البصرة أيقونة الجمال السرمدي

(مقالات ودراسِات نقدية في نتاجات مبدعي البصرة)

البصرة أيقونة الجمال السرمدي

المؤلف : حيدر علي الأسدي

ISBN : 978-9933-674-31-1

الطبعة الأولى /2022/

جميع الحقوق محفوظة

دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيـــع

سورية-دمشق-الحلبوني-بناء اتحاد الناشرين

سورية -السويداء -مقابل المشفى الوطني

الإمارات العربية المتحدة 00971526917359

تلفاكس: 0096316211260

kiwan.publishing@gmail.com

kiwan_house@yahoo.com

www.facebook.com/kiwanhouse

لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي وسيلة من الوسائل سواء التصويرية أو الالكترونية أو الميكانيكية، بما في ذلك النسخ الفوتوغرافي والتسجيل على أشرطة أو سواها وحفظ المعلومات واسترجاعها دون إذن خطي من المؤلف.

All rights reseved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted by any means : electronic, mechanical photocopying, recording or otherwise, without the prior permission, in writing, of the Translator.

البصرة أيقونة الجمال السرمدي

(مقالات ودراسِات نقدية في نتاجات مبدعي البصرة)

نقد

تأليف
حيدر علي الأسدي

الإهداء

إلى الأب الروحي الدكتور: عبد الستار عبد ثابت البيضاني...

عرفاناً بالجميل ....

ستبقى مُورقاً، مخضراً مهما اجتاح الزمن رأسك ....

دعني أمنحك قبلة ...

قبل أن تترك قاعات الدرس

وترضخ لقانون التقاعد

فلو كان الأمر بيدي

لاستثنيت المفكرين والمبدعين من قانون التقاعد ...

صوتك سيبقى يرن في قاعات الدرس وممرات كلية الفنون الجميلة ....

المقدمة

عزيزي القارئ هذه مقالات ودراسات نقدية كتبت بأزمنة مختلفة، قد ترى التباين بين مستوياتها الفنية والجمالية والفكرية، ذلك خاضع لمعيار التطور والتقدم لدى الباحث والناقد فضلاً عن تغير القناعات وتبني مناهج نقدية مغايرة في قراءة المنتجات، ففي بعض المقالات كنت أنا طالباً في مرحلة البكالوريوس في تخصص الأدب والنقد وفي مقالات أخرى في مرحلة الماجستير، وهناك مقالات كتبتها قبل تلك المراحل حتى، فأستميح القارئ عذراً بهذا التباين، ولكن ما يجمع المقالات والدراسات هو النكهة البصرية فكل ما تجدونه هنا من تحليل ونقد كُتب لتفكيك شيفرات نصوص عدد من مبدعي البصرة المعاصرين والذين يستحقون العطاء والتوثيق لنتاجاتهم . فكان هذا الكتاب يجمع ما بين المسرح والسرد والشعر.

المؤلف

الباب الأول

(قراءات في نقد الشعر)

نقرات على أصابع المطر

"قراءة انطباعية"

المجموعة الشعرية المجنسة بعنوان (قصائد) للشاعر البصري حبيب السامر، وهي ليست الأولى للشاعر السامر فقد صدرت له عدة دوأوين في وقت سابق، هذا يعني أنه في مرحلة ممكن أن يقال عنها بالتجريب في مجال القصيدة، والخبرة اللغوية والرصيد الفلسفي الحياتي يزداد في هذه المرحلة في بناء فضاءات النص الشعري، وعليه تكون محاكاة النص نقدياً تختلف عن النصوص التي تكتب من شعراء في مقتبل تجربتهم الشعرية، يفتتح المجموعة بقصيدة (عصا الخرنوب) عن ذاكرة الأطفال وهم يسرقون أنفسهم من قاعات الدرس إلى مقبرة الانكليز في البصرة، إذ يشكل النص ذاكرة توثيقية أشبه بالسينمائية التي يحن الشاعر لها فيعمد لرسم فوتوغرافيات تتعانق فيها الذاكرة والأمكنة، ويقول الشاعر: (مخيف هو ليل المقبرة وفي الصف هم غائبون.. بعصاه الغليظة المعلم يتوعد المراقب بحروف كبيرة يكتب أسماء الغائبين يبدأ المعلم الدرس تلاميذ المقبرة غائبون) استخدم هنا الشاعر أسلوب التقديم والتأخير بالمفردات الشعرية، وفق بناء مشهدي سعى إليه الشاعر، مستخدماً مفردة مفارقة (تلاميذ المقبرة) إطلاق تسمية تلاميذ المقبرة على تلاميذ المدرسة الذين يهربون لمقبرة الانكليز من قاعات الدرس هي المفارقة التي أتمت بناء الأسلوب اللغوي السابق في هذا النص الشعري بالذات. وتكرر الأمر بذات القصيدة في

(تنهض المقبرة) (لوحة دم على قمصانهم) وفي نهاية القصيدة يفصح الشاعر عن المغايرة ما بين (الماضي) «الجميل» بشقأوته والحاضر المليء بالشوك والفراغات. ويداخل الشاعر في قصيدة (لعبة الحلم) بين الأسلوب الشعري والبناء الشكلي المسرحي في موضوع توظيف الحوار، كما يفعل نفس الأمر مع قصيدة (بوح في لجة الكلام) «الزمن: خامل المكان: مرتبك الشخوص: كل شيء يتحرك قربي» ولكن يتبع هذا بمقطع آخر: (لم أقصد أن أتهجأ بلغة المسرح حكاية مبتورة لكن هكذا شاءت الحروف أن تكون ساحة بيضاء في زمن أسود) يلعب بناء النص الشعري في بعض قصائد المجموعة على الألوان بوصفها إشارات وتوصيفات لمفردات حياتية بلغة رمزية تدلل على تمعني مغاير عن استخدام اللون الجامد بصورته الأولى كبنية سطحية. وهو ديدن القصيدة الحديثة التي تصدر الألوان كدوال لمعانٍ مهمة في فضاءات النص الشعري المرسل ويكرر استخدام اللون في ديوانه مع قصيدة (وردة حمراء) وقصيدة (الجسر الاسود) وقصيدة (رسم بلون الزيت) التي يكون فيها البطل مسير لمسارات القصيدة -مع هذا فالسامر يظهر بهذه المجموعة كشاب حالم يرفل بالمفردات الشفافة باحثاً عن زرع طمأنينة للأماكن التي يحلم بها- (الشمس تحفظ خطواتنا كم كانت رحيمة بنا حين نخطو الصباحات الموشاة برفرفة أجنحة عصافير) كما أن الشاعر مغرم بمفردات الطبيعة، وهو عاشقاً لها من خلال توزع تلك المفردات على بناء وتأثيث قصائد المجموعة برمتها، وهي تكاد لا تفارق نصوصه الشعرية بوصفه بصرياً عاشقاً للمكان ولمفردات الطبيعة في ذلك المكان الافتراضي والحقيقي. (وأنت تقحمين خارطة السعادة الموهومة كانت حكاية قديمة بقدسية أوجاعانا نتنفس رائحة الماء والشجر) وبنفس النص (كهلال تدثر بغيمات حبلى بمطر لم يهطل) ويبدأ الأمر كذلك بالقصيدة الأخرى (ولا على المرأة حرج) إذ يقول: (غرفة تحدها الشمس ذات اليمين والقمر ذات الشمال مرآة تتوسطها على حائط أملس تفضح أو تكتم خيباتي لأنني عالق بها ...تحدثني كل

صباح) وفي هذه القصيدة بوح وكشف ذاتي ما بين الشاعر ونصه، ما بين الإنسان وذاته، والتعلق بالطبيعة لم يأتِ على مستوى المفردة الشعرية وحسب بل حتى في انتقاء العنأوين كما في (قصب أجوف) وهذه العنأوين لم تأتِ جزافا بل تتبع مضامين النص الشعري الذي يمثل تجربة تتمازج بها ذات الشاعر وتعلقه بمفردات الطبيعة وبين تلك المضامين التي يعبر عنها شعرياً، وفي نفس قصيدة (قصب أجوف) تأتي ثنائية التقابل ما بين اللون(الأبيض) و (الأسود) وهذا ما ذهبنا إليه من توظيف اللون ودلالته في النص الشعري السامري فهو يقول (خذ ما تبقى من نسغ الحروف وضع بياضاً في خرائط عوزك) وبعد قليل جداً في ذات القصيدة (في لجج النقاط السود بمجاذيف باسلة سأدرك ليلك على إيقاع مساء صاخب) هذه التقابلية عن طريق دلالة اللون، وتوزيعها على ثنائية الخير والشر هي مفاهيم أضحى للقصيدة الحديثة حصة منها ولكن لا توظف على بنى مفرداتية سطحية وإنما عن طريق مرمزات يكون اللون أحدها كما في قصائد حبيب السامر. وفي القصيدة التي عنون بها الشاعر ديوانه (أصابع المطر) تعالوا معاً نحصي مفردات السامر في النص:

(السطر الثالث/ مطر. السطر الرابع/ ضوء. السطر السادس/ زهرة. السطر السابع/ للغيم. السطر الثامن/ الزهر. السطر الثاني عشر/ ريحا. الثالث عشر/ الشجر. الرابع عشر/البراري. الثامن عشر/ المطر. الحادي والعشرين /الليلة. الخامس والعشرين/ بالحجر. الثالث والثلاثين/ بثمار. الثالث والأربعين /أبخرة.)

على ماذا يؤثث السامر نصه، تلك المفردات أعلاه ستفصح عن ذلك بالتأكيد. إن المطر في هذه القصيدة وفي أغلب القصائد مهيمنة وبطل رئيس في النصوص الشعرية، تتغاير دلالته من نص لآخر ولكنه يبقى يمثل النقاء والحنين للماضي النقي بكافة تفصيلاته. ويتناص الشاعر مع سورة يوسف في القرآن الكريم (والقميص ذاته قدّ من أرق والنساء

اللاتي قطّعن مشاعرهن وجداً يحلمن بجسر الرصافة) هذا ما جاء في نص (قول في المسرة) ولكنه هنا يوظف التناص دلالياً مع سياق نصه الشعري فيغاير من المفردات وفق بناء جديد للتناصات. ولا يمكن إدخال ما هو سردي في بناء نصوص السامر كما في نص(بائعة القيمر) (إنه من سلالة الريف ورائحة المعدان أحدهم قال وعدل من جلسته هامساً: يفتح الريق ..المارة يتنأوبون الصباح طازج في الصحون) كما أن الشاعر يشعر بالنوستالجيا إلى أماكن البصرة (التنومة –الحكيمية –مقبرة الانكليز) كما في قصيدته (ليل التنومة) وذكره لأمكنة البصرة في طيات نصوصه الشعرية، إن السامر يقدم المجموعة الشعرية منصهرة مع تجاربه الشخصية خالقاً لنفسه رؤية خاصة عن المحيط «العالم» متخذاً لنفسه موقفاً منفذاً عن طريق المفردة الشعرية وهو ما يمكن ملاحظته عند قراءتنا لنصوص المجموعة الشعرية (أصابع المطر).

فاعلية اللون في نصوص الشاعرة وفاء عبد الرزاق

"اتصال السرد والشعر"

للون دلالته الرمزية في القرآن الكريم وكذلك أهدافه الجمالية وكذلك أدوار متعددة سواء حسية أو معنوية...فتارة تذكر بصورة مباشرة واضحة (كالأخضر... والأسود... إلخ..) وتارة تشبه وكنايه (كالليل.. كالظلمات... إلخ..) وقد ذكر اللون في الكلمات التالية في القرآن.. وسنستعيض بكل لون كلمة واحدة (... وَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ... ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا.... فَتُصْبِحُ الْأَرْضُ مُخْضَرَّةً... مُّخْتَلِفًا أَلْوَانُهُ ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرَاهُ مُصْفَرًّا...) وقال تعالى: (وَمَا ذَرَأَ لَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُخْتَلِفًا أَلْوَانُهُ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَةً لِّقَوْمٍ يَذَّكَّرُونَ)[1]

(يتضح من هذا نظرة القرآن الكريم للألوان من حيث تنوعها، وأصلها، ومصدرها، ومالها من قدرة على التأثير في النفوس، وهو ما يطلق عليه عادة دراما اللون. وتوضيح ما إذا كان هناك ارتباط بين ما يظهر من ألوان نتيجة المواد التي تستعمل في التلوين وما يظهر منها

(1)آيات محكمات من القرآن الكريم

نتيجة للتحليل الضوئي من حيث المصدر الرئيسي والتكوين. ويتضح أيضاً مدى أهمية اللون «وهو أحد أهم عناصر التشكيل» في حياة البشر، وكيف أن القرآن وضح تلك الأهمية، وأتت بعض آياته لإعلاء قيمة اللون والزخرفة. فلقد اهتم العلماء بدراسة الألوان، وبيان أثرها على الإنسان، وأثبتوا في ظل تجارب علمية وعملية: أن اللون له موجات تؤثر في أفكار الإنسان، كما أنها تؤثر في حركته الجسمية، وأصبح للألوان في ظل النهضة العلمية علم له أصول واتجاهات، تقوم على أسس من الدراسات المختلفة والبحوث المتنوعة) [2]

((فللون أثره في كافة مناحي الحياة...فهو في المسرح (الإضاءة) مهيمنة كونه من التقنيات والعناصر...بين تصاعد وخفض وتنويع... أزرق وأحمر وأسود وأصفر وكل لون يدل على طبيعة المزاج المحيط الذي يراد له أن يخلق الجو العام الذي يؤثر على تقبل المتلقي لذلك الجو (حزين وكئيب أو فرح وسرور) كما يحصل في سطوع الإضاءة في الأوقات العادية (الجو الدراماتيكي العادي) وحينما يخلد للنوم الإنسان تراه يستخدم اللون الخافت (إنارة حمراء أو خضراء) (الجو العام الهادئ أو شبه السبات) فعلى مصمم الديكور أن يخلق تلك التكوينه في اللون (الإضاءة) لخلق النص المسرحي...وهكذا يجيء اللون وصفاً لطبيعة السرد والشعر في نصوص(الشاعرة وفاء عبد الرزاق).. فهي مكملة بطبيعة المقطوعات في النص التي تخلق للآني والتالي وتهيؤ المفصل... واللون في النص ربما يأخذ شكل السرد من اللاوعي الذي يشارك في تكوين النص عبر مخزون الذاكرة الانفعالية التي يرتجل بها كاتب النص (المؤلف) خزينة لكي يفسر مفاصل نصه إلى الآخر (المتلقي) وباعتبار اللون علامة (دالة) تكشف عن تحتية النص في السرد والشعر وتضيف إيماءة جمالية توفر (اللذة الجمالية في التلقي) أثناء الفعل القرائي... وهذا ما يعتبر مائزاً في النص الأدبي.. وفق نظام العلامات الذي يحيل ويشرك المتلقي في إثراء النص عبر التأويل المتعدد.. مع تحتية النص

(2) د. بسام البطحي، الألوان في القرآن، مجلة إشراق

وما توفره من قيمة معرفية تصاحب تلك الجمالية....))

في المجموعة القصصية (امرأةٌ بزيٍّ جَسَد) وفي قصة (لها، لي، لا أعرف) (ارتدت ملابسها البسيطة وعاينت بلوزها القطني وبنطلونها الجينز ثم علّقت حقيبة متواضعة على كتفها الأيمن، قبل خروجها من الغرفة وقفت برهة قصيرة قبالة المرآة كمن يريد إطفاء شمعة أو إضاءتها) ص 6- 7 (فتحتْ حقيبتها، استخرجتْ مناديلَ ورقية..... وأيضاً النَّهار بشكل عام بين الرصاصي والصفرة..) ص 7

اللون يتخذ وصفاً تارة.. وأخرى يكون مشاركاً لطبيعة الطقس المحيط الذي يخلق الجو السردي وفق متخيل مكانية الشخصية... وأخرى يكون ملازماً لطبيعة بنية الشخصية المبنية وفق آليات السرد... أو يعتبر نوعاً من التأزم في بنية الشخصية أو تهشمها وفق التيمة للسردية... (على فمها حمرة بلون زهري وابتسامة شاحبة وفي عينيها نظرة تتابع الأزهار من زجاج نافذة الحافلة، ص 8)

اللون حينما يكون كاشفاً عن طبيعة الشخصية أو جنسها في تلك اللحظة الآنية فإنه سياقها وفق استخدامات اللون التجميلية.... حمرة بلون زهري...تتابع الإزهار من زجاجة نافذة (الأمل لدى الشخصية الملونة لحظة ذاك) وهي معادلة منطقية لذلك اللبوس وفق النتيجة الآنية (الإطلال من نافذة) التي هي المعبر الآخر للانطلاق (على اعتبارات برؤية الأمل لدى الشخصية وانطلاقها منه) وفق تفسيرات اللون لدى الأنا الساردة...
(دخلت فتاة رائعة الجمال برفقة رجل أسود اللون) صفحة 11

معادلة النقيض هنا أيضا يحكمها اللون باعتباره نظرية يتخذها البعض شعاراً في الحياة
إما أسود؟!
أو أبيض؟!
تتكون الجدلية بينهما داخلياً للتحول إلى العام المؤثر على ضوء علم

النفس...لتلعب معادلة النقيض...ظاهرة فجائية تكشف عن مرادفات المفاجأة في لحظة السرد التي تهتم بما قبل وما بعد السرد.. لتخلق جواً في هذا المضاف الفعلي.. فهي فتاة رائعة الجمال...ترافق رجلاً أسود اللون...أليس هذا مدعاة أن نضع علامة (!) تحت إطار رؤية مجتمعية في التوجه وبهذا تحيلنا إلى رفض خارجي لدى المجتمع داخلته في السرد لينقل الأذهان من الفعل التصديقي إلى التصور الخارجي في الواقع....
(الأشياء نفسها في العودة، نظرة من الزجاج المتسخ للحافلة، قبَّعات الركاب المبتلة بالمطر، الأشقر، الأسود، الأصفر، الأسمر، المريض المرتعش) ص 11

التقسيم على أساس في مواقف عدة يرفض باعتبار أن الحياة بالونات ملونة مختلفة...ولكن في السرد سيما الوصفي في لحظته يكون التقسيم توكيداً يستبق فعل ما...يفصح عن طبيعة التكوين للمجموعة في السرد تبرزه الساردة في ثنايا النص ليعبر عن طبيعة البنية التكوينية والزجاج المتسخ ربما يكشف عن ضبابية الناظرة (الأنا) اتجاه الآخر (العالم) بكافة إظهاراته الملونة...والذين كلهم لحظة ذاك محكومين باستقبال رؤوسهم للمطر...

في قصة (أربعُ أقدامٍ وسطح)
(ربَّما من خلال صفائها سأرى العالم أكثر نبلاً .....)
ارتباط الصفاء باللون يفضي لتحتية المرام في أن السبيل الوحيد لكي ترى العالم النبيل هو (الصفاء) الوضوح والصدق في العلاقات يعتبر لونا أبيضاً يمنح القلب هذه الصفة حسب المتدأول المجتمعي، والأكثر حسب التوجه العام لعلم النفس والعلوم التي تهتم باستطيقيا اللون في النص بعموميته
وفي قصة (مقلوب سائق)
(مغرورة بنفسها وبلونها الأزرق الجميل، أوسعتُ جدراني وفتحتُ نوافذ صدري لتتنفس هواء الربيع المنعش)
الكشف عن (الحالة) المظهرية والنفسية الداخلة في تحتيات الإنسان

يفصح عن بهجة وسرور في لصق اللون فتراه يكون مضافاً بعد ذلك عملية سرد يراد لها أن (تجمل الحالة الوقتية أو الاستمرارية) داخل النص فيشترك ذلك في النص كمظهر مكمل ذو أبعاد.
(استخرجت ساعة ماسيّة من الصندوق الأمامي وقدمتها لي هدية)
ويلاحظ من خلال متابعة فاعلية اللون في السرد العربي أنه يلصق بعد السرديات الوصفية لحالة ما... وللأشياء المحيطة لكي يكون خالقاً لجو خلاق... يعبر عن بهجة الموقف لحظة السرد أو نقداً لظرف ما يكون فيه اللون حاضراً بقوة ولكن فاعليته في الشخصية القصصية غير مؤثرة بناءاً على استجابة سردية (عليمة من السارد) وهذا دور آخر للون داخل النصوص.

وفي قصة (تحت ظلِّ البياض)
(أشغلت نفسي بكتابة ملاحظات عن الركّاب هذه عادتي أدوِّن ما أراه يشدِّني في الأماكن التي تفوح منها رائحة إنسان، متشابكة بإنسان أبيض وأسود، إنسان مسلم ومسيحي، انكليزي أو عربي هو بالنسبة لي ابن الإنسانية، الأفريقي والآسيوي وأنا إنسان له ما يبهجه ويكدّره، كلنا بجمعنا نمثل المفرد الذي اقترب مني أكثر وترك يده تلمسني بحرارتها... ربما صدفة لم يقصد سوءاً بتصرفه، لاحظتُ ذات الأربعين تراقب حركاته بدقة وترشده بإشارات من عينها أو بإصبعها، لم يأبه لتحذيراتها مدَّ عنقه صوب عنقي، تشمَّمَ رائحة عطري، فرك منخاره الأفطس كأنّه شم حليباً وساح زبدُ فمه مما اضطره لمسحه بكمِّ قميصه المقلّم، مدَّ ذراعه خلف ظهري تاركاً رأسه على كتفي مثل طفل)

إن استخدام صفة الازدواجية بتكوين لوني (الأبيض والأسود) صار ضرباً يستخدم في المسرح للإثارة والتوصيل (البصري).. وفي نصوص الإشارة لتناقض اللونين في الحياة... فممازجة هذه الألوان على وفق السارد يكون شخصية (تحوي الصفاء والسودأوية) وربما غامضة وإن كان لها لونها... ولكن يقترب السواد من المهيمنة السودأوية... أيضا يشمل دلالة قاريّة (إفريقيا) مكانية....أي يقارب للتجنيس العرقي والمكاني...

(عصَر حنكه حتى صار أشبه بكرة حمراء، أشار لي مودعاً بيده اليمنى ويسراه تسحب زنتار بنطلونه، عوى بحدَّة وابتعد. البياض عميق صوته وأبيض كما العروس المزدانة مثل طأووس تحت ظلِّ البياض تزف روحها لظلٍّ أبيض).

الأحمر.. رمز الدموية في التراث الإنساني وفي مدلولات علم النفس... رمز التفكير العنفوي في إطاره العام... ولكن هناك سياقات توظف اللون ليشترك مع مضافات للصفة أخرى تشارك في منحه خصيصة تأثير تصبغ الجو المحيط للسرد لتخرج بلوحة فنية بارعة... تشكل وتربط الأجواء السردية الداخلة.... والبياض رمز الهدوء النصاعة... إلخ... يتشكل وفق منطلق الإحالة إلى المتعة البصرية في القراءة عند قارئ واعي يفسر النص ويقوم بتأويل شيفراته وفق تخيلات ذهنية... وبهذا يحقق المتعة البصرية داخلياً... تضاف إلى متعة النص وتثريه بالقراءة.... في قصة (مَـزْميهراء):

(عند باب الكنيسة توزعت باقات الزهور بألوانها الزاهية البيضاء، دخل أطفال بيدهم سلال من الزهور. غمر الكنيسة البياض والفرح والهدوء والرهبة لمهابة المكان).

لو أخذنا النص حسب رؤية تشكيلية.... فإن الرتابة بالسرد وفق (الحضور الفني للون) تأخذ تدريــج حتى تدخل في المضمون منتقلاً من حالة أولى...ليقرب من اكتشاف ديالكتيك (نفس الشخصية) وما هو الاستطيقي المحيط (وفق السرد / المجمل للمحيط وشخصيات السارد) فاللون يكشف عن (الحالة النفسية) لحظة وقوع الفعل...أو وصفه (فالأحلام) وردية والمآسي سوداء وهكذا يتولد اللون رمزاً لمعنى (تحتي) عن الجو الموصوف...

في قصة (طفلٌ بصحن هريس)
(رفضتُ الخالات والعمـّات، رفضتُ كل النساء المتشحات بالسواد المرتديات جوعهن والمتبرِّجات بزينتهن رفضت كل ما يدعو للأنوثة

وصرخت:
أريدكِ أنتِ أمِّيَ الأرض)
الخصوصية المضمونية في السرد تضع اللون مهيمنة في الوصف.. / تصور في اللون / حالة قلق / وأخرى متأملة واضعة الأس للحاكي عن بعد.... / ليتماهى مع المعنى الحكواتي...
في قصة (امرأة بزِيٍّ جسد)
(أُف أنا الآن حُرّة لي ثديان رجوتهما زمناً ألاَّ يخذلاني أعرف أنهما يقاسمانني ذاتي، نصفي الأبيض ونصفها الأبيض هو الآخر ناصفني تسلل الماء إلى أعماقنا.
اليوم لستُ وحدي، أنا على قمّة شجرة، عشيٍّ ثديان، نقرأ بحريّة عن امرأة كانت بزيٍّ جسد).

جدلية الأسود والأبيض في الحياة ورمزيتها في اللون... ووفق التكوين الاجتماعي للرمز... يفصح عن عاطفة متماهية وعلاقة جوهرية... فثمة رموز سيكولوجية لدى الشاعرة حملت دلالات رمزية... واللون في تجسيد المرأة في السردية يتبع الوظائف الفسلجية والتكوين الخارجي لها كما في (أحمر الشفاه) أو وصفية (الحسن) في المظهر...

قصة(حافلة ، زأوية ، وقطار) أحب اكتشاف الآخر، الاكتشاف بحثي الدائم، أملأ نفسي وأتركه يدبُّ بين أصابعي. (لا يرى في الليل زرقة إلا من اخترق نقطة السواد واستشفَّ نبعاً أزرق. الساعة تشير إلى العاشرة صباحاً، على ظهري مسامير جاءت لتستقر ذات مساء وطاب لها المقام، حين استشفَّتْ عيني زرقة نبع الليل ركنَ سواده في بئرها الضارب إلى الزرقة هو الآخر، في حقيبتي سكونُ نقود تبرم شفتيها لمحفظة فارغة، ربما فيها صرصار يكفي لشراء سندويش بالجبن. الشمس لا تظهر في بلاد الضباب لذا اعتمرتُ قبَّعة تجمع شعري وتحفظه من مطر مفاجئ، أحب الغامق من الألوان حتى الكلاب البنيّة الضاربة إلى السواد والغريب أني أعشق سماءً داكنة. رغم حبي للوني الداكن أحببتُ ثوبها الأحمر بزهور خضر، ورغم جهدي في اختراق الليل لاكتشاف زرقته

آنسني قميصه الأزرق)
في هذا الجزء السردي يحضر اللون دراما كاملة حمل كل معاني الصراع في الديالكتيك المجتمعي...فالأسحم (حتى الكلاب البنيّة الضاربة إلى السواد) والحب (الأنا) للون الأحمر بزهور خضر تحت خيمة ظلام الليل...
في (عقابٌ أمْ ثوابٌ؟)
(خضر مثل عروقنا المخضرّة بوجعها، زرق مثل قلوبنا التي تحول أحمرها إلى أزرق وجفّ، الأقداح بنيّة اللون لا نرى ما نشربه، ثقيلة الوزن لا تُشعر بخفة حركة)

الساردة هنا وكأنها تفصح عن تمفصل اللون في قصتها شارحة أوردته النابضة في عروق النص...فالخضرة رمز التفاؤل والحياة تحأول أن تعمل على (إحالة) طبيعية إلى (حمرة القلب) إلى (أزرق). (فلقد أثبتت أبحاث الدكتور فريلنينج النفسية ببافاريا الشمالية والذي يعتبر أشهر طبيب نفساني في العالم يستخدم الألوان في العلاج أن اللون الأصفر والأخضر يهدئ ضربات القلب، ويساعد على تحسين الدورة الدموية، وقد قام في أحد تجاربه بطلاء جدران بعض المصانع التي تستخدم آلات شديدة الضجيج فتبين أن العمال كفوا عن الشكوى من الضجيج بسبب تأثير اللون الأخضر المحيط بهم).

(لا عليك أنا أخرجتكَ من سجنك ارتح قليلاً سنتجوّل في الحدائق العامّة لعل الطبيعة الخضراء تضفي عليك بهاءً وعلى نفسك هدوءً) تفضح الخضراء عن أمانية المكان ليتيح مجال الرؤية للآخر المتجول... ليكون نقلة من (السجن) إلى محل الطبيعة التي تضف بهاء وهدوء على النفس... فتخضيب اللون للمكانية يمنحها سمة الأمان..

في مجموعة (نُقـطٌ مجموعة قصصية)

قصة (الرَّاء والمسدَّس)
(شاخت أشجار حديقتنا كما عروقي بكفّي، ولوني اصفرَّ كشجرة

الليمون في بيت الجيران... حتى الجار لم يسلم من عوي القبح)
شيخوخة الأشجار...ووجه المرء (الذات) يحالان إلى واحد.. أكلته الأفعال السابقة لتحيله إلى هذا اللون من الحياة...الشحوب...
أما في المجموعة الشعرية (من مذكرات طفل حرب)
فالتجوال في المجموعة يظهرنا لنا الآتي:

في قصيدة (امرأةٌ واحدةٌ لا تكفي)

(والمراكبَ التي ودّعتها بنات البحار

ما زالت حولي الأذرعُ الزرق

الذبحُ الأزرقُ

ودميةٌ زرقاء

على ثوبها بيتٌ أزرق

وبقايا شفتةٍ مُزرقّة

قُبلة نرجسةِ القبر)

يستخدم اللون هنا (توكيداً لفظياً) لآصرة حاضرة في النص... باعتبار أن الموصوف من يقع عليه فعل الوصف... أداة للتشبيه... ويبدوا هنا كنه للحالة... كما يقول عالم النفس اردتشام: إن تأثير اللون في الإنسان بعيد الغور

وفي قصيدة (باتّجاه الله)

وأشمُّ رائحةَ ولاةِ العهد

ومَن ضلّل النملَ

ليبقى أعمى

أتقيّاأكلَ العميان

الذين يرمون لدمي

كِسرة ِحياة ٍ

وأطوي ثيابي عن الفتك

أحادثها:

ألا تحبين الورد الأحمر

وقصيدة: حصار

(عظمُ الكتف منشفة ٌرطِبة

بلّلتْ نفسَها بدبقٍ أحمر

واستعطفتْ أزرارَ الفتَتْق

ثُم تستّرتْ بِما ليس لديّ).

وقصيدة: ذئبٌ يمـام

(أعضاؤهُ

لها طاسة الترابِ

الأرضُ رسمت شقوقاً

وقالت: ادخل

أنا الذئبة ُالزرقاء)

أما في نص (تأهيـل)

(له بياضُ الأشياء

وسوادي

النقيضُ لآدميتي)

باعتبار أن لون الضوء (أبيض) البؤرة المسلطة لانطلاق السرد... وبالتحليل سيتفسخ (أحمر... أصفر.. برتقالي.. أخضر.. أزرق... سمائي... أصفر) فالألوان الأساسية (الأحمر...الأصفر.. الأزرق) تشكل حضوراً في بنية النصوص، وكذلك الثانوية (ومنها الأخضر) فاللون يسمي تعبيري عن العاطفة (كما عبر فان كوخ باللون الأصفر تعبيراً عن الحب) وبعض الصفة في اللون تجرده من واقعيته... ويعرّف البعض اللون بأنه: (هو ذلك التأثير الفيزيولوجي الناتج على شبكية العين). فاللون يعتبر «إحساس... فليس له وجود خارج الجهاز العصبي لكل الكائنات الحية الموجودة إنما هو التأثير الفسيولوجي الناتج على شبكية العين» من خلال المشاهدات لأنه ينتشر في كل أصقاع العالم والأماكن.. المحلات.. المدارس.. البيوت.. الجامعات...مكان العمل.. فاللون لغة ويعتبر من الأنواع الجمالية المحضة فهو يتحرك على شكل هيئات وجدانية تارة وأخرى وصفية للواقع الخارجي مهيئاً الجو للسرد أو أجواء الصورة الشعرية... لذلك أشيع عن بعض الظواهر بأنها لونية (حياة وردية) أو (حياته ظلمة سوداء) أو اختباره لجدران الغرفة وغيرها.... وفي ديوان (أمْنَحُني نفسي والخَارطة)

لذلي بياضٌ في خُلوةِ المهدِ

تشبَّثَ بلعبةٍ من جريدِ النخيلِ

سوَّرتُهُ

لعلَّ جفلةَ الهديلِ ترتعشُ،

غير أن البكاءَ اختنق

والتفَّ

قماطُ السَّلحظةِ بالعَفَن

(فضاءٌ ممسوح)

(أعطيتُ لكوني نهايةَ بدئي

ونقشتُ بشكلِ الطالعِ

بياضاً أسودَ

مخبولة أحمر

بعثرتُ الألوانَ شُعوراً

أوقدتُ قدمي لحصاةِ الشارعِ)

(حكاية)

(وطفلةً جذوةَ

لا شكّ زرقاءَ

مغزولةُ الرقبةِ

فأدركتُ

أن الفراغَ فضاءُ الروح)

باعتبار أن الخيال ملكة من ملكات العقل لخلق الصورة الفنية لدى الأديب؛ ففنية التشكيل للصورة بنية لما في الأدب والفن، فاللون يشارك في تكوين الخصائص المدركة وكما يرى رولان بارت أن المؤلف يقيم ويسكن في النص. فالمعاني تذهب من حصة التأويل (للمتلقي) حسب رؤية البنيويون لكي يفسر معنى النص (الجمهور المتذوق) أو

(الواعي المفسر).
اتصالية اللون في السرد:

في السرد:

(زرق مثل قلوبنا.... عيني زرقة نبع الليل ركنَ سواده في بئرها الضارب إلى الزرقة هو الآخر.... مغرورة بنفسها وبلونها الأزرق الجميل) من ثلاث قصص.

في الشعر:

(وطفلةً جذوةَ

لا شكّ زرقاء.....)

وفي الشعر أيضاً:

(الأذرعُ الزرق ما زالت حولي

الذبحُ الأزرقُ

ودمية زرقاء.. على ثوبها بيتٌ أزرق) ولون الدبق (الأحمر) اتصالية عن حركية اللون في الحياة كونه.. (دماً) نبض في عروقنا أو سفح وانسكب جراء مفاعيل الحياة وتضخماتها... وغيرها توزعت في نصوص الشاعرة وفاء عبد الرزاق لتكون مشاركة في بنية تلك النصوص وفاعلة في توظيف الصفات وملونة للأجواء... حسب الأوضاع النفسية التي تمر بها الشخصية السردية أو الصورة الشعرية في النص.

نصوص الشاعرة وفاء عبد الرزاق...

تجميل الذات.. تعرية الآخر

عندما تقرأ نصا أنثوياً، ثمة تمظهر جلي وآخر خفي يجعلك تغوص تفكيكاً للنص (التفكيك بشأنيته العامة)،لا سيما إن كان شعراً، الجلي في الأمر هو الكم الثوراتي الناقد لتراث اجتماعي بالي، بصيغته العمومية والخصوصية، وآخر يعبر عن نزعات يملكها (الأنا) مقابل الآخر (العالم) بكل تفصيلاته، فإن كان المجتمع المذبذب يحمل آصرة تواصل ذكورية محصورة للقيم التدأولية ومحرمة على القيم وئيدة الصوت، فما حيلة النص الأنثوي في ظل هذا الخضم الهائل المرعب..! ؟ غير نصٍ ثائرٍ يعرّي المكامن وإن كان طليعة كبيرة من النصوص الأنثوية تختبئ خلف ذلك النص تحاشياً لمصادمات نقدية (ناقدة) بمنظار اجتماعي وليس أدبي، يهتك النص الأنثوي ويحرم على (الذات الشاعرة) البوح بأي مكنون، حتى وإن كان تجربة معاشة، أو مشاهدات ملتقطة من الواقع الحياتي، فثمة من يتقنع خلف زيف هذا المجتمع وخلف التعقل الجمعي رافضاً الإفصاح عن أي شذوذ سلبي حتى وإن كان شعراً، وحينما أقرأ نصاً أنثوياً يحيلني للوهلة الأولى إلى أيقونة علم النفس والاجتماع التي تكون مراراً في أغلب النصوص الأنثوية إن جازت التسمية التي لا أحبذها، غير أن مجموعة من الشاعرات كسرن هذا الطوق ليجبرن الناقد النظر

بإطار نقدي لما للإيماءات القصدية والاشتغالات الصورية في النص، وعندما يقرأ قارئ منتج نصوص الشاعرة العراقية (وفاء عبد الرزاق) فثمة أصره تفتح الباب على مصراعيه لإثارة جدل داخل تلك النصوص، ربما يكشف عن براءة النص الأنثوي بمقابل الصفاء التجريبي في القول، واشتغال المقاصد الواعية التي ترفع من قيمة النص.
الشاعرة.. الإبداع، سأقتطف من حدائقها ثمرات زرعتها هنا وهناك في مواقع الإنترنت لأروها بفيض مائي الذي مداده شط العرب والبصرة التي هي أرضها قبل أن تكون أرضاً لنصوصها:

(وأنا بانتظار أن أولدَ

على يديكَ

أترنّح مثقلةً بكَ

أعطي ثيابي إلى جنتِكَ

أتحررُ منّي صعوداً إليكَ

أثقبُ عينَ النعاسِ

ليصبحَ شمساً لليلٍ)

«من قصيدة صعوداً إليك للشاعرة وفاء عبد الرزاق»

خلال ملاحظاتي للنص الأنثوي، ثمة تحايل واحد موضوعاً للبوح، التجربة، الخطاب يتشكل ويصب بإطار واحد، ربما قراءاتنا تؤول لهذه النتيجة، ولكن ثمة مسكوت عنه قيمة اعتراضية في النص وإن كان محذوفاً غائباً يكفي التركيز التوضيحي ثوراناً ضد التراث الاجتماعي المملوء بلادة..

(أتأملُ وجهي فيكَ

كقامةِ مراهقةٍ

تستكشفُ الغائبَ من جسدِها) «نفس القصيدة»

التداخل في التجربة، ربما يربك ويفوض، وربما يرتب ويبعد الانحسار في النص فيلتئم كل مضض ويكون الغائب المنادى (هو الصراع الأوحد) الذي تكابده الآن، وحتى طريق تجميل الأنا في الخطاب للآخر، هو مونولوج يسكب الحزن في بوتقة الخطاب، كل خطاب موجه يحمل مدلولات... فماذا تحمل إلينا الشاعرة وفاء في خطاباتها الشعرية؟ إنه تساؤل تجيب عنه داخل نصوصها:

(أتحتسي الماءَ المذهَّبَ

أم تُعلِّمُهُ قفزَ الصخور

وتطاردُ قُبلتَهُ

كيف تنسابُ بروحكَ حارةً

سخيَّةٍ تتجمَّعُ) «من قصيدة هل أنت الصامت شيطنة والمتطلع»

خطاب العذال، الهجاء، المديح، حتى وإن اجتمعت الصور الثلاث بهيكلة (المقصدية) الإيماءات، والاقتصاص، والغائب الهامشي

(أيُّها الصَّافنُ شيطنةٍ

الهاربُ بنفسِكَ إليكَ

هل هذتِ البيوتُ حين تركتَها؟

أتُراها انتبهتْ أنَّها وحدُها؟

غرفتُكَ التي جنَّتْ جُدُرُها

ابتسمتْ

وأنتَ تحكّها برأس ِالقلمِ

ربَّما اختنق السرير بضياعهِ

أو كمَّمَ صوتـهُ البردُ

أنت كلُّ ُعائلتهِ

أظـنّـتُهُ خاصَمَ أعزلَ السؤال) (نفس القصيدة السابقة)

التحذير، التنبيه، المعلومة، وانصهارها في بوتقة (الإيماءات القصدية) تؤدي بالفعل القرائي نفس النتيجة وأفصح، من وضوحية طرحها، لتشكيل تجميلاً للأنا، وتعرية للآخر (حتى وإن حذف من النص)
فإن التفاعل مع النص، يتوقف على طبيعة المعطيات التي تطرح فيه، المقاصد، الصور، درجة منح القارئ تفاعلية، لإثراء الدلالة داخل كل نص كان، في قصيدة (لحظة أنوثتي)

(ماذا ستلبسُ الليلة

رقصَ روحي أم قناديلي

أم دهشة ِالستارة ِالتي تعرَّت لأجلنا؟)

الستارة (هل ثمة خطاب يرسل من الأنا الشاعرة إلى تلك الستارة، وما هي رمزيتها في النص؟ وهل النص مدعاة لإثراء جدلية الخطاب بين الأنا والآخر (المخاطب) بعيداً عن تلصص الأعين؟ وهل ثمة ستارة تغطي البوح الخاص، في ظل اكتناف العالم الغموض؟.

(ما أوضحك بغموضي

وما أجملك في مصرعي بين دفتيَّ وجدك

حين جاءتني الرياحُ برغبتها العارمة

عرفتُ أنك فيها

لذا وضعتُ خدِّي على شجرة لِأسمعك

تلمَّستُ الوردَ لأشمك

بكيتُ لأمطرك) (نفس القصيدة السابقة)

اللعب على تناقض المفردة زائد التقطيع، والانتقال مدعاة أخرى لفاعلية بنائية في النص تصوغ الإطار الموضوعي «الخطاب» على هيئة تشكيلية تبعث مرسلات «صور والتقاطات» بمنحى ومحورية الهم الإنساني. الذي يلامس الشاعرة الأنثى - مشكلات المرأة، لواعج العصر الحداثوية (تضايق الزمكان) في تنأول موضوع المرأة. كما تقول مدام دوستايل: (الحب هو تاريخ المرأة) (الحب بمنحاه ومفهومة المطلق الذي ينعجن وينصهر مع كيان المرأة سيما إن كانت حساسة (شاعرة) يتدفق الحنان في صوره المختلفة ليبعث تلك المخرجات الفنية في القول. الخيال، الاغتراب، طرفان من نوع خاص في تكوين النص لدى الشاعرة وفاء عبد الرزاق. وكما يقول ألبرت أينشتاين: الخيال أكثر أهمية من المعرفة، ففيه يصنع الإخراج الفني(للنص) بصورته الأخيرة، قبل (موته) حسب رولان بارت.

وفي قصيدة (إحدى عشرةَ جبهةً)

(ترامَت أطرافُها لرُقاد الجائعين

ولكواكبَ صغار تجمَّعتْ حولها

وحلبت عَرقًا يتيمًا

هي أولُ احتراقٍ، وآخرُ الكرْم

لا مياهَ إلاَّ زرقتها

ولبنًا من شجر

هي أخضر طارده القيظُ

وأبيض صلاَّه المَغيب

لا جدارَ سواها

ولا مطرَ سوى سقفٍ حزينٍ

تهبط عليها ليلاً

بقشَّةٍ أتلفَها عصفور

بحريقٍ شبَّ بسرِّيَّةٍ وتآكلَ

ببحرين نجلأوين

ونسيانٍ عميق)

تعمق الشاعرة من اللون تارة كوصفاً للطبيعة التي تحيط الجو الشعري، وأخرى وصفاً معنوياً، أو موضوعياً أو حيوياً يبعث نشاطاً ويوظف تركيبياً داخل النص. باعتبارية مكان اللون في حياتنا العامة. للتوزع كلوحات تشكيلية مضمنة داخل النص خالقة جو لأواعي في التأثير (بالآخر) (الياسمين. شوش الوهن. زنابق. عنبر. ربيع. بأقات زهور. الماء. احتراق) (فإن كل ذلك يحفز من الصور الدرامية داخل النص... ديكوراً كان أو وصفاً مكانياً)

مع انتشار الأفعال لتشكل دراما داخل النص. يمكن القول إن نصوص وفاء عبد الرزاق، مشكلة لنقد منظومة اجتماعية أرهقت كيان (المرأة الإنسان) وانتزعت حقوقها لترمي بها في غياهب العادات البالية، ولم تخلُ تلك النصوص من مناجاة الآخر، بصوره المختلفة، والعبور إلى

مناطق الهدوء وتشهد بماهيتها اختلافا كلياً عن تلك النصوص الأنثوية التي تحكي بصيغة(المرأة الغاضبة عن إرهاصات المجتمع الذكوري) بل يحس القارئ المنتج أن وفاءاً تكتب نصوصها (باعتبارها كياناً مجتمعياً) يسعى لحجز تواجده الطبيعي في المشهد الحياتي والشعري والثقافي معاً معبرة عمّا في جعبة مئات النسوة ممن يشاركنها الهم العام.

سردية الشعر ...إنسانية النص ...

في قصائد الشاعر مقداد مسعود

يقول فولتير: (من تسبب في سعادة إنسان تحققت سعادته) ربما ينزلق إلى الذهن سؤال لدى كل قارئ متابع للمشهد الشعري منذ تحديث القصيدة وليومنا هذا، ما هي وظيفة الشعر؟ ما هو جوهرها... هل الصورة...؟! تأجيج العاطفة...؟ خلق حالة ونقدها... أو وظائف جعل أبياته سرياليه غير هادفة؟ بنية داخلية خاصة.. أم كتابة للذات ...؟ في المجموعة الشعرية للشاعر مقداد مسعود التي صدرت مؤخراً عن دار الينابيع تحت عنوان (بصفيري أضيء الظلمة وأستدل على فراشتي) ستجد ثمة توظيف درامي في النصوص.. صور إنسانية.. شاعرية السرد... والإنسانية في النص.. تلك المفردة التي تحكم عمل الإنسان أيّاً كان إبداعياً أو أدبياً أو وظيفياً... ولعل المقتبس الذي كان شارة لافتتاح الكتاب مكملاً للإهداء وفاتحاً للنصوص ففراشة الليل تبحث عن نور سراج ولكنه (خاص) فقد اعتبر روسو الكتابة ممثل رسمي للكلام. وأثناء السفر لسماء النصوص ستدرك جيداً أن نصوص المسعود إشارة في الكتابة... مبتعداً عن التكلف التزويقي الوجداني في نصوص الآخرين... فهي تنتقل بك إلى حاسة إدراكية التأويل.. الذي يحرك ذائقة (المتلقي) لخلق اللذة الجمالية والمشاركة في الاقتطاع منها، فالشعر تعبيراً بلاغياً عن صور الحياة التي يلتقطها مقداد بكاميرا السرد الشعري الإنساني..

فإن سردية النص لدى المسعود يبلور الصور ببنية لغوية عالية... إذ يعتمد الإشارة الإحالية (للصورة الحياتية) وثمة تمرد لكسر طوق الكلمة البالية.. والمألوف والخروج بقاموس جديد في صياغة بنية النص لمعرفة مديات التأثير لدى القراء...وقبلها تحقيق الإشباع الإفصاحي لدى الشاعر ...

في قصيدة (ليلة اكتشاف الليل) ص9.

(هواجسي ..لا تدوزن عريها في الليل .

السماء: بحيرتي،

الليل أصلع تساقط الفضوليون، من رأسه)

يعتمد في صياغة البنية على أسلوب التقديم والتأخير وهذا ما يميز نصوص المسعود سيما اتحاد هذا الأسلوب مع الصورة السردية التي تشكل نفسها تلقائيا مع تلقي (المتلقي).

ص 10

(أرى الليل من أبواب عدة،

وأراني كثرة تتكدس في واحد مهمل

كمان أعمى

حمامة الأسير

عواء الشاعر

كلب الجوهر

غراس التاثيل

يقين الفطريات

بلاغة الربيع

ندم الأصابع

صلاة النارنج

ياقوت الاعتزال).

وفي كل تلكم إشارة داخل البنية البنائية يومئ لها نصياً تاركاً القارئ يسبح في تلك الفضاءات الملونة ولكنها ليست شفرة مستعصية للقارئ النبه...فهي مدعاة للاشتراك في النص. فقد قال نزار القباني: (القارئ الذي يقول إنني لم أفهم نزار أنا على استعداد لأن أذهب إليه أينما كان لأعتذر... لقد أسقطت الشعر من الطابق المائة.. ليختلط مع الناس.. أنا ألتقط الشعر من أفواه الناس وأعيده إليهم خبزاً يومياً بمتناول الجميع- حتى- بدون أن يدفعوا الثمن.. أممت اللغة لأجعلها حديقة عامة) وكذا المسعود.. وإن وحدة الذات مقابل فوضى الآخر (العالم) بمكنوناته ومكوناته.. تجعل تلك الذات كلما ازداد وعيه تصب جام وحدتها (شعرياً) هذا إن كانت تلك الذات شاعرة متماسة مع الألم، وربما هذا يرجح القول بالمية الشاعر تلك التي يجب أن يتمتع بها لينعجن منصهراً إحساسه بالنص وربما آخرون ذهبوا أبعد من ذلك مؤكدين بروليتارية الشاعر ليكتب بتحسس ومعايشة.

(قصائد السادسة والنصف صباحاً) ص 15

(لست جراحا ولا أريد ان أكون ...

في سماء الحديقة أصابعي...)

تغيب الفاعل وحضور الفعل والحذف سمات لتشكيل بنية القصيدة ...ويمكن أن نجترح تسميتان لها (داخلية) بنيتها الشكلية في البناء وخارجية (التقاطاتها للمأزق الحياتي)

التضاد والتناقض إحالة جمالية في إيضاح استخدامها الشعري لأنها مدعاة تأمل تجوهر النص لغايات تضمن الشعر وتخرج به بمظهر أنيق لأن النقيض ليس في بنية الكلام وإنما في البنية الناقدة للمنظومة الهشة وبيان تناقضاتها على الدوام.

(فاصل إعلاني) ص 18

(هذا عصفور بعكازين، يدرب صغاره على انتظار الشجر)

(ولا جمعة في روزنامة الـ (نت)

خلط الواقعي بالمكاني والزماني وفق متخيل شعري يقودنا إلى قراءة أكثر عمقاً يجب على الناقد الواعي الخوض فيها لدى قراءته لنصوص المسعود باعتماد المنهج النفسي لتحليل وتفسير النص وعلاقته (بالآخر) العالم. بفهم آخر على ضوء التقسيم الذي أشرت إليه باعتبار بنيتين مختلفتين لفهم النص.. كلاهما يؤديان نفس الجمالية باعتبار فاعلية الإشارة في تشكيل البنية.

ص 19 (وعلى حبل غسيل الصحافة نشرت (بلاد العرب أوطان): ملابسها الداخلية،

القصيدة بفقدان الذاكرة، أصيبت

وانقطع البث في المريخ

فاصل إعلاني و ... يهبط المريخ في السودان

ثانية. بالكرة)

إن هذه التعرية بدلالة فنتازية... فاضحة منظومة فاعلة في المجتمع (على مستوى الظاهر المعلن) ليكون الفاصل الإعلاني كرة قدم تشطر البلدين لتجعل نادي المريخ السوداني يهبط بكراه المدورة كالكرة الأرضية ودورانها على رؤوس البلدين في أم درمان الحرب الكروية المستعرة.. فتوظيف الاستدعاء من سمات النص لدى المسعود... يستدعي ذلك التاريخ بكافة مآزقه وشخصه إلى الإنسان الحالي (إنسان اليوم)

(احتكار الألم) ص 22

(شكراً للأطباء شكراً:

لم يخلصوا دستوفيسكي من كرامازوف ومشتقاته

غريغور.. سامسا.. من كافكا...)

إن استخدام علامات الترقيم لدى المسعود (:) يجعل الحوار حاضراً باعتبار العلامة إشارة غائية مقصدية داخل اللغة وفي بنية النص كذلك لتواجد الحوار الدرامي (الأنا) مع (الآخر) كاشفاً عن بنية نفسية أخرى في القراءة. ويمكن ملاحظة حضور الليل بقوة في نصوص المسعود باعتباره مفردة أغنت النصوص العربية على الامتداد.. لعدم انفكاكها من النفسية الإنسانية خصوصاً في الشرق الأوسط لقربها منهم في الواقع الخارجي... وباعتباره «أي الليل» عاملاً(نفسياً) أو (موضوعياً) عتمة نفسية تغطي موضوعية الذات بكافة تفاصيلها اليومية الحياتية.

(لا نجمة في شتاء قميصي) ص 24

(أيها الليل

أيها الليل: يا حكيمي الصيني: نظف نهاري من سياط خائن بابل

حتى يتضوع النهاوند، من خمرة الفقراء)

اتحاد الذات مع المكان (إفصاح) عن المية تلك الذات أو امتزاجها بفرحة المكان فلا شخص فينا لا مكان يلتجأ له في وقت الانحسار...

(نزهة الغياب فيلم بالأبيض والأسود) ص 37

(تجول الشوارع بي

يسلمني شارع لزقاق

تناديني البيوت العتيقة)

يتجول فيها الشاعر بأروقة شناشيل البصرة والسياب، من خلال صورة المكان المقابل المستعدى بالمخيلة (لتعزف باريس أو بسبير)

في صورة شعرية جميلة تتدفق ثمار الطبيعة وحنانها لتؤتي أكلها للآخر ولكن.. متى (إنها فرحة المولد) ففي قصيدة (ما تبقى من الحكايات) ص47 التي أهداها إلى ابنته في إطفاء شمعتها الأولى.

(وكانت الأشجار

تعطس الفاكهة للجائع، والمفلس العزب

ومن الصخور يتدفق الخبز والآيس كريم)

تلك كرامة الطبيعة ولكن هل هي تصورات متخيلة من صنع الشاعر لشدة الفرح (باعتبار نظرية علم النفس)؟ أم هي مشاهدة غرائبية مستعارة... لكن المسعود لن ينفك عن الليل في مأخذه

(ولا رقيق هو الليل) ص 49

لينتقل مشهد الأمنيات من الحوار الخاص إلى العام

(من يوقظنا من هذه اليقظة

لنحلم.. علنا نرى عراقاً، في الهواء الطلق

نرى عراقاً

عاريا من الفضائيات، الصحف، التصنيع العسكري)

تلك هي المكبلات التي تمنع حرية الفكر من الانطلاق في الهواء.. وفي قصيدة (أجراس شجرة عيد الميلاد ص 88) عند قراءتك للنص تمتلئ إشباعاً سردياً لقصة تقول: إن كل الحرية في زمن الفوضى التي أكلت البصرة هي (يد امرأتي في يدي) كاشفاً عن اختفاء العنصر الأمني المطمئن في المكان ليحضر ذلك العامل في النفس التي تكسر طوق المكان، وتابوهاته المخيفة وتحط قيوده وأغلاله (بأمنها الداخلي) وفرحة الجمع (مع امرأته)، يفتح المسعود نصوصه في دعوة لاشتراك القارئ معه في الاقتطاع من ذلك الجمال والبذخ الصوري الذي يتكرم به داخل النص.. كاسرا المألوف على شاكلة نص شعري وحسب.. لتكون مجموعة الشعرية (بصفيري أضيء الظلمة وأستدل على فراشتي) مجموعة أخرى تضاف لرصيد الشاعر والناقد البصري مقداد مسعود.

قراءة في مجموعة (زهرة الرمان) للشاعر مقداد مسعود

الشعر: هو ذلك الفن الذي ينتقي رموز الفكرة ويرتبها في أسلوب يثير الخيال بقوة وابتهاج

ويليام. س. بريانت

المجموعة الشعرية (زهرة الرمان) للشاعر والناقد (مقداد مسعود) ليست تجربته الوحيدة، فله مجاميع شعرية أخرى (الزجاج وما يدور في فلكه) و (المغيب المضيء) وكتاب نقدي (الأذن العصية واللسان المقطوع) وأخرى مخطوطة.

باعتبار أن الشعر سجلاً يدون فيه أروع الدقائق وأسعدها (وأحزنها) وأكثرها إثارة ورصداً للمألوف وغير المألوف، بطريقة الحدث المولود بالأحاسيس المخرجة فنياً ذات تقانات معينة، بمعنى ونظام مرتب بصورة طبيعية كما يجيء الشعر، فهو الكلام الذي لا يقوله أي أحد إطلاقاً بل من يقوله هو(شاعر) وأن اللغة الشعرية كما هي تستمد لغتها من العالم بطريقة التصوير وأن النصوص بما تحوي من طراوة وشفافية ستجدها تعبرعن واقع الأنا المتكلمة لدى الشاعر وما يكتنفه من محيط (اجتماعي، ثقافي، سياسي) فاشتغالات المسعود الشعرية بهذه المجموعة صهرت في بوتقة من الالتقاطات الأليمة لتذوب على لسان ابن الوطن المغترب داخل الأوطان والذي يبكي خيبات هذا

الوطن الرحب الذي صيروه الأغراب بعنجهيتهم ونرجسيتهم الممقوتة إلى (يسكن خيمة حيث ينام الجميل على زند أمه ولا يستطيع الوصول إلى حضنها) ولعل الإهداء سينقلنا إلى صورة الطرف المعاش بين الذات والعالم .

إلى المفكر العراقي

كامل شياع

حياً ...وحياً

إن الرؤية للأحداث في النصوص تبرز الكوامن المشتعلة؛ حيث ثمة كابوس أحال الأفق إلى جنون... يجول فيه الغراب الأسحم... وإن الخيال الثر واللغة الرشيقة تولد المعاني بلغة شعرية صافية وحركية في بنيه النص.

ص 7 (قصيدة يوسف الخيمة)

هذه الخيمة لمن

- هذه خيمتي
- صمتك يا وطني؟ خيمتك يا ....

حسافة!!

إن البنية التصويرية تنطلق من بؤرة اشتغال لتوظف بتقانات أسلوبية بديعية،

ص 10

وطني

ينزف في خيمة ثقبتها الفوهات

هذا وطني

هذا يوسف

جردوه أخوته حتى من رؤياه

والقوه في هذه الخيمة

(الخيمة) (سجن العراقي)

(الجب) (سجن يوسف الملقي به آنذاك بصورة موقتة)

حينما تكون رمزية العبارة قابلة للتأويل فهي مدعاة لاشتراك القارئ مع الكاتب في النص، وإغنائه بوحدة التأويل هذه التي تبتدع تفسيرات للمرسل المرمز المشفر... فرغم أن الخيمة (ضيقة المكان) مع معية الإطار البيئي لهذه المرمزة «إحالة العمران (الفوقي، التحتي) إلى صحراء قاحلة توضع بها الخيمة» مع السلاح الذي ثقبتها لتحيلها.

وطن خطية

والموت يا سياب

أهون من خطية ص 11

ولأن النص هو عملية اتصال بين الذات والعالم، وثمار تماس ومواظفة للحاضر والماضي فإن هاته المنظومة تجعل من المسافة النصية المتخيلة لدى الأنا الشعرية أكثر إحاطة بالهم العام (العراقي)

بقية البياض ص 15

العراقيون

يفرح فيها البغيض: أحزانهم،

هذا النخيل: حليب أمي

ولا يدفنونه

يقتلون العراقي ولا يدفنونه

لئلا يقوم، قبيل الظهيرة

والظهيرة

ليت وقعتها كاذبة

إن التشكيل الهندسي لبنية النص حينما يتداخل بالتوكيد اللفظي في اللغة داخل بوتقة النص لذاته، يشكلان غواية قرائية خاصة في أسلوب مقداد مسعود في التقديم والتأخير فهي تجعل القارئ يتم العبارة ويعيد طمئنة الذات لتنال إشباعاً من الوصيف... فالخيال الذي يبني الخطاب الشعري يكون مراراً قيمة تشكيلية بالنص.

قصيدة الرصاص (ص 19)

السماء صافية

مثل نوايا القرى / تجلس في أواخر

الباص

يدها على

خدها

فاتها الباص

منذ سنين

لا أحد في المدينة يكترث للنوايا

والقرى لا تتذكر صمت القوى

ماذا جرى ص 20

يا رفقة الأسى والياسمين / لماذا القرنفل

سرير الرصاص

يتهجى المدينة

يعيد التهجي

متعثرا

بعفونته المزمنة

الرصاص

الرصاص

الرصاص

الرصاص

الرصاص

الرصاص

رصا.....ااا ص (ص 21)

في زمن يتداخل الشعر والسرد وبعضهم راح يتنبأ بقصيدة القصة القصيرة يجب مع هذه الشائكية، أن يكون الشعر صافياً، وكما يشير فاليري (في كل قصيدة عظيمة، قصيدة ثانية هي اللغة).

أسئلة عراقية ص 29

لماذا أموت

لماذا نموت

لماذا نموت جميعاً؟

لماذا كثيراً نموت؟

هل الأرض ضاقت؟ هل العقل ضاق؟

بأهل العراق

كيف اتحدوا كلهم ضدنا؟

إن هذه الصورة لهي إفصاح تام عن المشهد المأزوم المصور، نصوص المجموعة حتى صارت حتمية الموت الذي حكم على العراقي ليكون هاجساً بأسئلته المستدامة منذ الأزل، وخاصته!!!
إن تجميع الأفكار لتكون نصاً شعرياً هي بمفترق في البحث عن اللفظ الجميل المستساغ الذي يعبر ذهن المتلقي، ورشاقة المخيلة المصحوبة بالتجربة والإحاطة، فكل هاته المنظومة بالتأكيد تساعد النص على أن يبدع داخل النص المكتوب... وحتى الإشارة الرمزية يجب أن تكون موضع تطابق مع المضمون النصي ولا يحتم أن يكون التطابق متعارف عليه روتيني إقناعي فقط، فالإشارات الاعتباطية في التصوير الشعري دائماً ما تجعل هوة بين الدال والمدلول فهي تجعل المتلقي القارئ، منصب بالتركيز على الدال تاركاً محتوى النص عارياً عن المكاشفة حسب ما ينظر النقاد .

نخيل يهرب-نخيل يفر ص 37

لا النهار رغيفنا

ولا شرشفنا الليل

وسائدنا مزقتها حوافر الجدار

وعابرات المحيطات

تحت أي ظل

أوصد يقظتي

ليحرسني النوم

الدم

يصل

إلى الحقيقة

قبلنا ص 40

إن هذه التعرية للوطن من قبل المزيفين تجعل الأنا الشعرية بدون قناع تكشف عن سوداوية الظلاميين الذين أحالوا جسد الفكر والثقافة والعمران إلى مغيب ومهمش داخل الأوطان...

أيها العراقي الحزين

كيف تغدر بنا

وتغادرنا

ونحن بانتظارك كل هذه

السنين

والأمهات؟

يفتشن عنك في خطوط الفناجين

بين سطور القرائيين ص 49

إن الاختيار والتركيب في مجموعة مقداد مسعود وانتشار الأفعال في النص تشكل دراما للنص وكذلك إلصاق الصفات التي تعبر عن السخرية وأسلوب النفي الخبري الذي ينفي الحكم الإيجابي (المتفق عليه) إنما يتداخل في إغواء المتلقي للنص بيد أنه يبقى يزيد النص جمالية إيقاعية مع رمزية اللون الذي يقدم لنا فاكهة تعبيرية داخل النص.

(الضوء + البياض = كلنا نسعى لفتح النافذة)

(السماء الصافية = العصافير تتراقص فوق حبال السماء + والحمام: يرفرف فوق سطح المنازل)

ولا أنسى قصيدة المسعود (بلاغة الرهان) ص 57

مع الإهداء:

إلى المناضل كامل شياع

حياً.... وحياً

أيها الجميل الذي لم يتقوس للعاصفة

لا خيار لنا غير هذا الخيار

الحقائب، صحراء

والبلاد

يريدونها أسطوانية

منافقة كدموع

المواسم

وصفراء صفراء مثل ملامح هتلر ص 61

هناك رؤية تكلم عنها تودوروف هي الانتقال من الخطاب إلى التحليل داخل النص تنبض حيوات وحوارات طرية تزيد من بلاغته الجمالية، ودائماً ما تكون لغة التحليل خاتمة بصورة التشظي أو الإدهاش أو غيرها، وقد رأى بعض النقاد أن هناك موضوع منفرد للقصيدة وليس العكس بينما رأى آخرون عكس ذلك... النتيجة ومخلصها تبقى أمام أنظار حيوية القصيدة وانتقاء الصور هو من يحكم في نهاية المطاف، ويبرز أو يخفت من تفاعل الآخرين معها.

من أين يأتي هؤلاء

إلهي...

من أين يأتي هؤلاء

ويغرزون قلاعهم في المدينة

من أين يأتي هؤلاء بالنقود

ياإلهي؟

والبلاد لا خبزه يابسة

و

لا لحظة آمنة

الاتحاد بين الفقر الاقتصادي والأمني عاملان مرهقان للمرء داخل الأوطان أشد ما فيها فساد الحكام الذين ينشغلون ببناء قلاعهم العاجية تاركين نفوسهم خربة.

إلهي من أين يأتي هؤلاء بالنقود

والبلاد

جيوش من الخائفين

قطيع من العاطلين ص 77

يرى سارتر بأن الكاتب يستعين بحرية القارئ كي يشترك معه في نتاج مدلولاته، وكذلك الكاتب أحياناً يستعين بتجربة القارئ المعاشة في الأفق الجغرافي المحاط به؛ لكي يخاطبه شعرياً بعيداً عن التعقيد الذي يملئ قصائد الكثير من الشعراء المعاصرين.

أحب بلادي وأكره حكامها

فقد أوصلونا إلى سلة مهملة

فيما عثرنا على ما توهمناه مفتاحاً

ثم اكتشفنا: صاعق القنبلة ص 81

المجموعة الشعرية (زهرة الرمان) للشاعر والناقد مقداد مسعود لوحة تشكيلية ومقطوعة موسيقية، ونص شعري متماسك في نقل الهم العراقي بما يجول بهذا الوطن المذبوح من قبل الأقرباء قبل الغرباء.

قراءة في مجموعة (امرأة من رمل)

للشاعرة بلقيس خالد

حين أشعر وكأنني مشدودة من أخمص رأسي، أعرف أن هذا هو الشعر)
(ايميلي ديكنسون)
(امرأة من رمل) المجموعة الشعرية البكر للزميلة الشاعرة والصحفية والقاصة البصرية (بلقيس خالد) قدم المجموعة الناقد (مقداد مسعود) وعلى قفا الكتاب كتب (أثير رحيم)

(امرأة هي.. عقيق ودر

تصنع مجداً على أنقاض السلام

يحسبها الناس امرأة من زجاج

وأراها أصلب وأقيم من الماس

امرأة من رمل..؟

هي نهر يزرع فينا بساتين وندى

شمس هي تزرع في العين نوراً

وتغمرنا بالدفء)

القراءة المتأملة لمجموعة امرأة من رمل، ستقودنا لمنظور متوشح به المجتمع العربي على وجه العموم والعراقي على وجه الخصوص، ولأنها تضع اللون والزمن شخصاً هلامياً يمر به مطافات الأفق والسراب معاً، مخاطباً الكينونة المتلاشية مع عقد التنقيط المنقوع بالتشظي على طريقة التصوير اللمحي السائر؛ ستجد ثمة تمظهرات جلية وأنت تتجول في جو موسيقي يعزف مقطوعات قصيرة بأجواء من رمل مختلجة بين الضعف والتضاد الهازئ من العلاماتية الرامزة للضعف في الرمل، فهي تارة تكون ابنة لمدينة الأنهار والسواقي بلون الحناء وتارة امرأة تعزي وحدتها بين كتبها لتحيلها صيرورة ثائرة على ما يعز على النفس رؤيته وكذلك (رمل في تخت الزمان) فتضطر مع عزلتها أن تستدعي الغائب الحاضر في قصائدها إنها كامل الصورة للمرأة على هيئتها التي تأطرت بها .

ومضة ص 14

في الربيع

بين وردة وشذاها

صرت

زوجة

وأماً

و....وأرملة

المسكوت عنه دائماً ما يثير فضول المتلقي، وهذا مدعاة لإثراء النص خصوصاً لو كان فضحه على طريقة المرأة، فهي دعوة لقراءة مفتوحة تأول المسكوت عنه للقمة بسيل التأويلات...

تتسرب لمخيلة القارئ الكم المعاناتي للمرأة في صور مختلفة.. (وحشة ص 13) (مكابرة ص 15) (انتظار ص 17) الطبيعة دائماً ما تحال أو تُستدعى لوجودها بروحية الذات المخاطب التي تحتضن صور الشاعرة.

بصريون ص 21

في مدينتي يمد النهر

سواقيه نسغاً

لترتفع خيمة النخيل

تحت ظلالها

نتقاسم الطيبة

براءة الظلال والنخيل البصري جعل القسمة عادلة مناصفة بين الرجل والمرأة ولعل مجتمعاً مملوءاً بالعادات والتقاليد الخاطئة، يجعل المسكوت عنه فراغات نقطية ترمز لوضع ما، وتجعلنا نسبر أغوار المسكوت عنه بتأمل حثيث، فإن الحذف فرض نفسه كقيمة أساسية في النصوص التي لا تبغ التفصيل السطحي الذي غالباً ما يحوي مأرباً أخرى..

وحسب (هاوسمان): (حتى عندما يكون للشعر معنى فمن الأفضل ألا تستخرجه كله) إن صعوبة الكدح للمرء أن يكون الشريك ضميره الداخلي الساكن بصمت.. فيحتمل كل الأسى من أجله وتكون النتيجة (الاحتمال والعذاب وتأنيب الضمير)

وخزة ص 27

مسكين

تتعذب

تعذبني

تؤنبني

احتمل

لأنك ضميري الذي لا يغفو

قصيدة بلقيس... و... نقرة السلمان (ص 33)

تحيلنا إلى قصة سليمان والهدهد والمرأة الحاكمة آنذاك، وتحيلنا إلى سجن نقرة السلمان الذي امتلأ بالأجساد البريئة والأرواح المتناثرة...

من نفس القصيدة ص 34

-4-

انقطاع النسغ

جعلني امرأة من رمل

هكذا تقول أمي

حينما تسألها النسوة عن شحوبي

أسمع أمي تقول: ابنتي ترملت

ترملت...!

تومئ لنا الشاعرة أن الشريك الغائب المنقطع (النسغ) ابتلعته نقرة السلمان كما فعلت مع بقية الأجساد وما (الشحوب وتكاثر الخطوط على الجسد إلا نتيجة حتمية للأرملة طيلة الزمان المعاش على وقع الفراق...)

إن قراءة قصائد (امرأة من رمل) تجعلك تتحسس عن كثب الجو المكتوب في المجموعة، كونها أعلنته شعرياً وسعت لفضح مؤثراته (الرمل) في البنية الاجتماعية حسب مقدمة الناقد. فعندما يكون استدعاء الغائب الحاضر نهاية لمغادرته ببطء فهذا يجعل الحروف معها حق، وهي تتقطع لرحيله القصير كما الوصف الجملي الذي أحال النفس قصراً للحزن المتوقد بالذات من أجله،

ذكراك دفء (ص 36 - 37)

ينهمر الشلال خمر

يراقب الجبال

طيفك: أسكرني

غمرني بالدفء

فتس..... ا قط المخمل

قطعة

قطعة

ت

س

ا

ق

ط ...المخمل

وكأن نصوص استدعاء الغياب تومئ لصيرورة بين الراحلين والطيف النصي الثري بالخيال، لكي يكون بحالات تشبع وجودية في ذاكرة المرء على الطوال... رغم أنه تناءى بعيداً

(تراقب الغيوم

ثم تلعب مع النجوم

لعبة الاختباء)

في كتاب (استخدام الشعر والنقد) يقول (تي اس إليوت): (لا يمكن للشعر-بالطبع- أن يعرف من خلال استخداماته.. أنه يؤثر في ثورة الأحاسيس.. ويساعد على الفصل بين الأنماط التقليدية للفهم والتثمين اللذان يتكونان باستمرار الشعر يجعل البشر يرون العالم أو جزء منه زاهيا ويجعلنا ندرك بين الفينة والأخرى تلك الأحاسيس العميقة التي يصعب تسميتها...) دائماً ما نرى ثلاثي التفاؤل (المساء، الورد، الربيع) متأصلاً وحاضراً ولكن حينما تشاكسها أنفسنا تفضح أسرارنا للقمر؛ لأن المساء حينها يهبط ويفتضح أمرنا للنجوم لتحترق بلهيب الصدور .

اختلاجات ص 38

عندما يهبط الماء

تغفو بأحضان القمر أسرارنا

مشاكسة..

تسترق...

النجوم

النظر

فتحترق ثاقبة بلهيب صدورنا

الغائب حينما يكون مكرراً لفظياً فهذا يدل على النفس الملتاعة لطول غيابه الأبدي فهو رحل عن عالم الحاليين، تاركاً خيط ارتباط متضائل بعيون الآخرين، ومتجذر بعين المنتظر والمتأمل لغيابه، إنها لحظات مدعاة لاستراق النظر وسمع أناتها عن كثب.

الحلم ص 41

كنا قريبين جداً

رغم المسافات

أسمع أنفاسه ويستنشق نفاسي

هذا الاتحاد يفصح عن هوية الغائب، ويفصح عن إجابة الأم عن تساؤل النسوة .إنها دلالة تصل بنا إلى بنية وهوية الغائب المحاكى... وحسب علم النفس إن لاختيار اللون مدخليه ووقعاً يكشف عن مكامن وماهية النفس البشرية وتمظهراتها... اللون الأخضر لاعباً أساسياً في مجموعة امرأة من رمل ... كما يقول عالم النفس أردتشام (إن تأثير اللون في الإنسان بعيد الغور)...لون التفاؤل والسعادة والطمأنينة يجعلها امرأة من ماس يحسبها الناس امرأة من زجاج ...فرغم الحياة التي تقضم جزءاً من إنهاك جسدها بلوعة الغائب المسروق من الزمن الذي جعلها امرأة من رمل تصارع الإرهاصات المعاصرة بكف وحيدة. ولأن الكتاب خير جليس فكان سلاح المرأة لصفع الوحدة التي تريد أن تحيل حياتها حزناً أزلياً (وكأن القراءة تقودنا للقول إن المجموعة بكاملها لامرأة من رمل تدور في القصائد بشكل هلامي).

الأخضر والأبيض ص 51

الليل

يتسلل صوبي

ها هو

يسير على أطراف أظلافه

يصفعني بالوحدة

فأرد الصفعة له

بكتاب أستعمله زورقاً

إنه صراع مع الليل يستخدم به الزورق المخلص (صفعة كتاب) ليعبر بها لضفة صباح جديد مراراً يكون العزف على أوتار حمراء نتيجة جثث تدفع ثمناً للحرية ...الغراب وحده المستفيد والمتفرج

عزف ص 54

كما تعزف الحرية على الأشجار

ينبجس اللحن

أحمر

أحمر

أحمر

تمد الأرض مائدتها

يرقص الغراب

استعداداً لنهش الثمن ...

العصافير كعادتها بريئة في مجموعة بلقيس خالد.. لكن غير المتفق عليه أنها متهمة بالأنفلونزا الوبائية مما دعاها للهجرة عنوة، من السدرة (الخضراء)! والمرآة وجه حقيقة كاشف عن داخل المرء وكأن الشاعرة

تجبر القارئ ليجعل المرآة رقيب يكاشفه عند كل فعل؛ لأنها بطبيعتها تقول رأيها بالمرء بصراحة بدون ازدواجية..

نسيان ص 62

جمعت قواي

لمواجهة مرآتي

المرأة جزء أصيل ومكون في المجتمع فهي تعيش في بلد (بترول، نخيل، أنهار) في مطر لا غيث (ص 63) ولكن إسمنت الدار يتساقط متهاويا ليرحب بسيمفونية المطر الداخل بلا استئذان لبيوت بلا سقوف ... بينما تنعم سيدات الثراء بأفخر الأثواب وأنعمها، ظلت بعض بيوت النساء بلا سقوف!!!
الابنة ليست متعلقة بوالديها فحسب، بل ميالة لغريزة أمومية بحتة منذ طفولتها تتخذ أوضاعاً مشابهة لأمها كيف هذا وإن كانت لينة كغصن بان وزهرة الجوري في الشتاء.. فما أحن وأحب قلب أمها عليها خاصة حينما تكون تحت رداءها تترنم بمشاكسة طفولية عبقة.

هيلين نورستي ص 80

هي لينة.. كغصن بان

هي لينة كزهرة الجوري في الشتاء

وهيلين... صديقتي.. وصديقتي.

(الوطن، الحروب، الأرامل) ثالوث مرعب، ودمعة مكابرة منفلتة من أرملة على نزيف وطن مثخن الجراح ومكسّر الأجنحة توأد الأجنة فيه ببطون الأمهات، تبقى صورة معلقة في ذاكرته المملوءة بالوشاح الأسود وخاصة أنه زي الأرامل المفضل في وطنها، يا لها من صورة ضبابية التي تجعلنا نبني الملاجئ بدلا من البيوت (في وطن كل شيء فيه قابل

للموت) الضباب 113
إنها التقاطات لتأزمات لازمت المرأة وعاصرتها حتى ربت أجيالاً تذرف دمعاً وأخرى تحتفظ به في أرشيف ذاكرتها المخلد مع الزمن الشائخ..
فهل فعلاً نظن أنها امرأة من رمل أم ماذا؟.

قراءة في سيكولوجية النص (بقية شمعة قمري)

للشاعرة بلقيس خالد

(بقية شمعة قمري) المجموعة الشعرية الثانية للشاعرة والصحفية بلقيس خالد، تحت مسمى (هايكو عراقي) وقد أسمته في مقدمتها (هايكومي) (هايكو + دارمي) وقد شكلت مفاصل المجموعة على أبواب ومنها (قرط / غصون يبللها القمر / أوتار بكماء) وإن القارئ المتمعن في المجموعة سيجد أن ثمة عوامل وإرهاصات نفسية قبل مخاض القصيدة واللحظة الشعرية التي تنسكب بها المفردات وفق انعكاسات (الذات الحاكية الشاعرة التي تعيش اللحظة الشعرية) وفق هذا المنطلق كونت المجموعة علامات تفصح عن الحالات النفسية (للذات) وهي تخاطب(العالم) وفق متخيلات معاشة وأخرى انتقادية تشبه ما تمر بها (الذات) لحظة انفرادها مع نفسها وتفردها مع نصها الشعري، تقول في (الوتر الرابع) (بيني وبين جسدي غربة : أنت) من هنا يبدأ العامل النفسي والسيكولوجي يشتغل إذ أن التقسيم (روح + جسد) يفصح عن ذلك فغربتها روحها وهو (الآخر) بكافة تداعياته يساوي روحها! وهنا يقع التلاصق النفسي كعامل موضوعي في أغلب القصائد.

تقول في الوتر السادس: (وحشتي من قادت الظلمة لسراجك) وحشتها (بؤسها... وحدتها حزنها.... كل سوداويتها حينما تنعكس على أفق الآخر (له) ستطفئ نوره وتحول ما يشع منه بياضاً إلى (وحشة) ولكن هل المرأة تحيل الوحشة للرجل؟ هذا ما يجب أن نعرفه ضمن تجوالنا في المجموعة، وفي الوتر السابع: (تحيطني بطلاسمك مس أنت يرهقني) هنا تتحول الصورة فغموض (الآخر) بدلالة (الطلاسم) هو مس يرهق (أنا الشاعرة ...الذات) وهنا تفصح لنا الشاعرة عبر ومضاتها عن استدعاء ذلك الغائب لمحاسبته شعرياً كونه شكل حضوراً واضحاً في كيان المرأة المتشظية في جسد القصيدة فالمرأة لديها خزين من الأوجاع عبر السنين الطوال وذاكرة محملة بالهم فتقول في الوتر التاسع(أشكو خزين أوجاعي إلى شمس) وكل تلك المفردات اليومية داخل بيت القصيدة تشكل لحالة بيئية تكشف عنها التحليلات النفسية للوضعية المعاشة لالتقاط النص أو بنائية النص على أساسها. وفي قصائد الشاعرة بلقيس خالد تستدعي الغائب وتشكل له جسداً متشظيّاً وربما هلامياً داخل النص الشعري وذو تكوينات متفرعة ضمن إطار الجسد (كما تعشق العين.... بين الشفاه... حاسة سمع... بلساني... بحاسة الشم... تذوقتني.. الأصابع .... جسدي.. عيني....) وتكرر مفردات (الظلام ...الليل) وهذا يدلل على مهيمنة البؤس الذي يرتدي القصيدة، ويؤطرها ويؤثث مفاصلها الشعرية فتقول (يوهمنا الظلام بالنور) (متشابهان بالقنوط اليوم وذلك الليل) فالشاعرة تجرها الأفكار الواقعة.... الجوهر... المضامين وما أكثرها حزناً وألماً وتوجعاً لتتحول في إطار القصيدة إلى شعرية عالية تفصح عن خلفية في إطارها النفسي المعاناتي. (وهكذا فإن حالة التوتر الإبداعي وما يرافقها من إبداع تتحكم فيها عوامل لاشعورية بشكل أساسي، ويأتي دور التفكير والمراقبة والوعي مكملاً ومتابعاً وموجهاً للدفقة اللغوية الشاعرية والتي تتضمن في بنيتها مزيجاً من الانفعالات والصور الذهنية والأفكار التي تتفاعل في شخصية الشاعر وفي أعصابه وتكوينه) (2) وفي قرط (2) (عناقيد مطر) من قصيدة حقائب تقول: (ليل بلا نجوم من دسه في

حقيبتي؟) إنه تساؤل عن العتمة والظلام الذي ملأ حقيبتها رغماً عن إرادتها وبلا وازع، وربما هذه مهيمنات مجتمعية بدأت تسطو على كيان المرأة وتكبله بوابل من القيود الظلامية التي تزرع حبالها في كافة أنحاء كيان المرأة .

وتقول: (حقيبة أمي فوطة محشوة بالدمع) إنها الذاكرة والحنين والتاريـخ المملوء بالبكاء والنحيب والآلام التي ما انفكت تفارقنا، وهي جليسة معنا مع الأم العراقية أينما ترجلت فثمة بكاء ينتظرها على أسى الأيام، وتقول: (وسادة الجندي: حقيبة سريره الرصيف) إنه تدوين لحالة مرئية يرثى لها من حقب تاريخ العراق، وتقول: (فتحت حقائب المحاصصة أتأمل... ما تبقى من ج س د الوطن) تومئ إلى الأشلاء التي قطعها أوباش المحاصصة المقيتة من جسد هذا الوطن الحاني... وفي (عصا) تقول: (للعين تنازلت عن دورها الأذن الناس يتحاورون بالعصا بعصا راع ساق حضارتنا لكل الحروب) تتكلم شعرياً عبر نصها عن تحول من ظاهرة استماع أهوال ما تحصل لينكشف لنا ما كنا نسمعه صوتياً إلى عرض مرئي يفصل كافة عصبياته لنرى بأم (أعيننا) كيف تساق الحضارة بيد الرعاع إلى مصير مجهول!!!! وفي (جدار) (قالت بالشجر لا بالجدار استظلي) أي بالحياة المتحركة النابضة لا الجامدة، بالنخلة رمز الشموخ ورمز كبير لدى أهل الجنوب والشاعرة من البصرة الفيحاء، فالنخلة أم وحنين الذكريات وشموخ المرأة التي تستظل بها إن جارت بها الأيام، والجدار رمز الخشونة!!! فالشاعرة توظف مفردات الحياة اليومية داخل نصوصها وتبني على أساسها قصيدتها، وفي (نافذة) (كلما تمسح النساء نوافذ عربات الأغنياء يتسخ الوطن) كاشفية عن إرهاق المرأة وعملها المرهق الذي يفتت كينونتها العاطفية كامرأة وهذا لا يجوز أن تستغل المرأة في أعمال تستعصي عليها ولكن الحاجة تجبرها لهذا... فالنص يقول شعرياً إن البلد الذي تمسح فيه النساء نافذات عربات أغنيائه هو بلد لا يحترم المرأة ولا يوقر كيانها الأنثوي! وفي (مرايا) (كسر مرايا البيت كلها كي يرى الفرق بيننا) لأنه يرى نفسه سلبياً يريد أن يدخل أعماق الآخرين ليرى ويتمنى أن يرى أنهم سلبيون مثله

ويطابقون رؤاه!!! هذا مشغل من لا يجد سبيلاً لتغيير نفسه ولا يقوَ أن يصل إلى ما وصلت إليه المرأة نفسها!!! وفي (قميص) (العشق قميص بجسدين حصرياً) هنا التماهي الذي يجعل تداخل أحدهما في الآخر أو خسارة أحدهما للآخر يعني توحداً في حالة العشق أو الطرفية في حالة العشق وهكذا رمزية القميص الذي يحمل الجسدين!!! وفي (وسادة وشرشف) (متكبرة ظلت وسادتي لا رأس يكسر أنفها) الأرق والألم هو من أحالها إلى أن تهجر النوم بدلالة إتباعها بقصيدة (قلق) وهنا التراتبية تكشف عن الحالات النفسية للحظات كتابة النص وتمفصلها في المجموعة الشعرية كافة، إذ أن الحالات التي تفصح عنها الشاعرة هي حالات التأزم اليومي للأنثى العربية والعراقية بصورة خاصة وفي المجموعة بوح للمرأة الشاعرة تكشفها القصائد بجمالية عالية في اللغة.

المظاهر الدرامية في نص (حفار القبور)

للشاعر بدر شاكر السياب

شاعر المطر... والمكانية... المجدد والمحدث في شكل القصيدة، بل ذهب أبعد من ذلك في مضامين نصوصه... إنه بدر شاكر السياب ابن جيكور البصرة ...المجنون شعرياً والمهووس بتلك الصور الشاعرية التي ترزح في سماء نصوصه التي خلدت ابن جيكور... ولأن الماء مداد يحوطه فكان المطر وماء سلواه يغدقان على الغريب المغترب على قارعة الخليج وهو وحيد يتغنى بذلك البوح الجنوبي، نصوص السياب لقطات سينمائية ولوحات تشكيلية وسرد قصصي، تراجيكوميديا مسرحية وصراع درامي يغسل وجه يوميات الحياة بمأزقها ومآسيها، فتجاربه الوجدانية جعلت في نصوصه حواريات عميقة الدلالة، في اشتغالات جعلت نصوصه مائزة عن سواه ومتفردة في اللحن الموسيقي، ولأن رؤية السياب ذات أبعاد (اجتماعية ونفسية عالية) فقد انفردت تلك النصوص ببنيتها العميقة لإثارة المتلقي ولو بعد حين. فالمفردة لدى السياب منهجاً يتسمى به لعمق بنيتها لذلك أطلق عليه من قبل بعض النقاد مسميات مختلفة بناءاً على رمزيات داخل نصوصه (الليل / المطر / القلق / الحب) في قصيدته (حفار القبور) ثمة إيهام عند وهلة القراءة يجعل المتلقي يشعر أنه إزاء نص مسرحي... أو مقطعاً درامياً مشبعاً بالصور الشعرية فالشكل يتحد مع المضمون قالباً ليكون تلك الدلالة التي تحمل معها شغف المتلقي في متابعة المسلسل الشعري

والصوري داخل النص: فهو يشتغل على اتصاليات تواصلية تارة وأخرى يعمد للمناقضة كشفاً وانتفاضاً على وإلى منظومات مجتمعية بليدة قوامها النفس البشرية التي تنازع الجمال على مكانٍ لها في هذه الحياة التي تملأ النفوس الرهيفة تقززاً:

إذ يقول السياب في قصيدة (حفار القبور) (ضوء الأصيل كالحلم الكئيب على القبور

وآه كما ابتسم اليتامى أو كما بهتت شموع

في غيهب الذكرى يهوم ظلهن على دموع

والمدرج النائي تهب عليه أسراب الطيور)

في تقابلية ضوء الأصيل مع ابتسام اليتامى لتقدم لنا بهت الشموع داخل جو كئيب في القبور... إنه سرد يحيل المتلقي لهذا الترتيب... ما زالت النتيجة مدرج نائي تهب عليه أسراب الطيور... فالتشبيه والاستعارة في هذا النص قوة فاعلة في القصيدة يعتمدها السياب بلغة قيمة تبني النص درامياً وتشكيلياً باعثة بهجة التلقي لدى القارئ..
(كالعاصفات السود كالأشباح في بيت قديم) (وتثاءب الطلل البعيد يحدق الليل البهيم) (من بابه الأعمى ومن شباكه الخرب البليد) فالشباك رمزية، لأن البلادة ترمز للتعقل والمعقول والمحسوس من باطن العقل بخصائصه العامة.. (فالشباك بليد مقام العقل) كونه الحل الثاني بعد الباب. والوصف لدى السياب لمكان فضاء الأفق المفتوح يأخذ طابع السوداوية القاتمة التي تجعل الجو (يملؤه النعيب) (وتردد الصحراء من باس وأعوال رتيب) كما في الأفق الضيق (المكان المغلق) (في غرفة ظلماء فيه) إذاً ثمة بؤس يكتنف النفس في (ذات الشاعرة) ليفصح عن الحالة النفسية في زمن كتابة النص . إن الاستدعاء السوداوي الذي يجثم على صدر المرء في هذا العالم لو كان مجبولاً جبرياً وقسراً سيجعل الأرق حليفاً لتلك الذات والأنا الشعرية لدى السياب بتشبيهاتها واستعارتها

في تشكيل بنية النص سترى وضوحية تامة في الحفاظ على إملاء المكان سوداوية تامة لتحوش كل شخوص النص التي يوزعها بوعي تام (فكأن ديدان القبور
فارت لتلتهم الفضاء وتشرب الضوء الغريق) إذاً ثمة ضوء على حافة الانهيار يلتهمه الماضي الحاضر بقوة ...وما يصدق على التقطيع والتوقف والعودة للقطة الدرامية من قبل مخرج النص.... (وتنفس الضوء الضئيل) إن قسوة تلك المهنة التي تقمصها الشاعر أفرز لها نصاً عالي التيمة في التشبيه... إذ يقول أيضاً (كفان جامدتان أبرد من جباه الخاملين..) (وفم كشف في جدار..... مستوحد بين الصخور الصم من أنقاض دار) الاستوحاد مع الصخور التي جاءت من أنقاض الدار ولكنها صماء لا تساعده على مضغ جوعه وهو ينتظر طويلاً جثث الموتى ليقتات عليها... (عند المساء ومقلتان تحدقان بالإبريق ...وبلا دموع في الفضاء ...هو ذا المساء) إذاً دعونا نتساءل عن ماذا هذا الانتظار ولمن وكيف؟ (خال فلا نعش يلوح على مداه ولا عويل.... ألا النعيب.... وتنهد الريـح الطويل) ليتوجه النص إلى حوارية (مونولوج) (يمناه في وجه السماء وصاح رب أما تثور... فتبيد نسل العار تحرق بالرجوم المهلكات) وفيها نصاً حوار مسرحي بارع في التشكيل والبنية البنائية.... (يمناه في السماء وصاح):

- رب أما تثور ... فتبيد نسل العار ...تحرق بالرجوم المهلكات.

ويستمر الاسترسال في النص المطول:

(يا رب ما دام الفناء.... هو غاية الأحياء فأمر يهلكوا هذا المساء). لماذا يا سياب؟

(سأموت من ظمأ وجوع). إذاً أي جوع الذي يجعل المرء يطلب من الرب بفناء الأحياء... ما زالت حتمية الفناء قدراً للجميع!!!! ليستمر إيقاع الزمنية في النص وقد توزعت الأفعال والتشبيهات لتكون مجازاً تارة وتارة إحالة وأخرى مرمزات دلالية.. (يا رب أسبوع طويل مر

كالعام الطويل..... والقبر خاوٍ يفغر الفم في انتظار في انتظار) أي انتظار ذلك الذي يتوحد بفراغ النفس مع فراغ القبر... ومن العذال ينتقل الحوار في النص والسردية الشعرية إلى التحسر على ما تحوي القبور.... وآهات تتوزع لتخلق بنية درامية أخرى... (وآها لهاتيك النواهد والمآقي والشفاه..... وآها لأجساد الحسان أيأكل الليل الرهيب.... والدود منها ما تمناه الهوى واخيبتاه.... كم جثة بيضاء لم تفتضها شفتا حبيب) وقد أكلت الآهات ما تمناه الهوى يوماً ما... فالمستقل السريع وتسارع العصر بدأ يأكل التمنيات والهوى، التي لا تكفي لمجاراة العصر السريع... وينتقل السياب بالتبئير ..فيتحول من العام إلى الخاص على لسان ذات الشاعر...(هل كان عدلا أن أحن إلى السراب ولا أنال... إلا الحنين وألف أنثى تحت أقدامي تنام) تلك النومة التي تسرق الفتيات في لحد القبور إلى غير رجعة لهذا العالم ...فلا التمني يكفي لإعادة كل العذراوات التي ساقتهن المنية للحودهن... هستيرية الذات داخل النص تصل أجلها عندما يطلب المرء موت الآخرين وقصف الحروب... (ما زلت أسمع بالحروب فأين أين هي الحروب.... أين السنابك والقذائف والضحايا في الدروب.... لأظل أدفنها فلا تسع الصحاري) تلك الصحاري التي اجتيحت جراء الحروب... (نبئت أن القاصفات هناك ما تركت مكاناً...) (فأدس في قمم التلال عظامهن وفي الكهوف... أو وقع أقدام العذارى) إذاً ثمة إفصاح وكاشفية للمخاطب الآخر في النص (عظامهن.... العذارى) لتصل الخيبة مساساً بأناه المتوترة... وهو يقتات على الموتى.. (واخيبتاه ألن أعيش بغير موت الآخرين) بعد تجمل النص الدرامي يأتي إلقاء الحقيقة على الذات وكشف وتعرية الآخر... (أنا لست أحقر من سواي وإن قسوت فلي شفيع) لماذا يا سياب؟ (إني كوحش في الفلاء... لم أقرأ الكتب الضخام وشافعي ظمأ وجوع) (أو ما ترى المتحضرين)؟ ثمة استباقية لتساؤل العالم... مفردة الظلمة حاضرة مراراً في هذا النص لتوحده مع مراعاة القبور، وأداء وظيفته التي يرتزق منها أو ينتظر ذلك الرزق المر والمرير..! في مقابل إطالة التحديق للطريق البعيد الذي أرهق المقل معاينته... وهو لا يحوي غير النعيب والظلمة... والنعوش

القادمة...إذاً هل ثمة حالة واحدة يحكي عنها النص (المتفرد بمأساة وحدانيته.... الاغتراب داخل الوطن.. ضيقة المكان مع الابتئاس المقارب... ومسكناً من رمل يفصح عن بنية مجتمعية مهشمة ومهمشة تقود المرء تحت جنح الظلام ولا يأتي النور إلا عبر نافذات وئيدة من خلف زجاج) الليل والصمت الرهيب.. والقبور الموحشات... تجعل الفرد مريب يجهش بالعويل ... أو طلل شبح ينتظر فتح نافذة بيضاء على مصراعيها.. فالنور في النص وئيد ...متثاقل جراء الجو السائد الذي يمنع تنوراته حتى وإن كان النور متواجد بقوة فإن الذات تنظر للعالم بعين الظلمة.... (وتظل أنوار المدينة وهي تلمع من بعيد... ويظل حفار القبور.. ينأى عن القبر الجديد) وهي إيحائية يحاول أن يختم بها نصه المطول ...لتفرغ ما في جعبة الأنا من إرهاص يحس بدنوا حجز ذلك القبر الجديد... لصاحب الرعاية... فإن الإيحاء والتخيل يخلق تلك الصنعة اللفظية... وهنا ممكن أن أتساءل هل استطاع ابن رشد تقرير شعر لجميع الأمم بالاعتماد على كتاب أرسطوا طاليس الشعر...وهل ثمة صور خارجية مشابهه لتلك الصورة الواقعية والشعرية في نص السياب

(حفار القبور) فالمحاكاة في الشعر تلك التي تخيل الشيء في الشيء... تماماً كالتشكيل الذي زرعه السياب في عيوننا... والمتأثر الآخر (الذوق، الجمهور) فإن القيمة ترتفع بالنص بقدرة المتخيل في الوصف الذي زخه السياب في النص... فالإلهام لا يكفي لصوغ النص بل إن الشاعر يعرف كيف يصوغ ذلك الإلهام كما أشار الفارابي لذلك، ولا يخفى أن شاعرا مقتدرا مثل السياب قادر على تلك الصياغة البنائية.... التي تثير الجدل داخل النص، والذي ينحى منحى إقناعي للأغياررفضاً وانتقاداً... ليترك المتلقي يثير التساؤلات لشتى أنواع الصراع القائم... فالصورة والمادة مع المضمون تمثل شاخصة لخلق إبداع خلاق في نصوص السياب.. فالتشبيه والحوار يخلق فاعلية تعبيرية في نصوصه خصوصاً الذي هو مقام قراءتنا... ففاعلية الصور مهندسة بالصياغة وكل هاته المجموعات تخلق القيمة الإبداعية والجمالية في نص (حفار القبور)

فتراه يتحول النص داخل النص ليخلق تركيباً فنياً ذو رموز تتداخل ليعلن عن مكاشفة الدال والمدلول رامياً إلى البعد الإنساني الذي يكشف عن نقدية من نوع خاص انطلاقاً من بؤرة الوظيفة النصية (حفار القبور) وهي بؤرة تفرد في النص للاشتغالات الملامسة للواقع العربي والعراقي بصورة خاصة. فهل تقمص السياب تلك المهنة شعرياً... أو واقعياً... وإن كان أحدهما... فهل استطاع نصه التأثير في الآخر(المتلقي) وفق معطيات التجربة المعاشة... أو المتخيل في النص وصياغة بنيته في مطولاته الشعرية؟

قراءة في نصوص الشاعر كريم جخيور

رسم النص الشعري بالألوان

القصيدة حينما تحمل أبعاداً دلالية عبر تشكيلات الشاعر المقصودة ستكون حتماً ثمة حياة درامية داخل النص تلك الحياة تكون عبر أبعادها السيكولوجية جدلية بل جدليات الحياة وتكويناتها عبر مخاض النص الشعري الذي بمجمله يكون فلسفة ذات الشاعر اتجاه العوالم المتنوعة وأكبرها إزاء العالم الكبير الذي ينطوي في ذات الشاعر! في نصوص الشاعر البصري كريم جخيور ستجد ثمة رؤية من ذات (واعية) إلى العالم بكافة تمظهراته!، تلك الرؤية تفصح عن تموضع ثابت من ذات الشاعر إزاء متغيرات العالم، وهذا التموضع الثابت جعل الشاعر يتماهى مع قضاياه الإنسانية وبالتالي تكون المتضادات مفردات مهيمنة لابد منها داخل النص الشعري كون الانطواء المبني داخل ذات الشاعر يمثل ذواتاً متغيرة أسها (العالم)، ولأن الألوان يتم استدعائها وفق معطيات نفسية متغيرة من لونٍ لآخر ستجد أن صراع الألوان وجدلية وجوده حاضر في نصوص الشاعر البصري كون علم النفس الحديث حدد الطرق على الألوان واستدعائها وعائدية ذلك إلى التفكير والقلق الإبداعي والذي بمجمله يفصح عن محيط ذات الأديب.

وأختلف تماما مع نظرة الشيئيين الذين يجمدون اللون صفة (للمرئي) فقط!، فـ (الرسم والشعر كلاهما قادر على الإيحاء والتحليق عن طريق الألوان والكلمات؛ إلى استبطان عوالم من المرح والخوف والقلق

والحب والجنس والخجل والغيرة).في قصيدة عنونها بـ (قصائد الألم) (بحليبه يأتي الصباح/ يفترش باحة الكون/ فيتعقبه الليل بعكاكيز مدببة/ أيها الهائم بشمسه/ سيبقر بطنك الوحش) من هذا المقطع يتضح اللون أنه أخذ مجالاً للتمعن وتعدد قرائي، والحليب والصباح هما وضع ثابت كما يرى النص، وهما يفترشان باحة الكون، هما بصيص النور والبياض ودلالة الخير والنقاء والنصاعة، والصباح هو التنفس الجميل عند انجلاء الظلمة!، ولكن الظلمة وما تمثله من دلالة قاتمة تتشكل عبر مفردة (الليل) الذي يكون وافداً (متعقباً) بعكاكيز مدببة لذلك الصباح!، انه يفصح عن جدلية مجتمعية تحاكي الثابت (الفطرة البيضاء الناصعة) وتفرقه عن الليل رمز الظلمة، وتتوالد الدلالة كون الليل مخبئ اللصوص والمتغيرين والمتلونين أصحاب العكاكيز المدببة الذين يقتلون نقاء النهار. والحليب يمنح الصحة الجسدية والصباح يُفعّل هذا المعنى عبر الرقود من ظلمة السكون والابتداء بصباح جديد ينبىء ببداية يوم جديد يجعل من الجسد يبتدئ مشواراً يوحي للآخر بديمومة الجسد واستمراريته وصحته!، ولكن يأتي فعل (البقر) من الفاعل (الوحش) ليقتل الصباح هو وحليبه وبوضح النهار، حينما كان (هائما بشمسهِ)، وهكذا هو سلم الشر المتفشي في عوالم مجتمع دول العالم الثالث!.

في ذات النص يقول جخيور: (المياه الآسنة بلا أقدام/ ولهذا لا تعرف لذة الجريان/ والنوارس لا تتصفح أوراقها)، هذا الجزء بالذات لابد من قراءته سيمولوجيا إذ يحمل دلالة قصيدة عبر تشكيل الشاعر لفضاء نصه الشعري، فالمياه الآسنة تندرج من ظلمة الحياة العرجاء والتي تفقد لذة الجريان، (سيرورة الحياة بل الحياة وتمظهراتها الجلية)، فالماء سر الحياة والجريان رمز الماء، وهكذا يولد الشاعر من الحالة وأمكنتها معاني دلالية ومن المفردات ولوازمها مفردات شعرية تتشكل عبرها قصيدته. فالنوارس (ناصعة البياض ودائماً ما تستدعى شعرياً لترمز للبياض)، وهنا لا تداني سواد النفوس!، فهي بيضاء ناصعة ولا تختلط بسواد الأدران البشرية ولا يمكن لها أن تتصفح أوراقها!.(إن

الصورة الحسية هي المصدر الأساس للصورة الشعرية وتتشكل عبقرية النص في إعادة تشكيل الصور المادية إلى صور شعرية تثير الدهشة)، وفي نص (أناقة المعنى)، يقول: (من أجل بياض أشدّ وطأة/ السواد يلوح بالمكوث)، فدلالة اللونين المتضادين واضحة هنا، وكل واحد منهم انزوى لشطر صارعه بذلك الآخر وانزوى في الضفة الموازية المقابلة، وهنا يمكن قراءة أهمية تضاد اللونين في نص الشاعر كريم جخيور وهذه المتضادات تشكلت عبر مسارات الحياة وفضاءاتها (الأبيض والأسود)، فالخروج بالنقاء الأصح والبياض الأصح بكافة تمظهراته الحياتية لابد من تلويحات السواد المنبئة عن مكوث يقتل ذلك البياض ومدلولاته إن لم يكُ (أشد وطأة). معركة السواد والبياض ترتسم بالذات والآخر وفي الآخر، وما تمثل هذه المعادلة من صراع وتسامح!. وفي مجموعته الشعرية: (ربما يحدق الجميع) يقول: (قمري مضرج بالسواد/ ونافذتي مطفأة)، وهنا يمكننا أن نتأكد أن مفردات الظلمة والسواد هي من المهيمنات الرئيسية في أغلب نصوص الشاعر وهو بهذا يوضح مدى سوداوية العالم المحيط بذات الشاعر الحالم بوطنٍ خالٍ من السواد. سواد النفوس وسواد الأمكنة وسواد التمظهرات الحياتية والمجتمعية، فهو يغيظه ظلام النفوس ويبحث عن بياض قائم يمثل النقاء بفطرته الأم. فقمر الشاعر هنا الذي كان لابد حسب الوضع الطبيعي أن يكون نافذة ضوء تغسل ليله الدامس ولكنه هنا مضرج بالسواد حتى قمر الشاعر صار مضرج بالسواد!، إذاً أي سوداوية كانت تلف محيط الذات الشاعرة لحظة انطلاق النص وما قبلها من مخاض القصيدة. في مجموعته الشعرية (خارج السواد) تنطوي العنونة على سيكولوجية واضحة في مفردة السواد، وحتى مفردة (خارج) إذا ما قمنا بمعادلة لقراءة ما هو كائن طبيعي سنجد أن الوضع المبشر الحالم الوردي سيكون وفق المعادلة التالية: (داخل البياض)، هذا الوضع والعنونة ستفرض على قراءتنا أجواء وردية وستضفي عليها نوعا من الرفاهية وأنت تتجول في نصوص المجموعة فالداخل دلالة (الاطمئنان / ادْخُلُوهَا بِسَلَامٍ آمِنِينَ)، ولكن جاء نقيضها (الخارج المخيف بكافة

تشكيلاته ومنها السواد/ سواد النفوس والأمكنة المنغلقة في وجه الذوات الحالمة) ليكشف عن حالة مجتمعية زخرت بها المجموعة وليلتقط لنا حالات إنسانية انصهر معها الشاعر ولم ينسلخ من قضايا مجتمعه المصيرية والمضمخة بالألم والآه! وتدل على مرجعيات الألم والقهر الإنساني التي ينتمي لها الشاعر في فترات وعيه الأولى (إن اللون من أهم الظواهر، والعناصر التي تشكل الصورة الأدبية لأن له ارتباطاً وثيقا بجميع مجالات الحياة، وظواهر الكون، وله علاقة وطيدة بالعلوم الطبيعية وعلم النفس، الدين والثقافة والأدب، الفن والأسطورة)، وفي أحد نصوصه يقول: (ما هو خارج السواد/ داخل مملكتي)، وهنا ترى ذات الشاعر أنها تبني لنفسها عالماً غير المشاع في الطرقات والأمكنة، عالماً مفترضاً مبنياً وفق قناعات ذات الشاعر أقصد قناعاته الفلسفية ورؤيته للعالم وفق منظاره الخاص. وفي نص «قارورة الكرم» يتكرر لديه اللون عبر مفردات (اللون الدموي ولا أقول أحمر- أرض السواد) وهو يرمز للوافدين المخربين أولئك الذين وجوههم حمراء وأيديهم ملطخة بالدم الأحمر على أرض السواد التي هي حتما (أرضنا). بصراحة نصوص الشاعر كريم جخيور تأخذك معها عبر مفازات الحياة وخساراتها عبر مسارات ضيقة لم تكن يوماً تتوقع ولوجها ولكن ذات الشاعر المدربة على تلك العوالم تجعلك تخوض صراع الأمكنة والأزمنة مع نصوصه الشعرية التي تحمل أبعاداً ودلالات يمكن للقراء تحديد معالم معانيها إذ ما كانوا يعيشون تجربة مشابهة لتجارب الشاعر كريم جخيور

شعرية الحزن

(قراءة في نصوص الشاعر الدكتور صدام الأسدي)

أهداني الصديق الدكتور الشاعر(صدام فهد الأسدي) مجموعة الأعمال الشعرية الكاملة له والتي صدرت مؤخراً بواقع(680) صفحة وعند قراءتي لتلك النصوص يمكنني أن أسبر بعض البنى العامة التي تتوزع في ثنايا نصوصه الشعرية الزاخرة الدلالة والمقاصد والمتنوعة المعاني؛ فأغلب النصوص إحالات إشارية ودلالات سيمائية متماسكة المعنى تقذف بالمعنى كلهب يلتهم تفكير القارئ ولا يمهله إذ أن الصور الشعرية تضج بكل جملة يكتبها الشاعر الأسدي، وعلى الرغم من ذلك فإن نصوص الشاعر الأسدي ضاجة بالتوظيفات من مرجعيات (اجتماعية/ وموروثة/ ودينية) وتكثر لديه مفردات الحزن وشعرية الحزن حاضرة في أغلب قصائده !كيف لا وهو ابن المعاناة وولد من رحمها وحورب لسنوات شاعراً من قبل من لا يريدون للإبداع أن يأخذ مساحة في هذا الوطن! حيث الألم والمعاناة حاضرة في أغلب نصوص الأسدي، ونصوص الأسدي محملة بالصور الشعرية والفنية وبصورة لا يمكن معها حتى إتاحة المجال للمتلقي بالتفكر والتأمل العميق بالصورة إذ تتلاحق الصور الشعرية وتتدفق كنهر ماء على ذهن المتلقي وهو يتجول بين نصوص الشاعر الأسدي، كما أن البصرة والوطن والسياسة هم أعمدة أساس في بناء النص الأسدي، هذه الثلاثية التي هيمنت على مفاصل الشعرية في العديد من النصوص ولاسيما البصرة التي كانت

حاضرة عنواناً ومعنى في نصوص الأسدي، كما في (البصرة الخالدة) ونص (صرخة في عنق الزجاجة) يقول في هذا النص: (مدينة الشعر ما فيحت أدباً-قوافي الشعر ماتت بين أعشاري. ما ذنب بصرتنا قد خنقت-والله أسالنا ما ذنب عشاري) ويقول بنفس النص(تخيط للناس أثوابا مزخرفة-وأنت تظهر في رأد الضحى عاري) يا لها من صورة شعرية تبين حجم المأساة والمعاناة للبصرة التي عرف عنها أنها بقرة حلوب تسقي الآخرين من خيراتها ولكنها لا تجني من ذلك سوى الألم والمعاناة والويلات! فالشاعر الأسدي لديه قدرة كبيرة على انتقاء المفردة في نصه الشعري كاسراً بذلك أي طوق تقليدي للتصوير وحتى التخييل ويقول الأسدي في نص (العيون الزرق) (أريد بلاداً تزرع الفكر في الدنى-وليس بلاداً تحضن اليوم مجرماً. رأيت الحرام اليوم غابت قيوده-رأيت الحلال اليوم بات محرماً. لماذا إذاً يا موطني تقبل الأذى-وأنت الذي أعطيتنا الحب مكرما) وهذا يتناص مع كلام رسول البشرية الأعظم محمد صلى الله عليه وآله وسلم: (كيف بكم إذا تركتم الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر؟ قالوا: يا رسول الله، إن هذا لكائن؟ قال: نعم، وأشد منه، كيف بكم إذا رأيتم المنكر معروفاً والمعروف منكراً؟) فما أكثر الازدواجية التي وقفت بوجه الأسدي لتحاربه من القريب والبعيد! وفي نص (غربة الشاعر) تلخيص حقيقي لحياة الأسدي ومعاناته فهو يقول: (صبرت خمسين عاماً حاملاً كفني) فالسجن (داره) والفقر(يذبحه) والمال(يكرهه) بل حتى حروفه لم تعد تطيقه (حتى الحروف التي يلهو بها قلمي- تنكرت واستغاث الحرف يسألني) أية مأساة تلك وأي سجن هذا الذي يجعل الشاعر يحمل كفنه طيلة حياته الشعرية! وكذلك نؤكد أن الأسدي يتناص كثيراً ويقتبس مراراً من الموروث الديني ومن كلمات أهل بيت النبوة «عليهم السلام» وبصورة جمالية تتسق ونصه الشعري كما في (غري يا دنيا غيري) ويقول الأسدي في نص (مئزر من زيد) (آه على زمن التسعين – إن الإنسان صغير جداً لا يبلغ صبر الطين) وفعلاً لا يدرك حجم المعاناة التسعينية إلا الذي عاشها فكيف إذا كان شاعراً مثل صدام الأسدي يحسن التصوير ويؤرشف التاريخ

بإماكنته وزواياه (بصورة شعرية) فقصائد الأسدي هي سير ذاتية لحياته ينتقل بها من الألم (الخاص) إلى الهم الجمعي العراقي (العام) فيختار الأسدي تكويناته الشعرية بدقة بلاغية لتمكين المعنى من النفاذ لذهن المتلقي بسلاسة وجمالية متناهية، وما يمكن تأشيره بهذه القراءة هي الاستهلالات التي يكتبها الأسدي فهي ذات دلالة عميقة ومركزية مهمة في تمهيد الأجواء للقارئ للدخول إلى عوالم النص الشعري. يقول: (لقد شيعنا اللغة العربية في الزمن الغابر؟-فماذا نفعل وقد احتل الوطن؟ وماذا نفعل عندما يكتب المختص بها الجاحظ (الجاحض)؟. هذا الاستهلال انتقاد واضح لمنتهكي حرمة للغة العربية التي ذبحت من (الاحتلال)بفعل حملات قتل (اللغة)وزج المستورد عبر العولمة والأخطر هو أن تقتل اللغة من قبل (المختص) الذي لا يفرق في لغة الضاد العربية لغتنا الأم! كما أن الشاعر الأسدي في أغلب نصوصه يلعب على المفردة والنقيض وكشف عيوب المجتمع بهذا اللعب الذكي البلاغي بالمفردات الشعرية المستلة من واقعنا الحياتي يعيدها لنا عبر سيكولوجية شعرية مقننة ببلاغة عجنتها خبرة الشاعر عبر سنين القراءة والكتابة. فيقول: (نحن نعيش زواجنا في خدعة-وحقيقة في صدقنا عزابُ) في نص (النخلة الجرداء) (ص97). كما أن لعناوين قصائده دلالة قصدية تكون عتبة لسبر أغوار عالم القصيدة الشعرية. وفي نص (السنبلة المدماة) يتجلى التعبير الحقيقي عن ألم العراق. وصدام الأسدي يشبه أولئك الشعراء الكبار الذين حاربهم قومهم ليس لشيء إلا أنهم لا يفهمون شعرهم! فثمة أنساق مضمرة في نصوص الشاعر الأسدي عن انتقاد واضح لسلوكيات مجتمعية لا يرضاها بفعل تكرار تلك السلوكيات بدون الاستفادة من التجارب التاريخية! ففي ديوانه(خيمة من غبار) تضج الأسئلة التي يطرحها الاسئلة كما في نص (أبراج الثلج):

(قل للشحاذ لماذا يلبس ساقاً من جبس.. قل للمرأة لماذا تستأجر طفل الجيران.. قل للأطفال لماذا ينسون مدارسهم ويبيعون الموز على الطرقات؟) كما يطرح الشاعر أسئلة مهمة مع (السياب) في نص

(قطرات بويب في رحيق سيابي) ويستدعي السياب لينظرا معاً بصرة اليوم وخرابها!! كما لا ينسى نازك الملائكة ووشائجها. والفانتازيا حاضرة كذلك بنصوص الأسدي في نص (اللاعب الماهر) ذلك اللاعب الذي ادعى أن السياب لاعبا!! البكائيات تملأ نصوص الأسدي وفعلاً إنها أحزان شعرية صيغت بصور جمالية نافذة إلى ذهن المتلقي المنتج لتلك النصوص الشعرية وتحتاج قارئ متأمل لتفكيك بنى تلك النصوص وما تحمل من دلالات.

الجسد بوصفه راسم للكلمات

(مشاعية نصوص عبد الكريم العامري)

عرفت الصديق الأستاذ عبد الكريم العامري كاتباً مسرحياً وروائياً وهذه المرة شاعراً، إذ أهداني مؤخراً مشكوراً كتابه الشعري (كل جسدي مشاع) والصادر عن دار الروسم ضمن إصدارات اتحاد الأدباء والكتاب في البصرة، وقد كتبت قصائد العامري ما بين البصرة وكردستان العراق حيث عاش فترة زمنية هناك، وضمن انبناء النصوص الشعرية نقف إزاء رؤية جديدة للعامري المتفرد في كتابة الأجناس المتنوعة، فهذه المرة مضموناً أشعرني بالتنوع في مستويات النص بعد أن كان طاغياً عليه نبرة الألم واللوعة في نصياته المسرحية والروائية، هنا عبد الكريم العامري يقف مهموماً بأوجاع هذا الأفق يقف إزاء تلون الذوات المتنوعة، يقف متسمراً لتلون أقنعة العالم ولكنه يشاكس هذا العالم عبر رؤية متفردة لإنسان عاش خبايا العالم المحيط بكافة تشكلاته، عاش أدق تفاصيله فأمسك بزمام الأمور كرجل كهل امتدت به الحياة ليعتلي صهوة حكمتها بمسافات فاصلة فاتت مساحاتها الجغرافية في غالبها فأصبحت ذاكرة، إنها ذاكرة العامري التي حملتها لنا نصوصه المنصهرة بالواقع، نصوصه التي تحمل من الطابع الوجداني الكثير رغم لوعة بنيتها العميقة، نصوص العامري الباحث عن لحظة زمكانية هاربة منه حاول الإمساك بها ولكنها انزلقت من بين أنامله، تلك الذاكرة التي

أحالها العامري لصورة شعرية في ديوانه الشعري (كل جسدي مشاع) وعتبة النص هذه ذات تأويل دلالي مدهش، فالمشاع (نظام) تقنين وحرية بذات الوقت، والجسد (نظام بيولوجي) وباحث عن حريته في ذات الوقت، ولكن من يعتلي صهوة هذا النظام ويمنحه للعالم هكذا دون جواز مرور، ألا ينطوي العنوان على مسحة مغايرة... ألا يمكن أن يفهم من العنوان بأن الجسد المشاع (مصاب) بأمراض أنوية الآخر بكافة توزيعاته الفكرية والاجتماعية، لما تمنح الذات جسدها لتصويبات الآخر... ألا يمكن للجسد أن يصاب بالإنهاك جراء تصويبات الآخر ورصاصاته الفكرية ؟

أن العامري في عتبته يختار عنواناً ذكياً لافتاً مثيراً للتأويل، كما يحصل الأمر ذاته مع عناوين قصائده الشعرية، أضف لذلك قوة وجمالية الصورة لديه، إضافة إلى المستويات الفنية الأخرى مثل الحذف والتناص والتقديم والتأخير والاستعارة وأمور أخرى حملها الديوان الشعري. فالعامري يقول في قصيدة (عوالم):

(تلك أفئدة الأمهات الأمهات اللاتي يساقط حولهن الأسى كلما هززن الأسرة الأمهات اللاتي يلدن الحطب) ص8 ويحضر هنا التناص واضحاً مع الآية الكريمة (هزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطباً جنياً) في سورة مريم من القرآن الكريم ولكن العامري وظفها بطريقة تتسق مع الوجع العراقي للأمهات اللواتي تحملن عناء سنوات الحرب والحطام.

شتان ما بين الرطب الجني والأسى! وشتان ما بين التي تلد من يشافي المرضى وبين من تلد الحطب للحرب!! كما استعار عنوان قصيدته الشعرية (لن تستطيع معي صبراً!) من سورة الكهف وقصة الخضر وموسى (عليهما السلام). كما تحضر الصورة الشعرية بجمالية في قصيدة (عام ثامن) والتي أهداها الشاعر إلى أمه (لم نرك لكننا أحسسنا بظلك الثقيل من آية نافذة دخلت/خرجت وأنت تحمل بقايا ضحكتها شرهاً ومعها كل أيامنا المقبلة) ص16-17 إنها صورة مرعبة لملك الموت وهو يلج دارهم ويقبض روح والدة الشاعر العامري ويغادر دون أن يحسوا إلا بظله الثقيل بفعل خطفه لأغلى إنسانة لديهم في الوجود (الأم) التي

لا تعوض، الشاعر هنا يصور أن فقدان الأم يعني فقدان مستقبل الأبناء بدلالة (ومعها كل أيامنا المقبلة) وهي رؤية صاعقية وصعبة لفقدان الأم التي معها يفقد الأبناء وجودهم المستقبلي (الوجود على المستوى المعنوي المتعلق بالذات وانكساراتها).ومع كل هذه النصوص النابضة باليومي والذاكرة تتداخل سرديات ضمن انبناء الشعر وتسود نبرة الحزن والبحث عن يوتوبيا الذاكرة المنزلقة من ذاكرة الشاعر ولكن ربما تفاوت سنوات كتابة النصوص الشعرية وتغيير ظروف العامري العامة ألقت بظلالها على بعض النصوص التي حملت معها مباشرة في اختيار المفردة والصورة ومنها قصيدة (رأو) وقصيدة (مرثية) كما يقدم الشاعر سيرته بإيجاز وتكثيف جمالي مؤثر جداً وهذا ما أتحدث عنه من خرق العادي واليومي السهل وتقديم ما هو جمالي من العادي البسيط، فيقول العامري في قصيدة (1958) (كل عام يأتيني هذا الطفل يتلو علي ما تيسر من أسفاري كل عام يخرج من تحت ثيابي عارياً لم يضحك أبدا ولم يبك هذا العام رأيت لسانه يمتد يمتد يمتد جلدني به علمني البكاء والتأوه الذين يعرفونني استاؤوا والذين لا.. بكوا مازلت أحصي هزائمي وألملم حشودي ثلاثة وأربعون وجهاً يحاصرونني ما فلت منها يوماً وما استجارني أحد وحدي قاومت: أشباحي وحده الطفل: يعد انكساراتي) ص28-27 ذلك الطفل المحبوس قهراً داخل العامري(الرجل) ذلك الطفل/النقاء، الوجه الحقيقة الذي يتجاذب العامري ما بينه وبين ثلاثة وأربعين وجهاً مغايراً لسنوات العامري التي قضاها مقاوماً لأوجاعه (كرجل) وحاصياً لانكساراته كطفل يختبئ داخل ذلك الرجل. هل تلك الانكسارات صيرت العامري رقماً (1958) في هذه الحياة المملوءة بالخسائر والانكسارات أم أن دلالته لتولده في الفاو وحسب !!! تلك الانكسارات التي كررها العامري كمفردة في أكثر من نص شعري في المجموعة كما في (سلم الرعد) و(1958) وغيرها. والعامري في نص (تيه) يظهر صبياً عاشقاً يترجى الزمن أن يعود به لدهشة المتعة البكر إلى الصبا و(لأول حلم /لأول الذنوب وآخرها) ص34 . وفي نص (قصيدتان) التي كتبها الشاعر في السليمانية حيث

كان يعاني الغربة بعيداً عن بصرته قائلاً: (من يدلني على درب بلا أشواك من يدلني على مدينة لا تأكل أبناءها ولا تستبيح نساءها من يدلني على صديق بلا أنياب ولا مخالب، من يلدني على حاضر بلا متاعب، من يدلني على خناجر لا تغرز في الظهر، من يدلني على ليال بلا كوابيس، من يلدني على كل هذا أعطيه ما بقي من عمري) ص38 العامري هنا يعري الواقع في مدينته البصرة التي عرف عنها مقولة تأكل أبناءها، وهو بهذا يصل بنا لخطاطة حياة مملوءة بالألم والخيانات والغدر والجفاء والتعسف إذ أن الدرب=الأشواك والبصرة=تأكل أبناءها وصديق=مخالب وانياب=غدر والحاضر=متاعب وخناجر=طعن في الظهر والليل=كوابيس .كما تكررت مفردات الحلم باشتقاقاته لدى العامري في نصياته الشعرية، وهو ما يدل سيكولوجياً على طموحات حالمة داخل ذات هذا الشاعر الذي يحلم بالجمال والبحث عن فردوس مفقود بهذه الحياة وعن مدينة أفلاطون التي ينشدها العامري في أفق ضيق المدار تترامى فيه أطراف الخيانات والألم والتضييق. إذ تلعب مفردة النهار هي الأخرى لدى العامري دوراً دلالياً عند الشاعر بوصفها أفق جديد ومرحلة عابرة للألم وبوصفها المثالية التي يرنو لها الشاعر في فلسفته الشعرية والحياتية. كما حضرت مفردات الجسد ضمن/بنية فضاء نصوصه الشعرية (الرأس/الأصابع/الوجوه/الشفة/اليد...) بصورة متكررة. كما حضرت تفاصيل الجسد الأخرى كبناءات تشكل حضوراً مهيمناً في جزء كبير من القصائد الشعرية وكأن حضورها يرسم أفق الصور التي يرمز لها ويشير لها الشاعر دلالياً في تشكيل قصائده الشعرية. ولم تكن توصيفات إشارية اعتباطية أو تكميلية وإنما كانت تحمل دلالات ذات معنى يتسق مع معاني القصيدة. وأيضاً من المستويات البلاغية في قصائد عبد الكريم العامري هو الحذف الذي اعتمده في العديد من النصوص كما في قصيدة (ما كنت راغباً في هذا) (يا سنواتي البيض والسود والرمادية يا .....! عفوك ما كنت راغباً في هذا) ص68 إن الحذف هنا هو إيحاء إشاري للمسكوت عنه والمسكوت عنه هنا مثار استغراب ودهشة بدلالة علامة التعجب في

نهاية المحذوف من قصيدة العامري. وتكرر الأمر في قصيدة (لما يزل الرأس طرياً) (هل تموت الشمس بموت الظهيرة..؟ هل .....؟!) ص64. كما تتكرر مفردة مرايا لدى العامري على امتداد القصائد في المجموعة الشعرية بوصفها رمز النقاء البلوري وهو ما تابعناه في توظيفات العامري لهذه المفردة في بعض نصوص المجموعة الشعرية. أو بوصفها إطلالة فاصلة ما بين ذاتين أو عالمين يحدق من خلالها الإنسان للآخر بكافة تفاصيله وأمكنته. ولأن العامري كاتباً مسرحياً فقد حضرت الدراما في بعض قصائده ومنها نص (في القدس) ورغم أن العامري بدأ المجموعة بصياغات ونصوص تدل على ذات متوازنة تنظر بموضوعية للأشياء إلا أن نبرة الألم تعود بعد منتصف المجموعة لنصياته وهو يختزل العمر بالحروب فيقول: (في أدنى قمامة) (ما بين الطفولة والأربعين حرب ضروس هزائم لا تعد وقتلى مسافة تفصلني والقبر كلما انقضى عام تقلصت ليتني أستطيع مط سنواتي لأشهد نهاية العالم وهو يذوب كالحلوى في مستنقع العدم) ص84 إنه اختزال لما آلت إليه الأمور، ورؤية لهذا العالم الذي يندحر تحت فوضى العبث والعدم الذي تسلسل لأغلب مفاصله وهي رؤية خاصة بالكاتب بهذا العالم والتي يشعر بأنه ينهار نحو الضياع ويتمثل ذلك بهزائم الحروب التي أنهكتنا والتي كان الشاعر شاهداً عليها. إنها نصوص صيغت بلوعة جسد أنهكه الزمن فكتب الحياة شعراً إنها دعوة للسياحة في سنوات العامري التي كتبت شعراً.

الباب الثاني

(قراءات في نقد السرد)

كاريزما كائنات باسم القطراني

الورقية وما بعد الحداثة

أهداني قبل أيام الصديق العزيز القاص والإعلامي (باسم القطراني) روايته التي صدرت حديثاً تحت عنوان (متحف منتصف الليل) وهي رواية قصيرة تقع بـ(99 صفحة) ولكنها كبيرة المحتوى والمعنى، لأول وهلة قراءة العنوان حتماً جرني إلى رواية تتخذ سمة التجريب إطاراً لاشتغالها السردي، ولكن عند قراءة أول صفحتين ستقع بفخ (الاستهلال/ بؤرة انطلاق الراوي) إذ يتضح لأي قارئ ومن اللغة البسيطة (السهل الممتنع) وبتحديد الزمان والمكان يتضح لك كقارئ بأنك ستخوض في غمار رواية (واقعية) على غرار الروايات الواقعية التي تبدأ وتنتهي بإيقاع واقعي بكافة تمفصلاته، ولكن ما إن تسرقك الرواية في عالمها ستجد أنها مغايرة تماماً وأسلوب السرد مختلف تماماً، ولا أبالغ إذا قلت إنه أخاذ جاذب لقارئ الأسطر الأولى فعندما حدد باسم القطراني الزمان والمكان (ليلة 28/3/2005 في قرية مجنون) اتضح لي أن الرواية تستند بكافة صيرورتها إلى المنهج (الواقعي) مع استخدام لغة السهل الممتنع إلا أن استمرار التعايش مع كائنات القطراني فسّر لي منحى آخر من الفهم. فدلالة الجمل كانت بالغة القصدية حتى اختيار المسميات في الرواية جاء بقصيدة عالية (صابر فياض/مدرسة الأجيال/قرية مجنون/رابحة

زوجة صابر) يقول القطراني في روايته: (أكتفي بالنظر من خلال فتحة القفل فرأى أمراً عجيبا يحدث كائنات بحجم قبضة اليد تتسلسل من بين طيات الكتب المرصوفة في المكتبة) فكائنات الورق هي ليست لعب هي أحياء نابضة، على الكاتب عدم قتلها وتسيرها بصورة لا منطقية...؟ أراد القطراني خلال روايته أن يؤكد على رؤية واحدة للقدر والنهايات.. وأن الفرد هو من يختار قدره بذاته، وإن اختلف أسلوب حياته حيث نظر الراوي إلى شخصياته وفق (الرؤية مع) حسب (جان بويون). يقول القطراني بذات الرواية: (كيف نسى ذلك مخطوطة روايته التي أنجزها عام 2003 وقد ركنها في أحد الرفوف ولم يجرؤ على دفعها للطبع كان دائماً يعتقد أن العمل الروائي مغامرة كبيرة ربما خلفت مخلوقاً مشوهاً عاد إلى المكتبة مرة أخرى بحثاً عنها وبعد جهد وجدها وبخيبة تصفحها فكانت هي الأخرى نهباً لقسوة التمرد في الليلة الماضية، فراغات قاتلة خلفها هروب شخصياتها الرئيسية الثلاث، فرهاد محمد خان، حردان زاجي، وسميرة هارون) تصور؟ ماذا يحصل إن هرب أبطال روايتك؟؟ وعادوا يطرقون الباب عليك هاتفين (نحن أبطال روايتك الهاربون) كائنات بحجم قبضة اليد!!! ماذا يعني أن يطالبك أبطال مخطوطتك الروائية بتغير مصائرهم؟ أليست ثمة آفاق لأسئلة وجودية يطرحها (مؤلف الرواية) إذ جاء في الرواية مقطع مهم جداً (أنتم تكتبون قصصاً وروايات كما تشاؤون غير آبهين بمشاعر كائناتكم ونفاياتكم الورقية) (ص21) إن هذا المقطع تتم قراءته عبر بنى عميقة وسطحية، فهو يرمز لدلالات تأخذنا إلى التمعن أولها السطحية إن ثمة شيفرة موجهة للمؤلفين الساردين.. إن الكائن الروائي يجب أن يعامل وفق التعامل البشري لأن(المشاعر سيان في الرواية والحياة) والبنى العميقة لهذا المقطع أبعد بكثيرعن هذا المعنى حيث يجرنا الروائي في أسئلة وجودية واعتراضية، لأولئك الذين يتحكمون بمصائر أُناس ويحركونهم كبيادقَ غير آبهين لمشاعرهم وتطلعاتهم الذاتية مثلما فعل (الأمير في رواية القطراني!!!) بصراحة الرواية احتوت على أسلوب مميز في السرد، ويمكن أن ندعوه (رواية داخل رواية) على غرار مسرح داخل مسرح،

وبناء الرواية جاء بصورة جمالية على طريقة (المونتاج الدرامي، الفيلمي) (اللقطة) مما ساعد على شد القارئ بتعاضد هذا البناء مع طريقة السرد (رواية داخل رواية) أسلوب جميل ومعبر قرأته في رواية جاسم الرصيف «خط أحمر» فرغم أن القطراني حافظ على رسم شخصيات روايته وفق البناء الكلاسيكي للرواية (البعد الجسماني/المنغولي وعد والرجل الأشرم) (البعد النفسي/الشخصية المركبة : سميرة وحردان) إلا أنها تمثل أسلوب ما بعد الحداثة في السرد كما أن أبطاله كانوا صانعي حديث روائي ما خلال بعض الشخصيات الثانوية التي صنعها الحدث، مع هذا كانت ذات طابع تأثيري وكاريزما واضحة على متلقي الرواية خصوصاً في شخصيتي (وعد والطبيب البيطري أسعد).

فالقطراني يطرح الخطاب بصورة مغايرة بهذه الرواية، وتعتبر الرواية نقلة مهمة في الرواية العراقية من حيث الأسلوب المتابع في السرد. وقصة الرواية تذكرني بالفيلم الأجنبي «ليلة في المتحف» الذي أخرجه الكندي شون ليفي وهو قصة رجل يعمل حارس بمتحف تاريخ الطبيعة في نيويورك وفي أول ليلة له يفاجأ بأن كل الحيوانات في متحف الطبيعة تعود للحياة!! فرواية القطراني فيها ما يميزها من حيث الأسلوب المتبع في ضخ الحيوية بشخصيات روايته، فما معنى أن يزور السارد العليم أبطاله داخل الرواية؟ يطمئن عليهم؟ يحذرهم؟ ثمة أسئلة تطرحها الرواية للقارئ أسئلة مفتوحة لا يملك جواباً لها سوى القارئ نفسه!! وأعود وأسأل هل كان المنغولي(وعد) نتاج العلاقة المشوهة لسميرة؟؟ إذاً لماذا نتعاطف معه كقراء حينما نتتبع أثره في الرواية؟؟؟ وهل مصير وعد مقنع للقارئ العادي؟ شخصية المنغولي لم ولن تقنع القارئ العادي «نهايتها» ومن يقتنع بالنهاية التي رسمتها الرواية هو القارئ «المنتج» وحده. إذاً الرواية تدعو لمشاركة المتلقي. في الرواية قيمة واضحة تهيمن على المتلقي... وهي تطرح كذلك تساؤل (هل أراد الراوي أن يقول إن القدر واحد وإن تعددت أساليب الحياة وطرقها؟) يقول القطراني في رواية متحف منتصف الليل: (سنوات مفعمة بالخيبة تجرعت فيها سميرة مرارات سحق جمالها الآسر، وأنوثتها المميزة كانت هي الشاهدة الوحيدة على ذبول أوراق حياتها الواحدة تلو الأخرى على

يد حردان غير الآبه سوى بالمزيد من الاستمتاعات خمراً ونساءً) (ص36) فسميرة كانت شاهدة على ذبول أوراق حياتها (وحيدة) فهي شهدت احتراق جمالها ونتيجة إذعانها وذبول جمالها، كانت شاهدة على كل تفاصيل حياتها وصولاً إلى نهايتها!!! بصراحة شخصيات الرواية تجعلك كقارئ تتعالق معها تتعاطف معها إنها ذات كاريزما خاصة رسمها الراوي بعناية سردية فائقة، إنها لعنة تطارد من يتفحص مصائرها، ومن يتعرف عليها.... كما أن أسلوب المفارقة اعتمد بصورة جمالية عالية ومنطقية تكسر أفق توقع القارئ خصوصاً في لقاء (حردان وفرهاد) وقصة إمساك عشيق سميرة (كمال) مع العصابة التي خطفت ابنها المنغولي.

وفي مشهد قتل المنغولي ربما ترى المتلقي ينفصل عن الرواية.. نتيجة غير متوقعة وكسر جديد لأفق توقع القارئ.. فعل القتل لهذا البريء الذي تعاطفنا معه طيلة قراءتنا الرواية لم يأتِ عبثاً واعتباطاً...(توقفت وتوقف معها كل شيء الشظية التي اخترقت الزجاجة الأمامية استقرت في رأس المنغولي فغفا على أثرها إغفاءته الأبدية تجمع العشرات حول السيارة فشاهدوا الأم وهي تضع يدها تحت رأس الصبي وهو ينزف دماً وراحت تضحك تضحك وهي ترقب شمعتها الخافتة تذوي) (ص86) مفارقة غريبة الطفل مات بحادث غريب ولم يمت بحادث اختطافه؟؟ فما دامت سميرة قررت غلق صفحة الكآبة والقسوة فهي لم تعد تحتمل المزيد، وبذلك قررت السفر لأمها وهذا يعني أن سميرة عقدت النية على إنهاء صفحة آثامها، حتى أنها كانت مستعدة لإفشاء سر عشيقها لزوجها!! فكان لابد من إزالة (مشروع خيبتها /المنغولي) فجاء فعل القتل صادماً للمتلقي! وفي نهاية الرواية تتضح جلياً قيمة الرواية من خلال المقطع التالي (لا أدري أهو ذنبي أو ذنبكم صدقيني لم يكن لي أن أفعل شيئاً حيالكم، إنها الأقدار تفعل ما تشتهي دائماً) (ص95) فقادت الأقدار شخصيات الرواية إلى مصير محتوم، اسمه (القدر) وإن كانت طرق حياتهم الأولى التي اعترضوا عليها مغايرة لما رسم في التغيير. إنها الأقدار التي لا تُغير. الرواية ممتعة وفيها من المفارقات التي تجعل القارئ يعيش أدق تفاصيلها السردية

قراءة في مجموعة (جراد من حديد)

للقاص مجيد جاسم العلي

«لن تكون عظيماً إلا بألم عظيم» مرسيه

البصرة كانت ولازالت تنزف إبداعاً في شتى المجالات المختلفة، في الفن والأدب والصحافة وغيرها، وفي مجال القصة القصيرة فلها الريادة والتقدم ليس محلياً وحسب بل عربياً، فهي حاضنة القاص محمد خضير ومحمود عبد الوهاب، كيف لا وما زال جيلاً من القصاصين يبدع بهذا المجال على الدوام، ومن بين الماهرين بهذا المجال الواسع هو القاص (مجيد جاسم العلي) بين يدي مجموعته القصصية الصادرة عن اتحاد أدباء البصرة (جراد من حديد) بغلاف من تصميم الفنان محمد نيروز ولعل صورة الغلاف ستقود القارئ ببداهة ليضع القدم الأول في مستنقع أتون الحروب وما ينتج عنها من مديات وأبعاد أخرى .تجد قصة الخرخاشة وبقراءة متأملة كأنها قالت لك كل ما حصل فهناك في أتون الحرب موحشة جثمت على صدورنا وليست الحرب العسكرية وحسب وإنما حرب النفس والترهيب... وصداع الذات ... (العمل بالموارد المتاحة «القليلة» = براءة الاختراع (الخرخاشة) بيع كل شيء من أجل رغيف الخبز = خاتم وأساور أم صاحب الخرخاشة أية قسمة هذه؟؟ المدينة التي ترتعش من نيران القصف الصاروخي يقابلها براءة طفل لا ذنب له سوى البحث على ملهاة (لعبة) وطعام سائل يروي ظمأه. ص 8 (خرجت يوم أمس عند السحر متلفعاً بزي عامل

رث قاصداً تجمعاً للعمال على سفح الشارع العام والمدينة لم تزل ترتعش من نيران القصف الصاروخي فلم يكن باليد حيلة والدار (تشكو قلة الفئران فيها!) والوليد الصغير ما زال يهدهد بلعبته الجديدة...كم حلمت أن أحقق لطفلي ما حرمت منه في طفولتي ...)

إن عمراً من اعتمار القسوة بوشاح السلطة يجعل الذوات غاضبة إلى حد الخروج من الصمت المهول آنذاك وقتل الشبح الذي يقودنا لأتون إبادة أرواحنا والحروب المستدامة على طول.

ص 9 (نظرت إلى الوجوه الأخرى اندهشت لارتسام علامات الغضب عليهم بدلا من الخوف وفجأة رأيتهم ينقضون على الرجل ويشبعونه ضرباً) إنها نتيجة منطقية بالنسبة لعمال يرتدون ملابس رثة يبحثون عن قطع نقود يدسوها في جيوبهم ليعودوا لبيوتهم بسلام بدلاً من الكون وقودا للحروب. إن سردية قصة «الخرخاشة» تحمل مضامين تفصيلية بطريقة القص المختزل، ولو تأمل القارئ ما بين الأسطر سيجد جلياً حجم البؤس (بقيادة الدكتاتورية الفاشستية، وما أنتجته من ويلات عقيمة) ...(قال المسلح: إلى المعسكر، سجيناً سياسياً، فرَّ المناضلون خارج أسوار الوطن وتركوه يحترف، يعمد المطلوبون على إخفاء شخصياتهم بالتنكر، انسحبت من المقبرة، الوطن في حالة حرب.....إلخ) أليس من الواضح من البنية الحكائية أن (الخرخاشة) ما عاد ينفع إصدار سيمفونيتها بهذا الجو المصطخب بروائح البارود والجبهة والاتهام بالخيانة.. أليس ضياع الصوت والجسد وسكوت اللهاث واستقرار الخطوات وضياع الأثر نتيجة منطقية لذلك...؟!

إن القدرة على صياغة الشخصية القصصية تمتد لتصل بالقارئ إلى متعة ومؤانسة ومعايشة أحايين، ورسم تصورات بالمخيلة وهذا لا يكفي وحسب عند وضع وزج الشخصية القصصية(البطل) بل التبئير والاستخدام اللغوي الحكائي الخالي من العاهات يجعل للشخصية وقعاً جمالياً كاشفاً عن أيقونة إشارية نوائية تحمل الإيحاء الرمزي بالطرائقية اللغوية المستخدمة. وكذلك الرفض الداخلي (في السرد)

من قبل الشخصية البطلة للقيم المبتذلة والالتزام بالأنساق الجمالية المتداولة والمفاهيم الإنسانية المحببة في الأفق، وليس نسج ضروب الخيال والسراب والالتصاق بها.

في قصة (انقلاب الموازين) ص 19 كما في أسلوبه السردي في المجموعة نجد القاص مجيد جاسم العلي يضمن الجو السردي تمامية الأحداث المشبعة بغير تسطح، والدافعة بالفضول بذات الزمن للحذف المخال بنفسية القارئ، لأن هناك ثمة فضول يعتري كل قارئ للإحاطة بكامل الجوانب القرائية. وإمكانية التلاعب بالمفردة من خلال القص والتكوين الجملي التتابعي يدل على الأدوات التي يمتلكها القاص. في انقلاب الموازين يحيل الفقر والعوز (أحمد العواد) ليكون دالاً على صديقه الذي تفاجأ بهذه الإحالة رغم مرور الوقت. (وبعض أصباغٍ لطخت وجنتيه جعلتني أضيع ملامحه) ص 23

إلا وصفا للمرحلة الجديدة من التحول أو حتى ممكن أن يكون فعلاً ازدواجياً من الواقع المنقول.. ومن يدري لعله ليس وصفاً ظاهراتياً وحسب بل قد يكون ذاتياً بحسب الإحالة وقوانينها....

ص 21 (لا أدري ما الذي جعلني أغير مسار طريقي هذا الصباح حين خرجت من الدار مثقلاً بالهموم سارحاً بأفكاري خارج نطاق الجاذبية الأرضية، وحين مررت بمحاذاة صباغي الأخذية صاح بي أحدهم بصوت هشم شباك شرودي، يحدد اسمي بنبرة واضحة لا تقبل الشك)

إن النسق اللغوي والعلامة حينما ينمذجن السلوك الاجتماعي بعيداً عن مقص الرقيب فإن تشكيل الرؤية منصب داخل المقصد المرجو رغم أن هناك من قال لا يفترض في العمل السردي أن يعبر عن معنى يقصده المؤلف أو يعكس واقعا بل هو بنية موضوعية تقوم بتفعيل شيفرات ومواضعات مستقلة عن المؤلف والمتلقي وكل ما هو خارج الأدب.

إن سيمائية النص داخل الحياة المتأزمة والموشومة بمحاذير علاماتية وعلى شاكلة إن هناك مسرحية داخل مسرحية، فإن قراءتي لقصة (شاهدة القبر المقلوبة) ص 29 يجعلني أقول إن هناك رمزية داخل رمزية في قصة داخل قصة. توظيف المركبة الأفعى (التابوت السائر) والملازمة لسراق الابتسام وخاطفي الكحل من العين.. (رغم أنه يعرفهم جيداً فقد حذرها)

ص 31 (حين توقفت المركبة الأفعى بالقرب من جسدينا وأبصرت عيون الذين بداخلها تجمد لساني وما عدت قادراً أن أعيد عليك ما نثرته مسبقاً من بقايا المحاذير على رأسك ذي الشعر الذهبي)

وما تجمد لسانه إلا دلاله على معرفته بهم مسبقاً... لذلك بقي صامتاً ولأن القصة الفوقية والقصة التحتية لو جاز تعبيري هذا حملتا نفس الترميز المجازي، إلا أنني قد استطعت أن أحفر أعماقها، وأخرج بجوهرها من باطنها، فهناك بعض التلميح المقتضب، الهارب من بين الأسطر والمختبئ خلف الإيحائية المركزة.

(سيطرحون عليك جحيماً من أسئلة لم تخطر على بالك) ص 34(هل في نيتك سحب قدميك المتخاذلتين نحو شرطي المرور كما أظن ذلك؟ أؤكد لك أنه سيبلل بنطاله من الخوف لحظة سماع قصتك!) ص 33. في ظل ضياع القانون وحالات الفوضى يا ترى مما يخاف شرطي المرور.. هل من الخاطفين.. وهل لديه معرفة مسبقة بهم؟؟ حينما تجمع الأدوات بحضور نسقي منظم تطفح المقاصير السردية بحالة إدهاشية تكوّن نهايات القصص «كما في قصص العلي». وكذلك الختم بحالة من التشظي وكلتاهما لهما تأثير على القارئ لأن المتلقين مختلفين والقراء يختلفون بطبيعتهم القرائية فيتبعون المنظور السردي أو صيغ الأسلوب والبناء اللغوي المتراص، اللذان يشكلان تكامل لجمالية النص والسرد. فغالباً ما تتداخل قوانين العلة والمعلول بجسد القص. فبعض القراء ينتابه هالة من الشعور بالبحث عن الإقناع المنطقي والواقعي خلال القص. في قصة (شاهدة القبر المقلوبة) تقودنا لطوباوية (المكان)

المتلاشي مكان الخطف وهي ليست نقصاً حكائياً بل رمزية لضبابية الواقع لحظة ذاك. ما بين التعليم وأتون الأسر هوة واسعة وفجوة لا تندمل ...إن قصة (الخامس-ب-) تتكلم عن معاناة أهالي قضاء الفاو إبان الحروب التي طحنت بيوتهم وإحالتها لرماد انذر في عيون سكانها، لتقود أجسادهم نحو صفوف المدارس.

ص 43 (مدرسة الأمين الصف الخامس ب يقرأها مجدداً بعينه وشفتيه المتململتين وكان يكرر في أعماقه: (هكذا إذاً أصبح بيتنا صفاً دراسيا!) إن أفق توقع القارئ لا يمكن إدراك كنهه وإحرازه بسهولة بالغة، لأن القراء مختلفون كما أشرنا ولكنه يتعامل وفق معطيات النص ولأنه فعالية لغوية كونه نص أدبي تحرك الفضول تتبع المشهد وترميم تشظياته لتكوين صورة جملية عما يريد أن يقوله القاص بكل وضوح وجهر...

ودائماً ما تكون المقاصير مترابطة باللحظة الحكائية، حتى وإن تزامنت مع أزمنة خارجية عن إطار مجايلة القارئ، وإلا ما كانت الإحالة موظفة في نصوص شتى ولما كانت الجملة وحدة السرد التام الكلي باعتبار الجملة (موضوع محمول أو مسند ومسند إليه) باعتبار عناصر السرد (الاسم، الصفة، الفعل) تبقى. مع كل هذا إن الوحدة الأكبر مراقبة هو الخطاب كما يقول (بروب): حينما يكون الجراد (المركبي) من حديد ويعاود الكرة مراراً بأكل رؤوس البشر ورؤوس النخيل والنباتات. يكون الأفيون من خبراء السياسية بأن الحل سيأتي قريباً ...إكسيرا لحياة الناس وأنه لابد من تضحية لطرد أسراب الجراد الحديد.

ص 56 (فهب شباب المدينة ليضحوا بأرواحهم وعاد الجراد الحديد ثانية فاحترق الأخضر واليابس) قصة (جراد من حديد) وحينما يكشر الثالوث المرعب (الخيانة، الهرب، الحرب) عن أنيابه ليبتلع أبناء الوطن.. يكون كل شيء قد تبدد إلا وجه العائلة الذي يؤرق المبتعدين..

يرى سارويان (أن القصة أكثر الفنون الأدبية حرية) ولما كانت كذلك فلا مسكوت عنه يبقى قابع داخل مخيلة الخيال بل لابد أن يظهر على الورق، في قصص العلي برغم المأزق الذي يعايشه الإنسان المعاصر، ولكن هناك في المجموعة الشخصيات غير مقروءة العنوان بالاسم بلغة

التلاشي، كما يقول أرسطو:(إن التراجيديا ليست محاكاة للأشخاص بل للأعمال والحياة). حينما يكون الميزان ذاتاً تسأم من اصطخاب ضياع العدالة وصورة معلقة على جدران الأسواق والمحاكم معاً، فهذا يعني أن هناك أزمة كبيرة تخال الذوات الأخرى...

ص 64 من قصة الميزان (أدرك جيداً بأن لا عودة إلى الدار والميزان معي) كم مؤلم أن تصل المجتمعات أن تقسو على الذات الإنسانية لكي تفقدها العدالة حتى يطعم المرء بطون أطفاله الجائعة والصارخة... وكم جميل أن نحتفظ بالعدالة داخلنا حينما تعم الازدواجية الذوات الأخرى..

ص 66 (فجأة حدث لغط وهرج وتعالت الأصوات في السوق وتدافع بعض الباعة حين وجد أحد الأشخاص ضالته مفروشة على الرصيف من ضمن سلع سرقت من منزله. وامتدت يدي لترفع الميزان من الأرض واحتضنته)

إن المعيار التداولي في القصة التي تهدف لإيصال رسائل مشفرة كاريكاتورية طافحة بالواقع المتأزم والمتهرئ، يحتم إخراج السلع الكاسدة وتجميلها بما تستحق لإضفاء مسحتها الحقيقة وإخراجها من بوتقة العزلة ولما كانت الجوامد عوامل تحال (لشخصيات حية نابضة ومتحركة)

فإن العدالة المتلازمة مع الميزات كانت روحاً تائهة في هرج ولغط الواقع المتأزم على مر الأزمان.

(القتل = الجزار)

(الديك = الضحية)

(الدجاجة = ترقب الديك بنظرة كسيرة)

حينما يؤخذ المرء من أحضان زوجته ليساق إلى سكين الجزار تكون

الرمزية بحالة ضعف للوصف لاختيار أهون وأبسط الحلول للصعود لمنصة الموت، ليكون الأكثر تأثيراً هو الموت بشرف. وعدم الرضا بالموت تحت أقدام الجلاد بذل ورضا...

ص 74 من قصة الديك (حاصرت جسده فانتشرت سحابة من ريش أعمت وجوه الحاضرين وصار الديك يصارع الحراب من أجل حريته)

التفاعلية خاصية مهمة تثري النص والتفاعل يجب أن يحصل بين القارئ والنص لأنه يدل على قوة شخصية القارئ بسبر أغوار النصوص ويبحث عن المثل الجمالية والإيقاع المحلق بالإبداع والابتكار المعرفي والقيمي، لذلك يقول الكاتب محمد الشنطي (إن القصة القصيرة من أكثر الفنون استعصاء على التنظير والتأطير الشكلين - إلى الحد الذي أدى إلى شيوع القول بأن كل قصة هي تجربة جديدة في التكنيك..) عندما تكون الوحدة مصاحبة للعنوسة بكينونة امرأة ... (فاتها القطار) ستؤول حياتها إلى قلق وتهيؤ ...

في قصة (من مذكرات عانس) ص 86

(لقد خيل إلي بأني كنت أعرفه منذ سنوات عديدة بعدد تلك السنين التي عرفني بها سراً..)

إن استعارة أسماء الحيوانات (الديك، النحلة)

لتحل محل أصحابها الأصلاء، تشبيه يفرز عن مكنونات دلالية يوظفها القاص في مجموعته .

إن نحلة بجناحيها لا يمكن لها أن تتوارى بين جوقة من الصخب المزدان بالألوان والأبواق التي يتهادر منها صوت النزيف. يقول أرمان كوفيليه في نصوص فلسفية مختارة: مقدمة عامة إلى علم النفس والجمال «هناك إذاً ودونما اختلاف ملامح ذاتية في الحياة النفسية للحيوان والإنسان، إلا أن هنا بوناً شاسعاً واختلافاً أساسياً فيما بينهما، إنه الانفصال الواعي

للذات عن الشيء إذ بإمكانه أن يصبح نقطة انطلاق لكل الوظائف العقلية للإنسان فالتطور الفردي في الحياة الثقافية والاجتماعية ليس ممكناً إلا في الحالة التي يوجه فيها كل نشاط إلى الأشياء الحقيقة باتجاه عالم ممنوح بموضوعية . يفهم من ذلك أن الحيوانات لا تمتلك ثقافة ولا لغة ولا فكراً حقيقاً) إن مقابسة صورة واقعية (سيناريو واقعي) وتصويره بكاميرا قصصية يجعل المقابسة تبتعد عن كونها مأخوذه من المكتوب وحسب كما يقول أحد المؤلفين الكبار أن لكل شخص منا قصة حري بها أن تدون. لذلك تقول كريستيفيا: إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات. وما القص إلا نقل للواقع بصورة تحمل أنساق أدبية وحكائية وبنية أدبية، وهذا يدلنا على فعالية تحويل الشخوص في القصة إلى رمزية من جنس نابض بالحياة ولكن من نوع آخر. بينما المحادثة عند البنيويين فهي معنى مستقل يمتلك دلالة منفصلة ومنعزلة عن الخارج. إن الرؤية الاجتماعية وتصوير الأحاسيس والعواطف المندكة بأروقة وفناءات صروح الحياة المختلفة واجتراح غير المألوف الناجع هي إصرة تواصليه تجايل القصاصين، وإن الاعتمادية الوليدة من يزوغ المضايقة التقنينية على فعاليات تجتاح أفقا أوسع، وخيالاً أمهر قد تبدد بعض الذوات التي تتوق للابتكار والإتيان بالجديد. ولأن جيلاً أو أجيالاً تسللت إلى دواخلها أثقال وقيود كبلت ثورانها وعنفوانها الحيوي لتحيلها إلى أجساد تنظر بعين الانبهار لكل تقدم تقني بدون حراك. حينما يحمل اليتيم (أكبر اليتامى) شؤون إعالة أخويه فإن تقاسيم وجهه سيبان عليها الشيخوخة مبكراً.. سينزل إلى معترك الحياة مبكراً بدلاً من الانشغال بحاجات أترف من ذلك، إن ثلاثية الحياة من قصة (زهرة البرتقال) ص 93 (اليتم، الأرملة، الشيخوخة المبكرة)

سيجعل من المرء أن يصادر من قاموس الحياة المفردات الجميلة (كزهرة البرتقال) هذه صاحبة الـ(اثنى عشر ربيعاً) فقط لي ملاحظة صغيرة مع القصة في صفحة (99) (فقد أخبرتها الأرملة أن تنظف جيداً قبل دخول مرقد الأمام) والأصح (الإمام) وشتان بين الاثنين

(يجب وضع الهمزة في محلها). وهذا بسبب الطباعة وهذا ما لاحظته في إصدارات اتحاد الأدباء في البصرة كثرة الأخطاء المطبعية وحتى الإملائية والنحوية وهذا يقلل من قيمة المؤلف لذا اقتضى التنبيه.

إن صياح الأطفال جراء دودة الجوع التي تنهش ببقايا معدتهم يتهاوى كالبناء على رأس المعيل (الأب عادة) فلا بد أن يجد شيئاً للصغار، ولكن هذه الدنيا لعوب تضحك باطشة بجسد من يحاول أن لا يجاري إغراءاتها، ص 106 من قصة (الفخ)

(سيجوب الشوارع...كل الشوارع وسينسى أمر الصبية تماما فلا لوم عليهم، سيلقى اللوم على ذاته التي خدعته وإحالته إلى كومة من القش فلا لوم على الآخرين البتة، وليدع الصغار ينتظرونه مثلما تنتظر صاحبة (اجلب شيئاً) (وحاول ان تستلف)

إن صيرورة المرء لهذه الحالة تجعله في عوالم أكثر غرابة على ذاته التي سيتصارع معها بصمت إزاء الضغوطات التي تطرز عصافير رأسه.

حينما تصاغ كنوز الوطن أسلحة لتأكل أبناءه

وتتسلل الأقدام عنوة لدواخل الأرض. ثمة أقاويل تحريضية يجب أن تستمع.

إن الملازمة بين الكتاب والكم الثقافي والمعرفي والمثل الحياتية والإنسانية يجعل من الصعب على المرء أن يتنازل عن كنز ثمين هو خير جليس. فهو في تفسيراته إعطاء الكثير من القيم والتنازل عنها لتباع في سوق الخضار أو سوق (السكراب) مع بقية الخردة .
إن مجموعة «جراد من حديد» هي كفاءة بالتقاط لحظات منزلقة غير آبه عن حجب ذاتها تارة وتتعري أما الأنظار تارة أخرى بكل تمفصلاتها وجذورها. إن عالم القص متسع الدلالة بصورة رحبة لما لتركيباته الرشيقة من جمالية في إبهار القارئ.
وفي مجموعة العلي التي بين يدي تجعلك تقرأ بتتابع للحدث وكأنك

تود الإمساك بالحروف التالية وتدسها في ذاكرتك وحينما تنهي فعلك القرائي تنجذب لك تساؤلات.. أليست هذه القصة حصلت مع (فلان) إن الإيقاع واللفظ والتكوين الجملي مائز في المجموعة. وهو امتداد لعمالقة القصة القصيرة في البصرة، محمود عبد الوهاب ومحمد خضير وآخرين.

(العراق سينما)

للروائي أحمد ابراهيم السعد

(توثيق الألم بالسرد)

أحمد ابراهيم السعد قاص وروائي بصري عرفته منذ قراءة مجموعته القصصية (جناحان من ذهب) عام 2007 وبعدها مجموعته القصصية الأخرى (جغرافيا الصور) ثم من خلال روايته (وهن الحكايات) الفائزة بجائزة الدولة للإبداع في العراق عام 2015-2014 وها أنا الآن أنهي قراءة آخر رواياته الموسومة (العراق سينما) وكعادتي كلما أنهي ما يسرده هذا المبدع أُصاب بالتعلق الشديد بأحداث سردياته، رواية شيقة لغة وتقنية ومضموناً وبكل ما يحمل السرد من متعة ولذة، رواية تتصف بالدهشة والمفارقات بالأحداث والتداخلات الما بعد حداثوية بطريقة تشعر معها بالتوهان والانزياح مع المفردات والدلالات التي يسبغها السارد في بنية هذه الرواية والعودة مرة أخرى لخيمة التيمة المركزية المسبغة على جسد الرواية، وبأساليب سريالية وميتا سردية ورمزية، فهو سعى لإحداث الدهشة (وصفا وسردا) من خلال ما قدمه من هذا الخليط التقني والاسترجاع وتوظيف تقنيات الشعر والسينما وخلطها بسحرية غرائبية مع متعة السرد لتخرج لنا هذه الرواية (العراق سينما) العراق سينما: رواية وثقت الوجع العراق منذ الحرب الإيرانية وحتى

مظاهر القتل والطائفية ما بعد 2003.. أبطالها (السارد العليم / خضير/ نجم) كانوا يحلمون بأن ينتجوا فيلماً سينمائياً لذا كتبوا على ظاهر أقدامهم كلمات (كاتب/مخرج/ممل) (ممثل) ولكن دونما نقاط، الكاتب بالتأكيد كان السارد العليم ابن المعلمة (جمهورية) نقطة انطلاق أحداث الرواية ورغم خليط الزمكانية التي يبنيها الروائي في بنية نصه إلا أن التيمة المركزية التي تتأسس من خلال الشخصيات الرئيسة تدور وقائعها في البصرة، هي رواية تؤرشف وجعنا مع الحروب وإدانة كبرى لتلك الحروب وانعكاساتها على المجتمع، جمالية التقابل وتوظيف الدلالات اللغوية شكلت بناءاً مهماً ضمن سرديات السعد، وظفها رمزياً للإدانة والنقد والاستهجان والسخرية والتهكم في مجمل ما جاء بفضاء روايته ((كانت في زمني أكثر من ساعة عندما جاءت أم خضير وجلست عارية على الأريكة وبدأت تنشف شعرها المبتل، فيما كان صدام حسين يمسح دمعة مفبركة على جنوده في الحرب ص21)). الهم الإنساني في الرواية كان ينتقل من الخاص للعام، حتى على مستوى الإدانة، شخوص الرواية كانت تنزلق من بين يدي السارد لتتصرف كيفما تشاء ، تتمرد أحياناً وتسرح في واقعية مفرطة، تشتم بعض، ترتكب السلوكيات الغرائبية ولا تتورع من أي سلوك يمكن أن يرتكب، وتارة تتصرف على سجيتها ودونما قيود من ساردها العليم، تتداخل أزمنة الواقع مع أزمان وأحداث افتراضية، (لو كنت مخرجا) لكنها من ضمن بناء الفضاء السردي، هذا التداخل يشكل جمالية من نوع خاص على شكل الرواية وشكل الأحداث التي تسير بوتيرة متصاعدة من التشويق، فالصراعات هنا ذاتية تأخذ أبعاداً سيكولوجية وسيسولوجية ولم يكترث السارد العليم بإخراج الصراعات المادية الخارجية إلا بصورها الدلالية الرمزية والتي تعد أكثر وطأة واستهجاناً من المشهدية المباشرة، ولأننا أصبحنا سينما فكان يرجع السارد دلالة مشاهده إلى ما يشبه السينما عبر الافتراض تارة وعبر الفلاش باك تارة أخرى فتجري أحداثا داخل أحداث وتقنية داخل تقنية، ويبدو من خلال ما قدمه من سرد تحويل مشهدية الإقدام إلى (سينما) صالحاً لأن يكون ضمن رؤى

السينما السريالية القصيرة ((أب يصور قدمي طفله بكاميرا فيديو.. في ساحة ترابية واسعة كرة تتناقل بين أقدام حافيه ...قدما شاب وشابة تدخلان الطست ويدوسان سوية بطانية ملونة... ساق على ساق وقدم على قدم تتحرك على إيقاع أنغام أغنية....قدم فلاح تكبس على مدك مسحاة وتقلب قطعة من الأرض...في حوض سيارة ايفا عسكرية تتجاوز مئات البساطيل بمقاسات مختلفة...ص26))، مشاهد الإدانة التي كانت حاضرة في بنية الرواية ومضمونها توزعت على السلطة والمجتمع على حد سواء كما حصل في مشهد غرق (المحامي/السارد/أنا) في نهر آسن بعد أن حاول رمي حقيبة المحاماة وصاح عجوز: إرهابي إرهابي.. عبوة ناسفة... عبوة ناسفة... مما دعا الناس للتجمهر وحمله ورميه ليشرب براز المدينة المتحلل ببولها وبصاقها وغرغرتها وحيض نسائها وكائناتها النافقة غرقاً... إن سيكولوجية المفردات التي تهيمن على السارد إنما تفضي لتقريـع من نوع خاص يمارسه المؤلف على المعاناة التي ألمت به، وأحاطت بوطنه وإحالته إلى وطن خفيف حد الاختراق (لا أتذكر من قال: عندما يخف الوطن يطير المواطن ص63) وليست هذه المفردات فحسب مهيمنات سيكولوجية راكزة، وإنما غيرها الكثير تتوشح به مرارة السرد الذي يكتبه كاتب ذاق جل تلك المرارات وتعايش معها.. سيما أننا مررنا بفترات وحشية تحولنا لأنياب كاسرة وأفواه مكشرة تأكل الآخر دون مواربة ((كان كلبي الأبيض يجلس عند باب بيتنا الخارجي والقدم إلى جانبه، وكأنه يقدم لي علامة حيوانية على وحشية آدميتنا، كانت قدم طرية الذبح، بيضاء وناعمة، ربما كلابنا وقططنا لا تأكل يوم ذاك لحم أطراف الجنود المبتورة.... كان ينظر لي وكأنه يقول: اقرأ لي المكتوب على ظاهر هذه القدم... المذيعة: شوقتنا قل ماذا كتب على هذه القدم المسكينة... أنا: العراق سينما ص68)) الروائي وفي معرض تداخلات مرارة الواقع مع ما قدمه في بنية هذه الرواية بدأ يكشف ذلك من خلال المضمر في روايته هذه التي بلا شك يدخل جزء منها السيَري العابر أو الملتقط ذاكرة وأرشيفا (أنا: مجبرون نحن العراقيون أن يصطبغ بكلامنا الشعر لأن حياتنا مشاهد مجازية،

واستعارية، وفنتازيا واقعية) هل كانت هي ذاتها تقنيات حياتنا في هذه الرواية؟ إدانة الحرب كما أشرت واضحة وكم السوداوية التي تهيمن على واقعنا لم يجملها السارد بل تركها تتعايش كما كانت مرة حد اللعنة في وطن الحروب والموت والمقابر، هذا لم يترك رمزية (الحمامة البيضاء) تحلق داخل كارتون يقبع بأيد (داخل قطار) قطار حياتنا المنتشي بمحطات عابرة من الحروب والمرارات التي ذقناها لم تكن أكثر ألماً مما خطته هذه الرواية التي وثقت ألمنا، تحركت معها مشاعرنا حاولت أن ألج بياضاتها وأمسك زمام الأمور وأحكي مع شخصياتها كأنها قطعة من الزمن المنزلق من بين أيدينا بكامل هيئته وقد أعيد لنا من صناعة سارد يعرف تماما حيثيات اللعبة السردية، المهيمنات الراكزة الأخرى تفضي لسيمائية من نوع خاص يمكن استلالها من بين الأسطر السوداء التي مرغت بياض الرواية (الرمال، حركة الهواء، الهشاشة، القفز، التدحرج، بلاد المقابر) وغيرها من المفردات التي رسمت ملامح الشخصية العراقية التي ذاقت المر والوجع آنذاك، رغم أن الرواية في بعض ملامح سردها ركزت على حميمة المكان وما يمثله للفرد (رغم الأسى والجراح) (سينما البصرة، مستشفى العسكري، المطار...الخ)، فضلاً عن تشيُّؤ الحيوات بعض الأحيان (للشخوص الثانوية في جسد الرواية) أو تمثل ذلك معكوساً من خلال الصور (جامدة- مرئية) وتحولاتها الدلالية للذاكرة والتاريخ (فقدنا إدراك العقل والزمن والمكان، وسافرنا إلى هناك إلى ماضي الوجوه والأحداث التي تحركت أمامنا كفيلم سينمائي مات أغلب أبطاله ص118) كان ذلك عقب لقاء (الكاتب/السارد) صديقه نجم بعد سنوات من الافتراق، ولكن أين كان صديقه الثالث (خضير) طيلة تلك الفترة ....كانت مخيلة (السارد) تحتوي عشرات الصور والسيناريوهات عن طبيعة اختفاء خضير ومكانه، تلك الصداقة اللعنة التي جمعتهم وفرقتهم لأسباب شتى، يفضي حلها في الأسطر الأخيرة من هذه الرواية وبكل دهشة وصدمة يجد لنا السارد مكان خضير... (لماذا فجر ذلك الإرهابي نفسه في طريقي إلى كراج النهضة.. ولماذا دون كل أعضائه التي بعثرها البارود والغباء المدقع أتعثر دون غيري في قدمه

المبتورة منزوعة الحذاء لأقرأ على ظاهرها كلمة موشومة (ممل)؟ لماذا تقصدت يا نجم أن لا تكتب نقاط الثاء الثلاثة على ظاهر قدم خضير وتركت نقاط الدم المنثور يكتبها بعد حرف الميم الثانية لتكون أمام عيني (ممثل)؟ لماذا يا خضير تركتنا بقدمين لأجدك مجرد قدماً تافهة لا تصلح للسير، التمثيل، الدفن...لماذا يا صديقي؟ ص130) هكذا ينهي الرواية هذا الحلم الواقع وبتساؤل مفتوح يفضي لنهاية لا حدود لها مفتوحة على مصراعيها من الألم والوجع الغرائبي المستمر حتى اللحظة... بربكم بعد كل هذا... أليس (العراق سينما)؟!.

الميكرو فاكشن وإشكالية البناء والمعنى

(لم أكن نبياً)

لخلدون السراي أنموذجاً

القصة القصيرة جداً هي التجنيس الذي وضعه الشاب خلدون السراي على غلاف مجموعته الأولى «لم أكن نبياً» ورغم اختلافي معه في التسمية الأجناسية، إلا أني سأتحدث بهذا المقال نزولاً عند تسميته، مع الإشارة إلى أن ما يقدمه يندرج ضمن الميكرو فاكشن، والقصة القصيرة جداً أطول بكثير من الميكرو فاكشن، وبالعودة لاصطلاح القصة قصيرة جداً المعتمد أجناسياً في مجموعة الشاب السراي، يمكن القول إن هذه النصوص تندرج ضمن أنواع القصة القصيرة جداً ولا يمكن عدها جنساً مستقلاً بحاله، وهذا لا يتعلق بقضية الطول أو القصر، بل القضية نقدية تنظيرية بحتة ولا يسع المجال لذكرها هنا وكنت قد تناولت هذا الأمر برسالتي في الماجستير واستبعدت القصة قصيرة جداً من الأجناس المستقلة بذاتها مثل الشعر / القصة القصيرة/ الرواية / المقامات....إلخ إذاً هنا نتحدث عن نوع منبثق لم يمتد تاريخياً إلى فترات طويلة ولكنه أثبت حضوراً بخاصة لدى أوساط الشباب، نوع يعتمد على خصوصيّة البناء ومهارة القصّاص، والتكثيف والإدهاش، إذ أراد الروائي الشهير أرنست هيمنغواي كتابة أقصر قصة مكونة من بضع

كلمات فكتب قصته الآتية: للبيع، حذاء طفل، لم يلبس قط
وقد فتح بهذا باباً جديداً لهذا النوع من الكتابة الإبداعية لقصة ومضة تعتمد الاختزال والتكثيف بعناصرها الجمالية، وبعد ذلك صدر كتاب انفعالات للكاتبة الروائية المسرحية الفرنسية «ناتالي ساروت» عام 1932 عد كأول عمل أدبي يبشر بولادة ما يصطلح عليها بالقصة القصيرة جدًا، معتمدة بصورة كبيرة وأساس على تقنية الإيجاز والتكثيف، ولا يمكن نسيان جهود العرب منذ مطلع التسعينات والتنظير الجاد لهذا النوع الابداعي، كل ذلك مهاد نوعي لمثل هذه الأعمال الإبداعية التي قدمت بعد ذلك، وهي تعتمد كلياً في جماليتها البنائية على لحظة عابرة يحاول الكاتب التقاطها قبل أن تنزلق، أي أن السارد هنا مصور فوتوغرافي للحظات عابرة لا يمكن أن تتكرر إذا ما انفلتت، وهو نوع يعتمد على المفارقة وإحداث الدهشة لدى القارئ رغم صغر النصوص، كما أن الامتداد والمضمر عوامل مهمة في مبنى هذا النوع السردي، أي أن تلك القصص تعتمد بدرجة كبير في بنيتها على المسكوت عنه والمضمر أو امتداد الحدث ليشكل دلالة كونية تمتد بدلالتها وتتمعنى في ذهن المتلقي، فضلاً عن النهايات الملغزة أو المفتوحة أو حتى المغلقة، كما أن أبرز سمة جمالية تتوافر في القصة القصيرة جداً الحكائية حتى لا تقع في مطب قصيدة النثر، وهذا الأمر يفضي إلى تطلعات رمزية ودلالة مفتوحة تحدثها المباني السردية القائمة في القصة القصيرة جداً إذا ما كتبت بلحظة تأمل تحمل بعداً فلسفياً دالاً، إذ تعد الخاصية الدلالية من أهم مؤهلات هذا النوع السردي، فهل حقق خلدون السراي كل هذه المعيارية في نصوصه، وهل العامل الجمالي لا يشترط هذه المعيارية في كتابة النصوص، هل تكتب هكذا نصوص بالتداعي والاعتباطية الشعورية؟ تعالوا معنا نتصفح ماذا حكى لنا السراي في مجموعته، منذ البداية وبإهداء شفاف يقودنا الشاب خلدون السراي في متاهة قصصه، عبر جملة مفعمة بالمشاعر إلى... طفلتي وصديقتي زوجتي الحبيبة.
كما أن أغلب قصص السراي اعتمد فيها على عنصر الإيجاز المكثف كما تبتغي ذلك القصة القصيرة جداً، ولكنه وقع في المباشرة المفرطة

أحياناً، حتى تشعر أحياناً بأنك تقرأ جملاً مقالية أو نصائحية خطابية، كتبت بصيغة الحكي أو حتى النثر، وهذا يضعف تماماً من مقصدية هذا النوع السردي كما أسلفنا، والمشكلة أن هكذا نوع من القصص وقعت في بداية مجموعته كما في ملكية، خطيئة : ص9 لكن هذا لا يغفل الومضات السردية التي قدمها بدلالة تحيل لواقعنا المأزوم كما فعل في قصة رمادي ولعبه على الدلالة اللونية للوني الرمادي والبنفسجي وما يفضيان رمزياً، وكما في قصة إقناع التي يقول فيها: «تقول زوجتي: إن طفلنا بحاجة للحليب امتلا المنزل بما يقارب الألف علبة، متى تصدق موته؟»

هنا المعنى الحقيقي والانطباق التام لجمالية هذا النوع السردي من القص، بهذه القصة يتحقق مبدأ الاختلال والدهشة التي يسعى السارد لإيصالها للمتلقي، وهو الأمر ينطبق كذلك على قصة تعايش ص12 وكذلك قصة رحمة ص14 والتي وردت فيها كلمة أيقضني والأصح أيقظني ويعود خلدون في متن مجموعته للمباشرة المفرطة كما في سبات وازدواجية ص15 و استخفاف ص21 خطيئة حمال ص30 والمباشرة والقصة الومضة لا يجتمعان أبداً، والسراي في مجموعته عبر سردياته القصيرة يقدم مضمون إنساني في انتقاد أفكار فتكت بالإنسانية جمعاء مثل فكرة الحرب في العديد من نصوصه القصيرة ومنها وهم تعايش طموح نصيب ص67 وغيرهم، كما تهيمن فكرة حضور الآخر وحضور الغائب في نصوصه وهي تيمة مهمة تشتغل في الأجناس والأنواع الأدبية برمتها ولكنها أصبحت مكررة رغم بعدها الجمالي من حيث المفارقة والادهاش في بناء حدثها، كما تقاربت موضوعات وتيم العديد من القصص في هذه المجموعة، رغم أن بعضها ذا دلالة قصدية مكتنزة والمشكلة إن بعض التقارب وصل إلى العتبات في هذه القصص كما في «ازدواجية» ص15 «ازدواجي» ص33 «يقظة» ص47 و»يقظة» ص68 ويبدو من التباين النوعي والجمالي في نصوص السراي أنه كتب بعضها متباعدة عن بعض زمنياً كما كتب بعضها الآخر بصورة متسارعة ومتسلسلة مما أحدث إرباكاً في عملية توزيعه القصص بين

ثنايا المجموعة، حتى أني أنهي قصة ذات جمالية ودلالة إلا وأقع بأخرى مباشرة فأذهب مباشرة لثانية ببعد جمالي فكري آخر وهكذا على امتداد المجموعة، كما تهيمن على المجموعة فكرة الموت والضياع والرحيل ويبدو أن السراي من جيل الشباب الناقمين على الحرب والمصوبين سهام النقد لها ولقادتها، وهي ثيمة يشترك بها أغلب من كتبوا بهذا الجيل سواء سرداً أو حتى شعراً، ولا أقول هذه منقصة أو خلل في البناء الفكري لسرديات السراي إنما هذه الثيم تكررت محورياً وأصبحت أكثر استهلاكاً بحيث ممكن إعادة صياغة أفكار تتلاءم ورؤى جديدة تنبثق من تطلعات شباب اليوم الباحث عن الأمل والسعادة، كما أن السراي ينظر لهذا العالم من نوافذه السردية المتوزعة على طوال قصصه، وبالتالي نراه يقول ولا يشارك، السراي كأنما يسهم في محاكمة هذا الواقع. والتاريخ المأزوم من بعيد بعين ساخرة باصرة تود أن تبتعد ولا تقترب من هذا الواقع العاصف، ما بين رغبته بالحديث عن هذا الكم الهائل من الدمار وما بين سخرية السراي من هذا الدمار تعتصر أفكار فتخرج ألما سردياً قصيراً يومئ للمتلقي بما جرى ويجري على الإنسان المهمش، والهامشي في يومياته التي يؤرخ لها السراي في مجموعته هذه، وهذا لا يمنع أن السراي في بعض الأحيان تأخذه فكرة التداعي حد الخروج من المألوف والابتعاد عن بنائية الومضة السردية كما يفعل في قصة أوهام ص 64 فهي لا تندرج البتة ضمن أنساق القصة القصيرة جداً، وتبقى هي تجربة أولى وولادة بكر لا يمكن أن يحاسب عليها بحدة فهو أديب لازال في مقتبل العمر وقدم هذه المجموعة لتشكل هويته الإبداعية ومحطة إنطلاق في مسيرته القادمة، سنقف بجدية أكبر وقراءة أوسع في مجاميعه المقبلة إن كانت بالتأكيد بنفس هذا المستوى الفني الذي يحتاج التقويم بالتأكيد، كل الاحترام لقلمك المبدع أيها القاص الشاب القادم في سماء الأدب البصري خلدون السراي.

عبد الكريم السامر

يطلق من زنزانته نوعاً أدبياً عابراً للنمطية

عبد الكريم السامر، البصري الموشوم بالطيبة والعاطفة، القاص والمترجم الذي عرفته محباً للكلمة وأدبياتها، ها هو اليوم يصدر كتابه الجديد المعنون (زنزانة) وسأبتدأ مفتتحي هذا بالحديث عن غلاف الكتاب، إذ ورد خلاله تجنيس (نصوص قصيرة) ونحن كما نعرف نمتلك نوعاً أدبياً تحت يافطة (قصص قصيرة جداً) ولكن السامر يأت بنوع مغاير، لتلك السرديات القصيرة، مهما اختلفت تسمياتها، ولكني أصر على مقولة النوع وليس الجنس، بوصف الجنس أعلى مرتبة كلية من النوع، والنوع ينحدر من الجنس، ولكن هذا يدعنا أمام تساؤل من أي جنس تنحدر نصيات (السامر) أعود الآن للوحة التي اندرجت عبر ثلاثة مرموزات دلالية (انقسام) اللونين (الأسود في الأعلى) والأبيض في (الأسفل) دلالة على علو السوداوية التي تجتاح البشرية وتكتنف حيواتنا المضمخة بالألم، فأدبنا شعراً وسرداً هيمنت عليه البكائيات في السنوات الأخيرة، وشق هذين اللونين بؤرة مركزية منطلقة (باللون الأحمر) (زنزانة) كونها انطلاق دالة على نمط نوعي يزعم السامر بتفرده بكتابته، وهي دلالة على ما يمثله اللون الأحمر وتوافقاته السيكولوجية مع (زنزانة) المنطلقة ضمن الوسط الجوهري المفعم بالروح، تلك الروح الرافضة لزنزانة القيود والموت المجاني (بدلالة لون العتبة النصية) وأعود للمرموز الرابع المتمثلة بالهيئات

المتنوعة لحشد الناس الرابضة في قاعة المغلف، وهو ما يفضي جمالياً ودلالياً مع الأفكار التي صاغها في نصياته على امتداد هذه المجموعة، والتي اشتملت على تخطيطات داخلية للفنان خالد خضير الصالحي، وكانت لوحة الغلاف للفنان هاشم حنون، وصدرت المجموعة عن دار الجنوب في البصرة ودار أمل الجديدة في سوريا، وسنبتدأ مع أول نص (رسم) وهو لحظة سيكولوجية فارزة لقلق مرسوم من تلك الكتابة، إنه قلق الكتابة في ظل رقابة القلق المستتر دواخلنا، أما في (وصول) فهو يتحدث عن النهايات بطريقة مفتوحة لا تخلو من المفارقة التي تتواءم مع مفردة الختام (رَماه) فهو قد يفضي لرمي الصفحات الأخيرة المادية، أو رمي لعلاقة ما معنوية، وصلت مراحلها الأخيرة، وهو بهذا يحاول اللعب على المفردة المكتنزة الدالة، كما في رصاصة طائشة، وامتطاء واختزال، ومؤلف التي يتداخل بها ميتا سرد والشخصية داخل الدور المعبر نصياً بطريقة إدهاشية موجزة، يحاول من خلال هذه النصيات تحريك الذائقة باتجاه الومضة السريعة الخاطفة (الجشطالت) أو كما في (نوم) والتقسيمات التي يوردها بنصوصه هذه إنما توحي إلى تضادات واضحة يحاول توظيف المفردة اللغوية لإيضاح ذلك عبر الدلالة والرمز مستخدماً أيقونات حياتية مقاربة لليومي المكتنز بالدلالة (حان الهروب، قيَّدهُ النُّوم) فلا يبتغ بتلك النصوص المعاني السطحية المباشرة، إنما يتحدث عن دلالات مضمرة، فالهروب محاولة كسر القيد، والنوم هو قيد من نوع آخر يشيء بالصمت والذل والقبول بالقيد المعنوي الرمزي، وهذا يتجلى أيضاً في نص (هدف) و(جبهة) و (رحيل) أو إيماءات الدالة عبر أيقونات رمزية في حياتنا كما في مفردات (البوصلة) توهان (البحر) وعائدية هذه الانعكاسات الدالة على المحكي المسرود من صائغ النص (فقدت/ت) (عني/ي) وما يفضي من دلالات سيرية لتجربة كاتب خاض كل تلك المشاهد وصاغها بطريقته الخاصة مبتعداً عن الأنماط السائدة للأنواع والأجناس المتداولة، وهكذا تتسم بقية نصوصه بالاختزال والدهشة وتوظيف الرموز لخدمة فكرة نصوصه التي تتوزع على امتداد المجموعة وتوحي بنظرة من العمق والألم لما يجري

في الحياة (لذات الفرد) المصاب بالتهشم والتيه، واللوعة وذلك يبان من كم المفردات التي تتوزع بجسد نصوص المجموعة هذه (عُكّازة، شاهدةَ قبرِهِ، مَسَّكَت بظلّهِ، أصَابها الملَلُ، رأى الوطنَ مُمزّقاً، سطوة، انحسرَ عَنهُ المكانُ، استدلَّ بِقَلبِهِ، بُكاء) فهو ما إن رآها تبكي حتى (بَكَت أَحلامُهُ) إنه ترابط كبير لحيوات إنسان يتحرك إزاء هذا الاكتناز اللفظي الذي يجيء تراتبياً ضمن هذه المجموعة، ويستمر كذلك (بَاغَتَهُ الخوفُ، فَكَّر، نُعاس، مُومِس، بَكَتْ على كتفهِ، زادَتْني قَلقاً، تَرَمَّلتْ آمالُهُ، ضَاعَ القَلمُ، ماتَت الفكرةُ، في المُدُنِ الكَئيبةِ، يَتجوَّلُ الصَّمتُ، إيقاع الرصاصِ، تَرَكوا الوطن، فكَّرَ بالانتحار، قَتَلُوه، على الرِيحِ، نَرسُمُ وَطَناً) ويختم بنص (زنزانة) فيقول: خارج الزنزانة، كان العالَمُ مُحاصَراً، هكذا أراد أن يومىء لنا السامر عبر امتداد نصوص مجموعته منذ البداية حتى آخر نص بحالة من الترابية الشاملة، تتشظى أحيانا لترمم لنا إنساناً هشمه الخارج، وأطّره الداخل وتعاقبا كلاهما على جلده واستحالته إلى روح تحلق داخل زنزانة.

السرد من خلال الصورة

(قراءة في رواية وجه الموت الأخير

للروائي الشاب وعد حسين)

تعد الرواية المعاصرة من أبرز تمظهرات الأدب من حيث الكشف عن فلسفة الروائي ورؤاه إزاء مفاهيم الوجود والآخر، بوصفها أصبحت ذات طابع متصل بالزمن المعاصر ومتغيراته ومنغصاته، وذلك بالعطف التام على توجهات المتلقي العربي من حيث إعادة إنتاج قراءة الأدب بوصفه يمنح إشباعاً فكرياً وروحياً للذات، إن الرواية العربية المعاصرة وحتى العراقية أصبحت ذات حمولات دالة وعالية جداً على مستوى صياغة وإنتاج وتشكل الأفكار لدى الجيل الحالي ورؤيته إزاء المتغيرات والثوابث والتاريخ والوجود برمته، وهنا لابد من القول إن رواية (وجه الموت الأخير) للروائي الأديب البصري الشاب (وعد حسين) هي إحدى تمثلات هذه المقولات، ولكن أن تكون تجربتك البكر بهذا المستوى وهذه الجرأة فهنا يجب التوقف لإعادة إنتاج قراءة هذه الرواية التي خرجت من معطف الأدب البصري الزاخر بالسرد وجمالياته، وعد حسين يرسخ بتجربته هذه أسلوباً مغايراً في تقديم الفكرة والتأسيس للثيمة السردية وإعادة تأثيث فضاء الرواية على وفق متطلباتها، عناصرها، تكويناتها، لغتها، صياغاتها، إذ أن الرواية تبني على أسلوب

سردي ينطلق بالبناء على أصوات تتداخل بالروي، وتتلاحم من حيث الأحداث داخل فضاء الرواية، هنا الراوي متداخل مع الأحداث ليس على مستوى الروي وحسب، بل يتداخل من حيث التعايش مع شخوص الرواية والتأثير بمحركات السرد داخل فضاء هذه الرواية غريبة الفكرة والأحداث، وحين قراءة هذا النوع من الروايات ستقفز لك تداخلات شعرية تحفل بها هكذا أنواع من الروايات، نظراً لطبيعة اللغة التي تكتب بها، والارتكاز في بعض الأحيان على منطلقات (اقتباسات) ذات حمولات دلالية عالية تتسق مع الكم الدلالي في بنية السرد لكذا نوع من الروايات، وهو ما فعله وعد حسين في (وجه الموت الأخير) وكما ذكرت أسلوب التداخل في السرد ما بين الراوي وشخوص وعد، وأحداث المواجهة (التحدث مع القارئ) (بداية الرواية) (هل بإمكانكم أن تتخيلوا أين قابع أنا؟ اطمئنوا لن تسعفكم مخيلتكم في العثور علي) هذا التساؤل والمواجهة يفضي لحتمية تتعلق بالسطر الأخير لخاتمة الرواية ويختصر كل المسافات التي عزف عليها الراوي في مضمون فكرة روايته، كما أن الروائي يسعى لتأثيث أمكنة هلامية، وتارة تأخذ طابع فلسفي (روحي) أي يمنح المكان صفة تجريبية وأخرى تجريدية، تشكل المغايرة من خلالها، وحتى الأمكنة التقليدية لديه بحكم الفكرة تتحول إلى أمكنة مغايرة يحصل بها ما لم يحصل في نظيراتها، ويستمر وعد بالتجريب حتى في بناء مشاهده وفصوله (الفصل الأول /الصورة) (الفصل الثاني / الصرخة) (الفصل الثالث/مذكرات بإمضاء الموت) (الفصل الرابع / مذبحة الذات)، وثمة دالات تتوزع بجسد الرواية يمكن التقاطها لإعادة صياغة تفسيرية وتحليلية لما ابتغاه الروائي في ثنايا عمله هذا، هذه الدالات وزعها وعد على امتداد روايته وهو بذلك يسند قصته السردية، بأفكاره إزاء هذا العالم وإزاء الوجود بكليته وشموليته وتمظهراته، يقول في ص 13 (أنظر إلى صورتي كمن ينظر إلى صورة غريب، شعرت بأن الصورة متجذرة بالجدار، لا تنبض، لا ترتبط مع الزمن بأي صلة، مثل أي شيء عابر ولا ينبغي الوقوف أمامه أو التأمل فيه)، ويقول وعد في ص15 (انزلقت روحي في فراغ معتم انتبهت إلى نفسي أنظر إلى الغرفة

من خلال صورتي المعلقة فوق الجدار ! في تلك الصورة التي التصقت بأعلى الجدار اصبحت كينونتي محكومة بإطار خشبي) ويقول أيضاً في ص18 (كم هو محزن أن يصبح وجودك في المكان غير مؤثر وجود يضيف مظهراً فقط)، وكذا (العالم الذي تتأمله يبتسم ساخراً منك)؛ وأقول ماذا يمكن أن يحدث أن تنزلق فجأة وبصورة غرائبية لتكون داخل إطار صورة، لا يمكن أن يشعر بك أحد، وترقب ما يجري بتلك الغرفة من أحداث، غرفة يتتابع نزلائها واحداً تلو الآخر، ولكل منهم قصة خلفها بحر من الأوجاع والأسرار المتلصقة بقضايا وجود الإنسان بهذه المعمورة، هذا ما كانت تسرده لنا شخوص تلك الرواية، أكثر ما يمكن ملاحظته التفريـع بالأشياء عبر إعادة إنتاجها بهذه الرواية، لا الأشياء المتعلقة بإكمال فضاء السرد الروائي وحسب بل الأشياء المتصلة بشكل الرواية وفلسفة فكرتها المطروحة، مثلاً الأمكنة في الرواية تتصل على مستويات (الجدران، الغرفة المؤجرة، القبر، كوكب آخر، منطقة العدم) أي تتداخل الأمكنة الفيزيقية مع الأمكنة الهلامية لتشكل بذلك بعداً فلسفياً دلالية يتسق مع الأفكار التي طرحها وعد في جسد هذه الرواية المغايرة في كل شيء، وكذا الأمر على مستوى التفكير وتفرعاته (الغرائبي، الواقعي، العقلاني، الحلمي) وكذا الأمر للمستوى السيكولوجي (غباء، جنون، بلاهة، التشظي، الانفصام، الحزن، الدهشة، اللا مبالاة، الوحدة) وكذا الأشياء أو الأثاث القابع بالمكان الأحادي في الرواية (الساعة، ومدلولها المتصل بالزمن، مصباح الغرفة ودلالاته المتعلقة بالتنوير، الباب والانفتاح على الآخر والخروج من سجن الروح والذات) فهل يبرر كل ذلك أن (أصبحت كينونتي محكمة بإطار خشبي) (ص 15 من الرواية).هل أباحت هذه الثيمة كل هذه التداخلات التي تخلق جماليات على مستوى (الفكر) وعلى المستوى الفني لبنية الرواية، وعد في روايته يطرح أفكاراً تتصل بالوجود والعدم وغيرها من المفاهيم المتعلقة بنظرة الإنسان لهذه الحياة وجدواها، وعلاقة الإنسان مع الغير ومع الرّب، وهو قد اعتمد أسلوب المكان الواحد والأحدث المتفرغة للحكي عن كل ذلك، وهو من أصعب الأشكال التي تنطلق

منها بؤرة الرواية، إذ ترتكز رواية وجه الموت الأخير على أحداث تقع داخل غرفة واحدة وحسب، ومن خلالها تنساب الأحداث وتجري وتتفاعل، وعد استطاع أن يمسك خيوط السرد بمقبض من ذهب، فهو روائي مبدع وروايته رواية (مسؤولية) ورواية تحمل فكر قصدي، فضلاً عن الجمال الفني لبنيتها، لغته بسيطة ولكنها مؤثرة ودالة (السهل الممتنع) رشيقة معبرة تدخل للقلب وتهز الروح وتثير المواجع وتطرح التساؤلات تلو التساؤلات، فـ الـ (لماذا) بطلة كونية في هذه الرواية، وهو ينتهز فكرته الجميلة لينوع من أساليب السرد الجمالية، التقطيع، الاستخدام الدلالي للمفردات، والشعرية في بعض الأحيان، فضلاً عن تداعي الروي لدى الشخصيات داخل فضاء الرواية، الرواية كما أسلفت حملت العديد من التساؤلات الوجودية وعلاقة الإنسان بالآخر وبذاته، والتي اشتملت في بعض الأحيان التقريع للآخر بقوة وجلد الذات، ولاسيما ما جاء على لسان مذكرات الرجل المسن، والتعاقب الذي جرى على تلك الغرفة المستأجرة، إنما يومئ وعد إشارياً إلى أنها تشتمل على فضاءات أوسع من تلك الغرفة الصغيرة، وبالنسبة للتساؤلات التي طرحها الروائي في متن هذه الرواية وبخاصة فيما يتعلق بفكرة الرب التي أصبحت متداولة في السنوات الأخيرة في أدبنا العربي، إنما يلخصها وعد في مقطوعة دالة بالصفحات الأخيرة لروايته إذ يقول: (أن ننقرض ولا نشعر بشيء بعد الآن ذلك وفق فهمي عذاباً كافياً، لا أخفيك سراً لطالما احتجتك بجانبي يا رب في بدايات حياتي، احتجتك في أول موعد غرام لي وقتها كان قلبي يخفق متردداً، توسلت بك أن تشد عزمه وتمنحني الشجاعة الكافية للنظر في عيني من أحب، وعندما أخبرت أحد رجالاتك من رجال الدين من دعائي إليك بهذه النية، التأم وجهه ووبخني بأنك لست بهذه الشاكلة تتم مخاطبتك فهمت أنهم يمتلكون الكلمات التي يخاطبونك بها أما نحن فلا نمتلك شيئاً إلا القلوب ص79)، لينهي وعد ما بدأه من مواجهة مع المتلقي في روايته، إذ جاء في صفحة الرواية الأخيرة (حينما بدأت المواجهة معكم قلت لكم إن عدم التصديق هو سبب ضياعي إلى اليوم، ما أطلبه ليس بالكثير وليس بالأمر الصعب

عليكم لو رأيتم أي صورة لا تتجاهلوها، امنحوها دفئكم قليلاً، تمعنوا بها، ولو تتطلب الأمر تحدثوا معها، وإلا لماذا تحتفظون بصور أحبائكم ولحظات الزمن الجميل؟ هذه هي كلماتي الأخيرة والآن سأختار الصمت إلى أن تعثروا عليَّ....) ما إن تنه هذه الرواية حتى تسرع لتحدث كل الصور المعلقة على جدران منزلك، تشعر بعلاقة غريبة معها، تشعر أن كل صورة خلفها يقبع شخص يشبه بطل هذه الرواية، تشعر برغبة الحديث معه، أو معانقته حتى أو محاولة الاستماع له أو الدخول معه في الإطار...وعد روائي قادم بقوة لسماء الرواية (العربية) كل الإعجاب والثناء لك صديقي الشاب الحالم والطموح، وأنتظر مشروعك الروائي القادم بلهفة.

أدب الرحلات بين غرائب وعجائب

مشاهدات

(الرحالة عبد المنعم الديراوي)

أهداني مؤخراً الزميل الصحفي(عبد المنعم الديراوي) كتابه (رحلاتي بين الغرائب والعجائب) وهو كتاب صادر عن دار الأدب البصري بواقع 215 صفحة يجسد مشاهدات الديراوي حول مدن بلدان يجهل القارئ العربي الكثير عن حيثياتها، موثقاً تلك الرحلات بالصور والسرد والوصف الجميل، وهي سياحة جغرافية وسياحة ثقافية متنوعة ومتنورة تقدم لقارئها وصفاً دقيقاً لتلك المدن وغرائبها وعاداتها وتقاليدها، والرحال عبد المنعم الديراوي يعد أول عراقي وعربي يدخل جزر أندمان ونيكوبار ويعد أول عراقي وثالث عربي يتسلق جبل إيفريست أعلى جبال العالم فضلاً عن نشاطه كصحفي رائد في البصرة، وبداية لابد من الإشارة إلى أن كتب الرحلات تعد أهم المصادر الجغرافية والتاريخية والاجتماعية، ذلك لأن كاتب تلك الرحلات يستقي المعلومات من مشاهداته الحية والمباشرة ما يجعلها ذات أبعاد تشويقية وثائقية بأسلوب جميل وتوثيقي يرجع له الدارس والباحث مراراً، وقد عرف العرب أدب الرحلات قديماً ومن أقدم تلك النماذج رحلة السيرافي عبر البحر إلى المحيط الهندي في القرن الثالث الهجري

ورحلة سلام الترجمان إلى حصون جبال القوقاز عام 227 هجري، ومن الرحلات المشهورة كذلك (رحلة ابن جبير الأندلسي) أما النموذج الذي اشتهر لدينا في أدب الرحلات يتمثل في رحلات (ابن بطوطة) الذي بدأت رحلته عام 725 هـ من طنجة. أي أن أدب الرحلات كان ولازال حاضراً بقوة في موروثنا العربي، ولعل أبرز من كتب هذا الأدب وبرع فيه حول العالم هم أدباء لهم الحظوة والامتياز بمجالات الكتابات الأدبية والنقدية ومنهم (صمويل جونسون، وهاينرش هاينه، وتشارلز ديكنز، ومارك توين، وأوكتاف ميربو، وروبرت لويس ستيفنسون، وإرنست همنجواي وآخرين) ويمكن القول إن أدب الرحلات في المدون ضرورة أن يتمتع بعدة مزايا لجعل الكتابة أكثر سحراً وتشويقاً، إذ يجب أن يتم الاعتماد على تقنية (الحوار) واستخدام الأسلوب القصصي (السردي) والاتكاء على الوصف بشكل كبير، وبخاصة في تفصيلات وصف الأماكن والطقوس والعادات والتقاليد، وإضافة مسحة من الفكاهة في عملية الوصف في أدب الرحلات لإضافة المتعة في عملية سرد تلك الرحلات، وهذا ما تجده حاضرا في كتابات (عبد المنعم الديراوي) في وصفه لرحلاته عبر كتابه (رحلاتي بين الغرائب والعجائب) إذ يصف الأماكن التي زارها بدقة كبيرة، وتفاصيل متناهية تصل إلى ذكر جزئيات مهمة في تلك الرحلات والأماكن ويركز بوصفه على المسائل الغامضة بتاريخ وتقاليد تلك الشعوب والبلدان، ويدعم تلك الرحلات بصور فوتوغرافية وثقها بكاميرته الشخصية وهو يتجول في تلك البلدان، فهو يفتتح كتابه برحلته إلى (ميانمار بورما) وما تمثله من اشكاليات كبيرة إزاء الآخر وبوصفه بلد أكثر غموضاً وجدلاً وبخاصة بالنسبة للبلدان الإسلامية، الديراوي في كتابه ورحلاته هذه وما دونه لم يكن مثالياً بصورة مفرطة بل كان واقعياً يتكلم عن كل ما يشاهده ويدون ما يعترضه من حوادث ومواقف حتى وإن كانت من قبيل (منعه) من دخول مكان ما، أو خشيته وقلقه من مكان ما أو سلوك ما، ولكن الأجمل هو روح المغامرة التي كان يتمتع بها ومحاولة كشف المضمر والغامض من أسرار تقاليد حياة تلك البلدان، وما لاحظته بتدوينات الديراوي أنه كان أمينا

بنقل ما يقابله وصادقاً في تدوين ملاحظاته، وكتب بموضوعية مطلقة ولم ينحز لأيديلوجية معينة أو توجه فكري معين، بل كان موضوعياً بوصف ما يعتريه من أفكار ورؤى طيلة فترة رحلاته التي امتدت لبلدان متنوعة الطقوس والعادات والأديان، الديراوي لا يصور الأماكن والطقوس في تلك البلدان وحسب، بل هو يركز كذلك على سلوكيات أفراد تلك البلدان (وحتى تصرفاتهم وردود أفعالهم اليومية إزاء ما يحصل من يوميات) سواء معه شخصياً أو بينهم وبين السائحين، وهو يقدم لنا صورة لإنسان تلك البلدان وجماليات أماكنه سوية، والديراوي يبرع كثيراً في وصفه السردي وكأنه قاص يكتب قصته الأدبية بحرفية لغوية عالية (انطلقت العربة.. رائحة المكان كانت كريهة جداً فالجو مشبع برائحة روث الخيول.. عبرنا بالعربة العديد من بيوت الفلاحين ومزارع للرز والموز والأناناس وفواكه مختلفة أخرى...ص 47) وكذلك (وقهقهات الاسبانيات مع أصدقائهن وحتى عطرهن الفواح الذي أتعمد من ملئ رئتاي به عندما أتقرب منهن وأنا سائر بالطريق وما بين غنجهن وقهقهاتهن وابتساماتهن اللواتي يرسمنها على وجوههن والتي تصلني كالسهام لتقطع ما تبقى من أحشائي ولتزيد من وجعي أنا الغريب التائه في هذه الجزيرة الجميلة في كل شيء...ص132) ويقدم الديراوي عبر كتابه هذا العديد من الأرقام والاحصائيات الجغرافية والتاريخية والمتعلقة بتلك المدن التي زارها، وأسماء تلك المدن التي زارها وتاريخها وظروف تحولاتها وسيروتها الانثروبولوجية والسياسية، وكذلك قدم الديراوي مشاهداته لرحلته إلى (موريتانيا) مبينا تركيبة المجتمع هناك، ولغاتهم وعاداتهم البدوية، وأزياءهم وبخاصة بالنسبة للنساء، مستعرضاً بعض المواقف الطريفة التي حصلت معه هناك، وكذلك قدم قراءته لرحلاته إلى جمهورية جنوب غرب أفريقيا، وتحدث عن الأعراق البشرية في تلك الجمهورية، والجميل في تدوينات الديراوي أنه لا يغادر مدينة إلا وسجل كل الملاحظات المتعلقة بتلك الأماكن، يقول الديراوي (واصلت سافايا القيادة إلى أنْ وصلنا إلى منطقة منبسطة وشاسعة جداً أعتقد أن أول وهلة بأنها ربما مزارع للحنطة أوغيرها ولكنها كانت بالحقيقة

مجرد حشائش نبتت بسبب الأمطار، توقفت سافايا على حافة نهر عرضه حوالي عشرة أمتار كان الماء يجري فيه سريعاً...ص126) وقدم المؤلف كذلك رحلاته إلى (المعابد) في عدة بلدان ومنها الهند والنيبال، وحصوله على كنز ثمين من المعلومات من تلك الأماكن، فقد ولج هناك (معبد القردة) ودكات حرق الموتى الهندوس، ومعبد الفئران، وغيرها من الأماكن والديانات التي تحدث عنها وعن مقدساتها والمحظور فيها وممارساتهم اليومية، الكتاب يجب أن يدرس بصورة أكاديمية وربما يعد من أهم الكتب في البصرة حول أدب الرحلات، وهو تحفة سياحية ثقافية جميلة تستحق القراءة فالديراوي يقدم لكم رحلات تكلف جهد سنوات وأموال طائلة يقدمها على طبق من ذهب للقراء ليطلعوا على كل تلك الثقافات وما نجهله عن تلك الأماكن والبلدان والديانات كل هذا وأكثر حتماً ستجدونه في هذه التحفة الأدبية.

التداخلات الدلالية

في رواية (صحوة رب ثمل)

لعلي العذاري

البصرة التجربة الأولى للشاب (علي العذاري) رواية (صحوة رب ثمل)، يمكن أن تصنف على أنها رواية غامر فيها الكاتب على مستوى الشكل والمضمون، ولكن هذه المغامرة لا يمكن أن نحكم عليها بالنجاح التام أو الفشل الذريع بل الرؤية الناقدة التحليلية لها شكلاً ومضموناً تكشف عن تمظهرات عدة يمكن مناقشتها من خلال قراءة منتجة لهذه الرواية، إن (صحوة رب ثمل) تندرج تجنيسياً ضمن نمط النوفيلا، والنوفيلا بطبيعتها التكوينية أكبر من القصة القصيرة وأصغر من الرواية الطويلة، وبالتالي هي في تكوينها كانت بين جنسين أدبيين يختلفان تصنيفياً وهو ما جعلها الأكثر انفتاحاً وتلاقحاً وجعل حدودها مشرعة على التداخلات، إن أول القراءة يجب أن تتجه صوب عتبة النص والذي ينقسم لثلاث مفردات (صحوة/رب/ثمل) الصحوة والثمالة وما بينهم تتوسط مفردة الرب ...هل أراد العذاري اللعب على ثنائية الوعي والغفلة؟؟ هل مفردة الرب هنا بالعنونة تتجه للأرباب الفرعيين لغوياً ونعني هنا (رب العمل/ رب البيت/..... إلخ) مقتضى الرواية يوضح أن العذاري أراد أن يتحدث عن أشياء أخرى/ هل شكلت روايته بالمجمل ذات سياقات رواية (آيات شيطانية) لسلمان رشدي؟؟؟ دعونا نترك العنوان المثير للجدل والذي يومئ لاعتراضية من نوع خاص، ولنلج من الباب العريض مفاتيح رواية

العذاري، إذ أن رواية العذاري تشهد تداخل يندرج ضمن رواية ما بعد الحداثة على مستوى التداخلات بالأساليب الشعرية والمقالية والسردية والسيرية والمشهدية الممسرحة (المشهدية المتمثلة بالتقطيع المستند للعناوين الفرعية التي يضعها السارد في روايته) كما تتداخل العوالم السيرية الافتراضية والذاتية، وحتى أسلوب السارد وحواراته، وطريقة التبادل والتسليم والبناء الحواري كل هذه التداخلات تفضي إلى طريقة سرد سلسة تعتمد البساطة في اللغة والعمق في الدلالة، رغم أن الرواية ذات حمولة كبيرة على مستوى (الفكر الأحادي) وهنا أعني الترويج المضموني للتصوف في متن الرواية، حتى يحسبها القارئ المنتج عرضاً تفصيلاً لأفكار التصوف حتى على مستوى جزئيات بسيطة في الوحدات السردية التي أثث العذاري فيها روايته، رغم أن هذا الأمر سمة الكثير من روايات ما بعد الحداثة ويفضي إلى لغة خطاب فكري ولكن لا يشوه المحتوى الجمالي ولكن ثمة خيط رفيع جداً بين السرد الفكري المهيمن وبين أن تمرر الأفكار ضمن متن السرد الروائي، وهذه الإشكالية انوجدت في متن رواية العذاري، وبصراحة أقول أن الرواية ذات مرتكزات ثلاث قامت عليها على طول خط السرد أولهما (التصوف) وثانيهما الإيروسية المفرطة وآخرهم ما يصطلح عليها الشطحات الصوفية أو ما يصطلح عليها في الطرف الآخر (التطرق للذات الإلهية)، إنما لجأ العذاري لمثل هذه الأسلوب ربما، وأقول ربما لإحساسه أو عن ثقته بعجز الجنس الواحد عن استيعاب طروحاته ومشاعره وأحاسيسه الأنوية المتجسدة موضوعياً في السرد، وبالتالي هذا لا ينعكس فقط على تنوعه باستخدام الأجناس وإنما ينعكس وينجر إلى المساحات التي أشرت لها في الموضوع «ثالثاً» التطرق للذات الإلهية، وهو ما دعاه لفتح اللعبة السردية على مصراعيها لتلقف وتلقي التداخلات المتنوعة، وبغض النظر اتفقنا أو اختلفنا مع الراوي (أو الرواية) أو العذاري، على مضامين روايته والأفكار التي وردت فيها أو حتى مع رؤيته الصوفية، بل قدر الأمر وتعلقه بمناقشة جمالية موضوعية وتحليل بنية الرواية، هو ما يعني الناقد الموضوعي رغم التحفظ الكبير على ما ورد في العديد من المفردات التي صاغها

العذاري، ولم يكن السرد أبدا بحاجة ماسة إلى مثل هكذا جمل سردية إذ أن العذاري تناول الذات الإلهية من منطلقاته الأيدلوجية الخاصة وهو ما سيجعل المتلقي المغاير بالأفكار يختلف معه وبصورة حتمية لا جدال فيها لأن التصورات للذات الإلهية تختلف تبعاً للرؤى المتبناة من المتصوفة أو الملاحدة أو الإسلاميين الأصوليين أو غيرهم، رغم أن العذاري لعب على سرد يبدأ بمنطلقات وينتفي بخاتمة مغايرة، هذا لا يعفه تماماً من التسويق لأفكار وعرضها على أنها أفكار منصهرة ضمن سياق الرواية (المتخيلة) والتي يتداخل معها جلياً الواقع، فالعذاري خلط العوالم المتخيلة مع الواقعية، وخلط بين ما هو سردي مفترض وبين ما هو سيري يخص العذاري نفسه ويخص أدلجته الفكرية، كما تتمثل السير الذاتية بقوة متلازماتها الفكرية بحضور شخصيات عدة ضمن نسق الرواية وإن حضرت أسماء تارة ومواقف تارة أخرى، كرابعة العدوية وأكرم وليم الحلاج وآخرين... كما أن العذاري يعيد صياغة بعض المأثورات من الأقوال ويوظفها ضمن سياقات سرده الروائي ولكن بحمولة دلالية قصدية يغاير من مستوى المعنى، ويحافظ على شكل المقولة المستلة، أو المقتبسة، كما يفعل ذاته حينما يمازج بين العامي والفصيح من صياغة بعض المفردات، وأجد هذا يمكن استثناء الحديث حوله أو تحليل أبعاده لأن رواية ما بعد الحداثة كسرت العديد من الحواجز وجمعت العديد من المتناقضات، إن السارد هنا وإنْ أراد أن يعري حقبة مهمة من الواقع العراقي، عبر مشهدية واضحة لمشاهد الموت والدم والقهر الاجتماعي إلا أنه وقع في السرد الذاتي لتصوير ذلك الواقع، ولم ينفلت سرده ويتحول إلى سير افتراضية إنما احتكم لدي وبقراءة منتجة إلى أن أخاطب تارة سارد غير عليم منفلت من سطوة المؤلف وأخرى أجدني أصارع الإرهاص، أنا كقارئ والعذاري كراوي وبطل للرواية. مع هذا كان العذاري يسهب قليلاً بذكر بعض التفاصيل في وصفه، وتارة يذوب في المقدمات التعويمية حتى يدخل مدارات السرد /للحدث، وهو بهذا يتسق مع السياقات الروحية للتصوف الذي كان يعتنق فكراً وكتابة، وهو ما يتضح بالتناوب السردي في بنية الراوية،

الراوية في مضمونها تخضع المتلقي إلى قراءة منتجة واعية وتريد له أن يشارك بهذا السرد، ويملأ الفراغات السردية الواردة في نسق الرواية، إنها تبحث عن مضمر يكتمل عن طريق التلقي بمعناه الجمالي والفكري، هذا التلقي يجب أن لا يخضع لاشتراطات أنوية مفرطة يكفر على أساسها الكاتب بسبب تلقي أحادي لمضمون الرواية أو التسرع في الحكم في دلالة الرواية، وإنما ذكرت العديد من الأفكار في الرواية من باب (الانتقاد) للتطبيقات الخاطئة للتدين، ولم يكن أبداً هدفها استهداف الدين ذاته، كما إن الرواية مغرفة بالتشبيهات والمجازات غير المنطقية على امتداد الوصف وهذا ينحى للمجال الإيقاعي الذي أغرى السارد في أحايين كثيرة، وسادت الشاعرية مكان الموضوعية في بناء المشهد السردي، العذاري في روايته قدم اعتراضاً صارخاً للقتل المجاني والحرب والعهر بالجسد والفكر، وقدم انتقاداً صارخاً للأفكار السطحية عبر كم المشاهد الموجودة في الأفكار المطروحة في هذه الرواية. رغم أن العذاري نفسه يقع في إشكالية الأفكار وطرح الأفكار عبر التعرض لغوياً إلى الذات الالهية حتى وإن كان قاصداً معنى آخر، وهنا نختلف قليلاً مع الروائي، لأن السرد لا يعلى ولا يتقدم بتوظيف هكذا مفردات لأننا نخشى أن يكون صدى روايتك هذا بسبب هذه اللغة وربما إن اخترت موضوع مغاير في الرواية المقبلة لم تلقَ الاهتمام الحالي، فأسلوب الروائي مهم جداً وبصمته الروائية أهم في قضية طرح الأفكار داخل بناء روايته، كما إن شعرت في بعض الأحيان بسيادة اللغة التقريرية والتي تندرج ضمن بناء عنوان بالانفتاح الدلالي والأجناسي على لغة مقالية مباشرة كما في ص 28 من الرواية (اشتريت بعدها طبقاً وجهاز استقبال يعرض نساء جعلتني أبصق منتجنا المحلي، شكرا سيد بوش على هذه النعمة التي قدمتها لمكحبة بشار ومفرخة البتاوين. أتمنى أن تصدر لنا منتجكم الأشقر وتوفر لنا ضمن الاتفاقات الدولية المبرمة أعضاء اصطناعية نستخدمها مثلكم حين تخذلنا أعضاؤنا وتتعطل قوانا الصاروخية) وكما في ص 69 (مولاي بخدمتك، كانت مولاي سهلة اللفظ مثل رفيقي بالضبط فها أنا اعتدت عليها كبقية الشعب...) وبما

أننا نمتلك الموضوعية في التحليل فعلينا أن نبحث عن صوت المتلقي المعترض في ذات بنية رواية العذاري وهنا نجد هذا الصوت من نفس شخصيات رواية العذاري لنقرأ دفاعنا الفكري عبر إحدى الشخصيات (حرام يا ولدي حرام ...لا تقحم نفسك بهذه المواضيع، ولا تشغل عقلك بالأسئلة وأنت لازلت صغير عليها اسكتتني ثم أجابت كن طيب القلب مثلما خلقك الله وستحقق كل ما تطمح له)ص 31 من الرواية.
وأرى العذاري لم يحسن اختيار بعض المفردات والجدالات في سردياته كما في ص36 ومبالغته المفرطة في اصطلاح (القوادة المذهبية) فالتعددية يا صديقي علامة عافية، والاختلاف جدل يفضي إلى الحقيقية، تحدث عن الاختلاف القاتل ولا تتحدث عن الاختلاف العلمي بين المذاهب!!! وما يميز رواية العذاري التبادل الحواري كما أسلفت بين الروائي والسارد وهذا التداخل والعذال بينهما في لعبة سردية تتسم بالجمال الفكري للأدوار، ولا أحسب هذا أسلوب تفرد به العذاري وهو أسلوب تم استخدامه لدى أكثر من روائي وهو قناع مهم لتمرير الأفكار، كما في ص 63 (أيها الروائي قل لهم الحقيقة، أيها الحنقباز أخبرهم كيف كان يود أن يجمع الأم وابنتها في فراش واحد، لا تخف شيئاً لا تنسى أنك ورّطت نفسك منذ الصفحات الأولى لا أتذكر أي صفحة كانت، لكن أذكر أنك أخبرتهم بمكاشفة حقيقة وأنك ستخبرهم ما يفهمون وما لا يفهمون.....) وفي ص 64 (أيها الكاتب اللعين أبعد يدك ودعني أكمل نيابة عنك أنا لست مقيداً مثلكم..... أنتم أيها الساردون تكتبون وتفشون للناس ما يصب في مصلحتكم ويجمل صوركم) مثلما فعلت أنت يا صديقي العذاري ...أليس كذلك؟ هذا ما تقوله ثنائية الافتراض والحقيقية في ساردك العليم!!! فها أنت تقسم الناس حسب أفكارك وتحكم عليهم حسب أفكار يا صديقي فمن قال لك أن الناس قسمت إلى ملاحدة بإلحاد مستورد ومؤامنة بإيمان ظاهري!!! من أعطى الحق لروائي لمثل هذه التقسيمات الحساسة حتى وإن كانت داخل سرد روائي يحاكي موضوعاً ما وحقبة ما!!! ما الذي أبقيته لقارئ منتج في هذه النتيجة المغلقة يا صديقي!!!! دعونا نحث

الخطى لنجمع شتات البطل الهلامي للعذاري من خلال مفاتيح بعض المؤشرات الواردة في السرد تحكي لنا ص 94 (نهضت من مكاني ورحت أدور حول نفسي كمن يرقص رقصة مولوية بالرغم أني لم أكن مولوياً) وص 95 (خارت قواي وبدأت ألوم قدري هنا كدت أعلن الإلحاد وأعود إلى ضياعي....) هذا التائه في تلاطم الأمواج كيف ستكون نهايته!!! هل سيكون تحت نهاية معنونة بمشهدية كبرى عنوانها (لا حقيقية إلا الله) هذا العذاري يفند كل مزاعمنا وشكوكنا...حقاً إنها لعبة سردية لعبها الأديب مع المتلقي حتى تأتي صرخة النهاية (أخرجوه من هنا، قد بلغ من الشطح ما يهز له العرش ولا يحتمله العقل ولا يصدقه أهل الناسوت والملكوت) ص 104. هل العذاري في خاتمة جملته (لا رب إلا أنا ولا خالق غير الله) أراد أن يتحدث عن ربوبته الذاتية لنفسه وعدم اكتراثه كواحد للمجموع، عدم انتمائه كواحد للمجموع، أراد دلالياً الإيماء لواحد يعتنق أفكار لا تشبه المجموع فصار ربّاً لنفسه، رب عبر المفهوم اللغوي الأصغر للربوبية، وليس رب الأرباب الذي ختم العذاري له جملته السردي (ولا خالق غير الله) فقد صحا الرب الثمل وصرخ (لا خالق غير الله) بوجه الرمز المكاني والديني والروحي في متن هذه الرواية وأعني (أصحاب التكية). أجدها رواية جدلية تصعد من مستوى التلقي وترقى إلى أن تكون محط نقاش وجدل ورد ما جاء فيها من اصطلاحات وموضوعات وبصورة جدلية تحليلية موضوعية بعيداً عن أي تشنجات أخرى، مبارك خطوتك الأولى التي لابد أن تقف عندها ثانية قبل الشروع بالخطوة الثانية صديقي الشاب (علي العذاري).

أنثى برائحة المطر "حيدر المحمداوي"

روائي يسرد بقلبه

إنها التجربة الأولى للأديب الشاب(حيدر جواد المحمداوي) ويالها من مخاطرة، ومنزلق وفوبيا اسمه التجربة الأولى والإصدار الأول، حيدر المحمداوي شاب دخل الوسط الأدبي مؤخراً رغم معرفتي به القديمة تمتد لأيام الطفولة فقد عرفته إنساناً شفافاً محباً مخلصاً لكل القضايا التي يتعامل معها، ها أنا اليوم أرى حيدر يعكس تلك التجربة الحياتية في روايته البكر (أنثى برائحة المطر) بدءاً من العتبة وصولاً إلى مفرداته السردية، وحتى تسمية أبطاله الشفافة (ريم، مرام) في هذه الرواية الواقعية تهيمن المفارقات في بنائها السردي وتؤثث أحداثها من اليومي المضمر في الوجدان، ذلك اليومي المتأرجح ما بين ثنايا الحب ومصداته الطبقية، رغم حضور الأنماط التعبيرية الواضحة في بنية هذه الرواية، إن حيدر في روايته رغم حداثة تجربته كان يمسك زمام الأحداث وبناءها التراتبي بما يضمن التشويق للقارئ، إن أحد أسباب موافقتي على كتابة مقدمة هذه الرواية هو أن هذه الرواية حينما قرأت مسودتها الأولى وجدتها تتطابق تماماً مع ما ذهبت إليه في نتائج رسالتي في الماجستير حول تداخل الأجناس الأدبية، ففي هذه الرواية وجدت المسرح واللغة المقالية والشعرية والرسالة والمقتبسات والمعلومات التاريخية وكلها اندرجت في السياق السردي ضمن إطار بناء الرواية، مع

هذا فقد امتازت (أنثى برائحة المطر) بلغتها البسيطة السهلة، وليس اللغة المتحذلقة البلاغية العالية وهذه البساطة لم تسطح السرد فيها بل على العكس زادت من واقعيته وقربته من المتلقي الذي سيستشعر حتماً حيوات الشخصيات الرئيسة في الرواية.

إن الرواية تقدم عرضاً نقدياً فاضحاً للطبقية إزاء مفاهيم الحب والمعنى، إنها جدلية صراع ما بين منطق الحياة ومنطق الحب . يقول المحمداوي في روايته: (سجاد لا تزعجني ما عدت أحبك، لأن في قلبي رجلاً لا يكتب لي قصيدة فقط بل سيكتبني رواية كاملة، وهناك رجل قانوني آخر يعشقني ورجل من طبقتنا لا يستطيع أن يغفو إلا على صوتي) كما يقول (حياتنا يجب أن تستمر لكن نحتاج إلى حلم جديد)... هذه الحياة لا يمكن أن تتسق مع كم السوداوية التي أغرقت مفاصل شخصية البطل الرئيسي إلا بالحلم الجديد، ذلك الحلم الجديد هو يوم جديد يبنى على ركام الأمس، الحلم الذي لولاه لتوقف جريان الدم في عروقنا، الروائي الشاب جعل من مستوى الأمل والسوداوية يسيران بخطين متوازيين في السرد وهو ما يحسب له في مسك ثيمة الحدث الرئيسي، على الرغم من أن المتلقي سيجد ثمة تقارب وتواشج ما بين روح الروائي والشخصية الساردة في النص، وفقاً للعوامل السيسولوجية التي انبنت فيها أجواء وفضاءات الرواية. إن الدلالة القصدية الناقدة تكمن في بطل عاش حياته بمكاشفة علنية قدم حياته من أجل امرأة أحبها جعلتها الطبقية شخصية ذات سيكولوجية يغتال منطقها لغة القلب. تلك الطبقية التي محت بلحظة ما كل السعادات التي يوفرها لها فارق المعنى الإنسانوي الذي قدمه بطل الرواية من أجل أن يعيش معها تحت سقف الزوجية وتحت شعار الحب الذي بقي صداه يتردد في قطرات المطر.... وبرغم يرى النور في حياة مليئة بالتناقضات والخيانات والزيف والمصالح.. كانت نتيجتها روح سجاد العاشق. الروائي هنا في لحظة انتهاء الأزمة ولحظة توقف الفعل الإنسانوي... يوقفنا كمتلقين للحظات تأمل أمام الكم الاعتراضي الذي أبداه في روايته عن طريق السرد والوصف للكيانات التي تتلاقى أمام مرأى ومسمع

العالم أجمع، إن الرواية تمارس تعرية من نوع خاص قوامها الاعتراضية الاجتماعية المضمرة في صوت البطل/السارد. والتي تكشف لنا عن تمفصلات قاصرة في منظومتنا المجتمعية... حتماً القارئ سيكون أمام سرد واقعي ذي مضمرات عدة تتكشف أثناء عملية البحث علائقية الحدث بالأبطال... مرحى لك صديقي حيدر وأنت تسرد لنا المنا وواقعنا بشكلانية امرأة تفوح منها رائحة المطر.

التوالد السردي وتناصات الموت والحياة في

رواية (أوتو)

للأديب خلدون السراي

النص السردي الروائي معطى قابل للاستنطاق والتثاقف والتداخل والعبور في أحايين كثيرة، وهو النافذة الأوسع للتجريب ولاسيما في سنوات الرواية الأخيرة والتمثل لمفاهيم ما بعد الحداثة في سرديات الشباب من مبدعينا، نظراً للظروف السيكولوجية والسيسولوجية التي تحيط بمنتج النص (المؤلف) وهنا أتحدث عن منتج سردي جديد تحت تجنيس (رواية) والموسومة (أوتو) للشاب البصري (خلدون السراي) والصادرة عن دار الهجان للطباعة والنشر والتوزيع لصاحبها المبدع الشاب ليث الهجان، ومن خلال عتبة الرواية يستدعي السراي الإله أوتو ويسمى بالسومرية أود وبالبابلية والآشورية شمش وهو إله الشمس بحسب الأساطير السومرية وأوتو بحسب الأساطير السومرية هو إله الشمس والعدل وتطبيق القانون ورب الحقيقة، أشير لهذا الإله في ملحمة جلجامش وقد آمن السومريون أن أوتو، عندما يذهب برحلة في السماء، كان يرى كل ما يحدث في العالم كان يتولى إلى جانب أخته إنانا مسؤولية فرض العدالة الإلهية؛ وقد اعتُقد أن أوتو يتجول خلال الليل في العالم السفلي أثناء رحلته نحو الشرق استعدادًا لشروق الشمس، من هذه التيمة الأسطورية اقتبس فكرة روايته السراي موظفاً الأسطورة بطريقة جمالية فكرية تتمثل برحلات يقوم بها أوتو للعالم

السفلي (لعراقنا) الموجوع متكشفاً على أوجاعنا وشظف حياتنا التي أثث خلالها السراي مفاصل روايته، وقد افتتح السراي روايته بإهداء إلى القاص الراحل (باسم الشريف) مقسماً روايته إلى مشهديات وبنيات متفرقة تجمعهم ثيمة الرحلة، وهو يجمع ما بين التناصات الفنية والتناصات التي اجترحها من نزوج الواقع المؤلم، تناصات مع موت مجاني وحياة مقرفة حانقة ينتقد ويسخر من بشاعتها وتناقضاتها، كاشفاً عن بنيات الوهم في تلك الحياة، حياتنا بالتأكيد، وقد تمفصلت التناصات لدى الروائي في روايته هذه على جوانب جمالية فنية وأخرى حياتية كما أشرت؛ ومن تلك المشاهد (صرخت طفلتي فجأة مما جعلني عاجزاً عن إيجاد طريقة لإسكاتها بها....) (من الجيد أن طفلتك كانت مطيعة وتوقفت عن الصراخ ليرد وبكل هدوء: لم تتوقف عن الصراخ فقط بل عن التنفس أيضاً) وكنت قد شاهدت عملاً فنياً في إيران ذكرني مشهد السراي بذلك العمل الفرق أن قطاع الطرق واللصوص كانوا في العمل هم من يلاحق البطل مع (كلبه الوفي) ومن أجل أن لا يكتشفوا مخبأهم أسكت الكلب بيده حتى فارق، بينما جلاوزة الموت المجاني هم من كان يلاحق شخصية السراي (سلمان) الذي أسكت ابنته المختبئة معه بالصندوق حتى الموت دون أن يشعر فكانت خاتمته في مصح نفسي!، والتناص الآخر كان لرحلة الإله أوتو مع الزوجين (فرحان وابتسام) وتناص السراي هنا مع إحدى قصصه القصيرة جداً في مجموعته الأولى(لم أكن نبياً) وبخاصة مع ثيمة المرأة العاقر التي تعيش وكأن لها وليداً في المنزل، إن ما يحمل على المعطى الجمالي في تأثيث فضاء هذه الرواية هو الخليط الذي صنعه السراي في سرده فهي تحمل طوابع متنوعة متداخلة من أوتوبيوغرافيا مشاهداتية توثيقية للمؤلف السارد (الإشارة لمقتل الروائي العراقي علاء مشذوب 2019) والرحلة وجمالياتها التشويقية عبر الحكي والتنقلات الرمزية، والميتا سردي والتوالد السردي وتداخل الوهم والحقيقة، فمن الثيمة المركزية تتفرع القصص وتتوالد بطريقة حكي يصوغها السراي عبر ترابط الرحلة للإله أوتو، مجترحاً لنفسه جمالية من نوع خاص

تتمثل في محاكاة الواقع المأزوم تارة عبر ثنائية الموت والحياة، وأخرى عبر الرمزية والأقنعة المتوزعة في فضاء الرواية والتي يسعى من خلالها التجريب على مستوى صناعة الحدث والشخصية (أحلام، ابتسام، فرحان) والعمل على تفكيك ثنائية (الحقيقة، الوهم) المتداخلة في ذات المتلقي والمبثوث له (شفرات الرواية) والتي احتملت الدلالات العديدة للزيف المجتمع والفكري والديني المتقنع والذي يحاول السراي عبر هذه الحكاية من تفكيكه بصورة ساخرة وناقدة وهو يقدم للمتلقي جلد وتعرية للأقنعة المركزية الحاكمة على رقابه والتي تقوده لمقصلة الموت المجاني، وهنا السراي كان ذكياً في توزيـع فضاء اللون على الرواية ابتداءً من الأوراق الفاصلة بين المشاهد، وصولاً إلى رسم شخصياته السوداء (جلأوزة الموت المجاني) أما المستوى الفني اللغوي فهو يتمثل في جمالية التقديم والتأخير التي يعتمدها السراي في بناء الحدث، وهو ما يضيف تشويقاً في عملية القراءة، الرواية في مشاهدها ورحلاتها تقودك أحياناً لنقلها بدقة حرفية لواقعنا المأزوم وأخرى نحو عوالم التخيل الافتراضية، السراي كان حذراً بنقل الأسطورة وإدخال المتخيل بدقة ضمن بنياته السردية، الأمر الذي جعل الرواية متماسكة عبر الخطين منذ بدايتها حتى الخاتمة المفتوحة، والتي تركت الأسئلة على مصراعيها حول مصيرنا الذي لازال مفتوحاً حتى الآن! إن فشل الإله أوتو عن إيجاد الحلول وتحقيق العدالة إنما أراد أن يفضي لها السراي في سردياته لبشاعة هذا العالم السوداوي الذي نعيش في كنفه وسط تسيد قادة الموت المجاني والذين بإمكانهم إنهاء حياتك لمجرد اختلافك معهم، كما صوّر لنا السراي هذا العالم عبارة عن مصح نفسي كبير، وكلنا مصابون بهذا الهوس والصرع جراء بشاعة الحياة وليس لأننا لا نحتمل العيش مع الآخر إلا لكونه حقق لنا صدمات متوالية ضمن مضمار الحياة هذه...!

وضمن التوالد السردي حقق السراي في رحلات بطله الرئيس (أوتو) قصص فرعية ضمن مشكلات الفرد العراقي (عقم الزوجات، زواج القاصرات، زيف بعض رجال الدين، استبداد السلطات الحاكمة، القتل

على الهوية، التشوه الولادي، الاغتيال والتصفيات) جامعاً بين زمن أسطوري افتراضي وآخر واقعي يتمثل في تمفصلات الوجع العراقي، والسراي في توالداته السردية لم يكن مباشراً في ترابط أحداثه السردية وإنما كانت القصص تنزاح مع ثيمة الرواية المركزية وتتداعى بطريقة ذكية وبلغة معبرة تمتاز بالمفارقات أحياناً، (كلما أسألها عن السبب ترد قائلة: الملائكة لا يمكنهم معرفة أشكالهم وإلا سيهلكون. بقيت هذه الجملة تتردد في ذهني خاصة حين أفكر في المرآة، تخطر فجأة على بالي فأغمض عيني وأهز رأسي محاولا نسيانها) (وليت جدتي لم تفارقني لبقيت مع ذلك الوهم ولم أقف أمام المرآة – لماذا قاطعته، أجابني بحركة واحدة دون أن يتكلم، لم أعلم أن هناك إجابات صامتة أبلغ من عشرات الجمل، كم احترمت جدته وكم صعقت حين أدار وجهه ليتضح لي أنه حلق برأس على هيئة قط! / الرواية ص25-24) السراي عبر رحلات الإله الأسطورة إنما يفضي لجنون من نوع خاص أثث خلاله حكايته وأفرز لنا وجعاً من نوع عام، مر به جميعنا ولكن السراي تكفل بتراتبه الجمالي وتوالده ضمن حكايته الموظفة بجمالية أدبية أفضت لتناصات مع الموت والحياة الذي نعيش في كنفه وتتوالد حكاياتنا معه يومياً ولازالت حتى اللحظة.

قصص الأطفال بوصفها مادة تعليمية

(قراءة في تجربة عبد الكريم السامر)

أسلوب الحكي تعبير مهم يتناغم مع الإنسان (بشمولية تكوينه وخصوصياته السيكولوجية والسيسولوجية) كذات اجتماعية تتعايش وتتواصل وتشغف بالمعرفة، وتلقي المعلومة، وبخاصة لدى المرحلة العمرية التي يطلقها عليها مرحلة الطفولة، لذلك أصبحت الحكايات موروثاً لابد منه على جميع الأصعدة والأزمنة، وفي جميع البلدان، فالحكايات لا تقتصر على طبيعة وثقافة مجتمع ما دون غيره، فلكل مجتمع هناك حكايات وإرث سردي مليء بالأسرار والتشويق والأحداث والأسطوريات، ولذا برزت الحكايات منذ القدم وتمتد جذورها بعيداً جداً، ولعل أبرز تلك المرجعيات التي يستند عليها كقصص للأطفال هي الحكايات الخرافية لايسوب وكذلك تبرز بقوة حكايات (ألف ليلة وليلة) و (كليلة ودمنة) وما لحقهما بعد ذلك في العقود الماضية، من رواج كبير لهذه الثقافة السردية المهمة، والتي بدأت تتناغم مع المعرفة العصرية وتتداخل معها ومنها مجالات (الفنون/المسرح) و(السينما) و(الميديا/الرسوم المتحركة) ومجالات علم النفس والتربية، وبالتالي لم تصبح الحكاية محض سرد تشويقي لأحداث المتعة لدى الأطفال وحسب، بل أصبحت قوة ضاربة بوصفها مادة توجيهية تربوية تعليمية، يمكن من خلالها إبراز القيم التربوية والأخلاقية

وتقديمها للطفل بصورة مشوقة جذابة، وهو ما عمل عليه الكاتب البصري والأديب (عبد الكريم السامر) الذي أصدر أربعة كتب مؤخراً (من ترجمته) وبطباعة أنيقة وجميلة ومدعومة برسومات جميلة ومبهرة بصراحة، وأول تلك الأعمال قصة (مارسيلا والقمر) وهي من تأليف لوراجين كوتس وترجمة (عبد الكريم السامر) وبطلة القصة هذه هي (البطة) مارسيلا، ومجموعة من البطات وهي تبين اهتمام مارسيلا بالرسم وعدم الانشغال كثيراً باللعب على عكس بقية البطات، وخلال القصة يتم إدراج الأمور التعليمية ومنها مراحل بزوغ القمر، ومفهوم الصداقة وغيرها، وهي من أسلوب القصص التي تكون فيها (الحيوانات) هي الشخصيات الرئيسة في الحدث أي محاولة (أنسنة) الشخوص السردية عبر هذه الحيوانات. ويختم كتابه هذا بوضع متاهة (لعب) في محاولة لتحريك أذهان الأطفال وإيجاد الحلول (لمارسيلا) في الوصول إلى قمرها. أما الكتاب الثاني المترجم فكان بعنوان (أرنبان صغيران: في دعوة شاي) والرسوم للفنان المصري عبد العزيز أبو رزق وأخرج وصمم الكتاب الأديب جواد المظفر، وكذلك الكتاب تم إخراجه بطريقة احترافية جميلة وفيه من الإبداع والجمالية العالية، وتحكي هذه القصة اختلاف للأخوين (الارنب) و(الارنبة) (بنتك) (بابس) على هدية (دمية) قدمتها لهما جدتهما على أن يتشاركا فيها، ولكن لم تكن لديهما القناعة لهذا التشارك فكل منهما يريد الدمية له، وبسبب هذا ينشب الخلاف بينهما والشجار، حتى وصلا إلى حد كل منهما يسحب الدمية لنفسه حتى تمزقت الدمية، ثم وجدت الجدة لهما حلاً وسطاً بأن خاطت لكل نصف دمية ليكون حلاً مقنعاً لهما، أما الكتاب الثالث فجاء بعنوان (الأزهار كيف تنمو؟) وبعنوان فرعي تجنيس (كتاب تعليمي للأطفال) وهو مترجم كذلك عن الانجليزية، ومما جاء فيه (النباتات والزهور تنمو في كل مكان، في الحدائق، البراري، حتى في الأسيجة)(بعض الأشجار لها زهور) (الطحالب وهي من الأعشاب الضارة لها زهور أيضاً) (واللهانة كذلك لها زهور) وكذلك تطرق لأنواع الجذور وبطريقة مخططات وصور توضيحية جميلة، وأيضا أوضح

أوراق النباتات وأشكالها وأنواعها، أما الكتاب الرابع كان بعنوان (اهطل بعيداً أيها المطر) وهو (قصائد للأطفال) اختارها وترجمها عن الانكليزية المؤلف (عبد الكريم السامر) وراجعها (نجاح الجبيلي) وتضمن عدة نصوص منها (أغنية الريح /ليليان مور: شاعرة أمريكية) و (أغنية مطر نيسان/ الشاعر الأمريكي لانجستون هيوز) ونص (الحلزون الصغير لهيدا كونكلنج) و(إلى طائرة ورقية حمراء لليليان مور) و(السناجب الصغيرة الخمس) و (سمعت طيراً يغني) و(قصيدة المطر: اليزابيث كوستورث) وكلها نصوص تعليمية للأطفال حول مفاهيم الطبيعة والمطر، وتبعث روح الأمل والتفاؤل وجمال المفردة على نفوس الأطفال، فهي تضم إلى جانبها التعليمي عذوبة المفردة واختيارها والمملوءة بالطاقة والتفاؤل والمرح، والتي تتصاحب مع رسومات جميلة تدل على الجمال الخلاب للطبيعة وبعض الحيوانات الجميلة التي تشكل ثيمة عليا في أغلب نصوص هذا الكتاب. إنها تجربة جمالية وتعليمية تحسب للمبدع عبد الكريم السامر، وأتمنى استغلالها من المدارس في البصرة والأسر والعاملين بحقل المسرح، لتمثل أو تسرد للأطفال فما أحوج طفولتنا لمثل تلك الحكايات التعليمية في ظل غطرسة (أفلام الرسوم المتحركة) و(الألعاب الالكترونية).

الباب الثالث

قراءات نقدية في المسرح

جمالية المفارقة في مسرحيات الدكتور

مجيد حميد الجبوري

(يا للغرابة أنموذجاً)

المفارقة paradox مصطلح دخل إلى الدراسات النقدية متأخراً وقد نظر في مفهوم المصطلح العديد من النقاد والأدباء في الأدب المعاصر، ولكن للمصطلح جذور قديمة حتى أن أرسطو أورد المفهوم في كتابه الأخلاق وعدها الاستخدام المراوغ للغة وهي التي تندرج تحت الذم في صيغ المدح والعكس صحيح، ولعل أبرز من ناقش المفهوم وأغرقه إيضاحاً الناقد «دي سي ميويك» الذي ترجم كتابه (المفارقة) عن طريق عبد الواحد لؤلؤة ضمن موسوعة المصطلح النقدي وقد ذهب ميويك إلى أن للمفارقة ثلاثة عناصر تميزها منها تميز المخبر والمظهر إذ يقول مرسل المفارقة شيئاً ما ولكنه في أصل الواقع يقول شيئاً آخر مختلفاً تماماً، وثانيها العنصر الكوميدي. وأيضا المفارقة عند فريدريش شليجل إدراك لحقيقة أن العالم في جوهره ينطوي على تناقض إذ يرى أن المفارقة محاكاة ساخرة وهزل يحاول أن يرتفع فوق إبداع الإنسان وفضيلته. أما أوجست فيلهلم فإنه يرى أن المفارقة توازن بين الجد والهزل. ويشير مفهوم المفارقة حسب البروفسور المصري (أسامة عبد

العزيز جاب الله) إلى: ((الأسلوب البلاغي الذي يكون فيه المعنى الخفي في تضاد حار مع المعنى الظاهري. وكثيراً ما تحتاج المفارقة وخاصة مفارقة الموقف أو السياق، إلى كدّ ذهن، وتأمل عميق للوصول إلى التعارض، وكشف دلالات التعارض بين المعنى الظاهر والمعنى الخفي الغائص في أعماق النص وفضاءاته البعيدة))، بعد هذه المقدمة عن المفارقة سأدخل ميدان المسرحية المميزة المعنونة بـ(ياللغرابة) والتي صدرت ضمن مجموعة مسرحية تحت عنوان (ثلاث مسرحيات) للدكتور مجيد حميد الجبوري التدريسي في كلية الفنون الجميلة (جامعة البصرة) وقد صدر الكتاب عن دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيـع وضم ثلاث مسرحيات للجبوري هي (الصدى- ياللغرابة-في الغرفة) سأتطرق بهذا المقال لمسرحية واحدة وهي كما أسلفت عنوانها(ياللغرابة) فهي مسرحية تحفل بالمفارقة وجدل اللغة والإيقاع الجمالي الذي معه لا يمكن أن تقتطع القراءة وأنت تتسلسل بمتابعة ما يجري ما بين الاثنين (الأول والثاني) فالنص يطرح الفكرة وما ينافي الفكرة كما في بداية النص المسرحي فالفكرة (نأكل) وما ينافي الفكرة (التخمة) وشخصيتا الأول والثاني هما تجريد للعنوان الحقيقي المزمع طرحه عند كل الشخصيات المسرحية، إلا أن تجريدهما من العناوين الحقيقية يعطي البعد الدلالي لفكرة المسرحية، لينتقل المؤلف من خصوصية الحديث لعموميته عبر مخاطبة المتلقي وتحريك الساكن لديه واستثارة الأفكار داخله سيما الأفكار القابعة لديه بدون حركة، فالمؤلف سعى لتكسير الجوامد التي نحفل بها داخل أفكارنا، يقول على لسان إحدى شخصياته « الثاني: ((بدهشة)) وهل يوجد أناس يشعرون بالجوع في عالم الإنترنت والعولمة.. أمر غريب! ». إن التلاعب بالألفاظ والمعاني جاء بصورة جمالية عالية على مدار المسرحية فالتحول الدلالي من الجوع المادي إلى الجوع الفكري والانتقالات هذه دائماً ما تأتي بصورة تهكمية ساخرة، فالنص ذو حمولة فكرية وفلسفية عالية ولكنها تطرح بمنتهى البساطة التي يمكن أن يكون معها المتلقي منجذباً مشاركاً،

فالكاتب تلاعب بالمفردة اللغوية باستمرار فهو يطرح ما ظاهره حسن وامتداح وما يبطن بنية عميقة ساخرة، يقول في النص:

الثاني: - قلت يا لسعادتهم.. فهم لا يعانون من التخمة

الأول: آه.. أنت على حق يا لسعادتهم.. فهم الوحيدون الذين يستحقون الحياة؛ لأنهم يشعرون بقيمة الأشياء فهم لا يستهلكونها كثيراً.. أنهم مقتصدون في كل شيء؛ مقتصدون في الطعام، مقتصدون في الملابس... مقتصدون في التفكير؛ فلا يبعثرون أفكارهم هنا وهناك.. وهم خلوقون لأن الحياة أخذت منهم كل شيء.

الاقتصاد هنا مذمة واضحة سيما إذا كان في التفكير كما يقول في الحوار أعلاه ((مقتصدون في التفكير)) هذا يعني أنهم سذج بلهاء، لا يعملون الذهن وبالتالي لا يعانون تخمة الأفكار والمعاني والمعرفة. إن الجبوري من خلال نصه هذا يحاول أن ينسف روتين الإنسان اليومي القاتل، والتكرارية المملة التي أصابت الفرد جراء الجمود وعدم البحث عن التغيير.

«الأول: يجب أن يكون نومنا بلا أحلام.. لأننا لو حلمنا فسوف نستعيد حياتنا الرتيبة هذه... فيتساوى عندها النوم واليقظة... وتصبح اليقظة نوماً؛ والنوم يقظة.. الأفضل أن نبقى يقظين علّنا نهتدي لشيء يخلصنا مما نحن فيه؛ لهذا فإني أرى أن فكرة النوم فكرة سخيفة».

إن عمق المعاني بمفردات بسيطة الفهم هو ما ميز هذا النص، فلا تجد أي حوار في هذا النص إلا ويشدك له ببلاغته العالية والمتضمنة للمفارقة في أحايين كثيرة، وكأنك تستمع لنصائح فيلسوف حكيم، وليس كاتباً لنص مسرحي وحسب، وهذا الأمر جاء طبعاً نتيجة خبرة الكاتب عبر سنوات الحياة وفي الثقافة والفن والقراءة وتشكيل موقف واضح له إزاء الحياة وما يدور في فلكها.

إن الضدين هما ما يميزا النص فقد سعى للكشف عنهما توالياً في النص والمفارقة جاءت عبر هذين الضدين في أكثر من موقف بين الأول والثاني

«الأول:- ماذا قلت الثاني :((بشرود)) يا للغرابة الأول :((ببرود)) ما وجه الغرابة؟ الثاني:- أنت معقد وأنا بسيط.. ومع هذا فنحن معاً.... أليست حالة غريبة هذه التي نعيشها؟؟ الأول:- لكننا نعيشها... شئنا أم أبينا؛ فنحن نعيشها». في الحوارات أعلاه حتمية لابد منها في الحياة وهي مفروضة، أن يعيش النقيض مع ضده، في آن واحد، وهذا هو وجه الغرابة؟؟ أهي غرابة فعلاً أن يعيش المعقد مع البسيط، أم أنه منطق الحياة المفروض عمليا على الأفراد؟ أليس هذا فكر اجتماعي عالٍ وكبير يطرحه المؤلف في نصه المسرحي، ألا يجب أن نقول إن هذا النص تجاوز ما هو مسرحي إلى ما هو أبعد من ذلك؟ إن في هذا النص تساؤلات كبيرة بعمق الحياة التي نعيشها، وهو يدعو المتلقي للتفكير، والاشتراك بالنص، فإن السخرية وتراشق التهكم بين الأول والثاني هو ليس لشخصيات تلك المسرحية بل هي موجهة لذات المتلقي كما أن الجبوري قد استخدم المفارقة في إبراز التناقضات (غبي وملهم) (بسيط ومعقد) وما يمكن التقاطه من جمالية المفردة والحوار هو الحوار الآتي الذي أورده المؤلف: «جبانة، جبانة أنت أيتها العذابات، أنت حقيرة، تحبين الجميع.. ولا تتركين أحدا بحاله... إنك تتسلين بنا».

إن الرصيد المعرفي والفكري لكاتب النص منحه سمة الجمالية العالية في استخدام الحوارات والجمل المسرحية بما يصدم المتلقي ويدخل لقلبه وعقله بدون استئذان، فلا يفوتك حوار إلا وفيه صدمة للمتلقي عبر كم الألم المطروح في النص والذي تهكم عليه الكاتب بصورة يحتضن فيها الألم السخرية، ويذهب الجبوري في بعض حواراته إلى عبث الإنسان بهذه المعمورة وعدم تفهمه لوجوده: فيقول في النص «الأول: تغزونا وندافع... تغزونا وندافع.. ماذا لو سئمنا هذا الوضع؟ الثاني: بسيطة.. نتبادل الأدوار.. تغزونا أنتم.. ونحن ندافع.. تغزونا وندافع.. تغزونا وندافع.. فكرة خلاقة، أليس كذلك؟».

هذه الحوارات أروع ما جاء في المسرحية وهي تجسد تاريخ البشرية والتسلطية العالية، وعبث سعي الإنسان بالحصول على السلطة غبر

منافذ القوة والتعسف (والغزو) فماذا بعد أن تهيمن القوة العسكرتارية على العالم؟؟ نتبادل الأدوار معها! وهكذا دواليك نضيع في أتون الحرب كما ضعنا بالفعل، ويستمر الكاتب في صور التهكم التي يقدمها محفوفة بالألم «الأول: -لماذا الحبل؟؟... ألا يضعون في ناطحات السحاب... مصاعد كهربائية؟؟ الثاني: -ألم أقل لك أن الليلة مدلهمة...وأن الأمطار غزيرة؟! الأول: وماذا يعني ذلك؟ الثاني: -ذلك يعني انقطاع التيار الكهربائي-حتما- كما يحدث عندنا دائماً». نتلمس الانتقال من الصورة الرومانسية إلى التهكم والسخرية الذي يحيل المتلقي إلى وضعنا وآلامنا كعراقيين وكأني أشاهد النص على خشبة المسرح وقد قال الممثل حواره أعلاه فتصاعدت ضحكات الجمهور... أحس بهذا الشعور بقوة لما لصدق المفردة والجملة المسرحية من تأثير وحسن صياغة. وأقول ربما وأقول (ربما) إن هذا ما أراد أن يقوله المؤلف في نهاية المسرحية «غبية كالعلاقة التي تربطنا.. غبية كالسنين التي عشناها سابقاً.. غبية كالحفر التي دفنا فيها أنفسنا... غبية كهذا المكان الذي نحن فيه... أتعرف سبباً لوجودنا هنا.. لماذا -نحن-هنا... لماذا لم نكن في مكان آخر... الثاني: -هكذا نحن منذ خلقنا موجودون في هذا المكان ولا نستطيع مغادرته.... الأول: -لماذا...قل لي لماذا؟؟ الثاني: لا أدري... ربما هو قدرنا...ربما لأننا تعودنا هذا المكان...أو هو تعودنا...» فهل فعلا نحن جبلنا على هذا ولا نستطيع من تغيير قدرنا.. هل تعودنا المكان... أم هو تعودنا؟ أليست هذه أسئلة عن أهمية وفحوى وجود الإنسان، أليست هذه أسئلة يطرحها المؤلف لتكن مدعاة للمناقشة والطرح بروية وتأمل، إن ما تم طرحه في أعلاه هو معطى وواقع ولكن ما العمل؟ النص لم يترك المتلقي هكذا عائماً لأنه نصاً متماسكاً فكرياً وجمالياً ففي الحوار الآتي يأتي لنا العمل المطلوب» الأول: ((مستمراً بالضحك)) دعها تنفجر...أريدها أن تنفجر.. علها تغير شيئاً من وضعنا المتردي هذا.. دعها تنفجر...علها تشوه وجوهنا الكالحة؛ فنعيش بوجوه أخرى؛ غير التي نحملها.. لقد مللت وجهي... ومللت وجهك ألم

تمل وجهك أنت أيضاً؟».
إنها دعوة لثورة التغيير على أنفسنا، دعوة لكسر أقنعة الوجوه الكالحة لنحصل على وجوه جديدة نعيش فيها بعيداً عن الزيف. إن أقل ما يقال عن النص المسرحي بأنه يتميز بالفرادة من حيث الصياغة وزخم الأفكار المتلاحقة فيه، فضلاً عن صياغة الجمل والمفردة بصورة لا يعطى معها المتلقي فسحة للراحة والاستجمام، وهو يتجول في أحداث النص. إنها متعة من نوع خاص أدعوكم جميعاً لقراءة هذا النص فهو من أروع ما قرأت..

توليد المعنى الرمزي في مسرحية

(الصدى)

للدكتور مجيد الجبوري

مسرحية (الصدى) من تأليف الدكتور مجيد الجبوري وإخراج حاتم عوده والحائزة على جائزة أفضل ممثلة في مهرجان القاهرة للفنانة (بشرى إسماعيل) والدكتور حميد الجبوري يحمل شهادة الدكتوراه فلسفة في الأدب المسرحي. أستاذ مساعد، تدريسي في كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة. ومن شارك الفنانة بشرى في التمثيل الفنان سمر قحطان يذكر أن هذه المسرحية قدمت لأول مرة في منتدى المسرح ببغداد عام 1984وقام بإخراجها الفنان (عزيز خيون) وأدى أدوارها كل من الفنانة عواطف نعيم والفنانة وجدان الأديب والفنان مجيد حميد وتمت ترجمتها إلى اللغة الكردية وتم عرضها في محافظة السليمانية عام 1989، كما تمت ترجمة نص المسرحية أيضا إلى اللغة الإسبانية لتدخل نموذجاً مختاراً، ضمن أطروحة الدكتوراه التي تقدم بها العراقي صباح العطية إلى جامعة موريثيا الإسبانية وقدمتها فرقة مسرح الجامعة المذكورة بإخراج من صاحب الأطروحة .

بودي أن أدخل في قول أشاري لشكسبير قبل القراءة لنص العمل/الفني، الرمزي، المسرحي، (الرحمة جوهر القانون ولا يستخدم القانون بقسوة إلا الطغاة) ثمة رمزية في نص (الصدى) يحتم قبل سبر أغوارها تفكيك

النص والخوض في غمار الرموز المزجاة داخلاً، مركزاً أسماعه وأنظاره على البنية والمكونات والجمالية مدياتها وتماثلاتها في العروض والقيم الفنية أي عمليات التركيب والتكوين اللتان تطوقان المشهد المسرحي تجزئة أو التجربة المسرحية بعرضها الكلي. وأخيراً إرسال القيم الفكرية (جوهر الرمز في العمل المسرحي) ولعل تلك المرمزات ترد على قول شائع الانتشار هذه الأيام بتراجع النص أمام الإخراج، وقد قال النص في شفرات العرض بأن الوطن (الرمز الأم) ممكن أن يسامح أبناءه وهم مدججون بسيل عارم من أخطائهم (الرمز الابن) التي يتحملها الوطن ولكن من غير الممكن نسيان الحيف وطعناتهم... وثمة اتصال تضاد أو تواصل تبني داخل النص (تيمم الأم... الابن يسكب الماء بدون تورع) ((أم محمد:- الأم؛ يا سيدي كالأرض... لا يمكن أن تكون قاسية على أبنائها؛ لكنها إذا أهملت.. جفت ويبست خضرتها.... وإذا انقطعت عنها المياه... تشققت قشرتها وغدت أرضاً قاسية جرداء... أما الأعماق؛ فإنها تبقى ندية رطبة... هكذا هي الأم))

تلك الأعماق الرطبة مناغاة لنداوة الماء وهو يغسل الرمز الابن وذلك التراب أرضاً ترابية تيمم الأم / الوطن / كما يقول جون شيد: عندما يكون هناك صوت أصيل في العالم فإنه يصنع مئات الأصداء. إن كل ما يحدد العرض المسرحي وأسلوبه هو مادة العرض (repertoire) ...مع إمكانية الانطلاق من قانون بنائية وشكلية لتصور قضية ما تصويراً فنياً ....فلو كانت المسامحة بؤرة انطلاق يجب أسباقها بإرهاصات شتى كان قوامها الرمز ...لإفضاء نتيجة ...ألمسامحة ... إن إتمام القضية لا تخلص بالتجزئة وحسب بل الاختيار الشديد للموتيفات الخاصة بالحوار (حول القضية البؤرة) فاتخاذ الوضعية في النص المسرحي (ينحى بإمكانات مختلفة) ((لا تشكل ... صورة فنيه أصيلة إن النشاط الفني الأصلي يظهر فقط ن خلال معالجة هذا المبرر الخارجي لتقديم الأفعال والشخصيات)) إن وحدة الزمكان أو الحل تنهض متولدة حسب طبيعة الدراما داخل النص بالإيقاع المتواصل... ((الأم :- ما دخلي أنا؟؟... من أعطاك السلطة في أن تعبث كيف تشاء؟؟ عبد الرحيم: -

أنا أعطيت السلطة إلى نفسي ولست بحاجة لتلقي الأوامر من أحد... الأم: - ولكني آمرك؛ بإرجاع نعاج الرجل إلى مكانها... عبد الرحيم: - بأية صفةٍ تأمرينني؟ عبد الرحيم: - ولا تمارسي دور المربية ـ معي ـ يا امرأة)) ((لقد جاء اللص.... جاء المجرم...جاء السفاح أخيراً)) الرمز في التراث الإنساني = اللص + السلطة والتمرد على الأصل الثابت (الأم = الوطن) والسلطة ومتغيراتها وسرعة إيقاعاتها ...الوطن (الأم) وثباتها مهما كانت الطعون.. والمسدس في اليد اليسرى..!! مع صدى مهيمنة القوة التدميرية الفاعلة (فعل القتل/ المجرم السفاح اللص) .((ذهب دي سوسور إلى أن (اللغات) هي عبارة عن منظومات مكونة من علامات، وأن (العلاقة اللغوية) تتألف من عنصرين: - الصورة الصوتية- أو بديلها المكتوب، ويطلق دي سوسور إذاً قدرة العلامة على(الدلالة)،أو قدرة اللغة على (توليد المعنى)... هناك في رأي (جاكبسون) ستة وظائف مختلفة، تقابل العوامل الستة التي ينبغي توفرها في أية عملية اتصال، وهي: 1- الباث، أو المخاطب بكسر الطاء، 2- المتلقي، أو المخاطب بفتح الطاء، 3- السياق، 4- السنن أو الشيفرة، 5- وسيلة الاتصال، ثم 6- الرسالة نفسها.. إن (الوظيفة) تتألف بتركيز رسالة على أحد هذه العوامل، فالتركيز على (الباث) يعطي (الوظيفة الانفعالية) التي تعبر عن عواطفه، ومشاعره، والتركيز على (المتلقي) يعطي (الوظيفة الإفهامية)، أو الطلبية، أي وظيفة التأثير على المتلقي، والتركيز على (السياق) يعطي (الوظيفة الإحالية)، أو المرجعية، والتركيز على (السنن) أو الشيفرة يعطي (الوظيفة الماوراء لغوية)، والتركيز على (الرسالة) نفسها يعطي (الوظيفة الشعرية) ومع هذا يجب أن لا تنفصل العلامة بل يجب أن تشترك مع عدة علامات تتمظهر في النص باعتبار منظومية اللغة التي تتوزع فيها العلامات وتجتمع لتشكل تلك المنظومة اللغوية. في الصدى لم تكن الشخصيات تلعب دوراً أخلاقيا سطحياً متأملة بل فاعلية رمزية في النص تتوقف على إيقاعات الحركة لديهم وهذا توليد ذاتي لنمو الحدث... وما الحوار إلا محتماً طبيعياً لجعل تلك غواية شهوة لدى المرسل إليه (الجمهور) وربما تأتي الغواية بانفصام العقل

ليس إلا (لا منطقية الابن الرمز)... فتوظيف الوضعية المستعارة من القص الميثلوجي والمأثور الاجتماعي فيما بعد، لتجتمع بعد تحشيد كل الحالات والصور التي تمر، تبرز في حل العقدة فالتوتر الدرامي والاستدعاء يشكل ذلك الإيقاع... شاغلا في الخاصية.. فالخاصية المضمونية والبنائية تقعد الرمز مما يصعد من المرسل في فهم المتغيرات التي يتشربها الشخوص... باعتبارهم (الأم، الابن) شخوص فاعلة تصاعد من العمل، ربما الاشتغال السيمولوجية للدكتور الجبوري جعلت الشخوص بذاتهم مرمزات (للوطن وأبنائه) الحفاظ على الجوهر (المسامحة).. ((وتنطوي مونولوجات لير المجنون الشهيرة (أيها العراة المعدمون أينما كنتم يا من لا مأوى لكم؟ (أيها الشرطي النذل لم تجلد تلك البغي؟ عرّ ظهرك أنت فأنت ملتهب بالشبق لتفعل معها ما أنت تجدلها من أجله) وغيرها تنطوي على مضمون أكثر عمقا وأكثر أهمية من وجهة نظر تطور الحدث المأساوي بالمقارنة مع الفكرة المتعلقة بمعاقبة السلطان الغليظ القلب الذي تعين عليه أن يجرب بنفسه معاناة التعساء. إن مغزى هذه المونولوجات لا تكمن في الشعور بالتعاطف أو الندم بل في عدم المصالحة مع تلك الحالة للعالم التي تضفي الشرعية على المعاناة والخديعة والسخرية من الآخرين والكذب وغلظة القلب وغيرها من الأشكال اللاإنسانية الخاصة بتعامل الإنسان مع الإنسان)) فالرموز المشتغلة بدلالات تبنى النص تصاعدياً مع الحدث باعتبارها وصفاً رمزياً في النص(السلطة، اللص) الاغتراب خارج الوطن للأبناء... والرجوع لحنان الوطن (الأم) مهما حصل في الخارج ومهما كانت شدة قوة أبنائه (الابن) فيقول ابن خلدون: قد لا يتم وجود الخير الكثير إلا بوجود شر يسير. فالثابت الوطن يغدق كل ما لديه من حنان فيستحق الرمز (الأم) وهي تعيش السكون والصمت في كل وقت يصرخ الابن في وجهها ويطلق التأففات. هكذا الثابت الوطن يبقى على الامتداد حاضنة حتى لمن يسيء له من الأبناء رغم عدم نسيان أفعالهم إلا أن المسامحة عطفاً أمومياً باشتغالات الرمز من لدنه. وثمة أصرة اتصال تقاربيه تفصح عن بعض المرمزات في اشتغال

النص. (شحة الماء ولجوء الأم للتيمم... التبذير في إغراق الابن لنفسه بسيل من الماء.. رغم محدودية الإناء هذا المتغير وفق النطاق قصير المدى في تسلية النفس بعيداً عن الأم / الوطن) إن الخطاب المسرحي حسب ما يرى الدكتور محمد الكغاط ((يختلف عن بقية الخطابات الفنية والإبداعية الأخرى سواء من حيث بنيته الشكلية أو من حيث بنياته المضمونة والدلالية، تلك البنيات التي منحت الخطاب المسرحي مجموعة من السمات النوعية وعدداً من الخصائص الفنية المركبة، هذا فضلاً عن تلك الصفة الملازمة له والمحددة لمفرادته وتمايزه وهي صفة «التمسرح» التي لا تتحقق إلا إذا أخذنا بعين الاعتبار أن الظاهرة المسرحية تتداخل في تحديدها ثلاثة مكونات أساسية هي : النص والعرض والتلقي)) إن الإساءة والطعن غدراً للوطن يحيله إلى متأرق... والأشد وقعاً اعتقاد الأبناء بصحة أفعالهم ((الأم: كابوس... كابوس.. يأتي كل حين... يأتي كل يوم وكل ليلة... الأم: - كابوس... هذه الحياة مجرد كوابيس... كوابيس تعيش معنا.. في يقظتنا.. في منامنا.. كوابيس لعينة..؟؟)) ويفصح هذا على تمفصل يجعل أولئك المسيئون أشباح الماضي تورق خدر الوطن وتكثر من كوابيسه ... أما العنوان(الصدى) فثمة مكاشفة للمضمن يرأسها العنوان لفاعلية مقصديه فثمة صلة وثيقة لدى المرسل يكشف من خلال العنوان على التجليات الدلالية في النص المسرحي.

مسرحية الصدى نص مسرحي يضمن حداثة كشفها المرمز في التنقيب على وضعيات البناء والنقد للواقع الخارجي بتمثيلات مؤثرة في اختيار مادة وشكل وجوهر الرمز.

تخاطب الذوات سيكولوجيا

في عرض (هلو... سات)

للدكتور ماهر الكتيباني

العرض المسرحي (هلو... سات) ضمن مسرح اللاتوقُّع الحركي القصير من تأليف وإخراج الدكتور ماهر الكتيباني وقدمت في كلية الفنون الجميلة في جامعة البصرة، والعرض بدءاً من النص يأخذك في متاهات التمعني، فهل العنوان (منفرط) شكلاً ومتسق مضموناً؟ هل (الهلوسات) هذه وما بينهما من محذوف إنما تدل على تشظي داخل تلك الهلوسات نفسها... هل هي نداءات أم تداعيات واختلاجات؟ أم هو مجرد هلوسات نفسية؟ وحينما تكون هذه العتبة شاغلة للمتلقي بهذا الحجم فإن المتن (كنص عرض) حتما سيشتمل على نفس الدالات التأويلية، ففي هذا العرض المسرحي اشتغلت ثلاثة منظمات (الصوتية والبصرية والحركية) الصوتية بالمنطوق المكتوب والصمت والأصوات، والبصرية متمثلة بالأزياء وما وظفه المخرج من ألوان ومؤثرات، والحركية وهي الأهم مستنداً على عنوان هكذا نوع من المسرح ويتمثل في توظيف ورسم حركة الممثلين عبر جسد الخشبة وكيفية إحداث الانتقالات في ذوات الشخصيات ومدى انعكاس ذلك على فيزيقية الجسد وهو يعتلي جغرافية الخشبة عبر مرونة الممثلين، كانت هناك ثمة جمالية للأصوات اللعوبة في المسرح عبر التكرارات وخلق حالة من الإيقاع

المتسق مع نبرة المضمون في الحوار والمعبر بحالة نفسية للشخصية لحظة ذكر المضمون للشخصية المسرحية والمصابة بالانتقالات والانهزامية والارتدادية والقلق، وجماليات المنظر وفق عناصر التركيب الجمالي التي فعلها الكتيباني في الفضاء الجمالي للتقنيات بالمسرح ما بعد الحداثوي والمعتمدة على المفردة الديكورية كدال يكشف عن قصدية شاملة لتأويلها، وكذلك نثرية الحركة المتوالية عبر تراتبية نص مكتوب يرسم لمثل هذه الحركة بوصفها لبنة أساس لبناء هذا الواقع النفسي لكائنات العرض فاختلاج الذات إنما يظهر عبر الحركة الدائرية المستمرة، ولأن هكذا مسرح يقترب بعض الشيء ويتداخل من حيث المرجعيات الفكرية والجمالية مع مسرح العبث بوصفه مجالاً خصباً للتحليل النفسي والذي استفاد من نظريات سيجموند فرويد بخاصة في مسالة إبراز زيف التصرفات الواقعية والتأشير على الواقع النفسي بوصفه الأكثر صدقاً كامناً ذلك في الجنون والحلم وتداعي المعاني والكرة الدفين والملل كما ترى ذلك بشرى سعيدي في كتابها الصادر 2017 حول نظريات التحليل النفسي والمسرح، وبمعرض دراستها للمسرحية العربية من جانب نفسي اتضح أن بعضها يتشكل بحقل غني من مفردات الجنون والهذيان واللاشعور الجمعي ويمكن استنباط محاور عدة من هذه المفردات تتعلق بأحلام اليقظة والملل والهذيان، وهو ما كشفته مقاربات رسم كائنات ماهر الكتيباني في (هلو.....سات) فالعرض المسرح وعبر صانعه الكتيباني وكائناته النفسية أورد بأن المهم الشعور الداخلي من الحياة الموضوعية الزائفة عبر محور كشف الزيف الواقعي المجتمعي، والنكوص للذات والتنزه في مساحات العقل الباطن. فبداية العرض عامود شاخص (أصفر+أزرق) وعلامة اتجاه (أصفر+أزرق) وأحذية مترامية على خشبة المسرح ولون زي الممثلين الزي الأسود بضربات بيضاء وجواريب حمراء كل هذه الألوان تم اختيارها بدلالة قصدية تعبر عن هذه الحالات السيكولوجية للكائنات الحالات الناقمة والمضطربة والمفقودة الإرادة في بعض الأحيان، فإن الألوان في الأزياء إنما هي كاشفة عن عمق الذوات ومقدمة للإشباع

الحسي والجمالي لخطوط العرض المسرحي وكما تقدم المفردات الديكورية مع الأزياء تنظيماً صورياً عبر منظومة الفضاء المسرحي فالألوان هي الأخرى بوابة للتعبيرعن كوامن الذات، وهذا ما يتضح في عرض الكتيباني عبر شخصيات تدخل فضاء المسرح وعلى رؤوسهم مقاصل (حبال) وبيدهم ماسحات تنظيف... مع أصوات قطارات وموج مياه صاخب... وصوت قرقعة وبحوارات تلغرافية قصيرة، وجاء في بعض هذه الحوارات الريبة دافع لصنع مبررات) (الضئيل مثل حشرة) (الريبة تجعل الجذور تتقطع) (لا تحدث صريراً) هذه جمل مقولة بصورة سيكولوجية من ذات ناقمة على الوضع لاجئة لمفردات تشعر الواقع بالهشاشة وتلتجأ إلى ذات ناقمة عن كل ما هو نمطي ضمن قطيع العقل الجمعي، ناقمة على التصورات النفسية التي يعيشها الإنسان، من الملل والروتين والانقياد ضمن الكل وعدم الخروج عن هذا القطيع، ولا يحميك من هذا الواقع حتى تلك المظلة التي لا تحوي ما يقيك من الآخر سوى أعواد حديد متشابكة دون قطعة قماش أو جلد تصد عنك المطر، وتهيمن مفردات(غريبة... لا غرابة...الكائنات المشوهة... الخ)، مفردات تدل على الوضعية النفسية لتلك الكائنات مع صورة الكائنات الشكلية عبر العرض المسرحي والذي يتسق عبر بناء تشكيل جمالي على الخشبة يناظر البعد الصوتي في المسرحية الدال على مثل تلك الحالات للكائنات المسرحية بما يشكل توافقاً هارمونياً يعيد تركيبه صانع العرض عبر الصوت وتأثيث المسرح والحركة، والصوت عبر ضوضاء القطارات ودلالتها إنما يشعرك بالتحرك الدينامي المستمر حول الكائنات والأمواج التي تأتي عبر هذه الأصوات إنما هي أمواج فكرية متلاطمة في خضم كائن متفرج لا يقبل له القطيع أن يخرج من مضمار الملل والسبات.... سبات (بصوت عال من خارج المسرح) وتعود مرة أخرى بسلطة صوتية عبر حوارات قصيرة تصدر المفردة الناقمة بصور نفسية للكائنات.... (وحل.... ما هذه الهلوسة... دهليز.. غموض.... الحذر... صرير الماء .... إرادتك معدومة) فترميم مثل هذه المفردات سيشكل لك جسداً مصاب بالهلوسات على وفق المتأتي

من الواقع الذي يعدم الإرادة، ويجعل ذوات الكائنات إنما تقتنع بأنها (مجموعة كائنات منصهرة مع بعضها) و(تناصات متكررة) وهذا يحيلنا إلى ما بنى عليه باولو فريري نظريته عن تعليم المقهورين بقوله: إن عدم الإحساس بالعالم يعني عدم وجوده، فلِكيْ يعيش الإنسان ينبغي له أن يستشعر وجوده. فهل كائنات الكتيباني لم تستشعر وجودها في هذا العالم، وهل إنها تقترب من رؤيا باولو في أن الكائنات الموجودة إنما هي غير قادرة على التغيير لأنها أنماطاً متشابهة بسبب أنظمة التعليم . وهل نحن إلا الآخر (الذئب مجموعة كائنات مهضومة) وهل نحن إلا (الآخر المتغلغل في ذواتنا) وهنا ينتقد الكتيباني امبريالية الآخر المتغلغلة فينا، والمؤثرة في قراراتنا والتي أصبحت جزءاً منّا، وبالتالي لا علامات فارقة تميزنا عن غيرنا، وبالعودة إلى الدال الصوتي في العرض هل القرقعة المستمرة نقداً لذاتنا المتضخمة وتصفنا على أننا ظاهرة صوتية في واقعنا وحسب بوصفنا لا نملك (إرادتنا) ؟؟!! كما أن الحركة على المسرح دون حوارات دالات سيكولوجية وظفها الكتيباني بإيقاع متوازن مع الحوارات، ليكشف لنا الكتيباني وعبر تركيبات العرض بأن هذه الكائنات تصاب بالوهن والتبعثر وهي كائنات معطلة بلا ضرورة جراء ما يحدق فوق الذات هناك خارج نفس الكائنات وعلى أرض الواقع المضخم بالأزمات وحالات الملل والروتين والأشياء الخاطئة... الكتيباني يثير فينا هنا عدة تساؤلات يمكن للمتلقي أن يملأها عبر أجوبة تتفعل من خلالها ماكينة التأويل والتفسير لكل مفصلية في عرض (هلوسات) المزدان بالأبعاد النفسية المبنية على رسم فضاء تشكيلي يتسق مع الصوت بوصفهما محركات هذا العرض.

مسرحية خدملك

(فلسفة بناء العرض- تفسير وتأويل التلقي)

قدم قسم الفنون المسرحية في كلية الفنون الجميلة بجامعة البصرة مسرحية (خدملك) من تأليف وإخراج الدكتور ماهر الكتيباني حيث تشتغل المسرحية ضمن مشروع مسرح اللاتوقع الحركي القصير للدكتور ماهر الكتيباني... قدم لنا الكتيباني رؤية مغايرة للوجود ولذات الإنسان إزاء (موضوعية العقل الجمعي) تلك الموضوعية التي تسعى لقولبة الإنسان ليكون (لا أحد)، حتى وإن تسامت سلوكيات هذا الفرد عبر حركية تقنن الحياة، لتكن مرسلات الغير هي الأنا.. أنا الفرد (لا أحد) وإن كانت لنا هوية متعالقة مع الآخر!!! فأصبح كل ما يقنن وجودية ذات الفرد إزاء العالم هي محطمة ومحط وهم... إنها رؤية للوجود بصورة مختلفة تكمن بعدم الاهتمام لمثل هذا الوجود الذي يخلق أنماطاً متشابهة ...أنماط الآخر...بتفرعاته التي تمثل صوتنا... حتى إن الإشارة الدلالية التي أرسلها لنا مؤلف النص في اصطلاح مشكلة العرض، ونفي التسمية عن أبطال العرض بـ لا أحد مع ترقيم ذات الممثل تدل على إحالة مجتمعية ناقمة من هذا التنميط وساخرة منه وهازئة بقيم تنميط الفرد وقولبته ضمن الإطارية المحددة وهو ما كان يومئ له بضرباته الحوارية (اقلع) التي تدل على الانتقال من وإلى، وهذا ما يصطلح عليه بالتغيير الثائر في بنية العرض ضد القولبة والتنميط. والعرض بصراحة كان يعتمد على المتلقي وحجم ذائقة المتلقي الجمالية

لاستيعاب هكذا مسرح يخاطب الذهن وكل حركاته ذات دلالة كما أن أزياءه وقطعه الديكورية كلها تشتعل بذات الإطار وبالتالي تحتاج متلقي واعي يمتلك ذائقة جمالية مدربة تماماً لاستيعاب تلك المفاهيم والدلالات المطروحة في العرض المسرحي الذي يحتوي على ملامح فلسفية تثير أسئلة تتوالد وتضع مهمة الإجابات على المتلقي لأنها أسئلة مفتوحة تماماً إن أفلتت من قبضة المتلقي ضاعت عليه سلسلة بناء فكرة العرض المسرحي واكتفى بالاستمتاع بجمالية الحركة وتعابير وجوه الممثلين التي تشتغل بدلالية عالية في عرض خدملك، بصراحة العرض يحتاج وقفة طويلة للقراءة والتحليل لأن كل مفصل فيه يحتاج إلى وقفة بدءاً من النص إلى الديكور والأزياء والأداء الحركي المميز للممثلين ودلالات تلك الحركات وصولاً لرؤية المخرج مؤلف نص العرض. الذي يسعى لتحطيم الأوهام القارة لدى الفرد بصورة فانتازية سعياً لتحطيمها وبناء رؤية أخرى وإن كانت تلك الرؤية لا ترسم ملامحها سوى انطلاقاً من صورة الفرد الأنوية. إن هذا الشكل من المسرح قائم على محددات عدة، أولهما فكرة النص (الفلسفية) التي تنبني عليها ثيمة العرض المسرحي ومع هذه الثيمة نحتاج إلى ممثل متمكن لتجسيد فكرة النص ومنها الإلقاء المتقن لأنه مسرح قائم على تراشق حواري دقيق، وتحتاج إلى ممثل يتمكن من تجسيد الرؤية الإخراجية لمؤلف نص العرض بدقة عالية بخاصة في مسألة التحرك عبر جغرافيا الخشبة، وربما الكتيباني كان محظوظاً بوجود الفنان ماهر منثر والدكتور مناف حسين وربما أداء الممثلة سجى ياسر كان بطيئاً بعض الشيء نظراً لتسارع فكرة العرض وعدم لحاقها بركب الإيقاع المستمر لفكرة النص ونص العرض المسرحي، بخاصة أن عرض مسرحية خدملك قائم على تحطيم أفق التلقي العادي بتلقي جمالي جديد قائم على وخزات مستمرة وضربات حوارية كبنى متلاحمة مع الحركة والضوء والموسيقى لخلق كلية العرض المسرحي بتمفصلاته كافة، إن الكتيباني ينطلق من خصوصية الموضوع ويفلسفه من حيث التأليف وبناء معمارية الديكور المتلاحم هو الآخر مع حركية الممثلين تلك الحركية التي لا تأخذ المسرح بالطول والعرض

وإنما هي حركات قصيرة تتساوق مع الحوارات القصيرة خالقة طاقة كبيرة في فضاء المسرح، كما تؤشر كلية العرض المسرحي (خدملك) عن مرجعيات واضحة مستلة من مفاهيم مسرح اللا معقول وذلك عبر بث الكم الهائل من مقولات اللا جدوى المتفشية على طول العرض المسرحي. ولأن هكذا مسرح يتسم برؤى فلسفية وجمالية عالية كنت أتمنى أن تكون قاعة العرض نخبوية في العروض الأولى لمسرح اللاتوقع الحركي القصير. نظراً لأنه يحتاج ذائقة جمالية عالية كما أشرت وربما عدم فهم المتلقي لهكذا شكل من المسرح ينضوي تحت طائلة إساءة فهم المسرح ورسالته. هذا أمر والأمر الآخر الذي يطرح هو ماهية هذا المسرح وبخاصة مسرحية خدملك وتحت أي لواء تنضوي وتضم، هل هي مسرحية مذاهب مثلاً؟ أم هو مسرح تجريبي ما بعد حداثوي قائم على التجريب، أعتقد أن الأمر الثاني أدق كون نص عرض خدملك لم يلتزم بمعايير المذاهب والتوجهات السالفة التي تجنس وتنمط الأشكال والأنواع المسرحية تحت بندٍ ما بل سعى الكتيباني ولازال إلى التجريب وتقدم رؤاه للحياة ومفاصلها من خلال المسرح وهذا ما فعله بالضبط في مسرحية خدملك، فهو لم يؤسس لثوابت حياتية بل هو قدم رؤاه لتلك الثوابت أو حتى المتغيرات وفق رؤية خاصة به كمؤلف ومخرج للعرض. فهل تستوعب جماليات المسرح التجريب على مستوى الرؤية الفلسفية للحياة ؟ إنه بالضبط ما فعله المسرح وما ميزه عن غيره من الفنون والأشكال التعبيرية الأخرى. ولكن كما أشرنا إن مسرحية خدملك تحتاج إلى متلقي واعي أولاً لتفسير الحوارات وبنى العرض وثانياً لتأويل تلك الإشارات واللمحات الخاصة التي يطلقها مؤلف ومخرج العرض في ثنايا نص عرضه المسرحي والمتسم بقدرة جمالية عالية في البناء والانضباط الإيقاعي في كل مفاصل العرض المسرحي.

قراءة في مسرحية حداد الليالي الثلاث

لا أبالغ في ثنايا العنوان إذ أعلنتها صراحة، في المهرجان الذي أقامته كلية الفنون الجميلة (قسم الفنون المسرحية) مؤخراً، قدم المخرج الدكتور حازم عبد المجيد عرضاً مسرحياً في غاية من الجمالية، بطرح موضوعة اجتماعية، وكانت مسرحيته بعنوان «حداد الليالي الثلاث» وهي فكرة مقتبسة من مسرحية للشاعر الاسباني لوركا تحت عنوان «بيت برنالد البا» وكان المنظر الجمالي في العرض للدكتور عبد الفتاح البصري أما من شاركه التمثيل فهم كل من « زينب محمد صبري – الأخت الكبرى» « دعاء علي – مروة كريم – رغد صباح – فاطمة صباح – شهد كامل – أسماء حسين – ضحى ناجي « « الهام بدر – مدبرة المنزل» « حيدر رثام – الخباز « «سجى ياسر – طيف الأخت الكبرى» غيث عبد الكريم – طيف الرجل» .

يقول المخرج عن المرأة التي قدم لها العرض « كرة الثلج الناصعة ودفء الشتاء وربيع العمر ... لها رسالتي لأنها منبع الحب» أكيد تكون المرأة هكذا لأنها كل المجتمع وفيها تقام الدعائم الأساسية والمرتكزات الحياتية إذا ما قامت قامت معها الأجيال... وإذا ما سكنت.. سكن معها كل متحرك ونابض فلولاها لبقيت الصحارى قاحلة بلا زرع ولا ماء يسقي ظمأها . ولا شك أيضاً أن المرأة هي في نظر الرجل، لنبدأ من المجاميع التي تشكل العرض منها، كون العرض ارتكز على الحوار والحركة الفيزيائية للممثلات... ف»ستانسلافسكي اعتبر عامل المجاميع في الميزانيسنات من عناصر الإبداع» وهذا ما أرانا إياه الدكتور حازم عبد

المجيد إذ تحركت المجموعة بطواعية مبهرة، مشكلة بذلك شخصية واحدة تارة وأخرى صورة جمالية، مع فعالية الصورة السينوغرافية واللغة الرشيقة التي اقتربت من لغة « النثر السيكولوجي» وإن « الفابولا» «القصة أو الحكاية» هي من حددت جوهر التصادمات لأن أرسطو يعتبرها الجزء الرئيسي في»التراجيديا» مسلمين بأن ما قدم تراجيدياً بدءاً بالوضعية الأساسية « فقدان الأم الخيمة وبقاء البيت بلا إياها « ومن ثم انزياح الفعل لدينامية مجتمعية فرضتها «الأخت الكبيرة» حسب رؤاها وهي حبس الأخوات « في جدران الأمكنة... البيت... « لماذا... لأن...» الخارج مرعب» ويمكن القول إن الدكتور حازم عبد المجيد من خلال رؤيته للعرض قد عالج عدة جدليات «الازدواجية الاجتماعية» التي تكلم عنها عالم الاجتماع الدكتور علي الوردي ...بدلالة الأخت الثانية التي كانت تطالب بالتحرر في الوضعية الأولى « حينما كانت الأخت الكبرى حاكمة سلطان عليهن» لكن ما إن كانت هي الحاكم الثاني بعد الأخت الكبيرة حتى عادت تمارس ما مارسته الأخت الكبرى.... وتضع القيود وكذلك « التسلط « واستخدام الكرسي « الفاخر» أثرى بدلالته(السلطوية) « اتصالية ...الأخت الكبرى وملازمتها للكرسي» فعل عن كون الرمز حاضراً حتى في الأخت الكبرى وكرسيها لينزاح الفعل الرمزي على (الواقع السياسي). الأخت الصغيرة «ضحى ناجي» كانت أقصى درجات الضحية... وهي رشيقة بإلقائها ومتفاعلة مع مرحلتها العمرية في الدور ...إذاً إن « الغراب» ومفهوم الليل صور مهيمنة سوداوية باتت تسيطر على مفهوم الليل وهذا يتحد مع العنونة « حداد الليالي الثلاث». وكذلك نرى تداخل السوسيولوجي مع السيكولوجي لقراءة «الظرف» « الخاص» للعائلة التي فقدت «الخيمة» والخاص في رؤية النص هو «معاناة المرأة» يمكن أن تكون الأخت الكبرى رمز القيد «مجتمعياً» حسب رؤية سيمائية فهذا المجتمع الذي «يكبل» إرادة ورغبات « المرأة... الأخوات «ويعتبرها « جامحة» كما اعتبرت ذلك «الأخت الكبيرة» فقد اكتشفت الممثلات «عمق المؤلف» في مبثوثه الرسالي كونهن نساء ويتكلم النص عن معاناة

« المرأة « وترجمن ذلك على الخشبة بغاية جمالية أوصلت ما أراد أن يقوله المخرج للجمهور « المتلقي» فنرى فعل «الأكل» والمائدة تومئ لفاعلية المرأة داخل حصار المكان «الأكل هو جليسهن وحسب» وقد صورها المخرج وولد المعنى لدينا الصورة الأيقونية للممثلات حبيسات الدار لا مأوى لهن سوى «الأكل ....المائدة « ....»يومئ حسب قراءتي التأويلية الخاصة لسجن المرأة المعاصر ألا وهو المطبخ كما يعتبره البعض الكثير « وأراد أن يكسر هذا القيد الحامي مهما بلغت قوته من خلال الحوار المعبر ...وقد عاملنا المخرج كجمهور يولد المعنى عبر المفردة الديكورية... فتارة ترمز لنا «مخدع... غرف.... قبر....» كلها تدل على أمكنة تقيد الجسد الأنثوي في إطاره... ولكن الروح من يقيد معصميها؟؟!! وأيضا نرى في مقطع السلسلة التي امتدت عن طريق الأخوات «احتياجهن للرجل + اتحاد قلوبهن» يمددن أيديهن «له» مع اتصالية حوار إحدى الأخوات «رأيته» «ذلك الشاب» إذاً هنا حاجة «للرجل» وبدلالة أخرى حوار الخباز حينما تكلمه «لأني رجل» الطيف كان موجوداً لكن ثمة حاجة لرجل يحفظ لهذا الدار «كيانه» الذي بدأت رغباته تتشظى على حساب الجسد... فتقول إحدى الأخوات عن أختها الكبيرة «ستصبح الزعيم... على بقايا نساء.. « فهل يمكن أن نعتبر تلك النسوة الحبيسات بقايا نساء؟ هذا ما سيحله التصادم وتوتر الأحداث... إن ما تسمح به الدراما هو تكوين شبكة علاقات بين شخوص العمل عبر الحوارات وجسد الممثل الذي يوفر تلك التضادات الحوارية والموقفية. ولو ألقينا الضوء على مكامن الانحسار والقيد المجتمعي داخل الحوار كون العرض يتكئ في نثرية الحوار المعبر... والممثلة كعلامة حاضرة... «لا تفتحي الباب.. صوت الموسيقى لا يرتفع.. حتى لا يسمعه الجيران» الباب رمز «التحرر- الانطلاق... مغلق في وجه الأخوات» أي معيشة هذه التي حتى «الباب – بوابه الخروج للخارج مغلق» كم كان دقيقاً الدكتور حازم عبد المجيد في اختياره للحوارات وتوظيفها في العرض.. والأخت الكبيرة كانت تعتقد أن «الخارج مرعب» وهذا لن يوقف أحلام الأخوات «أريد أن أكون ممثلة، أريد أن أدرس.. « لتنتقل

حالتها النفسية في العرض وربما بدأت الشخصية تود أن تبرر للأخوات سر حبسها إياهن تقول: «ما يعني الخير... هل ديمومة الحياة بلا حب.. بلا سعادة... أين الخير في زمن الصرخات...» ثم عبر المنولوج «أتعدينني أن أخرج للسوق وأعود سالمة...!» تكشف لنا هنا عن شرح عن الخارج المرعب وتصوراتها عنه بأنه «بلا أمان» فهل كان الرجل لا أمان الخارج؟! ليخترق الطيف الجدران ...مشهد الرجل الذي يخترق تلك الجدران بحضور غيابي... حاجة المرأة له... وخروج النساء كان مشهدا جميلاً بحق... فنرى طيف الرجل يسقط ويتغلب على طيف الأخت «الأبيض ...ومدلولاته في علم النفس» ليحل التفكير الحسن في خلدها... ولكننا بقينا نراها تكابر إذ تقول: «لن يتغير شيء» وهذه رؤية لشخصية وظفها المخرج لتكون سلبية في العرض ينتقد من خلالها الظواهر السلبية التي تحملها ليحل بديلاً عنها رؤياه في العرض إذ هي تقول: «لن يتغير شيء» والمؤلف أراد أن يقول إن الشيء الثابت الوحيد في الإنسان هو التغير.. ليصل بنا العرض ذروته وقد سئمن بعضهن بعضاً... المكان بدأ يخيم بعتمة على الأخوات... الوسائد.. الملاعق... الملل... كل شيء بدا مألوفاً لهن... فهل نعتبر الأخريات بالنسبة لكل منهن بدأت تشكل جحيماً! وفي العرض لغة نثرية جميلة وإيقاع في اللغة «يوم آخر يصارع الوسائد» فمفردات الليل، والظلمة كانت حاضرة بقوة على الطبيعة النفسية المعاشة داخل البيت «المكان» الذي تنازل عن غواية «الحنين... الذاكرة التي يفترض أن يشكلها المكان في النفسية الإنسانية» ليتحول هذا المكان بفعل القيود إلى «ممل»... وأيضاً يجب القول إن الممثلات كن ككتلة متماسكة في العرض يتجاذبن الحوار بسلاسة وسيطرة مكنتهن من السيطرة والتحكم بأدواتهن «في الحقيقة إن (ستانسلافسكي) يعتقد بأن الممثل في لحظة إبداعه على الخشبة يخضع لقانون واحد هو:»قانون العلاقات المتبادلة على الخشبة» وهذا القانون يحدد حتى شكل الكلام ونبرات الإلقاء «ضمن المعنى العام للكلام». تقول الأخت الصغيرة «ارسم صورة وردة على السبورة صارت سوده...» «ارسم ريشة على السبورة ...شكل غراب وكر علبيت»

لغة غاية من الجمالية وتجنيس لغوي يوظف في العرض ليدلل لنا مهيمنة «السواد على نفسية النسوة» لدلالة «صارت سوده .....شكل غراب» ويرى « ف.ي.شاليابين» أستاذ فن الإلقاء: «إن الانجاز السامي لفن الممثل هو في قدرته على إعطاء صوته «نبرات» مختلفة اعتماداً على حالته الداخلية.» وهذا ما أدركته جيداً الأخت الصغرى «ضحى ناجي» فهي في حالتها الداخلية «احتياج لسرير الأم وحضنها...» وإلقائها كان متماهياً مع مرحلتها العمرية في الدور وبصورة كسبت ود الجمهور «المتلقي» ويستمر الصراع والتبرير من الأخت الكبرى التي أجادت دورها بصورة كبيرة فهي حافظت على انفعالها داخل الخشبة حتى إن لتعابير وجهها دلالة على عمق الشخصية في الدور وهذا ما فعلته «قطعة الماكياج الحمراء في وجه الصغيرة التي اختصرت الطريق برمزية عالية جداً، تقول الكبيرة في حوارها «القدر يرسم في وجهي دمية». «ليلة أخرى لزجة ساعاتها»... ليتحول الإفصاح والتمفصل في العرض إلى ناحية أخرى حينما يدخل «الخباز–حيدر رثام» ويصرح في حواره « إن ليس كل رجل ذئب» وهي ثيمة ورسالة النص في وجهه الآخر.... لأن الوجه الأول هو»معاناة المرأة» لتكون «الأمان الجدران التي تحمي الأخوات... حسب رؤية الأخت الكبرى» غادية جثة مقتولة بيد أخواتها اللواتي سئمن من تسلطها الأعمى ... ولكن هل فعل القتل نهاية سعيدة أم هو يفصح لنا عن «مرمز» أراد أن يقوله لنا المخرج عبر قراءته للنص هل هنا «الأخت الكبيرة» حاضرة بكيان إنساني أم كانت «ظاهرة» «قيد- حبس – ضغط» تحاول الهيمنة على «المرأة» أراد أن يكسر تابوهاتها عبر «فعل القتل» التخلص من «الظاهرة السلبية». إن الدكتور حازم عبد المجيد.... قادنا إلى انعطافة جميلة في مسرحنا عن طريق الحوار الجريء في مفاصله وتحتياته فيمكن أن نقول إنه حمل بنية عميقة غير البنية السطحية التي تلقاها الجمهور، والرؤية الإخراجية الخلاقة والمبدعة، وإن ما دعانا للكلام على الحوار والممثلات كعلامات أيقونية لأن العرض ارتكز على هذين العاملين لبث رسالة «المؤلف» ومخاطبة «الجمهور–المتلقي» عبر عرض جمالي ومعرفي

انتقد سلبية طافحة في مجتمعنا الشرقي مشتغلاً على رمزية «الأم» «السلطة» التي تظهر لنا تعددية واستمرارية في «قمع الحريات». وأفرز لنا طاقات نسوية سيكون لهن مستقبل في المسرح العراقي إذا ما استمررن على هذا النشاط والطاقة والحيوية والحركية الرائعة على خشبة المسرح. وكان العرض بحق رداً على كل الأقاويل التي تفصح عن ضعف في المسرح الأكاديمي والمسرح الجاد إن صحّت العبارة في هذه التسميات المنتشرة في الأوساط المسرحية وفي الختام نقولها بصراحة إن الدكتور حازم عبد المجيد أعاد للمسرح في البصرة «هيبته.»

رسم الشخصية المسرحية بالحركة

في عرض (رحلة سفر)

للبصري أحمد عبد الواحد

العرض المسرحي (رحلة سفر) للمخرج الشاب والمبدع أحمد عبد الواحد تم عرضه في مسرح كلية الفنون الجميلة في جامعة البصرة... وفي العرض رؤية عميقة (لمسألة الهجرة.... السفر ... الرحلات للخارج) وهو مفصل عبر العرض (الخوف من الخارج) هذا الغول الذي أكل شبابنا الذين هاجروا بلا معرفة عن (الخارج) وأحمد عبد الواحد فنان مسرحي اشتغل على جسده كثيراً قبل أن يدخل هذه اللوحات المشتبكة في معانيها وتعبيراتها... فهو يرسم الشخصية بالحركات من خلال لوحات متشظية أمكننا بالمشاهدة أن نلتق شخصية واحدة للعرض بعدة مواصفات (صوفية – تحمل طابعها إنثروبلوجيا) فهو يوظف النعي الحسيني في النص المسرحي، وهذا يدلل على مرجعية فكرية مسبقة لرسم ملمح مهم من ملامح الشخصية المسرحية التي أراد إظهارها ككل عبر الواحد أكيدا وهو شخصية أحمد في العرض ويتضح من خلال سير العرض المسرحي الحركي أن طرح إشكالية مفاهيم (الاغتراب- التغريب- الهجرة - الرحلة- السفر) لدى أنا الفرد والاغتراب الخارجي الذي يتطابق تماماً مع ما جاء في العنونة (رحلة سفر) فهو أفصح عبر سير العملية المسرحية والحركات التي تومئ إلى تعبيرات ذات مضامين لحدث واحد هو ما رمز له المخرج في العنونة بدرامية كشفت من

خلال تصاعد العرض.. رغم أن البعض يرى أن فاعلية بقية الشخوص أقل من (البطل الذي توكئ عليه العرض) ((إذا كان الأثر النهائي للعظمة في التجسيد الدرامي للشخوص أثراً غامضاً فسوف نرى مرة أخرى أنه ليس مما ينفعنا نحن المشاهدين أن نطلب أو أن نتوقع أن يكون جميع الشخوص نماذج تجريدية سبق توضيحها)). فمفردة الحقيبة تتحد مع العنونة (رحلة سفر) لتقدم ثيمة العمل المسرحي فترى أحمد تارة يتمسك بالحقيقة وتارة يبتعد عنها أن يبعدها جانباً وهنا يفصح عن شخصية مترددة يمكن أن نقرأها سيكولوجيا في العرض؛ فالحركات حاكت حاسة النظر لدى المتلقي (يعني المشاهدة عبر العين أو التلقي عبر العين) نجح كثيراً الثلاثي علي عبد الله والطفل الموهوب حسين عبد الكريم ونجح أحمد في توظيف التسجيل الصوتي من الأرشيف عبر زجه لإضافة دلالة لموضوعه، مع حضور الموسيقى كمعادل موضوعي (بلغة تعبيرية) عن الدايلوك... فأحمد نجح بالانتقال مع مجموعته التي تحركت معه بانسيابية خلقت لوحة تشكيلية جمالية عبر الحركة وكانت مجموعته كأنها تعبر عن اختلاجاته الخاصة، وكأنه ينتقل من خصوصية (رحلته وسفره) إلى عمومية ما يعانيه الشاب العراقي... لأنه بزي المجموعة كان واضحاً بأن المعنيين هم شباب... وهذا يتوضح بدلالة الاتحاد فيما بينهم... والافتراق... وأيضاً لوحة الإضاءة التي وزعتها المجموعة المتحركة على أنحاء المسرح كانت قد غيرت من (المنظر الجمالي للوحة الراقصة) وغيّرت من مستوى البث الحركي ليكون (عبر البث الجديد.. لون آخر... أضاء المسرح عن طريق جسد الممثل فهو استخدم أداة الإضاءة لتكون بفاعلية حيوية مع جسد الممثل وعلاقته مع السينوغرافيا.. وأيضاً اتضح من خلال تعبيرات أجساد الشخوص أنهم يعانون من حالة (تنقلهم إلى رسم العنونة بكيانهم) ولكن؟ وهذا ما بحثه أحمد بالتركيز على إيضاح نتيجة (رحلة السفر) وعواقبها الوخيمة التي تترتب على المغادر من الشباب وكذلك لوحة التابوت الذي أنزله من أعلى المسرح جاء بقدرة جميلة من المخرج لوح به إلى أنه نتيجة حتمية لما بعد... الرحلة المجهولة

التي أكلت وتأكل الشباب العراقي... والتي بدأت تشكل جل طموحات الشباب العراقي... وبعلاقته مع المفردة الديكورية «التابوت» كأنما ثمة جدلية أبرزها.... خصوصاً أن الموسيقى كان لما وظفه أحمد من الموروث (النعي) إذ إنه حنين الداخل. الأهل. الأم. الأب. عن الشاب وما يتآكله في (السفر) والرحلات المجهولة للخارج... وأيضا هيمنت النزعة الإنسانية على رسم صورة شخصيته... بدلالة لوحة الصلاة... المناجاة ... وأوضحت أبيات المظفر التي تركزت على الختم (أنا مو ضد التطور) أبرزت حالة معاكسة قالها النص وأرادها المخرج بتضادية مع المتصور لدى الشباب.

((وهو لا يعتمد على النص المسرحي إلا في حدود قدرته على الإيحاء. بمعنى عام وبإحساس عام، ثم يترجم هذا المعنى وذلك الإحساس مستعيناً بأقل القليل من الكلمات ومعلياً الوسائل العضوية الأخرى -كالجست- الإشارة وحركة الممثل... ليحصل على ترجمة شكلية ولونية لهذا المعنى العام وهو أمر يقربنا من فن التعبير الصامت)). فهو وظف جميع حركات الممثلين لخدمة المضمون الثيمة المركزية التي عزف عليها المخرج أحمد عبد الواحد وقد وظف المنطوق التسجيلي للأصوات لغاية قصدية في العرض المسرحي والذي لم يفقده بريق العرض الدرامي الراقص (الرقص التعبيري).

كما ذهب ودعا ريتشارد فاجنر إلى تركيبة شاعرية بين الموسيقى والكلمة.. فقد زاوج المخرج برؤية جميلة بين رسم لوحة من خلال حركة أجساد الممثلين وما تناغم معها من أصوات منطوقة تسجيلية تنفع وترجح العرض بمقصدية عالية، وظفها المخرج أحمد عبد الواحد. واستنطق جسد المجموعة التي عملت معه؛ ليخرج لنا بلوحة رسمت شخصية واحدة انتقل بموجبها الهم الخاص إلى العام وفي العرض بصورة مغايرة من العام إلى الخاص عن طريق الاستلهام التجربي للآخرين، وبرمزية الحقيبة في المسرحية يذكرنا بمسرحية (الحقيبة) وهي أيضا رقص درامي عرضت في الموصل ومسرحية (الحقيبة) لياسين النصير.. ومسرحية

حقيبة حمراء... ومسرحية الحقيبة السوداء... وما زالت الحقائب تتوالي ما زال هذا البلد يعيث المخربون فيه فساداً.

قراءة في مسرحية

(العرس الوحشي)

للمخرج الدكتور علي الحمداني

مسرحية العرس الوحشي التي قدمها (قسم المسرح) في كلية الفنون الجميلة في جامعة البصرة. من إخراج الدكتور علي الحمداني وتأليف الكاتب فلاح شاكر وتمثيل كل من زياد العذارى وحصة (الدور الرئيس) وأحمد عبد الواحد وأنور الحمداني وليث الحمداني.. المجموعة المتحركة أو الشخص الهلامي الذي يعبر (عن اختلاجات الشخصية الرئيسية) وقال عنها فلاح شاكر سابقاً (قبل خمسة عشر عاماً قرأت رواية العرس الوحشي ليان كفلك وأخذتني في دوامة من الألم والغصة.. فاستوحيت منها هذه المسرحية..) وعرس وحشي فازت بأفضل عمل في مهرجان المسرح الأردني في وقت لاحق... ورأينا في إخراج الدكتور علي الحمداني إمكانية كبيرة في توظيف النص والممثلين والسينوغرافية، وما اكتنفها من علاقة جمالية مع الممثل (القطعة التي تحرك بإطارها زياد وما مثلته من دلالة) وكذلك حضور الثلاثي (كجسد حضوري مهيمن على العرض وفاعل بلا وجود شخصي بل مشوه...) وربما كان يعبر عن ظاهرة أو حالة فعلية حصلت للبطلة (الأم بغض النظر عن مدلوليتها)... والرمزية أخذت منحى في المشهد الاستهلالي (مشهد الاغتصاب) وفي مجمل العرض كان ثمة تفاعلاً تعاطفياً مع (الابن) لدى

المتلقي...
وهذا انزاح من تصور مسبق مخطط... داخل رؤية المخرج بسبب التحضير للمعنى الرمزي (الابن يدل على الأبناء-أبناء الوطن) وأهمية الوقوف مع موقفهم لأن الحيف واقع عليهم على مر الأزمان... ورغم الحمولة الكبيرة في العرض التي تكمن في (الحوار) إلا أن المخرج استطاع أن يوظف حركة الممثلين على جغرافيا المسرح وبتعابير تتلاءم مع استخدامات النص مع هذا لا يخفى أن العرض اتكأ على (الحوار) كقيمة تعبيرية مع أن المخرج استطاع أن يوزعه بأداة أيقونية «الممثل» (يعد الحوار واحداً من الآليات المهمة التي يقوم عليها بناء النص فهو حامل للمواصفات الشخصية ويمكن التعرف من خلاله على التكوين الفكري والاجتماعي والنفسي للشخصيات المتحاورة باعتباره عنصراً دافعاً إلى الحدث إلى التصاعد بحيوية بالغة في معاينة الحدث برؤية بصرية من خلال الحركة المماثلة على خشبة المسرح وهذا يعني أن الحركة الفيزيائية في مكان العرض المسرحي إنْ هي إلا بدافع الحوار المجسد لمواقف الشخصيات) وأفلح زياد حينما كان أداؤه جلياً في التعبير عن حالة (الابن) عبر حركاته وتعبيرات وجهه وحتى نبرة صوته. رغم أني أرى أن الأداء والإخراج ارتفع عن النص وامتاز عنه بروحية الأداء والرؤية الإخراجية... وهذا لا يقلل من النص ورمزيته والاشتغالات التي حواها، بدءاً من انصهار النهايات المستلهمة داخل النص وهذا يدلل على قراءة واعية للمؤلف الذي تناول موضوعات (الأمانة- الاغتصاب- الخيانة- الحنان- الكره) وبطريقة يتلقاها الجمهور (حسب البنية السطحية) كواقعة تخص ابن وأمه ولكن في بعدها وبنيتها العميقة ستجد الاشتغال السيمائي حاضراً بدلالة رمزية. لطالما استخدمت الأم (كوطن) والابن (كأبناء) كما في مسرحية (الصدى) للدكتور مجيد الجبوري وتأويلي لشخصية الأم والابن هناك. لا ننسى الإلقاء والحركة الجيدة للممثلين معاً حصة وزيد كون النص يفصح عن ثيمة نفسية يتحرك بضوئها الفرد (الابن) وما يكتنفه من إرهاص نفسي بدءاً من التراشق إلى وضعية تقمص دور الأب... واللمحة الرمزية الكاشفة عن فعل (الاغتصاب-

الغصب) في مدلوليه والذي قام بها (الاحتلال- محتل) وما نتج عنه من (سلب) (ما بعد النص. بنية عميقة. ورمزية العرض) كل هذه الثيمة الفكرية تشتغل داخل بؤرة رمزية تفصح عن غاية العمل والوضعية الأساس... وكذلك التراشق اللفظي الاتهامي الذي حصل في فتح العرض (تكذبين... تكذبين... تكذبين...) وإيقاع التكرار اللفظي يفصح عن التأزم النفسي إذ يلاحظ منذ البدء أنه على غير حالته (السوية) ويمر بتأزم نفسي من التكرار وقلة الثقة وربما الثقة بأن أمه لا تحبه... وسكنه في المصحة العقلية والقطعة الديكورية التي اختيرت بعناية لتعبر عن (المصحة) (السرير رمز السبات) ويشتغل المعنى في سيمائية الوطن من خلال محاورة جميلة بين الأم والابن... (الأم تقول له: ربما البحر أمك) والتلقي الجمالي يجعلنا إزاء كشف عدة مستويات منها (حركة الممثل ومدى مقصديتها–تفاعل الممثل مع الحوار وإرسال مبثوثه–التعديلات التي أضيفت لجسد الممثل لجعله في الدور-المؤثرات الأخرى...) وكذلك في فاتحة العرض الصور التي تدل على حضارة العراق تدل على الوطن وتاريخه وعراقته وصولاً إلى سقوط الرأس ومعه الشرخ الذي يتلو عملية السقوط...

وأيضاً في نهاية العرض إذ يقول الابن (إذا سأكون والدي) هذا يدلل على المنحى التاريخي (الدور) الذي يتمثل به (الجيل الحالي لأبناء الوطن) إذ أن الخراب السلبي والفوضى تولد فوضى وجيل هجين لا يفهم حضارته جيداً.. ولا يخفى على كل مشاهد ما لتوظيف المخرج من بعض اللقطات أهمية في جذب المشاهد ومنها الإضاءة الدقيقة وكذلك لقطات (الدمى) والرسائل الورقية والتي نزلت من سقف المسرح بطريقة جميلة (أحدثت التغير في مجال البصر لدى المتلقي وحفزته لإتمام العرض بدون ملل) وهنا تكمن براعة المخرج في رؤياه الإخراجية.. وكذلك توظيف الموروث من قبل الكاتب والتعبير عنه برؤيا الإخراج بمظهرية سيكولوجية منظمة للممثلين... (لقطة التنويمة) وبدء المخرج محاولا أن يخلص إلى نتيجة الإشارة والتنويه على (انتقاديه) (أفعال وظواهر حادثة وواقعية في المجتمع العراقي–الأفعال الشائنة للمحتل وما نتج

عنها) (ونظر بعضهم فرأى أن الفن يعكس صورة المجتمع يحاول أن يغير من هذا المجتمع ويؤثر فيه سلباً وإيجاباً لأن الفن ليس شيئاً منفعلاً فقط وإنما هو فاعل أيضاً) وتمكن الممثل زياد والفنانة حصة من السيطرة على انفعالاتهم التي بدت واضحة منذ البدء ولكنهم خففوا منها مع توالي الحدث المسرحي، وكانت حركتهم على المسرح تدلل على عمق وفهم الشخصية والملاحظات التي أبديت لهم من قبل المخرج، وارتقى الحوار بالمعية مع الإخراج إلى كشف الحالة العميقة للشخصيات التي أظهرها المخرج وحركها بعد أن كانت مكتوبة على الورق فللحوار أهمية قصوى في إظهار النوايا المستقبلية والآنية... وكشف الأنا لمطلق الحوار (المرسل). (والوظيفة النفعية الأخرى للحوار هي الكشف عن الشخصيات بتوضيح أبعادها المظهرية والاجتماعية والنفسية، وذلك يقتضي أن يكون الحوار مناسباً للشخصية من حيث عمرها مثلاً ودرجة ثقافتها، وأروع نفسيتها،انبساطية كانت أو انطوائية، حادة أو هادئة، متفائلة أو متشائمة، وما وإلى ذلك من الاختلافات النفسية الأخرى) كما يرى ذلك(سعيد محمد سالمين في « لغة الحوار في المسرحية») فكان الأداء والنص والإخراج وكل من شارك بالعمل بحق جهداً يشار إليه ويجب التوقف عنده والاستمرار بهكذا أعمال ترفع من شأن المسرح البصري.

الف تحية للمبدع المخرج الدكتور علي الحمداني لأنه أفرح المسرحيين في البصرة وألف تحية للمبدعين حصة وزياد..... لأنهم عبروا بروحية فنيه عن حالة إنسانية تنتقل من (الخاص) إلى (العام) عبر استشعار المتلقي بأن الهم ليس (خاصاً) وإنما يبعد وينحى في إطار رمزي إلى (العام) وهنا يكمن الإبداع في فهم النص وتأويله وإخراجه على خشبة المسرح بهذه الروعة والجمالية.

سيمائية السينوغرافيا

و

جماليات العرض المسرحي

(العرس الوحشي أنموذجاً)

كنت قد تناولت مسرحية العرس الوحشي في مقال نقدي سابق، ولكن حينما تكررت مشاهدتي لهذا العرض رأيت لزاماً علي أن أتعرض لجانب مهم في العرض المسرحي ألا وهو جانب السينوغرافيا وما يشكله من جماليات للعرض المسرحي. ومسرحية العرس الوحشي قدمتها كلية الفنون الجميلة (جامعة البصرة) بأكثر من مهرجان مسرحي ونالت جوائز مختلفة، وهي من تأليف الكاتب العراقي (فلاح شاكر) وإخراج الدكتور علي الحمداني، ولأن الدكتور الحمداني أكاديمي خاض غمار تجربتي الإخراج وكتابة النقد؛ حيث كان العرض المسرحي يحتوي على توظيف أكاديمي دقيق للسينوغرافيا داخل العرض المسرحي سنستعرض أبرز تلك التوظيفات وما شكلته من أبعاد جمالية ودلالية وفكرية عبر تحليلنا هذا، ولنبدأ مع المشهد الاستهلالي الذي وظف فيه السينما عبر الاستعانة بشاشة «داتا شو» ليقدم مجموعة صور لحضارة العراق عبر الشاشة التي كانت خلف الممثلين، وهذا مؤشر أولي لما خلفناه من حضارة، حيث قدمت الشاشة صوراً لـ(الثور المجنح- اسد

بابل- شبعاد السومرية- بوابة عشتار- الزقورة- رمز الحرية... وصورً ختامية لدمار بغداد) تدل هذه التشكيلة التي اعتمدها المخرج، على سقوط الحضارة من خلال فعل (الحرب) المشوه وهو توظيف خدم فكرة العرض المسرحي وحوله من (الخاص) إلى(العام) ليكون (الابن/ المجنون) عبر الدلالة القصدية هو الجيل المشوه الذي أنتجته مرحلة الحروب والخراب والفوضى، كما استخدم مخرج العمل قطعة قماش بيضاء كبيرة كانت حاضرة على طول العرض المسرحي مع الابن وشكلت علاقة مقصدية من حيث استخداماتها من قبل بطل العرض المسرحي (الابن، المجنون) أراد من خلالها المخرج أن يرمز للنقاء الذي يحمله الابن بداخله والبراءة التي يحملها إزاء جشع أمه وقسوتها، وهي الباحثة دوماً عن المال وليس الحنان اتجاه هذا الابن (الضحية) والمشوه خلقياً وحتى الثقوب التي تركها المخرج في هذه القطعة لها دلالتها، وهذا يتضح باستخدامها في مشهد الاغتصاب، ولعل أبرز مفردة ديكورية تم توظيفها في العرض المسرحي، مفردة (السرير) ولا يمكن لنا تسميته هكذا كبناء ديكوري بـ(السرير) ولكن لنفترض أن الاستخدام الأولي للمفردة دل على هذا، وسنفترض حسب الاستخدام الأول أن المفردة هي (سرير) حيث تحولت مفردة السرير دلالياً إلى أكثر من معنى واستخدام؛ فتارة يكون سريراً للابن ومرة يكون سجناً وأخرى منصة أو كرسي جلوس أو دولاب وكذلك نافذة وطائرة، وكل تلك الاستخدامات تولدت من مفردة (السرير)، وهذا يؤكد على حرفية المخرج ودرايته بالبعد الدلالي للديكور، وعمق المعرفة الجمالية بسينوغرافيا العرض الحداثوي، فالمخرج اعتمد الاقتصاد المتعمد في المجال الديكوري بالمقابل أغنى العرض بتحولات مفردة ديكورية واحدة إلى معاني عدة فكان هذا معادل موضوعي لفقر الديكور على الخشبة، فكل هذه التحول أضفى جمالية تحسب للمخرج والمصمم، الذي حول المفردة الديكورية إلى معاني متعددة وبذات الوقت كسر(توقع المتلقي، الجمهور) وغاير في الاستخدام لكسر ملل عين المتفرج من القطعة الواحدة ذات الدلالة الواحدة.كما أن المخرج حرص أن تكون علاقة

وطيدة بين الممثلين (حصة/زياد) مع المفردة الديكورية، على عكس بعض المخرجين الذين يملؤون خشبة المسرح مفردات ديكورية تبقى جامدة طيلة العرض المسرحي! وأيضاً المخرج وظف زي المجنون بدرجة كبيرة من الواقعية حينما منحه زي المجانين الرسمي الذي يُرتدى في المصحات النفسية، وما يحسب للمخرج هو الإضافة التي جعلها على جسد الممثل الابن(زياد طارق) وهي (الحدبة) والتي عبرت نفسياً عن طبيعة الصراع الذي تعيشه الشخصية وهو ما يؤكد مقولتنا في الجيل المشوه حيث اختصرت الإضافة الكثير من الحوارات المقولة بهذا الصدد داخل العرض، إذا ما علمنا أن المسرحية تشكل دراما نفسية معقدة ومركبة، وثمة عامل مهمة جداً في العرض المسرحي وهو الإضاءة كانت تعبر بقصدية دلالية عالية خصوصاً بتلك المشاهد المشحونة بالألم والوجع تكون الإضاءة حمراء معبرة دلالياً عن حجم الوجع الذي تعيشه الشخصية المسرحية بالعودة إلى علم نفس الألوان ومقاصد اللون الأحمر، وهو ما حصل في مشهد الاغتصاب مثلاً كما أن المخرج الدكتور علي الحمداني وظف خلفية المسرح بصورة جمالية إبداعية حينما استعاض عن البحر وزرقته بخلفية بيضاء تحركها يد الممثلة (الأم/حصة) مع إضاءة زرقاء، وهو مشهد جميل لمحاكاة البحر تناغم كثيراً مع حوار البطل حينما قال: (أمي البحر) حيث استخدم الحمداني اللون الأزرق على السايك الخلفي دلالة على البحر وزرقته وفي مونولوجات زياد كانت ترتكز الإضاءة على اللون الأصفر دلالة على العزلة والقلق الداخلي، والخوف والرعب وتوجع الذات وهو واضح في حوارات زياد. وليؤكد المخرج مرة أخرى على إدخال تقنيات السينما في العرض المسرحي الحداثوي عاد واستخدم بطريقة واعية عبر الاسترجاع الفني (فلاش باك) مشهد الاغتصاب عبر «الداتا شو»، وهو يعبر عن نتاج الذاكرة المترسخة، والتاريخ الذي لا يمحو المواقف السلبية بذاكرة الفرد المتعرض لتلك المواقف التي لا تمحى بسهولة ويؤكد عبر استعادة المشهد أرشيفياً على الذاكرة الماضوية بدلالة أن المشهد سينمائي وليس حي فتكراره لم يكن اعتباطاً، وقد استعان

المخرج بموسيقى عالمية في مشهد الاغتصاب للتعبير عن الحالة (نفسياً) ويعمقها دراماتياً بالاعتماد على التشكيل الحركي للشخصية الهلامية للثلاثي(أنور- ليث- أحمد) فلم يكونوا (فعل بدرجة صفر) كما يذهب أحد منظري المسرح العالميين حينما يصف الجوامد في العرض المسرحي، كما أن رسالة الألعاب العديدة والرسائل التي ملأت جغرافيا المسرح كانت تعبر عن كبر الحنان الذي يحتاجه (الابن/الجيل) فكان يحتاج حنان كبير بدرجة عالية جداً وهو بذات الوقت يفضح دلالياً نوايا الأم في البحث عن المال الكثير، فهي تقول: (سنلعب... سنمرح... لكن أين النقود) وفي الختام كان مشهد قتل الأم والاعتداء عليها يشكل نقطة جمالية مهمة على صعيد توظيف الفلاشات المتحركة، التي دلت على الاضطراب والحركية القلقة للشخصية أثناء فعل الهجوم على الأم وهو يتناغم دراماتياً مع الحالة النفسية التي مر بها الابن لحظتذاك ومع حركية المشهد. بصراحة كانت تقنيات العرض موظفة بدقة أكاديمية وشكلت مقاصد جمالية وفكرية وصلت إلى (المتلقي، الجمهور) وعبرت عن ثيمة العرض المسرحي دلالياً.

(رماد)

إعادة قراءة الواقع بفلسفة الحداثة المسرحية

مسرحية «رماد» تأليف وإخراج الدكتور حازم عبد المجيد التدريسي في كلية الفنون الجميلة (قسم المسرح) عرضت مؤخراً على المسرح المركزي في جامعة البصرة، مثل المسرحية تناوبا (الدكتور مجيد حميد الجبوري والدكتور حازم عبد المجيد) (شخصية الزوج) ومثلت شخصية (الزوجة/عسل سهيل) (مصطفى حسين/الأخ) إضافة إلى المجاميع التي اعتمدها العرض كنوع من تأثيث جمالي لفضاء المسرح ومساعدة جمالية لهذا التأثيث نظراً للتغييرات والتحولات الفكرية التي اعتمدها المخرج بحرفية عالية وبنائية محكمة لنص العرض. ولابد من ملاحظة مهمة قبل الدخول في سبر أغوار العرض وهي أن هذا العرض بالذات من العروض التي يجب أن تقدم للجمهور وأقصد هنا عامة الجمهور كون العرض شق رداء التمسك بالمسرح الأكاديمي (النخبوي) على مستوى (اللغة ومرسلات الخطاب) وقدم لوحات رائعة يمكن فهمها (فكرياً وجمالياً) وبهذا لم يتنازل المخرج الدكتور حازم عبد المجيد عن الجمالي بل حافظ عليه ودعمه بالفكري وبلغة واضحة لا تقبل الغموض. والعرض يحكي قصة خيانة أخ مع زوجة أخيه. وعبر التبريرات تظهر المسببات لتلك الخيانة (عدم إعطاء الزوجة حقها) بكافة أوجهه، ولأن (رماد) هي مقتبسات مجتمعية طافحة، فإن كل الحوارات (وأقول كل الحوارات) جاءت مؤثرة في نفسية الجمهور

الذي عقد صلة تواصلية مع العرض طيلة فترات عروضه المتكررة، وأول ما يمكن تأشيره اختيار المؤلف وهو ذات المخرج لمفردة (رماد) (النكرة لغوياً) وهنا إطلاق على عدم خصوصية العرض وعدم وضع (ال) التعريفية يزيد من قدرة التأويل على أن المؤلف عنى المرأة وليس المرأة التي عاشت تصادمات القصة المسرحية بالكيفية التي شاهدناها حصراً، وهو ما سيتوضح من انتقال العرض من وضعيته الخاصة أو حالته الخاصة إلى (العام) هذا الانتقال من الخاص إلى العام يوضح مقاصد العرض وكل الدلالات التي وردت في الحوارات. ولا يمكن أبداً إغفال الدور الكبير الذي أدّاه الممثل الدكتور مجيد الجبوري، وكذلك الدكتور حازم عبد المجيد وإحساسه العالي بالإيصال يكاد يفقدك الوعي عن الخارج، ويجعلك تتماهى بالموضوع حينما تسمع كل حوار له على خشبة المسرح يجعلك تتفاعل مع الشخصية إلى درجة بكاء بعض من حضر العرض. ولا أنسى الممثلة الشابة (عسل سهيل) وبصراحة أبهرني وجود هكذا ممثلة في البصرة بهذه الإمكانات الكبيرة ويبدو عمل المخرج واضحاً في إعادة صياغة هذه الممثلة تماشياً مع الدور الذي أدته بكل براعة (نبرات صوتها) (حركات وجهها) (ردة الفعل لديها) كل أدواتها التمثيلية كانت مشتعلة على جغرافيا المسرح حيث تخلصت عسل من كليشيهات الأداء على الخشبة وغاصت كثيراً في سيكولوجية شخصيتها المسرحية؛ وكان للتقنيات دوراً بارزاً في إظهار الجانب الجمالي للعرض، بدءاً من الإضاءة التي كانت تتنقل مع الحوارات بعلمية وأكاديمية دقيقة، يجعلني كمتلقي متفاعلاً مع التغييرات في الحوارات. ولا تجعل النمطية تخرق التواصلية بين مرسل الحوارات ومتلقيها (الجمهور) (حوار: كلنا بقايا: إضاءة حمراء) وكذلك المفردة الديكورية (كرسيان متقابلان) ونشارة الخشب التي انتشرت على عرض الكرسي دلالة على هشاشة هذه السلطة وأعني هنا السلطة الذكورية على المرأة بدلالة حوار في نهاية العرض المسرحي (والزوج لم يعد زوجاً بل سلطان يستعبد جاريته) فالنص المسرحي حمل دلالة كبيرة وشعرية عالية على رغم بكائية الكثير من الحوارات فيه. إلا أن إيقاع الحوار يولد لدى

المتلقي الإحساس بالشعرية وأعني هنا بشعرية الإيقاع الداخلي. مع هذا فمن يقرأ الحوارات بدقة عالية يجد أن هذا النوع من المسرح ما يسمى بالواقعية النفسية، الدراما النفسية. (حوار: شخص كامل ولكن متهرأ وخاوي) (حوار: أنا مجرد أشياء تأخذ حيز بهذه الدنيا) ويأتي الانتقال من الخاص للعام واضحة بدلالة حوار الزوج: (سمحت لذلك الغريب أن يدنس وطني) ولكن ما المبررات من الزوجة: (برودك، إهمالك) وبمجمل العرض نجد أنه انتقاد واضح لمجمل المنظومة المجتمعية بما فيها منظومة السياسة التي هي نتاج تجارب مجتمعية، وتعكز العرض كثيراً على قوة الحوار ودلالاته وعلى الدينامية العالية في بناء العرض. وعقدت الحوارات مقارنات بين (الأمس) و (اليوم) بين نقاء (الأمس) و(تشوهات اليوم) تقول الزوجة: (طفلة اليوم شاخت قبل أوانها) ويقول الزوج: (العدل راح... فقدناه) (أفعالنا أصبحت سياط الجلاد) ولأن العرض يمثل الواقعية النفسية فقد بث المؤلف أفكاره من خلال الحوارات ورؤيته (للمرأة/كرماد) وانتصاره لها حيث يقول على لسان الزوجة: (لست بحاجة لأمسك يدك بل لقلبك) وتقول الزوجة: (ماذا تتوقع من واقع أصبح مملكة الأكاذيب) (عاملتني كحاجة) وخلال هذه الحوارات رمت الزوجة عليه (الماء) داخل العرض المسرحي وهو دلالة على فعل التوعية الذي تمارسه الزوجة لما ارتكبه الزوج من إهمال وكما نقول في العامية (صحته من غفلته) عن طريق وسائل السجن التي اعتدها الرجل بحق المرأة (القدر الكبير) وفعل المخرج مفهوم تحويل المفردة المقولة إلى مرئي جمالي على خشبة المسرح من خلال الرماد المتساقط؛ ولكن المؤلف لم ينتصر للمرأة وحسب ولم يعطِ رؤية أحادية للمشكلة ومناقشتها على الخشبة، بل أخذ منحى أبعد من ذلك وهو التزام كبير بنظام التأليف المسرحي وأقول نظام لأن البعض ممن كتبوا في السنوات الأخيرة عبثوا في حركية النص المسرحي وانتقالاته ونهاياته، ولكن في (رماد) كانت تقدم النص بموضوعية وكان الحاكم هو (الجمهور) فيقول الزوج: (قسوة الحياة جعلت مني مجرشة تدور لأنتج قوت لإطعامك وإطعام أطفالك) (الزوجة: رداءاً تلبسنيه لا يدفئ

جسدي، أحضانك هي التي تدفئ أشلائي) وكأن المخرج يعرض القضية بما فيها. ولكن بمجملها يمكن الجمهور أن يحكم على المقصر، ألا وهو (الرجل) وانتقاله العرض من الخاص إلى العام وعكسه على الوضع وإسقاطه على وضعنا العراقي دون التصريح العلني واضحاً في العرض المسرحي (ما عاد الأخ أخا) (الكل غرباء أعداء خصماء) وقعود الأخ على هذا الدوار المتحرك دلالة على أن نصف هذا الأخ إنسان والنصف الآخر لا، كما أن المفردة الديكورية الرئيسية قد تحولت دلالياً أكثر من مرة وشكلت بعداً جمالياً بهذا التحول فقد تحولت لمقصلة ولسرير وتحولت إلى نصفين (أحدهم للمرأة) والآخر (للرجل) وهما النصفان المكملات اللذان أراد بهما المخرج أن يومئ إلا أنهما بدون النص الآخر لا يكتملان. العرض المسرحي عقد مقارنة بين وضع امرأة الأمس وامرأة اليوم (امرأة الأمس.. الجنة تحت أقدامها) (امرأة اليوم... أصبحت تخاف بعد أن كانت تستظل بظلنا) ان العرض يعقد هذه الصلات والمقارنات بطبيعة (الرؤية المجتمعية) والتحولات التي جارت على المرأة بفعل التفكير الذكوري وما حمله هذا التفكير من إقصاء وتهميش للمرأة حتى أحالها إلى (رماد) كان عرضاً مؤثراً جمالياً وفكرياً استمتع الجميع بمشاهدته لأكثر من مرة.

قراءة في جماليات العبث

(هيت لك وطقوس وحشية أنموذجاً)

يتصور البعض أن نصوص مسرح العبث (اللامعقول) التي كتبها بيكت وبنتر هي نصوص قائمة على رفض اللغة والدلالة كما هي رافضة للواقع؛ فبعضهم أسقط هذا المفهوم برؤيته الإخراجية ووقع في هوة المباشرة؛ وإن كانت عروض العبث تكسر العديد من القواعد المسرحية إلا أنها تحافظ على بنيتها الجمالية العامة واليوم سنتعرف على عرضيين قدماً مؤخراً وأولهما مسرحية (طقوس وحشية) والتي عرضت في كلية الفنون الجميلة (جامعة البصرة) وهي من إخراج الدكتور سيف الحمداني وتأليف قاسم مطرود. وهي مسرحية تنتمي إلى مذهب اللامعقول وتعالج موضوعة اجتماعية يعاني منها الفرد عبر ثنائية (الأب- الأم) (الرجل/ المرأة) (الزوج: الزوجة) فتتحدث المسرحية عن ما يعانيه الإنسان في ظل التفكك الأسري ولدينا بداية ملاحظة على العرض المسرحي فقد شاهدنا عرض (طقوس وحشية) للمخرج علي الحسيني في مهرجان الكويت المسرحي (12) الثاني عشر. فكانت هناك رؤية إخراجية مقاربة من حيث افتتاح العرض بموسيقى من الخارج مع الحوار الافتتاحي مع حركة الممثلين كانت متقاربة حتى زي البطل(الرجل) (البذلة الأنيقة) وبالعودة إلى طقوس الحمداني الوحشية حيث اعتمد المخرج على المجاميع الحركية كشخصية هلامية تؤسس للفعل الجماعي(طقوس) و (وحشية) مع الاعتماد على السينوغرافية لتأثيث فضاء العرض

المسرحي والسايك الخلفي الذي يشكل اللون الأحمر دلالة على فعل الاستلاب والغصب الأبوي القاهر. أيضاً انتقل العرض من العام إلى الخاص وبجمالية ذات دلالة مقصدية. حيث وردت المفردات التالية في الحوارات المسرحية (المتبقي من تاريخك) و (أنا هنا لحمايتك) و (طاغٍ عصري) الذي تابع بداية العرض المسرحي يعتقد أن المسالة (عامة) وهي جدلية بين طاغي وأحد أبناء الشعب ولكن سرعان ما انتقل العرض من العام إلى الخاص عبر تحولات الحوارات. وشخصيات (الأب-الحارس-الشرطي) التي تقمصها الرجل هي(الماضي) حيث اعتمد البطل الماضي كوصلة مازوخية لجلد (الذات) وهنا تحدث التداخلات والجدليات في العرض مع المحافظة على الثيمة الأساسية للعرض. وقد اعتمد المخرج على أسلوب مسرح داخل مسرح وهذا واضح في العديد من الحوارات وتبادل الأدوار الدالة وتحولات المفردة الشعرية واللغة الخطابية عالية الدلالة. وحتى نعطي دليلاً على أن القضية عامة تخص جميع الرجال والنساء نعتمد على (فولدر) المخرج حيث أسمى البطل (هو) وأسمى البطلة المرأة (هي) دلالة على أنه يشمل جميع النساء والرجال والعلاقة الجدلية الشائكة بينهما. وهو ما نلتمسه في كلمة المخرج إذ قال: (الصراعات الإنسانية حالات متفككة) وهذه الـ(حالات) هي حالة جمعية حالة فعل جمعي. كما أن مفردتي(طقوس) و (وحشية) النكرة والتي جاءت هكذا بدون (الـ) التعريف هي تعبر عن حالة جمعية وأعني(طقوس) و(وحشية) والتي تعبر عن فعل لا إنساني فعل استلاب جمعي من الفرد المهيمن. وهو ما عبر عنه المخرج دلالياً بالمجاميع الهلامية. كان أداء الممثلين زياد طارق ورشا رائعاً جداً لولا بعض الأحيان التي شعرنا فيها من تحول العرض إلى خطابية مفرطة من قبل البطل (زياد طارق) ولكن هذا ديدن مسرح اللا معقول الذي يبنى على الحوار المقول. فالمسرحية حاكت وحكت لنا محاولة القوى العظمة السيطرة على الإنسان لغرض تحويله إلى وحش حيث حاول مطرود انتشال الذات من سلطة الأيدلوجيات المعمرة لتحريرها من التخلف الفكري وهذا وفق قراءة الدلالة العامة لثيمة العرض المسرحي. ولننتقل

إلى قراءة في مسرحية(هيت لك) للدكتور ماهر الكتيباني حيث يؤسس مؤلف ومخرج العرض المسرحي(هيت لك) الدكتور ماهر الكتيباني إلى ما يسمى (المسرح الحركي التركيبي) فالعرض المسرحي هيت لك كان قصيراً جداً يعتمد على تكثيف زمن العرض عبر الحوارات الدالة وإطلاق آفاق المعنى التي تستفز ذاكرة المتلقي المنتج للمعنى يقوم العرض (هيت لك) على فكرة إنسانية تنطلق لبث رسالتها على مدى الأفق الإنساني حيث تطرح مسألة حضور الذات وتلاقيها مع الآخر بكل طموحاته ورغباته وإنسانيته لذلك نرى المخرج دائماً ما يجعل ممثلين اثنين في عروضه أي دلالة على تلاقي الذات مع الآخر(الممثل الثاني) هذا التلاقي يبرز عبر الحوارات التعبيرية على امتداد العرض المسرحي، ومكعبات (روبيك) تدل على أن الحياة بكافة ألوانها وتصادماتها وتقاطعاتها وهذه مهيمنة لدى المخرج الكتيباني ففي العرض السابق استخدم كرات صغيرة ملونة يلعب بها الممثلون (في عرض هسهسات) كما أن الكتيباني يختار أزياء متشابهة لممثليه وهو ما يعمق مقصدية الشخصيات كما ذهبنا إليها في صراع وتلاقي بين(ذات/مرسلة) وآخر يتلاقى مع هذه الذات وفق عامل(الإنسانية) والجوهر البشري الداخلي. والعرض اتسم بالحركية وسطوة البصري واللوني على مشاهد العرض إذ وظف اللون والإضاءة مع تعبيرات وجوه الممثلين لتعبر عن حوارات دالة عن مرسلات خطاب الذات ومنغصاتها الداخلية وعن تلون طرق الرؤية من الذات إلى الآخر. وفكرة مسرحية هيت لك لا تقوم على فكرة واحدة فهي تشبه حبكات مسرحيات اللا معقول(العبث) حيث تهيمن ثنائية الهدم والبناء وتعتمد المسرحية على الشخصيات وتكنيكها فهي اعتمدت على تكنيك الممثلين (همام/نور) وطرحت فكرة مهمة ولكن ليست مهيمنة وأقصد هنا قضية الانتظار والتي هي محور مسرح اللا معقول. وهذا أحدث ما يسمى(الديالكتيك) والجدل هنا يتمثل بين الممثل والمتفرج ووظف المخرج كذلك أوراق اللعب(الكوتشينة) للدلالة على (الحظ). العروض اعتمدت على حركية الممثلين وقدرتهم على إيصال الأفكار من خلال تعابير الوجه والحركة المقننة على جغرافيا المسرح.

جماليات المسرح الحركي التركيبي

(هيت لك أنموذجاً)

يؤسس مؤلف ومخرج العرض المسرحي (هيت لك) الدكتور ماهر الكتيباني إلى ما يسمى (المسرح الحركي التركيبي القصير) فالعرض المسرحي هيت لك كان قصيراً جداً يعتمد على تكثيف زمن العرض عبر الحوارات الدالة وإطلاق التمعني الذي تشكل حاكمية إشارية على ذاكرة المتلقي المنتج للمعنى. يقوم العرض (هيت لك) على فكرة إنسانية تنطلق لبث رسالتها بملفوظات حوارية يتضح أن المخرج لا يريد للمتلقي أن يعتمد على ملفوظيتها فحسب حيث تطرح أفكار ورؤى ودوال حول الحضور والغياب والانتظار لذلك نرى المخرج دائماً ما يجعل ممثلين اثنين في عروضه أي دلالة على تلاقي الذات مع الآخر(الممثل الثاني) هذا التلاقي يبرز عبر الحوارات الدلالية على امتداد العرض المسرحي وتوزع الألوان على ملابس الممثلين تدل على أن الحياة بكافة ألوانها وتصادماتها وتقاطعاتها وهذه مهيمنة لدى المخرج الكتيباني ففي العرض السابق استخدم كرات صغيرة ملونة يلعب بها الممثلين (في عرض هسهسات) كما أن الكتيباني يختار أزياء متشابهة لممثليه وهو ما يعمق مقصدية الشخصيات كما ذهبنا إليها في صراع وتلاقي بين (ذات/ مرسلة) وآخر يتلاقى مع هذه الذات وفق عامل (الإنسانية) والجوهر البشري الداخلي وهو ما يسعى الكتيباني لترسيخه في تجربته الفنية. والعرض اتسم بالحركية وسطوة البصري واللوني على مشاهد العرض

إذ وظف اللون والإضاءة مع تعبيرات وجوه الممثلين لتعبر عن حوارات دالة عن مرسلات خطاب الذات ومنغصاتها الداخلية وعن تلون طرق الرؤية من الذات إلى الآخر. وفكرة مسرحية هيت لك لا تقوم على فكرة بنائية واحدة حيث تهيمن ثنائية الهدم والبناء. وتعتمد المسرحية على الشخصيات وتكنيكها وقوتها الحركية فهي اعتمدت على تكنيك الممثلين (همام/نور) وطرحت فكرة مهمة ولكن ليست مهيمنة وأقصد هنا قضية الانتظار والتي هي محور مسرح اللا معقول وهو سعي حثيث لإحداث الديالكتيك، المتضح من منطوقات الممثلين وحركيتهم داخل العرض، فالعرض اعتمد على حركية الممثلين وقدرتهم على إيصال الأفكار من خلال تعابير الوجه والحركة المقننة على جغرافيا المسرح. ولم يهتم الكتيباني بالشخوص كما اهتم بطرح الفكرة فهو يسعى لخلق ديناميه فكرية متسارعة (ما يسميها القصير) عبر كشف حالات التناقض وطرح موضوعات الانتظار والغياب فالشخصيات هي معبرة عن (الأفكار فقط) لذلك كتب في بداية مسرحيته (يتحدد افتراض المكان، والزمان، فضلاً عن التأثيث البصري للفضاء، على وفق قراءة المخرج، ورؤيته الإخراجية، كما وبالإمكان أن تكون الشخصيات، امرأة ورجل، أو امرأتان، أو رجلان، أو رجل واحد، أو امرأة، ذلك يخضع إلى إرادة المخرج في تفسير الخامة النصية). وتعتمد شخوصه على التحولات السريعة في الانفعال والشعور كما يقول في نص (هيت لك): (بملل) لقد هرسته دواليب السنين القاسية، (بفرح). والنهايات تذهب إلى ما تسمى (النهايات المفتوحة) القائمة على قراءة المتلقي لأفق دلالي معين يفهمه من طبيعة العرض المسرحي. وهنا تكمن أهمية استفزاز المتلقي فيما يقدمه الكتيباني. والفكر الفلسفي واضح في صياغة الأنساق المضمرة في عرض هيت لك ((أين هي (صوت تغريد بلابل) س: من؟ ج: الفكرة. س: ستعود قريباً، ستعود قريباً، جدا قريب. ج: (بتوتر) لا، ما زلت في مقتبل الخرف)) ولا بد من التركيز على أن مسرح الكتيباني قائم على نسق مهيمن وهو التعبير الحركي عن (مضمون الفكرة) وفق نسق بنائي يتجاوز ما هو لفظي ليكون نسق تكويني تركيبياً متلاحماً مع أنساق

الضوء والأزياء كل هذه الأنساق تعبر بمجملها عن ثيمة العرض إذ ما تواصل إيجابيا معها المتلقي المنتج للمعني. والحركات التي أداها همام ونور تذهب إلى النوع الثالث من تقسيم باربا للأفعال الحركية (التنكيك الزائد عن الحاجة اليومية التي تجعل الجسد يؤدي دوراً ثقافياً وأسلوبياً) ويشير الكتيباني إلى مهمته في المسرح التركيبي عبر حوار مهم من نص هيت لك (ج: الأفكار التي تجتث وحدتي، وتلقيها في دوامة من التيه. س: أشك في ذلك التيه.ج: أين هي(صوت تغريد بلابل) س: من؟ ج: الفكرة) وهنا يتضح أن لهذا المسرح موضوعاً وفكرة تتوزع في حوارات دالة وليس كما ذهب البعض إلى طغيان الغموض الفلسفي فيقول أيضاً في هيت لك (س: كم صعبٌ أن يرتابَ الإنسانُ أخيه الإنسان. ج: الموتُ أهونُ.) فتصوير الانتظار والغياب بهذا الشكل الحداثوي أضفى طابعاً بنائياً يشبه حبكة اللا معقول، مع ذلك فهذا النوع من المسرح يعتمد إلى تكثيف دقيق في إرسال الإشارات الدلالية وعلى سيمائية العناصر المتحدة مع (فكرة) نص العرض فنحن عندما نذهب للمسرح، نريد أن نرى أكثر مما نسمع لأن الكلمات التي نسمعها بالعرض بإمكاننا أن نقرأها في النص المسرحي، لذلك ولحد الآن نجح الكتيباني بخلق تكوينات بصرية في عروضه المسرحية وأن يؤسس لنفسه طابعاً ورؤية إخراجية ومسرحاً حري بالمتابعين قراءته بدقة وتمعن. وفعلاً هذا المسرح يصطلح عليه بالمسرح الحداثوي والذي يذهب البعض إلى تسمية كل العروض المسرحية الحداثوية (بالميتا مسرح) .

لذا فإن المسرح الحداثوي الذي شاهدناه يمكن أن نقول عنه أنه فن يعمد إلى خلق (الدلالات) بمضمون وشكل بنائي لبعد جمالي وفكري ولخلق مساحات لا متناهية للأفكار والرؤى وتطبيقها على جغرافيا المسرح ببعد فلسفي يحاكي المتلقي دوماً.

قراءة في مسرحية (كاروك)

لعبد الكريم العامري

يقول الكاتب المسرحي البصري عبد الكريم العامري في أحد اللقاءات الصحفية بأنه في بداياته بقضاء الفاو " أحب السياب وادغار آلن بو ورامبو" حيث أن هؤلاء من الكتاب الذين استخدموا الرموز بصورة واضحة في كتاباتهم وربما يعود التأثير الأول لاستخدامات العامري الرمزية إلى تأثره بهؤلاء الكتاب من خلال كتابة مسرحيته كاروك إحدى مسرحيات عبد الكريم العامري التي تضج بالوجع العراقي، رغم أننا عرفنا العامري شاعراً وهذا ما قد يلاحظ تأثيراته على هذه المسرحية كون إيقاع النص ومفرداته كلها جاءت بلغة شعرية، وشعرية عالية، ولكنها حافظت على الحدث الدرامي وتصاعده ولم تهيمن الجزالة اللغوية والمفردة الشعرية على الفعل في النص، ولأن زمن كتابة النص، هو زمن تهيمن فيه سلطة قمعية تقبع الحريات وحرية الراي فكان لزاماً على المؤلف العامري أن يتخذ الرموز، وسيلة لإيصال المعاني التي أراد توصيلها للمتلقي، فبدأت الرمزية منذ عتبة النص (العنوان) فمفردة كاروك تشير إلى مهد الولادة يعني (الحياة) والفرح وبداية المنطلق في الطريق ولكن كيف إذا كان هذا الكاروك مصنوعاً من خشب التابوت، هنا يختلط مفهوم الموت والحياة ويتزاوجا معاً في علاقة جدلية أراد الكاتب أن يعبر عنها بلغة ترمز إلى أن الإنسان العراقي يولد بمستقبل ميت في تلك الفترات، حيث أن مفهومي (التابوت) و(الكاروك) يحملا

التناقض في المعنى فالأول يوحي للموت (والنهاية) والثاني يوحي للولادة (وبداية الحياة) فكيف إذا ما تداخلا وكانا هما منطلق بداية الفرد عبر الصرخة الأولى لهذا الفرد. حيث أن علماء الدلالة يولون العنوان اهتماماً ويعدوه بأنه نظاماً سيمائياً ذا أبعاد دلالية ورمزية، كما يشير لذلك بسام قطوس في كتابه (سيماء العنوان) فإن هذا العنوان (كاروك) يوقظ ما يمتلكه المتلقي من مخزون معرفي واجتماعي حول الموضوع ومع هذا يبدأ فعل تأويل العنوان يقول ((الابن: يا خشبا يتناثر كالثلج، من أي بقاع قطعتك الأيدي...؟)) وكذلك في حوار آخر الابن: يا خشباً كن تابوتاً)) ((كن حطبا، لعباً، كن موتاً في زي حياة!)) ما يمكن تأشيره في نص كاروك أن المفردات التي تدل على أشياء حسية مدركة في الواقع كانت تحمل رمزية سياسية، ففي حوار الابن الذي يبدأه بنداء إلى (الخشب) يرمز هذا إلى أن المنادى مجهول الهوية بدلالة «من أي بقاع قطعتك الأيدي» هذه الهوية المجهولة... تمثل رمز السلطة الفاسدة آنذاك، الذي لا يحمل هوية (الإنسان) وهو بحق يمثل الموت بزي حياة كما يقول الابن في حواره. وتقول المراة: ((من هذا الكاروك ستحبو يا ولدي.. تكبر كالشجر النابت في الأرض أرضعك الصبر... الصبر المنقوع بنار التنور... أرضعك الغيرة.. كي تبقى عيناك تحرس هذي الدار يا ولدي: الأرض شيلة أمك فاحفظ شرف الأرض)) لو أحصينا المفردات التي تدل على البؤس والمعاناة لرأينا أن المسرحية تمثل حزن داخلي متهجم على الواقع، حتى المفردات التي في ظاهرها رؤية نحو التمجيد، فهي تهكم ساخر يبرزه المؤلف كما في حوار المرأة، تهكم واضح على رجال السياسية بذلك الوقت الذين يشبهون (الأرض/ الوطن) بشرف الإنسان الجندي وتحت يافطة هذه المقولات الكبيرة التي يرفضون معارضتها يجبرونه للسير نحو حتف مجهول، وفي حوار المرأة تقول لطفلها المنتظر بأنها سترضعه (الصبر) والطبيعي والمنطقي أن الأم ترضع وليدها (الحليب) ولكن الفرد العراقي آنذاك كان يحتاج (الصبر) حتى يكمل المسير كإنسان ليكبر كالشجر النابت في الأرض هذه الأرض هي (الوطن) وما فعلت الأم ذلك إلا لكي (تبقى عيناك تحرس

هذي الدار) الدار التي ترمز إلى الوطن. آية حياة هذه التي يولد الطفل فيها ليجهز للمقاتلة؟ أليس هذا تهكم واضح من المؤلف فالأم بالفطرة لا تربي وليدها ليموت بل لتراه ينمو أمامها بزهو وإشراق، وهنا تشكل مفردة (أرضعك الصبر) تشابه لغوي جميل من حيث (الصبر) الذي هو صفة للإنسان الذي يتحمل، و(الصبر) المادة التي تستخدمها الأمهات لفطم الوليد من تناول الحليب بعد السنتين الأولى من عمره، هذا التشابه ينحو لمعنى أن الأم لا ترضع وليدها الحليب بل ترضعه تلك المادة منذ بداية عمره ليكون رجلاً منذ الولادة... يستطيع أن يحمي هذه الأرض. يقول: ((الابن : ما كنا ندافع عن وطن فحسب ..كنا نشد الروح على فوهة المدفع...كي يبقى هذا الكاروك معافى)) لابد أن نأتي بحوار لاحق من المسرحية حتى نفهم سياق ورمزية كلمة (وطن) التي جاءت بحوار الابن حيث يقول العامري في إحداث متقدمة من المسرحية حيث قال عن الوطن(أما كان عليه أن يعدل)، أي يعود فيما كان عليه من تسلط وعنجهية، هذا الوطن الذي جاء نكرة بدون (ال) كان يختزله رأس السلطة لنفسه في ذلك الوقت، فإذا قيل الوطن قالوا (هو) وتبرير الابن بأن الدفاع لم يأتِ عن رمز السلطة وحسب بل عن هذا (الكاروك/رمز حياتنا ووطننا الحقيقي) .ويصف مجهولية قدوم هذا الرمز المتسلط بالمدخل للمسرحية: ((وجئت كذئب هوى من سحاب... تزوغ طريداً... غريباً بكفيك يجثو اليباب)) فقدوم غريب الجذور هذا !

ألقى بظلاله على الإنسان العراقي فبكفيه يجثو اليباب وفعلاً عانى الإنسان العراقي الحصار والقحط على يديه، إن العامري وعبر ثنائيتي (الحياة، والموت) التي سايرت الفعل المسرحي على طول الأحداث كان يرمي إلى أن الفرد العراقي يعيش حياة قلقة ممزوجة بموت لصيق عبر اللحظة، كل هذه تأتى بفعل الحروب اليومية، مع البلدان، ومع السلطة نفسها، وكان الكاتب أحد ضحايا تلك السلطة، والتمس هذا الأمر جيداً، وعبر هذه المعادلة يمكن تفسير المعنى الرمزي للكاروك كمهد وكتابوت. الكاروك (كمهد) الابن: (ندخلها بصراخ يهتك لب

القلب) والكاروك (كتابوت) الابن: (نخرج منها بصراخ آخر مطعون). هذه الثنائية، التي تتشكل عبر الدخول والخروج، تمثل المصير الإنساني للفرد العراقي، في ظل أتون الحرب اليومية التي يقاد لها، فيدخل لهذه الحياة ولا يرى منها سوى الحرب، حتى يخرج منها بوصف الصراخ رمز الحروب، فالصراخ أعمى لا يفضي لصيغ تفاهم كما الحرب كذلك. وكذلك نرى الابن ينتقد هذه الوضعية، الحرب وماسيها ويطالب بثورة حيث يقول: ((الابن: هل قدر للمرء أن يبقى طريداً طول العمر يخشى من ظل يتبعه أو صوت يمنحه الياس...؟ النجار: (صارخا به) أجننت...؟ من أجل تخاريف يصرخ الابن: (يشير إلى صورة جده المعلقة) ذاك المكوار الشاخص في الحائط هل كان تخاريف...؟)).الظل الذي يتبعهم هنا يرمز إلى رجالات السلطة، التي ما كانت تنفك تلاحق كل فرد عراقي من أجل كسب ولائه للسلطة وسوقه للحرب، ولكن الأب (النجار) كان يرى أن هذا التمرد مجرد تخاريف لا جدوى منه.. فيأتي الرد من الابن بأن (المكوار) المعلق على الحائط هو حقيقة وليس وهم، وهنا بصراحة إشارة إلى صورة جده رامزاً لها بالمكوار، والمكوار هو منذ سنوات صار رمزاً للتحرر والثورة لأنه رمز ثورة العشرين التي قادها العراقيون وصورة الجد هنا هو ماضي تلك الثورة والتي يراها الابن بأنها حقيقة وليست تخاريف. وممكن تعاد، وهذا ليس صعباً كما يرى الابن. ولكن يأتي الرد المهزوم من النجار (الأب) (النجار: تلك جذور تمنحنا الزهو يا ولدي.... الابن: صرنا مثل شظايا لا تعرف بأي مكان تسقط!) ما يمكن تأشيره على نص كاروك كثرة المسكوت عنه، والتي غالباً ما يعبر عنه الكاتب بعلامات الترقيم والفراغات (.....) أو (....؟) أو (..!) وهذا يدلل على أن ثمة كلام موجود حذف لضرورة ما، وهو يدلل على أن هذا الكلام من المسكوت عنه، بفعل الضغط السلطوي في فترة كتابة النص. ولكن يفهم من هذه الفراغات أن ثمة أقوال يتورع المؤلف عن قولها لأسباب سياسية وجمالية كذلك، وتعبير الابن بقوله: (صرنا مثل شظايا لا تعرف بأي مكان تسقط) يدل على أن الرامي لنا (واحد) حيث المعروف أن الشظية تطلق من فوهة

معلومة تتوزع وتتقسم وتتشظى عند السقوط، وهنا الرامي هو (المركز/ السلطة القمعية/القائد الأوحد) الذي شظى الشعب إلى أمكنة مجهولة لا يعرفون حتى هم الأمكنة التي يسقطون عليها أي تحولت أمكنتهم إلى لا مستقرة، مجهولة البعد والمستقبل، حيث أن الشظية لا يُعرف أين ستسقط بأي بقعة، وهذا حال الفرد العراقي. وكذلك الرامي حينما يلقي تلك الشظايا المتناثرة التي هم الأفراد حسب قول الابن، فإن تلك الشظايا ستذهب إزاء أجساد أخرى، وتستقر بها، وهو ما يمكن فرزه من استخدام السلطة القمعية للفرد العراقي كوقود للحروب، مع البلدان الأخرى. وكما هو معروف أن الشظية لن تستعيد وضعيتها قبل التشظي، وهي رؤية لانكسار الفرد العراقي إزاء النكبات التي مرت به. وشخصية المجنون التي اعتمدها المؤلف كقناع رمزي في مسرحية كاروك تدل بوضوح على استخدام المجنون للانفتاح على حرية التعبير، حيث يقول المجنون ((المجنون: كم عيد مر ولم تأت الطفلة.. كم عيد مر ولم تأت نور!)) ويقول المعلم: ((يا فرح الحي بهذا الطفل.. صام الحي طويلاً)) إن اسم الوليدة المنتظرة (نور) لم يأتِ اعتباطاً من قبل المؤلف، بل إنه كمسمى للشخص المنتظر يرمز إلى (التحرر، والحياة القادمة) وهو رمز يتعارض مع الظلمات وهو رمز التصاعد، والاستنارة ورمز انتصار، وهو رمز للحياة، وهذا ما تحدث عنه فيلب سيرنج في كتابه عن الرموز في الأديان والفن والحياة، وكذلك تحدث شيلنج عن (النور المنقذ) وأشار إلى أنه (أن يظهر في الطبيعة شخص منقذ مشابه لمسيح التاريخ) كما أن سيرنج يذهب إلى أن ((طقوس الولادة والموت غالباً ما تعمق رمزية الوطن)) وهذا القول يتماثل مع تحليلنا لعلاقة الوليد المنتظر بالكاروك والوطن. ويمكن الذهاب إليه كدليل لرمزية المولودة (نور) في حوار المجنون التالي.. المجنون: يسألني الشارع عنها)) والشارع جماد لا يسأل، والتعبير هنا جاء للدلالة على سؤال الرأي العام (الناس برمتهم) عن موعد التغيير، من الظلام نحو الحياة الجديدة التي كان يرنوا لها الجميع في قرارة أنفسهم، ويقول المجنون: ((المجنون: كيف يكون البيت الآمن قبراً يجمع أهل

البيت...؟)) كما يقول المجنون: ((ما نفع السقف إذا لم يحمي أهل الدار)). نعرف أن رب الأسرة يعبر عنه بالخيمة لأهل الدار والسقف الذي يظلل على أبنائه، وهو ما كان يطلقه رجال السلطة آنذاك على الرمز الأوحد للسلطة، بأنه خيمة العراق والعراقيين، وهو تهكم واضح من المؤلف الذي يقول: (ما فائدة السقف إذا لم يحمي أهل الدار) دلالة على عدم نفعية الحاكم لأبناء أسرته. ويقول المجنون كذلك: ((أي جنون هذا والموت على الأبواب ... يطرق باباً باباً يتركهم مثل اللحم المثروم)). يدل على عنجهية رجالات السلطة، وهم يطرقون الأبواب ليقتادوا الشباب عنوة لحتفهم المحتوم في الجبهات، ويمكن إدراك هذا الأمر عبر الأزمنة التي مضت والتي شاهدنا كيف يقتاد الشباب عنوة في دور سكناهم الآمنة ليشاركوا في الحروب، وهو يدل على أن الموت دخل كل الأبواب العراقية، ففي فترة ما كان في كل بيت ثمة شهيد ملفع بالعلم العراقي! ويقول كذلك المجنون: ((من يغفر للأيدي وهي تميت الأبناء!)) ص98.

هذا انتقاد واضح وصريح لأيدي السلطة التي تقتاد الأبناء للموت المؤكد. وشخصية المجنون تأتي كبعد يدل على عدم قبول الواقع وعلى الكشف والرفض والتمرد كما يذهب لذلك جبران خليل جبران في كتابه(المجنون) فمجنون العامري رافض للوضع القائم آنذاك: كيف يكون البيت الآمن قبراً يجمع أهل البيت.. ((ما نفع السقف إذا لم يحمي أهل الدار))ويقول في حوار آخر:((أي جنون هذا والموت على الأبواب... يطرق باباً باباً يتركهم مثل اللحم المثروم)) يستخدم المؤلف رمز الغراب بما يحمل من تشاؤمية واضحة وسوداوية بالنسبة لرؤية الإنسان العراقي عليه لكي يكون رمزا لأعلى رمز في السلطة القمعية وذلك على لسان الابن

((الابن: أي غراب حط على رأس الدنيا فازدادت شؤماً)) وبالعودة إلى المشهد الاستهلالي في النص المسرحي الذي جاء فيه الحوار التالي: ((وراح الغراب يدق البيوتات دون اكتراث)) يدلل ما ذهبنا إليه إلى أن هذا الغراب الشؤم هو رمز قائد الموت، والقمع الذي أراد تعريته الكاتب

بتشبيهه بهذا الطائر الشؤم. لأنه ازاد الشؤم على العراقيين حينما جاء ليدق البيوتات دون اكتراث. فالغراب رمز التشاؤم بوصفه طيراً جالباً للنحس كما في قصتي النبي نوح وقصة هابيل وقابيل، حتى أن الإغريق ماكانوا يسمحون للغربان بأن تحط فوق المعابد لأنهم يرون بأن هذا فأل سيء كما أنهم يرون أن هبوط الغراب على المنازل هو نذير بموت أحد ساكني ذلك المنزل، وقال كمال الدين الدميري في كتابه (حياة الحياة) بأن العرب اشتقت من لفظة الغربة والاغتراب والغريب. ويقول المجنون: ((قل للسقف ارفع ثقلك عن تلك الأجساد)).

إن السقف جماد، لا يسمع من يناديه، ولا يملك إرادة نفسه، وهو تشبيه بإنسانية رمز السلطة (المتحجر) إنسانياً، والذي رمى بثقله المتحجر وظلمه على كواهل الناس ويقول النجار:((النجار: (يمسك الكاروك): نحارب يا ولدي من أجل هذا ألا يستحق منا الدماء....؟)).

هنا تتجلى فاعلية التغيير في رؤية النجار، نحو الإيمان بالحياة، والوطن، أو أن النجار أراد أن يفرز ما بين من اختزل الوطن بشخصه وما بين الوطن كملك لأبنائه، أو أن النجار أراد أن يقول إننا نحارب من اجل مستقبل(ميت) صنع من أخشاب التابوت كل تلك الاحتمالات واردة على لسان النجار. ويقول المجنون ((أغلقوا الأبواب لا تنظروا إلى السقف الموت يأتيكم من سقف الدار)).

فخيمة الدار وسقف الأبناء رمز الدولة (الذي اختزل الوطن بشخصه) صار منه يأتي الموت. ويضيف المجنون: لكني أبكي ضعفي ما كان بيدي رد الصاروخ. المجنون هنا لا ينتقد نفسه فحسب بل كل أولئك الضعفاء الذين لم يكن بمقدورهم رد السلطة التي تقودهم للموت، هذا الموت الذي يأتي كالصاروخ سريعاً لا يستطيع رده الإنسان وحيداً، فهو كما تهاوى على أسرة المجنون تهاوى على آلاف غيره، لم يكن بمقدورهم رد ذلك الصاروخ الموجه بقصدية. يقول الابن: تباً لخفافيش الليل لن يلحق بالكاروك اذىً فالكاروك هنا في هذا الصدر. هنا الخفافيش يرمز بها على رجالات السلطة وطرقهم الملتوية في إيذاء الإنسان العراقي. وكذلك ثمة حوار يدين هؤلاء ويؤكد بأنهم سبب موت ابنة المجنون

(نور) حيث يقول: ((يا عار خفافيش الليل... التراب يكفنها.. تراب السقف)) ويقول النجار: ((قد هيأتك ليوم جاء ستترك صمتك)).
فالكاروك يؤكد مرة أخرى رمزيته للحياة ضد الظلم والظلاميين. حيث يأتي يوم يترك الصمت ويشق جدار الضعف بانتفاضة الإنسان كما يتضح من الحوار السابق. ولكن تتولد الرؤية التشاؤمية في نهاية المسرحية وهي رؤية خاصة بمنظور المؤلف لطبيعة الفرد والمجتمع حيث يأتي الحلم القادم المنتظر ميتاً. وأنا أراه جاء في غيبوبة وليس ميتاً بدلالة نكران الأم لهذا الموت التشاؤمي فالكاروك (الوطن) لا زال نظيفاً خيراً أبيضاً يتمتع برجالاته التي يوماً ما ستحييه.
((لقد مات طفلك مريم! الأم: لا لم يمت فكاروكه أبيض كالجناح)).
وكما يقول شيخ المتصوفين محي الدين بن عربي «الشجرة هي الإنسان الكامل» ولأن المادة التي ينشأ منها تواليا التابوت والكاروك هي (الخشب) فالمعنى يتجه إلى الأنسنة بوصف الكاروك حياة الإنسان عبر شقي الألم والأمل، الألم يتمثل بالتابوت والأمل يتمثل بالكاروك كمهد.

قطرة الماء وتعدد المدلولات

في مسرحية (قطرة)

للمخرج أكرم وليم

دعوني أفتتح قراءتي هذه بمقولة لجلال الدين الرومي الذي يقول (لستَ قطرةَ ماءٍ في محيط بل أنت محيطٌ بأكمله في قطرة ماءٍ واحدة)، من هنا أنطلق لقراءة مسرحية (قطرة) التي قدمت في كلية الفنون الجميلة بجامعة البصرة وهي من تأليف وإخراج الدكتور: أكرم وليم ودراماتورج الدكتور حيدر دشر، وإشراف الدكتور: علي الحمداني، وكانت قد قدمت المسرحية بوقت سابق في مهرجان بغداد الدولي لعروض مسرح الشارع ونالت الجائزة الأولى. إن عتبة المسرحية تتضمن عنواناً لافتاً اختاره المؤلف بذكاء محاولاً حمل المبنى على تعدد المعاني منطلقاً من مفهوم احتجاجي وثيمة واقعية قريبة زمانياً ومكانياً من ذاكرة المتلقي؛ كما أن الماء حظي بقدسية عند شعوب العالم عبر الأزمان، لأهميته الكونية بوصفه يشغل حيزاً في حياة الإنسان، نظراً لأبعاده الروحية، وحتى المادية، حتى أن الفلاسفة وضعوا محاولاتهم التفسيرية العديدة حول تأثير الماء على موجودات هذا الكون الرحيب، وتبقى مقولة أصل الحياة (الماء) هي الأرجح بين الطروحات، إن المسرحية انطوت على معنى مشترك متشظي إلى بعدين (قطرة ماء) (قطرة غيرة)، قطرة الماء والغيرة التي تدور حولهما هذه المسرحية، المستلة كثيمة من الواقع

القريب زمكانياً فأحداثها جرت في البصرة، ومشكلة الماء والتظاهر وقتل المتظاهرين.. إلخ، فقد حاول المبدع أكرم وليم أن يوظف هذا الحدث بطريقته المعهودة بالتعامل مع (النص المسرحي) وبجنونه المسرحي المعهود أحال هذه الثيمة البسيطة إلى روعة في الإخراج والأداء، وبمساعدة طلبة هواة لازالوا في مرحلة الدراسة وحسب، قدم جنونه المعتاد في هذه المسرحية، وهو الفنان المسرحي الذي يكتب نزفاً بقلبه قبل يده، قدم وليم أرواحاً متسامية، تتحاور، بطريقة المونولوجات ولكن بتواصل مع بعضها البعض بأسلوب يتزاوج ما بين الاحتجاج والاستدعاء الوجداني، مع إيقاع مضمر تارة ومعلن تارة أخرى متسارعاً أو بطيئاً، يحاول أن يفضي إلى مرمزات الحياة وتنقلاتها المتسارعة مرة، والجامدة مرة أخرى، إن وليم كان مهموماً بمسألة الإيقاع وهذا ما تفسره أغلب أعماله، فثيمة الإيقاع ومدلولاته لم تغب أبداً عن بناء عروضه المسرحية السابقة، وصولاً إلى قطرة، وكأنه يشعر بحميمية مع هذا الإيقاع غير المتوازن ويحاول أن يبحث عن ثيم تماسك من هذا الإيقاع المحال إشارياً إلى الواقع بطبيعة الحال، وكان وليماً بارعاً في تحول المفردة الديكورية الرئيسة في العرض (الكرسي تارة) والتلفاز تارة أخرى، ويستمر التحول الدلالي لميكرفون وآلة موسيقية، وقيود السجان، ووليم رغم مباشرة العرض في بعض الأحيان، إلا أنه حاول الهرب بالمبنى بعض الشيء بطريقة المزاوجة بين اللغة الحوارية التي تتداخل مع الأسلوب الحكائي التراثي، واللغة العامية، كما في الحيتان.. (خزائن الذهب والفضة واللؤلؤ والمرجان)، الحيتان، مفردة أخرى متكررة وليست ببعيدة عن الماء، الذي يفيض حزناً في هذا العرض، وألماً وذاكرة، كما أن الحركة الدائرية للممثلين، تفضي إلى مدلولات سيكولوجية في البعد الذاتي للإنسان (المحتج) وذهنيته الكائنة في هذه الدائرة والتي لا تفضي في كل مرة لحلول تأخذ أبعاداً تقدمية أكثر من دورانها المتكرر، رغم كثرة الجمل الحوارية الاحتجاجية (يقطونا واحنا عيشتنا تلزيك)، وكما جاء على لسان إحدى الأرواح (صرنا لعبة ولعب بينا البهلوان) وهي مفردة احتجاجية ساخرة وتتماثل إيقاعاً مع مفردة

(البرلمان)، وكما تقول إحدى الأرواح (الشمس تسمط شمس) دلالة قصدية على أن تلك الأرواح (المتظاهرين) كانوا قد احتجوا وسط (النهار) وعلناً، وليس في الظلام الدامس، ومفردة الجسر، علامة الرفعة والعلو لتلك الأرواح التي حلقت عالياً، وتقابلها مفردات التقريع التي وضعها المؤلف (هدوا علينا) ويشير إلى أنهم جاؤوا من (الجحر)، ويقول في حوار آخر (خايبين الله أحد هي كطرة..أي كطرة كطرة غيرة وطاحت منهم بنص الظهر)، هنا يلعب المخرج والمؤلف معاً على أسلوب المفارقة في بناء الحوار، واستخدام تضادية المفردة، واشتراكها والإفادة من الاشتراك اللغوي للمفردة انطلاقاً من تعدد معانيها لدى المتلقي، وصولاً إلى ارتداء السترات وهي صورة حية مقتبسة من اليوم الذي ارتدى فيه المحتجون تلك السترات، لتأتي الصرخة المدوية من أحدهم (لم يعاملونا إلا كأرقام) وهي قمة القسوة والمأساة أن تكون رقماً عابراً في هذا الكون وفي وطنك!!! ليختم وليم بمشهدية مؤثرة (حينما غطى وجوه تلك الأرواح بنفس الأكفان التي كانت ترتديها) وهو يرمي (الحلوى) عليهم ابتهاجاً بنيلهم الشهادة من أجل (كطرة ماي وكطرة غيرة وشرف)، كنت أتمنى أن يسقط بعض التوظيفات على هذا العرض مثل قضية الإمام الحسين والذي قتل عطشاناً، أو إدخال العنصر النسائي بوصفهن حاضرات بقوة بالمظاهرات في البصرة بل وشكلن عامل تأثير إعلامي واجتماعي وقتذاك.. كل الشكر لأكرم وليم ولقسم الفنون المسرحية على هذا العرض الذي حرك فينا نزعة الاحتجاج مرة أخرى إزاء ما يجري في مدينتنا التي تعاني العطش منذ أمد بعيد...

العرض الاحتجاجي

(لا ما نتعب)

واسهام المسرح في التحريض الإيجابي

(لا ما نتعب) عرض مسرحي من إنتاج ساحات التظاهرات والاعتصامات في البصرة لمجموعة من الفنانين الشباب (علي عصام، محمد العامري، سلام الفرطوسي، نور محمد تقي ...طالب العبيدي.... وآخرين.... أعتذر لعدم ذكر الجميع لأني لا أعرف أسماء جميع الكادر) العرض قدم في ساحات التظاهرات، من الإنتاج للعرض، من الاستلهام للفكرة، تقنياً (مسرح الشارع) فكرياً احتجاجي سعى للتحريض الإيجابي، إنه مسرح نابع من القلب والعقل، مسرح تتداخل فيه الرؤى وتذوب القواعدية الجامدة، مسرح تنطلق فيه الروح بالقول والإيماءة، مسرح ينفتح على الجمهور فهو منهم وإليهم، لذا شاهدناه يخلق نوعاً خاصاً من (التفاعلية) التي تستدر الدموع تارة وتخلق تحريضا إيجابياً نحو الإصلاح ومحاربة الفساد تارة أخرى، ابتداء من العتبة الدالة على الرفض (لا) الرفض التاريخي المتجذر بالمفردة، تحول لتشكيلات من الألم الزمكاني / المنحدر من تاريخ أليم وصادم، تحول بفعل دينامية الفكر الشبابي إلى صرخة احتجاج في فضاءات مفتوحة /متحركة، لا تستقر على كتل أو أمكنة معينة، بل دينامية فاعلة لا تكترث لأي استاتيك، هو عرض يتمثل في وجهي الحقيقة: الشكل والمضمون المتسق مع الفكرة

/ الفكرة التي انطلقت من طبيعة الظرف الزماني / الحدث السياسي والمجتمعي، وحركة الاحتجاجات التي ألهمت هؤلاء الشباب مثل هذه الفكرة التي لم تكن فكرية وحسب، بل أحاطها كثيراً الطابع الجمالي في بناء ارتباط الأحداث والتحركات الدالة للممثلين مع ما استخدموه من مفردات (الاحتجاج) المتمظهر على شكل تشكيلات ديكورية، العلم العراقي والخوذة والدماء والغاز المسيل للدموع، والقناص، قناني البيبسي... مهيمنات تبني هذا العرض المسرحي، المحرض تارة نحو الأخذ بالحقوق والبقاء (بدون تعب) في ساحات الاحتجاج، وبين صرخة (سلمية.. سلمية.. سلمية...) الداعية لثورة ناصعة يقودها الشباب بعيداً عن الخراب والفوضى، العرض المسرحي مسيرة احتجاج لكلمة قالها الشباب المبدع نيابة عن كل شباب العراق، هي نموذج حي لكلمة الشباب العراقي تمظهرت بهذا الفعل الحيوي الجمالي، الواعي لكل قضاياه، الشباب، قدموا ثيمة جمالية لكتلة بشرية كانت صوت واحد، أجساد متلاحمة بروح واحدة تصرخ ضد الظلم والطغيان، تصرخ باسم كل شاب عراقي، الشباب قدموا هذا العرض على أساس ميكانيزم روحي واجتماعي حملهم صرخة الآلاف من الشباب ليقولوها بطريقتهم الخاصة، وتبقى تلك العبارة الأكثر وجعاً ودلالة والتي وردت في العرض على لسان الفنان علي عصام: ((إحنا ما جايين حتى نبجيكم شباب.. إحنا جايين حتى نكول الشهيد ما يموت)). تحية لكل الشباب المساهمين بهذا العرض الواعي وبخاصة العناصر النسوية ومن أغفلت أسماؤهم ممن ساهم بأداء شخصيات العرض، كل الحب لهم لأنهم صرخوا بوعي وجمال ظل كل أوجه القبح والخراب.

نزهة في الجحيم

لنهاوند الكندي

(نزهة في أوجاع الإنسان وإرهاصاته)

بين يدي المجموعة المسرحية البكر للكاتبة البصرية (نهاوند الكندي) والموسومة (نزهة في الجحيم) والتي ضمت خمس نصوصاً مسرحية، ومنذ الوهلة الأولى تفتتح الكاتبة عتبتها النصية بعنوان صادم، على غلاف مجموعتها (نزهة في الجحيم) إضافة إلى عناوينها التي تحمل من الدلالة والمفارقة والرمزية (نزهة في الجحيم) (صلاة العاهرات) (النفس أمارة بالحياة)، ما يوحي للقارئ بالمغايرة في الطرح وبناء النص المسرحي لدى الكاتبة، رغم أنها تخوض تجربتها الأولى في مجال الكتابة، وربما هي أنضج التجارب (الأولى) التي صدرت لكتاب شباب في العراق في مجال (التأليف المسرحي)، عدة مهيمنات راكزة في هذه المجموعة ومحطات انتقال، ففضاءات الأمكنة مغلقة حانقة، أو سجناً للإنسان، منه تبرز المعاناة، وفي فلكه تدور المأساة الحقيقية، كما أن المؤلفة لا تمنح شخصياته مسميات . فشخصياتها تجريبية ونماذج لظواهر وجودية ومجتمعية، تومئ لها سيرورة تقفز من الخصوصية للعمومية، بأعمال التلقي لدلالات لغتها وحواراتها المسرحية، ولو أخذنا النصوص تسلسلاً ضمن ترتيب المؤلفة ففي مسرحية (سقوط عدن) ثمة تدوير في الحوارات، وإن بعض تلك الحوارات بحاجة إلى ترشيق، رغم أن

المؤلفة في بعض نصوص مجموعتها اعتمدت اللغة التلغرافية، ولكن غلبت السمة السردية في بقية النصوص، رغم أن اللغة جميلة وجزلة المفردة، إلا أن الإلحاح في تكرار وصف الشخصيات بالحوارات، يؤخذ على المؤلفة، وممكن اختزال ذلك بحوار واحد، أو ترك الأحداث ترسم الشخصية المسرحية، كما أن نهاوند تركز على كم (السلبية) وتحاول الاشتغال على هذا الأمر كبؤرة مركزية لأحداثها، ولكن هذا الأمر غيب الدراما داخل فضاء النص، وكانت نصوصها بحاجة لدراما أكثر، فالدراما تسير ببطيء شديد في نصياتها، والصراع يتحول لتراشق فلسفي بالحوارات، يحيل النص (لمقروء) ينقصه الفعل الخارجي لإرادات شخصياتها المسرحية، ولأنها تعتمد كثيراً في حواراتها على بناء الفكرة بناء قويماً، فهي سعت لتوظيف بعض الآيات القرآنية في نصوصها، وبخاصة الآيات المتصلة بقصة هبوط الشيطان إلى الأرض كما في نص (سقوط عدن) أو قصة فرعون وموسى في نص (نزهة في الجحيم) ويبدو من قراءة نص (سقوط عدن) أو حتى نصوص المجموعة الأخرى أن الكاتبة متأثرة تماماً، بنصوص مجموعة (الإلهيات) للكاتب العراقي (علي عبد النبي الزيدي)، مع هذا لا يخلو النص من إسقاطات رمزية كما في تحولات (العرين / الوطن) وكان من الممكن أن تستخدم هذا الأسلوب في إسقاط أفكار نصوصها المسرحية أكثر على خصوصية الواقع العراقية، وليس على شمولية الظاهرة، واشتباكاتها مع إنسان اليوم المعاصر، وكان ممكن من الكاتبة أن تختزل نص (سقوط عدن) وعدم التدوير بالأحداث الذي يفرض كما أوضحت تحويل النص (لمقروء) لا يمكن تخيل تحويله لعرض عياني على خشبة المسرح، وهذه الملاحظة يجب أن تفكر بها المؤلفة ملياً عند كتابة النص المسرحي في قادم الأيام، أما في مسرحية (صلاة العاهرات) فنرى سرد بطيء، سرد مستمر على حساب الفعل الذي يجب أن يتسم به النص المسرحي، وأعني هنا الإرادات للشخصيات المسرحية، يخال للقارئ أن أول صفحات مسرحية (صلاة العاهرات) سرد روائي، ولكنه يتسم بأسلوب نهاوند الواضح في الإدانة المجتمعية، لمنظومة العلاقات الأسرية، كما في حوارات العاهرة الثانية،

التي تحولت لعاهرة إرضاء لنزوات زوجها الذي كان يقول لها إن العاهرة أفضل منك....وفي نص (نزهة في الجحيم) يتناص هذا الفعل الإبداعي كنص مع نص مسرحية سارتر (لا يوجد مخرج/ أو خلف الأبواب المغلقة) التي قال فيها جملته الشهيرة (الآخرون هم الجحيم)، على مستوى بعض الثيم، وكذلك الشخصيات ودلالة المكان، ويمكن القول إن في نصوص (نهاوند الكندي) جلد حقيقي للإنسان، وللأخطاء التي يرتكبها، ومحاولة إظهار أبرز منغصات الوعي البشري المعاصر، ويلتمس القارئ أن علاقة النص بالإنسان علاقة شك متواصلة، على أنّ الإنسان أبرز الشرور الرئيسة في هذا الكون، إذ أن (الجحيم، الموت، الخسران، الجنون، الشيطان) مهيمنات دالة على الكم السوداوي الذي تؤثث من خلاله الكاتبة نصوصها، عبر هذه الرؤية، التي تجعل النصوص ذات مسحة درامية سوداء، وعلى وفق ما تقدم من ملاحظات أرى أن الكاتبة خطت خطوة ناجعة في مجال التأليف المسرحي، وسيكون لها شأناً كبيراً إذا ما استمرت على هذا المنوال وحاولت من تطوير قابلياتها في مجال الكتابة المسرحية، عبر الاطلاع الواسع للنصوص المسرحية (العالمية والعربية والمحلية) والدخول في ورش الكتابة المسرحية التي تعد خير مطور لقابليات الكاتب من الناحية العملية... أبارك لها هذا الإبداع والمنجز المهم على الساحة الأدبية المسرحية في البصرة.

اشتباك الدلالة الجمالية

و

تعدد التأويلات في عرض اشتباك

للمخرج الدكتور حازم عبد المجيد

قدمت كلية الفنون الجميلة في جامعة البصرة عرضاً مسرحياً بعنوان (اشتباك) ضمن مهرجان العراق الوطني للمسرح والمقام في بغداد، وهو من تأليف وإخراج الدكتور حازم عبد المجيد ومساعد مخرج الدكتور معيبد العيساوي والتأليف الموسيقي الدكتور علي مشاري وتمثيل (علي عبد الحسن ضهد، سجى ياسر حسين) وتقني موسيقى (فاطمة علي وأحمد سعيد) وبصراحة هذا العرض من أنضج العروض العراقية التي يمكن أن تشاهدها في السنوات الأخيرة، فهو عرض يهز الوجدان على مستوى الأداء والتقنيات والحوار، وليس غريباً على المخرج الجمالي الدكتور حازم عبد المجيد فهو يختار موضوعاته بعناية ويؤسس لرؤى إخراجية غير تقليدية، وهو ما يمكن أن تتلمسه في عرض (اشتباك) ابتداء من التأسيس اللوني لفضاء الخشبة من خلال (الإضاءة) وجمالياتها واتساقها مع اختيار اللون في الزي والمتناغم هو الآخر ضمن نسق الحالات الشعورية للممثلين، والديكور وبناء علاقته مع أداء الممثل من جانب آخر، وجمالية هذا المدلول تتمثل في التحولات

التي جرت خلال سير المشاهد المسرحية، مع الموسيقى الحية المعبرة عن تلك الحالات والمتناغمة معها بالتأكيد، حتى أنك تشعر كمتلقي أن هارمونية التجسيد الموسيقي يتسق مع حدة (الاختراق) و (الاشتباك) وتتصاعد وفقاً لهذا المتغير الشعوري في أداء الممثل النبرات الأدائية، ومن خلال بنى نص العرض والمسطور الجملي تتمظهر أمامك دلالة العرض المسرحي (سأمكث الليلة هنا... في عالم أنس لا يعرفون أسباب الوجود) اشتباك الصراع الحواري ما بين نقطتي شروع الفكرة المسرحية (هو، هي) (علي، سجى) إنما كان يفضي لثنائيات أراد المخرج الانطلاق منها لتأسيس فكرة العرض المسرحي انطلاقاً من وجود زائر ليلي (دخيل) (لما أنت هنا... هذا بيتي) من هنا تنطلق بؤرة التأسيس فثمة دخيل (زائر ليلي) وثمة امرأة (تعيش في وطنها / منزلها) فكرة الاختراق هذه ستؤسس لاشتباك معرفي جمالي قائم على إيمان واعتقاد مؤلف النص بأن ما يجري من إرهاقات وتمظهرات دنيوية قائمة على إعلاء الدخلاء لنرجسيتهم بوصفهم أوصياء على أبناء الوطن ما هو إلا قتل، قتل للآخر والنفس، مع إدانة واضحة لأبناء الوطن والموشوم (بالحطام) فقد أحيل من وطن (لحطام) (تخلفكم السبب ... نسيانكم الرب الماضي البلادة....) وضمن هذا السياق النسقي تسبر الفكرة المسرحية لقضايا متشابكة، فكرة التراث، الرب، المحتل، الشيطان، الدخلاء، الوصايا، الموت الذي نتلقاه دونما سبب (كل شيء لديكم اتربة ودخان) فكل شيء لدى أرباب هذا الزائر هو (موت مجاني) يمنح لنا منذ سنوات، وهو الذي أحال الوطن إلى وصيره (حطام، مجرد خرابة) منطلقاً من تأثيث دلالي داخل بنى النص المسرحي وفكرة الدار (الوطن) والذي لم يعد بيتاً

فوجود الزائر (يفزع الجميع)، ورغم أن المرأة صاحبة المنزل (الوطن) بدت في أول الأمر متلفعة بعباءة سوداء منحنية الظهر متكئة على خشبة (دلالة على الإرهاق من شظف العيش) أو اشتباك (ما هو سطحي بما هو مضمر) ما هو معلن وما هو جوهري، إلا أن الوجه الحقيقي للوطن تمظهر بعد ذلك (بفتاة مجابهة للزائر بندية كبيرة)

إذ أن المشهد الذي انتزع منها الزائر الغريب (عباءتها) مشهد مبكي مع الصوت الشجي القادم من خلف المسرح (لفاطمة) أضاف شحنة عاطفية درامية كبيرة على العرض المسرحي ومنها بدأت الانعطافة والتغيير، وبالتأكيد ساعد ذلك الأداء الأكثر من رائع لعلي وسجى، فمن يشاهد تعابير وجه علي عن قرب يدرك أنه ممثل مهم وخطير في الوقت ذاته، فهو متفاعل تماماً مع الموضوعة المسرحية ومع فضاءات المسرح ومع التحولات التي تجري داخل الخشبة، صاغ كل ذلك مخرج ذكي يعمل بفرادة في تأسيس كل مفردات عروضه، فقد واكبته بعروض أخرى (حداد الليالي الثلاث، رماد) وغيرها فيترآى مما يقدمه أن لديه مشروعاً لنبذ المجتمع الذكوري والإطاحة بتراثه الفكري البالي وإعادة المكانة الحقيقية للمرأة، ولكن ليس على وفق رؤى سطحية مباشرة، إنه يؤسس لانطلاقة جمالية معرفية تتغير فيها المفاهيم الخاصة داخل بنى النص إلى العامة، وهذا الاشتباك الدلالي شاهدناه كثيراً في هذا العرض المسرحي وهنا تكمن عبقرية وذكاء المخرج والمؤلف معاً، إذ برزت اللغة بصورة رشيقة شعرية معبرة بدلالات متنوعة، وسط الأصوات المتشابكة داخل أنوات (البطل، البطلة) والتي تخرج كصرخات لأنوات خارج سرب المنصة أو لم يتسنى لها أن تقول ما في داخلها، وهنا تكمن أهمية المسرح وذكاء المؤلف، والذي بنى نصه على حوارات قصيرة وتراشق حواري مؤسساً لثنائيات (الشر، الخير) (الرجل، المرأة) (الأنا، الآخر) (الوجود، العدم) محافظاً بالوقت ذاته على إسباغ الجانب الجمالي التقني لهذه الحوارات عن طريق (الموسيقى، الضوء، وما يمكن أن تحدثه للأبعاد السيكولوجية للشخصيات) وهو الأمر الذي جعل الجمهور يتعاطف كثيراً ويصفق طويلًا لهذا العرض لأنه يحمل كل صفات (المعرفة، والجمال) فالمخرج اشتغل على تأثيث كل مفاصل خشبته حتى تلك الصرخات (خلي أصرخ) من الصوت القادم من الخلف يصاحبه (إدارة وجه الممثلة للعالم) والدعوة للاشتباك معاً، وفقاً لفلسفة دلالية قدمها المخرج بصورة الوخز الإيقاظي التحريضي، يا له من جمال يهز الضمير ويوقظ فينا إدراك عظمة الفن في تقديم رسائله الكبرى.

محتويات الكتاب

الإهداء 5
المقدمة 7

الباب الأول
(قراءات في نقد الشعر)

- نقرات على أصابع المطر 11
«قراءة انطباعية»
- فاعلية اللون في نصوص الشاعرة وفاء عبد الرزاق 15
«اتصال السرد والشعر»
- نصوص الشاعرة وفاء عبد الرزاق... 29
تجميل الذات.. تعرية الآخر
- سردية الشعر ...إنسانية النص ... 37
في قصائد الشاعر مقداد مسعود
- قراءة في مجموعة (زهرة الرمان) للشاعر مقداد مسعود 45
- قراءة في مجموعة (امرأة من رمل) 55
للشاعرة بلقيس خالد
- قراءة في سيكولوجية النص (بقية شمعة قمري) 65
للشاعرة بلقيس خالد

- المظاهر الدرامية في نص (حفار القبور) 69
للشاعر بدر شاكر السياب
- قراءة في نصوص الشاعر كريم جخيور 75
رسم النص الشعري بالألوان
- شعرية الحزن 79
(قراءة في نصوص الشاعر الدكتور صدام الأسدي)
- الجسد بوصفه راسم للكلمات 83
(مشاعية نصوص عبد الكريم العامري)

الباب الثاني
(قراءات في نقد السرد)

- كاريزما كائنات باسم القطراني 91
الورقية وما بعد الحداثة
- قراءة في مجموعة (جراد من حديد) 95
للقاص مجيد جاسم العلي
- (العراق سينما) 105
للروائي أحمد ابراهيم السعد
(توثيق الألم بالسرد)
- الميكرو فاكشن وإشكالية البناء والمعنى 111
(لم أكن نبياً)
لخلدون السراي أنموذجاً
- عبد الكريم السامر 115
يطلق من زنزانته نوعاً أدبياً عابراً للنمطية

- السرد من خلال الصورة 119
(قراءة في رواية وجه الموت الأخير
للروائي الشاب وعد حسين)

- أدب الرحلات بين غرائب وعجائب 125
مشاهدات
(الرحالة عبد المنعم الديراوي)
- التداخلات الدلالية 129
في رواية (صحوة رب ثمل)
لعلي العذاري
- أنثى برائحة المطر ل (حيدر المحمداوي) 135
روائي يسرد بقلبه
- التوالد السردي وتناصات الموت والحياة في 139
رواية (أوتو)
للأديب خلدون السراي
- قصص الأطفال بوصفها مادة تعليمية 143
(قراءة في تجربة عبد الكريم السامر)

الباب الثالث
(قراءات نقدية في المسرح)

- جمالية المفارقة في مسرحيات الدكتور 149
مجيد حميد الجبوري
(يا للغرابة أنموذجاً)

- توليد المعنى الرمزي في مسرحية (الصدى) للدكتور مجيد الجبوري 155
- تخاطب الذوات سيكولوجيا في عرض (هلو... سات) للدكتور ماهر الكتيباني 161
- مسرحية خدملك (فلسفة بناء العرض- تفسير وتأويل التلقي) 165
- قراءة في مسرحية حداد الليالي الثلاث رسم الشخصية المسرحية بالحركة 169
- في عرض (رحلة سفر) للبصري أحمد عبد الواحد 175
- قراءة في مسرحية (العرس الوحشي) للمخرج الدكتور علي الحمداني 179
- سيمائية السينوغرافيا جماليات العرض المسرحي (العرس الوحشي أنموذجاً) 183
- (رماد) إعادة قراءة الواقع بفلسفة الحداثة المسرحية 187
- قراءة في جماليات العبث (هيت لك وطقوس وحشية أنموذجاً) 191
- جماليات المسرح الحركي التركيبي (هيت لك أنموذجاً) 195
- قراءة في مسرحية (كاروك) لعبد الكريم العامري 199
- قطرة الماء وتعدد المدلولات في مسرحية (قطرة) 207

للمخرج أكرم وليم
• العرض الاحتجاجي 211
(لا ما نتعب)
وإسهام المسرح في التحريض الإيجابي
• نزهة في الجحيم 213
لنهاوند الكندي
(نزهة في أوجاع الإنسان وإرهاصاته)
• اشتباك الدلالة الجمالية 217
تعدد التأويلات في عرض اشتباك
للمخرج الدكتور حازم عبد المجيد