العالم موصوفا من الخارج

النص القصصي العراقي الجديد: بين التفكيك وإعادة الكتابة على ضوء فرضيات نقد القراءة

حكمت الحاج *

■ سيكون من الانصاف التاريخي والنقدي على السواء الإقرار بأن (لؤي حمزة عباس) يقف الآن في طليعة كتاب القصة القصيرة في العراق ممثلا للجيل الجديد من كتاب ما بعد الثمانينات الذي أعقب ظهور العمالقة من أمثال محمد خضير ومحمود جنداري وغازي العبادي وموسى كريدي وعبد الستار ناصر.

يعيش كاتبنا في البصرة جنوب العراق، ولكن مجموعته القصصية الأولى (على دراجة في الليل) التي صدرت في (عمان) أثارت ردود فعل نقدية كبيرة ومهمة.

في هذه المحاولة النقدية أسعى الى تبيان واحد من الطرائق الفنية المتعددة التي يعتمدها النص القصصي الجديد في الكتابة العراقية على أمل أن تتناول دراسات أخرى باقي الطرائق وذلك من أجل أن نتفهم أكثر كيفية العمل على اللغة والواقع والتاريخ عبر ما هو متعين من خطاب تدويني. وما اختياري لنص بحد ذاته للكاتب «لؤي حمزة عباس» إلا وفاء لبعض من دين الأدب على النقد، في العراق بخاصة. وهذا الاختيار من جهة أخرى لا علاقة له البتة بالتقويم والمقايسة المعيارية فما أبعد المنهج الذي اخططته لنفسي وأنا أقرأ القصة المذكورة عن اطلاق الآراء المتضمنة لأحكام القيمة.

وباختصار، فإن مقالي هذا لا يمس إبداع لؤي حمزة عباس من قريب أو بعيد، هذا إن لم نقل انه ربما يلقي بعض الضوء المطلوب من أجل الالتفات الى تجارب مهمة في القصة القصيرة خصوصا، لا ذنب لها في عدم الرواج إلا لأن كاتبها قد اختار البقاء في (البصرة) مدينة المدن، كما يسمونها في العراق.

إن العنصر المهيمن الذي يحكم الكتابة السردية عند الكاتب لؤي حمزة عباس هو ما يمكن أن نصطلح عليه بـ«الوصف الحشوي». ولا أطمح أن يكون هذا الاصطلاح مقبولا قدر ما أطلب من نفسي أن يكون دقيقا، فعبر قراءتنا المشتركة التي سنقوم بها لواحدة من قصصه المنشورة في مجلة الأقلام العدد 6/5 لسنة 1993 ستتكشف لنا بالتدريج أبعاد ومعالم هذا المصطلح الذي قد يكون آلة فحص مناسبة لتحطيم وإعادة تركيب بعض النصوص القصصية العراقية الراهنة التي تعاني من نفس الظاهرة الموجودة في قصة «ظهيرة واطئة» للكاتب.

إن لفظة «الوصف» ونتيجة للذاكرة المتراكمة من إثر الاستعمال اليومي والاستعمال الحرفي تهدف إلى التقرير الظاهري للواقع. إلا أنها في النسيج التكويني للوظيفة القصصية تهدف أيضا إلى متابعة (عين الكاميرا) مضافا إليها النفاذ إلى باطن الأشياء لرصد العلاقات الخفية بين الحركة والسكون، وبين الصمت والكلام، وبين الظلام والنور، فيتحول الفعل الوصفي بهذا الحكم إلى سلطة انشائية يجهد مستعملها ومرسلها أن يقربها من (الشعر) إدراكا منه بأنه إذا ما استمر في ذلك فإنما سيجفف ما تبقى من نداوة وغناء تخصان العالم المعاش.

وانطلاقا من هذه النقطة، تبدأ المعضلة الفنية في قصص من هذا النوع إذ قلما يمتلك الكاتب الشاب تلك الخبرة والمهارة التي يمتلكها حرفي ماهر مثل (محمد خضير) أو (أدوار الخراط)، لردم الهوة الواضحة بين الجمل الوصفية الشيئية، وبين الجمل الشعرية الداخلية، أي بمعنى آخر بين المسند إلى الكاتب من الحكي، والمسند إلى الشخوص منه. وتقف قصة «الشفيع» من مجموعة «المملكة السوداء» لـ«محمد خضير»، وقصة «جرح مفتوح» من مجموعة «ساعات الكبرياء» لـ«أدوار الخراط» شاهدا على هذا النوع من المشكلات الفنية.

إذن، فالوصف، ومن ثم الإنشاء الشعري في إعمال لؤي حمزة عباس يؤديان بنا إلى نوع آخر من المشاكل القرائية، تلك هي وظيفة كل من الفاعل في القصة ووظيفة السارد، وعلاقة كلتا الوظيفتين باللغة والكلام.

وتعاني معظم قصص الكاتب من هذه الظاهرة، فما يكاد يبدأ بداية ناجحة في المفتتح، حيث يأخذنا إلى عوالمنا البديلة حتى نراه في وضع لا يحسد عليه، إذ يبرز الشعور بأنه قد فقد السيطرة على عمله بل ويكاد العمل أن يفلت منه في النهايات. وفي قصة أخرى له بعنوان «السحالي» وضوح زائد لهذه الظاهرة، إذ تبدأ القصة بجو عائلي خاص، تكون للأسماء دلالاتها الموجهة للسرد القصصي، ولقابلية التلقي أيضا، فإذا بالقصة تتسرب بعد ذلك وتتحول إلى هذر وصفي لا طائل تحته، ولا تعود هذه المقومات الأولى التي ينتظر منها أن تشكل بداية موفقة لا تعود تفعل شيئا مقابل تيار اللغة الشعرية الجارف. وفي المحصلة يعمل القارئ الاعتيادي على الخلاص من ضغط النص هذا فيعمد إلى القفز على الفقرات ويتخير الجمل والمقاطع إحساسا منه (وذلك نتيجة لخبرة القراءة الأولية عند القارئ) بأنه إنما يقفز على كل ما هو غير مهم في القصة من وجهة نظره.

المشكلة الفنية الأخرى في قصص لؤي حمزة عباس هي مسألة (الموقع) و(زاوية النظر) ففي معظم القصص، لا نستطيع تحديد زاوية نظر الكاميرا ولا موقع الراوي ولا البطل ولا ما يسمى بـ«المروي له». وفي كل الأحوال فإن الذي يحكي لنا لا شك انه هو المؤلف نفسه الذي يأبى أن يغادر المكان. فهو الذي يستطيع عبر امتلاكه لناصية التعليق أن يقدم تقريرا وصفيا لكل شيء حتى لأدق الدقائق في الحياة التي تستغرقها القصة. ففي قصة «الاحتفال» مثلا، يتناوب الموقع كل من السارد الذي يحكي بضمير المتكلم مخاطبا نفسه والراوي الذي يحكي بضمير الغائب. وكل هذا لا يحصل بضرورة فنية تتطلبها وظيفة الحكي في المتن السردي، بل يبدو وكأن الموضوع هو زيادة في الحذلقة من قبل المؤلف أو انصياع للانثيال الشعري الذي توفره اللغة للقصة.

الزمن أيضا له حصة في تنوع المشكلات. فالكاتب لا يكاد يلتفت إلى أهمية العلاقة بين الزمنين «الميقاتي» و«النفسي» في القصة.. هذا من جهة، ومن جهة أخرى لا يلتفت أيضا إلى أهمية العلاقة بين زمن «الحكي» وبين «زمن الواقعة». فقد تستغرق واقعة معينة في الحياة عدة أعوام، بينما هي في الوقت المستغرق لحكيها داخل النص قد لا تستغرق سوى بضع دقائق.

إذن، على الكاتب والحالة هذه أن يولي اهتماما أكبر لهذه العلاقات لينشئ على أساسها العلاقات الزمنية الصحيحة، وذلك عبر التعامل مع أزمنة الأفعال في اللغة وعبر الاستغراقات الميقاتية للفعل البشري في وحدة الزمان.

وعلى العموم فإن معظم قصص الكاتب تنبئ بأن الحدث له وحدة مكانية ثابتة مما يؤدي إلى التداعي وإلى تقنية تيار الوعي والتكميل التخييلي، ولكن مع ضعف في قابلية التلاعب بالأزمنة وعدم القدرة على التحرك في المادة/المكان وتصبح مسألة «التمسرح» واردة جدا، فإن معظم القصص تأتي بأجواء مسرحية بالمعنى الذي يحدده مفهوم خشبة المسرح أي المكان الذي يؤدي فيه الفعل المسرحي. ولنا في الفيلم السينمائي خير دليل على ما نقوله، إذ أن فيلما مثل «الرجل في الطابق العلوي» للمخرج والممثل «ريتشارد ايتنبوره» هو في حقيقته فيلم تدور أحداثه في وحدة مكانية ثابتة لا تغادرها الكاميرا، وهي في الفيلم المذكور البناية السكنية التي يقطنها البطل. وقصص كاتبنا الشاب تشبه هذا النوع من الأفلام. فعين الكاميرا لا تغادر المكان إلا ما ندر، وإن غادرته فإنما لكي تعود إليه مرة أخرى. ومن هنا كانت ملاحظتنا عن الأزمنة في قصصه. فعندما يحصر الكاتب موضوعه وحكايته في إطار مكاني ثابت، فإنه لن يتبقى لديه إلا القليل للتصرف فيه بالقدر الذي لا يجعلنا نشعر بحصار وضغط المكان. وهذا ما تفعله بعض الأفلام بنجاح. ويلاحظ القارئ أنني استخدمت بعض الإحالات إلى الفن السينمائي في حديثي عن قصص لؤي حمزة عباس، وأنا لا أريد أن أخوض هنا في موضوع العلاقة بين الفنون وخاصة التأثيرات المتبادلة ما بين القصة القصيرة والسينما، فقط أقول، أن الكاتب نفسه عبر أعماله ذاتها ـ شأنه شأن أقرانه من الكتاب ـ يفرض علينا هذا التدليل وتلك الاحالات، ونحن لا نستطيع بأي حال من الأحوال أن نعزل الكاتب عن مؤثراته ومصادره، والسينما حسب ما يقول الفيلسوف الفرنسي الظاهراتي الكبير «ميرلو بونتي» هي واحدة من أهم مصادر الكتابة الآن. وكان «البرتو مورافيا» يقول أن على الكاتب أن يكثر من مشاهدة الأفلام، فلا شيء يعلم الكتابة القصصية مثل السينما.

هذا ومن الجدير بالذكر ان لؤي حمزة عباس على المستوى الأكاديمي، كان قد حاز على درجة الماجستير في النقد الأدبي بإشراف الناقد الكبير الدكتور «شجاع العاني» وكان موضوع أطروحته هو العلاقة ما بين القصة القصيرة والفنون الأخرى وخاصة السينما والمسرح.

والآن، فيما يلي، وبعد أن تمت قراءة قصة «ظهيرة واطئة» كنموذج لأعمال الكاتب، تبعا للمقدمات النقدية التي وردت في المقال، فاننا نثبت النص الجديد لنفس القصة بعد خضوعه لمبدأ إعادة التدوين بعد القراءة. ولكن، هذه الكتابة المقترحة الجديدة لا تلغي بأي شكل من الأشكال إمكانية بل وضرورة أن يبقى النص الجديد يحمل اسمه الكاتب الأصلي، لؤي حمزة عباس.

نص/ ظهيرة واطئة /مقترح كتابي نقدي/

كان ملقى في زاوية القفص المقفل وقد تدلى رأسه بين كفيه المتضخمتين وامتدت يداه كجناحين يابسين على الأرضية النظيفة وانفتحت أصابعه في استقامة لم تتم فبدت حية متأنية في تمددها ترتاح على جانبي قدميه المعقوفتين. عندها بدا المستطيل بغباره مثل قبر.

عادة، توحي الفنادق بإحساس خاص عند الصباح، مبعثه حركة ساكنيها وهم يجيئون ويذهبون بين الغرف ودورات المياه. كانت الغرفة واسعة يغلف أشياءها السكوت. تتخلله بين الفينة والأخرى أصوات مندفعة من النافذة، خشنة وصارمة. كان لخطواته إيقاع يتكرر على البلاطات المحكوكة متحاشيا الاصطدام بالقفص. حينما وضع كوب الشاي على الخزانة، انغمست يده في الضوء، سحبها فتجسد البخار المتصاعد.

قال: «واحدة فقط».

اخترق صوته عشرات الحلقات المعدنية المتجاورة على هيكل القفص قبل أن يحشر أصابع يده اليسرى في الفتحات.

ـ «أظنني دونت أسماءهم».

كان صوته الواطئ يخلف في جو الغرفة فراغا غامضا.

أكمل ـ «أثرت ألا أترك أحدا هذه المرة، فقد كان القصف يصطاد أسماءهم، وعلى الرغم من ذلك فإن الورقة قد امتلأت».

عندما سحب أصابعه فتحت الحلقات. وكان قد ألقى يده اليمنى على الخزانة. لاحظت ذلك عندما سحب أصابعه ليفتح الدرج. لم أر ما فيه، لكنني توقعت أن يلتقط نظارته. لم يلتقطها بل سحب ظرفا مستطيلا أبقاه في يده تحت تيار الضوء مباشرة. وتحسست أصابعه الورقة.

ـ تأكد أنها الرسالة الأخيرة.

ـ يمكنني أن أكتب بدلا عنك.

ـ لم أعجز عن الكتابة بعد، فقد ملأت حروفها الجدران وتشابكت حتى لم يعد ثمة فراغ لاسم آخر فمحوتها.

ـ سأكتب شيئا هذه المرة.

ـ أرجوك.. لا.. لم يعد ثمة فراغ.

وحده «سهيل» كان يستخدم الطباشير ليثبت هواجسه على جدران غرفته. لم يفكر يوما بالقلم الرصاص أو الجاف. ربما كان يستمتع برذاذ الحروف. يكتب كلماته صباحا ثم يمحوها مساء. بقيت نظراتي مشدودة إلى أصابعه. رفع يده ثم أنزلها على سطح القفص.

قال: ـ بإمكانك أن تدون كلمة. كلمة واحدة فقط، لا أعتقد أن ذلك سيغير من الأمر شيئا حتى لو رغبت في إعادة كتابتها عدة مرات. بحر أو حرب. روح أو حور. طري أو طير. أوه. بدأت أكره هذا الأمر».

كان بودي أن أحدثه عن أسماء أخرى ارتسمت بوضوح فبقيت حروف كلماتها المحوة ترشح في الضياء الرخو. بدا الطائر حريصا داخل القفص وقد سد بجسده فراغ الباب المفتوح. فيما كانت قدمه اليسرى بأصابعها النظيفة على السقف المعدني. عيناه تترصدان. حينما اطمأن، سحب قدمه عن السقف ورجع خطوة قبل أن ينحني ليمر إلى الداخل. أدخل أصابعه المغطاة بالريش ثم رفع قدمه، بقيت معلقة لعدة ثوان قبل أن ينزلها. كان رأسه الآن منفصلا داخل الإطار، يصدر شخيرا مبحوحا. سحب الباب، ودفع برأسه صامتا، إلى الوراء.

كصندوق أبيض، بدت سيارة الإسعاف من الشرفة. أنظر إليها فأرى على سطحها هلالا أحمر اللون ولم أر باب السائق يفتح بل نزل من الباب الآخر رجل بشعر رمادي ورداء أبيض واتجه إلى الباب الخلفي للسيارة ذات الفلقتين بخطوات ثقيلة. لمعت أشعة الشمس وهي تنعكس بين نافذة الباب وزجاج نظارته، سحب من داخل السيارة «نقالة» رصاصية اللون وأخذ يسحبها وحده إلى داخل الفندق. كانت عيناي تنظران إلى لوحة المطبعة المواجهة للفندق وقد دون عليها كل شيء. بحروف بارزة (ملاحظة: يمكن هنا للكاتب أن يسترسل في وصف ما تحويه اللوحة) انعكست أسفلها سيارة الإسعاف على واجهة المطبعة الزجاجية. حاولت أن أتبين وجه السائق على الزجاج. لم يكن الأمر سهلا على الرغم من خلو الشارع من المارة ذلك الوقت. فقد دفنت العتمة رأس الرجل. ولم يستغرق الأمر وقتا طويلا، فقد عاد الرجل ذو الشعر الرمادي بالنقالة وعليها جثة «سهيل» مسجاة وقد غطوه بشرشف. وكان صاحب الفندق يرفع ذراعي النقالة من الجانب الآخر.

بعد أن غابت الجثة مع النقالة في بطن «الإسعاف»، انطلقت السيارة مخلفة ظلا فضيا على الزجاج. كانت غرفة سهيل تفوح منها رائحة ثقيلة وراكدة وقد أشرع بابها وأزيلت الشراشف والستائر، فغسل الضوء كل شيء وبدا القفص المعدني أصغر حجما ينفتح بابه على لا شيء.

قال لي صاحب الفندق: «لم يرغبوا في أخذه الآن. الإجراءات الرسمية تتطلب وقتا. أنت تعرف. لقد تطلب الأمر جهدا كبيرا لإقناعهم بأن الوفاة طبيعية».

كان صوته يحشرج وعيناه محمرتان. وسمعته يكمل كأنما يحدث نفسه:

ـ «لم يحدث ذلك من قبل. لم يحدث قط».

قلت بصوت هادىء: «أتعرف أنه يرقد الآن في غرفة التشريح؟»

وكأنما أحس ببشاعة ما قلت، صرخ في وجهي:

ـ «لا... ليس بوسعهم أن يفعلوا ذلك..»

أخرج صاحب الفندق قلمه من درج المكتب. فتح السجل وأمضى (ووقع) بسبابته حتى نهاية الهامش. وعند حقل الملاحظات الفارغ أمام اسم «سهيل» الثلاثي، توقعت أن يملأ الفراغ بكلمة واحدة لا غير. لكنه وضع القلم بين دفتي السجل. ثم أغلقه.

* شاعر من العراق يقيم في تونس

ما وراء النهر:

الانتماء إلى المخيلة الشخصية والثقافة الخاصة

ميرال الطحاوي *

■ تبقى في الذاكرة رغم كل ما قرأت من روايات (البومة العمياء) للكاتب الإيراني الكبير صادق هدايت..

هناك روايات تدخلك ولا تفارقك، تظل تؤرقك، وتحنّ إليها كلما وددت أن تقرأ شيئاً جميلاً، وكان الفضول يتبع ذلك في معرفة تلك الآداب الشرقية، وهل هي مكتملة بالفعل أم أن تلك العبقرية كانت استثناءً، أتاح الأستاذ محمد اللوزي في مختاراته التي وضع لها هذا العنوان (ما وراء النهر) أن يجمع باقة من القصص الجميلة. اختار اثني عشر أديباً من مختلف الأجيال والمدارس ليعكس صورة مكتملة لحركة القص في اللغة الفارسية وخلق بذلك تنوعاً جمالياً كبيراً.

تبدأ المختارات بقصة لـ «صادق هدايت» الذي يعتبره الكثيرون عميد الأدب الإيراني المعاصر، ومؤسس نهضته، ولد 1903 ومات منتحراً في 1950، يقول هدايت عن نفسه (ليس في حياتي ما يلفت النظر، لم يحدث فيها ما هو جدير بالانتباه، ليس لي مذهب هام، ولا أنا من حملة الشهادات العليا، ولم أكن طالباً بارعا قط، كان نصيبي دائماً هو عدم التوفيق) وعلى العكس من ذلك يعتقد النقاد الإيرانيون أنه الكاتب الذي اكتملت على يديه مقوّمات البناء القصصي في الأدب الفارسي الحديث. وبفضله احتلت مكانة مرموقة في الآداب العالمية.

في روايته «البومة العمياء» اتخذ من الاتجاه الرمزي والأسطوري شكلاً لروايته فبطله الذي يهرب من فساد الروح إلى أحلام أفيونية وهو جالس يرسم من نافذة غرفته في مدينة طهران ورجال الشرطة يمرون من تحت النافذة في دوريات تتغنى بالأغاني البذيئة يشكل البطل عبر لوحاته صورة العجوز والشابة وشجرة سرو ونهر وزهرة نيلوفر تكوينات مشهدية رامزة تتحرك في تشابكات سوداوية، بينما يختار المؤلف في تلك المختارات شكلاً جديداً للقص لدى هدايت، ففي قصة «طلب المغفرة» يحكي السارد رحلة زيارة يقوم بها ركب من الرجال والنساء إلى كربلاء، تمضي القافلة ستة وثلاثين يوماً منهكة الجسد، عابرة المخاطر ليقف المسافرون أمام المشهد الحسيني ويبدأ طقس البكاء وطلب المغفرة من سيد الشهداء وفي هذا الجو الاعترافي تبدأ السيدة الأولى بسرد خطيئاتها التي تتمثل في قتل أطفال زوجها من ضرتها، تحكي عبر مشهد غرس الدبوس في يافوخ طفل بعد آخر، ثم اعتزامها على قتل الثالث لكنه حين ينظر إليها مبتسماً تقرر تلك المرة قتل الأم بالسم والاحتفاظ بالابن لها، الحكي على لسان المرأة يعطي تفاصيل الحياة الأسرية ويفرض الشكل الواقعي وربما التهكمي على الطبيعة الإنسانية، وتتوالى اعترافات الثانية التي تزوجت من زوج أختها وعذبتها حتى أفلجت ثم قتلتها في الطريق إلى كربلاء حتى لا تشاركها في ميراث أبيها.

قصص هدايت التي اتسمت بالبساطة وبلا تعقيدات رمزية حفلت بالمشاهد الشعبية في محاولة لفضح الإنسان أمام ذاته وربما حملت سخرية من طقس الزيارة نفسها وخبط الرأس بمقام الحسين وما يرافق الاحتفالات الشيعية من أشكال للوم النفس ينقل هدايت الرد على لسان امرأة واخرى دون أن يتدخل بحياد وأيضاً بتعاطف مع تلك الأرواح التي عذبتها الخطيئة ناقلاً لنا وجهاً من وجوه المجتمع الإيراني بعاداته وطقوسه وملامح شخصياته.

في قصة (ثلوج، وكلاب، وغربان) لجمال مير صادق، وهو قاص روائي وناقد أدبي وهو يركز على التفاعلات الاجتماعية ويتميز بقوة رصده للواقعي والشعبي ويعتبر من أبرز الكتاب الواقعيين منذ أواخر الخمسينيات والستينيات، والقصة التي تحكي بدورها عن خيانة الزوج لزوجته بتزوجه من جارتها الأرملة الفقيرة دون علمها، يدور السر على لسان الطفل المتعلق بالجارة الذي يؤنسها بعد موت زوجها المفاجئ ويراقب تطور العلاقة بين الأب وتلك المرأة التي ينتفخ بطنها في غياب الأم التي تقضي أوقاتها في بيت ابنها المتزوج حديثاً، الانتقام الفاجع الذي ستقوم به الأم بعد تأكدها من طلاق زوجها لتلك المرأة يصفه الصبي سيراً في حارات ضيقة وصولاً إلى أبواب مغلقة ومراقبة جسد امرأة يشبه جسد الجارة تتوجع وتصرخ وثمة امرأة بدينة تجرها ثم يرى صرة بها عينان مستديرتان سوداوان تلمعان مثل حبتي عنب تخفيها الأم تحت ملابسها وعلى التلال التي عليها يقف الغربان والثلج والكلاب الجائعة التي تشمشم على ضحية تلقي الأم هذا الشيء المصرور وتمضي صاحبة ولديها.

تتحول عينا الطفل في القصة إلى شاشة تحاول عبر المشاهد المتقطعة فهم تناقض الأمومة وقسوة حياة الفقراء الذين يتحولون في النهاية إلى ضحايا يثيرون الكثير من الأسئلة عن الظلم الإنساني، اللغة المحددة والعاجزة عن الإفصاح على لسان الطفل تكشف على بساطتها قسوة مفرطة.

مساهمة المرأة الإيرانية في تلك المختارات يؤرخ لها ببداية الثورة الإيرانية، وطوال الثمانينيات، وبرغم كل المحن التي صاحبت تلك الفترة فإن تلك المساهمة تبدو من النضج والتميز وأيضاً التطور مع المذاهب الأدبية من الواقعية إلى الرمزية عبر جيلين مختلفين.

الكاتبة (سيمين دانشور) من مواليد 1921 وهي حاصلة على شهادة الدكتوراه في الأدب الفارسي وزوجة روائي شهير موجود في المختارات هو (جلال آل أحمد) اعتبرت سيمين دانشور رائدة في الفن القصص والرواية الفارسية، كما عبرت عن تورطها في مأزق المرأة الإيرانية وانشغالها بها في قصتها (مدينة كالفردوس) تفرد الكاتبة برهافة لسيرة جارية زنجية تختطف وتباع وتلد شابة لدى إحدى الأسر الإيرانية، من خلال حكي الطفل لعلاقته مع تلك الشابة التي تربيه ويكبر في حضنها وهي تحكي له الحواديت.

نتعرف حياة مليئة بالقهر وتفتقد لأبسط الحاجات الإنسانية (فمهرا نكيز) الخادمة الزنجية وابنة الخادمة الأم والتي تحكي للطفل الحواديت في الحدوتة الأولى ستقص قصة اختطاف أمها الزنجية (نور الصباح) التي كانت في بيت الجد والتي جاء ثلاثة في ملابس جميلة قدموا لها صندوقاً من المجوهرات وقافلة من العربات وألبسوها الحرير وانحنوا أمامها وهي تركب العربة وتعود إلى مدينتها وتصبح ملكة، هذه الزنجية التي صارت حلماً لكل الخادمات اللاتي صرن يحلمن بمستقبل مماثل تظل رمزاً للمدينة التي كالفردوس والتي لا تجيء أبداً والبنت وأمها تتعرضان للطرد باستمرار لأنه كما تقول أم الطفل (كم من الأفواه علينا أن نطعمها)، والدة الطفل التي تشاهد الجارية الشابة تثير عواطف زوجها تشج رأس الجارية كثيراً وتطردها أكثر من مرة وهي تنعتها بالعاهرة وتهددها بالقابلة التي ستفحصها في مشهد من أكثر المشاهد تأثيراً.

يكبر الطفل قليلاً، تشاركه الجارية ولعه بابنة خالته، يمرض الأب وتبكي الجارية على مرض سيدها مما يسبب لها مزيداً من اضطهاد الأم وتشج رأسها أكثر من مرة بعد أن تقول (كلكم تفضلون هذه الزنجية البشعة عليّ، والدك وأختك وأنت، أعلم أنك أيضاً تضاجعها) الجارية التي تموت في النهاية محرّقة من الفرن الغازي، تحكي للطفل الذي صار رجلاً وهي تحتضر عن مدينة كالفردوس.

الحكاية ليست موغلة في الغرابة لكن آسرة في مع تفاصيل تلك الإنسانة التعسة، من أكثر الزوايا إنسانية ورهافة.

(سبوزمن زرياب) كاتبة إيرانية من الجيل الأكثر قرباً، هي بدورها أستاذة للأدب الفرنسي وزوجة روائي أفغاني شهير هو (رهنود زرياب) تنتمي للمدرسة الأكثر تجريداً ورمزية عبر قصتها (الأبواب) نراقب البطلة التي تسير في أزقة الشوارع لا لشيء إلا لأن قلبها طافح بالأسى ولا ندخل في تفاصيل ذلك، نشاهد عابرا آخر يراقبها، يسألها هل تريد بيتاً محدداً، يكتشف أنها وحيدة وضائعة مثله يعرض عليها أن تذهب معه، لكنها ترفض، يسألها أما لك باب؟! يبدو هذا السؤال كأنه السؤال المحوري في القصة. حين تتعب البطلة من السير وتسأم من متابعة الغريب لها وتجد النهار قد انتهى وأن ثمة خوفاً يحيط بها من كل الجهات وأن كل الأبواب لا تخصها ولا تعرفها، تدخل لأول باب تجده مفتوحاً لكنها تفاجأ بالعابر الذي يتبعها واقفاً وسط البيت واقفاً قبالتها قائلاً (أنت نفسك الآتية إلى هنا.. إلى هذا المنزل.. هل تعلمين أنه لي؟!).

يمكننا تفسير الحكاية كما شئنا من دلالتها الرامزة سواء فكرة الأبواب أو الأسماء التي عليها أو الدروب التي لا تنتهي، فكرة اللاانتماء لأي منها، لكننا لا نخرج من القصة إلا ويلاحقنا هذا الضياع السرمدي بين الطرقات والدهاليز.

في الأدب الفارسي الإيراني بالتحديد تشاهد عبر هذه المختارات تلك البساطة التي يصنعون بها السينما الإيرانية، ويستخدمون نفس الحكايات والأوضاع التي يعيشها الشرق كله. لكن المخيلة التي تضفي على الحكي رهافة، وعلى الشكل الأدبي تجدداً من داخل موضوعته وليس من استرزاق واستلهام واستسهال ما يكتبه الآخرون.

بساطة السرد وعمقه، خصوصية العوالم والتكوينات تخص كتاباً لا ينتمون إلى كونديرا أو ماركيز أو باتريك سوزكند، ينتمون إلى ثقافتهم ومخيلتهم وخصوصيتهم.

* روائية من مصر

قصائد

سعد سرحان*

حفل تنكري

بأيادٍ عارية من قفازات التوجس
كنا نصافحهم
نوزع الكؤوس والابتسامات الودودة
الكلمات على شفاهنا كرز
ولنا خفّة الفراش
مزهرية لكل طاولة
والالحانُ
كأن الالحان مفصلة على قدودهم
نراقصهم جميعاً غير آبهين
سوى للدفء الذي قد نشيعه في المكان.
.....
من كان أكثر حميمية منّا
نحن الذين اعددنا كل شيء؟
(تصوروا: كل شيء)
.....
حين انتهت الحفلة تلك
كانت دهشتنا...
(تصوروا دهشتنا)
: كانت وجوههم
أبشع بكثير من الأقنعة

هدية

سوف أذرع هذا الشارع الباهظ
مرات قبل أن أقرر:
طبعاً، عليّ أن استبعد اشياء كثيرة
(حذاء بكعب مثلا)
وعليّ، أيضاً، أن افكر ملياً
قبل أن أدفع اي سنتيم أبيض
(كل سنتيماتي ـ والله ـ شديدة البياض
من فرط العمل)
فهذه المحلات فاغرة أبوابها
للمغامرين وزبناء المناسبات.
سوف أذرع هذا الشارع...
«جونيس موض» البائعة فاخرة حقا
لكن الملابس التي عليها لا تسمى.
«بوتيك 3000» ملابس المستقبل
اشتر الآن بأسعار سنة 3000.
«شي نو» الاثمنة حميمية جداً
والبائعات ـ ببراعة فطرية ـ يغتصبن الجيوب.
سوف أذرع هذا الشارع ساعة أخرى...
...
...
لكني
وقد حل المساءْ
عدت وهديتي إليكِ:
منديل للبكاء.

الحَاجّة

أربعون عاما ونيف من الأحلام...
أيتها القروية الحسناء ذات الضفيرتين
ايتها القروية التي جاء بها أبي
من جهة التين والزيتون
عروساً إلى بيت بلا نوافذ
شاعرةً عند حوض الغسيل
وشاعرة ساعة الحناء وساعات الشكوى.
...
لم تقلعي عن عاداتك في التوجس
وإعداد الفطائر
عن الكرم الباهظ
يستنفره أحبابنا البدو
كلما جاءوا بالصُّرَرِ والمرضى...
....
ولقد انجبت وربيت
فيلقاً من المشائين
وشاعراً حالما بمجانية القصائد
ومازلت مثقلة بالفواكه والاعشاش.
...
أربعون عاماً ونفس الحلم:
بيت بنوافذ.

هل كانوا يتهامسون؟

كانوا يصعدون الجبل
الأكياس
على
ظهورهم
ملأى بالفواكه الجافة والتبغ والصلوات.
يعتمرون شموساً مستحيلة وينتعلون بقية
الإصرار.
الأناشيد في الصدور تعبّدُ الطرق إلى المواقع
والأماني،
وأشرطة الذكريات تمر الهوينى
بشاشة العين.
ثمة زغاريد بانتظارهم. ثمة
أحلام اخرى تداهمهم،
فتداهمهم سواقي العرق.
بأكمامهم يجففون
خطوط الملح
الندي،

ويمسحون السديم عن الخطى..
تُرى، هل كانوا يتهامسون حين جاء الليل
والأعداء؟
جاء الليل وهم يصعدون الجبل
جاء الاعداء وهم يصعدون
....
....
رانَ الصمت وهم
يتساقطون
نيازكَ
إجّاصاً
وقصائد غامضةً
لقراء السفوح
بينما النجوم القليلة
تصعد
من
إكتافهم
نحو
السماء.

حسرة

لو مزهرية فوق الطاولة
لبُحتُ بالحب كاملا....
ولربما اشتعلت مني الأنفاس
وأنساغ الأصابع
حين ازدهار الهمس.
ولربما أسفرت اللحظة
عن عناق مثمر
فكانت عناقيد القبلات
عسلية
وبيضاءَ...
....
....
لو مزهرية
كتلك التي هشمت ذات غضب
ولم يبق منها
سوى ما يصلح منفضة لي
ساعة الكتابة
وساعات الندم.

* شاعر من المغرب

مختارات للشاعر «عرار» وللقصة القصيرة الاردنية ضمن مشروع «كتاب في جريدة»

عمان ـ «القدس العربي»:

أقر المؤتمر الثالث لمشروع «كتاب في جريدة» الذي عقد مؤخراً في بيروت قائمة المختارات التي ستنشر خلال العامين المقبلين ومن بينها اصدار مختارات للشاعر الاردني مصطفى وهبي التل الملقب بـ«عرار» (1899 ـ 1949) اضافة الى اصدار مختارات من القصة الاردنية القصيرة التي تمثل تجربة الاجيال المتعاقبة، اما الاصدارات العربية الاخرى التي تم الاتفاق عليها فهي مختارات ادبية او اعمال متكاملة لكل من ابراهيم اصلان، ابراهيم الكوني، الفريد فرج، جمال الغيطاني، رجاء عالم، رشيد بوجدرة، سلوى بكر، سنية صالح، عالية ممدوح، عبد الكريم برشيد، فؤاد التكرلي، ليلى بعلبكي، يحيى يخلف، يوسف حبشي الاشقر، احمد عبد المعطي حجازي، حبيب الصايغ، حسب الشيخ جعفر، سعيد عقل، عبد الله البردوني، عمر ابو ريشة، قاسم حداد، محمد الخمار الكوني، مختارات من الشعر الموريتاني، مختارات من بديع الزمان الهمداني ومختارات من نهج البلاغة.

وكان المشروع الذي تصدره نحو عشرين صحيفة عربية قد وزع ما يزيد عن المليون نسخة منذ بدأت مسيرته عام 1995، واصدر لغاية الشهر المنصرم 41 كتابا ابداعيا او مختارات تراثية، ويشرف على هذا المشروع الذي ترعاه اليونسكو الشاعر العراقي شوقي عبد الامير وله هيئة استشارية عربية مكونة من ادونيس، توفيق بكار، جابر عصفور، سمير سرحان، عبد العزيز المقالح، محمد بنيس، محمود درويش، ناصر الظاهري ويمنى العيد. وكان قد مثل الاردن في الاجتماعات الاخيرة د. خالد الكركي رئيس مجلس ادارة صحيفة «الرأي»، وخيري منصور المسؤول الثقافي في جريدة «الدستور» وسبق لهذا المشروع الرائد ان نشر للروائيين الاردنيين غالب هلسا ومؤنس الرزاز.