أجد غير الأقنعة أخفي وراءها سرّ صناعتي. نعم، إنّه كتاب سيرة، لكنني التففتُ حول أقاصي الخلود الوهمية لألتقي بأقنعة المعري وجبران وجيد وطاغور الذين أرشدوني إلى سبل المرور بين «رسالة الغفران» و«حديقة النبي» وثيسيوس وجيتنجالي، فأنقذتُ نفسي من السقوط في فخ العالم الأسفل للسيرة الذاتية الذي ابتلع عشتار ودموزي عاشقي الخلود الأول».

أكثر من ذلك، يعترف صاحب «الحكاية الجديدة»: «لن أدّعي شيئاً لنفسي، سوى ما يحكيه بستاني متأخّر عن بستاني متقدّم في حدائق الحب والصمت والغفران. ولست إلا منشداً في كورال الأغنية الأخيرة للإنسان في حديقة القرن. ولم أجهد إلا في اختلاس الحياة من وجوهي السابقة في حديقة الأعمار المتسارعة. أشعر بتزاحم الوجوه على أبواب مشغلي كل يوم، ويدعوني انطفاء وجه في حديقة التآليف العالمية إلى الاعتراف بطريقته في اكتشاف حقائق الواقع اليومية، وآخر هذه الوجوه الأميركي نورمان ميلر. لطالما انشغل قصّاصونا بطرق وهمية وخيالية ألهمتها الروايات الروسية والأوروبية والأميركية اللاتينية. وقلما التفتوا إلى غنى السرد الأميركي الشمالي، إلى المزج بين الخيالي والحقيقي، والملامح البارزة لوجوه القرن العشرين، وجوه الثقافة الشعبية، أبطال الحياة الهامشية، وسحرة الواقع وراء الكواليس... أين شخصيات القرن في نصوصنا المتخمة بنرجسية الخلود الشخصي؟».

ولكن أين مفاتن السرد في كل هذا، هل يكتفي الكاتب أن يكون وسيطاً؟ يرد خضير: «إنها البساطة التي تشبه الغموض. والغموض الذي يولّد التنوع، والتنوع الذي يوحّد النصوص في حزمة من الروابط والاستدلالات. فتنة السرد تتعلق بالبحث بين الروابط السردية عن بنية افتراضية قابلة للنقض وإعادة البناء. إن روح كتاب قد تنبعث من رميم الكتب المتفسخة، وطريقة تأليفه قد تُستوحى من طرائق مندثرة. كما أنّ جمال كائن حيّ مرتبطٌ بقابليته على الذبول والانحلال. والحديقة مثال أمثل على وجود الحقيقة المتناسقة بين أدغال العالم وفوضاه وخرابه. هذه الافتراضات تخصّ كتاب الحدائق وحده. ولا تسري على كتاب غيره. وربما هي دليل عام على صعوبة تأليف الكتب في عالم يُنذر بنبوءات انتهاء عصر الكتاب النباتي وتقليص عدد المؤلفين إلى مؤلف واحد يرتدي أقنعة مؤلفي الماضي لتأليف كتاب الحاضر والمستقبل».

يضيف أيضاً: «الشيء الوحيد الذي أدّعي نسبته إلى «حدائق الوجوه» هو وصوله إلى البنية القصوى في ضمّ نصوص بعضها إلى الآخر، دونما تفريط في وحدتها الموضوعية والشكلية». ما عاد يستهويه جمع نصوص متفرقة في مجموعة قصصية، أو كتابة فصول رواية خطية، كي تستجيب إلى نظام أو بنية قصوى لإنتاج «وحدة الأثر»: «كان هذا قانون إدغار ألن بو لكتابة قصّة قصيرة واحدة، بينما تنتهج مفاهيم السرد الحديثة نظام جمع الأثر المتفرق في وحدة كتاب جامع لأجزاء متفرقة. وبعد خطوة رولان بارت في الانتقال من العمل إلى النصّ، يتطلب أن تنعكس الخطوة من النصّ إلى الكتاب».

لكن كيف يوازن الكاتب بين رؤاه وخيالاته، وواقع مضطرب يزداد سوداوية والتباساً في كل لحظة؟ ما الذي يحاول الوصول إليه من خلال الكتابة؟ يرى خضير أنّ كتابه يعود إلى منطقته الأصلية... إلى حدائقه البابلية، متأخراً عن أجله الموعود وهدفه المرصود. يخرج الكتاب على راهن عراقي مضطرب، يعاني الكسل والفتور والانطواء على شدته وعسره وصعوبة الاتصال بين مؤلفيه وقرائهم. ولا يطمح الكتاب إلى إرسال بعيد لمنظومته السردية. ولعله يصل إلى بؤرة الحاضر القريب بانطلاقه من حدود الماضي البعيد، منبهاً على كنوز المتعة العقلية وجهاداً شق طريقه الصعب بين الآمال والشكوك. ما أصعب العمل، وأمتع المحاولة! ما يبقى من ربيع هذا الكتاب شعور بـ«لذة المطبوع» يعتري المؤلف المنتظر صدور أثره بفارغ الصبر. يعترف أخيراً: «عانيتُ طويلاً وتهتُ كثيراً حتى صدر الكتاب. فصرتُ على يقين من أجلي الذي ينتظرني عند «خان العالم». تلك هي الغاية، الوصول إلى هناك. والالتحاق ببستانيّي العالم المجهولين

عراقيون
من زمن التوهج
العدد (1765)
السنة السابعة
الخميس (8)
نيسان 2010

كتب الشاعر السوري ادونيس -ذات مرة- في وصف الكتابة على أنها: حمض نووي يجتاز الحاليين ليصل إلى الأسلاف الماضين أحيانا، وهي في ذلك المَنظور (المتفلسف) تعدّ فعلا لا مهرب منه بالنسبة لأولئك الوراقين الذين أخذ الحمض النووي من ظهورهم: إنهم الأسلاف في النهاية وليس ما هو قائم. الحراك اليومي، وليس ما هو ضاغط على الحياة الإنسانية، فلا حلّ إلا في الورق، والورق وحده؛ حيث تهرق الكلمات بحبر الزعفران! مهنة قد تجلب مزيدا من الخبز أحيانا؛ لم تعد مواقف زوجة سقراط صحيحة في عصر دهاقنة النفط والأمراء من رعاة الثقافة!

د. رياض الاسدي

مراجعات غير مطمئنة

لعالم القاص محمد خضير . . . محنة الورّاق

ربما لم يعد محمد خضير - بعد تجارب كتابية طويلة وشبه متنوعة- صاحب الرقم القياسي في قراء النخب الأدبية والثقافية في العراق إلى حدّ ما -كما كان في عقد السبعينيات من القرن الماضي- وتلك مسألة تؤرق القاص الكبير الذي تحول إلى وراق مسكون بالأفكار الماضوية والحداثوية في آن، وبعد سلسلة من المعاناة الكتابية، حيث كونت (رئاية: كراسة كانون) للوراق محمد خضير بتخطيطات (غويا) والتي أريد لها أن تكون (رواية حداثوية) لتتحول إلى فضيحة فنية.. فقد ولج صاحبنا الوراق البصري برزخا لم يستعد له عدة وعتادا.

وقد يعود ذلك الهوس بشكل الكتابة إلى تغيير الرؤى للكاتب وكثرة تجاريبه القرائية التي آثر أن يحولها إلى عالم من الرسم اللاعضوي.. بعد أن غادر الحياة اليومية وهموم الإنسان المثقل بالموت والفجيعة (هنا) وخاصة بعد مجموعته القصصية المهمة (في درجة ٤٥) ليكتب من قراءاته (= ذاكرته الثقافية) فحسب؛ بما يؤدي إلى تماس شراري مع تجارب كتابية عالمية مختلفة أخر(تناصات وتلاقحات)، فضلا عن الاطلاع الدائم على مدارس نقدية عالمية متنوعة تترى على حياتنا الثقافية من حين لآخر. ثم محاولاته شبه الدائمة في التفلت من (قبضة اليومي المرئي) للتحول إلى قبضة أخرى لمدن لامرئية في نسق من مواجهة السيد (العضوي) الذي نخر حياتنا بدءا من الشارع حيث يشخص أمامنا كلما تجولنا في هذه المدينة المغبرة ذات المياه المالحة وانتهاء بأرواحنا.

يظن القاص محمد خضير غالبا أن (القبضة) القادمة (حلما ما) أكثر منها قبضة (واقعية) وهي أكثر راحة من غيرها- هكذا يخيل له لأول وهلة حيث يجلس فيها وسط عالم يهطل بالأمطار الحامضية- لكنه لا يلبث بعد مدة من الزمن، غير طويلة، حتى يكتشف بلادة الأصابع الضاغطة على رقبته وقلبه، والمغمضة لعينيه غالبا في النهاية: ليس ثمة عالما (مأنوسا) : " إنهما عالمان متجاوران، جيشان أسطوريان، ممدودان بخرافات لا إنسية" هكذا يفترض محمد خضير العالم ليقسمه ببلطة الميناتور: عالم يسكن فيه مع ثلة من الوراقين - غير الأسوياء عقليا أحيانا- في (مشاغل) مختلفة الأقاليم والجنسيات، كوسموبوليتي، وعالم تسكنه الوحوش الآكلة للحم البشري من (العضويين) القدامى والجدد: المتمركسون و(القومجيه) و(المتأسلمون) مقابل عالم من المتعولمين - ربما اللاعضويين أيضا- الذين يرفضون العضوية الوطنية الطبيعية حتى..! لذلك تبقى مجرد (أحلام × أحلام!) للسيد الوراق إذ ليس ثمة معقولية فنية في ذلك لو تعمق في مشغله الورقي؛ لأن العالم المرئي واحد مهما حاولنا تجزئته في أذهاننا الصحية أو غير الصحية وهو الضاغط الكبير علينا.

ورغم ذلك فإن القاص محمد خضير الورقي لم يجرب قبضات السادة الشرطة السرية القوية السابقة والحالية - على حدّ علمي!- إذ لا تسامح مع الهاربين من القبضات طوال التاريخ الإنساني. ومن هنا فإن الخروج عن البناء الجمالي لعالم (قبضاوي) غير منظم ووضعه في سيناريو سرد (فيلم ورقي) جيد وجديد بمقاييس (سد فيلد)(×) وحائز جائزة عالمية كالبوليتزر يبدو سهلا ومرضيا عنه من بعض (المتنقدين) لكنه أمر صعب المنال دائما بالنسبة لقاص يسكن مدينة أقل ما يقال عنها: أنها قرية قروسطية كبيرة تحلم بأمطار حامضية، إن لم يكن التفلت من هذا العالم القروي البائس مغامرة غير محسوبة النتائج على مستوى الجمال والفن والرؤية.

قلما يدلي القاص محمد خضير برؤيته حول ما يدور من أوضاع في هذا العالم المتسارع الغريب الذي نحاول ككتاب أن نجعل منه منظما ومفهوما إلى حدّ ما، ولا يعود مثل هذا الأمر إلى (عجز) الكاتب عن المتابعة لما هو حاد وشاذ ومهلك في عالمنا المتوحش بل إلى رغبته الجامحة أحيانا في أن يكون واحدا من أولئك البوذيين المتأملين الجدد أو الزهاد الساكنين حيث يسكن حدائق من الأفكار (الوجوه) التي قد تغوص في عالم صوفي أيضا دون أن يمتلك القاص عدته وعتاده الكافيين للغوص في ذلك الاوقيانوس المتلاطم إلا رغبة في التفلت من قبضة سابقة - كمهرب من الواقعية الحادة التي عرف بها- وقد نصب القاص نفسه بستانيا مخدرا ليتجول بحرية في حدائق مزيفة من ورق. وقبل أن تكون تلك التجارب قريبة من قلعة الأحداث الرهيبة والجسام التي تضغط عليه يوميا ليتحول غير مأسوف عليه إلى (مهارب) غير مطمئنة ومخطط لها سلفا لسبر عوالم ورقية لا نهاية لها ولا بدّ منها أحيانا في تلك المنهجية المغرية؛ فيحاول محمد خضير في كل رحلة من رحلاته السندبادية أن يكون بعيدا عما هو مألوف وجار ومحتمل من أجل السيد التجريب والتجريب وحده للتفلت من القبضة دائما.

وفي مقالة القاص محمد خضير: خارج العاصمة: المثقف اللاعضوي (اللامنتمي) تطرح المحاولة في إزاحة المثقف العضوي دون أن يقدم توصيفا علميا واضحا له ثم أنه بعد كل تلك الجرأة غير المعهودة عن القاص محمد خضير يكتب:" ما الحل لإزاحة هذه الإشكالية الشبحية؟" فالرجل ببساطة بعد أطروحة مهمة لا حلّ لديه!! وبلا إجابات مطمئنة وغير واضحة أيضا. فالكاتب نفسه ينهي رؤاه بتساؤل.. ومن الغريب أن القاص خضير يرى أن المثقف العضوي خارج التاريخ؟! في حين إن المثقف العضوي - كما أرى- يتعكز على التاريخ والتراث دائما. ويثير استعمال العضو والعضوي إشكالات كثيرة على مستوى الاستعمال اليومي يتغافل عنها القاص: العضو بالطبع في- البداية- ذلك الكائن المرئي في الشارع كما أنه في الوقت نفسه الكائن الذي تخرج منه كائنات بالتزاوج أيضا.. وهو بالطبع لا يؤنث حتى في المخاطبات الرسمية.. فالعضو في جماعة أو حزب أو جهة الخ.. ولا علاقة مباشرة بين الكيمياء العضوية والكيمياء اللاعضوية طبعا: إنها محض مصادفة اصطلاحية ليس إلا.. لكن ثمة علاقة مباشرة بين الانتماء واللاأنتماء في الوقت نفسه. لا يمكن لأي إنسان أن يكون لا منتميا (غير عضوي) لشيء في هذا العالم؛ مثل هذا الكائن يعد أسطوريا، كم أنه ليس بالضرورة أن يكون المنتمي مجرد ترس في آلة إعلامية ضخمة؟ وما محاولات كولن ويلسون التي أثرت بقوة في جيل الستينيات والسبعينيات العراقيين إلا طريقة في النظر إلى العالم (كبحوث) غير مدققة غالبا بالنسبة لكتاب روائيين من طرز خاصة؛ وهي بالطبع لا يمكن أن تكون (مشروعات) كتابية في القرن الحادي والعشرين.

ثم يتحول الانتماء لدى محمد خضير إلى غول أفلاطوني تأكل رؤوسه كبار المثقفين والمفكرين في ملحمة دموية مروعة ليستشهد بموقف الشاعر الكبير سعدي يوسف في(الشيوعي الأخير): هذا العمل الذي كوّن ضجة كبيرة لما تزل أوارها قائمة. لكن شهادة الشاعر سعدي يوسف لا تطوح بالعضو المنتمي طبعا، بمقدار ما هي إدانة خجولة، لأولئك الذين أحالوا الأدب والفن إلى مطايا للأيديولوجيات الشمولية. المسألة ليست بهذا التقسيم بين العضوي واللاعضوي الأسود والأبيض والحامضي والقاعدي بل بين ما هو إنساني وما هو غير إنساني، ولا يجدر بأحد ما - مهما كان وراقا حاذقا- حصر الأعمال الفكرية في خانة معينة مغرقة بالذاتانية أحيانا. أنت تستطيع ثلم أنف تمثال موسى، ولكن..

عراقيون
من زمن التوهج
العدد (1765)
السنة السابعة
الخميس (8)
نيسان 2010

"حدائق الوجوه" لمحمد خضير

لؤي حمزة عباس

بعد أن أنجز محمد خضير قراءته لصورة مدينته، وتأمل خرائطها ووجوه أناسها، وتقلّب أزمانها في كتابه (بصرياثا . الأمد ١٩٩٣)، يتوجه في (حدائق الوجوه . المدى ٢٠٠٨) لمدن الأخيلة الفسيحة وعوالم الحكايات عبر حدائق كتّابها، حيث تكون الحديقة قلب العالم وجوهره الذي يتكشف عبر الحكاية والقناع، فالكاتب الذي اختبر قدرة النوع القصصي داخل القصة القصيرة وخارجها يسعى في كتابه الجديد للانفلات من أسر النوع وقوّة حضوره، والكاتب الذي طالما وقف على مسافة من كتابته منفصلاً عنها، يعمل في (حدائق الوجوه) على أن يكون جزءاً منها، يتملى صورته في مراياها، يستقصي خطوات بستانيها الأمين على أرواح أناسه وأرواح أشجاره، حيث تعادل الروح الإنسانية في حضورها الأثير روح الشجرة التي تحكي حكاية حافلة، فتكون الذات الكاتبة هدفاً للكتابة وموجّهاً من موجّهاتها، كنت أنتظر بستانيّ الطفولة هذا لأنتزع من وجهه القناعَ الذي سأروي خلفه حكايات أجَلي في الحديقة الوسطى (حديقة الأعمار)، يقول محمد خضير في كتابته "تمرين في السيرة الذاتية" محاولاً إتّباع خطوات البستانيين العظام الذين ساروا قبله باتجاه (خان العالم) الذي تصوّره مولانا جلال الدين الرومي. "حاولتُ جهدي أن أؤلف كتاباً يلتحق بكتب الأعمار الشفافة، وأن أحكي سيرةَ ستِّ حدائق محيطة بحديقتي (السابعة) التي تحوي وجوه حياتي"، إن الكاتب يعمل من خلال كتابه على مواجهة الكتابة فعلاً دائم التخلّق، وقراءة ما سطّرته حروف صنّاعها العظام، حيث بإمكان الإنصات العميق أن يقود أبداً إلى حكمة الأصوات الخفيضة، تلك الأصوات التي منحت التجربة البشرية خلاصة حضورها.

إن البستاني في كتاب محمد خضير يخطو هو الآخر مثل حلم أو خيال رهين حديقته واسعة الأرجاء؛ أما غرضي، يقول الكاتب "من زيارة الحديقة فلم يكن غير استقصاء موقع البستاني بين هؤلاء المتنزهين، فأجدّ في البحث عن مكانه في الزوايا وظلال الأسيجة علّني أعثر على الكيان المتواري عن الأنظار". إن البستاني يشيخ بين صور حدائق الطفولة ولا تتبقى منه إلا صورة بالية، متحللة في تربة الحلم والخيال، إنها اللحظة التي تُطلق الحدائق فيها إشارتها العابرة، خلاصة أعمار بستانييها وهي "توحي بأن جدوى بعث جمال شئ ما تبدأ لحظة زواله"، اللحظة التي تفسر تاريخ الكتاب وتضئ موقعه في حقل الكاتب، لتصبح الكتابة حقلاً واسعاً من الرؤى، والأحلام، والهواجس، فيرتدي الكاتب في سبيل انجاز كتابته أقنعة ستة بستانيين عظام ليروي حكايات ستة وجوه استظلت في حدائقهم، ويستبقي قناعاً سابعاً يرتديه في حديقة الأعمار الوسطى التي يرعاها، وهو يُعلن عبر أقنعته هندسة حدائقه وخرائط خيالاته مبتدئاً بالحديقة الوسطى، حديقة الأعمار، بأقنعتها ووجوهها وحكايات أناسها، إنها حديقة الكاتب ومرتقى سنواته التي سيمرّ من خلالها إلى حديقة الصمت، مستعيناً بتأملات اثنين من المعماريين لتصميم قناع الشاعر، ولاكتشاف صمته، حيث "يلجأ المرء إلى الزحام الصاخب ليحجب ضجيج صمته هو".

إن الدخول إلى حديقة طاغور، والمكوث في مدرسته (شانتنيكتان) يهيئان فرصة لتأمل الحقائق الصغيرة، ثمار الصمت التي تمرحلت بين قطافها الحلو والمر حياة الشاعر، لتكتمل حديقة طاغور ويضاء قناعه بحكاية (البوراني)، أحد رواة الرامايانا القدماء، ليتحوّل الكاتب بعدها إلى (حديقة القرن) منصتاً إلى نهاية الفاصل الأخير من القرن العشرين وهو يتوق إلى خيال بشري جامح، خيال أسطوري مرح، يبرمج المستقبل الغامض للمسيرة البشرية، مقترحاً قناع غابرييل غارسيا ماركيز لهذه المهمة الصعبة، إنها مهمة ما بعد الكارثة النووية، حيث سيعلو صوت الروائي متحدثاً في اجتماع تضامني مع ضحايا هيروشيما عن توقف أغنية الإنسان اللاعب بمجازات الحب. مع النسر العجوز، ماركيز، تتكشف أسطورية الضمير العالمي وهو يتشفى بعزلة الممسوخات المعذبة. ولا يبدو غريباً في حدائق محمد خضير أن تؤدي (حديقة القرن) إلى (حديقة العالم)، وأن يؤدي قناع ماركيز إلى قناع بورخس في فكرة الجاذبيات المتوازنة التي يتحدث من خلالها الكاتب عن انجذابه لفلك بورخس وهو يعدد اسماءه، ويواصل هربه من الحدائق المتشعبة. كل قصة يكتبها بإسم ويظهر فيها بقناع، فما نحن في آخر المآل سوى أقنعة في مجلس العالم.

يدخل الكاتب بعدها إلى (حديقة النبي) مستمعاً لكلمة جبران خليل جبران "جئت لأقول كلمة وسأقولها، وإذ أرجعني الموت قبل أن ألفظها يقولها الغد. والغد لا يترك سراً مكنوناً في كتاب الأبدية". عن أخوّة الروح، ومحبة الأزل يتحدث جبران في حديقته، ويضئ قناعه بفيض غربته عن العالم، حيث تكمل الريشة دفق الكلمة وتمنحها ظلالاً تبلبل المعنى بين النور والظلمة. بعد (حديقة النبي) تنفتح (حديقة الحب)، والحدائق في انفتاحها وتسلسل أطيافها تعبّر عن تلازم معانيها، فمن وجه جبران، أو قناعه، تخطر أمام البستاني وجوه العشاق الزاهدة والضامرة، الزاهرة والمضيئة، عابرة من كتب مثل (طوق الحمامة) و(الزهرة) و(مصارع العشاق) و(تزيين الأسواق) إلى كتاب الحدائق والوجوه، لتختتم حدائق الكتاب بـ (حديقة الغفران)، حيث يتجلى قناع أبي العلاء المعري وهو يتحرك طليقاً من محبسيه إلى عوالم غفرانه. كان المعري رحمانياً في قافيته، والبستاني علائياً في نغمته، وكلاهما متوحد في حديقة غفرانه، وهما معاً يُنصتان لمناجاة الحكمة البليغة: "الهي، أرني نهاية اللعبة، واسمعني أخر نغمة في حياتي". الحكمة التي تدور دورتها بين يدي الرحماني، آخر شخصيات حكايات الكتاب، وهو يتحرّك بين الغرف منصتاً لما خبأت جدرانها من أصوات.

في الحديقة الوسطى، حديقة العالم، يتحدث البستاني عن شبابه وهو يقف بانتظار أشباح العابرين السابقين، مستكملاً بأغانيهم حريته وسعادته، مستلهماً من حكمتهم وشجاعتهم دروس التجوال بين قرى النهر المجهولة، وفي آخر الحدائق حيث يواصل البستاني بحثه عن مسوّدة كتابه الأول، كتاب خلوده الذي لم يُسطر فيه حرفٌ، نُدرك معنى الإنصات العميق لما تقوله الوجوه وهي تنظم حدائقها قبل أن تغيب خلف أقنعتها وتوالي سرد حكاياتها، يستعين محمد خضير بها جميعاً في بناء حديقته عالماً للحكايات التي تفتح السبيل لكاتبها لإنتاج حكايته الخاصة، حكاية حياته التي لم يشأ أن يكتبها سيرة، إنما هي "نوع من الكتب الجامعة أشتات المؤثرات السردية في فلك الكاتب المستأثر بخصوصيته الذاتية، لفضح رغبته وانطوائيته"، حيث توفر الكتابة فرصة للاقتراب من الذات، والنظر في مياهها المتجددة، وهي الرغبة التي تنطوي عليها محاولات منتجي العوالم السردية جميعهم بعد اشتداد التجربة الاجتماعية، كما يرى محمد خضير.

العراقيون
من زمن التوهج
العدد (1765)
السنة السابعة
الخميس (8)
نيسان 2010

الهوية السردية للمدينة عند محمد خضير

فاضل ثامر

يحاول نصاً محمد خضير "بصرياثا: صورة مدينة" (١٩٩٣) إعادة خلق وصياغة مدينة متخيلة . ربما تكون يوتوبيا إفتراضية من نوع ما . وربما هي مدينة محددة وملموسة مثل مدينة البصرة، من خلال إستخدام مجسات وحبكات ومرويات تهدف الى التغلغل الى الزوايا الخفية والحية أساساً من هذه المدينة الفنطازية وبشكل خاص محاولة الاقتراب من أناسها ورموزها الثقافية والإجتماعية والتاريخية واذا ما كان لكل مؤلف من هذين المؤلفين أدواته وأساليبه ولغاته الخاصة في بناء تضاريس هذه الرقعة الجغرفية . المكانية . الزمانية، الإ إنهما . ربما دون وعي مقصود . يعمدان الى خلق ما يسميه الفيلسوف الفرنسي بول ريكور بـ "الهوية السردية" لهذه المدينة ويمكن القول ان دكنز سبق له وان حاول تشكيل مثل هذه الهوية في نهاية رواية " قصة مدينتين " ولكن بطريقة مغايرة.

"والهوية السرديةNarrative Identity" في واقع الأمر جزءً من نظرية سردية واسعة طورها بول ريكور في كتابه الكبير "الزمان والسرد" ١٩٨٤ . ١٩٨٧ وهي لا تتحقق الا بالتأليف السردي وحده حيث يتشكل الفرد والجماعة معاً في هويتهما من خلال الاستغراق في السرديات والحكايات التي تصير بالنسبة لهما بمثابة تأريخهما الفعلي ، وما يهمنا هنا التركيز على وجهة النظر التي ترى ان كل هوية تتعالق بهويات الآخرين بطريقة تؤدي الى توليد قصص ذوات نسق ثانٍ تتشابك وتترابط بدورها مع قصص متعددة، حيث يصبح الزمن الانساني هو الزمن الذي يعيد صياغة الهوية السردية وهو أيضاً زمن قصص حياتنا (او تواريخ حياتنا) مأخوذاً إما على مستوى فردي او على مستوى جماعي بوصفه تاريخ مجتمعنا وهذا الأمر هو الذي دفعنا الى ترحيل مفهوم الهوية السردية من مظهرها الفردي او الجماعي البشري الذي طرحه ريكور الى فضاء الهوية السردية للمدينة من خلال قيام مرويات نصي محمد خضير ومهدي عيسى الصقر بأنسنة humanization هذه المدينة وشخصنتها Personification، وبالتالي الارتقاء بها الى مستوى الذات الفردية التي تبحث عن هويتها من خلال السرد.

يعلن المؤلف محمد خضير ان الهدف من نصيه هو تقديم "صورة مدينة" وهر لا يخفي حضوره السردي، بل يعلن من خلال الدخول في لعبة السرد عن فعل الكتابة السردية الواعية من قبل راوٍ ضمني، ربما هو الذات الثانية للمؤلفً او قناعه.

كما ينحو المؤلف الى اعتماد عملية مزدوجة في التعامل مع هذه المدينة المتخيلة من خلال آليتي "التغريب" "ونزع المألوفية" فالمدنية تبدو لهما بكراً وكانها تكتشف للوهلة الأولى، وهو ما يمنح الرؤية المكانية تجدداً وولادة بكراً، اذ يدخل راوي محمد خضير المدينة بعينيين وهو مندهش وكأنه يكتشف المدينة للمرة الاولى، يثير النص إشكالية اولية تتعلق بالتجنيس الأدبي، فنحن هنا إزاء نص غير تقليدي تتداخل في فضائه "الاجناس الكتابية وغير الكتابية، ويرتفع فيهما الوعي الذاتي بقصدية الكتابة السردية، وهو فضاء يمكن تبريره، او فهم مشروعيته جزئياً من خلال الاندراج ضمن مغامرة السرد النرجسي الذي اصطلح عليه بما وراء السرد او " الميتا . سرد metafiction والحساسية الجمالية التي مثلتها اتجاهات "ما بعد الحداثة" Post_ Modernism، فمنذ السطور الأولى لـ " بصرياثا " يتكشف هذا المنحى عندما يقف الراوي الضمني امام المداخل الاربعة لبصرياثا " التي هي بمثابة " عتبات " المدينة المكانية والنصية ليقول في الاستهلال " يروي الرواة عن المدن القديمة أحداثاً وعجائب منطوية، لكني أروي في كتاب . بصرياثا . عما هو معلوم ومدبر في سطور القدر .

وتشكل نصوص "بصرياثا" التسعة . التي تبدو للوهلة الأولى متباينة مستقلة نصاً سردياً موحداً من خلال نسيج فسيفسائي يعتمد المجاورة والرؤيا الموحدة والدائرة الموحدة والدائرة المكانية والجغرافية والبشرية والزمنية المشتركة التي تتحرك فيها النصوص والبنيات النصية الصغرى microstructures لتشكل نصاً أكبر macro- structures هو نص " بصرياثا " وهو ما يدفعنا الى الاعتقاد بان هذا النص هو بمثابة الحاضنة الجنينية الأصيلة التي إنبثقت منها لاحقاً تجربة أغنى وأعمق وأكثر تماسكاً هي " كراسة كانون " الصادرة عام ٢٠٠١ والتي وجدنا فيها نضجاً أكبر لتقنيات اللعبة السردية الميتا . سردية.

وبقدر ما يتعلق الأمر بنص محمد خضير يمكن القول انه ينتمي الى آلية صياغة النص السردي والتخييلي وليس الى آلية تشكل النص التاريخي، على الرغم من وقوفه . في الظاهر . امام وقائع تاريخية وزمنية محددة، وهو تمييز مهم على المستوى البنيوي طورته دراسات ما بعد ريكور ومنها دراسة (ماريا فليلا . بتيه) التي تميز بين نمطين من السرد في ثقافتنا: فمن جانب هناك السرود التخييلية التي وأن إبتدأت باحداث واقعية، لكنها تفترق عن الواقع وتغادره وتقدم نفسها بوصفها اعمالاً للخيال السردي تاخذ بنظر الاعتبار الإجراءات والمقتضيات المنهجية (الميثودولوجية) كافة في مقابل السرود التاريخية التي تستند الى الوثائق وانماط المواد الحقيقية والتي تنزع لان تكون موضوعية لكن حتى السرود التاريخية لا يمكن لها ان تنقطع كلياً عن مصادر التأليف السردية، لأنها تتوسل بالخيال الإبداعي للمؤرخ وبقدرته على حكي قصة ما. وتخلص (ماريا بتيه) الى أن ذلك يقود الى التأكيد بان الكينونة الفردية او الجماعية يمكن تمييزها من خلال فعل التأليف الذي نسميه سرداً، سواء كان ذلك السرد من النوع التخييلي او التاريخي، وهذا هو ما يؤكده باحث حديث عكف على إقامة موازنة نقدية وفلسفية بين منظوري بول ريكور وميرلو بونتي حول الهوية السردية، عندما اشار الى ان ريكور قد عالج الخاصية الزمنية للتجربة بوصفها مرجعاً مشتركاً لكل من التاريخ والتخييل السردي: فكل من زمن التخييل السردي والزمن التاريخي يجدان نفسيهما وقد جرى توسطهما من قبل الوظيفة السردية واذْ يستلزم الزمن التاريخي لونا من التخييل السردي لخدمة مقاصده الخاصة لتمثيل الماضي، فأن الصوت السردي للتخييل السردي هو شبه تاريخي لدرجة ان الأحداث غير الواقعية التي يبسطها إنما تتحول الى حقائق ماضية.

وفي ضوء ذلك يمكن القول بثقة ان نصاً " بصرياثا" يتحرك ضمن فضاء السرد التخييلي بشكل كلي، مع انه يتناول بنيات زمانية ومكانية ذات طابع تاريخي ملموس، فقد خرج هذان النص من اطار السرد التاريخي التقليدي بفعل آليات تشكل الخطاب الداخلي وتبلور المبنى الحكائي . بتعبير الشكلانيين الروس لكل منهما وتوسلهما بالسرد الذي توسط بدوره بين الوجود والزمن ضمن ثلاثية ريكور المعروفة:

الوجود والزمن والسرد والتي تجاوز فيها ريكور . كما يشير سعيد الغانمي ثنائية هيدغر الفلسفية الوجود والزمن ويشغل الزمن مكانة خاصة في نصي محمد خضير ومهدي عيسى الصقر، ذلك انهما يتحركان عبر إمتداد زمني وتاريخي أفقياً وعمودياً، وعلى مساحة طوبوغرافية ومكانية عريضة، وهو ما يلتقي مع الدور الكبير الذي يفرده ريكور للسرد في بناء الهوية السردية ويشترك النصان في عملية تحويل رمزي للمدينة الى كائن مؤنسن ومشخصن، وهو ما يمنح المدينة هوية سردية . هي في الاساس هوية إنسانية من خلال إلتحامها بالزمن، والتي هي في الوقت ذاته وساطة لا يمكن تحاشيها بين الذات والعالم حيث يؤلف السرد هنا الخواص الدائمة لشخصية ما والتي يمكن ان يسميها المرء هويته السردية ببناء نوع من الهوية الديناميكية المتحركة الموجودة في الحبكة التي تخلق هوية الشخصية .

وكما نلاحظ يتعالق الزمن والسرد في منظور ريكور بطريقة خلاقة، فالزمن عند ريكور . على وفق ما يقوله (كوزيه فين) يمد جذوره في اونطولوجيا مستمدة من تأكيد هيدغر على الزمنية بوصفها الخصائص المحددة للكائنات البشرية، ان اولوية الزمن في علاقته بالوجود يقترن بفهم الوجود بوصفه

عراقيون
من زمن التوهج
العدد (1765)
السنة السابعة
الخميس (8)
نيسان 2010

الكينونة التي تسائل نفسها بنفس القدر الذي تسائل فيه طريقة وجودها . وبذا يقرر الزمن أفق أي فهم للوجود، ذلك اننا موجودون داخل الزمن بوصفنا كائنات داخل الزمن مشتتين بين ماضٍ يستذكر وحاضر يندثر ومستقبلٍ يحدس، ولاننا محاصرون بالزمن يستحيل علينا والحال هذه ان نقف خارجه، وهنا تتجلى قدرة السرد في الهيمنة على الزمن الذي يبدو طاغيا ومنفلتاً وغير قابل للخضوع واحضانه الى عملية تمثيل او تشخيص ما، ذلك ان السرد يقوم بوظيفة تنظيمية خالقه بوصفه الشكل الذي نستطيع من خلاله قهر لا تشخيصية الزمن والأداة التي نستطيع بها ان نعبر عن الوجه المعيش، الظاهراتي لزمنية الوجود وبذا تصبح الهوية ذاتها وظيفة من وظائف السرد.

ومن هنا تصبح الأطروحة المركزية لكتاب ريكور " الزمان والسرد " متمثلة في الخاصية التبادلية بين السردية والزمانية، اذ ان تجربة الزمن الانساني . وهو زمن ثالث يقف في مقابل الزمن الكوني والزمن الظاهراني الفينومينولوجي . يتبدى لنا من خلال التكوين السردي للخطاب، فالقصص التي تحكى او تقرأ تفصح عن هذا الزمن الثالث وتشكله وتمنحه شكل التجربة الانسانية وهو ما يدفع الى القول بان السرد ينتعش بمثل هذه المقتضيات، فضلاً عن عامل الزمن، واذ يغذي الزمن الكوني السرد، تقوم السردية بتزمين التجربة، وبالتالي موضعته بوصفه الخاصية المركزية للوجود البشري، كما ان أي تشكيل للزمن الانساني هو تمهيد لإعادة تشكيله في ضوء تجربة القارئ. وتغنى (ماريا بتيه) التقسيم الثلاثي للزمن الى زمن إنساني وثانٍ داخلي وثالث كوني، فالزمن الإنساني هو زمن قصص حياتنا (او تواريخ حياتنا) ماخوذاً إما على مستوى فردي او جماعي بوصفه تاريخ مجتمعاتنا، وبذا فان الزمن الإنساني هو ليس بالزمن الداخلي لكل وعي والذي حاول اوغسطين القبض عليه على الرغم من الصعوبات التي عبر عنها ببلاغة وهو الزمن الذي حاول هوسرل وصفه بمصطلحات بنياته الأساسية في كتابه " الدروس " حول الوعي الداخلي للزمن، وبهذا فان هذا الزمن هو ليس بالزمن الكوني المستند الى الحركة المنتظمة للنجوم، وهو الزمن الذي اعتمد دوما في كل مكان لقياس الزمن من خلال الأيام والأشهر والسنوات، وقبل ان تنجح الساعات بإمكانية تحقيق ذلك بمقاييس الدقائق والثواني وما الى ذلك واذ يميز ريكور الزمن الإنساني عن الزمنين الداخلي والكوني، فإنما ينبغي ان نسترعي انتباهنا لزمن الفعل والمعاناة الإنسانية، اذ فقط من خلال فعل حكي قصة ما، او التموضع داخلها، يكتسبَ هذا الزمن شخصيته، وبهذه الطريقة يتم الاحتفاظ به بعيداً عن النسيان بوصفه مجرد زمن مضى ليس الا .

ويلفت (كوزيه فين) الانتباه الى ان الفكرة الكامنة هنا هي ان فعل حكي قصة ما يستطيع تحويل الزمن الطبيعي الى زمن إنساني محدد. ولذا ففي مقاربة ريكور يدمج مصطلح البنية السردية إشكاليتين من إشكاليات الذاتية: ما له علاقة بالهوية وما يتصل بعلاقة التاريخ بالخيال السردي في عملية تشكيل الزمنية، حيث تظل هاتان الإشكاليتان مترابطتين من خلال فكرة ان الزمن والطريقة التي يقاس بهما توفران الأساس المشترك لتمفصلهما المتبادل. وهكذا فمن خلال العلاقة بين السرد والزمن تبدو لنا الهوية السردية في خطابها بوصفها المفهوم الذي يمكننا من التفكير بالوساطة بين الإدراك الظاهراتي (الفينومينولوجي) والكوني للزمن، أي الوساطة بين الزمن كما يعاش متجسداً في شكل فعاليات في العالم ومنقوشة فوراً في حياة المرويات. ويمكن القول هنا ان هدف ريكور هو اعادة بناء الوساطات اللازمة لغرض ربط قضية السرد بالزمن، وبهذه الطريقة يمكن تأسيس الأطروحة المركزية للعمل، اذ يعود الفضل للسرد في تسجيل وثوقية الزمن الانساني، وبكلمات اخرى تقوم المرويات والسرد بتشفير ما يستحق التذكير وبذا تحفظ ذاكرة ما يستحق التذكر.

ويذهب (كيفن فانهوزر) الى الاعتقاد بان ريكور بتصنيفه السرد شكلاً من أشكال الخيال الإبداعي لا يقتصر على تقديم مادة ادبية فقط، بل يقدم اساساً تحليلياً عميقاً لفكرة كانط التي ما زالت غامضة عن الخيال الابداعي، حيث يجعل ريكور كلاً من الخيال الإبداعي والزمن نفسه اكثر معقولية بأكسائه لحماً ادبياً ودماً لغوياً على الهيكل العظمي المجرد للرسوم التخطيطية عند كانط وبعبارة اخرى يجعل ريكور التحليل الخيالي للزمن اكثر معقولية باظهاره وهو يعمل كانما هو موجود في السرد. فالفعل السردي إظهار لذلك الغامض، اي التخطيطية في لحظة اشتغاله " السرد "، والحبكة التي هي الكون السردي المركزي والتي هي ليست سوى تأليف إبداعي للزمن يستخرج من تشعب التجارب العشوائي كلاماً موحداً . وتشير الفقرة الاخيرة الى الأهمية الاستثنائية التي تشغلها عملية التحبيك او بناء الحبكة emplottment بوصفها الكون المركزي وتأليفاً إبداعياً للزمن.

ويربط باحث آخر عملية بناء الحبكة هذه وعملية القراءة من خلال الاشارة الى اقتران هاتين العمليتين الديناميكيتين " بناء الحبكة والقراءة " واللتين يشير لهما بول ريكور بوصفهما دينامية عالم النص، ودينانية عالم القارئ حيث يتحدد من طرف المؤلف والنص دور عملية بناء الحبكة، فبهذه الطريقة يتم ترتيب الأحداث والأفعال التي تمنح معنى الكلية للقصة من خلال البداية والنهاية، ان بناء الحبكة هو ما يجعل قصة ما مفهومة، إن بناء الحبكة، على ما يذهب اليه ريكور الذي يسميه بالذكاء السردي او الإدراك السردي الذي يعني المقدرة على ضم التعارضات والحكايات المتعارضة الخواص للفعل الانساني وربطهما معاً في حبكة متماسكة، موفراً بذلك قراءة متوافقة لحياتنا، فبناء الحبكة والحال هذه هو المكان الذي تصبح فيه الأحداث أقصوصات للمتن القصصي، وهكذا حالما تنهض القصة من عملية بناء الحبكة تنهض الشخصية وتسهم في نقل الحبكة الى الهوية التي تتكشف في سياق تكشف القصة، إن مثل هذه الهوية السردية سوف تعرف فقط على مستوى تلازمي من الناحية الموضوعية امام التوافقات المتعارضة للقصة ذاتها، أي ان الشخصيات ذاتها هي حبكات . وهذا الربط بين الحبكة وعملية القراءة ينطلق من فكرة ان تأثير بناء الحبكة لا ينتهي عند النص، بل عند القارئ، ذلك، ان النص يوفر عالماً يمكن إستنباطه من قبل القارئ حيث تصبح البنية السردية مرجعا متفتحاً ومستقبلاً وتتحول عملية الأصغاء او القراءة الى عملية إثارة كائنة تعمل بصورة مباشرة، وبهذه الطريقة يتغلغل عالم النص وعالم النص أحدهما بالآخر، على وفق مقولة (غادامير) التي يستشهد بها ريكور ونعني بها مقولة " إنصهار الآفاق" fusion of horizons، فالقارى ينتمي الى كل من أفق تجربة العمل تخيلياً وافق فعله بصورة ملموسة، وفي الجانب الآخر من هذه العملية الجدلية يقف جدل القارى حيث يقف النص والقارئ في علاقة تحاوريه وتعاونية.

ومن هنا نجد ان بول ريكور قد إستطاع أن يربط بين الكثير من مفاهيم السردية معيداً الاعتبار الى بعض المقومات التي كانت تتجاهلها او ترفضها بعض الاتجاهات الحداثية كالبنيوية، وبشكل خاص ارتباط المرويات السردية بالحياة والواقع، وأهمية التجربة الانسانية والتركيز على مفهوم الشخصية القصصية الذي أهملته او كادت معظم الاتجاهات السردية واحالته الى مجرد ترسيمه او وظيفة من وظائف السرد " عند بروب مثلاً".

ويؤكد ريكور ان كون الحياة ذات صلة بالسرد بات امراً معروفاً دائماً . لذا يحاول من خلال نقض مغالطة " ان القصص تروى ولا تعاش، والحياة تعاش ولا تروى " الى التأكيد على الدور الفاعل للسرد داخل الحياة من خلال مقولته " لقد صار بامكاننا في هذه المرحلة من التحليل ان نمسك بالكيفية التي يصطلح فيها السرد والحياة، لان القراءة هي اصلاً طريقة للعيش في عالم العمل الخيالي، وبهذا يمكننا القول ان القصص تروى ولكنها ايضا تعاش على نحو متخيل، كما ان الحياة التي يسميها ريكور بما قبل النص pre-text، هي حياة تروى .

ويعد ريكور أن القصص والتواريخ هي من بين وسائل فهم الوجود البارزة، حيث تنفرد السرود والمرويات في إبراز الامكانات الوجودية وإمكانات الفعل الإنساني وطرائق الوجود في الزمن او توجيه الذات نحوه، ويقف ريكور في صف هايدغر في القول بأسبقية الممكن، لكنه، خلافا لهايدغر يدعي ان هذه الإمكانات لا تسقطها وتستوعبها سوى السرود والمرويات. فمن خلال القصص والتواريخ وحدها نحصل على دليل الممكنات الإنسانية، ويذهب كيفن فانهوزر الى القول ان القصص ليست غير واقعية ولا وهمية، بل هي فعلاً وسيلة إستكشاف أنطولوجية لعلاقتنا بالموجودات والوجود .

ويلفت ديفيد كار الى ان ريكور يعارض ما يدعوه الميل الى تجريد السرد عن زمنه، وهو أمر مهم ينبغي التوقف عنده لانه يعارض الكثير من المنظورات الحداثية كالبنيوية في التعامل مع النص السردي وعلاقته بالزمن، اذ يرى كار وهو على حق في ذلك الى ان هذا الميل ظاهرٌ في التقليد البنيوي، بدءاً من بروب،وفي تحليلات فيلسوف من طراز لويس منك ومؤرخ من طراز (بول فاين)، والتي تفترض ان الزماني مجرد مظهر سطحي في القصة، او مجرد توالٍ للأحداث، اما الخواص السردية الحقيقية فتوجد الخواص البنيوية شبه المنطقية مثل وظائف (بروب) وصيغ "منك" التي هي لا زمانية بطبيعتها .

ويعلن ريكور وهو يتحدث عن الهوية السردية الى انه قد توصل الى فرضية مؤداها ان تكوين الهوية السردية، سواءً كانت لشخص مفرد أو لجماعة تاريخية، وان الموقع المنشود لهذا الانصهار هو بين السرد والخيال، ويتساءل ريكور بعد ذلك بلاغياً بصورة لا تخلو من جزم: افلا تصير حياة الناس أكثر معقولية، بكثير حين يتم تأويلها في ضوء القصص التي يرويها الناس عنها. الا تصبح قصص الحياة نفسها اكثر معقولية حين يطبق الانسان النماذج السردية او الحبكات المستمدة من التاريخ والخيال؟ .

ويشير ريكور الى ان الذات تعجز عن معرفة نفسها مباشرة الا من خلال السرد ومرويات الحياة اليومية: إن إعادة التصوير التي يقوم بها السرد تؤكد هذا الجانب من المعرفة الذاتية التي تتخطى ميدان السرد، أعني ان الذات لا تعرف ذاتها مباشرة، بل بطريقة غير مباشرة فقط، أي من خلال إنعطاف العلامات الثقافية بجميع أنواعها، التي يتم إنتاجها إستناداً الى وساطات رمزية تتيح دائما وأساساً الفعل، ومن ضمن هذه مرويات الحياة اليومية، وتؤكد الوساطة السردية هذه الخاصية الجديرة بالانتباه في المعرفة الذاتية ألا وهي تأويل الذات وإمتلاك القارئ لهوية إحدى الشخصيات الخيالية التي هي صورة من صورها .

ويشير كوزيه فين الى هذه العلاقة بين البنية السردية والذات بالقول ان مفهوم ريكور عن البنية السردية يشير الى فكرة الذات بوصفها ذاتاً مروية وبوصفها كينونة مصنوعة من قصص محكية . وتشير ماريا فليلا بتيه الى اهمية انشاء علاقة بين فعالية حكاية قصة ما، والطبيعة الزمنية للتجربة الانسانية، مؤكدة انه حيثما توجد قصة ما فان ذلك يعود الفضل فيه الى ان هناك أناساً يعملون، ويعانون، وبكلمات أخرى ان حكي قصة ما يعني ان هناك شخصاً ما يمكن الإشارة اليه عند تساؤلنا:: من فعل ذلك "؟ " من تصرف بهذه الطريقة "؟"و " لمن حدث هذا الأمر؟" وهو ما يقود إلى التأكيد ان الكينونة الفردية او الجماعية يمكن تمييزها من خلال فعل التأليف الذي نسميه سرداً، سواء أكان ذلك السرد من النوع التخييلي ام التاريخي .

وتؤكد نظرية ريكور السردية البعد الاجتماعي للتجربة الإنسانية والاجتماعية من خلال الإشارة الى تعالق الهويات أي تعالق الهوية السردية بهويات الآخرين بطريقة تؤدي الى توليد قصة ذات نسق ثانٍ تترابط بدورها مع قصص متعددة، وبهذا نصبح جميعاً مرتبطين من خلال القصص المبنية على وفق عملية التحبيك او بناء الحبكة التي تتمثل في الثقافة، وبضمنها أنماط الحياة الطيبة.

يلفت (كوزيه فين) الانتباه الى ان الفكرة الكامنة هنا هي ان فعل حكي قصة ما يستطيع تحويل الزمن الطبيعي الى زمن إنساني محدد. ولذا ففي مقاربة ريكور يدمج مصطلح البنية السردية إشكاليتين من إشكاليات الذاتية: ما له علاقة بالهوية وما يتصل بعلاقة التاريخ بالخيال السردي في عملية تشكيل الزمنية

مقطع من دراسة طويلة للناقد فاضل ثامر حول ادب محمد خضير وعيسى مهدي الصقر

محمد خضير . . وحده

د. علي جواد الطاهر

قال محمد خضير.. كتب محمد خضير.. قصة في "الاداب" وقصة في "الكلمة" ..مقابلة معه.. ثناء لاينقطع ومن كل جانب..

هو قليل النشر، قليل الظهور في المجتمع، فمن هو ؟ واين يسكن؟ ومن رآه ؟ ولكن ما ذكرت القصة العراقية المعاصرة الا ذكر، وما ورد اسمه الا صحبة التكريم ، وفي التكريم مدح قصصه واطراء بنائه والنص على تجديده.

وهذه الحال لم تكتب لقاص عراقي، ولعلها لم تكتب لغير عراقي.

وكنت تحس بصدق اللهجة لدى الثناء ولا تلمح وراء اهتمام محدثك أي ظل لقصد خارج عن طبيعة العمل، فتزداد الحال تفردا وتميزا..

وانها –لذلك– تبعث فيك تفاؤلا بان الحق يعلو وان الهمة لاتضيع والا فمن محمد خضير؟ واين يسكن؟ ومن رآه؟ أم ترى سببا اخر يعود الى تكوينه؟ واذ يرد هذا السؤال الاخير، يرد محاطا باخلاق البيئة بيئتنا نحن – فنحسب انه امرؤ يحسن الدعاوة لنفسه، ويحسن ان يؤدي خدمات لمن يدعو له، ويحسن ويحسن ..اشياء اخرى ما يحتمل انه لايحسنها ولم يفكر بها، لانه لو كان كذلك لصحب اسمه ما يصحب الاسماء الاخرى من غمز ولمز وهمز ونبرات تفضح القصد، اما وقد صدرت عن القاص نفسه على شكل فخر بالنفس وادعاء بالذي لديه وبالذي ليس لديه فهي ادخل في الفضيحة وأدل على الرخص، ولا يمكن ان تهيئ لصاحبها هذا الذكر الطيب وهذا الاعجاب بالقصص..

ان حولك قصاصين كثيرين .. يتحدثون عن انفسهم ويحملون الاخرين على الحديث عنهم، وهم يحملونك على ما حملوا عليه غيرك.. ولكنك لا تلمح لمحمد خضير بينهم طيفا.. او شبحاً.. فمن هو..؟ واين يسكن ؟ومن رآه؟ لقد قرأت له الارجوحة..

وقرأت له الشفيع...

وفيهما شيء من الفن.. ولكنني لم ار فيها ما رآه الاخرون من عوامل الثناء الذي لا تنقطع سلسلته ولاينتهي حده..

فيهما لمحات انسانية لم تحوها القصة العراقية المعاصرة، وفيهما نفس فيه جدة، ولكنه ليس جديدا كل الجدة.. وانما هو امتداد وتطوير لانفاس القصاصين السابقين من عراقيين وعالميين وقد يكون هذا من اسرار الثناء لانه يعني ان القاص يجد ضمن طبيعة الاشياء منطلقا ما تمليه عليه ذاته المبدعة من دون قصد خارج عن طبيعة العمل ودون استجابة لنزوة مفتعلة ....يذكرنا حينا بالجيل السابق عليه...اما قرأت التكرلي مثلا، ويذكرنا حينا – اذا انتقلنا من نوع ادبي الى نوع ادبي – ببدر شاكر السياب في الشعر.

وظل ذكر محمد خضير في اطراد.. ولم اسهم في الذكر لاني لا اعرف عن الرجل الا القليل.. ولم الم الذاكرين لانهم صادقون في لهجتهم ولانهم يعرفون عنه الكثير.. ثم كانت مناسبة ذكرى بدر في البصرة وتقاطرت الوفود من داخل العراق وخارجه.. وفيهم القاص وفيهم الشاعر وفيهم الناقد والصحفي.. ولو كان غير محمد خضير لعمل المستحيل في ان يلقي بثقله عليهم.. انا محمد خضير، انا الذي نشرت لي "الاداب" الارجوحة، ونشرت لي "الملة" الشفيع... وستنشر لي "المجلة" في عددها الخاص عن القصة القصيرة العربية : منزل النساء ..وانا وانا.. وسين وسوف، ولكن امرا من هذا لم يحدث، فلم يسأل محمد خضير عن احد ولم يسأل عنه احد.

وكان طبيعيا الا يقع امر من ذلك المفترض ان يقع لانه ليس من مزاج الرجل.

وتحين –بعد شهرين – مناسبة المربد الاول وهي اوسع من المناسبة السابقة.. ولكن محمد خضير لم يظهر الا في لحظة واحدة من الايام الخمسة الحافلة...

كنا في البصرة ومحمد خضير في البصرة وفي ذات مساء اذ طاف الوفود بتمثال بدر قيل هذا "محمد خضير" ..وكان سلام.. وكاد الطلب بنشر مجموعة من قصصه في كتاب يسبق السلام.. وكاد رفضه يسبق الرد على السلام.. وكان ذلك وحده كافيا لان يدلني على اني ازاء شاب من نوع خاص جدا، ويبعثني ان اقف منه في اسئلتي واجوبتي كما تقتضي الحال.

واستمرت المسيرة الى النادي، واذا اجتمع ادباء حول منضدة مستطيلة كان واحدا منهم، اكثر تضاؤلا في المجلس.. على كثرة ما حطت عليه من انظار واتجهت اليه من افكار.. كان طبيعيا هذا الذي يبدو غير طبيعي .. كان قليل الكلام ولكل حرف ما ينطق دلالة في الحزم والجزم تزيده تفردا..

انه شاب لا يلفت النظر فما بناؤه بضخم ولا صوته بعال، ولا مجلسه بقلق يتدخل فيما يعنيه ولايعنيه، وهو هادئ وصوته هادئ، وكأنه درس كل شيء فيه وفي الاخرين وعرف قدره وقدرهم من دون غرور وعلى غير سذاجة، يجيبك على مقدار سؤالك او اقل، ولكن في الجواب كفاية ونفاذ، مهتم بامره، ساهر على تنمية نفسه، يقرأ يريد ان يتعلم يهمه ضميره، ويسعى من غير تكلف ، الى ان يبقى نظيفا، ولابد من انه يؤمن بان الكفاءة ان وجدت حقا، تفرض نفسها.. ويؤمن بأن الانسان اما ان يكتب او لا يكتب، ويبلغ به التواضع حدا يجعلك تخشى منه عليه، وتخاف ان يقضي هذا التواضع يصعب ان يكتب ويواصل الكتابة.. ولكن الجميل فيه انه تواضع طبيعي ذكي يصدر عن ثقة ووعي ورصانة ويدل على ان الرجل يعرف نفسه ويعرف حدوده، ولم يوقعه ثناء الاخرين، على توافر حسن النية فيه – في الغرور ومخادعة النفس والابتعاد عن منطق الثناء والخروج به عن طبيعة العمل.

لقد اعجبنا بالرجل الفتي غاية الاعجاب... واذا انفض القوم الا اقلهم ، أمطره صاحبي بوابل من الاسئلة واثار واياه عشرات القضايا فبلغ في اعجابه حد المبالغة حتى اذا كان الوداع بلغ الاعجاب بالشخصية المتواضعة حد القلق، وخشي ان يقتل التواضع صاحبه، وان يحول المثل الاعلى دون ان يحقق المستطاع...

انه لمندهش ان ترى شابا تكتب له هذه الشهرة في ميدان ابداعه وهو على هذا التواضع، ولابد من ان يكون الدافع الاول في مثل هذه الدهشة ما ترى في الاخرين، وما تسمع عنهم، والا فليس الامر على ما ترى فيه من غلو في الغرابة: شاب يعيش في البصرة، يزاول التعليم في مدرسة ابتدائية في ابي الخصيب، يقرأ ويثقف نفسه وله مثل يهمه ان يحافظ عليها، ثم يكتب – بين حين واخر وعلى مدد متباعدة –قصصا قصيرة محدودة العدد يبعث بها الى بغداد او بيروت فتجد طريقها الى النشر ثم الى القراء فيرى فيها من يرى من نقاط تدعو الى الاعجاب..

هذه هي طبيعة الاشياء، وليس في الامر غرابة لو لم تكن الغرابة فينا، أي لو لم يكن الشائع هو الشاذ ولو لم يكن الغريب هو القاعدة.

يكتب من بعيد وحوله عدد من الاصدقاء وينشر ويتقدم ويحقق تقدما من قصة الى قصة ويتوطد فنه ويشتد كثيرا، ولا يريد ان يتعجل فيجمع ما توافر لديه من قصص في كتاب يطبعه ثم لايلبث ان يلحق المجموعة باخرى واخرى ويجعل من القصة القصيرة قصة طويلة ومن القصة الطويلة ثنائية وثلاثية ورباعية.. فذلك من حقه، وهكذا يجب ان يكون الانسان والافيصبح غير الطبيعي طبيعيا.

وكثر الطلب على محمد خضير في ان ينشر مجموعته وهو يعتذر ويعتذر وتزايد فما وجد – بعد لأي– بدأ من الجواب.. وصدرت المجموعة باسم "المملكة السوداء" فلقيت الاقبال المنتظر، وكتب عنها من كتب. ولم تعد من استكثر الثناء، ولم يكن في دوافعه ان المجموعة لا تستحق. ولكن قرأ فيها بما سمع من ثناء سابق على الكاتب، واستقل اخرون ما كتب عنها، وهو لدى التحقيق قليل اذا ما قيس بماقاله القارئون عن كل قصة يوم نشرت مفردة، وقليل اذا قيس بنا كتب عن مجموعات دونها قيمة.

وكان صاحبي من اعجب بالمفردات كثير... ثم هزه ما رأى من تواضع القاص يوم التقاه حتى ذهب به الامر مذاهب شتى كأنه لم يقدر الامر في الحالين على حجمه الطبيعي، او بمعنى ادق انه حسب الحال الثانية تواضعا فقط وليست حديث انسان يعي ابعاد نفسه ويدرك اصداء فنه:

–لم يكن –إذن –محمد خضير متواضعا وانما كان امرءا يعرف حدوده.

–انه لايزيد... ولاينقص، وهذا سر في فضله يجعلنا نطمع بالاحسن والاحسن. فليس قليلا ان يكتب شاب كالمملكة السوداء، وليس صعباً على من كتب مثلها ان يجوزها ويتخطاها.

جريدة الجمهورية ١٩٧٢/١٢/٢١

عراقيون
من زمن التوهج
ملحق أسبوعي يصدر عن مؤسسة المدى للإعلام والثقافة والفنون

رئيس مجلس الإدارة رئيس التحرير
فخري كريم

التحرير : علي حسين
التصميم : نصير سليم
الاشراف اللغوي : يونس الخطيب