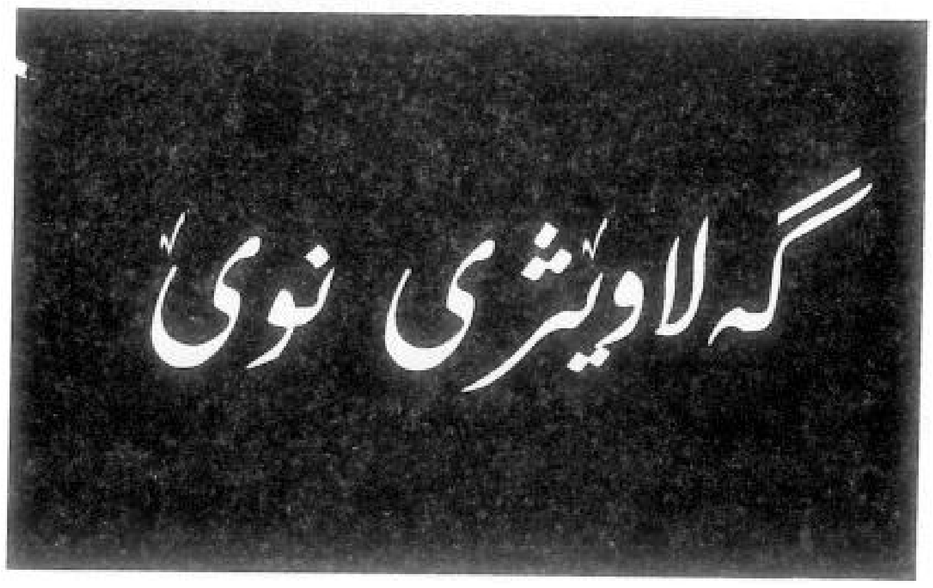


فی هذا العدد

٤
مرجعية النص
د. ظاهر لطيف

١٠
ملف الرواية الكردية
غفور صالح

٢٢
التغير على المستوى النفسي
نوروز شوكت

٢٦
آراء حول الشعر كردي
لطيف هلمت

٢٩
شفاهية السرد العربي
عبدالستار جبر

٣٢
الاكراد المتنفذون في الحكومة القاجارية
عمر فاروقي

٣٥
ماكتبه المؤرخون والمستشرقون
عبدالخالد صابر

٤٠
نصوص
(محيي الدين زنكنه — صمد احمد — كاظم الحجاج- كريم دشتي —
حسن عبدالراضي — شيرين . ك — فائز الشرع — سامي هادي — صلاح محمد
— خسرو بيربال — آوات حسن)

٧٦
كركوك وتوابعها
رؤوف عثمانة

٨١
فرهاد بيربال في روايته الجديدة
محي الدين محمود

٨٤
مع صنع الله ابراهيم
حاوره: عبدالله طاهر

٩٥
نص ونقد
عطا محمد - آوات احمد

١٠٢
مذكرات الشيخ لطيف الحفيد
شاخوان

١١٠
بنية اللون بوصفها بنية استعارية
فاضل ثامر

١١٥
مقاربة في السرد الكردي
د. مالك المطلبي

١١٨
الشعر الكردي
سعيد عبداللهادي

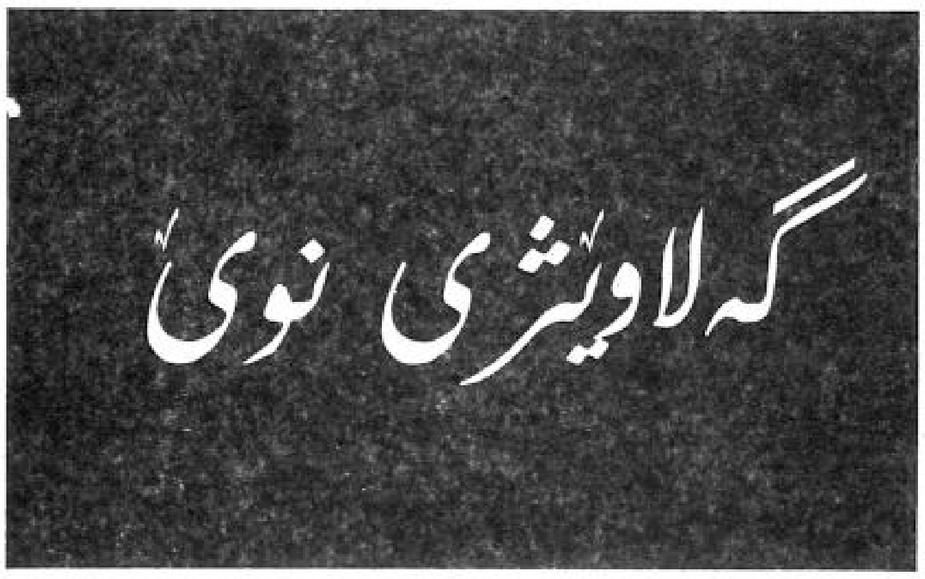
١٢٥
حلبجة تصعد الليلة للغيم الغشوش
علي حسن الفواز

١٢٨
لقاء مع الفنان علي كريم
حاوره: عبدالله طاهر

١٤٢
صورة قلمية
عمر علي امين

١٤٤
احمد كايا: انا كوردي
دامون

١٤٧
اقواس



أدبية ثقافية يصدرها مركز كلاويز الادبى والثقافي

الملحق العربي 7

رئيس التحرير
عبدالله طاهر البرزنجي

التحرير:
صلاح محمد
محمد كريم
محيي الدين محمود

التصميم واشراف الطبع
بختيار سعيد
تخطيطات: دلشاد بهاءالدين
الكمبيوتر:
جليل حسين - زانا خيلاني

- گەلاوێژی نوێ مجلة ادبية ثقافية
- تهتم بالثقافة الكردية المترجمة الى العربية أو المؤلفة بها
- تهييء الفرص أيضا للكتاب الاكراد الذين لايجيدون اللغة الكوردية
- ترحب بمساهمات الكتاب العرب الذين يتابعون الثقافة والنصوص الكردية ويدرسونها
- لايخضع ترتيب وتسلسل المواضيع لأهمية المواد والاسماء

العنوان: كردستان العراق – السليمانية – شارع سالم
مركز كلاويز الادبي والثقافي
الهاتف : ٣١٣٦٠٧١
www.madaneat.com

قطرات

منذ ثلاثينات القرن العشرين كان هناك مثقفون أكراد يحلمون بالتعددية والديمقراطية وترسيخ المواطنة لكي يتساوى الكردي مع باقي المواطنين ويتمتع بحقوقه كفرد مع باقي أفراد القوميات. في السبعينات كثيرا ما كنا نتجاذب أطراف الحديث حول العمل من أجل تحقيق تعددية حرة وحقيقية كي يستريح الكردي في ظلها كانسان يتحرر من الهرب والاختفاء والمطاردة وسلب الحرية الفردية المشروعة وانتهاك حقوقه وتقييده في المقاعد الخلفية لقطار المواطنة.

نعم كانت المواطنة الحقيقية في تلك السنوات العجفاء جزءا من أحلامنا كنا نتمنى أن تظهر وتولد على أرض الواقع، غير ان الواقع كان يثقل يوما بعد يوم بمفردات التعسف والاستبداد والتعصب الأعمى واليوم بعد انقشاع الغيوم وزوال عوامل وآليات الدكتاتورية والتسلط الأعمى لابد أن نستقي الدروس من الأيام المرة ونتجنب كافة الأشياء التي تفوح منها رائحة التسلط والتفرد اللامجدي في الحياة السياسية وأن نرأب الصدع والشرخ الذي أحدثته الهيمنة والنظرة الأحادية الى القضايا. لابد أن لاتتجاهل القضايا والمشاكل الكبرى التي بقيت بلا حلول منذ عقود وآماد طويلة وأدى بقاؤها بلا أي جهد جدي لحسمها الى إلحاق الأضرار الجسيمة بالعراق والمصالح العراقية، ههنا أريد ان أشير الى معاناة الكرد والعراقيين بشكل عام بسبب قضيتهم المعلقة إذ هدرت بسبب تجاهلها آلآف الأرواح من الكرد قبل كل شيء والعراقيين جميعا.

نحن ندعو جميعا الى الديمقراطية والمواطنة والتعددية وحرية التعبير، والدستور يضاغ على ضوء هذه المفاهيم الانسانية يؤكد عليها المثقفون والأدباء والسياسيون والصحافة. اذا مادام الأمر على هذا النحو فالأولى ان لا تتجاهل قضية عريقة كالقضية الكردية ولاينظر إليها من منطق القوة والتناسي والتجاهل والا فان بناء العراق من جديد يرافقه مرة أخرى الاعوجاج والخلل.

إننا نوجه هذا القول الى الجميع وخصوصا الى المثقفين العراقيين الأحرار. وكم نفرح حين نرى بعضهم ينظر الى القضية بروح وطنية وديمقراطية حرة.. صحيح ان الشعب الكردي يتلهف مثل جميع العراقيين الى تطبيق مفاهيم المواطنة والديموقراطية بل ضحى بالارواح وانهار من الدماء منذ عشرات السنين للوصول الى زمن نتعرف فيه على المواطنة والتعدد والتنوع وإكثار النماذج لكن قضيته عريقة وقديمة قدمت من اجلها آلآف القوافل من الشهداء ومئات الانهار من الدماء ومسحت بسببها آلآف القرى والمنازل .. حقا انها قضية كان المفروض أن تحل من منظور ديمقراطي تعددي صائب وحقيقي. الارادة الديمقراطية الحقيقية تتطلب احترام ارادة واختيار الانسان الكردي المعذب وهو خير الامور للكرد والعرب والعراقيين جميعا.

مرجعية النص

دراسة نقدية تحليلية

بروفيسور: د ظاهر لطيف كريم
جامعة السليمانية/كلية اللغات

مرجعيه النص

يرسم الشاعر الغنائي عموما مذكراته بطريقة الشعر، وان هذه النصوص موزعه الى وحدات ذات أبعاد متنوعة–دلالية وتركيبية–وهي لتسهيل العلاقات بالأمثلة، بالأزمنة، بالأمكنة بالمواقف، مع مراعاة طبيعة المسافة بين الدال والمدلول، الحاضر والماضي ، الشباب والشيخوخة.. فرغم انه من الصعب أن نرسم خطاً فاصلا ومتوازيا بين الحقيقة التي تشكل خطرا على الشاعر وبين الخيال الذي يجد فيه الشاعر البهجة والشباب، الا أننا نجد في النهاية أن سلطة الخيال هي سلطة الأكثرية من الجهود، وبإمكانها أن تسيطر على الواقع، لأن الخيال كما هو معروف، يتحول نتيجة الصراع الى الواقع النفسي، وانه وسيلة لخلق قوة تفرض نفسها على الواقع وتسير معه دون إختلاط، وهذه هي استراتجية العملية الشعرية في المذهب الرومانسي المشحونة بالتعبير والتوصيل والفهم، والملتزمة بالمسؤولية الاجتماعية والعاطفية في اطار وظيفتها الجمالية والأدبية التي تحددها اجتهادات النقاد أمثال : پارت، گريماس، شتراوس، كريستيڤا.

من هنا سنحاول، قدر الامكان، اختراق صلابة بيتين فقط من أبيات قصيدة (كوردى رەوان–الكردية الفصيحة/١٩٣٢)[١] للشاعر الكردي المعروف (پيرەمێرد) –١٨٦٧–١٩٥٠ في ضوء مرجعيتها: التأريخية، الصراع، الحرمان، المفاجأة، الاتصال والانفصال:

بەیانی بوو لەخەو هەستام کەڕوانیم بەفرە باریوە
سلێمانی دەڵێی (بەلکیس)ە تارای زیوی پۆشیوە
دەمێ بوو چاوەڕێی بەفرێکی وابووم.. مژدەبێ باری
سەرم بەفرە کەچی هێشتا شەڕە تۆپەڵمە بۆ یاری

استيقظت صباحا ورأيت أن الثلج متساقط
وان السليمانية، كـ(بلقيس) قد ارتدت برقعا فضيا
لفترة طويلة وانا بانتظار هذا الثلج.. فبشرى انه متساقط
ان رأسي ثلج ولكنني مازلت العب لعبة كرات الثلج

مرجعيه التأريخ

هذا النص هو توليف بين نظرية العمل التأريخية والاجتماعية، فالتأريخ هنا يعني التحويل والتوليد،

تحويلات تسلسل من حالة طبيعية الى حالة متدهورة، ثم العودة الى الحالة الأولى: الشباب–الشيخوخة–الشباب.

وتحويلات الظاهر كتغير شكل بآخرمع امكانية مرور الأخير الى محل الأول من دون أن يكون كذلك في الحقيقة، [٢] وتحويلات العلاقات، كعلاقة التوتر والعلائق بين الوحدات، وتحويلات الصور الى صورة واحدة مع الاحتفاظ بشخصية الصور الجزئية، أي أن الصورة النهائية والاساسية هي صوت الشاعر وحضوره النفسي.

توليد المكونات اللغوية والموسيقية التي تؤدي الى بروز المفارقات وتشكيل الألوان المتعددة لثراء التجربة التعبيرية، [٣] وتوليد العناصر غير المعقولة من اجل مشاركة ومتابعة المتلقي.

من هذا المنطق، فان هذا النص هو ملموس عام عن طريق شيء فردي، وهذا مايسمى بخطاب التواصل والعمل والتوليف بين نظرية العمل الجماعي والفردي التي تشكل المقصدية من الذات نحو الحصول على الموضوع ذي القيمة والذات كما يقول محمد مفتاح: "لاتحصل على موضوعها الا بحركة ما قد تكون عسيرة أو يسيرة، وتتضمن هذه الحركة اطراف النزاع قد تكون متأبية أو منقادة" [٤] لذا، اذا كان التأريخ جامدا فان العواطف والاحاسيس وأطياف الذكريات تحركة وتجدده، وكلما ازداد احتكاك الشاعر بالتأريخ بطريقة واعية زادت معرفته بالهوية الاجتماعية والنفسية .

من هنا ان (پيره‌ميرد) لم يعد التأريخ في موقعه الفعلي بوصفه شيئا طبيعيا بل بنى علاقته النفسية والاجتماعية فيه بحيث اصبح التأريخ، فيما بعد، مرجعا وان الشاعر جزءا منه، وانه في الوقت نفسه يريد أن يبين للمتلقي مقدار عاطفته تجاه مدينته الفاضلة–السليمانية–اولا، وحالته النفسية ثانيا، وحسب النظرية الكارثية [٥] فان هذا النص يعتمد على هندسية الفضاء حيث القيم الموقعية، الامكنة والازمنة، فقصة (بلقيس وسليمان الحكيم) من حيث التعاطف، التجربة والانسجام ترتبط بعلائق مشتركة مع الشاعر من اجل احالة مشاعره الاجتماعية والنفسية، اذ ان موقف الشاعر خلال الغربة ومعاناته فيها، التعذيب، التشرد، الاختفاء، القلق ، الحنين [٦] كان ثابتا، تجاه مكونات مدينته ولم يتغير كما لم يتغير تاريخ سبأ وقصته المشهورة عبر القرون.

من جانب آخر، ان الشاعر يريد ان يؤكد جمالية مدينته وعاداتها التي اصبحت معادلة موضوعية لحالته النفسية.. بمعنى أدق ان الزمنين–سبأ والسليمانية–تأكيد على انتماء الشاعرو وحضوره الدائم في الزمن سواء اكان في شبابه ام في شيخوخته الذي يؤدي هذا الزمن الى وجود علائق الاتصال بينها من حيث القوة، الشخصية، الهوية، التجربة الشعورية والشعرية، لذا اصبح التأريخ القديم ملكا للانسانية، واستطاع هذا

التأريخ ان يعيد نفسه في مملكة اخرى وفي زمن مغاير تماما:

(سليّمانى دەلّيّى (بەلكيس)ە تاراى زيوى پۆشيوە)

مرجعيه الصراع:

يبدو ان الشاعر قبل كتابة قصيدته كان في وضع صعب، حيث القلق الحزن، الانتظار.. وان الطريق الذي يؤدي الى التخلص من هذه الأزمات، هو اللجوء غير المباشر الى عنصر الصراع:

-الصراع بين الماضي والحاضر:

ماضي الطفولة (القيم، الاحتفاظ بالمعايير الاجتماعية الموروثة، التفاؤل)وحاضر الشيخوخة (الضياع، الحزن، التشاؤم) وان كفة الميزان، هنا هي لصالح الماضي بدليل الالفاظ والعبارات المستخدمة:

(دەمێ بوو)، (چاوەڕێی) ، (مژدەبێ بارى) ، (كەچى هێشتا)

-الصراع بين الغربة القاتلة واستقلالية الانتماء المكاني:

رغم ان الشاعر خلال غربته عاش في اجواء مناخية مشابهة، بجميع فصولها، بكردستان (السليمانية) و وطن اسلامي قريب من موطنه الأصلي، الا انه لم يتمتع بما يقصد، وبعد عودته -الشيخوخة- نجد انه كان متحمسا لمدينته، حيث شبهها ببلقيس في الجمال عندما ترتدي برقعا فضيا، وينظر اليها نظرة مثالية كأنه يريد أن يقول: ليس هناك وطن اجمل من موطني، وان كفة الميزان هذه المرة هي لصالح الحاضر، بدليل:

-سليّمانى دەلّيّى (بەلكيس)ە..

-دەمێ بوو چاوەڕێی بەفرێكى وابووم..

-مژدەبێ بارى...

الصراع بين الشباب والشيخوخة:

شباب (نفسي) ← لاشباب (واقعي) ←

(تفاؤل.

شيخوخة (واقعي) ← لاشيخوخة (نفسي) ←

تشاؤم.

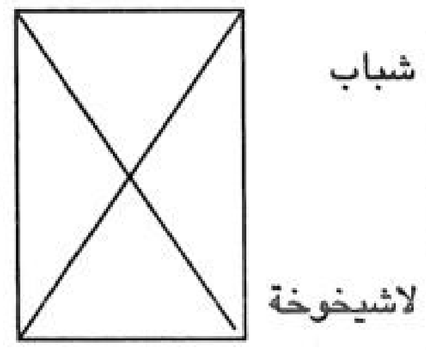
وان كفة الميزان هي لصالح التفاؤل، بدليل هذه العبارات التي توحي بالحركية والاستمرار:

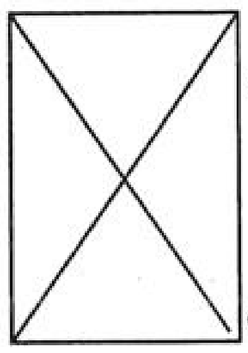
-بەيانى بوو لەخەو هەستام..

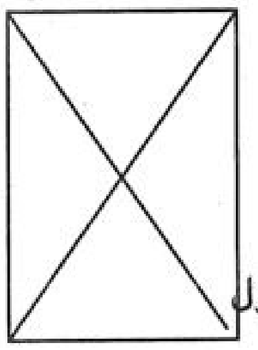
-دەمێ بوو چاوەڕێی بەفرێركى وابووم...

-كەچى هێشتا شەڕە تۆپەڵمە بۆ يارى

فالمربع السيميائي المستخدم من قبل كريماس[٧] يبين العلاقات الضدية في مثل هذه الصراعات، كما في هذه الأشكال:







مرجعيه الحرمان

بصورة عامة، الشاعر عندما يكتب قصيدة لايتقيد بأنظمة منطقية لكي تحكمه وتسيطر عل خريطة

ادراكه الذهني، بل يعتمد عل كيميائيته الداخلية المتبقية في ذاكرته عبر الأزمنة المختلفة [٨] سواء اكانت إيجابية أم سلبية، فشاعرنا–پيرەميرد– قضى شبابه في الغربة التي ادت الى حرمانه من العطف الاجتماعي وآليات التقاليد والموجات الزمنية والمكانية، وانه في حينه لم يشعر بخطورة هذا الواقع بصورة واعية بل انه لم يقدس معانيها الى أن عاد الى موطنه بعد ان اصبح شيخا، فالغربة هنا تعيد تشكيل جماليات المكان، الزمان، العادات، التقاليد.. فعندما يقول الشاعر:

"سەرم بەفرە کەچی هێشتا شەڕە تۆپەڵمە بۆ یاری)

فانه ليس هناك منطق وراء هذه الصورة والحقيقة بحد ذاته، بل هناك معرفة خلفية واحساس ذاتي قديم بصورة لاواعية، والتفاعل مع الإحساس الجديد بعد الغربة التي ترشد المتلقي الى الطريق المباح المؤدي الى الفهم أو التقرب الى منطقية اللامنطقية.

–الحرمان الاجتماعي: ان الهجرة تولد حنينا عاطفيا تجاه المكونات الاجتماعية كالبيئة والعادات والتقاليد الموروثة التي تعد مدخلا للولوج الى تفريغ حرمان الشاعر من الأزمنة الماضية وبخاصة في مرحلة الطفولة، حيث التمتع بجمال الطبيعة والرقصات والأغاني واللعب ولعبة كرات الثلج، كأنه يتكلم لغة صوفية يسمع فيها نفسه الضائعة.

–الحرمان الزمكاني: الزمكان هنا مقسم الى ثلاثة أقسام:

الطفولة–كردستان (السليمانية) ٢٥٪

الشباب–تركيا (استانة) ٠٥٪

الشيخوخة–كردستان (السليمانية) ١٠٠٪

فالحرمان هنا يبدأ بدون وعي متكامل في مرحلة الطفولة، ثم ينمو نموا طبيعيا في مرحلة الشباب ويصل الى اوج نضجه في مرحلة الشيخوخة، حيث يشعر الشاعر بصورة واعية أهمية هذه المرحلة–الأخيرة– التي تؤدي الى اتساع حجج العلائق الزمكانية بينه وبين المجتمع، فتارة انه وقع فريسة بين الرغبة التي يحبها في ماضي الطفولة وبين الرغبة في حاضر الشيخوخة، حيث الحب، التجربة، الحياة والشعر.. وتارة أخرى، ان الشاعر يوجه رسالة الى شعبة و وطنه كتعويض عن الغربة وابتعاده عن الوطن بحدود (٢٥) سنة يؤيد فيها حبه العميق لبلده ومنشأه يتحاور منه الجمال والأصل، وبهذا فانه كأي فنان تشكيلي، حاول تكبير وتوسيع الحجم الجمالي لمدينته وصورها تصويرا كليا وليس جزئيا:

(سلێمانی دەڵێی (بەلکیس)ە تارای زیوی پۆشیوە)

مرجعيه المفاجأه

أن تأثير الخيال المعنوي في النص بحاجة الى عنصر المفاجأة، وذلك من اجل تعديل حالته النفسية الضائعة في مرحلة الغربة، بمعنى آخر، هذا العنصر يؤدي الى خلق حركة تفاؤلية نفسية للشاعر وازالة قلقه وضياعه من جهة، وكتابة قصيدته بكاملها من جهة أخرى، كأنه يريد أن يقول:

–يجرب نفسه بايولوجيا، حيث ان سقوط الثلج يعني اظهار الشيخوخة شكلا، من خلال اللون الأبيض الذي يعادل لون الشعر، ثم انه –الثلج– كان بمثابة مرآة لشكل الشاعر بصورة واقيعية وعودته الى الشباب معنويا.

–يؤكد للآخرين بانه قادر على كتابة الشعر في عصر الشيخوخة.

–يبين للجميع بانه انسان اجتماعي، له حق المشاركة مع الآخرين وخاصة الأطفال والشباب عندما يلعبون لعبة كرة الثلج التقليدية.

ان العبارات ادناه توحي الى نقطة التحول النفسي للشاعر:

–بەیانی بوو لەخەو هەستام..

–کەڕوانیم بەفرە باریوە

–دەمێ بوو.. مژدەبێ باری...

مرجعيه الاتصال والانفصال

المقصود بهذه المرجعيـة هـو بنـاء علاقـة الاتصـال والانفصال بين الذات والموضوع.

أ–علاقة للاتصال بين الذات والموضوع.

الذات–شيخوخة الشاعر=جمال التفاؤل النفسي

الموضـوع= شـيخوخة الطبيعـة= جمـال الطبيعـة الواقعية

بمعنى آخر، ان الشاعر، رغم كونه شيخا زمن النفي، جسد حالته النفسية في الثلج معبرا ومتفاعلا في الوقت نفسه، بأنه لايزال يحب الحياة ويريد أن يتمتع بها، كما يتمتع الاطفال والشباب بها، لهذا انتظر الشاعر لفترة طويلة سقوط الثلج، لأنه رآى فيه جمالا وتفاؤلا وحركة.

إذن الـذات الموضـوع = جمـال التفـاؤل+جمـال الطبيعة

ب–علاقة الانفصال بين الذات والموضوع.

فاذا كان الثلج هو رمز الجمـود والـبرودة والتشاؤم، فانه عند (پيرەمێرد)يوحي بالبهجة والحركة والتفاؤل، لهذا ان الشـاعر انفصـل واقعيـا عـن الجوانـب السـلبية للثلج، انه غـير وظيفتـه وملامحـه مـن هـذه الحالـة الى حالة ايجابية لكي يوازي حالته للثلج، انه غير وظيفتـه وملامحه من هذه الحالة الى حالـة ايجابيـة لكـي يـوازي حالته النفسية معـها، وان الثلـج بـهذا الشـكل يسـتحق الانتظار والترحيب.

واكـثر مـن ذلـك، ان الشـاعر انفصـل عـن الواقـع الزمنى–الشيخوخة، وعـاد عـن طريـق اطيـاف خياليـة ومحتفظة في الذاكرة، أي الى زمن الطفولة والشباب.

١–ديوانى پيرەمێرد: ٣٣٤

٢–عثماني الميلود:٦٠

٣–صلاح فضل:٦١

٤–محمد مفتاح:٩

٥–المصدر نفسه:١٣–١٤

٦– ديوانى پيرەمێرد:٢٧

٧–محمد الناصر العجيمي:٦٨

٨–ت.س.اليوت: ١٢–١٩

المصادر:

–پيرەمێرد، ديوانـى پـيرەمێرد/ بـەرگى يەكـەم. كۆكردنـەوەو ســاغكردنەوەى: فــائق هۆشــيار، وەزارەتــى رۆشــنبرىو بڵاوكردنەوەى كوردى/بەغدا ١٩٩٠.

–ت.س. اليـوت، مقـالات في النقـد الأدبـي، ترجمـة: د. لطيفـة الزيات، مطبعة الأنجلو المصرية.

–صلاح فضل، أساليب الشعرية المعـاصرة، الطبعـة الأولى، دار الآداب–بيروت ١٩٩٥.

–عثمـاني الميلـود، شـــعرية تـــودورف، الطبعـــة الأولى، دار قرطبة/الدار البيضاء، ١٩٩٠.

–محمـد مفتـاح، دينامية النـص –تنظـير وانجـاز–، الطبعـة الثانية، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠.

–محمد الناصر العجمي، في الخطاب السردي–نظريـة غريمـاس، دار العربية للكتاب ١٩٩٣.

الاستنتاجات

خلال دارستنا هذه نصل الى النتائج الآتية:

ان هذا النص مليء بالصور والخطاب واللعبة، وان اساسه مبني على المفـهوم الاجرائـي وليـس الواقعـي، وذلـك بفعـل التقنيـات الزمكانيـة المسـتخدمة الـتي حولـت صـورة الواقـع الى الخيـال الشاعري، لأن النص هو محاولة رومانسية جـادة، وان صاحبـه التعبيري مفعم بالحركية الفضائية.

ان اسلوب الشاعر هو سـردي غـير مباشـر، لأن النـص يحتـوي على مقومات القصة القصيرة حيث: الشخصيات (الشيخ والثلج، الانسانية، الوصف،الحوار "الداخلي والخارجي"... كل هذا دفع الشاعر الى استجماع مشاهد مختلفة من ذكريات وصور الحـاضر

ونسجها في اتساق وعفوية بروح التفاعل والتوازن والشفافية، ومكوناتها الايدولوجية والمرجعية، لهذا نجد أن هناك روابط داخلية بين:

السليمانية–سبأ (علاقة حضورية مكانية)

السليمانية–بلقيس (علاقة حضورية انسانية–مثالية)

السليمانية–سليمان الحكيم _(علاقة غيابية لغوية)

الشباب–الشيخوخة (علاقة حضورية بايولوحية)

الماضي–الحاضر (علاقة حضورية زمكانية)

ان المحرك الأساسي في القصيدة بكاملها هو سقوط الثلج المفاجيء، لأنه يدل على:

–القضية والشعوربالشيخوخة شكلا، عندما رأى الشاعر نفسه في مرآة الثلج:

–العودة الى الشباب معنويا، وتخفيف معاناته النفسية، لذلك أصبح الثلج رمزا للحياة والانبعاث:

مژدەبێ باری.. سەرم بەفرە کەچی هێشتا شەڕە تۆپەڵمە بۆ یاری

خلاصة البحث

ان هذا البحث هو محاولة لايجاد نظرة شعورية لدى (پیرەمێرد) في مرحلة شيخوخته، وقابليته التعبيرية، وامكانية توزيع اساليبه الشعرية من حسية ومعنوية وسردية، وتكوين دلالة كلية متماسكة تتصل جميعها بمجموعة من المرجعيات:

التأريخ، الصراع، الحرمان، المفاجأة الاتصال والانفصال.

کورتەی باسەکە

ئەم لێکۆڵینەوەیە هەوڵێکە بۆ دەستنیشانکردنی هەستی ناوەوەی پیرەمێرد لە قۆناغی پیریدا وە دەرخستنی توانای دەربڕینی و دابەشکردنی شێوازی شیعری لە هەستپێکراوو هەستپێنەکراوو گێڕانەوەگەریی و دروست بوونی بنەمای گشتی یەکگرتوو کە هەموویان لەڕێگەی چەند سەرچاوەیەکەوە سەریان هەڵداوە:

THIS STUDAY IS AN ATTEMPT TO FIND PERAMER,S (ALDMAN) INTRERNAL EXPRESSION TENDENCY IN HIS VENERABLE AGE AND HIS EXPRESSIONISTIC ABILITY , HIS POSSIBILITY OF POETICAL STYLE DIVISION FROM SENSATIONS, SPIRITANAL, NARRATISM AND HIS CREATION OF TOTALITY MEANING WHICH ALL CONTECT WITH THE UNITS OF REFERENCES SUCH AS:

HISTORY, CONFLICT, DEPRIVATION, UNEXPECTED, CONNECTION AND SEPARATION.

مێژوو، ململانێ، بێبەشیی ، کتوپڕیی، پەیوەندیی و جیابوونەوە.

ملف الرواية الكردية

١٩٣٠–١٩٩٠

غفور صالح عبدالله

(الرواية كذبة تروي الحقيقة).. غونتر غراس (الرواية برلمان ديمقراطي) غائب طعمة فرمان

(١)

كيف بوسعنا التعامل مع مالدينا من الحقائق المرة والاليمة حسب مفهوم هذه (الكذبة) كما ينعتها– غراس؟ أو كيف نمارس شعائر وطقوس ديمقراطيتنا الروائية من خلا ل ما يكرسه–فرمان– ببرلمان ديمقراطي؟ وهناك عدة اسئلة اخرى تطرح نفسها على بساط البحث في هذا السياق الصعب المنال–على سبيل المثال: هل الرواية الكردية في طور الولادة وتمزيق الشرانق، ام في طور النمو وحصول الهوية، بعدما ولدت وتناسلت في العالم منذ القرون، واينعت وشاخت وهرمت؟ وكيف نحدد استهلال هذا الفن في الادب الكردي؟

ربما ان الاجابة عن هذه الاستفهامات–نوعا ما– ليست بيسيرة، اذا ماقورنت بالنماذج الموجودة حاليا ومسبقا علما بأن الرواية الكردية ليست وليدة صدفة او الحاح آني معين، بل هي الوليدة الشرعية للقصة الكردية الفنية والتي بدورها ظهرت ونمت في بداية القرن العشرين. وكانت هناك عدة مسببات وآليات ومعوقات وجهت تقدمها او تلكؤها او تأخرها، اضافة الى شحة التراث الروائي عند الكرد، ماعدا الادب الروائي الشفاهي –الحكائي– المروي– الذي اصبح خلفية مهملة لهذا الفن المعاصر عند الكرد. يؤرخ ظهور الفن لدى الشعوب كافة بحسب مراحل وحقب تطور ثقافاتها وخطابها الحضاري فقد ترعرعت الرواية في بداية القرن السابع عشر في اوروبا واينعت ازهارها واوجهها في بداية القرن العشرين في فرنسا والمانيا بدءا من اسبانيا بـ(دونكيخوته) –سرفانتس– وروائع الرواية العالمية وما انتجه عباقرة هذا الفن في روسيا القيصرية الذين لا حد لهم ولا حصر، انتهاء بموجة الرواية الحديثة في فرنسا، وآخر اقطابها (كلود سيمون ومارجريت دوراس)، مع ذكر موجة اخرى من الشكل الروائي في امريكا اللاتينية ومدرستها الواقعية السحرية، وهناك قائمة طويلة وعريضة بهذه الاسماء المبدعة، بدءا من "ماركيز" انتهاء بأكثرهم غمورا "ارنستو ساباتو"..

نحن ربما لا نستطيع ان نؤرخ ظهور الرواية الكردية بقصة طويلة مثل (لەخەوما– في حلمي) للقاص الرائد "جميل صائب" رغم انها ظهرت في تلك الفترة محاولات عربية شبيهة بها وهي قصة (جلال خالد) للقاص العراقي الرائد–محمود السيد–، والتي نعتها بعضهم برواية "جلال خالد".

وهنا قد نلجأ الى التسلسل الزمنى التراتيبي للحديث عن الخطاب الروائي الكردي.. في عشرينيات القرن

الماضي تناولت قصة "في حلمي" الاحداث التي تزامنت مع ثورات الشيخ محمود الحفيد او ملكية الشيخ محمود وادارته الفتية في تلك الحقبة في مدينة السليمانية في كردستان العراق، فقد دخل (جميل صائب) ميدان كتابة القصة بأفق سياسي ناقد، او ربما كان غير ضليع في هذا الفن على عكس زميله (ابراهيم احمد)، وقام برواية بعض الوقائع آنذاك عن طريق استخدام تكنيك الحلم، وحسب المفهوم الفرويدي بأن الحلم هو الجزء الاعظم من مكنونات وتوجهات صاحبه، فقد موه القاص انتقاداته آنئذ بلبوس الحلم، ورواية "جلال خالد" كانت تناولت مجريات الحياة العراقية في نفس تلك الحقبة مابين الحربين في القرن الماضي، بشكل اكثر فنيا من (في حلمي)..

وكما بينا بأن قصة (في حلمي) اصبحت بداية تدشين صرح القصة الكردية الفنية، وان لم يشأ القدر ان تطلق عليها تسمية الرواية لكن "جلال خالد" قدر لها ان تؤرخ بداية الرواية العربية العراقية.. ومن ثم كانت هناك محاولة اخرى كلاسيكية، وهي قصة (مەسەلەی ویژدان– مسألة الضمير) الطويلة، للشاعر الكردي احمد مختار جاف، يحاول الشاعر رصد حياة الفقر والصراع الطبقي في المجتمع الكردي في صور حكائية بسيطة تقليدية، لا يختلف عن بعض القصص الشعبية الشائعة عن حياة الفقر والعوز والصراعات الطبقية داخل المجتمع الكردي البسيط في بدايات القرن الماضي..

لكن النشوء الحقيقي لبداية الرواية الكردية كان في النصف الثاني من القرن المنصرم. البعض ينسبها الى رواية (البشمركة) لـ(رحيمي القاضي) في كردستان الشرقية (الايرانية) والآخرون ينسبونها الى رواية (ژانی گەل–مخاض الشعب) للكاتب والسياسي والمحامي القدير (ابراهيم احمد).

ان رواية (البشمركة–الفدائي) لا تختلف من حيث المضمون عن مضامين بعض القصص الكردية القصيرة، أي تناول الصراع السياسي الكردي المستميت مع محتلي كردستان وروح المقاومة عند الانسان الكردي لاجل الانعتاق ونيل حقوقه المشروعة.. كانت رواية (البشمركة) اقل صدى من رواية (مخاض الشعب) او من المحاولات الاخرى في تلك الحقبة..

كتبت–مخاض الشعب– في نهاية خمسينيات القرن الفائت بنفس وباسلوب واقعي –الرياليزمي– ويهديها الروائي الى الشعب الجزائري المناضل الذي كان يخوض في حينه نضالا مريرا ضد الاستعمار الفرنسي، وكان الشعب الكردي ايضا انئذ وبعد ثورة ١٤ تموز عام ١٩٥٨ في العراق يعيش حالة الصحوة القومية من خلال قواه واحزابه السياسية الكردية في العراق وكان الروائي آنئذ واحدا من قادة الحزب الديمقراطي الكردستاني.. ويريد الروائي في هذا العمل ان يوضح من وجهة نظر سياسية بان المرء لا يستطيع ان يظل منعزلا عن الاحداث السياسية لبلده مهما كان منزويا وغير مكترث بمجريات هذه الاحداث، وان الجماهير هي وقود الثورات والصحوات السياسية والاجتماعية. لذا نرى (جوامير) بطل الرواية الذي هو بعيد عن الاحداث وساه عما يجري خلف جدران بيته في الشوارع من الاحداث السياسية والغليان الشعبي. كانت زوجته تعيش حالة مخاض الولادة ويخرج البطل في الصباح الباكر لجلب القابلة لتوليد زوجته، وعند خروجه من الدار يجرفه تيار من البشر الهادر الثائر ضد النظام السائد، ويقتاده هذا التيار المفاجيء نحو السجن، وبعد اطلاق سراحه يجد نفسه في خنادق المقاومة بعدما فقد العائلة وكل شيء.. وفي تلك الفترة ايضا كانت هناك محاولات روائية عربية في العراق في هذا الصدد وكانت تعد على عدد اصابع اليد الواحدة، ولم تكن اكثر جودة من نظيراتها الكردية، بدورها ايضا تأثرت بما تأثرت بها تلك المحاولات الكردية في كردستان العراق، وكانت هناك ايضا محاولات روائية كردية لم تر النور بسبب الاحداث السياسية في

ستينيات القرن الماضي في كردستان العراق مثل رواية القاص والمناضل الشهيد الشيخ معروف البرزنجي (الثور المقدس) على ماأذكر، والذي اعدم عام ١٩٦٣ من قبل انقلابيي شباط، نحن هنا نحاول تقديم قراءة متواضعة عن النتاح الروائي الكردي المتواضع وفي الفصول اللاحقة نحاول القاء ضوء اكثر على بعض النماذج، ومناقشة بعض جوانبها سلبا وايجابا، وهناك مايفي بالعرض المنشود.

(الرواية هي تدوين للأحداث التي اهملها التاريخ) كارلوس فوينتس

(٢)

في القسم السابق تطرقنا الى رواية (مخاض الشعب) والتي تؤرخ مرحلة حرجة من حياة الشعب العراقي بشكل عام والشعب الكردي بشكل خاص. وكانت تتنبأ بقيام ثورة كردية مسلحة في كردستان العراق. وصدرت ايضا للاستاذ ابراهيم احمد رواية (الشوك والورد) في السويد عام ١٩٩٢ رغم ان الكاتب لم يسمها رواية، لقناعته الخاصة او عدم يقينه بانها مستوفية لكافة عناصر الرواية، بل قصة طويلة بجزءين. ومن المعلوم ان هناك اجزاءا مكملة لها. لكن بعد قراءتها تجدها مستوفية لكافة عناصر الفن الروائي... تجري احداث الرواية في السليمانية وبغداد قبل ١٤ تموز في العراق، حيث الوضع السياسي والاجتماعي المشحون، ينذر بزلزال طبقي وسياسي عنيف، بالأخص وضع كردستان العراق بعد جملة من الاحداث السياسية المهمة والمؤلمة منها: احداث ايلول الأسود عام ١٩٣٠ في السليمانية واخماد ثورات الشيخ محمود الحفيد وثورات بارزان، وانتفاضة ١٩٤٨ ضد معاهدة (بورتسموث) الاستعمارية، كانت كردستان تعيش حينئذ حالة الاحكام العرفية بمعناها الحقيقي.

ففي الجزء الاول منها يعود الروائي بذاكرته الى تاريخ قريب، دون اللجوء الى الفترة المعاصرة، منذ اندلاع ثورة ايلول عام ١٩٦١، وكان الروائي واحدا من

مفجريها، اذ لم يستطع اهمال تلك الفترة المشحونة بتقلبات سياسية واجتماعية واقتصادية في كردستان، التي كانت فترة الاستعداد للنهوض الجماهيرى مرة اخرى، لتحقيق الأهداف القومية التي ركنت تحت ركام من الاحداث المؤلمة والانهيارات الثورية الكردية في كافة اجزاء كردستان.. وكان القصور الثقافي لاسباب ذاتية وموضوعية عائقا لتدوين ذلك التاريخ، الذي غير الخطاب الكردي السياسي والثقافي.

تبدأ رواية (الشكوك والورد) بزيارات النسوة لبيت (زوراب) لمواساة زوجته (گولناز) لاعتقال ابنهما (نريمان) في المظاهرات الجماهيرية في السليمانية، التي نظمت ضد الانتخابات الصورية في العراق، كانت لها ايضا اهدافها القومية وللمطالبة بالحقوق القومية المشروعة.. يحتل الجزء الاول منها نصف المساحة الروائية، من المظاهرات والاضطرابات السياسية تستغرق بضعة ايام في السليمانية. تجري احداث الرواية داخل بيت (زوراب) ممثل البرجوازية الطفيلية، اغتنى بطرق غير شرعية، عن طريق بيع ذمته لأعداء شعبه والوشاية والتحالف معها بغية مكاسب مادية. كذلك عن طريق اغواء فتاة غنية مثل (گولناز) ويتزوجها لأجل ثروة والدها.. (زوراب) رجل سكير، لا همّ له غير الجري وراء المال والنساء. يقضي الليالي مع امثاله من خونة الشعب في الحانات، تاركا بيته وزوجته الخنوعة، التي تشبه (الأم الشجاعة) لـ(بريخت)، امرأة متعلمة كانت موظفة تركت الوظيفة بناء على رغبة زوجها، وقامت بتربية ولدها على حب القومية والوطنية، ولولا خشيتها من زوجها العميل لكانت تتقدم المظاهرات وتنادي بسقوط الاستعمار وتطالب بحقوق شعبها، ولتأكيد روحها الوثابة في القومية والوطنية، تنقذ احد الشباب المصابين في المظاهرة حين يفلت من الشرطة وهو جريح ويقع امام دارها، وتخفيه في البيت وتقوم بجلب الطبيب لمداواته بعيدا عن انظار زوجها، وتنقذه من الموت على ايدي الشرطة، وتعرض حياتها للخطر من اجل مهمة وطنية، خطر زوجها من جانب اذا علم بالأمر سوف يطردها من البيت، وخطر السلطة الذي يؤدي بها الى السجن من جانب آخر. تستطيع أن تخفيه عن الانظار في قبو البيت، الى أن يشفى ثم تهربه من البيت بواسطة الطبيب (كامران) من الا نتلجنسيا الحانقة على السلطة، والذي كان يوما ما ينوي الزواج منها، لو لم يتزوج منها هذا الرعديد (زوراب)، الذي لا يتوانى عن الوشاية حتى بزوجته، لكانت الآن زوجة ذلك الطبيب الوطني.

الرواية تصور الوضع السياسي العام آنئذ، عن طريق تلك الدار المحافظة والمشحونة باتجاهات فكرية متباينة، حيث قطبا الصراع الفكري (گولناز وابنها الطالب الجامعي) يمثلان روح المقاومة الوطنية الكردية، وزوجها (زوراب) الذي يمثل الخيانة والخضوع غير المبرر، وشخصيات اخرى ثانوية تتأرجح بين قطبي الصراع: (خورشه أي خورشيدة) الخادمة العانس في بيت زوراب، التي تبحث عن من ينقذها من انوثتها المحرومة، (آسكول) صديقة (گولناز) التي تساعدها مع (خورشيدة) لانقاذ الشاب الجريح.. (فريدون) شاب متزلف ونفعي بعيد عن هموم الوطن والشعب قريب (زوراب) ومساعده في الاعمال التجارية، يتحين الفرص للاستحواذ على ثروة قريبه، والاعتداء على عذرية (خورشيدة) الفتاة المسكينة، والتي تأبى أن تترك وطنها، والذهاب مع زوراب الى بغداد، فتختفي ليلة رحيل العائلة عن السليمانية..

وفي الجزء الثاني تنتقل احداث القصة الى بغداد، حيث مركز السلطة والمال والاغراءات لتكديس الرأسمال ووجود نساء جميلات في العاصمة ورجال من ذوي الشأن والسلطة التي (زوراب) بأمس الحاجة اليها. (زوراب) يشد الرحال مع عائلته الى بغداد، اسوة ببقية أغنياء الكرد الذين غادروا مسقط رأسهم لاستثمار رؤوس اموالهم بعيدا عن وطنهم ومشاكل بني جلدتهم لخدمة الرأسمال المتسلط والمتمثل في البرجوازية العربية والمستعربة في العاصمة، تلك الطبقة التي

انجبت المؤسسة العسكرية العراقية ودعمتها لتكريس حالة الاحتلال والتدمير الاقتصادي والقومي في كردستان.. هناك يلتقي (زوراب) برؤوس السلطة ومنهم (نوري بك) قريبه، وزير سابق ونائب البرلمان الكارتوني، يرى بأم عينيه من هم الذين يحكمون البلد ويتحكمون في مصير الشعب، انهم شرذمة من السماسرة والمقامرين تشربوا بروح العداء لكل ما هو وطني وتقدمي امثال (نوري بك، وحسين بك). يقول زوراب في نفسه في احدى جلسات القمار: "هذا هو حسين بك انه حمار تنقصه رجلان.. الويل لكم يا شعب العراق عندما يحكمكم مثل هؤلاء الرجال..".

هناك صفحات من الرواية للمناقشة الفكرية والسياسية بين (نريمان) بعد ان يطلق سراحه وبين (نوري بك). وتستغرق هذه المناظرة عدة صفحات، حول المسائل القومية والوطنية، كل واحد من جانبه يحاول أن يدافع عن وجهة نظره. (نريمان) في كفة القضايا القومية المشروعة للشعب الكردي.. و (نوري بك) في كفة الخيانة والدفاع عن السلطة الباغية والعميلة، وما تقوم به من الاجراءات التعسفية ضد الشعب. الرواية مكتوبة بلغة سلسة جدا وأسعفت لغة الاستاذ ابراهيم احمد الرشيقة الحبكة الروائية، بحيث لا يشعر القارىء بالملل عند قراءتها، حتى اصبحت اللغة احدى عناصر التشويق لتشجيع القارىء ليكملها دون عناء..

ومنذ عام ١٩٦١ تعرضت الحركة السياسية الكردية الى هزات عنيفة نتيجة تشدد سلطة عبدالكريم قاسم واندلاع الثورة في جبال كردستان واستمر أوارها زهاء عشر سنوات ما عدا سنوات الهدنة الاربع من ١٩٧٠ ولعام ١٩٧٤، هذه الفترة التي شهدت الحركة الثقافية الكردية قفزة نوعية وكمية، ونشطت على قدم وساق، واحتل الشعر جل مجالاتها، ومن ثم القصة القصيرة، او بالاحرى طغى على مجمل النتاجات الاخرى، لأن الشعر في تلك الفترة كان صوت الضمير والتاريخ الصادح استقطب اكثرية الجماهير الثقافية آنذاك، حتى كاد يصبح الغذاء اليومي للفرد الكردي المتعطش بعد فترة كبت ثقافي طويل امتدت اكثر من عقدين في القرن الماضي. للتوجه نحو الشعر بذلك التوق الهائل بالنسبة للشعراء او جمهور الشعر . فقد اسدل الستار نوعا ما على ظهور الانواع الادبية الاخرى في الادب الكردي وفتحت نافذة ضيقة على نوع ادبي آخر وهو القصة، رغم عراقتها التي تعود الى بدايات القرن الماضي، والتي لم يتجاوز اسلوبها وتكنيكها سوى الواقعية الانتقادية، متأثرا بالواقعية الانتقادية العالمية في القصة. وكان لغلق المجتمع الكردي داخل نفسه له دور رئيس في القصور الثقافي والافتقار الى جسور تربطه بالعالم الخارجي ، نظرا للحصار والطوق اللذين ضربا على خارطة ضيقة من قبل محتلي كردستان وغاصبيها.

في حقبة السبعينات نقل الاستاذ شكور مصطفى من اللهجة الكرمانجية الشمالية الى اللهجة الكرمانجية الجنوبية رواية للكاتب الكردي الروسي (عربي شاملوف) بعنوان (قلعة دمدم) وهي رواية تعتمد واقعة كردية تاريخية مادة لها. وحاول الكاتب معالجة الحبكة بأفق تقدمي يتناول محاصرة الشاه عباس الصفوي لقوات الامير الكردي (خان اليد الواحدة)في قلعة (دمدم) في منطقة (برادوست) في كردستان الايرانية في عام ١٥٦٩م، بعد مقاومة بطولية من قبل مدافعي القلعة استشهد جميعهم مع اميرهم، نرى في هذه الرواية كيف جسدت هذا الحدث البطولي باسلوب روائي جميل وحاول الروائي أن يسخر نوعا ما واقلمته مع توجهاته الماركسية والتقديمية..

ظهرت الرواية الكردية لأول مرة بين كرد روسيا

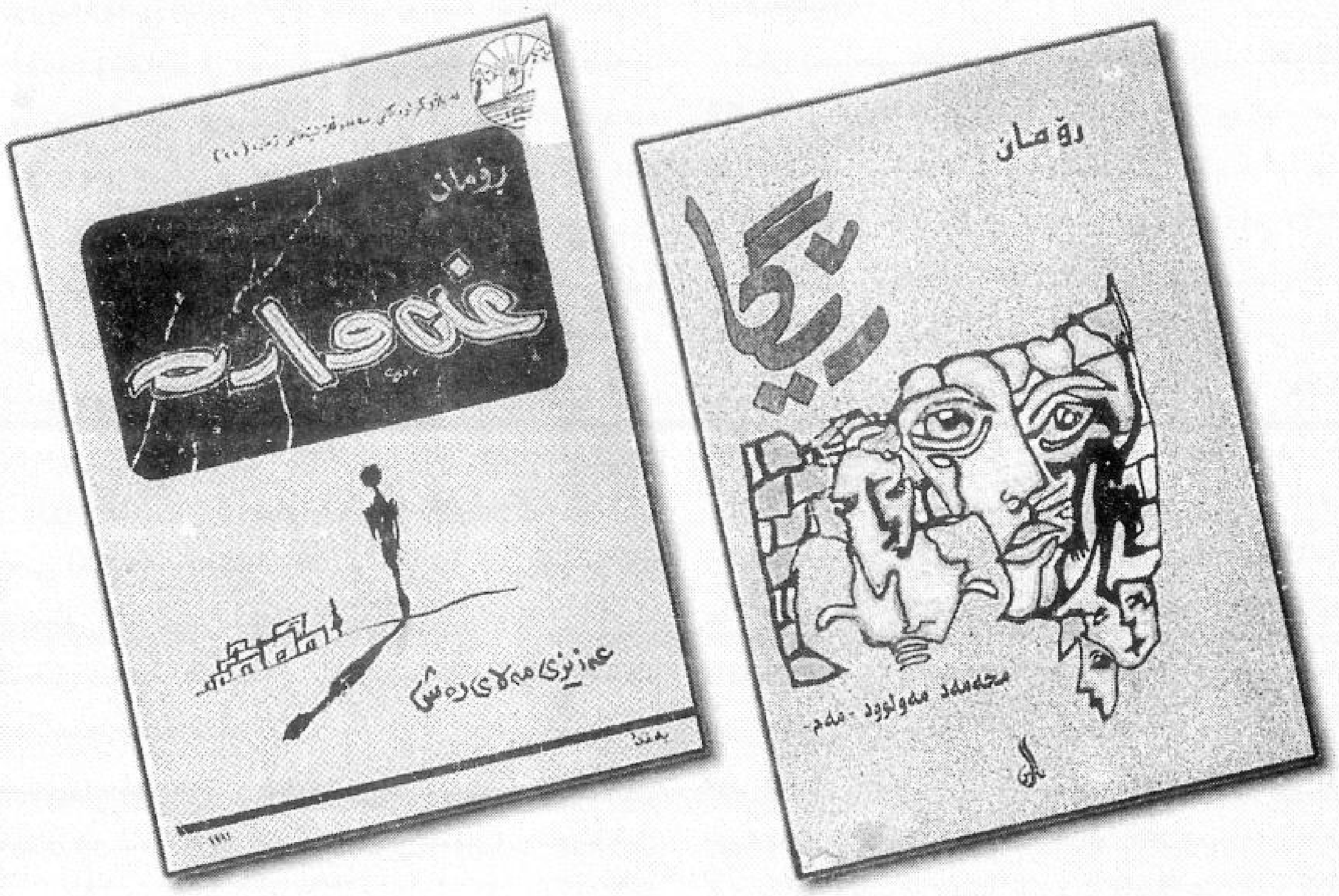
هذه الدراسة عن الرواية الكردية التي كتبت باللهجة الكرمانجية الشمالية بقلم السيد (آمد) المنشورة في مجلة (گلاوێژی نوێ العدد (٧) ١٩٩٧) وباللغة

الكردية. ولإغناء الملف قمنا بترجمتها ونشرها هنا لاطلاع القارىء على الرواية التي كتبت بهذه اللهجة.

ان الرواية الكردية بالنسبة للاجناس الادبية الاخرى متأخرة نوعا ما، لأن فترة الاحتلال على الكرد كأوضاع الكرد الاخرى في المجالات الجغرافية واللغوية والسياسية.. الخ.

ورغم الشروط المفروضة على الكرد خطا الادب الكردي –احيانا– خطوات نحو التقدم. ففي عام ١٩٢٠ حصل الكرد في كردستان الجنوبية على بعض الحقوق الثقافية مثل (القراءة والكتابة) وايضا بعد عام ١٩٧٠. بعد سنوات من تأسيس الدولة البلشفية في روسيا حصل الكرد الساكنون في جورجيا وارمينيا وآذربيجان على بعض الحقوق الثقافية. في عام ١٩٢٠ وفي عهد ستالين تم تهجير الكرد الى جمهوريات ما وراء القفقاس وآسيا الوسطى.

ظهرت الرواية الكردية لاول مرة بين كرد روسيا، رغم اننا لانعرف عدد هذه الروايات. ان لغة وثقافة هؤلاء الكرد بعد تهجيرهم منذ عام ١٩٣٠ أصبحت امام خطر. ان السيد (ماميدوف) ممثل المجاميع الكردية شارك في مؤتمر ممثلي الشعب بهدف الحصول على حقوق حرية ارتداء الملابس القومية وممارسة الشعائر. ثم ان الكرد في الشمال والجنوب الغربي من كردستان حرموا من كافة الحقوق القومية، فقط في عهد الاستعمار الفرنسي، حينما صدرت في جنوب غربي كردستان (سوريا) بين الاعوام ١٩٢٠–١٩٤٦ وخلال الاعوام من ١٩٣٠ ولغاية ١٩٤٠ مجلتا (هاوار ١٩٣٢حتى ١٩٣٤) و(رونـاهي ١٩٣٤–١٩٤٥) وهذا الوضع الحق خسارة كبيرة بمستقبل الادب الكردي، خاصة في مجال الرواية الكردية لذا نريد ان نقف في هذا المقال عند الرواية الكردية.



صدرت اول رواية كردية من قبل كـرد ارمينيـا باللهجة الكرمانجيـة الشـمالية ونشـرت في اواسـط عـام ١٩٣٠، ومؤلف هذه الرواية هو (عربي شمو– عرب شاميلوف) وهو كاتب كردي بلشفي، يعتبر اب الرواية الكردية وهو من عائلة الشيخ عـزدي مـن قبيلـة (هسـني) في منطقـة (سـورمالي) والـتي سـكنت (روان)، وهـو مـن مواليـد ١٨٩٨، كتـب أول روايـة كرديـة بعنـوان (الراعـي الكردي)، وترجمت هذه الروايـة عـدة مـرات الى اللغـات الروسية والارمنية والاذرية والتركية والفرنسية. يتنـاول الكـاتب فيـها حياتـه وتجربتـه ونضالـه داخـل الحـزب البلشـفي ضـد الهيمنـة الاقطاعيـة الكرديـة وحـزب (طاشناق) الارمني.

وروايتـه الثانيـة بعنـوان (كـرد الكـز) ونشـرت بأسـم مستعار هو (مستو) والكاتب يبين في هذه الرواية دوره وحياته اللذين كانا في خطر. فقد قام النظام الستاليني بنفيـه في عـام ١٩٣٠ الى سـيبيريا، ومكـث هنـاك فـترة طويلة، وبعـد عودتـه مـن المنفـى بـدأ بالكتابـة ومنـها الروايـة، ففـي عـام ١٩٥٨ كتـب روايتـه الثاثـة بعنـوان (الفجر) ويتناول في هذه الرواية ايضا مسـيرته وطبعـت روايته الرابعة (الحياة السعيدة) في عـام ١٩٥٩، وهـذه الرواية طويلة وتدور احداثها حول قبيلة كرديـة، كـانت هـذه القبيلـة تحـت السـيطرة العثمانيـة، وتعرضـت للاضطهاد وبمعاونة الاقطـاعيين الكـرد، وتضطـر هـذه القبيلة بعد الحرب العالمية الاولى الى ان تهاجر الى الكرد الذيـن هربـوا مـن المحافظـات العثمانيـة والكماليـة الى روسيا.

الرواية الاخرى لـ(عربي شمـو) وهـي روايـة (دمـدم) وهـي أحسـن رواياتـه، (والـتي نقلـها السـيد شـكور مصطفى الى اللهجة السـورانية تطرقنـا اليـها في القسـم السابق من هذا الملف..) عدا (عربي شمو) كـان هنـاك في ارمينيا السوفيتية كتاب رواية آخرون مثـل (حـاجي جندي)، علي عفدال، سعيد أيبو، ميروي اسـد.. علـي عفدال هو ثاني روائي بعـد (عربـي شمـو) والمولـود في عام ١٩٢٠ وكانت روايته الاولى بعنـوان (قريـة النبـلاء) طبعـت عـام ١٩٦٨، يتنـاول الكـاتب في هـذه الروايـة انتفاضـة الشـيخ سـعيد بـيران عـام ١٩٢٥، وكذلـك عمليات الابادة ضد الكرد من قبل كمال اتاتورك، واثـر هذا الظلم تهرب كثير من العشائر الكردية الى كردستان الشـرقية، ولـدى علـي عفـدال ر وايـة اخـرى لم تقـع في متناول يدنا مع الاسف. ثم هناك روائي آخر هو (سعيد ايبـو) وهـو طبيـب للأطفـال والمولـود في روان في قريـة (قـارخون الجنوبـي–نـهاجرارات) عـام ١٩٢٤. كـانت روايتـه الاولى بعنـوان (الكـردي الثعلـب) وطبعـت عـام ١٩٧٩، تتحدث هذه الروايـة عـن حيـاة ومعانـاة الكـرد وسفك دمائهم، والجديـر بـالذكر انـه كـان لسـعيد ايبـو مركز رفيع في المجلس السوفياتي.

ميروي أسد، روائي آخر والمولـود عـام ١٩١٩، كـان رئيس تحرير مجلة (رياتازة–الطريـق الجديـدة).. نشـر روايته الاولى بعنوان (سيستي) في عـام ١٩٦١، يتنـاول مـيروي اسـد في هـذه الروايـة فـترة طفولتـه والصـراع الطبقـي. كذلـك حيـاة القرويـين وعمـال منـاجم الفحـم والاقطاعيين..

كـان (حـاجي جنـدي) اكـثر المـهتمين بـالفولكلور الكردي في الدولة السوفيتية السابقة. مـن مواليـد قريـة (ارمـن چـايري قـارص) في كردسـتان الشـمالية عـام ١٩٠٨، كتب رواية بعنوان هواري) ونشرت عام ١٩٦٧، تناولت هذه الرواية حياة أولئك الكرد في قـارص الذيـن يعيشون في المحافظات القيصرية، ثم هاجروا الى تركيا اثناء الحرب العالمية الاولى. والجدير بالذكر ان (جليلي جاسم) يذكـر في كتابـه (الكـرد في ارمينيـا السـوفيتية) ١٩٢٠–١٩٨٠ اسم الشاعر (نوري هيزاني) الذي اصـدر رواية قصيرة في ارمينيا بعنـوان (الشـعلة البيضـاء) في عام ١٩٣٤ تقع هذه الروايـة في ٦٣ صفحـة، علمـا بـأن (نوري هيزاني) اكثر شهرة كشاعر منه كروائي، نلاحظ بأن الاقلية الكردية في الدولة السوفيتية السابقة كان لها دور مهم في تطوير الادب الكردي، ونستطيع القول بـأن دورهم كان واضحا في مجال الادب اكثر من بقية اجـزاء كردستان الاخـرى وهنـا نتحدث قليـلا عـن لغـة كتابـة

هؤلاء ونتوقف عند الف باء هذه اللغة. في عام ١٩٢١ نشر هاكوب غازاريان" عضو حزب حنجاق الارمني الالف باء بالحروف الارمنية باسم (شمس) في ارمينيا، بعد فترة قليلة نشر الف باء آخر بالحرف اللاتيني مؤلفا من (٣٧) حرفا في عام ١٩٢٠–١٩٣٠ من قبل (و.أي مارغولوف وعربي شمو). بعد ذلك نشر الف باء آخر في مكان آخر بحرف (كيرلي) وهو متداول حتى الآن. علينا ان نبين حقيقة ان اللغة الكردية المتداولة حتى اليوم حدث فيها بعض التغيرات بشكل خاص وفيها نواقص من الناجية النحوية وهي تحت تأثيرات اللغات الاجنبية، فقد كانت لها نتائج سيئة، حيث بقي معظم الكرد في مناطق (لاجين وكالبازاري ونخجوان) أمين، وتم توزيع الكرد في عهد ستالين على الجمهوريات السوفيتية السابقة، بالاخص تركمانستان وقرغيزيا وكازاخستان واستقروا فيها ولم ينالوا أية حقوق ثقافية وأدى هذا الى ان لا يتعلموا لغتهم سوى الذين كانوا يتقنون اللغة.

إن الكرد لم يستطيعوا ان يطوروا اهداف الادب في أوضاع رديئة كهذه، ان الاضطهاد وظلم المحتلين في كردستان ضد الشعب الكردي المحب للحرية، والذي يطالب بحقوقه القومية والثقافية، دفعا الكرد ان يتركوا وطنهم ويهاجروا الى اوروبا والغرب. وكان هناك بينهم مثقفون واعون، استطاعوا ان يؤلفوا الروايات وقبل ان أتحدث عن هؤلاء الروائيين، أريد أن اقول بأن الروائيين الشباب الذين تعود تجربتهم الكتابية الى (١٠–١٥) سنة لم يستطيعوا ان يصلوا الى مستوى كرد السوفيت ولكي نوضح اكثر نذكر هذه النقاط.

١–إن هؤلاء الروائيين ليست لديهم اسس ادبية كردية، اللغة الكردية التي تعلموها، اتقنوها في خارج الوطن.

٢–كانوا يحملون ثقافة قومية نقية.

٣–ان اللهجة الكرمانجية الجنوبية تكتب بالحروف العربية، ولها مشاكل كثيرة، فقليل من متكلميها يستطيعون القراءة بالحرف العربي أو يقرأون بهذه اللهجة، وهذه اللهجة لها دور مهم في الوضع الثقافي الكردي.

٤–الابتعاد عن الوطن وقلة المنشورات وغلاء الطباعة وعدم توفر سوق للبيع والشراء..الخ.

بعد ظهور هذا الوضع في اوروبا بعد عام ١٩٧٠، ظهر بعض الروائيين الذين لايتجاوز عددهم، اصابع اليد الواحدة، ومضامين هذه الروايات تبين تجربتهم. ومن هؤلاء الروائيين، محمود باكسي رش، بكر سووره كلي، محمد اوزن، بريندار، من كردستان الشمالية، ويعيش في المانيا ولانعرف شيئا يذكر عن حياته، روايته الاولى هي بعنوان (فتاة كردي خاني) نشرت في عام ١٩٨٢، تتناول هذه الرواية فتاة هي ابنة احد الأغوات، تناضل من أجل شعبها لذا تتجه الى الجبال وتشارك في معارك البيشمركة، روايته الثانية بعنوان "سورو" نشرت عام ١٩٨٣ ، تتناول هذه الرواية شخصيتين هما (خليل وخزال) وهما قرويان ولهما ابن باسم (سورو) وصديق لهما لديه ايضا فتاة باسم (ليلى).. (سورو) و(ليلى) يدخلان المدرسة معا، وهناك معلم اسمه (جميل) وهو رجل تركي تقدمي يدرسهما من جهة تأريخهما، ومن جهة اخرى دروس الماركسية– اللينينية، يتحول (سورو) الى ثائر لتحرير شعبه، وتنشأ علاقة حب قوية بين (سورو وليلي).

(محمود باكسي) روائي آخر يكتب باللغات الكردية والتركية والسويدية، كتب روايته الاولى بعنوان (هيلين) نشرت عام ١٩٨٣ باللغة السويدية وطبعتها الكردية في عام ١٩٨٤، هذه الرواية هي سيرة الكاتب من الطفولة الى عام ١٩٧٠ لحين يضطر الى ان ينقذ نفسه ويهرب الى شمال غربي كردستان ثم الى لبنان، ثم يحصل حق اللجوء في السويد، وطبع روايته الثانية ايضا. والروائي الآخر (محمد اوزون وش) من مواليد عام ١٩٥٣ في (سويرەك) في كردستان الشمالية ودرس في (دياربكر)، وفي عام ١٩٧٢ حكم عليه بالسجن لمدة (٨)سنوات، بعد عامين اطلق سراحه بعد صدور عفو عام، اصدر مع اصدقائه مجلة (رزگارى) وتسبب هذا في اعتقاله

لمدة (٨) اشهر، بعد ذلك يحصل على اللجوء في السويد. وعمل في هذه المجلات (بەربانگ–الفجر–رزگارى كوردستان–حرية كردستان–وهيڤى) واصدر روايته الاولى بعنوان (موت الشيخ الوقور) ونشرت عام ١٩٨٧، يريد الكاتب في هذه الرواية تناول الصراع الطبقي.

و(بكر سوره كلي) من أهالي غربي كردستان، ولد عام ١٩٤٦، وحاز شهادة البكالوريوس من جامعة حلب، ثم يغادر البلاد ويدرس عدة سنوات في فيينا، ومنذ عام ١٩٦٨ يعيش في استراليا، روايته الاولى بعنوان (الضياع) نشرت عام ١٩٨٧ الكاتب يحاول ان يتحدث في هذه الرواية عن اوضاع شعبه ويوظف تراث أمته فيها، تناولت هذه الرواية حياة اللاجئين الكرد والذين يشتد بهم الحنين الى وطنهم، لذا نرى تباينا بين مثقفي الداخل، إن المثقفين في الخارج–شاءوا أم ابوا–بعيدون عن شعبهم ولا يستطيعون ان يتقربوا من اوضاعه.

الرواية الكردية في الثمانينات

(مام جلال: أصبحت رواية (النباح) مدارا للحديث والمناقشات والمجادلات. في الحقيقة انني شاركت فيها ايضا مع البيشمرگه وكوادر وكتاب الاتحاد الوطني الكردستاني)

امامنا قائمة طويلة وعريضة من اسماء الروايات الكردية التي صدرت في العقد الثماني في القرن الفائت، وتتأرجح مواضيع هذه الروايات بين الحب والمقاومة وتناول الوضع السياسي الكردي برمته، وهذه الروايات تتشكل بعدة اساليب سردية وتكنيكية بين القديم والحديث بين الاسلوب السردي المعاصر والفني واستخدام تكنيك تيار الوعي والشخص الثالث من قبل روائيين: حسين عارف عبدالله السراج ومحمد موكري وكاتب هذا الملف.. في رواية (المدينة) في الثمانينيات وكانت اول محاولة روائية للقاص حسين عارف، يتناول الكاتب او بالاحرى يستخدم موضعة اعادة جثمان السياسي والقائد الكردي المعروف الشيخ محمود الحفيد الى مدينة السليمانية في عام ١٩٥٧ مثله مثل نجيب محفوظ يحاول ان يبين الكاتب المجتمع الكردي وتناقضاته وصراعاته وتطلعاته من خلال شرائح مدينة السليمانية وتأخذ حادثة إعادة الجثمان تأطيرا لمجريات الامور والصراعات، تبدأ أحداث الرواية بشقة أو عمارة (الخالة حليم) والتي تقطنها مجموعة من الشرائح المختلفة ، كل شريحة تعبر عن الوسط الذي قدمت منه سواء كانت قروية أو عشائرية، هذه الرواية زاخرة بالاحداث المتفرقة بحيث يتطرق الروائي الى شخصيات حقيقية في السليمانية آنذاك وتتضمنها اعمال العنف والمظاهرات اثر اعادة جثمان هذا الثائر الكردي مدينته وتنتهي احداثها في صبيحة ١٤ تموز عام ١٩٥٨ حيث قيام ثورة العراق في تلك السنة..

وهنا نعرج الى رواية اخرى صدرت في العقد الثمانيني وهي رواية (نازه) للقاص المرحوم اسماعيل روزبياني. ان حبكة هذه الرواية هي سيرة الغرام بين المعلم (آزاد) وفتاة قروية (نازه) يعشقان بعضهما البعض بصورة مفاجئة والقصة هي محصلة رغبتين مختلفتين والراوي يبين هدف هذا الغرام وهو من وجهة نظر فرويدية اذ يريد آزاد ان يشبع رغباته الجنسية مع هذه الفتاة القروية ويظهر شخصية (قادر) كشخصية شريرة سلبية يحاول تعكير هذه القصة، لكن يتعرض الى الاعتقال، ويتزوجان ويرحلان الى المدينة ويبدأ البطل بتكنيك فلاش باك بسرد قصة حياته حين كان يعيش في القرية وانشغالهم بتربية المواشي والفلاحة ثم دخوله الى المدرسة.. ويتناول الروائي ايضا مشاكل وصراعات مرحلة من مراحل الحياة الكردية وتعود الى خمسينيات القرن المنصرم وتنتهي في عام ١٩٧٨ عند الانتهاء من كتابة الرواية.

ونعرج الى موضوعة اخرى في الرواية الكردية في ذلك العقد وهي موضوعة رواية (النباح) لمحمد موكري ويقول (ابو شهاب)[١] في دراسة له عن هذه الرواية والمنشورة في العدد الاول من مجلة (كلتور) في عام

١٩٨٨.. "اواخر عام ١٩٨٢ صدر كتاب عن (اتحاد كتاب كردستان) وهو قصة (النباح) للكاتب محمد موكري وقد استقبلها جمهور القراء في حينه سواء من البيشمركة او من جماعة الناس او من المثقفين والكوادر السياسية او من بعض الأدباء والكتاب استقبلوها بعاصفة من الاستنكار والادانة والاستهجان وحتى بلغ الامر في حينه حد التجريح وتوجيه الطعون والاهانات الشخصية الصريحة الى كاتب القصة " وكانت المآخذ التي تذرع بها اولئك الناس للاثارة وكذلك الضجيج حول القصة وكاتبها تكمن اذا ما استعرضنا لغتها في احدى او مجموعة النقاط الآتية:

١–ان كاتب القصة قد عبر عن روح اليأس والاستسلام والتشاؤم والتخاذل والانهزامية والعبثية والخ.. من النعوت المستهجنة في اوساطها.

٢–ان كاتب القصة قد خلط بين اليمين واليسا في معرض ادانته الوضع السياسي الكردي ونظر اليهما نظرة واحدة.

٣–ان الكاتب قد أساء الى نضال الشعب الكردي، وشهدائه وتضحياته واهدافه وطموحاته.

٤–ان كاتب القصة وجودي (!!!)

ويقول الناقد ابو شهاب في مكان آخر: "في هذه الاثناء يقع الشقاق داخل الحركة الكردية وينشب القتال الأهلي، يزور البطل أمه في المدينة الخفية فإذا بها تونبه وتعنفه بمنطق بسيط و واضح يتجاهل الاهواء الحزبية ويجهل اللعب السياسية ويضع قيمة القضية فوق هذه وتلك: "انه لعار.. خسئتم.. اذا كنتم لاتأبهون لأرواحكم وتوغلون في الشطط وتقتلون بعضكم بعضا فلتأبهوا لنا نحن الامهات لانعرف علام تعادون بعضكم وتلطخون ايديكم بدماء بعضكم البعض".. يؤيد البطل بينه وبين نفسه كلام امه هذا والأم في هذه القصة ليست مجرد والدة وانما تبدو خلال القصة كلها وكأنها تيار الحياة الذي يسري فيه ويلهمه الكثير من المعاني ويحدد حضوره او غيابه حسب الحالات التي يعيشها وعندها يتخذ قرارا "ما انتهت اجازتك حتى ودعت امك عند الغبش واجتزت الأزقة الضيقة مسرعا كاد نباح الكلاب السائبة ان يفضح أمرك" هاهنا يبدأ نباح باتخاذ معنى آخر، انه نذير بالخطر هذه المرة لقد كف عن أن يكون (املا في الحياة) وصار حالة تحمل معنى العدائية وتبعث على الخشية والاحتراس ويبدو أن هذا المعنى يقترن بالقرار الذي اتخذه بالتخلي عن السلاح والانسحاب من دائرة العمل الفدائي والاقتتال الاهلي (انا لن ارتبط بأي من الجهتين) وهو حينما يمارس حريته في اتخاذ قراره وتنفيذه – وهو قائد رفاقه– لايسد الآفاق امام حرية أي منهم في اتخاذ قراره بل يؤكد على حريتهم ويريد لهم ان يمارسوها.. انا "شخصيا لا اعترض طريق احد! كل منكم مخير في تحديد خندقه حسب مشيئته ومن ثم قررت بعد ان اتضح لي بأن الانسحاب هو الخدمة الوحيدة، ان اتخلى عن البندقية ولا استخدمها ضد اخ لي.. فأختاروا انتم ايضا ما تشاؤون." ولم يكن هذا الموقف رجوعا عن اختياره او مشروعه الأصلي. ذلك ان اختياره لم يكن استجابة لاعتبار سياسي او حزبي او نفعي وانما كان سعيا لتحقيق ذاته وتحرير بني قومه، ومن يسعى لتحقيق ذاته وتحرير بني قومه لا يمكن أن يقتل من يعتبره شقيقا له..

ونورد هنا ايضا تعليقا لـ(مام جلال) بصدد هذه الرواية والذي يقول فيه: (فقد عرفت القاص الكردي الكبير محمد موكري من خلال رواية (النباح) بعد ان هرب من ظلم واضطهاد المحتلين والتحق باخوته الثوار، وربط خندق النضال الادبي بخندق البيشمركايتي، وجاء الى مناطق الاتحاد الوطني الكردستاني المحررة. بالنسبة لي فرحت جدا لأن هذا الاديب والمثقف اختار مناطق الاتحاد الوطني الكردستاني، وينوي الاستمرار في النضال الثوري، لكي يستخدم بحرية يراعه الجريء، وفرحت ايضا عندما طبعت ونشرت روايته (النباح).. لكن لم يمر وقت طويل حتى ارتفع صوت الغضب والاحتجاج من لدن بعض الكوادر والپيشمركه للاتحاد الوطني

الكردستاني ضد رواية (النباح)، وظهرت من هنا وهناك الاقاويل والاعتراضات. انا منذ زمن قمت بصياغة شعار (الحرية والحياة) للكتاب والادباء في قرارة نفسي، وانتهزت الفرصة للتعبير اكثر عن الشعار ورفع رايته عاليا، لذا نستطيع أن نقول بأن (النباح) كانت لها تلك الايجابية، والايجابية الاخرى لنشر رواية (النباح) انها اصبحت مدارا للحديث والمناقشات والمجادلات. في الحقيقة انني شاركت فيها ايضا مع البيشمركة الناقمين ومع كوادر وكتاب الاتحاد الوطني الكردستاني، وأكدنا هذه الحقيقة للمجتمع، ويجب أن يكون الاتحاد الوطني الكردستاني رافع ومنفذ شعار (تأمين الحرية والحياة للكتاب والادباء).

وتبقى رواية (النباح) من الروايات الفكرية التي اثارت زوبعة من النقد الاستنكاري والمؤيد لها في الثمانينيات..

رواية (ارتقاء القمة) للقاص عبدالله السراج نموذج آخر للرواية الكردية في الثمانينيات، وفي هذه الرواية يحاول تصوير مدينة كركوك بكافة حيثياتها وتأشير تلك الصراعات الاجتماعية الخفية من خلال عيون صقر ابيض الذي يحلق يوميا فوق المدينة، والذي يعتبر عين الكاميرا للمؤلف، ويجعل من تلال ومرتفعات ومنارات المدينة مرصدا له: (مدينتنا هذه يحافظ عليها صقر ابيض من الاعالي، يهبط على قبة (امام محمد) ومن ثم يتفقد احياء الشورجة والبولاق وبرتكية وامام قاسم، وفي الاصيل يجعل قمة (النبي دانيال) مرصدا له ولا يغمض العين عن القلعة والمصلى والقورية و (گلچيه‌كان)، ولاجل تقوية جناحيه يراقب من فوق سطح دار (القاضي) مناطق (زيويه) و(رحيماوا) و(الماس وگاورباغي ونيران باباگرگر) وهذه الرواية هي سرد لأحداث مدينة كركوك في الاربعينيات والخمسينيات الى ان تصل الى السبعينيات من القرن الماضي. فقد احتلت زمنا شاسعا، لكن الكاتب ببراعته استطاع أن ينقذ نفسه من الانقطاع والحشو دون أن يضر بفنية النص. بعض المرات يستعمل الأسلوب الحكائي السردي. البطل هو (توفيق قادر هرزاني) ويعبر اغلب الاحيان عن ماهية الكاتب، يتكلم في النص بلسانه، وبعض المرات بلسانه هو، فقد استخدم الكاتب الواقع المجرد دون اللجوء الى الخيال والخلق، فقد دون اكثرية الشخصيات باسمائها ولم يزل بعضها على قيد الحياة في مدينة كركوك، وتعتبر هذه نقطة ايجابية للكاتب اذ تبين الذاكرة الحادة له ودقته في الكتابة، رغم حشو الاسطورة والحكايات فيها عن قصد او بغير قصد، فقد أراد عبدالله السراج في هذه الرواية ان يتعامل معاملة (ديكنزية) مع المكان ومسح طبوغرافي للمدينة من خلال عين صقر ابيض..

في قسم سابق من هذا الملف تحدثنا عن الرواية الكردية التي كتبت باللهجة الكرمانجية الشمالية، ومن ضمنها الروايات التي نشرت في العقد الثمانيني منها: رواية (فتاة كردي خاني) ١٩٨٢ و(موت الشيخ الوقور) ١٩٨٧ لروائي من كردستان الشمالية الذي يعيش حاليا في اوربا (محمد اوزون) ورواية (هيلين) ١٩٨٤ للروائي محمود باكسي ورواية (الضياع) عام ١٩٨٧ لـ(بكر سوره‌گلي)..

وفي هذا القسم نتناول روايات اخرى صدرت باللهجة الكرمانجية الجنوبية في كردستان العراق ومكملا للقسم السابق، ونعرج الى روايتين اخريين للروائي (محمد موكري) الاولى (الجرف الثلجي) التي صدرت لأول مرة في عام ١٩٨٥ ثم صدرت طبعتها الثانية في عام ١٩٨٦ وطبعتها الثالثة في ١٩٩٨ في السليمانية والتي تقول عنها (جويس بلو) الاستاذة في المعهد الوطني للغات والحضارة الشرقية في باريس انها "قصة غنائية رائعة لمحمد موكري" ويقول الشاعر الكردي شيركو بيكس عنها: " هذه رواية الألم ذلك الالم المستمر والذي يتطور منذ وجود الانسان الكردي الى اليوم. نعم احدى الظواهر المضيئة داخل رواية (الجرف الثلجي) هي جرأة عدم خرق الحق وقول الحقائق حتى اذا شملنا هذا القول انفسنا ايضا. (الجرف الثلجي) محاولة

جديدة وجسورة، مبادرة ادبية شاخصة والتي اصبحت (قوة الموضوع) في الجرف الثلجي هي عدم اخفاء الحقيقة والادانة بصوت عال والثناء ايضا بصوت عال وكل شيء في مكانه وزمانه".

هذه الرواية بطلها امرأة اسمها (خديجة) وتبدأ مسيرة الألم من بعد انهيار جمهورية مهاباد الكردية وتشد عائلة (خجي) مكونة منها وزوجها وشقيق زوجها (محمد واسماعيل) الرحال الى كردستان العراق وتستقر في مدينة كركوك ويتناول الروائي جميع الاحداث السياسية والمأساة التي شهدتها هذه المدينة الكردية مثل احداث گاورباغي وحوادث ١٩٥٩ ومأساة انقلاب البعثيين في عام ١٩٦٣ من ثم مجريات الثورة الكردية في الستينيات في كردستان العراق في عام ١٩٧٥ بعد اتفاقية الجزائر من خلال شخصية (احمد) بن خجي) واللجوء الى ايران والرواية بـ(٥١٤) صفحة من القطع الكبير تتضمن بين دفتيها فترة زمنية شاسعة من التأريخ الكردي المعاصر بملابساتها كافة.

وفي رواية (الثأر) التي صدرت في عام ١٩٨٥ ايضا للروائي (محمد موكري) يتناول فيها موضوعه (الأثير) مسألة الثورة الكردية، يبدأ مركز الاحداث في قرية كردية وابطالها الحاج محيي الدين وشيخ رەش وفتاح ومصطفى، الشخصية الرئيسية وحمه المجنون وغيرهم وهؤلاء كلهم يعيشون احداث ثورة ايلول في الستينيات من القرن الماضي ومأساة انهيار الثورة في كردستان العراق عام ١٩٧٥ والروائي يريد بصورة تهكمية تبيان جوانب الثورات ثم بعد ذلك الحاج محيي الدين يشتري الاسلحة بسعر بخس وينقلها الى الجبال لبدء الثورة من جديد ويحرض اولاده لمشاركته في الثورة.. الراوي يسرد احداثا مبالغا فيها وارقاما خيالية للحاج محيي الدين والاستشهاد باقوال ماركس ولينين بصورة خاطئة وهذه تعتبر من الروايات التهكمية في الادب الروائي الكردي.. وهناك رواية اخرى صدرت في الثمانينيات (العمدة سيوة) للروائي (عزيز ملا رشى) وتعتبر من الروايات الشعبية يتناول الروائي حدثا شعبيا كرديا وفولكلوريا تراثيا (سيوه) هي إمرأة كردية قروية تضع على عاتقها مهمة العمدة لقريتها تلبس ملابس الرجال وتحمل السلاح كي تدير شؤون قريتها..

ان كاتب الرواية هذا استخدم القصة بشكل بدائي ولعدم المامه بالفن الروائي الحديث انصبت الرواية في مصب الروايات الشعبية.. وهناك رواية اخرى في الثمانينيات لمنطقة اربيل (منبع المآسي) للقاص حسام البرزنجي انها رواية قصيرة ويحاول الكاتب التعرض الى المواضيع الاجتماعية والمضاربات الاقتصادية والأمراض الاجتماعية الاخرى في المجتمع الكردي، وتعتبر من الروايات التي احتفظت بالجانب الفني للاسلوب الروائي.. ويكتب السيد (الدكتور عادل گرمياني) عن رواية (الذوبان) التي صدرت في عام ١٩٨٨ مايأتي : (فقد كان لتيار الرواية الجديدة أو الرواية الشيئية في فرنسا بريادة آلن روب گريه، وميشيل بوتور وكلود سيمون وآخرين دورها المؤثر في اعوام ١٩٥٥–١٩٦٥ في الادب العالمي، ولكن طال تأثيرها اخيرا الأدب القصصي والروائي الكردي وخير شاهد هو رواية الذوبان وكان لاسلوب الكاتب وتكنيكه الفني دوره الريادي في تباين سمة الكتابة الروائية لدى هذا القاص الكركوكي الذي يلمس القاريء دلالته الوجدانية في ذهن القارىء الكاتب غفور صالح عبدالله فالكاتب يلجأ الى استخدام الرواية المتعددة الاصوات. لقد جاء عنوان الرواية متفقا مع طبيعة تطور الحدث الرئيسي في الرواية والنهاية التي وصلت اليها، فالذوبان حصل حقا بين نفس البطلين روحيا في نهاية الرواية فهو ينتقد بعض التصرفات الخاطئة لافراد من المناضلين في اعوام الستينيات حين يصل الصراع الدموي بين الجماعات المسلحة حدا يقتل فيه اناس ابرياء داخل المدن والقرى ولا يخفي الكاتب وهو يحاول تغطية جوانب من احداث اعوام ١٩٦٥–١٩٨٠ ان يعلن انتصاره لاعلان الحقيقة رغم مرارتها.))..

---

١ - ابو شهاب: كاتب وناقد عراقي شارك في الثورة الكردية في الثمانينات ويعيش حاليا في اوروبا.

التغيير على المستوى النفسي

وبناؤه

على أساس معادلة (الحياة-الموت).

-دراسة نقدية تحليلية لقصيدة (كەژاڵێكى جودا) للشاعرة: كژال احمد-

نوروز شوكت محمد

العلاقة بين الأدب والنفس لايحتاج الى اثبات، اذ الحالة النفسية لدى الأديب تصنع الأدب، كما يصنع الأدب جانبا من الحالة النفسية لديه، ذلك الأدب الذي يرتاد حقائق الحياة لكي يضيء جوانب النفس، والنفس التي تتلقى الحياة لتصنع الأدب هي النفس التي تتلقى الأدب لتصنع الحياة وتلقي الضوء على جوانبها الخفية لتجسد رؤية الشاعر تجاه الحياة.. انها دائرة لا يفترق طرفاها الا لكي يلتقيا، وهما حين يلتقيان يضعان حول الحياة اطارا وبذلك تأخذ الحياة معنى لها من وجهة نظر الأديب والانسان ولايعرف نفسه الاحين يعرف للحياة معنى...[1]

اذا ما تحولت الحياة الى سؤال أبدي عند الشاعر، والشعر الى جواب أبدي لهذا السؤال، فان على الشاعر ان تكون له رؤيته وفلسفته الخاصة تجاه الحياة، وهي من الحقوق الأساسية لكل انسان-خاصة اذا كان هذا الانسان شاعرا-هذا من جهة، وهي حقيقة تفرض نفسها على كل أديب او شاعر أو فنان من جهة أخرى..

وبالمقابل اذا كان الموت نقيض الحياة ونهايتها عند عامة الناس، فانه يتمتع بمعنى آخر عند الشاعر الذي يحاول ان يواجهه دائما، ليحصل هو وأفكاره وخلجاته على الخلود من خلال شعره، وليخلق معادلة بين

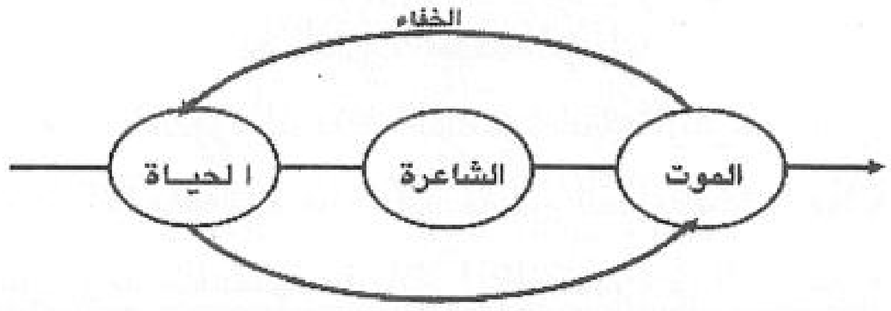
الحياة والموت ويبني عليها تجاربه الشعرية.. وهذه الحقيقة تكون جلية في قصيدة (كەژاڵێکی جـودا)[٢] للشاعرة (كژال احمد)[٣].. حيث تقول:

الموت حياة خفية

والحياة موت جلي

فهي تشكل معادلة بين الحياة والموت في بداية القصيدة، واذ كانت هذه المعادلة موجودة عند الشعراء، فانها تتمتع بثلاث خصال متميزة لدى الشاعرة، الأولى منها: انها معادلة متوازنة أي ان كل طرف من طرفيها مساو للطرف الآخر، فالحياة فيها مساو للموت أو الموت مساو للحياة، بمعنى أن الموت ياخذ معنى الحياة.. والفرق الوحيد بينهما هو ان الموت حياة خفية والحياة موت جلي، أي الخفاء والجلاء يقفان كفارق بينهما..

والثانية: ان هذه المعادلة اصبحت معاكسة لديها، لذا تبدا بالموت، وهي تحاول بذلك مسح تلك الرؤية التقليدية المألوفة التي طالما اعطاها الانسان لمفهوم الموت عبر التأريخ فهي تنزع تلك الهوية عن الموت وتضعه والحياة على خط مستقيم ليكون الموت بذلك تمديدا للحياة، ويمكننا القول بأن هذه المعادلة عند الشاعرة أصبحت على الشكل التالي:



والخصلة الثالثة هي: أن الشاعرة لا تجعل أبعاد هذه المعادلة محورا لقصيدتها، بل تجعلها اساسا لبناء مشروع عملية التغيير على المستوى النفسي، بحيث تنعكس على غالبية المستويات الأخرى لديها، كالمستوى الفكري ومستوى الحياة الاجتماعية. لذلك بامكاننا ان نزعم بأن هذه القصيدة بحذافيرها عبارة عن مشروع للتغيير النفسي تبنيه الشاعرة على اساس معادلة متوازنة.

ثم تأتي لتشكل صورة شعرية على هذا الأساس، وهذه الصورة الشعرية بحد ذاتها تصبح متممة لأحد طرفي المعادلة أي طرف (الموت)، الأمر الذي يفتقر الى تشكيل صورة شعرية أخرى معادلة لهذه الصورة من حيث بنائها على الطرف الثاني (الحياة)، وتقوم الشاعرة بذلك بعدئذ تشكل الصورة الأولى على اساس الموت، حيث تقول:

لوكان الأمر بيدي

لمت

على هذا الدرج البليل

الذي ياخذ بخور قلبي

الى مرقد (مولانا)[٤]..

تبني هذه الصورة على أساس الموت، ومن هنا تظهر بداية التغيير في نفسها، ذلك التغير المفاجيء ولكنه مؤثر على رؤية الشاعرة تجاه الحياة والموت، والذي يحصل وقت أن كانت الشاعرة تخطو على المدرج المؤدي الى مرقد (مولانا خالد النقشبندي) اثناء رحلتها الى بلاد الشام[٥] حيث يرقد فيها، وبإمكاننا ان نأخذ المدرج رمزا للزمن الذي تتكون منه الحياة، والانسان يصعد على درج الزمن ليصل الى النهاية المحتومة المتمثلة في الموت، كما يؤدي هذا المدرج الى المرقد–الموت–، لكن بالمقابل (مولانا) يبقى خالدا -كإسمه–في وجدان الشاعرة، ليساوي عندها الحياة بالموت، ولتبني على هذا التساوي مشروع تغييرها الجذري..

لذلك نجدها تتمنى الموت وهي على الدرج، وفي الوقت نفسه تريد أن تعيش ضعفي عمر النبي (نوح). الأمر الذي تصرح به اثناء تشكيلها للصورة الثانية المبنية على الطرف الثاني -أي الحياة–للمعادلة، إذ تقول:

لوكان الأمر بيدي

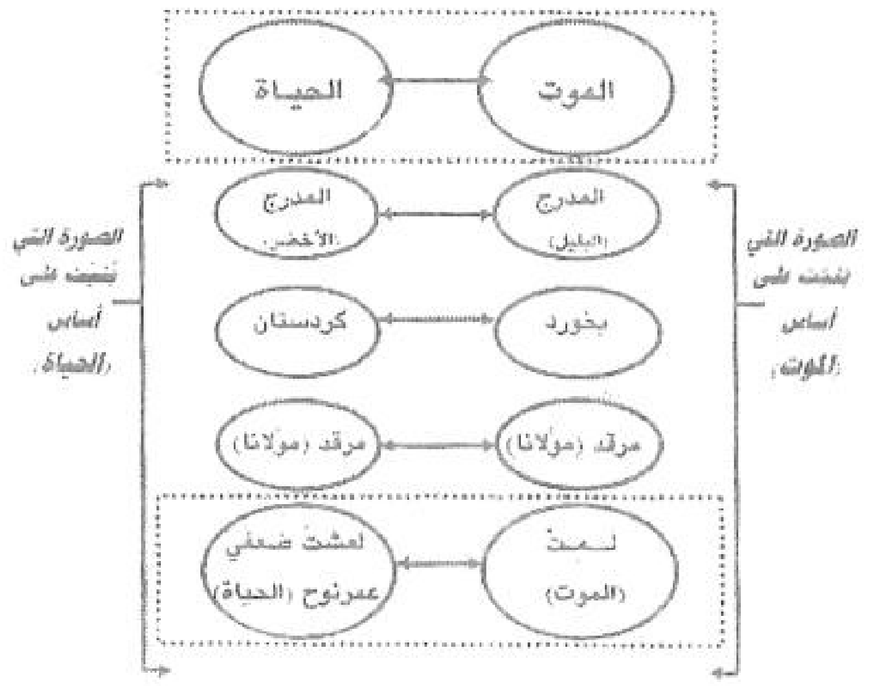
لعشت ضعفي عمر نوح

على هذا الدرج الأخضر

الذي ياخذ (كردستان) قلبي

الى مرقد (مولانا)..

وبهكذا نرى ان هذين الصورتين وقفتا معادلتين واحدة امام الأخرى، وذلك بغية الحفاظ على التوازن القائم في المعادلة الأساسية، ذلك التوازن الذي يمكننا توضيحه من خلال هذا التخطيط:



اذا كانت الشاعرة تشكل معادلة لإنشاء قصيدتها عليها في الخطوة الأولى، وتشكل صورتين معادلتين على أساس التوازن في الخطوة الثانية، فانها تأتي في الخطوة الثالثة وتأخذ من الحياة عنصرين رئيسين مكملين بعضهما لبعض لبناء الحياة وهما (المرأة) و (الرجل) وتشكل بهما صورتين على أساس توازن المعادلة الأولى، وهي تبدأ ب(المرأة) ومن ثم جعل من (الرجل) طرفا مقابلا ومساويا للمرأة، لتجعل من المرأة أساسا للحياة وهذه القضية لها جذور تأريخية وخاصة في الأساطير القديمة حيث أعتبرت المرأة فيها اساسا للحياة و وضعت في مرتبة المعبود لذا جعلت بطلة في تلك الأساطير، من أمثال: (تيامات، ننهور ساج، عشتار، سميرأميس) في أساطير شعوب (وادي الرافدين)..[6] و (كالي) عند الهنود القدماء و(ايزيس) عند المصريين القدماء،[7] ونظرا للعلاقة القائمة بين الشعر والأسطورة من البديهي أن تنتقل تلك المفاهيم الى الصور الشعرية.

تريد الشاعرة أن ترسم لنا صورة للمرأة في البداية دون أن تذكر عبارة (المرأة)، بل تشير اليها من خلال بعض الرموز، حيث تقول/

كرفة مغموسة في الوحدة
زهراوية شمطاء
خبأت أجمل شعر
تحت خمارها الناعمة
قبلت تراب مرقدك وقالت: لك الشكر
أعرف أنك لن تستعتب مني..

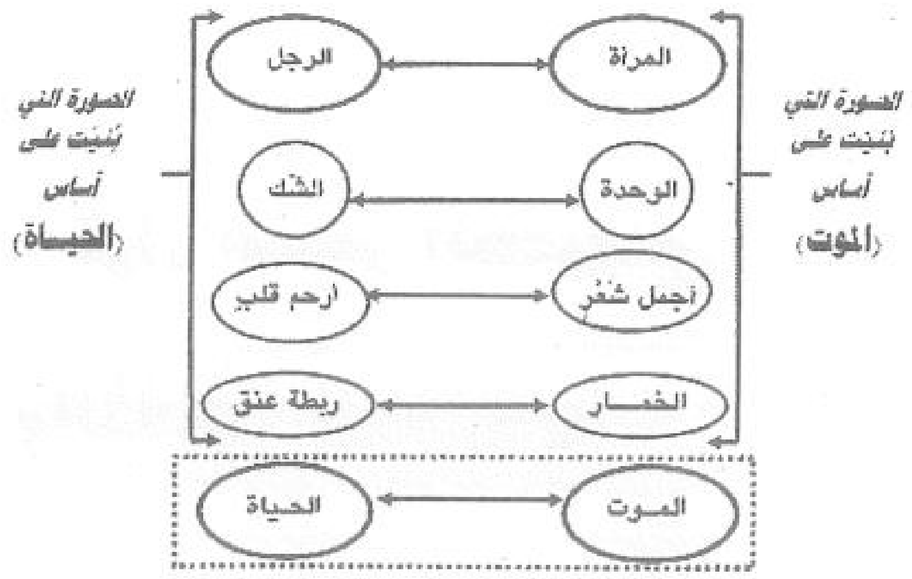
فهي تبدأ بمفهوم (الوحدة) لتصوير المرأة، والوحدة صفة ملازمة للمرأة عند (كژال) حيث تشعر بها كأنثى على الدوام[8].. ومن ثم تلمح الى (الخمار) للتأكيد على تصوير المرأة، وهذه الصورة للمرأة بحد ذاتها تصبح أحد طرفي معادلة مبنية على أساس طرف الموت للمعادلة الأساسية، لأن عبارات (رفة) و (الوحدة) (مرقد) قريبة من الموت من الناحية الدلالية والايحائية.

ولكي تحافظ الشاعرة على التوازن القائم في القصيدة ينبغي عليها أن تشكل صورة للرجل مقابل هذه الصورة، لذلك تقول:

قال لي: صدقيني
هوذا (مولانا)
عرفت فيما بعد أنه ابن ظنين
وابن شعر
لذا هو حائر في الاختيار بين ربطتي عنق
يسألني: أيهما أجمل

في هذه الصورة لم تذكر الشاعرة عبارة (الرجل)، بل اكتفت بالايحاء إليه من خلال بعض العبارات كـ(ربطة عنق) واستخدمتها مقابلا ل(الخمار) في الصورة المقابلة، ومن البديهي أن ربطة عنق تخص الرجال كما يخص الخمار المرأة، ومن ثم تغرق الرجل في (الشك) تماما مثلما أغرقت المرأة في الوحدة، الشك الذي يشبه الشعر.. والعبارات: (شك)، (قلب)، (ضلالة)، (شعر) تجعلنا نحس بالحياة لذلك أن هذه الصورة بنيت على طرف الحياة من المعادلة الأساسية.

ولوضع التوازن القائم بين الصورتين أمام العين نورد هذا التخطيط:



بعـد أن تقيـم الشـاعرة هـذا التـوازن الشـامل في قصيدتـها، تـأتي وتصـور لحظـة التغيـير أو الأنقـلاب النفسي، تلك اللحظة التي ترتـد فيـها الشـاعرة إنسـانا آخر بكل أبعادها المعنوية، وفي ذلك تقول:

كم تمنيت أن أتغير

كنت أقول دائما سأتغير غدا

كيف تغيرت فجأة يا إلهي!

أمام اختيار آخر

وموت آخر

وحياة أخرى

من الآن أصبحت (كذال) متميزة..

من أجل القاء مزيد من الضـوء علـى تفـاصيل ذلـك التغيير النفسي تقسم الشاعرة نفسها على ثلاثة أوقات مختلفـة، لتبـدأ مـن ماضيـها حيـث تسـتخدم صيغـة الماضي في قولها: (كم تمنيت أن أتغـير.. كنـت أقـول دائما سأتغير غدا)، ومـن ثـم تـأتي الى وقتـها الحـاضر المتمثل في لحظة التغيير، لكن لسرعة مرور ذلك الوقـت تصبح الحاضر ماضيا، لذلك تقـول بصيغـة المـاضي: (كيف تغيرت فجأة يـا الهـي!).. ثـم تقـرر مسـتقبلها بقولها: (من الآن أصبحت (كژال متميزة.) لكنها تدخل المستقبل برؤية جديدة تجاه الحياة والموت،فاصبحت متميزة حتى عن نفسها على نحو ما تقول:

متميزة بكثير عن الذين لاتشبه أسماءهن

أسمي

واللواتي تشبه أسماءهن أسمي

متميزة عن نفسي قبل هذه القصيدة بلحظة

متميزة عن تغييراتي السابقة

فهي متميزة عن نفسها قبيل كتابـة القصيـدة بحيـث تشك في أن تصبح شخصا آخـر كما تصـرح بذلـك في قولها إذ تحلف وتقول:

قسما بمرقد مولانا

وبتراب على مرآة

الوطن والذكريات

من هذا الموقف المفعم بالحب

أحس أنني إنسان آخر

هـذا التغيـير يحـول دون تواصـل مـاضي الشـاعرة بمستقبلها، ليكـون إنعطافـا في حياتـها ورؤيتـها تجـاه تلك الحياة، وينقطع بذلك مستقبلها عن ماضيها.

ولاشـك أن هـذا التغيـير بحذافيـره مبـني علـى رؤيـة الشاعرة التي يساوي الموت بالحياة فيها بحيـث يمكـن لها أن تتمنى الموت وأن ترغب في العيش ضعفي عمـر النـبي (نـوح) في الوقـت نفسـه كمـا تصـرح بذلـك في الأسطر الأخيرة لقصيدتها:

للمرة الأولى

أحس انني متميزة

إن هذا التأمل يشبه

الوقوف بين الحياة والموت..

الهوامش

١–التفسير النفسي للأدب/د.عزالدين إسماعيل:ص١٣

٢–القصيدة منشورة في الملحق الأدبي والفني لصحيفة (كوردستانى نوێ) /العدد (٢٨٩٧) ١٤/١٠/٢٠٠٢: ص٧.

٣–(كژال احمد) شاعرة كردية من (السليمانية–كردستان العراق)، لها أربع مجموعات شعرية..

٤–(مولانا خالد النقشبندي) من كبار شعراء الكرد المتصوفين.. توفي بدمشق سنة (١٨٢٦م) فدفن فيها..

٥–من لقاء أجريته مع الشاعرة.

٦–معجم أعلام الأساطير والخرافات/د.طلال حرب: ص٢٠٤–٢٠٧.

٧–دراسات في الشعر الحديث/د.عبده بدوي: ص٧٣،٧٤

٨–من برنامج تلفزيوني، لقاء خاص مع الشاعرة، قناة (كردسات) الفضائية.

*ناقد، طالب لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبي الحديث..

اراء حول الشعر الكردي والثقافة الكردية

لطيف هلمت

ان التراث الادبي الكردي الشفاهي المكتوب كما تقول الانسكلوبيديا البريطانية التي ترجمها الاديب المترجم حميد ريبوار الى اللغة العربية وتؤكده اكثر المستشرقين في اوروبا الغربية والشرقية تراث غني وزاخر بالروائع الادبية كالقصائد والاساطير والقصص الشعبية والامثال والحكم.. وهناك اسماء ادبية وثقافية وشعرية بارزة في فضاء الادب الكردي كما تثبتها المصادر المذكورة منهم: بابا طاهر الهمداني واحمد الخاني وملا الجزيري والملا محمود البايزيدي ونالي ومولوي والشيخ رضا الطالباني وخاناى قوبادي.. وغيرهم من الاعلام والاسماء الادبية والشعرية البارزة..

وقد مر الشعر الكردي بمراحل تجديدية مختلفة على يد احمد الخاني وحاجي قادر كويى ومولوي ونالي واخرين منذ نشأته حتى اواخر القرن التاسع عشر من حيث الشكل والمضمون.. حيث اهتم الشاعر احمد الخاني باوزان الهجاء الكردية وادخل الافكار القومية الكردية في متن ملحمته الشهيرة–مەم‌و زين– ثم تطور هذا الحس القومي على يد الشاعر القومي الكردي الكبير حاجي قادر كويى.. واهتم مولوي ايضا باوزان الهجاء الكردية وادخل الاحاسيس الرومانسية الى الشعر الكردي عبر صوره الشعرية الرائعة الملتقطة من الطبيعة الكردستانية كالليل والنجوم والورود اليانعة والازهار والاوراق الذابلة والسيول الجارفة والقمم المكللة بالثلج والفتيات الراقصات في الاعراس المقامة في القرى الكردستانية وكان مولوي عالما مثقفا استطاع عن طريق تبحره في الشعر الفارسي والعربي ان يدبر شبه ثورة على الانماط والاساليب الشعرية السائدة في زمنه ولازال لشبه ثورته وقعها الخاص في جغرافية الشعر الكردي بصورة عامة.. واهتم الشاعر الكردي الكبير نالي باللغة الادبية الكردية الموحدة حيث استطاع في ظل الامارة البابانية الكردية الحاكمة في السليمانية واطرافها ان يشكل لغة ادبية كردية موحدة في كردستاننا الجنوبية والغربية بعد ان كان الشعر يكتب بلهجات كردية متفرقة.

لقد مر الشعر الكردي بمراحل مختلفة وطرأت على هذا الكائن الحي تغييرات شكلية وجوهرية مختلفة. خلقت له معالمه الكردية الاصيلة الخاصة وانقذته من براثن اقتفاء آثار الشعر الفارسي او العربي أو التركي وتقليدها تقليدا اعمى.

في بدايات القرن العشرين طرأت على الشعر الكردي محاولات تجديدية جادة مرت بعدة مراحل بدأ باولى تلك المحاولات الشاعر مامند كركوكي حيث قام هذا الشاعر باحداث ثورة أوشبه ثورة على القوالب النمطية في الساحة الشعرية الكردية.. ثم جاء الشاعر عبدالله كوران الذي كان متشبعا بصورة من الصور بالثقافة العثمانية والاوروبية عن طريق اللغة الفارسية والتركية

والانجليزية التي كان يجيدها نوعا ما كما يذكر معاصروه وبعض المصادر الادبية الكردية.. فاحدث هو والشاعر نوري شيخ صالح ثورة عارمة على القوالب الشعرية المتوارثة الى جانب محاولاته في تجديد مضمون الشعر الكردي آنذاك... ومن جانب آخر بدأت محاولة تجديدية اخرى على يدي الاستاذ الاديب الراحل ابراهيم احمد الذي حاول وضع الحجر الاساسي لقصيدة النثر باللغة الكردية وبالاخص في قصيدته التي تحمل عنوان–بەرەو رووناکی– نحو النور– التي نشرها في اربعينات القرن الماضي.. وفي ستينيات القرن المذكور حاول الاديب والفنان الراحل (نوري وشتي) اجراء تجارب جديدة في اطلس قصيدة النثر الكردية الا ان عدم استمراره في تلك التجارب اصبح عائقا لاضافة المزيد الى هذا الحقل..

وفي رأيي ان التغيير الجذري طرأ على الشعر الكردي المعاصر في سبعينيات القرن الماضي على أيدي مجموعة من الشعراء الشباب من جماعة (كفري– كركوك) وجماعة (روانكه) حيث اصدرت جماعة روانكة في اواخر عام ١٩٧٠ بيانا ادبيا نشر في جريدة هاوكارى الكردية آنذاك وقعه عدد من الشعراء والقصاصين الكرد المعروفين وفي مقدمتهم شيركو بيكس وحسين عارف.. وجمال شاربازيرى وكاكه مەم بوتاني وجلال ميرزا كريم.. وجدير بالذكر ان جماعة كفري/كركوك وبالاخص الشاعرين–لطيف هلمت–و– أنور الشاكلي– نشر بعض نتاجاتهم الشعرية في اواخر ستينيات القرن الماضي وبداية سبعينيات القرن المذكور في مجلة رزكاري والاذاعة الكردية ببغداد وجريدة هاوكاري ومجلة العمل الشعبي وجريدة النور.. ثم أصدرت هذه الجماعة بيانا شعريا وقعه من الجماعة لطيف هلمت وأنور الشاكلي.. دعى البيان الى كسر الجمود والقيام بثورة عارمة على المقاييس الشعرية المتوارثة واحداث تغيير جذري في الشعر الكردي في تلك المرحلة.. وزع البيان المذكور في المؤتمر الثاني لاتحاد الادباء الاكراد الذي اقيم في اربيل عام ١٩٧١ ولم يتسن للبيان النشر في الصحف الرسمية الا بعد الانتفاضة الكوردستانية في آذار ١٩٩١ حيث نشر لاول مرة في مجلة –بروزه– التي كان يرأس تحريرها عبدالله طاهر البرزنجي وبعد ذلك نشر البيان في مجلة –ماموستاى كورد– التي كانت تصدر في السويد.. من قبل فرهاد الشاكلي ولكن رغم ذلك ورغم كل التغييرات الجذرية التي اجرتها جماعة (كفري/كركوك) وجماعة روانكة وصدور دواوين شعرية ملغومة بالحداثة والانفجارات الحداثوية كديوان (الله ومدينتنا الصغيرة) / ١٩٧٠– لطيف هلمت)و –مشروع انقلاب سري /١٩٧٣–انور الشاكلي) و– أنا باللهيب يرتوي عطشي/١٩٧٤– شيركو بيكس) ورغم بروز اسماء شعرية لامعة اخرى في اطلس الشعر الكردي الحديث كالشاعر عبدالله پەشێو ورفيق صابر وأنور قادر محمد وعبد السلام محمد وصلاح شوان في سبعينيات القرن الماضي.. ورغم المحاولات التجديدية الاخرى التي اضافتها جماعة الطليعيين في اربيل في ثمانينيات القرن المذكور (عباس عبدالله يوسف/ انور مصيفي/هاشم سراج) ورغم بروز اسماء شعرية اخرى لها دور بارز في في الحداثة الشعرية الكردية وفي مقدمتها قوبادي جلي زاده وصباح رنجدر ومحمد باوەكر..ورغم عشرات المحاولات الحداثوية الشعرية الاخرى سواء كانت محاولات فردية اوجماعية.. بقي الشعر الكردي الحديث في الظل الى حدما وعجز عن اقتحام الاسوار والاسيجة الفولاذية الاكاديمية التي نصبتها وتنصبها العقول المدرسية البالية التي لا تعرف عن الشعر سوى الاوزان والقوافي.

وهناك ايضا محاولات تجديدية جادة اخرى تقوم بها اقلام شعرية شابة من جيل التسعينيات جيل الانتفاضة وجيل التطلع الى كل جديد وحديث في كافة المجالات الثقافية.. فجغرافية الشعر الكردي الحديث تتميز بالحيوية والتجريب والاصالة وتنوع التجارب والقابليات المختلفة.

ولكن الى جانب ذلك استطاع الشعر الكردي الحديث عن طريق الترجمة ان يجذب انتباه الكثير من النقاد

والشعراء والقراء من غير الكرد.. حيث بدأ هـذا الشـعر يدهش قـراءه عـن طريـق الترجمـة الى اللغـات الاخـرى بحيـث قـام بعـض الادبـاء والشـعراء المعروفـين في الوسـط الادبـي الفارسـي والعربـي بكتابـة الدراسـات النقديـة حـول الشـعر... فعلـى سـبيل المثـال يقـول الكاتب والناقد الايراني المعروف سـيد علـي الصـالحي في رسالة نشرت في العدد الثالث من مجلة –شعرستان– الصـادرة عـن مؤسسـة–سـردم– للطباعـة والنشـر في شهر–اذار ٢٠٠٠– (ان الشعر الكردي شعر عالمي..)الخ

ويقول الصحفي العراقي المغـترب –طـالب الاحمـد– الـذي يقيـم حاليـا في طـهران وهـو منـدوب صحيفـة– الشرق–القطرية ومجلة –الاهرام العربي– يقول في لقاء اجراه معه مراسل جريدة–ميديا– في العـدد–٩٧–مـن الجريـدة المذكـورة: ثمـة ادبـاء كـرد يسـتحقون جـائزة نوبل.

ويقول الشاعر والناقد العراقي المغترب مؤيد الـراوي الـذي كـان واحـدا مـن مؤسسـي جماعـة كركـوك في ستينيات القرن الماضي.. يقول في مقدمته التي كتبـها لاحد دواوين الشاعر الكردي المغترب د.فرياد فاضل: (الشـعر الكـردي عـالم مجـهول تقريبـا لـدى معظـم المثقفين العرب خاصة في تأريخ تطوره وخصوصياتـه الابداعيـة وفي رؤاه واهتماماتـه. علـى ايـة حـال يمتلـك الشـعر الكـردي صوتـا خاصـا بـه ولم يـترجم الى اللغـة العربيـة الا القليـل منـه.. ليتعـرف النـاس علـى ثقافـة شعب غني ايضا بتراثه الثقافي..)الخ..

ويقـول حسـن فـائز وهـو نـاقد عربـي يعيـش في كردستان.. يقـول في احـد اعـداد جريـدة رايـة الحريـة: تقـدم الشـعر الكـردي ممثـلا بنتاجـات الشـعراء المعـاصرين وخطـت خطـوات نحـو التفـرد باسـتخدام الموروث القومي.. فاصبح اليوم يقدم اطروحة انسانية فكريـة منهجيـة تتضمـن الشـمولية الانسـانية والهمـوم المحلية من جهة وخصائص القضيـة الكرديـة والهمـوم المحلية من جهة ثانية متأثرا بحركات التجديد في الشعر عموما..

هذه الاراء وغيرها مـن الاراء الايجابيـة حـول الشـعر الكردي والثقافة الكردية المعاصرة ان دلت علـى شـيء انما تدل على ان الشـعر الكـردي المعـاصر لـه مكانتـه المتميزة وخصوصياتـه الـتي يتفـرد بـها ضمـن دائـرة الشعر العالمي.. وفي رأي ان العديد من الشـعراء الكـرد المعـاصرين يسـتحقون دون ريـب كافـة الجوائـز الـتي تمنح للشعراء العالميين الكبار في هذا البلد او ذاك. وان مئـات الدواويـن الشـعرية العالميـة المترجمـة الى اللغـة العربية الكردية والتي طالعتها عـبر حـوالي اكـثر مـن –٣٥–عامـا مـن عمـر تـوفي للشـعر لا يرتقـي مسـتوى مجموعة الى مسـتوى الشـعر الكـردي فمثـلا ان شـاعرة مثل شيمبوريسكا الحائزة على جـائزة نوبـل لا يرتقـي مسـتوى قصائدهـا المترجـة الى مسـتوى العديـد مـن الدواوين الشعرية الكردية المعـاصرة.. ومـع ذلـك نـالت هي الجائزة المذكورة في حين يجـهل أو يتجـاهل معظـم المحافل الشعرية العالمية الشعر الكردي الملغـوم دومـا بالاصالـة والحيويـة والتجديـد.. آه كـم انـت قـاصرة يالجان التحكيم..!

شفاهية السرد العربي:
علاقة السرد بالثقافة

عبدالستار جبر الاسدي

ما أقصده بالشفاهية هنا ليس ما يتبادر الى الذهن من معنى التراث المنتج والمتداول من الاشكال السردية رواية ومشافهة في اصولها الأولى أو حتى بعد تدوينها، بل باعتبارها نمطا من التفكير الذي يوجه الثقافة لانتاج خطابها السردي وفق تقاليد واعراف خاصة بطبيعتها التي تتميز بملامح وخصائص عامة تتعلق بجوهرها كنمط تفكير، وخاصة ترتبط بالظروف التاريخية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية ولنقل ببنى العصر الذي وجدت فيه، حيث الملامح العامة ملامح قارة وثابتة بينما الخاصة متغيرة ومتفاوتة، وكالسرد في الثقافات الشفاهية يعيد انتاج الفهم وانماط رؤيا العالم الخاصة بهذه، الثقافات وفق طبيعته التمثيلية، فالسرد هو البنية الاساسية في تجربة الزمن[1] كما يقول جوناثان راي مستخلصا المقولة من طروحات ريكور حول الزمان والسرد الذي يؤكد بدوره على أن الزمان في جوهره يمتلك طبيعة سردية؛ وليس الزمان بامتداد وتواصله عبر أشكال ومظاهر متجدده سوى الحياة، لذا فان السرد يمثل، نمط الحياة وربما نمط أنماطها[2] كما يرى ديفيدكار رافضا اعتباره مجرد نمط خطابي، وهذا ما يبيح لنا التوسع في القول: بما ان الخبرة الانسانية ساقطة في الزمان تنظم معطياتها ليس بمعزل عنه باعتباره بعدها المعاش، فان السرد يصبح بدوره طبيعة أو ملمحا جوهريا لها، وبما ان الثقافة تنظم الخبرة الانسانية فهي تتعامل مع السرد كاجراءات ومخططات تمثيلية لرؤاها (انظمتها الاعتقادية) وتجاربها، والثقافات على حد تعبير ريكور "تخلق نفسها برواية القصص عن ماضيها"[3]، أي ان الثقافة تلجا الى السرد كوسيلة لتعزيز ديمومتها وتأسيس أصولها وتجنيس هويتها.

إن السرد يمثل واحدا من أكثر أشكال الثقافة تداولا، فكون الثقافة ذات طبيعة اتصالية فانها بحاجة الى الوسيلة الاكثر انتشارا لتحقيق الاتصال والتواصل متمثلة في السرد الذي يتميز في الثقافات الشفاهية بوظائف أخرى غير التوصيل تتجلى في خزن وتنظيم معارفها[4] في اشكال قابلة للتكرار الذي يعد مبدأ قارا وجوهريا لكل ثقافة في تحقيق ديمومتها وتدويل معارفها اكتسابا وحفظا، سيما في مكونات الثقافات الشفاهية، مع التنويه الى أن تكرار المرويات لايعني الالتزام بحرفية محتوياتها من البداية الى النهاية، فان السياقات الشفاهية المعنى بها مواجهة الراوي للجمهور المستمع (المروي له) تفرض مناخا من التفاعل يجب تحقيقه من خلال الغاية البلاغة التي تتبناها الثقافات الشفاهية وهي "حفز الجمهور للاستجابة بحماسة عالية"[5] أي الوصول الى أقصى غايات التأثير

السايكولوجي، ولايتم هذا التأثير الا بتوفر عوامل مرغوب فيها تخص كلا من الراوي والمروي، تشترط في الاول الذلاقة وطلاقة، وتؤكد على سمة المبالغة بالنسبة للثاني ، في كل ما يمت بصلة الى المخيالين الاجتماعي والعقائدي اللذين ينسجان أنماط رؤيا العالم للثقافة بتوفيق يغطي جذور الاختلاف والتضاد المتضاربة في أعماقها. المؤسسة على التعارض الثنائي بين الحرية والكبت، بين المرغوب والممنوع، فمن دوافع ونوازع هذه الثنائية تفرع اتجاهان ثقافيان متصارعان، بين ثقافة الكبت/الممنوع التي تمظهرت في السلطة بجميع الأشكال فنسميها ثقافة السلطة، وبين ثقافة الحرية/ المرغوب التي انتشرت عند الرعية على اختلاف فئاتها نسميها ثقافة الرعية، وعن هاتين الثقافتين تلبورت أشكال ومظاهر تعبيرية، يقف السرد بأنواعه المختلفة في مقدمتها، ويكشف لنا تاريخ الثقافات العام عن هيمنة خطابات الاولى وفرض منظورها الايديولوجي ومتعالياتها في صيغ تقديسية، على حساب حق الثانية في التعبير حيث تتعرض للذم والاستهانة والتهميش، ويبين لنا تاريخ السرد العربي ملابسات هذه العلاقة في اطار خصوصيته الثقافية وتحديدا في محضنها الديني الاسلامي، فقد برزت ثنائية الخاصة العامة الأموية، فالخاصة بشكل عام تتعلق بثقافة السلطة ومايلتحق بها من مؤسسات (فقهية، أدبية، ..الخ)، أما فيما يخص السرد فهي تضم وتشير الى القصص التي تعبر عن ايدويولوجيا السلطة وتجسد مخاليها الاجتماعي والاعتقادي في تمثيل نوازع هيمنتها عبر نسقي الترغيب والترهيب، وخير مثال لها قصص كليلة ودمنة، أما العامة فهي ثقافة الرعية على اختلاف فئاتها الحرفية، وقصصها تمثل نسيجا متشابكا من التمثل السردي لهروبها من الضغوط الاجتماعية والسياسية لواقعها المعاش نحو عالم سحري مفتوح لتحقيق الرغبات والامنيات المكبوتة، وتمثلها ألف ليلة وليلة والسير الشعبية، التان تعرضتا للذم والاهمال والتأخر في تدوينهما والاعتراف بهما، واعتبار هذا النوع من القصص مستهجنا، فهو لايشترط الصدق والاسناد الصحيح ولاتخرج غايته عن التسلية واللهو فهو "مكروه لمن فعله ولمن استمعه"[6] كما يقول الليث بن سعد الصوت الفقهي لثقافة السلطة صاحبة هذا التقسيم التي أسست على يد صوت آخر لها هو ابن الجوزي ما يمكن ان نسيمه بصناعة القص، أو الشروط والقواعد التي يجب الانقياد لها فيما يتعلق بالقاص أو بعملية القص (بالراوي والمروي)، وهي شروط كثيرة تتجاوز حدود ادبيات السرد الى أدبيات اخلاقية ودينية،[7] تحول عملية القص الى جزء من خطاب وعظي متنوع الأشكال (آية قرآنية، حديث نبوي ، أمثال حكم، ..الخ) ، وليست دعوة ابن الجوزي هذه سوى محاولة لاستعادة هيمنة ثقافة السلطة/الخاصة في مواجهة المد والانتشار الاجتماعي لثقافة الرعية/العامة متمثلة في كثرة التأليف في الاسمار والخرافات وذيوعها في مجالس القصاص على أثر التحول التاريخي والثقافي في البنية السياسية للدولة الاسلامية العباسية، فقد كانت هذه المجالس منذ انعقادها (نشوئها) الأول تحت رعاية السلطة بل وتحت اشرافها المباشر في المساجد، وقد ساهمت مؤسسة التفسير القرآني بتبني الكثير من أقطابها سيما الأوائل (ابن عباس، الطبري، ... الخ) النزعة السردية في التفسير التي طالت حتى اسباب التنزيل، وحتى في السياقات غير المستلزمة للسرد (أي في الآيات التي لا تتضمن سردا)[8] وميلها الى بنيةالخرافة والاشكال العجائبية باعتماد مرجعياتها التاريخية في ملء فراغات السرد القرآني على المرويات الاسرائيلية التي تزخر بهذه الانواع التي بدأت تشكل انساق المرويات في التراث السردي العربي، حيث عمد المفسرون الى اعادة انتاج السرد اليهودي والنصراني واعادة انتاج التاريخ ضمن سياقات الرؤية الخاصة بالثقافة الاسلامية تحويرا ملائما وتمثيلا مهضوما، خاصة اذا ما اخذنا بنظر الاعتبار أن المرويات التي تعتمد النسق العجائبي في طرائق تشكيلها تمثل نمطا من ادب الصيغ الثابتة

الـتي"تسـتجيب لهـا كـل الشـعوب علـى اختـلاف ثقافاتـها"[9] وكأنـها نمطـا فطريـا عالميـا، حتـى عـد القصص والتاريخ الديـني مـن العلـوم المسـتنبطة مـن القرآن[10]، فقد كان القضـاة يعينـون قصاصـا الى جـوار عملهم الأصلي، بل وطغت حلقـات القـص في المسـاجد على حلقات الفقه، فالقص كان وظيفة دينية–سياسية قبـل أن يكـون وظيفـة فنيـة أو أدبيـة أو يكـون غايـة ابداعية، فمهمة القاص اخبارية وعظية وليست ابداعية، فلايحق له تأليف القصص من مخيلته بل روايتها نقـلا عن سند ثقة، هذه الشروط التي حكمت فعاليـة القـص لم تقيد أجنحته عن التحليق في عالم الخيال لكنها ظلت أسيرة الاطار الوظيفي المتباين للسرد، بـين أن يكـون وسيلة وعظية بيد ثقافة السـلطة، أو أن يكـون وظيفـة متعة بيد ثقافة الرعيـة، وهـذا مـا مـيز شـفاهية السـرد العربي التي تعاملت مع السرد باعتباره وسيلة لاغايـة، باعتبـاره نشـاطا اجتماعيـا لا نشـاطا فنيـا ابداعيـا، باعتباره أحد طرائـق الثقافـة لتعزيـز عمليـة ترسـيبها (أي ترسـيخها وثباتـها في الطبقـات التحتيـة للوعـي الاجتماعي) لكي تتحول الى تراث يكـن الفـهم فيـه عـن الظهور "كنمط من المعرفة ليصبح طريقة كينونة"[11] تعكس طبيعة هـذا الـتراث وخصوصيتـه (محليتـه) وتكشـف عـن آليـة تكـرار وجـوده أي عـن تواصـل ديمومته، وتكوين هويته السردية الـتي يدعونـا ريكـور الى عدم التوفق عن اعادة تأويلـها "في ضـوء المرويـات الـتي تقترحـها علينـا الثقافـة الـتي نعيـش فيـها" [12] لأنهاهي التي تشكلنا..

الهوامش . . .

[1]–السـرد والتجربـة الفلسـفية. جوناثـان راي. مقـال في كتـاب: الوجود والزمان والسرد (فلسـفة بـول ريكـور) ترجمـة وتقديـم: سـعيد الغـانمي. تحريـر: ديفيـد وورد. المركـز الثقـافي العربـي.. بيروت. ط١/١٩٩٩. ص١١٥.

[2]–ريكور والسرد (ندوة). ديفيدكار–تشارلز تايلور–بول ريكور. عن المصدر السابق. ص ٢٣٠.

[3]–بـين الـتراث واليوتبيـا: مشـكلة التـأويل النقـدي للاسـطورة. ريتشارد كيرني. مقال عن م. ن. ص١٠٢.

[4]–الشفاهية والكتابية. والترج. أونج. ت: د. حسن البنا عزالدين . عالم المعرفة. عدد ١٨٢ الكويت. ص٢٤٨ شباط ١٩٩٤.

[5]–م.ن.ص١٠٤

[6]–السردية العربية. د. عبدالله ابراهيم. المركـز الثقـافي العربـي. بيروت ط١/١٩٩٢. ص٥٩.

[7]–م.ن.ص ٦٥–٦٦–٦٧.

[8]–القصـص في العصـر الاسـلامي. عبدالهـادي الفـؤادي . دار الزمان. بغداد ١٩٩٦. ص١٤،٤٠،٥٠.

[9]–معجم المصطلحات الأدبية الحديثة. د. محمد عناني . مكتبة لبنان . ط١/١٩٩٦. ص٣٢.

[10]–في الروايـة العربيـة: عصـر التجميـع. فـاروق خورشـيد. دار الشروق. بيروت. ط٣/١٩٨٢.ص٧٧.

[11]–من النص الى الفعل: ابحاث التأويل. بول ريكـور. ت: محمد بـرادة–حسـان بورقيـة. دار عـين. القـاهرة ط١/٢٠٠١. ص٥٩. أستعير هذه العبارة من ريكور في سياق مختلف ومعاكس تمامـا لسياقة الذي أوردها فيه وهو يتحدث عن فينومينولوجيـا الفـهم التأويلي للقراءة (في سياق التلقي) بينما السياق الذي استعيره لها هو (سـياق الانتـاج)، حيـث أريـد القـول أن الثقافـة يتحـول فهمها للعالم بعد نمو وتطور سيروراتها من نمط معرفي الى طريقة تكوين لطبيعتـها وتوجيـه انظمتـها الاعتقاديـة والسـلوكية وفـق هذه الطبيعة/الكينونة الخاصة بها.

[12]–الحياة بحثا عن السرد. بول ريكور. مقال في كتاب: الوجـود والزمان والسرد. ص٥٤.

الاكراد المتنفذون في الحكومة القاجارية

بقلم: عمر فاروقي
ترجمها من الفارسية: أبو هيمن

معلـوم ان آل قاجـار حكمـوا ايـران باقوامـها المتعددة مدة تزيد عن قرن و كان للاكراد في تلك الحكومة كغيرهم من الاقوام الايرانية دورهم و مكانتهم الخاصة. و هذا يستوجب دراسة تلك المرحلة و ان نستفسر عن دور و نفوذ الاكراد فيها.

حسب ما يتفق عليه جميع المؤرخين الذين عايشوا سقوط لطفعلي خان آخر امراء حكومة زند و بداية حكومة قاجار في عهدمحمد خان القاجاري و قيامه بمحاصرة قلعة كرمان، عندما انتهز الامراء المحليون الفرصة في شتى انحاء البلاد و منهم خسروخان أمير أردلان بعد أن قضى على رقبائه المناؤين له عام (١٢٠٠) للهجرة و بسط سيطرته على مدن ملاير، ريطرد، تويسركان، كزاز، فراهان و طلثايطان و قام بتوسيع نفوذه ليتمند حدود سلطته و اماراته من سقز الى طلثايطان، حاول خسروخان و بالمشاورة مع ميرزا احمدخان الوزير السيطرة على مدينة اصفهان و ضرب سكة نقدية خاصة بهم، الاّ ان جعفربط ترخان و هومن الرجال المقربين و المجربين استطاع اقناع امير اردلان و ان يعدل عن فكرته و اعطاءه صورة حقيقية عن سلطة وقوة آغا محمدخان الشاه القاجاري و عدم استطاعته من تحدي هيبته، بان منافسته تسبب اضراراً فادحة لكردستان، و عليه تم ارسال جميع الاسرى الزنديين و اموال الخزينة و الممتلكات التي تم ضبطها من قبلهم و العائدة لحكومة الزند بما فيها الاعتدة العسكرية الى آغامحمدخان مع ابداء الولاء لسلطته مما اوجد حالة من الارتياح لدى الخان تجاه وفاء امير اردلان له.

حرصاً من شاه قاجار على تلك المواقف، صدر امرا بتنصيبه حاكما على كردستان و سنقر كليائي، كما اهداه بالمناسبة فرسه و خنجراً و زيّاً رسمياً و هكذا بدأت مرحلة التعاون القاجاري الكردي.

توفي خسروخان عام ١٢٠٦ هـ و تم تنصيب لطفعلي خان حاكماً على إمارة اردلان و برزت وجوه كردية و تمكنت من استلام مناصب و مهام حساسة في حكومة قاجار. في عام ١٢١٤ هـ تم تنصيب امان الله خان الكبير حاكماً على كردستان، و كان فتحعلي شاه قاجار يكّن له التقدير واهداه احدى جارياته و زوّج كريمته حُسن جهان خانم لخسروخان نجل آمان الله خان، و هكذا اختلط دم آل قاجار بامراء اردلان.

كان آمان الله خان والي أحدى الشخصيات البارزة في تأريخ كردستان و كان منافساً لـ (هه‌لو خان) و (خان احمد خان) وشيّد ابنية مجللة و قصوراً في مدينة سنة منها عمارة (خسراواى سنه) باسم ابنه، حيث

ناصر الدين شاه

اقميت فيها مراسم زواج خسرو من كريمة فتحعلي شاه.

أنجبت و الية حسن جهان خانم كريمة الشاه من خسروخان اردلان، رضاقوليخان الذي أشغل منصب والده بعد ان مات اثر اصابته بمرض الطاعون و هو في عنفوان شبابه: الاّ ان والدته و الية قامت بالاشراف على ادارة امور الامارة بسبب صغر سن رضاقوليخان.

عندما تولى محمدشاه الحكم، رمى في الحال ابن خالته رضاقليخان بثالثة الأثافي و امتزت مكانته و ذلك بتنصيب خسروخان كورجى نائباً له، حيث كان يتولى ادارة امارة اردلان و لكن لحسن حظه لم يمر وقت طويل، حتى تمت اعادة الصلاحيات له كوال على كردستان و تمكن بفضل الجهود الحثيثة التي بذلتها والدته، ان يتزوج من طوبى خانم شقيقة محمدشاه و هكذا تبددت الغيوم التي سادت العلاقات بين الطرفين.

انجبت طوبى خانم اربعة اولاد: خسروخان، محمدعليخان ظفرالملك، محمدخان فرهنك و ابوالحسن خان فخرالملك من رضا قوليخان. و برز بينهم فخر الملك كرجل سياسي محنك و نال شهرة كبيرة و كان من بين الذين رافقوا الشاه ناصرالدين في زيارته لبريطانيا و المانيا و فرنسا فيما بعد.

ومما هو جدير بالاشارة. انّ أمان الله خان الاردلاني (الحاج عزالمماليك) الذي تقلّد مناصب وزارية عدة في العهد البهلوي و المعروف بحنكته السياسية، كان من ابناء فخر الملك و الذي توفي في طهران بعد انتصار الثورة الاسلا مية في ايران.

كانت مدينة تبريز مقراً لاقامة ولي العهد في حكومة القاجار و كان رؤساء العشائر و العلماء و الشعراء و الادباء الكردستانيون يتوافدون على تلك المدينة و كانوا موضع تقدير المسؤولين و بالاخص في عهد اقامة ميرزاتقي خان الملقب بـ (أمير كبير) هناك و في عهده تقلّد كل من عزيز خان السنتاني و فروخ خان الموكري مناصب بارزة و حساسة، و في عهد ناصر الدين شاه الذي اعقب محمد شاه، تم تنصيب عزيز خان قائداً عاماً للقوات المسلحة الايرانية و تزوج من كريمة ميرزاتقي خان. اما فروخ خان تسلّم هو الآخر مناصب رفيعة و كلّف بمهام عدّة الى روسيا القيصرية و اشتهر ببسالته في صفوف الجيش الايراني، ولكنه اغتيل بشكل مأساوي اثناء اندلاع الحرب بين الجيش الايراني مع البابيين قرب قزوين، بأمر من ملا محمد علي الملقب باب و كان الاخير من اعوان سيد علي محمد الشيرازي. اما بصدد تفاصيل المؤامرة التي حيكت لاغتياله، يروى بان شلّة من رجال ملامحمد علي زاروه ابلغوه بسهولة احكام القبضة عليه و اسره و بالتالي تمكنوا من اقناعه و قاموا بمرافقته و مرافقه مائة من رجاله المسلحين الى حيث يركن الملا. الاّ ان البهائيين تحايلو عليه و تركوا الخنادق الامامية متظاهرين الفر كي يتقدم و عندها تمكنوا من حصره و قتله وقتل

مرافقيه بابشع صورة و قاموا بقطع اجسامهم أرباً اربا و من ثمّ احراقها...

و بعد فتحعلي شاه، كان للمرحوم عباس ميرزا ارتباطاً و ثيقاً بالاكراد و كان تعاطفه مع الاكراد يعود الى ايام اقامته بينهم في المنطقة المحاذية للحدود الروسية العثمانية، عندما كا ولياً للعهد، حيث قدمت شخصيات كردية بارزة ارواحهم في الذود عن الوطن و لصد هجمات الجيش الروسي المحتل. و عندما تقلد محمدشاه نجل عباس ميرزا منصب الامبراطور، تزوج من خديجة خانم كريمة يحيى خان الشكاك بأمر من سيد طه النهري مما ادى الى تقوية الاواصر بين اسرة القاجار و الاكراد القاطنين في تلك المنطقة ورزقا بولد سّماه عباس ميرزا ملك آرا حباً و تيمناً بعباس ميرزا الأب و هذا ما اشعل فتيل البغض و الكراهية بين مهد عليا والدة ناصرالدين شاه من جهة و شيوخ النهري و خديجة خانم و الامير الكبير و ابنه من جهة ثانية و على اثره اريقت دماء كثيرة و تعرضت البلاد للاضطرابات و سقطت امارة اردلان التى دامت زهاء الف سنة بعد ان عيّن فرهاد ميرزا معتمد الدوله، و هو عمّ ناصرالدين، حاكماً على كردستان.

عندما زار ناصرالدين شاه مدينة (سنه)، قام الوالي في حفل بهيج باهدائه احدى جارياته باسم آمنة خانم و رافقته الى طهران و ما مرّت فترة طويلة حتى بسطت نفوذها على البلاط الشاهنشاهي بحكم نزاهتها و صدقها و طيبة قلبها و لقبت بالأمينة الأقدس و كانت موضع ثقة و احترام الشاه و كانت تدير شؤون البلاط الادارية و المالية و لقّب اخوها بأمين خاقان و ابن اخيها مليجك بالعزيز. كانت أمنة خانم امرأة متواضعة تساعد المظلومين و تتوسط لدى الشاه لكل أمر خيّر. جاءت تسمية ابن اخيها بـ (مليجك) في البلاط من قبل الشاه، لانه كان يذكر اسم العصفور بمليجك و هو الاسم الكردي للعصفور.

كان حسن علي خان (أمير نظامية الگروسى) هو الآخر من المتنفذين في عهد القاجار و شغل منصب قائد الجيش الايراني و سلّم مقعداً وزارياً و سفيراً اكبر في ادارة القاجار و كان الشاه يعتمد عليه كامل الاعتماد. بالاضافة الى كريم خان مختار السلطنة و كان ينتسب الى عشيرة اختيار الدين في بانه و ذا نفوذ قوي في بلاط الامبراطور القاجاري و يشهد له التاريخ مواقفه الملحمية و بسالته. و مثّل مرات عدة ايران في مهمات رسمية و دبلوماسية في روسيا القيصرية و تقلّد مناصب حساسة متنوعة و يعتبر من الرجال الكبارْ في العهد القاجاري.

المصادر

١. تاريخ كردو كردستان/ آيت الله مردوخي (بالفارسية).
٢. كردستان/ تحفهء ناصري) بالفارسية.
٣. حديقهء ناصري/ بالفارسية.
٤. شاه ذو القرنين و خاطرات مليجك/ بالفارسية.

ما كتبه المؤرخون والمستشرقون والرحالة عن العراق والكرد على امتداد ٦٦٨ سنة (١٢٥٨م-١٩٢٦م)

اعداد: عبدالخالد صابر

منذ سقوطت بغداد بأيدي المغول عام ١٢٥٨م، تناهبت فصائل الغزاة على تفاوت الهويات ثروات العراق بشكل عام وأجهزت على طموحات شعبه، سجل التأريخ ابتداء بهولاكو ومرورا بجلائريين وتيمورلنك وانتهاء بحكمرانية آق قوينلو*الخروف الأبيض- تلك الحكومات قلقة تائهة في دوامة من التخبط، على انقاضها نهض الصفويون سنة ١٥٠٨م وفي عهدهم استيقظت المنطقة وفي عروقها دم جديد يحرض على المقاومة وينادي بيوم الخلاص، ولكن العثمانيين أخمدوا هذه اليقظة بالاحتلال سنة ١٥٣٤م. وهكذا اصبحت اكثرية ارض العراق بشكل عام وارض كردستان بشكل خاص تحت وطأتهم، مثتلة بالمواسم الزراعية الهزيلة، منقطعة عن العالم الخارجي. في ايام الوالي الاخير (بكر صوباشى) هبت شعوب المنطقة ومنها الكرد سنة ١٦٢٢ يريد الاستقلال والكرامة، ولكن الصفويون عادوا من جديد غزاة ناقمين لايعلمون الا الخراب والدمار، وبعد ٢٠ سنة من حكمهم الوحشي، استأنف العثمانيون احتلالهم الثاني الذي هادن المتملقين وابتسم للضرائب الفادحة ودامت هذه المهزلة حتى عام ١٧٨٤م حيث ساد المنطقة شيء من الأستقرار في عهد المماليك الذين آثروا الأنكماش بين اسوار مدينة بغداد فقط، تاركين مصير المدن والقرى العراقية الأخرى لأهواء الزعامات العشائرية وفي عهدهم ظهرت طلائع الانجليز ترتدي صيغة الوكالة التجارية التي تستمد التوجيه من المركز الذي وطدته شركة الهند الشرقية في البصرة. ثم انتهى عهد الممالك عام ١٨٣١ بعد ان استمر ٨٣ سنة حافلة بالأوبئة والفتنة والدمار، ثم عادت السيطرة العثمانية من جديد لتضمحل مع سنة ١٩١٧م-أي سقوطها في العراق في هذه السنة-. وعندئذ خاطب الجنرال البريطاني (ستانلي مود) مع قواته بعد تغلبه على الجيش العثماني في وسط وجنوب العراق، خاطب أهالي بغداد في الحقيقة لم يقصد أهالي بغداد فحسب بل أهل العراق جميعا-حيث قال "ان جيوشنا لم تدخل مدنكم واراضيكم بصفتهم قاهرين واعداء، بل بصفتهم محررين". ان طبيعة الواقع السياسي والاقتصادي والاجتماعي والثقافي للشعب الكردي منذ مجيء هولاكو حتى (هنرى دوبس) المندوب السامي البريطاني في العراق أي على امتداد ٦٦٨ سنة، ليست الا نوعا من التأخر والخراب والكوارث والآلام في بعض الأحيان قامت الامارات في بعض المناطق الكردية مثل امارة سوران، بهدينان، واخيرا امارة بابان، ولكن تلك الامارات ليست مستقلة كليا ولم تنجح ايضا في تحقيق اهداف وآمال الشعب الكردي في عموم كردستان،

بالرغم من محاولات وجهود مكثفة بين حين وحين لتحقيق الاهداف المرسومة لصالح الشعب وحمايته من الاعداء والطامعين. لا نافذة تطل على هذه الفترة لأبراز حياة الشعب الكردي بكل جوانبها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية سوى المجاميع التأريخية التي تركها لنا بعض المؤرخين من الكرد والفرس والعرب والترك ومدونات السياح الشرقيين والاوروبيين وسجلات شركة الهند الشرقية والرحالة و وتقاويم الولايات وغيرها. لقد كان بين هؤلاء رجال علم ودين وكان بينهم أيضا طوافون من هواة السفر والترحال، وآخرون أستهوتهم المغامرة ودفعتهم المخاطرة الى كشف النقاب عن المجهول من الارض والناس ولهذا نرى ان كتبهم ومذكراتهم ودفاترهم وقناصلهم هي التي بصرت حكوماتهم باحوال البلاد وأهلها فوضعوا في ضوئها المخططات لأحتلال تلك البلدان أو المناطق التي زاروها واستثمار خيراتها، لقد عكف علماء متخصصون باحثون منقبون على دراسة التراث الفكري والروحي واللغوي لشعوب المنطقة وبضمنهم الشعب الكردي واختلطوا بسكانهم ليفهموا عقلية اهلهم ويتوغلوا في معرفة نفوس أبنائهم ويحللوا امزجتهم ويدركوا أسرار انتاجهم الفكري والروحي أمثال كلوديوس جيمس ريج وفريزر و والس بدج و ج. س بكنجهام وميجرسون وسي.ج أدموندز وغيرهم.

اولا نبدأ بالمؤرخين الكرد أمثال (شرفخان البدليسي ١٠٠٥ هجري) في كتابه (شرفنامة)[1] الذي وضعه بالفارسية وعبدالقادر رستم بابان في كتابه (سير الاكراد) الفه بالفارسية أيضا.

اهتم المؤرخون العرب في مؤلفاتهم، بتراجم الاشخاص و وصف المزارات والاضرحة المقدسة، هذه كلها قليلة الجدوى في استجلاء الواقع السياسي والاجتماعي في ذلك العهد، من المؤسف ان ينصرف بعضهم الى تخليد وقائع النزاع الفارسي – العثماني والتعصب لحروبهم وفق المنازع الطائفية، و من جانب آخر كان اغلبهم يدين الوثبات والحركات القومية في وجه المحتلين ويدمغها بالتمرد والعصيان التماسا لبركات الخاقان الصفوي أو السلطان العثماني[2]. من بين هؤلاء المؤرخين في القرن السابع عشر (فتح الله بن علوان الكعبي) ١٦٤٥ مع كتابه (زاد المسافر)، في القرن الثامن عشر (مصطفى بن كمال الدين الدمشقي ١٧٢٦) مع كتابه (كشط الصدأ أو غسل الران)، عبدالرحمن السويدي ١٧٣٩بكتابه (حديقة الوزراء). وعثمان بن السند البصري ١٧٧٤ في كتابه (مطالع السعود) وفي القرن التاسع عشر (ياسين بن خيرالله العمري ١٨٠٥ مع مؤلفاته ١–غاية المرام. ٢–الدر المكنون. ٣–غرائب الاثر، ومحمد بن أحمد المنشيء البغدادي ١٨٢٠ ورحلته (رحلة المنشيء البغدادي)[3]. يضاف الى ذلك: عبدالواحد باش اعيان في كتابه (زبدة التواريخ) ومحمد أفندي العمري في كتابه (منهل الاولياء) و (محمد بسام التميمي) بكتابه (الدرر الفاخرة)وسليمان الصائغ في كتابه (تأريخ الموصل) وعباس العزاوي في كتابه (تأريخ العراق بين احتلالين) في ثمانية أجزاء. أما المؤرخون العثمانيون ومعهم المؤرخون العراقيون الذين كتبوا مؤلفاتهم باللغة التركية فهم فريقان، فريق، رسمي كان مكلفا بتخليد مآثر الولاة العثمانيين وفريق غير رسمي كان يستلهم هواه فيما يكتب، كلاهما لم ينظر الى شعوب العراق وبضمنهم الشعب الكردي الا من خلال الحروب التي كانت قائمة بين عاصمة الصفويين (اصفهان) وعاصمة العثمانيين (اسطنبول) وسواها، أو عند تمجيد المناقب التي زعموها لولاة العراق. من المؤرخين الرسميين : نعيما ١٥٢٩–١٦٢٩، راشد ١٦٦٠–١٧٢١، جلبي زاده ١٧٢٢–١٧٢٨، صبحي ١٧٣٠–١٧٤٣، عزي ١٧٤٤–١٧٥٠ وغيرهم. ومن بين المؤرخين غير الرسميين: الاميرال التركي (سيدي علي الريس ١٥٥٣) في كتابه مرآة الممالك) وحاجي خليفة ١٦٢٥ في كتابه (جهان نامة) و أوليا جلبي ١٦٥٥في (رحلاته)[4] ومرتضى افندي نظمي ١٦٧٧ في كتابه (كلشن خلفا) ورسول حاوي الكركوكلي ١٧١٨ في كتابه (دوحة الوزراء في

تاريخ وقائع بغداد الزوراء) و دوري افندي ١٧٢٠ في ٠رحلته) و سليمان طالب كهية ١٨٨٠ في كتبه ١– حروب الايرانيين ٢–حكومة المماليك. ٣–مرآة الزوراء.

اما الرحلات ومدونات شركة الهند الشرقية والمؤلفات الاخرى، بعضها عامر بالوهم والغموض والألتباس والتحريف، كان أغلبها معتمدا على التبادل التجاري والتنقيب الأثاري والتمثيل السياسي والتبشير والمغامرة والاستخدام الفني والعسكري والسياحة والاستطلاع العابر. الرحالة قسمان أولا الشرقيون مثل : عبدالكريم الكشميري ١٧٣٦ ومرزا أبو طالب خان الهندي ١٨٠٨[٥]، كلاهما وضع رحلته بالفارسية، وجوزيف أمين الارمني ١٧٦٨ وسالدانها الهندي ١٩٠٦ كلاهما وضع رحلته بالانجليزية، وحبيب شيحا ١٩٠٨ الذي استعمل الفرنسية في كتابه (ولاية بغداد).

ثانيا الرحالة الغربيون والمغامرون ومستخدمو شركة الهند الشرقية والمبشرون والمنقبون الآثاريون والسواح وغيرهم، فقد اشتهروا بمذكراتهم ومدوناتهم وكتبهم، أبرزهم على الوجه التالي:–

في القرن الثالث عشر: الرحالة الايطالي (ماركوبولو ١٢٩٨م)[٦].

في القرن السادس عشر: التاجر البندقي (قيصر فدريكو ١٥٦٣)، الالماني الدكتور (ليونهارت راوولف ١٥٧٢)[٧]، الجوهري الايطالي (كاسباره بالبي ١٥٧٩)، التاجر اللندني (جون نيوبري ١٥٨١)، المغامر الانجليزي المعروف (انتوني شيرلي ١٥٨٩).

في القرن السابع عشر: البرتغالي (بدروتكسيرا ١٦٠٤)، الايطالي (ديلافاله ١٦١٦)، الكرملي الفرنسي (ر.ب. فيليب ١٦٢٩)، الفرنسي (جان بابتيست تافرنيه ١٦٣٨)[٨]، الفرنسيان (دولوا ١٦٣٩) و (سيور بويلي لوكوز ١٦٤٩)، الايطالي (جوزيه سبستياني ١٦٥٦، الراهب الأب الايطالي (فنشنسو ١٦٥٦)، الاب الفرنسي (م. كاريه ١٦٧٢)، الالماني (و. دابر ١٦٨١).

في القرن الثامن عشر: الفرنسي (بول لوكاس ١٧٠٤)، الكابتن الاسكوتلندي (أ.هاملتون ١٧٢١) الفرنسي (م. أوتر ١٧٣٦)، الايطالي (دومينكيو لانزا ١٧٥٤) الجراح في شركة الهند الشرقية (ايفز ١٧٥٨)، العالم الدانماركي (كارستن نيبور ١٧٦٠)[٩] ، الانجليزي (ابراهام بارسونز ١٧٧٤)، الانجليزي الأخر (ايليس آروين ١٧٧٦)، الفرنسي (م.د. دانفيل ١٧٧٩)، الموظف في شركة الهند الشرقية الدكتور (كامبل ١٧٨١)، الايطالي (دومينيكو ستينى ١٧٨١)، الفرنسي (الكونت دي فيريه سوفبوف ١٧٨٥) مستخدم شركة الهند الشرقية (ث . هاول ١٧٨٨) وزميله الميجر (ج.تايلور ١٧٩٠)، الفرنسي الآخر (ج.أ.أوليفية ١٧٩١)[١٠] الانجليزي الدكتور (وليم فنسنت ١٧٩٢)، الانجليزي الآخر (ج.جاكسون ١٧٩٧).[١١]

في القرن التاسع عشر: الفرنسي (جان جوزيف مارسيل ١٨٠١)، الفرنسي الاخر (ادرين دوبر ١٨٠٧) ، الانجليزي (جون مكدونالد كينير ١٨١٠)، الانجليزي الآخر (ج.س. بكنكهام ١٨١٦)[١٢]. الملازم من مؤسسة مدارس العسكرية (وليم هود ١٨١٧)، الرسام الانجليزي (السير روبرت كيربورتر ١٨١٨) الفرنسي (ج. ريمون ١٨١٨) مقيم شركة الهند الشرقية في بغداد (كلوديوس جيمس ريج ١٨٢٠)[١٣]، موظف شركة الهند الشرقية (جورج كيبل ١٨٢٤) العسكري الانجليزي من الاسطول الهندي (ج.ر. ويلستد ١٨٣١)، المبشر الانجليزي (انتوني نوريس كروفتز ١٨٣١) المبعوث الدبلوماسي (جيمس بيلي فريزر ١٨٣١)[١٤]، الدكتور (جيمس روس ١٨٣٤)، العقيد الانجليزي (ر.أ جسني ١٨٣٥)، الفرنسي (ف. فونتانيه ١٨٣٥)، نائب رئيس البعثة العسكرية البريطانية الى ايران السقدم (ج. شيل ١٨٣٦)، الميجر الانجليزي من مرتبات جيش بومبي (هنري راولنسن ١٨٣٦)، الطبيب الجيولوجي الانجليزي (دبليوف. أنسورث ١٨٣٧) الكابتن من مرتبات الجيش الهندي (ر. مينيان ١٨٣٩)، المنقب الآثاري الانجليزي (أوستن هنري لايارد ١٨٣٩)، الكوماندر من ضابط البحرية الملكية الهندية (جيمس فيلكس جونز ١٨٤٨)، الانجليزي (و.ك لوفتس

١٨٤٩)، الالماني (هـ. بيترمان ١٨٥٤)، مبعوث جمعية جنيف الجغرافية (أ. كليمنت ١٨٥٦) المستشرق الالماني (جول اوبرت ١٨٣٦) الانجليزي (جون آشر ١٨٦٤)، الالماني الآخر (جوزيف سيرنيك ١٨٧٥)، الانجليزي (السير والس بدج ١٨٨٦)،[١٥] الفرنسية (مدام ديولافوا ١٨٨٧)[١٦]، الانجليزي (أ. بلوينارد ١٨٩٠)، الانجليزيان (هـ.س. كوبر ١٨٩٢) والكابتن (ف.ر. ماونسل ١٨٩٢)، الراهب الاسكوتلندي (دبليو أ. ويلكرام ١٨٩٧)[١٧].

في مطلع القرن العشرين: المستشرق الفرنسي (كليمان هوار ١٩٠١)، النقيب الانجليزي (مارك سايكس ١٩٠٢)، المغامرة الانجليزية (لوساجب ١٩٠٩)، النقيب الانجليزي من المدفعية الملكية (برترام ديكسن ١٩٠٩)، الميجر الانجليزي (أي.ب.سون ١٩٠٩)[١٨]، النقيب الانجليزي من الكتيبة ٤٠ في الجيش الهندي (ت.فاول ١٩١٠)، الانجليزي (دافيد فريزر ١٩١٠)، الانجليزيان (جارلس باربر١٩١٦) و (سي. ج. أدموندز ١٩١٩)ه[١٩]، الآنسة الانجليزية (كرترود بل ١٩٢٠–١٩٢٦،[٢٠] والانجليزيان (دبليو آر. هي ١٩١٨–١٩٢٠)[٢١] و (السير آرنولد ويلسن ١٩٢٠).[٢٢]

الهوامش

[١]-نقله الى الكردية الشاعر المرحوم (هەزار موكرياني) طبع من قبل المجمع العلمي الكردي ١٩٧٣ بغداد.

[٢]- لكن بعضا منهم يخرج من هذا المنوال (ابن بطوطة- محمد عبدالله بن محمد الطنجي) في رحلته (رحلة ابن بطوطة عام ١٣٠٤م) وهذا الكتاب له عنوان آخر (تحفه النظار في غرائب الامصار وعجائب الاسفار).

[٣]- الفه بالفارسية ونقله الى العربية المؤرخ (عباس العزاوي) ١٩٤٨ بغداد.

٤-قام الاديب (سعيد ناكام) بترجمة فصول من الكتاب الى اللغة الكردية تحت عنوان (كورد له ميزووى دراوسيكانيدا) . بغداد ١٩٧٩.

٥- اسم الكتاب هو (رحلة أبي طالب خان الى العراق واوروبة سنة ١٧٩٩)نقله من الفرنسية الى العربية، الدكتور مصطفى جواد ١٩٦٩ بغداد

٦-مترجم هذا الكتاب (عبدالعزيز جاويد) مطبوع من قبل الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٧.

٧- قام المترجم (سليم طه التكريتي) بترجمة هذا الكتاب بعنوان (رحلة المشرق). بغداد ١٩٧٨.

٨- مترجم هذا الكتاب (كوركيس عواد) تحت عنوان (العراق في القرن السابع العشر) ١٩٤٤ بغداد.

٩- نقله الى العربية الدكتور (محمود حسين الأمين) بعنوان (رحلة نيبور الى العراق في القرن الثامن عشر). بغداد ١٩٦٥.

١٠- قام بترجمته (يوسف حبي) تحت عنوان (رحلة أوليفيه الى العراق ١٧٩٤-١٧٩٦) بغداد ١٩٨٨.

١١- نقله الى العربية (سليم طه التكريتي) بعنوان (مشاهدات بريطاني عن العراق سنة ١٧٩٧) بغداد . غير مؤرخ.

١٢- ترجمه من الانجليزية الى العربية (سليم طه التكريتي) في الجزأين بعنوان (رحلتي الى العراق) بغداد ١٩٦٨-١٩٦٩

١٣- ترجمه الى العربية المرحوم (بهاءالدين نوري) عام ١٩٥١، وقام الأديب (محمد حمه باقي) بترجمته الى اللغة الكردية وطبع عام ١٩٩٢.

١٤-نقل بعض فصوله (جعفر الخياط) الى العربية بعنوان (رحلة فريزر الى بغداد في ١٨٣٤) بغداد ١٩٦٤، وقام بترجمة بعض الفصول عن الاكراد من قبل الكاتب المرحوم (اوميد آشنا) سنة ١٩٩٨.

١٥-قام المترجم (فؤاد جميل) بترجمته في الجزأين تحت عنوان (رحلات الى العراق) طبع الجزء الأول عام ١٩٦٦ والجزأ الثاني ١٩٦٨ في بغداد

١٦- كتبت مدام ديولافوا عدة رحلات عن بعض المدن العراقية مثل (بصرة-بابل —بغداد).

١٧- اسم الكتاب (مهد البشرية أو الحياة في شرق كردستان) قام بترجمته المحامي والاديب المعروف (جرجيس فتح الله) ١٩٧١. بغداد.

١٨- له عدة مقالات وكتب عن الأكراد ولغتهم، اهمها رحلته باسم (رحلة متنكر الى بلاد مابين النهرين وكردستان). ترجمه (فؤاد جميل) في الجزأين ١٩٧٠-١٩٧١. بغداد.

١٩- عنوان رحلته (كرد وترك وعرب) ترجمة المحامي (جرجيس فتح الله) ١٩٧١ بغداد.

٢٠- لها عدة كتب عن مشاكل وثورات القوميات العراقية، من أهم كتبها (فصول من تأريخ العراق القريب ١٩١٤-١٩٢٠) و(العراق في رسائل المس بل) مترجم الكتابين (جعفر الخياط)، طبع الكتاب الأول في طبعتين ١٩٤٩-١٩٧١ في بغداد وبيروت والكتاب الثاني طبع في سنة ١٩٧٧ببغداد.

٢١-مترجم الكتاب (فؤاد جميل) ترجمه في جزأين بعنوان (سنتان في كردستان ١٩١٨-١٩٢٠) بغداد ١٩٧٣.

٢٢- مترجم الكتاب الاول (جعفر الخياط) بعنوان (الثورة العراقية) طبع في بيروت سنة ١٩٧١ ومترجم الكتاب الثاني (فؤاد جميل) تحت عنوان (بلاد مابين النهرين بين ولاءين) في ثلاثة أجزاء طبع في اعوام مختلفة ببغداد.

الملاحظة/ في الآونة الاخيرة ترجم بعض من هذه الرحلات التي تتحدث عن بلاد الكرد الى اللغة العربية، مثل (رحلة المستر جيمس برانت الى المنطقة الكردية عام ١٨٣٨) نقله الى العربية (حسين احمد الجاف) بغداد ١٩٨٩ التي تتحدث عن المناطق الكردية في كردستان تركيا.

و"رحلة الى كردستان في بلاد مابين النهرين ١٨٨٥" ترجمة (يوسف حبي) أربيل ٢٠٠١.

المصادر

١-الكرد في المصادر القديمة. درايفر. ترجمة فؤاد حمه خورشيد ١٩٨٦.

٢-صور من تأريخ العراق في العصور المظلمة. الجزء الأول. جعفر الخياط ١٩٧١ بيروت.

٣-تاريخ العراق بين احتلالين. ثمانية أجزاء. تأليف (عباس العزاوي) بغداد.

٤-فصول من تأريخ العراق القريب ١٩١٤-١٩٢٠ (جرترودبل) ترجمة (جعفر الخياط) الطبعة الثانية ١٩٧٣ بيروت.

اللات والعزى

قصة : محي الدين زنكنه

هذه القصة:

كنت قد كتبت هذه القصة أواسط عام ٩٧٠. ولم يكن أمر الصنمين قد استفحل انذاك. بل كانا يحاولان ان يظهرا بمظهر.. (الحمل الرديع) وقد خدعا بذلك العديد من ذوي النوايا الطيبة. ولا اقول الساذجه–من الناس والكتاب والمثقفين. بل وحتى الاحزاب السياسية العريقة.

ولكن هاجسا آخر كان يملؤني عنهما وعن نواياهما وعن الذين صنعوهما ونصبوهما على بلادي، وهو ما تكشف عنه القصة.

طبعا لم يكن ثمة من سبيل الى نشرها، بالرغم من الرداء التأريخي الذي اختارته، او بالاحرى نسجته القصة، لنفسها. على عكس قصة (الجراد) التي نشرتها في جريدة "التأخي" الغراء -في ٣/١٠/١٩٦٨– العدد ٣٤٢ أي بعيد الهجمة الجرادية الثانية. والتي اعدت صياغتها دراميا. ونشرتها في كتاب عام ٩٧٠. دار الساعة–بغداد– ولكنها منعت من العرض وسحبت من مكتبات. بالرغم من انها.. كانت قد نالت جائزة الكتاب العراقي. عام (٩٧٠) أي في العام نفسه.

والان، اذ أعمد الى نبش "المقبرة الجماعية" لكتاباني الموءودة خلال تلك الاعوام السود. التي ولت بلا رجعة. فاني لا افعل ذلك حبا في نشرها حسب. وانما ايضا دليلا و وثيقة ، عل ان الاقلام العراقية، وبالرغم من القسوة التي احاطت بكل شيء لم تركن الى السكون.. ولم تختبيء في الجيوب.

محي الدين زنكنة

حين اقتادوا الحر بن شمس العلام الى الحبس، على مرأى ومسمع من خلق كثير، وقع الناس في دهشة مشوبة بالأمتعاض والاستياء والاستنكار، ليس بسبب اقتياد انسان الى الحبس، فهذا مشهد بات مألوفا، وغدا أمرا متكررا بشكل يومي، ان تقع العين أو العيون على انسان معروف بالطيبة والنزاهة والكرم والاثيار والشجاعة، يحيط به رجلان أو اكثر، تقدح عيونهم شررا وهي تتلصص، تتلفت ذات اليمين واليسار والقدّام والخلف، بحركات زئبقية، لا تعرف التوقف ولا الهدوء والاستقرار، بأحساس ينم عن جوع تاريخي.. شرس، ليس بوسع هذه الفريسة، وحدها، أن تشيعه. فتروح تترصد من يشاء له وفاؤه للمساق ان تلتقي عيناه بعينيه، فيضطر ان يحييه ايماءا بحنكه، أو يبعث له بسلام خفي عبر رمشة عين، او تفتر له

شفتاه عن ابتسامة ، حزينة، لا تكادترى، كتلك التي ترسلها عذراء خائفة من رجال عشيرتها الفلاظ الشداد، وهي وسطهم، الى عشيقها الخفي المتستر. او يتمادي حظه في السوء، فتسقط عليه رسالة، ايمائية ايضا، يجد نفسه، ملزما ، اخلاقيا بتلقيها على الاقل قبل البت في أمر ايصالها او تبليغها الى الجهة المرسلة اليها.

رسالة خرساء صماء، سرية جدا، تتحقق عبر نظرة عجلى، لا تستغرق اكثر من ثانية او بضع ثوان..

يعرف المتلقي من خلالها ان المقاد يقول له.. وهو يرجوه ويتوسل اليه:

(يا فلان، يا طيب، يا صديق العمر. أبلغ زوجتي وعيالي ما آلت اليه حالي، وماسيؤول اليه مصيري المجهول الذي اقاد اليه، والذي لا اعرف عنه شيئا، أي شيء" وسرعان ما تلتصق صورة المتلقي البائس بمخيلة الراجلين او الرجال المحيطين بالفريسة، وتقتحم انفاسه، شبه المخنوقة، احشاءهم، مستفزة مشاعرهم البدائية المتوحشة، المستفزة، أصلا، وعلى الدوام. واذ يتشربون ويتشبعون بالرائحة الخاصة التي لا تخطؤها مسامات جلودهم، يصرون على اسنانهم، وما ان يبلغ الصرير مسمع الحيوان الخرافي النهم، الساكن داخل كل واحد منهم، حتى يتململ ويتهيأ.. ثم.. يتوثب بسرعة خارقة منقضا على الفريسة الجديدة. وما اكثر ما كانت الفريسة شخصا واحدا، في البداية، وبعدمسيرة خطوات يتضاعف العدد.. ويتكاثر.. ما امتدت المسافة.. وستطال الطريق أو تشعب.. ولا سيما في الايام الأول.

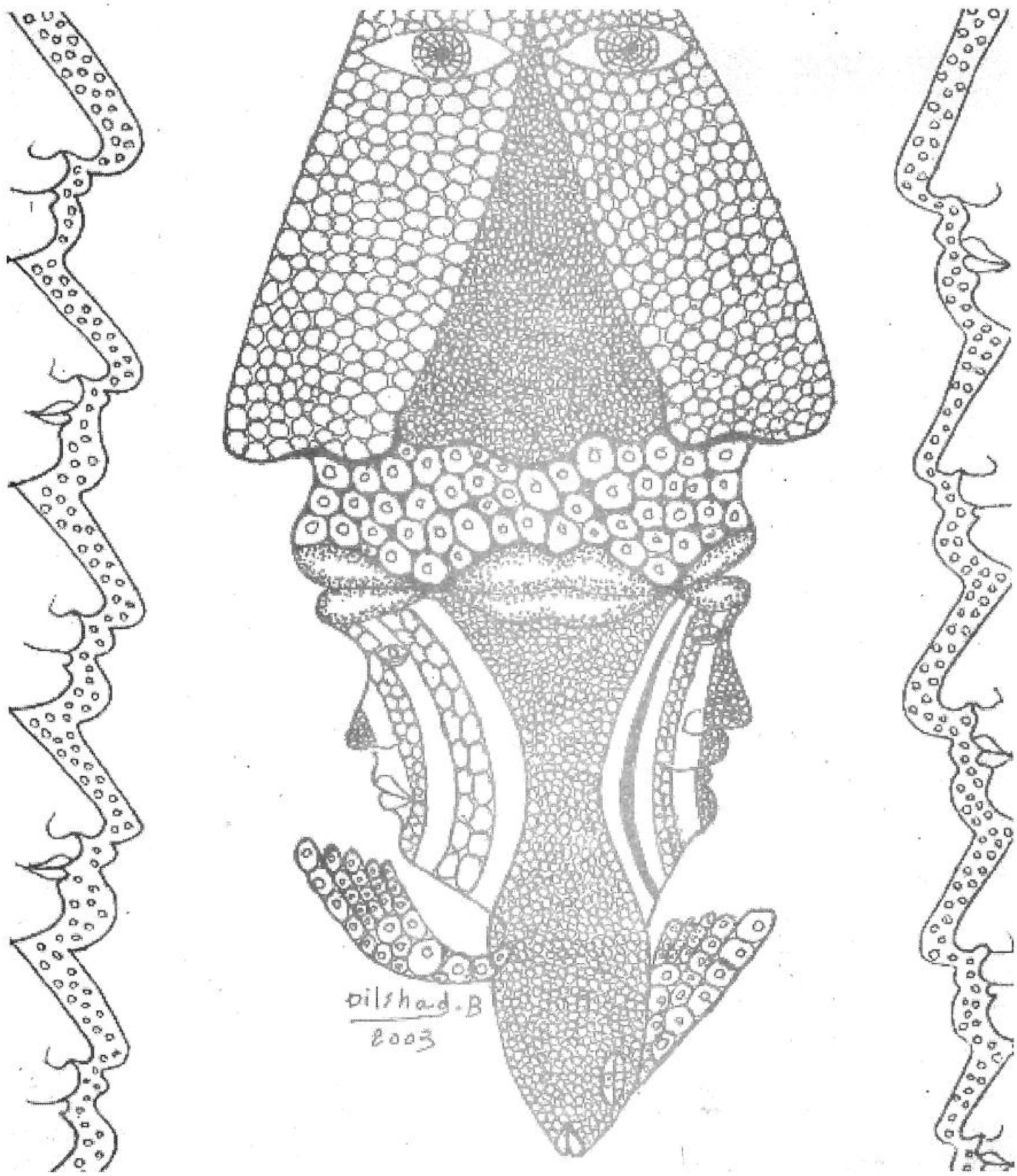
في الايام الأول.. كان الناس اكثر تداخلا في بعضهم البعض.. وكانت علاقاتهم اكثر مودة وصميمية.. ووفاء لبعضهم البعض.. قبل أن يتمكن الخوف منهم ومنها، ويقطع بسكاكينه اللامرئية، الوشائج... فيتفككوا ويصبحوا أفرادا معزولين اشبه، بمجموعة مساكن جامدة، متقوقعة على نفسها، تضرب فيما بينها صحاري الرمال والكثبان المزروعة بالجشع والانانية، لا تتجاوز اهتمامات الواحد من ساكنيها حدود نفسه ومصالحه الآنية.. ومنافعه الشخصية الضيقة، ضيق السماء الشحيحة التي تظللهم.. وخلوها من الماء والرحمة مما جعل الفريسة، تساق كأية دابة الى النحر، وحدها، بلا شفيع ولا نصير ولا نادب ولا صاحب، بل بلا سميع ولا راء، والعيون الذئبية تنطلق الى ابعد مدياتها، دون ان تصطدم بعين مفتوحة، تريدان تتلقى رسالة بلا صوت.. أو ترسل اشارة ساكته.. ان اطمئن يا فلان فأني مبلغ اهلك بما جرى لك.. واذا صادف، واصطدمت، عفوا، فسرعان ما تنتكس. تنغمض او حتى تعمى .. او.. او تنشغل بالنظر الى سائر الاتجاهات الا الجهة التي تنطلق منها تلك الشرارات الذئبية او التي تساق اليها الفريسة.

شرعت الدهشة، حتى الدهشة، البريئة السلبية العفوية، تغيب من العيون والوجوه، وأخذ.. الاستياء حتى الاستياء الصامت الاخرس، داخل الجسوم يختنق. حلت الحسرات والتأوهات التي لا تنفع بدل الثورات الداخلية المغتالة يخشى الكثيرون ان يشعروا بها، فتنعكس على وجوههم أو على سلوكهم دون أن يشعروا.. او يريدوا، فيبادرون على الفور الى قتلها في مهودها.. كما يقال، أو بالاحرى في ارحامها.. وهي ماتزال نطفا وحتى قبل ان تستحيل الى أجنة خشية ان يشعر بها أحد، غيره، فيسرع بالاخبار عنهم وعنها.

ماتت الاحاسيس بحكم تعود أصحابها على المألوف والمعتاد، وتلاشت الاسئلة.. وغارت الكرامة والعزة، بين رمال الجزيرة العربية وفضاءاتها اللامحدودة، كما تغور قطرات ماء، تسقط فوق الرمال الحارقة. وحتى الهمس الذي كانت الشفاه تتمتم به أحيانا وترسله الى الاذن دون ان يدخلها في الغالب لشدة خفوته وهزاله، او لشدة انغلاق الاذان عن كل ما حولها.. اختفى هو الآخر، بعد ما كان لزمن غير قصير، الجسر الوحيد الذي يربط بين القلوب والناس..استحالت الجزيرة من اقصاها الى اقصاها، مستنقعا راكدا، آسنا.. لا نسمة تهب عليه فتحرك مياهيه.. ولا حجر يلقى فيه فيموجها.. واخذت الايام والشهور والسنين التي تتكوم

فوقه وتتكدس.. تزيده أسنا.. وركودا.. حد العفن والجمود.. و.. والموت.

ما كاد ينفخ الروح في الايام الخوالي.. ايام كانت الشجاعة اكثر انتشارا بين الناس. وكان الخوف اقل



بيد أن الامر مع الحر بن شمس العلام كان مختلفا. إذ اثار من الدهشة ولاستغراب والامتعاض والاستياء.

تفشيا وتأثيرا في النفوس وفتكا بالارواح، لو لا ان الاشياء لا تكرر نفسها بالتفاصيل والدقائق نفسها.

فالحرّ، رجل تشهد له الجزيرة كلها بالاستقامة والرصانة.. وهي شهادة لم ينتزعها باسنة الحراب ولا ببريق الذهب ولمعان الفضة. وانما منحه الناس اياها طواعية، لفرط حبه لهم. وخدمتهم وتقديم العون لهم، دون تفريق او تمييز. وبعيدا عن حسابات المنفعة المتبادلة او الربح والخسارة، وعبر تاريخ طويل حافل بالوقوف الى جانب الفقراء والمساكين. و.. والمستضعفين، انقى الخلق واشرفهم، كما كان يسميهم، والتضحية بكل غال ونفيس في سبيلهم والتفاني في خدمتهم من ظلم الظالمين وطغيان الطغاة.. والسعي الحثيث في تعليمهم طرق واساليب الدفاع عن انفسهم وكرامتهم ونقائهم، وليس في الجزيرة كلها، على اتساعها، انسان الا وللحرّ يد كريمة في عنقه وفضل عليه.. أطعمه في يوم ذي مسغبة، من زاده وسقاه من مائه. يوم شح الزاد ونفذ الماء او كاد. او افاده في جلاء مشكلة عصي عليه حلها. بما يزخر به عقله من علم وادراك وخزين معرفي كبير. او ساعده بماله الذي لم يجعل له من نفسه مالكا.. او أوصله بمن تعلق قلبه وزوجه منها بما يملك من حظوة و وجاهة عند الجميع، حتى صار بيته بيت الناس جميعا. وصار قلبه محج قوافل الحجيج. ما قصده، قط، أحد في حاجة وخيبه. ولاجاءه في طلب أمر ورده. كيف، كيف يساق الى الحبس، ويغيب في غياهبه من كان مثله، في علو منزلته وسمومكانته وأي نمط من البشر ذلك الذي يجرؤ على التطاول عليه؟ الكلاب نفسها، حتى الكلاب، تبلع نباحها وتخفي انيابها، اذ تراه، وتروح، بكل مودة وطاعة، تنمسح باذيال ردائه. اتكون الكلاب اكثر وفاء من هذا النمط من المخلوقات؟

ظلت الاسئلة تتلاقح وتتناسل. والرؤوس جراءها تترنح وتتمايل، كما لو كانت قد عبّت قوارير من خمرة أبي هند الاصيلة، المشهورة، قبلما يشرع هو الآخر، حاله حال زمانه، واكثر أبنائه، بغشها وخلطها بمياه الآبار المالحة..

اذا كان الاستهسار بولاة الامر قد بلغ هذا المبلغ، مبلغ الاقدام على اعتقال العلام.. فذلك يعني انه لم يعد، في الجزيرة، ثمة امان لأحد، وقال الجميع، في سرّهم، ياناس أقرأوا على بلدكم وعلى انفسكم السلام.

الان اجنة الاسئلة وبويضاتها، إذ نفست عن مولوداتها ظلت حبيسة جدران الافواه لم تبلغ حتى اطراف الشفاه ناهيك عن الاذان. والعيون التي شقت اطرافها الدهشة وصبغها الغضب المكتوم بالدم، سرعان ما رتقها الخوف وموّه الوانها وغيرها.. واعادها مدفونة في الرمال تحترق بنارها.. اول ما التقت بالعيون الذئبية المبثوثة في كل مكان. كما تفعل النعامة اذ ترى الصياد. وتسارعت الاسنان تطبق على الالسنة، حتى توشك ان تقطعها..

ارتسمت على ملامح العلام ابتسامة الم وحزن وهو يرى الرجال تدير عنه وجهها وتسبل عيونها.. وتستقبله بقفاها.. فابتلع الم الخيبة ومرارتها سكاكين مملحة تقطع قلبه المقرح المدمى.. لم ينطق. لم يفه بحرف.. كفّ عن التطلع نحوهم.. حرصاً الا يجرح او يحرج أحدهم.. راح يحدق في السماء وشمسها الحارقة التي توشك ان تلهب عينيه.. ويخطو... نحو الامام.. والذئاب تحيط به، بعضها يتقدمه وبعضها يلهث وراءه.. تمتم "الخوف دودة شرهة، نهمة. لا تقطع اوردة القلب وشراييه حسب، اذ تسكنه وانما تقرض وتأكل كل ما يشده الى الاخرين من وشائج وذكريات وامال وتاريخ ووجود"، واضاف معزيا نفسه من هول ما يرى في الناس. "ستتغير الدنيا، لابد أن تتغير.. ويعود الى الاشياء جمالها.. بعدما يزول عنها قبحها الذي فرضته عليها الظروف الحالية".. ولكن. واستطرد بغم كبير.. (بيد انها لن تتغير من تلقاء نفسها.. لايد من فعل فاعل" وصرخ.. "اجل.. لابد من فعل فاعل" وكرره بصوت اعلى.. سمعته الذئاب بيد أنها حسبته نوعا من الهذيان الذي غالبا ما يسبح في بحره رجال مثله يقادون الى حيث لا يدرون.. ولم

تفطن الى مغزاه. (اه.. اين انت يا صديقي السلمان .. اين.. انت؟) صرخ الحرّ.. ثانية بصمت..

لم يكد الرجال القاعدون في ظل جدران الكعبة، يقتلون الوقت، او يقتلهم دون ان يشعروا، وهم يعلكون شتى انواع الاحاديث.. ليتجنبوا حديثا واحدا، بعينه يخ ه كلهم.. يطمئنون الى أن الذئاب قد ابتعدت وانهم قد صاروا في مأمن من عيونهم واذانهم.. حتى شرع السؤال نفسه يتنفس مجددا.. ويثب بين الضلوع، مستعيدا حياته التي لم يكن قد فرغ منها كليا. على الرغم من كل ما بذلوه ويبذلون من جهود لخنقه. وقد حققوا قدرا من النجاح، بعد صراعهم المرير مع انفسهم، بما شهد لهم الصمت الذي خيم عليهم وهم يرون الحرّ يساق كالنعجة.. وهم صم بكم ينافسون الصخور التي يقتعدونها..في صمتها.. ولا مبالاتها.

الا عون بن سعفان، فقد كان السؤال اقوى منه واكثر الحاحا ولجاجة. فشلت كل محاولاته لاسكاته.. فحما نفسه، أو بالاحرى حمله السؤال الذي يتلجلج في صدره الى شقيق زوجته، عمرو بن اسود الكلبي.. فادخل شفتيه في اذنه.. وهمس:

–ترى لماذا اقتادوا بن شمس العلام؟

تشاغل الكلبي بقملة.. فوق جلده، راح يحاول اقتناصها. ولكن عون لم يتركه:

–يا عمرويا عمرو اسألك.. فاجبني..

–و..و..ماذا سألت؟ لم اسمعك.. واللات والعزى لم اسمعك..

–العلام!. الحرّ العلام .. لماذا اقتادوه..

–لم اره. هذه القملة تثقب جلدي.. لا ادري كيف اصطادها ..

وأغرق نفسه في حركات هستيرية.. يرفع ردائه الى فوق أسه حتى بأن استه

–اهدأ ياخال اولادي.. اهدأ..

–هذه القملة ستفرغ عروقي من الدم.. لابد أن اسحقها.. باللات والعزى..

–استر عورتك يا عمرو.. هذا مشين.. يارجل.. أنزل رداءك..

–آها.. لقد امسكتها.. هذه.. البديئة اللئيمة.. مصاصة الدماء..

وسحقها بين ظفري ابهاميه.. واذ هدأ بعض الشيء.. دنا منه عون ثانية:

–لقد سألتك.. يا..

–لم اره. لم ار شيئا.. لقد شغلتني القملة عن كل ما عداها. فلم ار شيئا..

–ولكنك رأيته.. مثلما راه المجلس كله..

–اذا كان المجلس قد رآه، كله، فلماذا لا يفتح احد منهم فاه عداك. بل.بل

لماذا لا تغلق انت فاك. حالك حالهم.

–ولكن..

اسرع الكلبي يسد فاه:

–حلفتك باللات والعزى أن تسكت.. اشفق علي يازوج اختي.. فلست قادرا على اعالة اختي.. اذ تترمل ولا تربية اولادها اذ يتيتمون..

وحين هم عون ان يقول شيئا. كان الكلبي قد غادره، مندسا بين رجال آخرين.. تاركا اياه في قلق شديد، يفلق رأسه سؤال.. لماذا تترمل زوجتي.. او يتيتم اولادي اذ اسأل عما جرى لابن شمس العّلام.. خير الانام..؟

بعد هنيهه تفكير خلد هو الاخر الى الصمت، دافنا نفسه فيه.. وائدا كل أجنة الاسئلة التي تتلاطم في داخله، ولكي يبرهن لخال اولاده انه قد تطهرّ من اوزارها وتبعاتها.. انغمر في الجمع الثرثار.. يلوك او يجتر مثلهم احاديث شتى الا حديثا يرمل زوجته وييتم اطفاله.. ويتركهم بلا مأوى ولا معين ولا طعام.. مما يثقل كاهل خالهم العزيز.. الحنون..!!

عادت الجزيرة العربية الى حالتها المستنقعية من الركود والاسن والنتانة، بعد ان التأمت جلدتها المتقرنة، التي اوشكت ان تتخدش..

بيد ان الوضع لم يدم طويلا.. اذ وصل الجزيرة بعد أيام قلائل صديق الحر بن شمس العلام الوفي.. السلمان أبو سيف النهري.. الذي كان بمثابة الاب الرو - ي له والمعلم الاول.. وقد ارتبط به بصداقة تجاوزت ما بين الاخوة الاشقاء من ودّ وحبّ ووفاء.. والذي كان قد ضاق بالحياة في مكة ضيقا شديدا.. لما رأى فيها من ظلم وعسف وتخلف و.. فهجرها الى البحر.. يغوص اعماقه، يصارع امواجه.. يقاوم تياراته.. ويتوغل.. عميقا.. ليعود بما يلتقطه من الاصداف ويقضي ليله ونهاره مع زوجته واولاده في شقها والبحث عن لؤلؤة نادرة يبيعها.. لتاجر قادم من حضرموت او الشام.. او الحبشة.. بما يقيم أوده وأود عياله، بضعة ايام .. ليعود بعدها يشق البحر، ثانية، مكابدا المشاق والصعاب من جديد، في سبيل لقمة العيش الكريم..

هال السلمان ما سمعه من تجار قادمين عن محنة صديقه وصفيه وتلميذه الأوفى والأنبه. فلم ينم ليلة.. " في اية دنيا صرنا.. وأي طعم للحياة بعدك يا بن شمس".

جاء السلمان ورأسه خلية نحل لا تهدأ.. تطن فيها الاسئلة وتصرخ وتزأر:

"أين اخي الحر؟ ماذا حل به؟ كيف السبيل اليه؟ ترى اما زال على قيد الحياة؟ أم. ام.. قد.. أه.. يا ويلهم!! يا ويلهم!! ان كانوا .. اه.. لا.لا.."

اسئلة شتى، متباينة، متعددة، في صياغتها.. موحدة في هدفها.. يطرحها على كلّ من يصادفه.. ولا يتلقى الا جوابا واحدا.. "لا ادري واللات والعزى، لا ادري.." هل يعقل..؟ لا احد يدري بما حلّ بشمسهم؟ لا.لا ان خطدا اكبر منهم جميعا.. يعقل السنتهم. ولكن قسما بالصداقة.. بالنبل.. بك ايها الصديق الصدوق.. عهد علي الا اغادر قبل ان اعرف الحقيقة.. قبل ان اقف على هذا السر الرهيب الذي تفشى في الجزيرة والذي شل روح الرجال وجوفهم وفرغهم من كل معنى.."

"ولكن من يعينني؟ وحدي..لست قادرا على انجاز شيء.. لأتوجه الى الشيخ عمران.. عم الحر نفسه.. لعله.. يكون قد تجاوز الخوف الذي استعبد الجميع، فهو عمه.. شقيق ابيه.. وقد بلغ من العمر عتيا.. تسعين عاما.. او يزيد.. ولم يعد من ايامه المعدودة.. ما يستحق ان يشتريه بهجر كرامته والغاء شجاعته.."

بصعوبة بالغة تمكن ان يسمعه صوته.. تساءل باستغراب:

—الحر..؟ ابن اخي؟.. حبسوه.؟ لماذا..؟

—لا احد يخبرني. ولذلك قصدتك ياعم.. لعلك..

—لا أدري، واللات والعزى.. لا ادري..

ثم اضاف وما يزال يسد فتحة الباب الصغير.. يجذعه الهزيل المتقوس:

—لا بد ان يكون قد اتى ما استوجب الحبس. فولاة الامر ادرى منا جميعا بالخفايا.. والاسرار..وحتى النوايا. وهم واللات والعزى لا يحبسون احدا، دون وجه حق.. واللات و.. وقع النهري في حيرة شديدة ويأس اشد، حتى كاد ان يقفل راجعا.. لولا ان بارقة امل لاحت له اذ تذكر خال الحر الذي تربطه بولاة الامر.. علاقة قوية عبر مصالح مشتركة متبادلة في التجارة وتسيير امور القوافل..

فتح الخال فاه دهشة، امام عتبة الباب، دون ان يدعوه الى الداخل:

—الحرّ؟ من هذا الذي تسميه الحر..؟ واللات والعزى لا اعرف احدا بهذا الاسم.. رح.. يا اخا العرب رح لحال سبيلك .. ولتصحبك السلامة..

واذا اطاع النهري وشرع يبتعد عنه بلا كلمة، صاح به الخال.

—و.. نصيحة. لوجه اللات والعزى.. انصرف لشؤونك الخاصة.. وعده من حيث أتيت.. فما من عاقل يركب المخاطر من اجل احد.. واني اخاف عليك واللات والعزى.. اكثر مما.. وأسرع النهري هاربا من هذا القسم الذي يلاحقه اينما يولي وجهه.. يغلق به فاه.. كلما فتحه..

ماذا دها الناس جميعا؟ ماذا جرى للعالم؟

يا ترى ماذا فعلت يا صديقي الغلام؟ حتى ينكرك شقيق أمك وينبذك شقيق ابيك ويدير لك الظهر الصديق والرفيق. ويفر منك ومن اسمك القريب قبل الغريب..؟

في طريقه الى دار خله وصديقه.. صادف خلقا كثيرا.. ولكنه ما كان يفتح فاه بالسؤال من احدهم، حتى يلقمه بالمزيد من الجهل، او ادعاء الجهل بالامر كله.. مشفوعا بالمزيد المزيد من اللات والعزى و"اللات والعزى لا اعرف شيئا. وحق اللات والعزى لا اعلم.. حلفتك باللات والعزى ان تتركني لحالي.. واللات والعزى.. واللات والعزى.. و..و.."

حتى اخذ يعدو.. عدوا . هربا من هذا القسم الذي أحس به ضفدعة دبقة تلتصق بجلده العاري.

رحبت به حليمة زوجة الحر.. ترحيبا حارا مشوبا بالكثير من العتاب لانقطاع اخباره عنهم، مبلولا بدموع سخية على زوجها وشكاوى مرة من نكد الزمان وجفاء الاصدقاء والخلان.. والاهل والاخوان:

– اللات والعزى. لم يفعل شيئا.. لم يبدر منه أي شيء!

وماذا يمكن ان يفعل او يبدر منه يا اخي النهري، وانت ادرى الناس به وبرجاحة عقله ورصانته واتزانه.. انه واللات والعزى خير الناس و..

قاطعها برقة وأدب جم.. اذ شعر بان الضفدعة اخذت تجول فوق جلده.

–اختاه.. هلا كففت عن ترديد هذا القسم المقرف..

–الـ..الـ..المقرف؟ تساءلت وقد جحظت عيناها.. اتكون انت الآخر مثله؟

–ماذا تعنين..؟

–لقد بات في الايام الاخيرة لا يطيق سماعه، واخذ يضيق به ضيق الانسان الحي بالقبر.. و..و.. وقد بلغ به ان هددني، بان يهجرني.. اذا عدت الى ذكره.

قال السلمان مبتسما ومشفقا:

–ولكنك عدت.. ومازلت تعودين..!!

–تعرف يا اخي ليس يسيرا على الانسان ان يترك ما ألف عليه من مقدسات منذ فتح عينيه على الدنيا..

–الزمن كفيل بتولي الامر.. واضاف بعمق. الزمن والناس.. الزمن والناس..

بينما واصلت المرأة:

–في نوبة غضب عارمة.. عمد الى تحطيم كل نصبها،

تساءل النهري في نبرة اعجاب واكبار:

–او.. فعل ذلك فعلا..؟

راحت المرأة تتلمس العذر..

–كانت نوبة جنون يا اخي السلمان.. لا تخبر احدا.. ارجوك كان الرجل يفكر على نحو آخر:

–اذن هذا هو السر.. هنا .. يكمن السر..

اسرعت المرأة تدفع التهمة عن نفسها:

–قسما باللات والعزى.. لم يدر أحد بالامر.. لم أخبر، عداك، الآن احدا بالامر. تساءل النهري بينه وبين نفسه:

–ايكون قد تبنى دعوة محمد..؟

–محمد؟ ومن محمد هذا؟ وما دعوته..

–رجل عظيم.. يدعو الناس الى طريق العقل ونبذ الاوثان.و..

واسقط في يد المرأة المسكينة وتساءلت برعب شديد وهي تقاطعه:–

–ويلتاه. ماذا ينتظر من يسير وراء دعوة كهذه..

–الامتلاء بالحق .. والاهتداء الى العقل ..

قالها بثقة ويقين، بينما شرعت المرأة تندب حظها العاثر في زوجها:–

–واللات والعزى ليس وراءها .. غير البلاء والخراب.

ساء النهري ان تكون زوجة اخيه متطيرة الى هذا الحد.. ولكنه، اجلالا لصديقه وتقديرا لما هي فيه .. اكتفى.. بان قال:

–اطمئني اختاه.. فالدعوة ما تزال طي الكتمان.. ما اظن الحر قد سمع بها..

–اذن ماذا هناك؟ تساءلت المرأة بعجز. وقلة حيلة..

اجاب السلمان:

—ذلك ما يحيرني.. ماذا هناك؟ ماذا فعل الرجل. انت تؤكدين ان ما جرى في البيت دفن في البيت.. لم يدر.. ولم يسمع به أحد

واللات والعزى.. لم اقل الا الحق

—لو تقلعين يا اختي الكريمة.. لو تقلعين عن هذا القسم..

قالها بتوسل ونفاذ صبر وضيق.. وهو يسرع بالخروج، هرعت المرأة خلفه:

النهري. مهلا .. فقد تذكرت امرا..

توقف الرجل.. بينما راحت المرأة تهمس في اذنيه:

—ثمة رقوق اخفاها الحر، وامرني بارسالها اليك.. اما وقد حضرت.. فانتظر آتك بها.

خرجت الى فناء الدار، نحو البئر التي تنتصفه:

—في البئر؟ اخفاها في البئر؟ تساءل النهري بدهشة واضاف: لابد ان تكون على جانب كبير من الخطورة..

واخذ يلف معها الحبل،، ويستعجل سطل الماء..

الذي فعه بصعوبة:

—آه، ما اثقله ! تراب، انه ممتلىء بالتراب.

واذ قلباه، وافرغاه من التراب.. اختطف النهري الرقوق..

اياها الصديق الصدوق.. السلمان النهري العزيز..

بقدرما اوجعني فراقك الذي القى بي في وحدة خانقة، فانه أفرحني وأسعدني.. ليقيني بانك ستعثر على الحرية والسعادة اللتين تبحث عنهما.. وسوف تزحزح الليل الجاثم فوق الجزيرة.. منذ قرون طوال..

اما انا. فماذا اقول؟ غير ان اصرخ.. آخ.. والف الف آخ..

بعد رحيلك وتقاعسي عن مرافقتك، بايام قلائل، شرعت ألعن حظي الاسود..فقد ألقت يد لامرئية مجـ ـة ديدان نهمة شرسة.. تنهشني من الداخل.. وشرعت سكاكين الاسئلة والعجز الصدئة تجول في اعصابي.. لماذا لم احذو صديقي وخلي السلمان، مقتديا به.. وهو نعم القدوة.. وكل ليلة اعقد العزم واقرر غدا، في الغد.. وليس بعده ومع اشراقة الفجر.. سأركب المجهول واقوده الى المعلوم. الى الصديق الذي تركته يفارقني دون رويّة.. سأقهر الخوف الذي أقعدني واذحره.. واذ يأتي الصباح .. يأتيني ببحر من الاسئلة، تتقاذفني امواجه، تلطمني تياراته.. وكلها تنبع وتستقي من مستنقع واحد.. لتصب في مستنقع آخر، أشد منه نتانة واسنا. مستنقع الذل والخوف من التغيير.. وتنفس هواء نقي خارج ابخرته التي تخنق الانفاس هب أني لم اجد السلمان.. ماذا سيكون مصيري؟ ويشرخني السؤال الاساس. السؤال الأم الولود لكل الاسئلة.. وحليمة؟ وناس من الاصدقاء والاقارب.؟ و..و..و..؟؟؟؟

ويقفز الجواب سريعا، قويا، مكتسحا كل الاسئلة، او بالاحرى وائدا كل الاسئلة "لا.. لن اترك زوجتي تتحمل، او لاتتحمل، اعباء قراري.. وتواجه المحنة ، وحدها" فاستكين واطوي أيامي وليالي على آلام جديدة وعذابات جديدة، شاحنا روحي بحفنة من ثقة، ثلاثة ارباعها اوهام وربعها الباقي احلام وامان تعجيزية.. تنتمي الى محاولات خداع الذات.. بان الدنيا ستتغير .. لابد ان تتغير.. فلا حال تبقى كما هي الى الابد.. ذلك مخالف لمنطق الطبيعة والاشياء.. اقولها واكررها مع نفسي ليل نهار.. ربما كتأكيد دون ان ادري او اشعر بطلان احلامي وفساد امالي.. وتتوالى الايام وتتناسل.. لتؤكد كل مأ أخشاه.. فالحال.. هي.. هي.. كأنني في قبر.. موءودا.. لا فتحة.. لا نسمة، لا بصيص.. ويأخذ الزمن.. بالتراجع الى الوراء.. من سيء الى اسوأ.. تخلى عني الاهل والاصدقاء والاحباب والاصحاب.. انا الذي كنت لاصدقائي كما الزهرة للفراشات.. فصرت ابادل نفورهم مني بنفور اشد، انا في النهاية لست الفتى الناصري! لأدير خدي الايسر لمن يضربني على الايمن.. وهكذا أحكم.. علي واحكمت على نفسي طوق العزلة والوحدة،.. والقاني الحال في سجن بدني وروحي تضيق جدرانه على أنفاسي يوما بعد.. يوم. أه.. ايها العزيز.. يوجعني جدا أن اغمك.. ولكن الحزن قد توغل

عميقا في حتى اخترق عظامي وشرع يفتتها ويمتص منها النخاع، بعدما مزق جلدي ومضغ لحمي.. وما من قلب يصغي الي ولا من عقل يفهم حالي.. ولم يعد لي أحد .. اركن اليه.. واسرد امامه همومي واحزاني.. فتحملني.. ايها الحبيب.. واغفرلي اذ اثقل عليك.

احتسى النهري كوز اللبن على مهل .. والقى في جوفه بضع تمرات.. وتحول الى يمناه، بعدما، أوجعه مرفقه الايسر.. وسحب رقوقا جديدة بادرته المرأة المتهلفة.. بصبر نافد:

–ها .. اخي النهري. ماذا في الرقوق..

–سنرى.. اختاه.. سنرى..

وانغمر في الرقوق ثانية.. ولكنه إختض وامتعض مع العبارة الاولى..

واللات والعزى..

تساءل مستنكرا مستفظعا.. ماهذا.. ماذا جرى للرجل؟

واذ واصل.. تفتحت اساريره.. وهدأت نفسه..

"...ذكر، ايها الصديق، كم كنا نضيق بهذا القسم، الذي يصفعك به الصغير والكبير، والغني والفقير والرجل والمرأة.. وربما حتى الدواب.. لو تهيأ لها ان تنطق وتتكلم .. حتى بلغ بك الامر.. وانت الرجل العاقل الحصيف، ان قلت ساهجر هذه البلاد.. فاني لم اعد اطيق سماع هذا القسم.. قلت لك حينها.. انت تبالغ يا صديقي، اهملهم، والامر مهما اشتد وشق عليك تحمله، لا ينفي ان يحمل رجلا مثلك على انتزاع جذور نفسه وزرعها في ارض غريبة.. قلت.. يا اخي.. قد ضاقت روحي.

هذا السمير يشويني ليل نهار واينما اولي وجهي. القبر نفسه احسبه افسح من هذه الحياة واوسع.

الان.. ادرك مدى العمق في قرارك.. والصدق الذي تتصوي عليه كل حياتك.. لقد فتحت عيني وعقلي على الحقائق المرعبة التي تنتظم حياتي.. وحياة كل واحد هنا .. ولعل اشدها رعبا.. ان تصير الروح بكل افاقها اللا محدودة.. وفضاءاتها.. اللامتناهية.. اضيق من المداس الذي تنتعله.. وارخص منه.. ادركت ماذا يعني ان تضيق على الانسان الارض والسماء والفضاء والكون والهراء.. بحيث لا يرى .. اينما أدار وجهه. وكلما فتح عينه.. وحتى حين يغمضهما، سوى جحرين مصنوعين برداءة. كل ما فيهما ينطق بالقبح والغباء والبلادة.. ولا يسمع سوى اسميهما.. يترددان على كل لسان.. تلوكهما كل شفة.. يجترهما كل فم.. اه.. ما اشد قسوة ذلك وما ارعبه ! ! اه.. يا اخي النهري. لقد ضاعت روحي.. ضاعت تماما.. بعدما ضاقت وصغرت حتى انطفأت.. فبت كائنا بلا روح.. حيا.. بلا حياة، يخيل الى ان الدنيا خلت من كل شيء.. غاب عنها ناسها.. حيواتها.. جمادها.. ماؤها.. هواؤها.. ولم يعد ثمة وجود الا وجودهما.. الذي تضخم حتى ملأ كل فراغ، وتعدد وتشعب حتى صار في كل مكان.. مثل الهواء الفاسد الذي يملأ كل فتحة ، كل ثقب.. لايخلو منهما حتى الكنيف.. يدخلان اذنيك مع كل كلام تسمعه، ما تختلف مع أحد في شيء حتى، سد به حلقك. ولا.. يدعك تقول فيه كلمة حق.. والويل.. الويل لك اذا طالبت احدا بدين لك عليه.. اخ، الف الف اخ منهما، انهما يقتحمان مسامات جلدي، يفسدان عليّ يقظتي ومنامي.. يضاجعان احلامي.. تصور.. حتى احلامي لم تعد بمنجى منهما.. ما اكاد.. ارى مرتفعا من الارض.. حتى اراهما فوقه.. واذا لم يكونا موجودين .. لسبب..ما فان خيالي الشبع بهما.. يخلقهما.. امامي..

لا ابالغ.. ايها النهري العزيز، في كلامي.. بل.. اني مقصر، مقصر حد العجز والعي فان لغتي لا تسعفني نقل كل شيء..

عدت الى الدار هربا منهما.. قلت لنفسي.. سأتنفس هواء نظيفا في بيتي الذي خلا من وجودهما.. ولكني ما اجتزت عتبة الباب حتى رايتهما.. اجل .. صدقني ايها السلمان كيف دخلا.؟

من اتى بهما؟ لقد.. لقد.. حطمتهما بمعولي ومحوت كل اثر لهما.. ولكن ها هما امام عيني.. لتفقأ عيناي

ان لم يكونا هما.. بكل قبحهما وتحديهما واين.. أين.. فوق زوجتي.. وهي تقيل الظهيرة.. وفوق عجيزتها.. و.. جننت.. وانا اصرخ بها.. واهجم عليها.. وعليهما..

–كيف ادخلتهما الى الدار؟

–ادخلتهما؟ ادخلت من يا رجل يا حليمة. يا.

واستحالت عيناها نقطتي زئبق تبحثان هنا وهناك بخوف صاعق، بينما رحت انا. اهدر.. او.. اهذي.. صارخا:

–ماذا يفعلان فوقك.. يا امرأة.

وأنتصبت وهي تكاد تجن:

–فوقي؟.. بماذا تتهمني.. يا رجل . كيف تجرؤ .. يا..

تمنيت من كل قلبي لو ان الارض تنشق وتبلعني.. وتخلصني من احساسي المريع.. بالخجل والعار.. او ان السماء ترأف بحالي وتطبق عليّ.. تكتم أنفاسي وتلاشيني.. من الوجود.

اسرعت بالهرب من الدار. ولكن الى اين؟.. لا ادري .. ثم..ثم.. هل الهرب يجديني؟ اه.. ان العار الذي جلبته لنفسي، هارب معي.. داخل اعماقي.. مستحوذ علي.. كلي.. كيف سأحيا بعد اليوم..؟ كيف اواجهها.. واعيش معها تحت سقف واحد.. وفي فراش واحد.. لا.. لا..لا اظنني اجرؤ على النظر الى عينيها.. ناهيك عن.. ..ماذا سيفعل بي هذان الوحشان؟ الى م سيقودانني.. من خراب ودمار للنفس والروح والكيان؟ ماذا دهاني؟ لماذا انا .. وحدي من دون سائر الناس؟ هل جننت؟ لا بد ان اكون قد جننت.. قد اصاباني بالجنون.. دون ان ادري.. ولكن ما الجنون؟ اهو ما انا فيه؟ ما بت فيه.. واخيبتاه حتى النخاع؟ ما الحدود بين العقل والجنون؟

انى لي ان اعرف .. آه.. من يعلمني؟ من يرشدني.. غيرك.. يا ابن الفهد..

سقطت في دوامة من الاسئلة.. وهي تفتت رأسي.. تلفني في خضم اعصار هائج لايترك ذرة واحدة من ذرات رمال الصحراء الحارقة.. الا وتصفعني بها.. الا وتفقأ بها عيني. فتعميني.. ولا ابصر لي طريقا.. او اتجاها..

الخمر..!!

صرخ بي احدهم.. او أنشق الصراخ من داخلي.. اهتز له كل كياني.. وما اسرع ما استجابت جوانحي.. وراحت تصرخ هي الاخرى.. أوتردد الصدى..الخمر..الخمر..الخمر!!

ووجدت نفسي تنقاد للنداء.. أجل.. أجل.. ليكن اليوم خمرا، ليكن يومي كله خمرا، وليلي كذلك.. بل لتكن ايامي وليالي المتبقية كلها خمرا.. وليكن الامر.. بعدها.. ما يكون..او.. لايكون.. ثمة امر.. أي امر..!!

دواؤك قارورة خمر.. يا ابن العلام.. يا ابن الجاهل.. يا جاهل ابن الجاهل.. الذي لا يعي ولايفهم ولايدرك.. أي شيء مما يدور حوله.. اقفلت ذهني على الفكرة .. او.. بالاحرى هي التي اغلقت ذهني دونها.. واستحوذت علي كليا.. استلبتني تماما.. وتركت لها قيادي.. وراحت تجرني من انفي.. كما تقاد الحمير التي لا حول لها ولا قوة .. حتى وجدتني امام خمارة أبي هند.. ناسيا أو متناسيا، او مغيبا عن حقيقة اني قد اقلعت عن الشراب منذ رحيلك.. اذ لم يعد لدي من انادمه او.. اجالسه.. لا عند أبي هند.. ولا في أي مكان آخر..

الخمرة تنسي شاربها همومه واحزانه.. وتغسل نفسه المثقلة من عذاباتها وأجاعها، واذا كان ماحدث قد حدث ولم يعد من سبيل الى الغائه، فلأعمل، على الاقل، لنسيانه ولو بعض الوقت.. واتحرر من هيمنته عليّ.. لعلي استطيع ان افكر باحوالي.. بذهن صاف.. واقرر ما ينبغي ان افعل بتعقل وترو.. ولكن.. ماذا لو وجدتهما هناك في الخمارة.. منتصبين امامي؟ و..توقفت.. حقا.. ماذا لو.. لو..، لا.. لا.. يمكن .. غير معقول..شرعت اردّ على مخاوفي.. بنفسي.. وانفيها.. اذ.. اذ.. لو كان الامر كذلك لما دخل الخمارة

احد.. واذ صادف ودخلها.. وهو.. لايدري فسرعان ما يرتد.. لاعنا حظه الاسود.. وان اضطر ان يجلس ويحتسي.. شرابه.. فانه سوف يتقيأ.. كل ما دخل جوفه.. من شراب وطعام.. او ..أو.. يفرغهما.. فوق رأسيهما المتنفذين.. ولا يعود بعدها يقترب من الخمارات.. فتبور تجارة الخمور.. وتغلق الخمارات ابوابها.. ويتشرد أصحابها والعاملون فيها.. منضوين الى جيوش العاطلين الجائعين.. والمتشردين في كل مكان .. أو.. لعلها.. صارت هذه الايام، تعمي عيون شاربيها، ولا يعودون يرونهما.. فيهملونهما.. ولا يلتفتون نحوهما.. ولذا ما تزال الخمارات عامرة، بروادها وخمورها. خف الي، ابو هند.. هاشا باشا:

–من؟ الحرّ بن شمس العلام؟ عاد الى خمارتي المتواضعة، بعد هذه الغيبة الطويلة، هل انا في حلم.. ام..

–هات لي قارورة من أجود خمورك..

–كل خموري جيدة.. بل ممتازة. وحق اللات والعزى.. واني..

اسكته باشارة امتعاض:

–لتسكت.. يا ابا هند.. لتسكت يا صديقي.

وسددت فاه بكفي.. بحلق بي بدهشة.. فاسرعت اخاطبه بنبرة.. اكثر ليونة.

–اذا كنت راغبا في مكوثي.. فلا تقسيم.. ارجوك لا تقسيم.. ثم.ثم.. دعني.. انتحي ناحية اكون فيها.. وحدي لا يراني أحد.. ولا ارى احدا.. اريد ان اختلي الى نفسي.. بلا نديم.. ولا جليس.

مع الرشفه الاولى. عادت الاسئلة.. تعصف بي.. وتتقاذفني، بلا رحمة، لماذا غدوت اكرههما الى هذا الحد الذي لاحد له؟ ما الذي فعلاه بي.. او لي؟ انهما شيئان لا ضر فيهما ولا نفع، صحيح انهما قبيحان.. بل وفي غاية القبح والبشاعة.. حتى الرائي اليهما.. لو امعن فيهما النظر هنيهة.. لتقيأ احشاءه، ولكنهما ليسا القبيحين الوحيدين.. فهذه الجزيرة الشاسعة.. مليئة بالقبح والقبيحين.. وفائضة بالبشاعة والبشعين.. اه.. ينبغي ان اكف عن التفكير بهما. واشغال نفسي.. لاحتسي.. شرابي.. واعود الى بيتي.. منتشيا وبمزاج صاف.. لا تشوبه.. شائبة منهما..

واول ما افعله.. اعتذر من حليمة .. واستغفرها.. عن كل تلك الحماقات..

حليمة!! اه.. واخجلي ..منها!! واخجلي من نفسي!! من العار الذي الحقت بها وبي!! دفنت وجهي بين كفي.. وانا اكاد اجهش بالبكاء.. والعن نفسي.. واجاهد في الوقت نفسه بكل ما املك من طاقة.. وما فوق الطاقة تحرير نفسي، من وجودهما الطاغي المتسلط على افكاري ومساراتها التي كيفما سارت او سيرتها.. تنتهي اليهما.. ولكنني فشلت.. ما اسرع ما احتواني الفشل واليأس من الاستمرار في محاولاتي.. و وجدتني، مرة اخرى، اسيرهما.. يهيمنان علي .. يستبيحانني، بكل قوة وفظاظة وقسوة.. آه.. اين افرّ منهما. كيف اعتق روحي من اغلال عبوديتهما .. اين الخلاص؟.. اين؟اين؟

مع الكوز الثالث انتفخ منتصفي.. نهضت متثاقلا، مترنحا.. متوجها نحو الكنيف.. واذ مشيت خطوتين أو ثلاثا .. وجدتهما امامي.. منتصبين فوق دكة مبنية لهما لعنت حظي وعدت ادراجي.. ولم يستقربي المقام سوى هنيهة حتى سمعت، وانا القي بقايا الكوز في جوفي.. اصوات صخب ولغط.. هنا وهناك.. يتردد خلالها الاسمان الكريهان، بين آونة واخرى، بمناسبة وبدون مناسبة.. سددت اذني بالمزيد من الخمر.. حتى ضعفت مقاومتي لمنتصفي الذي شرع ينتفخ وينتفخ.. توجهت نحو الكنيف مرة اخرى.. الفيتهما امامي، يحدقان بي على نحو شرس. ووجدتني اخطو نحوهما بتصميم.. تقودني فكرة.. او خيوط فكرة.. لم تتبأور وتتكامل بعد.. وقفت امامهما انا الآخر، بتحد سافر.. ثم تكاملت الفكرة في ذهني واسرتني واخذت تسيطر عليّ.. وتسلبني من نفسي وارادتي.. ولا أستطيع ان اتكهن الى اين سوف تقودني. غدوت كالغائب عن نفسه.. وانتيهت الى ان كفيّ تمسكان

بطرف ردائي.. ترفعانه.. تكشفان عن ساقي.. وانا.. اهم.. ان.. ان..ان..

دفعني احدهم.. او قادني.. بلا قسوة.. وهو يقول:-

-الكنيف.. هناك.. رح أعملها هناك.. او.. تعال.. تعال.. اقودك اليه.. ايها الاخ.

فتراخت يداي.. وعاد الرداء يستر ساقي العاريتين.. وراح الاخ الذي حسبني.. سكران لا اقوى على الوقوف.. يقودني.. الى الكنيف.. فأطعته وانا اعزي نفسي.. او امنيها.. بتدارك فشلي وضعفي.. سأعملها.. لا بد ان اعملها ذات يوم.. فوق راسيهما. اغرقهما تحت السيل الساقط فوقهما.. وافرغت مثانتي.. بنشوة عارمة.. آه.. وكم كانت خيبتي عظيمة واليمة.. اذ وجدتهما.. حين خرجت، في موضعهما.. يابسين.. لم تمسسهما قطرة ماء.. ما العمل؟ ان منتصفي قد فرغ تماما.. لأترك ذلك الى المرة القادمة.. ولأهملهما الان الى ذلك الحين.. وعند هذا القرار لم اتوقف عندهما في طريق عودتي الى مجلسي.. وتجنبت حتى الالتفات نحوهما.. بيد انهما لم يتركاني.. بل صرخا بي.. هيه! نحن هنا.. يا مغفل.. يا جبان! نحن هنا.. خالدان.!! باقيان الى الابد.. لا سبيل الى اهمالنا .. ناهيك عن الغائنا.. او الاساءة الينا..!!

لم ارد على تحرشهما واستفزازهما.. ابتلعت الاهانة.. وتحملتها.. حفتة ملح مرشوش فوق جروح كبريائي.. واصلت سيري نحو مجلسي. هشا ضعيفا.. منخورا من الداخل. ورحت اعبّ الخمر من جديد.. ادفن فيها انخذالي.. وجبني.. و..

بدأت الخمرة تتمكن من الجميع.. فعلا صراخهم.. وصياحهم.. وتشعب جدلهم ونقاشاتهم.. واشتدت خلافاتهم واتفاقاتهم وصخبت قهقهاتهم وعويلهم ايغ ؛ كل ذلك واللات والعزى ماثلان فيه يمتطيان كل حديث، كل ضحكة، كل همسة.. بل.. كل صمت ايضا.. بتحدياتي بشكل خاص، يثقبان اذني، ويخترقانني رصاصا مصهورا، حديدا مذابا.. رحت اسدّ اذني بكلتا يدي..

اغمض عيني بكل قواي.. ولكن دون جدوى.. انهما فيهما.. في اذني.. في عيني في كل مسامة.. من مسامات جلدي.. ويأمرني بكل وقاحة وقلة ادب.. ان التفت نحوهما.. والتفت فاراهما بعيني المخمورتين.. وقد صارا اكثر قبحا وبشاعة.. يخرجان لي لسانيهما.. اشبه بفردتي مداس.. يصفعانني بهما.. يدوسانني بهما..

ياحرّ.. يا ابن الشمس.. قد كنت دائما رجلا.. فماذا دهاك الآن؟ ما هذا الجبن الذي.. يتلبسك الآن ويقعدك عن فعل حق .. بل عن رد الاهانات التي تصفعك اينما تدير وجهك؟ رحت اقرع نفسي، أحلجها وأجلدها بقسوة.. حتى فاض بي.. ولم اعد اطيق القعود عما بات يتوجب علي فعله.. عما بات كل ما حولي يدعوني اليه.. فنهضت.. تحاملت على نفسي بصعوبة ومشقة بالغتين.. توقفت هنيهة.. استجمع كل شجاعتي وقواي.. وحقدي ايضا على هذين المشوهين.. حريصا.. ان اوازن خطواتي.. ما استطيع الى ذلك سبيلا.. والا ادع نفسي انهار أو أسقط على قفاي.. فأغدو.. اضحوكة امام الناس.. فسرت نحوهما مباشرة.. مستقيما.. متماسكا.. ثم وفجأة لا ادري أي وغد.. اطفأ انوار الحانة.. في اللحظة التي شرعت ارفع طرف ردائي.. وانا اقترب منهما. فهبط علي ظلام قاتم.. ولم اعد اراهما. احدهم، الوغد نفسه، او سواه.. اخفاهما عن عيني.. ورحت اتخبط في الظلام وانا ابحث عنهما امطرهما بكل ما اختزن في منتصفي من خمور ومياه.. هنا وهناك.. وحيث اراهما.. او اتخيل أني اراهما.. أشفي غليلي منهما.. دون ان اهتدي اليهما.. يقينا.. لفني دوار.. اشبه باعصار.. اقتلعني.. اختطفني.. والقاني.. في.. في.. داري ثانية.. تحيط بي حليمة.. وصداع هائل يغلق رأسي.. وألام فظيعة تطحن عظامي.. تسحقني.. حاولت ان اسألها. لم استطع .. فقد وجدت لساني.. قطعة حديد في حلقي..

تأبى الحركة.. أومأت اليها.. ان أخبريني.. يا امـرأة.. ماذا جرى لي!! لم تجب حليمة.. لم تفهم.. ايماءاتي.. او..او.. ربما لم تكن ثمة اية ايماءة، وقد كنت اعجز من ان اقـوم حتـى بالايمـاءة.. وبعـد زمـن.. لا اعـرف كـم طال، استطعت ان اتكلم.. وانا أحتسي قهوة.. مرّة:

—وو..ما..ذ..ماذا.. جرى لي..؟

جاء جوابها سريعا:

—تسألني انا؟ انا من ينبغي ان تسـألك.. او..او..في الاقل اسأل نفسك.

—قبل قليل كنت في خمارة ابي هند.. و..

—قبل قليل؟ كان ذلك بالامس.. فأنت ملقـي هنـا.. منذ الامس..

—و..ماذا حدث

—ابـو هنـد.. عـاد بـك محمـولا.. بعدمـا افرطـت في الشراب وتقيأت.. و..

لزمت المرأة الصمت، صرخـت بـها.. وقـد اسـتعدت بعض قواي:—

—..بي يا حليمة..

اشارت الى ردائي الذي كنت ارتديه والملقـي باهمـال في ركن البيت.. كأية قذارة..

—أ..افعلتها في. ردائي..؟ في.. في ردائي .. فقط؟

تساءلت برعـب. ومـن شـدة خجلـها مـن فعلـتي.. لم تجب.. ولم اكن بحاجة الى جوابها:—

فالرداء المكوّم هناك.. يملك الف لسان..

لا بد.. ان اعود.. اعود.. واتمم.. ما عجزت عنه.!

وضع النهري الرقوق جانبا.. ومـدّ يـده.. الى طاسـة اللبن.. التي كانت قد فرغت واسرعت حليمة تملأها من جديد.. بينما.. تساءل النهري:

—و..و..عاد؟..عاد وفعلها..؟

—عاد الى اين؟ ووو ..فعل.. ماذا؟ ماذا فعل؟

لم يجبها.. لم يكن يسألها وانما كان يجري حوارا مع نفسه:

—الخبر اليقين.. عند ابي هند..

وخرج.. من فوره تاركا المـرأة في حيرتـها.. وقلقـها واضطرابها.. وفي حالة شديدة من العـي والعجـز.. دون ان يجيبها: فصرخت به:

—مجنون واللات والعـزى.. انـت الاخـر مجنـون مثـل صاحبك..

أومأ.. ابو هند.. ايجابا.. ولم يجـرؤ ان ينطـق.. ثـم همس في اذنه..

—اذا كـان سـكره في المـرة الاولى شـفيعا لـه.. فمـا شفيعه في المـرة الثانيـة.. وهـو لم يحتسـي بعـد قطـرة واحدة..

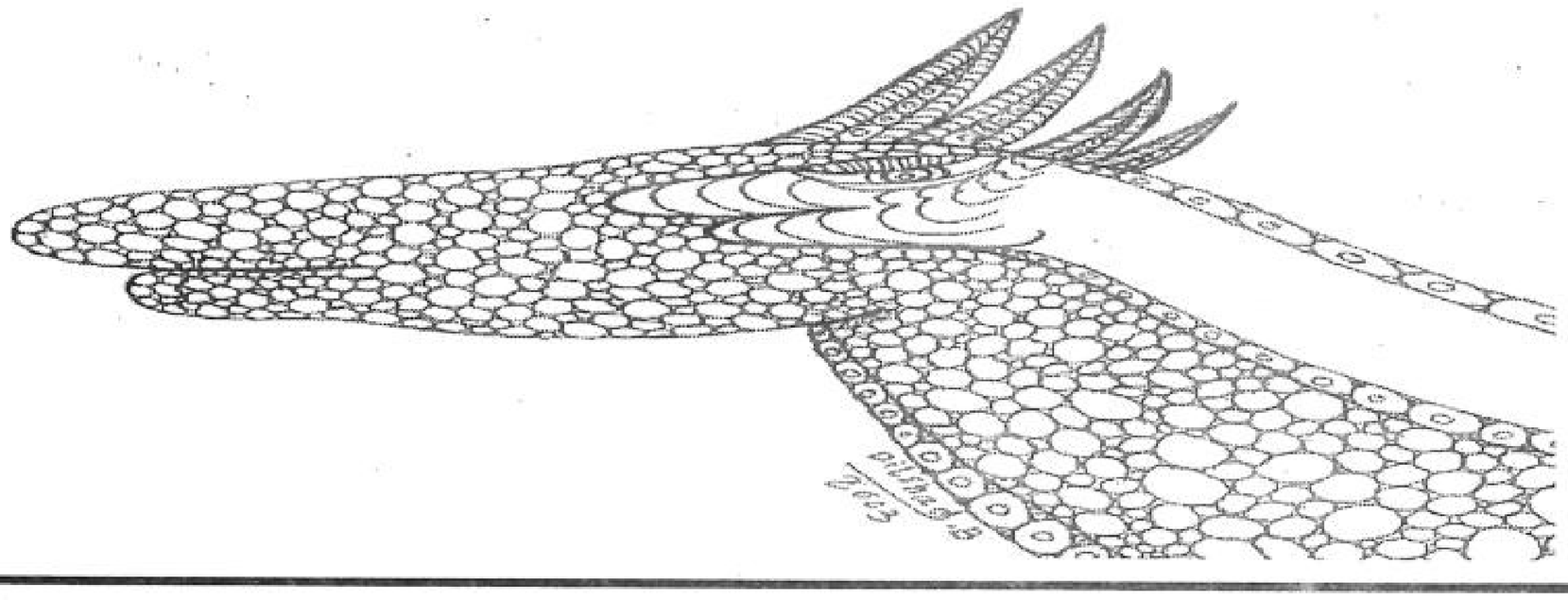
وضرب كفا.. بكف.. وهو يقول:

—خسـارة.. خسـارة فادحـة ان يذهـب رجـل مثـل الحرّ.. الى التهلكه تقدميه.. ضحية فعـل.. صبيـاني.. طائش.. واللات والعزى..

—امسك لسانك عن الاسـاءة الى الرجـل.. والى فعلتـه الرائدة..

وغادره.. بسرعة.. متواجـها الى حيـث يقبـع الحـر.. لعله يستطيع لقاءه بينما اضاف ابو هند:

—مجنون.. واللات والعزى.. انت ايضا.. مجنون.. لا تقل عنه جنونا وحمقا..



زلال*

قصة: صمد أحمد

ترجمة: دانا أحمد

كانت الجبال مرتعدة مثلي، والثلج غشاها كالكفن، لكنها لم تبال كونها اعتادت على ذلك، بالنسبة لجسدي فهو في كهف هو سجني، معدوم الطاقة، لساني الذي كان لبقا في الماضي، اصبح لا يستطيع النطق بأي شكل.

أفزعني هذا الارتعاد أن يطول ويجرني الى التجمد.

(كلما يشعر الانسان بأن موته اقترب، ازداد ولعه للحياة أكثر، ولا يفارقه هذا الولع).

وكان دمي الذي داخل بشرتي المرتعدة، حاراً كحرارة التنور، حيث التهبت جميع ثقوب جسمي، كأنه لم تر الارتعاد، ولا البرد أبداً، أثارت ثورة عجيبة اذ لا تشبه ثورات تحرير الانسان.

كان دمي كعاشق خلص للحياة انبرى حرباً مع الموت، حيث كان عزماً لجسدي المرتعد، كما كان يسلي روحي المهلكة.

على الرغم من أنني علمت ان الفرار من الموت بلادة، الا انه لم يبال بذلك.

بداية كان دمي اللهيب عزماً لعيني، اللتين اصبحتا كشمعتين مطفأتين آنذاك.

بحثت في ما حولي، فلم أرَ الجديد، كان الحارس الذي هو صديقي العتيد يطوف أمام واجهة شباك الكهف، أو بالاحرى ان اقول: السجن.

فجأة هبط صقر على الجبل المقابل لنا، لم أعرف من أين جاء؟ كانت قدماه غريقتين في الثلج مثل شعر بنات، فنظر الى ما حوله ثم اثبت قدميه في الثلج اكثر، واذا به نثر الثلج ثم قعد، فاستمرت في النظر اليه دون الفتور، وان كان بيننا (رغم شباك الواجهة) بخار أعاق نظرتي اليه بوضوح، لكن مراراً يتخف البخار فاذا بي أنظر الى زلال عينيه، كما أنظر الى جدول عذب.. طفقت سبحاً في عينيه، فهذا أحرّ جسدي عزماً بعض الشيء.

في ذلك الحين وددت لو أصبحت قطرة ماء وأذوب في عيني الصقر، ولم أخرج منها الى الأبد.

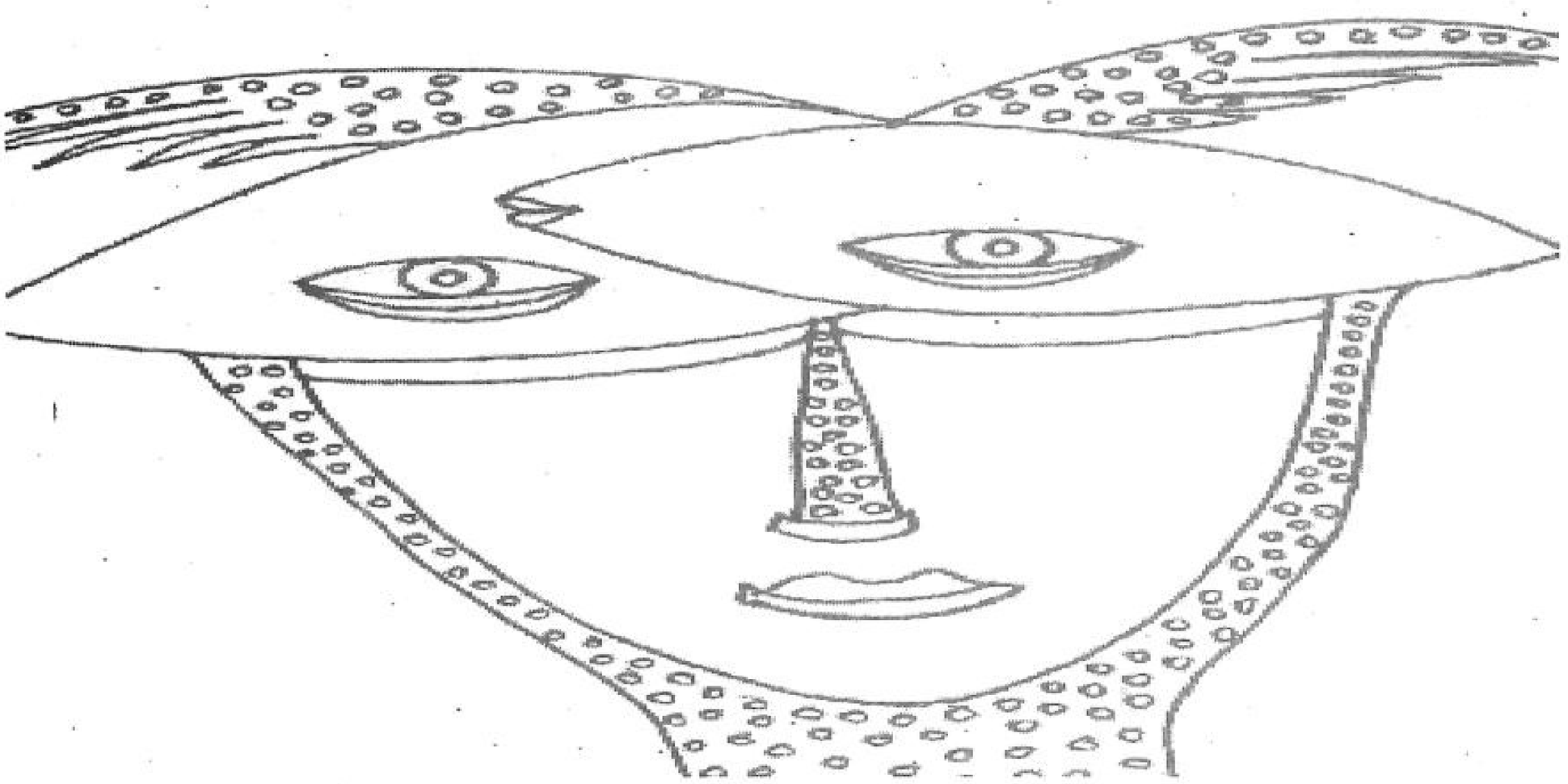
ولكن شتان ما بيني وبينه؟

أنا داخل الكهف اذا عطشت أو أردت قضاء حاجتي فلزمني أن أرخص من الحارس، شرط أن أؤدي حاجتي سريعاً ولا أتأخر عن الاياب، كي لا يصيب (هو) بالادانة، ومن ثم يأخذ بيدي كالاعمى حتى أصل الى غرفتي فيقفلها.

أما الصقر فهو يطير متى ما يريد، درب صوب السماء، يميناً ويساراً، لا أحد يمنعه عن الطيران.

(إن الانسان لا يعرف قيمة الحرية، حتى يسجن أو يؤسر).

هذا الكلام لصديقي ومعلمي العتيد، قاله لي قبل عشرة أعوام في اجتماع ثنائي سري، أردت أن اذكّر



تلك الذكريات، واتصفح بعضاً منها، لكن البرد القارس لم يغفلني حتى أذكرها بدوآ.

وقتئذ كان الحارس غافلا عن الصقر، فإنه (الصقـر) صور بعينيه الزلاليتين صورتي وصورة السجن وصورة خطوات الحارس.

عندما وقعت عينا الحارس على الصقـر الـذي يشبه نقطة سوداء في الثلج وقف وقفة، ثم رجـع مـع سـلاحه خطوتين، حضر سلاحه فقعد وجعل ركبتـه اليسرى علـى الارض وسـلاحه علـى ركبتـه اليمنـى، ومؤخـرة السلاح على كتفه اليمنى، هبط رأسه بالجانب الايمـن، وجعل عينه اليسرى مسبلة، وعينه اليمنى على موقـع الرصـد، ولكـن قبـل أن تطلـق، أخـذ الصقـر يحـرك جناحيه الممدتين مرتين ثم طار على جو السماء.

في ذلـك الوقـت رغـم كونـي خلـف الشـباك مسـجوناً وجسدي يعاني من البرد الا أن كل خيـالاتي وأحلامـي وأمنيـاتي القديمـة والجديـدة طـارت مـع الصقـر، فـهو أرجعني الى ذكرياتي قبل عشر سنوات.

حينذاك عمري ١٤ عامـاً، الفتيـات اللائـي كـن مثلـي يافعات، كن في غفلة آبائـهن وأمهاتـهن واخوانـهن يزلـن شعر وجهن وايديهن وارجلهن وهدبهن، فهن لهذا الاخـير اصبح بعضهن موع طعن اقربائهن، لكن هن لا يبـالين، فهن اعنف من أن يستسلمن لكلام أقربائهن بطعونـهم، وهن تتراوحن أمام شبان المدينة بغاية الدلال.

كنت أحبذ أن أفعل مثلهن ولكن رغم الاسـتحياء، الا ان نصـائح معلمـي والـذي أصبـح فيمـا بعـد صديـق أصعب درب في حياتي، لم تتركني.

كان معلمي يعاتب صديقاتي، ويقول:

(زلال: لا تكوني مثلهن عديم الحياء، ينبغي ان تعرفي بأن جمال المظهر له روح كذبة، وأن تتركي هذه الروح بأسرع وقت، لأن هذا التدلل لا يسـتطيع سـوى تكييـد الجائعين لهن، وأنت تعرفين كم كنا جادين في تبطيـش صفوفنـا وتفكيرنـا، زلال: كونـــي واعيـا ولا تقعـي في خوض رغباتهم..).

لقد أثر في نصائح معلمي كاملا، من ذلك اليوم حتـى لم أمشط شعري..

وحلمتا نهدي اللتان تشبهان بكرزين غـير نـاضجين، اخفيتهما بكـل حـذر، كـي لا تصلـهما الأيـدي القـذرة، حملتـهما في مكـان خـاف، لا أحـد يراهمـا الا نفسـي وباستحياء وذلك عند الغسـل، فكـان نـهداي كمـا همـا الآن أسيرين..

عندما كنت لا تتجاوز قامتي قضيب الناب ذات السنة الواحدة منحوني سلاحاً، فكان آمري رجلاً ذا وقار فعرّفني بسائر الاصدقاء.

–(هذه هي زلال، لا تنظروا اليها وهي طفلة، فهي معنا منذ سنوات طوال، عزمها وطاقتها أكبر من عمرها وقامتها).

أصدقائي كلهم مسلحون مثلي، وهم واقفون نظاميين في باحة الوادي، فقال الآمر لي:

(زلال: من هنا فصاعدا يجب ان تحبي شيئين أكثر من نفسك، لأن بقاءنا وكرامتنا متعلقان بهذين الشيئين، أولاً: حمل الراية التي هي في يمينه ومن ثم رفرفها مرتين.. قال: هذه الراية، اما ان ترفرف، اما ان تصبح كفنا لك..).

في هذا الوقت، مرت بجسمي رجفة مفعمة بالذعر، ولكن ما تحركت في مكاني، قال آمرنا:

(ثانياً: سلاحك، فعظمتك كلها تمركزت فيه).

كنت حتى ذلك الوقت لم أسمع هذا النوع من الكلام، فطار بي الخيال، فأغفلت عما قال الآمر بعده، ولكن لما ذكر اسمي مرة أخرى، اصغيت اليه وهو يقول بصوت عال:

(زلال: والاهم من كل ذلك، عليك أن تعرفي لست أنت فقط بل كلنا أطفال جهلة امام أوامر الرئيس ومستواه، فكوني حذراً ان الرئيس اذا قال شيئاً، ليس صحيحاً فقط، بل ليس خالياً من العبرة والحكمة، لأنه..).

بعد ذلك لا أعرف ماذا قال الآمر.. لكنني من ذلك اليوم فصاعدا لم أجد الا الحب، يلزم أن أكره جميع ما يكرهه الرئيس والآمر.

لا أعرف ماذا فعلت ومن ذا قتلت، لكن مع مضي الايام والاسابيع والشهور والسنوات، مازلت اكبر بينهما، كوني حتى ذلك اليوم استعطت ان احمل الراية والسلاح مرفوعاً، وجعلت أوامر الرئيس سراج طريقي.

لكنني في أعماقي، آهٍ كم كنت عاجزاً عن ذكره كما هو، كان العفريت، والذي لا أعرف ماذا اسميه، دوماً يهبتني، ولا يدعني أن أجذل، بعد كل عمل عملته هو يعاتبني.

في البداية لم أبال، لأن جدتي كثيراً ما قال:

(افعلوا ما شئتم، ولكن حذار من قبيلة الجن، لن تلج في جسدكم، هم يتسربون بطريقة لا تعرفون متى وكيف ظفروا بكم).

كنت في البداية تصورت العفريت هكذا، لكن المسألة أضخم مما تصورت.

رغم هذا العفريت، جسدي الذي حتى ذلك الوقت في غاية النعومة، أصابه هاجس، ولا يفارقني الا وقت النوم.

لو علم الرئيس أو الآمر بهاجس جسدي لوقعت كارثة، لأنهم كثيراً ما قالوا:

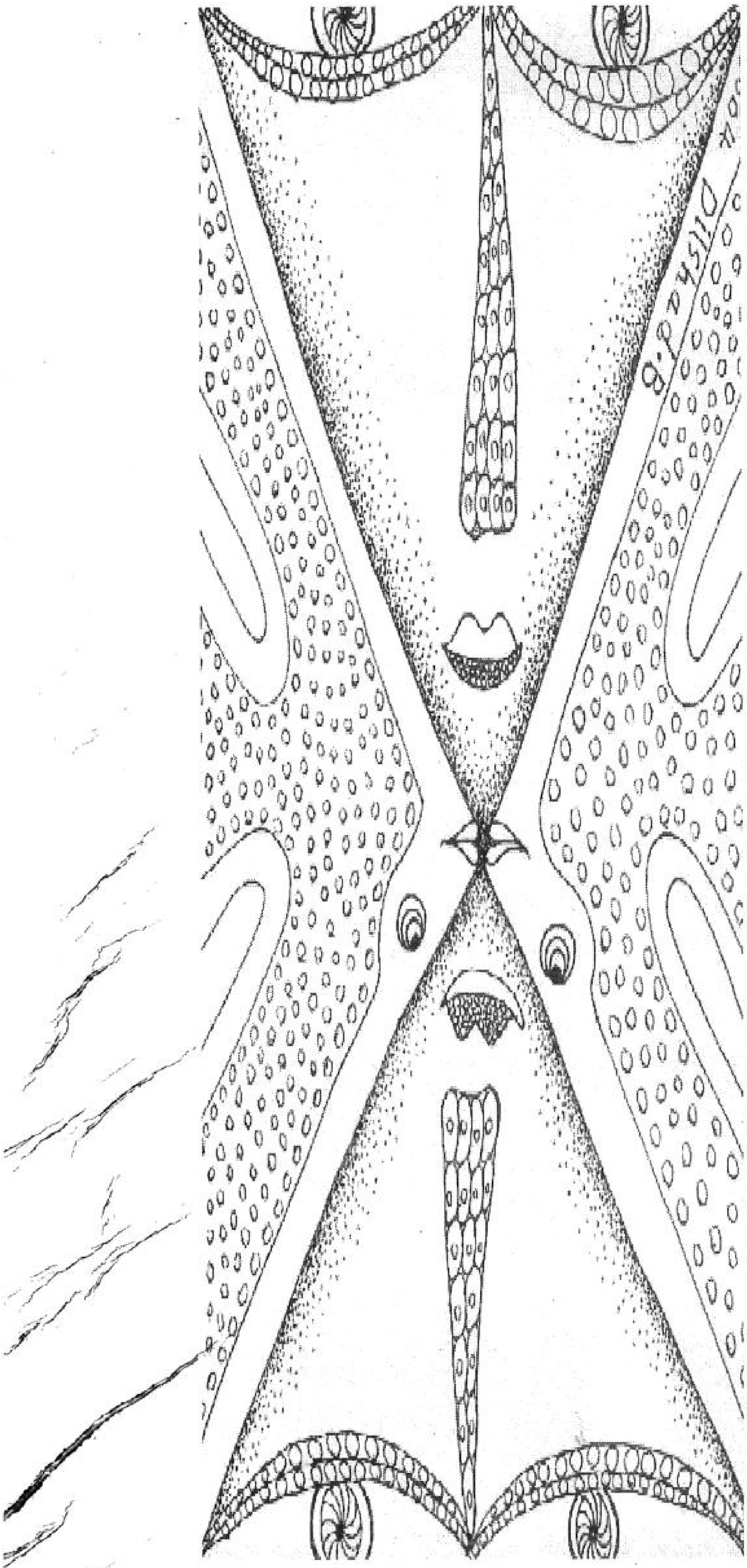
(نحن نعلم جيداً ان اسلحة ومشاجب العدو لا تستطيع هدم عزمكم القوي، ولكن حذار من هاجس جسدكم، فإنه أقرب عدو منكم، فلا يهدمكم، فيبدل شجاعتكم خيانة، ويذهب ريحكم، حذار.. ينبغي أن ترجموا هاجس جسدكم كل يوم، لأنه اذا اغفلتموه يصير كلباً سائباً سبعاً يأكلكم جميعاً..).

ان كلام الرئيس والآمر صادق تمام الصدق، الى ان قمعت هاجس جسدي كنت عظيماً وجسوراً.. لكنني في النهاية.. آهٍ على النهاية، هذا الهاجس أفشل بي وبالشاب الذي كان معي في المترس.

كانت أفعالي حتى ذلك الوقت عند كل من الرئيس والآمر والاصدقاء زلالا مثل اسمي، كلهم يحبونني، ولكن سبع داخلي لم يتركني كي أدوم نابضاً في حياتي.

في يومٍ كان الهيجان في جسمي جاوز بي الحدود، فأنساني نصائح الرئيس والآمر، التي كانت كحلقة في أذني من زمان.

كنت منذ زمن كزهرة زاهية عند هذا الشاب أراد ان يشم نفسي، وكنت متجاوباً معه لهذه المداعبة، فصمت أمامه، وحينما شافهني، صعق السماء فصارت الدنيا نهاراً.



وصل الآمر واصدقائي عديمو الوفاء، فقتلوا صديقي كقتلهم ذباباً، وشدوا يدي بالاغلال، من ذلك الزمان أصبحت موضع لعنة الآمر، وبأمر من الرئيس ساقوني الى السجن.

الآن كان جسمي خلف شباك الكهف يشبه قطعة ثلج، لا أستطيع الحركة، بشرتي الصفراء كالسهل الجاف في سنة قحط، وخلفها دمي الذي استمر جريانه سنين، فها هو الآن أحس بأنه مقطوع الجريان، أحسست بأن كل شريان دمي جففت.

استمر الحارس في المضي والاياب وراء الشباك، وهو يسبح في فضاء خياله، فغفل عني، ينسى انه يحرسني وعليه بمراقبتي كي لا أفر.. كان جسدي ميتاً، لكن روحي حية كروح المسيح المقدسة.

فخرجت روحي من نافذة الشباك امام عيني الحارس الذي هو صديقي في القدم، وهو لم ينتبه الى ذلك، بل استمر في المرور.

حينذاك رأيت الصقر الذي هو مركز خيالي، فولجت روحي العفيفة جسده.

ياللفرحة، في لمحة البصر رأيت كل شيء والذي لا استطيع ذكره، سبحت في فضاء السماء يمنة ويسرة، بعد سفرة طويلة، هبطت للاستراحة سطح صخرة صلبة، التي يغشيها الثلج، وقتئذ استيقظ الحارس فوقف وقفة ورجع خطوتين، فحضر سلاحه ورصد الصقر ووضع سلاحه فوق رجله ومؤخرته على كتفه اليمنى، ونظر اليه بعينه اليمنى، فقبل ان اطير اطلق طلقة، في نفس الوقت خلف شباك الكهف، اسقط جسدي المثلج الذي يغشي الصخرة دماً.

فما علمت أن الحارس وصل الى أيٍ من جثتينا قبلاً؟..

*كلمة معناها: الماء الرقراق.

قصائد قصار

كاظم الحجّاج

١-البصريون:
نحن من نطفىء الشعر
حين ننام
ونؤرّق مصباحنا للضيوف.

٢-جنوبيّون:
مثل خبز الأرياف،
خرجنا من تنانير أمهاتنا
ساخنين.
لأجل أن نليق بفم الحياة!

٣-تبشير:
كانت الحسناء
تنشر الإيمان بخالقها
أسرع من جيش من المبشرين:
فأينما مشتْ
تتردّدْ من حولها: سبحانك!

٤-نضوج:
إني فتى
كالبرتقالة شاحب
والبرتقالة لاتخاف

2023 published.

لكنما
يصفرّ وجه البرتقالة
كلّما قرب القطاف!

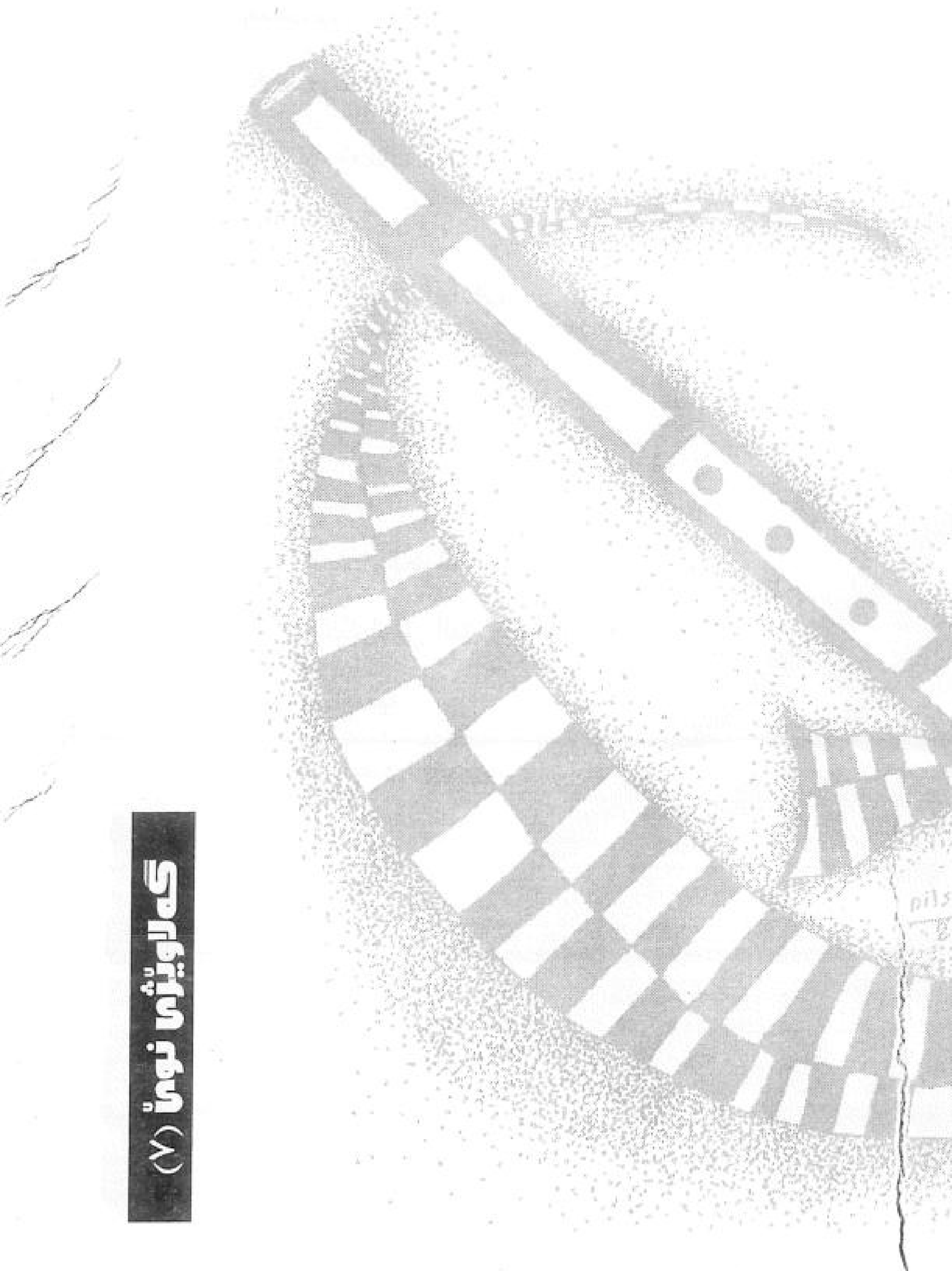
٥-عارضة أزياء:
لم تأكلْ من عامين
سوى ما يسمح للعظم الممشوق
بأن يبقى يتراقص تحت الجلد الناعم
لتقول: بأنّ مجاعتهم- لو حلّت-
فهي الأكثر إغراءً
من كلّ مجاعات الفقراء!

٦-الممثّل:
السيد مخرجنا المغرور
أعطاني دورا
ولأنّي مقبول من حيث الجثة للدورْ..
وافقت.
وقال المخرج: احفظ دور السلطان العادل!
هي.. هي (في سرّي طبعا).. سلطان.. عادل!
وكأي من أبناء الكلب ظهرت على المسرح:
أقتل. أشنق. أمرحْ
وتزوجت جميع نساء الدولة
(أعني كلّ بنات الكومبارس!)
لكن..
كان عليّ-أنا السلطان العادل-
أنْ أشنق شحاذا من أجل رغيف مسروق!
سامحت الشحاذ
فأفسدت الدور!

*كاظم الحجاج شاعر عراقي من البصرة جاء الى السليمانية وقرأ هذه القصائد في مهرجان الجواهري.

شعر / كريم دەشتى

ترجمة/ جمال جامي



تفاحة عمياء

جانب من الاحتفال كان هنا
كل المحتفلين كانوا بلا بصر
البعض منهم بعصاه في اش المعارك
كانوا في اعمق التأملات
فتاة عمياء كانت حديقة من التفاح
هي مع سلتها البرتقالية توزع عطر الداليا
عازف ناي يقطر دما
يشعل بخور المستقبل
جانب من الاحتفال كان هنا

"شريف باشا"

حقيبته مملؤة بالتراث
برباط المدنية
وحروف قضية غامضة
(مؤتمر باريس) اعطاه اجمل جواز سفر
في ظل رسالة سيفر
اخذوا منه الرباط وجواز سفره
هو وقضيته وحده

بقي في كهوف القرن العشرين

(دعوة)

كانت دعوة على ضيافة الشطرنج

كان اللاعبون في اشرس شك

يتصافحون مع الجنود

وفي ابهى يقين

يدسون السم في قهوة الملك!

(الإستراحه)

انتهت الحرب!.

ولكن كان فوران

الانتقام يطحنهم

المقاتلون كانوا متقهقرين

امام الباب

امام الشباك

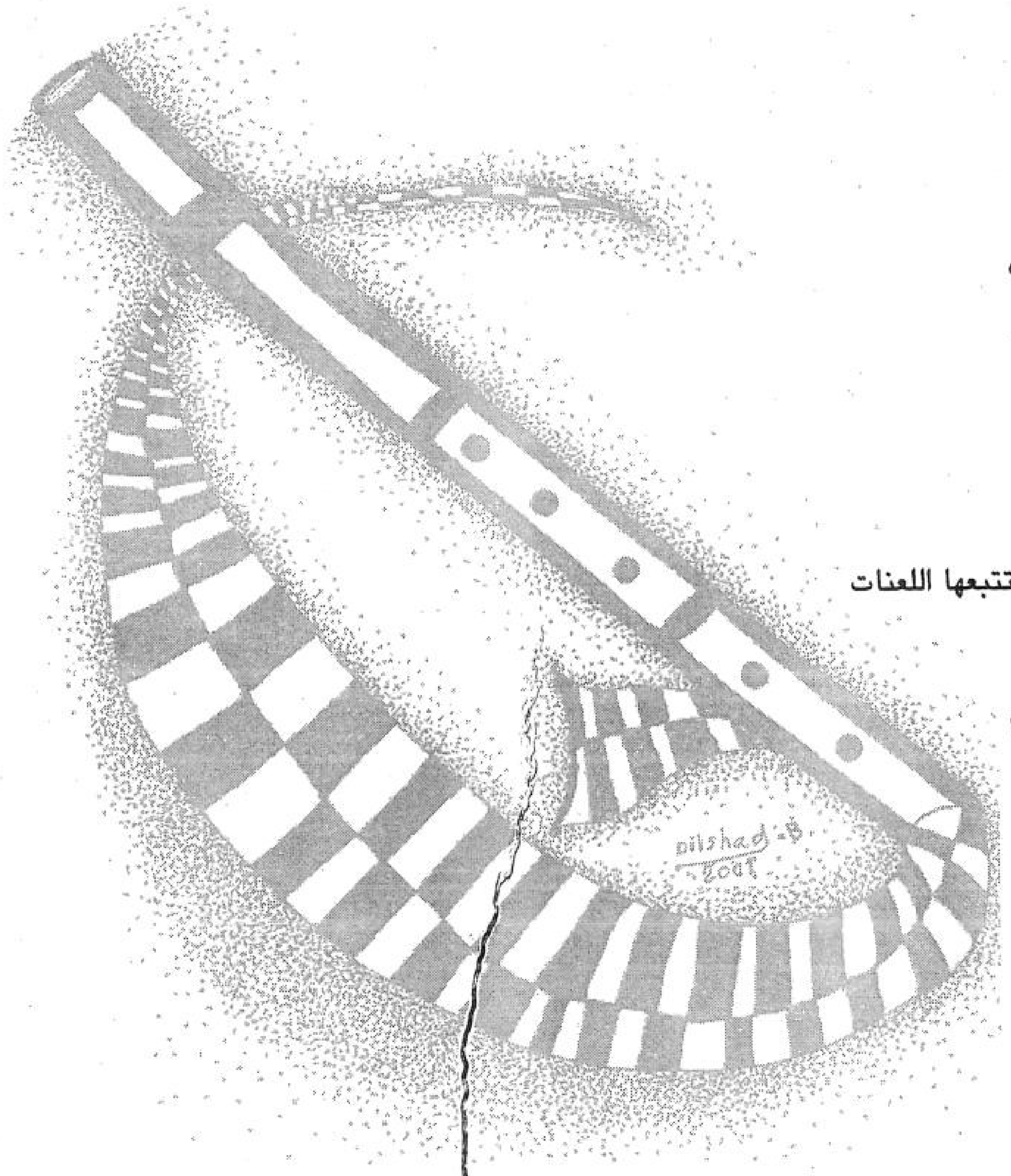
وجنب الجدران

وعلى الارصفة والطرقات

وعلى ظهر الكراسي التي تتبعها اللعنات

ينظرون الى الدنيا

وقد اغمض الندم اجفانهم



أربع قصائد

حسن عبد راضي – بغداد

الرايات البيض

رايات المشرق سود
والمشرق اسود
والفتنة سوداء
فلماذا ابصر رايات بيضا
وعيونا بيضا
وصهاريج دماء
* * *

أهل الكهف

البندول الذي في ساعة الحائط
(طبعا الحائط الذي في المنزل)
مدين لي بثلاثمائة سنة
وأسامحه على السنوات التسع
فلقد تلوت أيامي على مسامعه
فأهداني لحرب شاسعة احتفالا بميلادها
ورمت الحرب عظامي الى كلاب الجوع
ثم سمعنا بيانا

يوزع علينا حروبا جديدة

وأسلحة قديمة

ورقصنا جميعا على ايقاعات القذائف

أنا والمقبرة والمذيع الاجنبي.. والبندول

.....

وفي صحوة ضمير اعترف:

لم يكن ثمة بندول

فنحن لا نملك ساعة حائط

اذ لا حائط عندنا

منذ أن بعنا المنزل

شريعه حمورابي

من يعمل مثقالا يره

من يسرق دينارا

يره محميا يكوي جبهته

من يقتل نفسا.. قتل الناس جميعا

لكن تتواطأ معه كل وكالات الانباء

وكل لصوص الارض الرسميين

وكل النخاسين (الشرفاء)

ويتوج بطلا قوميا للتجديف

بأنهار من خمر ودماء

يسقط حمورابي

تسقط جمهورية افلاطون

ويسقط جسر الاحرار على الاحرار

فيسرع مندوب الاخبار المهذار

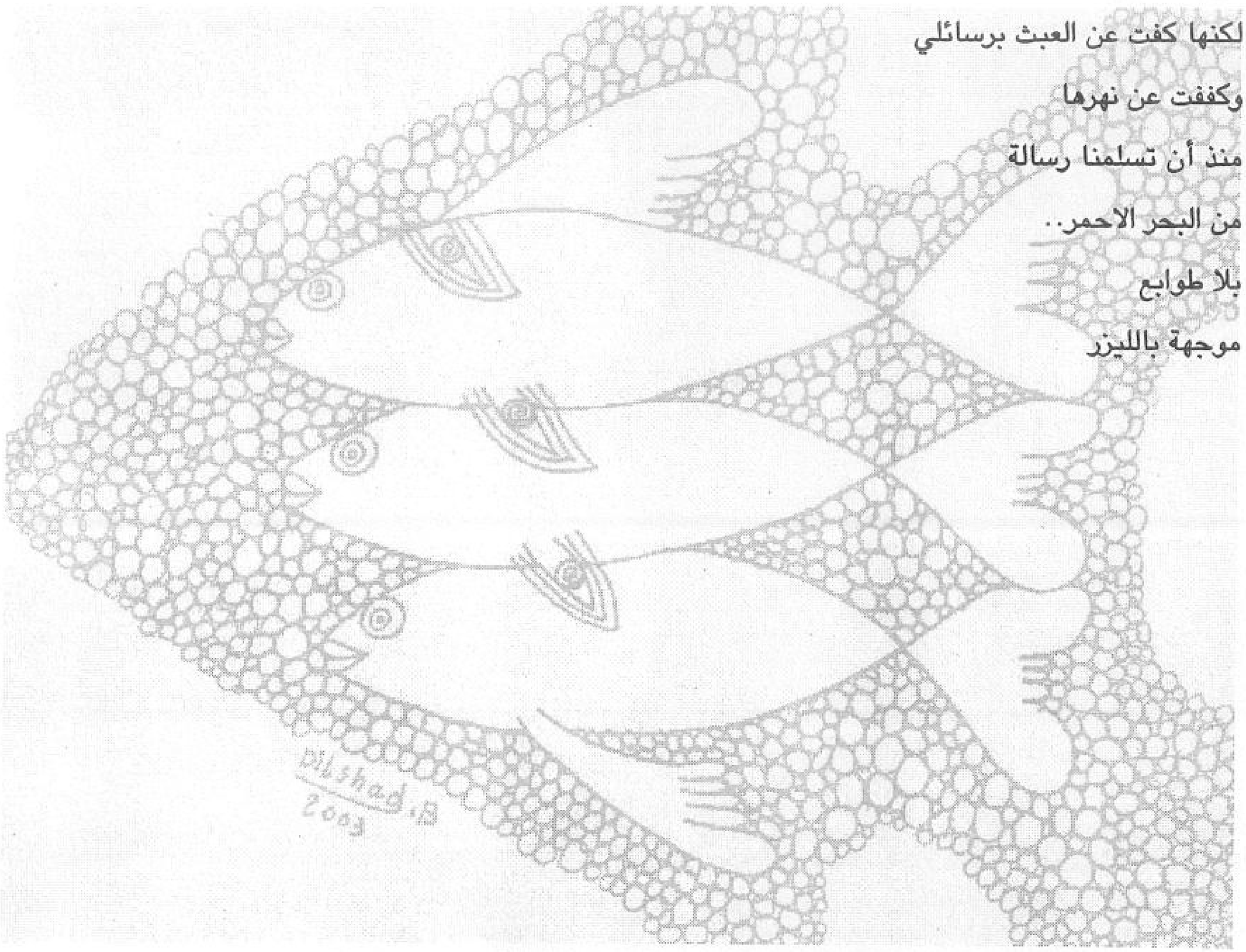
فيحرر خبرا

ويصور جثث القتلى مبتسما

ويظل البطل القومي يراقب
كيف يباع–بأمر منه–الشرف الوطني
وكيف يموت السمك البني
وكيف تهاجر عن هذي الارض الاشجار

بريد البحر الاحمر

ابنتي التي تسلقت عمري
فنضج شيب يافع في مسائي
كانت تعبث برسائلي
من أجل الطوابع
وكنت انهرها
لكنها كفت عن العبث برسائلي
وكففت عن نهرها
منذ أن تسلمنا رسالة
من البحر الاحمر..
بلا طوابع
موجهة بالليزر



عام جديد

شيرين.ك

مرة اخرى

يستعد (عام)للرحيل

اسمعه يجرجر خطواته الثقيلة

وهو يبتعد تعباً، حزينا

مرة اخرى

يستعد (عام آخر)للمجيء

أراه يطير فرحاً

ويقترب جذلا

و أنا

بين رحيل عام

و مجيء عام أخر

بين زمن يمضي.. و زمن يأتي

اجلس كطفلة

تعلمت لتوها الحساب

أعد على اصابعي العشرة

الساعات التي

كانت بالامكان

ان نكون فيها معاً

ولم نكون

رجل الشمس

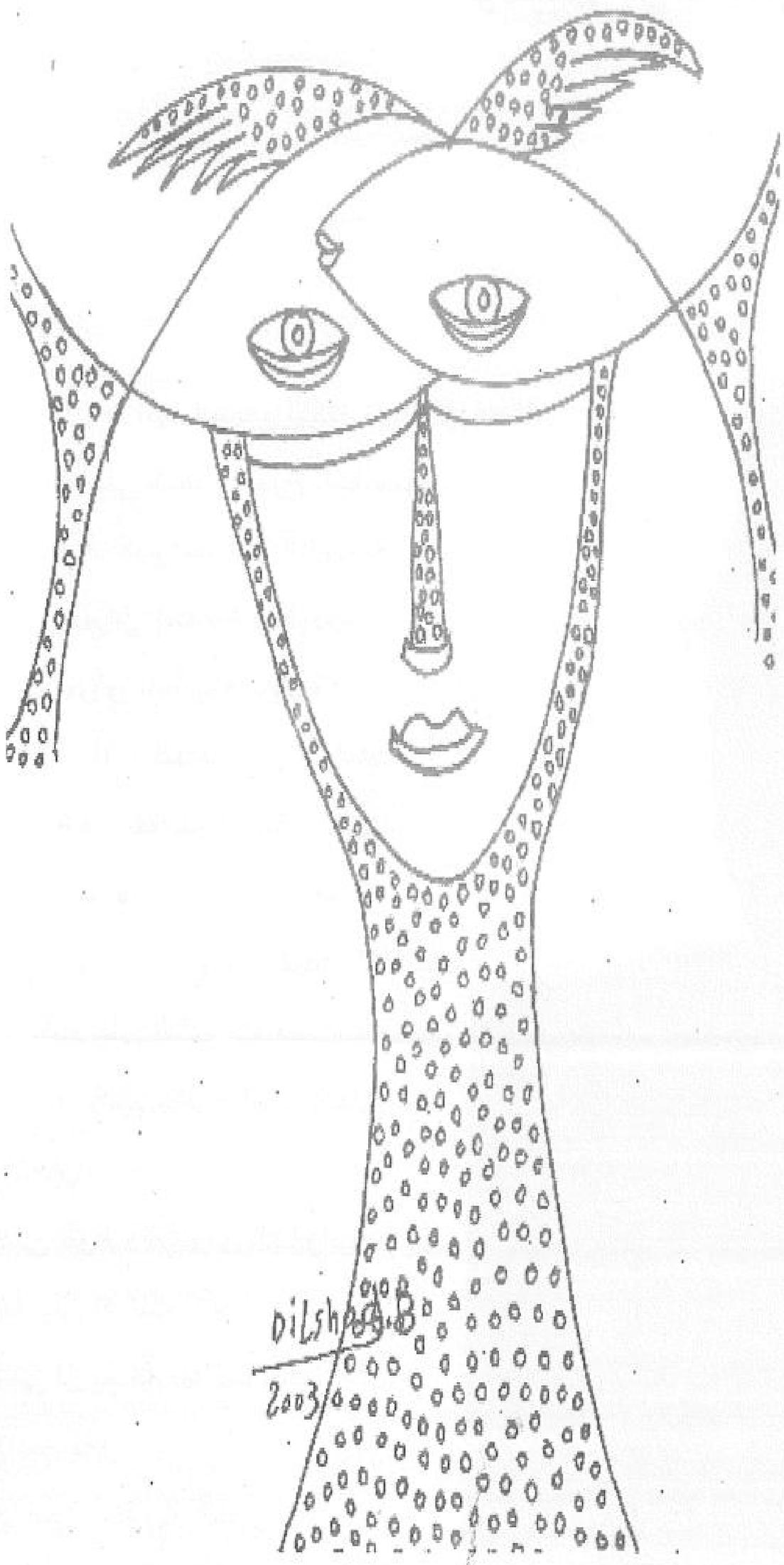
رجال ولدوا في الظل
و الى الظل يرجعون
كلماتهم همهمة
الى خارطة جسدي لا ينتمون
في بحر حبـي تائهون
و شاطئي موصد دونهم
رجال
أحزانهم صغيرة
أفراحهم قصيرة
أحلامهم بسيطة
حياتهم لا تؤثر
و موتهم لا يؤثر
إنهم قد يموتون في أية لحظة
و قد يسهو الموت عنهم
ويعيشون قدر ما لايشتهون
أما هو
إنه ولد مع الشمس
و الى الشمس يوماً ما يعود
أتى دون موعد
ليرسم خارطة جديدة لجسدي
و يضع احلاماً مجنونة في رأسي
ليغرقني في أحزانه الكبيرة
و ينتشلني من أحزاني الصغيرة
يوماً ما مع مغيب الشمس
يغيب
و سيخلو رأسي من الاحلام
و يبقى قلبـي بدون فرح أو أحزان

ذاكرة السرير

أشم رائحة عطرك
في ثنايا ثوبي
و أشعر دفء ملمسك
على جيدي و بين خصلات شعري
أصيخ السمع
لتنهيدة حارة
دغدغت يوماً ما أذني
ولعبارة أضحكتني كطفلة
أبحث في طيات الفراش
عن لون بشرتك
ودمعة حارة
و آهة نشوة
تاهت
في تقعر الوسادة
ونقوشها الباهتة
عندها
أدعو ربي
ألاَّ يصدق حدسي
ولايكون لقاؤنا هذا
هو اللقاء
الأخير ! !

الانزلاق الأخير

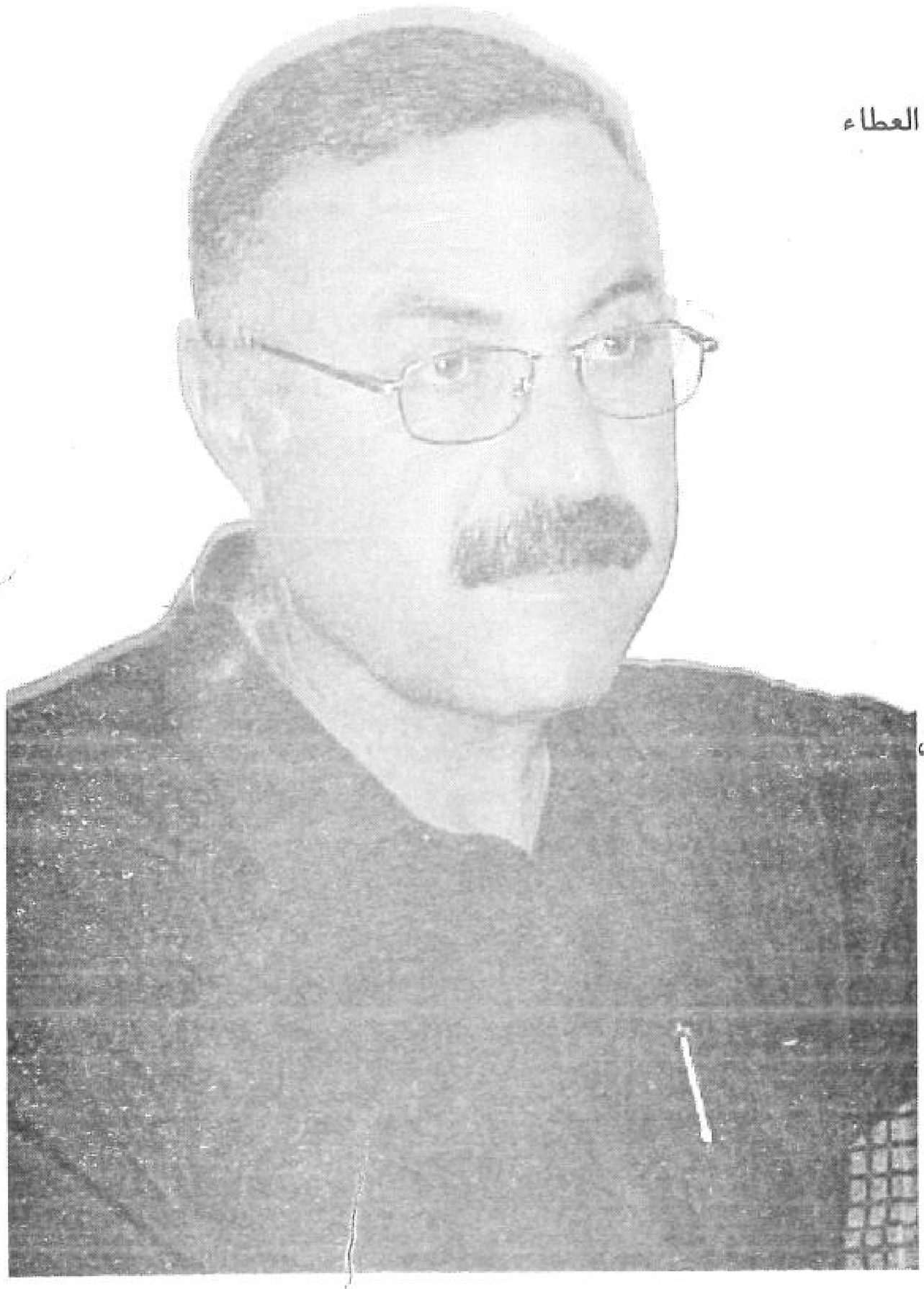
فائز الشرع – بغداد



لو توسلت بوجه النار لن ترجع ما قد أكلته
ليس بالامكان ان ترفو أردان السفن
حال ما بينكما الموج.. الا تسمع أنات الصواري
والسواحل..
شلت الان ولن تغزل من ماء البدايات قوارب
خلفك البحر ومن حولك اعداؤك نزوا من يديك
في ثرى عينيك وسدت الضحايا
لم تعد للندم الميت اوصاف الفضيله
لم يعد حجابك الان سوى هذا الضباب
لم يعد للبدر ضرع ترضع الظلمة منه.
حينما اخترت الميادين لكي تطلق فيها الزوبعه
وشددت النهر حول الخصر منها
رقص العالم حولك
خدر الرقص الجهات الاربع..
لم تعد تهزز ظلك.
بعدما اطلقتها في قوقعه.
قد نهبت البحر اعواما
زرعت السمك البحري في الطين لكي تجني بحيرة
فسطا البحر اخيرا
وجنى كل ثمار المزرعة
لم تكن صخرتك الصماء الاضفدعة
قفزت قبل دنوّ البحر منها
حلت الأن النهاية
فتذكر
طالما أبكيت
من يبكي عليك؟

الجحيم الاكثر عطاءا

شعر سامي هادي



الوجل، يا أيها الجحيم الاكثر توغلا في العطاء
اوقدنا على شطأن الموج المشمسة.
افرش اصابع اجسادنا البرونزية
على الفيافي الطاعنة في الهدوء.
على مرأى طمأنينة الرمل،
نخفي بنات شفاهنا من الدوامات،
لا نقترف اثما بلغ اغضان المطر.
نأتي لهنيهات في عري السفر
نتيه في عيون غيوم الرغبات الملتهبة.
لا نقدم على الاثم، بلغ السراب الضرير،
نردد ترانيم الثلوج الهامدة على
النيران.
على حواف الفانوس الشهوانية،
ما نحن إلا تلك الألوان
التي لن يسمع لها صوت،
(المخافة)
في اتون أحلامنا الخجول

بطمأنينة أكثر مما لدى مقبرة هادئة،

تلم الاوراق

وتحاور الضياب.

(.....)

الوجل لايحادثنا من على سماء

لعنت الطائر والغيم،

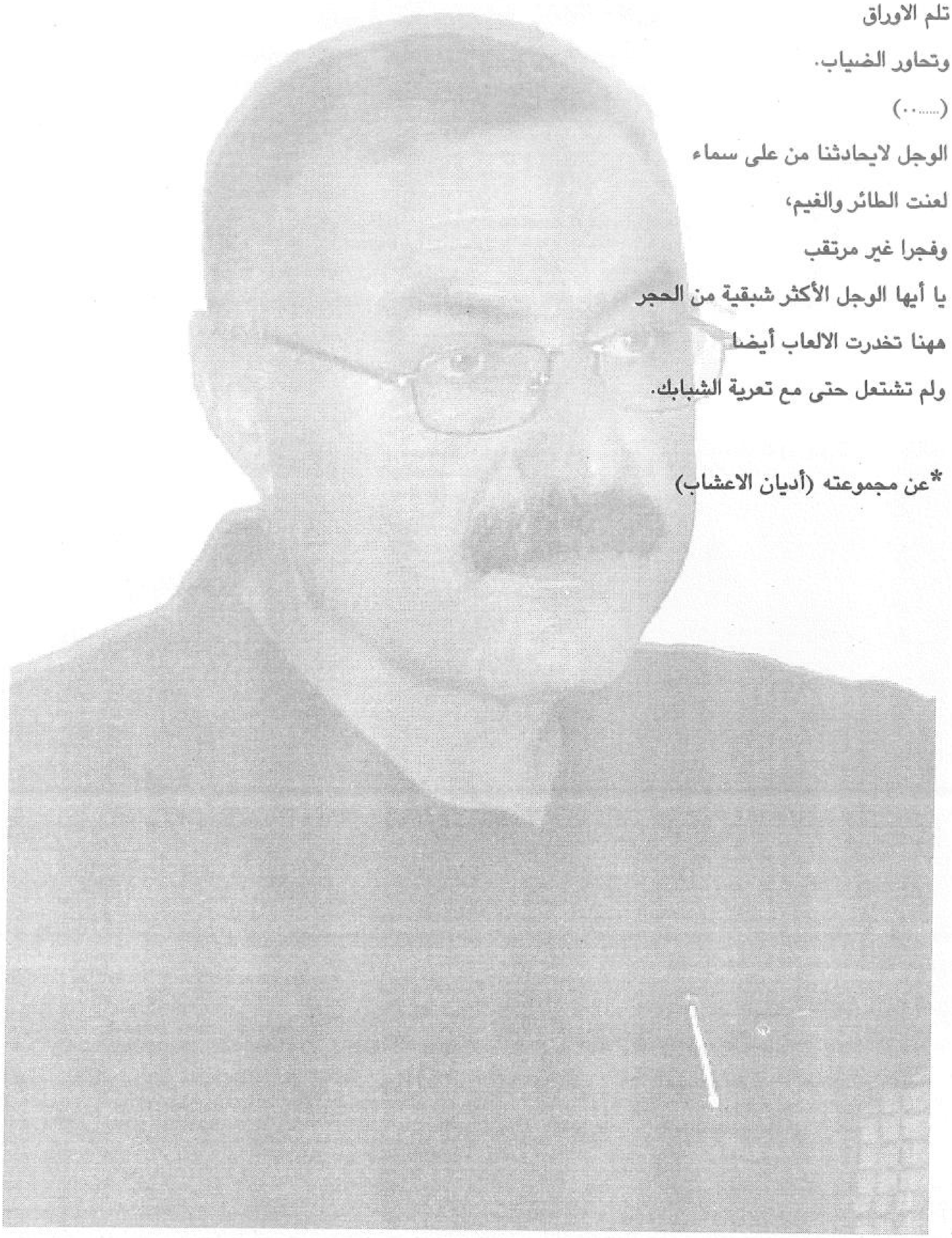
وفجرا غير مرتقب

يا أيها الوجل الأكثر شبقية من الحجر

ههنا تخدرت الالعاب أيضا

ولم تشتعل حتى مع تعرية الشبابك.

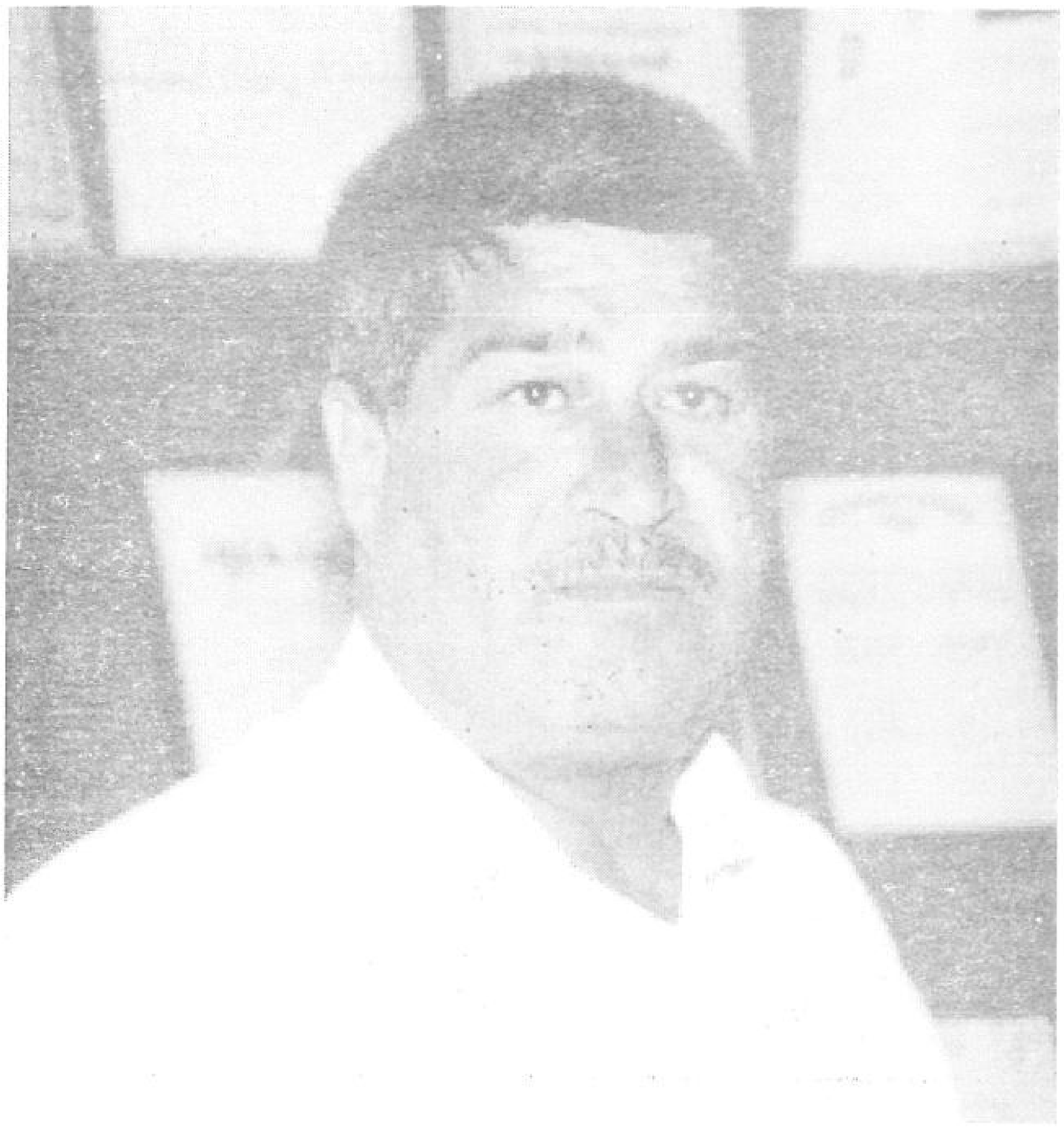
*عن مجموعته (أديان الاعشاب)



ثم إنكسرت الكأس

شعر:صلاح محمد

ترجمة: محى الدين محمود



لأنه لم يكن ممكنا
لقلب من الثلج
ورجل من اللهب
أن يذهبا معا للنزهة
ولأنه لم يكن ممكنا
لقدح مترع بالنور
وحوض ممتلىء بالظلام
أن يشربا بعضهما
إرتدى أحدهم
ثياب المساء
وركب حافلة السفر
ولهذا فإن زجاج نوافذ السفر
تجرح أربعة أيد
ولكن تتخضب منها إثنتان
وتنهمر الدموع من الاخريات
تضبب أربعة عيون
تخضل منها اثنتان
والاخريان تمسحان

كل الاشياء

خلف زجاح النوافذ

واقفة تبدو

ولكنها تشارك العمر

تطير

ستأتي أيام

تسود بشعر صدره

ستأتي ليال كالشحاذين

تطرق ابواب العواطف

ولكن ما لبيت بالهدم

مترع

باب يفتح

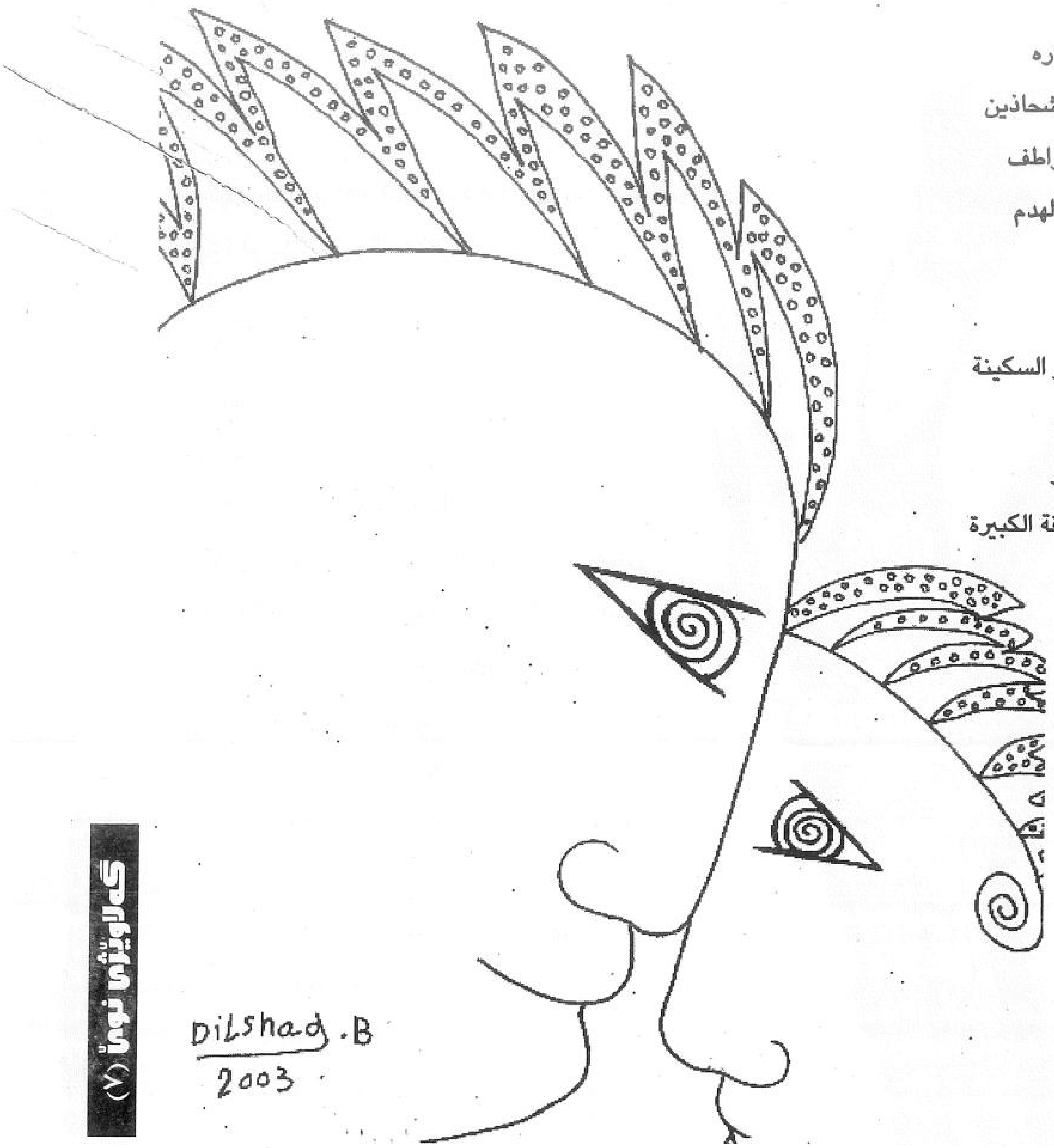
ولهذا فإن زرازير السكينة

من على الاسلاك

من على الاشجار

عند بوابة الحديقة الكبيرة

تهوي



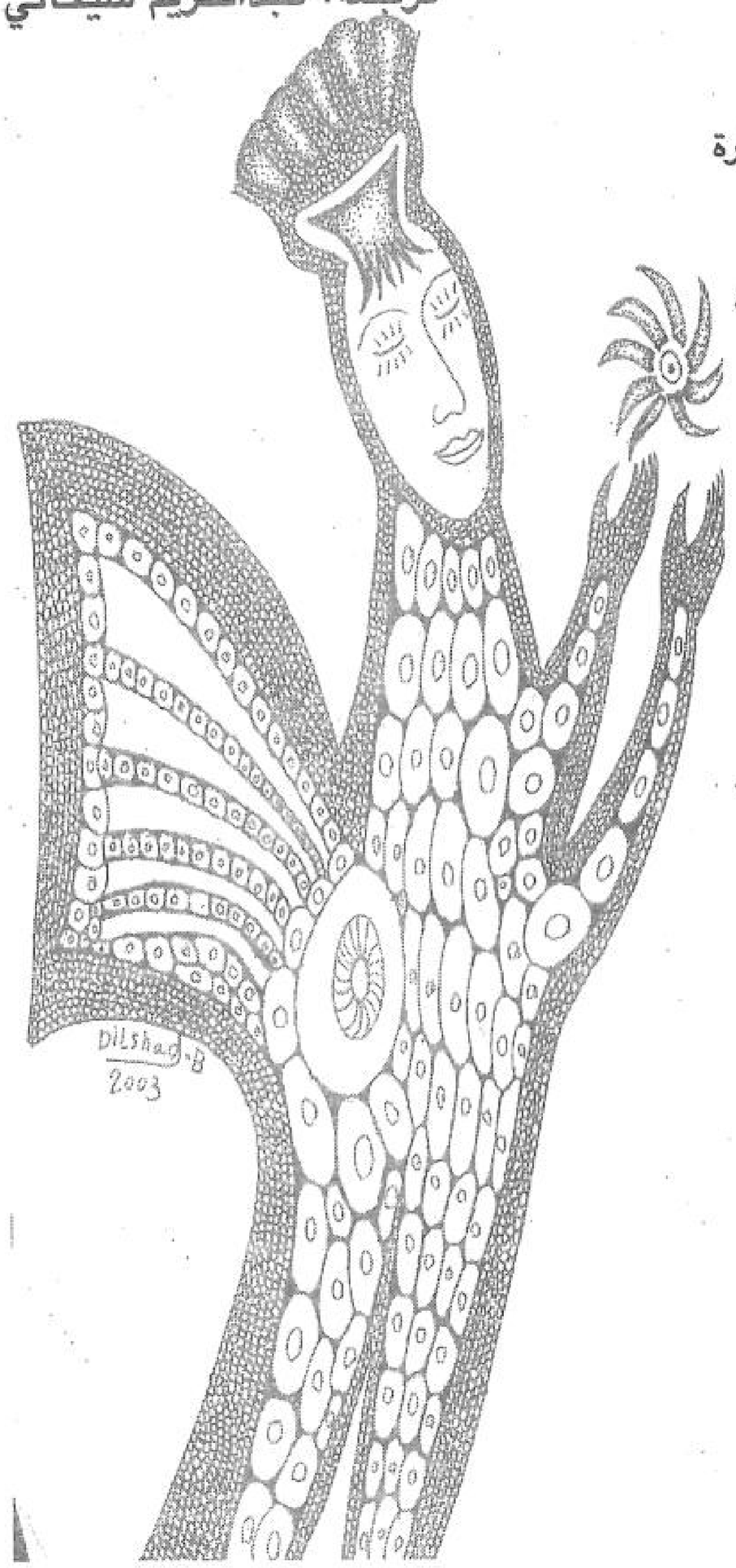
Dilshad .B
2003

نصائح موسى العشر المقدسة

مقدمة الى (كەژال ابراهيم خدر) التي هي اكثر شعرا من الشعر

خسرو بيربال/فنلدة

ترجمة: عبدالكريم شيخاني



قبل أن يولد الشعر، أنت أيضا لم تكوني تعرفين مذاق المرارة
وأنا أيضا لم يكن عشي قد تهدم
لم اكن قد رسوت في شواطيء ذكرياتي، وكانت سمائي ملونة
لم اكن لأوصي سنونو هذا المضيق القر برسائلي
قبل أن يولد الشعر
كان الله يبعث، على لسان موسى، برسائله
أنئذ لم تكن أشجاننا هكذا عظيمة
كانت تعاستنا ديوان رحلتنا في هذا الصمت عديم الطعم
كانت وصايانا واحدة واحدة، منذ الدرس الأول للعشق، تمطر
على أسطح ظمئنا وقحطنا كغيث العشق الهتون.
انتظروا فأنصحكم عشر نصائح
لقد غمستكم في صمت البحر وحلاوة المحبة وسأحددكم
قبلوا بعضكم البعض، صباحا ومساء قبلوا بعضكم البعض
مارسوا العشق الى حدود الردى
احبوا بعضكم البعض الى حدود الرغبة القصوى
حافظوا على رسائلكم الغرامية
أذكروا إسمي ولاتنسوني
بللوا شفاهكم، قبل كل موعد غرامي، بالشراب الأحمر

املأوا مزهرياتكم بزهور النرجس، ولاتنسوا أن عمر ربيعكم قصير

حطموا قناني عطوركم الوردية وتشمموا بعضكم البعض

الذكر والأنثى أولهما ماء والثانية ضياء الشمس

يتلاقيان في السماء

علقوا هذه اللوحة واحفظوها، لأن فيها مشام العشق

وندى مابعد الموعد الغرامي

علقوا هذه اللوحة، لأن الحب هنا محرم كالمخدرات

علقوها، للذكرى علقوها

علقوها كتمثال ميت

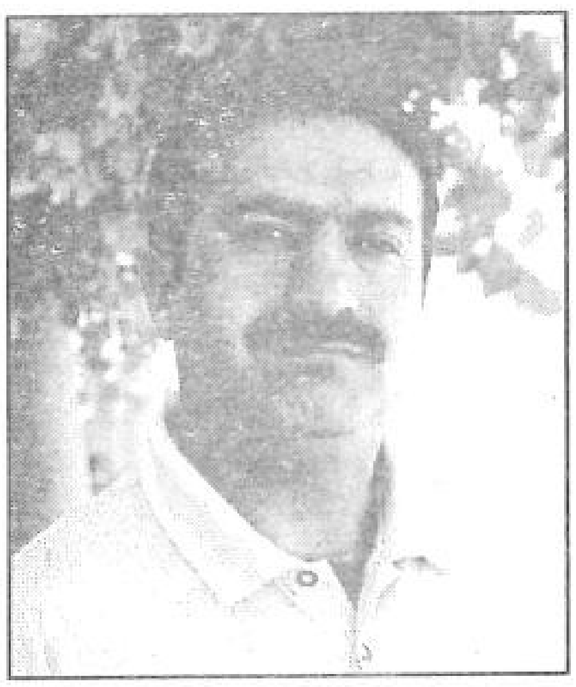
في مملكة محرمات الشرق الى مملكة ملك موسى

كلها عشق، وكلها عواطف، وكلها شعر

أنا شعر، والرب شعر

وأنت أيضا شعر

تناقضات



ئاوات حسن

(الحقيقة)
تتشظى
أمامي
وتذ..
د..
ثير..!

(الوهم)
يتجمع
أمامي
ويك..
ت..مل..!

(السراب)
يترآى
لي
من
بعيد

2004 Dilshad.B

كبحر

ولا شيء آرى..!

(الموسيقى)

صوت ..

يأتي

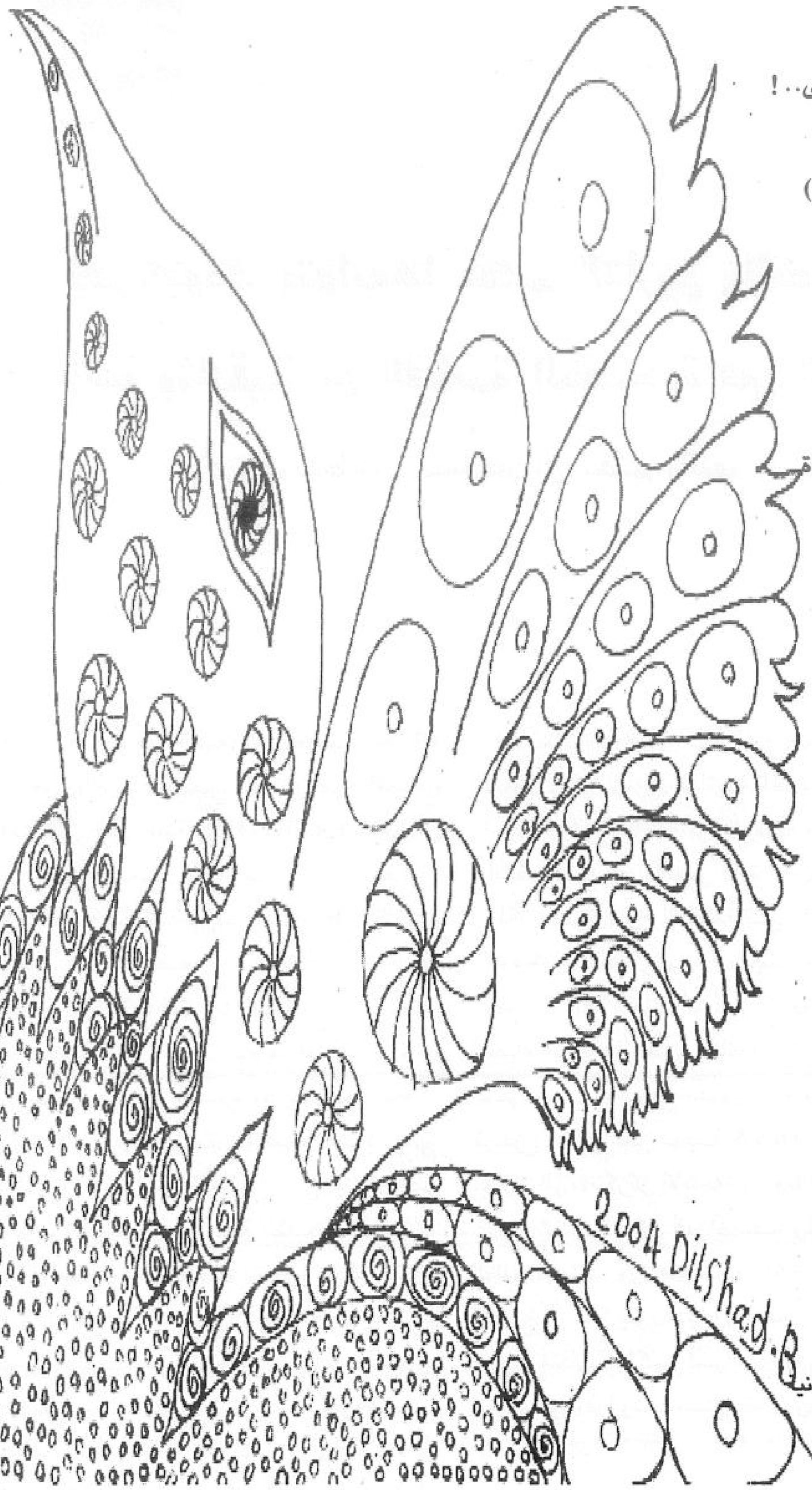
من

المجهول،

من آلة جامدة

له

روح..!



١-٥-٢٠٠٣ السليمانية

كركوك وتوابعها حكم التأريخ والضمير

دراسة وثائقية عن القضية الكردية في العراق

كتاب خطير.. يستحق أن يختم بالنور

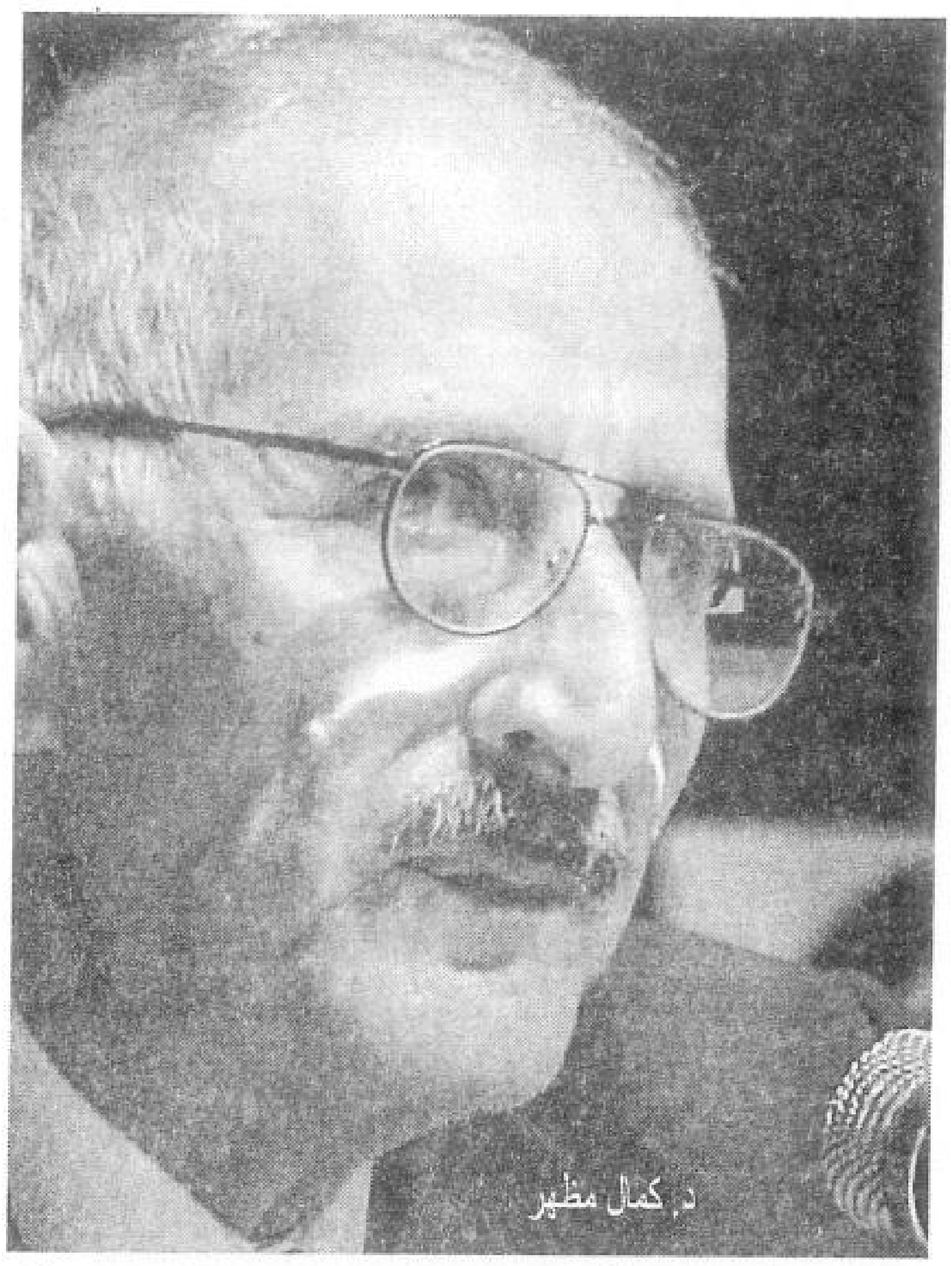
رؤوف عثمان

يقول هيجل (أن صحة الشعوب المعنوية يحافظ عليها بها، كما ان الرياح تحمي الغدران من الفساد، وان الشعوب التي تفقد استقلالها في التأريخ تستحق ان تفقده، لأن حريتها ماتت خوفا من الموت) حقا ان هيجل أصاب كبد الحقيقة حينما شدد على الدفاع المستميت عن حيوية الشعوب التي تأبى أن تموت خوفا من الموت! ان الأمة الكردية وابناء مدينة كركوك لم يرف لهم جفن، لم ولن تلين لهم قناة، لقد قدموا على مذبح الحرية والأستقلال خيرة مناضليهم، وحتى يكون القارىء على بينة من مقولة هيجل هذه، إنها تمثل فترة شبابه الرومانسية الحالمة والتي لم تتجوهر بعد، بتجارب الحياة السياسية للشعب الألماني والاوروبي مرة، وشعوب العالم مرة أخرى، حيث تدخل جملة عوامل في معادلة اصرار الشعوب على إنتزاع حقها و وقوفها أمام جلاديها، وبالأخص في هذا العصر المضمخ بأحداث عظام، حيث الحرب البادرة قضت نحبها والعولمة فتحت آفاق حياة تعج بمفاجآت لم يحسب لها حساب، وان الواقع الموضوعي الممثل بالسلطات العراقية المتعاقبة حاصر الكرد حصار المبراة للقلم والقوى الذاتية للكرد انكمشت أمام مدّ السلطات العراقية الجائرة الممولة برساميل النفط تارة والحقد العنصري الأعمى تارة اخرى.

لكن جذوة الروح المطلقة التي أشعل هيجل أوارها في المنعطفات التأريخية الصعبة والتي يناشدها في يوتوبياه آناء الليل وأطراف النهار، ظلت تمد مسار الحياة النضالية للكرد بطاقات لاتعرف النفاد، وربما عنفوانية تلك الروح القومية المطلقة، هي التي لم تزحزح الكرد عن مدينة كركوك بل صاروا ظلالا لا تفارق نار باباكركر الأبدية، و وهبوا كمايقول هيجل– غدران ايمانهم أعتى العواصف، وكان تأريخ سنوات الظلم العجاف وراءهم كوم (لكام! تلك هي حتمية التأريخ أو كما يقول هيجل (صحة الشعوب المعنوية) اذ لولا مطاولة الكرد لعوادي الزمن وتشبثها بأرض كردستان وقرابينها التي لاتعد ولا تحصى على مرّ التأريخ لكانوا لا كالشعوب البائدة في الشرق والتي لم

ولن نـرى أسماءهـا الاّ في طوايـا الكتـب المنسـية علـى الرفوف، حيث تعلوها غبار الموت الأبدي.

تظل مناهج البحث الرصينة في التأليف فيصـلا بـين المواد التي لا يكتب لها الفوز في جلـب انتبـاه المتلقـي فقط، بل الخلود التاريخي، والمواد التي تمر مر الكـرام دون ان تترك اثرا يظل في مستودع الذاكـرة علـى مـدى الأيـام والسـنين، إن كتـــب (كركـوك وتوابعـها حكـم التأريخ والضمير) من الكتـب الوثائقيـة الخطـيرة الـتي تفتح بوابة هذه المدينة المنكوبة على مصراعيها، أمام الضمائر الحية ولمن يبحثون عن الحق والحقيق في أمـر هـذه المدينـة الـتي ظلـت علـى مـدى العقـود الأخـــيرة ضحية السياسة العنصرية المقيتة التي مارسـها البعـث حسب مخطط جهنمي لتغيير طوبوغرافيتـها السـكانية والسياسـية والأجتماعيـة، يـهدي المؤلـف وهـو العـالم الكردي، الكتاب بهذه العبارة الـتي تسـتوقف القـارىء برهة وتضعه أمام حكم الضمير والتأريخ، (الأهداء: الى كل عربي يرفـض أن يكـون ظالمـا بقـدر مـايرفض أن يكـون مظلومـا) لأول وهلـة يبـدو لي أن الأهـداء يضـع خطا فاصلا بين مسؤولية الأنظمة ومسـؤولية الأنسـان العربي الذي ظل ضحيـة هـو الأخـر للأنظمـة الفاسـدة، حيث غـدا مظلومـا مقموعـا بيـد السـلطات لاحـول لـه ولاطول، وأحيانـا تجعلـه السـلطة ظالمـا أخـاه وحتـى نفسـه دون درايـة منـه، تلـك هـي مشـيئة الأنظمـة الدكتاتوريـة المقيتـة الـتي تنتـج الأنسـان حسـب مواصفاتها اللعينة التي تنكـر حركـة التـأريخ والحيـاة. يقع الكتيب من الحجم الصغير في (٧٢) صفحة، وأعتمد المؤلـف علـى أمـهات المصـادر ودوائـر المعـارف والدوريات والرسائل الجامعية والتقارير الدولية باللغات العربية والفارسـية والكرديـة والانجليزيـة، حتـى تصـل المصادر الى اكثر من عـدد الصفحـات، أمـا المواضيـع المطروقة تباعا فهي: نبذة تأريخيـة، كركـوك وتوابعـها في ظـل الاسـلام والخلفـاء، كركـوك وتوابعـها في العـهد العثماني، كركوك والامارات الكردية في كتـب الرحالـة، العـرب في كركـوك وتوابعـها. اتخـذ المؤلـف التسلسـل الزمـني لتشـكيل وصـيرورة هـذه المدينـة، وهـو منـهج متبع مرموق في الدراسـات الاكاديميـة الرصينـة، حيـث


د. كمال مظهر

يتفاعل من خلال أوالية هذا المنهج الزمان والمكان أي التـأريخ بالجغرافيـا والـتي تـؤدي في النهايـة الى مسـك الخيوط التأريخية الضالة الـتي ينكرهـا المجحفون، لم يكتف المؤلف الفاضل بطرح معلومـة المصـادر فقـط، بل حلل وناقش وقارن ثم استنتج حقائق جديدة يغفلها أو يتغافل عنها ممن في آذانهم وقر! يعود اسم وتـأريخ مدينـة كركـوك الضاربـة في أعمـاق ارض وتـاريخ كردستان، الى النصوص المسمارية التي تعود الى العهد الأكدي، حيث (من الثابت تأريخيا أن مدينة كركوك تم بناؤها من قبل اللولويين أو من قبـل الخوريـين، وهمـا شـعبان أديـا دورا اساسـيا في تكـون الشـعب الكـردي الحـالي، كمـا انـهما أقـدم شـعبين معروفـين سـكنا كردستان تربطهما صلات حضارية ولغة قومية.. وكما نلاحظ لاحقـا ان كركـوك دخلـت ضمـن إيالـة شـهرزور اداريـا ردحـا مـن الزمـن، أي ضمـن الوطـن الأصلـي للولويين، كما أرتبطت بها سياسيا طيلة التاريخ القديم والوسيط والحديث)، كما يؤيـد السـر سـدني سمـث في كتابـه (تـأريخ آشـور القديـم) مـاذهبت اليـه المصـادر الموثوقة الأخـرى إزاء كرديـة هـذه المدينـة قـائلا (أن

قلب المملكة الغوتية كان المربع الواقع بين نهري الزاب الأسفل ودجلة وبين جبال السليمانية ونهر ديالى وكانت عاصمتها ارابخا تقع حيث مدينة كركوك الأن،... ويبقى اسم آرابخا متداولا وحرف حديثا الى (ارافا– عرفة) وأطلق على حي العمال الجديد في منطقة شركة نفط كركوك) لقد حرص المؤرخون والمستشرقون على كون هذه المدينة كردية في وقت لم يكتشف فيها النفط ولم تتألق بعد اهميتها الأقتصادية أو يبرز فيها الصراع الأثني، حيث غدت كردية المدينة حقيقة لا ينكرها المنصفون، لقد ورد في كتاب (الجغرافية السياسية) وهو من تأليف عدد من الاستاذة الجامعيين المصريين في العام ١٩٦١ مانصه بهذا الخصوص (الأكراد سلالة منحدرة من أصل شمالي.. وكانت لهم دولة قديمة عاصمتها آرابخا– هي كركوك الحالية– ومن المفيد أن نشير ايضا الى ان سكان بلاد مابين النهرين القدماء كانوا في الأف الأول قبل الميلاد يطلقون اسم الكوتيين على جميع الشعوب التي كانت تقطن الى الشمال والشرق من بابل، بما في ذلك الميديون الذين انتقلوا في الدور الأخير في بلورة الشعب الكردي)، أما الأكاديمي العراقي المعروف الدكتور فوزي رشيد فيدلي هو الأخر بدلوه اذ يقول: (وهذه حقيقة لاتنفي العلاقة القوية التي كانت تربط اللولويين بالسكان القدماء الآخرين لكردستان، كالكوتيين والخوريين لغويا كانت أم حضاريا لكردستان وخاصة لوعرفنا بأن مركز هؤلاء كان في مناطق قريبة بعضها عن البعض الأخر كمستوطنات نوزى الخورية واربخا الغوتية وبابيت اللولوييه وجميعها حوالي كركوك الحالية)، ان المؤرخ الفاضل لم يحاول القفز فوق مراحل تأريخية عديدة كما يحاول انصاف الباحثين والمؤرخين او الذين يشوهون الحقائق لغرض في نفس يعقوب! بل عرض بكل دقة وموضوعية المراحل التأريخية التي مرت بها مدينة كركوك ومدى التغيرات الحاصلة عليها اواستجابتها للمؤثرات الخارجية. يعرض المؤلف الفاضل الدكتور كمال مظهر مبحثا آخر وهو (كركوك وتوابعها في ظل الاسلام والخلفاء) مستندا إلى امهات المصادر التي تخفى تلك الحقبة الحساسة حيث يقول: (أن ابناء الكرد رحبوا بالعربية بوصفها لغة القرآن وأداة الروح والتقرب من الخالق الآ أن ذلك لم يتجاوز حدود أداء الفرائض الا بالنسبة لرجال الدين.. حيث ان بعضهم تغتى بالأسلام بلغته القومية وان الكتاتيب والمدارس الدينية الكردية بما فيها كتاتيب ومدارس كركوك الدينية، غالبا ما كانت تدرس تلاميذها ادب الكرد جنبا الى جنب مع علوم الدين واصول افقه)، كما ويعيد المؤرخ الفاضل الى الأذهان أن اسم كركوك عهد ئذ كان (كرخيني) حيث القلقشندى في صبح الأعشى يقول: بلاد الكرخيني ودقوق الناقة وبه طائفة منهم (الأكراد) عدتهم تزيد على سبعمئة ولهم أمير يخصهم)، أمّا داقوق فهي من توابع كركوك لغاية أواخر القرن الثامن الهجري حيث يركز الجغرافيون المسلمون امثال ابن خردابه وياقوت الحموي وابو الفدا على ان (داقوق مرتبطة بأربيل وانها من الأقليم الرابع، بلدة متوسطة، مناخها أطيب من مناخ أيالات العراق العربي)، ان علاقة داقوق ببغداد اقل بكثير مما بكركوك أو أربيل لضعف صلاحية الطرق والمواصلات ولذلك (انعكس هذا الواقع بقوة على الوضع الأداري والاقتصادي لكركوك وتوابعها والتي ارتبط اسمها باسم شهرزور منذ العهد الاسلامي المبكر وقد تجاوزت حدود بلاد شهرزور وكركوك بعيدا في العصر العباسي الأخير لتغدو اربيل قاعدة لهايومذاك)، كما وتذكر دائرة المعارف الاسلامية ان (ولاية شهرزور ضمن ٣٢ سنجقا، كانت كركوك واحدة منها وتحولت مدينة كركوك منذ ذلك الوقت الى المقر الرسمي لباشوات شهرزور)، كما وتؤكد جل المصادر التاريخية الشرقية على اهمية كركوك الأدارية الواقعة في قلب شهرزور أي (ان الجزء الأكبر من اقليم شهرزور التأريخي بقي مرتبطا بكركوك بل استمرت المصادر تنعت مدينة كركوك ب(عاصمة شهرزور) لقد ورد في الدليل الرسمي العراقي لسنة ١٩٣٦ ان تقسيمات العراق الأدارية بهذه الصورة: (١–ولاية بغداد، ٢–ولاية الموصل:أ: متصرفية الموصل ب–متصرفية شهرزور: مركزها كركوك، أقضيتها كركوك، اربيل، رانية، رواندز، كويسنجق، كفري) ج: متصرفية السليمانية)

ان التراتبية الزمنية التي يتسم بها منهج الكتاب تعرض الحقائق التأريخية لكركوك بأسلوب أكاديمي (حين، حيث يعرض مبحثا آخر وهو (كركوك والامارات الكردية في العهد العثماني) ، ان انشاء وصيرورة الأمارات الكردية الحديثة (أردلان، بابان، سوران) وضعت نصب عينيها أهمية مدينة كركوك، حيث دارت عليها صراعات، أو أضحت مسرحا لأهم أحداثها و وقائعها. يورد المؤلف قولا نافذا للمستشرق كريم في دائرة الأمارات: (ان السادة الحقيقيين للمنطقة (كركوك وتوابعها) كانوا على أي حال الزعماء الكرد في مقاطعة اردلان وهو يستند في كلامه هذا الى ص٤٥ من مصدر عثماني كلاسيكي اصيل هو (جيهان نامه) للحاج خليفة، التي سبقت الأشارة اليه)، كانت علاقة هذه الأمارات بالصفويين والعثمانيين بين مدّو جزر، وكركوك آنذاك وطيلة حكم الأمارة البابانية تعد جزء من توابع تلك الأمارة لاإداريا فقط: بل واجتماعيا وثقافيا ايضا. في مبحث (كركوك والأمارات الكردية في العهد العثماني) يعرض المؤلف آراء البحاثة والمستشرقين الثقاة إزاء اهمية كركوك بالنسبة لهذه الامارات المترامية الأطراف، حيث لم تتركها وحيدة أولقمة سائغة لغير الكرد، يقول المستشرق كريمر (ان السادة الحقيقيين للمنطقة (كركوك وتوابعها) كانوا على أي حال الزعماء الكرد في مقاطعة اردلان). كما يؤكد لونكريك على ان (باشا كركوك العثماني كان يضطر احيانا الى ان ينسحب من كركوك ويترك أمورها لخان احمد خان زعيم إمارة اردلان، أما ميجرسون الذي زار المنطقة متنكرا فيقول: (طالب محمد باشا البابانى بالأستقلال القومي واستطاع ان يمتلك بلاد مابين النهرين العليا وأربيل وكركوك فعلا)، لقد استعرض المؤلف من خلال مبحث (الواقع الأقتصادي لكركوك) العوامل الفعالة التي اعترضت على عدم تأدية كركوك دورها الأقتصادي المميز. كانت علاقة بغداد بكركوك ضعيفة لعدم وجود طريق بري متميز في حين علاقة كركوك وداقوق وكفري بالمناطق الكردية تجاريا اكثر ثباتا وجدوى، وقد اوردت دائرة المعارف البريطانية رأيا مفاده (أن كركوك واحدة من اهم مراكز التسويق الرئيسة في كردستان) أما بحث (كركوك وتوابعها في كتب الرحالة) فيتكيء المؤلف الفاضل على آراء البحاثة ومؤرخي الأجانب والمسلمين في التأكيد على توابع كركوك التي تشمل طوزخورماتو وداقوق وكفري وشوان، حيث يورد رأيا للدكتور ليونارد راول حينما زار كركوك وتوابعها قائلا: (وقد بدأنا السفر من الطرف الثاني لنهر دجلة.. وعلى مسافة قصيرة من داقوق شاهدنا قلعة محصنة فيها احدى الحمايات التركية وهذه تقع في منطقة الأكراد التي تبدأ من هنا وتسير بأمتداد نهر دجلة بين ماذي (مادي –ميديا) وبين النهرين حتى تصل الى أرمينيا)، لم يحاول المؤلف الفاضل إقحام أي نص وتحميله فوق طاقته المسموح بها، وأحيانا منهجه هو عرض النصوص والاستكثار منها، وكأنه يود ان يبوح بالحقائق عن طريق الآخر وهو في هذا وذاك يظل محايدا أمام النصوص الناطقة، لكن حياديته لم تكن سلبية بمعناها العرفي بقدر ماهي الدفاع عن حقيقة تأريخية ضمن هذا المنهج المقنن الرصين، يعرض العالم الكردي رأيا للمنجن مفاده (أن النهاية الجنوبية لكردستان تحدد بسلسلة حمرين التي تتاخم سهول بغداد وارض دجلة المخفضة)، في حين يبدى ميجرسون رأيا طريفا ازاء عشيرة هموند الكردية وهي: انها تسيطر على منطقة كركوك بأسرها وتعد واحدة من اهم عشائر كركوك. وفي مبحث (العرب في كركوك وتوابعها) يبذل المؤلف الفاضل جهودا أكاديمية مضنية للوصول الى حقائق دامغة لا تقبل الشك، حيث الأرقام والتواريخ تنطق والأدلة تفصح، ويبرز المؤلف المراحل التي عربت فيها كركوك وتوابعها، فكركوك كأية مدينة أخرى لها توابعها من الأقضية والنواحي والقرى والتوابع، وتعد هذه التوابع عمقا استراتيجيا من حيث الكثافة البشرية والوضع الأقتصادي والطوبوغرافي لمدينة كركوك، حاول النظام البعثي الشوفيني تغيير خارطة المحافظة البشرية بداية من مركز المدينة ونهاية بالتوابع، حيث شرع النظام الجائر بالتعريب والتهجير وتغيير الهوية الكردية كرها ودون ادنى وازع من الضمير. يقول المؤلف (أن الوجود

العربي المتمركز في كركوك وتوابعها حديث تأريخيا وهو على نمطين الأول عشيري وهو الأساس والثاني مدني وظيفي كان اساسه قطاع العمال حتى ثورة الرابع عشر من تموز)، كما ويوضح المؤلف المراحل الزمنية التي استوطنت فيها قبائل الجبور وعشيرة العبيد والنعيم والبيات والكروية وقد اعتمد المؤلف على الأحصائيات الدقيقة سنة ١٩٤٧-١٩٥٧-١٩٦٥، يقول المؤرخ العراقي الشهير عباس الغزاوي (عبرت عشيرة عبيد من الضفة اليسرى) الضفة الشرقية من دجلة وانتقلت أقسام فيها الى الحويجة متخطية بذلك جبل حمرين لأول مرة في تأريخها)، يعرض المؤلف رأيا ورد في كتاب (دليل المملكة العراقية) والذي يقول: (كان الثقل السكاني للعبيد داخل المنطقة التي نحن بصدد دراستها متواضعا، قدر التقرير البريطاني نفسه عدد العبيد في الحويجة والعظيم والدليم بحوالي ألف دار (خيمة) ومائة رأس خيل، وبقيت مناطق تمركز العبيد تقع بعيدا خارج كركوك وتوابعها)، أورد المؤلف رأيه السديد المستنتج من تلك المعلومات والمصادر الموثوقة وهو: (أن القسم الأعظم من عرب كركوك مكون من العشائر المتأخرة المقيمة في حاشية اللواء الجنوبية وستة آلاف عبيدي في جبل حمرين ناحية (الشبيحة)، ويوجد عدد من العرب المستوطنين يستحق الذكر في القسم الجنوبي الأقصى لناحية (قرتبة) وهو عبارة عن خمسة آلاف من العشائر القروية (الكروية) وغيرها، وان هؤلاء العرب بعيدون بدرجة أنهم لايمكن أن يعبأ بهم من الوجهه السياسية في التأثير على رأي اللواء) أي لواء كركوك..

ةبموجب نتائج إحصائي عام ١٩٤٧-١٩٤٥ وهو بالأخص احصاء ١٩٥٧ رسمي عراقي أجري على أساس قومي فقد بلغ مجموع العرب في محافظة كركوك ١٠٩٦٢٠ شخصا، وعدد التركمان ٨٣٣٧١وعدد الأكراد ١٨٧٥٩٣، كما ومن الأهمية بمكان ينبغي أن يشار الى الذين جاؤا الى كركوك من أماكن أخرى تحت ذرائع التعين في شركة النفط.. أو..أو! !، فقد بلغ مجموع الذين كانوا بالأصل من مواليد الموصل وبادية الجزيرة ٥٤٩٤شخصا ومن مواليد بغداد ٤٨٥٥ ومن مواليد ديالى ٣٧٠٨ ومن مواليد لواء العمارة ١٨٤٧ ومن مواليد لواء الناصرية ٩٩٥ ومن الرمادي والبادية الشمالية ٨٦٤ ومن مواليد البصرة ٣٥٠ ومن مواليد الكوت ٣٤٣ ومن مواليد الحلة ٣١٣ ومن مواليد الديوانية والبادية الجنوبية ٢٢٤ ومن مواليد كربلاء ٧٥ ومن مواليد الأقطار العربية اكثر من ٣٠٠). فالقارىء المنصف يلاحظ كيف كان النظام البعثي العنصري يستبيح مدينة كركوك ويزرع فيها ترغيبا أو ترهيبا كل هذه الأجسام الغريبة، لا لخدمة الأمة العربية والحضارة الانسانية، بل لتغيير الواقع السكاني في المدينة وامحاء هويتها الكردية، ناهيك عن دق أسفين الصراعات الطائفية والهاء الشعب عن جرائمه وتجاوزاته، ويحق للباحث ان يسأل: هل هناك في العراق مدينة أخرى ككركوك يستجمع فيها هذا العدد الهائل من كل حدب وصوب وفي كل المحافظات العراقية ناهيك عن فلسطين؟! ! كما وينبغي ألا يغرب عن البال، ان كل هؤلاء الآتين من المدن العراقية البعيدة والساكنين في كركوك يحق لهم بيع وشراء العقارات والاراضي بأستثناء الكرد وهم الأصحاب الشرعيون للمدينة! !

وأخيرا يظل هذا الكتيب بحثا قيّما ينبض بالواقعية والعلمية ويسد فراغا في المكتبة الكردية الوثيقة، ونحن نهنىء العالم الكردي النابه الذي خط يراعه هذا السفر الوثائقي الخالد، وكما يبدو لي ان هذا الكتيب جزء من مشروع وثائقي اكبر، آمل انجازه في المستقبل القريب بغية ايصال هذه الحقيقة الدامغة الى كل بيت ومحفل، فحبذا أن تصحح اخطاؤه اللغوية والأملائية والنحوية في طبعاته القادمة.

(فرهاد بيربال) في روايته الجديدة (اللوطي) :

اللواط وجه آخر للانحراف السياسي

محي الدين محمود

لقد عرف (فرهاد بيربال) في الوسط الثقافي الكردي في كردستان العراق–بعد انتفاضة ربيع ١٩٩١ بصورة خاصة– بتعدد إهتماماته ونشاطه الدؤوب ومساهماته المتميزة في معظم مجالات الكتابة الابداعيه كالشعر والقصة القصيرة والرواية والمسرح–وله في كل منها اكثر من كتاب منشور–وبدراساته الادبية والتاريخية واصداره لمجلة (الخراب–ويران) وترؤسه لتحرير مجلة (الترجمة–وةركيران) وتأسيسه لمركز (بيت شرفخان البدليسي) الثقافي في اربيل وادارته له. وهو في كل ذلك حريص على محاولة الخروج على السائد والمألوف والنمطية في الرؤية والاداة وعلى تناوله لبعض الافكار والظواهر الحياتية المثيرة للحفيظة والالتباس والاقاويل والجدل ومستخدما في تناولها ادواة وتكنيكا يماثلها في اثارة اللبس والجدل. ولا نرى في محاولاته هذه ولعا نرجسيا بالذات واثارة للضجيج ولفتا للانظار اليها بل نرى فيها محاولات للاكتشاف والتجريب وللخروج من النمطية والتكرار ولاثارة الانتباة الى خطورة المسكوت عنه ودعوة الى التفكير بجدية فيه وتفحصه بشجاعة ومعالجته وعدم السكوت عنه، ولفتح آفاق اخرى مختلفة للكتابة الابداعية الكردية.

ففي مجال الرواية تناول في روايته الاولى (الملازم تحسين واشياء اخرى) ظاهرة الازدواجية في التقييم والمواقف واستخدم فيها تكنيكا مماثلا لتكنيك قصة (منزل النساء) للقاص العراقي العربي (محمد خضير) في الشكل ومغاير له في القصد، وذلك من حيث تقسيم كل صفحة من صفحات الرواية الى قسمين علوي وسفلي، وإذا كان (محمد خضير) قد استخدم هذا التقسيم لتقديم رؤية خارجية لعالم القصة والبطل في قسمها العلوي وتقديم رؤية داخلية لعالم القصة والبطل في قسمها السفلى ويتوازى السرد في كليهما في الاستمرار واللامتداد رغم اختلافهما حتى النهاية فإن (فرهاد بيربال) استخدم هذا التقسيم لتقديم رؤية للقصة والبطلة في زمنين مختلفين هما: العلوي للحياة اليومية أو النهارية للقصة والبطلة والسفلي للحياة الليلية للقصة والبطلة ونجد بينهما في بعض المواضع تشابها في التوازي والامتداد واختلافا في بعضها الاخر وتوقفا للسرد في القسم السفلي واستمرارا في القسم العلوي في الصفحات الاخيرة من الرواية.

لقد تعرضت روايته الاولى بعد نشرها لهجوم ودفاع صاخب من قبل النقد المتعجل المحكوم باسبقية المقاييس السياسية والاجتماعية والضرفية العاجزة عن الابتعادعن تشنج الصراعات الحزبية المحلية، وهي مقاييس كثيرا ما تستبعد القيم الفنية والادبية وتتعامى عن رؤية ما هوا اعمق واسمى في العمل الادبي والفني.

مندالباز

يتناول (فرهاد بيربال) في روايته الجديدة (اللوطي) ظاهرة اللواط واللوطيون وهي ظاهرة نجد من نافل القول الاشارة الى وجودها في كل المجتمعات البشرية وفي كل الازمان واختلاف مدى شيوعها وانحسارها في كل مجتمع وزمن منها. و وفقا للعوامل المتحكمة في هذا الشيوع والانحسار، إلا أن هذه الظاهرة تبقى في المجتمعات الشرقية عموما محكومة بالرفض والادانة المطلقة بغض النظر عن مدى شيوعها. وكثيرا ماتؤدي بضحاياها من الصبية والفتيان الى التعرض للتصفية الجسدية (غسلا للعار)من قبل ذويهم أو نقمة وكيدا من قبل الجناة أو القتل المعنوي للضحية وذوية ومعاناة الاذلال وسوء السمعة والنبذ وفقدان الاحترام في أحسن الاحوال.

تركز الرواية على معاناة بعض الصبية والفتيان لنوع من الخوف والقلق يمكن تسميته بـ(رهاب السقوط) و تعرضهم لاغراءات المنحرفين وارهابهم واضطرارهم للاكتفاء–طوعا أو كرها–بمساحة ضيقة من الحياة لا تلبي حاجاتهم في تنمية طاقاتهم المتفتحة ولا تشبع رغباتهم البريئه في الاطلاع والاكتشاف وممارسة الالعاب والهوايات وارتياد الاماكن المختلفة كالملاعب والمسابح ودور السينما.. الخ و تدين في الوقت ذاته الكبار لعدم جديتهم في حماية الصغار واكتفائهم بالتحذير أو العقوبة بعد سقوطهم ضحايا بدلا من التصدي الجدي للظاهرة وتفحصها والبحث عن الحلول للحد منها أو اجتثاثها، وتحرير الطفولة الجميلة الغضه من بشاعة اللواط واللوطيين.

تبدأ الرواية بسرد حادثة اكتشاف زبائن أحد المخابز في الصباح الباكر وقوع جريمة (لواط) في المخبز، وتثير المفاجأة صخب الزبائن فيهرب الشريكان ويختفيان. تتزامن هذه الحادثة مع اختفاء بطل الرواية الصبي الجميل (يوسف)–الذي يظل غائبا حتى النهاية. ولكل من اسم البطل وصفته بلا شك مغزاه وايحاءاته. ثم نكتشف عبر صفحات الرواية أن اختفاء يوسف) لم

يكن لاستسلامه لاغراءات اللوطيين وتهديداتهم وسقوطه بل كان لفشل محاولات (رجلي الامن= السلطة البعثية) العديدة لاغرائه وترهيبه، فلفقت له تهمة جاهزة وهي التعاون مع الحركة الكردية المسلحة أي أن الاختطاف كان لاسباب اخلاقية منحرفة ومغلفة بدوافع سياسية ملفقة وفي هذا إشارة الى السقوط السياسي والاخلاقي لسلطة البعث التي لم تتردد في استخدام أخس الوسائل والاساليب لاستباحة الشعب الكردي و وطنه.

لقد توسع الكاتب – في هذه الرواية– في استخدام نفس التكنيك الذي استخدمه في روايته السابقة. وبدلا من تقسيم الصفحة الى قسمين قام بتقسيمها الى أربعة أقسام. يقدم كل قسم من هذه الاقسام رؤية وسردا لجانب من الرواية من خلال شخص وموقع وموقف مختلف عن الشخوص والمواقع والمواقف في الاقسام الاخرى ومن خلال الراوي العليم. يشكل كل قسم من هذه الاقسام رصدا واضاءة لسيرورة الرواية ونموها– ولقد سبق للكاتب اللجوء الى استخدام هذا التكنيك وبصورة أوسع في قصة (شيزوفرينيا) المنشورة ضمن مجموعته القصصية (آكلوا البطاطة) – إلا أن السرد في كل قسم من هذه الاقسام لا يتوازى في الاستمرار والامتداد مع الاقسام الاخرى في كل صفحات الرواية. بل نجد توقفا في قسم أو أكثر واستمراره في قسم أو أقسام أخرى. وهذا التفاوت يبدأ من الصفحة الثالثة ويستمر حتى النهاية حيث يتوقف السرد في ثلاثة منها ويستمر في القسم الخاص بالشقيق الاكبر (ياسين) وهو الاكثر قربا من الضحية (يوسف)، في هذا القسم يروي السارد حلما آخر وأخيرا من احلام (ياسين) المروية في الرواية يوحي بوطأة معاناته لفقدانه شقيقة وكراهيته للواط واللوطيين. حيث يحتشد كل الاطفال الغاضبين مدججين بكل ما يملكون من اسلحة يدوية في ثورة عارمة على اللوطيين للتحرر منهم أملا في حياة طاهرة تلائم الطفولة البريئة. ثم يستيقظ ليجد أباه منتحرا وقد تدلى جسده بحبل من المروحة السقفية (ويتأرجح كأثم قديم وعار كبير).

يخرج بنا هذا التكنيك في تقسيم الصفحة عن عادة القراءة المتواصلة ويفرض علينا نوعا جديدا من القراءة تلزمنا بالتوقف والاستمرار والارجاء ومحاولات التذكر للاقسام المقروءة وايجاد الروابط المختلفة بينها، وهو تكنيك قد يكون للقاريء المتعجل في البداية مربكا ومتعبا ويزهده في مواصلة القراءة. وقد يجد القارىء الاكثر صبرا فيه نوعا من التشويق والرياضة الذهنية وأيا كان الامر فإنه يحق لنا التساؤل عن جدوى تكنيك تقسيم الصفحة هذا ومبرراته أو الى ما ينتهى اليه إذا أسرف في استخدامه،ألا يؤدي الى التشتيت والارباك، فاءذا كانت مسألة تعدد زوايا النظر والمواقع والشخوص مبررا أما كان بالامكان تقديمها في فصول أو أقسام أو مقاطع متتابعة كما هو الامر في كثير من قصص الستينات العربية والكردية أو الروايات العالمية والعربية الرائدة في استخدام هذا التكنيك مثل (البيت والعالم) لطاغور و (رباعية الاسكندرية) للورنس داريل و (ميرامار) لنجيب محفوظ.

إن طبيعة الحدث وهو الاختفاء ثم البحث عن المختفى وعن الاسباب والضروف والجاني أو الجناة ومهارة الكاتب في اللجوء احيانا الى الهجاء والسخرية في الوصف والحوار وتسمية كثير من الشخوص–وان كنا نجده مسرفا في ذلك– أكسب الرواية قدرا كبيرا من المتعة والتشويق الذي افتقدته كتاباتنا القصصية والروائية.

إن رواية (اللوطي) تنتصر لجمال الطفولة وبراءتها وحقها في حرية التمتع بالحياة الكاملة من غير قلق أو ارهاب وكذلك حقها في تنمية طاقاتها وممارسة نشاطاتها البريئة، وتدين السكوت عن فقدان هذا الحق واجتزائه مثلما تدين القمع السياسي من خلال الكشف عن وجه من وجوهه البشعة المتمثل في تلازم الانحراف السياسي بالانحراف النفسي والسقوط الاخلاقي.

لقاء

گەلاوێژی نوێ تلتقي:

صنع الله ابراهيم في مدينة السليمانية:

أصبح عندكم كيان لايمكن القضاء عليه

حاوره: عبدالله طاهر البرزنجي

في عام ٢٠٠٠إستقبلت مدن كردستان وفدا ثقافيا عربيا ضم العديد من الآدباء والفنانين والمثقفين البارزين ، تجولوا في أربيل والسليمانية ودهوك وزاروا المراكز الثقافية ، نظمت لهم ندوات فكرية وثقافية كان من بينهم الروائي المصرى صنع اللة إبراهيم .. اغتنمنا الفرصة فالتقيناه في فندق سرجنار السياحى .

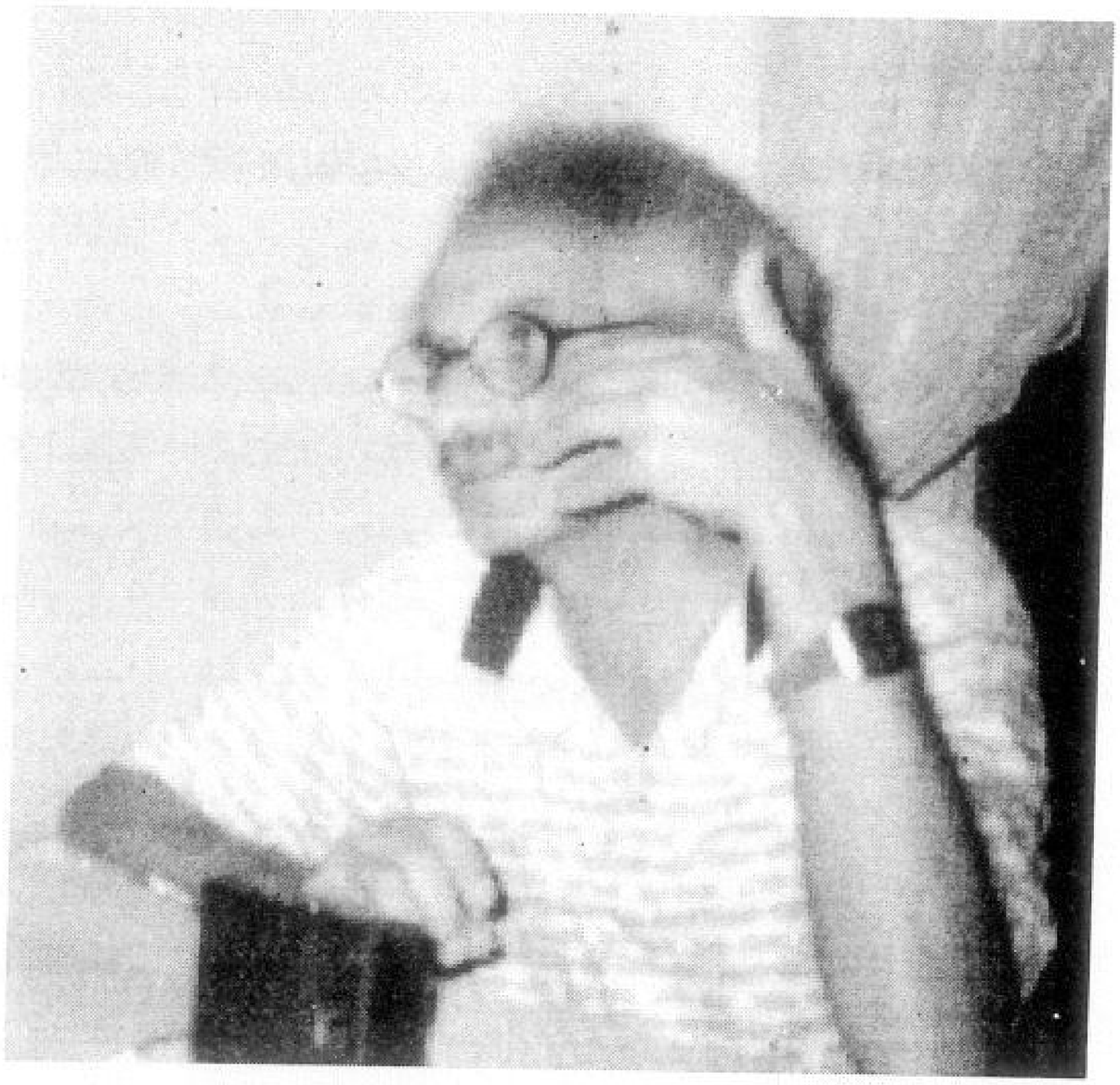
صنع الله غنى عن التعريف ....إضافة إلى الرواية يكتب القصة القصيرة ويترجم الى اللغة العربية : من أهم رواياتة : تلك الرائحة التى أثارت ضجة نقدية ، ونجمة أغسطس ، واللجنة والوردة....

إحتفظنابهذا الحوار المسجل على الكاسيت حتى الوقت الحاضر لاننا كنا نروم ترجمته إلى اللغة الكردية كى ينشر في ملف خاص ، واليوم بعد أن رفض الاستاذ صنع اللة إبراهيم أكبر جائزة مصرية دفاعا عن حرية التعبير والديموقراطية يسرنا أن ننشر الحوار في مجلة گەلاوێژی نوی .

عبدلله طاهر: هل يعتبر صنع الله ابراهيم نفسه من جيل الستينات بالمعنى المتعارف عليه عند النقاد؟

صنع الله ابراهيم : الاجابة طبعا تكون بالايجاب ، هذا التعبير هو تعبير غير دقيق ولكن تم الاصطلاح عليه لتمييز مجموعة من الكتاب الذين ظهروا في فترة الستينات والذين اصروا وتأثروا بالظروف المحيطة بتلك الفترة. إن أغلبهم نشأ على مشهد تحقق فيه الحركة الوطنية العربية بمختلف الاتجاهات الممثلة بالناصرية أو التيار القومي نجاحات وفي الوقت نفسه شهدوا وعانوا من سلبيات من الجانب غير الديموقراطي في هذه الحركات والتيارات ، فانعكست في كتاباتهم تساؤلاتهم ، بالاضافة الي ذلك كان هناك في المجال الروائي إنفتاح علي التجارب العالمية من خلال البحث عن وسيلة للتعبير عن هذه الظروف المعقدة، يعني هناك سلطة أمنية لكنها سلطة إستبدادية قمعية وتلجأ الي إستخدام شعارات لاتحترمها ولاتنفذها ، هذا فعلا ما يجمع بين العديد من الكتاب الذين ظهروا ونشأوا في تلك الفترة الجميلة ويتصدرون ألآن المجال الروائي .

الظاهرة الجديدة أيضا في هذا الموضوع هي القاسم الوحيد المشترك بينهم لانه لاتوجد مدرسة إنما هناك العديد من ألأتجاهات والتيارات ، هناك من كان يلجأ إلي التجريب هناك من كان يلجأ الي التيار الواقعي الكلاسيكي وهناك من يعتمد على محاكاة للتراث وهناك من يهتم بواقع الريف وهناك من يهتم بواقع المدينة والي أخره .



ليست هناك مدرسة تجمع بينهم بل الظروف التي أنتجتهم والقدرة على التعبير عن الواقع باشكال وتيارات مختلفة ·

عبدالله طاهر : بمن تأثرت من الكتاب الاجانب ماذا عن علاقتك بكافكا ؟

صنع الله ابراهيم : في الحقيقة مسألة التأثر بالكتاب الأجانب طبيعية وليس فقط الكتاب الأجانب ، بل العرب أيضا. في البداية كانت كتاباتي متأثرة بعبدالرحمان الشرقاوي ويوسف إدريس وعبدالسلام العجيلي وغائب طعمة فرمان وعدد من الكتاب الواقعيين الذين تصدروا الكتابة الأدبية في الخمسينات. بالطبع أي كاتب في أي مكان في العالم يوسع مداركه ويحاول أن يدعم ثقافته بالاطلاع على تجارب الآخرين ، وبالذات نحن نهتم كمبدعين كما تعرف أنت بمسألة أريد أن أرى كيف فعلها الآخر ، وهذا لايعني أن أفعل مثله بل اريد أن أعرف كيف إستطاع هو أن يعبر عن تجربته ، وفي اللحظة التي أقرر أن أفعل مثله اقول إنني إنتهيت كمبدع ، لان الأبداع يتطلب الإضافة ولايتطلب التقليد ، مايحدث هو ان الانسان يستوعب العديد من التجارب والعديد من الافكار ، المفروض أن تختلط هذة لاننا لانكتب من الفراغ ·

لايمكن أن نكتب من الفراغ وما تكتبه هو في جزء كبير منه تكرار بشكل ما لما سبق انتاجه وماسبق التعبير عنه منذ الأزل ، هذة مسألة لابد أن نتفق عليها، نحن نحاول أن نعيد صياغة الامور والمشاكل في اطار عصر مختلف وبمعطيات مختلفة وفي ظروف مختلفة على المستوى العلمي والتكنلوجي والثقافي كل مانستطيع أن نقدمه هو إضافة التعبير عن ظروف خاصة بنا. توجد في العالم مشاكل خاصة بالقوميات ومشاكل خاصة بالقمع لكن من المحتمل الا يوجد في العالم هذا الغريب الفريد المضحك والمثير للسخرية ، وأنا أقولها بمنتهى الصراحة انه توجد هناك دولتان حزبان وسلطتان للشعب الكردي في مكان صغير ، أقصد فيما يتعلق بالفن من الممكن أن يعطي هذا الوضع شكلا خاصا واسلوبا خاصا وتكنيكا خاصا في التعبير عن التجربة يمكن أن يخلق نوعا من السخرية أو من ألازدواجية في التفكير، يجوز أن يأتي شخص ويكتب في فرصة قصة من نهرين في صفحة يقسمها فاصل ، يمكن أن يكون الوضع نفس القصة مع إختلاف في بعض الجمل وإختلاف في النهاية ·

في الحديث مع السيد مسعود البرزاني سألته ، قلت له من خلال حديثك فهمت أنه لايوجد خلاف سياسي ولاعقائدي بينكم وبين الجانب الآخر ، وأنا احترمت هذا، قال معك الحق الخلاف بيننا هو على السلطة ، قالها بوضوح وبمنتهى الصراحة·

أعجبني هذا كثيرا ، إذن هناك صراع على السلطة لابد أن ينعكس فيما يتعلق بالابداع ، أنا أطرح جانبا القضية السياسية. يمكن إذا أن يتعلق بالابداع ، من الممكن أن ينعكس هذا في أشكال وكما قلت صفحة

يقتسمها خط ، نفس الخطاب نفس المفاهيم نفس الكلمات ولكن من الممكن أن تكون الكلمة ألآخيرة المكتوبة في النهاية مكتوبة بحروف كبيرة وللنهر ألآخر مكتوبة بلون أخر أصفر أو أخضر ·

كي نختصر في الحديث أظن أن أحدالجوانب ألأساسية في هذة الزيارة الأستطلاعية يبين كوميدية هذا الوضع للشعب الكوردي ، ان إستمرار هذا الوضع يؤثر في المصداقية. أريد أن أضيف: عندنا تجربة مهمة جدا في تأريخ الحركة الثورية المصرية. في السنة ١٩٦٥ كان جمال عبد الناصر في يده السلطة واستطاع أن يحقق برنامجا عظيما يلبي إحتياجات الغالبية المسحوقة من الشعب المصري على المستوى ألاجتماعي والتأمين الصحي والمعاش وألآفاق والمستقبل والخدمات والتصنيع والوظائف، كل هذا لم يتحقق للشعب المصري من قبل أي من حيث استجابة السلطة للقاعدة الشعبية ونتيجة لظروف أخرى معقدة من ضمنها ألاضطهاد المتواصل للحركة الشيوعية المصرية ، في ظل حركة عبدالناصر نفسه لابد أن نؤكد الي جانب هذا التوجه الديموقراطي كانت عنده رغبة إنفرادية للاعلان في ذاته المقدسة انه هو الوحيد الذي يستطيع أن يتحدث باسم الشعب، حتى يكاد يقول إنصرفوا الى أعمالكم وبيتكم، أنا سأقدم لكم كل شيء لاتتدخلوا في النشاط السياسي ، أنا أعمل من أجلكم ، هذا شيء مضحك في هذا الظرف في ١٩٦٥ ونتيجة لظروف معقدة ليس هنا مجال لذكرها في هذا الحديث ، أقدمت الحركة الشيوعية المصرية على خطوة لم يسبق لها مثيل في تأريخ الأحزاب الشيوعية في العالم وهي الاعلان عن تخليها أو تنظيمها المستقل وعزمها على أن يندرج أو يواصل أفرادها كفاحهم من أجل مستقبل مصر من خلال إلاندماج أو العضوية الفردية في التنظيم الذي أقامه جمال عبدالناصر. فأنأ أعتقد إن المعطيات التي كانت موجودة في تلك الفترة كلها كانت تؤدي الي هذه الخطوة التي أقدمت عليها الشيوعية المصرية وهي شاهد ودليل على مدى إخلاصها لمصلحة الشعب ككل وإستعدادها لافناء ذاتهاولتقليص حجمها. تتخيل معنى هذا بالنسبة لتيار سياسي طويل فية العديد من الكوادر حياتها على مساهمة ألاعضاء الى أخره. هؤلاء الناس قادرون على أن ينسحبوا من هذا التنظيم الذي كان يمثل لهم مظلة إجتماعية وثقافية ينسحبون في سبيل المصلحة العليا للوطن ، من الممكن أن ينسحب أحد التيارات السياسية ويلغي نفسه في سبيل المصلحة العليا ، أنا فكرت في هذا في اليومين ألأخيرين ·

تعجبنى فكرة التوجه بنداء الى الشخصين الرئيسين أو الحزبين الوطنيين، الأتحاد الوطنى الكردستاني والديموقراطي الكردستاني و اطالبهما بان على أي منهما أن يثبت جدارته، إذا عجز عن الأتفاق فلينسحب أحدهما ويترك المجال للآخر في سبيل القضية العليا للشعب الكردي.

عبدالله طاهر : و لم لايكون المطلب جماعيا ؟

صنع الله ابراهيم : نحن جميعا متفقون بهذا الشأن ، في كل المقابلات وفي جلستنا مع الرئيس مسعود البارزاني أكدنا على هذة النقطة وتحدثنا حول كوميدية وعبثية الوضع الموجود وطالبنا بالتصالح وتقديم التنازلات ·

والشيء نفسه طرحناه عند مام جلال. أنا أعرف ان المسألة معقدة وتشتمل على العديد من الجوانب الخاصة بالتأريخ وبالمصالح ألاقتصادية والخوف من النزعات ألأنتقامية عند الطرف ألآخر ·

أريد أن أستفسر لان وضعكم مضحك في العالم، لاتوجد أي مصداقية مع من نتكلم ، لابد أن يتفق ألآكراد ، لابد أن تحلوا هذة المشكلة بانفسكم بسرعة لكي تستفيدوا من المنجزات التي حققتموها منذ ألانتفاضة. أنتم حققتم إنجازات هامة جدا ، أصبح هناك كيان لايمكن القضاء عليه ، حققتم شيئا أصبح فيه كيان شبه دولة مقدمة لدولة. أنا شخصيا لي رأي وهو ليس ناجما عن تأثري بوجودي هنا ، هذا الرأي أعلنته قبل سنوات طويلة وفي أماكن مختلفة وقوبل

صنع الله ابراهيم و عبدالله طاهر

بالهجوم وألأستهزاء ، أنا أرى إنه في كل وقت تقرر فيه أي جماعة قومية في الوطن العربي أن تمارس وجودها في كيان خاص هذا حقها ، قلت هذا في المغرب بخصوص ألأمازيغيين ، وقلت هذا في السودان بالنسبة الى الجنوبيين ، الذين يتعرضون للأضطهاد ، يتعرضون من سوداني الشمال من الخرطوم الذين يوصفون بانهم عرب الصحراء وهم في غالبيتهم مسلمون يريدون أن يفرضوا الشريعة الأسلامية على الجنوبيين ، بينما لايؤمن قسم كبير من الجنوبيين بهذا التوحيد، هذا حقهم ، وقسم أخر مسيحي ·

هناك محاولة لفرض وهيمنة دون مراعاة الخصوصية لهم ، ويرفع دائما شعار وحدة التراب ، مع العلم إن هذه الحدود رسمها إلاستعمار ، وهو الذي حدد إن هذة المنطقة لفلان وفلان ، من أجل أن يظلوا دائما في نزاع مستمر.

رأيي في الموضوع انه أنا من الناس الذين يتصورون انه من حق الشعب الكردي أن يقيم دولته الكاملة المستقلة ولكن هناك إعتبارات تتعلق بالتكتيك وإعتبارات سياسية مرحلية ، لو أعلنتم ألآن دولة ستجمع عليكم المنطقة كلها بما فيها الأنظمة العربية لانها ترتعب من مشاكلها مع القوميات ، مع إن الحل هو في منتهى البسطة ، الحل هو إعطاء كل ذي حق حقه ، إعطاء القوميات والطوائف الدينية حقها في التعبير عن نفسها·

أنا شخصيا مسلم ولكن في أشد حالة من الاستفزاز المستمر لما يتعرض له أخوتي من المصريين الأقباط من إضطهاد من جانب الجماعات الاسلامية ويزعجني أن تكون الهوية خاصة بالدولة المصرية (أن تكون مصر دولة جمهورية إسلامية) أنا أرفضه ، وأن تكون بطاقتي مكتوب فيها (مصري مسلم) لا، أنا مصري فقط ، قلت هذا كله لأصل إلى نقطة أنه لاعتبارات سياسية...

عبدالله طاهر : أود ياأستاذ صنع الله أن نعود إلي أصل السؤال كلامكم ممتع وجميل ولكن ماذا تقول عن أدب كافكا الذي تأثر به العديد من كتاب جيلك ، أقصد جيل الستينات ·

صنع الله ابراهيم : فيما يتعلق ب··أنا لفترة···

عبدالله طاهر: الستينيون كانوا يتابعون بشغف وبكثرة أدب كافكا ·

صنع الله ابراهيم :بالضبط ، أنا سأقول وأشرح لك القضية ، بالنسبة إلّي ، شخصيا بدأت الكتابة الجدية ، أي بمعنى إنني قررت وقلت : هذة هي مهنتي وهذا هو خط حياتي الرئيسي ، إتخذت هذا القرار داخل السجن·

أنا قضيت خمس سنوات ونصف في سجون فترة عبدالناصر بسبب علاقتي أو إنتمائي كعضو إلي الحزب الشيوعي ولاسباب متعددة نقلونا إلي مكان بعيد في الصحراء وبعد فترة تمكننا من الحصول على بعض الحريات والأوراق ، المهم عندما بدأت كنت أتسآل كيف سأكتب ؟ هناك عشرات المدارس ، عشرات

الكتاب وأنت ستكتب مثلهم ، أول سؤال يأتي الى شاب صغير في السن هو مثل من تكتب ؟ مثل نجيب محفوظ ؟مثل جيمس جويس مثل كافكا أو همنغواي مثل مثل ...أتذكر عندها كتبت عدة نصوص بعضها تحت تأثير نجيب محفوظ وبعضها تحت تأثير فرجينيا وولف ...في أحدى المرات وقع في يدي كتاب جميل جدا لناقد أمريكي إسمه كارلوس بيكر وعنوان الكتاب (همنغواي الكاتب وألأنسان)هذا الكتاب رائع لانه يتناول أعمال همنغواي ، في خط متوازن مع تطور حياته وتفكيره والظروف المختلفة التي أحاطت بكل مرحلة من المراحل. كانت هناك إشارة تفصيلية للقواعد التي وضعها همنغواي لنفسه وإحترمها ، عليها أنا شعرت إن هذة القواعد تتفق مع العصر ويستجيب لها مزاجي ، يعني أن تكون هناك جملة بسيطة تتألف من الطبقات فوق بعضها من المعاني والايحاءات والرموز لاتبدو للوهلة الاولى على السطح إنما يمكن أن تصل الي بأشكاك مختلفة حسب المستوى الثقافي وحسب درجة إهتمامك ، يمكن أن يأخذها العامل البسيط ويستمتع بها وهكذا، بحيث نجد لدينا وصفا مركبا لأبعاد عديدة ، وهذه الأبعاد تعود الى فئات عديدة من الناس حيث ان هذه الابعاد لاتحتكر المخاطبة فيها لتلك الحفنة المتحذلقة من المثقفين المدعين الذين يتظاهرون وإنما تصل إلي فئات اخرى وطبقات عديدة والناس الذين ليست لهم علاقة مباشرة بالقضايا الثقافية والذين يحصلون على المتعة وهي حق وواجب أيضا للكاتب وهي نقطة مهمة جدا. مسؤولية الكاتب الروائي شأن أي كاتب أخر فيما يتعلق بالقصة ، لابد من التأكيد على عنصر ألابداع لانه أساس العمل الروائي منذ بداية الحكاية ·

تعال ، هل عرفت ماذا حصل ؟ حصل كذا ، إيه حصل كذا إيه وبعد ماذا ؟ نراقب أن بعض المثقفين المتحذلقين في العالم الغربي يطرح شعار اللاروايةالتي تخلو من الحكاية وتقوم ....سمعنا كلامهم وتابعناهم حتى أفلسوا وحتى ودعوا وأنتجوا كتبا لم يقرأها أحد وذهبوا الى مذبلة التأريخ وبقيت الحكاية ، ولكن المشكلة هي أي حكاية نريد ؟ سنعود إلى السؤال نفسه ، أي حكاية وباي طريقة تريد أن تكتب ولكن عماذا تكتب ، وكيف تكتب وماذا تقول ؟ وجدت المبادىء التي وضعها همنغواي ، هو يتحدث كثيرا عن مبادىء بسيطة جدا ولكن الذي أكد عليه عبارة عن عدة نقاط أولاها إنه يجب عليك أن لاتكتب عن شيء لاتعرفه وعليك أن تقتصر وتختصر. جميل. عندنا إسلوب عربي سيال، يقول الكاتب إنه يضع القلم على الورقة والقلم هو الذي يكتب. طبعا هذا شيء مضحك القلم لايكتب المخ هو الذي يكتب إنما يقصد يترك الحضور للكلمة الحضور بكلمة أخرى وهذا خطا ، ومن قديم الزمان تحدث الجاحظ والجرجاني عن مطابقة اللفظ للمعنى وعن السهل الممتنع. هذة قضايا موجودة في تراثنا وفي التراث العالمي، نحن نختار بدقة علمية عن مدينة وقد نلجأ الى كلمة معاكسة مثلاً حسب الظروف ولكن هي قاعدة ·

هناك منطلق واحد في الشعر والرواية هذا المنطلق هو التعبير بدقة عما تريد أن تقول. الابتعاد عن الكليشهيات والكلمات المبتذلة والمرددة والبحث عن تضاد ينبع أساسا من المشاعر الخاصة ويتجنب الانفعالية والشاعرية. هناك فاصل بين الشاعرية والشعرية أقصد الغنائية، هناك مثل جميل جدا يروى عن تشيخوف انه كان يذهب الى المدارس ويحضر بعض الفصول الدراسية الخاصة باللغة الروسية وفي أحدى المرات سأل التلاميذ في الصف، قال لهم أنا أريد أن أقوم بتدريب لغوي معكم، كيف تصفون لون قطعة ملصقة ؟ فوقف تلميذ وقال إنها تشبه نتفا من السحاب ووقف تلميذ آخر وقال إنها تشبه اللبن والحليب من حيث اللون، لقد استمع إلى العديد من الأوصاف البلاغية الغنائية وفي النهاية قال لهم : ما رأيكم في ان الموضوع كان البحث عن التعبير الأدبي الجميل ؟ مارأيكم في هذه الصيغة ؟ لون السكر أبيض ليس مثل البازنجان ليس هناك أبسط من هذا وأدق

من هذا وليس هناك أصدق من هذا وأكثر فنية من هذا ، لأن كلمة أبيض لها مدلولات عديدة عند كل شخص، لها مدلولات الصفاء لها مدلولات، في تراثنا توجدهذة القضايا وطرحت وفصلت فيها لكن المشكلة هي الهبوط والصعود في الحضارات ، ثم تحدث عن التعبير المحايد وهو لايعني عدم إتخاذ موقف وإنمايعني محاولة التوصيف الموضوعي للأمور والقضايا الموضوعية ٠

مخاطبة العقل في القرن العشرين تختلف عن مخاطبة العقل في القرن التاسع عشر، التعبير المحايد هو عزل الانفعالية والغنائية والشاعرية عن النص الأدبى، أن يكون النص الأدبي محايدا لأن الحقيقة الموضوعية تظل محايدة ، ليست هناك حقيقة مطلقة ، الحقيقة المطلقة تستدعي الغنائية والشاعرية والحماس والهجاء وكل ألوان الموضوعية فنيا وفلسفيا، تتطلب الحياد ، وهناك جانب آخر من الموضوع ، ليست هناك حقيقة مطلقة أنا كفنان لاأملك هذه الحقيقة ، في هذا الأطار لفترة طويلة كنت متأثرا بهذه القواعد التي حددها همنغواي والتزمت بها في كتاباتي ، إلى أن شعرت برغبتي في إنطلاق أكثر فتغير عندي المفهوم حول هذه الأمور ولكن ظلت القاعدة الأساسية هي إن هذه القواعد تنتمي أيضا إلى تراثنا الحميم مثلما ينتمي إلى ما تحدثت عنه. فيما يتعلق بكافكا للحقيقة أنا قرأت لكافكا عملا واحدا في السجن ٠(المحاكمة) ولازالت في مكتبتي بقية مؤلفاته ولم أتمكن من قرأة هذه المؤلفات، بعد صفحات كنت أصاب بالملل ، وأنا عندي قاعدة مهمة جدا في قراءتي ، أنا لاأقرأ من أجل الدراسة بل أقرأ من أجل الأستمتاع وألآستفادة ، وإذا وجدت ان الكتاب الذي أقرؤه هو غامض فأنا انحيه جانبا، فلست بحاجة إليه، أمل منه والملل نابع هنا من التكرار ، أي تكرار المنهج نفسه الذي وجدناه في المحاكمة. مشكلة كافكا هي انه إكتشف فعلا طريقا للتعبير ولكن ظل يكرره ، هذه هي أحدى المشاكل التي يمكن أن يقع فيها أي مبدع ، إنه يفتح بابا للطريق ويكرر نفسه ٠

نحن لانكتب ولانبدع أي شكل من الكتابة

صنع الله ابراهيم مع مجموعة من الادباء والاديبات في مركز كلاوبز

والموسيقى والفكر من الفراغ إنما إستنادا إلى ماسبق ، بالتعبير اللغوي الذي يستخدمه علماء اللغةهو إعادة الانتاج لما سبق إنتاجه ولكن في صورة حديثة مختلفة في عصر مختلف له تكنلوجيا وأدوات أخرى·

عبدالله طاهر: هل يعتبر النقاد تلك الرائحة رواية أم قصة طويلة ، ماذا تقولون بصدد هذا الموضوع؟

صنع الله ابراهيم : هذا الموضوع لايهمني كثيرا ، المشكلة ليست هل انها رواية أم قصة قصيرة أو قصة مطولة؟ ليس هناك فرق، هي نص هذا هو المهم، بالعكس ، ليس إعتبارها رواية هو من قبيل التقليل من شأن القصة القصيرة ، أنا شخصيا أعجز ، لأقل حاولت ان اكتب القصة القصيرة فكتبت قصتين أو ثلاث قصص وأنا أجد أنها فن شديد الصعوبة لسبب بسيط جدا ، في حيز قصير جدا عليك أن تقدم ماتشأ ، أن تقدمه ،أن تقدمه وأن تحاسب كلمه كلمة ولكن اذا كتبت رواية فتخفي أخطاءك ، يعني في كتابة القصة القصيرة جدا تحتاج إلي مهارة عالية جدا وأمامك تراث ضخم عليك أن تستوعبه وتتجاوزه وإلا لانحتاج إليك ، وبالتالي فهذة مسألة شديدة الصعوبة ·

هذا جانب ، الجانب الآخر هو ما يتعلق بي شخصيا. ليست مشكلة أن نعتبرها قصة أو قصة قصيرة أو رواية ، هناك نقطة هامة، عندما يأتيني خاطر ما بشكل تلقائي أجد نفسي مندفعا في الاستطراد في تأملي إلى جوانب متعددة خاصة بي تأريخيا وسايكولوجيا وبالتالي يتفتح الموضوع على أبعاد وآفاق لاتستطيع القصة القصيرة أن تستوعبها وتتطلب عملا ذا فضاء أوسع كفضاء الرواية ··هذه أنواع وأجناس لايعوض نوع منها النوع الآخر ·

عبدالله طاهر: نعم ولكن هذا تصنيف النقاد. المهم هو أن يتوفر النص مهما كان جنسه على أسس الأبداع ·

صنع الله ابراهيم : بالضبط ·

عبدالله طاهر: لو كنت عضوا في الأكاديمية السويدية هل كنت تنوي ترشيح نجيب محفوظ لجائزة نوبل للآداب أم كنت تفضل روائيا عربيا أخر ؟

صنع الله ابراهيم : في حالة نجيب محفوظ نحن أمام كاتب وهب حياته لفن الرواية وأقدم على العديد من المغامرات والتجريب بحيث قام بعمل كتيبة من الكتاب ، استطاع أن يقدم إلينا لوحة كاملة من تطور المجتمع المصري ·

أظن إنه لايمكن تخيل مصر من دون الأهرامات وثلاثية نجيب محفوظ ، في هذا الاطار يستحق نجيب محفوظ أكثر من جائزة وليست جائزة نوبل سوى تعبير بسيط عن موهبته ، وفر لجيلنا العديد من التجارب والطرق التى كان يجب علينا أن نسلكها لكنه إختصرها لنا، فوجدنا أنفسنا قادرين، أقصد مجموعة من الكتاب من الجيل الذي تلاه ، أنا وزملائي، على أن نرافق مسيرة الرواية في إطار العصر ·

تبقى في إطار هذا الموضوع الاشارة إلي جانب أخر هو إن قضية الجوائز قضية ملتبسة ، لم تكن الجوائز ولن تكون تعبيرا عن مدى عظمة الفنان قياسا بدوره ، تحكمها دائما ظروف سياسية وإرتباطات إقليمية .....

أنا قلت أكثر من مرة إن نجيب محفوظ له رؤية خاصة شخصية لأمور سياسية ، وفي إطار هذه الرؤية كانت له نظرة خاصة بالصراع العربي الاسرائيلي ، هذه النظرة لاعلاقة لها باخلاصه لقوميته ، ليست هناك شبهة ما لنوع الاتهامات، كان هو مخلصا في التعبير عن آرائه وافكاره وفي هذا الاطار ربما كان موقفه المتهادن مع الوجود الاسرائيلى أحد العوامل التى أدت إلى حصوله على جائزة نوبل ، بالاضافة الى ذلك لايمكن أن نتجاهل انه كان هناك شبه قرار في الاكاديمية السويدية أن تعطى هذه الجائزة هذة المرة إلى أحد الأصوات من هذه المنطقة ، ولاأظن أن يكون

هناك شخص أخر كان يمكن أن يحصل على هذه الجائزة.

عبدالله طاهر: رأيكم بأختصار حول هذه الاسماء ولو إن في سؤالي هذا نوعا من الاحراج ٠

أولا : أدوارد خراط٠٠

صنع الله ابراهيم : أولا أنا أتحفظ بصدد هذا السؤال لأني .....

عبدالله طاهر: هناك أدباء يتحفظون عندما يوجه إليهم هذا السؤال ٠٠

صنع الله ابراهيم: الكتاب والفنانون مثل أي منتجين لهم الأنانية الشديدة والرغبة في إعلاء الذات وهذه ظاهرة إنسانية يجب أن نتقبلها ونتفهما. من الصعب أن تسأل كاتبا حتى يبدي رأيه حول كاتب أخر، سيقول لك : نعم هذا كاتب عظيم ولكن أنا افضل (هنا ضحك صنع الله إبراهيم) ، أنت بالتأكيد لديك أسماء أخرى.

عبدالله طاهر:- نعم لدىّ أسماء أخرى، مثل: إبراهيم أصلان، محمد حافظ رجب، محمد البساطي، جمال الغيطاني.. وأسماء قصصية مصرية أخرى.

صنع الله ابراهيم:- نعم. ساقول ان الوضع الحالي الآن هو ان هناك ادراكا بان هناك عشرات الكتاب يكتبون باشكال مختلفة ودرجات مختلفة عن الواقع الأدبي بأساليب مختلفة، ونحن نحتاج إليهم. نحتاج الى من يستخدم التراث والى من يعتمد اللغة والى من يلجأ الى الاسلوب فوق الواقعي والى من يلجأ الى الاسلوب الكافكاوي. لا يمكن ان نلجأ الى المفاضلة والمفارقة. يستحيل ان نقول ان هذا أفضل من ذاك. يجوز ان نقول ان هذا الكاتب قد حقق كذا ولم يحقق كذا وإلا فاننا من الممكن ان نكتفي بكاتب واحد.

هل يمكن أن نصنع حديقة بلون واحد وزهرة واحدة. أي حديقة لابد أن تتألف من أنواع من الزهور وأنواع من الألوان والروائح لكي تكون حديقة. نحن نحتاج الى حدائق وألوان وزهور وروائح مختلفة، تلك هي الحالة.

هذه ليست مسألة خاصة بالأدب فقط بل هي تتعلق بالسياسة والأسرة والحياة..

***عبدالله طاهر:- لنترك هذا السؤال، سنأتي الى موضوع آخر. الروائي والشاعر سليم بركات كردي يكتب باللغة العربية، رواياته وأشعاره تتناول الواقع الكردي هل تعتبر رواياته كردية أم..**

صنع الله ابراهيم:-لي رأي في هذا الموضوع. بالضبط في العديد من التجارب لم تعد اللغة الأن مقياسا وحيدا. انا اعتقد ان سليم بركات كاتب كردي رغم انه يستخدم عربية شديدة القوة لدرجة أنا شخصيا أعجز عن فهمها أحيانا. لم تعد اللغة الأن مقياسا، أؤكد على "الأن" لاننا موجودون في وضع مختلف، ربما كانت المسألة مختلفة قبل عشرين أو ثلاثين سنة. عندنا مثلا في مصر كاتبة مصرية أنا أضعها في منزلة نجيب محفوظ. اعتقد عندنا في مصر كاتبان في نفس المستوى هما نجيب محفوظ وأهداف سويف.

هذه السيدة تكتب باللغة الفرنسية ولكنها تكتب شيئا شديد الخطورة للتعبير عن جوهر و وجدان التجربة المصرية.

فهل هي كاتبة مصرية أم فرنسية؟ لا، هي كاتبة مصرية روايتها المشهورة (في عين الشمس) نشرت باللغة الانكليزية بتعليق من الناشر يؤكد انها الرواية الانكليزية الكبرى عن مصر، وأنا كتبت مقالا للتعليق على هذه الرواية وقلت انها الرواية المصرية الكبرى عن انكلترا.

عبدالله طاهر:- هناك مجاميع قصصية لجزائريين يكتبون باللغة الفرنسية مثلا.. لمحمد ديب، ومالك حداد، وكاتب ياسين...

صنع الله ابراهيم:- ليست هناك مشكلة، دعونا نعود الى الموضوع، يعني هناك العديد من الكتاب المغاربة الذين يكتبون باللغة الفرنسية بعضهم يكتب بالفرنسية مخاطبا القارىء الفرنسي وفقا لما يتطلبه

هذا القارىء الفرنسي من أشياء مثيرة بالنسبة للشرق طبقا لعصريته لعقليته مثل الطاهر بن جلون، وهناك كتاب آخرون يكتبون بالفرنسية ويعبرون عن وجدان الشعب المغربي: مثل محمد ديب ورشيد بوجدرة. هذه هي اللغة التي يتمكنون من التعبير بها، المشكلة هي عن أي وجدان تتحدث أنت، عن أي أفق تعبر.اللغة ليست المقياس الوحيد. هذه المسألة طرحتها الظروف المتغيرة التي وقعت في السنوات الأخيرة.

في النهاية ماذا يريد ان يقول وماهي الافكار التي يريد التعبير عنها ومن يخاطب؟ حتى من الممكن أن يخاطب الشعب الفرنسي لكنه يخاطبه بمنطق الشعب المغربي ولا يخاطبه بمنطقه هو.

عبدالله طاهر: رأيك حول الفنطازيا وتأثير تيار الواقعية السحرية على الأدب العربي؟

صنع الله ابراهيم: هذه القضية طرحتها الشهرة التي حققتها الرواية الشهيرة لماركيز. أنا اعتقد انها قضية مصطنعة لأن تراثنا في المنطقة مثل حكايات ألف ليلة وليلة التي تعتبر نتيجة طبيعية للاختلاط بين الثقافة الهندية والفارسية والعربية، هذا العمل وأعمال أخرى مماثلة تعتمد على الفنطازيا الشعبية و وجدت ظلالا لها في بعض النتاجات وبالتالي فهذا الطريق مشروع في أي أدب من آداب العالم، فهو جزء من الحياة في أي مكان، أما القول باعتماده الأساسي أدب أمريكا اللاتينية فهذا يكون مجحفا. أنا أفضل ان يعتمد من خلال اعادة انتاجه على أساس التراث العربي والكردي والفارسي الذي يعتبر الكيان الثقافي لهذه المنطقة.

عبدالله طاهر:-يقول الاستاذ الناقد محمود أمين العالم أن رواية تلك الرائحة ليست إلا الجزء الأول من ثلاثية، الجزء الثاني هو رواية نجمة اغسطس، هل هناك علاقة وهل لهذه الرواية ارتباط بمسيرتك اليسارية؟

صنع الله ابراهيم: اعتبر الاستاذ أحمد أحمد أمين العالم استاذا لي في أمور كثيرة امور كثيرة وهو من الشخصيات النادرة على المستوى العربي التي جمعت بين الفكرة النظرية والممارسة الفعلية، تحمل في سبيل ذلك أشياءا كثيرة، منها عذاب السجون لسنوات عديدة، وهو في الأساس مفكر وفيلسوف، ليس من السهل أن أجيب على هذا السؤال، لا اعتقد انه من السهل للكاتب ان يحيط بكل شيء يكتب عنه.

عبدالله طاهر: الآلة توأم السلطة، كيف عملت الآلة في نجمة أغسطس؟

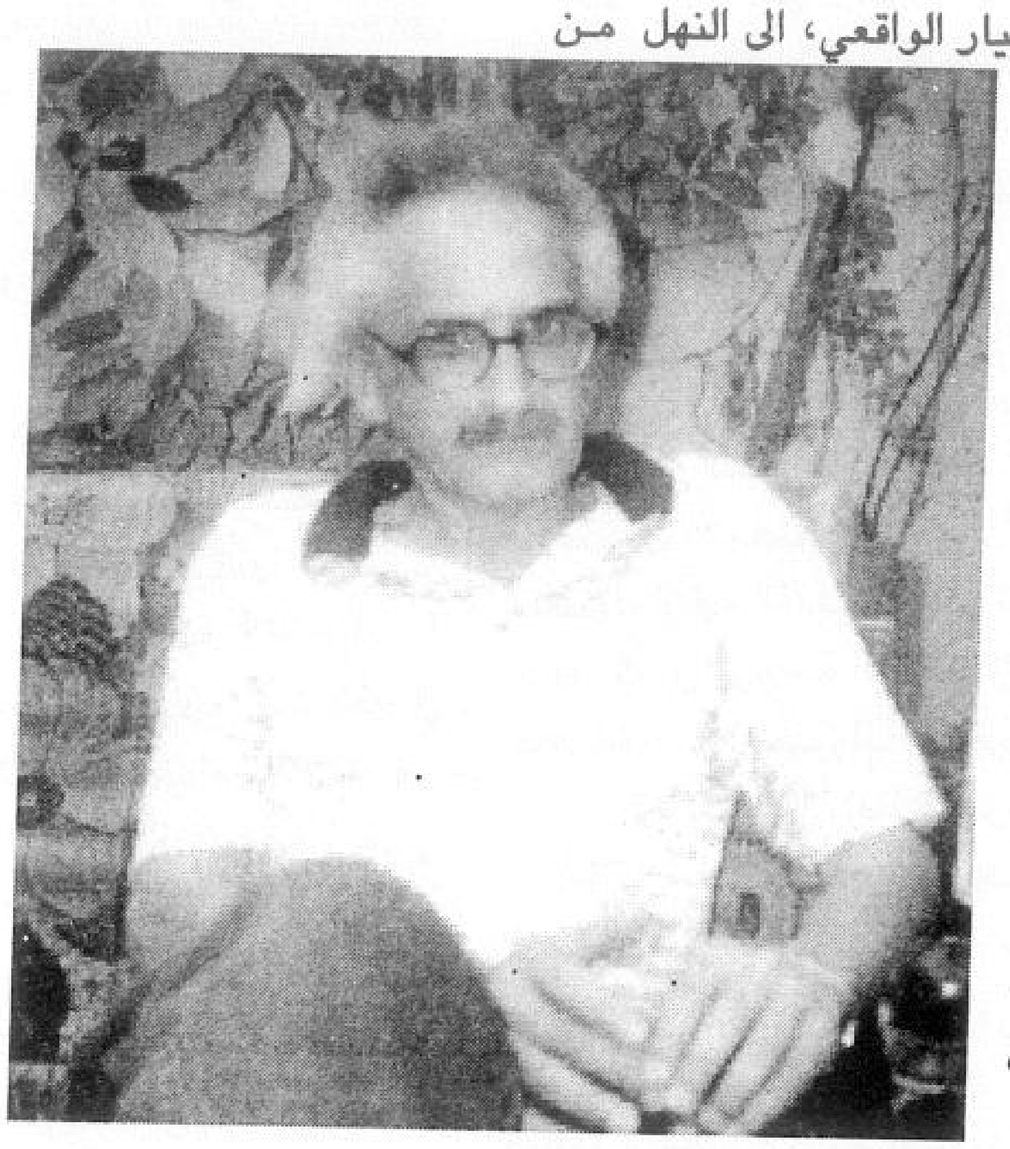
صنع الله ابراهيم:-بالتأكيد أنت مطلع على مقالة بطرس الحلاق. مقال بطرس الحلاق ينطلق من فكرة التحديث المتعلق بالآلة التي أقحمت على المجتمع في مرحلة لم يكن المجتمع مستعدا لقبولها. وهذه الفكرة فيما يتعلق بالمجتمع المصري اعتقد انها غير دقيقة، وفي مناقشات تمت بيني وبين البعض تراجع عن هذه المقولة. الآلة في نجمة اغسطس تعبير عن وجود الآلة في المجتمع المصري. نجمة اغسطس كتبت في ١٩٧٣ ونشرت في ١٩٧٣ متناولة بناء السد العالي في تكنولوجيا متقدمة وآلة حديثة، المجتمع المصري عرف الآلة منذ بداية القرن، ونصيبه وتطوره الاجتماعي والاقتصادي مرتبط بالتطور واستخدام الأله والدخول في مرحلة الصراع واجباره أحيانا على الخروج منها بواسطة الضغط والاستعمار ، وبالتالي فعلاقته بالألة علاقة طبيعية وليست مقحمة. اعتقد ان هذا التحليل كان فيه اسقاط متعمد لافكار نظرية غامضة وغير واضحة وربما كان.....

عبدالله طاهر: ما رأي صنع الله ابراهيم حول تيار الرواية الجديدة والروائيين العرب الذين تأثروا به؟

صنع الله ابراهيم: تيار الرواية الجديدة والفرنسية بالتحديد نشأ كرد فعل لضيق المجتمع الفرنسي والاوروبي بالتيار الواقعي. لابد ان نتفق على ان هناك ما يشبه الموضة أو مايشبه الضيق بتكرار تناول موضوعات معينة أو استخدام اسلوب معين في احد الاشكال الابداعية، مثلا، مدرسة، أو مدرسة واقعية

يمكن أن نملها بعد مرور فترة من رؤية التصوير المتكرر لمشاهد فنتوق الى شكل آخر مختلف فتوجد مدرسة اخرى تعتمد التعقيد أو الانطباعية أو التجريدية. استخراج هذه الألوان ووضعها في تشكيلات اخرى غامضة أو غريبة أو مختلفة وهكذا. هذا النوع من التطور مشروع ويتحقق بالنسبة لمدارس كثيرة في الكتابة والتشكيل والموسيقى.

والاحظ شخصيا ان هذه المدارس كلها وهذه الاتجاهات التي تمثل نوعا من الضيق بالتصوير الواقعي وتلجأالى أشكال اخرى للتعبير عن هذا الواقع سرعان ماتعود بعدئذ إلى التيار الواقعي، الى النهل من الواقعية الرئيسة باضافات جديدة. يعني بعبارة أخرى التعبير الابداعي في الفن الروائي والتشكيلي والمسيقي كان دائما منذ البداية حتى اليوم محاولة مستمرة ومجددة كنوع من الاحساس الغاضب من الملل من المدرسة الواقعية.. هناك اضافة لايمكن انكارها ولكن يظل التيار الواقعي هو الأساس لكل عمل إبداعي. يظل السؤال هو كيف نعبر عن واقعنا.



عبدالله طاهر البرزنجي: أي نص روائي احب الى صنع الله إبراهيم من بين نصوصه؟

صنع الله ابراهيم:-صعب جدا أن أجيب.

عبدالله طاهر: ترجم بعض رواياتك إلى عدة لغات، كيف كان صداها؟

صنع الله ابراهيم: تقريبا أغلب رواياتي ترجم إلى عدة لغات منها الفرنسية، السويدية والانكليزية والالمانية والايطالية.. يكون في ذهننا دائما طموح ترجمة أعمالنا الى الاجنبية لتوضع في السوق الى جوار لغات وأعمال اخرى واغلبها ربما يتفوق علينا في الفضاء الذي يتاح له. نحن مقيدون ككتاب في المحرمات المفروضة علينا في مجتمعنا. يسعدني وأنا ألاحظ في المجتمع الكردي الحالي في هذه المنطقة عدم وجود محرمات كثيرة كما في مجتمعاتنا العربية.

هذا يعطي الأمل في امكانية التطوير والتعبير. خذ أحد القراء، مثلا ألماني أمامه انتاج أمريكا اللاتينية والسويد وروسيا والهند والصين واليابان حيث يتم التعبير بشكل حر عن قضايا خاصة تتعلق بالدين وبالسياسة وباكتشاف النفس ثم توجد اعمال عربية ممنوعة لانها عاجزة عن أن تخترق حدود هذه المحرمات.لماذا أقرأ لو كنت فرنسيا صنع الله إبراهيم؟ أنا أقرأ لواحد كماركيز أو لواحد سويدي أو انكليزي أو ألماني لانه يقدم إلى اضافة في لعبة خيال طريفة تسخر من المحرمات وتتحدث عن قضية خاصة بعمق الخيال الجنسي أو السلوك الجنسي أو أي شيء، نحن ككتاب عرب محرومون في الأساس من هذه...

عبدالله طاهر: صنع الله إبراهيم مقل في كتابة القصة القصيرة، أنا قرأت لك قصة قصيرة واحدة تحت عنوان (زيارة) اعتقد انها كانت منشورة في مجلة...

-**صنع الله ابراهيم:**- اجبت عن هذا السؤال في البداية عندما قلت..

***عبدالله طاهر:- كيف ينظر الاستاذ صنع الله اليساري اليوم إلى الديمقراطية والاشتراكية في**

هذه البلدان؟ ليس في مصر فقط وانما في العراق، في كردستان... في..مثلا.

صنع الله ابراهيم:– نظرتي في هذا الموضوع هو كالأتي: هناك رغبة وشوق تاريخي للمجتمعات والعناصر الخيرة والمبدعة والمنتجة لان يوجد وضع يسمح للتعبير وتفجر الطاقات الانسانية..

ولا يمكن ان يتحقق هذا إلا من خلال عدالة ما في التوزيع، أي توزيع ثمار العمل الانساني. أنا كنت اليوم في زيارة الى مقر الحزب الشيوعي الكردستاني وانتبهت إلى شعار الحزب القديم وهو (وطن حر وشعب سعيد) وهذه جملة في منتهى الخطورة، لانه لا يمكن ان يتحقق ما نتوق إليه. السعادة قيمة، السعادة في الحياة، السعادة في الجنس، في التواجد اليومي هذا هو التوق الطبيعي لكل فرد في هذا العالم منذ البداية وحتى اليوم. الماركسية قدمت إلى البشرية حتى اليوم منهجا في التفكير والابداع يستجيب لهذا المجتمع ولم تقدم الماركسية حتى اليوم قالبا أو منظومة كاملة لما يمكن أن يكون عليه: هي لم تقدم غير مناهج للبحث وعلى كل شعب أو أمة أو جماعة انسانية إذا أمكنها، بحسب قدرتها في التفكير والبحث وامكانيتها الاقتصادية وبنيتها الاجتماعية، أن تستخدم هذه المناهج في محاولة لقرآءة الواقع، على الناس استخدامها للوصول إلى السعادة أو الحرية أو العدالة. هذا يتوقف على امكانية نجاح أو خطأ أي جماعة انسانية أو أي شعب. وانا أظن اليوم اكثر من ذي قبل أن تتأكد أهمية وحتمية طرح قضية عدالة التوزيع في حياة الشعوب وتنزمح، نحن نشهد اليوم هجوما شرسا من جانب الطبقات الحاكمة والشركات الدولية والامبريالية الامريكية والغربية، هجوما شرسا على أسواق العالم، هناك رغبة شرسة شرهة لوضع الأسواق في جيوبها بأسرع ما يمكن. ليس عندها صدق. تفصيلات تقرؤها من هنا وهناك حول مشاكل تعبر عن هذه الرغبة الجشعة المتسرعة لتقييد كل شيء وهذا مع غياب كامل لكل قيمة. أنا عشت في أمريكا لمدة شهور كنت أقوم بتدريس برامج الأدب العربي في جامعة كاليفورنيا وفزعت، رأيت ان هذا المجتمع تحكمه سمة واحدة، وهي الثمن. وذلك في غياب القيم الأخرى وليست هذه هي القيم التي تحقق السعادة للبشرية. المفاهيم حتى التجارب الفاشلة التي تتميز بدرجة ما بالخطأ نتيجة عيوب معينة مرتبطة بظروف المجتمعات، حتى التجارب الاشتراكية التي من هذا النوع كانت تضع دائما بعض القيم في العلاقات الانسانية في المقدمة ولكنها أيضا كانت تجهض في الوقت نفسه قيمة حرية تعبير كل انسان عن مشاعره وافكاره في المشاركة. ولكن أقول مرة اخرى ان هذا كان مرتبطا بدرجة التطور الاجتماعي والاقتصادي لهذه البلدان والمجتمعات. عندما يكون مجتمع ما في ظل ظروف اقتصادية واجتماعية ينتمي إلى مرحلة متخلفة من التطور الاجتماعي والاقتصادي فلا يمكن ان نتصور انه يدرك أهمية بعض القيم في التعبير الديمقراطي .. الخ.

***عبدالله طاهر:**–**ما مدى متابعتكم للاعمال الأدبية الكردية؟**

–**صنع الله ابراهيم:**–للأسف أنا مقصر في هذا الشأن وهذا التقصير لم يكن إراديا بل نجم عن الظروف. أنتم مسؤولون عنه. كنتم مشغولين بالاقتتال لم تهتموا بتقديم أنفسكم. للأسف نحن لانعرف اللغة الكردية أنتم تعرفون اللغة العربية. جهودكم في ترجمة ألثقافة الكردية إلى العربية كانت محدودة، وهي مسؤولية مشتركة، زيارتنا اليوم تعبير عن رغبتنا، شعرنا باننا قصرنا.

العلاقة بيننا متيتة، أنتم حكمتمونا في يوم من الأيام في مصر لفترة طويلة، وكانت صفحة ناصعة في تأريخنا، في مسألة مقاومة الغزو الأجنبي.. الخ أرجو أن تعطونا الفرصة لنحكمكم (ضحكة). البعث العراقي لا يمثل اطلاقا التقاليد العربية الأصيلة في التعامل مع الآخر. مانريده اليوم هو ان تتحقق علاقة على قدم المساواة بين ثقافتين وحضارتين بين ابداعين بين قوميتين تم تهميش دورهما في الحياة العالمية، واجحفوا بواسطة الاستعمار والقوى الاجنبية وبالذات الشعب الكردي الذي تم تقسيمه قسرا على أماكن مختلفة وفرض عليه توحده في دولة واحدة. اعتقد ان المستقبل لشعبينا. اظن اننا يمكن ان نفيد من التعاون والعلاقة الوثيقة بيننا.

عبدالله طاهر:اتعبناكم. الاسئلة كثيرة لكن الوقت لا يتسع لنا.

مؤلف الأوهام في كتب الخيال

نص: عطا محمد
دراسة: آوات احمد

كنت محررا في مجلة "آيندة"، كلفوني بـإدارة القسم الخاص بعرض الكتب، كي أقرأ واعرض الكتب التي تطبع وتنشر في تلك الأونة، لربما كان هذا القسم من اكثر أقسام المجلة رومانسية، لأنني كنت قادرا على التكلم بأسماء مستعارة دون وجل. خلال مدة اشتغالي في ايندة، كنت اعرض ثلاثة أو أربعة كتب في كل عدد من المجلة، ساعيا الى اختصار المحتوى أو التحدث بوضوح اكثر عن الخطوط العريضة للكتاب، ليستطيع القارىء أن يخرج برأي عام منه، ولو انه يستحيل اختصار الكتب.

والآن ما أريد العودة اليه الآن هو افشاء سر خاص بالكتب التي عرضتها آنذاك على الصفحات الأخيرة من المجلة. ولا أريد ذكر رقم العدد. فقد حدث أن كنت منشغلا جدا ولم استطع إعداد كتاب ما (اعتقد اني كنت أريد العودة الى قراءة معظم كتابات ذلك الكاتب التعيس الشبيه ببطل أحدى الروايات وكان مشهورا بدستوفسكي). فحاولت مضطرا إعداد خلاصة روايتين من الخيال، ودفعتهما الى الطبع. بعد النشر شعرت بمتعة شديدة جدا، جعلتني انشر الكتب الخيالية تباعا، واحدة في كل عدد على الأقل، واذا اقتضى الأمر، رتبت لها الغلاف ليعرض مع الكتابة. والآن أريد نشر اثنتين من تلك الروايات، كما نشرتهما المجلة، دون الاشارة الى الكاتب المختلق وسنة النشر وعدد النسخ المطبوعة، هدفي من هذا هو افشاء جزء من السر الذي مارسته تحت اسماء مستعارة، لأنني لا اريد حرمان القارىء من لذة التشكيك في الأسماء، حال عودته للمجلة المرة المذكورة سلفا ويبحث عن تفريق الكتب الحقيقية عن الخيالية. والكتابان اللذان أريد نشرهما بنفس متعة الأولى، هما "الكتاب الأسود" و"الخلق".

الكتاب الأسود

لو أخذنا ابسط نظرة الى الرواية بأنها محاولة لاحتلال الواقع عن طريق الخيال، فيمكن جعل الكتاب الأسود إحدى الروايات التي تحاول استئناس الخيال عن طريق الواقع، أو نستطيع القول ان هذا الكتاب هو رحلة بحث عن الحقيقة المختفية داخل الخيال.

بشكل عام، يمكننا رؤية مصير الرحالة في كتاب الشعوذة هذا، الذي عرف ك"خسرو قاهر البحار"، كان يحلم بجعل أسفاره مرجعا لعلم يعرف بعلم الرحالة.

في بداية الرواية، وفي القسم الأول منها، نتبين أن خسرو وصل الى نزل بمدينة مجهولة لا يذكر اسمها

نهائيا، ويقضى عدة أيام مع رجل (رآه مصادفة) منغمسا داخل الأحلام، كما نرى ذلك في قراءة القسم الذي يأتي فيه رجل مجهول يقدم نفسه ككيخوخسرو ليصبح صديقا لخسرو، ويقوم بسرد قصة خسرو، تلك القصة الخيالية فيه التي تتجاوز الزمان والمكان وتعرض نفسها من وجهة نظر حكائية، هاهي تتحدث على لسان كيخوسرو مثل الرواة الخبراء السرمدين، نتعرف على مرحلة شباب خسرو يروي جميع اسفاره الى ان يصل البيت الذي فيه ينتظران قافلة هائمة تأخذهما خارج المكان.

هناك نفهم، حينما كان خسرو في سنين شبابه، تصطدم يده مصادفة بعبوة الدواة فتنكسر، ويتمكن من قراءة أحرف عدة، في لوحة الحبر المسكوب، وبعد تأملها يتبين أنها مكتوبة "الكتاب الأسود" ومن هنا، في اليوم التالي وبعد أن يستفهم حول الكتاب من أحد أساتذته، وقد نالت منه الشيخوخة تاركة إياه ككتاب منسي داخل تلك الحجرة، يقول له الاستاذ: (انه كتاب المشعوذين والحصول عليه كالاستيلاء على الأرض برمته، لأنه كنز الخيال). فيقرر بذل حياته كلها في سبيل هذا الكتاب ويسلك طريق المغامرة، يعبر مدنا منسية عديمة الأسماء، متمردة من الزمن، غارقة في الدمار، خيالية، إلى أن يصل في النهاية الى ذلك الخان. طوال الأسفار السحرية الشبيهة بفتح الطلاسم، التي يرويها كيخسرو، يحصل على عدة كلمات عن كتابه المنشود، كقول الزاهد الذي اخبره في إحدى المرات: يدعى ذلك الكتاب مخطوطة الأرض والبحث عنها ضرب من الجنون، لأنها لم تشاهد أبدا، أو لدى اجتيازه الصحراء، قال له قائد إحدى القوافل: كل ما سمعته عن ذلك الكتاب الأسود، أن الذنوب جميعا تتدفق منه. قال لي أحد أصحابي.. بقاء هذه الحياة العفنة، مرهون بذاك الكتاب. مرة توسل اليه أحدهم انه لايجوز البحث عن الكتاب الذي لا يستحق الا النسيان.

وهنا يصل خسرو الى نتيجة ان هذا الكتاب الذي يتحدثون عنه غير موجود، أو هو جوهرنا نحن ليس الا.

وقد سجل كثير من الحكايات والأحداث التي صادفها خسرو اثناء رحلاته أو مربها، كحادثة الرجل الساكن في القفر الذي ذهب الى هناك بعد أن رأي في احلامه زوجته تزني فقتلها، أو حكاية المخطوطة المسماة "قاتل الذئاب" التي تروي حكاية أحد الرعاة يفاجئه الليل وهو في البراري، لا يحمل الا هذه المخطوطة، فلهذا يتصفح المخطوطة مجبرا، امام نفسه والقطيع.. عندما يستيقظ في النهار، يكشف سربا من الذئاب الميتة قرب المخطوطة.

وفي نهاية الرواية ندرك أن كيخسرو نفسه كان واحدا من الذين بحثوا عن مخطوطات الانجيل ونجح في أيجاد سبعة منها.

وهنا يصلان الى اعتقاد بان للحقيقة وجودا شفافا، مثلها مثل مخطوطات الانجيل التي لايمكن قراءة إحداها في غياب المخطوطات الأخرى. أو الكتاب الأسود المتكون من مجموعة من الصور المدهشة ويتحول الى كتاب وهمي. وهنا نصل الى الحدود النهائية لهذه الرواية وهى اقتراحات كيخسرو لكتابة حكاياتهما وتسميتها بالكتاب الأسود، مع علمه أن الحقيقة ليست شيئا يروى بل في استطاعتنا تشويهها، يقول لنا هذا ونحن توصلنا الى هذه النتيجة:

"اراد المتشائمون مشاهدة الحياة في غرفة مبطنة بمرايا مختلفة الشكل والصنف، حيث يكون لكل شيء عدة صور مختلفة . ولا ندرك هذه الحقيقة الا حين أدركنا ان الموت هو اليقين الوحيد، فإذا نظرنا في أعماق المرايا الموجودة داخل هذه الغرف اللاهوتية، تتكرر الأشياء جميعا في صور مختلفة، وهنا نستطيع أن نقول بأن الحياة نفسها مثل ذلك الكتاب الذي يستعرض وجوها مختلفة كأنها نظرة من داخل هذه

الغرف الوهمية التي تعكس الأوجه المختلفة للأشياء والحياة أيضا دون حدود. إن ظهور واكتشاف الغرف التي يتوصل اليها المتشائمون، يعود الى عصر أولئك المشعوذين الذين نعتوا بالكتبة، أو العصر الذي كان العالم فيه كتلة خفية، وكان الرحالة يبغون الغور في ثناياها السرية".

بقي أن نقول أن هذه الرواية التي هي رحلة خلف كنز الخيال، تتكون من عدة فصول منها: نحو الكتاب الأسود، غابة الرحلات، قصة الحكايات، اللعب داخل المرآة وعدة فصول اخرى.

الخلق

يجوز أن تكون هذه الرواية بحثا غامضا لكثرة الرواة وذلك عن طريق البحث عن ذلك الكتاب الذي هو مرآة الحياة ويمكن اختصاره الى جملة واحدة أو اقل كما يختصر المتدينون الحياة في تعريف واحد، يمكن اعتبار هذه الرواية انعكاسا عميقا لذالك العصر النير، الذي وصل الانسان فيه الى عتقاد أن "الرواية ليست تقليدا للواقع، بل تخلق الواقع" اعتقد ان هذه الجملة قالها بطل الرواية، نطقها تودوروف كذلك ببساطة عميقة ويقف غروب عصور طويلة وعريضة خلف هذا الكلام وهي العصور التي كان فيها الأدب والفن تقليدا للواقع، ذلك العصر الطويل يسميه البطل عصر المحلمة، حيث ان الانسان لم يكن له شاغل سوى نقل مقاييس الواقع الى الادب. وهنا يمكن أن نتفحص ذلك التأمل الذي يتأمل البطل فيه اكثر كتب العالم حزنا (كما يسميه الرومانسييون الألمان)، وقد سرد فيها حواديت دون كيشوت و استطاع سيرفانتيس أن يخلق واقعا آخر من خلال الواقع.. وهذه بداية العصر المنور الذي يحدق فيه البطل باندهاش. في بداية الرواية، نرى بطل الرواية (الذي هو شخص لا يكشف عن اسمه) في إحدى ليالي الخريف وهو يقرأ احد هذه الكتب القديمة المكتوبة بخط اليد ومثقلة بالحواشي. أحدى حواشي الكتاب عن تشتت حلم الكيميائيين الباحثين ابدا عن سائل يقهر الموت، ولكن مع ظهور كتاب العالم يتبدد سحر ذلك الحلم، وهنا يقرر البطل القيام برحلة عجيبة، ليبحث عن كتاب العالم، الا وهو السفر داخل الكتب والغور في ابداعات الأدب ليصل الى الكتاب الذي هو مرآة العالم وافشل مسعى الكيميائيين، الكتاب الذي تنبع الحياة من سطوره. وهذا السفر العجيب يتم انجازه عن طريق احدى المكتبات التي تتفاخر بها عائلة البطل وهي تتسع وتكبر دوما.

بعد قرار السفر، يقوم بطل الرواية بتصنيف الكتب على اساس دور الراوي فيها ليستطيع تحديد مجرى رحلته. مثلا الكتب التي يقوم وكذلك رازخبير برواية كل شيء يصنف الروايات الكلاسيكية بين الكتب التي رواتها جزء من الرواية مع الذين يتحدثون بضمير المخاطب والغائب، مع عدة روايات لها اكثر من راو، الكتب التي تروي نفسها بنفسها مثل "النظرية النسبية وذلك الكتيب العلمي الصغير الذي يتحدث عن التلفزيون" لن ادخل هنا في تفاصيل ذكر الأسماء والتصنيفات لأنها مذكورة في الرواية بتفاصيلها، ولا أريد أن اقلل من المتعة التي يتوصل القارىء إليها اثناء قراءته للرواية. بعد الانتهاء من التصنيفات، يبدأ طريق الحوار مع الأعمال ويحاول ان يظهر في كل عمل الجوانب الخفية التي لا توجد في الكتاب، وذلك بمقارنتها مع الحياة كي يصل من هنا الانسان الى القناعة بان الاعمال المقروءة ليست صورا للحياة، لأن كل كتاب يهتم بجانب من الحياة كأن كل واحد من الكتب عالم مفتوح داخل الحياة، ونأتي نحن لنقيس الكتب فوق الواقع. وحين يصل الانسان الى هذه النتيجة، يفكرلو تم جمع جميع الكتب والمكتوبات على طول التأريخ وضمها الانسان، يمكن ان تكون مرآة العالم، ولكن تكمن صعوبة ذلك اننا لا نستطيع قياس الواقع من خلال ذلك الكتاب الخيالي، لهذا يحتمل ان

يكون هو مرآة للعالم، ذلك الكتاب الذي سطره الادب في الوقت الذي يتحول فيه راويا ليروي سيرة الكاتب الحقيقي، وهذا هو الكتاب الوحيد الذي لم يدخل في نطاق تصانيف الرواية، وهو القرآن.

فلهذا يجوز أن تكون هذه الرواية بحثا عن ذلك الراوي الغامض الذي يكتب سيرة العالم وبفتح الكتاب تتخلق العالم.

مؤلف الأوهام

نظرة شخصية في "كتب الخيال" ل(عطا محمد)

دراسة: اوات احمد

مدخل

ان وجود اسم المؤلف على هذ النصوص المجتمعة داخل غلاف واحد لهو محض مصادفة، ففي اعتقادي انه لا ينتمي اليها ككاتب، وانما كجامع. وهنا تكمن المعضلة، فنحن لانجد الا الاعتراف بان هذه النصوص لم تكن لتوجد لولا عطا محمد، والمشكلة هي مشكلة الوجود،وجود داخل النص وليس داخل المكان. وهذا هو سبب انتماء عطا الى نصوصه وعدم انتماء نصوصه اليه، ففي هذه النصوص، حدث انحراف او تبادل الوظائف بين المؤلف والنص، فالنص كفيل بتعريف القاص–أو ربما الأصح ان نقول الراوي–وليس العكس. وعطا نفسه يعترف بهذا في اكثر من مكان في مجموعته الثالثة، فقد سبق وان نشر بقايا القبائل (١٤قصة) ورحلات الأمير الشفافة في عزلته (وهي رواية مكتوبة بالعربية أصلا) ومجموعته الحالية نرد الأحلام (١٢قصة). سبق ان ترجمنا له نصين من قبل، وهما بقايا القبائل التي لم تنشر بالكردية الا بعد زمن ليس بالقصير. وكذلك نصه الغرائبي عن الحلاج الذي يبحث عن قاتله بنفسه.

والأغراب من هذا انه فاز مرتين بالجائزة الاولى لاثنتين من قصصه، دون ان تدرك لجنة التحكيم انه ليس بالكاتب الاصلي وانما الراوي فحسب. وقد وقعت مجلة أيندة في خطأ فاضح حين نشرت إحدى قصصه كأنها مقابلة اجراها هو مع كتاب آخرين، في حين لاوجود لهؤلاء الكتاب اصلا، فوجودهم مرهون بالنص فقط ليس الا.

في نصه المقدم هنا، يعترف القاص– الراوي بأنه عرض كتبا من الخيال، عرضهما من الخيال، عرضهما من الخيال وليس من خياله هو، فالكتب موجودة أصلا كما يعترف بطل قصته في حلاج آخر، الذي هو نفسه الكاتب وليس غيره.

انه يعرض كتبا من الخيال، ويترك القارىء يتيه بين الكتب ويشك في واقعيتها جميعا، فتبرز مشكلة الوجود في بداية تناوله النص، محاولة منه لاخذ المتلقي الى خارج الوجود. لهذه القصة علاقة متينة مع القصة التي نشرت في مجلة آيندة وعوملت كأنها مقابلة اجراها القاص مع مجموعة من الكتاب يتحدثون عن نتاجاتهم. فهو من جهة يعترف بأنه عرض روايات وهمية او خيالية في المجلة المذكورة آنفا، وقد فعل ذلك فعلا، مع تغيير بسيط، سنحاول توضيحه في حينه.

ما قلته سلفا، كان محاولة مني للتملص من التعرض المباشر للنص، فهو ليس بنص واحد، بل عدة نصوص مركبة ومعقدة بشكل مريع، يشعر القاري بدوار اشبه بدوار البحر لدى قراءته، وكذلك يتيه الناقد بين ثناياه الشبيهة بالكهوف المظلمة التي تستر الكنوز في خباياها. و أما الدور المضاعف الذي وقع على عاتقي كقارىء ومحلل للنص الملغوم هذا، فيشبه تلذذ المرضى المصابين بالنوبات الجنونية التي تنتابهم.

طبقات النص:

النص لـ(عطا محمد)، وهذه كذبة مرحة بعينها، لانه في نفس الوقت نص لبطله المدعو (خسرو قاهر البحار)

الـذي يبحـث عـن الكتـاب الاسـود. وكذلـك نـص لـ(كيخوسرو) الذي لا تتم رواية بطلنا بدونه. ولكنـه في النهايـة نـص لاصحـاب اللاهـوت المتشـائمين، الذيـن يجزئـون النـص الى اشـلاء وحبيبـات متنـاثرة داخـل المرايـا المختلفـة. في نفس الوقـت يوجـد هنـاك نـص مهجور آخر ليكخوسرو جامع الاناجيل والمخطوطـات، الذي يعترف بعدم امكانية قـراءة نـص مـا بمعـزل عـن النصوص الاخرى.

كـل هـذا في التقسـيم الاول مـن النـص المسـمى بـ(الكتاب الاسود) الذي يتلبس الافاق البعيدة الشاسعة ويشـمل الاحبـاب والاغـراب والرحالـة، يمـر بـالمدن والضواحي اللامتناهية.

تنعكس العملية قي القسم الثاني من النص المسـمى بـ(الخلـق) فـلا انطـلاق هنـا، ولا ركـوب بحـار وبـراري وكذلك من دون مقـابلات مفاجئـة للأغـراب. مـا يحـدث هنا هو سفر داخـل الكتـب، في عـالم الـورق والسـطور، عاكسـا الفرضيـة المقترحـة في القسـم الأول القائلـة "الرواية هي احتلال الواقع عن طريق الخيال" بنقيضها الحاد جدا: "الرواية تخلق الواقع". وهنا ينقسم النص حسب الرواة والضمـائر المستخدمة لهم،في حـين كـان القسـم السـابق ينقسـم حسـب الابطـال و الكتـب الـتي يبحثون عنها:

الكتـــاب الأســـود	
الخلق	
الروايـة تحتـل الواقـع عـــن طريـــق الخيـــال	
الرواية تخلق الواقع	
خســـرو قـــاهر البحـــار	
دون كيشوت	
كيخوســـــــرو	
كتاب العالم	
المتشائمون	نصوص دينية

لو اخذنا الكتاب الأسـود بمفـرده نـرى أن الفرضيـة الرئيسية فيه معلنة بكل صراحة ألا وهي مشكلة الواقع فللواقع كما يعترف بها اخـيرا (وجـود شـفاف)، ولهـذا تـأتي الروايـة لتحـاول احتلالهـا عـن طريـق الخيـال، والخيال مرتبط بالكتاب الأسود، وهذا الكتـاب يذكرنـا بالسحر والأوهام وهذه هي مهمـة خسـرو قـاهر البحـار الذي ينطلق مـن علامـة غيبيـة أو سـخرية يكتشـفها في الحبر المسكوب. وهـذه العلامـة نظـير شـؤم حيـث أن البطل يكتشف اخيرا انه لاوجود لمثل هذا الكتـاب بـل انه اشارة الى جوهر الحياة.

وهنا يبدأ دور كيخوسرو الباحث عن الأناجيل، الذي وجـد سـبعة منـها. المعـروف عندنـا انـه توجـد أربعـة أناجيل معترفـة مـع انجيـل خـامس تحـت اسـم انجيـل برناباس، الـذي (حسـب زعمـهم) ينطـوي علـى اشـارة بمجيء رسول آخر بعد المسيح واسمـه احمـد، مثلمـا يأتي كيخسرو ليتسـلم المهمـة مـن خوسـرو المتفـائل، وتفاؤلـه شـبيه بتفـاؤل المسـيح الـذي ضحـى بنفسـه ليحـرر الانسـانية مـن جميـع الخطايـا. كيخسـرو هـذا متشائم جدا، يعرض انـه (تسـتحيل روايـة الحقيقـة).. ليشبه الحياة في آخر الأمر بالغرف اللاهوتية لـ(الرجـال المتشائمون) الذين يتأملون الحياة داخـل غرفـة مليئـة بالمرايا المختلفة في الشكل والتكويـن.. مرايـا مسـطحة ومحدبة ومقعرة، مرتبة بأشكال وأحجام مختلفة كثـيرة العدد.

هذه هي الحياة في نظر كيخسرو، ونظرته شبيهة جدا بنظرة خليفة المسيح الذي يقول في معظم ما يقولـه ان المؤكد يأتي بعد الموت وليس قبله.

وفي الخلق تنعكس المعادلة الى اقصى الحـدود لتقـرر بان الحياة ليست الا خلقا روائيا، بالامكان تجميله كما فعـل دون كيشـوت محـارب الطواحـين الهوائيـة الـذي يهاجم قطيع الاغنـام كمهاجمتـه لجيـش جـرار، وهـذا يفسر العبارة القائلة بان سيرفانتس اسـتطاع ان يخلـق

واقعا آخر داخل الواقع. وهنا يأتي دور الكتاب الذي يبطل احلام الكيميائين ويستحق الحصول على الارتحال الى اقصى الآماد وتكبد اشق المعاصي والمخاطر.

ولكنه ليس سفرا داخل المكان والزمان، بل رحلة داخل النص، من خلال السطور والعبارات، اختراق الصفحات وتسلق المجلدات. انها رحلة شاقة بكل معنى الكلمة، تؤدي الى احدى النتائج المركزية في الرواية، الا وهي الحصول على كتاب المشعوذين، وقد يكون الكتاب المسمى بـ(قاتل الذئاب).

عندما يعطي النص — ومن وراءه مؤلفنا الوهمي— مكانة فريدة لكتاب المسلمين، أي القرآن اشعر بأنه ينسحب من اللعبة منهزما الى ابعد الحدود، لانه يجهل كيف يصنف هذا الكتاب، الذي ليس بكتاب طبيعي، انه كتاب كما يقول الذين يتبعون تعاليمه، بأنه كنز لا يفنى، بحر لايصل قاعه غواص، وغير ذلك من التشبيهات التعظيمية، مثلا لو وضعناه في إحدى كفي الميزان و وضعنا جميع كتب العالم في الكفة الاخرى، لثقلت كفته، وسيظل ثقيلا الى ابد الابدين، دون ان يعرف احد كنهه معرفة تامة. مع انه يلمح بسرعة الى كتاب آخر وهو مرآة العالم، لانه الكتاب الوحيد الذي يستطيع الراوي كتابته أو إعادة كتابته دون ان يكون هو نفسه مكتوبا أو مسطورا في سياق النص.

النص في مجمله لعبة الكتب، كأنه انكماش داخل دور البطل المجهول الذي لا يذكر اسمه أبدا، مع انه هناك تلميح بمعرفة اسمه دون الكشف عنه. في حين أن الاسماء الاخرى منتقاة بدقة لامتناهية، فقد يكون خسرو قاهر البحار الأمير خسرو الايطالي النشأة، المولود داخل عائلة تركية، الذي ركب البحر الى هندستان وكتب باللغة الفارسية كتابه النادر السماوات التسع، بأضافة سماءين الى السماوات السبع المعهودة، والامير هذا عاش في منتصف القرن الثاني عشر وبداية القرن الثالث عشر. أو ربما خسرو الاول صاحب الروح الخالدة، الذي كان ملكا لبلاد فارس وعاش في القرن الخامس الميلادي واستولى على البحر الاسود، محققا بذلك مالم يستطع بطلنا تحقيقه في الحصول على الكتاب الاسود.

من يدري، قد استطيع القول ان كيخوسرو الورقي— أي المذكور في النص، قام بعملية تناسخ الارواح مع المذكور في الرباعية التالية:

حسن، ليأخذوها، ماذا عندنا لنفعله
مع كيقوباد العظيم أو كيخوسرو؟
ليعربد زال ورستم كيفما شاءا
أو حاتم يقدم العشاء دون أن يدعوك اليه

وهنا نستطيع أن نفهم لماذا يقرر كيخسرو في نهاية المطاف أن يسجل حكايتهما (خسرو وهو) ويسميه بالكتاب الاسود.

فالنص يحتوي على كتب كثيرة، بامكاننا ذكرها هنا حسب التسلسل المتبع في السياق:

الكتاب الاسود— كتاب المشعوذين— مخطوطة الارض —كتاب قاتل الذئاب— الكتاب الذي هو مرآة العالم—كتاب العالم. هنا بإمكاننا الاعتراف بالذنب الذي ارتكبه عطا في نصه المنشور في "آيندة" على اساس انه مقابلات اجريت مع كتاب حقيقيين، وقد نشرت الى جانب المقالات الحقيقية (جدا).

في نص آيندة يقوم عطا بعمل معاكس، فبدلا من اختراع نصوص — أو روايات من الخيال، ينفذ عملية اكثر جهنمية واشد خطورة، الا وهي اختراع الروائيين، أي اختراع الذين يخترعون النصوص، هذه في حد ذاتها مغامرة كبرى، انها اقتباس وتقمص دور الخالق، محاولة منه لتجاوز ما اقترفته ماري شيلي مخترعة أو خالقة فرانكشتايين. فهناك يخترع ثلاثة كتاب وهميين: سيامند كاكه خان، ازاد سيد خليفة، واخيرا زردشت كريم. كانت المغامرة خطرة ومليئة بالاثارة لدرجة لم

تنتبه المجلة المذكورة الى الفخ ونشرت النص في باب المقابلات، أي انزلها بجانب المقابلات الحقيقية التي تضم كتابا وشعراء حقيقيين.

لعبة الكتابة

اعود اتذكر ان المؤلف لم يكتب أو يخترع نصوصه داخل اللغة، بل ان تسجيل وتوثيق نصوصه بالذات ضرب من اللهو أو ربما الأصح ان اقول نوع من المقامرة. فهو يعترف في المقدمة التي يدبجها لقصصه ما يلي:

"..لنردات بابان (بابان هي امارة كردية هدمتها الامبراطورية العثمانية) علاقة مباشرة بقصص (يقصد القصص التي يضمها كتاب نرد الاحلام)، كانت هذه المصطلحات في حينها تدعى نردات الاحلام.."

ويستمر عطا ليسرد كيف ان الناس في تلك الامارة نسوا كيف يحلمون، فلجأوا الى نوع من اللعب ليعظو فقدانهم الاحلام، فصنعوا خمسة نردات نقشت على جوانبها من الحرير ومنقوشة برسومات مختلفة، فيركبون كلمات من الحروف والرسومات.. اخ.

خطأن اثنان، احدهما للناسخ والثاني يعود للمؤلف، فأما الخطأ الأول الذي يعود الى الشخص الذي اعاد كتابة النصوص بالكومبيوتر، فهو قد سجل مصطلحات بابان، بدلا من نردات بابان، والمصطلح باللغة الكردية هو (زاراوة– zarawa) وكذلك النرد هي (زار–zar). كما يلاحظ القارىء هناك تشابه جلي بين الكلمتين، ولكن حين يكتشف من النصوص ان النردات قد استخدمت لكتابة المصطلحات، فيبتسم و ويشعر بأنه ليس بالخطا المذموم.

فأما الخطا الثاني فهو ايراد تسعة وعشرين حرفا للغة العربية، أي بزيادة حرف الى الأبجدية العربية! قد يتساءل البعض وماذا عن ابجدية اللغة الأصلية التي دونت بها النصوص، أي اللغة الكردية؟ مع الأسف هذا غير وارد، لان الأبجدية الكردية هي ستة وثلاثون حرفا، وكذلك من المعروف أن الناس في وقت الامارة البابانية (القرن التاسع عشر يستخدمون الأبجدية العربية فقط.

فلماذا؟ انه يضيف حرفا اخيرا للغة ليوسع من مدى حرية التأويل، ولكنه حرف مبهم وفي نفس الوقت حرف اختياري. فاللعبة تبدأ هكذا:

"تنشر الخرقة الحريرية على الارض، رسمت عليها دوائر مختلفة تشير كل واحدة منها الى شي معين كدائرة النار او الماء. وبعدها يقوم احدهم بقذف النردات عليها.. فاذا وقع حرف الالف على دائرة النار، فسرت بالنور او المقدسات، وعلى دائرة الماء فسرت بنية القيام بعمل ما. وكل دائرة على حدة مقسومة على ابراج عدة لها دورها في تحديد وتغيير المعنى، والوجه الفارغ للنرد يترك الحرية للتأويل والتفسير. حين تكتشف انه أهدانا وجهين فارغين، نفهم انه ضاعف حريتنا في التأويل والاستدلال. وفي نفس الوقت يضاعف صعوبة اللعبة ويعرضنا الى بلبلة اختلاف التأويلات التي في احدي مخاضاتها، فرقت امة محمد شر تفريق.

ماذا فعل المؤلف؟ حين استلم الصندوق الذي يحتوي على الخرقة والنردات، بدأ بممارسة لعبة القذف والتأويل فنتج نصوصه هذه..

مذكرات الشيخ لطيف الحفيد عن ثورات الشيخ محمود الحفيد ضد الانكليز

اوضاع أسرة الشيخ محمود بعد احتلال السليمانية

ترجمة : شاخوان

اثر ورود انباء معركة دربنـدي بازيـان الى مدينـة السـليمانية في ١٩١٩/٦/٢٢ بغلبـة الانكلـيز ووقـوع محمـود في الاسـر بعـد جرحـه واستشـهاد العديـد مـن جنوده، كما ذكرنا، وبعد دخول الانكليز الى السليمانية تمكنـت عائلتنـا وبمسـاعدة الخـيرين مـن اهـالي محلـة ملكنـدي وفي مقدمتـهم حـاجي كريـم واحمـد بـگ صاحبقران واخيه نوري بـگ تمكنـت مـن الخـروج مـن السليمانية، ثم اقتحمت قـوات المحتلـين دارنـا ونـهبت الاموال والمجوهرات واحرقت الدار بعد ذلك وهدموها.

وصلنا بعد ظهر ذلك اليوم الى قرية (چنگيان) ولكـن سكانها منعونا مـن دخولها فلجأنـا نحـو جبـل (كـانى شيلان) وكان مظهرنا حينها يثير الشجون، ولما بلغنـا قمة الجبل بتنا هناك ليلة توجهنا بعدها الى مريـوان في كوردستان ايران واشـترينا عـددا مـن الحمـير باللـيرات الـتي جلبتـها والدتـي معـها. وبعـد ان قطعنـا وديانـا وشـعابا عديـدة في منطقـة شـاربازير وصلنـا الى جبـل (تاريەر) ومن هناك تمكنا من الوصول الى (باشماخ) في منطقة مريوان هناك توجـهنا الى قريـة (كـانى سـانان) موطن (مير محمود كانى سانان) ومنها سرنا نحو قرية (ولەژير) على امل المكوث هنـاك بضعـة ايـام للراحـة، ولكن بعض اتباع (كيخسـروخان) منعونـا مـن التوجـه نحو (ولەژير) فاضطررنا الى تغيير اتجاه سيرنا، وكـان الطريـق الـذي سـلكناه الى هورامـان طريقـا صعبـا تعترضـه الوديـان العميقـة والجبـال الصعبـة الاجتيـاز لكوننا كنا نجهل الطريق.

كـانت السـاعة حـوالي الرابعـة عصـرا عندمـا انفجـر الاطفال بالبكاء وبدأت النساء بالصياح وكانت تبـدو علـى وجوهنـا علائـم الارهـاق فالخـان لم يسـمح لنـا بدخول قريته، وبعد مواصلة السير وصلنا قرية تسمى (كـال) حيـث استقبلنا بعـض الفلاحـين والحـوا علينـا بـالمبيت ليلـة، واسـتضافونا اسـتضافة كورديـة، وفي اليـوم التـالي توجـهنا نحـو (دزلي) بكوردسـتان ايـران بمسـاعدة الفلاحـين. كـان الطريـق صعبـا ويبلـغ طـول وادي مضيـق (دزلى) مسـيرة سـاعتين، وكـان الطريـق وعرا لا يستوعب اكثر من شـخص واحـد، وبعـد السـير مسافة اخـرى وصلنـا الى دزلي ففـرح الاهـالي بوصولنـا وبكوا لحالتنا، وكانوا يقولون باللهجة الهورامية:

الشيخ لطيف

—اين القائد؟ اين جيشه؟ هل اعادت حادثة كربلاء نفسها على ارض الكورد؟ ثم جاء (مير محمود خان الهورامي، ورحب بنا ترحيبا حارا، وكان قد لبس السواد حدادا على شهداء دربند بازيان واسر الشيخ محمود قائد الكورد ورفيق دربه، وبعد الترحيب خاطب والدتي بالقول:

—انني اضع حياتي ورعيتي وامـوالي تحت تصرفكم، فأمروا بماشئتم وعلينا التنفيذ.

دام مكوثنا في دزلي شهرا حيث رتبنا امورنا و وفرنا احتياجاتنا، واشترينا عددا من الحمير (بالاموال التي جلبتها والدتي). ولم يرافقنا في رحلتنا هذه من الشخصيات المعروفة غير شاعر الكورد الوطني (زيوەر افندى) والضابط المعروف (رؤوف افندي) وبعض المسلحين الذين كانوا يعملون على حمايتنا.. في تلك الآونة وجه القنصل الانجليزي بكرمنشاه امرا الى والي (سنة) (سنندج) لوضع خطة لاعتقال محمود خان الهورامي، فبعث الوالي ممثله وبعض الهدايا الى محمود خان باسم حكومة ايران ورسالة جاء فيها: ان حكومة ايران تريد مصلحتك وتنوي تعيينك حاكما للواء (سنة) فاحضر الى سنة رجاء لتتسلم قرارك وقد حدثنا محمود خان عن هذه القضية كثيرا، فقال له زيوەر افندي:

هذه حيلة، للايقاع والاطاحة بك.

ولكن محمود خان لم يسمع كلامنا وتوجه الى مدينة سنه مع بعض مسلحيه، وبمجرد وصوله تم تسليمه الى الجيش الانجليزي في العراق. والتقى بالشيخ محمود في سجون الهند، اذ حكم عليه بالسجن المؤبد، بعد ذلك، ارسل والي سنه وبالاسلوب نفسه رسالة الى محمود خان كانى سانان ليبلغه بان محمود خان الهورامي عدو له وقد القت الحكومة الايرانية والانجليز عليه القبض.. وطلب منه الحضور الى (سنة) لان الحكومة الايرانية تنوي اصدار قرار بتعيينه حاكما لـ(سنه)، فذهب الخان وهناك القى عليه القبض وارسل الى بغداد، وهناك حكم عليه بالسجن لثلاث سنوات، والتقى في السجن بجدك وبمحمود خان الهورامي.. وبعد اعتقال الخانين لم يبق في مريوان من نلجأ اليه ونثق به، فتركنا منطقة مريوان وهورامان وبعد يومين وصلنا الى سقز التي كانت تحكم حينها من قبل (سيف الدين خان) من اسرة فيض الله بگ، وفرح اهالي سقز لرؤيتنا ورحبوا بنا واقمنا هناك قرابة عشرين يوما اذكانت الحكومة الايرانية تهدد باعتقالنا ففررنا الى قرية (دورخ دره) واستنجدنا ب(روستم خان) وهو احد امراء منطقة (بانه) فرحب بنا، وفي تلك الاحيان، وصل الجيش الايراني مدينة سقز، وكان ينوي التوجه الى بانه التي تبعد مسيرة عدة ساعات وطالبوا بتسليمنا اليهم ولكن الاهالي لم يرضوا بذالك، لذا تم القاء القبض

على كل من سيف الدين خان وروستم خان وحكم عليهما بالموت وتم تنفيذ الحكم فورا. وكان ذنبهما الوحيد هو ايواؤنا، وتحالفهما مع الشيخ محمود سنة ١٩٠٩ لتحرير كردستان (١٧) بعد ذلك قررنا ان نتوجه الى اذربيجان في شمال ايران لاننا اصبحنا عبئا كبيرا على كاهل اهل المنطقة فقطعنا العديد من الوديان والسهول والجبال حتى بلغنا منطقة عشائر (منگور) حيث استقبلنا (بايز آغا منگوري) بحفاوة واستقبلنا في داره عدة ايام ثم بعثنا الى قرية (نهري) موطن سيد طه) حفيد الشيخ (عبدالقادر شمزيني) كان سيد طه مترددا في افكاره فكان حليفا للانجليز تارة ويبتعد عنهم تارة، ولما أحسسنا انه تضايق لوجودنا توجهنا الى امارة البطل الشجاع (سمايل خان سمكو) وقبل وصولنا الى الامارة ذهبنا الى قرية (ميشه‌ده) حيث كانت هناك ارملة تدعى (سه‌يزاده) ساعدتنا كثيرا فكانت تأخذني واخي بابا علي واختي الى منزلها وتطعمنا، وكان لها ابنة تبلغ من العمر ستة اشهر وكانت المرأة تصطحبنا معها الى خارج القرية للنزهة، وكانت يوميا تعبر معبر الجدول الذي يمر بالقرية سباحة لتحضر لنا الزبد والجبن واللبن، ولكن هذا لم يدم طويلا فقد غرقت المرأة المسكينة ذات يوم في مياه الجدول.. وبعد فترة تركنا القرية متوجهين الى مقر سمايل خان سمكو.

موقف سمايل خان سمكو

بعد اجتيازنا لمناطق مامش، و(بانه)، و(گه‌ورك)، و(منگور سامش)،وشنو، ولاجان في اقليم اذربيجان الايراني، وصلنا حدود مدينة (اورمية)، وكان سيرنا على الاقدام تارة وتارة على ظهور الخيل الى ان وصلنا (كۆنه شار) التابعة لامارة سمايل خان، فرحب بنا السكان ترحيبا حارا وبعد يوم من وصولنا عاد الامير سمكو راكبا عربته المسماة (بايتون) والتي اهداها اياه قيصر الروس (سيزار) وكان موكب سمكو مشابها لمواكب سيزار الروس، فخرج الناس صغارا وكبارا لاستقباله يتألف سكان (كۆنه شار) من الكورد والاتراك وطوائف اخرى، كان الفصل حينها ربيعا وكانت الارض مزينة بثوبها البهي الزاهي الالوان، وكانت المدينة محاطة بالحدائق الجميلة المزروعة باشجار الفواكه المختلفة، ولما وصل موكب الامير حياه الحرس بالتحية الملكية، بعدها توجه مباشرة الى خيمتنا حيث استقبله الرجال الذين كانوا معنا وهم الشاعر زيور افندي، وعبدالله حاجي سيد حسن، واثنين من اخوالي (شيخ علي، وكاكه حمه) وحيا الامير والدتي فردت هي وحفصة خان على تحيته، ثم اردف الامير قائلا:

–انتم اصحاب هذا البلد ونحن الغرباء، امارتي وجيشي واملاكي كلها تحت تصرفكم، فمنكم الامر وعلينا التنفيذ، لاتحزنوا على اسر الشيخ محمود (رمز الشرف الكوردي) لان تاريخنا حافل بالمفاخر.

فانسابت الدموع من عينيه، وتوقف عن الكلام لفترة، ثم تركنا متوجها الى منزل حاكم المدينة واصدر امرا جاء فيه:

تشردت عائلة الشيخ محمود بسبب ظلم المحتلين الانجليز ولاذت بنا، لذا فان كل ماتحتاجه هذه العائلة يصرف من حساب امارتنا، وتنفذ مطاليبهم جميعا على الفور، وتهيأ لهم مستلزمات العيش انني اريد الدفاع عن حياتهم وشرفهم كما وعدت بذلك، وان جماهير امارتنا سيكونون معهم في الافراح والاتراح، وساواجه الذين يطالبون بهم وافديهم بروحي وجيشي.

انتشرت أقوال الامير البطل في كافة الاصقاع وكان الناس يأتون من كل حدب وصوب للترحيب بنا وبقينا في (كونه شار) حتى خريف ١٩٢٠ وبعد ذلك رحلت مجموعة منا الى (خوي سلماس) و(ديلمان) ثم التقينا معا من جديد حفاظا على مصلحتنا وتوجهنا الى عاصمة الامارة (چاريه)، في ذلك الخريف جاء حاكم تبريز الايراني مع القنصل الانجليزي في تبريز واورمية الى (چاريه) لمطالبة سمايل خان بتسليمنا اياهم

ليسلموننا بدورهم الى الانجليز، فرفض سمايل خان مطلبهم قائلا:

–انني لن اسلمكم ماتطلبون اذا بقي معي جندي واحد، واذا لم اتمكن من حمايتهم فأقتلهم جميعا ولن اسلمهم للاعداء، ان من العار عليكم ان تعادوا النساء والاطفال بعد ان دمرتم كوردستان الجنوبية، وسأحارب كل من يقف بوجهي حتى آخر قطرة من دمي ودماء شعبي.

فعاد الحاكم الايراني والقنصلان الانجليزيان بخفي حنين، ولاننسى اننا تركنا الشيخ قادر الحفيد قبل ذهابنا لملاقاة البطل سمكو، فتوجه الشيخ قادر الى موكريان حيث اسر ونفي الى الهند، اما نحن فبقينا عند سمكؤ، ولكن تهديدات ايران والانجليز كانت تشتد وتأخذ طابع الجدية يوما بعد يوم ضد سمايل خان وامارته.

ماهي اسباب وقوف كل من ايران والانجليز ضد سمايل خان؟

وما الذي تسبب في الهجوم على امارته؟

منذ مدة كان سمايل خان يلعب دورا مشهودا على الساحة السياسية، فمرة حارب ايران، ومرة حارب الاتراك وكان الانجليز والايرانيون والاتراك يدبرون المكائد للاطاحة به، ولكن ذكاءه وحنكته افشلا تلك المؤامرات. كان في نية الانجليز اقامة دولة آثورية في بلاد الكورد والاتراك، مما دفع سمايل خان والاتراك الى التحالف لمواجهة الآثوريين واحباط محاولتهم وحسب خطة مدروسة قتل سمايل خان رجل الدين الآثوري (ماربنيامين شمعون) فاسفرت هذه الحادثة عن مهاجمة الآثورين من كل جهة من قبل الكورد، والشروع في قتلهم دون رحمة. مما احبط آمال الانجليز في اقامة حكومة آثورية لمعاداة شعوب ايران وتركيا وقمع الحركة التحررية الكوردية. وكانت اوضاع امارة سمايل خان تسير على مايرام، ولكن مقتل مار شمعون ألحق بها ضررا كبيرا لأنه ادى الى تقوية الاتراك. ويمكن اجمال اسباب معاداة الانجليز وايران لسمايل خان سمكو، بالنقاط التالية:

١–وجود امارة كوردية قوية مستقلة، يحكمها قائد شجاع، يمثل عقبة في طريق الانجليز وايران والاتراك.

٢–سمعة سمايل خان وشهرته كانتا سببا لقطع الطريق على الانجليز والايرانيين، ومنعهم من تحقيق مآربهم الخبيثة في كوردستان.

٣–وجود عائلة الشيخ في المنطقة اقلق الانجليز وايران وازعجهما، كما اغضبت اجراءات سمايل خان في الماضي والحاضر الانجليز وايران باقامة حكومة آثورية وتجزئة سكان المنطقة من كورد وتركمان.. لهذه الاسباب وجهوا جيشا كبيرا مؤلفا من (١٨) الف مقاتل الى معسكري اورمية وتبريز، لمهاجمة المناطق التي يحكمها سمايل خان سمكو.

حياتنا في ضاريه وخطط ايران والانجليز التآمرية ضد اسرتنا

امضينا حياة هانئة في ضاريه، فلم يكن ينقصنا شيء، الى ان جاءنا رسول يحمل رسالة من عمي الشيخ القادر الى والدتي، جاء فيها:

اننا في حالة جيدة وابشركم بان الشيخ محمود قد تصالح مع الانجليز وعاد الى السليمانية، وسالحق به انا ايضا. وارجو ان تعودوا انتم ايضا. وهذه بشرى سارة اردت اعلامكم بها.

ادخل هذا الخبر السرور في قلوبنا، فاقمنا حفلة دعونا اليها كثيرا من الاهالي، وفي هذه الاثناء وصل موكب سمايل خان فدعوناه للمشاركة في احتفالنا فوافق على شرط ان لايكون جلوسه على رأس الحاضرين بل جلس بينهم، وسأل والدتي وابن عمي سيد عبدالله عن الخبر الذي وصلنا، فناولت والدتي الرسالة التي وردتنا الى سكرتير الخان فقرأها على سمايل خان الذي قال:

—هذه مؤامرة دبرها حكام ايران، ولايزال الشيخ قادر في السجن، وهذه الرسالة مزورة، وقد وردتني اخبار من تركيا وروسيا تفيد بان الشيخ محمود نفي الى الهند، وسيهاجمنا الجيش الانجليزي.

ثم سكت الخان، ولماعاد ارسل في طلب حامل الرسالة، وبعد التهديد والوعيد، اعترف بجريمته، وكشف حقيقة الامر، فامرالخان بقتله، فالقي به من جبل شاهق. ثم امر سمايل خان بنقل اهل (السنه) الى مكان بعيد لا تصله ايدي الجيش الايراني الجعفري المذهب.. فارسلوا الى قرية (اوزبستان) الواقعة على الحدود بين ايران وتركيا وروسيا. ثم اعلن النفير العام، وقام بتسليح جيش كبير وفي اواخر ايام الخريف وصلوا الى (اوزبستان) التابعة لقضاء (باش قه‌لا) بلواء (وان) وهي جزء من كوردستان العزيزة.. كان عدد بيوت هذه القرية النائية يبلغ (٢٠—٣٠) بيتا وفيها مخفر تركي يوجد فيه (١٥) شرطيا تركيا يعانون من الجوع والحرمان استمروا هناك في بداية الشتاء حيث كان الجو باردا جدا واغلقت الطريق بسبب الثلوج الغزيرة التي منعتنا حتى من الانتقال من بيت لاخر وبدأت المؤن والمواد الغذائية تتناقص.. اما نحن الاطفال فكنا نقضي اوقاتنا باللعب واللهو، وكان الشتاء يزداد برودة وقسوة ونفدت المحروقات مما اضطررنا لحرق (روث) الماشية الذي كان قليلا ايضا وتفشت الامراض بسبب سوء التغذية والبرد ونحن الغرباء، كنا لانعرف احدا ولانعرف الى اين نتجه، لذا قررنا استخراج اخشاب البيوت المهدمة واحراقها للتدفئة، بعد ان تأكدنا باننا محاصرون بالثلج وبالجيش الايراني. وعندما شرع رجالنا في استخراج تلك الاخشاب—وابدى الاهالي استياءهم لعملنا هذا، في تلك الاحيان انهار احد البيوت على العم ابراهيم وسيد احمد ولم نجد وسيلة لانقاذهما فانفجر الاطفال والنساء والرجل بالبكاء والنحيب، وبعد مرور يوم ونصف تمكن الاهالي والجنود الاتراك من انقاذهما من تحت الانقاض وهما في حالة سيئة جدا، وفي مساء اليوم نفسه عندما كنت مع اخوتي جالسين حول مربيتنا فهيمه خان التي كانت تلاعبنا وتطعمنا اللحم المشوي، قفزت قطة جائعة الى الرف واسقطت قدرا كبيرا على رأس اخي شيخ جلال فكسر رأسه، وسال منه الدم فبكى كثيرا واجتمع حولنا عدد من الناس، عندما سمعوا بكاءه، وفي اليوم التالي ذهبنا الى المدعو (قاسو) وعرضنا

عليه اربع ليرات ذهبية مقابل وجبة طعام يقدمها لنا ولكنه رفض خوفا من انقطاع الارزاق عن ابنائه، فعرضنا عليه ليرات آخرى مقابل ان نتدفأ قليلا ونشرب قليلا من الحساء الذي عندهم، فصاح في وجوهنا: اذهبوا من هنا فانا احب ابنتي اكثر منكم.. ولايمكنني تلبية مطالبكم فعدنا الى منزل عمي وهناك تعثرت و وقعت على النار التي كانت موقدة عندهم فاحرقت ساقي اليمنى، عندها صاح احدهم سيموت (محمد سكينة) فادركوه، فتجمعنا حوله وعلمنا انه من شدة جوعه اكل برغلا غير مطبوغ ولحم قط نيء، مما افقده وعيه، ثم استعاد وعيه بعد فترة، ولان القرية كانت بعيدة عن المدن وكانت الطرق قد اغلقتها الثلوج، كان الاهالي يخشون بيع ماعندهم، في تلك الاثناء كنا نبحث عن رجل نعطيه المال ليذهب الى (باش قه‌لا) ليبرق الى مصطفى كمال اتاتورك لعله يساعدنا ويمدنا بالمواد الغذائية ولكننا لم نهتد الى احد، فقررنا ان نسير جميعا الى (باش قه‌لا) وان كان ذلك سيودي بحياتنا. ولكن احد الجنود الشباب هناك تقدم بكل شهامة واخذ البرقية وبعث بها الى مصطفى كمال. فكان الرد ان ارسلوا الينا (١٥٠) نوتا تركيا وطلبوا منا الذهاب اليهم لانهم لم يكونوا مطلعين على حالنا ولا يعرفون صعوبة الطريق.. وقبل وصول البرقية باثنى عشر يوما قررنا الذهاب الى باش قه‌لا وفي الطريق صادفتنا عاصفة ثلجية جمدت اجسادنا ولم يكن من الممكن ان نجد بعضنا، وبعد يوم فتحت عيني لاجد نفسي في مخفر تركي ومعي اخي بابا علي فبكيت كثيرا وطلبت اعادتي الى اهلي فحملني (عيسى چاوش) على كتفه وحمل رجل آخر (بابا علي) واعادنا الى اوزبستان، كان الجو في ذلك اليوم حسنا رغم كثرة الثلوج التي نزلت، وفي الطريق التقينا (حمه حسين) الذي كان يبحث عنا .. وطوال الطريق كنت اداعب شوارب عيسى چاوش، فغضب وطرحني على الارض قائلا: هذا الطفل قليل التهذيب. ولما بلغنا اوزبستان التأم شملنا من جديد، وقد اصيب بعضنا بأورام نتيجة البرد، وكان طعامنا اليومي لحم الارانب نصف المطبوخ قضينا معظم الشتاء على هذا المنوال. وذات يوم وصلت رسالة بعث بها سمايل خان الى والدتي وعائشة خان، يتحدث فيها عن انتصاراته على الانجليز والايرانيين واسر فرقة من الجيش الايراني وابادتها. ويقول: ان الحق هو الذي ينتصر دائما على الباطل، واني بانتظاركم .. فقررنا العودة اليه، وكان بعضنا يرغب في ذهابنا الى تركيا. ولكن والدتي اصرت على ان تعود الى سمايل خان سمكو، فعدنا اليه، واستقر بنا المقام في مدينة (كونه شار) الجميلة.. وهنا تجدربنا العودة قليلا الى الوراء ونتحدث بالتفصيل عن معارك الكورد بقيادة سمايل خان ضد الانجليز والجيش الايراني.. وكما ذكرت: فقد توجهنا الى اوزبستان في خريف ١٩٢٠ وغادرنا امارة الخان، لاننا كنا نتوقع هجوما انجليزيا وايرانيا، على المنطقة، وفعلا بدأ الهجوم في بداية الشتاء وتم احتلال كافة المناطق التابعة لامارة الخان وتمت محاصرة عاصمة الامارة (چاريه). وكان تعداد المهاجمين (١٨) الف جندي تدعمهم كافة انواع الاسلحة الثقيلة، واستمر الحصار على سمايل خان وجيشه مدة شهرين، وكان عدد من خونة الكورد من عشيرة (شكاك) امثال عمرخان وآخرين قد انضموا الى الجيش الايراني، وكان القائد سمكو متضايقا وحزينا جدا على ماآل اليه وضع جيشه اذ كانت الذخائر الحربية والمؤن تشرف على النفاد لذا طالب اخاه احمدخان الذي كان من القادة العسكريين في جيشه قائلا:

–عليك ان تباغت العدو من الخلف لكسر هذا الحصار وفعلا نجح في مهمته واستولى على قافلة تضم (٢٠٠) من الابل محملة بانواع المواد الغذائية، اتى بها الى (چاريه).. وبعد اسبوعين شن احمد خان هجوما آخر على العدو من الخلف واجبر العدو على الانسحاب وفك الحصار، كما غنموا كميات اخرى من الارزاق، وعندما وصلت اخبار الانتصارات الى الداخل، خاطب البطل سمكو جنوده، بالقول:

–مهما يكن العدو قويا فلن يتمكن من الحاق الهزيمة بنا ولن يصمد امام قوتنا، قوة الايمان تنصر الجيش الصغير على اقوى الجيوش، لاننا على حق وهم المذنبون على الباطل.

بعد ذلك وضع الخان خطة حربية جديدة ووزع المؤن والذخائر على الجنود.. وحاصر جيشه جيش العدو وبعد عشرين يوما من المعارك التي قادها الخان بنفسه، تمكن من دحر جيش العدو فقتل من قتل واسر الباقون، واقام الخان محكمة عسكرية قررت قتل جميع الاسرى فاعترض الضباط الايرانيون الاسرى على القرار، قائلين:

–اننا اسرى ولا توجد دولة تقتل الاسرى. فاجابهم الخان:

–صحيح ماتقولون، ولكنكم عندما تحتلون احدى مدننا، وبعد اغتصاب نسائنا، تقتلون كل من تجدونه في طريقكم من اطفال ونساء وشيوخ وشباب. وانا الآن انتقم منكم، وسيكون الموت مصير كل من يخالف قوانيننا.. واضافة الى كل جرائمكم كنتم تطالبونني بتسليم عائلة الشيخ محمود. ثم اضاف:

–اثناء حمتلكم للتفتيش عن الكورد في كرمنشاه وحلبجة تسببتم في ايذاء وقتل العديد من النساء، فهل كانت مهمتكم القتال مع المقاتلين الكورد ام مع النساء؟.

نظر اليهم سمكو وصاح في وجوههم:

– انتم خرجتم عن الاعراف الانسانية، لذا فاقتلكم بالاسلحة التي كنتم تحاربوننا بها.

وخلال ثلاثة ايام تم قتل كافة الاسرى.. نعم لقد كان تصرف سمكو لا انسانيا، ولكن تصرفات العدو مع النساء والاطفال والعجزة كانت اسوا بكثير من تصرف سمكو هذا. ونترك الحكم في هذا الامر للقارىء العزيز.

شخصية سمكو

كان سمايل خان قائدا شجاعا، ومتمكنا في وضع الخطط الحربية، وكان مقاتلا فذا، يجاهد لاقامة حكومة كوردية وادارتها. وكان يكره النهب والسلب والقلاقل، اما على المسرح السياسي فقد كان دبلوماسيا ذكيا، يحافظ على استمرار علاقاته مع الدول المجاورة. ومن الزعماء الذين يأبون بيع بلادهم مقابل الثروة ، ولايحب المناصب والمراكز المهمة.. كان سمكو يتمتع بكل هذه الصفات ولكن بسبب افتقاره الى اصدقاء مخلصين يدعمونه، وعدم وعي شعبه بالمستوى المطلوب لم يتمكن من الصمود. كما ان اعداء الكورد التاريخيين كالانجليز وايران وتركيا كانوا اقوياء جدا، كما كان الاقطاعيون الكورد يساندون هؤلاء الاعداء.. كان سمايل خان صلبا جدا امام الاعداء والمحتلين.. وكانت حركته قوية. واستمر طوال حياته في نشاطه ولم يكن يريح نفسه ابدا. وكان يجتمع بالقادة الكورد محاولا توحيد صفوف الكورد لتحرير كوردستان.. ولكن اخطاءه السياسية كانت كالآتي:

١–قتل المار شمعون الآثوري في حزيران ١٩١٨.

٢–تقربه الى الاتراك والانصياع لهم.

٣–الانضمام الى ثورة (سيد طه شمزيني) واحتلال مهاباد، ونهب المدينة من قبل جيشه دون علمه. واختلاط جيشه بالحلفاء الجدد الذين كانوا موالين للانجليز سرا، وكانت هذه مؤامرة لتشويه صورته امام انظار الشعب.

العمل على اصدار عفو عن أسرة الشيخ عند متنفذي بريطانيا الاستعمارية

بعد كل الانتصارات التي حققها سمكو، عدنا الى اوزبستان، وكان الوقت مواتيا للعمل على استصدار عفو من قبل الا نجليز عن عائلتنا، وتدخل خالي (كاكه حمه) عند الحكام الانجليز، ليصدروا عفوا عنا، فوافق ميجرسون العدو العريق للكورد واتفقنا على النقاط التالية:–

١–ان تقيم عائلة الشيخ محمود في قرية (دارى كه‌لى) وان يكون الرجال تحت المراقبة.

٢–لا يسمح لاي فرد من العائلة باستغلال املاكها والتصرف بها.

٣–لايسمح لهم بالاتصال بالآخرين او التردد عليهم.

٤–لا يسمح لاي فرد من العائلة بدخول السليمانية مهماكان السبب بدون موافقة الحاكم السياسي.

وهذه الفقرة تشمل الاطفال ايضا.

بعد هذا الاتفاق قررنا العودة الى الوطن. لتنفيذ مطالبنا بصورة سلمية، واذالم تفلح الطرق السلمية، فسنشعل نار الثورة من جديد.

*فصل من كتاب مذكرات الشيخ لطيف الحفيد عن ثورات الشيخ محمود الحفيد

بەشی زمانی عەرەبی

لە مەهرجانی گەلاوێژی سێیەم

بنية اللون بوصفها بنية استعارية ومعادلا موضوعيا

فاضل ثامر

مدخل أولي: (١)

علاقتي بالشعر الكردي علاقة قديمة تمتد الى فترات التكوين الاولى. منذ طفولتي كنت اتردد على سوق السراي ببغداد لاقتناء الكتب التي تشبع رغبتي في المعرفة. مرة كنت اقتني قصص السندباد وألف ليلة وليلة ومؤلفات كامل كيلاني وجرجي زيدان، ومرة اقتني كتبا لسلامة موسى وثالثة اكتشف الطريق السري الى عالم الادب الرحيب. وفي زحمة هذا البحث المضني لفتت نظري كراسة مترجمة من اللغة الكردية الى اللغة العربية قام بترجمتها المرحوم توفيق الووردي تتضمن مختارات متنوعة من الشعر الكردي. فشعرت آنذاك بالانبهار أمام ذلك العالم السحري التخييلي الذي كان يخلقه أمامي الشعراء الكرد، فرحت أبحث منذ ذلك التاريخ عن مؤلفات أخرى للمرحوم توفيق الووردي وغيره من المترجمين والكتاب عن الأدب الكردي. كان ذلك جزءا من ذاكرتي ومن تربيتي الثقافية المبكرة قبل ان ادخل عالم الادب والكتابة واتعرف الى تجارب عن لغة الادب الكردي امثال احمد خاني ونالي ومولوي وبيرةميرد وفائق بيكس وتوقفت فيما بعد امام تجربة عبدالله كوران الحداثيه التي وضعت الشعر الكردي على طريق الحداثة ونقلته من جذوره النيو كلاسيكية والرومانسية الى فضاء الواقعية الحديثة، وهي نقلة تزامنت مع النقلة التي حققتها تجارب السياب ونازك والبياتي في مسار حركة الحداثة الشعرية العربية. وتابعت لاحقا بلهفة تجارب الاجيال الشعرية الشابة في الادب الكردي وبشكل خاص منذ صدور بيان جماعة روانكة /المرصد عام ١٩٧٠ والذي كان موازيا لتجربة جيل الستينيات والبيان الشعري في الادب العراقي. لكني اعترف ايضا بانقطاع تواصلي مع المشهد الادبي الكردي خلال اكثر من عقدين بسبب السياسة الشوفينية التي كان يمارسها النظام الدكتاتوري المقبور تجاه الشعب الكردي وثقافته ومحاولة اعاقة التواصل بين الادباء العرب والكرد وبالتالي اعاقة التفاعل الخلاق بين الادبين العربي والكردي (في العراق). ولذا فعندما اتقدم اليوم بقراءتي المحدودة هذه لبعض جوانب التجربة الشعرية الكردية، أراني اتقدم بحذر وعلى استحياء ووجل. فكلما حاولت الاقتراب اكثر من هذا العالم احسست بمزيد من الخوف والتردد، وكأني مقدم على مشروع غامض ومعقد ومستحيل ليست اللغة هي الحاجز الوحيد الذي يقف بيني وبين ادراك جماليات القصيدة الكردية، فها انا اشعر بقدرة اكبر للحديث عن تجارب شعرية عالمية لشعراء عالميين قرأتهم من خلال الترجمة فأحس بألفة شديدة مع شعراء امثال ناظم حكمت واراغون ومايكوفسكي ويانيس ريتوس وبرودسكي وغوته وهولدرن وايلوار ونيرودا ورامبو وبودلير ممن يكتبون بلغات لا اجيدها. ترى لماذا اجد نفسي اكثر قدرة على استغوار مثل هذه التجارب الادبية والشعرية العالمية

فاضل ثامر

ويتمنع عليّ الدخول الى تجربة اليفة وقريبة من النفس والقلب والعقل معا؟ تلك في الواقع اشكالية لا تواجهني وحدي، بل تواجه القسم الاعظم من الادباء والمثقفين العرب في العراق. فمن المخجل ان نمتلك القدرة على فحص تجارب بعيدة و نعجز عن فهم تجربة الشعر الكردي، بل الاسوأ من ذلك أن نجهل الكثير من المعلومات التاريخية والنقدية عن الأدب الكردي، ونمتلك في مقابل ذلك معلومات موسوعية ضخمة عن الآداب الاجنبية الاخرى. انها في الواقع اشكالية ثقافية واخلاقية كبيرة ناجمة عن هيمنة الفكر الشوفيني للأنظمة الفاشية والشمولية المختلفة التي تحكمت في مقدرات الشعب العراقي وثقافته. لقد كانت الأنظمة الدكتاتورية الشوفينية السابقة تقدم صورة ناقصة ومشوهة عن الأدب العراقي في المناهج الدراسية المختلفة فقد كان الأدب العراقي بالنسبة لها مساويا للأدب العربي في العراق فقط، وكانت تتجاهل بقصد ونية سيئة انجازات الادباء الكرد والتركمان والسريان الى رصيد الادب العراقي. ولو كنا نمتلك سياسة ثقافية وتربوية سليمة تعمد الى تقديم نماذج من تجارب احمد خاني ونالي ومولوي جنبا الى جنب مع تجارب المتنبي والرصافي والجواهري وتقديم تجارب السياب والبياتي الى جانب تجارب فائق بيكس وعبدالله كوران وتقرن تجارب جماعة البيان الشعري بتجارب شعراء روانكة /المرصد لتغير الامر كثيرا وخلقنا قارئا عراقيا. بل مواطنا عراقيا وبالتالي ناقدا عراقيا ، من طراز آخر. ولكنها المحنة التي ورثناها مما ورثنا من سياسات الأنظمة الفاشية المتعاقبة، وحان الوقت بالنسبة لنا، اليوم لأن نصحح الصورة، ونصنع صورة جديدة لثقافة عراقية ديمقراطية تعددية تزدهر فيها الثقافات القومية للشعبيين العربي والكردي وثقافات الاقليات الكلد وآشورية والتركمانية المختلفة. لقد آن الاوان لأن نجمع أجزاء الصورة الممزقة لثقافاتنا لتبدو بحجمها الحقيقي وبتنوعها وتعدديتها.

(٢)

سأتوقف في هذه المقاربة امام جانب واحد كشفت عنه تجربة واحد من شعراء الحداثة الشعرية الكردية، شيركو بيكس، وأعني به توظيف اللون كعنصر تكويني ومولد في بناء الخطاب الشعري في ديوان "إناء الالوان" الصادر عن دار "الاداب" في بيروت عام ٢٠٠٢ وبترجمة عربية للاستاذ شاهو سعيد.

في هذه المطولة الشعرية، تتحرك بنية اللون على مستوى الاستعارة، وليس على مستوى التشبيه أو الكناية. وهذه البنية، هي في الجوهر بنية لسانية وزمنية. وهي ايضا بسبب طبيعتها الاستعارية بنية بصرية ومكانية في آن واحد. فهي تتحرك من خلال اللغة وأصواتها وحروفها وكلماتها وتركيبات خطابها لتشكل بنية نصية تتحرك في فضاء بصري وحسي

يهيمن فيه التشكيل الايقوني للصوغ اللساني. واللـون في هـذه التجربـة الفريـدة يشـكل بنيـة مولـدة منتجـة وفاعلة، انه في موقع الفاعل وليـس في مرتبـة المفعـول. ولذا فهذا المقترب ينطوي منذ البدايـة علـى قصديـة في التوليد والخلق، يجعل القصيدة تنفتح على فضاء ميتا شعري، حيث الوعي الداخلي بالكتابة، وحيـث القصـد في خلق عوالم حسية وبصرية مـن خـلال لعبـة خطابيـة ونصية معلنة. والبنية اللونية هنا ليست مجرد ارضيـة خارجية او اضافة زخرفية بل هي ما يمكـن أن نسـميه بالاماميـة foreground للوحـة الشـعرية بكاملـها، بوصفـها الشـخصية الرئيسـة figure داخـل اللوحـة المهيمنة على فضاء الخطاب وعلى الفضـاء المكـاني. وبذا فهذه البنية تتحـول مـن خـلال قدرتـها التمثيليـة fepresentative الى معادل موضوعي بتعبـير ت.س. اليـوت يعادل حالة نفسية أو ذهنية أو فكرية تتقمـص مظـهرا حسيا حركيا ناميا.

في هـذا الديـوان الشـعري يسـتعير الشـاعر شـيركو بيكس مجموعـة كبـيرة مـن الاقنعـة الـتي يتحـرك مـن خلالها لتوليـد سلسـلة مـن البنـى الشـعرية والصـور الايقونية والمحسوسات. وخلال ذلك يتدفق الشـعر مـن مسامات الكلمات والصور المخترقة حاجز اللغـة معلنـا صيرورة شعرية حداثية متفردة.

يسـتهل الشـاعر مطولتـه الشـعرية ذات المنحـى الملحمي– الغنائي في آن واحد بارتداء قناع غير بشري هو قناع "الناي" - وهـو ينطـوي علـى دلالـة صوتيـة، ليعلـن مـن خلالـه قدرتـه علـى توليـد الالـوان. ويـروح الشاعر من خلال هذا القناع يعزف الالوان لونا ، لونـا، كاشفا عن الدلالات السيميائية الكامنـة وراء كـل لـون. وهو عندما يفعل ذلك من خلال بنيـات ايقاعيـة محـددة يولدهـا النـاي يلجأ الى أدوات الرسـام وفرشـاته وانـاء الوانـه في عمليـة اندمـاج بـين التشـكيلات الايقاعيـة والتشكيلات البلاستيكية، والبصرية:

"لقد جئت هذا المساء
كي استحيل نايا واعزف الالوان" ص٣٧

وخلال ذلك يتحول الشـاعر الى راو للألـوان، يكشـف حيواتها ومكابداتها واسرارها:

"انا راوي الألوان.. اروي قصصها" ص٥١

ومن خلال حركة السرد هذه، تتحرك القصيدة ضمن سياق سردي يديره سارد او راو للألوان. لكـن الألـوان هنا ليست مجرد حقيقة موضوعية خارجية أو طبيعية، بل هي جزء من ذات الشاعر ايضا:

"ان الواني هي ذاتي"

وينجح الشاعر في التلاعب في ابتكار الوان جديـدة. اذ هو لا يكتفي بالكشـف عـن الحيـاة الخاصـة لكـل لـون وصيرورته، وانمـا يستكشـف الوانـا لم يرهـا احـد مـن قبل:

"انا راوي الالوان
سالتقط في اناء هذا الديوان
الالوان الجديدة التي لم يرها أحد." ص٥١

والشاعر هنـا لا يتحـرك في محـراب جمـالي او شـكلي صـرف، كمـا كـان يفعـل بعـض الشـعراء الرمزيـين والبرناسيين الفرنسيين مثل رامبو مثلا، بـل هـو يقحـم اللـون في سـيرته الذاتيـة المبكـرة، وفي سـيرة شـعبه الكردي ومعاناته الطويلة تحت سـلطات القمـع الفاشـي وبشكل خاص من خـلال الـتركيز علـى معانـاة الشـعب الكـردي في مأسـاة "الا نفـال" الـتي نفذهـا بـدم بـارد النظام الدكتاتوري المقبور وآلته العسكرية المتوحشة.

"عند تعرفك الاول على الالوان
كان عمر عينك سنتين ونيف"ص٥١

هكذا تبدأ علاقة الشاعر باللون فـهي علاقـة مبكـرة. والالوان بالنسبة له تقـترن بكائنـات بشـرية وبمرتبـات طبيعية. كما تتبادل الادوار مع الاصوات في تداخل فذ:

"في ذلك الوادي الذي كنا نصيرّ فيه اللون صوتا
والصوت بقبقة ماء
تحول الاسود أبيض
والاحمر الى طرقات باصرة..؟ص٨٩

فالألوان هنا تتحول وتتداخل لتولد مجموعة جديـدة مـن البـني الدلاليـة السـيمائية، حيـث يكتسـب اللـون

المحدد دلالة جديدة مغايرة للدلالة المألوفة لذلك اللون: فاللون الاصفر لا يغدو بالنسبة للشاعر لونا للانهزام، بل هولون للضحك ولقاء الحب عند الاصيل و "قمر الحلم الليلي" واللون الاسود لم يعد لديه لونا للموت بل يصبح اجمل الالوان البراقة التي تحمل البسمة:

"قد يكون الاسود عندك لونا لموت الحديقة
ولون النحيب وتابوت النظرات
وعزاء المياه ورثاء الزهور
واشباح الحياة..
لكن اللون الأسود ذاته
يغدو عندي اجمل الالوان البراقة التي تحمل البسمة." ص٦٤

والشاعر في كل ذلك يتحول الى جزر من الطبيعة، انه يتفحص الطبيعة في شكل من اشكال الحلول الصوفي الشفاف الذي لا يفقد جوهره الدنيوي (الحسي) وهي خاصية! استمدها من الموروث الكلاسيكي العظيم للشعر الكردي حيث هذا العشق المتفرد للطبيعة وألوانها، وهذا الاندماج بعناصر الطبيعة بطريقة حلولية شفافة.

وتعبيرا عن مأساة شعبه يولد لنا الشاعر لونا جديدا يسميه باللون الانفالي:

"اذا عجنت تلك الالوان مع بعضها
من الليل حتى الصباح
يتجلي اخيرا لون جديد
يسمى "اللون الانفالي" ص٦٨.

وتتحول مأساة الانفال الى مرويات بطولية يتقمص فيها الشاعر عشرات الاقنعة ويخلق لنا من خلال ارتداء، قناع امرأة من كلار مسرودة شعرية وبالادية معبرة

"انا امرأة من قصبة كلار
لوني من اناء الانفال والاحتراق
كنا سبعة الوان في حلم غابة
ثلاث! اناث اربعة ذكور" ص٧٣

وهكذا تتحرك القصيدة في فضاء سردي مأساوي مجسد يبتعد عن التجريد والغنائية الخالصتين.

وكلما ازداد انسكاب الألوان من اناء الرسام كلما تواصل البناء الصوري والدلالي لتجربة انسانية عميقة متفردة في أداءاتها ومفرداتها. فاللون هنا هو الخالق والمولد والشاهد على مأساة الحياة ورعبها، وهو ايضا الامل ظل الذي يداعب الشاعر ويدفعه نحو طريق الحرية.

(٣)

يجدر بنا القول أن حوار الشاعر مع اللون ليس بالجديد تماما، فقد كان اللون حاضرا في بناء المشهد الشعري بوصفه جزءا من البنية التشكيلية الحية للقصيدة، وبشكل خاص لقصيدة الحداثة الشعرية. ويحفل الشعر العالمي بمعالجات مختلفة في هذا المجال ففي خبطة عشوائية انتقيت عددا من مجلة "پەيڤين" وبالذات في الملحق العربي الصادر عام) ١٩٩٩، وجدت الشاعر مهموما بأقامة مثل هذا الحوار مع اللون كما تجلى ذلك في قصيدة "غصن ظل منكسر .. للشاعر دلاور قرداغي وقصيدة "احتراق الالوان" للشاعر دلشاد عبدالله، كما تكاد لا تخلو قصيدة كردية كلاسيكية أو رومانسية من التنويعات اللونية لحوار الضوء والظل الا ان تجربة الشاعر شيركو بيكس تظل متفردة الى حد كبير بسبب شموليتها وتحولها الى بنية انتاجية مولدة ومهيمنة، وهي تجربة تذكرنا بالشاعر

الفرنسي رامبو الذي جرب. ربما لأول مرة في الشعر. التعامل القصدي مع الألوان عن طريق محاولة اعطاء لون لكل صوت من أصوات اللغة. ففي مطولته الشعرية "فصل في الجحيم.. وفي المقطع الموسوم "كيمياء العبارة" يتحدث رامبو بقصدية واضحة عن محاولاته لاكساب الحروف الصائتة (حروف اللين أو العلة VOWLES) وكذلك السواكن (او الحروف الصحيحة CONSONANT) دلالات لونية معينة اذ نراه يقول في هذا المقطع:

"اخترعت لون الحروف الصوتية – A اسود E ابيض، I احمر، O ازرق U اخضر، ضبطت كل حرف ساكن وحركته، وبايقاعات غريزية، أوهمت نفسي باختراع عبارة شعرية سهلة الوصول، بين يوم وآخر الى جميع الحواس. كنت احتفظ بالشرح.

في البدء كان الامر دراسة. كنت اكتب سكونات، الليالي، ادون ما لا يعبر عنه كنت أحدق الى دورات.. ص١٥٥ رامبو حياته وشعره ترجمة خليل الحواري بغداد ١٩٧٨.

وربما تكتسب تكتسب "احرف صوتية" عن هذا الاتجاه بصورة أوضح حيث كتب رامبو:

"A اسود، E ابيض ، I أحمر، U أخضر، O ازرق، ايتها الحروف الصوتية، ساغري ذات يوم ولاداتك المستترة.

A مشدّ اسود جميل للذبابات اللامعة التي تطن حول الجيفات العتية."

أما في المقطع الاخير من القصيدة فيضيف الشاعر أحد اصوات اللغة الاغريقية هو من اوميغا

"O بوق فائق مملوء بعزيف غريب
سكونات محترقة وملائكة
الاوميغا شعاع عينيها البنفسجي" (ص١٠٦– المصدر السابق)

ومن المهم ان نتذكر هنا أن نزعة رامبو اللونية هذه قد اقترنت بولادة اتجاه شعري جديد لديه يتمثل في بحثه عن "فن شعري جديد" ينحو فيه الى التسجيل النقي والبسيط وتوظيف طاقة الحواس الى أقصى حدودها. وكما قال مرة "يكفينا فقط أن نفتح حواسنا على الاحساس ثم أن نثبت بالكلمات ماقد تلقته هذه الحواس. " ٠ص٢٠ المصدر السابق) وقال رامبو معلقا على هذا المنحى بالقول بأن اهتمام الشاعر يجب أن يكون ترجمة أحاسيس ولذا فان عليه أن يفهم أن الكلمات مدعوة بتلوينها او بايقاعها، اوبوزنها، اذا جاز التعبير لأن تخلق الاحساس نفسه الذي أراد الشاعر أن يحدده وينقله، ومضمون ذلك ان للكلمات لونا، وهو ما يؤهل الفن الشعري للاحساس الخام الذي يفترض انه بالكلمات يستطيع الشاعر ان يصل الى مناطق اكثر عمقا من تلك التي يبلغها الذكاء الواصح. (ص٢١ المصدر السابق) وبعد فان تجربة الشاعر شيركو بيكس تظل تمتلك تفردها وخصوصيتها في التعامل مع اللون بوصفه بنية استعارية معادلا موضوعيا.

مقاربة في السرد الكردي

د٠ مالك المطلبى

لا أريـــد في هـــذة الامســـية أن أدوخ أسمـــاعكم بالمصطلحات الطنانة وتعقيداتها المفاهيمية ، الـتي أفرزتها الحداثة الادبية والفنيـــة ، لكـني بـالضرورة لايمكن أن أتجنب الكلام علـى انجازات الحداثة في ما اصطلح عليه بالسرديات أو السردية أوعلم السرد وما إقترحه هذ العلم من أطـر لفـهم طبيعـة السـرد وتحليـل وثائقـه٠ ذلـك الـذي يتعلـق بالسـارد وشـبكة اسـناده والمبنـى الحكائي والمـتن الحكـائي واللغـة الســردية وتعددية ألاصوات والفاعل السردي ٠٠٠الخ بعد أن كـان النقد تجزيئيا في احسـن أحوالـه وخارجيـا في أسـوئها، يتناول السرد لابوصفه وثيقه بل بوصفه ظرفا لأنتـاج هذة الوثيقة : فالشخصيات على سبيل المثال لاتتناول في تبنيتها السردي ، بل بابعادها الاجتماعية والنفسـية ٠ كما أن (ضميرالسارد) يحال مطلقا علـى (المؤلـف) الذي يصطاد الناقد في حبائل سيرته الذاتية ومقاصده مما كانت عليه المناهج النقدية قبل الحداثة ٠ وأريد أن أضرب لكم مثالا يتعلق ببعض القصص الكردي الـذي كتبـت عنـه ٠ فقـد تحـيرت بحكـم ألإشـباع ان كـان او كانت أكوكريم معروف وكما تعلمـون فـأن مسـيرتنا في النقـد تعـدل بعـض مسـاراتها ٠ فـالآدب النسـوي ، أوالأرسال النسـوي عمومـا لـه خصـائص بايولوجيـة تتعلق بالجنس ورؤية العالم. الأمر الـذي أقـترح منحـه بعـض الآسـتقلال ولهـذا ألحـت علـي فكـرة التميـيز الجنسي للمؤلف ٠وبرغم أن قصة أخـرى تحمـل الاسـم ذاته وعنوانها (غرفة دليا) يسند الروي فيها الى ضمـير المؤنث نسبي العلم أي الذات (كنـت مـترددة) غـير ان هذا لايجـيز لي الحكـم علـى إن المؤلـف بـالضرورة هـو أنثى : ذلك لأن المؤلـف سـيتوقف حـين يبـدأ السـارد بالكلام ٠٠٠أعني ستزيحه أنا الناقد وتحـل محلـه. هـذا مايسمونه بموت الؤلف ٠ في غيـاهب التشـابك السـردي ٠٠٠ أكون قد نسيت المؤلف تماما ٠ أناوالغابة أعرف في وجداني العميق إن الله هو الذي خلق الغابة ٠ لكن بإزاء نفوذي فيها ٠٠ أكون أنا الذي أصنع تاريخها ٠

* * *

وأريد في هذه المقاربة السردية أن أتناول علـى نحـو رئيس تعدد الأصوات في القصة الكردية التي تناولتـها. لهـذا التعـدد تسـميات متعـددة كـالحوار النصـي أو التفاعل النصـي أو الأثـر النصـي أو التنـاص ٠ وكلـها تدور بأختلاف مفاهيمها على أن النص الأبداعي يخرج من رحم الوثائق النصية التي سبقته ليحمـل آثارهـا في كل مكان من جسده !

* * *

(مخـاض الشـعب) للروائـي إبراهيـم أحمـد وأول النصـوص الـتي أحـب أن أتناولهـا هـي ذلـك النـص المبتور الذي قدمته بهيڤين العربي وأعـني بـه مقتطـع رواية الاستاذ إبراهيم أحمـد ٠ ولاأدري مـاالدوافع الـتي تكمن وراء تقديم هذا الجـزء ، أهـو لإغـراء القـارىء في البحـث عـن الروايـــة ، أو لتكريـم الرجـل ؟ وفي كلتـا

الحالتين سينتكس الناقدالذي يريد أن لايكتفي بتحليل القصة القصيرة بل يهمه تأسيس معرفة عن الرواية الكردية ولو كنت مستشارا لهذا العدد لأخترت- هذا بفرض أن هذا المقتطع من الرواية واجب النشر- نهاية أخرى مفتوحة على ذات الصراع لانهاية تدميرية أغلقت هذه الوثيقة الناقصة.

وأبدأ بعنوان الرواية : وهو(مخاض الشعب) وهو من عنوانات (نصوص ألالتزام) الذي عرفها السرد العراقي إبان الآربعينات والخمسينات التي تجعل من(الواقع) مصدر قوتها ! إنها تضعنا في تخوم أفق أخلاقي أكثر مما تحفزنا لدخول عمليات فنية، هذا التناص في العنوان له جانب سلبي كبير .. إذ كثيرا مايطرح النص من عنوانه وهو أمر غير عادل وغير منصف والوثيقة الناقصة التي تحت يدي أي (مخاض الشعب) تنطوي على لعبة سردية تقوم على تداخلات زمنية مثيرة كما أنها تعكس تحولاتها الداخلية ولاظل في مرآة هذه الوثيقة الناقصة للخارج ! بعبارة أخرى لا يوجد أي توجيه قسري للبث ألأدبي ، ان المتن سرعان مايتحرر من عنوانه وظغوطه وعلى أية حال فسأتكلم على البروز التناصي في هذا المقتطع ولكن قبل ذلك أريد أن أعلق على الترجمة في الكردية الى العربية في الأقل في القصص التي قرأتها ·يعطيك المترجمون الجو العام وهذا شيء أساسي لكن كثيرا مالايغادر المترجم لغته الأم التي تظل عالقة في ثنايا اللغة الهدف. ومن هنا تنشأ عقبات عديدة لاتتعلق بايجاد المقابلات المطلوبة بل تتعدى ذلك بالقفز على القصد . واذا كان القارىء قادرا على سد بعض الفجوات فإن فجوات أخرى تظل قائمة ومربكة .

* * *

حين تفرغ من قراءة مقتطع (مخاض الشعب) نكون قد استعدنا بنحو أو آخر (الساعة الخامسة والعشرون) بالخروج القدري والأنشاء القدري والمصير القدري: أن تصنع مخلوقا في شبكة مصادفات... لتنسج حياته هذه (القدرية) الجديدة .. هي قدرية اجتماعية بسيطة وليست قدرية متعلقة بالوجود ألانساني (المندرج في غربته المتافيزيقية ليست قدرية عصر ألأبطال التي تلا عصر الالهة!

إنها تنبع أساسا من مصدر شرقي : هو ألف ليلة وليلة··حيث رحلات التجار التي تحوكها سلسلة من المصادفات القدرية ، لكن الفرق بعد الحروب الكونية المعاصرة أن قانون المصادفات في الف ليلة وليلة يتعلق بالخلفيات السحرية للوجود في حين يتعلق قانون المصادفات بالخلفيات الاجتماعية للحروب ولكنهما يصبان معا في وضع الانسان (البسيط العامل المكافح السامي ···الخ هكذا يكون جوامير) بدافع بسيط غريزي إنجاب طفل···(ربما سيكون رمزا لولادة العالم في منطقة العسر) يخرج فتتقاذفه أمواج عسكرة المجتمع. هذا التقاذف ···يجعل الزمن تقطيعات فينتظمها خيط خفي وعصي من التراتب وكما يصطاد ( ) في الساعةالخامسة والعشرين يصطاد جوامير ··ولاننا في وضع قدري فإن السارد يأتي بضمير الغائب كلي العلم: هناك زاوية نظر فوقية للراوي بدونها لايستطيع لم الأجزاء تحته·

التمييزات البنيوية للساعة الخامسة والعشرين تؤكد ذاتها في المقدمة هذه ···لكن الحكم يظل ناقصا لأن الوثيقة ناقصة !

عالم القصة القصيرة

تقدمة

تعد القصة قصيرة بدرجة الكثافة وليس بدرجة الكمية العديد من أن (القصة القصيرة) قائمة على

خيط غير قابل للتفرع والتكاثر وهذا وهـم، لأنـه مـامن (بنية) تقـع خـارج التفريعـات وإلالتفـاف! إن الـترتيب المنطقي للزمن الدرامي ماهو إلا إقـتراح نقـدي لايمثـل قانونا إبداعيا ·

قصة (وسام الموت) لأحمد سلام

تعيدتلـك القصـة إطـلالات شـخصيات جيخـوف المصابـة بالدوخـان ألاجتمـاعي. إن النـوط يختصـر تجارة الحرب فكما يتم الحصول على رأسمال من تجارة الماشية مثلا تحصل على رأسمال من تجارة الحرب. إن النوط هنا رمز مثقل بالعدمية فهو فارغ من جهتين جهة نشأته المفتعلة وجهة قيمته الزائفة.

يستعمل القاص تقنيات الأسناد المتعدد لبيان شدة الأنكسار الذي تعانيه الشخصية فـهي مراقبـة مـن الخارج والداخل ، غير أن هذه التقنية، تقنيـة الأسناد المتعدد، تترك هنا آثارا سلبية لأنها لاتمتلك المجال الواسع لتقوم بلعبتها·

لكنه يقوم بنهايـة مزدوجة لتعزيز لعبة الرمز التي يؤديها النوط ، فالنوط الذي كان علامة موت إيجابية ولكنها غائبة (الدفاع عن الممثل التي من أجلها منح يتحول الى سلعة ثم يصبح علامة موت سلبية الأنتحار) لعبة النوط هي لعبة بين ثمن معنوي غائب وثمن سلبي حاضر·

الكلب الماروني الصغير:

في حين نجمع الوشائج السردية البسيطة ، نحصل على إنسان في هيأة كلب ذي لون ماروني ، (الماروني هو رمز لنصوع الدم) ثم يقطع السرد هاهنا بالتقرير .

لايشكل التجمـع السردي سوى نصف القصة أما التقرير فيغطي مساحة أربعة أخماسها ! حتى تصبح كلمة كلب ماروني غير قادرة على فعل أي شيء بإزاء المسميات الغليظة للنضـال المشروع في دروب الحرية وغير المشروع في دروب السـرد يمكن أن تحيلنا هذه ألاشارة الصغيرة الى تقرير (أندرية مالرو) في الوضع البشري ، لكن تقرير مالرو التجاري بين الصين وفرنسا كان منسوجا بخيوط سردية بحيث إذا رفعته أنهار البناء.أي جسم غريب يجب ان يكون خاضعا لقوانين الجسد الذي يدخله، أن يكون جزءأ من لعبته وهذا هو المهم ·

الخطيئة الآولى لأكو كريم معروف:

تلخص هذه القصة الضغوط النصية التي تنفذ من خلالها، فالاحالة التي ينطوي عليها العنوان والمفتتح تتصل بالخطيئة ألآولى في قضية الخلق ، غير أنناسرعان مانكتشف أن ألاحالة لاتذهب ألى خطيئة الخلق ألأولى نزول أدم وحواء الى العالم السفلي، بل تذهب الى الجريمة ألأولى حيث قتل قابيل أخاه ، كان قتل قابيل هابيل أول إنشاء درامي ماساوي على مملكة الغبار: وهكذا يستغل أكو كريم معروف فراغ هذا الرمز من المحتويات فيقوم بملئه حيث يستبدل هابيل الضحية بأنا السارد ، وقابيل بغرفة الاعدام، غير أن القصة القصيرة هذه منذ جملتها ألاولى تحاور قصة قصيرة لنيكوس كازانتزاكي ، صاحب زوربا ···حيث تتحدد رؤية العالم بوساطة الجثة لابوساطة الرصاصة ! حيث تجمد الجثة قبل إعدامها الزمن ···زمن الرصاصة المتجهة نحوها لتكون أشبه بزفير في لحظة برد قارس : هكذا يتجمد زفير بنادق الاعدام : الرصاص في منتصف الهدف ثم حين يذوب الزمن تبدأ الرصاصة بالحركة ، يبقي أكو توزيعات بنية قصة كازانسكي على حالها يقول :

(نفذ أمر إعدامي بأقدم ألاسلحة···قبل أن أشاهد سرعة الرصاصة التي كانت تتجه نحوي ، بعد ذلك تقوم ببناء أشكال رمزية عبر تضادات لونية ، لتملأ المساحة بالوصف الذي ينثال كالحلم) .

القصة ···لاتقيم تعاقباما بل تقيم خلايا واصفة ··مستفيدة من مزج ألوان حارة بباردة (الثلج والدم) · للوصول إلي نهايتها · غير أنها لاتلبث أن تدخلنا في إرباك إغلاق النهاية ····حيث تتحول إلى خطاب تقريري لبيان المأساة والجريمة مستعيدة لحظة قابيل وهابيل ·

الشعرية الأنثوية والمخيال الذكوري

قراءة في الشعر النسوي الكردي

سعيد عبدالهادي

الشعر فن أداته اللغة ، أي أن اللغة فيه غاية وليست وسيلة، هذه الغائية هي التي تجعل من الشعر عصياً على الترجمة، وها نحن نبتعد عن المقولات الميتافيزيقية، التي قد لا تخلو من الصحة وإن استعصت على التحقق، الذاهبة الى أن الشعر يمثل فاعلية التعبير عن روح الامة ذاتها ، جوهرها الفرد المنفصل عن بقية الجواهر، وهذا الامر يجعله عصياً على الترجمة ايضا، ففي الحالتين كلتيهما تكون دراسة شعر مترجم مغامرة معروفة النتائج ، لهذا "لا تمارس الترجمة ضمن حدود امكانيتها، او امكانيتها الظاهرية الاختلاف بين الدال والمدلول ، ولكن ان لم يكن هذا الاختلاف نقياً على الاطلاق تكون الترجمة اقل نقاءاً . لذلك يجب استبدال مفهوم الترجمة بمفهوم التحويل، تحويل منظم للغة بواسطة لغة اخرى او تحويل منظم بواسطة نص اخر ، ولن يتعين علينا ان نتعامل مع بعض (نقل) المدلولات النقية الذي تتركه الاداة الدالة – او ((الواسطة)) طاهراً وسالما "[1] هذا القول ما زال يمتلك الكثير من المصداقية، فالشعر ان انعدمت موهبة كاتبه تحول الى لعب لغوي، فكيف يستطيع من يقرأ شعراً مترجماً الحكم على تجارب كهذه .

ليس من شك ان صلتنا بالشعر الكردي كبيرة، وكان للتاريخ المشترك دور في هذا الامر؛ مثلما لظروف العراق الخاصة فضل في ترسيخ خصائص شعرية (موضوعاتية) متعالية على اللغات والقوميات ، شعر وحدته الدكتاتورية في دوائر دلالية مشتركة .

امتلك الشعر الكردي الأوزان ذاتها التي بني على وفقها الشعر العربي وهذه الأوزان تقود الى تحقيق توازيات تحاول تفعيل التوازي (العروضي) المتحكم بالبنية العميقة، إذا ما عددنا العروض بنية عميقة، عن طريق خلق توازيات تتساوق معه للتحكم بالبنية السطحية، وهذه الصورة لا يدركها إلا من تبحر في لغة النص الأدبي، وعرف إسرار اللغة المكتوب فيها، وهذا ما لا نمتلكه مع النص الكردي ، فها نحن نقرأ نصاً عربياً ، كتبه المترجم، بكبير عناء أو قليه، هذا ما لم نخبره ـ نصا نثريا ـ . من دون نظر الى البنية الإيقاعية الأصلية . واذا كان هذا المستوى قد أخفته الترجمة، فإنها أيضا قد أعادت لتشكيل النص على المستوى التركيبي . وبالتالي من الصعب الدخول الى حديث عن فنية القصيدة . إن تفاعلنا معها سيخضع لمستوى واحد ، هو المستوى الدلالي الذي يرتبط حتماً بفعل

---

[1] دريدا، مواقع، ص٣١، نقلا عن غراهام (جوزيف)، الاختلاف في الترجمة، تر، خالد النجار، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١، ص١٤٧.

المترجم، إنها مشكلة حقاً،فهنا سيلتقي سياقان، سياق القارىء (الاجنبي)،المحدد وفقا لمرجعياته الخاصة، وسياق المؤلف، فضلا عن سياق المترجم ذاته، وهذا السياق الثالث إذا ماعزل، فإن السياقين السابقين يخضعان لشروط النوع بوصفه نسق تسنين للواقعة، ولكن الواقعة خاضعة لمشروطية إنتاج المعنى، فإذا كان " المعنى لايمكن أن يصبح مرئيا إلا في علاقته بالنسق المولد له، والنسق هو سلسلة الارغامات"[٢] ، فأنه (المعنى) مرتبط بمادة مضمونية سابقة في الوجود عن التحقق ، مثلما هو مرتبط من جهة ثانية بسيرورة التعرف والادراك (سيرورة التدليل) ، فاذا كانت الأولى ترتبط بالمؤلف – النص فان الثانية ترتبط بالنص – القارئ وكلتاهما العماليتين فعل أيديولوجي ، بمعنى ان انتاج المعنى من قبل المؤلف واعادة الانتاج من قبل القارئ ليسا وليدي فعل قيادي ، بل ان الفاعليتين أيدوليجيتان ، فهناك قواعد (نحو) تحكم الانتاج واعادته وهذه القواعد تخضع اشروط سابقة الوجود على ثنائية (المؤلف/القارئ) بوصفها لساناً (ايديولجية) ، ولاحقة بوصفها انتاجاً للمعنى (كلاماً) ، وهكذا فان الترجمة اعادة انتاج أولى للمعنى ، وقراءتنا (هنا) اعادة انتاج ثانية .. لذا نحن نؤمن أن ترجمة الشعر خيانة، فكيف سنتعامل مع دارسي هذه الترجمة ؟، نحن نعلم أن الشعر الكردي وبتأثير من المدرستين؛ التركية والعربية، قد سار في طريق التخلص من هيمنة العروض في أربعينيات القرن العشرين، ثم وبتفاعل كبير مع الشعر العالمي ولدت فيه اتجاهات وتيارات حاولت السير بخطى التحديث الى اقصى مستوياتها، لكنه هنا في العراق ،على الرغم من خطوات التجديد، فإن الواقع كان مسيطرا الى حد بعيد، وهذا ما يشترك فيه مع الشعر العربي في العراق، فالقصيدة التجريبية الستينية في العراق وما تلاها لا يمكن لقارئها أن يرى فيها نصاً محايداً، اذ أنها أخضعت لحكم مسبق، انطلق من رفض الواقع ، ولا يمكن لهذا الرفض ان يتجلى من دون إظهار الواقع المفروض، هكذا كان الواقع يتقافز بين نصوص سعت للخلاص منه، وفي قرائتنا لهذه المجموعة الطيبة من الأشعار الكوردية، التي ضمت قصائد لشعراء يجمع بينهم الشعر وتفرقهم الأجيال، وجدنا أن الشاعر الكوردي كان أبنا لهذا الواقع، نعم لم تكن اللغة وسيلة إظهار له، بل كانت غاية في نفسها لهذا حاولت اعادة تشكيل الواقع في القصيدة.

هل نستطيع ان ننظر الى نصوص (احمد عارف)[٣] بأنها تمهيد لهذه المجموعة من القصائد؟. حاول أن يقدم وعبر ثلاثة نصوص، الأزمة الجسدية والروحية التي عاشها الشعب الكردي خلال تاريخ الأسى، واذا ما سرنا بحسب هذا التأويل تكون المجموعة المرصودة محصورة بين نصين في العشق؛ الاول للشاعرة (ئه رخه وان) – حكايات الف عشق وعشق، والثاني للشاعر (ياسين فقي سعيد) ـ العشق : حالة اخرى من الجنون – لم انتبه لهذا الأمر في قراءتي الاولى، وربما بحكم سياق التلقي الذي يحكم قراءتي، فتأكيده على قراءة نصوص شعرائنا العرب المغتربين حصر المترسب من قراءتي الاولى في بعدين؛ (الوطن/ المنفى) وحاولت أن أقرأ هذه القصائد في ظل هذه الثنائية، فهنا الوطن، حيث يرتبط الاستعباد بالعزل، وهناك الغربة، حيث الازدراء والرفض ، وفي الحصيلة النهائية يتحدد صوت الشاعر العراقي على الرغم من تسلط ما سمي بثنائية (الداخل / الخارج)، في بؤرة موحدة محورها الاغتراب ، ولكن اغتراب الأصوات المعاصرة لم يدفعها لترسيخ أدب العبث ، والتمرد بقدر ما جعلها تحاول طرح أدب ملتزم مع زحزحة هذا المفهوم ليتقبل

[٢] بنكراد (سعيد)، المنهج وقضايا المعنى،ضمن كتاب المناهج المعاصرة في الدراسات الادبية، منشورات جامعة سيدي محمد بن عبد الله، ط/١، ١٩٩٩، ص٣٥.

[٣] –النصوص التي توقف عندها هذه الدراسة مستلة من مجلة ثةيظين (ملحق العربي)، العدد الاول/١٩٩٩

التمرد الايجابي ، أي التمرد الذي يحاول اعادة بناء الأنساق المتوارثة عبر جدل للواقع المعايش في صنع مرجعياته أي أن سيرورة التدليل لم تسقط في لا نهائية التدليل، بتقديم قسري للمحتوى بقدر ما سعت الى فتح النص على مستويات عدة من الدلالات محكومة بآفاق القارئ. اعتقد أن نص (الحضيض) للشاعر (جمال غمبار) يؤكد بدقة ما ذهبنا اليه، فهو نص يحاول ان يسير بقصيدة العشق صوباً ابعد . اذاً ان العشق هنا فاعلية يتحرك فيها الشاعر على محور معلن هو المرأة، ومحور مستور هو الارض .واذا كان هذا الأمر شكل سمة مائزة لمعظم الشعر الثوري ، فانه هنا يمتاز بكونه قد غيب الأرض (الوطن) ليبرز المرأة بعيداً عن اسقاطات فضاء الرومانسي الذي تحرك فيه معظم الشعر الثوري ، بمحاولة للاستفادة من فضاء التحديث ، حيث الانزياح يتحكم بمجمل فضاء النص لدى الشاعر (هذه الجنائن ليست بزائلة للهموم/ قلبي لن يبتهج بها)،إنه واقع تقوله القصيدة قد يكون موازياً للواقع المعايش أو مقاطعاً له، لكنه واقع على أية حال.

الحزن يلازمني بشدة
الموت يلاحقني
الغربة تخنق أحاسيسي
في هذا الوطن حيث الدم والألم
حيث مولد الأسى .

في هذه الاسطر من قصيدة (احمد عارف) التي تتصدر مجموعة القصائد نقرأ بوضوح تجربة شاعر عراقي، فسيادة (الحزن ، الموت ، والغربة) تكاد تكون مطلقة على النص الشعري العراقي عموماً، وبالأخص المغترب بما يمتلكه من حرية في البوح، ولكنها هنا تخرج بلسان منفعل لم يفكر باللغة ذاتها، بل كانت الحالة اكبر من اللغة، لذا ذابت لغته بين ثنايا الحالة ، ولكنه سرعان ما يستدرك ذلك بالاتجاه نحو السؤال هذه الصيغة التركيبية التي لا تكاد تخلو منها مجموعة شعرية عراقية حديثة ، بنية تركيبية تحاول التخفيف من وطأة (البوح) وانفلات العواطف، ولكنه يبقى في حدود الحالة السابقة، أي ان السؤال لم يستطيع خلق الصورة الشعرية ، وبالتأكيد هي التي تبقى برغم خيانة الترجمة .

واذا كنا في ما سبق حاولنا ان نقف عند سمات عامة من خلال رصد نموذجين شعريين ، فان القضية الاساسية التي سنتوقف عندها تتمثل برصد طبيعة النموذج الشعري النسوي ومدى قدرته على تحقيق صوت تجنيسي مغاير لما عرفته القصيدة الذكورية .

قصيدتان للشاعرة (ئه رخه وان) ، اعتقد أنها بحاجة الى دراسة منفصلة لبيان طبيعة الشعر المنبجس في الوسط الذكوري، امتازتا باستغلال البنية الحكائية، والبناء الدائري الذي يناسب طبيعة الحكاية . ففي القصيدة الاولى المؤلفة من اربعة مقاطع (حكايات الف عشق وعشق)، يبدأ المقطع الاول بالقول (أتى رجل القمر) وانتهى بـ (لكنه نسي ان يبني عشاً بين شغاف القلوب) ، اما المقطع الرابع فيبدأ بالقول (و يأتي رجل القمر) وينتهي بـ (لأنه نسي ان يبني عشا لنفسه / بين شغاف القلوب)، وهذا التغيير منح القصيدة طاقة كبيرة، اذ إنها انطلقت من الرجل الحلم، وانتهت الى الرجل الواقع، انه دائماً يأتي وينسى ان يبني لنفسه ...)لكن المقطعين الثاني والثالث سارا في طريق مغاير، فالأول بدأ من الفتاة الواقعية، اما الثاني فيبدأ من المرأة المرمزة، أي أنها بدأت أمرأة واقعية لتنتهي امرأة حلم (رمز)، اما القصيدة الثانية (وان كانت الأنامل من الحرير)، فتبدأها بالقول (مر من الطرف الاخر للجسر لكي لا تجعل...)، وتنهيها بالقول (لكي لا ينهدم هدوء روحي / مر من الطرف الاخر للجسر)، وهذا البناء الدائري تعكزت فيه الشاعرة على امرين؛ اللغة المغمسة بروح الحكايات الحلمية، وليست الرومانسية، وتتابع الجمل بانسياب سببي يجعلها اقرب الى الحكاية، مع امتلاكها لروح الشعر (هذه الديار جد خربة/ ولا يوجد فيها شبر مقدس / لولادة عشق متمرد) .

اما في نصها الثالث (هكذا يواسيني حبيبي)، فإنها تستغل العنوان لبناء المفارقة، انها ليست قصيدتها ، بل قصيدة حبيبها فيها ، وهي هنا لا تفعل سوى ان تذكرنا بمواساته ، ونرى في هذا النص أن التكرار هو الاسلوب المتسيد بفعل الحوار . وفي هذا النص يتجلى بوضوح موقف المرأة من نفسها . ان تكتب أمرأة نصا على لسان رجل مع ما في هذا من خطورة ، يوضح بجلاء كيف تحاول المرأة اعادة صنع نفسها في الذاكرة الرجولية . فهذا الرجل الذي اجبر على الرحيل – لذكورته – ماذا بقي في ذهنه عن (أنثاه)، ليس سوى بقايا العطر والاغفاءة، وكذا اليد والعين والصدر، إن المرأة لم تشكل في داخله اكثر من جسد مشتهى ، هذا الاشتهاء هو الذي يحرك الذاكرة وهكذا لم تجبر المرأة على الرحيل، إنها من بقايا المكان ذاته، وهكذا تدور الشاعرة في دائرة الخيال الرومانسي بذاكرته الرجولية، وبالتالي فإنها اعادة تصنيع نفسها – نصها وفق هذه الذاكرة .

شيرين . ك

هذا الامر دفعني للنظر في النصوص الشعرية للآخرين وهنا نرى أن نص (شازاد انور ، اغنية من اقصى حدائق المحبة)، نص كتبه شاعر مرتحل يفكر بمعشوقته التي تركها خلفه ، وهذا النص يقف بوصفه الوجه المتمم لنص الشاعرة (ئه رخه وان) وعلى الرغم من خلوه من سيادة الحسي، لكنه لم يخرج عن فضاء الرؤية الرومانسية (الدموع ، الغروب ، الاشجار العارية ، الصمت ، الحزن ، الفراق)، إنها بكائية شرقية .

اما الشاعرة (شيرين . ك) ففي نصها (اوراد العشق) الذي بنته من عشر مقطعات، نقف امام استغلال ذكي للمفارقة، فضلاً عن التوازيات التي صنعتها باعتماد تكرار غايته تعميق الشعور بالمفارقة ، انه نص يمتلك بناء شعرياً ثرياً على الرغم من كونه مترجماً، واعتقد ان ما يميز هذه المقطعات العشر هو الجرأة العالية التي تمتلكها الشاعرة الجرأة؛ في النظر الى الذات، والى الاخر .

انا قصيرة
وأشعاري اقصر
او
اترك عنعناتي البرجوازية
ونصائح الأستاذ
ويجوز أو لا (يجوز)ات والدتي
او
اولئك الرجال الجبليون
في غفلة من الزمن
يدخلون الى كافة القرون
ويتحايلون على العشق

اعتقد ان جرأة كهذه تستطيع خلق قصيدة نسوية، ولكن الشاعرة هنا واجهتنا بالتمرد وظلت سجينة الاحلام ذاتها .

تعال ، خذ
واقطف
ما تبقى من ورد العمر
وشعاع أيامي
او
نظراتك شاردة
ونظراتي سجينة

اي ان الرجل هنا هو الفاعل، ففاعلية المرأة لم تتجاوز ممارستها بناء انوثة مرسومة مسبقاً . وكأن المرأة لا تمتلك أية فاعلية في اعادة رسم مصيرها، إننا بازاء جرأة كبيرة ، لكنها لا تتجاوز الخرق اللفظي لمعجم الطهرانية الذكوري انها لم تستطيع بناء معجم الانوثة بانفصال واع عن عالم تسيد فيه الرجل حتى ما عادت فيه المرأة ترى امكانية وجود عالم آخر .

كزال احمد

اما الشاعرة (كزال احمد) فإنها قدمت نصاً حاولت فيه ان تخرج عن دائرة المرأة المأسورة الى المرأة المناضلة ، ان وطنها يمشي معها، ولكنها لخصت حكايتها بقسوة كبيرة في نصها (جزء من حكاية قلبي)

لأني
ذبلت مثل الورد
وتم تحنيطي مثل الفراشات

إنها قدمت نصاً حاولت فيه ان تجمع نضال المرأة الكردية وعلى بعديه، البعد الوطني (وطننا مبتل بنشيجنا / كذلك بلد غربتنا)، والبعد الذاتي (لا ارغب ان اصطاد بسهولة ... تالله لم اكن اعرف / لحين الحاق الاذى بي / أكانوا بشراً ام دبابير!)

ولكن المرأة عند (كزال) فلسفتها لا تتجاوز (البكاء) فلسفة لحياة المرأة (لاسلاح المرأة / انه نبع اعتذارات النفس وينفجر) .

هكذا على الرغم من وطأة الأمرين؛ الاجتماعي والسياسي بقيت امرأة (كزال) معتذرة باكية تحمل وزر خطيئة امها (حواء) على أكتافها .

اما النص النسوي الاخير فهو نص (كوسار كمال) -- الصرخة – التي بدأت من عيوني وانطفأت بين اصابعي ، واعتقد ان هذه الشاعرة لا تختلف عن الاخريات، في كونها تمتلك من وعي التمرد ما يجعلها تأنف اسر الرجل، والدخول الى عالمه دون سلاح يكفي لخلق تعادل مفقود، ولكنها تميزت بكونها الاقرب الى حدس العلاقة في العالم الشرقي فطالما أقيم العالم الشرقي (لا للذي امتاز في الادبيات الغربية بكونه عالما روحانيا) على النظر الى المرأة بوصفها جسداً ، وبالتالي عليها الخضوع للذائذية هذه النظرة وتقديم نفسها على انها الجسد الاكثر اكتمالاً ، لذا رأت الشاعرة ان الخلاص الوحيد هو ان (تقطف المرأة جسدها) . في الوقت نفسه نظرت إلى الرجل نظرة مزدوجة

كانت عيوني تكفي
ان احفظ في تاريخ رفوفها
زوجا من الاحذية او زوجا من الديمقراطية
وفي احد رفوفها قبضة من تمرد رامبو
وبجانبه سلة من رجولة كباري المخصية
كانت عيوني تكفي
كي احفظ في تاريخ رفوفها
ملامحي وملامح وطني المدنس

كوسار كمال

فهي في الوقت الذي ابرزت فيه (رامبو) بوصفه رمزاً للتمرد ، وهنا يظهر بوجهه الايجابي ، جاوره (

كباري) برجولة مخصية في وطن مدنس ، وبالتأكيد لم يكن عطفها ذاتها على الوطن المدنس بعيداً عن النظر الى المرأة بوصفها عرضاً للرجل . نستخلص من هذه القراءة ان التمرد مثل جوهر تجربة الشاعرة الكردية ، لم يكن تمرداً على الاشكال الشعرية او الاسلوبية ، بل انه تمرد اعمق حاول ان يتجذر في جوهر تجربة المرأة ، بوصفها ذاتاً مبعدة ومهشمة ، انها في هذه النصوص تحاول ان تستغور المعنى الخاص بالتجربة الانثوية في ظل وطن منتهك، تحول الرجل فيه الى مشتهى غائب ، غيابا وجوديا بفعل الموت او الرحيل ، او جسديا بفعل الخصاء المرتبط بطبيعة التسلط الدكتاتوري ، اعتقد ان صوت الشاعرة الكردية اكثر بروزا من زميلتها العربية ، التي فقدت صوتها بحكم الخضوع ؛اما للنفي الخارجي ، أو للعزلة الداخلية ، واعتقد اننا لم نشهد منذ التسعينات صوتاً نسوياً عربياً استطاع ان يقدم تجربة المرأة كما قرأتها في هذه النصوص . وهذا الامر (الخصاء) يتجلى (هنا) في القصيدة الذكورية ذاتها واعتقد ان نصوص (قوبادى جلي زاده) تعطي تصوراً عن بنية صورة المرأة في ذاكرة الشاعر –المكيال الذكوري– اذ يقول

– اخصت الحرب جميع الرجال واضمرت ارحام جميع النساء / هذه الرة سرقت الحرب جميع الفتيات ومنعت الصبيان من البلوغ .

قوباد جلي زاده

لقد كانت الجروح (وكما قال قوبادي) اوسع من مساحات الجسد ومساحات الدم ومساحات الكون ومساحات الروح) .

وارجو ان لا يكون حصراً على رجائه الغجر للحصول على رسن حصان ، فها هو الوطن .

يقول قوباد في قصيدته (اكسى عارية)

عندما تدركين
ايتها المرأة – بأن جسدك كتاب مقدس
وليس صخاً منبوذاً اذ ذاك
ستدقين
ناقوس تمردك بيديك العذراوين ...
لتحطمي محاجر الاقفاص الفولاذية وتعثرين
على اجنحة الطيران السحرية

واعتقد ان ثنائية (المقدس / المدنس) التي تبرز بوضوح من خلال هذا النص والتي ينظر من خلالها الى المرأة ، هي الثنائية التي يجب على المرأة النضال لتحطيمها فقوبادي لم يتجاوز ذاكرته الشرقية بهذا القول اذ يقول

يا نساء الشرق السجينات
في جمرات فمي ... ثورة
فرعنني كي اهشم بقبلة
كل اطواق اجسادكن
وكل اطواق اغواركن
وكل اطواق عقولكنن

انه يحاول تحرير المرأة بالقبل ، في وقت لا تحتاج المرأة فيه سوى الخلاص من هذه القبل تحديداً .

تقول (كزال)

حين المس جسدي أشعر
بأن جسدي مليء بالاشواك

ولكن الشاعر رغم ثورته وثوريته ، فانه حين يتحول بخطابه نحو المرأة هذا ان كان التحول مجازياً فانها تتحرك الى ذاكرته بين الاشتهاء والخصاء يقول (ياسين فقي سعيد)

ان صمتي صرخة عشق الشجرة الابدي الى الشمس

حلبجة تصعد الليلة للغيم المغشوش

علي حسن الفواز

من اين تجيء الحرب والي اين سترحل؟
فالكل هنا يدخل في (الجب المسموم)
لا يعرف شيئا عن قمصان الجينز
أو اخطاء ملوك الارض،
أو خوف زليخا حين تقدّ الجسد الطيب
من اقصاه الى اقصاه..

كان الفجر قريبا من مدخنة الحرب،
والجسد الطيب يبحث عن وقت ذهبي
يأخذ وجه الارض الى بيت الثلج
كي تتناسل عن اسماء بلاد واسعة
مثل مرايا الماء..

كان الفجر قريبا والموت بعيدا!!!
قال الكوردي المفجوع بهذا الموت العام
كيف، ستصير مدائنتا؟
وكيف ننزع وجه الجبل العاجي؟
وكيف سنغسل ياقوت الجسد الطيب، والموت العام
كان سريعا كالعدائين؟
احصى الاطفال ونساء حلبجة
واعمدة الشارع واسماء شيوخ الحي

وأعطانا غيما مغشوشا وعطرا مغشوشا

وعلق عند مرايانا احذية العسس..

كان الكوردي الطيب يحمل صحن البيت

ويعلق وجه الجوع على شجر البلوط،

يعرف بسليقته ان الحرب قريبة.. والعسس عند

زوايا الشارع..

لكن الاطفال جديرون بعمر أخضر،..

لا شأن لهم بالحرب وعلوم الكيمياء

وهموم الجنرالات واخطاء الامين وشجون الفقه المغشوش

قال الكوردي الطيب..

لصاحب جيش السلطان ! !

ماذا تصنع بالاطفال؟

ماذا تصنع بامرأة لم يمسها العرس؟

ماذا تصنع في هذا الفجر وحليبة لم

تصح من غفوتها بعد؟

كانت تحلم مثل نساء الارض.. بالفرس الابيض

والفارس والاطفال الثلجيين

تفرش رشات العطر ورشات الكحل

وتنام على سرر يانعة بالخصب..

لكن الصاحب والغيم المغشوش وعروق السمّ

وخائنة العسس،

ركضوا في الشارع مثل لصوص الليل

لا اطراف لهم، لا اسماء لهم

غير رغاء السبي وابخرة الغيم المغشوش

آه حين يصير الموت قريبا والفجر بعيدا ! !

يفترس الشارع والمقهى ومرايا البيت

وثياب العرس وعطور الجسد الابيض

ونعاس الاطفال..

آه ما اقسى تلك الخلوة!

هل سيصير الموت العام

نباحا وجنونا وجلودا تتكسر كالخشب؟

هل سيصير الغيم المغشوش سماء وطيورا

ونجوما لا تعرف انّ الفجر بعيد؟

جاء الكوردي الطيب..

وبين اصابعه حبل للطائرات الورقية،

ربما كان الاطفال نسوه

أو ربما كان العسس قد اعطوه الى سيدة العرس

كي تحصي آخر انفاس الحب..

وآخر اسماء الخضب

لقاء

الفنان الكردي علي كريم:

أنا ابن الحاضر والتفت إلى الوراء بغضب

حاوره: عبدالله طاهر البرزنجي

* علي كريم فنان كردي معروف في الوسط الفني والثقافي تألق في الادوار المسرحية وانجز العديد من الاعمال الفنية.

*ولد علي في كركوك.

*واكمل الدراسة الابتدائية والمتوسطة والاعدادية والمعهد فيها.

أهم ما مثله: الانفجار، القصة المزدوجة للدكتور بالمي، أفول القمر ، الهجين، انشودة الفرح، الحارس، ديفز ديفز، الجريمة والعقاب، مقابر بلا قبور.

حصل على جائزة احسن ممثل مسرحي في المهرجان الاول للفن الكردي في بغداد. وحصل على جائزة احسن نص مسرحي. وكتب نصوصا مسرحية أهمها: الانفجار، لعبة الحب، الخيول الحمر، مذكرات بيضاء، حلبجة البيضاء، موت سوشاب.

شارك في العديد من الافلام والاعمال الدرامية منها:

الربيع المسروق، مزرعة الشلب، ذالة، الموت الارجواني، الدمعة السوداء، مملكة الشمس، التنين، أرض بلا شمس، احزان العصافير، لعبة ملؤها الخطيئة.

*ترجم العديد من المسرحيات العربية والعالمية: الراكبون صوب البحر ، الاقوى، ابتعدي عن العشب، الكمامة، الخطأ.

*يؤمن بان المسرح حالة من التجريب المستمر وفعل للتأسيس ومشروع متواصل.

*صدر له كتابان حول المسرح: ١-موت سوشاب: مجموعة نصوص مسرحية. ٢-في دائرة المسرح: اوراق صحفية.

*له مؤلف باللغة العربية بعنوان: حول المسرح الكردي نصوص مسرحية اوراق صحفية لقاءات وحوار في المسرح.

***أود أن أدخل شعاب حوار معك من خلال سؤال تقليدي حول بدايات حياتك الفنية وكيفية اقترابك من عالم المسرح في مدينة كركوك؟**

–بدءا أود أن اقول لك انني لم أذق طعم مرحلتي ألطفولة والمراهقة، صدقني لم أشارك في طفولتي أية لعبة من العاب مرحلة الطفولة كما هو معتاد، أما مرحلة المراهقة فبعد استشهاد شقيقي الاكبر (جلال كريم) في نهاية الستينيات، في أخر أيام جلسات قراءة الفاتحة منحني والدي مسدس الشهيد وقال لي بالحرف الواحد: من الآن فصاعدا (أنت جلال كريم) فطاعة لذلك الامر الابوي صرت جلالا وصاحبت مجبرا زملاء واصحاب شقيقي (جلال) احمل مثلهم مسدسا، واشاركهم جلساتهم الخاصة، واحاول أن أتحدث مثلما يتحدث الانسان الحزبي، أتصرف كما هم يتصرفون ويتعاملون، وفي المساءات الكركوكية المخيفة آنذاك، كنت اشهر (سيفي؟) عفوا مسدسي خوفا من إيذاء الآخرين لي من الجناح المتصارع الآخر وأنا رجل بعمر مراهق كردي مسكين أجبرت أن اكون كبيرا واصاحب الكبار من اصحاب شقيقي. هذه هي بدايات حياتي كأنسان، لكن مع كل هذا كان هناك ميل واشتياق طاغ لعالم ملؤه السحر والحلم ألا وهو التمثيل والقراءة، فكنت مسحورا آنذاك بروايات أرسين لوبين البوليسية أقرؤها بشغف حتى جاء اليوم الذي كنت أحلم به وأنشده وبالضبط في شهر سيبتمر من عام ١٩٨٦ شاركت في عمل مسرحي من إنتاج مديرية النشاط المدرسي في كركوك بعنوان (فلوس الدوّه) ليوسف العاني وإخراج الفنان انور محمد رمضان فكانت هذه هي الخطوة الاولى للاقتراب من عالم المسرح، ويجب أن لا تنسى إن لتشجيع شقيقي الشهيد دورا كبيرا وفعالا في إقترابي الى هذا العالم السحري الذي لولا تشجيعه لي قبل استشهاده ربما لما بدأت، ولم اكن هذا الكائن الذي تراه الآن.

***كركوك رغم ملامحها الكردية الواضحة أخفيت جمالياتها الكردية من قبل الانظمة المتعاقبة ما الذي هيأ لك الجو أو يسره لك لممارسة الفن في ظروف كركوك المضطرية سابقا؟**

–عندما كان جناح المكتب السياسي للحزب الديموقراطي الكردستاني في حوار ومفاوضات مع الحكومة العراقية من أجل اقرار الحقوق القومية للشعب الكردي وفي اطار حل سلمي وديمقراطي كان هناك نوع من النشاط السياسي والثقافي، حيث كان بامكان منظمات الشبيبة والطلبة والمعلمين أن يقيموا حفلات فنية وأمسيات شعرية وبعض النشاطات الثقافية الاخرى كالمسرحيات مثلا خصوصا في مناسبات عيد نوروز، وبعد أتفاقية (١١مارس) فتحت الابواب على مصراعيها أمام الادباء والفنانين الكرد في كركوك خصوصا من فترة (١٩٧٠ ولغاية ١٩٧٤) حيث تم فتح فروع للاتحادات الادبية والجمعيات الفنية في هذه المدينة الكردستانية ففي مجال الفن المسرحي تم فتح فرع جمعية الفنون والآداب الكردية، وفرقة مشخل للتمثيل وفرقة مسرحية أخرى تابعة لنادي سولاف الرياضي ومجموعات وفرق خاصة باتحاد طلبة وشبيبة كردستان واتحاد معلمي كردستان، فقدمت هذه الفرق والجمعيات الفنية والادبية الاعمال المسرحية كـ(أم الشهيد، أرضنا ، الربيع المسروق، الانفجار. هذه الاخيرة حازت في المهرجان الاول للفن الكردي في بغداد على أربع جوائز كجائزة احسن ممثل واحسن نص لعلي كريم وجائزة احسن اخراج لسلمان كاكه‌يى واحسن انتاج لجمعية الفنون والآداب الكردية فرع كركوك، كما وقدمت الجمعية عملين تلفزيونيين هما الربيع المسروق ومزرعة الشلب فبالرغم من كل تلك الظروف الصعبة في هذه المدينة خصوصا عند اقتراب اندلاع الحرب بين قوات البيشمركه والجيش العراقي كان الفنانون الكرد يقاومون الاضطهاد في هذه المدينة بكل قوة وبالمناسبة كانت مشاركة مدينة كركوك

للمهرجان وفوزها الاربعة قبل عدة ايام من اندلاع الحرب في عام ١٩٧٤.

نعم كانت الظروف صعبة لكن الصدق والايمان بالعمل الجاد كانت اقوى ولايزال فنانو المسرح الكركوكيون يحتلون وبجدارة مكانتهم اللائقة في مسيرة المسرح الكردي ولايزالون في الصف المتقدم في المجال المسرحي في كردستان وبشهادة أهل الفن.

***لم يدرس علي كريم الفن في معهد أو كلية فنية ومع ذلك تألق كممثل في عالم الفن كيف تنظر إلى مسألة التأهيل الفني للممثل أو الفنان بشكل عام في الجامعات والمعاهد الفنية؟**

–التأهيل الفني مسألة ضرورية لاعداد الفنان أو الممثل و وجدت المعاهد والكليات الفنية بل وحتى العلمية من أجل التأهيل، لكن ليس من الضروري أن ننظر الى التأهيل فقط من خلال المعاهد والكليات، فكم من مبدع سواء كان ممثلا مسرحيا أو سينمائيا أو قاصا وروائيا أو فنانا تشكيليا ظهر عبر القرون وفي كل العصور وظلوا خالدين باعمالهم ومن ثم اغنوا الثقافة الانسانية بانجازاتهم الرائعة، شكسبير، موليير، راسين، وقبلهم اسخيلوس ويوربيدس وبعدهم ديستوفسكي وتولستوي وماركيز مثلا، اعتقد انهم لم يتخرجوا من معاهد وكليات أدبية وكم من مخرج سينمائي ومسرحي أغنوا المسرح والسينما العالمية بروائع وانجازات ضخمة في مجال الصناعة السينمائية والتجارب المسرحية في روسيا وامريكا وبريطانيا وبولونيا وفرنسا، إذن المعاهد والمؤسسات التأهيلية ليست بالضرورة حاجة ماسة اذا كانت الطاقات صادقة مع منجزاتها الادبية، أنا اعتقد و واثق من كلامي إن الصدق في العمل الفني والادبي هو الأهم والاكثر ضرورة في المسيرة الابداعية. كم من التيارات والتجارب المسرحية ظهرت في القرن العشرين خصوصا بعد الحربين العالميتين دون أن تكون لمنظريها أو مؤسيسها شهادات عالية، نتجت وتشكلت كل اعمالهم بعد بحث واكتشاف لعناصر العملية المسرحية وصدق التعامل مع ما أنجز من التجارب المسرحية فتألقنا كممثل في الكثير من اعمالنا المسرحية والتلفزيونية– وهذا رأي النقاد والمشاهدين أيضا– نتج من حرصنا على التعامل الصادق مع التجربة المسرحية وعمق فهمنا لعناصر العمل المسرحي وكذلك حرصنا الدائم على دراسة وفهم التركيبة الاجتماعية والثقافية لمشاهدينا وعدم الانجرار وراء مايحلو للمتفرج الكردي، ومن ثم الاختيار الدقيق للنص وشخصية المخرج الفنية والجهات المنتجة.

***كيف ظهر المسرح في كردستان وبالأخص في مدينة كركوك؟**

–تعود البدايات الاولى للحركة المسرحية الكردية الى العشرينيات من القرن الماضي وذلك من خلال تأثرها بالنتاجات المسرحية المقدمة في العاصمة بغداد، حيث

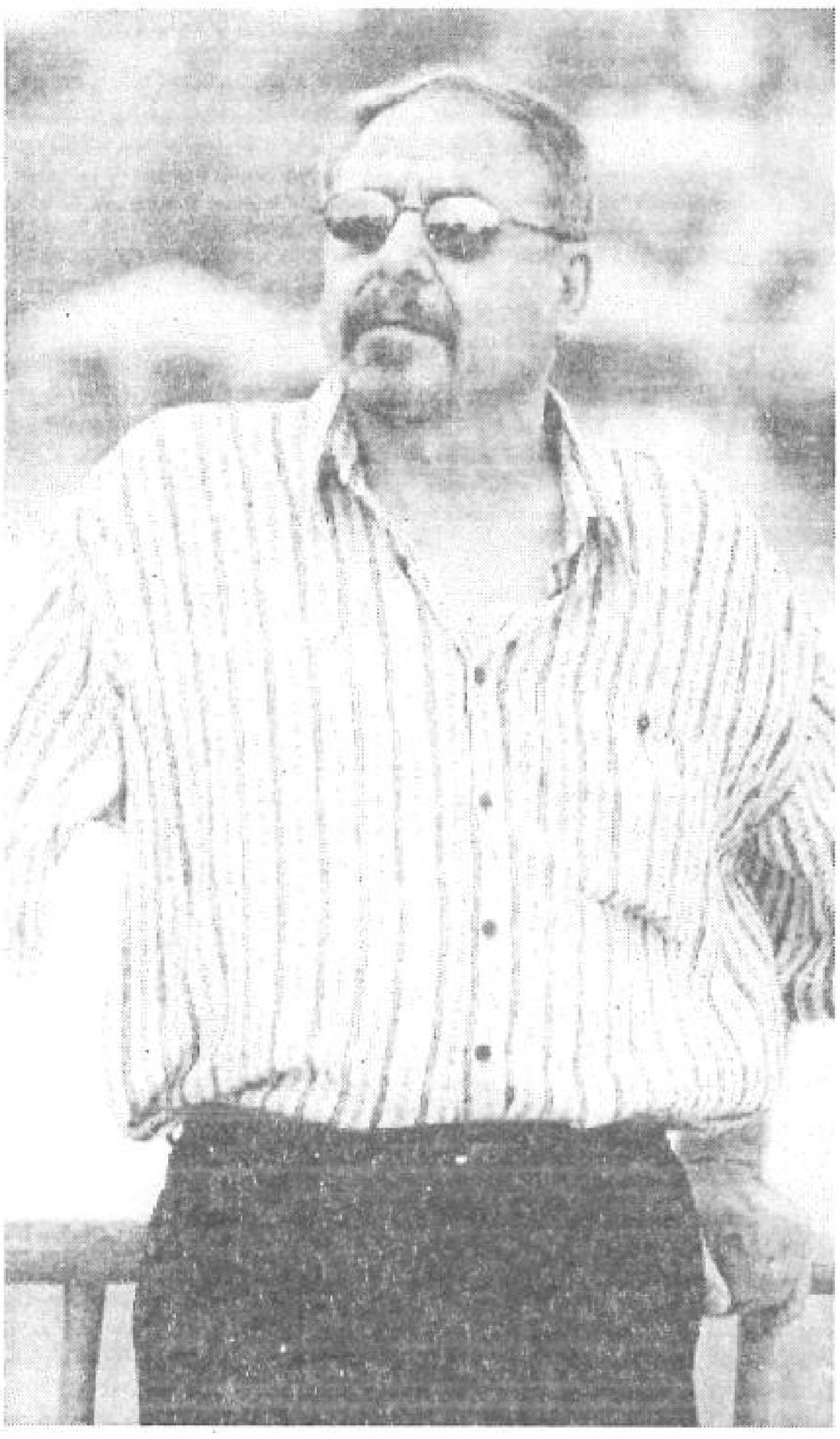
تأثر الطلبة الذين كانوا يدرسون أو يتلقـوّن التعليـم في معهد الفنون الجميلة في تلك المدينة بالمسرحيات الـتي شاهدوها فحين عودتهم الى السليمانية حـاولو نقلـها او محاكاتها واقدم مسـرحية كرديـة قدمـت في السـليمانية هـي مسـرحية (العلـم والجـهل) المـأخوذه مـن نـص مسرحي عربي (لولا المحامي) وذلك في العـام الدراسـي ١٩٢٥–١٩٢٦ اما اول مسرحية كردية مؤلفة فتعـود الى عـام ١٩٣٣ تحت عنـوان "الحـب والوفـاء" وهـي مـن تـأليف الشـاعر الراحـل أ.ب هـەوري وفي سـنة ١٩٣٥ قدمـت رائعـة احمـدي خـاني "مـەمو زيـن" ويجـب أن لاننسـى بـان جميـع هـذه المحـاولات كـانت محـاولات بسـيطة ومدرسـية، لكـن الخطـوة الحقيقيـة بـدأت بتأسيس جمعية الفنون الجميلة في السليمانية وذلـك في عـام ١٩٧٥ حيـث أنتعـش المسـرح الكـردي وذلـك بانظمام الشباب المثقف الى هذه الجمعيـة وقـد قدمـت الجمعية عددا كبيرا من المسرحيات الجادة حيث ظهرت فيها مفردات فنية فـلاول مـرة اعتمـدت العـروض علـى الديكور المجسم تعبـيرا عـن مكـان الاحـداث، أمـا عـن البدايات في كردسـتان العـراق عمومـا فـهناك رأي آخـر مفاده: ان عام ١٩٢١ هي بدايـة الخطـوة الاولى للحركـة المسرحية الكردية وذلك في مدينة أربيل حيث تأسسـت جمعية التمثيل والفن ومن ثم قدموا مسرحية كرديـة في العام نفسه تحت عنوان (صـلاح الديـن الايوبـي) وذلـك بعد أن غيرو اسـم (لجنـة التمثيـل والفـن) الى (جمعيـة الفنون الجميلة)، ويؤكد على صحة هذا الـرأي البـاحث والمؤرخ الكـردي احمـد خواجـه. إذا البدايـات في كـل الاحـوال تعـود الى بدايـات العقـد الثـالث مـن القـرن الماضي. أما في مدينة كركوك فتعـود البدايـة الى عـام ١٩٥٧ حيث قـام ولاول مـرة مـن تـأريخ هـذه المدينـة "جهان صديق شاويس" مع مجموعة من شباب الكـرد بتقديم مسرحية "كـاوه الحـداد" وذلـك لمناسـبة عيـد نوروز وفي الهواء الطلق في ملعب شركة نفط كركوك ثـم توالت الخطوات الاخرى في الاعوام التي تلتـها والجديـر بـالذكر ان محاولـة جـهان شـاويس أغضبـت الشـرطة العراقية حيث قـاموا بمداهمـة الملعـب ومـن ثـم تفريـق اللذين جاءوا لمشاهده هذه المسرحية. أما عام ١٩٥٨ وبالضبط عام التحرير من الملكية فقد انتعشت الثقافة الكردية في كركوك وبدأ الشباب الكرد يعملون في شـتى مجالات الثقافة ويجتهدون من اجل تأسـيس ثقافـة لهـا هويتها الكردية الخاصة حيـث بـرز العديـد مـن الكتـاب والفنانين في تلك الفـترة، ففـي مجـال المسـرح عرضـت مسرحيات عديدة منها (الليلة الاخـيرة) وهـي مسـرحية تدور أحداثها حول آخر ليلة للضباط الاربعة اللذيـن تم اعدامهم في التاسع والعشرين من شـهر حزيـران، حيـث مثل في هذه المسرحية عـدد مـن شـباب كركـوك منـهم شـيخ ملـك شـيخ رؤوف، كاكـه مـم بوتـاني، جوهـر عبدول، عبدالخالق عبدالرحمن، نورالدين عبدالرحمـن، صبحي احمد، حسيب محمد بـك كلـي، والاخـراج كـان مـن نصيـب المصـور الفوتوغـرافي "نـوري هونـر" ثـم قدمـت مسـرحيات أخـرى في السـنوات الـتي تلـت تلـك العـام مـن أهمـها: مسـرحيات "كـاوه الحـداد" "فالچى"..الخ. فكانت هـذه المحـاولات هـي محـاولات مدرسية تقام فقط في المناسبات الوطنية، أما البدايات الحقيقيـة للحركـة المسـرحية الكرديـة في كركـوك فـهي تعـود الى عـام ١٩٦٩ حيـث كـان هنـاك عـدد مـن المتحمسين لترصين وبناء ثقافـة كرديـة أصيلـة منـهم الفنان الكردي "سلمان كاكەيى" ولكن الانبعـاث الـذي حصل نتيجة اقرار او اعلان اتفاقيـة "١١مـارس" عـام ١٩٧٠ له أهميته في انبعـاث الفـن المسـرحي ولـو كـان بشكله البسيط والمدرسي، لكن المحـاولات التاليـة في تلك السنوات أي سنوات ما بعد السلام سنوات ١٩٧١، ١٩٧٢، ١٩٧٣، ١٩٧٤، ولحـين انـدلاع المعـارك بـين الكرد والنظام البعثـي كـانت محـاولات جـادة ورصينـة وبرؤى فنية جمالية مبدعة ومـا مسـرحيات أم الشـهيد والانفجار ونهاية الاقطاع إلا الدليل الساطع على حقيقـة ما نقول.

وفي سنوات ما بعد نكسة ثورة أيلول عام ١٩٧٥ لجأ قسـرا عـدد كبـير مـن فنـاني وادبـاء كـرد كركـوك الى

محافظات السليمانية وأربيل ودهوك وبغداد وانخرطوا في صفوف الفرق الفنية المسرحية والموسيقية والاتحادات الادبية حيث كان لهم دورهم المميز ولحد كتابة هذه السطور في شتى مجالات الادب والفن: لطيف هلمت، محمد موكري، صلاح شوان، سلام محمد، حسن جاف. د. فاضل الجاف، جهاد دلّپاك، جليل زەنگنه، ئارى بابان، دلير حسين، محمد رؤف كركوكي، حسين ميسري، مهدي اوميد، حسن گەرميانى، غازي محمد، الراحل محمد رضا أمين، عبدالله سرّاج، عبدالله طاهر برزنجى، جليل كاكه ويس، محمد كريم عارف، دلشاد احمد، احمد عارف.الخ هؤلاء بالرغم من كل المطاردات التعسفية بحقهم وعدم السماح لهم بالعيش في مدينتهم الباسلة فقد كانو دائما في خدمة الفن والادب الكرديين وكانوا دائما في الصف المتقدم للثقافة الكردية. ففنانو المسرح الكردي في كركوك أمثال سلمان كاكەيى ومهدي اوميد وفاضل جاف وجهاد دلباك وجليل زەنگنه وحسين ميسري عملوا بدأب واخلاص في الفرق المسرحية الكردية في السليمانية وأربيل وشاركوا في أعمال مسرحية رائعة لاتزال عالقة في أذهان المشاهد الكردي مثل: جسر آرتا لفاضل جاف ود. بالمي لجهاد دلباك وأفول القمر لجليل زەنگنه وديفز ديفز لحسين مسري إذا إن الفنان الكردي في كركوك بالرغم من عدم افساح المجال أمامه للعمل لجأ الى مدن كردستان الاخرى وعمل مع زملائه الفنانين باخلاص من أجل مسرح كردي أصيل، فكان لهم دورهم المتميز. والوثائق المسرحية الموجودة لدى الفرق المسرحية في السليمانية دليل ملموس على ما نقول، فالمسرح الكردي في كركوك منذ ظهوره ولحد الآن وان كان عمره قصيرا لكنه قدم عددا غير قليل من دعائم المسرح الكردي في كردستان العراق.

قبل الانتفاضة كانت هناك مجموعة من الفرق والجمعيات الفنية تعمل بجد واخلاص من اجل تأسيس مسرح كردي له خصوصيته القومية فكانت تستلهم من المسرحين العربي والعالمي من أجل هدفها هذا، أما وجود مؤسسات مسرحية بشكلها الحضاري أو بالشكل الذي موجود في بعض عواصم الدول المتطورة فليست هناك أية مؤسسة مسرحية بالرغم من أن وجودها سابقا وحاضرا احد احلام وامنيات المسرح الكردي إذا ليس في كردستان العراق أية مؤسسة فنية، أمنياتنا تتحقق لوبادرت الحكومة المحلية الى تحقيق حلمنا هذا، أذ أن وجود المؤسسة المسرحية في كردستان العراق وفي هذا الظرف حيث الركود المسرحي قد يؤثر ايجابا على المسرح ومن ثم تعزيز اركانه، وباعتقادي لا أهمية لهذه المؤسسة من دون الوعي بأهميتهاومن ثم تفعيلها لصالح المسرح وتوثيق تأريخها واحصاء مشاهديها الحقيقيين، لان عمل المؤسسة لا ينحصر في تأسيسها أو وجودها بل تفعيلها بالاتجاه الصحيح.

*من أهم وأبرز الممثلين الكرد قبل ظهور كم في



عالم المسرح الكردي؟

–انا من جيل السبعينيات في المسرح الكردي، قبل أن اعانق هذا الكائن السحري والذي اسمه "المسرح" كان هناك عدد غير قليل من الممثلين في كركوك واربيل والسليمانية وهم : عمر دلباك، علي نوري، عمر علي امين، احمد سالار، كمال صابر، عثمان چيّوار وكامران رؤوف في السليمانية وصباح عبدالرحمن ،طلعت سامان ،خليل يابة ،علي احمد وآخرون في اربيل أما في كركوك فكان هناك فاضل جاف القدير وعدد آخر لم يحققوا نجاحا مسرحيا فنسيناهم، أنا تتلمذت على أيدي هؤلاء الاساتذة وذلك من خلال مشاهدتي لاعمالهم وجعلت من نفسي تلميذا مطيعا لهم أحببتهم من كل قلبي. غالبية هؤلاء الاستاذه كانوا من الهواة وخريجي كليات الفنون الجميلة، حاولت أن أتعلم منهم، وفي فترة قصيرة جدا أي من فترة ١٩٧١ لغاية ١٩٧٤ بدأت انا فسهم خاصة في اكبر مهرجان فني أنعقد في بغداد. كانت منافستي لهم منافسة شريفة ومن اجل الارتقاء بالمسرح واصوله العلمية، ففي هذا المهرجان وبعد فوزي بجوائز عديدة ومن ثم تثبيت أقدامي في هذا العالم السحري المدهش، ومن خلال أعمالي اللاحقة بدأ هؤلاء الكبار يحترمونني أكثر ويستمعون الى والى أحاديثي المسرحية أكثر من قبل، وفجأة احسست إنني أقف معهم في الصف الاول في المسرح الكردي.

***كيف اكتشف المتفرج الكردي المسرح؟**

–المسرح فعل انساني أوربي جاء الينا من خلال حاجتنا له، ظهر كفعل جسدي قبل أن يظهر كفعل أدبي، وفي البدء كانت الحركة أو الفعل، سوفوكل واسخيلوس ويوربيدس من بلاد الاغريق وكورناى وراسين من "الكلاسيكية الفرنسية وشكسبير وبن جونسون من النهضة الاوروبية وكوكتو وآنوي وآونيل وتشيخوف وگورگى من الواقعية الاوروبية وصموئيل بيكيت ويوجين يونسكو وآرابال وآداموف من نتاجات الحربين العالميتين، هؤلاء كتبوا للمسرح وعلى أيديهم كتبت المسرحية العالمية، أما النشاط المسرحي الحي فبدأ بظهور تيارات ورؤى مسرحية مختلفة وبظهور هذه التيارات والرؤي برز العديد من المخرجين وفي العقود والمراحل المختلفة أمثال: أدولف آبيا، وآرتو، وبرشت، كوردن كريك ، وستانسلافسكي، وفاغنر، ومايرخولد وتايروف وفي زمننا الحاضر كروتوفسكي وبيتر بروك وآربان شموكين وآخرون. وبظهور هذالفن الانساني اكتشف المتفرج "المشاهد" أن هناك نشاطا معرفيا جماليا يؤثر فيه، في المشاهد باعتباره (وحدة) تتلقى الاشارات والعلامات المتشكلة من العرض المسرحي فتؤثر فيه أو تتأثر به وهذا التفسير ينطبق أيضا على الفرد او المشاهد الكردي لان العرض المسرحي لا يتكامل إلا بوجود المتلقي التي تدخل دائرة المنظومة العلاماتية المتشكلة من التكوينات البصرية الناتجة من العرض. اذا المتفرج (المتلقي) هو الاصح يكتشف المسرح حين يبدأ باكتشاف ذاته وهو يشارك هذا الفعل الانساني أو هذا الطقس المسرحي.

***كيف اسستم الفرق المسرحية في كركوك ؟**

–اذا كان القصد من سؤالك هو فرقة مسرح كركوك والتي تم تأسيسها في أواسط التسعينيات من القرن الماضي في مدينة السليمانية فهي تأسست قانونيا كباقي الفرق المتواجدة في كردستان والعراق، أما اذا كان قصدك الاعمال المسرحية التي قدمناها في مدينة كركوك مثل: مسرحيات الفتاة الخرساء، واحد اثنان ثلاثة، الانفجار... الخ فإنها كانت من انتاج جمعية الفنون والآداب الكردية فرع كركوك. فهنا أريد أن أبين لكم حقيقة وهي أن فرقة مسرح كركوك التي أسسناها في عام ١٩٩٤ قد فشلت في لم شمل كل المسرحيين المتواجدين في السليمانية وذلك نتيجة الصراع والمنافسات غير الشريفة فقدمت عرضا مسرحيا واحدا فكانت دون مستوى الطموح والمسرحية كانت معدّة عن مسرحية (رغبة تحت شجرة الدردار) ليوجين أنيل. فبخصوص الجمعية أو فرقة مشخل للتمثيل في كركوك في السبعينيات فقد كانتا في المقدمة دائما فقدمتا مسرحيات جيدة نالت رضاء المتفرج الكردي ليس فقط في كركوك بل في السليانية وأربيل أيضا خاصة لدى تقديمنا مسرحية (أم الشهيد) في السليمانية و(الفتاة الخرساء) في أربيل والانفجار في العاصمة

بغداد. إذن الفرق والجمعيات الفنيـة الـتي اسسـناها في كركـوك في السـبعينيات فقـد كـانت نشـطة ومثـيرة للاهتمامات من لدّن سكان كركوك والمسؤولين أيضا– أقصد المسؤولين الاكراد بعد (١١مارس) طبعا..

***هل للمسرح الكردي هوية خاصة؟ اعذرني لا اقـول نمتلـك هويـة مسـرحية بـل أقصـد، مثـلا مسرحنا يتعكز على نصوص أجنبية في أغلب الاوقات من جراء ذلك تبهت جوانب هامة من خصوصياته.**

–وهـل مـن الضـروري أن تكـون لمسـرحنا الكـردي هويته القومية؟ أي خصوصيتـه المحليـة؟، ثـم مـاهي مقومات الهوية القومية؟ في عصرنا هذا تتلاشـي الـدول وتتحد في اطـار اتحـادات سياسـية أو اقتصاديـة أو گمرگيـه/ الاتحـاد الاوربـي مثـلا، ومجـالس تعاونيـة اقتصادية آخرى، صحيح إن هذه الاتحادات ذات طـابع سياسي واقتصادي لكنها في النتيجـة النهائيـة تؤثـر في شـكل واسـلوب التركيبـة الاجتماعيـة والثقافيـة بحيـث تغدو متشابهة أو متقاربـة في الاسـلوب والشـكل بعـض الشيء، ثم إن المسـرح كنشـاط إنسـاني وفعـل معـرفي وجمالي جاء من الآخر والآخر دائما يبحـث عـن الجديـد والحديث في اسلوب وشكل هذا الفعل الجمالي وذلك مـن خـلال التجـارب المتلاحقـة وعـبر الازمنـة والعـهود المتتالية، عندما يأتينا الجديـد مـن خلاصـة تجاربـهم، يستهلك عندنا، نحن الكرد كمستهلكين لاحول ولا قـوة لنـا في التغيـير، الاصالـة او الهويـة الخاصـة تـأتي مـن عمليـة التجريـب والبحـث عـن الاسـاليب والاشـكال الحديثة، هل لنا قوة في البحث والتغيير؟ حـاول العـرب في المجالين الفـني والادبـي وخصوصـا في المسـرح أن ينتجوا اساليب وانماطا عربية مثل: المسـرح الاحتفـالي لعبدالكريم برشيد، او بعض الاشكال البسيطة كمسرح السرادق والحكواتي مثلا أو البحث في التراث، كل هـذه المحـاولات والتجـارب كـانت مـن اجـل تأسـيس هويـة خاصة بالمسـرح العربـي، لكـن كـل تلـك المحـاولات لم تثمر شـيئا غـير تقليـد الآخـر وتجاربـه. أنـا اعتقـد أن المسرح، فن إنساني جاءنا من الآخر علينا نحن الكـرد أن نشارك الآخر في البحث عن اساليب جديدة من أجـل التحديث المستمر، المسرح فن حي لن يموت إلا بمـوت الانسان، كلما تطور وعي الانسان تطور معه هذا الفن، انهما متلاصقان في وحـدة زئبقيـة. أمـا بخصـوص: إن مسرحنا يتعكز على نصوص أجنبية، هل من نصوص مسرحية كردية رصينة ومتكاملة دراميـا وعلـى أسـس فنيـة حتـى يلجـأ اليـها المسـرحيون ويتعكـز عليـه مسـرحنا الكـردي؟. كـل النصـوص الكرديـة الـتي تابعناها وقرأناها تنقصها الاسس والمقومات الدرامية، اضافة الى عدم دراية وفهم كاتبّ النص لاسس الكتابـة الدراميـة وعناصرهـا المسـرحية، صحيـح إنـه لم تعـد للنـص الدرامـي او المسـرحي قدسـيته كمـان كـان في السـابق، وان الاتجاهـات الحديثـة في المسـرح العـالمي تتعامل مع النـص المسـرحي كورقـة عمـل أو مشـروع لتأسيس العرض المسرحي، لكن في الوقت نفسه يجـب أن تكون هناك ثيمة وحدث وشخصيات تتمحور حـول الاحداث وأن تكـون لهـا صفاتـها وابعادهـا الانسـانية وتكون بعيدة كـل البعـد عـن شـخصية الكـاتب تنطـق بمنطـق حياتـها وأبعادهـا الخاصـة بـها أي الشـخصية المسـرحية، هـل لنـا كـاتب أو اديـب كتـب بـهذه المواصفات باستثناء عدد قليل لا يتعدى اصـابع اليـد الواحدة؟ هناك حكايات واحداث تأريخية كرديـة يمكـن أن تكـون ورقـة عمـل أو مشـروع لتأسـيس عـرض مسرحي، المهم من الذي يقـود عمليـة هـذا التأسـيس، هـل القـائم او المخـرج لهـذا التأسـيس يمتلـك رؤى مسرحية وهل يمتلك فـهما مسـرحيا وهـل يتعـامل مـع المسرح كمسرح باعتباره فعـلا جماليـا ومعرفيـا؟ إذن الازمـة ليسـت في شـحة النصـوص المحليـة بـل الازمـة تكمـن في التصـور في الفـهم المسـرحي وعـدم الدرايـة بالمسرح كفن وكمسرح. أخـيرا ليـس المـهم أن تكـون لمسرحنا هويته الخاصة المهم كيف ننظر الى المسرح؟ وكيف نتعامل معه؟ وكيف نفهمه؟

***الى ماذا تعزو غياب النص في مسرحنا؟**

–اعتقد انني تطرقت ضمن إجابتي للسـؤال السـابق الى بعـض اسـباب غيـاب النـص المحلـي في مسـرحنا الكـردي، لكـن السـبب الأكـبر هـو ان الذيـن يكتبـون للمسرح أي الذين يؤلفـون نصوصـا مسـرحية هـم مـن

الادباء (الشعراء وكتاب القصة)ونتيجة لعدم فهمهم لهذ الفن و وظائفه المعرفية والجمالية فانهم لم يحققوا نجاحا في مهمتهم وبالتالي فشلوا في تحقيق الهدف، وسبب فشلهم يعود الى ضعف البنية الفنية لنصوصهم الدرامية، من النواحي الكثيرة: اللغة الدرامية اولا، وكيفية بناء شخصياتهم المسحرية ثانيا، لا منطقية نمو الاحداث ثالثا، التقليدية في البناء المسرحي رابعا، ..الخ أما المسرحيات التي كتبت أو اعدت من قبل المسرحيين ذاتهم فكان لها حضورها ضمن المسيرة المسرحية ولازالت في الذاكرة مثل مسرحية "نالي والحلم الارجواني" (لاحمد سالار) وفي (انتظار سيامند) (لشمال عمر)، و(أحمد كورنو) للراحل (عثمان جيوار). كتبت أو اعدت هذه النصوص من فهم مسرحي وإدراك بوظائفه المعرفية والجمالية، إذن غياب النص المحلي يعود الى اسباب كثيرة ولكن من أهم هذه الاسباب هو الفهم الخاطىء للمسرح حيث يرى الكثير من الادباء ان وظيفة المسرح هي وظيفة أدبية والعنصر الاساسي في الخطاب المسرحي هو الحوار بعكس المسرحيين أنفسهم إذ يعتقدون وهو الصواب إن النص عنصر من عناصر الخطاب المسرحي اذ يمكن أن يؤسس عرض مسرحي من دون نص درامي محدد، إذن اشكالية غياب النص المحلي في مسرحنا تعود الى تلك الاسباب.

***اعطني نموذجا جادا من المسرح التجاري (بعد الانتفاضة)؟**

–ليس هناك مسرح تجاري جاد، المسرح التجاري اسم على مسمى، لكن يمكن أن نقول هات نموذجا جادا للمسرح الكوميدي أو الهزلي فانا اقول لك أن مسرحية (احمد كورنو) من احسن واجود المسرحيات الكوميدية بعد الانتفاضة.

***تألقت في (خورنەوەزان) لم تشترك في مسلسل (رەشەی پۆلیس) مع حسين مصري؟**

–عملت مع حسين ميسري في مسلسلتين احداهما بعنوان (خۆرنەوەزان) أي (أرض بلا شمس) والثانية (خەمی چۆلەكەكان) أي (احزان العصافير) أما عدم مشاركتي حسين في (رەشەی پوليس) فيعود الى عدة اسباب منها: قرأت اكثر من سبع حلقات لرەشەی پوليس ولم تجذبني أية شخصية من شخصياتها وعند البدء بالعمل لم يطلب مني حسين العمل معه ولم أطلب أن اشارك معه. وهناك أقاويل إن السبب يعود الى انشغالي بالعمل في الفلم التلفزيوني (لعبة ملؤها الخطايا) لكن السبب الحقيقي باعتقادي هو أن حسينا طلب مني قبل العمل في مسلسل رەشەی پۆليس أن اشاركه في عمل أشبه مايكون بالاوبريت ولمناسبة ما.. فرفضته رفضا قاطعا. إذن هناك اسباب عديدة لعدم مشاركتي في رەشەی پۆليس واليوم شاهدت اكثر من عشرين حلقة من رەشەی پۆليس أحمد الله على عدم مشاركتي في ذلك المسلسل.

***اتجهت الى السينما هل كان وراء ذلك مللك من المسرح؟**

–أنا لم اشارك في السينما، الذي قمت به هو أفلام تلفزيونية يمكن عرضها من خلال جهاز "سينمافشن/ أو "آلة سكرين" على شاشات السينما، مشاركتي في هذه الافلام التلفزيونية جاءت عن رغبة صادقة مني وحاجة ماسة لهذه المشاركة اذن لم تأتي نتيجة مللي من المسرح هذا الفن العظيم هذا العالم السحري اللامتناهي.

***السينما الكردية كيف تراها؟ هل هناك سينما كردية بكل معنى الكلمة؟**

–ليس للكرد سينما في كردستان العراق انتج فلمان كرديان في كردستان هما: نرجس عروسة كردستان، والجنة المحروقة. صور الفيلمان في كردستان وبمشاركة كردية أما الجوانب الفنية الاخرى فقد أنجزت لأحدهما في الولايات المتحدة الامريكية وهي لآراس رشيد والثاني في بغداد لجعفر علي. أما بخصوص فيما اذا كان هنا سينما كردية بكل معنى الكلمة: انا اقول لك، كلا ليست لدينا سينما اوصناعه سينمائية كردية.

***تألقت في فيلم (گەمەی پڕ لەگوناه) (لعبة ملؤها الخطايا) في بداية هذا الفلم هناك جهاز اتصال (هاتف) يسقط من يد الطفلة وينقطع الصوت أما الجهاز فيسترسل في التمايل، كيف تؤول هذا المشهد؟**

–قصة الفلم التلفزيوني "لعبة ملؤها الخطايا" تدور حول تمزق العائلة الكردية وذلك نتيجة الهجرة الى خارج الوطن كم من العائلات تمزقن وتوزعن بين اوطان ومدن اوربية خارج الحدود، وكم من الزوجات تركن زوجاتهن وأطفالهن وهن في بلاد الغربة واطفالهن هنا تتمزق قلوبهم، إذن قصة الفلم حكاية من هنا، من وطني كردستان، هذا الشريط الحكائي اعجبني، قررت المشاركة فيه أما بخصوص سقوط الهاتف من يد الطفلة (تري) وانقطاع الصوت (صوت الوالدة) التي تعيش في الخارج بعيدا عن ابنتها، وتمايل سماعة الجهاز فتأويله في غاية البساطة حيث إنه يشير الى إن هذه الحكاية تستمر مادام هناك أباء وامهات لا تهتم بمصير فلذات الأكباد، وكذلك ارتفاع صوت الاغنية في نهاية الفلم: (انا لا أبدل ذرة من تراب وطني بقصور القياصرة) بمثابة صرخة غضب بوجه هؤلاء الآباء والامهات وإعلان عن الحب اللامتناهي للوطن الام.

***هناك أدباء وفنانون وكتاب قدموا الشيء الكثير للانسانية لكنهم يبدون التباهي والتعالي في حياتهم اليومية وهناك مبدعون ومبدعات كلماء ازدادوا أو ازددن جمالا في الادب والفن ازددن تواضعا في الحياة.**

استطيع أن أضرب لك مثالين، غوته خدم الانسانية بأدبه لكنه كان متعاليا وأنانيا في تصرفاته، أما الشاعرة الايرانية الراحلة فروغ فرخزاد فهي آية في جمال الحداثة الشعرية في إيران لكنها كانت تعاشر البسطاء وتصادق الجذامين. أود أن اقول: أحيانا يردد في الوسط الفني والثقافي ان عليا يفخر كثيرا بتألقه...

–في لقاء نشر أخيرا في احدى المجلات الكردية في الأونة الاخيرة وضمن أجابتي لاحد الاسئلة: من هو علي كريم؟ قلت مايلي: ("علي كريم" إنساني حتى النخاع.. كثيرا ما يبتهل الى الله أن تكون البشرية في سعادة وخاصة شعب كردستان ويبعده عن المآسي والحروب، يحب شعبه ويحمل وطنه في الاحداق يعز الاطفال ويبتهل الى العلي القدير ان يكونوا دائما في آمان وسعادة، يأمل أن يتوحد الكرد ويعيشوا بسلام.

كثيرا ما يغضب، وكثيرا ما يفتح ذراعيه للمحبة، يعشق المرأة الكردية بجنون، بقدر حبه لكركوك مسقط رأسه، يعشق السليمانية، يحب الحياة ورأسماله الوحيد هو الفن والمسرح، لا يحتمل الوجود بعيدا عن الفن، هادىء الطبع، عابس جرىء في قول الحقيقة، لا يتحمل الرياء، ينتمي الى عائلة، كانت دائما في خندق الشعب ضد الاحتلال والظلم). وأخيرا ما دمت متألقا في أعمالي الفنية وصادقا في قول الحقيقة ومع المضلومين دائما ضد الاستبداد، وما دمت لا أحتمل الرياء، وادعو الخير للبشرية والسعادة لأطفال العالم والسلام لنا جميعا وحتى لأعدائنا فلماذا لا أتعالي بعض الشيء ولكن في حدود المعقول يرضيني ولا يغضب الآخرين، إنها حالة من الجنون أرجو المعذرة من الآخرين اللذين يتهمونني بالتعالي.

***من هنا أجرك إلى سؤال آخر ولو انني أعرف أن لاغبار هناك على نقاء داخلك لماذا اخترت في بعض أو لنقل معظم الاعمال الفنية التي اشتركت فيها أدوار من يتسمون بالعظمة أو يحتلون مواقع هامة في الدوائر، هل في داخلك ما يفرض عليك ذلك أو أن المسألة عملية عادية تتعلق بالمخرج؟**

–طبعا هناك في داخلي مايفرض علىّ ذلك، وإن المسألة ليست عملية عادية بل اتفاق بيني وبين المخرج، اما فيما يتعلق في أختياري لبعض الادوار أو الشخصيات ممن يتسمون بالعظمة أو يحتلون مواقع هامة في الدوائر فإنها كما قلت ليست عملية عادية بل هناك ما يفرض علي ذلك، لكن هذا الاختيار ليس من قبيل الصدف بل اتفاق أو أختيار بيني وبين زملائي المخرجين. ثم اذا لم يكن هناك في داخلي ما يفرض علىّ ذلك لما أستطعت أن اكون صادقا في تجسيد الدور ومن ثم اقناع المتلقي أو المشاهد بقول الشخصية واخيرا هل شخصية "بهجت" في مسلسل احزان العصافير من الشخصيات التي تتسم بالعظمة؟ أم إنه انسان مسحوق بل وحتى لا مأوى له..

***هل تختار الدور بنفسك أم يختار لك من قبل المخرجين؟**

-المخرج هو سيد العمل وهو المكلف بتنفيذ خططه الاخراجية، وله اسلوبه الخاص به، فتوزيع الادوار يقع على عاتقه أي انه يختار الدور للممثلين، لكن هناك حالات خاصة في اختيار الادوار، فمثلا هناك ممثل متألق ومتمكن وله تاريخ طويل في هذا المجال وصاحب تجارب رائعةيعرفه كل المخرجين ويكنون له الاحترام ولتاريخه الفني، ففي هذه الحالات قد يكون هناك اتفاق بين الاثنين المخرج والممثل أو الرفض القاطع وعدم المشاركة.

***هل حدث أن رفضت دورا ؟ لماذا في حالة النفي؟**

-رفضت العديد من الادوار إما لعدم قناعتي بامكانية المخرج الفنية او لرداءة الشخصية وعدم تماسكها الدرامي أو لرداءة البناء الفني للنص. فمرة رفضت دورا في مسرحية عالمية يحلم الكبار من ممثلي المسرح تمثيله وذلك لعدم قناعتي بكفاءة المخرج.

***ما سبب ندرة اعداد الاعمال الروائية والقصصية للمسرح الكردي؟**

-تعامل المسرحيين الكرد مع القصص والروايات العالمية والكردية لكن نبدرة والسبب يعود الي ان التعامل مع القصص الطويلة أو الروايات يحتاج الى المزيد من الكفاءة والمعرفة بأحوال إعداد هذه الروائع لإن الاعداد في هذه الحالة أي مسرحة الرواية والقصة ليست أقل أهمية من كتابة النص المسرحي، ففي الرواية هناك الكثير من العوالم والشخصيات الرئيسة والهامشية تنموا بشكل متواز نحو النهاية وذلك من خلال متن حكائي ينمو ويأخذ بالقارىء الى نهايتها وذلك بالولوج الى عوالم شتى من الاحداث والشخصيات السحرية أو علاقات متشابكة تجذب القارىء بشدة وعن طريق السرد الروائي بشكل معبر ولغة جميلة، أما مسرحة هذه الرواية فهي عملية صعبة تفقد الكثير من جماليات الاحداث ففي هذه الحالة يجب على المعد أو ممن يقوم بعملية المسرحة ان يكون على دراية بالمسرح وتقنياته الحديثة كي يعبر أو يجسد ما فقدتها اثناء عملية الاعداد للمسرح من خلال التكوينات والتركيبات المسرحية وكذلك من خلال تمثيل الممثلين ومفردات المساحة المسرحية،

ومع هذا تعامل فنانو المسرح الكردي مع الرواية الكردية والعالمية، عرض بعضها والبعض الآخر لم يتيسر له الفرص، تم إعداد وتقديم وعرض روايات "قلعة دمدم" "وكوير اوغلو" "افول القمر" وقصة لدستوفسكي أعدها واخرجها الفنان جليل زنگنه بعنوان "الصرخة المكبوتة" .وكذلك رواية "آل كرمازوف" لدستوفسكي أيضا ولكن لم تتيسر لها الفرص للعرض لحد الآن وهي من اعداد جليل زەنگنه أيضا.

***رأيك حول اعداد النصوص الشعرية وتحويلها الى المسرح، هل حدث أن وقع نظرك على نماذج شعرية كردية لذلك وماهو تقويمك الحقيقي لهذا التحويل؟ أقصد الخطورة الناجمة من ذلك خصوصا الشعر الذي يعتمد على لغة أحادية والنص المسرحي في معظمه يستند إلى البوليفونيا أي تعدد الاصوات.**

-اعداد النصوص الشعرية وتحويلها الى المسرح أمر في غاية الخطورة، المتجددون فقط في المسرح يميلون الى هكذا اساليب في اعمالهم المسرحية، هناك محاولات من هذا القبيل في المسرح العربي في العراق خصوصا تجربة او تجربتين لقاسم محمد ، وفي مسرحنا الكردي لجأ "حسين ميسري في احدى مسرحياته الى تجميع لمجموعة كبيرة من قصائد شعراء الكرد وتركيبها في وحدة غير منسجمة بديلا للنص المسرحي وكذلك عمل حسين في قصيدة "عرعر" للشاعر قوباد جلي زاده" وهي قصيدة متعددة الاصوات حيث شارك معه في التمثيل "علي كريم، آزاد جلال، ژيان ابراهيم، ياسين قادر برزنجي فنجحت المسرحية نجاحا كبيرا، إذن التعامل مع النصوص الشعرية مغامرة يقودها دائما الفنانون الذين يؤمنون بان المسرح حالة من التجريب المستمر، وان النص الاساسي الذي يرتكز عليه المسرح هو تأسيس الفضاء من خلال التموجات الجسدية للتمثيل وتكوينات العرض الاخرى، وفي حالة استخدام النصوص الشعرية التي تعتمد على لغة

احادية قد يكون للصوت ورنينه فقط، بعيدا عن المعنى المالوف، أثر كبير في اغناء العرض بقيم فنية غير القيم المألوفة، ففي أعمال كهذه ليس المهم تشكيل المعنى من خلال الكلمات المنطوقة المهم ما تنتجه حركة الاجساد والتركيبات المسرحية خلال العرض، أي تشكيل المعنى من خلال المنظومة العلاماتية التي تنتجها حركة الاجساد والمفردات المسرحية.

***ماهو أخصب عقد مسرحي، أقصد العقود المسرحية الكردية-؟**

-بدأت الخطوات الاولى في النصف الاول من القرن الماضي وبشكل مسارح مدرسية وباساليب بسيطة جدا، وفي نهاية الخمسينيات أي في النصف (الثاني من القرن ذاته وخصوصا عند تأسيس جمعية الفنون الجميلة الكردية في السليمانية بدأ المسرح يسير باتجاه غير اتجاه المسرح المدرسي أما السبعينات من القرن وخصوصا بعد اعلان اتفاقية (١١مارس) فكانت بمثابة مرحلة الانبعاث الثقافي فتأسس العديد من الاتحادات والجمعيات والفرق الادبية والفنية، فبدأت مسيرة المسرح الكردي في جميع مدن كردستان وخاصة مدينة كركوك والسليمانية وأربيل، حيث قدمت العشرات من العروض المسرحية. ففي مدينة كركوك وحدها قدمت عروض مسرحية عديدة وذلك من قبل فرقة مشخل للتمثيل وجمعية الفنون والآداب الكردية-فرع كركوك والفرق الفنية التابعة لاتحادات الشبيبة والطلبة والنساء والمعلمين فانتمت العشرات من النساء الكرديات الى هذه الفرق وشاركن في عدد لابأس به من تلك العروض المسرحية، وكانت الحال هكذا بالنسبة الى أربيل والسليمانية أيضا لكن علينا ان لاننسى بان الكثير من هذه العروض المسرحية كان دون مستوى الطموح من الناحية الفنية واسلوب الانتاج فكانت تفتقر الى الكثير من الارتكازات الفنية التي يحتاجها الفن المسرحي كفعل معرفي وجمالي، وبعد نكسة الثورة الكردية في ١٩٧٥ واندلاع ثورة شعب كردستان الجديدة عام ١٩٧٦ بدأت في مدينة السليمانية بالذات مرحلة جديدة في العمل المسرحي حيث قدم عدد من العروض

المسرحية كان يتضمن اكثر من دلالة ومعنى، كان يدعو الى نهضة جديدة ومرحلة جديدة من العمل الثقافي والسياسي ومن هذه الاعمال المسرحية: مثلا مسرحية (رجب وأكلة لحوم البشر) لسمكو ناكام، و (الحصار) لعادل كاظم و(جسر آرتا) لانطونيو بايرو بايخو والاخيرة كانت بمثابة انعطافة مسرحية في تلك المرحلة والخطوة الاولى في التوجه نحو المسرحيات العالمية ومن هنا بدأت الفرق المسرحية الكردية تسلك الطريق نحو العمل في النصوص المسرحية العالمية خصوصا فرقة مسرح السليمانية والطليعة الكردية وذلك في الاعوام الاولى من بدء الحرب العراقية الايرانية وتوالت العروض المسرحية الجادة من قبل المسرحيين الشباب ومن هذه المسرحيات التي توالت عروضها طيلة اعوام الثمانينيات هي: القصة المزدوجة للدكتور بالمي- أفول القمر-الخال فانيا-الفجر-طائر البحر-الاغنية الاخيرة-الكراسي-القرد كثيف الشعر- كاليلو- كاليكولا-انشودة الفرح-القصر-عطيل-السيد بونتيلا وخادمه ماتي-الملك لير-القثارة الحديدية.. الخ يتبين من كلامنا هذا بان أخصب عقد مسرحي بدأ بنهاية السبعينيات وأستمر طيلة الثمانينيات.

***هل أعطاك النقد حقك؟**

-المسرح الكردي يعاني من عدم وجود النقد العلمي المستند الى الكشف والغور في اسرار العملية الابداعية، والتي كتبت حتى الآن ليست بكتابات وبحوث نقدية بل انطباعات سطحية بعيدة كل البعد عن النقد العلمي الذي يرتكز البحث والغوص في غياهب العلاقات التي تربط مكونات الوحدات الفنية ومن ثم البحث والكشف عن المعاني المتشكّلة من الشفرات التي يبعثها النسيج العلاماتي للتركيبات والتكوينات المسرحية التي تتأسس من خلال الفعل الجسدي للممثل. فمن هذا المنطلق استطيع أن اقول ان مسرحنا الكردي يفتقر الى النقد العلمي، واذا كان الحال كذلك، إذن إنه لم يعطني حقي بل وغدر بي أحيانا والمثال على ذلك ان الكثير الذي كتب عني اوحول المسرحيات التي شاركت فيها كتبها نقاد وفنانون عرب عراقيون خصوصا عند مشاهدتهم لمسرحية "انشودة الفرح".

***لمناسبة الحديث عن السينما كيف تنظر الى جهود المخرج الايراني الشاب بهمن قوبادي خاصة فيلمه الموسوم بـ(زمن لنشوة الخيول)؟**

-هذا المخرج له اسلوبه الخاص في الانتاج والصناعة السينمائية حيث تخلو افلامه من الممثلين المحترفين او من ممثلين أصحاب الخبرة والكفأة، انه يلجأ الى الاماكن العامة، تمتاز افلامه باللقطات السينمائية الجميلة والمعبرة، بعض من أفلامه عبارة عن بانوراما او ريبورتاج فني حول موضوع محلي. يعتمد على الموضوعات التي تجلب انتباه المواطن الاوروبي، فيلمه "زمن لنشوة الخيول"لم يلفت إنتباهي وذلك لخلوه من الطاقات التمثيلية.

صحيح ان المونتاج والتصوير عنصران رئيسيان في الصناعة السينمائية لكن التمثيل عنصر مهم في الشريط السينمائي ومن خلاله يتكامل الانتاج السينمائي.

***من هو علي كريم (بصراحة)؟**

-أعتقد إنني أجبت عن هذا السؤال وذلك من خلال إجاباتي على الأسئلة السابقة من هذا اللقاء.

***ماهي اقسى أوقات الضجر بالنسبة الى علي كريم؟**

-عندما تفقد الاشياء قوتها وتخلو من المعاني حينها اشعر بالضجر لانني احس اني اقترب من الهاوية.

***مشروع روائي يحلم باعداده والتمثيل فيه؟**

-رواية ؟آلاخوة كرامازوف" ومن ثم تكريدها واعدادها للسينما وتمثيل شخصية "إيفان".

***الشاعر الذي تفضله (كرديا وعربيا وعالميا)؟**

-كرديا "نالي" وعربيا نزار القباني وادونيس وعالميا بودلير وبوشكين واليوت.

***ماذا كنت تحب أن تكون في عالم الفن؟**

–احد احسن الممثلين في السينما العالمية.

***الممثلة التي ترغب في التمثيل معها؟**

–اغلبيـة الممثـلات اللواتـي شـاركن في المسـرح والتلفزيون الكردي إما من الهاويات او لهن تجارب قليلة في التمثيل باستثناء كزيزة ونيكار وفرميسك وميديا، لكن جوابا على سؤالك ربما كنـت أرغـب أن أمثـل مـع ميديا وفرميسك.

***المخرج الذي تفضله؟**

–الذي يحترمني ويسمع الى اقتراحاتي بصدد العمل الذي نقوم به.

***الروائي الذي تحبه؟**

–مـن العـرب حنامينـا وعبدالرحمـن منيـف وعالميـا همنكواى وغابريل غارسيا ماركيز وكازانتزاكي.

***الشخصيات التاريخية التي تحبها؟**

–ليس بوسعي أن احب شـخصيات قـرأت عنـها ولم اعايشها بنفسي.

***ماذا لو اسند اليك دور في عمل تاريخي؟**

–أنا ابن الحاضر ودائما التفت الى الوراء بغضب.

***متى يؤنبك ضميرك؟**

–عندما يقع ظلم على بني جلدتـي وليـس في وسـعي عمل شيء للدفاع عنه.

***مخرج عالمي تفضله؟**

–في المسرح بيتربروك وكروتوفسكي..

***عمل سينمائي كوردي استأثر بأهتمامك؟**

–الاعمال السـينمائية الكرديـة قليلـة ومتواضعـة ولم تكن أبدا في مستوى الطمـوح ومـن هنـا لم يسـتأثر أي من هذه الاعمال باهتمامي.

***مسرحية حضرت لمشاهدتها ومللـت منـها فدفعك ذلك الى ترك القاعة أو عدم متابعتها حتى النهاية؟**

–مللـت كثـيرا مـن مسـرحيات حضـرت لمشـاهدتها ولكني لم اترك القاعة أبدا وذلك احتراما لجهود فريـق العمل.

***رأيك حول هذه الأسماء في جملة:**

***جليل زنكنة**

–مشاريع كبيرة واعمال قليلة.

***كامران رؤوف**

–فنان طموح جدا

***بديعة دارتاش**

–فنانة ضحت كثيرا

***بهمن قوبادي**

–لايزال في بداية الصنعة

***محي الدين زنكنة**

–كردي كبير في المسرح العربي

***سلمان فائق**

–لا يعرف ماذا يعمل

***احمد سالار**

–كان فنانا كبيرا قبل الانتفاضة

***جهاد دلباك**

–اسم شهير في الفن الكردي.

قالو عن علي كريم

علي كريم صورة ومثال لمدينة كردية انه إبن مدينـة كركـوك الـتي كـانت تحظـى بالقسـط الأوفـر مـن الآلام والمحـن الكرديـة، فعلـى مـدى عقـود كـانت الماسـاة الكردية تتعمق في هذه المدينة.

ان عليا فنان واع وممثل موهوب ومثقـف مسـرحي، لمدة أكثر من ثلاثين سنة يعيش للفن، لقد أصبـح هـو وأصدقـاوه رمـوزا لفـن كركـوك بشـكل خـاص والفـن الكردي بشكل عام.

صداقتي معه فخر كبير لي، كما اعتز بمشاركتي معه في عدة احزان وأعمال فنية .

الفنان ياسين قادر البرزنجي

*منذ فترة طويلة علـي كريـم وجـهاد دلبـاك يعمـلان معا في مجال المسرح الكردي. استطاع علـي أن يـؤدي شـخصية (جوامـير آغـا) (في مسلسـل الدفلـى) بكـل جدارة. حيث أثبت انـه فنـان مقتـدر، والجديـر بـالذكر ان عليا ليس فقط بفنان مسرحي بل انه كاتب ومثقف مسرحي جاد كتب الكثير عن المسرح الكردي.

غفور صالح عبدالله
جريدة هاوكاري –١٩٨٦

*علي كريم ممثل مفكر

هادي المهدي
الجمهورية–١٩٩٠

*استطاع ممثل العرض "علي كريم" احلال امكنة تكوينية لجسده وصوته وضعته مع الطراز المتقدم للممثل العراقي من حيث وعيه وحضوره وتنمية انفعاله وتصالبه مع اصوات الخارج المبهمة وهسيس الروح وارتياعها وبحثها عن الفرح.

حول عرض انشودة الفرح
د. عقيل مهدي يوسف
جريدة الثورة – ١٩٩٠

*في عرض مسرحية (انشودة الفرح) لجليل زنگنه ظهر الفنان علي كريم كحالة تشكيلية داخل لوحة زيتية.

الناقد المصري/ د.كمال عيد
جريدة العراق

*وعلى نفس الارضية، ارضية الابداع وقفت مسرحيات أخرى لا تقل عن مسرحية القصر أهمية منها مسرحية (انشودة الفرح) اعداد واخراج الفنان جليل زنگنه التي جسدها بفرح وجودي قلق فناننا المتمكن علي كريم.

القاص: عبدالستار الجميلي
جريدة العراق١٩٩٠

*اما التمثيل في عرض (انشودة الفرح) فقد بلغ الذروة في الاداء حيث برهن الفنان علي كريم انه ممثل يتقن صنعته، وان التمثيل ليس موهبة فحسب بل انه علم ودراسة وعرق ودموع.. الفنان علي كريم ممثل متميز يقف بجدارة في الصف الاول مع فنانينا الكرد الكبار.

القاص يوسف الحيدري
جريدة العراق –١٩٩٠

*في مسرحية "انشودة الفرح" وطيلة العرض واجه علي كريم المشاهدين وهو يصارع الشخصية الرئيسة في العرض، /شخصية فكرية وفضاء شاسع/ كان يتألق من خلال جسده كأنه بهلوان العاب السيرك، كان يفتح المعاني والاشارات من خلال تركيباته الجسدية دون إنقطاع وعلى مدى العرض، ففي وقت تظهر طاقات هذا الفنان وبهذا الاقتدار فانه مطالب بالاستمرار في هذه المسيرة المسرحية الصعبة.

الكاتب المسرحي دانا رؤف
جريدة العراق–الملحق الكردي –١٩٩٠

*وقد كان لدقة رسم فضاء المسرح دور كبير في تأطير اداء الفنان علي كريم الذي ابدع في تقديم اداء متميز لغة وتعبيرا واستطاع أن يشدنا الى العرض رغم جهلنا باللغة الكردية، حيث استطاع تعبيره بالصوت والايماء وتفاعله مع عناصر العرض أن يضفي خصوصيته على الصورة المسرحية

الناقدة نازك الاعرجي
الجمهورية العدد ٧٥٦٣

ضمن المسرحيات التي قدمت في المهرجان الاول للفن الكردي ببغداد كان الممثل علي كريم في مسرحية الانفجار لجمعية الفنون والآداب الكردية فرع كركوك من احسن الممثلين صوتا والقاء وحركة.

المخرج ناصر حسن
المثقف الكردي
أيار ١٩٧٤

سورة قلمية

دموع علي أفندي

عمر علي امين

عندما كانت الشمس تنحدر نحو النصف الآخر من السماء وتكف الناس عن تقديم عرائضهم الرسمية، يغادر علي افندي منضدته المتواضعة، وبعد تسوق من الوزن الثقيل وتفريغ ما بجيبه من كسب النهار، يعود الى بيته وهو يتصبب عرقا ويئن تحت ثقل زنبيل كبير من المأكولات والفواكه والخضروات المتنوعة، ويجلس بين افراد عائلته التي تسكن غرفتين تقع ضمن دار كبيرة تكتظ بخمسة دور اخرى، وثم يدشن كعادته وجبة غدائه بالتهام لقمة من الفلافل الحاد الطعام ملفوفا بالرغيف، حيث نسيل الدموع من عينيه.

كما وان زوجته التي سئمت وملت ازاء بذخ واسراف زوجها كانت تحدق بعطف بالغ الى اولادها الصغار وهي منشغلة بضم تلك الكمية الوافرة من الفواكه وغيرها الى بقايا ما اشتراها زوجها امس واول امس وماسبقها، بينما كانت تسترق النظر بين حين وآخر الى تلك الدموع التي تجري من عيني ذلك الرجل الذي قد انصرفت همومه الى كثير من الاشياء، ماعدا التوفير.

وكانت قطرات دموعه المنهمرة تحت ضؤ القمر، تتدحرج فوق خديه المكورتين المنفوختين، ولحيته ذات الشعر القصير والخليط من الأبيض والأسود، بينما كان هيجان عواطفه المتدفقة من اعماقه، تتماوج مع سيل تلك الالحان التي كانت تنبعث من حنجرة تلك الآلة التي بين شفتيه حيث تصب عذوبتها في جنبات الليل قرب جبل گويژه وتزحف منتشرة نحو المدينة الهادئة الناعسة.

–يا عم علي افندي، ان هذه الآلة ليست بمزمار. انها المرة الاولى اشاهدها انا.

فقبل علي افندي آلته هذه بكل حب وحنان واجابني دون ان ينظر الي:

–أي مزمار ياولدي؟ ان هذه الآلة تدعى ب(الكلارنيت).

وسرعان ما اعادها الى شفتيه، فاخذت الكلارنيت بالنواح والبكاء، وترددلها قطرات دموع علي افندي.. ثم انطلق منها لحن في بالغ الغرابة والتأثير.. فاندفعت الالحان هائجة: تتماوج وتهدأ تارة.. تعلو وتنخفض تارة أخرى.. تتضخم وترق احيانا اخرى.. فيذوب التراب.. وتذوب الاحجار.. والاشواك الصفراء الحادة النابتة على الحرث الذي كنا قد فرشناه، كانت تلين حدتها.. وحشرات الليل تستقر في اماكنها صامته مستمعة.. وهدؤ الليل يتنصم في نشوة.. وضؤ القمر يتخثر.. كان الليل قد ينهك ويصيبه الاعياء، بينما كانت الكلارنيت تتجدد نشاطا وفاعلية.

وكنا نحن الثلاث انا و ولديه الصغار قد درنا حول الشمس اقل من عشر مرات، كنا ضمن هذا الجمهور الحاشد، نسهر حوله، ونتمتع بمشاهدة هذا الجو الرومانسي صامدين امام غفوات النعاس التي تهوي بنا جانبا بين حين وآخر.

وكان هذا الحفل الرائع يقام ليليا برعاية القمر الفنان الملجأ الوحيد الذي يقصده علي افندي هاربا من لغو زوجته المستمر وعبوسية جيرانه وانزعاجات ابناء محلته وتهديدات شيخ الحارة:

–فليكف ابن الكاولي هذا عن دق هذا الطبل والبوق، وطرد النوم من اعيننا. والا فلا سكن له في هذه المحلة.

وهذا ما دفع علي افندي بان ينتهز الليالي الصيفيةالمقمرة فرصة، ليلبس مايشبه سدارته ذات الشعر البني على رأسه الواقف على قامته القصيرة، ويخفى صندوق كلارنيته تحت سترته، ويوصي ولديه وقريبهم الصغير انا بمرافقتنا له متخفيا عن انظار الناس، ومتجها نحو تلك البقاع القاحلة المجاورة لجبل گويژه، لعله يفرغ هناك بعض همومه عبر تلك الالحان الوفية والسحرية الغريبة التي قد توقف طيور السماء للاستماع اليها. ولكن الشيء الذي كان يجلب انظارنا باهتمام اثناء العزف، هي تلك الدموع التي كانت تتساقط مدرارا وهي تتألق في ضؤ القمر.

وما ادرانا نحن الاطفال، لسان تلك الدموع. فتقويم الزمان يؤشر الآن هنا الى عام (١٩٣٨) وهو يعزف كلارنيته في احدى سهول السليمانية. فما ادرانا نحن بان تقويمه هو يؤشر الى عام (١٩١٠) حيث انه في ريعان شبابه جالس ضمن فرقة موسيقية عسكرية تسبح في انوار ملونة تسري الحانه مرافقة نسمات مياه (بوسفور) وتتراقص اصابعه على ظهر كلارنيته في اعتزاز.

وما ادرانا كذلك بان تلك الدموع تروي له ذكريات بعيدة عذبة وحلوة، قد هاجت الآن جياشة وانصبت في جنبات هذا المكان الموحش هنا.

وما ادرانا نحن كذلك بان دموعه، كانت لها لغتها تحكي له عن امانيه المكبوتة في اعماقه، حول اشعال ثورة موسيقية في مدينته الخالية من كل موسيقى او فرقة موسيقية، في الوقت الذي كان يعاني فيه من معاداة الزمان له هو الآخر.

وازاء ماكنت اشاهد، فهل يعد ذلك كفرا لو سمح لي علي افندي ان احقق رغبتي الشديدة في لمس هذه الآلة التي تريح الاحاسيس وتدغدغ المشاعر، ولو لمرة واحدة للتصرف على ماهيتها؟ ولحسن الحظ سنحت لي فرصة بذلك، فقد صادف ذات يوم انه قد ترك ناسيا صندوق كلارنيته غير مقفل. فوقف ابنه الاكبر على مقعد عال تحت الرف و وقفت انا بجانبه، بينما كان ابنه الصغير يراقب الباب خارجا.

مهما حاولنا وجربنا النفخ فيها، بقيت الآلة صامتة ساكنة دون أي صوت، مقلدة ابي الهول.. كما وانها انفلتت من اليد وسقطت على الارض.. ياللهول.. لقد ارتكبت الجريمة!

وفي ارتباك وعجل وهلع، اعيدت الكلارنيت الشهيد الى صندوقها ان لم نقل الى نعشها فوق الرف، وهرعنا نحن الاصدقاء الصغار المذنبون الكبار الى الخارج مذعورين من هول الفعلة.

وعلى اثر هذه الكارثة لم يعد يرى بعد جبل گويژه مثل تلك الاحتفالات الموسيقية التي كانت تقام في الليالي المقمرة، حيث انها قد ولت وصارت في عداد الذكريات، كما وان هذه الفاجعة التي اصابت علي افندي وحطمت كاهله قد جعلت الناس يتساءلون فيما بعد بعضهم البعض عن غيابه في المحلة ومقر مهنته، بدون جواب، حيث كان المسكين قد تشرد من عائلته وبيته ومدينته وهام على وجهه وحيدا، واختفى في مجاهل هذه الدنيا الواسعة.

وبعد انقضاء مايقارب عامين دون أي اثر له، وجدت جثته ملفوفة بدشداشة في احدى الزوايا المظلمة بمدينة بغداد وقد ودع الحياة. الحياة التي هبت رياحها بما لم تشته سفينته هو.

وعندما اكتب هذه الاسطر تدلني مفكرة جيبي الى عام (٢٠٠٣) فكلما اشاهد فرقة موسيقية في مدينتي، ويزينها وجود عازف كلارنيت، يترأى لي وجه علي افندي، وقد ارتسمت على شفتيه ابتسامة عريضة، وتهيج في ذكرتي آلام وآمال ذلك الفنان المهموم.

صوت رافض في تركيا

أحمد كايا: أنا كردي

دامون عبدالله

ولد عام ١٩٥٧ في مدينة مالاتيا من اسرة تتألف من خمسة أبناء لكن حياته الفنية بدأت يوم دخل والده البيت حاملا معه آلة (ساز) طويلة طول ابنه أحمد. وغنى أغنيته الأولى حينما أسره صوت (يشار آغايى) كان والده عاملا متقاعدا ومن أجل تحسين الوضع المعاشي هاجرت الأسرة الى استنبول واستقرت في محلة (مصطفى باشا). في المرحلة المتوسطة افتتن أحمد بالاغاني المحلية والاستماع الى المارشات وبغية اكتشاف صوت واسلوب خاصين به كان يؤلف الحانا جديدة. في جامعة (بوغارجي) يتعرف على أساتذة الموسيقى ومن هنا يكتشف عالمه الفني المتميز فيبدو له ان صوته صوت المعارضة وما أغنيته سوى نغما للاختلاف. في الثمانينات شهدت مسيرته صعوبة بالغة اذ انفصل عن زوجته وظل بعيدا عن طفلة الرضيع في هذه الفترة كابد الأسى لذا كانت مواضيع كاسيته الأول مقترنة بعذابات ناجمة من الانفصال والافتراق ودموع التنائي لذا سماه بـ(AGLAMA BEBEYI) أي لاتبك يا ولدي ومن جراء الجو السياسي الحاكم المختنق يصادر ويمنع من أن يرى نور الاستماع. و وزع البومه الغنائي الثاني (ACILARA TUTUNMAK) في فترة كان المثقفون والطلاب في تركيا وراء البحث عن ايجاد قنوات الانفتاح والديموقراطية

وكانت تلك الاغنيات ذات طابع انساني وفلسفي فأن الى استقطاب المعجبين والمهتمين بفنه من الجمهور والشعراء والملحنين. وفي الفترة هذه يتزوج من "كولتن هايال اوغلو). في البومه الغنائي الثالث اختار لاحدى اغانيه نصا شعريا لشاعر تركيا المناضل (نوزت جليك) الذي شنقه النظام التركي من الجدير بالذكر ان

عمله الفني هذا كان بمثابة دواء شاف لجراحات عائلات كثيرة ألمها اعدام ابنائهن لم يكن غريبا والحالة هذه أن تشتهر موسيقى أحمد كايا بموسيقى الاعتراض. ويساهم مع شاعر باسم "يوسف هايال اوغلو" حتى أواخر عمره كان يوسف أخا لزوجته. بالاشتراك مع هايال اوغلوا وزع البومه الرابع باسم (YORGUN DEMOKRAt).

وللمرة الثانية رزق ببنت أسماها (مليس). وفي هذه الفترة شرع بتوزيع منتخبات غنائية واختتم ثمرة اعماله في الثمانينات بالبوم فني سماه (kod adi bahtiar). هكذا انفتحت قلوب الناس لموسيقى أحمد وفنه المقاوم. حين رأى ألبومه (seygi durariz) النور كان صوته الشجي الرافض قد وصل الآفاق والأماكن كلها مما حال ذلك دون منحه حق اقامة الحفلات الفنية ومع ذلك لم يعدل عن طابع الرفض والصمود حين أصدر عملا فنيا جديدا باسم "BASIM BELADA) لقد أصبح يمتلك اسلوبا خاصا به حتى ان الكثير من المغنين شرعوا في تقليده والاحتذاء بفنه. أما عمله (DOKUNAMA YANARSIN) الذي قدم بجهوده مع هايال اوغلوا فقد حطم الرقم القياسي في التوزيع والبيع وفتح البومه (TEDIRGIN) طريقا جديدا في الاسلوب الموسيقي فغدا فنانا محترفا يستلهم من التقنيات الفنية الحديثة. واهدى البومه (SARKI LARIM DAGLARA) الى شباب كانوا يواجهون الموت في نضال عم منطقة كاملة في تركيا، شباب سقطوا في ساحة الشهادة. بيعت من هذا الألبوم نسبة لا تصدق. وبروحه التحررية وعقليته المصرة على السلم عرض البوم "BENI BUL" وكان الاقبال يتزايد على صحف تنشر لقاءات مع أحمد كايا.

في تلك الأعوام حصل على جوائز عديدة منها جائزة أحسن مطرب اختاره الناس والصحف وهي جائزة كانت تحمل عنوان (نجم العام الموسيقي) وقد انبرى كثيرون ليعادوا أحمد ويعترضوا طريق تواصله فاضطر الى ترك وطنه محروما من أبسط حق للدفاع عن نفسه ومنعوه من اكمال انتاج عمل جديد له فاودعه لدى زوجته ثم توجه الى فرنسا وبعد أن امضى فترة عصيبة رحل عن الدنيا في العام (٢٠٠٠) ودفن في مقبرة (برةلاجايس) بجوار مثوى المثقفين العظام ورجال المعارضة.

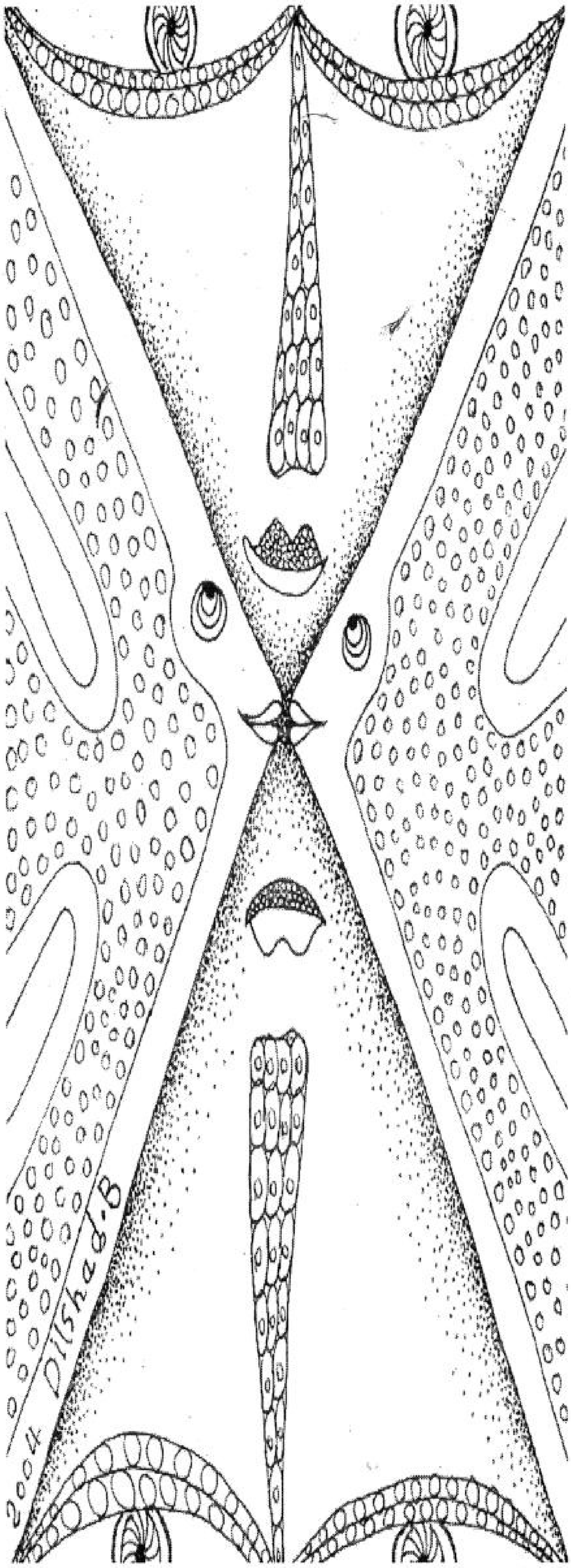
تشرف زوجة أحمد على موقع خاص باحمد كايا في شبكة الانترنيت ولعبت دورا كبيرا في طبع كتاب خاص بفنه ونضاله. وفي الفترة الأخيرة نزل الى الأسواق البومان من مختارات أحمد بصوت فناني تركيا.

تقول زوجة أحمد ان احمد كايا كان متابعا جيدا للأدب. في باريس قرأ قصصا قصيرة للروائي الايراني الراحل صادق هدايت واعجب به كثيرا مما حدا به هذا الاعجاب الى زيارة ضريح صادق هدايت الذي انتحر قبل عقود في باريس. اليكم مختارات من نصوص اغنياته:

بكيت كثيرا
فاصبحت دموعي بحارا
عجزت عن الجهر بأساي
حين تلقيت سيلا من الرصاص
سقطت على الأرض
دون أن أنبس بآهة
ما اكثر البلايا التي نزلت علىّ دون أن أخبرك بها
اذاقوني مرارة الركل والرفس
لكنني لم أفش اسمك
أواه أواه
ليعكر الله دمك
بكيت
فرموا دموعي في النار
لم أستطع أن اشف غليلي
صارخا كتبتك في أعماقي
استميحك عذرا

نص لأحمد كايا

ساعة اقتراف الاثم
في الخليج ضربوا ملاحا

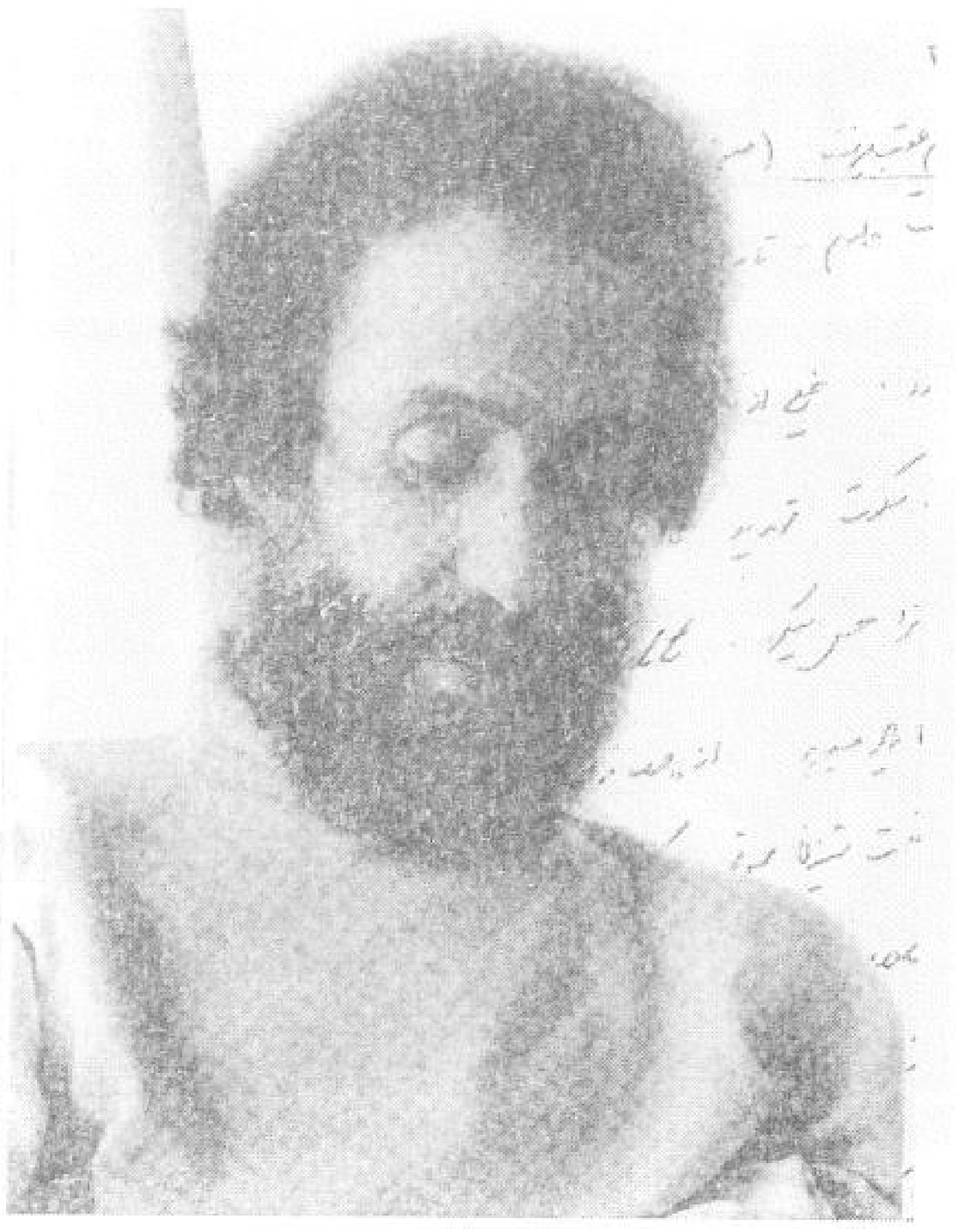


كانوا أربعة
كان يبكي مغلول اليدين
أربع طعنات
القمر الازرق استبد به الخراب
ثلاثة ملاحين
جعفر الممسوس، اسماعيل وطيفور
صديق المقتول ذي الربيع الخامس عشر
وكان الآخر في المطبخ
أربع طعنات
ملاح ضرير فقط شاهد الجريمة عن كثب
رأيناها أنا وأذناي
كانت السفينة الغاضبة تزأر كحيوان هائج
لم تكونوا هناك
كان مقيدا
عددت دموعه ثلاث عشرة قطرة
عددتها شاتما ولاعنا
كان الشفق يدق كالنبض
ثملا كنت في كاسيم باشا
في الخليج طعنوا ملاحا
لم تكونو هناك
كنت ثملا في كاسيم باشا
أنا لم أقتله
ملاح ضرير شاهد الجريمة
لو كنت قاتلا
قتلت نفسي .

نص للشاعر: بأتيلا ايلها

تنهال من عينيه دمعتان
وتخمد سيكارته
اثرياء نحن حتى لو كان ذلك كذبا
وحيدا، صمتي يضغي إلينا
سحابة ، تخرج من بين طيات أعماقي
وتغيب
سعداء حتى لو انطلت علينا وحسبي هذا

مذكرات سهراب باللغة الكردية



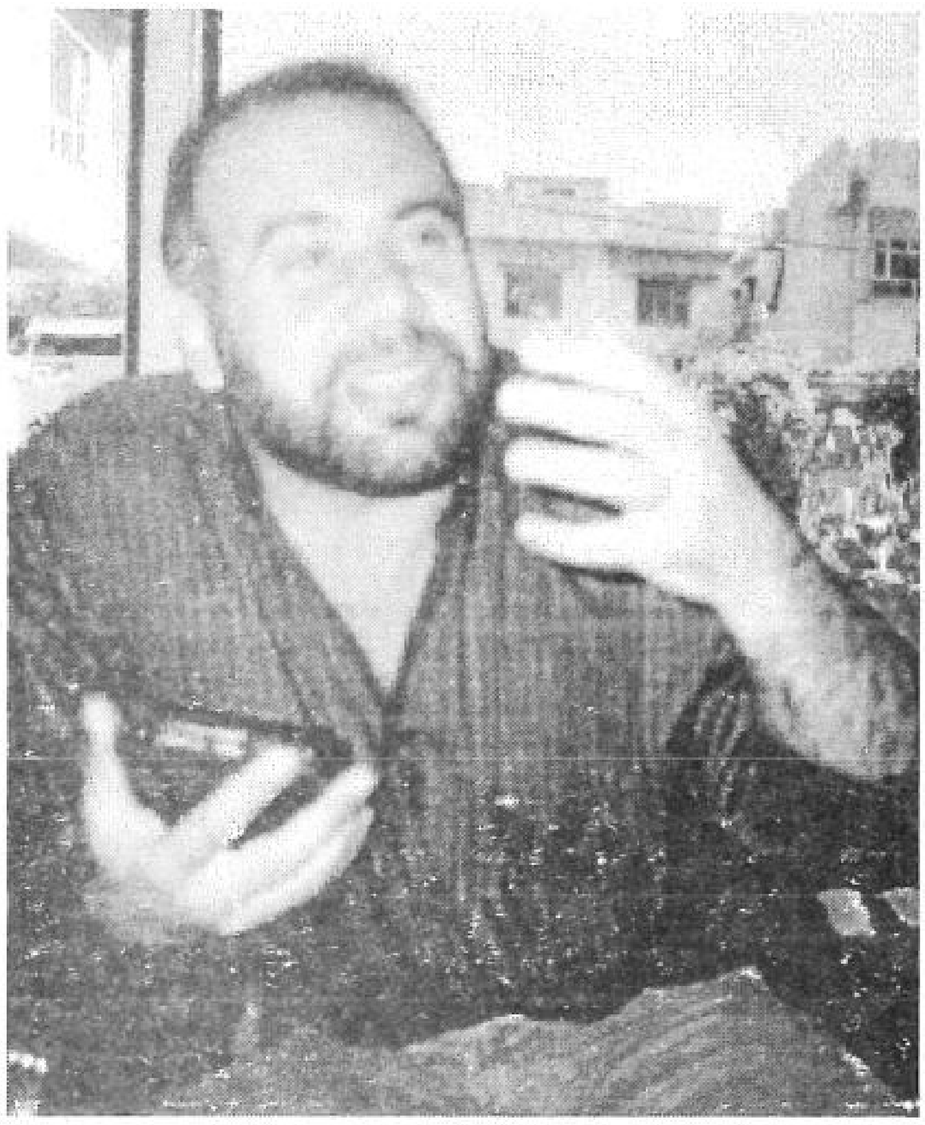
الشاعر الايراني سهراب سبهري من أبرز شعراء الحداثة في الأدب الفارسي. ظهر ضمن الموجة الثانية وبرز في الستينات مع الشعراء أحمد رضا أحمدي ويدالله رؤيايي. جاء بعد الشاعر الرائد نيما يوشيج وأحمد شاملو أي بعد أدباء، الحداثة الأولى التي أرادت الانفصال عن القيم التقليدية السافرة والرؤى المألوفة التي أماتها الاجترار والاستهلاك.

في ستينيات الشعر الفارسي نجد جهودا مماثلة لخطوط التحديث التي سار عليها أدباء الستينات في العراق ومصر، ففي هذا العقد تزايد الاطلاع على الآداب الاوروبية، واستثمرت تقنيات فنية جديدة وتم التعرف على منابع قصيدة النثر والسرد المطعم بالشعر، كما بذل الجهد للابتعاد عن الرؤية المقترنة بالبعد الرومانسي والانتقادي. ففي شعر سهراب سبهري تلمس فضاءات حالمة وأحاسيس نابعة من عمق الطابع العرفاني الذي حال دون قيام النقاد الماركسيين بتسليط الضوء عليه. فتهيأ له ولأشعاره الجو المناسب لتفتق مواهبه بعد سقوط الشاه واعلان الثورة.

ترجم أدب سهراب الى لغات العالم وكتبت عنه مجلدات خاصة بعد موته ومن أهم تلك الجهود النقدية هي كتابات الدكتور سيروس شميسا ومحمد حقوقي ورضا براهني. منذ أواسط الثمانينات خصوصا منذ سنة ١٩٩٢ توفرت فرص كثيرة أمام الشعراء والمثقفين الأكراد للاطلاع على أدب سهراب وترجمته الى اللغة الكردية وقراءته باللغة الفارسية. وليس غريبا أن يكشف الناقد تلهف شعراء التسعينات وشغفهم بالبحث عن نصوصه والافادة من عالمه. من هنا أحسن مركز كلاويز الأدبي والثقافي صنعا حين طبع قبل أشهر مذكرات سهراب المترجمة الى اللغة الكردية من قبل (بيشرو حسين) وتحت عنوان مازلت مسافرا أو مازلت في السفر. يحتوي الكتاب على ذكرياته ورحلاته إلى اليابان وأمريكا والتقائه بفنانين وشعراء. في هذه المذكرات يبدو سهراب فنانا تشكيليا أكثر منه شاعرا ولا غرابة في ذلك لأن سهراب جمع في حياته بين الشعر والفن التشكيلي.

انه كتاب جدير بالقراءة والمطالعة.

بيان العياة الأدبية



أصدر الشاعر والناقد الكردي السوري هوشنك الدرويش بيانا يدعو فيه إلى ايلاء الاهتمام بالابداع الدائم واحترام قدسية الكلمة وابعاد الشعر عن براثن السلطة السياسية. بعث الينا نسخة ننشره هنا.

حرصا على قدسية الكلمة، وبالتالي على مشهدنا الابداعي الكردي، والمعبر عن هويتنا وثقافتنا وحضارتنا، وارثنا الروحي الانساني، ماأحوجنا الى هذه العيادة الأدبية، لتتضافر الذوات المبدعة في واحتها التي لا تحدها تخوم، تشخص وتحدد أزمات واقعها الابداعي وماهيتها، وتعمل جاهدة على تجاوز ومعالجة هذه الأزمات، والارتقاء بالابداع الكردي الى القه الأسر، وكل من يود الانتساب الى هذه العيادة، ماعليه الا أن يشارك في الزاوية الأسبوعية والمعنونة بـ"العيادة الأدبية" في الصحيفة الالكترونية الأسبوعية الثقافية والفنية "اشراقات" نرحب بكل الطروحات والآراء والمقترحات لخدمة الابداع الكردي، وما تصبو اليها العيادة الأدبية هي:

أولا: احترام قدسية الكلمة.

ثانيا: تحرير الشعر من براثن السلطة السياسية.

ثالثا: اضرام جذوات النقد البناء والموضوعي.

رابعا: الانعتاق من اللغة الطنانة والمداحة والمنمقة.

خامسا: العمل على اصدار صحيفة أو مجلة باسم العيادة الأدبية، تعبر عن رؤى أعضاء العيادة.

سادسا: تعميق أواصر التلاقح الابداعي بين المبدعين الكرد.

العيادة الأدبية

هوشنك درويش

كردستان السليمانية

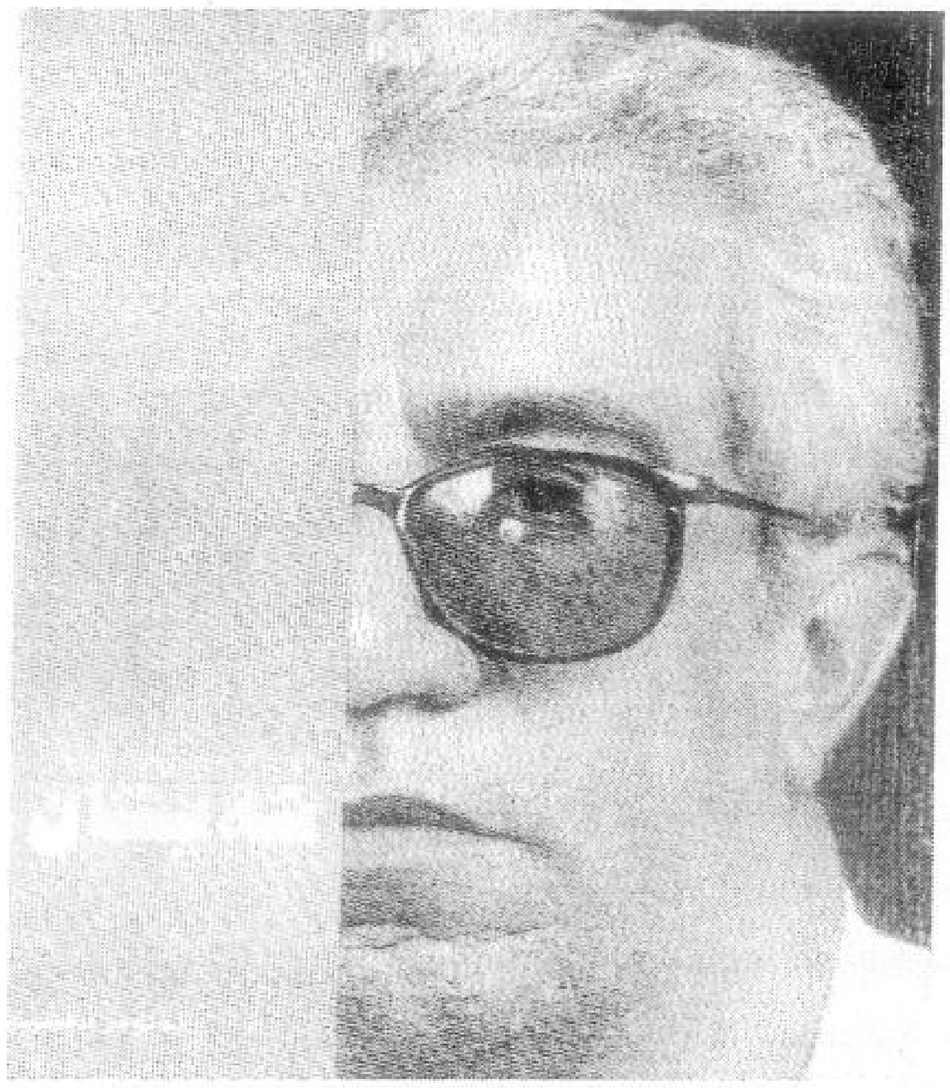
٢٠٠٣/٩/٢٥

عنوان موقع الصحيفة "اشراقات:

www.kurdstanmonitor.net

المساهمات والمراسلات على البريد الالكتروني:

H-darwesh@hotmail.com



الشاعر أنور مصيفي في شيطانه

صدر للشاعر المعروف انور مصيفي ديوان جديد يضم عدة قصائد نشر بعضها في الصحف الكردية.

أنور مصيفي شاعر بدأ بالكتابة في أواخر السبعينات وبرز كصوت جديد في الثمانينات كصوت جديد في الثمانينات. كثف جهوده مع مجموعة من شعراء أربيل عرفوا بشعراء الطليعة دعوا الى نبذ الرومانسية والمضامين العاطفية السهلة فلجاؤا الى عوالم ذهنية اختارت لها تقنيات فنية صعبة لم تكن تساوم مزاج القارىء العادي فادى هذا الى تغييب دور المتلقي احيانا في فك مغاليق نصوصهم الشعرية (هاشم سراج وعباس عبدالله يوسف، ومحمد باوەكر) مثلا لم يكن غريبا والحالة هذه ان تثار ضجة نقدية في الصحافة الكردية ساهم فيها كتاب استبشروا بطروحات الطليعيين وكان هناك من يقف على ما يغاير توجهاتهم وهذا حق طبيعي للشعراء والنقاد، حق ينتصر للتعدد والتنوع في المطاف الأخير. ان من تابع نصوص أنور مصيفي يستطيع أن يقسم مسيرته الشعرية الى مرحلتين تبدأ الأولى باصدار ديوانه الأول (هطول الشمس ١٩٧٨) و ديوانه الثاني (مرة اخرى هطول الشمس ١٩٨٤) ففي هاتين المجموعتين أبعاد فنية ومعنوية متقاربة تساير نماذج السبعينيين الذي يعد أنور واحدا منهم وفي الوقت نفسه يتجلى فيهما ما يبشر بالانفلات من مساحاتهم وحدودهم لتظهر سمات المرحلة الثانية من تجربته الجديدة ونشر نصوصه في منتصف الثمانينات خاصة نصوصه التي يطلق هو نفسه عليها تسمية الشكل الصعب التي تنسحب على نصوص ديوانه الجديد الموسوم (الشيطان).

يختصر أنور في صياغة الجملة الشعرية ويجنبها الترهل والاستطالة، من جراء ذلك يفرض البياض في جدله مع الأسود على المساحة الورقية التي تدعو عين القارىء لتتجشم عناء تأويل هيمنة البياض أو انحساره. اثناء بعض المغامرات التي تتسع لها مساحاته الشعرية تتحول العملية الشعرية لديه الى نوع من اللعبة اللغوية الفنية تهيمن على جسد النص من الأعلى الى الأسفل لتتكون من تركيب جملة شعرية من عدة كلمات وتكرارها وفق تغير مواقعها. ففي نصه المعنون (كأس من المرأة والرجل الأحدب) تعد كلمات الفرس والأحدب والثور والقدح العمود الفقري للنص يتبادلن المواقع من ابتداء القصيدة الى انتهائها، وهذه لعبة لغوية شعرية ممتعة تتكرر في نصوص الديوان الأخرى لتشكل في النهاية تجربة كاملة لديوان شعري تعد القارىء بالبحث وتشعب التأويل.

كاريكاتير و وجوه عدة
من كردستان وايران والعالم

من منشورات جامعة كردستان في ايران صدر للفنان الكردي الايراني بهزاد تارا كراس يحتوي على صور كاريكاتورية لوجوه أشخاص من السياسيين والأدباء والفنانين في العالم وايران وكردستان. انها صور تسجل أو تقيد لحظات من حياة المشاهير لكن تلك اللحظات القصار ترمز إلى مسيرة كاملة وطويلة أو خصلات جد ذاتية لكل واحد منهم. ففي حالة الكاتب الايراني الكبير علي أكبر دهخدا تعيدنا عملية الغربلة الى الأصل الشخصي لهذا اللغوي والمعجمي الكبير الذي ألف أصخم قاموس فارسي بلغ أكثر من ستين مجلدا. وفي التعرف على شخصية نلسون ماندیلا تحضر الحمامة والقيد كدالين يستدل بهما على أصل ماندیلا أو مسيرته الحافلة بالنضال والعذاب والسجون–وذلك من خلال استحضار القيد– والحمامة الدالة على الفكرة الانسانية التي كان يعمل منَ أجلها ماندیلا، أو تحوير شخصية ميلوسوفيج ومسخه لاظهار الحقيقة والباطن عن طريق استخدام الساطور وعملية القطع. أو يستعين أحيانا باحضار بيت شعري كي يسهل لنا مهمة التعرف على النمط المنشود عبر الاستشهاد به نلمس ذلك في حالة الشعراء فريدون مشيري وسهراب سبهري ولطيف هلمت وعبدالله پەشيو و أحمد شاملو..

في مقدمة الكراس يتوقف الفنان عند كلمة كاريكاتور وتطوره وتاريخه في أوروبا ان هذا الفن ذو أهمية خاصة للتوعية يعتمد في هذا على السخرية والانتقاد اللاذع.

عشرات الفنانين في العالم تعرضوا إلى الاضطهاد ولاقوا مر العذاب بسبب الأثر الذي يخلفه الفنان في نفوس المتلقين والمنتقدين خير مثال على ذلك هو قضية الفنان الروسي الشهير "كنستانتين روتوف" الذي حكم عليه بالسجن لاكثر من (١٤) سنة بسبب قيامة برسم حصان على ظهره عدل من الشعير وسرب من الطيور تهم بالتقاط الحبوب المتساقطة.. فسر ستالين الصورة على النحو الآتي: ان الحصان هو ستالين نفسه والطيور هي شعوب روسيا. اطلق سراح روتوف في ١٩٥٦ بائسا وعليلا فلم يتحمل ذلك اذ مات بعد مضي فترة جد قصيرة على ذلك.

ولد الفنان بهزاد تارا في ١٩٦٢ في مدينة سنندج من أبوين فقيرين. شارك في معارض طهران وسنندج ومعرض ايدن دوغان التركي العالمي كما حصل على عدة جوائز هامة.

فتانة وليدي