صراحة

من زمن التنوهيج

رئيس مجلس الادارة رئيس التحرير

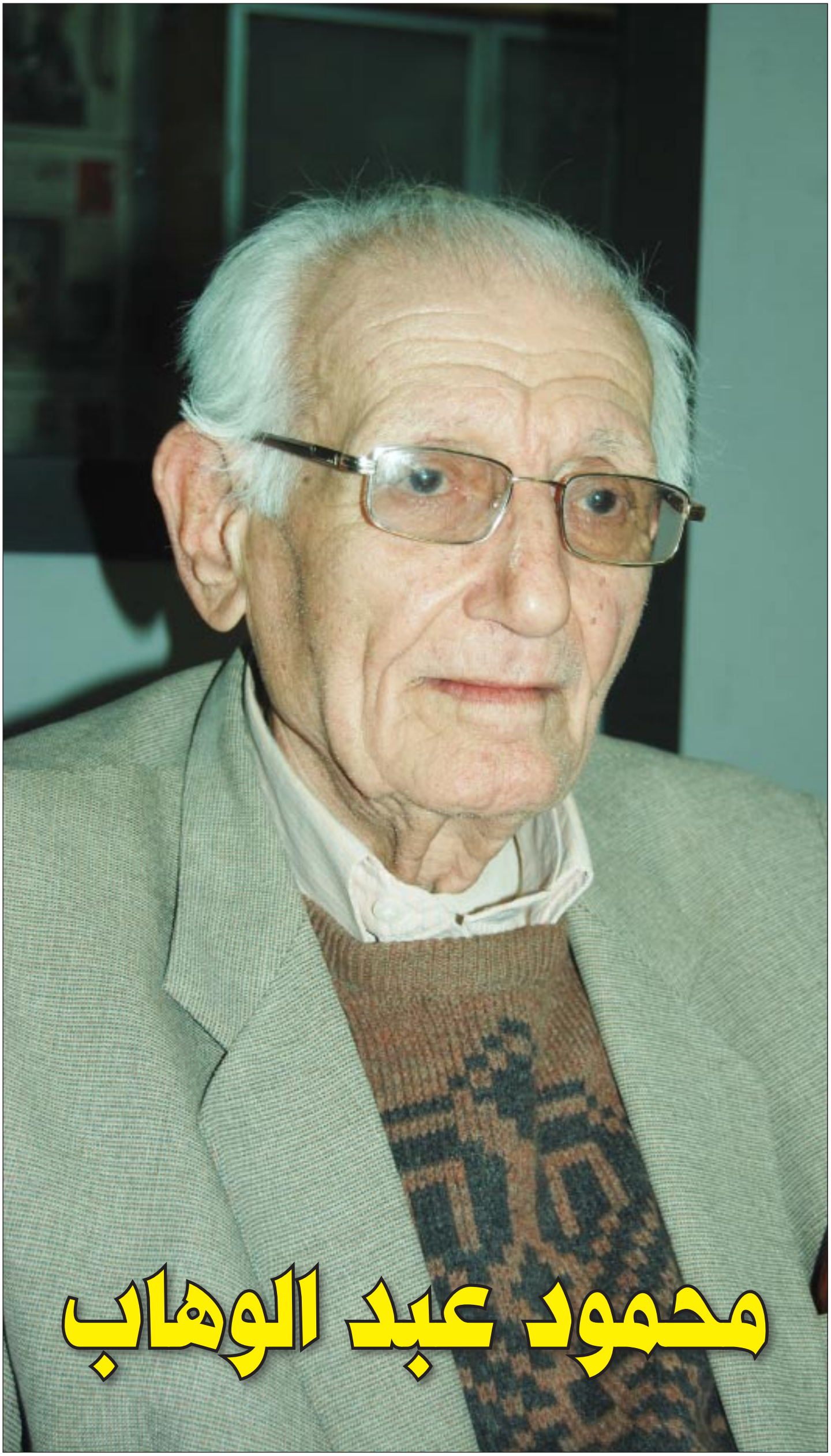
فخري كريم

العدد (2297) السنة الثامنة

الخميس (3) تشرين الثاني 2011

10

محمود عبدالوهاب في القصة القصيرة



محمود عبد الوهاب

عراقيون
من زمن التوهج
العدد (2297)
السنة الثامنة
الخميس (3)
تشرين الثاني 2011

أسماء في ذاكرة الثقافة العراقية

ناطق خلوصي

محمود عبد الوهاب والمنحى التجديدي في القصة

حين أعاد القاص محمود عبد الوهاب نشر قصته (خاتم ذهب صغير) في مجموعته " رائحة الشتاء " التي صدرت عام ١٩٩٧ وهي مجموعته الأولي والأخيرة حتي الآن كتب علي غلافها الأخير : " بين (خاتم ذهب صغير) ــ أول قصة ظهرت لي في صحيفة بغدادية، و" طقس العاشق "آخر قصة كتبتها عام ١٩٩٧ ــ إرتحالات في رؤي سردية متحولة وجدت نفسي في نهايتها بعيداً عن الدهشة الأولي بأول حلم قصصي انبثقت منه الشخصية الأولي والمشهد الأول، وقريباً من استبصار مغاير ارتقت تقنيتي به إلي مرصدي الأخير بين قصص هذه المجموعة. أتذكر انني سودت مئات الصفحات في سنوات تلك الارتحالات حتي وجدت نسختي المنتقاة هنا ". (ليست قصة " طقس العاشق " آخر ما كتب القاص فقد كتب بعدها قصة " دروكوكو " عام ١٩٩٩).

عابر استثنائي

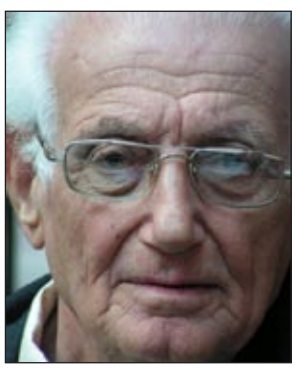
لقد ضمت مجموعة " رائحة الشتاء "عشرين من قصصه القصيرة كتب الجزء الأكبر منها في تسعينات القرن الماضي وهي سنوات توهجه القصصي، كان من بينها " عابر استثنائي " التي تكرر نشرها أكثر من مرة.. فقد ظهرت في جريدة " الجمهورية " البغدادية ومجلة " الآداب " البيروتية، ومجلة " البيان الثقافي " الإماراتية قبل نشرها في المجموعة، وظاهرة النشر المتكرر مألوفة عنده شأنه في ذلك شأن العديد من القصاصين والشعراء. إنها من القصص التي تحتفظ بمكانة خاصة لديه. فقد قال عن تجربة كتابتها ليلقي بذلك درساً في كتابة القصة : " :قبل ضحي ذلك اليوم، من عام ١٩٩٣، لم تكن قصة (عابر استثنائي) حتي مجرد غمغمة في داخلي. إنها لم تبعث بإشاراتها بعد، لكن هاجساً مفرط الرقة كان يعدني بأن قصةً ما ستولد فأخذت أتأهب لاستقبالها في صحوة الحواس وانفتاح المخيلة مثل عاشق يترقب في قلق دائم عودة حسنائه في قطار قادم يجهل ساعة وصوله. ظللت أتفحص الأمكنة من حولي وأتطلع إلي الوجوه، وأنصت إلي أصوات المارة لعلني أقع علي بشارة الآتي، ورغبة لا تهدأ تقويني علي أن أضع هذا الرهق البهيج ولكن " لكي تكتب يجب أن يكون عندك ما تقوله " أي رغبة مدمرة هذه التي تحرقك وتعتصر الروح لتدفعك إلي أن تقول شيئاً أنت لا تمتلكه الآن في هذه اللحظة.... وكما في الأحلام تكون الكتابة عمليات باطنية متداخلة، منطقية ولامنطقية، تجميع الحدث والصور والاستجابات وتطويرها بمكر. عمليات كتابة وشطب وتقديم وتأخير وتكثيف وتوسيع وانضواء في وحدة عمل، وأنا مثل الحالم أفكر يصمت وأصغي إلي كلام معاد ينطق به من صنعتهم داخل القصة. صراع نفسي حاد لا يكف : ممتع ومضنٍ ومحبط وسار. معاناة للخروج من سطوة اللغة (لساناً) إلي (الأدبية) صوتاً ذاتياً ". وقد أثمرت هذه المعاناة وهذا الصراع النفسي قصة تعتمد التكثيف وبحجم لا يزيد عن ثلاثمائة كلمة إلا قليلاً.

ومن يقرأ قصة " الشباك والساحة "، التي يراها ياسين النصير أفضل قصة في تيار الوصف، يجد نفسه إزاء لوحة تشكيلية يرسمها الكاتب بالكلمات وهو خبير بالوصف وتوظيفه فنياً.. وإذا كان الصبي بطل القصة يري في الشباك المطل علي مدرسة، وهو يلتم علي ساقيه المشلولتين، وسيلة اتصاله بعالمه المحدود تماماً، فإن القاص يطل علي مأساة الصبي من خلال ذلك في داخل نفسه. يقول لؤي حمزة عباس عن هذه القصة ان القاص يواجه قاريء هذه القصة بمقدرته علي الارتفاع بأثر التشكيلي عنصرا مؤثراً من عناصر خطابه القصصي، يملك بوضوح مكوناته وحضوره التفصيلي وانسجامه الحركي مع مختلف عناصر الخطاب، أن يشارك مشاركة فاعلة في إضاءة هذا الخطاب والتعبير عن رؤياه. فهذه القصة تقدم فرصة لقراءة الخطاب القصصي بوصفه منظومة تشكيلية تسهم (اللوحة ـ السجادة الحائطية) فيها بالجهد الأساس لإضاءة ما يحيط بها من عناصر وإعادة ربطها عبر طاقة الوصف وإمكانياته علي تجديد الموصوفات وإدراك قيمة أجزائها ربطاً دالاً في نظام تشكيلي تكون في المركز منه الواقعة القصصية.

لقد قوبلت هذه المجموعة بقبول نقدي واضح وتم تناولها وفق أكثر من منظور. فقد قدم احسان وفيق السامرائي قراءة سينمائية لها يري فيها ان محمود عبد الوهاب لم يحاول فصل الأسلوب عن الشكل بل تأثر فعلياً نتيجة مراجعاته ودراساته السينمائية بطريقة التوليف وحاول إيجاد لون من التوازن بين الأدب والسينما في خلقه لقصصه. وفي حالات متشابهة يفترض ذلك اعتماد عين الكاميرا كميزان جمالي لأنها الناقد الوحيد الذي لا يغفل حتي الأشياء الصغيرة. ويتفق معه مقداد مسعود في ذلك حيث يري ان آلية القص في أغلب نتاجات محمود عبد الوهاب تشتغل على فاعلية العين لا فاعلية الذاكرة أو الحوار، وما الحوار إلا تعليق علي المشاهد السينمائية. وإذا كانت حركة العين ـ عين الكاميرا ـ حركة أفقية فإن حركة عين القاريْ، القاريْ الند للمؤلف ستكون أفقية، وبالتالي عمودية وهي تمارس حفرياتها في طبقات النص لتعيد إنتاجه. في حين يري محمد أحمد العلي أن المؤاخذة العامة التي تؤخذ علي القصص (الشيئية والسينمائية) والتي ما كانت ستخرج إلا منحوتة سيناريوهية أضعف من انطلاقتها الأولي ، وان القاص، وفي فترة الخلط بين عناصر السينما (الصورة) وبين (الكلمات) عناصر الأدب ، انطوي مع كثيرين تحت سلطة الدرامية،، وصار يتعامل مع الإطار الخارجي للحدث ودقق كثيراً في التفاصيل وضغط علي القصص القصيرة فأحالها إلي صور لقصص قصيرة جداً. أما القاص نفسه فيقول عن توظيف السينما في القصة : " يستهويني في كتابة القصة (المشهد) و(الحدث الممثل)لا المخبر عنه. أحاول أن أشكل الفعل القصصي في عملية مرئية. لا أرغب في الحكي عما يحدث في القصة وكأنني أروي حكاية جدة. حتي ما يسمي بالاسترجاع في القصة لا ارغب فيه.. إنني ممن يرغب في الانحياز إلي محمول اللغة السينمائية : الفكرة بالصورة. أستطيع أن أزعم إنني مولع بالسينما تلقياً علي صعيدي المشاهدة والقراءة.

وبدا واضحاً ان محمود عبد الوهاب لم يعر اهتماماً للرواية ربما بسبب قِصَر نَفَسه في الكتابة لذلك اكتفي بما حققه من مجد في القصة القصيرة. كان قد بدأ كتابة رواية بعنوان " تخطيطات بالفحم الأسود "عام ١٩٥٣ لكنه صرف النظر عنها مثلما صرف النظر عن رواية أخري لم يتم منها سوي ثلاثة فصول. لكنه اصدر، بعد أن تأخر كثيراً رواية " رغوة السحاب " عام ٢٠٠١، وهي نص ربما يواجه القاريء فيه بإشكالية التجنيس. فالغلاف الخارجي الأول

من يقرأ قصة « الشباك والساحة «، التي يراها ياسين النصير أفضل قصة في تيار الوصف، يجد نفسه إزاء لوحة تشكيلية يرسمها الكاتب بالكلمات وهو خبير بالوصف وتوظيفه فنياً.. وإذا كان الصبي بطل القصة يري في الشباك المطل علي مدرسة، وهو يلتم علي ساقيه المشلولتين، وسيلة اتصاله بعالمه المحدود تماما.



عراقيون
من زمن التوهج
العدد (2290)
السنة الثامنة
الخميس (3)
تشرين الثاني 2011

يشير إلي رواية لكن الشروع في قراءتها والتوغل فيها يكشف له بأنه إزاء نصوص قصصية ينفرد كل منها بحبكته وشخصياته وإن كان يجمعها مناخ نفسي واحد وتتحرك أحداثها عموماً في ظلال أجواء الحرب . ولعل الجديد في هذا العمل ـ وهو جديد في الشكل ــ ان القاص استعاض عن العناوين بأرقام مثل أرقام الهاتف. فقد أدرج كل قصة " تحت عنوان رقمي مفترض لهاتف فاعل القصة، أربعة أصفار أو خمسة علي اليسار ورقم أو رقمان يحملان تسلسل الأقاصيص " كما يقول. وإذا كان ثمة ما يجعل المرء يتوقع ان الهاتف سيكون شخصية رئيسية في القصص، فإنه لا يجد له حضوراً إلا في عدد محدود من هذه الأقاصيص. وقد يكتشف ان توظيف الهاتف تم للتعبير عن الصوت الإنساني لأنه الأداة التي تنقل هذا الصوت. إن الصوت الإنساني يتغلغل في مفاصل القصص : مسموعاً بشكل مباشر أو غير مباشر أو محمولا عبر الهاتف أو مرويا عنه، حتي ليمكن القول بأنه يصبح شخصية القصص الرئيسية حقاً. لكن محمود عبد الوهاب يري ان " رغوة السحاب " إجناسياً رواية وليست مجموعة أقاصيص وإنها ليست شكلاً روائيا سائداً. إنها مغايرة، والرواية ـ أية رواية ـ جنس لا محدود تتداخل فيه الأجناس المختلفة ولا يشترط صيغة واحدة، وإن روايته هذه إطارية تمثل نسق إدراج مجموعة قصص قصيرة غير متصلة قيما بينها، داخل قصة مؤطرة يكون مبناها محفزاً لذلك الإدراج والإطار، والمحفز في رغوة السحاب هو جو الحرب الذي يعمل بناء الرواية ــ أي قصصها ــ علي تحفيز إدراج الجو المتماثل والواحد وهو الحرب وكوارثها. وربما يواجه قاريء الرواية بإشكالية العنوان أيضاً إذ يظل يبحث عن العلاقة بين العنوان ومضمون النص. فقد اختار القاص عنواناً يكاد يكون تجريدياً لنص يفترض أن يكون واقعياً بفعل تعامله مع موضوعة الحرب. غير أن القاص يري انه ليس ملزماً أن يكون العنوان دالاً مباشراً علي النص الذي يحمله. فقد يتكتم العنوان، كما يقول، علي الدلالة أو يضللها أو يفصح عنها. لأنه يختار العنوان بعد إجراء تعديلات عليه تخضع لمفاضلات دلالية صريحة أو متكتمة أو لمفاضلة جمالية لكنها تنبثق جميعاً من سرة القصة، مهيمنتها لا علي شكل انعكاسي آلي مباشر أو عملية منطقية. وهو ينفي أن يكون عنوان رغوة السحاب تجريدياً، فهو قد يخدع القاريء بحكم تواتر " رغوة " و " السحاب " في سياقات نصية لمحمول تجريدي، لكن العنوان هنا يموّه دلالته المخبوءة علي "عدم الثبات " بدليل الرغوة التي سرعان ما تنحل وتتلاشي، وبدليل السحاب الذي لن يستديم سحاباً إلي الأبد. ويضيف ان لاستجابة المتلقي للعنوان دلالات أخر محتملة بالمستوي التأويلي غير أنه مهما تعددت الدلالة فإنها لن تلغي دلالة محق حالة الحرب، والتفاؤل بالمصير القادم بدلالة هشاشة السحاب كما لو أن دمار الحرب لحياة الناس في مدنهم وبيوتهم وأسرهم لن يطول ولابد من صحوة قادمة.

صحيح إن محمود عبد الوهاب مقل فيما كتب لكنه استطاع أن ينفذ بهذا القليل إلي مواقع عليا في فضاء السرد العراقي وقد ظل قاصاً بارزاً دون أن تستطيع " رغوة السحاب " أن تنتقل به إلي خانة الروائيين. يري ماجد السامرائي ان الباحثين الذين تناولوا القصة العراقية في النصف الثاني من القرن العشرين ابرزوا اسم محمود عبد الوهاب بامتياز، وامتيازه ليس في قلة ما نشر خلال ما يقرب من نصف قرن من الكتابة والعطاء الفني المتميز، ولا في تأنيه في كتابة قصته أناةً يستدعيها الفن الرفيع، ولا هو في تفرد موضوعاته التي لم يختلط فيها مع غيره من القصاصين، ولا خالط سواه في رؤيته لها، أو في رؤية الحياة والإنسان من خلالها، بل هو فضلاً عن هذا كله، في هذه الروح المتجددة والمتواصلة مع عصرها، الملتقطة لهواجس زمنها والمعبرة عن هذا كله، في قصة لها من المقومات الفنية والموضوعية ما استوقفت به دارسيها ونقادها.

حماس للكتابة

ويبدو أن محمود عبد الوهاب يدعو الى أن تظل تجربة المبدع في حالة مخاض تجريبي متواصل وهو يري ان ما يقدمه المبدع يظل دائماً في إطار محاولة تجاوز نصوصه المتميزة السابقة. فالنص القادم عنده يقع إذن في منطقة التجريب لا بمعني التجريب البدئي لكن بمعني التجريب القائم علي الخبرة المتراكمة والمنظمة للكتابة، أي أن الكتابة محاولة للارتقاء بالنص القادم.

كنت قد سألته في حوار أجريته معه عن سر انقطاعه عن النشر زمناً وفي مدد متفاوتة ثم بدا كأن فورة حماس للكتابة استجدت لديه في تسعينات القرن الماضي ، فعلل ذلك بأن التريث في النشر والانقطاع عنه لا الانقطاع عن الكتابة، ظاهرة خمسينية، وان أسباباً موضوعية تقف وراءها، ويشير إلي محدودية ما تركه رواد القصة تلك الأيام مثل عبد الملك نوري الذي يعترف بأستاذيته له حيث كان يلتقيه في مقهي البرازيلية في بغداد. إن جيل الخمسينات، كما يقول، كان جيلاً قارئاً وعارفاً باشتراطات فعل الكتابة. إن من يعرف حرفية العمل يكون كثير التدقيق في إنجازه.

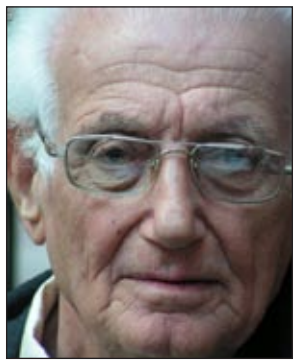
وربما يثير اللبس إجتراحه لمصطلح " الواقع النصي " إنه إعادة صياغة لفظية لـ " خيال الواقع " الذي يجد من يقول بأنه يعني به المزاوجة بين المرئي والمتخيل وأن الواقع النصي هو إعادة صياغة لفظية لـ " خيال الواقع " لأنه يقول ان القصة عمل تخييلي. أما هو فيقول بأنه أراد بالواقع النصي التأكيد علي اختلافه عن الواقع الوقائعي. فما يكتبه الكاتب، مهما كان فقير الخيال، ليس واقعاً عيانياً أو فوتوغرافياً ولن يستطيع أن ينقل هذا الواقع مهما كان أميناً. إن ما ينقل من الواقع المرئي يمر عبر ذات الكاتب ومن هذا الممر الذاتي يأخذ واقع النص اختلافه عن واقع الوقائع.

وكنت ذكّرته في حواري معه أنه قال في الحوار الذي أجراه الشاعر حسين عبد اللطيف معه في العدد الأول لسنة ٢٠٠٠ من مجلة " الأقلام " انه ليس لزاماً أن يحل القاص في قصته. فما دامت القصة عملا تخييلياً وجب أن ينحي القاص نفسه عنها وإلا فهي سيرة ذاتية، وان الكاتب لا يتمرأي نفسه في نصه ولا يجد ذاته فيه وإنما يجد الآخرين وبعضاً من ذاته، وكأنه بذلك يعزل الكاتب عن نصه مع تأكيده علي ان القصة محض عمل تخييلي لا يخضع لقوانين الواقع في حين ان القاص ــ أي قاص ـ يجد نفسه فيما يكتب ويعكس رؤيته وموقفه حين يتقمص شخصية بطله أحياناً. فكان رده ان القول بأن القاص يجد بعضاً من ذاته أو انه يتقمص شخصية بطله أحياناً، إنما هو دلالة علي التبعيض في ظهور ذات الكاتب في الحالة الأولي أو التبعيض في وقت ظهور تلك الذات في الحالة الثانية، وان كتابة القصة لا تعني غالباً الكتابة عن ذات صاحبها فذات الكاتب تثوي في بعض شخوصه وإذا لم يكن كذلك فكيف يتسني له أن يكتب؟ وما يقوله لابد من ان يكون نابعاً أو جزءاً من تجربته لكن ذلك لا يعني ان قصته التي كتبها هي سيرته التي عاشها بكاملها. انها تعني بعضاً منها. والي جانب اهتمام محمود عبد الوهاب بالسرد فإنه اهتم بالبحث أيضاً. فقد شغف بدراسة العنوان وكتب فيه وحاضر، وأصدر كتابه " ثريا النص : مدخل في دراسة العنوان " الذي يقول في مقدمته : " إن ما يهدف إليه هذا المدخل هو الاقتراب من العنوان القصصي وفحص آلياته وطرق اكتشافه واختياره ". أما في الحوار الذي أشرنا إليه فقد قال ان فصول الكتاب تناولت مداخل مغرية تجتذب متلقيها إلي منطقة الكتابة مثل بنية العنوان وطرائق القاص والروائي في اكتشاف العنوان واختياره والوعي بدلالته في الكتابة وإنتاج تلك الدلالة في القراءة.

ولد محمود عبد الوهاب في بغداد وانتقل الي البصرة وعاش فيها منذ طفولته حتى الآن. أكمل دراسته الجامعية في دار المعلمين العالية (كلية التربية الآن) وحصل على شهادة البكلوريوس في اللغة العربية وآدابها عام ١٩٥٣. عمل في التدريس لسنوات ثم أصبح مشرفاً تربوياً اختصاصياً وأحيل على التقاعد عام ١٩٩٢. كان يطمح في الحصول علي الدكتوراه وسافر في طريقه للالتحاق بجامعة كامبريدج في بريطانيا، لكنه قفل عائداً من بيروت بعد أن بلغه نبأ وفاة أمه. سافر بعد ذلك إلي مصر ليلتحق بجامعة عين شمس والحصول علي الدكتوراه منها . انتظم في الدراسة فيها لكنه ما لبث أن قطع دراسته وعاد إلي البصرة. يقول مهدي عيسي الصقر صديقه ورفيق مسيرته الإبداعية إن محمود عبد الوهاب يفلسف عدم حماسه للحصول علي الدكتوراه بالقول بأنه لا يحب أن يري اسمه مسبوقاً بصفة غير صفة قاص، إذ لا يستطيع أن يتخيل اسمه مكتوباً " القاص الدكتور محمود عبد الوهاب ". ويرد الصقر السبب الحقيقي لعزوفه عن ذلك إلي عدم قدرته علي فراق حدود البصرة التي أحبها كثيراً.

وعلي الرغم من أن محمود عبد الوهاب عُرف قاصاً كبيراً، فإنه مارس تشاطاً في فنون مجاورة في مقدمتها المسرح.فقد أخرج مسرحية " أهل الكهف " لتوفيق الحكيم عام ١٩٥٧ومسرحية "عرس الدم " للوركا ومسرحية " سوء تفاهم " لكامو عام ١٩٥٨. واشترك مع الشاعر كاظم نعمة التميمي عام ١٩٧٣ في تقديم برنامج " مسائل ثقافية " لتلفزيون البصرة. كما مارس ترجمة القصة والرواية عن الانكليزية في الخمسينات فترجم " قطة في المطر " و " المخيم الهندي " و " العجوز علي الجسر " لهمنغواي، و"" هروب " و " سارق الحصان " لكادويل، و " سارق عربة الشحن " لموراڤيا ، وغير ذلك. وشارك في الكثير من الملتقيات والمهرجانات الثقافية، والقى عشرات المحاضرات في مواضيع مختلفة إلي جانب موضوع اهتمامه الرئيس. وهكذا فإن محمود عبد الوهاب أمضى ستين عاماً في خدمة ثقافة وطنه ويكون من حقه علي وطنه الآن، وقد استبدت به الشيخوخة وتزاحمت عليه أمراضها، أن تلتفت الدولة إليه، وبما يليق بمكانته الأدبية وحجم ما قدمه لثقافة بلده، فهل ستفعل ذلك؟

عن مجلة الاقلام 2001



عمل في التدريس لسنوات ثم أصبح مشرفاً تربوياً اختصاصياً وأحيل على التقاعد عام 1992. كان يطمح في الحصول علي الدكتوراه وسافر في طريقه للالتحاق بجامعة كامبريدج في بريطانيا، لكنه قفل عائداً من بيروت بعد أن بلغه نبأ وفاة أمه. سافر بعد ذلك إلي مصر ليلتحق بجامعة عين شمس والحصول علي الدكتوراه منها . انتظم في الدراسة فيها لكنه ما لبث أن قطع دراسته وعاد إلي البصرة. يقول مهدي عيسي الصقر صديقه ورفيق مسيرته الإبداعية إن محمود عبد الوهاب يفلسف عدم حماسه للحصول علي الدكتوراه بالقول بأنه لا يحب أن يري اسمه مسبوقاً بصفة غير صفة قاص، إذ لا يستطيع أن يتخيل اسمه مكتوباً "القاص الدكتور محمود عبد الوهاب>>>.

العراقيون
من زمن التوهج
العدد (2297)
السنة الثامنة
الخميس (3)
تشرين الثاني 2011

((رائحة الشتاء))
قصص لم تسلم من الجدل

كريم ناصر

إنطباعات نقدية بعد قراءة متأنية

غالباً ما يخلو العمل الأدبي من الوحدات الفكرية التي يؤلّف الصراع الطبقي موضوعه الجوهري، وإذا كان الخطاب الوطني يعتمد على هذا النسق، فلأنه كما نلاحظ يمثّل كلاً مترابطاً يكوّن متنَ الموضوع، القصصي، ولكنّ الأمر هنا يعاكس النسق ولو افتراضاً، وهذا مما يسوغ امكانية نفي (.المادة الأيديولوجية) (١) كمبدأ أساس، وتعويضها بالاستطيقا تلافياً لحدوث الثغرات، والشيء الأهم من ذلك هو الأمساك بخيط الخطاب الذهني في الإطار نفسه، كمسعى إلى تأسيس نمط تجديدي يقوم على تأويل اللغة من منظور استطيقي (+ جمالي) بصري تارة، أو تقني (+لغوي) أسلوبي تارة أخرى دون الإخلال بالوظيفة الأدبية للسرد القصصي. هكذا نخرج بانطباعنا بعد قراءة متأنية للكتاب الذي بين أيدينا للقاص العراقي «محمود عبد الوهاب» فنحن لم نعالج على مستوى التحليل إلاّ عينة خاصة، أي بمقدار ما يتضمّنه المؤلّف من دون الرجوع إلى المرجعيات التي تقع خارج سياق ما نعمل عليه، وقد يتعذر أحياناً تمييز التطابقات النصيّة ما لم نفهم أسباب انزياحاتها البلاغية أو الجمالية أو التقنية.

إنّ صعوبة تحقيق الدلالة على صعيد البنية الفكرية المتمثّلة في الصراع داخل المشهد الواحد تضع القاص أمام اختيارات تسمح لانزياحات العدسة التصويرية، لتكشف بجلاء العمقَ الإستراتيجي للأحداث بواسطة منظار الثديولايت لمسح المَشاهد كيفما كانت مراجعها الفنية، ذلك من أجل إخراجها من أسار نمطيتها، ثم العمل على تعميقها أو تداولها على شكل سرد لوقائع وأحداث وأخيلة ورؤىً أسلوبية تكوّن المشاهدُ السيميائية البصرية، أو السينمائية التشكيلية موضوعها العام، نظراً لكونها تنتمي إجمالاً إلى نفس الواقع. فالفرق بين الإنزياح الإستطيقي والإنزياح اللغوي واسع المعنى، فالأول يقدّم صياغة تكمن دلالتها الحقيقية في امتدادها الجمالي، والثاني تحقّق اللغة التصويرية فيه على المستوى الدلالي أهدافها، وهذه الطريقة ترجع غالباً إلى عقلنة القصة أي لجعلها ذهنية لتصبح طريقة أو آليّة على نقيض ماهو معروف، وذلك لإنشاء بنىً متماسكة لغوياً، تكون مصدرها اللسانيات، انطلاقاً من التنوّع الأسلوبي للسرد كقيمة تعبيرية خالصة تفرض نظاماً خاصاً يعمل على اختزال التفاصيل، وليس اختزال الأفكار..

وقد نلاحظ أنّ صورة البطل في «القطار الصاعد إلى بغداد» تبقى جزءاً من بنية القص المطابقة لانزياح المضمون الذي تجسّده اللغة، ولكن هذه المرّة من أجل إنتاج الدلالة:

«إنّ شيئاً ما في داخلي، دافئاً غريباً جعلني أبدو أكثر ايمانا

فوضعت قدمي في الطريق العريضة وأخذت أسير متّبعاً ذلك الإنسان القوي الضخم المتين العضلات» ص١٤٢

(القطار الصاعد إلى بغداد)

الإنزياح البصري لتوصيف الصورة الإستطيقية:

نادراً ما يستطيع عمل أدبي انجاز وظيفته الدلالية، في غياب القرائن، نحن لا نرى خيط الصراع لكي يظهر الفرق جليّاً، يجب أن نعرف أنّ الفكر ليس حاضراً دائماً، كلّ هذا يدل على أنّ مادة المحتوى تبقى مضمرة، لأنها لم تقدّم معياراً مرئياً لمعرفة الوحدات الفكرية بمعنى من المعاني..

نحن هنا إذاً نتحدّث عن بنية إسنادية معبّرة تصوّر التحوّلات المهمّة، لتزوّدنا بمعطيات جمالية تتغيّر وظيفتها بتغير الحدث، وتصنع معناها من التفاصيل البصريّة، باعتبارها السمة المهيمنة والتي تعدّ إحدى المكوّنات البنائية للإنزياح. هذه البنية تصبح أيضاً آلةً لمسح الصور، ولكن ليس لالتقاطها، فالغاية التي ترمي إليها تظلّ نوعياً إيحائيّة:

«إني أشمّكم أيّها المعلمون

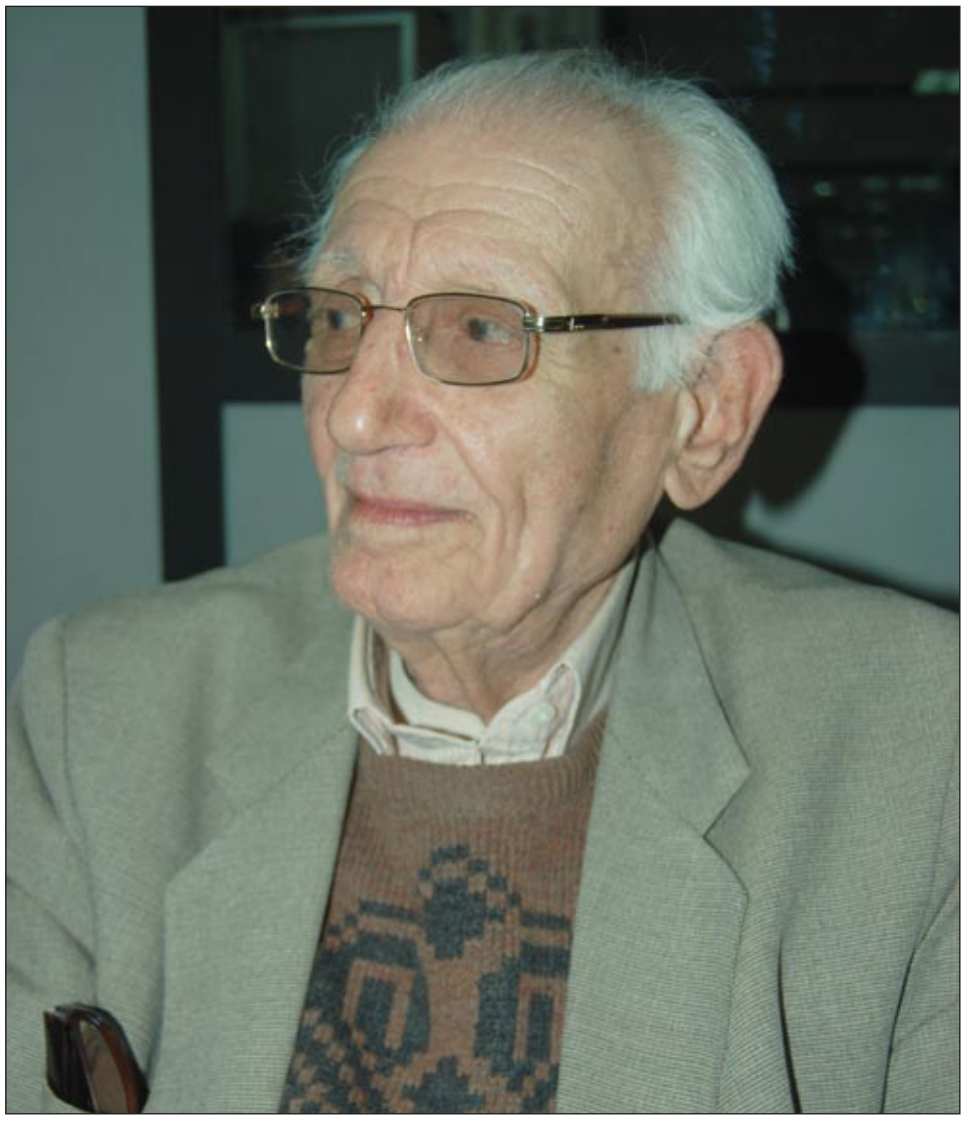
إنّ لكم رائحة بريئة القلم الرصاص»

ص٢٤

(يوم في مدينة أخرى)

فغياب الدلالة الفكرية يُسقط عن القص كلّ ما هو أساسي غايته الفكر، ويبقي أن نفهم أنّ القيمة المفهومية تحديداً هي النتيجة الأسلوبيّة المعبّر عنها فنيّاً بصيَغ معروفة لدى القاص، لأنّها كانت بدورها ظاهرة سادت ذلك الوقت..

ولا يُستبعد أن تكون التضحية بالمحتوى الفكري استجابة لمقتضيات المرحلة، لكن مع ذلك نحن لا نراها مثلبة، ولا نستطيع أن نحكم سلباً على الأداء، ما دامت السمة العامة لا تناقض المقاييس المعياريّة للقص، وإذا قبلنا بهذه الثيمة، إذ إنّما نقبل بها باعتبارها نمطاً خاصاً قياساً بما تقدّمها القصة التجريبية في أثناء صيرورة تطوّرها، والفارق في ذلك سيكون لدى القاص كما هو الحال ما يبرّره للتسليم بالنتائج لنفس السبب..



يظهر أيضاً أنّ التكرار سينال من جمالية الصورة، ويجعلها خاضعة لنمط من الهيمنة، وفي شأن متصل نلاحظ أنّ الفعل المضارع (٢) يتكرّر كثيراً، مما يلزم الكاتب أن يصنع بديلاً معيارياً يستجيب لمعادلة مشابهة توازي ما يميزها في درجة الانزياح، أي أن تسمح الصياغة بتأويل الدلالة وليس بإضعافها:

«الشارع يتحرك في عينيه:

يبرق. يضيق. يرتعش. يشحب. يزحف في حركته لا ينقطع.

يطوي هذا العدد الضخم من الناس والأشياء

ليستعد لنهار جديد في رحلة لا نهاية لها) ص١٢٨

(طقس العاشق)

إنّ مثل هذه المجدّدات لا تصبح في حصيلتها مرجعاً مفيداً، وما الإفراط في استعمال الفعل الماضي الناقص في قصة «سيرة» على سبيل المثال إلاّ قيمة إضافية للسمة الهيمنة (٣)

وهذا ما يجعلنا نعتبر نموذجاً مثل «يحدث هذا كلّ صباح» (٤) صورة واضحة من الخطاب العام، كما لو أنّ هدفه الجوهري هو تقوية الجانب الجمالي على حساب البنية الفكرية العميقة، فضلاً عن التخلي المبكر عن البعد الأيديولوجي، وهذا مبدأ أساس سارت عليه القصص للإحتفاظ بنسق تعبيري معيّن يفرض قيمته الأسلوبية على مساحة السرد تماشياً مع المتطلبات الجمالية والرؤيوية في الواقع..

هذا الفارق يسوق الكاتب إلى اتخاذ الاستاطيقا أسلوباً جمالياً لتجسيد تصوّراته بأسلوب لم ينتهجه غيره، وكانت هذه حجّة تكفي أن تظهر قصصه بريئة، وربما يرجع السبب إلى طريقة معالجته المتفرّدة في بناء الحدث، ووجه الاختلاف في ذلك هو حساسية الوضع السياسي، ولكيلا يفتحَ على نفسه إمكانية حرب مفتوحة يضيع بسببها نتاج حقبة كاملة، وبهذا تأخذ الأحداث معناها من جوهرها، والغاية مبرّرة أساساً من إحداثيات السرد التي لا تقابلها في الواقع وحدات دلالية فكرية، تكون نقطة انطلاقها الصراع:

«آه لماذا لا أستطيع أن أتصوّرها إلاّ بهذا الثوب

مع أنها لم ترتده هذا اليوم؟!» ص٥٨

(يحدث هذا كلّ صباح)

وقد نلاحظ نفس السمات في قصة «إمرأة مختلفة»:

«راقب حركة يديها وهي تزيل

عراقيون
من زمن التوهج
العدد (2290)
السنة الثامنة
الخميس (3)
تشرين الثاني 2011

بإصبعين،
برقة الخزف، الشريط الأحمر من مكعب الزبدة
لتفصل ورقته الفضيّة عنه وتُلقي بها في الطبق البلوري» ص٦٢
(إمرأة مختلفة)

الإنزياح اللغوي لرسم الصورة البلاغية:

لا يختلف المعيار بتاتاً مهما تنحسر الدلالة الفكرية في مستوى معيّن، لطالما يتحقّق المبدأ الأساس على مستوى دلالي أعلى يجعل من المضمون غالباً نتيجة تابعة لصيغة تكون التفاصيل موضوعها الأول..

من المفيد أن نعرف أنّ الإحساس بالمعنى الدلالي لا يخضع لأية شروط تلزم الكاتب على اجتراح الخطاب بالطريقة نفسها، ولكن الملاحظ أنّ هذه الاستقلالية، إنّما هي جزءٌ من صيرورة مماثلة تضع اللغة في إطار جمالي أو ذهني في أحسن الأحوال، لتكون حاملاً لها، لتصوّرها كهدف للعمل القصصي كما سنرى. إنّ اللغة هنا قوام القص، والإنزياح يكون مسنداً لكل التفاصيل الجوهرية.

يبقى ضرورياً جدّاً أن نفهم المعاني من الوحدات التقنية الموزّعة في مفاصل القصص، وقد يُظهر تحليلنا أنّ المقاطع الستة في «الشباك والساحة» تغدو المعاني فيها معبّرة دلالياً، والإمساك بهذه الحقيقة يأتي باطّراد من نتيجة قراءة تامّة بعد القبض على دلالة المضمون، وليس الدلالة الفكريّة المضمرة:

«آه أيمكن أن يكون هو ذلك الصبي الذي في داخل الشباك؟» ص١٤
(الشباك والساحة)

وإذا أخذنا هذا المثال سنجد نفس السمات المنتمية لدلالة المضمون في الجملة:

«لماذا نحب أمهاتنا يا أولاد؟
ست، لانهنَّ لطيفات، يحضرن لنا الطعام
ويدثّرن لنا سيقاننا المشلولة» ص١٣
(الشبّاك والساحة)

وكيفما كانت طرائق التعبير، تجريبية أم ذهنية، إستطيقية أم أسلوبية، فتظهر اللغةُ في جميع الأحوال رصينةً ومسبوكة بحرفية عالية. كما سبق أن قلنا. على رغم من أننا نعتبر الفكرة المركزية من ضمن البديهيات العامة، غير أنّ القاص يكثّف من هذا المستوى ويعوّض عنه بالإنزياح، كصيغة معقولة يضعها في إطار الحركة الموصولة بالحياة. إننا في وسعنا أن نحتفظ بمادّة المعنى داخل المعطم أو خارجه، داخل القطار أو خارجه، داخل الحافلة أو خارجها، داخل الترام أو خارجه كصُوَر يمكن أن تصنعها الطبيعة بدقّة موضوعية، لأنّها تمثّل اللغة المعيارية للواقع، ولهذا الغرض يقود المؤلّف أشخاصه أحياناً إلى جوّ الرومانسية التعبيرية، وطوراً إلى الفنتازيا لخلق حالة من التوازن تكون بعيداً عن الدراما الإنسانية، وتكتفي بالاحتفاظ بمادة لا ملامح طبقية لها، وربما لإظهار تجلّيات المعنى من محتواها البنيوي، من حيث هي تراكيب خالصة يفترضها المؤلف.

نفهم من ذلك أنّ الكاتب في «عين الطائر» يشبّه مجازاً فعل الطيران، ويزنه بميزان الحريّة جاعلاً من الشاطئ مادة أسلوبيّة معبّرة، جوهرها الدلالي: الإستقلالية المتجسّدة لغوياً في صورة النورس، وعليه أنّ التحليق في الأماكن العالية أياً كان معناه، فإنه يرمز إلى الحرية (+ الثيمة) التي لا تمنعنا من أن نربطها بالمدلول:

«أكاد أسمع مواءها كلّما ضغطت شفتاه على شفتيها» ص٨٥
(سطوح المظلات)

«اندلق السائل بلزوجته على غطاء المائدة
وتدلّى من الحافة على أرضية المطعم يتدفق، يسيل يتشعب في عروق منتفخة» ص١١١
(الملاعق)

وانطلاقاً من هذا نعتبر الثيمة مقوّماً أساسياً للمدلول الحقيقي، وتكاد تكون «رائحة الشتاء» القصّة النموذجيّة التي تمتاز بخاصية جدلية مختلفة كلياً، إذا ما قارناها ظاهرياً بسابقاتها، والواقع أنّ الإختلاف هنا يرجع بالتحديد إلى إمكانات القاص في اختياراته الإستعارية الذكيّة لمستوى شكلي تكمن دلالته الأسلوبية في تركيبه السوسيولوجي، كاختيار معرفي لتشخيص طبيعية العلل الإنسانية وتحليلها على اعتبار أنّها ظاهرة مستديمة تنخر جسدَ المجتمع:

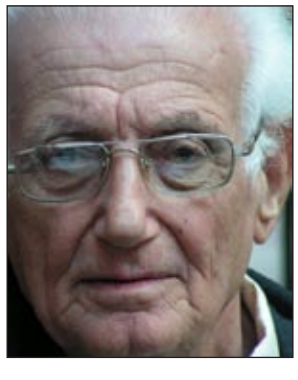
يقول سلمان الشاعر: «جاء الشتاء كيف سأحتمي من متاعب الربو والقصبات بهذا المعطف؟» ص٩١
«لقد استحال معطفه إلى غلالة رقيقة ما إن تمسه ابرة حتى يتهرأ بين يديك لقد مات اكاكيفتش من البرد» ص٩٢
(رائحة الشتاء)

هوامش:

(١) على جسدك يطوي الليل مظلته، على سبيل المثال.
(٢) الحديقة أنموذجاً.
(٣) مثل: كان وكانوا وكانت وكنت إلخ ص٧١ (سيرة)

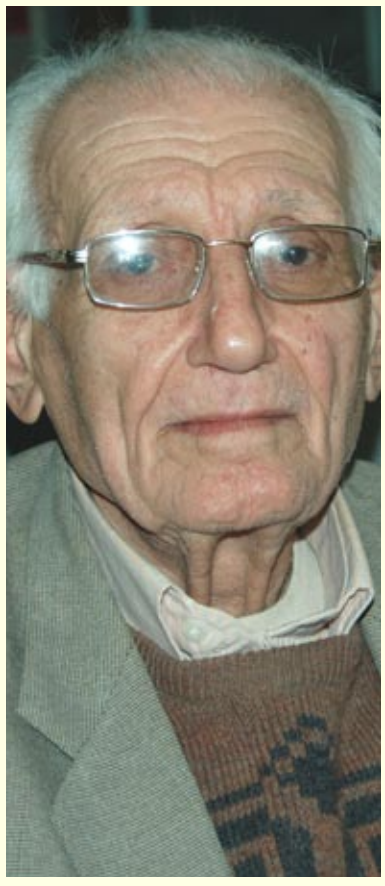
(٤) كذلك توليف/ الحديقة/ نعي/ امتياز العمر/المر/إمرأة مختلفة / عابر استثنائي/طيور بنغالية.

إنَّ صعوبة تحقيق الدلالة على صعيد البنية الفكرية المتمثّلة في الصراع داخل المشهد الواحد تضع القاص أمام اختيارات تسمح لانزياحات العدسة التصويرية، لتكشف بجلاء العمق الإستراتيجي للأحداث بواسطة منظار الثديولايت لمسح المشاهد كيفما كانت مراجعها الفنية، ذلك من أجل إخراجها من أسار نمطيتها، ثم العمل على تعميقها أو تداولها على شكل سرد لوقائع وأحداث وأخيلة ورؤى أسلوبية تكوّن المشاهد السيميائية البصرية،



وظيفة الاستبدال في التأليف المغاير

جبار النجدي



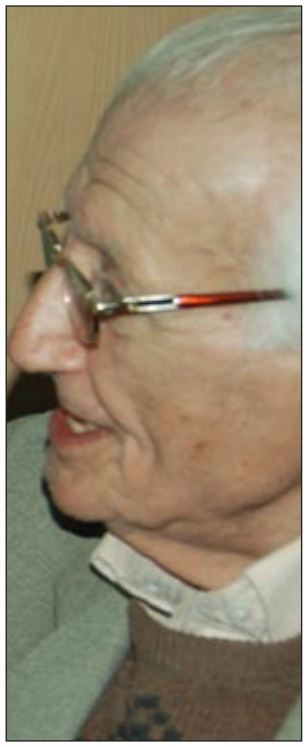
يعرض القاص محمود عبد الوهاب جانبا من ظروف ولادة قصته (عابر استثنائي) في سياق ما كتبه عن (سيرة حياة القصة القصيرة ، قص القص) واصفا عملية تكون نصه التي جرت في ظل طائفة من إجراءات الحذف وعبر مراحلها الشفوية والمكتوبة ، مفصحا عن تعددية مستوياتها، ومظاهرها التي لا تنحصر بتعريف واحد لعدم ثباتها ، إذ يصبح عدم الثبات (جزءاً من تعريفها) وشاهدا على تقلباتها الإجرائية المتلاحقة وبموجب مستويات ثلاثة في القصة (مضمر – مكتوب – استبدالي)فبينما يجري مستواها المضمر أثناء التصميم الذهني للفكرة أو على عتبة الشعور بها أبان تحركها الحر في الذهن حينما تمسي مثيرة لقلق المؤلف ومتوافقة مع خواطره المشحونة بالخيارات المشوشة والمرتبكة ، حيث تتوالى ارسالا وارتجالا في حافظة المؤلف وعلى نحو فوري من دون أن تترك أثرا في نطاق المرئي والملحوظ (أشهر وأشهر من الحذف والتعديل والإضافات في الرأس)(١)

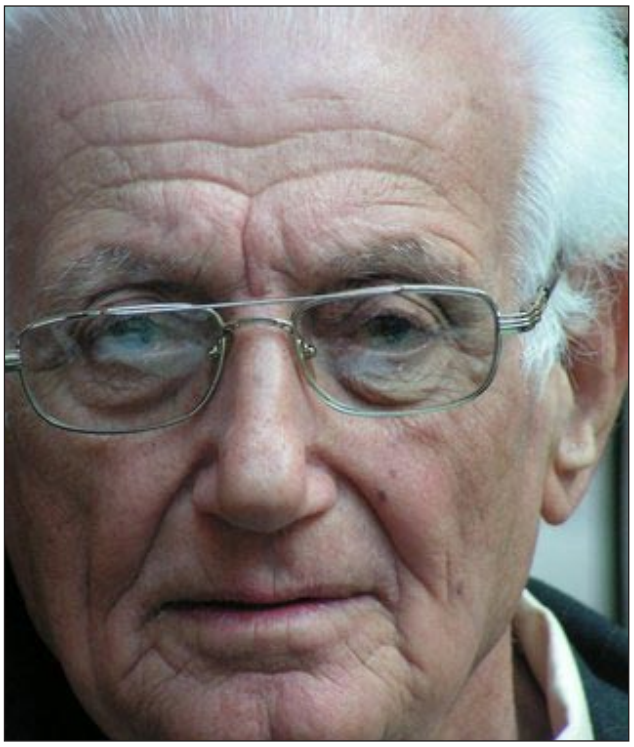
فإنها تجري في مستواها المكتوب استجابة لأفعال قرائية محرضة أو على وفق معرفي مختلف يقتضي المزيد من المراجعة وإعادة النظر عبر الرجوع المستمر للنص والتي تندرج ضمن فرضيات عمل الكاتب فتترك أثرا في مسودات عمله وبسطوره المأهولة بالكلمات ومتوافقة مع عملية الكتابة ذاتها (عمليات كتابة وشطب وتقديم وتأخير وتكثيف وتوسيع)(٢) وكما يتضح من وصف القاص لسياقات عمله في هذا النص فأن (الرجوع المستمر) أسهم في تشغيل علاقات الإقصاء المفضية إلى تواصل لا انقطاع والمتجلية عبر مظاهر الحذف وإجراءاته باعتبارها (عناصر بنائية) في مراحل تكوين النص ومكونا من مكوناته التي تفصح عن وظائفها الإنتاجية في إطار ما تولده (الخصومة المنتجة) بوصف الاستبدال احد مظاهر الحذف وهو بمثابة تأليفا مغايرا.

أن الانقسام الثنائي لكلتا الشخصيتين الناجم عن عملية (الاستبدال) وانزياحاتها يشير إلى مستوى آخر لإجراءات الحذف تتصل بمتغيرات مهمة تقع على مستوى العلاقات والوظائف بين شخوص القصة محدثا انعطافا مهماً على مستوى اتجاهات السرد وإحداثياته ومن ثم ما يحدثه على مستوى القيم الدلالية لعملية الإرسال في الحوار الذي يجري بين (الرجل والمرأة) والذي يتجلى من خلاله رصيدهما النفسي ليظهرهما بعد عملية(الاستبدال) شخصيتين مختلفتين لاتنتميان إلى مرجع نفسي واحد في الوقت الذي يتغير نمط العلاقة ومستوياتها بين (المرأة – الكهل) تغيرا فاعلا في مجرى القص فبعد ان كانت (العلاقة اعتباطية في الواقع المرئي حينما التقى الرجل (الكهل) المرأة مصادفة في الشارع اخذت الدلالة في واقع النص تتوالد من تراكم العلاقات بشكل تتابعي للوحدات السردية الاربع :(اشفاق على الكهل – حيرة وتساؤل – التفكير بالكهولة – الخوف من اليأس) (٣) ان اجرائية (الاستبدال) ساهمت في تفجير (قدرات مغيبة) وتوسيع قابلية طرفي الدلالة ودفعهما نحو مستوى اكثر فعالية في مجرى النص ، فقد تولت وظيفة (الاستبدال) قلب السلوك الشخصي (للمرأة – الكهل) ليبرز اثر آلية (الفعل المنعكس) في المعنى البديل وتحقيق فاعلية (المقتضى المناقض) بعد ان حل احدهما محل الآخر ووقع في موقع النقيض منه إذ سمحت انزياحات الاستبدال باطلاق الممكنات في النص وتحريك العناصر الدلالية المنتظرة ، وهذا يدل على قصدية واعية يتمتع بها القاص ودربة ودراية هدفها استثمار اللعب بالعلاقة لاظهار حساسية الشخوص وتعميق أهمية الحوار بين (المرأة والزوج) ليصبح (فاعل التبئير – المرأة بدلا من الكهل بقرينة استبدال ضمير المذكر بالمؤنث (رآها) في المسودة الاولى و (... رأته) في البداية المعدلة ، ان التعديل الذي حصل في نقل الرؤية من الكهل الى المرأة يمنح القصة اقناعا بطروحاتها ، ولو حدثت الرؤيا على العكس ، من الكهل لانغلقت الدلالة المحمولة وانتفت ، فان التفكير بالمصير القائم (الكهولة) عند الكهل لايكون مأساويا مثلما يكون التفكير بالمصير القائم للكهولة لدى امرأة شابة) (٤) وهكذا نرى بان النصوص المفتوحة الخاضعة للاحتمال لاتنزع الى الاستقرار وان اجرائية الحذف متأصلة فيها ومتواقعة مع بداياتها فمنذ ان كانت قصة (عابر استثنائي) تومئ بخفاء في مخيلة مؤلفها ، ولم تكن في وقتها سوى (ومضة عينين و ماتزال تقدح في الرأس) (٥) شرعت اجراءات الحذف بتشغيل قدراتها نتيجة رغبات المؤلف في البحث عن المخفي بين طرفي الدلالة (المرأة – الكهل) ودفعت به نحو (صراع نفسي حاد ، وممتع ومضن ، محبط وسار ، معاناة للخروج من سطوة اللغة لسانيا الى الادبية صوتيا) (٦) ان معاناة المؤلف هذه التي تداخلها رغبة في الخروج (من – الى) بمثابة مؤشر اولي لبدء عملية الحذف ودليل على تأصلها في ماضي النص وبدئيته لتكشف فيما بعد عن شفرات رسالة محايثة للنص ظل القاص يسعى لبلوغها عبر حضور قيم دلالية غائبة

العراقيون
من زمن التوهج
العدد (2297)
السنة الثامنة
الخميس (3)
تشرين الثاني 2011

محمود عبد الوهاب: الحداثة في العراق تتأرجح في حدود الافكار ولم تتغور هما ابداعيا





«ولـدتُ في دفترِ الإنشـاء المدرسـي» .. هكـذا كان القاصّ والروائـي محمـود عبـد الوهـاب يُعـرفُ شـهادة ميـلاده، وكان حاضراً، برسـم جلسة احتفاءٍ في اتحاد الأدبـاء والكتاّب العراقيين مطلع نيسـان الماضـي، وفي حينها استرسـل في تعريفه ذاك ليقول: «نشـأت أيضا في جدارية النشرة المدرسية».

المسـيرة الإبداعية للرائـد محمود عبد الوهاب على مدى نصف قرن اثرى فيها الثقافة العراقية أيما أثراء كان لا بد من ان تشـهد ولادة طبيعيـة كالتي يصـفها هو. عبد الوهاب الـذي بدأ الكتابة فعلا عام ١٩٥١ بقصـة (خاتم ذهب صـغير) صـار، في مـا بعـد، رائـدا في القصـة والرواية.

ونشر عبد الوهاب قصة (القطار الصاعد الى بغـداد) عـام ١٩٥٤ وترجمـت هذه القصـة الى اللغـة الانكليزية، وضـمها، لاحقـا، الى مجموعـة (رائحة الشـتاء) التـي تاخذ طريقهـا، الان، للترجمة الى الانكليزية.

اول الكتـب التي نشـرها (ثريا النص) وكان مدخـلا للعنوان القصصـي، وهو المؤلف الذي وصفته صحف عربية بانه اول كتاب عربي يصدر عن العنوان.

لعبـد الوهاب رواية «رغوة السـحاب»، وكتـاب نقـدي تحت عنـوان «دراسـات نقدية في الحوار القصصـي»، وعدد من التراجـم لقصاصـين كجون شـتاينبك، ارسـكين كالدويـل، وهيمنغـواي، وقصائد من الشعر الصيني.

ولطالمـا تميـز منجـز عبدالوهـاب باللغة المحكمـة البعيدة عن الاسـراف، فيمـا اعتمـد البناء لديـه على الدهشـة والبسـاطة. وسـكنت نصوصـه في هـم المدنيـة والتفاعـل الايجابـي مـع مفرداتهـا، لذلك اجـاد في خلق مرويات تراقب ما يجري وتمسك، بجدارة، بؤر الاحداث لتفـكك تداعياتهـا وفعلتها في الحيـاة. وطويلـة تلك السـنوات بدا عبد الوهـاب متورطا بالسـؤال الانسـاني، كان يلاحق، مجتهدا، مصـادر الانسـنة في مجتمعاتنـا، ولهـذا تـراه في اغلـب نصوصـه يحاول حمايتها والبحث عن مناخات ايجابية لنموها.

نعاين مع عبـد الوهاب في هذا الحوار جملـة مـن القضـايا بدأتهـا بالمشـهد الثقافي:

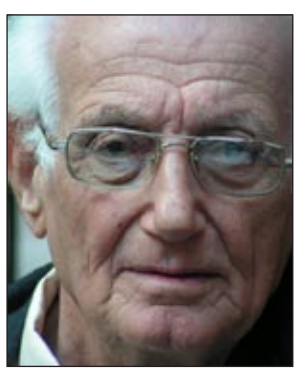
«استقلال نسبي» للثقافة

× كيـف تتلمس بوصـلةُ القاص محمود عبد الوهـاب المشـهد الثقـافي العراقي وارتباطـاً بواقـع سياسـي واجتماعي يحاول صياغة نفسه. ما تعريفك للهوية الثقافية الراهنة؟

–أفهـم مـن سـؤالك أنـك تجعل المشـهد الثقـافي تابعاً أو ظلاً للواقع السياسـي والاجتماعي، ليس هذا صـحيحاً دائماً، فللثقافـة اسـتقلالها النسـبي الفاعـل في البنيـة الاجتماعيـة، ولكـن متـى ما اسـتطاع الواقع السياسـي فرض حالة تمكّنه، اسـتدعى الثقافة التي تجانسه، وهي ثقافة هيمنته، في غير هذه الحالة يمكـن للمشـهد الثقـافي أن يكـون أكثر انفتاحاً حين تكون عملية التأثير والتأثر فاعلـة مـا بـين الثقـافي والاجتماعـي بإطارهـا الشـامل. كيف تريـد أن يكون المشـهد الثقـافي فاعـلاً الآن، والمثقـف أحـد بنّائيه، لم يعد يمتلـك دور الريادة فيه، بسـبب انكفائه على ذاته وإحباطه، إثـر وطأة التغيرات والصـراع الفكري والسياسـي، مـا جعـل المشـهد الثقافي يكاد يكون هامشـياً أو تزيينياً، ويكون منجـزه الإبداعـي محـدوداً ومتباعـد الإصدار ومتفاوتاً في مستواه.

أما سـؤالك عن الهويـة الثقافية فإن ما يجمعهـا والمشـهد الثقـافي، أن المشـهد الثقافي قـد يعني عمـلاً إجرائياً لبعض عناصـر الهويـة الثقافيـة، فالهويـة الثقافيـة كينونة، ذات عناصـر متعددة، تضـم داخلها المـوروث والمعاصـر، إلى جانـب منظومـة التقاليـد، ومـن أبـرز ملامحها تمايزها عن هويات الجماعات الثقافيـة الأُخَـر، وتحمل الهوية الثقافية أنسـاقاً متعـددة، فقد نجـد في منجزها نسـقاً سياسـياً مهيمنـاً، بخاصـة وإنّ عـدداً من المبدعين انحدروا من أصـلاب سياسـية. و لا أعنـي هنـا ألاّ يكـون في الهويـة الثقافيـة أو منجزهـا «نظر سياسـي»، لكن ألاّ تكون الأيديولوجية، هـي المهيمنـة، فالمبـدع يتأمـل الحيـاة والواقـع تأمـلاً حـراً وكونيـاً، ويفكّـر بالسياسـة بمعنـى الحيـاة، غـير أنه لا يعمل بالسياسـة كمـا يعمل السياسـي الملتزم.

> اول الكتب التي نشرها (ثريا النص) وكان مدخلا للعنوان القصصي، وهو المؤلف الذي وصفته صحف عربية بانه اول كتاب عربي يصدر عن العنوان.
>
> لعبد الوهاب رواية «رغوة السحاب»، وكتاب نقدي تحت عنوان «دراسات نقدية في الحوار القصصي»، وعدد من التراجم لقصاصين كجون شتاينبك، ارسكين كالدويل، وهيمنغواي، وقصائد من الشعر الصيني.



أما المشـهد الثقافي العراقـي، فإنه يمرّ الآن بتحـولات ومتغـيرات، وهـو في كلّيتـه الراهنة دون طموح صـانعيه من المبدعـين، ومـع ذلـك، لا يمكـن للمبـدع أو المثقـف ألاّ يكـترث بهـذه التحولات، كمـا لا يمكن للدارس أن يعطي للمشـهد الثقـافي صـورة واضـحة وتفصـيلية وهو بضبابيته الآن.

حداثة لم تتغور هما إبداعيا

× مرت القصة العراقية بمحطات حداثية مهمة في تاريخها ، كيـف تنظر إلى أفق التجديـد في ظـلّ المنجز القصصـي في سنوات ما بعد ٢٠٠٣؟

–أنا معك، وباحتراز أيضـاً، إن القصـة العراقيـة قد امتلكت في بعض منجزها، قصصـاً اتسـمت بأشـكال الحداثـة، أو قصصـاً مغايـرة للسـائد، يمكـن أن نلمس فيها ملامح الحداثة، غير أن هذه النمـاذج لم تبلـغ بعد أن تكـوّن ظاهرة، فالحداثـة عمليـة متدرجـة كغيرهـا من الظواهـر لا تأتـي مكتملة مـرة واحدة، ولهـذا فالحداثـة عندنـا تتأرجـح في حـدود المفاهيم والأفكار والأشكال ولم تتغـوّر همّاً إبداعياً، بـل أنها تعمل على تطويـع المتلقـي علـى قـراءة منجزهـا وعلـى فهمه، ورغم ذلـك فهي محاولات، قد تمثّل نموذجاً لقصة قادمة. وسؤالك عـن التجديـد، وبينـه وبـين الحداثـة صـلة، لن يكـون التجديـد واقعـاً ما لم تكـن هناك حاجـة إليه، فليـس التجديد أمنيـة أو رغبة، لكنه حاجة إلى أشـكال إبداعيـة بتأثير تـوارث تقنيات جنينية تظهر بعـد تعطل وظيفة النصّ السـائد أو المألـوف، وتأتـي إثر ذلك على شـكل محـاولات بطيئـة لظهور منجـز جديد وسـط صراع بين النموذجين يتمثل في أزمة التلقي والذائقة، حتى يأخذ النص الجديد اسـتقراره منجزاً. أما تحولات منجز القصة ما بعد ٢٠٠٣ فهي بطيئة، وبعضـها يقتفي أشـكال قصـة مـا قبل، وهـذا لا ينفـي ظهور أشـكال قصصـية جديـدة، لكـن وجود تلك القصـص مثل وجود جزر متباعدة في محيط واسـع. فللتجديـد ضـرورات، كمـا أنـه لا يأتي مصـاحباً لزمـن التحـولات السياسـية والثقافيـة، بل يقف عند عتباتها متأمّلاً، إلى أن يكون فاعلاً.

مثال يوتوبي

× اسـتبطان السخرية في منجز محمود عبـد الوهـاب لا يؤشّـر تصـالحاً مـع الواقـع. وهذا الخصـام مرتبط بتدوين الشـأن اليومي بمعنى أن تمرداً يسـكن النصـوص. هـل يغـذّي هـذا المنحـى اتجاهـات الحداثـة في قصـص محمود عبـد الوهـاب؟ أم أن تتبـع الثقافـة الأجنبيـة، قـراءة وترجمة، يحـرّك فيه نوازع التجديد؟

–التصـالح التام مع الواقـع يعني إلغاءً للعقـل النقـدي، فليس الواقـع دائماً هو المثال المكتمل أو النموذج في عقل المبدع أو المثقـف، غالبـاً مـا يأتي الواقـع فجّاً، لـولا الأحـلام والفنون التـي تعمل على بنـاء واقـع آخر مفترض. عقـل المبدع مسكون دائماً بمثال يوتوبي، التناقض قائـم بـين واقعـين، الواقـع الوقائعـي، والواقـع الحلمي لـدى المبـدع. أنا معك في أنّ معظـم مـا أكتبه من قصـص قد لا يحمـل مصـالحة تامـة مع الواقـع، هذا صـحيح، لكن معظم ما أكتبه على علاقة مغايرة للواقع، تقـوم على التعرف على

الواقع أولاً وعلى فهمه ثانياً، ثم كتابة نص تخييلي جمالي، يحمل أنساق الواقع لكنه لا يماثله. أما عن دور ثقافة الآخر في منجز الكاتب، فلابدّ من أن تلعب الثقافة الأجنبية دوراً في تطوير منجز الكاتب، بعيداً عن الاستنساخ الذي «يخيط» نصاً على غرار «نص» مستورد.

× يقول بعض النقّاد إن الحروب والمصائب تمرّ على القاص محمود عبد الوهاب دون أن يكتب عنها ما لم تختمر فيه تداعياتها. بماذا تعلق؟

– هذا صحيح. الكتابة الآنية عن الأحداث الكبيرة تفرّط كثيراً بعمق دلالاتها، وتأتي الكتابة عنها بأشكال مباشرة، تتناول سطح الحدث الرخو والهامشي، لكنّ «الاختمار» يحفر في واقع الأحداث عميقاً حتى يمسك بجذور المسألة، مانحاً النصّ شكلاً إبداعياً متميزاً.

×ورغم تورّط محمود عبد الوهاب بالشأن اليومي، لكنّ البعض يرى ان الرؤى السردية عند عبد الوهاب تنحو نحو الفلسفة الوجودية». هل تجتهد قصصك في الإجابة على الأسئلة الوجودية؟.

–ربما تصدق المقولة في حدود حقبتها الخمسينية، حين كنّا نتزيّا بالفكر الوجودي ونحمل الفكر الماركسي معاً، أشرتُ أنا إلى ذلك في العمود الثقافي الأسبوعي الذي أكتبه في جريدة المدى. وأعتقد، في الأكثر، أن الرأي ينتسب إلى الحقبة الخمسينية، فقد وفّرت لنا الوجودية، آنذاك، هامشاً من الحرية.

×عن مجموعة «رائحة الشتاء» يقول القاص محمود عبدالوهاب أنه وجد نسخته المنتقاة فيها. كيف ولدت هذه المجموعة وهي بنت حيوات متباعدة.

– أقاصيص «رائحة الشتاء» تنازعتْها تحوّلات سرديّة متغايرة، كُتبتْ على مَدَيات زمنية متعاقبة، وضمتْها مجموعة واحدة، تكاد تكون انطولوجيا أو مختارات، أو هي كذلك بالفعل، ومن هذا الزمن التعاقبي، ومن معيار الانتقاء أصبحت «رائحة الشتاء» نسختي المفضلة أو المنتقاة، تشيّدت المجموعة على وفق اختيار الأصلح من أقاصيصها، وعلى وفق ما تمتلك تحاوراً مع قرّاء حقبة تالية لها. وهذا ما كان يشغلني قبل إصدارها.

×المجموعة المتمثلة بـ ٢٠ قصة ، اختزلت الزمن، ورغم تباعد سنوات كتابتها إلاّ أنها احتفظت بوحدة الموضوع. أمن صدفة في هذا؟ ولمَ التباعد في الأزمنة؟

– بتأثير انتقاء القصص واختيار الأصلح منها، حصل هذا التباعد في أزمنة كتابتها، لقد ترك الانتقاء فجوة زمنية وأسلوبية بين أقاصيصها المختارة، أما احتفاظها بوحدة الموضوعة «الثيم» فقد جاءت من رؤية القاص المتمثلة في وحدة الموضوعة، وفي تنويعات تلك الموضوعة الواحدة، غالباً ما يشدّد القاص على موضوعة معينة ورئيسة، لكنها في تنويعاتها تحمل افتراقاً هامشياً، غير أنّ موضوعة الافتراق الهامشي تبقى ضمن الانتساب إلى الموضوعة الكليّة. لم تكن المصادفة هي التي عملت على وحدة الموضوعة، في (رائحة الشتاء)، لكنها حصلت بفعل قصدي هو الاختيار. ثم إن المصادفة لا تعني، في جوهرها، عشوائية ما يحدث، فالمصادفة، هي مجموعة القوانين المجهولة، يعمل العلم مستقبلاً على اكتشاف بواعثها في ما قرأتُ.

× في قصة (إمرأة) التي جاءت في «رائحة الشتاء» أيضاً، جاءت المرأة قلقة تعاني الغياب وتشكو الاغتراب في حين يكون الرجل خاضعاً لمعايير الثقافة الشرقية ويكون حضوره تقليدياً. كيف تحضر المرأة في نصوص محمود عبد الوهاب؟ ولمَ يضعها في العزلة؟

– أختلف معك في ما قلتَ عن عزلة المرأة في أقاصيص (رائحة الشتاء)، كما أختلف معك في خضوع الرجل إلى معايير الثقافة الشرقية. إنّ قراءتك القصة تنطلق من موقف سوسيولوجي محض، خارج عمّا هو سردي وجمالي، «حضور المرأة في تلك الأقاصيص» أو عزلتها يتحكم بهما منطق السرد، فكلّ قصة مشروطة بمنطق وحداتها، وكذلك موقف الرجل. إن حضور المرأة في أقاصيص رائحة الشتاء، لا إشكالية فيه، إذا قرئت ضمن القرائن المبثوثة في الأقاصيص، لا بالإسقاط الذاتي.

ثقافة الآخر

× عُرف عن القاص محمود عبد الوهاب أنه حريص على متابعة الثقافة الأجنبية دون أن يجعلها مرجعاً للاستعارات والأقتباسات. كيف يوظّف القاص محمود عبد الوهاب منجز الآخر في صناعة القصة؟

– ألا ترى أنك تجيب بنفسك عن سؤالك؟ وهو الحرص على متابعة ثقافة الآخر من دون اتخاذها مرجعاً. أليس قولك هذا جواباً؟. لكنني مع ذلك أود أن أضيف أن منجز الآخر يتملكني بجمالياته وتقنياته، أتملاه وأتواصل معه، وأنتفع به معرفةً، ولا أحاكيه، فالكتابة عمل متفرّد وذاتي، وتوظيف منجز الآخر في منجز الكاتب يعني اغتيال الذات المبدعة. ينبغي لنا ألاّ ننبهر بالثقافة الأجنبية، كما ينبهر سائح جاء من بلد فقير أمام أبّهة البلد الذي جاء إليه، فالانبهار يعطل الفاعلية، امتياز قراءة الثقافة الأجنبية أن تنتفع بها، لا أن تقلّدها في انجازك أو تستعبدك. هل تتفق معي؟.

تماس معرفي

× في حقل الترجمة، لك بعض الملاحظات حول تأثير النقل على الدلالات رغم النتاج الذي يوفره النقل بين الثقافتين. برأيك هل تأثّر المنجز المنقول إلينا بما وصفته خيانة الترجمة؟ وإلى أي حدّ أفدنا من الثقافة الأخرى؟

– تُعرّف الترجمة، بوظيفتها، أنها تماس معرفي وتواصل حضاري، لكنها مهما كانت، في فعلها، متقنة ورصينة، فإنها لا تُعدّ كفؤاً للأصل المترجَم منه، بل هي قراءة من القراءات، لكنّها أقرب القراءات إلى الأصل. اختلاف أعراف اللغة وقوانينها بين ما يترجم منه، وما يترجم إليه يُحدث فجوة مكمنها اللغة ذاتها، فالمجاز بين اللغتين مختلف، والمتداول بين اللغتين مختلف أيضاً، وتركيب الجملة وسياقاتها مختلف كذلك، ثم أسألك. ماذا تعني وفرة الصفحات بين كتاب مترجَم يقع في ١٨٠ صفحة يكون عند الترجمة ٢٢٠ صفحة، من أين جاء فائض الـ ٤٠ صفحة بين الأصل والكتاب المترجم، لولا اختلاف تلك الأعراف، والتباين ما بين اللغتين.

الحوار اجراه علي عبد السادة ونشر في صحيفة المدى 2010

حرفة لغسيل الحكايات

صلاح عيال

ربما، في لحظة الانتاج القصصي يضع الكاتب نقطة أولى يقترحها. هي غير نقطة الثبات التي برقت في ذهنه. ثم يندفع بالقلم لرسم أول حرف ثم كلمة فجملة، محاولا من خلالها ان ينشر غسيل حكاياته المتمثلة بماء الوقيعة الدامي، قبل تراقصها امام عين الشمس، قارئة المجهول. أو يتدرج في وضوحها كما تصورها القاص المبدع محمود عبد الوهاب في رقم الهاتف الرابع والمثبت في(دليل الهواتف) باعتباره الزمن المستعاد في ذاكرة استطاعت ان تحيي ما دوّن على صفحات أو تجربة(رغوة السحاب، الرواية الصادرة عن دار الشؤون الثقافية، بغداد ٢٠٠١) .

يقترح القاص محمود عبد الوهاب على لسان السارد، ان يضع نقطة الاكتشاف التي دفعت(الكسندر كراهام في أول هاتف اخترعه) ليختزل المسافة أو يُذوّب الشوق اذا ما كان، الهاتف، البديل عن الخطوات وعسر استمرارها.

نلاحظ، أول فصل للرواية هو دليل الهاتف لانطلاق الحكايات وتكرر مأساتها وتباين أماكنها وأزمانها. فما أن تقلب أول صفحة كُتب عليها اسم صاحب الهاتف حتى تستدعي الحكاية السارد لان يشكلها، ليس ك(مذكرات أو يوميات أو اعترافات لأنها تتطلب توثيقا وتسجيلاً لم اقم بهما..)١٢ بل هي كما اشار إليها القاص مواجهة لاستيقاظ الوقائع التي تحقق وجودها مع الآخرين ضمن حاضنة الرواية أو في ضمير القراء اذا ما تأملوا انتاج النص مع شخصيات أخرى علقت في ذاكرتهم.

لاشك ان الكتابة خيط سري بين الكاتب والقارىء، يكمل أحدهما الآخر، إرسالا واستقبالا، كما كان الهاتف في الرواية: (يلبي النداء البشري) الذي يوحد الأبعاد المترامية. فالدليل أو دفتر الذاكرة، دليل الهواتف.. هو مجموعة محصلات استعادت حيويتها تحت خطوات القلم الذي صبّ ماء حروفه الباردة على حكايات هربت من هول الوقائع نحو أزقة المدينة أو شوارعها النافرة، حدائقها، فنادقها، غرفها المظلمة أو مطابخها وقد تحولت بفعل الحرب إلى ساحات كبرى، استطاع الكاتب ان يقسمها إلى فضاءات رعب متباينة، القتل واصوات الطائرات وما خلفته من حكايات انتشلها لتتجسد واقعيتها بذاكرة السارد وحياة شخوصه واحاسيسهم دون خطط مسبقة، ربما اجبرته المخيلة لان يراقب بعين الدليل شخصياته وارقام هواتفه(أراقب، غالبا في المساء، تأتي في موكب صغير: طفلتك ذات الشعر المضفور بعناية والملموم في مؤخرة الرأس الصغير بشريط ملون على شكل جناحي فراشة، وانت بعكازك وبنطالك الرمادي، الذي ينتهي من الاسفل بطيّة متقنة تخفي ساقك المبتور، وزوجتك تصغي إلى حكاياتك التي لا تنقطع)٤٩.

هكذا يمنح الزمن السردي هوية المدينة التي أثثتها الحروب في كتاب(رغوة السحاب)، الرواية التي شكلت اتصالا آخر بين مدينة الحرب البصرة والمدينة الآمنة في حلم السارد أو قبل حلول الحرب وآثار اللقاءات التي تلاشت في ساحة الحقيقة لتُنشأ في فضائها، مدينة الرواية، شخصيات رممها الامل الذي تنشده،

(اذا كان العدو قد أتلف ساقك
فاحذر أن تسحق روحك..)٥١

ربما عند لحظة سكون تام انطلق الرجل المبتور الساق وزوجته وابنته امام المشهد الحلمي في عين الكاميرا وقد ابتسموا امامها لتكون نهاية القصة، الامل المستعاد وسط الحديقة بعيدا عن الحروب وخراب المدينة.

ثمة ما يدعو لمراقبة الاشياء الصغيرة التي استطاع ان يظهرها كقيمة كبرى تعادل اية قيمة فقدها ولا يستطيع استعادتها، قد نراها بسيطة في الحياة اليومية غير انها فاعلة واساسية عند فقدان اصحابها.

(لم يكن للمرآة اطار، فحوافها تستدق حتى تلتصق نهاياتها بالجدار، وحينما كان اخي يرطب ذقنه برغوة الصابون وينفخ شدقيه ليتيح لموساه ان تقتلع ادق شعرات خديه، كان ماء المرآة يتقد في عيني، حاد الاضاءة، يعمي بصري حتى لم أعد اتبين أين كان يقف أخي ، كأنه في المرآة وخارجها) هذا ما يدخل في سمو الصنعة التي تفنن بها القاص منذ (القطار الصاعد إلى بغداد) عمله الأول وابعاده الجمالية وقدرته على إحكام تأثيث القص حتى (رائحة الشتاء) مجموعته الصادرة في عام ١٩٩٧، إذ وظفها عبر أساليب مقتصدة دالة على الهدف المركزي البعيد عن الترهل.

تحت هذه الافلاك ينشر القاص تجاربه وطرائق كتاباته التي تتنوع من دليل هاتف إلى آخر بينما تتجسد في متن واحد أو كتل سردية واحدة ظهرت من خلالها الرواية التي تخلى عن كثير من مسوداتها، هذا ما اشار له في احدى القصص المقترحة في ذاكرة الدليل(لم تكن هي المسودة الأولى للقصة التي استطيع انجازها منذ اكثر من ثلاثة اسابيع، ربما كانت المسودة الخامسة أو السادسة التي مزقتها، ان شيئا في داخلها لا يرضيني)١٠٥ ولا غرابة انه مسح أو مزق أوراقا لقصص افترضها في الرواية.

إن لفي تجربة المبدع الكبير محمود عبد الوهاب وضوحا ورسما دقيقا لمرحلة تأريخية عاشتها مدينته البصرة التي ذاب في يومياتها وتجلى في اعلاء قيمتها في هذا التدوين المؤثث بلغة مكثفة وبليغة الاثر استطاع ان يحكمها من أول الدليل مرورا بمكالمات الليل التي افترض بناءها؛ الرقم الاكبر فالاصغر وحتى الفصل الاخير، في الصباح حيث يستلم البطل من جاره (حافظة الجلد والبوم الصور بانحناءة مهذبة) لم يزدنا الروائي من تلك القصص الصورية الكثير كما فعل في قصته الصادرة بمجلة الاقلام سيرة لصورة وشخصيات يبدو ان العمل غار بنا اليها حتى عمق هذه الرواية. (وراءه، هذه الصورة، تبدو غابة سوداء. عيناه، من خلف نظارتيه المدورتين، مسالمتان. مقدمة صلعته وشعراته.....)

ان رواية بهذا الشكل وهذه الحرفة تدعونا إلى التأمل في طرائق الكتابة ومعنى ان تكتب قصة أو تتخلى عن مشهد أو قصة أو رواية، ربما شرعت بكتابتها منذ ثلاث سنوات.. ترى هل تصبح في ذاكرة النقطة الأولى التي تقترحها وقد بدأ بها المبدع الكبير محمود عبد الوهاب ولم يتخلّ عنها؟

العدد (2297)
السنة الثامنة
الخميس (3)
تشرين الثاني 2011

نص الصورة *
بين التخييل القصصي والتوليف البصري

رمزي حسن

أفضى التداخل بين الأدب والفنون الأخرى إلى ظهور أشكال سردية جديدة، تجمع بين مختلف أشكال التعبير الفني، في بنية متضامة متماسكة، يبدو فيها النص وكأنه قطعة من الموزاييك، تتعانق فيها الفنون.ويعدّ (نص الصورة) للقاص الرائد محمود عبد الوهاب أحد تلك النصوص الملهمة،

التي تجمع، وبشكل خلاق، بين مختلف الفنون، على نحو فريد من التناظر الجمالي، ما جعل النص يتسم بطاقة تعبيرية هائلة، على غير المألوف من النصوص.

ويعتمد النص في تشكيل مادته السردية على ما يسمى بـ (المونتاج)، والمونتاج كما هو معروف، تقنية سينمائية تقوم على توليف أو تركيب الصور، التي يتكون منها الشريط السينمائي، حيث يقوم المونتير بتحديد اللقطات المناسبة للفيلم، وربطها في وحدات متتابعة، لتكوين مقاطع متسلسلة من المشاهد .

فالسارد في هذا النص، أو المؤلف (تكاد تكون المسافة معدومة بينهما) يلعب هو الآخر دور المونتير، فهو هنا يختار لقطة ويزيح أخرى، وينتقي مشهداً ويبعد آخر، مستفيداً بذلك من تقنيات فن المونتاج في تشكيل النص .

يقوم (نص الصورة) على ثلاثة مستويات : مستوى الوصف، مستوى السرد، ومستوى الحوار، ويروي النص سارد ذاتي، يتأمل صورة قديمة لشارع صيني، يعثر عليها مصادفة في درج مكتبه، فتشغله لساعات طوال تلك الليلة، ثم فجأة، تهتز الصورة وكأنها ظل في نهر متحرك، ويمضي تيار الزمن في رأس السارد، ليعود بنا إلى الوراء، حيث الماضي البعيد الذي التقطت فيه الصورة، وتتحول عيناه إلى شاشة بيضاء، نرى المشهد من خلالهما، وكأنه فيلم يعرض في غرفة سوداء، حتى تتكشف ملامح الصورة تدريجياً، وكأنها دخلت مختبر تحميض.

في المستوى الأول: يقوم السارد بتحديد إطار الصورة، ثم يعرض علينا ما تتوفر عليه من عناصر: شوارع ومباني وشخصيات، وطالما أن الصورة تتوفر على حقل بصري كبير، فإن هناك إذن أفقا واسعاً للفضاء المرئي، يتعذر على السارد أن يجمل موجوداته دفعة واحدة، إذ كلما تنتشر الرؤية تغدو الصورة غائمة، من هنا يسعى السارد إلى تقييد الحقل البصري وتجزئته إلى وحدات صغرى، يحاول السارد عرضها علينا بموضوعية تامة، مثلما تفعل المصوّرة السينمائية، تبدأ بلقطة بانورامية لشارع صيني، ثم لقطة مفردة صغيرة لشابة على دراجتها الهوائية، ثم، وفيما يشبه القفزات السريعة، تتجه عين السارد لتصور لنا، في لقطة من أسفل، مبنى فاحم السواد تتخاطف طيور ملمومة حول قمته، ثم لقطات جانبية لرجلين على الرصيف بقامتين متكافئتين، وعمارات متلاصقة على جانبي الشارع، وحوذي يسوط حصانه، فضلاً عن رجال بلا ملامح يدخلون ويخرجون من الأزقة.

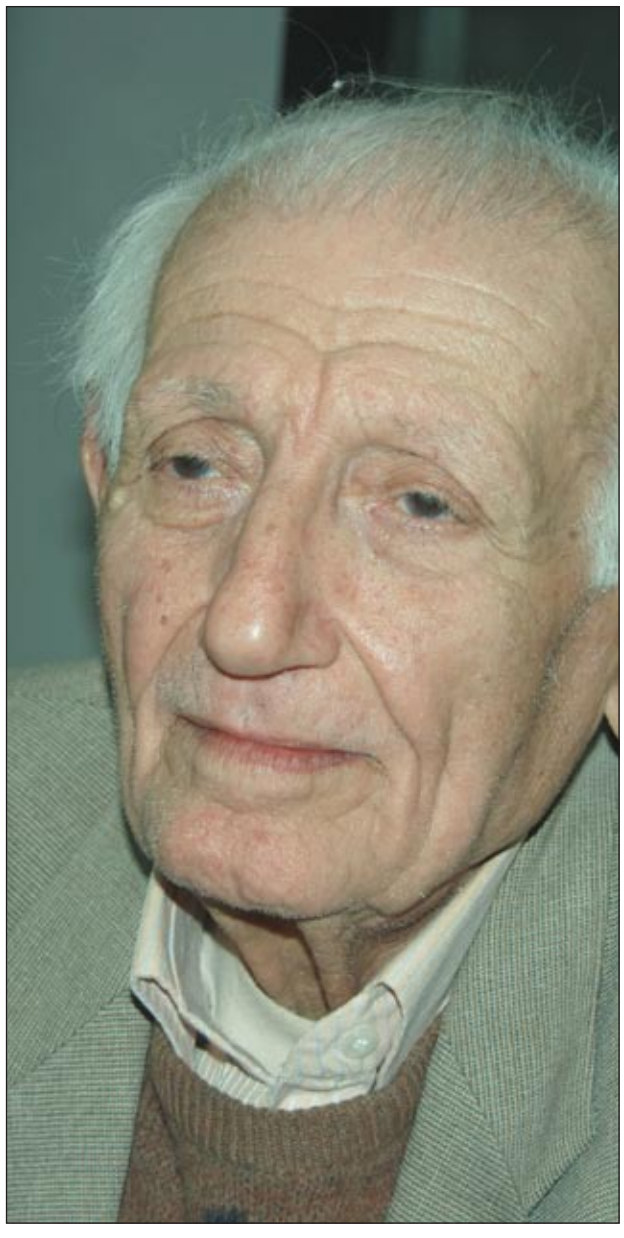
تلك هي مجمل العناصر التي تتكون منها الصورة، وهذا المقطع الوصفي الطويل، هو عبارة عن مشهد بانورامي، يتوفر على عدد من العناصر الساكنة، يحاول السارد، أول وهلة، عرضها علينا بعين محايدة منقاة من العاطفة، مثلما تفعل آلة الكاميرا، بحيث تغدو عيناه وكأنها مرآة عاكسة تعرض فيها المشاهد أمام أعيننا .

ولكن السارد ما يلبث أن يقوم بتعديل هذا المنظور في المستوى الثاني، فبعد أن يفرغ من تصوير المشهد من وجهة نظر مراقب خارجي ورؤية موضوعية (السارد، هنا، لا علاقة له بالمشهد المرئي وليس طرفاً فيه، وهو يظل خارج المشهد المصوّر حتى هذه اللحظة)، يقوم هذه المرة بتصوير المشهد من وجهة نظر مشارك، أو منتم إلى الفضاء المرئي، بعدما كان خارجاً عنه، ومن خلال هذا المنظور يبدأ التحول الأول في الصورة :

" لم أحتمل صخب الحوذي والعربة والحصان، أنزلت الحوذي من عربته وأدخلته زقاقاً ضيقاً ينتهي بحافة على ساحل البحر،

استبعدت العربة والحصان من الصورة "

في هذا المشهد يعمد السارد إلى عزل بعض العناصر وإزاحتها نحو أماكن أخرى، وبدلاً من أن يخضع للمنظور الأول، فإنه يصدعه ويجزئه، ويعيد تركيبه من جديد، بحيث تتغير الصورة التي رأيناها في المستوى الأول، وتظهر أمامنا صورة أخرى مختلفة، لكن العناصر تبقى ماثلة في المشهد دون أن تختفي أو تتحلل، إنما تتحول كيفيتها وتتغير، بحيث أن العربة والحصان اللذين أبعدا عن الصورة يلبثان في الخلفية على نحو خفي، وسرعان ما يظهران مجدداً، كما سنرى في ما بعد، وطالما أن الحركة، هنا، هي حركة بالقوة لا حركة بالفعل، بمعنى أن السارد هو الذي



يقوم بتحريك العناصر، ولم تقم هي نفسها بذلك، فإن المتحرك يفقد حركته الامتدادية، ويظل ماثلاً حيث هو، ما يذكرنا بالصور الصينية، التي تمنحنا مشهداً مختلفاً في كل مرة .

ولم يكتف السارد بدور الراصد، فهو يلج، في ما بعد، فضاء الصورة، ليغدو جزءاً منها، بحيث يصبح ممسرحاً هو الآخر، بعدما كان يؤدي وظيفة إطارية ويظهر على المحيط الخارجي للنص وهنا يحدث التحول الثاني في الصورة:

" الشابة تدفع مؤخرة حذائها بمقدم قدميها وتضغط على دواسة

الدراجة، وقبل أن تعود إلى عمق الصورة ابتسمت، حييتها

أنا بانحناءة الرأس ومنحتها اسما هو (سو) ومنحت الرجلين

متهدلي الثياب اسمين (وانغ لانغ) للرجل بمحاذاة الشارع

و (تشينغ) للرجل الآخر بجواره ولم أمنح الحوذي اسماً

لصخبه " .

يتماهى السارد مع اللعبة إذن، ويغدو ساردا وممثلاً في آن، وكما صانع ألعاب تستهويه لعبة الخلق، يقوم في هذا المشهد بإعادة تخليق شخوصه، وتحريكهم كيفما يشاء، بعدما كانوا مجرد عناصر ساكنة، وليس هذا فقط، فهو يبعث فيهم الحياة ويطلق عليهم الأسماء، حتى إذا ما تحققت لهم ذوات جديدة، أصبحوا أكثر شبهاً بالواقع، وبهذا يغدو كل ما هو ساكن ومغلق في المستوى الأول، متحركاً، في حالة صيرورة، في المستوى الثاني، وما هو واقعي في المستوى الأول، يصبح متخيلاً في المستوى الثاني.

أما في المستوى الثالث، فيقوم السارد بوضع حوار افتراضي، لا على التعيين، وليس له في الظاهر وظيفة محددة في النص، لكنه يعكس البيئة، أو بالأحرى الجو الذي يجري فيه المشهد، ما يمنح الصورة قوة تعبيرية مؤثرة :

قال " وانغ لانغ " : لن نستطيع أن نتنبأ بنتيجة المباراة .

أجاب " تشينغ " : لكن ذلك الفريق سيخسر.

قال " وانغ لانغ " : لا يمكن.

قال " تشينغ " : لا نعرف من سيكسب المباراة .

وبصوت واهن، قال " وانغ لانغ " : ستجري المباراة غداً وسنعرف النتيجة .

وعلى الرغم من بساطة هذا الحوار الذي يجري في إطار لقطة سريعة، إلاّ أنه يضفي على الصورة إحساساً بالحياة، وتكمن جماليته في أنه يشعرنا براهنية اللحظة، في مقابل ماضوية الصورة.

أما في نهاية النص فلم نعد أمام صورة على الإطلاق، فكل شيء يصبح ضاجاً بالحركة والحياة، فالسارد يجمع أبطال قصته، في لوحة دراماتيكية مؤثرة، تذكرك بلوحات شاغال ومخلوقاته الطائرة التي تتحدى قانون الجاذبية، ويصبح التحول في هذا المشهد كلياً لا جزئياً، حيث يقوم السارد بتحرير العناصر كلها، فتتحرك بشكل عشوائي، كأنما بانتظار عاصفة وشيكة :

السحب تكتظ أكثر، تتكاثف مثل صخرة سوداء، متحجرة.

يبدو الشارع معتماً. " سو " تبتعد وتبتعد، شعرها يتطاير،

وقميصها الوردي ينتفخ بالهواء وكأنها ستطير في اللحظة

التالية... بينما يبتعد الحوذي من عمق الصورة، يتصاغر

ويتصاغر حتى يبدو مثل رأس مسمار صغير، السحب تتراص

على المبنى الباروكي، تنشر دكنتها على المبنى والشارع

والرجلين والشابة والحوذي، تضخّ السماء أمطارها الثقيلة،

والسحب تتراكم في السماء، تلتف على بعضها تلالاً من الكتل

السود. وبعد أن يشتد المطر تأخذ الصورة بالتفكك من جميع أطرافها، تغطي العتمة فضاءها .

وهكذا، تبدو الصورة وكأنها تمثيل لدورة الحياة، بدت فيها حركة العناصر صفرية، تباطأ معها إيقاع السرد، في إشارة لثبات الصورة، ثم تصاعدت الحركة شيئاً فشيئاً، تسارع معها إيقاع السرد وغدا أكثر ديناميكية، حتى إذا ما أكملت عناصر الصورة دورتها، عادت الحركة واندغمت في الصمت مجدداً.

بدا السارد في هذا النص كما لو كان يعيش حلم يقظة وقد استيقظ منه للتو، وطالما أن أحلام اليقظة لا مستقبل لها، فهي سرعان ما تتبدد وتتلاشى، ها هي الأمطار تهطل فتمسح الألوان، لتسيح على سطح الصورة، لتبدأ العناصر بالتفكك والتحلل، بحيث تختفي ملامح الشخصيات والمباني والشوارع .

غالباً ما تقدم لنا الأعمدة الثقافية زاداً ثقافياً أو معرفياً : فكرة، معلومة أدبية أو علمية مثلاً ، لكن القاص محمود عبد الوهاب قدم لنا في هذا العمود نصاً فنياً مركباً، يتوفر على قيمة جمالية عالية، جسّد فيه حياة الصورة وموتها، عبر ثلاث لوحات اتخذ كل منها كيفية مختلفة، استخدم فيها وسائل سردية هي غير وسائل السرد التقليدية، تذكرنا بطريقة بناء الفيلم السينمائي، حيث تتم تجزئة الموضوع المسرود إلى مشاهد أو لقطات، أعاد الكاتب توليفها على شكل شريط سينمائي، استعاض فيه عن لغة السرد القصصي بأسلوب التوليف البصري.

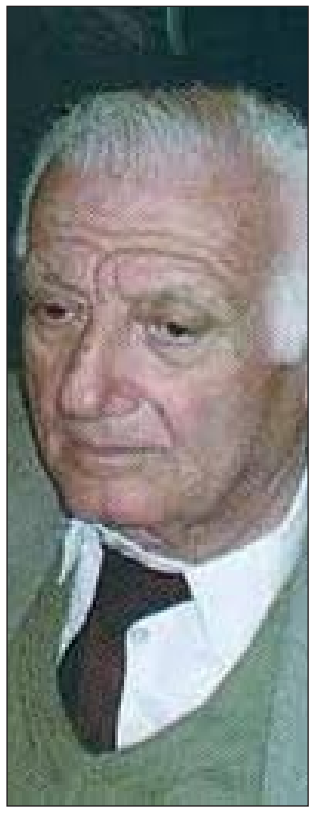
---

* نشر النص في جريدة المدى
العدد الأربعاء 5 أيار 2008

عراقيون
من زمن التوهج
العدد (2290)
السنة الثامنة
الخميس (3)
تشرين الثاني 2011

قراءة في قصة (الملاعق) للقاص محمود عبد الوهاب

رياض عبد الواحد

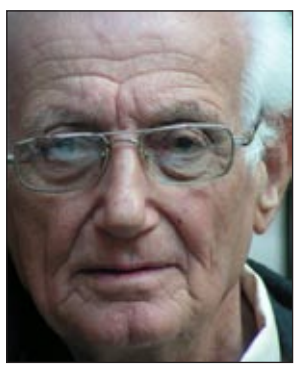


الكشف والتجاوز الزمني

قد يدهش القارئ الاعتيادي من صيغة الجمع التي حملها / النصيص / (الملاعق) < في حين لا يوجد في المتن إلا ملعقة الرجل> وأظن جازما إن عدسة الكاميرا كانت تلاحق ملعقة الشخصية الرئيسة أكثر من أية ملعقة أخرى داخل المطعم < لهذا جاءت الملعقة متميزة على غيرها من الملاعق < إذ لا يعقل أن يكون المطعم فارغا إلا من هذا الرجل < غير أن ملعقته بأرت الحدث وكانت هي اللبوس الأكثر اكتنافا لغيره بدليل القرينة الأولية الموجودة في أول النص (لم يكن في المطعم سوى بضعة زبائن على موائد متباعدة) .

إذن لا بد من وجود ملاعق < وهنا يتبادر إلى الذهن السؤال الطبيعي : لماذا أختار القاص (الملاعق) من دون غيرها من أدوات الأكل ؟ يتضح لدينا إن / الملعقة / هي الوسيلة و الغاية < وهي بعد ذلك الأداة الفاعلة في إكمال اللوحة ودفع القضية إلى معطياتها النهائية حتى إننا نجد أن هذه الكلمة / ملعقة / متكررة ست مرات في خمسة اسطر . مال / النصيص / إلى التعريف بواسطة الإلف واللام < وهذه علامة من علامات الإفضاء التعريفي من اجل أن لا تلتبس دلالة التعريف بما يجانسها داخل النص < ولكي تتعزز البنية الاشارية الدالة على بؤرة الفعل المتجانس بين الوسيلة / الملعقة / والغاية المبثوثة في داخل النص والتي لم تتكشف بواسطة الشخصية الرئيسة .إذن النص يعتمد دلاليا على البعد ألالغزي القائم على التمويه والإخفاء لمكنونات الشخصية الرئيسة < أو حتى على كشف هوية السارد العليم الذي نتلمسه بواسطة الفعل المتزحزح للشخصية الرئيسة . إن بنية الأفعال المستعملة في بداية النص بنية حسية (دخل – أجتاز – تكور – اقترب – شعر) مسبوقة بالدال اللساني / عندما / الذي يؤشر انطلاقة النص في المستويين التركيبي والدلالي . فتوصيف المكان بدأ واقعيا بيد أنه سرعان ما تحول إلى شيء غير طبيعي (لكنه ما إن أقترب من المنصة التي كنت أقف وراءها حتى شعرت بأن مخلوقا غريبا دخل مطعمنا . لم أشهد زبونا بتعاسته) / القصة / . هكذا بدت حالة الانفصال منذ الوهلة الأولى بنحو هاجسي < إذ بدخول الشخص تغير الجو العام لتكوين رابط نفسي بينه وبين المكان < وهذا ما تبين في العبارة آنفا (زبونا بتعاسته) . هذا الهاجس المتيقن من تعاسة الزبون سهل عملية الكشف والانكشاف < ومن ثم ارتباطهما بالجانب النفسي . هنا نلاحظ دقة التصوير وبراعة المصور في التقاط زاوية دقيقة من المشهد الحياتي حين استطاع أن يرسم بكاميرته صعود البخار < بخار الحساء (كان بخار الحساء يتلوى بين عينيه خيوطا بيضاء سائبة) / القصة / . إن كل المكونات التي حملها النص كانت توحي بحسب المنطق إلى طرد الزبون غير أن ذلك لو حصل لفقدت القصة أهم سماتها وهي الدهشة . وتتجلى كثرة الضمائر في هذا النص مما ساعد في بعثرة المعنى من اجل الوصول إلى دلالات متباعدة لمعنى واحد (قبل إن يجتازني توقف قليلا < التفت نحوي ثم غمغم وأستأنف سيره < يداه في جيوبه باسطا حملقة بؤبؤيه الكئيبين على المكان) / القصة / . هذه الضمائر المتلاحقة عززت من آلية الاندماج مع النص وساعدت على تفعيل بنية التعاقب والتتابع.

إن بنية الأفعال المستعملة في بداية النص بنية حسية (دخل - أجتاز - تكور - اقترب - شعر) مسبوقة بالدال اللساني / عندما / الذي يؤشر انطلاقة النص في المستويين التركيبي والدلالي . فتوصيف المكان بدأ واقعيا بيد أنه سرعان ما تحول إلى شيء غير طبيعي (لكنه ما إن أقترب من المنصة التي كنت أقف وراءها حتى شعرت بأن مخلوقا غريبا دخل مطعمنا .



كما ونلاحظ على النص مسألة غاية في الأهمية إلا وهي الابتعاد عن ذكر الأسماء < أسماء الشخصيات أو الأماكن < وهذه مقصديه أخرى لدفع المتلقي على تحريض ذاكرته < أو دمجه في مسار الحدث ليسهم في بناء لأفق التوقع لما هو آت . واستطاع النص أيضا من مزج متجليات الخيال مع غريزة التخييل ودمج ذلك كله في داخل الشخصية الرئيسة مما يدفعنا باتجاه نفسي ووجودي حيالها < إذ يكشف الاتجاه النفسي لنا عن صراعات الذات بينما يكشف الوجودي (من الوجود) عن امتحان الذات من قبل الجهة المقابلة مما يساعدنا كمتلقين على الذهاب إلى بنية التأويل والبحث عن المقاصد الغائبة على الرغم من بوحها الجزئي . هذا الجزئي من البوح يؤكد على مسألة بالغة الأهمية هي تلك التغييرات الداخلية والأمزجة التي استطاع القاص بنحو مكثف أن يمازج بين النماذج التركيبية الداخلية لها عبر وحدة الزمن بواسطة ربط الإنسان بالعالم بنحو قد يبدو غريبا لكن فيه لمحة موضوعية . تنحو الجمل في هذه القصة منحى مكثفا بيد أنه قريب من العقل والعين < غير أنها اقتحامية وقادرة على إثارتنا < أو دمجنا مع النص بواسطة اللغة المشحونة وجدانيا وبلاغيا . وتتسم الإحداث بنحو متسلسل مما يجعل الوصول إلى نهاية القصة سهلا < إذ إنها بنية ارتجاعية للذاكرة < فالزمن متداخلا تداخلا محسوبا ودقيقا ومسيطرا عليه داخل النسيج السردي . فالزمن الماضي يندمج مع زمن القص/ الحاضر / فيما يخص السارد < بيد أن انحدار الزمن يتجه صوب الزمن المضارع الماسك بتلابيب الماضي ألذاكراتي . هذه السلسلة من الأفعال المضارعة الواردة في نهاية القصة والتي يجسدها الصوت الحاضن للشخصية الرئيسة < والكاشف عن التجاوز الزمني لتكوين تركيبة نموذجية لحياة إنسان مقهور بواسطة المكان بوصفه مكانا يتحرك باتجاه معرفة اتجاهات حركة الشخصية داخل ذلك المكان مما ساعد في دفع الحدث باتجاه المقاصد المخطط لها من قبل السارد . إن النظرة المتفحصة والشاملة لهذه القصة تحيلنا إلى أنها ذات تصميم مكاني < فقد أخذت الشخصية + الملاعق كل الحيز السردي وحققت رصانتها بواسطة الاهتمام بالفرد كونه الوسيلة والغاية لأي هدف نبيل . أنها قصة (حبكة شخصية وحبكة حدث) وهذا ما يميزها لأنها تستند مرة على الحدث الذي يدخل في رسم محددات الشخصية وتصرفاتها وتستند مرة ثانية على تغييرات نفسية للبطل بحثا عن النموذج الإنساني الطامح الذي يبقى في ذاكرة السارد والمتلقي على الرغم من مظهره العام الذي لا يرقى إلى ذلك النموذج.

عراقيون
من زمن التوهج
العدد (2297)
السنة الثامنة
الخميس (3)
تشرين الثاني 2011

العوامل التي ميزت فن القصة القصيرة والقصيرة جداً هي: كونها ساحة سرد مكثف ينبت على أرضها المبدع القادر على إضافة الجديد. وخلق رؤيا تحث القارئ لأن يتلمس جلالها وجوهرها وخفاياها. على أن يكون النص يناجي ويكشف عن ومن رؤاه جمالية التجانس الإيحائي في التعبير عن العاطفة في المعنى. والتناسب الدقيق للعناصر البيانية. وحفظ التوازن بين الصوت والإيقاع. الذي يجب أن يبقى عالقاً في ذهن القارئ لزمن ليس بالقصير. أعني أن يكون النص القصصي بالغ التأثير في إحساس المتلقي كي تحتفظ الذاكرة بتفاصيله. باعتباره ترك أثراً يفرض جمالية الحكاية وقيمتها الفنية والإبداعية على القارئ، وهنا يكون الكاتب قد أثرى الأدب العربي بنصه، وفي ذات الوقت صنع لنفسه شخصية أدبية قادرة على أن تميزه بين معاصريه. كما عبر عن هذا فرانز كافكا في قوله: «ابدأ بما هو صحيح، وليس بما هو مقبول». هذا يعني: على الكاتب أن يعوم البحر إلى الضفة الأخرى للبحث عن مقومات إبداعية أكثر براعة. وأكثر يقظة في النَفَسِ الأسلوبي، بمعنى أن نتلمس مشاعره وعواطفه سارية في أسلوبه.

جعفر كمال

محمود عبدالوهاب في القصة القصيرة

المقاييس والأحكام اللغوية والفنية في القصة القصيرة العربية

لكي يسكن ود قارئه. بدءا من تحديث وتشذيب أدواته اللغوية والفنية، من حيث التواصل الدءوب مع الأفكار العميقة المعاصرة، وانعكاسه على حالات إبداعية متميزة متأثرة بانفعاليه العناصر البصرية والايحائيه من خلال الملامح الدرامية اليومية، حيث أن الكاتب الذي يمتلك فن أصيل في فهم اللغة وخصائصها البنائية والفنية، ويتحسس رشاقة مفرداتها، مؤكد أن يرفد تجربته من متغيرات الواقع المتلاحقة والمتداخلة، بإضفاء لمسته الإبداعية على كل متغير جديد، وسوف يتضح ذلك بآثاره الحسية التي تنعكس في المعنى الملموس، لأنها تعمل على إثارة الحكاية معنوياً، من خلال وعي الكاتب بعمق تجارب ثقافاته المدركة لخصائص مجتمعه وما يحيط به.

وأيضاً من مزايا القصة الحديثة أنها:

أولا: تنهل من ينبوع القصيدة تدفق حلاوة التعبير، والإحساس المشاع الذي يؤلف الرقة والصدق، كما هو الحال عند الشاعر سعدي يوسف، وأيضا عند الشاعر عبد الكريم كاصد، والشاعر كريم عبد، لما أضافوا هؤلاء الشعراء من وعي متقدم في خلق نص قصصي، أمتاز بإثارة نبض الحركة الرشيقة في الجملة، وتناغمها الحيوي مع الجملة التي تليها، وبالتالي تجد النص متجانساً في الإيحاء، وتجاذب خيوط الاتصال الإيقاعي لغة ومعنى. وباعتقادي أن القراءة المنصفة للجنس الأدبي، تنتهي إلى تقييم الملامح الملموسة: المادية والاجتماعية، التي تؤثر ايجابياً على عقلية المتلقي، من طبيعة التشكيل الذي يعكس كثافة الوعي الفكري وإحساساته في النص، وتنشيط اللغة الرشيقة في حركة الصورة. ومن ناحية أخرى فالمكونات التي تتشكل في الأدوات الفنية والطبيعية والمناخية النفسية في المكان والزمان، يجب أن تتضمن علاقة منطقية مع بعضها البعض، لتشكل عوامل مهمة يجب على الكاتب أن يتعامل معها تعاملاً إدراكياً ومعرفياً موسعاً، تلاءم بين أمرين: الإفهام ، والتأثير، اللذّين يدفعان الإرادة إلى قوة المطابقة النفسية عن طريق الإدراك والعاطفة، وبذلك يتشكل تأثير هذا المنطق للتلاقح الفني بين الراوي ومواهبه الشخصية، وبين الأسلوب وعناصره الفنية، تستهدف وضع الحكاية بوحدة المضمون، ونصابه المستقل بكل عوامله، اعتباراً من لغة الصوت وتطابقه مع المعنى، والإيماء الدال على المناجاة الداخلية للمضمون، حتى أبعاده الفنية التي تتلاقى فيها: الصيغة، والمفاهيم، والنسيج اللغوي. ونستدل بهذا في قول د. عبد الغفار حامد هلال بقوله: « لقد اكتشف بعض العلماء في طائفة من الألفاظ صله بين ألفاظها ومعانيها، فبينوا أن العربي كان يربط بين الصوت والمعنى، فيجعلهما متشابهين فيدل على المعنى الضعيف بأصوات ضعيفة، وعلى المعنى القوي بأصوات قوية، ومن ذلك كلمتا «النضح» و «النضخ» وكلاهما لسيلان الماء ونحوه، إلا أن الأول سيلان ضعيف فناسبته الحاء الرقيقة، والثاني سيلان قوي فناسبته الخاء الغليظة.١»

من الواجب الحتمي على الكاتب أن لا يكون البديل المفترض، عن رؤية البطل أي بطل النص، إنما يجب أن يضع لمساته الخفية عبر المؤشر الحسي في الإحياء التعبيري في أسلوب البطل، وينأى بنصه عن جفاف الانطباعية الذاتية المقيتة، وبهذا يكون قد رفد المحتوى بمقومات نجاح النص وتميزه، وفي ذات الوقت يبتعد عن الطفح الوهمي، عبر الإسالة الكلامية الغير مفيدة سواء كان في السرد أو في الحوار.

ثانيا: ومن بحر الرواية، تقتطف القصة القصيرة البناء والخطابة، وأفق التخيل المديد، لأن هذا الحجم الفني القصير يصور حدثاً كاملا مكثف المعاني، يعلو به إلى موقف معين من الزاوية التي يلتقطها الكاتب، كونها النموذج الأمثل لتكثيف الاتصال، وتنشيط الفاعلية مع المتلقي، في بناء خلايا الحدث لما تشكل انسجاما معتمداً على تداعي الموضوعات المطلوبة، عبر اتساع الحكمة والبصيرة في بسط القضايا التنويرية والمؤثرة في اليومي البشري، ضمن معتقدات اجتماعية تنفذ بسلطتها إلى الأثر الشعبي في مضمون النص، من خلال توظيف المحدودية الزمنية بكل عناصرها المؤثرة على نفسية الكاتب ذاته، والذي يتلبس شخصية الراوي أي البطل، عبر رؤى تنفذ إلى أعماق أهدافها الفكرية التي تؤلف التسامي للخلاص من العقد الاجتماعية، وذلك في القدرة على الالتقاط السريع والنافع لمعالجة سلبيات الفرد، والاعتقاد بأن الكتابة تصنع العدالة الدالة على قانون الكاتب، «كما ورد في قصة الأديب عبد الباقي شنان «بالمقلوب»، والتي سوف نأتي على تناولها لاحقاً، من خلال تلقائية سليمة في التشخيص والتحليل والتناصب الأدائي، لمّا تتضمن من بعد لأحكامها اللغوية والفنية، وقياساتها النفسية. وطبيعة الصراع الذاتي للشخصية مع ما تكتنز الذاكرة من رؤى غير مستقرة على حال، وتعكسها في بسط متعلقات الرؤية الحادة عند أولئك الذين شكلوا بنية النص، وهنا تتداعى الحركة الخفية من باطن تفاعل التعدد الصوتي الصامت بضمير الشخصية الحيادية اتجاه مجتمعه.

لقد توسع كتاب القصة القصيرة الالتزام بالموضوعية لتشخيص الحدث وذلك بالتفاعل الحي العميق: بين مختلف الخصائص الإنسانية للبطل وبين حاضره وماضيه. يكون الراوي فيها يتشكل فنياً من واقعه من خلال بناء الاختلاف والتمازج من واقع سير طبيعة الأحداث..، والأحداث هنا لا قيمة لها إذا بسطتها كما هي، دون أن تكشف عن الوعي الكامن في أنسجة مكوناتها الحسية بحيوية وحكمة، لتمكين الخطابة لأن تعتلي سُلّم الحكاية في عُلّيْ التجاذب والمفاجأة والإثارة، لكي تثري دلالاتها التي تعبر عن الامتداد الوجداني والمنحنى النفسي في تجاوز الواقع تجاوزاً إدراكيا لا رومانسياً، من خلال تلاقي عناصر التجربة الفنية. وكما نرى هنا في قصة:

طقس العاشق٢

يقول القاص محمود عبد الوهاب في مقدمته للكتاب عن قصته هذه: «هي ارتحال في رؤى سردية متحولة وجدت نفسي في نهايتها بعيداً عن الدهشة الأولى والمشهد الأول، وقريبا من استبصار مغاير ارتقت بي تقنيته إلى مرصدي الأخير بين قصص هذه المجموعة.٣»

إذا كان نسخ الذاتية في النص سائداً عند الكثير من أدباء العرب فيما سبق، فهذا كان يمثل مرحلة كانت تعتمد هذا الأسلوب الذي لا يشكل نمطا متقدما من الإبداع. وإنما هذا النهج كان يمثل أسلوبا يطبع تصرفات الكاتب وعاداته وتطلعاته الشخصية في القصة أو الرواية، ابتداءً من عصر النهضة العربية وحتى نهاية القرن التاسع عشر، وقد كان لبنان سباقاً في الكتابة الروائية العربية، أمثال: خليل الخوري اللبناني في روايته: «وي..إذن أنت لست بإفرنجي» المنشورة عام ١٨٥٩. والروائي سليم البستاني وروايته: «الهيام في جنان الشام» المنشورة عام ١٨٧٠». والروائية زينب فواز «غادة الزاهرة» المنشورة عام ١٨٩٩. مع الأخذ بنظر الاعتبار الرواية المصرية التي تبوأت الكتابة العربية بدقتها التعبيرية، حيث بدأت شخصيات الرواية تعيش فن الصراع العاطفي والنفسي والذاتي. أمثال الأديب علي باشا مبارك ١٨٨٢، والروائية عائشة التيمورية ١٨٨٨، والكاتب الكبير المميز الأستاذ جرجي زيدان ١٨٩١ وروايته المشهورة «المملوك الشارد» وغيرهم. ومن أجل هذا فقد كانت الحكاية تستدعي بعض النصوص الواقعية منها والخيالية في العهود المتعاقبة تاريخياً، وخاصة قصص البطولة، والغزوات والحروب في قصص سيف بن ذي يزد اليماني، والشجاعة والغرام العذري في قصة عنترة بن شداد، والترحال في قصص حمده وحمد الخيالية أو ما تطابق على تسميتها لاحقاً بحكاية الجدات، والكرم في مكارم حاتم الطائي. وقصص المؤامرة، والوقوف على الأطلال، وروايات الحكواتي وغيرها. لأنها اعتمدت المعطيات الانطباعية، الخالية من المفاجئة ومن توتر الشخصية وانفعالها.

من الواجب الحتمي على الكاتب أن لا يكون البديل المفترض، عن رؤية البطل أي بطل النص، إنما يجب أن يضع لمساته الخفية عبر المؤشر الحسي في الإحياء التعبيري في أسلوب البطل، وينأى بنصه عن جفاف الانطباعية الذاتية المقيتة، وبهذا يكون قد رفد المحتوى بمقومات نجاح النص وتميزه، وفي ذات الوقت يبتعد عن الطفح الوهمي، عبر الإسالة الكلامية الغير مفيدة سواء كان في السرد أو في الحوار.

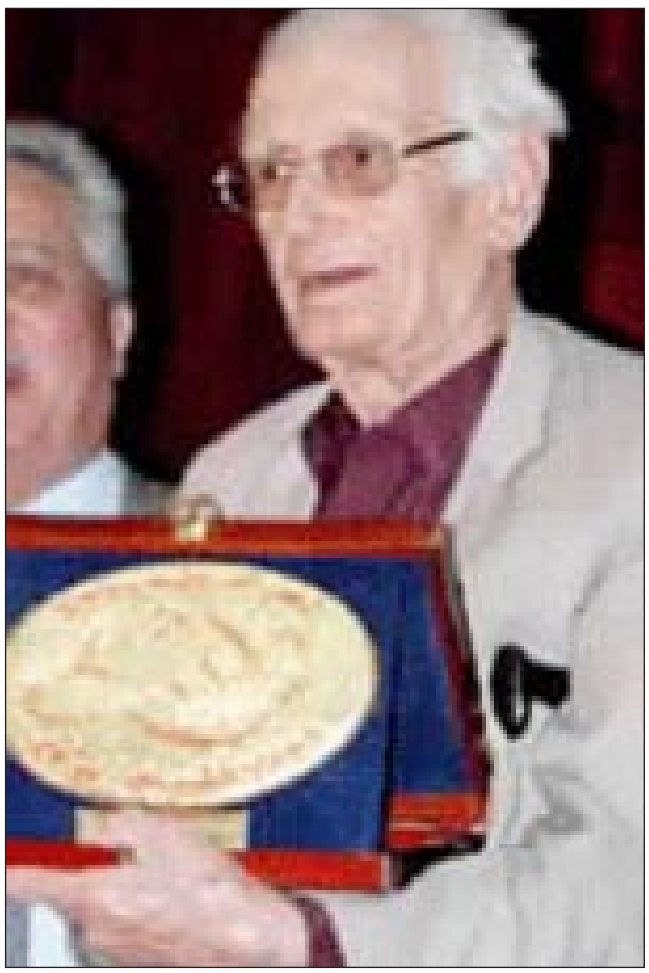
عراقيون
من زمن التوهج
العدد (2290)
السنة الثامنة
الخميس (3)
تشرين الثاني 2011

فبسطتها كما هي بدون لمسات الكاتب العلاجية والإبداعية. ومن هنا صار لازماً على الأديب أن يتحرر من الأنوية التي: تخفف من حلاوة المضمون. وتضغط على نبض الصوت الكامن في بناء المعنى الحسي وتضعفه. وتعلو برومانسية الصوت الظاهر في شكل الكلام. ولهذا كان اختياري لهذه القصة كونها تمثل انجازاً مهماً في التغيير وبناء الحبكة المتطورة في ألق المضمنات الحسية، التي جاءت بالذات كلمسة خفيفة أشبه بالمؤشرات الوجدانية، التي ترافق الصوت في البناء العام للمعاني. بين التكوين الدلالي في سبر العامل الفني وتعامله مع الشخصية وعلاقتها باليومي المجتمعي. وبين الرمز المكشوف الذي يقود نسيج الأحداث بانسيابية إلى الغرض المقصود. ولتأكيد هذه الميزات الواضحة نقرأ القصة ونقف على قيامها وقعودها، وحركة خطواتها المتداولة بين التماسك بقوة، والتعثر قليلا:

«تراءى له الشارع من شرفته، في الطابق العاشر، بساطاً يزحف ببطء، نحو الجهة الأخرى كأن يدا لا مرئية متوجسة ومنشدة تسحبه إليها. حافلتان بلون برتقالي، وثلاث سيارات أو أربع، ونساء ورجال وصبية مدارس، ودراجة هوائية نزقة تخرق نظام هذا السرب، يسحبهم البساط جميعا ليغيبهم في مساحات محتشدة، في مساحات فارغة، في أزقة مغلقة، في أزقة منفتحة على خرائب، في دور متلاصقة، في مبان تتصاعد مثل لولب في فضاء المدينة، وسمائها شديد الشحوب. لا صوت يصل إلى أذنيه وهو يسند راحتيه إلى حاجز الشرفة يرقب برأس منخفض انسحاب الشارع والحافلتين والسيارات والنساء والرجال والصبية والدراجة في تعاقب رتيب صامت قنوع» يدخل القاص هنا إلى العمق المجتمعي، ويفضي به إلى جوانب متعددة المسميات، عبر إحاطة الأشياء بعناصر قوة اللغة، والتخيل، والانطلاق بهما على بساط الفكرة وتجليات معانيها. فالقاص هنا متتبعاً وكاشفا عن حركة مكونات اليومي من صغيرها حتى كبيرها، بسلبها وإيجابها. لذا فقد يفهم القارئ من الوهلة الأولى أن هذه القصة تفضي إليه بالانطباع: إنها قصة إيحاء وخيال ذات بعد ذاتي، ولأنه هكذا فهو يعلو بنصه إلى مستوى دقة التحليل، وشمولية نتيجة التشريح الشامل للنص، ولأني التقيت القاص «قريباً من استبصار مغاير» ومختلف، وجدت النص حساساً بتدفقات عاطفية في تعاطيه مع المضمون ألتجاذبي المجتمعي، حيث نلاحظ هنا: أن الكاتب قد تناول ظروف النشأة ودراسة العوامل الاجتماعية، وتسليط الضوء على نمو الشخصية وتطورها، ومنح المخيلة دوراً مهماً في البناء التصويري، كون هذه المكونات هي التي تكتشف العلاقات الوسيطة بين الأشياء المتحركة منها والجامدة، وكلاهما يتحدان في رؤية الإنسان، والمهم المميز هنا، إنه جعل من الجامد متحركاً في الجمل التي حركت اللفظ الداخلي في البنيوية الضمنية في تجليات انعكاس المفهوم العام للمعنى، حيث يقول: « يسحبهم البساط جميعا ليغيبهم في مساحات محتشدة، في مساحات فارغة، في أزقة مغلقة، في أزقة منفتحة على خرائب، في مبان تتصاعد مثل لولب في فضاء المدينة وسمائها شديد الشحوب»، والجامد هنا كما هو معروف: مساحات محتشدة / مساحات فارغة / أزقة مغلقة / أزقة منفتحة / خرائب / دور / مبان. إذن هذا الجامد ألا متحرك أصبح متحركاً بفعل «غياب» ما هو فوق البساط، لتحتويه مكونات الجماد التي اشرنا إليها، ومع أن حركة الجامد غير مرئية، إنما هي رؤية الكاتب الإبداعية جعلت من الجامد متحركاً، باستخدامه الموفق للغة تتحرك بالمعنى، بوحيها للآخر المتلقي، في أن هذا الجماد فعلا فتح أبوابه ليدخل الأشياء المتحركة إلى فضائه، من خلال توغل الكاتب بالعمق الخيالي الخصب للموضوعات الحياتية بنوعيها المتحرك والجامد، وبين ما يدور في الوسط المحيط بالكاتب، إذن فالمنظومة الفكرية الخصبة التي عالجها الكاتب في هذا النص أغلبها متحركة، باستثناء الجامد الذي هو ابتكار إبداعي مميز له، «وهنا شرح آخر للجمل التي تبدأ ب «في» لأهميتها الفنية وضرورة إعادة تفكيك مغاليقها بمفاتيح أخرى». تتولى هذه الجمل الدقة في حساب منظومة الإحساسات الواعية للمشهد، فهو يجمع مكونات الحياة بدءا بالسيارات، والدراجة الهوائية، وطلبة المدارس، ونساء ورجال، والعربات الخشبية، ويذيبهم في الوقت ذاته: في أزقة مغلقة/ في أزقة منفتحة على خرائب/ في دور متلاصقة/ في مبان تتصاعد...»وبهذا يتوافق القاص بتصاعد الوعي التام مع حركة الحياة اليومية التي تسير بانتظام. وقد شكل حرف ال: «في» قيادة الجمل الأربعة إلى موضعية الجنس الشعري، صوراً متلاقية في غاياتها ودلالاتها المنسجمة مع الرؤية والوضوح. وفي المقطع الآتي نجد أن القاص استمر في بسط حركة المكان ومراقبته بدقة: « الآن تئز في الشارع عجلات عربة خشبية بطيئة الحركة، وبائع الصحف حضر تواً وأقعى أسفل الكشك يفتح أقفاله، يضع كرسيه إزاء الكشك، يعقف قدميه في بقعة الرصيف المشمسة مترقباً وصول زبائنه، حتى إذا ما شحب الصباح نقل كرسيه داخل الكشك، وتخثر هناك جالساً في صمت أبدي. والنساء والرجال، أين هم الآن؟ أكانوا يتحركون في حلم قصير؟ وصبية المدارس هذه الساعة في صفوفهم يحدقون بالمعلم الناحل ناتئ العينين موثقين آذانهم بجرس المدرسة يحلمون بانتهاء الدرس» «أقعى» هذه اللفظة ثقيلة ولا تتناسب مع المعنى. لأنها تعني الجلوس على أسته، وهذا استخدام شائع لجلوس الكلاب، والأصح يجب أن نقول جلس القُرْفُصَاء، والقرفصاء هنا تعني الجلوس الموقت وليس الدائم، كون الفرد ينوي أن يقوم بعمل وقتي للانتقال إلى وضع آخر، وهذا ما يريده ويعنيه القاص في الغالب الأعم، كما فعل بائع الصحف حين أراد أن يفتح أقفال الكشك، ثم أنتقل فغير وضع الجلوس بسرعة، حين جلس عاقف القدمين على الكرسي. دعونا نستمع إلى ما ذهب إليه: «لفرديناند دي سوسير (١٨٥٧-١٩١٣) تقول إن المعنى يجب أن يكون بنية كل اللغة من تحليل الكلمات ذاتها. «

ولهذا فالقاص متواصل لترتوي قصته بالمؤثرات الحسية اللا مباشرة، فقد أدخل وظيفة أخرى لإشباع المشهد بالظواهر الفلسفية وهي: « العامل الطبقي» تلك اللقطة الموفقة في شخصية العامل المتجول في عربته الخشبية، وبائع الصحف الكسول، الذي تخثر في مقعده بصمت، وهذه اللمسة الموفقة نقلته من التصوير المُشَاهد عن بعد، إلى الدخول المباشر عبر الرؤية، وذلك في طبيعة حركة الإنسان الروتينية مع مجتمعه عبر مقاييس الوحدة الاجتماعية بمحدودية أفعالها، في منظومة ممارسة البيع والشراء ضمن البنيوية التقليدية على بساطه، وهذا تمثيل للواقع اليومي، وهو تخصيص إبداعي أثرى الأسلوب فحرره من الحوار التقليدي، ولذلك فهو اعتمد الصوت والحركة والمشاهدة عن كثب، ليبدأ بتنشيط قابلية دفق المعنى، وتخصيصا لهذا عندما جعل من الصوت في المفردة الموسومة ب «تئز»: عنصراً حيوياً متحركاً يدخل إلى ساحة البناء النثري فيغني مقاصده. أما الرافد الذي حددناه وهو: الانتماء الطبقي. كون صاحب العربة وبائع الصحف ينتميان إلى الطبقة الفقيرة المسحوقة المعرفة ب الكسبة، وهي أدنى درجات الفقر في المجتمع، وقد سماهم الروائي الحائز على جائزة نوبل نجيب محفوظ بروايته: « الحرافيش «. وسماهم أبن كثير ب: « العيارين « في كتاب : «البداية والنهاية». وقد نتلمس بوضوح هنا طبيعة المكان، وهذا عامل ايجابي ومهم للقاص في تحديد حالة المكان وتناسبه مع طبيعة السرد الانتقالي. وأيضا إضافة الزمان في مفردته الموسومة: بالصباح، التي أذاعت متعة الدهشة الإبداعية، لأنها أذابت الفاصل الزمني بين الكاتب والشخصية البسيطة المتوترة، في حين جعلت من الزمن يمشي برتابة مضنية مع حركة الشخصية، ونهاية الصباح الموسومة في مفردة شحوب، في قوله: «حتى إذا ما شحب الصباح نقل كرسيه داخل الكشك.» فلإشارة إلى المكان والزمان هنا شكلت رابطاً تجانس بين بهجة الراوي ومتعته، وبين الحركة الروتينية اليومية على البساط، لترفع من سقف المعاني ودهشتها المفاجئة، وهذا ما يؤدي إلى سمو النص وتفوق نجاحه، كما يقول ديفيد هيوم إلى أن: جمال الأشياء لا يكون إلا في عقل من يمعن النظر فيها.» فالتصرف المعنوي في تنسيق الموضوعات، والعلو بتراكيب الإيحاءات المختلفة، عبر التجلي والانكشاف، يدل على وعي القاص لهموم الإنسان، من خلال الدخول إلى أدق تفاصيل الموضوعات حساسية. فالمشهد هنا مفتوح على مد النظر، وهو ما أسماه: «بالبساط»، والمقصود طبيعة الرؤية المنسجمة مع وحدة القياسات العامة: «البساط يتجدد، تتناسخ أشياءه، وهو في جريانه إلى الجهة الأخرى.» والتقدير الذي جعل من البساط يتجه إلى الجهة الأخرى هو: تحسس المشاعر وتدفق رؤيتها الكاشفة عن معانيها الدالة لمعطيات الواقع، الذي جعله الكاتب شفافا في تعاطيه مع الإنسان المنهمك في حياته الخاصة، وهذا ما جعل من المتخيل «الراوي»، أن يجمع سياح في حافلة يطلون برؤوسهم من «ثقوب» النوافذ. و«ثقوب هنا ضعيفة والقاص غير موفق في اختيارها، لأن الحافلة فيها نوافذ فقط، وليس فيها ثقوب، فحساسية اللفظ في الأدب العربي دقيقة جدا أشبه بحركة الزئبق وقياساته الانفعالية، لأن اللفظة تعني اصطلاح المعنى أو عدة معان لها قياسها وأحكامها الخاصة، فلا يمكن أن نرمي باللفظ في نسيج السرد النثري الأدبي كيفما اتفق، وهذا يشكل خللاً لغوياً وفنيا كبيراً في تقنية النص، ولهذا نقول يجب قراءة النص مئة مرة، كلمة تلو أخرى، «وهذا ما أفعله أنا» وإذا تمكن الكاتب من قراءة نصه ألف مرة، فهذا يكون أرق حساً وأكثر دقةً، وخاصة إذا كانت اللفظة لها موازين بنائية أخرى « كثقوب» وجمعها الثاني: أَثْقُب يقول د. عبد الغفار حامد هلال في كتابه «علم اللغة» ما يلي: « يقوم هذا البحث على أساس وضع القواعد اللغوية الخاصة بالمفردات، والتراكيب العربية، كما نطقها العربي الفصيح، فالمفردات لها أنواع، من حيث الاسمية والفعلية والحرفية، ولها مواقع في الأساليب المستعملة على لسان العرب، ولكل لفظ بنية معينة تتغير حسب المعاني المراد منها، وحسب مواقعها المختلفة.٤ «. ولكن يبقى المشهد محتفظا بحيويته، وخاصة في مفهوم فعل الأضداد المتنافرة كما يقول يوسف سامي اليوسف، وهنا في هذا المشهد نجد علم عملية نفي النفي ظاهراً، فالراوي الكهل: يجمع عظامه في هدوء/ ويسترخي على كرسيه/ تاركا بقع الشمس الباهتة تتناثر على وجهه مثل طفح جلدي. هذه الجمل المتآلفة كالنظم الشعري، حافظت على بناء النص من شوائب بسيطة رافقت الوحدة اللغوية، وشكلت رافداً منيعاً لمتلاقيات شفافية الجمل القصية الخفيفة، وأسست لأسلوب متخصص طموح يرفد نجاح شخصية النص، والكاتب، عندما تنفسا الحكاية معاً. في بداية تتجانس بفاعلية رشيقة مع المحور والنهاية، بفعل واقعية الشيخوخة التي لابد منها. لما قال: «الشارع يتحرك في عينيه: يبرق، يضيق، يرتعش. يشحب. يزحف في حركة لا تنقطع.» حتى قوله: «ليستعد لنهار جديد في رحلة لا نهاية لها.» كل هذا يميل بالشخصية بفاعلية إحساساتها.. التي أخذت تضيق، وترتعش، وتشحب، وتفقد معنويات التأثير والقبض على متطلبات حياته الخاصة، لأن تستدعي الحياة الباقية على الفانية، وهو أي الكاتب ملماً في هذه الفلسفة البيانية المدعمة بالبرهان، وهكذا نجده قد أقترب من لغة الحياة اليومية بدون إضافات مملة، وهي جمل تحمل مقداراً محبباً من التشويق والسرد الهادئ، ذو الأناقة المتناسقة بتشذيب ناجح، عبر حوار البطل المجهول الاسم والعنوان والحرفة، الخالي من لمسات سيناريو البناء المبالغ فيه، الذي اعتاد عليه بعض الأدباء العرب، وللاعتناء برأينا نستدعي قول دافيد لهمان في قوله: «هذا التتابع في الجمل –وليس الأسطر– ينتقل بنا لسرعة أكبر في البراعة، ثم تأتي الجملة الصياغية الأخيرة لتبطئ الحركة. النتيجة هي جمل غير عادية تبدو بشكل تعبر عن نظام معين، يقترب من إيقاع السرد النثري. في القصة نجد الجملة الافتتاحية تقدم استعارة، أما البقية فتستفيض في دعم تجليها ٥ « إذن فالجملة الناجحة تتبنى الرؤية الواضحة والمتماسكة في السياق العام في وحدة النص، وكما عبر عنها الكاتب في: «الشارع يتحرك في عينيه» وهي جملة حسنت المعنى واللغة بأن، من واقع الحركة الأزلية لمكونات الحياة من البداية حتى النهاية، هي ذات الإيقاع من بداية النهار بالشروق حتى نهايته بالغروب، كما هو الإنسان طفلاً ثم شيخاً، يولد عارياً ليموت عارياً.

يبقى الأديب الكبير محمود عبد الوهاب احد قامات الأدب العربي، وفعله في دفع النصوص الإبداعية العربية نحو الأفضل، نأمل من الكاتب أن نقرأ له من مزيج تجديده في المتنور الإبداعي.



××××××

هامش:

١- علم اللغة بين القديم والحديث للدكتور عبد الغفار حامد هلال

٢- المجموعة القصصية «رائحة الشتاء» للأديب محمود عبد الوهاب. الصادرة عن: دار الشؤون الثقافية. بغداد

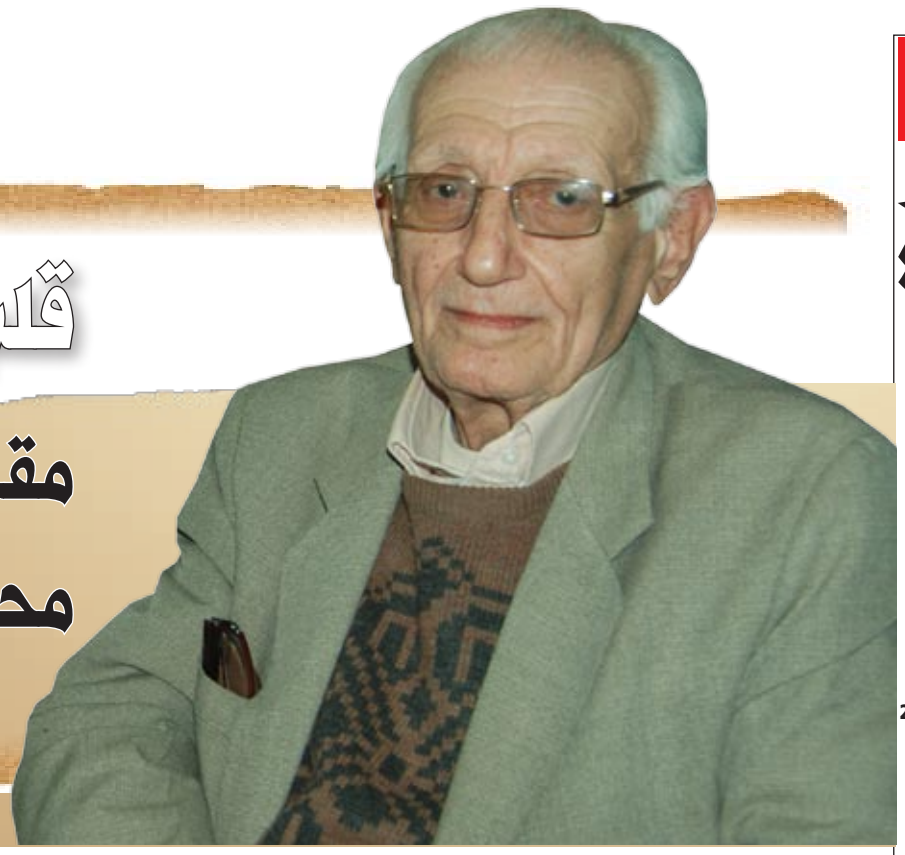
٣- مقدمة تصب في إيضاح والكشف عن أسلوبه الجديد بقلم القاص.

٤- علم اللغة بين القديم والحديث للدكتور عبد الغفار حامد هلال

٥- دايفيد لهمان، موقع ايلاف

عن موقع كيكا الالكتروني

العراقيون
من زمن التوهج
العدد (2297)
السنة الثامنة
الخميس (3)
تشرين الثاني 2011



قلب العالم

مقدمات لقصص محمود عبد الوهاب

محمد خضير

1. الوحـدة:

الوحدة، هي الكلمة المفقودة في قصص محمود عبد الوهاب، كما هي الكلمة المفقودة في قصص أرنست همنغواي المقرونة بـ((جبل الثلج العائم)). إلا أن الوصول إلى هذه الكلمة في قصص محمود عبد الوهاب يقترن بقدر كبير من التفاصيل الدقيقة، وكثير من وجوه التصاوير الباهتة، وعدد من الشخصيات المنزوعة الاسم.

"الوحدة هي مثل ضربة شاكوش ثقيل: تحطم الزجاج إلى شظايا، ولكنها تسقي (تصلب) الفولاذ" . التقطتُ هذه العبارة من إحدى الروايات، واخترت معها عبارة الشاعر عبد الكريم كاصد: "الوحدة هي مثل شعور طفل في الظهيرة". إلا أن الأمثال لا تصلح لقياس وحدة محمود عبد الوهاب عليها، فهي شعور لا يمكن لمسه أو تسميته مهما طالت تجربته. اختار محمود شخصياته ليؤلف منها أوركسترا من القصص المتشابكة في كمثرى تعزف لحن الوحدة الخافت بين الجموع الصاخبة. إني أتوق لتشبيه قصص محمود عبد الوهاب بكمثرات هاشم الخطاط، أو بطغراوات محمد سعيد الصكار، تلك التي تتدلى في غابة الأسماء المشتبكة كاسم وحيد مكوّر على نفسه، ملتفّ بالخطوط الغامضة التي تربطه كالشرايين بقلب العالم.

ما كان محمود يقدر على أن يغيّر من الفأل الحسن أو الوقع السيئ للأسماء في الحياة الواقعية، فأتاح لشخصياته أن تتحرر من القدر الذي يلحق بأسمائها مسبقاً، وما قد يلحق بها من قدر الهويات والعنوانات الثابتة. ما أكثر الشخصيات التي منعها من الظهور، وما أقل تلك التي دعاها إلى قصصه وفاض عليها من قلبه وإحساسه وفكره، وقيدها بصفاته الجوهرية. وبمرور الوقت أخذنا نشعر بجدية أقل لاستمرار هذا التقييد. أصبحت هذه القلة من الشخصيات حرة في أن تعود إلى واقعها وتلحق بأخواتها، وتكتسب صفات مغايرة. لقد أدّت مهماتها على أحسن ما تتطلبه لعبة الكتابة وشروطها من قبول الاستعارة الواقعية، والتمثيل النموذجي، والدلالة المبطنة. كانت مطواعاً وعوناً للقاص على بناء عالمه القصصي المطبوع بالمرونة والاقتصاد السردي والحبك البسيط. ثم ما عاد للقاص دين عليها. ونحن قراءه أصبحنا أحراراً مثلها من الشعور بثقل الواقع وبؤسه، أو بمرح القاص وسخريته، أو بدين الاسم والهوية. ثمة نبض يخفق في أثر تسرب الشخصيات ومغادرتها موقعها القديم في القصة. تحت أضلاع القصص، قصص محمود عبد الوهاب، يخفق قلب كبير (قلب العالم) قادر على التوزع والتعدد، واستمرار الخفقان بعد مغادرة الأسماء له. (هل يشعر بالوحدة قلب تحرر من أسماء العالم؟).

في العام ١٩٩٦ رويت هذا الحلم حينما كان محمود عبد الوهاب راقداً في جناح إنعاش القلب بمستشفى الموانئ: تقدم الطبيب من سرير محمود وسأله إذا كان يرغب بتنظيف قلبه المذبوح ومنحه قلباً خلياً من الهموم كقلب كازانوفا. نظر محمود أولاً إلى الممرضة التي كانت ترافق الطبيب وتحمل طبقاً عليه قلب نابض (كان وجه الممرضة شبيها بوجه أمه) ثم التفت إلى الطبيب قائلاً: دع قلبي يا دكتور على حاله. لا أريد تنظيفه من الأسماء والذكريات القديمة. (ساعدت الأسماء والذكريات على إنقاذ قلب محمود من الذبحة، فقد كانت بانتظاره قصص لم يكتبها).

قد تكون قابلية التوزع والتعدد، أي قابلية تعدد الهوية وتنكرها وتوزيع الاسم أو انتزاعه، صفة لصيقة بشخصية القصاص الحكائي الشفاهي (إضافة إلى الصفات الجوهرية الجاحظية: الخفة والمرح والبداهة والارتجال) إلا أن محمود عبد الوهاب عندما تحول إلى الكتابة، استبعد المفاجأة والارتجال من نصه الواقعي المكتوب. لقد تطورت على يديه الصنعة الحكائية الشفاهية، وتطبعت بطباع الفنان الراصد لمواقف الحياة وتفاصيل الأشياء وجمال المناظر. تحولت تقاليد الخطاب الحكائي الشفاهي إلى صرامة كتابية، من دون أن تسلب القاص الكتابي صفاته الجاحظية الجوهرية، أو تحرم شخصياته حق استرداد الأسماء التي خلعتها. تعلمنا من هذا القاص الرائد كيف نعدد شخصياتنا، وأن نصبها في أكثر من هيأة، ونوزعها على أكثر من مكان، ونمنحها أكثر من أسم أو ننزع عنها الاسم نهائياً. ما نزال حتى اللحظة واقعين تحت سحر هذه الشخصية الشفاهية، التي تحولت إلى كتابة نص بسعة قلب العالم.

2. المدينـة:

أريد أن أختبر (المدينة) باعتبارها المقدمة الأساسية الثانية لقصص محمود عبد الوهاب. سنلاحظ أن قصصه مدنية، صافية من عروق الهجرة الريفية التي خالطت قصص جيله، تتميز بالنظافة والأناقة والمرونة الواقعية الملازمة للنشأة البرجوازية المثقفة. تظهر المدينة في قصص محمود عبد الوهاب باعتبارها مقطعاً(section) من الواقع، أو فضاء سميوطيقياً(semiosphere) بمفهوم يوري لوتمان، تعمل فيه مخترعات المدينة بحرية ونشاط، لا لتمثيل معادلاتها الحداثية فقط، وإنما لاختراع لحظة التنوير الضرورية لكتابة قصة جديدة.

بهذا الاستنتاج لم يستخدم محمود عبد الوهاب فضاء المدينة لتوليد دلالات سوسيولوجية وراء النص، أو تحليل سيكولوجيات نماذجه البشرية، ولا لمحاكاة سرديات المدينة الناهضة بنهوض البرجوازية الصناعية فيها. لم تكن قصصه أنموذجاً لتشيؤ أو تصنّم العلاقات الإنسانية، في مفهوم لوكاش وغولدمان (بالرغم من وجود

عراقيون
من زمن التوهج
العدد (2290)
السنة الثامنة
الخميس (3)
تشرين الثاني 2011

تماثلات شيئية بين قصصه وقصص غربيه وساروت). لقد بنى محمود عبد الوهاب عوالم غاية في الإتقان السيموطيقي ليطابق بين وجهة نظرته الشعرية للواقع وتحولات الهوية المدنية التي خولت القاص حق بناء الشخصيات بوجهيها الشعبي والبرجوازي. إن رؤية العالم، بمقطعه المدني الواقعي، تخضع إلى رؤية سيمباثية تعرض أزمة ضياع الأسماء وراء الصفات والهيئات. وبعبارة أدقّ، فإن أنموذج محمود عبد الوهاب القصصي يعاني شعور الوحدة loneliness السيمباثي المقابل لشعور الاغتراب أو الاستلاب alienationالذي تزرعه تناقضات المدينة الصناعية في روح الهوية الاجتماعية.

بداية، اندرجت قصص محمود عبد الوهاب الأولى (خاتم ذهب صغير، عزيزي رئيس التحرير، تحت أعمدة النور، الجرح، القطار الصاعد إلى بغداد، خط النمل الطويل) ضمن الرؤية الاجتماعية المشتركة لمجموعة قصاصي المدينة (عبد الملك نوري، فؤاد التكرلي، مهدي عيسى الصقر، غائب طعمة فرمان) وانحازت معها للنماذج الشقية التي استلبتها التحولات التاريخية للمدينة (الحرب العالمية الثانية، ثورة ١٤ تموز، الانقلابات والحروب، الهجرة والهجرة المضادة، المخترعات الحديثة..). كانت مفردة (القطار). الوسيلة البخارية للنقل بين المدن. من أوائل المفردات التي دخلت قصص الرواد المدنيين، وقدمت معها أنموذجها البرجوازي المثقف (قصص: ريح الجنوب، العيون الخضر، القطار الصاعد..). وإلى جوارها (المقهى) (الحانة) (الملهى) (المبغى) (الجريدة) (السينما): مفردات صاغت نسقاً تعبيرياً مستحدثاً لم تعرفه القصة العراقية من قبل. لم يكن هذا التعبير المستحدث كافياً لرؤية شعرية تحاول اللحاق بقطارها الصاعد إلى أعالي الحلم المدني. غادرت قصص محمود عبد الوهاب الرؤية الفوتوغرافية الانعكاسية لمجتمع الحداثة البرجوازية، وخلفت وراءها المجرى الإنساني المتعثر في أوشال المدينة السفلى. أصبحت قصصه التالية ميداناً لتحولات الهوية الاسمية (استلاب الاسم، وحدة الاسم بين الجموع) واقترانها بأنموذج مفتقد، المرأة. انتظر محمود عبد الوهاب خمسة عشر عاماً بعد كتابة (القطار الصاعد ١٩٥٤) ليباشر كتابة قصته التالية (الشباك والساحة ١٩٦٩) ويتمثل المساحة المجاورة لنسق المدينة القديم، ويقترن بكائنه المفقود.

3 . المرأة:

المرأة في قصص محمود عبد الوهاب كلها، شخصية مجهولة الهوية، لا مسماة، عسيرة الامتلاك.

كائن أنثوي رقيق، وجه جميل، ناء وغريب، ضبابي، يلوح خلف حاجز زجاجي لمطعم أو صالة مقهى أو ردهة مستشفى. إنه ينبثق من سطر رسالة، أو صورة قديمة، أو شاشة تلفاز. أو يختفي في مرآة زينة. أحياناً يبدو وجهاً أجنبياً كالوجه البولوني في قصة (امرأة)، ربما نلتقيه في مساء ممطر، في حافلة، نتبادل معه بضع كلمات قبل أن يتوارى في الزحام.

"أنتَ مثلها الآن، بلا تذكرة، فالعالم ليس واسعاً كما يبدو للآخرين.." (قصة: امرأة)

"تطفئ الضوء وتقفل جهاز التلفزيون، ثم تصعد السلم الداخلي، وتتوجه إلى غرفتها، في حين تبدأ الأشياء من حولها تفقد ألفتها.." (قصة: توليف)

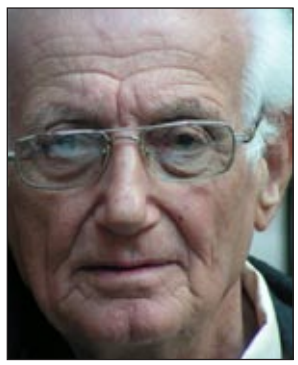
"هل تدركين ماذا يعني أن يفترق احدنا عن الآخر؟ إنه موتي المحقق! وأن الحياة من دونك لا تطاق.." (قصة: امتياز العمر)

"أما زلت تذهبين مساء كل أحد إلى مقهانا الزجاجي أم كبرتِ. لا تكبري يا عزيزتي لا تكبري.. لا تشيخي لا تشيخي.. يجب ألا نشيخ" (قصة: على جسدك يطوي الليل مظلته)

"أراقبها، عادة، كل صباح، من الرصيف المقابل..تأتي هي قبله دائماً، تتوهج بثوبها الأصفر ذي الأكمام المخروطية. تتريث عند باب الزقاق مستطلعة بحذر طائر صغير.." (قصة: يحدث كل صباح)

نحتاج هذه التفاصيل لتأطير الوجه الجميل، الطري أو الذابل، الهادئ دائماً، الصامت، في صورة، ندخل معه فيها كي يملأ وحدتنا التي بدأت تتسع وتزيد. إن (الوحدة) بمفهومها الإنساني التعاطفي، في قصص محمود عبد الوهاب، تحيل إلى شعور أكبر وأعمق في قصص فؤاد التكرلي: المرأة في قصص التكرلي موضوع للانتهاك والعدوان الجنسي، أما في قصص محمود عبد الوهاب فهي قرينة النأي وعدم الامتلاك. أبطال التكرلي عنيفون، استحواذيون، يتصاغر كيان المرأة أمامهم ويتعرض للاختراق العميق، بينما يفلت هذا الكيان المحبوب من قبضة رجال محمود عبد الوهاب، فيصبح بذلك موضوعاً للملاحقة التفصيلية التي تزيده نأياً وغموضاً: "راقب حركة يديها وهي تزيل بإصبعين، برقة الخزف، الشريط الأحمر من مكعب الزبدة لتفصل ورقته الفضية عنه وتلقي بها في الطبق البلوري أمامها، وتمسّ بنهاية السكين ذات المقبض العاج سطح قطعة صغيرة من الرغيف لتغطيها بطبقة رقيقة من الزبدة ثم تضعها في فمها وتبدأ تلتقط طعامها، برقة وصمت، كعصفور دوري.." (قصة: امرأة مختلفة).

تحيط التفاصيل بشخصيات محمود عبد الوهاب لتعوض عن فقدان



الوحدة هي مثل ضربة شاكوش ثقيل: تحطم الزجاج إلى شظايا، ولكنها تسقي (تصلب) الفولاذ » . التقطتِ هذه العبارة من إحدى الروايات، واخترت معها عبارة الشاعر عبد الكريم كاصد: «الوحدة هي مثل شعور طفل في الظهيرة». إلا أن الأمثال لا تصلح لقياس وحدة محمود عبد الوهاب عليها.

الصلات وانفراط المحبة والألفة، بينما يضغط الواقع بكتله الكبيرة الحادة الزوايا على صدور شخصيات التكرلي، نحسّ أن قصص التكرلي ذكورية حارة مراوغة، أما قصص محمود عبد الوهاب فنحسها قصصاً أنثوية كقطع من الخزف.

٤. نظرتان:

نلاحظ أخيراً أن وجهة نظر القاص إلى (وحدة) أبطاله العاطفية قد قُدّمت بمنظورين متقابلين: المنظور الخارجي للرجل الذي ينظر إلى المرأة من موقع بعيد (خلف حاجز زجاج، في صورة أو مرآة، من الشرفة) وهذه النظرة ترى المرأة هدفاً شهوانياً بعيد المنال. والمنظور الداخلي الذي يقلب فيه القاص وجهة النظر، فيبدو الرجل نفسه في عين المرأة رجلاً عجوزاً مطفأ الرغبة. في قصة (عابر استثنائي) تراقب امرأة عجوز رجلاً عجوزاً يعبر الشارع إلى الرصيف المقابل: "التفتت نحوه فوجدته يدبّ مطرقاً كأنه يحسب خطواته بانتظام، وكأن شيئاً في داخله ينكسر. كان يجرجر قدميه مثل حيوان جريح.." .

حلّت هذه النظرة المقلوبة، في الوقت الذي بلغ الرجل وامرأته (المختلفة) حافة الشيخوخة، وأصبحت الوحدة شعوراً هادئاً، وسردها حدّاً أخيراً: "إنه وحيد مهموم يشيخ في كل لحظة..". تقول المرأة المراقبة لزوجها في الغرفة.(قصة: عابر استثنائي).

أضف إلى ذلك، إن وجهة النظر التي راقب محمود عبد الوهاب من خلالها أبطال قصصه من الرجال والنساء، قد تعرضت إلى الانكسار في مرحلتين: مرحلة الشباب التي كتب فيها قصة (القطار الصاعد ١٩٥٤) ومرحلة الشيخوخة التي كتب فيها قصة (عابر استثنائي ١٩٩٣). ويمكننا أن نمثل لهاتين النظرتين بمثالين: الأول من وجهة نظر أفقية، مشاركة تتجه من الخارج إلى الداخل، في قصة (القطار الصاعد). والثاني من وجهة نظر رأسية، مراقبة تتجه من الداخل إلى الخارج في قصة(طقس العاشق).

"وعندما رفعت حقيبتي أحسست وكأن ساعدي الطري بدأ يشتد ويقوى، وأن عضلات متينة، متينة جدا، ومفتولة جداً بدأت تظهر فيه وتلتف وتلتصق وتتشابك.."

"أحسست أن الأرض بدأت تتسع لخطواتي، وأن شيئاً ما في داخلي، دافئاً وغريباً جعلني أبدو أكثر إيماناً، فوضعت قدميّ على الطريق العريضة وأخذت أسير متبعاً ذلك الإنسان القوي الضخم المتين العضلات (حمال المحطة).." (قصة: القطار الصاعد)

"الشارع يتحرك في عينيه: يبرق، يضيق، يرتعش، يشحب، يزحف في حركة لا تنقطع، يطوي هذا العدد الضخم المتزاحم من الناس والأشياء ليستعدّ لنهار جديد في مرحلة لا نهائية.." (قصة: طقس العاشق)

نلاحظ تحول النظرة من الشارع الذي يتسع لخطوات المسافر الشاب (المشاركة الأفقية)، إلى الشارع الذي يضيق ويرتعش أمام زحام الناس والأشياء في عيني الرجل العجوز (المراقبة الرأسية من الشرفة). إن فعل المراقبة المتكرر في قصص محمود عبد الوهاب (راقب، لمح، تصور..) يختلف من مرحلة المشاركة القريبة إلى مرحلة المراقبة البعيدة. كما أن التفاصيل الحارة والشهوانية تتحول إلى تفاصيل هادئة وحزينة ومنكسرة. كيف لنا أن ننسى شخصية عودة النجار (أول زوربا عراقي)، الذي رافق الأم لتوديع صديقه الطالب المسافر إلى بغداد؟ لن يفوتنا تفصيل واحد من المحطة (مشهد قلما يتكرر في قصة، عندما تفك الأم عقدة فوطتها وتسلم ابنها الدينار الوحيد المصرور في العقدة)، وأجواء القطار الداخلية (المعيدية النائحة): تفاصيل هشمتها مطرقة الوحدة إلى شظايا.

المراقبون
من زمن التوهج
العدد (2297)
السنة الثامنة
الخميس (3)
تشرين الثاني 2011

حكايات عبد الوهاب الدائمة

جاسم عاصي

التعامل مع نص القاص (محمود عبد الوهاب) هذا يتطلب أول ما يتطلب ترحيل القراءة زماناً ومكاناً إلى فترة كتابته وهي في خمسينيات القرن الماضي . إن الحذر هنا من خلط الأوراق، خاصية جيدة ومفيدة للقراءة، لكننا في نفس الوقت، تُخضع القراءة إلى ما هو خزين معرفي نقدي لمجمل ما كتبه القاص . ذلك لأن السمات والخصائص تبقى ملامحها في النصوص اللاحقة من نتاجه، لاسيّما اللغة، وأخص بالذكر حصراً المفردة في النص، وفعاليتها كشفرة لغوية كاشفة لبنية الحدث والشخصية زماناً ومكاناً ". وقد لاحظت هذا وأنا أقرأ النتاج القصصي للقاص (مهدي عيسى الصقر) . إذ أن القاصين قد اختارا حقل تأثير المفردة في جملة السرد، كونها ذات محمول دلالي يمكن التوقف عندها لفهم حيثيات النص وتبدلات المشاهد، ورصد حركة الشخصية وداخلها من خلال التعبير بالمفردات، فاختيارها يخضع للتلقائية، غير أنه يستجيب للرؤى المتشكلة من لدن الشخصية باتجاه الأشياء والمتغيرات.

من هذا أحاول أن استنطق النص على شاكلة ما تناولته في قراءة قصص (رائحة الشتاء) وبعض القصص القصيرة جداً للكاتب والمبثوثة هنا وهناك ضمن الدوريات الأدبية . بمعنى إن القراءة هذه تتعامل مع النص من خلال المفردة الدالة التي هي سمة نصوص الكاتب. فهو لا يضع مفردة ما عشوائياً، بل يستدرج اللاوعي لديه من خلال ملكته اللغوية، باتجاه موازنة الصورة المأخوذة من المشهد الحياتي، ليُدخلها حاضنة مختبره القصصي . فمن النادر أن تجد استدراجاً في وصف المشهد من السارد بقدر ما تحاول أن تستجمع مجموعة المفردات التي تقودك إلى متغيّر المشهد، وان توفر على ذلك، فإنه يتخذه منصة من باب عكس جمال المشهد الذي هو بالتالي الديكور والإكسسوار في النص .

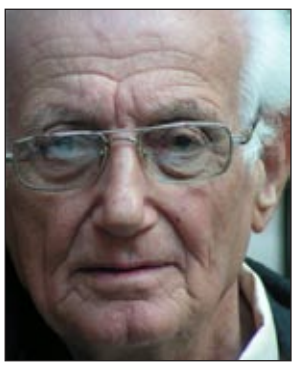
إذاً نحن بصدد إماطة اللثام عن المفردة، وكشف قدرتها على تجميع المشهد، من خلال رصد المتضادات، والمتشابهات، بحيث يبدو لنا النص، عبارة عن شرُفة أو فسيفساء، يتشكل معمارها من التوائم في اختيار المفردة، التي هي بالتأكيد لها علاقة بنمو الشخصية داخل النص من جهة، ولمّ حيثيات المشهد في وحدة سردية، هي القصة القصيرة .

حيثيات النص /

يمكن تلخيص موضوعة النص في ؛ ثمة شاب طالب جامعي، يستقل القطار المغادر مدينة الجنوب (البصرة) باتجاه (بغداد) للدراسة . يمر بمحطة (أور) قرب مدينة الناصرية الجنوبية أيضاً، يودعه في محطة المعقل الأم ورجل آخر مصاحب لها . يستغرق في رحلته الليل بأكمله . تُصادفه متغيرات ، على مستويين ؛ الأول : ما يحدث داخل القاطرة من متغيرات، والثاني : ما يُصاحب هذه المتغيرات من تذكّر . وما أن يسفر الفجر عن ضيائه، حتى يصل المسافر إلى مدينة بغداد .

هذه الرحلة تبدو قصيرة في الواقع، لكنها طويلة في عالم النص، بسبب المتغيّر السردي والوصفي . فالنص

يمكن تلخيص موضوعة النص في ؛ ثمة شاب طالب جامعي، يستقل القطار المغادر مدينة الجنوب (البصرة) باتجاه (بغداد) للدراسة . يمر بمحطة (أور) قرب مدينة الناصرية الجنوبية أيضاً، يودعه في محطة المعقل الأم ورجل آخر مصاحب لها . يستغرق في رحلته الليل بأكمله . تُصادفه متغيرات ، على مستويين ؛ الأول : ما يحدث داخل القاطرة من متغيرات، والثاني : ما يُصاحب هذه المتغيرات من تذكِر



معنيّ بالأفعال وردودها، ويواكب السارد قدرة المسافر على رصد الأشياء من جهة، ومن جهة أخرى استدراج الجوّاني من التاريخ والإحساس إزاء الواقع . لذا نقرأ النص على أنه يستجمع عالمه من أكثر من منبع، مجسداً الدربة التي هي من سمات نص (عبد الوهاب) . وحيث هي دربة قصصية سردية، فإنه هيأ لها مستلزمات السفر الأدبي، وهي المعرفة العامة، والمعرفة الخاصة . فالقاص ذو بُعد معرفي بأسئلة الوجود من خلال البحث عن مفاتيح الأسئلة التي تعترضه كاشفاً عما يراه ويحسه، كذلك هيأ نفسه لكي يكون سارداً يحترف كتابة القصة القصيرة . وقد سرت هذه الخاصية على روايته (رغوة السحاب) . كما وأنه منذ البواكير في النشر اعتمد ظاهرة التأمل بإطالة الرقبة قبل الكتابة، ثم التأني أثناء الكتابة . وهاتان الملاحظتان يمكن رصدهما عبر ما يضمه النص من محمولات فنية وموضوعية .

في القراءة تكون متابعتنا لثنائية المفردات، أو اجتماعها من أجل تشكيل المشهد القصصي، الذي له علاقة دلالية بالشخصية وبنيتها والواقع وبنيته أيضاً والمتغيّر وبنيته بشكل خاص، على اعتبار إن الجزء الذي هو محتوى ما يجري داخل القاطرة، هو مشهد مستل من الواقع يُكمّل العام . فالعنوان (القطار الصاعد إلى بغداد) ينطوي على دلالة تعبيرية، تخص الواقع العراقي بخصوص المدن، في كونها تتعامل مع القمة والأسفل في كل البنيات، سواء الاجتماعية أم السياسية . بمعنى ثمة تعال وسمو طبقي مفتعل، ووظيفي ينطوي على خلل، أو أنه يتعامل على أساس الجبل والسفح . فلابد أن يكون هناك من هم في الفوق، وأناس يحتلون التحت . هذه السمة تُشكل المجتمع العراقي، وتسقط على كل البنيات، ابتداءً من الأسرة وصولاً إلى السلطة السياسية . لذا فالعنوان ينطوي على بنية تعكس الصعود من المهمل إلى الراقي، سواء هذا من وجهة النظر الشخصية، كان أم من خلال البنية العامة . فالبصرة هنا أسفل، والذهاب إليها هبوط باتجاه الأسفل، والأسفل لا يحفل بما تأتي به المدن الصاعدة . اعتماداً على أن الصعود ارتقاء وسمو، بينما الهبوط والنزول نقيض للصورة الأولى . الأول يحمل انبهاراً، في ما الثاني يحمل انطفاءً. في الأولى يُفعّل المستغل، وفي الثانية ينشط الاستغلال على وفق امتدادات الأول وتفرعاته . الرحلة تكون باتجاه الصاعد، ليس للطالب ـ شخصية القصة ـ بل لكل من يريد أن يروّح عن نفسه . الأعلى عالم زاخر، والأسفل ارتبط بالموت ـ العالم الأسفل في الحضارات القديمة ـ . لذا نجد شعورياً إن الصعود إلى المدن صعودا فيه بهجة وانتظار صور ملونة، بينما الهبوط ينطوي على صورة للتخلف . وهذا راجع إلى إننا ننظر إلى المدن من باب التمييز الأنثروبولوجي والعرقي . فالإهمال والاهتمام مواكبان لعملية نشأة المدن ويشكل الأساس في رقيها .

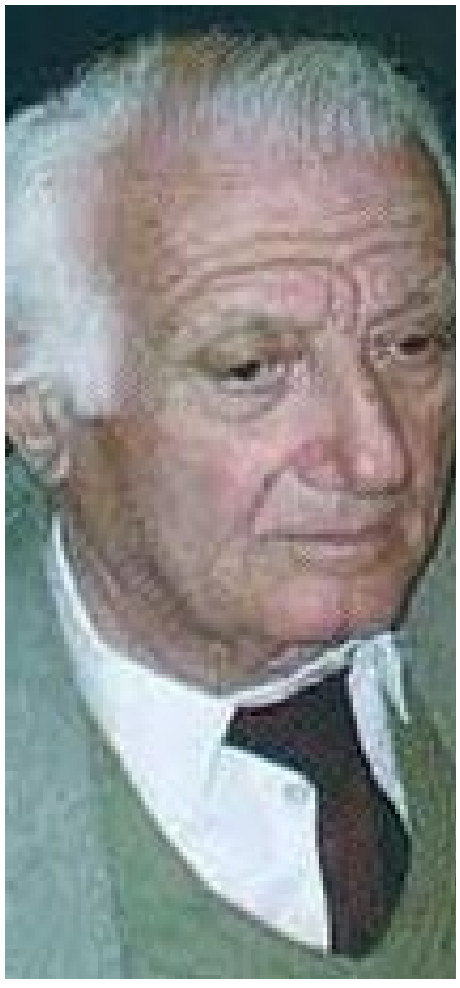
من هذا نقرأ العنوان على هذا الأساس السيسيولوجي، لأنه يشكل ـ كما نرى ـ بنية مؤسسة لما هو لاحق من التاريخ.
فهو (القطار الصاعد إلى بغداد) يضعنا في شخصية عامة ـ حاضنة ـ ونماذج محتوى داخلي ـ الشخصيات داخل العربة ـ . وفي هذا أيضاً نتعامل مع مؤثر خارج وداخل، ومتأثر داخل . فلا متغيرات داخل العربة هي المركز في حركة المحتوى، ولا حركة القطار لوحدها تترك الأثر . يبدو في نص (عبد الوهاب) ثمة تلازم لابد من اكتشافه ، وهو تلازم بنيوي سواء بين حركة الحيوات أو حركة الجامد . فالقطار في حركته سفر ينطوي على تبدل وتغيّر، فهو بهذا مؤثر حيوي دال على الزمن، والداخل مجموعة أفعال في حاضنة متحركة، وحركة داخلية . ما نتوصل إليه هنا أننا بإزاء تفاعلات وحيويات لها أفعالها وردود أفعالها . والسارد مهمته الواضحة ليس سَفر الطالب، بقدر ما هو متغيّر في المشاهد أمامه، والتي لها تأثير نفسي عليه .
في مفتتح النص أو استهلاله يرصد السارد بدء حركة القطار . لكنه لا يكتفي بذلك فقط، وإنما يستدرج مجموع المفردات ليوصل الصورة لنا وكالآتي :
عندما صفر القطار صفرته الثانية الحادة المتقطعة، فكت أمي عقدة فوطتها
وسلّمتني الدينار الوحيد الذي تملكه.
ولنستل المفردات (صفرته، الحادّة، فكت، الوحيد) لنكون في صلب التعبير عن المشهد الذي انتهى القارئ من استيعابه، وأبقى لنا معالجته قصصيا " . أي الكيفية التي صيغ بها المشهد، وما هي الدلالات التي أخفاها السارد، ولم يظهرها في سرده، لكنها وصلتنا من خلال تلك المفردات . فمفردة صفرته لها علاقة بالأولى ـ صفر ـ . فإذا ما كانت عليه الأولى وهي حاصل تحصيل لبدء حركة القطار، فأن الثانية تأكيد للأولى . وهنا لماذا التأكيد إذا لم ينطوي على سؤال عن السبب . السؤال الذي نحن بصدده يُحيلنا إلى مفردة ــ الحادّة ـ . ولهذه أكثر من معنى وتأثير وتأكيد . فهي أي المفردة تقود إلى تميّز الثانية عن الأولى في كونها حادّة . ولهذا تأثير على حيوات العربات وبالأخص على السارد والأم والرجل المرافق لها، في كون بدء الفراق والوداع قد دنا . وفي هذا متغيرات نفسية وعاطفية داخل كل الحيوات المُودِعة والمودَعة ـ بكسر الدال في الأولى وفتحها في الثانية ـ . من هذا نرى أن السارد وضعنا ضمن حلقة أوسع من العبارة بدليل المفردة . ولعل في ـ المتقطعة ـ إشارة للتهيؤ عند كلا الطرفين، وليس لعبة السائق في مجس الصوت . ثم نأتي إلى مفردة ـ فكّت ــ وهي مفردة أقرب إلى الشعبية في صوتها، لكنها مشبعة بالغنى في التعبير . فالسارد اختار المفردة على أساس مكون الوعي عند الأم، وحيوية وجودها الشعبي . من هذا نجد أنها مفردة بليغة، تنطوي على معان تكشف طبيعة الشخصية . حيث أن مفردة ـ فكّت ـ ارتبطت بطرف الفوطة . أي أن المفردتين ـ عقدة فوطتها ـ أضافت بلاغة أخرى فاجتمعت مفردات ـ فكّت ـ وعقدة فوطتها ـ لتشكل معماراً لغوياً واسع الدائرة ، لأنه يطل على عالم للواقع الاجتماعي للأم .

السينما أو المؤثر السينمائي في قصص محمود عبد الوهاب

قاسم علوان

نستطيع ان نجزم بان اغلب قصص محمود عبد الوهاب تصلح اكثر من غيرها للنقل الى السينما أو ربما كدراما تلفزيونية أي تحويلها الى مشهد مرئي.. من يستطيع ان ينسى مشهد بكاء المرأة في القطار في واحدة من قصصه المبكرة (القطار الصاعد الى بغداد) وهي منشورة في عام ١٩٥٣ ذلك المشهد بتفاصيله الثرية من ناحية الوصف الصوري، مثلا حركة المرأة خلال بكائها برفعها ليدها وهي تمسح انفها ودموعها بكم ثوبها.. هذه الحركة أشبه ما تكون بلقطة كبيرة في داخل ذلك المشهد العام، وكذلك التفاصيل الأخرى في المشهد نفسه. لابد من أن نشير الى ان هذه القصة كانت قد أغرت القاص الراحل مهدي جبر وحولّها الى سيناريو فلم سينمائي لم ير النور (على خلفية اتمامه لدورة في كيفية كتابة السيناريو في معهد التدريب الإذاعي والتلفزيوني ببغداد في بداية الثمانينات من القرن الماضي..) وقد استعان كاتب السيناريو صديقنا الراحل في مشروعه ذاك بقصيدة الشاعر الراحل ايضا محمود البريكان (هواجس عيسى بن أزرق في الطريق الى الأشغال الشاقة) ونستطيع ان نوجز تفاصيل ذلك المشروع بان محمود عبد الوهاب كان قد بنى مشهد العربة في القطار الصاعد.. وأثثها بكل ما تحتاج اليه من شخصيات هامشية مختلفة ومعاناتها الاجتماعية وكذلك تنوعها.. فجاء مهدي جبر ووضع السجين السياسي (البطل الدرامي المفترض) عيسى بن أزرق وهو في طريقه الى الأشغال الشاقة وسجانيه في تلك العربة لتنثال هواجسه كمشاهد تذكر (فلاش باك) على خلفية تلك المعاناة.
اما اشتغالي على اعداد قصة (الشباك والساحة) كسيناريو لفلم روائي قصير.. فقد منحت هذه القصة نفسها لهذا النوع من العمل بسهولة متناهية، صحيح انها قصيرة لكنها عبارة عن وصف صوري لثلاثة مشاهد متوالية، المشهد الأول داخلي في غرفة الصبي المقعد وهو يراقب الاطفال في ساحة المدرسة من نافذة غرفته التي تطل على ساحة المدرسة وهو يجلس على كرسي بعجلات.. المشهد الآخر خارجي في ساحة المدرسة حيث الأطفال يلعبون بالكرة.. المشهد الثالث وهو عبارة عن حلم للصبي المعوّق داخل غرفة الدرس حيث التلاميذ والمعلمة وحوارات وتعليقات الطلبة على وجوده بينهم.. اما المشهد الرابع فهو عودة للمشهد الأول إذ تظهر لأول مرة شخصية الأم في المشهد وهي تحكي لأبنها مايسليه أو ينسيه وضعه واحساسه بالعجز الى ان يغفو.. وتنتهي القصة، اضافة الى بعض التفاصيل الأخرى التي هي من ضرورات السرد القصصي والتي سنأتي عليها.
جل الجهد الذي بذلته على هذه القصة لكي تتحول الى سيناريو هو اني جزّأتها الى تلك المشاهد فقط، نعم هناك بعض التفاصيل الصغيرة كما ذكرنا والتي تعني الكاتب وربما هي من صميم اشتغاله الأدبي كي يضعنا في الجو العام.. لكن تلك التفاصيل لاتعني هذا الجنس الفني الذي نعمل عليه، أو ربما لاني لا اجد لها مكانا في هذا المشروع، ولربما لصعوبة تنفيذها.. مثلا تعليق الرجلين المستطرقين عندما يسمعان صوت طائرة في السماء.. وكذلك المشهد الأخير في القصة حين يصف المطر في ساحة المدرسة إذ يحتمي الناس منه في الشارع المحاذي تحت شرفات المنازل أو وضعهم للصحف على رؤوسهم أو برفع ياقاتهم.. إذ ان تلك التفاصيل غير مهمة في الدراما.. ولا يمكن ان تؤثر على بنية الثيمة الرئيسية التي اخترنا الاشتغال عليها.
تحديدا في قصته (سطوح المظلات) نشعر فيها بانبهار واضح بتأثير وظيفة المرئي أو بما انجزته اللقطة السينمائية أو حتى المؤثر التشكيلي.. حيث نقرأ فيها وصف صوري لمشاهد محسوسة تكاد تكون مرئية لمفردات مميزة متحركة ايضا هي (المظلات) أو سطوحها.. أو للحياة في شارع من مدينة وارشو في يوم ممطر، حتى نكاد نرى حركة تلك المفردات (المظلات) وهي بيد الجموع مرة واخرى بيد ثنائي من العشاق.. والتعبير الصوري ينقل لنا من خلال حركة المظلات ابتعادا أو اقترابا، وكذلك زاوية الرؤية فهي مرة من الأعلى (كقطعة جلاتينية رخوة ترتج مظلاتهم فوق الرؤوس..) وأخرى مع مستوى النظر.. (وخارج اطار النافذة التي بجواري تلكأ وجهان..) نعم في القصة ما يمت للأدب وفن القص أو السرد حين يضع الراوي نفسه في عربة الترام ليصف انطباعاته الشخصية عن مايراه بلغة وصفيه ايضا محايده مثلما هي الكاميرا، ومرة يسير مع الجموع ويروي بضمير الجماعة (في المحطة التالية اجتزنا مقدمتهم.. أو تئز حولنا نحن ركاب الترام..) وأخرى بضمير المتكلم (لتستقر بين ساقي المرأة العجوز المطرقة امامي..) لكنه عندما يصف حركة الناس على الشارع في الصورة التالية (يطؤون بأحذيتهم اسماكا سوداء صغيرة متيبسة من أوراق الأشجار المتناثرة..) مثلا ان هذا التعبير الادبي يستحيل نقله الى السينما أو خلق معادل موضوعي صوري له، فهو ينتمي الى البراعة الأدبية اكثر منه لاستلهام وظيفة الصورة.. الكاميرا لاتستطيع أن تنقل أكثر من أوراق اشجار يابسه متناثرة تحت أقدام السائرين.. ولكن استعارة (اسماكا سوداء) يصعب نقلها الى السينما لان مثل هذا السياق المجازي خاص بالكتابة الادبية وحدها..

عن موقع البصرة الالكتروني



عراقيون
من زمن التوهج
ملحق أسبوعي يصدر عن مؤسسة المدى للإعلام والثقافة والفنون
رئيس مجلس الإدارة رئيس التحرير
فخري كريم
نائب رئيس التحرير
عدنان حسين
مدير التحرير: علي حسين
الاخراج الفني: نصير سليم
التصحيح اللغوي: نوري صباح
طبعت بمطابع مؤسسة
المدى
للإعلام والثقافة والفنون

شهادات عن ثريا الادب العراقي

اسباب عده تدفعني للحديث عن محمود عبد الوهاب ابرزها شخصي، كوني تتلمذت على يديه في المتوسطة والإعدادية، ولازلت اتذكر اللحظة التي أطل فيها عليهم المدرس محمود عبد الوهاب في نهار شتوي من العام ١٩٥٣ شابًا رقيقا ووسيمًا، واضعًا في معصمه ساعة من نوع «رولكس» وهي ساعة من النوع الفاخر لا يلبسها الا المترفون، ولكن اكتشفنا، في ما بعد، أن هذه الساعة كانت جائزة منحتها إيّاه دار المعلمين العالية لحصوله على الترتيب الأول على دفعته. يقول علوان إنه، منذ تلك اللحظة، أصبح صديقًا مقربًا لعبد الوهاب، ولم يفارقه حتى ابتعد عن الوطن بسبب الحكم الفاشي الصدامي الذي ضايق المثقفين الأحرار.

في تلك المتوسطة فرض محمود علينا نحن الطلاب أن نقرأ رواية «الأيام» لطه حسين، لأنه كان معجبا به وبجرأته وقدرته على نقد المألوف.

عبد الوهاب يمثل قامة أدبية عملاقة، وصاحب موقف شريف لأنه لم يطأطئ رأسه لحاكم، ولم يتملق لسلطان، طوال هذا العمر المديد، ومثل شرف المثقف العراقي في موقفه هذا.

وفي العام ١٩٥٣ أثيرت الضجة الكبيرة في الاوساط الأدبية إثر نشر قصته الرائعة «القطار الصاعد الى بغداد» في مجلة «الآداب» البيروتية التي بشرت بمولد قاص عراقي جديد.

أدب محمود القصصي يتميز بانطلاقة الواقعية النقدية وامتيازه بالشفافية والالتزام، وقدرته على التقاط الزوايا الإنسانية والحوادث المؤثرة، وتركيزه على مواضع الألم الانساني، رغم أنه، على المستوى الشخصي، يتصف بشخصية ساخرة، يذكره بتشيكوف القاص الروسي المعروف، واستغرب من عدم كتابته للمسرح، رغم قدرته الفائقة على صناعة فن الحوار

د علي عباس علوان

إحدى خصال محمود عبد الوهاب الشخصية هي مزية الإصغاء للآخرين التي عدها خلف من مواهبه النادرة، وإحدى ذخائره التي يتماثل بها مع الحكماء والفلاسفة. أنه من جيل كان يعتقد بأن تغيير العالم ممكن، من خلال القصة والرواية

احمد خلف

الاحتفاء بمحمود عبد الوهاب خطوة في معركة الدفاع عن الديمقراطية ضد الظلامية، لما انجزه عبد الوهاب، وما رسخه من قيم وثيمات في إبداعه، ورغم قلة نتاجه القصصي، تمكن من الحفر عميقا في بيئته الاجتماعية والسياسية خلال مرحلة الخمسينيات من القرن السابق، وخلق، بعيدًا، عن السطحية والمباشرة، أماكنه الخاصة وتمكن من التلاعب بالضوء والعتمة في المكان البصري كأي فنان محترف مستوعب لتاريخ مدينته، وأرضها وجذورها في التاريخ .

فاضل ثامر

أن محمود شخصية ساحرة، وهو لا يزال واقعًا بسحر شخصيته الشفاهية التي تمتاز بالمرح والخفة والبداهة والارتجال، وهي صفات جاحظية حسب تعبير محمد خضير .

أما عن محمود عبد الوهاب القاص فأنّ ثلاثا من قصصه مسماة والبقية بلا أسماء، ربما أراد محمود من عدم تسمية أبطاله تحريرها من الواقع والعودة إليه ثانية، وهي إحدى أبرز مزايا الكاتب الشفاهي ، ، قبل أن يتحول الى الكتابة، كان قد مر بمراحل أخرى، حيث استبعد الارتجال والبداهة، وتحولت، خصائص الحكاية الشفاهية، على يديه، الى خصلة كتابية ومهارة يستطيع بها ابتكار المواقف وتقديم مشاهد في غاية الجمال والأناقة

محمد خضير

عراقيون
من زمن التوهج